اندیش‌نامهٔ معماری داخلی

دوفصلنامهٔ علمی دانشکدهٔ معماری و شهرسازی
سال سوم، شمارهٔ سوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳

درون‌بودگی و حدوث آن در فضای داخلی شهری (۱۰ـ۳۲)
سید مرتضی مهدوی اردکانی / سید یحیی اسلامی / مریم دربندی

تحلیل معماری داخلی مسجد سنگی تَرک (۳۴ـ۵۲)
ساینا محمدی خبازان

حرمخانهٔ ارگ تهران در دورهٔ قاجار (۵۴ـ۷۰)
فاطمه پناهی

مروری بر راهکارهای بهبود وضعیت آکوستیکی فضای داخلی آپارتمان‌های مسکونی (۷۲ـ۸۷)
محمدجواد عباس زاده

بازشناسی فرآیند طراحی در معماری داخلی (۸۸ـ۱۰۸)
امین رفعتی / نادیه ایمانی

شکل‌گیری «کارشناس رسمی معماری داخلی» در ایران (۱۱۰ـ۱۲۹)
الهام لیلیان

درنگی در رابطه‌ی میان طراح داخلی و کارفرما (۱۳۰ـ۱۴۲)
حسام موسوی

موزه‌ها و نمایش جنگ (۱۴۴ـ۱۶۰)
جِی وینتر / مترجم: محمدعلی نقیب‌زاده

دانشگاه هنر

اندیش‌نامهٔ معماری داخلی

دوفصلنامهٔ علمی دانشکدهٔ معماری و شهرسازی
سال سوم، شماره سوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳
شاپا: ۳۹۳۳ـ۲۷۸۳

صاحب امتیاز: دانشگاه هنر ایران
مدیر مسئول: دکتر علیرضا مستغنی
سردبیر: دکتر نادیه ایمانی
مدیر داخلی: دکتر مریم دربندی
طراح ساختار بصری نشریه: علی عبدی

ناشر: دانشگاه هنر ایران
نشانی: تهران، خیابان حافظ، خیابان شهید سرهنگ سخایی، شماره ۵۶
کد پستی: ۱۱۳۶۸۱۳۵۱۸
صندوق پستی: ۶۵۵ـ۱۱۱۵۵

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

شمارهٔ مجوز وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی:
۸۵۱۴۸ مورخ ۱۳۹۸/۰۲/۰۲

● 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 ۴۰۰ تا ۵۰۰ 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
فهرست منابع	بی نازنین نازک	۱۱
منبع زیر جدول‌ها و تصاویر	بی نازنین نازک	۱۰

۳. شیوهٔ درج منابع:

۱.۳. به شیوهٔ درون‌متنی به این صورت:

(نام‌خانوادگی نویسنده، سال انتشار، شمارهٔ صفحه).

۲.۳. در فهرست منابع پایان مقاله به‌این‌صورت:

- **کتاب‌ها:** نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (سال انتشار). *عنوان کتاب* (نام مترجم یا مصحح)، محل انتشار: نام ناشر.
- **مقاله‌ها:** نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (سال انتشار)، عنوان مقاله، *نام مجله*، شمارهٔ دوره(شماره 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 DPI ۳۰۰ 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 مقالات خود را می‌توانند فقط از طریق سامانهٔ نشریه به آدرس زیر بارگذاری کنند:**

intand.journal.art.ac.ir

چشم‌انداز و اهداف

نشریهٔ اندیش‌نامه معماری داخلی نشریه‌ای عملی ـ تخصصی است که دستاوردهای علمی پژوهشگران، دانشجویان و فعالان معماری داخلی را منتشر می‌کند. برای این منظور به استقبال مقالات تالیفی، گزارش‌های پژوهشی، پایان‌نامه‌های کارشناسی‌ارشد و دکتری، 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. زمینه‌هایی چون آموزش معماری داخلی، تمرین و طراحی معماری داخلی، مبانی نظری و انتقادی معماری داخلی، مبنای موضوعات پژوهشی این نشریه هستند.

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 ایران
دکتر محمدرضا آزاده‌فر	استاد دانشکده موسیقی دانشگاه هنر ایران
مهندس سید محمد بهشتی	رئیس اسبق پژوهشگاه میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری
دکتر سید بهشید حسینی	استاد دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه هنر ایران
دکتر احمد صدری	استاد هنر؛ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
دکتر علیرضا عینی‌فر	استاد دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
دکتر حسن صادقی نائینی	دانشیار دانشکده طراحی صنعتی دانشگاه علم و صنعت
دکتر سید عباس یزدانفر	دانشیار دانشکده معماری و مطالعات شهری دانشگاه علم و صنعت

مسئولان امور اجرایی (به ترتیب حروف الفبا)	
دکتر مریم دربندی	مدیر اجرایی
نریمان زرین پناه	صفحه‌آرا
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 ایران
دکتر منوچهر معظمی	استادیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه هنر ایران

دانشگاه هنر

اندیش‌نامهٔ معماری داخلی

دوفصلنامهٔ علمی دانشکدهٔ معماری و شهرسازی
سال سوم، شمارهٔ سوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳
شاپا: ۳۹۳۳ـ۲۷۸۳

فهرست مطالب

۱ **درون‌بودگی و حدوث آن در فضای داخلی شهری**
سید مرتضی مهدوی اردکانی / سید یحیی اسلامی / مریم دربندی

۲ **تحلیل معماری داخلی مسجد سنگی تَرک**
ساینا محمدی خبازان

۳ **حرمخانهٔ ارگ تهران در دورهٔ قاجار**
فاطمه پناهی

۴ **مروری بر راهکارهای بهبود وضعیت آکوستیکی فضای داخلی آپارتمان‌های مسکونی**
محمدجواد عباس زاده

۵ **بازشناسی فرآیند طراحی در معماری داخلی**
امین رفعتی / نادیه ایمانی

۶ **شکل‌گیری «کارشناس رسمی معماری داخلی» در ایران**
الهام لیلیان

۷ **درنگی در رابطه‌ی میان طراح داخلی و کارفرما**
حسام موسوی

۸ **موزه‌ها و نمایش جنگ**
جِی وینتر / مترجم: محمدعلی نقیب‌زاده

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol. 3 - No. 3 - Autumn 2024 & Winter 2025
Research Paper, Pages 10 - 32
DOI: 10.30480/intand.2024.5464.1009

Interiority and its Manifestation in Urban Interiors*

Seyed Morteza Mahdavi Ardakani[1]
Seyed Yahya Islami[2]
Maryam Darbandi[3]

Received Date: 31 August, 2024
Accepted Date: 31 December, 2024

Abstract

The interplay between interior and exterior spaces has long intrigued scholars and designers. Historically, interiors were seen as private domains, while exteriors were linked to public functions. However, these traditional definitions have evolved, prompting a reassessment of the boundaries between these realms. This article redefines urban space, traditionally public, through the lens of interiority—a quality often associated with privacy—by examining how interiority manifests in urban contexts. The study begins with an exploration of interiority, analyzing its theoretical dimensions and its capacity to transcend physical architecture. Interiority is presented as a temporal and perceptual experience rather than a mere physical enclosure, allowing it to emerge in open urban environments. This perspective broadens the scope of interiority from private spaces to public urban spaces, challenging conventional boundaries. Next, the concepts of "public interior space" and "urban interior space" are investigated, focusing on their intersections with public and private domains. These hybrid spaces create new opportunities for interaction, engagement, and a sense of belonging, blurring traditional distinctions. Employing a descriptive-analytical methodology and theoretical insights, the research identifies the diverse ways interiority manifests in urban settings. Specific urban examples, illustrated through images, demonstrate the physical and psychological dimensions that shape the perception and realization of interiority. The findings highlight two primary dimensions of urban interiority: physical and psychological. The physical dimension encompasses architectural elements and spatial arrangements that define urban interior spaces, while the psychological dimension fosters a deeper connection between individuals and their surroundings. Together, these dimensions create environments that transcend functionality, enhancing emotional well-being and fostering a sense of comfort, familiarity, and belonging. This duality helps alleviate alienation and disorientation in urban settings, enabling individuals to redefine their identity within their environment. The study emphasizes the importance of integrating interiority into urban design, suggesting that spaces attuned to both physical and psychological dimensions can foster richer, more meaningful urban experiences. By blurring the boundaries between public and private realms, these spaces promote unity and coherence in fragmented urban landscapes. The article concludes that incorporating interiority into urban design can create human-centered environments that support personal and collective engagement while enhancing the emotional and psychological connection between individuals and the modern city. This integration offers a pathway to reimagining urban spaces as places that not only serve functional needs but also inspire creativity, social interaction, and cultural expression, providing opportunities for identity formation, connection, and meaningful engagement within the complexities of contemporary urban life.

Keywords: Interiority, Public Interior, Urban Interior, Interior Architecture, Architecture

1. M. A. in Interior Architecture, School of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
2. Assistant Professor, School of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Corresponding Author, Email: y.islami@ut.ac.ir
3. Ph.D. in Architecture, School of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran.

* This article is extracted from the first author's master dissertation of interior architecture, entitled: "Redesigning an urban staircase based on the concept of interiority", which has done under the supervision of the second author and advisory of the third author at the School of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran.

دوفصلنامهٔ اندیش‌نامهٔ معماری داخلی
دوره سوم، شماره سوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، صفحات ۱۰ تا ۳۲
DOI: 10.30480/intand.2024.5464.1009

درون‌بودگی و حدوث آن در فضای داخلی شهری*

سید مرتضی مهدوی اردکانی[۱]
سید یحیی اسلامی[۲]
مریم دربندی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۱

چکیده

درون و بیرون و ارتباط آنان با یکدیگر، از موضوعاتی هستند که همواره مورد علاقه صاحب‌نظران بوده‌اند. در نگاهی جامع، درون اغلب به عنوان فضای خصوصی و بیرون به عنوان فضای عمومی قلمداد شده‌است. حال آن که امروزه، این مفاهیم از تعاریف گذشته خود فاصله گرفته‌اند و دوگانگی و مرز میان آن‌ها به صورت بنیادین در حال تغییر و بازنگری است. جامعیت این مفاهیم باعث شده تا این تغییر و بازنگری به حوزه‌های فضای شهری و فضای داخلی نیز راه یابند. هدف این مقاله بازتعریف فضای شهری -به عنوان فضای عمومی- از دیدگاه فضای داخلی -به عنوان فضای خصوصی- و چگونگی تجلی کیفیت درون ذیل مفهوم «درون‌بودگی» در فضای شهری است. در این راستا، ابتدا درون‌بودگی و تعاریف آن از دیدگاه صاحب‌نظران این حوزه بیان گردید؛ و در ادامه مفاهیم «فضای داخلی عمومی» و «فضای داخلی شهری» ذیل مفاهیم درون و بیرون و حوزه‌های عمومی و خصوصی مورد تحلیل و بررسی قرارگرفتند. در ادامه به ارتباط فضای داخلی شهری با درون‌بودگی از دیدگاه صاحب‌نظران پرداخته‌شد؛ و در آخر با استفاده از مولفه‌های به دست‌آمده از بررسی منابع کتابخانه‌ای در رابطه با درون‌بودگی و عوامل موثر بر ادراک آن، نحوه حدوث آن به شیوه‌های مختلف در فضای شهری، در چند عکس مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت. لذا به صورت کیفی و به روش توصیفی-تحلیلی و بر پایه منابع کتابخانه‌ای، به چگونگی تجلی درون‌بودگی در فضای بیرونی و شهری پرداخته شد و این نتیجه حاصل آمد که در تلاقی مفهوم درون‌بودگی و فضای شهری، دو بعد کالبدی و روانی نمودار می‌شود. از هم‌افزایی درون‌بودگی و ابعاد کالبدی، فضای داخلی شهری معنا می‌یابد؛ و از هم‌افزایی درون‌بودگی و ابعاد روانی، درون‌بودگی شهری معنا می‌یابد؛ که هر دو وسیله‌ای است در جهت التیام گمگشتگی انسان در جهان پیرامون از طریق بازتعریف خود و هویت خود، در دنیایی که انسان در آن غریب است.

واژگان کلیدی: درون‌بودگی، فضای داخلی عمومی، فضای داخلی شهری، معماری داخلی، معماری

۱. کارشناس ارشد معماری داخلی، دانشکده معماری، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۲. استادیار دانشکده معماری، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول مکاتبات). Email:y.islami@ut.ac.ir
۳. دکتری معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد معماری داخلی نگارنده اول با عنوان «بازطراحی پلکان شهری مبتی بر مفهوم درون بودگی» است که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشکده معماری دانشکدگان هنرهای زیبای دانشگاه تهران انجام شده است.

مقدمه

معماری از ابتدا به دنبال تعیین مرزهای بین درون و بیرون بوده‌است. یکی از عواملی که همواره بر تعیین این مرزها اثر گذاشته‌است، کیفیت‌های فضایی است که فضای درون را از بیرون متمایز می‌کند. بنابراین کیفیت فضای درون، همواره مورد توجه معماران و طراحان بوده‌است. حال چنین کیفیتی که سبب می‌شود تا فضا به عنوان یک «درون» پذیرفته شود را می‌توان ذیل مفهوم «درون‌بودگی[1]» شرح و بسط داد. بنابراین مفهوم درون و درون‌بودگی باهم ارتباط تنگاتنگی دارند؛ با این تفاوت که درون‌بودگی لزوما مفهومی متعلق به فضا نیست؛ بلکه مفهومی وجودی است که با ادراک آدمی سر و کار دارد؛ و به عبارتی نوعی از تعامل انسان با جهان پیرامون خود را بیان می‌دارد.
در این پژوهش کوشیده شده‌است تا این نحوه تعامل انسان با جهان پیرامون و کیفیت حضور او در جهان، یعنی درون‌بودگی، از طریق تحقیق در منابع کتابخانه‌ای و مرور آن‌ها و به روش توصیفی_تحلیلی، بررسی شود و به این پرسش پاسخ داده‌شود که «چگونه مفهوم درون‌بودگی می‌تواند در فضای شهری تجلی یابد؟». در این راستا، ابتدا درون‌بودگی و تعاریف آن از دیدگاه صاحب‌نظران این حوزه مورد بررسی قرارمی‌گیرد و تحت عناوین «درون‌بودگی» و زیرعنوان‌های «نفس، رهایی، درون‌بودگی» و «فضا، صمیمت، درون‌بودگی» به بیان این دیدگاه‌ها پرداخته‌می‌شود. در ادامه، مفاهیم «فضای داخلی عمومی» و «فضای داخلی شهری» ذیل مفاهیم درون و بیرون و تحت همان عناوین مورد بررسی قرارمی‌گیرند. پس از آن تحت عنوان «فضای داخلی شهری و درون‌بودگی»، به ارتباط فضای داخلی شهری با درون‌بودگی از دیدگاه صاحب‌نظران پرداخته‌می‌شود. و در آخر با استفاده از مولفه‌های به دست‌آمده از بررسی منابع کتابخانه‌ای در رابطه با درون‌بودگی و عوامل موثر بر ادراک آن، نحوه حدوث آن به شیوه‌های مختلف در فضای شهری و به عبارتی فضای داخلی شهری، در چند عکس تحت عناوین «درون‌بودگی و ابعاد کالبدی: فضای داخلی شهری» و «درون‌بودگی و ابعاد روانی: درون‌بودگی شهری» مورد تحلیل و بررسی قرار خواهد گرفت. بنابراین به شیوه‌ای تصویری_توصیفی_تحلیلی و بر پایه منابع کتابخانه‌ای، به چگونگی تجلی درون‌بودگی در فضای بیرونی و شهری پرداخته خواهد شد.

درون‌بودگی

درون‌بودگی که اسم مصدر درون است را می‌توان وضعیتی حادث بر انسان تعریف نمود. حدوث این وضعیت در ماهیت خود، مجرد از کالبد فیزی`کی معماری است. به عبارتی دیگر، هرچند قرارگیری در درون یک فضای محصور و درون یک معماری، حسی از بودن در درون را در انسان القا می‌کند، ولی لزوما ادراک درون‌بودگی، نیازی به حدود و حصور فیزیکی بنا ندارد. مک‌کارتی در مقاله خود از درون‌بودگی چنین یاد می‌کند: «این یک شرط[2] مطلق نیست که به یک تعریف محدود معماری وابسته باشد» (McCarthy, 2005, 112). بنابراین بودن در یک فضای محصور معماری، شرطی مطلق و لازم و کافی برای ادراک درون‌بودگی نیست. می‌توان در درونی‌ترین لایه‌های یک معماری بود، و در عین حال نتوان درون‌بودگی را تجربه نمود.
برای مثال، اگر فردی در جمعی و در یک فضای درونی باشد، اما حال خوشی در آن میان نداشته باشد، می‌توان گفت اگرچه فرد در یک فضای درونی واقع است، اما لزوماً درون‌بودگی را تجربه نمی‌کند. در واقع درون‌بودگی یک وضعیت حسی و ادراکی است (Teston, 2020, 61). به عقیده مک‌کارتی درون‌بودگی سیال و بی‌قاعده است و با هر باطن و درونی صمیمی است و آن را به خود آغشته می‌کند. همچنین بر حواس پنجگانه انسان (بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی، لامسه) متکی است (McCarthy, 2005, 112). در واقع خود را به صورت ناخودآگاه القا کرده و توسط حواس انسان ملموس می‌سازد. از آنجا که ادراک آدمی و لذا حضور او در جهان بر پایه حواس او متکی است، بنابراین می‌توان گفت درون‌بودگی کیفیتی از حضور آدمی در جهان است. همان‌طور که ریچارد سنت نیز می‌گوید: «درون‌بودگی پیچیده‌تر از آن است که بتوان به راحتی از آن گذر کرد؛ چرا که به نوعی بیان‌کننده تعاملی تجربی با جهان است» (Sennett, 2016 به نقل از Teston, 2020, 71).

نفس، رهایی، درون‌بودگی

همان‌طور که بیان شد، درون‌بودگی کیفتی از حضور انسان در جهان است. کیفیتی که بیان‌کننده نوع خاصی از

تعامل او با جهان پیرامون خود است. این تعامل در مواردی می‌تواند به شخص[۳] مرتبط باشد که پیملات از آن به نوعی از آزادی یاد می‌کند به گونه‌ای که فرد از جهان پیرامون برای ورود به جهان خود صرف نظر می‌کند و بدین گونه، نوعی رهایی[۴] را تجربه می‌کند (Pimlott, 2018, 6). به بیانی، آدمی به شیوه‌های گوناگون به تعامل با جهان می‌پردازد. حال اگر این تعامل به صورت فردی صورت گیرد، در واقع انسان از جایگاه نفس خویش به تعامل با جهان بپردازد، به نحوی خود را از جهان پیرامونی جدا کرده و در عین حضور فیزیکی در جهان، ادراکی مجرد از آن دارد. ادراکی درونی که او را در لایه‌های وجودی خود فرو می‌برد. در این حالت، او نوعی از درون‌بودگی را تجربه می‌کند که به صورت فردی بر وی حادث می‌شود؛ و چون تحت تاثیر این درون‌بودگی، او در عین بودن در جهان به آن تعلقی ادراکی ندارد، می‌توان از آن به نوعی از آزادی و رهایی یاد کرد. در این حالت جهان همه اوست و در درون او برپا می‌شود.

بنابراین بر اثر این آزادی و رهایی ادراکی، به نوعی آدمی از جایگاه نفس خود جهان پیرامون را درک می‌کند. به این ترتیب، هنگامی که به انسان در وادی نفس[۵]ــ به معنای فردیت و شخصیت[۶]ــ می‌نگریم، به عنوان شخصی در جهان پیرامون، درون‌بودگی به صورت تصور این نفس به عنوان درون تفسیر می‌شود (Attiwill, 2019, 544). لذا انسانی که درون‌بودگی را به صورت رها از علقیات جهان ادراک می‌کند، و به عبارتی جهان را در درون خود ادراک می‌کند، فرصتی برای شناخت نفس خود به دست می‌آورد.

به نقل از پیملات (۲۰۱۸)، ریچارد سنت در سخنرانی خود در سال ۲۰۱۶ در دانشگاه هاروارد، پیرامون ماهیت درون و درون‌بودگی چنین می‌گوید:

> *[...] تا قبل از مدرنیته، مسائلی که به درون مرتبط بودند، جدای از جهان بیرون در نظر گرفته نمی‌شدند؛ و مفهوم حریم خصوصی آن طور که مرتبط با درون است، تا میانه قرن هجدهم و ظهور اتاق‌های متفاوتی که ماهیت آن‌ها از فضای عمومی متمایز بود، توسعه نیافته بود. درون به مثابه یک قلمرو تخصصی رو به رشد، شرایطی را برای کناره‌گیری انسان از جهان برای نفس خود و مکانی برای شکوفایی فردیت[۷] او فراهم کرد. در چنین شرایط درونی، همراهی صمیمانه با فرد، این اجازه را به شخص می‌دهد تا خود را آزادانه بیان کند [...] این شرایط اتمسفری از «صراحت، صداقت و اشتراک[۸]» را به وجود می‌آورد که درون‌بودگی را تعریف می‌کند (Pimlott, 2018, 6).*

از صحبت‌های سنت می‌توان چنین برداشت کرد که، کناره‌گیری آدمی از جهان، او را در وادی ادراکی فرو می‌برد که خود و نفس خود را به عنوان درون پذیرفته، و تحت تاثیر این جایگاه از درون‌بودگی، خود را به صورت آزادانه بیان می‌کند. چرا که جهانی که او از آن نشات می‌گیرد، همه و همه درون اوست.

فضا، صمیمیت، درون‌بودگی

تحت تاثیر درون‌بودگی، تجربه انسان از فضا، درونی می‌شود (McCarthy, 2005). بعلاوه ادراک انسان از فضا، به فراتر از نسبت ارتباط آغاز و پایان حدود انسانی (یعنی پوست) با فضا وابسته است (هال، ۱۳۸۷). در واقع ارتباطی پیچیده بین محیط اطراف و درک ما از آن محیط وجود دارد. ادوارد ت. هال در رابطه با درک انسان از فضا می‌گوید: «درک او از فضا پویاست، به این دلیل که به عمل مربوط می‌شود ــ یعنی آنچه که می‌توان در یک فضای معین انجام دادــ نه آنچه که با دید غیرفعال دیده می‌شود» (هال، ۱۳۸۷، ۱۳۷). لذا عمل انسان، اعمال‌کننده تغییراتی در فضای پیرامونی خود است که این تغییرات تعریف کننده میزان همجواری با فضای پیرامون ما هستند، و این بر ادراک انسان از درون‌بودگی در آن فضا موثر است. در این‌جا درون‌بودگی در درون شخص واقع شده است؛ هرچند وضعیتی است که توسط محیط[۹] اطراف تعریف می‌شود (Pimlott, 2018, 8). یعنی درون‌بودگی که برآمده از نفس شخص بود، براثر فعالیت‌های او در فضا و تغییراتی که این فعالیت‌ها در فضا ایجاد می‌کنند، و متقابلا شرایطی که فضا بر وی حادث می‌کند، به وسیله محیط اطراف بازتعریف می‌شود. بنابراین، متغیرهایی که به هر نوعی شکل‌دهنده محیطی در اطراف آدمی هستند، بر تعریف و ادراک درون‌بودگی اثر می‌گذارند.

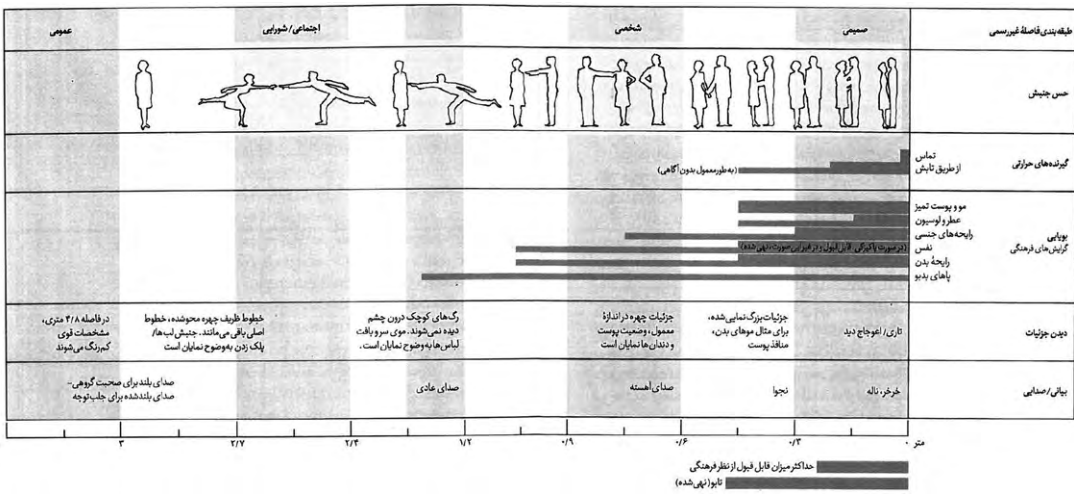
مک‌کارتی، حریم[۱۰]، حصار[۱۱]، عملکرد[۱۲] [و فعالیت]، در میان بودن[۱۳] و صمیمت[۱۴] را متغیرهای درون‌بودگی می‌داند. از نظر او، تغییر و دگرگونی در هر کدام از این متغیرها، می‌تواند سبب تحقق[۱۵] یا انحلال[۱۶] درون‌بودگی

شود. لذا بر این اساس، درون‌بودگی را می‌توان امری گذرا به حساب آورد (McCarthy, 2005, 120). بعلاوه، عواملی که درون‌بودگی را به امری گذرا بدل می‌کنند، بر ادراک یک فضا و به تبع آن بر ادراک مقیاس آن اثر گذارند. به عبارتی می‌توان گفت که مقیاس فضایی حادث بر انسان نیز، بر ادراک درون‌بودگی آن فضا موثر است. این مقیاس به مقیاس ابژه موجود در فضا و مقیاس عمل انجام گرفته در فضا وابسته است (۱۲۰). بنابراین نه تنها عوامل مستقر در یک فضا[۱۷]، بلکه الگوهای عمل در یک فضا[۱۸] نیز، امکان ایجاد درون‌بودگی را فراهم می‌سازند (Treadwell, 2005, 222 به نقل از McCarthy, 2005, 120) و می‌توانند بر ادراک آن موثر باشد. از طرفی این الگوهای عمل، به نوعی تعیین کننده میزان صمیمیت حاکم بر فضا هستند. لذا، صمیمت فضایی و آشنایی که بر اثر رفتار و عمل انسانی در فضا شکل می‌گیرد، شرایطی از درون را در فضا ایجاد می‌کند (Pimlott, 2018, 8). به عبارتی می‌توان چنین نتیجه‌گیری نمود که اعمال انسان که تعریف‌کننده میزان صمیمیت یک فضا هستند، بر ادراک درون‌بودگی آن موثرند. در همین راستا ادروارد ت. هال در نظریه «همجواری» خود (جدول ۱)، صمیمت فضایی را چنین تعریف می‌کند:

> *وجود یا عدم وجود احساس حرارت بدن شخص دیگر علامتی است که مشخص‌کننده مرز بین فضای صمیمی و غیرصمیمی می‌باشد. احساس بوی موهای شسته‌شده و تمیز و خطوط نامشخص چهره شخص دیگر از نزدیک همراه با احساس گرمای بدن او، ایجاد صمیمیت می‌کند (هال، ۱۳۸۷، ۱۳۸).*

جدول۱. جدول همجواری تعاملات انسانی بر اساس نظریه هال

منبع: کان، ۱۳۹۹

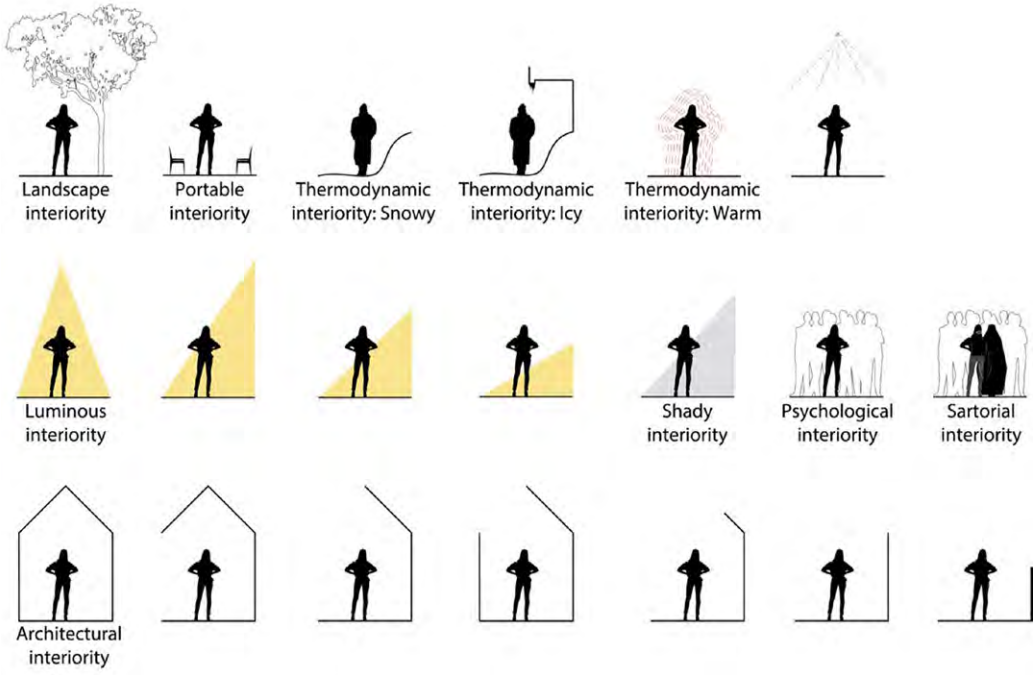


هال «همجواری» را قابل تقسیم به چهار ناحیه فاصله‌ای می‌داند. او مشاهده کرد که تجربه فضا، تنها متاثر از ادراک دیداری نیست، بلکه تمام سطوح حسی، ادراکی و تعاملی را در برمی‌گیرد. هریک از محدوده‌های تعامل انسانی، آداب اجتماعی و فرهنگی درخودنهفته‌ای دارند که مشخص می‌کند در هر ناحیه، چه کاری را می‌توان و چه کاری را نمی‌توان انجام داد. از منظری ساده‌سازی شده، در تقسیم‌بندی هال، فضا از اطلاعات حسی قابل انتقال بین افراد در فواصل مختلف سرچشمه می‌گیرد (کان، ۱۳۹۹).

همان‌طور که در ابتدا گفتیم، حدوث درون‌بودگی لزوما وابسته به حد و مرز معماری و آستانه فیزیکی نیست. با توجه به آراء بیان‌شده در بالا می‌توان چنین تفسیر کرد که صمیمت به نوعی یکی از آستانه‌های غیرمادی درون‌بودگی را شکل می‌دهد. آستانه‌ای نامرئی، تا حدی ذهنی و مبتنی بر اعمال انسانی. به عبارتی درون‌بودگی را می‌توان از جنبه‌ای، فضایی از نزدیکی و صمیمت تعبیر کرد. صمیمیتی که با سخاوت به وسیله درون‌بودگی عرضه می‌شود (McCarthy, 2005, 117).

با توجه به بیانات بالا، می‌توان چنین نتیجه‌گیری نمود که درون‌بودگی ادراکی توسط انسان، اگرچه برآمده از نفس و درون اوست و ریشه در فردیت و شخصیت او دارد، با این حال تحت تاثیر فضا نیز بازتعریف می‌شود.

فضایی که نه تنها لزوما به حدود و حصور بنا برای تعریف خود نیازی ندارد، بلکه توسط عوامل مختلفی از جمله فعالیت‌های همین انسان دچار تغییر شده و در نتیجه ادراکی متفاوت را بر او القا می‌دارد. ادراکی که تحت تاثیر مقیاس فضایی و صمیمیت فضایی ناشی از فعالیت انسان، بر ادراک درون‌بودگی او از فضا موثر می‌باشد.

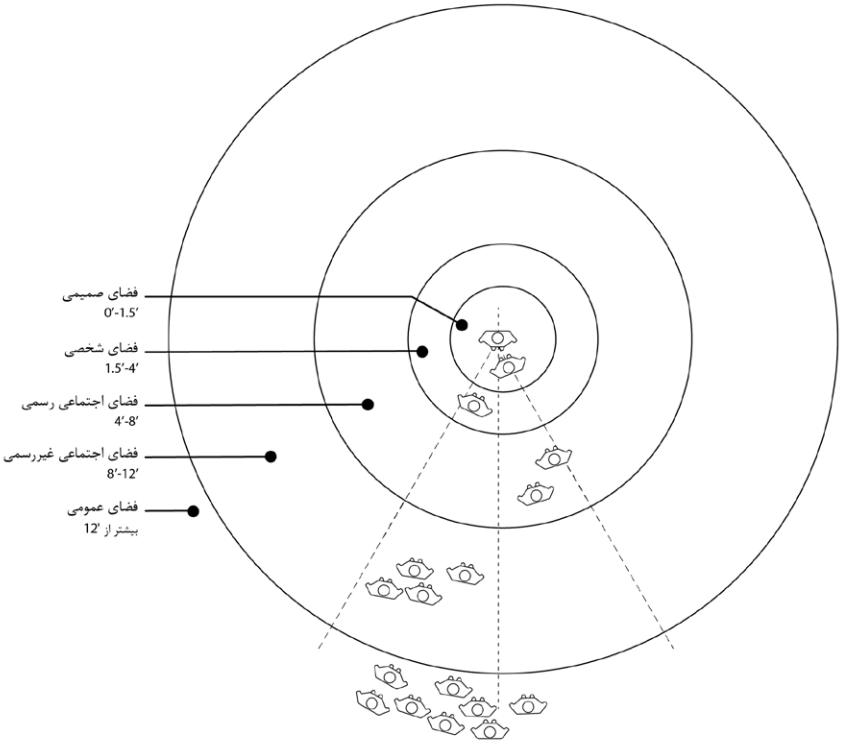


شکل ۱. طبقه‌بندی درون‌بودگی عمومی، بر اساس چهاردسته‌بندی اصلی تستون
منبع: Teston, 2020

تا این‌جا تعاریف جامعی از درون‌بودگی ارائه گردید. اگرچه به صورت کلی، صاحب‌نظران در تعاریف پایه‌ای درون‌بودگی اتفاق نظر دارند؛ با این حال، هر کدام در زمینه‌های مختلفی آن را مورد بررسی قرار داده‌اند و از زوایای خاصی به آن نگریسته‌اند. در نگاه مک‌کارتی، علاوه بر صمیمیت، پدیده‌هایی چون تکرار، آشنایی، امنیت و اطمینان، پذیرش ذهنی فضای قابل اشغال[۱۹]، حس لامسه(لمس کردن و لمس شدن)، ابعاد ابژه موجود در فضا، ابعاد و مقیاس کنش‌های فضایی، الگوهای عمل ممکن در فضا، عملکرد، نقش اجتماعی، رسم و رسوم اجتماعی و... (McCarthy, 2005) را نیز می‌توان جزو آستانه‌های غیرمادی درون‌بودگی و آنچه که القا کننده ادراک درون‌بودگی است، محسوب کرد. لذا ابعاد غیرمادیِ انتزاعی درون‌بودگی، گریزان و وابسته به اتمسفر هستند (۱۲۱). چنین دیدگاهی درباره وابستگی درون‌بودگیَ به اتمسفر، بیان‌کننده یکی از چهار گونه دسته‌بندی تستون از این مفهوم است.

تستون در مقاله خود، درون‌بودگی را ذیل مفهوم درون‌بودگی عمومی[۲۰] در چهار گونه دسته‌بندی می‌کند (شکل ۱). او درون‌بودگی را از منظرهای روانشناسانه[۲۱]، مبتنی بر فرم[۲۲]، اتمسفری[۲۳] و برنامه‌ای[۲۴] مورد بررسی قرار می‌دهد و برای هر کدام شرح و مثالی می‌آورد. از دیدگاه او، درون‌بودگی روانشناسانه، یک وضعیت ادراکی است. این نوع درون‌بودگیْ ادراک، زمان و حواس انسان را با یکدیگر ادغام می‌کند. تستون به درون‌بودگی مبتنی بر فرم، به عنوان سرراست‌ترین نوع آن اشاره می‌کند که درون‌بودگی و ادراک را، از طریق قراردهی شخص در قلب طراحی ایجاب می‌کند. او این نوع درون‌بودگی را مبتنی بر دو وجه فضای خالی[۲۵] ــ به عنوان ابژه حسی فضاــ و سطح[۲۶] ــ به عنوان ابژه حقیقی و موجود در فضاــ می‌داند. کنش این دو وجه در کنار یکدیگر، شرایطی را فراهم می‌آورد که می‌تواند درون‌بودگی را ذیل مفهوم سطح ــ خالی[۲۷] برای انسان قابل درک کند. این مفهوم در کنار ادراک انسانی، درون‌بودگی فرمال و روانشناسانه را تعریف می‌کند (Teston, 2020). تستون به نقل از برونو زوی، «پدیده حرکت در درون» (Zevi, 1957, 27 به نقل از Teston, 2020, 74) را تشکیل دهنده درون‌بودگی

مبتنی بر فرم می‌داند. به عبارتی، درون‌بودگی زمان، ماده و تجربه فضایی را تحت پوشش خود قرار می‌دهد و ادراک انسانی از طریق ارتباط حسی میان ابژه موجود در فضا، ماده و خود فضا، مکانی با حس درون را تشکیل می‌دهد. در رویکرد اتمسفری، او درون‌بودگی را حاصل تعاملی گذرا بین انسان با محیط اطراف خود می‌داند و به آن از منظر فضای داخلی عمومی می‌نگرد که ریشه در فرهنگ معاصر انسان دارد و از تعاریف پذیرفته شده «درون» متفاوت است. در این گونه، درون می‌تواند مجزا از پوشش معماری تعریف شود و اتمسفر و انرژی تعیین‌کننده آستانه درون هستند. از نظر او، در این رویکرد، جدای از تهویه مطبوع[۲۸] که یکی از عوامل فراهم‌کردن شرایط درون است، عواملی چون یک پل، سایه و صحنه‌ای از آب نیز می‌توانند معین‌کننده اتمسفری از درون در ادراک انسان از فضا باشند؛ چرا که فضا پدیده‌ای شرطی، بی‌پایان و نامرئی است که این امر دریافت ما از درون‌بودگی را گسترش می‌دهد. در راستای رویکرد برنامه‌ای درون‌بودگی، تستون درباره حلقه‌های هم‌مرکز در نظریه همجواری هال (۱۹۶۹) صحبت می‌کند (شکل ۲). سه حلقه هم‌مرکز که هرچه از مرکز فاصله می‌گیرند، سطح حریم شخصی در آن‌ها کاهش می‌یابد. حلقه اول فعالیت‌های بسیار شخصی را در بر می‌گیرد. حلقه دوم فعالیت‌هایی را شامل می‌شود که به طور معمول در درون انجام می‌شوند، اما انجام آن‌ها در بیرون نیز پذیرفته شده‌است. و حلقه آخر شامل فعالیت‌هایی است که اغلب در بیرون انجام می‌شوند اما امکان انجام در درون را هم دارند (Hall, 1969 به نقل از Teston, 2020, 77). به صورت خلاصه، این نوع درون‌بودگی شامل فعالیت‌هایی می‌شود که برای حوزه درون برنامه‌ریزی شده‌اند اما در حوزه بیرون اجرا می‌شوند. درون‌بودگی برنامه‌ای هنگامی بهتر ادراک می‌شود که با سه گونه ادراکی‌تر دیگر درون‌بودگی در نظریه تستون، لایه‌بندی شود. به عبارتی، درون‌بودگی روانشناسانه، مبتنی بر فرم و اتمسفری، به ادراک درون‌بودگی برنامه‌ای کمک می‌کنند (Teston, 2020). در بیانی جامع از نگاه تستون در رابطه با طبقه‌بندی درون‌بودگی عمومی می‌توان گفت: رویکردهای روانشناسانه، اتمسفری و برنامه‌ای درون‌بودگی، شامل ابژه‌های حسی، همراه با کیفیات حسی می‌شوند؛ اما رویکرد مبتنی بر فرم آن، شامل ابژه‌هایی حقیقی همراه با هر دو کیفیت حسی و حقیقی می‌شود (۶۹).



شکل۲. دیاگرام نظریه «همجواری» هال، حلقه‌های هم‌مرکز
منبع: Bingham-Hall & Cosgrave, 2019

پیملات نیز درون‌بودگی را فرصتی برای رهایی می‌داند و از آن به نوعی از آزادی یاد می‌کند. او نوعی از درون‌بودگی را واجد ارزش می‌داند که در آن انسان در میان سایرین حاضر و با آن‌ها همنشین می‌شود، ولی در عین حال هوشیار و آگاه از خود است. او این درون‌بودگی را پادزهری[۲۹] در برابر شرایط اجباری و ناآگاهانه «درون» در رژیم‌های تمامیت‌خواه[۳۰] می‌داند (Pimlott, 2018). یانگ (۲۰۲۳) به نقل از پیملات (۲۰۱۸) می‌گوید:

> *اگر درون‌بودگی شکل دهنده آزادی باشد، بنابراین سیستم‌های ساختاری، فرهنگی و طراحی شده‌ای که رفتار را کنترل می‌کنند درون‌بودگی نیستند، بلکه «وضعیتی از درون» (Pimlott, 2018, 10) به واسطه قدرت و کنترل هستند (Young, 2023, 142).*

به عبارتی، یکپارچگی رفتاری که در رژیم‌های تمامیت‌خواه بر ساختار فرهنگی و اجتماعی یک جامعه تحمیل می‌شود، در راستای درونی‌کردن آن جامعه صورت می‌گیرد. حال آنکه این نوع از درون، به عقیده پیملات و یانگ، درون‌بودگی محسوب نمی‌شود؛ بلکه وضعیتی از درون است که به واسطه قدرت و کنترل بر بدنه اجتماعی تحمیل شده‌است؛ چرا که آزادی را از انسان آن جامعه سلب می‌کند. در واقع به عقیده پیملات، اگرچه چنین رژیم‌هایی این نوع از درون بودن را آزادی می‌دانند، ولی با این حال آزادی آن است که آدمی به واسطه درون‌بودگی وجودی و نفسانی خود، در میان چنین اجتماعی حاضر باشد ولی با جریان آن‌ها همراه نشود.

آتیویل، درون و درون‌بودگی را مفاهیمی شکل‌دهنده به اندیشه و روش‌های اندیشیدن می‌داند. او به مفهوم درون نگاهی عینی دارد وآن را با فرم و فضای بسته هم‌راستا می‌داند که این دیدگاه کالبد معماری و سازه را برای دست‌یابی به این مفهوم ضروری می‌داند. از طرفی، نگاه او به درون‌بودگی، نگاهی ذهنی است که این مفهوم را با مفهوم خود (نفس) به عنوان درون و خود فردی و خود شخصی انسان موازی می‌داند. او همچنین مفهوم درون را در کنار مفهوم بیرون مورد بررسی قرار می‌دهد و آن‌ها را دارای رابطه‌ای دوگانه می‌داند (Attiwill, 2019). او به نقل از دلوز، درون را کنش و تاثیری از بیرون می‌داند و آن را به مثابه بیرونی در پناه گرفته شده تعریف می‌کند (Deleuze, 2010, 81 به نقل از Attiwill, 2019, 172-173). به عبارتی می‌توان درون را بیرونی گلچین شده و بیرون را درونی به ظهور درآمده دانست. با چنین رویکردی نسبت به مفاهیم بیرون و درون، درون‌بودگی می‌تواند به عنوان پیوستگی و اتصال میان یک چیز و متعلقات آن تعریف شود (Attiwill, 2019). پیوستگی و اتصالی که انفصالی به واسطه عدم مرزبندی بین درون و بیرون در آن ایجاد نمی‌شود و چنین درون ممتدی تضمین کننده آن است.

یانگ (۲۰۲۳) نیز در مقاله خود چهارچوب‌های ریشه‌ای[۳۱]، دیدگاه‌ها، داوری‌ها[۳۲] و به عبارتی جهان‌بینی را جزء جدایی‌ناپذیری از درون‌بودگی می‌داند چرا که درون‌بودگی را یک تجربه ادراکی متاثر از محیط و زمینه می‌داند (Young, 2023) و چنین بیان می‌کند:

> *درون‌بودگی تنها توسط فضایی که بدنم در آن مستقر شده‌است یا توسط محدوده‌هایی گذرا که در اطرافم وجود دارد تعریف نمی‌شود، بلکه توسط پیوند پیچیده‌ای از تجربیات محیطی و زمینه‌ای، فرهنگی، حسی و اجتماعی هم‌راستا با زمان، از طریق یک زمینه ادراکی تجربه می‌شود (Merleau-Ponty, 2012). من از درون‌بودگی خود جدایی‌ناپذیرم. من را نمی‌توان از چهارچوب‌های ریشه‌ای خود و نتیجتا از داوری‌هایی که توسط تفاسیر و عوامل[۳۳] گوناگون نشات می‌گیرد جدا نمود (Young, 2023, 155).*

در زیر جدولی (جدول۲) برای جمع‌بندی و نگاهی جامع به تعاریف مفهوم درون‌بودگی تهیه شده‌است:

جدول۲. تعاریف درون‌بودگی از دیدگاه صاحب‌نظران

منبع: نگارندگان

مشخصات منبع	تعاریف مفهوم درون‌بودگی
McCarthy, 2005	مک‌کارتی درون‌بودگی را محدود به تعریف معماری نمی‌داند. او برای درون‌بودگی آستانه‌هایی غیرمادی در نظر می‌گیرد و آن‌ها را چنین برمی‌شمارد: صمیمیت، پدیده‌هایی چون تکرار، آشنایی، امنیت و اطمینان، پذیرش ذهنی فضای قابل اشغال، حس لامسه(لمس کردن و لمس شدن)، ابعاد ابژه موجود در فضا، ابعاد و مقیاس کنش‌های فضایی، الگوهای عمل ممکن در فضا، عملکرد، نقش اجتماعی، رسم و رسوم اجتماعی و... . بعلاوه، این ابعاد غیرمادی را، انتزاعی، گریزان و وابسته به اتمسفر می‌داند.

مشخصات منبع	تعاریف مفهوم درون‌بودگی			
Teston, 2020	درون‌بودگی عمومی	روانشناسانه	وضعیتی ادراکی که ادراک، زمان و حواس انسان را با یکدیگر ادغام می‌کند.	رویکردهای روانشناسانه، اتمسفری و برنامه‌ای درون‌بودگی، شامل ابژه‌های حسی، همراه با کیفیات حسی می‌شوند؛ اما رویکرد مبتنی بر فرم آن، شامل ابژه‌هایی حقیقی همراه با هر دو کیفیت حسی و حقیقی می‌شود.
		مبتنی بر فرم	سرراست‌ترین نوع درون‌بودگی. درون‌بودگی و ادراک را، از طریق قراردهی شخص در قلب طراحی ایجاب می‌کند. بر دو وجه فضای خالی ــ به عنوان ابژه حسی فضاــ و سطح ــ به عنوان ابژه حقیقی و موجود در فضاــ مبتنی است. کنش این دو وجه در کنار یکدیگر، درون‌بودگی را ذیل مفهوم سطح‌ــخالی برای انسان قابل درک می‌کند. مفهوم سطح‌ــخالی در کنار ادراک انسانی، درون‌بودگی فرمال و روانشناسانه را تعریف می‌کند. به نقل از برونو زوی، «پدیده حرکت در درون»، تشکیل دهنده این نوع از درون‌بودگی است.	
		اتمسفری	درون‌بودگی اتمسفری، حاصل تعاملی گذرا بین انسان با محیط اطراف خود است. در این رویکرد از درون‌بودگی، درون می‌تواند مجزا از پوشش معماری تعریف شود و اتمسفر و انرژی تعیین‌کننده آستانه درون هستند. تهویه مطبوع یکی از عوامل فراهم‌کردن شرایط درون در این نوع از درون‌بودگی می‌باشد. از آنجا که فضا پدیده‌ای شرطی، بی‌پایان و نامرئی است و این امر دریافت ما از درون‌بودگی را گسترش می‌دهد، لذا عواملی چون یک پل، سایه و صحنه‌ای از آب نیز می‌توانند معین‌کننده اتمسفری از درون در ادراک انسان از فضا باشند.	
		برنامه‌ای	در تعریف این رویکرد از درون‌بودگی، از حلقه‌های هم‌مرکز در نظریه همجواری هال (۱۹۶۹) صحبت می‌شود. سه حلقه هم‌مرکز که هرچه از مرکز فاصله می‌گیرند، سطح حریم شخصی در آن‌ها کاهش می‌یابد. این نوع درون‌بودگی شامل فعالیت‌هایی می‌شود که برای حوزه درون برنامه‌ریزی شده‌اند اما در حوزه بیرون اجرا می‌شوند. درون‌بودگی برنامه‌ای هنگامی بهتر ادراک می‌شود که با سه گونه ادراکی‌تر دیگر درون‌بودگی در نظریه تستون، لایه‌بندی شود. به عبارتی، درون‌بودگی روانشناسانه، مبتنی بر فرم و اتمسفری، به ادراک درون‌بودگی برنامه‌ای کمک می‌کنند.	
Pimlott, 2018	درون‌بودگی را فرصتی برای رهایی می‌داند و از آن به نوعی از آزادی یاد می‌کند. او نوعی از درون‌بودگی را واجد ارزش می‌داند که در آن انسان در میان سایرین حاضر و با آن‌ها همنشین می‌شود، ولی در عین حال هوشیار و آگاه از خود است.			
Attiwill, 2019	آتیویل درون و درون‌بودگی را مفاهیمی شکل‌دهنده به اندیشه و روش‌های اندیشیدن می‌داند. نگاه او به درون‌بودگی، نگاهی ذهنی است که این مفهوم را با مفهوم خود (نفس) به عنوان درون و خود فردی و خود شخصی انسان موازی می‌داند. در جهانی که تقسیم‌بندی و مرزبندی میان درون و بیرون، دیگر به شکل سنتی آن تعریف نمی‌شود، درون‌بودگی را به عنوان پیوستگی و اتصال میان یک چیز و متعلقات آن تعریف می‌کند.			
Young, 2023	درون‌بودگی را یک تجربه ادراکی متاثر از محیط و زمینه می‌داند. انسان را از درون‌بودگی خود جدایی‌ناپذیر می‌داند. لذا چهارچوب‌های ریشه‌ای، دیدگاه‌ها، داوری‌ها و به عبارتی جهان‌بینی را جزء جدایی‌ناپذیری از درون‌بودگی می‌داند.			

درون‌بودگی را می‌توان دارای ساختار پیچیده تئوریک دانست. ساختاری نیرومند که می‌توان در همه‌جا آن را ادراک نمود. با این وجود اگرچه می‌توان ردپای اندیشه درون‌بودگی را در اعمال کاربردی چون طراحی و معماری داخلی دنبال کرد و ثمره این اندیشه را از طریق استقرار در پیامد این اعمال مشاهده نمود، اما همچنان این مفهوم را می‌توان در ریشه آن، یعنی اخلاق (آداب)[۳۴] و در تفکر مفهومی[۳۵] جست وجو نمود (McCarthy, 2005, 122). «درون‌بودگی مفهومی است که بسته به اجتماع، فرهنگ، پیشرفت‌های فیزیکی و تکنولوژیکی متغیر است» (122). این تغییرپذیری و عدم ثبات در زمینه معماری نیز مشهود است. آیزنمن در این باره چنین می‌گوید: «درون‌بودگی معماری، لزوما چیزی ثابت و از پیش شناخته‌شده‌ای نیست» (Eisenman, 1999, 87 به نقل از McCarthy, 2005, 122). با این حال، انسان خود می‌تواند درون‌بودگی را در یک محیط و در یک کالبد معماری بازتعریف کند. فردی تنها در یک خانه یا در یک سرپناه، چگونه می‌تواند درون‌بودگی را ادراک کند؟ او به وسیله قاب عکسی از خانواده خود و یا یادگاری از آشنایان خود، محیطِ غریبِ زیست خود را شخصی‌سازی نموده و آن را برای بودن و استقرار خود، به جای بهتری تبدیل می‌کند. او بدین وسیله، محیط را برای خود آشنا می‌سازد و هویت و وجود خود را بازتعریف می‌کند. در واقع او درون‌بودگی را برای خود ملموس می‌کند. به عبارتی می‌توان درون‌بودگی را بازتعریف خود و هویت خود، در دنیایی که انسان در آن غریب است تعریف نمود. وضعیتی برای التیام گمگشتگی انسان در جهان پیرامون.

بنابراین، درون‌بودگی مفهومی است که وضعیتی را متبادر می‌سازد. این وضعیت علاوه بر آنکه از درون آدمی نشات می‌گیرد، در محیط بیرون نیز خود را نمایان می‌سازد. به عبارتی، محیط اطراف نیز بر حدوث این وضعیت بر انسان تاثیرگذار است. عوامل مختلفی طبق آنچه تا به این‌جا بیان شد بر ادراک درون‌بودگی در محیط اثرگذارند. لذا ادراک درون‌بودگی لزوما وابسته به محیطی داخلی نیست؛ بلکه وقوع این عوامل در هر محیطی قابلیت القای درون‌بودگی بر انسان را دارد و می‌تواند پذیرش فضایی با ویژگی درون را سبب شود. در نتیجه، می‌توان چنین تفسیر نمود که درون‌بودگی در یک فضای باز، عمومی و حتی شهری نیز قابلیت حدوث دارد و به تبع آن چنین فضاهایی را نیز می‌توان به عنوان فضای داخلی و درونی پذیرا بود.

فضای داخلی عمومی[۳۶]

حوزه‌های حضور آدمی در اجتماع را می‌توان به دو قلمرو عمومی و خصوصی تقسیم نمود. مجموعه‌ای از منابع و فضاهای مشترک که مورد استفاده عموم مردم و اجتماع قرار می‌گیرند همچون خیابان‌ها، پارک‌ها، موزه‌ها، کتابخانه‌ها و... در حوزه قلمرو عمومی قرار می‌گیرند. در مقابل، فضاها و منابعی که تابعیت خاص یا مالکیت خصوصی دارند و اجازه استفاده و دسترسی به آن‌ها محدود به افراد مشخص و یا صاحبان آن منابع می‌باشد، همچون خانه‌ها، محل کار، خودروها، حساب بانکی و دارایی‌ها و...، در حوزه قلمرو خصوصی قرار می‌گیرند. به طور کلی تلقی سنتی جامعه از فضای عمومی و خصوصی، همواره مرزی محکم میان این دو فضا در نظر گرفته‌است. حال آنکه امروزه با گذشت زمان و گسترش شهرها، این دوگانگی و مرز میان حوزه‌های عمومی و خصوصی به صورت بنیادین در حال تغییر و بازنگری است (Poot et al., 2015, 44). در راستای این بازنگری، کریستین بارت از «فضای عمومی ثانویه[۳۷]» سخن به میان می‌آورد که متفاوت از «فضای عمومی اولیه[۳۸]» می‌باشد. اگر فضاهای عمومی معمول چون خیابان‌ها، بازارها

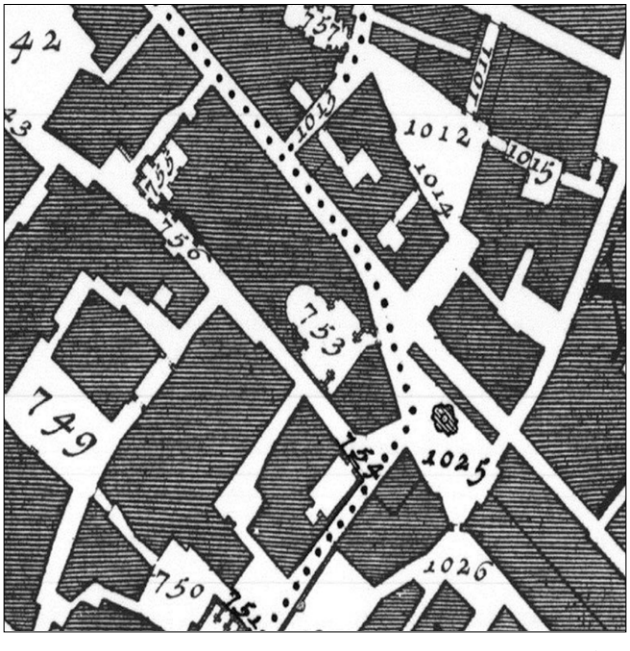
شکل ۳. باشگاه شنای Canal، بروژ، بلژیک، نمونه‌ای از فضاهای عمومی ثانویه
منبع: Poot et al, 2015

و میادین را جزو فضاهای عمومی اولیه بدانیم، فضاهایی چون پاساژها، حیاط‌های داخلی مجموعه‌ها، همچنین فضاهایی که به صورت سرپناه عمومی استفاده می‌شوند (شکل ۳)، مانند ایستگاه‌های اتوبوس و... را می‌توان در دسته فضاهای عمومی ثانویه قرار داد (Kristiaan Borret, 2007, 39-41 به نقل از Poot et al., 2015, 44). فضاهای عمومی محصورشده‌ای که در عین مالکیت عمومی که دارند، به نحوی دارای مالکیت خصوصی نیز می‌باشند. این فضاها تحت عنوان «فضای داخلی عمومی» شناخته می‌شوند.

مانوئل دو سولا مورالس از این فضاها با عنوان «فضای جمعی[۳۹]» یاد می‌کند و در رابطه با آن‌ها چنین می‌گوید:

> *غنای مدنی، معماری، شهری و ریخت‌شناسی یک شهر معاصر در فضاهای جمعی آن نهفته است که منحصرا عمومی یا خصوصی محسوب نمی‌شوند، بلکه هر دو نقش را به صورت همزمان ایفا می‌کنند. این فضاها، فضاهای عمومی هستند که برای فعالیت‌های خصوصی استفاده می‌شوند، یا فضاهای خصوصی هستند که امکان استفاده جمعی را فراهم می‌کنند و تمام طیف میان این دو را شامل می‌شوند (Solà-Morales, 1992, 6).*

ریشه پدیداری چنین فضایی (داخلی عمومی)، به بحث‌های تاریخی حول محور فضای عمومی برمی‌گردد. زمانی که معمار و نقشه‌بردار ایتالیایی، جیامباتیستا نولی در سال ۱۷۸٤ ، نقشه‌ای از شهر رم تهیه کرد. در این نقشه (شکل ۴) او از دو رنگ سفید و سیاه برای مشخص کردن حوزه‌های عمومی و خصوصی استفاده کرده‌است. رنگ سفید برای حوزه عمومی و رنگ سیاه برای حوزه خصوصی. همان‌طور که در تصویر مشخص است، علاوه‌بر میادین و خیابان‌های قدیمی شهر، ساختمان‌های عمومی مهم نیز با رنگ سفید مشخص شده‌اند (Poot et al., 2015, 48)؛ به این معنا که او ساختمان‌هایی که اجتماع عمومی مردم در داخل آن‌ها صورت می‌گرفته مانند کلیساها و... را در کنار فضاهای عمومی متداولی چون میادین و خیابان‌های شهر، در حوزه عمومی دسته‌بندی کرده‌است. چنین تفسیر تازه‌ای از حوزه عمومی در قرن هجدهم میلادی، مرزی مبهم میان فضای عمومی و خصوصی را به تصویر می‌کشد که پایه‌های پدیده‌هایی چون «فضای داخلی عمومی» و «فضای داخلی شهری» را شکل می‌دهد.



شکل ۴. نقشه تهیه شده از شهر رم در سال ۱۷۸۴ توسط جیامباتیستا نولی
منبع: Poot et al, 2015

فضای داخلی شهری[۴۰]

شهر را می‌توان بستری برای حلول فعالیت‌های فضایی متاثر از فرهنگ یک جامعه دانست. حال آنکه تغییرات اقتصادی و پیشرفت تکنولوژی می‌تواند سبب تغییر در فرهنگ یک جامعه شده و در نتیجه فعالیت‌های فضایی آن

را در طول زمان دچار چالش کند (Atmodiwirjo and Yatmo, 2021, 1&2)؛ که در نتیجه بر ادراک جامعه از شهر موثر است. چنین تغییراتی، ادراکی جدید از شهر ایجاد کرده و آن را در حوزه‌های فضایی جدیدی درخور پذیرش می‌نماید که یکی از این حوزه‌ها با عنوان «فضای داخلی شهری» شناخته می‌شود.

ریشه «فضای داخلی شهری» را می‌توان در صحبت‌های والتر بنیامین- فیلسوف آلمانی- جست‌وجو نمود. او اولین نمونه‌های «فضای داخلی عمومی» به شکل امروزی را با بررسی بازاهای سرپوشیده پاریسی[۴۱] (شکل ۵) تحت عنوان «خانه‌های رویایی جمعی[۴۲]» (Benjamin, 1982, 511 به نقل از Leveratto, 2019, 2) معرفی می‌کند. جایی که بر اثر هم‌پوشانی دو حوزه فعالیت اقتصادی و خانگی، مرزهای دو حوزه عمومی و خصوصی کمرنگ می‌شوند (Leveratto, 2019, 2). لذا، توجه به فضای شهری به عنوان فضای عمومی و بازتعریف آن از دیدگاه فضای داخلی (درونی) و پیوند فضایی این دو (فضای شهری و فضای داخلی)، می‌تواند به ادراک «فضای داخلی شهری» بینجامد.

شکل ۵. پاساژ Choiseul، پاریس، فرانسه، نمونه‌ای از بازارهای سرپوشیده پاریسی
منبع[۴۳]: www.salutfromparis.com

به تعبیری، فضای داخلی شهری را می‌توان فضایی دانست که توسط آن، تجربه فضایی انسان در فضای شهری و در فضای داخلی باهم پیوند می‌خورد؛ و آدمی در عین بودن در بیرون و بودن در میان جمع، می‌تواند ادراکی درونی داشته باشد و به عبارتی درون‌بودگی بر وی حادث شود. در واقع، وقوع عوامل مختلفی که بر ادراک درون‌بودگی در محیط موثرند در شهر، سبب می‌شود تا فضای شهری، به عنوان فضایی داخلی پذیرفته شده و بدین ترتیب فضای داخلی شهری تعریف شود.

فضای داخلی شهری و درون‌بودگی

فضای داخلی شهری را می‌توان بستری برای ظهور درون‌بودگی دانست؛ ولی نه درون‌بودگی‌ای که متعلق به یک فضای داخلی و خصوصی می‌باشد، بلکه درون‌بودگی‌ای که متعلق به یک فضای بیرونی و عمومی است. به عبارتی در چنین فضایی، درون‌بودگی بیانگر کیفیتی از فضای شهری است (Power, 2014, 15 به نقل از Poot et al., 2018, 2). کیفتی که بر اثر آن محیط درون با مقیاس شهری پیوند می‌خورد (Poot et al., 2018, 2). در واقع در این بستر، درون‌بودگی به عنوان نحوه‌ای از ارتباط با جهان مطرح می‌شود (۶). جهانی که در اینجا شهر قلمداد می‌شود.

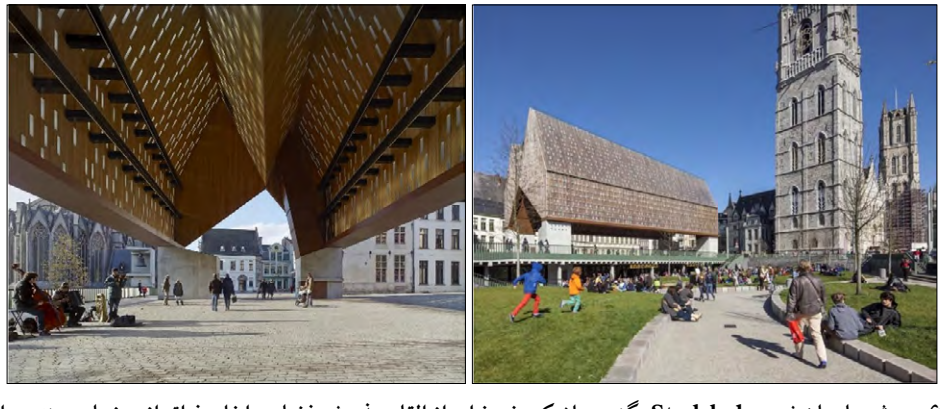
به عبارتی می‌توان چنین گفت که از دیدگاه فضای داخلی شهری، حضور انسان در شهر نه حضوری در میان انبوهی از ساختمان‌ها بلکه حضوری در میان انبوهی از فضاهای محصور توسط آن‌هاست. فضاهایی که می‌توانند به عنوان اتاق‌هایی با سقفی از آسمان تعبیر شوند. لوراتو از فضاهای باز شهری با عنوان «اتاق‌های در فضای باز[۴۴]» یاد می‌کند. چراکه این فضاها به دلیل محصور بودنشان می‌توانند از نقطه نظر طراحی، به عنوان فضاهای داخلی نیز در نظر گرفته شوند (Leveratto, 2019, 3). به عبارتی دیگر توالی فضاهای باز شهری سبب می‌شود تا این فضاها به صورت فضاهایی محصور ادراک شده و در نتیجه آن، فضاهایی داخلی را در دل شهر القا کنند.

در واقع، در شهرهای متراکم، فضای داخلی شهری شبکه‌ای[۴۵] از فضاهای عمومی را تشکیل می‌دهد که همزمان هم درون و هم بیرون را القا می‌کنند (Feliz Arrizabalaga, 2020, 92). لذا چنین دیدگاه شبکه‌ای سبب می‌شود تا دیگر فضای خارجی به صورت صرف «فضای خارجی» قابل ادراک نباشد و در نتیجه آن، فضای شهری و عمومی دیگر به صورت ارتباطی میان فضاهای خارجی تعبیر نشود؛ بلکه از آن به عنوان «فضاهای داخلی پیوسته[۴۶]» یاد شود (Pimlott, 2007, 10 به نقل از Attiwill, 2018, 56). این پیوستگی فضایی را می‌توان به لایه‌های پیازی تشبیه کرد که از درونی‌ترین لایه که خصوصی‌ترین آن نیز می‌باشد، تا بیرونی‌ترین آن و مسلما عمومی‌ترین آن، به عنوان فضاهایی داخلی ادراک شوند که به تبع آن در قلمرو شهری، به عنوان فضای داخلی شهری پذیرفته می‌شود.

بر این مبنا، هنگامی که انسان در خصوصی‌ترین لایه فضایی خود یعنی خانه به سر می‌برد، می‌تواند خود را در هسته کالبدی چند لایه[۴۷] با ساختاری شبیه به پیاز که از لایه‌های محافظتی متعددی تشکیل شده‌است تصور کند (Madanipour, 2003, 25 به نقل از Mace, 2019, 147). در این شرایط او تنها دیگر اتاقی که در آن قرار دارد را به عنوان فضایی داخلی نمی‌پذیرد، چراکه آگاهی او نسبت به فضایی که «درون» آن قرار دارد، تنها منحصر به آن اتاق نمی‌شود؛ بلکه این آگاهی سایر اتاق‌های اطراف آن اتاق، خیابان کنار آن، جاده‌ای دورتر از آن، منطقه‌ای که خانه در آن قرار گرفته و در نتیجه شهر اطراف آن اتاق را نیز پوشش می‌دهد (Mace, 2019, 147). بنابراین آگاهی انسان، لایه‌های درون‌بودن و ادراک درون‌بودگی را، از درونی‌ترین لایه تا بیرونی‌ترین آن که می‌تواند به فضای داخلی شهری تعبیر شود، پوشش می‌دهد.

طبق این تعابیر، القا و پذیرش فضای داخلی دیگر منوط به مرزهای سنتی همچون دیوار نیست و پای خود را فراتر می‌گذارد. جیولیو کارلو آرگان، آستانه‌ی درون‌بودگی را از یک سطح صرفاً توپولوژیک به یک سطح وجودی[۴۸] منتقل می‌کند و فضای درونی را نه به‌عنوان «فضایی محصور شده توسط دیوارها نسبت به بیرون» بلکه به‌عنوان «بعد اساسی وجود [انسان]» تعریف می‌کند (Argan, 1955, 5-6 به نقل از Leveratto, 2019, 4). در این راستا، میس (۲۰۱۹) در رابطه با فضاهای داخلی شهری چنین می‌گوید:

> *[...] فضاهای داخلی شهری تنها از طریق روابط فضایی و آستانه‌های واقعی به یکدیگر متصل نیستند، بلکه با انتقال مفهوم درون‌بودگی به خیابان‌های شهر، از طریق آستانه‌های ادراکی نیز به یکدیگر متصل می‌شوند [...]* (Mace, 2019, 147).



شکل ۶. پروژه سایه‌بان شهری Stadshal، گنت، بلژیک، نمونه‌ای از القا و پذیرش فضای داخلی فراتر از مرزهای سنتی و اتصال فضاهای داخلی شهری از طریق آستانه‌های ادراکی به وسیله انتقال مفهوم درون‌بودگی به خیابان‌های شهر. نمودی از فضای درونی به عنوان بعد اساسی وجود انسان

منبع[۴۹]: www.publicspace.org

چنین دیدگاه وجودی و ادراکی نسبت به مفهوم درون‌بودگی در فضای داخلی شهری سبب می‌شود تا به نوعی شهر با خانه هم‌ذات پنداری کند. چرا که طبق گفته شولتز، «خانه، مکان مرکزی وجود آدمی است» (شولتز، ۱۳۹۷، ۳۹). لذا ادراک شهر به مثابه خانه و پذیرش درون‌بودگی در آن همانطور که در خانه ادراک می‌شود، وابسته به جهانی است که بر انسان پدیدار می‌شود. به میزانی که این جهان بازتاب درون‌بودگی ادراکی و وجودی او باشد (Fuss, 2004 به نقل از Attiwill, 2024, 414)، پذیرش شهر به مثابه درون توسط او نیز بیشتر است. با این حال، در رابطه با تشابه کالبدی شهر با خانه در مبحث فضای داخلی شهری، از نظر هرمان سورگل، «خیابان به عنوان یک فضا به ساختمان‌هایی که آن را احاطه کرده‌اند مرتبط است، درست مانند اینکه یک اتاق به اتاقی دیگر متصل می‌شود» (Sörgel, 1918, 51 به نقل از Leveratto, 2019, 3). به عبارتی خیابان را می‌توان مانند راهروهای یک خانه در نظر گرفت که اتاق‌ها را به یکدیگر متصل می‌کنند و در نتیجه آن، ساختمان‌ها را به مثابه اتاق‌هایی در نظر گرفت. (شکل ۶)

در همین راستا، اولین نشانه‌های تعبیر شهر به مثابه خانه را می‌توان در حدود شش قرن پیش، در صحبت‌های لئون باتیستا آلبرتی، جست‌وجو کرد. او شهر را به همراه خیابان‌ها و میدان‌هایش، به عنوان «خانه‌ای بزرگ»؛ و همچنین خانه را نیز به همراه اتاق‌ها و راهروهایش، تحت عنوان «شهری کوچک» تعبیر می‌کند (Alberti, 1989, 36 به نقل از Leveratto, 2019, 3). چنین تعبیری از شهر، سال‌ها بعد در اسکیس‌های لویی کان نیز نمود می‌یابد. در نمایشگاهی که در سال ۱۹۷۱ در موزه هنر فیلادلفیا تحت عنوان «شهر/۲[۵۰]» برگزار می‌شود، او اسکیس‌هایی را ارائه می‌دهد که مشهورترین آن‌ها شعار «معماری از طراحی یک اتاق ناشی می‌شود[۵۱]» را به نمایش می‌گذارد. در این اسکیس، او طرحی سریع و ساده از یک میدان معمول ایتالیایی (تصویر۷) را به نمایش می‌گذارد و در زیر آن چنین می‌نویسد: «خیابان نیز یک اتاق است» (Leveratto, 2019, 3)، «اتاقی اجتماعی که دیوارهای آن متعلق به اهداکنندگان[۵۲] [و] سقف آن آسمان است» (Kahn, 1971, 33-34 به نقل از Leveratto, 2019, 3). به عبارتی در این نقل قول، اهداکنندگان، یعنی پیکره فیزیکی ساختمان‌های شهر و همچنین مردم آن، که شکل دهنده یک بدنه اجتماعی هستند، ادراک معماری را فراتر از وجه کالبدی آن شکل می‌دهند و در نتیجه، ادراک خیابان به مثابه یک اتاق را سبب می‌شوند. (شکل ۷)

شکل ۷. اسکیس‌های لویی کان برای نمایشگاه شهر/۲ موزه هنر فیلادلفیا. سال ۱۹۷۱
منبع: Kohane, 2009

لوراتو (۲۰۱۹) در خصوص دیدگاه کان در این اسکیس‌ها چنین می‌گوید:

> *[...] به این ترتیب، از طریق یک مقایسه بصری، او [(کان)] بر این واقعیت تاکید می‌کند که با وجود اینکه اتاق نمادی از پایه‌ای ترین واحد طراحی معماری است، ولی هویت آن به یک نوع خاص، مقیاسی متعارف و یا ساختاری خاص محدود نمی‌شود. به عبارتی، اتاق نمودی پدیدارگونه[۵۳] از نحوه درک و زندگی انسان در یک فضای ساخته‌شده میان فضای داخلی و فضایی دیگر است. حال این فضا چه در قلمرو خصوصی قرارگیرد و چه در قلمرو عمومی، چه در خانه در نظر گرفته‌شود و چه در یک میدانگاه شهری (Leveratto, 2019, 3).*

بنابراین، چنین تعریفی فضای ساخته‌شده ــ در این تعریف، اتاق ــ را محدود به مصالح و حوزه‌بندی‌های متداول معماری نمی‌داند. بلکه ساخت و وجود این فضا را منوط به عواملی منعطف می‌داند. عواملی که حتی ممکن است تنها ادراکی و ذهنی باشند. در چنین بیانی، ساخت یک فضا، صرف «ساخت» آن مدنظر است؛ و این فضای ساخته شده، چه فیزیکی و چه ادراکی، بیانگر فضایی درونی در میان سایر فضاهای دیگر است. چرا که ساخت این فضا و درونی بودن آن در کنار دیگر فضاها معنا می‌یابد. در نتیجه یک اتاق را، به عنوان درونی‌ترین فضایی که انسان آن را تجربه می‌کند، محدود به اتاق یک خانه نمی‌داند؛ بلکه فضایی در یک میدانگاه شهری و یا یک قلمرو عمومی نیز می‌تواند به عنوان نوعی از اتاق پذیرفته شود. در واقع تعریف «اتاق» را به گونه‌ای جامع می‌کند که سایر فضاها توسط آن به عنوان اتاق تعریف و پذیرفته‌شوند و یا اینکه رد شوند. به عبارتی، اتاق را به مفهومی با مصداق‌هایی متفاوت بدل می‌کند.

در نتیجه فضای داخلی شهری را می‌توان بازتعریفی از فضاهای باز و عمومی شهری از دیدگاه فضای داخلی تعبیر نمود. فضاهایی که مفهوم درون در آن‌ها دیگر لزوما با تعابیر سنتی تعریف نمی‌شود و بر اثر کنار هم نشینی چند فضای دیگر در حوزه عمومی، به صورت داخلی ادراک می‌شوند. در واقع، توالی فضاهای باز و عمومی در فضای شهری سبب می‌شود تا آن‌ها به صورت فضاهایی پیوسته ادراک شوند و به نوعی قرارگیری انسان در درون و درون‌بودگی را القا کنند. بر اثر القای این «درون‌بودگی شهری[۵۴]»، و پذیرش آن توسط درون‌بودگی ادراکی و وجودی آدمی، فضای شهری برای انسان شخصی‌سازی شده و آن را برای زیست خود مناسب می‌داند. لذا آدمی می‌تواند فضاهای شهری را به صورت «درون» و «داخل» ادراک کرده و در نتیجه آن به مفهوم «فضای داخلی شهری» معنا ببخشد.

درون‌بودگی و ابعاد کالبدی: فضای داخلی شهری

در این بخش چند تصویر از فضاهای مختلف شهری را بررسی کرده و آن‌ها را از دیدگاه فضای داخلی شهری تحلیل خواهیم کرد؛ تا چگونگی حدوث درون‌بودگی در فضای شهری را از منظر ابعاد کالبدی مورد بررسی قرار دهیم. هدف از تحلیل و بررسی این مصادیق، درک بهتر حدوث درون‌بودگی در مقیاس شهری برای فهم بهتر مطالب بیان‌شده در بالا و مفهوم فضای داخلی شهری می‌باشد.

شکل ۸. پل کریمخان زند، تهران، ایران، نمونه‌ای از فضای داخلی شهری با وجوه کالبدی
منبع: نگارندگان

در شکل ۸، پل‌های شهری سطحی از فضا را که در زیر آن‌ها واقع شده می‌پوشانند و عملکردی همچون سقف دارند. در نتیجه، فضایی درونی را متبادر می‌سازند که تنها دو وجه آن (سقف و کف) ماهیتی کالبدی دارند و وجوه دیگر آن ماهیتی ادراکی؛ و بدین ترتیب ادراکی از درون را بر فرد قرار گرفته در آن فضا القا می‌سازند؛ و به عنوان فضای داخلی شهری قابلیت پذیرش دارند. این نمونه را، می‌توان درون‌بودگی مبتنی بر فرم دانست چرا که کنش دو وجه *سطح* و *فضای خالی* در این قبیل فضاها سبب می‌شود تا درون‌بودگی ذیل مفهوم سطح ــ خالی تعریف شود.

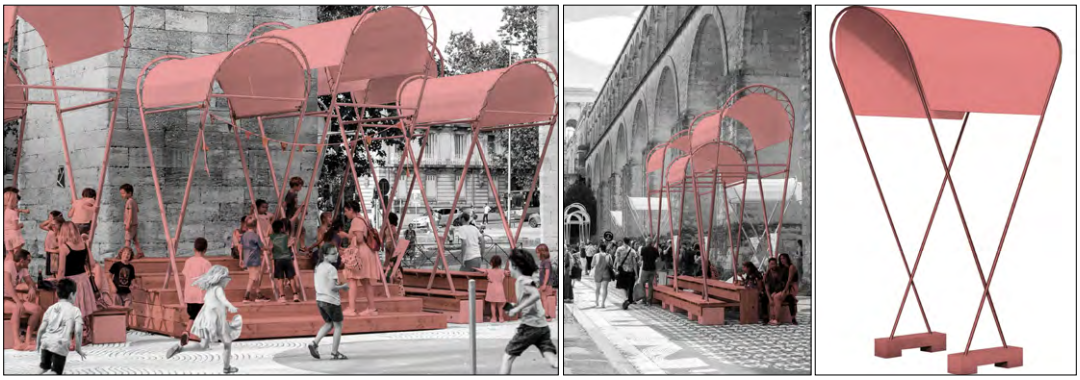
شکل ۹. کوچه مروی، تهران، ایران، نمونه‌ای از فضای داخلی شهری با وجوه کالبدی
منبع: نگارندگان

در شکل ۹ نیز همکاری وجوه سطح و فضای خالی مشهود است؛ به طوری که سطح ریتمیک و مدول‌واری که کالبد فیزیکی دو سمت کوچه را تعریف می‌کند، بر ابعاد روانی انسان تاثیر گذاشته و سبب می‌شود تا انسان سطح باز آسمان را نیز به عنوان وجهی از فضایی که در آن قرار گرفته تعبیر کرده و در نتیجه درون‌بودگی و ادراک درونی بر وی القا شود؛ و بدین ترتیب و بر اثر این محصوریت ادراکی، چنین گذر شهری را به عنوان فضایی داخلی و در پی آن فضای داخلی شهری پذیرا باشد.

شکل ۱۰. میدان‌گاه Mirrors، لاس کوندس، شیلی، نمونه‌ای از فضای داخلی شهری با وجوه کالبدی
منبع[۵۵]: www.archdaily.com

در فضای مصور در شکل ۱۰، همکاری وجوه کالبدی سازه موجود ــ به عنوان پناهی در برابر آفتاب ــ و عوامل مستقر در فضا از قبیل سکوهای نشیمن و درختچه‌ها، سبب تعاملی گذرا میان انسان و محیط اطراف شده و بنابراین بر ایجاد اتمسفری درونی در فضای شهری و در نتیجه آن پذیرش و ادراک چنین فضایی تحت عنوان فضای داخلی شهری موثر بوده‌است. جزئیاتی کوچک از قبیل سطح آیینه‌ای سقف نیز سبب شده تا کاربر فضا، از آن برای تجربه‌ای شخصی و درونی بهره‌برده و به نوعی فضا را برای خود شخصی سازی کند و آن را به عنوان درون بپذیرد. بعلاوه، نه تنها وجوه فیزیکی، بلکه وجوه غیر فیزیکی که از وجوه فیزیکی کالبد نشات می‌گیرند، همانند سایه‌ها در این نمونه،

نیز بر القای حس درون‌بودگی موثرند؛ چرا که بسته به زمینه موجود می‌توانند کاربر را در درون خود بپذیرند. برای مثال، در این نمونه سایه، درونی است در برابر آفتاب که کاربر را در آغوش خود پناه می‌دهد.



شکل ۱۱. The Arches، پاریس، فرانسه، نمونه‌ای از فضای داخلی شهری با وجوه کالبدی
منبع[۵۶]: www.archdaily.com

در شکل ۱۱، قوس‌های پارچه‌ای به عنوان ابژه‌های موجود در فضا، فعالیت‌ها و الگوهای عملی را در فضا تعریف می‌کنند که سبب تعریف مقیاس فضایی در مجموعه می‌شود؛ و در نتیجه صمیمیتی را به مجموعه القا می‌کند. بعلاوه، تکرار قوس‌ها در مجموعه سبب آشنایی فضایی برای کاربر می‌شود. این صمیمت و آشنایی فضایی در کنار ابعاد کالبدی مجموعه مانند قوس‌ها، سکوها، حریم‌ها ذهنی ناشی از کفسازی، سبب می‌شود تا مقیاس فضایی به گونه‌ای تعبیر شود که کاربر فضایی داخلی را در دل شهر ادراک نماید و بدین ترتیب چنین فضایی را به عنوان فضای داخلی شهری بپذیرد.

