Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering

The Reflection of History in the Architectural Thought and Works of Mehrdad Iravanian

1. Bahareh Shavandi: Department of Architecture, Ha.C., Islamic Azad University, Hamedan, Iran

2. Manouchehr Foroutan*: Department of Architecture, Ha.C., Islamic Azad University, Hamedan, Iran.

3. Mohammad Mehdi Mahmoodi: Professor, Department of Architecture School of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

4. Seyed Mahmood Moeini: Department of Architecture, Mal.C., Islamic Azad University, Malayer, Iran

***Corresponding Author's Email Address: m.foroutan@iauh.ac.ir**

How to Cite: Shavandi, B., Foroutan, M., Mahmoodi, M. M., & Moeini, S. M. (2025). The Reflection of History in the Architectural Thought and Works of Mehrdad Iravanian. *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 3(4), 1-22.

Abstract:

This study aimed to explain how Iranian architectural history is reflected in Mehrdad Iravanian's design thought, architectural process, and selected works and to identify the mechanisms through which historical concepts are transformed into contemporary architectural ideas and forms. The study adopted a qualitative approach, a case-study strategy, and a descriptive-analytical method. Data were collected through a review of specialized books and articles, Iravanian's lectures and expressed viewpoints, and the purposive analysis of six projects: Haft Khan Restaurant, Houses No. 14, 12, and 3, the Textile Factory–Tar-o-Pud Museum, and Bagh-e Boland in Shiraz. The projects were examined in terms of their initial generators, design concepts, historical and cultural contexts, materials, construction techniques, innovations, contextual relationships, and representations of time. Content analysis was employed to identify shared patterns of thought and design and to clarify the relationship between history, context, concept formation, and final architectural form. The analysis demonstrated that history appears in Iravanian's architecture not through the direct imitation of past forms but as an interpretive, generative, and dynamic layer of the design process. The project context, encompassing natural, urban, cultural, social, and historical dimensions, functions as the principal generator of the initial idea. Through collage, assemblage, narrative, symbolism, industrial archaeology, and the juxtaposition of materials belonging to different periods, Iravanian reconstructs the past within a contemporary framework. Time operates as an underlying textual layer that connects traditional architectural patterns and historical memory with contemporary conditions and technologies. His use of raw, recycled, and industrial materials, together with transformations in form and construction techniques, indicates that the historical dimension of his architecture is primarily conceptual and interpretive rather than formally imitative or stylistically nostalgic. In Iravanian's architecture, history serves as a source for generating meaning, organizing architectural narratives, and forming design concepts. Through the interaction of context, subject, materials, and construction techniques, historical references are transformed into contemporary architectural expressions. His works may therefore be understood as a critical and creative synthesis of historical memory and present-day architectural conditions.

Keywords: History; Contemporary Architectural History; Architectural Thought; Mehrdad Iravanian; Contextualism; Industrial Archaeology.

Received: 09 March 2025

Revised: 03 November 2025

Accepted: 05 December 2025

Published: 22 December 2025

Copyright: © 2025 by the authors. Published under the terms and conditions of Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

تجلی هنر در معماری و شهرسازی

بازتاب تاریخ در اندیشه و آثار معماری مهرداد ایروانیان

۱. بهاره شوندی: گروه معماری، واحدهمدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

۲. منوچهر فروتن*: گروه معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. (نویسنده مسئول)

۳. محمد مهدی محمودی: استاد، گروه معماری، دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

۴. سید محمود معینی: گروه معماری، واحد ملایر، دانشگاه آزاد اسلامی، ملایر، ایران

*پست الکترونیک نویسنده مسئول: m.foroutan@iauh.ac.ir

نحوه استناددهی: شوندی، بهاره.، فروتن، منوچهر.، محمودی، محمد مهدی.، و معینی، سید محمود. (۱۴۰۴). بازتاب تاریخ در اندیشه و آثار معماری مهرداد ایروانیان. *تجلی هنر در معماری و شهرسازی*، ۳(۴)، ۲۲-۱.

چکیده

هدف پژوهش حاضر تبیین چگونگی بازتاب تاریخ معماری ایران در اندیشه، فرایند طراحی و آثار منتخب مهرداد ایروانیان و شناسایی سازوکارهای تبدیل مفاهیم تاریخی به ایده‌ها و صورت‌های معماری معاصر بود. این پژوهش با رویکرد کیفی، راهبرد مطالعه موردی و روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شد. داده‌ها از طریق بررسی منابع کتابخانه‌ای، کتاب‌ها و مقالات تخصصی، سخنرانی‌ها و دیدگاه‌های مهرداد ایروانیان و همچنین تحلیل هدفمند شش اثر شامل رستوران هفت‌خوان، خانه‌های شماره ۱۴، ۱۲ و ۳، موزه تار و پود و باغ بلند شیراز گردآوری شدند. آثار بر اساس مؤلفه‌هایی چون مولد اولیه، مفهوم طراحی، زمینه تاریخی و فرهنگی، نوع مصالح، ساخت‌تکنیک، نوآوری، ارتباط با بستر و نحوهٔ بازنمایی زمان تحلیل شدند. تحلیل محتوا برای استخراج الگوهای مشترک اندیشه و طراحی و تبیین ارتباط میان تاریخ، زمینه، کانسپت و صورت نهایی معماری به کار رفت. تحلیل آثار نشان داد تاریخ در معماری ایروانیان نه به صورت تقلید مستقیم از فرم‌های گذشته، بلکه به منزلهٔ لایه‌ای تفسیری، مولد و پویا در فرایند طراحی حضور دارد. زمینه یا متن پروژه، شامل ابعاد طبیعی، شهری، فرهنگی، اجتماعی و تاریخی، مهم‌ترین عامل شکل‌دهندهٔ ایدهٔ اولیه است. ایروانیان با بهره‌گیری از کلاژ، مونتاژ، روایت، نمادپردازی، باستان‌شناسی صنعتی و هم‌نشینی مصالح ناهم‌زمان، گذشته را در ساختاری معاصر بازخوانی می‌کند. لایهٔ زمان در آثار او موجب پیوند میان الگوهای سنتی، حافظهٔ تاریخی، مقتضیات معاصر و فناوری‌های جدید می‌شود. همچنین، استفاده از مصالح خام، بازیافتی و صنعتی و تأکید بر تغییر فرم و ساخت‌تکنیک نشان می‌دهد که بازتاب تاریخ در آثار وی بیشتر مفهومی و تأویلی است تا صوری و سبک‌شناختی. در معماری ایروانیان، تاریخ منبعی برای تولید معنا، سازمان‌دهی روایت و شکل‌دهی کانسپت است و از طریق تعامل میان بستر، موضوع، مصالح و تکنیک به صورت معماری معاصر تبدیل می‌شود؛ بنابراین، آثار او نمونه‌ای از پیوند انتقادی و خلاق میان حافظهٔ تاریخی و شرایط زمان حاضر به شمار می‌روند.

کلیدواژگان: *تاریخ؛ تاریخ معماری معاصر؛ اندیشهٔ معماری؛ مهرداد ایروانیان؛ زمینه‌گرایی؛ باستان‌شناسی صنعتی.*

تاریخ دریافت: ۱۹ اسفند ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری: ۱۲ آبان ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۴ آذر ۱۴۰۴

تاریخ انتشار: ۱ دی ۱۴۰۴

مجوز و حق نشر: © ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

مقدمه

تاریخ مفهومی پیچیده و غامض با معانی مختلف است که در باب چیستی آن اختلاف‌نظر بسیار وجود دارد. معماری نیز مفهومی است که بر سر چیستی آن توافقی وجود ندارد. ابهام این دو مفهوم موجب می‌شود که نسبت آن‌ها نیز در ترکیب تاریخ معماری مبهم باشد و، در نتیجه، تاریخ معماری به‌منزلهٔ رشته و حوزه‌ای از دانش مبهم بماند. تاریخ معماری نوعی از تاریخ است. در نزد استنفورد، یکی از فیلسوفان متأخر تاریخ، تاریخ به دو معناست: تاریخ ۱، به معنای جریان رویدادها در عالم واقع، و تاریخ ۲، به معنای مطالعهٔ جریان رویدادها در عالم واقع (1). بنابراین، تاریخ معماری نیز به دو معناست: آنچه در عالم واقع تحت نام معماری تحقق یافته است و می‌یابد، و مطالعهٔ مورد پیشین. تاریخ معماری رشته‌ای نوظهور در افق دانش بشری است که عمری کمتر از دو سده دارد. از مطالعهٔ منابع نظری تاریخ معماری، به‌خصوص معدودی از آن‌ها که در پی تلاش برای ایضاح مفهوم و حدود تاریخ معماری نگاشته شده‌اند، برمی‌آید که تاریخ معماری، هم از نظر تاریخی و هم در حال حاضر، در رشته‌هایی چون تاریخ هنر، باستان‌شناسی، تاریخ، انسان‌شناسی و معماری تنیده است؛ چنان‌که می‌توانیم آن را بر مبنایی چندرشته‌ای استوار بدانیم که بر مرزهای رشته‌های یادشده نشسته است. تاریخ معماری از هم‌نشینی دو مفهوم تاریخ و معماری پدید آمده است. مراد ما از تاریخ معماری در این پژوهش، تاریخ ۲ معماری است؛ یعنی مطالعهٔ معماری به‌مثابهٔ امری محقق در عالم واقع (2). منظور از معماری در ترکیب تاریخ معماری نیز همهٔ چیزهایی است که امروز معماری می‌خوانیم. پیش‌تر معانی معماری را برشمرده‌اند و آن را ذیل سه دستهٔ فعل معماری، اثر معماری و معمار گنجانده‌اند (3). پس تاریخ معماری در این مقاله به معنای مطالعهٔ فعل معماری و آثار معماری معمار، مهرداد ایروانیان، است. گسترهٔ زبان معماری ایروانیان شامل استفاده از نقش‌مایه‌های معماری قبل و بعد از اسلام ایران و نیز نقش‌مایه‌ها و اشارات معماری تاریخی است که می‌توانیم آن‌ها را در گذشته جست‌وجو نموده و بازتاب تاریخ را در عصر حاضر به‌عینه شاهد باشیم. ایروانیان، در توجیه این ترکیب‌ها، معمار را قابل‌مقایسه با هنرپیشه‌ای می‌داند که موظف است بر اساس فیلم‌نامه‌ای به‌خصوص، در هر پروژه، فارغ از جریان‌های معماری روز جهان، نقش خاصی را بر عهده گیرد.

