نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۸(۱۰۴)، ۵-۱۶ / بهمن ۱۴۰۰
DOI:10.22034/BAGH.2021.276066.4823

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
The Authenticity and Originality of Contemporary Architectural Works (A Case Study of the Tehran Museum of Contemporary Art)
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

معیارهای اصالت و اعتبار آثار معماری معاصر
(نمونهٔ موردی: موزهٔ هنرهای معاصر تهران)

امیررضا اسماعیلی قشلاقی[۱]، محمدرضا بمانیان[۲*]

۱. دانشجوی دکتری معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
۲. استاد گروه معماری، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۰۱ تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۱۱/۰۱

چکیده
بیان مسئله: اصالت و اعتبار آثار معماری از دیدگاه حقوقی، مرمت و حفظ آثار تاریخی، هنری و نظریه‌های معماری قابل بررسی است. بحث و جدل‌های متعدد در نشریات تخصصی و عمومی، مسئلهٔ چگونگی احراز اصالت آثار معماری معاصر ایران را مطرح می‌کنند، اما نمی‌توان در حوزهٔ پژوهش‌های علمی به روشنی از معیارهای احراز اصالت یا اعتبار نشانی یافت. بنابراین این سؤال اصلی مطرح می‌شود که معیارهای احراز اصالت و اعتبار آثار معماری معاصر چیست؟ از سوی دیگر موزهٔ هنرهای معاصر تهران به عنوان یکی از مهم‌ترین پروژه‌های معماری معاصر کشور که اصالت و حدود تأثیرپذیری آن از موزهٔ خوآن میرو و آرشیو معماری باوهاوس مورد بحث بوده، به عنوان نمونهٔ موردی پژوهش انتخاب شده تا بتوان به غنای گفتمان پیرامون اصالت آن به شیوه‌ای علمی و با استفاده از معیارهای پیشنهادی کمک کرد.
هدف پژوهش: هدف پژوهش روشن‌ساختن تفاوت‌ها و تشابه‌های واژگان اصالت و اعتبار و پیشنهاد معیارهایی جهت سنجش آن در آثار معماری معاصر است.
روش پژوهش: این مقاله با استفاده از راهبردهای ترکیبی تفسیری-تاریخی و استدلال منطقی به رشتهٔ تحریر درآمده و در این راستا از منابع کتابخانه‌ای بهره‌گیری شده است.
نتیجه‌گیری: طرح «اصیل» (Original) دارای ویژگی‌هایی بدیع است که پیش‌تر مشاهده نشده‌اند. یک اثر معماری در صورت احراز ۱-سرمشق‌گرفتن عناصر یا ایده، ۲-ارائهٔ خلاقیت و نوآوری در ترکیب، ۳-پیوند و اثرگذاری بر زمینه و جامعه و ۴-داشتن صراحت و صداقت می‌تواند «معتبر» (Authentic) تلقی شود. مقایسهٔ نمونه‌های موردی از لحاظ جنبه‌های فرمی، سازمان فضایی و سیرکولاسیون و مصالح مورد استفاده، نشان داد که معمار موزهٔ هنرهای معاصر تهران برای اولین بار عناصر فرمی شاخص طرح خود را ارائه نکرده است و بنابراین نمی‌توان آن را از این حیث «اصیل» به حساب آورد؛ اما علی‌رغم شباهت‌های ظاهری، می‌توان چهار معیار دیگر را در طرح موزه مورد شناسایی قرار داد و آن را واجد دریافت صفت «معتبر» دانست.
واژگان کلیدی: *تقلید، سرمشق‌گیری، کامران دیبا، معماری معاصر ایران، موزهٔ هنرهای معاصر.*

*نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۲۱۰۸۱۵۳۴، bemanian@modares.ac.ir

مقدمه

مسئلهٔ اصالت و اعتبار آثار معماری در عین اهمیت تا حد زیادی مورد غفلت واقع شده است. درحالی‌که اظهار نظرها در مورد بدل یا اصل بودن یک بنا و میزان اعتبار آن به‌کرات در گفتمان معماری معاصر مطرح می‌شود، با این‌حال به دلیل پیچیدگی‌های ناشی از اختلاف‌نظرها و گستردگی حیطهٔ موضوع، فقدان معیارهایی دقیق و واضح برای پاسخگویی به مسائل مطرح‌شده در مورد اصالت و اعتبار آثار معماری، حدود تقلید و تأثیرپذیری و وام‌گیری معماران از یکدیگر در عموم پژوهش‌ها و نوشتارهای مرتبط با مسئله به چشم می‌خورد. گستردگی قلمرو مسئله، آن را در ارتباطی تنگاتنگ با مفاهیم عرفی، حقوقی، هنری و فلسفی قرار می‌دهد که لزوم جامع‌نگری و ارائهٔ چارچوبی نظری با توجه به تعاریف و مقاصد بیان‌شده در سایر حوزه‌ها را دوچندان می‌سازد. فوکو دیسیپلین را «تعریف‌شده با دامنه‌ای از ابژه‌ها، مجموعه‌ای از روش‌ها و پیشنهادهایی که صحیح فرض می‌شوند، به‌کارگیری قواعد و تعاریف، تکنیک‌ها و ابزارها می‌داند که همگی گونه‌ای از سیستم گمنامی را می‌سازند که در اختیار هرکس که قصد یا توانایی استفاده از آن را دارد قرار می‌گیرد» (Foucault, 1981, 59) می‌داند و یک دیسیپلین نیز «با تعریف محدوده‌ها و قواعد تنظیم‌کننده تعریف می‌شود» (Plowright, 2014, 14). بنابراین لازم است مسئلهٔ اصالت در آثار معماری معاصر نیز در عین بهره‌مندی از دایرهٔ واژگان و تعابیر سایر دیسیپلین‌ها، در قلمروی دیسیپلین معماری باقی بماند. به همین دلیل در عین ریشه‌یابی اصطلاحات و مفاهیم مرتبط با «اصالت» و «اعتبار» به عنوان دو کلیدواژهٔ مرتبط با یکدیگر که در بسیاری از موارد مترادف پنداشته می‌شوند، لازم است کاربست آنها در ادبیات نظری معماری معاصر مورد تحلیل قرار گیرد تا امکان تبیین معیار(ها) احراز اصالت و اعتبار آثاری معماری معاصر محقق شود.

از سوی دیگر با انتخاب موزهٔ هنرهای معاصر تهران به عنوان نمونه‌ای با اهمیت در گفتمان معماری معاصر ایران که بحث‌ها پیرامون اصالت یا تقلیدی‌بودن آن در جریان بوده و با عناوینی چون «معماری دروغین» (برآبادی، ۱۳۹۵، ۱۲) توصیف شده است، امکان به‌کارگیری و آزمون معیارهای مستخرج جهت ارزیابی ادعاهای مطرح‌شده پیرامون این اثر و کاربرد معیارهای پیشنهادی در جهت توسعهٔ گفتمان معماری معاصر ایران و ارائهٔ پاسخی مبتنی‌بر پشتوانهٔ نظری اهدافی هستند که می‌توانند به عینیت‌بخشی به یافته‌های پژوهش کمک رسانند.

پرسش‌های تحقیق

- معیار احراز اصالت و اعتبار آثار معماری معاصر چیست؟
- موزهٔ هنرهای معاصر تهران به چه میزان به معیارهای اصالت در معماری نزدیک است؟

روش تحقیق

در این پژوهش از روش‌های کیفی مبتنی‌بر تفسیر و استدلال منطقی برای مرور ادبیات تاریخی موضوع و استخراج معیارها، شاخص‌ها و تحلیل پروژه‌ها بهره‌گیری شده است. با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای، پیشینهٔ پژوهش بررسی و دیدگاه‌های مختلف مورد ارزیابی قرار گرفته است. پس از آن، تحلیل و تدقیق تعاریف و جستجوی آنها در قلمروهای نظری معماری معاصر و تحلیل آنها به شناسایی معیارها و میزان و چگونگی کاربست آنها در نمونهٔ موردی، پیگیری شده است.

