هنر معماری ۳۸

با رویکردی پژوهشی بر طراحی، معماری پایدار و انسان‌دوستانه

شماره‌ی سی‌وهشتم، پاییز ۱۳۹۴، قیمت: ۱۵،۰۰۰ تومان

ISSN: 2008 - 7497

دومین مسابقه‌ی دوسالانه‌ی هنر معماری با رویکردی انسان‌دوستانه با حمایت معنوی برنامه‌ی جهانی غذا (WFP)، سازمان ملل متحد-ایران

پویا خزائلی پارسا، معمار سال ۱۳۹۴ به انتخاب فصلنامه‌ی هنر معماری

هنر و معماری مینیمال در ایران و جهان

به نام خدا

هنرمعماری ۳۸

پژوهش برای معماری انسان‌دوستانه

ISSN: 2008 - 7497 شماره‌ی سی‌وهشتم، پاییز ۱۳۹۴، قیمت: ۱۵،۰۰۰ تومان

معماری، طراحی و معماری داخلی

هنر معماری برگزار می‌کند: ۲
فراخوان دومین مسابقه‌ی دوسالانه‌ی معماری و معماری داخلی ایران + طراحی مدرسه در یکی از مناطق محروم جیرفت با حمایت معنوی برنامه‌ی جهانی غذا (WFP)

معمار سال ۶
از غرب‌گرایی تا غریبه‌گرایی
به بهانه‌ی اعطاء نخستین نشان معمار سال؛ چرا معمار سال، چرا هنر معماری / هنر معماری

معماری انسان‌دوستانه در عصر بدون قهرمان ۱۰

معمار سال ۱۳۹۴؛ پویا خزائلی پارسا ۱۴
مصاحبه‌ی هنر معماری با پویا خزائلی پارسا
معرفی آثار انسان‌دوستانه
معرفی دیگر آثار به قلم پویا خزائلی پارسا

مینیمالیسم در هنر و معماری
مقدمه‌ای پیرامون ضرورت توجه به مینیمالیسم / هنر معماری ۴۴

مینیمالیسم؛ مفاهیم و رویکردها، کمتر، بیشتر است یا کسالت‌بار؟ / بهار علیزاده ۴۸

مختصری درباره‌ی موسیقی مینیمال / اردلان مقدم ۵۸

سه گانه‌ی مینیمالیسم / رضا مفاخر و نسترن فدایی ۶۴

کمتر اما بهتر... / رضا نجفیان و آناهیتا وزیرنظامی ۷۲

یادداشتی از پویا خزائلی پارسا بر معماری مینیمال ۷۸

یک سوءتفاهم مینیمال؛ MINIMALESTOOD / شهاب میرزاییان مهابادی ۸۰

از مینیمالیسم تا مفهوم‌گرائی
مطالعات تطبیقی جریان مینیمالیسم در معماری ایران و جهان / هنر معماری ۹۰

خاموش، عمیق، متفکر ۱۴۲
نگاهی به مینیمالیست‌های گمنام و آثار برجسته‌ی آنها / هنر معماری

کیفیت‌گرایی در معماری ۱۷۰
درنگی بر شش اثر متفاوت از تادائو آندو / هنر معماری

در تعقیب به‌دام‌انداختن نور و فضا ۱۸۲
نگاهی به سه اثر مینیمال کمتر شناخته‌شده از ژاپن / نازنین عارف‌کیا

سکانس‌بندی در معماری و تکنیک‌های آن با نگاه به اثری از فران سیلوستره / نوید مسعودی ۱۹۰
با همکاری محمدحسین شاطرپوری و محمد احمدپور

صاحب امتیاز: مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری هنر معماری قرن
مدیر عامل و مدیر اجرایی: شهریار خانی‌زاد
مدیر مسئول: دکتر کامران توسلی
مدیر مالی و بازرگانی: سارا رحیمی
سردبیر، مدیر هنری و ناظر فنی چاپ: شهریار خانی‌زاد
طراح گرافیک و صفحه‌آرا: عاطفه طاهری، محیا یزدان‌پرست، سپیده ابراهیمی‌مهر
مترجم و ویراستار: پگاه پایه‌دار
مدیر بخش فنی و رایانه: فرید عابدین شیرازی
مشاوران افتخاری تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):
ایرج اعتصام، سیروس باور، سیاوش تیموری، علی‌اکبر صارمی
هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):
امیر بانی‌مسعود، فرامرز پارسی، پگاه پایه‌دار، امیرحسین تبریزی، شهریار خانی‌زاد، پویا خزائلی پارسا، علی خادم‌زاده، الهام رضوی، علیرضا سیّداحمدیان، وحید شالی‌امینی، بیژن شافعی، علیرضا عظیمی حسن آبادی، امیر فرج‌اللهی راد، رضا مفاخر، رضا نجفیان، یاسمین نعمت‌اللهی
همکاران این شماره‌ی فصلنامه (به ترتیب حروف الفبا):
حسین برازنده، شهرام قربانی (چاپ ابیانه)، محمدرضا کاشانی
لیتوگرافی: رسام گرافیک (۶۶۵۹۲۷۲۴-۶۶۵۶۳۸۷۷)
چاپ: ابیانه؛ انتهای خیابان استاد حسن بنای جنوبی، مجیدیه‌ی سابق، پایین‌تر از رودخانه، روبه‌روی بانک سپه، پلاک ۵۹ (۸۸۴۳۷۵۶۶)
صحافی: فرانگر (۷۷۳۳۹۳۳۹)
توزیع کیوسک‌های مطبوعاتی: نشر گستر امروز (۶۱۹۳۳۰۰۰)
تیراژ: ۶۰۰۰ جلد

نقل و انتشار مطالب به هر شکل با ذکر منبع بلامانع است.

مقالات و ترجمه‌ها پس فرستاده نمی‌شوند.
آراء نویسندگان لزوماً نظر نشریه‌ی هنر معماری نمی‌باشد.
مقالات و نوشته‌ها در صورت لزوم با همکاری نویسندگان ویرایش و خلاصه خواهند شد.

مقالات ارسالی

به منظور ارج نهادن به نقطه‌نظرات مخاطبان، هیئت تحریریه‌ی فصلنامه‌ی هنر معماری قصد دارد که در هر شماره به درج مقالات برترِ ارسالی بپردازد.
به این‌وسیله از کلیه‌ی دانشجویان، اساتید دانشگاه‌ها و عزیزانی که به نحوی در زمینه‌ی معماری و شهرسازی، معماری داخلی، طراحی صنعتی، هنر و نقاشی فعالیت دارند، دعوت می‌شود تا مقالات، پروژه‌ها و آثار خود را به همراه تصاویر مورد نیاز با کیفیت بالا، و نوشته‌ها به صورت تایپ‌شده بر روی لوح فشرده، به دفتر نشریه ارسال نمایند.
مقالات پس از بررسی و تأیید به نام صاحب اثر در نشریه چاپ خواهد شد.
ذکر منابع و مآخذ مقاله ضروری است.

درج این لوگو در هر آگهی از فصلنامه‌ی هنر معماری، به مثابه‌ی اختصاص بخشی از هزینه‌ی این آگهی به "برنامه‌ی جهانی غذا" می‌باشد.
برنامه جهانی غذا

نشانی: تهران، خیابان شهید مفتح شمالی، پایین‌تر از خیابان شهید مطهری، خیابان زهره، خیابان قابوسنامه، پلاک ۱، طبقه‌ی همکف، واحد ۶ صندوق پستی: ۸۴۹۱ - ۱۵۸۷۵ تلفکس: ۸۸۳۴۲۹۶۰ - ۸۸۳۴۲۹۶۱
www.aoa.ir aoapub@ymail.com

مینیمالیسم در هنر و معماری

Minimalism in Art & Architecture

دوسالانه‌ای
برای خلق ارزش‌های نو
در معماری پایدار، انسان‌دوستانه
و
طرح‌های شهری و اجتماعی

شرایط، ضوابط و معیارهای شرکت در مسابقه‌ی دوسالانه، در سایت هنر معماری
www.aoa.ir از تاریخ ۱۳۹۴/۱۰/۱ و فصلنامه‌ی هنر معماری ۳۹ (زمستان ۱۳۹۴) اعلام خواهد شد.

دومین مسابقه‌ی دوسالانه‌ی هنر معماری

با رویکردی انسان‌دوستانه

با حمایت معنوی برنامه جهانی غذا (WFP)

سازمان ملل متحد-ایران

nd

Biennial

Art of Architecture

Competition

حامیان مادی دومین مسابقه‌ی دوسالانه‌ی هنر معماری

www.bornakooshesh.com

شرکت برنا کوشش؛ نماینده انحصاری محصولات یونگ آلمان و بونجو ایتالیا

w w w . r o y a c o . c o m

شرکت رویا طرح داخلی؛ مشاور و نوآور در تأمین پوشش‌های کف و دیوار در خاورمیانه

w w w . m o h i t a r a . c o m

محیط‌آرا؛ مبلمان اداری

حامیان معنوی دومین مسابقه‌ی دوسالانه‌ی هنر معماری

معمـــــار سال

Architect of the Year

از غرب‌گرایی تا غریبه‌گرایی
به بهانه‌ی اعطاء نخستین نشان معمار سال
چرا معمار سال، چرا هنر معماری
هنر معماری

فاش می‌گویم و از گفته خود دلشادم
بنده‌ی عشقم و از هر دو جهان آزادم

طایر گلشن قدسم چه دهم شرح فراق
که در این دامگه حادثه چون افتادم

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد در این دیر خراب آبادم

سایه‌ی طوبی و دلجویی حور و لب حوض
به هوای سر کوی تو برفت از یادم

نیست بر لوح دلم جز الف قامت دوست
چه کنم حرف دگر یاد نداد استادم

کوکب بخت مرا هیچ منجم نشناخت
یا رب از مادر گیتی به چه طالع زادم

تا شدم حلقه به گوش در میخانه‌ی عشق
هر دم آید غمی از نو به مبارک بادم

می خورد خون دلم مردمک دیده سزاست
که چرا دل به جگرگوشه‌ی مردم دادم

پاک کن چهره‌ی حافظ به سر زلف ز اشک
ور نه این سیل دمادم ببرد بنیادم

لسان الغیب حافظ شیرازی

ترویج الگوهای خطرناک

با ارتقاء سطح دانش مردم و اطلاع‌رسانی و آگاهی آنها، راه هنر، نخبه‌گراتر و ارزش هنرمندان والاتر خواهد گردید. در این بین معرفی الگوهای برتر و افرادی که در راه هنر معماری در این مملکت تلاش کرده‌اند، می‌تواند چراغ راهی برای مردم، معماران و دانشجویان معماری باشد. متأسفانه در سالیان اخیر شاهد ارزش‌گذاری بر بعضی اتفاقات عادی و دست پایین بوده‌ایم که حرکتی ارزشمند معرفی شده‌اند. این دست اقدامات در بلندمدت باعث افت کیفیت معماری ما خواهد شد. برای مثال می‌توان به بازخورد انتشار پروژه‌های معماری در وب‌سایت‌های خارجی اشاره کرد. ثبت و معرفی یک پروژه‌ی معماری در وب‌سایت‌های تخصصی معماری ایرانی و خارجی صرفاً با هدف اطلاع‌رسانی و معرفی آن پروژه انجام می‌گیرد. مسلماً این وب‌سایت‌ها هر پروژه‌ای را معرفی نمی‌کنند اما درج یک پروژه هم به معنای ارزشمندی مطلق آن به لحاظ معماری نیست؛ یا حداقل آنگونه که خود ذی‌نفعان پروژه غلو می‌کنند، در خدمت معماری کشور نیست. اکثر این وب‌سایت‌ها حتا دست‌چین‌های سالانه‌ی خود (به‌عنوان مثال ۱۰ هتل برتر جهان در سال ۲۰۱۴) را نه با معیارهای علمی بلکه به‌نسبت کلیک‌خور بودن آن کارها معرفی می‌کنند. به نظر می‌رسد در این بین از نظرات اساتید دانشگاهی حرفه نیز پرسشی صورت نمی‌گیرد. حتا در ایالات متحده‌ی آمریکا، که یکی از بیشترین ضرایب نفوذ اینترنت در جهان را دارد، نماد موفقیت پروژه‌ی معماری و اثرگذاری پروژه‌ها، درج در وب‌سایت‌ها نیست بلکه درج در نشریات و مجلات معماری است که از قدیم‌الایام موجب بحث تخصصی و رشد می‌شده است. این مثال نشان می‌دهد معماری معاصر ما از بی‌اطلاعی و کم‌آگاهی مخاطبین خود رنج می‌برد. البته همکاران ما نیز در این بین کم‌لطفی می‌کنند و تمام این عوامل باعث نفوذ ویروس راه‌رفتن روی فرش قرمز به بعضی از معماران گردیده است، در حالیکه در گذشته معماران بزرگ این سرزمین با ساخت زیباترین و پایدارترین بناها در نهایت تواضع به فعالیت خود ادامه می‌دادند. البته منظور ما این نیست که حرکت با جریان روز جهانی قبیح باشد اما باید با ظرافت، دقت بیشتر، تواضع، افتادگی و اخلاق‌محوری تمام صورت بپذیرد.

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد
وان چه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد

گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است
طلب از گمشدگان لب دریا می‌کرد

واقعیت این است که خطا از معمار نیست. کوتاهی از ماست. کم‌کاری از ما رسانه‌ها، مطبوعات و دیگر نهادهای مسئول است، ولی ما تلاش داریم سهم خود را از این تکلیف ادا کنیم و امیدواریم بتوانیم این کار را به صورت مستمر، صحیح و منطقی انجام بدهیم. از این جهت تصمیم گرفتیم سالانه نشان معمار سال را به فرد منتخب فصلنامه‌ی هنر معماری اعطا نماییم.

با ذکر مثال‌های فوق تلویحاً به نیت خود اشاره کردیم. به هر حال هیچ کس منکر آن نیست که انتخاب معمار سال، می‌تواند اثرات خطرناک ترویج الگوهای غلط را رفع و دفع نماید. این کار بر مؤلف هنر نیز تأکید می‌کند و رنگ‌وبویی بشردوستانه دارد. در نشان معمار سال، شخص هنرمند معمار مفتخر می‌گردد اما نه به خاطر حجم پروژه‌ها، تعداد پروژه‌ها، شهرت وی یا سن و سال او بلکه، برای معیارهایی همچون اخلاق‌محوری، جریان‌سازی در معماری کشور، آموزش، پژوهش، توجه به مردم و جامعه، معماری انسان‌دوستانه، توجه به زمینه (کانتکست) و دیدگاه متفاوتی که دارد. ما قصد داریم جای خالی یک قطعه از پازل هنر معماری ایران را کامل کنیم و امیدواریم دیگر همکاران نیز از ارتباطات و توانایی‌های خود بهره برده و در پر کردن دیگر قطعات این پازل یاریمان کنند.

جریان‌سازی

در تقویم سالانه‌ی معماری ما، تنها چند اتفاق خوب رخ می‌دهد: جوایزی که به بناهای برجسته داده می‌شود، روز ملی معمار، روز جهانی معمار، یکی دو مراسم سپاس از پیشکسوت‌های این حوزه، جلسات هفتگی سازمان‌های مردم‌نهاد و تمام! همه‌ی این مراسم و نکوداشت‌ها ضروری و مفید هستند. ما از دست‌اندرکاران این برنامه‌ها تشکر و قدردانی می‌نماییم و پیشرفت معماری ایران را مرهون دقت و کوشش این فرهیختگان می‌دانیم. اعتقاد ما این است که جای انتخاب و اعطاء نشان "معمار سال" در این تقویم خالی بود؛ نشانی که تنها به یک معمار ایرانی تقدیم شود. حال در ایران باشد یا در خارج از ایران. ما همچنین همواره از اینکه در این سال‌ها معماران جوانی از شهرهایی غیر از پایتخت حضور داشتند و بسیار موقر به فعالیت خود ادامه داده‌اند و ما نتوانستیم آثار آنها را به‌خوبی پوشش بدهیم (ضمن تحمل احساس ناخوشایندی)، بسیار متأسف بودیم. هرچند که زیرساخت‌ها ناقص و ارتباطات ضعیف هستند اما تلاش می‌کنیم از این پس در قالب این برنامه و برنامه‌های مشابه در نشریه، بیش از پیش به این عزیزان توجه کنیم. این دوستان و هنرمندان کشور نباید به حاشیه رانده شوند. این نشان، گستره‌ی توجه خود را معطوف به کل کشور و همچنین معماران ایرانی در سطح بین الملل کرده است.

امیدواریم این مهم بتواند به ایجاد جریانی جدید در معماری ایران کمک نماید. از آنجا که مخاطبین ما طراحان و معماران در قید حیات هستند به همین دلیل این جایزه زنده و پویا خواهد بود. یکی از اهداف فرهنگی ما تشویق این افراد به ادامه‌ی روند ثمربخش‌شان است. آنها باید بدانند که ارزش کارهای آنها درک شده و ارج نهاده می‌شود و ما امیدواریم آنها در ادامه نیز به همین گونه و چه بسا بهتر رفتار نمایند و با اینگونه انتخاب‌ها و جایزه‌ها از مسیر اخلاق فعالیت حرفه‌ای خارج نشوند.

الگوسازی

همان‌طور که پیش‌تر مطرح شد، این کار به الگوسازی صحیح کمک می‌کند. با اینکه در مشورت با دوستان و یاران همیشگی، آنها بر توسعه‌ی سطحی و دسته‌بندی جایزه به تخصص‌های معماری تأکید داشتند اما به نظر ما همه‌ی معماران تحت هر عنوانی که فعالیت داشته باشند، حاضر نیستند از جایگاه معمار بودن خود عقب‌نشینی کنند، ضمن اینکه معرفی یک معمار، دال بر حذف هیچ تخصص زیرشاخه‌ای نخواهد بود. همچنین مطرح می‌شد که بستر این کار هنوز در جامعه‌ی معماری ایران آماده نیست و سال‌ها باید بگذرد تا پا در این وادی گذاشت ولی ما اعتقاد داریم بسترسازی امری بلندمدت است که باید از یک مقطع زمانی آغاز گردد و آغاز اینگونه امور، تداوم و ادامه‌ی آن جزو وظایف اصلی نشریات می‌باشد.

معمار سال می‌تواند از میان هرکدام از تخصص‌ها و گرایش‌های معماری باشد، یا از مسئولین این رشته و یا اساتید دانشگاه‌ها. حقیقت آن است که در معمار سال تنها یک عامل منفی حذف‌کننده وجود دارد و آن "اخلاق" است. ما اعتقاد داریم که تمام مشکلات معماری ما قابل حل است، ضمن اینکه معماری معاصر ایران از بی‌ارتباطی با جهان، از عدم فن‌آوری یا بی‌سوادی رنج نمی‌برد بلکه پیش از همه‌ی اینها از بی‌اخلاقی رنج می‌برد. پس اخلاق باید شاخصه‌ی اصلی الگوساز ما باشد و پس از آن دیگر همه‌ی عوامل مثبت تلقی می‌شوند. معماری، انجام فعالیت‌های برجسته‌ی اجتماعی، انسان‌دوستانه و بین‌المللی، انجام امور حرفه‌ای صنفی، آموزش و پژوهش و غیره، که تبلور همگی در یک کلام، در "اندیشه‌ی معمار" تعریف می‌شود، همگی امتیاز مثبت دارند و هرکس در این باب بیشتر تلاش کند، به برجسته‌سازی مثبت خود کمک کرده است. در معمار سال، ما کسی را حذف نکرده‌ایم، اما بودند کسانی که خیلی زودتر از آغاز راه این انتخاب، به خود کارت قرمز داده بودند! این همه تأکید به مفاهیم اخلاقی، انسانی و حرفه‌ای منحصر به فصلنامه‌ی هنر معماری نیست. بر اساس بررسی‌های صورت‌گرفته، انجمن معماران ژاپن (با ۴۲۹۸ عضو) نیز ۱۰ معیار و هدف اصلی را برای خود اینگونه تعریف کرده است:

۱. فعالیت‌هایی که منجر به بهبود روابط بین سیستم‌های اجتماعی و معماری شود.

۲. فعالیت‌هایی که فرهنگ سازمانی معماری را ارتقا دهد.

۳. فعالیت‌هایی که موجب ارتقاء کیفی معماری و معماران باشد.

۴. فعالیت‌هایی که موجب توسعه‌ی دانش معماری شود.

۵. فعالیت‌های معماری‌ای که به مردم کمک خاص و قابل توجهی کرده باشد.

۶. فعالیت‌هایی که به تربیت و آموزش نسل جدید معماران کمک کرده باشد.

۷. فعالیت‌هایی که ما را در برابر زلزله و فجایع شهری حفظ کند.

۸. فعالیت‌هایی که وظایف حقیقی معماران را به آنها گوشزد کند.

۹. فعالیت‌هایی که موجب توسعه‌ی روابط ملی و بین‌المللی شود.

۱۰. فعالیت‌هایی که موجب احیا و حفظ فرهنگ اصیل ژاپنی شود.

تجارب جهانی و خط مشی ما

همانطور که عنوان شد ما در این کار، تجارب جهانی و معیارها و فرایندهای کاری آنها را مرور کردیم؛ از پنج جایزه‌ی مختلفی که انجمن معماران ژاپن هر ساله به معماران خود اهدا می‌کند گرفته و معیارهای آنها تا انتخاب شخصیت برتر سال در مجله‌ی تایم. همچنین سعی کردیم بهترین متدولوژی مناسب اوضاع ایران معاصر و در عین حال علمی‌ترین راه را برگزینیم. در سال‌های آتی تغییری در کلیات فرمول انتخاب و معیارهای ما به وجود نخواهد آمد اما در جزئیات خود، قطعاً هر ساله تفاوت‌هایی خواهد داشت؛ زیرا معماری اساساً هنری زنده است. مخاطبین ما نیز افرادی زنده هستند و ممکن است فردی در سال آینده اقدامی انجام دهد که ورای دیدگاه‌های موجود باشد. همین نکته نیز علت اصلی انتخاب وی خواهد شد. این فرد قطعاً به دلیل توسعه‌ی حدود و دانش ما و باز نمودن دیدگاهی جدید در معماری ایران شایسته‌ی سپاس خواهد بود. در جلسات مختلفی که با حضور تنی چند از معماران صاحب نام در عرصه‌های مختلف مانند: پژوهش و آموزش، طراحی، ساخت و مرمت برگزار شد، پیشنهادات مختلفی برای رأی‌گیری از عموم مردم، جامعه‌ی معماران یا تشکیل یک هیئت از نخبگان معماری و یا رؤسای انجمن‌های معماری برای انتخاب معمار سال ارائه شد و انتخابات اینترنتی یا ارسال فرم‌هایی به تمامی مهندسین مشاور، دفاتر معماری، اساتید و بزرگان معماری کشور از دیگر روش‌های پیشنهادشده بود. حقیقت این است که ما در حال انجام یک کار پژوهشی هستیم و هیچ کدام از این روش‌های ذکر شده، از پایگاه علمی متناسب با پرسش‌های پروژه‌ی ما برخوردار نیستند. حتا استفاده از جامعه‌ی آماری نخبگان در پژوهش نیز، به شرطی مورد قبول است که جامعه‌ی مورد پرسش، تسلط دقیقی بر همه‌ی افراد و جزئیات داشته باشند. علی‌رغم وجود نخبگان دقیق و عمیق، ما از صحت این امر در همه‌ی جامعه‌ی آماری خود اطمینان نداشتیم. ما قصد داریم یک الگو انتخاب و معرفی کنیم و خود نیز باید مسئولیت این انتخاب را بر عهده بگیریم.

ما از این پس منتظر ظهور معمارانی با استعداد هستیم که به‌واسطه‌ی دیدگاه متفاوت خود، متمایز گشته‌اند. همچنین منتظر جوانانی هستیم که خود را وقف معماری و جامعه کرده و عاشقانه در راه اعتلای آن تلاش می‌کنند؛ کسانی که بر نشر و پایداری معماری با عظیم‌ترین سرمایه‌های خود (استعداد، همت و پشتکارشان) اهتمام می‌ورزند. ما جامعه معماران را رصد می‌کنیم و هر روز در مورد اخلاق‌محوری، توجه به جامعه و فعالیت‌های بشردوستانه‌ی آنها صحبت و مطالعه می‌کنیم.

گفت آن یار کز او گشت سر دار بلند جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد
فیض روح القدس ار باز مدد فرماید دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد

حذف جوایز مادی

زمانی که تصمیم بر این امر گرفتیم و در جلساتی در مورد ایده‌ی کار و چگونگی آن صحبت می‌کردیم، مدام دو عدد از اشعار غزلیات حافظ در ذهن‌مان مرور می‌شد؛ یکی را ساده و واضح در ابتدا آوردیم و دیگری را بیت به بیت هر جا که لازم بود. این انتخاب، به موضوع کار ما نیز بی‌ربط نیست. حافظ خود رازی است! در جریان معمار سال، رد یا تأیید افراد منتخب توسط همکاران، چیزی از ارزش‌های آنها کم نمی‌کند و امیدواریم روزی برسد که انتخاب‌های اخلاق‌محور و جریان‌ساز معماری در کشور، برای ما سخت و غیرممکن باشد. ما در ابتدا از خود می‌پرسیدیم که آیا ما می‌خواهیم اسطوره‌سازی کنیم؟ آیا ما می‌خواهیم برندسازی کنیم؟ چه عاملی باعث می‌شود یک حرکت فرهنگی در این کشور اینقدر سخت آغاز شود؟ چرا باید این حرکت فرهنگی و الگوسازی برای جوانانمان با این همه مخالفت مواجه شود؟

بنابراین ما تصمیم گرفتیم عطای جذب اسپانسر و برگزاری هرگونه مراسم تشریفاتی و اعطای جایزه‌ی نقدی را به لقایش ببخشیم و پول و مادیات را در هیچ مرحله‌ای وارد کار نکنیم. با اینکه ما در این راه از منابع خودمان متحمل هزینه‌هایی خواهیم شد اما ترجیح دادیم به علت اخلاق‌محور بودن معیار انتخاب، جایزه (شامل نشان به انضمام گواهینامه) نیز حامل بار اخلاقی باشد، نه مادی. این آزادی از قیود مادی، گام نخست رازی‌گری است!

در خاتمه

در این راه هدف ما نه مال‌اندوزی و حصول درآمدهای پایدار و نه برندسازی، بلکه ملاحظات فرهنگی و نگرانی‌های صنفی بوده است. ما این کار را با همراهی تعدادی از دوستان انجام داده‌ایم و در عین حال به همکاری دیگر مجلات، نهادهای مردمی معماری و ارگان‌های دولتی نیز چشم امید داریم. در همین جا اعلام می‌داریم که باب همکاری و هم‌فکری با تک‌تک این عزیزان باز است و تحریریه‌ی هنر معماری منتظر دریافت نظرات و پیشنهادات شما از طریق تلفن، ایمیل و غیره می‌باشد.

ما ایده‌آلی برای فرایند انتخاب معمار سال ایران در سر داریم. در همین زمینه ما دست دوستی خود را به سمت همه‌ی دانشکده‌های معماری، از بزرگترین تا کوچکترین آنها در هر جای این سرزمین که می‌باشند، مدیران گروه‌ها، اساتید معماری، بازنشستگان و فرهیختگان حوزه‌ی آموزش و پژوهش معماری و تمامی دانشجویان در کلیه‌ی مقاطع و شاخه‌های تحصیلی هنر و معماری دراز کرده و مصرانه آماده‌ی همکاری در تمام زمینه‌هایی هستیم که یاری‌گر معماری ایران است. اعتقاد قلبی داریم بسیار هستند افرادی که دغدغه‌های فرهنگی و صنفی حوزه‌ی معماری کشور را دارند اما هنوز زیر یک چتر فرهنگی مستقل جمع نشده‌اند. به امید آن کنگره‌ی زیبای انسانی.

گفتمش سلسله‌ی زلف بتان از پی چیست گفت حافظ گله‌ای از دل شیدا می‌کرد

معماری انسان‌دوستانه در عصر بدون قهرمان

از پنجره بیرون را نگاه می‌کنم. حسن، خواهرش را سوار دوچرخه کرده است و بازی می‌کنند. آنقدر واقعیت برایم دردناک بود که خودم می‌دانم خواب می‌بینم. در خواب به خود می‌گویم: «مگر اینها جان نسپرده‌اند؟» هنوز به خود پاسخ نداده‌ام که پاهایم یخ می‌زنند. سرم گیج می‌رود و تصویر جلوی چشمانم در هم می‌پیچد. صدای خنده‌های خواهر حسن با جیغ و داد تغییر می‌کند. به خودم می‌آیم. جهان تاریک است و سرد. بیرون چادر همه می‌دوند و فریاد می‌زنند: «آتش!» نوری قرمزرنگ سایه‌هایی را نشان می‌دهد که با او می‌جنگند. از چادر بیرون می‌روم. نام اردن را تا به حال شنیده‌اید؟ حتماً یاد صحرا و آفتاب می‌افتید. اما امسال برف سنگینی اینجا آمده است. همین چند روز پیش از سنگینی برف، تعدادی چادر فرو ریخت. حالا هم یک چادر آتش گرفته. حتماً بی‌احتیاطی شده است. همه می‌دوند سمت چادر آتش‌گرفته و هرکس با هر چیزی که دارد، خاک بر سر آتش می‌ریزد. سرم را می‌چرخانم و طارق را می‌بینم. پای برهنه توی برف می‌دود سمت آتش و هم‌زمان فریاد می‌زند: «امدادرسان! امداد رسان!» اصولاً او اینگونه است. حتا وقتی همه از مهلکه می‌گریزند، او دل به حادثه می‌سپارد. سرما یادم می‌رود و بیشتر به خودم می‌آیم. اگر آتش خاموش نشود چه می‌شود؟ آهان! آتش به دیگر چادرها سرایت می‌کند. اگر سرایت کند چه می‌شود؟ آهان. کمپ نابود می‌شود. حتماً از خود می‌پرسید: «مگر می‌شود؟ توی برف و سرما و یخبندان، مگر جایی آتش هم می‌گیرد؟» من مدت‌هاست این "مگر می‌شودها" را دور ریخته‌ام. این روزها همه چیز شدنی است. به دود سیاه آتش در تاریکی شب می‌نگرم. به جیغ‌وداد مردم گوش می‌دهم. یاد حسن و خواهرش می‌افتم. وقتی که خمپاره به خانه‌ی‌شان خورد همین دود بلند شده بود. همین صداها تکرار می‌شد. به خودم می‌آیم. این تمام چیزی است که در این چند سال دیده‌ام و شنیده‌ام. اینجا اردوگاه پناه‌جویان سوریه‌ای در منطقه‌ی "الزعتری" اردن است. دومین کمپ بزرگان پناه‌جویان جهان. من می‌گویم پناه‌جویان، شما بخوانید "فراموش‌شدگان بشریت".

هندزفری را در می‌آورم و می‌روم داخل لابی سالن مراسم. کدام مراسم؟ مراسم اختتامیه‌ی بی‌ینال مجسمه‌سازی تهران. استاد را از دور می‌بینم. استاد از حسادت می‌خندد. می‌گوید: «یک معمار، جایزه‌ی کمال‌الدین بهزاد را برده است. نام اثر او "باغ تمثیلی" است. مصالح او فلز و شیشه است.» کارش را می‌بینم. من او را تحسین می‌کنم اما در برابر استاد و نظرات کوبنده‌اش مقاومت نمی‌کنم. مراسم شروع می‌شود و معمار جوان به بالای سن می‌رود. جایزه‌اش را می‌گیرد و می‌رود پی کارش. شب در خانه نام او را پی ردی جست‌وجو می‌کنم. عجب! برنده‌ی دوسالانه‌ی نقاشی در سال ۱۳۸۲، برنده‌ی رتبه‌ی سوم طراحی کوشک جهانی در سال ۱۳۸۳. عجب معماری است این پسر جوان. کاش من هم روزی شبیه او بشوم. فردا صبح باید حتماً در دانشکده با بچه‌ها در مورد او حرف بزنم.

صبح و ظهر و عصر اینجا فرقی ندارد. از آن شب که هشت چادر سوخت، دیگر هیچ‌کس راحت نخوابیده است. انگار همه در جای خود، خود را به خواب زده‌اند اما بیدار هستند و مراقب. این بیداری را از صدای تپش قلب‌هایشان حس می‌کنم! هنوز هم قلبم تند می‌زند و بدنم از داخل می‌لرزد، وقتی صدای جیغ و داد بچه‌های گرفتار داخل آتش را در یادم می‌شنوم؛ همان‌هایی که سوختند و فراموش شدند، نه برای ما، بلکه برای باقی بشریت. عده‌ای از مردها با نگهبانان جروبحث می‌کنند. اما فایده‌ای ندارد. هیچ‌وقت فایده‌ای نداشته است. آنها خود، مجرم هستند. مادرم همچنان از شوک حادثه، ناله می‌کند. کاش می‌توانستم کاری برای او بکنم. اینجا انتخاب بین بودن در جهنم و جهنم‌تر است. به محل حادثه می‌روم. دایره‌ای سوخته و سیاه‌شده است. آن شب که می‌سوخت بزرگ‌تر به نظر می‌آمد. هشت چادر سوخته است؟ در این دایره؟ مگر چقدر فشرده بوده‌اند؟ آمار کشته‌شدگان مشخص نیست. مفقودی داریم. هر روز، هر دم، حضور و غیاب می‌کنند. شایعه شده آتش عمدی بوده تا عده‌ای بگریزند. شایعه شده دخترها ربوده شده‌اند. شایعه شده می‌خواهند چراغ‌ها را جمع کنند. چند تا شایعه‌ی خوب هم شده است. می‌گویند قرار است تغییراتی رخ بدهد!

امید آتلیه را روی سرش گذاشته است. مجله‌ی دوموس را گرفته و دور می‌چرخد و می‌گوید: «ببین! نوشته "کوربو (لو کربوزیه) در ایران"». به مجله می‌نگرم. طرح جالبی از معماری ایرانی. به نظرم خیلی هیجانی طراحی شده است. بااحساس و فرمال. امید هم عاشق فرم شده است. می‌گوید: «این امسال حتماً جایزه می‌گیره. این خیلی طرح خوبیه.» امید، بچه‌ی شوخ و بذله‌گویی است. او را دخترها سبک‌سر می‌خوانند اما من مثل او زیاد دیده‌ام. او زیرک است و باهوش. دیده‌ام که وسط خنده‌ها ناگهان جدی می‌شود و حرفی درست و علمی می‌زند. دیدم که سرش توی حساب‌وکتاب است اما نیشش همیشه باز. طرح آقای کوربوی ایرانی همان سال برنده‌ی جایزه شد. سال بعد هم امید رفت به دفترش برای کار. من اما زمین‌گیر دیسیپیلین‌های دانشگاهی شده‌ام. به امید می‌گویم که او را قبلاً در جایزه‌ی بی‌ینال دیده‌ام. امید می‌گوید که او در پاریس و توکیو در دفاتر شیگروبن، سان‌فرانسیسکو و ونیز کار کرده است. صبح تا شب باغ گوش می‌دهد. می‌گوید که او گاهی شعر می‌سراید و گاهی هم پیانو و ویولن می‌نوازد.

امروز نوبت ماست که کوچه را تمیز کنیم. کوچه که نه، راهروی بین چادرها منظورم است. هنوز گرم کار نشده‌ایم که چند کامیون خاک و سنگ در دایره‌ی سیاه سوخته خالی می‌کنند. طارقِ همیشه شلوغ، به کامیون‌ها گرا می‌دهد. نگهبان‌ها به شلوغ بازی‌های او عادت کرده‌اند. اشاره می‌کند، می‌روم سمتش و می‌گوید که از خارج آمده‌اند و می‌خواهند برای‌مان مدرسه بسازند.

← اردوگاه پناه‌جویان سوریه‌ای، الزعتری، اردن

نگاه می‌کنم به خاک و سنگ‌ها. مدرسه؟ با این‌ها؟ عده‌ای از مسئولین کمپ هم می‌آیند.کم‌کم شلوغ می‌شود اما فقط خودی‌ها هستند. یک نفر هم نقشه‌به‌دست است و با چند تکنیسین صحبت می‌کند. فراخوان کمک می‌دهند. کار شروع می‌شود. بدون تجربه. خیلی کثد. من و طارق و عزیز و داغ دل عزیزان‌مان. داغ دل خانه‌های‌مان. شهرمان. کشورمان. مسئولین کمپ می آیند و می روند. کار به پیش می‌رود، بر اساس راهنمایی‌های کوچک. می‌گویند اینجا مدرسه می‌شود برای ما. اما به نظرم کلکی در کار است. چرا دیوارهایش فلزی هستند؟ چرا سنگ می‌ریزند داخل دیوارها؟ هرچه هست زیر سر اوست. نگاهم را از روی او برنمی‌دارم. به دور کار می‌چرخد. به گوشه‌ای از کمپ می‌رود. گاهی در خود فرو می‌رود. گاهی با بچه‌ها بازی می‌کند. گاهی دست به کار می‌شود. هرچه هست زیر سر اوست.

خود اوست! بچه‌های دانشکده کارش را نشانم می‌دهند. می‌گویم خوب است. مینیمال است اما گمانم کمی اغراق شده. تیزر تبلیغاتی خانه را نشانم می‌دهند. زنی در آن قدم می‌زند و سخنی گفته می‌شود. می‌پرسم که اسم معمارش چه بود؟ به عکسش نگاه می‌کنم. عکسی است هنری، سیاه‌وسفید با کنتراست زیاد. پسری سیاه‌پوش مغرورانه نگاهم می‌کند. به دانشجویم می‌گویم: «به نظرت کمی مغرور نیست؟» می‌گوید: «استاد حسادت‌تان می‌شود به او؟» می‌گویم: «چطور؟» می‌گوید: «از خنده‌های زورکی‌تان معلوم است.» یاد خودم و استادم می‌افتم. من حسادت نمی‌کنم به او، اما این چهره خیلی مغرور است. شاید هم باید باشد؛ هرسال جزو برنده‌هاست. احتمالاً حالا هم برند شده است. بالأخره اینجا سرزمین برندها و برنده‌هاست. دفترش کلی برو بیا پیدا کرده. امید را هم که برده از پیش ما. به راهی که آمده‌ام و در دانشگاه مانده‌ام شک می‌کنم. به راهی که او رفته و دارد می‌رود تردید دارم. این تردید هرچه هست تمامی ندارد.

کار تمام است. مکعبی سنگی و فلزی. ساده‌ی ساده. این است مدرسه‌ی ما! شایعه شده به‌زودی راه می‌افتد. معلم در کمپ داریم. اولویت با بچه‌های ابتدایی است. آنهایی که هیچ سوادی ندارند. بعضی‌های‌شان اصلاً نمی‌دانند مدرسه چه‌جور جایی است. بعضی‌های‌شان کیف صورتی دارند. از کجا؟ نمی‌دانم. شاید همان‌هایی که بمب می‌سازند، برای‌شان فرستاده‌اند. چه کمک خوش‌رنگی! چه رنگ جالبی است! از بس خاک و طوفان دیده‌ام، رنگ‌ها را یادم رفته است. دور مدرسه می‌چرخم. یکی از تکنیسین‌ها عکس می‌گیرد. از او می‌پرسم: «باز هم از اینها می‌سازید؟» جواب می‌دهد: «مشخص نیست. شاید. نمی‌دانم. یکی هم باید در سومالی ساخته شود.» به خود می‌گویم: «مگر سومالی هم جنگ شده؟ آنجا هم "الزعتری" دارد؟»

به امید زنگ می‌زنم. در کرمانشاه است. به امید زنگ می‌زنم در کرمان است. به امید زنگ می‌زنم در آذربایجان است. آذربایجان؟ مگر آنجا زلزله نیامده؟ پیگیرش می‌شوم. پیدایش نمی‌کنم. کم‌کم پسر مغرور دارد عصبی‌ام می‌کند. معلوم نیست این امیدِ ما را کجا برده است. شب که به خانه برمی‌گردم می‌بینم امید زنگ زده و پیغام صوتی گذاشته: «پروتوتایپ می‌ساختیم برای زلزله‌زده‌ها. او کوتاه نمی‌آید. اول که می‌گفت از این بعد در دفتر فقط پروژه‌هایی که عام المنفعه، با معماری خاک و برای مردم باشد انجام خواهد شد. حالا هم زمزمه‌اش آمده که می‌خواهد کلاً برود. اگر از من بپرسی، می‌گویم دیوانه شده است!»

یک هفته از راه‌اندازی مدرسه گذشته است. هر روز می‌آیند و کنترل‌اش می‌کنند. او هم می‌آید. سرش را به نشانه‌ی رضایت تکان می‌دهد. می‌خواهم جلو بروم و از او تشکر کنم. در جایی که صبح و عصرش فرقی ندارد، حداقل برای بچه‌ها مدرسه‌ای ساخته شده است. کاش از اینها بیشتر بسازند. کاش همه‌جا مدرسه بسازند، حالاکه ارتش‌مان در حال آزادسازی کشورمان است. حالا که صدای ماشین بشریت می‌آید، انگار جیپی آمده است. آمده که معمار و سازندگان را از کمپ بیرون ببرد. او هم می‌رود. تکنیسین‌ها هم همین‌طور. نگاه می‌کنم به او. اطراف را خوب می‌بیند. در فکرش چه می‌گذرد؟ به طارق می‌گویم: «او قهرمان ماست». طارق می‌گوید: «او این را دوست ندارد.» صدای دخترها و پسرها از مدرسه می‌آید. الفبا را بلندبلند باهم می‌خوانند. گویی در مسجد دعا می‌خوانند، گویی در کلیسا خدا را می‌خوانند؛ به طارق می‌گویم: «خبر گرفتی که او کیست؟» می‌گوید: «معمار است. ایرانی است. بارش چیست؟ یارش کیست؟ نمی‌دانم. روزی‌اش مشخص نیست. کارش را تعطیل کرده و آمده و مدرسه را ساخته و می‌خواهد برگردد.» به خودم می‌آیم. سوار بر جیپ از بین چادرها می‌گذرد. مدرسه‌اش باقی است، اما او می‌رود. با قلب‌هایمان او را بدرقه می‌کنیم!

رفته است؟ یعنی چی که رفته است؟ کجا رفته است؟ دفتر چه شد؟ بچه‌های دفتر؟ امید سرزندگی همیشه را ندارد. پکر است. دیگر هیچ کاری راضی‌اش نمی‌کند. دیگر نیشش باز نیست. دارد تصمیمی می‌گیرد. تصمیمی بزرگ! اما فعلاً جوابی برای سؤال‌هایش ندارد. کلافه است. جوابی برای من هم ندارد. یعنی چیزی نمی‌داند که بگوید. فقط می‌داند او دفتر را تعطیل کرده است و رفته است. کارها را جملگی پس داده و رفته است. می‌گویم: «مگر مقدمه بر کتاب نمی‌نوشت؟ مگر مقاله نمی‌نوشت؟ مگر تدریس نمی‌کرد؟ مگر دفتر، خوب کار نمی‌گرفت؟» می‌گوید: «چرا ولی رفت. من هم باید بروم... ما همه باید برویم.» به مجله‌ی روی میز نگاه می‌کنم.کلکسیون آثار برجسته‌ی کشور. عکس‌های هنری. سیاه‌وسفید و ژست‌گرفته، با کنتراست زیاد. یاد عکس او می‌افتم. یاد استاد حسودم. یاد حسادت خودم. یاد همه‌ی ماهایی که پای‌بند زندگی شده‌ایم و آلوده‌ی برندشدن، می‌جنگیم تا برند شویم، می‌جنگیم تا برنده شویم! به او و عکسش که نخستین‌بار دیدم، فکر می‌کنم؛ و عکس جدیدی که امید تلگرام کرده است. گنبدی گِلی که تا روی نوکش آدم و بچه و کارگر و دختر و پسر ایستاده‌اند. دست‌های‌شان را بالا گرفته‌اند و با دوربین خداحافظی می‌کنند. معلوم است کار تمام است و عصرگاهی است. عصر بدون قهرمان! کادر شلوغ است و بلبشو. او هم هست. موهایش را از ته تراشیده و بین بچه‌های فقیر کمپ گم شده است. عکسی رنگی، شفافِ شفاف، بدون هیچ کنتراستی.

پویا خزائلی پارسا و همکارانش، کمپ پناه‌جویان افغان، بردسیر، کرمان، ۱۳۹۱

پناهجویان سوری مستقر در اردوگاه‌ها

پویا خزائلی پارسا

معمـــــار ســـال

۱ ۳ ۹ ۴

پویا خزائلی پارسا در حال ساخت مدرسه‌ای در اردوگاه پناه‌جویان سوری، ۱۳۹۴

۱۳۵۴: متولد، شمیران، تهران
۱۳۷۲: دیپلم ریاضی از دبیرستان البرز
۱۳۷۹: فوق لیسانس معماری از دانشگاه آزاد، واحد تهران مرکز
۱۳۸۶: تأسیس دفتر معماری رای استودیو
۱۳۹۱: تعطیلی دفتر معماری رای
۱۳۹۳: دریافت مدرک DSA از CRAterre (مرکز بین‌المللی معماری خاک در فرانسه)

همکاری با دفاتر مهندسین مشاور:

۱۳۸۴ و ۱۳۸۵: شیگرو بن، پاریس
۱۳۸۶: شیگرو بان، توکیو
۱۳۸۱ و ۱۳۷۳: نقش جهان-پارس (هادی میرمیران)، تهران
۱۳۷۹: شیردل (بهرام) و همکاران، تهران
۱۳۸۹: معماری برای بشریت (Architecture for Humanity)، سانفرانسیسکو
۱۳۹۲: معماری برای بشریت، رومانی و اسلواکی
۱۳۹۴و۱۳۹۳: مؤسسه‌ی Pilosio، ونیز، ایتالیا

دریافت جوایز:

۱۳۸۹: منتخب هیئت داوران جایزه‌ی معمار
معمار ۱۳۸۸: رتبه‌ی اول مسکونی
معمار ۱۳۸۵: رتبه‌ی دوم مسکونی
۱۳۸۴: چهارمین بی‌ینال مجسمه‌سازی تهران، جایزه‌ی اول کمال‌الدین بهزاد
۱۳۸۳: کوشک جهانی، رتبه‌ی سوم
۱۳۸۲: منتخب ششمین بی‌ینال نقاشی معاصر تهران
۱۳۹۴: برنده‌ی جایزه‌ی ویژه‌ی معماری AR(Emerging Architecture Award) از سوی مجله‌ی *Architecture Review*؛ پروژه‌ی پناهندگان سوری، اردن (به داوری آقایان دیوید آجایه، اُدیل دِک و پیتر کوک)

پروژه‌های طراحی و اجراشده از سال ۱۳۸۳ تا ۱۳۹۴:

۱۳۸۳: ویلای شهرک دریاچه، اقامتگاه درویش، مازندران
۱۳۸۳: ویلای کَتالُم، مازندران
۱۳۸۳: شهرک تفریحی وِنوش، مازندران
۱۳۸۵: ویلای رضایی، مازندران
۱۳۸۵: پروژه‌ی مسکونی تامَن، (دفتر معماری شیگروبن؛ شعبه‌ی پاریس)، نیویورک، آمریکا
۱۳۸۵: مسابقه‌ی موزه‌ی ملی شیخ زاید، (دفتر معماری شیگروبن؛ شعبه‌ی پاریس)، ابوظبی
۱۳۸۶: خانه‌ی ساحلی A در ساحل جنوبی دِلیس کِی، (دفتر معماری شیگروبن؛ شعبه‌ی پاریس)، جزایر ترک‌ها و کیاکاس‌ها
۱۳۸۶: خانه‌ی ساحلی B در ساحل جنوبی دِلیس کِی، (دفتر معماری شیگروبن؛ شعبه‌ی پاریس)، جزایر ترک‌ها و کیاکاس‌ها
۱۳۸۶: خانه‌ی ساحلی در غرب دِلیس کِی، (دفتر معماری شیگروبن؛ شعبه‌ی پاریس)، جزایر ترک‌ها و کیاکاس‌ها
۱۳۸۶: پروژه‌ی مسکونی دیجُن، (دفتر معماری شیگروبن؛ شعبه‌ی پاریس)، فرانسه
۱۳۸۸: ویلای خانه دریا، مازندران
۱۳۸۸: سرپناه بامبو، مازندران
۱۳۸۹: ویلای درویش‌آباد، مازندران
۱۳۹۱: ویلای دماوند، دماوند
۱۳۹۱: سرپناه پناهندگان افغان ۱، کرمان
۱۳۹۱: سرپناه پناهندگان افغان ۲ ، کرمان
۱۳۹۱: سرپناه دامی هریس، آذربایجان
۱۳۹۴: سازه‌ی قابل توسعه و جابه‌جایی برای پناهندگان سوریه‌ای

اردوگاه پناهندگان سوری، الزعتری، اردن، پویا خزائلی. ۱۳۹۴

هنگامی که آنا هرینگر به من گفت «[در معماری خاک] شیرجه بزن»، تصور نمی‌کردم که غرق خواهم شد. آری، من با تمام وجود شیرجه زدم و تمام زندگی را نیز با خود بردم. عجیب اینکه اینگونه معماری باب زندگی را بر من گشود. این کتاب تلاش برای شکل دادن جزیره‌ای است که ساحل نجات من نام دارد. شاید برای تمام غرق‌شدگان، نه فقط آنها که به جست‌وجوی خاک آمدند، که در تکاپوی رهاشدن از چنگال تفکر جان فرسای امروزشان، دل به کرانه‌های ناپیدا نهادند، امروز جزیره‌ای در کرانه‌ی شما پیداست.

معماری یک مسئله‌ی انتزاعی نیست که بتوان جدای از زندگی به سراغ آن رفت، که عیناً خود زندگی است. این بحر طویل، قایقی خواهد شد تا زندگی خود را به‌آرامی به همراه معماری خاک جاری سازید. تفکیک و شماره‌ی جملات یاری‌تان خواهد کرد تا آنها را در این مسیر در خاطر تکرار کنید، که به‌آسانی به هنگام غرق شدن، آنها را همچون ناسزا نثار من سازید.

مقدمه‌ی پویا خزائلی پارسا بر کتاب سروده‌های خاک
۱۶ شهریور ۱۳۹۲

مصاحبه‌ی هنر معماری با پویا خزائلی پارسا

۲۳شهریور۹۴

از نظر شما تفاوت کار دفاتر ایرانی و خارجی در چیست؟

فرهنگ کار در هر کشور، یا بهتر بگویم، هر ناحیه‌ای با ناحیه دیگر متفاوت است. فرهنگ کار در ژاپن، آمریکا، فرانسه و ایتالیا کاملاً باهم متفاوت هستند. بنابراین نمی‌توان به صورت عمومی فرهنگ کار در ایران را با خارج از ایران مقایسه کرد؛ به‌جز در یک مورد، در چهار مورد دیگر که شخصاً تجربه کرده‌ام، یعنی توکیو، سان فرانسیسکو، پاریس و ونیز، هرچند فرهنگ کار کاملاً متفاوت است اما هر کدام بدون توجه به اینکه در جای دیگر چه می‌گذرد، با اعتمادبه‌نفس و روابط و سیستم کاری، کم‌وبیش بر پایه‌ی فرهنگ خود کار می‌کنند؛ هرچند شاید تفاوت عمده در ایران این است که در اکثر موارد تمرکز نه به درون فرهنگ بلکه با نگاه به خارج از آن است.

چرا دفتر خودت را در ایران تعطیل کردید؟

تعطیلی دفتر "بخشی" از تغییری بود که در کل زندگی‌ام دادم. در بخشی از زندگی ایده و دید شما در زندگی تغییر می‌کند و اگر قبولش کنید، آن وقت باید یک زندگی جدید بسازید. خب این تغییر تفکر از طریق معماری در زندگی من اتفاق افتاد. در حال حاضر انگار دوباره متولد شده‌ام و تنها چیزی که ثابت مانده همان چیزی است که باعث تغییرات شد، یعنی معماری. البته آن هم در شکل دیگری.

آیا در زمان تعطیلی دفتر، وضعیت کاری خوبی داشتید؟

خوب صرفاً از این جهت که قابلیت اجرای کارها را، هرچند نه به تعداد زیاد، داشتم اما از نظر درآمد هیچ وقت شرایط دفتر ایده‌آل نبود. در مجموع چه فرقی می‌کند؛ وقتی که نگاه شما به کار و زندگی عوض می‌شود، دیگر نمی‌شود ادامه داد یا اگر ادامه بدهید، همیشه ناراضی خواهید بود.

نظر همکارانت در مورد تعطیلی دفتر چه بود؟

طبیعی است که وقتی تغییر در درون شما پدیدار بشود، دیگران به‌سختی آن را درک می‌کنند و احتمالاً کسانی که با اعتقاد به شما در کنار شما کار می‌کنند، یا ناراحت می‌شوند یا ممکن است فکر کنند که دیوانه شده‌اید.

پس از تعطیلی دفتر برای تحصیلات به کجا رفتید و چه کردید؟

برای دوره‌ی ساخت با خاک خام رفتم به کراتر (Craterre)؛ یک مؤسسه فرانسوی در شهر گرِنوبِل (Grenoble) که هر دو سال یک‌بار ۲۰ نفر که احتمالاً در شرایطی مثل من تصمیم به شروع یک زندگی جدید می‌گیرند، در آن پذیرفته می‌شوند. بلافاصله بعد از دوره، یک کار در رومانی و یک کار در اسلواکی را از طرف انجمن معماری برای بشریت (Architecture for Humanity) شروع کردم و بعد هم پروژه با پیلوسیو (Pilosio) در ایتالیا برای پناهندگان سوریه در اردن را در پیش گرفتم.

چه شد که به اقدامات بشردوستانه روی آوردید؟

مسیر جدیدی که انتخاب کرده بودم، در این مجرا امکان عملی‌شدن پیدا کرد و البته که خودِ این مسیر کار با پناهندگان، تأثیرات عمیقی روی شما می‌گذارد.

کدام نهادها و سازمان‌های داخلی و خارجی از شما حمایت کردند؟

این لیست سازمان‌هایی است که با آنها همکاری کرده‌ام یا از من حمایت کرده‌اند:
CRAterre / Architecture for Humanity و Pilpsio (Building Peace).

فرایند اداری و هماهنگی‌ها جهت ساخت پروژه‌ی مدرسه در اردوگاه پناهندگان در اردن چه بود؟

هماهنگی‌ها طبیعتاً با بخش روابط امور خارجی بود و من از جزئیات اطلاعی ندارم. در یک توضیح کلی باید بگویم که در سال ۲۰۱۵ دو مدرسه در اردن اجرا کردیم؛ یکی در امان، در پارک ملکه "رانیا" و دیگری در کمپ پناهندگان سوری در "الزعتری" واقع در شمال اردن. مدرسه‌ی اجراشده در امان با همکاری مؤسسه‌ی Save the Children (به معنای کودکان را نجات دهید) که یک مؤسسه‌ی خیریه‌ی آمریکایی است اجرا شده و مدرسه‌ی اجراشده در الزعتری در همکاری با یک مؤسسه‌ی خیریه‌ی آمریکایی دیگر، تحت عنوان Relief international (به معنای آرامش بین‌الملل) انجام شد. در مجموع ما در پیلوسیو طرح را تهیه کردیم و مصالح (به غیر از خاک و سنگ) را از پیلوسیو برای اجرای پروژه‌ها به اردن فرستادیم. همچنین یک نمونه‌ی کوچک هم در اکسپو میلان و در پاویون مؤسسه‌ی Save the Children اجرا کردیم.

فرایند طراحی شما در این پروژه چه چیزی بود؟

یک‌سال و نیم زمان را صرف مطالعه و آزمایش برای یک مدل جدید ساخت با استفاده از مصالح تولید پیلوسیو (عمدتاً داربست) و همچنین ترکیب آنها با مصالح بومی (مثل شن، خاک و سنگ) کردم و در این مدت پنج پروتوتایپ در پیلوسیو برای عملی شدن پروژه ساخته شد؛ پروژه‌ای که بتواند در مدت کوتاه توسط پناهندگان ساخته شود، حالت دائمی، با قابلیت جابه‌جایی و ساخت دوباره داشته باشد. پایه‌ی علمی پروژه روی یکی از آزمایش‌های کراتر به اسم "باطوم شنی" (Baton-Beton) قرار داده شد.

هدف نهایی شما از اینگونه اقدامات چیست؟

ترسیم آینده‌ای متفاوت بر پایه‌ی "میرایی" یا همان "عشق".

آیا برنامه‌ی مشابهی هم دارید؟

اکنون بعد از اجرای این دو پروژه در اردن شاید بزرگ‌ترین آرزوی من تأسیس یک مؤسسه‌ی تحقیقاتی، اجرایی و آموزشی باشد اما هنوز برنامه‌ای در این جهت ندارم.

به نظر شما چرا در ایران به مسائل بشردوستانه در حوزه‌ی معماری توجهی نمی‌شود؟

قبل از اینکه به ایران بپردازم، باید اشاره کنم که آنچه دریافته‌ام این است که در غرب عموماً هدف پروژه‌های بشردوستانه، صرفاً انسان‌دوستانه نیست. در بسیاری موارد انگیزه‌های تبلیغاتی و مادی وجود دارد؛ به‌ویژه در مؤسسات بزرگ، که البته مورد پسند من نیست. خارج از این نگاه هم انجام پروژه‌های بشردوستانه بدون بودجه بسیار سخت خواهد بود. هرچند راه بسته نیست.

شاید به علت همین سختی باشد که در ایران، پروژه‌های بشردوستانه‌ی معماری مورد توجه قرار نمی‌گیرند. اما مطمئن هستم که در کشور راهکارهایی متفاوت با غرب وجود دارد که می‌توانند به عملی‌شدن پروژه‌های بشردوستانه در این بستر کمک کنند.

آیا حرف یا نکته‌ی خاص یا جامانده‌ای دارید که برای ما بگویید؟

اتفاقات واقعی در دنیای امروز خیلی کم است و ما احاطه شده‌ایم در میان پروژه‌های کاذبی که یافتن اتفاقات واقعی را مشکل‌تر می‌کنند. تعمق و تلاشی لازم است تا با اطمینان کامل و ادراک‌مان، آینده‌ای بر پایه‌ی واقعیت را رقم بزنیم.

۱. معرفی آثار انسان‌دوستانه

۱-۱. پروژه‌ی سازه‌ی گل‌آلود (Mud Structure)

سال ۱۳۹۱

کرمانشاه، دانشگاه رازی

این پروژه حاصل یک ورک‌شاپ ۲۵ روزه با همکاری معماران و دانشجویان دانشکده‌ی معماری دانشگاه رازی کرمانشاه بوده است. این طرح بر اساس اصول پایداری و با تمرکز بر سازه‌های ارزان قیمت طراحی شده است و در واقع نسل جدیدی است از بناهایی همچون سازه‌ی بامبو (۱۳۸۸) که در شمال ایران توسط معمار طراحی شده بود. اینگونه معماری برای مناطق محروم در نظر گرفته شده است. سازه از شاخه‌های درختانی ساخته شده است که شهرداری کرمانشاه به بهانه‌ی عمران و آبادی و ساخت تأسیسات حمل‌ونقل شهری قطع کرده بود. هر کدام از این واحدها ۷۰۰ یورو هزینه دربر دارد. در قالب این طرح دانشجویان با متدهای ساخت سازه‌های پایدار آشنا شدند و یک نمونه از آن را برای خود به‌عنوان غرفه‌ی دانشجویی در محوطه‌ی دانشگاه رازی ساخته‌اند. تیم طراحی و اجرای این پروژه پس از این موفقیت به فستیوال Grains Disere 2012 دعوت شدند.

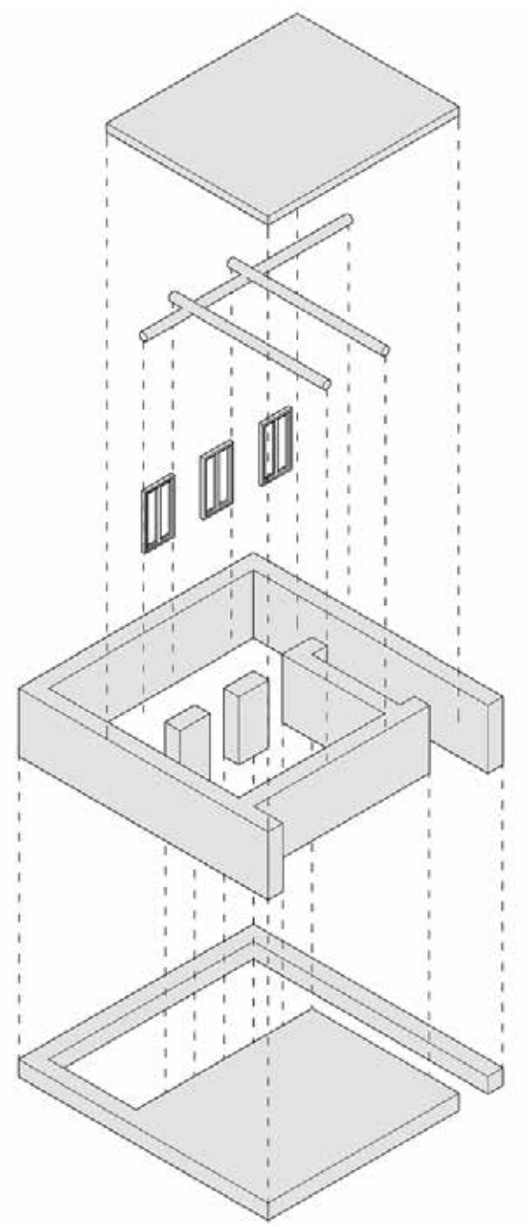
۱-۲. گنبد خشتی (Adobe Dome-Afghan Refugee Housing)

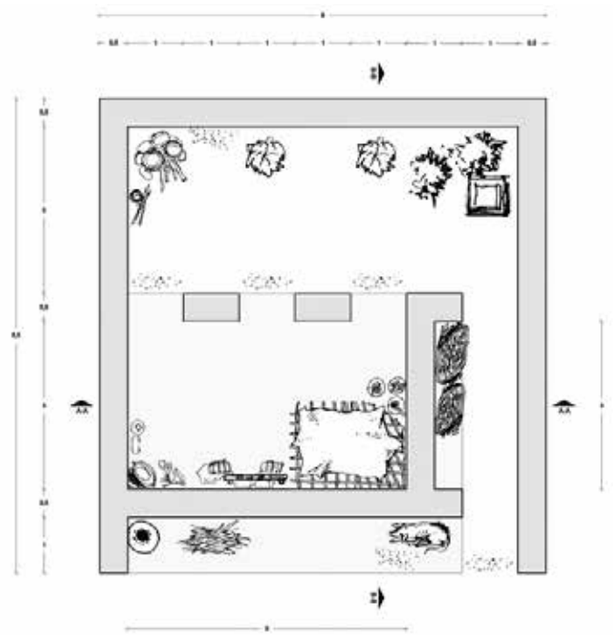
سال ۱۳۹۱

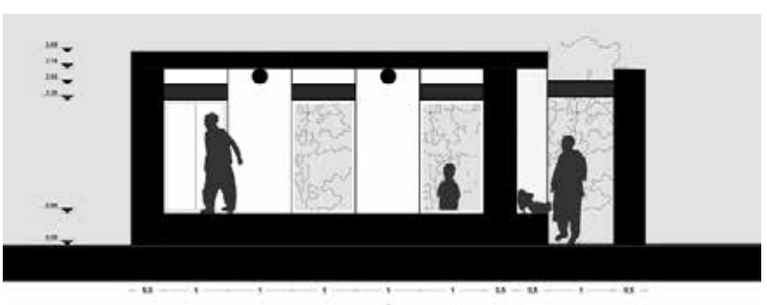
کرمان، بردسیر، کمپ پناه‌جویان افغان

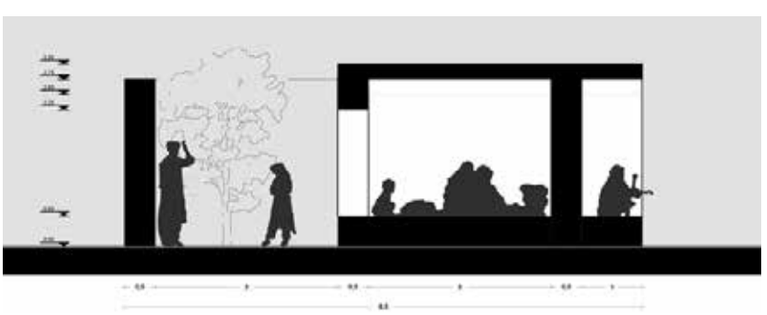
این پروژه با همکاری کنسول پناه‌جویان نروژی (Norwegian Refugee Council) و بنیاد معماری برای بشریت-دفتر تهران (Architecture for Humanity-Tehran) انجام شده است. اتباع افغان در این کمپ با وسایل ابتدایی، خانه‌هایی برای خود ساخته‌اند که در برابر زلزله آسیب‌پذیر است، آب باران به آنها نفوذ می‌کند و به علت عدم درج پنجره در بنا (به علت عقاید دینی فرهنگی افغان‌ها) از نور و تهویه‌ی مناسبی برخوردار نیستند. در طرح جدید، دیاگرام‌های طراحی بومی اصلاح شد و استفاده از تکنیک‌های مشابه ساخت‌وساز افغان‌ها در دستور کار قرار گرفت. طرح جدید سازه، محوطه‌ای به‌اضافه‌ی گنبدی خشتی است با مساحت ۱۰۰ مترمربع (۱۰ × ۱۰) که مجموعاً با ۶۰۰۰ آجر خشتی ساخته شده است. این بنا از سازه‌های ایرانی موجود در اطراف بردسیر الهام گرفته شده و در آن، فضایی هم برای نگهداری احشام تعبیه شده است. بنای مذکور خود را برای چرخه‌ی بقا و زندگی مهیا کرده است زیرا در برابر فرسایش مقاوم است، حیاطی داخلی دارد و تهویه و نور طبیعی می‌گیرد. سازه به علت فرم خود و تیرهای چوبی که در سه جهت روی آن کار شده، در برابر زلزله مقاوم است. معمار می‌گوید: «هدف، رسیدن به پایداری اجتماعی بود که مستلزم مطالعه در مورد نحوه‌ی زندگی آنها (اتباع افغان) بود. ما ارتباطات آنها را بررسی کردیم و تفسیر امنیت و حریم را در ذهن آنها مطالعه کردیم؛ اینکه کدام مصالح را می‌پسندند، کدام تکنیک ساختمان‌سازی را می‌دانند و چقدر می‌توانند خرج بکنند نیز بررسی شد.» لازم به ذکر است برای این پروژه یک کانسپت دیگر نیز مطرح بود که مربعی ۱۰ × ۱۰ و نزدیک‌تر به دیاگرام آثار کنونی بود و برای تعبیه‌ی نور و تهویه، حیاطی درون‌گرا در آن لحاظ شده بود. ارتفاع بلند دیوار حیاط، کنترل شده بود تا مسئله‌ی دید حل شود و یک پی به شکل کلاف آجری، تمام دیوارها را به هم متصل می‌کرد. سکویی نیز در بیرون خانه برای نشستن و فضاهایی برای نگهداری دام و طیور طراحی شده بود. لازم به ذکر است علی‌رغم تفاوت دو گزینه‌ی پیشنهادی، هر دو، در ۱۰ روز با هزینه‌ی ۱۵۰۰ دلار ساخته می‌شوند.

کمپ پناه‌جویان افغان، بردسیر، کرمان، ۱۳۹۱

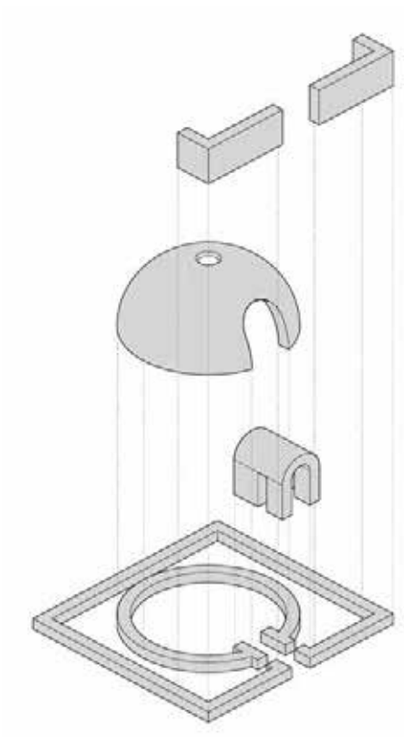


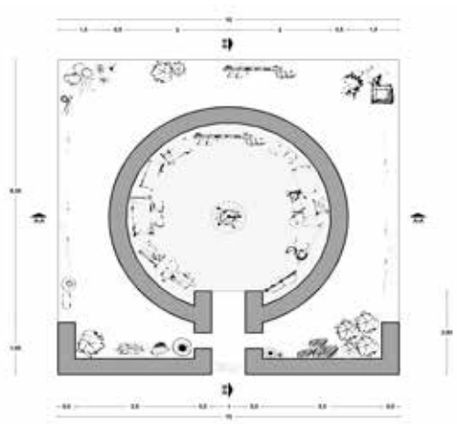






تصاویر این صفحه: **طرح پیشنهادی دوم برای کمپ پناهجویان افغان، بردسیر، کرمان، ۱۳۹۱ (اجرا نشده)**





تصاویر این صفحه: **طرح پیشنهادی اجرا شده، گنبد خشتی، کمپ پناه‌جویان افغان، بردسیر، کرمان، ۱۳۹۱**

۳-۱. سرپناه دامی هریس

سال ۱۳۹۱

روستای هریس از توابع ورزقان؛ پس از زلزله‌ی آذربایجان

پس از زلزله‌ی ۲۱ مرداد ۱۳۹۱ در آذربایجان، ۴۱۰ روستا تخریب و ۶۰ روستا به طور کل محو گردیدند. هم‌وطنان عزیزمان در این اوضاع بدون سرپناه بودند و احشامی که تنها سرمایه‌ی آنها بود نیز در معرض خطر قرار داشتند. از آنجا که تأمین سرپناه برای مردم تحت اختیار نیروهای دولتی بود، معمار به همراه دانشجویان خود، در طی فراخوانی، اقدام به ساخت سرپناه برای احشام کردند و با توجه به الزامات منطقه، موارد زیر را در طراحی در اولویت قرار دادند:

۱. استفاده از مصالح باقی‌مانده از آوار بناهای تخریب‌شده

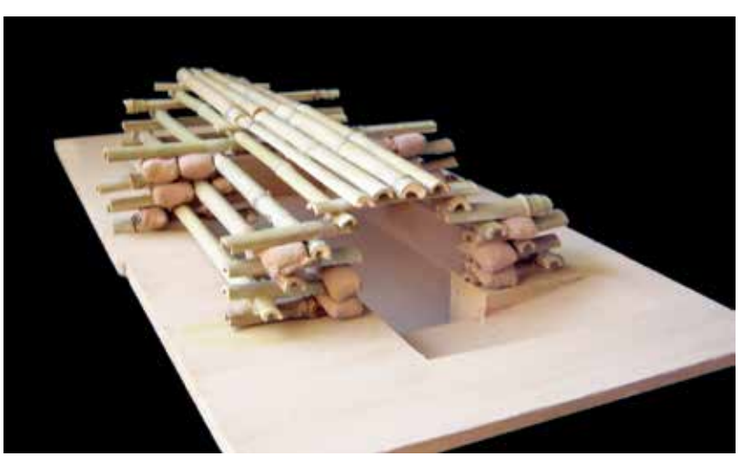
۲. به کاربردن تکنیک‌های بومی

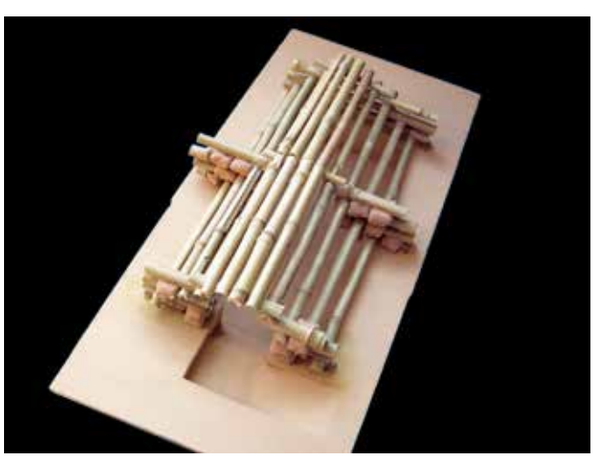
۳. سادگی طرح، به نحوی که توسط اهالی قابل ساخت باشد.