درون‌بودگی و ابعاد روانی: درون‌بودگی شهری

در این بخش نیز چند تصویر از فضاهای مختلف شهری و فعالیت‌های صورت گرفته در آن را بررسی کرده و آن‌ها را از دیدگاه درون‌بودگی شهری تحلیل خواهیم کرد؛ تا چگونگی حدوث درون‌بودگی در فضای شهری را از منظر ابعاد روانی مورد بررسی قرار دهیم. هدف از تحلیل و بررسی این مصادیق، درک بهتر مفهوم درون‌بودگی شهری برای فهم بهتر مطالب بیان‌شده در بالا و فهم تفاوت حدوث درون‌بودگی در ابعاد روانی و کالبدی در شهر می‌باشد.

۱۲ ۱۳ ۱۴

شکل ۱۲، ۱۳ و ۱۴. دست‌فروشان شهری، تهران، ایران، نمونه‌ای از فضای داخلی شهری با وجوه روانی/ درون‌بودگی شهری
منبع: اشکال ۱۲ و ۱۳ از صفحه اینستاگرام نگارنده سوم۵۷ و شکل ۱۴ توسط نگارنده اول برداشته شده‌است

در تجربیات ادراکی اشکال ۱۲، ۱۳ و ۱۴، درون‌بودگی ورای کالبد فیزیکی و معماری خود را نمایان ساخته‌است.

درون برای این اشخاص، نه دیگر لزوما حدی از محصوریت فیزیکی، بلکه حریمی ذهنی و ادراکی دارد چرا که متعلقات آن‌ها، تعریف‌کننده فعالیت‌های خاص آن‌ها در گذرهای شهری می‌باشد. فعالیت‌های درونی که اکنون در محیط بیرونی و شهر در حال وقوع هستند؛ و در نتیجه مقیاس شهری را به مقیاسی با قوه ادراک درونی تبدیل می‌کنند و بدین صورت درون‌بودگی شهری را رقم می‌زنند.

در شکل ۱۲، پیرمردی گذر را به استراحتگاهی برای خود بدل کرده و از فرورفتگی دیوار و سایه آن برای خود حریمی درونی ساخته‌است؛ و بدین طریق حوزه فضایی که او ــ به واسطه فعالیت خود، وسایل متعلق به خود، هیئت حضور خود در شهر و سایه خودــ در اطرافش شکل می‌دهد، به نوعی القا کننده مفهوم درون‌بودگی می‌باشد. در شکل ۱۳ نیز پیرمرد توسط وسایل خود حریمی را برای استراحت در دل شهر تعریف می‌کند و او نیز به همان طریق قبل، به نوعی مفهوم درون‌بودگی را در دل شهر القا می‌کند. هم‌چنین در شکل ۱۴، فرد با قرار دادن متعلقات مربوط به کسب و نوع فعالیت خود (فعالیتی درونی اما در دل شهر)، حریمی ذهنی را متبادر کرده و فضا را درخور ادراک درون‌بودگی می‌نماید.

شکل ۱۵. مسیرهای پیاده روی Escadinhas، ماتوسینهوس، پرتغال، نمونه‌ای از فضای داخلی شهری با وجوه روانی/ درون‌بودگی شهری

منبع[۵۸]: www.archdaily.com

در شکل ۱۵، ترکیب سطوح صلب ناکامل در کنار سکویی که در داخل آن‌ها قرار گرفته، فضایی ذهنی از درون را در دل یک فضای باز القا می‌کند. درون‌بودگی برای ارائه خود لزوما نیازی به کالبد فیزیکی ندارد؛ بلکه هر پدیده‌ای که به نوعی حریمی را در اطراف ادراک‌کننده‌ای ایجاد کند، حتی اگر روانی باشد، می‌تواند به نوعی درون‌بودگی را بر وی حادث کند. خواه به وسیله تجمعی از نقاط، خواه خطوط و یا خواه سطوحی باشد حتی ناکامل؛ ذهن انسان حوزه متاثر از این حریم‌ها را به عنوان نوعی از درون ادراک خواهد کرد؛ و حتی در بیرونی‌ترین فضای ممکن نیز، درون‌بودگی را تجربه خواهد کرد.

شکل ۱۶. New Ark Installation، آرهوس، دانمارک، نمونه‌ای از فضای داخلی شهری با وجوه روانی/ درون‌بودگی شهری

منبع[۵۹]: www.archdaily.com

همان طور که در شکل ۱۶ مشاهده می‌شود، می‌توان گفت گروهی از انسان‌ها که با یکدیگر آشنا هستند، به نوعی درون‌بودگی ذاتی در جمع خود دارند؛ و یک فرد به میزان نزدیکی به این جمع، طیفی از صمیمیت و در نتیجه درون‌بودگی را تجربه خواهد کرد. در این پروژه حلقه قرارگرفته در فضای شهری به نوعی این طیف درون‌بودگی را ملموس کرده‌است. در واقع، هرچه به مرکز حلقه نزدیک‌تر شده، صمیمت فضایی و ادراک ذهنی از فضای درونی بیشتر شده و در نتیجه آن، درون‌بودگی نیز بیشتر القا می‌گردد؛ و برعکس. به عبارتی دیگر، این حلقه و در واقع جمع افراد آشنا و صمیمت بین آن‌ها سبب می‌شود تا آدمی در دل شهر ادراکی درونی داشته و در نتیجه، مقیاس فضایی که بر او حادث می‌شود، سبب ادراک درون‌بودگی شود.

شکل ۱۷. خیابان کارگر شمالی، تهران، ایران، نمونه‌ای از فضای داخلی شهری با وجوه روانی/ درون‌بودگی شهری، منبع: نگارندگان

در راستای تحلیل‌های تصویر قبل، در شکل ۱۷ نیز صمیمیت فضایی ناشی از آشنایی و نزدیکی افراد بهم ــ سه دختری که دوست یکدیگرند، دو دختری که در حال پیاده‌روی هستند و دسته افرادی که بر سر یک میز نشسته‌اند ــ حوزه‌هایی از درون‌بودگی را تعریف کرده‌است. در اینجا نه تنها این آشنایی فضایی، بلکه عوامل موجود در فضا ــ همچون میز و صندلی‌ها در زیر حریمی که درخت ایجاد کرده‌است ــ در کنار الگوهای عمل موجود در فضا نیز بر القای درون‌بودگی در دل شهر موثر بوده‌اند.

به علاوه، نوعی دیگر از درون‌بودگی نیز در این تصویر مشهود است. فردی که در حال کار کردن با تلفن همراه است و همچنین مردی که تنها ایستاده، هر کدام به نوعی از جهان پیرامون خود جدا شده‌اند و به درون خود رجوع کرده‌اند. به عبارتی، فرد از جهان پیرامون برای ورود به جهان خود صرف نظر کرده‌است. در این حالت، او نوعی از درون‌بودگی را در دل شهر تجربه می‌کند که به صورت فردی بر وی حادث می‌شود؛ و چون تحت تاثیر این درون‌بودگی، او در عین بودن در جهان به آن تعلقی ادراکی ندارد، به نوعی آزادی و رهایی را تجربه می‌کند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله به بررسی مفهوم درون‌بودگی از دیدگاه صاحب‌نظران پرداخته شد و تعریفی جامع برای آن بیان گردید. همچنین تلاش شد تا مولفه‌های این مفهوم از آراء صاحب‌نظران استخراج شده و در فضای شهری مورد بررسی و تحلیل قرار گیرند؛ و در نتیجه، به تبع آن به بررسی و بیان مفهوم فضای داخلی شهری پرداخته شد. در انتها و پس از بررسی حدوث درون‌بودگی در فضای شهری نیز، تصویرهایی از فضاهای شهری از نقطه نظر فضای داخلی شهری و درون‌بودگی شهری مورد بحث و تحلیل قرار گرفتند.

مطابق با بیانات و تحلیل‌ها، کیفیتی از فضا را که سبب می‌شود تا وضعیتی از درون بر انسان حادث شود، می‌توان

درون‌بودگی نامید. درون‌بودگی امری پیچیده‌است که نمی‌توان به سادگی از آن عبور کرد؛ چرا که به نوعی بیان‌کننده تعاملی تجربی با جهان پیرامون است. این تعامل نه تنها لزوما وابسته به حد و مرز فیزیکی نیست، بلکه حتی در ماهیت خود مجرد از کالبد معماری است. در واقع، درون‌بودگی وضعیتی ادراکی است. وضعیتی ادراکی که از درون شخص نشات می‌گیرد و به بیرون سرازیر می‌شود. با این وجود، فضا همچنان بر حدوث این وضعیت موثر است. چرا که ابژه موجود در فضا و همچنین الگوی عمل انجام گرفته در فضا ــ که تعیین‌کننده میزان صمیمیت حاکم بر آن هستند ــ مقیاسی را به فضا القا می‌کنند، و مقیاس فضایی حادث بر انسان، بر ادراک درون‌بودگی آن فضا اثرگذار می‌شود.

با این تفاسیر هنگامی که درون‌بودگی به وادی شهر راه می‌یابد، بیانگر کیفیتی از فضای شهری می‌شود؛ که بر اثر آن محیط درون با مقیاس شهری پیوند می‌خورد. به این صورت که، شهر شبکه‌ای از فضاهای عمومی را تشکیل می‌دهد که همزمان هم بیرون و هم درون را القا می‌کنند. به عبارتی توالی فضاهای باز و عمومی در فضای شهری سبب می‌شود تا آن‌ها به صورت فضاهایی پیوسته ادراک شوند و در نتیجه فضای شهری دیگر به صورت ارتباطی میان فضاهای خارجی تعبیر نشود؛ بلکه از آن به عنوان فضاهای داخلی پیوسته یاد شود. تعریف شهر از این دیدگاه، آن را در حوزه فضایی جدیدی درخور پذیرش می‌نماید. حوزه فضایی که تحت عنوان فضای داخلی شهری شناخته می‌شود. بنابراین، از این پژوهش این نتیجه حاصل شده‌است که در تلاقی مفهوم درون‌بودگی و فضای شهری، دو بعد کالبدی و روانی نمودار می‌شود. در بعد کالبدی می‌توان گفت، از هم‌افزایی درون‌بودگی و ابعاد کالبدی، فضای داخلی شهری معنا می‌یابد. زیرا حدوث درون‌بودگی در میان کالبد فضای شهری، سبب ادراکی درونی از آن فضا شده و در نتیجه آن، آدمی فضای شهری را در هیئت فضایی داخلی پذیرا می‌شود؛ که از آن با عنوان فضای داخلی شهری تعبیر می‌گردد. به علاوه در بعد روانی می‌توان این‌گونه تبیین نمود که از هم‌افزایی این بعد با درون‌بودگی، درون‌بودگی شهری معنا می‌یابد. چرا که انسان در درون فضای نامحصور شهری به ادراکی درونی دست می‌یابد. در واقع او به وسیله بعد روانی خود، فضای شهری را برای خود شخصی‌سازی نموده و در آن فضا به نوعی به درون خود راه می‌یابد. به عبارتی فضایی که بر او حادث می‌شود، برآمده از جهان نفسانی خود اوست. در آخر، درون‌بودگی را می‌توان بازتعریف خود و هویت خود، در دنیایی که انسان در آن غریب است تعریف نمود. این بازتعریف در فضای شهری گاه از طریق ابعاد کالبدی و گاه از طریق ابعاد روانی تحقق می‌یابد؛ و این تحقق وسیله‌ای است برای التیام گمگشتگی انسان در جهان پیرامون.

تقدیر و تشکر

بدون شک عوامل زیادی در راستای به ثمر نشستن این مقاله موثر بوده‌اند. در ابتدا تشکر و سپاس بی‌کران خود را به خانواده عزیزم که همواره حمایت‌های بی‌دریغشان شامل حال من شده‌است تقدیم می‌دارم و زحماتشان را قدر می‌دانم. از اساتید گرامی و عزیزم جناب دکتر سید یحیی اسلامی و سرکار خانم دکتر مریم دربندی برای راهنمایی‌های راهگشایشان در مسیر این مقاله قدر دانم؛ و همچنین از همراهی جناب دکتر سید احسان مسعود در مسیر نیل به موضوع درون‌بودگی سپاس‌گزارم. و در آخر تشکر ویژه دارم از دوستان عزیزم، مهندس راضیه قانع‌زاده که فراتر از یک دوست، صمیمانه مرا در مسیر نگارش این متون همراهی نمودند؛ و همچنین مهندس علی اتفاقی و دکتر ابوالفضل مجلسی که راهنمایی‌ها و همراهی‌های آن‌ها همواره مشوق و دلگرمی من برای ادامه مسیر خود بوده‌است.

پی‌نوشت‌ها

1. Interiority
2. Condition
3. Individual
4. Freedom
5. Self
6. Individual and personal
7. Subjectivity

8. Openness, frankness and sharing
9. Environment
10. Boundary
11. Enclosure
12. Performance
13. Betweenness
14. Intimacy
15. Materialization
16. Dissolution
17. Spatial inhabitation
18. Patterns of practice
19. Preoccupation
20. Public interiority
21. Psychological interiority
22. Form-based interiority
23. Atmospheric interiority
24. Programmatic interiority
25. Void
26. Surface
27. Void-surface
28. Air conditioning
29. Antidote
30. Authoritarian regimes (neoliberalism)
31. Frame of reference
32. Judgements
33. Agency and interpretation
34. Morality (Etiquette)
35. Conceptual thinking
36. Public interior space
37. Secondary public space
38. Primary public space
39. Collective space
40. Urban interior space
41. Parisian arcades
42. "The dream-houses of the collective"
43. https://www.salutfromparis.com/arcades-in-paris1403/06/06 ,/
44. Open-air rooms
45. Network
46. Continuous interior
47. Multi-layered shell
48. Existential
49. https://www.publicspace.org/works/-/project/h031-stadshal-market-hall-and-central-squares, 1403/06/06
50. City/2
51. "Architecture comes from the Making of a Room"
52. Donors
53. Phenomenal representation
54. Urban Interiority
55. https://www.archdaily.com/1007768/mirrors-plaza-bla-estudio-creativo-plus-abarca-palma-arquitectos?ad_source=search&ad_medium=projects_tab, 1403/06/06
56. https://www.archdaily.com/1004141/the-arches-collectif-parenthese?ad_medium=gallery, 1403/06/06
57. www.instagram.com/maryam_darbandi_/ ,1403/06/06
58. https://www.archdaily.com/990537/escadinhas-footpaths-paulo-moreira-architectures?ad_medium=gallery, 1403/06/06

59. https://www.archdaily.com/1005597/new-ark-installation-tideland-studio?ad_medium=gallery, 1403/06/06

فهرست منابع

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

نوربرگ-شولتز، کریستیان (۱۳۹۷). *وجود، فضا و معماری* (مترجم: دکتر ویدا نوروز برازجانی). تهران: انتشارات پرهام نقش.

هال، ادروارد توئیچل (۱۳۸۷). *بُعد پنهان* (مترجم: دکتر منوچهر طبیبیان). تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

Alberti, L. B. (1989). *De re edificatoria*, Milan: Il Polifilo.

Argan, G. C. (1955). Il problema dell'arredamento. *La casa: Quaderni di architettura e critica*, 2, 5–6.

Atmodiwirjo, P. and Yatmo, Y. A. (2021). Urban Interiority: Emerging Cultural and Spatial Practices. *Interiority*, 4(1), 1–4.

Attiwill, S. (2018). Urban Interiority as Collective Individuation. [in]Arch International Conference – The Stories of Interior. Multiple Perspectives on Interiority.

Attiwill, S. (2019). A New Image for Interior and Interiority. In G. Brooker, H. Harriss, K. Walker. *Interior Futures*, Crucible Press, Yountville, 3(14), 168–175.

Attiwill, S. (2024). The Subjective City: Toward a Reconceptualization of Urban Interiority. In G. Marinic. *The Interior Urbanism Theory Reader*, New York: Routledge, 49, 412–418.

Benjamin, W. (1982). *Das Passagen-Werk*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Bingham-Hall, J. and Cosgrave, E. (2019). Choreographing the city: Can dance practice inform the engineering of sustainable urban environments? *Mobilities*, 14(2), 188–203.

Borret, K. (2007). *Policy document City Architect of Antwerp 2006-2011*, Antwerp: City of Antwerp.

de Solà-Morales, M. (1992). Openbare en collectieve ruimte. De verstedelijking van het privédomein als nieuwe uitdaging. *Oase Journal*, 33(–), 3–8.

Deleuze, G. (2010). *Foucault*, (Trans.: S. Hand), New York and London: Continuum. (Original work published 1986)

Eisenman, P. (1999). *Diagram diaries*, London: Thames & Hudson.

Feliz Arrizabalaga, N. (2020). Urban Interiority in the Anthropocene. *Interiority*, 3(1), 83–96.

Fuss, D. (2004). *The Sense of an Interior. Four Writers and the Rooms That Shaped Them*, New York, London: Routledge. Quoting Theodore Adorno, 13.

Hall, E. T. (1969). *The hidden dimension*, New York: Doubleday, Garden City.

Kahn, L. I. (1971). The room, the street and human agreement. *AIA Journal*, 56(3), 33–34.

Kohane, P. (2009). Louis Kahn and the Art of Drawing a Room. *Architecture and Urbanism Magazine*, 2(–), 171–174.

Leveratto, J. (2019). Urban Interiors: A Retroactive Investigation. *Journal of Interior Design*, 44(3), 161–171.

Mace, V. (2019). Transient Domesticity in the Urban Interior. In G. Brooker, H. Harriss, K. Walker. *Interior Futures*, Yountville: Crucible Press, 2(11), 144–163.

Madanipour, A. (2003). *Public and Private Spaces of the City*, London and New York: Routledge.

McCarthy, C. (2005). Toward a Definition of Interiority. *Space and Culture*, 8(2), 112–125.

Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception*, (Trans.: D. A. Landes), London: Routledge. (Original work published 1945)

Pimlott, M. (2007). *Without and Within. Essays on Territory and the Interior*, Rotterdam: Episode Publishers.

Pimlott, M. (2018). Interiority and The Conditions of Interior. *Interiority*, 1(1), 5–20.

Poot, T., De Vos, E., & Van Acker, M. (2019). Thinking beyond dualities in public space: The unfolding of urban interiority as a set of interdisciplinary lenses. *Interiors Design/Architecture/Culture*, 9(3), 1–22.

Poot, T., Van Acker, M., & De Vos, E. (2015). The Public Interior: The meeting place for the urban and the interior. *IDEA Journal*, 15, 54–64.

Power, J. (2014). Interior space: Representation, Occupation, Well-Being and Interiority. *Temes de Disseny*, 30, 11–19.

Sennett, R. [Harvard GSD] (2016, April 26). *Interiors and interiority* [Video file]. Retrieved from https://youtu.be/hVPjQhfJfKo

Sörgel, H. (1918). *Einfuhrung in die Architektur Asthetik*, Munchen: Piloty & Loehle.

Teston, L. (2020). On the Nature of Public Interiority. Interiority, 3(1), 61–82.

Treadwell, S. (2005). The motel: An image of elsewhere. *Space and Culture*, 8, 214–224.

Young, B. (2023). Interiority and Agency: Exploring Self in Context with Others in the Act of Creation. *Interiority*, 6(2), 141–158.

Zevi, B. (1957). *Architecture as space*, New York: Horizon Press.

نحوهٔ ارجاع به این مقاله

مهدوی اردکانی، سید مرتضی؛ اسلامی، سید یحیی و دربندی، مریم (۱۴۰۳). درون‌بودگی و حدوث آن در فضای داخلی شهری. *اندیش‌نامه معماری داخلی*، ۳(۳)، ۱۰ـ۳۲.

Mahdavi Ardakani, S. M.; Islami, S. Y. and Darbandi, M. (2025). Interiority and its Manifestation in Urban Interiors. *Andišnāme-ye Me'māri-ye Dāxeli*, 3(3), 10-32.

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol. 3 - No. 3 - Autumn 2024 & Winter 2025
Research Paper, Pages 34 - 52
DOI: 10.30480/intand.2024.5450.1008

Analysis of the interior architecture of Stone Mosque of Tark

Saina Mohammadi Khabazan[1]

Received Date: 1 September, 2024 Accepted Date: 31 December, 2024

Abstract

Stone Mosque of Tark has a different interior space compared to other Iranian mosques because of its interior architectural features; The placement of the tomb inside the mosque, the numerous altars and the lotus ornaments, which have been worked in large numbers and in different dimensions inside the altar, tomb and columns. It is worth noting that in addition to the spatial arrangement and interior elements, the ornaments of this mosque play a significant role in shaping its concept. In other words, in this mosque, the ornaments are not decorative and superfluous to the original work, rather they have become a means of completing an artwork and even a means of forming and creating it, because in Iranian art and architecture, being beautiful is associated with creating; The word "honar", meaning art in persian, is "ho n are" which means creating beautiful, and the word "araye", meaning ornaments in persian, is derived from the Indo-European root "ar", meaning to place together, and is considered the main component of the word "art" and "honor" and, consequently, to make beautiful. For this reason, the main goal of this research was to explain the concept of the Stone Mosque of Tark according to its interior architectural features. In other words, this research aims to reveal the concepts hidden in this mosque through the analysis of the interior architecture of the Stone Mosque of Tark and its ornaments. Based on this, in order to understand the concept of the Stone Mosque of Tark, this research investigates and describes interior architectural elements of this mosque, including its ornaments and motifs. It should be mentioned that in addition to the form of each motif, its concept and meaning should also be considered. In this way, this research investigated the mentioned characteristics with the descriptive-analytical method and gathered information through field and library studies. This research after investigating the Literature review, has first described the Stone Mosque of Tark, then it has analyzed its interior architecture and its ornaments and motifs, and finally led to the conclusion that this building is a school-tomb-mosque, and the purpose of the founder or founders was to create a space-place for transcendence and evolution, as it can be seen from the interior space and its ornaments that the mentioned tomb belongs to their Qutb, and the various altars of those teachers who made their students rise and bring blessings to everyone.

Keywords: Ilkhanid architecture, interior architecture, Stone Mosque of Tark, ornaments

1. Ph.D. in Architecture, School of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
Email: s.m.khabazan@ut.ac.ir

دوفصلنامهٔ اندیش‌نامهٔ معماری داخلی
دوره سوم، شماره سوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، صفحات ۳۴ تا ۵۲
DOI: 10.30480/intand.2024.5450.1008

تحلیل معماری داخلی مسجد سنگی تَرک*

سایینا محمدی خبازان[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۱

چکیده

مسجد سنگی ترک، واقع در شهر میانه به دلیل ویژگی‌های معماری داخلی آن از جمله قرارگیری مقبره درون مسجد، محراب‌های متعدد و نقش‌مایه‌ی نیلوفر که در تعداد زیاد و ابعاد و انحاء گوناگون درون محراب، مقبره و ستون‌ها کار شده است، فضای داخلی متفاوتی نسبت به دیگر مساجد ایرانی دارد. علاوه بر چیدمان فضایی و عناصر داخلی، آرایه‌های این مسجد نیز نقش شایان توجهی در شکل‌گیری ماهیت آن ایفا می‌کنند. به دیگر سخن در این مسجد آرایه‌ها عناصری مازاد بر اصل اثر نیستند و نه تنها مایه‌ی تکمیل بلکه مایه‌ی تشکیل آن شده‌اند چرا که در معماری ایرانی زیبنده بودن از همان ابتدا با ساختن همراه بوده است. به همین دلیل هدف اصلی این پژوهش تبیین ماهیت مسجد سنگی ترک با توجه به ویژگی‌های معماری داخلی آن است. به بیانی دیگر این پژوهش بر آن است تا از طریق تحلیل معماری داخلی مسجد سنگی ترک و آرایه‌های آن، مفاهیم نهفته در این مسجد را آشکار سازد. به همین دلیل این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، نخست به بررسی تاریخی مسجد سنگی ترک پرداخته و به شکلی جامع آن را توصیف کرده است، سپس معماری داخلی این مسجد را از طریق بررسی چیدمان فضایی، عناصر داخلی و آرایه‌های آن با رویکردی نمادشناسانه تحلیل کرده است. و در نهایت به این نتیجه رهنمون شده است که این بنا یک مسجد-مدرسه-مقبره است، و هدف بانی یا بانیان از ساخت آن، ایجاد فضا-مکانی برای فرهمندی، فرازروی و تکامل بوده است، چنان‌که از فضای داخلی، آرایه‌ها و نقش‌مایه‌های آن چنین برمی‌آید که مقبره‌ی درون مسجد متعلق به قطب آنان بوده باشد و به نظر می‌رسد محراب‌های گوناگون آن مدرس چنان اساتیدی است که موجب فرازروی و تکامل شاگردان خود می‌شوند و خیر و برکت را برای همگان به ارمغان می‌آورند.

واژگان کلیدی: معماری ایلخانی، معماری داخلی، مسجد سنگی ترک، آرایه، نقش‌مایه.

۱. دکتری معماری، دانشکده معماری، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email:s.m.khabazan@ut.ac.ir

مقدمه

مسجد سنگی تَرک واقع در شهر میانه، دارای معماری داخلی ویژه‌ای است که آن را از دیگر مساجد متفاوت کرده است. توضیح این‌که در فضای داخلی این مسجد محراب‌های متعدد و یک مقبره قرار دارد و از سویی نقش‌مایه‌ی نیلوفر در سرتاسر این مسجد؛ درون محراب‌ها، اطراف مقبره و روی ستون‌ها، در تعداد زیاد و ابعاد متفاوت به اشکال گوناگون کار شده است. به همین دلیل معماری داخلی این مسجد نسبت به دیگر مساجد ایرانی متفاوت است و خصوصیت ویژه‌ای برای آن ایجاد کرده است. از این رو هدف اصلی این پژوهش تبیین ماهیت مسجد سنگی ترک بر اساس معماری داخلی آن است. به بیانی دیگر این پژوهش بر آن است تا از طریق تحلیل معماری داخلی مسجد سنگی ترک یعنی بررسی و تحلیل چیدمان فضایی، عناصر داخلی و آرایه‌های آن مفاهیم نهفته در این مسجد را آشکار سازد. لازم به ذکر است که در معماری داخلی ایرانی آرایه نقش شایان توجهی ایفا می‌کند. در سده‌های گذشته غربیان در پی آشنایی با معماری ایرانی، مفاهیم آن را بر اساس مبانی هنر غرب درک کردند و به همین دلیل عناصر و جزئیات آن را تزئینی خواندند بدین معنی که معماری ایرانی از عناصری مازاد بر اصل اثر تشکیل می‌شود. اما بر خلاف این نظر، تزئینات در معماری ایرانی مایه‌ی تکمیل و حتی مایه‌ی تشکیل اثر هستند، چرا که با حذف تزئینات، یا در بیان درست‌تر آرایه‌ها در معماری ایرانی، ماهیت اثر دچار تزلزل می‌شود. به بیانی دیگر معماری ایرانی انواع هنرها را گرد هم آورده و از هم‌نشینی‌ها آن‌ها اثری یگانه خلق کرده است، و در این فرآیند زیبنده بودن از همان ابتدا با ساختن همراه است؛ واژه‌ی هنر همانا هو ن اَره به معنای زیبا ساختن است، و واژه‌ی آرایه مشتق از ریشه‌ی هندواروپایی آر به معنای قراردادن در کنار هم، جزء اصلی واژه‌ی هنر و در نتیجه زیبا ساختن به شمار می‌رود.[۱]
بر این اساس این پژوهش در جهت شناخت ماهیت مسجد ترک، به بررسی عناصر تشکیل دهنده‌ی معماری داخلی این مسجد از جمله آرایه‌ها و نقش‌مایه‌های تشکیل‌دهنده‌ی آن می‌پردازد، البته با این توضیح که در این راستا می‌بایست علاوه بر صورت هر نقش‌مایه به بن‌مایه‌های آن نیز پرداخته شود. به همین دلیل این پژوهش با روش توصیفی_ تحلیلی و رویکرد نمادشناسانه، از طریق توصیف دقیق و عمیق اثر به تحلیل نمادین معماری داخلی و از این راه آرایه‌های این مسجد خواهد پرداخت. بنابراین در ادامه پس از بررسی پیشینه‌ی پژوهش، نخست مسجد سنگی ترک به صورت توصیفی بررسی خواهد شد، سپس به تحلیل معماری داخلی آن پرداخته می‌شود و در نهایت آرایه‌های آن تحلیل خواهد شد.

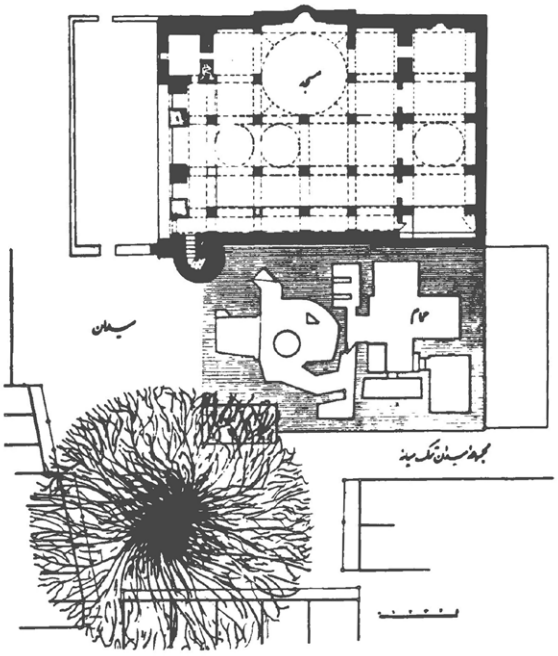
پیشینه پژوهش

تاکنون پیرامون مسجد سنگی ترک، پژوهش‌های محدودی انجام شده است. این میان یکی از بهترین مقالات از سوی ولفرام کلایس[۲]، باستان‌شناس آلمانی تالیف شده است که مسجد ترک را به صورت توصیفی_ تاریخی مورد بررسی قرار می‌دهد (kleiss, 1979). از دیگر منابعی که به این مسجد پرداخته‌اند می‌توان به «دفتر ششم گنج‌نامه» (حاجی‌قاسمی، ۱۳۸۳) اشاره کرد که به برداشت اسناد و نقشه‌های این مسجد پرداخته، و مقاله‌ی «الگوی معماری پایدار در اقلیم سرد و کوهستانی با نگاهی به مسجد سنگی ترک» (صلواتی‌زاده، ۱۳۹۵) که صرفاً توصیفاتی کلی از این مسجد ارائه می‌کند. لازم به ذکر است که پژوهش حاضر به ماهیت این مسجد خواهد پرداخت البته از طریق تحلیل آرایه‌ها و معماری داخلی آن که پیش از این به آن پرداخته نشده است. توضیح این که چنان که گفته شد تحقیقات پیشین تنها به توصیف تاریخی این اثر بسنده کرده‌اند و به همین دلیل عناصر داخلی و آرایه‌های این مسجد مورد توجه قرار نگرفته است و به تبع آن بن‌مایه‌ها و مفاهیم نهفته در این مسجد نیز شناخته نشده است. از این راه این پژوهش با بررسی موارد مذکور لاجرم به نتیجه‌ای متفاوت ره خواهد برد که در شناخت ماهیت این مسجد می‌تواند موثر باشد.

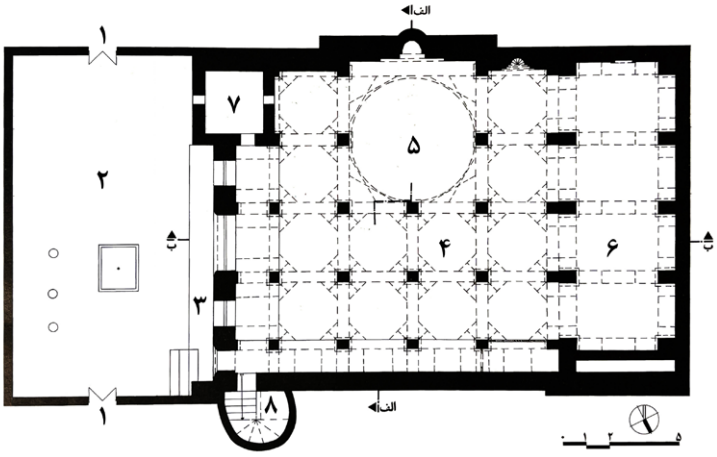
مسجد سنگی تَرک

مسجد سنگی ترک در شهر ترک از توابع شهرستان میانه در استان آذربایجان شرقی واقع شده است. در این مسجد کتیبه‌ای برای تاریخ ساخت آن وجود ندارد، اما با توجه به معماری شبستان و محراب‌ها احتمال می‌رود که مربوط به دوره‌ی ایلخانان باشد (مخلصی، ۱۳۷۱، ۲۲۳). کلایس در مقاله‌ی خود با اشاره به شباهت این مسجد با مساجد قرن هشتم هجری، به این نتیجه می‌رسد که مسجد ترک در قرن ۸ هجری، در دوره‌ی ایلخانان ساخته شده

است (Kleiss, 1979).[۳] طبق اسناد باقی‌مانده، مسجد ترک یکی از بناهای مجموعه‌ی میدان ترک بوده است. این مجموعه شامل حمام، مسجد و درخت چنار بزرگی بوده که اکنون تنها مسجد آن باقی مانده است (شکل ۱).[۴] مطابق کتیبه‌ی سنگی شبستان، بازسازی این مسجد در سال ۱۲۸۲ انجام شده است (مخلصی، ۱۳۷۱، ۲۲۴). کتیبه‌ای هم به تاریخ ۱۰۱۶ ه.ق مقارن با حکومت شاه عباس صفوی در این مسجد موجود است که به نظر می‌رسد مسجد در تاریخ مذکور نیز بازسازی شده است.



شکل ۱. سایت پلان مجموعه میدان ترک
منبع: مخلصی، ۱۳۷۱، ۲۲۵



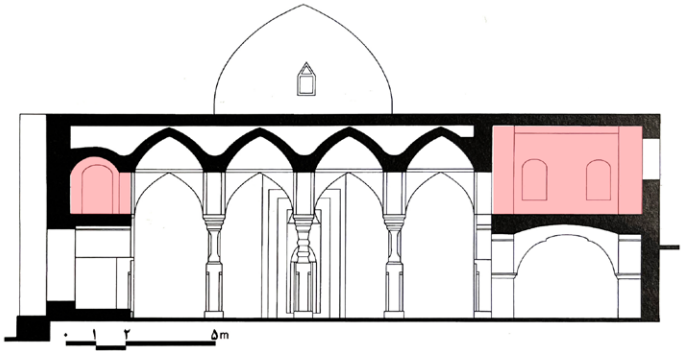
۱. ورودی ۲. صحن ۳. ایوان ۴. شبستان
۵. گنبدخانه ۶. شبستان زمستانی ۷. مقبره ۸. مناره

شکل ۲. پلان مسجد سنگی ترک
منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۲

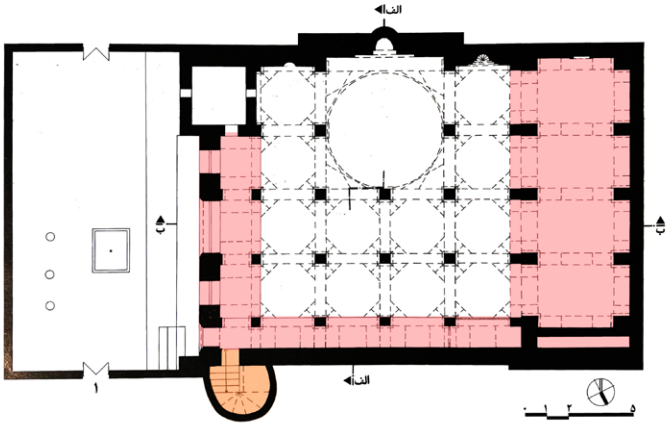
مسجد ترک از نمونه مسجدهای برون‌گرای ایرانی و بدون حیاط مرکزی است که در دیگر نقاط کوهستانی آذربایجان نیز به چشم می‌خورند (شکل ۲). صحن مسجد در جنوب شرقی آن قرار گرفته و در میانه‌ی آن حوضی سنگی واقع شده است. در غرب صحن، سکویی به عرض یک متر از طریق چهار پله صحن را به فضای داخلی مسجد متصل می‌سازد. در نمای این دیوار سنگی درب ورودی مسجد و چهار پنجره‌ی قدی قرار دارد و دورتادور قاب با حجاری‌های سنگی آرایه‌بندی شده است (شکل ۳)؛ دو ستون گرد با نقش‌مایه‌ی مارپیچ که به گوی‌های کروی ختم می‌شوند و لچکی‌های بالای طاق مملو از نقوش گیاهی، نیلوفر، شمسه‌ی گردان و حلقه هستند. در دو طرف ستون‌ها از اندک نقوش باقی مانده پیداست که نقش حک شده ترکیبی از نقوش گیاهی و نیلوفر بوده است. در دو سوی این نقوش، بر روی دو قطعه‌ی عمودی نقش سرو، نیلوفر، شمسه‌ی گردان و ترکیب‌های گوناگونی از نیلوفر و شمسه به چشم می‌خورد. در پیشانی این دیوار در کتیبه‌ای با خط نستعلیق دعای ناد علی صغیر نوشته شده است[۵] (شکل ۳) و در ادامه در چهار کتیبه عباراتی نوشته شده است که به نظر به متن مشخصی ارجاع نمی‌دهد. در کنار در کتیبه‌ی سنگی شش ضلعی جای گرفته است؛ «کل شيء هالك إلا وجهه له الحكم وإليه ترجعون۱۲۸۲»[۶](شکل ۳). در کتیبه‌ای دیگر نیز اسامی محمد، علی، فاطمه، حسن و حسین دور تا دور یک شمسه‌ی نامنتظم نقش بسته است. (شکل ۳)

شکل ۳. نمای ورودی مسجد سنگی ترک و نقش‌مایه‌های آن ؛ نیلوفر، شمسه گردان و حلقه
منبع: نگارنده

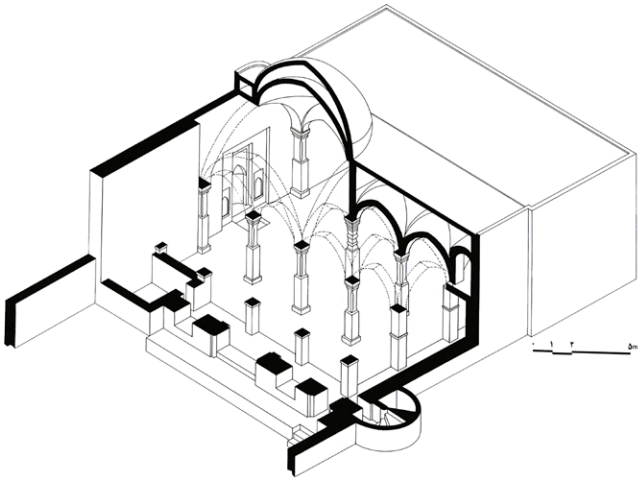
طبقه‌ی دوم این مسجد بر بالای شبستان زمستانی و قسمت ال شکل شبستان اصلی قرار دارد که ورودی آن اکنون از سوی دیگر مسجد است. در حال حاضر این طبقه برای زنان استفاده می‌شود و از طریق صفحات مشبک چوبی به شبستان اصلی مرتبط می‌شود (اشکال ۴ و ۵ و ۶). این مسجد از آجر پخته ساخته شده اما مصالح تمام عناصر اصلی آن مانند ستون‌ها، محراب‌ها، قسمتی از دیوارها و پنجره‌های مشبک از سنگ آهک است. روشنایی عمومی فضا از طریق دو پنجره در قسمت بالایی دیوار جنوب غربی و سه پنجره‌ی قدی دیواره‌ی جنوب شرقی و دو نورگیر روی گنبد تامین می‌شود. نمای خارجی مسجد فاقد هرگونه آرایه‌بندی است و تنها دیوار جنوب شرقی رو به حیاط نماسازی شده است. گنبد مسجد ترک از نوع گنبد پیوسته نار است، طاق‌های این مسجد در طرح طاق رومی اجرا شده‌اند و طاق‌های مابین ستون‌ها از نوع قوس پنج و هفت و قوس‌های زیر شبستان از نوع قوس کلیل است (صلواتی زاده، ۱۳۹۵). این میان جای توجه دارد که قرارگیری حمام در جوار این مسجد نیز از خصوصیات خاص این مجموعه به شمار می‌رود. الگوی زیرزمینی حمام مسجد ترک در این منطقه به چشم می‌خورد. متاسفانه تصویری از این حمام وجود ندارد و اکنون تنها پلان آن را در دسترس داریم. گمان می‌رود این حمام متعلق به بانی مسجد بوده باشد (Kleiss, 1979, 359).



شکل ۴. طبقه دوم در مقطع ب ـ ب مسجد سنگی
بازترسیم از نگارنده. منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۳



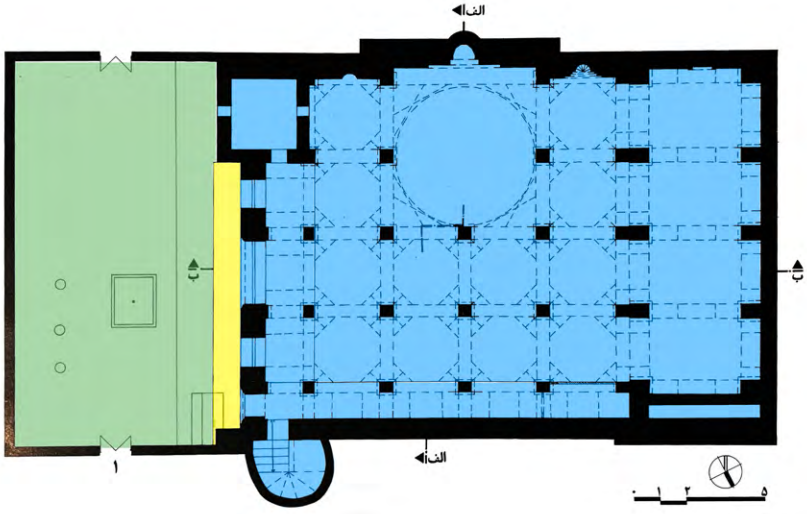
شکل ۵. محل قرارگیری طبقه دوم
بازترسیم از نگارنده. منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۲



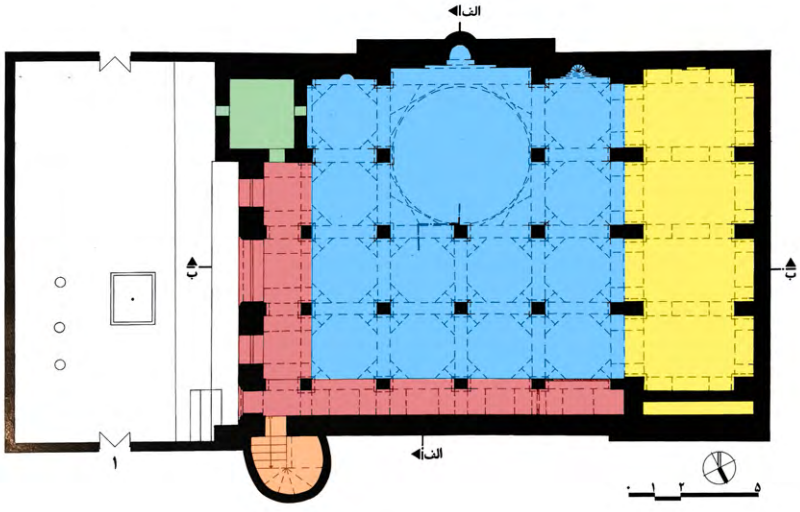
شکل ۶. فضاهای داخلی طبقه دوم
منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۱

تحلیل معماری داخلی مسجد سنگی ترک

فضای بسته‌ی مسجد مستطیل شکل و به ابعاد ۱۷/۹ در ۲۱/۵ متر است و در ورودی آن در سمت شمال شرقی به ایوان باز می‌شود (شکل ۷). در ورودی مسجد، ورودی منار قرار دارد که اکنون تنها به طبقه‌ی بالای مسجد دسترسی دارد. شبستان مسجد از فضایی مربع شکل به ابعاد ۱۱/۴۰ در ۱۱/۴۰ متر به همراه راهرویی ال شکل تشکیل شده است و در غرب آن، شبستان زمستانی و جنوب شرقی آن، یک مقبره قرار گرفته است (شکل ۸). شبستان مربع شکل، از طریق ۸ ستون به ۴ دهانه تقسیم می‌شود و گنبدخانه جهت تاکید در مقابل محراب اصلی قرار دارد و ۱۲ گنبد دیگر در ردیف‌های چندگانه اطراف آن را فرا گرفته‌اند. محراب اصلی مسجد در ضلع جنوب غربی شبستان واقع شده و در طرفین آن، دو محراب کوچک‌تر جای گرفته‌اند. محراب‌های این مسجد تمام سنگی هستند و با مقرنس کاری ظریف و نقوش گوناگون آرایه‌بندی شده‌اند. (اشکال ۹ و۱۱)



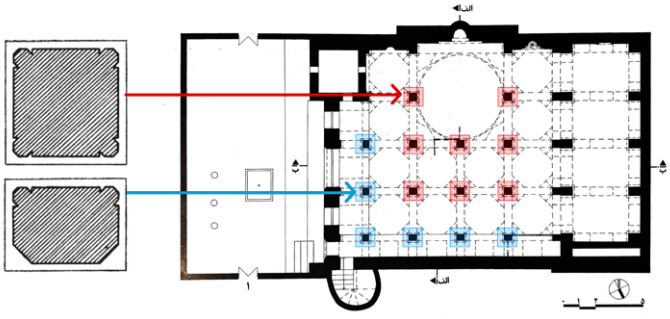
شکل ۷. فضاهای بسته، نیمه باز و باز مسجد؛ شبستان، ایوان و صحن
بازترسیم از نگارنده. منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۲



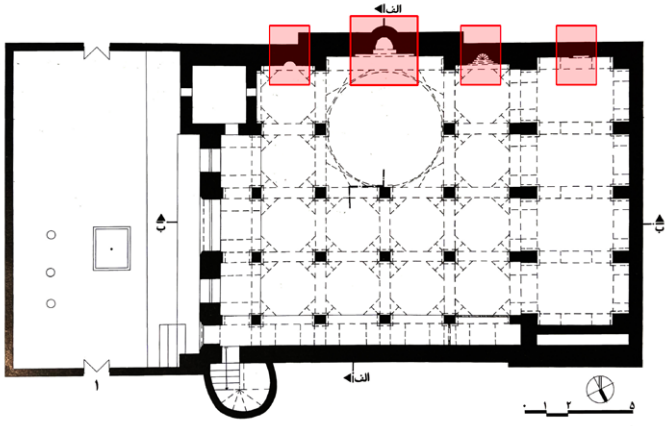
شکل ۸. تقسیم‌بندی فضاهای داخلی مسجد به لحاظ عملکردی
بازترسیم از نگارنده. منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۲

شکل ۹. فضای داخلی مسجد سنگی ترک
منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۱

در غرب شبستان اصلی، شبستان زمستانی مسجد با ابعاد ۷/۳ در ۱۲/۴۵ متر وجود دارد که به علت سقف کوتاه‌تر آن که به صورت طاق کلیل و تویزه است و از طریق دیوارکشی‌های جزئی محصوریت بیشتری پیدا کرده و در زمستان استفاده می‌شده است (شکل ۸).[۷] شبستان زمستانی نیز دارای یک محراب سنگی است که به همراه سه محراب شبستان اصلی، چهار محراب این مسجد را شکل می‌دهند. (شکل ۱۱)



شکل ۱۰. دو نوع ستون به کار رفته در مسجد سنگی ترک و مکان قرارگیری آن‌ها
بازترسیم از نگارنده. منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳ : ۲۳۳



شکل ۱۱. محل قرارگیری محراب‌های مسجد سنگی ترک
بازترسیم از نگارنده. منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۳

شکل ۱۲. محراب‌های مسجد سنگی ترک – از راست به چپ؛ محراب شبستان زمستانی، و محراب غربی، محراب اصلی و محراب شبستان اصلی

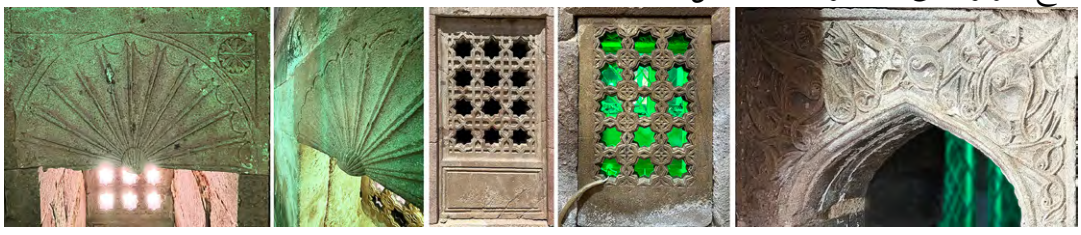
منبع : نگارنده و Kleiss, 1979, 358

همان‌طور که اشاره شد این مسجد چهار محراب دارد که مطابق گزارش کلایس فرم و آرایه‌های آن‌ها مربوط به محراب‌های قرن ۸ هجری است (Kleiss, 1979, 357). محراب اصلی، بزرگ‌ترین محراب مسجد، در زیر گنبد قرار دارد (شکل ۱۲). از نقش‌مایه‌های این محراب می‌توان به نقش گل نیلوفر، دالبرهای دور قوس، خطوط چلیپایی و حلقه، و نقش‌مایه‌ی مارپیچ دو ستون گرد طرفین محراب اشاره کرد. جای توجه دارد که مقرنس‌های فرازین محراب بر پایه‌ی گل نیلوفر شکل گرفته‌اند و گل نیلوفر از نما و پلان به صورت حجمی نمایش داده شده است. چنان‌که اشاره شد دو محراب سنگی دیگر در دو سوی این محراب قرار گرفته‌اند. محراب غربی ظاهری متفاوت از دیگر محراب‌ها دارد (شکل ۱۲). در این محراب یک گل نیلوفر و یک نصفه گل نیلوفر بزرگ به همراه چندین گل نیلوفر کوچک حکاکی شده‌اند که از طریق سنگی افقی با نقش حجمی گل نیلوفر به کتیبه‌ی سنگی بالای محراب متصل می‌شوند. در لچکی‌های بالای قوس ترکیبی از نقش‌مایه‌های اسلیمی دهان‌اژدری، نیلوفر و حلقه‌های حاوی نیلوفر حکاکی شده‌اند. دو ستون‌ـ نمای اطراف محراب نیز از طریق نقش‌مایه‌های گل نیلوفر با چلیپا به لچکی‌ها متصل می‌شوند. محراب شرقی ظاهری ساده‌تر دارد (شکل ۱۲). نقش‌مایه‌های لچکی‌های بالای محراب ترکیب خطوط زیگزاگ، اسلیمی‌های دهان‌اژدری و گل نیلوفر است. بالای این قسمت نیز فرورفتگی دیگری وجود دارد که با مقرنس، اسلیمی‌های دهان‌اژدری و گل نیلوفر آرایه بندی شده است. نقش‌مایه‌ی دو سر ستون دو سوی محراب ترکیب نقش نیلوفر و چلیپاست و طاق‌نمای دو سوی این محراب با نقش اسلیمی دهان اژدری آرایه‌بندی شده است (شکل ۱۲). در نهایت محراب چهارم متعلق به شبستان زمستانی است که ظاهری ساده دارد و با نقوش چلیپایی، پلکانی، کتیبه‌ی یا علی، نیلوفر و حلقه آرایه‌بندی شده است. (شکل ۱۲)

چنان‌که اشاره شد تعداد ستون‌ها ۱۴ عدد است که از این تعداد هشت ستون شبستان اصلی، مربع شکل با لبه‌های مدور با عرض ۵۲ سانتی‌متر هستند و ۶ ستونی که شبستان اصلی را از راهرو جدا می‌سازند، مستطیل شکل با دو لبه‌ی مدور و دو لبه‌ی پخ خورده به ابعاد ۵۲ در ۳۶ سانتی‌متر هستند (شکل ۱۰). ستون‌ها سنگی بوده و با نقش‌مایه‌های متفاوت حجاری شده‌اند. از میان هشت ستون فضای میانی یکی با بقیه تفاوت عمده دارد که به نظر می‌رسد طی مرمت به این شکل درآمده است(صلواتی زاده، ۱۳۹۵). در نقش‌مایه‌ی پایه ستون‌ها از خطوط زیگزاگ به فرم پلکانی استفاده شده، بدنه‌ی ستون‌ها در گوشه‌ها به ستون‌ـ نماهای استوانه‌ای تبدیل شده که در انتهای بالایی به گویی مدور ختم می‌شوند، در ادامه ستون باریک‌تر و هشت ضلعی می‌شود و در قسمت اتصال نقش حلقه در ترکیب با خطوط افقی یا خطوط زیگزاگ پلکانی حکاکی شده است، در نهایت ستون هشت ضلعی از طریق نقوش برگ‌های کنگر، نیلوفر و دو دهان‌اژدری به سرستون مربع شکل متصل می‌شود و سر ستون از طریق مقرنس یا ترکیب‌بندی سه‌تایی شش ضلعی به طاق آجری و سقف متصل می‌شود(شکل ۱۳).

گفتنی است در سوی جنوب شرقی شبستان، مقبره‌ی کوچکی با ابعاد ۲/۲۵ در ۲/۷ متر وجود دارد که از نمای جنوب شرقی مسجد بیرون زده است. گفته شده است که این مقبره، آرامگاه امامزاده یا مدفن بانی بناست (مخلصی،

۱۳۷۱، ۲۲۷). دسترسی این فضا از داخل مسجد میسر است و طاق‌نمای ورودی آن با نقوش اسیلمی دهان‌اژدری آرایه‌بندی شده است. این فضا از طریق دو پنجره‌ی مشبک سنگی رو به روی هم از شبستان و صحن نور می‌گیرد. هر دو پنجره‌ی مشبک از شمسه‌هایی با تقسیمات چلیپایی شکل گرفته‌اند و بر فراز آن‌ها، نقش نیلوفری نیمه در قطع بزرگ به همراه شمسه برجسته در مرکز آن حک شده است. در مشبک سمت حیاط، دو نیلوفر کوچک در دو کنج نیلوفر اصلی جای گرفته اند. (شکل ۱۴)



شکل ۱۴. مقبره مسجد سنگی ترک. از راست؛ ورودی مقبره- پنجرهای مشبک - نیلوفرهای فرازین پنجره‌های مشبک
منبع: نگارنده

تحلیل آرایه‌های معماری داخلی مسجد سنگی ترک

همان‌طور که گفته شد در معماری داخلی ایرانی آرایه مایه‌ی تشکیل اثر معماری است و در تعریف ماهیت اثر نقش شایان توجهی ایفا می‌کند. بنابراین در ادامه در جهت شناخت ماهیت این مسجد به آرایه‌ها و نقش‌مایه‌های تشکیل‌دهنده‌ی این مسجد پرداخته خواهد شد، البته با این توضیح که در این راستا می‌بایست علاوه بر صورت هر نقش‌مایه به بن‌مایه‌های آن نیز پرداخته شود. چنان‌که اشاره شد نقش‌مایه‌ی شاخص محراب‌های این مسجد گل‌های نیلوفر در مقیاس‌های گوناگون، تقسیمات چلیپایی و خطوط زیگزاگ پلکانی و حلقه، نقش‌مایه‌های ستون‌های داخل مسجد نیلوفر، زیگزاگ، حلقه و ترکیب‌بندی سه‌تایی، و نقش‌مایه‌ی شاخص مقبره گل نیلوفر در مقیاس‌های گوناگون است. جای توجه دارد که نقش‌مایه‌های مذکور در دیگر جزئیات بنا نیز به چشم می‌خورد، و نقش‌مایه‌های نمای ورودی نیز که ترکیبی از نیلوفر، شمسه گردان و حلقه هستند (شکل ۳)، بر اهمیت نقش‌مایه‌های مذکور در بنا تاکید دو چندان می‌کنند. به این ترتیب در ادامه به تحلیل هر یک از این نقش‌مایه‌ها پرداخته خواهد شد. جای توجه دارد در جهت تحلیل درست نقش‌مایه‌های این بنا، این نقش‌مایه‌های در سه فرهنگ تورانی، ایرانی و اسلامی دنبال خواهد شد چرا که همان‌طور که گفته شد از سویی محل قرارگیری این بنا و از سوی دیگر زمان احداث آن به اقوام ترک می‌رسد و از این راه تاثیر فرهنگ تورانی بر این بنا غیر قابل انکار است، نیز این بنا در سرزمین ایران بنا شده است و بدون شک از فرهنگ ایرانی تاثیر پذیرفته است، و در نهایت نیز از سویی زمان احداث این بنا به دوران اسلامی برمی‌گردد و از سوی دیگر این بنا یک مسجد یعنی ساختمان مذهبی برای مسلمانان است و از این راه تاثیر مرام اسلام بر آن مشخص است.

نقش‌مایه‌ی گل نیلوفر: نخستین نقش‌مایه‌ای که به آن پرداخته می‌شود، مهم‌ترین نقش‌مایه‌ی این بنا یعنی نقش‌مایه‌ی گل نیلوفر است که از محراب گرفته، تا مقبره، ورودی و ستون‌ها در ابعاد گوناگون و به اشکال متفاوت به کار رفته است (اشکال ۱۲ و ۱۳ و ۱۴ و ۱۵). گفتنی است گل نیلوفر در فرهنگ ایرانی نماد زایش نور و فره است و به وجود آمدن موجود معنوی فرهمند. توضیح این‌که روایت‌های تمثیلی گل نیلوفر در سه دوره‌ی پیشازرتشتی، زرتشتی و پسازرتشتی در ایران قابل پیگیری است. در روایت پیشازرتشتی میترا از درون گل نیلوفر در برکه‌ای متعلق به اردوی سورا آناهیتا به دنیا می‌آید؛ از ژرفای برکه شاخه‌ای نیلوفر فراز می‌گیرد، چون به سطح آب رسید شکوفه می‌دهد، و تا شکوفه شکفت در اندرون آن میتراست که رخ می‌نماید (بهار، ۱۳۷۵، ۱۱۷ و رضی، ۱۳۸۱، ۱۶۸). در روایت زرتشتی اردوی سورا آناهیتا در شب یلدا میترا را از دل بزرگ‌ترین سنگ کوه‌های البرز درون تاریک‌ترین غار به دنیا می‌آورد و سپس او را روی برگ گل نیلوفر قرار می‌دهد؛« بیرون آمدن میترا از دل سنگ اشاره به تولد خورشید دارد ... در اساطیر نمادین مغان ایرانی، روشنایی و نور برآمده از گنبد آسمان‌هاست. آسمان چون گنبدی از سنگ تصور می‌شد که روشنی و نور از آن متولد شده است. از دیدگاه اساطیری، زاده شدن میترا از صخره‌ی سنگ دگردیسه‌شدن همین اسطوره است» (رضی، ۱۳۸۱، ۱۴۵ـ۱۴۶). و در جدیدترین روایت از این نقش‌مایه، روایت پسازرتشتی، گل نیلوفر آبی با فرّه‌ی زرتشت مرتبط می‌شود.

طبق این روایت نطفه‌ی زرتشت در اعماق آب‌های نیلگون دریاچه‌ای بر جای مانده است و هزاران فره‌وشی از آن محافظت می‌کنند؛« بنا به سنت نطفه‌ی حضرت زرتشت را ایزد نریوسنگ برگرفته بفرشته‌ی آب ناهید سپرد که آن را در دریاچه‌ی کیانسو (هامون) حفظ نمود» (پورداوود، ۱۳۰۷، جلد دوم، ۱۰۱). در سه بزنگاه تاریخی، سه دوشیزه از این نطفه بارور خواهند شد که به ترتیب هوشیدر، هوشیدرماه و سوشیانت را به دنیا خواهند آورد (پورداوود، ۱۳۰۷، جلد دوم، ۱۰۰ـ۱۰۱).[۸] گفتنی است بنا بر زامیادیشت این هر سه دارای فرّ کیانی هستند که زمانی متعلق به زرتشت بوده است. توضیح این‌که، با مرگ زرتشت نطفه‌ی او که به فرّ تشبیه شده‌اند و هم‌چون چراغ در بن دریا می‌درخشند، در دریاچه‌ی کیانسو محافظت می‌شوند و در بزنگاه‌های تاریخی ذکر شده هوشیدر، هوشیدرماه و سوشیانت از آن‌ها زاده می‌شوند (بندهش، ۱۳۹۵، ۱۴۲ـ۱۴۳).[۹] از این راه فره نطفه‌ی نوری می‌شود که چون نیلوفری از اعماق سیاهی و تاریکی آب بیرون می‌آید و بدین سان از دل آب زاده می‌شود. این نحو از فرازروی فره از درون آب در روایت بعثت زرتشت نیز قابل پیگیری است؛ هنگامی که سن زرتشت سی سال تمام می‌شود، با همراهانش سوی ایران‌ویچ رهسپار می‌شود. او شبِ نوروز یاران خود را ترک می‌کند و به جوار شط دائیتی در مرکز ایران‌ویچ می‌رسد که بر کناره‌هایش تولد یافته است. فارغ از بیم و هراس، بدان آب که قعر آن ناپیداست و به چهار شاخه بخش شده است، داخل می‌شود. اندکی در هر یک از چهار شاخه غوطه می‌خورد و با بیرون آمدن از آب نخستین تجلی به وقوع می‌پیوندد و پس از این طی ماجرایی مفصل به پیامبری مبعوث می‌شود (گزیده‌های زادسپرم، ۱۳۶۶، ۳۲ و ۲۱، ۱ـ۸). همان‌طور که از روایت‌های مذکور بر می‌آید، در روایت‌های نخستین گل نیلوفر به شکل طبیعی آن نمادی از میترا ـ ایزد نور و گرمای خورشید می‌شود چرا که این گل به صورت طبیعی از میان آب‌های تیره با طلوع خورشید سر بر می‌آورد و با غروب خورشید در میان آب‌ها فرو می‌رود و از این راه ایرانیان باستان رویش نیلوفر را نمادی از طلوع و غروب خورشید بر فراز آب‌ها می‌دانستند، چنان‌که واژه‌ی نیلوفر نیز از همین باور سرچشمه گرفته است؛ نیلوفر تلفظ امروزی نیلوپر[۱۰] به معنای گل برگ آبی است که از واژه‌ی سنسکریت نیلوتپالا[۱۱] به معنای گل آبزی اخذ شده است. جای توجه دارد که نیلوتپالا خود از دو واژه‌ی نیلا[۱۲] به معنی دارای رنگ آبی کبود و اوتپالا[۱۳] به معنی بیرون آمدن و شکفتن یا بدون جسم و گوشت (یعنی روحانی) تشکیل شده است (Skeat 196 ,1901, و مقدم، ۱۳۸۰، ۴۰). بنابراین برای واژه‌ی نیلوفر دو معنا می‌توان متصور شد: بیرون آمدن و شکفتن گلی آبزی از میان آب‌های تیره و فرازروی موجودی روحانی از میان تیرگی، که از این میان معنای نخست با روایت‌های نخستین قرابت بیشتری دارد. اما در خصوص معنای دوم، گفتنی است که چنان‌که از سیر روایت‌های مرتبط با گل نیلوفر بر می‌آید، در طول زمان زایش نور و گرمای خورشید به زایش نور و فره یا به عبارتی موجود معنوی، روحانی و یا یک فرهمند از دل آب‌های تیره یا همان آناهیتای پاک و نیالوده تبدیل شد چنان‌که در فرض دوم از معنای نام‌واژه‌ی نیلوفر نیز همین امر نهفته است؛ در روایت آفرینش سه منجی آخرالزمانی از نطفه‌ی زرتشت از اعماق آب‌ها و بعثت زرتشت، فره یا موجود فرهمند هم‌چون نطفه‌ی نوری است که مانند نیلوفر از اعماق سیاهی و تاریکی آب بیرون می‌آید و بدین سان از دل آب زاده می‌شود. بر این اساس، اکنون با توجه به جمیع مطالب فوق می‌توان گفت گل نیلوفر در فرهنگ ایرانی تمثیلی از زایش نور و فره است و به وجود آمدن موجود معنوی فرهمند (عوض‌پور و محمدی خبازان، ۱۴۰۳، ۱۸۰ـ۱۸۲).[۱۴]

شکل ۱۵. آرایه نیلوفر در جزئیات مسجد سنگی ترک
منبع: نگارنده

نقش‌مایه‌ی زیگزاگ: نقش‌مایه‌ی دیگر این مسجد نقش زیگزاگ است که بر روی پایه ستون‌ها، بدنه‌ی ستون‌ها و محراب‌ها نقش بسته است (شکل ۱۶). خطوط زیگزاگ از حالت طبیعی حرکت آب انتزاع شده‌اند و نمادی از آب هستند. این نقش از دوران باستان در ایران برای نمایش آب رودخانه و باران استفاده می‌شده است (هرتسفلد، ۱۳۸۱، ۴۴) و (مقدم، ۱۳۹۲، ۱۹۷). بنابراین در مجموع می‌توان گفت نقش زیگزاگ نمادی از آب، باروری و برکت است.

نقش‌مایه‌ی حلقه: نقش‌مایه‌ی بعدی، حلقه است که در جزئیات آرایه‌بندی‌ها از نما گرفته تا محراب و ستون دیده می‌شود (شکل ۱۷). این نقش‌مایه همان‌طور که در بالای پایه ستون مشخص است، می‌تواند نمادی از آب باشد که به انتزاع امواج دایره‌ای شکل آب را نمایش می‌دهند و از همین راه در ترکیب با عناصر افقی و زیگزاگ نمادی از برکت می‌شود. اما این نقش هنگامی که به صورت تکی کار می‌شود، در بالای محرابی‌ها (شکل ۱۷) یا در نمای ورودی (شکل ۳)، نقش دایره‌ای است که در شرق دور نماد خورشید و آسمان است. توضیح این‌که در فرهنگ شرق دور، مراتب هستی به سه مقوله‌ی آسمان و زمین و انسان، ثلاثه‌ی اعظم خاور، قسمت می‌شوند که با صورت‌های نمادین دایره، مربع و صلیب (چلیپا) نشان داده می‌شوند (بورکهارت، ۱۳۶۹، ۱۸ـ۲۷). در همین راستا جای توجه دارد که از نقطه‌نظر کیهان‌شناختی اغلب اقوام تورانی قائل به عالم‌های متعدد با طبقات گوناگون هستند که از طریق دریچه‌هایی به هم متصل شده‌اند و ستارگان آسمان در واقع همان دریچه‌های میان این عوالم هستند.[۱۵] به این ترتیب می‌توان گفت نقش‌مایه‌ی دایره‌ی تو خالی یا همان حلقه در فرهنگ تورانی همانا نماد دریچه‌ی میان عوالم است که گاه خورشید و گاه ستاره‌ی قطبی آن را نمایندگی می‌کنند (یونار، ۱۴۰۰).[۱۶]

شکل ۱۶. آرایه زیگزاگ در جزئیات مسجد سنگی ترک
منبع: نگارنده

شکل ۱۷. آرایه حلقه در جزئیات مسجد سنگی ترک
منبع: نگارنده

نقش‌مایه‌ی چلیپا: چلیپا نقش‌مایه‌ی بعدی است که به صورت نقش‌مایه و طرح مایه در این بنا به کار رفته است (اشکال ۳ و ۱۸). این نقش با ایجاد تقسیمات چهارتایی، چهار فضای هم ارزش به وجود می‌آورد. گفتنی است روایت ایرانی این نقش‌مایه را می‌توان در بنای معماری چهارتاقی پی گرفت که با تقسیمات چهارتایی بن‌مایه‌ی چلیپا را به صورت حجمی در سازماندهی فضایی بنا نمایان ساخته است. عنصر چهارتاقی از دوره‌ی ساسانی به طور گسترده مورد استفاده قرار گرفته و از آن‌جا که اغلب به عنوان آتشکده و محل استقرار آتش به کار می‌رفت، به آن آتشکده نیز گفته شده است. اما جای توجه دارد که بناهای چهارتاقی اغلب مهرابه‌هایی هستند که در زمان ساسانی به علت تغییراتی که در آیین ایرانی به وجود آمد، شکل گرفته‌اند. لازم به ذکر است که در زمان ساسانیان یا مهرابه‌ها را نابود می‌کردند یا آن‌ها را به صورت آتشکده درمی‌آوردند و در واقع بسیاری از چهارتاقی‌ها نخست مهرابه بودند و « نام «در مهر» یا «بر مهر» (درگاه مهر) که هنوز زردشتیان برای آتشکده به کار می‌برند یادگار زمانی است که آتشکده‌ها مهرابه بودند» (مقدم، ۱۳۴۳، ۴۸). بر این اساس می‌توان گفت مهرابه‌های دوره‌ی اشکانی همانا خانه‌ی مهر (میترا)، ایزد نور و گرمای خورشید است؛ چهارتاقی با داشتن فضای گنبدی میانی خود همان مهرابه یعنی خانه‌ی مهر یا به طور دقیق‌تر گنبد مهر است، چه اقوام باستان آسمان را گنبدی گرد زمین می‌دانستند که مهر درون آن خانه دارد. به بیانی دیگر، خانه‌ی مهر همان گنبد آسمان است. از این‌جاست که خانه‌ی مهر را به شکل نمادین آن به صورت چهارتاقی گنبدداری تصویر کرده‌اند که گنبد آن نمادی از آسمان است و چهار تاق آن در راستای جهات اصلی جغرافیایی نمادی از چهارسوی عالم و چهار وضع خورشید و چهار عنصر اصلی و در یک کلمه کل هستی. جای توجه دارد که از این راه مکعب حادث از چهارتاقی نمادی از عالم گیتیانه‌ی زمین است و کره‌ی حادث از گنبد چهارتاقی نمادی از عالم مینوی آسمان و این میان خانه‌ی مهر مکانی که این دو عالم درون آن به هم متصل می‌شوند. به این ترتیب در مجموع نقش‌مایه‌ی چلیپا نمادی از خورشید و درخشش پرتوهای آن است و این‌که چهار سوی عالم به یک اندازه تحت پوشش او هستند (پورداوود، ۱۳۰۷، جلد نخست، ۴۲۹) و (مهریشت، بند ۱۳).[۱۷]

شکل ۱۸. آرایه چلیپا در ترکیب با شمسه در جزئیات مسجد سنگی ترک

منبع: نگارنده و Kleiss, 1979, 357

نقش‌مایه‌ی شمسه: جای توجه دارد که نقش‌مایه‌ی چلیپا در پنجره‌های مشبک مقبره در ترکیب با نقش‌مایه‌ی شمسه به کار رفته است که با توجه به معنای نمادین این دو نقش‌مایه این ترکیب بسیار خردمندانه است؛ نقش‌مایه‌ی شمسه چنان که از نام‌واژه‌ی آن برمی‌آید، همانا نمادی از نور خورشید است که در هر سه فرهنگ ایرانی، اسلامی و تورانی ریشه دارد. توضیح این‌که این نقش‌مایه در فرهنگ اسلامی با ارجاع به آیه‌ی ۳۵ از سوره‌ی مبارکه‌ی نور[۱۸] نماد اختر درخشان یعنی نور و حقیقت محمدی است و اشاره به لحظه‌ی خلق نور محمدی و خاندان نورمند او دارد و از همین راه نشانه‌ای است در جهت طی مراتب در قوس صعود و پیشروی در معرفت و تکامل بشری، چنان‌که بنا بر تفسیر ملاصدرا از این آیه، نور خداوند بر مثال چراغ‌دانی است که شیشه‌ی حاجب آن که در هنر اسلامی در هیئت شمسه رخ می‌نماید همانا حضرت پیامبر است چه حضرت واسطه‌ای است که انسان‌های معمولی تنها از پس آن می‌توانند نور الهی یا به بیان طریقت‌مدارانه‌ی آن حقیقت محمدی را ببینند (صدرالدین شیرازی، ۱۳۸۹). از این راه حضرت محمد واسطه‌ای میان خلق و حق می‌شود به طوری که نور محمدی در قوس نزول مبدا خلق و در قوس صعود مقصد کمالات حق می‌شود. اما در فرهنگ ایرانی، روایت نقش‌مایه‌ی شمسه همانا به میترا، ایزد نور و گرمای خورشید ره می‌برد که پیش از این مطمح نظر قرار گرفت. و روایت نقش‌مایه‌ی شمسه در فرهنگ تورانی به آفرینش خورشید و ماه می‌رسد که پیش از این نیز به آن اشاره‌ای شد. توضیح این‌که بنا بر اسطوره‌ی آفرینش ترکان،

تانری (خدای خدایان) در آسمان شب و آسمان روز دو تولی (آینه) خلق کرد تا انسان‌ها با دیدن نور آن‌ها او را به یاد بیاورند و احساس تنهایی نکنند. او تولی روز را خورشید نامید. گفتنی است از همین‌جاست که در آیین‌های تورانی، تولُوی در واقع اسم عامی است برای هر آن کسی که از بابت قرب به یکی از تولی‌ها به ویژه خورشید به وجودی نورمند دست یافته است و این قرابت به دلیل جایگاه آسمانی تولی‌ها تنها از طریق فرازروی ممکن است (یونار، ۱۴۰۰، ۷۰). به این ترتیب نقش‌مایه‌ی شمسه در هر سه فرهنگ ایرانی، اسلامی و تورانی نمادی از نور خورشید و حقیقتی است که به لطف فرازروی می‌توان به آن دست یافت (اشکال ۱۴ و ۱۸). این میان جای توجه دارد که نقش‌مایه‌ی شمسه در سردر ورودی مسجد در ترکیب با نیلوفر به صورت شمسه گردان نیز نمایان شده است (شکل ۳). گفتنی است نقش‌مایه‌ی شمسه‌ی گردان با روایت گردونه‌ی مهر یا همان چلیپای شکسته مرتبط می‌شود و گردونه‌ی مهر با ارجاع به گردونه‌ی میترا در آسمان، نمادی از گردش بی‌وقفه‌ی خورشید در آسمان و ایجاد نور و گرمای خورشید در تمامی مکان‌ـ زمان‌هاست (کوپر، ۱۳۸۰، ۱۴۵) و (پاکباز، ۱۳۷۸، ۳۴۲).[۱۹]

نقش‌مایه‌ی سه‌تایی: نقش‌مایه‌ی دیگری که پیش از این به آن اشاره شد نقش سه‌تایی است که در نقش شش ضلعی و ترکیب‌بندی آن، و نیز در ترکیب‌بندی نیلوفرهای سرستون مسجد مشاهده می‌شود (شکل ۱۳). گفتنی است این نقش‌مایه از سویی در فرهنگ ایرانی به روایت آفرینش سه منجی آخرالزمانی از نطفه‌ی زرتشت ره می‌برد که پیش از این به آن اشاره شد و از سوی دیگر در فرهنگ تورانی به روایت آفرینش ترکان اغوز ره می‌برد که در آن آفرینش هر بار به صورت سه‌گانه ظاهر می‌شود. توضیح این‌که در فرآیند آفرینش، نخستین سه‌گانه خورشید و ماه و ستاره‌ی قطبی است، سپس سه‌گانه‌ی آسمان و زمین و دریا، و در نهایت نیز سه‌گانه‌ی زن و مرد و فرزند (یونار، ۱۴۰۰، ۹۴ـ۹۵). بر این اساس می‌توان گفت نقش‌مایه‌ی سه‌تایی در فرهنگ تورانی نمادی از لحظه‌ی آفرینش و به وجود آمدن موجودات است.

نقش‌مایه‌ی دهان‌اژدری: نقش‌مایه‌ی دیگری که در نقوش اسلیمی گیاهی این مسجد به کار رفته، دهان‌اژدری است که در جزئیات سنگ‌کاری محراب‌ها و سر ستون‌ها، ورودی مقبره و نمای سنگی داخلی مسجد به چشم می‌خورد (شکل ۱۹). نقش دهان‌اژدری گونه‌ای از نقوش اسلیمی است که در آن شاخه‌ای گیاه پیچان با سرشاخه‌ای اژدری به انتزاعی‌ترین شکل ممکن تمام زمینه را می‌پوشاند. گفتنی است این نقش‌مایه طی زمان تحت تاثیر روایت‌های سه فرهنگ اسلامی، ایرانی و تورانی شکل گرفته است. توضیح این‌که در فرهنگ اسلامی روایت شکل‌گیری اسلیمی را به حضرت علی نسبت می‌دهند؛ حضرت علی نقش‌های جدا از هم گل‌های ختایی را از طریق شاخه‌ای اسلیمی که در فضای خالی پیچ و تاب خورده و پیش رفته به هم متصل می‌کند، و این چنین نقش‌مایه‌ی اسلیمی پدید می‌آید (منشی قمی، ۱۳۵۲، ۱۲۹). اما در خصوص شکل‌گیری اسلیمی دهان‌اژدری در فرهنگ ایرانی می‌توان به روایت آفرینش مشی و مشیانه اشاره کرد؛ مشی و مشیانه از نطفه‌ی کیومرث که به گیاه ریباس تبدیل شده بود به وجود آمدند و نسل انسان را پدید آوردند (بندهش، ۱۳۹۵، ۸۱ـ۸۳). چنان‌که مشخص است پیرنگ این روایت با شاکله‌ی نقش‌مایه‌ی دهان‌اژدری قرابت بیش‌تری دارد؛ در یکی بر شاخ گیاهی سر انسانی جای گرفته است و در یکی سر حیوانی. این میان روایت تورانی دقیق‌تر به ارتباط اژدها با گیاه می‌پردازد؛ در این روایت در فصل تابستان پیش از پر آب شدن رودخانه‌ها اژدها از رودخانه بیرون می‌آید و در فاصله‌ای از رودخانه که به تشخیص او قرار است از آب لبریز شود مستقر می‌شود، پس از آن مردمان با کشف رد پای او این محل‌ها را که بهترین مکان برای کشت است شناسایی کرده و در آن به کشت دانه می‌پردازند. گفتنی است بر همین اساس این اقوام بر این باورند که اژدها گرما و خشکی هوا را می‌بلعد تا هوا برای کشاورزی مساعد شود و از این راه اژدها را نشانه‌ي برکت می‌دانند.[۲۰] گفتنی است روند شکل‌گیری این نقش‌مایه در تاریخ هنر ایران قابل پیگیری است چنان‌که با ورودی مغولان به ایران نقش اژدها و خیزران بر روی قالیچه‌های هریس و نگاره‌های مکتب ساز شکل می‌گیرد و در پی آن نقوش مارپیچ گیاهی به همراه سر اژدها در کاشی‌های ایلخانی تخت سلیمان.[۲۱] بر این اساس همان‌طور که مشاهده می‌شود در روایت اسلامی این نقش نماد فراگیری هستی و تسلیمیت نیستی در برابر هستی است، و در هر دو روایت ایرانی و تورانی نماد برکت و هستی. بنابراین در مجموع می‌توان گفت این نقش‌مایه نماد هستی و برکت است که از طریق از میان بردن نیستی فعلیت می‌یابد.

گفتنی است دیگر نقش‌مایه‌های این مسجد که نمونه‌های آن در دیگر بناهای ایرانی کمتر دیده شده است و به نمادـ نشانه‌ی شناخته شده‌ای ارجاع نمی‌دهند در شکل ۲۰ مشاهده می‌شوند. جای توجه دارد که این نقش‌مایه‌ها به احتمال زیاد به روایت‌هایی ارجاع می‌دهند که تاکنون شناخته نشده‌اند.[۲۲]

جدول ۱. عناصر شاخص معماری داخلی مسجد سنگی ترک، مکان به کارگیری و معانی آن‌ها

منبع: نگارنده

صورت		مکان	معنا
وجود مقبره در مسجد		ضلع جنوب غربی شرقی	الگوی مسجد ـ مقبره
چهار محراب		ضلع جنوب غربی	مکان تدریس/ مدرس
نقش‌مایه‌ها	نیلوفر	درون و بیرون محراب، مقبره، ستون‌ها، طاق نماها، نمای ورودی	به وجود آمدن انسان متعالی و فرهمند
	چلیپا	ستون‌نماهای محراب، پنجره‌های مشبک، نمای ورودی	خورشید و پرتوهای آن
	شمسه و شمسه گردان	پنجره‌های مشبک، نمای ورودی	نور و حقیقت محمدی
	اسلیمی دهان اژدری	لچکی‌های طاق محراب، طاق‌نماها، ورودی مقبره	هستی و برکت
	سه‌تایی	ستون‌ها	مضمون آفرینش
	زیگزاگ و حلقه	لچکی‌های طاق محراب، ستون‌نماهای اطراف محراب، ستون‌ها	برکت
	حلقه تک	نمای ورودی، طاق نماهای محراب	دریچه‌ی میان عوالم و امکان تعالی

شکل ۱۹. آرایه اسلیمی دهان اژدری در جزئیات مسجد سنگی ترک

منبع: نگارنده و Kleiss, 1979, 356

شکل ۲۰. نقش شاخ، قیچی، چهارده وجهی و کره در جزئیات مسجد سنگی ترک

منبع: نگارنده

نتیجه‌گیری

از تحلیل معماری داخلی مسجد ترک نتیجه گرفته شد که در ساماندهی فضایی آن، مقبره و چهار محراب ویژگی منحصر به فردی را در این مسجد ایجاد کرده‌اند. از مورد نخست، وجود مقبره درون مسجد، می‌توان به عنوان یک الگو با عنوان مسجد_ مقبره یاد کرد. گفتنی است تفکر ساخت مقابر و مجتمع‌های مذهبی آرامگاهی از دوران سلجوقی آغاز شده و در قرن هشتم و نهم هجری به اوج خود رسید اما شایان توجه است که غالب بناهای مذکور به صورت مجموعه بنا شده‌اند و مقبره و مسجد درون یک بنا قرار نگرفته‌اند. از میان بناهای مذکور در جغرافیای ایران کنونی مسجد کبود تبریز مشابه مسجد ترک دارای مقبره درون فضای مسجد است. این مسجد که در زمان جهانشاه و دوره‌ی قراقویونلوها ساخته شده در فضای پشت گنبدخانه دارای چندین مقبره است که طبق مستندات تاریخی متعلق به جهانشاه و خانواده‌ی او است. علاوه بر این می‌توان نداشتن میانسرا و مناره را شباهت دیگر این دو مسجد شمرد. بنابراین به عنوان یک احتمال در این دوره‌ی تاریخی می‌توان از الگویی با عنوان مسجد_ مقبره نام برد، گونه‌ای که در آن مقبره درون مسجد قرار می‌گرفته است. مورد دوم در ساماندهی فضایی معماری داخلی این مسجد داشتن چهار محراب است. توضیح این‌که می‌توان محراب قسمت شبستان زمستانی را مربوط به استفاده از این مسجد در فصول سرد دانست (شکل ۸). از میان سه محراب دیگر، محراب میانی اصلی محسوب می‌شود و محل پیش نماز بوده است. اما دو محراب کناری آن که یکی با قطعات بزرگ نیلوفر پوشانده شده است، این احتمال را مطرح می‌کند که این مکان یک مسجد_ مدرسه بوده باشد و این دو محراب فرعی به همراه دو محراب دیگر مدرس آن بوده باشند (اشکال ۱۱ و ۱۲). این میان جای توجه دارد که قرارگیری این مسجد در کنار یک میدان و در جوار یک حمام و درخت چنار، فرض مذکور را تقویت می‌کند، چرا که می‌توان گفت میدان مذکور به عنوان کانون شهر بناهای اصلی آن را در جوار خود شکل داده است؛ مسجد، مدرسه و حمام که از دیرباز در ایران به همراه بازار کانون شهر را شکل می‌دادند. بنابراین تا بدین‌جا می‌توان از این بنا با عنوان مسجد_ مدرسه_ مقبره‌ای نام برد که هر سه کاربری را درون یک بنا به فعلیت رسانده است.

