بازخوانی هویت شهر تهران و انعکاس آن در طراحی افزونه‌های پوشش ، نمونه موردی: طراحی مفهومی مجموعه کفش زنانه

علیرضا اژدری*[۱]، محمد نظیفی[۲]

۱ عضو هیات علمی رشته طراحی صنعتی دانشگاه تهران

۲ فارغ‌التحصیل مقطع کارشناسی رشته طراحی صنعتی دانشگاه تهران

Email: alireza.ajdari@ut.ac.ir *[۱], nazifi۷@gmail.com[۲]

چکیده

هدف پژوهش حاضر مطالعه هویت شهری، با هدف راه‌یابی به هویت مخاطب و طراحی بر اساس آن است. این تلاشی است برای طراحی مفهومی یک مجموعه کفش زنانه که در عین داشتن ارزشهای فرمی، نشانی از هویت یک شهروند تهران را با خود داشته باشد و به او یک آگاهی تازه ببخشد. پژوهش و طراحی با متد استودیولابراتوار انجام گرفت. مطالعه حکایت از عدم انسجام هویتی و آشفتگی در تهران داشت که ریشه در یک آشفتگی درونی و در زیست شهروندان آن دارد. همین موضوع با شکل دادن به مانیفست طراحی، به آن رویکردی مفهومی بخشید و روی فرایند ایده‌پردازی اثر گذاشت. خروجی طراحی کامل و بدون نقص نیست، اما تجربه ایست که می‌تواند زمینه‌ساز آثاری پیشرفته‌تر با رویکردی مشابه باشد.

واژگان کلیدي: طراحی مفهومی، هویت شهری، تهران، کفش زنانه

مقدمه

شهر انسان را می سازد و انسان شهر را. شهر روایت‌گر اندیشه، نگرش، رفتار و زندگی نسل‌هاست و می‌توانند تجلی چیزی باشد که از خود نمی‌دانیم، به آن بی‌توجهیم، احساسش نمی‌کنیم یا همچون کابوسی از آن می‌گریزیم. در تهران دیالکتیک پنهانی وجود دارد. تهران یکی از نمادهای مدرنیته ناتمام است؛ شهری پر از تضادها که به ویژه پس از تحولات سال ۵۷، هویتی برای آن تعریف نشده. اکباتان یا پامنار، خاک سفید یا فرمانیه؛ ماهیت این شهر را در کجا باید جستجو کرد؟

مارشال برمن در تجربه مدرنیته (برمن، ۱۳۸۶) مدرنیزاسیون سن‌پترزبورگ، پاریس و نیویورک را روایت می‌کند. جای نرتیو تهران خالیست. تهران را کسی روایت نکرده است. هدف پژوهش حاضر آن است تا مطالعه شهر، ابزاری برای راه‌یابی به هویت مخاطب و طراحی بر اساس آن باشد. این تلاشی است برای طراحی مفهومی یک مجموعه کفش زنانه که زیبا، خلاقه و مناسب بازار مُد باشد، و در حالت ایدئال بتواند نمودی از هویت شهروند تهران بوده و به او یک خودآگاهی تازه ببخشد.

پیشینه تحقیق

مُد مفهومی[۱]

مُد مفهومی اگرچه از دهه ۸۰ بصورتی گسترده مورد بحث قرار گرفته، با اینحال پژوهش‌ها هنوز تعریف روشنی از آن بدست نداده‌اند (Morley, ۲۰۱۳). برای درک بهتر مُد مفهومی می‌توان به تفاوت آن با مُد متداول توجه کرد. بنظر جین مورلی (۲۰۱۳) در حالیکه در فضای متداول، عناصر و کیفیاتی عمدتا از جنس بصری مورد تحقیق قرار می گیرند و مایه های فرایند

[۱] Conceptual fashion

خلاقه را فراهم می آورند، در مُد مفهومی چنانکه که از نام آن پیداست، مفاهیم و مجردات نقش منابع الهام را بازی می کنند. به عبارتی در انتها هر دو پروسه خروجی بصری دارند اما ورودی هایی که در فاز تحقیق مورد مطالعه و توجه قرار می گیرند متفاوت است. از این رو فاز تحقیق در متمایز ساختن کار طراح مفهومی از طراحان متداول نقش به سزایی دارد.

مُد یک فرم اساسی رفتار جمعی است (Lang and Lang, ۱۹۶۱) اما مُد مفهومی هنجارهای مُد را زیر سوال می برد و نسبت به مُد متداول بیشتر حائز مضامین روشنفکری است (Morley, ۲۰۱۳). برای مثال آثار طراحان ژاپنی ایسی میاکه، یوجی یاماموتو و ری کاواکوبو و همچنین گروه آنتورپ سیکس را میتوان به عنوان نمونه‌های بارز زیر سوال بردن ویژگی های مرسوم مُد معرفی کرد. مُد مفهومی شباهت هایی با هنر مفهومی دارد و یا از آن تاثیر پذیرفته، از آن رو که مانند هنر مفهومی به دنبال مورد پرسش قرار دادن نُرم هاست (Baudot, ۱۹۹۷; Geczy and Karaminas, ۲۰۱۲). ویژگی مفهومی وقتی در خصوص طراحان مُد دهه ۸۰ بکار رفت ارجاعی بود به هنر مفهومی دهه ۶۰ که کنشگران آن به دنبال جایگزینی کار هنری با ایده پشت آن، نحوه پیدایش این ایده و تحلیل مفهوم آن بودند (Baudot, ۱۹۹۷). تقدم ایده‌ها بر ظاهر، اهمیت خودانعکاسی[۲]، نوآوری و آزمایش، و بیانی که به طرح پرسش می پردازد اما به ندرت پاسخ هایی واضح ارائه می دهد از تاثیرات آشکار هنر مفهومی بر مُد مفهومی است (Geczy and Karaminas, ۲۰۱۲).

