

مفهوم پیوستگی در شکل گیری و توسعه کانسپت طراحی معماری؛

نمونه موردی: معماری سنتی ایران

سعیده دهقانی ناژوانی* - مدرس آموزشکده فنی و حرفه ای دختران اصفهان، اصفهان، ایران.

The concept of continuity in the formation and development of architectural design concept Case study: Traditional Iranian Architecture

Abstract

Iranian architecture, like many other cultural manifestations in the history of its life has been rare continuity. Of course it is not the Iranian people from the beginning of urbanization always quite similar to the structures and foundations have been paid and no change in the plan. It means that the fan when the building after an initial period of its development process went and laid his own way. In this study, a research "argument – conclusion" is, the study of literature and examine the history of the concept of architecture in different periods and different climates tried to prove this hypothesis comes as Iran in different periods and architectural design concept in different climates has been a continuity and stability.

Key words: unity, development, design concept, traditional Iranian architecture.

چکیده

معماری ایران چون بسیاری دیگر از مظاهر فرهنگی در طول تاریخ حیات خود از تداوم کم نظیری برخوردار بوده است؛ البته چنین نیست که قوم ایرانی از آغاز تمدن شهر نشینی خود همواره به ساختن بناهایی کاملاً مشابه هم و بی هیچ تغییری در زمینه طرح و بنیاد پرداخته باشد، بلکه منظور آنست که از هنگامی که فن ساختمانی پس از طی یک دوره ابتدائی مراحل تکامل خود را پیمود و شیوه خاص خود را پی ریزی کرد، دیگر آن خصوصیتی را که معماری سرزمین ایران بدانها باز شناخته می شود، در طی قرون متمادی هرگز از دست نهد. در این پژوهش که یک پژوهش «استدلالی- استنتاجی» می باشد، با مطالعه مبانی نظری و بررسی سیر تاریخی کانسپت های معماری در ادوار مختلف و اقلیم های مختلف سعی در اثبات این فرضیات صورت می گیرد که کانسپت های طراحی معماری ایران در ادوار مختلف و در اقلیم های مختلف دارای یک پیوستگی و ثبات بوده است.

واژگان کلیدی: پیوستگی، توسعه کانسپت طراحی، معماری سنتی ایران.

مقدمه

چگونگی پیدایش یک کانسپت هنری از جمله سوالهای اساسی در هنر بطور عام و بالاخص در معماری می باشد. پیدایی یک اثر هنری مراجع متفاوتی دارد. مجموعه اطلاعات، نگرشها، مراجع ذهنی و یا بصری خواستگاه کانسپت‌های هنری گوناگون بوده اند. پیش زمینه‌هایی که در طول فرآیندی تحلیلی و تکاملی سبب پیدایش یک اثر می شود اما هر یک از این شیوه ها عمری محدود و گاه کوتاه دارند. از سویی دیگر، «ایده‌ها تفکراتی معین و غیر آنالیزوارانه هستند که از مشاهدات مدارک و اندیشه برای ما حاصل می شوند. در معماری، ایده‌ها شامل مسائل مختلفی می شوند مانند چگونگی جهت گیری ساختمان‌ها، جانمایی یک آشپزخانه در یک واحد، روش‌های بهره گیری از جریان طبیعی هوا، ارزش انرژی و حفظ و صرفه جویی در آن، اهمیت مصالح، دوام، تعامل بین اجسام، مناسبترین راه‌های برقراری ترتیب فضایی و یا چیزهایی از این قبیل. بنابراین ساختمان و طراحی آن، شامل بسیاری تصمیمات کوچک است و طبیعتاً کسب مهارت و ارتقاء آن در جهت تولید ایده‌ها و کانسپت‌هایی که توانایی پاسخگویی به این گستره وسیع از امور را داشته باشد از اهمیت بسزایی برخوردار است» (جبل عاملی، ۱۳۷۵، ص ۹۹). «فرانک لویدرایت» نمونه خوبی از معمارانی است که همواره ایده‌های زیادی برای اجرای کارها داشته اند. «جان استوارت» در کتابی تحت عنوان «خانه‌ها و انسانیان» اثر رایت، ۳۵ ایده رایت در باب طراحی و ساخت منازل مسکونی کوچک را نقل کرده است. به همین ترتیب «کریستوفر الکسندر و

اگر تنها ساعتی فرصت برای نجات دنیا باشد، ۵۹ دقیقه آن را به «تعریف مساله» و یک دقیقه را به «حل آن» می پردازم (اینشتین، به نقل از پینیا و پارشال، ۱۳۸۴، ص ۱۶). اگر واقعاً «مشکل» را بشناسیم «راه حل» در خود آن نهفته است، چراکه چیزی جدای از خود مساله نیست (کریشنا مورتی، ۱۳۸۲).

همکارانش» در کتاب «زمان الگوها» بیش از ۱۰۰۰ ایده مختلف درباره رفتار و واکنش انسانها نسبت به محیط‌های مختلف را در چهارچوب الگویی ذکر کرده‌اند. این‌ها (ایده‌های رایت و الکسندر) در مجموع در حکم چیزی مانند کتاب مقدس ایده‌ها برای طراحان ساختمان هستند. البته چه نظریات رایت و چه الگوهای الکسندر هیچ کدام حالت به هم پیوسته‌ای ندارند؛ مثلاً اگرچه همه ایده‌های رایت را به وضوح می توان در کارهای تکمیل شده او مشاهده کرد اما او آنها را به صورت جملات و کلمات مستقل از هم ارائه کرده و برقراری ارتباط مفهومی بین آنها بر عهده شخص طراح، سازنده است (بانی مسعود، ۱۳۸۸، ص ۱۷۸). در این مقاله به مفهوم ایده و کانسپت در معماری و مراتب آن اشاره می شود.

برنامه ریزی معماری و مقوله طراحی

برنامه ریزی معماری، روندی است که به تبیین گزاره مساله معماری و نیازهایی منتهی می شود که با ارائه راه حل آن برآورده می شود. «گزاره مساله معماری» نیز به مفهوم حل مساله دلالت می کند. اگرچه حل یک مساله با روش‌های علمی انجام می گیرد، ولی در اصل یک عمل خلاقانه است. روشهای متعددی برای حل مساله وجود دارد، ولی روشهایی که بیشتر بر اهداف و مفاهیم (نتایج و ابزارها) تاکید دارند، برای حل مساله طراحی معماری مناسب تر بنظر می رسند (پینیا و پارشال، ۱۳۸۴، ص ۱۵). در هر حال، برنامه ریزی شامل پنج مرحله است که این مراحل عبارتند از:

۱. «تعیین اهداف».
۲. «جمع آوری و تحلیل واقعیتها».

۳. «کشف و بررسی مفاهیم».

۴. «تشخیص نیازها».

۵. «تبیین گزاره مساله» (پنیا و پارشال، ۱۳۸۴، ص ۱۲).

۳. «مراحل سنتی حل مساله»: «۱- تعریف

مساله، ۲- تعیین اهداف، ۳- جمع آوری داده ها،

۴- تحلیل مساله، ۵- توجه به راهکارها و ۶- حل مساله».

در ادامه به تعریف برخی مفاهیم مرتبط با برنامه ریزی معماری و مقوله طراحی معماری و ایده پردازی و ... برای احراز حوزه تعاریف، اشاره می شود:

۱. «تحلیل سیستمها»: روندی شامل مطالعه یک فعالیت خاص با روش های ریاضی، جهت بررسی نتیجه بنیادی و یافتن راهکارهای دستیابی به کارآیی بیشتر.

۲. «روش علمی»: کاربرست اصول و روشها در جست و جوی منظم اطلاعات مستقل، قبال دسترس و مرتبط با شرایط لازم؛ «۱- تشخیص و فرمول بندی، ۲- جمع آوری داده ها از طریق مشاهده و احتمالا تجربه، ۳- تعیین فرضیه، ۴- آزمایش به منظور تطبیق فرضیه ارائه شده».

۴. «فرضیه»: طرح یک نظر، شرط یا اصل بدون اعتقاد خاصی به منظور رسیدن به نتیجه آن جهت بررسی سازگاری آن با واقعیتهای مشخص.

۵. «تحلیل»: تفکیک یا تقسیم یک کل به اجزاء و عناصر.

۶. «ترکیب»: کنارهم قرار دادن اجزاء یا عناصر برای رسیدن به یک کل منسجم.

۷. «تحقیق»: بررسی نقادانه و جامع یا انجام آزمایش هایی برای کشف حقایق جدید و تغییرات صحیح آن.

۸. «نظریه»: اصول و نتیجه کلی همراه با روابط بین آنها که دیدی منظم، واضح و کلی از یک موضوع یا مساله پیچیده، را نشان می دهد^۱.

۹. «اصل»: نتیجه گیری تجربی در مورد

۱. تئوری واژه مبهمی است که برای افراد مختلف معنای متفاوت دارد، چنانچه بزعم بسیاری نظامی از انگاره ها و طرحواره های ذهنی است که یک پدیده یا گروهی از پدیده ها را توصیف و تبیین می کند. این طرحواره ذهنی ممکن است اعتقادی شخصی باشد یا با استفاده از روشهای علمی آزموده شده باشد که تحت عنوان نظریه اثباتی نامیده می شود (لنگ، ۱۳۸۴، ص ۱۵). نظریه ها و قوانین و روشهای علمی فقط بخشی از پارادایمهای گسترده تر بشمار می روند و در پرتو آنها، قابل تفسیر و ارزیابی هستند. به بیان دیگر، یک پارادایم دو یا چند نظریه و نیز برداشت های گوناگون راجع به موضوع بررسی روشها و ابزارهای یک علم را در بر می گیرد (برای اطلاعات بیشتر ر. ک: عضداللو، حمید، آشنایی با مفاهیم اساسی جامعه شناسی، نشر نی، ۱۳۸۴). تئوری نظامی از فرضیه ها، اصول پذیرفته شده و نظریه های هنجاری می باشد که در حوزه های مختلف دانش برای تجزیه و تحلیل، پیش بینی و توصیف ماهیت یا رفتار مجموعه مشخصی از پدیده ها تدوین می شود. همان گونه که از این تعریف بر می آید، نظریه علاوه بر توصیف پدیده ها به تحلیل آنها نیز می پردازد. هدف از تدوین نظریه، ایجاد ساختارهایی مفهومی برای نظم دادن به مشاهدات و تحلیل آنهاست تا بتوان از قابلیت این ساختارها برای تحلیل اتفاقات روزمره و پیش بینی اتفاقات آینده استفاده نمود. پایه معرفتی و مبانی نظری هر حرفه و دانشی نیازمند یک ساختار قوی و مستحکم است. بر این اساس، در تمامی دانش ها برای ایجاد این ساختار بنیادین، اهمیت زیادی به تدوین نظریه داده شده است. نظریات علمی توسط افراد مختلف ابداع می شوند و در یک فرایند تحقیقی مستمر بوسیله سایر دانشمندان مورد ارزیابی قرار می گیرند و پذیرفته یا رد می شوند. بدین ترتیب دانش علمی همیشه تازگی خود را حفظ می کند و همواره مطالب جدیدی را به بدنه خویش اضافه می نماید. بر خلاف این جریان، معماران حرفه ای اطلاعات زیادی را در ذهن خود محفوظ نگاهداشته اند و جهان بینی معماران کمتر بیان شده است. در نتیجه دیدگاه های شخصی یک معمار در دسترس دیگران نیست و امکان آزمون و کاربرد آن وجود ندارد. در کتاب های فرهنگ واژگان بر مبنای تاریخ معماری، نظریه معماری به عنوان تلاشی برای شناخت قوانین شاخص و رایج معماری از جنبه های مختلف فرمی و مفهومی و کوشش برای تدوین این اصول در قالب الگوهای آرمانی تعریف می شود. آرمان شهرهایی که توسط معماران مختلف در سده های گذشته...