از سوی دیگر تحلیل نقش‌مایه‌های معماری داخلی مسجد ترک ما را به این نتیجه رهنمون می‌سازد که این مسجد_ مدرسه_ مقبره مکانی برای فرازروی و فرهمندی بوده است. توضیح این‌که بنا بر آن‌چه که در مورد نقش‌مایه‌های این مسجد گفته شد، نقش‌مایه‌ی غالب در این بنا گل نیلوفر است که در فرهنگ ایرانی نماد زایش نور و فره است و به وجود آمدن موجود معنوی فرهمند. و در خصوص دیگر نقش‌مایه‌ها چنان‌که گفته شد، نقش زیگزاگ و حلقه نمادی از برکت است، نقش حلقه و دایره نماد دریچه‌های میان عوالم است، چلیپا نمادی از خورشید درون آسمان و درخشش پرتوهای آن است، شمسه نمادی از نور و حقیقتی است که به لطف تکامل و فرازروی می‌توان به آن دست یافت، شمسه‌ی گردان نمادی از گردش بی‌وقفه‌ی خورشید در آسمان و ایجاد نور و گرمای خورشید در تمامی مکان_ زمان‌هاست، شش ضلعی و ترکیب‌بندی سه‌تایی آن نمادی از لحظه‌ی آفرینش یا آفرینش مجدد و به وجود آمدن موجودات است، و دهان‌اژدری نماد هستی و برکت است که از طریق از میان بردن نیستی فعلیت می‌یابد. (جدول ۱) به این ترتیب در مجموع بر اساس مفاهیم نهفته در صورت‌های نمادین نقش‌مایه‌های مذکور می‌توان گفت، این‌جا صحبت از فرهمند شدن است و کسب توانایی برای فرازروی و تکامل، فرازروی که مایه‌ی برکت و خیر شود چنان خورشید در تمامی زمان_ مکان‌ها.

اکنون با توجه به جمیع مطالب فوق می‌توان چنین نتیجه گرفت که هدف بانی یا بانیان این مسجد_ مدرسه_ مقبره از ساخت آن، ایجاد فضا_ مکانی برای فرازروی و تکامل بوده است، چنان‌که از فضای داخلی و نقش‌مایه‌های آن چنین برمی‌آید که مقبره‌ی مذکور متعلق به قطب آنان بوده باشد و به نظر می‌رسد محراب‌های گوناگون آن مدرس چنان اساتیدی است که موجب فرازروی شاگردان خود می‌شوند و خیر و برکت را برای همگان به ارمغان می‌آورند.

پی‌نوشت‌ها

۱. جهت مطالعه‌ی بیش‌تر ر.ک. ؛ محمدی خبازان، ساینا (۱۳۹۷) اسطوره‌شناسی تمثیلی نقش‌مایه‌ی دهان اژدری، در مجموعه مقالات تذهیب «کنگره نقش»، انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی، تهران و عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۲) درآمدی بر نظریه‌های هنر، موغام، تبریز.

2. Wolfram Kleiss

۳. کلایس به شباهت آرایه‌های سنگی، فرم ستون‌ها و مقرنس‌بندی‌های این مسجد و مسجد سنگی اسنق اشاره می‌کند و احتمال می‌دهد مربوط به یک زمان باشند. مسجد سنگی اسنق در سال ۷۲۵ هجری قمری با هنرمندی ملک شاه و به دستور حاکم اسنق ساخته شده است(Kleiss, ۱۹۷۹, ۳۵۹). نیز در جایی دیگر طرح هندسی پنجره‌های سنگی مشبک این مسجد را متعلق به دوره‌ی مغول‌ها دانسته و شباهت آن را با کاشی‌های ایلخانی تخت سلیمان (قرن ۸ هجری) یادآور می‌شود (Kleiss, 1979, 356). همچنین کلایس کتیبه‌ی بالای در ورودی مسجد و آرایه‌های گیاهی حکاکی شده‌ی زیرین آن را مشابه محراب گچی مسجد جامع مرند (۷۳۱ هجری) ذکر می‌کند (Kleiss, 1979, 356).

۴. این مجموعه طبق گزارش ولفرام کلایس تا سال ۱۳۵۴ موجود بوده است (Kleiss, 1979, 354).

۵. بخوان علی (ع) را که مظهر عجائب است/ می‌یابی او را یاور در مشکلات/ تمام هم و غم هایم امید دارم که بزودی برطرف شود.

۶. جز ذات او همه چیز نابودشونده است فرمان از آن اوست و به سوی او بازگردانیده می‌شوید.

۷. جای توجه دارد که اهالی این شبستان را به اسم «صوفی‌لریری» مربوط به محل اجتماع صوفی‌ها می‌دانند (صلواتی زاده، ۱۳۹۵، ۵)

۸. برای مطالعه‌ی بیش‌تر ر.ک. ؛ پورداوود، ابراهیم (۱۳۹۰) سوشیانس، فروهر، تهران.

۹. برای مطالعه‌ی بیش‌تر ر.ک. ؛ آموزگار، ژاله (۱۳۷۴) فره، این نیروی جادویی و آسمانی، نشریه کلک، شماره ۶۸ـ۶۹ـ۷۰، صص۳۲ — ۴۱.

10. nīlupar

11. nilotpala

12. nila

13. utpala

۱۴. برای مطالعه‌ی بیش‌تر ر.ک. ؛ عوض‌پور، بهروز، محمدی خبازان، سهند و محمدی خبازان، ساینا (۱۴۰۳)، اسطوره و اسطوره‌شناسی نزد ژرژ فردریش کروزر، اسطوره‌شناسی تمثیلی دو دولت‌خانه؛ تخت جمشید و عالی‌قاپو، انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی، تهران.

۱۵. برای مثال بنا بر سالنامه‌های چینی، آسمان نزد ترک‌ها هفت یا نه طبقه دارد (Roux, 1994, 83)، بنا بر باور آلتای‌ها علاوه بر زمین، نود و نُه عالم دیگر وجود دارد که هر کدام برای خود زمین و ماه و خورشیدی دارند و ستاره‌ی قطبی دریچه‌ی آسمان از روی زمین است (Ögel, 1993) و ... .

۱۶. جای توجه دارد در برخی منابع این نقش‌مایه را در دوره‌ی ساسانی و هخامنشی مروارید خوانده و نماد فره و نطفه‌ی خورنه دانسته‌اند (Soudavar , 2018, 27 & 28).

۱۷. جای توجه دارد که ریشه‌شناسی واژه‌ی چلیپا فرض مدنظر را تقویت می‌کند؛ واژه‌ی چلیپا آرامی و به معنای دو چوب است که به صورت عمودی روی هم قرار گرفته‌اند (Nourai, 2011, 400)، وضعیتی که در سنسکریت ارنی نامیده می‌شود و برای به وجود آمدن آتش از آن یاد می‌شود که به لطف ایزد خورشید یعنی میترا رخ می‌دهد (پورداوود، ۱۳۳۷، ۹۲).

۱۸. "خداوند نور آسمان‌ها و زمین است. مَثَل نور او چون چراغدانی است که در آن چراغی، و آن چراغ در شیشه‌ای است. آن شیشه گویی اختری درخشان است که از درخت خجسته زیتونی که نه شرقی است و نه غربی، افروخته می‌شود. نزدیک است که روغنش ـ هر چند بدان آتشی نرسیده باشد ـ روشنی بخشد. روشنی بر روی روشنی است. خدا هر که را بخواهد با نور خویش هدایت می‌کند ..." (قرآن کریم، آیه ۳۵ سوره‌ی نور).

۱۹. گفتنی است در آیین مهر این نشان را گردونه‌ی مهر ؛ گردونه‌ی بلندچرخ مینوی ساخته می‌نامند (اوستا، مهر یشت، بندهای ۶۷ و ۶۸) و (رضی، ۱۳۸۱، ۵۵۹ـ۵۵۸). گردونه‌ی مهر، گردونه‌ی شکوهمندی است که با چهار اسب آسمانی سفید و چرخ‌های زرین کشیده می‌شود و مهر با این گردونه از خانه‌ی درخشان خود از عرش (گرزمان) روان می‌گردد (پورداوود، ۱۳۰۷، جلد نخست، ۴۵۷) و (مهر یشت، بند ۶۷). جای توجه دارد که روایت کهن‌تر گردونه‌ی مهر را می‌توان در نمونه‌ی هندوایرانی آن پی گرفت چنان‌که این گردونه در زبان باستانی اقوام آریایی‌نژاد این ناحیه سواستیکا خوانده می‌شود. سواستیکا در میان این اقوام نماد چرخ گردونه‌ی سوریا است و حالتی استلیزه شده از خورشید را می‌نماید که نور و گرمای آن ضامن خوشبختی است (عوض‌پور و محمدی خبازان، ۱۴۰۳، ۲۴۲).

۲۰. جهت مطالعه‌ی بیش‌تر ر.ک. ؛ وارنر، رکس (۱۳۹۵) دانشنامه اساطیر جهان، ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل پور، هیرمند، تهران، و گریمال، پیر (۱۳۸۸) اساطیر جهان جلد چهارم، ترجمه‌ی مانی صالحی علامه، مهاجر، تهران.

۲۱. جهت مطالعه‌ی بیش‌تر ر.ک. ؛ محمدی خبازان، ساینا (۱۳۹۷) اسطوره‌شناسی تمثیلی نقش‌مایه‌ی دهان اژدری، در مجموعه مقالات تذهیب «کنگره نقش»، انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی، تهران.

۲۲. البته جای توجه داد که از میان نقش‌مایه‌های مذکور احتمال دارد نقش‌مایه‌ی شاخ، به قوچ ارجاع دهد که در فرهنگ ایرانی نماد توانایی و فرهمندی و در فرهنگ تورانی نماد توانایی فرازروی در میان عوالم است (یونار، ۱۴۰۰، ۱۱۰) و (معروفی مقدم و دیگران، ۱۳۹۹)

فهرست منابع

قرآن کریم.

اوستا (۱۳۹۶). تصحیح جلیل دوستخواه، مروارید، تهران.

آموزگار، ژاله (۱۳۷۴). فره، این نیروی جادویی و آسمانی، *کلک*، ۶۸، ۶۹ و ۷۰، ۳۲ـ۴۱.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹). *هنر مقدس (اصول و روش‌ها)* (مترجم: جلال ستاری). تهران: سروش.

بهار، مهرداد (۱۳۷۵). *از اسطوره تا تاریخ*، تهران: حقیقت.

پاکباز، روئین (۱۳۷۸). *دایره‌المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک*، تهران: فرهنگ معاصر.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۹۰). *سوشیانس*، تهران: فروهر.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۳۷). *ویسپرد (آفرین پیغمبر زرتشت، آتش، هفت‌کشور، سوگندنامه)*، تهران: دانشگاه تهران.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۰۷). *یشت‌ها*، جلد نخست، بمبئی: انجمن زرتشتیان ایرانی بمبئی.

پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۳). *سبک شناسی معماری ایران*، (تدوین‌گر: غلامحسین معماریان)، تهران: معمار.

حاجی قاسمی، کامبیز (۱۳۸۳). *گنجنامه، دفتر ششم مساجد*، تهران: انتشارات روزنه.

حسینی، سید هاشم (۱۳۸۸). بررسی روند شکل‌گیری مجموعه‌های آرامگاهی در معماری ایران دوران اسلامی: بنا بر آراء ابوسعید ابوالخیر، *هنرهای زیبا: معماری و شهرسازی*، ۱ (۳۸)، ۱۵ ـ ۲۳.

بندهش (۱۳۹۵). *فرنبغ دادگی* (مترجم: مهرداد بهار). تهران: توس.

رضی، هاشم (۱۳۸۱). *آیین مهر، تاریخ آیین رازآمیز میترائی در شرق و غرب از آغاز تا امروز*، تهران: بهجت.

صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم (۱۳۸۹). *تفسیر آیه نور یا بیان مراتب آفرینش*، (مترجم و مصحح: محمد خواجوی). تهران: مولی.

صلواتی زاده، زهره (۱۳۹۵). الگوی معماری پایدار در اقلیم سرد و کوهستانی با نگاهی به مسجد سنگی ترک، *چهارمین کنگره بین المللی عمران ، معماری و توسعه شهری*، تهران، ۱ ـ ۸.

عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۲). *درآمدی بر نظریه‌های هنر*، تبریز: موغام.

عوض‌پور، بهروز، محمدی خبازان، سهند و محمدی خبازان، ساینا (۱۴۰۳). *اسطوره و اسطوره‌شناسی نزد ژرژ فردریش کروزر، اسطوره‌شناسی تمثیلی دو دولت‌خانه؛ تخت جمشید و عالی‌قاپو*، تهران: انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی.

کوپر، جین (۱۳۸۰). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی* (مترجم: ملیحه کرباسیان). تهران: فرشاد.

گریمال، پیر (۱۳۸۸). *اساطیر جهان جلد چهارم* (مترجم: مانی صالحی علامه). تهران: مهاجر.

گزیده‌های زادسپرم (۱۳۶۶). (مترجم: راشد محصل). تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

محمدی خبازان، ساینا (۱۳۹۷). *اسطوره‌شناسی تمثیلی نقش‌مایه‌ی دهان اژدری*، در مجموعه مقالات تذهیب «کنگره نقش»، تهران: انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی.

محمدی خبازان، ساینا، محمودی، سید امیر سعید، نامور مطلق، بهمن، و حقیر, سعید (۱۴۰۲). اسطوره‌شناسی تمثیلی آرایه‌های کاخ چهلستون اصفهان، *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۸ (۱)، ۹۳ـ۱۰۴.

محمدی خبازان، سهند (۱۳۹۷). *اسطوره‌شناسی طبیعی نقش‌مایه‌ی نیلوفر*، در مجموعه مقالات تذهیب «کنگره نقش»، تهران: انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی.

مخلصی، محمدعلی (۱۳۷۱). *فهرست بناهای تاریخی آذربایجان شرقی*، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

معروفی اقدم، اسماعیل؛ حاجی زاده، کریم؛ رضالو، رضا؛ افخمی، بهروز، و طهماسبی، فریبرز (۱۳۹۹). تحلیلی بر طرح و نقوش و بررسی ریشه‌های تاریخی قوچ‌های سنگی در گورستان‌های دوران اسلامی ایران، نگره، ۱۵ (۵۶)، ۱۲۱ ـ ۱۳۷.

مقدم، آژیده (۱۳۹۲). *هندسه باستان نگارش، هنر، ریاضیات، مجموعه مقالات باستان‌شناسی حوزه هلیل رود همایش بین‌المللی تمدن حوزه هلیل رود جیرفت*، به کوشش یوسف مجیدزاده و محمدرضا میری، تهران: موسسه ترجمه و نشر آثار هنری متن.

مقدم، محمد (۱۳۴۳). مهرابه یا پرستشگاه دین مهر، *انجمن فرهنگ ایران باستان*، ۱ (۳)، ۴۶ـ۱۱۴.

مقدم، محمد (۱۳۸۰). *جستار درباره‌ی مهر و ناهید*، تهران: هیرمند.

منشی قمی، قاضی میراحمد (۱۳۵۲). *گلستان هنر*، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

وارنر، رکس (۱۳۹۵). *دانشنامه اساطیر جهان* (مترجم: ابوالقاسم اسماعیل پور). تهران: هیرمند.

هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۱). *ایران در شرق باستان* (مترجم: همایون صنعتی‌زاده). تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و دانشگاه شهید باهنر کرمان.

یونار، گنول (۱۴۰۰). *اسطوره‌های آفرینش نزد ترک‌ها* (مترجم: بهروز عوض‌پور). تهران: انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی.

Soudavar, Abolala (2018). *Iranian Complexities: A Study in Achaemenid, Avestan, and Sasanian Controversies*, Houston: Lulu.com.

Kleiss, Wolfram (1979). Die Masdjid-e Sang in Tark (Azerbaidjan), Archäologische Mitteilungen aus Iran 12, *AMI*, band 12, 353-360.

Nourai, Ali (2011). *An Etymological Dictionary of Persian, English and other Indo-European Languages*, Nobel Press.

Ögel, Bahaeddin (1993). *Türk mitolojisi: kaynakları ve açıklamaları ile destanlar*, İstanbul: TTK Yay.

Roux, jean Paul (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini, Çeviren: Aykut Kazancıgil*, İstanbul: İşaret Yay.

Skeat, Walter (1901). *Notes on English etymology; chiefly reprinted from the Transactions of the Philological society*, Oxford: The Clarendon press.

نحوهٔ ارجاع به این مقاله

محمدی خبازان، ساینا (۱۴۰۳). تحلیل معماری داخلی مسجد سنگی تَرک. *اندیش‌نامه معماری داخلی*، ۳(۳)، ۳۴ـ۵۲.

Mohammadi khabazan, S. (2025). Analysis of the Interior Architecture of Stone Mosque of Tark. *Andišnāme-ye Me'māri-ye Dāxeli*, 3(3), 34-52.

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol. 3 - No. 3 - Autumn 2024 & Winter 2025
Research Paper, Pages 54 - 70
DOI: 10.30480/intand.2024.4443.1006

The Harem of Tehran Citadel during the Qajar Period

Fatemeh Panahi[1]

Received Date: 10 September, 2024 Accepted Date: 21 December, 2024

Abstract

Today, no trace remains of the harem quarters of the Tehran Citadel, buildings that once served as the royal residence for Qajar kings and their wives. These spaces were where the royal family's domestic life unfolded, carefully guarded to prevent outside access. Consequently, the lives of the women who resided there were shrouded in mystery, hidden from public view. This secrecy sparked immense curiosity, particularly among foreign travel writers, who speculated about life within the harem. As a result, we only have limited pictures and maps to imagine its appearance, and there are few detailed descriptions of it. This article explores the structure of the citadel's harem and its interaction with the lives of its residents. By applying Rapoport's views, we found that the residents' lifestyle directly influenced the design and structure of the space, with the position of women playing a key role in shaping it. To address the article's central question, we focused on understanding the position and role of the king's wives within this unique environment. In this effort, we defined the concept of the harem and investigated the general status of court women, tracing the historical evolution of the harem system over time. We examined the evolution of the royal harem's structure based on primary sources, from the Karim-Khan Zand period to its eventual destruction during the Pahlavi dynasty. Through this investigation, we found that this section of the citadel developed into a glorified residence for the shah's female associates during the reigns of Fath-Ali Shah and Naser al-Din Shah. This expansion was facilitated by the large number of wives they kept in their court and the financial resources available to support them. However, the glamour of the royal harem in the late Qajar period is less documented, largely due to the significant decline in royal income. In the final section, we identified key factors illustrating the position of the king's wives within the harem's dynamic and evolving structure. Ultimately, we concluded that the collective lifestyle of harem women contributed to its complexity and expansion. The divisions within this structure were shaped by the status of each court lady in relation to other women, the king, his mother, and the household's servants. Women of higher status enjoyed more privileges, including larger, more luxurious living spaces and a greater number of servants to attend to them. Residences for servants and eunuchs were carefully designed to support their responsibilities in serving and protecting the harem's women, ensuring the maintenance of their positions and status.

Keywords: Citadel of Tehran, Qajar, women, Harem.

1. M. A. in Iranian Architectural Studies, School of Architecture and Urban Planning, Iran University of Art, Tehran, Iran.
Email: panahi.fatemeh.1377@gmail.com

دوفصلنامهٔ اندیش‌نامهٔ معماری داخلی
دوره سوم، شماره سوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، صفحات ۵۴ تا ۷۰
DOI: 10.30480/intand.2024.4443.1006

حرمخانهٔ ارگ تهران در دورهٔ قاجار*

فاطمه پناهی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۰۱

چکیده

امروزه از عمارات حرمخانهٔ ارگ تهران، اثری برجای نمانده است. عماراتی که در روزگاری نه چندان دور، خوابگاه پادشاهان قاجاری و مسکن زنانشان بود. جایی که زندگی خانوادگی شاه در آن جریان داشت و ازاین‌رو به خوبی از آن حراست می‌شد و هر کسی به آن راه نمی‌یافت. بنابراین وضع زندگی زنانی که در این بخش ارگ می‌زیستند، از نظر دیگران پوشیده می‌ماند و همین باعث کنجکاوی بیشتر افراد، به ویژه سفرنامه‌نویسان فرنگی می‌شد. بدین ترتیب در این مقاله بر آن شدیم تا به بررسی ساختار حرمخانهٔ ارگ و تعامل آن با زندگی ساکنانش بپردازیم. با بررسی آرای راپاپورت دریافتیم که سبک زندگی ساکنان بر کالبد خانه اثرگذار و در این اثرگذاری، موقعیت زنان خانه نقش روشنی دارد. بنابراین تلاش کردیم با تمرکز بر شناخت موقعیت همسران شاه به پاسخ مقاله نزدیک‌تر شویم. در این راه ضمن تعریف مفهوم حرمخانه، به جایگاه کلی زنان دربار و سیر تحولات حرمخانه پرداختیم و در بخش نهایی مولفه‌هایی را برشمردیم که موقعیت زنان شاه را در ساختار متغیر حرمخانه تثبیت می‌کرد. در نهایت به این رسیدیم که شیوهٔ زندگی جمعی زنان در حرمخانه سبب گستردگی و پیچیدگی ساختار آن می‌شده است و تقسیمات این ساختار معطوف به جایگاهی بوده است که هر بانوی درباری در نسبت با بانوان دیگر، شخص شاه، مادر او و سایر خدمه داشته است. در این میان هرچه جایگاه بانویی بالاتر بوده است، خدمهٔ بیشتر و در نتیجه فضای بزرگتری در اختیار داشته است و عمارت او از تجملات بیشتری برخوردار می‌شد. در این میان منازلی که به خدمه و خواجگان اختصاص داشت هم به خوبی در راستای وظایف آنان در قبال بانوان حرم و حفاظت از موقعیت ایشان بوده است.

واژگان کلیدی: ارگ تهران، قاجار، زنان، حرمسرا.

۱. کارشناس ارشد مطالعات معماری ایران، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: panahi.fatemeh.1377@gmail.com

مقدمه

زندگی زنان در عهد قاجار همواره موضوعی جالب و رازآلود بوده است؛ به‌گونه‌ای که هم سفرنامه‌نویسان آن روزگار در تقلای شناختش بودند و هم پژوهشگرانی که امروزه به تاریخ رجوع می‌کنند. در این میان، زنانی که در حرمخانهٔ شاه جای می‌گرفتند در مرکزیت توجه قرار داشتند و اوصاف ضدونقیضی از زندگی جمعی آنان برای ما برجای مانده است. چراکه این زنان در محدوده‌ای از ارگ می‌زیستند که ورود به آن با ملاحظاتی همراه بوده است، محدوده‌ای که بارها دستخوش دگرگونی می‌شود تا پذیرای ساکنانش باشد و در نهایت با افول سلسلهٔ قاجار به‌کلی تخریب می‌شود و اثری از آن جز متونی که جسته‌گریخته در وصفش نوشته شده است و تعدادی عکس باقی نمی‌ماند، ازاین‌رو به دنبال آنیم که بدانیم شیوهٔ زندگی زنان شاه بنابر موقعیت آنان چه نسبتی با شکل‌گیری حرمخانهٔ ارگ سلطنتی تهران در عهد قاجار داشته است. در این راه ابتدا به پیشینهٔ موضوع خواهیم پرداخت و در چارچوب نظری نسبت بین محیط ساخته‌شده، شیوهٔ زندگی و موقعیت زنان خانه را در آن روشن خواهیم کرد. سپس با توجه به متون دسته اول، به مفهوم حرم و حرمخانه، موقعیت زنان سلطنتی و حرمخانهٔ ارگ می‌پردازیم و درنهایت مؤلفه‌هایی که موقعیت زنان سلطنتی را در کالبد حرمخانه تثبیت می‌کرده است، روشن خواهیم ساخت.

پیشینه

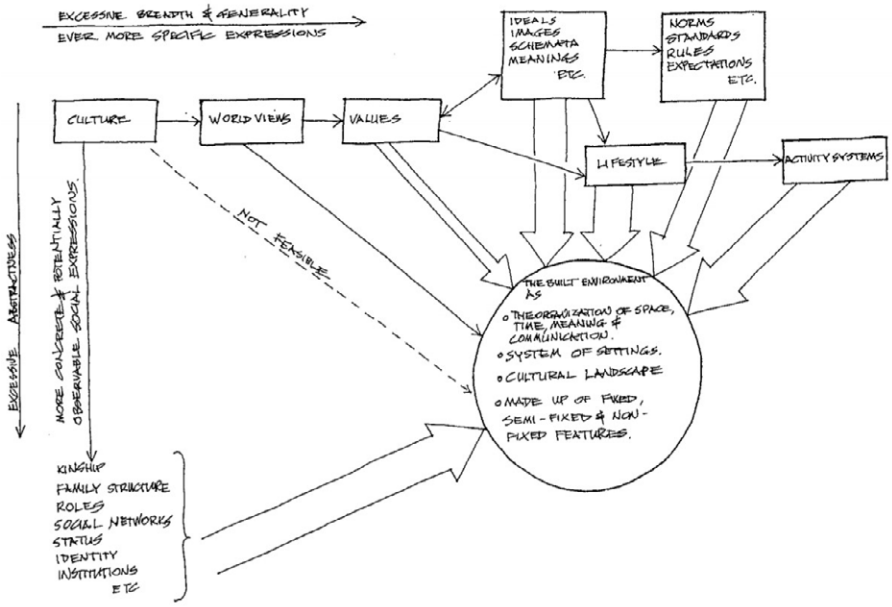
برای شناخت حرمخانهٔ ارگ تهران، می‌توان به منابع دست‌اولی همچون روزنامه‌ها، خاطرات و سفرنامه‌های عهدقاجار روی آورد. در خاطرات ناصرالدین شاه به همراه اعتمادالسلطنه، معیرالممالک و سایر افرادی که به دربار رفت‌وآمد داشتند، گاها می‌توان توصیفاتی از وقایع اندرونی را پیدا کرد. همچنین خاطرات زنان اندرون، همچون خاطرات تاج‌السلطنه و سفرنامهٔ زنان اروپایی مانند لیدی شیل هم زوایایی از فضای اندرون و حال و هوای آن را بر ما روشن می‌کند. از دیگر افرادی که به اندرون راه می‌یافتند یا از آن خبر داشتند، پزشکان اروپایی همچون پولاک و فووریه بودند که کتاب‌هایشان به یادگار مانده است. از سوی دیگر تصاویری محدود و نقشه‌هایی مانند نقشهٔ کرشیش و عبدالغفار نیز تا حد زیادی ما را در فهم دقیق‌تر تحولات حرمخانه یاری می‌دهند.

اگر هم بخواهیم به سراغ منابع دست‌دوم برویم، کتاب یحیی ذکاء به نام «تاریخچهٔ ساختمان‌های ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان» یکی از منابع سرشناس و قدیمی در این زمینه است. همچنین سحر برزویی در پایان نامه‌اش به مجموعهٔ ارگ و کارکرد بناهای آن در عهد ناصری توجه داشته است و شرح مختصری از عمارت‌های حرمخانه با تکیه بر نقشه‌های موجود آورده است (برزویی، ۱۳۹۲، ۱ و ۹۳). در شمارهٔ ششم فصلنامهٔ داخلی کاخ گلستان، کاغذ اخبار، دربارهٔ بازنمایی مجموعهٔ اندرونی ارگ تهران در اواخر دورهٔ ناصری صفحاتی نوشته شده است. عباس خاکسار نیز در پایان‌نامه‌اش، عوامل شکل‌گیری و گسترش ارگ سلطنتی از دورهٔ صفویه تا قاجار را بررسی کرده است. از یافته‌های او می‌توان به معرفی خلوت کریم‌خانی به عنوان بخشی از حرمسرا و مکان‌یابی منزل تاج‌الدوله اشاره کرد (خاکسار، ۱۳۹۷، ۱، ۱۵۷ و ۱۵۹). او همچنین حاصل بررسی‌هایش را در کتابی با عنوان «ارگ سلطنتی طهران کاخ گلستان» به چاپ رسانده‌اند. فرشته درویش زانوسی هم در پایان‌نامهٔ خود به سیر تحولات کالبدی عمارت‌های باغ گلستان اشاره داشته است. او مشخصا در مقالهٔ جداگانه‌ای به تحولات حرمخانه پرداخته است و با توجه به ساخت عمارت فروغ‌السلطنه و خوابگاه شاه به تکرار الگوی «خانه در میان حیاط» در حرمخانه رسیده است (زانوسی، ۱۳۹۹، ۲۳ و ۲۵ و ۵۲ و ۵۳). از آخرین پژوهش‌های چاپ شده در این زمینه هم کتاب «از باغ گلستان تا کاخ گلستان» است که کلیهٔ بناهای ارگ را براساس سیر تاریخی مطالعه کرده است (معتقدی و ناموریکتا، ۱۴۰۰، ۱۱). همچنین پژوهش‌هایی هم هستند که با رویکردی جنسیتی به مطالعهٔ خانه‌های قاجاری و دربار شاهی در این عهد پرداخته‌اند. از پژوهش‌های برجسته در این زمینه می‌توان به پایان‌نامهٔ نیلوفر رسولی اشاره کرد. او به دنبال عواملی

رفته است که ساختار فضایی در خانه‌های اعیانی قاجار را جنسیت می‌بخشیده است (رسولی، ۱۳۹۷، خ).
با مرور پیشینه می‌توانیم بگوییم که بخش بیشتری از پژوهش‌های یادشده تنها به شناسایی عمارت‌های کاخ گلستان، سیر تحولات و ساخت و سازهای آن پرداخته‌اند. در این میان تعداد محدودتری تنها بر بخش اندرونی تمرکز داشته‌اند و آن را بررسی کرده‌اند. نتایج و یافته‌های این پژوهش‌ها می‌تواند پاسخگوی بخشی از پرسش ما دربارهٔ ساختار کالبدی حرمخانه باشد، اما کافی نیستند. از سوی دیگر پژوهش‌ها بودند که به دنبال مطالعهٔ فضاهای جنسیتی به سراغ حرمسراهای دورهٔ قاجاری از جمله حرمخانهٔ ارگ رفته‌اند. این منابع اگرچه اطلاعات قابل توجهی دربارهٔ ساکنان حرمخانه و زندگی روزمرهٔ آنان در حصار اندرونی می‌دهند، اما این اطلاعات در راستای تقابل آن با فضای مردانه، بیرونی خانهٔ اعیانی یا بیرونی مقر سلطنتی است. تمرکز پژوهش حاضر اگرچه بر روی حرمخانه است که فضایی جنسیتی خوانده می‌شود، اما هدف اصلی آن شناخت سازوکارهایی نیست که به جنسیتی نامیدن فضا ختم می‌شود. هدف آن است تا نسبت محیط ساخته شدهٔ حرمخانه با شیوهٔ زندگی زنان سلطنتی از رهگذر بررسی موقعیت آنان در ارگ سلطنتی بیشتر شناخته شود.

چارچوب نظری

از دیدگاه انسان‌شناسی معماری، خانه تنها یک شیء مادی و ساختمان صرف نیست (Stender, 2021, 31)؛ بلکه نهادی است که در راستای مجموعه مقاصد پیچیدهٔ انسانی پدید آمده است (راپاپورت، ۱۳۹۲، ۷۷). پژوهش‌های بسیاری در زمینهٔ شناسایی و نقش عوامل تأثیرگذار بر معماری خانه صورت گرفته که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به تحقیقات آموس راپاپورت، از پیشگامان مطالعات محیطی ـ رفتاری، اشاره کرد. راپاپورت معماری را ساخت‌وسازی در راستای تغییر آگاهانهٔ محیط مادی، براساس قالب ذهنی نظام‌بخشی، می‌داند؛ ساخت‌وسازی که در وهلهٔ نخست منتج از عوامل اجتماعی ـ فرهنگی است (راپاپورت، ۱۳۸۲، ۶۹).
وی کوشیده است تا مطالعات پیشین را، در قالب کلماتی روشن‌تر، بیان کند و پژوهش خود را در عوامل تعیین‌کنندهٔ اصلی تحدید نماید. راپاپورت اقلیم، نیاز به سرپناه، ساختمایه، فناوری ساخت، و ساختگاه را در دستهٔ عوامل فیزیکی، و سه عامل اقتصاد، دفاع، و مذهب را از جمله مهم‌ترین عوامل اجتماعی برمی‌شمارد و با نگاهی نقادانه، به نقش هریک از این عوامل، در پیدایش و تغییر فرم خانه، می‌پردازد. وی دو ایراد بنیادین را بر این تحقیقات وارد دانسته است: نخست باور به جبر فیزیکی؛ و دوم وابستگی صرف فرم بنا به علتی واحد. او معتقد است که ناکامی این نظریات در رمزگشایی از پیچیدگی‌های ابنیه را باید در این دو ایراد اساسی جستجو کرد (راپاپورت، ۱۳۹۲، ۴۰).
وی ضمن اتخاذ دیدگاهی اعتدالی و نفی هرگونه جبرباوری، اولویت را با جنبه‌های فرهنگی ـ اجتماعی می‌داند و فرضیهٔ پایهٔ خود را چنین بیان می‌کند: «فرم خانه تنها نتیجهٔ نیروهای فیزیکی یا هیچ عامل سببی واحدی نیست؛ بلکه حاصل مجموعه‌ای از عوامل اجتماعی — فرهنگی در وسیع‌ترین معنای آن می‌باشد. فرم توسط شرایط اقلیمی و شیوه‌های ساخت، مصالح موجود و تکنولوژی تغییر می‌کند. من نیروهای اجتماعی و فرهنگی را نیروهای اولیه و دیگر نیروها را نیروهای ثانوی یا تغییردهنده می‌دانم.» (راپاپورت، ۱۳۹۲، ۶۸ و ۷۷ و ۷۸)
راپاپورت دو مسئلهٔ اساسی فرهنگ را گستردگی و کلیت بسیار و انتزاعی بودن آن می‌داند. او بر این باور است که آشکارسازی مفاهیم کلی و انتزاعی، از طریق تفکیک، مطالعهٔ اجزا، مظاهر و طرق ارتباطی آن ها، یعنی تحلیل و سپس جمع بندی و ترکیب مجدد اجزا و متغیرها، روشی بسیار مناسب و کارآمد است. پس اگرچه استفاده از مفهوم انتزاعی فرهنگ در درک فرم ساخته‌شده بی‌فایده است، اما شکستن این مفهوم به نمودهای اجتماعی، استفاده از آن را ممکن می‌سازد. نمودهای اجتماعی همانند ساختار خانوادگی یا ایلی، روابط و رفتارها، رسوم مذهبی یا سبک زندگی برای ما ملموس‌ترند و معمولاً بر روی محیط ساخته‌شده تأثیرگذارترند. (Rapoport, 1990, 10-11)



شکل ۱. نمودار بیانگر رابطهٔ فرهنگ و محیط ساخته شده
منبع: Rapoport, 2005, 98

راپاپورت نظرات خود را دربارهٔ عناصر تشکیل‌دهندهٔ فرهنگ در نمودار فوق بیان کرده است، نموداری که چکیدهٔ تلاش‌های او است، در راستای عینی ساختن مفهوم فرهنگ و به‌کارگیری آن، در مطالعات ارتباط فرهنگ با محیط ساخته شده[1]. بنابراین نمودار، وی از سبک زندگی به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین نمودهای عینی فرهنگ نام برده است. مفهوم سبک زندگی[2] نیز اگرچه به‌طور کلی مفید است، اما باز هم چگونگی تأثیر آن بر فرم خانه همچنان به‌روشنی مشخص نیست؛ بنابراین راپاپورت این مفهوم را می‌شکافد و از واژگان ملموس‌تری برای شرح آن به استفاده می‌کند. از نظر او ۱. پاره‌ای از نیازهای اساسی ۲. خانواده ۳. موقعیت زن[3] ۴. محرمیت[4] ۵. مراودات اجتماعی از مهم‌ترین جنبه‌های سبک زندگی است که بر ساختار خانه اثرگذار است (Rapoport, 1969, 61). در این دسته‌بندی اگرچه می‌توان موقعیت زن را جنبه‌ای از نظام خانوادگی دانست، اما راپاپورت به دلیل ضرورت موشکافی در عوامل تأثیرگذار در فرم خانه، این عامل را مهم برشمرده و بخش جداگانه‌ای را به آن اختصاص داده است (راپاپورت، ۱۳۹۲، ۹۷).

بدین ترتیب ما در این مقاله به دنبال آن هستیم از این مفهوم سبک زندگی و نسبتی که راپاپورت میان این مفهوم با محیط ساخته شده شرح داده است وام بگیریم و آن را در شیوهٔ زندگی زنان سلطنتی و حرمخانه بیابیم. با این حال، بررسی دقیق و جز به جز سبک زندگی زنان سلطنتی و بعد واکاوی نسبت آن با حرمخانه بسیار مفصل است. از این رو با توجه به موضوع اصلی مقاله، تمرکز متن پیش‌رو بیشتر بر روی آن وجهی از معنای سبک زندگی است که به موقعیت زن در ساختار خانوادگی/اجتماعی اشاره دارد و مولفه‌هایی را می‌جوییم که تجلی‌گر این وجه در حرمخانهٔ ارگ باشد.

حرمخانه

در کتاب «فرهنگ‌نامهٔ معماری ایران در مراجع فارسی: اصطلاحات و مفاهیم» آمده است: حرم، داخل یا گرداگرد مکان زیارتی و مقدس، مخصوصا کعبه است. قسمتی از خانه است که مخصوص استراحت مردان، اقامت زنان و کودکان است و بیگانه و نامحرم حق ورود به آن را ندارد. حرم هر جایگاهی است که حرمت فوق‌العاده دارد و ورود به آن برای هرکسی میسر نیست. همچنین به معنای گرداگرد سرای و خانه، داخل خانه، اندرون سرای، محل اقامت اهل و عیال مرد، خانهٔ زنان پادشاه و اعیان، اندرون، اندرونی، سرای، حرمخانه، مشکو، حرمسرا، فغستان،

شبستان، پرده‌سرا، پناهگاه هم است. حرم به معنای خانهٔ شخص و اطراف آن که از تعرض دیگران در امان است (بهشتی و قیومی، ۱۳۹۸، ۹۹).
با رجوع فرهنگ‌های قدیمی‌تر همچون «برهان قاطع» و «انجمن آرای ناصری» درمی‌یابیم که «حرم» و «حرمسرا» در همین معنای امروزین در تعریف «فغستان» و «شبستان» آورده شده و با آن‌ها مترادف است. شبستان در اینجا به معنی «شب‌خانه» است[۵]، یعنی جایی که پادشاهان و سلاطین شب را در آن‌جا می‌گذرانند و «حرمسرای» و «خلوتگاه» و «درون خانهٔ» آنان است. نقطهٔ مقابل شبستان هم «روزستان» است و اشاره به عمارتی دارد که پادشاهان روز در آن‌جا می‌نشستند (برهان، ۱۳۸۰، ۵۶۱ و هدایت، بی‌تا، ۴۱۷).
در عهد قاجار، این دو کلمه یعنی «حرم» و «اندرون» معادل هم شناخته می‌شدند. در سفرنامهٔ پولاک آمده است که زنان در اتاق‌های داخل منزل که به عربی «حرم» و به فارسی «اندرون» نامیده می‌شدند سکونت داشتند. حرم به معنی «مقدس» است و ورود آن برای هر مرد غریبه به شدت منع دارد (پولاک، ۱۳۶۸، ۱۵۶ و ۱۵۷).
همچنین از خاطرات و متون باقیمانده از عهد قاجار برویم، درمی‌یابیم که «حرم» (و اندرون) هم به مکان حرم و هم خطاب به ساکنان حرم به کار می‌رفته است. البته بیشتر اوقات در اشاره به قلمروی زنانه، از کلمهٔ «حرمسرا»، «حرمخانه» یا همان اندرونی استفاده می‌شده است. برای مثال در خاطرات ناصرالدین شاه می‌خوانیم: «خلاصه با تمام حرم رفتیم بالاخانه [...] حرم توی بالاخانه نشستند.» یا «قورق شد حرم آمدند تجیر عقب چادر را بازکردیم رفتیم تو صحرا» (ناصرالدین شاه، ۱۳۶۹، ۱۸ و ۴۵) یا در تاریخ عضدی می‌خوانیم:« مرحوم ولیعهد [...] با مختصری از حرم به ایراون تشریف بردند» و «(خاتون جان خانم) مشهوره به دختر اصفهانی از حرم‌های حضرت خاقان بود.» (عضدالدوله، ۱۳۷۶، ۳۶) ، اما در برخی صفحات دیگر همین کتاب زنان را «اهل حرم» خطاب می‌کند و در اشاره به اندرونی شاه نوشته است:« قلیل زمانی طوطی‌شاه در حرم به حالت احترام ماند» (عضدالدوله، ۱۳۷۶، ۴۶) یا در خاطرات دختر ناصرالدین شاه می‌خوانیم: «پدرم خیلی مسرور و بشاش به حرم آمده، نماز خواند و مشغول صحبت شد.» (تاج‌السلطنه، ۱۳۷۷، ۵۸)

زنان سلطنتی

در خانواده‌های معتبر به دختران در سن دوازده یا سیزده سالگی جهیزیه می‌دادند و یک دختر خوش بر و بالا برای خانواده‌اش در حکم سرمایه بود. در این خانواده‌های های متمول و اعیان، دختران از روی حساب و کتاب به خانهٔ شوهر فرستاده می‌شدند و بیشتر وصلت‌ها به این منظور صورت می‌گرفت که دو خانوادهٔ سرشناس و مقتدر قوم و خویش بشوند و نفوذ بیشتری به هم بزنند (مونس‌الدوله، ۱۳۸۰، ۱۹۴؛ ویلس، ۱۳۶۳، ۱۲۱ و پولاک، ۱۳۶۸، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۸ و ۱۴۹).
می‌توان گفت زیادی زنان شاه هم به خاطر آن بود که با ازدواج‌های متعددش می‌توانست ارتباط خود را با دوردست‌ترین و سخت‌راه ترین گوشه‌کنار کشور حفظ کند. دیگر آن که می‌توانست با زن گرفتن از نواحی مختلف، مردم آنجا را با خود همراه و علاقه‌مند کند. این‌گونه از طریق زنانش با آن‌چه در سراسر کشور رخ می‌داد آگاه میشد و هم به واسطهٔ آن‌ها با خویشاوندان متنفذ و نافرمانی که داشتند، می‌توانست با انها به گفتگو بپردازد (کاساکوفسکی، ۱۳۴۴، ۱۷۵).
در این میان زنان عقدی معمولا از خانواده‌هایی همطراز با مرد برای ازدواج انتخاب می‌شدند، زنان صیغه‌ای را معمولا از طبقات پایین‌تری برمی‌گزیدند تا ضمن همسری، خدمتکار زن‌های عقدی خانه هم باشد. مردان از نظر تعداد زنان صیغه‌ای هیچ محدودیتی نداشتند و زنان صیغه هرگز ارزش زن عقدی را به دست نمی‌آوردند (شیل، ۱۳۶۲، ۸۶ و دلریش، ۱۳۷۵، ۲۶).
در حرمسرای شاه هم به همین ترتیب در میان زنان حرمخانه سلسله مراتب خاصی برقرار بوده است. عضدالدوله در کتابش به جایگاه زنان دربار فتحعلیشاه اشاره کرده و نوشته است که زنان شاه چند «نمره» بودند. نمرهٔ اول از خانوادهٔ سلطنتی و بزرگ‌زادگان معتبر ایران به حساب می‌آمدند و از احترام بالایی برخوردار بودند. به گونه‌ای که حتی شاه هم در حضور آنان به سایر طبقات التفات نمی‌کرد. این زنان همچنین روزی یک ساعت حق حضور در محضر شاه و مراسم سلام‌های رسمی را داشتند. حتی در این مراسم‌ها هم براساس «نمره»شان از هم تفکیک می‌شدند. به این معنا که زنان متعلق به شعب قاجاریه در یک سمت و مابقی در صفی دیگر جای می‌گرفتند (عضدالدوله، ۱۳۷۶، ۱۲).

البته باید توجه داشت که در اندرون یا حرمسرا که به نوعی کانون خانواده و زندگی خانوادگی به حساب می‌آمد و نمی‌توان رفتار یا کنش افراد را صرفا به جایگاه یا سلسله‌مراتبی خشک نسبت داد. زنان شاه قادر بودند با جلب نظر و محبت شاه این سلسله مراتب را بشکنند و به مقام بالاتری در حرم برسند، خواه از روی طلب محبت باشد و خواه برای کسب قدرت. چنانکه می‌گویند در آن زمان دختری به اصطلاح «سفید بخت» می‌شد که طرف توجه و مهر شوهرش قرار گیرد (فرمانفرماییان، ۱۳۹۳) چه شوهر پادشاه باشد چه گدای تون تاب (بامداد، ۱۳۴۷، ۷۰ و آداب معاشرت نسوان، ۱۳۹۴، ۴۹ و ۶۲).

برای مثال می‌دانیم که بر خلاف سلسله‌مراتبی که عضدالدوله شرح داده است، زنی که در دورهٔ ناصرالدین شاه «سوگلی» بود و از همهٔ زنان بیشتر مورد عنایت شاه قرار گرفت، «جیران» بود. با اینکه او دختری دهاتی بود، اما شاه به خاطر علاقه و محبتی که به او داشت یکی از زنان عقدی اش را طلاق داد و او را به عقد خودش درآورد. جیران در مراسم سلام زنان دربار به لقب «فروغ‌السلطنه» مفتخر شد و سایر زنان معتبر شاه مجبور به تعظیم و احترام به او می‌شوند (مونس‌الدوله، ۱۳۸۰، ۲۳۰ و ۲۳۱).

همچنین درکنار حرمخانه مادر پادشاه نسبت به همسران او جایگاه بالاتری داشت. در آن زمان دختران و به خصوص پسرانی که خانواده تشکیل می‌دادند، این را وظیفهٔ خود می‌دانستند که از مادرانشان پاسداری و احترام آنان را حفظ کنند. پادشاهان قاجاری هم از این قائده مستثنی نبودند و نه تنها جایگاه مادرشان را در حرم گرامی می‌داشتند، بلکه مقام مادر پادشاه از ملکه هم بالاتر شناخته می‌شد، دربار او مهم‌تر و گفتهٔ او در نزد شاه نافذتر از هر کس دیگر بود (فرمانفرماییان، ۱۳۹۳).

در آن زمان تجملات در زینت بیشتر بود و زنان حرمسرا را آکنده از اشیا و اثاثیهٔ تجملی و گران‌بها می‌کردند و برازندگی اجتماعی در زیادی بندگان و چاکران به نمایش گذاشته می‌شد (اولیویه، ۱۳۷۱، ۱۵۵ و ۱۵۹ و دروویل، ۱۳۸۸، ۷۳). بنابراین هر چه تعداد خدمهٔ خانه‌ای بیشتر بود، شان و حرمت صاحب‌خانه را بیشتر می‌رساند و وقتی می‌گفتند «فلان شخص آدم محترمی است» یعنی او صاحب غلام و کنیز است (ویشارد، ۱۳۶۳، ۱۹۱ و ویلس، ۱۳۶۳، ۱۳۹). در میان زنان اعیان هم هر که کنیزهای بیشتری داشت، از همه محترم‌تر به حساب می‌آمد (مونس‌الدوله، ۱۳۸۰، ۲۹۸).

به جز احترام و برازندگی اجتماعی، خادمان حرمخانه نقش مهمی در رسیدگی به امور زنان شاه داشتند. در این میان نقش خواجگان از اهمیت بالایی برخوردار بود، چرا که مراودات زنان داخل اندرون را با خارج از آن میسر می‌ساخت. آن‌ها را معمولا برای نگهبانی و نظارت بر خانم‌های اندرون می‌فرستادند تا به تنظیم امور حرمسرا، حفظ نظم و امنیت آن بپردازند. اجازهٔ ورود و خروج زنان اندرون در دست خواجگان بود و هر مردی با همراهی آن‌ها می‌توانست در اندرون قدم بگذارد (دروویل، ۱۳۸۰، ۱۷۱؛ پولاک، ۱۳۶۸، ۱۶۱ و تاج‌السلطنه، ۱۳۷۷، ۱۳ و ۱۴).

حرمخانهٔ ارگ تهران

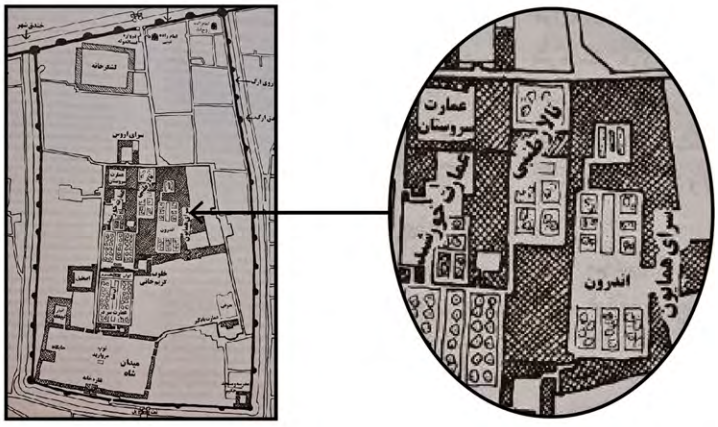
پیش از ۱۲۹۹ ق:

می‌گویند که کریم‌خان زند برای نخستین بار در ارگ تهران بنای اولیهٔ حرمخانه را برپا کرد (روزنامهٔ شرف، ۱۳۰۰، ۲) او در سال ۱۱۷۲ ق ارگ تهران را تماما تصرف می‌کند و می‌کوشد این شهر را برای پایتخت‌شدن آماده کند. به فرمان کریم‌خان عمارت سلطنتی، دارالحکومه، حرمخانه و خلوت‌خانه در ارگ ساخته می‌شود (نوربخش، ۱۳۸۱، ۱۵۷ تا ۱۶۱). خاکسار معتقد است این حرمخانه همانی است که امروزه به خلوت‌خانهٔ کریم‌خانی معروف شده و دارای اتاق‌هایی به دور حیاط مرکزی بوده است (خاکسار، ۱۳۹۷، ۶۵).

سرانجام با اینکه تهران از زمان زندیان برای پایتخت‌شدن در حال آمادگی بود، اما در زمان سلطنت آقا محمدخان، پایه‌گذار سلسلهٔ قاجار، رسماً به پایتختی برگزیده می‌شود. با این‌حال آقا محمدخان عمر فرمانروایی کوتاهی داشت و بیشتر آن را در جنگ گذراند. از این‌رو فرصتی برای تغییرات اساسی در ارگ و حرمخانهٔ آن نداشت (نوربخش، ۱۳۸۱، ۱۹۹ــ۲۰۰).

پس از آقا محمدخان، فتحعلی‌شاه فرصت یافت تا به گسترش عمارات‌های حرمسرا بپردازد. چنان‌که در شکل ۲ مشهود است، اتاق‌های اندرون به دور حیاط بزرگی جای گرفته‌اند. ذکاء در کتابش عمارت‌هایی با اسامی «عمارت خورشید»، «عمارت سروستان» ، «عشرت آیین» (یا همان تالار طنبی) و «عمارت بهشت آیین» را نیز از عمارت

حرمخانه خوانده است (ذکاء، ۱۳۴۹، ۲۴۲ و ۲۴۵). نام سه عمارت اول در نقشه کاملا مشخص است و به محدودهٔ عمارت بهشت‌آیین نیز در ادامه خواهیم پرداخت.
در ذکر عمارت خورشید آمده است که این عمارت در پشت تالار سلطانی و ایوان سپهر قرار گرفته و پشت به شمال و رو به جنوب داشته است. فضای پیرامونی آن وسیع بوده است، باغی سرسبز و دریاچه‌ای با فواره‌های شاخص داشته است. (ذکاء، ۱۳۴۹، ۲۴۲ و ۲۴۵). عمارت خورشید در دورهٔ سلطنت ناصرالدین شاه در بخش حرمخانهٔ قدیم ارگ پاربرجا می‌ماند و محل اقامت نایب‌السلطنه و والده‌اش می‌شود (معتقدی و ناموریکتا، ۱۴۰۰، ۱۱).



شکل ۲. بزرگنمایی محدودهٔ حرمخانه در دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار
منبع: معتمدی، ۱۳۸۱، ۱۴۲

در ذکر عمارت سروستان هم گفته شده است که این کاخ در میان باغی روح‌افزا جای داشته است که دور تا دور آن را سروهای بلندی فراگرفته بوده است و درون باغ با لاله‌های چتری زینت یافته بوده است (ذکاء، ۱۳۴۹، ۲۴۵). دربارهٔ ساکنان آن در عهد فتحعلی‌شاه آمده است که این عمارت ابتدا به ملک قاسم میرزا متعلق بوده است و سپس آن را با تمام اسباب و اثاثیه، جواهرات، کنیزان و خواجگانش به بیگم خانم، والدهٔ یحیی میرزا و جهانسوز میرزا دادند (عضدالدوله، ۱۳۷۶، ۳۳).
دیگر عمارت حرمخانه تالار طنبی یا همان عمارت عشرت‌آیین بوده که در جنب عمارت خورشید جای داشته است. سقف بلند این تالار به شکل مجوف ساخته بودند تا صدای طنین تار مطربان در فضای آن دلنشین شود. فتحعلی‌شاه به نقاشان دستور می‌دهد تا در جانبی از آن تصاویری از رزم او با سپاه روس را بکشند و در جانبی دیگر تصاویری از شکارگاه و شکارگری‌های او ترسیم کنند (ذکاء، ۱۳۴۹، ۲۴۷). از سرگذشت این تالار بزرگ می‌دانیم که در فرآیند بازسازی حرمخانهٔ ناصرالدین شاه از خرابی معاف می‌شود گفته شده است که اتاق‌های انیس‌الدوله، ملکهٔ ناصرالدین‌شاه، رو به حیاطی داشته که این تالار کهن در آن برپا بوده است (معیرالممالک، ۱۳۶۱، ۱۶).
قصر دیگر به نام بهشت‌آیین ویژه جلوس شاه بوده است. می‌گویند این عمارت سقفی بلند به رنگ نیلی و لاجوردی داشته است و نقش صورت‌های فلکی و ستارگان را با قطعات آبگینه ساخته و بر روی آن نصب کرده بودند. در جوانب تالار هم اشکالی از طبقات و درجات بهشت را به تصویر کشیده بودند که خیال ورود به بهشت و عروج در مراتب بالای آن را تداعی می‌کرد (ذکاء، ۱۳۴۹، ۲۴۶). خاکسار احتمال داده است که این بنا در زمان فتحعلیشاه به تاج‌الدوله که به نوعی در جایگاه ملکه بود، تعلق داشته و همان بخشی از ارگ بوده است که بعدها منزل مهدعلیا می‌شود (خاکسار، ۱۴۰۰، ۷۹ و ۸۰). بدین ترتیب با تطبیق شکل‌های ۲ و ۳ که در آن عمارت مهدعلیا مشخص است به نظر می‌رسد که این عمارت در جانب شرق اندرون جای داشته و به حیاط بزرگ آن وصل می‌شده است. در تصویر ۲ این بخش با نام سرای همایون مشخص شده است و این نام نیز در تطبیق با عمارت بهشت‌آیین است که ویژهٔ جلوس شاه خوانده شده است.
پس از فتحعلی‌شاه، محمد شاه بر تخت سلطنت نشست و در این مدت تغییرات عمده‌ای در حرمسرای سلطنتی نمی‌دهد. می‌گویند که حرمسرای او خلوت و متروک بوده و زن زیاد نمی‌گرفته است. از این‌رو از اقدامات او در ارگ سلطنتی، به ویژه در محدودهٔ حرمخانه، اطلاعات چندانی در دسترس نیست (نوربخش، ۱۳۸۱، ۵۰۴ و

دلریش، ۱۳۷۵، ۱۸۷). با این حال، کنت دوسرسی، سفیر فرانسه در وصف حرمسرای او آورده است: حرمسرای محمد شاه درون دیوارهایی بلندی است. این محدوده شامل اطاق‌های کوچک و مجزایی است که هر کدام به یکی از همسران شاه تعلق دارد و در میان آن‌ها استخر بزرگی جای گرفته است. در کل مجموع این اطاق‌ها در کنار هم شبیه صومعه‌های ایتالیایی است. دیوارهای داخلی آن را رنگ‌های تیز و زنده‌ای زنده‌اند. (دوسرسی، ۱۳۶۲، ۱۵۰) این وصف در تطابق با ساختار اندرون شکل ۲ و ساختار منازلی است که به دور حیاطی مرکزی جای داشته‌اند.

پس از محمد شاه، ناصرالدین شاه در طول پنجاه سال پادشاهی خود زنان زیادی را به همسری می‌گیرد و با توجه به این تعداد، او در سی‌امین دهه از سلطنتش بیشتر عمارات پیشین را تخریب و به گسترش اندرونی می‌پردازد. با این‌حال حرمخانه‌ای که در سال ۱۲۹۹ ق تخریب می‌شود، دقیقا همان ابنیهٔ برجای مانده از دورهٔ پیشین نبوده است و در سال‌های ابتدایی سلطنت ناصرالدین نیز ساخت و سازهایی در آن می‌شود و چنان‌که اشاره کردیم، در سال ۱۲۶۸ باغ و عمارتی برای مادر شاه، مهد علیا، در شرق ارگ سلطنتی بنا می‌شود که تا آخر عمر در اختیارش بوده است (خاکسار و مظهری، ۱۳۹۰، ۲۸).

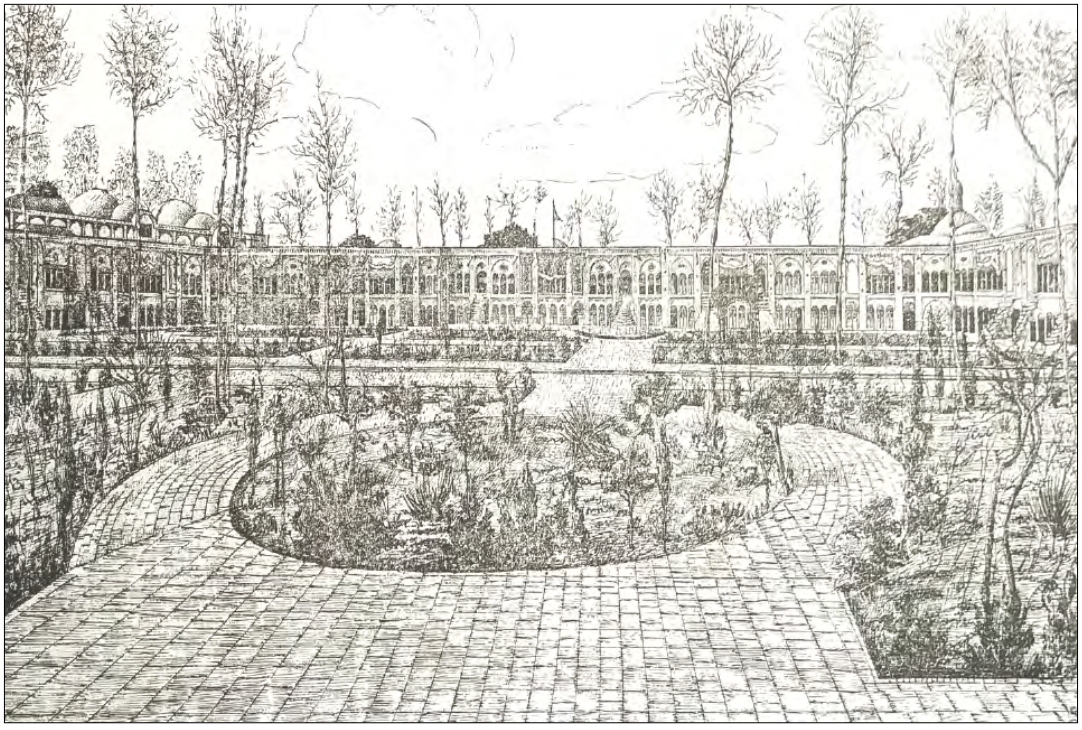
شکل ۳. بزرگنمایی محدودهٔ حرمخانه در نقشهٔ کرشیش متعلق به سال ۱۲۷۵ ق
منبع: tehransheasi.com

عمارت دیگر عمارت فروغ‌السلطنه است که در ۱۲۷۲ ساخته می‌شود و در اصل خوابگاه ناصرالدین شاه در اندرونی بوده است. می‌گویند روزی ناصرالدین شاه از بالای برجی در ارگ ایستاده بود و شهر را تماشا می‌کردند. در فراز برج به بنایی اشاره می‌کند و از آن می‌پرسند. روشن می‌شود این بنای مربعی شکل متعلق به حسینعلی خان معیرالممالک و به سبک فرنگی ساخته شده است. ناصرالدین شاه هم دستور ساخت چنین بنایی را در اندرون می‌دهد. این ساختمان در طول سه ماه برپا و مفروش می‌شود و شامل دو مرتبه و ۸۲ اتاق بوده است که سراسر آن را با بشقاب‌های چینی تزیین کرده بودند (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۲، ۹۶ و ۹۷). بدین ترتیب می‌بینیم در نقشهٔ کرشیش می‌بینیم که چگونه خوابگاه شاه و عمارت منسوب به سوگلی او درست در وسط حیاط بزرگی جای می‌گیرد که پیش از این در شکل ۲ محوطه‌ای خالی بود.

پس از ۱۲۹۹ ق:

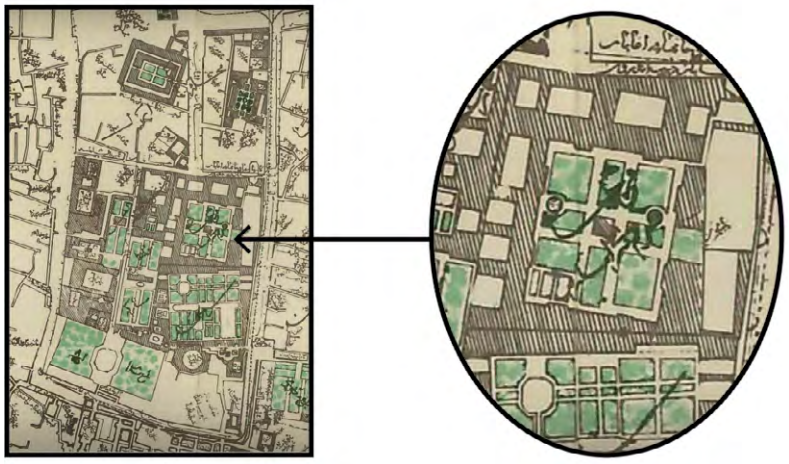
سرانجام در سال ۱۲۹۹ ق حرمخانهٔ قدیم تخریب و برای ساخت ابنیهٔ جدید، هر روز پنج هزار نفر از عمله، بنا، نجار، حجار و نقاش شبانه‌روز مشغول کار می‌شوند. این تلاش برای آن بود که در مدت هفت‌ماه و زمانی که شاه در ییلاق به سر می‌برد، ابنیهٔ قدیم را تخریب کنند، مصالح و خاشاک آن را بیرون برند و عمارت جدید را برپا کنند.

حرمخانهٔ جدید شامل یک حیاط بزرگ و چندین حیاط کوچک‌تر بوده است که دورتادور آن حیاط‌ها را ساخته بودند و عمارت جدید دارای هزار مسکن بوده است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۲، ۱۱۰ و روزنامهٔ شرف، ۱۳۰۰، ۲). با توجه به تصویر نقشه‌های آورده شده به خوبی می‌بینیم حرمسرایی که تا پیش از این دارای ساختاری و پراکنده بود، در این ساخت و ساز نظم بیشتری می‌یابد و به یک حیاط مرکزی بزرگ و حیاط‌های فرعی به دور آن بدل می‌شود. (شکل‌های ۴ و ۵)



شکل ۴. حیاط حرمخانه در ۱۳۰۰ ق (روزنامهٔ شرف، ۱۳۰۰، ۱) در کتاب خاطرات اعتمادالسلطنه آمده است: «صبح زود رفتم که عمارت اندرون تازهٔ شاه را بدهم نقاش نقشه بردارد بجهت روزنامهٔ شرف.» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۰، ۲۰۷) گویا منظور همین تصویر است که در روزنامه نیز چاپ می‌شود و رو به ضلع غربی دارد.

پس از این ساخت‌وسازها، ناصرالدین شاه در سال ۱۳۰۳ ق فرمان می‌دهد خوابگاهی برای او در میان اندرونی بنا کنند (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۰، ۴۰۷ و ۴۲۵). این ساختمان مربعی شکل در میان حیاط و رو به شمال آن ساخته می‌شود و تماما منفصل از ساختمان‌های دیگر بوده است. دربارهٔ طرح آن گفته شده «بوضع و طرح یکی از عمارات بسیار خوب فرنگستان» بوده و تا پیش از این، بنایی با چنین وضعی در قصر سلطنتی ساخته نشده است. خوابگاه در سه مرتبه و هر یک از طبقات آن دارای ۲۸ در بوده است. در توصیف آن آمده هر سطح بنا دارای سه روزن و پنج پنجره بوده است که داخل را تماماً روشن می‌کرده است. طبقهٔ زیرین آن با ستون‌هایی غلامگردش مرتبهٔ بالا را نگه می‌داشته است که دور تا دور خوابگاه را فراگرفته بود و در جلوی آن پلکانی با ۱۵ پلهٔ مرمرین سفید برای رسیدن به ورودی اصلی و این غلام‌گردش قرار داشته است (شکل ۶). ورودی آهنین بنا و تمام پنجره‌های آن را با سردرهای طاق‌دار آراسته بودند و روی آن را تماما طرح گل و بوته گچ‌بری کرده‌اند. به طور کلی سراسر نمای بنا و سرستون‌های آن دارای تزیینات برجستهٔ گچ‌بری و حجاری بوده است. همچنین پیرامون آن با نرده‌های آهنین نصب کرده بودند که بر رویش گلدان‌هایی زیبا جای داشته است. داخل آن نیز همچون نمای آن به انواع زینت‌ها آراسته و دارای مبلمانی سلطنتی بوده است (فووریه، ۱۳۹۰، ۲۰۲ و ۲۰۳؛ روزنامهٔ شرف، ۱۳۰۰، ۲، دالمانی، ۱۳۳۵، ۷۸۲ تا ۷۸۴).



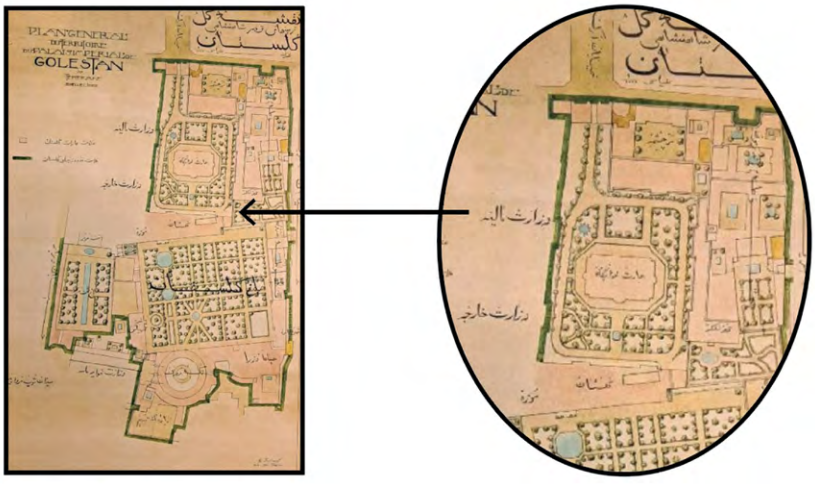
شکل ۵. نقشهٔ عبدالغفار نجم‌الدوله در سال ۱۳۰۹ ق
منبع:tehransheasi.com، قسمت حرمخانهٔ در سمت راست بزرگنمایی شده است.

شکل ۶. خوابگاه جدید شاه
منبع: آرشیو کاخ گلستان، شمارهٔ ۲ـ۲۰۹

با پایان سلطنت ناصرالدین شاه و آغاز حکومت مظفرالدین شاه، وضع حرمخانه رو به افول می‌رود. عین‌السلطنه در سال ۱۳۱۸ق و گزارش کوتاهی از وضعیت ساختمان‌ها و اندرونی کاخ گلستان داده است. به نظر می‌رسد که در این دوره با گرفتن وام از بانک استقراضی روس دوباره ساخت و سازهایی در ارگ صورت می‌گیرد و به گفتهٔ عین السلطنه در داخل اندرون هم تغییر و تبدیلات کلی داده می‌شود (عین‌السلطنه، ۱۳۷۶، ۱۴۷۸ـ۱۴۷۹).
همچنین درعهد محمدعلی‌شاه و با برپایی مجلس، مقرری معین و محدودی برای شاه و شاهزادگان تعیین می‌شود

تا در هزینه‌های آنان صرفه‌جویی شود. با این مقرری محدود، شاه به داشتن یک زن عقدی بسنده می‌کند و روشن است که دیگر نه نیازی برای برپایی حرمسرایی وسیع برای سکنای زنان شاه بوده است و نه دیگر بودجه‌ای برای پرداختن به عمارات و تجملات آن مهیا بوده است (دلریش، ۱۳۷۵، ۱۸۸ـ۲۰۲).

سرانجام با پایان حکمرانی سلسلهٔ قاجار و روی کار آمدن پهلوی، حرمخانهٔ ارگ سلطنتی از میان رفت و کاخ دادگستری، کاخ دارایی و بانک ملی و سایر بناهای جدید به جای آن ساخته شدند. ابتدا عمارت خوابگاه مقر وزیر دارایی، دفتر خصوصی و دفتر رییس کل دارایی آمریکایی می‌شود و حیاط‌های ضلع شرقی و شمال و غربی را تا روبروی خوابگاه خراب می‌کنند و به جای آن عمارات وزارت دارایی را بنا می‌کنند و فقط در سمت غرب عمارت خوابگاه یکی دو حیاط را باقی می‌گذارند (مستوفی، ۱۳۷۷، ۳۸۰ و ۳۸۱) (شکل ۷). با این حال برپایی عمارت به جای مانده هم پس از ساخت بنای جدید وزارت دارایی در نظر بعضی‌ها خوشایند نبوده است. در آن زمان اگرچه از طرف بعضی از دستگاه‌ها، اشخاص و روزنامه‌ها علی‌الخصوص انجمن آثار ملی تلاش‌هایی شد تا از انهدام این ساختمان تاریخی جلوگیری شود، اما هیچ یک از عوامل بازدارنده نتوانست جلوی تخریب عمارات را بگیرد و آن را شب هنگام و با عجله تماما ویران می‌کنند (ذکاء، ۱۳۴۹، ۲۵۴).



شکل ۷. بزرگنمایی بخش حرمخانه در نقشهٔ تروفیموف از ارگ تهران مربوط به سال ۱۹۳۱ میلادی
منبع: سرائیان و سمسار، ۱۳۹۲، ۹۰. این تصویر به خوبی نشان‌گر بخش‌های حذف‌شده حرمخانه و گسترش وزارت مالیه و خارجه است.

تعامل ساختار حرمخانه و موقعیت زنان

با بررسی تحولات حرمخانه دریافتیم که بیشترین ساخت‌وسازها مربوط به دورهٔ فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه بوده است، پادشاهانی که زنان زیادی داشتند. دربارهٔ تعداد ساکنان حرمسرای مظفرالدین‌شاه در سفرنامهٔ دروویل آمده که بیش از هفتصد زن در آن جای داشتند که سیصد نفر از آن‌ها رسمی بودند (دروویل، ۱۳۸۸، ۱۶۹ و ۱۷۱ و ۱۷۷). فیودورکورف نیز نوشته است که اندرونی شاه را سیصد زن تشکیل می‌دادند که اگر خدمتکاران را به این تعداد اضافه کنیم، تعداد به بیش از هزار نفر می‌رسد (فیودورکوف، ۱۳۷۲، ۱۴۱). یا دربارهٔ جمعیت حرمسرای ناصرالدین‌شاه آورده‌اند که مجموع زن شاه، خدمتکاران و مهمانانی که هر روزه آن‌جا بودند به هشتصد الی نهصد زن می‌رسید که سی الی چهل نفر خواجه هم در خدمتشان بودند (تاج‌السلطنه، ۱۳۷۷، ۱۳ـ۱۴). فووریه هم دربارهٔ تعداد زنان نوشته است که تعداد زنان شاه اگر بیشتر از هزار نفر نباشد، کمتر هم نیست و تعداد خواجگانی که زنان را تحت‌نظر داشتند چهل تن بوده است (فووریه، ۱۳۹۰، ۲۰۳). (شکل ۸)

شکل ۸. ناصرالدین شاه و تعدادی از زنان اندرونش
منبع: آرشیو تارنمای دنیای زنان در عصر قاجار

بنابراین نه تنها تعداد زنان عقدی و غیرعقدی شاه در این دوران زیاد بود، بلکه همانطور که گفته شده حضور هر کدام جمع کثیری از خدمه و کارکنانی را می‌طلبید که باز بر جمعیت حرمسرا می‌افزود. در واقع مساکنی که در آن‌ها مردِ خانه زنان متعددی را به همسری درمی‌آورند تا در کنار هم زندگی کنند، به وسعت و پیچیدگی ساختار آن می‌افزاید. در توصیف عمارات ابنیهٔ حرمخانه دیدیم که چگونه حرمخانه گسترش یافت و هر حیاط و عمارات آن به فضاهای متعددی تقسیم شد و اتاق‌های بسیاری را در خود جای داد. دراین باره می‌توان به ساخت حرمخانهٔ جدید در سال ۱۲۹۹ ق اشاره کرد که آورده‌اند برای آن سطح زمینی در حدود ۴۷ هزار متر مربع در نظر گرفتند. در ۲۱ متر مربع آن به ساخت‌وساز پرداختند و باقی را به حیاط‌ها اختصاص دادند. عمارات جدید در مجموع بیش از ۵۰۰ اتاق را در بر داشت و تازه این تعداد بدون احتساب راهروها، راه‌پله‌ها، ۸ رختشوی خانه، ۹ حمام و ۱۵ خلوتی بود که در حرمخانه ساختند (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۲، ۱۱۰ و روزنامهٔ شرف، ۱۳۰۰، ۲).

همچنین در این تحولات شاهد بودیم که ناصرالدین‌شاه برای ایجاد انضباط بیشتر در حرمخانه فرمان می‌دهد تا حیاط‌های متحدالشکلی را برای زنان حرمخانه بسازند و از تمام این حیاط‌های کوچک به محوطه‌ای بزرگی که در وسط باقی می‌ماند دری باز کنند و عمارتی سه طبقه‌ای برای خوابگاه او بنا نمایند تا این عمارتْ مسکن شاه و حیاط‌های اطرافْ منزل زن‌های او باشد (مستوفی، ۱۳۷۷، ۳۸۰). این فرمان مشابه همان فرمانی است که برای ساخت خوابگاه او (عمارت فروغ‌السلطنه) به شکل کلاه‌فرنگی داده شده بود. چنان‌که در نقشه‌های کرشیش و عبدالغفار می‌بینیم که خوابگاه شاه پیش و پس از ساخت‌وسازهای سال ۱۲۹۹ ق عمارتی مستقل و مجلل و بلندتر از منازل زنان در وسط حیاط اصلی و بزرگ بوده است. این ساختار به خوبی نقش مرکزی و یگانهٔ مرد را در زندگی زنان متعدد حرمسرای او نشان می‌دهد و بیان‌گر موقعیت متمایز او در برابر زنان ساکن حرمسراست. نمونهٔ دیگر از همین ساختار را می‌توان در کاخ عشرت‌آباد نیز مشاهده کرد. در اندرونی این کاخ نیز منازل زنان همگی به‌گونه‌ای یکپارچه و شبیه‌به‌هم دور دریاچه‌ای ساخته شده‌اند و خوابگاه سه طبقهٔ شاه مشرف بر آنان است.

حیاط‌ها و عمارات اندرونی در بین زنان نیز طبق سلسله‌مراتب خاصی تقسیم می‌شد، چنان‌که گفته شد، زنان اندرون ازنظر سلسله‌مراتب چند نمره بودند و تنها شاهزادگانی دارای عمارت اختصاصی بودند که پسرانشان می‌توانستند به سلطنت برسند. مرتبهٔ بعدی زنان سوگلی بودند که در مواردی بر شاهزادگان هم برتری می‌یافتند و سایرین یا باهم در یک عمارت می‌زیستند یا به خدمت زنان سوگلی درمی‌آمدند (فووریه، ۱۳۹۰، ۲۰۲ و ۲۰۳).

نمونهٔ چنین سوگلی‌هایی، جیران، ملقب به فروغ‌السلطنه است که به عمارت او پرداختیم. دربارهٔ جایگاه او در اندرونی ناصرالدین‌شاه نوشته شده است که همه می‌دانند وقتی که جیران زنده بود، چند دست حیاط داشت و یک حیاط بزرگ با اتاق‌های دوطبقه مخصوص او بود (مونس‌الدوله، ۱۳۸۰، ۲۳۲)، البته بعضی خانم‌های مقرب یا جاافتاده که سمت ریاست به سایرین و حاشیهٔ بیشتری داشتند، بیش از یک حیاط را به تصرف خود درمی‌آوردند (مستوفی، ۱۳۷۷، ۳۸۰ تا ۳۸۲).

همچنین دریافتیم که در حرمخانه مادر شاه نسبت به زنان او از جایگاه و اقتدار بالاتری برخوردار بود. همان‌طور که در نقشهٔ کرشیش پیداست، بخش قابل‌توجهی از حرمخانه به عمارات مهدعلیا، مادر ناصرالدین‌شاه، اختصاص داشته است. لیدی شیل در وصف قصر مهدعلیا آن را عمارت باشکوهی خوانده که یک استخر بزرگ در وسط محوطهٔ آن جای داشته است. همچنین او اشاره کرده است که ورودی این عمارت به اتاق مجللی ختم می‌شده است که سراسر آن آیینه‌کاری شده بوده است (شیل، ۱۳۶۲، ۷۱ـ۷۲).

یکی دیگر از جلوه‌های موقعیت زنان سلطنتی، همان‌طور که گفته شد، همین تزیینات و تجملاتی که بود که در حرمخانه به‌کار می‌بستند و هر زن جایگاهی بالاتر داشت، منزلش از تجمل و شکوه ظاهری بیشتری برخوردار می‌شد. در این‌باره جز عمارت فروغ‌السلطنه و مهدعلیا ، می‌توان به عمارت بهشت اشاره کرد که وصف تزیینات آن در بخش پیشین آمده است و به تاج‌الدوله، ملکهٔ فتحعلی‌شاه، اختصاص داشت یا عمارت خورشید که در اختیار مادر نایب‌السلطنهٔ ناصرالدین شاه درمی‌آید. با این همه می‌توان گفت که اغلب این شکوه و تجملاتی که در عمارات دیده می‌شده صرفاً ظاهری بوده است.

پولاک، پزشک ناصرالدین‌شاه، در این‌باره آورده است که معماری این عمارت‌ها، حتی اگر دارای شکوهی ظاهری باشد، دارای ساختاری غیراصولی و استحکامی ناکافی است. او نوشته به‌تازگی ساختمانی برای سوگلی شاه در حیاط اول ساخته شده است که درنظر ایرانیان دارای جلال و جبروت است، اما این ساختمان هم همچون سایرین دارای نقایصی است که در معماری جدید ایران مشهود است. دیوارهای گلی ساختمان را با گچ و سنگ مرمر پوشانده‌اند. ستون‌های آن را که با گچ پوشانده‌اند، سست و نازک است. پله‌های آن تنگ و با شیب تند ساخته شده است. بازشوها و طرح آن به‌گونه‌ای است که آدم را یاد خانه‌های مقوایی می‌اندازد که با هر ضربه ممکن است فروبریزد (پولاک، ۱۳۶۸، ۷۳).

همچنین دانستیم که یکی دیگر از علائم تجمل در زندگی زنان سلطنتی زیادی خدمه آن‌ها بود و هرچه خدمهٔ بیشتری داشتند، شأن و موقعیت آن‌ها بالاتر می‌رفت. مجموع این افراد که گاهی بیشتر از زنان رسمی و بلندمرتبهٔ حرمخانه بودند در همان عمارت و حیاط زنی جای داشتند که به آن خدمت می‌کردند (عضدالدوله، ۱۳۷۶، ۳۳ و مونس‌الدوله، ۱۳۸۰، ۲۳۲). دربارهٔ حرمسرای ناصرالدین‌شاه می‌دانیم که در هر عمارت اتاق‌های طبقات زیرین آن مال خدمتکارها و طبقهٔ فوقانی برای خانم‌ها بوده است. در ضلع شمالی و دو طرف جلوخان در اندرون، یکی دو حیاط یک طبقه هم بوده است که به مستخدمان حرمخانه، خواجه‌سرایان، شیخ‌الحرم و از این قبیل کارکنان اختصاص داشته است (مستوفی، ۱۳۷۷، ۳۸۰ـ۳۸۲ و پولاک، ۱۳۶۸، ۷۳ و ۱۵۶ـ۱۶۴). بنابراین نه تنها سلسله مراتب میان زنان شاه تعیین کنندهٔ منزل آنان در حرمخانه بود، بلکه جای‌گیری حیاط خدمه در حاشیهٔ حرمخانه یا در طبقات زیرین منازل آنان نیز بیانگر موقعیت متمایز بانوان حرمخانه با خادمشان بود.