۴. اقتصادی بودن طرح در جهت مصرف بهینه‌ی کمک‌های مالی

۵. سرعت در ساخت، به دلیل نزدیکی فصل سرما و لزوم ساخت سریع سرپناه

در همین چهارچوب دو نمونه ساخته شد که نمونه‌ی نخست در باغی نزدیک هریس به اجرا در آمد. این طرح دارای صفاتی همچون سازه‌ای سبک، اتصالات ساده، نیاز به برش اندک و قابلیت پیش‌ساخته‌سازی بود.طرح دوم علاوه بر صفات بالا، مصالح کمتری مصرف می‌کرد، تک‌مصالح بود، از گرمای زمین بهره می‌برد، در برابر نیروهای افقی و عمودی مقاوم‌تر بود و قابلیت اجرا توسط افراد عادی، غیر متخصص و بومی را داشت.



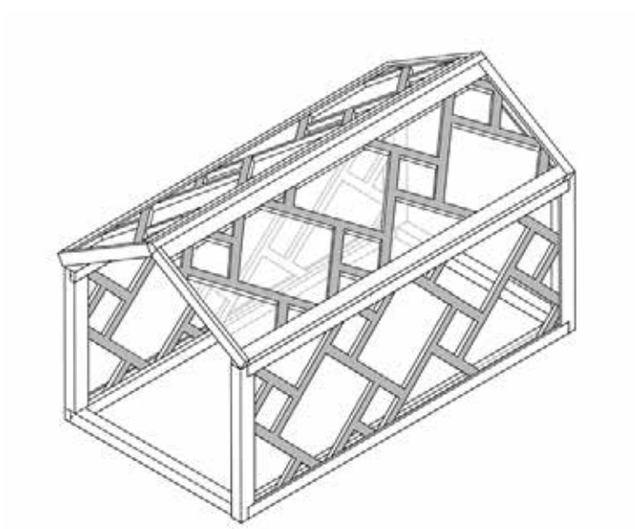


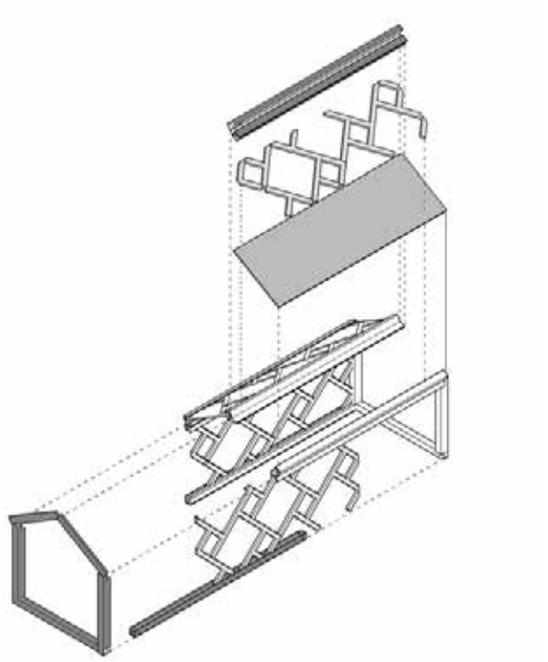
تصاویر این صفحه: **سرپناه دامی هریس، روستای هریس از توابع ورزقان، پس از زلزله‌ی آذربایجان، ۱۳۹۱**

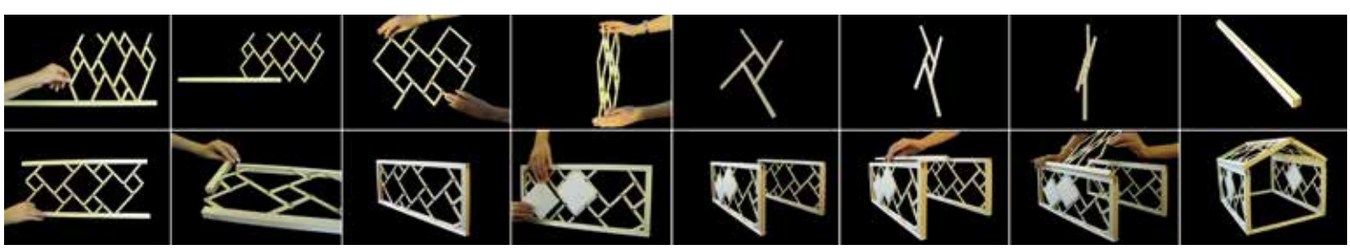
۴-۱. سازه‌ی تاشو برای شرایط بحرانی پس از حادثه

سال ۱۳۹۱

این پروژه تحت نظارت معمار در دفتر رای استودیو توسط همکاران وی (الناز رحیمی، زینب یاسی، پریسا بهرامی) طراحی شده است. این طرح، ویژه‌ی ساعات و روزهای اولیه‌ی پس از حادثه می‌باشد که سرعت عمل و آسان بودن نصب و راه‌اندازی آن ضروری است. پروژه از یک‌سری قاب‌های مشابه، به اضافه‌ی چند صفحه‌ی تاشوی کرکره‌ای تشکیل شده و قاب‌ها ظرف یک‌ساعت به هم متصل می‌شوند، سپس پنل‌ها داخل فریم‌ها جای می‌گیرند. این سرپناه طوری طراحی گردیده که می‌توان به‌سرعت تکثیر یا در ابعاد بزرگتر اجرا کرد. کلیه‌ی قطعات ساخت این بنا در آرشیوهای لوله‌ای‌شکل به طول ۱/۵ الی ۲ متر قرار می‌گیرند و به همین دلیل امکان برچیدن و استفاده‌ی مجدد از این بنا در مکان‌های دیگر نیز وجود دارد.







تصاویر این صفحه: **سازه‌ی تاشو برای شرایط بحرانی پس از حادثه، ۱۳۹۱**

۵-۱. سازه‌ی قابل توسعه و جابه‌جایی برای پناهندگان سوریه‌ای

(Self-Built Transitional & Deployable Structures for Syrian Refugees)

سال ۱۳۹۴

طرح RE:BUILD؛ برنده‌ی جایزه‌ی ویژه‌ی معماری (Emerging Architecture Award) AR از سوی مجله‌ی *Architecture Review*؛ پروژه‌ی پناهندگان سوری، اردن (به داوری آقایان دیوید آجایه، اُدیل دِک و پیتر کوک)

اردن، پارک ملکه راینا در امان و اردوگاه پناه‌جویان سوریه‌ای در الزعتری

ایده‌ی اصلی ساخت این بنا بر اساس تحقیقات و مطالعات علمی و همکاری‌های بین‌المللی شکل گرفته است. این بنا نیز ساده، موقتی، با قابلیت جابه‌جایی، قابلیت توسعه در واحدهای مدولار و دارای کیفیت بالا می‌باشد. کلیدواژه‌ی درک این بنا "ساختن بنا با آنچه که زیر پاهای ماست" می‌باشد که در این طرح به‌سادگی محقق شد. بنا در واقع پنل‌های دیواری است که با شبکه و داربست مونتاژ شده و به هم وصل می‌شوند. سپس داخل آنها با شن و سنگ‌ریزه‌های محلی (که از زیر پا اصطلاحاً جمع می‌شود) پر می‌شود. اینها نقش پرکننده دارند و عایق می‌باشند. همچنین استفاده از سنگ، دارای بار فرهنگی هم هست زیرا معماری سوریه اساساً معماری‌ای سنگی است، پس بنا با روحیات مردم سوریه غریب نیست. پنل‌های سقفی از خاک کشاورزی (خاک قابل کشت) پر می‌شوند که سقف بنا را تبدیل به مزرعه می‌کنند و می‌توانند از آنها برداشت کنند. این بنا برای هر فعالیتی که در طول روز نیاز به سرپناه داشته باشد، مناسب است و تأمین‌کننده‌ی امنیت و کیفیت مطلوبی می‌باشد. انواع کاربری‌های مسکونی، درمانی و غیره در این بنا می‌تواند انجام شود اما برای آوارگان سوری، دو نمونه از این مدرسه با ابعاد یکسان (یکی در پارک ملکه راینا در امان، پایتخت اردن و یکی در اردوگاه پناهندگان سوری در الزعتری) ساخته شد. انتخاب کارکرد آموزشی برای این پروژه به دلایل زیر بود:

۱. مجموعاً در جهان ۱,۳۰۰,۰۰۰ نفر پناه‌جوی زیر ۱۸ سال وجود دارد.

۲. کودکان سوریِ حاضر در کمپ الزعتری سه سال است که به مدرسه نرفته‌اند.

۳. دو سوم کودکان حاضر در کمپ، هیچ‌گونه تحصیلاتی ندارند و عملاً بی‌سواد هستند.

یکی از نقاط برجسته‌ی این طرح، این است که توسط خود پناه‌جویان ساخته می‌شود. آنها خیلی ساده و آسان این بناها را می‌سازند و بار دیگر در ساخت آینده خود سهمی خواهند داشت.

اردوگاه پناهجویان سوری

پویا خزائلی پارسا، همایش میانسال Clinton Global Initiative، ۲۰۱۴
در حال شرح دادن اصلِ سازه‌ای مربوط به پروژه‌ی Pilosio برای ساخت مدل‌های جدید سازه‌ای برای پناهندگان سوری، در این اصل (آزمایش) چگونگی استحکام سازه که از ترکیب "شیء" و "داربست" شکل می‌گیرد، دیده می‌شود.

تجربه‌ی علمی پشت تکنیک ساخت دیوارها:
تکنیک تشریح شده برای ساخت دیوارها بر اساس یک تجربه‌ی علمی ساده شکل گرفته است. همان‌طور که در بالا نشان داده شده است زمانی که چوب را (که نشان دهنده‌ی داربست در کار است) داخل سیلندر قرار می‌دهیم (که نشان دهنده‌ی چارچوب کار است) و سپس سیلندر را با شن پر می‌نماییم و مقدار اندکی آن را تکان می‌دهیم (شکل ۳)، چوب، شن و سیلندر به‌خوبی با یکدیگر همگون می‌گردند و یک سازه‌ی متحد مقاوم را می‌سازند. شکل ۴ نشان می‌دهد که وقتی ما چوب را بیرون می‌کشیم، شن‌ها و سیلندر به همراه آن حرکت می‌کنند و تصاویر ۵ و ۶ نشان می‌دهند که حتا وقتی با تلاشی سخت قصد داریم چوب را بیرون بکشیم این مهم امکان‌پذیر نمی‌باشد.

بنیاد بشر دوستانه‌ی پیلوسیو

با گذر از نسل سازمان‌های مردم نهاد (سازمان‌های غیردولتی-NGO-Non-Governmental Organization) امروزه شاهد افتتاح و فعالیت سازمان‌های غیرانتفاعی (Non-Profit Organization) هستیم. بنیاد Pilosio نیز یکی از این دست نهادها می‌باشد که با تعریف جایزه‌ی اختصاصی خود (Pilosio Award) سعی در جمع آوری منابع مالی و هزینه آن‌ها در راه‌های بشر دوستانه دارد. نام رسمی این نهاد Pilosio Building Peace می‌باشد که مقر اصلی آن در اروپا می‌باشد. این نهاد در واقع شاخه بشر دوستانه‌ی شرکت عظیم Pilosio می‌باشد که در ساخت تجهیزات موقتی صنایع نفت و گاز فعالیت می‌کند. هدف نهاد این مؤسسه ارتباط با دولت‌ها، افراد، دیگر نهادهای مردم نهاد و غیرانتفاعی برای ساخت بناهای اجتماعی و مؤثر و کاربردی بافرهنگی قوی می‌باشد. غایت این نهاد، ساخت جامعه‌ای مدرن همراه با آرامش و صلح می‌باشد.

یکی از پروژه‌هایی که در این نهاد تعریف شده است، RE:BUILD نام دارد که در واقع نوعی سیستم ساخت و ساز طراحی شده و توسعه یافته توسط شرکت مادر است. این سیستم ساختمانی برای اردوگاه‌های پناهندگان، سرپناه‌ها و کمک‌های اولیه در مواقع اضطراری است. این سازه‌های موقت مدولار که با توجه به نیاز، می‌تواند تبدیل به یک خانه، یک مدرسه، یک درمانگاه، غذاخوری و یا هر گونه کاربری دیگر تعریف شود، با توجه به‌عنوان نیازهای محلی تشکیل شده است. برای ساخت این‌گونه بناها، یک تیم از ۱۰ انسان، فاقد هر گونه دانش و یک تکنسین از Pilosio کافی است. این تیم قادر به مونتاژ یک ساختار ۱۶ × ۱۶ متر در طی دو هفته می‌باشد. مشخصه‌های بنیادین سیستم RE:BUILD عبارت‌اند از:

قابلیت گسترش (RE-DEPLOYABLE): می‌توان آن را جمع آوری کرد و در دیگر نواحی اضطراری دوباره برپا نمود.

مدولار (MODULAR): می‌توان با اضافه کردن ماژول‌های تعریف شده آن را گسترش داد.

خودساخته (SELF BUILT): می‌تواند به‌راحتی توسط خود پناهندگان ساخته شود.

سازگار با محیط زیست (ENVIRONMENTALLY FRIENDLY): دوستدار محیط زیست است، با استفاده از مواد پایدار و قابل دسترسی در مقیاس محلی ساخته می‌شود.

دوام (DURABLE): قوی، مطمئن و ضد آب باران و هوای نامساعد است. می‌توان آن را در مناطق زلزله خیز نیز استفاده کرد.

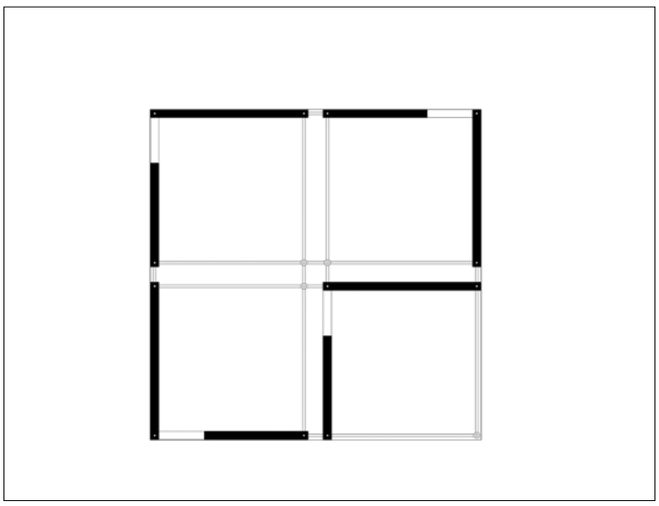
جامعه (COMMUNITY): برای جامعه، در مورد جامعه و توسط جامعه طراحی شده است.

اطلاعات دقیق‌تر و بیشتر را می‌توانید در سایت این نهاد به آدرس www.pilosioaward.com بدست آورید.

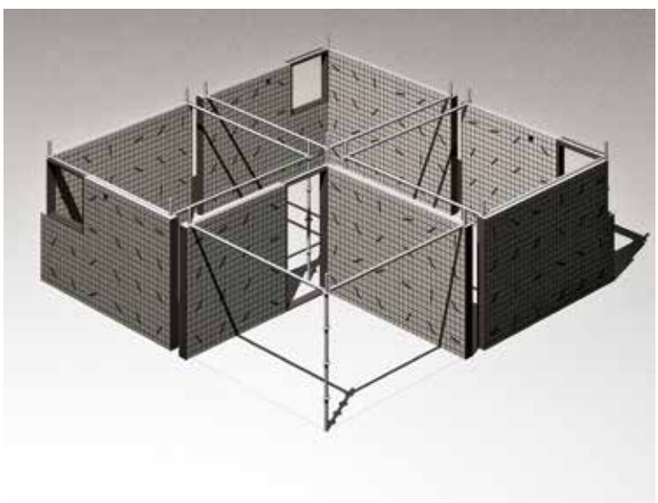
همایش "جایزه‌ی پیلوسیو"، ونیز، ۲۰۱۴

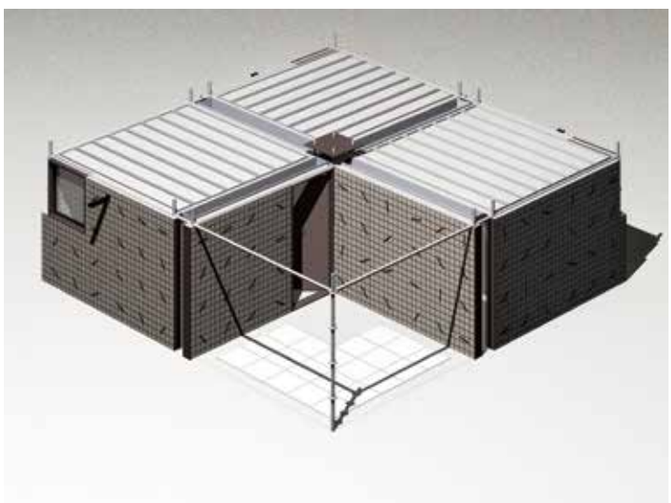
↑ پویا خزائلی پارسا در حال شرح پروژه‌ی طراحی شده در پیلوسیو برای پناهندگان سوری

↗ کوفی عنان (دبیر کل سابق سازمان ملل)

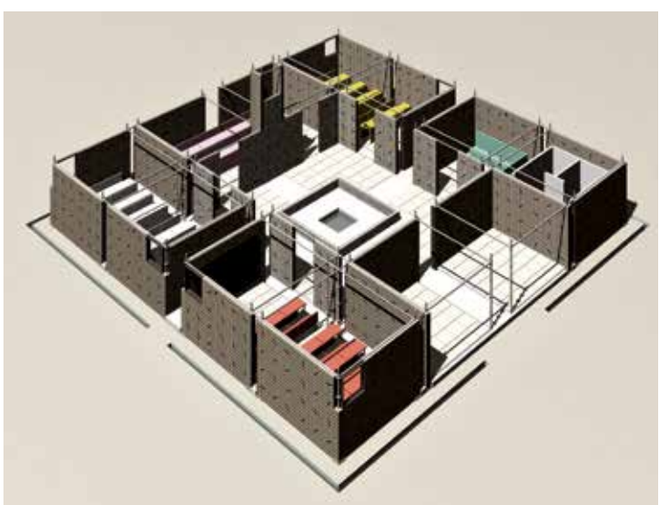


فرم یک مدل ساده

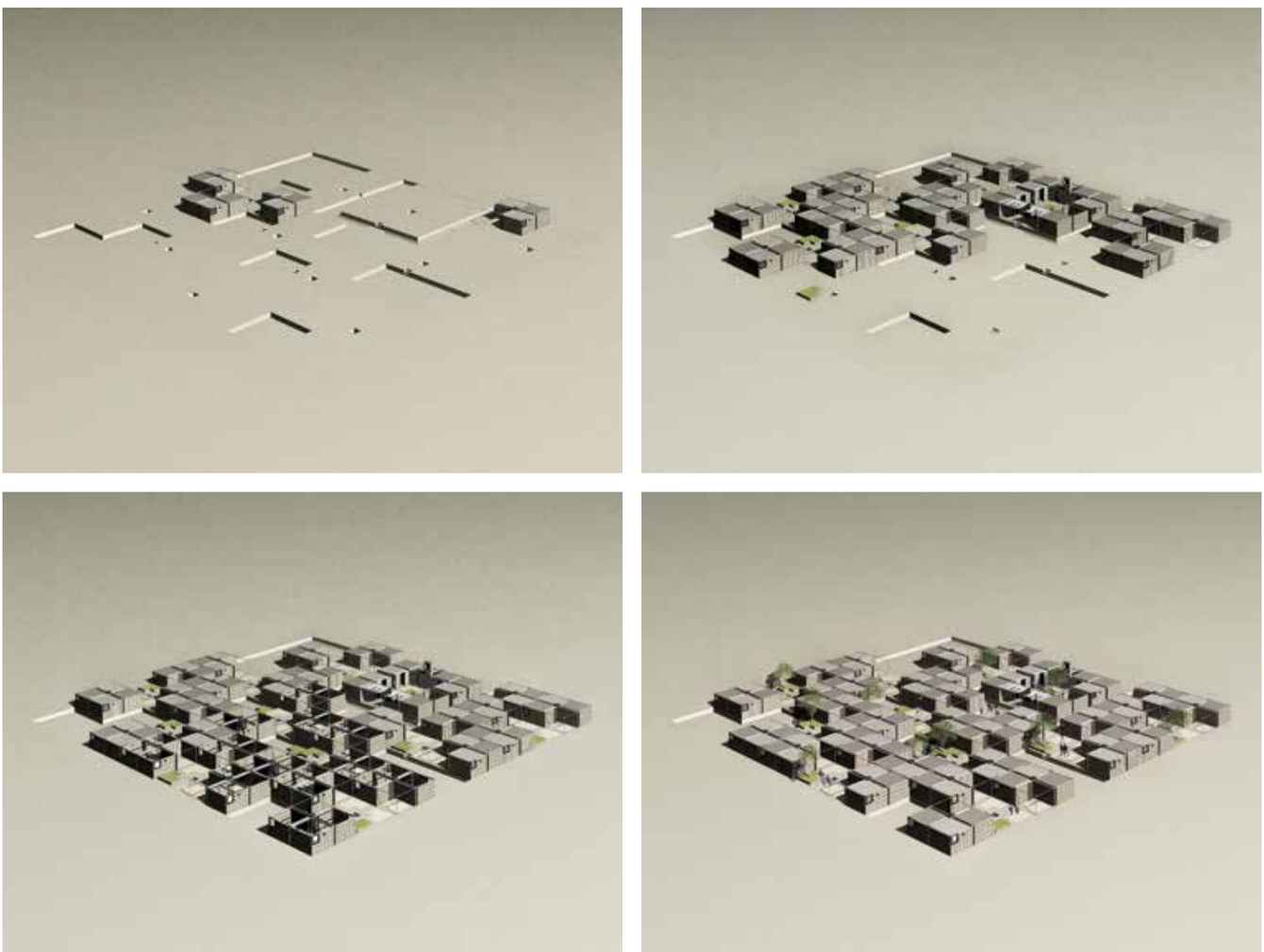




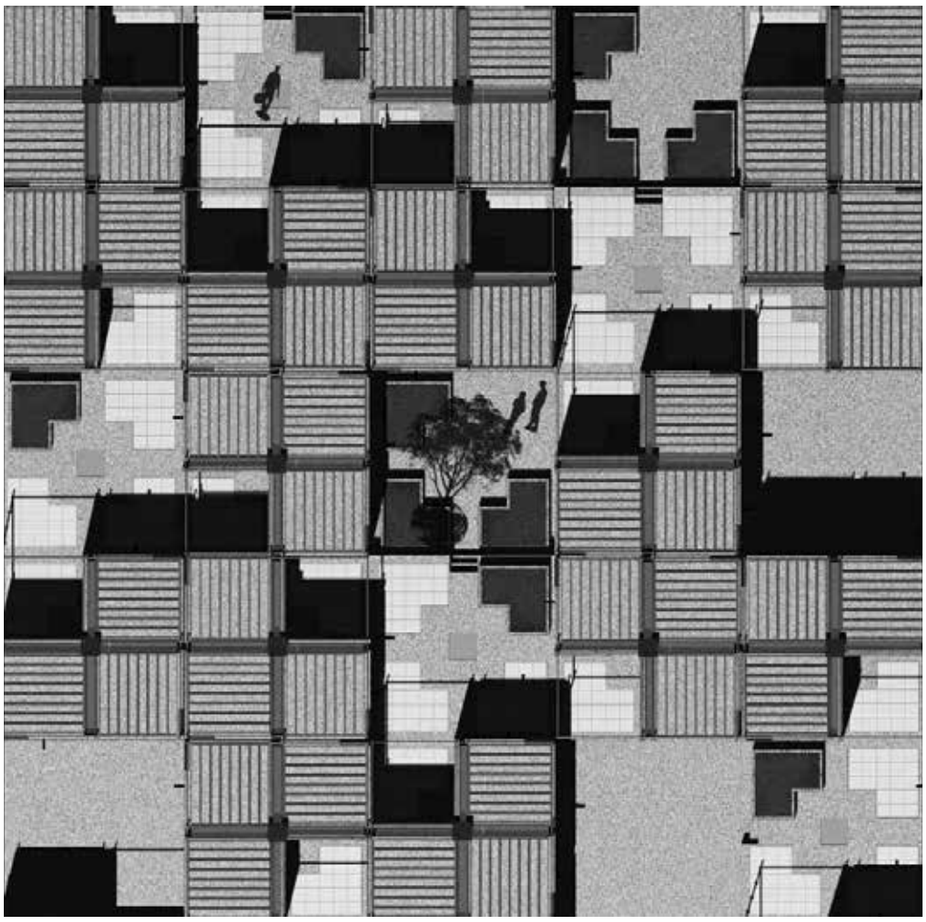
طراحی یک سرپناه



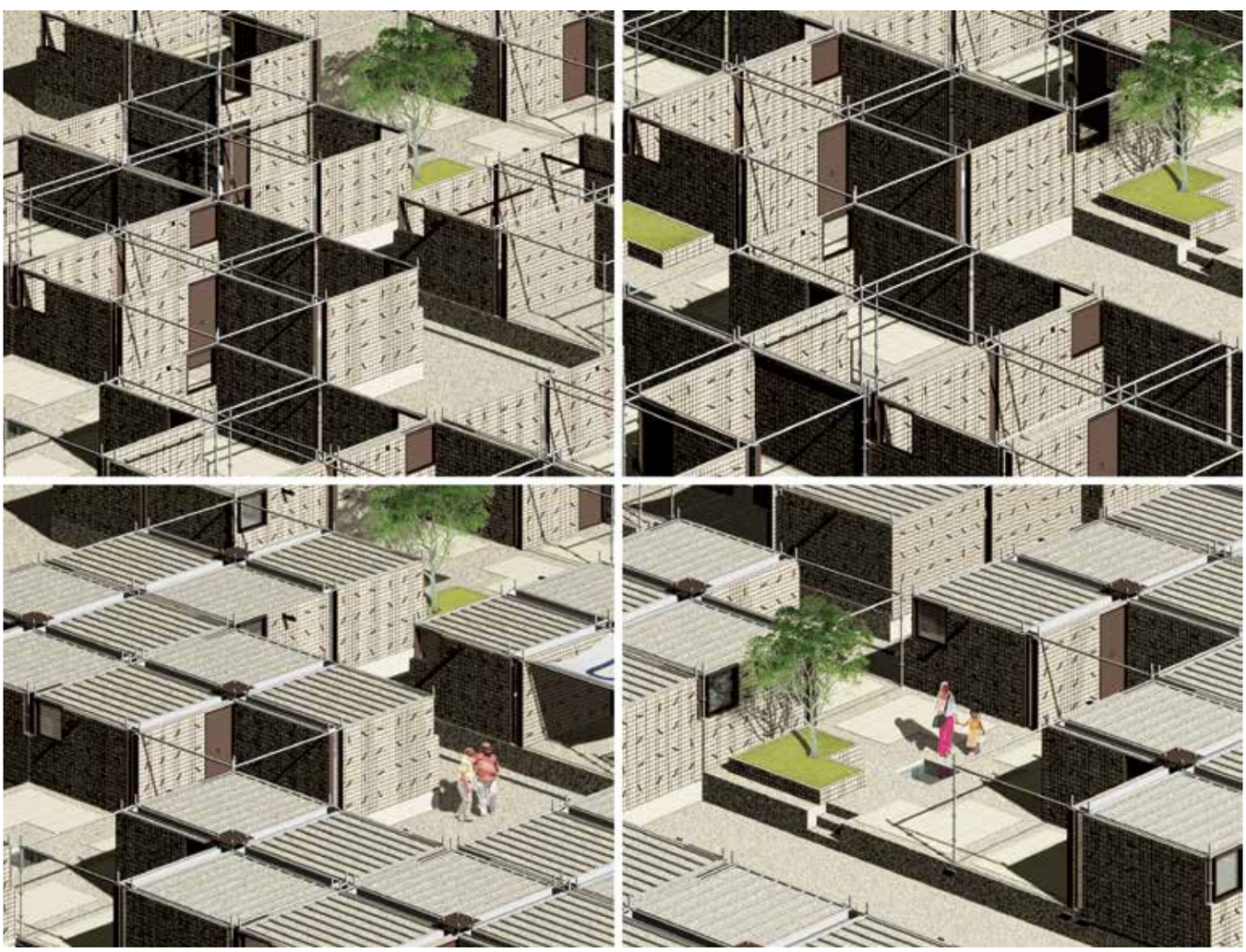
طراحی مدرسه



تصاویر این صفحه: **نحوه‌ی شکل‌گیری یک شهر بر اساس یک مدل ساده**



تصاویر این دو صفحه: **طراحی فضای یک محله که از تکرار یک مدل شکل گرفته است. تکنیک ساخت طرح بر اساس ترکیب داربست، خاک، شن و یا سنگ است.**



مدرسه‌ی ساخته شده در اردوگاه پناه‌جویان سوریه‌ای در الزعتری

تصاویر این صفحه:
پروژه‌ی ساخته شده توسط ۹ نفر از پناهجویان سوری در مدت ۱۰ روز. ابعاد: ۱۶×۱۶متر

مدرسه، پارک ملکه راینا، امان، اردن

۲. معرفی دیگر آثار*

به قلم پویا خزائلی پارسا

آنچه در اینجا اهمیت دارد نه صرفاً خود پروژه‌ها بلکه درک چگونگی تکامل و تغییر پروژه‌ها هم‌زمان با تغییر اندیشه‌ی مؤلف آن می‌باشد. ماجرا از آنجایی شروع شد که بین سال‌های ۱۳۸۲ تا ۱۳۸۴ به شوق تجربه‌ی ایده‌هایی که هنوز تصویر دقیقی از آنها نداشتم، و به منظور صورت‌بخشیدن به آنها، به تجربیات مجسمه‌سازانه روی آوردم؛ در آتلیه‌ای که در آن اغلب، تمام روز را به‌تنهایی مشغول کار بودم. دو اثر به نام‌های "باغ تمثیلی" و "دوباره..." شکل گرفت: مجسمه‌هایی که سعی در تولید فضای رمزآلود نگارگری ایرانی و آمیختن آن با محیط پیرامون ما داشتند. با اینکه تجربه‌ی این دو اثر بسیار موفقیت‌آمیز بود و به این تجربه به صورت تحولی جدید در جامعه‌ی مجسمه‌سازان ایران نگاه می‌شد (که کسب جایزه‌ی اول کمال‌الدین بهزاد در چهارمین دوسالانه‌ی مجسمه‌سازی تهران، خود بهترین گواه آن است)، تجربیات در زمینه‌ی مجسمه‌سازی را متوقف کردم تا بر عینیت‌بخشیـــدن به این ایـده‌ها در معماری متمرکز شوم. اولین تجربه‌ها، در سال ۸۴ آغاز شد. در همان سال، و قبل از اتمام مراحل اجرای "ویلای شهرک دریاچه"، به‌طرزی عجیب از طبقه‌ی ششم ساختمان ژرژ پمپیدو (George Pompidou Centre) در پاریس سر در آوردم و در دفتر شیگرو بن (Shigeru Ban Architects) مشغول به کار شدم. مدت یک سال اقامتم در آشنایی من با معماری معاصر و گذشته‌ی اروپا مهم بود و نیز شناختن بیماری معماری معاصر. در این دوره بود که کاملاً برخلاف انتظارم با چهره‌ای توخالی و پوچ از معماری معاصر روبه‌رو شدم و به این مسئله پی بردم که چگونه مبانی فکری خود در ایران را بر پایه‌ی این معماری ساخته‌ایم و می‌سازیم. برایم شوکه‌کننده بود که چطور با چشم‌های بسته و بدون درک هستیِ روبه‌زوال این معماری (که گویی زندگی را نیز با خود به زوال می‌برد) شیفته‌ی آن هستیم. همه‌چیز در هم آمیخته بود: زندگی روبه‌زوال و معماری روبه‌زوال. از هر قسمت که می‌گرفتم باز به همان نتیجه می‌رسیدم. اینچنین بود که تنها راه نجات خود را در جست‌وجوی درمانی برای معماری معاصر دیدم و بدین منظور بود که از شرایط رؤیایی کار بر روی تراس ژرژ پُمپیدو چشم پوشیدم و به ایران بازگشتم. در همین هنگام بود که ساخت ویلای شهرک دریاچه پایان یافت. علی‌رغم تمام موفقیت‌های این کار در ایران و جهان، متوجه شدم که این پروژه نیز همانند اغلب پروژه‌های معاصر دنیا دستخوش بیماری است؛ همانند آنها فوتوژنیک و خوش‌ترکیب است ولی هنگامی که در فضای آن قرار می‌گیریم، چه‌قدر از اثرگذاری حسی دور است. همانند بسیاری، آنها از ریشه‌های معماری حرف می‌زند اما این ریشه‌ها به‌جز تولید فرم، راه به جایی نبرده‌اند و سرانجام همانند بسیاری از آثار معاصر، طراح خود را بالاتر از هر چیز معرفی می‌کند.

کارم را با نگاهـی متفاوت آغـاز کردم. بنابراین تمامی زندگی من به قسمتی از یک تحقیق بدل شد: تمامی مراحل تدریسم در دانشگاه، تمامی پروژه‌هایی که بعد از این کشیدم و تمامی چیزهایی که بعد از آن در زندگی روزمره‌ی خود حس کردم، همه و همه بخشی از این تحقیق شدند.

پروژه‌ی "ویلای رضایی" اولین تجربه‌ی من بر پایه این دیدگاه بود؛ پروژه‌ای که به همراه چند پروژه‌ی طراحی‌شده‌ی دیگر در این دوره، هرگز اجرا نشد. سرانجام در پی ناکامی‌های حرفه‌ای در امر ساخت و با درخواست مجددِ شیگرو بن برای ادامه‌ی کار در دفتر او، برای بار دوم ایران را ترک کرده و این‌بار به دفتر او در توکیو رفتم. شاید هم به این علت که کار معماری معاصر شرق (ژاپن) را نیز برای خود یک‌سره کنم و بتوانم با خیال راحت یک نسخه‌ی واحد برای کل معماری معاصر دنیا بپیچم. حدسم درست از آب درآمد: کار یک‌سره شد؛ اما درکنار این یک‌سره‌سازی، معماری گذشته‌ی هر گوشه از دنیا در من اثری عمیق و فراموش‌نشدنی به جا می‌گذاشت که شاید فراموش‌نشدنی‌تر از همه‌ی آنها ویلاهای کیوتو (Katsura Imperial Villa) بود. در تمام مدت اقامتم در ژاپن، شوق ساختن جهانی نوین و غیربیمار در معماری را داشتم و سرانجام نیز راه‌کار آن را در بازگشت به ایران دیدم. بدین ترتیب بود که در سال ۱۳۸۷ به ایران برگشتم و طراحی پروژه‌ی جدید خود، یعنی "ویلای درویش‌آباد" را آغاز کردم. مسئله‌ی اصلی در این پروژه، صرفاً "کیفیت فضایی" بود و از دو ابزار اصلی آن، یعنی "شیوه‌ی آزادسازی فضا" و "شیوه‌ی ریختن نور در فضا" برای تولید این معماری استفاده شد. این پروژه در واقع آزمایشی بر پایه‌ی فرضیه‌های جدیدم در نقد معماری معاصر بود.

اما در تمام این مدت اتفاق دیگری هم رخ داده بود و آن تغییر نگرشم به مسئله‌ی معماری بود. نگرشی که در طرح پروژه "سازه‌ی بامبو" که کمی بعد از ویلای درویش‌آباد آغاز شد، به‌خوبی بروز می‌کند: آشنایی با مسئله‌ای که توضیح‌دهنده‌ی ذات معماری (Archi+Tecture) یعنی "سازه‌ای بدیع" می‌باشد. در اینجاست که من از معماری دو تعریف پیدا می‌کنم: یکی مسئله‌ی "فضا" که همیشه آن را به‌عنوان تنها مسئله‌ی معماری می‌شناختم و مسئله‌ی اصلی پروژه‌ی ویلای درویش‌آباد را شکل می‌داد، و دیگری مسئله‌ی "سازه" به‌عنوان ذات معماری یا همان ذات هنرمندانه‌ی اثر. بدین ترتیب ذهن من دوپاره می‌شود. تجربیات خود را در زمینه‌ی سازه‌ی معماری جدا از فضای معماری شروع می‌کنم. باز هم در همه‌ی زمینه‌ها، حتا کلاس‌های درس، خود را بر اساس این دو تعریف به دو گروه تقسیم می‌کنم. طراحی پروژه‌ها دو بخش می‌شوند و گاهی کاملاً بی‌ربط به یکدیگر. در طی این تجربه‌ها که حدوداً از سال ۱۳۸۷ آغاز شد، نقد من به معماری معاصر، که پیش‌تر در بحث فضا به آن پرداخته بودم، در بحث سازه نیز شکل گرفته و به‌تدریج کامل شد. نتیجه‌ی این تمرکز جداگانه بر روی سازه را می‌توان در پروژه‌ی سازه‌ی بامبو مشاهده کرد. مهم‌ترین خصلت یک معماری، تأثیر حسی آن است، که هر قدر رابطه‌ی معمار با مصالح (Materials) و حساسیتی که نسبت به آن دارد کمتر شود، طبعاً تأثیر حسی بنا نیز تقلیل یافته یا از بین می‌رود. همچنین این اهمیت وقتی درک می‌شود که آگاه به بیان هنرمندانه‌ای باشیم که در رابطه‌ای دوگانه میان نیروهای حاصل از "وزن مصالح" و "فضای معماری" شکل می‌گیرد. رابطه‌ای که نه با محاسبه بلکه با حس، تجربه و آزمون‌وخطا تعریف می‌شود. از این رو در تولیدات معماری‌ام اعتقاد زیادی به ساخت پروتوتایپ‌های متعدد و مدل‌های فیزیکی (ماکت)، در مقیاس‌های متفاوت دارم. روندی که شکاف‌های یادشده را تا حد امکان کاهش می‌دهد. بدین جهت است که اعتقاد دارم درک یک اثر معماری به‌جز با قرارگیری در محیط آن میسر نیست: تصاویر صرفاً می‌توانند به معرفی فرم اثر بپردازند؛ مسئله‌ای که جزو معانی دوگانه‌ی معماری، یعنی فضا و سازه، به شمار نمی‌آید. در تصاویر پروژه‌ی سازه‌ی بامبو می‌توان دید که چگونه مصالح در این پروژه در رابطه‌ای مستقیم با شکل‌دهنده‌ی آن قرار دارند. این پروژه بر اساس زبان مصالح شکل گرفته است.

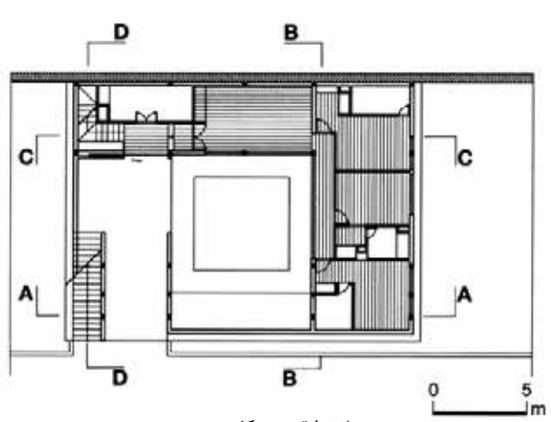
---

* معرفی شده در شماره‌ی ۲۰ فصلنامه‌ی هنر معماری ، بهار ۱۳۹۰

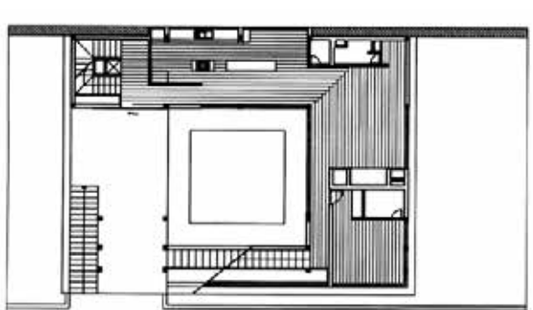
← سازه‌ی بامبو، ۱۳۸۸

۱. ویلای شهرک دریاچه ۱۳۸۳

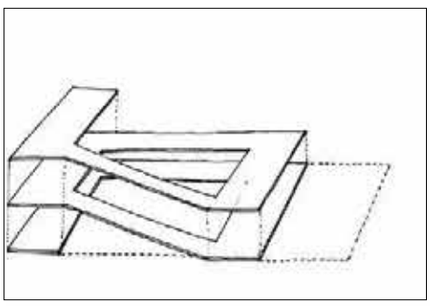
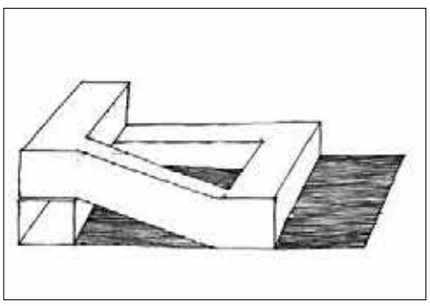
برخلاف تکنیک معمولی که در سایر پروژه‌ها استفاده می‌کردم، که عموماً با تعریف یک دیاگرام و از پیش‌بُرد آن دیاگرام در پلان و مقطع شکل می‌گرفتند، طرح این پروژه را بر مبنای یک اسکیس سه‌بُعدی پایه‌ریزی کردم. دو مسئله، شکل‌دهنده‌ی اسکیس اولیه‌ی پروژه شدند: اولی علاقه‌ی شدید من به روایت داستان در پروژه بود؛ منظور پروژه‌ای است که روندی را تعریف می‌کند که در آن اتفاقات متفاوت به یکدیگر مربوط می‌شوند. این ناشی از علاقه‌ای بود که برخی پروژه‌های لو کربوزیه در من ایجاد کرده بودند، و مسئله‌ای که در بسیاری از پروژه‌های کربوزیه حضور پررنگ دارد و شاید تا امروز کمتر به آن توجه شده. مسئله‌ی دوم، شکل دادن نقاط مهم این داستان بر اساس نقدی از محیط پروژه بود. با وجود نزدیکی پروژه به دریا، ساختار شهرکی که سایت پروژه در آن واقع شده بود، تمامی رابطه‌ی انسان با این طبیعت بکر را به‌کلی از میان می‌برد: نه نسیم دریا در محیط این شهرک حس می‌شد و نه دیدی به این طبیعت در شهرک وجود داشت، مگر اینکه شما درست در مقابل دریا و در پشت آخرین ردیف ویلاها قرار می‌گرفتید. بدین ترتیب بود که ابتدا مهم‌ترین نقطه‌ی داستان را سطح افقی معلقی بر فراز شهرک در نظر گرفتم؛ گسترده در بالاترین سطحی که قوانین شهرک اجازه می‌داد، تا با ایستادن بر فراز محیط مسموم شهرک در ارتباط با طبیعت اطراف آن قرار بگیریم. مسئله‌ی مهم، قرار دادن این سطح در ارتباط با نقطه‌ی آغاز داستان، یعنی در اتصال خیابان شهرک با پروژه بود که در ابتدا با یک حرکت مارپیچی و به صورت پیوسته به یکدیگر متصل شدند که بدین ترتیب، فضای جدیدی را نیز در میان پروژه پدید می‌آوردند؛ فضایی شبیه به حیاط مرکزی در الگوی خانه‌های ایرانی. بعد از اتمام پروژه متوجه مسئله‌ای شگرف شدم: در اینجا پروژه‌ای شکل گرفته بود از ترکیب کیفیت فضای معماری ایرانی که در فضاهای منفی پروژه نمود می‌کرد و مسئله‌ی پیوستگی سطوح در معماری مدرن که همواره به‌عنوان یکی از مسائل پایه در ریشه‌های معماری مدرن مطرح است؛ اما حقیقت این است که شکل‌گیری این مسئله در این پروژه پیش‌بینی‌نشده بود.

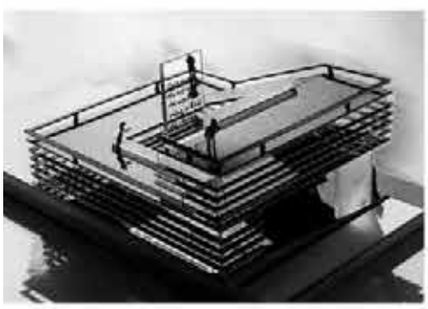
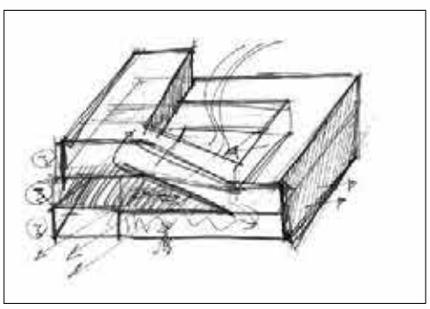
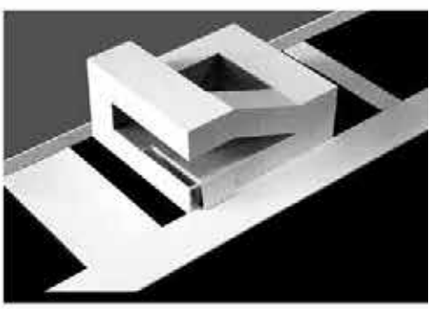


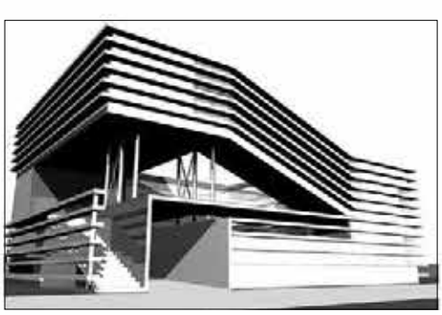
پلان طبقه‌ی همکف



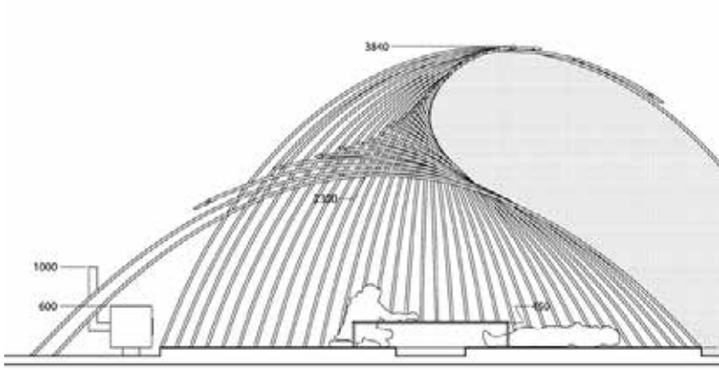
پلان طبقه‌ی اول

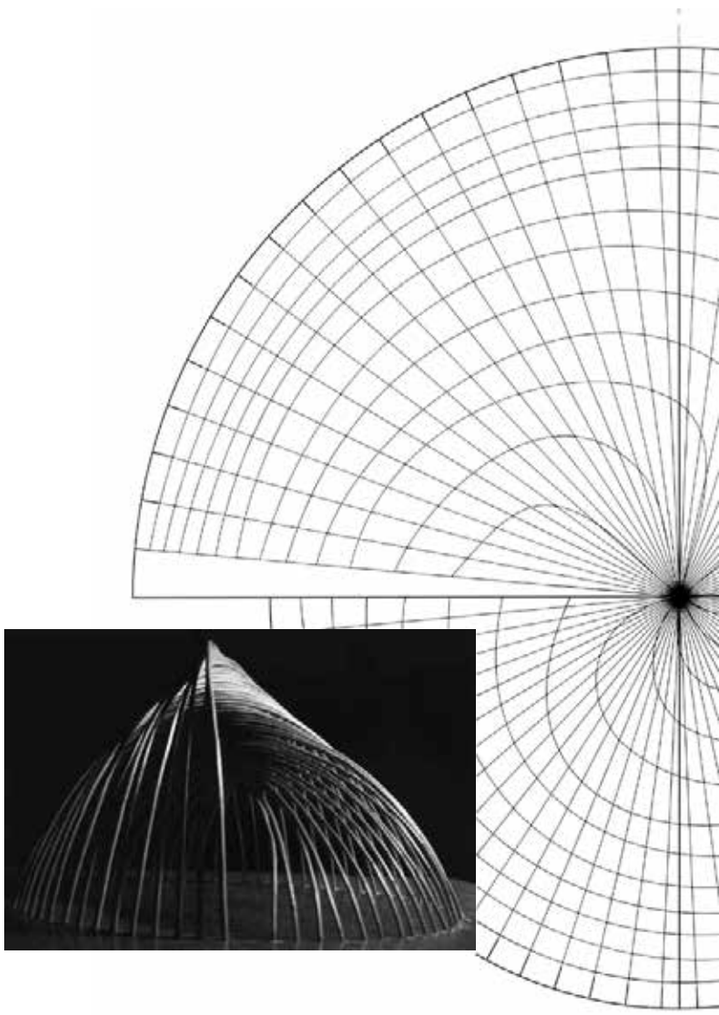





روند طراحی و آلترناتیوهای طراحی





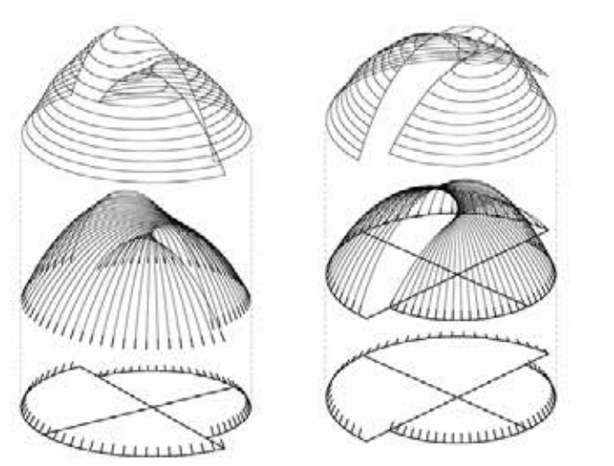
۲. سرپناه بامبو، ۱۳۸۸

شاید این پروژه بهترین نمونه‌ی تبدیل یک اشتباه به مسئله‌ای معمارانه باشد؛ روش اشتباهی که یکی از شاگردانم به صورت ناآگاهانه به منظور ساخت مدلی از یک گنبد به کار برد. شاید جالب‌ترین مسئله این بود که در اینجا، برخلاف سایر پروژه‌ها که در آنها ابتدا فرم وجود دارد و سپس ساختاری برای آن فرم ارائه می‌شود، سازه بر اساس قاعده‌ی خود که همان قرارگیری نوارهای خم‌شده‌ی فُم (ماکت) با زاویه‌ای مشخص بر روی یکدیگر بودند، فرم پروژه را تولید می‌کرد. هنگامی که کارفرمای پروژه، منوچهر میرداماد، از من درخواست ارائه‌ی طرحی برای ایجاد سازه‌های مسکونی ارزان‌قیمت بر پایه‌ی مصالح طبیعی کرد، به این طرح رجوع کردم. البته عموماً در هنگام شروع هر طرح، یک بار آرشیو طرح‌ها و مطالعات گذشته‌ی خود را مرور می‌کنم و این پروژه نیز از این قاعده مستثنا نبود.

مسئله‌ی حائز اهمیت، انتخاب مصالحی طبیعی و ارزان و تهیه‌ی آنها از منطقه‌ی پروژه بود که طبیعتاً در نزدیکی مرداب انزلی، راحت‌ترین انتخاب برای مصالح قابل انعطاف، بامبوهای این ناحیه بودند؛ مصالحی که با وجود فراوانی آنها در برخی از نواحی ایران، هرگز در پروژه‌های معاصر کشور مورد استفاده قرار نگرفته‌اند.

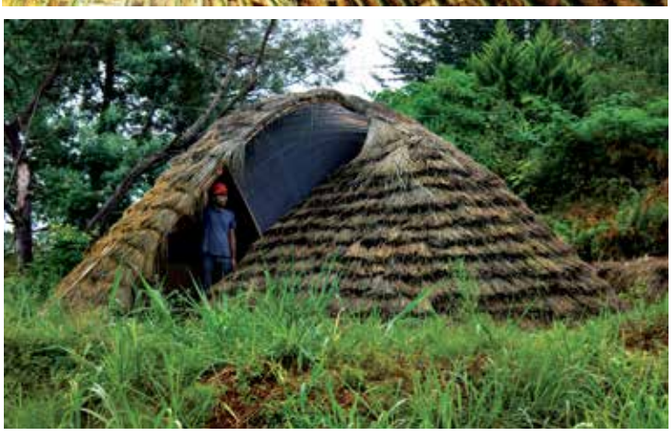
در این پروژه مصالح را با شیوه‌ای متفاوت از آنچه در سایر نقـاط دنیـا (مانند کشـورهای آمریکای جنوبی) به کار گرفته می‌شود، مورد استفاده قرار دادیم. این مصالح را زمانی در پروژه استفاده کردیم که هنوز زنده و قابل انعطاف بودند و بعد از شکل دادن پروژه به‌مرور تبدیل به بامبوهای خشک شدند. یکی دیگر از نکات مهم در این پروژه، تعریف جزئیات اجرایی آن بر پایه‌ی چنین مصالحی بود: اتصالات پایه‌ی پروژه با لوله‌های گازی طراحی شدند که بامبوها داخل آنها فرو می‌رفتند و بدین ترتیب پروژه بر روی بستر زمین قرار گرفت. من این پروژه را یک مانیفست می‌دانم که بر گسترش معماری در تمامی طبقات اجتماعی تأکید می‌کند.

از آنجا که پروژه‌هایی از این دست عموماً کارفرمایی (برای تولید انبوه) ندارند و من نیز در طول این سال‌ها موفق به پیدا کردن سازمانی که از این پروژه‌های تحقیقاتی حمایت کند نشدم، امروز از حمایت ارگان‌های مختلف قطع امید کرده و به صورت شخصی در کنار سایر پروژه‌های دفتر، روندی تحقیقاتی برای چنین پروژه‌هایی را آغاز کرده‌ام تا شاید در آینده این تحقیقات بتوانند راه‌گشای شیوه‌های نوینی در معماری گردند.



نمای ایزومتریک از بالا

نمای ایزومتریک از پایین

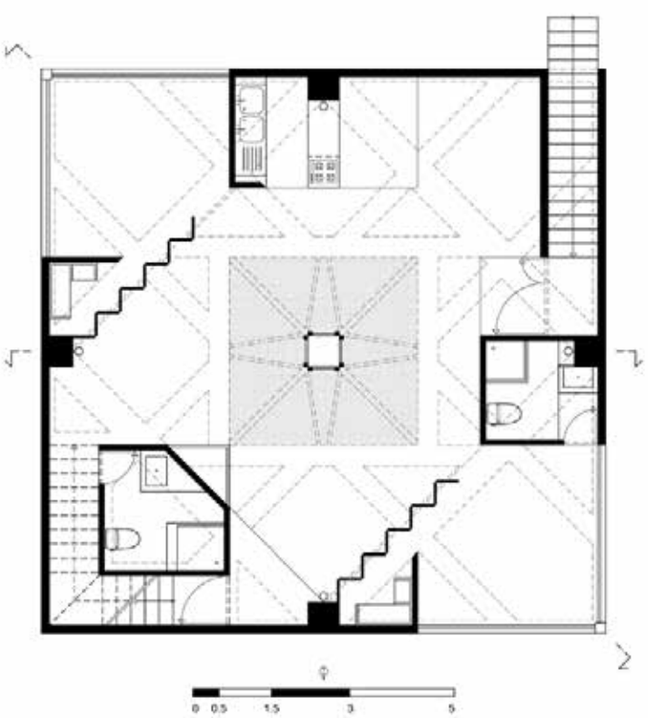


۳. ویلای درویش‌آباد ۱۳۸۹

در توضیح ویلای شهرک دریاچه، مسئله‌ای را مطرح کردم که کاملاً به صورتی غیر قابل پیش‌بینی در پروژه اتفاق افتاد. به طور مشخص هرچند در ویلای شهرک دریاچه، آغاز طرح بر مبنای الگوهای معماری ایرانی قرار نداشت اما نتیجه‌ی کار، پروژه‌ای بود با ردپایی از الگوی حیاط مرکزی در خانه‌های ایرانی که در ترکیبی با مفاهیم ریشه‌های معماری مدرن قرار گرفته بود. علت این امر شاید تمرکز من بر چنین موضوعی در اغلب پروژه‌هایی بود که قبلاً بر روی آنها کار می‌کردم؛ مثل "سفارت ایران در ونزوئلا" که در دفتر بهرام شیردل بر طراحی آن متمرکز بودم و در هنگام طرح "ویلای دریاچه" گویی این مسئله به صورت ناخودآگاه به طرح خطور کرده بود. اما حقیقت امر، که در نهایت با حضور در فضای ویلای دریاچه آشکار می‌شود، بر چیز دیگری تأکید می‌کند. فضای ویلای شهرک دریاچه برخلاف تمام اینها و ارتباطی که می‌توان میان آن و الگوهای گذشته در معماری ایران یافت، فضایی کاملاً مدرنیستی است؛ و این مسئله‌ای است که با حضور در فضای پروژه ساخته شده و خودتان حس خواهید کرد.

در شروع طراحی ویلای درویش‌آباد از همان ابتدا به سراغ یکی از ناب‌ترین مسائل معماری ایرانی یعنی "حضور فضای منفی" رفتم. روزی مقاله‌ای را برای کارگاه معماری آقاخان در استانبول تهیه می‌کردم. در آن مقاله با ترسیم دیاگرامی توضیح می‌دادم که چطور باید سازه‌ای دارای کیفیت فضایی معماری ایرانی را با مفاهیم معماری مدرن ترکیب کرد تا طرحی جدید و خلاق شکل گیرد. در هنگام ارائه‌ی این دیاگرام که ابتدا ربطی به ویلای درویش‌آباد نداشت، ساخت آن ویلا آغاز شده بود و خاک‌برداری زمین برای احداث فونداسیون به اتمام رسیده بود.

در همین زمان بود که متوجه شدم این دیاگرام به صورتی بسیار پخته‌تر از دیاگرام‌های سابق که طرح پروژه بر اساس آن شکل گرفته بود، مسئله را بیان می‌کند و اینجا بود که پروژه را با تغییراتی بر مبنای این دیاگرام مجدداً طراحی کردم و بدین ترتیب طرح آن درست در هنگام شروع ساخت تغییر کرد.



پلان طبقه‌ی اول

مسیر*

۱. پناهندگان امروز من
نه پناهندگان جنگ‌اند و نه حوادث طبیعی
۲. چه بسا حوادث طبیعی به یاری مرگ تفکر پیر و فرسوده درآید
۳. سروده‌هایم ندایی‌ست برای دردمندان جهان
که تاب تحمل برایشان به سرآمده
۴. خِرد همیشه مجرد است و به‌سان سرودی آغاز می‌گردد
۵. تجلی کالبدی‌اش آثاری که زینت خانه‌هایتان می‌گردد
۶. تا موذیانه مسیر را برای جاری شدن در بستر اجتماع فراهم سازد
۷. آن هنگام که در بناها و شهرها با آن زندگی خواهید کرد
۸. و تله‌ها در راه بسیار
۹. تله‌ی جایزه‌ها و مجلات
که هنوز از درک کوچک‌ترین حقیقت عاجزند
۱۰. گویی سمی که با آموزش در جان‌ها تزریق می‌کنند کافی نیست
۱۱. تله‌ی بی‌ینال‌ها و اکسپوها
۱۲. و در هیاهویی که همه می‌نویسند و می‌سازند بدون درد
و پر از هنرهای توخالی‌ست
۱۳. سرودم این آخرین امید
چگونه به گوش انسان دردمند می‌رسد؟
۱۴. در هیاهوی شیادان و دلقکان
۱۵. که از تمدن‌های موازی در کنار یکدیگر سخن می‌گویند
۱۶. و معنی نور را از آتش می‌ستانند

---

* خزائلی پارسا، پویا (۱۳۹۳). سروده‌های خاک. تهران، انتشارات هنر معماری قرن.

MINIMAL
MIND

ارزش‌های پنهان و تلاش‌های ما

مقدمه‌ای پیرامون ضرورت توجه به مینیمالیسم

هنر معماری

چرا مینیمالیسم؟

میس وان در روهه می‌گوید: «هیچ کس نمی‌تواند هر صبح دوشنبه یک سبک معماری جدید ابداع کند.» این جمله تلویحاً بیان می‌دارد که هرکس باید سبک و روشی برای خود داشته باشد. آیا منظور میس از سبک، همان روش طراحی نبوده است؟ آیا منظور وی این بوده که هرکس باید برای خود یک روش طراحی مجزا داشته باشد؟ روش طراحی هرکس در واقع سبک کاری اوست؟ پس حتا اگر نخواهیم هر دوشنبه صبح یک سبک ابداع کنیم، لازم است دوشنبه صبحی به سبک خاص خود برسیم و این یعنی حداقل باید سبک‌ها را بشناسیم، مبانی و مفاهیم آنها را بخوانیم، تاریخ و فرازوفرود آنها را از بر باشیم، مقایسه‌ی تطبیقی بدهیم و اثرات آنها بر دیگر هنرها و اثرپذیری آنها را بدانیم؛ کارهایی که در مقیاسی بسیار ناچیز، به صورت علمی برای مینیمالیسم در ایران اتفاق افتاده است. ما هم دقیقاً نمی‌دانیم چرا مینیمالیسم در ایران مورد پژوهش معماران قرار نگرفت در حالیکه در ادبیات ما بسیار کارایی داشته است. اما به دلایلی که در ادامه ذکر خواهد شد، لازم دیدیم تا این شماره از فصلنامه را به مینیمالیسم اختصاص دهیم.

ارزش مدرنیسم

اگر معماری مدرن را مجموعه‌ای از سبک‌ها بدانیم، مینیمالیسم آخرین سبک مدرنیسم بود. مینیمالیسم برای مدتی در پشت غوغای شعف انگیز پست‌مدرنیسم‌ها فراموش شد. شاید عدم برخورداری مینیمالیسم از توجه درخور در زمان ظهورش، علاوه بر دلیل بالا، همین مؤخر بودن و در عین حال، وجه به‌غایت هنری و مفهومی آن بوده است که ضرورت داشتن یک پیش‌زمینه‌ی ذهنی و آمادگی قبول این حد از کمینه‌گرایی را طلب می‌کرد و این دقیقاً اتفاقی است که در دهه‌ی ۶۰ میلادی، هنگام تولد و اوج‌گیری مینیمالیسم رخ داد. یعنی از همان زمان برای تعریف هنر مینیمال، ده‌ها مثال ذکر شد اما پارادایمی مطرح نشد. تقریباً هیچ تعریف و چهارچوب مدونی از مینیمالیسم وجود ندارد و بیشتر یک مفهوم است تا اصول کار. مینیمالیسم یک روش زندگی است. این سبک برخواسته از تفکرات مبنی بر سبک بودن و ارزش فضای خالی، قصد اهداء آرامشی متفاوت و تأثیرگذار برای انسان حاضر در دنیای نو را داشت.

ارزش جریان معاصر و در حال رشد

مینیمالیسم در جهان مورد توجه قرار گرفته است و در ایران نیز، خصوصاً در حوزه‌های عکاسی، گرافیک و ادبیات، اثرگذاری‌های ثمربخش و قابل توجهی داشته است. هرچند بین مینیمال‌گرایی هنرمندان مجسمه‌ساز و مینیمال‌گرایی معماران ظاهراً تفاوت‌هایی وجود دارد اما همه‌ی این جریانات، مینیمال خوانده می‌شوند. اگر امروز جریان مینیمالیسم جاری در جهان و کشورمان را کالبدشکافی و ثبت نکنیم، احتمال به وجود آمدن انحراف از خطوط اصلی و از دست رفتن سوابق دوره‌ای که در آن به سر برده‌ایم وجود خواهد داشت.

ارزش تاریخ‌نگاری

وقتی کتاب‌های تاریخ معماری را می‌خوانیم، متوجه می‌شویم که مینیمالیسم حضور دارد اما این اشاره‌ها اندک هستند. در نوشته‌ها و پژوهش‌های فارسی پیرامون تاریخ معماری جهان نیز گاهاً این موضوع محقَق بوده است (مانند کتاب معماری غرب، به تألیف امیر بانی‌مسعود و یا کتاب مبانی و مفاهیم در معماری معاصر غرب، به تألیف وحید قبادیان). بنابراین به لحاظ تاریخ‌نگاری در این زمینه، یک خلاء علمی احساس می‌شود که اکنون با به‌راه‌افتادن جریان مینیمالیسم در دنیا، با قدرت بیشتری بر ضرورت توجه به آن تأکید می‌شود.معماران مختلفی در جهان مشغول به کار با سبک مینیمال بوده‌اند و این مجلد به شناسایی و معرفی برخی از این افراد پرداخته است. گردآوری این مطالب می‌تواند ما را در قضاوت، تحلیل و یادگیری از آنها کمک کند. به علاوه در دانشکده‌های معماری ما نیز چندان به این حوزه و شیوه‌ی فکری پرداخته نشده و در صورتی که عده‌ای خواهان مطالعه و تحقیق در این زمینه باشند، منابع بسیار محدودی برای آنها موجود است که عموماً به عرضه‌ی مجموعه‌ای از عکس‌های طراحی و دکوراسیون داخلی، که مشخصا از اهداف مینیمال بسیار فاصله دارند، می‌پردازند.

ارزش اقتصادی

مینیمال در لغت به معنی کمینه‌گرایی است و کمینه‌گرایی دال بر مصرف حداقل‌ها و رضایت به هرآنچه موجود است، دارد. کیمنه‌گرایی را می‌توان یکی از نقاط مقابل سرمایه‌داری و جامعه‌ی مصرفی دانست؛ چنان که با رشد روزافزون فروشگاه‌های زنجیره‌ای، تنوع کالاهای مصرفی و مضاعف‌شدن ارزش‌های افزوده (و به‌تدریج تبدیل‌شدن آنها به یک الزام در دید عموم) جمعیت دنیا به سمت مصرف‌گرایی و پرداخت هزینه –به امید ارتقاء رفاه و کیفیت زندگی- تشویق می‌شود، ولی کمینه‌گرایی یا فلسفه‌ی مینیمالیسم که ارزش فضای تهی را ارج می‌نهد، مقدار اندک و کیفیت بالا را توصیه می‌کند. اگرچه تأمین کیفیت نیز مستلزم پرداخت هزینه و ملاحظات جانبی است اما در مجموع، طرح‌های مینیمال، چه در ذات و چه در ظاهر، چه در مصرف سرمایه و چه در صرف زمان و انرژی، با مخارج کمتری تمام می‌شوند و این به سود کاربر خواهد بود، البته این به این معنا نیست که تمامی محصولات مینیمال با قیمت پایین، تولید و عرضه می‌شوند.

از این رو به صلاح یک جامعه است که توأمان تفکر مینیمال را در جامعه و میان کاربران ترویج کند. اگر ما بتوانیم به تلفیق هوشمندانه‌ی سنت‌ها، سبک‌ها و نیازهای معاصر برسیم، آن وقت خواهیم توانست مسیر مناسب سبک زندگی و تفکر ایرانی را پیدا کنیم. این مجلد تلاش کرده این آرزوی معماران ایرانی را با دیدگاهی منطقی مهندسی نماید. امیدواریم فاکتورها و معیارهایی که در خلال متون پژوهشی‌مان درج کرده‌ایم، بتواند دیدگاهی نو و راهنمایی برای شما خوانندگان و هنرمندان عزیز باشد. یاد استاد سخت‌گیر به‌خیر که همیشه می‌گفت: «معمار، ایده را از لابه‌لای خطوط کتاب بیرون می‌کشد.» چه طرح‌ها که در حین خواندن کتب به ذهن معماران رسیده است.

ارزش پایداری

اگر بخواهیم قدرتمندترین ارزش معماری معاصر را انتخاب کنیم، قطعاً "پایداری" است. به‌زودی در تمام جهان پایداری به شرط اصولی و اجباری طرح‌های معماری بدل می‌گردد. مثل مقاومت سازه‌ای که همیشه بوده و هست. مینیمالیسم به لحاظ ساده‌گرایی و ترویج فرهنگ کم‌مصرف‌گرایی، به مبانی پایداری نزدیک است. مینیمالیسم به طبیعت آسیب نمی‌زند، انسان را به تخریب دعوت نمی‌کند و خوی متعالی و روحانی وی را تحریک و او را تشویق به دیدن طبیعت فراتر از ماده می‌کند. پاشنه‌ی آشیل تمام طرح‌های پایدار، مصالح مصرفی و نخاله‌های پس از تخریب است. در فضایی که مینیمال طراحی شده است، تولید انبوه زباله بعید به نظر می‌رسد.

ارزش روان‌شناسی

از سبک زندگی معاصر بسیار نوشته شده است. از فشارهای کاری، شهرهای شلوغ و پر از صداهای نابه‌هنجار، بوق ممتد ماشین‌ها و بوی‌های تند و زننده‌ی بنزین، دود و انواع آلاینده‌ها. گویا شهر معاصر جای ایستادن و استشمام طبیعت نیست؛ جای فرار کردن به سمت خانه است. درباره‌ی ساده‌گرایی و زندگی خلوت که موجب آرامش ذهنی می‌شود، تحقیقات زیادی انجام شده است. البته جزئیات این موضوع در میان فرهنگ‌های مختلف، متفاوت است، با این حال ساده‌گرایی (همان گونه که از متون دینی ما نیز استنباط می‌گردد) موجب آرامش روح و آسایش بیشتر انسان می‌گردد. واضح است که این ساده‌گرایی و عدم چیدن آرزوهای بزرگ و سخت پشت سر هم، باید در تمام ابعاد زندگی انسان برقرار باشد و خانه‌ی ساده و خلوت، تنها بخشی از تحقق این روند است.

ارزش هنری

مینیمالیسم، مثل هر سبک، تکنیک و گرایش معماری، بار هنری دارد. همان‌گونه که رابرت موریس تأکید دارد: «سادگی فرم لزوماً به معنای سادگی تجربه نیست.» نباید یک اثر هنری مینیمال به استهزا گرفته شود یا توان هنرمند خالق آن را دست کم گرفت. قطعاً فرهنگ عمومی یک کشور در این زمینه نقش مؤثری دارد. همین موضوع که ما در مجسمه سازی، نقاشی، ادبیات، سینما و معماری دارای سبکی به نام مینیمال هستیم، دال بر پتانسیل بالای این سبک است. اینکه یک معمار چقدر ساده، با استفاده از حداقل عناصر و تکنیک‌های ساده‌ای چون تقارن و تکرار، توانسته ترکیب نهایی را شکل دهد، جای تقدیر دارد.

در هنرمعماری ۳۸:

فصلنامه‌ی هنر معماری در شماره‌ی ۳۸ خود، پس از بخش ویژه‌ی معرفی معمار سال ۱۳۹۴ ایران، دریچه‌ای از معماری مینیمال را بر روی مخاطبین گشوده است. در نخستین مقاله، خانم بهار علیزاده به موضوع هنر مینیمال پرداخته‌اند و در مقاله‌ی خود تحت عنوان مینیمالیسم؛ مفاهیم و رویکردها در صدد بررسی موضوع کسالت‌بار بودن آثار مینیمال هستند. تمرکز ایشان بیشتر بر مفاهیم و ریشه‌های هنر مینیمال می‌باشد. مختصری درباره‌ی موسیقی مینیمال عنوان مقاله‌ای موجز و مفید به قلم اردلان مقدم است که با هماهنگی‌های علیرضا سیداحمدیان برای انتشار در این شماره آماده شده و بیحاشیه‌پردازی به معرفی موسیقی مینیمال، بنیانگذاران و آهنگسازان نامدار این حوزه می‌پردازد. در ادامه رضا مفاخر به همراه نسترن فدایی دست به بررسی و تفسیر برداشت‌هایی که از مینیمالیسم می‌شود، زده‌اند و در عین حال، با شکافتن موضوع و تحلیل مسئله تصمیم‌گیری را بر عهده‌ی مخاطب گذاشته‌اند. رضا نجفیان و آناهیتا وزیرنظامی نیز گریزی بر مینیمالیسم در طراحی صنعتی زده‌اند و آثاری از این دست را بررسی نموده اند. پویا خزائلی پارسا نیز با نگارش یادداشتی کوتاه، مبحث ایده و ساختار را در باب مینیمالیسم مطرح کرده است. شهاب میرزائیان با درج عنوان یک سوءتفاهم مینیمال و ابداع واژه‌ی minimal + misunderstood (MINIMALISTOOD) به استقبال از سوءتفاهمی رفته است که در برداشت از معماری ژاپن می‌شود.