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۴ پاییز ۹۵
No.44 Autumn 2016

۲۱۳

- کیفیت‌های کاهش ناپذیر سیستم؛ تجربدهای خاصی که پدیده‌های موضوع را خلاصه می‌کند. ۱۰. «تعمیم»: عبارت، قانون، اصل یا نظر کلی.
۱۱. «تعمیم دهی»: استنتاج یا دستیابی به اصل یا مفهوم کلی و جزئی.
۱۲. «استقراء»: استدلال از جزء به کل، از خاص به عام و از شخصی به جهانی.
۱۳. «استنباط»: رسیدن به نتیجه گیری از طریق استدلال؛ نتیجه گیری از اصول کلی.
۱۴. «تجزیه گرایی»: نظریه یا روشی که داده‌ها یا پدیده‌های پیچیده را به دانش واژه‌های ساده تبدیل می‌کند.
۱۵. «اکتشافی»: انجام شده برای راهنمایی، کشف یا آشکارسازی، ارزشمند برای انگیزش یا هدایت تحقیق تجربی ولی به صورت اثبات نشده یا غیر قابل اثبات.
۱۶. «مدل»: ۲ مدل نشان دهنده یک واقعیت یا یک وضعیت واقعی زندگی است. به نمایش ریاضی یک واژه در دورن ناحیه طرح ریزی گفته می‌شود. الگوهای مورد استفاده از طرح ریزی یا پیش بینی شده است یا توصیفی و یا هر دو. الگوهای ریاضی معمولاً در واکاوی جمعیت، مطالعات پایه اقتصادی، کاربری زمین و تسهیلات اجتماعی بکار گرفته می‌شود. بیانی از دنیای واقعی است که الزاماً از نظر
- جزئیات به صورت ساده تری بیان می‌شود و معمولاً از نظر مقیاس کاهش یافته است (بمانیان و محمودی نژاد، ۱۳۸۶، ص ۱۹-۲۳).
۱۷. «الگوریتم»: روشی قاعده مند برای حل مساله ریاضی که به صورت تکرار پی در پی یک عمل انجام می‌شود.
۱۸. «ساده گرایی»: سادگی بیش از حد، تمایل به مرکز یک بعد موضوع (یا مساله) و کنار نهی عوامل پیچیده.
۱۹. «روش شناسی»: روش‌های مورد استفاده برای حل مساله؛ شاخه‌ای از منطق که روش‌های منتهی به جست و جو در زمینه خاص را تجزیه و تحلیل می‌کند. روش‌های جستجو یا فنون به کار رفته در یک زمینه خاص.
۲۰. «روند کلی طراحی»: سه مرحله نخست در حرفه معماری: «۱- برنامه ریزی، ۲- طرح شماتیک، و ۳- شکل گیری طرح». در این تعریف، برنامه ریزی قسمتی از روند کلی طراحی بوده، ولی از طرح شماتیک جدا می‌باشد (پنیا و پارشال، ۱۳۸۴، ص ۱۰۰-۱۰۳).
۲۱. «مدلسازی»: ۲ مطلق سازی یک واقعیت پیچیده است که به گونه‌ای ویژه به مساله مورد بررسی مربوط است (سیف الدینی، فرانک، ۱۳۸۴، ص ۳۰۰).

...طراحی شده‌اند، از جمله این تلاش‌ها به شمار می‌روند. نمونه شاخص نظریه معماری باستان که در حقیقت چندین دهه مورد استناد بود، اثر ویتروویوس با عنوان «ده رساله در باب معماری» است که در حدود سال‌های نخست میلادی تألیف شده است. در حقیقت کتاب‌های ویتروویوس شالوده تمامی تلاش‌هایی قرار گرفته است که قصد داشتند مبانی علمی معماری را تدوین و آن را نظام‌مند کنند. برای اطلاعات بیشتر ر.ک: بمانیان و محمودی نژاد، نظریه‌های توسعه کالبدی شهر، انتشارات سازمان شهرداریها و دهیاریها، ۱۳۸۵.

۲. مدل نمادی از واقعیت است. مدل مهمترین ویژگیهای دنیای واقعی را به صورتی ساده و کلی بیان می‌دارد و برداشتی است از واقعیت که برای توضیح مفاهیم و تحلیل پیچیدگی جهان به نحوی که قابل درک بوده و ویژگیهای آن براحتی مشخص شود، به کار می‌رود (افراخته، مدل در جغرافیا کاربرد مدلها در قلمرو فعالیت‌های کشاورزی، ص ۱۲). مدل، ساده شده دنیای واقعی است. در عین حال تعریف دیگر مدل بر این نکته تأکید دارد که مدل، یک سری اجزاء و روابط بین اجزاء در دنیای واقعی را عنوان می‌کند. مدل ایده‌آل نیز مدلی است که بتواند تمامی اجزاء یک سیستم و تمامی روابط اجزاء را مشخص کند. در عمل چنین مدلی نمی‌توان داشت و اگر مدلی داشته باشیم که بتواند تا ۷۰ درصد روابط بین اجزاء را مشخص کند مدل خوبی خواهد بود ولی صد درصد امکان پذیر نیست و یا حداقل به سختی می‌توان به چنین مدلی دست یافت.

آفرینش فرم در معماری

آفرینش معماری همواره با دو مقوله اساسی سروکار داشته است: «فرم یا شکل و مفهوم یا معنا. این دو مقوله به ترتیب جنبه های صوری و معنایی معماری را تشکیل می دهند که از بحث انگیزترین مقولات در طول تاریخ معماری بخصوص معماری معاصر بوده اند» (اعتصام، ۱۳۷۴، ص ۹۹-۱۰۳). فرم یکی از مقوله های اساسی آفرینش معماری به شمار می آید. در واقع سنگین ترین وظیفه ای که برای معمار می توان قائل شد آفرینش فرم است؛ چراکه معمار بایستی در این مرحله با به کار گرفتن ماده، زیبایی بیافریند یعنی سخت ترین موجودیت را برای انتقال ظریف ترین معناها بکار گیرد. در معماری نیز توجه به موضوع ایده و کانسپت و مراتب آن در طراحی مورد توجه بود؛ چنانچه آنچه در «آموزش بوزار» اهمیت داشت، «تعلیم بصری» دانشجویان بود، چنانکه:

۱- به سبب تأکید و اهمیت «مقیاس» و «تناسبات» و «تعمیلات مربوط به آنها» و برهمکنش آنها با مقوله کانسپتها و فرایند ایده پردازی، در دانشجویان نوعی بصیرت ایجاد می شد که آنها را قادر می ساخت تا معایب (یا محاسن) یک نقشه (پلان) یا یک کار را

عملاً قبل از تجزیه و تحلیل و قبل از اندازه گیری و محاسبه دریابند. همین نکته در مورد عملکردها و روابط آنها نیز تا اندازه بسیار صادق است و به معمار آزادی فراوان در طرح می دهد.

۲- دوم آنکه تأکید بر «اسکیس» و «طرح آزاد» (بدون خط کش و گونیا) به معمار امکان می دهد که ترکیب متغیرهای مختلف و متنوع را به آسانی تجسم و ترسیم کند. طراح اگر بخواهد بیش از اندازه به ساختن در مراحل طرح بیاندیشد تخیل و ابتکارش کند یا متوقف می شود. محتملاً بخشی از عدم تنوع کارهای میس علیرغم قدرت آنها باید مربوط به همین نکته باشد. معمار باید بتواند بر بالهای خیال تا آنجا که ممکن است تخیلش را به پرواز در آورد و قادر باشد به سهولت به یادداشت و ترسیم اندیشه هایش بپردازد. نکته دیگر اینکه به عنوان مثال، روش بوزار تأکید معماری را بر طرح معماری می گذاشت و دانشجوی بوزار به اصطلاح

در آتلیه زندگی می کرد. البته همه آنها که تحصیل معماری را آغاز می کنند، استعداد یکسانی در طراحی معماری ندارد. اینان جذب تخصصهای دیگر معماری مانند طرح نقشه های اجرایی، سرپرستی کارگاه، تدوین مشخصات ساختمانی و حتی در

۳. برنامه ریزان باید به دو پرسش مهم درباره فرایند مدل سازی پاسخ دهند. نخست آنها می خواهند کدام جنبه سیستم شهری را به صورت مدل در آورند و دوم چه نوع مدلی در اختیار دارند؟ پاسخ به سوال دوم (انتخاب نوع مدل) نیز به هدف برنامه ریزی وابسته است. مدلهای چه ساده و چه پیچیده را می توان به شیوه های مختلف طبقه بندی کرد. آنها ممکن است که خصلتی معین و قطعی یا احتمالی (حتی در برگیرنده عنصر تصادف) داشته باشند، و یا ممکن است که خصلتی ایستا یا پویا داشته باشند. بسیاری از مدلهای توسعه شهری ایستا هستند یعنی سیستم را تنها برای یک زمان معین در آینده که در آن سیستم به نحوی به تعادل می رسد، تصویر می کنند (برای اطلاعات بیشتر ر. ک: پیترو، هال، تجارب رویکرد سیستمی در برنامه ریزی شهری، ترجمه محمد تقی زاده مطلق، نشریه جستارهای شهرسازی، شماره دوم، تابستان ۱۳۸۱، ص ۳۶). به نتایج و فواید مدل سازی نیز می توان چنین اشاره داشت:

۱. دید روشن و شفاف نسبت به سیستم می دهد. باعث می شود که پیچیدگی ها و زوایای تاریک سیستم از بین برود.

۲. معماری و چارچوب سیستم مشخص می شود.

۳. ریسک را می توان مدیریت کرد.

۴. مستند سازی و رسیدن به قابلیت استفاده مجدد را نیز از مهمترین فواید مدل می دانند.

۵. مدل سازی شما را وادار می کند که مستند سازی کنید و تمامی این نتایج برای رسیدن به استفاده مجدد است، یعنی

از دوباره کاری در پروژه ها جلوگیری می کند.

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۴ پاییز ۹۵
No.44 Autumn 2016

۲۱۵

سالهای اخیر برنامه ریزی معماری می شوند ولی چون با کیفیات طراحی به هنگام تحصیل به خوبی آشنا شده اند نسبت به آنها همدلی و هماهنگی دارند. کار کلیه شاگردان از سال نخست تا سال آخر در یک آتلیه و حضور در کرکسیون استاد برای همه شاگردان نیز می توانست ذهن شاگرد را در مسائل معماری تیز کند. مطالبی که بیان شد، مزایای بوزار بود که بالقوه وجود داشت. متأسفانه هنگامی که روشهای بوزار در مدارس معماری کنار گذاشته شد، خوب و بد با هم به دور ریخته شد، اما روشهای بوزار معایبی نیز داشت که اهم آنها تأکید بر ایجاد تصویری زیبا بود، بی آنکه فضای معماری آن عمیقاً بررسی شده باشد. به عبارت دیگر، آنکه در گرافیک ماهر بود، در بوزار معمولاً از موفقیت بیشتری برخوردار بود و شاگردان بیشتر به این جهت گرایش می یافتند.