پیشینهٔ تحقیق

بخش قابل توجهی از پژوهش‌های صورت گرفته، مسئلهٔ اصالت آثار معماری را از دیدگاه دیسیپلین مرمت و احیای بناهای تاریخی مورد توجه قرار داده‌اند. از جملهٔ آنها می‌توان به پژوهش عبدالمنعم (Abdelmonem, 2017) اشاره کرد که به اهمیت استفاده از تکنولوژی‌های دیجیتال در مستندسازی آثار تاریخی به منظور حفظ اصالت آنها در بازسازی‌ها تأکید می‌ورزد. شریف (Shareef, 2018) در تلاش برای ارائهٔ معیارهایی جهت سنجش اصالت آثار معماری است. خاکبان، پدرام و امامی (۱۳۹۹) به بررسی اصالت اثر در موزه‌های فضای باز و تأثیر محیط پیرامون بر اصالت روح اثر می‌پردازد. اسکات (Scott, 2015) نیز مفهوم اصالت را در ارتباط با منشورهای جهانی مرمت مورد بازخوانی قرار می‌دهد. نیلی، دیبا و مهدوی‌نژاد (۱۳۹۶) با مرور منشورهای حفاظت به ارائهٔ معیارهای آثار برجستهٔ معماری معاصر ایران می‌پردازند. در حیطهٔ آثار مرتبط با معماری معاصر ایران جز این پژوهش می‌توان به مقالهٔ پژوهشی هادیان و عارفی (Hadian & Arefi, 2016) اشاره کرد که چگونگی استفاده از ابزارهای استعاره و تشابه را در بستر گفتمان اصالت در قالب پنج اثر برجستهٔ معماری معاصر تشریح می‌کنند. علی‌پور، فیضی، محمدمرادی و اکرمی (۱۳۹۵) از منظر طراحی‌پژوهی به تبیین مرزهای کپی‌برداری و برداشت می‌پردازند و برداشت صحیح از یک اثر معماری را در گرو ارتقاء سطوح مواجهه با اثر و رسیدن به سطح آفریدن می‌دانند. هاشمی‌زادگان، منصوری و براتی (۱۳۹۹) نیز با تحلیل انواع برداشت‌ها از پیشینه‌ها، نسبت به تعیین موضع دیسیپلین معماری منظر در جهت تولید

دانش می‌پردازند. اضافه‌کردن برداشت به شیوهٔ «پیوستاری» در پژوهش اخیر مهم‌ترین وجه تمایزی است که نسبت به چهار شکل شناخته‌شده از برداشت در پژوهش علی‌پور و همکاران (۱۳۹۵) شامل «بی‌قاعده»،«سطحی»، «عمیق» و «ساختاری» ذکر شده است. هر دو پژوهش علی‌رغم توجه به مقولهٔ «اصالت» و غنابخشی به ادبیات نظری و تدقیق مبانی دیسیپلینی، چارچوب طراحی‌پژوهی را برگزیده و در تلاش جهت شناسایی سازوکارهای ذهنی طراحان (در پژوهش علی‌پور و همکاران دانشجویان طراحی) بوده یا بنا بر اقتضائات دیسیپلین معماری منظر، محقق را در نقش فاعل شناسای مداخله‌گر مطرح ساخته‌اند و به صورت‌بندی رویکردهای معمار منظر در مواجهه و استفاده از پیشینه پرداخته‌اند. ضمن اینکه گسترده‌بودن مرزهای «پیشینه» آن را از یک «اثر» به مجموعه‌ای از آثار و الگوها قابل تعمیم ساخته است، پژوهش حاضر صرفاً به دیسیپلین معماری پرداخته و با تحلیل عینی اثر فارغ از انگیزه‌ها و فرایندهای ذهنی معمار (جز به عنوان شاهدی از تأثیرپذیری احتمالی) و مبتنی‌بر نمونه‌پژوهی، بر تعیین مصادیق و مرزهای اصالت و اعتبار متمرکز شده است. بنابراین در کنار پژوهش‌های ارزشمند ذکرشده، بررسی مسئلهٔ معیارهای اصالت آثار معماری معاصر ایران با توجه به زمینه‌های گفتمانی و جریان‌های اندیشه‌ای معاصر، جدای از نگاه مرمت و حفظ آثار تاریخی یا کنکاش در فرایند طراحی می‌تواند شامل نقطه نظراتی تازه باشد.

چارچوب نظری

• واژه‌شناسی

«اصالت» در برگردان هر دو واژهٔ originality و authenticity به فارسی در متون مختلف قابل مشاهده است. درحالی‌که تمام فرهنگ‌های انگلیسی به فارسی معنای اصالت را در ترجمهٔ originality ذکر کرده‌اند، در اطلاق این معنا به authenticity دچار اختلاف‌هایی هستند که همین مسئله به گویا نبودن این ترجمه اشاره دارد. مرور تعاریف ارائه‌شده در فرهنگ لغات می‌تواند به درک صحیح‌تری از معنای این واژه منجر شود (جدول ۱).

در واقع پدیده‌های Authentic «پدیده‌های ساخته‌شده به عنوان نمونه‌های اصلی هستند، بدین معنا که از تمام منابع مورد تأیید قرار گرفته‌اند و معتبر محسوب می‌شوند.» اما پدیده‌های Original «اشیائی حقیقی و واقعی هستند که از همان بدو خلقتشان از ریشهٔ اصلی نشأت گرفته‌اند. اینها هیچ تغییری در طول زمان تجربه نکرده‌اند، به‌خصوص در مورد بناها و دست‌نوشته‌های تاریخی» (Difference between original and authentic, n.d). بنابراین از جمع‌بندی موارد ذکرشده می‌توان معنای فارسی واژهٔ Original را «اصیل و دارای اصالت» دانست و در مورد Authentic معنای «معتبر» را ذکر کرد. در واقع آنچه معتبر محسوب می‌شود، برگرفته از نمونه‌ای اصیل است، اما یک نمونهٔ اصیل دارای بداعت و ویژگی‌هایی است که پیش‌تر بدان شکل مشاهده نشده و در عین حال سرمنشئی حقیقی دارد.

جدول۱. معانی واژگان authenticity و originality در فرهنگ لغات. مأخذ: آریان‌پور کاشانی، ۱۳۹۸، ۱۶۸-۵۴۴؛ Oxford,2020; Miriamwebster,2020; Cambridge,2020; Differencebetween.info

	فرهنگ لغت رجوع شده	Authenticity	Originality
فرهنگ لغات انگلیسی به فارسی	فرهنگ آریان‌پور	اعتبار، سندیت و صحت	اصالت
	فرهنگ‌های لغات آنلاین پرکاربرد (هوشیار، Zdic، دیکشنری آنلاین)	اصالت و اصلیت	اصالت
فرهنگ لغات انگلیسی به انگلیسی	دیکشنری آنلاین آکسفورد	از ریشهٔ حقیقی و بدلی نبودن، موثق‌بودن	کیفیت بدیع و غیرمعمول بودن
	دیکشنری میریام وبستر	۱- ارزش پذیرش داشتن، باوری براساس حقیقت ۲- دروغین یا تقلیدی نبودن: واقعی و حقیقی. ۳- مطابق فردیت، روح و شخصیت یک نفر بودن	منشأ و علتی که یک شیء از آن پدید می‌آید.
	دیکشنری آنلاین کمبریج	کیفیت حقیقی و صحیح بودن	کیفیت خاص و تماشایی‌بودن که هیچ‌چیز یا هیچ‌کسی نیست
تفاوت‌ها		پدیده‌های ساخته‌شده به عنوان نمونه‌های اصلی هستند، بدین معنا که از تمام منابع مورد تأیید قرار گرفته‌اند و معتبر محسوب می‌شوند.	اشیائی حقیقی و واقعی هستند که از همان بدو خلقتشان از ریشهٔ اصلی نشاءت گرفته‌اند و هیچ تغییری در طول زمان تجربه نکرده‌اند.

• سرمشق، بدل و تکثیر

بنیامین در جستار مشهور «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» اثر هنری را همواره قابل تکثیر می‌داند. او با بررسی مختصر سیر تحول تاریخی تکثیر آثار هنری، ظهور لیتوگرافی و پس از آن اختراع دوربین عکاسی و هنر سینما، این تحولات را در رابطهٔ میان مخاطب و اثر هنری بسیار مهم قلمداد می‌کند (بنیامین، ۱۳۷۷). بااین‌حال او معتقد است که حتی کامل‌ترین نسخهٔ بدل اثر هنری نیز فاقد یک عنصر است و آن حضور در زمان و مکان و هستی یگانهٔ اثر هنری در مکان اصلی‌اش است. این هستی یگانهٔ اثر هنری، هستی تاریخی آن را تعیین می‌کند که شامل تغییرات فیزیکی اثر هنری در طول زمان و همین‌طور دست‌به‌دست شدن آن بین صاحبان آن می‌شود. اثرات اولین نوع این تغییرات را تنها با آزمایش‌های فیزیکی یا شیمیایی می‌توان آشکار کرد. او حضور اثر هنری را شرط لازم مفهوم اصالت می‌داند (همان). در واقع این مسئلهٔ «تکثیر» است که ذهن بنیامین را به خود مشغول می‌دارد تا حد و مرزهای اصالت را برای اثر هنری قائل شود. از دیدگاه او فرآوردهٔ تکثیر مکانیکی در موقعیت‌هایی قرار می‌گیرد که گرچه بر خود اثر هنری تأثیر چندانی ندارند، اما به هر حال همیشه از کیفیت حضور آن می‌کاهند. تکثیر مکانیکی حساس‌ترین هستهٔ اثر هنری یعنی اصالت آن را مورد تعرض قرار می‌دهد، حال آنکه هیچ شیء طبیعی چنین ضعفی ندارد. نکته‌ای که در مورد دیدگاه بنیامین می‌بایست مورد توجه قرار داد استفادهٔ او از واژگان originality و authenticity است. در برگردان فارسی هر دو به مفهوم اصالت ذکر شده‌اند، با این‌حال بنیامین شرط حضور نمونهٔ «اصلی» (original) را لازمهٔ مفهوم «اعتبار» (authenticity) می‌داند. بنابراین می‌توان دریافت که برای او نیز مسئلهٔ اعتبار مطرح بوده، نه اصالت در معنای originality. او اعتبار را چنین تعریف می‌کند: اعتبار یک چیز، ذات (essence) تمام چیزهایی است که از ابتدا قابل انتقال است و بازه‌ای شامل دوران قائم‌به‌ذات بودن تا شهادتش به تاریخی که تجربه کرده را شامل می‌شود (Benjamin, 1998, 7).