معماری معاصر ایران، اگرچه در نگاه اول به تحولات معماری در کشورهای اروپایی، تحولات معماری در آمریکا و حتی به تجربیات کشورهای جهان سوم و آسیایی در این زمینه مربوط است، در جوهر خود پدیده‌ای کاملاً مستقل است که نه‌فقط از نظر نگرش‌های تاریخی آن، بلکه حتی از نظر ماهیت کلی و روش برخورد نیز متفاوت و منحصربه‌فرد است.

منظور از معماری معاصر در این پژوهش، جنبش‌ها، گرایش‌ها و تحولات رخداده در دورهٔ معاصر است که بر کیفیات بناهای شاخص و کلیدی این دوران تأثیر می‌گذارد. تصور هم‌ارزش‌بودن پدیده‌های ساختمانی و وقایع فرهنگی مربوط به حوزهٔ معماری معاصر ایران با دیگر معماری‌های جهان، در بین معماران ایران، به‌صورتی تقریباً ناآگاهانه و شاید تا حد زیادی حسی و سلیقه‌ای شیوع یافت. عدم شناخت قوی تاریخ معماری در ایران، در کنار ماهیت ضدتاریخی معماری مدرن که مرجع الهام مستقیم طراحان ایرانی در بخش عمده‌ای از تاریخ معماری معاصر بوده است، ضعف درونی نهادهای دولتی مسئول کنترل و هدایت فعالیت‌های ساختمان‌سازی، تأثیر مهم، ولی غارتگرانهٔ اهرم‌های اقتصادی خرد و کلان بر حرفهٔ معماری و همچنین فرهنگ جامعه و بسیاری دیگر از عوامل مختلف ماهیتی، همگی موجب شدند که معماری معاصر ایران، در گسترهٔ عمومی خود، به مجموعه‌ای پیچیده و متناقض تبدیل گردد که یافتن هرگونه تداوم منطقی، زمانی، مکانی، سبک‌شناختی یا نظری در آن بسیار دشوار است (4).

پرسش‌هایی که مورد بحث قرار گرفت، چگونگی نقش تاریخ در آغاز فرایند طراحی معماری معماران، این‌که فرایند طراحی را از کجا باید شروع کرد، رویکردها و روش‌های طراحی به‌کارگرفته‌شده چگونه بوده‌اند و تاریخ چگونه در آثار معماری مهرداد ایروانیان نمود یافته است؟ و، از طرفی، پردازش تاریخ در دوره‌بندی‌های معماری معاصر ایران چگونه و با چه شیوه‌هایی بوده است؟

پیشینهٔ پژوهش

در میان مطالعات انجام‌شده، مهدوی‌نژاد، با انتشار کتاب «سیر اندیشه‌های معماری: تاریخ معماری جهان، تاریخ معماری معاصر و مبانی نظری معماری»، نشان داد: هنر و معماری آمیختگی ویژه‌ای داشته و دارند؛ به‌نحوی‌که تفکیک یکی از دیگری مشکل به نظر می‌آید. این آمیختگی، به‌ویژه در مطالعهٔ روند تحولات گذشته تاکنون، بیشتر چهره‌نمایی می‌کند. شناخت هنر و شناخت معماری، آن‌گاه که با تعمق در بستر و زمینهٔ اجتماعی شکل‌دهندهٔ آن صورت پذیرد، می‌تواند به شناخت روند تحول و پرورش ایده‌ها و ایده‌آل‌های نوع بشر کمک شایانی بنماید (5).

در کتاب «اصول و مبانی معاصرسازی»، مهدوی‌نژاد، با تمرکز بر چگونگی کاربرد معماری معاصر در بافت‌های کهن، ارزشمند و تاریخی، تأکید می‌نماید معماری معاصر بخشی از تلاشی است که در روزگار معاصر برای افزودن به میراث گذشتگان صورت می‌پذیرد. ازاین‌رو، بناهایی می‌توانند در مجاورت یادمان‌های تاریخی و درون بافت‌های ارزشمند شهری به اجرا درآیند که تبلور یک معماری فاخر، با تمام ویژگی‌های معماری معاصر ایران باشند (6).

عابددوست و کاظم‌پور به تحلیل ریشه‌ها و مفاهیم نقوش هندسی معماری دورهٔ اسلامی در هنر کهن ایرانی می‌پردازند. نقوش بنیادین هندسی، تزیین‌کنندهٔ بناهای دورهٔ اسلامی در ایران، مرتبط با مفهوم باروری و فراوانی است و سابقهٔ پیدایش آن در هنر ایران را می‌توان به هنرهای بازمانده از دورهٔ ایلام و آثار کشف‌شده از محوطهٔ باستانی هلیل‌رود نسبت داد (3).

فلاح و بمانیان به بررسی اطوار معنای آثار در تاریخ معماری، با تکیه بر آموزه‌های هرمنوتیک اریک هیرش، می‌پردازند. پژوهشگر، با بهره‌گرفتن از ایدهٔ تمایز معنا و معنای تاریخی متن ملفوظ در نزد هیرش، دو طور معنای آثار معماری را از هم متمایز می‌کند: معنای اثر معماری که همان مقصود نویسنده است و با کارکرد آثار معماری عجین است؛ معنای تاریخی اثر معماری که نتیجهٔ ورود اثر معماری به جریان رویدادها در مسیر تاریخ است (7).

خضریان و قارداشی به تبیین مفاهیم معماری گذشته و تأثیر آن در معماری معاصر ایران می‌پردازند. مفاهیم موجود در گذشتهٔ معماری ایران، در ترکیب با مفاهیمی که ریشهٔ غربی دارند، منجر به پیدایی سبک تلفیقی در دوران معاصر معماری ایران گردیده است. بنابراین، شکل‌گیری بخشی از بناها، از جمله مدرسهٔ دارالفنون، بر اساس نگاه به عناصر و مفاهیم کالبدی معماری گذشتهٔ ایران، شیوهٔ اصفهانی و عصر زندیه، است و شکل‌گیری بخش‌هایی از آن نیز بر اساس نمادها و عناصر موجود در معماری غرب است (8).

مشاهده می‌شود در هیچ‌یک از مطالعات صورت‌گرفته در حوزهٔ بازتاب اندیشه‌ها در معماری معاصر، آثار معماری یک هنرمند مورد بررسی قرار نگرفته و ارتباط و بازتاب تاریخ در اندیشهٔ یک معمار بررسی نشده است. در این پژوهش سعی بر آن است که با یک نظم منطقی این مطالعه انجام شود تا گامی کوچک در جهت شناخت هرچه بهتر تاریخ، تأثیر تاریخ بر معماری معاصر و فضای معماری معاصر ایران در دههٔ اخیر برداشته شود.

روش پژوهش

پژوهش با رویکرد کیفی و مطالعهٔ موردی، با شیوهٔ شناخت تاریخ آثار طراحی‌شدهٔ ایروانیان که بازتابی است از تاریخ معماری، انجام شده است. در بخش اول، نظریه‌ها، گرایش‌ها، مفاهیم تاریخ و شیوه‌های آثار ایشان توصیف و تحلیل می‌شوند. گردآوری اطلاعات با بررسی متون کتابخانه‌ای، شامل کتب و مقالات تهیه‌شده، و شرکت در همایش‌ها و سخنرانی‌های ایشان انجام گردید و، با بررسی رویدادهای به‌وجودآمده در این دوران، به شناخت تأثیرگذاری تاریخ در طراحی معماری پرداخته شد و، با تعیین حوزهٔ سؤال و بازشناسی ادبیات موضوع، درصدد بوده است که روش و ساختار تحلیل محتوا در این زمینه بسیار مفید و راهگشا باشد.

چارچوب نظری

تاریخ معماری «مطالعهٔ جنبه‌های کمی تحول و تطور معماری گذشته» است که به‌وسیلهٔ آن، انسان دربارهٔ یکی از مظاهر گذشته به آگاهی و شناخت می‌رسد. مبنای این نگرش را باید در مشترکات طبیعی میان تاریخ معماری و علم تاریخ جست‌وجو کرد. تاریخ معماری مانند سایر تاریخ‌هاست که هدف آن درک و تفسیر گذشته است. آنچه تاریخ معماری را از سایر تاریخ‌ها متفاوت می‌سازد، طبیعت مدارک موجود و روش‌هایی است که برای ارزیابی مدارک استفاده می‌شود.

با این دیدگاه «سالیوان» می‌توان همراه شد که تاریخ معماری، همانند تاریخ، درصدد تلاش برای درک گذشته با روشی نقادانه است و به جنبه‌های منفی آن، مانند جنبه‌های مثبت، می‌نگرد و دارای روندی پویا، و نه ایستا، است. مطالعات تاریخ معماری، همانند هر مطالعهٔ تاریخی دیگر، با نیاز انسان برای درک زمان حال ارتباط دارد. در مورد تاریخ معماری معاصر ایران، به‌جز معدود نوشته‌هایی که به دوره‌های خاصی و یا مقطعی از معماری معاصر اشاره دارند و بیشتر پایگاه نظری و سلیقهٔ مؤلفان را دربارهٔ جستارهایی از معماری بیان می‌کنند، هنوز هیچ تاریخ مدون و متکی بر روش‌های علمی تاریخ‌نگاری در دست نیست که بتواند، به‌عنوان سند و مرجع معتبر معماری معاصر، اشتراک گرایش‌ها و نظریه‌های معماری معاصر را در بین معماران تعیین کند. از دلایل مشخص این امر، بی‌توجهی نسبت به شناخت بضاعت معماری معاصر در مقابل ارزش‌های والای کهن‌الگوها و میراث گذشته است (8). در ادبیات مکتوب معماری معاصر، به‌سادگی می‌توان پژوهش‌های مفصل و قابل‌اتکایی را در زمینهٔ نقد و تحلیل آثار دوران پهلوی اول و یا دوره‌های آغازین پهلوی دوم یافت. اما زمانی که موضوع به دوره‌های معاصر در معماری ایران بازمی‌گردد، انسجام و تحلیل همه‌جانبهٔ آثار کم‌رنگ‌تر می‌شود. ازاین‌رو، ضرورت پرداختن به چنین موضوعی در حوزهٔ تاریخ معماری معاصر ایران کاملاً آشکار است و نیازی به بحث و استدلال طولانی و مفصل دربارهٔ ضرورت آن احساس نمی‌شود. البته لازم به ذکر است که این گروه از مفاهیم نیز در جای خویش نیاز به تجزیه‌وتحلیل دارند تا نکته‌هایی از میان آن‌ها انتخاب شوند که در پژوهش حاضر راهگشا باشند (5). مهم‌ترین کاستی نقدهایی که در زمینهٔ تاریخ معماری معاصر نگاشته شده‌اند آن است که در این گروه از نقدها، مفاهیم معماری معاصر در قالب عبارات و اطلاعات تاریخی بسیار پیچیده و بعضاً بی‌مورد ارائه می‌شوند. عملاً این اطلاعات به‌قدری گزینشی، شخصی و ناپایدار هستند که پس از پایان مطالعه چیزی از آن‌ها در ذهن مخاطب باقی نمی‌ماند. از سویی دیگر، اطلاعات ارائه‌شده در این نقدها، با نام تاریخ معماری معاصر، عملاً هیچ‌گونه ارتباط منطقی با نیازهای واقعی و تحلیل مخاطبان ندارد. نگاه اطلاع‌محور حاکم بر نقد معماری معاصر راه به جایی نبرده است؛ ازاین‌رو، در این پژوهش از نگاه تحلیل‌محور استفاده شده است (4). به نظر راقم این سطور، صلاح کار ما جست‌وجوی یک معماری خودی است؛ زیرا معماری خودی معماری‌ای است که هویت فرهنگی مستقل دارد. این معماری، درحالی‌که با معماری روز دنیا نمی‌ستیزد، آنچه را در آن یا هر معماری دیگری مطابق ذوق و پسند خود می‌یابد، برمی‌گیرد و بر سرمایهٔ معنوی خود می‌افزاید (8).

