نوع مقاله: پژوهشی
دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۲۹
پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۲۹
صفحات: ۱۰۰-۸۵
10.52547/mmi.1875.14000629

مطالعه سیر تطور رویکردهای طراحی مساجد نوگرا در دوران پهلوی دوم با تأکید بر رویکرد منطقه‌گرایی انتقادی (مطالعه موردی : مسجد الجواد تهران، مسجد دانشگاه تهران، مسجد دانشگاه جندی شاپور اهواز، مسجد حضرت امیر تهران، مسجد و کانون توحید تهران)

محمدرضا نعیمی* میلاد حبیبی لیالستانی** حسنعلی پورمند***

چکیده

در دوره پهلوی دوم، مدرنیسم به‌گونه‌ای در سطح فرهنگی جامعه مورد حمایت قرار گرفت که پای آن به زمینه طراحی مساجد نیز کشیده شد و منجر به ساخت مساجدی نوگرا گردید. پس از آن با حمایت‌های حاکمیت در توجه به ظرفیت‌های معماری سنتی با برگزاری همایش‌هایی، به موازات نقدهایی که به مدرنیزاسیون این دوران می‌شد، رویکرد منطقه‌گرایی رخ نمود که به‌نحوی انتقادی نسبت به کاربرد ویژگی‌های مدرنیسم و میراث گذشته برخورد می‌کرد. پرسش‌های مطرح‌شده عبارت هستند از اینکه چه شباهت‌هایی مساجد نوگرای این دو دهه را در امتداد هم قرار داده و چه تفاوت‌هایی مساجد منطقه‌گرا را به‌عنوان واکنشی به مساجد مدرن مطرح می‌کنند؟ چه عواملی منجر به تغییر رویکرد طراحی در مساجد نوگرا شده‌اند؟ پژوهش پیش رو با روشی توصیفی- تحلیلی، به سیر تحول طراحی مساجد نوگرای ایران مابین سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ ش. پرداخته و در این بررسی، از نظریه منطقه‌گرایی انتقادی برای تحلیل و دسته‌بندی مساجد نوگرا و نمایان ساختن تغییرات صورت‌گرفته در طراحی مساجد منطقه‌گرای دهه ۱۳۵۰ ش. نسبت به مساجد مدرن دهه ۱۳۴۰ ش. بهره گرفته است. هدف از این مطالعه، دسته‌بندی خوانا و مستدل‌تری از سیر تحول رویکرد طراحی مساجد نوگرا با توجه به بستر تاریخی و جریانات نظری معماری بوده تا پایه‌ای برای خوانش رویکردهای طراحی مساجد نوگرا پس از انقلاب اسلامی فراهم آورد. مساجد منطقه‌گرا برخلاف مساجد مدرن که تنها در قالب امر بصری قابل درک هستند، به آثاری لمس‌پذیر با قابلیت درک از طریق تمامی حواس تحلیل شدند. مساجد منطقه‌گرای دهه ۱۳۵۰ ش. از لحاظ حجمی همچون مسجد الجواد بدیع و نو هستند، اما در رویکرد طراحی آنها حساسیت به هویت فرهنگی و توجه به امر بومی قابل پیگیری است. با این حال که در روند طراحی با رویکردی انتقادی، سنتزی از سنت معماری ایرانی با ساخت فن‌آورانه و سبکی مدرن صورت داده‌اند که هیچ‌گونه تقلید و بازگشت تاریخی چون مسجد دانشگاه تهران در آنها مشاهده نمی‌شود.

کلیدواژه‌ها: معماری معاصر ایران، معماری مدرن دوره پهلوی دوم، معماری مساجد نوگرا، مدرنیسم، منطقه‌گرایی انتقادی

* کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران. mohamadrza.naeemi@gmail.com
** دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسنده مسئول). h.milad@modares.ac.ir
*** دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. hapourmand@modares.ac.ir

مقدمه

در دوران پهلوی دوم، نوسازی[۱] در تداومِ دوره اول این سلطنت ولی در سطحی وسیع‌تر پیگیری می‌شد و حاکمیت تمام سطوح اجتماعی و فرهنگی جامعه ایرانی را به سمت جهانی‌سازی[۲] سوق می‌داد که این تمایل در شعارهای حاکمیت پیرامون رسیدن به دروازه‌های تمدن بزرگ جهانی قابل درک است (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۲۲۵؛ ۲۷۲). در دوران پهلوی، بازگشت نسل‌های مختلفی از معماران تحصیل‌کرده در غرب و قدرت گرفتن نهادی آنها سبب توجه حداکثری به معماری مدرنیستی -از آن جمله سبک بین‌الملل[۳]- در معماری و شهرسازی ایران شد (Karimi, 2014: 341; Dehbashi & Diba, 2004: 33; Micara, 1996: 54). غلبه معماری سبک بین‌الملل در این دوره و حمایت از مدرنیسم در زمینه معماری به‌گونه‌ای در این برهه تاریخی پیش رفت که به طراحی و ساخت مساجدی مدرن با بناهایی بدیع و نو که گسست و انقطاعی از گذشته و سنت معماری مساجد ایرانی را به نمایش گذارده بودند، انجامید (Diba, 1991: 22). اولین مسجد مدرن، مسجد الجواد سال ۱۳۴۱ ش. در تهران ساخته شد که به‌عنوان متحول‌ترین و انقلابی‌ترین مسجد ایرانی در این دوران قلمداد شده است. بعد از آن نیز در سال ۱۳۴۶ ش. کار ساخت مسجد دانشگاه تهران به اتمام رسید که با فن‌آوری ساخت مدرن و با رویکردی تاریخ‌گرایانه است. از اواخر این دهه نوعی گرایش به منطقه‌گرایی[۴] در معماری ایران نمایان می‌شود (Shirazi, 2018: 47-49; Grigor, 2013: 229). از عوامل گوناگونی که می‌توان برای این چرخش به سوی سنت معماری ایرانی نام برد، برگزاری همایش‌هایی توسط نهاد حاکمیت در اواخر دهه ۱۳۴۰ ش. و سال‌های پس از آن بوده است (مختاری طالقانی، ۱۳۹۶: ۱۸۱). در سال‌های ۱۳۴۹ و ۱۳۵۳ ش. دو همایش تأثیرگذار با عناوین "بررسی امکان پیوند معماری سنتی با شیوه‌های نوین ساختمان" در اصفهان و "نقش معماری و شهرسازی در کشورهای در حال صنعتی شدن" در شیراز، که امکان حضور دانشجویان نیز در این همایش فراهم شده بود، با حضور معماران بزرگ ایرانی و خارجی برگزار شد (بانی‌مسعود، ۱۳۹۱: ۲۷۳؛ Mohajeri, 2015: 485).

در دهه ۱۳۵۰ ش. مساجد نوگرای متعددی در کشور ساخته شدند. مسجد حضرت امیر (ع) تهران مابین سال‌های ۱۳۵۰-۱۳۴۶ ش. بنا شد، سپس مسجد دانشگاه جندی شاپور اهواز و در پی آنها مسجد الغدیر و مسجد و کانون توحید تهران، در این بازه زمانی طراحی و ساخته شدند. این مساجد به‌طور مشخصی فرم‌ها، عناصر و تزئینات محیطی سنتی مساجد را به کناری نهاده، اما در کنار استفاده از مصالح روز و فن‌آوری مدرن، از مصالح بوم‌آورد و سنتی آجر بهره گرفته‌اند؛ همچنان که می‌توان تلاشی در جهت ارائه تفسیری نو و بدیع از حجم و فرم عناصر سنتی مسجد همچون منار و گنبد در طراحی آنها پیگیری کرد. این تغییر رویکرد را می‌توان در واکنش به جریان غالب مدرنیستی در معماری این دوران دانست و آن را در قالب نظریه منطقه‌گرایی انتقادی[۵] تحلیل کرد. منطقه‌گرایی انتقادی، رویکردی در طراحی است که به‌عنوان یکی از جریانات عمده در پارادایم نظریات معماری پست‌مدرن از دهه ۱۹۸۰ م. و توسط نظریه‌پردازانی همچون؛ الکساندر زونیس[۶]، لیان لفایور[۷] و کنت فرامپتن[۸] تدوین شده است (Tzonis & Lefaivre, 2012: viii; Frampton, 2007: 374). این نظریه، به شناسایی و تحلیل نوعی معماری به گفته فرامپتن "معماری مقاومت"[۹] می‌پردازد که در پی تعدیل جهانی‌سازی گسترده مدرنیستی و همچنین ارائه سنتزی از سنت و مدرنیسم بوده است (Frampton, 1983a: 24-25). منطقه‌گرایی انتقادی گرایشی سبک‌محور نبوده، بلکه مسائلی از جمله اهمیت به بستر، اقلیم، هویت فرهنگی، فن‌ساخت معمارانه، ایجاد مکان اجتماعی و تفسیر ضمنی از سنت را مورد توجه قرار می‌دهد؛ همچنان که رویکردی انتقادی نسبت به سطحی‌گری فرمال در طراحی است که در نهایت این مقولات به واسطه معمار با توجه به خصوصیات برجسته یک منطقه یا مکان خاص از آن‌ِخودسازی[۱۰] می‌شود. این پژوهش، به مطالعه سیر تاریخی تحول طراحی مساجد نوگرای ایران در دوران پهلوی دوم خواهد پرداخت (تصویر ۱)

تصویر ۱. سیر تاریخی مساجد نوگرای دوران پهلوی دوم (نگارندگان)