باید توجه داشت که دیدگاه بنیامین، ناظر بر تکثیر آثار هنری است و به طور مشخص سخنی در مورد آثار معماری بیان نکرده است. در این مورد، استایل معتقد است که باید میان «سرمشق» (Imitation)، «بدل» (Copy) و «بدل ساختگی» (Pastiche) تفاوت قائل شد (Steil, 2014, 64-72)؛ (جدول ۲).

• دیدگاه سنت‌گرایان و منتقدان مدرنیته

از دید سنت‌گرایان قرن نوزدهم، اصالت (originality) به معنای تطابق اثر هنری حاضر در شکل بنیادی‌اش با روح و طبیعت گذشتهٔ اثر هنری بود (Kindler, 1974, 23). در دوگانهٔ «بداعت» و «تقلید» که اصالت از تعریف آنها قابل طرح‌شدن است، آنچه اصیل برشمرده می‌شد نه آثاری با جنبه‌های بدیع و دارای نوآوری، بلکه کپی و تلاش برای خلق بناهایی مشابه نمونه‌های ارزشمند گذشته بود. در این مفهوم، «بداعت» به نوعی خلاقیت بی‌قاعده و دلبخواهی اطلاق می‌شد که برای خلق اثری اصیل باید با مطالعات عمیق و مفهوم‌پردازی مناسب همراه می‌گردید (ibid., 24). راسکین به عنوان یکی از نمایندگان این نگرش، مسئلهٔ اصالت (originality) را به مثابهٔ هویت یگانهٔ ساختمان با لایه‌های حقیقی ساخت آن در طول زمان می‌دید. او معتقد

جدول ۲. تمایز میان سرمشق‌گیری، بدل‌سازی و بدلِ ساختگی. مأخذ: Steil, 2014.

واژه	تعریف
سرمشق‌گیری (Imitation)	فرایندی حقیقتاً مبتکرانه و خلاقه با هدف دستیابی به چیزی جدید از هم‌نهشتی نمونهٔ اصلی از نو ساختن نمونهٔ اصلی فهم عمیق از اصالت و ابتکار و مفهوم ازلی ابدی معماری بر پایهٔ انتخاب انتقادی و فرآیند مبتکرانهٔ سنت زنده
بدل‌سازی (Copy)	صرفاً بازتولید نمونهٔ اصلی تنها علاقه‌مند به بدل‌سازی ظاهر
بدل ساختگی (Pastiche)	بدل ناقص و جزئی بازتولید ساده‌شده از ویژگی‌های ظاهری اثر اصلی فاقد نظام و کیفیت اجرای بدل واقعی

بود که حرفهٔ مرمت و تعمیر بناهای تاریخی مشابه نوعی عمل جراحی است که اثر اصلی در آن باید تا حد امکان دست‌نخورده باقی بماند (Abdelmonem, 2017, 8-9). بدین‌ترتیب شاخه‌ای از دیدگاه‌های سنت‌گرایان در حوزهٔ مرمت بناهای تاریخی در کنار دیگر دیدگاه‌ها به حیات خود ادامه داد.

از سوی دیگر مسئلهٔ اصالت و اعتبار آثار هنری و معماری مورد توجه فیلسوفان نیز قرار گرفت. جوزف مارگولیس به عنوان فیلسوف و مورخی عمل‌گرا با اتخاذ دیدگاهی رادیکال در پاسخ به مسئلهٔ اعتبار یک اثر (authenticity) ترجیح می‌دهد که آن را نادیده بگیرد. از نظر او یک اثر هنری هیچ‌گاه نمی‌تواند به صرف مواد و مصالح سازنده‌اش فروکاسته شود و صرفاً باید به‌گونه‌ای مورد فهم قرار گیرد که مصالح حقیقی سازنده‌اش یعنی زمینه‌های تاریخی، ظهور آن در زمینهٔ فرهنگی و شرایط تاریخی‌اش مد نظر واقع شود (Spector, 2011, 32). هایدگر در «ساختن، سکنی‌گزیدن، اندیشیدن» می‌گوید تنها کسی که موقعیت حراست‌کردن و صرفه‌جو بودن را به دست آورده می‌داند که چطور سکنی بگزیند و به همین جهت تنها اوست که می‌تواند بسازد. از دیدگاه هایدگر سکنی‌گزیدن از ساختن نشأت نمی‌گیرد، بلکه برعکس، ساختن حقیقی ریشه در سکنی‌گزیدن حقیقی دارد. برخلاف انتظار، «ساختن» به این معنا است که مکان، زمانی به «بودن» منجر می‌شود که چهاربعدی که سکنی‌گزیدن را احاطه کرده‌اند، ملموس شوند؛ مکانی که در آن هر چهار بخش یک‌جا گردآوری شده باشند. «ساختن» به معنای آن است که مکان از فضایی غیرقابل تقسیم ساخته شود و تنها ما زمانی قادر به سکنی‌گزیدن هستیم که بتوانیم بسازیم. او به عنوان مثال به خانه‌های دویست‌سالهٔ کشاورزان در جنگل سیاه اشاره می‌کند که در پناه کوه و در دامنهٔ آن، از بادهای سرد در امان است و روی به جنوب دارد. سقف پیش‌آمده برف‌ها را تحمل می‌کند و بنا را از طوفان‌ها مصون نگه می‌دارد. در داخل گوشه‌ای برای محراب فراموش نشده و فضای مناسب برای تخت کودک و درازاندن مرده وجود دارد. بدین‌ترتیب خانهٔ کشاورز هر چهار مرتبه را یک‌جا گرد می‌آورد و برای شیوهٔ متقدم‌تر و «معتبر»تر سکونت شاهد می‌آورد (Heynen, 1999, 32). الکساندر و نوربورگ‌شولتز نیز در ادامهٔ انتقادهای هایدگر به شرایطی که تکنولوژی و دنیای مدرن مسبب آن بوده‌اند، از موضعی خارج از پروژهٔ مدرنیته آن را مورد انتقاد قرار می‌دهند و با بخشیدن جنبه‌ای اسطوره‌ای به شخصیت روح مکان، آن را به دو مفهوم «ریشه‌دار» بودن و «معتبر» (authentic) بودن پیوند می‌زنند تا آنها را در موقعیتی برتر از «پویایی» و «تجربهٔ فقدان علقه» مدرنیته قرار دهند (ibid.,23). در واقع آنچه پدیدارشناسان و منتقدان مدرنیته از مفاهیمی چون اعتبار و اصالت مد نظر دارند، بیش از هر چیز ناظر بر مفهوم سکنی‌گزیدن و به طور مشخص آنچه در حوزهٔ زیست مسکونی انسان قرار می‌گیرد است و به سایر شیوه‌های معماری تسری نمی‌یابد؛ هرچند نقد مدرنیته و بیان دیدگاه‌هایی خارج از چارچوب آن، طبعاً به مثابهٔ رد معماری، سبک‌ها و گرایش‌های نشأت‌گرفته از آن نیز هست. ماسیمو کاچاری نیز مسئله را به شیوه‌ای کاملاً متفاوت مطرح می‌کند. از نظر او به دلیل تقلیل رابطهٔ بین انسان و جهان، که ناشی از فراموشی مفهوم «بودن» است، سکنی‌گزیدن شاعرانه دیگر ممکن نخواهد بود و بنابراین معماری شاعرانه نیز غیرممکن شده است. سکنی‌گزینی واقعی دیگر وجود نخواهد داشت و ساختمان «معتبر» هم ناپدید شده است. تنها چیزی که برای معماری باقی مانده است، آشکارکردن امکان‌ناپذیری سکنی‌گزینی شاعرانه از طریق معماری نشانه‌های تهی است. تنها معماری‌ای که غیرممکن بودن سکنی‌گزینی را بازتاب می‌دهد می‌تواند هرگونه شکلی از «اعتبار» را ادعا کند (ibid.).