از سوی دیگر قرارگیری منازل خدمه در مجاورت جلوخان و اطراف آن، این امکان را می‌داد تا واسطی میان زنان ساکن در اندرون و محدودهٔ بیرون از آن باشند و هم بتوانند به‌خوبی از آن حراست کنند. چرا که موقعیت زنان سلطنتی نظارت ویژه‌ای را بر حرمخانه می‌طلبید. بنابراین نه تنها حرمخانه با دیوارهای چینه‌ای بسیار مرتفعی حفاظت می‌شد، بلکه نظارت خواجگان و نگهبانان بر ورود و خروج به آن ضروری می‌نمود و حتی ورود شخص شاه به آن مقدماتی داشت (مستوفی، ۱۳۷۷، ۳۸۰ـ۳۸۲).

جمع‌بندی

در این مقاله به دنبال آن بودیم که بدانیم تعامل میان حرمخانهٔ ارگ و شیوهٔ زندگی ساکنانش چگونه بوده است. در این راه ابتدا از دیدگاه راپاپورت بهره جستیم تا نشان دهیم چگونه محیط ساخته‌شده تحت‌تأثیر مقاصد پیچیدهٔ انسانی و منتج از عناصر فرهنگی است. این عناصر را برشمردیم و دانستیم که سبک زندگی یکی از اصلی‌ترین

نمودهای فرهنگ است و دریافتیم که مقام و موقعیت زن نقشی اساسی در تأثیر سبک زندگی بر کالبد خانه دارد. بنابراین با توجه به آن‌که حرمخانهٔ ارگ محدوده‌ای بوده که زندگی خانوادگی شاه در آن جریان داشته است، به دنبال مؤلفه‌هایی گشتیم که ارتباط بین موقعیت زنان سلطنتی و حرمخانهٔ ارگ را بر ما آشکار کند. بدین منظور ابتدا به مفهوم حرم پرداختیم و دیدیم که حرمخانه را قسمتی از خانه می‌گویند که محل اقامت زنان و فرزندان و استراحت شبانهٔ مرد خانه است، جایگاهی که از حرمت خاصی برخوردار است و غریبه به آن راه ندارد. همچنین دانستیم که حرم در اشاره به زنان ساکن آن هم به‌کار می‌رفته است. سپس به سراغ موقعیت زنان حرمخانهٔ شاه در دوران قاجار رفتیم و به بررسی تحولات ساختاری حرمخانهٔ ارگ تهران پرداختیم. از این بررسی به نتایج زیر دست یافتیم:

۱. زنان شاه متعدد بودند و بنابر موقعیتشان خادمان متعددی در اختیار داشتند، بنابراین حرمخانه مطابق با جمعیتی که دربر می‌گرفت از نظر ساختاری پیچیده‌تر می‌شد و گسترش می‌یافت.
۲. موقعیت همسران شاه با یکدیگر متفاوت بود و بنابر عقدی بودن یا از خانوادهٔ معتبر بودن، به چند نمره تفکیک می‌شد و این سلسله‌مراتب درونی تعیین‌کنندهٔ جایگاه و عمارت زنان بود.
۳. به‌دست آوردن توجه و محبت شاه نیز می‌توانست این سلسله‌مراتب را بشکند و زنان سلطنتی با سوگلی شدن، از باقی متمایز می‌شدند.
۴. قرارگیری خوابگاه شاه در مرکز و چینش عمارات زنان شاه به دور آن نشانگر موقعیت یگانه و مرکزی شاه در حرمخانه بود.
۵. مادر شاه جایگاهی بالاتر از همسران شاه داشته و بخش بزرگی از حرمخانهٔ ناصری، چنان‌که در نقشهٔ کرشیش مشهود است، در تصاحب مهدعلیا بود
۶. زنی در حرمخانه از احترام بیشتری برخوردار بود که خدمهٔ بیشتری داشته باشد. قرارگیری اتاق خدمه در اتاق‌های زیرین عمارت و حیاط‌های اطراف جلوخان نیز باز تثبیت‌کنندهٔ موقعیت متمایز بانوان حرمخانه نسبت به خادمشان در این ساختار بوده است.
۷. زنان حرمخانه در مقامی بودند که باید از آن به‌خوبی حراست می‌شد، بنابراین علاوه بر حفاظت حرمخانه با چینه‌هایی بلند، خدمه، به‌ویژه خواجگان، وظیفهٔ نظارت بر ورود وخروج را داشتند. قرارگیری منازل این افراد در اطراف جلوخان در راستای همین وظایف بود.
۸. همچنین قرارگیری خادمان و خواجگان نزدیک به محل ورود و خروج سبب می‌شد تا مراودات آن‌ها را با خارج از محدودهٔ حرمخانه هموار سازند.
۹. تجملات یکی دیگر از چیزهایی بود که عمارات زنان از هم متمایز می‌ساخت، بدین ترتیب که عمارات باشکوه و پرتزیین همگی به زنان بلندمرتبهٔ حرمخانه و مادر شاه اختصاص می‌یافت، بااین‌حال دریافتیم که این شکوه و تجملات همگی ظاهری بوده و عمارات آنان کیفیت ساخت و استحکام چندان بالایی نداشته است.

پی‌نوشت‌ها

1. built environment
2. genre de vie
3. position of women
4. Privacy

۵. البته شبستان مسجد معنای دیگری دارد و جایی را گویند که درویشان و غیر ایشان در آن عبادت کنند و شب‌ها به خواب روند.

فهرست منابع

آرشیو کاخ گلستان، شمارهٔ ۲ ـ ۲۰۹

اعتماد السلطنه، محمد حسن خان (۱۳۶۲)، *چهل سال تاریخ ایران در دورهٔ پادشاهی ناصرالدین شاه (المآثرالآثار)*، جلد ۱، تهران: اساطیر.

اعتماد السلطنه، محمد حسن خان (۱۳۵۰)، *روزنامهٔ خاطرات* (با مقدمه و فهارس ایرج افشار)، تهران: امیرکبیر.

اولیویه (۱۳۷۱)، *سفرنامهٔ اولیویه* (مترجم: محمدظاهر میرزا). تهران: اطلاعات.

بامداد، بدرالملوک (۱۳۴۷)، *زن ایرانی از انقلاب مشروطیت تا انقلاب سفید*، تهران: انتشارات ابن‌سینا.

برزویی، سحر (۱۳۹۲) ارگ تاریخی تهران در دورهٔ ناصری: فضاها، انتظام فضایی و سیر تحول آن‌ها، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مطالعات معمار ایران، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

برهان، محمد حسین بن خلف (۱۳۸۰)، *فرهنگ فارسی برهان قاطع*، تهران: نیما.

بهشتی، محمد و قیومی بیدهندی، مهرداد (۱۳۹۸)، *فرهنگ‌نامهٔ معماری ایران در مراجع فارسی: اصطلاحات و مفاهیم*، تهران: موسسهٔ تالیف و ترجمه و نشر آثار هنری متن.

آداب معاشرت نسوان (۱۳۹۴)، در: روح‌انگیز کراچی، *خشونت مشفقانه*، تهران: نشر تاریخ ایران.

پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳۶۸)، *سفرنامهٔ پولاک؛ ایران و ایرانیان* (مترجم: کیکاووس جهانداری). تهران : خوارزمی

تاج‌السلطنه (۱۳۷۷)، خاطرات تاج السلطنه، به‌کوشش‌منصوره اتحادیه، چاپ‌سوم، تهران: نشرتاریخ‌ایران.

خاکسار، عباس (۱۴۰۰)، *ارگ سلطنتی طهران کاخ گلستان*، تهران: فرهنگ صبا.

خاکسار، عباس (۱۳۹۷)، دلایل ساخت و گسترش ارگ سلطنتی تهران (کاخ گلستان) در دوره‌های صفویه، زندیه و قاجار (۱۳۴۴ ـ ۹۰۷ ق)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد معماری، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

خاکسار، عباس؛ مظهری، سیدمحمدرضا (۱۳۹۰)، ایستاده در تاریخ (بازشناسی عمارت‌های از میان رفتهٔ کاخ گلستان). *کاغذ اخبار (فصلنامهٔ کاخ گلستان)*، ۱۱، ۲۲ ـ ۳۰.

دالمانی، هنری رنه (۱۳۳۵)، *سفرنامهٔ از خراسان تا بختیاری* (مترجم: محمدعلی فره‌وشی). تهران: ابن سینا و امیرکبیر.

دروویل، گاسپار (۱۳۸۸)، *سفرنامه دروویل* (مترجم: جواد محیی). تهران: گوتنبرگ.

دوسرسی (۱۳۶۲)، *ایران در ۱۸۳۹ ـ ۱۸۴۰ م* (مترجم: احسان اشراقی). تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

دلریش، بشری (۱۳۷۵)، *زن در دورهٔ قاجار*، تهران: حوزهٔ هنری.

ذکاء، یحیی (۱۳۴۹)، *تاریخچه ساختمان‌های ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان*، تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.

رسولی، نیلوفر (۱۳۹۷)، درآمدی بر رویکردهای جنسیتی در معماری ایران ، پایان نامه کارشناسی ارشد معماری، تهران: دانشگاه تهران.

راپاپورت، آموس (۱۳۹۲)، *انسان‌شناسی مسکن* (مترجم: خسرو افضلیان). تهران: کتابکدهٔ کسری.

راپاپورت، آموس (۱۳۸۲)، خاستگاه‌های فرهنگی معماری (مترجم: صدف آل‌رسول و افرا بانک). *خیال (فصلنامهٔ فرهنگستان هنر)*، ۸، ۵۶ـ۹۷.

روزنامهٔ شرف (۱۳۰۰)، ۳، ۱ـ۲.

زانوسی، فرشته (۱۳۹۹)، بررسی عمارت‌های اندرونی کاخ گلستان (با استناد به متون تاریخی و عکس‌های دورهٔ ناصری)، *مطالعات ایرانشناسی*، ۱۸، ۲۳ ـ ۵۵.

سرائیان، فاطمه؛ سمسار، محمدحسن و مقدم، رضا (۱۳۹۲)، *سیمای تهران*، جلد ۲، تهران: زریران.

شیل، مری لئونورا وولف (۱۳۶۲)، *خاطرات لیدی شیل* (مترجم: حسین ابوترابیان). تهران: نشر نو.

عضدالدواله (۱۳۷۶)، *تاریخ عضدی* (با توضیحات و اضافات عبدالحسین نوایی)، تهران: نشر علمی.

عین‌السلطنه (۱۳۷۶)، *روزنامهٔ خاطرات عین‌السلطنه (قهرمان میرزا سالور): روزگار پادشاهی مظفرالدین شاه*، جلد ۲، تهران: اساطیر.

فرمانفرماییان، مهرماه (۱۳۹۳)، *زیر نگاه پدر (خاطرات مهرماه فرمانفرماییان از اندرونی)*، تهران: کویر.

فووریه، ژوانس (۱۳۹۰)، *سه سال در دربار ایران* (مترجم: عباس اقبال آشتیانی). تهران: انتشارات پر.

فیودورکورف (۱۳۷۲)، *سفرنامهٔ فیودورکورف* (مترجم: اسکندر ذبیحان). تهران: فکرروز.

کاساکوفسکی (۱۳۴۴)، *خاطرات کلنل کاساکوفسکی* (مترجم: عباسقلی جلی). تهران: کاویان.

مستوفی، عبدالله (۱۳۷۷)، *شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دوریهٔ قاجاریه*، جلد ۱، تهران: زوار.

معتمدی، محسن (۱۳۸۱)، *جغرافیای تاریخی تهران*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

معتقدی، کیانوش و ناموریکتا، نامی (۱۴۰۰)، *از باغ گلستان تا کاخ گلستان*، تهران: نشر دانیار.

معیرالممالک، دوستعلی خان (۱۳۶۱)، *یاداشتهایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه*. تهران: نقش جهان.

مونس‌الدوله (۱۳۸۰)، *خاطرات مونس‌الدوله* (به کوشش سیروس سعدوندیان). تهران: زرین.

ناصرالدین شاه (۱۳۶۹)، *روزنامهٔ خاطرات ناصرالدین شاه در سفر سوم فرنگستان* (به کوشش اسماعیل رضوانی و فاطمه قاضیها). تهران: خدمات فرهنگی رسا.

نوربخش، مسعود (۱۳۸۱)، *تهران به روایت تاریخ (تهران از عهد باستان تا عصر ناصری)*، جلد ۱، تهران: علم.

ویشارد، جام (۱۳۶۳)، ۲۰ *سال در ایران* (مترجم: علی پیرنیا)، تهران: انتشارات نوین.

ویلس، چارلز جیمز (۱۳۶۳)، *تاریخ اجتماعی ایران در عهد قاجاریه* (به کوشش جمشید دودانگه و مهردا نیکنام). تهران: انتشارات زرین.

هدایت. رضا قلی بن محمد هادی (بی‌تا)، فرهنگ انجمن آرای ناصری، تهران: کتابفروشی اسلامیه.

Rapoport, A.(2005), *Culture, Architecture, and Design*, Chicago: Locks Science Publishing Company.

Rapoport, A. (1969), *House Form and Culture*, Englewood Cliffs, Nj: Prentice-Hall.

Rapoport, A. (1990), Systems of activities and systems of settings, in Susan Kent (Ed), *Domestic Architecture and the Use of Space*, Massachusetts: Cambridge University Press.

Stender, M and others (Ed) (2021), *Architectural Anthology: Exploring Lived Space*, London: Routledge.

آرشیو تارنمای دنیای زنان در عصر قاجار:

http://www.qajarwomen.org/fa/items/1261A58.html

تهران‌شناسی:

https://tehranshenasi.com/1395/10/24/نقشه_عبدالغفار/

نحوهٔ ارجاع به این مقاله

پناهی، فاطمه (۱۴۰۳). حرمخانهٔ ارگ تهران در دورهٔ قاجار. *اندیش‌نامه معماری داخلی*، ۳(۳)، ۵۴ـ ۷۰.

Panahi, F. (2025). The Harem of Tehran citadel during Qajar period. *Andišnāme-ye Me'māri-ye Dāxeli*, 3(3), 54-70.

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol. 3 - No. 3 - Autumn 2024 & Winter 2025
Review Paper, Pages 72 - 87
DOI: 10.30480/intand.2024.5504.1015

Review on Solutions for Improving the Acoustic Condition of Residential Apartment Interior

Mohammad Javad Abbaszadeh[1]

Received Date: 23 September, 2024 Accepted Date: 12 January, 2025

Abstract

The wide range of studies on the role of sound in indoor spaces has led to the development of relevant regulations in many countries, the results of which are the preparation of standards in the area of acoustic comfort. Although the studies of recent years show that reducing the sound in the source does not necessarily mean an increase in sound comfort, and in most cases, the discomfort caused by the sound is not only determined by the frequency content or by the equivalent level value of the sound, but the user's perception can also be effective. The present article, with the aim of categorizing the literature on the subject, tries to unify the theoretical foundations of the topic of acoustics and housing, which in fact can be used to find suitable solutions to the problem of spatial arrangements in the interior architecture of residential spaces of the apartment type, which The type of upstream goals is around the present topic. As mentioned, the wide range of studies on the role of sound in indoor spaces has led to the development of relevant regulations in many countries, the results of which are the preparation of standards in the area of acoustic comfort. Although the studies of recent years show that reducing the sound in the source does not necessarily mean an increase in sound comfort, and in most cases, the discomfort caused by the sound is not only determined by the frequency content or by the equivalent level value of the sound, but the user's perception can also be effective.. The purpose of this research, which is a review article; the classification of studies in the field of acoustic optimization in contemporary apartment housing is actually done in terms of methodology. The first category is known as spatial simulation, so that in the simulation, building elements or architectural spaces are considered by the researcher. Another group of simulation researchers, whose main focus is different from the simulation of building forms or architectural spaces, is on active noise control methods, which are actively focused on sound structures and related equipment, including microphones, etc. . However, some of the related researches that take the third approach of acoustic simulation, their main focus is on the material. Finally, after categorizing the studies carried out in this field, it can be pointed out which of the approaches to find a solution to the problem has more theoretical scope than other approaches and which of the approaches, according to the current situation in the country.

Keywords: optimization, acoustics, sound comfort, housing, apartment

1. Assistant Professor, Faculty of Architecture, Iran University of Science and Technology, Tehran, Iran.
Email: Mj_abbaszadeh@iust.ac.ir

دوفصلنامهٔ اندیش‌نامهٔ معماری داخلی
دوره سوم، شماره سوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳
مقاله مروری، صفحات ۷۲ تا ۸۷
DOI: 10.30480/intand.2024.5504.1015

مروری بر راهکارهای بهبود وضعیت آکوستیکی فضای داخلی آپارتمان‌های مسکونی*

محمدجواد عباس زاده[1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۳

چکیده

گستردگی مطالعات نقش صوت در فضاهای داخلی، سبب تدوین آیین‌نامه‌های مربوط در بسیاری از کشورها شده است که از نتایج آن تهیه استانداردهای حوزه آسایش صوتی است. مطالعات اخیر نشان می‌دهد که کاهش صوت منبع الزاماً به معنی افزایش آسایش صوتی نیست و ادراک کاربر بسیار مؤثر است. عوامل مهم در ارزیابی آسایش صوتی در فضاهای مسکونی، شامل جنبه‌های ادراکی کاربران، جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی و هم‌چنین ارزیابی جنبه‌های فیزیکی صوت است. مقاله حاضر ـ با بررسی منابع متقن ـ عمدتاً مقالات منتشر شده در نشریات بین‌المللی در بازه زمانی ۱۰ سال اخیر و درعین حال پر استنادترین مقالات و همچنین با رویکرد انفعالی[1]، نگاشته شده است. هدف از این مقاله ارائه گزارشی از تحقیقات موجود در این حوزه و دسته‌بندی آنها است. با بررسی و تحلیل منابع فوق، سه دسته پیشنهاد شده است؛ اولین دسته، پژوهش‌هایی هستند که رویکردی شبیه‌سازی داشته‌اند به‌گونه‌ای که در شبیه‌سازی، عناصر ساختمانی و یا فضاهای معماری مد نظر محقق قرار گرفته است. دسته دوم، شامل پژوهش‌هایی است که رویکرد شبیه‌سازی آنها متفاوت از شبیه‌سازی فرم‌های ساختمانی و یا فضاهای معماری است، بلکه بر روش‌های فعال کنترل نوفه متمرکز هستند، به‌طوری که بر ساختارهای صوتی صدا و تجهیزات مرتبط با آن مانند میکروفن‌ها مبتنی هستند. و در آخر، تمرکز اصلی دسته سوم رویکرد شبیه‌سازی آکوستیک بر پژوهش‌هایی است که بر مصالح مبتنی هستند. به عنوان مثال استفاده از ساختارهای سبز گیاهان و یا استفاده از رزین‌های خاص موضوع اصلی این دسته از پژوهش‌ها است که در واقع، بر فرم، تراکم، جنس (مصالح) تمرکز می‌کنند. در مقاله حاضر، پس از دسته‌بندی پژوهش‌های صورت گرفته در این حوزه، این امر به بحث گذاشته شده است که کدام یک از رویکردهای یافتن حل مسئله، نسبت به سایر رویکردها، از وسعت نظری بیشتری برخوردار است و کدام یک از رویکردها، با توجه به وضعیت موجود در کشور، می‌تواند کاربرد داخلی مناسب‌تری داشته باشد.

واژگان کلیدی: بهینه سازی، آکوستیک، آسایش صوتی، مسکن، آپارتمان

۱. استادیار گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران.
Email: Mj_abbaszadeh@iust.ac.ir

مقدمه

رضایت‌مندی ساکنانِ آپارتمان‌های مسکونی یکی از مهمترین مواردی است که در سال‌های اخیر مورد توجه طراحان قرار گرفته است. در این میان، نقش آسایش صوتی بسیار تعیین کننده است. گستردگی مطالعات نقش صوت در فضاهای داخلی منجر به تدوین آیین‌نامه‌های مربوطه در بسیاری از کشورها شده است که از نتایج آن تهیه استانداردهای حوزه آسایش صوتی است. عوامل مؤثر در ارزیابی آسایش صوتی در فضاهای مسکونی، شامل جنبه‌های ادراکی کاربران و هم‌چنین ارزیابی جنبه‌های فیزیکی صوت است. مقاله حاضر با هدف دسته‌بندی پیشینه موضوع در این میان سعی در منسجم نمودن مبانی نظری پیرامون مبحث آکوستیک و مسکن دارد.

تلاش‌های زیادی در حوزه پژوهش درباره آکوستیک و بهبود عملکرد آکوستیکی در مسکن انجام شده است که هر یک از راهکار و استراتژی خاصی نیز تبعیت کرده‌اند. تمامی این پژوهش‌ها را می‌توان در چند دسته، تقسیم‌بندی نمود. در واقع، بررسی پیشینه موضوع در تحقیق حاضر به لحاظ دسته‌بندی استراتژی صورت یافته است که همگی آنها از هدفی واحد (بهینه سازی آکوستیکی واحدهای مسکونی) تبعیت نموده‌اند.

روش تحقیق

در پژوهش حاضر، روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی است. درحقیقت، با مطالعه کتابخانه‌ای و اسناد مرتبط، و بر اساس مرور پیشینه و متون و مستندات مهم در این زمینه، مفاهیم اولیه استخراج گردیده است. در واقع مبانی نظری موضوع حاضر ـ با استفاده از منابع متقن ـ عمدتا از مقالات منتشر شده در نشریات بین المللی در بازه زمانی ۱۰ سال اخیر و درعین حال پر استنادترین مقالات و همچنین با رویکرد انفعالی[1]، مورد بررسی و تحقیق قرار گرفته است. به عبارت بهتر، روش کتابخانه‌ای و اسنادی جهت مطالعه پیشینه موضوع، مبانی نظری و دسته‌بندی‌های آن و در واقع بررسی تئوری‌های موجود در مورد زمینه بحث حاضر، استفاده گردیده است و عمده منابع این بخش، از مقالات و کتب نگارش شده مرتبط با موضوع بهبود وضعیت آکوستیکی در مسکن آپارتمانی هستند.

بررسی و تحلیل پژوهش‌های موجود

در میان پژوهش‌های صورت گرفته در حوزه بهبود وضعیت آکوستیکی واحدهای مسکونی، می‌توان رویکردهای مختلفی وجود دارد. نگرش گروه اول به حوزه ادراکات و احساسات[2] انسان مرتبط است، در واقع هر آن چیزی که در مبحث صوت با انسان به عنوان استفاده‌کننده از فضا و دریافت‌کننده، مرتبط است، در این استراتژی، جا می‌گیرد. ابزار اصلی برای سنجش این بخش، پرسشنامه[3] و مصاحبه[4] است در واقع به عبارت دیگر، اثربخشی عمل طراحی از طریق نظرسنجی از ساکنان با روش ارزیابی پس از بهره‌برداری (POE)[5] و با تمرکز بر ارزیابی گزارش سطح سر و صدا و حفظ حریم خصوصی صدا، بررسی می‌شود (Torresin et al. 2020). شایان ذکر است این دسته منطبق بر مباحث «آکوستیک روانی» هستند. محققان مدت‌هاست که درباره تأثیر معیارهای فعلی (شاخص‌های آکوستیکی) و روش‌های اندازه‌گیری در بازنمایی ادراک افراد، پرسش می‌کنند. (Hongisto, Mäkilä, and Suokas 2015; de la Prida et al. 2020; Vardaxis and Bard 2018; Vardaxis, Bard, and Persson Waye 2018)

با توجه به تاریخچه تحقیقات در این زمینه، نتایج شناسایی و ادغام منابع آزاردهنده و سنجش ادراکات ساکنان به روش POE، نشان می‌دهند که ناکافی بودن ساختمان‌هایی با توانایی ایجاد محیط‌های صوتی رضایت‌بخش برای ساکنین، به ویژه در حوزه ساختمان‌های مسکونی، کاملاً محرز است؛ و این امر گواه بر ضرورت تحقیق پیش‌رو است (Graham, Parkinson, and Schiavon 2021). در واقع، تحلیل و بررسی پاسخ‌های ادراکی انسان به محیط صوتی، پایه و اساسی است برای پر کردن شکاف بین عملکرد صوتی پیش‌بینی شده و تجربه عملی ساکنین پس از استفاده از محیط‌های ساخته شده (Torresin et al. 2020).

در مقاله حاضر، سه روش شبیه‌سازی در میان پژوهش‌های حاضر مورد بررسی قرار می‌گیرد. این روش‌ها در سه دسته قابل تبیین هستند: دسته اول، کاملاً مرتبط با مقوله فیزیکی صدا است که در این دسته، مسائلی همچون اندازه‌گیری[6] صوت توسط ابزارهای سنجش و همین‌طور مسئله شبیه‌سازی[7] مطرح می‌شود. از حدود ۱۰۰ سال

گذشته تلاش زیادی برای ادراک صدا در اتاق‌ها و توصیف کیفیت صوتی اتاق با استفاده از اقدامات فیزیکی صورت گرفته است. دانش کافی درباره عوامل اصلی تأثیر آکوستیک اتاقی چندبعدی برای کاربردهای مختلف مانند طراحی معماری، مهندسی صدا و صنعت سرگرمی ضروری است، البته در صورتی که بتوان این عوامل را به طوری شبیه‌سازی نمود که دیگر نیازی به ساخت فضای اصلی نباشد (Vorländer, 2013). این تحقیقات خود به دسته‌های دیگری تقسیم‌بندی می‌شود که توسط نگارنده در این تحقیق به صورت کامل انجام یافته است. اولین دسته با رویکرد شبیه‌سازی صورت پذیرفته است، به این ترتیب که فضایی معماری با حدود و ثغوری مشخص شبیه‌سازی شده و تحقیقات در مورد شیوه‌های کاهش انتقال صدا بین جداره‌ها مد نظر قرار گرفته است. گزارش مربوط به جدول ۱ از این دست مطالعات است:

جدول ۱. مطالعات انجام یافته در حوزه شبیه سازی مرتبط با فضاهای معماری و عناصر ساختمانی

منبع: نگارنده

ردیف	عنوان مقاله	عنصر معماری مورد بحث	نتایج مهم
۱	Environmental noise control during its transmission phase to protect buildings. Design model for acoustic barriers based on arrays of isolated scatterers	موانع صوتی کنار خیابان	در این تحقیق، نسل جدیدی از موانع صوتی معرفی می‌شود که توانایی تولید انبوه را دارد. در این مقاله از روش‌های مدل‌سازی و شبیه سازی از موانع خیابانی صوتی و بهینه‌سازی ساختارهای مصالح و پوشش آنها استفاده شده است. روش اصلی به صورت آزمایشگاهی روی مدل‌های مختلفی از موانع صوتی و همین طور بهینه‌سازی آنها انجام شده و مشخص گردیده که نوع استوانه‌ای با پوشش‌های رزینی خاص و متراکم، بهینه‌ترین حالت جهت کاهش انتقال صدا است. (Castiñeira-Ibañez, Rubio, and Sánchez-Pérez 2015)
۲	Finding optimal geometries for noise barrier tops using scaled experiments	سطوح موانع کنار خیابان	از آزمایش‌های مقیاس آکوستیک صوتی برای توسعه روش برای به دست آوردن مشخصات صوتی طرح‌های مختلف استفاده شده است تا هندسه‌هایی که ممکن است نسبت به صفحه عمودی نازک سنتی به کار روند، شناسایی شود. ایده استفاده از یک پالس صوتی کروی کوتاه نکته‌ای است که در این مقاله مد نظر قرار گرفته است. نتایج چنین آزمایش‌هایی در اینجا برای موانعی با شش هندسه مختلف گزارش شده است. با استفاده از تجزیه و تحلیل طیفی، تلفات صوتی به عنوان توابع فرکانس برای موقعیت‌های مختلف گیرنده منبع و بالای مانع محاسبه شده است. نتایج سپس برای موانع ترافیکی در اندازه کامل مجدداً مقیاس‌بندی شده و با استفاده از یک طیف سر و صدای معمولِ ترافیکی، رتبه‌بندی تک عددی عملکرد مانع بدست آمده است که کاملاً مورد قبول است. (Barbaro, Caracausi, and Rapin 2001)
۳	A preliminary study on the performance of indoor active noise barriers based on 2D simulations	موانع صفحه‌ای آکوستیکی	سیستم‌های کنترل فعال می‌توانند سبب شوند تا ایجاد نوفه در فضای باز در محدوده فرکانس پایین کمتر شود، بنابراین امکان استفاده از آن برای بهبود عملکرد موانع داخلی در این مقاله بررسی شده است. نتایج شبیه‌سازی نشان می‌دهد که هنگامی که فشار صوت در کل منطقه مشاهده به حداقل می‌رسد، با سیستم کنترل فعال می‌توان حدود ۱۰ دسی بل کاهش انتقال صوتی محدوده زیر ۵۰۰ هرتز را حاصل نمود. (Huang, Zou, and Qiu 2015)
۴	Control of Acoustical Quality of Indoor Spaces: Thorough Analysis of the Influence of Façade Typologies	فرم‌های وابسته به نمای ساختمان	این مقاله روی شکل ساختمان که یکی از متغیرهای دستیابی به بهینه‌سازی آکوستیکی است متمرکز است. پرداختن به تأثیر معماری نما بر کیفیت صوتی داخلی یکی از اهداف مقاله حاضر است. (Barbaro, Caracausi, and Rapin 2001)

ردیف	عنوان مقاله	عنصر معماری مورد بحث	نتایج مهم
۵	Façade Elements for Natural Ventilation and Sound Insulation	دیافراگم‌های نمای ساختمان	مطالعه حاضر با هدف توسعه عناصر با دیافراگم برای کاهش تعارض بین نیازهای راحتی حرارتی_صوتی انجام شده است.. چهار نوع عنصر پیشنهاد شده است که از نظر صوتی در پایه‌های مختلف روی نمای دیوار، ارزیابی می‌شوند. نتایج نشان می‌دهد که کنترل انتقال صدا در فرکانس‌های پایین در نماهای با دیافراگم بسیار دشوار است، با این حال، با یک نوع نصب، نتایج عایق صدای رضایت بخشی بدست آمد، که به عنوان تفاوت وزن سطح استاندارد، مقدار ۲۷ دسی بل می‌تواند به کاهش انتقال صدا کمک کند لازم به ذکر است شبیه‌سازی‌های CFD نشان می‌دهد که به دلیل ویژگی‌های هندسی، این نصب بهترین شرایط جریان را برای تهویه طبیعی داخلی فراهم می‌کند. (de Araújo and Bistafa 2012)
۶	Effect of Façade Shape for the Acoustic Protection of Buildings	فرم نمای ساختمان	به طور خاص، تأثیر نما برای تعدادی از تیپولوژی‌های ساختمان به عنوان تابعی از جهت کلی صدای ورودی و ضریب جذب صوتی سطح زیر سطوح بالکن ارزیابی می‌شود. در این مقاله، نتایج یک مطالعه در مورد تأثیر شکل نما بر صدای ورودی با اشاره به تعداد زیادی از انواع مختلف نمای ساختمان به صورت استفاده از روش‌های شبیه‌سازی رایانه‌ای ارزیابی می‌شود. این مطالعه با استفاده از یک نرم افزار پیش بینی بر اساس ردیابی پرتو انجام شده است. علاوه بر این، برخی از پیکربندی‌های تجزیه و تحلیل شده با نرم افزار پیش‌بینی نیز در یک مدل مقیاس آزمایش شده است. با اشاره به یک پیکربندی معمولی شهری، نتایج به صورت اختلاف سطح بین نمای ساده صفحه و نما با نوع محافظ متفاوت بیان می‌شوند. (Busa, Secchi, and Baldini 2010)
۷	Simulating the effect of acoustic treatment types for residential balconies with road traffic noise	بالکن	در این تحقیق که در آن رگرسیون خطی چند متغیره منظور نظر نگارنده بوده است، روش رسیدن به حالت بهینه بالکن به لحاظ تناسبات در طراحی مد نظر قرار گرفته است. بهترین رگرسیون تناسب بدست آمده یک معادله خطی چند متغیره شامل معادلات نمایی اصلاح شده در هر یک از نه متغیر تعیین‌کننده است. متغیرهایی که نویسنده به آن دست یافته است عبارتند از: ۱. اختلاف مسیر پراش، ۲. نسبت کل انرژی خاص به انرژی مستقیم، ۳. از دست دادن فاصله بین موقعیت مرجع و موقعیت گیرنده، ۴. فاصله از مبدأ تا نمای بالکن، ۵. ارتفاع کف بالکن بالاتر از خیابان، ۶. عمق بالکن، ۷. ارتفاع ساختمان‌های مقابل، ۸. ضریب انتشار ساختمان‌ها و ۹. ضریب جذب متوسط بالکن به صورت کلی. (Naish, Tan, and Demirbilek 2014)
۸	The acoustical influence of balcony depth and parapet form: experiments and simulations	بالکن و دیوار محافظ	عمق بالکن و فرم یا زاویه دیوار محافظ از مسائلی است که روی عملکرد نمای ساختمان در مواجهه با سروصدای کنار خیابان، تأثیر دارد. در این تحقیق، عمق‌های متفاوت بالکن در یک ساختمان ۸ طبقه‌ای با ابعاد مختلف مورد شبیه‌سازی قرار گرفته است. روش شبیه‌سازی بر اساس فرم اشعه تابشی هرمی شکل مبنای کار قرار داده شده است. تأثیر عمق بالکن در این تحقیق به لحاظ میزان بهینه سازی آکوستیکی، حدود ٤ تا ۸ دسی‌بل ارزیابی شده که نسبت به سایر روش‌های بهینه‌سازی می‌تواند مورد توجه قرار گیرد. (Dien and Woloszyn 2005)
۹	Acoustic performance of balconies having inhomogeneous ceiling surfaces on a roadside building facade	فرم سقف بالکن‌های ساختمان‌های مسکونی	بالکن‌ها، هنگامی که برای تهویه طبیعی مورد استفاده قرار می‌گیرند توانایی کنترل نفوذ صدای خیابان به داخل را پیدا می‌کنند. این مقاله بر این مسئله تمرکز دارد که اگر مصالح و فرم‌های متنوعی در سقف بالکن‌ها به کار برده شود تأثیر کاهش صدای چشمگیری در انتقال از بیرون به درون خواهد داشت. در این تحقیق، عملکرد صوتی بهتر یک بالکن با سطح سقف ناهمگن از نظر تئوری توسط مدل‌سازی ردیابی پرتو تأیید می‌شود. تمام نتایج پیش بینی شده توسط این تئوری با شبیه‌سازی‌های عددی با استفاده از روش دو بعدی محدود انجام یافته است (Wang, et al. 2015)

ردیف	عنوان مقاله	عنصر معماری مورد بحث	نتایج مهم
۱۰	Combining noise mapping and ventilation performance for non-domestic buildings in an urban area	نوع و میزان تناسبات پنجره‌ها در جداره‌های خارجی یک ساختمان	این مطالعه اهمیت رویکردی یکپارچه را برای مواجهه با صدا و عملکرد تهویه در ساختمانهای شهری نشان می‌دهد. میزان عرض پنجره مورد شبیه سازی واقع شده و با استراتژی‌های تهویه خنک‌کننده حالت ترکیبی (طبیعی و مکانیکی) مدل‌سازی شده‌اند. این اقدام، این امکان را فراهم می‌کند تا ملاحظات سر و صدا از نظر تهویه ساختمان و استفاده از انرژی برای سرمایش ساختمان، به صورت عددی بیان شود. برای ورودی سر و صدا جاده داخلی میزان صدای ۳۴ دسی بل، مشخص گردیده است که مصرف انرژی خنک‌کننده برای ساختمان‌های نمونه که در مکان‌هایی با سر و صدای کمتر وجود داشتند، نسبت به ساختمان‌هایی در بافت پر سر و صدا، کاهش ۲۲ تا ۴۵ درصدی داشته است. مهم‌تر از همه، کاهش سر و صدا معادل ۱۰ دسی بل، سبب کاهش در مصرف انرژی خنک‌کننده از ۲۸ تا ۴۵ درصد شده است. (Barclay, Kang, and Sharples 2012)
۱۱	Design-focused acoustic analysis of curved geometries using a differential raytracing technique	سطوح منحنی داخلی ساختمان	سطوح منحنی تأثیر عمده‌ای در انتشار صدا در اتاق‌ها دارند. سطوح محدب همواره سبب بازتاب ضعیف‌شده در یک منطقه بزرگ‌تر می‌شوند، در حالی که سطوح مقعر بسته به موقعیت منبع و گیرنده نسبت به سطح منحنی، باعث تقویت یا کاهش بازتاب می‌شوند. در این مقاله، یک روش هندسی به صورت معادلات دیفرانسیل ارائه شده است و اجازه می‌دهد تا محاسبه مستقیم تقویت یا میرایی ایجاد شده توسط یک سطح منحنی انجام گیرد. این روش کاملاً هندسی را می‌توان به صورت شبیه‌سازی در بازتاب‌های مرتبه بالاتر، به منظور کمک به شناسایی مشکلات بازتاب و لرزش ایجاد شده توسط چندین مسیر بازتابی به کار برد. (Wulfrank, Jurkiewicz, and Kahle 2014)
۱۲	The constraints satisfaction problem approach in the design of an architectural functional layout	چیدمان فضایی	سیستم پشتیبانی طراحی با استراتژی جدید برای یافتن پیکربندی‌های بهینه اتاق برای طرح‌های معماری ارائه شده است. در این مقاله، نتایج مشابه نقشه‌های عملکردی واقع‌گرایانه است. دراین تحقیق نمونه‌ای از مشکلات اندازه واقعی، در سه آپارتمان با مجموع ۲۰ اتاق نشان داده شده است، جایی که راه حل تولید شده می‌تواند به عنوان پایه‌ای برای طرح معماری واقع‌گرایانه استفاده شود. نمونه‌هایی از رتبه‌بندی تعاملی پیکربندی‌های «مناسب» با توجه به چندین معیار و انتخاب «بهترین» ارائه شده است. چارچوب پیشنهادی کلی و بین‌المللی است ــ معیارها، پارامترها و وزنها را می‌توان به صورت جداگانه توسط کاربر تعریف کرد و الگوریتم جستجو را با یک مسئله خاص تنظیم کرد. (Zawidzki, Tateyama, and Nishikawa 2011)

دسته دوم از پژوهش‌های شبیه‌سازی، به عنوان رویکرد دوم شناخته می‌شوند، که تمرکز اصلی آنها متفاوت از شبیه‌سازی فرم‌های ساختمانی و یا فضاهای معماری است. این پژوهش‌ها درباره روش‌های فعال کنترل نوفه[۹] است که به صورت‌های فعال روی ساختارهای صوتی صدا و تجهیزات مرتبط با آن از جمله میکروفون‌ها و ... تمرکز یافته‌اند. این موضوع مرتبط با مقاله حاضر نبوده و صرفاً تعدادی از منابع و روش کاری آنها توضیح داده می‌شود. این روش به جای تمرکز بر جلوگیری از انتقال صدا به وسیله فضاهای معماری یا به وسیله مصالح جاذب، بر کنترل‌کننده‌های فعال تمرکز دارد. مشکلی که در مواجهه با صدای ترافیک در ساختمان‌های مسکونی مشکل‌ساز است، محدوده فرکانس‌های پایین است که پنجره‌های معمولی، به صورت رایج نمی‌تواند این حوزه فرکانسی را کنترل کند (Naticchia and Carbonari 2007).

سیستم‌های صوتی فعال یک روش جایگزین برای کنترل تجربه ذهنی ارائه می‌دهند. آن‌ها از میکروفون‌ها، پردازنده‌های الکترونیکی و بلندگوها برای ایجاد بازتاب و طنین علاوه بر صدای تولید شده توسط میدان صوتی طبیعی، استفاده می‌کنند. خصوصیات صوتی را می‌توان فوراً تغییر داد، و خصوصیات صوتی تقویت شده سالن را می‌توان به طور معمول در دامنه وسیع‌تری از آنچه با تکنیک‌های غیرفعال متغیر تولید می‌شود، تغییر داد. طراحی آکوستیک فعال از رویکردهای غیرفعال پیروی می‌کند، اما به جای آرایش فیزیکی سطوح اتاق، با یک فضای منفعل موجود با حداقل شرایط صوتی آغاز می‌شود و به ترتیب میکروفون‌ها برای تشخیص صدای مربوطه

و انتخاب پردازنده‌ها و موقعیت بلندگو برای هدایت مفید آن به داخل اتاق برای تولید مجموعه‌ای دلخواه از پارامترهای صوتی، فعال می‌شوند (Poletti 2011).
البته این روش برای اولین بار در سال ۲۰۰۱ ابداع گردید و هم اکنون نیز در حال بهینه‌سازی است ولی ایرادی که دارد این است که مانند روش‌های کنترل غیر فعال[۱۰] گران و هزینه‌بر است. البته لازم به ذکر است که با این روش، برنامه‌هایی برای کاهش سطح صدا در داخل اتومبیل‌ها و هواپیماها شناخته شده‌اند. نسبت به استفاده از سیستم‌های کنترل صوتی فعال سازه‌ای (ASAC)[۱۱]، این سیستم‌ها بر اساس کاهش ارتعاشات ساختاری از طریق استفاده از محرک‌های متصل به سطوح ارتعاشی، هدایت شده توسط یک سیستم کنترل خودکار است که وظیفه آن به حداقل رساندن این ارتعاشات و صدای تابش شده به عنوان نتیجه است. در این کار، نشان داده شده است که محرکهای متصل به سطوح ارتعاشی، که توسط یک سیستم کنترل خودکار هدایت می‌شوند، قادر به کاهش چشمگیر آن ارتعاشات و در نتیجه صدای تابش شده هستند. فناوری پیشنهادی از طریق آزمایشات و شبیه‌سازی‌های عددی برای محاسبه کاهش سر و صدای داخلی که می‌تواند با استفاده از محرک‌های پیزوالکتریک[۱۲] دنبال شود، آزمایش شده است (Naticchia and Carbonari 2007).
تکنولوژی‌های به کار برده شده در کنترل فعال نوفه در ساختمان روز به روز در حال ارتقا است به طوری که هم‌اکنون بر کیفیت صدا هم اقداماتی انجام شده است. در سالیان متمادی، هدف از طراحی سنتی کنترل نوفه به صورت فعال، کاهش انرژی نوفه باقیمانده است که در حوزه فرکانس گوش‌خراش است. با این حال، برای برآورده ساختن نیازهای ادراک انسان در برخی از برنامه‌ها، لازم است نوفه باقیمانده با یک طیف مشخص حفظ شود. در مقاله‌ای که در سال ۲۰۱۸ تکمیل شده است، به طور خلاصه درباره تکامل روند کنترل نوفه فعال و کیفیت صدا بحث شده است. این مقاله بر پیشرفت روش کنترل نوفه فعال در دهه‌های گذشته از نظر افزایش کیفیت صدا تأکید دارد (Jiang and Li 2018)، که البته بیشتر می‌تواند در حوزه وضوح گفتار مؤثر باشد.
علاوه بر دو رویکرد شبیه‌سازی مذکور، رویکرد سوم شبیه‌سازی آکوستیکی نیز وجود دارد که تمرکز اصلی تعدادی از تحقیقات مرتبط را به خود اختصاص می‌دهد؛ این شبیه‌سازی مبتنی بر مصالح است. به عنوان مثال استفاده از ساختارهای سبز گیاهان و یا استفاده از رزین‌های خاص که روی فرم، تراکم، جنس (مصالح) متمرکزند، مورد توجه است. (جدول ۲)

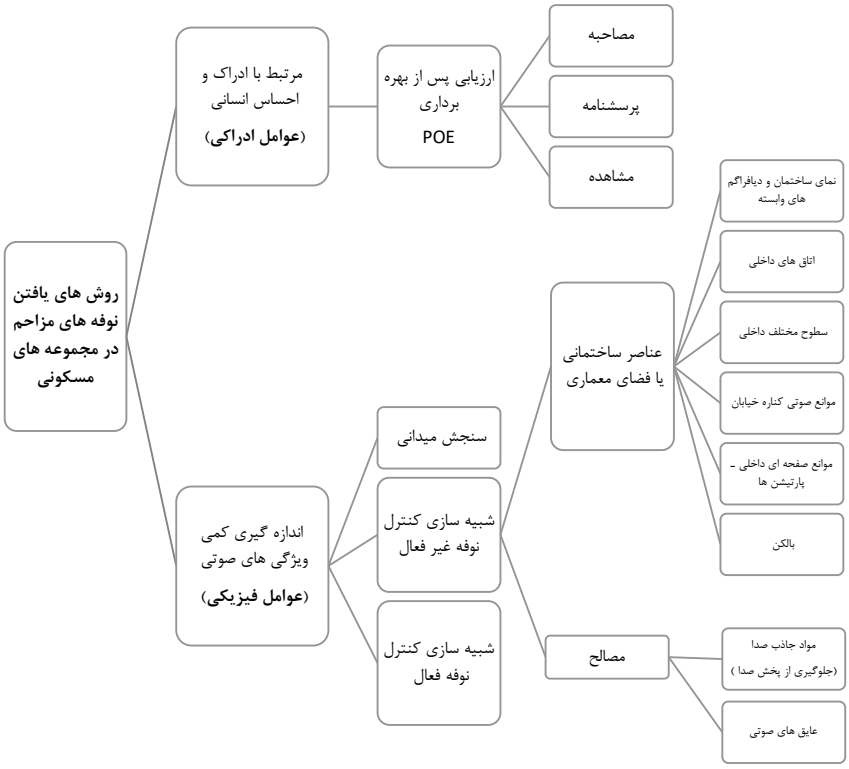
جدول ۲. پژوهش‌های انجام یافته در حوزه مواد و مصالح مرتبط با معماری
منبع: نگارنده

ردیف	عنوان مقاله	عنصر شبیه‌سازی شده	نتایج مهم
۱	Sound reduction in samples of environmentally friendly building materials and their compositions	مصالح سنتی از جمله خشت، نی و	به منظور کاهش تأثیر منفی بر محیط، مواد سازگار با محیط زیست بیشتر و بیشتر برای ساخت و ساز ساختمان انتخاب می‌شوند. مصالح ساختمانی که امروزه بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرد، خاک رس، کاه و نی است. این مقاله بیشترین شاخصهای کاهش صدا RW را که در محفظه نیمه غیرهوایی اندازه‌گیری شده و در هنگام شبیه‌سازی تعیین شده است، ارائه می‌دهد. مشخص شده است که خشت، نی فشرده و نی (جهت گیری موازی با انتقال صدا) برای عایق صدا با فرکانس پایین مناسب هستند. طبق مدلسازی ها و شبیه سازی های صورت گرفته شاخص کاهش صدا RW دیواره خشتی با ضخامت ۲۰۰ میلی متر تا ۴۳ دسی بل رسید. (Januševičius, Mažuolis, and Butkus 2016)
۲	Acoustic properties of green walls: Absorption and insulation	پانل‌های سبز متصل شده روی نمای فرضی	خصوصیات حرارتی این سیستم دیواره‌های سبز به خوبی مورد مطالعه قرار گرفته است، با این حال مطالعات کمی در مورد پتانسیل صوتی آنها انجام شده است. در این مقاله نتایج آزمایشی تست‌های جذب صدا و عایق صدا برای یک سیستم مدولار پانل‌های سبز به صورت شبیه‌سازی مورد آزمایش قرار گرفته است. هر ماژول از یک پایه مجهز به کیسه‌هایی از جنس ژئوتکستایل[۱۳] تشکیل شده بود که در آن بستر قرار داده می‌شد و گیاه رشد می‌کرد. نتایج نشان داده است که افزایش ضریب جذب صدا در کل طیف هنگام ورود بستر و پوشش گیاهی در صفحات پایه در هر شرایط. هم اختلاف سطح استاندارد شده و هم اختلاف سطح استاندارد وزنی، نسبت به پانل‌های ساده، بهبود کمی در عایق بندی نمونه با پوشش گیاهی را نشان داده است. (Thomazelli, Caetano, and Bertoli 2016)
۳	Experimental characterization of rigid porous material via the first ultrasonic reflected waves at oblique incidence	مواد متخلخل اشباع شده از هوا	این مقاله جهت ارزیابی پارامترهای صوتی مواد متخلخل اشباع شده از هوا ارائه شده است. این روش بر اساس مسئله مستقیم و معکوس انعکاس یک موج تصادفی مورب از سطح محیط متخلخل با قاب صلب استوار است. اثر متقابل نبض صدا با مواد متخلخل توسط مدل سیال معادل با استفاده از رویکرد (Johnson-Champoux-Allard (JCA برای توصیف اثرات اتلاف ویسکو- اینرسی و اثرات حرارتی درون محیط متخلخل توصیف شده است. (Sadouki 2018)
۴	Scale-model method for measuring noise reduction in residential buildings by vegetation	قالب‌های گیاهی به صورت پانلی	برای ارزیابی کاهش سر و صدای ترافیک جاده‌ای، یک منبع خطی برای یک مدل در مقیاس ۱:۱۰ تولید شده است که فرکانس‌های زیادی از ۱ کیلوهرتز تا ۴۰ کیلوهرتز تولید می‌کند. بر این اساس، اثرات افزودن نماهای سبز در مدل به صورت یک خیابان فرضی مورد ارزیابی قرار گرفت. نتایج مدل با نتایج شبیه سازی رایانه‌ای هندسی مقایسه شده است و هر دو روش ارزیابی نتایج مشابهی را نشان داده‌اند. روش مدلسازی پیشنهادی با توجه به ویژگی‌های واقع‌گرایانه مانند جذب، پراکندگی و پراش مرتبط با مواد و منابع صوتی با توجه به شکل پوشش گیاهی، می‌تواند برای ارزیابی کاهش صدا در دره‌های خیابانی توسط پوشش گیاهی مفید باشد. (Jang, Kim, and Jeon 2015)

ردیف	عنوان مقاله	عنصر شبیه‌سازی شده	نتایج مهم
۵	Absorption performance optimization of perforated plate using multiple-sized holes and a porous separating partition	پانل‌های سوارخ دار برای بررسی میزان جذب صدا	این تحقیق نوع جدیدی از صفحه سوراخ‌دار جاذب صدا را با سوراخ‌های چند اندازه و یک پارتیشن جدا کننده متخلخل در تلاش برای گسترش پهنای باند جذب صدا پیشنهاد می‌کند. پس از ساخت مدل اجزای محدود، نمودارهای ضریب جذب صفحات سوراخ دار با سوراخ‌های دو و چهار سوراخ با توجه به انواع پارتیشن‌بندی جدا شده تجزیه و تحلیل شده است: بدون پارتیشن، پارتیشن سخت و پارتیشن متخلخل. برای افزایش عملکرد جذب، مقدار مقاومت جریان و ضخامت یک پارتیشن جدا کننده متخلخل و همچنین اندازه سوراخ بهینه شده‌اند. از تجزیه و تحلیل و نمونه‌های طراحی، تأیید شده است که صفحه سوراخ‌دار با استفاده از سوراخ‌های چند اندازه و یک پارتیشن جداکننده متخلخل می‌تواند یک دامنه فرکانس مداوم از ضریب جذب بالا را در مقایسه با صفحه سوراخ دار با یک پارتیشن سفت و سخت معمولی ایجاد کند. (Kim and Yoon 2017)
۶	Retrofitting masonry and cavity brick façades for different noise zones using laboratory simulations	مصالح معمول به کار رفته در دیوار از جمله، دیوارهای خارجی سنگی و حفره‌های آجری، ملات، تخته گچ و پشم معدنی	در این مطالعه، شاخص کاهش صدا در دیوارهای خارجی سنگی و حفره‌های آجری، ملات، تخته گچ و پشم معدنی و از انواع پنجره‌های معمولی تشکیل شده است، تمامی مصالح یاد شده در اتاق‌های آزمایش عایق صدا اندازه گیری می‌شود. نمای سنتی دیوار آجری و مقاوم سازی احتمالی این نماها برای عایق صوتی اتاق خواب و اتاق نشیمن در مناطق مختلف صدا، ۵۵، ۶۰، ۶۵، ۷۰ و ۷۵ دسی بل، با نسبت‌های مختلف شفافیت مورد شبیه‌سازی واقع شده است و نتایج خوبی نیز به دست آمده است. (Demirkale and Ascigil-Dincer 2017)
۷	Acoustics evaluation of vertical greenery systems for building walls	پانل‌های سبز عمودی	در سال‌های اخیر، شهرهای پایدار دریافته‌اند که استفاده از پنل های سبز یک عامل اصلی در مقابله با آلودگی صوتی است و باعث محبوبیت سیستم‌های سبز عمودی (VGS) شده است. این تحقیق دو هدف دارد. اولین مورد شامل مطالعه هشت سیستم مختلف سبز عمودی (شبیه سازی شده) برای ارزیابی تأثیرات صوتی آنها است. آزمایش میرایی قوی‌تری را در فرکانس‌های پایین تا میانی به دلیل اثر جذب بیشتر نشان می‌دهد در حالی که در فرکانس‌های بالا به دلیل پراکندگی از فضای سبز، میرایی کوچکتر مشاهده شده است. علاوه بر این، با افزایش فرکانس‌ها، ضریب جذب صدا افزایش می‌یابد. همچنین، مشاهده شده است که ضریب جذب صدا با پوشش بیشتر سبز افزایش می‌یابد. (Wong et al. 2010)
۸	Effects of ceiling phase gradients on the acoustic environment on roadside balconies	مصالح پوشش سقف بالکن	اثر انعکاسی بالکن کنار جاده به دلیل بازخورد صدا از سقف آن، بطور قابل توجهی شدید می‌شود. با این وجود، می‌توان با هدایت مصنوعی صدای منعکس شده از نمای ساختمان، این اشکال را برطرف کرد، که با استفاده از مصالح ناهمگن، مانع بزرگی در انتقال صدای بیرون به داخل ایجاد می‌گردد. در این مقاله بررسی مفصلی در مورد تأثیر شیب فاز یک سطح سقف در غربالگری سر و صدای خارجی، به لحاظ نظری و عددی با استفاده از روش‌های شبیه سازی و اندازه‌گیری دقیق ارائه شده است. با ایجاد تعادل در قابلیت هدایت صدا و سطح نوسان عملکرد، سقف مورد اشاره در مقاله، ممکن است بتواند به طور گسترده در ساختمان‌های کنار جاده استفاده شود. (Wang et al. 2017)

ردیف	عنوان مقاله	عنصر شبیه‌سازی شده	نتایج مهم
۹	Experimental evaluation of the sound absorption and insulation of an innovative coating through different testing methods	مواد نانو جاذب صدا	هدف از این تحقیق دستیابی به ماده‌ای با ویژگی‌های جذب صدای بالاتر در مقایسه با گچ‌های معمولی و همچنین عملکردهای عایق حرارتی و صوتی است. در هر دو مرحله طراحی و آزمایش به صورت اندازه‌گیری و استفاده از روش‌های شبیه‌سازی، شناسایی و اندازه‌گیری پارامترهای اصلی صوتی بسیار تأثیرگذار است. در این مقاله خصوصیات مواد جدید از نظر جذب صدا و عایق بندی با استفاده از اتاق طنین، لوله امپدانس، اتاق‌های انتقال صدا و اندازه‌گیری‌های دیگر، همراه با بحث در مورد محدودیت‌ها و قابلیت اطمینان روش‌های مختلف در رابطه با خاص دامنه فرکانس و ویژگی‌های ماده مورد آزمایش قرار گرفته است و نتایجی نیز حاصل شده است. (Scamoni, Piana, and Scrosati 2017)
۱۰	More than just a Green Facade: The sound absorption properties of a vertical garden with and without plants	قطعات سبز به صورت عمودی یا افقی	این مقاله درصدد بررسی کارایی سیستم‌های سبز روی زمین یا نمای ساختمان‌های مسکونی است. علاوه بر شبیه سازی فضایی توسط رایانه‌های قدرتمند، پیکربندیهای فضایی نیز به صورت واقعی انجام گردیده است. هر پیکربندی با قطعاتی که فقط با مصالح بستر (بتن) پر شده و با قطعاتی پر از لایه‌هایی با سرخس‌های پر تراکم، آزمایش شده است. ضریب جذب صوتی میزان بروز تصادفی وزن ماژولهایی که به طور متراکم با سرخس کاشته شده‌اند برابر با ۱/۰۰ است. این نوع فناوری ساختمان برای کاربردهایی که باید صدا کاهش یابد بسیار مناسب است و زمینه را برای استفاده از سیستم‌های عمودی باغ به عنوان ابزاری برای بهبود آکوستیک فضاهای داخلی یا میادین شهری فراهم می‌کند. (Davis et al. 2017)

با توجه به موارد گفته شده در بررسی رویکرد پژوهش‌های موجود در زمینه بهبود وضعیت آکوستیکی واحدهای مسکونی، نمودار روش‌های به کار گرفته شده در این‌باره در شکل ۱ دسته‌بندی شده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود در این نمودار، بهبود وضعیت آکوستیکی واحدهای مسکونی، ابتدا در دو رویکرد کلی «مرتبط با ادراک و احساس انسان» و «اندازه‌گیری کمی ویژگی‌های صوتی» دسته‌بندی می‌شود. دسته دوم که مربوط به عوامل فیزیکی است، در سه دسته شبیه‌سازی قابل تفکیک هستند: دسته اول، سنجش میدانی؛ دسته دوم، شبیه سازی کنترل نوفه غیر فعال؛ و دسته سوم، شبیه‌سازی کنترل نوفه فعال. در این نمودار راهکارها و ابزارهای لازم برای دست‌یافتن به هر یک از روش‌ها بیان شده است.



شکل ۱. نمودار انواع روش‌های مطالعاتی در تحقیقات مرتبط با حوزه بهینه‌سازی آکوستیکی واحدهای مسکونی
منبع: نگارنده

بحث

منابعی که توسط نگارنده در حوزه بهینه سازی آکوستیک در واحدهای مسکونی، بررسی شده است، بر اساس شکل ۱ می‌تواند به دسته‌هایی تقسیم‌بندی شود که در دو قسمت فعال و غیرفعال تقسیم‌بندی می‌گردند. مطالعات فعال در حوزه بهینه‌سازی مسکن، در معماری جایگاهی نداشته و به صورت کلی در تالارهای سخنرانی، سالن‌های کنسرت و ... می‌تواند کاربرد داشته باشد چرا که وضوح گفتار، هدف اصلی این گونه مطالعات را شکل می‌دهد. اما در میان مطالعات غیر فعال، بر اساس تحقیقاتی که صورت گرفته و مطالعه منابع موجود، می‌توان گفت که عمده پژوهش‌ها در حوزه عایق کاری محدود می‌گردند (Barbaro et al. 2001; Kurra and Dal 2012; Prato, Schiavi, and Ruatta 2016; Şentop and Bayazit 2016; Yeon, Kim, and Yang 2017; Zhisheng et al. 2007)، حال این عایق می‌تواند در کف بررسی شود یا در دیوار و میان جداره بیرونی و داخلی، تعدادی از مطالعات بررسی شده نیز در حوزه بهینه سازی جداره‌ها، پنجره‌ها، نمای ساختمان (Blasco, Belis, and De Bleecker 2011; Buratti, Barelli, and Moretti 2013; Casini et al. 2016; Miskinis et al. 2015; Scrosati, Scamoni, and Zambon 2015; Wang et al. 2021)و همین طور کف یا سقف واحدهای ساختمانی، تمرکز یافته‌اند که باز در حوزه عایقکاری محدود می‌شوند.

حوزه مطالعاتی دیگر در مورد بهینه‌سازی مصالح موجود ـ آن هم در ارتقای جذب صوت ـ است (Asdrubali, Schiavoni, and Horoshenkov 2012; Cho et al. 2018; Iannace 2017; Kylliäinen et al. 2016; Martins et al. 2015; Scamoni et al. 2017) به صورتی که این موارد نیز به صورت تخصصی در مسکن بررسی نشده‌اند که البته این امر نیز با توجه به طراحی و ساخت، ممکن است صرفه اقتصادی نداشته باشد چرا که الیاف به‌خصوصی باید به کار گرفته شود که ممکن است ترکیب طراحی مصالح داخلی را نیز تحت تأثیر قرار دهد؛ این امر قابل استفاده بودن این راهکار را در کشور با توجه به مشکلات اقتصادی در حوزه ساخت

مسکن، زیر سوال می‌برد. اما نکته‌ای که می‌توان از آن در بهینه‌سازی صوتی واحدهای مسکن آپارتمانی به کار گرفت، تحلیل رفتار و بر اساس آن بهبود وضعیت آکوستیکی در مسکن بر اساس عوامل فیزیکی مانند فرم، چیدمان و مصالح است که نمونه تحقیقاتی نیز در دنیا پیرامون این موضوع انجام یافته است (Low, Liu, and Oh 2008; Zawidzki and Szklarski 2020; Zawidzki et al. 2011). شایان ذکر است رویکرد اخیر بیشتر در حوزه اداری یا تاسیسات زیرساختی ساختمان‌های غیر مسکونی (Huang et al. 2015; Lee 2010; Liang and Chao 2008) مورد توجه بوده است تا در بخش مسکن.

بر اساس آنچه گفته شد، می توان اظهار داشت، نسبت به سایر موضوعات مورد بررسی، تحقیقات بسیار اندکی در مورد سازمان فضایی مسکن آپارتمانی و تاثیری که چیدمان فضایی در حوزه بهینه‌سازی آکوستیکی دارد، انجام یافته است و از این بابت می‌توان گفت یکی از ارزن‌ترین شیوه‌های مداخله در فضای معماری با هدف بهینه‌سازی صوتی واحدهای آپارتمانی مداخله در طراحی قبل از بهره‌برداری و یافتن گزینه بهینه (راهکارهای بهینه‌سازی غیرفعال[۱۴]) است.

در ایران، یکی از مباحث مهم در حوزه آسایش صوتی، مبحث مربوط به مقررات ملی ساختمان است که تحت عنوان مبحث ۱۸ تدوین شده است. هدف از تدوین مباحث مربوط به این حوزه، تعیین حداکثر مجاز صدای ناخواسته و زمان واخنش بهینه در راستای فراهم آوردن صدارسانی مطلوب در ساختمان‌ها است تا سلامت و آسایش و شرایط مناسب شنیداری برای ساکنان تأمین شود. با نگاهی دقیق‌تر می‌توان اشاره داشت، در این مبحث، در بخش اول، مقررات آکوستیکی انواع ساختمان‌ها بر اساس انواع تصرف‌های ساختمانی ذکر شده است و در قسمت پیوست‌ها نیز، روش‌های تعیین شاخص کاهش صدای یک جدا کننده مرکب، مقادیر ضریب جذب مواد گوناگون، مقادیر صدابندی هوابرد جداکننده‌ها و در نهایت، مقادیر صدابندی کوبه‌ای و هوابرد در کف و سقف‌ها ذکر شده است و صرفاً به مسئله کاهش انتقال صدا از طریق ایجاد عایق پرداخته شده است. همچنین در رابطه با شهرهای مختلف صحبتی به میان نیامده است و صرفاً تمرکز اصلی را بر جداکننده‌ها (آن هم تمرکز بر مصالح) قرارداده است.

بنابراین با توجه به موارد ذکر شده فوق و همچنین مطالعات صورت گرفته در رابطه با موضوع حاضر در کشور، در رابطه با موثرترین رویکرد (تأثیر چیدمان فضایی در بهبود وضعیت صوتی در مسکن آپارتمانی) تحقیقات چندان زیادی صورت نگرفته است و روش‌شناسی تحقیقات مرتبط با آکوستیک در حوزه مسکن نیز شاهد این ادعاست.

نتیجه‌گیری

عوامل مؤثر در ارزیابی آسایش صوتی در فضاهای مسکونی، شامل جنبه‌های ادراکی کاربران، جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی و هم‌چنین ارزیابی جنبه‌های فیزیکی صوت است. همان‌طور که پیش‌تر و در بخش بحث و بررسی نیز به این موضوع پرداخته شد، با نگاهی دقیق‌تر به پیشینه موضوع بهبود وضعیت آکوستیکی در مسکن آپارتمانی، به نظر می‌رسد سیاست‌گذاری معماری واحدهای مسکونی در مجتمع‌های آپارتمانی به صورت غیر فعال و در مرحله طراحی (قبل از بهره‌برداری) کاراترین شیوه برای بهبود وضعیت آسایش صوتی در مسکن معاصر در کشور است. چرا که به دلیل غیر فعال بودن ارائه راهکارها، بررسی این پارامتر به لحاظ اقتصادی بدون هزینه بوده و می‌توان با ارائه انواع چیدمان فضایی در واحدهای همسایگی از انتقال بیشتر نوفه بیرونی یا داخلی به فضاهای استراحت یا کار، در داخل واحدهای مسکونی جلوگیری کند. این امر نیازمند تحقیقات دیگر راجع به چگونگی استفاده از این رویکرد نسبت به حل مسئله صوتی در آپارتمان‌های مسکونی معاصر است. نگارنده تحقیقات مرتبط را با استفاده از روش‌های مرسوم اندازه‌گیری صوتی در پلان‌های مسکونی انجام داده است که خروجی آنها در مقالات آتی به چاپ خواهد رسید.

پی‌نوشت‌ها

1. passive
2. passive
3. Perception

4. Questionnaires
5. Interview
6. Post-Occupancy Evaluation
7. Measurement
8. Simulation
9. Active noise control
10. Passive noise control
11. active structural acoustic control
12. Piezoelectric
۱۳. پارچه‌های نفوذناپذیر چندمنظوره
14. Passive

فهرست منابع

de Araújo, B. C. D. & Bistafa S. R. (2012). Façade Elements for Natural Ventilation and Sound Insulation. *Building Acoustics*, 19(1), 25–43. doi: 10.1260/1351-010X.19.1.25.

Asdrubali, F., Schiavoni, S., & Horoshenkov, K. V. (2012). A Review of Sustainable Materials for Acoustic Applications, *Building Acoustics,* 19(4), 283–311. doi: 10.1260/1351-010X.19.4.283.

Barbaro, S., Rosario, C., & Rapin, J. M. (2001). Control of Acoustical Quality of Indoor Spaces: Thorough Analysis of the Influence of Façade Typologies, *Building Acoustics*, 8(3), 161–77. doi: 10.1260/1351010011501885.

Barclay, M., Kang, J., & Sharples, S. (2012). Combining Noise Mapping and Ventilation Performance for Non-Domestic Buildings in an Urban Area. *Building and Environment*, 52, 68–76. doi: 10.1016/j.buildenv.2011.12.015.

Bassuet, A., Rife, D., & Dellatorre, L. (2014). Computational and Optimization Design in Geometric Acoustics. *Building Acoustics*, 21(1), 75–85. doi: 10.1260/1351-010X.21.1.75.

Blasco, M., Belis, J., & De Bleecker, H. (2011). Acoustic Failure Analysis of Windows in Buildings, *Engineering Failure Analysis,* 18(7), 1761–74. doi: 10.1016/j.engfailanal.2011.03.027.

Buratti, C., Barelli, L., & Moretti, E. (2013). Wooden Windows: Sound Insulation Evaluation by Means of Artificial Neural Networks, *Applied Acoustics*, 74(5), 740–45. doi: 10.1016/j.apacoust.2012.12.001.

Busa, L., Secchi, S., & Baldini S. (2010). Effect of Façade Shape for the Acoustic Protection of Buildings, *Building Acoustics,* 17(4), 317–38. doi: 10.1260/1351-010X.17.4.317.

Casini, D., Cellai, G., Fogola, J., F., & Secchi, S. (2016). Correlation between Facade Sound Insulation and Urban Noise: A Contribution to the Acoustic Classification of Existing Buildings. *Building Acoustics,* 23(3–4), 145–58. doi: 10.1177/1351010X16670173.

Castiñeira-Ibañez, S., Rubio, C., & Sánchez-Pérez, JV. (2015). Environmental Noise Control during Its Transmission Phase to Protect Buildings. Design Model for Acoustic Barriers Based on Arrays of Isolated Scatterers, *Building and Environment,* 93(P2), 179–85. doi: 10.1016/j.buildenv.2015.07.002.

Cho, W. H., Guon Ih, J., Katsumata, T., & Toi, T. (2018), Best Practice for Positioning Sound Absorbers at Room Surface. *Applied Acoustics*, 129, 306–15. doi: 10.1016/j.apacoust.2017.08.015.

Davis, M. J. M., Tenpierik, M. J., Ramírez, F. R., & Pérez, M. E. (2017). More than Just a Green Facade: The Sound Absorption Properties of a Vertical Garden with and without Plants, *Building and Environment*, 116, 64–72. doi: 10.1016/j.buildenv.2017.01.010.

Demirkale, S. Y., and Ascigil-Dincer, M. (2017). Retrofitting Masonry and Cavity Brick Façades for Different Noise Zones Using Laboratory Measurements, *Building Acoustics,* 24(2), 77–100. doi: 10.1177/1351010X17693399.

Dien, H. H. E., & Woloszyn, P. (2005). The Acoustical Influence of Balcony Depth and Parapet Form : Experiments and Simulations, 66, 533–51. doi: 10.1016/j.apacoust.2004.09.004.

Graham, L. T., Parkinson, T., & Schiavon, S. (2021). Where Do We Go Now? Lessons Learned from 20 Years of CBE's Occupant Survey, **Error! Hyperlink reference not valid.**, 2(1), 166-184.

Hongisto, V., Mäkilä, M., & Suokas, M. (2015). Satisfaction with Sound Insulation in Residential Dwellings—The Effect of Wall Construction, *Building and Environment,* 85, 309–20.

Huang, X., Zou, H., & Qiu, X. (2015). A Preliminary Study on the Performance of Indoor Active Noise Barriers Based on 2D Simulations, *Building and Environment*, 94, 891–99. doi: 10.1016/j.buildenv.2015.06.034.

Iannace, G. (2017). The Acoustic Characterization of Green Materials, *Building Acoustics* 24(2), 101–13. doi: 10.1177/1351010X17704624.

Jang, H. S., Kim, H. J., & Jeon, J. Y. (2015). Scale-Model Method for Measuring Noise Reduction in Residential Buildings by Vegetation, *Building and Environment*, 86, 81–88. doi: 10.1016/j.buildenv.2014.12.020.

Januševičius, T., Mažuolis, J., & Butkus, D. (2016). Sound Reduction in Samples of Environmentally Friendly Building Materials and Their Compositions, *Applied Acoustics,* 113, 132–36. doi: 10.1016/j.apacoust.2016.06.014.

Jiang, J. & Li, Y. (2018). Review of Active Noise Control Techniques with Emphasis on Sound Quality Enhancement, *Applied Acoustics*, 136(February), 139–48. doi: 10.1016/j.apacoust.2018.02.021.

Kim, K. H. & Yoon, G. H. (2017). Absorption Performance Optimization of Perforated Plate Using Multiple-Sized Holes and a Porous Separating Partition, *Applied Acoustics*, 120, 21–33. doi: 10.1016/j.apacoust.2017.01.004.

Kurra, S. & Dal, L. (2012). Sound Insulation Design by Using Noise Maps, *Building and Environment*, 49(1), 291–303. doi: 10.1016/j.buildenv.2011.07.006.

Kylliäinen, M., Takala, J., Oliva, D., & Hongisto, V. (2016). Justification of Standardized Level Differences in Rating of Airborne Sound Insulation between Dwellings. *Applied Acoustics*, 102, 12–18. doi: 10.1016/j.apacoust.2015.08.007.

de la Prida, D., Pedrero, A., Navacerrada, M. Á., & Díaz-Chyla, A. (2020). An Annoyance-Related SNQ for the Assessment of Airborne Sound Insulation for Urban-Type Sounds, *Applied Acoustics,* 168, 107432.

Lee, Y. S. (2010). Office Layout Affecting Privacy, Interaction, and Acoustic Quality in LEED-Certified Buildings, *Building and Environment*, 45(7), 1594–1600. doi: 10.1016/j.buildenv.2010.01.007.

Liang, L. Y. & Chao, W. C. (2008). The Strategies of Tabu Search Technique for Facility Layout Optimization, *Automation in Construction*, 17(6), 657–69.

Low, S. P., Liu, J. Y., & Hiong Oh, K. (2008). Influence of Total Building Performance, Spatial and Acoustic Concepts on Buildability Scores of Facilities, *Facilities,* 26(1–2), 85–104. doi: 10.1108/02632770810840327.

Martins, C., Santos, P., Almeida, P., Godinho, L., & Dias, A. (2015). Acoustic Performance of Timber and Timber-Concrete Floors. *Construction and Building Materials*, 101, 684–91. doi: 10.1016/j.conbuildmat.2015.10.142.

Miskinis, K., Dikavicius, V., Bliudzius, R., & Banionis, K. (2015). Comparison of Sound Insulation of

Windows with Double Glass Units, *Applied Acoustics*, 92, 42–46. doi: 10.1016/j.apacoust.2015.01.007.

Naish, D. A., Tan, A. C. C., & Demirbilek, F. N. (2014). Simulating the Effect of Acoustic Treatment Types for Residential Balconies with Road Traffic Noise, *Applied Acoustics*, 79, 131–40. doi: 10.1016/j.apacoust.2013.12.021.

Naticchia, B. & Carbonari, A. (2007). Feasibility Analysis of an Active Technology to Improve Acoustic Comfort in Buildings, *Building and Environment*, 42(7), 2785–96. doi: 10.1016/j.buildenv.2006.07.040.

Poletti, M. A. (2011). Active Acoustic Systems for the Control of Room Acoustics, *Building Acoustics,* 18(3–4), 237–58. doi: 10.1260/1351-010X.18.3-4.237.

Prato, A., Schiavi, A., & Ruatta, A. (2016). A Modal Approach for Impact Sound Insulation Measurement at Low Frequency, *Building Acoustics,* 23(2), 110–19. doi: 10.1177/1351010X16641253.

Sadouki, M. (2018). Experimental Characterization of Rigid Porous Material via the First Ultrasonic Reflected Waves at Oblique Incidence, *Applied Acoustics,* 133(August 2017), 64–72. doi: 10.1016/j.apacoust.2017.12.010.

Scamoni, F., Piana, E. A., & Scrosati, C. (2017). Experimental Evaluation of the Sound Absorption and Insulation of an Innovative Coating through Different Testing Methods, *Building Acoustics,* 24(3), 173–91. doi: 10.1177/1351010X17728596.

Scrosati, C., Scamoni, F., & Zambon, G. (2015). Uncertainty of Façade Sound Insulation in Buildings by a Round Robin Test, *Applied Acoustics,* 96, 27–38. doi: 10.1016/j.apacoust.2015.03.002.

Şentop, A. & Bayazit, N. T. (2016). A Tool to Support the Integration of Noise Control Criteria in Building Design, *Building Acoustics,* 23(2), 92–109. doi: 10.1177/1351010X16645972.

Thomazelli, R., Caetano, F. D. N., & Bertoli, S. R. 2016. Acoustic Properties of Green Walls: Absorption and Insulation, 015017, 015017. doi: 10.1121/2.0000426.

Torresin, S., Albatici, R., Aletta, F., Babich, F., Siboni, S., & Kang, J. (2020). Indoor Soundscape Assessment: A Principal Components Model of Acoustic Perception in Residential Buildings, *Building and Environment,* 107152. doi: 10.1016/j.buildenv.2020.107152.

Vardaxis, N. & Bard, D. (2018). Review of Acoustic Comfort Evaluation in Dwellings: Part II—Impact Sound Data Associated with Subjective Responses in Laboratory Tests, *Building Acoustics,* 25(2), 171–92.

Vardaxis, N., Bard, D., & Waye, K. P. (2018). Review of Acoustic Comfort Evaluation in Dwellings—Part I: Associations of Acoustic Field Data to Subjective Responses from Building Surveys, *Building Acoustics,* 25(2), 151–70.

Vorländer, M. (2013). Simulation and Evaluation of Acoustic Environments, *Proc. of International Symposium on Room Acoustics* (*ISRA*), 21(1), 11–20.

Voropayev, S. I., Ovenden, N. C., Fernando, H. J. S., & Donovan, P. R. (2017). Finding Optimal Geometries for Noise Barrier Tops Using Scaled Experiments, *The Journal of the Acoustical Society of America,* 141(2), 722–36. doi: 10.1121/1.4974070.

Wang, S., Chen, B., Suo, J., & Zhao, J. R. (2021). Impact of Building Morphology and Outdoor Environment on Light and Thermal Environment in Campus Buildings in Cold Region during Winter. *Building and Environment*, 204(June), 108074. doi: 10.1016/j.buildenv.2021.108074.

Wang, X., Yu, W., Zhu, X., Jiang, Z., & Mao, D. (2017). Effects of Ceiling Phase Gradients on the Acoustic Environment on Roadside Balconies. *Journal of the Acoustical Society of America*, 141(2). doi: 10.1121/1.4976192.

Wang, X., Mao, D., Yu, W., & Jiang, Z. (2015). Acoustic Performance of Balconies Having

Inhomogeneous Ceiling Surfaces on a Roadside Building Façade, *Building and Environment*, 93(P2), 1–8. doi: 10.1016/j.buildenv.2015.06.027.

Wong, N. H., Tan, A. Y. K., Tan, P. Y., Chiang, K., & Wong, N. C. (2010). Acoustics Evaluation of Vertical Greenery Systems for Building Walls, *Building and Environment,* 45(2), 411–20.

Wulfrank, T., Jurkiewicz, Y., & Kahle, E. (2014). Design-Focused Acoustic Analysis of Curved Geometries Using a Differential Raytracing Technique, *Building Acoustics,* 21(1), 87–95. doi: 10.1260/1351-010X.21.1.87.

Yeon, J. O., Kim, K. W., & Yang, K. S. (2017). A Correlation between a Single Number Quantity and Noise Level of Real Impact Sources for Floor Impact Sound, *Applied Acoustics,* 125, 20–33. doi: 10.1016/j.apacoust.2017.03.019.

Zawidzki, M., & Szklarski, J. (2020). Multi-Objective Optimization of the Floor Plan of a Single Story Family House Considering Position and Orientation, *Advances in Engineering Software*, 141(January), 102766. doi: 10.1016/j.advengsoft.2019.102766.

Zawidzki, M., Tateyama, K., & Nishikawa, I. (2011). The Constraints Satisfaction Problem Approach in the Design of an Architectural Functional Layout, *Engineering Optimization* (October 2014), 37–41. doi: 10.1080/0305215X.2010.527005.

Zhisheng, L., Dongmei, L., Sheng, M., Guoqiang, Z., & Jianlong, L. (2007). Noise Impact and Improvement on Indoors Acoustic Comfort for the Building Adjacent to Heavy Traffic Road, *Chinese Journal of Population Resources and Environment,* 5(1), 17–25. doi: 10.1080/10042857.2007.10677482.

نحوهٔ ارجاع به این مقاله

عباس زاده، محمدجواد (۱۴۰۳). مروری بر راهکارهای بهبود وضعیت آکوستیکی فضای داخلی آپارتمان‌های مسکونی. *اندیش‌نامه معماری داخلی*، ۳(۳)، ۷۲ـ۸۷.

Abbaszadeh, M. J. (2025). Review on Solutions for Improving the Acoustic Condition of Residential Apartment Interior. *Andišnāme-ye Me'māri-ye Dāxeli*, 3(3), 72-87.

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol. 3 - No. 3 - Autumn 2024 & Winter 2025
Research Paper, Pages 88 - 108
DOI: 10.30480/intand.2024.5573.1019

Recognition of Design Process of Interior Architecture*

Amin Rafati[1]

Nadieh Imani[2]

Received Date: 12 November, 2024

Accepted Date: 31 December, 2024

Abstract

Design process as a complicated subject, with so many different aspects and interpretations, has been discussed among thinkers and everyone has tried to propose their own views of design process. The design process is sometimes presented with a general view of design and sometimes with a specialized view in various fields such as architectural design, interior architecture, industrial design & etc. to avoid mistakes, the "general view" provides a comprehensive and general definition of the design process. The "specialized view" belongs mostly to thinkers in specialized disciplines and professional designers who offer practical definitions that meet the requirements of their field. Design process of "interior architecture" over the past few decades has usually been retrieved from "architectural" design process. But "interior architecture" can have a different design process due to fundamental differences with "architecture. Therefore, trying to recognition of design process of "interior architecture" is the core topic of this research and we are answering the question of "what is the relation of design process in architecture and interior architecture?" The purpose of this research is to know the role of problem solving and design thinking in interior architecture and its relationship with the architectural design process in moments of overlap and separation. For this purpose, at first, the phases of the design process were examined in general, and the general map of design process in architecture and interior architecture was obtained with many similarities. In the second stage, the differences between "architecture" and "interior architecture" in the general map of the design process showed that the "overlaps" and "distinctions" appear as "convergence" and "divergence". In the third stage, by analyzing each of the phases and steps of the design process in "architecture" and "interior architecture", we found examples of content differences and divergence of the design process. The differences were in the "design subject", "problem definition methods", "aspects of problem-seeking", "the ways of Problem solving" and "design languag ". In this way, we become aware of the basics of the difference between the content of the interior design process and the architectural design process.

Keywords: Design Process, Design Methodology, Design Studies, Research for Design, Interior Architecture

1. A in Interior Architecture, School of Architecture and Urban Planning, Iran University of Art, Tehran, Iran.
Email: amin_rf@yahoo.com
2. Associate Professor, School of Architecture and Urban Planning, Iran University of Art, Tehran, Iran.

* This article is extracted from the first author's master dissertation of interior architecture, entitled: "Recognition of Design Process of Interior Architecture", which has done under the supervision of the second author and advisory of Dr. Abdolreza Mohseni at the School of Architecture and Urban Design, Iran University of Art.