در ادامه که بیشتر بر معماری مینیمال متمرکز شده‌ایم، هنر معماری نخست تاریخچه‌ی تطبیقی جریان مینیمالیسم در ایران و جهان را از ریشه‌ها تا معاصر به تصویر کشیده و در آن به اهمیت پژوهش در معماری معاصر ایران تأکید داشته است، سپس اقدام به معرفی چند تن از معماران گمنام پیرو سبک مینیمال و تحلیل آثار آنها کرده است. عنوان انتخاب شده برای این مقاله، خاموش، عمیق، متفکر می‌باشد. از آنجا که در این نشریه، ما به بخش اعظم معماران مینیمالیسم جهان پرداخته‌ایم در مقاله‌ای فشرده نیز به بررسی شش اثر متفاوت و جریان‌ساز تادائو آندو بصورت مجزا پرداخته‌ایم. نازنین عارف‌کیا در مقاله‌ی در تعقیب به‌دام‌انداختن نور و فضا، رویکرد معرفی چند دفتر مینیمال را با تمرکز به شرق آسیا (به‌ویژه ژاپن) ادامه داده است. در انتها نیز نوید مسعودی، یکی از برندگان نخستین بیینال هنر معماری، اثری از فران سیلوستره در اسپانیا را بررسی کرده و تلاش داشته تا بر لزوم موضوع سکانس‌بندی در معماری تأکید نماید.

با این که کتاب مینیمالیسم در هنر و معماری: همراه با نقد و تحلیل آثاری از ایران و جهان (از انتشارات هنر معماری قرن) به‌زودی روانه‌ی بازار خواهد شد و آخرین گام‌های خود را برمی‌دارد، ما اعتقاد داریم این شماره از نشریه برای دانشجویان و مخاطبین هنرمند ما نیز بسیار مفید و اثرگذار خواهد بود. خصوصاً اینکه ما نه با رویکرد توصیفی، بلکه با نگاهی علمی-تحلیلی به سراغ اثر رفته‌ایم. حقیقت این است که دوران گردآوری اطلاعات، آرشیو کردن نام بناها، نام معماران آنها و لیست درست کردن به سر آمده است. کسانی‌که در این راه (آرشیو کردن) و توصیف کلیات دست به قلم شده‌اند از زمانه عقب هستند و افق بسیاری ضعیفی دارند. هنر معماری با بدنه‌ی علمی- دانشگاهی و تجربیات خود زین بعد با رویکرد پژوهشی-تحلیلی به کار خود ادامه می‌دهد. این نخستین بار است که این اتفاق در فضای معماری ایران رخ می‌دهد. در این فصلنامه ما طیفی از اندیشه ها در هنر مینیمال تا معماری مینیمال را تحلیل کرده‌ایم که چکیده‌ای است از کتاب. موضوعات بیشتر، تحلیل‌های عمیق‌تر و نمونه‌های موردی بیشتری که در کتاب به آنها پرداخته شده است، قطعا حامل ایده‌های بیشتری برای طراحان معمار گرامی خواهد بود.

تحریریه‌ی هنر معماری از طریق تلفن، ایمیل، اینستاگرام، دوست‌دار اطلاع از جریان اندیشه‌ها، نظرات و انتقادات شما است.

مینیمالیسم؛ مفاهیم و رویکردها
کمتر، بیشتر است یا کسالت‌بار؟

بهار علیزاده*

واژه‌ی "مینیمالیست" نخستین بار در اوایل سده‌ی بیستم برای اشاره به منشویک‌های روسی (همان گروهی که استالین در آغاز دهه‌ی ۱۹۳۰ با سلسله‌نمایش‌هایی به‌شدت سرکوب کرد) به کار برده شد. منشویک در زبان روسی به معنای "اقلیت" و "بلشویک" به معنای "اکثریت" است. به هر یک از اعضاء این گروه اقلیت که پیش از (و در جریان) انقلاب روسیه با حمایت از اصلاحات تدریجی مقابل بلشویک‌ها قرار می‌گرفتند، مینیمالیست گفته می‌شد. اما استفاده از واژه‌ی مینیمالیست در معنای امروزی آن و به‌عنوان اصطلاحی هنری، در دهه‌ی ۱۹۶۰ باب شد.

از نظر اتیمولوژیک، minimal از دو جزء minim (که خود جزء نخست واژه‌ی minimum به شمار می‌آید) و پسوند al تشکیل شده است. ریشه‌ی واژه‌ی minimum به min می‌رسد که در انگلیسی کهن (زبان آنگلو-ساکسون / Old English) به معنای "کوچک / small" استفاده می‌شده است اما در زبان لاتین، minimu به معنای "خیلی کم / too little" و minimum به معنای "حداقل / at least" است. پسوند al نیز عموماً در آن دسته از کلمات انگلیسی استفاده می‌شود که ریشه‌ی لاتین داشته باشند، مثلاً accidental (تصادفی) یا seasonal (فصلی). این پسوند، فضای معنایی "متعلق به چیزی بودن، با چیزی ربط داشتن یا از نوع چیزی بودن" را به ریشه‌ی اصلی اضافه می‌کند. به این ترتیب معنای حداقل / حداقلی (بودن)، کمینه (بودن) یا کمینگی برای واژه‌ی Minimal توجیه می‌شود.

اما "مینیمالیسم" یکی از آن جنبش‌های قرن بیستمی می‌باشد که اختلاف‌نظرهای فاحشی در تعریف آن وجود دارد؛ به گونه‌ای که تعریف آن از یک جنبش هنری مشخص در دهه‌ی ۶۰ میلادی تا نوعی رویکرد کمینه‌گرا و خلاصه و جذاب به انواع تولیدات هنری و غیرهنری گسترش یافته است. البته مینیمالیسم در معنای ویژه و سبکی آن، همان جنبشی است که ریچارد ولهایم (Richard Wollheim) در مقاله‌ای با عنوان هنر مینیمال (Minimal Art) در سال ۱۹۶۵ نام‌گذاری کرد؛ هرچند هیچ یک از هنرمندانی که او نام مینیمالیست بر آن‌ها نهاده بود، این نام‌گذاری را نپذیرفتند!

ویژگی‌های مشترک متعدد در آثار دانلد جاد (Donald Judd)، دن فِلیوین (Dan Flavin)، کارل آندره (Carl Andre)، رابرت رایمن (Robert Ryman)، تونی اسمیت (Tony Smith)، والتر دِماریا (Walter De Maria)، جو بائر (Jo Baer)، اگنس مارتین (Agnes Martin)، رابرت منگلد (Robert Mangold)، ریچارد سرا (Richard Serra)، رابرت موریس (Robert Morris) و سل له‌ویت (Sol LeWitt) که همگی آمریکایی بودند، مینیمالیست نامیدن آنها را توجیه می‌کرد. تقریباً همه‌ی این هنرمندان به همراه چند هنرمند انگلیسی از جمله آنتونی کارو (Anthony Caro) و فیلیپ کینگ (Phillip King)، در سال‌های آغازین دهه‌ی ۶۰ میلادی، آثاری آفریدند و نمایشگاه‌هایی برپا کردند که این نام‌گذاری را، هرچند به شکلی ملامت‌بار، برمی‌تافت.

---

* دانشجوی کارشناسی ارشد "پژوهش هنر" در دانشگاه هنر تهران.

→ **دانلد کلارنس جاد، توده‌ها، موزه‌ی هنرهای معاصر، تهران، ایران، ۱۹۶۹-۱۹۶۵.** عکس از **مهناز صحاف**

مینیمالیسم همان‌گونه که از نامش پیداست، مفهومی از تقلیل و تلخیص در خود دارد و این تقلیل در عناصر و کارکرد و مفهوم، در پیوند با حاضرآماده‌های (Readymades) دوشانی (منسوب به مارسل دوشان؛ که در آنها به جای روابط میان اجزا، فرم کلی آنها اهمیت داشت و به جای اینکه محصولِ دست هنرمند باشند، محصولات کارخانه‌ای و صنعتی بودند)، ویژگی‌های اساسی آن را رقم می‌زند؛ ویژگی‌هایی که مینیمالیسم را به یکی از پل‌های میان مدرنیسم و پست‌مدرنسیم بدل کرده است. آثار مینیمالیستی از یک سو میان رسانه‌های مختلف در نوسان هستند (که یک مؤلفه‌ی پست‌مدرنیستی است) و از سوی دیگر بسیار ناب و فرمال می‌باشند (که از این جهت به مدرنیسم پهلو می‌زنند).

شکل‌گیری مینیمالیسم را نمی‌توان بدون توجه به رویدادهای فرهنگی آن دوره بررسی کرد. «دهه‌ی ۶۰ زمانی است که مقاله‌ی مرگ مؤلف (Death of the Author)، نوشته‌ی رولان بارت (Roland Barthes) به انگلیسی ترجمه و در ویژه‌نامه‌ی مجله‌ی ASPEN منتشر شد. این دهه همچنین دوران مطرح‌شدن ساختارگرایی در اروپا و ترجمه‌ی کتاب انسان‌شناسی ساختارگرا (Structural Anthropology) اثر کلاؤد لوی اشتراوس (Claude Lévi-Strauss) به انگلیسی است و مقاله‌ی زیبایی‌شناسی سکوت (Aesthetics of Silence)، اثر سوزان سونتاگ (Susan Sontag) نیز در همین سال‌ها به انگلیسی ترجمه می‌شود.

مینیمالیست‌های آمریکایی بیش از هنرمندان مینیمالیست اروپا به شهرت رسیدند و اساساً این یک جریان آمریکایی محسوب می‌شود، نه اروپایی. درست است که تشابهاتی میان ساختارگرایی اروپایی و مینیمالیسم دیده می‌شود ولی مرجع کار ساختارگراها، حس درونی تناسب و تعادل است و آثارشان ذات‌گراست زیرا اساس ساختار آرمان‌گرای آنها، تجربه‌ی درونی خود هنرمند بوده است. اما مینیمالیست‌های آمریکایی که می‌خواهند آثارشان کاملاً بی‌نشان باشد، حاضر نیستند عنان خود را به دست قوانین حاکم بر حواس و کار اندام‌ها بسپارند، زیرا بنا به تعریف، این قوانین نسبی هستند و مهم‌تر آنکه این هنرمندان می‌کوشند معادلی برای امر مطلق و قانون مطلق بیابند. ساختار آرمانی‌شده‌ای که آنها خود را تابع آن می‌دانند، مبتنی است بر اصول غیرشخصی و حساب‌شده‌ی نظم. در یک برنامه‌ی رادیویی (به سال ۱۹۶۴) پیرامون موضوع نیهیلیسم نو و هنر جدید، فرانک استلا (Frank Stella) و دانلد جاد حساب خود را از اروپایی‌ها جدا کردند. البته معادل اروپایی مینیمال آرت، موسوم به هنر مجسم (Concrete Art) ریشه در سنت باؤهاؤس و دِه‌استیل دارد و هنرمندان سوییسی، ماکس بیل و ریشارت پاؤل لوزه، نمایندگان آن هستند.

ارتباط "حذف اثر دست هنرمند" به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نکات مؤکد مینیمالیست‌ها، با مفهوم "مرگ مؤلف و تولد مخاطب" (اثر بارت) انکارناپذیر است. درست است که آنها در تفکر، معارض فلسفه‌ی اروپایی دکارتی و پیرو فلسفه‌ی تجربه‌گرای آمریکایی هستند و البته در کنش هنری هیچ فلسفه یا نیتی را به اثرشان الصاق نمی‌کنند ولی در هیچ کدام از مهم‌ترین مؤلفه‌های مورد تأکیدشان، نمی‌توان رد پای فیلسوف اروپایی، رولان بارت، را نادیده گرفت.

مینیمالیسم در بستری شکل گرفت که دو جنبش پاپ آرت و نقاشی کناره‌تیز (Hard Edge Painting)، مقابله با آرمان‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی را در رویکردشان تبیین کرده بودند و شباهت این گرایش‌ها با مینیمالیسم، به‌ویژه در برخی رویکردها، قابل توجه است؛ تا جایی که عده‌ای مینیمالیسم را در ابتدای شکل‌گیری‌اش، پاپ بدون تصویر نامیدند و می‌دانیم که اد رینهارت (Ad Reinhardt) و فرانک استلا (دو هنرمند برجسته‌ی نقاشی کناره‌تیز) به جریان مینیمالیسم بسیار نزدیک و حتا عضو آن بودند.

برخی نیز معتقدند مینیمالیسم، همانند هنر پاپ، محصول اشباع تصویری دوران است؛ با ازدیاد فرم‌های شهری و رسانه‌ها و تصاویر تبلیغاتی، هنر مینیمال سادگی راه‌حل‌های فرمیِ برگرفته از عناصر هندسی ابتدایی و مواد طبیعی یا صنعتی را پیشنهاد می‌کرد که انتخاب آنها به دلیل داشتن ساختارهای ساده بود.

نمود مینیمالیسم را بیش از هر رسانه‌ای، در مجسمه می‌بینیم، البته نه در مفهوم سنتی آن. دانلد جاد آثار خود و هم‌قطارانش را شیء مشخص (specific object) می‌نامد؛ اشیایی که در مرز نقاشی و مجسمه در نوسان هستند و آنها را نه می‌توان نقاشی دانست، نه مجسمه و هم می‌توان نقاشی دانست و هم مجسمه!

مقاله‌ی جاد با عنوان اشیاء خاص (Specific Objects) که به‌نوعی مانیفست مینیمالیسم قلمداد می‌شود، چنین آغاز می‌گردد: «دست‌کم نیمی از بهترین آثار سال‌های اخیر، نقاشی نبوده‌اند، مجسمه هم [به تعریف عرف آن، نبوده‌اند].» او در این مقاله ارجحیت حجم به نقاشی را اینگونه توضیح می‌دهد: «فضای حقیقی، سه‌بعدی است و این ویژگی، آن را از توهم نجات می‌دهد. در حجم سه‌بعدی، اثری از محدودیت‌های نقاشی اروپا نیست. یک اثر هنری می‌تواند به همان اندازه که تخیل می‌شود، قدرتمند و مستحکم باشد. فضای حقیقی ذاتاً بسیار قوی‌تر و ملموس‌تر از چیزی است که توسط رنگ و نقاشی و روی سطح صاف بوم خلق می‌شود.»

از ویژگی‌های بارز مینیمالیسم در نقاشی و مجسمه‌سازی می‌توان به کاهش عناصر تا حد فرم‌های اصلی (مانند مکعب و هرم) و رسیدن به عناصر بسیط، استفاده از تولیدات و رنگ‌های صنعتی، کاربرد ترتیب‌های ریاضی‌وار و ترکیب‌بندی سریالی (در مقابل سلسله‌مراتبی)، استفاده از مقیاس انسانی (غیر بیان‌گر)، فقدان تخیل و تلاش برای خلق فرم‌های خودارجاع اشاره کرد.

آنها می‌خواستند آثارشان فقط و فقط خود را مطرح کنند، نه چیز دیگر را و از ارجاعات بیرونی، دلالت، استعاره، تمثیل و نماد تهی باشند. تلاش مینیمالیست‌ها این بود که هرگونه روایت، هرگونه موضوعی به‌جز خود فرم، هرگونه عواطف و هرگونه مفهوم را حذف کنند. استلا می‌گفت: «آنچه می‌بینید، همان چیزی هست که می‌بینید (What you see is what you see)». آنها همچنین تقسیم‌بندی سنتی رسانه‌ها را که کلمنت گرینبرگ (Clement Greenberg) به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های مدرنیسم بر آن تأکید داشت، نفی می‌کردند.

اهمیت سری‌سازی (Seriality) برای مینیمالیسم و بعدها هنر مفهومی (Conceptual Art)، از این جهت است که سبب نفی سلسله‌مراتب در ترکیب‌بندی و در نتیجه نفی اصالت ذهن (Subjectivity) می‌شود. از این رو رابطه‌ی میان واحدها در یک اثر مینیمالیستی، بسیار دقیق، شفاف و ریاضی‌وار، تعیین‌شده است و ذهنیت در آن نقشی ندارد بلکه یک قاعده‌ی ریاضی است که آن را برای ما تعیین می‌کند.

مینیمالیست‌ها تلاش دارند از بیان‌گری بپرهیزند و این تلاش را به‌خوبی می‌توان در کاربرد متریال بسیار صنعتی و جدید و همچنین در انتخاب مقیاس انسانی دید. اگر اندازه بیان‌گر است و می‌تواند نمادین باشد، اگر اندازه می‌تواند ما را تحقیر کند یا عظمت‌مان را نشان دهد، مینیمالیست‌ها اندازه‌هایی را انتخاب می‌کنند که با مقیاس انسانی نزدیک است، نه خیلی کوچک و نه خیلی بزرگ، و به این ترتیب

دانلد کلارنس جاد، توده‌ها، موزه‌ی هنرهای معاصر، تهران، ایران، ۱۹۶۵-۱۹۶۹. عکس از **مهناز صحاف**

بیان‌گری آن را خنثا می‌کنند. از مؤلفه‌های مشترک در نقاشی مینیمالیستی، نقاشی کناره‌تیز و پاپ آرت، سطح تخت است. این هنرمندان از ایجاد توهم در نقاشی اجتناب می‌کردند و می‌خواستند پیشینه‌ی نقاشی را به‌عنوان پنجره‌ای رو به جهان دیگر نفی کنند و در این زمینه با آرای گرینبرگ (که در نقاشی مدرن بر تخت‌شدن و پرهیز از دیدفریبی تأکید داشت) همراه بودند و از این رو آنها به‌ویژه با هرگونه برداشت یا رویکرد نمادین، به‌عنوان پایه‌ی اغلب رویکردهای مدرن در هنر، به‌شدت زاویه پیدا می‌کنند.

در مقابل، شاید بتوان تأکید جاد بر "شیئیتِ شیء" را با تأکید استیون مالارمه (Stéphane Mallarmé) بر «متنی‌بودن» و تاکید برتولد برشت (Bertolt Brecht) بر فاصله‌گذاری (Distancing / Alienation) قیاس کرد. همان‌گونه که جاد بر شیئیت شیء تأکید دارد، مالارمه نیز با اصرار بر متنی‌بودن شعر، بر خود-بازتابی متن و اهمیت صورت عینی و فیزیکی کلمات به جای ارجاعات معنایی آنها به جهان خارج تأکید دارد. از سوی دیگر، همان‌گونه که مینیمالیست‌ها از ایجاد توهم می‌پرهیزند، برشت نیز این توهم‌زدایی را از راه فاصله‌گذاری صورت می‌دهد. او نیز معتقد است ایجاد حس هم‌ذات‌پنداری در مخاطب، سبب غفلت او از هدف اصلی تئاتر می‌شود.

یکی دیگر از مؤلفه‌های مینیمالیسم، حذف نیت مؤلف و تأکید بر خودارجاعی اثر هنری است. هنرمندان مینیمالیست حرف سیاسی می‌زدند، فلسفه می‌خواندند و اهل تئوری بودند اما تلاش می‌کردند هیچ‌یک از مواضع‌شان در اثر هنری بازتاب نیابد؛ هرچند مخاطب همواره می‌تواند معنای دلخواه خود را از هر اثر هنری برداشت کند؛ چنان که بسیاری از منتقدان، در همان دوره، خوانشی مذهبی یا سیاسی از آثار هنرمندانی چون فلِیوین یا رینهارت داشتند.

بخشی از وجوه مینیمالیسم در نقاشی و مجسمه‌سازی با جریان سبک بین‌الملل دهه‌ی ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ در معماری بسیار نزدیک است؛ اما مینیمالیسم در عکاسی، گرافیک، ادبیات و موسیقی با مینیمالیسم در نقاشی و مجسمه‌سازی بسیار متفاوت است و به‌جز چند شباهت محدود، نمی‌توان به‌راحتی آنها را به هم نزدیک دانست. مینیمالیست‌ها به تجربه‌ی بصری جذاب نه می‌گفتند، تا جایی که برخی منتقدان، زیبایی‌شناسی مینیمالیستی را زیبایی‌شناسی کسالت‌بارگی (Aesthetic of Boredom) نامیدند و در ازای آنچه معمارانی چون میس وان در روهه از دهه‌ی ۱۹۲۰ میلادی مطرح کرده بودند (کمتر، بیشتر است؛ Less is More)، در توصیف مینیمالیسم به نقد و تمسخر گفتند: «کمتر، کسالت‌بار است» (less is bore). آیا مینیمالیست‌ها واقعاً می‌خواستند مخاطب خود را کسل کنند یا کسل‌کنندگی چیزی در دل خود دارد؟ والتر بنیامین (Walter Benjamin) می‌گوید «اگر خواب، اوج آرامش فیزیکی‌ست، کسالت، اوج آرامش ذهنی‌ست. کسالت‌بارگی رویای پرنده‌ای‌ست که تخم‌های تجربه را مراقبت و به جوجه تبدیل می‌کند.» از این رو زیبایی‌شناسی کسالت‌بارگی مسئله‌ی مهمی برای مینیمالیسم است؛ زیرا آنها بدین‌وسیله می‌خواهند تجربه و درک مخاطب از شیء، متداوم باشد و این درک، استمرار داشته باشد.

پیشگامان مینیمالیسم

جسپر جونز (Jasper Johns)، اد رینهارت، فرانک استلا، مرس کانینگهام (Merce Cunningham)، جان کیج (John Cage)، رابرت راشنبرگ (Robert Rauschenberg)، لوچیو فونتانا (Lucio Fontana)، پی‌یرو مانتسونی (Piero Manzoni) و ایو کلاین (Yves Klein) را می‌توان از پیشگامان مینیمالیسم به‌شمار آورد.

فرانک استلا با تأکید خود بر نقاشی غیررابطه‌ای (Non-Relational painting) و خلق پرچم‌ها و سیبل‌های انکاستیکی‌اش که بین شیء و بازنمایی شیء در نوسان بودند، رینهارت با قوانین مفروضش برای خلق اثر هنری که به همه‌ی اصول و مبانی تاریخ هنر "نه" می‌گفت، جان کیج (John Cage) که پرسشی اساسی درباره‌ی موسیقی‌بودن یا نبودن صدای کامیون در خیابان یا استودیو مطرح کرد، کانینگهام که همه‌ی حرکات روزانه‌ی آدمی را "رقص" نامید، راشنبرگ که آثارش را با رولر و رنگ صنعتی، سفید می‌کرد، فونتانا که تلاش هنری خود را بر نوعی چالش مفهومی نسبت به نقاشی مدرنیستی، به‌ویژه در ارتباط با فضای واقعی و توهمی در نقاشی، معطوف ساخت و مانتسونی و ایو کلاین که با گرایش شدید به گفتمان مادی‌گرا در هنر و پافشاری بر کمینه‌گرایی مطلق، بی‌تردید نخستین گام‌ها را در شکل‌گیری مینیمالیسم برداشتند.

در ادامه، اندیشه‌های پنج هنرمند مینیمالیسم که در حکم بنیان‌گذاران این هنر هستند را بررسی می‌نماییم:

اشیاء خاصِ دانلد جاد

«نخستین چالش قریب‌به‌اتفاق هنرمندان آن است که از هنر کهنه‌ی اروپایی پاک شوند.» دانلد جاد

دانلد کلارنس جاد (Donald Clarence Judd) در ۱۹۲۸ متولد شد و در ۱۹۹۴ از دنیا رفت. او در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۴۶ تا ۱۹۴۷ به خدمت ارتش آمریکا درآمد و پس از آن در کالجی در ویرجینیا، درس تاریخ هنر خواند. سپس برای تحصیل فلسفه در مقطع کارشناسی به دانشگاه کلمبیا در نیویورک رفت و نخستین نمایشگاه انفرادی‌اش را در سال ۱۹۵۷ در گالری پانوراس نیویورک برگزار کرد. او بین سال‌های ۶۵-۱۹۵۹ به‌عنوان منتقد با نشریاتی چون *ARTnews*، *Arts Magazine* و *Art International* همکاری داشت و کتاب مجموعه نقدهایش تاکنون چندین بار تجدید چاپ شده است.

جاد جزو پیشگامان نسلی از هنرمندان بود که به تئوری توجه کردند. او آگاهی نظری داشت و آثارش را با مفاهیم فلسفی تبیین می‌کرد. جاد به‌صراحت بر لزوم گسست از سنت هنر اروپایی تأکید می‌کرد؛ سنتی که از یک سو ریشه در عقلانیت و نگرش دکارتی دارد و از سوی دیگر هنرمند را به قواعد و میثاق‌های موجود در تاریخ هنر محدود می‌کند.

از نظر جاد اثر هنری، یک شیء ساده و وحدت‌یافته است که جز خودش به چیز دیگری (از جمله مسائل سیاسی و اجتماعی) ارجاع ندارد. او با تعریف چنین کارکردی برای تقلیل‌گرایی، با «مینیمالیست» نامیدنش سخت مخالف بود و این مخالفت را تا حد شکایت به مراجع قانونی پیش می‌برد.

در آثار او نشانی از دست هنرمند (مؤلف‌بودن) نیست؛ جاد از متریال مرسوم جهان هنر استفاده نمی‌کند و آثارش بیان ویژه‌ای ندارند. سادگی آثار او تا جایی‌ست که به یک عنصر بسیط و واحد تبدیل می‌شوند. از نظر او: «یک بیننده‌ی عقلانی که می‌تواند نظم ایده‌آل را تشخیص دهد، باید کنار گذاشته شود زیرا برای درک شیئی که به عناصر بصری و مادی‌اش تقلیل یافته است، به آگاهی‌های پیشینی نیازی نیست.»

جاد در سال ۱۹۶۵ مقاله‌ای با عنوان اشیاء خاص نوشت و در آن، بر گذار از محدودیت‌ها و ارجاعات تاریخی و سنتی نقاشی و مجسمه‌سازی و دوری اثر هنری از ترکیب‌بندی رابطه‌ای تأکید کرد. او همچنین در این مقاله بارها از واژه‌ی Objecthood (شیء بودن) استفاده می‌کند و تأکیدی خاص بر شیئیت دارد. جاد می‌گوید: «شیء مشخص، ارجاع و دلالتی به چیزی ندارد، معنایی خارج از خود ندارد و همان چیزی است که هست.» بنابراین اثر هنری باید از ترکیب‌بندی رابطه‌ای دور شود و اگر آثار از چند واحد تشکیل شده‌اند، این واحدها باید یک‌شکل، یکسان و با فاصله‌ی مساوی کنار هم گذاشته شوند تا بارِ هرگونه بُعد ذهنی و ترکیب‌بندی از دوش آنها برداشته شود. هنر همیشه یک شیء بوده و هست و آنچه این شیء را هنر می‌کند، انعکاس جهان خارج و انسان نیست بلکه طریقی‌ست که آنها از جهان جدا و درگیر ادراک بصری می‌شوند.

جاد می‌گفت سیستم تاریخ‌گرایی که در سنت و فلسفه‌ی اروپا ریشه دارد، باید با کاهش رادیکال عناصر، نفی شود. او امیدوار بود که نه تنها ترکیب‌بندی بلکه وجوه دیگر امر تاریخ‌گرایی (مانند حس یک ایده یا نیتی که پیش از ساختن اثر وجود دارد) را نیز از بین ببرد. او می‌خواست موقعیتی فراهم کند که بیننده در آن متوجه شود غنا و پیچیدگی اثر، نتیجه‌ی صدای اقتدارگرای هنرمند یا سنت نیست بلکه ادراک مستقیم و مواجهه با خود شیء است و این همان نقطه‌ای از مینیمالیسم است که با ایده‌ی مرگ مؤلف و تولد مخاطب رولان بارت هم‌راستا می‌شود.

جاد در ابتدا آثاری بسیار تخت و نزدیک به نقاشی می‌آفرید که متریال آنها نقاشانه نبود و فرم در آنها بسیار تقلیل‌گرایانه بود ولی کم‌کم به سمت ساخت آثاری رفت که دیگر نقاشی نامیدن آنها سخت بود. یکی از مشهورترین مجموعه‌های جاد، توده‌ها (Stacks) نام دارد که در آن هیچ دو اثری از لحاظ اندازه و جنس یکسان نیستند اما ترکیبی بسیار قاعده‌مند و ریاضی‌وار دارند.

تأکید جاد بر دوری از فلسفه‌ی دکارتی و تکیه بر تجربه‌گرایی است و می‌کوشد این اندیشه را از لحاظ هنری عملی کند؛ پس می‌گوید: «من هر آنچه که قدرت فهم را به کار می‌اندازد یا یادآوری می‌کند را کنار می‌گذارم.» اثر او تنها یک شیء است که هیچ مابه‌ازایی در جهان خارج ندارد و منعکس‌کننده‌ی هیچ‌چیز نیست، هیچ حالتی از یک موقعیت انسانی را فراهم نمی‌کند، یادآور و نماد چیزی نیست و فقط چگونگی تجربه‌ی آن اهمیت دارد.

بدون عنوان، فولاد ضدزنگ و شیشه‌ی پلکسی، دانلد جاد، مرکز هنر واکر، ۱۹۶۸

جاده‌های کارل آندره

«یک مرد از کوه بالا می‌رود چون کوه آنجا هست؛ یک هنرمند اثر هنری خلق می‌کند چون اثر آنجا نیست.» کارل آندره

کارل آندره (Carl Andre) در سال ۱۹۳۵ در شهر کوئینسی ایالت ماساچوست به دنیا آمد. بین سال‌های ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۳ در آکادمی فیلیپس در اندوور ماساچوست به تحصیل در رشته‌ی هنر پرداخت. در فاصله‌ی ۵۶-۱۹۵۵ در کارولینای شمالی به خدمت ارتش آمریکا درآمد و پس از آن به نیویورک نقل مکان کرد. در ۱۹۵۸ در نیویورک، به واسطه‌ی دوستش فرمپتون (Hollis Frampton)، به برانکوزی (Constantin Brâncusi) معرفی شد و از طریق آن دو با فرانک استلا، هم‌کلاسی سابقش در آکادمی فیلیپس، آشنایی دوباره یافت. او و استلا تا ۱۹۶۰ در یک استودیوی مشترک کار می‌کردند.

آندره بیش از هر چیز بر مکان تاکید می‌کرد و تعریفش از مجسمه با آنچه تا آن زمان مطرح شده بود، تفاوت داشت. او می‌گوید «مجسمه‌های من بیشتر شبیه جاده هستند تا ساختمان.» اغلب آثارش متشکل از تعدادی آجر، بلوک یا صفحات فلزی کنار هم است که هیچ ملات یا اتصالی میان آن‌ها نیست. دغدغه‌ی او بیشتر مواد حاضرآماده و همچنین مکان است و بر خلاف جاد، تاکید چندانی بر شیئیت شیء ندارد؛ بلکه مهم برای او، رابطه‌ی مخاطب با مکان و شیء است. این‌که اثر کجاست، چگونه دیده می‌شود و چگونه تجربه می‌شود آنقدر برای او اهمیت دارد که در موارد متعددی آثارش زیر پای مخاطب قرار می‌گیرد؛ این در حالی‌ست که در گذشته حتا نمی‌شد به مجسمه دست زد.

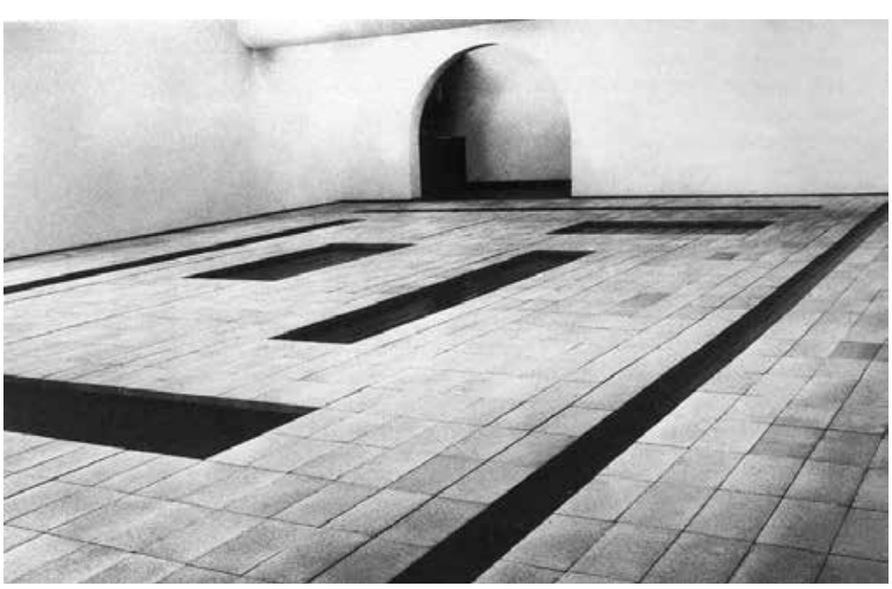
آندره در یکی از آثار مشهورش به نام هشت برش (Eight Cuts) سطح گالری را با بلوک‌هایی پر کرد که میان آنها فقط هشت فضای منفی وجود داشت؛ پس مخاطب مجبور بود روی اثر راه برود. آثار آندره ما را نسبت به مکان آگاه می‌کند و این با تعریف سنتی مجسمه، یعنی وابسته‌نبودن شیء به مکان، بسیار متفاوت است. ارتفاع کم مجسمه‌های آندره و فقدان پایه، آنها را در ارتباط مستقیم با مکان واقعی قرار می‌دهد؛ اثر هنری و فضا در هم می‌آمیزند و اثر، در فضای واقعی (نه مجازی یا بازنمایی‌شده) شکل می‌گیرد و تجربه می‌شود. برای آندره، خاص‌بودن متریال و فضا مهم است و همچون دیگر هنرمندان مینیمالیست می‌گوید: «هنر هرچه غیرضروری است را کنار می‌گذارد» و این همان حذف اضافات و تقلیل‌گرایی مدرنیستی است که گرینبرگ نیز بر آن تأکید داشت.

آندره در جایی می‌گوید: «آثار من هم اوریجینالیتی، هم ماتریالیستی و هم کمونیستی است. اوریجینالیتی است چون هیچ مفهوم تصعیدی در آن نیست، ماتریالی است چون با ماده سروکار دارد و کمونیستی است چون همه می‌توانند آن را بفهمند و نیاز به هیچ دانش پیشینی ندارد.» و در جای دیگری گفته است: «هنر، کاری است که ما انجام می‌دهیم؛ فرهنگ، کاری است که روی ما انجام می‌شود.»

یکی از آثار او با عنوان «Equivalent 8» از جنجال‌برانگیزترین آثار هنری قرن بیستم است؛ زیرا موزه‌ی تیت (Tate) آن را دو میلیون دلار خریده است؛ در حالی که این اثر چیزی نیست جز ۱۲۰ آجر هم‌اندازه که به شکلی خاص کنار هم چیده شده‌اند. درواقع آن‌چه تیت خریداری کرد، نه ۱۲۰ آجر، بلکه ایده‌ی هشتمین حالت چیدمان این ۱۲۰ آجر از میان ۲۰ حالتی بود که آندره طراحی کرد.

آندره دغدغه‌ی مکان دارد. برای او گالری، دیگر یک مکعب سفید (White Cube) خنثا نیست بلکه مکانی‌ست که مخاطب در آن به شکلی ویژه با اثر هنری مواجه می‌شود. او در نمونه‌های بسیاری، به گوشه‌های بی‌اهمیت می‌پردازد و اثرش را برای این گوشه‌ها می‌سازد؛ گاه ماده‌ی صنعتی را با سنگ طبیعی تلفیق می‌کند و گاه از چوب بهره می‌برد. فرم‌ها در آثار او ساده و گاه تکثیرشده‌اند و تفاوت‌ها یا تقارن‌های ریاضی‌وار و سریالی در آنها بارز است؛ همان چیزی که بعدها در کار هنرمندان مفهومی، از جمله سل له‌ویت، فراوان می‌بینیم.

معادل ۸، کارل آندره، موزه‌ی تِیت، لندن، ۱۹۶۶



۸ برش، کارل آندره، گالری دوَان، لس آنجلس، ۱۹۶۷

فلوئورسنت‌های دن فلیوین

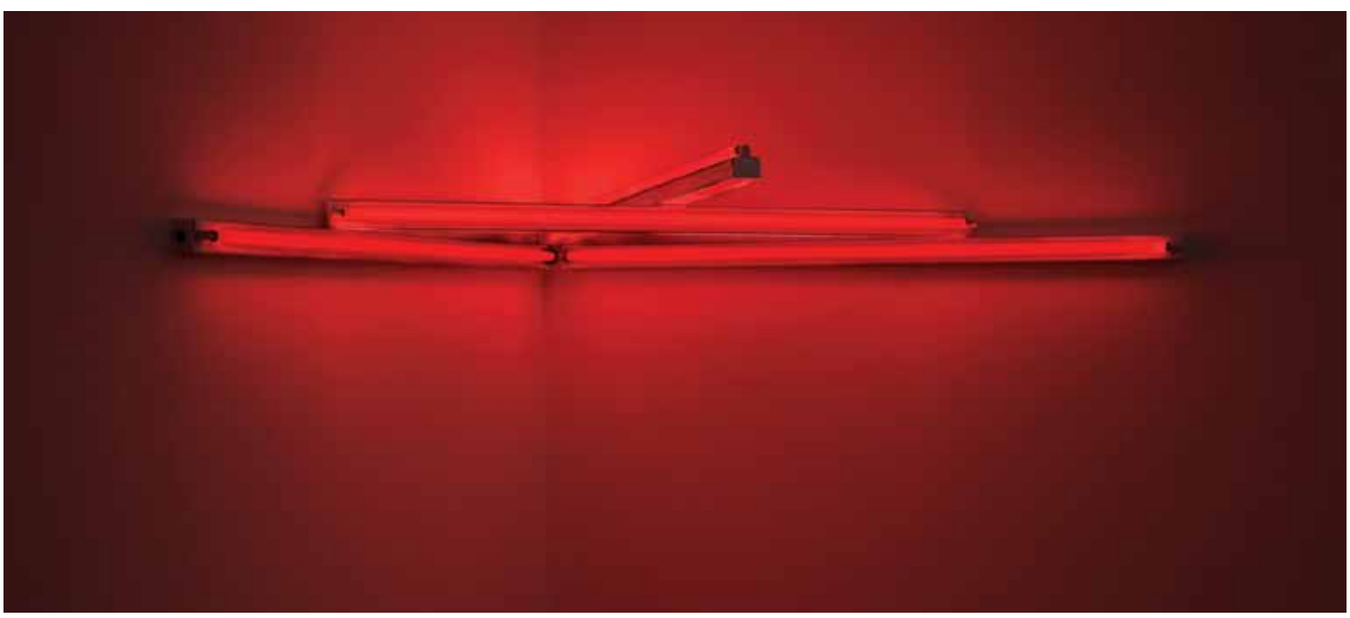
دنیل نیکلاس فلیوین (Daniel Nicholas Flavin) در سال ۱۹۳۳ در جامایکای نیویورک به‌دنیا آمد. او یک ایرلندی‌تبار کاتولیک بود که بین سال‌های ۱۹۴۷ تا ۱۹۵۲ برای رسیدن به مقام کشیشی در کلیسایی در بروکلین به تحصیل پرداخت و پس از آن بروکلین را برای پیوستن به برادر دوقلویش، دیوید جان فلیوین و خدمت در نیروی هوایی آمریکا، ترک کرد. در طول خدمت سربازی در سال‌های ۵۵-۱۹۵۴ به‌عنوان یک تکنسین هواشناسی آموزش دید، از ۱۹۵۶ در مدرسه‌ی هنرهای زیبای هانس هافمن در نیویورک به تحصیل هنر پرداخت و برای مدتی نیز برای مطالعه‌ی نقاشی و طراحی، به دانشگاه کلمبیا نقل مکان کرد. فلیوین از ۱۹۵۹ در موزه‌ی گوگنهایم شاغل شد و پس از اشتغال به‌عنوان نگهبان و اپراتور آسانسور در موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک (MOMA) مشغول به کار شد و در آنجا با سل له‌ویت، لوسی لیپارد (Lucy R. Lippard) و رابرت رایمن ملاقات کرد. او دو بار ازدواج کرد، در سال ۱۹۶۲ برادر دوقلویش را از دست داد و خود در سال ۱۹۹۶ در ریورهد نیویورک از دنیا رفت.

فلیوین در میان مینیمالیست‌ها یک مورد خاص بود. "حاضرآماده"ی او به‌جای آجر و بلوک سیمانی، لامپ فلوئورسنت است. فعالیت هنری فلیوین با شمایل‌های معاصرش آغاز شد ولی از سال ۱۹۶۳ شروع به استفاده از لامپ‌های فلوئورسنت به‌عنوان عناصر فرمی کرد.

برخی منتقدان این آثار را نتیجه‌ی تأثیرات دوران تحصیلش در کلیسا می‌دانند اما خودش این را نفی می‌کند و می‌گوید: «احساس می‌کنم باید از مسائل نقاشی و مجسمه‌سازی دوری کنم و هیچ نیازی نمی‌بینم که به خودم عنوان دیگری بدهم. در پاسخ به این‌که عده‌ای این آثار را معنوی و روحی می‌دانند، من می‌گویم این همان است که هست، نه چیزی دیگر.هیچ معنویتی در این آثار وجود ندارد. این یک اثر است که باید در برابرش قرار بگیرید و ادراک بصری آن را دریافت کنید.»

در ابتدا اغلب فلوئورسنت‌های فلیوین مورب بودند و او آنها را عموماً به نام هنرمندان، منتقدان و شخصیت‌های مشهور نام‌گذاری می‌کرد. آثار او، به‌ویژه آثار اولیه‌اش، بسیار ساده و به مینیمالیسم نزدیک بودند: یک عنصر فرمی که در سری‌های دو یا سه‌تایی ساخته می‌شدند. مجسمه‌های او (اگر بتوان آنها را مجسمه نامید) تعریف گسترده‌ای از مجسمه ارائه می‌کردند و این که مجسمه کجا تمام می‌شود و مجسمه خود فلوئورسنت است یا نور آن پرسش‌هایی بود که به مشکل‌تر کردن مفهوم مجسمه دامن می‌زد.

فلیوین آثار خود را مجسمه یا نقاشی نمی‌نامید و نمی‌خواست نام تازه‌ای نیز بر آنها بگذارد اما به صورت کلی آثار خود را پروپوزال (Proposal) می‌نامید و می‌گفت: «پروپوزال من بیشتر در فضای داخلی و با نوارهایی از نور فلوئورسنت شکل می‌گیرد و به‌اشتباه مجسمه نامیده می‌شود، آن هم توسط کسانی که بهتر می‌دانند نباید این عنوان را به آن بدهند.»



مجسمه شماره ۴، چراغ‌های فلوئورسنت قرمز، دن فلیوین، ۱۹۶۶

تفاوت فلیوین با جاد در این است که او بر شیئیت این آثار تأکید چندانی ندارد؛ حتا بعدها کارش پیچیده‌تر می‌شود و فضا را به‌کلی درگیر می‌کند، تا جایی که فضا در این آثار مهم‌تر از فلوئورسنت‌ها می‌شود و گاه تنها نور آنها را در اثر می‌بینیم. پروپوزال نامیدن این آثار و اینکه شیئیت آنها اهمیت چندانی ندارد، موجب شده است بسیاری او را مینیمالیست ندانند؛ اگرچه همیشه در مهم‌ترین نمایشگاه‌های مینیمالیست‌ها شرکت کرده است.

در سال‌های اخیر، دارندگان آثار فلیوین با مشکلی مواجه شده‌اند: اینکه بسیاری از فلوئورسنت‌های به‌کاررفته در آثار او دیگر تولید نمی‌شوند و از آنجا که اندازه‌ها و فرم این لامپ‌ها برای او بسیار دقیق و حساب‌شده بوده است، این پرسش ایجاد می‌شود که آیا می‌توان فلوئورسنت‌های دیگری جایگزین آنها کرد یا نه؟ آیا مانند معادل (Equivalent) های کارل آندره، تنها ایده‌ی این آثار مهم است یا شیئیت آنها به همان‌گونه که بوده است، باید حفظ شود؟

مونوکروم‌های رابرت رایمن

«مهم این نیست که فرد چه چیزی را نقاشی می‌کند؛ مهم این است که چگونه نقاشی می‌کند. همواره این "چگونگی" نقاشی بوده که اثر -محصول نهایی- را تعیین کرده است.» رابرت رایمن

رابرت رایمن (Robert Ryman) در سال ۱۹۳۰ در نشویل، پایتخت ایالت تنسی، به دنیا آمد. او در اواخر دهه‌ی ۵۰ برای اینکه به‌عنوان یک موزیسین جَز مطرح شود، به نیویورک رفت و در آنجا تحت تأثیر نقاشی قرار گرفت. برای مدتی به‌عنوان نگهبان در موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک (MOMA) کار کرد و یک دوره‌ی تقریباً غیررسمی برای آموزش نقاشی گذراند که به گفته‌ی خودش چندان تأثیری بر او نداشت.

رایمن می‌گوید: «من از همان ابتدا هم نمی‌خواستم چیزی را نقاشی کنم بلکه می‌خواستم بدانم نقاشی چیست.» بنابراین به مغازه‌ی کوچکی رفت و برای خودش لوازم نقاشی خرید تا کشف کند رنگ‌ماده‌ها و قلم‌موها چگونه کار می‌کنند و چه کیفیتی دارند. این کنجکاوی، بعدها به دغدغه‌ی اصلی رایمن تبدیل شد: چیستی نقاشی، سطح نقاشی، رنگ‌ماده، کلاف، رابطه‌ی نقاشی و دیوار و چگونگی چسباندن نقاشی به دیوار.

رایمن آرام‌آرام رنگ را در آثارش حذف کرد و کارش را تنها با رنگ‌ماده‌ی سفید ادامه داد زیرا معتقد بود سفید توهم چندانی ایجاد نمی‌کند و سبب می‌شود مخاطب به فیزیک رنگ‌ماده بیشتر توجه کند. برای رایمن عناصر مهم در نقاشی اهمیتی متفاوت با دیگر نقاشان داشت؛ برای مثال نور برای او مهم بود، ولی نور فیزیکی، نه نوری که در نقاشی‌اش تصویر شود. بنابراین برای او اهمیت زیادی داشت که نقاشی‌اش در چه مکانی نصب می‌شود، چه نوری بر آن می‌تابد و این نور در طول روز چه تغییراتی دارد.

چگونگی نصب نقاشی به دیوار برای رایمن اهمیتی ویژه داشت، تا جایی که گاه بخش‌هایی از آنچه را باید به دیوار بچسبد، جزء ترکیب‌بندی نقاشی‌اش قرار می‌داد و گاه نقاشی را با پونز یا چسب نواری به دیوار وصل می‌کرد. برای رایمن فیزیک نقاشی و شیئیت آن اهمیت داشت و معتقد بود: «در نقاشی جایی برای توهم نیست و چیزی برای تصویرکردن وجود ندارد؛ آنچه می‌بینیم خود نقاشی است.»

رایمن می‌گوید: «باید نقاشی را به‌مثابه رسانه دید، به‌مثابه فعل نقاشی کردن.» آنچه در کار او می‌بینیم نیز خود این عمل است. برای رایمن رابطه‌ی میان نقاشی و آنچه آن را نگه می‌دارد (support)، رابطه‌ای بسیار مهم است و با چنین تمهیداتی می‌گوید نقاشی دقیقاً آن چیزی است که ما می‌بینیم. او حتا پارچه‌ی بوم را در بخش‌هایی کاملاً دست‌نخورده باقی می‌گذارد تا رابطه‌ی رنگ‌ماده با این پارچه را به مخاطب یادآور شود. اگر در آثار حجمی مینیمالیست‌ها بر "متریال واقعی در فضای واقعی" تأکید می‌شد، برای نقاشی رایمن نیز همین تأکید وجود دارد، با این تفاوت که در اینجا فضا دو بعدی است و البته واقعی. او می‌گوید: «رویکرد من به نقاشی از تجربه‌گرایی می‌آید. من به چالش نیاز دارم و اگر بدانم چگونه می‌توانم کاری را به‌خوبی انجام دهم، نیازی به انجام آن ندارم.» این تجربه‌گری، همان است که مینیمالیست‌ها با تکیه بر آن می‌خواهند از فلسفه‌ی دکارتی رها شوند.

حجابی روی سطح، رنگ روغن روی فایبر گلاس، رابرت رایمن، ۷۱-۱۹۷۰

سل له‌ویت و گذار از مینیمالیسم به مفهوم‌گرایی

سل له‌ویت (sol lewitt) در سال ۱۹۲۸ در شهر هارتفورد ایالت کانکتی‌کات در یک خانواده‌ی یهودی روس‌تبار به دنیا آمد و در سال ۲۰۰۷ در نیویورک درگذشت. او پس از پایان تحصیل هنر در دانشگاه سیراکیوس، به گرافیک روی آورد و به‌عنوان گرافیست گذران زندگی کرد. مدتی نیز به نقشه‌کشی اشتغال داشت و پس از آن، تا اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ به‌عنوان یک اکسپرسیونیست انتزاعی به فعالیت هنری پرداخت. له‌ویت در سال ۱۹۶۰ در موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک (MOMA) شغلی پیدا کرد و آنجا با فلیوین، منگلد، رایمن و لوسی لیپاردِ منتقد آشنا شد.

له‌ویت نیز آثارش را نه مجسمه بلکه سازه می‌نامید و در سال‌های آغازین دهه‌ی ۱۹۶۰ مجموعه‌هایی آفرید که خود، آنها را wall Structure (به معنی سازه‌های دیواری) نام نهاد. این مجموعه‌ها شامل آثاری میان مجسمه و نقاشی بودند؛ آثاری تک‌رنگ که ابتدا روی دیوار نصب می‌شدند ولی بعدها کاملاً سفید شدند و از قید دیوار نیز رهایی یافتند.

له‌ویت از میانه‌ی دهه‌ی ۶۰ به خلق آثاری پرداخت که در آنها سریالیت، اهمیتی ویژه یافت و ذهنیت هنرمند در آنها به حداقل می‌رسید. در این نوع آثار که ممکن است مخاطب، ایده‌ی ساده‌ی آنها را تشخیص بدهد یا ندهد، هنرمند یک ایده‌ی از پیش فرض‌شده را اجرا می‌کند، ریاضی‌وار و منطقی آن را ادامه می‌دهد و واریاسیون‌های دیگری از آن را خلق می‌کند. مکعب‌های باز سریالی (Incomplete Open Cubes)، سل له‌ویت را به شهرت رساند. او از ۱۹۶۵ مجموعه کارهایش با عنوان Wall Drawings (به معنی ترسیمات دیواری) را شروع کرد که درباره‌ی آنها می‌گوید: «تغییری اساسی در کارهایم شکل گرفته است. این آثار دیگر جسمیت و شیئیتی ندارند؛ طراحی‌هایی هستند که دست قوی هنرمند در آنها معنا ندارد و توسط تکنسین‌ها اجرا می‌شوند.»

برخلاف نگرش مینیمالیستی که ادراک شیء و فیزیک جسم یا نقاشی در آن اهمیت داشت، حالا ایده‌ی آثار اهمیت می‌یابد. سل له‌ویت با خلق این آثار و نهادن نام مفهومی (Conceptual) بر آنها، شروع به نوشتن دو مطلب کرد که از اولین مطالب مهم و بیان‌گر درباره‌ی هنر مفهومی هستند؛ هرچند آنچه او درباره‌ی "مفهوم" مطرح می‌کند، تنها یک بخش و یک گرایش از هنر مفهومی است و این جریان، آبشخورهای دیگری نیز دارد.

یکی از این مطالب با عنوان پاراگراف‌هایی درباره‌ی هنر مفهومی (Paragraphs on Conceptual Art) در سال ۱۹۶۷ هم‌زمان با طراحی‌های دیواری او در مجله‌ی آرت‌فروم (Artforum) منتشر شد و دیگری با عنوان جملاتی درباره‌ی هنر مفهومی (Sentences on Conceptual Art) در سال ۱۹۶۹ در مجله‌ی بیان هنر (Art Language) منتشر شد که شامل ۳۵ جمله درباره‌ی هنر مفهومی است.

او در این دو مطلب به توضیح نکاتی درباره‌ی هنر مفهومی می‌پردازد که برخی از آنها در اشتراک با مینیمالیسم و برخی کاملاً برخلاف آن هستند. برای مثال بی‌اهمیتی فیزیک اثر در هنر مفهومی، کاملاً با شیئیت شیء و فیزیکالیتی مطرح در مینیمالیسم در تعارض است و دو مؤلفه‌ی "دوری از ذهنیت‌گرایی" (Subjectivism) و "مهارت‌زدایی" در آن، از مهم‌ترین مؤلفه‌های مینیمالیسم محسوب می‌شوند. «سل له‌ویت در واقع پلی میان مینیمالیسم و هنر مفهومی است. او در پاسخ به اینکه آثارش چه ارتباطی با جان کیج دارند، می‌گوید: آثار من ربطی با جان کیج ندارند. جان کیج از سنت دوشان می‌آید و من از سنت دوشان نمی‌آیم. من از سنت مایبریج [Eadweard Muybridge] می‌آیم.»

حذف رسانه‌ی خاص در مینیمالیسم، به حذف رسانه در هنر مفهومی منجر می‌شود؛ تا جایی که له‌ویت می‌گوید: «هنر مفهومی باید ذهن را درگیر کند، نه چشم یا عواطف را. فیزیکی‌بودن یک شیء سه‌بعدی ممکن است در تقابل با هدف هنرمند باشد. گاهی لازم نیست شیء را بسازید بلکه تنها طرح و بیان ایده می‌تواند کافی باشد.»

سازه‌ای با سه برج، چوب و رنگ سفید، سل له‌ویت، ۱۹۸۶

واریاسیون‌های مکعب‌های ناقص، ۱۲۲ قطعه چوب و رنگ سفید، سل له‌ویت، ۱۹۷۴

هرم معکوس دوبل (Double Negative Pyramid)، سل له‌ویت

منابع:

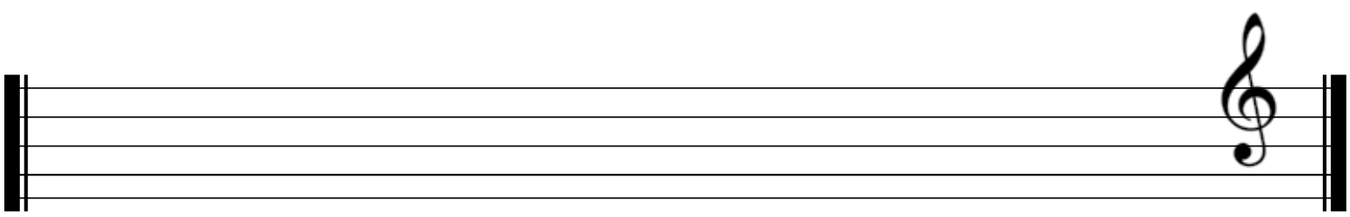
بکولا، ساندرو (۱۳۸۷). هنر مدرنیسم. ترجمه‌ی رویین پاکباز. تهران، فرهنگ معاصر.

پارمزانی، لوردانا (۱۳۹۰). شورشیان هنر قرن بیستم. ترجمه‌ی مریم چهرگان. تهران، نشر نظر.

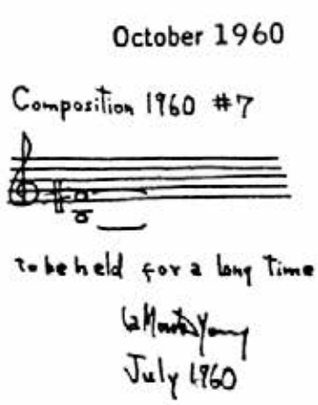
سمیع‌آذر، علیرضا (۱۳۸۸). اوج و افول مدرنیسم. تهران، نشر نظر.

لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۹). مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم. ترجمه‌ی علیرضا سمیع‌آذر. تهران، نشر نظر.

Marzona, Daniel; Carlini, Elena (2004). *Minimal Art*. Taschen GmbH.



مختصری درباره‌ی موسیقی مینیمال

اردلان مقدم

لا مونتی یانگ. کمپوزیسیون ۱۹۶۰، شماره‌ی ۷، ۱۹۶۰

سابقه

مینیمالیسم از اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ به جریانی در تاریخ موسیقی سده‌ی بیستم گفته شد که عمدتاً در آمریکا به وجود آمد. مانند بسیاری از موارد مشابه در تاریخ موسیقی، همچون باروک یا رنسانس، نخستین بیان این سبک در هنرهای تجسمی (نقاشی، و مجسمه‌سازی) تکوین یافت، و پس از مدتی به جریانی تثبیت‌شده در دهه‌ی ۱۹۷۰ تبدیل شد. شکل‌گیری این جریان به موازات جریان نئورمانتیک (وُلفگانگ ریم؛ Wolfgang Rihm، جرج راکبرگ؛ George Rochberg، کژیشتُف پندرتسکی؛ Krzysztof Penderecki، و دیگران) زبان خاص خود را با استفاده از ساده‌ترین عناصر ساختاری موسیقی تشکیل دادند. این عناصر می‌توانستند یک موتیف بسیار ساده، یک تریاد، یا یک اُستیناتوی متریک باشد. تکرار این عنصر یا مجموعه‌ای از عناصر با ضربان منظم، کل یک قطعه‌ی موسیقی مینیمال را می‌سازد.

لا مونتی یانگ (La Monte Young) را بنیان‌گذار موسیقی مینیمال و حتا هنر مفهومی می‌دانند. او به موسیقی کاتوره و عدم قطعیت جان کیج دلبسته بود و کار خود را از جریان آوان‌ـگارد در موسیقی آغاز کرد. اما توانست از مرزهای کیج پا را فراتر بگذارد. آثارش و عنوان برخی از آثارش بسیار طولانی‌اند. خودِ یانگ اعتقاد داشت که قطعه‌ی موسیقی بهتر است آغاز و پایانی نداشته باشد. او که مدتی تحت تأثیر عمیق موسیقی هند بود، به پیروی از موسیقی سنتی شمال هند (موسوم به موسیقی "هندوستانی") قطعاتی طولانی نوشت. در کمپوزیسیون ۱۹۶۰، شماره‌ی ۷، دو نت سی و فا دیز روی حامل نوشته و زیرش توصیه کرده که به مدتی طولانی نواخته شود:

لا مونتی یانگ از استادان جَز، به‌ویژه لی کنیتز (Lee Konitz)، جان کولترین (John Coltrane)، استاد علی‌اکبرخان سارودنواز هندی، موسیقی ژاپنی، بلا بارتوک (Béla Bartók)، ایگور استراوینسکی (Igor Stravinsky)، پروتینوس (Perotinus)، لئونینوس (Leoninus)، دبوسی (Debussy)، و شاید مهم‌تر از همه، از سریالیسم شونبرگ (Schönberg) و آنتون وبرن (Anton Webern) متأثر بوده است.

یکی از نخستین نمونه‌های واقعاً مینیمال، قطعه‌ی در دو (*In C*) اثر تِری رایلی (Terry Riley) است که در سال ۱۹۶۴ ساخته شده است. تِری رایلی نخست در آنسامبل یانگ می‌نواخت. این قطعه نیز تحت تأثیر موسیقی شرق دور، رگتایم و جَز (Ragtime & Jazz)، و موسیقی جان کِیج از چندین موتیف بسیار کوتاه، بدون مشخص ساختن یک ساز به‌خصوص، ساخته شده که تکرار آنها به اراده و میل نوازنده بستگی دارد. دست نوازنده در تعداد تکرارهای هر موتیف کاملاً باز است و وقتی همه‌ی نوازنده‌ها با هم دست از نواختن و تکرار موتیف‌ها کشیدند، قطعه به پایان رسیده است. یک پیانو با دقت مترونومیک دو نتِ دوی (c''') بالای پیانو را از ابتدا تا انتهای قطعه تکرار می‌کند. ضبط استاندارد این قطعه حدود ۴۵ دقیقه زمان برده است. علاوه بر این قطعه، رایلی برای کوآرتت معروف "کرونوس" ۱۳ (Kronos Quartet 13) نوشته است.

نماینده‌ی دیگر موسیقی مینیمال، استیو رایش (Steve Reich) نیز بر روند موسیقی در یکی دو دهه‌ی گذشته تأثیر نهاد. برخی او را مهم‌ترین آهنگساز زنده‌ی آمریکا و برخی، پس از چارلز آیوز (Charles Ives)، او را بزرگترین آهنگساز آمریکا می‌دانند.

او نیز هم‌چون بسیاری دیگر از نمایندگان آوان‌گارد، موسیقی را از تکنیک‌های سریالیستی و پان‌سریالیسم (سریالیسم توتال) آغاز کرد، و بیشتر به سریالیسم ریتمیک علاقه‌مند بود. رایش درک خویش از موسیقی را اینطور توصیف کرده است: «فرایند موسیقی آنقدر کند و تدریجی به وقوع می‌پیوندد که گوش دادن به آن شبیه به نگاه کردن به عقربه‌ی دقیقه‌شمار ساعت است ــ فقط وقتی می‌توان متوجه حرکت آن شد که مدتی را صرف آن کنیم». رایش بسیار تحت تأثیر تِری رایلی و قطعه‌ی در دوی او قرار گرفت. و با الگو قرار دادن همین قطعه در سال ۱۹۶۵ نخستین اثر مشهور خود می‌خواد بارون بگیره (*It's Gonna Rain*) را نوشت. او در آثار خود از نوار مغناطیسی هم استفاده می‌کند. استیو رایش هم دارای آنسامبل اختصاصی موسیقی خود است و به جای موسیقی هندی از موسیقی آفریقایی استفاده کرده است. قطعه‌ی نیمه‌کاننیکِ بیاد بیرون (*Come out*؛ *1966*)، درامینگ (*Drumming*؛ *1970-1971*)، و موسیقی برای ۱۸ موسیقیدان (*Music for 18 Musicians*؛ *1974-76*) از آثار مشهور اوست.

آثار دیگر آهنگسازان مینیمال از پیچیدگی‌های بیشتری برخوردار است. پس از رایلی و رایش، فیلیپ گلاس (Philip Glass) مشهورترین آهنگساز این سبک است و به عنوان یکی از مهم‌ترین نمایندگان هنر مینیمالیستی، الگوهای ریتمیک پیچیده‌تری، از جمله ریتم‌های موسیقی هندی را در موسیقی خود به کار گرفته است. او برای اجرای آثار خود، گروه نوازندگان خاص خود را در دهه‌ی ۱۹۶۰ تأسیس کرد و دهه‌ای بعد، دامنه‌ی مینیمالیسم را به حیطه‌ی اپرا کشاند. اپرای اینشتین در ساحل (*Einstein on the Beach*؛ ۱۹۷۶) در چهار پرده، نخستین اپرای مینیمال است. در سرتاسر اپرا، شخصیت اینشتین به‌عنوان یک ویولونیست در حد فاصل میان سایر بازیگران و ارکستر بر صحنه حاضر می‌شود. ارکستر اپرا در واقع یک آنسامبل مجلسی است، مرکب از فلوت، ساکسوفون، کلارینت باس، ارگ و چند سینتی‌سایزر و کیبورد.

یکی از مهم‌ترین دستاوردهای فیلیپ گلاس، ساخت و اجرای "تریلوژی" است؛ یعنی سه اپرای مستقل که با یکدیگر تشکیل یک واحد را می‌دهند؛ این سه اپرا عبارتند از اینشتین در ساحل (که پیش‌تر به آن اشاره کردیم)، ساتیاگراها (Satyagraha؛ ۱۹۷۸-۱۹۷۹)، و آخناتِن (Akhnaten؛ ۱۹۸۳-۱۹۸۲). هریک از این سه اپرا یک پرتره از سه شخصیت مهم تاریخی ارائه داده‌اند.

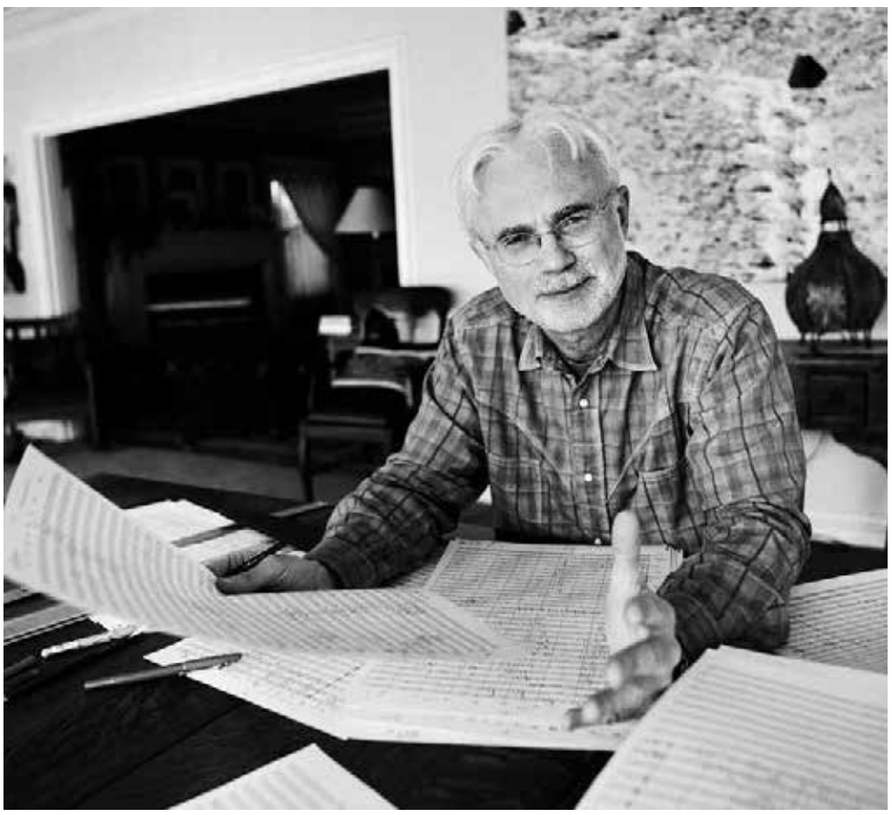
امروز جان اَدَمز (John Adams) را نیز در زمره‌ی مینیمالیست‌ها می‌دانند. او خالق اثر بسیار مشهور حلقه‌های لرزان (*Shaker Loops*؛ ۱۹۷۸)، اپرای بسیار موفق نیکسن در چین (*Nixon in China*؛ ۱۹۸۷؛ که به دیدار تاریخی ریچارد نیکسن و مائو تسه تونگ می‌پردازد) و نیز اپرای جنجالی مرگ کلینگهوفر (*The Death of Klinghoffer*؛ *1991*) و اپرای دکتر اتمیک (*Doctor Atomic*؛ ۲۰۰۵، درباره‌ی رابرت اُپنهایمر؛ Robert Oppenheimer) است.

از دیگر نمایندگان عمده‌ی این سبک باید به لوئی آندریسن (Louis Andriessen)، مایکل نایمَن (Michael Nymann)، گوین برایرز (Gavin Bryars)، هِنریک میکوؤای گورِتسکی (Henryk Mikołaj Górecki)، جان تَونِر (John Tavener) و آروو پَرت (Arvo Pärt) که آثار این آهنگساز صبغه‌ی مذهبی نیرومندی نیز دارد و در ایران بسیار محبوب است، اشاره کرد.

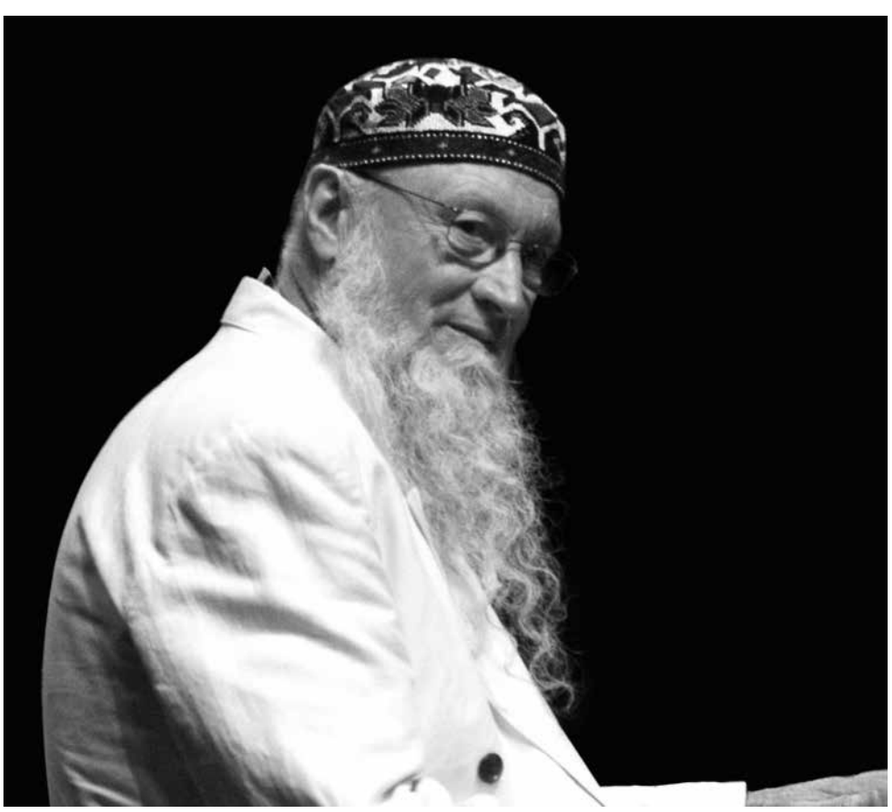
لا مونتی یانگ

استیو رایش

فیلیپ گلاس



جان اَدَمز



تِری رایلی

سبک

همان‌طور که اشاره شد، مینیمالیسم نخست به جریانی در هنرهای تجسمی (نقاشی و مجسمه‌سازی) ارجاع داشت اما مینیمالیسم، به‌خصوص در موسیقی، معادل آپ ـ آرت است. در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ سبک مینیمال به دلیل اثر روانی خیره‌کننده‌ای که بر شنوندگان خود می‌گذاشت و با اشاره به نام شهر خاستگاهش، "سبک هیپنوتیکِ نیویورک" (New York Hypnotic Style) خوانده می‌شد. لفظ "موسیقی مینیمال" تازه از اواخر دهه‌ی ۱۹۶۸ به آثار نمایندگان این مکتب اطلاق شد و مشهور است که این نام را نخست مایکل نایمَن بر این قبیل آثار نهاد. جوانان آوان‌ـگارد این سبک نه به غایت اثر (که در موسیقی کلاسیک به معنای بازگشت به تُنالیته‌ی اصلی پس از یک یا چند مدولاسیون بود) بلکه بیشتر به منطق درونی و آناتِ موسیقی توجه نشان می‌دادند. به همین دلیل برای آنها حرکت هارمونیک و ریتمیک اهمیت موسیقیِ تُنال را نداشت؛ در مقابل، ضربان و پالس بیشترین جذابیت را داشت که خود، تکرار بی‌نهایت را برمی‌انگیخت. نظریه‌پردازان و آهنگسازان اولیه‌ی مینیمال، سابقه‌ی آن را به پیش از دهه‌ی ۱۹۶۰ برمی‌گردانند و از جمله به استفاده از پولیفونی فخیم رنسانس و کُنتینوئو در دوره‌ی باروک نیز اشاره‌هایی کرده‌اند.

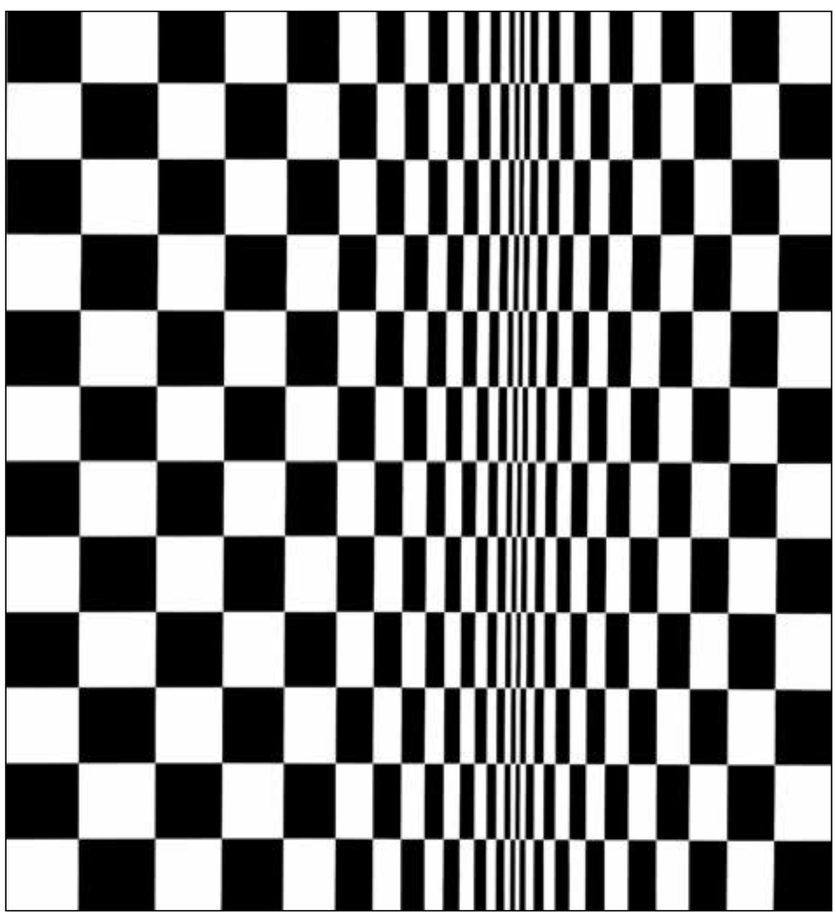
سبک اولیه‌ی مینیمال عبارت بود از قطعاتی با کمترین میزان تزئینات و آرایه‌های صوتی که برای آنسامبل‌های کوچکی نوشته می‌شدند و آهنگساز معمولاً یکی از نوازندگان آن بود. جان ادمز آثار خود را برای یک ارکستر کلاسیک که پیانو نیز دارد، نوشته است. موسیقی مینیمال ادای دِینی نیز به کنترپوآن دارد.