• جریان‌های آوانگارد و مسئلهٔ اصالت و اعتبار

برخلاف استفاده‌های مکرر از این عنوان در گفتمان معماری، معنای «آوانگارد» در معماری کماکان مبهم است. حتی جورجو گراتسی ادعا کرده است که اصطلاح «آوانگارد معمارانه» در معنای خود دچار تضادهایی است، نه‌فقط به این خاطر که جریان «آوانگارد» تأثیر اندکی بر جهش‌های عمدهٔ معماری داشته، بلکه به این دلیل که آوانگاردهای معمارانه به طور مجزا از یکدیگر تلاش کرده‌اند تا خودشان را با «ایسم»های آوانگارد که در دایرهٔ هنرهای پلاستیک (نظیر کوبیسم، سوپرماتیسم یا نئوپلاستیسیسم) توسعه یافته‌اند، مطابقت دهند (Akcan, 2002, 136). با این‌حال می‌توان از ظهور جریان آوانگارد در ابتدای قرن بیستم سخن گفت که به طور مشخص مخالفت خود را با سنت و ادعاهای فرهنگ بورژوایی قرن نوزدهم ابراز داشتند. در واقع بروز شکاف میان جامعهٔ در حال گذار با فرایندهای مدرنیزاسیون توسط دو عامل مورد توجه قرار گرفت: کیچ (Kitsch) و جریان آوانگارد که هر دو سعی داشتند پاسخی برای این شکاف بیابند. درحالی‌که کیچ با زرق‌وبرق‌هایش لذت‌بخش، سهل‌الوصول، مکانیکی، آکادمیک و کلیشه‌زده تلقی می‌شد و توهمی از یکپارچگی را با وادارکردن افراد به فراموش‌کردن تضادهای درونی‌شان به وجود می‌آورد، آوانگارد از انکار این سردرگمی‌ها و تضادها خودداری کرد و در عوض با آغوش باز به جنگ آنها رفت (Heynen, 1999, 27). تلاش آوانگارد برای زدودن اشکال و هنجارهای گذشته به دو مفهوم «خلوص» و «اعتبار» (authenticity) انجامید. در واقع

می‌توان اعتبار را از دیدگاه معماران و هنرمندان آوانگارد در پیوند با خلوص به مفهوم فقدان تزئینات و ارجاعات تاریخی ارزیابی کرد. این مسئله در عین حال که مورد پذیرش آدولف لوس قرار داشت، اما با اندکی تفاوت تعریف می‌شد. برای لوس شرط ضروری احراز «اعتبار» یک بنا، نشان‌دادن سازهٔ ساختمان به شکل قابل مشاهده در طرح معماری نبود، بلکه در عوض او تلاش داشت تا نماسازی را به شکل واضحی به نمایش بگذارد. از نظر او مصالح نباید هیچ‌کس را در مورد شخصیت یا عملکردش دچار تردید کند. نما و پوشش نمی‌تواند جایگزینی برای مصالحی باشد که آن را می‌سازد. یعنی گچ‌کاری نباید با مرمر اشتباه گرفته شود، آجر نباید به سنگ شباهت داشته باشد (ibid., 78). بنابراین «اعتبار» به‌معنای همخوانی محکم میان درون و بیرون نیست، بلکه در نقطهٔ مقابل، شامل ساخت عامدانهٔ پوشش به شکلی است که صرفاً به عنوان پوشش قابل شناسایی باشد.

• **پست‌مدرنیسم و اصالت و اعتبار در معماری**

دیدگاه صاحب‌نظران پست‌مدرن دارای تفاوت‌هایی با نظرات مدرنیست‌هایی چون لوس است و البته از منظری کاملاً متفاوت نسبت به پدیدارشناسان در مورد مسئلهٔ اعتبار و اصالت اظهار نظر کرده‌اند. ونتوری کیفیت را مهم‌تر از اصالت می‌داند. از نظر او اصالت به‌ندرت یافت می‌شود و لزوماً بالاترین درجهٔ برتری یک هنرمند نیست. در واقع ونتوری نه‌تنها مسئلهٔ اصالت را چندان جدی نمی‌داند، بلکه معتقد است هیچ ایرادی در تأثیرپذیرفتن از یک اثر وجود ندارد، حتی «بدل»سازی آن نیز بلامانع است (Giovannini, 1983). با این‌حال به نظر می‌رسد وی تفاوت چندانی میان بدل‌سازی و سرمشق‌گیری قائل نیست و مراد وی نیز اصطلاح اخیر است، چرا که در ادامه سرمشق‌گیری را شیوه‌ای می‌داند که کودکان از طریق آن می‌آموزند. حتی رابرت استرن نیز که بیشتر گرایش به مدرنیست‌ها دارد معتقد است مادامی که منبعی که بدان دست یافته خوب است، از آن سرقت می‌کند. البته نه در معنای اینکه کار معمار دیگری را به نام خود بزند، اما برای او بدل‌سازی، قرض‌گرفتن و برگرفتن موتیف‌هایی از معماران دیگر کاملاً پذیرفته شده است و چنین مسئله‌ای همیشه توسط هنرمندان انجام می‌شود (ibid.).

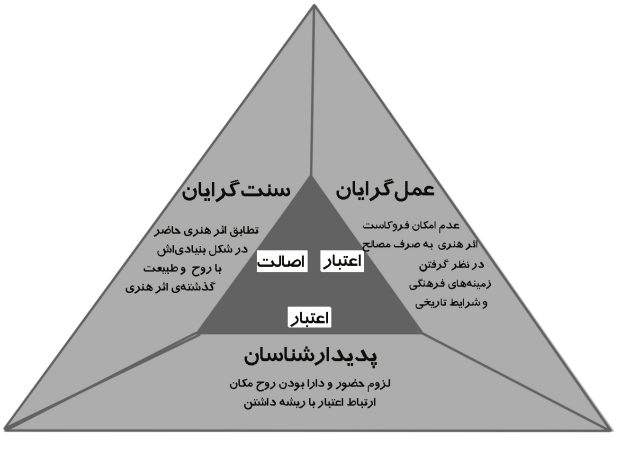
نظر کولهاوس در مورد «اعتبار» برگرفته از آرای انتقادی هابرماس است. وی در نقل قولی از او اثر معتبر را اثری می‌داند که به شکلی بنیادی به لحظهٔ ظهورش محدود شده، چرا که در واقعیت چنین اثری خودش را مصرف می‌کند و می‌تواند جریان دائم امور پیش‌پاافتاده را متوقف سازد و معمولی بودن را بشکند و به لحظه‌ای تن دهد که جاودانگی برای زیبایی دوام می‌یابد؛ لحظه‌ای که در آن ابدیت به ارتباطی ناپایدار و گذرا با واقعیت دست می‌یابد (Habermas, 1990, 165).

کولهاوس در مثالی از دو پروژه‌ای نام می‌برد که پلان‌ها، مقاطع و معماری یکسانی دارند اما یکی با قطعات پیش‌ساخته و به سرعت اجرا می‌شود و دیگری به شکلی فراواقعی تماماً با دستان کارگران و در مدت‌زمانی بسیار طولانی ساخته می‌شود. از نظر او اولی برانگیختگی‌ای ناگهانی است که رقت‌بار است، اما دومی با کارگرانی که گذر عمرشان را احساس می‌کنند، با کودکانی که در طول اجرای آن بزرگ می‌شوند و درنهایت هم پروژه نیمه‌تمام باقی می‌ماند؛ حتی اگر بسیار آهسته کامل شود (اگر بشود) «معتبر» است اما پروژهٔ اول صرفاً «ناچیز» و «بی‌اهمیت» است (Koolhaas, Brus & Hans, 1995, 601).

بنابراین کولهاوس دوگانهٔ «اعتبار» و «مصنوعیت» را مطرح می‌کند که حتی در دو طرح یکسان، صرفاً به خاطر روش‌های متفاوت عینی شدنشان واجد ارزش‌هایی متفاوت می‌گردند (Heynen, 1999, 218).

• **معیارهای سنجش اعتبار و اصالت آثار معماری معاصر**

با توجه به موارد مطرح‌شده به وضوح می‌توان دریافت که تعاریف مرتبط با «اصالت» و «اعتبار» گوناگون و گاه متناقض هستند (تصاویر ۱ و ۲). مطرح‌شدن مسئلهٔ اصالت-اعتبار از



تصویر ۱. اعتبار و اصالت از دیدگاه جریان‌ها و مکاتب. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۲. دوگانه‌ها و تعاریف مرتبط با مفاهیم اصالت و اعتبار. مأخذ: نگارندگان.