دوفصلنامهٔ اندیش‌نامهٔ معماری داخلی
دوره سوم، شماره سوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، صفحات ۸۸ تا ۱۰۸
DOI: 10.30480/intand.2024.5573.1019

بازشناسی فرآیند طراحی در معماری داخلی*

امین رفعتی[۱]
نادیه ایمانی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۱

چکیده

فرآیند طراحی به عنوان موضوعی گسترده و دارای جنبه‌ها، معانی و تفاسیر گوناگون همواره مورد بحث و تبادل نظر اندیش‌مندان این حوزه بوده است و هریک سعی در ارائه نظریات گوناگون برای فرآیند طراحی از دیدگاه خود داشته‌اند. جایگاه فرآیند «طراحی داخلی» طی چند دهه گذشته معمولاً برگرفته از فرآیند «طراحی معماری» دیده شده است. اما «معماری داخلی» به دلیل تمایزات ساختاری با «معماری»، می‌تواند فرآیند طراحی متفاوتی داشته باشد. بنابراین می‌توان فرآیند طراحی در معماری داخلی را در مقیاسی متفاوت با معماری تعریف نمود. از این رو بازشناسی فرآیند طراحی در «معماری داخلی»، مسئله مقاله حاضر است. این مقاله در پی پاسخگویی به این پرسش است که «نسبت فرآیند طراحی در معماری و معماری داخلی چیست؟». هدف از این پژوهش آگاهی از نقش مسئله‌یابی و تفکر طراحی در معماری داخلی و پیوند آن با فرآیند طراحی معماری در لحظه‌های همپوشانی و جدایی است. بدین منظور در مرحله نخست فازهای فرآیند طراحی به طور کلی بررسی شده است و شمای کلی طی مسیر در معماری و معماری داخلی با مشابهت‌های بسیار بدست آمده است. در مرحله دوم، تمایزات میان «معماری» و «معماری داخلی» در کلیات فرآیند طراحی نشان داده است که «همپوشانی‌ها» و «تمایزات» معماری و معماری داخلی در فرآیند طراحی به صورت «همگرایی» و «واگرایی» بروز می‌کنند. در مرحله سوم، با بررسی تحلیلی هر کدام از جزء مراحل و گام‌های فرآیند طراحی در «معماری» و «معماری داخلی» مصداق‌هایی از تفاوت‌های محتوایی و مؤلفه‌های واگرایی فرآیند طراحی در این دو یافته شده که این تفاوت‌ها از جنس موضوع طراحی، روش‌های تعریف مسئله، ابعاد یافتن مسئله، راهکارهای حل مسئله و تفاوت زبان طراحی بودند. بدین ترتیب، این پژوهش ارکان تفاوت محتوایی میان فرآیند طراحی داخلی در نسبت با فرآیند طراحی معماری را روشن می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: فرآیند طراحی، روش‌شناسی طراحی، مطالعات طراحی، طراحی پژوهی، معماری داخلی.

۱. کارشناس ارشد معماری داخلی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول مکاتبات). Email:amin_rf@yahoo.com
۲. دانشیار گروه معماری داخلی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد معماری داخلی نگارنده اول با عنوان «بازشناسی فرآیند طراحی در معماری داخلی» است که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره دکتر عبدالرضا محسنی در دانشگاه هنر ایران انجام شده است.

مقدمه

فرآیند طراحی که از دهه‌های پیش (حدود سال ۱۹۶۰) در حوزه تئوری مطرح شد، همواره مورد بحث و تبادل‌نظر اندیشمندان یا طراحان مختلف بوده است. در این میان‌گاه با نگاهی عام و کلی در دیزاین و گاه با نگاهی تخصصی در رشته‌های مختلف طراحی همچون معماری، معماری داخلی، و طراحی صنعتی مطرح شده است. «نگـاه عام» با استناد به تعدد برداشت و امکان تفاوت تعریف دیزاین در جایگاه‌های مختلف، برای پرهیز از خطا به ارائه تعاریفی جامع و کلی از فرآیند طراحی می‌پردازد. «نگـاه خاص» بیشتر متعلق به اندیشمندان رشته‌های تخصصی و طراحان راه‌حل‌نگر[1] است که در جست جوی ارائه تعاریف کاربردی و پاسخ‌گو به مقتضیات رشته خود هستند. در این میان «معماری داخلی» با وجود جنبه‌های کاربردی خود، به‌عنوان یک تخصص میان‌رشته‌ای با دانش تئوری و دارای ساختار خاص «فرآیند طراحی» مطرح می‌شود.

تلاش جهت بازشناسی ساختار فرآیند طراحی در «معماری داخلی» مسئله‌ی مولّد پژوهش حاضر است. مسئله‌ای که در مسیر رسیدن به پاسخ آن بایستی از دریچه بررسی نسبت آن با ساختار فرآیند طراحی در «معماری» عبور کنیم. چرا که با توجه به نزدیکی اصول و مبانی نظری «معماری» و «معماری داخلی» و همچنین نوظهور بودن معماری داخلی نسبت به معماری، کمتر درباره فرآیند طراحی از زاویه دید معماری داخلی به‌طور مستقل صحبت شده است. به همین منظور در این مقاله در جست‌وجوی پاسخگویی به این پرسش اصلی هستیم که «نسبت فرآیند طراحی در معماری و معماری داخلی چیست؟».

در بخش نخست این پژوهش برای پاسخگویی به این پرسش که «فرآیند طراحی چیست و شامل چه فـازها و مراحلی می‌شود؟» ابتدا به بررسی و ریشه‌یابی «واژگان و مفاهیم» مرتبط با فرآیند و طراحی می‌پردازیم تا به‌درستی روشن شود که در پی چه هستیم. سپس با مطالعه «پیشینه فرآیند طراحی»، پیدایش و سیر تحول رویکردهای روش‌شناسی را شناخته و با بررسی نمودارها و نظریات مختلف ارائه‌شده در این حوزه، برخی فازها و مراحل فرآیند طراحی را خواهیم یافت؛ تا درنهایت به یک دسته‌بندی از مجموعه فازها و مراحل فرآیند طراحی در قالب «فازبندی فرآیند طراحی» دست‌یابیم.

در بخش دوم در پی پاسخگویی به این پرسش‌ها هستیم که «مراحل و گام‌های فرآیند طراحی در معماری داخلی چیست؟» و اینکه «آیا روش‌ها و راهبردهای همسانی در فرآیند معماری/ معماری داخلی وجود دارد؟». بدین منظور ابتدا به تعریف برخی «واژگان و مفاهیم» مرتبط با معماری داخلی و بررسی «پیشینه» آن می‌پردازیم تا جوانب و ویژگی‌های آنچه در پی‌اش هستیم، به‌درستی روشن شود. سپس برای یافتن «نسبت معماری و معماری داخلی»، در جست‌وجوی همپوشانی‌ها و تمایزات «معماری» و «معماری داخلی» برخواهیم آمد؛ تا درنهایت از دریچه همگرایی‌ها و واگرایی‌ها، فرآیند طراحی در «معماری» و «معماری داخلی» را ببینیم.

در بخش سوم در پی پاسخگویی به این پرسش هستیم که «کدام فعالیت‌ها یا گام‌ها در فرآیند «معماری» / «معماری داخلی» دارای تشابه یا تفاوت هستند؟». به همین منظور برای یافتن جنبه‌ها و مصداق‌های دقیق‌تری از «همگرایی» و «واگرایی» فرآیند طراحی در «معماری» و «معماری داخلی» که در بخش‌های گذشته به آن رسیدیم، هرکدام از فازهای فرآیند طراحی را به‌طور جداگانه بررسی خواهیم نمود. لیکن با توجه به گستردگی موضوع و محدودیت‌های این پژوهش، محدوده این بررسی، مطالعه موردی اولین قسمت فرآیند طراحی شامل مجموعه اقدامات پژوهشی پیش از آغاز طراحی خواهد بود. بر همین اساس ابتدا به بررسی «جایگاه پژوهش در فرآیند طراحی» خواهیم پرداخت؛ سپس «گام‌های پژوهش در فرآیند طراحی» را به‌صورت ریزبینانه و با نگاهی تحلیلی و تطبیقی میان فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی» مورد مطالعه و بررسی قرار خواهیم داد.

پیشینه فرآیند طراحی

فرآیند طراحی به عنوان موضوعی پیچیده، گسترده و دارای جنبه‌ها، معانی و تفاسیر گوناگون همواره مورد بحث

و تبادل‌نظر اندیشمندان مختلف بوده است و هریک سعی در ارائه نظریات و نمودارهایی برای فرآیند از دیدگاه خود داشته‌اند. جورجیو واساری در قرن شانزدهم میلادی این اصل را پایه‌ریزی نمود که وجود هر هنری، مرهون طرح‌ریزی یا طراحی است که وی آن را «دسینو[۲]» نامید. مفهومی دووجهی که خود در آن زمان در دو قالب «دسینو ایترنو» به‌عنوان مفهومی که از کار هنری پدیدار می‌شود (مانند طرح یا نقش) و «دسینو اکسترنو» به‌عنوان اثر کامل هنر (مانند نقاشی یا مجسمه‌سازی) شناخته می‌شد. (Kruft, 1994, 97) بعدها دوگانگی معنایی دیگری مبنی بر ذهنی و عینی بودن مفهوم طراحی نیز مطرح شد. افرادی همچون سلینی و فدریکو زوکاری تحت دو واژه «طراحی مقدماتی» به‌عنوان توانایی فکری طراحی درون خود فرد و «طراحی ثانویه» به‌عنوان هر چیز قابل نمایش به کمک نقطه، خط و صفحه یا اجرای عملی تصورات از آن صحبت کردند. (Ganshirt, 2007, 45-46)

واژه «فرآیند» مستقل از بار معنایی که در کنار مفهوم «طراحی» می‌یابد، در فرهنگ آکسفورد مستخرج از واژه لاتین «پروسیجر[۳]» معادل با یک عمل ادامه‌دار شامل «مجموعه از اقدامات یا گام‌ها» برای رسیدن به یک پایان بخصوص تعریف می‌شود. عملی که به عنوان یک فعل طراحانه، شاید برای اولین بار توسط کریستوفر الکساندر در کتاب وی با نام «یادداشت‌هایی بر ترکیب فرم» در سال ۱۹۶۴ مطرح شد. وی معتقد بود که طراحی از برنامه طرح حاصل می‌شود. تا زمانی که یک نظم برنامه‌ریزی‌شده در ذهن و اعمال طراح وجود نداشته باشد، «نظم» فیزیکی غیرقابل دستیابی است و برای این‌که ممکن شود، طراح باید به‌نوبه خود مسئله طراحی‌اش را به ریشه های عملکردی ابتدایی آن موضوع ارتباط دهد و بتواند «ترتیبی از الگوها» در آن بیابد. (Alexander, 1971, 15-16). بعدها واژگانی مشابه «مجموعه اقدامات، گام‌ها»، «نظم» و «ترتیب الگوها» بازهم به شکلی دیگر توسط دیگران مطرح و تکرار می‌شود. مثلاً گانشرت فرآیند را رویکردی گام‌به‌گام، روشمند و منطقی با رویه‌های معین در چارچوب مشخصی از قوانین یا سلسله‌مراتبی از اشکال مختلف اقدامات معرفی می‌کند. (Ganshirt, 2007, 65-66) لاوسن نیز معتقد است اندیشه مشترکی که در پس همه این تعاریف وجود دارد این است که فرآیند طراحی مشتمل بر زنجیره‌ای از فعالیت‌های روشن و قابل‌تشخیص است که به ترتیب منطقی، پیش‌بینی‌پذیر و مشخص رخ می‌دهند. (Lawson, 2006, 33)

هنگامی‌که در جست‌وجوی ارائه تعریفی جامع از فرآیند طراحی باشیم، درمی‌یابیم که تعریف طراحی ممکن است از منظر تخصص‌های گوناگون متفاوت باشد. چراکه متخصصین هر رشته اصول و معیارهای سنجش گوناگونی دارند. برای مثال ماچت که از پس‌زمینه مهندسی برخوردار است، در کتاب خود تحت عنوان «کنترل ذهن در طراحی خلاق» طراحی را راه‌حل بهینه برای مجموعه‌ای از نیازهای‌واقعی در موقعیتی خاص تعریف می‌کند که بیشتر نزدیک به فکر یک مهندس است تا طراح داخلی. یک معمار ممکن است طراحی را به‌عنوان عمل ارتباط‌دهی ساختمان با بستر شهری تصور کند، درحالی‌که یک طراح صنعتی، شیء تولیدشده را هدف نهایی خود می داند. (Lawson, 2006, 32) طراحان داخلی نیز طراحی را طراحی یک فضای داخلی می‌دانند به‌نحوی‌که نیازهای زیبایی شناسانه، عملکردی، خواسته‌ها و تمایلات کاربر و کارفرما را دنبال کند. (Poldma, 2009, 36) البته برخی نظرها سعی در قبولاندن این موضوع دارند که تفاوت‌ها اهمیت زیادی ندارند. مثلاً گرگری در کتابش در مورد روش‌شناسی طراحی ابراز کرده است: فرآیند طراحی یکی است، خواه مربوط به طرح یک پالایشگاه نفت یا ساختمان یک کلیسا و یا نگارش کمدی الهی دانته باشد. (Lawson, 2006, 32-33)

تفاوت نظرها ارائه یک تعریف واحد از فرآیند را دشوار می‌کند اما وجود راه موفق برای طراحی را منکر نمی‌شود. «مجموعه اقدامات، گام‌ها»، «نظم» و «ترتیب الگوها» واژگان مشترک بیشتر نظریات فرآیندطراحی هستند. در سال های اخیر در مورد روش‌شناسی و فرآیند طراحی در زمینه‌های گوناگون بسیار صحبت شده؛ که پرداختن به همه آن‌ها دشوار و غیرممکن است. در این میان تنها به بررسی آرای نظریه‌پردازانی اکتفا شده که ایده‌ها و نگاه‌های متفاوتی در میان آن طیف گسترده داشته‌اند. (شکل ۱)

شکل ۱. نمودار نظریات بررسی‌شده پیرامون فرآیند طراحی به ترتیب زمان
منبع: نگارندگان

هر یک از این نظریات پیرامون فرآیند طراحی، چه از نگاه معماری و چه معماری داخلی، ضمن ارائه مجموعه‌ای از فازهای فرآیند به ارائه اطلاعات مفیدی درباره چیستی و محتوای آن فاز می‌پردازند. جهت حصول یک نتیجه مشخص، در قدم اول بایستی نمودارهای گوناگون ارائه‌شده در کنار یکدیگر قرار داده‌شده و مقایسه شوند؛ تا میزان شباهت‌ها و تفاوت‌ها سنجیده شود. به همین منظور یک جدول مقایسه‌ای تهیه شده و مراحل با محتوای همسان یا مشابه در کنار یکدیگر واقع‌شده‌اند تا امکان مقایسه یک‌به‌یک مهیا شود. (جدول ۱)

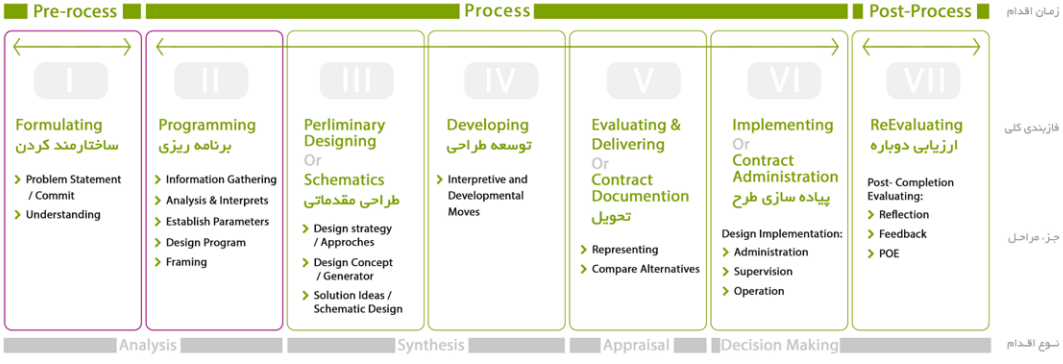
فازهای واقع‌شده در یک سطر جدول بنا بر چیستی و اتفاقاتی که در هرکدام از مراحل جزئی‌تر آن به وقوع می‌پیوندد، محتوای مشابهی داشته و می‌توان آن‌ها را همسان تلقی نمود. برای مثال زایسل فازهای اصلی فرآیند طراحی معماری را «برنامه‌ریزی»، «طراحی مقدماتی»، «طراحی نهایی»، «تهیه مدارک فنی» و «نظارت بر ساخت» برمی‌شمرد. (Zeisel, 2006, 19-21) پایل نیز فازهای فرآیند طراحی معماری داخلی را «برنامه‌ریزی»، «بسط کانسپت طراحی»، «توسعه طراحی»، «اجرایی کردن طراحی»، «نظارت بر پروژه» ذکر می‌کند. (Pile, 2007, 133) این فازها متناظر و مشابه محتوای مراحلی است که افرادی همچون پولدما، ادواردز و ... نیز ذکر کرده‌اند، با این تفاوت که مثلاً برای یک فاز مشابه واژگان گوناگونی همچون «طراحی مقدماتی»، «کانسپت دیزاین»، «پیش طراحی»، «تولید ایده‌های ابتدایی» یا «یافتن ایده‌های مولد» استفاده شده است. (Poldma, 2009, 31) و (Edwards, 2011, 71-72) البته برخی فازهای استفاده‌شده در نمودارها، جامع‌تر بوده و ممکن است چند فاز مربوط به نمودار دیگر را پوشش دهند.

همان‌طور که مشاهده می‌شود علیرغم وجود اصطلاحات متعدد یا عناوین گوناگون برای هر فاز، یا دید تلفیقی به برخی مراحل، فازبندی فرآیند طراحی از حیث محتوایی بسیار نزدیک بوده و از نظر تقسیم‌بندی و شمای کلی مشابه است. درواقع از منظر فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی» در این مقیاس کلی، تفاوت اساسی دیده نمی‌شود.

جدول ۱. مقایسه یک‌به‌یک فازهای طراحی در برخی نمودارها و نظریات گوناگون
منبع: نگارندگان[۴]

RIBA	Markus & Maver	Jane Darke	Bryan Lawson / Johns	Hanks, Belistan & Edwards	Koberg & Bagnall	Ellen Shoshkes	kilmer	Piotrowski & Rogers	Karlen	Ching & Binggeli	John Zeisel	John Pile	Tiiu Poldma			Ballast	Clive Edwards		
Architecture	Architecture	Architecture	Architecture	Architecture	Architecture	Architecture	Interior Design	Interior Design	Interior Design	Interior Design	Architecture	Interior Design	Interior Design			Interior Design	Interior Design		
۱۹۶۰	۱۹۷۰	۱۹۷۰	۱۹۸۰	۱۹۹۰	۱۹۹۰	۱۹۹۸	۱۹۹۲	۱۹۹۹	۲۰۰۰	۲۰۰۰	۲۰۰۳	۲۰۰۴	۲۰۰۹			۲۰۱۰	۲۰۱۱		
Assimilation	-	-	-	Problem Identification	Accept situation	Planning	commit	-	-	Problem Statement	-	Project Begining	Pre-Process		-	Pre-Contract	-	-	Formulating
general study	analysis	analysis	analyse	analysis	Analyse	Programing	state Collect	Programming	Design Programing	Programming	Programing	Programing	Design Process	Research & Programing	Research / Analysis Information Gathering Establish the Contexts Establish the Parameter	Programing	Analysis	Discovery Stage	Programming
development	synthesis	generator	synthesis	Preliminary Ideas	Define	Schematic Design	Analyse	Schematic Design	Paratypical Sketches First Steps	Concept Development	Perliminary Design	Concepts Development		Perliminary Design	Design Approches Problem Solving Design Concepts	Pre-Design	Synthesis	Drilining Stage	Design
				Design Refinement	Ideate	Design Development	Ideate	Design Development	Developing the Solution	Compare Alternatives Make Design Decisions	Final Design	Design Development		Design Development	Design Development	Design Development		Development Stage	Moving and Implementing
communication	Appraisal & decision	conjecture	evaluation	Decision	Select	Contract Documention	Choose	-		Develop & Refine Design	Working Drawings	Design Implement		Commuct Document	-	Construction Document Bidding & negotiation	Appraisal Decision Making	Delivery Stage	Representing Presenting
-	-	-	-	Implementation	Implement	Contract Administration	Implement	Contract Administration	Refining the Solution	Implement Design	Construction Supervision	Project Supervision		Project Administration	Design Implementation	Contract Administration	-	-	Supervision, Operation, Completion
-	-	-	-	-	Evaluate	-	Evaluate	Post - Installation	-	ReEvaluate Design	-	Post-Completion	Post-Design Process	Post - Project	Post - Design	Project Closeout		-	Evaluation, Reflection, Feedback, ...POE

بنابراین می‌توان گفت فازبندی فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی» در تقسیم‌بندی و شمای کلی بسیار نزدیک بوده و در این مقیاس کلی، تفاوت اساسی آشکار نمی‌شود (الگوی عمومی فرآیند یکسان است). با توجه به این نتیجه باید به‌طور جزءنگرانه‌تری در اتفاقات و فعل‌وانفعالات طراحانه‌ای که در هر کدام از این فازها یا جزء مراحل به وقوع می‌پیوندد به دنبال تفاوت‌ها باشیم.



شکل ۲. یک شمای کلی از الگوی عمومی فرآیند طراحی
منبع: نگارندگان[۴]

معماری داخلی

مجموعه‌ای متنوع از فعالیت‌ها و دیدگاه‌های مرتبط با فضای داخلی از پروژه‌های بزرگ مقیاس معماری داخلی گرفته تا طراحی داخلی و همچنین دکوراسیون داخلی زیر چتر واژه «معماری داخلی» جمع می‌شوند. (Edwards, 2011, 2) جایی که حدفاصل بین دو رشته «معماری» و «طراحی صنعتی» است. همان‌طور که پولدما می‌گوید طراحان داخلی خدمات طراحی ویژه‌ای برای فضاهای داخلی ارائه می‌کنند که مردم و اشیاء را همزمان مدنظر قرار می‌دهد. به عبارتی میان کاربر و راه‌های بهینه برای رخ دادن فعالیت‌های او به کمک عوامل مؤثر فضایی در یک محیط محدودشده ارتباط برقرار می‌کنند. (Poldma, 2009, 164 & 187)

هنگامی که در جست‌وجوی مصادیق تعاریف و خدمات معماری داخلی به تاریخ رجوع می‌کنیم، درمی‌یابیم که این دست خدمات قدمتی طولانی‌تر از عمر واژگانی مانند «طراحی داخلی» و «دکوراسیون داخلی» دارند؛ پیش از آنکه «انجمن‌های صنفی»، «نهادهای مجوز دهی» و «جوامع آکادمیک» این حرفه پدید بیایند. در طول تاریخ همواره افراد مختلفی ازجمله معماران، هنرمندان، صنعتگران و خرده‌فروشان، دغدغه کیفیت فضاهای داخلی را داشته‌اند

و هر یک به‌نوعی به ارائه خدمات برای فضاهای داخلی پرداخته‌اند. (Binggeli, 2007, 6-7) «معماری داخلی» به شکل امروزی آن، حاصل درهم‌آمیختگی «معماری» و «هنرها» و نیز تأثیرات بسیاری از علوم دیگر در طول تاریخ بوده است. معماری داخلی احتمالاً به‌عنوان فرزند هنرها و معماری آغازشده است؛ اما شروع این اتفاق مربوط به بیش از هزاران سال قبل می شود. (Knackstadt, 1995, 73) بنابراین طبیعی است که معماری داخلی به عنوان یکی از نوادگان معماری، برخی از اصول و ویژگی‌های خود را از آن به ارث برده باشد. همین مسئله مؤید وجود همپوشانی‌هایی میان «معماری» و «معماری داخلی» است. این همپوشانی ها که تمایز قائل شدن میان این دو را نیازمند دقت نظری بیشتری کرده است. (شکل ۳)

شکل ۳. معماری داخلی حامل برخی ویژگی‌های والد خود (وجود همپوشانی)
منبع: نگارندگان

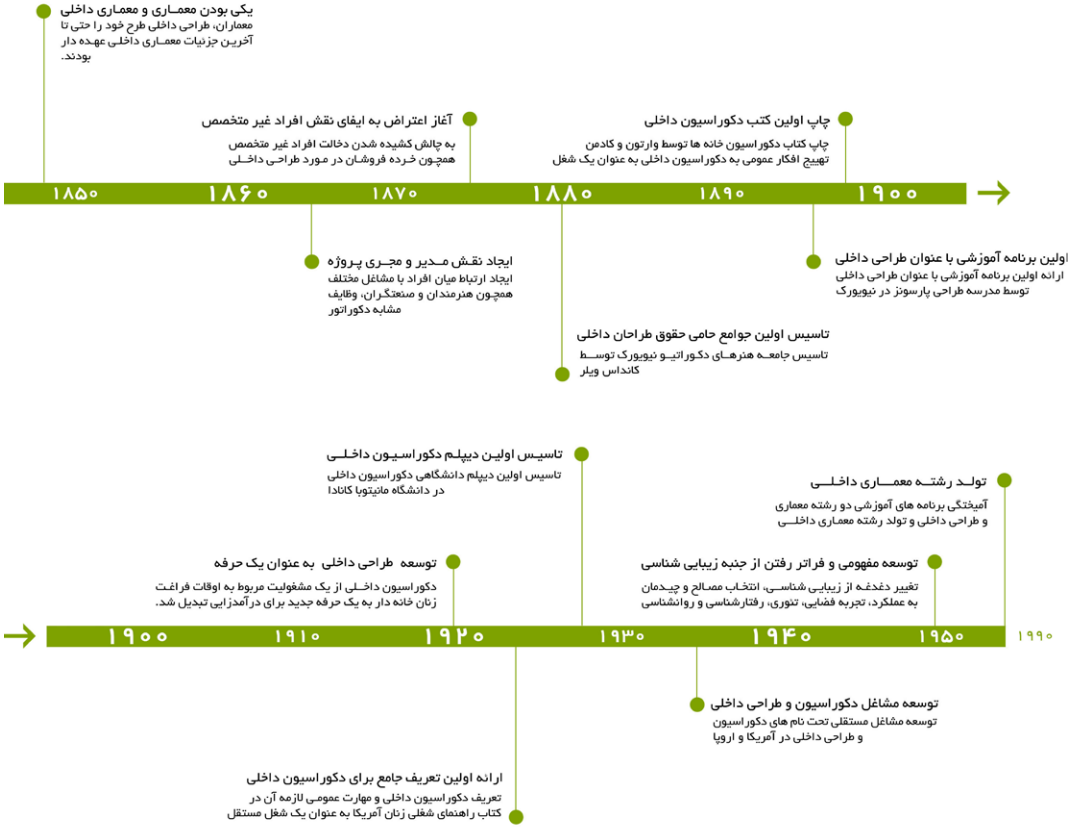
«معماری» و «معماری داخلی» هر دو در میانه طیف طراحی قرار می‌گیرند؛ هم تفکر نظام‌دار و هم بی‌نظم را می‌طلبند و به هر دو اندیشه تخیلی و محاسبات، نیاز دارند. این ایجاب می‌کند که طراح محصولی زیبا و همچنین سودمند و با کارکرد درست به وجود آورد. (Lawson, 2006, 4) از سوی دیگر موضوع طراحی چه یک محصول، چه یک محیط، چه یک ساختمان یا فضای داخلی باشد، برای مردم طراحی می‌شود. (Poldma, 2009, xv) «معماری» و «معماری داخلی» هر دو برای تضمین موفقیت در مسیر رسیدن به هدف مشترکی که حل یک مسئله است، نیازمند استفاده از فرآیندهای طراحی هستند؛ فرآیندهایی که طبق بررسی‌های انجام‌شده در این پژوهش در فازبندی و مرحله‌بندی کلی شباهت بسیاری با یکدیگر داشتند. (شکل ۴)

شکل ۴. برخی از مهم‌ترین اشتراکات و همپوشانی‌های «معماری» و «معماری داخلی»
منبع: نگارندگان

از اوایل قرن هجدهم با ایجاد تمایز بین تجارت و حرفه، برخی اصلاح‌طلبان ایفای نقش فروشندگان محصولات دکوراتیو به‌عنوان افراد نظر دهنده در طراحی محیط‌های داخلی را به چالش کشیدند. افرادی مانند کریستوفر درسر متذکر شدند که دکوراسیون داخلی یک حرفه مبتنی بر مهارت و تخصص است و مانند بسیاری از رشته‌های دیگر همچون پزشکی، سایر افراد غیرمتخصص حق اظهارنظر در این زمینه را ندارند. (Dresser, 1977, 39) در سال ۱۸۷۷ یکی از اولین جوامع مدافع حقوق طراحان داخلی به نام جامعه هنرهای دکوراتیو در آمریکا شکل گرفت. که بعدها منجر به ارائه مجوز، صدور پروانه کار و اعطای گواهی تائید صلاحیت به متخصصان این حوزه

و معرفی معماری داخلی به عنوان یک حرفه تخصصی و تفکیک شده از معماری شد. به همین ترتیب در سال‌های ابتدایی قرن بیستم نه‌تنها در آمریکا، بلکه در کشورهای اروپایی مثل فرانسه و انگلیس به‌تدریج مشاغل حرفه‌ای و تخصصی مرتبط با معماری داخلی ظهور کردند. (Edwards, 2011, 53-59) در حقیقت طی تحولات سال‌های ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۵ (پس از جنگ جهانی دوم) دغدغه‌ای که تنها محدود به جنبه‌های زیبایی‌شناسی، انتخاب مصالح و چیدمان داخل یک ساختمان بود، به محدوده وسیع‌تری از دغدغه‌ها و وظایف شامل عملکرد، تجربه فضایی، تئوری، رفتارشناسی و روانشناسی کاربران فضا، تغییر کرد و معماری داخلی به شکل امروزی و آنگونه که امروز مطرح است به وجود آمد. (Whitney, 2008, 42) (شکل ۵)

امروزه «معماری» و «معماری داخلی» علیرغم تمام شباهت‌ها و اشتراکات، دو رشته و حرفه مجزا تلقی می‌شوند. هر یک برنامه آموزشی مجزایی داشته و به اشکال مختلف و تحت قوانین متفاوتی توسط نهادها و جوامع حرفه‌ای پشتیبانی می‌شوند. بیو هاروود پس از بررسی و مقایسه سرفصل آموزشی «معماری» و «معماری داخلی» در دانشگاه‌های مختلف می‌نویسد به دلیل تفاوت ماهیت «معماری» و «معماری داخلی» میان محتوا و عمق جزئیات ارائه‌شده در این دوره‌ها تفاوت اساسی وجود دارد. (Harwood, 1991, 5-18) کریستال ویور نیز مقایسه مشابهی بین برنامه آموزشی ارائه‌شده توسط انجمن اعتبارسنجی آموزشی طراحی داخلی و انجمن ملی اعتبارسنجی آموزشی معماری انجام داد و نتیجه گرفت اگرچه این دو در فرآیند برنامه آموزشی مشابه هستند اما مقایسه محتوای آن‌ها به دلیل تفاوت عمیقی که دارند، مثل مقایسه سیب و پرتغال خواهد بود. (Whitney, 2008, 70)

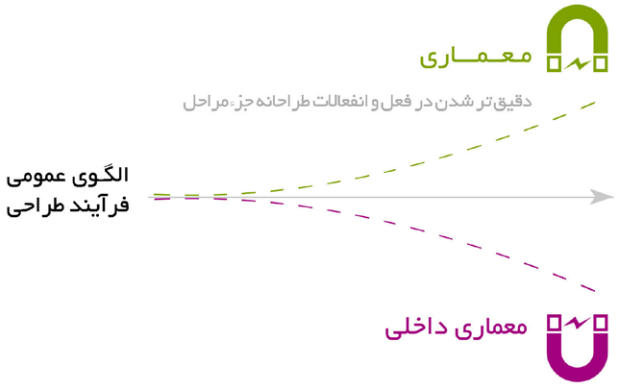


شکل ۵. سیر تحول تدریجی و تفکیک «معماری داخلی» از «معماری» از قرن ۱۹ تا ۲۰
منبع: نگارندگان[۴]

علاوه بر تفاوت‌های محتوایی و ماهیتی از نظر تئوری میان «معماری» و «معماری داخلی»، مثال‌های کاربردی دیگری نیز در تایید تفاوت‌های میان این دو به چشم می‌خورد. مثلاً هنگام طراحی، احتمال اینکه معمار به جزئیات دقیق قفسه ها و در کمدها بپردازد کمتر وجود دارد؛ ممکن است درباره نوع

و جهت بازشو کمدها فکرهایی بشود؛ ولی حتی این نیز معمولاً حیاتی نیست. اما برای یک طراح داخلی مسائلی همچون ارتفاع قفسه ها، نوع و ابعاد لت درها و نحوه باز شدن آن‌ها در فضایی محدود از اهمیت بالایی برخوردار است. درواقع تفاوت در مسئله طراحی و سطح جزئیات باعث شده آنچه برای یک معمار معمولاً جزئی به نظر می‌رسد، برای معمار داخلی جنبه محوری داشته باشد یا برعکس. (Lawson, 2006, 54-55)

نتایج حاصله از مقایسه و مطالعه الگوی عمومی فرآیند طراحی نشان می‌داد که تفاوت فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی» در فازبندی و مرحله‌بندی کلی آن اتفاق نمی‌افتد و اگر تفاوتی وجود داشته باشد، باید به‌طور جزءنگرانه‌تری در اتفاقات و فعل‌وانفعالات طراحانه‌ای که در هر کدام از این فازها یا جزء مراحل به وقوع می‌پیوندد به دنبال آن بود. از سوی دیگر علیرغم شباهت ظاهری فرآیند و همپوشانی‌های میان معماری و معماری و داخلی، تفاوت‌ها و تمایزات عمیقی نیز بین «معماری» و «معماری داخلی» یافتیم. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت همپوشانی‌ها و تمایزات «معماری» و «معماری داخلی» در فرآیند طراحی به‌صورت «همگرایی» و «واگرایی» بروز می‌کنند. لذا با توجه به نقش محوری فرآیند طراحی در رسیدن به یک راه‌حل صحیح طراحی، مشخص شدن جنبه‌های دقیق‌تری از این همگرایی و واگرایی در فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی» ضروری می‌نماید. (شکل ۶)



شکل ۶. بروز همگرایی و واگرایی میان فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی»
منبع: نگارندگان

برای یافتن جنبه‌ها و مصداق‌های دقیق‌تری از این «همگرایی» و «واگرایی» فرآیند طراحی در «معماری» و «معماری داخلی» نیاز به یافتن و گزینش مؤلفه‌هایی است که به ما امکان مقایسه از زاویه دید آن‌ها را بدهد. چه معماری و چه معماری داخلی از طریق یک فرآیند در پی حل یک مسئله مشخص هستند اما فضای معماری داخلی توسط محدودیت‌های فیزیکی مربوط به یک ساختمان یا مکان بخصوص تعریف و از محدوده کار معماری تفکیک می شود. می‌شود. (Poldma, 2009, 164) بنابراین معمار و معماری داخلی ممکن است با «سوژه‌های»[۵] متفاوتی مواجه شوند که باید به‌درستی تدقیق و تعریف شوند.

از سوی دیگر یک مسئله واحد طراحی از دید افراد مختلف در حوزه‌های گوناگون به شکل‌های متفاوتی تجربه می‌شود. درواقع در هر یک از این حوزه‌ها، معنی آنچه سوژه فرآیند طراحی را تشکیل می‌دهد تفاوت می‌کند و قالب نیازها، شرایط و زمینه‌های ویژه موجود حرفه[۶] را می‌گیرد. (Poldma, 2009, xv- xvi)

از سوی دیگر یک مسئله واحد طراحی از دید افراد مختلف در حوزه‌های گوناگون از معماری گرفته تا مهندسی و هنر به شکل‌های متفاوتی تجربه می‌شود. درواقع حتی یک مسئله واحد به شکل‌های مختلفی قابل‌فهم، استفاده و متناسب‌سازی است و در هر یک از این حوزه‌ها، معنی آنچه سوژه فرآیند طراحی را تشکیل می‌دهد تفاوت می‌کند و قالب نیازها، شرایط و زمینه‌های ویژه موجود حرفه را می‌گیرد. (Poldma, 2009, xv- xvi)

تخصص‌های گوناگون در برخورد با یک پروژه، از «جنبه‌های»[۷] متفاوتی به یک سوژه نگاه می‌کنند. برای مثال معماران داخلی نیازهای مردم را درک می‌کنند و حضور انسان در فضا و جنبه‌های اساسی‌تر حسی فضا را در نظر می‌گیرند. این دانسته‌ها بر پایه دانش ویژه‌ای است که معماران داخلی در طول کار یا ضمن آشنایی با علومی

همچون طراحی صنعتی، روانشناسی، جامعه‌شناسی و رشته‌های دیگر بدست می‌آورند. بنابراین اگرچه معماران داخلی همچون معماران در طراحی با ساختمان‌ها سروکار دارند، اما مقیاس و حدود نیازهای انسانی متفاوت می‌شود. معماران بیشتر با ساختمان و اینکه چگونه با بستر بزرگ‌تر شهری در تعامل قرار می‌گیرد، درگیر هستند. درحالی‌که معماران داخلی به‌طور پیوسته با رابطه انسان، اشیاء و فضا سروکار دارند. دغدغه معماران داخلی جزئیات فضا، هماهنگی فضا و بستر آن با مردم و چگونگی هماهنگی فضا و اجزای آن با نیازهای اساسی‌تر است. معماران داخلی نگاه ویژه‌ای در مورد مقیاس‌های بسیار کوچک، نیازهای خصوصی و چگونگی برآوردن نیازها توسط یک طرح پیشنهادی دارند. (Poldma, 2009, 16)

یکی از تفاوت‌های بسیار مهم میان طراحان، «شیوه‌ها و روش‌هایی»[۸] است که در برخورد با مسائل دارند. مثلاً طراحان رشته‌های گوناگون، ممکن است فناوری‌های متفاوتی بشناسند و از آن‌ها برای رسیدن به اهدافشان استفاده کنند. (Lawson, 2006, 10) طراحی شامل «ابزارهای»[۹] بالقوه‌ای است که می‌توان از آن برای حل مسائل طراحی استفاده کرد. برخی پروژه‌ها نیازمند همه این ابزارهای در دسترس اند، درحالی‌که بعضی دیگر، نیازمند موارد بخصوصی هستند. طراحان به روش‌های متفاوتی عناصر، مبانی و اصول طراحی را به‌کار می‌بندند. (Poldma, 2009, 28) درواقع این روش‌ها هر یک ابزارهایی در دست طراح قرار می‌دهند که می‌تواند از آن‌ها به‌عنوان محرک‌هایی برای سازمان‌دهی فضای طراحی استفاده کند. رابینسون و پرمن معتقدند یکی از تفاوت‌های «معماری» و «معماری داخلی» محدوده و مقیاس متفاوت کار بر روی موضوعات است. (Robinson & Parman, 2010, 241-245) با توجه به تفاوت روش‌ها، مقیاس و ماهیت موضوع طراحی طبیعی است که ابزارهای کار آن با هم متفاوت باشد.

پیشروی در طول طراحی شامل عمل نقد و انتخاب است که می‌تواند در تصمیم‌گیری‌های طول طراحی، ارزیابی و قضاوت‌های اولیه، یا ارزیابی راه‌حل و طرح پیشنهادی نهایی اتفاق بیفتد. (Poldma, 2009, 43-45) ارزیابی متضمن سنجش منتقدانه، تصمیم‌گیری و انتخاب نهایی است. (Lawson, 2006, 36-37) لازمه ارزیابی بازگشت به عقب و بررسی دوباره انطباق یا عدم انطباق تصمیم‌های اتخاذشده با مجموعه مفاهیم، اصول و ایده‌هایی است که در حال استفاده از آن هستیم.(Edwards, 2011, 101) درواقع اصولی که تصمیمات طراحی بر اساس آن‌ها سنجیده می‌شوند، «معیارهای»[۱۰] سنجش ما هستند.

با توجه به نتایج قسمت قبل دریافتیم که در حوزه‌های گوناگون از معماری گرفته تا مهندسی و هنر ممکن است سوژه در مسئله طراحی متفاوت باشد و تخصص‌های گوناگون در برخورد با یک پروژه، از جنبه‌های متفاوتی به آن نگاه کنند. بر همین اساس آن‌ها شیوه‌ها و روش‌هایی گوناگون و ابزارهای متفاوتی در برخورد با مسائل دارند. بنابراین در حوزه‌های مختلف متناسب با جنبه‌ها، روش‌ها و ابزارهای مورد استفاده، نیازمند وجود معیارهای سنجش متناسبی نیز خواهیم بود.

Different Subject→Different Aspects→Different Tools→Different Methods →Different Criteria's

درنهایت اگر به محصول و راه‌حل‌های نهایی که طراحان حوزه‌های مختلف برای مسائل طراحی ارائه می‌دهند بنگریم متوجه می‌شویم هر یک ویژگی‌هایی متفاوتی دارند. روبرتو رنگل معتقد است: «مهندسان از علم خود برای دستیابی به راه‌حل‌های عملی و کاربردی بر پایه قوانین طبیعی فیزیک و سازندگان از دانش فنی خود برای ساخت پروژه‌های مختلف صنعتی استفاده می‌کنند. در این میان ویژگی برجسته طراحان و اختصاصاً معماران داخلی که مهندسان و سازندگان ساختمان آن را ندارند، دانش و توانایی برای خلق طرحی به زبان انسانی و در نزدیکی با نیازها و احساسات وی است» (Rengel, 2003, 4). درواقع طراحان حوزه‌های مختلف هر یک به «زبان»[۱۱] ویژه خود تکلم می‌کنند که با وجود ریشه‌های زبانی مشترک، متفاوت از دیگری است. کلایو ادورادز معتقد است دامنه‌ای از دانش و توانایی‌های ویژه باید توسط طراح در فرآیند خلق محیط‌های داخلی به‌کار بسته شود. قسمتی از این توانایی مبنایی، فهم زبان معماری داخلی است که منظور از آن، اصول و عناصر ویژه مورد استفاده است. می‌توان گفت فرآیند معماری داخلی دارای زبان بخصوصی در مقایسه با معماری است. آن‌چنان‌که بسیاری از معماران و نویسندگان اشاره‌کرده‌اند، تسلط به این زبان نیازمند آشنایی با الفبا و گرامر آن است که از آن تحت عنوان عناصر[۱۲] و اصول[۱۳] طراحی یادشده است. (Edwards, 2011, 80-82)

شکل ۷. مؤلفه‌های بروز واگرایی در فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی»
منبع: نگارندگان

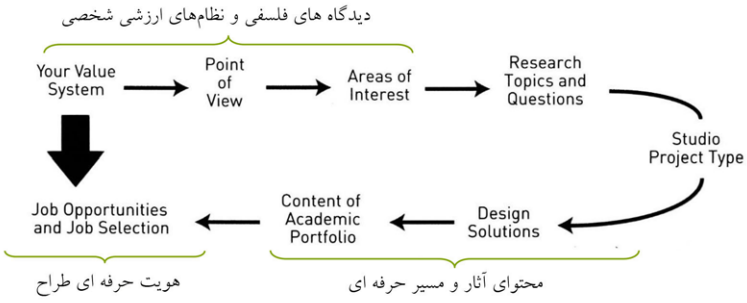
برای یافتن جنبه‌ها و مصداق‌های دقیق‌تری از «همگرایی» و «واگرایی» فرآیند طراحی در «معماری» و «معماری داخلی» می‌توان به‌طور جداگانه و ریزبینانه‌تری در هرکدام از فازهای فرآیند، مؤلفه‌هایی را که امکان بروز واگرایی ایجاد می‌کند بررسی کنیم. (شکل ۷) برخی از این مؤلفه‌ها به طور خلاصه به این شرح هستند: سوژه مورد توجه (Subject) / جنبه‌های مورد توجه (Aspects) / روش‌های قابل استفاده (Methods) / ابزارهای قابل استفاده (Tools) / معیارهای ارزیابی و تصمیم‌گیری (Criteria's) / زبان طراحی (الفبا و دستور زبان طراحی) (Language)

فرآیند طراحی در معماری داخلی

با توجه به گستردگی موضوع و محدودیت‌های این پژوهش، مطالعه موردی اولین قسمت فرآیند طراحی شامل مجموعهٔ اقدامات پژوهشی پیش از آغاز طراحی، برای این مهم انتخاب شد. از این مرحله فرآیند طراحی معمولاً تحت عنوان فاز «برنامه‌ریزی[۱۴]» نام برده می‌شود و یکی از محوری‌ترین فازهای فرآیند طراحی است که زیربنای شکل‌گیری طرح نهایی را مهیا می‌سازد. اگرچه باید موازنه‌ای از آمیزش پژوهش و جمع‌آوری اطلاعات در هر مرحله از این راه طولانی وجود داشته باشد، اما هسته اصلی فرآیند پژوهش در فاز زیربنایی «برنامه‌ریزی»، جای دارد. این اقدام پژوهشی آغازین طراحی، ادامه استوار و موفق فرآیند طراحی را تضمین می‌کند. (Robinson,Parman, 2010, 6-7) (شکل ۸)

شکل ۸. جایگاه حضور پژوهش در طول فرآیند طراحی
منبع: Robinson,Parman, 2010, 8

با پیدایش اصطلاح برنامه‌ریزی معماری توسط کادیل و پنا؛ جمع‌آوری اطلاعات، روش‌های پژوهشی، تحلیل و سایر جنبه‌های برنامه‌ریزی فرآیند، وارد حرفه معماری داخلی نیز شد. استفاده از پژوهش به‌عنوان ابزاری در فرآیند طراحی، می‌تواند به پاسخ‌دهی موفق به مسائل و نیازهای اختصاصی هر پروژه کمک کرده و طراحی را از قرار گرفتن در مسیر تشابه با پروژه‌های دیگر دور کند؛ چرا که در این فرآیند به طرح‌هایی اولویت بخشیده می‌شود که به دلایل محکمی برای هر تصمیم‌گیری استوار هستند. (Robinson,Parman, 2010, 4-5)
در اثر برهم‌کنش بسیاری از عوامل مختلف تأثیرگذار بر طراح (پژوهشگر)، که مهم‌ترین آن مسیر حرفه‌ای شکل یافته طی دوران آموزشی و پس‌زمینه تفکر متفاوت معماری و معمار داخلی است، شخصیت‌های متفاوتی با طرز تفکر- تصمیم‌گیری متفاوت خلق می‌شوند؛ که دارای زاویه‌ای در «نظام‌های پژوهش (چگونگی تحقیق و ارزیابی)»، «نظام‌های شخصی (شامل نظام‌های ارزشی، دیدگاه‌های فردی و فرضیات)[۱۵]»، «اصول راهنما[۱۶]» و دیدگاه‌های فلسفی[۱۷] هستند. (Robinson,Parman, 2010, 50-74) از سوی دیگر «معماری» و «معماری داخلی» به دلیل برخی تفاوت‌ها و تمایزات ماهوی و ساختاری که پیش‌تر در مورد آن صحبت شد، موجب بروز همگرایی‌ها و واگرایی‌هایی در فرآیند طراحی می‌شوند. از همین رو محتمل است برنامه‌ریزی پژوهش که بر همین اساس استوار است، میان دو فرد معمار و معمار داخلی با هم متفاوت باشد. (شکل ۹)



شکل ۹. تأثیر غیرمستقیم نظام‌های آموزش، پژوهش و شخصی بر راه‌حل‌های طراحی
منبع: Robinson,Parman, 2010, 74

پژوهش در طراحی عمدتاً در دو فاز پیش‌فرآیند[۱۸] (تحت عنوان ساختارمند کردن[۱۹]) و فاز اول فرآیند (تحت عنوان برنامه‌ریزی) محقق می‌شود. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد از این دو فاز در بسیاری از منابع تحت عنوان اقدامات مبتنی بر «تحلیل[۲۰]» (تفکیک) یاد می‌شود که در مقابل فازهای مبتنی بر «ترکیب[۲۱]» قرار می‌گیرد. گام‌های این قسمت از فرآیند طراحی که به ترتیب هریک را مورد بررسی قرار خواهیم‌داد، در جدول ۲ مشاهده می‌شود:

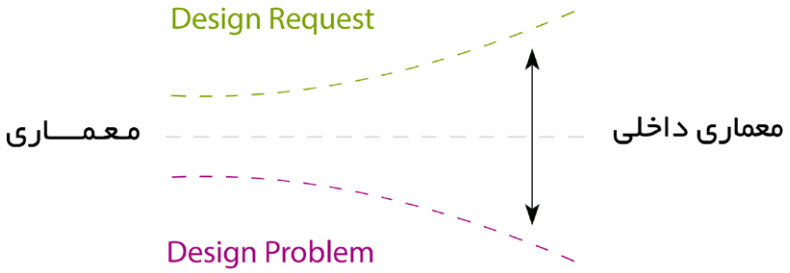
جدول ۲. گام‌های پژوهش، در فرآیند طراحی
منبع: نگارندگان

زمان اقدام	نوع اقدام	فازبندی کلی	جزء مراحل در فرآیند طراحی
Pre-Process پیش از فرآیند	Analysis تحلیل (واسازی)	Formulating ساختارمند کردن	Problem Statement / Commit ارجاع / طرح مسئله
			Understanding فهم مسئله
Design Process فرآیند طراحی		Programming برنامه‌ریزی	Information Gathering جمع‌آوری اطلاعات
			Analysis & Interprets تحلیل و تفسیر اطلاعات
			Establish Parameters مشخص کردن پارامترها
			Design Program تدوین برنامه طراحی
			Framing بررسی از زوایا جدید

• ارجاع / طرح مسئله[۲۲]

مسئله‌های طراحی وقتی بروز می‌کنند که مشکلی برای حل شدن، به طراح ارجاع داده شود. (Poldma, 2009, 10) درواقع در طراحی، معمولاً مسئله نه از ذهن طراح بلکه از خواست کارفرما سرچشمه می‌گیرد. مسئله طراحی را ولو به‌طور مبهم، ابتدا کارفرما مطرح و بیان می‌کند. (Lawson, 2006, 84) این‌گونه طرح مسئله از سوی کارفرما، معمولاً «خواسته طراحی»[۲۳] نامیده می‌شود. طراح برای آغاز پروژه نیاز دارد تا بداند دقیقاً به چه دلایلی طراحی باید انجام شود. در ملاقات اول با کارفرما، بسته به گستره و اندازه و ماهیت کار، طراح ممکن است یک برنامه اجمالی طراحی یا یک شرح از نیازها دریافت کند. در معماری داخلی بسیار محتمل است که حتی چیز روشنی به طراح ارائه نشود (Poldma, 2009, 65) همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، در معماری داخلی «مسئله اصلی»[۲۴] که باید حل شود معمولاً به‌طور آشکار خود را نشان نمی‌دهد و در پس لایه‌هایی قرار دارد که باید توسط طراح، مورد پژوهش قرارگرفته تا غربال‌شده و از نشانه‌ها و آثار جانبی‌اش تفکیک و کشف گردد. به‌عبارت‌دیگر در

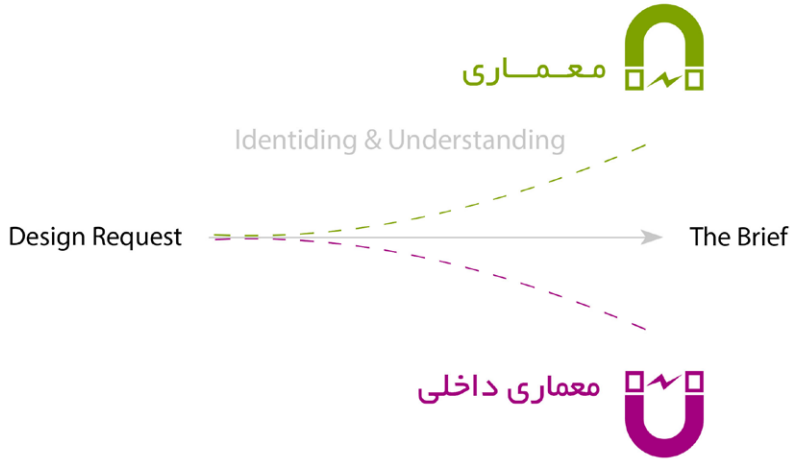
معماری داخلی محتمل‌تر است که «خواسته طراحی» متفاوت از «مسئله اصلی طراحی» باشد. این واگرایی میان «معماری» و «معماری داخلی» به تفاوت نیازها، شرایط و زمینه‌های خاص معماری داخلی برمی‌گردد و سبب عدم شفافیت در تشخیص سوژه مورد توجه در طراحی می‌شود. (شکل ۱۰)



شکل ۱۰. واگرایی «خواسته طراحی» و «مسئله اصلی طراحی» در معماری داخلی
منبع: نگارندگان

• فهم مسئله[۲۵]

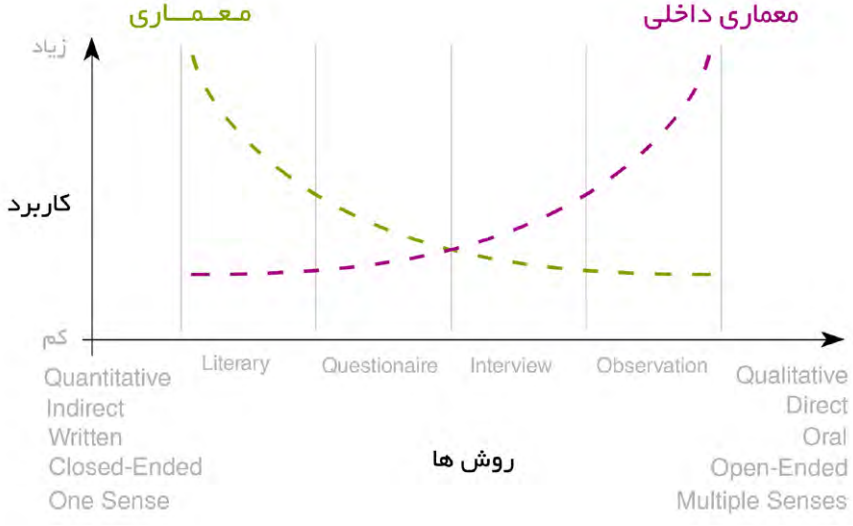
طراحی معمولاً با یک شرح موضوع[۲۶] شروع می‌شود. مسلماً طراح در این مرحله نسبت به بازتعریف مسئله برای خویش اقدام می‌کند تا فهم کاملی نسبت به مسئله طراحی پیدا کند. روشن است که مطالعه راه‌حل‌های طراحی بدون رجوع به مسئله‌ها بی‌معنا است. لذا طراحی همان‌قدر به یافتن مسئله مربوط است که به یافتن راه‌حل آن مسئله. این بدین معنی است که برای ارائه یک راه‌حل طراحی صحیح، نیاز است به شناخت درستی از مسئله طراحی رسید. (Lawson, 2006, 116-118, 291) همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، معمار و معمار داخلی به دلیل زاویه‌ای که در «نظام‌های پژوهش (تحقیق و ارزیابی)»، «نظام‌های شخصی (شامل نظام‌های ارزشی، دیدگاه‌های فردی و فرضیات)»، «اصول راهنما» و دیدگاه‌های فلسفی دارند، از پس‌زمینه تفکر طراحی متفاوتی برخوردار می‌شوند. این پس‌زمینه تفکر متفاوت می‌تواند جنبه‌های تحلیل و معیارهای ارزیابی و تصمیم‌گیری فرد در طول فرآیند طراحی را تحت تأثیر قرار دهد. بنابراین بسیار محتمل است که دو فرد با جنبه‌های تحلیل و معیارهای متفاوت ارزیابی و تصمیم‌گیری در فرآیند (چه طراح معمار و طراح داخلی، چه طراحان سایر حوزه‌ها)، نوع برخورد متفاوت و انجام تشخیص[۲۷] متفاوتی از یک مسئله طراحی واحد داشته باشند که سفارش طراحی را در دو مسیر مجزا برای پاسخگویی در فازهای آینده فرآیند هدایت کند. (شکل ۱۱)



شکل ۱۱. واگرایی فهم از یک مسئله طراحی واحد و قرارگیری سفارش در دو مسیر مجزا برای پاسخگویی
منبع: نگارندگان

• جمع‌آوری اطلاعات[۲۸]

در این گام از فرآیند، طراح به کمک ابزارها و روش‌های مختلف، نسبت به جمع‌آوری اطلاعات کاملی پیرامون موضوع طراحی از منابع درست، به شکل هدفمند اقدام می‌کند. فرآیند جمع‌آوری و تحلیل زودهنگام داده‌ها به سود تصمیمات طراحی خواهد بود و نیاز به بازطراحی‌های دوباره را می‌کاهد. (Edwards, 2011, 92) ما برای جمع‌آوری اطلاعات تنها به یکی از حواس خود (همچون شنوایی، لامسه، بینایی و ...) وابسته نیستیم و می‌توانیم از همه آن‌ها استفاده کنیم. استفاده صحیح و دقیق از همه حواس، کیفیت اطلاعات جمع‌آوری شده را دوچندان می‌کند. در معماری داخلی اطلاعات کیفی (مانند عقاید، احساسات و باورها) نسبت به اطلاعات کمی (داده‌های آماری) اهمیت بیشتری دارند. رابینسون و پارمن معتقدند: «هرچه روش‌های جمع‌آوری اطلاعات بر پایه‌های محکم‌تری جهت استناد قرار داشته باشند، در معماری داخلی نیز پرکاربردتر خواهند بود.» (Robinson,Parman, 2010, 121-125) به‌طور خلاصه می‌توان گفت مبنای اصلی واگرایی در این گام از فرآیند، ابزارها و روش‌هایی است که طراح از آن‌ها استفاده می‌نماید. از سوی دیگر همان‌طور که گفته شد با توجه به اهمیت اطلاعات کیفی (شامل عقاید، احساسات و باورها) نسبت به اطلاعات کمی (داده‌های آماری) در معماری داخلی، روش‌هایی که چنین اطلاعاتی را به شکل دقیق‌تری بدست دهند، مستندتر و متعاقباً پرکاربردتر هستند. بدین ترتیب در معماری داخلی روش‌های مستقیم‌تر نسبت به غیرمستقیم، روش‌های با ایفای نقش محوری‌تر توسط خود طراح نسبت به روش‌های با حضور واسطه (چه فرد یا ابزار)، روش‌های متکی به حواس قوی‌تر[۲۹] نسبت به روش‌های متکی به حواس ضعیف‌تر از اهمیت بیشتری برخوردار خواهند بود. (شکل ۱۲)

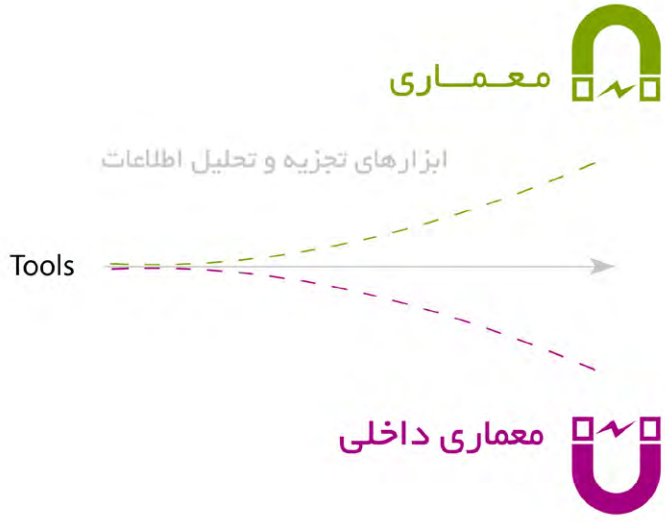


شکل ۱۲. میزان کاربرد و کارآیی روش‌های مختلف جمع‌آوری اطلاعات در «معماری» و «معماری داخلی»
منبع: نگارندگان

• تحلیل و تفسیر اطلاعات[۳۰]

اطلاعاتی که طراح یا پژوهشگر در مرحله جمع‌آوری اطلاعات کسب می‌کند، داده‌های خامی هستند که برای استفاده، باید در مراحل بعدی مورد پردازش قرار گیرند. در این گام از فرآیند طراح با پردازش اطلاعات خام جمع‌آوری‌شده، از طریق تجزیه، تحلیل و تفسیر به جمع‌بندی‌هایی جهت استفاده در گام‌های بعدی دست پیدا می‌کند. ابزارهای تجزیه‌وتحلیل را می‌توان به دو گونه «شفاهی» و «بصری» تقسیم‌بندی کرد. ابزارهای «شفاهی/ روایی»[۳۱] مرتبط با آن چیزی هستند که توسط افراد دخیل در پروژه گفته‌شده است؛ که می‌تواند از راه‌هایی همچون مصاحبه‌های مکتوب شده، گفت‌وگوهای ضبط‌شده و مشاهدات مستندسازی شده جمع‌آوری‌شده باشد و بیشتر جنبه تجزیه و سازمان‌دهی اطلاعات را دارد. ابزارهای بصری / شماتیک[۳۲] جهت تحلیل اطلاعات سازمان‌دهی

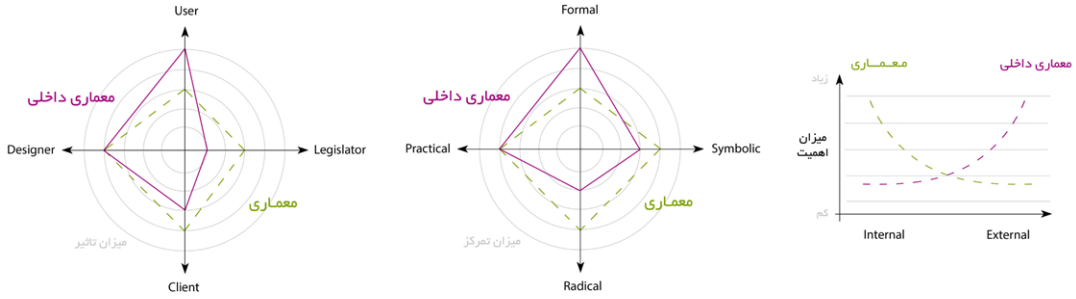
شده حاصل از پژوهش به کار می‌روند. تحلیل به معنی برقراری ارتباط بین تفاسیر رمزگشایی‌شده از صحبت‌های کارفرما، واقعیات، ملزومات فضا، بستر و کاربر ساختمان است. (Poldma, 2009, 83-86)
ازآنجاکه «معماری» و «معماری داخلی»، دارای جنبه‌های متفاوتی از یکدیگر هستند؛ هنگام هرگونه فعل تحلیلی این تفاوت‌ها خودنمایی نموده و واگرایی در فرآیند رخ می‌دهد. تعدادی از ابزارهای مورد استفاده در تجزیه‌وتحلیل اطلاعات به‌صورت عام توسط طراحان چه در معماری و چه در معماری داخلی مورد استفاده واقع می‌شوند، اما برخی دیگر از ابزارهای تجزیه‌وتحلیل اطلاعات در معماری داخلی، مرتبط با دانش تخصصی و محتوای متفاوت آن بوده و به‌طور ویژه مورد استفاده قرار می‌گیرند. برای نمونه «اینونتر لیست[۳۳]» و «دسته‌بندی الزامات و نیازهای فضایی[۳۴]»، «نقشه رفتار فضایی[۳۵]» «تصویرسازی ۳۶۰ درجه[۳۶]» و ... برخی از این ابزارها هستند که اختصاصاً توسط معمار داخلی در طول فرآیند طراحی یک فضای داخلی تهیه می‌شوند. (شکل ۱۳)



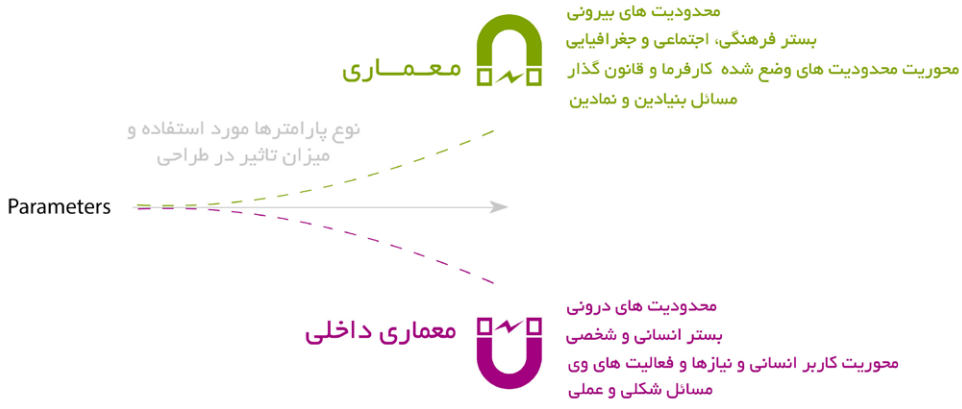
شکل ۱۳. واگرایی در فرآیند «معماری» و «معماری داخلی» به دلیل جنبه‌ها و ابزارهای متفاوت تجزیه‌وتحلیل
منبع: نگارندگان

• مشخص کردن عوامل موثر[۳۷]

برای دستیابی به شناخت صحیح و کامل نسبت به مسئله‌ای که باید حل شود، لازم است طراح کلیه عوامل مؤثر در طراحی را شناسایی و ویژگی‌های آن‌ها را به‌درستی بشناسد؛ تا مشخص شود هرکدام چگونه در فرآیند تأثیر می‌گذارند. (Lawson, 2006, 292) برخی عوامل مؤثر در طراحی، به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم در طراحی تأثیر می‌گذارند. «قانون‌گذار»، «استفاده‌کننده»، «کارفرما» و «طراح»، چهار عامل اصلی موثر بر طراحی هستند. برخی عوامل موثر بر مسئله طراحی نسبت به آن درونی و برخی بیرونی اند. مواردی مثل برنامه فیزیکی، سیرکولاسیون و حوزه‌بندی‌ها درونی و مواردی مثل عوامل محیطی، جغرافیایی و زمین بیرونی‌اند. لاوسن این عوامل را به شکل دیگری نیز دسته‌بندی کرده و در قالب چهار گروه نمادین، شکلی، بنیادین و عملی قرار می‌دهد. (Lawson, 2006, 90-96) با توجه به تغییر دامنه موارد محوری در «معماری» و «معماری داخلی»، دامنه عوامل موثر در طول فرآیند نیز تفاوت می کند. برای نمونه می‌توان گفت در معماری داخلی عوامل موثر درونی تاثیرگذارتر و تعیین‌کننده‌تر از عوامل موثر بیرونی هستند. به عبارت دیگر در معماری داخلی، مسائل کلی مرتبط با سایت، جامعه، قانون گذار و ... کمرنگ تر از مسائلی مانند نیازها و خواسته های کاربر، ارگونومی و ... هستند. بنابراین می‌توان این واگرایی در فرآیند را، تحت عنوان «نوع عوامل موثر و میزان تأثیر آن‌ها در طراحی» دانست. (شکل‌های ۱۴ و ۱۵)



شکل ۱۴. تفاوت میزان و دامنه اهمیت و تأثیر عوامل مختلف در فرآیند طراحی
منبع: نگارندگان



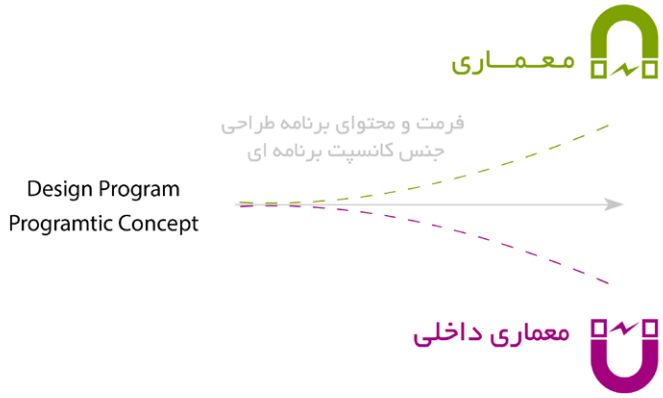
شکل ۱۵. واگرایی فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی» در عوامل موثر و میزان تأثیر آن‌ها
منبع: نگارندگان

• تدوین برنامه طراحی[۳۸]

در این گام از فرآیند، طراح نسبت به مدون سازیِ شناخت مسئله و تدوین راهنماهایی برای استفاده در طول فرآیند در قالب یک «برنامه طراحی» اقدام می‌کند. سپس راهبردهای اولیه‌ای برای حل آن‌ها در قالب «کانسپت‌های برنامه‌ای» ارائه می‌دهد. برنامه‌ریزی مرحله‌ای از فرآیند طراحی است که پلی میان پژوهش و طراحی خوب به وجود می‌آورد تا خلأ میان این دو[۳۹] را پوشش دهد. بنابراین ماهیت برنامه‌ریزی، مدون سازی شناخت مسئله طراحی و فراهم کردن راهبردهایی برای حل آن[۴۰] است. (Robinson,Parman, 2010, 265-267) انواع برنامه‌ریزی را بر اساس رویکرد می‌توان به دو دسته برنامه‌ریزی فعالیت محور[۴۱] و برنامه‌ریزی فضا محور[۴۲] تقسیم نمود. برنامه‌ریزی فضا محور به معنی تعریف فضا بر اساس نوع کاربری آن و برنامه‌ریزی فعالیت محور به معنی تعریف فضا بر اساس فعالیت‌ها، رفتارهای قابل انجام در آن است. برنامه‌ریزی فعالیت محور در معماری داخلی نسبت به معماری به‌طور گسترده‌تری مورد استفاده است. فرمت‌های گوناگونی برای برنامه پروژه وجود دارد. در معماری داخلی مدرک برنامه‌ریزی یک برگ گسترده[۴۳] است درحالی‌که ممکن است به‌صورت فهرستی از نکات کلیدی[۴۴] یا یک روایت توصیفی[۴۵] نیز باشد. (Robinson,Parman, 2010, 295-296) کتاب ریسرچ اینسپایرد دیزاین برخی از کانسپت‌های برنامه‌ای قابل ارائه در معماری داخلی همچون اتمسفر و کاراکتر فضا، دسته‌بندی فعالیت‌ها، دسته‌بندی افراد، ارتباطات، انعطاف‌پذیری، آسایش و ... را برمی‌شمارد که طراح با توجه به نظام فکری ممکن است تمایل به استفاده از هر نوع از آن‌ها داشته باشد.

در این مرحله از فرآیند نیز، با توجه به تأثیر قالب نیازها، شرایط و زمینه‌های خاص معماری داخلی، واگرایی‌هایی میان فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی» اتفاق می‌افتد. بر همین اساس فرمت و محتوای برنامه‌طراحی

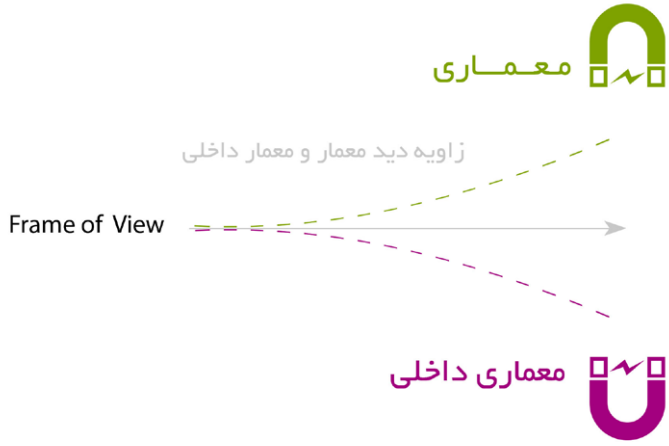
متفاوت می‌شود. از سوی دیگر این مرحله همراه با ارزیابی کلیه اقدامات و موارد حاصله طی گام‌های قبلی و اتخاذ تصمیماتی برای گام‌های بعدی همراه است. می‌توان گفت به دلیل تفاوت معیارهای ارزیابی و تصمیم‌گیری در فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی»، تفاوت در جنس کانسپت‌های برنامه‌ای مورد استفاده این دو نیز قابل پیش‌بینی است. (شکل ۱۶)



شکل ۱۶. واگرایی فرآیند طراحی معماری و معماری داخلی در فرمت و محتوای برنامه طراحی و کانسپت برنامه‌ای
منبع: نگارندگان

• بررسی از زوایای جدید[۴۶]

در هر فرآیند طراحی، هنگام جست جو در «فضای راه‌حل» معمولاً یک ایده سریع‌الظهور «راه‌حل گرا» وجود دارد. ایده‌ای که یک فرم پیشنهادی از راه‌حل ارائه می‌دهد و سپس تأثیرات ضمنی آن بررسی می‌شود. (Lawson, 2006, 277) درواقع بهترین راه برای واکاوی همه‌جانبه پتانسیل کانسپت استفاده‌شده، تلاش برای مشاهده و بررسی دوباره آن از تمام زوایای ممکن است. (Poldma, 2009, 162) در این گام از فرآیند، بازگشتی دوباره و سریع به هرکدام از گام‌های طی شده پیشین فرآیند اتفاق می‌افتد و با تحلیل دوباره از جنبه‌های مختلف، ارزیابی و تصمیم‌گیری مجددی بر اساس معیارهایی متفاوت رخ می‌دهد. ازآنجاکه مسئله‌های طراحی از زوایای گوناگون ممکن است متفاوت به نظر برسند، مهم است که طراح می‌خواهد از چه زاویه‌ای به مسئله نگاه کند. بنابراین واگرایی فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی» در این مرحله را می‌توان، بر متأثر از تفاوت «زاویه دید» معمار و معمار داخلی نسبت به مسائل دانست. (شکل ۱۷)



شکل ۱۷. واگرایی فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی» در زاویه دید به مسائل
منبع: نگارندگان

جدول ۳ به مرور هر کدام از جزء مراحل فرآیند طراحی (در ستون اول از سمت چپ) پرداخته و به‌طور خلاصه محتوای هر مرحله را (در ستون دوم) و محصول نهایی آن را (در ستون سوم) بیان می‌کند. سپس به ارائه مؤلفه‌ی مبنا در واگرایی فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی» (در ستون چهارم) و نوع آن (در ستون پنجم) می‌پردازد.

جدول ۳. ماهیت هر یک از جزء مراحل واگرایی فرآیند طراحی داخلی در «معماری» و «معماری داخلی»

منبع: نگارندگان

نوع واگرایی	مؤلفه مبنا در واگرایی	محصول این مرحله	محتوای عمل در این مرحله	جزء مراحل در فرآیند طراحی
تفاوت و فاصله میان خواسته و مسئله اصلی طراحی	چگونگی یافتن مسئله	Design Problem تبیین مسئله‌های طراحی	خواسته اولیه طرح: تغییر کاربری یا بهسازی	Finding Problem مراتب یافتن مسئله
برخورد و فهم متفاوت «معماری» و «معماری داخلی» از مسئله‌های طراحی	معیارهای ارزیابی و تصمیم‌گیری در یافتن راهکارهای حل مسئله	Design Brief شرح موضوع طراحی Solving Problem	مسئله کلان طراحی در نسبت مسئله‌های خرد	Defining/ Understanding Different aspects فهم و تعریف ابعاد مختلف مسئله‌های طراحی
تفاوت در ساختار، نوع و شکل روش‌های داده‌ستانی	ابزارها / روش‌ها	Overview / Sources / Direction & Topical Focus / Raw Data دید اجمالی / منابع / جهت و نقطه تمرکز داده‌یابی / خواست‌ها، فعالیت‌ها در وضع مطلوب	نقش کیفیت داده‌ها در عمق مسئله‌های طراحی از ساده تا پیچیده	Detail of Data Gathering and Process بررسی جزییات داده‌ها
ابزارهای متفاوت قابل استفاده / تفاوت شیوه تحلیل و تفسیرداده‌ها	ابزارها / جنبه‌های تحلیل	Statement Design جمع‌بندی / بیانیه طرح	پردازش داده‌ها	Analysis & Inter-prets تحلیل و تفسیر داده‌ها در نسبت با هم
تفاوت نوع عوامل موثر و میزان برهم‌کنش مسئله‌ها	زبان فرآیند / تحقق راهکارها	Main/ Significant Parameters عوامل شاخص و مهم تأثیرگذار	برجسته‌سازی و بررسی عوامل موثر و تعیین کننده در طراحی	Establish Parameters تبیین عوامل موثر در شبکه مسئله‌ها
صورتبندی و محتوای متفاوت برنامه طراحی / در زمینه تفکر طراحی	معیارهای ارزیابی و تصمیم‌گیری	Design Thinking ابعاد تفکر طراحی	مدون سازی شناخت مسئله، فراهم کردن راهبردها و ایده هایی طرح نهایی	Design Program تدوین برنامه طراحی
زاویه دید متفاوت معمار و معمار داخلی در حل مسائل	جنبه‌های تحلیل / معیارهای ارزیابی و تصمیم‌گیری	Problem Solving Frame زاویه دید حل مسئله	بررسی جزییات مسئله نگری از زوایای جدید	Framing بررسی جامعیت طرح از زوایای جدید

نتیجه‌گیری

با مقایسه یک‌به‌یک فازهای فرآیندطراحی معماری و فرآیندطراحی معماری داخلی در نمودارهای مختلف (از یک مقیاس کل‌نگر)، این نتیجه حاصل شد که شباهت‌ها بیش از تفاوت‌ها خودنمایی می‌کنند. در حقیقت علیرغم وجود اصطلاحات متعدد یا عناوینی گوناگون برای هر فاز فرآیند، یا دید تلفیقی به برخی مراحل فرآیند، فازبندی فرآیند طراحی در تقسیم‌بندی و شمای کلی بسیار مشابه بوده و حتی از منظر فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی» در این مقیاس کلی، تفاوت اساسی آشکار نمی‌شود. به عبارتی الگوی عمومی فرآیند طراحی یکسان است و تفاوتی میان فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی» در مقیاس فازبندی و مرحله‌بندی کلی آن اتفاق نمی‌افتد. مطالعه و بررسی ویژگی‌ها و ماهیت وجودی «معماری» و «معماری داخلی» و زمینه‌های پیدایش آن‌ها مشخص

نمود ازآنجاکه معماری داخلی به شکل امروزی، حاصل درهم‌آمیختگی معماری و سایر هنرها است، برخی از اصول و ویژگی‌های خود را از آن‌ها به ارث برده و همین مسئله سبب بروز همپوشانی‌هایی میان «معماری» و «معماری داخلی» شده است. هر دو از مقوله دیزاین بوده و میان‌دانشی هستند؛ هر دو در مسیر حل یک مسئله از فرآیند طراحی استفاده می‌نمایند. هر دو با مردم سروکار داشته و برای آنان طراحی می‌کنند. اما از سوی دیگر با ایجاد تمایز تدریجی و تفکیک به عنوان دو رشته و حرفه تخصصی، تفاوت‌ها و تمایزات عمده‌ای حاصل شده که سبب فاصله گرفتن آن‌ها از هم نیز شده است.

با مقایسه شباهت‌های الگوی عمومی فرآیند طراحی و همپوشانی‌های میان «معماری» و «معماری داخلی» از یک سو و تفاوت‌ها و تمایزات ساختاری بین آن‌ها از سوی دیگر این نتیجه حاصل شد که «همپوشانی‌ها» و «تمایزات» معماری و معماری داخلی در فرآیند طراحی به صورت «همگرایی» و «واگرایی» بروز می‌کنند.

همگرایی و واگرایی که می‌توان آن را در مؤلفه‌های زیر جست‌وجو نمود:

- سوژه مورد توجه در طراحی (Subject)
- جنبه‌های مورد توجه در تحلیل (Aspects)
- روش‌های قابل استفاده در فرآیند (Methods)
- ابزارهای قابل استفاده در فرآیند (Tools)
- معیارهای ارزیابی و تصمیم‌گیری (Criteria's)
- زبان طراحی (الفبا و دستور زبان طراحی) (Language)

بررسی جزءنگرانه‌تر اتفاقات و فعل و انفعالات طراحانه‌ای که در هر کدام از فازها یا جزء مراحل فرآیند طراحی رخ می‌دهد، مصداق‌های دقیق‌تر و ملموس‌تری از همگرایی‌ها و واگرایی‌های فرآیند طراحی در «معماری» و «معماری داخلی» نشان داد که شامل «تفاوت‌های محتوایی»، «مؤلفه مبنا در واگرایی» و «نوع واگرایی» در هر مرحله می‌شود.

درنهایت می‌توان گفت فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی» با توجه به الگوی عمومی یکسانی که دارند، نه دارای همپوشانی و تمایز بلکه دارای نقاط همگرایی و واگرایی هستند که در مسیر فرآیند گاه نزدیک و گاه از یکدیگر دور می‌شوند. نقاط واگرایی فرآیند طراحی «معماری» و «معماری داخلی» در سوژه، جنبه‌ها، روش‌ها، ابزارها، معیارها و ویژگی‌های زبانی است که در هر یک از جزء مراحل آن اتفاق می‌افتد. کسب شناخت بهتر از این مسیر، ضمن ارتقاء آگاهی و تعمیق نگرش به روش‌شناسی و جایگاه فرآیند طراحی در معماری داخلی کمک می‌کند تا با بینش و دید وسیع‌تری به پژوهش یا طراحی بپردازیم.

پی‌نوشت‌ها

1. Problem Solving (طراحی مسئله محور)
2. Disegno
3. Procedere

۴. برای دریافت توضیحات جامع و تکمیلی پیرامون مقایسه نمودارهای فرآیند، می‌توانید به پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد امین رفعتی با عنوان «بازشناسی فرآیند طراحی در معماری داخلی» به راهنمایی دکتر نادیه ایمانی در دانشگاه هنر رجوع کنید.

5. Subject
6. Molds to Appropriate Needs, Circumstance & Contexts
7. Aspects
8. Methods
9. Tools
10. Criteria's
11. Language
12. Design Elements
13. Design Principles
14. Programming
15. Personal Values

16. Guiding Principles
17. Philsophical Approachs
18. Pre-Process
19. Formulating
20. Analysis
21. synthesis
22. Problem Statement / Commit
23. Design Request
24. Design Problem
25. Understanding
26. The Brief
27. Identify
28. Information Gathering

۲۹. منظور نوعی از فرآیند دریافت اطلاعات از محیط است که غنای بالاتری داشته باشد. به این معنی که مبتنی بر حواس قوی‌تر و محرک‌های چندحسی و همسو بوده و کیفیت بالاتری داشته باشد.

30. Analysis & Interprets
31. Verbal/Narative
32. Visual/Shematic
33. Inventory List
34. Charting Needs & Space Requirments
35. Mapping Dynamic Movment and Experiences in Space
36. 360 Degree Capture & Collage
37. Establish Parameters
38. Design Program
39. Synthesis Gap
40. Strategies to Solve
41. Activity-Based Programing
42. Spatially-Based Programming
43. Spreadsheet
44. Bulletpoints
45. Descriptive Narrative
46. Framing

فهرست منابع

Alexander, C. (1971). *Notes on the Synthesis of Form*, Cambridge: MA, Harvard University Press.