و در پی پرداختن به این مسئله است که مساجد منطقه‌گرای دهه ۱۳۵۰ ش. به‌عنوان واکنشی به مساجد مدرن ساخته‌شده در دهه ۱۳۴۰ که یکی تماماً مدرنیستی و پیشرو بوده (مسجد الجواد) و دیگری با بهره‌گیری از فن‌آوری روز، تقلیدی از مساجد سنتی صورت داده (مسجد دانشگاه تهران)، هستند. در ضمن آن، نظرات اندیشمندانی چون؛ داریوش شایگان، جلال آل‌احمد و سید حسین نصر به منظور ارائه بازتابی از انتقادات روشنفکران پیرامون مساجد مدرن دهه ۱۳۴۰ ش. تشریح می‌شوند. تلاش بر این است تا با توجه به بستر تاریخی و جریانات نظری معماری، دسته‌بندی خوانا و مستدل‌تری از سیر تحول رویکرد طراحی مساجد نوگرای دوره پهلوی دوم -که در واقع اولین مساجد نوگرای ایران در این دوران ساخته شده‌اند- عرضه شود و شاید پایه‌ای برای خوانش رویکردهای طراحی مساجد نوگرا پس از انقلاب اسلامی فراهم آورد. پژوهش پیش رو در پی پاسخ بدین سؤالات است؛ چه شباهت‌هایی مساجد مدرن دهه ۱۳۴۰ ش. و مساجد منطقه‌گرای دهه ۱۳۵۰ ش. را در امتداد هم قرار می‌دهند و چه تفاوت‌هایی مساجد منطقه‌گرا را به‌عنوان واکنشی به مساجد مدرن مطرح می‌کنند؟ چه عواملی منجر به تغییر رویکرد طراحی مساجد نوگرا طی این دو دهه شده‌اند؟

پیشینه پژوهش

اگرچه پژوهش‌هایی در باب مساجد نوگرای ایران و رویکردهای طراحی در این‌گونه مساجد صورت گرفته‌اند (دباغ و مختاباد امرئی، ۱۳۹۳؛ بمانیان و محمدی، ۱۳۹۳؛ Khan, 1990)، اما به‌طور خاص این موضوع فاقد پیشینه است. مهندسین مشاور نقش (۱۳۸۶) در کتاب "نقد آثاری از معماری معاصر ایران" و مهندسین مشاور نقش‌جهان-پارس (۱۳۸۸) در کتاب "معماری معاصر ایران: ۷۵ سال تجربه بناهای عمومی"، به نقد و بررسی توصیفی مسجد دانشگاه تهران، مسجد حضرت امیر و مسجد توحید پرداخته‌اند. مهدوی‌نژاد و همکاران (۱۳۹۳) در مقاله "الگوهای طراحی مسجد در معماری معاصر"، در پی دسته‌بندی مساجد معاصر هستند. ایشان گونه‌شناسی شکل مساجد معاصر را به زیرگروه‌های؛ مساجد سفید، مساجد ناب‌گرا، مساجد فرم‌گرا و مساجد نوگرای التقاطی دسته‌بندی کرده و مسجد الجواد فرم‌گرا، مسجد دانشگاه تهران ناب‌گرا و مسجد حضرت امیر را التقاطی تحلیل کرده‌اند. در این پژوهش، تلاش بر این است تا با توجه به سیر تحولات در بستر تاریخی و تأکید بر جریانات نظری معماری، دسته‌بندی از سیر تطور طراحی مساجد نوگرا در دوره پهلوی دوم ارائه شود.

در زمینه رویکرد منطقه‌گرایی انتقادی، شیرازی (۲۰۱۸) در کتاب "معماری و شهرسازی معاصر ایران: سنت، مدرنیته و تولید فضای فی‌مابین" [۱۱]، شاخص‌های رویکرد منطقه‌گرایی انتقادی را به‌عنوان یک جریان در دهه ۱۳۵۰ ش. در آثار معمارانی چون نادر اردلان، کامران دیبا و حسین امانت، تشریح و تحلیل می‌کند؛ البته وی به‌طور خاص به مساجد این دوران نپرداخته است. علاوه بر این، شیرازی با خوانشی از گفتگوهای این سه معمار، این رویکرد را تبیین کرده است. پژوهش پیش رو در پی نمایاندن این امر است که رویکرد منطقه‌گرایی انتقادی به واسطه حمایت‌های حاکمیت در این دوران رخ نموده و یکی از عرصه‌های این حمایت و تبلیغ در همایش سال ۱۳۴۹ ش. قابل پیگیری است.

روش پژوهش

این پژوهش به شیوه توصیفی- تحلیلی با روشی تطبیقی و تأکید بر سیر تاریخی تغییرات و تحولات انجام پذیرفته است. شیوه گردآوری اطلاعات علاوه بر مطالعه کتابخانه‌ای و استفاده از منابع اینترنتی، با دخیل کردن تجربه‌های زیست نیز همراه بوده است. چارچوب مقاله بر اساس تعریفی از مساجد مدرن و نظریه منطقه‌گرایی انتقادی شکل گرفته است. در انتخاب نمونه‌های مورد مطالعه، مساجد نوگرای ایران مابین سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ ش. مطمح نظر قرار گرفته‌اند. مسجد الجواد به دلیل نو بودن، دوری از تزئینات و گسست از سنت، به‌عنوان مسجدی با رویکرد مدرنیستی در نظر گرفته می‌شود. سپس مسجد دانشگاه تهران که با توجه به تعلق طراح آن به فن‌آوری ساخت مدرن در طراحی رویکردی تاریخ‌گرایانه داشته است، مورد بررسی قرار می‌گیرد. به موازات آن، نگاهی نیز به نقدهای وارده به ساخت این مساجد خواهیم انداخت. برای بررسی عوامل تغییرات رویکرد طراحی، به تبیین تأثیر همایش سال ۱۳۴۹ ش. با خوانشی از گرایش منطقه‌گرایانه حاکم بر ادبیات آن پرداخته می‌شود. در دهه ۱۳۵۰ ش. مسجد حضرت امیر، مسجد دانشگاه جندی شاپور و مسجد توحید به خاطر استفاده گسترده از مصالح بومی آجر و ارائه تفسیری جدید از سنت معماری ایرانی، به‌عنوان مساجدی منطقه‌گرا فرض شده‌اند. البته در این پژوهش تنها به بررسی تفصیلی مسجد دانشگاه جندی شاپور پرداخته می‌شود و دیگر مساجد دهه ۱۳۵۰ ش. به صورت اجمالی توصیف و در نهایت طی جدولی تحلیل می‌شوند. مسجد الغدیر نیز در این برهه تاریخی طراحی شده، اما به علت به اتمام رسیدن ساخت آن پس از انقلاب اسلامی، از این پژوهش کنار گذاشته شده است (Adle & Falamaki, 1988: 24).

مبانی نظری

در بخش مبانی نظری ابتدا تعریفی از مساجد مدرن ارائه می‌شود و مباحثی که پیرامون مساجد نوگرا شکل گرفته نیز تبیین می‌شوند، سپس نظریه منطقه‌گرایی انتقادی در معماری معرفی شده و زیبایی‌شناسی این رویکرد طراحی تشریح خواهد شد.

مساجد مدرن

در این نوع مساجد، ابزار بیانی سبک بین‌الملل به همراه اشکال و فرم‌هایی انتزاعی، ناب و هندسه‌ای ساده غالب هستند. ساخت این مساجد معاصر با استفاده از تکنیک‌ها، خدمات، مصالح ساختمانی و فن‌آوری‌های مدرن صورت می‌گیرد. تلاش آنها بیشتر بر ابتکار و نوآوری نسبت به دسته‌بندی‌های قبلی و سنتی معماری مساجد است و برخی از آنها میزانی از اصالت و سادگی خالص و ناب‌گرایی مدرنیستی را نمایش می‌دهند (Fethi, 1985: 54). این سعی برای ناب بودن و سادگی باعث کنار گذاردن تزئینات سنتی از این مساجد می‌شود. اصالت و پرداختن به عصر حاضر، علاقه و مسئله برجسته و اصلی آنها است. طراحی کانسپت و فن‌آوری مورد استفاده در آنها، اشاره به انفصال و گسست از گذشته و سنت دارد. به‌طور کلی می‌توان گفت که پیشرو بودن، کلیدواژه اصلی این نوع مساجد است. اغلب این رویکرد در طراحی معمارانی که به‌طور آکادمیک آموزش دیده‌اند، مشاهده می‌شود (Khan, 1990: 124) و به‌عنوان بناهایی شاخص و آوانگارد همواره در هنگام ساخت آنها، مباحث و واکنش‌های بسیاری برانگیخته می‌شوند (Serageldin, 1990: 20).

نظریه منطقه‌گرایی انتقادی

ریشه گفتمان منطقه‌گرایی در دوران مدرن به قرن هجدهم می‌رسد که زمان آغاز تقابل دوگانه رمانتیسیسم و تاریخ‌گرایی[۱۲] بود. این دوگانگی در جریان مدرنیته و به‌طور خاص معماری مدرن نیمه اول قرن بیستم، از دو منظر قابل درک و مشاهده است؛ از یک‌سو ترویج عقل‌گرایی[۱۳] و کل‌گرایی[۱۴] و از سوی دیگر اشتیاق برای نژاد و ملیت، تجربه، هویت و تفاوت که ایده منطقه‌گرایی، منتج از این دست گرایش‌ها است. از این‌رو، منطقه‌گرایی با ملی‌گرایی[۱۵] و تمایلات ملی‌گرایانه پیوند تنگاتنگی دارد (Colquhoun, 2007: 147). بنابراین، از ابتدا مفهوم معماری منطقه‌گرا بیشتر از یک واقعیت عینی، نوعی رویکرد و تمایل بود؛ یعنی جوهر معماری منطقه‌ای قابل بازیابی نبوده، بلکه با کشف روابط علی و معلولی که بین فرم‌ها و محیط آنها وجود داشته، این جوهر مدرن قابل کشف است (Ibid: 150-151). این ایده، به نظریه منطقه‌گرایی انتقادی که در سال ۱۹۸۱ م. از سوی زونیس و لفایور مطرح شد، منجر شد (Tzonis & Lefaivre, 2017: 122-123). به گفته آنها، واژه "انتقادی" در این مورد دارای دو معنا است؛ اول به معنای مقاومت و تلاش برای حفظ فرهنگ منطقه‌ای و ملی است که در معرض خطر نادیده گرفتن و فانی شدن در روند جهانی‌سازی قرار دارد. در این معنا، این رویکرد با خردی انتقادی -در مفهوم کانتی آن- در پی بهره‌گیری از خصوصیات فرهنگ محلی در برابر هجوم تمدن جهانی و عقلانی است. معنای دوم که آنان به کلمه انتقادی می‌دهند، ایجاد مقاومت در برابر بازگشت صرفاً نوستالژیک به گذشته و سنت با حذف عناصر محلی و منطقه‌ای از بافتار طبیعی آنها است تا آنها را "آشنایی‌زدایی"[۱۶] کنند و تأثیر بیگانه و جدیدی را ایجاد کنند (Tzonis & Lefaivre, 1997: 18). می‌توان گفت که جدا از مقاومت در برابر یکدست‌سازی و عقلانی‌سازی گسترده مدرنیستی، همه آنچه از بدنه اصلی معماری منطقه‌ای در دوران مدرن باقی مانده، قطعاتی است که از متن اصلی خود کاملاً گسسته هستند. در واقع این رویکرد را می‌توان تجربه جستجوی بیان فرمال در معماری، جستجویی در ارتباط با بستر و منظر شهری، محلی و سنت‌های خود معماری دانست (Alofsin, 2007: 372).