طراحان وقتی به مُد مفهومی روی آوردند که تکنولوژی و نواروی به دغدغه‌های اصلی تبدیل شدند و بیش از عملی بودن، کارایی و قابلیت پوشیدن لباسها مورد توجه قرار گرفتند (Geczy and Karaminas, ۲۰۱۲). به همین جهت از یک دیدگاه، مُد مفهومی چنان درگیر مفاهیم روشنفکری شد که هدف اولیه لباس یعنی پویشده شدن را از دست داد (Luna et al., ۲۰۰۹). با این وجود این آثار بدون کارکرد نیستند، بلکه ایفای نقشی سمبلیک دارند تا کاربردی (Svendsen, ۲۰۰۶). البته گاهی ترسیم مرزی مشخص میان مِد مفهومی و غیرمفهومی مشکل است چرا که انسان در هر پدیده‌ای می‌تواند به دنبال مفهومی باشد. با این حال، برخی تمایزات شدید میان مُد مفهومی و مُد متداول حکایت از زاویه نگاه متفاوت طراحان مفهومی با طراحان رایج دارد.

طراحی انتقادی[۳]

زمینه مورد توجه دیگر در پژوهش حاضر طراحی انتقادی است. طراحی انتقادی، تفکر انتقادی است که به ماده ترجمه شده است. طراحی انتقادی به تفکر از طریق طراحی و نه از طریق کلمات می‌پردازد، و استفاده از زبان و ساختار طراحی برای درگیر کردن افراد است (Dunne and Raby, ۲۰۱۳). یک طراح انتقادی همچنان از مهارت‌ها و آموزش‌های دیزاین بهره می‌برد اما بجای تمرکز بر اهداف عملی به بر نوعی از طراحی تمرکز دارد که دارای عملکردی سمبلیک، فرهنگی، هستی گرایانه و گفتمان ساز است (Malpass, ۲۰۱۵).

طراحی تاییدی[۴] نقطه مقابل طراحی انتقادی است. طراحی تاییدی، حل مساله با در نظر گرفتن طراحی به عنوان فرایندی است که پاسخ‌هایی را در خدمت صنعت ارائه می‌دهد و به این توجه دارد که دنیا چگونه است. در طرف مقابل، طراحی انتقادی، مساله یابی با در نظر گرفتن طراحی به عنوان مدیومی برای طرح پرسش در خدمت جامعه است و به این توجه دارد که جهان چگونه می‌تواند باشد (Gonsher, n.d.).

طراحی انتقادی عمدتا به مثابه دوگانه ای میان هنر و طراحی شناخته می شود و در این خصوص با مُد مفهومی هم داستان است. آرون بتسکی طراحی انتقادی را به هنر نزدیک می داند و آن را تلاشی در جستجوی کشف پتانسیل های تازه در زمینه زیبایی شناسی و مفهوم می خواند. جمر هانت نیز با آسیب زننده دانستن ناتوانی دیزاین در ورود به دنیای تعلق‌های عاطفی، بر حضور احساسات، درد، ترس و هیجانات در طراحی انتقادی تاکید دارد و به همین جهت معتقد است این رویکرد خارج از چارچوب‌های عملکردی حرکت می کند (Blauvelt, ۲۰۰۳). طراحان انتقادی با محو ساختن مرز میان طراحی و هنرهای زیبا مدعی حق خودبیانگری[۵] برای خود هستند. دون و ربی و هلا یونجریس نمونه طراحانی هستند که از نقش‌های عملکردی فراتر رفته، و انتظارات از فرم‌های رایج و امکانات طراحی محصول را به چالش می کشند (Poynor, ۱۹۹۹). علیرغم آنکه طراحی انتقادی ممکن است از متدهای هنری وام گرفته باشد، فیونا ربی (۲۰۰۸) معتقد است طراحی انتقادی هنر نیست زیرا ما از هنر انتظار داریم نهایت ها را جستجو کند، اما طراحی انتقادی باید نزدیک به روزمرگی باشد. طراحی به این صورت است برای بر هم زدن و زیر سوال بردن پیش فرض ها قدرت می گیرد.

---

[۲] Self-reflection
[۳] Critical design
[۴] Affirmative design
[۵] Self-expression

روش تحقیق

روش پژوهش و طراحی پروژه حاضر بر اساس روشی است که توسط استاد پیشکسوت دانشگاه دلفت و آیندهن پروفسر یوهانس کورنلیس اوربیک[۶] تعریف شده ، این روش مبنای شکل گیری استودیولابراتوار دانشگاه دلفت هلند بوده است. در این روش به موازات مشاهده و مردم نگاری، مطالعات اجتماعی فرهنگی مورد توجه قرار می‌گیرد. از این طریق یک مانیفست هنری شکل می‌گیرد، مانیفست به اثر هنری و اثر هنری تبدیل به محصول می شود

یافته ها

شهرسازی

با نگاهی گذرا به تهران، هر ناظری متوجه یک عدم انسجام و ناهماهنگی در آن می‌شود. عناصر آنقدر با هم نامتجانس‌اند که به سختی می توان از آنها هویت مشخصی دریافت کرد، و حتی بیننده نامتخصص نیز متوجه این آشفتگی می‌شود (شصتی و همکاران، ۱۳۹۶). برای بررسی بیشتر، چگونگی شکل‌گیری و رشد تهران مورد مطالعه قرار گرفت.