در مقوله مراتب شناخت و خلاقیت در معماری، «نقره کار» ضمن اشاره به بی پایدانی ایده پردازی و مقوله خلاقیت می آورد:

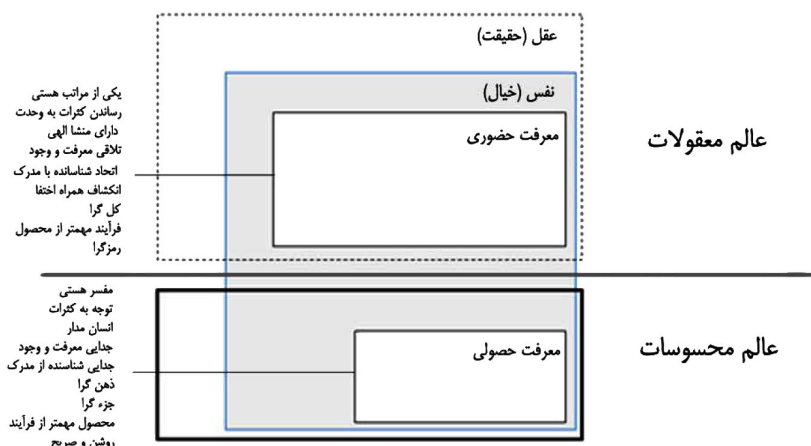
«شناخت و خلاقیت دو حالت دارای مراتب هستند که هیچ گاه پایان نمی یابند، در حالی که بسیاری از مکاتب آن را در ظاهری ترین لایه محدود کرده اند، آنچه غالب مکاتب و نظریه پردازان هنر و معماری مطرح می کنند، یک سلسله مراتب طولی و تاریخی

است. به راستی آیا بشر امروز بیشتر از دیروز می شناسد؟ آیا انسانهای بزرگ بیشتر از کودکان می شناسند؟ به نظر می رسد این هم یکی از گمانهای انسان مدرن است؛ او غافل است که در بسیاری از ساحت ها، شناخت او بسیار کمتر از پیشینیان است، بشر امروز راهی به علم حضوری ندارد، چراکه اصلاً در حضور نیست و به همین دلیل کودکان نسبت به بزرگترها شناخت عمیق تری دارند. علت این امر آزاد گذاشتن هوسها و امیال است و هیچ شکی نیست که این عامل سبب انسداد ادراکات درونی می شود، به این ترتیب هیچ حکم مطلقی در مورد شناخت تاریخی نمی توان داد و تنها می توان گفت ابزار شناخت بشر در طول تاریخ تا حدودی کامل تر شده است» (نقره کار، ۱۳۸۵، ص ۳۴).

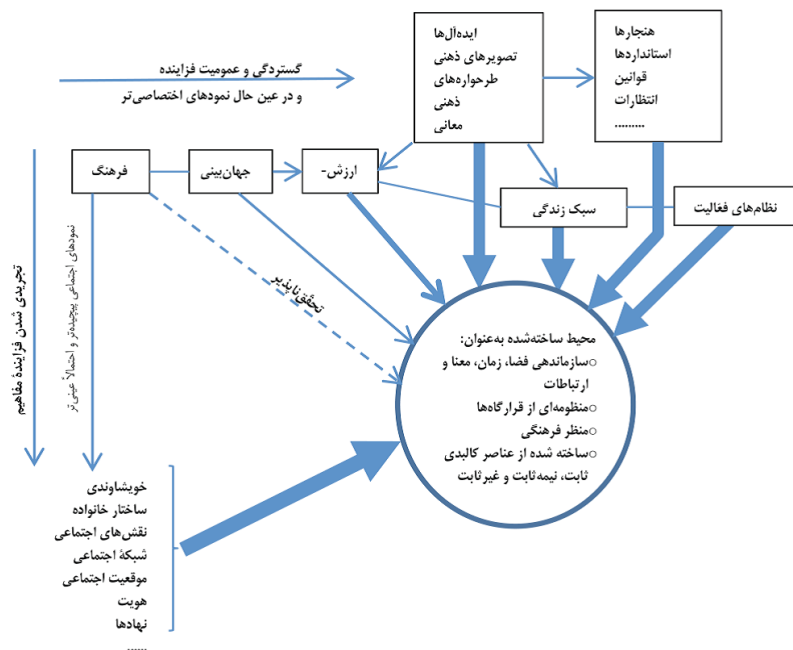
در عین حال باید اشاره کرد که فرهنگ عامه و مولفه های فرهنگی- اجتماعی جایگاه عمده در پیدایش مفهوم و ایده های اولیه در طراحی دارد که این موضوع در نمودار زیر نشان داده شده است.

نقش فرم در آفرینش معماری

برای معماران که از دیدگاه آفرینشی در فضای معماری به فرم می نگرند، آفرینش فرم و آموزش این نوع آفرینش از اهمیتی بسیار برخوردار است؛ زیرا معمار در آفرینش فضا آنچه را می خواهد



نمودار ۱. رابطه شناخت حضوری و حصولی و عالم خیال؛ ماخذ: اشرافی و نقی زاده، ۱۳۹۴، ص ۳۹.



نمودار ۲. جایگاه فرهنگ با معانی، ایده، طرحواره‌های ذهنی و کنسپت‌های اولیه؛ مآخذ: ناری قمی و عباس زاده، ۱۳۹۳، ص ۵۸.

بیا هنری رخ می دهد. واسیلی کاندینسکی می گوید که در دوران کودکی می توانست با ذهن خود ببیند. او تنها در صورتی می توانست امتحانات دروس ایستایی را پشت سر بگذارد که با موفقیت تمام صفحه امتحان را در ذهن خود تصور و ثبت کند. کاندینسکی این تدابیر را برای طبیعت نیز به کار می برد. او عاشق طبیعت و در آن سرگردان بود، آن را با ذهن خود می دید و به حافظه می سپرد: «سالها بعد موفق شدم مناظر طبیعی را با ذهن خود در آتلیه، بسیار بهتر از خیره شدن به آن در اطراف شهر، به تصویر کشم» (آنتونیادس، ۱۳۸۱، ص ۴۰۵-۴۰۶).

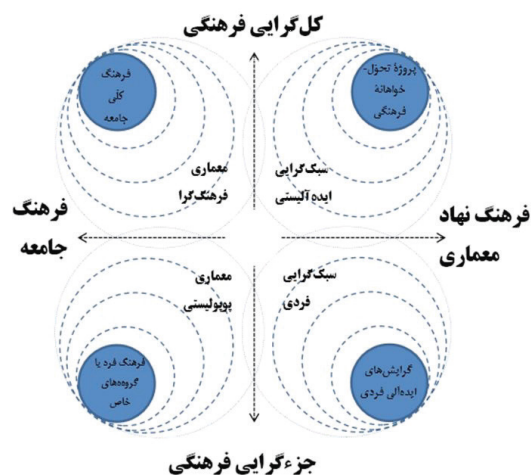
فرایند تفکر و افرینش معماری

فکر کردن و «فرایند تفکر» از مهمترین موضوعات در «تولید ایده» و یا «ایده پردازی» منتهی به «طرح کنسپت» است. لذا ویژگی‌های «استراتژی‌های فکر کردن» در طراحی را می توان در چهار گروه دسته بندی و معرفی کرد:

۱. «تفکر واگرا در مقابل تفکر همگرا»: تفکر

بگوید با استفاده از فرم ابراز می کند، همچنان که موسیقی سازان، نقاشان، شاعران و فیلمسازان نیز هریک به زبان و بیان خاص خود آنچه را در دل دارند از طریق صوتهای، کلامها و رنگها به مخاطبان خودشان انتقال می دهند. فرم چه در موسیقی، چه در معماری و چه در شعر، بعدها ذهنی را می نمایاند و تنها راه ممکن برای انتقال مفهومی خاص از سوی آفریننده اثر به استفاده کننده و مخاطب است. شایان ذکر است که بنقل از «آنتونیادس» در کتاب ارزشنده «بوطیقای معماری»، «قابلیت ذهن و پرورش قوه خلاقه ذهنی»، نیازمند آموزش و از مهمترین موارد مطروحه در فرآیند آموزش قلمداد می شود:

«بسیاری از هنرمندان نیروی ذهن را تصدیق کرده اند. در حقیقت، بیشتر آثار هنری که در آتلیه به انجام می رسد، غیر از احساس آنی از موضوع که ممکن است باعث برانگیختن اثر هنری شود، حاصل آموزش دادن چشم به دیدن، و توانایی ذهن برای اندوختن و حمل تصاویر برای لحظه ای است که



نمودار ۳. جایگاه فرهنگ در معماری و رویه تولیدی آن؛
ماخذ: ناری قمی و عباس زاده، ۱۳۹۳، ص ۵۹.

واگرا در واقع نوعی کثرت گرایی را ایجاد می کند. این نوع تفکر با تعدد گزینه ها و ایده ها همراه است و آن را می توان بعنوان «تفکر افقی» معرفی نمود که در آن ایده های گوناگون در کنار یکدیگر دارای اولییتی نمی باشند و در مسیر تحلیل، تعدادی از راهکارها حذف و یا با یکدیگر ادغام می گردند. در مقابل یان تفکر، تفکر همگرا مطرح است که بر اساس مراحل منطقی پیش می رود و در واقع دارای ساختار و فرآیندی است که به صورت روش های سیستماتیک تدوین می گردد. در تفکر واگرا یا عمودی، سلسله مراتب تصمیم ها و ایده ها بر اساس فرآیند سعی و خطا به پاسخ نهایی نزدیک می شود.

۲. «تفکر آنی در مقابل تفکر واکنشی»: تفکر آنی بر احساس درونی و حکمت تکیه دارد. در این نوع تفکر، به جزئیات کمتر توجه و تصمیمات معمولاً کلی و در مقیاس کلان اتخاذ می گردند. در مقابل آن، تفکر واکنشی مطرح است که تصمیمات بر اساس رویکردهای علمی و آزمایشی و با استفاده از اطلاعات جمع اوری شده و تجزیه و تحلیل آنها اتخاذ می گردد. در این رویکرد، با توجه به شرایط و ویژگی های مطرح، به یک یک مطالب اندیشیده

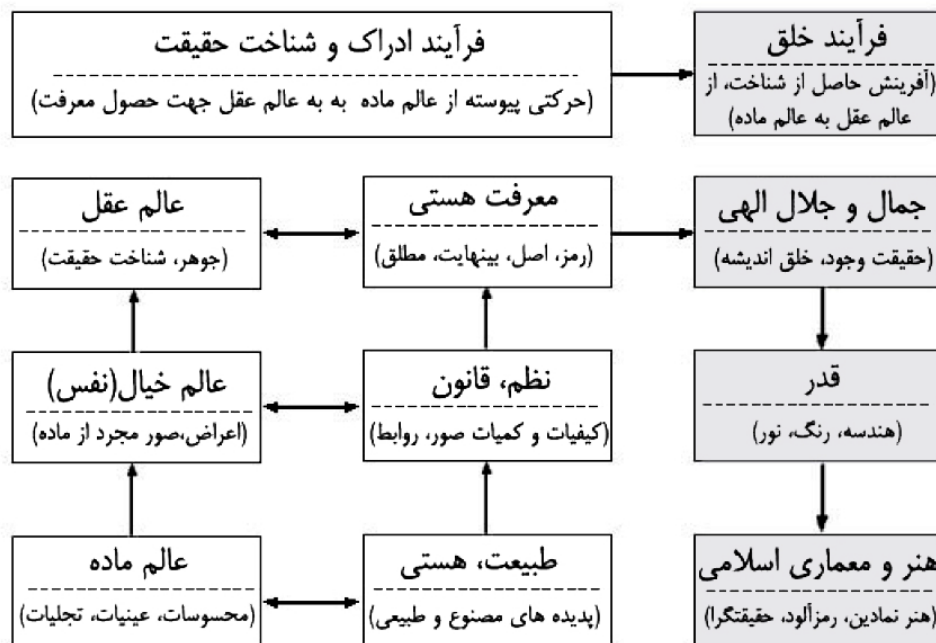
شده و پاسخی متناسب که انعکاس دهنده نیازها باشد، ایجاد می گردد.