پس از زونیس و لفایور، این مفهوم به‌طور گسترده‌تری از سوی کنت فرامپتن تشریح شد (Eggener, 2002: 228). در ابتدا فرامپتن تعریف خود از منطقه‌گرایی انتقادی را با برداشتی از تز "فرهنگ جهانی پیوندی"[۱۷] ارائه‌شده از سوی پل ریکور[۱۸] (۱۹۶۵) در مقاله "تمدن جهانی و فرهنگ‌های ملی" صورت‌بندی کرده است (Frampton, 1983b: 148). ریکور در این مقاله با هشدار نسبت به پدیده جهانی‌سازی بیان داشته است در حالی که این پدیده پیشرفت بشری را فراهم می‌کند، نوعی از نابودی را برای فرهنگ‌های سنتی و جهان‌بینی تمدن‌های بزرگ نیز به بار می‌آورد (Ricoeur, 1965: 276). بنابراین، کشورهای در حال توسعه یا توسعه‌نیافته در روند نوسازی خود با این مشکل اساسی مواجه می‌شوند که «آیا برای گام نهادن در این مسیر نوسازی می‌بایست گذشته فرهنگی قدیمی را، که علت ظهور یک ملت بوده است، به کناری نهاد؟» (Ibid: 277) که این مسئله سبب‌ساز ایجاد وضعیتی متناقض می‌شود؛ از یک‌سو ریشه داشتن در خاک گذشته و نگاه به فرهنگ ملی و از سویی دیگر شرکت جستن در تمدن جهانی و بهره‌مندی از پیشرفت‌های علمی و فن‌آورانه آن (Ibid). با این تفسیر، فرامپتن اصطلاح منطقه‌گرایی انتقادی را نه‌تنها یادآور امر بومی و تعامل با اقلیم، فرهنگ و

استادکاری بومی می‌داند، بلکه آن را ابزاری برای شناساندن "مکاتب" منطقه‌ای معرفی می‌کند که در پی پرداختن به موضوعاتی همچون دست‌یابی به "مدرنیسمی بومی" بوده؛ همچنان که نسبت به هویت شخصی و فرهنگی مختص به منطقه خود حساسیت شاخصی بروز داده‌اند. از سویی دیگر، این رویکرد را بیان دیالکتیکی می‌داند که به دنبال واسازی[۱۹] ساختارِ مدرنیسم جهانی، با توجه به ارزش‌ها و مفاهیمی که ذاتاً ریشه‌دار هستند و هم‌زمان ارائه این عناصر بومی به‌گونه‌ای غیرمستقیم با الگوهایی گرفته‌شده از منابع بیگانه است (Frampton, 1983b: 149). واسازی فرهنگ یک منطقه، به معنای جلوگیری از هر گونه اقتباس فرمی و صریح از انگیزه‌ها و نشانه‌ها است و تفسیر مجدد آنها به‌طور بدیع و ضمنی است (Shirazi, 2018: 29) که این عمل با مفهوم آشنایی‌زدایی مطرح‌شده از سوی زونیس و لفایور قرابت دارد. بنابراین می‌توان معماری با آگاهی انتقادی را روندی دانست که طراح با نظر توأمان به مدرنیسم و نیز متکی بر ویژگی‌های خاص یک مکان، حس خاصی از هویت خویشتن را ایجاد می‌کند. این ویژگی‌ها ممکن است در مواردی طیف و کیفیتی از نور محلی یا تعبیر فن‌ساختی[۲۰] برگرفته از یک شیوه ساختاری ویژه، یا از توپوگرافی سایت مورد نظر تأثیر گرفته باشند (Frampton, 1983a: 21). علاوه بر این، فرامپتن نکات و دوگانگی‌هایی را برای تحلیل آثار معماری طرح کرده است (Frampton, 1983a: 16-30; 1996: 314-327; 2007: 375-385) که به تشریح آنها می‌پردازیم:

- فن‌ساخت معمارانه/صحنه‌پردازانه[۲۱]: فن‌ساخت، کیفیتی معمارانه است در شکل‌دهی و پدیدار ساختن ساختار و همین‌طور استادکاری در ساخت که برگرفته از فرهنگ منطقه‌ای خاصی است. اصطلاح "فن‌ساخت معمارانه" نه‌تنها ابزارهای فنی حامی ساختمان و همچنین ثقل و سنگینی سازه، بلکه نحوه تعامل بنا با طبیعت را از نظر پایداری و دوام با توجه به عوامل آب و هوا و زمان نشان می‌دهد. از سوی دیگر، اثر صحنه‌پردازانه اساساً ماهیتی بازنمایانه داشته و گرایش آن به تقلیل بنا به تصاویر یا صحنه‌پردازی، در جهت دست‌یابی بیشتر به درک و تصوری خیالی از فرم ساخته شده است. این امر از نظر فرامپتن از طریق حذف چارچوب یا پوشاندن اتصالات و یا روکش کردن بنا با نشانه‌های ارتباطی[۲۲]، بیانگری معماری را از آن گرفته و از اهمیت فن‌ساخت معمارانه می‌کاهد.

- طبیعی/مصنوعی[۲۳]: طبیعت علاوه بر توپوگرافی و سایت، آب و هوا و نوری است که معماری به‌مراتب بیشتر از هر هنر دیگری بدان پاسخ‌گو است. استفاده از بازشوها برای رسیدن به نور طبیعی و تهویه مطبوع به‌عنوان عناصر غیراحساساتی که بازتاب‌دهنده طبیعت محلی است، از اهمیتی حیاتی برخوردار است. فرامپتن، بهره‌گیری از توپوگرافی معین در زمینه شهری را هماهنگی ساختمان با بافتار شهری موجود تعبیر کرده است. در نهایت همه اینها واکنش و مقاومتی در برابر فن‌آوری جهانی در قالب خدمات تأسیساتی مکانیکی مدرن هستند که به سمت حذف دقیقاً آن ویژگی‌هایی پیش می‌روند که پوسته بیرونی یا خارجی بافتاری معین را به یک مکان و یا یک فرهنگ خاص مرتبط می‌کنند.

- امر لامسه‌ای/امربصری[۲۴]: این رویکرد، نمایانگر این امر است که اثر معمارانه به قوه‌های ادراکی غیر از ادراک بصری گشوده است؛ یعنی معماری دارای ظرفیت مشخصی برای تجربه شدن توسط کل حواس است. شدت نور و تاریکی، جریان و کوران هوا، آکوستیک، دمای محیط، حضور تقریباً قابل‌لمس مصالح، گشتاور نوع خاصی از راه رفتن هنگام عبور روی کف و طراحی اپیزودهای سلسله مراتبی مسیرهای دسترسی، در کنار اینها هویدا بودن فن‌ساخت، استادکاری و بهره‌گیری از مصالح بومی و پایدار در کنار مصالحِ روز، همه این عوامل بر تجربه ما در فضا و افزایش کشش لامسه‌ای مکان تأثیر می‌گذارند. امر لامسه‌ای از نظر فرامپتن، واکنشی به برتری به‌وجودآمده برای امر بصری -تفسیر محیط در چارچوب پرسپکتیو که تمایل بسیار به ایجاد تأکید بر بازنمایی فرمال دارد- در دوران مدرن بوده و به تعدیل آن کمک می‌کند.

با این حال می‌توان گفت که فرامپتن در تشریح دوگانگی‌ها تنها به برجسته‌سازی قطب مخالف نپرداخته، بلکه سعی در قرار دادن دو سمت طیف در تعامل مداوم داشته است. در کل، او این رویکرد را واکنشی به معماری سطحی و خالی از فن‌ساخت پست‌مدرن و همین‌طور نیروهای همگن سازنده فن‌آوری روز و معماری مدرنیستی می‌داند. در نهایت فرامپتن بیان می‌دارد که منطقه‌گرایی انتقادی باید از نظر وضعیت نهادی نیز بررسی شود؛ چرا که اگر "منطقه" را تنها از نظر محلی بودن، اقلیم و امر بومی بپنداریم، با اینکه این عوامل نسبت به ساختمان و فرم محلی انتقادی هستند، اما بسیار محدودکننده خواهند بود (Frampton, 2007: 380).

مساجد مدرن دهه ۱۳۴۰ ش.