در کل می‌توان موارد زیر را به‌عنوان شاخصه‌های موسیقی مینیمال برشمرد:

- تکرارهای موتیفی و ریتمیک
- استفاده از تغییرات جزئی در یک یا دو عنصر ساختاری (مثل موتیف، یا ریتم)
- ایجاز که، جز در مورد قطعات لا مونتی یانگ و تِری رایلی، خصیصه‌ای عمومی در موسیقی مینیمال شمرده می‌شود
- اولویت کانسپت یا همان ایده‌ی موسیقی بر زیبایی‌شناسی سنتی
- دینامیکِ تخت و استفاده از نقش سکوت به مثابه یک عنصر ساختاری
- استفاده از هارمونی دیاتنیک، بدون تنالیته‌ی فونکسیونل

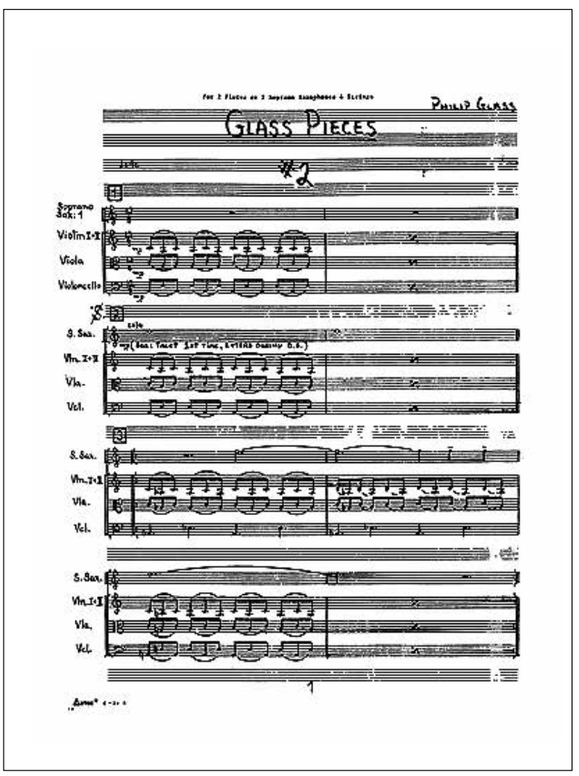
البته گروهی نیز هنر مینیمال را عموماً و موسیقی مینیمال را خصوصاً دال بر عقب‌ماندگی و نافرهیختگی درک عمومی هنر در میان جماعت آمریکایی دانسته‌اند؛ گروهی دیگر از منتقدان نیز آن را نشانه‌ی زوال ارزش‌های هنری در ذیل لیبرالیسم فرهنگی قلمداد کرده‌اند. برخی دیگر، تکرارهای مینیمالیستی را ابزار خطرناکی در دستان نظام سرمایه‌گذاری متأخر دانسته و انتقاد کرده‌اند که این ابزار مخدر ذهن و توان انتقادی مخاطب را موقتاً به فلج دچار می‌سازد. از نظر این دسته از منتقدین، نوعی خودشیفتگی پنهان در ذهن این نسل از آهنگسازان آمریکایی وجود داشته که وجهی از فتیشیسم کالاییِ سرمایه‌داری مدرن بوده و نفس خودمختار خلاق را در خود محبوس ساخته است. برخی از منتقدین، هنر مینیمال را هنری فاقد شور و شوق، فاقد جنسیت، و در واقع "موسیقیِ متنِ دوران استیلای ماشین بر زندگی انسان" خوانده‌اند.

در مجموع، هنر مینیمال به عنوان یکی از واپسین نمایندگان جریان‌های سنت‌مداری در هنر آوان‌ـگارد، امروزه کمتر از دهه‌ی ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ جلب توجه شنونده را می‌کند اما حتا بسیاری از ژانرهای موسیقی پاپ مثل تکنو، هاؤس و دیسکو تحت تأثیر جریان مینیمال، عناصر مشهودی از آن را به درون جذب کرده‌اند.



حرکت در مربع‌ها، بریجِت رایلی، ۱۹۶۳

موومان سوم کنسرتوی ویولون، جان آدَمز، ۱۹۹۳

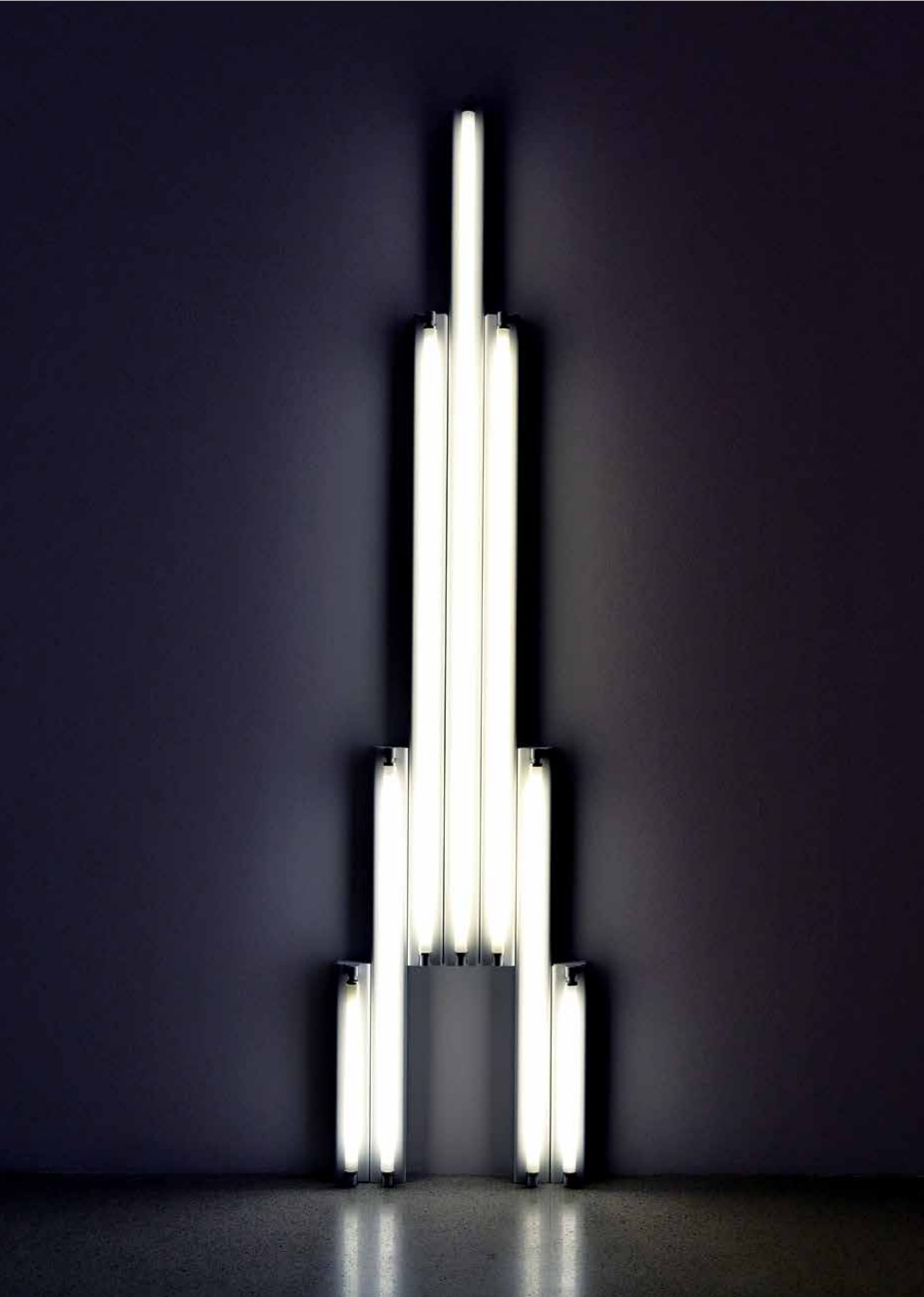


نماها، فیلیپ گلاس

Source:

Todd, R. Larry. *The Musical Art: An Introduction to Western Music.* Belmont (Ca.), Wadsworth Publishing Company, 1990.

Machlis, Joseph (with Kristine Forney). *The Enjoyment of Music.* New York, W. W. Norton & Company, 1990.



سه گانه‌ی مینیمالیسم

رضا مفاخر و نسترن فدایی

مقدمه

در میان انواع کاربرد عنوان مینیمال در هنرها، به سه نوع کاربرد آن (که در منابع مکتوب و به طور شفاهی رایج است) در این نوشتار پرداخته می‌شود. این تقسیم‌بندی سه‌بخشی، جداسازی آثار مینیمال از هم نیست بلکه بیان سه نوع نگاه است که دو مورد اول (مینیمال به مثابه هنری فاقد کفایتِ بیان و مینیمال به‌مثابه هنری مفهومی)، بازگویی دو نوع نگرش از منتقدان است و سومی، توضیح صفت مینیمال برای هنرمندان و بار معنایی آن در درک مخاطب از یک اثر مینیمال امروزی به زبان و تأویل نگارنده می‌باشد.

ریشه‌شناسی

در جدول زیر، ابتدا خودِ کلمه‌ی مینیمال را به لحاظ واژه‌شناسی تحلیل می‌کنیم:

اگر به اسم مینیمال، پسوند "ایسم" نیز اضافه شود، به معنی سبک و گرایشی می‌شود که آن هنر را از انواع پیشین خود جدا می‌کند.

محمد حاجی‌زاده در کتاب فرهنگ تفسیری ایسم‌ها چنین می‌نویسد: « ...این پسوند (شیسم، سیسم، سیزم) که اصطلاحاً به "ایسم" از آن یاد می‌شود و در گفت‌وگوها و بر سر زبان‌ها جاری است از واژه‌ی شیسما (Schisma) گرفته شده که در زبان یونانی به معنای شکاف است و در ابتدا در مورد مسلک‌ها و انشعاب‌هایی به کار می‌رفته که از کلیسا و مذهب مسیحیت منشعب می‌شدند یا کناره‌گیری می‌نمودند. اما بعدها کاربرد "شیسم" گسترده‌تر شد [...] به هر نوع تجزیه و تفکیکی در جامعه و احزاب و مذهب "شیسم" گفته شد و حالا به صورت یک پسوند رایج به دنبال واژه‌ها و اصطلاحات (سیاسی، ادبی، هنری، مذهبی، عرفانی، فرهنگی، قومی و غیره) می‌آید و تقریباً هنوز همان مفهوم اولیه را دارا است. زیرا اصطلاح یا واژه‌ای که به "ایسم" (یا همان شیسم، سیسم، سیزم) ختم می‌شود، یا عقیده، مرام و مسلکی نوبنیاد است که با عقاید ماقبل خود در تضاد است و با آن فرق می‌کند و یا انشعابی است از ایده، مرام و مسلک و یا وابستگی دارد به کسی یا چیزی که در نهایت، مفهوم همان است و بی‌شباهت به همان "شیسم" اولیه نیست.»

به لحاظ تاریخی این جداسازی (هنر مینیمال از هنرهای ماقبل خود) به شکل‌گیری اولیه‌ی آن در دهه‌ی ۱۹۶۰ آمریکا باز می‌گردد. در ترجمه‌ی واژه‌ی مینیمالیسم می‌توان به معادل‌های فارسی "خُرده‌نگاری، کمینه‌گرایی، هنر کمینه، خُردگرایی یا ایجازگرایی" اشاره کرد. در جای‌گیری دقیق هنر مینیمال در دسته‌ی هنرهای سطحی و فاقد معنا یا هنرهای پست پیکتورال (Post pictorial) اظهارنظرهای مختلفی وجود دارد.

Minim (noun)	al (suffix) +	Minimal =
حداقل / کمینه (اسم)	+ (پسوند) با ایجاد معنیِ کیفیتی را داشتن یا وابسته به چیزی بودن	= وابسته به حداقل / کمینه‌گرایی

→ یادمانی برای ولادیمیر تاتلین، دن فلیوین، ۱۹۶۴

مینیمال به مثابه هنری فاقد کفایت بیان

اینگونه مینیمال، نظرِ منتقدانی است که هنر مینیمال را فاقد مفهوم یا اثر مینیمال را عاری از بداعت مفهومی کافی می‌دانستند. اینگونه افراد، هنر مفهومی را واکنشی به هنر بی‌مفهوم و سطحی مینیمال قلمداد می‌کردند. البته تعریف‌ها و نظرهای مذکور به این معنی نبود که این نوع هنر مینیمال هیچ ارزش و جایگاهی در ارائه به مخاطب ندارد بلکه می‌توان گفت به این معنی است که آن نوع بیانگری که در هنرهای پیشین، همچون امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم وجود داشت، به‌زعم این منتقدان، در هنر مینیمال وجود ندارد. تعریف روئین پاکباز در دایرةالمعارف هنر به این تعریف نزدیک است که می‌نویسد: «مینیمال آرت یا هنر کمینه، یکی از جنبش‌های هنری دهه‌ی ۱۹۶۰، به‌خصوص در ارتباط با آثار سه‌بعدی است، که از ایالات متحد آمریکا آغاز شد. پژوهش‌های پیروان این جنبش، انواع ساختارهای مُدولی، فضایی، شبکه‌ای و جفت‌کاری را شامل می‌شد که هدف آن توضیح مجدد مسائلی چون فضا، فرم، مقیاس و محدوده بود؛ و نتیجتاً هر گونه بیانگری و توهم بصری را نفی می‌کرد.»

با توجه به این نوع نگرش و زمینه‌ی فکری موجود بر مینیمالیسم، درجای دیگر، و به‌ویژه در نقاشی، می‌بینیم که هنر مینیمال را جداسازی از هنر نقاشی‌های اطواری (Action Paintings) می‌دانند. این نوع تفکیک، ناشی از جنبه‌ی "شکل‌ارائه"ی این نوع هنرهاست. این قیاس اغلب به گونه‌ای انجام می‌شود که هرچه هنرمندان نقاشی اطواری از خطوط تاش و خطوط غیرمشخص قلم در نقاشی‌های خود استفاده می‌کردند، در هنر مینیمال، نقاشی‌ها یا Hard-edge، یا با خطوط و لبه‌های مشخص و به‌اصطلاح "خط-بُر" بوده‌اند. در ادامه‌ی این قیاس گفته می‌شود در سیر تبدیل هنرهای بیان‌گرا و اطواری (مانند امپرسیونیست) به هنر مینیمال، از مفهوم و بیان کاسته شده و یکنواختی بیشتری مشاهده می‌شود؛ به طوری که گاه حالت‌های افراط‌گرایانه و وسواسی هنرمند در اجزا و عناصر ارائه در اثر هنری، به تعبیری روح و جوهره را از آن می‌گرفت.

جنسن و جنسن می‌گویند:

> این منتزع‌سازی افراطیِ شکل، هنر خرده‌نگاری یا خرده‌پردازی (Minimalism) نامیده می‌شود که تلویحاً به معنی کاهشی همسان در محتوا است. هنر خرده‌نگاری مرحله‌ای ضروری و حتا ارزشمند در تکامل هنر مدرن بود و در افراطی‌ترین شکل خود، هنر را نه به جوهری ابدی بلکه به‌نوعی سهولت بی‌روح تقلیل می‌داد.

این موضع بی‌محتوا بودنِ هنر مینیمال از همان دورانِ بروز این گرایش در بین منتقدان هم‌عصر هنرمندان مینیمال و در همان آمریکا نیز وجود داشت، چنان که مرتضی گودرزی در کتاب هنر مدرن می‌نویسد: «[...] بازتاب اجتماعی فعالیت و حضور هنری مینیمالیست‌ها منفی‌تر از آن بود که انتظار می‌رفت. تهی بودن خنثای نقاشی‌های سیاه در نظر بسیاری، دوری جستن کامل از علایقِ اومانیستی، نوعی انحراف و در عین حال مترادف با هرگونه تفکر ضدسوبژکتیو، ماتریالیستی و جبرگرایانه ارزیابی می‌شد که در نهایت، هدفی جز کسالت و بیهودگی نداشت. انزواطلبی توهین‌آمیز هنرمندان مینیمالیست، کینه و خصومت منتقدان را برانگیخت. منتقدان در روزنامه‌ی نیویورک تایمز، مینیمالیسم را "مکانیکی و فاقد ویژگی جدال یا جست‌وجوی خلاقانه" نامیدند و آن را هنر فضل‌فروشانه و خودکامه خواندند که فرم‌های تثبیت‌شده‌ی آن، نفی‌کننده‌ی پرکشمکش‌ترین و بحث‌برانگیزترین هنری است تا کنون مطرح شده است.»

برخی منتقدانِ معتقد به بی‌مفهومی و غیربیانگری هنر مینیمال، اقشار عادی جامعه و مردم بودند که اتفاقاً بی‌تأثیر نیز نبودند. مرتضی گودرزی دراین‌باره نیز می‌نویسد: «...یکی از دلایلی که مردم به‌دشواری می‌توانند باهنر مینیمال احساس نزدیکی کنند، این است که به‌زعم ایشان، ردیفی از مکعب یا آجر اصولاً نمی‌تواند هنر باشد. در نظر ایشان هیچ به نظر نمی‌آید که هنرمند مینیمالیست "کاری" کرده باشد و لاجرم صادقانه بر این باورند که با فریبی بزرگ سروکار دارند که اجازه یافته است تا شاخ‌وبرگ خود را در اروپا و آمریکا بگستراند.»

مینیمال به‌مثابه هنری مفهومی

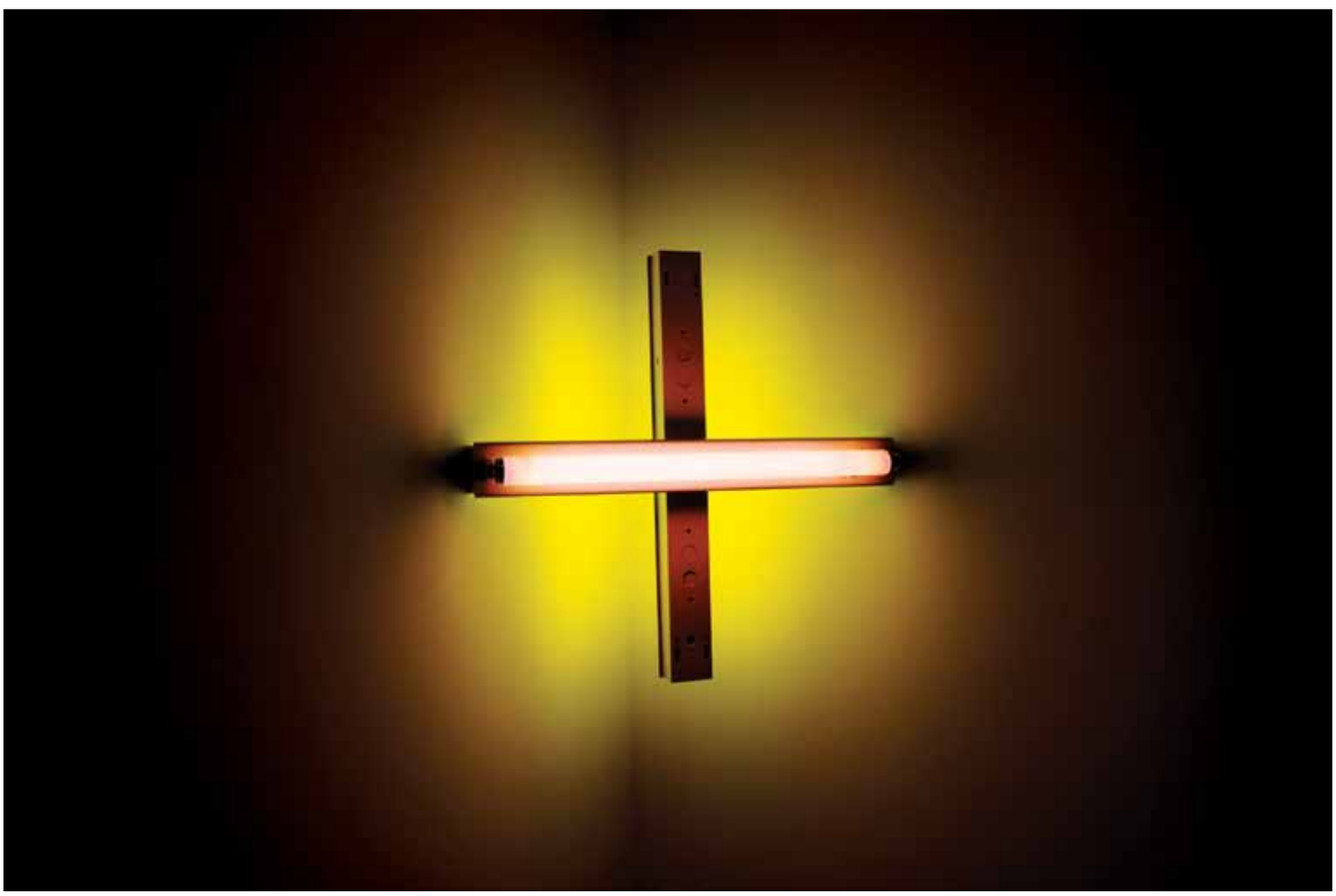
یکی از کسانی که عنوانِ هنر مینیمال را در هنرهای مفهومی جای می‌دهد، باربارا رُز (Barbara Rose) است و او در مقاله‌ای که به سال ۱۹۶۵ نوشت، نظر خود را مبنی بر ارتباط مینیمالیسم با هنر مارسل دوشان (مفهومی) و ماله‌ویچ (سوپرماتیسم) ابراز کرده است. این ارتباط ناشی از نوع نگاه به مینیمالیسم از جهت "حاضر و آماده بودن (یا زود حاضر شدن)" این آثار هنری بوده و این وجه در واقع عنصر اصلی شباهت‌شان به هنر مفهومی است؛ چنان که مرتضی گودرزی نیز می‌گوید: «مینیمالیست‌ها هم به نوبه‌ی خود اشیا را با قابلیت خاصی که برای کنار هم قرار گرفتن و ایجاد شبکه‌ای قابل گسترش دارد، به کار می‌گرفتند.»

این نوع حاضر و آمادگی اثر هنریِ مینیمال از قبل، به این شکل است که در فرآیند تولید، مفهومی از اثر هنری در ذهن هنرمند شکل می‌گیرد که به فعالیت‌های حداقلی جهت ارائه اکتفا می‌کند، مانند درک کارل آندره که می‌گفت: «چوب پیش از برش به‌مراتب بهتر از بعد از برش است. [...] مدتی چوب‌ها را می‌بریدم و چیزهای خاصی می‌ساختم. بعد متوجه شدم اصل قضیه همین برش است. در حال حاضر به جای ایجاد برش در مواد، فضا را برش می‌دهم.»

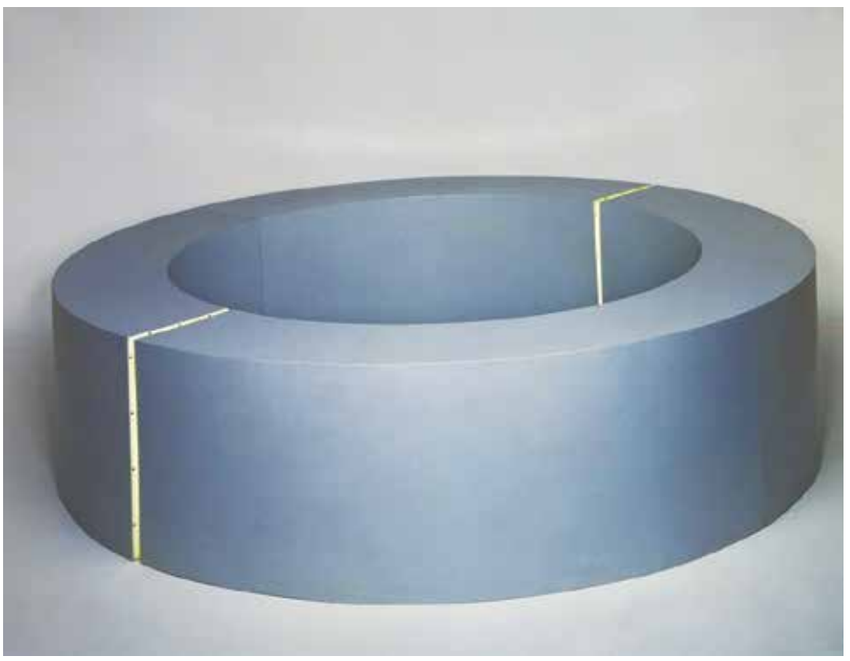
به عقیده‌ی برخی، از جمله باربارا رز، این توضیحات مفهومی از فرایند ساخت، به انضمام اثر هنری، موجب قرارگیری هنر مینیمال در هنرهای مفهومی شد. جای‌گرفتن هنر مینیمال در بین هنرهای مفهومی، از جهتِ تلاش عملی و تئوری (ارائه‌ی مقالات) هنرمندان برای ارائه‌ی تفسیر جدیدی از مجسمه‌سازی نیز بود. کسانی که مینیمال را هنر مفهومی می‌نامیدند، محتوا و مفهومِ موجود در آن را در "عینی‌بودن، سادگی و ناب بودن" آن می‌دانستند. لئواستاینبرگ به سال ۱۹۷۲ و در تشریح شکل خاص این نوع هنر انتزاعی معاصر می‌گوید: «کیفیت خاص، تهی بودن، رازآمیز بودن، شکل غیرشخصی و صنعتی‌اش، سادگی، درخشش، قدرت و مقیاس اثر، در مجموع نوعی محتوا را عرضه می‌دارد که به شیوه‌ی خاص خودش گویا، بلیغ و رساست.»

در نظر باربارا رز که نظر بر مفهومی بودن آثار هنری مینیمالیسم دارد، یکی از دستاوردهای هنرمندان مینیمال، ادامه و تکمیل ایده‌ی هنرمندان سبک کوبیسم بود. به گفته‌ی باربارا رز، آنچه مینیمالیسم‌ها عملاً در انجامش به موفقیت رسیدند، این بود که توانستند نکته‌ی اصلی و مرکزی کوبیسم را در واقع زیر و رو کنند. به عبارت دیگر تجربه‌ی بلادرنگ و آنیِ کل‌گرایانه را جایگزین عنصر "هم‌زمان" کوبیسم کردند.

حضور هنرمندان مینیمال نظیر سل له‌ویت، ریچارد لانگ و جوزف کسوث (Joseph Kosuth) در هر دو جنبش و گرایشات مینیمالیستی نیز از دلایلی است که مرز بین مینیمالیسم و هنرهای مفهومی را کم‌رنگ کرده و برخی صاحب‌نظران را به مفهومی‌بودن هنر مینیمال متقاعد می‌کند.



بدون عنوان، دن فلیوین، ۱۹۶۸



بدون عنوان، رابرت موریس، ۱۹۶۶

زمین بازی، تونی اسمیت، ۱۹۶۲

یک و سه صندلی، جوزف کسوث، ۱۹۶۵

پروژه‌ی سریالی شماره یک، سول له‌ویت، ۱۹۶۸

مینیمال به مثابه صفتی با کاربرد امروزی آن

با وجود اینکه اولین آثار هنری شکل‌گرفته‌ی مینیمال از ابتدای شروع این گرایش مربوط به نقاشی و مجسمه‌سازی بوده‌اند ولی در ادامه‌ی شکل‌گیری دیگر آثار مینیمال، بعد از سال‌های اولیه‌ی این سبک، به‌تدریج ریشه‌های فکری مشابهی میان حوزه‌های نقاشی و مجسمه‌سازی با معماری نمایان شد. گذشته از شباهت این گرایش‌های فکری و مفهومی میان هنرمندان نقاش و معمار، اکنون عنوان مینیمالیسم به اشکال مختلف در هنرهای تجسمی کاربرد دارد. رویکرد این بخش، پرداختن به جنبه‌ی وصفیِ عنوان مینیمال، جدا از بررسی تاریخی و موردی آثار مینیمال دهه‌های ۶۰ و ۷۰ است، بدین معنا که مثلاً در معماری، ما در ادراک و تأویل خود از مینیمالیسم، از اطلاعات گذشته، تجربی و ناخودآگاهی خود برای وصفِ یک ساختمان، طراحی داخلی یا اجزاء آن استفاده می‌کنیم. اما معماری مینیمال چگونه و برای چه نوعی از معماری کاربرد دارد؟ منظور از این عبارت دقیقاً چیست؟

به جز کاربرد عبارت "معماری مینیمال" برای اشاره به اثری ضعیف (که اغلب به‌ندرت اینگونه خواهد بود) در زمان حاضر، در اینجا صرفاً دلیل کاربرد عبارت معماری مینیمال یا هنر مینیمال برای توصیف آنچه از لحاظ مخاطب خوب، قابل قبول، ارزنده یا زیبا ارزیابی شده در قالب دو مبحث بیان می‌شود. اصلاً چرا معماری (هنر) مینیمال خوب است؟

الف) تنوع لزوماً مطلوب نیست

بسیار پیش می‌آید زمان‌هایی که در مقابل یک ساختمان یا مجسمه یا داخل یک ساختمان یا حین استفاده از یک شیء، عناصر و اجزای قابل توجه یا شاخصی در آن نیابیم و تعداد اطلاعاتی که آن اثر درباره‌ی تنوع، شکل و مصالح و رنگِ خود می‌دهد، بسیار اندک باشد ولی آن را خوب ارزیابی کنیم یا آن را اثری زیبا بنامیم. منابع متعددی درباره‌ی اینکه اثری دارای اطلاعاتِ فرمی و شکلی و تعدد مصالح کم باشد ولی اثر زیبایی‌شناسانه‌ی آن عمیق و طولانی باشد، قلم‌فرسائی کرده‌اند؛ از جمله یورگ کورت گروتر (Jorg Kurt Grutter) که در کتاب زیبایی‌شناسی در معماری در مبحثی با عنوان "محوریت محتوای اطلاعاتی خبر" می‌نویسد: «قسمت قابل اندازه‌گیری یک خبر، اطلاعات مستتر در آن هستند اما این اطلاعات نیز به طور کامل قابل ضبط و ثبت نیستند بلکه چنانچه در تئوری انفورماتیک آمده است، تنها قسمت لغوی یک خبر قابل اندازه‌گیری است؛ یک تلگرام ۵۰ کلمه‌ای احتمالاً محتوی اطلاعات بیشتری است تا یک تلگرام ۱۰ کلمه‌ای. اما نباید تصور کرد که محتوای اطلاعاتی یک خبر تناسب مستقیم با طول خبر دارد، چون نه تنها باید محتوای کمّی یک خبر را در نظر داشت بلکه محتوای کیفی خبر نیز همان‌قدر در تعیین ارزش اطلاعاتی یک خبر مؤثر است.»

به این ترتیب می‌توان فهمید چرا برخی از کارهای متنوع (دارای محتوایی با کمیت بالا) گاه بسیار بی‌محتواتر از یک کار با کمیت کمتر (تنوع و کثرت کمتر) به نظر می‌آید. یک کار مینیمالِ مطلوب، همین گونه است: به نظر اطلاعات زیادی برای سنجش کمّی ندارد ولی در نتیجه‌ی درک در لایه‌های عمیق‌تر، قابل‌توجه و با محتوا است.

ب) میل به درک واحد از اشیا در انسان

انسان به طور درونی میل به درک وحدت میان اجزا دارد و برای درک زیبایی، یک تلاش ذهنی در او ایجاد می‌شود که به ایجاد وحدتِ میان اجزا می‌پردازد. این تلاش ذهنی در زیبایی‌شناسی بصری منجر به شکل‌گیری یک طرح‌واره می‌شود. گروتر دراین‌باره می‌نویسد: «زمانی یک پیام، زیبایی را القا می‌کند که پِرت اطلاعاتی کافی داشته باشد. باید مقدار پرت اطلاعاتی آنقدر باشد که میزان بداعت آن، یعنی محتوای زیبایی‌شناختی آن، از حداکثر دریافت ذهنی (یعنی شانزده بیت در ثانیه) بیشتر باشد. از این طریق، گیرنده مجبور به تشکیل طرح‌واره است و به این ترتیب ذهن اجباراً خود را معطوف به ادراک بالاتری می‌کند.»

در یک کار مینیمال مطلوب، جزئیات و همه‌ی اجزا در جهت وحدت و کمال کلیِ کار، طراحی می‌شوند.

دانلد جاد، هنرمند مینیمالیست، می‌گوید: «لزومی ندارد اثر، واجد چیزهای زیادی برای جلب توجه، مقایسه یا تجزیه‌وتحلیل تک‌تک و تفکر و تأمل باشد. آنچه جذابیت دارد، خودِ شیء به صورت یکپارچه و مجموعه ویژگی‌های آن است.» جاد و موریس در پی آن بودند که اثر خود را به صورت شکل کلی ساده‌ای که بتواند در قالبی یکپارچه درک شود و به صورت تجربه‌ای که به‌یک‌باره حاصل آمده، عرضه کنند.

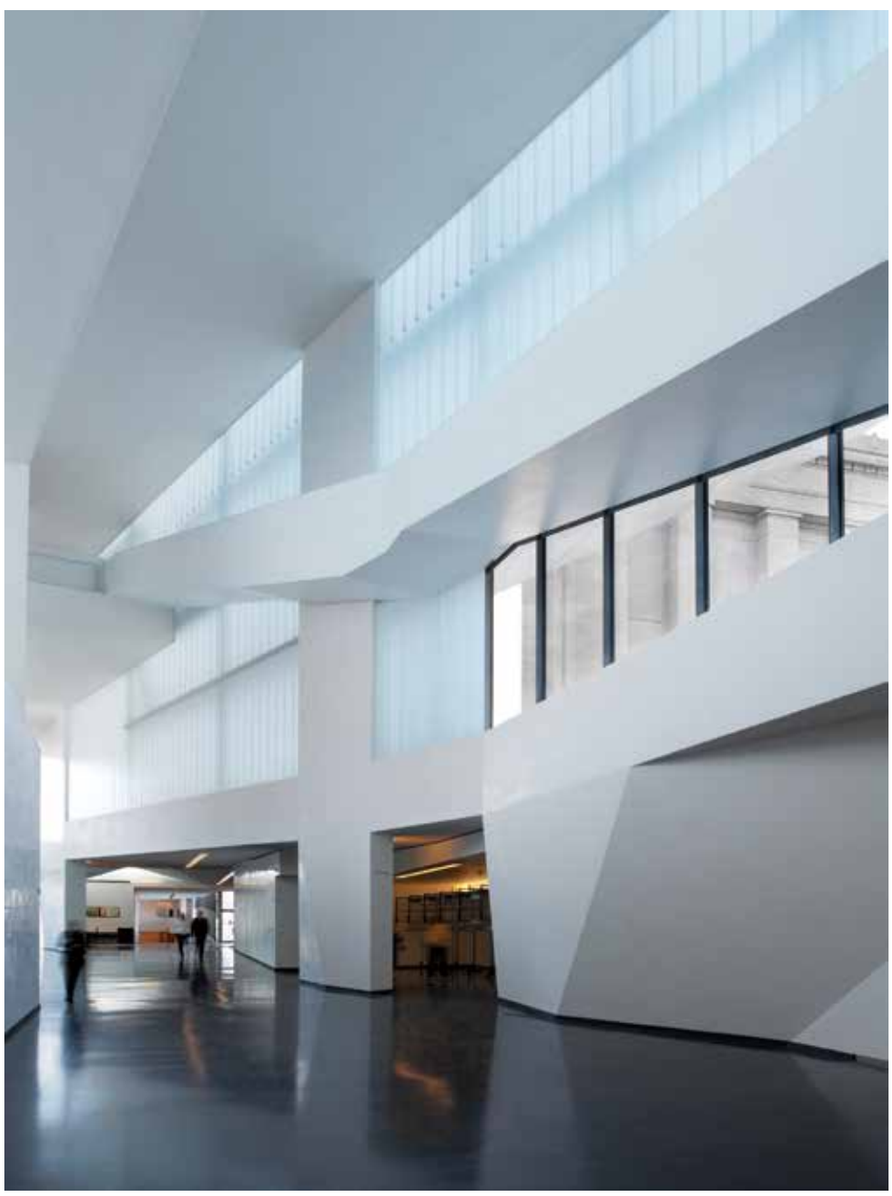
در یک کار مینیمال مطلوب، در مرحله‌ی اول تلاش ذهنی، طرح‌واره‌ی اولیه به واسطه‌ی نوع طراحی واحد و منسجم آن کار، به‌صورت نظم نسبی درک می‌شود و در لایه‌های بعدی، به طور روی‌هم‌رفته (هولوگرافیک) اطلاعات زیبایی‌شناختی، چیزهایی را به نظم اولیه افزون می‌کنند.

بنا بر تعاریف مذکور، معماری مینیمال یا هنر مینیمال را نمی‌توان به هر کار مشابهی به کارهای مینیمال گذشته نسبت داد بلکه به‌نسبت هر زمان و مکانی (فرهنگ و پیشینه‌ی مخاطب) درک مخاطب از کار، متفاوت و میزان تلاش ذهنی او برای تشکیل طرح‌واره (فرایند ارزیابی زیبایی) متفاوت می‌باشد؛ چنان‌که اگر اثری برای مخاطب به حدی تکراری باشد که بداعت آن کم شود، تلاش ذهنی طولی نخواهد کشید و اثر، بدیع نخواهد بود. بنابراین در این مبحث، مینیمال‌بودن یک کار کاملاً به زمینه‌ی هنری (بستر) آن اثر بستگی دارد.

برای مثال در پروژه‌ی موزه‌ی هنر نلسن اتکینز اثری از استیون هال می‌توان دریافت که قرنیزها که اجزاء ضروری، عملکردی و غیرقابل حذف اجرای نازک‌کاری ساختمان هستند، در مرتبه‌ی اولِ مشاهده‌ی فضا، دیده نمی‌شوند؛ این دیده‌نشدن در جهت جلوگیری از تعدد اطلاعات اولیه است. وسیله‌ی مینیمال‌سازی این عنصر، پرهیز از تعدد رنگ است؛ به طوری که قرنیزها و کف، هر دو یک‌رنگ و تیره به نظر می‌آیند، بنابراین ذهن به‌جای اجبار به دریافت اطلاعات خرد و کلان در یک زمان، ابتدا اطلاعات کلان را جهت تشکیل طرح‌واره و درک زیبایی دریافت می‌کند و سپس اطلاعات خُرد، در صورت نیاز و با تأمل‌های ثانویه، به دست می‌آیند.

در تصاویر بعدی، در خانه‌ی ایچ (H)، اثر سو فوجیموتو نیز می‌بینیم که جزئیات بازشوها با ظرافت بسیار در سازه‌ی بتنی بدنه کار گذاشته شده‌اند تا بتوان طرح‌واره‌ی اصلی بنا را درک کرد. در این بنا، طرح‌واره‌ی اولیه شامل فضاهای تودرتو با بدنه‌های خاکستری و بازشوهایی با نسبت‌های تقریباً یکسان است. رنگ‌ها در فضای بیرون و داخل، با مضایقه دچار دگرگونی و تنوع شده‌اند و این خودداری سبب شکل‌گیری قدرت تمیز دادن متریال‌های متفاوت، که در فضای داخلی معرفِ عناصر با کاربری متفاوت هستند، می‌شود. مثلاً در فضای داخلی، پلکانِ چوبی به واسطه‌ی جنسیت خود، رنگی متفاوت دارد، ضمن آنکه دارای کاربری متفاوت ارتباطات عمودی هم می‌باشد. این چندمنظورگی در ایجاد تمایز، آرمان مینیمالیسم از ابتدای ظهور آن در معماری بوده است.

این بنا به جز ارزش‌های مینیمالیسم، نمونه‌ی مناسبی در باب طراحی یک بنای جدید در کنار بنایی تاریخی می‌باشد.

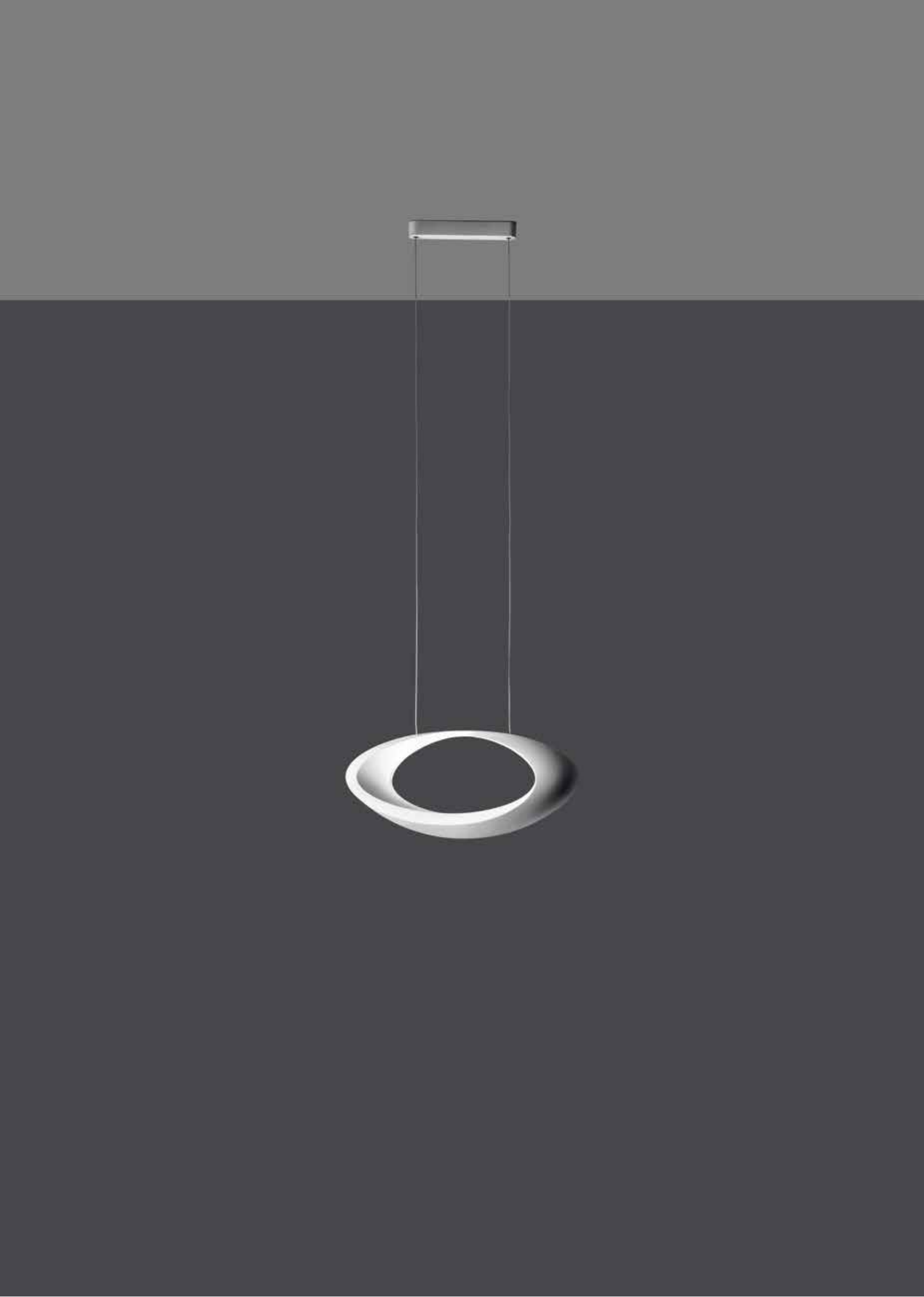


تصاویر این صفحه: **موزه‌ی هنر نلسن اتکینز، استیون هال، آمریکا، ۲۰۰۷**

تصاویر این صفحه: **خانه‌ی ایچ، سو فوجیموتو، توکیو، ۲۰۰۸**

منابع:

- پاکباز، روئین (۱۳۸۵). دایرةالمعارف هنر. تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.
- جنسن، هورست؛ جنسن، آنتونی (۱۳۹۰). تاریخ هنر جهان. ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی. تهران، انتشارات مازیار.
- حاجی‌زاده، محمد (۱۳۸۸). فرهنگ تفسیری ایسم‌ها. تهران، انتشارات جامه‌دران.
- کورت گروتر، یورگ (۱۳۸۸). زیبایی‌شناسی در معماری، ترجمه‌ی جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون. تهران، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- گودرزی، مرتضی (۱۳۸۵). هنر مدرن: بررسی و تحلیل هنر معاصر جهان، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۹). مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم. ترجمه‌ی علیرضا سمیع‌آذر. تهران، نشر نظر.



کمتر اما بهتر...

رضا نجفیان و آناهیتا وزیرنظامی

بدون شک صحبت از مینیمالیسم در طراحی صنعتی بدون آوردن نام دیتر رامز (Dieter Rams) تلاشی بیهوده است. دیتر رامز، طراح آلمانی که اغلب نام وی را در ارتباط با کمپانی براؤن (BRAUN) می‌شناسیم، با طراحی‌های خود تبدیل به نقطه‌ی عطفی در تاریخ طراحی صنعتی شد. در دوران تحصیلش در رشته‌ی معماری، با معماران آمریکایی چون میس ون در روهه و والتر گروپیوس آشنا شد و از آنجا بود که راهی به‌سوی دنیایی جدید در ذهنش گشوده گشت و سرانجام در سال ۱۹۵۵، پس از استخدام در کمپانی براؤن توانست به ایده‌های خود جامه‌ی عمل بپوشاند. در آن زمان برادران براؤن به‌عنوان طراح از او خواستند تا خط تولید را تغییر داده و رویکرد کاملاً جدیدی در پیش گیرد که صرفاً بر طراحی متمرکز نباشد. به عقیده‌ی وی، طراحی تنها جزئی از یک کلِّ بزرگتر بود و می‌بایست بتوان گستره‌ی وسیع‌تری را با محصولات تحت تأثیر قرار داد.

به‌عنوان مثال تا قبل از سال ۱۹۵۵، دستگاه‌های گرام همگی به‌صورت یک جعبه‌ی چوبی تقریباً یکسان طراحی می‌شدند، اما در سال ۱۹۵۶، دیتر رامز با طراحی دستگاه گرام اِس. کِی. فُر (SK4) انقلابی در طراحی صنعتی به‌پا کرد که همه‌ی اصول طراحی را متحول ساخت. (تصویر ۱) رامز در این‌باره می‌گوید:

> «در آن زمان کمپانی‌ها طرح‌های مشابهی را تولید می‌کردند که همه دارای جعبه‌های چوبی با نقش‌ونگارهایی مشخص و تکراری بود، به همین خاطر با ورود SK4 به بازار، همگی شروع به انتساب القاب متعددی به آن کردند؛ القابی چون "تابوتِ سفیدبرفی"(Snow White's Coffin)؛ اما تحول اصلی فقط در جعبه‌ی آن نبود، بلکه مِتد طراحی‌اش از پایه و ریشه عوض شده بود.»

موفقیت‌های کمپانی براؤن این امکان را به رامز داد تا سیستم فکری خود را در سایر محصولات نیز وارد نماید. فلسفه‌ی رامز از خود شیء هم فراتر رفته و به سمت "هویت شیء بودن" پیش می‌رود که چگونه شیئی می‌تواند همیشگی و ماندگار شود. در طول زمان این سیستم فکری منسجم شده و به "۱۰ اصل طراحی خوب" معروف وی مبدل گشت.

۱. طراحی خوب باید نوآورانه باشد.
۲. طراحی خوب باید کارآمد باشد.
۳. طراحی خوب باید زیبا باشد.
۴. طراحی خوب محصول را قابل‌فهم می‌کند.
۵. طراحی خوب متواضع است.
۶. طراحی خوب صادقانه است.
۷. طراحی خوب بادوام است.
۸. طراحی خوب تا کوچک‌ترین جزئیات کامل و منسجم است.
۹. طراحی خوب دوستدار محیط‌زیست است.
۱۰. طراحی خوب حداقل طراحی ممکن است.

ازنظر رامز این ۱۰ اصل، ازجمله مسائل بسیار مهم در طراحی می‌باشد که حتا امروزه نیز می‌توان به آن‌ها استناد نمود.

بعدها بسیاری از طراحان، راه رامز را در پیش گرفتند که ازجمله‌ی معروف‌ترین آنها می‌توان از کمپانی اَپل (Apple) نام برد. جاناتان آیو (Jonathan Ive)، طراح اصلی محصولات اَپل، به‌شدت تحت تأثیر کارهای رامز طراحی می‌کند و به جزئیات در تمامی جوانب و مراحل طراحی توجه زیادی دارد. این رویکرد که به‌منظور ارتباط بهتر و راحت‌تر کاربر با محصول در نظر گرفته شده است، به‌راحتی در تمامی محصولات این کمپانی مشهود است. (تصویر۲)

→ **لامپ معلق کابیلدو (Cabildo suspension lamp)، اریک سُله (Eric Solé)، شرکت آرتمیده**

تصویر ۱. دستگاه گرام SK4، ۱۹۵۶

تصویر ۲: نمونه‌هایی از محصولات کمپانی اپل

بنابراین شاید در نگاه اول این‌طور به نظر برسد که فرم مینیمال تنها رجعت به فرم‌های ساده و ابتدایی و فاقد هرگونه حرف و بیان جدید است، اما بسیاری از طراحان با محصولات خود خلاف این مسئله را به اثبات رسانده‌اند. همان‌طور که دیتر رامز با SK4 یا همان "تابوتِ سفیدبرفی"، انقلابی در طراحی صنعتی برپا کرد، طراحان معاصر دیگر نیز دائم در حال تغییر دادن تکنولوژی ساخت و رویکردهای متداول‌اند. به‌عنوان مثال جاناتان آیو نیز در توضیح طرح‌های اَپل می‌گوید:

«این فرم‌های ویژه و خالص با جزئیات پیچیده و مقاطع فاقد درزشان، پروسه‌های متفاوتی برای تولید قطعات می‌طلبیدند که حتا جزء به جزءِ فرآیند تولید، به‌صورت کاملاً اختصاصی، طراحی و برنامه‌ریزی شده است. به‌عنوان مثال، تمامی نگه‌دارنده‌های قطعات در حین ساخت به‌طور اختصاصی برای هر پروژه طراحی و مقدار زیادی زمان صرف طراحی همین عناصر شده است.»

از نمونه‌های دیگر محصولاتی که در زمینه‌ی رسانه و محصولات دیجیتال بسیار تأثیرگذار بود، دوربین لایترو (Lytro) است (تصویر ۳). این دوربین که ظاهر بسیار متفاوتی نسبت به دوربین‌های متداول امروزی دارد، بسیار سبک و کارآمد می‌باشد. دوربین لایترو انقلابی در هنر عکاسی ایجاد نمود، به‌طوری که فوکوس تصویر را-برخلاف دوربین‌های معمولی که در هنگام عکاسی انجام می‌شود- به بعد از گرفتن عکس موکول و به انتخاب و تصمیم آینده‌ی عکاس سپرد. با ایجاد چنین قابلیتی در این دوربین، یکی از پیچیده‌ترین موضوعات فنی و تکنیکی عکاسی در ساده‌ترین فرم ممکن، به نمایش گذاشته شد.

برخلاف تصور رایج، محصولات مینیمال اصلاً ارزان‌قیمت و کم‌ارزش نیستند، بلکه در بسیاری از موارد در طراحی آنها از پیچیده‌ترین مصالح و تکنولوژی‌ها استفاده می‌شود و معمولاً برای مصارف لوکس و گران‌قیمت طراحی می‌شوند. به‌عنوان مثال جیمی مک لِلن (Jamie McLellan) در طراحی کفش ورزشی برای کمپانی $\frac{۳}{۷}$ (Three over seven)، از نوعی پشم گران‌قیمت استفاده کرده که در برابر اصابت ضربه‌ی چاقو و اشیای نوک‌تیز، مقاوم است تا بتواند دوام موردنظر را تأمین کند. مک للن تا آنجا پیش رفته که خود را طراح "ماکزیمال" می‌داند. او می‌گوید:

«با آنکه ظاهراً بسیاری از عناصر اضافی در طرح‌هایم حذف شده‌اند، اما برای رسیدن به همین نتیجه، پروسه‌ی پیچیده‌ای را پشت سر گذاشته‌ایم.»

با اینکه مینیمالیسم در ظاهر به معنای کم کردن به حد مقدور برای رسیدن به نتیجه‌ای خالص و فاقد هرگونه عناصر اضافی‌ست، اما بسیاری از هنرمندان فعال در این زمینه عنوان مینیمالیست را نمی‌پسندند، چون اعتقاد دارند که توجه به کوچک‌ترین عناصر و طراحی جزء به جزءِ آنها ابداً پروسه‌ی مینیمالی محسوب نمی‌شود.

مسئله‌ی مهمی که از ابتدا مورد توجه طراحان فعال در سبک مینیمالیسم، به‌خصوص هنرمندان دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ میلادی قرار گرفت، مفاهیم و روایت‌هایی است که از بطن اثر یا محصول مینیمال پدید می‌آید، نه خودِ اثر یا محصول. از هنرمندانی که امروزه شهرت فراوانی در زمینه‌ی طراحی محصول کسب کرده، می‌توان به اوکی ساتو (Oki Sato)، مؤسس دفتر طراحی نِندو (Nendo) اشاره کرد.

بلندگوی اُنیکس، طرح کمپانی هارمَن کاردون (Harman Kardon)

تصویر ۳. دوربین لایترو

او نیز که ابتدا در رشته‌ی معماری فعالیت و تحصیل می‌کرد، پس از همکاری با چند دفتر طراحی در ژاپن و ایتالیا، به طراحی محصول روی آورد. او می‌گوید:

«به این خاطر طراحی محصول برای من جالب شد که می‌توانستم مردم را با آن خوشحال کنم.»

برای او فرم، کانسپت و هدفِ غایی محصول، اهمیت بیشتری نسبت به رنگ و مصالح به‌کار رفته در آن دارد و رویکرد وی، فراتر از طراحی مینیمال پا گذاشته است. وی می‌گوید:

«هنرمندان می‌باید به جوانب دیگر امر نیز توجه کنند. بسیاری از هنرمندان ژاپنی هستند که طراحی آنها به قدری خلاصه می‌شود که به شیئی سرد و بی‌روح مبدل می‌گردد، اما من دوست دارم طراحی‌هایم دوستانه‌تر و صمیمی‌تر باشند؛ به همین دلیل، همیشه چاشنی‌هایی را به طرح‌هایم اضافه می‌کنم تا بهتر بتوانم با مخاطبانم ارتباط برقرار کنم.» (تصویر ۴)

در طراحی صحیح مینیمال، به کارآمد بودن و کاربرد محصول نیز توجه زیادی می‌شود. به‌طوری که اثر هم از نظر بصری شکلی نداشته باشد که فضا یا کاربر را تحت سیطره‌ی خود قرار دهد و هم تمامی نیازهای فضا و کاربر را پاسخگو باشد. کمپانی "بنگ آند اولوفسِن" (Bang & Olufsen) معروف به "بی آند اُ" (B&O) یکی از کمپانی‌های موفق و پیشرو در زمینه‌ی طراحی و تولید سیستم‌های صوتی ست که تاکنون بسیاری از محصولات آن موفق به دریافت جوایز متعددی در مسابقات معتبر طراحی صنعتی شده‌اند. سیستم صوتی بِئولیت ۱۲ (Beolit 12) یکی از سیستم‌های صوتی پرتابلِ تولید شده توسط این کمپانی ست که با وجود وزن کم، حجم کوچک و فرم ساده، دارای سیستم صوتی بسیار با کیفیت و قدرتمند می‌باشد و مهندسیِ صدا و تکنولوژی پیشرفته‌ای در ساخت آن به‌کار رفته است. شکل خالص و ساده‌ی این دستگاه، بازخوردهای مثبتی را چه در جامعه‌ی طراحان و چه در میان کاربران به دنبال داشته است.

از دیگر طراحان موفق در زمینه‌ی طراحی مینیمال می‌توان به مایکل آناستاسیادس (Michael Anastassiades)، نائُتُ فوکاساوا (Naoto Fukasawa)، جان پاوسون (John Pawson)، تُکوجین یوشیوکا (Tokujin Yoshioka)، دَنیل ریباکِن (Daniel Rybakken) و بسیاری دیگر اشاره کرد که با طرح‌های بدیع و خالص خود هرروز به ارتقای سطح کیفیت طراحی کمک می‌کنند.

در طول سال‌ها مشاهده می‌کنیم که انسان‌ها و نحوه‌ی زندگی آنها هر چه بیشتر به سمت سادگی و بی‌پیرایگی پیش می‌رود و همین امر مستقیماً بر روی فرم، شکل و درنتیجه محصولات ساخت دست بشر اثر گذاشته است. با این اوصاف می‌توان گفت که مینیمالیسم شاید دیگر به‌عنوان یک سبک مطرح نباشد، اما منظور از آن رویکردی جامع در مواجهه با ابعاد مختلف زندگی ست. رویکردی که با توجه به مسائل روز می‌تواند بسیاری از نیازهای کاربران را پاسخ‌گو باشد. دیتر رامز درباره‌ی گسترش رویکرد مینیمال در رابطه با طراحی می‌گوید:

«امروز ما به محصولاتِ "کمتر اما بهتر" احتیاج داریم، ولی شاید در فرداهای نزدیک به مسائل مهم‌تری احتیاج پیدا کنیم. مثل شهرها و ساختارهای جدید برای رفتارهایمان که ازنظر من تدوین این نظام‌های جدید، همگی از وظایف طراح به شمار می‌آیند.»

تصویر ۴. صندلی طراحی شده توسط نِندو

سیستم صوتی Beolit 12، محصول کمپانی B&O

نمونه‌ای دیگر از کمپانی B&O

ساعت پیکتو(Picto)، طرح کمپانی رُزِندال (Rosendahl)

بلندگوهای لوپ (Loop)، محصول کمپانی لیراتون (Libratone)

منابع:

ایزدی، آزیتا (۱۳۸۵). جان پاوسن. مجله‌ی معمار. شماره ۳۷.

لیتل، استفان (۱۳۸۹). گرایش های هنری (سبک‌ها و مکتب‌های هنری). ترجمه‌ی مریم خسروشاهی. تهران، انتشارات کتاب آبان.

Arco Team (2006). *Minimalism*. Konemann.

Hudson, Jennifer (2020). *1000 New Designs (2) and where to find them,* Laurence King.

IF Year book (2014). Die Gestalten Verlag .

Jonathan Ive Interview with Vanity fair (2014).

Oki Sato (2013). Lecture on IDS Talks.

Rams, Dieter (2014). *Less but better.* Die Gestalten Verlag .

Mcllelan, Jamie (2014). *Minimal vs Maximal lecture* .Creative mornings.

یادداشتی از پویا خزائلی پارسا بر معماری مینیمال

شاید بهترین تعبیر که می‌توانیم از مینیمالیسم داشته باشیم نمایان شدن "ایده" در خالص‌ترین شکل آن است.

از زوایای مختلف می‌توان به مینیمالیسم در معماری نگاه کرد هرچند متمایلم به این موضوع از دیدگاه ساختاری نگاه کنم. در واقع در دید من مفهوم معماری صرفاً در دیدگاه ساختاری آن است و این کاملاً نقطه مقابل دیدگاه نرمال است که با صرف نظر از ساختار، مفاهیم را به‌صورت کاذب و در ظاهر بررسی می‌کند.

مهم‌ترین اصول ساختار به کوچک‌ترین عناصر و اجزاء برمی‌گردد، یعنی به متریال، عناصر شکل دهنده متریال و خواص فیزیکی مصالح به‌ویژه در مواجهه با وزن عناصر.

در این دیدگاه دو جهت‌گیری وجود دارد: یکی هم‌گام با طبیعت ماده، و دیگری در تقابل و تضاد با طبیعت ماده و محیط وجود دارد.

تصویر امروز ما از مینیمالیسم بر پایه‌ی برخورد دوم یعنی تقابل با طبیعت در معماری شکل گرفته، بدین ترتیب از شنیدن واژه‌ی مینیمالیست بناهای سفید رنگ با فرم‌های هندسی خالص را در ذهن تجسم می‌کنیم.

حال با دیدگاه اول، تعبیر مینیمالیسم در ارتباط با عناصر و طبیعت عناصر می‌تواند به خود شکل بگیرد. هنگامی‌که طبیعت، عناصر ایستایی را در فرم‌های دیگر می‌یابد، ایده (در حالت خالص آن) لزوماً در شکل‌های هندسی ساده ظهور پیدا نمی‌کند و در این دیدگاه اصولاً رنگ سفید تعریف‌کننده خلوص نخواهد بود.

یک‌بار دیگر به مفهوم مینیمالیسم، به‌عنوان ظهور ایده در خالص‌ترین شکل آن برگردیم و این بار در شکل‌گیری یک اثر معماری به این مفهوم نگاه کنیم: دو بخش اساسی شکل‌گیری یک اثر معماری، ایده و پروسه، را می‌توان با شکل‌گیری جنین مقایسه کرد. در این تعبیر ایده در مرحله‌ی تبدیل به کانسپت، قابل مقایسه با شکل‌گیری نطفه‌ی اولیه و پروسه، قابل مقایسه با مراحل رشد این نطفه تا تبدیل شدن آن به موجود تکامل یافته می‌باشد.

در نگاه مینیمالیسم و در قالب تعریف ارائه‌شده از آن به‌عنوان تجلی خالص‌ترین حالت ایده، ارزش یک اثر، هرچه در مرحله‌ی نهایی نمایان گردیده باشد، بیشتر است. هرچند شخصاً به جمله‌ی یادشده به منظور ارزش‌گذاری برای یک اثر اعتقاد ندارم، چرا که گاهی در یک روند طبیعی، در مواجهه با عناصر محیط و همچنین بنا بر خواص نطفه‌ی اولیه (ایده) محصول نهایی ممکن است چنان پیچیده گردد که تشخیص ایده از خلال آن در آنِ واحد مشکل باشد. هرچند در یک اثر واقعی آسان یا دشوار، ایده قابل تشخیص خواهد بود.

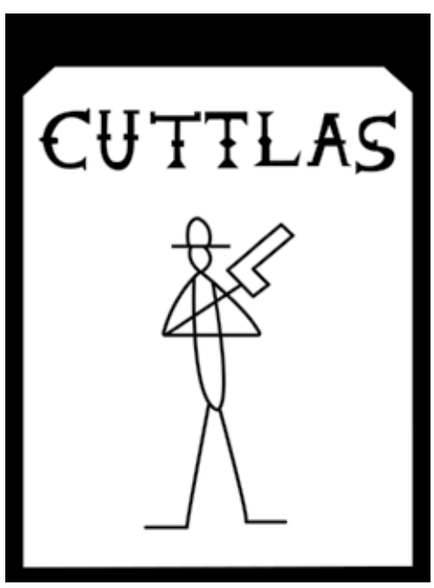
نادیده گرفتن تأثیرات محیط و خواص قابل رشد یک نطفه (ایده) برای حفظ آن در خالص‌ترین حالت ممکن، در بسیاری از موارد به ظهور موجودی ناقص منجر خواهد شد؛ اثری که یا از حضور و تداوم در محیط خود عاجز خواهد ماند و یا برای حفظ آن هزینه‌ی زیادی مورد نیاز است.

مفهوم مینیمالیسم با این تعاریف می‌تواند در ذهن ما از تجسم فرم فراتر رود و در قالب‌های دیگری ظهور یابد.

→ ویلای کتابم، پویا خزائلی پارسا، ۱۳۸۴

یک سوءتفاهم مینیمال؛ MINIMALESTOOD*

شهاب میرزاییان مهابادی



تصویر ۱. برنامه‌ی کارتونی کوتلاس

سکانس اول: برداشت اول

دانش‌آموز سال‌های آخر دبیرستان بودم و بی‌هدف برنامه‌های عصر تلویزیون پنج کاناله‌ی آن زمان را جست‌وجو می‌کردم؛ ظاهر ساده و دل‌نشین یک برنامه‌ی کارتونی در طول نزدیک به دو دهه در ذهن من ماندگار شده است. کارتونی تحت نام کوتلاس با بیان ساده‌ی شخصیت‌ها و فضاها به‌وسیله‌ی چند خط مشکی انتزاعی روی زمینه سفید، تصویری زنده از رویدادی را روایت می‌کرد (تصویر ۱).

سکانس اول: برش نویسنده

به‌عنوان یک دانش‌آموز رشته‌ی ریاضی، هیچ شناختی از مینیمالیسم نداشتم و تنها تفاوتی که کارتون را برای من جذاب کرده بود، تفاوت آشکار ساختار تصویری آن با کارتون‌هایی بود که تا آن زمان دیده بودم.

سکانس دوم: برداشت اول

تقلای سال‌های سخت تحصیل در رشته‌ی معماری در دانشکده‌ی تهران مرکز (به‌عنوان یک واحد دانشگاهی پیشرو) برای یافتن تعریفی درست از واژگان و مفاهیم پیچیده، معمولاً به بن‌بست می‌رسید. در همین تلاش‌های ناآگاهانه و عجولانه، مینیمالیسم نیز، با توجه به محدودیت منابع ترجمه‌شده و عدم فراگیر بودن اینترنت در آن سال‌ها، برداشت و تعریفی سطحی برای من داشت. در تدریس معماری آن روزها، تلقی معماری مینیمال در یک مکعب ساده‌ی سفیدرنگ بود و معماری دیکانستراکشن در دو مکعب چرخیده‌ی در هم خلاصه می‌شد؛ برداشتی سرراست و البته نادرست از مفاهیمی که بنیان فکری گسترده‌ای در پس خود داشتند. به علاوه، این مسئله که عده‌ای از معماران ژاپن به سبب بهره‌گیری از چنین برداشت‌های تصویری، معمارانی پیشرو در مینیمال هستند نیز باور اصلی و بی‌قید و شرط زمان تحصیل ما بود.

سکانس دوم: برش نویسنده

تحصیل در رشته‌ی معماری به‌عنوان دانشجو همیشه راهی پرفرازونشیب است. موضع مشخص اساتید در قبال موضوع خاص، هر چند بعضاً ملاک عمل دانشجو قرار می‌گیرد، اما در بعضی موارد سبب پیگیری تا یافتن مورد نقض در بیان استاد می‌شود. شناخت اثر بی‌نام دانلد جاد (Donald Judd؛ تصویر ۲) در همان زمان تحصیل به‌عنوان یک هنرمند مینیمال و مقایسه با فولی‌های پارک دولاویله (Parc de la Villette) اثر برنارد چومی (Bernard Tschumi؛ تصویر ۳) به‌عنوان مثالی از معماری دیکانستراکشن، اولین تلنگر اساسی به همه‌ی آموزه‌های تحصیل سال‌های آغازین دانشگاه بود. استفاده از رنگ‌های تند، نگاهِ باصراحت و بعضاً پرخاشگرانه‌ی برخی از هنرمندان مینیمال‌گرا، با آنچه از مینیمالیسم آموخته بودم تفاوت بسیاری داشت. این نگاه در مجسمه‌های هنرمندانی چون ایوا هسه (تصویر۴) (Eva Hesse)، رابرت موریس (تصویر۵) (Robert Morris) و دامین هِرست (Damien Steven Hirst) مشهود است. مثلاً هرست، هر چند شاید هنرمند مینیمال خوانده نشود، اما در قالب مینیمال، مانند قوطی‌های خالی جاد، نوعی محتوای جسمانی بر جا می‌گذارد (تصویر ۶).

سکانس سوم: برداشت اول

تحصیل در دوره‌ی دکترا و تکراری بودن مطالب ارائه‌شده که فقط با پیچ‌وتاب بیشتری ارائه می‌شد، فرصت مناسبی برای ایجاد یک گروه فراهم آورد که یک سؤال اساسی را مد نظر قرار داده بود: معماری ژاپن چیست؟ تلقی از معماری مینیمالیست و ارجاع به معماران ژاپنی در طول یک دهه تحصیل و کار در رشته‌ی معماری برای اولین بار عمیقاً و به صورت جدی مورد پرسش قرار گرفت.

---

* واژه‌ای ابداعی توسط شهاب میرزاییان که حاصل ترکیب minimal + misunderstood می‌باشد.

→ پروژه‌ی مرکز پژوهش موزه‌ی پروستو، کنگو کوما

تصویر ۲. بی‌نام، دانلد جاد، ۱۹۶۲. چندین اثر جاد با فرم‌های تکرارشونده به رنگ قرمز ساخته شده‌اند. در برخی از نقاشی‌های جاد نیز شبکه‌بندی مشخص و تقسیم‌بندی‌های دقیق وجود دارد.

تصویر ۳. یکی از فولی‌ها، پارک دولاویله، ۱۹۸۳

تصویر ۴. جلوس ۲، ایوا هسه، ترکیب آهن سفید و لوله‌های پلاستیکی، ۱۹۶۹

تصویر ۵. نمدهای برش خورده رابرت موریس، مجموعه‌ای از آثار موریس است که با استفاده از نمد، مجسمه‌های متفاوتی را خلق کرده است.

تصویر ۶. مجسمه‌های دامین هرست. دغدغه‌ی اصلی او نمایش مرگ‌ومیر، اعماواحشا و بدن است. این کالبدها نیز هر چند از هنر جاد به‌دور هستند اما در قالبی مینیمال، به نمایش محتوای بدنی و جسمانی می‌پردازد.

شناخت جریان فکری در ژاپن و ارتباط آن با نمود معماری یک کشور که بیشتر و البته پیش‌تر، تحت نام مینیمال خوانده می‌شد، به‌عنوان یک سرآغاز برای شناخت یک سوءتفاهم عمیق در گذشته، نحله‌ی فکری‌ام بوده است. آیا واقعاً معماران ژاپنی در یک طیف گسترده به پیروی از معماری مینیمال می‌پردازند؟

سکانس سوم: برش نویسنده

هر برداشتی از یک مفهوم به‌شدت به جهت‌گیری فرد ارائه‌دهنده بستگی دارد. برای ارائه‌ی یک مطلب، مسلماً ساختار ارائه و چیدمان مطالب به گونه‌ای استوار می‌شود که آن مطلب برای مخاطب باورپذیر باشد، از این رو باورهای نویسنده در نمایش یک سوءتفاهم و قرابت معماری ژاپن و مفهوم مینیمال نیز بر این روش بنا شده است.

نمایش سوءتفاهم

لوکیشن اول: در جغرافیا

ژاپن دهمین کشور پرجمعیت دنیا با تقریباً ۱۲۸ میلیون نفر جمعیت، شصت و دومین کشور بزرگ با مساحتی معادل تقریباً ربع مساحت ایران و سومین اقتصاد بزرگ دنیا با حکومت امپراتوری است. این کشور به‌عنوان یک جزیره‌ی کشیده در راستای شمالی-جنوبی در دورترین نقطه‌ی شرق عالم، مجموعاً از ۴۰۰۰ جزیره تشکیل شده است که تنها ۱۶٪ از اراضی آن قابل کشت و ۶۰٪ آن کوهستانی است؛ این کشور تا قبل از اثبات کروی بودن زمین، کرانه‌ی دنیا فرض می‌شد. ژاپن در جهان امروز به‌واسطه‌ی صنعت حمل‌ونقل، صنعت روباتیک، صنعت الکترونیک، میانگین ۱۵۰۰ زلزله‌ی سالانه و البته معماری‌اش شناخته می‌شود.