۳. «تفکر غیر وابسته به زمینه در مقابل تفکر وابسته به زمینه»: در تفکر غیر وابسته به زمینه، طراح با استفاده از رویکردی غیر وابسته به شرایط موجود به بستر، فعالیت ذهنی خود را متوجه ظرفیت عظیم تری از اطلاعات نموده و به نحوی با استفاده از روحیه گشتالت، به دنبال درک جهان فیزیکی اطراف خود می گردد و به جزییاتی همچون مکان توجه نمی نماید. در مقابل این تفکر، تفکر وابسته به زمینه وجود دارد که توجه و تاکید آن بر شرایط مکان و بستر معرفی می گردد. در مقابل تفکر وابسته به زمینه، طراح با طی یک فرآیند منطقی به دنبال ایجاد پاسخی مناسب برای زمینه ای خاص که مساله در آن قرار دارد، یه فعالیت طراحی می پردازد.

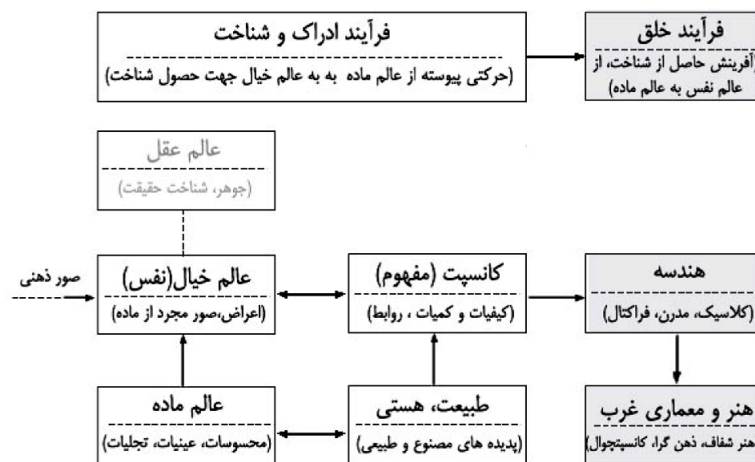
۴. «تفکر یکجا در مقابل تفکر مرحله ای»: در تفکر یکجا، فعالیت ذهنی طراح به مطالب و مسائل بصورت یکجا و همزمان مشغول می گردد و تصمیم گیری او اغلب در ابعاد کلان انجام می گیرد. در مقابل آن، در تفکر مرحله ای، مراحل فکر کردن باعث می شود تا طراح بر اساس نوبت و برنامه زمانی و تکمیل فعالیتها، به تصمیم گیری نهایی دست پیدا نماید (محمودی، ۱۳۸۳، ص ۳۱-۳۲).

تشخیص فرم و آفرینش معماری

خصوصیت عملکردی فضا، به دنبال صفت های فرمال فضا می آیند و وقتی ما اتاق را ساختیم خود به خود عملکرد را تعیین کرده ایم. بنابراین در معماری یعنی در ساختن فضاها، ما به منظور دستیابی به فانکشن باید از فرم شروع کنیم. «میس وندردروه» در خطابه افتتاحیه «انستیتوی آرمور» که بعدها به «انستیتو ایلینویز» تغییر نام داد، در رابطه با مقوله فرم معماری و خلاقیت در تطابق با مفاهیم ایده و کانسپت، اشاره دارد: «راه درازی که از مصالح تا کار خلاقه و با عبور از فنکسیون طی می شود، فقط یک هدف دارد: نظم بخشیدن به ابهام



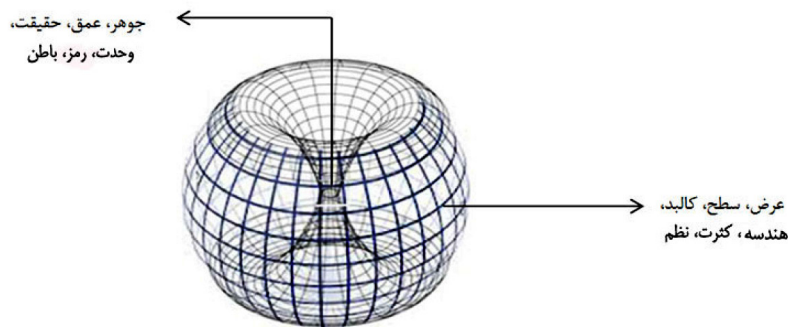
نمودار ۴. مراحل خلق و ادراک در آفرینش معماری اسلامی؛ ماخذ: اشرفی و نقی زاده، ۱۳۹۴، ص ۴۱.



نمودار ۵. مراحل خلق و ادراک در آفرینش معماری غرب؛ ماخذ: اشرفی و نقی زاده، ۱۳۹۴، ص ۴۳.

نامید زمان ما. ما باید نظامی داشته باشیم که به هر چیز جای خود و رفتار مناسب آن را بر طبق طبیعت بدهد. ما باید به روشی آن قدر کامل عمل کنیم که دنیای خلّاقیت ما از درون شکفته شود. ما نمی‌خواهیم و نمی‌توانیم بیشتر از این انجام دهیم. هیچ چیز نمی‌تواند هدف و مفهوم کار ما را بهتر از گفته عمیق «سنت اگوستین» بیان کند: «زیبایی شکوه حقیقت است.» (بنه ولو، ۱۳۷۷، ص ۳۰۹).

«هنر» با یک «الهام» آغاز می‌شود. آنگاه این الهام در یک فرآیند به نام «خلّاقیت» (آفرینش) شکل زیبا پیدا می‌کند و اثر هنری پدیدار می‌شود و این پدیداری، بی‌گمان هدف و آرمانی را دنبال می‌کند. در حقیقت، هنر یک چیز بیش نیست و این چهار گام در یک ارتباط سامانمند با هم از پی هم رخ می‌دهند و به هم وابسته هستند؛ به گونه‌ای که هر یک از این گامها سه گام دیگر را تعریف می‌



نمودار ۶. دور ادراک آثار حقیقت گرا با با تجلی حقیقت به صورت هندسه در عرضیات و به وحدت رسیدن کثرات با درک حقیقت در باطن؛ ماخذ: اشرافی، ۱۳۹۴، ص ۴۲.

تشکیل می‌دهند. وقتی فضا توسط عناصر تشکیل دهنده فرم شروع به حبس شدن، محصور شدن، شکل گرفتن و سازماندهی شدن می‌کند، معماری بوجود می‌آید. «گروپیوس» در بیان رابطه فرم و مقوله ایده پردازی [التزام توجه همزمان به مهارت موضوع (تفکر معمار و اجرا) و ابعاد روانشناختی (انگیزه درونی و تکامل عمومی مردمی)]، با اشاره به مفاهیم هنر و زیبایی اشاره می‌کند که: «در طی زندگی طولانی‌ام رفته رفته دریافتم که خلاقیت و عشق به زیبایی نه تنها انسان را از طریق دریافت بخش مهمی از خوشبختی بارور می‌کند؛ بلکه شناختهای اخلاقی را نیز در او رشد می‌دهد. دورانی که جای کافی به این احساس نمی‌دهد، از نظر بصری توسعه نیافته می‌ماند، تصویر آن مبهم است و تظاهرات هنری منفرد آن واکنش بسیار ضعیفی برمی‌انگیزد که به هیچ رو تکامل عمومی را متاثر نمی‌کند» (بنه ولو، ۱۳۷۷، ص ۳۹۱).

تعریف کانسپت

«کانسپت» با «ایده» تفاوت بسیار دارد. کانسپت را می‌توان هدف طراحی یک پروژه نامید و ایده آندسته از تمایلات ذهن است که با توجه به شرایط حاکم بر پروژه و موقعیت جغرافیایی پروژه و شرایط اقلیم و فرهنگ و آداب و سنن ما را به سمت طراحی متناسب و کارآمد سوق می‌دهد (معرفت، ۱۳۷۵، ص ۱۱۱). در این رابطه باید گفت که تاثیر

کنند. در نتیجه این گامها تنها برای روشن ساختن چیرستی هنر و فرآیند آفرینش آن و زمینه سازی برای مقایسه رویکردهای گوناگون درباره هنر است. «هادی ندیمی» در مقاله «امید رهایی نیست، وقتی همه دیواریم» می‌نویسد:

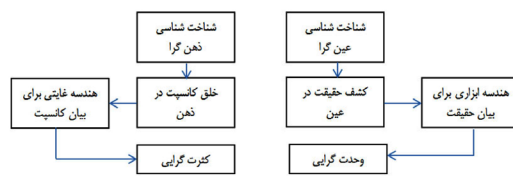
«اندیشه رساننده مفاهیم است، معماری رساننده معانی. در زبان می‌شود فریاد زد من این نیستم، ولی در هنر آنچه هستی، نشان داده می‌شوی؛ پس هیچ اتفاق یا عملی و هیچ گفتاری از انسان صادر نمی‌شود، مگر اینکه پشتوانه ای اندیشه ای داشته باشد» (ندیمی، ۱۳۸۵، ص ۳).

«لطیف ابوالقاسمی» نیز در مراتب هنر و اندیشه می‌آورد:

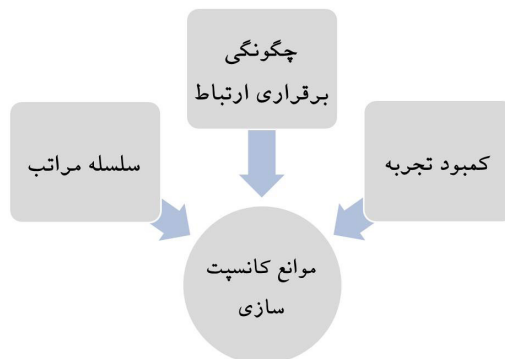
«معماری، اول در اندیشه معمار نقش می‌بندد (حقیقت)، سپس بیان می‌شود (واسطه) و در نهایت بر ساحت زمین یا اثیر فضا شکل می‌گیرد (مجاز). معماری ایرانی را در ابداع، طرح و اجرای بنا، حس یزدانی را برای حس زیبایی و نیکی مقدم بوده و محیطی روحانی برای نزدیکی به حق تعالی فراهم ساخته است. این خصیصه به سبب رقابت اعتقادی در معماری دوران اسلامی بیشتر مُستفاد و قابل درک و تشخیص است» (ابوالقاسمی، ۱۳۸۳، ص ۳۷۹).