• مسجد الجواد تهران: واقع در شرق میدان هفت تیر که در سال ۱۳۴۱ ش. به طراحی مصطفی بزرگ ابراهیمی ساخته شده است (پورجعفر و همکاران، ۱۳۹۰). بدنه اصلی یا شبستان با حجمی مخروطی‌شکل و سفیدرنگ است (تصویر ۲) و در سایتی مستطیل‌شکل واقع شده است. حجم این بنا همچون مخروطی که از رأس تا قاعده به قطر آن افزوده

شده، بر روی پلانی به شکل ستاره دوازده‌پر بنا شده و در قسمت پایه آن، از اتصال رئوس، طاق‌هایی با ریتمی متناوب تکرار شده‌اند. از هر کدام این رئوس دوازده تیر دور تا دور بنا به سمت سقف کشیده شده که حجم یک خیمه را تداعی می‌کند و در دامنه این حجم نیز پنجره‌هایی با زوایایی تند و متقارن تکرار شده‌اند. این ساختمان فاقد عناصر سنتی مساجد همچون منار، گنبد و ایوان است و به‌طور مشخصی از فرم سنتی مساجد فاصله گرفته است. همچنین، کالبدی بدیع با طرحی پیشرو و مدرن را به‌عنوان بنای مسجد به نمایش گذارده است. استفاده از مصالح روز به‌عنوان پوشش اصلی نما و عدم پوشش آن با تزئینات سنتی معماری ایرانی، نشان‌دهنده رویکرد آوانگارد طراحی آن است. مسجد الجواد به خاطر رویکرد آوانگارد و طراحی مدرن و همچنین گسست از سنت واکنش‌های انتقادی بسیاری مابین متفکران ایرانی از جمله داریوش شایگان در همان دوران برانگیخته بود. شایگان آن را به مثابه یک موتاسیون[۲۵] قلمداد کرده بود؛ بدین معنی که پدیده‌ای اتفاقی و گسسته از تاریخ و سنت است (شایگان، ۱۳۷۸: ۱۲۱). یکی دیگر از نقدها پیرامون این مسجد، در آرای سید حسین نصر و گفتگوی او با جهانبگلو قابل پیگیری است. نصر و جهانبگلو عنوان می‌دارند که پایبندی به اصول معماری سنتی ایرانی را حداقل برای بناهای مقدسی مانند مساجد ادامه دهیم و «از ساخت چیزی مانند مسجد الجواد و دیگر ساختمان‌های زشت و بی‌قواره‌ای که هیچ سنخیتی با معماری اسلامی ندارد، بپرهیزیم» (Nasr & Jahanbegloo, 2010: 156). از نظر آنها بدتر از سیطره مدرنیسم در معماری ایران که امری اجتناب‌ناپذیر است، بهره‌گیری از اصول این نوع معماری در «ساختن چنین مساجد مدرنی است که ظاهر بس زشت آنها هیچ سنخیتی با هنر اسلامی ندارد» (Ibid: 157) و بر پایه همین استدلال ادعا می‌کنند که این معماران تصوری از تقدس مکان‌هایی همچون مسجد نداشته و تنها در پی ارائه کانسپتی پیشرو و مدرنیستی هستند. ایشان با اشتیاق از حمایت و پیگیری نهادی خود در دعوت از حسن فتحی[۲۶] برای شرکت در همایش سال ۱۳۵۳ ش. در شیراز یاد می‌کنند و همچنین از نقش خود در سازمان‌دهی همایش سال ۱۳۴۹ ش. برای حمایت از معماری سنتی می‌گویند[۲۷] (Ibid: 236-237).

می‌توان گفت که در ساخت و پوشش حجم تندیس‌گونه شبستان، فن‌آوری مدرن خودنمایی می‌کند؛ بدون آنکه استادکاری محلی و مصالح بومی نقشی در ساخت آن داشته باشند. نظر به تداعی نشانگان ارتباطی همچون دوازده تیر و دروازه طاق پایه بنا که نقش تزئینی داشته و شباهت حجم شبستان به خیمه که در کل قابل درک است، می‌توان اذعان داشت که این بنا اثری صحنه‌پردازانه بوده که تنها در چارچوب قوه بصری دریافت می‌شود. در طراحی حجم اصلی شبستان با وجود پنجره‌هایی با زوایای تند و با ارتفاع زیاد، نور طبیعی در فضای داخلی شبستان حضور دارد، اما در طول روز این طرح پنجره‌ها نور شدید و مزاحمی در فضای شبستان ایجاد می‌کند که نشان‌دهنده عدم توجه طراح به شرایط اقلیمی برای استفاده هر چه بهتر از طبیعت محلی با تعدیل و تصفیه نور روز است.

• مسجد دانشگاه تهران: به طراحی عبدالعزیز فرمانفرماییان در سال ۱۳۴۵ ش. کار ساخت آن به اتمام رسید (مهندسین مشاور نقش، ۱۳۸۶: ۲۲). حجم این مسجد شامل یک گنبدخانه با گنبدی با خیز کم است و حیاطی که دور تا دور آن با رواق‌هایی محصور شده و در میانه آنها مدخلی برای ورود تعبیه شده و در قسمت ورودی اصلی مسجد، جفت منارى با جنس سنگ سفید بنا شده است (تصویر ۳). تمامی این عناصر یعنی گنبدخانه، حیاط و منارها در امتداد یکدیگر و در جهت قبله قرار دارند. پوشش مرمری سفید در تمامی نمای مسجد غالب است و نوعی سادگی معماری مدرن را به ذهن می‌آورد. گنبد خفته این مسجد جدا از بدنه اصلی گنبدخانه و بر پایه هشت ستون فلزی مایل که در شبستان خودنمایی می‌کنند،

تصویر ۲. نمایی از مسجد الجواد از سمت میدان هفت تیر (URL: 1)

ایستاده است. جلال آل‌احمد در نقدی بر معماری این مسجد، آن را اثری بدقواره توصیف کرده که هزینه‌های هنگفتی برای واردات تکنولوژی پیشرفته و ساخت آن صرف شده و آن را متظاهرانه می‌داند (آل‌احمد، ۱۳۷۳الف: ۱۲۰۷). او در نقدی که بر مسابقه طراحی دانشکده هنرهای زیبا برای طراحی مسجدی مدرن داشته است، اگرچه که پرداختن معماران به طراحی و ساخت مساجد نوگرا را به‌اصطلاح "مدرن‌بازی" خطاب می‌کند و می‌گوید که «غربزدگی بیش از هر چیز در معماری رسوخ کرده است» (آل‌احمد، ۱۳۷۳ب: ۱۲۶۶)، اما تماماً این عمل را نفی نکرده و اذعان می‌دارد که اشتغال معماران تحصیل‌کرده با روش‌های غربی به ساخت بناهای مقدسی همچون مسجد «هم تماشایی است، هم خطرناک، و هم بسیار خوش!» (همان: ۱۲۶۸).

آنچه از توصیف این مسجد برمی‌آید این است که در طراحی مسجد با بدنه سنگی و مرمری سفید مدرن به‌طور مستقیم و احیاگرانه از عناصر سنتی مساجد استفاده شده است. بهره‌گیری از تزئینات خطوط ثلث در اطراف حیاط و رواق‌ها و همچنین بر روی ستون‌های گنبد به صورت پوششی

تصویر ۳. مسجد دانشگاه تهران (مهندسین مشاور نقش، ۱۳۸۶: ۲۱)

بصری بر فن‌آوری ساخت پیشرفته نمایان شده است. برخی، رویکرد طراحی این مسجد را پست‌مدرن تاریخ‌گرا دانسته‌اند (دباغ و مختاباد امرئی، ۱۳۹۳: ۳۸)، اما این پژوهش از منظر منطقه‌گرایی انتقادی، آن را اثری صحنه‌پردازانه می‌داند که با برداشت عام و بازنمایی صوری از عناصر مساجد سنتی و تزئینات و نوع مصالح به‌کاررفته تنها در قالب امر بصری قابل درک است. شاخص‌های مساجد نوگرای دهه ۱۳۴۰ ش. در چارچوب نظریه منطقه‌گرایی انتقادی در جدول ۱ جمع‌بندی شده‌اند.

در سیر تاریخی ساخت مساجد نوگرا، تطور رویکرد طراحی از مسجد الجواد با رویکردی مدرنیستی به مسجد دانشگاه تهران که تلاش مشهودی بر توجه به گذشته و معماری سنتی داشته تا در عین نوگرا بودن گسست از سنت نداشته باشد، دیده می‌شود. البته به‌نوعی می‌توان آن را نخستین گام در سیر تطور رویکرد طراحی مساجد نوگرای ایران در توجه به سنت دانست که در این بنا به صورت تقلید و بازگشت تاریخی صورت گرفته است. می‌توان گفت در طراحی هر دو این مساجد آنچنان توجهی به شرایط اقلیمی و طبیعت محلی نشده است و معماران آن بیشتر در پی طرح کانسپت‌هایی بوده‌اند که فن‌آوری ساخت مدرن برای آنها فراهم کرده بود. همچنین، درک و دریافت این مساجد تنها محدود به قوه بصری بوده و توجهی به امر لامسه‌ای یا به‌عبارتی لمس‌پذیری برای افزایش حس مکان با توجه به مصالح و ارتباط با طبیعت محلی صورت نگرفته است. در ادامه، پس از ارائه خوانشی از رویکرد منطقه‌گرایانه حاکم بر همایش سال ۱۳۴۹ ش. به بررسی مساجد منطقه‌گرای دهه ۱۳۵۰ ش. خواهیم پرداخت.

جدول ۱. بررسی شاخص‌های معماری مدرن از منظر منطقه‌گرایی انتقادی در مساجد مدرن دهه ۱۳۴۰ ش.

مساجد دهه ۱۳۴۰ ش.	شاخص‌های معماری مدرن از منظر منطقه‌گرایی انتقادی				
	صحنه‌پردازانه	فن‌آوری مدرن	امر بصری	مصنوعی بودن	ارتباط با سنت
مسجد الجواد تهران	حجم سفید خیمه‌مانند مسجد، ارتباط معماری از طریق نشانه‌های ارتباطی به‌طور مثال عدد دوازده	فن‌آوری پیشرفته ساخت بتن شکل‌پذیر	حجم تندیس‌گونه شبستان اصلی مسجد	استفاده از فن‌آوری ساخت مدرن، عدم توجه و ارتباط با طبیعت محلی	گسست از معماری مساجد سنتی با ارائه کانسپتی نو و بدیع
مسجد دانشگاه تهران	پوشش بدنه و سازه مسجد با تزئینات سنتی مساجد	ساخت سازه‌ای جدید و مدرن به سبک بین‌الملل، سازه پیشرفته فلزی گنبد	تقلید مستقیم و احیاگرانه از عناصر معماری مساجد سنتی	ساخت مرمری مسجد، عدم ارتباط ساختمان با طبیعت محلی	بازگشت تاریخی با حضور تمامی عناصر سنتی مساجد

(نگارندگان)

رویکرد منطقه‌گرایانه در کنگره بین‌المللی «بررسی امکان پیوند معماری سنتی، با شیوه‌های نوین ساختمانی» ۱۳۴۹ ش.