دوره‌بندی معماری معاصر ایران

«دوران‌بندی» یعنی جداسازی آثار و رویدادها در قالب مقولات گاه‌شناختی و سبکی. دوره‌بندی نوعی نگاه تاریخ‌گرایانه به تاریخ و تلاش برای بیان «روح دوران» است (9). دوره‌بندی یکی از ابزارهای اصلی مطالعات تاریخی است؛ اما کاربرد این ابزار دشواری‌های خاص خود را دارد (10).

واژهٔ به‌اصطلاح «دوره‌سازی تاریخی»، به‌گونه‌ای خاص برای مورخان، موضوع بحث‌برانگیز مکرری است که دربرگیرندهٔ ضرورت عامل توافقی است و اغلب به‌صورت تاریخ‌گذاری نمایان می‌شود (10). نمونه‌های مشابه دوره‌بندی‌ها را می‌توان در حوزه‌هایی همچون ادبیات یافت. دوره‌بندی‌های معماری معاصر ایران از دههٔ ۴۰ به‌سادگی آغاز و هرچه به زمان حال نزدیک‌تر شده‌ایم، این آثار پیچیده‌تر شده‌اند. نمونه‌های مشابه دوره‌بندی‌ها را می‌توان در حوزه‌هایی همچون ادبیات یافت.

جدول ۱: دوره‌های معاصر معماری ایران

دوران ناصری (قاجار)	دوران پهلوی اول (۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰)	دوران پهلوی دوم (۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷)	دوران پس از انقلاب
ارتباط با اروپا، نقاشی و تزئینات	مراحل اولیه صنعتی شدن در ایران	توجه به شهرسازی و منشور آتن	– همزمانی با جریان‌های پسامدرن
ورود مدرنیته از طریق شهرسازی	جنگ‌های جهانی و رابطه ایران و آلمان	رویکرد راسیونالیستی به معماری گذشته	– معماری با گرایش‌های سرسختانه سنتی
مشروطه و جریان روشنگری	پیروی از مدرنیسم (مدرنیسم بین‌الملل)	نگاه نوستالژیک به معماری گذشته	– جریان‌های خردگرا
ترجمه آثار غربی (دکارت)	نژاد آریایی و گرایش‌های نوستالژیک به گذشته	رویکردی تقلیدی (نمودهای معماری غرب)	– گرایش‌های نئوبروتالیستی
روزنامه‌ها، مدارس و دانشگاه نماد مدرنیته	افتتاح ایستگاه راه‌آهن	----	– برداشت‌های فرم‌گرا از معماری گذشته
سینما، ادبیات و معماری	تأثیر معماری نازیستی و ساختمان‌های پرصلابت	-----	– برداشت‌های فرم‌گرا از معماری گذشته
مکتب تهران در معماری	ریتم	-----	-----
تأثیر شهرسازی هوسمان و نمایشگاه‌های جهانی	در ساختمان‌های دولتی، تأثیر نئوکلاسیک	-----	-----

دیدگاه‌های تاریخ به معماری

نگرش تاریخی: تاریخ معماری به زمانی بازمی‌گردد که آدمی برای زندگی مجبور به ساخت سرپناه برای خویش بود. معماری از دوره‌های پیش از تاریخ، اساسی‌ترین نیازهای بشری را، همچون ساخت سرپناه و خانه، برآورده کرده است. در عین حال، معماری، به‌دلیل قابلیت خلق طرح‌هایی در ابعاد بزرگ و باشکوه، امکان یافته است تا به‌عنوان واسط خودبزرگ‌نمایی و نمایشی در خدمت افراد، گروه‌ها یا کل جامعه قرار بگیرد. شناخت تاریخ عاملی اساسی در رشد و اعتلای معماری است (11).

به‌علاوه، معماری، برخلاف ساختن ابزار، مانند یک تبر سنگی یا یک جام سفالی، در واقع نوعی فعالیت هدفمند و خلاق گروهی از افراد است که در درون یک محیط تاریخی خاص عمل می‌کنند. به همین علت، معماری در طی زمان به‌هیچ‌وجه صرفاً یک مقولهٔ مختص تاریخ هنر نبوده است؛ بلکه همیشه، به‌عنوان عاملی مهم، تاریخ اجتماعی نژاد انسانی را نیز تحت تأثیر خود قرار داده است. یک مورخ، با یافتن مدارک و اسناد که مواد خام او هستند و با پردازش و تحلیل آن‌ها، به هدف خود، که تاریخ‌گذاری و بازسازی آن دورهٔ تاریخی است، می‌پردازد. یکی از این اسناد «بنا» است. در اینجا، برای یک مورخ، «بنا» تنها یک سند است، اما برای یک مورخ تاریخ هنر و معماری، اصلی‌ترین سند است. افزون بر بنا که نقش اصلی در فهم معماری دوره‌ای خاص را ایفا می‌کند، اشیای کشف‌شده در محل نیز در فهم رویدادهای معماری آن زمان سهم مهمی دارند. اصولاً معماری از هنگامی آغاز می‌شود که انسان وارد یک محیط طبیعی شده و به ساخت‌وساز می‌پردازد. در بسیاری از موارد نیز دستیابی به تاریخ به‌وسیلهٔ خود اثر روی نمی‌دهد و باستان‌شناسی و منابع نوشتاری هستند که به تاریخ‌گذاری کمک می‌رسانند. هنر مورخ معمار و باستان‌شناس، دستیابی به تاریخ بنا و بازسازی دوره‌های تاریخی بر اساس مستندات است.

نگرش معمارانه: تعریفی از تاریخ معماری که به‌صورت‌های گوناگون توسط مورخان مطرح شده است، آن را «دریافت ارزش‌های فضایی معماری در دوره‌های مختلف معماری» می‌داند. تاریخ معماری، در وهلهٔ اول، تاریخ شکل‌دادن به فضا توسط انسان است و مورخان باید مسئلهٔ فضا را معمولاً پیش روی داشته باشند. به این دلیل است که هیچ کتابی در معماری، هرقدر ارائهٔ جذابی داشته باشد، بدون نقشه‌های طبقهٔ همکف موفق نیست. «زوی» اصولاً تاریخ معماری را «تاریخ درک فضای داخلی بنا» می‌داند؛ چراکه آن مرز تشخیص معماری از مجسمه‌سازی و سازه است. او سایر ارزش‌ها را در کنار فضا مدنظر قرار می‌دهد و اظهار می‌دارد: «این‌که فضای داخلی جوهر و اساس معماری است، بدین معنی نیست که ارزش یک اثر معماری در ارزش فضایی آن پایان می‌یابد، بلکه هر بنایی با مجموعه‌ای از ارزش‌ها مشخص می‌شود. ارزش‌های اقتصادی، اجتماعی، فنی، عملکردی، هنری، فضایی و تزیینی است؛ در کل، فضا با بهره‌گیری از این عناصر قابل‌تعریف است. هرکس مختار است که تاریخ اقتصادی، تاریخ اجتماعی، تاریخ فنی و حجمی معماری را بنویسد، همان‌گونه که تاریخ کیهان‌شناسی، اتمیستیک، سیاسی، کمدی و الهی را می‌نویسد، اما حقیقت بنا نتیجهٔ همهٔ این عوامل است.»

نگرش هنرشناسانه: معماری، به‌دلیل وجوه معنایی و مفهومی و قابلیت‌های تجسمی و بصری، جزء اصلی موضوعات مطرح‌شده در کتاب‌های عمومی تاریخ هنر، در حوزهٔ هنرهای تجسمی و در کنار نقاشی و مجسمه‌سازی، است. تاریخ هنر در حوزهٔ «علوم انسانی» نظامی نسبتاً جوان است. تاریخ هنر تا اواخر سدهٔ هجدهم عملاً گزارشی از هم‌شیوهٔ گسسته دربارهٔ زندگی و آثار هنرمندان منفرد بود. گاردنر، آغازگر صورت جدید تاریخ هنر به‌عنوان یک معرفت نظام‌یافته، «وینکلمان» است که به‌عنوان پدر تاریخ هنر و خالق شیوهٔ جدید در تاریخ هنر و باستان‌شناسی علمی شناخته شده است.

نگرش باستان‌شناسی: در میان رشته‌های تاریخ، تاریخ هنر و معماری رابطهٔ خاصی با باستان‌شناسی دارد. یکی از دلایل مسئله، وجود آثار تاریخی معماری و شهرسازی به‌عنوان یکی از موضوعات اصلی مورد کاوش و مطالعات باستان‌شناسی است. صاحب‌نظران معماری همواره بر محدودیت باستان‌شناسی در معرفی اساس و جوهر تاریخ معماری تأکید نموده‌اند. چنان‌که زوی نارضایتی خویش را این‌گونه بیان می‌کند: علی‌رغم این‌که توجه باستان‌شناسان به موضوعات متن‌شناختی ارزنده تلقی می‌شود، آنان تألیف مطالب گذشتهٔ معماری را صورتی سرد و بی‌روح، همچون باستان‌شناسی، بخشیده‌اند (12).