فرم و فضای معماری

عناصر فرم و فضا همراه یکدیگر، واقعیت معماری را



نمودار ۸. مقایسه حقیقت ایده در معماری اسلامی و معماری غربی؛ ماخذ: اشرافی و نقی زاده، ۱۳۹۴، ص ۴۵.



نمودار ۹. موانع کانسپت سازی در معماری و طراحی شهری؛ ماخذ ترسیم: نگارنده.



نمودار ۷. سلسله مراتب روش شناسی طراحی؛ ماخذ: ترسیم نگارنده بر اساس محمودی، ۱۳۸۳

آموزش بر تعریف پذیری کانسپت و روند آن اهمیتی مضاعف دارد؛ چنانچه «میس وندرروه» [در انطباق با نگاه ندیمی]، در سال ۱۹۳۸ و پس از دعوت برای مدیریت بخش معماری انستیتو آرمور که بعدها به انستیتو تکنولوژی ایلینویز تغییر نام یافت، در خطابه افتتاحیه در رابطه با آموزش معماری و دریافت‌های دانشجویان از موضوع طراحی گفت: «هر آموزشی باید با جنبه‌های عملی زندگی آغاز شود. ولی آموزش واقعی باید فراتر رفته و به شخصیت شکل بخشد. اولین هدف، دریافت‌های دانشجویان برای شناخته‌ها و قابلیت‌های زندگی عملی است. هدف دوم، پرورش شخصیت او و دادن امکان استفاده از این شناخته‌ها و قابلیت‌ها است. آموزش واقعی تنها شامل اهداف عملی نیست، بلکه ارزشها را نیز در بر می‌گیرد. ما از طریق اهداف عملی به اسکلت خاص زمان خود پیوسته ایم، در حالی که، این ارزشها به ارزشهای معنوی انسان مربوط است. اهداف کاربردی فقط به پیشرفت مادی وابسته اند در حالی که ارزشهایی که ما از آن دفاع می‌کنیم، سطح فرهنگی ما را متجلی می‌کنند. اهداف عملی و ارزشها در عین ارتباط نزدیک، متفاوتند... آموزش باید ما را از یک وضعیت غیرمسئولانه به قضاوت روشن و مسئولانه و از موفقیت «اتفاقی» و «دلخواه» به صراحت راسیونل و نظم روشنفکرانه هدایت کند. در نتیجه ما دانشجویان را در مسیر منظم، با شروع

از مصالح و حل فنکسیون تا کار خلاقه، هدایت می‌کنیم» (بنه ولو، ۱۳۷۷، ص ۳۰۹).

عوامل موثر بر کانسپت در طراحی

هدف، تحلیل سایت و مکان‌یابی ساختمان، عوامل فرهنگی اجتماعی، عوامل جغرافیایی، شرایط آب و هوایی، برنامه فیزیکی طرح، خواسته کارفرما، مقیاس و تناسبات، بررسی مصالح و تکنولوژی ساخت بنا، ابعاد انسانی و فضاهای معماری (حرایم) و الزامات تأسیساتی از عوامل موثر بر کانسپت در طراحی هستند. در عین حال، باید اشاره داشت که از نظر بسیاری از صاحب نظران مشکل اساسی عدم تعریف پذیری مفاهیم پایه معماری و منجمله کانسپت در معماری امروز در مقوله آموزش است، چنان که «حسین شیخ زین الدین» در مقاله «گفت و گوی» درباره زبان و تکنیک» می‌نویسد:

«...باید جایی این چرخه اهریمنی شکسته شود. این نقطه نظر من در آموزش است. در این زمینه لازم

نیست بدیهیات را بارها و بارها امتحان کنیم. باید ببینیم در همه دنیا چه کرده اند، ما هم همانطور عمل کنیم. جامعه ای در آن بدیهیات هم نیازمند اثبات باشد، پیش نمی رود. سرافکندگی ایجاد می کند. برای کشور توسعه نیافته خطرناک است که این پارادایم های بدیهی را که لااقل در حال حاضر کارکردشان اثبات شده سات زیر سوال ببرد و خیال کند کشف خیلی بزرگی کرده است. شاید راه خروج از چرخه همین باشد که بداهت این پارادایم ها به طور موقت اما قاطع و قطعی پذیرفته شود. به خاطر شک فلسفی که نمی توان به همه سازوکارها و از جمله در مورد آموزش و نظام های فنی حمله کرد. نه از هیچ کس می آموزیم و نه با کسی مشورت می کنیم. فقط به اتکاء دانش قاصر خودمان نظامی را بازتولید می کنیم که محصول بدی دارد و عبرت هم نمی گیریم.» (شیخ زین الدین، ۱۳۸۱، ص ۳۱).

انواع و اطوار کانسپت

همیشه کانسپت ها توسط معماران پدید نمی آیند. شاید بهترین نمونه این موضوع پاسخ «لوکوربوزیه» به کانسپت موردنظر کارفرما در «ساختمان کارگاه های چوب» در «مرکز هنرهای بصری» در «دانشگاه هاروارد» باشد. این مرکز یک بخش دانشجویی است که نه تنها برای دانشجویان رشته های هنری بلکه برای سایرین هم قابل استفاده است. کانسپت مورد نظر مسئولان دانشگاه این چنین بود که اگر دانشجویان بیشتری از فعالیت های مرکز با خبر باشند و بتوانند جریان کار و زندگی درون آن را مشاهده کنند آنگاه شرکت و حضور آنها در کارگاه ها متحمل تر خواهد بود و لوکوربوزیه کانسپت را به اجرا در آورد، به این صورت او از درون مسیر عبور پیاده موجود در سایت رمپی طراحی کرد که مانند تونلی از درون ساختمان عبور می کرد و امکان مشاهده بسیاری از استودیوها و کارگاه ها را فراهم می آورد (مختاری طالقانی، ۱۳۹۰، ص ۸۹). در واقع معماری و آموزش آن باید تفکرساز و تفکرآفرین باشد؛ چنان که «داراب دیبا» در رابطه بین «نظر،

جهان بینی و ایده (تفکر)» می آورد: «...در شکل گیری معماری ایران، نظر، جهان بینی و تفکر ارتباط بسیار نزدیک با فضا داشته است. این امر ممکن است در مرحله اول جست و جوگر حل مسائل جوی و اقلیمی بوده باشد ولی در مراحل تکمیلی، ذهنیتی مشهود است که در آن کلیه تحولات عقلانی و تخیلات معنوی نفوذ کرده اند» (دیبا، ۱۳۷۸، ص ۹۷).

به عنوان مثال، شاگردان در آغاز ورود به باوهاوس می بایستی در دوره های فورکوس (پیش درس) شرکت می کردند، که مراد از آن آماده شدن شاگردان برای کار اصلی در این مدرسه بود و برنامه ریزی آنرا «یوهانس اتین» نقاش سوییسی به نوعی اختراع کرده بود و ظاهراً گروپیوس در چگونگی و تدریس این واحد دخالتی نداشت. اتین خود مقصود از «فورکوس» را چنین توضیح می دهد:

«مراد از این درس آزاد کردن نیروی خلاقه و ایده پردازی کارآموز است و این که بتواند مواد و مصالح طبیعت را درک کند و نیز آشناساختن کارآموز با اصولی است که در بین تمام فعالیت های خلاقه در هنرهای بصری وجود دارد، هر کارآموز جدیدی که وارد باوهاوس می گردد آکنده از انبوهی از اطلاعات است که در طی سالها جمع شده است و وی را از پیشرفت باز می دارد، قبل از آنکه تصویری از خود داشته باشد و دانشی تازه و با بصیرت آورد باید انبوه اطلاعات گذشته را به دور بریزد».

لذا هر کارآموز پس از گذراندن «فورکوس» و «کارآموزی» در یکی از کارگاه های هفتگانه باوهاوس و طی کردن پاره ای از دروس نظری مانند حسابداری، عقد قرارداد و تخمین مخارج ساختمان می توانست در امتحانی شرکت کند که در صورت موفقیت به او گواهی سرپرست کارگاه داده می شد. در باوهاوس مدارک، معادل کارآموز بودند و نه دانشجوی، که نشانگر هدف باوهاوس در تربیت متخصص در بعد عملیاتی و نه تئوریک آن بود. کارگاه های باوهاوس به دو قسم بودند: یک قسم

برقراری ارتباط است. نکته جالب در این رابطه این است که سخت‌ترین کار این نیست که چگونه کانسپت خود را به دیگران معرفی کنیم بلکه سخت‌ترین کار این است که چگونه باید کانسپت را برای خود تشریح کنیم. به همین خاطر طراحان می‌آموزند تا قبل از تشریح ایده‌های خود برای دیگران نوعی دیالوگ به عنوان مطرحه در ذهن خود برقرار سازند، مشکل دیگر برقراری ارتباط گرافیکی است. متأسفانه بسیاری از دانشجویان در ترسیم و طراحی ایده مورد نظر خود اکراه دارند. در معماری هر آنچه که قرار است ساخته شود می‌بایست ابتدا ترسیم گردد. پروسه ترسیم و طراحی باید در مراحل ابتدایی کار آغاز شود تا طرح پیشنهادی و کانسپت آن بتوانند دائماً نقد و اصلاح شوند. «لویی کان با نوشته‌ای این نکته را یادآور می‌شود که مشکل برقراری ارتباط بین یک ساختمان منسجم در ذهن و طراحی‌های اولیه، بین دانشجویان عمومیت دارد. برای بیان ایده در معماری و موسیقی می‌بایست از ابزارها و امکانات قابل سنجش بهره گرفت. اولین خطی که بر روی کاغذ کشیده می‌شود خود میزانی است از آنچه نمی‌توان به طور کامل آن را بیان کرد» (هوانسیان، ۱۳۲۵، ص ۳۲).

تصورات، ذهن و معماری

لوکوربوزیه در مورد آفرینشگری و ارتباط آن با «تصورات در معماری» چنین گفته است: «در کار معماری واقعه‌ای غیرقابل انکاری رخ می‌دهد که طلوع آن در لحظه خلاقیت است. آن گاه که ذهن در کار تامین استحکام و راحتی در ساختمان از طریق تصورات است، از طریق اغراض متعالی‌تر از امور ساده‌ای چون صرف مفید بودن، اعتلا می‌یابد؛ اغراضی که ملهم از نیروهای شاعرانه‌ای می‌باشند که مبتهج‌کننده و سرور آفرین‌اند» (اکرمی، ۱۳۸۲، ص ۳۸).

تصورات در مقایسه با ایده‌ها از اساس و تکامل و اغلب اهمیت کمتری برخوردارند. ممکن است تصور

که مسائل مربوط به کار در آنها تدریس می‌شد و نوع دیگر مسائل فرم که در واقع آموزش اخیر مربوط به مسائل هنری بود.