این کنگره با حمایت مستقیم نهاد فرح پهلوی و شرکت معماران ایرانی از جمله؛ هوشنگ سیحون، نادر اردلان، علی سردار افخمی و کامران دیبا و معماران خارجی همچون؛ باکمینستر فولر[۲۸]، پل رودلف[۲۹] و لویی کان[۳۰] در شهر اصفهان برگزار شد. دستور کار این همایش، بررسی سنت و فن‌آوری و تأثیر متقابل آنها و در ضمن عرضه و انتقال تجربیات معماران و نظریه‌پردازان مدعو خارجی به معماران ایرانی بود (گزارش نخستین کنگره بین‌المللی معماران، ۱۳۴۹: ۵). محسن فروغی، که ریاست همایش را بر عهده داشت، در سخنرانی افتتاحیه خود گفت؛ افتخار می‌کند که معماری سنتی ایران در تمدن جهانی سهمی داشته و در پیشرفت هنری آن مشارکت داشته است، اما بعد از دوره‌ای رخوت و فترت که در هنر ایرانی افتاده است، «ما دوباره شروع به ساختن کرده‌ایم و امیدواریم عقب‌افتادگی خود را جبران کنیم. اما چون همبستگی معماری سنتی و امروزی از بین رفته است، نمی‌دانیم تا چه حد می‌توانیم از فرم و روح هنر گذشته الهام بگیریم؟» (همان: ۲۰). ناصر بدیع دبیر همایش، در ادامه به نقد غلبه معماری مدرنیستی پرداخته و بیان داشت که «ساده‌گرایی و همگنی بیش از اندازه در معماری، که در اکثر کشورها معمول شده است، آثار هنر معماری را به صورتی غیرانسانی درآورده است و خصوصیت اصلی و ارزشمند معماری را، که انطباق با شرایط اقلیمی هر سرزمین و آمیزش با اشتغالات ذوقی ساکنان هر کشوری است، به ترتیبی غیرمعقول، نابود ساخته است» (همان: ۲۴). فروغی در بیان ملی‌گرایانه خویش با اظهار به نقش هنر سنتی ایران در تمدن بزرگ جهانی، در پی نشان دادن سهم هنر ایران در تمدن جهانی است و خواست او، کمک گرفتن در پیدایی روند و نحوی از سنت معماری ایرانی یا به گفته وی "روح هنر گذشته" برای کاربرد در عصر مدرن بوده است. بدیع نیز با این نگاه به سنت غنی معماری بومی، بیانی انتقادی به تمدن یکدست‌سازانه مدرن داشته و هدف را رسیدن به معماری منطقه‌ای می‌داند. به‌بیان‌دیگر، برگزارکنندگان تمایل شدیدی برای شکل‌دهی به مدرنیسمی بومی با بهره‌گیری از مفاهیم معماری سنتی ایران بیان داشته‌اند.

در این همایش، تعاریف گوناگونی برای مفهوم سنت و ارزش آن در دنیای معاصر بیان شدند و به‌طور کلی، سنت معماری از آن‌رو دارای ارزش دانسته شد که «هویت، خصوصیات مادی و انسانی، شهر، منطقه، کشور، مکان و عالم را حفظ و تأمین می‌نماید. معماری گذشته همچون کتابی است که تاریخ یک کشور و تجدید همیشگی آن را بیان می‌کند» (ویژه‌نامه نخستین کنگره بین‌المللی معماران، ۱۳۴۹: ۸۹). این بهره‌گیری از سنت، ساختن منازل، شهرها و محیط مصنوع با تمام شرایط زمان در عین اینکه آینده نیز مد نظر قرار گیرد، تعریف شد؛ یعنی آگاهی انتقادی داشتن نسبت به شرایط منطقه و بستر مورد نظر، که خود نوعی تأمل در جوهر امر بومی و حقیقت سنت بوده و باعث احیا یا گرامیداشت آنان می‌شود. نکته‌ای که از سوی تعدادی از سخنرانان از جمله سیحون پیرامون تلفیق سنت و مدرنیته بر آن تأکید شد این بود که؛ «تقلید شکلی و ظاهری از گذشته به هر صورت مردود است، کما اینکه در هیچ دوره‌ای از گذشته تقلید نشده است» (همان‌جا). در باب فن‌آوری مدرن و تلفیق آن با سنت، این اصل بیان شد که هر دوران فن‌آوری خاص خود را به‌کار می‌برد و تفاوت دوران معاصر با دوران گذشته در آن است که فن‌آوری سنتی محدود بوده، در حالی که فن‌آوری مدرن امکانات نامحدودی ارائه می‌دهد. بنابراین «در این موقعیت، فقط آن تکنولوژی باید انتخاب شود که از عوامل شناخته‌شده تاریخی و جغرافیایی متأثر باشد» (همان‌جا). به‌طور مثال، کان به بحث پیرامون بهره‌گیری از مصالحی چون آجر و همچنین اهمیت توجه به طبیعت محلی در طراحی معماری پرداخت (ویژه‌نامه نخستین کنگره بین‌المللی معماران، ۱۳۴۹: : ۲۴ و ۲۵). رودلف استفاده از مصالح محلی را در صورت به‌صرفه بودن و هماهنگی با معیارهای ملی مجاز دانسته و نکاتی از جمله کاربرد "پنجره‌های مشبک" برای تصفیه نور و ایجاد "گربه‌رو" به منظور تصفیه هوا را برای معماری منطقه‌ای مفید برشمرده بود (همان: ۴۰ و ۴۱). در انتهای همایش توصیه شد که «در جریان تحول اجتماعات ایران باید توجه مخصوصی نسبت به حفظ و تجدید حیات الگوها و نظام باارزش منطقه‌ای و شهری موجود مبذول گردد» (همان: ۸۹). با نگاهی به گزاره‌های معماران، از منظر منطقه‌گرایی انتقادی، می‌توان گفت احساسات‌گرایی در توجه به سنت معماری منطقه‌ای که به "رونوشت‌برداری" و "تقلید" سطحی از فرم‌های سنتی و معماری صحنه‌پردازانه می‌انجامد، کاملاً مورد تردید قرار گرفت و نفی شد. پیشنهاد آنان، استفاده از ظرفیت‌های فن‌آوری سنتی و مصالح مقرون به‌صرفه بومی به همراه بهره‌گیری از فن‌آوری‌های پیشرفته عصر مدرن بود. آنچه با نظر به دوگانهٔ تمدن جهانی/فرهنگ ملی در ادبیات همایش قابل تفسیر است، توجه به هویت و بیان منطقه‌ای با نگاهی انتقادی به مفهوم سنت معماری ایران یعنی الگوها و نظام معماری بومی در عین سود جستن از تمدن جهانی که

همان بهره‌گیری از امکانات فن‌آوری مدرن است، بود. نکته‌ای که بسیار در این همایش بر آن تأکید شد، منظر انتقادی سوژه طراح و معمار است که این سوژه باید با توجه به بستر و زمینه زیست به طراحی بپردازد تا قادر باشد معماری برای انسان و برای منطقه و جامعه مورد نظر ایجاد کند.

مساجد منطقه‌گرای دهه ۱۳۵۰ ش.

• مسجد دانشگاه جندی شاپور (شهید چمران) اهواز: به طراحی کامران دیبا سال ۱۳۵۲ ش. در سایت این دانشگاه ساخته شد (دیبا، ۱۳۹۲: ۷۲). حجم کلی این بنا متشکل از یک مکعب آجری با زوایایی محدب و دو منار نیم‌شده در دو سوی حجم اصلی است که یکی مزین به کاشی آبی‌رنگ و نقش منار/گنبد را داشته و دیگری بیرون‌زدگی محراب را مشخص می‌کند و یک حیاط هشت ضلعی، این مجموعه را تکمیل می‌کند (تصویر ۴). ورودی مسجد از طریق راهروهای تنگی که از کنار حجم منار که یادآور فرم بادگیر است، نشان‌گذاری شده است. سطوح اطراف حیاط، کف‌سازی و پوشش دیوارها با الگوهای آجرکاری مختلفی پوشش یافته؛ به‌طوری که باعث ایجاد ارتباطات بصری و بازی نور و سایه در این بنا شده است. کاربرد گوشه‌های نرم و محدب در زوایای مسجد و حیاط، منجر به ایجاد حس لطافت در سازه صلب و سنگین آجری آن و در ضمن، اجتناب از شکل‌گیری سایه‌های تند و تیز در اطراف دیوارها شده است. برای هماهنگی و ارتباط مسجد با اقلیم گرم و مرطوب، تدابیری چون استفاده دوگانه از آجرکاری‌های مشبک در دیوارهای شرقی و غربی نمازخانه اندیشیده شده است که در عین تزئینی بودن، به علت گذر نهر آب از کنار ساختمان مسجد، در مطبوع کردن و ایجاد کوران هوا برای فضای داخلی مسجد نقش دارند (Abdulac, 1980). از پشت نیم قوسی منار و محراب و همچنین نورگیرهای دیگر که مابین آنها در سقف تعبیه شده است، نورگیری صورت می‌گیرد. نورگیرها با فرم خمیده قوسی‌شکل از شدت نور طبیعی کاسته و آن را برای فضای داخلی مسجد پالایش می‌کنند. معمار در طراحی مجموعه دانشگاه سعی داشته تا پیاده‌راهی ایجاد کند که بتواند فعالیت‌ها و انواع مختلفی از ساختمان‌ها را در خود جای دهد. این مسیر حرکتی که مبدأ آن از دروازه ورود عابرین شروع شده و با عبور از طریق یک گذرگاه، به حیاطی با فضایی گسترده و نهر آبی در کنار آن می‌رسیم، مسجد از آنجا است که نمایان می‌شود. حیاط مسجد به‌تدریج با عبور از گذرگاهی تاریک، به مانند گذر از یک هشتی، گشوده می‌شود. کانسپت این مسیر پیاده‌روی و قرارگیری این مسجد در مرکزیت آن، تلاقی و ترکیب حیاط مساجد بازارهای ایرانی با شبکه‌های حرکتی بازار را در نظر می‌آورد (دانشور و دیبا، ۲۰۱۰: ۱۳۲). دیبا در گفتگوهای خود با دانشور در کتاب "باغی میان دو خیابان" (۲۰۱۰) اگرچه خود را متأثر از مدرنیست‌هایی همچون لوکوربوزیه[۳۱]، آلتو[۳۲] و رایت[۳۳] می‌داند، ولی اذعان می‌دارد که سنت محتوای ذاتی آثار او است و همواره در طراحی‌های خود تلاش داشته تا سنتزی از سنت و مدرنیسم ارائه دهد (همان: ۶۸).