نگرش تشبیهی: بروس آلسوپ، در مقدمهٔ کتاب خویش، تاریخ معماری را در قالب داستان یک باغ قدیمی تعریف می‌کند و با بیان تاریخچه و افت‌وخیز حیات این باغ، شرایط تاریخ معماری را در طول قرون به تصویر می‌کشد. زمانی مکان این باغ منطقه‌ای وحشی، بکر و دست‌نخورده بود. زحمت‌های فراوانی برای آبادانی

آن کشیده شد. بدین‌گونه باغ شکل گرفت و زمین بر روی خورشید باز شد. اگر به تاریخ گذشتهٔ آن نگاه شود، می‌توان آن را در هر دوره‌ای تصور کرد. به‌طور مشابه، می‌توان برداشت‌های متعددی از این تعریف نمود، اما یافتن شباهت میان زندگی باغ، که با طبیعت و انسان پیوستگی دارد و متأثر از شرایط محیطی گوناگون است، با پیشینهٔ تاریخ معماری و آنچه بر آن گذشته است، تأثیرپذیری تاریخ معماری را از شرایط بیرونی و حضور انسان در آن می‌نمایاند و اشاره به محورهای اصلی و ساختار اولیهٔ باغ که همچنان باقی مانده است، قدمت و پایداری نظام اولیهٔ این معرفت را نشان می‌دهد. اسپرو کوستوف، در کتاب خود، تاریخ معماری را به یک تور بزرگ تشبیه می‌کند که در طول تاریخ در حرکت است.

مهرداد ایروانیان

مهرداد ایروانیان، متولد ۱۳۳۶ در شهر شیراز، معمار، شهرساز، مجسمه‌ساز و نقاش ایرانی و فارغ‌التحصیل رشتهٔ معماری از دانشگاه یو.اس.ال آمریکا است. وی، با به‌کارگیری روش‌های مختلف و همه‌جانبهٔ طراحی، وجوه مختلف هنر و معماری را می‌کاود. او به‌نوعی جلودار طراحی منظر و معماری صنعتی در ایران است و همین، دلیل شهرت ایروانیان است. آثار او به‌واسطهٔ کانسپت‌های منحصربه‌فرد و مونتاژهای قابل‌خوانش و اندیشمندانه شناخته شده‌اند (13).

او با برگزاری نمایشگاه طرح‌های مفهومی معماری، کار خود را در دههٔ ۱۳۷۰ آغاز کرد. فعالیت‌های او متمرکز بر طراحی ساختمان‌ها و منظرنگاری بوده و از جملهٔ آن‌ها می‌توان به پارک باغ بلند، منظرهٔ شهری دروازه قرآن، ساختمان ادارهٔ گاز استان فارس، خانه‌های مسکونی ۱۸ـ۱، ساختمان اتاق بازرگانی، موزهٔ تار و پود و مجموعهٔ رستوران هفت‌خوان اشاره کرد. در سال ۱۳۸۰ موفق به کسب جایزهٔ معماری ماربل (MAA) برای طراحی منظر دروازه قرآن، ورودی شمالی شیراز، شد. او همچنین در دو دوره کاندید دریافت جایزهٔ آقاخان بوده است. از ویژگی‌های معماری استاد ایروانیان، پرداختن به تمام ابعاد پروژه است؛ به‌صورتی‌که پروژه‌های برگ، با جزئیات فوق‌العاده زیاد، جزئی از شخصیت کارهای استاد ایروانیان گشته است. کارهای او، خواه به‌صورت تعقلی و خواه به‌شکل ناخودآگاه، حالتی استعاری و ابهام‌انگیز دارند. وی معماری روایت‌گرا و گاه معماری زمینه‌گراست. زیبایی‌شناسی کارهای ایروانیان در مرز بین معماری و هنرهای تجسمی سیر می‌کند (4). روابط حجمی در کارهای ایروانیان از هر نوع ارتباط ترکیبی به‌شدت می‌گریزند. شبکهٔ هندسی نه به‌عنوان قاعدهٔ پیونددهنده، بلکه به‌صورت استثنا، در گوشه‌وکنار کار دیده می‌شود. توجه به جنس، بافت، رنگ و نور، تسلط معمار را در به‌کارگیری عناصر فضایی نشان می‌دهد. کارهای این معمار، به‌رغم پرنقش‌ونگار بودن، کمتر حالت تزیینی دارند. جزئیات در کار او نقش فیگوراتیو دارند و هر جزء به بخشی از یک هنر تجسمی می‌ماند (4). اندیشهٔ اصلی معماری در کلیهٔ پروژه‌های ایروانیان، زمینه یا متن هر پروژه است که عامل تعیین‌کنندهٔ فرم پروژه است. این زمینه یا پیش‌فرض، که معمار اهمیت ویژه‌ای برای آن قائل است، تنوعی گسترده دارد؛ از فضاهای مدرن شهری و طبیعت، به‌عنوان فیزیک، تا زمینه‌های فرهنگی و فکری، به‌عنوان متافیزیک.

معماری ایروانیان اصولاً تجربی است و در این تجربه، تلاش زیادی در جهت کشف قابلیت‌های مصالح ازقلم‌افتاده، نظیر تنهٔ درخت پرداخت‌نشده، لولهٔ بخاری، سنگ شکسته و تیرآهن عریان، می‌شود. به‌کارگیری این‌گونه مصالح عامیانه و غیرشیک، تعلق ایدئولوژیک او را به پاپ‌آرت نشان می‌دهد. معماری او از مرز بی‌تکلفی و گاه‌گاهی شلختگی عمدی تا ظرافت و وقار راسیونالیستی در نوسان است. در اکثر پروژه‌های مهرداد ایروانیان، علاوه بر مفاهیم و تکنیک‌های طراحی، آزمایشگری با مواد و مصالح جایگاه ویژه‌ای به خود اختصاص می‌دهد. از مهم‌ترین مصالح به‌کارگرفته‌شده، بتن است که به‌صورتی آزاد و به اشکال تندیس‌گرایانه

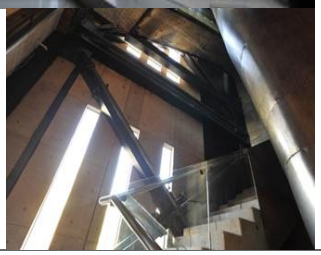
توسط خود او اجرا شده است. مهرداد ایروانیان طرح‌های خود را معماری مرحلهٔ گذار می‌داند و پروژه‌های مختلف او بیانگر تلاشی در جست‌وجوی معناست. در ادامه، به معرفی پروژه‌های منتخب معمار پرداخته و بازتاب تاریخ را در اندیشه‌های او مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهیم.

جدول ۲: نمونه‌های انتخابی مهرداد ایروانیان

مهرداد ایروانیان		
رستوران هفت خوان	خانه شماره ۱۴	خانه شماره ۱۲
خانه شماره ۳	موزه نساجی	باغ بلند شیراز

جدول ۳: رستوران هفت‌خوان

۱	تاریخ	۹۵/۹/۴	معمار: مهرداد ایروانیان ۱ ریشه یابی طراحی ۲ خلاصه ای از سرنوشت معماری ۳ چگونگی شکل گیری پروژه ها
۲	طرز فکر و انجام کار	ریشه شناسی شکل‌ها در تاریخ /باستان شناسی صنعتی	
۳	مولد اولیه	ماشین غذا	
۴	پروژه/	رستوران هفت خوان این رستوران یکی از بناهای برجسته شیراز می‌باشد که در نزدیک هتل شیراز و دروازه قرآن قرار دارد.	
۵	Concept	استفاده از اشیاء بازیافتی در فرایند ساخت اجزای بنا نقش اساسی ایفا میکند . روند طراحی و چیدمان اشیا جهت ساخت نقش برجسته‌ها و درها و سازه‌ها جملگی بدون طرح قبلی و بداهه سازی شده است	
۶	خلاقیت و نوآوری	استفاده از مصالح گوناگون و متفاوت در کنار هم همچون میل گرد دورتادور پله‌ها و قطعات پیچ و مهره ای و حتی الوارهای برش نخورده چوب، سبب تمایز این ساختمان از سایر بناهای اطراف آن می‌شود.	
۷	شرایط خاص محل و ساختمان	اصل و اساس تاسیس هفت خوان راه اندازی رستورانی در شیراز که بتواند حداقل در خاورمیانه حرفی برای گفتن داشته باشد. معماری مجموعه هفت خوان بر گرفته از طرح و ایده‌های کلیشه ای نیست و چه بسا که خود در روزهای نه چندان دور نمونه سبکی جدید در معماری ساختمان شود. خوراک‌های ارائه شده در این مجموعه هم مثل چشم انداز بیرونی و معماری داخلی اش که سنت و مدرنیته را در هم آمیخته متفاوت می‌باشند	

۸	هماهنگی با خواسته کارفرما	بنای رستوران هفت خوان یک مجسمه است. هفت خوان معماری برجسته ای دارد و در کشور ما که کمتر به معماری توجه می‌شود می‌تواند به عنوان یک مرجع باشد
۹	هماهنگی طرح با زمینه (فرهنگی/ اجتماعی/ تاریخی)	نام مجموعه رستوران هفت خوان برگرفته شده از شاهنامه، شاهکار حماسی زبان فارسی، اثر حکیم ابوالقاسم فردوسی می‌باشد. مراد از "هفت خوان " و یا دیگر وجه متداول آن "هفت خان "هفت منزل و سرایی است که رستم برای رهایی کیکاووس از بند اسارت پیمود .البته کلمه "خوان " در متون ادبی فارسی به معنای سفره و طَبَق خوردنی به کاربرده شده است 
۱۰	ساختتیک	معمار سعی کرده از قطعات فلزی در بنا یا به صورت ضایعات (قطعات ماشین آلات کشاورزی) یا از خود قطعه استفاده کند و بدین صورت بنا را از ساختمان‌های اطراف تمییز دهد که در این امر کاملا موفق بوده است
۱۱	اقلیم	هماهنگ با اقلیم منطقه می‌باشد