تهران تا ابتدای سده چهاردهم خورشیدی سیمایی امروزی نداشت. ساخت تهران تا پیش از دوران رضاشاه، بجز کاخ‌سازی‌ها فراتر از تعدادی مسجد، حمام و کاروانسرا نمی‌رفت. در مدرنیزاسیون رضاشاه، توجه‌ها معطوف به بناهایی شد که ضرورت آنها برای یک شهر امروزی احساس می‌شد، مثل وزارتخانه، بانک، شهربانی، دانشگاه و مراکز فرهنگی. تا این زمان حضور سه جریان مهم در معماری تهران مشاهده می‌شود (باور، ۱۳۸۸):

۱. جریان سنتی که امتداد معماری اصفهان، شیراز و مانند آنها بود و خود را در مجموعه‌هایی مثل کاخ گلستان به خوبی نشان می‌دهد. البته در همین کاخ‌سازی‌ها نیز به کرّات اقداماتی متاثر از غربیان مشاهده می‌شود که بیانگر شیفتگی شاهان قاجاری نسبت به تقلید از اروپاست. برخی با احتیاط همین سبک یعنی تلفیق جریان سنتی با عناصر فرنگی را مکتب تهران خوانده‌اند (تحریریه معماری آرل، ۱۳۹۱).

۲. زمانی که از متخصصان یا کارگزاران غربی برای انجام امور تجاری، آموزشی و غیره استفاده می‌شد، معماری آن محل بدست ایشان صورت می‌گرفت. به همین دلیل این گروهی از ساختمان‌های ایجاد شده در این زمان را بناهای سبک فرنگی تشکیل می‌دهند، مانند ساختمان پست و تلگراف و ساختمان رادیو تهران.

۳. در کنار این دو جریان، به تدریج شاهد پدید آمدن نوعی سبک سازمان یافته ملی هستیم که به ویژه در معماری ساختمان‌های دولتی مشهود است و ارجاعیست به معماری دوران کلاسیک ایران. این جریان بیشترین تاثیر را از معماری هخامنشی و ساسانی پذیرفته است. بناهایی مانند موزه ایران باستان و ساختمان صندوق بانک ملی به این جریان تعلق دارند.

در دوران ناصرالدین‌شاه با تخریب حصار گذشته (طهماسبی)، خندق جدیدی با الگوبرداری از نقشه پاریس و بصورت یک هشت ضلعی بنا شده بود، که به حصار ناصری معروف است. این محدوده وسیعتر شامل دوازده دروازه بنام‌های دروازه شمیران، دروازه غار و غیره بود (معتقدی، ۱۳۹۷). بیشتر آنها تا زمان رضاشاه باقی بودند اما دیگر به عنوان حصار شهر اعتبار نداشتند. تصور ناصرالدین‌شاه از اینکه تهران در میان این محدوده باقی می‌ماند به شدت دور از واقع بود. تجاوز از این حصار از دوران حیات خود ناصرالدین‌شاه شروع شد (باور، ۱۳۸۸).

با این حال می‌توان بروز آشفتگی حقیقی را از توسعه معماری مسکونی دهه‌های سی و چهل خورشیدی مشاهده کرد (باور، ۱۳۸۸). در این دوره، دیگر از سه جریان فوق گذر کرده و به یک هرج و مرج نزدیک می‌شویم. بنظر سیروس باور (۱۳۸۸) آشفتگی در خانه‌سازی این دوران ناشی از آن است که معماران بیشتر به جلب نظر کارفرمایان توجه داشتند تا اصول معماری و در این راستا به طراحی فرم‌ها و استفاده از متریال‌هایی ناهماهنگ با کارکرد بنا، هویت و بافت شهری دست زدند. تمرکز بر استفاده حداکثری از متراژ بود و صرفه اقتصادی، و تمهیداتی مربوط به جذابیت ساختمان‌ها بدون هماهنگی با محیط. دهه پنجاه

[۶] Cornelis Johannes Overbeeke

نیز با رشد سبک بین‌المللی در تهران همراه است. مجتمع مسکونی اکباتان یکی از موفق‌ترین نمونه‌های این جریان است. پلاسکو و ساختمان بورس را می‌توان نمونه‌های قدیمی‌تر همین جریان در دهه چهل دانست. وابسته نبودن به هویت اقلیم در سبک بین‌المللی یک ویژگی قابل انتظار است، اما همین جریان نیز در شکل دادن بافتی منسجم در تهران موفق نبود.
شهرسازی تهران تا اینجا حکایت از نبود چارچوبی تعریف شده برای توسعه شهر دارد. این آشفتگی در دوران جمهوری اسلامی با شدت بیشتری ادامه یافت؛ به ناهمانگی سبک‌ها حالا باید نگاه کوتاه مدت را هم افزود که به دلایلی مانند ناامنی اقتصادی و نیز سستی در اجرای قوانین رخ داد، و از جمله در بخش مسکونی بناهایی با طول عمر و کیفیت پایین پدید آورد (باور، ۱۳۸۸).