لوکیشن دوم: در تاریخ

در سابقه‌ی تاریخی، ژاپن چندان مورد توجه نبود. در روزگارانی که دست‌یابی به منابع غذایی، زمین‌های حاصلخیز یا منابع مادی قوی، بهانه‌ی امپراتوری‌ها برای کشورگشایی بود؛ ژاپن حتا کمتر مورد تجاوز همسایه‌ی قدرتمند غربی خود، امپراتوری چین قرار می‌گرفت. ژاپنِ احاطه‌شده در آب، حتا در دورانی طولانی که کشورهایی مثل هند و ایران مورد استعمار کشورهای اروپایی بودند، دروازه‌های خود را به روی بیشتر جهان بسته نگاه داشت و در یک انزوای سازنده قرار گرفت.

در بازه‌ی سال‌های ۱۶۴۰ تا ۱۸۶۸ میلادی در دوره‌ی ادو (Edo؛ ۱۶۰۳-۱۸۶۸؛ یا همان دوره‌ی توکوگاوا)، با شکل‌گیری حکومت و ظهور نظارت و توازن شکل‌گیری نظام طبقاتی متشکل از بازرگانان، سامورایی‌ها، طبقه‌ی حاکم، چنان شد که نظام‌های محلی به‌عنوان الگوی قدرت افقی در ژاپن شکلی نوین پیدا کردند.

رشد فکری و فرهنگی حاصل از این دوران در کنار ایجاد زیرساخت‌های سیستم دفاعی، صنایع و نظام اداری، سبب دست‌یابی به فن‌آوری‌های نوین و مدیریت صحیح منابع را به ژاپنی‌ها آموخت. شکل‌گیری آثار ممتاز هنری و نمایش کابوکی و شعر هایکو نیز در این دوران به وجود آمده است.

در سال ۱۸۵۳ و ضمن هجوم آمریکا به سمت شرق، حمله‌ی ناوگان آمریکایی با فرماندهی پری (Matthew Calbraith Perry)، اولین رویارویی ژاپن با جهان صنعتی غرب پس از سال‌های انزوای خودخواسته بود. طی گذشت چند سال و باز شدن دروازه‌های این کشور، قراردادهای عمدتاً یک‌طرفه برای استعمارگران آمریکایی، انگلیسی، هلندی و فرانسوی، فرصت بازارگشایی در ژاپن را فراهم نمود؛ اما جنبش‌های مردمی در تکریم مقام امپراتور و اتحاد نیروها در جهت بیرون راندن استعمارگران، راهی متفاوت در تاریخ ژاپن را رقم زدند. در سال ۱۸۷۴، فوکوساوا یوکیچی (Fukuzawa Yukichi) کتاب نظریه‌ی تمدن را نوشت که در آن به شرح جوهر تمدن، فضیلت و معرفت، تفاوت میان معرفت (عقل) و فضیلت (اخلاق)، زمان و مکان مناسب برای فضیلت و معرفت، منشأ تمدن غرب، عدم کامل‌بودن تمدن غرب، اعتقاد به روح زمانه برای حرکت به سمت تمدن، مقایسه‌ی آزادی عقیده و برابری و رشد عقیده‌ها در غرب، منشأ تمدن ژاپن و استقلال ملی پرداخت که به‌نوعی رساله‌ی روشن‌گر ژاپنی‌ها در مواجهه با تمدن غرب بود.

در دوران میجی (Meiji period؛ ۱۹۱۲-۱۸۶۸)، اصلاحات نظامی و شکل‌گیری صنایع و به تعبیری کودتای میجی که شاید فرانسه و انگلستان در شکل‌گیری آن نقش داشتند، باعث حذف تکثرگرایی در ژاپن و تحقق پروژه‌ی قدرتمند مدرنیزاسیون شد. ژاپن از آن زمان در پی تصرف چین در سال ۱۸۹۵ برآمد، کما اینکه در سال ۱۹۱۵ یک‌سوم خاک چین در اختیار ژاپن بود.

از زمان شکست روسیه در سال ۱۹۰۵ که پیش‌تر شکست سختی به ایران وارد کرده بود تا استعمار کره در سال ۱۹۱۵ (که تا پایان جنگ دوم جهانی ادامه داشت)، ژاپن به‌عنوان یک قدرت استعمارگر جدید در معادلات جهانی وارد شد، جالب آنکه از جنگ روسیه و ژاپن، یک سال پیش از انقلاب مشروطه، شعری حماسی در ستایش ژاپن به نام میکادو نامه، سروده‌ی میرزا حسین علی تاجر شیرازی، در کلکته به چاپ رسید که تأثیر زیادی بر مشروطه‌خواهان ایران داشت.

پیمان اتحاد بریتانیا و ژاپن در سال ۱۹۰۲ اولین قرارداد پایاپای یک قدرت اروپایی (انگلستان) با یک کشور آسیایی بود. این قرارداد اساساً یک قرارداد نظامی بود که هسته‌ی اصلی آن در پی از بین بردن کامل قوای دریایی روسیه در ۱۹۰۵ بود. از این رو استقرار نظام دیکتاتوری نرم در ژاپن مورد پسند اروپایی‌ها بود و این استقرار تا سال ۱۹۴۵ به طور متمرکز ادامه داشت.

در سال ۱۹۴۵، ژاپن با قبول شکست در جنگ جهانی دوم، مستعمراتش را از دست داد، پس امپراتور هیروهیتو (Hirohito) اعلام کرد که پسر آسمان نیست و از مردمش خواست در ساخت ژاپن همراه شوند. از این زمان مشروطه‌ی سلطنتی در ژاپن شکل گرفت؛ در این زمان امپراتور به مقامی تشریفاتی و بدون نفوذ سیاسی تقلیل می‌یابد اما برچیده نمی‌شود چون ایالات متحده به سبب عدم تمایل به ظهور تغییر اساسی در نظام ژاپن و نیز به دلیل خطر احتمالی وقوع تحولات اجتماعی که در سایر نقاط دنیا هم اتفاق می‌افتاد و در ژاپن آن روز هم حس می‌شد، وجود شخص امپراتور را حفظ می‌کند. ژاپن به‌عنوان یک پایگاه نظامی در برابر چینِ روبه‌تحول حفظ شد و به بزرگترین ناوگان حمل هواپیماهای ایالات متحده تبدیل گشت.

ژاپن در طول دوران جنگ سرد، به دلیل ترس از نفوذ کمونیسم، یکی از بزرگترین متحدان آمریکا شد و در پی این تحولات، صنعت خودروی ژاپن نیز پیشرفت چشمگیری کرد و خودروهای آمریکایی به‌وسیله تعمیرکاران ژاپنی پا گرفتند.

در سال ۱۹۶۴ و طی جریان برگزاری المپیک در شهر توکیو، شهر و کشور ژاپن کاملاً متحول شد؛ ساخت ایستگاه‌ها، طراحی و ساخت مرکز شهرهای ژاپن و تحول آنها، شهرسازی جدید و استادیوم‌سازی، موجبات تغییر معماری و شهرسازی ژاپن را به همراه داشت. پس از جنگ جهانی دوم، این رویداد بین‌المللی میزبانی المپیک، جایگاهی اساسی در شکل‌دهی به تصور ژاپنی‌ها از خودشان و بالا بردن عزت‌نفس زخم‌خورده‌ی آنها داشت. جالب اینکه در همه‌ی فرازونشیب‌های تاریخ ژاپن و طی هزاران سال، تنها یک سلسله امپراتوری در این کشور مستقر بوده است.

لوکیشن سوم: در یک محفل دوستانه‌ی معماری

در بحث‌ها و برای توصیف یک اثر، گاهی لفظ "شبیه به معماری ژاپنی" به کار برده می‌شود. معماری ژاپن چنان قدرتی دارد که به‌عنوان یک صفت برای بیان دسته‌ای از آثار دیگر به کار می‌رود. لفظ "شبیه به معماری ژاپنی" همچون یک محصول مادی که مرزها را درنوردیده و به استفاده در دورترین نقاط جهان می‌رسد، آن را متمایز و برجسته ساخته است، حال آنکه بیان موصوف این چنینی در دوره‌ی معاصر، برای معماری کشور دیگری (به غیر از "معماری عرب‌پسند" به‌عنوان یک صفت) به کار گرفته نمی‌شود.

در کشور ژاپن هم معماری مهم است و شاید تنها کشوری باشد که نام دوره‌های تاریخی آن به‌جای نام سلسله‌ها و تقسیم‌بندی سیاسی به ساختارهای فرهنگی ارجاع دارد. حتا دوره‌ی آزوچی-مومویوما (Azuchi–Momoyama؛ ۱۶۰۳-۱۵۶۸) در قرن ۱۶، نام خود را از روی قصرهای امپراتوران ژاپنی اتخاذ کرده است. قصر آزوچی متعلق به نوبوناگا و قصر مومویاما متعلق به هیده‌یوشی بود.

لوکیشن چهارم: در معماری

رِم کولهاؤس (Rem Koolhaus) در کتاب معماری دیروز و امروز ژاپن گفته است: «وقتی با یک ژاپنی روبه‌رو می‌شوید، اولین چیزی که می‌گوید این است: "سلام، من ژاپنی هستم."» و به گفته‌ی دیوید بچلر (David batchelor) در کتاب مینیمالیسم: «مشکل هنر مینیمال این است که اصلاً چنین چیزی وجود نداشته اما نفوذش در همه جا هست.» در سال‌های ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۵ چند مفسر بر آثار چند هنرمند نیویورکی که به‌اندازه کافی وجه مشترک داشتند، نام‌های متفاوتی نهادند تا اینکه سرانجام در سال ۱۹۶۵ ریچارد ولهایم (Richard Arthur Wollheim) نام مینیمال را بر آن گذاشت که شاید مورد قبول هنرمندان نیز نبوده است. این واژه در سال‌های بعد آنقدر فراگیر شد که معانی‌ای افزون را نیز در برگرفت.

در آن سال‌ها معماران ژاپنی سرگرم کسب تجربه‌ی جدید مفهومی در معماری و شهرسازی تحت عنوان "متابولیسم" بودند که سبب ایجاد تحول اساسی در نحله‌ی فکری معماران دهه‌های بعد ژاپن شد (تصویر ۷). پس از انحلال سیام در سال ۱۹۵۸، ایده‌های تیم ایکس، معماران جوان سرتاسر جهان -که شامل معماران جوان ژاپنی نیز می‌شد- را تحت تأثیر قرار داد. در برگزاری کنفرانس طراحی جهانی در سال ۱۹۶۰ در ژاپن، گروه متابولیسم اولین اعلامیه‌ی خود را به صورت یک رساله‌ی دوزبانه تحت عنوان پیشنهادی برای یک شهرسازی جدید: متابولیسم ارائه داد و معمارانی چون نوبورو کاوازوئه (Noboru Kawazoe)، کیونوری کیکوتاکه (Kionori Kikutake)، فومیهیکو ماکی (Fumihiko Maki)، ماساتو اوتاکا (Masato Otaka) و کیشو کوروکاوا (Kisho Kurokawa) در آن سهیم بودند. مسلماً کنزو تانگه (Kenzo Tange) نیز نقشی اساسی در شکل‌گیری این جریان داشت.

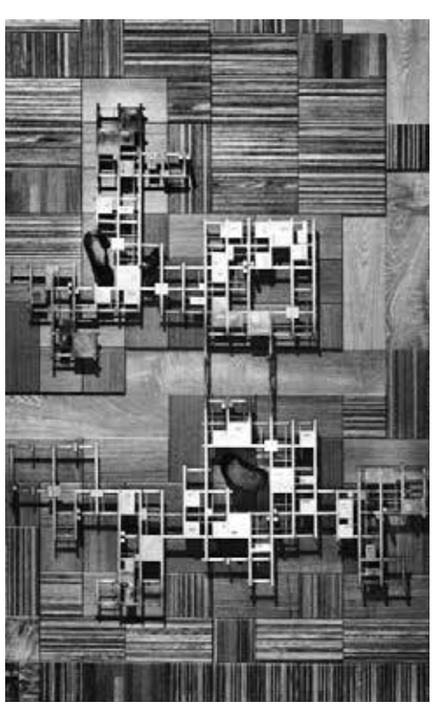
طرح‌های متابولیسم معمولاً با اتکا به فن‌آوری و از ابَرسازه‌های قابل انطباقِ درهم‌رونده ساخته می‌شد که از آن نمونه می‌توان به پروژه‌های معروف شهر معلق در آب، شهر دریایی کیونوری کیکاتاکه، برج شهر، اقیانوس شهر، شهر دیواری، شهر کشاورزی و شهر حلزونی کیشو کوراکاوا اشاره داشت. معروف‌ترین نمونه‌ی ساخته‌شده از سبک متابولیسم، برج کپسولی ناکاگین، اثر کوروکاوا به سال ۱۹۷۲ است.

مسلماً هنر مینیمال، به‌عنوان سرشاخه‌ی معماری مینیمال، مفاهیم گسترده‌ای به خود گرفته است اما استفاده از مواد صنعتی، واحدهای یکسان، چینش‌های متقارن یا شبکه‌ای یا منتظم، صراحت استفاده و نمایش مصالح و همچنین پرهیز از عناصر اضافی و تزئینی، به‌عنوان بارزترین مشخصه‌های حداقل هنرمندان نامی مینیمال مانند آندره، فلیوین، جاد، له‌ویت و موریس بوده است. اما تلقی همین اصول در آثار این هنرمندان و به‌ویژه در آثار هنرمندان بعدی، بسیار متفاوت است و حتا در مواردی به‌عنوان هنر مینیمال قابل شناخت و تشخیص نیست.

در مصاحبه‌هایی که از معماران ژاپنی خوانده‌ام، در توضیح کارهای خود بدون آنکه نام سبکی مشخص به زبان آورده شود، ارجاع به دو اثر مهم معماری مدرن دیده می‌شود؛ یکی دومینو (اثر لو کربوزیه) و دیگری پاویون بارسلونا (اثر میس وان در روهه). هرچند هر دوی این آثار را می‌توان با تعاریفی در حوزه‌ی معماری مینیمال قرار داد، به طوری که حتا شعار مشهور میس وان (کمتر، بیشتر است) به‌عنوان بنیاد فکری معماری مینیمال تلقی می‌شود. اما ایتو (Toyo Ito)، فوجیموتو (Sou Fujimoto)، کوما (Kengo Kuma)، ساناآ (Sanaa)، آندو (Tadao Ando) و دیگران به‌عنوان بزرگان معماری ژاپنی در مصاحبه‌های‌شان خود را مینیمال نخوانده‌اند. بسیاری از این دسته‌بندی‌ها توسط منتقدان و نویسندگان صورت گرفته است که به‌واسطه‌ی شکلی و بیانی و به سبب سادگی برخورد با موضوع، آثار آنها در شاخه‌ی معماری مینیمال قرار داده‌اند.

معماران بزرگ ژاپنی از نسل‌های مختلف در رساله‌های خود مانند تارزان در جنگلِ رسانه (Tarzan in Media Forest) نوشته‌ی تویو ایتو، کنگو کوما: ضد ماده (Kengo kuma: Anti-object؛ نوشته‌ی کوما) و آینده‌ی بدوی (Primitive Future؛ نوشته‌ی فوجیموتو)، برای تبیین مواضع تئوریک طراحی‌شان بدون اشاره به مینیمالیسم، به موارد مفهومی مشخصی پرداخته‌اند. به نظر می‌رسد آنچه در معماری ژاپن به‌عنوان یک طراحی مینیمال درک می‌شود، بیشتر از آنکه در مفاهیم مینیمال ریشه داشته باشد، در مبانی فکری ژاپنی‌ها ریشه گرفته است. معماری ژاپن بیشتر از وام‌گیری از مفاهیم غربی، بر پایه‌ی مفاهیم کلیدی استوار است که آن مفاهیم به قرار زیر است:

- **اوکو (Oku):** به معنای ایجاد پوشش مات و در نهایت، خلق فضایی رازگونه که از معماری سنتی ژاپن در استفاده از مصالح جداکننده فضاها به شکل پوشش‌های مات دیده می‌شود؛ مانند پروژه‌ی لوور لنز (Louvre Lens)، اثر گروه ساناآ (Sanaa) (تصویر ۸).



تصویر ۷. متابولیسم ژاپن با تصاویر هیجان‌انگیز و با تصورات پیچیده در مقیاس‌های کلان شهری در کنار آرکی‌گرام در انگلستان، فضای معماری دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی را دگرگون ساختند. ماکت شهر کشاورزی، کوروکاوا، ۱۹۶۰

تصویر ۸. پوشش مات، گروه ساناآ. پروژه‌ی لوور لنز، فرانسه، ۲۰۱۲-۲۰۱۰

• **ما (Ma):** فضای خالی و حد فاصل میان دو چیز که بعضاً به شکل صفحات مشبک در معماری ژاپن نمود پیدا کرده است؛ پروژه‌ی مرکز پژوهش موزه‌ی پروستو، اثر کنگو کوما، نمونه‌ای از این مفهوم می‌باشد (تصویر ۹).

• **میگاکوره (Miegakure):** به معنای فضای مبهم می‌تواند تعبیری به فضای بدون کاربری یا خاکستری هم تعبیر شود پروژه‌های سو فوجیموتو (Sou Fujimoto) آنطور که خود در مصاحبه با مجله‌ی ال کروکیس عنوان می‌کند بر اساس منطق فازی شکل می‌گیرد. در خانه‌ی چوبی (Wooden House؛ تصویر ۱۰)، فضاها در هم تنیده‌اند و طیفی از کاربری‌ها را برای هر بخش ممکن می‌سازند و در خانه‌ی ایچ "H House" (تصویر ۱۱) فضای بینابینی میان درون و بیرون تعریف داخل و خارج را تغییر داده است. در خانه‌ی "NA" (تصویر ۱۲) نیز مرز میان فضاها به گونه‌ای متفاوت تعریف شده است و یا در پروژه‌ی موزه‌ی تولدو (Toledo Museum) گروه ساناآ تصویری مبهم از انعکاس و واقعیت را در هم پیوند داده است. (تصویر ۱۳)

• **آراره (Arare):** به معنای نظم اتفاقی که حتا در چیدمان اولین واحدهای سکونت ژاپن به‌ظاهر پراکنده اما منظم دیده می‌شود؛ مانند پروژه‌های مسکونی خانه‌ی "O" (تصویر ۱۴)، خانه‌ی "NA" و پروژه‌ی مرکز کودکان (children's centre؛ تصویر ۱۵) هر سه اثر سو فوجیموتو.

واژه‌های راکا (به معنی برگ‌ریزان) یا ماما-ماکی (دانه‌های پراکنده) توصیفات آرایه‌بندی خاص و سامان یافته‌ی فضایی است که از قدیم در ژاپن کارکرد داشته است.

در معماری ژاپن، فضایی که خلق می‌شود در درجه‌ی اول، و فضای کالبدی در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دارد. همان‌طور که در نمایش کابوکی، سکوت نقشی پررنگ دارد و این فضای سکوت است که نقش اساسی‌تری ایفا می‌کند. درک فضا در غرب، طبق نظر گیدیون، رابطه با پیشرفت ریاضیات و جریان علم دارد اما درک فضایی در شرق متفاوت است؛ در ژاپن، درک مکان با بهره‌گیری از نشانه‌ها انجام می‌شود. مثلاً در آیین شینتو بین چهار خیزران، نوارهای پارچه‌ای سفید می‌کشیدند که به‌عنوان فضای متعلق به خدا تلقی می‌شد و این نگرش در ساخت یک فضای معماری با ساخت‌وسازهای غربی کاملاً متفاوت بوده است.

در ژاپن از بی‌نظمی تا نظم پیچیده، از گسترش نظم طبیعی به صورت شهودی و ناآگاهانه تا نظم هندسی آگاهانه‌ی برگرفته از طبیعت و حتا از مرحله‌ی فرا آگاهی و ایجاد نظام کاربردی و آگاهانه، یک فرآیند مشخص قابل پیگیری حاکم است. هرچند همه‌ی این مفاهیم، در مواردی به مفاهیم مینیمالیسم نزدیک هستند ولی توجه به این نکته که اینها سابقه‌ای طولانی در فکر، هنر و معماری ژاپن داشته‌اند نیز ضروری است.

شهر نیز تابع اسطوره، باورهای مذهبی و نظام چهار خدایی (جویباری در شرق، دشتی در جنوب، جاده‌ای در غرب و فراز کوهی در شمال) می‌باشد. اگر شهر یونانی، تابع منظر مقدس است یا در یونان و رم میدان، آگورا و فروم محل تجمع تسهیلات شهری بود اما در شرق، بازار خطی در خیابان بود که معمولاً شاکله‌ی اصلی شهر را تشکیل می‌داد.

تصویر ۹. "ما"، فضای خالی مشبک، کنگو کوما. پروژه‌ی مرکز پژوهش موزه‌ی پروستو. در بسیاری از پروژه‌ها، کوما یک واحدِ توسعه یافته و ساختاری شبکه‌ای به وجود می‌آورد که البته در برخی پروژه‌ها مانند تصویر فوق، این شبکه‌ی راست‌گوشه منظم به لحاظ بصری یادآور آثار له‌ویت هستند؛ در برخی دیگر، مانند استارباکس، واحدها تغییر شکل داده‌اند و در برخی دیگر، مانند خانه‌ی لوتوس، یک پوسته در قالب یک شبکه‌ی منظم، نما را پوشش می‌دهد.

↗ ↑ تصویر ۱۰. خانه‌ی چوبی، سو فوجیموتو، ۲۰۰۶

تصویر ۱۲. خانه‌ی "NA"، توکیو، ژاپن

تصویر ۱۱. خانه‌ی "H"، توکیو، ژاپن، سو فوجیموتو، ۲۰۰۸

تصویر ۱۳. پروژه‌ی تولدو، گروه ساناآ، اوهایو، آمریکا، ۲۰۰۶

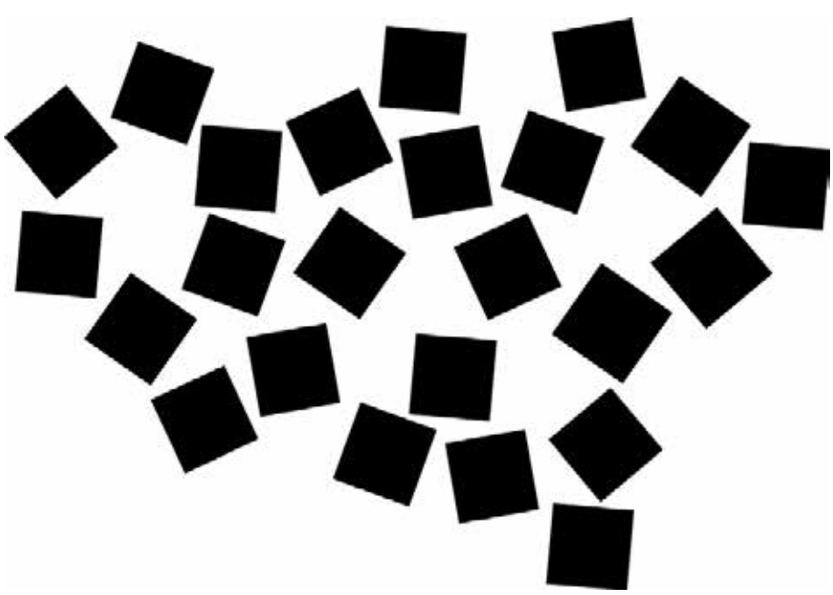
رابطه‌ی خانه با خیابان، آمیخته با واحد همسایگی، و در یک پیوستار، با خیابان فرعی یا حیاط پشت به خیابان اصلی شکل می‌گرفته و واحدهای مسکونی دارای یک حیاط سبز، چاه آب و محل زباله‌ی مشترک با یکدیگر بودند.

طبیعت ناپایدار ژاپن، با ناپایداری بودا گره خورده است. تخریب‌های پیاپی ناشی از زلزله، زندگی این دنیا را به‌نوعی یک محل موقتی نشان می‌دهد. اولین بار تنها پنجاه سال از عمر توکیو می‌گذشت که شهر به طور کامل ویران شد. در دوره‌ی ادو، شهر توکیو به صورت شهرهایی درون یک شهر به وجود آمد، به لردها زمین داده می‌شد و روی آنها ساخت‌وساز صورت می‌گرفت. حال، توکیوی امروزی با جمعیت سی و پنج میلیونی، در واقع آمیزه‌ای از سیصد شهر است؛ بنابراین "مرکز" معنا ندارد و به جای نظم و سلسله‌مراتب مشخص، کثرت، انرژی و آزادی وجود دارد.

سکانس آخر

سال‌ها بعد، زمانی که برای ارائه‌ی یک سخنرانی کوتاه درباره‌ی مینیمالیسم، آرشیو کتاب‌ها و خاطرات ذهنی‌ام را مرور می‌کردم، تصویر کوتلاس به‌عنوان یک برداشت عینی ساده از مفهوم مینیمالیسم به‌عنوان سرآغاز بحث، مرا از سردرگمی و پیچیدگی ارائه‌ی موضوع نجات داد.

تصویر ۱۴. خانه‌ی "O"، ژاپن، سو فوجیموتو، ۲۰۰۷



تصویر ۱۵. پروژه‌ی مرکز کودکان، سو فوجیموتو، ژاپن، ۲۰۰۶
پلان مرکز کودکان به خوبی معنای تصویری آراره را نشان می دهد.

LIBÉRATE

از مینیمالیسم تا مفهوم‌گرائی*

مطالعات تطبیقی جریان مینیمالیسم در معماری ایران و جهان

هنر معماری

شمایی به جای مقدمه:

در سال ۱۷۸۳ اتین لویی بوله (Étienne-Louis Boullée)، طرحی را برای بنای یادبود نیوتن ترسیم کرد. وی یکی از دلباختگان معماری کلاسیک بود و با آثار پالادیو و آلبرتی آشنایی داشت. بوله همچنین تحت تأثیر عناصر معماری روم، به‌خصوص نظام ستون‌گذاری کلاسیک و احجام افلاطونی قرار گرفته بود. طرح بوله برای بنای یادبود نیوتن، در واقع کره‌ای عظیم با قطر تقریبی ۱۴۷ متر بود (تصویر ۱). در بالای کره حفره‌هایی وجود داشت که نور از طریق آنها وارد بنا می‌شد و تندیس نیوتن در میان کره قرار می‌گرفت. سقف کروی تاریک بنا، نماد مجهولات بود و کل کره، کهکشان. این بنای عظیم هرگز ساخته نشد ولی همگان اتین لویی بوله را با آن می‌شناسند. این طرح کشیده شد تا ساخته نشود اما به نظر ما این بنا به علت ساده‌گرایی در حجم، به نسبت معماری جاری در دوره‌ی بوله، و اصالت‌بخشیدن به نور و حس و فضای کاربر، نخستین بنای به سبک مینیمال جهان به حساب می‌آید. البته مینیمال به معنای ساده‌گرایی و تقدم‌بخشیدن به هنر نخبه‌گرا، به جای سبک‌های مد روز و زود گذر. ارزش‌های مطرح در این طرح، در زمانه‌ی خود بی‌ارزش بودند. در همین دوران در ایران، کشمکش قدرت و حکومت بین افشاریان و زندیان در جریان است!

گام بلند نخست: اعتراض به الگوی اشتباه

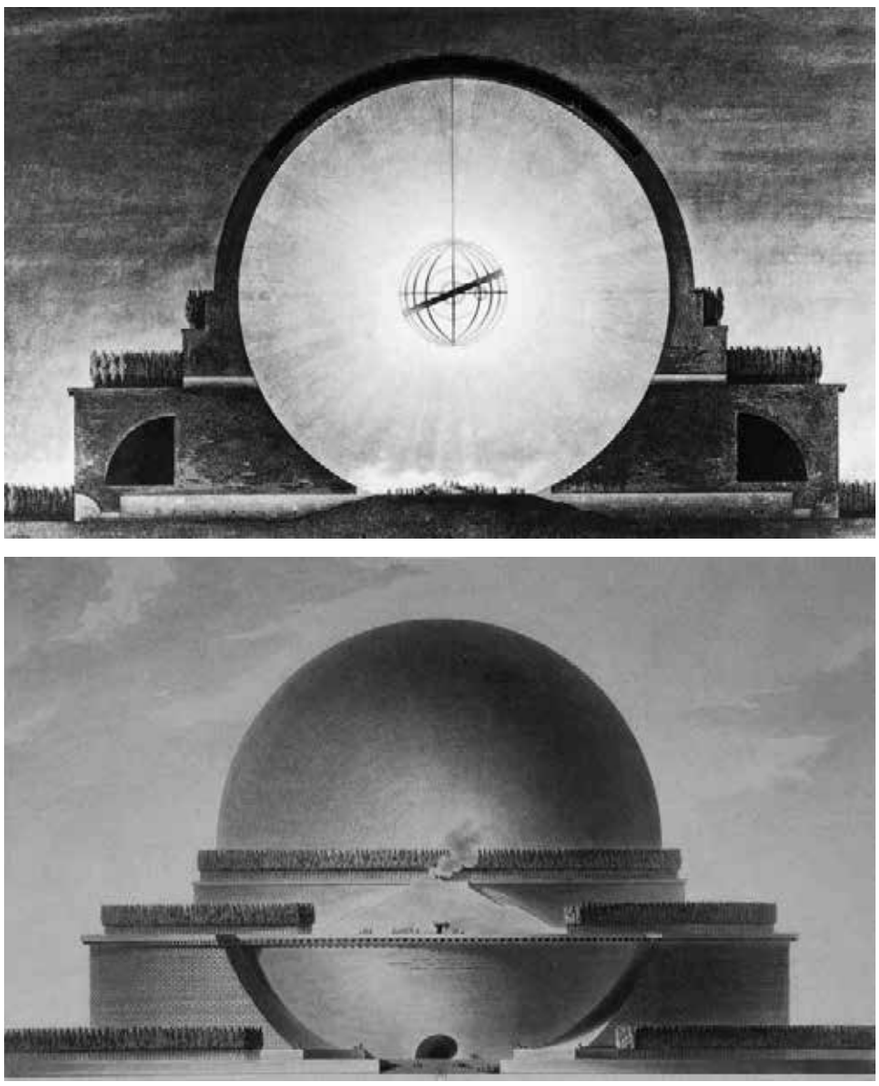
۷۸ سال پس از بوله، تفکرات نئوگوتیک در اروپا جان گرفته است. فرهیختگان، غریو اخلاق در معماری سر می‌دهند و راه‌حل را در بازگشت به معماری گوتیک (که در خدمت کلیسا بود) می‌دانستند. پیوجین دم از معنویت در معماری می‌زند و در همکاری با چارلز بِری ساختمان مجلس جدید انگلستان را بین سال‌های ۱۸۴۰ تا ۱۸۶۵ می‌سازند. در همین دوران در فرانسه اوژن امانوئل ویوله له‌دوک نیز هم‌راستا با پیوجین اما با اسم علم معماری، لزوم ظرافت و تزئینات در معماری را تبلیغ می‌کرد. او پژوهش در باب سازه‌های گوتیک را به لحاظ سازه‌گرایی آن دوران توصیه می‌کرد. وی همچنین در کتاب دو جلدی خود تحت عنوان رسالاتی در باب معماری، بحث "صداقت در معماری" را مطرح و تأکید کرد که برخورد صادقانه با معماری در دو بخش آن رخ می‌دهد: اول، در برنامه و نیازهای ساختمان و دوم، در فن ساختمان. او همچنین استفاده از مصالح جدید در ساختمان را مؤکداً گوشزد می‌کرد.

اما در نهایت این ویلیام موریس بود که در قالب جنبش "صنایع و حِرف" هنرهای تزئینی را هنری مردمی خواند و تأکید کرد که همه‌ی مردم باید از این هنر بهره ببرند. موریس یک هنرمند بود و نه یک معمار. او از صنعتی شدن هنر می‌ترسید و در عین حال تولیدات صنعتی را هنری کاربردی می‌خواند. نقطه‌ی اوج این جریان، پروژه‌ی خانه سرخ (Red House)، اثر فیلیپ وِب (Philip Webb) بود که در سال ۱۸۵۹ فارغ از تقارن‌گرایی (و کلاسیسیزم) دوران خود ساخته شد (تصویر ۲). این بنا برای ویلیام موریس ساخته شده بود و در آن، کارکردگرایی منطقی با طراحی آزاد و استفاده از مصالح نو به‌عنوان اصول طراحی معمار در دستور کار قرار گرفتند. این بنا نقشه‌ای L شکل داشت که کاملاً بر اساس تطابق با محیط خود شکل گرفته بود و نمای آن در هماهنگی با عملکردهای درونی آن بود. در طراحی داخلی، سلسله‌مراتب منطقی و راحت فضاها، بنا را شکل داده بودند اما دیوارها از کاغذدیواری‌های پر از طرح‌های گل‌وبوته تزئین شده بودند.

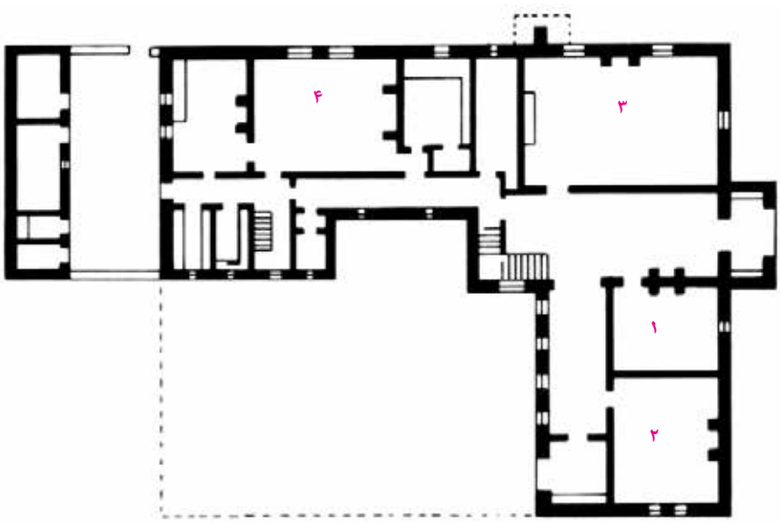
---

* این نوشتار در کمال فروتنی تقدیم می‌گردد به استاد یوسف شریعت‌زاده

→ تاورز، لوئیس باراگان، ۱۹۵۷ (۱۳۳۶ خورشیدی)



تصویر ۱. بنای یادبود نیوتن، اتین لویی بوله، ۱۷۸۳ (۱۱۶۲ خورشیدی)



تصاویر این صفحه:

تصویر ۲. خانه‌ی سرخ، فیلیپ وِب، ۱۸۵۹ (۱۲۳۸ خورشیدی)

پلان طبقه‌ی همکف

۱. اتاق انتظار ۲. اتاق خواب ۳. غذاخوری ۴. آشپزخانه

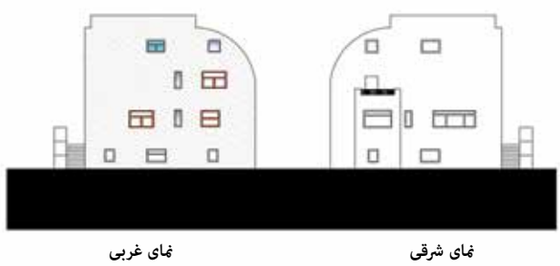
پیشروان نخستین: گمنام‌ها

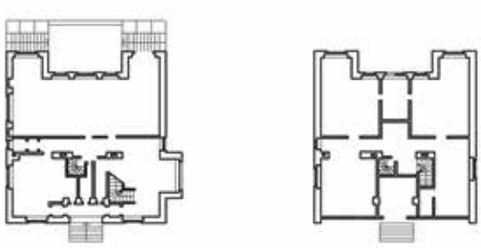
با ساخته شدن این بنا و درک مردم از مزایای کارکردگرایی و تفکر عقلانی، کم‌کم نگاه‌ها عوض شد و مسائل جدیدی در معماری مطرح شدند. این موضوعات اغلب زیر چتر نام "هنر نو" سازمان می‌یافتند. هنریک پتروس برلاخه (Hendrik Petrus Berlage) با ساخت بنای بورس آمستردام تلاش می‌کرد تا صداقت در معماری را در یک بنای عمومی امتحان نماید. سه سال بعد، لویی سالیوان (Louis Sullivan) پیشنهاد می‌دهد تزئینات را برای پنج سال در معماری به کنار بگذاریم تا حقیقت فضا را درک کنیم. او مقاله‌ای با عنوان "تزئینات در معماری" نوشت و شعار "فرم از عملکرد تبعیت می‌کند" را سر داد.

با اینکه منظور او از فرم، تزئینات روی بنا بود و نه شکل کلی حجم ساختمان اما همچنان این جمله راهنمای ما می‌باشد. دو سال بعد، در ۱۸۹۴، اتو واگنر نیز با نوشتن کتابی بر مزایای صداقت در معماری تأکید می‌کند. اما در همین اثنا در کشور ما، ناصرالدین‌شاه قاجار آخرین سال‌های حکومت خود را سپری می‌کند. در دوران وی بخش عظیمی از کشور از دست رفته و عملاً هیچ سازمان یا برنامه‌ای برای پیشرفت در پنج یا ده سال آینده وجود ندارد. فضای فکری-هویتی ایرانیان در این دوران علیرغم سابقه‌ی بیش از ده هزار سال نقش آفرینی جدی در عرصه‌ی هنر و معماری جهان، به‌علت بی‌کفایتی، دسیسه‌چینی، انحطاط حکومت قاجار و ناآگاهی مردم دچار تردیدهای پی در پی گردید و در نهایت با ورود تفکرات، تکنیک‌ها و مصالح مختلف از مسیر اصلی خود منحرف شد. معماری ایران نیز تحت تأثیر غرب، سنت را به کنار نهاده و از چدن و ورق سفید در بام شیب‌دار خانه‌های شبه‌کلاسیک خود استفاده می‌کند و در حالی که در غرب، تغییرات محسوسی در سیستم ارزش‌گذاری بر یک بنا توسط فرهیختگان در حال انجام است، در ایران تنها چند خانه و مسجد اعیانی برجسته ساخته می‌شود. دو سال بعد نیز ناصرالدین‌شاه قاجار ترور می‌شود و کشور روی به آشوب می‌گذارد.

در سال ۱۹۰۸ آدولف لوس (Adolf Loos) اقدام به نگارش مقاله‌ی تزئینات و جنایات با الهام از لویی سالیوان می‌کند. او تزئینات را مانند خالکوبی خلاف‌کاران می‌پندارد و می‌نویسد: «انسان مدرنی که خالکوبی می‌کند، یا مجرم است یا منحط... اگر انسان خالکوبی‌شده‌ای در آزادی بمیرد، در واقع چند سال قبل از ارتکاب به یک جنایت مرده است... پس نتیجه می‌گیرد تحول و پیشرفت فرهنگی برابر است با حذف تزئینات از اقلام مصرفی اشیاء روزمره.»

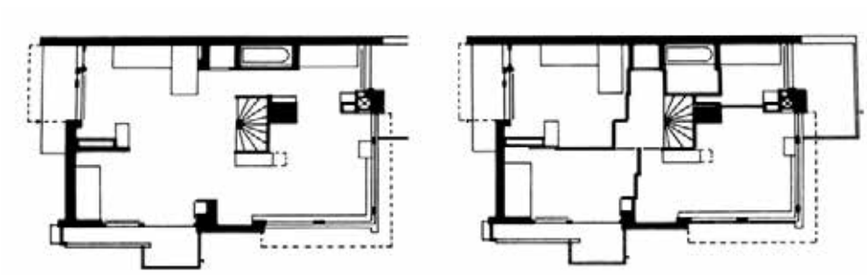
او در نهایت از پلان فضایی حرف می‌زند. وی در همان سال خانه‌ی اشتاینر (Steiner House) را می‌سازد (تصویر ۳). اما هنوز جامعه آنگونه که باید ارزش هنر نخبه‌گرا و منظور این پیشروان را نمی‌فهمد و از همین رو ساختمان برجسته بعدی‌ای که او می‌سازد قریب به ۲۰ سال بعد خواهد بود. این خانه، ویلای مولر (Villa Muller؛ ۱۹۳۰) نام دارد (تصویر ۴). در خلال این سال‌ها پی‌یت موندریان و جنبش دِه‌استیل معماری را تا حد خطوط انتزاعی، علمی کرده و با نگاهی به دانش روان‌شناسی، از سه رنگ اصلی آبی، زرد و قرمز استفاده می‌کند. خِریت ریتولد (Gerrit Rietveld) به سال ۱۹۲۴ (مصادف با ۱۳۰۳ خورشیدی) در اوترخت (Utrecht) هلند در خانه‌ی شرودر (Schröder) این مبانی را به معماری تسری داد و حتا در مبلمان داخلی نیز بر این روش طراحی معماری تأکید کرد (تصویر ۵). در همین سال‌ها در ایران اما سلیقه‌ی دیگری حاکم بود. نیکلای مارکف دقیقاً در سال ۱۳۰۳ دبیرستان البرز را در تهران ساخت.





تصاویر این صفحه:
تصویر ۳. خانه‌ی اشتاینر، آدولف لوس، وین، ۱۹۰۸ (۱۲۸۷ خورشیدی)

تصاویر این صفحه:
تصویر ۴. ویلای مولر، آدولف لوس، پراگ، جمهوری چک، ۱۹۳۰ (۱۳۰۹ خورشیدی)



تصاویر این صفحه:
تصویر ۵. خانه‌ی شرودِر، خِریت ریت‌ولد، اوترِخت، هلند، ۱۹۲۴ (خورشیدی ۱۳۰۳)

پیشروان باهوش: آنان که هم ساختند، هم نوشتند

شاید آنچه لوس را نجات داد، مطالبی بود که نوشت. این خصیصه او را با نسل بعدی معماران پیوند زد و این همان کاری است که افراد باهوش انجام می‌دهند؛ آنان که متوجه می‌شوند حرف‌های‌شان برای نسل جاری سنگین است، پس با نوشتن و مکتوب کردن آنها با نسل‌های بعدی حرف می‌زنند؛ نسلی که معنا و ارزش حرف‌های آنها را می‌فهمد. این نقشه از زمان افلاطون و صدرا تا امروز کاربرد داشته و دارد. در خانه‌ای که میس در سال ۱۹۲۵ در وایسنهوف طراحی کرده است، عملکردگرایی با صفاتی چون ساده‌گرایی، سفیدگرایی و نگاه از درون بنا به بیرون تعریف شده است (تصویر ۶). اما سه سال بعد در ۱۹۲۸، میس وان در روهه غرفه‌ی (پاویون) آلمان را در نمایشگاه بارسلون اسپانیا طراحی می‌کند و بعدها معماران در آن کشور بناهای سفید یک‌طبقه و ساده‌ای می‌سازند و سودای مینیمال‌ترین معماری دنیا را در سر می‌پرورانند. مشخص نیست میس اسپانیا را مینیمال کرد یا اسپانیا میس را با مینیمالیسم آشنا کرد. به هر حال در همان سال (۱۹۲۸) لو کربوزیه نیز ساخت ویلای ساووآ (Villa Savoye) را در فرانسه شروع می‌کند؛ سالی بس شگفت‌انگیز برای معماری جهان. هر آنقدر که لو کربوزیه در حال تکثر معماری خود است و سعی در توسعه‌ی نظریه‌ی «خانه به مثابه ماشینی برای زندگی» دارد، میس در جهت مخالف، راه به حذف معماری و تقلیل مفاهیم در پیش گرفته است. وی پاویون را با چند دیوار سنگی، طراحی داخلی ساده، توجه به پرسپکتیوها و منظرهای درون به بیرون به سرانجام می‌رساند (تصویر ۷). او در چیدمان دیوارها به پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای و کانون توجه ساخته‌شده توسط آنها دقت می‌کند و یک مجسمه‌ی انسان در آنجا قرار می‌دهد. اگر بخواهیم مینیمالیسم را با معیارهای امروزی بسنجیم، قطعاً این غرفه نخستین بنای مینیمالیسم جهان از نوع آمریکایی آن می‌باشد که البته در اسپانیا توسط معماران آلمانی ساخته می‌شود! این راهی بود که میس انتخاب کرد. وی با ساخت این بنا، ثابت کرد که لوکس‌گرایی در معماری باید مترادف نخبه‌گرایی باشد و تنها از یک طریق ممکن است و آن مینیمالیسم است. مقارن با همین ایام در ایران، سه سال است که رضاخان به قدرت رسیده و در برابر اوضاع اروپا و نخبه‌پروری آنها، معماری ایران عملاً هیچ حرفی برای گفتن ندارد. مردم ایران دغدغه‌ی آرامش امنیتی، ثبات و سیر کردن شکم و زدن سقفی بر سر خود را دارند و عملاً در نظریه‌پردازی معماری پیشروی جهان هیچ جایگاهی ندارند. در این دوران سیمان مسلح (Béton armé) و آهن با تأخیری ۱۳۰ ساله برای اولین بار وارد ایران می‌شود. انجمن آثار ملی که در سال ۱۳۰۱ تشکیل شده بود توانست با زدوخوردهای فراوان در سال ۱۳۱۳ آرامگاه فردوسی را با طرحی از کریم طاهرزاده بهزاد به اتمام برساند. وارطان هوانسیان نیز در ۱۳۱۴ نخستین اثر خود را با نام هنرستان دختران به اتمام رسانده بود.

دو سال بعد در ۱۹۳۰ میس با درک عمیق‌تر از مینیمالیسم، خانه‌ی توگندهات (Tugendhat House) را می‌سازد که سفیدگرایی و مکعب‌گرایی آن برجسته جلوه می‌کند. اما آن پروژه‌ای که برای ما باارزش‌تر است، پروژه‌ای است که در سال ۱۹۳۲ تحت عنوان لاندهاؤس لمکه (Landhaus Lemke) در برلین توسط میس انجام شده است (تصویر ۸). این پروژه خانه‌ای برای استقرار کمیته‌ی نمایشگاه برلین بوده و نمایی یک‌دست آجری دارد. این طرح از دستور طراحی شیشه و آهن و مکعب‌های سفید میس خارج بوده است. اگر بخواهیم نوعی از مینیمالیسم مدرن ایرانی را در ذهن خود طراحی کنیم شاید هسته‌ی اولیه‌ی آن این بنا باشد. مکعب آجری ساده!

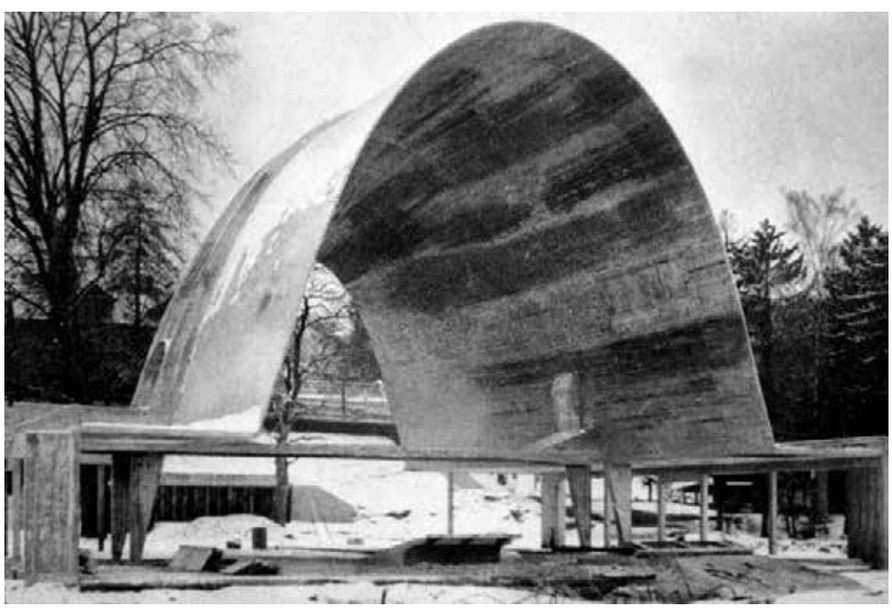
تصویر ۶. میس وان در روهه، وایسنهوف (نمایشگاه مأوا)، ۱۹۲۷-۱۹۲۵ (۱۳۰۴ خورشیدی)

تصویر ۷. غرفه‌ی آلمان در نمایشگاه بارسلون، میس وان در روهه، اسپانیا، ۱۹۲۸ (۱۳۰۸ خورشیدی)

تصویر ۸. لاندهاؤس لمکه، میس وان در روهه، برلین، ۱۹۳۲ (۱۳۱۱ خورشیدی)

پیشروان سوم: جریان ممتد نخبه‌ها

در سال ۱۹۳۸ میس شعار معروف خود را سر می‌دهد: «کمتر بیشتر است». این نقطه‌ی اوج نظریه‌پردازی در معماری مینیمالیسم است. اما متأسفانه جنگ جهانی دوم این ساختار فرهنگی منظم و زیبا را بمباران کرد. در ۱۹۳۹ آلمان نازی به بهانه‌های مختلف به لهستان یورش برد و آتش جنگی را برافروخت که تا سال ۱۹۴۵ ادامه داشت. هرچند این جنگ طولانی‌ترین «نبرد با اسلحه‌های مدرن» جهان نبود اما بسیار بر فرهنگ جهان اثر گذاشت، به نحوی که در خلال این سال‌ها فقط وینسنت مایارت (Vicente Mayart)، مهندس سازه، توانست پروژه‌ی تالار سیمان (Cement Hall) را در نمایشگاهی در سوییسِ امن و دور از وقایع جنگ ۱۹۴۵-۱۹۳۹ بسازد. این تالار چیزی نبود جز طاقی بتنی که بر مصطبه‌ای نشسته بود (تصویر ۹) البته این طاق بعد اتمام نمایشگاه فوراً تخریب شد و میلگردهای آن برای استفاده در جبهه ارسال شد. در آخرین سال جنگ نیز میس، شروع به ساخت خانه‌ی فارنزورث (تصویر ۱۰) کرد. این بنا در ایلینویز آمریکا که از بمباران و موشک باران جنگ در امان بود، ساخته شد.



تصویر ۹. تالار سیمان در نمایشگاه سوییس، وینست مایارت، در بازه‌ی زمانی ۱۹۴۵-۱۹۳۹ (۱۳۲۴-۱۳۱۸)

این مکعب مستطیل کشیده، سفید، شیشه‌ای، جدا شده از سطح زمین است که بعدها منبع الهام معماران مینیمالیسم آمریکایی شد. این پاویون شیشه‌ای کاملاً باز، یکی از افراطی‌ترین طراحی‌های بنای مسکونی از سوی میس است. این خانه که به منظور پناهگاه آخر هفته در سایت مشجرِ دنجی در نزدیکی فاکس ریور در ایلینوی طراحی شد، دارای هشت ستون فولادی L شکل برای حمل چارچوب سقف و کف است. زهوارهایی که برای رسیدن به حداکثرِ سبُکی، مهندسی و بین سطوح پنجره از سقف به زمین کشیده شده‌اند، به حمل صفحه‌ی کف هم کمک می‌کنند. فولاد به‌کار رفته به‌دقت پرداخت شده و به رنـگ سفید درآمده که همین نکتـه کنتراستِ شدیدی با پوشـش لـعابی سیـاه رنگِ چـارچوب‌های فولادی انستیتوی تکنولوژی ایلینوی دارد.

میس در مصاحبه‌ای که چندین سال بعد انجام داد، اصول حاکم بر مفهوم پاویون شیشه‌ای را به صورتی که در خانه‌ی فارنزورث به‌کار رفتند، اینطور شرح داد: «طبیعت نیز باید زندگی مستقل خود را داشته باشد. باید آگاه باشیم که آن را با رنگ خانه‌هایمان و قطعات فضای داخلی مختل نکنیم. در عوض، باید کوشش کنیم که طبیعت، خانه‌ها و انسان‌ها را در وحدتی عالی‌تر گرد هم آوریم. اگر از میان دیوارهای شیشه‌ایِ خانه‌ی فارنزورث به طبیعت بنگرید، این مسئله برایتان اهمیتی ژرف‌تر می‌یابد، تا اینکه از بیرون به تماشای خانه بنشینید. طبیعت از این زاویه معنای بیشتری پیدا می‌کند و در این حالت، طبیعت به جزئی از یک کلیت بزرگتر بدل می‌شود.» اصطلاح "وحدت عالی‌تر" در صحبت‌های میس نقش کلید درک و فهم منظور اوست. جالب آنکه اگر بخواهیم به سرمشق میس به عنوان بزرگ‌معلم مینیمالیسم، آثار امروز را بسنجیم همه‌ی مکعب‌های سفید مینیمال (اصطلاحاً) مردود هستند!

پس از این وقایع، جریانی از معماری شکل گرفت که وابسته به نیازهای به‌وجودآمده (بازسازی) پس از جنگ بود و اولویت‌های اقتصادی و رفع نیازهای اولیه‌ی مسکن در آن نقش زیادی داشت. ایالات متحده که پیروز واقعی جنگ جهانی بود، از تخریب در امان مانده و نخبگان جهان را گرد آورده بود، تلفات زیادی نداده بود و ساختارهای خود را حفظ کرده بود. در همین دوران (حوالی ۱۹۴۹) فیلیپ جانسن به تقلید از میس خانه‌ی شیشه‌ای خود را ساخت (تصویر ۱۱) و عملاً نشان داد که معماران آمریکایی قصد دارند سهمی در معماری جهان داشته باشند. این راهی بود که آنها از قریب به ۷۰ سال پیش با ابداع مکتب شیکاگو و برج‌سازی آغاز کرده بودند.

تعجب برانگیزترین مسئله در خانه‌ی شیشه‌ای فیلیپ جانسن، الهام آن از خانه‌ی فارنزورث نیست، بلکه آن است که این خانه نسبتاً از تأثیر میس وان در روهه دور مانده. خانه‌ی شیشه‌ای فیلیپ جانسن در عین حال که بدون وجود نمونه‌های قبلی خانه‌های میس قابل تصور نیست دارای خصلتی پدیدارشناختی و مخصوص به خود است که آن را از حال و هوای میس جدا می‌کند. این جدایی را می‌توان در عرصه‌های مختلف پیگیری کرد، از جمله در ارتباط واضحی که میان موقعیت ساختمان و محیط جغرافیایی آن وجود دارد. جانسن فضای سبز پیرامون خانه را به صورت یک چمن‌کاری دستکاری‌شده در می‌آورد که چیزی نیست جز مجموعه‌ای از اشیاء خرد و کلان که کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. در خانه‌ی فارنزورث فرم‌های متضاد و متباین در قالب یک کلیت منسجم از کنار یکدیگر عبور می‌کردند، اما در خانه‌ی جانسن گفت‌وگوی اصلی میان دو ساختمان برقرار است که در دو سوی یک فضای مبهم و ناروشن قرار گرفته‌اند.

تنها یک‌سال بعد، بروتالیسم ظهور کرد و نوابغی چون پل رودلف (Paul Rudolph)، نظریات خود را بروز دادند. شگفتا که آمریکایی‌ها ۱۰ سال بعد، در سال ۱۹۶۰ پست‌مدرنیسم را به دنیا معرفی کردند. رابرت ونتوری کتاب پیچیدگی و تضاد در معماری (*Complexity and Contradiction in Architecure*) را نوشت و آخرین تیر را بر پیکره‌ی ناتوان اروپایی‌ها وارد آورد. کتاب او بعد از کتاب لو کربوزیه دومین کتاب مؤثر

جهان معماری شناخته شد. حالا آمریکایی‌ها، هم در نظر و هم در عمل، گوی سبقت را از رفقای دیروز ربوده بودند. حالا معماری جهان در معماری ایالات متحده و سلیقه و سبک زندگی آنها خلاصه می‌شد، آنچنان که لوییس باراگان (Luis Barragán) نیز در معماری خود، دیوارهای ساده را چون میس کنار هم می‌چید اما وی به رنگ اعتقاد زیادی داشت پس آثار او در واقع ترکیبی هوشمندانه از دیوارهای رنگی بود (تصویر ۱۲). این همه توجه به رنگ در فرهنگ آمریکای لاتین بیشتر دیده می‌شد و در اروپا جز در دِ استیل اعتباری نداشت.

تناقض، اشتباه، سردرگمی

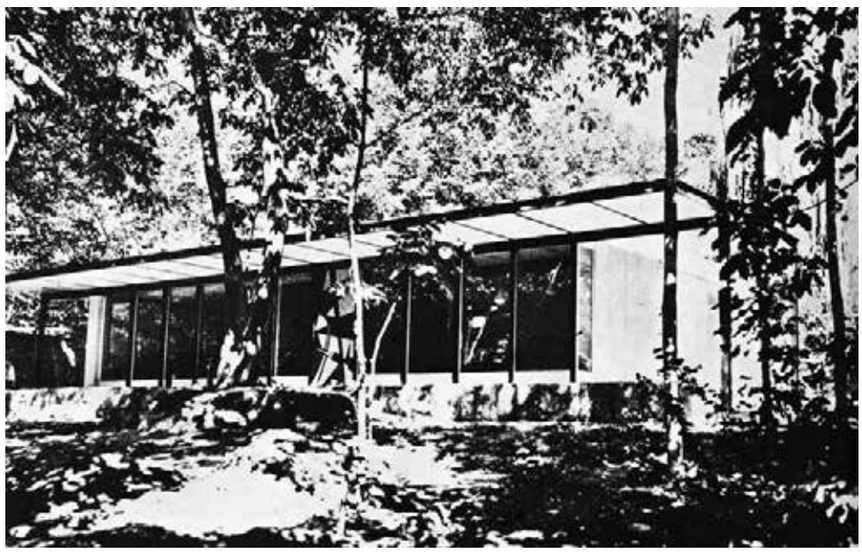
در سال ۱۹۶۰ که پست‌مدرن متولد می‌شود، حداقل تا پنج سال (اگر نگوییم مینیمالیسم فراموش شد) هیاهوی تزئینات پست‌مدرن‌ها آنقدر قوی بود که صدایی به‌جز دکور و فرمالیسم تاریخی در معماری شنیده نمی‌شد. تاریخ‌گرایی پست‌مدرن، در پاسخ به حذف تاریخ و نگاه به آینده‌ی مدرنیسم‌ها بود. نگاهی که فقط دیدگاه هنر نخبه را قبول داشت. در این اثنا پست‌مدرن معرفی می‌شود و تلویحاً شاهد اتمام مینیمالیسم به‌عنوان آخرین سبک مدرنیسم هستیم. برخی مورخین حتا مینیمالیسم را آخرین تلاش مدرنیسم خوانده‌اند اما این نظریه به علت وجود جریان قدرتمند مینیمالیسم و بقای آثار این سبک تاکنون رد می‌گردد. در حقیقت، مطالعه‌ی تاریخ نشان داده که بر خلاف نظر چارلز جنکس، پست‌مدرنیسم نه تنها مدرنیسم را نابود نکرد بلکه ارزش‌های اصالت خِرد در معماری را هم بهتر معلوم نمود. مثَل اینها همان هیجان زودگذر و آرامش پایدار است. پست‌مدرنیسم در بهترین حالت، حاشیه‌هایی از مبانی نظری را در کنار مدرنیسم ساختارگرا ایجاد کرد؛ مبانی نظری‌ای که مانند هر موضوع نظری دیگر، چندبعدی، چندشخصیتی و قائم به گوینده‌ای است که آن را بیان می‌کند و وظیفه‌اش توضیح جهان معاصر است. همچنین در تاریخ‌نگاری هنر، تناقضاتی دیده می‌شود. هنر مینیمالیسم را هنری می‌دانند که از مجسمه‌سازی و نقاشی به معماری وارد شد. همانطور که اطلاع دارید آغاز هنر مینیمالیسم در نقاشی و مجسمه‌سازی را به سال ۱۹۶۰ می‌دانند. محققین به طور کلی دوران هنر مینیمالیسم را همین دهه می‌دانند. اما چگونه در سالی که پست مدرن متولد شده است، مینیمالیسم با آثار مجسمه‌ی دانلد جاد (Donald Judd) و یارانش (در مجسمه‌سازی) ابداع شده و سپس وارد معماری شده است؟ مینیمالیسم به قولی در این تاریخ، بدلیل تولد پست مدرنیسم تمام شده است! وانگهی بر فرض که اینگونه بوده است. پس آثار پیش از این سال چه چیزی بوده‌اند؟ آیا مینیمال نبوده‌اند؟ یا به اسم مینیمال منتشر نشده‌اند؟ هنرمندانی چون میس مینیمالیست نبوده‌اند؟ گزینه آخر، محتمل‌ترین موضوع است اما مسئله ما را حل نمی‌کند، چون چیزی از سیستم ارزشگذاری ما بر بناهای مذکور کم نمیکند! بنابراین نظریه ورود مینیمالیسم به معماری از درگاه مجسمه سازی جای تردید دارد.

این تردید وقتی بیشتر می‌شود که به آثار مینیمالیسم‌های مجسمه‌ساز نگاه می‌کنیم و مبانی فکری آنان را مطالعه می‌کنیم. بین حرف‌ها و ارزش‌های آنها و آنچه که ما امروز مینیمالیسم می‌خوانیم شباهت اندکی وجود دارد. گویی تنها اسم این دو شبیه به یکدیگر است. بنابراین به نظر راقم این سطور و با توجه به مستندات فوق الذکر، ظهور مینیمالیسم در معماری از طریق مجسمه‌سازی‌های دهه‌ی ۶۰ میلادی منطقی به نظر نمی‌آید. حداقل در مقام مبانی نظری سازنده‌ی مفهوم.

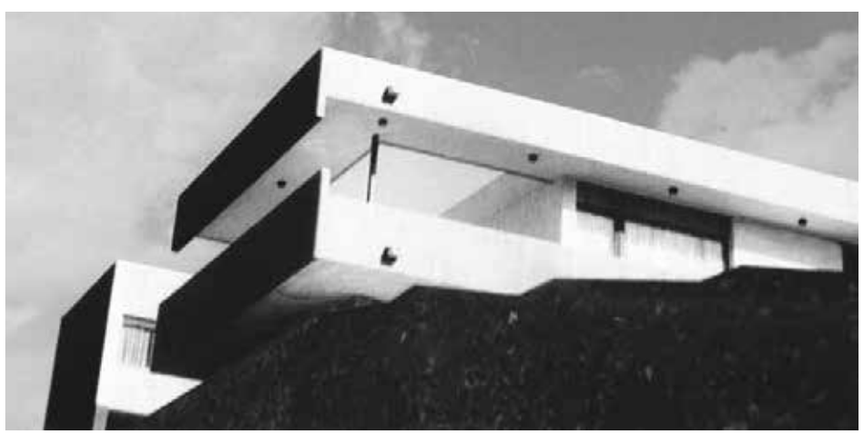
تصویر ۱۲. فوئنتس، (Av.fuentes؛ خانه‌ای در آونیدا)، لوییس باراگان، مکزیکوسیتی، ۱۹۴۹ (۱۳۲۸ خورشیدی)

تصویر ۱۰. خانه‌ی فارنزؤرث، میس وان در روهه، آمریکا، ۱۹۴۵ (۱۳۲۴ خورشیدی)

تصویر۱۱. خانه‌ی شیشه‌ای، فیلیپ جانسن، ۱۹۴۹ (۱۳۲۸ خورشیدی)



تصویر ۱۳. ویلای داوید خانیان، هوشنگ سیحون، ۱۹۵۸ (۱۳۳۷ خورشیدی)



تصویر ۱۴. ویلای مسکونی، شمال پارک ساعی، ایرج اعتصام، ۱۹۶۲-۱۹۶۱(۱۳۴۱-۱۳۴۰ خورشیدی)

تصویر ۱۷. خانه‌ی مرتضی کلانتری، ایرج کلانتری، ۱۹۶۳ (۱۳۴۴ خورشیدی)

بارقه‌ای در آسمان کویر

در سال‌های قبل از ۱۹۶۰ (حدود سال‌های ۱۹۴۵-۱۹۳۹) معماری ایران با ورود معماران خارجی و تأسیس دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران حرکتی به خود می‌دهد. نسل نخست دانشجویان این دانشگاه به اروپا رفته‌اند و متوجه عقب افتادگی فاجعه آمیز ما شده‌اند. اینان به شوق "ایران" دل به دریا زدند و پس از بازگشت، آموزش معماری را متحول کردند و نگاه دانشجویان را ضمن استانداردهای جهانی معطوف به معماری باوقار دوران اسلامی و قبل از آن ساختند. سردمدار این جریان هوشنگ سیحون است؛ استادی که با دانشجویان می‌خندد و قواعد بازی خود را دارد، آنها را به کویر می‌برد و تشویق‌شان می‌کند کروکی بکشند. او در دوران تدریس و ریاست دانشکده‌ی هنرهای زیبا، نسلی از معماران بامهارت و نخبه‌ای را تربیت کرد. در جدول تطبیقی ما نیز وی، آغازگر توجه ما به هنرمندان عزیز کشورمان است. درواقع هر زمان که معماران ایرانی در کلاس جهانی فعالیت نموده‌اند جدول ما رنگ و بویی ایرانی به خود گرفته است و این البته به معنای فراموش کردن دیگران نیست.

سیحون در سال ۱۹۵۸ ویلای داویدخانیان را می‌سازد. تصاویر پروژه نشان می‌دهد بنا بسیار تحت تأثیر خانه‌ی فارنزورث، اثر میس، و خانه‌ی شیشه‌ای، اثر فیلیپ جانسن می‌باشد. این بنا نخستین بنای مینیمال ایرانی و سروده‌ای از دقت در جزئیات ترکیب شیشه و آهن است. بنا افقی و کشیده است و گویی در میان باغی قرار داشته است. در این بنا هوشنگ سیحون صراحتاً حقیقت خانه شیشه‌ای را آشکار می‌سازد و توجه از درون به بیرون و ساخت پرسپکتیوهای زیبا را به اوج می‌رساند. افسوس که این بنا در بین آثار تندیس‌گرای سیحون گمنام مانده است و از مکان و شرایط کنونی آن بی‌خبر هستیم (تصویر ۱۳).

سیحون آغازگر یک جریان فوق‌العاده در معماری و آموزش کشور بود و یک سال پس از او، ایرج اعتصام ویلای پارک ساعی را احداث کرد. اعتصام بنایی مینیمال ساخته که بر تپه‌ای مشرف به محیط اطراف نشسته است، سپید است، افقی است و روی سخن با کسی را ندارد. او به افق‌های دور نگاه می‌کند و از طریق ایوان وسیعی به جانب مشرق، این را بیان می‌دارد (تصویر ۱۴).

سیحون نیز در سال ۱۹۶۴ دو بنا به‌عنوان موزه (رستوران گردشگری سابق) و رستوران مجموعه در حاشیه‌ی آرامگاه فردوسی ساخت که تلفیقی از بروتالیسم و اکسپرسیونیسم شخصی خودش بود. با اینکه این دو بنا از فرمول مکعب مینیمالیسم امروزی فاصله دارند اما می‌توان آنها را به پاس توجه به جزئیات، بتن‌گرایی، ابعاد پنجره‌ها و روش کار با نور، مینیمال قلمداد کرد (تصاویر ۱۵ و ۱۶).

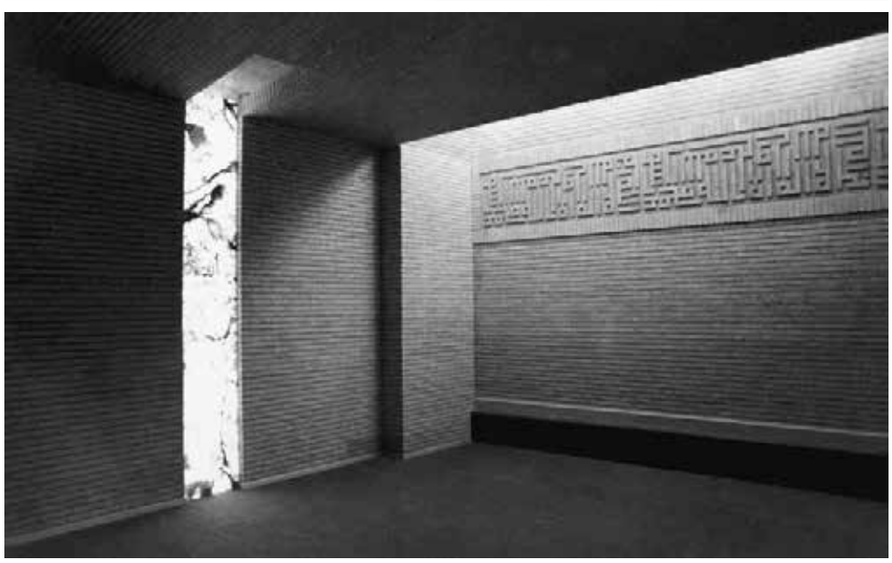
در سال ۱۹۶۵ نیز ایرج کلانتری نخستین ویلای مینیمال خود را می‌سازد؛ نمای ویلای وی نیز سپید است و یادآور احجام و نماسازی در آثار آدولف لوس است. جالب آنکه کلانتری در درون طرح‌های خود نیز همان ایده‌های لوس را دنبال می‌کند و هر قدر که از بیرون ساده است، از درون بازیگوش و پرهیاهو است (تصویر ۱۷).

این افراد در آن سال‌های ایران که اقتصاد کشور پیشرفت چشمگیری داشت، فرصت را غنیمت شمرده و در پیشرفت و غنای معماری معاصر این مرز و بوم نقش بسزایی ایفا نمودند؛ هرچند ایرانیان در دیگر حوزه‌های هنری و سبک‌های معماری نیز بیکار ننشستند. یوسف شریعت‌زاده توانست در سال ۱۹۷۶ نمازخانه‌ی دانشگاه کرمان (شهید باهنر فعلی) را به مرحله‌ی اجرا درآورد (تصویر ۱۸). این نخستین بنای مذهبی جهان بود که با رویکرد مینیمالیسم و البته با مفهوم‌گرایی شدید همراه بود.

نمازخانه‌ی یوسف شریعت‌زاده، اثر کاملی است و به‌پای این بنا می‌شود سال‌ها نشست و درس معماری گرفت. این بنا که به هیبت مکعبی آجری ساخته شده است بر تپه‌ای مصنوعی بنا شده است.