آشنایی‌زدایی از عناصر سنتی معماری ایرانی مانند؛ مسیر بازار، هشتی و بادگیری با فرم بدیع -حجمی که می‌تواند هم‌زمان هم منار و هم گنبد محسوب شود- در این مسجد علاوه بر نقشی تزئینی، عملکردهای چندگانه‌ای به خود گرفته‌اند. به‌بیان‌دیگر، می‌توان ارتباط این ساختمان با محیط طبیعی را به واسطه ارائه تفسیر جدیدی از کارکرد و فرم بادگیر برای نورگیری شبستان و محراب دانست که از سوی دیگر جهت قبله را مشخص می‌کند. ایجاد زوایای نرم در گوشه‌های حیاط و بدنه مسجد و فرم قوسی‌شکل نورگیرها، تلاشی برای تصفیه نور و ایجاد سایه‌های نرم به منظور تعدیل نور شدید و تطبیق با شرایط اقلیمی منطقه است. همچنین، آجرکاری‌های مشبک در بخش‌های مختلف مسجد در راستای برقراری ارتباط

تصویر ۴. دو نما از مسجد دانشگاه جندی شاپور (URL: 2; URL: 3)

مناسب با بستر و اقلیم بوده‌اند. معمار با بهره‌گیری از الگوی مسیرهای دسترسی بازار به مسجد و هشتی در این طرح تفسیر جدیدی ارائه کرده است؛ این طرح، بخشی از مجموعه دانشگاه را انسجام بخشیده و در عین حال با حفظ مرکزیت مسجد در مسیر طراحی‌شده، آن را به مکانی پرتردد با تأکید بر ایجاد محلی با جنبه‌های بالقوه اجتماعی تبدیل کرده است. فن‌ساخت معمارانه در این ساختمان با الگوهای آجرکاری به‌کاررفته و ترکیب آن با سازه فلزی سقف و سازه بتنی منار و محراب شکل گرفته است. از طرفی، ساخت دیوارهای باربر آجری و پوشش غالب بنا با آجر در کنار فن‌آوری پیشرفته ساخت منار و سقف، بیانگر استفاده از ظرفیت‌های استادکاری بومی و مصالح بوم‌آورد به همراه فن‌آوری ساخت مدرن است. تمامی مسیرهای حرکتی طراحی‌شده برای رسیدن به داخل مسجد دانشگاه، سایه‌نشین‌های اطراف حیاط، ورودی باریک مسجد، الگوهای آجرکاری کف‌سازی و دیوارها، جهت‌دهی نور در محراب و نمازخانه، تأثیر به‌سزایی در بالا بردن حس لمس‌پذیری بنا داشته و نشان‌دهنده توجه معمار به درک بنا از طریق حواس گوناگون و امر لامسه‌ای هستند. در نهایت می‌توان اذعان داشت که در طراحی این مسجد، تلاشی در ارائه تفسیری نو از عناصر سنتی معماری ایرانی و اجتناب از تقلید سبکی، التقاط‌گرایی و بازگشت تاریخی صورت گرفته است. این امور به اثری نوگرا با حساسیتی منطقه‌ای منجر شده که در ارتباط با گذشته تاریخی خود و همچنین مدرنیسم یا امر جهانی، رویکردی انتقادی اتخاذ کرده‌اند.

• مسجد حضرت امیر تهران: به طراحی محمد تهرانی مابین سال‌های ۱۳۵۰-۱۳۴۶ ش. بنا شده و در خیابان کارگر شمالی واقع شده است (تصویر ۵). آنچه که از این مسجد مد نظر است، طرح اصلی کالبد آن قبل از تخریب منار منحصربه‌فرد آن و توسعه بنا در سال ۱۳۸۴ ش. است (مهندسین مشاور نقش، ۱۳۸۶: ۳۶). مسجد حضرت امیر، ساختمان کم‌ارتفاع آجری است با سازه نمایان بتنی و پلکانی بتنی که نقش منار آن را ایفا می‌کند. در تراز همکف پس از منار پلکانی‌شکل، حیاط که به سمت قبله چرخیده و شبستان مسجد با سقف بتنی پله‌پله قرار دارند. قرارگیری این عناصر سنتی دارای نظم هندسی خاصی نیست. در بخشی از حیاط، گودال باغچه‌ای برای فضاهای سرویس مسجد تعبیه شده بود تا نور و هوای تازه برای این بخش‌ها فراهم شود. نمای مسجد از احجام تکه‌تکه‌ای با چرخش ۴۵ درجه نسبت به خیابان که در کنار هم با ارتفاع‌های گوناگون نشسته‌اند، تشکیل شده است. با پس و پیش نشستن جداره بیرونی در قسمت‌های مختلف بنا، گشایش‌هایی بر سطوح بسته ایجاد شده که نیاز فضاهای داخلی به نور و تهویه طبیعی را برطرف کرده‌اند. طرح شبستان اصلی در برش افقی پلان، یادآور الگوی چهارصفه است؛ البته در این الگو ازآن‌خودسازی صورت گرفته است. سقف شبستان اصلی پله‌پله می‌شکند و بالا می‌رود و امکان حضور نور طبیعی در محراب مسجد را فراهم می‌آورد. این الگوی مطبق سقف را می‌توان آشنایی‌زدایی الگوی گنبد مدور و گوشواره‌ها به‌شمار آورد. منار منحصربه‌فرد این مسجد با طرح نمایان و پلکانی‌شکل خود، پویایی خاصی در ترکیب با جداره بیرونی مسجد و گنبد پله‌پله شبستان ایجاد می‌کند.

• مسجد و کانون توحید: به طراحی میرحسین موسوی مابین سال‌های ۱۳۵۷-۱۳۵۱ ش. ساخته شده و در محله توحید تهران واقع شده است (همان: ۹۸). این مسجد بنایی چهار طبقه است با دو حیاط بخش جنوبی آن که نور و تهویه طبیعی را برای بخشی از ساختمان فراهم می‌کند. جنس نمای این مسجد از آجر است و سطوح قاب‌شدهٔ مشبک آجری نیز در آن مشاهده می‌شوند. در نما احجام و اشکال راست‌گوشه به صورتی متکثر و با شکستگی نسبت به هم پس و پیش نشسته‌اند (تصویر ۶). نمای ساختمان را می‌توان به قسمت‌های متفاوت تقسیم کرد؛ سمت چپ با احجام و تکه‌های درشت که اغلب توخالی هستند و قسمت سمت راست بیشتر با سطوح پر با قاب‌بندی‌های آجرکاری مشبک دیده می‌شود

تصویر ۵. مسجد حضرت امیر قبل از تخریب منار آن (مهندسین مشاورنقش، ۱۳۸۶: ۴۱)

تصویر ۶. مسجد و کانون توحید (مهندسین مشاور نقش، ۱۳۸۶: ۹۹)

و در میانه نما مکعب آجری با ارتفاع زیاد که نسبت به نما چرخیده و نقش منار را ایفا می‌کند، قرار دارد. معمار، پله را در نما به اشکال مختلف به‌کار گرفته است؛ جایی آن را در حجم تمام بستهٔ منار قرار می‌دهد و در جای دیگر، حرکت پله و گاه پاگرد آن را کاملاً نمایان می‌سازد. در واقع، سطوح پر و خالی و چرخش احجام در نما بیش از هر چیز به واسطه سیر حرکتی پله‌ها شکل گرفته است. تصمیم طراح برای اهمیت بخشیدن به پله‌ها و احجامی که به‌تدریج نسبت به هم عقب می‌نشینند و بالا و پایین می‌روند، تحرکی در نما پدید آورده است. بخش‌های مختلف کانون مسجد در طبقات مختلف و بخش جنوبی و شمالی ساختمان به واسطه مسیر ارتباطی که از ورودی شروع می‌شود و در طول ساختمان امتداد دارد، به هم مرتبط می‌شوند. این مسیر ارتباطی همچون کوچه‌ای سرپوشیده است که شامل سطوح مختلف با پله‌های متعدد است و در ترازهای مختلف، مناظر متنوعی را در حین گذر پیش چشم می‌آورد و در یک زمان، ما را از وقایعی که در نقاط مختلف بنا رخ می‌دهند باخبر می‌کند. این محور با فضای نیمه‌باز را می‌توان به‌نوعی جانشینی برای حیاط‌های میانی در بناهای قدیمی دانست.

در انتها، مساجد منطقه‌گرای دهه ۱۳۵۰ ش. از منظر شاخص‌های منطقه‌گرایی انتقادی در جدول ۲ تبیین می‌شوند.

در نهایت، بین شباهت‌ها و تفاوت‌های مساجد مدرن دهه ۱۳۴۰ ش. با مساجد منطقه‌گرای دهه ۱۳۵۰ ش. در جدول ۳ تطبیق صورت گرفته است.

جدول ۲. بررسی شاخص‌های منطقه‌گرایی انتقادی در مساجد منطقه‌گرای دهه ۱۳۵۰ ش.