Ballast, D. K. (2010). *Interior Design Reference Manual: Everything You Need to Know to Pass the NCIDQ Exam*, Belmont: CA, Professional Publications.

Binggeli, C., (2007). *Interior Design: A Survey*, INC: J. Wiley & Sons.

Cherry, E. (1999). *Programming for Design*, New York: John Wiley.

Dodsworth, S. (2009). *The Fundamentals of Interior Design*, Worthing: AVA Academia, Lausanne.

Dresser, C. (1977). *The Art of Decorative Design*, New York: Garland.

Edwards, C. (2011). *Interior Design: A Critical Introduction*, Oxford, New York: Berg.

Emmit, S. (2007). *Design Management for Architects*, Blackwell Publishing.

Ganshirt, C. (2007). *Tools for Ideas: An Introduction to Architectural Design*, Berlin: Birkhauser.

Harwood, A. B. (1991). Comparing the Standards in Interior Design and Architecture to assess Similarities and Differences, *Journal of Interior Design Education and Research*, 7(1). 5-18.

Ireland, J. (2009). *History of Interior Design*, Inc.: Fairchild.

Knackstadt, M. (1995). *Interior design and beyond: Art, Science, Industry*, New York: Wiley and Sons.

Kribel, T. M., Bird, S. & Sherman, D.J. (1991). Difining Interior Design Programming, *Journal of Interior Design*, 17(1), 29-36.

Kruft, H. (1994). *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present*, New York: Princeton architectural Press.

Lawson, B. (2006). *How Designers Think*, Oxford, Burlington, MA: Elsevier/Architectural.

Lawson, B. (1994). *Design in Mind*, Oxford: Butterworth Architecture.

Love, T. (2000). Philosophy of Design: a Meta-Theoretical Structure for Design Theory, *Design Studies*, 3(21), 293-313.

Oxford Dictionary, (Online Website) (Visited April 2016), Available from: http://www.oxforddictionaries.com/

Pena, W., & Parshall, S. A. (2001). *Problem Seeking: An Architectural Programming Primer*, New York: John Wiley.

Pile, J. (2007). *Interior Design*, NJ: Pearson Education Inc.

Pile, J. & Gura, J. (2014). *A history of interior design*, NJ: Wiley & Sons.

Poldma, T. (2009). *Taking up Space*, New York: Fairchild Books.

Rengel, R. (2003). *Shaping Space*, New York: Fairchaild Books.

Robinson, L. & Parman, A. (2010). *Research-Inspired Design: A Step-by-Step Guide for Interior Designers*, New York: Fairchild Books.

Whitney, M. C. (2008). A History of the Professionalization of Interior Design, Dissertation for the degree of PhD., In Environmental Design and Planning, Faculty of the Virginia Polytechnic Institute and State University.

Zeisel, J. (2006). *Inquiring by Design* (Rev. Ed.), New York: W.W. Norton & Company.

نحوهٔ ارجاع به این مقاله

رفعتی، امین و ایمانی، نادیه (۱۴۰۳). بازشناسی فرآیند طراحی در معماری داخلی. *اندیش‌نامه معماری داخلی*، ۳(۳)، ۸۸ـ۱۰۸.

Rafati, A. and Imani, N. (2025). Recognition of Design Process of Interior Architecture. *Andišnāme-ye Me'māri-ye Dāxeli*, 3(3), 88-108.

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol. 3 - No. 3 - Autumn 2024 & Winter 2025
Research Paper, Pages 110 - 129
DOI: 10.30480/intand.2025.5566.1018

Formation of the "Certified Expert in Interior Architecture" in Iran

Elham Leylian[1]

Received Date: 9 November, 2024 Accepted Date: 19 January, 2025

Abstract

The first graduate of interior architecture joined the Official Experts Center of the Judiciary in 1972 to provide expert opinions in construction-related disputes. Before the Civil Code (1928), informal dispute resolution with the presence of knowledgeable or trusted individuals was common in Iranian society. With the enactment of the Civil Code and Civil Procedure Code (1928 and 1939), significant changes were introduced to the legal framework. These codes stipulated that the court could utilize expert opinions in specialized cases, marking a transition from informal to formal dispute resolution mechanisms. Since then, the role of the official building expert has evolved to provide specialized opinions to various natural and legal persons both inside and outside the courts. The rapid urbanization and modernization of Iranian cities led to an increase in the construction of new buildings and the transformation of existing structures. This development, coupled with the changing needs of society and evolving architectural practices, made the necessity of creating an interior architecture field in Iran apparent. With the emergence of interior architecture and interior design expertise in architecture and the increase of activity in this field, the discipline of interior The central question of this article examines how interior architecture expertise established its position as a separate field in the Official Experts Center, particularly considering the complex interplay between legal requirements, professional expertise, and evolving construction practices. To address this question, the research first examines the state of dispute resolution before the Civil Code, analyzing the traditional methods and their transformation into modern legal frameworks. It then traces the development of the new judicial system in Iran and the formation of the Official Experts Center of the Judiciary, highlighting the institutional changes that accommodated new forms of expertise. The research concludes that the increasing complexities of the construction industry and the multiplicity of factors involved necessitated specialized knowledge in interior architecture. The presence of specialized interior architecture experts has contributed to resolving construction-related disputes and enhanced the quality and accuracy of expert opinions in this field. This development not only improved the resolution of construction-related disputes but also contributed to the professional recognition of interior architecture as a distinct discipline within The evolution of interior architecture expertise within the Official Experts Center reflects broader changes in Iranian society, including the modernization of professional practices, the increasing complexity of built environments, and the growing recognition of specialized knowledge in legal proceedings. This transformation has helped establish a more comprehensive and nuanced approach to resolving construction-related disputes, particularly those involving interior architectural

Keywords: Official Expert, Judiciary, Interior Architecture, Judicial System, Educational System

1. Architect and Certified Judicial Expert at the Experts' Organization of Tehran Province, Tehran, Iran.
Email: eleylian@gmail.com

دوفصلنامهٔ اندیش‌نامهٔ معماری داخلی
دوره سوم، شماره سوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، صفحات ۱۱۰ تا ۱۲۹
DOI: 10.30480/intand.2025.5566.1018

شکل‌گیری «کارشناس رسمی معماری داخلی» در ایران

الهام لیلیان[1]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۳۰

چکیده

اولین کارشناس دانش‌آموخته معماری داخلی، سال ۱۳۵۱به منظور ارائه نظر تخصصی در دعاوی مربوط به ساختمان به کانون کارشناسان رسمی دادگستری پیوست. پیش از تصویب قانون مدنی (۱۳۰۷شمسی) حل اختلافات با حضور افراد خبره یا معتمد به صورت رسمی و غیررسمی رایج بود. پس از تصویب قانون مدنی و آیین دادرسی (۱۳۰۷و ۱۳۱۸) در قانون اشاره شد که دادگاه می‌تواند در موارد تخصصی از نظر کارشناسان استفاده کند. از آن زمان نقش کارشناس رسمی ساختمان، ارائه‌ی نظرات تخصصی به اشخاص حقیقی و حقوقی مختلف در داخل و خارج از دادگاههاست. با افزایش ساخت بناهای جدید و تغییرکاربری و نوسازی بناهای قدیمی، راه‌اندازی رشته معماری داخلی درایران ضرورت یافت. همراه با تحولات ساخت بناهای جدید، اختلافات در زمینه‌های مختلف ساختمان پدید آمد. از سویی با پیدایی تخصص معماری داخلی و طراحی‌داخلی در معماری و افزایش فعالیت دراین زمینه، رشته معماری داخلی نیز به گروه ساختمان کانون کارشناسان رسمی اضافه شد. حال پرسش این مقاله این است که با وجود آنکه معماری داخلی یک تخصص است و اختلافات آن می‌تواند با وجود کارشناس رسمی ساختمان حل و فصل شود، چگونه کارشناسی معماری داخلی به عنوان یک رشته مجزا در کانون کارشناسان رسمیت یافت؟ به منظور پاسخ به این پرسش، در این مقاله ابتدا در مقدمه به وضعیت حل و فصل اختلافات پیش از قانون مدنی اشاره شده سپس تدوین نظام جدید قضایی در ایران و شکل گیری کانون کارشناسان رسمی دادگستری در پی تغییر حکومت با شرحی مختصر و در ادامه وظیفه کارشناس رسمی در قانون آیین دادرسی و در پی آن حضور دانش‌آموختگان معماری داخلی به عنوان کارشناس رسمی در گروه ساختمان به تفصیل بررسی شده است. در نهایت، با تحلیل و فهم چگونگی شکل‌گیری کارشناسی رسمی معماری داخلی در ایران مشخص شده است که با توجه به پیچیدگی‌ها وتعدد عواملی که در امر ساختمان وجود دارد، نیاز به حضور کارشناس رسمی معماری داخلی و اظهار نظرهای تخصصی در زمینه مسائل بسیار گسترده در این حوزه وجود داشته واین تخصص به حل و فصل دعاوی حوزه‌ی ساختمان کمک نموده است.

کلید واژه‌ها: کارشناس رسمی، دادگستری، معماری داخلی، دستگاه قضایی، نظام آموزشی

۱. معمار و کارشناس کانون کارشناسان رسمی دادگستری استان تهران، تهران، ایران.
Email: eleylian@gmail.com

مقدمه

در آغاز بحث اصلی این مقاله، یعنی چگونگی حضور کارشناس رسمی معماری داخلی در دادگستری به منظور اظهارنظر جهت استفاده در روند رسیدگی و حل اختلاف، می‌توان به شیوه‌ی بستن قرارداد و تصویب قوانین مدنی و ایجاد نظام قضایی در ایران به پیش از مشروطه بازگشت. چرا که تا آن زمان روش‌های شکل‌گیری قرارداد گاهی به صورت شفاهی بود. بدین ترتیب که طرفین شرایط کلی کار، هزینه‌ها، زمان‌بندی، و مسئولیت را در حضور شهود توافق می‌کردند. در این حالت حضور «شاهد» نقش حیاتی در تضمین اجرای قرارداد داشت و اختلاف‌ها از طریق وی حل می‌شد. در وضعیت رسمی‌تر یک سند ساده شامل جزئیات هزینه، مواد مورد نیاز، و زمان تکمیل پروژه نوشته می‌شد که معمولاً در حضورحاکم، کدخدا، ریش‌سفیدان، یا معتمدین محل تنظیم می‌شد. گاهی نیز واسطه‌ها مانند معتمدان محلی یا علما در قرارداد حضور پیدا می‌کردند و برای حل و فصل اختلافات احتمالی نقش میانجی را ایفا می‌کردند. بدین ترتیب ابزارهای تضمین اجرای قرارداد مبتنی بر گواهی شهود یا دریافت وثیقه از سازنده یا شرط جریمه در صورت تخلف از تعهدات مانند تأخیر در تکمیل بنا یا نقص در کیفیت ساخت بود. مزایای چنین روش‌هایی انعطاف‌پذیری بود زیرا طرفین می‌توانستند بر اساس نیازها و شرایط محلی توافق کنند. در ضمن کم هزینه هم بود زیرا نیاز به هزینه‌های دفتری و حقوقی وجود نداشت و با رجوع به شخص معتمد محلی که برای همه آشنا بود، اجرای قرارداد تسهیل می‌شد. در صورت بروز اختلاف طرفین می‌توانستند به محکمه مراجعه کنند و قاضی شرع براساس شهادت شهود و عرف محلی حکم می‌داد. میانجیگری نیز اغلب با ریش(گیس)سفیدان یا علما انجام می‌شد. در مواردی که عوامل سازنده (معمار، بنا، عمله یا هر یک از عوامل سازنده از جمله گچکار و نجار و ...) به تعهدات خود عمل نمی‌کرد یا ساختمان دچار عیب می‌شد، قاضی عامل را موظف به جبران خسارت می‌کرد.

محاکم در ایران پیش از مشروطه به‌طور عمده بر اساس نظام فقهی و حقوق اسلامی شکل گرفته بودند. این محاکم بخشی از ساختار اجتماعی و حقوقی ایران پیش از ظهور نظام حقوقی مدرن بودند و به دو گونه محکمه تقسیم می‌شدند: محاکم شرعی و محاکم عرفی. محاکم شرعی تحت نظارت علما و روحانیون اداره می‌شدند و مسئول رسیدگی به دعاوی و مسائل فقهی و شرعی بودند، مانند نکاح، طلاق، ارث، وصیت، و جرایمی که در شریعت تعریف شده بودند. محاکم عرفی تحت نظارت حکومت یا حاکمان محلی قرار داشتند و بیشتر به امور مالیاتی، مسائل دولتی، و اختلافات ملکی رسیدگی می‌کردند. در این محاکم گاهی قوانین محلی یا فرمان‌های حکومتی (عرف) ملاک عمل بود. نقش قضاوت در دست روحانیون شیعه بود و آنها به عنوان مراجع شرعی نقش اصلی را در رسیدگی به دعاوی داشتند. این افراد، با توجه به دانش فقهی خود، میان مردم حَکَم (داوری) می‌کردند، قاضی معمولاً از میان مجتهدان یا طلبه‌های باتجربه انتخاب می‌شد و حاکم شرع یا قاضی القضات نیز بالاترین مرتبه قضاوت را عهده دار بود. روش قضاوت در این محکمه‌ها بیشتر بر اساس اصول فقهی واجتهاد انجام می‌شد؛مدارک و مستندات مبتنی بر شهادت شهود، قسم، و اقرار اهمیت ویژه‌ای داشت .در محاکم شرعی، اجرای حدود اسلامی مانند قصاص و دیات تحت نظارت قاضی شرع بود. نظارت بر کار قضات اغلب به‌عهده حکومت یا روحانیون عالی مقام بود و استقلال قوه قضائیه به معنای مدرن وجود نداشت. هم‌چنین قوانین به‌صورت مدون وجود نداشت و تصمیم‌گیری‌ها بر اساس استنباط از منابع فقهی (مانند قرآن و روایات) یا عرف محلی بود. محاکم به‌طور کلی تخصصی نبودند و یک فرد به تمامی امور رسیدگی می‌کرد. محدودیت‌هایی در اینگونه محاکم نیز وجود داشت مانند اینکه برخی قضات، به‌ویژه در محاکم عرفی، مستعد فساد و بی‌عدالتی بودند. گاهی اوقات اجرای عدالت به نفع طبقات بالای جامعه یا افراد نزدیک به دربار بود و تفاوت در نظرات فقها باعث تنوع در احکام صادره می‌شد.

بنابراین می‌توان تصور کرد که چگونه در ایران پیش از مشروطه، دعاوی مرتبط با اختلافات ساختمانی میان افراد دست‌اندرکار ساخت، تحت نظارت محاکم شرعی یا عرفی بررسی می‌شد. این نوع دعاوی اغلب بر مبنای اصول شرعی، عرف محلی، و توافقات قبلی میان طرفین حل‌وفصل می‌شد. برای درک بهتر این موضوع، می‌توان نحوه رسیدگی به چنین اختلافاتی را از زوایای مختلف مطرح کرد. مبنای قضاوت در دعاوی ساختمانی در غیاب قوانین مدون، قواعدی فقهی و عرفی بود. قواعدی مانند «اصل وفای به عهد» (لزوم اجرای قراردادها) و «قاعده لاضرر» (جلوگیری از ضرر به دیگری) نقش اساسی داشتند. متناسب با عرف و توافقات اگر مالک و سازنده

توافقی (حتی شفاهی) داشتند، این توافق مبنای قضاوت قرار می‌گرفت. شهادت و اقرار طرفین نیز برای اثبات ادعاها، اهمیت داشت. اگر طرفی مدرکی ارائه نمی‌کرد، قاضی به سوگند (یَمین) متوسل می‌شد. از موضوعات متداول دعاوی ساختمانی مانند اختلاف بر سر مالکیت بود به این معنا که اگر مالک یا سازنده ادعای مالکیت بر بخشی از ساختمان داشت، قاضی ابتدا مدارک موجود یا شهادت شهود را بررسی می‌کرد، یا اگر سازنده تعهدات قراردادی (مانند تکمیل ساخت) را انجام نمی‌داد یا کیفیت کار پایین بود، قاضی بر اساس عرف یا میزان تعهدات مشخص‌شده در قرار فی‌مابین حکم صادر می‌کرد. در مواردی که هزینه‌ها بیش از توافق بود، قاضی تعیین می‌کرد که آیا افزایش هزینه‌ها موجه است یا خیر. اگر سازنده یا مالک به دیگری خسارت وارد می‌کرد، قاضی بر اساس میزان خسارت، حکم به پرداخت غرامت می‌داد.

از ابزارهای قضاوت در موارد پیچیده‌تر در آن ایام استفاده از کارشناسان محلی یا معماران با تجربه یا افراد «خبره» بود تا میزان کار صورت پذیرفته یا میزان خسارت یا کیفیت کار ساخت‌وساز را بررسی کنند. در این اختلافات عرف محلی و تجربه افراد مطلع نقش مهمی ایفا می‌کرد. مراحل رسیدگی به دعوا نیز آدابی داشت؛ ابتدا طرح شکایت می‌شد یعنی ذینفع شکایت خودِ را نزد قاضی مطرح می‌کرد. سپس قاضی در صورت نیاز شهادت شهود را بررسی می‌کرد. گاهی، توسط خود حَکَم یا خبره بررسی میدانی انجام می‌شد. در نهایت حکم بر اساس شریعت، عرف، و نظر خبره صادر می‌شد. مشکلات در بررسی اختلاف در امور ساختمانی شامل نبود اسناد کتبی و در بسیار موارد توافقات شفاهی بود که اثبات دعاوی و قضاوت را دشوار می‌کرد. گاهی قضات محاکم عرفی به دلیل نفوذ افراد ذی‌نفع یا دریافت رشوه، عدالت را رعایت نمی‌کردند. اختلاف در برداشت از مسائل فقهی و عرفی باعث می‌شد که احکام علما و قضات در موارد مشابه، یکسان نباشد. گاهی طرفین به جای مراجعه به قاضی، اختلاف خود را با میانجی‌گری ریش‌سفیدان محلی، یا افراد معتمد حل‌وفصل می‌کردند. این روش‌ها سریع‌تر و کم‌هزینه‌تر بودند. این نحوه رسیدگی با گذشت زمان و ورود نظام حقوقی مدرن تغییر کرد. پس از مشروطه و تدوین قوانین مدنی و حقوقی، اختلافات ساختمانی به دادگاه‌های عمومی ارجاع داده شد که در آن‌ها قراردادها، اسناد رسمی، و کارشناسی‌های تخصصی نقش بیشتری پیدا کردند[1].

با تغییرات بنیادی پس از مشروطه، تصویب قوانین مدنی و ایجاد نظام قضایی مدرن، به مرور قراردادهای کتبی و رسمی جایگزین توافقات شفاهی شدند. قوانین جدید در قانون مدنی ایران[2] مواردی نظیر مقررات قراردادی، تعیین شروط وحفظ حقوق را ارائه دادند. این قانون بعنوان اصلی‌ترین و بنیادی‌ترین قانون حقوقی در کشور، به تنظیم روابط حقوقی میان اشخاص پرداخت و شامل چند بخش اصلی است: «مقدمه» به بررسی قواعد کلی انتشار قوانین می‌پردازد؛ بخش اول «در اموال» مقررات مربوط به اموال را در بر می‌گیرد؛ بخش دوم «در اشخاص» مقررات مربوط به خانواده و روابط انسانی اشخاص را وضع نموده، جلد سوم «در ادله اثبات دعوی» روش‌های اثبات ادعا و مقررات مربوط به هریک را تبیین می‌نماید و ویژگی برجسته‌اش این است که بسیاری مواد این قانون برگرفته از اصول فقهی (عمدتاً فقه جعفری) است و در بخش‌هایی مانند قراردادها و تعهدات، از حقوق مدنی فرانسه و بلژیک الگو گرفته و به‌عنوان یک قانون مادر، بسیاری از مباحث حقوقی را پوشش داده و به عنوان مرجع اصلی برای جاری نمودن عدالت شناخته می‌شود[3]. بدین ترتیب تبار آنچه امروز کارشناس رسمی دادگستری محسوب می‌شود بیشتر به آداب و قوانین جاری در احکام شرعی و عرف باز می‌گردد که مبتنی بر استنباط قاضی متکی به مستندات کم و حضور شاهدان بوده وملاک اصلی قضاوت بوده است. این روال پس از تغییر حکومت قاجار به پهلوی، با نظام جدید قضایی ایران یکباره دگرگون می‌شود.

پیشینه

نخستین و مهم‌ترین منبع در مورد پیشینه موضوع یعنی امکان حضور کارشناس رسمی برای اظهار نظر تخصصی در مجامع قضایی به حقی است که در قانون اساسی[4] در مورد الزام تنظیم قراردادهای مکتوب، تعیین شروط قرارداد، و حفظ حقوق طرفین، آمده است. هرچند به‌طور مشخص به قراردادهای مکتوب اشاره نشده، اما اصل ۲۲ و اصل ۴۰ بر حمایت از حقوق قانونی و آزادی‌های مشروع افراد تأکید می‌کنند. این اصول پایه‌ای برای تدوین قوانین مدنی و تجاری فراهم می‌کنند که در آن‌ها قراردادهای مکتوب به‌عنوان ابزاری برای تضمین حقوق طرفین توصیه می‌شوند[5] در مورد تعیین شروط قرارداد نیز در اصل ۴۶ قانون اساسی این اصل تأکید دارد که هرکس مالک

کسب‌وکار مشروع خود است و می‌تواند آن را در چارچوب قوانین اداره کند. این اصل به‌طور ضمنی نشان‌دهنده حق افراد در تعیین شروط توافقات و قراردادهای حقوقی است. در مورد حفظ حقوق طرفین اصل ۴۰ تأکید می‌کند که هیچ‌کس نمی‌تواند حقوق خود را به‌گونه‌ای اعمال کند که موجب ضرر به دیگری یا نقض منافع عمومی شود. این اصل پایه‌ای برای حفظ تعادل در روابط قراردادی و حفظ حقوق طرفین است.[۶]

قانون مدنی به طور مستقیم و غیرمستقیم به اختلافات مرتبط به مسائل ساختمانی پرداخته است. این قانون به عنوان یکی از نخستین تلاش‌ها برای تدوین نظام حقوقی مدون در ایران، اصولی کلی برای رویارویی با مسائل ساخت و ساختمان، تنظیم روابط میان مالک، سازنده و سایر ذی‌نفعان ارائه داده است. چند مورد محدود از مفاد قانون و توضیحاتی که بر قانون یا اصلاحات و الحاقات آن نوشته شده و مرتبط با اختلافات حوزه‌ی ساختمان است، اشاره می‌شود:

۱. ماهیت قراردادهای ساختمانی: قراردادهای ساختمانی در قانون مدنی ذیل عناوین عقود معین (مانند اجاره و جعاله) و عقود غیرمعین (اصل آزادی قراردادها) تعریف می‌شوند. این مباحث در جلد دوم کتاب حقوق مدنی نوشته دکتر ناصر کاتوزیان (۱۳۷۶) و جلد اول کتاب حقوق تعهدات نوشته جعفر جعفری لنگرودی (۱۳۸۰) بررسی شده است.
۲. موارد مهم در دعاوی ساختمانی: الف. تعهدات مالک و سازنده مانند پرداخت هزینه‌ها مواد ۲۱۹ و ۲۲۰ قانون مدنی و تکمیل کار و انجام تعهد مطابق قرارداد ماده ۲۲۸ در قانون مدنی تصریح شده است. این موارد در قانون مدنی در نظم حقوقی کنونی نوشته دکتر ناصر کاتوزیان (۱۳۸۲) نیز توضیح داده شده است. ب. کیفیت و نقص در ساخت بر اساس ماده ۲۳۵ قانون مدنی، اگر موضوع قرارداد با شرایط توافق‌شده تطابق نداشته باشد، امکان فسخ یا درخواست خسارت وجود دارد. این موضوع با محتوای تحلیل حقوقی تعهدات در قراردادهای ساختمانی در متون حقوقی نیز قابل بررسی است. ج. تأخیر در تحویل یا عدم ایفای تعهد در پروژه بر اساس ماده ۲۲۲ قانون مدنی در مورد خسارت تأخیر و (ماده ۲۳۰) در مورد شرط وجه التزام توضیح می‌دهند. این مواد در کتاب حقوق مدنی: تعهدات (کاتوزیان، ۱۳۷۶) به تفصیل تفسیر شده‌اند.
۳. موارد مرتبط با مالکیت و نقل‌وانتقال ساختمان در دعاوی مالکیت، ماده ۳۶۱ قانون مدنی حق فسخ معامله در صورت مغایرت شرایط ساختمان را توضیح می‌دهد. جعفری لنگرودی (۱۳۸۰) در کتاب ترمینولوژی حقوقی این ماده را به وضوح تفسیر کرده است.
۴. اصول مرتبط با اختلافات مالی و هزینه‌های اضافی بر اساس ماده ۲۷۹ قانون مدنی تنظیم می‌شوند. این ماده در مقاله‌ها و کتاب‌های حقوقی با مضامین رویکرد قانون مدنی ایران به اختلافات مالی در پروژه‌های ساختمانی قابل بررسی است.
۵. شرایط فسخ قرارداد ساختمانی مواد ۲۳۹ تا ۲۴۱ قانون مدنی به فسخ قراردادها اشاره دارند (وزارت دادگستری، ۱۳۰۷). در کتاب حقوق مدنی ایران: عقود معین (کاتوزیان، ۱۳۷۶) این موضوع به‌طور گسترده شرح داده شده است.
۶. حل اختلافات داوری به عنوان یک روش حل اختلاف در ماده ۴۵۴ قانون آیین دادرسی مدنی (وزارت دادگستری، ۱۳۱۸) و روش‌های ارزیابی خسارت توسط کارشناسان در مقالات مختلف با مضمون تحلیل نقش کارشناسی رسمی (در دعاوی ساختمانی) قابل جستجو است.
۷. مسئولیت سازنده: پس از تحویل مسئولیت سازنده برای تضمین عیوب پنهان در مواد ۳۵۸ و ۳۸۶ قانون مدنی آمده است (وزارت دادگستری، ۱۳۰۷). این موارد با مضمون مسئولیت حقوقی در قراردادهای ساختمانی قابل بررسی است.

مطالعات نشان می‌دهد پیشینه حضور کارشناس رسمی دادگستری (بجز افراد خبره) در منابعی که به قانون مدنی ایران و قانون آیین دادرسی مدنی در وزارت دادگستری تدوین شده بود بازمی‌گردد. شایان ذکر است که در این زمینه مقاله‌های دیگری هم نگاشته شده است و نقش کارشناس رسمی دادگستری ساختمان را به طور مشروح می‌توان بررسی کرد، اما تاکنون در میان منابع، به صورت مشخص و مستقیم به چگونگی حضور کارشناس رسمی معماری داخلی در کانون کارشناسان اشاره نشده است. از این‌رو هدف این مقاله روشن کردن این امر است که نسبت میان رشته معماری داخلی و کارشناس رسمی معماری داخلی چیست و چگونه نیاز به اظهارنظرهایی که به

حل و فصل اختلافات تخصصی معماری داخلی منتهی می‌شد، گسترده و ضروری شد.

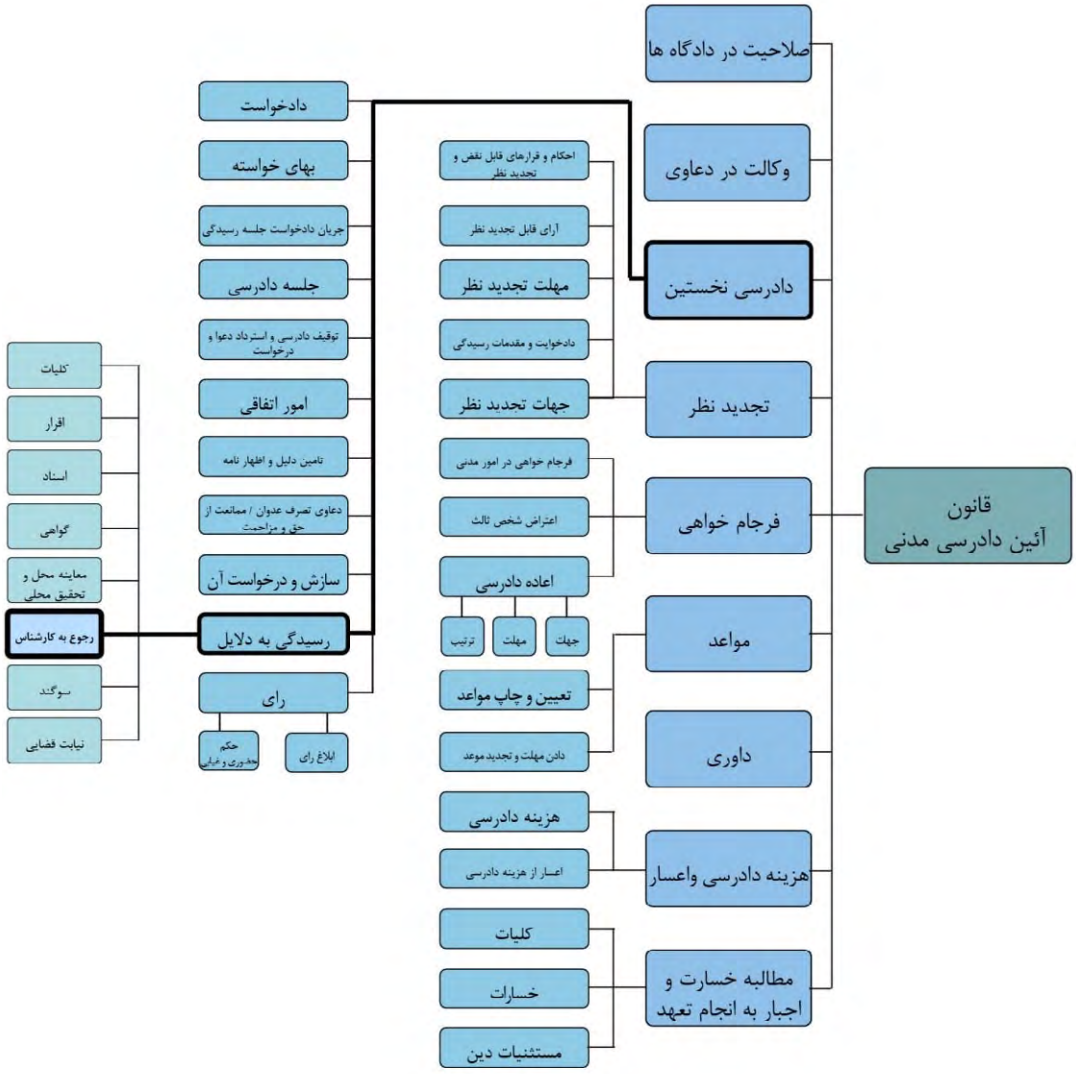
روش‌شناسی تحقیق

فرایند رسیدن به پاسخ که شامل روش تحقیق و روش شناسی تحقیق است با توجه به پرسش اصلی مقاله در مورد کارشناس رسمی معماری داخلی در دادگستری، با بررسی و داده‌ستانی در منابع مهمی مانند قانون مدنی و احکام عرف و شرع در حل اختلافات ساختمانی آغاز می‌شود. به سخن دیگر گام اول این پژوهش، شناخت چگونگی رسیدگی به اختلافات در حوزه‌ی ساخت‌وساز پیش از قانون مدنی ایران در عهد پهلوی است. پس از آن به چگونگی اهمیت و ضرورت حضور کارشناسان رسمی ساختمان پس از تصویب قانون مدنی و آیین دادرسی پرداخته شده است تا وجوه قانونی آن مشخص شود. گام بعدی، تحلیل زمینه‌های توسعه ایران از منظر ساختن بناهای مدرن و رشد شهرها و به تبع آن اعتبار حرفه معماری و بررسی روندی است که موجب حضور کارشناسان رسمی در پروژه‌های بزرگ ساختمانی می‌شود[۷]. در گام آخر، روشن می‌شود که چه علل و عواملی در شکل‌گیری و رسمیت‌یافتن حضور کارشناس رسمی دادگستری معماری داخلی در مجامع قضایی ایران نقش داشته است.
در این مقاله، روند تحولات نظام قضایی ایران از دو زاویه‌ی اصلی مورد بررسی قرار گرفته است: اول، بررسی و توصیف تغییرات از پیش از مشروطیت تاکنون در دستگاه قضایی و آموزشی، و دوم، تحلیل ارتباط این تحولات با یکدیگر و نتایج حاصل از آن. محور اساسی مقاله، بررسی جایگاه و دلایل ظهور تخصص‌های نوین مانند کارشناسان رسمی دادگستری در این ساختار جدید است. برای فهم چرایی پیدایش پدیده‌ی کارشناس رسمی دادگستری، بررسی دو بخش مهم از برنامه‌های نوسازی ایران در دوران پهلوی اول و سپس پهلوی دوم ضروری است؛ لذا ابتدا نیم‌نگاهی به دوران مشروطه و قبل از آن و همچنین دوران انقلاب اسلامی به‌عنوان پیشینه تاریخی این پژوهش شده است. سپس سیر آغاز آموزش معماری و پس از آن معماری داخلی در ایران مورد بررسی قرار گرفته است. در آخر با تحلیل چگونگی سیر تحولات جایگاه کارشناس رسمی دادگستری از یک سو، و آموزش معماری داخلی در ایران، از سویی دیگر، تحولات نظام قضایی و نظام آموزشی در کنار یکدیگر بررسی و تحلیل شده است. از نحوه‌ی تأثیر و تأثر موارد مذکور، فهمی از چگونگی «شکل‌گیری کارشناس رسمی معماری داخلی» در ایران حاصل می‌شود.

استقلال کارشناسان و تاسیس کانون کارشناسان رسمی وزارت دادگستری

شروع و فعالیت کارشناسان رسمی دادگستری ساختمان در طول زمان در چهار مرحله زیر می‌تواند خلاصه شود:

۱. دوران پیش از تصویب قانون مدنی (۱۳۰۷ شمسی)، که استفاده از افراد خبره یا معتمد برای حل اختلافات به‌صورت غیررسمی رایج بود. دراین دوران، قضات شرعی یا عرفی ممکن بود از معماران، یا افراد خبره محلی نظرخواهی کنند.
۲. دوران قانون مدنی و آیین دادرسی مدنی (۱۳۰۷ و ۱۳۱۸): در قانون مدنی ایران (۱۳۰۷) و پس از آن قانون آیین دادرسی مدنی (۱۳۱۸)، برای نخستین بار موضوع استفاده از کارشناسان به‌صورت رسمی مطرح شد. قانون آیین دادرسی مدنی مصوب ۱۳۱۸ تصریح می‌کند که دادگاه می‌تواند در موارد تخصصی از نظر کارشناسان استفاده کند. در این دوران، کارشناس رسمی دادگستری به‌عنوان نهادی قانونی تعریف شد. (شکل ۱)
۳. تدوین قانون کارشناسان رسمی دادگستری (۱۳۱۷): اولین قانون مرتبط با کارشناسان رسمی دادگستری در سال ۱۳۱۷ تصویب شد. این قانون شرایط احراز صلاحیت کارشناسان، نحوه کار، و چگونگی انتخاب و تکلیفات آن‌ها را تعیین کرد. بر اساس این قانون، کارشناسان رسمی موظف بودند پس از قسم قانونی، به‌صورت بی‌طرفانه نظر خود را اعلام کنند. هم‌چنین مجازات‌های انتظامی برای متخلفین در نظر گرفته شد.
۴. قانون جدید کارشناسان رسمی دادگستری (۱۳۸۱): قانون کارشناسان رسمی دادگستری دراین سال تصویب شد و نحوه فعالیت، ضوابط اخلاقی، و حقوق و وظایف کارشناسان رسمی در آن مشخص گردید. بر اساس این قانون، کارشناسان باید از طریق آزمون و تأیید صلاحیت توسط کانون کارشناسان رسمی دادگستری انتخاب شوند و متعاقب آن قانون سال (۱۴۰۰) تصویب شد.



شکل ۱. نمودار جایگاه کارشناس در آیین دادرسی مدنی ایران (منبع: نگارنده)

اولین مجوز افتتاح کانون کارشناسان رسمی در سال در سال ۱۳۳۳ صادر شد. پس از اینکه وکلای رسمی دادگستری با تصویب قانونی در مجلس به استقلال رسیدند و کانون وکلای دادگستری تأسیس شد. محل کانون در خارج از ساختمان‌های دادگستری تشکیل و وکلا از دادگستری جدا شدند. با توجه به کمبودها و مشکلات موجود در اجرای قانون ۱۳۱۷، «قانون راجع به اصلاح قانون کارشناسان رسمی» در سال ۱۳۳۹ به تصویب رسید و اصلاحاتی در قانون کارشناسان انجام شد. با این حال، تأسیس یک سازمان مستقل، همچنان دغدغه‌ی کارشناسان رسمی دادگستری بود. (ابراهیمی قاجار,۱۳۹۱) که سرانجام در سال ۱۳۵۳ مقدور شد. کارشناسان رسمی که به دنبال استقلال بودند، با کمک هیئتی موفق به اخذ مجوز (شکل ۲) برای تأسیس کانون کارشناسان رسمی شدند[۸] (ایثاری، ۱۴۰۳). قبلاً تعدادی ازکارشناسان، برای تهیه مقدمات و تنظیم اساسنامه کانون کارشناسان انتخاب شدند[۹].

مجوز وزارت کشور برای "افتتاح کانون کارشناسان رسمی وزارت دادگستری"

وزارت کشور

اسامی هیئت مدیره

شکل ۲. مجوز وزارت کشور برای افتتاح کانون کارشناسان رسمی وزارت دادگستری
منبع: ابراهیمی قاجار، ۱۳۹۱

اولین دوره هیئت مدیره کانون کارشناسان رسمی در سال ۱۳۵۲ و دومین دوره آن در سال ۱۳۵۵ تشکیل شد. این کانون صرفاً یک جمعیت صنفی بود که به دادگستری کمک می‌کرد و از نظر سازمانی با وزارت دادگستری ارتباطی نداشت (فامیلی، ۱۴۰۳). تا این زمان، بیشتر افراد تحصیل‌کرده با مراجعه به کانون پس از گذراندن یک امتحان در اداره‌ی فنی دادگستری به مجموعه کارشناسان می‌پیوستند (بهرامعلی، ۱۴۰۳). کارشناسان ساختمان، علاوه بر رسیدگی به دعاوی پیمانکاران و مردم از طریق دادگستری، به قیمت‌گذاری زمین، ساختمان و سرقفلی و حق کسب و پیشه می‌پرداختند، در حالی که همچنان افراد خبره و معماران سنتی به محاکم رفت‌وآمد داشتند و به قضات مشاوره می‌دادند (شاه‌محمدی، ۱۴۰۳).

در ۱۳۵۸ شورای انقلاب اسلامی که وظیفه قانون‌گذاری را به عهده داشت در اول آبان[۱۰] «لایحه قانونی مربوط‌به استقلال کانون کارشناسان رسمی» را به تصویب رساند و به وزارت دادگستری ابلاغ کرد. این لایحه در روزنامه رسمی نیز منتشر شد (سایت رسمی شورای عالی کارشناسان رسمی دادگستری). در نهایت، با تلاش تعدادی از افراد تحصیل‌کرده، «قانون استقلال کانون کارشناسان رسمی دادگستری» به تصویب شورای انقلاب جمهوری اسلامی ایران رسید و کانون کارشناسان رسمی دادگستری تشکیل شد[۱۱] .(ابراهیمی قاجار، ۱۳۹۱)

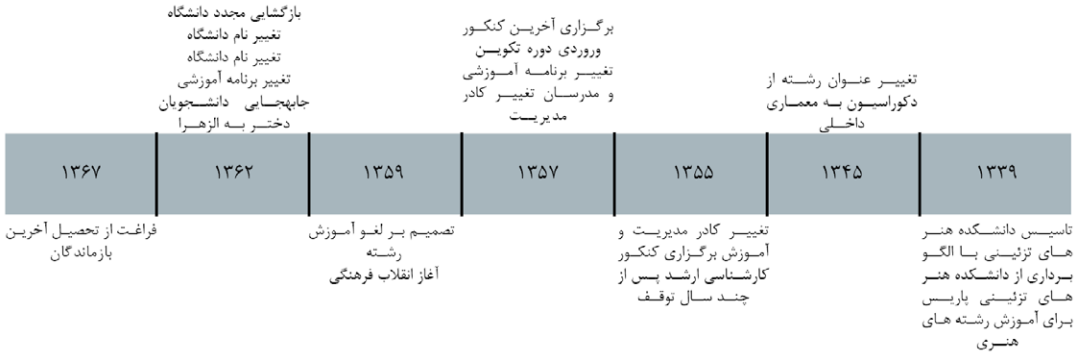
در سال ۱۳۶۸ ، «قانون کانون کارشناسان رسمی دادگستری»[۱۲]، به مجلس ارائه شد[۱۳] (ایثاری، ۱۴۰۳). این قانون در سال ۱۳۸۱ در مجلس شورای اسلامی به تصویب رسید و پس از تأیید شورای نگهبان، آئین‌نامه اجرایی آن توسط هیئت دولت تصویب شد[۱۴]. در آن زمان، رشته‌های کارشناسی به‌طورکلی ۱۷ رشته و تعداد کارشناسان در کل کشور ۳۵۰ نفر بود (ایثاری، ۱۴۰۳). بر اساس این قانون، «شورای عالی کارشناسان رسمی» در دو مرحله انتخاب و اولین جلسه خود را در سال ۱۳۸۲ به ریاست رئیس وقت کانون در تهران تشکیل داد.

آموزشی جدید در حوزه‌ی معماری با نام «معماری داخلی»

در ۱۲۸۹ «مدرسه‌ی صنایع مستظرفه»[۱۵] تاسیس شد. با آغاز پادشاهی رضاشاه، یکی از موضوعات مورد توجه برای ایجاد تغییرات در نظام اجتماعی و فرهنگی ایران، نظام آموزش عالی بود. پس‌از تصویب «قانون شورای معارف» در سال ۱۳۰۰ و در راستای این تغییرات، ابتدا چند مدرسه تأسیس شد و در نهایت «دانشگاه تهران» به‌عنوان نخستین دانشگاه ایران در سال ۱۳۱۳ شکل گرفت (تکمیل، ۱۳۸۵). پس از مشروطه، با ورود روش‌های نوین آموزشی، آموزش معماری به دو شاخه‌ی آموزش سنتی و آموزش آکادمیک تقسیم شد[۱۶]. در دوره‌ی پهلوی اول، آموزش معماری جدید بر اساس یک نظام دانشگاهی و طی دوره‌های مشخص ارائه می‌شد که در آن، جنبه نظری آموزش بر جنبه عملی غالب بود و نیازهای جامعه و توسعه‌ی کشور، تولید انبوه معماران را ایجاب می‌کرد (کیانی، ۱۳۸۳). معماران این دوره، درسه دسته قرار می‌گرفتند: معماران سنتی، معماران خارجی، و معماران ایرانی تحصیل‌کرده در خارج. حاصل اینکه نقش اصلی معماران سنتی به مرور کمرنگ شد و آنها جای خود را به معمارانی دادند که با طراحی، نقشه‌کشی، و روش‌های نوین معماری فعالیت می‌کردند. در نتیجه، معماران سنتی به حاشیه رانده شدند؛ اما آنان که توانستند میان اصول سنتی و روش‌های جدید توازنی ایجاد کنند، دیدگاه‌های

فرهنگی، ملی و شرایط اجتماعی را در آثارخود لحاظ نمودند. معماران خارجی، که به دلایل مختلف، درایران اقامت داشتند، تأثیر قابل‌توجهی در حوزه‌های معماری، شهرسازی، و پروژه‌های عمرانی کشور داشتند. این گروه، نقش مهمی در انتقال دانش والگوهای معماری غربی به ایران ایفا کردند، هر چند بعضی از این معماران،[۱۷] از الگوهای معماری ایرانی، درآثارخود بهره بردند. معماران‌ایرانی که در خارج تحصیل‌کرده بودند، با آموزش‌های مدرن و اروپایی خود به پیشگامان نهضت معماری مدرن در ایران تبدیل شدند و به ویژه پس از سال ۱۳۲۰، با کمرنگ‌شدن نقش معماران سنتی و خارجی، آینده‌ی معماری ایران را در دست گرفتند (کیانی، ۱۳۸۳). با تاسیس دانشکده‌ی هنرهای‌زیبا[۱۸] درسال ۱۳۱۹ و آغاز به‌کار رشته‌ی معماری، نسل‌جدیدی از معماران تربیت شدند که با روش‌های آموزش سنتی بیگانه بودند و همگام با تغییرات جهانی در عرصه‌ی ساخت‌وساز مدرن، مفاهیم جدیدی همچون «معماری داخلی» را به عرصه‌ی معماری ایران وارد کردند.

پس از تاسیس دانشکده‌ی هنرهای‌زیبا، دانشکده‌ی هنرهای‌تزئینی در سال ۱۳۳۹ تأسیس شد. از بدو تأسیس، شش‌رشته دراین دانشکده آموزش داده می‌شد؛ معماری داخلی از جمله همان شش رشته بود[۱۹] (ضیاء شهابی، ۱۳۹۶). دانشگاه هنرکنونی (دانشگاه هنر ایران)، با ادغام سه هنرکده‌ی موسیقی ملی، هنرهای تزئینی و هنرهای دراماتیک شکل‌گرفت. درابتدا ازواژه‌ی «هنرکده» استفاده می‌شد، اما به درخواست دانشجویان برای برابری درعنوان، به «دانشکده» تغییر یافت (ایزدپناه، ۱۳۹۶). هر سه هنرکده تا پیش از انقلاب فرهنگی تحت نظارت «وزارت فرهنگ و هنر» فعالیت داشتند. پس از انقلاب، این سه دانشکده به همراه دانشگاه فارابی و هنرستان عالی موسیقی در سال ۱۳۵۸ تجمیع شدند و مجتمع دانشگاهی هنر شکل‌گرفت که از سال ۱۳۶۲ فعالیت رسمی خود را زیر نظر وزارت علوم آغاز کرد. با توسعه‌ی رشته‌ها و مقاطع تحصیلی، این مجتمع از سال ۱۳۷۰ به «دانشگاه هنر» تغییر نام یافت. «دانشکده هنرهای تزئینی»، یکی از بخش‌های اولیه این دانشگاه، در سال ۱۳۳۹ تأسیس و بعدها به خیابان ولیعصر منتقل شد[۲۰] (مشهدی‌زاده، ۱۳۹۶). این دانشکده شش رشته شامل معماری داخلی، گرافیک، نقاشی، مجسمه‌سازی، طراحی صحنه و چاپ پارچه را ارائه می‌داد، که آموزش معماری داخلی و گرافیک برای اولین بار در ایران توسط آن انجام شد. برخی از استادان این دانشکده از تحصیل‌کردگان مدرسه هنرهای تزئینی پاریس بودند و برنامه‌های آموزشی بر پایه این مدرسه تنظیم شده بود. دانشجویان پس از دو تا سه سال آموزش عمومی، رشته‌ی تخصصی خود را برای ادامه انتخاب می‌کردند (اصفهانی، ۱۳۹۶). در دهه‌های ۴۰ و۵۰، دو مقطع‌کارشناسی و کارشناسی‌ارشد در رشته‌ی معماری داخلی، در این دانشکده ارائه شد و برای ورود به دوره کارشناسی ارشد مصاحبه‌های تخصصی برگزار می‌شد. در اوایل دهه‌ی۵۰، با افزایش تمایل به استفاده از طراحی‌های داخلی و مبلمان لوکس، بازار کار دانش‌آموختگان معماری داخلی نیز، گسترش یافت (ایزدپناه، ۱۳۹۶). همچنین بستر مناسبی برای حضور دانش آموختگان در فعالیت‌های کلان عمرانی مانند طراحی و ساخت نمایشگاه بین المللی تهران فراهم گردید. (اسماعیل لو، ۱۳۹۶). دراواسط دهه‌ی۵۰، با برگزاری مجدد آزمون ورودی، پذیرش دانشجویان‌کارشناسی ارشد معماری‌داخلی، دردانشکده‌ی هنرهای‌تزئینی، از سرگرفته شد. (کاتب، ۱۳۹۶). همزمان، الگوی‌آموزشی‌دانشکده، ازمدرسه‌ی‌هنرهای تزئینی پاریس به مدارس ایتالیایی تغییرکرد و کادر آموزشی نیز متناسب با این الگو، دچار تغییراتی شد (کسرایی، ۱۳۹۷). در همین دوره، مدرسه‌ی عالی دختران[۲۱] نیز آموزش معماری داخلی را با برنامه‌ای متفاوت آغاز کرد (ایمانی، ۱۳۹۶). اما در اواخر دهه‌ی ۵۰، شورای عالی انقلاب فرهنگی به دلیل‌تصور تجملی‌بودن این‌رشته، آموزش آن را لغو کرد و به دانشجویان فرصت تکمیل تحصیل داد (سپهری، ۱۳۹۶). در دهه ۴۰، دوره‌ی عمومی رشته معماری داخلی دردانشکده هنرهای تزئینی به مدت سه سال برگزار شد که در اوایل دهه ۵۰ به دو سال‌کاهش یافت و پس از انقلاب‌اسلامی به یک سال تقلیل یافت. درمدرسه‌ی عالی دختران، عنوان‌رشته ابتدا «هنر و تزئین ساختمان» بود که بعدها به «معماری‌داخلی» تغییر یافت[۲۲] (ایمانی، ۱۳۹۶). دانشگاه‌های تهران و شهید بهشتی نیز با دعوت از مدرسین معماری و فارغ‌التحصیلان جوان معماری داخلی، آموزش این رشته را ادامه دادند و دانشجویان تا سال‌های ۱۳۶۲ تا ۱۳۶۷ فارغ‌التحصیل شدند و بیشتر فعالیت حرفه‌ای آنها در حوزه معماری بود. (طاری، ۱۳۹۶) (شکل ۳)



شکل ۳. سیر تحولات آموزش معماری داخلی
منبع: ضیاشهابی، ۱۳۹۸

با تغییرات اندک در کادر و برنامه آموزشی، و دوره بحران که با تغییرات گسترده در کادر و کاهش متخصصین همراه بود، دانشگاه‌های تهران، شهید بهشتی و تعدادی دیگر، عناوین جدید آموزشی را با بهره‌گیری از مدرسان مدعو رشته معماری و برخی فارغ‌التحصیلان جوان معماری داخلی از دانشکده هنرهای تزئینی، در مجتمع دانشگاهی هنر و الزهراء ارائه کردند (مهندس، ۱۳۹۶). در نهایت، دانشجویان باقی‌مانده بین سال‌های ۱۳۶۲ تا ۱۳۶۷ فارغ‌التحصیل شدند و بیشتر فعالیت حرفه‌ای آنان در حوزه معماری متمرکز بود (طاری، ۱۳۹۶). فارغ‌التحصیلان رشته معماری داخلی در دهه‌های اولیه از شرایط حرفه‌ای خوبی برخوردار بودند و نسل‌های اول و دوم به‌سرعت وارد بازار کار معماری و معماری‌داخلی شدند. اوایل دهه ۵۰ با رشد درآمد طبقه متوسط و افزایش آگاهی از اهمیت معماری داخلی، بازار کار برای فارغ‌التحصیلان این رشته رونق بیشتری یافت. اما نسل سوم، به دلیل تعطیلی رشته و تغییرات آموزشی، از پروانه نظام مهندسی معماری برای ورود به‌حرفه استفاده کردند و اغلب به معماری عمومی روی آوردند، در حالی‌که بسیاری نیز به تدریس مشغول شدند. با استقبال جامعه از رشته معماری داخلی، تا پیش از انقلاب اسلامی، تعداد متقاضیان تحصیل در این رشته روند افزایشی داشت. حتی پس از لغو آموزش رسمی، آموزشگاه‌ها و دوره‌های آزاد برای پاسخ به تقاضا فعال شدند که به جایگاه علمی رشته لطمه زد. امروزه نیز تقاضا برای دوره‌های آزاد و دانشگاهی معماری داخلی ادامه دارد و منبع درآمد مهمی برای مؤسسات‌آموزشی محسوب می‌شود. تا سال ۱۳۵۷، رشد فعالیت‌های حرفه‌ای و تعداد فارغ‌التحصیلان به ایجاد جایگاهی خاص برای معماری داخلی منتهی شد، اما با تعطیلی رشته، این جایگاه تضعیف و فاصله بین دانشگاه و حرفه بیشتر شد. در این میان، جامعه مهندسان معماری داخلی، که توسط فارغ‌التحصیلان دانشکده هنرهای تزئینی تشکیل شده بود، برای احیای رشته تلاش بسیاری کرد؛ مرحوم جعفر وزیرزاده نیز با مکاتباتی، موفق به اخذ مجوز شرکت فارغ‌التحصیلان در آزمون نظام مهندسی و دریافت پروانه نظارت معماری شد (ضیاء شهابی، ۱۳۹۶). این تلاش‌ها نشانگر پیوند جریانات تحول در نظام قضایی و آموزشی در گذار از سنت به مدرنیته است. به طور کلی می‌توان گفت تاریخ آموزش معماری داخلی از تأسیس تاکنون به دو دوره اصلی تقسیم می‌شود: دوره تکوین و دوره ثبات. (جدول ۱)

جدول ۱. دوره بندی آموزش معماری داخلی در ایران

منبع: ضیاشهابی، ۱۳۹۸

دوره		بازه زمانی	رویداد شاخص
دوره تکوین	دوره اثبات	۱۳۳۹	تاسیس دانشکده هنر های تزئینی (معماری داخلی ، مجسمه سازی ، طراحی و چاپ پارچه ، نقاشی ، گرافیک ، طراحی صحنه)
		۱۳۳۹-۱۳۵۸	آموزش معماری داخلی در دانشکده هنر های تزئینی
		۱۳۵۲-۱۳۵۸	آموزش معماری داخلی در دانشکده هنر دانشگاه الزهرا
	دوره بحران	۱۳۵۸-۱۳۵۹	تصمیم گیری در خصوص لغو آموزش رشته معماری داخلی
		۱۳۵۹-۱۳۶۲	سال های انقلاب فرهنگی و بازنگری برنامه آموزشی برای پذیرفته شدگان قبل از انقلاب
		۱۳۶۷-۱۳۶۲	تحصیل و فراغت از تحصیل پذیرفته شدگان دوره های پیش از انقلاب
دوره تجدید	بخش اول	۱۳۸۴	پذیرش اولین ورودی پس از انقلاب در دوره کارشناسی ارشد دانشگاه هنر
		۱۳۸۶	لغو پذیرش موقت دانشجو
	بخش دوم	۱۳۸۷	شروع مجدد پذیرش دانشجوی کارشناسی ارشد در دانشگاه هنر
		۱۳۸۷	پذیرش دانشجوی کارشناسی در دانشگاه های غیر انتفاعی
		۱۳۹۳	پذیرش دوره کارشناسی در دانشگاه هنر و دانشگاه هنر شیراز

تلفیق جریانات تحول در نظام قضایی و نظام آموزشی: «پیدایی کارشناس رسمی معماری داخلی»

کارشناس رسمی معماری داخلی و تزئینات

در سال ۱۳۵۱ ، یکی از دانش‌آموختگان معماری داخلی دانشگاه هنرهای تزئینی[۲۳]، به دعوت دوستی‌که در زمینه ساختمان فعالیت می‌کرد، به عضویت کانون کارشناسان درآمد. ابتدا برای همکاری در پرونده‌های موضوع معماری داخلی به کانون دعوت شد و صلاحیت‌های مربوط به ارزیابی دررشته‌ی ساختمان نیز در پروانه‌ی کارشناسی وی درج شد، اما وی با علاقه و تلاش فراوان به فکر راه‌اندازی رشته تخصصی معماری داخلی درکانون افتاد. با وجود تأکید همکاران بر فعالیت وی در رشته ساختمان، با پشتکار بسیار تلاش‌کرد جایگاه معماری داخلی را در کانون تثبیت کند و همواره دانش آموختگان این رشته را تشویق می‌کرد تا در کانون به فعالیت در زمینه معماری داخلی بپردازند (نخعی، ۱۴۰۳). تلاش‌های این کارشناس معماری داخلی به‌مدت ۱۶ سال برای تفکیک رشته معماری داخلی از گروه ساختمان و شناساندن آن، درکانون کارشناسان ادامه یافت. هرچند تلاش‌هایش برای تأسیس گروه مستقل معماری‌داخلی، به‌نتیجه نرسید و این رشته درذیل گروه ساختمان باقی ماند. او با وجود داشتن صلاحیت‌های ساختمان و معماری داخلی، در چارچوب رشته معماری داخلی فعالیت می‌کرد و به‌دنبال تثبیت جایگاه مستقل این رشته بود (بهرامعلی، ۱۴۰۳). تا در ۱۳۶۷ یک معمار داخلی تحصیلکرده‌ی ایتالیا و در سال ۱۳۸۰ سه تن از دانش آموختگان دانشگاه هنرهای تزئینی که یکی از آنها پس از انقلاب فرهنگی موفق به اخذ مدارک خود گردیده بود، به جمع کارشناسان رشته‌ی ساختمان کانون پیوستند (نخعی، وزیری، و شفاهی، ۱۴۰۳). همگی این کارشناسان با صلاحیتهای معماری داخلی و برخی صلاحیتهای ساختمان فعالیت می‌کردند. (بهرامعلی، ۱۴۰۳). روند پیوستن فارغ‌التحصیلان هنرهای تزئینی به گروه ساختمان تا سال ۱۳۸۴ ادامه داشت. اما در سال ۱۳۸۱ ، پس از بررسی‌های تخصصی و تصویب شورای عالی کارشناسان، «رشته معماری داخلی و تزئینات» به‌عنوان زیرمجموعه تخصصی از گروه ساختمان طی فراخوان آزمون از طریق روزنامه‌های پرمخاطب اقدام به جذب کارشناس در این رشته نمود. (ایثاری و بهرامعلی، ۱۴۰۳) با تصویب برگزاری آزمون جذب کارشناس توسط شورای عالی کارشناسان، تعدادی

از کارشناسان با قبولی در آزمون سال ۱۳۸۲ و طی یک دوره ۶ تا ۷ ساله آزمون شفاهی ومصاحبه‌های متعدد وکارآموزی در سال‌های ۱۳۸۷ و ۱۳۸۸ به عنوان کارشناس شناخته شدند. (جدول ۲)

اخذ پروانه کارشناسی معماری داخلی و تزئینات

از سال ۱۳۸۲ به بعد، مهندسان معماری با ارائه گواهی پنج سال سابقه کاری در زمینه معماری داخلی، پس از شرکت در آزمون و مصاحبه‌های شفاهی و عقیدتی و گذراندن دوره‌ی کارآموزی ، به کانون کارشناسان می‌پیوستند. با ورود به کانون، پروانه کارشناسی برای آن‌ها صادر می‌شد. پس از مراسم تحلیف و اخذ پروانه، کارشناسان باید مراحل اخذ صلاحیت‌های بالاتر را طی می‌کردند و برای هر صلاحیت جدید، مدارک و سوابق خود را به کمیته‌ای از پیشکسوتان ارائه می‌کردند تا توانمندی آن‌ها تأیید و در پروانه درج شود. آخرین سطح از این مراحل و صلاحیت‌ها معمولاً پس از ۱۰ سال کار تخصصی امکان‌پذیر بود.[۲۴] [۲۵] این طی مراتب تا کنون نیز در کانون کارشناسان جاری و ساری است.

بدین ترتیب، نسل جدیدی از کارشناسان دانش‌آموخته مهندسی معماری از طریق برگزاری آزمون‌های جداگانه، در رشته‌ی معماری داخلی کارشناس شدند. بعدها بجز کانون کارشناسان، از مراکز دیگری مانند مرکز کارشناسان قوه قضائیه، کارشناسانی برای همکاری با دستگاه قضایی جذب شدند. (جدول ۲)

جدول ۲. زمینه‌ی تحصیلی و روند جذب کارشناسان معماری داخلی در کانون کارشناسان استان تهران ۱۳۵۱ تا کنون

منبع: نگارنده

تاریخ اتیان سوگند کارشناسی	کارشناس	تحصیلات
۱۳۵۱/۱۰/۲۰	مهندس میربها (فریدون)	لیسانس معماری داخلی
۱۳۶۷/۰۷/۲۳	مهندس حدادی (میر حسین)	لیسانس مهندسی معماری داخلی
۱۳۸۰/۱۲/۱۸	مهندس نخعی	لیسانس مهندسی معماری داخلی
۱۳۸۰/۱۲/۱۹	مهندس ماشالله وزیری	فوق لیسانس معماری داخلی
۱۳۸۰/۱۲/۱۹	مهندس شفاهی (ابوالقاسم)	فوق لیسانس مهندسی معماری داخلی
۱۳۸۴/۰۲/۱۱	مهندس حسنی (حمید)	فوق لیسانس مهندسی معماری
۱۳۸۴/۰۲/۱۱	مهندس محمدی (محمد)	لیسانس مهندسی معماری داخلی
۱۳۸۴/۱۲/۲۱	مهندس ساتری (یوسف)	فوق لیسانس مهندسی معماری داخلی
۱۳۸۴/۰۳/۲۹	مهندس جعفری آرین	فوق لیسانس مهندسی معماری داخلی
۱۳۸۴/۱۲/۰۷	مهندس محمدرضا رایکا	لیسانس دکوراسیون
۱۳۸۳/۱۲/۲۳	مهندس پور طوسی (علی)	لیسانس مهندسی معماری داخلی
۱۳۸۳/۱۲/۲۳	مهندس دیانی	لیسانس طراحی صحنه و دکورسازی
۱۳۸۷/۱۰/۰۳	مهندس برزو ایزد پناه آبکار	لیسانس معماری داخلی
۱۳۸۷/۱۲/۲۱	مهندس پرویز رضایی	فوق لیسانس معماری
۱۳۸۷/۱۱/۲۰	مهندس بهزاد کاوه زاده	فوق لیسانس معماری
۱۳۸۸/۱۰/۲۸	مهندس الهام لیلیان	فوق لیسانس مهندسی معماری
۱۳۸۸/۱۰/۲۸	مهندس خسرو مختاری	فوق لیسانس مهندسی معماری
۱۳۸۸/۱۰/۲۸	مهندس شاهرخ آدمی	فوق لیسانس مهندسی معماری
۱۳۸۸/۱۰/۲۸	مهندس جمشید میر فخرایی	فوق لیسانس مهندسی معماری
۱۳۸۸/۷۱۰/۲۸	مهندس حسین ریاحی	فوق لیسانس معماری
۱۳۸۸/۱۲/۱۶	مهندس مهدی غفوری	فوق لیسانس مهندسی معماری
۱۳۸۸/۰۴/۲۱	مهندس حمید نبوی	فوق لیسانس معماری
۱۳۸۹/۰۹/۱۶	مهندس ساسان خوشبخت ایزد موسی	فوق لیسانس مهندسی معماری
۱۳۸۹/۰۹/۱۶	مهندس پونه پاریاب	فوق لیسانس مهندسی معماری
۱۳۸۹/۰۹/۱۶	مهندس اسفندیار احمدی	فوق لیسانس مهندسی معماری

بنابراین زمینه‌ی حضور تحصیلکردگان معماری داخلی در کارهای قضایی در ایران را می‌توان در بستر تغییرات اجتماعی ایران بخصوص تغییرات نظام آموزش و تغییرات نظام قضایی از قبل از مشروطه تاکنون جستجو کرد.

این تغییرات در یک جریان خطی در نسبت با یکدیگر ارتباطات پیوسته‌ای دارند که در طول تاریخ یکی پس از دیگری به وقوع پیوسته‌اند. (شکل ۴)

شکل ۴. گاه‌شمار تحولات آموزشی و قضایی در نسبت با یکدیگر

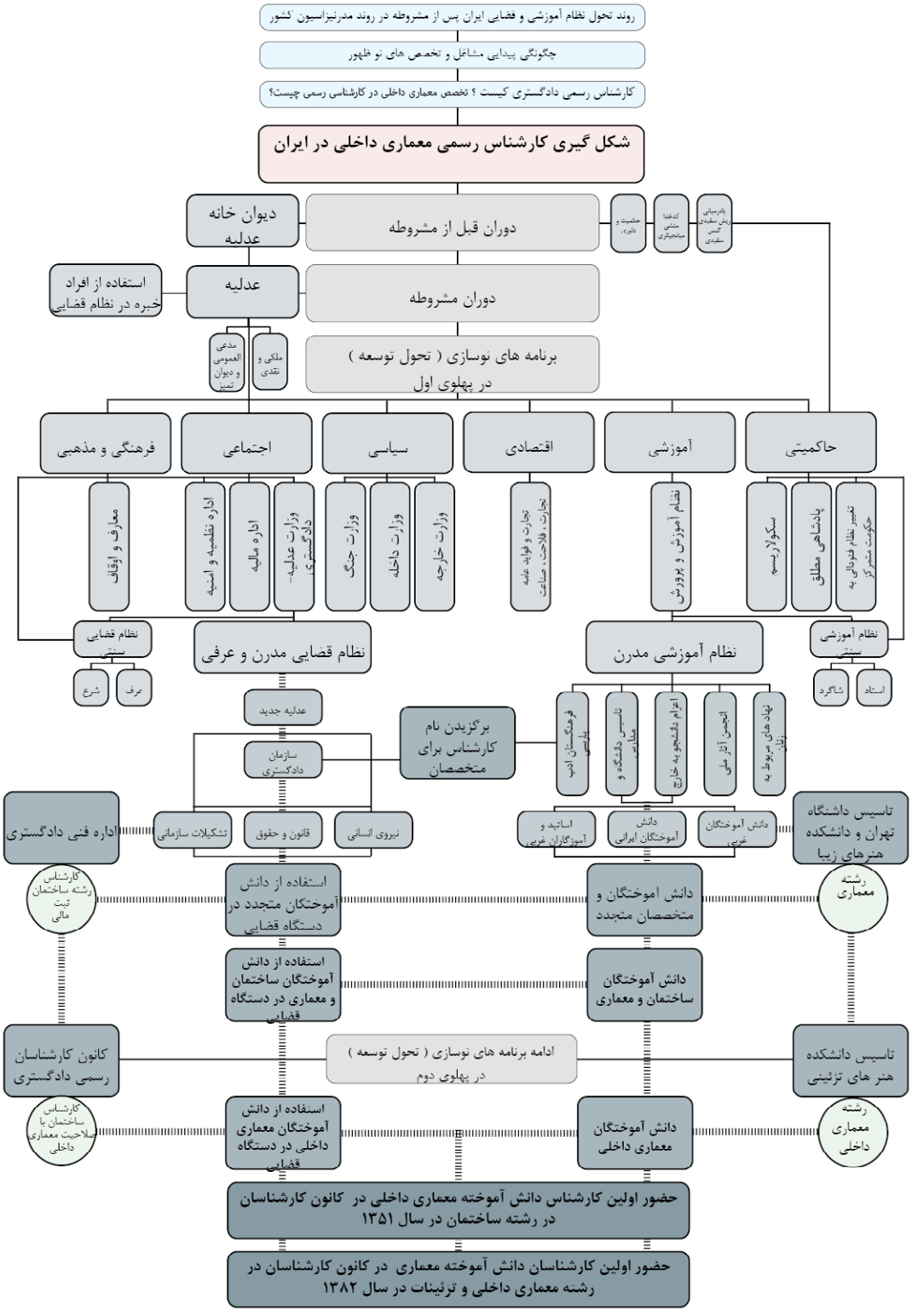
منبع: نگارنده

نتیجه‌گیری

درمشروطه و پهلوی اول، رسیدگی به اختلافات ناشی از تغییرات شکلی و محتوایی مناسبات اجتماعی و در نتیجه پرونده‌ها، در دستگاه قضایی و نیاز به داشتن دانش برای صدور احکام قضایی مبتنی بر حقیقت که در قوانین جدید قضایی به آن تاکید شده بود، موجب شد درخواست‌هایی برای اظهار نظر متخصصان امر (کارشناسان)، از سوی قضاتی بشود که تا آن زمان تنها از کمک افراد خبره بهره‌مند بودند. تشکیلات اداره‌ی فنی دادگستری، این امکان را برای قضات که خواهان مشورت با متخصصین و افراد آگاه به علوم روز بودند، فراهم نمود تا با استفاده از تخصص و دانش ایشان، بتوانند ازطریق مشورت یا درخواست ارائه نظرات تخصصی به امر قضاوت در دستگاه قضایی نوین به کمک بپردازند. این فرآیند موجبات بروز و شکل‌گیری تخصص نوظهوری در سیستم قضایی کشور با عنوان کارشناس رسمی دادگستری را فراهم نمود. بعدها این کارشناسان مجموعه‌ای متمرکز و غیر دولتی با نام کانون کارشناسان رسمی دادگستری را راه‌اندازی کردند و تخصص‌های گوناگونی را به همکاری فراخواندند.

یکی از این تخصص‌ها معماری داخلی بود که دانش آموختگان آن در ادامه‌ی برنامه‌های نوسازی در کشور و همزمان با تحولات نظام آموزش در دوره‌ی پهلوی دوم و با تاسیس دانشگاه‌ها، از جمله هنرهای زیبا در سال ۱۳۱۹ و تحصیل به روش مدرن در رشته‌ی معماری و تاسیس دانشکده‌ی هنرهای تزئینی در سال ۱۳۳۹ به همکاری کانون کارشناسان فرا خوانده شدند. با ورود اولین دانش‌آموخته‌ی معماری‌داخلی آموزش‌یافته‌ی دانشگاهی به شیوه‌ی نوین در حوزه‌ی هنر و معماری داخلی، به عرصه‌ی ساخت‌وساز مدرن کشور، اولین همکاری میان تحصیل کردگان مدرن معماری داخلی با کانون کارشناسان رسمی دادگستری در سال ۱۳۵۱ شکل گرفت. این کارشناس معماری داخلی، از کارشناسان زیرگروه ساختمان محسوب می‌گردید. با گذشت زمان، تعداد بیشتری از این دانش‌آموختگان وارد عرصه‌ی کارشناسی رسمی شدند. پس از انقلاب فرهنگی و با توقف آموزش معماری داخلی در دانشگاه‌ها و مراکز مختلف آموزش عالی، کانون کارشناسان رسمی دادگستری با بهره‌گیری تدریجی از همان دانش‌آموختگان قبلی و تحت نظر همان متخصصان، اقدام به برگزاری آزمون‌های تخصصی نمود. مهندسان معمار فارغ‌التحصیل از دانشگاه‌های سراسر کشور که در آزمون ورودی رشته‌ی تخصصی معماری داخلی قبول می‌شدند، به عضویت کانون کارشناسان دعوت شدند. پس از گذراندن دوره‌های کارآموزی و اتیان سوگند و صدور پروانه‌ی کارشناسی، همکاری ایشان با کانون کارشناسان رسمی دادگستری آغاز گردید و با در نظر گرفتن صلاحیت‌های تخصصی، از آن‌ها در پرونده‌های قضایی برای کمک به امر قضاوت و در سایر درخواست‌های غیر قضایی برای نظر دادن در امور تخصصی معماری داخلی و تزئینات استفاده شد. بعدها مراکز دیگری اقدام به جذب کارشناس رسمی از جمله معماری داخلی نمودند. در شکل ۳، نموداری از این تحولات در گذر زمان، در دو عرصه‌ی قضایی و آموزشی کشور ارائه شده است و رخدادها و جریاناتی که به شکل‌گیری کارشناس رسمی دادگستری در تخصص معماری داخلی منتهی می‌شوند، تبیین شده است.

در این مقاله، تلاش شده است با شناخت سیر شکل‌گیری تخصص «معماری داخلی» به عنوان «کارشناس رسمی دادگستری» گامی آغازین در جهت شناسایی این تخصص برداشته شود. ادامه راه این پژوهش می‌تواند در حوزه‌های شناخت این تخصص به مثابه کارشناس رسمی دادگستری، جایگاه حرفه‌ای آن و نسبتی که باسایر حوزه‌ها دارد، و هم‌چنین تحلیل ابعاد مسئولیت آن صورت پذیرد.



شکل ۵. نمودار روند شکل‌گیری کارشناس رسمی معماری داخلی در ایران قبل از مشروطه تا اکنون[۲۶]

منبع: نگارنده

تقدیر و تشکر

از خانم دکتر نادیه ایمانی بابت تمامی نظرات و راهنمایی‌ها و یاری در نگارش مقاله سپاس‌گزارم. هم‌چنین از خانم دکتر مریم دربندی برای همراهی در طی شکل‌گیری مقاله و از خانم مهندس سروناز حیدریان برای کارهای تصویری تشکر می‌کنم.

پی‌نوشت‌ها

۱. این بخش به صورت خلاصه با کمک منابع زیر نوشته شده است.

لمعه دمشقیه، نوشته شهید اول (محمد بن مکی عاملی) (این کتاب یکی از منابع مهم فقه شیعه است که در مورد اصول قضاوت و قواعد حقوقی مطالب جامعی دارد)؛ جواهر الکلام فی شرح شرائع الإسلام نوشته شیخ محمدحسن نجفی، (این کتاب مرجع فقهی جامع شیعه است که به بررسی جزئیات احکام فقهی، از جمله حقوق مالکیت و مسائل قضایی، پرداخته است.)؛ قانون‌نامه ناصری نوشته ناصرالدینشاه قاجار؛ مکاسب، نوشته شیخ مرتضی انصاری (این اثر یکی از منابع فقهی درباره معاملات و تعهدات است که برای فهم بهتر روابط مالک و سازنده و اختلافات قراردادی مفید است)؛ حقوق مدنی ، نوشته سید حسن امامی (این کتاب به نظام قضایی ایران پرداخته و اطلاعات خوبی در مورد نقش محاکم شرعی و عرفی ارائه می‌دهد)؛ ایران در دوره سلطنت قاجار، نوشته علی‌اصغر شمیم (این کتاب به بررسی ساختار اجتماعی و حقوقی دوران قاجار می‌پردازد و در آن به مواردی چون اختلافات مالی و ساختمانی نیز اشاره شده است)؛ موانع تاریخی رشد سرمایه داری در ایران دوره قاجاریه، نوشته احمد اشرف (در این کتاب، وضعیت اقتصادی، اجتماعی، و نظام قضاوت در دوران قاجار شرح داده شده است)

۲. قانون مدنی ایران، مصوب ۱۳۰۷ شمسی، وزارت دادگستری پس از تصویب، با تغییرات و الحاقات در برخی مواد همراه بوده است.

۳. از نظر احمدرضا نائینی، نقش رضاخان در تدوین قانون مدنی، نقشی دستوری بوده است. با توجه به ۱۴۶۰ ماده تهیه شده توسط سیدمحمد فاطمي، به نظر وی بقیه مواد قانون مدني نیز توسط ایشان و حتي قبل از روي کارآمدن رضاخان، تهیه شده و در سالهاي بعد، در کمیسیون‌هایي، تنظیم و به مجلس شوراي ملي تقدیم شده است.

۴. قانون اساسی به عنوان سندی کلان، بیشتر اصول کلی را برای تنظیم روابط اجتماعی و حقوقی ارائه می‌دهد و جزئیات این روابط در قوانین عادی مانند قانون مدنی ایران تبیین شده است. نگاه کنید به قراردادها، جلد دوم کتاب حقوق مدنی (کاتوزیان، ۱۳۸۲ ، ۳۵ـ ۵۰).

۵. در قانون مدنی (ماده ۱۰)، تنظیم قراردادهای مکتوب به‌عنوان ابزار قانونی برای مستندسازی توافقات مورد تأکید قرار گرفته است.

۶. ماده ۲۲۰ قانون مدنی به لزوم پایبندی طرفین به شروط قرارداد و حفظ حقوق هر دو طرف اشاره دارد.

۷. تحولاتی که سبب بروز اختلافات در موارد مختلف ساخت بنا می‌شود؛ به‌گونه‌ای که به محاکم و دعاوی قانونی راه می‌یابد. در واقع، مشکلات میان کارفرما و طراح و سازنده به شیوه‌ی جدیدی که تاکنون در ایران سابقه نداشت گسترده می‌شود و نوع دعواها از مسائل ساده ومرسوم به پیچیده و غیر مرسوم با ظرایف موضوعی بیشتر سوق می‌یابد. از اینرو در ابتدا کارشناس ساختمان به تنهایی می‌توانست به حل و فصل دعاوی بپردازد اما به تدریج با شکل‌گیری رشته‌های گوناگون از جمله معماری و معماری داخلی و توانایی انجام کارهای تخصصی دانش‌آموختگان آن در امور فراتر از موارد معمول ساختمانی، جریان جدیدی در امر مشکلات ساختمان پیش می‌آید.

۸. مرحوم مهندس عبدالحسین ابراهیمی قاجار (۱۳۵۳تا۱۳۵۹) که اولین رئیس کانون کارشناسان به شمار می‌رود بسیار تلاش نمود تا از مجلس نسبت به اخذ مجوز جهت تشکیل کانون کارشناسان اقداماتی صورت دهد.

۹. طبق دعوت هیئت منتخب، جلسه مجمع عمومی و هیئت کارشناسان رسمی در ۱۳۵۲ تشکیل و اساسنامه کانون در ۲۸ ماده و ۶ تبصره تنظیم و نهایتاً اعضاء هیئت مدیره انتخاب شدند.

۱۰. این روز،سبب نامگذاری روز کارشناس، است و کانون کارشناسان رسمی دادگستری همه ساله طی آئین نکوداشت کارشناس این روز را پاس می‌دارد.

۱۱. با ریاست مرحوم مهندس عبدالحسین ابراهیمی که تا سال ۱۳۶۰ این سمت را بر عهده داشتند.

۱۲. توسط مهندس محمد ایثاری، رئیس کانون کارشناسان و سرپرست کل کارشناسان وقت.

۱۳. ابتداء کانون تهران مدیریت کل کانونهای کشور را عهده‌دار بود، بتدریج وپس از تشکیل کانون درمراکز استانها حوزه جغرافیایی این استان‌ها یکی پس از دیگری ازتهران منتزع و امروز علاوه بر کانون تهران، نزدیک به ۳۰ کانون مستقل دیگر تحت نظارت شورای عالی در کشور وجود دارد. چند سال قبل از تصویب قانون درمجلس تا مهر ۱۳۸۲ آقای مهندس ایثاری همزمان با ریاست کانون، ریاست شورای عالی رانیز عهده دار بوده‌اند. (ایثاری, بهرامعلی، ۱۴۰۳)

۱۴. از ۱۳۳۹ تا ۱۳۸۱ ، کارشناسان مختلفی با تخصص‌های گوناگون در امور فنی و با تجارب اجرایی قابل توجه با سیستم قضایی همکاری نموده‌اند. در صورتی که قاضی نتواند در مورد برخی از جنبه های فنی موضوع پرونده اظهارنظر نماید ، بایستی با صدور قرار کارشناسی ، انجام آن امور را از کارشناس رسمی دادگستری مطالبه نماید و بر اساس ماده ۲۶۱ قانون آیین دادرسی مدنی ، کارشناس مکلف به قبول امر کارشناسی است که از دادگاه به او ارجاع شده است؛ مگر اینکه عذر موجهی داشته باشد.

۱۵. مدرسه‌ی صنایع مستظرفه، با تدریس نقاشی، منبت کاری، موزائیک سازی و قالی بافی مقدمه‌ای برای تاسیس سایر رشته‌ها در دانشگاه شد.

۱۶. حتی در دسته بندی نیز این دوگانگی باعث می‌گردد که در تعریف معمار تفاوت ایجاد گردد و معمار سنتی با معمار امروزی به یک معنی اطلاق نگردد. (کیانی، ۱۳۸۳)

۱۷. ... گدار، سیرو و مارکف...

۱۸. آموزش در دانشکده با سه رشته‌ی معماری، نقاشی و مجسمه‌سازی شروع شد.

۱۹. پذیرش دانشجو در دوره تکوین سال ۱۳۵۷ و فارغ التحصیلی در دوره تکوین سال ۱۳۶۷ بوده است. (ضیاء شهابی, ۱۳۹۶)

۲۰. به همت مهندس هوشنگ کاظمی (ضیاء شهابی، ۱۳۹۶)

۲۱. بعدها به دانشگاه فرح و سپس به دانشگاه الزهراء تغییر نام داد.

۲۲. دراین‌زمان برنامه کارشناسی‌معماری‌داخلی دانشگاه هنر شامل ۱۴۴ واحد و دردانشگاه الزهراء ۱۲۹ واحد بود؛ همچنین الگوی‌آموزشی دانشگاه الزهراء با دانشگاه‌های آمریکایی مطابقت داشت.