جامعه شناسی

آیا آشفتگی ظاهری تهران تنها دلایل شهرسازی و مدیریتی دارد؟ شیما شصتی و همکاران (۱۳۹۶: ۹۸) می‌نویسند: «آنچه در مواجهه هر روزه با شهر با آن روبرو می‌شویم چیزی جز فرهنگ و فردیت کالبدیافته نیست. اگر ظاهر آن زیبا یا زشت، بی‌ریا و فروتن یا فریبنده و متظاهر، به سامان یا آشفته است، آیینه تمام‌نمای خود ماست». داریوش شایگان (۱۳۹۲: ۸۶) نیز در خصوص رابطه معماری با فرهنگ می‌گوید: «برای من مسلم شده است که میان مسکن، یعنی فضای بنا شده، و فضای ذهن و نیز اقلیم دل، هم‌شکلی‌های گریزناپذیری وجود دارد؛ به گونه‌ای که نمی‌توان یکی را بدون دست بردن در دیگری تغییر داد و معمولا فضای درون است که مسکن و روح یک شهر را شکل می‌دهد و می‌سازد».
مدرنیته یک دگرگونی است که طی آن انسان در عین گسیختن از خرافات و محدوداندیشی‌های گذشته، تشویش و افسردگی ناشی از این گسست را به جان می‌خرد. این هزینه رشد انسان، و نتیجه آن آسایش و آزادی برای آیندگان است. اما این پدیده همه جا بصورتی یکسان و مشابه کشورهای غربی رخ نداد. یکی از بهترین نمونه‌های آن سن‌پترزبورگ است، که هزینه‌های تحمیل شده آن نه بر مبنای خرد و در خدمت آیندگان، بلکه از روی یک جاه‌طلبی کورکورانه صورت پذیرفت (برمن، ۱۳۸۶). شهری که به بیان اگوروف ساخت آن از جالب‌ترین موارد در تاریخ آن اشکالی از مدرنیزاسیون است که به شیوه ای جبارانه از بالا برنامه ریزی، تحمیل و اجرا شده است (Egorov, ۱۹۶۹). همین توسعه ناقص به باور مارشال برمن بعدها الگوی توسعه کشورهای جهان سوم مانند ایران قرار می‌گیرد (برمن، ۱۳۸۶).
شیما شصتی و همکاران با مروری بر چهار نظریه مطرح در خصوص جامعه ایران شامل جامعه کوتاه‌مدت[۷]، راهبرد و سیاست سرزمینی جامعه ایران[۸]، جامعه کژمدرن[۹] و جامعه جنبشی[۱۰]، معتقدند تغییرات آشوبناک در معماری تهران بیش از

---

[۷] از دید این نظریه ایران برخلاف اروپا جامعه‌ای کوتاه مدت بوده و تغییرات – حتی تغییرات مهم و بنیادین – در این جامعه همواره عمری کوتاه داشته‌اند. این مساله دلالت بر نبود یک چارچوب استوار و خدشه‌ناپذیر قانونی دارد که می‌توانست تداومی درازمدت را تضمین کند (کاتوزیان، ۱۳۸۰).

[۸] از نگاه این نظریه ایرانیان اگرچه همواره در قالب قیام‌ها و جنبش‌های اجتماعی به مبارزه پرداخته اند، درست در بزنگاه پیروزی و وادار ساختن حاکمیت زورمدار به تسلیم، خودمداری را محوریت بخشیده و ساختار و الگوی حاکمیتی پیشین را دوباره احیاء کرده‌اند. الگوی زورمداری، چه در دوره های تمرکز و چه در دوره های عدم تمرکز و فروپاشی، بدون رقیب و جایگزین بوده، و نیروهای تغییرآفرین اجتماعی با درک این امر بر آن گردن نهاده و ضمن مقاومت، به بازتولید همزمان آن می پرداخته اند (پیران، ۱۳۸۴).

[۹] در این نظریه جامعه مدرن ایران دارای چهار دسته بدقوارگی معرفی می‌شود و لذا این جامعه در عین برخورداری از برخی ویژگی‌های ظاهری مدرنیته، کژمدرن معرفی می شود. این چهار نوع بدقوارگی عبارتند از: نبود تناسب‌های بیرونی، نارسایی‌های درونی، تناسب نداشتن در اقتباس و کاستی در کنش‌های جمعی (جلائی‌پور، ۱۳۹۲).

[۱۰] در بسیاری از جوامع مدرن احزاب بازیگران مهم تحولات سیاسی‌اند، حال آنکه در ایران این نقش را جنبش‌ها بر عهده دارند. نظریه جامعه جنبشی جامعه‌ای را تصویر می‌کند که احزاب به راحتی در آن پا نمی‌گیرند و درصورت وجود نیز فاقد استحکام هستند. از سوی دیگر سازمان‌های مدرن قدرتی ندارند و این افراد هستند که در سازمان‌ها حکومت می‌کنند؛ قواعد غیرشخصی سازمانی فاقد کارایی بوده و قواعد شخصی در سازمانها جاریست، لذا ظهور و سقوط سازمان‌ها به ظهور و سقوط افراد وابسته است (کاظمی، ۱۳۸۶).

آنکه ناشی از ذائقه ای زیبایی شناختی و یا ضرورتی مبتنی بر اقتضاهای معماری باشد، وابسته به عناصر فرهنگی و جامعه شناختی است (شصتی و همکاران، ۱۳۹۶). بنظر هانری لوفوْر هر قدر زندگی شهری اصیل باشد، شهر این دستورها را به یک سبک تبدیل می‌کند. این سبک، خود را به شکل سبک معماری نشان می دهد. به عبارتی این فرهنگ است که شکل مسکن و سبک معماری را رقم می‌زند (لوفور، ۱۳۷۹).
از یک دیدگاه هویت امتداد یک بود است و پاسخی است به این سوال که چه چیز باعث می‌شود کسی در یک زمان همان چیزی باشد که در یک زمان دیگر است. هویت کمیتی است منحصر به فرد از یک شخص در گذر زمان (Stanford Encyclopedia of Philosophy, ۲۰۱۹). حال اگر شهر را نیز به مثابه یک پیکره انسانی ببینیم می‌توانیم برای آن هویت قائل باشیم.
در تشبیه شهر به بدن انسان، ناصر فکوهی و فاطمه سیارپور با استفاده از الگوی انسان شناسی بدن، رابطه کالبد انسانی و فضای شهری را در ساختاری سه سطحی شامل بدن فردی، بدن اجتماعی و بدن کیهانی ترسیم می‌کنند (شکل ۱). این سطوح در یک رابطه پیوستاری، تعاملی و عمودی نسبت به یکدیگر قرار دارند. آنها نتیجه می گیرند جامعه تهران در بی‌هویتی خویش لزوماً رابطه کالبدی و فضایی با شهروندان خود ندارد و بدن فردی، در تضعیف شده‌ترین موقعیت و در رابطه‌ای فرودست نسبت به بدن اجتماعی قرار دارد (فکوهی و سیارپور، ۱۳۹۳).