جدول ۴: خانهٔ شماره ۱۴

تاریخ		معمار	
۱	۹۵/۹/۴	مهرداد ایروانیان	۱ ریشه یابی طراحی ۲ خلاصه ای از سرنوشت معماری ۳ چگونگی شکل گیری پروژه ها
۲	طرز فکر و انجام کار	ریشه شناسی شکل‌ها در تاریخ /باستان شناسی صنعتی	
۳	مولد اولیه	والاتربودن« را از طریق»جدایی قطعات به نمایش گذاشته استdisaggregation	
۴	پروژه/	خانه شماره ۱۴ شیراز سال: ۱۳۸۸	
۵	Concept	سطوح با محدودیت مرزها به فردیت می‌رسند. در ابنان سطوح، مرزها تنها در تغییر جهت حاصل می‌شوند. بعد از همه تغییر مسیرها، بعد از همه همجواری سطوح، معنای همنشینی افق پیش می‌آید یعنی یک غلظت دیگر. بنظر می‌آید تمام تغییر مسیرها بدنبال دست یافتن همجواری با افق وغلظت دیگر است یعنی شکل ماحصل اقتصاد برافق است. اقتصاد سطوحی برای حیات یافتن در یک بی سلسله مراتبی و عدم توفق، مگر که شرایط فضا تقدم و تاخر را تعریف کند. در واقع تقدم و تاخر نتیجه یک عمل و عکس العمل بین دو سیستم اقتصادی یعنی سطح و فضاست.. در طراحی پروژه‌های مسکونی به سطوح سفید و «مونوکروم» گرایش دارد، در توصیف نما و حجم «خانهٔ شماره ۱۴» اصطلاحات غربیی را چون »سطوح پارانوئید»، «مونوتهایسم سفید»، «اقتصاد بر افق»، و «اقتصاد سطوح «به کار برده است.	
۶	خلاقیت و نوآوری	در طراحی پروژه خانه شماره ۱۴ به جستجوی و بازیابی پایداری به شیوه ای نو و غالبی متفاوت پرداخته است. همجواری سطوح متعدد و یکپارچگی نهایی آنها شکلی نو در بنا می‌آفرینند، شاخص‌ترین ویژگی خانه استفاده از مصالح و عناصری است که با یکدیگر نه ترکیب، بلکه مونتاژ شده‌اند. یعنی هر کدام دارای ویژگی مستقلی‌اند و بدون آنکه الزاماً تناسبی با هم داشته باشند، کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. افزون بر این، کاربرد برخی عناصر در اینجا غریب می‌نماید مانند حضور تنه‌ی درخت و لوله‌ی فلزی و در	

		زنگ‌زده‌ی خودرو در جداره‌ی بیرونی بنا. مصالح نما نیز متنوع‌اند و طیف متنوعی از مصالح طبیعی مانند سنگ و چوب تا مواد مصنوعی چون فلز، شیشه و بتن نمایان را در بر می‌گیرد.
۷	شرایط خاص محل و ساختمان	در طراحی خانه شماره ۱۴شکل در قالب سبک‌ها هم ناشی از این نوع نگرش یعنی پایداری اقتصاد و تبادل میان شکل و عملکرد آن تعریف خاص اقتصادی است که صورت می‌پذیرد.
۸	هماهنگی با خواسته کارفرما	طراحی یک ویلا متناسب با خواسته کارفرما میباشد
۹	هماهنگی طرح با زمینه (فرهنگی/ اجتماعی/ تاریخی)	سیستم سطوح پارانوئید به مجموعه پیچیده اقتصادی با چندگانگی شیزوفرنیک خود متکی است. معنای شیزوفرنیک به حد اقتصاد آن توسعه می‌یابد. در میان معادله شکل و عملکرد تابع اقتصاد، پارامتر شیزوفرنیک به همه اعضاء اضافه می‌گردد یا از هر دو سوی معادله کسر می‌گردد. یعنی اقتصاد شیزوفرنیک شکل و عملکرد پارانوئید را بوجود می‌آورد..
۱۰	ساختتیک	سامان کلاسیک شکل به تبلیغ یک نوع اقتصاد ساده می‌پردازد که تغییرات شگرف را در دستورکار خود ندارد و تا ابد روانه است. شکل در قالب سبک‌ها هم ناشی از این نوع نگرش یعنی پایداری اقتصاد و تبادل میان شکل و عملکرد آن تعریف خاص اقتصادی است که صورت می‌پذیرد.
۱۱	اقلیم	هماهنگ با اقلیم منطقه می‌باشد

جدول ۵: خانهٔ شماره ۱۲

تاریخ		معمار
۱	۹۵/۹/۴	مهرداد ایروانیان ۱ ریشه یابی طراحی ۲ خلاصه ای از سرنوشت معماری ۳ چگونگی شکل گیری پروژه ها
۲	طرز فکر و انجام کار	ریشه شناسی شکل‌ها در تاریخ /باستان شناسی صنعتی
۳	مولد اولیه	بی سبکی.
۴	پروژه/	خانه شماره ۱۲ شیراز
۵	Concept	موضوع«بی سبکی» خانه شماره ۱۲ بود که این توافق حاصل شد که این پروژه فارغ از هرگونه معیاری در کانسپت رایج و غالب معماری معاصر طراحی شود. در نهایت پرداختن به جنبه‌های پنهان فضا و مسائل مربوط به آن رویکرد اصلی طراحی خانه شماره ۱۲ شیراز را رقم زد

۶	خلاقیت و نوآوری	مهرداد ایروانیان در این پروژه به جستجوی, بازیابی و یا ترجمان این زبان با ابزار صراحت می‌پردازد. صراحتی که از نگاه وی با عبور از مسیر مجاورت استوار بر منطق آرگونومیک و اقتصاد محیطی, ساختار فرم و معنای کمپزوسیون را خلق میکند; دستاویز وی در این گستره به تعبیر معمار، تمام ویژگی‌های مواد و مصالح در بازه زمانی متغیراند. در این مسیر وی هربار سازمان پیشین را می‌شکند و وزنی نو می‌آفریند و این نو به نو شدن خود ساختار بی ساختاری و زبان بی زبانی معماری او را شکل داده است.
۷	شرایط خاص محل و ساختمان	پروژه نهایی یک خانه ۳۰۰ متری است که در یک زمین ۲۵۰۰ متری اجرا شد..
۸	هماهنگی با خواسته کارفرما	طراحی متناسب با خواسته کارفرما میباشد
۹	هماهنگی طرح با زمینه (فرهنگی/ اجتماعی/ تاریخی)	در خانه شماره ۱۲ توجه به جنس، بافت، رنگ و نور تسلط معمار را در به کارگیری عناصر فضایی نشان می‌دهد. در این خانه هم نشینی مصالح طبیعی و غیرطبیعی در کنار هم شاید در نگاه اول ناهمگون باشد اما مجاورت مصالح طبیعی مانند سنگ در کنار فلز در ترکیبی زیبا به تحقق پیوسته است.
۱۰	ساختتیک	تمام ویژگی‌های زمانی مختلف مصالح با هم همزمان شوند. خانه شماره ۱۲ سرنوشت مشترکی با مصالح ناهمزمان در یک مجموعه بسته دارد. کل مصالح مجاور هم به فساد و نابودی می‌انجامد. "فساد" فرایند شمارش تقریب به دقت است که در خانه شماره ۱۲ اتفاق می‌افتد. خلاصه اینکه، این فرایند، پیوند اجزای طبیعت به این خانه است که مصالح در آن از یک نوع کاملا متفاوت به جای نوعی دیگر و در شرایط ثابت و بدون تغییر (به مانند شرایط قبلی و اصلی خود در طبیعت) قرار می‌گیرد و یک جرم تسخیر شده و نه گشایشی سطحی یا گنجانده شده را تشکیل می‌دهد (اشاره به منطق سطوح نامرئی.(
۱۱	اقلیم	هماهنگ با اقلیم منطقه می‌باشد

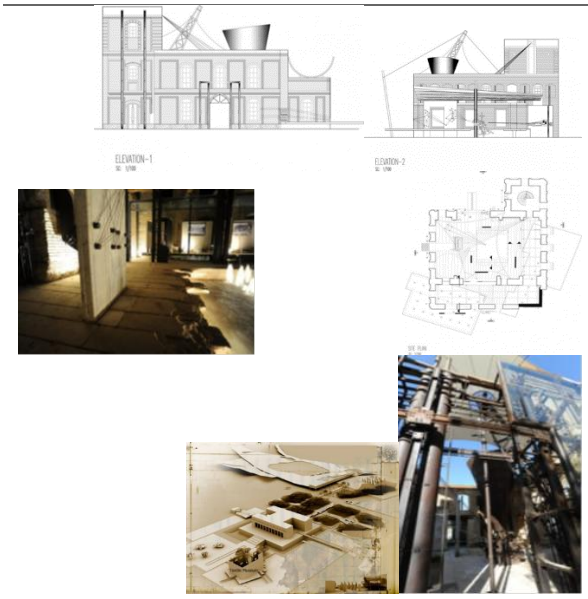
جدول ۶: خانهٔ شماره ۳

تاریخ		معمار	
۱	۹۵/۹/۴	مهرداد ایروانیان	۱ ریشه یابی طراحی ۲ خلاصه ای از سرنوشت معماری ۳ چگونگی شکل گیری پروژه ها
۲	طرز فکر و انجام کار	ریشه شناسی شکل‌ها در تاریخ /باستان شناسی صنعتی	
۳	مولد اولیه	نه ترکیب و نه کمپوزیسیون بلکه مونتاژ	
۴	پروژه/	خانه شماره ۳ موقعیت: شیراز مساحت کار : ۴۵۰ متر مربع هزینه : ۱۱۹۰۶۰ یورو سال :۲۰۰۲ کارفرما : جعفر زرتشتیان	

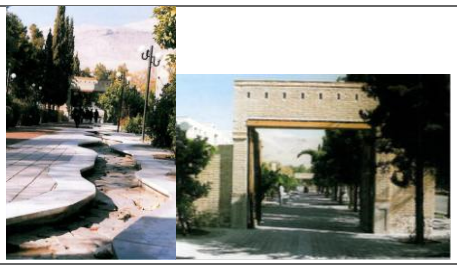
۵	Concept	ارتباط میان معماری و هنرهای تجسمی ــ الالخصوص را به نمایش میگذارد Les arts plastiques_
۶	خلاقیت و نوآوری	من به جای ترکیب و کمپوزوسیون به مونتاژ روی آوردم. مانند خود ماشین که در آن اجزای مختلف } جنس‌ها و متریال مختلف{ ترکیب نشده اند بلکهکنار هم قرار داده شده اند / در این پروژه منظره ی غرب بسیار زیبا بود اما کارفرما به علت مسائل اقلیمی مایل به تعبیه بازشو }در آن جبهه{ نبود
۷	شرایط خاص محل و ساختمان	خانهٔ شمارهٔ ۳ متعلق است به جریانی از معماری امروز ایران که هنوز در نیمهٔ راه خود می باشد.جریانی که در تلاش است تا قرابتی میان معماری این سرزمین باستانی و جایگاه آن در معماری امروز جهان ایجاد کند
۸	هماهنگی با خواسته کارفرما	طراحی متناسب با خواسته کارفرما می‌باشد
۹	هماهنگی طرح با زمینه (فرهنگی/ اجتماعی/ تاریخی)	معمار به عمد مصالحی به ظاهرعادی به کار می‌برد: تنهٔ درخت- به صورت کار نشده- در سازه، تکه سنگ‌های نامنظم در دل رج‌های دیوارچینی سنتی و مصالحی چون فولاد و آلومینیوم. تأسیسات مکانیکی ساختمان در بیرون حجم بنا به آرامی می‌شکفد. سطوح خارجی پوشیده اند از نرده‌ها، سایبان‌ها، صفحه‌های مشبک فلزی و کنسول هایی جهت نگهداری چوب بخاری. هر سطحی، داخلی یا خارجی، بستری است برای فوران نو آوری.
۱۰	ساختتیک	خانه متشکل از المانهای معمول که در دوسطح تقسیم شده انداین در حالی ست که ورای فضای مبنای روز وشب معمار ازاین خانه پرده نقاشی ساخته است که نشان وی را تجلی می‌بخشد
۱۱	اقلیم	هماهنگ با اقلیم منطقه می‌باشد