نقطه‌نظرهای گوناگون و پیوندهای اثر معماری با سایر آثار هنری و در عین حال تفاوت‌های با اهمیت میان آنها نیز بر پیچیدگی مسئله می‌افزاید. با این‌حال از برآیند آرا و نظرات- به‌خصوص آن‌دسته از نظراتی که به طور مشخص به مسئلهٔ اصالت و اعتبار آثار معماری پرداخته‌اند- می‌توان به مدلی پیشنهادی در جهت سنجش اعتبار و اصالت یک اثر رسید. پیوند میان اصالت و بداعت در اغلب تعاریف و نقطه‌نظرات به چشم می‌خورد. بدین‌ترتیب می‌توان این مسئله را مطرح کرد که ایده‌ای جدید در اثر معماری چنانچه بتواند واجد کیفیات لازم از دیدگاه متخصصان و خبرگان حوزهٔ معماری باشد و در عین حال با جامعه و بافت پیرامون اثر پیوندی ناگسستنی پیدا کند، به‌گونه‌ای که اثرگذاری‌اش به شکلی آشکار قابل احراز باشد؛ می‌توان آن را اثری «اصیل» ارزیابی کرد.

در مورد «اعتبار» و شرایط معتبربودن یک اثر معماری نیز باید به تعاریف و تمایزات میان «بدل‌سازی» و «سرمشق‌گیری» رجوع کرد. این تعاریف از آن‌جهت با اهمیت به نظر می‌رسند که در تمایز لغت authenticity با original سرچشمه گرفتن آن از یک اثر اصیل مورد اشاره قرار گرفته است. این مسئله در کنار سایر تفاسیر، به این امر اشاره دارد که یک اثر علی‌رغم فقدان جنبه‌های «بداعت» در معنای اینکه برای «اولین» بار ارائه‌کنندهٔ ایده‌ای باشد، می‌تواند حائز اعتبار باشد. به این شرط که نحوهٔ مواجههٔ آن با ایده یا اثر اصیل در قالب «سرمشق‌گیری» صورت گرفته باشد و چنانچه مفهوم یا عنصری تاریخی را نیز به عاریت می‌گیرد، آن را در قالب خلاقیت و نوآوری در ترکیب با دیگر عناصر قرار دهد، به شکلی که با وجود محرزبودن سرمشق‌گرفتن آن از نمونهٔ اصلی، بتوان کیفیاتی متفاوت از آن را برای آن اثر در نظر گرفت. یک اثر معتبر باید فاقد بیان دروغین بوده و در نمایش ایده، ساختار و فرم (شامل پوشش‌ها و مصالح) صریح و صادق باشد. در یک اثر معتبر نیز همچون یک اثر اصیل، پیوند با زمینه و بافت جامعه باید مورد توجه قرار گرفته باشد.

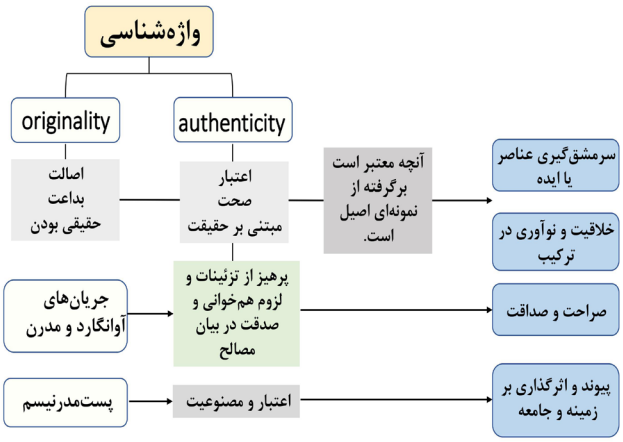
بنابراین می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که علی‌رغم شباهت‌های ظاهری میان دو اثر که یکی از آنها برای اولین‌بار نمایان‌گر ایده یا فرمی بدیع بوده است، الزاماً اثر دوم نه در معنای «بدل» یا «مقلد» که در صورت احراز شرایط ۱-سرمشق‌گیری عناصر یا ایده، ۲- خلاقیت و نوآوری در ترکیب، ۳- پیوند و اثرگذاری بر زمینه و جامعه و ۴- صراحت و صداقت می‌تواند حائز مرتبهٔ «اعتبار» شود (تصویر ۳).

تحلیل نمونه‌های موردی

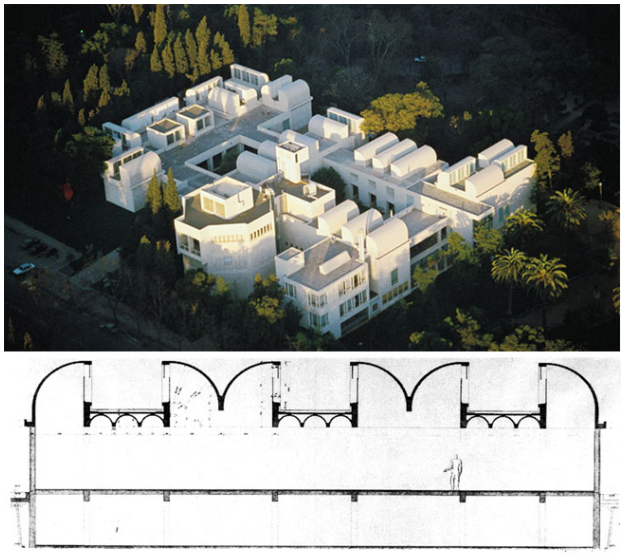
موزهٔ هنرهای معاصر تهران به عنوان نمونه‌ای از بناهای عمومی و تأثیرگذار معماری معاصر ایران که ساخت آن را هم‌زمان با رونق دیدگاه‌های پست‌مدرن در سطح جهانی بود، از نظر فرمی به دو بنای شناخته‌شده در سطح جهانی (موزهٔ خوآن میرو و انبار مدرسهٔ معماری باوهاوس) شباهت‌هایی دارد که بحث‌هایی را در مورد اصالت آن مطرح ساخته است. اهمیت این موزه در معماری معاصر ایران و همین‌طور معمار آن -کامران دیبا- به‌عنوان معماری صاحب سبک در دورهٔ پهلوی دوم، لزوم پاسخ به پرسش در مورد اصالت و اعتبار این اثر را مطرح می‌سازد. پرسشی که برای پاسخ به آن لازم است شناختی از ویژگی‌ها و پیشینهٔ هر سه اثر مورد بحث به دست آید.

- **موزهٔ بنیاد خوآن میرو**

کار ساخت موزه‌ای برای نمایش آثار خوآن میرو، هنرمند اسپانیایی، توسط جوزپ لوئی سرت از سال ۱۹۶۸ آغاز و پایان عملیات احداث آن تا ۱۹۷۵ به طول انجامید. یکی از اهداف این پروژهٔ عظیم حفظ و به‌خاطرسپاری آثار هنرمندان ناحیهٔ کاتالان بود که سرت و میرو آن را در همکاری نزدیک با یکدیگر شکل دادند (Crasemann Collins, 2004, 547)؛ (تصویر ۴). سرت



تصویر ۳. معیارهای اعتبار. مأخذ: نگارندگان.



تصویر۴. حجم و مقطع موزهٔ بنیاد خوآن میرو . مأخذ: www.archdaily.com.

طرح موزه را براساس کاری که پیش‌تر در سال ۱۹۶۴ و در طراحی بنیاد Maeght فرانسه انجام داده بود بنیان نهاد. او بر خلق خطوط آسمان و ایجاد گذرگاه‌ها، باغچه‌ها و تراس‌هایی در میان ساختمان که براساس چیدمان سالن‌ها و موقعیت موزه شکل گرفته باشند، متمرکز شد (Englert, 2010, 10). طرح موزه در عین بهره‌گیری از مصالح مدرن چون بتن و پرهیز از تزئینات و ارائهٔ شیوه‌ای کمینه‌گرا در نمایش فرم‌ها، عناصری از معماری بومی کاتالان را در قالب طاق‌ها به نمایش گذاشته است. شاید یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های فرمی موزه، استفاده از نورگیرهای غیرمستقیم قوسی شکل است که به شکلی تکرارشونده برای تأمین نور گالری‌ها مورد استفاده قرار گرفته است.