مساجد دهه ۱۳۵۰ ش.	شاخص‌های منطقه‌گرایی انتقادی				
	فن‌ساخت معمارانه	فن‌آوری مدرن و مصالح بومی	امر لامسه‌ای	ارتباط با بستر و اقلیم	تفسیر نو از سنت
مسجد حضرت امیر تهران	ترکیب سازه بتنی ساختمان و منار و گنبد با دیوارهای آجری، نمای ساختمان با احجامی تو در تو و شکسته با زوایای تند	سازه بتنی نمایان به همراه پوشش سرتاسری آجری دیوارها	سیر مارپیچی پلکان نمایان منار، طراحی مسیر حرکتی از حیاط به سوی شبستان و محراب، حضور نور و تهویه طبیعی از طریق سقف پله‌پله و جداره بیرونی در داخل شبستان و محراب	نور طبیعی کنترل‌شده از طریق سقف مطبق شبستان و جداره بیرونی، گودال باغچه، همسانی مسجد با بناهای اطراف	منار آشنایی‌زدایی شده، سقف پله‌پله شبستان یادآور گنبد و گوشواره‌ها، ازآن‌خودسازی الگوی چهارصفه در شبستان و گودال باغچه در حیاط
مسجد دانشگاه جندی شاپور اهواز	آجرکاری‌های مشبک دیوارهای حیاط و مسجد، ترکیب احجام منار و محراب با بدنه اصلی مسجد	اسکلت فلزی بدنه مسجد و کاربرد سازه بتنی در ساخت محراب و منار با پوشش کاشی لعاب‌دار	سناریوی حرکتی طراحی‌شده برای دسترسی به مسجد، حضور نور در بیشتر فضاهای داخلی و محراب، الگوهای آجرکاری در سایه‌نشین و کف‌سازی حیاط	تصفیه نور طبیعی به وسیله عناصر تزئینی و سازه‌ای، ایجاد کوران و تهویه به واسطه آجرکاری مشبک بدنه مسجد	فرم بدیع منار/گنبد، آشنایی‌زدایی از فرم بادگیر، تفسیر جدید از الگوی مسیرهای حرکتی بازار
مسجد و کانون توحید تهران	ترکیب احجام آجری به صورتی متکثر و پس و پیش نشسته، آجرکاری‌های مشبک	سازه بتنی- فلزی و ترکیب آن با پوشش آجری	طراحی خاص پلکان در نمای مسجد با سیری نمایان و پوشیده، کوچه سرپوشیده طراحی‌شده برای دسترسی به سطوح مختلف بنا	بهره‌گیری از نور طبیعی در سالن اجتماعات و نمازخانه	فرم نوین منار مسجد، کوچه سرپوشیده ارتباطی تفسیر جدیدی از حیاط مرکزی

(نگارندگان)

جدول ۳. تفاوت‌ها و شباهت‌های مساجد نوگرا در دوران پهلوی دوم

مساجد مدرن دهه ۱۳۴۰ ش.	مساجد منطقه‌گرای دهه ۱۳۵۰ ش.
صحنه‌پردازانه	فن‌ساخت معمارانه
احجام بدیع و نو	احجام بدیع و نو
بهره‌گیری از فن‌آوری مدرن	بهره‌گیری از فن‌آوری مدرن به همراه استادکاری بومی
مصالح نوین	مصالح نوین و بوم‌آورد
مصنوعی	مصنوعی در عین توجه به طبیعت محلی
تفسیر در چارچوب امر بصری	تفسیر در چارچوب امر لامسه‌ای
بهره‌گیری از نشانگان ارتباطی	توجه به اقلیم، بستر و چشم‌انداز
گسست از سنت/بازگشت تاریخی	ارائه تفسیری جدید از سنت

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

مسجد الجواد با حجمی بدیع و رویکردی آوانگارد و مسجد دانشگاه تهران با فن‌آوری مدرن و تقلید از مساجد سنتی، تقابل دوگانه گسست از سنت/بازگشت تاریخی را در زمینه مساجد مدرن دهه ۱۳۴۰ ش. شکل داده‌اند. این مساجد از دیدگاه منطقه‌گرایی انتقادی، بناهایی صحنه‌پردازانه هستند که تنها در قالب امر بصری و قوه بینایی قابل درک می‌شوند و از نماد و نشانه برای ارتباط با مخاطب بهره برده‌اند -در طراحی مسجد الجواد به واسطه نماد عددی دوازده و کانسپت حجم اصلی که تداعی‌کننده خیمه بوده و مسجد دانشگاه تهران از طریق پوشش‌های تزئینی و عناصر سنتی مسجد، این امر قابل درک است. این مساجد با انتقادات بسیاری از سوی سنت‌گرایان و روشنفکران در سطح جامعه ایرانی همراه بودند که این آرا در چارچوب گفتمان هویتی غالب در این دوران چون غربزدگی و بازگشت به خویشتن جای می‌گیرند. با بررسی متن همایش بین‌المللی سال ۱۳۴۹ ش. و تحلیل رویکرد و گفتمان منطقه‌گرایی حاکم بر ادبیات آن، میل حاکمیت برای دست‌یابی به مدرنیسمی بومی و تلطیف‌شده نمایان شد. برای رسیدن به دستور زبان منطقه‌ای برای معماری معاصر ایران، آنچه با تکیه بر منظر انتقادی در متن همایش تأکید شده بود عبارت هستند از؛ عدم تقلید و نسخه‌برداری از گذشته، تأکید بر جوهر معماری ایران یعنی الگوها و نظام معماری بومی، مصالح محلی مقرون به‌صرفه و همچنین توجه به بوم و اقلیم در عین سود جستن از تمدن جهانی که همان بهره‌گیری از فن‌آوری مدرن است. در بستر تاریخی، این مسائل و موضوعات یعنی منطقه‌گرایی تبلیغ‌شده از سوی حاکمیت و اندیشه‌های مطروحه به واسطه جریان روشنفکری دهه ۱۳۴۰ ش.، از عوامل اصلی شکل‌گیری رویکرد منطقه‌گرایی انتقادی در معماری معاصر ایران در دهه ۱۳۵۰ ش. بودند؛ چنانکه طبق بررسی صورت‌گرفته، مساجد منطقه‌گرای دهه ۱۳۵۰ ش. با پوششی آجری و استادکاری بومی که به موازات آن از فن‌آوری مدرن بهره برده و مسائلی چون اقلیم و بستر شهری در طراحی را مد نظر قرار داده‌اند، رویکرد غالب شد. مساجد منطقه‌گرا برخلاف مساجد مدرن که تنها در قالب امر بصری قابل درک هستند، به آثاری لمس‌پذیر یا با قابلیت درک از طریق تمامی حواس تحلیل شدند. توجه به امر لامسه‌ای در این مساجد، از طریق طراحی سناریوهای حرکتی مختلف در داخل و یا از خارج بنا، نمایش ساختار سازه، حضور نور تصفیه‌شده، توجه به طبیعت محلی و یا بافتار شهری و کیفیت فن‌ساختی معماری با بهره‌گیری از استادکاری و ترکیب احجام به‌دست آمده است. این مساجد منطقه‌گرا در دیالکتیکی تاریخی جریانی واسط مابین تاریخ‌گرایی مسجد دانشگاه تهران و آوانگاردیسم مسجد الجواد را شکل داده‌اند؛ بناهایی که در عین مدرن بودن با خردی انتقادی نسبت به میراث گذشته و آشنایی‌زدایی از عناصر سنتی مسجد، با امکانات و شرایط روز طراحی شده‌اند. در انتها می‌توان ادعا کرد که این رویکردهای طراحی مساجد نوگرای ایران -آوانگارد، تاریخ‌گرا و منطقه‌گرا- را می‌توان پس از انقلاب اسلامی نیز پی گرفت.

سپاسگزاری

بدینوسیله از دکتر محسن مرآثی و دکتر مصطفی کیانی که ما را در به سرانجام رساندن این پژوهش یاری کردند، صمیمانه تقدیر و تشکر میکنیم.

پی‌نوشت

1. Modernization
2. Globalization
3. International Style
4. Regionalism
5. Critical Regionalism
6. Alexander Tzonis
7. Liane Lefaivre
8. Kenneth Frampton
9. Architecture of resistance
10. Appropriation
11. Contemporary Architecture and Urbanism in Iran: Tradition, Modernity, and the Production of ‘Space-in-Between’
12. Historicism
13. Rationalism
14. Universalism
15. Nationalism
16. Defamiliaization
17. Hybrid world culture
18. Paul Ricoeur
19. Deconstruction
20. Tectonic
21. Architectonic/Scenographic
22. Communicative sign
23. Natural/Artificial
24. The Tactile/The Visual
25. Mutation
26. Hassan Fathy
27. علاوه بر این، نصر در این سال‌ها با حمایت معنوی خود نقش به‌سزایی در نگارش کتاب "حس وحدت: نقش سنت در معماری ایرانی" و نیز رویکرد طراحی معماری نادر اردلان داشت (اردلان و بختیار، ۱۳۹۲: ۱۹ ;Aghaei Rad, 2014: 19-20). در نگاهی اجمالی به دیگر آثار نصر، وی مساجد آجری نوگرا را نیز مورد تخطئه قرار داده است (نصر، ۱۳۷۸: ۵۵).
28. Buckminster Fuller
29. Paul Rudolph
30. Louis Kahn
31. Le Corbusier
32. Alvar Aalto
33. Frank Lloyd Wright

منابع و مآخذ

- آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹). **تاریخ ایران مدرن**. ترجمه محمد ابراهیم فتاحی، چاپ اول، تهران: نی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