جدول ۷: کارخانهٔ نساجی (موزهٔ تار و پود)

	تاریخ	معمار	
۱	۹۵/۹/۴	مهرداد ایروانیان	۱ ریشه یابی طراحی ۲ خلاصه ای از سرنوشت معماری ۳ چگونگی شکل گیری پروژه ها
۲	طرز فکر و انجام کار	ریشه شناسی شکل‌ها در تاریخ /باستان شناسی صنعتی	
۳	مولد اولیه	ماشین ریسندگی	
۴	پروژه/	کارخانه نساجی (موزه تارو پود)	

	محوطه کتابخانه اسناد ملی ایران (شیراز)	
۵	Concept	استراتژی احیاء، رونمایی و بازسازی پیکره‌های اصلی به علت ویرانی
۶	خلاقیت و نوآوری	نمایش ساختار بنا پس از عکسبرداری با اشعه ایکس .به دنبال تعریف پروژه یا اثر و شرح عملکردهایش و تغییرات کاربریش به عنوان قرائتخانه کتابخانه اسناد ملی یا نمایشگاه دائمی آثار هنری مرحله تامین قطعات بصورت ضایعات، اوراقی‌ها یا از پیش آماده‌ها بسیار مهم است که نیازمند وجود زمینه و تجربه کافی در مورد انتخاب و محل تهیه آنهاست.در خصوص این نوع پروژه‌ها تفکیک نوع و طبقه بندی این قطعات نقش مهمی در جایگذاریشان دارد. در این پروژه نیاز به سه نوع بارز از پیش آماده هاتعریف شده ؛ از پیش آماده‌های سازه ای و بنّایی مانند کابل‌ها، مهارکش‌ها و جک‌های ساختمانی و... – دوم از پیش آماده‌های تاسیساتی مانند شیر آلات و اتصالات قدیمی و گیج‌ها – سوم از پیش آماده‌های ماشین آلات و دستگاه‌های صنعتی مانند چرخ دنده‌ها، پولی‌ها و هندل هاوغیره
۷	شرایط خاص محل و ساختمان	کارخانه نساجی شیراز که بصورت مخروبه در آمده بود در محوطه فعلی کتابخانه اسناد ملی ایران درجوارخیابان قرآن شیراز در محدوده تاریخی سایت عرفان که دربرگیرنده مجموعه حافظیه و دانشگاه ادبیات، مقبره مشاهیر، باغ جهان نما و کتابخانه اسناد ملی واقع گردیده.
۸	هماهنگی با خواسته کارفرما	طراحی متناسب با خواسته کارفرما میباشد
۹	هماهنگی طرح با زمینه (فرهنگی/ اجتماعی/ تاریخی)	ایشان به بستر پروژه اشاره کردند که ساختمانی مخروبه،از اولین کارخانه‌های نساجی در شیراز به عنوان یک حرکت صنعتی در پیوستن به جهان صنعت بوده است.سپس به تشریح رویکرد خود در احیای این بنا پرداختند.از دیدگاه وی لایه‌های زمانی یک اثر ،اهمیت خاصی دارند و کار باید همواره با زمان خود پیش رود به گونه ای که برعکس پروژه‌های میراث فرهنگی، بهتر است کار به زمان ساخته شده ی خود رها گردد و یا با زمان فعلی تطبیق داده شود. هدف دیگر ایشان ارائه ی "موضوع صنعت" به نحوی با این رویکرد در پروژه بیان گردید که موجب شد سطوح بنا با اسکلتی متعلق به زمان حاضر و با سرعتی متفاوت به یکدیگر دوخته شوند و هر قطعه ی الحاقی بازگو کننده ی زمانی دیگر باشد.این سناریو که از ورودی بنا تا تمامی فضاها را در بر گرفته به کاربری ساختمان نیز توجه ویژه داشته است چنانچه کابل‌های کششی و در نهایت پارچه ی کشیده شده بر فراز فضا همگی تداعی کننده صنعت نساجی برای بیننده می‌گردند..	
۱۰	ساختتیک	مهندس ایروانیان با اشاره به دیتیل‌های اجرایی و نحوه ی اتصالات، استفاده از قطعات فلزی الحاقی را تاکیدی بر قرن نوزدهمی بودن ساختمان دانستند ودر نهایت با پویایی و پیچیدگی فضاهای طراحی شده توانستند در بعد زمانی جدید، معماری آن مکان را تعریف کنند.
۱۱	اقلیم	هماهنگ با اقلیم منطقه می‌باشد

جدول ۸: باغ بلند شیراز

تاریخ		معمار
۱	۹۵/۹/۴	مهرداد ایروانیان ۱ ریشه یابی طراحی ۲ خلاصه ای از سرنوشت معماری ۳ چگونگی شکل گیری پروژه ها
۲	طرز فکر و انجام کار	ریشه شناسی شکل‌ها در تاریخ /باستان شناسی صنعتی
۳	مولد اولیه	پرداختن به فصلها (دروازه تدریج)
۴	پروژه/	باغ بلند شیراز پروژهٔ باغ بلند که طولی برابر ۳ کیلومتر و پهنایی معادل ۳۰ متر دارد و در حاشیهٔ اتوبان چمران واقع شده، از مفهوم فصول سال برای طراحی سود جسته و بدین ترتیب این مسیر طولانی را به ۵ قسمت مختلف که هر یک نمایانگر یک فصل خاص و پیش فصل است تقسیم کرده. 
۵	Concept	مفهوم پوسیدگی به نمایش گذاشته شد decay
۶	خلاقیت و نوآوری	فصول یعنی بهار، تابستان، پاییز و زمستان به ترتیب در پی هم قرار گرفته اند . در هر یک از این فصول نشانه ای خاص مد نظر قرار گرفته و عناصری که توانایی بیان آن نشانهٔ بخصوص را داشته باشند طراحی شده است . مثلا در بهار نشانهٔ اصلی، رگبار باران است که نماد آن دروازهٔ بتنی با میلگردهایی در درون آن است . تابستان با احجام سنگین و توپر که فضای دروازه ای دیگر را تداعی میکند و بر بدنه‌های آن آب جاری است، بیان شده
۷	شرایط خاص محل و ساختمان	باغ بلند، متفاوت از باغ‌های تاریخی شیراز، طویل و حاشیه ای است ؛ به علاوه مجاورت این عنصر شهری مصنوع در امتداد بستر رودخانه ای که خود منظر طبیعی ارزشمندی است، بر اهمیت آن افزوده ؛ گویی باغ پا به پای رود پیش رفته و در پناه آن آرمیده است ..
۸	هماهنگی با خواسته کارفرما	باغ بلند، متعلق به شیراز، شیرازی و حتی غیر او ست . مردم از اینکه محدودیت زمانی در استفاده از آن ندارند خوشحال هستند ؛ بعلاوه خوشحالتر وقتی که این بار حصاری گرد باغ نمی بینند
۹	هماهنگی طرح با زمینه (فرهنگی/ اجتماعی/ تاریخی)	اندیشهٔ اصلی معماری، زمینه یا متن – context – است که عامل تعیین کنندهٔ فرم پروژه شده . این زمینه یا پیش فرض که معمار اهمیت ویژه ای برای آن قایل است تنوع گسترده دارد . از فضاهای مدرن شهری و طبیعت به عنوان فیزیک تا زمینه‌های فرهنگی و فکری به عنوان متافیزیک . در این مورد معمار – مهرداد ایروانیان – به مخدوش نکردن معنای محیط و یا سوژه اشاره میکند . بنابراین تکنیک اصلی مورد استفاده کلاژ است که به قول او نمایانگر فرهنگ متکثر انسان معاصر است . انسان به عنوان محصول فرهنگی ترکیبی که نقشی از نژاد، ظاهر، دانش، محیط، زندگی و ..... دارد .

۱۰	ساختتیک	در عین حال هر یک از این فصول نمایانگر دوران رشد انسان از کودکی تا کهنسالی هستند . بطور مثال در فصل مربوط به کودکی از عناصری بزرگنمایی شده از قبیل کتاب و قلم و عینک استفاده شده است که احساسی آشنا از کودکی همهٔ ما را به واسطهٔ این تغییر اشل‌ها القا میکند.
۱۱	اقلیم	هماهنگ با اقلیم منطقه می‌باشد