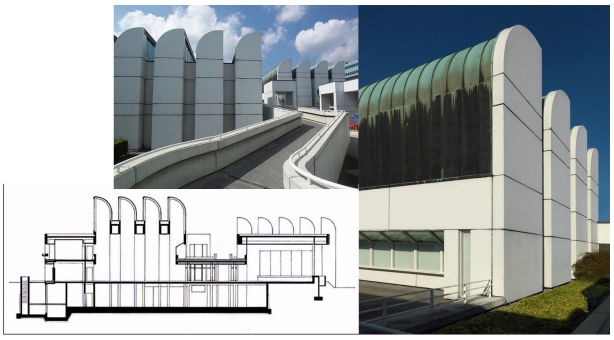
• آرشیو معماری مدرسهٔ باوهاوس

پس از تعطیلی مدرسهٔ باوهاوس در سال ۱۹۳۳ بسیاری از آثار به جا مانده از آن در سرتاسر جهان پراکنده شد. به همین دلیل هانس ماریا ولینگلر در سال ۱۹۶۰ تصمیم گرفت تا با ساختن آرشیوی، این آثار را گردآوری کرده و به معرض نمایش بگذارد. والتر گروپیوس به‌عنوان یکی از اعضای سابق باوهاوس طرحی را پیشنهاد کرد که در برلین فرصت اجرا یافت. کار ساخت بنای جدید آرشیو باوهاوس از سال ۱۹۷۱ آغاز شد و تا سال ۱۹۷۶ به طول انجامید (Bauhaus Archive-Museum, n.d). اگرچه موزه تا حدی از نقشهٔ پیشنهادشده توسط گروپیوس عدول کرد، اما ایده‌های اصلی او نظیر نورگیرهای سقفی غیرمستقیم کماکان حفظ شدند (Griffiths, 2018). طرح شامل گالری‌هایی است که نور مورد نیاز خود را از نورگیرهای منحنی‌شکل به دست می‌آورند و به وسیلهٔ مفصل‌هایی از احجام مکعب مستطیلی به یکدیگر متصل شده‌اند. دسترسی‌ها از بیرون ساختمان نیز به وسیلهٔ رمپ‌هایی که از میان حجم اصلی عبور می‌کنند به تراز طبقات پایین‌تر فراهم شده است (تصاویر ۵ و ۶).

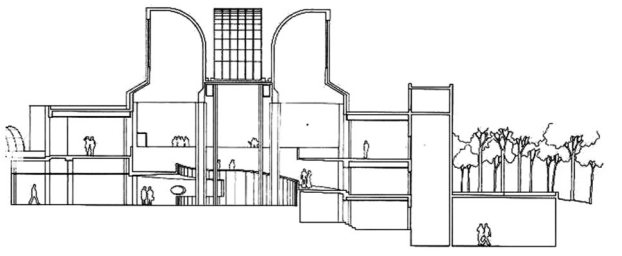
• موزهٔ هنرهای معاصر تهران

ایدهٔ ساخت موزه‌ای برای نمایش آثار هنرمندان معاصر ایران و جهان در دههٔ چهل شمسی ذهن کامران دیبا را به خود مشغول کرد. این طرح در دههٔ پنجاه فرصت اجرایی‌شدن پیدا کرد و کار ساخت آن در ۱۳۵۵ شمسی (۱۹۷۶ میلادی) به اتمام رسید (بانی‌مسعود، ۱۳۹۴، ۳۱۶). علاوه‌بر کاربری موزه که به‌عنوان اولین مرکز نگهداری و نمایش آثار هنر مدرن در ایران مطرح شده بود، طرح موزه نیز مورد توجه قرار گرفت. ساختار طرح را می‌توان در قالب گالری‌هایی شناسایی کرد که پیرامون یک حیاط مرکزی آرایش یافته‌اند. دسترسی به آنها از طریق لابی چهارگوشی میسر می‌شود که علاوه‌بر یک رمپ مرکزی برای ارتباط با بخش‌هایی زیرین، مسیرهای دسترسی به گالری‌ها را نیز فراهم می‌کند. خود این گالری‌ها نیز از طریق رمپ‌هایی به یکدیگر متصل شده و در ادامهٔ حرکت بازدیدکننده به ترازهای منفی کاهش ارتفاع پیدا می‌کنند. آنچه در فرم بنا بیش از همه مورد توجه قرار می‌گیرد شکل نورگیرهای غیر مستقیم منحنی است که وظیفهٔ تأمین نور مورد نیاز گالری‌ها را بر عهده دارند. استفاده از بتن و ترکیب آن با سنگ‌ها ترکیبی از گرایش به معماری بومی و مدرن را مورد اشاره قرار می‌دهد (تصویر ۷).

تصویر ۵. حجم آرشیو معماری مدرسهٔ باوهاس.
مأخذ: www.wikiarquitectura.com



تصویر۶. حجم و مقطع آرشیو معماری مدرسهٔ باوهاس.
مأخذ: www.wikiarquitectura.com.



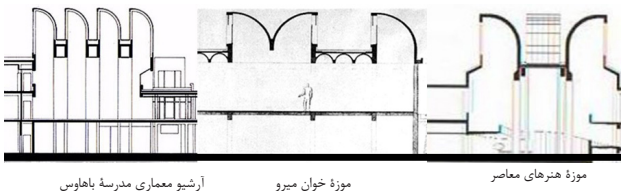
تصویر۷. حجم و مقطع موزهٔ هنرهای معاصر . مأخذ: www.cao.ir.

بحث

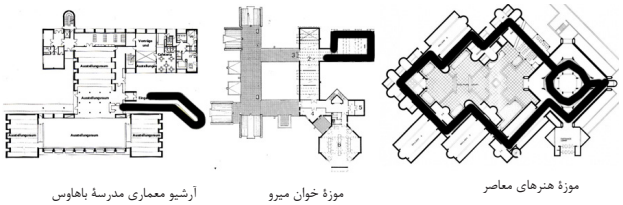
با توجه به تاریخ ساخت و آغاز هر سه پروژه می‌توان این مسئله را دریافت که هیچ‌کدام به شکلی چشمگیر بر دیگری تقدم یا تأخر نداشته است. تبیین این مسئله که ایدهٔ کدام‌یک از سه پروژه زودتر از دیگری به مرحلهٔ طراحی رسیده خود نیازمند پژوهش دیگری است، اما آنچه مسلم است کامران دیبا دستِ کم با آثار یکی از این معماران به طور مشخص آشنایی داشته و از آن برای طرح موزهٔ هنرهای معاصر سرمشق‌گیری کرده است. وی صراحتاً اشاره می‌کند که: «...طراحی یه موزه کار بسیار مشکلیه، اولین کاری که باید کرد تماس با روسای موزه‌های مهم و استفاده از تجربه‌های دیگرانه که در این کار سابقه دارن...اما بودجهٔ ما اون‌قدر نبود که بتونیم این تحقیقات و سفرها رو بکنیم. پس فکرامو جمع کردم: طرح اون موزه‌ای که در سن پل دو وانس از خوزه لوئی سرت دیده بودم توی ذهنم بود. از باغ‌سازی اونجا خوشم اومده بود و در نظرم مدل خوبی بود از یک موزهٔ خوشحال» (دانشور، ۱۳۸۸، ۱۲۷). بنابراین مشاهده می‌شود که وی پیش از موزهٔ خوآن میرو با پروژهٔ دیگری از جوزپ لوئی سرت آشنا شده بود که از همان نوع نورگیرهای سقفی بهره می‌برد. این اشارهٔ صریح به آشنایی با پروژهٔ سرت می‌تواند مؤید این امر باشد که چنانچه دیبا با طرح آرشیو معماری باوهاوس نیز آشنا بوده و این اثر نیز یکی از منابع سرمشق‌گیری برای وی محسوب شود، دلیلی ندارد که به آن اشاره‌ای نکند. بدین‌ترتیب با توجه به نزدیکی عملکرد هر سه پروژه و تاریخ احداث آنها می‌توان از نوعی به اشتراک‌گذاری ایده نیز میان هر سه معمار سخن گفت (تصویر ۸)؛ هرچند این مسئله به‌هیچ‌وجه به معنای مطرح‌ساختن این ایده برای اولین‌بار توسط دیبا نیست و همان‌طور که خود او صریحاً اشاره می‌کند، اثر سرت به عنوان الگوی سرمشق‌گیری مطرح بوده است.