۲۳. مرحوم مهندس فریدون میر بها، رجوع شود به تصویر ۵

۲۴. روند برگزاری آزمون جهت تشخیص صلاحیت و وثاقت کارشناسان از زمان اداره‌ی فنی دادگستری برقرار بوده اما بطور معمول بصورت شفاهی و رو در رو انجام می‌شده است و عده‌ای مسئول تایید صلاحیت های حرفه‌ای کارشناسان قبل از پیوستن به مجموعه قضایی بودند و همان زمان نیز برای افراد مورد وثوق پروانه کارشناسی با درج صلاحیت های عمومی و فردی صادر می‌گردیده است. (بهرامعلی، ۱۴۰۳)

۲۵. فعالیت‌های تخصصی کارشناس رسمی دادگستری، بطول کلی در چند گروه دسته بندی شده که دارای همگونی و سنخیت بیشتری با هم هستند، گروه شش با عنوان راه و ساختمان و نقشه‌برداری شامل رشته‌های: برنامه‌ریزی شهری، راه و ساختمان، معماری داخلی و تزئینات، مهندسی ترافیک،مهندسی محیط زیست، نقشه برداری و اطلاعات مکانی تعریف شده است. (کتاب کارشناسان,۱۴۰۱) صلاحیت رسیدگی در مواردی از جمله: تعیین و تشریح وضعیت (تأمین دلیل) تزئینات و معماری داخلی ساختمان، تطبیق وضعیت با نقشه، قرارداد، ضوابط، مقررات، قدمت، نوع مربوط به تزئینات و معماری داخلی ساختمان، تعیین بروز و میزان خسارت وارده به تزئینات و معماری داخلی ساختمان، تهیه و رسیدگی صورت کارکرد و حسن انجام کار تزئینات و معماری داخلی ساختمان، رسیدگی و ارزیابی تزئینات و معماری داخلی ساختمان‌های ویژه، تعیین مقادیر و برآورد هزینه اجرا و برآورد هزینه تعمیرات مربوط به قراردادهای تزئینات معماری داخلی ساختمان، رسیدگی به اختلاف فی‌مابین کارفرما، پیمانکار و مشاورین از اختیاراتی است که کارشناسان معماری داخلی و تزئینات برای اظهار نظر دارند. (همان)

۲۶. در گردآوری مطالب اشکال ۴ و ۵ از منابع زیر بهره‌گرفته شده است:

آبراهامیان، ۱۳۸۷)، (آبراهامیان، ۱۳۸۹)، (آرون، ۱۳۹۰)، (آفاری، ۱۳۸۵)، (اتحادیه، ۱۳۷۲)، (استوار، ۱۴۰۰)، (اکبری، ۱۳۹۱)، (اکبری، ۱۳۹۳)، (اینگلهارت، ۱۳۸۸)، (اینگلهارت و ولزل، ۱۳۸۹)، (باتامور، ۱۳۹۲)، (بصیرت‌منش، ۱۳۸۶)، (بهرامی و احمدی، ۱۳۸۱)، (بهنام، ۱۳۸۶)، (تقی زاده، ۱۲۸۹)، (تکمیل، ۱۳۸۵)، (خزائیلی، ۱۳۹۹)، (داور، ۱۳۰۲)، (دورکیم، ۱۳۸۷)، (راسخ و بخشی‌زاده، ۱۳۹۳)، (رشید یاسمی، ۱۳۱۵)، (روشه، ۱۳۸۶)، (رینگر، ۱۳۹۳)، (زارع رشکوئیه، ۱۳۸۳)، (زندیه و ده پهلوانی، ۱۳۹۱)، (زندیه، ۱۴۰۱)، (سریع‌القلم، ۱۳۸۱)، (سریع‌القلم، ۱۳۹۷)، (شایق و لطیف، ۱۴۰۰)، (شکیبی و جنگ، ۱۴۰۰)، (صدیق و غلامی، ۱۳۹۸)، (ضیاءشهابی، ۱۳۹۸)، (فروغی، ۱۳۸۸)، (کاتم، ۱۳۹۹)، (کاردان و جهانبگلو، ۱۳۸۷)، (کاظم‌زاده ایرانشهر، ۱۳۰۴)، (کهنه‌پوشی و همکاران، ۱۴۰۰)، (کیانی، ۱۳۸۳)، (Niazi & Shalchi,)، (Inglehart & Welzel, 2010)، (Almond, 1970)، (Woolf, 1996)، (Sariolghalam, 2008)، (2013).

فهرست منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹). *تاریخ ایران مدرن* (مترجم: محمدابراهیم فتاحی)، چاپ دوم، تهران: نشر نی.

آبراهامیان، یرواند؛ گل‌محمدی، احمد؛ فتاحی، محمد ابراهیم (۱۳۸۷). *ایران بین دو انقلاب: درآمدی بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران معاصر* (مترجمان: احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی)، چاپ چهاردهم، تهران: نشر نی.

آرون، ریمون (۱۳۹۰). *مراحل اساسی سیر اندیشه در جامعه‌شناسی* (مترجم: باقر پرهام)، چاپ دهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

آفاری، ژانت (۱۳۸۵). *انقلاب مشروطه ایران ۱۹۰۶ـ۱۹۱۱ م.* (مترجم: رضا رضایی)، چاپ اول، تهران: نشر بیستون.

اتحادیه، منصوره (۱۳۷۲). نخستین دهه انقلاب مشروطه ایران ۱۳۲۴—۱۳۳۴ ق، *ایران‌نامه*، ۴۳.

استوار، مجید (۱۴۰۰). نقش نخبگان فکری در سیاست‌گذاری فرهنگی پهلوی اول، *فصلنامه مطالعات میان فرهنگی*، ۱۶ (۴۶)، ۲۹ـ۴۸.

اشرف، احمد (۱۳۵۹). *موانع تاریخی رشد سرمایه داری در ایران دوره قاجاریه*، تهران: انتشارات زمینه.

اکبری، محمدعلی (۱۳۹۱). پروژه ملت‌سازی عصر پهلوی اول در متون آموزشی تاریخ، *دو فصلنامه علمی تاریخ ایران*، ۵(۲)، ۳۳ـ۶۰.

اکبری، محمدعلی (۱۳۹۳). *تبارشناسی هویت جدید ایرانی: عصر قاجاریه و پهلوی اول*، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

امامی، سید حسن (۱۴۰۳). *شش جلدی حقوق مدنی*، چاپ ۴۱، تهران: نشر اسلامیه.

اینگلهارت، رونالد (۱۳۸۸). *جامعه‌شناسی مدرن‌سازی، در مراحل و عوامل و موانع رشد سیاسی* (مترجم: عزت‌الله فولادوند)، چاپ دوم، تهران: نشر ماهی.

اینگلهارت، رونالد؛ ولزل، کریستین (۱۳۸۹). *نوسازی، تغییر فرهنگی و دموکراسی* (مترجم: یعقوب احمدی)، چاپ اول، تهران: نشر کویر.

باتامور، تام بی (۱۳۹۲). *نخبگان و جامعه* (مترجم: علیرضا طیب)، چاپ اول، تهران: نشر شیرازه.

بصیرت‌منش، حمید (۱۳۸۶). *علما و رژیم رضا شاه؛ نظری بر عملکرد سیاسی فرهنگی روحانیون در سال‌های ۱۳۰۵ ـ ۱۳۲۰*، تهران: نشر عروج.

بهرامی احمدی، حمید (۱۳۸۱). *کلیات عقود و قراردادها: حقوق مدنی۳*، چاپ سوم، تهران: نشر میزان.

بهنام، جمشید (۱۳۸۶). *ایرانیان و اندیشه تجدد*، چاپ سوم، تهران: فرزان روز.

تقی زاده، سید حسن (۱۲۸۹). اصلاحات اساسی و فوری، *مجله کاوه*، ۱۲، ۳ـ۴.

تکمیل همایون، ناصر (۱۳۸۵). *آموزش و پرورش در ایران*، تهران: نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

جعفری لنگرودی، محمد جعفر (۱۳۸۰). *ترمینولوژی حقوقی*، تهران: گنج دانش.

جعفری لنگرودی، محمد جعفر (۱۳۸۰). *حقوق تعهدات*، تهران: گنج دانش.

خزائیلی، محمد باقر (۱۳۹۹). *علل گرایش علوم انسانی به مبانی علوم غربی در عصر پهلوی اول*، چاپ اول، قم: نشر مکث اندیشه.

داور، علی اکبر (۱۳۰۲). این معارف را خراب کنید، *مرد آزاد*، ۱۱۵.

دورکیم، امیل (۱۳۸۷). *درباره تقسیم کار اجتماعی* (مترجم: باقر پرهام)، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

راسخ، محمد؛ بخشی‌زاده، فاطمه (۱۳۹۳). پیش‌زمینه مفهوم قانون در عصر مشروطه: نویسندگان متقدم، *فصلنامه حقوق دادگستری*، ۱۷(۶۸)، ۱ـ۲۱، ۴۱ـ۴۲.

رشید یاسمی، غلامرضا (۱۳۱۵). *تاریخ ایران سال پنجم و ششم ابتدایی*. چاپ هفتم، تهران: چاپخانه شرکت مطبوعات.

روشه، گی (۱۳۸۶). *تغییرات اجتماعی* (مترجم: منصور وثوقی)، چاپ نوزدهم، تهران: نشر نی.

رینگر، مونیکا ام (۱۳۹۳). *آموزش، دین و گفتمان اصلاح فرهنگی در دوران قاجار*، (مترجم: مهدی حقیقت‌خواه)، چاپ سوم، تهران: نشر ققنوس.

زارع رشکوئیه، مسعود (۱۳۸۳). برگی از تاریخ حقوق: عدلیه نوین اصلاحات نظام قضایی در عصر پهلوی اول، *نشریه حقوقی گواه*، ۲ـ۳، ۹۷ـ۱۰۰.

زندیه، حسن (۱۴۰۱). *تحول نظام قضایی ایران در دوره پهلوی اول*، چاپ سوم، قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

زندیه، حسن؛ ده‌پهلوانی، طلعت (۱۳۹۱). نقش علمای شیعی در عرفی گرایی و نوسازی نظام قضایی ایران پیش از عصر پهلوی اول، *نشریه تاریخ و فرهنگ*، ۴۴(۱).

سریع القلم، محمود (۱۳۸۱). *عقلانیت و آینده توسعه یافتگی ایران*، چاپ دوم، تهران: مرکز پژوهشهای علمی و مطالعات استراتژیک خاورمیانه.

سریع القلم، محمود (۱۳۹۷). *اقتدارگرایی ایرانی در عهد پهلوی*، چاپ اول، تهران: نشر گاندی.

شایق، سیروس؛ لطیف، مارال (۱۴۰۰). *توانا بود هر که دانا بود: علم، طبقه و تکوین جامعه مدرن ایرانی (۱۳۳۰ ـ ۱۲۸۰)*، چاپ اول، تهران: نشر شیرازه.

شکیبی، ژند؛ جنگ، عباس (۱۴۰۰). *غرب‌انگاری و ایدئولوژی پهلویسم*، چاپ اول، تهران: شرکت سهامی انتشار.

شمیم، علی‌اصغر (۱۳۸۰). *ایران در دوره سلطنت قاجار*، چاپ دهم، تهران: نشر مدبر.

صدیق، عیسی‌خان؛ غلامی، علی نجات (۱۳۹۸). *ایران مدرن و نظام آموزشی آن*، چاپ دوم، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

ضیاءشهابی، نوشین (۱۳۹۸). گردآوری اسناد شفاهی آموزش معماری داخلی در ایران، طرح پژوهشی، *معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه هنر ایران*.

فروغی، محمد علی (۱۳۸۸). *یادداشت‌های روزانه از محمد علی فروغی* (به کوشش ایرج افشار)، تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس.

کاتم، ریچارد (۱۳۹۹). *ناسیونالیسم در ایران* (مترجم: احمد تدین)، چاپ ششم، تهران: نشر کویر.

کاتوزیان، ناصر (۱۳۷۶). *حقوق مدنی ایران: عقود معین*، تهران: گنج دانش.

کاتوزیان، ناصر (۱۳۷۶). *حقوق مدنی: قواعد عمومی قراردادها*، چاپ چهارم، تهران: شرکت سهامی انتشار.

کاتوزیان، ناصر (۱۳۷۶). *حقوق مدنی: نظریه عمومی تعهدا*، تهران: نشر میزان.

کاتوزیان، ناصر (۱۳۸۲). *قانون مدنی در نظم حقوقی کنونی*، تهران: نشر میزان.

کاردان، علی محمد؛ جهانبگلو، رامین (۱۳۸۷)؛ آموزش و پرورش مدرن در ایران، در رامین قبابگلو، *ایران و مدرنیته*، چاپ سوم، تهران: نشر قطره، ۵۷ـ۶۳.

کاظم‌زاده ایرانشهر، حسین (۱۳۰۴). تعلیم و تربیت در مدارس، *ایرانشهر*، ۳(۸).

کاظم‌زاده ایرانشهر، حسین (۱۳۰۴). راه نو در تعلیم و تربیت، *ایرانشهر*، ۳(۷).

کهنه‌پوشی، سید مصلح؛ مهرآئین، مصطفی؛ کاشانی، مجید؛ نوابخش، مهرداد؛ قدیمی، بهرام (۱۴۰۰). بررسی گفتمان ملی گرایی در جریان نوسازی نظام آموزشی ایران در دوره پهلوی اول، *مطالعات اجتماعی ایران*، ۱۵(۲)، ۵۰ـ۷۱.

کیانی، مصطفی (۱۳۸۳). *معماری دوره پهلوی اول، دگرگونی اندیشه‌ها پیدایش و شکل گیری معماری دوره بیست ساله معاصر ایران، ۱۲۹۹ـ۱۳۲۰*، *تهران*: موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.

مکی عاملی، شمس الدین (۱۴۰۰). *اللمعه الدمشقیه* (مترجم: حمید نیک‌فکر)، چاپ دوم، تهران: چتر دانش.

نائینی، احمدرضا (۱۳۸۸). نقش رضاخان در تدوین قانون مدنی، *پیام بهارستان*، ۲ (۳).

Almond, G. A. (1970). *Political development*, Boston: Little, Brown & Company.

Apter, D. E. (1981). *The politics of modernization*, London: Routledge Press.

Banani, A. (1961). *Modernization of Iran (1921-1941)*, Redwood City: Stanford University Press.

Inglehart, R., & Welzel, C. (2010). *Modernization, cultural change and democracy*, Cambridge: Cambridge University Press.

Niazi, M. & Shalchi, V. (2013). The formation of the duty system in connection with the nation-building project of the first Pahlavi period,Cultural Studies Society Quarterly, *Research Institute of Humanities and Cultural Studies*, 4th year, 2nd issue.

Sariolghalam, M. (2008). *Rationality and the future of Iran's development*, Middle East Center for Scientific Studies and Strategic Research.

Woolf, S. (1996). *Nationalism in Europe: From 1815 to the present*, London: Routledge Press.

مصاحبه‌ها

ابراهیمی قاجار، شاهرخ (۱۴۰۳). مصاحبه شفاهی، چند نوبت.

اصفهانی، مهدی (۱۳۹۶). برگرفته از مصاحبه شخصی ضیاشهابی، نوشین.

اعتمادزاده، عباس (۱۳۹۶). برگرفته از مصاحبه شخصی ضیاشهابی، نوشین.

ایثاری، محمد (۱۴۰۳). مصاحبه شفاهی، چند نوبت.

ایزدپناه، برزو (۱۳۹۶). برگرفته از مصاحبه شخصی ضیاشهابی، نوشین.

اسماعیل‌لو، نعمت (۱۳۹۶). برگرفته از مصاحبه شخصی ضیاشهابی، نوشین.

ایمانی، نادیه (۱۳۹۶). برگرفته از مصاحبه شخصی ضیاشهابی، نوشین

بهرامعلی، مجتبی (۱۴۰۳). مصاحبه شفاهی، ۲۳ مهرماه ۱۴۰۳.

علیپور، رضا (۱۴۰۳). مصاحبه شفاهی، چند نوبت.

قضات شعب مختلف دادگستری (۱۳۸۸—۱۴۰۳). مصاحبه شفاهی.

شاه محمدی، حسن (۱۴۰۳). مصاحبه شفاهی، ۲۱ مرداد ۱۴۰۳.

شفاهی، ابوالقاسم (۱۴۰۳). مصاحبه شفاهی، ۱۵ تیر ۱۴۰۳.

فامیلی، امیر علی (۱۴۰۳). مصاحبه شفاهی، ۲۱ مرداد ۱۴۰۳.

کاتب، فاطمه (۱۳۹۶). برگرفته از مصاحبه شخصی ضیاشهابی، نوشین.

کسرایی، فریدون (۱۳۹۷). برگرفته از مصاحبه شخصی ضیاشهابی، نوشین.

مهندس، بهنام (۱۳۹۶). برگرفته از مصاحبه شخصی ضیاشهابی، نوشین.

نخعی، منصور (۱۴۰۳). مصاحبه شفاهی، چند نوبت.

وزیری، ماشاالله (۱۴۰۳). مصاحبه شفاهی، ۱۵ تیر ۱۴۰۳.

نحوهٔ ارجاع به این مقاله

لیلیان، الهام. (۱۴۰۳). شکل‌گیری «کارشناس رسمی معماری داخلی» در ایران. *اندیش‌نامه معماری داخلی*، ۳(۳)، ۱۱۰ ـ ۱۲۹.

leylian, E. (2025). Formation of the “Certified Expert in Interior Architecture” in Iran. *Andišnāme-ye Me’māri-ye Dāxeli*, 3(3), 110-129.

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol. 3 - No. 3 - Autumn 2024 & Winter 2025
Research Paper, Pages 130 - 142
DOI: 10.30480/intand.2025.5602.1022

Analysis of the Relationship Between Interior Designer and Client

Seyed Hesam Mousavi[1]

Received Date: 2 December, 2024 Accepted Date: 13 January, 2025

Abstract

Interior designers and architects, during their academic training, are exposed to a diverse curriculum that encompasses subjects such as design processes, aesthetics, art history, and engineering sciences. These areas of study provide them with a comprehensive understanding of the technical and creative aspects of their profession. However, one significant gap in their formal education is the lack of training in effective communication with clients and understanding the dynamics of the designer-client relationship. This omission is particularly critical, as professional design practice heavily relies on collaboration with different clients. The success of any design project is contingent on the interaction between the designer and the client, with the final outcome reflecting their combined input and shared vision. Despite their extensive academic preparation in design, many interior designers face unanticipated challenges when transitioning to professional practice. Without prior training in client communication, they often struggle to establish and maintain professional and effective relationships with clients. In the absence of structured guidance, designers resort to developing individualized approaches through a process of trial and error. While some succeed in cultivating effective methods, others, lacking sufficient awareness of how to navigate these relationships, encounter difficulties that may impede project success. This essay seeks to investigate the acquisition of essential skills for effective client communication, addressing the professional challenges designers face in this domain. The discussion begins with an exploration of communication mechanisms, emphasizing aspects such as persuasive strategies, the influential traits of the designer, potential areas of disagreement, and other relevant factors. Following this, attention is directed to specific skills that can be acquired to improve communication, including presentation techniques, verbal fluency, and the ability to handle constructive feedback. In conclusion, establishing a professional relationship with clients requires designers to deepen their understanding of both the client's needs and their own personal and ethical characteristics. By cultivating skills such as presentation abilities and verbal proficiency, designers can foster mutual satisfaction and contribute to the successful realization of optimal design outcomes. This dual emphasis on self-awareness and skill enhancement is essential for bridging the gap between academic training and professional practice in interior design projects.

Keywords: Client, Interior Designer, Relationship, Relation

1. M. A. in Interior Architecture, School of Architecture and Urban Planning, Iran University of Art, Tehran, Iran.
Email: hesamsvi@gmail.com

دوفصلنامهٔ اندیش‌نامهٔ معماری داخلی
دوره سوم، شماره سوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، صفحات ۱۳۰ تا ۱۴۲
DOI: 10.30480/intand.2025.5602.1022

درنگی در رابطه‌ی میان طراح داخلی و کارفرما

حسام موسوی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۴

چکیده

معماران داخلی و معماران در طول دوران تحصیل دروس بسیاری را در حوزه‌های مختلف، از جمله روند طراحی، زیبایی‌شناسی، تاریخ هنر، علوم مهندسی و بسیاری دیگر می‌آموزند. اما هیچ درسی را در قالب نحوه ارتباط با کارفرما و ویژگی‌های آن در دوران تحصیل نمی‌آموزند. از طرف دیگر، هیچ پروژه‌ی طراحی را نمی‌توان در دنیای حرفه‌ای، بدون کارفرما در نظر گرفت و طرح نهایی حاصل تعامل همین دو، یعنی طراح و کارفرما است. از این روی، بسیاری از طراحان، بعد از اتمام دوران تحصیل و کسب دانش لازم در حوزه طراحی، به چالش‌هایی جدیدی با کارفرما بر خواهند خورد که تا قبل از آن دانشی در این حوزه، یعنی نحوه ارتباط حرفه‌ای و درست با کارفرما کسب نکرده‌اند. در نتیجه، در طول زمان با آزمون و خطاهای بسیار و بدون داشتن منبعی معتبر، سازوکار نحوه ارتباط با کارفرما را برای خود شخصی‌سازی می‌کنند. اما در این میان، بسیاری از طراحان نیز به علت نداشتن آگاهی لازم در رابطه با نحوه‌ی برقراری رابطه‌ای حرفه‌ای با کارفرمای خود، به چالش‌های غیرقابل حلی نیز می‌رسند. هدف این مقاله تلاش برای کسب مهارت‌های لازم برای ارتباط با کارفرما است. برای رسیدن به این هدف، ابتدا سازوکار یک ارتباط بررسی می‌شود و برای رسیدن به آگاهی بیشتر نسبت به کارفرما به مسیرهای متقاعدسازی، ویژگی‌های تاثیرگذار در طراح، میزان اختلاف نظر و چندی دیگر پرداخته می‌شود. در مرحله بعد، به مهارت‌های قابل کسب مانند مهارت ارائه، پرورش تسلط کلامی و تعدادی دیگر اشاره می‌شود. در این مقاله این نتیجه حاصل شده است که طراح برای ایجاد رابطه‌ای حرفه‌ای با کارفرمای خود، نیاز به کسب آگاهی هرچه بیشتر در مورد کارفرما و ویژگی‌های شخصی و اخلاقی او دارد؛ از طرف دیگر، طراح به کسب مهارت‌های ارتباطی، همچون مهارت ارائه و تسلط کلامی نیاز دارد تا در نهایت با ایجاد رضایت طرفین به طرحی مطلوب دست یابد.

کلیدواژه‌ها: طراح، کارفرما، تعامل، ارتباط، رابطه

۱. کارشناس ارشد معماری داخلی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: hesamsvi@gmail.com

مقدمه

در طول فعالیت حرفه‌ای خود به عنوان معمار و طراح داخلی، چگونگی و نحوه ارتباط گرفتنم با کارفرمای هر پروژه بازتابی بود از شناخت شخصی خودم در طول دوران زندگی با افراد مختلف در جامعه. در طول این مسیر، همیشه کاستی‌های بسیاری را در حوزه شناخت خود نسبت به مخاطب می‌دیدم. رسیدن به طرح ایده‌آل را در گرو قبول کردن نظراتم از طرف کارفرما می‌یافتم. حال آنکه، بسنده کردن به شناخت شخصی خود و افراد با تجربه در این حوزه را هیچ وقت کافی نیز نمی‌دیدم. یافتن مطالب جامع، در حوزه تحلیل رفتار طراح و کارفرما به‌طور خاص نیز آنقدر زیاد نبود که بتوان شناخت کاملی از سازوکار این ارتباط دریافت کرد. عموم نوشته‌ها و مطالب موجود نیز، مرتبط بود با جمع‌آوری و بیان تجربیات طراحان مختلف. با این حال، خواندن این تجربیات اگرچه کمکی بود برای بهبود این ارتباط اما نمی‌توانست مسیری مشخص را در اختیار طراح قرار دهد. چرا که بیان تجربه‌ای از یک پروژه خاص، با کارفرمایی خاص و طراحی با ویژگی‌هایی خاص بوده است؛ و نمی‌تواند شناختی جامع و کامل را در اختیار طراح قرار دهد.

بنابراین همواره این پرسش مطرح می‌شود که «طراح برای کسب شناخت و آگاهی نسبت به چگونگی رابطه خود با کارفرما، چه چیزهایی را باید بداند و چه مهارت‌هایی را باید کسب کند؟» از این روی، در این پژوهش تلاشی بر این شده است که دریابیم که اساس و بنیان یک رابطه در مرحله اول چگونه است تا به تحلیل رفتار کارفرما برسیم. چرا که فرض ما برای رسیدن به یک پروژه موفق، رضایت طرفین در مرحله اول و رسیدن به پروژه‌ای مطلوب در مرحله دوم بوده است. از این روی، در بخش اول مقاله پیش‌رو، سازوکار رفتار انسان مورد بررسی قرار خواهد گرفت تا به تحلیلی از رفتار متقابل برسیم. آگاهی از رفتارها به ما کمک می‌کند، تا به شناختی از لایه‌های زیرین رفتار برسیم و درک عمیقی نسبت به نیازها و خواسته‌های کارفرما، چه آنچه در خودآگاه او اتفاق می‌افتد و مهم‌تر از آن، شناخت ناخودآگاه او نسبت به بیان نیازها و خواسته‌هایش دست یابیم. این شناخت، با بسط ساختار و کارکرد شخصیت شروع خواهد شد. در ادامه مقاله، آمیزش‌های اجتماعی را که در حوزه روانشناسی اجتماعی مطرح است به‌طور جامع‌تری بسط داده خواهد شد تا در نهایت در بخش اول، به تحلیلی از رفتار متقابل و تحلیل بازی‌ها دست یابیم.

بعد از تحلیل رفتار متقابل، آنچه که طراح نیاز است تا به کار بندد را مهارت معرفی کرده ایم. مهارت، آنطور که در فرهنگ لغت معین آمده است، چیره‌دستی و توانایی در کار معنی شده است. ماهر نیز به استاد و چیره‌دست در کار اطلاق می‌شود. (واژه‌یاب) حال دستیابی به این مهارت‌ها به طراح کمک می‌کند، تا با شناختی که از رفتار کارفرما بدست آورده است، تلاشی موثر برای رسیدن به طرحی مطلوب را به کار بندد. این مهارت‌ها در چند قسمت شامل، مهارت ارائه، پرورش تسلط کلامی، مدیریت تعارض، شناخت زبان بدن و تعدادی دیگر توضیح داده شده‌اند. در آخر، پاسخ به این پرسش که تحلیل رفتار و مهارت چگونه با یکدیگر کار می‌کنند و نتیجه‌اش طرحی مطلوب می‌شود، در بخش انتهایی مقاله تشریح شده است.

انسان و ارتباط اجتماعی

برای درک دقیق ارتباط اجتماعی ابتدا باید کلمه ارتباط را توضیح دهیم. ریشهٔ لغت ارتباطات به کلمهٔ لاتین -com munis برمی‌گردد. ارتباطات در مفهوم جامع‌تر خود به معنای انتقال اطلاعات از یک فرد به فرد دیگر است. گفته می‌شود ارتباطات عبارت است از فرآیند تبادل اطلاعات بین فرستنده و گیرنده به منظور قرار گرفتن اطلاعات یکسان در اختیار هر دو طرف (Keyton, 2003, 30). ارتباطات در جایی دیگر، تسهیم معنا به منظور دستیابی به درك متقابل تعریف شده است (Otter & Emmitt, 2008, 121-129). میر و تالمن[1]، ارتباطات را بدین صورت تعریف کرده‌اند: ارتباطات یک فرآیند شناختی و اجتماعی است که پیامها از طریق آن ارسال می‌شوند و معنا ساخته می‌شود (Maier & Thalmann, 2008, 32).

وقتی ارتباطی بین دو انسان شکل می‌گیرد، در حقیقت پیامی بین آن‌ها رد و بدل شده است. برای مثال وقتی فردی شما را صدا می‌زند، در واقع پیامی کلامی از او که فرستنده است به شما منتقل شده و شما در نقش گیرنده قرار گرفته‌اید. با این تعریف، ما می‌توانیم عوامل تاثیرگذار بر یک ارتباط را در فرستنده، گیرنده، پیام و محیط پیرامونی آنها دریابیم. برای توضیح این مفهوم، ابتدا به سراغ عوامل تاثیرگذار در خود شخص فرستنده و گیرنده می‌رویم.

اما قبل توضیح آنچه که به سراغ رابطه متقاعدساز و عوامل تاثیرگذار در آن برویم، نیاز است تا سازوکار و کارکرد شخصیت انسان را بررسی کنیم.

بطور کلی، از گذشته تا به امروز، همیشه این نگاه وجود داشته که انسان دارای طبیعتی چند جنبه است. این تعبیر، در دیدگاهای مختلف اساطیری، فلسفی و مذهبی همیشه دیده شده است. در کتاب *وضعیت آخر* اثر تامس ای. هریس، طبیعت انسان را با تعبیرهایی چون تضاد خوب و بد، طبیعت فرومایه و طبیعت عالی و درون و برون توصیف می‌کند (وضعیت آخر، ۱۳۹۰، ۷). اما این سوال همیشه در ذهن انسان شکل می‌گیرد که بین این حالات درونی، کدام یک خود واقعی من است؟

آنطور که فروید، نظریه‌پرداز قرن بیستم در نظرایات خود توضیح می‌دهد، این ستیزهای درون و برون، خوبی و بدی و آنچه که به نام ستیز درونی هر فرد دیده می‌شود، نهفته در ضمیر ناخودآگاه انسان است. فروید اعتقاد داشت که شخصیت انسان توسط سه عامل ستیز درونی به نام‌های فرامن[۲] که نیروی کنترل‌کننده و محدودکننده ضمیر بود و به کمک نهاد[۳] و یا سائق‌های غریزی بر روی من[۴] به عنوان داوری که به خیر خود کار می‌کند اداره می‌شود (هریس، ۱۳۹۰، ۷ـ۸). آنطور که در کتاب *تحلیل رفتار متقابل* اثر اریک برن نیز توضیح داده شده است، انسان دارای سه حالت درونی است (برن، ۱۳۹۲، ۲۳) که در بالا اشاره شد. اما برای درک بهتر این موضوع، نیاز است تا مفهوم واژه «حالت من» را بهتر دریابیم.

اصطلاح «حالتِ من» تنها برای اشاره به حالات ذهنی و الگوهای رفتاری مربوط به انسان، آنطور که در طبیعت ظهور می‌کند، بیان می‌شود (برن، ۱۳۹۲، ۲۳). یعنی این حالت‌ها واقعیت هستند و در ظاهر ظهور می‌کنند و نقش روانی ندارند. این جنبه‌ها و حالتها به سه قسمت یعنی والد[۵]، بالغ[۶] و کودک[۷] در انسان تقسیم می‌شود. بطور کلی، تجربیات و مطالعات، حضور این سه حالت را در اشخاص مختلف ثابت کرده است. «حالت من» «والد» شامل انبوه بسیار عظیمی از سوابق رویدادهای خارجی در مغز است که بدون سوال و حتی با زور، تقریبا در پنج سال اول زندگی فرد دریافت می‌شود. همزمان با ضبط اطلاعات رویدادهای خارجی در آنچه که ما آن را «والد» نامیدیم، ضبط دیگری نیز صورت می‌گیرد و آن ضبط رویدادهای درونی یا به عبارت دیگر، پاسخ یا عکس‌العمل انسان کوچک (یا احساس او) نسبت به آن چیزهایی است که می‌بیند و می‌شنود. که ما به آن «حالت من» «کودک» می‌گوییم (هریس، ۱۳۹۰، ۳۰ و ۳۷).

از حدود ده ماهگی نیز، پدیده‌ی شگفت‌انگیزی در کودک به کار می‌پردازد. تا آن زمان زندگی جز کارهای عاجزانه، غریزی، بی‌فکر، و بی‌تحرک، چیزی نیست. در فرد کودک و والد هست، اما آنچه در او نیست توانایی آن است که خودش کاری بکند و حرکات خود را روی فکر انتخاب کند و بتواند اطرافیان محیط را بسنجد. اما از ده ماهگی او خودش تجربه «از جا حرکت کردن» را آغاز می‌کند. می‌تواند اشیا اطراف خود را بسنجد و به تحرک بپردازد و خود را از زندگی سکون خلاص کند. از ده ماهگی می‌تواند به وارسی و کنجکاوی درباره اسباب‌بازیها و چیزهای دیگر بپردازد. در واقع این کودک می‌تواند با آگاهی و فکر خودش کارهایی را انجام دهد. و این حالت خودـ واقع‌بینی، شروع جنبه «بالغ» شخصیت است. «بالغ» در خود یک جنبه‌ی(مفهوم فکرشده‌ی) زندگی را، مانند کامپیوتر، بر مبنای جمع‌آوری اطلاعات و به جریان انداختن این اطلاعات آغاز می‌کند و کم‌کم توسعه می‌دهد. (هریس، ۱۳۹۰، ۴۱ـ۴۲)

حال در انسان، نیروگذاری بین این حالات را با مفهوم نیروگذاری روانی و یا انرژی روانی بیان می‌کنند. در واقع بر مبنای این اصل، در لحظه‌ای معین، آن «حالت من» که به نحو خاصی نیرو گرفته است قدرت اجرایی رفتار را در دست خواهد گرفت. برای مثال در لحظه‌ای، نیروگذاری روانی حالت من «والد» در طراح و یا کارفرما می‌تواند باعث می‌شود، او شروع به نصیحت کردن طرف مقابل و یا دادن حکمی کلی از جانب حالت من «والد» شود. و نه حالت من «بالغ».

از آنجا که «بالغ» نقش حل مسئله را در زندگی فرد دارد، طراح باید جریان نیروگذاری را همیشه بیدار نگه دارد. در جلوتر توضیح خواهیم داد که وقتی از «قابلیت اعتماد» در یک فرد صحبت به میان می‌آید، در واقع اثر نیروگذاری «بالغ» است که در مخاطب دیده می‌شود. نه کودک و یا والد فرد. آگاهی از وجود این جریان نیروگذاری، در شخصیت کارفرما نیز بسیار برای طراح اهمیت پیدا خواهد کرد. برای مثال، زمانی که کارفرما، به طراح خود با حالتی تعصبی اشاره می‌کند که باید آنطور که من می‌گویم عمل کنی، و آن سرامیک را انتخاب کنیم، می‌توان جریان نیروگذاری «والد» را در رفتار کارفرما مشاهده کرد. از این سوی، در مرحله اول آگاهی طراح از «حالت من» خود در وهله اول و آگاهی و شناخت از «حالت من» کارفرما در وهله دوم کمک می‌کند در لحظه نحوه برخورد خود با

کارفرما را بهتر انتخاب کند.
البته که شاید ایده‌آل طراح آن باشد که همیشه با «بالغ» کارفرما صحبت کند، اما این امر شاید نتواند همیشه میسر باشد. از این روی، طراح نیاز دارد به مطالعه و شناخت، نسبت به موضوع «تحلیل رفتار متقابل» مانند یک روانکاو، به شناخت نسبتا دقیقی از حالت‌های خود و کارفرما داشته باشد تا بتواند در این میان، جریان نیروگذاری «بالغ» را درکارفرما در تمامی مراحل ارتباطی افزایش دهد، تا آنچه به نام «رفتار غیرمنطقی» در نزد عام شناخته می‌شود از میان برود و جایش را به تصمیمی درست در راستای حل مسئله‌ای درست بدهد.
موضوع مهم بعدی قبل از پایان دادن به این بخش، شرح اصطلاح روانکاوری «بازی[۸]» است. بطور کلی، نفوذ آشکار اجتماعی تبادل[۹] (یا «رفتار متقابل») نام دارد. این تبادلات بطور زنجیره‌ای رخ می‌دهند. یک محرک تبادل[۱۰] از طرفی موجب پاسخ تبادل[۱۱] از سوی Y خواهد شد. این پاسخ خود محرکی برای X می‌شود و پاسخ مجدد X به نوبه خود محرکی جدید است برای Y. حال یک تماس اجتماعی، چه در قالب فعالیت جا گرفته باشد و یا نه، به دو شکل ظاهر می‌شود: بازی و صمیمیت. قسمت اعظم آمیزش اجتماعی به شکل «بازی» صورت می‌گیرد. بازی الزاما به معنای «شوخی کردن» نیست. در حقیقت، بطوری که هویزینگا نشان داده است، اکثر بازی‌های انسانی احساسات واقعا شدیدی را به همراه دارند. نکته اساسی بازی اجتماعی در انسانها، ساختگی بودن احساسات نیست، بلکه در نظم آنها است. این امر با تحریم هر نوع ابراز احساسات عاطفی نامشروع در جامعه به خوبی مشخص می‌شود. بدین ترتیب بازی ممکن است به طور هولناکی جدی باشد، ولی نتیجه اجتماعی آن جدی نیست، مگر اینکه قوانین بازی نادیده گرفته شود. (برن، ۱۳۹۲، ۹۳ـ۹۶)
در واقع آنچه که ارتباط با «بازی» اهمیت پیدا می‌کند، در ناخودآگاه اتفاق می‌افتد. در واقع، در بطن قرارداد یک «بازی» این پیام که «این بازی است.» بیان می‌شود، اما در قرارداد ناخودآگاهانه، پیام «این بازی نیست» در حقیقت نهفته است. یکی از انواع آن، سخن حقی است که در لفافه‌ی شوخی بیان می‌شود. بطوری که اگر گوینده هنگام گفتن آن لبخندی بر لب داشته باشد نمی‌توان او را مورد سرزنش قرار داد (برن، ۱۳۹۲، ۹۶). می‌توان این طور گفت که در «بازی» یک نوع کلک وجود دارد که مرتبط با موضوع کلی بحث ما، آنچه که در ارتباط بین طراح و کارفرما اهمیت پیدا می‌کند، آشنایی طراح با قواعد این نوع بازی‌ها است. چراکه با درک بازی بین طراح و کارفرما و نیروگذاری بر بالغ کارفرما از جانب خود طراح، می‌توان به آنچه که مطلوب طراح و در اصل خود کارفرماست برسیم.[۱۲]

متقاعدسازی[۱۳]

هنگامی که شما برای ارائه کار خود به کارفرما، نیاز دارید موضوعی را با او مطرح کنید، یا نیاز است او را از مسائل پیش رو، آگاه سازید و یا نیاز باشد، تا او را برای انتخابی شاید بهتر متقاعد سازید، شما خود را آماده می‌کنید تا به بهترین نحوه ممکن، پیام خود را به او برسانید. حال، بهترین نحوه انتقال پیام چیست؟ با فرض ثابت بودن پیام، چه عوامل دیگری در طراح بر کارفرما تاثیر می‌گذارد؟ کدام عوامل کلیدی هستند که می‌توانند تاثیر ارتباط را افزایش دهند؟
ما در قسمت قبل، با آشنایی با مفهوم «تحلیل رفتار متقابل» درکی بهتر از شخصیت انسان در وهله اول و رفتار اجتماعی بدست آوردیم. اما به دستاوردهای کلی مرتبط با مفهوم متقاعدسازی، که شاید بخشی از هدف طراح باشد اشاره‌ای نکردیم. حال هدف ما در این بحث، جمع‌اوری و بیان عواملی است که بر مخاطب(کارفرما) بطور خودآگاه ــ آنچه بروز بیرونی دارد ــ تاثیر می‌گذارد. در این متن، ما بدنبال یافتن راه‌های فریب دادن کارفرما بطور قطع نیستیم. آنچه که در بحث متقاعدسازی به آن می‌پردازیم، عوامل تاثیرگذار بر یک رابطه است؛ آنطور که در آزمایشهای «روانشناسی اجتماعی[۱۴]» مشاهد شده است. حال در ادامه متن، موضوع متقاعدسازی را بیشتر بسط خواهیم داد، اما قبل از آن به معنی متقاعد در فرهنگ فارسی اشاره‌ای خواهیم کرد.
در فرهنگ لغت دهخدا، متقاعد گشتن، متقاعد شدن و پذیرفتن به معنی قبول کردن سخنی، و یا قبول و باور کردن آنچه است که در اول نمی پذیرفتیم، و یا پذیرفتن گفته ای که قبلاً نمی پذیرفتیم. (دهخدا، ۱۳۷۷، ۲۰۲۰۱)
در گذشته این کلمه به معنای بازنشسته بوده است، اما امروزه منسوخ شده است. در فرهنگ لغت معین، متقاعد به معنی باز ایستنده از کاری، کنار گیرنده از کاری، مجاب شده، تسلیم شده و بازنشسته است. (معین، ۱۳۸۶،

۱۶۱۸) در کتاب حیوان اجتماعی، نوشته الیون ارنسون نیز متقاعدسازی را ارتباطی از طرف یک نفر که باعث تغییر عقاید[۱۵]، رویکردها[۱۶] و یا رفتار دیگری شود، می‌داند. حال هنگامی که ما در معرض یک استدلال متقاعدساز قرار می‌گیریم، این سوال پیش می‌آید که، آیا درباره آن عمیقا به تفکر می‌پردازیم و یا بدون تفکر کافی آن را می‌پذیریم؟ این پرسش، زیربنای بخش زیادی از فهم ما درباره متقاعدسازی است.

بر اساس نظریه‌پردازی ریچارد پتی و جان کاتچیوپو، اگر موضوع به ما مربوط و از نظر ما مهم باشد، تمایل داریم که عمیقا درباره آن به تفکر بپردازیم. در این شرایط، تمایل ما بر این است که استدلال ها را به دقت مورد بررسی قرار دهیم. ولیکن گاهی، حتی اگر موضوع برای ما مهم باشد، ممکن است سرمان شلوغ یا حواسمان پرت باشد، یا اطلاعیه دربردارنده پیام، با زیرکی ارائه شده باشد؛ در این صورت، آن را به دقت مورد بررسی قرار نخواهیم داد. (Petty & Cacciopo, 1986, 123-205) از سوی دیگر با توجه به آنچه که در قسمت قبلی خواندیم، حضور حالت من «بالغ» را در قالب حالت من «هوشیار برای گوش دادن» نیز می‌توان دید. اگرچه که قضاوت آن در هر لحظه از یک رابطه باید بررسی شود و نمی‌توان حکمی کلی را برای آن قائل شد.

پتی و کاتچیوپو نظریه خود را «الگوی احتمالی بسط و تفصیل[۱۷]» نام نهاده‌اند، چه، با موقعیتهایی سر و کار دارد که تحت آنها، احتمال می‌رود مردم درباره پیامی اساسی که به آنها عرضه شده است بیندیشند یا جزئیات آن را برای خود روشن سازند. نظریه پتی و کاتچیوپو توضیح می‌دهد که در مسیر عمده برای متقاعدسازی وجود دارد: «مسیر مرکزی[۱۸]» و «مسیر پیرامونی[۱۹]». مسیر مرکزی به استدلا های منسجمی متکی است که بر واقعیات و اعداد و ارقام مرتبط مبتنی هستند و افراد را به تفکر درباره موضوعات مورد نظر وا می‌دارند. مسیر پیرامونی، به جای تلاش در فعال ساختن تفکر فرد، نشانه‌هایی فراهم می‌سازد تا پذیرش استدلال‌ها را بدون تفکر چندان زیاد، ترغیب کند. مثلا در یک مناظره مربوط به انتخابات ریاست جمهوری، اگر یک نامزد انتخاباتی بحثی جدی در خصوص اقتصاد عرضه کند که مشتمل بر برنامه تنظیم شده دقیقی برای کاهش نرخ بیکاری باشد، از مسیر مرکزی کند، صرف‌نظر از اینکه مردم با این برنامه موافق باشند یا نه، آنان را به تفکر در این زمینه، وا می‌دارد. از سوی دیگر، تبلیغ مربوط به ویلی هورتن، در مسیر پیرامونی به حرکت در آمده است. باید روشن باشد که ما درباره اهمیت مسائل صحبت نمی‌کنیم، یعنی، مسلما منظور ما این نیست که جرم و جنایت مسئله مهمی نیست. آنچه می گوییم این است که روش ارائه یک موضوع، بسته به مسیری که مُبلغ در پیش می‌گیرد، می‌تواند یا محرک تفکر باشد یا برانگیزنده موافقت فوری (Aronson, 2012, 98-100). از حیث تحلیل رفتار متقابل، می‌توان مسیر مرکزی را هم‌ارز با ارتباط بالغ با بالغ مخاطب دید و مسیر پیرامونی را هم‌ارز ارتباط بالغ یا والد، با والد و کودک مخاطب خود در نظر گرفت.

حال برای بسط این موضوع و درک بهتر عوامل تاثیرگذار بر یک رابطه متقاعدساز، ویژگی‌های موجود در هر متغیر را بطور جداگانه، آنطور که روانشناسی اجتماعی به آن اشاره شده بررسی می‌کنیم اساساً، سه دسته متغیر وجود دارند که در این بحث حائز اهمیت هستند: ۱. منبع ارتباط (کسی که پیام را ارائه می‌دهد)، ۲. ماهیت ارتباط (پیام چگونه ارائه می‌شود)، و ۳. ویژگی‌های مخاطبان (پیام به چه کسی عرضه می شود). به ساده‌ترین بیان: چه کسی، به چه کسی، چه می گوید؟(Aronson, 2012, 100)

منبع ارتباط

بطور کلی، ویژگی‌های تاثیرگذار در منبع ارتباطی را در یک رابطه متقاعدساز در قالب قابلیت مورد قبول بودن[۲۰]، قابل اعتماد بودن[۲۱] و جذابیت[۲۲] خلاصه می‌کنیم. در ادامه آنطور که در کتاب *حیوان اجتماعی*[۲۳] اثر الیوت آرنسون (آرونسون، ۱۳۹۷) توضیح داده شده است شرح می‌دهیم:

قابل قبول بودن به این معناست که فرد در نگاه مخاطب خود به نظر متخصص و قابل اعتماد بیاید. این مسئله بسیار اهمیت دارد که ما منظورمان «به نظر آمدن» است. به این معنا که شاید منبع ارتباط که ما می‌توانیم مرتبط با موضوع پژوهش، طراح به حساب بیاوریم، الزاماً واقعاً متخصص نباشد، اما اگر نزد کارفرمای خود اینگونه به نظر بیاید، قابل قبول دیده می‌شود و می‌تواند باعث شود بسیار راحت‌تر فرآیند متقاعدسازی را پشت سر بگذارد. چرا که در میان طراحان بسیار دیده می‌شود که فردی با تخصصی کم، در نزد کارفرماها بسیار متخصص به نظر می‌آید (در حالی که نزد جامعه طراحان اینگونه دیده نمی‌شود). پس اینکه طراح در نظر کارفرما متخصص و قابل اعتماد

به نظر بیاید، بخش عمده‌ای از آن به نگاه خود کارفرما مرتبط می‌شود. اینجاست که می‌توان به موضوع تحلیل رفتار متقابل برگشت و بررسی کرد که در لحظه، کارفرما در چه «حالت من»ی قرار دارد. درست است که ما قابل قبول بودن را ویژگی برونی از طراح می‌بینیم، اما اینکه در ناخودآگاه کارفرما یک فرد قابل قبول، چه ویژگی‌هایی دارد می‌تواند جواب این سوال باشد که «چرا با اینکه یک طراح نزد عموم متخصص و قابل اعتماد است، در نزد کارفرمایی خاص اینگونه دیده نمی‌شود؟»

موضوع مهم دیگر، قابل اعتماد بودن منبع ارتباطی است. اعتماد، در تعیین اینکه یک مُبلغ مؤثر خواهد بود یا نه، آشکارا عاملی مهم است. در تحلیل رفتار متقابل، قابلیت اعتماد یا متهد بودن از خصوصیات اجتماعی لاینفک «بالغ» محسوب می‌شود (برن، ۱۳۹۲، ۱۲۵). در کتاب *حیوان اجتماعی* اثر الیوت آرنسون، روش‌هایی برای ساختن اعتماد بررسی شده است. یک روش، آن است که علیه نفع بردن خود، استدلال کنیم. یعنی به مخاطب ثابت کنیم که از متقاعد کردن سودی نمی‌بریم، بلکه ضرر هم می‌کنیم. روش دیگر آن است که نشان دهیم، آنچنان هم برای متقاعد کردن او بر سر موضوعی، تلاش نمی‌کنیم. چرا که تاکید بر متقاعدسازی، می‌تواند حالتی تدافعی را در مخاطب ایجاد کند، و یا این سوال را در ذهن او شکل دهد که «چرا باید برای منافع من آنقدر تلاش کند؟ (آرونسون، ۱۳۹۷، ۱۰۵)

دیگر عامل تاثیرگذار در منبع ارتباطی در ذهن مخاطب، جذابیت او است. به نظر می‌رسد که ما جذابیت مُبلغ را با مطلوبیت پیام پیوند می‌دهیم. ظاهراً ما تحت تأثیر کسانی قرار می‌گیریم که آنان را دوست داریم. هر جا که ما نسبت به یک مُبلغ علاقه‌مند باشیم (نه آنکه به تخصص او توجه داشته باشیم) رفتار ما چنان است که گویی می‌کوشیم او را خشنود کنیم. در نتیجه، هر چه مبلغ بیشتر از ما بخواهد که عقاید خود را تغییر دهیم، بیشتر این کار را می‌کنیم، اما فقط در مورد مسائل جزیی و بی اهمیت. بدین معنا که، به نظر درست می‌آید که فوتبالیست‌ها می‌توانند ما را به مصرف نوعی خمیر ریش‌تراشی وادارند و زنان زیبا می‌توانند ما را وادارند تا در یک موضوع انتزاعی با آنها موافقت کنیم، اما بعید به نظر می‌رسد که بتوانند ما را آنچنان تحت نفوذ بگیرند که به نامزد ریاست جمهوری آنها رأي بدهیم، یا اینکه نظر آنها را در مورد اخلاقی بودن سقط جنین بپذیریم. بنابراین، بسیار مهم است که بدانیم، جذابیت آنطور که توضیح داده شده است، فقط بر روی تغییر عقیده در مسائل جزیی و بی‌اهمیت صادق است (Aronson, 2012, 108).

ماهیت پیام

نحوه بیان پیام، نقش مهمی در تعیین تأثیر آن دارد. پیام‌ها از چند جنبه می‌توانند با هم تفاوت داشته باشند. ۱ـ آیا پیامی متقاعدکننده‌تر است که برای توسل به توانایی استدلال شنوندگان طرح‌ریزی شده باشد یا هدفش برانگیختن احساسات آنها باشد؟ ۲ـ یک پیام در صورتی عقاید مردم را بیشتر تغییر خواهد داد که با تجربه شخصی زنده ارتباط داشته باشد یا با مقدار زیادی شواهد آماری انکارناپذیر و روشن تأیید شده باشد؟ ۳ـ آیا پیام باید فقط یک سوی موضوع را عرضه کند، یا باید شامل کوششی برای ابطال نظریات مخالف هم باشد؟ ۴ـ اگر هر دو سوی موضوع، همچون یک مناظره عرضه شود، آیا ترتیب عرضه مطالب در تأثیر نسبی هر یک از دو سو مؤثر است؟ ۵ـ بین تأثیر پیام و تفاوت موجود بین عقیده اولیه شنوندگان و عقیده‌ای که در پیام از ان جانب‌داری می شود، چه رابطه‌ای وجود دارد؟ (Aronson, 2012, 109-110) در سه روش، می‌توان اثر ماهیت پیام را بر متقاعدسازی شرح داد.

اولین آن، «توسل به منطق در برابر توسل به هیجان» است. برای مثال، شاید توضیح شما برای اینکه چرا سنگ مرمر را برای کافه‌ای انتخاب کرده‌اید، بار اول به این صورت باشد که بیایید و ویژگی‌های خود سنگ مرمر را برای کارفرما توضیح دهید و به‌طور عامیانه، «منطقی» توضیح دهید، و یا بار دیگر به کارفرما بگویید «من طراح هستم و می‌دانم سنگ مرمر برای کف اینجا بسیار عالی است». آنطور که در تحلیل رفتار متقابل بررسی شد، می‌توان توسل به منطق را، نیروگذاری حالت من «بالغ» کارفرما دید و توسل به هیجان را، همان نیروگذاری حالت من غیر از بالغ («والد» و یا «کودک»).

دومین روش به «تأثیر شواهد آماری مورد قبول عموم در برابر نمونه‌ی شخصی واحد» اشاره می‌کند. تصور کنید در نظر دارید اتومبیل نویی بخرید و مهم‌ترین ویژگی اتومبیلی که به دنبال آن هستید، قابلیت اعتماد و طول عمر

است. به این معنا که، چندان اهمیتی به شکل، مدل یا میزان مصرف بنزین آن نمی‌دهید. چیزی که شما بدان اهمیت می‌دهید تعداد دفعات تعمیر آن است. به عنوان شخصی مستدل، از دفترچه گزارش‌های مصرف‌کننده کمک می‌گیرید و متوجه می‌شوید اتومبیلی که بهترین سابقه را از نظر تعمیرات دارد، اتومبیل ولوو است. طبیعتاً تصمیم به خرید یک اتومبیل ولوو می‌گیرید. لیکن فرض کنید شب پیش از خرید، به میهمانی شام دعوت می شوید و قصد خود را با یکی از دوستان در میان می گذارید. وی با ناباوری می‌گوید: «حتماً جدی نمی‌گویی؟ سال پیش، پسرعمویم اتومبیل ولوو خرید و از آن موقع، جز گرفتاری برایش چیزی نداشته است. ابتدا قسمت سوخت رسانی آن از کار افتاد، سپس جعبه دنده‌اش خراب شد، بعد صداهای عجیب و غریبی از موتورش بلند شد، و سرانجام، از جای نامشخصی در موتور، روغن چکه کرد. پسر عموی بیچاره من از ترس بلاهای دیگری که ممکن است سر ماشین بیاید، تقریباً از آن استفاده نمی‌کند». (Aronson, 2012, 116)

روش دیگری نیز بر ماهیت پیام تاثیر خواهد گذاشت و آن «استدلال یک جانبه در برابر استدلال دو جانبه» است. فرض کنید شما می‌کوشید تا مخاطبان خود را متقاعد سازید که کیفر اعدام ضروری است. آیا اگر صرفاً نظرات خود را ابراز دارید و استدلال‌های مخالف کیفر اعدام را نادیده انگارید، افراد بیشتری را متقاعد خواهید کرد، یا اگر استدلال‌های مخالف را نیز مورد بحث قرار دهید و برای ابطال آنها تلاش کنید، این گونه خواهد بود؟ پیش از پاسخ دادن به این پرسش، باید برای فهم موضوع تلاش کنیم. این موضوع به خبرگی شنوندگان بستگی دارد. هر چه شنوندگان خبره‌تر باشند، احتمال اینکه با استدلالی یک جانبه مجاب شوند، کمتر است و احتمال متقاعد شدن آنها با استدلالی که دلایل مخالف را نیز بازگو کند و در ابطال آنها بکوشد بیشتر است. این موضوع درست می‌نماید: بیشتر احتمال می‌رود که یک شخص خبره، از بعضی استدلال‌های مخالف آگاه باشد و هنگامی که مُبلغ از ذکر آنها احتراز جوید، شنوندگان خبره او ممکن است به این نتیجه برسند که او، یا عادل نیست، یا از عهدهٔ ابطال اینگونه استدلال‌ها برنمی‌آید. از سوی دیگر، اینکه شخص کم‌اطلاع، کمتر از وجود استدلال‌های مخالف خبر دارد. اگر دلایل مخالف نادیده انگاشته شوند، وی مجاب خواهد شد و اگر این دلایل عرضه شوند، سبب اغتشاش ذهنی او خواهند شد. عامل دیگری که نقش حیاتی ایفا می‌کند، موضع اولیه مخاطبان است. همان طور که انتظار می‌رود، اگر عضوی از مخاطبان از قبل متمایل به پذیرش استدلال مُبلغ باشد، ارائه یک‌جانبه موضوع، بیش از ارائه دوجانبه آن، بر عقیده او اثر می‌گذارد. لیکن اگر عضوی از مخاطبان به سمت مخالف، متمایل باشد، آنگاه یک استدلال دوجانبه که با تلاشی برای رد استدلال‌های مخالف همراه باشد، متقاعدکننده‌تر است. بیشتر سیاستمداران، ظاهراً به خوبی از این پدیده آگاهند. آنها بسته به اینکه چه کسانی مخاطبانشان را تشکیل می‌دهند، سخنرانی‌های کاملاً متفاوتی ایراد می‌کنند. هنگامی که برای هواداران حزب سخنرانی می‌کنند، تقریباً به نحوی تغییرناپذیر، استدلال‌هایی ارائه می‌دهند که از برنامه و نامزد انتخاباتی حزب پشتیبانی می‌کند. اگر از حزب مخالف ذکری به میان آید، با ریشخند و تمسخر توأم است. از سوی دیگر، هنگامی که از طریق تلویزیون سخنرانی می‌کنند یا وقتی که برای جمعیتی مرکب از مخالفان و طرفداران، به ایراد نطق می‌پردازند، حالت سیاستمدارانه تری به خود می‌گیرند. نظریات مخالفان را با دقتی منطقی بازنگری می‌کنند و سپس به فرو ریختن آنها می‌پردازند. (Aronson, 2012, 117-118)

موضوع مهم دیگر، در ارتباط با ماهیت پیام، اندازه تفاوت آن است. منظور از اندازه تفاوت، یعنی اگر پیام فرستنده (طراح) خیلی متفاوت با نظر خود مخاطب (کارفرما) باشد، چقدر مخاطب حاضر است نظر خود را تغییر بدهد؟ در آزمایش‌ها نشان داده شده است که اگر مُبلغ، برای مخاطب بسیار موجه و معتبر باشد، هرچه تفاوت بین نظر او و نظر مخاطبان بیشتر باشد، بیشتر آنها را متقاعد خواهد کرد. از سوي دیگر، وقتی که اعتبار مُبلغ کم باشد، وي با تفاوت نظر متوسط بالاترین تغییر عقیده را به وجود خواهد آورد. در آزمایشی، کارل هاولند، او. جی. هاروی و مظفر شریف براساس یافته‌های ویتاکر، استدلال کرده‌اند که اگر پیام معینی با موضع خود شخص خیلی تفاوت داشته باشد، آن پیام، در واقع «خارج از دامنه پذیرش شخص» قرار می‌گیرد و چندان تحت تأثیر آن واقع نمی‌شود. در آزمایشی که هاولند و همکارانش انجام دادند، پیام مبتنی بر مسئله‌ای حاد بود، مسئله‌ای که همه افراد مورد آزمایش نسبت به آن نظر داشتند، و آن اینکه آیا باید در ایالت آنها صرف مشروبات الکلی ممنوع باشد و ممنوعیت فروش آنها ادامه یابد، یا اینکه قانون منع توزیع مشروبات الکلی تغییر کند و مصرف آنها امکان‌پذیر شود. رأی‌دهندگان این ایالت در برابر این مسئله سه موضع داشتند: بعضی از افراد معتقد بودند که ممنوعیت صرف مشروبات الکلی باید در ایالت باقی بماند، دیگران قویاً احساس می‌کردند که باید برطرف شود، و برخی

دیگر موضعی بینابین داشتند. رأی‌دهندگان به گروه‌هایی تقسیم شدند و هر سه اعتقاد، در هر گروه منعکس شد. سپس پیامی متفاوت در اختیار هر گروه قرار داده شد، به طوری که در هر گروه، بعضی از افراد آن را به موضع خویش نزدیک، بعضی آن را به اندازه متوسطی از موضع خود متفاوت، و برخی آن را با موضع خویش کاملاً مخالف یافتند. مثلاً، به یک گروه پیامی در مورد آزادی صرف مشروبات الکلی داده شده بود که بر استدلال به نفع فروش بی قید و شرط آنها مبتنی بود، و به گروه دیگر، پیامی مبنی بر ممنوعیت صرف مشروبات الکلی داده شده بود که استدلالی در جهت ممنوعیت کامل آنها را در بر داشت، و به گروه سوم پیامی داده شد که طرفدار مصرف مشروبات الکلی به طوری میانه بود و استدلال می‌کرد که باید نوشیدن مشروبات الکلی، با قید و شرط‌هایی آزاد باشد. نکته این است که بیشترین تغییر عقیده هنگامی رخ داد که بین پیام و عقیده فردی افراد، تفاوت متوسطی وجود داشت. (Aronson, 2012, 120-125)

ویژگی مخاطبان

همه شنوندگان، خوانندگان، یا بینندگان با هم یکسان و مشابه نیستند. بعضی از مردم را با دشواری بیشتری می‌توان متقاعد کرد. افزون بر آن، همان طور که ملاحظه کرده‌ایم، پیامی که برای یک شخص دلپذیر است، ممکن است برای دیگری دلپذیر نباشد. این موضوع را بسیار جامع‌تر در بحث تحلیل رفتار متقابل بررسی کردیم و اساس و بنیان آن را مشخص کردیم. اما براساس آزمایش‌ها و داده‌های علم روانشناسی اجتماعی، یافته‌هایی بدست آمده که آن را در این قسمت توضیح می‌دهیم.

اولین ویژگی مهم عزت نفس مخاطب است. طبق یافته‌ها، افرادی که خود را دست‌کم می‌گیرند، آسان‌تر تحت تأثیر پیامی متقاعدساز قرار می‌گیرند تا افرادی که درباره خود نظر مثبتی دارند. این کاملاً معقول به نظر می‌آید؛ چه اگر شخصی به خودش علاقه‌مند نباشد، ارزش زیادی هم برای عقاید خود قائل نیست. در نتیجه، اگر عقاید او مورد تردید قرار گیرد، ممکن است چندان هم بی‌میل نباشد که تسلیم شود. به خاطر بیاورید که مردم می‌خواهند افکار و اعمالشان درست باشد. اگر فرد، که عزت نفس بالایی دارد، به پیامی گوش دهد که متناقض با عقیده او باشد، باید در این خصوص تصمیم بگیرد که اگر تغییر عقیده بدهد، شانس بهتری برای صحت و درستی افکار خود دارد، یا اگر بر عقیده خود باقی بماند؟ شخصی با عزت نفس بالا، ممکن است هنگامی که نظر خود را با یک مُبلغ بسیار معتبر مخالف بیابد، احساس تعارض کند. وی ممکن است این تعارض را با تغییر عقیده خود از میان بردارد، یا آنکه ممکن است بر عقیده خود باقی بماند. اما اگر فرد عزت نفس کمی داشته باشد، یا اصلاً تعارضی وجود ندارد، یا آنکه خیلی کم است، چرا که وی خود را در سطح بالایی نمی‌بیند، و احتمالا معتقد است که اگر با مُبلغ هم داستان شود، شانس بهتری برای برخورداری از صحت افکار خود دارد (Aronson, ۲۰۱۲, ۱۱۶).

پایین بودن عزت نفس را می‌توان در تحلیل رفتار متقابل، در حالت من «والد» و «کودک» فرد ریشه‌یابی کرد. فردی که در کودکی سرکوب شده است، می‌تواند در بزرگسالی «من خوب نیستم» را در ناخودآگاه خود داشته باشد و عزت نفس پایینی را برای او به همراه بیاورد. و یا با حالت من «والد» خود (نه «بالغ»)، بر اثر تغییر دادن خود برای بهتر شدن پافشاری کند. اما در صورت نیروگذاری «بالغ» او، در صورت حل مسئله و لزوم تغییر در خود، قدم مثبتی را برای بهتر شدن بردارد.

ویژگی بعدی، مرتبط با تجربه پیشین مخاطبان، درست پیش از دریافت پیام است. برای مثال، اگر مخاطبان خوب تغذیه شده و آسوده و خوشحال باشند، می‌توان آنها را نسبت به پیام پذیراتر کرد. در واقع، همان گونه که ایروینگ جنیس و همکارانش دریافته‌اند، افرادی که هنگام خواندن یک پیام متقاعدساز، اجازه یافتند غذای مطلوبی بخورند، بیشتر تحت تأثیر آنچه که خواندند قرار گرفتند تا افرادی که در گروه شاهد بودند (که چیزی نخوردند). به همین ترتیب، پژوهش انجام گرفته توسط ریچارد پتی و همکارانش حاکی از آن است که اگر مردم حال خوشی داشته باشند، راحت‌تر متقاعد می شوند (Aronson, 2012, 126). آگاهی از این امر می‌تواند به طراح ما کمک کند تا شرایطی فراهی آورد تا کارفرما پذیرای نظرات او باشد.

کسب مهارت ارتباطی

آنچه تا اینجا در این مقاله درباره آن صحبت شد، در قالب آگاهی و شناخت قرار می‌گیرد. به این معنا که ما از وجود

عواملی مؤثر در یک رابطه متقابل آگاه شدیم و به شناختی از آن رسیدیم. از ساختار و کارکرد شخصیت انسان، عوامل تأثیرگذار بر انتقال پیام از فرستنده (طراح) به گیرنده (کارفرما) و دیگر مسائل آگاه شدیم. حال این سؤال به میان می‌آید که آیا با آگاهی و شناخت نسبت به تحلیل رفتار متقابل و دیگر عوامل تأثیرگذار، می‌توان به رابطه‌ای موفق رسید؟ آیا نیاز نیست تا مهارت‌هایی را در ادامه درک چیستی این رابطه، به کار بندیم؟

آنطور که مشاهده می‌شود، دریافت اطلاعات از طرف گیرنده (کارفرما) صرفاً به اطلاعات کلامی ارسالی ختم نمی‌شود. برای مثال، در یک جلسه کاری طراح با کارفرما، اطلاعات بسیاری در قالب‌های مختلف به کارفرما منتقل می‌شود. وقتی طراح با او صحبت می‌کند، ابتدا ارتباطی کلامی شکل می‌گیرد. در همان حین، پیام‌هایی غیرکلامی نیز همچون رفتار بدن طراح (زبان بدن) مثل حرکت دستهایش، نوع نگاه او و بسیاری دیگر نیز به او انتقال پیدا می‌کند. از سوی دیگر، انتخاب نوع کلمات از طرف طراح نیز می‌تواند در برداشت کارفرما تغییری ایجاد کند. و یا ابزار ارائه، اینکه نقشه چاپ شده باشد، ماکتی از طرح پیشنهادی و یا هرچیز دیگری نیز باشد، بطور قطع بر روی نظر او تاثیر خواهد گذاشت.

پاسخ به این سوال که نقش تجربه در کار طراحی چگونه عمل می‌کند، می‌تواند ما را به پاسخ به این سؤالات برساند. وقتی از فردی با تجربه صحبت به میان می‌آید، نقش تکرار و تمرین به چشم می‌خورد. در فرهنگ لغت معین، «باتجربه» به فردی گفته می‌شود که مجرب و کاردان باشد. بطو کلی نیز، «ماهر» به کسی گفته می‌شود که مهارتی داشته باشد. کلمه «ماهر» نیز به فردی اطلاق می‌شود که استاد و چیره‌دست باشد (معین، ۱۳۵۱). در تعریفی، مهارت را به شکل تمرین و تکرار مکرر کاری تا زمان رسیدن به استادی بیان کرده است (Dimon, 2003, 25-26). تعریف عامه نیز تفاوت چندانی با این تعریف ندارد. تجربه نیز با تکرار مدام کاری برای بهتر انجام دادن آن شکل می‌گیرد (Dimon, 2003, 37). آنچه که در فرآیند کسب مهارت اتفاق می‌افتد، در مرحله اول آگاهی و شناخت نسبت به موضوع است. این آگاهی و شناخت برای ماهر شدن، در تمام مراحل با تکرار و تمرین همراه خواهد بود. در مرحله بعد، ما آگاهی و شناخت را به کار می‌بندیم تا در طول زمان تجربه کسب کنیم، تا در نهایت با کسب تجربه مهارتی را بدست آوریم.

عموم طراحان برای کسب مهارت‌های مختلف برای ارتقاء سطح کیفی کار خود، کوشش‌های بسیاری را در طول فعالیت حرفه‌ای خود انجام می‌دهد. بسیاری از این مهارت‌ها از آنجا که در طول دوران تحصیل دانشجوهای رشته‌های طراحی، از جمله معماری بدست نخواهد آمد، نیاز است تا برای ارتقاء آنها کوششی جدید توسط طراح انجام شود. این مهارت‌ها که عموماً در حوزه علوم انسانی قرار دارند بطور اختصار در این مقاله، شامل مهارت ارائه، پرورش تسلط کلامی، مدیریت تعارض، و شناخت زبان بدن است. البته که موضوع هوش هیجانی[۲۴] بحث گسترده‌ایست که ما در این بحث به آن نخواهیم پرداخت. چرا که هوش هیجانی به توانایی شخص در شناخت و مدیریت احساسات خود و دیگران اشاره دارد و امری ذاتی به حساب می‌آید (Golman, 1995, 12). و در حوزه مهارت‌های اکتسابی نمی‌توان آن را بسط داد. در ادامه به شرح مختصری از مهارت‌های ذکر شده می‌پردازیم.

مهارت ارائه شاید یکی از مهارت‌هایی باشد که در طول دوران تحصیل در رشته‌ی معماری و طراحی داخلی تمرین می‌شود (Williams, 2010, 178). عموماً دانشجویان رشته‌های طراحی، برای بیان محصول و یا طراحی خود نیاز به تمرین این مهارت در قالب‌های مختلف باشند. در منابع بسیاری، این مهارت شرح و توضیح داده شده است. بطور خلاصه، عموم این تمرین‌ها در قالب کنترل اضطراب هنگام ارائه، انتخاب روش ارائه، آماده‌سازی، ترسیم نقشه مفهومی، مدیریت زمان، آشنایی با خطاها، مدیریت بحران و بسیاری دیگر تقسیم‌بندی و شرح داده شده است. با به کار بستن این مفاهیم، حتماً فرد ارائه بهتری را نزد مخاطب و یا کارفرمای خود انجام می‌دهد. در حقیقت کسب مهارت ارائه به فرد کمک می‌کند تا آنچه را دریافته و یا طرحی را که به سرانجام رسانده، به بهترین نحو یعنی همانطور که در ذهن خود دارد ارائه کند. گویی ذهن مخاطب و یا کارفرما را به ذهنیت خود نزدیکتر می‌کند.

تسلط کلامی، به عنوان بخشی از مهارت ارائه به طراح کمک خواهد کرد تا ذهنیت و طرح خود را بهتر ارائه کند. تسلط کلامی، هم در ارائه شفاهی و هم در نوشتار نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند. شاید نتوان تسلط کلامی را جدای از کل فرآیند ارتباطی طراح و کارفرما در نظر گرفت. برای مثال در جلسات، بدون داشتن مهارت کافی، ارائه شفاهی کار طراح برای نزدیک کردن کارفرما به ذهنیت خود، می‌تواند کاری بسیار سخت باشد؛ یا انتخاب کلماتی نامناسب، برداشتی اشتباه را در بحث در ذهن مخاطب ایجاد کند. مهارت نوشتن نیز به همین شکل در نامه‌نگاری و موضوعات مرتبط به تسلط کلامی فرد برمی‌گردد. داشتن دامنه واژگان کافی و لحن صحبت، شاید

مهمترین عناصر در تسلط کلامی به حساب بیایند.
مهارت مهم دیگر، مدیریت تعارض است. جدای از تعارض درون‌فردی، ما در اینجا منظورمان تعارض فرد با دیگران است. وقتی تعارض شکل می‌گیرد که در اثر اختلاف دیدگاه‌ها، نشانه‌های رفتاری واضح و قابل مشاهده در روابط، تعاملات و یا تصمیم‌گیری‌ها به وجود آید. در حقیقت، برای از بین بردن این تعارض‌ها، ما ابتدا نیاز داریم تا از علت آن آگاه باشیم. حال این می‌تواند با تحلیل رفتار متقابل شکل بگیرد و در ادامه با تسلط کلامی و بیدار کردن «بالغ» مخاطب، تبدیل به حل تعارض شود.
شناخت زبان بدن نیز از جمله مهارت‌هایی به حساب می‌آید که در ارتباط اجتماعی اثربخش ظاهر خواهد شد. اگرچه که این بخش بیشتر مرتبط با آگاهی و شناخت است، اما درک آن در طول زمان تبدیل به مهارت خواهد شد. نقش هوش اجتماعی در توانایی درک زبان بدن بسیار اهمیت پیدا خواهد کرد چرا که انسان در طول زندگی بطور غریزی زبان بدن را تمرین می‌کند. برای مثال وقتی کسی در جواب حرفی، اخمی می‌کند، پیامی غیرکلامی به مخاطبش ارسال می‌شود. و فرد با درک زبان بدن او، به این شناخت می‌رسد که او شاید از آن جمله رضایت ندارد. اما اهمیت مطالعه زبان بدن، از آنجایی مهم به حساب می‌آید که می‌تواند درک بهتری از حقیقت به ما بدهد. برای مثال شاید کارفرما در جواب پیشنهاد طراح برای تغییری در طراحی، ابراز موافقت کلامی کند، اما برای مثال با سرتکان دادن به جانب (می‌تواند علامت قبول نکردن باشد) و یا دست به سینه نشستن، این پیام غیرکلامی را به ما برساند که با نظر ما موافق نیست. و ما راه چاره‌ای برای متقاعد کردن او پیدا کنیم. بطور کلی زبان بدن می‌تواند به ما شناختی از تمایلات افراد بدهد که در ارتباط کلامی بدست نخواهد آمد.

نتیجه‌گیری

در دنیای طراحی، عموماً فرآیند طراحی با درخواست کارفرما از طراح برای انجام طراحی شروع می‌شود. با شروع این فرآیند، ارتباطی بین طراح و کارفرما شکل می‌گیرد و فعالیتی اجتماعی انجام می‌شود. هدف اصلی در این ارتباط، رسیدن به طرحی است مطلوب که رضایت طرفین را دربرداشته باشد. رضایت طرفین در این ارتباط، با شرط رسیدن به طرحی مطلوب و ارتباطی موفق به عمل خواهد آمد. از این روی، رسیدن به طرحی ایده‌آل برای طراح و کارفرما، در گرو داشتن رابطه‌ای موفق خواهد بود. در غیر این صورت، نتیجه فقدان رابطه‌ای موفق، بر نتیجه نهایی طراحی تأثیری خواهد گذاشت که مغایر با انتظار حداقل طراح و یا کارفرما است. از این روی، شرط رسیدن به طرحی مطلوب، در گرو داشتن رابطه‌ای موفق بین طراح و کارفرما است.
طراح، برای داشتن رابطه‌ای موفق با کارفرمای خود نیاز دارد تا ابتدا از سازوکار یک ارتباط شناخت پیدا کند. این شناخت، ابتدا با آگاهی از ساختار و کارکرد شخصیت اتفاق می‌افتد. آنطور که در تحلیل رفتار متقابل بررسی شد، شخصیت انسان سه «حالتِ من» دارد که بسته به نیروگذاری روانی و یا انرژی روانی می‌تواند در قالب «والد»، «کودک» و یا «بالغ» باشد. از آنجا که حالتِ من «بالغ» در انسان در تلاش است تا مسائل را به زبان عامیانه «عاقلانه» حل کند، تلاش طراح بر نیروگذاریِ روانی «بالغ» کارفرما، به او کمک می‌کند تا نقش موضع‌گیری‌های متعصبانه از طرف کارفرما، حداقل کمتر دیده شود. بعد از آن نیز، طراح نیاز دارد تا با موضوع «بازی‌ها» آشنا شود تا شناختی دقیق‌تر را نسبت به برخی از ریشه‌های آمیزهای اجتماعی بدست آورد. شناخت مفهوم بازی، خود می‌تواند به طراح کمک کند تا مسیر تلاش خود را برای متقاعد کردن کارفرما در جهتی سودمندتر قرار دهد.
از طرفی، طراح که عموماً در حال متقاعد کردن کارفرما برای انتخاب‌هاییست که در طول فرآیند طراحی انجام داده است؛ نیاز دارد تا بداند یک رابطه متقاعدساز چگونه اتفاق می‌افتد. عواملی که بر یک رابطه متقاعدساز تاثیر می‌گذارند در قالب عوامل تاثیرگذار بر وجود فرستنده پیام، پیام و مخاطب توضیح داده شد که به شرح ذیل است: ویژگی‌هایی مثل قابلیت مورد قبول بودن، قابلیت اعتماد و جذابیت در فرستنده پیام که در بحث ما طراح در نظر گرفته می‌شود؛ به طور اختصار، توسل به منطق و یا هیجان، توسل به شواهد آماری و یا نمونه واحد، استدلال یک‌جانبه و یا دوجانبه و در نهایت اندازه تفاوت نظر بین طرفین در ارتباط با ماهیت پیام اهمیت پیدا می‌کند؛ در ارتباط با ویژگی‌های مخاطب، عزت نفس و تجربه پیشین او از اهمیت بالاتری برخوردار است. اما در آخر موضوع مهم دیگر، محیطی است که طراح و کارفرما را در هنگام ارتباط احاطه کرده است که این موضوع مرتبط با حوزه روانشناسی محیطی می‌شود.

حال ما به آگاهی و شناختی از این موضوع رسیدیم که چگونه می‌توانیم رفتار کارفرما را تحلیل کنیم و چه عواملی بر متقاعد کردن او تاثیر می‌گذارد. در ادامه، ما نیاز داریم تا مهارت‌هایی را در کنار دانش طراحی به کار بندیم تا اثربخشی ارسال پیام را بالاتر ببریم. این مهارت‌ها که با تمرین و کسب تجربه، در کنار بالا بردن آگاهی و شناخت بدست خواهد آمد بطور اختصار به شرح ذیل است.: مهارت ارائه، پرورش تسلط کلامی، مدیریت تعارض و شناخت زبان بدن. البته که نقش هوش هیجانی در فراگیری یک مهارت و یا حتی ارتباطات اجتماعی بسیار بالا است، اما به علت ذاتی بودن آن، از بحث در این حوزه گذر می‌کنیم. البته آنچه بطور اختصار به عنوان مهارت‌های ارتباطی ذکر شده‌اند، یقینا فقط بخشی از این مهارت‌ها خواهند بود. مرزی دقیق نیز نمی‌توان بین آگاهی، شناخت و مهارت در نظر گرفت. چرا که برآیند تمام آنچه در طول فعالیت حرفه‌ای یک طراح و تجربه زندگی او بدست می‌آید باهم عمل خواهند کرد.

در نهایت، با فرض رسیدن طراح به آگاهی و شناخت در حوزه تحلیل رفتار متقابل در وهله اول، شناخت عوامل موثر بر هریک از عناصر یک ارتباط که شامل طراح، پیام، کارفرما در بستر محیط در وهله دوم و در نهایت ارتقاء و به کار بستن مهارت‌های ارتباطی در کنار تمام مهارت‌هایی که صرفاً به حوزه طراحی مرتبط می‌شود، می‌تواند اثر بسیار زیادی بر کیفیت رابطه طراح با کارفرما بگذارد. در نتیجه بالا رفتن کیفیت این رابطه، می‌توان شاهد طرحی مطلوب، یعنی آنطور که طراح و کارفرما در قدم‌های اول انتظار داشته‌اند بود. بنابراین که فقدان ارتباطی مثبت و موفق بین طراح و کارفرما، در نتیجه نهایی این تعامل، تأثیر بسیاری خواهد گذاشت. لذا می‌توان اینگونه نتیجه گرفت، که رسیدن به طرحی مطلوب، در گرو وجود ارتباطی موفق بین طراح و کارفرما خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

1. Maier & Thalman
2. Superego
3. Instinctual drives
4. Ego
5. Parent
6. Adult
7. Child
8. Game
9. Transaction
10. Transactional stimulus
11. Transactional response
12. برای آشنایی کامل‌تر در مورد این موضوع، به کتاب تحلیل رفتار متقابل اثر تامس ای.هریس و بازی‌ها اثر اریک برن مراجعه شود.
13. Persuasion
14. Social psychology
15. Opinions
16. Attitudes
17. The elaboration likehood model
18. Central route
19. Peripheral route
20. Credibility
21. Trust
22. Attractiveness
23. The social animal
24. Emotional Intelligence

فهرست منابع

آرونسون، الیوت (۱۳۹۷). *روانشناسی اجتماعی* (مترجم: حسین شکرکن)، تهران: انتشارات رشد.

بِرن، اِریک (۱۳۹۲). *تحلیل رفتار متقابل* (مترجم: اسماعیل فصیح)، تهران: فرهنگ نشر نو.

بِرن، اِریک (۱۳۹۶). *بازی‌ها: روانشناسی روابط انسانی* (مترجم: اسماعیل فصیح)، تهران: نشر ذهن آویز.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). *لغت نامه دهخدا*، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

معین، محمد (۱۳۸۶). *فرهنگ فارسی معین*، تهران: انتشارات ادنا.

هریس، تام.ای (۱۳۹۶). *وضعیت آخر: من خوب هستم، شما خوب هستید* (مترجم: اسماعیل فصیح)، تهران: فرهنگ نشر نو.

Aronson, E. (2012). *The Social Animal*, New York: Worth Publishers.

Dimon, T. (2003). *The Elements of Skill*, California: North Atlantic Books Publishers.

Golman, D. (1995). *Emotional Intelligence*, New York: Bantam Books Publishers.

Keyton, J. (2003). *Communicating in Groups: Building Relationships for Group Effectiveness*, Oxford: Oxford University Press Publishers.

Maier, R.; Retzer, S.; and Thalmann, S. (2008). Collaborative Tagging of Knowledge and Learning Resources, *ACIS*, 32.

Otter.D. and Emmitt.S. (2008). Design Team Communication and Design Task Complexity: The Preference for Dialogues, *Archit. Eng. Des. Manag.*, 4(2), 121–129.

Petty, R. and Cacioppo, J. (1986). The Elaboration Likehood Model of Persuasion, *Adcances in Experimental Social Psychology*, 19(12), 123-205.

نحوهٔ ارجاع به این مقاله

موسوی، سید حسام (۱۴۰۳). درنگی در رابطه‌ی میان طراح داخلی و کارفرما. *اندیش‌نامه معماری داخلی*، ۳(۳)، ۱۳۰ـ۱۴۲.

Mousavi, S. H. (2025). Analysis of the Relationship Between Interior Designer and Client. *Andišnāme-ye Me'māri-ye Dāxeli*, 3(3), 130-142.

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol. 3 - No. 3 - Autumn 2024 & Winter 2025
Translation Paper, Pages 144 - 160
DOI: 10.30480/intand.2025.5473.1010

Museums and the Representation of War

Author: Jay Winter[1]

Translator: Mohammad Ali Naghibzadeh[2]

Received Date: 26 September, 2024

Accepted Date: 13 January, 2025

Abstract*

Museums play a vital role in preserving and representing history, serving as cultural and educational platforms that bridge the past and present. War museums, in particular, hold the responsibility of narrating the complexities of conflict and its far-reaching impacts on human societies. This article explores the strategies adopted by museums to portray war, emphasizing the importance of going beyond the mere display of military artifacts to include narratives that highlight the human, social, and ethical dimensions of war. A critical aspect of war museums is the integration of victims' stories and personal accounts, which can humanize the experience of war for visitors. By incorporating these elements alongside the reconstruction of historical scenes and employing interactive technologies, museums can create immersive and emotionally engaging experiences. These approaches deepen visitors' understanding of the multifaceted realities of war and encourage them to reflect on its broader implications. The article identifies several challenges that museums face in their attempts to represent war. Among these are the need to balance respect for victims while attracting diverse audiences, the influence of cultural and political contexts on the narratives presented, and the difficulty of maintaining historical accuracy while making the content accessible and engaging. Addressing these challenges requires innovative exhibit designs and careful content curation. Technological advancements have provided war museums with new opportunities to enhance their displays. By blending traditional artifacts with digital storytelling and augmented reality, museums can create dynamic exhibitions that resonate with modern audiences. This technological integration enables museums to present war not only as a historical event but also as a catalyst for ethical and philosophical discussions. War museums also serve as spaces for public education, offering insights into the consequences of conflict while promoting values such as peace, coexistence, and empathy. These institutions play an important role in shaping public understanding of war and its ongoing relevance in contemporary society. They encourage visitors to critically evaluate the causes and effects of war, fostering a deeper appreciation for the fragility of peace. Additionally, war museums act as bridges between the past and future, preserving the memory of historical conflicts while inspiring discussions about their implications for current and future generations. Thoughtful design and storytelling can empower visitors to connect emotionally with the narratives, encouraging them to think critically about the human cost of war and the moral dilemmas it raises. In conclusion, war museums transcend their role as repositories of historical artifacts to become platforms for dialogue, reflection, and education. By addressing the challenges of representation and leveraging innovative technologies, they can inspire meaningful discussions about war and its impact on humanity, ultimately contributing to a more informed and compassionate world.