یافته‌ها

بر مبنای چارچوب نظری تحقیق، متن معماری از لایه‌های متعدد سیستمی و لایه‌های فرایندی تشکیل شده و ذهنیت طراح و دیدگاه شخصی وی نقش مهمی در انتخاب از میان لایه‌ها و چگونگی نمایش آن‌ها دارد. ذهنیت طراح در شکل‌گیری ایدهٔ اولیه، بازتاب تاریخ در اندیشهٔ طراح، و سپس چگونگی انتخاب لایه‌ها و به‌کارگیری آن در طرح، در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفت. بررسی اندیشهٔ طراحانه و فرایندهای ذهنی مهرداد ایروانیان از تاریخ نشان می‌دهد که برای ایروانیان، اندیشهٔ اصلی در کلیهٔ پروژه‌ها، زمینه یا متن هر پروژه است؛ از طبیعت گرفته تا فضاهای مدرن شهری و زمینهٔ فرهنگی و فکری. بازی آزاد دال، معنای متکثر و تعویق بی‌پایان معنا در آثار ایروانیان کاملاً مشهود است. مهرداد ایروانیان، در گفته‌های خود، جهت طراحی در عصر حاضر بر توجه به معماری سنتی با بیانی نو تأکید نموده و، به همین دلیل، در ایده‌پردازی و ایده‌یابی بر مفاهیم و ویژگی‌های عمیق هنری و معماری بستر، پس‌زمینه، توجه داشته است. در شکل‌گیری اثر، مصداق، طراح با به‌کارگیری لایه‌های متن معماری، لایهٔ محیطی، کارکردی، فرهنگی، زیباشناختی و تأویلی، آن‌ها را مدنظر قرار داده و در طرح‌های معماری بیان کرده است. شکل‌گیری هریک از طرح‌ها و آثار ایروانیان، با درنظرگرفتن مفاهیم و ویژگی‌های معماری پیشین، بازتاب تاریخ، ولی با تغییر فرم و ساختیک محقق شده است. ایروانیان پروژهٔ معماری را همانند زبان، دارای یک روایت و یک سناریوی متشکل از نمادها می‌داند. این نمادها، به‌مثابهٔ دال، حاوی پیام به مخاطب هستند. تکنیک اصلی مورد استفادهٔ وی «کلاژ» است که نمایانگر فرهنگ متکثر انسان معاصر است (13). کارخانهٔ نساجی بخشی از طرح ساماندهی شهری، حافظیه، باغ جهان‌نما و کتابخانهٔ اسناد ملی، است. در طرح سعی شده برنامهٔ صنعتی‌شدن شهر و بحث منظرنگاری تاریخی به نمایش گذاشته شود (13). لایهٔ محیطی در اندیشهٔ ایروانیان حاوی نکات باارزشی همچون بافت تاریخی، اقلیمی، فرهنگی و اجتماعی است که توجه به آن موجب هماهنگی میان اثر با محیط شده است. لایهٔ اصلی در آثار ایروانیان، به‌عنوان یک لایهٔ زیرمتنی، لایهٔ زمان است که با نگاه درزمانی به پروژه‌ها، ارتباط با الگوهای سنتی معماری ایران و ایجاد پیوست با تاریخ معماری ایران و همچنین توجه به شرایط روز جامعه و نوع نگاه جهانی به دیدگاه‌های نظری در خوانش متن آثار وی قابل‌پیگیری است. به‌کارگیری لایه‌های متن، نظام فضایی معماری سنتی، استفاده از ویژگی‌های زیباشناختی هنر و معماری سنتی و نگاه زمانی به معماری، به‌صورت صریح و آشکار، موقعیت جدیدی خلق می‌کند که برای مخاطبان آثار آشنا و قابل‌درک است. در ادامه، دیاگرام یافته‌ها ارائه گردیده است.

شکل ۱. یافته‌های پژوهش، باستان‌شناسی ساخت و صنعت

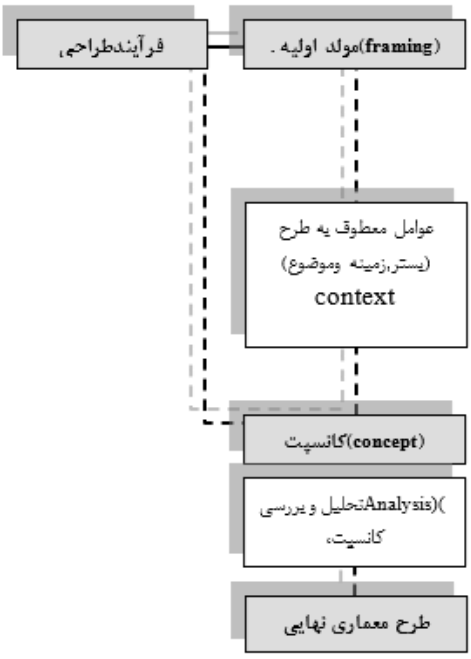
نتیجه‌گیری

نتایج حاصله در خصوص تحلیل نمونه‌های هدفمند، در مورد بازتاب تاریخ در اندیشهٔ ایروانیان، مورد بحث قرار گرفت و به‌ترتیب زیر ارائه می‌گردد:

از ویژگی‌های معماری ایروانیان، پرداختن به تمام ابعاد پروژه است؛ به‌صورتی‌که پروژه‌های برگ، با جزئیات فوق‌العاده زیاد، جزئی از شخصیت آثار اوست. شیوهٔ بیشتر کارهای ایروانیان به‌سوی ساختارشکنی گرایش دارد، اما با بررسی دقیق‌تر مشخص می‌شود که هرچند معمار دوست دارد از قالب‌های معمول ساخت‌وساز پیروی نکند، این ساختارشکنی به روش‌های استفاده از مصالح و عناصری در نما محدود می‌شود. اعتقاد چندانی به ارتباط یا همبستگی میان پلان و حجم ندارد و طراحی عمودی را منطقی‌تر از طراحی افقی می‌داند. در واقع، تلاشی که در ساخت نما و گاهی حجم دیده می‌شود، در طراحی پلان‌هایش به چشم نمی‌خورد.

در شیوهٔ کار ایروانیان در این دو دهه، تغییراتی ایجاد گردیده و گرایش به فناوری پیشرفته در کارهای متأخر جایگزین طبیعت در کارهای نخست او شده است. در برخی آثار وی، علاقه به مصالح و صورت‌های بومی نیز دیده می‌شود؛ مانند کاربرد آجر، سنگ لاشه، طاق و قوس که معمولاً در کارهایی به چشم می‌خورد که منظر شهری مهمی داشته‌اند. از دیگر ویژگی‌ها می‌توان به استفاده از مصالح به‌شکل خام و پرداخت‌نشده اشاره کرد؛ مانند بتن نمایان، ورق‌ها و میلگردهای فولادی رنگ‌نخورده و حتی زنگ‌زده، و چوب‌های خام. ایروانیان معماری است متکی به تجربه؛ یعنی به نظر می‌رسد که در هر کاری به‌دنبال آزمایش مسائلی در طراحی

و ساخت است و در پروسهٔ اجرا، مصالح و روش‌هایی را می‌آزماید که ممکن است از آغاز پیش‌بینی نکرده باشد. دیدگاه ایروانیان به معماری، از زبان خودشان: دیدگاهی در مورد معماری دارم که از ابتدا هر کاری را به من واگذار کردند، آن را به‌عنوان یک اثر دیدم، حتی برای طراحی یک جایگاه دوچرخه. معمولاً همهٔ کارهای ارجاعی به‌عنوان یک اثر دیده نمی‌شود. ما هرچقدر هم تحت فشار قرار بگیریم، من از هیچ کاری نمی‌گذرم و سعی می‌کنم آن را به یک اثر تبدیل کنم. هر قدمی که برمی‌داریم، می‌دانیم که یک قدم دیگر دنبالش هست. خیلی‌ها از این روش الهام می‌گیرند. این‌که کار در کدام محلهٔ شهر است یا چه کسی مخاطبش است، از اهمیت آن کم نمی‌کند. ما هرگز فکر نمی‌کردیم که کارمان را درک نخواهند کرد. ماشینی‌شدن عصر حاضر و دورشدن از سادگی و ساده‌زیستی، معماری را مجبور به تغییر کرده است. آرزوی من این است که به معماری دوران قدیم برگردیم، ولی در حال حاضر ماشین تمام زندگی بشر است؛ با آن جابه‌جا می‌شوند و حتی با آن زندگی می‌کنند، به‌طوری‌که حتی قلب یک فرد مصنوعی است.



شکل ۲. فلوچارت نهایی

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تشکر و قدردانی

از تمامی کسانی که در طی مراحل این پژوهش به ما یاری رساندند تشکر و قدردانی می‌گردد.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

حمایت مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

خلاصه مبسوط

Extended Abstract

Architectural history is a relatively young field whose disciplinary boundaries remain intertwined with the histories of art, archaeology, anthropology, society, and architecture itself. The conceptual difficulty of architectural history arises from the ambiguity embedded in both of its constituent terms: “history” and “architecture.” History may refer either to the actual course of events in the world or to the systematic study and interpretation of those events, while architecture may refer to the act of designing and building, the architectural work, or the architect as an agent of production (1-3). Accordingly, architectural history is not limited to cataloguing stylistic periods or documenting buildings; rather, it includes the critical interpretation of architectural actions, works, meanings, materials, contexts, and intellectual positions. Such an understanding is particularly important in relation to contemporary Iranian architecture, which has developed through a complex interaction among historical memory, local traditions, modernist and postmodernist influences, technological change, economic conditions, and transformations in professional practice. Although contemporary Iranian architecture has been affected by European and American architectural developments, it cannot be reduced to an imitation of foreign models, because its historical circumstances, cultural references, and modes of confrontation with modernity are distinct. The absence of a coherent and comprehensive historiography of contemporary Iranian architecture has also made it difficult to identify continuity among its theories, tendencies, and representative works (4, 8). Within this context, the architecture of Mehrdad Iravanian provides a significant case for examining how history can function not as a fixed archive of forms but as an active intellectual and design resource. His works employ references to pre-Islamic and Islamic Iranian architecture, industrial remains, cultural narratives, local landscapes, ordinary materials, and contemporary artistic strategies. The present study therefore investigates how history is reflected in Iravanian’s architectural thought and works, how historical concepts participate in the formation of initial design ideas, and how historical, cultural, environmental, and technological layers are transformed into contemporary architectural expressions.

The principal objective of the study was to explain the mechanisms through which historical consciousness is reflected in Iravanian’s design thinking, design process, and selected architectural works. More specifically, the research sought to determine how the architect begins the design process, how the context and subject of a project contribute to the formation of its initial generator, and how history is interpreted through concepts, materials, construction techniques, spatial relations, narratives, and symbols. The theoretical framework considers architectural history as a critical attempt to understand and

interpret the past through the specific nature of architectural evidence. Unlike a purely documentary approach, an analytical approach to architectural history addresses not only chronology and form but also spatial, functional, technical, aesthetic, social, economic, and cultural values. Space is central to the interpretation of architecture, yet the meaning of an architectural work cannot be reduced to its spatial organization alone because each building is produced through the interaction of several systems and layers (5, 11, 14). The study also assumes that architectural meaning is neither entirely stable nor independent of historical change. An architectural work may possess an intended meaning associated with its design and function, while also acquiring historical meanings as it enters new temporal, cultural, and interpretive contexts. Architecture may thus be approached as a meaningful language in which spatial arrangements, materials, signs, and formal decisions operate as narrative and semiotic elements (7, 15). This perspective is particularly relevant to Iravanian's work, in which the architectural project is treated as a scenario composed of symbols and signs. His architecture frequently resists unified composition and instead relies on montage, collage, juxtaposition, fragmentation, material contrast, and the coexistence of heterogeneous temporal references. Such procedures allow the architectural work to present multiple meanings rather than a single stylistic statement, and they place the interpretation of history within an open process of reading, association, and reconstruction (16, 17).