شکل ۱ – الگوی نظری پژوهش فکوهی و سیارپور

این موضوع به تعلق خاطر شهروندان نسبت به شهر آسیب وارد می‌کند. نبود تعلق منجر به پدید آمدن نوعی بی‌حسی می‌گردد. یکی از شدیدترین انواع این بی‌حسی را می‌توان در انسان‌های بی‌خانمان مشاهده کرد. دیوید لوبروتون در خصوص تجربه درد می‌نویسند: «زخمي كه در بدن افراد بي خانمان وجود دارد، به دليل عدم حس تعلق فرد به كالبدش ممكن است دردی را در وی ایجاد نکند. در حالي كه توجه به درمان آن، تازه فرد را متوجه و حتي در برابر ترميم زخم توسط پزشک نیز مقاومت ایجاد می‌کند. این درحالی است که زخم بیش از هر چیز یک موقعیت رنج آور کالبدی است اما به سبب عادی شدن گویی جزئی از بدن می شود بنابراین دردی را در فرد ایجاد نخواهد کرد و فرد از داشتن آن رنج هم نخواهد دید. این وضعیت چنان است که برای احساس درد قبل از درمان ابتدا باید فرد در پیوند با هستی خویش قرار گیرد. لوبروتون در این زمینه درمان های روانی را پیشنهاد می‌کند تا از خلال آن فرد هستی خویش را که بیش از هر چیز یک موقعیت بدنی است بازیابد و رفته رفته به خود توجه کند؛ زیرا بدنی که درد را احساس می کند، به بازیابی یک ارزش رسیده است» (Le Breton, ۲۰۰٤: ۹۸-۹۹).

ادبیات

آیا می‌توان در آثار ادبی هویت روشنی برای تهران پیدا کرد؟ به گفته جلال ستاری (۱۳۸۵) بسیاری از شهرهای مهم جهان روایتی اسطوره‌ای در خصوص پیدایش خود دارند، و تهران از آن سنخ نیست. او در کتاب اسطوره تهران می کوشد با بررسی نوشته‌هایی که درباره تهران موجود است و به ویژه آثار ادبی، وجود صورتی اسطوره‌ای برای تهران را جستجو کند، اما این تلاش او نیز بی‌حاصل است. با بررسی آثار متعددی از جمله تهران مخوف (مشفق کاظمی)، و شب های تهران (غزاله علیزاده)، ستاری معتقد است که تهران چندان به عنوان اندامواره‌ای زنده و موثر، به گونه‌ای که اگر نبود قصه دچار آسیب می‌شد، در داستان ها حضور ندارد.
البته تهران در رمان‌ها همواره به عنوان مرکز فساد و تباهی تصویر شده و این می‌تواند نوعی صورت اسطوره‌ای بدست دهد. در عین حال این امر اختصاص به تهران نداشته، در اروپای گوتیک هم که اولین ساختارهای شهری امروزی در حال ظهور بود نگاهی بسیار منفی به شهر وجود داشت و شهرها مرکز فساد پنداشته می‌شدند. یعنی سنت در رویارویی‌اش با جریان مدرن، شهر را که زاده این جریان بود به شکلی رمانتیک و افراطی منفی تلقی می‌کرد و تهران معاصر نیز در ایران از این قاعده مستثناء نیست (ستاری، ۱۳۸۵).

بحث و تحلیل یافته‌ها

بحث

نه تنها دگرگونی‌های تهران همسو با شهروندان آن نیست، بلکه شهروندان نیز حساسیت خود را نسبت به این دگرگونی‌های آشوبناک و نازیبایی‌ها از دست داده‌اند و متوجه آن نمی‌شوند. زیرا گسست کالبد اجتماعی از کالبد فردی در تهران موجب می‌شود کالبدهای فردی دیگر امتداد خود را در کالبد اجتماعی پیدا نکنند، و آن را از خود ندانند. در جایی که کالبد فردی پیوسته در سرکوب کالبد اجتماعی قرار دارد، احساس تعلق آسیب می‌بیند، امتداد رخ نمی‌دهد، پس هویت پدید نمی‌آید.

زمینه‌های مدرنیزاسیون برای تهران از دهه‌ها پیش و با تحولاتی مثل نهضت مشروطه، که مهمترین تجربه تهران و ایران از مدرنیته است، فراهم شده بود. اما مدرنیزاسیون بصورتی پارادوکسیکال خود با کودتای سوم اسفند و انحلال مشروطه همراه است. همین تناقض تا حدی می‌تواند صوری یا نامنسجم بودن آن را نمایان سازد.

مطالعه فکوهی و سیارپور همچنین دارای ارتباط معنایی با کار ستاری است؛ با گسست میان کالبد اجتماعی و بدن های شهروندان عجیب نیست اگر بدن کیهانی شهر، یعنی صورت اسطوره‌ای و مثالی آن نیز در نزد شهروندان انسجام هویتی نداشته باشد. زیرا بدن کیهانی در یک ارتباط طولی با دو دیگر قرار دارد نه آنکه مستقل از آنها معنا پیدا کند.