مسئلهٔ دیگری که با توجه به عملکرد هر سه پروژه می‌توان مورد توجه قرار داد، وجوه شباهت یا افتراق در الگوی فضایی و سیرکولاسیون است. در این مورد نیز دیبا صراحتاً به تأثیرگذاری آثار لویی کان و موزهٔ گوگنهایم نیویورک اثر فرانک لوید رایت اشاره می‌کند: «...تأثیرات و معلوماتی که می‌توانستم به کار ببرم محدود بود به آن موزه‌های آمریکایی که در زمان تحصیل الهام‌بخش من بودند. مهم‌ترین این خاطرات مؤثر مربوط به معماری موزهٔ گاگنهایم نیویورک بود و آثار لویی کان...» (همان، ۱۲۴). مسئله‌ای که در رمپ سرتاسری میانی هستهٔ ورودی و شیوهٔ ارتباط گالری‌ها به وسیلهٔ رمپ قابل بازخوانی است. دیبا از رمپ‌ها نه‌تنها در هسته ورودی طرح استفاده کرده، بلکه از آن برای اتصال گالری‌هایی که در ترازهای ارتفاعی متفاوتی قرار دارند بهره برده است. درحالی‌که در موزهٔ خوآن میرو استفاده از رمپ منحصر به یکی از فضاها (گالری مجسمه‌ها) است و این عنصر ارتباطی نقش مؤثری در سیرکولاسیون طرح ندارد. والتر گروپیوس نیز این عنصر را به فضای بیرونی بنا منتقل کرده و علی‌رغم توجه به جنبه‌های نمایشی، استفادهٔ گسترده‌ای از آن نداشته است. چیدمان فضایی متفاوت آرشیو باوهاوس آن را به کلی از پلان موزهٔ هنرهای معاصر تهران متمایز می‌کند. شباهت‌هایی میان چیدمان فضاها پیرامون عنصری مرکزی در پلان دو موزهٔ خوآن میرو و هنرهای معاصر قابل مشاهده است، اما با مطالعه‌ای دقیق‌تر این مسئله مشخص می‌شود که توالی فضایی موزهٔ هنرهای معاصر در پروژهٔ خوآن میرو قابل رؤیت نیست و میزان محصوریت حیاط مرکزی و ارتباط آن با سایر بخش‌های سایت نیز تفاوت‌های محرزی دارد (تصویر ۹).

توجه به هم‌نشینی توده و فضا نیز می‌تواند درک کامل‌تری از وجوه اشتراک و افتراق طرح‌ها ارائه دهد. در موزهٔ هنرهای معاصر تهران توده (mass) پیرامون یک فضای تهی (void) شکل گرفته است. این فضای تهی فاقد شکلی منظم بوده و در واقع می‌توان آن را فضایی شکل‌گرفته‌شده براساس الگوی چینش و ساختاربندی تودهٔ بنا دانست. درحالی‌که در موزهٔ خوآن میرو فضای تهی میانی تناسباتی مربع‌شکل داشته و ارتباط میان فضاهای داخلی و حیاط آن را در موقعیتی سازمان‌دهنده قرار می‌دهد، نه فضایی که منتج از شکل تودهٔ بنا باشد. در آرشیو معماری باوهاوس نیز اساساً هیچ



تصویر۸. مقطع نورگیرهای قوسی‌شکل نمونه‌های موردی. مأخذ از راست به چپ: www.archdaily.com ،www.wikiarquitectura.com و www.cao.ir



تصویر ۹. سیرکولاسیون رمپ‌ها و جایگاه آن در پلان. مأخذ: نگارندگان براساس www.archdaily.com، www.wikiarquitectura.com و www.cao.ir

فضای مرکزی به چشم نمی‌خورد و بنا با ساختاری یکپارچه در محوطه جای گرفته است (تصویر ۱۰).

در موزهٔ هنرهای معاصر تهران الگوی نورگیری فضاها جز چند نمونهٔ استثنایی، مبتنی‌بر القای غیرمستقیم نور خورشید از طریق فرم منحنی‌شکل نورگیرها است. پایبندی به این الگو در گالری‌ها و نورگیرهای چهارگانهٔ اصلی به چشم می‌خورد و تا حد امکان از به‌کارگیری نورگیرهای مستقیم پرهیز شده است. درحالی‌که الگوی نورگیری فضاها در موزهٔ خوآن میرو در عین حال که بخشی از نور مورد نیاز فضاها را به شکل غیرمستقیم و از طریق نورگیرهای منحنی‌شکل تأمین می‌کند، در بخش‌های مختلف اداری و خدماتی خصوصاً در حجم شش‌گوشهٔ مخزن، از الگوی نورگیری مستقیم و تعبیهٔ بازشوهایی در جداره‌های عمودی بهره می‌برد که نشان‌دهندهٔ زبانی متفاوت (علی‌رغم شباهت‌ها) نسبت به موزهٔ هنرهای معاصر تهران در چینش و نظام نورگیری است. این مسئله در مورد آرشیو معماری مدرسهٔ باوهاوس نیز صدق می‌کند و می‌توان ترکیبی از دو شیوهٔ نورگیری را به وضوح مشاهده کرد.

به‌کارگیری بتن در نمای پروژهٔ خوآن‌میرو، آرشیو باوهاوس و موزهٔ هنرهای معاصر وجه اشتراک دیگری است که میان این سه پروژه شباهت‌هایی را از لحاظ بصری به وجود می‌آورد، اما استفادهٔ گسترده از سنگ‌هایی در ابعاد طبیعی در نمای موزهٔ هنرهای معاصر، ترکیب متفاوت و بدیعی از آن با بتن را به وجود آورده است که آشکارا به ویژگی‌های بومی طرح و ارتباط آن با زمینه اشاره دارد. مشابه این رویکرد را سرت با ایجاد طاق‌هایی در نمای طرح موزهٔ خوآن میرو اتخاذ کرده است و ویژگی‌های معماری بومی کاتالان را مورد توجه قرار داده است (تصویر ۱۱).

نتیجه‌گیری

تحلیل عناصر فرمی، چیدمان فضایی، سیرکولاسیون، نورگیری و مصالح نشان داد که علی‌رغم وجود شباهت‌هایی میان هر سه پروژه، تفاوت‌هایی با اهمیت را میان آنها می‌توان شناسایی کرد. از طرفی آنچه بیش از همه موجب القای شباهت و شائبهٔ تقلیدی‌بودن طرح موزهٔ هنرهای معاصر تهران را مطرح می‌کند، بهره‌گیری از فرم قوسی برای نورگیرهای سقفی است. اشاره‌های صریح دیبا و بررسی نمونه‌های موردی نشان داد که منشأ این ایده معمار موزهٔ هنرهای معاصر تهران نبوده است. بنابراین طرح آن برای اولین بار از این فرم و کارکرد آن (نورگیری) در طرح یک موزه استفاده ننموده و بدین‌ترتیب نمی‌توان آن را واجد صفت «اصیل» (original) دانست. با این‌حال احراز معیارهای «سرمشق‌گیری عناصر یا ایده» در قالب سرمشق‌گرفتن از فرم قوسی نورگیر، «خلاقیت و نوآوری در ترکیب» فرم‌ها، مصالح بومی و عناصر فضایی با یکدیگر، «پیوند و اثرگذاری بر زمینه و جامعه»ی طرح موزه چه در بستر سایت پارک لاله و چه به عنوان اثری شاخص و با اهمیت در سطح ملی و «صراحت و صداقت» در بیان معمارانهٔ طرح که در پرهیز عامدانه از تزئینات زائد، تغییر ماهیت مصالح و بیان ایده‌های ساختاری طرح قابل مشاهده است؛ بنای موزهٔ هنرهای معاصر تهران را واجد دریافت صفت «معتبر» (authentic) می‌سازد (جدول ۳). بنابراین شباهت‌های مطرح‌شده از لحاظ فرمی شاید در نگاه اول بیننده را در مورد «تقلیدی» بودن طرح به شک بیندازند، اما با توجه به تمایزات میان «تقلید» و «سرمشق‌گیری» می‌توان از اعتبار طرح موزهٔ هنرهای معاصر تهران دفاع کرد.

فهرست منابع

• آریان‌پور کاشانی، منوچهر. (۱۳۹۸). *فرهنگ انگلیسی به فارسی پیشرو آریان‌پور*. تهران: نشر الکترونیکی و اطلاع‌رسانی جهان رایانه امین.

• بانی‌مسعود، امیر. (۱۳۹۴). *معماری معاصر ایران در تکاپوی بین سنت و مدرنیته*. تهران: نشر هنر معماری قرن.

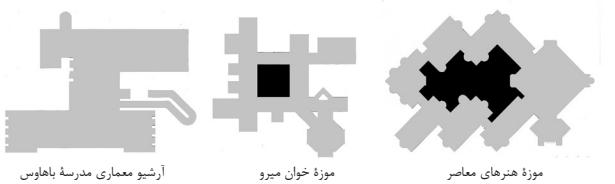
• برآبادی، سعید. (۱۳۹۵). گفتگو با بهرام شیردل. *روزنامهٔ شرق*، ۱۳ (۲۶۱۰)، ۱۲.

• بنیامین، والتر. (۱۳۷۷). اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. *فارابی* (۳۱)، ۲۲۵-۲۱۰.