کانسپت‌ها و طراحی معماری

از آنجا که یگانگی بین «عمل» و «تفکر» معمار، یک امر اساسی به شمار می‌رود، مهم این خواهد بود که در شروع آموزش و کار، شکل دادن به یک «تفکر معمارانه» مدنظر قرار گیرد. اولین پیامد وقوف به این آگاهی اشراف و تسلطی است که شخص بر انتخابهای خود پیدا می‌کند و این دقیقاً همان چیزی است که به کار انجام می‌بخشد. به این صورت تحصیل نظری در مدرسه معماری عبارت از شکل دادن به یک «نقطه نظر» کلی و از آن پس کار طراحی و تجربه‌ها و پژوهش‌های مربوط به آن، توأم و به تبع این «نقطه نظر» سامان خواهد گرفت. معماری حرفه‌ای جامع است، از دیرباز کسی معمار شناخته می‌شد که اگر هم در دانشها و هنرهای دیگر دستی به عمل ندارد، حداقل به رمز و رموز آنها آشناست و در شعر، نقاشی، و مجسمه‌سازی و سره را از ناسره تشخیص دهد (نسرین، ۱۳۷۶، ص ۶۳). لذا باید گفت که شکل‌گیری کانسپت پدیده‌ای خود به خودی نیست بلکه نیازمند تلاشی متمرکز برای گردآوری و ترکیب مسائل مختلف است. گردآوری این مسائل کاری هوشمندانه است، به عقیده بسیاری از طراحان، معماران، منتقدان نویسندگان، هنرمندان، شکل‌دهی کانسپت متشکل از ۱۰ درصد الهام و استعداد و ۹۰ درصد پشتکار و سخت‌کوشی است. شکل‌دهی کانسپت برای کاری بسیار ناآشناست. همچنین دانشجویان برای اندازه‌گیری و درک سایر مباحث طراحی در این مورد، با سختی مواجه‌اند. در زمینه تقویت مهارت کانسپت‌سازی سه مانع اصلی وجود دارد:

۱. چگونگی برقراری ارتباط.

۲. کمبود تجربه.

۳. برقراری سلسله مراتب.

اولین مشکلی که یک دانشجو با آن مواجه می‌شود

شود که تصورات نمی توانند نقشی در شکل دادن کانسپت ها داشته باشند، این نتیجه گیری درستی نیست. در «علم سینکتیک» یا همان تجربه و تحلیل مسائل علمی اصلی، اساسی به نام «تولید اتفاقی ایده ها» وجود دارد که بر این اساس هنگام تحلیل مسائل که از راه های موجود قابل حل نیستند، هر ایده یا تصور تازه می تواند سبب گشایش شود. بخش کوچکتری از افراد، این توانایی را دارند تا با استفاده از سینکتیک و یا سایر روشهای تولید اندیشه، به ارائه ایده های متنوع برای مسائل بپردازند. ایده هایی که اگر چه ظاهراً بی معنی و بی ارتباط و گاهی موهومی به نظر آیند ولی در واقع مرحله آغازین اهمیت روند تحلیل مسائل را می سازند. در معماری هم گاهی عناصر یک کانسپت ایده آل را به هیچ عنوان نمی توان در یکجا جمع کرد، در این صورت شاید استفاده از تصورات برای رسیدن به کانسپت به عنوان تکنیکی اساسی برای شکل دادن کانسپت و البته در نتیجه عدم تجربه کافی در طراحی و کانسپت سازی ضروری باشد.

رابطه کانسپت و ایده در معماری

کانسپت ها از این نظر که تفکراتی حاصل از ادراک ما هستند تشابه زیادی با ایده ها دارند، با این تفاوت که کانسپت ها دارای یک ویژگی خاص خود هستند و آن این است که این تفکرات، معطوف به راه های گردآوری چند عنصر و ویژگی، در یک کل هستند. در معماری کانسپت تعیین کننده چگونگی تأثیرگذاری جنبه های مختلف نیازمندی های بنا بر طراحی و ساخت آن از طریق اجتماع در یک اندیشه خاص است و کانسپت در معماری موضوعی هدفمند است. نتیجه تلاش متمرکز و خلاقانه در یکپارچه کردن عناصری به ظاهر نامتشابه. «اروسارین» و «ادوارد لرتربی بارنز» دو معمار آمریکایی هستند که همواره با کانسپت ها در ارتباط بوده اند. سارنین چنین پیشنهاد می کند: «هویت یا بیان، تنها زمانی قابل انتقال می شود که کل بنا به صورت یک تعبیه جامع در آید. مانند هر اثر هنری

یک کانسپت ساده و قوی باید بر کل کار غالب باشد و تمام اجزاء می بایست به شکل فعال، بخشی از این حالت کلی باشند. این مساله در مورد اساسی ترین و ابتدایی ترین عناصر مانند پلان یا سیستم سازه تا متاخرترین آنها، مانند رنگ دیوارهای داخلی یا دستگیره های در صادق است. به عقیده من این هدف یعنی بوجود آوردن این تعبیر جامع، والاترین و مشکل ترین اهداف است و البته باید بیش از هر چیز ما را به خود مشغول دارد.»

سناریوهای کانسپچوال (مفهومی)

با توجه به اینکه هر نوع بنایی می تواند صدها نیاز خاص خود را داشته باشد که این نیازها تازه غیر از نیازها و اهدافی است که شخص معمار بر آن می افزاید. دستیابی به کانسپتی واحد که همه این عناصر را به هم همبسته سازد امری بلند همتا و البته بلند پروازانه است. معماران در مقالات و نوشته های مربوط به کانسپت های طراحی خود، مسأله گره زدن فاکتورها و تفکرات مهم و تأثیر گذار، در طراح را در نوعی سناریوی کوتاه مطرح می کنند. وقتی هدف از ایجاد یک کانسپت در پروژه، ترکیب اعضا مختلف در یک کل واحد باشد، یک معمار می تواند در نهایت، پروژه خود را ترکیبی از چندین کانسپت ایجاد کند این نوع بینش در طراحی را افزایش می نامند. دیدگاه افزایشی عبارت است از پرداختن به هر بخش به صورت مجزا با توجه به نیاز آن و تلاشی برای یافتن یک کانسپت کلی. بخش دیگر دیدگاه، متوجه معمار و توجه او به گستردگی محتوای کانسپت است. کانسپچوال مضمون کانسپت را وسعت بیشتری می دهد و موارد بیشتری را در آن می گنجاند و در نهایت تصاویر بیشتری از پروژه پیش چشم می نهد. سناریوی کانسپچوال می تواند مشخص کند که چگونه تمام ایده های با اهمیتی که ممکن است به طور جداگانه بیان شوند، می توانند به شکل مفصل تری به رشته تحریر در آیند. فرانک لوید رایت می گوید: «چرا نمی توان معبدی ساخت حساس تر از احساس و نه فقط برای

خود بلکه برای انسان، متناسب با کاربری های او، به عنوان جایی برای آشنایی و یک ملاقات خانه و جایی برای اوقات خویش، فضایی زیبا و متناسب این منظور آفرید و با همین حس آنرا آراست. ساختمانی طبیعی برای انسان طبیعی». چنین فضایی در ذهن شروع به شکل گیری می کند و در آن هنگام باید به این ایده های معمارانه گام نهد و مهم ترین موضوع این است که فضایی چنین باشکوه را در ذهن حفظ کنیم و بگذاریم تا خود فضا کل عمارت را شکل دهد. «کوبن روش» می گوید: «ما سعی داریم نوعی حس ارتباط بیافرینیم. در موسسه ای که مسأله هدف مشترک، اهمیت بسزایی دارد. عده ای از مردم ساعتها کار خود را وقف هدف می کنند، بگذارید بگوییم آنها مشغول فراهم کردن شرایطی بهتر برای دنیایی که در آن زندگی می کنند هستند. در موسسه فورد آنها خود بخشی از یک دستگاه هستند دستگاهی معقول که در صورت هدایت صحیح می تواند باعث پیشرفت ترقی بسیاری از مناطق شود. پس باید فرض کنیم با مردمی متعهد سر و کار داریم که مسیر خود را رها کرده اند تا به این سازمان بپیوندند و این فقط یک مشعل دیگر برای آنها نیست.» انواع پنجگانه کانسپت عبارتند از:

۱- کانسپت های قیاسی (نگاه به دیگر چیزها)؛

۲- استعاری (نگاه به انتزاعات)؛

۳- جوهری (نگاه به ماورای نیازهای برنامه)؛

۴- برنامه ای (نگاه به نیازها و اهداف خواسته شده)؛

۵- ایده آل گرا (نگاه به ارزش های مطلق).

تداوم و پیوستگی در معماری

معماری ایران چون بسیاری دیگر از مظاهر فرهنگی ما در طول تاریخ حیات خود از تداوم کم نظیری برخوردار بوده است. البته چنین نیست که قوم ایرانی از آغاز تمدن شهر نشینی خود همواره به ساختن بناهایی کاملاً مشابه هم و بی هیچ تغییری در زمینه طرح و بنیاد پرداخته باشد، بلکه منظور آنست که از هنگامیکه فن ساختمانی پس از طی

یکدوره ابتدائی مراحل تکامل خود را پیمود و شیوه خاص خود را پی ریزی کرد دیگر آن خصوصیتی را که معماری سرزمین ما بدانها باز شناخته میشود در طی قرون متمادی هرگز از دست ننهاد (مختاری طالقانی، ۱۳۹۰، ص ۱۱۲).

هنر هر قوم بازگو کننده نحوه اندیشه و جهان بینی و معتقدات و سنت های آن قوم است. هر چه بنیادهای فرهنگی ملتی استوارتر و ریشه دارتر باشد تجلیات هنری آن ملت هم در طی تاریخ تکامل آن یکنواختتر و از نوسانات و تحولات و گسستگی ها بیشتر برکنار می باشد. هنر معماری بی شک یکی از بارزترین مظاهر تمدن هر قوم و ملت است و بهترین بازگو کننده نحوه برخورد آن ملت با مسائل مربوط به حیات و بینش وی از جهان خلقت است. همینکه از حدود یک چهار دیواری که سقفی را تحمل می کند و تنها برای پناه دادن انسان از گرما و سرما و باد و باران و برف است فراتر رفتیم و وارد مرحله ای گشتیم که در ساختمانها جز هدفهای ساده اولیه به مسائل دیگری چون تقسیم فضاها بر بنیاد نیازمندیهای گوناگون فردی و اجتماعی و خلق اشکالیکه با ذوق زیبا جوئی ما سروکار دارد پرداختیم و در یک ساختمان بدنبال تحقق هدفهایی بالاتر از مصون بودن از سرما و گرما و دیگر عوامل طبیعت رفتیم آنگاه به دنیای هنر قدم گذاشته ایم و در این گفتار ما از آغاز چنین دورانی در معماری ایران سخن خواهیم داشت. به این ترتیب نه از شهریکه بوسیله ایرانیان در هزاره دوم پیش از میلاد بر روی بناهای کهن تر در سیلک ساخته شد گفتگو خواهیم کرد نه از ساختمانها و مساکنی که پیش از این تاریخ در مراکزی چون شوش و کیان و حصار و صدها حوزه باستانی دیگر ایران بنیاد گشته است بحث خواهیم نمود. زیرا با آنکه آثار معماری این مناطق از نظر شناخت و مطالعه باستانشناسی ایران و نمایش قدمت فوق العاده تمدن در کشور ما حائز کمال اهمیت است ولی از آنجا که در این روزگاران معماری ایرانی هنوز مراحل تکامل خود را نپیموده

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۴ پاییز ۹۵
No.44 Autumn 2016

۲۲۵

بود و شکل های خاص خود را ابداع نکرده بود نمیتوان بدرستی پیوندهای آنها با دورانهای شکوفان فرهنگ و تمدن ایرانی که در طی آن شاهکارهای اصیل بوجود آمده است باز یافت. از سوی دیگر آثار ساختمانی دورانهای بسیار کهن ایران بعلت فرسایش آنچنان باقی نمانده است که بتوان بخوبی شیوه های ساختمانی آنها را تمیز داد و درباره آن اظهار نظر نمود و اگر بخواهیم در این گفتار وارد مسائلی که خاص باستانشناسان است شویم از هدف اصلی دور خواهیم ماند.