- آل‌احمد، جلال (۱۳۷۳الف). مسجد جدید قم آبروی معماری اخیر. **ادب و هنر امروز ایران** (مجموعه مقالات ۱۳۴۸-۱۳۲۴ ه.ش.). کتاب سوم. تهران: میترا. ۱۲۱۲-۱۲۰۱.
- آل‌احمد، جلال (۱۳۷۳ب). طرح مسجدی از برای رفسنجان از دانشکده هنرهای زیبا. **ادب و هنر امروز ایران** (مجموعه مقالات ۱۳۴۸-۱۳۲۴ ه.ش.). کتاب سوم. تهران: میترا. ۱۲۸۲-۱۲۵۷.
- اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۹۲). **حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی**. ترجمه ونداد جلیلی، چاپ چهارم، تهران: علم معمار.
- بانی‌مسعود، امیر (۱۳۹۱). **معماری معاصر ایران: در تکاپوی سنت و مدرنیته**. چاپ پنجم، تهران: هنر معماری قرن.
- بمانیان، محمدرضا و محمدی، سحر (۱۳۹۳). بررسی جایگاه گنبد در الگوهای کالبدی مساجد معاصر. *نقش جهان*، ۴ (۳)، ۱۶-۷.
- پورجعفر، محمدرضا؛ امیرخانی، آرین و لیلیان، محمدرضا (۱۳۹۰). **معماری مساجد مدرن و معاصر آسیا، اروپا، امریکا، آفریقا و اقیانوسیه**. چاپ اول، تهران: طحان.
- دانشور، رضا و دیبا، کامران (۲۰۱۰). **باغی میان دو خیابان: چهار هزار و یک روز از زندگی کامران دیبا**. چاپ اول، پاریس: البرز.
- دباغ، امیرمسعود و مختاباد امرئی، مصطفی (۱۳۹۳). چارچوبی نوین برای خوانش مساجد تهران معاصر. *نقش جهان*، ۴ (۲)، ۴۲-۲۹.
- دیبا، کامران (۱۳۹۲). **کامران دیبا: ساختمان‌ها و پروژه‌ها**. ترجمه ونداد جلیلی، چاپ اول، تهران: علم معمار.
- شایگان، داریوش (۱۳۷۸). **آسیا در برابر غرب**. چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- گزارش نخستین کنگره بین‌المللی معماران (۱۳۴۹). **بررسی امکان پیوند معماری سنتی، با شیوه‌های نوین ساختمان**. چاپ اول، تهران: وزارت آبادانی و مسکن.
- مختاری طالقانی، اسکندر (۱۳۹۶). **میراث معماری مدرن ایران**. چاپ دوم، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد؛ مشایخی، محمد و بهرامی، منیره (۱۳۹۳). الگوهای طراحی مسجد در معماری معاصر. *پژوهش‌های معماری اسلامی*، ۲ (۴)، ۱۵-۱.
- مهندسین مشاور نقش (۱۳۸۶). **نقد آثاری از معماری معاصر ایران**. چاپ اول، تهران: مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسازی و معماری.
- مهندسین مشاور نقش‌جهان-پارس (۱۳۸۸). **معماری معاصر ایران: ۷۵ سال تجربه بناهای عمومی**. جلد دوم، چاپ اول، تهران: طرح و نشر پیام سیما.
- نصر، سید حسین (۱۳۷۸). هنر دینی، هنر سنتی، هنر مقدس: تفکراتی و تعاریفی. **راز و رمز هنر دینی: مقالات ارائه‌شده در اولین کنفرانس بین‌المللی هنر دینی تهران، آبان ۱۳۷۴**. مهدی فیروزان. تهران: سروش. ۵۵-۴۵.
- ویژه‌نامه نخستین کنگره بین‌المللی معماران (۱۳۴۹). *مجله هنر و معماری*، (۶ و ۷).

- Abdulac, S. (1980). Jondi-Shapour University On-site Review Report. Aga Khan Award for Architecture. https://archnet.org/ (Retrieved 14 February 2020).
- Adle, K. & Falamaki, M. (1988). Al-Ghadir Mosque. Mimar 29: Architecture in Development. Khan, H. (Ed.). Singapore: Concept Media Ltd. 24-29.
- Aghaei Rad, H. (2014). Gnostic View in Contemporary Islamic Architecture (In Case of Ardalan). *DIMENSI* (Journal of Architecture and Built Environment), 41 (1), 19-27.
- Alofsin, A. (2007). Constructive Regionalism. **Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition**. Canizaro, V.B. (Ed.). New York: Princeton Architectural Press. 368-373.
- Colquhoun, A. (2007). The Concept of Regionalism. **Architectural Regionalism Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition**. Canizaro, V.B. (Ed.). New York: Princeton Architectural Press.146-155.

- Dehbashi, M. & Diba, D. (2004). Trends in Modern Iranian Architecture. **IRAN: Architecture for Changing Societies**. Jodidio, Ph. (Ed.). Torino: Umberto Allemandi & C. 31-37.
- Diba, D. (1991). Regional Report: Iran and Contemporary Architecture. **Mimar 38: Architecture in Development**. Khan, H. (Ed.). London: Concept Media Ltd. 20-25.
- Eggener, K.L. (2002). Placing Resistance: A Critique of Critical Regionalism. *Journal of Architectural Education*, 55 (4), 228-237.
- Fethi, I. (1985). The Mosque Today. **Architecture in Continuity**. Cantacuzino, Sh. (Ed.). New York: Aperture. 52-63.
- Frampton, K. (1983a). Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. **The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture**. Foster, H. (Ed.). Washington: Bay Press. 16-30.
- Frampton, K. (1983b). Prospects for a Critical Regionalism. *Perspecta*, 20, 147-162.
- Frampton, K. (1996). **Modern Architecture: A Critical History**. 3rd Ed. London: Thames and Hudson Ltd.
- Frampton, K. (2007). Ten Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic. **Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition**. Canizaro, V.B. (Ed.). New York: Princeton Architectural Press. 374-385.
- Grigor, T. (2013). Shifting Gaze: Irano-Persian Architecture from the Great Game to a Nation-State. **Architecturalized Asia: Mapping a Continent through History.** Rujivacharakul, V.; Hahn, H.H.; Oshima, K.T. & Christensen, P. (Eds.). Hong Kong: Hong Kong University Press. 217-230.
- Karimi, P. (2014). Old Sites, New Frontiers: Modern and Contemporary Architecture in Iran. **A Critical History of Contemporary Architecture: 1960-2010**. Haddad, E.G. & Rifkind, D. (Eds.). England: Ashgate Publishing Ltd. 339-358.
- Khan, H. (1990). The Architecture of the Mosque, an Overview and Design Directions. **Expressions of Islam in Buildings**. Salam, H. (Ed.). Singapore: Concept Media/The Aga Khan Award for Architecture. 109-127.
- Micara, L. (1996). Contemporary Iranian Architecture in Search for a New Identity. *Environmental Design: Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*, 1, 52-91.
- Mohajeri, Sh. (2015). Louis Kahn's Silent Space of Critique in Tehran, 1973-74. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 74 (4), 485-504.
- Nasr, S.H. & Jahanbegloo, R. (2010). **In Search of the Sacred: a conversation with Seyyed Hossein Nasr on his life and thought**. California: Preager.
- Ricouer, P. (1965). Universal Civilization and National Cultures. **History and Truth**. Kelbley, Ch.A. (Trans.). Evanston: Northwestern University Press. 271-284.
- Serageldin, I. (1990). Contemporary Expressions of Islam in Buildings: The Religious and the Secular. **Expressions of Islam in Buildings**. Salam, H. (Ed.). Singapore: Concept Media/The Aga Khan Award for Architecture. 11-22.
- Shirazi, M.R. (2018). **Contemporary Architecture and Urbanism in Iran: Tradition, Modernity, and the Production of 'Space-in-Between'**. Switzerland: Springer.
- Tzonis, A. & Lefaivre, L. (1997). **Architecture in Europe since 1968: Memory and Invention**. London: Thames & Hudson.
- Tzonis, A. & Lefaivre, L. (2012). **Architecture of Regionalism in the Age of Globalization: Peaks and Valleys in the Flat World**. New York: Routledge.

- Tzonis, A. & Lefaivre, L. (2017). **Times of Creative Destruction: Shaping buildings and cities in the late C20th**. New York: Routledge.
- URL 1: http://news.mrud.ir/ (access date: 2020/02/14).
- URL 2: http://aoapedia.ir/ (access date: 2020/02/14).
- URL 3: http://www.caoi.ir/ (access date: 2020/02/14).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2020/12/19
Accepted: 2021/09/20

The Study on the Evolution of Designing Approaches of the Modern Mosques in the Second Pahlavi Period with an Emphasis on Critical Regionalism (Case studies: Al-Javad Moque, Tehran University Mosque, Ahvaz Jondi-Shapour University Mosque, Hazrat-e-Amir Mosque, Kanon Tohid Mosque)

Mohammad Reza Naeemi[*] Milad Habibi Lialestani [**]
Hassan Ali Pourmand[***]

Abstract:

During the second Pahlavi period, modernism was supported at the cultural level of society, which extended to the design of mosques and led to the construction of Modern mosques. Afterwards, with the institutional support of the government given the capacities of Iranian traditional and regional architecture by holding conferences, in parallel with the criticisms of the rapid modernization of this era, the regionalist approach emerged, which was the critical approach of the stylistic features of modernism as well as the legacy of the past. The question is, what are the similarities between the modern mosques of these two decades and what are the differences between the regionalist mosques as a reaction to the modern mosques? What factors have led to the change of design approach in modern mosques? This paper deals with the evolution of the design of modern mosques in Iran between 1960 and 1979 with a descriptive-analytical method. In this study, the theory of critical regionalism is used to analyze and categorize modern mosques and show the changes in the design of regional mosques of the 1970s compared to modern mosques of the 1960s. The paper aims to categorize legibly and more reasonably the evolution of modern mosque design approaches concerning the historical context and theoretical currents of architecture to provide a basis for reading modern mosque design approaches after the Islamic Revolution. The regional mosques of the 1970s unlike modern mosques of the 1960s, which can only be perceived by the visual perspective, are the tactile or multi-sensory works. The regional mosques of the 1970s are innovative and new in terms of volume, like Al-Javad Mosque, but in their design approach, sensitivity to cultural identity and attention to the local matter can be followed. However, in the process of designing with a critical approach, they have made a synthesis of the tradition of Iranian architecture with modern style and technology, which does not show imitation or historical return like the Tehran University Mosque.

Keywords: Iranian Contemporary Architecture, Modern Architecture of Second Pahlavi Period, Architecture of Modern Mosques, Modernism, Critical Regionalism

[*] Master's degree in Art Research, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran. *mohamadrza.naeemi@gmail.com*
[**] Master's student of Art Research, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University, Tehran. *h.milad@modares.ac.ir*
[***] Associate Professor, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University, Tehran. *hapourmand@modares.ac.ir*