با این توضیح تبدیل شدن لاله‌زاری که به شانزلیزه تهران مشهور بود به راسته الکتریکی فروشی‌ها عجیب بنظر نمی‌رسد. تخریب پرشمار بافت‌های شهری حائز ارزش تاریخی با هدف ساخت‌وساز بدون هیچ واکنشی صورت می‌پذیرد، و حتی سرسری و کوتاه‌مدت بودن همان سازه‌های جدید حالا معنا پیدا می‌کند.

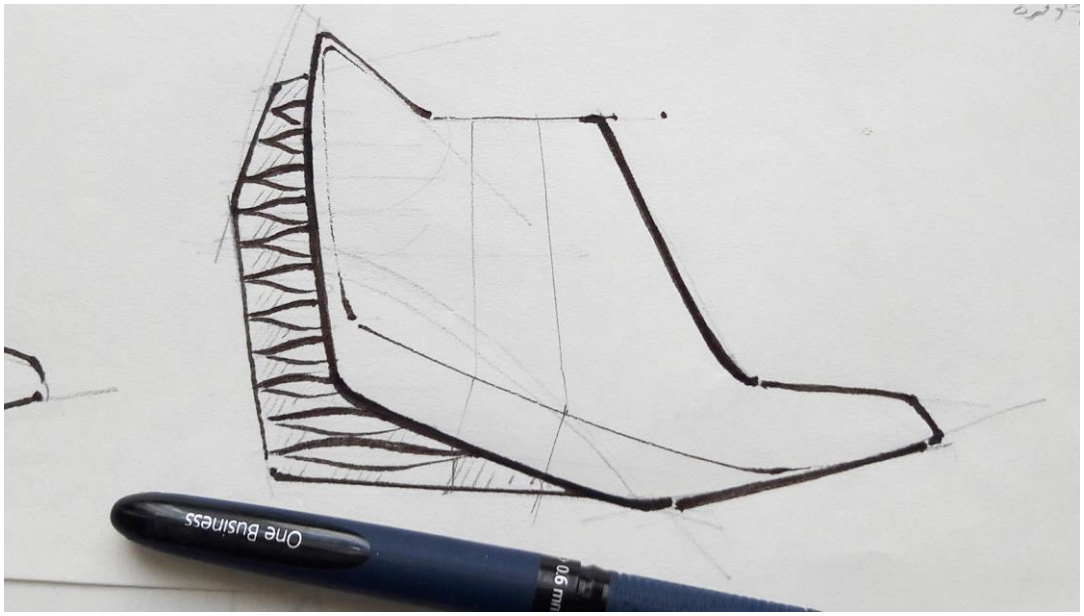
طراحی

این پژوهش روند طراحی را که از مطالعه موتیف‌ها و ساختارهای معماری شروع شده بود، به سمت تشکیل یک کانسپت طراحی با محوریت دوگانگی بدن‌های فردی و بدن اجتماعی برد. در نتیجه این روند، طراحی از ماهیتی دکوراتیو و تاییدی فاصله گرفت. مانیفست طراحی از این ایده شکل گرفت که طراحی می‌تواند بجای بازتولید بی‌حسی، بیدارگر کالبد فروخفته، و منشاء یک خودآگاهی باشد.

تقابل کالبد فردی با کالبد اجتماعی رفته رفته ایده محصولاتی با دو بدنه متفاوت را ایجاد کرد؛ یکی دارای حجم بزرگتر و با فاصله از بدن انسان، دیگری نزدیک به بدن و مطابق با فرم پا، یکی پلاستیکی و بدون فام، دیگری چوبی که می‌تواند نشانه زنده بودن و رشد باشد. الگوی بدنه چوبی پای انسان است و الگوی بدنه پلاستیکی حجم های معماری، لذا این تقابلی است میان خود حقیقی و پوسته‌هایی که قرار است نمودی از هویت اجتماعی ما قلمداد گردند.

برای تشکیل حجم‌های پلاستیکی از دو نماد تهران یعنی برج آزادی و میلاد الگوبرداری شد. در کنار آنها تئاتر شهر و گنبد مینا نیز که از ژن طراحی مشابهی برخوردارند مورد توجه قرار گرفتند. فرم‌های مورد بررسی نه با تکرار و تقلید صوری، بلکه با یک ساخت‌شکنی بکار گرفته شدند. پس از حدود هفتاد طرح در قالب اسکچ، از تعدادی از آنها طرح‌های نهایی ایجاد و از آنها مدل، رندر و ماکت تهیه گردید.