تصویر ۱۵. موزه‌ی مجموعه‌ی آرامگاه فردوسی (رستوران گردشگری سابق)، هوشنگ سیحون، ۱۹۶۴ (۱۳۴۳ خورشیدی)

تصویر ۱۶. رستوران مجموعه‌ی آرامگاه فردوسی، هوشنگ سیحون، ۱۹۶۴ (۱۳۴۳ خورشیدی)



تصویر ۱۸. نمازخانه‌ی دانشگاه باهنر، کرمان، ایران، یوسف شریعت‌زاده، ۱۹۷۶ (۱۳۵۵خورشیدی)

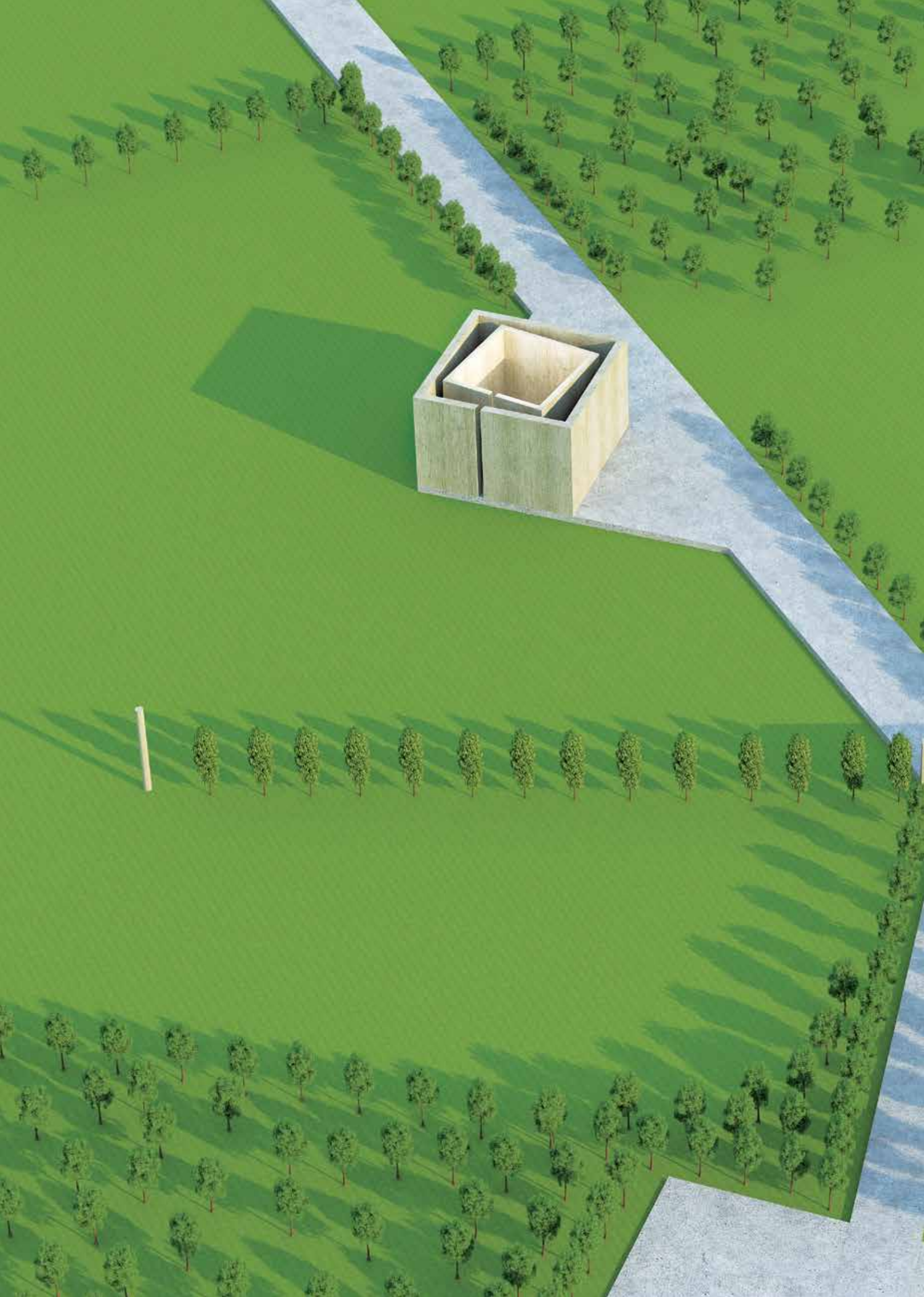
تصویر ۱۹. خانه‌ی ردیفی، تادائو آندو، ۱۹۷۵ (۱۳۵۴ خورشیدی)

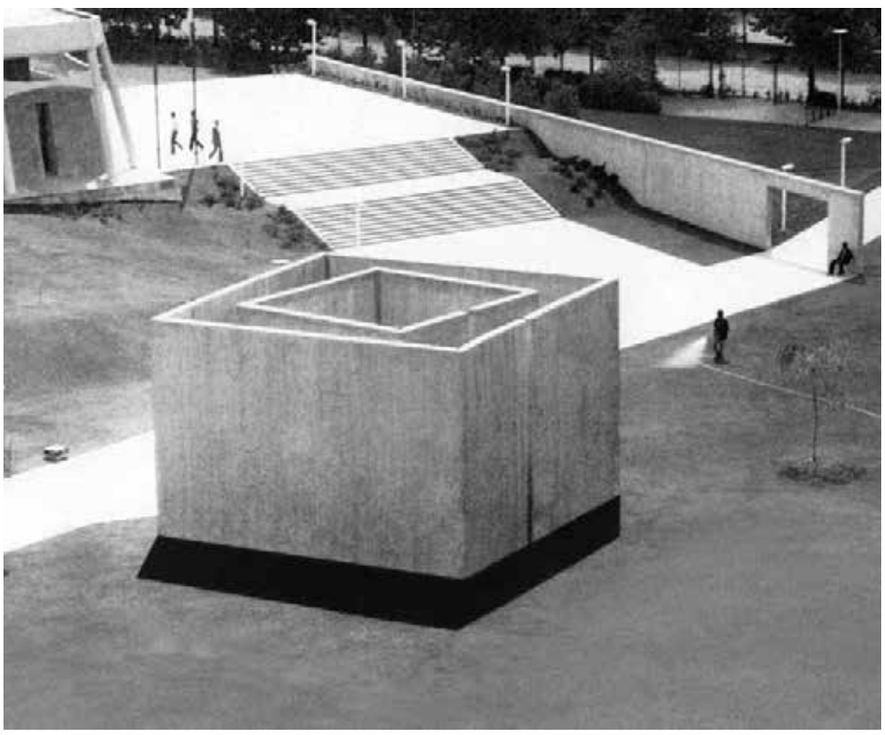
این بنا طعنه به کعبه می‌زند و زیر آفتاب درخشان کرمان می‌درخشد. در درون بنا، وضوخانه در همکف، در تپه‌ای دست ساز واقع است و نمازخانه فی‌الواقع در مکعب جای‌گذاری شده است. دیوار مکعب رو به قبله شکافته شده است و از آن طریق نور وارد نمازخانه می‌شود. ترکیبی متعالی و روحانی برای یک بنای مذهبی. برای توصیف الگوییِ صفات مینیمالیسم ایرانی دیگر چه چیزی می‌خواهیم؟ شریعت‌زاده یک سال قبل از نمازخانه‌ی دیبا و ۱۳ سال پیش از آنکه آندو کلیسای نور (Light Church) خود را بسازد طرحی این‌چنین در انداخته بود. این بنا قطعاً نخستین و هنوز هم یکی از قوی‌ترین بناهای مینیمالیسم مذهبی جهان است. این بنا پروتوتایپ چیزی بود که امروز غرب با ساخت بناهای مذهبی مینیمال دنبال می‌کند. فراموش نکنیم که یوسف شریعت زاده در مورد کانسپت کارهایش بیان می‌داشت: «من فرم دهنده نیستم، فرم یابنده هستم!»

این در حالی‌ست که در سال ۱۹۷۵ تادائو آندو توانسته بود به تازگی نخستین اثر خود با نام "خانه‌ی ردیفی" (Row House) را که نمایی بتنی داشت را طراحی و به اجرا درآورد (تصویر ۱۹). اگر مینیمالیسم را نطفه‌ای بدانیم، و ساده‌گرایی آثار باراگان را کودکیِ این تفکر فرض کنیم، بی‌شک آثار شریعت‌زاده و دیبا بلوغ و جوانی آن است. کامران دیبا نیز بروتالیسم و تمام آنچه که معماری جهان تا آن موقع داشت را در یک‌جا جمع کرد و خیلی زودتر از آندو (۱۲ سال قبل از ساخت کلیسای نور ؛ تصویر ۲۰) و ویتنس و رامُس (Vicens and Ramos) و دیگران این راه را پیموده بود. دیبا یک معمار اجتماعی بود و علی‌رغم تعلق خاطر فراوانش به خاک ایران، متأسفانه به علت مهاجرت نتوانست فعالیت‌ها و اهداف حرفه‌ای خود را ادامه دهد.

البته کار کامران دیبا به تندیس گرایی نزدیک بود و انتقاداتی به عملکرد آن وارد بود. حجم نمازخانه از دو مکعب تودرتو تشکیل شده است. مکعب بیرونی در ابعاد ۹×۹ متر در راستای شرقی-غربی، و مکعب داخلی هم‌سان با مکعب بیرونی در ابعاد ۶×۶ متر در راستای شمال‌شرقی-جنوب‌غربی (در راستای قبله) طراحی شده است. مکعب بیرونی به صورت حجمی مینیمال و بدون تزئین که تا حدودی فرم کعبه را القا می‌نماید، در هماهنگی کامل با مکعب درونی که به سمت قبله چرخیده و باعث سهولت در جهت‌یابی توسط نمازگزار می‌شود، طراحی شده است. دیبا در این طرح سعی داشته به وسیله‌ی دری کوتاه، با تجربه‌ی بعد از ورود و ایجاد نوعی کنتراست، جلوه‌ی بیشتری به ارتفاع این سازه بدهد. برای نشان دادن حس احترام و تواضع در این محوطه، او از پرویز تناولی خواست دو کفش برنزی ساخته و در جلوی در نصب کند. به قول یکی از معماران عرب، این ساختمان ساده و بی‌آلایش، خالص‌ترین نمود محل عبادت مسلمین در جهان است. از طرفی دو شکاف تودرتو در بدنه‌ی مکعب‌ها در پیش روی فرد قرار دارد که این تنها روزنه‌ای است که می‌توان از میان آن به خارج از محیط مکعب نظر انداخت. با تدبیری هنرمندانه، مجسمه‌ای فلزی، با نمادشناسی شیعه، بر میله‌ای به ارتفاع حدود ۴ متر و با فاصله‌ای حدود ۶ تا ۷ متر از دیوار بیرونی مکعب اول و در امتداد دید فرد نمازگزار قرار گرفته است. این مجسمه نام الله را نمایش می‌دهد که در نماز، آن هنگام که فرد می‌ایستد و به مقابل می‌نگرد، نشانه‌ای از اسم خداوند را در مقابل چشم خود مرور می‌کند. هنگامی که به فضای داخلی مکعب درونی نگاه می‌کنیم، درمی‌یابیم که حجم نمازخانه درون‌گراست (تصویر ۲۱).

تصویر ۲۰. کلیسای نور، تادائو آندو، ۱۹۸۹ (۱۳۶۸ خورشیدی)





تصاویر این دو صفحه:

تصویر ۲۱. نمازخانه‌ی موزه‌ی فرش، کامران دیبا، تهران، ۱۹۷۷ (۱۳۵۶ خورشیدی)

← تصویر سه‌بعدی از نمازخانه‌ی موزه‌ی فرش: **فاطمه فلاحیان سیچانی**

همه‌ی نسل چهارم: کثرت بی‌هویت گمنام

از نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد میلادی تا کنون ما شاهد تعداد زیادی هنرمند معمار مینیمال‌گرا در سطح جهان بوده‌ایم. معمارانی را می‌توان از سرتاسر دنیا نام برد که در این زمینه شناخته‌شده هستند و در عین حال دارای کثرتی بی‌هویت و گمنام می‌باشند. آنان دارای کارهایی با ارزش و صاحب سبک هستند. اینها فروافتاده و خاموش هستند که به‌دور از جنجال‌های سوپراستارهای معماری کار می‌کنند و تقریباً در تمام کاربری‌ها و بناهایی که ساخته‌اند، به مینیمالیسم متعهد بوده‌اند. معماران ایرانی نیز در این حوزه فعال هستند ولی دسته‌بندی و تفکیک این افراد اگر غیرممکن نباشد، بسیار سخت است. تعدد افراد و آثار موجود، زمان‌بندی و بررسی دیدگاه‌ها را سخت می‌کند، با این حال ما مشتاق به واکاوی این نسل هستیم.

پس از کارهای اثرگذاری که معماران ایرانی در طی ۲۰ سال (بین سال‌های۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) انجام دادند، متأسفانه شاهد افول ناگهانی آنها هستیم. ما پس از کار یوسف شریعت‌زاده در سال ۱۹۷۶، و کامران دیبا در سال ۱۹۷۷ به مدت ۲۵ سال بنایی از معماران کشورمان پیدا نکردیم که در کلاس بین‌المللی مینیمالیسم قابل طرح باشد. واقعیت این است، نسل ایرانی که

تصویر ۲۲: سفارتخانه ایران در گرجستان، مهندسین مشاور باوند، ۲۰۰۱ (۱۳۸۰ خورشیدی)

ذکر آنها رفت، آنقدر هوشمندانه و ماهرانه فعالیت کرد که نه تنها ۲۰۰ سال غیبت ما جبران شد بلکه ما را در میان پیشروان این زمینه نیز قرار داد. اثرات کارهای این افراد تا به‌امروز برای ما جایگاه بین‌المللی به ارمغان آورده است. پس از این افراد، مهندسین مشاور باوند در سال ۲۰۰۱ سفارت‌خانه‌ی ایران در گرجستان را ساختند. باوند که از حضور ایرج کلانتری بهره می‌برد در این بنا توانسته نیم‌نگاهی به ساده‌گرایی در فرم و مصالح داشته باشد و هرچند این رویه در تمام مجموعه دیده نمی‌شود اما با این حال، آغازگر دوره‌ی جدیدی برای معماران ایرانی مینیمالیسم بوده است (تصویر ۲۲). اما جهان پیش از این اثر ایرانی، معماران بزرگ دیگری نیز به خود دیده است، مانند ویتنس و رامُس در اسپانیا که نخستین پروژه‌ی خود را ساخته بودند. این گروه اکنون به‌عنوان یکی از قدرتمندترین گروه‌های مینیمالیسم مفهوم‌گرای جهان شناخته می‌شود.

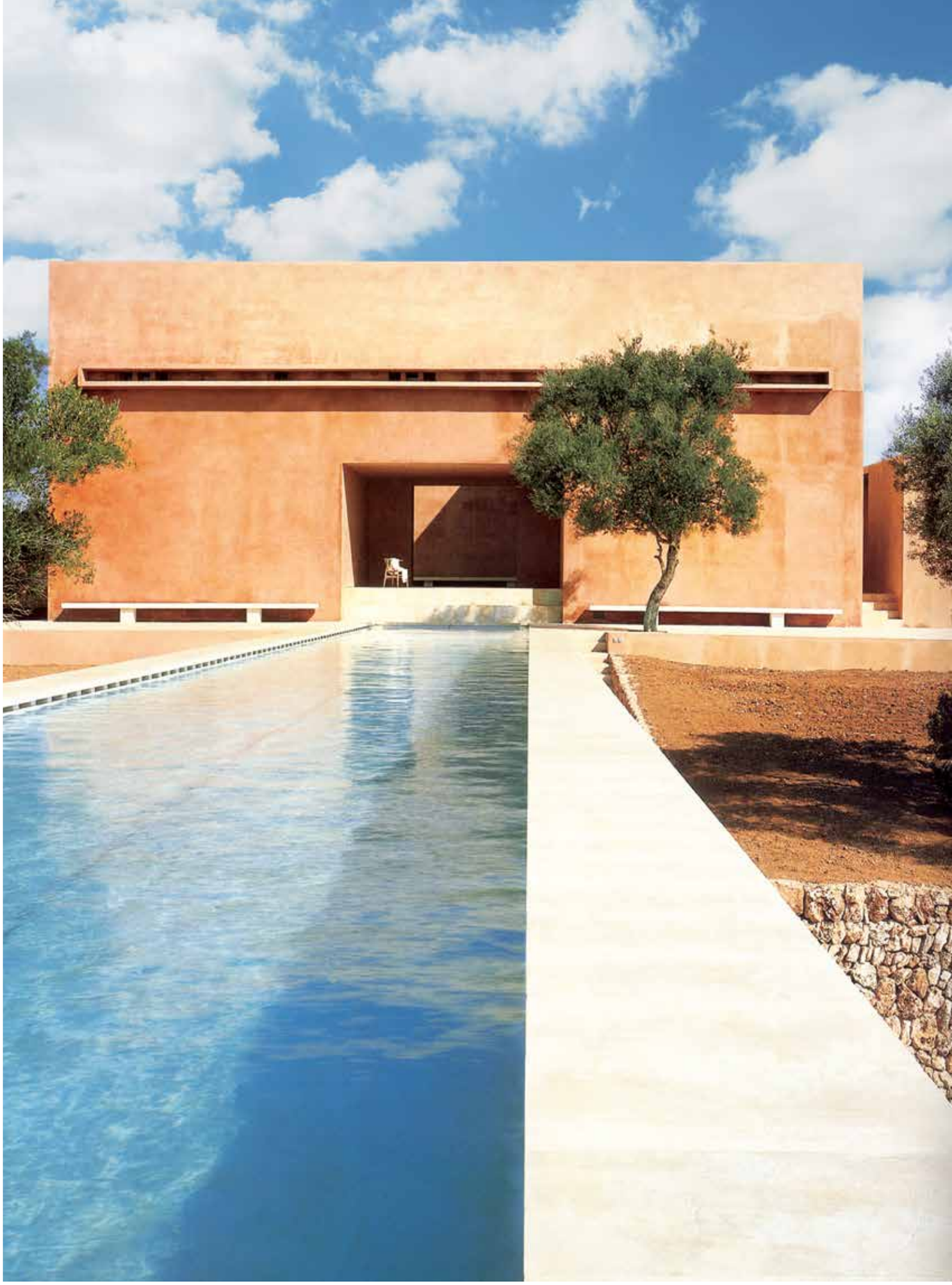
در جریان یک مسابقه‌ی پرسروصدا در سال ۱۹۸۲برای ساخت یادمان کشته‌شدگان ایالات متحده در ویتنام، یک دانشجوی ۲۱ ساله‌ی دانشگاه ییل آمریکا به نام مایا لین، موفق به جلب نظر داوران شد. پل گلدبرگر در وصف این طرح در کتاب خود تحت عنوان چرا معماری مهم است؟* می‌نویسد:

> هنگامی که کمیسیون داوران طرح لین را برگزیدند (طرح شامل یک جفت دیوار گرانیتیِ دویست فوتی می‌شد که مثل حرف V به هم متصل شده و فضا را با شیبی ملایم می‌پوشانند)، این سن کم لین نبود که همه را برآشفت، بلکه تکیه‌ی او بر انتزاع بود که تعجب همگان را برانگیخت.
>
> پس مجسمه‌ها کجا بودند؟ نمادهای سنتی کجا بودند؟ پیشنهاد لین برای بخشیدن حس نزدیکی و ارتباط با ۵۷،۶۹۲ آمریکایی که بین سال‌های ۱۹۶۳ تا ۱۹۷۳ در ویتنام کشته شده بودند، حکاکی اسامی آنها بر پیکره‌ی این دیوارها بود. اما این پیشنهاد نتوانست در توجیه عده‌ای که این مقبره را یک قلمروی سرد و انتزاع غیرشخصی قلمداد می‌کردند، کاری از پیش ببرد. سرانجام توافق به صورت افزودن مجسمه‌ای از سربازان و میله‌های پرچمی در فواصل مختلف دیوار، موجب پیشبرد و اجرای این پروژه شد.
>
> اما هنگامی که این پروژه اجرا شد، دیوارهای پر از اسم در طرح اصلی لین بود که تأثیر احساسی بسیار قدرتمندی داشت، نه آن عناصر زننده و کذایی که از ترس عجز دیوار برای رساندن مفهوم به آن افزوده شده بودند. بعدها همه متوجه زائد بودن این عناصر برای طرح اصلی که بیشتر از هر طرح انتزاعی دیگری با مردم ایالات متحده حرف می‌زند، شدند.
>
> بر اساس معیارهای سنتی، مقبره‌ی ویتنام وِترانز (Vietnam Veterans) به هیچ عنوان معماری نیست؛ نه بام دارد و نه اتاق و اندرونی، حتا شبیه به یک ساختمان هم نیست. اما چنان از تکنیک‌های معماری برای والاترین و بدیع‌ترین هدف شهری بهره برده که هیچ ساختمانی در عصر ما چنین نبوده است. در واقع این بنا به‌سادگی به مهم‌ترین گواه بر این حقیقت بدل شده که طراحی هنوز هم می‌تواند در اتحاد یک اجتماع نقش داشته باشد.
>
> عظمت مقبره‌ی ویتنام وترانز (vietnam veterans memorial)، فضا را کاملاً همگانی جلوه می‌دهد. اینجا منظور از همگانی، مالکیت عمومی نیست، بلکه منظور فضایی‌ست که در آن افراد با یکدیگر ارتباط فکری و احساسی دارند. (تصویر ۲۳)

این بنا نشان می‌دهد که معماری مینیمال نیز مانند هر معماری‌ای توانایی اثرات اجتماعی-حسی را دارد و آنگونه که ادعا می‌شود سرد، خشک، بی‌روح و علمی محض نیست. در سال ۱۹۸۷ جان پاؤسن (John Pawson) در اسپانیا خانه‌ی نویندُرف (Neuendorf house؛ تصویر ۲۴) و رستوران واکابا (Wakaba Restaurant؛ تصویر ۲۵) را در انگلستان می‌سازد. رستوران واکابا فضایی خیال‌انگیز و در عین حال ساده دارد. استفاده از شیشه‌های نیمه‌شفاف در نمای روبه‌خیابان، فضایی سوررئال به آن بخشیده و ضمن اجازه‌ی ورود نور به بنا، امکان دید را سلب می‌کند. زمان ساخت این بناها مقارن است با سال ۱۳۶۶ شمسی؛ یعنی تقریباً اوج دوران موشک‌باران و مشکلات اقتصادی حاصل از تجاوز حزب بعث عراق به خاک ایران.

* ابوترابی، سودا «چرا معماری مهم است؟». انتشارات هنر معماری قرن، ۱۳۹۳.

تصاویر این صفحه:
تصویر ۲۳. مقبره‌ی ویتنام وترانز، ۱۹۸۲ (۱۳۶۱ خورشیدی)



تصویر ۲۴. خانه‌ی نویندُرف، جان پاؤسن، اسپانیا، ۱۹۸۷ (۱۳۶۶ خورشیدی)

تصویر ۲۵. رستوران واکابا، جان پاؤسن، انگلستان، ۱۹۸۷ (۱۳۶۶ خورشیدی)

مشخص است که در این دوران، ضمن درک شرایط کشور، معماری ما محدود بود به ساخت‌وسازهای عادی و رفع نیازهای اصلی.

هرتسوگ و دمویرون (Herzog and de Meuron) به فاصله‌ی سه سال، دو پروژه‌ی گالری هنری گوتس (تصویر ۲۶) و ساختمان کنترل ایستگاه راه‌آهن بازل (تصویر ۲۷) را ساختند. در هر دو بنا مفهوم‌گرایی و تجربه‌ی مصالح جدید، به‌عنوان خط مشی اصلی طراحان و روش خاص آنها در مصالح‌شناسی معماری لحاظ شد.

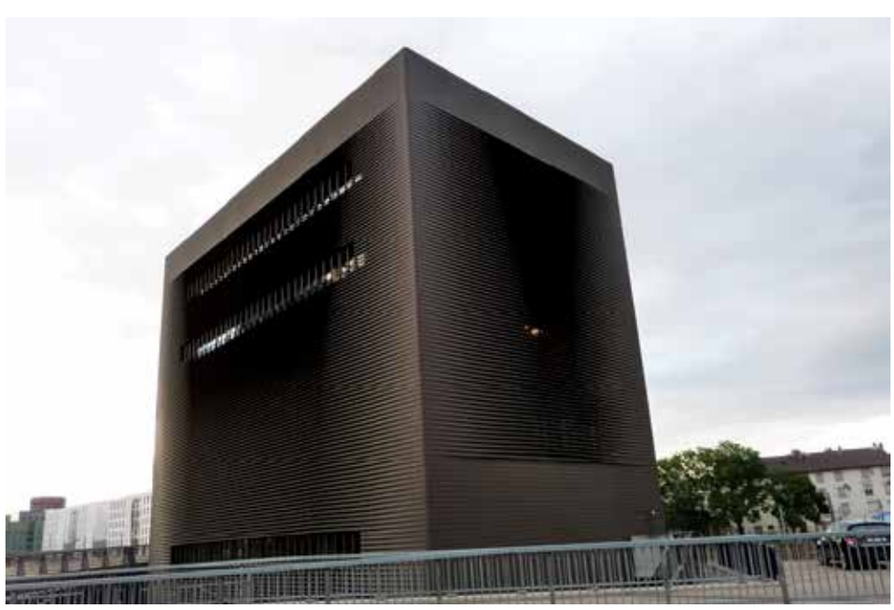
اما یکی از نخستین اتفاقات مهم این دوران، ساخت کلیسای نور توسط آندو در سال ۱۹۸۹ بود. متأسفانه این بنا، همان‌طور که اطلاع دارید، بیش از بناهای با ارزش پیشین مورد نشر قرار گرفت و نقطه شروعی برای مینیمالیسم آندو شد. این بنا به اعتقاد عده‌ای، نماد مینیمالیسم در معماری معاصر جهان است؛ علی‌الخصوص از نوع مفهوم‌گرای آن. در مجموع، بحث بر سر اینکه آیا معماران ژاپنی خود را مینیمالیسم می‌دانند یا خیر، از حوصله‌ی این نوشتار خارج است و در فرصتی دیگر باید به آن پرداخت.

در ساخت فضاهای دانشگاهی نیز ویتنس و رامُس در سال ۱۹۹۳ یکی از نخستین بناهای آموزشی جهان با رویکرد مینیمالیسم را تحت عنوان دانشکده‌ی علوم اجتماعی دانشگاه پامپلونا (Facultad de ciencias sociales en Pamplona) طراحی و به مرحله‌ی اجرا درآوردند. این دو معمار اسپانیایی طی ساخت بنای مذکور با چیدن مکعب‌های بتنی، بنایی کشیده و آرام‌گرفته بر پهنه‌ی سایت دانشگاه را طراحی کردند. این بنا سرتاسر از بتن اکسپوز می‌باشد و حتا نیمکت‌های فضاهای عمومی هم از بتن است. این فضای بتنی با نورپردازی‌های سفیدرنگ حتا در کلاس و آمفی تئاتر دانشگاه امتداد می‌یابد (تصویر ۲۸).

اما در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۹۰ میلادی پیتر زومتور (Peter Zumthor) کار بر روی پروژه‌ی حمام آب گرم (therme vals) خود را به اتمام رساند. این پروژه را می‌توان نوعی دیگر از بناهای مینیمالیسم مفهوم‌گرا نامید. نزدیک‌ترین پروژه‌های شبیه به این، از معیار مفهوم‌گرایی، آثار معماران شرق آسیا، خصوصاً معماران ژاپنی است. البته آثار این دو به لحاظ بنیان و خواستگاه فکری متفاوت هستند. با اینکه زومتور برنده‌ی جایزه‌ی پریتسکر شده است اما هنوز هم به اعتقاد راقم این سطور، این بنا بهترین و تنها بنای معرف اندیشه‌های زومتور در معماری است (تصویر ۲۹).

یکی از آخرین بناهای مینیمال قرن بیستم نیز بنایی است از آلوارو سیزا (Alvaro Siza) برای یک مرکز فرهنگی (Art Centre Santiago De Compostela). در این بنا به نظر می‌رسد سیزا تحت تفکرات پست‌مدرن – خصوصاً دیکانستراکتیویست‌ها- بوده است و پویایی زیادی به خطوط خود در پلان داده است. اما دو نمای شرقی و اصلی را بسیار ساده طراحی کرده است. بنا در کل علی‌رغم چرخش‌های زیاد، فرم‌های ساده‌ای دارد و به صورت تک‌مصالح کار شده است. اصالتاً اتخاذ این استراتژی موجب جلب توجه مخاطب به موضوع فضا در معماری می‌گردد (تصویر ۳۰).

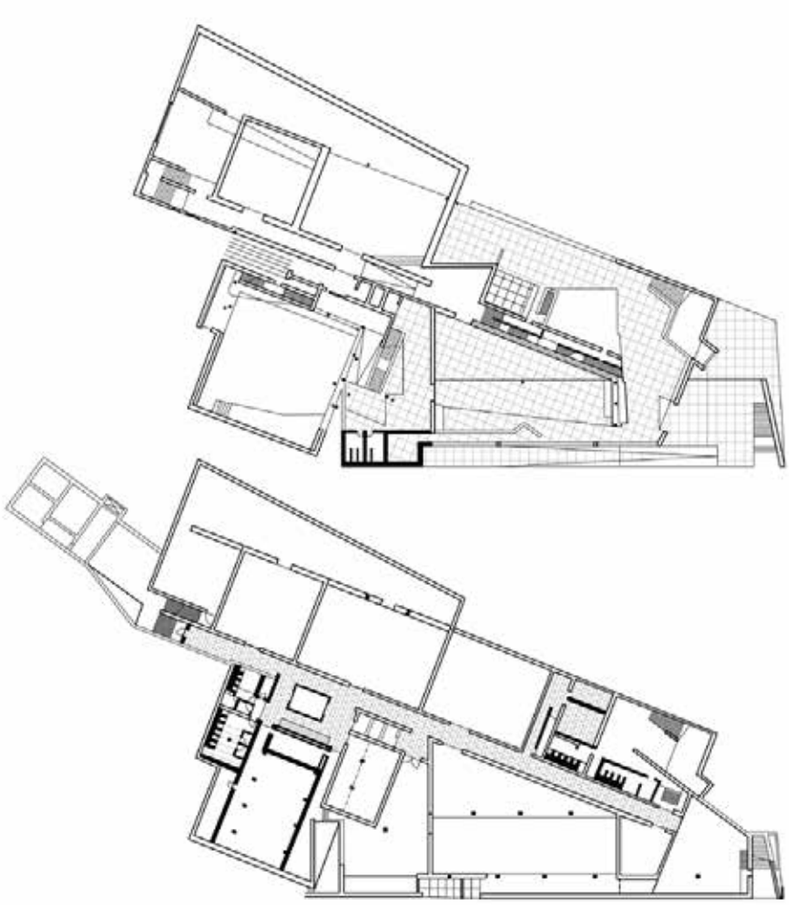
تصویر ۲۶. گالری هنری گوتس، هرتسوگ و دمویرون، آلمان، ۱۹۸۹ (۱۳۶۸ خورشیدی)



تصویر ۲۷. ساختمان کنترل ایستگاه راه آهن بازل، هرتسوگ و دمویرون، ۱۹۹۵-۱۹۹۲ (۱۳۷۴-۱۳۷۱ خورشیدی)

تصویر ۲۸. دانشگاه علوم اجتماعی پامپلونا، اسپانیا، ویتنس و رامُس، ۱۹۹۳ (۱۳۷۲ خورشیدی)

تصویر ۲۹. حمام آب گرم، پیتر زومتور، سوییس، ۱۹۹۶ (۱۳۷۵ خورشیدی)



تصاویر این صفحه: **تصویر ۳۰. مرکز فرهنگی، آلوارو سیزا، سانتیاگو دِ کامپوستلا، اسپانیا، ۱۹۹۴ (۱۳۷۳ خورشیدی)**
تصویر صفحه‌ی مقابل: **تصویر ۳۱. سلف‌سرویس دانشگاه سیستان و بلوچستان، شاهین حیدری و لیدا الماسیان، ۲۰۰۶ (۱۳۸۵ خورشیدی)**

با ورود به قرن بیست‌ویکم همان‌طور که ذکر آن رفت، شاهد بازگشت آرام معماران ایرانی به جریانات جهانی مینیمالیسم هستیم (سفارت‌خانه‌ی ایران در گرجستان، باوند، ۲۰۰۱). در نیمه‌ی نخست دهه‌ی اول این عصر، جان پاؤسن (john pawson)، آلبرتو کامپو بائزا (Alberto Campo Baeza) و کلادیو سیلورستین (Claudio Silvestrin) هرکدام با ساخت بناهای خود بسیار در حوزه‌ی مینیمالیسم تلاش می‌کنند. اما آنچه مشهود است، در این دوران معماری تحت تأثیر تفکرات جدید قرار گرفته است. پایداری، فولدینگ، پرش کیهانی، نئو دیکانستراکشن، طراحان دیجیتال فضاهای هیبریدی با ایده‌های خود، و تکنیک دیاگرام در معماری از جمله‌ی این مسائل هستند.

در آغاز نیمه‌ی دوم دهه‌ی نخست قرن بیست‌ویک، در سال ۲۰۰۶، شاهین حیدری و لیدا الماسیان سلف‌سرویس دانشگاه سیستان و بلوچستان را بدون هیچ‌گونه محافظه‌کاری طراحی می‌کنند و در این طرح پیشرو، پوسته‌ای سپیدرنگ با دو فرم پویا و مورب را می‌سازند. این بنا و شجاعت طراحان در طراحی بنایی متفاوت و پیشرو، همچون جرقه‌ای، معماران ایران را متوجه مسائلی می‌کند و به تکاپو می‌اندازد (تصویر ۳۱). از این سال تا کنون تقریباً به طور میانگین حداقل سالی دو بنا با رویکرد مینیمالیسم در معماری معاصر ایران ثبت شده است. جالب آنکه علی‌رغم سخت‌تر شدن معیارهای سنجش مینیمالیسم و تأکید بر اصل مفهوم‌گرایی، این آمار کاهش نمی‌یابد. ما معتقدیم معماران جوان ایرانی (نسل چهارم)، همان‌طور که هادی میرمیران گفته، به دنبال آن هستند تا حق خود را از معماری جهان پس بگیرند. ما همیشه در بحث تئوری معماری، صاحب مقام بوده‌ایم و اگر هوشمندانه و یک‌دل‌تر به کار خود ادامه دهیم، به‌زودی این مقام به ما بازگردانده می‌شود. ما میراث‌داران هوشنگ سیحون، یوسف شریعت‌زاده، کامران دیبا، ایرج کلانتری و علی‌اکبر صارمی و ده‌ها معمار که در حوزه‌های دیگر درخشیده‌اند هستیم. آمار تصاعدی کسب موفقیت ایرانیان در مسابقات جهانی، سازماندهی مجدد جوامع و انجمن‌های معماری داخل کشور و توجه مردم به موضوع کیفیت در کنار معماری، نوید آن روزها را به ما می‌دهد.

از دیگر آثار معماران ایرانی در این دوره که در سطح جهانی کار می‌کنند می‌توان به خانه-استخر ویلتن (Wilton House-Pool) اثر گیسو و مژگان حریری (Hariri & Hariri) اشاره کرد. این بنا در واقع طاقی نئومدرن، رو به استخر خانه‌ای است که بسیار مورد توجه نشریات روز جهان قرار گرفت. طرح مذکور با اینکه توسط ایرانیان مقیم خارج از کشور و در بستری دیگر طراحی شده است، می‌تواند برای ما بسیار مهم باشد (تصویر ۳۲). بناهایی مشابه این بنا در ایران نیز ساخته شده که بار دیگر بحث اوریجینالیتی در معماری و لزوم یا عدم لزوم آن را به ما یاد آوری می‌کنند. بنای دیگر از معمار خوش‌ذوق و متواضع ایرانی، علی سوداگران می‌باشد. وی را می‌توان جانشین مهرداد ایروانیان در شیراز، ولی با ایده‌ها و طراحی‌های بسیار متفاوت و مدرن دانست، که توانسته است بار دیگر نام شیراز را در معماری ایران مطرح کند. آثار او به دور از جنجال‌های روز، با سبک خاص و رویکرد مینیمالیسم ساخته شده‌اند. نخستین بنای او با این رویکرد در سال ۲۰۰۷ با نام "خانه‌ی آخر هفته" شناسایی می‌شود. اگر بخواهیم از دیدی اقتصادی به معماری او نگاهی بیاندازیم، سوداگران می‌تواند تا دهه‌های آینده برای ما کار معماری انجام دهد و قطعاً روزی خواهد رسید که فرمول او (همچون دیگر معماران صاحب‌سبک در جهان)، حالتی نمادین و آیکونیک برای جهانیان به خود خواهد گرفت (تصویر ۳۳). در همین سال‌ها کامپو بائزا و جان پاؤسن به کار خود ادامه دادند و در کنار آنها نیز خیل عظیم معماران شرق آسیا بدون ذکر نامی از مینیمالیسم و تنها بر اساس مبانی اعتقادات معنوی وسنتی خود، بناهایی ساده و مفهومی بسیاری طراحی کردند. طراحی‌های معماران شرق آسیا به علت فشردگی بافت، تراکم جمعیت و سبک زندگی خاصی که دارند، متعاقباً حالت خاصی از مینیمالیسم را برگزیده است. شاید توقع اینکه تمام جهان بتوانند در خانه‌های همچون خانه‌های هنگ‌کنگی یا ژاپنی زندگی کنند، منطقی نباشد. مینیمالیسم ژاپنی، نامی است که می‌توان بر طرح‌های آنها نهاد، در حالی که مشخصه‌ی اصلی آن، ابعاد فوق‌العاده کوچک و چیدمان خاص فضاهایش می‌باشد. در سال ۲۰۰۸ محمدرضا قدوسی و پارسا اردم خانه‌ی میوه‌های باربد را می‌سازند. این بنا علی‌رغم فضای داخلی خود، نمایی ساده و ابعادی بسیار کوچک دارد (تصویر ۳۴).

اما به نظر راقم این سطور، بنای شاخصی که می‌توان آن را بهترین بنای مینیمالیسم دهه‌ی نخست قرن بیست‌ویک (حداقل در ایران) نامید، ویلای درویش‌آباد، اثر پویا خزائلی پارسا می‌باشد (تصویر ۳۵). به همان میزان که بنای نمازخانه‌ی دیبا که در محوطه‌ی موزه‌ی فرش تهران قرار دارد، جذاب قلمداد می‌شود، این بنا نیز چنین است. هر قدر دیبا بنایی طوسی ساخته بود، این بنا سفید است و هر قدر عملکرد در کار دیبا مخدوش بود، در این بنا نیز انتقاداتی به سقف و معماری داخلی بنا وارد است. هر دو معمار منتقد، هنرمند و پیشرو هستند، دغدغه‌های اجتماعی و انسان‌دوستانه دارند، در اوج شهرت و قدرت (هر کدام به نحوی و با دلایلی) دست از کار کشیدند و هر دو به مقوله‌ی خاک، زمینه‌گرایی و مردم توجه ویژه دارند، هرچند پویا خزائلی را می‌توان به لحاظ جهان‌بینی و خواستگاه اقداماتی که اخیراً انجام می‌دهد، به نادر خلیلی نیز نزدیک دانست.

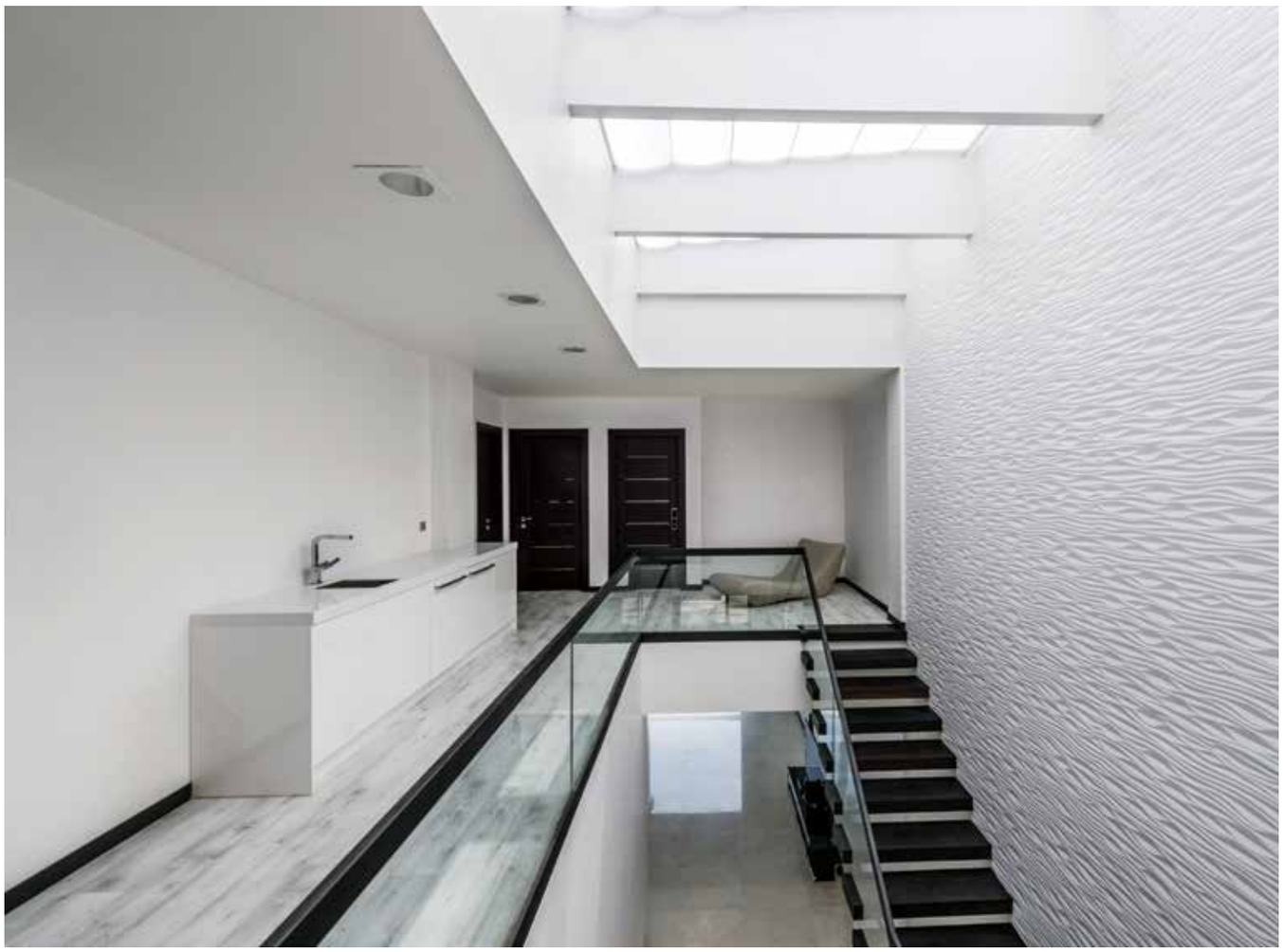
تصاویر این صفحه:

تصویر ۳۳. خانه‌ی آخر هفته، علی سوداگران، شیراز، ۲۰۰۷ (۱۳۸۶ خورشیدی)

تصویر ۳۲. خانه-استخر ویلتن، گیسو و مژگان حریری، وُیلتن، کانِتیکات، ایالات متحده، ۲۰۰۷-۲۰۰۵ (۱۳۸۶-۱۳۸۴ خورشیدی)

تصویر ۳۴. خانه‌ی میوه‌های باربد، محمدرضا قدوسی و پارسا اردم، ۲۰۰۸ (۱۳۸۷ خورشیدی)

تصویر ۳۵. ویلای درویش‌آباد، پویا خزائلی پارسا، ۲۰۱۰ (۱۳۸۹ خورشیدی)

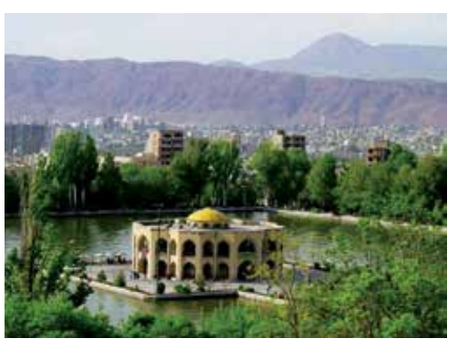


← ↑ تصویر ۳۶. فضای داخلی و نمای مجتمع مسکونی مینا، دفتر معماری رویداد (زهرا آرمند و مصطفی امیدبخش)، ۲۰۱۰ (۱۳۸۹ خورشیدی)

تصویر ۳۷. نمازخانه‌ی تخت سلیمان، امیرحسین تبریزی، ۲۰۱۱ (۱۳۹۰ خورشیدی)

در سال ۲۰۱۰ نیز زهرا آرمند و مصطفی امیدبخش (دفتر معماری رویداد) مجتمع آپارتمانی مینا را می‌سازند. این دو معمار جوان و مدرن گرا همان‌طور که در مبانی نظری پروژه خود تأکید داشته‌اند: «سادگی در شکل، الزاماً به معنای سادگی در تجربه نیست. (رابرت موریس)» در طرح مجتمع مینا، نقطه‌ی جوش بین مینیمالیسم طراحان با اصل وحدت در کثرت ایرانی جالب توجه و امیدوار کننده است. شاید بتوان از همین دروازه‌ها راه جهانی‌شدن معماری ایرانی را پیمود. با اینکه طرح آنان در بخش طراحی داخلی برنده‌ی مسابقاتی شده است اما نباید از ایده‌ی ارزشمند توجه به همسایه‌ها و الگوسازی برای کل کوچه در نماسازی طرح آنها نیز غفلت کرد (تصویر ۳۶). اثر ایرانی قابل بررسی دیگر در این دوره، نمازخانه‌ی مجموعه‌ی فرهنگی تخت سلیمان از امیرحسین تبریزی می‌باشد. او که به‌خوبی فرایند حل مسئله‌ی معماری را آموخته، در شرح این پروژه، عملاً روش تحقیق و پژوهش در پروژه‌های مرمتی را به معماری تسری می‌دهد و این برای ما بسیار آموزنده است. شاید اکنون وقت آن رسیده باشد که در باب سرفصل‌های آموزش معماری تجدید نظر کرده و عملاً اقدامی برای تطبیق آن با نیازها و علم روز انجام بدهیم (تصویر ۳۷).

تصویر ۳۸. ویلای شمس، علی شریعتی و دخی سربندی، ساوه، ۲۰۱۳ (۱۳۹۲ خورشیدی)



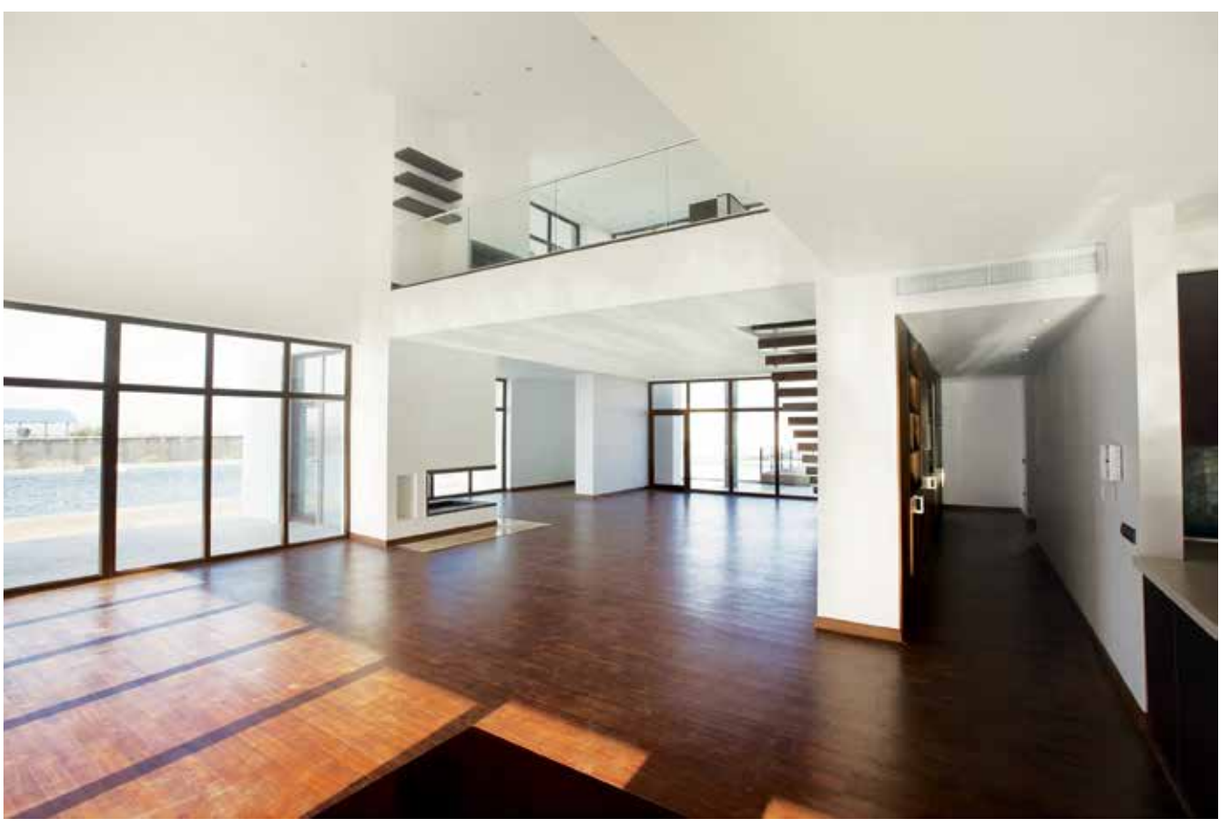
ائل‌گلی، تبریز

چهل‌ستون در اصفهان

سال ۲۰۱۳ سالی پرکار برای معماران مینیمالیسم ایرانی بوده است. در این سال چهار پروژه از دفاتر ایرانی معرفی شدند که سه پروژه مختص طراحی و معماری داخلی (با کاربری‌هایی چون اداری، تجاری و درمانی) و فضاهای عمومی می‌باشند.

به هر حال جریان معماری جهان در دهه‌ی دوم قرن ۲۱، روی ستون‌هایی چون پایداری، مینیمالیسم، دیجیتالیسم، پارامتریک دیزاین و طراحی فضاهای شهری عمومی در حال بازسازی خود است و ما نیز لاجرم به این سطح از نیازها خواهیم رسید. پروژه‌های اجراشده در سال ۲۰۱۳ در کشورمان از این جهت ارزشمند هستند.

پروژه‌ی ویلای شمس، کار علی شریعتی و دخی سربندی در سال‌های ۱۳۹۲-۱۳۸۹، نماد کامل طراحی بر اساس محدودیت‌های پروژه است (تصاویر ۳۸). این بنا تهدید نیاز به حجم عظیم آب را به‌خوبی به فرصتی برای طراحی و ایده‌پردازی تبدیل کرد و بنای آن یادآور الگوی کوشک در میان آب (اثر ائل‌گلی در تبریز) می‌باشد. ویلای شمس به صورت کامل دست به ادغام چندین روش طراحی زده و به نمونه‌ای عالی از روش طراحی الگوبرداری از معماری ایرانی بدل گشته است. این بنا قابلیت معرفی شدن به‌عنوان یک طرح حائز اهمیت برای دانشجویان معماری را داراست.



سه اثر دیگر معماران و طراحان داخلی کشور مشخصه‌ی طراحی بر اساس نرم افزارها را با خود به همراه دارند. در طراحی دیجیتال این بناها نیز تکثیر یک فرم ثابت در یک محور سیرکولاسیونی به‌عنوان خط مشی اصلی طراحی لحاظ گشته است. هومن بالازاده با پروژه‌ی رستوران گرانو (تصویر ۳۹) و رضا نجفیان با پروژه‌های استودیو دیارمدیا (تصویر ۴۰) و مطب دندان‌پزشکی ظفر (تصویر ۴۱) به‌خوبی توانسته‌اند تفکرات و آموزش‌های رشته‌ی فن‌آوری معماری را به منصه‌ی ظهور درآورند؛ استودیو دیارمدیا توانسته از هندسه‌ی ایرانی موجود در معماری سنتی و طرح میدان آزادی بهره ببرد. در برخی از آثار رضا نجفیان، ما شاهد استفاده از دستگاه‌های CNC برای برش، ساخت بدنه‌ها و سایر المان‌های طراحی و معماری داخلی هستیم. به‌واقع آثار او نه تنها کاربران، کارشناسان و فعالین در بخش معماری بلکه داوران جوایز مختلف معماری را، به دلیل ارائه‌ی تعریف جدیدی از عنصر دیوار و کیفیت‌های فضایی و طراحی در سطح بین المللی حاصل از آن به همراه کیفیت تکنولوژی و اجرا، به تفکر وا داشته است. ما در آثار مذکور شاهد فرایند طراحی دیجیتال و ارتقاء نقش معمار از اپراتورکار با نرم‌افزار، به ناظر خط تولید طراحی می‌باشیم که ضمن توجه معماران به هندسه و مصالح ایرانی، آغازی قابل تقدیر است.

تصاویر این صفحه:
تصویر ۳۹. رستوران ایتالیایی گرانو، هومن بالازاده، تهران، خیابان ضرابخانه، ۲۰۱۳ (۱۳۹۲ خورشیدی)

در سال ۲۰۱۴ دو اثر دیگر ساخته شدند که جالب توجه بودند: نخست بنایی مدرن با نامی نوستالژیک، خانه‌ای به یاد رستم، کاری از سهراب رفعت و دوم، نمایشگاه خودرو در تهرانپارس کاری از آرش نصیری، انسیه خمسه، علیرضا طهمورثی.

برنامه‌ی فیزیکی پروژه‌ی خانه‌ای به یاد رستم (تصویر ۴۲)، اثر سهراب رفعت، نوآورانه و نحوه‌ی بهره‌مندی وی از سایت پروژه بسیار خوب بوده است. مکعب‌گرایی معمار در این طرح و چرخش ۹۰درجه‌ای آنها بر روی هم نشان از تجربه‌های متعدد او در این زمینه دارد.

بدیهی است که گاه معماری قدرت این را دارد که پارادیم‌های فکری مردم را درهم بکوبد و تعریف جدیدی از کاربری ارائه دهد و آرش نصیری، انسیه خمسه و علیرضا طهمورثی در پروژه نمایشگاه خودرو در تهرانپارس به سال ۱۳۹۳ (تصویر ۴۳) اینگونه عمل کرده‌اند. البته این بنا تماماً در خدمت نمایش و خودنمایی خودروها بوده است و نما تماماً به‌مثابه تابلویی از جنس شیشه قاب‌بندی شده است. قاب شکسته نیز یادآور آثاری است که اخیراً در چند مسابقه‌ی معماری (دروازه‌ی بوستان ولایت یا سردر چند دانشگاه) دیده شده است. نمای این طرح نوعی برداشت ساختارشکن از طاق عظیم ایرانی می‌باشد.

تصویر ۴۰. استودیو دیارمدیا، رضا نجفیان، خیابان آفریقا، تهران،۲۰۱۳ (۱۳۹۲ خورشیدی)

تصویر ۴۱. دندانپزشکی ظفر، طراحی از رنا دیزاین (رضا نجفیان)، تهران، ۲۰۱۳ (۱۳۹۲ خورشیدی)

گام‌هایی در اوج: از مینیمالیسم تا مفهوم‌گرایی

مینیمالیسم جنبشی اعتراضی بود که در پاسخ به تزئینات بی‌حد، اسراف منابع اقتصادی، دروغ‌پردازی در سازه‌ی بناها و غیرهنری بودن معماری به وجود آمد. با اینکه این هنر در اواخر دوران مدرن به اوج رسیده بود اما جریان آن همچنان و به نحوی عمیق‌تر از گذشته ادامه دارد. امروز در تعریف مینیمال شبهاتی وجود دارد و نمی‌توان برای آن فرمولی نوشت و همچون پنج اصل لو کربوزیه بیانیه و اصولی برای آن تبیین نمود. دامنه‌ی هنر مینیمال بسیار گسترده است و شامل معماری، طراحی بسته، گرافیک، لباس، نقاشی، مجسمه‌سازی، سبک زندگی و سینما می‌شود و هر آنچه در این بین نوشته شود، نمی‌تواند تکثر آثار مینیمال را پوشش دهد. از طرفی، راه دیگر آن است که بگوییم: «معماری مینیمال، می‌تواند هر نوع معماری‌ای باشد که در آن عناصر اضافی و خواسته‌های نامعقول تا حد صفر کاهش یافته‌اند» و آثاری که با این تفکر ساخته شوند، به‌طور کلی دارای ویژگی مینیمال خواهند بود.

معماری مینیمال دو بال پرواز دارد: بال نخست، ساده‌گرایی است؛ ساده‌گرایی در رنگ، فرم، نما، مبلمان و طراحی داخلی، و بال دوم، مفهوم‌گرایی است. تمام این تلاش‌ها با هدف نمایاندن و نشان‌دادن مفهوم در معماری صورت می‌پذیرد. ذهن مخاطب تحریک می‌شود و در عین آرامش، به بلوغ هنری می‌رسد. در حالی که جهان، معماری مینیمال را در ژاپن و شرق آسیا جست‌وجو می‌کند، ما در این پژوهش، معماران برجسته‌ای از سراسر جهان (به‌خصوص ایران و اسپانیا) یافتیم. جدول شماره‌ی ۱، که در انتهای این مقاله آمده، شامل انواع مینیمالیسم شناخته‌شده در جهان است.

قطعاً هم‌پوشانی‌ای نیز میان انواع مختلف مینیمالیسم وجود دارد. به‌عنوان مثال، یک بنا می‌تواند مینیمالیسم ژاپنی با رویکرد متال باشد. در صفحات بعد، جدول تطبیقی معماری مینیمال ایران و جهان ارائه خواهد شد که امیدواریم بتواند نقطه‌ی آغازی باشد بر مطالعات تطبیقی بیشتر در تمامی زمینه‌ها و ایجاد انگیزش بیشتر در دانشجویان، معماران و فرهیختگان کشور.

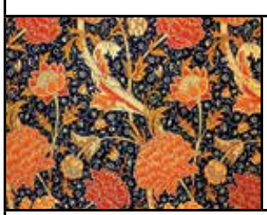
پیش‌بینی می‌کنیم در آینده با توجه به مسائل اقتصادی و رشد سطح فرهنگ، شاهد آثار مینیمال بیشتری باشیم.

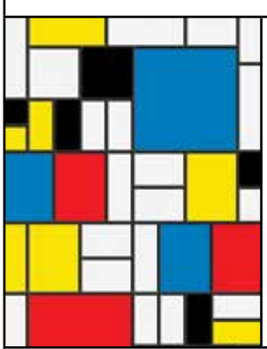
سبک مینیمالیسم	مشخصه‌ی اصلی
مینیمالیسم ژاپنی	ابعاد بسیار کوچک- تفاوت در مبلمان- مناسب برای سبک زندگی ژاپنی
مینیمالیسم مدرن خِردگرا	مکعب سفید- نگاه به اصول کمپوزیسیون- بی‌توجهی به بافت پیرامونی
مینیمالیسم آمریکایی	مستطیل افقی کشیده- تمرکز بر مصالح آهن و شیشه- حذف عنصری به نام پنجره
متال مینیمالیسم	مکعب فلزی تیره- نزدیک به معماری صنعتی
دیجیتال مینیمالیسم	طراحی با نرم افزار- شبیه‌سازی و ساخت در نرم افزار- تکرار عنصر پایه
مینیمالیسم مفهومی	توجه به مفاهیم حسی- معطوف به فلسفه‌های پست‌مدرن- طراحی حسی

جدول ۱. **انواع مینیمالیسم شناخته‌شده در جهان** (مأخذ: هنر معماری)

تصویر ۴۲. خانه‌ای به یاد رستم، سهراب رفعت، کردان کرج، ۲۰۱۴ (۱۳۹۳ خورشیدی)

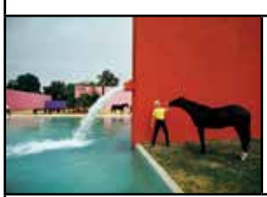
تصویر ۴۳. نمایشگاه خودرو در تهرانپارس، آرش نصیری، انسیه خمسه و علیرضا طهمورثی، ۲۰۱۴ (۱۳۹۳ خورشیدی)

تاریخ	رویداد معماری	توضیحات	عکس بنا
۱۷۸۳	ایتن لویی بوله بنای یاد بود نیوتن را طراحی می‌کند.	معروف به معمار سایه‌ها، استفاده از حجم خالص کره، بنایی فاقد تزئینات، تمرکز بر نور به‌عنوان دستاویز معناساز پروژه	
۱۸۵۹	خانه‌ی سرخ، فیلیپ وِب		
۱۸۶۱	ویلیام موریس در شرکت خود صنایع دستی را برای دکور به شیوه‌ای ساده و بی‌پیرایه، با رویکردی خطی و سری‌سازی تولید می‌کند.	او به همراه جان راسکین معتقد به نوزایی و ماشین‌گرایی در صنایع دستی بودند. وی ۲۱ سال بعد، پلِ روی رودخانه‌ی فورث را "عالی‌ترین نمونه‌ی سراسر زشتی" نامید وجود تناقضات زیاد در اظهارات و عملکردهای وی مشاهده می‌شود.	
۱۸۸۸	نمایشگاهی در لندن نخستین بار آثاری را نمایش داد که مظهر جنبش "صنایع و حرف" بودند	جنبشی با اهداف کارکردگرایانه	
۱۸۸۹	هنریک پتروس برلاخه ساختمان بورس آمستردام را ساخت.	وضوح مصالح، دیوار یکپارچه و بدون حجاری، یک‌سطح بودن بدنه‌ها این بنا پایه و اساس مدرن خردگرا می‌باشد.	
۱۸۹۰	هنر نو اوج می‌گیرد.	شعار "هماهنگیِ فرم و عملکرد، زیبایی است". دقت کنید که فرم در آن زمان به تزئینات روی سفت‌کاری ساختمان اطلاق شده و اکثراً شامل گچ‌بری و سیمان‌کاری می‌شد.	
۱۸۹۲	لوییس سالیوان مقاله‌ی تزئینات در معماری را نوشت.	او پیشنهاد داد پنج سال تزئینات در معماری را کنار بگذاریم تا حقیقت فضا را بفهمیم و شعار "فرم تابع عملکرد" را سر داد. منظور او از فرم، تزئینات بود. وی معتقد بود فرم (تزئینات) باید به شکل منطقی روی ساختار عملکردی کار بنشیند و در آثارش، همچون هنرمندان هنر نو، اینگونه عمل می‌کرد.	
۱۸۹۴	اتو واگنر کتاب معماری جدید را می‌نویسد.	تأکید بر صداقت در معماری و توجه به برنامه‌ی طرح	

تاریخ	رویداد معماری	توضیحات	عکس بنا
۱۹۰۷	مکتب "ورک بوند" آلمان تحت تأثیر جنبش صنایع و حرف شکل می‌گیرد.	شعار مکتب: مجهز ساختن هنرمندان به لوازم و ابزار تولید ماشینی به‌منظور افزایش تولیدات هنری. میس وان در روهه، پیتر بِرنس، والتر گروپیوس و برونو تات در جوانی عضو این مکتب بودند.	
۱۹۰۸	آدولف لوس مقاله‌ی تزئینات و جنایات را می‌نویسد.	لوس سخن از پلان فضایی می‌زند و تزئینات را مانند خالکوبی خلافکاران می‌پندارد.	
۱۹۰۸	آدولف لوس خانه‌ی اشتاینر را می‌سازد.	نمای ساده‌ی سیمانی. غوغای پلان فضایی (راوم پلان) در درون	
۱۹۱۷	جنبش دِ استیل مجله‌ای با همین عنوان منتشر می‌کند.	پی‌یت موندریان: «هنر باید طبیعت‌زدایی شود، یعنی از هرگونه رابطه‌ی بازنمودی با اشیاء طبیعی مستقل گردد. هنر باید صرفاً بر اساس عناصر انتزاعی باشد.»	
۱۹۲۰	اریک مندلسن برج انیشتین را طراحی کرد.	نماد اکسپرسیونیم منتج از جنبش صنایع و حرف. بتن تنها برای لبه‌ی پنجره‌ها به صورت یک‌دست و تک‌رنگ کار شد.	
۱۹۲۴	خِریت ریتولد خانه‌ی شرودر را می‌سازد.	بنا ظاهراً تابلویی سه‌بعدی شده از آثار کمپوزیسیون موندریان است. نرده‌های رنگی به خانه جان بخشیده‌اند. حرکتی شروع شده اما هنوز جدی نیست. تزئینات در این کار تبدیل به المان و نمادهای انتزاعی هنر محض شده‌اند.	

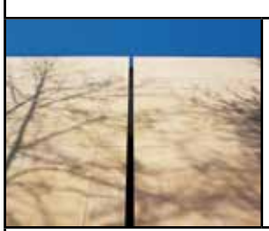
تاریخ	رویداد معماری	توضیحات	عکس بنا
۱۹۲۵	میس وان در روهه خانه‌ای را در کوی وایسنهوف می‌سازد.	گرایش به تقلیل بنا تا سرحد جوهر سازه‌ای آن، هدف: سازماندهی آزاد فضا.	
۱۹۲۸	لو کربوزیه ویلای ساووآ را می‌سازد.	با آنکه معمار به مینیمالیسم اشاره‌ای نکرده اما بنا دارای معیارهای مینیمالیسم می‌باشد.	
۱۹۲۸	میس وان در روهه غرفه‌ی آلمان را در نمایشگاه بارسلون، اسپانیا می‌سازد.	نماد مینیمالیسم غربی، شیشه،آهن و پلان. بی‌توجهی به دیگر مسائل معماری.	
۱۹۳۰	میس وان در روهه خانه‌ی توگندهات را می‌سازد.		
۱۹۳۰	آدولف لوس خانه‌ی مولر را می‌سازد.	مکعب‌های سفید رنگ. بسیار جلوتر از زمانه خود.	
۱۹۳۲	میس وان در روهه خانه‌ای را برای نمایشگاه برلین می‌سازد. اکنون موزه‌ی آثار چاپی کارل لمکه می‌باشد.	تک‌مصالح و ساختار ساده‌ی پلان	
۱۹۳۸	میس وان در روهه شعار "کمتر، بیشتر است" را منتشر می‌کند.		
۱۹۳۹	وینست مایارت تالار سِمنت را در نمایشگاه سوییس می‌سازد.		
۱۹۴۵	میس وان در روهه خانه‌ی فارنزوورث را می‌سازد.	اوج مینیمالیسم شیشه و آهن	

تاریخ	رویداد معماری	توضیحات	عکس بنا
۱۹۴۹	آلوار آلتو تالار سنت سالو را می‌سازد.	تک‌مصالح و حجم‌گرا	
۱۹۴۹	فیلیپ جانسن خانه‌ی شیشه‌ای خود را می‌سازد.		
۱۹۴۹	لوئیس باراگان خانه‌ی آونیدا (Avenida) را می‌سازد.		
۱۹۵۰	ظهور بروتالیسم	ورود بتن اکسپوز به معماری	
۱۹۵۵	لوئیس باراگان پروژه‌ی گالوز (Galvez) را می‌سازد.		
۱۹۵۷	لوئیس باراگان، تاورز (Towers) را می‌سازد.		
۱۹۵۸	هوشنگ سیحون ویلای داویدخانیان را می‌سازد.	تنها نمونه‌ی شناخته‌شده‌ی مینیمالیسم آمریکایی در ایران. از این اثر جز تصاویر کتاب هوشنگ سیحون؛ معمار، نقاش، هنرمند (۱۳۹۴، منتشره توسط نشر هنر معماری قرن) هیچ عکس دیگری در دست نیست.	

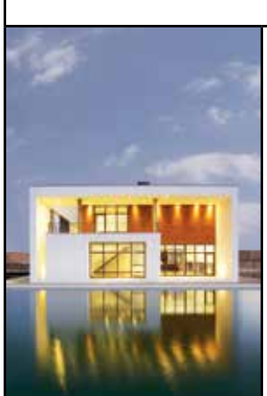
تاریخ	رویداد معماری	توضیحات	عکس بنا
۱۹۶۰	آغاز تفکرات پست‌مدرن و بازگشت تزئینات به معماری.	در این دوره تناقضاتی دیده می‌شود، هنر مینیمالیسم را هنری می‌دانند که از مجسمه‌سازی و نقاشی به معماری وارد شد و آغاز هنر مینیمالیسم در نقاشی و مجسمه‌سازی را نیز سال ۱۹۶۰ و کلاً بقاء این هنر را در همین دهه می‌دانند. در حالی که اگر اینگونه بوده، پس آثار پیش از این سال چه بوده‌اند؟ پس نظریه‌ی ورود مینیمالیسم به معماری از هنر رد می‌شود. گفته می‌شد که پست‌مدرن در این سال معرفی می‌شود و ما تلویحاً شاهد اتمام مینیمالیسم به‌عنوان آخرین سبک مدرنیسم هستیم. این نظریه نیز به علت وجود جریان قدرتمند مینیمالیسم و بقاء آثار به این سبک تاکنون رد می‌شود.	
۱۹۶۱	ایرج اعتصام خانه‌ی پارک ساعی را می‌سازد.		
۱۹۶۴	هوشنگ سیحون موزه‌ی آرامگاه فردوسی را می‌سازد.		
۱۹۶۴	هوشنگ سیحون رستوران آرامگاه فردوسی را می‌سازد.		
۱۹۶۵	ایرج کلانتری، مسکونی تهران را می‌سازد.		
۱۹۶۶	لوئیس باراگان مجموعه اقامتی و پرورش و نگهداری اسب Guadra Sau را می‌سازد.		
۱۹۷۳	آلوارو سیزا خانه‌های سه‌گانه‌ی کوینتا دو مالوگریا (Quinta du Malugeira) را می‌سازد.		
۱۹۷۳	علی‌اکبر صارمی خانه‌ی شمال را می‌سازد.		

تاریخ	رویداد معماری	توضیحات	عکس بنا
۱۹۷۵	تادائو آندو نخستین کار حرفه‌ای خود با نام خانه‌ی ردیفی را می‌سازد.	نخستین نمونه در جهان و ورود دیوارهای بتنی اکسپوز به مینیمالیسم.	
۱۹۷۶	یوسف شریعت‌زاده نمازخانه‌ی دانشگاه باهنر را می‌سازد.	مینیمالیسم ایرانی با حجم مفهومی، نمای آجری و ترکیبی متعالی. این بنا بهترین و قوی‌ترین بنای مینیمالیسم مذهبی جهان است. کلیسای نور آندو ۱۳ سال بعد طراحی می‌شود.	
۱۹۷۷	کامران دیبا نمازخانه‌ی موزه فرش را می‌سازد.	ترکیب مفهوم‌گرایی و معماری، آندو ۱۲ سال بعد، کلیسای نور را با فرمولی مشابه نمازخانه‌ی کامران دیبا می سازد.	
۱۹۷۹	ویتنس و رامُس خانه‌ی مسکونی آلمریا را می‌سازند.		
۱۹۸۷	جان پاؤسن رستوران واکابا (Wakaba) را می‌سازد.	تلفیق مینیمالیسم و مفهوم‌گرایی	
۱۹۸۷	جان پاؤسن خانه Neuendorf را می‌سازد.		
۱۹۸۹	هرتسوگ و دمویرون گالری هنری گوتس را می‌سازند.		

تاریخ	رویداد معماری	توضیحات	عکس بنا
۱۹۸۹	آندو کلیسای نور خود را می‌سازد.		
۱۹۹۲	هرتسوگ و دمویرون ساختمان کنترل ایستگاه راه‌آهن بازل را می‌سازند.	ورق‌های فولادی به‌عنوان مصالح نما به کار گرفته می‌شوند.	
۱۹۹۲	جان پاؤسن خانه‌ی پاؤسن (Pawson) را می‌سازد.		
۱۹۹۳	جان پاؤسن فروشگاه کالوین کلاین (Calvin Klein) را می‌سازد.		
۱۹۹۳	ویتنس و رامُس دانشکده‌ی علوم اجتماعی پامپلونا را می‌سازند.		
۱۹۹۴	آلوارو سیزا کازا وی‌یرا دِکاسترو (Casa Vieira de Castro) را می‌سازد.		
۱۹۹۶	پیتر زومتور حمام آب گرم ؤالز را می‌سازد.	تلفیق مینیمالیسم و مفهوم‌گرایی	

تاریخ	رویداد معماری	توضیحات	عکس بنا
۱۹۹۸	وینستن ون دویسن مجتمع اقامتی وی‌دی‌دی (VDD) را می‌سازد.		
۱۹۹۹	آلوارو سیزا مرکز گالگو (Galego) را می‌سازد.		
۲۰۰۱	کلادیو سیلورسترین فروشگاه جورجو آرمانی در سئول و سائوپائولو را می‌سازد.		
۲۰۰۱	مهندسین مشاور باوند، سفارت ایران در گرجستان را می‌سازند.		
۲۰۰۲	کلادیو سیلورسترین موزه‌ی هنر معاصر لندن را می‌سازد.		
۲۰۰۳	جان پاؤسن خانه‌ی تتوسکا (Tetsuka) را می‌سازد.		
۲۰۰۳	دفتر A.L.X. خانه‌ی سیمادا (Simada) را می‌سازند.		

تاریخ	رویداد معماری	توضیحات	عکس بنا
۲۰۰۵	آلبرتو کامپو بائزا خانه‌ی گسپر (Gaspar House) را می‌سازد.		
۲۰۰۵	تاکشی هوساکا خانه‌ی عشق را می‌سازد.		
۲۰۰۵	حریری و حریری خانه-استخر ویلتن را می‌سازد.	مینیمالیسم مانتیومنتال	
۲۰۰۶	ساخت سلف‌سرویس دانشگاه سیستان و بلوچستان توسط شاهین حیدری و لیدا الماسیان.		
۲۰۰۷	علی سوداگران خانه‌ی آخر هفته را می‌سازد.		
۲۰۰۷	کوئیچی کیمورا لیتل هاؤس (Little House) را می‌سازد.		
۲۰۰۸	آلبرتو کامپو بائزا خانه‌ی اولنیک اسپانو (Olnik Spanu) را می‌سازد.		
۲۰۰۸	محمدرضا قدوسی و ارسا اردم خانه ی میوه‌های باربد را می‌سازند.		

تاریخ	رویداد معماری	توضیحات	عکس بنا
۲۰۰۹	آلبرتو کامپو بائزا پروژه‌ی Between cathedral را می‌سازد.		
۲۰۰۹	جان پاؤسن خانه‌ی مونتاک (Montauk) را می‌سازد.		
۲۰۰۹	شینجی اوگاناوا و همکاران خانه‌ی مینیمال را می‌سازند.		
۲۰۱۰	پویا خزائلی پارسا ویلای درویش آباد را می‌سازد.		
۲۰۱۰	زهرا آرمند و مصطفی امیدبخش (دفتر معماری رویداد) مجتمع مینا را می‌سازد.		
۲۰۱۰	علی شریعتی و دخی سربندی ویلای شمس را می‌سازند.		
۲۰۱۱	امیرحسین تبریزی نمازخانه‌ی تخت سلیمان را می‌سازد.		