کهن ترین نمونه قابل ذکر از میان بناهای باستانی که در کشور ما شناخته شده است، معبد عیلامی چغازنبیل واقع در خوزستان است. این پرستشگاه باشکوه که در سیزده قرن پیش از میلاد بنیاد گشته است نمونه بسیار باشکوهی از یک معماری تکامل یافته بشمار می رود. ساختمان این معبد که دارای شکلی چهارگوشه است دارای پنج طبقه است که هر یک از آنها نسبت به بخش زیرین خود کوچکتر ساخته شده است و در نتیجه به ساختمان شکل هرمی داده است. بر روی آخرین طبقه ساختمان مرکز اصلی معبد بنیاد گردیده و دیگر طبقات تأسیسات وابسته بدانرا تشکیل میداده است. مصالح اصلی ساختمانی معبد عبارتست از آجرهای پخته بسیار مرغوب که با ملاط محکمی بهم پیوسته شده اند و در درون دیوارها و مواردیکه منظور پر کردن صفا های بنا بوده است از خشت استفاده شده است. آنچه در این بنای باشکوه از نظر بحث ما قابل اهمیت است وجود طاقهای متعدد ضربی با طرح نیمدایره است که آنچنان با مهارت ساخته شده که پس از گذشت بیش از سه هزار سال هنوز بوضع شگفت انگیزی سالم مانده است. این طاقها که بر روی دالانهای طویل و بر فراز پلکانهای داخلی معبد بنیادگشته حکایت از پیشرفت فوق العاده فن ساختمان در دورانهای چننین کهن در کشور ما مینماید. بر رویهم معماری این معبد عظیم که در شمار بزرگترین زیگوراتهای جهان محسوب میگردد

بهترین نمونه هنر معماری بر بنای طاق قوسی را در دنیای باستان نشان می دهد. همانطوریکه میدانیم آنچه از نظر فنی اساس ساختمانهای سنتی بشمار می آید و شیوه آنها مشخص میسازد موضوع برپا کردن طاق بر روی دیوارها یا عوامل دیگر تحمل کننده بار آنست که در این میان دیوار و جرز و ستون و غیره اگر فقط برای تحمل وزن سقف ساختمان بوجود نیامده باشد لااقل یکی از مهمترین هدف در بکار بردن آنها همان تأمین پایه های طاق میباشد. از دیرباز انسان برای ایجاد سقف به دو طریقه مبادرت کرده است: طاق قوسی که در آن نیازی به بکار بردن چوب نیست و طاق مسطح که در آن از چوب و یا سنگهای تراشیده طویل به شکل الوار استفاده میشود که در این زمینه طاقهایی که خاص ممالک و سرزمینهای پر باران است و دارای دو شیب شیروانی شکل میباشد در زمره طاقهای مسطح محسوب میگردد و در اصول ساختمانی با طاق صاف تفاوت زیاد ندارد.

هر یک از این دو طریقه یعنی طاق ضربی و پوشش چوبی در هر منطقه به اقتضای وضع اقلیمی خاص آن ناحیه بوضعی بسیار طبیعی رواج یافته است. بدین معنی که در نواحی نسبتاً سبز و خرم که درختان جنگلی بحد کافی چوب لازم را برای پوشش سقف ساختمانها تأمین میکند معماری باطاق مسطح اشاعه یافته و گاهی در دیوارهای این بناها هم از چوب استفاده شده است و یا بطور کلی مجموعه ساختمان با تیر و الوار بنیاد گردیده است. در مقابل در مناطقی که باران به اندازه کافی نمی بارد و رویهمرفته در نواحی خشکتر و کم درختتر که چوب به آسانی بدست نمی آید وضع اقلیمی مردمان را به ابداع طاقهایی که با مصالحی چون خشت و آجر و غیره ساخته می شود سوق داده است و آنان را متوجه ساختن طاقهای ضربی نموده است. در سرزمین پهناور ایران که مناطق مختلفش دارای تنوع فوق العاده است و دارای سرسبزترین مناطق جهان و در عین حال دارای صحراهای

خشک می باشد، بنابر مقتضیات اقلیمی از کهن ترین روزگاران هر دو نوع معماری به موازات هم رواج داشته است (محمدی، ۱۳۸۳، ص ۱۸۴).

در آغاز در نواحی شمال و شمال غربی کشور ساختن بامهای مسطح و در نواحی مرکزی و جنوب غربی طاقهای ضربی متداول گشته است و بعدها بعلت تأسیس شاهنشاهی های هخامنشی و اشکانی و ساسانی و ایجاد ارتباط مداوم میان تمام مناطق کشور و از همه مهمتر بوجود آمدن یک نیروی عظیم ملی که قادر بوده است هرگونه مصالح ساختمانی لازم را از دورترین نقاط جهان برای مرکز شاهنشاهی تأمین نماید دو شیوه بالا بدون در نظر گرفتن محدودیت های اقلیمی در هر نقطه کشور که لازم بوده است بکار رفته است. بهمین ترتیب است که می بینیم در روزگار شاهنشاهی هخامنشیان بر طبق اسناد کتبی و تیرها و الوارهای عظیم طاق کاخ های تخت جمشید را از کوهستان های پر درخت لبنان به مرکز فرهنگی و سیاسی شاهنشاهی ایران حمل نموده اند و در نتیجه موفق شده اند در منطقه ای که در آن روزگار دارای معماری با طاق هلالی بوده است بناهایی به شیوه متداول در شمال و شمال غربی کشور برپا نمایند.

«دیولافوا» در کتاب مشهور خود (هنر باستان ایران) طریقه تکامل معماری با طاق مسطح و پیدایش ستون را در چنین بناها با بیانی روشن شرح داده است. بعقیده وی از قدیم الایام در مناطقی که چوب فراوان بوده است سقف ساختمانها را با تیرهای تهیه شده از تنه درختان می پوشانده اند و در دیوارها هم خصوصاً در گوشه های آن از همین تیرک ها بکار میبرده اند. روی چنین سقفی را با ترک های نازکتر و حتی شاخ و برگ درختان می پوشانده اند و سپس با قشر ضخیمی از گل آنرا اندود میکرده اند. هنگامیکه خانه ها وسعت یافت و به ایجاد تالارهای بزرگ نیازمندی پیدا شد متوجه شدند که طاق چوبی ساختمانها در زیر سنگینی بار مصالح بام خمیدگی پیدا می کند و

وسط تیرهای سقف بسمت پائین قوس برمی دارد. برای جبران این نقیصه در صدر بر آمدند در فاصله بین دیوارها زیر تیرهای سقف ابتدا تیرهای حمالی در جهت عمود بر چوبهای سقف بکار برند و برای نگاهداری این تیرهای حمالی تیرک های چوبی برپا نمایند تا بدین ترتیب از خمیدگی طاق در بخش های میانی آن جلوگیری شود و این اولین گام در راه یافتن ستون و بکار بردن آن تالارهای بزرگ بود. «میتوان بدون تردید زیاد استدلال این هنرشناس را پذیرفت و بجای آنکه بدنبال مدارک باستانی برای اثبات نظریات گوناگونی که درباره اولین سرزمینهایی که در بکار بردن این عامل در معماری پیشقدم بوده اند برویم میتوانیم بطور کلی ستون را یک عامل طبیعی در معماری تمام مناطقی که برای برپا کردن ساختمانهای خود چوب کافی در اختیار داشته اند بدانیم» (درویش، ۱۳۸۳، ص ۱۶۹).

بکار بردن ستون در معماری ایرانی سابقه ای بس کهن دارد و پاره ای از باستانشناسان با توسل به پایه های چندی که در موسیان پیدا شده است، عقیده دارند که این عامل از شش هزار سال پیش در ایران شناخته بوده است ولی مهمترین بنائی که تاکنون در ایران شناخته شده است و در آن تالارهای بزرگ ستوندار ایجاد نموده اند، دژ حسنلو واقع در جنوب دریاچه رضائیه است که در زمرة مهمترین آثار ساختمانی ایران باستان بشمار میرود. این بنای عظیم در سده نهم پیش از میلاد برپا گردیده و از نظر اصول معماری و بکار رفتن مصالح ساختمانی متنوع و منطقی در عداد پیشرفته ترین معماری های آنروزگار محسوب میگردد. پس از دژ حسنلو برای مطالعه ساختمانهای ستوندار در ایران باید سراغ دخمه های کنده شده در کوه که تعدادی از آنها به دوران مادها تعلق دارد برویم. مهمترین این آثار در آذربایجان و فارس قرار دارد و نمای خارجی و طرح داخلی آنها سند معتبری برای شناخت معماری ایرانی در آنروزگار است.

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۴ پاییز ۹۵
No.44 Autumn 2016

۲۲۷

آنچه از نظر تاریخ معماری ایران در این دخمه ها اهمیت دارد آنست که این آثار با آنکه در سنگ کوه تراشیده شده است بارزترین مدرک برای شناخت معماری چوبی آن زمان تا روزگار ما بجای نمانده است ولی تمام ریزه کاریهای ساختمانهایی که در آنها الوارهای تراشیده در چوب و قفل و بست آنها بیکدیگر استفاده میشده بدقت در این دخمه ها بوسیله تراش در سنگ نمایش داده شده است. از آن مهمتر موضوع سر ستونهایی است که بویژه بر نمای خارجی دخمه داود دختر واقع در ممسنی بر روی ستونهای تراشیده در صخره با روشنی تمام نمودار گردیده است. پروفیسور هرتسفلد باتوجه به سر ستونهایی که بر نمای دخمه بالا و همچنین برروی مقبره مادی قیز قاپان نموده شده است نتیجه گیری مینماید که در این قسمت شیوه معماری ایونی که یکی از سه مکتب مهم معماری یونانی است از معماری ایرانی الهام گرفته است. این مطلب یکی از مهمترین نکات مورد بحث در معماری ایرانی است و باید مورد توجه آنانکه بدون ژرف نگری نمایشهای گوناگون همین نوع سر ستون را در دوره های مختلف تاریخ هنر ایران یکنوع میراث یونانی میدانند قرار گیرد. به موازات معماری بر بنیاد طاقهای صاف که در آغاز فقط با چوب ساخته میشد و در دوره های بعد در مورد ستونها و درگاهها بخشهای سنگی جای چوب را گرفت ساختن طاقهای ضربی نیز در معماری ایرانی ادامه پیدا کرد و بنابر مقتضیات اقلیمی و سیاسی هر چند مدت یکبار یکی از دو شیوه بالا رسمیت می یافت بی آنکه شیوه دیگر بکلی رها شود. اگر از نظر شکل ظاهری دو شیوه بالا با هم شباهت زیاد ندارند در مقابل آنچه آنها را بیکدیگر پیوستگی میدهد حجم ها و فضاهای ویژه معماری ایرانی است که خواه در معماری با طاق مسطح جلوه کند و یا در ساختمانهای گنبد دار و بناهای دارنده طاق ضربی متجلی گردد در هر حال فکر خلاقه واحدی در آنها مشاهده می شود.