• خاکبان، مژگان؛ پدرام، بهنام و امامی، محمدامین. (۱۳۹۹). چالش اصالت اثر و محیط پیرامون آن در موزه‌های فضای باز (موزهٔ میراث روستایی گیلان). *باغ نظر*، ۱۷(۸۹)، ۴۵-۵۴.

• دانشور، رضا. (۱۳۸۸). *باغی میان دو خیابان، چهار هزار و یک روز از زندگی کامران دیبا*. پاریس: انتشارات البرز.

• علی‌پور، لیلا؛ فیضی، محسن؛ محمدمرادی، اصغر و اکرمی، غلامرضا.



تصویر ۱۰. حجم و مقطع موزهٔ هنرهای معاصر . مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۱۱. حجم و مقطع موزهٔ هنرهای معاصر. مأخذ: www.wikiarquitectura.com و www.archdaily.com

جدول ۳. معیارهای سنجش اعتبار و مصادیق آن در موزهٔ هنرهای معاصر تهران. مأخذ: نگارندگان.

معیار سنجش اعتبار	مصادیق	ارزیابی
سرمشق‌گیری عناصر یا ایده	نورگیرهای سقفی منحنی‌شکل	استفاده از فرم منحنی نورگیرها اگرچه دارای شباهت‌های انکارناپذیری با دو نمونهٔ دیگر است اما در نسبت جزء (نورگیر) به کل (کلیت موزه)، تناسبات، چیدمان و ارائه (مصالح و جزئیات) بازنمایی یا برگرفته‌شدن از نمونه‌های دیگر نیست و علی‌رغم شباهت فرم واجد کیفیات فوق‌الذکر است که آن را در ذیل مفهوم «سرمشق‌گیری» جای می‌دهند.
خلاقیت و نوآوری در ترکیب	سیرکولاسیون رمپ‌ها	سیرکولاسیون رمپ‌ها در موزهٔ هنرهای معاصر تهران **ساختاری** پیوسته و سرتاسری دارد، درحالی‌که در دو نمونهٔ دیگر استفاده از رمپ محدود است.
	هم‌نشینی توده و فضا	درحالی‌که فضای تهی میانی ساختمان موزهٔ هنرهای معاصر متأثر از شکل توده بوده و شکلی منظم ندارد، این الگو در طرح موزهٔ خوآن میرو کاملاً مربع شکل بوده و نقش یک فضای مرکزی را برای عملکردهای درون تودهٔ بنا ایفا می‌کند. در آرشیو معماری باوهاوس نیز اساساً چنین فضایی تهی در بخش میانی وجود ندارد.
	ترکیب مصالح	ترکیب مصالح بتن، سنگ و شیشه در موزهٔ هنرهای معاصر تهران الگوی متفاوتی را نسبت به دو نمونهٔ دیگر نشان می‌دهد.
پیوند و اثرگذاری بر زمینه و جامعه	سایت پروژه	قرارگیری موزهٔ هنرهای معاصر در کنار خیابان مهمی از شهر پرجمعیت تهران آن را در موقعیتی متفاوت از دو پروژهٔ دیگر (جاگذاری در باغ و فضای سبز با ارتباطی غیرمستقیم به بدنهٔ شهری) جای می‌دهد.
	بستر اجتماعی-تاریخی	موزهٔ هنرهای معاصر تهران در جامعه‌ای در حال تجربهٔ مدرنیسم با بنیان‌هایی قدرتمند از سنت و با استفاده از درآمدهای نفتی ساخته شد که از این حیث نمونه‌ای بدیع محسوب می‌شود.
صراحت و صداقت	نحوهٔ ارائهٔ مصالح	تمام مصالح به‌کاررفته در موزهٔ هنرهای زیبا اشاره‌ای صریح به ماهیت خود دارند و به نوع دیگری «وانمود» نمی‌کنند. رویکردی که در هر سه نمونه مشترک است.
	پرهیز از تزئینات زائد	هیچ عنصر تزئینی در هیچ‌کدام از سه نمونه قابل مشاهده نیست.

(۱۳۹۵). برداشت صحیح از نمونه‌ها در ایده‌پردازی معماری. *هنرهای زیبا، معماری و شهرسازی*، ۲۱ (۳)، ۸۱-۹۰.

• نیلی، رعنا؛ دیبا، داراب و مهدوی‌نژاد، محمدجواد. (۱۳۹۶). بررسی و بازتاب مفهوم اصالت در معماری معاصر ایران (مطالعه موردی: منتخبی از آثار شاخص معماری معاصر ایران). *فصلنامهٔ علوم و تکنولوژی محیط زیست*. تاریخ مراجعه ۹۹/۱۲/۷. قابل دسترس در: http://jest.srbiau.ac.ir/article_11681.html

• هاشمی‌زادگان، سید امیر؛ منصوری، سید امیر و براتی، ناصر. (۱۳۹۹). برداشت صحیح از پیشینه‌های معماری منظر برای تولید دانش. *منظر*، ۱۲(۵۱)، ۵۸-۶۷.

• Abdelmonem, M. G. (2017). Architectural and urban heritage in the digital age: Dilemmas of authenticity, originality and reproduction. *International Journal of Architectural Research, 11(3),* 5-15.

• Akcan, E. (2002). Manfredo Tafuri's theory of the architectural avant-garde. *The Journal of Architecture*, 7 (2), 135-170.

• *Bauhaus Archive-Museum*. (n.d.). Retrieved February 25,2021, from https://en.wikiarquitectura.com/building/bauhaus-archiv-museum/

• Benjamin, W. (1998). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Ed. by Hannah Arendt. New York: Schocken & Random House.

• *Cambridge Dictionary*. Retrieved February 25,2021, from https://dictionary.cambridge.org/us/.

• Crasemann Collins, Ch. (2004). "Josep Lluis Sert: The Architect of Urban Design, 1953-1969." *Journal of the society of Architectural Historians*, 63)4), 544-547.

• *Difference between Original and Authentic*. (n.d.). Retrieved February 25,2021 from http://www.differencebetween.info/difference-between-authentic-and-original

• Englert, K. (2010). *New Museums in Spain*. Fellbach: Edition Axel Menges.

• Foucault, M. (1981). *The Order of Discourse in Untying the Text*, (R. Young, Ed), MA: Routledge & Kegan Paul: 52-64.

• Giovannini, J. (1983). "Architectural imitation: Is it

Plagiarism?". *NewYork Times.* March 17. Accessed January 27,2019 from https://www.nytimes.com/1983/03/17/garden/architectural-imitation-is-it-plagiarism.html.

• Griffiths, A. (2018). *Berlin's Bauhaus-Archiv designed by Walter Gropius.* Retrieved January 19,2022 from www.dezeen.com/2018/11/21/bauhaus-archiv-berlin-walter-gropius/.

• Habermas, J. (1990). *The Philosophical Discourse of Modernity*. Cambridge: MIT Press.

• Hadian, A. S. & Arefi, M. (2016). Metaphor, analogy, and the discourse of originality: five Iranian case studies. *Social Semiotics,* 26(5), 541-562.

• Heynen, H. (1999). *Architecture and modernity*. Cambridge: MIT Press.

• Kindler, R. A. (1974). Periodical criticism 1815-40: Originality in architecture. *Architectural History,* 17, 22-37.

• Koolhaas, R., Bruce, M. & Hans, W. (1995). *S,M,L,XL.* NewYork: Monacelli Press.

• *Merriam Webster Online Dictionary.* Retrieved February 25,2021, from https://www.merriam-webster.com/

• *Oxford Online Dictionary*. (n.d.). Retrieved February 25,2021, from http://en.oxforddictionaries.com

• Plowright, Ph. D. (2014). *Revealing architectural design, methods, frameworks and tools*. London & New York: Routledge.

• Scott, D. A. (2015). Conservation and authenticity: Interactions and enquiries. *Studies in Conservation.* 60(5), 291-305.

• Shareef, V.A. (2018). The meaning of originality in architecture and how can it be measured. *Journal of Process Management- New Technologies,* 6(3), 1-12.

• Spector, T. (2011). Architecture and the ethics of authenticity. *The Journal of Aesthetic Education,* 45(4), 23-33.

• Steil, L. (2014). On Imitation. *American Arts Quarterly*, 31(2), 64-72.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
اسماعیلی قشلاقی، امیررضا و بمانیان، محمدرضا. (۱۴۰۰). معیارهای اصالت و اعتبار آثار معماری معاصر (نمونهٔ موردی: موزهٔ هنرهای معاصر تهران). *باغ نظر*، ۱۸(۱۰۴)، ۵-۱۶.

DOI:10.22034/BAGH.2021.276066.4823
URL:http://www.bagh-sj.com/article_140746.html