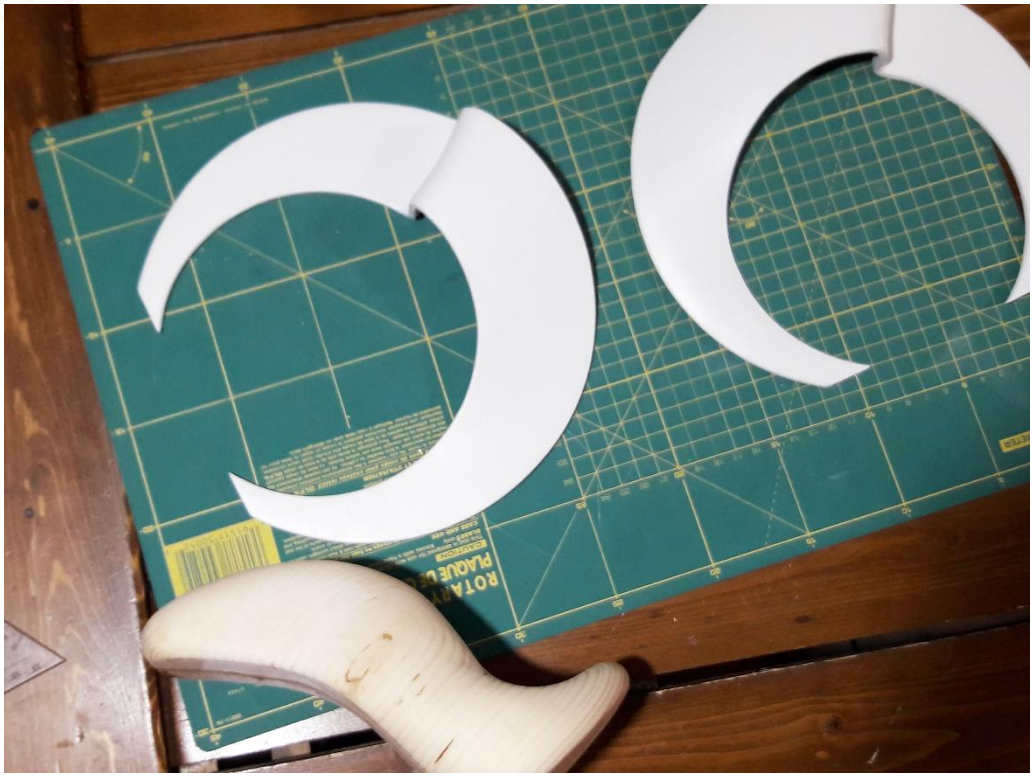
شکل ۲ – مودبورد



شکل ۳ – یکی از اسکیچ‌ها از مراحل اولیه طراحی

شکل ۴ – روند شکل گیری طرح‌های نهایی مدلسازی به کمک نرم‌افزار راینو

شکل ۵ و ۶ – ماکت‌ها در ابعاد یک دوم، تولید شده توسط پرینت سه بعدی



شکل ۷ و ۸ – آزمایش مدل یک به یک با متریال ABS و چوب

این پروژه را می‌توان از چهار بُعد از لحاظ محتوایی تحلیل کرد:

۱. طراحی مفهومی مُد در برابر طراحی متداول: همانطور که پیشتر گفتیم، آنچه طراحی مفهومی را از نمونه های متداول جدا می‌کند تفاوت در فرایند طراحی، به ویژه در مرحله تحقیق است. مُد متداول و مُد مفهومی هر دو خروجی دیداری ارائه می دهند، اما طراح مفهومی، مفهوم را به عنوان ورودی در نظر می‌گیرد و نه فقط عناصر دیداری را.

۲. طراحی انتقادی در برابر طراحی تاییدی: اگر رویه ای صرفا دکوراتیو پی گرفته می‌شد عملا دست به طراحی تاییدی می‌زدیم، و حاصل آن چیزی با محتوای افتخار و احترام بود. اما مجموعه حاضر با ایجاد یک دوگانگی مفهومی، می‌تواند ماهیت تهران را مورد پرسش قرار دهد، نه آنکه آن را تایید کند. عدم تعادل موجود در برخی از مدل‌ها نیز می‌تواند دلالت بر عدم تعادلی داشته باشد که یک شهروند تهران در زیست هرروزه خود تجربه می‌کند.

۳. غیرمنتظره بودن: ایده‌پردازی در فازهای نهایی بیش از پیش به سمت غیر عادی و نامعمول بودن پیش رفت. منحنی‌ها و ابعاد نسبتا آزاد و ساختارشکن مجموعه آن را از عمده محصولات موجود در بازار مصرفی جدا می‌کند. این بازار محصول و موقعیت های استفاده آن را محدود می کند، اما مجموعه را به قطعه‌های شو با هدف جلب توجه رسانه‌ای نزدیک می‌سازد. همچنین هویت دیداری ایجاد شده می‌تواند در ادامه الهام بخش محصولاتی کاربردی‌تر نیز باشد.

٤. محتوا و بیانگری: اثر نمونه انعکاس یک تضاد هویتی است. با اینحال نبود نمادهای صریح و مشهود ماهیت انتقادی اثر را پنهان می‌سازد و لذا اثر شعارزده نیست. چیزی هست که بیننده می‌تواند کشف کند یا در صورت علاقه با مطالعه بیشتر پیرامون کنش طراح با فلسفه طرح آشنا گردد. پلاستیک نماد مصنوع است، چوب نماد زندگی. این مصنوع آیا با زندگی بیگانه است، از آن محافظت می‌کنند یا با آن در ستیز است؟ چیزی به بیننده تحمیل نمی‌شود. با این همه، کنش طراح در جای خود باقی است؛ آن چیزی است که اتفاق افتاده و موجب آفرینش طرح شده‌است.

این طراحی دارای نقایصی نیز هست. از جمله آنکه چوب به تنهایی ویژگی‌های ارگونومیک مورد نیاز در کفش را تامین نمی‌کند. در این خصوص می‌توان از چرم و یا مواد صنعتی مانند نئوپرین نیز در ساختار کفش کمک گرفت تا انعطاف و خواص مکانیکی آن بهتر پشتیبانی گردد. علاوه بر این، قطعات همانطور که اشاره شد، از محصولات مصرفی متداول فاصله گرفته‌اند. این قطعات برای کت‌واک و نمایشگاه‌های هنری قابل ارائه‌اند. در عین حال هویت تشکیل شده در این مجموعه می‌تواند زمینه طراحی محصولاتی با جنبه عملکردی بیشتر و با هدف بازار مصرفی را فراهم سازد.