The research adopted a qualitative approach, a case-study strategy, and a descriptive-analytical method. Data were gathered through the study of books, scholarly articles, theoretical texts on architectural history and contemporary Iranian architecture, Iravanian's lectures and interviews, and the documentation of selected architectural projects. The methodological orientation was based on the view that architectural research may combine textual interpretation, case analysis, visual and spatial examination, historical inquiry, and the study of design processes (18). Six projects were purposively selected because they clearly represented the diversity of Iravanian's architectural thought and his engagement with historical, cultural, environmental, and industrial contexts: Haft Khan Restaurant, House No. 14, House No. 12, House No. 3, the Textile Factory–Tar-o-Pud Museum, and Bagh-e Boland in Shiraz. Each work was examined according to a common analytical framework consisting of the project's initial generator, design concept, method of thinking and working, relation to cultural, social, environmental, and historical context, material selection, construction technique, innovation, client requirements, climatic adaptation, and final architectural expression. Content analysis was used to identify recurrent concepts and relationships within the works. The analysis focused especially on the formation of the initial idea, the architect's personal interpretation of history, the selection of architectural layers, and the transformation of these layers into form and construction. The projects were not treated merely as isolated objects; rather, each was interpreted as a text composed of environmental, functional, cultural, aesthetic, technological, and interpretive layers. The method also considered the role of design concepts in mediating between context and final form, because architectural ideas and concepts can organize the relation among problem, site, program, material, and meaning (19). Iravanian's own statements were particularly important for clarifying his understanding of architecture as an experimental, narrative, and transitional practice. His reflections indicate that every commission, regardless of scale or location, is approached as a potential work of architecture and that design develops through a continuous sequence of discoveries rather than through the mechanical application of a predetermined style (13).

The findings showed that context constitutes the most important generator of Iravanian's architectural ideas. Context in his work is not restricted to the physical characteristics of a site but includes natural conditions, urban structures, historical memory, cultural narratives, social meanings, technological circumstances, and intellectual concerns. In Haft Khan Restaurant, the name and narrative framework derive from the Shahnameh and the seven trials of Rostam, while the architectural identity of the project emerges through the simultaneous use of cultural symbolism, industrial components, recycled objects, rough timber, metal pieces, and improvised construction. In House No. 14, the design concept is formed through the separation and

juxtaposition of surfaces and components rather than through conventional compositional unity. Materials such as stone, wood, exposed concrete, glass, metal, tree trunks, and reused industrial objects retain a degree of independence and are assembled without being absorbed into a uniform stylistic system. House No. 12 is based on the notion of "stylelessness," through which the architect seeks to move beyond the dominant conventions of contemporary architecture and to reveal hidden dimensions of space, material, temporality, and adjacency. House No. 3 similarly privileges montage over composition and presents architecture as a field of interaction between building and the visual arts. Its ordinary and apparently incompatible materials—unfinished tree trunks, irregular stones, steel, aluminum, mechanical installations, grilles, canopies, and metal screens—produce a layered visual and spatial text. These strategies position Iravanian's architecture near the boundary between architecture and the plastic arts, where texture, color, light, material, assemblage, and figurative detail become central components of meaning (4, 20, 21). The findings further revealed that Iravanian does not treat historical reference as the repetition of recognizable traditional motifs. Instead, he interprets history through the reorganization of fragments, materials, memories, and signs. Collage becomes a principal technique because it can represent the plurality of contemporary culture and the coexistence of heterogeneous identities, times, and experiences. This approach challenges stylistic purity and establishes the work as an open field of multiple readings, delayed meanings, and changing relations among signs (22-24).

The analysis of the Textile Factory–Tar-o-Pud Museum and Bagh-e Boland demonstrated more explicitly how time functions as an underlying layer in Iravanian's architecture. The textile factory, originally associated with the early process of industrialization in Shiraz, was not restored through the elimination of later traces or the reconstruction of an idealized original condition. Instead, its temporal layers were retained and supplemented with contemporary structural and industrial components. Cables, tensioning devices, construction jacks, old valves, gauges, gears, pulleys, handles, and other prefabricated or discarded elements were classified and assembled in ways that referred simultaneously to the building's industrial past and its present cultural use. The intervention thus transformed the remains of the factory into a new architectural narrative in which every added component represented another temporal layer. This strategy may be described as industrial archaeology because it reads the history of construction and production through material evidence while allowing the building to continue its historical development rather than freezing it at a single moment. Bagh-e Boland similarly emerged from the interpretation of context, although its context combined urban infrastructure, landscape, seasonal change, human growth, and the memory of the Persian garden. Unlike enclosed historical gardens, the project was conceived as a long, publicly accessible landscape adjacent to the Chamran highway and a riverbed. Its spatial sequence was divided according to seasons and pre-seasons, with enlarged objects, concrete gateways, water, steel bars, heavy masses, and signs of decay representing natural cycles and stages of human life. The project therefore did not reproduce the geometry of the traditional Persian garden but translated its cultural and temporal associations into a new urban landscape. These cases confirm that the central layer of Iravanian's architecture is time. His works create relationships among traditional patterns, historical memory, industrial remains, present technologies, contemporary social conditions, and future transformation. Material weathering, incompleteness, reuse, exposure, and decay are not treated merely as technical deficiencies but as signs of temporal continuity. In this respect, architectural cognition is formed through the interaction of built form, memory, perception, and environmental experience (25). Iravanian's works can therefore be understood as dynamic texts in which history remains present through reinterpretation, transformation, and material coexistence rather than through nostalgic representation.

In conclusion, the study demonstrates that history in Mehrdad Iravanian's architecture is neither a collection of forms to be copied nor a stylistic category imposed on contemporary design. It operates as an interpretive and generative framework through which the architect reads the site, subject, cultural memory, industrial heritage, materials, technologies, and conditions

of contemporary life. The initial design idea emerges from the interaction between factors related to the problem, including context, setting, and subject, and factors related to the architectural proposal, including concept, material, construction, narrative, and formal transformation. Iravanian's architecture is experimental because its final form often develops through the process of making, testing, assembling, and discovering the capacities of materials. It is narrative because each project is organized as a scenario in which objects, surfaces, spaces, and structural elements act as signs. It is contextual because the physical and metaphysical dimensions of the site become determining factors in the formation of the work. It is also historically conscious because temporal layers remain visible and are incorporated into new architectural meanings. The use of raw, recycled, industrial, local, unfinished, and weathered materials enables the coexistence of different periods within a single work, while collage and montage prevent these differences from being dissolved into a homogeneous composition. The selected projects show that Iravanian's architectural language has changed over time, with advanced technology becoming more prominent in later works, but his continuing concern with experimentation, materiality, narrative, context, and historical memory remains evident. His architecture therefore represents a critical and creative relationship with the past: it neither rejects historical inheritance nor submits to literal revivalism. Instead, it transforms history into an active design process capable of producing new meanings under contemporary conditions. This approach offers a valuable model for contemporary Iranian architecture, particularly for practices seeking to maintain cultural continuity while responding to technological change, urban complexity, environmental conditions, and the plural character of present-day society.

References

1. Stanford M. An Introduction to the Philosophy of History. Golmohammadi A, editor. Tehran: Ney Publishing; 2003.
2. Qayyumi Bidhandi M. A Note on Written Sources for the History of Iranian Architecture. Golestan-e Honar. 2009(15):5-20.
3. Qayyumi Bidhandi M, Danaeifar M. The Concept of Architecture in the Transitional Period from the Sasanian Era to the Islamic Period: An Introduction to the Conceptual History of Iranian Architecture. Iranian Architectural Studies. 2016(10):49-72.
4. Bani Masoud A. Contemporary Architecture of Iran. Tehran: Honar-e Memari-ye Qarn; 2015.
5. Memarian G. An Inquiry into the Theoretical Foundations of Architecture. Tehran: Soroush Danesh; 2014.
6. Mirmiran SH. A New Movement in Contemporary Iranian Architecture. 2004.
7. Terzoglou NI. Architecture as Meaningful Language: Space, Place and Narrativity. Linguistics and Literature Studies. 2019;6(3):120-32.
8. Mirmiran SH. Iranian Architecture in the Words of Four Generations of Architects. Abadi. 1995;5(19):19-30.
9. Jenkins K. Rethinking History. Nowzari HA, editor. Tehran: Agah Publishing; 2007.
10. Collingwood RG. The Idea of History. Mahdavian AA, editor. Tehran: Akhtaran; 2006.
11. Giedion S. Space, Time and Architecture. Mozayeni M, editor. Tehran: Scientific and Cultural Publishing; 2007.
12. Falamaki MM. Theoretical Roots and Tendencies of Architecture. Tehran: Faza; 2002.
13. Yalda T. Interview with Mehrdad Iravaniyan. Architecture and Urbanism. 2011(104):80-3.
14. Lang J. Creating Architectural Theory: The Role of the Behavioral Sciences in Environmental Design. Einifar A, editor. Tehran: University of Tehran; 2011.
15. Parsaee M, Parva M, Karimi B. Space and Place Concepts Analysis Based on Semiology Approach in Residential Architecture: The Case Study of Traditional City of Bushehr, Iran. HBRC Journal. 2015;11:368-83.
16. Dawkins R. From the Perspective of the Object in Semiotics: Deleuze and Peirce. Semiotica. 2020(233):1-18.
17. Rebello H. Peirce and Deleuze in the Protoplasm of Philosophy: Triadic Relations and Habit as Pragmatic Concepts. Review of Contemporary Philosophy. 2019(18):23-63.
18. Groat L, Wang D. Architectural Research Methods. Einifar A, editor. Tehran: University of Tehran; 2005.
19. Mahmoudi AS, Bastani M. Methods of Creating Ideas and Concepts in the Architectural Design Process. Honar-ha-ye Ziba: Architecture and Urbanism. 2018;31(2):5-18.
20. Ocvirk OG, Stinson RE, Wigg PR, Bone RO, Cayton DL. Art Fundamentals: Theory and Practice. Yeganeh M, editor. Tehran: SAMT; 2017.
21. Adams L. Methodologies of Art. Masoumi A, editor. Tehran: Nazar Publishing; 2016.
22. Martin-Jones D, Brown W. Deleuze and Film. Edinburgh: Edinburgh University Press; 2012.
23. Keskin S, Baykan B. Becoming-Animal in the Narrative and the Form of Reha Erdem's Kosmos. CINEJ Cinema. 2020;8(1):249-85.
24. Sim G. Review of the Book Deleuze and World Cinemas, by David Martin-Jones. SubStance. 2019;48(1):102-6.
25. Möystad O. Cognition and the Built Environment. New York, NY: Routledge; 2019.