تاریخ	رویداد معماری	توضیحات	عکس بنا
۲۰۱۳	رضا نجفیان استودیو دیار مدیا را می‌سازد.		
۲۰۱۳	رضا نجفیان دندانپزشکی ظفر را می‌سازد.		
۲۰۱۳	هومن بالازاده از دفتر هوبا، رستوران گرانو را می‌سازد.		
۲۰۱۳	گروه سیا خانه‌ی فونتینها (Fontinha) را می‌سازد.		
۲۰۱۴	سهراب رفعت خانه‌ای به یاد رستم را می‌سازد.		
۲۰۱۴	آرش نصیری و انسیه خمسه نمایشگاه تهرانپارس را می‌سازند.		
۲۰۱۴	دفتر پارا خانه‌ی هافندن (Hoffenden) را می‌سازند.		

منابع:

- انجمن مفاخر معماری ایران (۱۳۸۶). کتاب معماران ایران. تهران، چاپ و نشر نظر.
- باور، سیروس (۱۳۹۲). نگاهی به پیدایش معماری نو در ایران. تهران، نشر فضا.
- بانی مسعود، امیر (۱۳۹۳). معماری غرب: *(ریشه‌ها و مفاهیم)*. چاپ ششم . تهران، انتشارات هنر معماری قرن، چاپ ششم.
- خانی‌زاد، شهریار و همکاران. (۱۳۹۴). هوشنگ سیحون، معمار، نقاش، هنرمند. تهران، انتشارات هنر معماری قرن.
- خانی‌زاد، شهریار؛ احسانی مؤید، فرزانه. کامران دیبا و معماری انسان‌دوستانه. تهران، انتشارات هنر معماری قرن.
- خانی‌زاد، شهریار (۱۳۹۲). میس وان در روهه. تهران، انتشارات هنر معماری قرن.
- فوروما‌یا، ماسائو (۱۳۹۰). تادائو آندو. ترجمه‌ی آبتین گلکار. تهران، انتشارات هنر معماری قرن.
- قبادیان، وحید (۱۳۹۰). مبانی و مفاهیم در معماری معاصر غرب. تهران، انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- گلدبرگر، پل (۱۳۹۳). چرا معماری مهم است؟ ترجمه‌ی سودا ابوترابی. تهران، انتشارات هنر معماری قرن.
- لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۹). مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم. ترجمه‌ی علیرضا سمیع‌آذر. تهران، نشر نظر.
- لینتن، نوربرت (۱۳۹۱). هنر مدرن. ترجمه‌ی علی رامین. تهران، نشر نی.

- Vicens, ingasio; ramos, jose Antonio (2007). Vicens + ramos veinte anos: twenty years. Spain, Pencil.
- www.Archdaily.com
- www.Minimalismo.com
- www.vicens-ramos.com
- www.tadao-ando.com
- www.johnpawson.com
- www.franSilvestrenavarro.com

خاموش، عمیق، متفکر
نگاهی به مینیمالیست‌های گمنام و آثار برجسته‌ی آنها
هنر معماری

مقدمه

چندی پیش تصمیم گرفتیم به بهانه‌ی طرحی پژوهشی که برای فصلنامه‌ی هنر معماری تعریف کرده بودیم، مجله‌ی رکورد (Architectural Record) را تحلیل محتوایی نماییم؛ هر چند که موضوع پژوهش ما متفاوت از مطلب کنونی پیش روی شما بود اما در آن پژوهش، متوجه یک نکته شدیم! نکته آنکه در کلیه‌ی شماره‌های ماهنامه‌ی مذکور، در طی سه سال اخیر، تعداد مقالاتی که در مورد سوپراستارهای سپهر معماری جهان (Starchitects) نوشته شده بود، از تعداد انگشتان یک دست کمتر بود. گویی جهت نگاه نشریات غیرایرانی تغییر کرده و ما بی‌خبر هستیم. البته در قالب همان طرح پژوهشی، ما متوجه سرفصل‌ها و خطوط کلی فکری نشریات معتبر غیرایرانی شدیم و تلاش‌هایی نیز در زمینه تطبیق حرکت جهانی با نیازهای ایرانی صورت گرفت؛ اما به هر حال، این نوشتار پاسخی است به آن نکته. در واقع این نوشتار تلنگری بیشتر بر خود ما بود، که خواستیم آن را با مخاطبین هنرِ معماری نیز مطرح کنیم؛ این کاری است که دوستان و فرهیختگان و آنان که جهان معاصر را درک کرده‌اند با بشریت می‌کنند: نشر و به‌اشتراک‌گذاری اطلاعات. بر این مقدمه تنها دو نکته لازم به یاد آوری است: نخست آنکه حتماً اگر شما راقم این سطور بودید، معماران دیگر و بناهایی دیگر را انتخاب می‌کردید. خواهشمندیم توجه نمایید که ما قصد تهیه‌ی لیستی جدید، کامل و انقلابی نداشته‌ایم. در واقع ما تنها چند پروژه‌ی خوب و آموزنده (مثبت یا منفی) از چند معمار گمنام یا حداقل غیرسوپراستار را دیدیم که ارزش بررسی بیشتر را داشتند. شاید تنها معیاری که باعث شد گاهی معماری را حذف کنیم، این بود که فرد طراح، مینیمالیسم (هرچند کامل و عالی) را تنها در یک پروژه‌ی خود لحاظ کرده بود و احساس کردیم این معمار و آثارش نمی‌تواند نماینده‌ی وفادار و سرسپرده‌ی مینیمالیست‌های جهانی باشد. دوم آنکه اساساً این نوشته به تأسی از این سخن یوهان ولفگانگ گوته نوشته شده است که می‌گوید: «هنرمند باید آنچه که عامه باید دوست بدارد را بیافریند، نه آنچه که عامه دوست دارد!»

← ویلای گسپار، آلبرتو کامپو بائزا، اسپانیا، ۱۹۹۲

مسجد الأیرسیاد

مسجد الأیرسیاد (Al-Irsyad Mosque) در اندونزی به سال ۲۰۱۰ توسط شرکت پی.تی. اوربانه ایندونزیا به معماری ام. ریدوان کمیل (M. Ridwan Kamil) ساخته شده و کاندید دریافت جایزه‌ی آقاخان (Aga khan Award) نیز بوده است. این شرکت در کارنامه‌ی خود، طرح و اجرای بناهای متنوعی ازجمله مساجد بسیاری را ثبت نموده است. تفاوت‌هایی بین پروژه‌ی نهایی اجرا شده و طرح‌های اولیه‌ی معمار ازجمله طرح سقف، بازسازی بناهای مجاور و مناره‌ی اثر دیده می‌شود، اما این موضوع چیزی از ارزش‌های این بنا نمی‌کاهد.

طرح در نگاه کلی مکعبی سنگی است که در مرکز محوطه‌ای دایره‌ای شکل قرار گرفته است. این کاربرد مکعب و دایره در ساخت بناهای مذهبی قدمتی بس طولانی دارد. در ایران نیز چه از دوران آتشکده‌ها و چه در دوران شکوهمند اسلامی، ترکیب مکعب و گنبد رویی، با تمام تنوع و رنگ و لعاب‌هایش اصالت‌بخش طرح‌های بناهای مذهبی بوده است. اما در این مسجد، فرم دوار نه در کره و گنبد، بلکه در محوطه‌سازی نیز دیده می‌شود. درواقع جالب‌ترین نکته‌ی این مسجد تغییری است که در نوع بیان خود به‌عنوان مسجد انتخاب کرده است. این بنا خود را با گنبد توضیح نمی‌دهد، بلکه روی به اصلی دیگر در هنر اسلامی دارد که آن اصل خوشنویسی می‌باشد؛ اصلی که در تمام کشورهای اسلامی در داخل بناهای مذهبی کاربرد داشته است. جنس بدنه‌ی مسجد از سنگ‌هایی است که در ۵ مدول مختلف ساخته شده‌اند و با چیدمان آن‌ها، عبارت مقدس "لا اله الا اللّه، محمد رسول اللّه" نقش بسته است. ابعاد سنگ‌های عادی ۹×۳۰×۲۰ سانتی‌متر می‌باشد. سنگ‌های تیره‌تر که متن خوشنویسی را ساخته‌اند ۹×۳۰×۲۵ سانتی‌متر بوده و به‌نوعی زمینه‌ی دیگر سنگ‌ها هستند. به تعبیری خوشنویسی نما که به خط کوفی است، به‌طور فیزیکی، سنگ بنای تمامی بنا را بر عهده دارد و به‌صورت مستقیم به ارزش‌های معماری اسلامی اشاره می‌کند. بنا به غیر از این مکعب، دارای یک منار ۲۴ متری است که معمار در بالای آن، برحسب سنت خود عمل کرده و در بالاترین قسمت منار، دایره‌ای توخالی با درج ماه و ستاره در نظر گرفته است.

فرم مربع علاوه بر دلایل مفهومی- تاریخی والا، از مزایای دیگری نیز برخوردار است. این فرم، کارآمدترین فرم معماری برای مسجد می‌باشد؛ زیرا صفوف نمازگزاران در داخل آن بدون هیچ شکست و تداخلی شکل می‌گیرد. خصوصاً اگر ضلع رو به قبله‌ی مربع، مستقیماً به سمت قبله باشد. در این صورت دیگر شاهد چرخش فرش‌های ردیف نمازگزاران در داخل مربع معماری (آنگونه که در بعضی مساجد ساخته شده در ایران شاهد آن هستیم) نخواهیم بود. معمار در این موضوع، حساسیت و دقت زیادی به‌کار برده است. آرایش ستون‌ها و دهنه‌های پوششی نیز به‌گونه‌ای است که هیچ ستونی در پلان دیده نشود و درواقع بنا و دروازه‌های آن، بنایی ماورایی و رو به آسمان تلقی گردد. این حس تعلق به عالم بالا با ساخت دو ورودی در جبهه‌های شمالی و شرقی و گذر آن‌ها از روی حوض دایره‌ای شکل (هم‌چون فرم پل و خندق‌های قدیمی) مورد تأکید قرار گرفته است. ورودی شمالی که فرم

پلان طبقه‌ی همکف

ساده‌ای دارد، قائم به جهت قبله بوده و هم‌چون ایوانی مدرن و سفید خودنمایی می‌کند. ورودی شرقی نیز هم‌چون تراسی محل برگزاری نمایشگاه عکس و اعیاد و دیگر مراسمی است که در مساجد برگزار می‌شوند.

این بنا از اصول ساده‌ی ساخت بناهای یادمانی مانند ساده‌گرایی، تقارن و استفاده‌ی معمار از یک نوع مصالح بهره می‌برد. ضمن اینکه نمای آن به‌واقع یادآور اصل کثرت در وحدت می‌باشد. اما استفاده از خوشنویسی در نما، ساخت دروازه‌های سفید ورودی، استفاده از فرم مربع و هندسه‌ی دوار محوطه‌سازی و مناره‌ی مدرن و نمادگرای آن، همه‌ی آن چیزی نیست که این مسجد بیان می‌کند. معمار این بنا در جبهه‌ی قبله‌ی بنا در غرب، دست به حرکتی مفهوم‌گرا زده است. وی حوض بزرگی که بنا را در برگرفته وارد طرح کرده، یک گوی بزرگ بتنی که روی آن عبارت جلاله‌ی "اللّه" نوشته شده در مرکز آن قرار می‌دهد و دیوار آن را که برخلاف دیوارهای دیگر است کاملاً شفاف می‌سازد. بنابراین در داخل بنا، دیوارهای خوشنویسی شده، نور را به شکل رازآلودی وارد بنا کرده و بنا را تاریک می‌کند، اما دیوار رو به قبله شفاف است و نور را وارد طرح می‌نماید. در پس‌زمینه‌ی این ماجرا نیز جنگل‌های انبوه و سرسبز پیش روی مؤمنین قرار گرفته است. طراح برای تأکید بر این منظره زحمات زیادی متقبل شده است؛ اولاً وی به‌خوبی در مرحله‌ی تحلیل سایت به دید و منظر توجه نموده است، دوماً در چرخش و جای‌گذاری بنا و سایت‌آرایی آن، بهره‌ی کافی را برده است. سوماً وی بناهای اطراف را در قاب سرسبز و مفهومی رو به قبله نیاورده است. چهارماً معمار برای ممانعت از تردد مردم از سمت قبله و درنتیجه برهم خوردن قاب نقاشی خود، رواقی در بخشی از طراحی محوطه ساخته است و پنجم آنکه وی برای افزایش سکوت مجموعه و درنتیجه افزایش کیفیت محیطی کار، در فاصله‌ی مناسب از مسجد دو پارکینگ ساخته است تا مانع از آلودگی صوتی و آب‌وهوایی سایت شود. مهم‌تر آنکه وی در فضاهای داخلی با ساخت پرسپکتیو و شکستن دیوارها بر این منظره تأکید کرده است.

این بنا به دلیل سازگاری با اقلیم منطقه، سقفی شیروانی دارد که در داخل فضا، با دکوراسیون و طراحی داخلی به‌خوبی آذین شده است. در نمای بیرونی نیز شیروانی سقف، با بلندتر گرفتن ارتفاع جان‌پناه لبه‌ی بام‌ها پنهان گشته و به بهتر نوشته شدن خوشنویسی نمای طرح نیز کمک نموده است.

نباید فکر کنیم که اینها تمامی مزایای این طرح هستند. در داخل بنا رطوبت به‌واسطه‌ی استفاده از سنگ و ایجاد روزنه بین آن‌ها در دیوار، کاهش یافته و جریان هوای طبیعی به‌خوبی مسجد را به مکانی مطبوع تبدیل می‌کند. هم‌چنین در فصول گرم سال، حوض بزرگ محوطه که در داخل بنا نیز جریان می‌یابد، مجموعه را به نحوی خنک می‌گرداند که این مسجد و محیط اطرافش خنک‌تر از فضاهای دیگر هستند. لازم به ذکر است ظرفیت این مسجد هزار نفر می‌باشد.

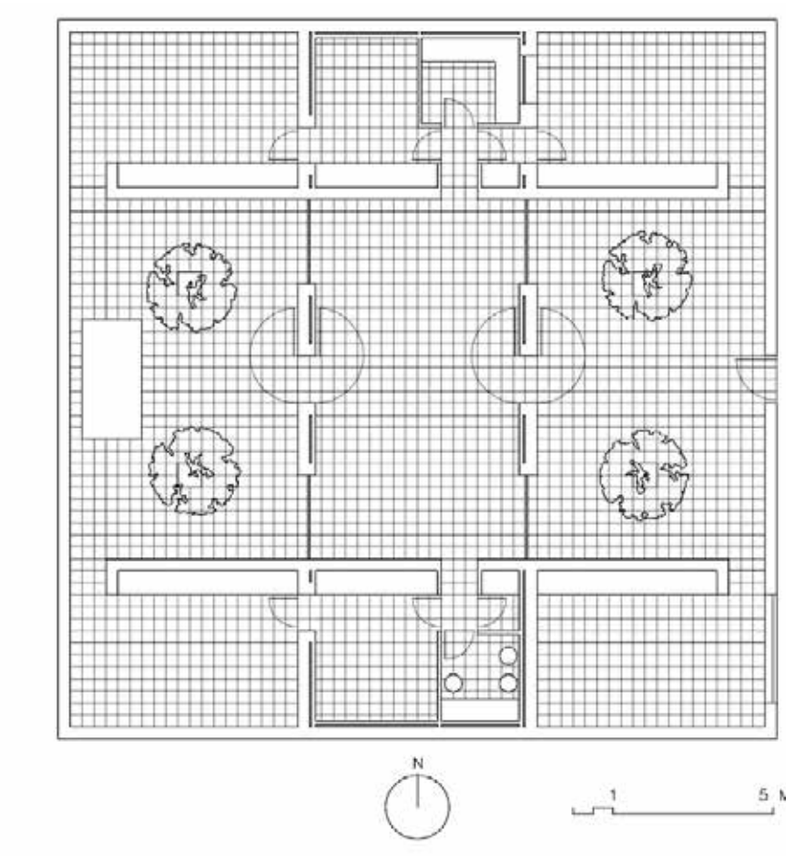
بنا دچار شب مردگی نیست و به‌واسطه‌ی کاربری‌های متنوع اطراف زنده است. اتفاقاً مسجد قلب تپنده و در مرکز این مجموعه‌ی فرهنگی –مذهبی قرار دارد. نورپردازی قدرتمند طرح در شب، به‌واسطه‌ی کار با خوشنویسی‌های نما به دست آمده است. بنا در پوسته‌ی بیرونی با مخاطبین خود صحبت می‌کند و از درون، آن‌ها را به سکوت دعوت می‌نماید. این مسجد نمونه‌ی بسیار خوبی از معنویت در معماری اسلامی است.

ویلای گسپار

این ویلا به سال ۱۹۹۲ در اسپانیا توسط معمار معروف مینیمالیست، آلبرتو کامپو بائزا (Alberto Campo Baeza) ساخته شده است. زمین ویلای گسپار (Gaspar) مربعی به ابعاد ۱۸×۱۸ بوده که به سه بخش تقسیم شده و تنها قسمت میانی، مسقف ساخته شده است. در مجموع این ویلا تنها ۹۰ متر مربع مساحت دارد و اجزای آن شامل دو حیاط در طرفین و یک بنای مرکزی است. سقف بنا در قسمت میانی بلندتر از دیگر فضاها قریب ۴٫۵ متر در نظر گرفته شده است. چالش اصلی معمار این بنا، خواسته نامتعارف کارفرمای آن مبنی بر ساختن بنایی با استقلال کامل از محیط اطراف بوده است. همین موضوع معمار را به بنایی با الگوی درون‌گرا سوق داده است. با این تفاوت که درون‌گرایی از چیدمان فضاها حول یک حیاط مرکزی تشکیل نشده است. بلکه حیاط‌ها حول فضای مرکزی شکل گرفته‌اند و دیوار سپید رنگ و مرتفع (۴٫۵ متر) تمامی این فضاها را در لفافه‌ای می‌پوشاند. معمار نام این ایده خود را "بیشه‌ی محصور" گذاشته است.

این بنا از تناسبات مربع شکل تشکیل شده است و همین نظم هندسی بر آرامش بنا افزوده است. رنگ سفید در تمام پارامترهای طرح به وضوح و تداوم معماری کمک می‌کند. تقارن از ترکیب‌های دو به دو سازمان یافته و این اصول حتا در چیدمان درختان نیز لحاظ شده است، ضمن آنکه با کاشت چهار درخت لیمو در حیاط، تشویق به غور و تعمق (بر اساس فرهنگ حاکم در اسپانیا به‌عنوان محل سایت پروژه) صورت گرفته است.

در طرح بنا، به‌جز هال مرکزی، دو فضا جهت سرویس و مطبخ در نظر گرفته شده است، به علاوه‌ی چهار فضا در طرفین که کاربری خاصی برای آنها تعریف نشده است. در عملکرد صحیح این ویلا و کاربری آن باید تحقیق بیشتری کرد. همچنین در مورد نورگیری مناسب بنا باید دقت کرد. در این بنا با این پرسش مواجه می‌شویم که آیا خانه، محلی برای زندگی است یا یک گالری؟ سطح فرهنگ هر کشور در این زمینه بسیار مؤثر است.



تصاویر این دو صفحه: **ویلای گسپار، آلبرتو کامپو بائزا، اسپانیا، ۱۹۹۲**

خانه‌ی گوئره‌رو

معمار ویلای گاسپار در سال ۲۰۰۵ ایده‌ی خود را توسعه داد و ویلای جدیدی بانام گوئره‌رو (Guerrero) را بنا نهاد؛ سایت این پروژه در نزدیکی سایت پروژه‌ی قبلی می‌باشد. این ویلا تقریباً دو برابر ویلای قبلی مساحت دارد (۱۷۰ متر مربع). الفبای به‌کاررفته در بیان این ویلا دقیقاً همانند ویلای پیشین است و تنها ابعاد و اندازه‌های آن بیشتر شده و دو ایوان به آن الحاق شده است. ابعاد زمین ۳۳ × ۱۸ متر می‌باشد و توسط دیوارهایی به ارتفاع ۸ متر پوشانیده شده است. زمین به سه قسمت تقسیم شده؛ قسمت مرکزی مسقف است که ابعاد ۹ × ۱۸ متر دارد و بخش مرکزی قسمت وسط، یک مربع ۹ × ۹ متری می‌باشد که ارتفاع ۸ متری دارد؛ یعنی تقریباً یک مربع ایده‌آل است.

بدنه‌های غربی و شرقی این مربع میانی رو به دو حیاط خود داشته و کاملاً از شیشه ساخته شده‌اند. دو ایوان با عمق‌های ۳ متر بر این بدنه‌ها سایه‌اندازی می‌کنند و چهار درخت پرتقال در حیاط جلویی کاشته شده است. در حیاط پشتی نیز چهار درخت با چیدمانی دیگر کاشته شده و البته استخر ویلا که همچون برکه‌ای پشت دیوارهای رفیع آن، یادآور خندق‌های قصرهای قرون وسطا می‌باشد.

سبک مبلمان در هر دو اثر نیز شبیه به یکدیگر می‌باشد و به علاوه، شبهاتی که در تمامی آثار مینیمال به چشم می‌آید در اینجا نیز وجود دارد. آیا این تعداد مبلمان برای زندگی کافی هستند؟ آیا این مبلمان برای سبک زندگی ایرانی کافی و مناسب است؟ آیا (در این دو طرح) خصوصاً اقلیم و مسائل اقلیمی رعایت شده‌اند؟ آیا این کف‌های سفید و شفاف به‌اندازه‌ی عمر بناها، به همین تمیزی و سپیدی باقی می‌مانند؟ آیا در شهرهای ایران می‌توان اینگونه ساخت و نگهداری کرد؟

به نظر می‌رسد در آثار این هنرمند، هنر و ارزش‌های آن از عملکرد، پیشی می‌گیرد و او مخاطبین خاص خود را یافته است. البته این اولین بار نیست، همیشگی هم نخواهد بود. ما می‌دانیم که خانم ساووآ (مالک ویلای ساووآ، اثر لو کربوزیه) نیز به دلیل بروز آرتروز و بیماری فرزندانش، از عدم تنظیم اقلیم بنا و وجود شیب‌راهه‌های زیاد، ناراضی بود و دائماً بین وی و لو کربوزیه نامه‌های اعتراض‌آمیز ردوبدل می‌شد. چه بسا اگر جنگ جهانی شروع نمی‌شد و خانم ساووآ و فرزندانش به ایالات متحده سفر نمی‌کردند، لو کربوزیه نیز اسیر دادگاه می‌شد. جریان مینیمالیسم در طراحی فضاهای مسکونی یک شمشیر دو سر تیز است. متأسفانه اخیراً شاهد ورود این ویروس در بین معماران ایرانی هستیم؛ منظور معماران پروژه‌هایی است که با تصاویر ژورنالیستی و طراحی‌های به اصطلاح مینیمالیستی سعی دارند بر پروژه‌های عامه‌پسند خود ارزشی معمارانه بیفزایند. این سناریونویسی کاملاً با خلقیات مردمی که ما در کوچه و خیابان می‌شناسیم، در تضاد می‌باشد و مشخص است که معمار برای خود داستانی ساخته است و پس از طراحی و ساخت برای آن المان‌های ایرانی تعریف کرده است، در حالی که کارفرما هنوز به ابعاد بنا، کمدهای ۹۰ سانتیمتری و مسائل بسیار ابتدایی فکر می‌کند. اگر در مورد شش ماهِ پس از تحویل پروژه به کارفرما و میزان نیل به اهداف تعریف‌شده تحقیقی صورت بگیرد، شاید خیلی از مطالب روشن گردد. این رویکرد در معماری POE Post Occupancy Evaluation؛ ارزیابی پس از اسکان نام دارد و قریب به ۵۰ سال است که در سطح جهانی انجام می‌پذیرد. اما این رویکرد در ایران به علت عجله‌ی همیشگی و دغدغه‌ی رفع نیازهای اولیه فراموش شده است و متأسفانه هیچ ارزیابی و پژوهشی در این جهت صورت نمی پذیرد.

تصاویر این دو صفحه و دو صفحه‌ی بعد:
خانه‌ی گوئره‌رو، آلبرتو کامپو بائزا، اسپانیا، ۲۰۰۵

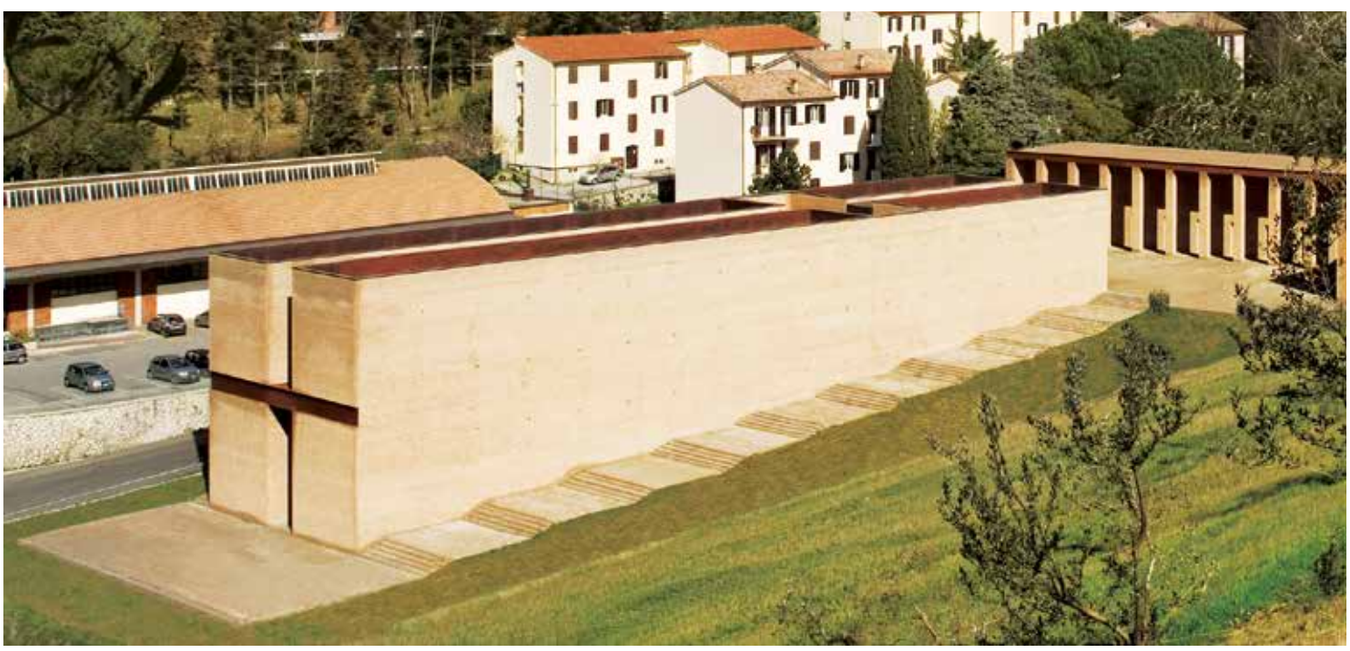
کلیسای سن جووانی

کلیسای سن جووانی (San Giovanni) در سال ۲۰۰۷ توسط پائولو زرمانی (Paolo Zermani) در منطقه‌ی پروجیای ایتالیا ساخته شد. سایت پروژه در قلب بافت تاریخی شهر واقع شده است. این منطقه پر است از تپه‌های سرسبز که در واقع باغات زیتون هستند و اکثر زمین‌هایش شیب‌دار است. مردم پروجیا، نام این منطقه را با تمسک به منطقه‌ی تاریخی آکروپولیس یونان، "آکروپولیس ایتالیا" گذاشته‌اند. طرح ارائه‌شده کلیسایی جهت انجام مناسک دینی، خصوصاً در پایان هفته، بوده است. همسایگان طرح، شامل بنایی با کاربری مذهبی به‌جامانده از قدیم، بازارچه‌ی منطقه و خانه‌های عادی مردم منطقه هستند. به لحاظ مکان‌یابی، کاملاً واضح است که مسئولین شهری در صدد ساخت یک فضای شهری چندعملکردی بوده‌اند؛ موضوعی بس حیاتی که از اختیار معماران خارج است اما به تکمیل و عالی‌شدن پروژه‌های آنها بسیار کمک می‌کند. این فضای زنده‌ی شهری، غایب بزرگ شهرهای معاصر ایران است. نکته‌ی قابل تأسف آنکه در شهرهای سنتی ما این فضا وجود داشته است که به‌عنوان مثال می‌توان به میدان نقش جهان اصفهان و میدانچه‌های محله‌های مختلف زواره در دل کویر اشاره کرد.

در طرح ارائه‌شده، در نگاه اول حجم بنا مکعب مستطیل کشیده‌ای است که بر خلاف خانه‌های دوطبقه‌ی شیب‌دار منطقه، خودنمایی می‌کند. این انتخاب و تغییر تاکتیک طراح باعث می‌شود عنصر شاخص‌بودن نسبت به بناهای اطراف، در همین ابتدای امر حاصل آید؛ عنصری که برای یک فضای مذهبی و عبادت واجب و ضروری می‌باشد. گاه مشاهده می‌شود که طراحان برای نیل به این عنصر، دست به انتخاب فرم‌های نامتعارف، تزئینات عجیب بر بدنه‌ی طرح یا انتخاب مصالح متفاوت می‌زنند.

طراح همچنین گویا به بنای قدیمی و آجری L شکل پشتی نیز نظری داشته است. انتخاب فرم ساده‌ی آجر به‌عنوان مصالح و ارتفاع بنا از جمله راهکارهای طراح برای ساخت مجموعه‌ای یک دست و همگون بوده است. انتخاب آجر البته در ادامه سنت‌های ساختمان‌سازی منطقه نیز بوده است. این توجه معمار اما در طراحی سایت بدین شدت نبوده است و دید به بنا از اطراف (خصوصاً خیابان‌های مجاور) برای او به نظر می‌رسد در اولویت بوده است. با این حال معمار این پروژه می‌توانست با چرخش بنا و فاصله گرفتن از لبه خیابان، مزایای چند برای طرح خود برگزیند. نخست آنکه فاصله ایجاد شده بین بنا و خیابان به حیاط ورودی کلیسا و عرصه‌ی حضور و دیدوبازدید مؤمنین بدل می‌شد. دوم آنکه در هم‌جواری بنای قدیمی قرار می‌گرفت و می‌توانست فرمی یکپارچه را بسازد. مهم‌ترین حُسن این کار، جلوگیری از خرد شدن زمین و ایجاد حیاط نامتقارن میان دو بنا بود. حیاطی که با وسعت خود می‌توانست محل خوبی برای برگزاری اعیاد باشد. متأسفانه چنین نشده است. حقیقت این است که طراح با انتخاب ورودی اصلی بنا در ضلع جنوبی طرح خود و درِ تردد روحانیون از سمت شمال، عملاً این حیاط را به حیاط خلوت پشتی بنا تبدیل نموده است. برنامه‌ی کلیسا پیچیدگی خاصی نداشته و همین سادگی و موضوع شکرگزاری خلوصانه، طراحان را به‌سوی سادگی طرح و کاهش هزینه‌ی نهایی سوق داده است. در حجم طراحی‌شده، ایجاد حفره‌هایی (در بدنه‌ی یک‌تکه‌ی آجری طرح) به آن بافتی کلان‌مقیاس داده است. کما اینکه آجر با بافت خود، بحث بافت در مقیاس خرد را حل کرده است.

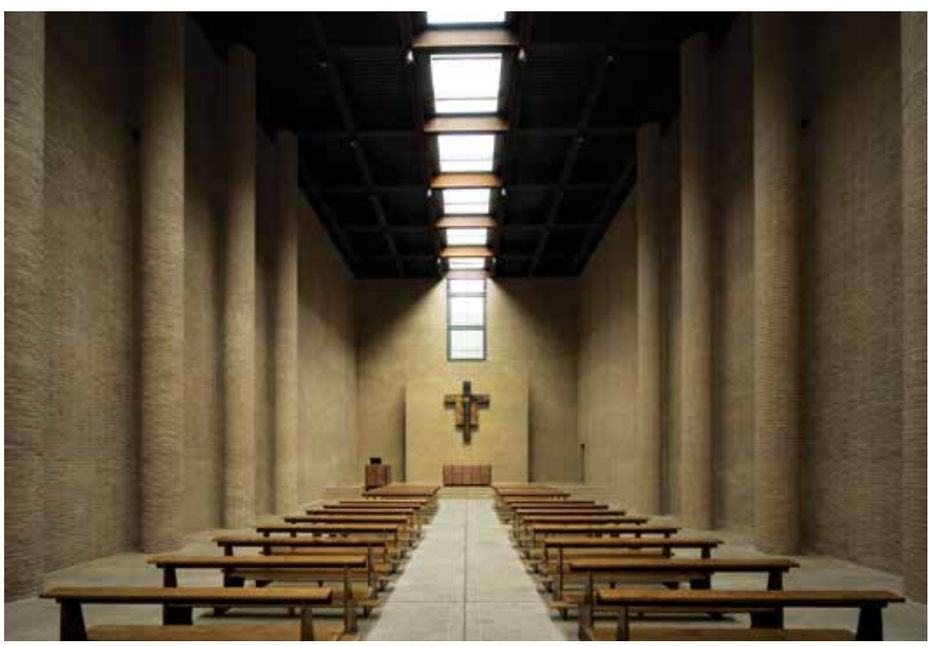
همان‌طور که بیان شد، ورودی بنا از جبهه‌ی اصلی روبه‌خیابان بنا می‌باشد. طراح علی‌رغم سادگیِ بدنه‌های جانبی و پشتی، در این جبهه غوغایی به پا کرده است. وی ابتدا با شکافتن عمودی طرح و تعبیه‌ی یک مقطع فولادی با ابعاد جان‌بالا در راستای افق، یک صلیب عظیم ایجاد کرده و هویت و کارکرد بنا را به روش نمادگرایی به مخاطبین خود فهمانده است. در ادامه، وی شکافت عمودی را ادامه داده و تا سوی دیگر بنا (انتهای شمالی بنا) جایی که پدر مقدس به دعا می‌ایستد، پیش رفته است؛ همین‌جاست که مجسمه‌ای بر دیوار بنا از مسیح مقدس نصب شده و سناریوی نور و شکافت‌ها خاتمه می‌یابد. در داخل بنا، طراح



تصاویر این دو صفحه:
کلیسای سن جووانی، پائولو زرمانی، ایتالیا، ۲۰۰۷

برای جلوگیری از خرد شدن فضا و متعاقب آن، خرد شدن تمرکز روحانی کاربران، همچنان ساده‌گرایی خود را ادامه می‌دهد و سعی می‌کند با حداقل عناصر چوبی، مبلمان طرح را نیز برپا سازد. در واقع به‌جز مبلمان چوبی، درون طرح ۱۴ ستون در بدنه‌ها برای ایستایی، سه پله برای افزایش ارتفاع پیشخوان و نهایتاً دیواری ساده برای پوشش درِ پشتی، در پشت پیشخوان تعبیه شده‌اند. ستون‌ها به صورت نیم‌دایره درون دیوار طراحی شده‌اند و به دلیل ارتفاع زیاد، مخاطب را به یاد کلیساهای رفیع قرون وسطی و عصر گوتیک می‌اندازند. طولانی بودن بیش از حد بنا نیز توسط مقاطع پل‌های فلزی سقف که نقش سازه‌ای دارند، شکسته و انسانی‌تر شده است، ضمن آنکه این پل‌ها موجب ایجاد بازی نور و سایه می‌شوند.

علی‌رغم اینکه ورودی و شکاف درون بنا موجب ایجاد کادر و توجه به منظر اطراف می‌شود اما بنا با اتخاذ دیوارهای آجری عملاً نعمت دیدن محیط اطراف و تپه‌های سرسبز منطقه را از کاربران خود گرفته است. البته این تصمیم موجب تمرکز بیشتر مخاطبین در داخل کلیسا نیز گردیده است که به هیچ عنوان دلیل مناسبی نیست.



مقایسه‌ی کلیسای سن جووانی با کلیسایی از دوران گوتیک

کلیسای پونفرادا

در سال ۲۰۱۰ کار ساخت کلیسای شهر پونفرادا (Ponferrada) به اتمام رسید. این کلیسا را ویثنس و رامُس (Vicens & Ramos)، دو معمار دارای مدرک دکترا که به مینیمال‌گرایی در آثار خود مشهور هستند، طراحی کرده‌اند. آنان این طرح را با ظرافت و دقت زیاد در جزئیات مفهومی‌ساز پروژه طراحی کرده‌اند. به‌طور خلاصه در این طرح، مقرر بوده بنا در زمین پخش شده و کلیسایی یک‌طبقه طراحی شود. برای ایجاد تنوع و ساخت فضایی دلپذیرتر، طراحان تصمیم گرفتند احجامی را بر روی بام بنا طراحی کنند. از آنجا که هدف از ساخت کلیسا (یا هر نوع فضای مذهبی دیگر)، ایجاد تمرکز، کسب آرامش و انس با پروردگار است، طراحان پنجره‌های بنا را حذف و مسئله‌ی نورگیری را به احجام موجود بر بام می‌سپارند. چیزی شبیه به استراتژی نورگیرهای موزه‌ی هنرهای معاصر تهران، منتها باهدفی دیگر. بر اساس تحقیقات، در معرفی طرح در کتابی که به سال ۲۰۰۷ منتشر شد، تصمیم طراحان بر آن بوده تا هر المان را به رنگی خاص طراحی کنند تا به این ترتیب فضای داخلی، فضایی شاد و رنگارنگ باشد. اما در طرح نهایی، این ایده به کنار گذاشته شده و تمام نورگیرها و پرده‌های آن سفید انتخاب شده‌اند. بنابراین فضای داخلی، تماماً سفید و خالص جلوه می‌نماید.

و تغییر در فرم و تعبیه‌ی زنگ کلیسا متمایز گشته که برج ورودی بنا را نیز تعریف می‌کند. به این ترتیب بنا در عین وحدت و یکپارچگی فرمی، دارای محورهای قوی سازنده‌ی سیرکولاسیون مورد نیاز خود نیز می‌باشد و مخاطب را از گم‌شدن در وسعت طرح در امان نگه می‌دارد.

در این طرح استراتژی سفیدگرایی در طراحی داخلی نیز دنبال شده است. در داخل، نور واردشده از طریق مکعب‌های "نور آسمان" بخشی از نورپردازی داخل را بر عهده می‌گیرد و از طریق یکی از احجامی که دقیقاً (با استفاده از تکنیک روی‌هم‌اندازی پلان‌ها) بالای سر جایگاه اصلی قرار گرفته، نور طبیعی (نماد رحمت الهی) به مجسمه‌ی مسیح مصلوب تابیده می‌شود.

از دیگر نکات مطرح در زمینه‌ی طراحی و معماری داخلی، توجه به برنامه‌ی کلیسا بود. در برنامه‌ی کلیسا، ملاقات هر روزه نیز لحاظ شده بود و بنابراین امکان حضور حداکثری مخاطبین در هر روز وجود داشت. با توجه به سیاست‌های اتخاذشده از سوی طراحان، آنان تأکید خود را بر فاکتورهای ارتقادهنده‌ی اجتماعی بنا گذاشتند و در این راه از ارجاعات نمادین مذهبی به‌عنوان تسهیل‌کننده استفاده کردند. آنها در طراحی و معماری داخلی مجموعه سعی کردند به موضوع داشتن دید مستقیم و شفاف همه‌ی

تصاویر این دو صفحه:
کلیسای پونفرادا، ویثنس و رامُس، پونفرادا، ۲۰۱۰

این پروژه در یکی از نقاط بسیار مهم شهر با تعداد عابران زیاد و دسترسی حداکثری واقع شده و همچنین رو به باغ گل رز مجاور خود دارد. بنابراین بخشی از موفقیت این پروژه مرهون مکان‌یابی صحیح و منطقی آن توسط مسئولین شهری می‌باشد. همان‌گونه که طراحان اذعان داشته‌اند، در این طرح، اهداف عملکردی و نمادگرایی در اولویت بوده است؛ یعنی آنان سعی کرده‌اند به جای بازی با فرم کلیسا و رنگ و ماجراجویی، به مفاهیم و عناصر سازنده یک معماری مذهبی توجه کنند. از همین رو بحث چیدمان و ترکیب‌بندی‌های مکعب‌های سفیدرنگ مورد توجه بوده است. طراحان مکعب‌هایی در قالب نورگیر آسمانی بر سقف قرار داده‌اند. مجموعاً تعداد هفت عدد از مکعب‌های نورآسمان در طرح گنجانده شده است. یکی از احجام که رو به خیابان اصلی دارد، با یک علامت صلیب

افراد به جایگاه توجه کنند و این مسئله را با سکوبندی دورتادور جایگاه حل کرده‌اند.

مصالح این بنا، بتن با فن اکسپوز و در برخی نقاط سرامیک سفیدرنگ بوده است. این سفیدگرایی طراحان همراه با ساده‌گرایی احجام آنها، بر خلاف توقع بعضی‌ها که به دنبال جلب توجه برای بنای خود از طریق هیاهو هستند، اتفاقاً بسیار به کار نشسته و بنا را مفهوم‌پذیر کرده است.

با مرور دو کلیسای پونفرادا و کلیسای سن جووانی، نکاتی قابل شرح می‌باشند که عبارتند از:

۱. غرب، علی‌رغم داشتن سوابق طولانی در امر کلیساسازی و داشتن سبک‌های معماری متعدد که اتفاقاً هویت خود را از کلیساهای ساخته‌شده به آن سبک کسب کرده‌اند، راه خود را تغییر داده است. تعداد کلیساهای مدرن و مینیمال که

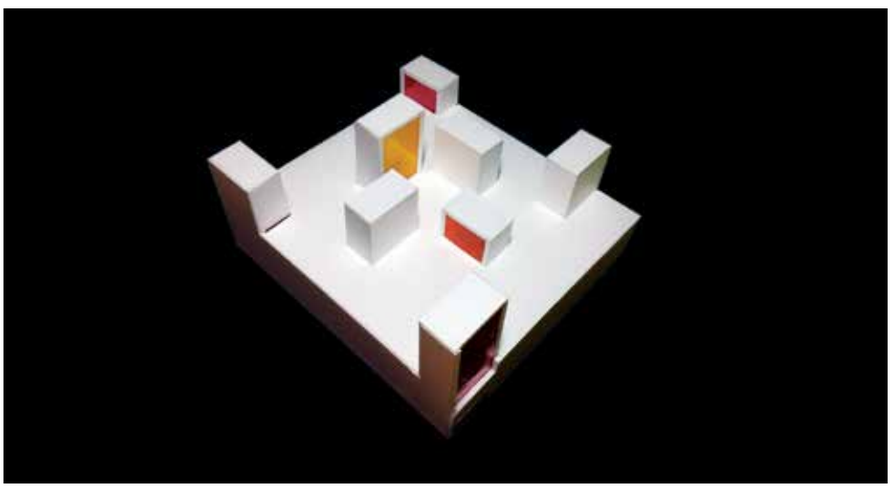
توجه خود را به مفهوم‌گرایی و جلب تمرکز و آرامش کاربران معطوف داشته‌اند، به قدری است که می‌شود برای آنها یک مقاله‌ی جداگانه تهیه کرد.

۲. این تغییرِ جهت معماران غربی قطعاً نماد فراموش‌کردن گذشتگان یا ترک اصول کار نیست بلکه بدون شک، انسان معاصر با دنیای دیجیتال و پرسرعتی که در اختیار دارد، نیاز به بناهایی جدید برای زیستن، ورزش و عبادت دارد. در واقع بناهای مذهبی جدید با رویکردهای جدید به این دلیل ساخته می‌شوند که روزی هر بنایی از جمله مساجد، کلیساها و دیرها باید با رویکردهای جدید طراحی برای مردم زمانه‌ی خود شکل گیرند. این جریانی است که همواره ادامه دارد و نوگرایی بناهای مذهبی، کمکی است به مخاطبین آنها و جلب مؤمنین بیشتر. کسانی که علاقه به بناهایی با فرم قدیمی دارند، بیشتر دغدغه‌ی ذهنی و تعلق خاطر دارند تا مسائل منطقی که مردم با آن دست به گریبان هستند.

۳. با آنکه بعضی طراحان در ایران نیز مساجدی با فرم‌های جدید طراحی کرده‌اند اما همه‌ی آنها بر این زمینه اتفاق نظر ندارند. بعضی طراحان، مسجد را زمانی مسجد می‌دانند که مناره و گنبد داشته باشد. این افراد به خاطره‌ی ازلی در ذهن مخاطبین در مورد مسجد و مناره و گنبد، بیش از دیگر مسائل اهمیت می‌دهند. پرسش مهم این است که چگونه مسجد دانشگاه تهران، مسجد الغدیر، مسجد الجواد(ع) واقع در میدان هفت تیر مقبول عام واقع شدند؟ فراموش نکنیم تغییر، فرصتی است برای پیشرفت.

۴. شکافی بین طراحان و مردم نیز وجود دارد و در حالی که عده‌ای مساجد جدید را مطلوب و هم‌سازتر با اوضاع زمانه، مناسب برای جلب جوانان و پاسخگو به نیازهای جدید می‌دانند اما عده‌ی دیگر این هیبت را اساساً مسجد نمی‌دانند و الگوی سنتی مساجد را بیشتر می‌پسندند. به هر حال این موضوعی است که نمی‌توان از قبل درباره‌ی آن پیش‌گویی کرد. اصولاً برای رسیدن به درک درستی از مسئله و دست‌یابی به راه‌حل صحیح در اینگونه مسائل، باید مساجدی با فرم‌های جدید نیز طراحی شود تا نظر مردم عملاً سنجیده شود. یا در فاز برنامه‌ریزی و مطالعات طرح از مردم محله‌ای که مسجد قرار است در آن برپا گردد نظرسنجی شود. اینگونه تحقیقات وظیفه‌ی معماران و مسئولین است و نباید آن را امری تشریفاتی یا مانوری برای تبلیغات و خودنمایی تلقی کرد.

۵. از آنجا که مسجد می‌بایست مهم‌ترین بنای هر مجموعه‌ی شهری باشد شایسته است در فرآیند طراحی با تفکر جمعی و با توجه به همه‌ی ابعاد و گرایش‌ها طراحی گردد. توجه به امر مسجدسازی با رویکردهای هنری و مفهومی، ضمن پایبندی به اقلیم و فرهنگ بومی، تنها دغدغه‌ی ایرانیان نیست. بررسی نگارندگان نشان می‌دهد این موضوع در سطح جهانی مطرح می‌باشد و بعضاً پروژه‌هایی در این زمینه طراحی و اجرا شده‌اند. مسجد معرفی شده در ابتدای این مقاله نیز تنها یک مورد از هزاران می‌باشد. مسجد برای هر محله‌ای ارزش افزوده محسوب می‌گردد و اثرات اجتماعی-فرهنگی آن در پژوهش‌های متعددی به اثبات رسیده است. شایسته است با درس‌گیری از این تجارب جهانی و پژوهش‌های ملی در جهت ساخت مساجد برجسته و مدرن، بیش از پیش اهتمام ورزیده و معماران با مطالعات دقیق‌تری قدم در این راه بگذارند.



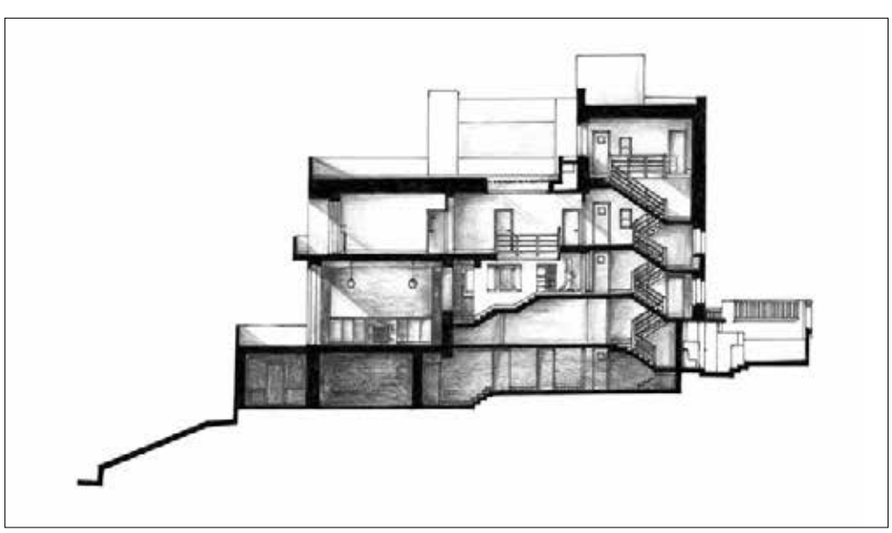
خانه‌ی لایت ژالز

برای ورود به بحث ارزش‌شناسی پروژه‌ی خانه لایت ژالز (Light Walls؛ به معنای "دیوارهای نور"، اثر گروه ژاپنی MA-STYLE) باید نخست چهار مفهوم بنیادین در معماری جهان را مرور نماییم:

اول، پلان فضایی (Raum Plan): هنگامی که آدولف لوس در سال ۱۹۰۸ مقاله‌ی تزئینات و جنایت را نوشت، تأکید داشت که معماری هنر نیست. وی می‌نویسد: «تنها برای دو مورد می‌توان معماری را هنر فرض کرد، نخست مقبره‌ها و دوم بناهای یادبود.» در موارد دیگر چون بر معماری، مقصودی متصور است و نیازی باید مرتفع گردد، پس در عرصه‌ی هنر قرار نمی‌گیرد. در واقع منظور وی این است که معماریِ اصیل و واقعی، بر خصوصیات و کیفیات خود استوار است و نه تزئیناتی که چون بزک به آن می‌چسبند. پژوهشگر فقید معماری، منوچهر مزینی، این کیفیات را سادگی، آشکاری سازه در ساختمان، پاسخ‌گویی ساختمان به برنامه‌ی آن و اصالت مصالحی می‌داند که در ساختمان به کار گرفته می‌شود. اما نیل به این کیفیات تنها با ترک تزئینات به دست نمی‌آید بلکه آدولف لوس بر مفهومی آلمانی به نام RaumPlan تأکید دارد که ترجمه‌ی آن به فارسی، بر اساس نظر دکتر مزینی، چیزی شبیه به "پلان فضایی" می‌باشد. این تصور به‌راستی مسئله‌ای است که هر معمار حساس در طرح‌های خود با آن روبه‌رو است. شاگرد لوس، هاینریش کولکا در تعریف معماری لوس می‌گفت: «توضیح پلان فضایی ساده نیست. اما به‌طور کلی می‌توان گفت که پلان فضایی متوجه درون ساختمان است.» آنچه لوس به آن اعتقاد داشت، نظمی منطقی و در عین حال مؤثر بر روان انسان در داخل ساختمان بود که بر اساسی سیالیت فضایی حاصل می‌شد. در واقع لوس اعتقاد داشت اگر پلان، فضایی باشد، واقعاً دیگر آن موقع تزئینات، جنایت است! گفته می‌شود لوس همیشه از اینکه نمی‌تواند آنچه که در ذهنش می‌گذرد را (به دلیل محدودیت وسایل طراحی در زمان وی) دقیقاً ترسیم کند، راضی نبوده و ترجیح می‌داده در وصف فضاهای مطلوبش بیشتر به نثر بنویسد. در واقع وی به ترسیم اعتقادی نداشت و می‌گفت: «معماری خوب را می‌توان با کلمات توصیف کرد.» مفهوم مد نظر لوس را می‌توان با دیدگاه نقاشان کوبیسم که بر چرخش ناظر و پرواز وی در فضا برای بهتر دیدن سوژه از زوایای مختلف در یک زمان اعتقاد داشتند، تعریف کرد. همچنین در تعریف بهتر مقصود لوس می‌توان به یکی از اصول هفت‌گانه‌ی برونو زوی برای معماری مدرن اشاره کرد که به "شکستن مکعب" مشهور است. زوی معتقد بود نمی‌توان عملکردهای مختلف را در یک مکعب جا داد و باید برای هر عملکرد، فرمی منطقی را به کار برد. از این ترکیب فرم‌ها، که اتفاقاً به‌خوبی به عملکرد پاسخ می‌دهند، فرم بیرونی به حد کافی، متنوع و جذاب و به لحاظ علمی، صحیح حاصل می‌شود. از نظر برونو زوی این معنای معماری مدرن و تابعیت فرم از عملکرد بود که هرگز درک نشد. مهم‌تر آنکه این ترکیب در درون، فضایی پویا و سیال می‌سازد و این همان پلان فضایی لوس بوده است.

دوم، پلان آزاد (Plan Libre / Free Plan): همان‌طور که می‌دانیم، علی‌رغم میل شدید نخبگان هنری به بیان ظریف‌ترین و پیچیده‌ترین مفاهیم اجتماعی به شکل هنر، متأسفانه مخاطبین از درک منظور آنها عاجز هستند. راکفلر در همین زمینه می‌گوید: «سادگی کلید موفقیت

برج ایفل از نگاه کوبیسم



مقطع ویلای مولر، آدولف لوس

است.» از منظر علمی نیز سال‌هاست که گشتالت ثابت کرده است میزان بیت‌های دریافتی مغز انسان محدود است و از این رو اکثر مردم از درک پیچیدگی‌های موجود در تصاویر، متون یا سخنرانی‌ها در زمان کوتاه عاجز هستند. مگر اینکه هنرمند یا کسی آن را توضیح دهد یا زمان بیشتری به آنها بدهیم یا طرح بر اساس تاریخ یا پیش‌زمینه‌ای باشد که مخاطبین می‌شناسند. به نظر راقم این سطور، مجموع این دانش‌های نوین و تجربه‌ی دردناک لوس از پلان فضایی، معمار سوییسیِ خود آموخته (لو کربوزیه) را وادار کرد تا مفهوم پلان فضایی را به مفهوم ساده و قابل ادراک‌تر پلان آزاد تقلیل دهد. البته وی هیچ‌گاه به لوس اشاره‌ای نکرده و پلان آزاد را حاصل وضعیت پس از جنگ جهانی دوم، ابداع بتن و آزادسازی سیستم سازه‌ای از بند سیستم دیوارهای باربر می‌خواند. اما وی در بیان خواص کلیسای رونشان خود، آن

بین طبقات از رمپ بهره می‌برد. از نظر او رمپ در عین اتصال طبقات به یکدیگر، باعث زیباتر دیده‌شدن بنا و درک بهتر فضای داخلی می‌شد. او که نویسنده‌ای توانا نیز بود، این رمپ‌ها را تحت عنوان "گردش معمارانه" (Architectural Promenade) نام‌گذاری کرده بود. فراموش نکنید که لو کربوزیه به همراه اوزان فان، ابداع‌کننده‌ی سبک نقاشی پیوریسم بودند. صفت اصلی پیوریسم، رد تزئینات کوبیسم و ریزه‌کاری‌های هنرمندانه‌ی آن بود. نکته‌ی مهم اینکه پیوریسم به واسطه‌ی بیکاری و جنگ، سال‌ها پیش از اینکه لو کربوزیه به شهرت برسد توسط وی کار می‌شد و جالب آنکه لو کربوزیه دقیقاً بر خلاف لوس، ترسیم را بر نوشتار ترجیح می‌داد: «من ترسیم را به حرف‌زدن ترجیح می‌دهم زیرا ترسیم سریع‌تر است و مجال کمتری برای دروغ گفتن باقی می‌گذارد.»

سوم، مقطع آزاد (Free Section): اما قریب به نیم‌قرن پس از

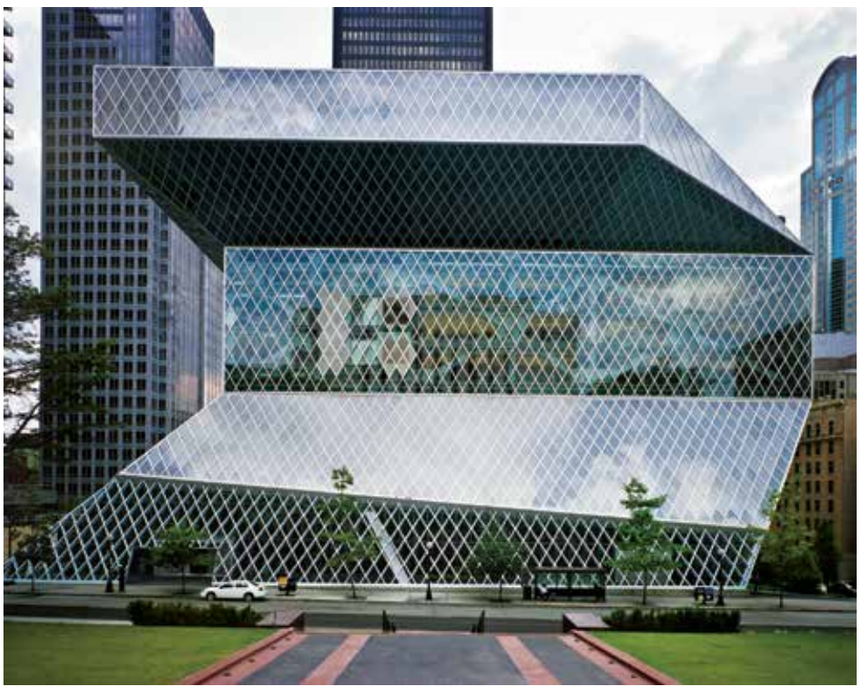
را دارای "پیوستگی ابدی با فضای خارج" توصیف می‌کند؛ همچنین فضای داخل را همچون امواج صوتی، در حال رشد و مشعشع می‌دانست. او در نهایت، این نوع معماری را معماری آکوستیک (Architecture Acoustique) می‌نامد. البته این موضوع چیزی از ارزش‌های لو کربوزیه به‌عنوان یکی از پیشروان معماری جهان کم نمی‌کند. پلان آزاد، مفهومی بود که عنوان می‌کرد حالا که به لطف بتن، پلان سقف هر تراز بر روی تعدادی ستون قرار می‌گیرد و تراز از بند دیوارهای باربر ممتد، آزاد است. وقت آن رسیده که ما نیز دیوار، پلکان و نماها را آزاد کنیم و از این فرصت بهره‌ی معمارانه ببریم. چنان که پلکان به پلکانی مارپیچ تبدیل گردد و چون مجسمه‌ای در وسط ساختمان خود نمایی کند. لو کربوزیه خلق این پرسپکتیو زیبا را در یک طبقه جذاب می‌دانست و برای توسعه‌ی آن

لو کربوزیه، رم کولهاؤس در دفاع از طرح خود برای کتابخانه‌ی ژوسیو از مفهومی با نام "مقطع آزاد" سخن گفت. وی برای طرح خود ماکتی نیز ساخته بود که در آن طبقات به چالش کشیده شده و تبدیل به سطوح شیب‌دار شده بودند؛ گویی وی رمپ‌های معمارانه‌ی لو کربوزیه را به بازی گرفته بود. دیگر آزادی در پلان برای معمار عادی شده بود. مقطع آزاد به همراه پلان آزاد در واقع فرم سلولی‌شده‌ی مفهوم پلان فضایی بودند. رم کولهاؤس این مفهوم را در کتابخانه‌ی سیاتل نیز به کار برد. وی خیلی پیش از این، همچون سایر پست‌مدرن‌ها، در پروژه‌ی ویلا دال آوای خود، ویلای ساووآ (اثر لو کربوزیه) را به چالش فرمی و مفهومی کشیده بود. مقطع آزاد حاصل سطح بالای فناوری معاصر است. مقطع آزاد دست طراح را برای تخیل قوی‌تر فضای داخل باز می‌گذارد و به مخاطب اجازه سیر در فضا را می‌دهد.

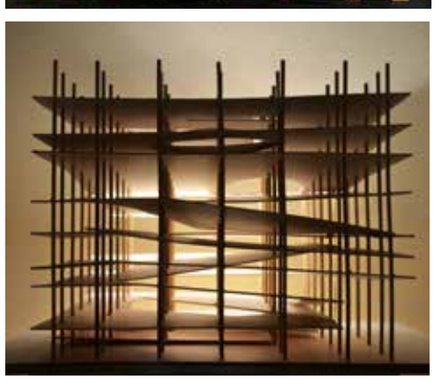
تصویر این صفحه و دو صفحه‌ی بعد:
ویلای ساووآ، لو کربوزیه، پوآسی، فرانسه، ۱۹۳۱-۱۹۲۸

فضای داخلی ویلا ساووا و پلکان مارپیچ

رمپ استفاده‌شده در ویلا ساووآ، پوآسی، فرانسه، ۱۹۳۱-۱۹۲۸



تصاویر این دو صفحه: **کتابخانه‌ی مرکزی سیاتل، رم کولهاؤس (OMA)، سیاتل، آمریکا، ۲۰۰۴**
نمای جانبی کتابخانه‌ی سیاتل. سازه به کمک معمار آمده تا وی چه در کنسول‌های افقی و چه در ارتفاع طبقات، مقطعی آزاد را طراحی کند.

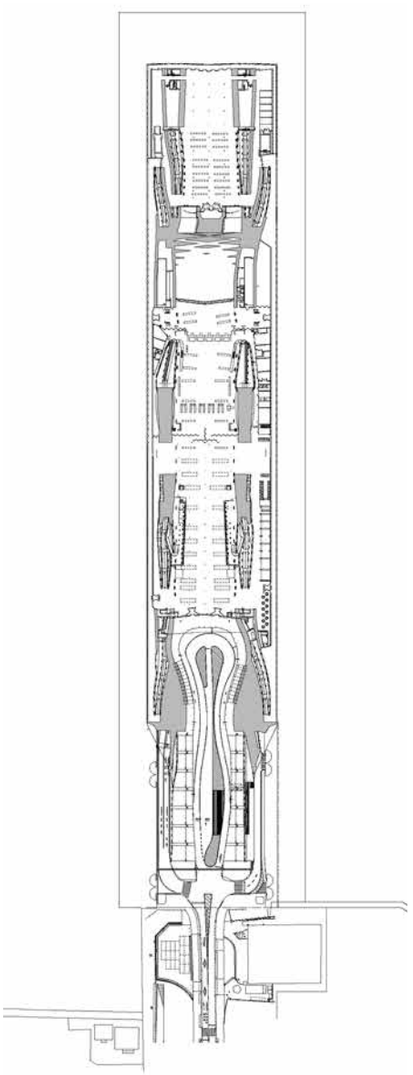


ماکت کتابخانه‌ی ژوسیو. به طبقاتی که باز می‌شوند و تبدیل به آمفی‌تئاتر و سایر عملکردها می‌شوند، دقت کنید.

چـهارم، فـضای آزاد (Free Space): امـا در نهایت این فرشید موسوی و آلخاندرو سائرا پولو (Alejandro Zaera Polo) بودند که برای مسابقه‌ی طرح پایانه‌ی دریایی یوکوهاما طرحی را فرستادند که در آن نه از سیستم سازه‌ای خبری بود، نه پلان آزاد و نه مقطع آزاد؛ گویی همه چیز تبدیل شده بود به سطوح شیب‌دار سیال. این بنا تجسم بارز پلان فضایی آدولف لوس بود. منتها نامی که بر ایده، نهادینه شده بود، اصطلاح "فضای آزاد" نام داشت. نقطه‌ی آغاز طراحان، هنر اوریگامی ژاپن بود که با تا کردن کاغذ روی هم، فرمی حاصل می‌آید. در این طرح نیز آنها صفحات بتنی‌ای را دیدند که تا شده بودند و مشخص نبود در

آنِ واحد، بام است یا کف؟ این استفاده‌ی هوشمندانه از مبانی فرهنگی سایت پروژه، زمینه‌گرایی (Contexualism) مطلوب پست‌مدرن‌ها را به نحوی زیبا بیان کرد و از طرفی روح زمانه و توانایی‌های فن‌آورانه‌ی ما را بیان می‌کرد. در طرح این افراد، فضا به‌کلی از تمام قیود سازه‌ای و تعاریف پلانی و مقطعی، رها شده بود و فضایی حاصل شد که پتانسیل بسیار بالایی برای انعطاف‌پذیری و خلق پرسپکتیوهای بدیع خاطره‌ساز را داشت.

تصاویر این دو صفحه:
پایانه‌ی دریایی یوکوهاما، فرشید موسوی و آلخاندرو سائرا پولو، ۲۰۰۲-۱۹۹۷



با مرور فشرده‌ی مفاهیم مذکور، اکنون بستر مفهومی مناسبی برای بررسی خانه‌ی لایت ؤالز مهیا شده است. این بنا در سال ۲۰۱۳ به مساحت ۲۶۶ مترمربع طراحی شد. سایت پروژه، شامل مجموعه بناهایی بود که همگی دو طبقه داشتند و منطقه دارای بافت فشرده‌ای نیز بود. حجم بیرونی بنا، مکعبی یکپارچه و سفیدرنگ است و تنها عنصری که این نمای یکپارچه را می‌شکند، سایه‌هایی است که به واسطه‌ی شکست‌هایی در نما رخ می‌دهد. اما در نمای شمالی و غربی اثر، این جریان ادامه ندارد و دو پنجره تعبیه شده است. طراحان در ابتدا در بخش شرقی یک کریدور تعبیه کردند که دارای سه عملکرد ورودی، پارکینگ و مسیر ارتباطی بین شمال و جنوب سایت باشد، در حالی که بین این کریدور و فضای داخلی، هیچ مرزی وجود ندارد.

سقف این بنا، یک شبکه‌ی عظیم چوبی است؛ با نگاهی به سنت‌های خانه‌سازی ژاپن. این سقف مانند

نمونه‌های سنتی، شیب‌دار نیست و از هندسه‌ی ساده‌ای پیروی می‌کند. در محل اتصال سقفِ وافل چوبی به دیوارها، سقف به تیرچه‌های چوبی ساده‌ای بدل می‌گردد که امکان ورود نور به بنا را مهیا می‌کند. اینها و دو پنجره‌ی ذکرشده، تنها محل‌های ورود نور طبیعی به داخل بنا هستند. این گذر نور از بین تیرچه‌ها باعث می‌شود که خط نوری وارده، تکه‌تکه شده و کیفیت فضایی خاصی را پدید آورد. این نورها با چرخش خورشید در داخل خانه تغییر مکان می‌دهند.

اجزاء طرح، به غیر از کریدور شرقی و سقف چوبی، مکعب‌های سفیدرنگی می‌باشند که در داخل فضای خانه با کف‌پوش ساده چیده شده‌اند و ظاهراً از ارتفاع بلند خانه بهره برده‌اند و به صورت دوطبقه طراحی شده‌اند. کاربری مکعب‌های طبقه‌ی پایین با کاربری کمد، اتاق خواب و حمام در نظر گرفته شده است. همین مکعب‌ها در طبقات بالا تبدیل به اتاق زیر شیروانی (محل خواب) می‌شوند. وسیله‌ی دسترسی به طبقات بالای این مکعب‌ها نردبان‌هایی است که پای هر مکعب کار گذاشته شده و در داخل طرح، یک جزء دیگر نیز خودنمایی می‌کند: راهرویی که همچون رینگی، دور خانه می‌پیچد و کاربری‌هایی نظیر کمدهای نگهداری، ورودی، آشپزخانه و کتابخانه را به خود می‌گیرد. در همین راهرو اتاقکی قرار دارد که مختص سرویس بهداشتی خانه بوده و تنها عنصر شکست راهرو می‌باشد.

آنچه در این طرح پرسش‌انگیز است، این مطلب است که آیا میزان نور وارده به بنا برای زندگی کافی است؟ وانگهی تمام این کیفیت نوری برای بخش‌های عمومی خانه (فضای بین مکعب‌ها و راهروی پیرامونی) بوده و خبری از این نورگیری برای مکعب‌های سفیدرنگ نیست. به نظر می‌رسد خود طراحان نیز متوجه این نکات شده بودند زیرا با درج چراغ‌هایی داخلی وافل‌ها سعی در کمک به نورپردازی بنا داشته‌اند و از طرفی، سقف مکعب‌ها و بدنه‌ی آنها را نیز به شکل مربع‌هایی سوراخ کرده‌اند تا نور وارد آنها شود. همچنین به اعتقاد طراحان، انتخاب کف و بدنه‌ی تمام‌چوب برای تمام کار موجب شکست و انعکاس نسبی نور می‌گردد و از همین جهت نام این بنا به معنی دیوارهای نور است.

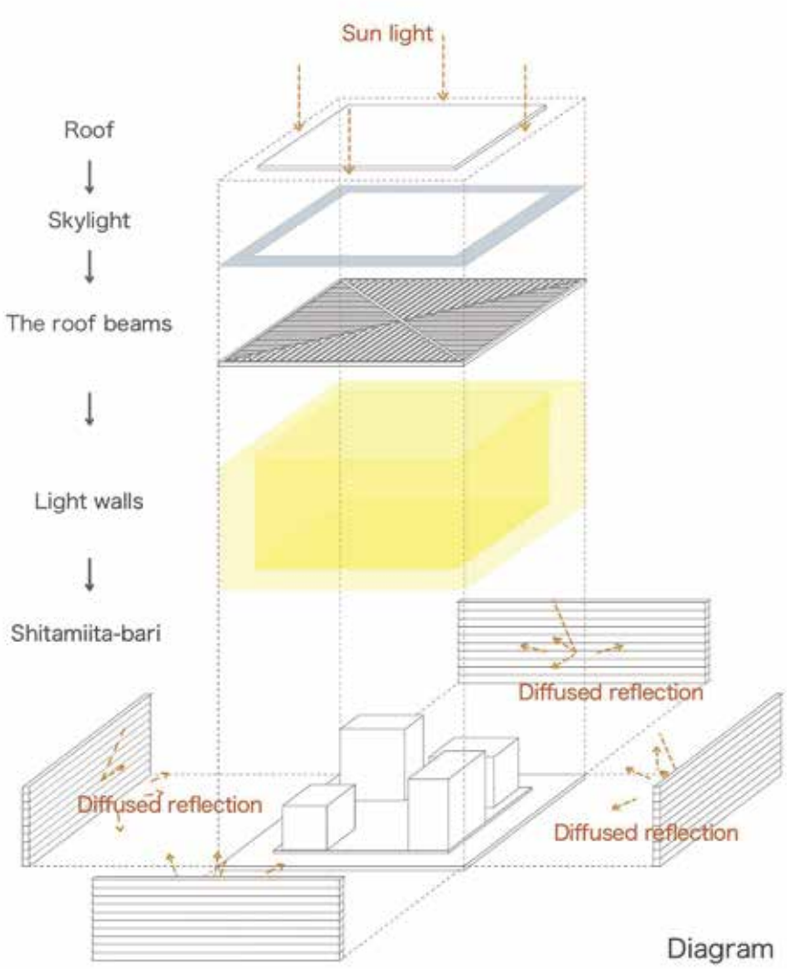
البته به اعتقاد ما آنچه که در این طرح خلاقانه است نه نما، نه کریدور، نه بازی نور و سایه‌ی داخلی و نه حتا سقف وافل چوبی آن است؛ آنچه در این طرح جالب می‌نماید، چالشی است که طراحان در برابر پلان مطرح کرده‌اند. علی‌رغم توضیح تعاریفی مانند پلان فضایی و آزاد، باید پرسید طرح پلان این بنا در کدام چارچوب قابل تعریف است؟ واقعیت این است که ما در این طرح با سبکی نو در پلان آشنا می‌شویم. سبکی که بیشتر شبیه به جسارت‌های دانشجویان معماری است، که در نگاه اول، جذاب اما با موشکافی بیشتر، پر از اشکال جلوه می‌نماید. به نظر ما نگاهی متفاوت و جسور می‌تواند این پلان را طرح نماید و واقعاً سلیقه‌ی خاصی نیز آن را می‌پسندد.

همان‌طور که قبلاً گفته شد این طرح خالی از اشکال نیست. تمام داستان‌های خوبی که طراحان برای این بنا تعریف می‌کنند و سناریویی که از عکس‌های پروژه‌ی خود نمایش می‌دهند، برای روز است. این خانه برای شب هیچ حرفی ندارد. بازی نوری ندارد. دیدی به بیرون ندارد. از آنجا که خانواده‌ها اکثراً در غروب، پس از یک روز کاری دور هم جمع می‌شوند، این خانه به نظر جز یک میز غذاخوری و یک حال مختصر، تنها اتاقک‌های خوابگاهی برای کاربران خود دارد. شاید وجود چند بازشوی متحرک، طرح مذکور را کامل می‌کرد.

معماران کشورهای شرق آسیا با دقت میلیمتری خود شناخته می‌شوند و این موضوع در ارائه‌ی عناصر و جزئیات این طرح نیز دیده می‌شود. اما اینکه تمام فضاهای بین مکعب‌ها را راهرو پنداریم یا محلی برای مبلمان، و برای این اهداف از فضای هال بکاهیم، جای تأمل دارد. همچنین این طرح دارای فضای سیال نیست. اگر این طرح را با خانه‌ی مولر، اثر آدولف لوس، مقایسه کنیم، متوجه می‌شویم در کار لوس، به علت حذف امتداد بالایی دیوارها، فضا سیال‌تر از این بنا می‌باشد و مخاطب می‌تواند در آن فضا بچرخد و دیدهای مختلف را تجربه کند. اما در این طرح، کاربر، خود را در بین مکعب‌ها گمشده می‌بیند و نمی‌تواند به‌راحتی حرکت خود را ادامه دهد.