Keywords: War Museum, Memorial, Museum Design, War Representation, Social Consequences of War

1. Professor, Department of History, Yale University, New Haven, United States of America.
2. M. A. in Interior Architecture, School of Architecture and Urban Planning, Iran University of Art, Tehran, Iran.
* Abstract and keywords added by the translator

دوفصلنامهٔ اندیش‌نامهٔ معماری داخلی
دوره سوم، شماره سوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳
مقاله ترجمه، صفحات ۱۴۴ تا ۱۶۰
DOI: 10.30480/intand.2025.5473.1010

موزه‌ها و نمایش جنگ

نویسنده: چِی وینتر[۱]

مترجم: محمدعلی نقیب‌زاده[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۴

چکیده*

این مقاله به بررسی نقش و جایگاه موزه‌ها در بازنمایی جنگ می‌پردازد و تلاش دارد مرزهای میان نقش تاریخی و معنوی این مکان‌ها را تحلیل کند. بیان مسئله بر این اساس است که موزه‌های جنگ با چالش‌های متعددی مواجه‌اند؛ از جمله انتخاب محتوای مناسب، طراحی فضاهای مرتبط، و پرداختن به پیامدهای اجتماعی، اخلاقی، و روانی بازنمایی جنگ. پرسش اصلی مقاله این است که موزه‌ها چگونه می‌توانند تعادلی میان نمایش واقعیات تاریخی جنگ و مسئولیت‌های اجتماعی و اخلاقی خود برقرار کنند؟ در این راستا، هدف تحقیق تحلیل تطبیقی موزه‌های جنگ در نقاط مختلف جهان، شناسایی نقاط قوت و ضعف آن‌ها، و ارائه راهکارهایی برای بهبود بازنمایی جنگ در چنین فضاهایی است. روش‌شناسی تحقیق بر پایه مطالعه تطبیقی و تحلیل محتوای موزه‌های منتخب استوار است. داده‌های مورد بررسی شامل اسناد تاریخی، رویکردهای طراحی و محتوایی موزه‌ها، و تأثیرات فرهنگی و اجتماعی آن‌هاست. در این پژوهش، نمونه‌هایی از موزه‌های جنگ در کشورهایی نظیر نیوزیلند، فرانسه، آلمان، و ایالات متحده مورد بررسی قرار گرفته‌اند تا روندهای طراحی، انتخاب محتوا، و نحوه تعامل با مخاطبان در این موزه‌ها مشخص شود. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که موزه‌های جنگ علاوه بر بازنمایی ابعاد تاریخی و نظامی جنگ، باید به پیامدهای انسانی، اجتماعی و اخلاقی آن نیز توجه ویژه داشته باشند. طراحی فضاهای تعاملی و تجربه‌محور که تفکر انتقادی مخاطبان را برانگیزد و آن‌ها را درگیر کند، یکی از نیازهای اصلی این موزه‌هاست. همچنین، نشان داده شده که استفاده از عناصر بصری و روایتگری خلاقانه، می‌تواند به انتقال بهتر پیام موزه‌ها کمک کند. نتیجه‌گیری تحقیق بر این نکته تأکید دارد که موزه‌های جنگ باید فراتر از نقش تاریخی خود، به عنوان بستری برای بازاندیشی درباره پیامدهای جنگ و گفتمان در زمینه ارزش‌های انسانی و مسئولیت اجتماعی عمل کنند. چنین موزه‌هایی می‌توانند ضمن ارائه دیدگاهی انتقادی نسبت به جنگ، فضایی برای تأمل، یادآوری و یادگیری فراهم آورند.

کلیدواژه‌ها: موزه جنگ، یادبود، طراحی موزه، بازنمایی جنگ، پیامدهای اجتماعی جنگ

۱. استاد گروه تاریخ، دانشگاه ییل، نیوهیون، ایالات متحده آمریکا.
۲. کارشناس ارشد معماری داخلی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. Email: ali.naghib98@gmail.com
* چکیده و واژگان کلیدی توسط مترجم افزوده شده است.

موزه‌های جنگ: سایت‌های نیمه مقدس

در ابتدای این بررسی، به تحلیل ساختار و رویکردهای مورداستفاده در احداث موزه‌های جنگی می‌پردازیم. سپس، مروری بر مجموعه‌ای از موزه‌های جنگی در سراسر جهان که دارای سابقه فعالیت قابل‌توجهی هستند، انجام می‌گیرد. در پایان، به تجزیه‌وتحلیل برخی از مهم‌ترین چالش‌ها و خطراتی که فعالان عرصه موزه‌داری با آن مواجه هستند، پرداخته خواهد شد.

بررسی را با مثال موزه یادبود جنگ اوکلند در نیوزیلند آغاز می‌کنیم. اندکی پس از برقراری آتش‌بس، شورای شهر اوکلند تصمیم گرفت موزه شهری موجود که از سال ۱۸۵۶ به‌عنوان مکانی برای نمایش تاریخ، گیاه‌شناسی و جانورشناسی جزیره شمالی فعالیت می‌کرد را به موزه‌ای یادبود جنگ تغییر دهد. این اقدام برای ادای احترام به ۱۲۹,۰۰۰ نفر از نیوزیلندی‌ها که در جنگ‌ها شرکت کردند و ۱۶,۰۰۰ نفری که در خدمت جان باختند، انجام گرفت. در سال ۱۹۲۰ میلادی، مسابقه‌ای برای طراحی این موزه برگزار شد که برندگان آن، یک تیم متشکل از سه جانباز معلول بودند که در زمان بهبودی از جراحات وارده در گالیپولی[1] و شمال فرانسه با هم آشنا شده بودند. جالب است بدانیم که این موزه، تا آنجا که اطلاعات نشان می‌دهند، تنها موزه جنگی است که توسط جانبازان معلول طراحی و ساخته شده است[2]. موزه در سال ۱۹۲۹ میلادی افتتاح شد و امروزه به‌عنوان یک نهاد موفق به فعالیت خود ادامه می‌دهد.

نکته قابل‌توجه در مورد تصویر مربوط به این موزه این است که آنچه در شکل ۱ نشان‌داده‌شده، خود موزه نیست، بلکه کاریکاتوری است که روزهای نخستین پروژه را به تصویر کشیده است. عنوان این کاریکاتور که در روزنامه آکلند استار[3] به چاپ رسیده، «طرح انتخاب شده برای یک یادبود توسط نابغه خردسال ما» است. این عنوان اشاره به کاریکاتوریست دارد نه به معماران. کاریکاتور مذکور در تاریخ ۱۸ سپتامبر ۱۹۲۰ میلادی، کمی قبل از اعلام نام برندگان طراحی، منتشر شده است.

در گوشه بالای سمت چپ تصویر، طرحی از یک معمار ناامید به نمایش گذاشته شده است که نمادین از پشت‌بام موزه در حال پریدن برای خودکشی است. این تصویر، نوعی طنز بورگسین[4] را مطرح می‌کند و شاید به پیش‌بینی‌های پست‌مدرنیسم در مقیاسی کوچک اشاره دارد. زیر این تصویر، زیرنویسی به این مضمون نقش بسته است: «مجسمه‌ای از یک شهروند برجسته که هر هفته تغییر می‌کند.» سومین نکته قابل توجه، درست در وسط بنا و بالای سردر ورودی موزه قرار دارد که سه نام پیشنهادی برای موزه را نمایش می‌دهد و نهایتاً همه آنها خط خورده‌اند: ابتدا «موزه» و سپس «یادبود»، و در نهایت بخشی از کلمه «موز...» قبل از اینکه نام نهایی «MUSEOMEMORIA»، انتخاب شود. این بخش به نوعی جنون کوچک اشاره می‌کند، اما به مسئله‌ای بسیار جدی تلویح می‌نماید: چه جایگاهی برای جنگ در موزه وجود دارد؟ آیا نباید جنگ تنها در یک یادبود یادآوری شود؟ مرز بین دنیای عادی (موزه) و دنیای مقدس (یادبود) کجا قرار دارد؟ در ادامه، کاریکاتور مذکور به مشکل دیگری نیز اشاره دارد. موزه‌های جنگ به‌عنوان پروژه‌های سرمایه‌ای، به طور اجتناب‌ناپذیری از یک سو درگیر سیاست‌های شهری، منطقه‌ای و ملی و از سوی دیگر درگیر تجارت می‌شوند. این موزه‌ها که مکان‌هایی مقدس محسوب می‌شوند، با موزه‌های معمولی که به جمع‌آوری و نمایش اشیا می‌پردازند، متفاوت است. این تفاوت‌ها سبب بحث‌ها و تردیدهایی در مورد انتخاب نام می‌شود که در نهایت به پذیرش یک نام ترکیبی ناممکن و نامتجانس منتهی می‌شود.

جالب است که نام «موزه یادبود جنگ» در آکلند، نقشی تأثیرگذار در الهام بخشیدن به انتخاب نام «موزه یادبود هولوکاست» در واشنگتن دی. سی داشته است و بازتاب‌دهنده همان ترکیب از عناصر مقدس و دنیوی در تفکر برنامه‌ریزان است. اما نباید وانمود کنیم که عناصر دنیوی وجود ندارند: شخصیت‌های برجسته باید به میدان بیایند؛ سرمایه باید جمع‌آوری شود؛ طرح‌ها باید انتخاب شوند؛ قراردادها باید پیشنهاد و امضا شوند؛ و زمانی که (به طور اجتناب‌ناپذیر) به منابع مالی بیشتری نیاز باشد، باید دوباره حمایت عمومی را جلب کرد. تمامی این مراحل طی دهه‌ای که برای ساخت موزه یادبود جنگ آکلند صرف شد، به وقوع پیوست. وقتی بودجه به اتمام رسید، کمپین‌های عمومی برای تأمین مالی بنای یادبود مقابل ورودی آغاز شد.

SUGGESTED DESIGN FOR MEMORIAL, BY OUR INFANT PRODIGY.
(Submitted with no apologies to the Architects' Association.)

شکل ۱. اف. اچ. کامبرورث،
(منتشر شده در «ستاره آکلند»، ۱۸ سپتامبر ۱۹۲۰ با تشکر از کتابخانه الکساندر ترنبول، ولینگتون، نیوزیلند)

این کاریکاتور سؤالات متداول و کاملاً مادی‌گرایانه را مطرح می‌کند که به دو جنبه دیگر از چالش‌های ساخت یک موزه جنگ اشاره دارد: وظیفه دوگانه انتخاب و نمایش اشیا و تصاویر نمایندگی، و همچنین هدف اجتناب‌ناپذیر جذب بازدیدکننده. در یکی از تبلیغاتی که در سمت راست، نزدیک به تصویری از یک زرافه آمده، این فراخوان دیده می‌شود: «بیا و حیوانات وحشی را ببین». همچنین، بر فراز در دیگری نوشته‌ای با این مضمون آمده است: «حشرات و سوسک‌ها — ورودی دیگر». در پایین کاریکاتور، مردی خسته که برای جستجوی ثمربخش به یک میکروسکوپ بزرگ تکیه داده، به تصویر کشیده شده است با این توضیح که «سرباز بازگشته‌ای که پس از جستجویی بی‌ثمر برای یافتن معنای جنگ، خسته و فرسوده شده است.».

شخصیت سرباز بازگشته که احتمالاً پس از بازدید از موزه و تلاش بی‌وقفه برای یافتن ردپایی از جنگ — هر معنایی که داشته باشد — از شدت تلاش از پا درآمده، توجه خاصی را به خود جلب می‌کند. این تصویر ما را با مجموعه‌ای از پرسش‌های دشوار مواجه می‌کند: چگونه باید جنگ را به تصویر کشید؟ چه چیزهایی برای نمایش درگیری مسلحانه ضروری هستند و چه چیزهایی از چنین نمایش‌هایی حذف می‌شوند؟ آیا موزه‌های جنگ باید به شکلی باشند که سربازان آن را تأیید کنند؟ اگر سربازان با آن مخالف باشند، چه باید کرد؟ آیا آن‌ها حق دارند که درباره نمایش «جنگ خودشان» نظر نهایی را بدهند؟ چنین پرسش‌هایی کاملاً عملی است. برای مثال، کهنه سربازان جنگ جهانی دوم در ایالات متحده در سال ۱۹۹۵ مدیر موزه ملی هوا و فضا در واشنگتن را وادار کردند یکی از نمایش‌های مربوط به انولا گی — هواپیمایی که هیروشیما را بمباران کرد — را کنار بگذارد و نسخه دیگری جایگزین کند. این اتفاق پرسشی بنیادین را مطرح می‌کند: چه کسی مالک حافظه جنگ است؟ آیا این حافظه به سربازان که مستقیماً درگیر بوده‌اند، تعلق دارد یا بخشی از تاریخ جمعی است که جامعه گسترده‌تری باید به آن دسترسی داشته باشد؟

این کارتون طنزآمیز به طور مستقیم به چالش‌های موجود در موزه‌های جنگ می‌پردازد که شامل انتخاب نمادها و اشیای نماینده‌ای است که باید به‌گونه‌ای انتخاب و چیدمان شوند تا از بروز اختلاف‌نظر، به‌ویژه در میان کهنه سربازان، جلوگیری کند و درعین‌حال، توجه عمومی را جلب نموده و تعداد کافی بازدیدکننده را برای تأمین هزینه‌های جاری دعوت کند. انتخاب‌های زیبایی‌شناختی و مسائل مربوط به انتخاب اشیاء، همچنین طراحی

مسیرهای بازدید به‌گونه‌ای که بازدیدکنندگان را در مسیر پیگیری تاریخ جنگ هدایت کنند، از اجزای اساسی عملیات ایجاد یک موزه جنگ به شمار می‌روند. اگر بازدیدکنندگان، همانند سرباز بازگشته در کارتون، نتوانند جنگ را در موزه بیابد، این امر نه‌تنها موجب کاهش علاقه‌مندی آن‌ها خواهد شد، بلکه احتمال دارد که دیگران نیز از آن روی‌گردان شوند.

و بااین‌حال، یک نتیجه بنیادی وجود دارد که هر کسی که در یک موزه جنگ کارکرده باشد، در اعماق وجود خود به آن واقف است: همه موزه‌های جنگ در نمایش «جنگ» شکست می‌خورند، زیرا درگذشته و حتی امروز، هیچ توافقی درباره اینکه جنگ چه بود و «واقعاً چگونه بود» وجود ندارد. از این منظر، موزه‌های جنگ مانند محفظه‌های ابر در فیزیک ذرات هستند؛ آن‌ها ردپاها و مسیرهایی را که از برخوردهایی درگذشته‌ای دور باقی‌مانده‌اند نشان می‌دهند. موزه‌های جنگ هرگز خود جنگ را توصیف نمی‌کنند؛ بلکه تنها درباره ردپاهای آن در نقشه زندگی ما سخن می‌گویند.

بسیاری از این ردپاها ما را به میدان‌های نبردی که مردان در آن‌ها جنگیده‌اند و گورستان‌هایی که قربانیان در آن آرمیده‌اند، بازمی‌گردانند. به همین دلیل، این مکان‌ها به‌عنوان نوعی فضای نیمه‌مقدس، یک موزه یادمانی توصیف می‌شوند. در فرانسه، پروژه‌ای وجود دارد که عنصر سومی را به این ترکیب اضافه می‌کند: موزه‌ای به نام «Historial de la Grande Guerre» که موزه‌ای تاریخی‌ـ یادبودی از جنگ بزرگ است. این واژه نوآورانه نشان‌دهنده میدان نیرویی میان تاریخ و حافظه است که موضوع جنگ را احاطه کرده و بر نیاز به احترام به لایه‌های گوناگون احساسی که نمایش جنگ با آن‌ها درگیر می‌شود، تأکید دارد. موزه‌های جنگ درباره رویدادهای واقعی هستند که هرگز نمی‌توانند آن‌ها را به طور کامل توصیف کنند، نه به این دلیل که طراحان محدود هستند، بلکه به این دلیل که خود موضوع جنگ از هر چارچوب متعارفی که برای کنترل آن تعریف شده، فراتر می‌رود. اگر موزه‌ای بتواند ماهیت متغیر و سیال جنگ را نشان دهد — تمایل جنگ به فرار از درک و کنترل انسانی — آنگاه وظیفه خود را به‌خوبی انجام داده است. اگر موزه‌ای به‌عنوان محلی برای پرسشگری عمل کند و بازدیدکنندگان را وادار به طرح این سؤال کند که «آیا نمایش جنگ ممکن است؟»، ممکن است برخی را از خود دور کند، اما کنجکاوی دیگران را برمی‌انگیزد و اگر موزه جنگی، بتواند به‌عنوان نوعی قطب‌نمای فرهنگی عمل کند و بازدیدکنندگان را به دیگر مکان‌ها و ردپاهای جنگ در چشم‌انداز ما هدایت کند، آنگاه این شانس را دارد که به عنصری پایدار در موج حافظه جمعی عصر ما تبدیل شود.

جنگ، به دلیل طبیعت نیمه‌مقدس موزه‌ها، در این مکان‌ها جایگاهی مناسب یافته است. موزه‌ها به‌عنوان نگهبان داستان‌هایی عمل می‌کنند که هویت ما و جایگاهمان در جهان را شکل می‌دهند. با کاهش نقش کلیساهای سنتی در بسیاری از نقاط جهان به‌عنوان مراکزی برای بررسی مسائل اخلاقی، سؤال این است که چگونه و کجا می‌توان سؤالات اخلاقی پیچیده درباره جنگ را مطرح کرد؟ موزه‌ها جایی هستند که ما پرسش‌هایی را مطرح می‌کنیم که دیگر در حوزه آیین‌های مذهبی و روحانیت جایی ندارند.

موزه‌های جنگ دو جنگ جهانی

حال که به نقش اجتماعی و اخلاقی موزه‌های جنگ پرداختیم، بیایید نگاهی سریع به برخی از آن‌ها بیندازیم. کافی است کمی به اطراف نگاه کنیم تا دریابیم که موزه‌های جنگ مدت‌ها پیش از عصر جنگ‌های تمام‌عیار وجود داشتند، اما درگیری‌های ۱۹۱۴—۱۹۱۸ و ۱۹۳۹—۱۹۴۵ بودند که این موزه‌ها را در سراسر جهان گسترش دادند. همزمان با گورستان‌ها، موزه‌های جنگ نیز درحالی‌که درگیری‌ها هنوز ادامه داشتند، به وجود آمدند. در سال ۱۹۱۷، موزه جنگ امپریال[۵] تأسیس شد و یک دهه بعد در لمبث مستقر شد تا اشیای مربوط به جنگ، از تسلیحات گرفته تا نامه‌نگاری‌ها، برای آیندگان جمع‌آوری و حفظ شوند. جالب آنکه، این موزه در محوطه‌ای واقع شده بود که پیش‌تر محل تیمارستان معروف بِدلَم[۶] بود (Kavanagh, 1988, 77; Borg, 1991, 140; Ffoulkes, 1939). در فرانسه، ابتکاری مشابه در دوران جنگ برای حفظ آثار جنگ بزرگ سبب ایجاد یکی از بزرگ‌ترین کتابخانه‌ها و آرشیوهایی شد که تا امروز همچنان مورداستفاده قرار می‌گیرد: کتابخانه مستندات بین‌المللی معاصر[۷] در دانشگاه پاریس— ایکس، نانتر[۸]، در استرالیا، موزه‌ای جنگی تأسیس شد که اکنون به نام یادمان جنگی استرالیا شناخته می‌شود. این موزه در اکتبر ۱۹۱۷ راه‌اندازی شد و از سربازان دعوت شد تا اشیایی را برای نمایش در این موزه

ارسال کنند. کِن اینگلیس، مورخ، یکی از پاسخ‌های طعنه‌آمیز یک سرباز استرالیایی (که در فرهنگ عامه به آن‌ها "Digger" می‌گویند) را نقل می‌کند: «فرمانده کل ارتش اخیراً درخواست کرده که اشیایی برای موزه جنگی استرالیا ارسال شود، به‌ویژه آن‌هایی که ابزارهای وحشتناک استفاده‌شده علیه سربازان در جنگ را نشان دهند. چرا از تمام پلیس‌های نظامی عکس نمی‌گیرند و برای موزه نمی‌فرستند؟» (Aussie, 1918; Inglis, 1985, 100).

۲۵ سال دیگر طول کشید تا «یادبود جنگ استرالیا[۹]» در پایتخت این کشور، کانبرا، افتتاح شود. چارلز بین[۱۰]، تاریخ‌نگار رسمی جنگ استرالیا که همراه با نیروهای «ANZAC» در گالیپولی و فرانسه حضور داشت، هدایت ساخت و طراحی این موزه را بر عهده گرفت. این موزه به‌عنوان یادمان ملی جنگ نیز شناخته می‌شود. ساختمان اصلی موزه به‌صورت الهام‌گرفته از ایاصوفیه طراحی شده است و دیوارهای امتداد یافته آن که اکنون به سمت پارلمان استرالیا قرار دارند، نام تمام کسانی که در دو جنگ جهانی جان باخته‌اند را فهرست کرده است. در داخل موزه، دیوراماها[۱۱] یا مدل‌های مقیاسی از میدان‌های نبرد گالیپولی، فلسطین و آلمان به نمایش گذاشته شده‌اند. این نمایشگاه‌های با دقت ساخته‌شده، بازنمایی‌های قدرتمند و دقیقی از چشم‌اندازهای فیزیکی نبرد ارائه می‌دهند و مردگان و مجروحان هر دو طرف را به تصویر می‌کشند.

با نگاهی دوباره به موزه یادبود آکلند، در مقایسه با «یادبود جنگ استرالیا» در کانبرا تفاوت‌های معناداری به چشم می‌آید. درحالی‌که موزه آکلند تحت اداره دفتر داخلی فعالیت می‌کند، موزه کانبرا توسط وزارت امور کهنه سربازان اداره و نگهداری می‌شود. این تفاوت در ارائه محتوا بسیار مشهود است؛ موزه اوکلند فضای گسترده‌ای را به روایت تاریخ جنگ‌های مائوری اختصاص داده است، درحالی‌که یادمان جنگی استرالیا هیچ اثری از کارزار طولانی خشونت نژادی علیه بومیان ندارد؛ خشونتی که از زمان آغاز سکونت سفیدپوستان در قرن هجدهم همواره بخشی از تاریخ استرالیا بوده است. یادمان جنگی استرالیا مکانی مقدس است که داستانی مقدس را روایت می‌کند، اما بدون آن لکه‌هایی که ارائه یک روایت کامل از تاریخ جنگ در استرالیا ناگزیر با خود به همراه می‌آورد. در مقابل، موزه آکلند به‌صراحت به گذشته‌ای خشن اذعان می‌کند. این شفافیت ممکن است هم به‌عنوان علت و هم به‌عنوان نتیجه‌ای از درجه بالاتر ادغام نیوزیلندی‌های رنگین‌پوست در جامعه آنها، در مقایسه باتجربه استرالیا، دیده شود. به نظر می‌رسد که این تفاوت‌ها نشان‌دهنده تأثیر فرهنگی و اجتماعی چشمگیری است که موزه‌های جنگ می‌توانند داشته باشند.

موزه‌های آکلند و کانبرا به‌وضوح نشان می‌دهند که موزه‌های جنگ همواره به نحوی به‌عنوان یادبودهای جنگ عمل کرده‌اند، اگرچه تعادل بین ارج‌نهادن به کشته‌شدگان و نمایش اشیای نماینده‌ی جنگ در هر کدام از آنها به شکلی متفاوت برقرار شده است. در آلمان، ابتکار عمل یک صنعتگر به نام ریچارد فرانک باعث تأسیس کتابخانه جنگ[۱۲] شد که اکنون به نام «کتابخانه تاریخ معاصر»[۳۱] در اشتوتگارت شناخته می‌شود (Frank, 1915). در فرانکفورت، مدیر موزه تاریخی مسئولیت نگهداری مجموعه‌ای دیگر از مستندات و آثار مرتبط با جنگ جهانی اول در آلمان را بر عهده داشت (Hoffmann, 1976). کتابخانه دانشگاه کمبریج نیز با دعوت از خوانندگان و فروشندگان برای ارسال کتاب‌ها و جزوات چاپی مرتبط با جنگ، آنها را به‌عنوان بخشی از «مجموعه جنگ کمبریج[۱۴]» حفظ کرده است (Adam Matthew Publications, n.d.). تلاش‌های مشابه در کتابخانه عمومی نیویورک سبب ایجاد مجموعه‌ای از آثار جنگی شد. موزه جنگ کانادا که در سال ۱۹۴۲ به طور رسمی تأسیس شد، شامل آرشیوها و اشیای مرتبط باتجربه جنگ کانادا است.

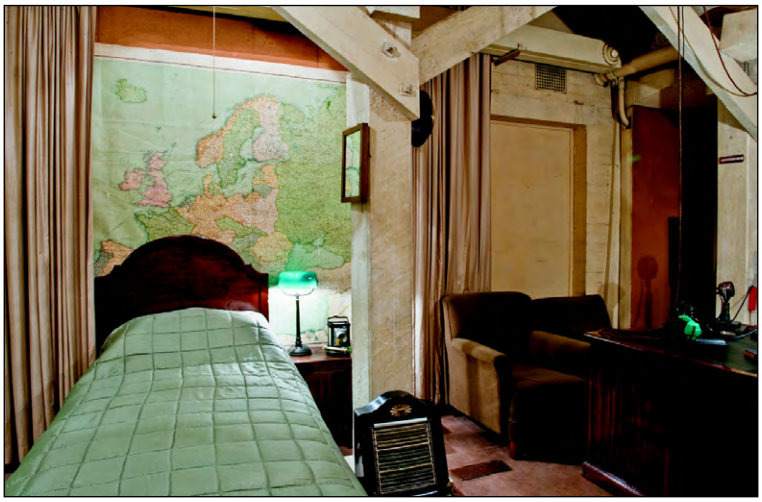
موزه‌های جنگ ابتدا به‌منظور ادای احترام به مردان و زنانی که آزمون‌های دشوار جنگ را متحمل شده‌اند، ایجاد شدند. بااین‌حال، این موزه‌ها به‌ندرت فضای کافی برای ثبت تاریخ جنبش‌های ضدجنگ فراهم می‌آورند و در نمایش سلاح‌ها و صحنه‌های میدان نبرد، گرایش به پاک‌سازی و تلطیف تصویر جنگ دارند. در دهه‌های نخستین پس از آتش‌بس ۱۹۱۸، نگرانی‌هایی نسبت به جریحه‌دار شدن احساسات کسانی که هنوز در حال سوگواری بودند، موجب شد که کدهایی برای انتخاب نمایش‌های «مناسب» از جنگ پدید آیند؛ بنابراین، موزه‌های جنگ هرگز به طور کامل بی‌طرف نیستند، بلکه به شیوه‌های متفاوتی تاریخ را بازنمایی می‌کنند که می‌تواند بر اساس دیدگاه‌ها و ارزش‌های خاص سیاسی و اجتماعی شکل گرفته باشد.

پس از جنگ، گرایش جنگ‌طلبانه برخی از موزه‌ها توسط ارنست فریدریش[۱۵]، یک فعال صلح‌طلب، به‌شدت مورد نقد قرار گرفت. فریدریش در سال ۱۹۲۴ میلادی یک موزه ضدجنگ در برلین تأسیس کرد که مجموعه‌ای از اسناد و تصاویر هولناک را شامل می‌شد؛ تصاویری که تمام جنبه‌هایی را که توسط مجموعه‌های رسمی نادیده گرفته شده

بود، به نمایش می‌گذاشت. این موزه با نمایش تصاویر گرافیکی و شوکه‌کننده از خشونت‌های انسانی در جنگ، به چگونگی گزینشی بودن موزه‌های جنگ و سانسور نانوشته اما قدرتمند تصاویر ناخوشایند جنگ اشاره می‌کرد (Friedrich, 1987). متأسفانه، این موزه در دوران به‌قدرت‌رسیدن نازی‌ها تخریب شد. در سال ۱۹۸۲، نوه‌ی فریدریش اقدام به بازگشایی این موزه در برلین کرد.

موزه‌های جنگ جهانی دوم عمدتاً الگوهایی را که در دوران جنگ جهانی اول شکل‌گرفته بودند، دنبال کردند. درون‌مایه اصلی این موزه‌ها، تقدیر و تجلیل از خدمت و فداکاری افرادی بود که در تمامی رده‌ها متحد شده و قدرت‌های محور را شکست داده بودند. یک قاعده نانوشته در طراحی نمایش‌های این موزه‌ها وجود داشت که از نمایش تصاویر ناخوشایند یا شوک‌آور جلوگیری می‌کرد؛ بدین معنا که وقتی اجساد نمایش داده می‌شدند، به نحوی آراسته و دست‌نخورده به نظر می‌رسیدند. بسیاری از این موزه‌ها، اسلحه‌ها یا هواپیماها را به‌عنوان محور اصلی فضای نمایشگاهی خود قرار می‌دهند که همچنان برای گروه‌های زیادی از بازدیدکنندگان، به‌ویژه دانش‌آموزان، جذابیت قابل‌توجهی دارد.

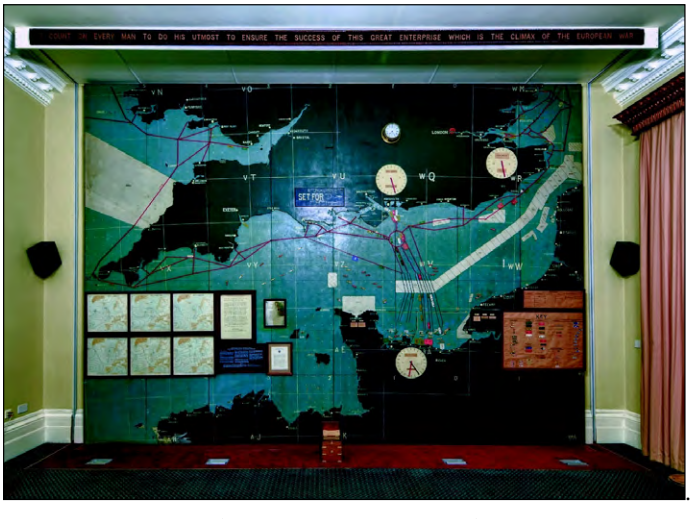
موزه‌های جنگ جهانی دوم تا حدی به‌عنوان راهنمایانی برای بازدیدکنندگان از میدان‌های نبرد و بازسازی وقایع کلیدی نظیر تهاجم به اروپا در روز «D-Day» (۶ ژوئن ۱۹۴۴ میلادی) و آزادسازی بعدی اروپا که به‌روز پیروزی در اروپا «VE Day» در ۸ مه ۱۹۴۵ میلادی انجامید، طراحی شده‌اند. این موزه‌ها، از لندن تا پاریس، به‌عنوان ایستگاه‌هایی در یک زیارت به‌سوی مکان‌هایی مقدس به نظر می‌رسند. به‌عنوان‌مثال، در موزه جنگ امپریال لندن، بخشی از نمایشگاه دائمی طبقه همکف که در سال ۱۹۹۰ میلادی افتتاح شد و تحت عنوان تجربه «Blitz» شناخته می‌شود، در کنار نمایشگاه «Trench» مربوط به جنگ جهانی اول قرار دارد (Todman, 2005, 216–17). این نمایشگاه بازدیدکنندگان را به یک فضای تاریک و هشداردهنده هدایت می‌کند، جایی که بمباران هوایی لندن طی سال‌های ۱۹۴۰ ـ ۱۹۴۱ میلادی را می‌توان شنید و دید، همراه با هشدارهایی از یک راهنمای موزه با لهجه کوکنی (*Cockney*). چند مایل دورتر، موزه جنگ *امپریال* دفاتر زیرزمینی که توسط وینستون چرچیل[۱۶] و کارکنانش در طول بمباران استفاده می‌شد، را حفظ کرده است (شکل ۲). در سمت شرق، بر روی رودخانه تیمز، «HMS Belfast»، یک موزه شناور دائمی است که به بازدیدکنندگان امکان می‌دهد اطراف یکی از کشتی‌های جنگی که ساحل نرماندی را در روز «D-Day» بمباران کرده بود، قدم بزنند. این موزه‌ها نه‌تنها به‌عنوان منابع آموزشی عمل می‌کنند، بلکه به‌عنوان مکان‌هایی برای تجربه‌ی شخصی و عمیق تاریخی نیز شناخته می‌شوند.



شکل ۲. اتاق‌خواب زیرزمینی چرچیل، اتاق‌های جنگ کابینه، لندن
منبع: موزه جنگ امپریال، لندن

یک ساعت به سمت شمال لندن، زائران فرصت بازدید از دو مکان مهم مرتبط با جنگ جهانی دوم را موزه جنگ امپریال در داکسفورد، نزدیک کمبریج، میزبان مجموعه‌ای از هواپیماهایی است که در نبرد بریتانیا شرکت داشته‌اند. چندمایلی دورتر، در مدینگلی، قبرستان جنگی آمریکایی واقع شده است که پیکر بسیاری از خلبانانی

که این هواپیماها را هدایت می‌کردند و در جنگ جان خود را ازدست‌داده‌اند، در آن به خاک سپرده شده است.
در فاصله نیم ساعتی به سمت غرب لندن، موزه‌ای در بلچلی پارک وجود دارد که توسط یک بنیاد خصوصی اداره می‌شود. این موزه به تلاش‌های موفقیت‌آمیزی می‌پردازد که در آنجا برای شکستن کدهای آلمانی در زمان جنگ جهانی دوم انجام شد. این کدها برای حفظ ارتباطات محرمانه میان هیتلر و فرماندهی عالی آلمان و بین فرماندهان و سربازان در خشکی، دریا و هوا استفاده می‌شدند. بازدیدکنندگان در این موزه می‌توانند دستگاه‌هایی را ببینند که برای رمزگشایی از ماشین‌های انیگما[۱۷] طراحی شده‌اند. این دستگاه‌ها از سیستمی با سه تا دوازده روتور استفاده می‌کردند که روزانه به‌صورت تصادفی تنظیم می‌شدند. دولت بریتانیا تعدادی از این ماشین‌ها را در اختیار داشت و با معکوس کردن فرایند رمزنگاری، پیام‌های رمزگذاری شده را به متن اصلی به زبان آلمانی بازمی‌گرداند. کلید رمزگشایی، یافتن تنظیمات روتورهای استفاده شده در هر پیام بود. تیمی از رمزگشایان بریتانیایی، لهستانی و آمریکایی این کد را شکستند که بخشی از این تلاش‌ها با ساخت کلازوس، یکی از اولین کامپیوترها، انجام شد و اکنون نمونه‌ای از آن در این موزه به نمایش گذاشته شده است. وینستون چرچیل توانست دستورات نبرد هیتلر را تنها یک روز پس از ارسال آن به نیروهای نظامی دریافت کند، درحالی‌که نازی‌ها هیچ‌گاه از این موضوع آگاه نشدند. قهرمانان این جنگ مخفی، غیرنظامیان بودند، از جمله ریاضی‌دان برجسته بریتانیایی آلن تورینگ[۱۸] که کار او به نجات جان‌های بسیاری کمک کرد، به‌ویژه ملوانان در کاروان‌های اقیانوس اطلس شمالی که خطوط تأمین را باز نگه می‌داشتند. این کاروان‌ها از موقعیت زیردریایی‌ها و زمان و مکان حملات آتی آگاه بودند. تا حد زیادی، نتیجه نبرد اقیانوس اطلس به این جنگ مخفی بستگی داشت که داستان آن در این موزه روایت می‌شود.
پس از بازدید از موزه‌های بلچلی پارک، زائران می‌توانند سفر خود را به سمت جنوب ادامه دهند تا به ساوت‌ویک هاوس نزدیک وینچستر برسند، جایی که در زمان جنگ جهانی دوم، به‌عنوان مقر فرماندهی عالی متفقین خدمت کرده است. در این مکان، ژنرال آیزنهاور تصمیم به آغاز تهاجم به نورماندی را گرفت. نقشه‌ای از جنوب انگلستان و نورماندی که در آن زمان توسط فرماندهی عالی استفاده شد، بازسازی و بر روی دیوار مربوط به آن دوره نصب شده است. (شکل ۳) در پورتسموث، موزه‌ای به نام «D-Day museum» وجود دارد که شامل گل‌دوزی اورلرد[۱۹] است، این اثر هنری به‌عنوان دنباله‌ای مدرن بر فرشینه معروف «تاپستری بایو[۲۰]» در آن‌سوی کانال مانش است و داستان فرود نورماندی را در قالبی شبیه به کتاب‌های کمیک به تصویر می‌کشد.



شکل ۳. اتاق نقشه، خانه ساوتویک
منبع: موزه پلیس نظامی سلطنتی، کریس لور

بازدید از سواحل نورماندی پس از فرود روز ـ دی برای بازدیدکنندگان باوجود موزه‌های متعددی که در نقاط کلیدی فرانسه قرار گرفته‌اند، آسان‌تر شده است. یکی از این موزه‌ها موزه چتربازان در سنت ـ مر ـ اگلیز[۲۱] است، جایی که لشکرهای ۸۲ و ۱۰۱ هوابرد آمریکا در شبی که به فرود اصلی ختم شد، فرود آمدند تا جناح‌های نیروهای مهاجم را محافظت کنند و از رسیدن نیروهای کمکی آلمان به منطقه جلوگیری کنند. همچنین، موزه‌ای در نزدیکی ساحل یوتا

و یک موزه دیگر در بایو وجود دارد که به نبرد نورماندی می‌پردازند. در آرومانش که بخشی از فرود بریتانیایی‌ها بود، «موزه پیاده‌سازی[۲۲]» تأکید دارد بر نمایش دستاوردهای مهندسی مرتبط با ساخت «بنادر مولبری». این بنادر عظیم شناور در بریتانیا ساخته شده و از طریق کانال مانش به محل موردنظر منتقل و سپس غرق شدند تا امکانات تخلیه نیروها و تدارکات را از روز دی به بعد فراهم آورند. یکی از این بنادر در بخش آمریکایی ساحل ایجاد شده بود که در طوفان شدید میانه ژوئن ۱۹۴۴ میلادی تخریب شد. باقی‌مانده‌های سازه‌های فلزی زنگ‌زده و بزرگ که بخشی از این بندر مصنوعی را تشکیل می‌دهند، هنوز هم در ساحل و نزدیکی آن قرار دارند و خود به یادبودهایی از آن دوران تبدیل شده‌اند. (شکل ۴)

هدف از بررسی این مسیر خاص، تأکید بر جنبه‌های نظامی برجسته‌شده در موزه‌ها و نمایشگاه‌های مرتبط با جنگ جهانی دوم است. این پدیده تنها محدود به یک منطقه یا کشور نیست؛ در سراسر جهان، موزه‌های متعددی وجود دارند که تمرکز اصلی خود را بر داستان‌های پرسنل نظامی و نبردهای کلیدی قرار داده‌اند، و این داستان‌ها را از طریق روایت‌های بصری جذاب به تصویر می‌کشند. این رویکرد نه‌تنها به تقویت فهم عمومی از جنگ‌ها کمک می‌کند، بلکه نشان‌دهنده یک الگوی مستمر در نحوه بازنمایی دو جنگ جهانی است.

در ربع آخر قرن بیستم، موزه‌های جنگ شروع به تحولی قابل‌توجه کردند که تأکید بیشتری بر برجسته‌سازی قربانیان غیرنظامی جنگ‌ها و نقش آنها در کنار نیروهای نظامی در تلاش‌های جنگی کشورهای درگیر داشت. ظهور هولوکاست به‌عنوان یک موضوع مرکزی در مطالعه تاریخ جنگ جهانی دوم نقش بسزایی در این تحول ایفا کرد.

دلایل تبدیل‌شدن هولوکاست به یک موضوع مرکزی در فرهنگ معاصر، بسیار پیچیده و متنوع است و بررسی آن فراتر از حوزه این مقاله است (Wieviorka, 1998). بااین‌حال، از دیدگاه موضوع ما، نکته مهم این است که باگذشت زمان، نادیده‌گرفتن هولوکاست در موزه‌ها و نمایشگاه‌های عمومی مرتبط با جنگ جهانی دوم دشوار شده است. درحالی‌که برخی موزه‌ها تنها به‌صورت گذرا به هولوکاست اشاره می‌کنند، برخی دیگر فضاهای خود را بازطراحی کرده‌اند تا تصاویر و روایاتی از قربانیان غیرنظامی جنگ، به‌ویژه یهودیان کشته شده در اروپا، را به نمایش بگذارند.

شکل ۴. سواحل آرومانش، باقی‌مانده‌های بنادر مالبری
منبع: www.panoramio.com/photo/۴۹۰۲۲۲۶۳ (عمو استیو)

در سال ۲۰۰۰ میلادی، موزه جنگ امپریال یک نمایشگاه دائمی در مورد هولوکاست را در طبقه‌ای جداگانه و بالاتر از گالری‌های بیشتر نظامی موزه افتتاح کرد. این نمایشگاه شامل دیورامای طولانی و دقیقی است که بخشی از آشویتس، از جمله ورودی قطارهای راه‌آهن و مسیر منتهی به اتاق‌های گاز را به تصویر می‌کشد. بازدیدکنندگانی که تمایل دارند جنگ را از منظر نبرد نظامی بین نیروهای مسلح درک کنند، می‌توانند این برداشت را در طبقه همکف دنبال کنند. اما همچنین فرصتی فراهم شده تا از طریق آسانسور به سطح دیگری بروند و با جنایات جنگی و تراژدی‌های انسانی که در دوران جنگ رخ‌داده، مواجه شوند. (شکل ۵)

در موزه جنگ امپراتوری، میان نمایشگاه‌های قدیمی‌تر و نمایشگاه جدید مربوط به هولوکاست، طبقه‌ای به هنر جنگ اختصاص‌یافته است در یک‌سوی این طبقه، آثاری به‌نمایش‌درآمده که در طول دو جنگ جهانی و درباره آن‌ها در طول قرن گذشته خلق شده‌اند. بیشتر این آثار، اگرچه نه همه آن‌ها، بر تجربه جنگ سربازان متمرکز است. در مقابل، در سال ۲۰۰۹ میلادی، گالری‌ای تحت عنوان «ناگفته‌ها: هنرمند به‌عنوان شاهد هولوکاست» افتتاح شد که آثار هنری مرتبط با هولوکاست را از مجموعه دائمی موزه به نمایش گذاشت. این گالری‌ها نشان‌دهنده توسعه مهمی در نمایش‌های عمومی جنگ هستند. در راستای توسعه دامنه دسترسی موزه، نمایشگاهی دیگر در طبقه‌ای بالاتر از نمایشگاه هولوکاست برپا شده است که به موضوعات جنگ، درگیری‌های مسلحانه، حقوق بشر و نسل‌کشی‌ها پس از سال ۱۹۴۵ میلادی می‌پردازد.

در جاهای دیگر نیز روندهای مشابهی مشاهده می‌شود. در موزه یادبود کان[۲۳] که به جنگ جهانی دوم اختصاص دارد و در شهری واقع شده که تقریباً به طور کامل در جریان نبرد نرماندی در سال ۱۹۴۴ ویران شد، بخشی به روایت تاریخ هولوکاست اختصاص داده شده است. علاوه بر این، به بازدیدکنندگان گذرنامه حقوق بشر ارائه می‌شود که به طور واضح پیوندی میان نمایش‌های جنگ و نظام جدید حقوق بشر در اروپا به‌عنوان نوعی رد صلح‌طلبانه گذشته برقرار می‌کند.

در آمستردام، «خانه آنه فرانک» که زمانی مخفیگاه او و خانواده‌اش در طول جنگ جهانی دوم بود، اکنون به‌عنوان موزه عمل می‌کند. طبقه بالای این موزه به نمایش سه ویترین شیشه‌ای اختصاص دارد که متن اصلی دفتر خاطرات آنه فرانک در آن‌ها نگهداری می‌شود. در طبقه همکف، فیلمی با موضوع تحمل و مدارا در جامعه هلند معاصر به نمایش درمی‌آید. این نمایشگاه‌ها تغییر تمرکز موزه‌ها از نمایش‌های صرفاً نظامی به‌سوی بررسی پیامدهای انسانی، اخلاقی، و اجتماعی جنگ و تأکید بر حقوق بشر را نشان می‌دهند.

برخی از موزه‌ها به گرامی‌داشت قربانیان جنایات جنگی نازی‌ها در مکان‌هایی که این جنایات رخ داده‌اند، اختصاص یافته‌اند. در شهر لیدیتسه[۲۴] که در طول جنگ جهانی دوم به دستور نازی‌ها به‌تلافی حمله عوامل چک به رهبر اس اس، راینهارد هایدریش[۲۵]، به طور کامل نابود شد، اکنون موزه‌ای وجود دارد که به یادبود قربانیان این جنایت جنگی اختصاص‌یافته است.

در فرانسه، در سال ۱۹۴۴ میلادی، هنگ «*Das Reich*» که از کهنه‌سربازان جنگ در جبهه روسیه بود، در حال حرکت به سمت شمال از تولوز برای شرکت در دفاع از نرماندی بود. در جریان این حرکت، سربازان این هنگ حدود ۶۰۰ نفر از اهالی یک روستای کوچک فرانسوی به نام اورادور–سور–گلان[۲۶] را به درون کلیسای روستا راندند و سپس کلیسا را به آتش کشیدند. ویرانه‌های این کلیسا به‌عنوان یادبودی دائمی از قربانیان این حادثه حفظ شده است. بازدیدکنندگان می‌توانند در «مرکز خاطرات اورادور[۲۷]» که در شهر بازسازی‌شده واقع شده است، اطلاعات بیشتری درباره این تراژدی کسب کنند.

شکل ۵. نمایشگاه هولوکاست، ورودی، موزه جنگ امپریال، لندن
منبع: موزه جنگ امپریال، لندن

موزه‌هایی نیز در «اردوگاه‌های تمرکز داخاو[۲۸]» ، واقع در نزدیکی مونیخ، و اردوگاه مرگ[۲۹]، در نزدیکی کراکوف، وجود دارند. این موزه‌ها نه‌تنها تاریخچه و شواهد جنایات نازی‌ها را به نمایش می‌گذارند، بلکه باهدف یادآوری و گرامیداشت خاطرات قربانیان، به آموزش بازدیدکنندگان درباره ابعاد انسانی و اخلاقی این وقایع نیز می‌پردازند. داستان قربانیان جنگ به قتل‌عام یهودیان اروپا محدود نمی‌شود. موزه‌های اولیه عمدتاً بر این جنبه از جنگ تمرکز داشتند. بااین‌حال، شهر سنت پترزبورگ دارای یک قبرستان وسیع و یادبودهایی است که به یاد نزدیک به یک میلیون مرد و زنی که در محاصره این شهر از ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۳ میلادی جان باختند، ساخته شده است. شهر هیروشیما نیز از سال ۱۹۵۵ میلادی موزه صلحی دارد که به یاد قربانیان بمباران اتمی تأسیس شده است. اما این مکان‌های یادبود اغلب بر جنبه‌های جنایت‌آمیز جنگ تمرکز داشتند. آنچه در دهه‌های اخیر تغییر کرده، روایت‌هایی است که موزه‌ها برای توصیف ماهیت جنگ در انواع مختلف به کار می‌برند.

نمایش‌های بصری مربوط به دو جنگ جهانی به‌تدریج و همگام با تغییرات در برداشت‌های عمومی از ماهیت و پیامدهای این جنگ‌ها تکامل یافته‌اند. یکی از نتایج ورود هولوکاست به روایت تاریخی دو جنگ جهانی، بازنگری جنبه‌های پیش‌تر نادیده گرفته‌شده جنگ جهانی اول است. به‌عنوان نمونه، در سال ۱۹۹۵ میلادی، موزه نسل‌کشی ارامنه در ایروان، پایتخت ارمنستان، افتتاح شد. همچنین، موزه‌ای مشابه در سال ۲۰۱۱ میلادی در واشنگتن دی‌سی تأسیس خواهد شد. در والنس، شهری در جنوب فرانسه که بسیاری از بازماندگان نسل‌کشی ارامنه زندگی جدید خود را آغاز کردند، موزه‌ای وجود دارد که به این جنایت علیه بشریت پرداخته است.

تا پایان قرن بیستم، تأثیر غیرمستقیم هولوکاست در نمایش‌های جدید مرتبط با جنگ جهانی اول به‌وضوح قابل‌مشاهده بود. موزه جنگ امپریال در سال ۲۰۰۸ میلادی، نود سال پس از آتش‌بس، بخش نمایشگاهی جدیدی با عنوان «در یادبود: یادآوری جنگ بزرگ» برای جنگ جهانی اول افتتاح کرد. این نمایشگاه از نظر طراحی بسیار بین‌المللی‌تر از روایت‌های سنتی نمایشگاه‌های جنگ جهانی دوم است و تمرکز بیشتری بر رنج و خسارت ناشی از جنگ دارد. در این نمایشگاه، دو اثر چاپی از کاته کولویتز[۳۰] که تصاویری از مادران و کودکان را به تصویر می‌کشد، به‌نمایش‌درآمده است؛ آثاری که پیامی متفاوت از نمایشگاه‌های طبقه همکف مربوط به جنگ ۱۹۱۴ـ۱۹۱۸ میلادی ارائه می‌دهند. (شکل ۶)

شکل ۶. یادبود، موزه جنگ امپریال، لندن
منبع: موزه جنگ امپریال، لندن

همان حس غم‌انگیز در موزه فرانسوی جنگ جهانی اول[۳۱]، واقع در پِرُون، در کنار رودخانه سام، مشهود است. این منطقه شاهد یکی از بزرگ‌ترین و بی‌نتیجه‌ترین نبردهای جنگ جهانی اول بود که طی شش ماه، بین جولای تا

نوامبر ۱۹۱۶ میلادی، رخ داد. طراحی این موزه بر محور افقی تمرکز دارد و تصویری از جنگ را به بازدیدکنندگان ارائه می‌دهد که کمتر بر قهرمانی و روحیه‌بخشی تأکید دارد. این موزه در سال میلادی ۱۹۹۲ میلادی، هم‌زمان با کنفرانس ماستریخت که گامی مهم به‌سوی ادغام اروپا بود، افتتاح شد. در اینجا، بازدیدکنندگان جنگ را به‌عنوان فروپاشی اروپا در دوران صلح ۱۹۱۴ میلادی مشاهده می‌کنند، تاریخی خونین که امروز اروپا باید از آن عبور کند (Winter, 2006, ch. 11). به‌زودی به بررسی دقیق‌تر این موزه و نظرات منتقدان آن خواهیم پرداخت.

تلاش برای ایجاد موزه‌های جنگی که به پیامدهای ویرانگر دو جنگ جهانی بپردازند، به تولید طیف وسیعی از روایت‌های بصری منجر شده است. شرایط و داستان‌های محلی به‌شدت متفاوت‌اند و در این مقاله تنها به چند نمونه اشاره خواهیم کرد. موزه تاریخ نظامی[۳۲] در وین یکی از این نمونه‌هاست که با نمایش اقلام تاریخی جلب‌توجه می‌کند، از جمله تونیک خون‌آلودی که دوک بزرگ فرانز فردیناند در روز ترورش در سارایوو، ۲۸ ژوئن ۱۹۱۴، به تن داشت. همچنین خودرویی که او در لحظه ترور در آن نشسته بود، در این موزه به نمایش گذاشته شده است. در سال ۲۰۰۸ میلادی، این موزه نمایشگاهی درباره بمباران وین در طول جنگ جهانی دوم برگزار کرد که در آن، به اقدامات واحدهای اس‌اس در نجات جان غیرنظامیان که خانه‌هایشان در اثر بمباران تخریب شده بود، پرداخته شد.

موزه یادبود در بیمارستان «اشپیگلگروند[۳۳]» در وین، نمایی کاملاً متفاوت از جنگ جهانی دوم را ارائه می‌دهد. در دهه ۱۹۷۰ میلادی، گروهی از دانشجویان پزشکی و پزشکان جوان اتریشی آزمایش‌های غیراخلاقی دکتر هاینریش گروس بر روی کودکان یهودی در بیمارستان کودکان اسپیکلگروند را افشا کردند. گروس هرگز به زندان نیفتاد و با تکیه بر اعتبار علمی و سن بالای خود از مجازات فرار کرد، اما قربانیان جنایات او از یاد نرفتند. در محوطه بیمارستانی که این کودکان در آن کشته شدند، یک یادبود ساخته شده است که به بازدیدکنندگان یادآوری می‌کند چگونه این جنایات رخ داده‌اند و تلاش می‌کند زخم‌های ناشی از این ظلم‌ها را به یاد آورد و به آن‌ها پاسخی تاریخی و اخلاقی بدهد.

یک مجموعه شامل حدود ۳۰۰ لوله شیشه‌ای، هر کدام با ارتفاعی حدود ۹۰ سانتی متر، به‌صورت مربعی چیده شده است که هر یک به یادبود یکی از قربانیان دکتر هاینریش گروس اختصاص داده شده است. این لوله‌ها با ماده‌ای تابناک پر شده‌اند که در شب می‌درخشند (Konrad, 2012). این مرور کوتاه از مکان‌های یادبود تنها بخشی از تلاش‌ها برای حفظ فرهنگ مادی جنگ را شامل می‌شود. مکان‌های دیگری نیز وجود دارند — مکان‌های میدان نبرد — که میان گورستان‌ها و موزه‌ها قرار می‌گیرند. برخی بخش‌های سیستم سنگرها در جبهه غربی حفظ شده‌اند. همین موضوع در مورد برخی مکان‌هایی که نبردهای سرنوشت‌ساز جنگ جهانی دوم در آن‌ها رخ داده نیز صادق است.

این سایت‌های میادین جنگ دامنه مرجع موزه‌ها را گسترش می‌دهند؛ به این معنا که آن‌ها به بازدیدکنندگان امکان می‌دهند (و در واقع به آن نیاز دارند) تا خود را از نظر جغرافیایی، زمانی و موضوعی در منطقه یا چشم‌انداز خاص مرتبط با جنگ قرار دهند. علاوه بر این، وجود یادبودهای جنگ و قبرستان‌های جنگی در نزدیکی این سایت‌ها می‌تواند ابعاد سوم و چهارم یادآوری را به افرادی که به موزه‌های جنگی مراجعه می‌کنند، ارائه دهد.

ریسک‌ها و مشکلات: پسرها و اسباب‌بازی‌هایشان

طراحان و مدیران موزه‌های جنگ مسئولیت اخلاقی دارند که از ستایش و تجلیل جنگ جلوگیری کنند. این موضوع از اهمیت زیادی برخوردار است، چرا که در میان میلیون‌ها بازدیدکننده این موزه‌ها، بسیاری به دنبال نمایش‌های خونین و دلخراش از قربانیان و سلاح‌هایی هستند که آنها را به نابودی کشیده است. این نوع نظربارگی[۳۴] شاید به دلیل فراگیری بازی‌های جنگی اینترنتی در حال حاضر نسبت به گذشته بیشتر رایج شده باشد. تلاش برای ارائه نمایی واقعی از جنگ با چالش‌هایی مواجه است که اغلب جنبه‌های جنسیتی نیز دارند. به‌عنوان‌مثال، انتقادات وارده به یک موزه می‌تواند به طور غیرمستقیم به ما بگوید که یک موزه جنگ باید چه ویژگی‌هایی داشته باشد؛ این انتقادات شایسته بررسی دقیق هستند:

> *اگرچه «موزه جنگ بزرگ[۳۵]» در پرون به‌عنوان یکی از موزه‌های برجسته جنگ جهانی اول در فرانسه شناخته می‌شود، اما ممکن است انتظاراتِ بازدیدکنندگان را به طور کامل برآورده نکند. محل موزه، یعنی قلعه‌ای*

تاریخی در مرکز شهر، از نظر معماری چشمگیر است، اما نمایشگاه‌ها به‌اندازه‌ای که از یک موزه برجسته انتظار می‌رود، هیجان‌انگیز نیستند. پس از پرداخت هزینه ورودی بالا، بازدیدکنندگان ممکن است از کمبود دیوراماها و محتوای تصویری مناسب، و همچنین نقص در سیستم صوتی ناامید شوند؛ به‌ویژه اینکه صدای اصلی فرانسوی بر راهنمای صوتی ضعیف انگلیسی غالب است؛ بنابراین، اگر در حال سفر با اتوبوس به میدان‌های جنگ جهانی اول به سمت پرون هستید، مطمئن شوید که راننده را با قوطی‌های آبجو، اشیای تیز و وسایل شخصی بمباران کنید تا او مسیر را به سمت موزه‌های بهتری مانند «موزه زنده ۱۹۱۴ـ۱۹۱۸[۳۶]» یا «موزه ترانشه سُم ۱۹۱۶[۳۷]» که به‌عنوان موزه‌های برتر شناخته می‌شوند، مراجعه کنید. بااین‌حال، اگر زمان کافی دارید، بازدیدی مختصر از «موزه تاریخی جنگ بزرگ[۳۸]» نیز می‌تواند به برنامه شما اضافه شود.
(*Warmuseums.nl, 2012*)

واضح است که نویسنده ناشناس این پیام به دنبال تجربه هیجان نبرد و احساس حضور در صحنه‌های جنگ بوده است. اما اینکه او این عناصر را در «موزه جنگ بزرگ» نیافته، تصادفی نیست. این موزه به طور خاص برای مقابله با چنین دیدگاه‌های هیجان محور نسبت به جنگ طراحی شده است.

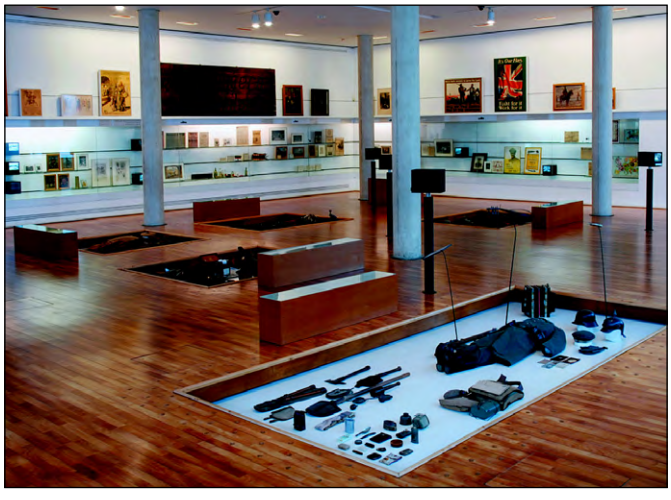
اولاً استفاده از محور افقی به‌عنوان اصل سازمان‌دهی فضا در موزه، به نظر می‌رسد در هیچ موزه جنگ دیگری مشاهده نمی‌شود. این انتخاب، تصادفی نبوده است. طراحی موزه تحت‌تأثیر نقاشی معروف هانس هولبین[۳۹] در «موزه هنر[۴۰]» بازل، با عنوان «مسیح در تابوت» قرار گرفته است. این نقاشی کاملاً افقی بوده و تصویری واقع‌گرایانه از مردی را نشان می‌دهد که به‌وضوح جان‌باخته است. در این تابلو، هیچ اثری از فرشتگان یا مریم مقدس دیده نمی‌شود. هولبین به‌صورت بسیار واقع‌گرایانه، جزئیات بدن مرده مسیح را به تصویر کشیده است، به‌طوری که حتی انگشتان تغییر حالت یافته او بر روی دستان مصلوبش کاملاً مشهود است. این اثر به‌درستی به‌عنوان یکی از شاهکارهای دوران اصلاحات مذهبی شناخته شده است. برای ایمان به رستگاری، باید حس‌ها و تجربه‌های خود را کنار بگذارید و به‌سادگی ایمان بیاورید. واقعاً رستگاری فقط از طریق ایمان ممکن است. اینکه طراحان موزه به‌شدت تحت‌تأثیر این نقاشی قرار گرفته‌اند، به‌هیچ‌وجه منحصربه‌فرد یا اصیل نیست. بعد از دیدن این نقاشی، پرنس میشکین[۴۱] در رمان داستایوفسکی به دوستانش گفت چیزی که دیده است که تقریباً باعث شد ایمانش را از دست بدهد. تقریباً، اما نه کاملاً.

این موضوع زاویه‌ای متفاوت، و راهی جدید برای سازمان‌دهی موزه‌های جنگ ارائه می‌دهد: چرا از محور افقی، زبان سوگواری، به‌جای محور عمودی، زبان امید، استفاده نکنیم و با خطرات تماشاگرانه نمایش جنگ به‌عنوان امری هیجان‌انگیز، زندگی‌بخش و پر از معانی مثبت مقابله کنیم؟ چرا از طراحی افقی برای به چالش کشیدن کلیشه‌های مربوط به جنگ و تمایل کسانی که به دنبال نمایشی واقعی از جنگ هستند، بهره نبریم؟ این طراحی با حفر خندق‌ها یا گودال‌های مستطیلی به عمق حدود ۳۰ سانتی‌متر و نمایش اشیای مورداستفاده سربازان در زندگی روزمره‌شان — مانند سلاح‌ها، گلوله‌ها، پودر شپش، هارمونیکاها، اشیای نذری و یونیفرم‌ها — پیاده‌سازی شده است. (شکل ۷) این نمایش استایلیزه شده از جنگ به طور عمدی از نمایش‌هایی که سعی دارند شما را به خط مقدم جنگ نزدیک کنند، جدا است، گویی که این امر حتی به طور مختصر ممکن باشد. تصاویر و فیلم‌های معاصر از اشیای به‌نمایش‌درآمده استفاده می‌شوند، اما این ویدئوها به پیچیدگی پرسش قدیمی «چگونه می‌توان جنگ را به‌درستی به تصویر کشید» اضافه می‌کنند. به نقل از کایزر ویلهلم، این نمایش برای بسیاری از علاقه‌مندان سنتی به جنگ ممکن است بیش از حد چالش‌برانگیز و سنگین باشد، زیرا این نمایش رویکردی متفاوت به جنگ و پیامدهای آن ارائه می‌دهد.

به زبان عامیانه‌ای که در نقد استفاده شده نیز توجه کنید؛ زبانی شبیه به گفت‌وگوهای میخانه‌ای یا باشگاه‌های راگبی. توصیه به «بمباران‌کردن راننده با قوطی‌های نوشیدنی یا اشیای دیگر» برای منحرف‌کردن او به سمت یک موزه واقعی، و سپس اشاره به اینکه اگر زمانی اضافه باقی ماند، می‌توان سری به «موزه تاریخی جنگ بزرگ» زد و «نگاهی گذرا انداخت» — عبارتی در زبان عامیانه لندنی به معنای نگاهی سریع انداختن، مانند نگاه‌کردن به قلاب قصاب که گوشت برای فروش آویزان کرده است. در اینجا، منظور از این نگاه، نگاهی به بقایای مردگان است. این «نگاه گذرا» به جنگ همان چیزی است که مردان انجام می‌دهند وقتی نه تخیل کافی برای درک عمق جنگ دارند و نه شجاعت کافی برای روبه‌روشدن مستقیم با واقعیت آن.

نباید تعداد بازدیدکنندگانی را که با چنین انتظارات و تصورات نادرستی از هیجان‌انگیز بودن جنگ به موزه‌های جنگ می‌آیند، دست‌کم بگیریم. همچنین نباید نادیده بگیریم که این بازدیدکنندگان از همان ابتدا جنگ را با

نگرش‌های جنسیتی می‌بینند و به دنبال تأیید پیش‌داوری‌های خود در مکان‌ها و موزه‌هایی هستند که بازدید می‌کنند. اگر این افراد داستان جنگ را در قالب روایتی از «پسران و اسباب‌بازی‌هایشان» نیابند، دچار سردرگمی، ناراحتی، یا حتی ناامیدی می‌شوند.



شکل ۷. موزه تاریخی جنگ بزرگ ـ پرون (سُم)
منبع: یزید مدمون[۴۲]

به اعتبار طراحان موزه جنگ امپریال، آن‌ها به طور غیرمستقیم به کنجکاوی نگاه تماشاگرانه و سطحی رایج در میان میلیون‌ها بازدیدکننده خود پاسخ داده‌اند. هرچند نحوه به‌روزرسانی فضای نمایشگاهی موزه جنگ امپریال در لندن طی سال‌های اخیر به طور قابل‌توجهی چشمگیر است، اما هنوز دو نمایشگاه در زیرزمین آن باقی‌مانده که به دنبال‌کنندگان کلیشه‌های رایج پاسخ می‌دهد: تجربه سنگرها که شامل یک موش پلاستیکی در میان مدل‌های سنگرها است؛ و تجربه بمباران لندن (Blitz) که در آن یک افسر پلیس یا نگهبان به کودکان توصیه می‌کند که آرام باشند تا آلمانی‌ها صدایشان را نشنوند، درحالی‌که دود از مکان‌های بمباران شده پخش می‌شود.
سال‌ها نقد و بررسی سرانجام نتیجه داده است. این سالن‌های نمایش هنوز وجود دارند، اما بالای آن‌ها، در سال ۲۰۰۸ میلادی نمایشگاهی جدید با عنوان «یادبود» افتتاح شد. این نمایشگاه احتمالاً به مذاق منتقد بریتانیایی «موزه تاریخی جنگ بزرگ» خوش نخواهد آمد: هیچ نمایش هیجان‌انگیزی ندارد و بر ماهیت اروپایی جنگ و هزینه‌های انسانی حیرت‌آور آن تأکید می‌کند. همچنین تصادفی نیست که این نمایشگاه در نزدیکی ورودی نمایشگاه جدیدی هولوکاست در موزه جنگ امپریال قرار دارد. علاوه بر این، در بالای بخش هولوکاست نیز به طور عمدی بخش‌هایی از موزه که به جنایات جنگی پس از سال ۱۹۴۵ میلادی پرداخته‌اند، قرار گرفته است.
موزه جنگ امپریال رویکردی چندصدایی به مسئله نمایش جنگ ارائه می‌دهد. به همین دلیل، این موزه به‌حق جایگاه برتر خود را به‌عنوان پیشروترین موزه جنگ حفظ کرده است. این جایگاه با آرشیوهای برجسته‌اش که شامل دست‌نوشته‌ها، فیلم‌ها و عکس‌های بی‌نظیری است، تقویت می‌شود. این موزه مکانی است که هر فرد علاقه‌مند به تاریخ معاصر باید از آن بازدید کند. انعطاف‌پذیری موزه در تغییر و تطبیق نمایشگاه‌هایش، فضایی برای ارائه دیدگاه‌های متنوع فراهم می‌آورد، اما هیچ‌یک از این دیدگاه‌ها بدون پرسش و نقد نمی‌ماند. واقعیت اینکه موزه در محلی که سابقاً یکی از آسایشگاه‌های روانی مرکزی لندن، یعنی بدم، بوده قرار دارد، لایه‌ای اضافی از تأمل یا حتی طنز به تجربه بازدیدکنندگان اضافه می‌کند و فرصتی برای تفکر عمیق‌تر فراهم می‌سازد.

جمع بندی

موزه‌های جنگ با انتخابی دشوار مواجه هستند: یا باید به بررسی نحوه نمایش جنگ بپردازند، یا به تعمیق دروغ‌ها و توهمات پیرامون آن ادامه دهند. بزرگ‌ترین خطر در این زمینه، چیزی است که می‌توان آن را «واقع‌گرایی کاذب» نامید؛ ادعای نادرست کسانی که می‌گویند می‌توانند بازدیدکننده را به تجربه‌ای نزدیک به نبرد وارد کنند. تمامی

این ادعاها نه‌تنها نادرست، بلکه گاهی خطرناک هستند. دلایل متعددی برای شک‌وتردید در این زمینه وجود دارد. نخست، هیچ‌گاه نمی‌توان چیزی را به‌عنوان «تجربه واقعی جنگ» به طور دقیق تعریف کرد. مفهوم تجربه جنگ بهتر است به‌عنوان مجموعه‌ای از خاطرات درک شود که هر شرکت‌کننده ممکن است از دیدگاه خود داشته باشد؛ خاطراتی که بسته به فرد و شرایط به‌شدت متفاوت‌اند. علاوه بر این، جنگ آن‌قدر متغیر و پیچیده است که نمی‌توان آن را به کلیشه‌های ثابت تقلیل داد. تجربه نه یک حافظه جسمانی، بلکه چیزی است که به‌مرورزمان دگرگون می‌شود همان‌طور که زندگی تغییر می‌کند، خاطرات و درک ما از گذشته نیز تغییر می‌کند و با آن، تصور ما از معنای حضور در جنگ و واقعیت جنگ دستخوش تحول می‌شود. ارنست یانگر در بسیاری از مسائل دچار اشتباه بود، اما اشتباه اصلی او در زمینه «تجربه جنگ[۴۳]» ازاین‌جهت مهم است که معتقد بود تجربه جنگ تنها زمانی واقعی است که در بدن احساس شود، مانند زخمی‌شدن. درحالی‌که برای دیگران، این تجربه در ذهن و حافظه‌ها شکل می‌گیرد و همواره متغیر است. این خاطرات به‌مثابه کلاژهایی از ردپاهای بازیابی شده و دوباره ترکیب‌شده از گذشته عمل می‌کنند که ما برای درک زندگی خود کنار هم قرار می‌دهیم. همان‌طور که جان اسکات[۴۴] استدلال کرده است، تجربه پویاست و هرگز ثابت نمی‌ماند.(Scott, 1991, 773)

منتقدی که به پرتاب قوطی‌های آبجو در نقد موزه «موزه تاریخی جنگ بزرگ» می‌پردازد، از جمله افرادی است که دچار این توهم هستند که می‌توان با نزدیک‌شدن به سلاح‌های جنگی، هر چه که باشند، به هیجان نبرد نزدیک شد. تصور اینکه ابزار کشتار، جوهره واقعی جنگ را تشکیل می‌دهند، چیزی جز خیالات ذهن‌های محدود نیست. وظیفه موزه‌های جنگ این است که در برابر وسوسه جلب‌توجه از طریق چنین شیفتگی‌های مصنوعی مقاومت کنند و در عوض، مجموعه‌ای از راه‌های جایگزین برای درک وحشت‌های میدان نبرد ارائه دهند.

یکی از راه‌های مقابله با نگاه سطحی به جنگ این است که در کنار هر سلاحی که به نمایش گذاشته می‌شود، تصویری یا شیئی مرتبط با آسیب یا ویرانی‌ای که آن سلاح به بدن انسان وارد می‌کند، قرار گیرد. تمام ارتش‌ها همواره جراحانی را همراه خود داشته‌اند، و امروزه مواد مرتبط با پزشکی نظامی و ملزومات توان‌بخشی جسمی و روانی به‌راحتی به‌صورت فیزیکی و دیجیتالی در دسترس هستند. عکس‌ها و فیلم‌ها اکنون این امکان را فراهم می‌کنند که سلاح‌ها را به طور واقعی‌تر نشان دهیم؛ به این معنا که آن‌ها را نه‌تنها به‌عنوان ابزار، بلکه از منظر تأثیرشان بر دست‌ها، پاها و دیگر اعضای بدن انسان به تصویر بکشیم. این رویکرد می‌تواند به بازدیدکنندگان کمک کند تا درک بهتری از پیامدهای وحشتناک جنگ داشته باشند و به‌جای هیجان‌زدگی، به عمق فاجعه‌ای که در میدان نبرد رخ می‌دهد بیندیشند.

راه دیگری برای جلوگیری از بت‌سازی از سلاح‌ها، ایجاد تعادل جنسیتی در نمایش جمعیت‌های درگیر در جنگ است. زنان در نقش‌های مختلف — پرستاران، کشاورزان، روسپیان و غیره — از دیرباز در جنگ‌ها حضور داشته‌اند. از زمان «مادر شجاع» تا امروز، آثار و نقش‌های آن‌ها نه‌تنها به‌خودی‌خود حائز اهمیت هستند، بلکه به این دلیل اهمیت دارند که دامنه شناسایی و همدلی بازدیدکنندگان را از طریق عبور از مرزهای جنسیتی گسترش داده و پیچیده‌تر می‌کنند.

در نتیجه، موزه‌های جنگ به‌عنوان مکان‌هایی برای بررسی و به چالش کشیدن مفاهیم مربوط به جنگ عمل می‌کنند. آن‌ها می‌توانند بخش‌های حیاتی و ضروری از محیط فرهنگی ما باشند، به‌شرط آنکه به بازدیدکنندگان این فرصت را بدهند تا درباره محدودیت‌های بازنمایی رویدادهای خشونت‌آمیز که باعث رنج انسانی در مقیاسی غیرقابل‌تصور می‌شوند، تأمل و پرسش کنند. همچنین، اگر این موزه‌ها بازدیدکنندگان را به مکان‌های دیگر هدایت کرده و تشویق کنند تا آنچه در موزه دیده‌اند را با مکان‌های یادبود پیرامون خود مرتبط سازند، نقش فرهنگی خود را بهتر ایفا می‌کنند. یادبودهای جنگ، سایت‌های نبرد، قبرستان‌ها، کنیسه‌های ویران‌شده و بازسازی‌شده همگی مکان‌هایی هستند که می‌توان با پیاده‌روی به آن‌ها دسترسی پیدا کرد و آن‌ها را تجربه کرد. خشونت دو جنگ جهانی و درگیری‌های پس از آن، چنین مکان‌های یادبودی را ایجاد کرده است؛ وظیفه ما به‌عنوان متخصصان موزه این است که این مکان‌ها را به بازدیدکنندگان معرفی کنیم و از طریق آن‌ها نشان دهیم که رنگ‌ها و شکل‌هایی که در دنیای معاصر مشاهده می‌کنیم، تحت‌تأثیر پیامدهای تکان‌دهنده جنگ‌ها قرار دارند و از آن‌ها شکل گرفته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. میدان نبرد گالیپولی (Gallipoli Battlefield): محل نبرد تاریخی جنگ جهانی اول بین نیروهای متفقین و امپراتوری عثمانی.

2. Auckland War Memorial Museum Archives, 1920–21

3. Auckland Star

۴. طنز Borgesian به نوعی طنز اشاره دارد که از سبک و آثار نویسنده آرژانتینی، خورخه لوئیس بورخس، الهام گرفته شده است. بورخس به خاطر داستان‌های کوتاه و مقالات فلسفی‌اش که اغلب شامل موضوعاتی مانند رویاها، هزارتوها، شانس، بی‌نهایت، و آینه‌ها هستند، شناخته می‌شود.طنز Borgesian معمولاً شامل بازی‌های زبانی، پارادوکس‌ها، و نقدهای فلسفی است که به شیوه‌ای هوشمندانه و پیچیده بیان می‌شوند.

5. Imperial War Museum

6. Bedlam

7. Bibliothèque du Documentation Internationale Contemporaine

8. University of Paris – X, Nanterre

9. Australian War Memorial

10. Charles Bean

۱۱. دیوراما (Diorama): نمایش سه‌بعدی یا ماکت دقیق از یک صحنه تاریخی، معمولاً برای بازسازی میدان نبرد یا رویدادهای خاص.

12. Kriegsbibliothek

13. Bibliothek für Zeitgeschichte

14. Cambridge War Collection

15. Ernst Friedrich

16. Winston Churchill

۱۷. ماشین‌های انیگما (Enigma Machines): ابزار رمزنگاری آلمان نازی در جنگ جهانی دوم برای کدگذاری پیام‌ها.

18. Alan Turing

19. Overlord Embroidery

۲۰. فرشینه بایو (Bayeux Tapestry): پرده گلدوزی‌شده قرون وسطایی که داستان نبرد هیستینگز را روایت می‌کند.

21. Sainte Mère Eglise

22. Musée du Débarquement

23. Mémorial de Caen

24. Lidice

25. Reinhard Heydrich

26. Oradour-sur-Glane

27. Centre de la Mémoire

28. Dachau concentration camp

29. Auschwitz

30. Käthe Kollwitz

31. L'Historial de la Grande Guerre

32. Heeresgeschichtliche Museum

33. Spiegelgrund

34. voyeurism

35. Historial de la Grande Guerre

36. Musée Vivant 1914-1918

37. Somme 1916 Trench Museum

38. The Historial (Historial de la Grande Guerre)

39. Hans Holbein

40. Kunstmuseum

41. Prince Myshkin

42. Yazid Medmoun

43. Kriegserlebnis

44. Joan Scott

فهرست منابع

Adam Matthew Publications (n.d.) Microfilm Collection of Historical Archives, Marlborough, Wiltshire.

Auckland War Memorial Museum Archives (1920–21) Museum Design and Competition, Auckland.

Aussie (1918). A Sacred Place: The Making of the Australian War Memorial, as cited in Inglis, Ken (1985). *War & Society*, III(2).

Frank, R. (1915). «Eine Bitte», Mitteilungen von Ihrer Firma und Ihren Kollegen, 13 November 1915.

Friedrich, E. (1987). *War Against War!*, Seattle: The Real Comet Press.

Hoffmann, D. (1976). Die Weltkriegssammlung des Historischen Museums Frankfurt, in *Ein Krieg wird Ausgestellt. Die Weltkriegssammlung des Historischen Museums (1914–1918), Themen einer Ausstellung*, Frankfurt: Inventarkatalog.

Kavanagh, G. (1988). Museum as Memorial: The Origins of the Imperial War Museum, *Journal of Contemporary History*, XXIII, 77–97.

Borg, A. (1991). *War Memorials: From Antiquity to the Present*, London: Leo Cooper.

Ffoulkes, C. (1939). *Arms and the Tower*, London: John Murray.

Konrad, H. (2012). Visit to the Memorial, *Personal Communication*, University of Graz.

Scott, J. W. (1991). The Evidence of Experience, *Critical Inquiry*, 17, 773–797.

Todman, D. (2005). *The Great War: Myth and Memory*, London: Hambledon.

Wieviorka, A. (1998). *L'ère des Témoins*, Paris: Plon.

Winter, J. (2006). *Remembering War: The Great War Between History and Memory in the Twentieth Century*, New Haven: Yale University Press.

Warmuseums.nl. (2012), [Online]. Available at: http://www.warmuseums.nl/gal/141gal.htm (Accessed: 20 March 2012).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله

وینتر، جی. (۱۴۰۳). موزه‌ها و نمایش جنگ (مترجم: محمدعلی نقیب‌زاده). *اندیش‌نامه معماری داخلی*، ۳(۳)، ۱۴۴ ـ ۱۶۰.

Winter, J. (2025). Museums and the Representation of War (Translator: M. A. Naghibzadeh). *Andišnāme-ye Me'māri-ye Dāxeli*, 3(3), 144-160.

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

University of Art

Andišnāme-ye Me'māri-ye Dāxeli

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.3 - No.3 - Autumn 2024 & Winter 2025
ISSN: 2783-3933

Table of Content

10	**Interiority and its Manifestation in Urban Interiors**
	Seyed Morteza Mahdavi Ardakani / Seyed Yahya Islami / Maryam Darbandi
21	**Analysis of the interior architecture of Stone Mosque of Tark**
	Saina Mohammadi Khabazan
32	**The Harem of Tehran Citadel during the Qajar Period**
	Fatemeh Panahi
43	**Review on Solutions for Improving the Acoustic Condition of Residential Apartment Interior**
	Mohammad Javad Abbaszadeh
54	**Recognition of Design Process of Interior Architecture**
	Amin Rafati / Nadieh Imani
65	**Formation of the "Certified Expert in Interior Architecture" in Iran**
	Elham Leylian
76	**Analysis of the Relationship Between Interior Designer and Client**
	Seyed Hesam Mousavi
87	**Museums and the Representation of War**
	Jay Winter / Mohammad Ali Naghibzadeh (Translator)

Editorial board (in alphabetical order):	
Mohammadreza Azadehfar	Professor, School of Music, Iran University of Art
Nadieh Imani	Associate Professor, School of Architecture and Urban Studies, Iran University of Art
Seyed Mohammad Beheshti	Former director of Research Center of Iranian Cultural Heritage Organization
Seyed Behshid Hosseini	Professor, School of Architecture and Urban Studies, Iran University of Art
Alireza Eynifar	Professor, School of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran
Ahmad Sadri	Professor in Iranian Art Studies
Hasan Sadeghi Naeini	Associate Professor, School of Industrial Design, University of Science and Technology
Seyed Abbas Yazdanfar	Associate Professor, School of Architecture and Urban Studies, University of Science and Technology

Executive Officials	
Maryam Darbandi	Manager
Nariman Zarrin Panah	Layout Specialist
Ali Abdi	Graphic Designer

Scientific Advisors of This Issue	
Mostafa Kiani Hashemi Esfahani	Associate Professor, School of Architecture and Urban Studies, Iran University of Art
Manoochehr Moazami	Assistant Professor, School of Architecture and Urban Studies, Iran 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.3 - No.3 - Autumn 2024 & Winter 2025
ISSN: 2783-3933

License holder: Iran University of Art
Editor-in-Chief: Alireza Mostaghni
Editor: Nadieh Imani
Manager: Maryam Darbandi
Graphic Designer: Ali Abdi

Publisher: Iran 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 Iran University of Art;
All Rights Reserved.
The views expressed in this journal do not necessarily reflect the views of Iran University of Art.

IRAN University of Art

Andišnāme-ye Me'māri-ye Dāxeli

The Journal of Interior Architecture Research
Vol.3 - No.3 - Autumn 2024 & Winter 2025

Interiority and its Manifestation in Urban Interiors (10-32)
Seyed Morteza Mahdavi Ardakani / Seyed Yahya Islami / Maryam Darbandi

Analysis of the interior architecture of Stone Mosque of Tark (34-52)
Saina Mohammadi Khabazan

The Harem of Tehran Citadel during the Qajar Period (54-70)
Fatemeh Panahi

Review on Solutions for Improving the Acoustic Condition of Residential Apartment Interior (72-87)
Mohammad Javad Abbaszadeh

Recognition of Design Process of Interior Architecture (88-108)
Amin Rafati / Nadieh Imani

Formation of the "Certified Expert in Interior Architecture" in Iran (110-129)
Elham Leylian

Analysis of the Relationship Between Interior Designer and Client (130-142)
Seyed Hesam Mousavi

Museums and the Representation of War (144-160)
Jay Winter / Mohammad Ali Naghibzadeh (Translator)