از میان این عوامل که بدون وقفه در تمام دوره های معماری ایرانی متداول بوده است باید بویژه از ایوان و رواق و حیاط مرکزی و تقسیمات سه بخشی و طاق نما و طاقچه نام برد. همگی این شکل ها بی کم و کاست در اکثر بناهای رسمی ایران بکار رفته است خواه پوشش ساختمان با طاق مسطح باشد، خواه با عوامل قوسی. بطور کلی محیطی که معمار ایرانی برای زندگی خلق نموده در تمام دورانهای تاریخ معماری ایران کمتر دچار دگرگونی شده است هر چند نتیجه گیری از این عوامل در ساختمانها باتوجه به مصالح ساختمانی بکار رفته و مقتضیات اقلیمی در موارد گوناگون متفاوت باشد.

نتیجه گیری و جمع بندی

با توجه به مبانی نظری معماری ایران می توان کانسپت ها و طراحی هایی را در معماری ایرانی در ادوار مختلف و در اقلیم های مختلف مشاهده نمود، این است که برخی از کانسپتها چندان دچار دگرگونی و دستخوش تغییرات نشده اند؛ به گونه ای که می توان به موادی همچون ایوانها، رواق، حیاط مرکزی، ستونها و بامها، ساختمانی نیز همین تداوم در معماری ایرانی مشهود است. میدانیم که کاخهای شوش و تخت جمشید به کاشیهای الوان مزین بوده است. در دوران اشکانیان و ساسانیان گچ بری و گاه نقاشی دیواری جای کاشیهای رنگارنگ را گرفت. در اعصار اسلامی تمامی این سنت ها به موازات هم در معماری ایران ادامه می یابد. در قرون اولیه هجری فن گچ بری به همان شیوه ای که در ایران عصر ساسانی رواج داشت در بیشتر بناهای رسمی بکار میرفت و سپس بر آن تزئینات دیگر افزوده شد و اندکی بعد آرایش بناها بوسیله کاشیها و معرق های رنگارنگ سنت معماری عصر هخامنشیان را تجدید نمود بطوریکه از حدود هفتصد سال پیش به این طرف کمتر بنای مهمی را در ایران میتوان یافت که با کاشی مزین نشده باشد. اینچنین سنت های معماری ایرانی پس از گذشت هزاران سال اصالت خود را حفظ نمود. درباره اصالت

مسجد چهار ایوانی که در سطور پیشین چندبار بدان اشاره نموده ایم بحث کوتاهی بعمل آید و به پاره ای ایرادات که در این زمینه شده است پاسخ گفته شود. موضوع آنست که بعلت استفاده از مدارس چهار ایوانی که در هر یک از ایوانهای آن یکی از فرقه های چهارگانه مذهب تسنن تدریس می شده است؛ برای عده ای این توهّم را پیش آورده است که مسجد چهار ایوانی ایرانی طرح خود را از چنین مدرسی که در عراق و مصر و دیگر کشورهای اسلامی بنیاد شده اقتباس نموده است. در اینباره به موجب تحقیقاتی که آندره گدار بعمل آورده است. اولین مدرسه چهار ایوانی شناخته شده همانست که نظام الملک وزیر ایرانی آلب ارسلان و ملکشاه در خرگرد خراسان در حدود سالهای ۴۸۰ هجری بنا نمود. در این مدرسه بر هر یک از محورها اصلی حیاط دو ایوان روبروی هم قرار دارد و فضاهای بین ایوانها بوسیله اطاقهای دیگر اشغال شده است. هنگامیکه در کشورهای دیگر موضوع احتیاج به مدرسی که دارای چهار دستگاه عمارت باشد مطرح گردید این طرح ایرانی مورد پسند قرار گرفت و از این تقلید بعمل آمد. مدارس چهار دستگاه شناخته شده چون مستضریه بغداد و یا صالحیه قاهره که معمولاً در این باره بدانها استناد می شود در سالهائی بسیار پس از مدرسه خرگرد یعنی قریب دو قرن دیرتر بنا شده و مدارسی چون ناصریه در حدود دو قرن و نیم پس از مدرسه خرگرد ساخته شده است.

همچنین باید گفت که برای بهره گیری از تفکر خلاقانه، علاوه بر قدرت خلاقیت فرد، آموزش خلاقانه و تشویق افراد به انجام تمرین هایی که استعدادهای آنها را بارور می سازد، نیز ضروری می باشد. از آنجا که فرآیند طراحی از مراحل و عناصر متعددی شکل می گیرد، روش طراحی از مراحل و عناصر متعددی شکل می گیرد، روش طی کردن این فرآیند نیز باید پویا و تعاملی باشد تا به کلیه مراحل و عناصر طراحی بصورت همزمان پرداخته

شود. در پایان فرآیند حاصل از این تحقیق به این نتیجه دست یافته است که ایده، تفکر اولیه و غالب طرح بوده و استراتژی برخورد با آن است در حالیکه کانسپت به معنادار کردن ایده و تحقق پذیری آن می پردازد و به نوعی تاکتیک محسوب می شود. ایده پس از عبور از متن، بینامتنیت، زیباییشناسی، نشانه شناسی، زبانشناسی، فلسفه و روانشناسی به کانسپت های متعدد می رسد. سپس در فرایندی پیچیده، مسیر خود را از اشراق آغاز کرده و در سلسله مراتبی خاص آن را به حکمت، علم و دانش، تقلیل داده و به فرم تبدیل می کند.

منابع و مآخذ

ابوالقاسمی، لطیف (۱۳۸۳) هنجار شکل یابی معماری اسلامی ایران، در معماری ایران، دوره اسلامی، گردآورنده محمد یوسف کیانی، سمت. ازغندی، سید علیرضا (۱۳۸۲) تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی ایران: ۱۳۵۷-۱۳۲۰. تهران: سمت. اشرفی و نقی زاده، محمد (۱۳۹۴) مقایسه تطبیقی فرایند شناخت و آفرینش با تبیین جایگاه حقیقت و ایده، هویت شهر، شماره ۲۳. اعتصام، ایرج (۱۳۷۴) مجموعه مقالات کنگره تاریخی معماری و شهرسازی، جلد سوم، ناشر سازمان میراث فرهنگی. اکرمی، غلامرضا (۱۳۸۲) تعریف معماری، گام اول آموزش، هنرهای زیبا، شماره ۱۶. اکرمی، میرعلی (۱۳۷۷) اصالت ساختار در معماری، مجله معماری و شهر سازی شماره ۴۲. انتونیادس، آنتونی. سی (۱۳۸۱) بوطیقای معماری، ترجمه احمد رضا آی، جلد اول؛ انتشارات سروش. انتونیادس، آنتونی سی (۱۳۸۱) بوطیقای معماری، ترجمه احمد رضا آی، جلد دوم؛ انتشارات سروش. بانی مسعود، امیر (۱۳۸۸) معماری معاصر ایران، نشر هنر معماری قرن، تهران. بسکی، سهیلا (۱۳۷۹) «دیدار با کامران دیبا»، معمار ۱۰، پاییز ۱۳۷۹. بمانیان، محمد و هادی محمودی نژاد (۱۳۸۷)

مدیریت شهری

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۴ پاییز ۹۵
No.44 Autumn 2016

۲۲۹

پدیدارشناسی مکان: به جانب ارتقاء فضا به مکان شهری، انتشارات سازمان شهرداریها و دهیاریهای کشور.

بنه ولو، لئوناردو (۱۳۸۰) تاریخ معماری مدرن، ترجمه دکتر سیروس باور، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ چهارم.

پنیا، ویلیام. ام و استیون پارشال (۱۳۸۴) مبانی برنامه ریزی معماری: تبیین روش مساله کاوی، ترجمه محمود احمدی نژاد، اصفهان، نشر خاک. جبل عاملی، عبد الله (۱۳۷۵) خانه‌های اصفهان در دوران معاصر، نخستین کنگره معماری و شهرسازی ایران، بم، تهران، میراث فرهنگی، ج ۴.

درویش، محمود (۱۳۸۳) مجله معماری و فرهنگ، شماره ۱۸ و ۱۹، سال ششم، تهران.

دیبا، داراب (۱۳۷۳) مسابقه معماری فرهنگستان ها، آبادی، سال چهارم، شماره ۱۳.

دیبا، داراب (۱۳۷۸) الهام و برداشت از مفاهیم بنیادی معماری ایران، معماری و فرهنگ، سال اول، شماره اول.

دیبا، داراب (۱۳۷۸) حصول زبانی برای معماری امروز ایران، معماری و شهرسازی، شماره ۵۰ و ۵۱. دیبا، داراب و مجتبی انصاری (۱۳۷۴) چگونگی شکل گیری ارتباط انسان با محیط مصنوع، اولین مجموعه مقالات کنگره تاریخ معماری و شهرسازی، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.

لنگ، جان (۱۳۷۵) آفرینش نظریه معماری نقش علوم رفتاری در طراحی محیط، ترجمه عینی‌فر علیرضا، انتشارات دانشگاه تهران.

محمدی پارسا، رامین (۱۳۸۳) گفت‌وگو با دکتر هوشنگ سیحون، مجله معماری و فرهنگ، شماره ۱۸ و ۱۹ سال ششم، تابستان و پاییز.

محمودی، امیر سعید (۱۳۷۸) آموزش روند طراحی معماری، هنرهای زیبا، شماره ۴ و ۵.

محمودی، امیر سعید (۱۳۸۱) چالش‌های آموزش طراحی معماری در ایران، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۲.

مختاری طالقانی، اسکندر (۱۳۹۰) میراث معماری مدرن در ایران، انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.

مختاری طالقانی، اسکندر (۱۳۹۰) میراث معماری مدرن در ایران، انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.

معرفت، مینا (۱۳۷۵) پیشکسوتانی که به تهران مدرن شکل دادند در تهران پایتخت دویست ساله (تهران: شهرداری تهران، سازمان مشاور فنی و شهری).

ناری قمی، مسعود و عباس زاده (۱۳۹۳) الگویی برای تنظیم رفتار در فضای معماری، شهر ایرانی-اسلامی، شماره ۱۸.

نیدمی، هادی (۱۳۸۰) بهاء حقیقت: مدخلی بر زیبایی‌شناسی در معماری اسلامی، صفه، سال یازدهم، شماره ۲۴.

نیدمی، هادی (۱۳۸۵) امید رهایی نیست، وقتی همه دیواریم، هفته نامه نقش نو، شماره ۱۸ و ۱۹. نیدمی، هادی (۱۳۸۶) کلک دوست: ده مقاله در هنر و معماری، اصفهان، سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری تهران.

نقره کار (۱۳۸۵) جزوه درس حکمت معماری اسلامی، تهران، انتشارات دانشگاه علم و صنعت. هوانسیان، وارطان (۱۳۲۵) «آرشیتهک‌های ما را بشناسید»، آرشیتهک، شماره ۱۳۲۵.

Le Corbusier, Towards a New Architecture, trans.F.E.Etchells (New York: Dover Publication, 1931/1986), 227.