شکل ۹ و ۱۰ – رندر به کمک نرم‌افزار کی‌شات

نتیجه گیری

به عنوان یک جمع بندی آشفتگی در پوسته ظاهری شهر تهران، اگرچه دارای دلایلی در حوزه معماری و شهرسازی است، ریشه در یک نابسامانی درونی در بُعد فکری و فرهنگی، و در زیست شهروندان دارد. با تشکیل مانیفست طراحی، این مطالعه به طراحی یک رویکرد مفهومی بخشید، آن را از ماهیت دکوراتیو بیرون برده و به آن بُعدی مفهومی و انتقادی داد. پروژه حاضر کامل و بدون نقص نیست بلکه تنها یک تجربه و آزمایش است، و شروعی است که می‌تواند زمینه‌ساز آثاری پیشرفته‌تر با رویکردی مشابه قرار گیرد.

منابع

باور، سیروس. (۱۳۸۸). نگاهی به پیدایی معماری نو در ایران. تهران: موسسه علمی و فرهنگی فضا.
برمن، مارشال. (۱۳۸۵). تجربه مدرنیته (مترجم: مراد فرهادپور). تهران: طرح نو.
پیران، پرویز. (۱۳۸۴). نظریه راهبرد و سیاست سرزمینی جامعه ایران: پژوهش شهرشناسي. اندیشه ایرانشهر، دوره ۲، شماره ۶.
تحریریه معماری آرل. (۱۳۹۱). آرل. برگرفته از https://www.arel.ir/fa/News-View-۲٤۹.html
جلائی‌پور، حمیدرضا. (۱۳۹۲). جامعه‌شناسی ایران: جامعه کژمدرن (چاپ اول). تهران: نشر علم.
ستاری، جلال. (۱۳۸۵). اسطوره تهران. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی
شایگان، داریوش. (۱۳۹۲). درجستجوی فاضهای گمشده (چاپ اول). تهران: فرزان
شصتی، شیما.، فلامکی، محمدمنصور.، جواهری‌پور، مهرداد. (۱۳۹۶). معماری مسکونی امروز شهر تهران و پروبلماتیک فرهنگ از منظری جامعه‌شناختی. فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، دوره نهم، شماره ۲.
فکوهی، ناصر.، سیارپور، فاطمه. (۱۳۹۳). شهر به مثابه بدن: نگاهی انسان‌شناختی به میدان امام خمینی (توپخانه) تهران با تاکید بر رابطه کالبد انسانی و فضای شهری. پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران، دوره ۴، شماره ۲
کاظمی، عباس. (۱۳۸۶). تاملات ایرانی: جامعه جنبشی. فصلنامه علوم اجتماعی آیین، ۱۱ و ۱۲، ۹-۶.
لوفور، هانری. (۱۳۷۹). سطوح واقعیت و تحلیل پدیده‌های شهری (مترجم: زهرا تشکر) فصلنامه مدیریت شهری، ۱(۲)، ۴۵-۴۰.
معتقدی، کیانوش. (۱۳۹۷). دروازه، بنایی که به تاریخ پیوست. مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی. برگرفته از https://www.cgie.org.ir/fa/news/۲۱۵۵۱۸/
همایون کاتوزیان، محمدعلی. (۱۳۸۰). تضاد دولت و ملت: نظریه تاریخ و سیاست در ایران (چاپ پنجم؛ مترجم: علیرضا طیب). تهران:

نی.

Baudot, François. (۱۹۹۷). Yohji Yamamoto. London: Thames and Hudson.
Blauvelt, Andrew. (۲۰۰۳). Strangely Familiar : Design and Everyday Life. Walker Art Center.
Dunne, Anthony., Raby, Fiona .(۲۰۱۳). Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming. Cambridge: MIT Press.
Egorov, Iurii Alekseevich. (۱۹۶۹). The Architectural Planning of St. Petersburg: Its Development in the ۱۸th and ۱۹th Centuries (Eric Dluhosch, Trans.) . Ohio: Ohio University Press.
Geczy, Adam., Karaminas, Vicki. (۲۰۱۲). Fashion and Art. London: Berg Publishers.
Gonsher, Ian. (n.d.). Beyond Design Thinking: An Incomplete Design Taxonomy. Critical Design Critical Futures. http://www.cd-cf.org/articles/beyond-design-thinking
Lang, Kurt., Lang, Gladys Engel. (۱۹۶۱). Collective dynamics. New York: Crowell.
Le Breton, David. (۲۰۰۰). Playing symbolically with death in extreme sports. Body & Society, ٦(۱), ۱-۱۱.
Luna, Ian., Acquarone, Lele., Margiela, Martin. (۲۰۰۹). Maison Martin Margiela. New York: Rizzoli.
Malpass, Matt. (۲۰۱۵). Criticism and Function in Critical Design Practice. Design Issues. ۳۱(۲).
Morley, Jane. (۲۰۱۳). Conceptual Fashion: Design, Practice and Process (Practice-Led Masters by Research Degree). Queensland University of Technology.
Personal Identity. (۲۰۱۹). Stanford Encyclopedia of Philosophy. https://plato.stanford.edu/entries/identity-personal/
Poynor, Rick. (۱۹۹۹). “Made in Britain: The Ambiguous Image” in Lost & Found: Critical Voices in New British Design, edited by Nick Barely. The British Council.
Raby. Fiona. (۲۰۰۸). “Critical Design” in Design Dictionary: Prespective on Design Terminology, Michael Erlhof and Tim Marshall, eds. Boston: Birkhauser.
Svendsen, Lars. (۲۰۰٦). Fashion: A Philosophy (John Irons, Trans.). London: Reaktion Books.