تصاویر این دو صفحه و دو صفحه‌ی بعد:
خانه‌ی لایت ؤالز، گروه ژاپنی mA-style Architects، ۲۰۱۳

KITCHEN
SANITARY
BATHROOM
DINIG
STORAGE-1
TOILET
LIVING
EARTHEN FLOOR
BEDROOM
STUDY
STORAGE-2
ENTRANCE
1F PLAN



تصویر انفجاری اجزاء فضا و وظایف نسبی آنها

ترمینال شماره‌ی ۳ فرودگاه ناریتا

پـروژه‌ی تـرمینـال شـمـاره‌ی ۳ فـرودگـاه نـاریتـا (Narita Airport- Terminal 3) حاصل کار گروهی سه دفتر معماری بوده است و نماد کاملی از تعامل و هم‌فکری بین معماران بر اساس منطق حاکم بر طرح می‌باشد. کارکرد اثر همان‌گونه که مشخص است، فرودگاهی و هدف اصلی از ساخت آن، افزایش ظرفیت حمل‌ونقل مسافرین از فرودگاه ناریتا است. حجم و فرم کلی بنا در هماهنگی در دیگر ترمینال‌ها بوده و تصاویری از آن منتشر نشده است. در این مطالعه نیز هدف، بررسی طراحی داخلی این ترمینال می‌باشد. با اینکه فرودگاه باید برای المپیک توکیو ۲۰۲۰ به ظرفیت بهره‌برداری صددرصدی خود برسد اما فعلاً برای این فاز (ترمینال) محدودیت‌های مالی وجود دارد که بر فرایند طراحی آن تأثیر مستقیم گذاشته است. بودجه‌ی تعریف‌شده برای این ترمینال، نصف بودجه‌ی معمول بوده است و طراحان برای حل این معضل، روش خلاقانه‌ای را در پیش گرفتند.

در طرح ارائه‌شده اِعمال نشانه‌های بصری و هدایت مردم به وسیله‌ی رنگ‌ها با حفظ رویکرد مینیمال به‌عنوان اصول طراحی در نظر گرفته شد. طرح از کف‌سازی‌های به دو رنگ آبی (برای مسافرین رسیده) و قرمز (برای کسانی که عازم هستند) تشکیل شده است که مخاطبین را هدایت می‌کند و دیوارها به رنگ طوسی و مشکی با درج علائم تکمیلی راهنما آذین شده‌اند. سقف بنا، به دور از تزئینات یا پوشش‌های کاذب به صورت نمایان (های‌تک) طراحی شده است و تأسیسات آن مشخص است. کف‌سازی‌های رنگی به جای درج نشانه‌های پیاپی بصری برای هدایت مسافرین به قسمت‌های مختلف کنترل، بازرسی و مهر و موم قرار گرفته است و به‌راحتی آنها را در چرخه‌ی اداری لازم (پیش یا پس از سفر) هدایت می‌کند. این به‌کارگیری الگوهای بصری و استفاده از حداقل رنگ‌ها باعث می‌شود فرودگاه‌ها که همیشه محلی شلوغ و پرازدحام، با آمار گم‌شدگان بالا بوده است، به بنایی آرام، منظم و هنری تبدیل شود. البته این سطوح خام و ساده یک نفع دیگر نیز دارند و آن امکان توسعه یا اضافه نمودن مطالب جدیدتر در آینده است.

در انتخاب مبلمان این بنا سعی شده از استانداردهای خشک موجود دوری شود و با محصولات جدیدتر راه‌یافته به بازار و طراحی‌های جذاب، نه تنها مشکل استانداردها حل شود بلکه سطح سلیقه‌ی عمومی نیز ارتقا یابد. نکته‌ی جالب در مورد مبلمان پروژه این است که طرح با اینکه دارای حلقه‌های بسته‌ی رنگی برای هدایت است اما در جای‌جای طرح، بوفه، کافی‌شاپ و محل‌هایی برای انتظار طراحی شده تا هم تنوع طرح افزون شود و هم فاصله‌ی بین ایستگاه‌های خدماتی و حرکتی زیاد نشود. در واقع کاربری‌ها در طرح پخش شده‌اند. از این منظر سبک پلان این بنا را می‌توان آزاد، سبک مبلمان را مدرن، با نگاهی به مینیمالیسم و نهایتاً طرح را دوست‌داشتنی و خاطره‌ساز قلمداد کرد.

تصاویر این دو صفحه:
ترمینال شماره‌ی ۳ فرودگاه ناریتا، ۲۰۱۵

150
A

شیرینی‌پزی لا فولی

این طرح در سال ۲۰۱۴ در کشور کانادا انجام شده است. موضوع پروژه‌ی شیرینی‌پزی لا فولی (Pâtisserie À la Folie) نوسازی و طراحی مجدد فضاهای داخلی یک مغازه‌ی شیرینی‌پزی بوده است. معمار بنا با مطالعه‌ی بدنه‌ی شهری که مغازه در آن واقع است، تصمیم به انتخاب رویکردی منفعلانه در طراحی خود گرفت. وی به‌جای بزرگتر کردن ابعاد تابلوی شیرینی فروشی یا استفاده از رنگ‌ها و فرم‌های جیغ، رو به سادگی آورد و بنابراین همان‌گونه که خود نیز ابراز داشته: «اعدام کلیشه‌های طراحی در مقوله‌ی طراحی فضاهای تجاری، از نمای کار آغاز شده است.» نمای طرح در واقع بلوکی بتنی است که توسط مستطیلی شیشه‌ای به درون خود راه می‌دهد.

در داخل طرح، کلیه‌ی سطوح به رنگ طوسی و ساده هستند. این کار باعث شده تا حداکثر تمرکز بر روی خود محصولات (شیرینی‌ها) باشد که اتفاقاً به دلیل ماهیت خود، از سطوح پرنقش و رنگارنگی برخوردار هستند. بدین ترتیب در طراحی داخلی، کل کار پس‌زمینه، نقاشی محصولات هستند. این تفسیر جذاب با توجه معمار به بافت، رنگ و اشکال در حد جزئی تکمیل می‌شود. یخچال

نمایش آثار در یک سمت مغازه چیده شده و سطح چوبی سقف بر آن تأکید می‌کند؛ این در حالی است که سقف در قسمت‌های دیگر، مکعب‌های طوسی رنگ است که بر تحرک بنا می‌افزاید. یک ردیف خطی نور پردازی LED درست بالای یخچال‌ها تعبیه شده و نورهای متمرکز لامپی از قسمت‌های دیگر تابیده می‌شود. تمام این تدابیر بر افزایش جذب مشتری و تحریک حس اشتهای وی مؤثر است. خود یخچال‌ها نیز نماد تسمه‌نقاله‌های شیرینی‌پزی هستند.

یک دیوار ساده، ظریف و مزین به آرم مجموعه، تنها حد فاصل بین آشپزخانه و فروشگاه می‌باشد. این دیوار که تنها بازیگر جدی معماری داخلی طرح است، نقش فیلترسازی هوا را نیز به عهده دارد، ضمن اینکه ابعاد کشیده‌ی مغازه را نیز تعدیل می‌کند و مقیاس انسانی به آن می‌دهد. بخشی از تأسیسات این بنا در کف مغازه دفن شده است. تأسیسات قدیمی برای افزایش حس نوستالژی حفظ شده‌اند و به شکل اثر هنری با رنگی متفاوت، طراحی شده‌اند. دیوارهای داخلی نیز بدون الحاق سنگ، کاشی یا هرگونه تایل دیگر، تنها رنگ خورده‌اند.

تصاویر این دو صفحه و دو صفحه‌ی بعد:
شیرینی‌پزی لا فولی، کانادا، ۲۰۱۴

à la folie
BARACA

à la folie

جمع‌بندی

ما از نوشتن نتیجه‌گیری خودداری کردیم و تحلیل‌های بیشتر و عمیق‌تر را به مخاطبین فرهیخته‌ی خود وامی‌گذاریم؛ اما یک جمع‌بندی و اشاره به چند نکته می‌تواند در این بین مؤثر باشد.

۱. هنرمند باید همیشه جلوتر از مردم باشد و آنها را راهنمایی کند. آیا گرایش به سبک‌های نخبه‌گرای دوران مدرن، نماد این رهنمودگری است؟ چگونه در دوران پست‌مدرن و دوران معاصر می‌توان نقش رهنمودگری هنرمند را تعریف کرد؟ آیا اصالتاً این موضوع لازم است؟

۲. متأسفانه بعضی آمارها و نشانه‌ها از دانشکده‌های هنر و سطح علاقه و استعداد دانشجویان ما، نگران‌کننده است. مینیمالیسم و ساده‌گرایی به دنبال مفهوم‌گرایی است. ارزش‌های ثانویِ مطرح در مینیمالیسم است که به آن ارزش اجتماعی می‌بخشد. آیا واقعاً در دانشگاه‌های ما ساده‌زیستی و زندگی به سبک مینیمالیسم آموزش داده می‌شود؟ آیا استعداد کافی در همه وجود دارد؟ این‌ها را می‌گوییم، زیرا بیم آن می‌رود تا به نام مینیمالیسم، تمام دیوارهای یک خانه شیشه بشوند و جریانی که می‌خواستیم در حکم کمکی به معماری کشور باشد، ناخواسته و ندانسته، بلایی جدید به جان آن اندازد.

۳. داشتن نگاه کمینه‌گرا و ساده‌گرایی، یک سبک زندگی (Life Style) است. این یک حقیقت است و حقیقت مهم‌تر آنکه در ایران معاصر، تفهیم مخاطب به محاسن این سبک زندگی برای هنرمندان پیشرو سخت‌تر هم شده است. مردم به تجمل‌گرایی دچار شده‌اند. سرمایه‌های کشور همچون سیاه‌چاله به خورد تجمل‌گرایی و اشرافی‌گری کشیده می‌شود. اما آیا هنر نخبه‌ی مدرن، با آرمان‌شهرهای ایده‌آلش و آن تئوری‌های پشت آثارش، برای مردم نیستند؟ شاید به‌واقع هنر برای هنر است؛ یا اگر بخواهیم واقع‌بینانه‌تر بگوییم، هنر امروز بهتر است برای هنرمند باقی بماند و تشویق مردم به استفاده از هنر را به زمان دیگری موکول نماییم. عده‌ای دقیقاً نقطه‌ی مقابل این نظریه هستند.

۴. هنر مینیمال، هنری نخبه‌گرا برای انسان‌های سالم و متعلق به جهان امروز است. هر چند که دیدگاه‌های تاریخی و مسائل اقتصادی نیز در گرایش به مینیمالیسم بی‌تأثیر نبوده است اما به نظر راقم این سطور، وقت آن رسیده تا جامعه‌ی ایرانی، نظر و دید او، به هنر و هنرمند ایرانی، متحول گردد.

۵. هنرمندان گمنام، چه آنهایی که نگاهی پایدار دارند و چه آنهایی که نگاه مینیمال دارند، بخش عمده‌ی مجلات غربی را به خود اختصاص داده‌اند؛ گویی این دو نظریه با وضعیت اقتصادی و تدابیر طراحان‌شان بسیار متناسب از آب در آمده است. احتمال آن می‌رود که به‌زودی بازیگران صحنه‌ی معماری جهان تغییر کنند و کسانی رخ نمایند که نه به فرم‌ها و مصالح بدیع خود، بلکه به‌واسطه‌ی منطق طراحی موجود در آثارشان و پایداری‌های اقلیمی-اقتصادی، اجتماعی و انسان‌دوستانه موجود در آنها معروف گشته‌اند.

منابع:

- بانی مسعود، امیر. معماری غرب: ریشه‌ها و مفاهیم، چاپ ششم. تهران: نشر هنر معماری قرن، ۱۳۹۳.
- دوباتن، آلن. معماری شادمانی. ترجمه‌ی پروین آقایی. تهران: نشر ملائک، ۱۳۹۲.
- گیدیئون، زیگفرید. فضا، زمان و معماری: رشد یک سنت جدید. ترجمه منوچهر مزینی، تهران :نشر علمی و فرهنگی، ۱۳۹۲.
- مزینی، منوچهر. از زمان و معماری. تهران: نشر شهیدی، ۱۳۹۳.
- www.ArchDaily.com
- www.Ma-Style.com
- www.CampoBaeza.com
- www.Archnet.org

کیفیت‌گرایی در معماری
درنگی بر شش اثر متفاوت از تادائو آندو
هنر معماری

تادائو آندو، متولد ۱۹۴۱ در اوساکای کشور ژاپن، معمار شناخته شده‌ی معاصر ژاپنی است که به طراحی ساختمان‌های بتنی مینیمالیستی‌اش شهرت دارد. در این مقاله به‌جز آنچه که در قسمت‌های مختلف مقالات این شماره، به نام وی اشاره شده است، به بررسی ۶ اثر برجسته‌تر وی می‌پردازیم. آثار آندو محدوده‌ی مشخصی نداشته و در سرتاسر جهان و در انواع کاربری‌ها بنا گشته‌اند. از جمله‌ی این کاربری‌ها، موزه‌ها، فضاهای مذهبی و بناهای مسکونی را می‌توان نام برد. با آنکه بیش از ۴۵ سال از افتتاح دفتر وی می‌گذرد، هنوز هم آندو با قدرت به اصول خود پای‌بند بوده و کارهایش مشخصه‌های حسی خاصی دارد. از جمله‌ی این مشخصه‌ها، دیوارهای بتنی اکسپوز، توجه به سکانس‌بندی طرح، هم‌نشینی فشرده‌ی فضاها در کنار یکدیگر، چندمنظوره بودن کاربری‌ها، ترکیب آرام احجام در کنار یکدیگر، سبک مبلمان کاربردی، به‌کارگیری هندسه و احجام خالص در فرم‌های خود است. بررسی آثار این معمار از دیدگاه زمینه‌ای نمی‌تواند ارزش‌های واقعی آن را نشان دهد. آندو معماری است که توجه به زمینه را در حد دید و منظر قبول دارد و سنت‌های وی در طراحی، از اوساکا تا نیویورک چندان تغییر نمی‌کنند. پس به نظر می‌رسد معقول‌ترین راه بررسی آثار آندو از زاویه‌ی دیدگاه کلاسیک باشد. دیدگاه کلاسیک بر رمز، نشانه‌های بصری و علم نشانه‌شناسی تمرکز دارد. به جز این، آثار آندو از کیفیت والایی برخوردار بوده که در معماری، مبحثی پیچیده و چند بُعدی است اما به‌طور خلاصه، آثار این معمار دارای وجوه لایه‌پردازی شده‌ای است که آنها را با ارزش می‌نماید. این وجوه و ترتیب اهمیت آنها، به لحاظ جایگاه‌شناسی با هرم مازلو (Maslow) قابل تطبیق است.

بنابراین می‌توان بین تداوم در آثار آندو و دقت به مسائل حیاتی ارتباطی مستقیم یافت. در ادامه، ۶ اثر متفاوت از آندو را مرور می‌کنیم؛ آثاری که در واقع نقاط عطف زندگی حرفه‌ای او بوده‌اند.

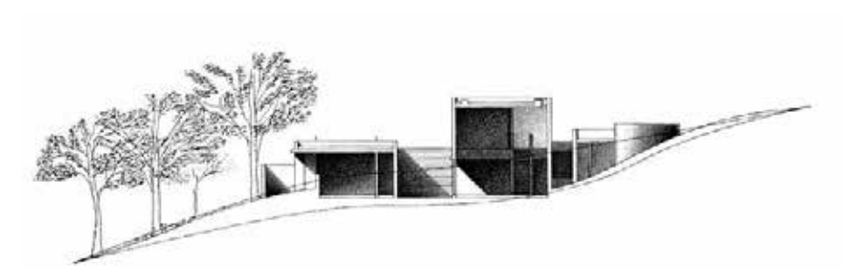
آندو با تأکید بر بتن اکسپوز، بازی نور و سایه، بنا و انعکاس آن در آب در آثار خود نوعی زیبایی‌شناسی جدید را خلق نموده که امروز در جهان به صفت مشخصه‌ی مینیمالیسم تبدیل شده است. فرمول آندو در تمام آثار وی رؤیت می‌شود و همین اصرار بر کارِ درست وی بود که او را به‌عنوان سومین برنده‌ی ژاپنی جایزه‌ی پریتسکر مطرح نمود.

→ پروژه‌ی توسعه‌ی کلیسای نور، مدرسه‌ی یکشنبه‌ها، در جوار کلیسای نور، تادائو آندو، اوزاکا، ۱۹۹۹-۱۹۹۸

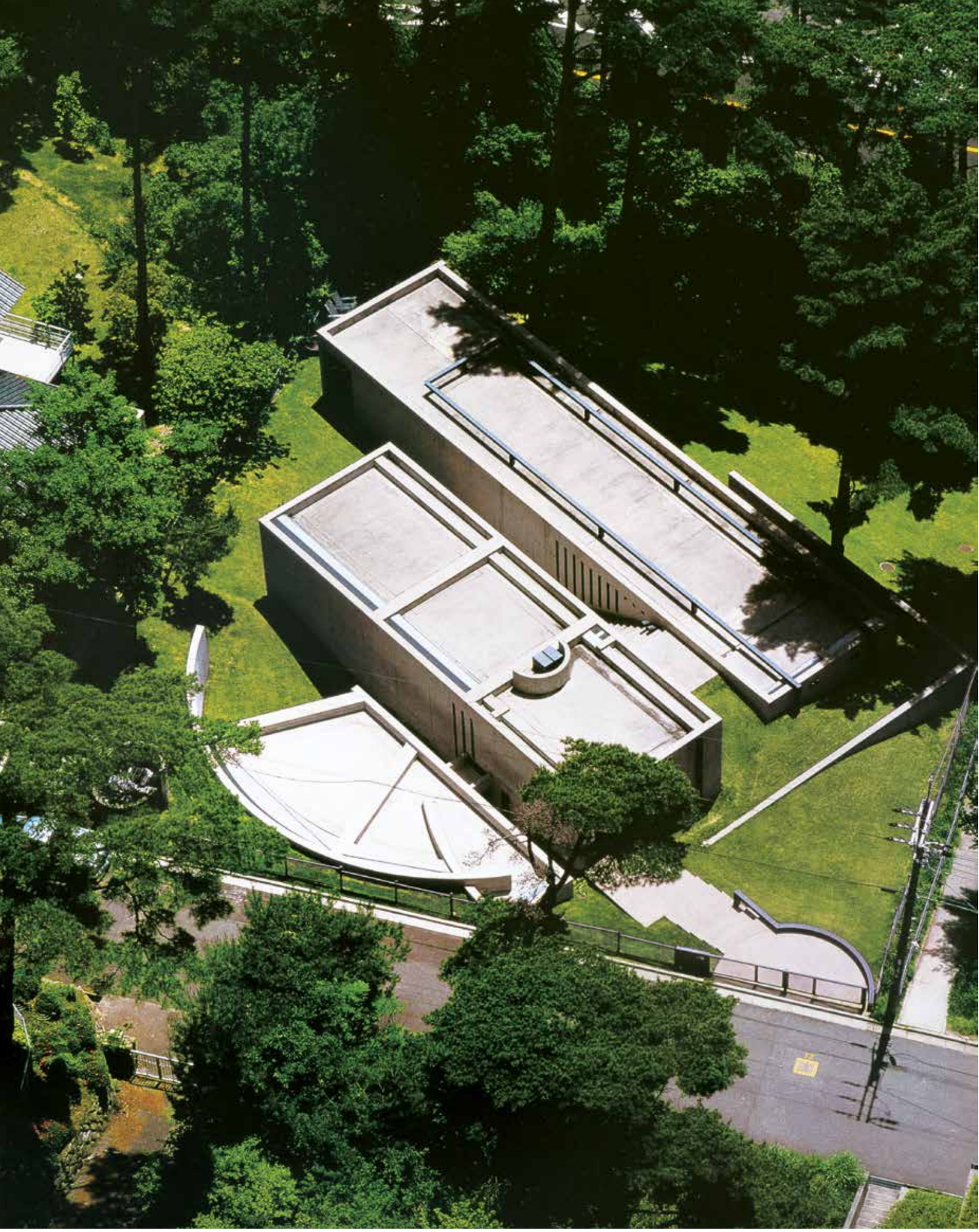
هرم مازلو

ساحت‌های وجودی ساختمان در معماری

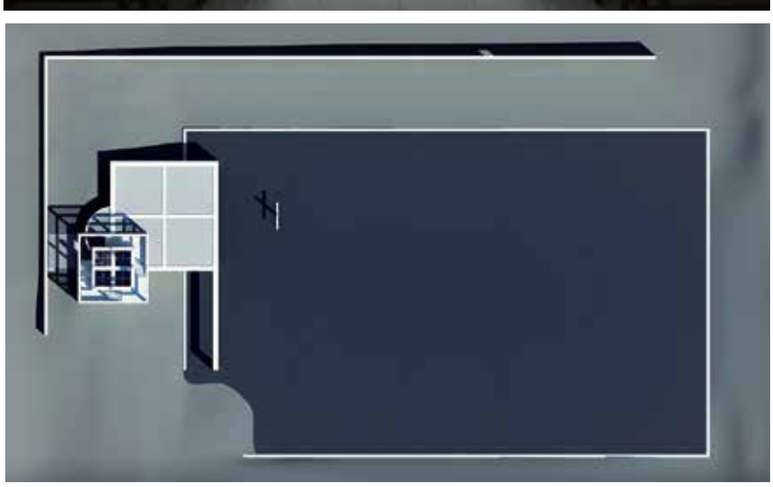
تادائو آندو در سال ۱۹۷۶، طراحی خانه‌ی کوشینو (Koshino House) را به اتمام رسانیده است. این خانه شروع تازه‌ای برای آندو بود زیرا وی در این اثر، از الگوی طراحی خانه به سبک خانه‌های ردیفی دست کشید و ترکیب و آرایش جدیدی در موضوع خانه‌سازی مطرح کرد. طراحی داخلی خانه بیشتر از فرم بیرونی آن، به مینیمالیسم مفهومی خاص ژاپنی‌ها نزدیک است. پس از این اثر آندو دو کلیسا ساخت؛ نخست کلیسای روی آب (Church on the water) که در سال ۱۹۸۸ افتتاح شد و دیگری کلیسای نور که در سال ۱۹۸۹ افتتاح گردید. کلیسای روی آب به‌واسطه‌ی ترکیب هوشمندانه‌ی منظر، چشم‌اندازهای اطراف با باغ و معماری طرح و کلیسای نور نیز به‌دلیل نوآوری جذاب آن در ورود نور به طرح، مورد توجه قرار گرفته‌اند. آندو بعدها مدرسه‌ی روزهای یکشنبه‌ی کلیسا را در کنار همین بنا طراحی و اجرا نمود.



تصاویر این دو صفحه: **خانه‌ی کوشینو، تادائو آندو، ۱۹۷۶**



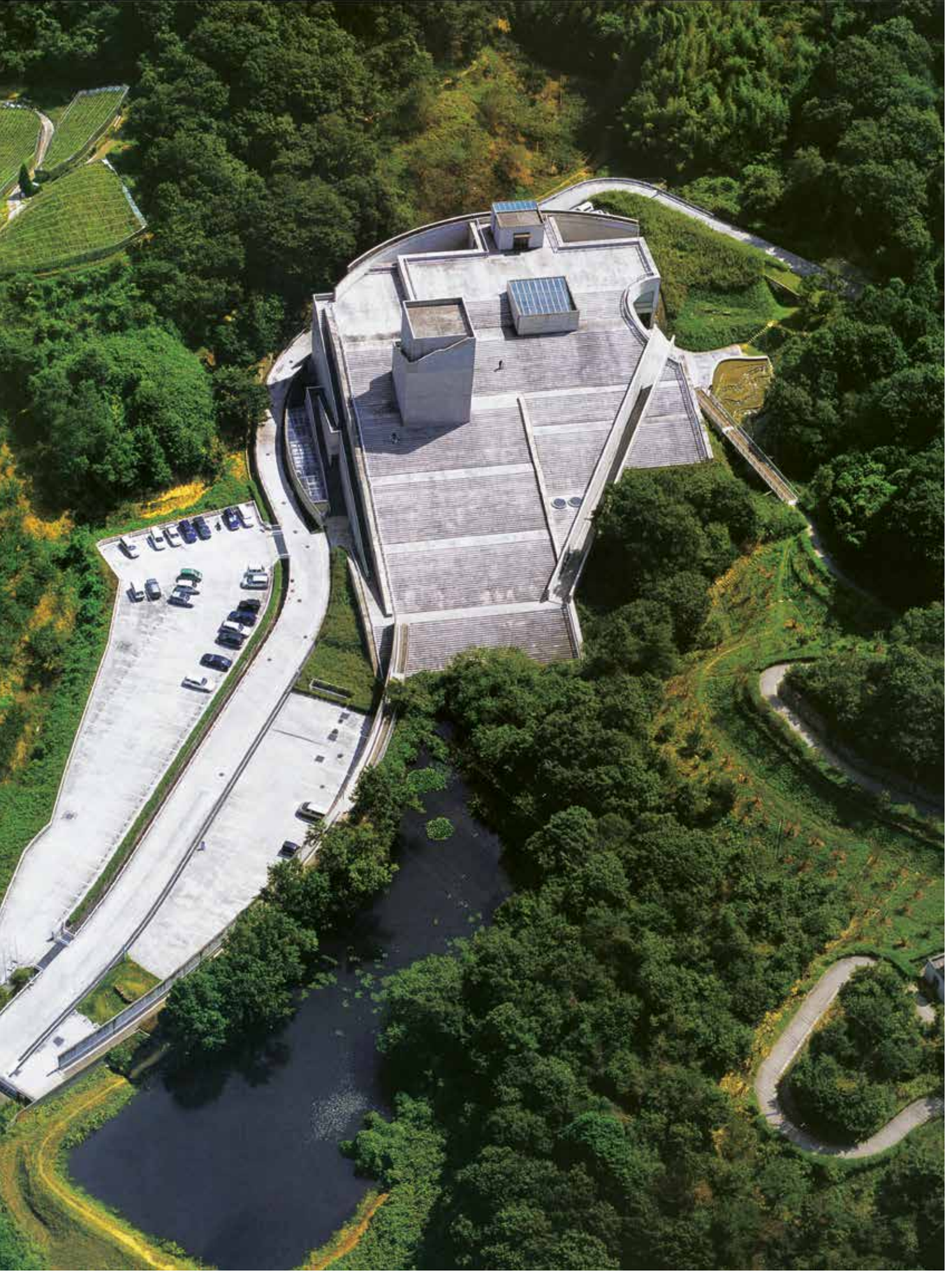
وی در سال ۱۹۹۱ طراحی معبد آب هومپوکو-جی (Water temple Hompuku-JI) را به اتمام رسانید. قلب تپنده‌ی این اثر، حوض مدوری است که هم‌چون برکه‌ای آرام، رو به آسمان قرار گرفته و در وسط آن، پلکانی حوض را برش داده است. این چیدمان عناصر معماری، سکانس‌های فضایی قدرتمندی را خلق کرده و دیوارهای مدور و بتنی آندو در این طرح، به ساخت کادر در چشم ناظر کمک شایانی می‌نماید. حقیقت این است که این اثر بیش از آنکه بنایی کاربردی باشد (که البته هست) بنایی یادمانی و خاطره‌انگیز است. اتفاقی که در موزه‌ی تاریخی چیکاتسو-آسوکا (Chikatsu-Asuka Historical Museum) نیز افتاده است. در اینجا نیز مکعب بر بالای پلکانی طولانی خودنمایی کرده و ما را به یاد اصول هنری و ابعاد مفهومی مینیمالیسم جهانی



در حوزه‌ی مجسمه سازی می‌اندازد. آندو در این دو طرح نشان داده است که به‌خوبی قواعد بازی در سطوح شیب‌دار را می‌داند و به‌خوبی دریافته است که تنها راه حل استفاده از سطوح شیب‌دار طبقه طبقه کردن بنا نیست. جالب‌تر آنکه وی تحصیلات آکادمیک نداشته و در طراحی‌هایش به درون خود مراجعه می‌کند؛ مانند انسان بدوی‌ای که به خواندن هزاران کتاب درست و غلط آلوده نشده است. البته این راه ممکن است برای همه، به نتایج خوبی که آندو بدان رسیده است منتهی نشود. آندو در این چارچوب از پشتیبانی مردم ژاپن بهره‌مند بود که از نقدهای غیرمنصفانه پرهیز کرده و وی را با دلایل بی‌ارزش متهم نمی‌کردند. اتفاقی که برای معماران ایرانی افتاد و آن‌ها را عملاً از کار بازداشت. برای مثال اتهامی چون عدم کاربردی بودن بعضی آثار مینیمال معماران ایرانی (حتا توسط فرهیختگان دانشگاهی) بارها مطرح شده است.

تصاویر این دو صفحه: **کلیسای روی آب، ۱۹۸۸**

تادائو آندو، معبد آب هومپوکو-جی، ۱۹۹۱

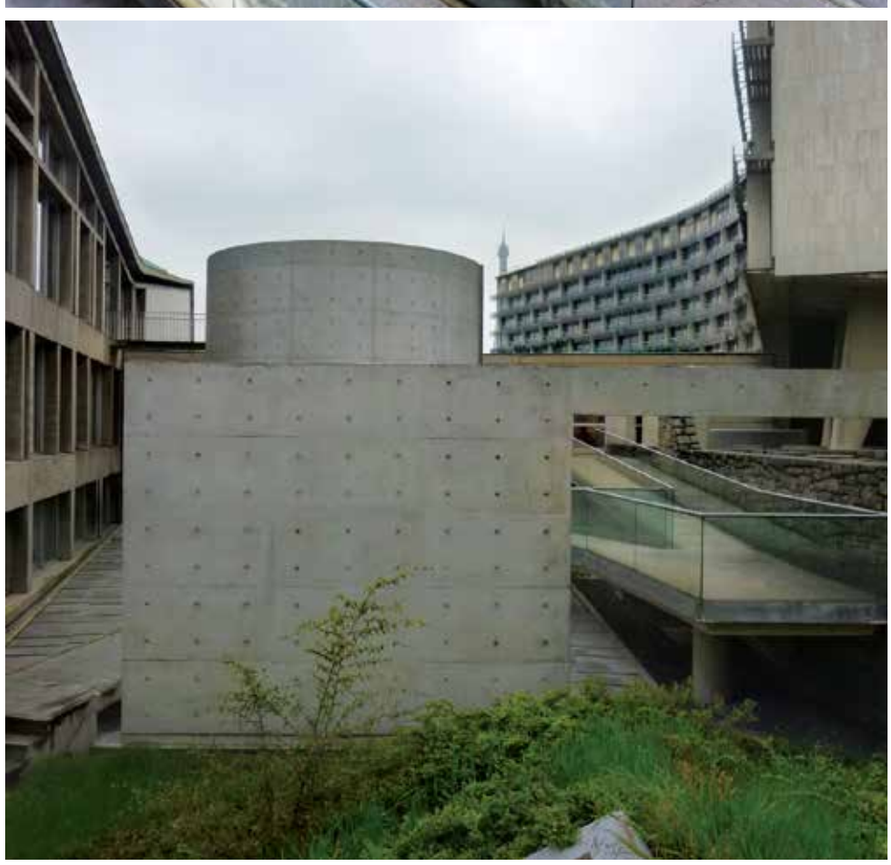


موزه‌ی تاریخی چیکاتسو-آسوکا، تادائو آندو، ۱۹۹۱

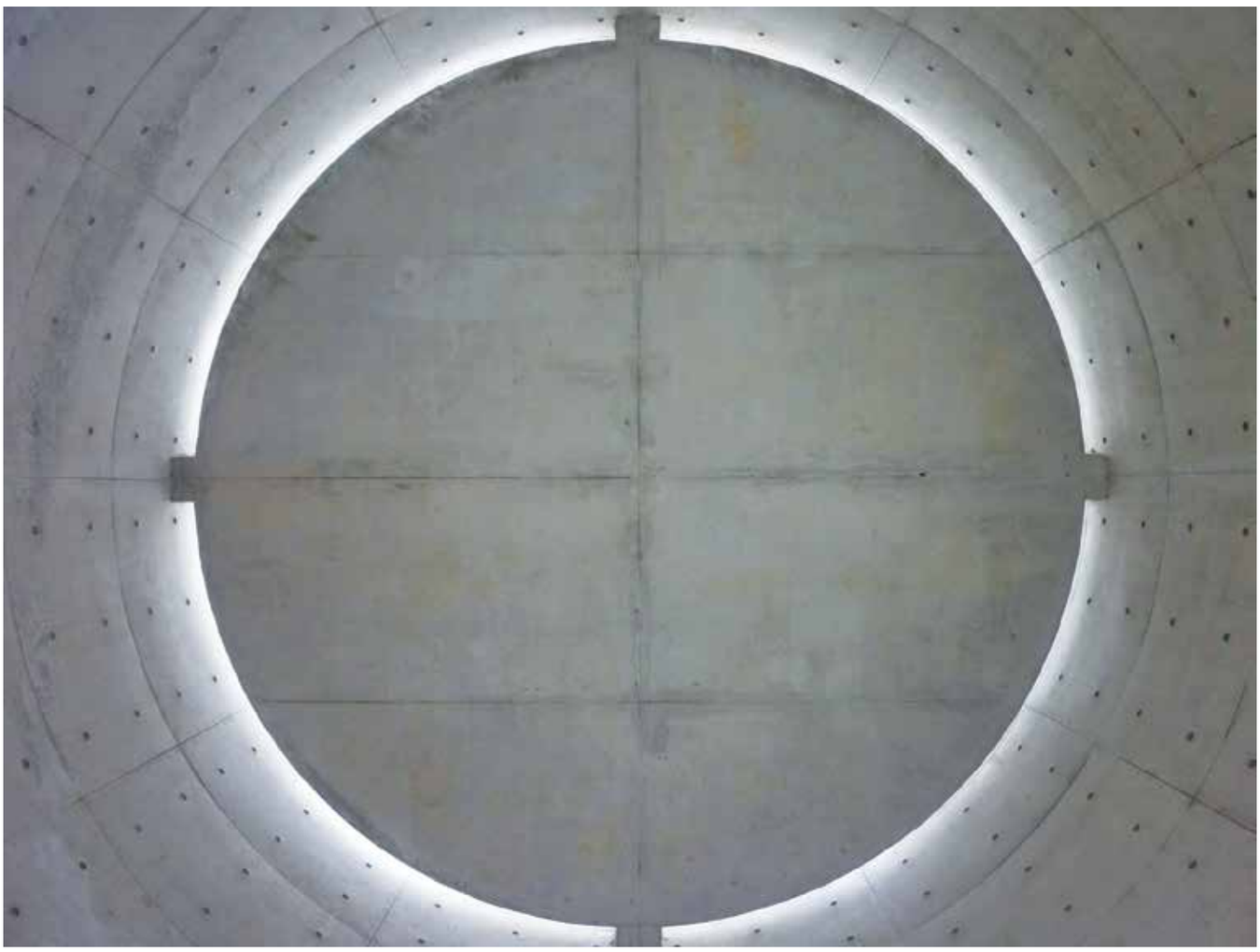
اتفاقاً آندو نیز در سال ۱۹۹۴ طرح فضای مکاشفه‌ی یونسکو (Meditation Space UNESCO) را به اتمام رسانید و در طی یک سال آن را ساخت. در این طرح، وی از موضوع عملکرد گذر می‌کند و بار مفهومی پروژه را بسیار افزایش می‌دهد. فضای مکاشفه‌ی یونسکو بیشتر از آنکه خلوتی برای مکاشفه باشد، استوانه‌ای بتنی است که هم‌چون طاق‌های نصرت رومی باید از زیر آن گذر کرد.

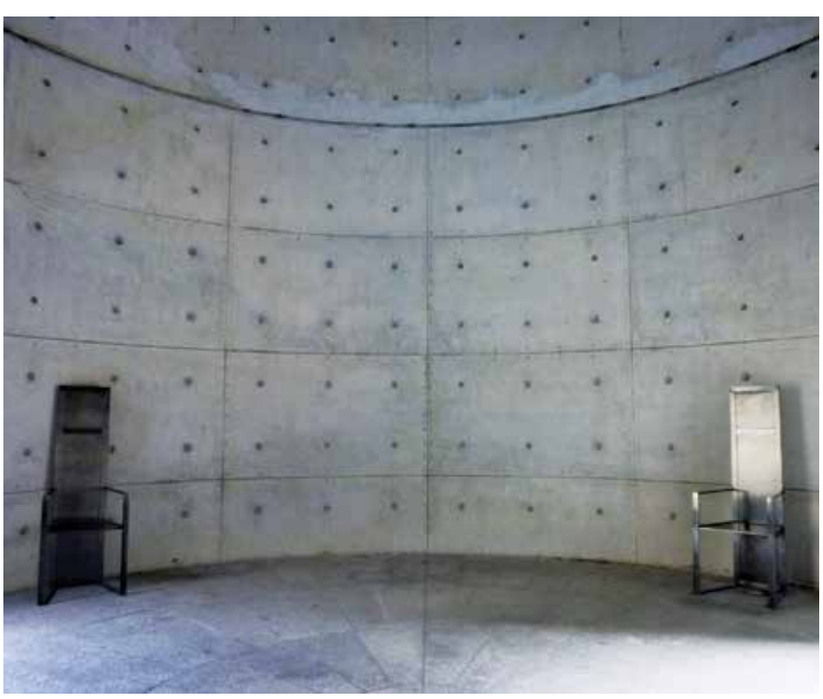
هنوز هم آندو تجارب جدیدی کسب می‌کند. خانه‌ی ۴×۴ (House 4×4) او در سال ۲۰۰۱ با اتمام فرایند طراحی وارد فاز اجرایی شد و در سال ۲۰۰۳ به اتمام رسید. بنا دو مکعب دوقلو و متقارن است که روی به دریا دارد. به نظر راقم این سطور این دو بنا مسکونی نیستند! بلکه دو فانوس دریایی هستند که امکان سکنا گزیدن پیدا کرده‌اند. دو فانوسی که مکعبی بوده و به‌جای کلاهک قرمز شیب‌دار بر سر خود، یک مکعب قابی شکل دارند. قابی بتنی با درونی شیشه‌ای که با نگاه به آن، ساکنین بنا را می‌بینیم که زندگی می‌کنند؛ نوعی اعطای امید به ملوانان روی آب‌های دریا! جالب آنکه به‌واسطه‌ی دیوارهای شیشه‌ای روبه‌روی هم در این مکعب، از پس این قاب بتنی و دیوار شیشه‌ای و انسان‌هایی که در آن زندگی می‌کنند، آسمان معلوم است.

دو نکته‌ی دیگر در باب آثار آندو مطرح می‌باشد. نخست اینکه وی عملکرد را ارتقاء می‌دهد. او حواسی را وارد داستان پروژه می‌کند و مخاطب را تحریک می‌کند که عملکرد را از یاد آدمی می‌برد. دیگر اینکه به نظر ما آندو، بوکسوری نبود که معمار شود، بلکه شاعر فقیری بود که به‌ناچار وارد ورزش شد، اما در نهایت راه آرامش خویشتن را یافت. آندو شاعری است که معمار شد تا با اشعار خود افقی نو در معماری جهان بگستراند.



تصاویر این دو صفحه: **فضای مکاشفه‌ی یونسکو، تادائو آندو، ۱۹۹۴**





تصاویر این دو صفحه: **خانه‌ی ۴×۴، تادائو آندو، ۲۰۰۱**

در تعقیب به‌دام‌انداختن نور و فضا
نگاهی به سه اثر مینیمال کمتر شناخته‌شده از ژاپن

نازنین عارف‌کیا*

مقدمه

هدف این شماره‌ی نشریه‌ی هنرمعماری بررسی مینیمالیسم در سطح جهانی بوده است که از این رو در مقاله‌ای به چندین دفتر گمنام مینیمالیسم در سرتاسر جهان اشاره کردیم. در این نوشتار، به آثار سه دفتر دیگر که بیشتر در حوزه‌ی شرق آسیا فعال هستند، اشاره می‌کنیم.

ناگفته پیداست که نمی‌توان تمام دفاتر دارای رویکرد مینیمالیست در جهان را در این نشریه پوشش داد و سختی این کار در مورد شرق آسیا دوچندان می‌شود. با این حال بررسی سه پروژه‌ی متفاوت که بدون اشکال هم نیستند، خالی از لطف نیست. ما اعتقاد داریم آنچه که به پیشبرد معماری ایران کمک می‌کند، تحلیل درست، واقعی و منطقی از مسئله معماری است. قطعاً هر سبکی در معماری، نقاط ضعفی نیز دارد و هیچ سبکی کامل و بی‌نقص نیست. به نظر ما آنچه که در معماری کامل‌ترین پاسخ است، انتخاب درست‌ترین و تطبیق‌پذیرترین پاسخ به مسئله موجود در معماری با توجه به مسائل روح زمانه است. در نهایت اینکه هر سه‌ی این پروژه‌ها از ژاپن انتخاب شده‌اند. اما کارها تمام‌وکمال نبوده و در نتیجه‌ی اهدافی در این وادی برای ما مطرح هستند.

چرا بررسی آثار دفاتر شرقی

هدف مینیمالیسم استفاده از حداقل‌ها برای به‌دست‌آوردن حداکثر نتیجه است. طرح‌هایی که به‌دور از جزئیات اضافه و پیچیدگی‌های اجرایی و با استفاده از ساده‌ترین مصالح، در پایدارترین فرم‌ها ساخته شده‌اند. اینگونه طرح‌ها در بسیاری از نقاط شرق آسیا دیده می‌شوند که این روشی مناسب و به‌جا برای ایجاد ساختمان‌هایی متفاوت در شهرهای شلوغ و پرجمعیت می‌باشد؛ شهرهایی با ساختمان‌های زیاد که اغلب آنها به دلیل داشتن سبک مشترک در طراحی، یک‌شکل به نظر می‌رسند. این وضعیت در تهران نیز دیده می‌شود و در سایر شهرهای ایران نیز در حال رشد است. در حالی که عمودی‌سازی در جهان به یک مسابقه‌ی رقابتی تبدیل شده است، شرق با در پیش گرفتن راهی متفاوت به دنبال معیارها و آرزوهای خود می‌باشد. متأسفانه برج‌سازی نیز در کشور ما رونق گرفته و سبک زندگی ما را تحت‌الشعاع قرار داده است. در همین فضای فکری است که اهمیت آثار معماران شرق بیش از پیش نمود پیدا می‌کند. مسلماً بررسی آثار این افراد برای نوآموزان معماری ما حامل معانی شفاف و آموزنده‌ای می‌باشد.

آیا معماران شرقی، مینیمالیست هستند؟

بررسی آثار معماران در شرق آسیا نشان می‌دهد که اینها در پی ایجاد شیوه‌ای متفاوت در طراحی (به‌ویژه در طراحی خانه‌های مسکونی) بوده‌اند. خانه‌هایی متفاوت که در عین دارا بودن تمام المان‌های مورد نیاز یک فضای مسکونی، از هرگونه جزئیات اضافی فاصله گرفته‌اند. ایجاد نمایی ساده و بی‌آلایش، استفاده از مصالح به ساده‌ترین شکل خود، از جمله در بهره‌گیری از بتن و چوب، بهره‌گیری از رنگ‌های خنثا برای فضاهای داخلی، تأکید بر ایجاد فرصتی برای همراه کردن فضای شلوغ شهری با طبیعت و تلاش برای استفاده‌ی هرچه بیشتر از سایت، از جمله روش‌های کار این معماران در طراحی بوده است. نکته‌ی قابل توجه در این شیوه‌ی طراحی، بهره‌گیری از نور طبیعی به جای تجهیزات پیچیده‌ی روشنایی می‌باشد. در اغلب این خانه‌ها نور مورد نیاز فضاها توسط منبع خارجی تأمین می‌شود که به صورت منطقی در بیرون از خانه قرار دارد. این بهره‌گیری، مستقیم یا غیرمستقیم می‌باشد اما هرگز به طور کلی حذف نمی‌شود.

* دانشجوی کارشناسی معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران.

هر فضا با توجه به عملکرد خاص خود، نور مناسب را دریافت می‌کند و این تلاش همگانی برای ورود نور به بنا باعث شده که امروز معماری شرق "معماری به دام انداختن نور" تلقی شود. آثار معماران شرقی در کنار یکدیگر به‌واقع کلکسیونی از روش‌های مختلف "برخورد با مسئله‌ی نور در معماری" می‌باشند. نتیجه‌ی حاصله از این تلاش، تولید کیفیت فضایی برجسته در معماری و طراحی داخلی شده است که به همراه اصولی که ذکر آن‌ها رفت، مجموعه‌ی منسجم و مفهومی‌ای را ارائه می‌دهد. این منظومه‌ی مفهومی که هویت خود را با نور یافته است موجب ارتقاء "موضوع فضا" می‌گردد. حداقل در یکصد سال اخیر، "فضا"، موضوع و دغدغه اصلی اکثر معماران جهانی بوده است. در فضا است که فناوری خود را نمایش می‌دهد، احساس درک می‌شود و هویت شکل می‌گیرد. جالب‌تر آنکه این روش با منطق علمی به دست آمده است اما در انتها خود را به مفاهیم بومی و مذهبی شرقی نزدیک می‌کند. این نکته در واقع نقطه‌ی قوت این مردمان است و شاید همین موضوع نیز باعث شده که مسئله‌ی هویت در آنجا حل شده باشد. در طراحی نیز تلاش شده تا بدون افزودن جزئیات و فقط با بهره‌گیری از عناصر موجود، نور و فضای مناسب در ساختمان ایجاد شود. نقطه‌ی اوج این نوع نگاه به معماری، در آثار معمار ژاپنی، تادائو آندو، دیده می‌شود و سایر طراحان شرقی، هرکدام به نحوی، آن را بسط داده و با توجه به کاربرد هر ساختمان آن را به کار گرفته‌اند. از این منظر، معماری مینیمال نه تنها صفت خوبی برای معماری شرقی نیست بلکه در انتقال ارزش‌های کار نیز ناتوان جلوه می‌نماید. حقیقت این است که آنچه محققین بین‌المللیِ معماری "مینیمالیسم در معماری شرق" برچسب زده‌اند، توسط معماران شرقی تائید نمی‌شود. به نظر می‌رسد علت وجودی چیزی که ما امروز شاهد آن هستیم را باید در فلسفه‌ی مذهبی، سنت‌های بومی و سبک زندگی مردم شرق جست‌وجو نمود؛ کما اینکه این معماران نیز خود را مقید به مینیمالیسم و وفادار به اصول آن نمی‌دانند. بنابراین "طراحی ساده و معطوف به مفاهیم" عبارت توصیفی بهتری برای معماران شرقی می‌باشد.

خانه‌ی عشق، تاکشی هوساکا

این ساختمان بتنی در سال ۲۰۰۵ در کشور ژاپن ساخته شده است. کاربری بنا مسکونی می‌باشد و با عنوان جالب "خانه‌ی عشق" (Love House) به‌عنوان خانه‌ای بسیار کوچک برای یک زوج جوان معرفی شده است. این بنا در زمینی به وسعت ۳۸ مترمربع قرار دارد و فرم کلی آن از روبه‌رو یک مکعب‌مستطیل مرتفع است که پلان مستطیلی آن با حذف یکی از زوایای قائمه، انحنایی رو به داخل پیدا کرده است. قطعاً طراحی یک منزل مسکونی در زمینی با این وسعت، کار ساده‌ای نبود اما تاکشی هوساکا بنا را با ابعاد ۱۰× ۲/۷ متر در این زمین طراحی کرده و به گفته‌ی خود، بزرگ‌ترین منحنی ممکن را در زمین پروژه ایجاد کرده است.

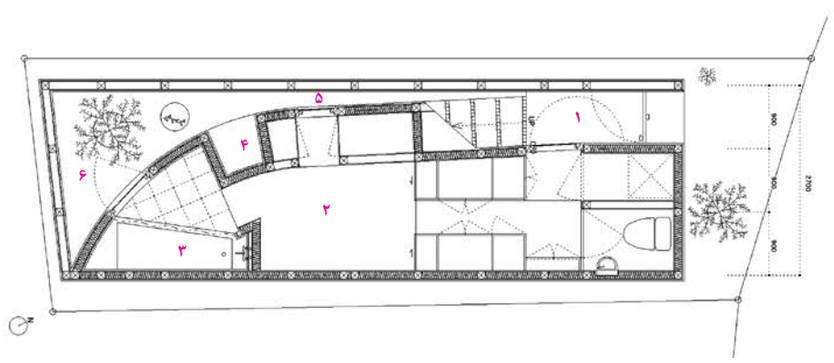
ساختمان شامل دو طبقه است که از طریق پلکانی به یکدیگر مرتبط می‌شوند. این پلکان به‌جرأت قابل توجه‌ترین عنصر در طراحی این خانه می‌باشد. ورود به طبقه‌ی اول از طریق درِ کنار پلکان میسر می‌شود که در فضای ورودی ساختمان قرار دارد.

با توجه به زیربنای ۳۳ متر مربعی ساختمان، بهترین راه برای بزرگ‌تر جلوه دادن فضا، استفاده از عنصر نور به بهترین شکل است. با توجه به سطح صیقلی و رنگ سفید دیوارها به خاطر استفاده از بتن در ساخت آنها، استفاده از نور طبیعی در روز و پخش آن در فضای خانه توسط این دیوارهای سفید، کمک بسزایی در ایجاد فضایی وسیع‌تر و روشن‌تر در دید بیننده خواهد کرد. این نور –با در نظر گرفتن اینکه خانه هیچ پنجره‌ای به بیرون ندارد- توسط قوسی که در سقف ایجاد شده، به داخل وارد می‌شود و در برخورد با دیوارها به بهترین شکل به داخل بازتاب می‌شود. فضای خالی کنار پلکان نیز امکان بازتاب این نور از طریق برخورد با کف را فراهم کرده و به بازتاب آن از دیوار کنار پلکان کمک می‌کند.

در حالی که ذهن ما درگیر بنا و ابعاد محدود آن است، به نظر می‌رسد طراح این ساختمان بیشتر از اینکه دغدغه‌های برنامه‌ی فیزیکی و ابعادی را داشته باشد، نگرانی‌ها و دل‌مشغولی‌های حسی-معنوی-مفهومی دارد. در این بنا بام قوس‌دار، تغییرات نور از صبح زود تا عصر را به داخل هدایت می‌کند. همچنین بهره‌گیری از نور ماه به همراه استفاده از نور چند شمع و همراه کردن آن با تاریکی در شب، به ایجاد فضایی آرام و رمانتیک در داخل خانه کمک می‌کند. مشخص نیست که آیا نور ماه و چند شمع، آنگونه که معمار بنا ادعا کرده برای این بنا مناسب بوده باشد و توسط کارفرما مورد استفاده قرار بگیرند. اما اتهاماتی از این دست چیزی از میزان جذابیت و خلاقیت این اثر کم نمی‌کنند. به طور کلی هنر، به دلیل وابستگی به زمینه‌ی خود هرگز در معرض قضاوت عادلانه‌ای قرار نمی‌گیرد. به بیان دیگر (خصوصاً در مورد بناهایی که دارای ارزش هنری هستند) غالباً قضاوت‌ها از سر مطالب سطحی و بدون در نظر گرفتن بستر شکل‌گیری اثر مطرح می‌شوند. در حالی که آثار معماری غالباً با هماهنگی و اطلاع کارفرما و مراجع قانونی ناظر ساخته می‌شوند و از منظر پدیدارشناسی قابل مقایسه با نقاشی و دیگر هنرها نیستند. اکثر مواقع تغییراتی که پس از اتمام کار توسط کارفرما در طرح لحاظ می‌شود (و به‌عنوان اهرمی برای فشار و تخریب معمار پروژه استفاده می‌شود) بدون هماهنگی معمار و به دلایل بروز رخدادهای ناگهانی اعمال می‌شوند؛ رخدادهایی که در حین ساخت بنا خبری از آنها نبود، وگرنه کارفرما حتماً از تخصص و حضور معمار، بهره‌ی رایگان می‌برد.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، این ساختمان فاقد پنجره است، در نتیجه سقف قوس‌دار آن نقشی اساسی در تهویه‌ی هوای داخل خواهد داشت. با توجه به قرارگیری آشپزخانه و اتاق ناهارخوری (که به‌عنوان نشیمن نیز استفاده می‌شود) در طبقه‌ی دوم، و در کنار تراسی که به کمک یک درِ شیشه‌ای کشویی از این فضاها جدا می‌شود، این فضاها از تهویه‌ی مطبوع‌تری نسبت به اتاق خواب و حمام در طبقه‌ی پایین برخوردار هستند.

تهویه‌ی هوای طبقه‌ی اول تنها از طریق دو در، یکی در کنار ورودی ساختمان و دیگری در کنار باغچه‌ی کوچک آن، میسر خواهد بود. به محل قرارگیری این دو در پلان طبقه‌ی همکف توجه کنید. قرارگیری اتاق خواب در طبقه‌ی همکف، از دیگر نکات این طراحی می‌باشد. این طبقه به جز دو در کوچک، راه دیگری به بیرون و طبقه‌ی بالا ندارد و به این دلیل از سکوت بیشتر و فضای بسته‌تری برخوردار بوده که متناسب با کاربری اتاق خواب و حمام است.



پلان طبقه‌ی اول

۱. ورودی ۲. اتاق‌خواب ۳. حمام ۴. فضای خرگوش
۵. مسیر خرگوش ۶. باغ

تصاویر این صفحه:
خانه‌ی عشق، تاکشی هوساکا، ژاپن، ۲۰۰۵

علی‌رغم ابعاد طرح، تلاش طراح در این ساختمان بر آن بوده که طبیعت بیرون را بدون محدودیت به داخل خانه بیاورد و با اتخاذ رویکرد ساده‌گرا و ساخت یک باغچه، حتا در ابعاد مینیاتوری در گوشه‌ی بنا، این ایده را عملی کند. ورود نور طبیعی، هوای مطبوع و حتا باران، حشرات و پرندگان به داخل ساختمان، از طریق ایجاد قوس در سقف، نمونه‌ی بارز این هم‌سان‌سازی فضای داخل و خارج بوده است. هوساکا در طراحی این بنا تکنیک ویژه‌ای که قبلاً توسط تادائو آندو پایه‌گذاری شده بود را اتخاذ کرده است. او در پی ساختِ بنایی شامل تمامی عناصر پایه‌ای در آفرینش بوده و تلاش کرده تا این عناصر (شامل هوا، نور، درختان، حیوانات، خورشید و ماه) را کنار انسان (عنصر دیگر) آورده و با او همراه کند.

پلکان از نظر ارتفاع پله‌ها و قوس آن، متناسب با تردد حیوان خانگی این زوج (یک خرگوش) می‌باشد. طراح حتا فضای خالی بین پلکان و دیوار را مکانی برای زندگی خرگوش در نظر گرفته و تراس طبقه‌ی دوم را به بازی او اختصاص داده است.

خانه و دفتر کار آرو

این بنا تحت عنوان آرو (Arrow به معنای "تیر / پیکان") به ابعاد ۸۴,۲۲ مترمربع به سال ۲۰۱۳ توسط دفتر معماران آپولو (Apollo Architects) در توکیو ساخته شد. نوع کاربری آن با توجه به فعالیت ساکنین طراحی شده و فضای کار در عین مشترک بودن با فضای زندگی، از آن جداست. در ظاهر امر، فضای مسکونی در طبقه‌ی اول و آتلیه‌ی عکاسی در طبقه‌ی همکف قرار دارد اما نحوه‌ی طراحی فضای مسکونی به گونه‌ای بوده که می‌تواند فضای مناسب دیگری برای عکاسی ایجاد کند. علاوه بر آتلیه، حمام، سرویس بهداشتی و دو اتاق خواب نیز در طبقه‌ی همکف قرار دارند. قرار گرفتن اتاق خواب‌ها در انتهای طبقه به ایجاد سکوت و آرامش در آنها کمک می‌کند.

نمای خارجی ساختمان، شبیه به یک صفحه پیوسته می‌باشد؛ صفحه‌ای که با تا زدن، فرمی خاص به خود گرفته و دارای گوشه‌های تیز شده است. پلکان جلوی ساختمان نیز متصل به دیوار آن شیب گرفته و بالا آمده است. این پلکان، که از جلوی ساختمان آغاز شده و به تراس طبقه اول ختم می‌شود، با شیبی ملایم درواقع ورودی اصلی ساختمان را ایجاد می‌کند.

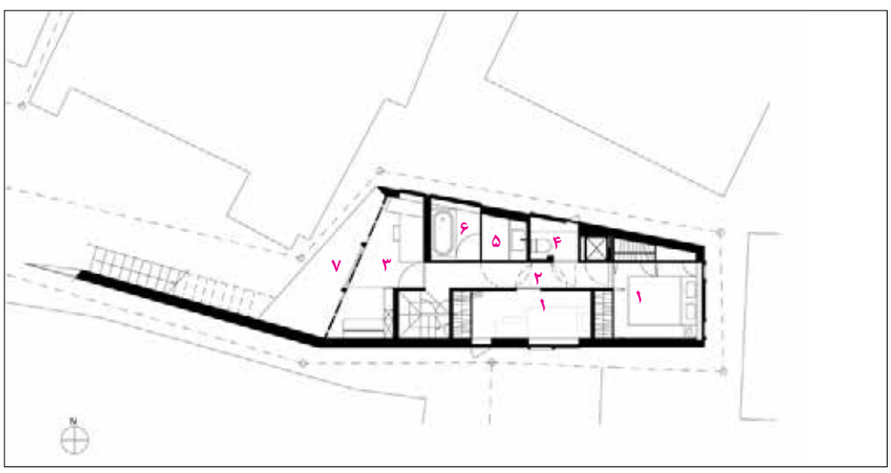
طبقه‌ی اول، شامل اتاق نشیمن و آشپزخانه است که در عین قرار گرفتن در امتداد هم، از طریق ایجاد اختلاف سطحی جزئی تا حدودی از هم جدا شده‌اند. این اتاق نشیمن فضای مناسب دیگری برای کاربرد آتلیه می‌باشد (چنان که قبلاً اشاره شد) و دلیل آن، نحوه‌ی خاص نورپردازی است. نور طبیعی از طریق پنجره‌های سقفی کوچکی به اتاق وارد می‌شود. این پنجره‌ها که در شکاف موجود بین سقف شیب‌دار و دیوار ساختمان قرار دارند، علاوه بر دیوار شیشه‌ای موجود در نمای جلو، مجراهای ورود نور به فضا هستند؛ با این تفاوت که کار این پنجره‌های سقفی، تنها وارد کردن نور است و هیچ دیدی به فضای بیرون و اطراف ساختمان ندارند. در عوض (به گفته‌ی طراح) منظره‌ای "حفاظت‌نشده" از آسمان را به داخل می‌آورند. از دیگر نکات طراحی این ساختمان می‌توان به یک نیم‌طبقه اشاره کرد که همان اتاق زیرشیروانی است. راه‌یابی به این نیم‌طبقه از طریق نردبانی کوچک در طبقه‌ی اول انجام می‌شود. در واقع این سطح ایجادشده، محیط مناسبی برای کاربری اتاق مهمان، اتاق بازی بچه‌ها یا فضاهای دیگری می‌باشد که نیازمند استقلالی نسبی هستند. نورگیری این فضا به دلیل نزدیک بودن به پنجره‌های سقفی، بهتر از سایر فضاهای خانه است.

به‌طور کلی نکته‌ی مهم در طراحی این خانه‌ی مسکونی، تأکید بر مرز باریک بین تعاریف و مفهوم‌ها است که گاه آنها را با وجود تمام تفاوت‌های‌شان به هم مرتبط می‌سازد. به طور مثال، استفاده از یک دیوار شیشه‌ای در هرکدام از نماهای ساختمان، در ذهن بیننده تداعی‌کننده‌ی فاصله‌ی بسیار کمِ بین محیط درون و بیرون و به‌نوعی، همراه‌ساختن این دو محیط با یکدیگر است. سطح زیرشیروانی در عین استقلال، به‌نوعی بدون واسطه با طبقه‌ی اول در ارتباط می‌باشد. هدف از ایجاد این مرز باریک، توجیه همراه‌سازی محیط کار ساکنین با محیط زندگی آنها است. چنان که طراحی یک آتلیه در طبقه‌ی اول یا استفاده از اتاق نشیمن به‌عنوان آتلیه‌ی دیگر، این همراهی را نشان می‌دهد.

در این طرح نکات دیگری نیز قابل توجه هستند. برای مثال، محوطه‌سازی بنا بسیار ضعیف است، طراح توجهی به حیاط پیش روی بنا نداشته و همان‌گونه که در عکس‌ها نیز مشخص است، گویی سعی شده این نقیصه با عکس‌برداری از زوایای خاص و ریختن سنگ‌های سفیدرنگ در کف، تا حدودی از دید مخاطبین پنهان بماند. تصاویر تهیه شده از این بنا، نما را به منظری خاص بدل می‌کنند. این منظرسازی و سناریونویسی برای ارائه‌ی یک اثر معماری در ایران نیز به چالشی تبدیل شده است و می‌تواند نقطه‌ی جوششی از ناهنجاری‌ها در معماری ما تلقی گردد که باید هرچه زودتر با وضع معیارهای اخلاقی و فرهنگ‌سازی جلوی آن را گرفت.

از آنجا که پلکان داخل بنا برای تردد کارفرما کافی به نظر می‌آید، گویی پلکان بیرونی و عملکرد محدود آن تنها بهانه‌هایی برای افزایش بار معماری ساختمان بوده‌اند. فرم هیجانی پلکان ورودی، با دیوار شکسته و مستقیمی که آن را ساپورت می‌کند، تنها عملکرد دسترسی به آتلیه برای مشتریان را دارد.

نکته‌ی آخر اینکه منظر شهری توکیو و محله‌ای که سایت پروژه در آن واقع است فاقد هرگونه نکته‌ی خاص است، پس علت استفاده از شیشه در نمای اصلی چیست؟ با توجه به تراسی که بنا دارد، نورپردازی هم دلیل مناسبی برای این امر نمی‌تواند باشد. اگر طراح با انتقال پلکان بیرونی به بدنه‌ی کناری سایت، فضای بیشتری در اختیار حیاط قرار می‌داد و در منظرسازی حیاط نیز بیشتر دقت می‌کرد، طرح به اثر بهتری بدل می‌شد. در آن صورت، اولاً دید به این حیاط، شیشه‌های نما را توجیه می‌کرد و منظر بهتری پیش روی کارفرمایی که اینجا محل کسب و زندگی اوست و ۲۴ساعته در آن حضور پیوسته دارد، قرار می‌داد و دوماً حیاط، خود به فضایی برای دیدن بدل می‌شد و بر ارزش‌های طرح به‌عنوان محل کار و زندگی می‌افزود.



پلان طبقه‌ی اول
۱. اتاق‌خواب ۲. اتاق پذیرایی ۳. استودیو ۴. سرویس بهداشتی ۵. اتاق شست‌وشو ۶. حمام ۷. بالکن

تصاویر این صفحه:
خانه و دفتر کار آرو، دفتر معماران آپولو، توکیو، ۲۰۱۳

خانه‌ی غار

این بنا تحت عنوان خانه‌ی غار (Cave House) به طراحی آتلیه‌ی معماری اتو کنتا (Eto Kenta Atelier Architects) ۱۱۵ مترمربع زیر بنا دارد و ساخت آن در سال ۲۰۱۴ در ژاپن به اتمام رسید. پلان این بنا در یک جهت‌گیری شرقی-غربی در شهر اویتا در ژاپن قرار دارد و ساختمانی بسیار ساده شامل دو طبقه می‌شود. ورودی، یک درِ ساده است که به حیاط کوچک ساختمان باز می‌شود. دیوار بلند خارجی و همچنین دیوار بلند ساختمان، نوعی امنیت را در حیاط ایجاد کرده و آن را به محیطی حفاظت‌شده تبدیل می‌کنند.

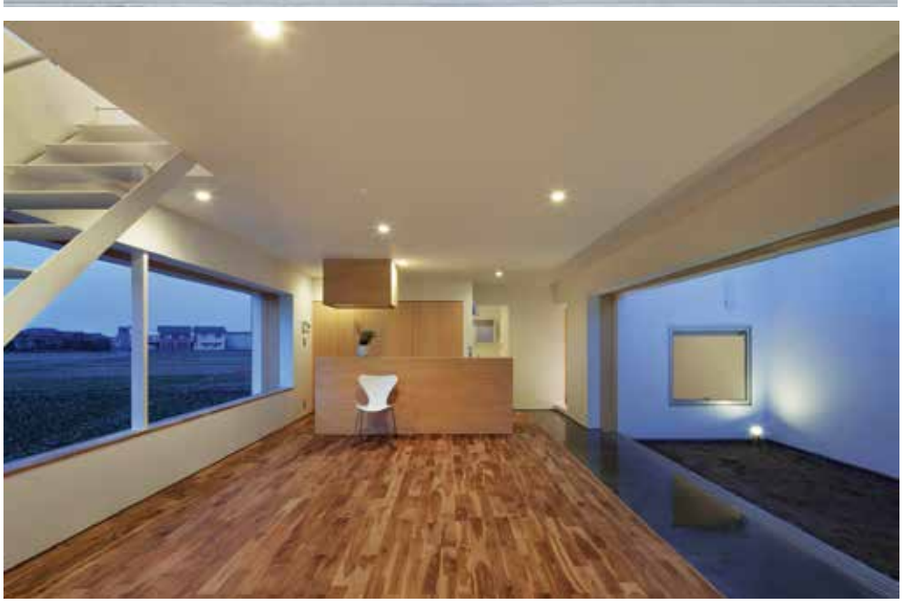
ورود به محیط داخلی ساختمان نیز از طریق یک درِ فلزی صورت می‌گیرد. دیوار مجاور این درِ فلزی، از درهای شیشه‌ای تشکیل شده که کشویی هستند و از این طریق، امکان هم‌سان‌سازی محیط داخل با حیاط وجود خواهد داشت. اما نکته‌ی مطرح این است که این حیاط و باغچه‌ی آن محل نشست‌وبرخاست نیست؛ خیلی سبز و دلگشا نیست و بیشتر شبیه به نقاشی انتزاعی می‌باشد. گویی این حیاط ساخته و قاب‌بندی شده تا تنها همچون تابلویی دیده شود.

ورودی از طریق یک راهرو که کف‌سازی متفاوتی نسبت به دیگر فضای یک‌سره‌ی همکف دارد، به اتاق نشیمن ختم می‌شود. دیوار روبه‌رو نیز دارای درهای کشویی بوده و با بازوبسته کردن

آنها، می‌توان فضای سایت را به خانه آورد یا از آن مستقل ساخت. پلکانی که همکف را به طبقه‌ی بالا ارتباط می‌دهد، با سازه‌ای ساده و حداقلی طراحی شده و آشپزخانه نیز به‌نوعی به نشیمن متصل است. طراحی نورپردازی بنا نیز مشخصاً از تاکتیک ترکیبی بهره می‌برد و علاوه بر پنجره‌های بزرگِ رو به بیرون، استفاده از سیستم نورپردازی مصنوعی نقطه‌ای نیز در دستور کار بوده است؛ این روش به مینیمال شدن بنا کمک کرده است. مجموعه بیانگر بیشترین استفاده‌ی طراح از فضای موجود است، به طوری که اجزا نزدیک به هم و در ارتباط باهم قرار دارند. مسلماً اتخاذ این رویکرد، حریم فضاها را در هم کوبیده و موجب شده بعضی فضاها کاربرد چندمنظوره‌ای پیدا کنند.

فضای بسیار آرام طبقه‌ی دوم، موقعیت مناسبی را برای اتاق‌ها فراهم می‌کند. پنجره‌های موجود در این طبقه علاوه بر وارد کردن نور و هوا، منظره‌ای از حیاط کوچک داخل و سایت وسیع اطراف ساختمان را در اختیار ساکنین قرار می‌دهند. البته تک‌پنجره‌ی کوچک کنار پلکان را باید از این قضیه مستثنا دانست زیرا این پنجره در خدمت کاربران داخل بنا نیست و ظاهراً بیشتر برای طراحی نما، در نظر گرفته شده است. این رویکرد با روح معماری مدرن (آنگونه که لو کربوزیه و فرانک لوید رایت بدان اعتقاد داشتند) کاملاً در تعارض است و از این حیث، بنا در عین تعلق سبکی به مدرنیسم، خو را محدود به آن نمی‌کند.

تصاویر این دو صفحه:
خانه‌ی غار، آتلیه‌ی معماری اتو کنتا، ژاپن، ۲۰۱۴



سکانس‌بندی در معماری و تکنیک‌های آن
با نگاه به اثری از فران سیلوستره

نوشته‌ی نوید مسعودی با همکاری محمدحسین شاطرپوری و محمد احمدپور

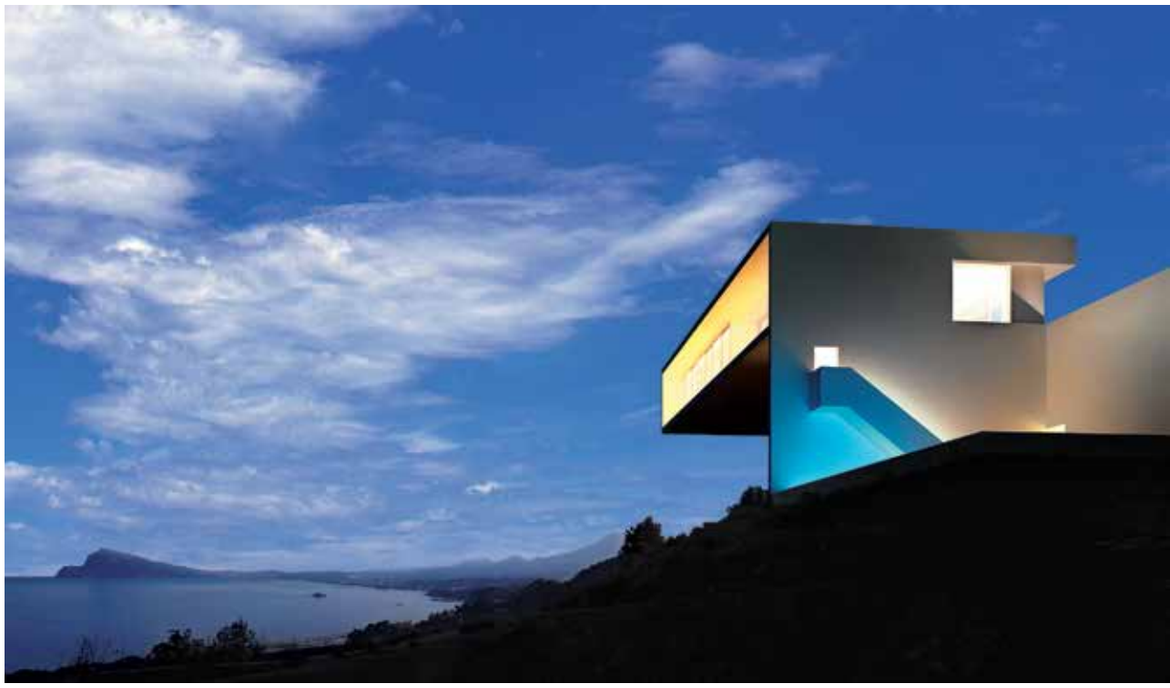
سکانس‌بندی یکی از تکنیک‌های خلق فضا برای درگیری بیشتر حسی مخاطب با فضای معماری است. این تکنیک موجب ارتقاء و رشد معماری و نزدیکی آن به معماری حسی می‌گردد. معماری حسی، به‌عنوان بزرگترین غایب معماری ماشینی امروز، ریشه در اندیشه‌های متفکرینی چون استیون هال و یوهانی پالاسما دارد. البته آنچه اینان در قالب پدیدارشناسی فضا، «معماری حسی» می‌نامند، برای ما ایرانیان بیشتر یادآور تجاربی است که عموماً از بازدید بناهای سنتی خود در ایران به دست می‌آوریم تا بررسی آثار آنها. اِعمال تکنیک سکانس‌بندی در طراحی معماری طرح را به فیلمی جذاب و واقعی تبدیل می‌کند؛ چیزی که نزدیک‌ترین هنر به چشمان آدمی است. شاید در آن سوی هنرِ سینماهای سه‌بعدی، صورتی از حرکت سینماگران برای نزدیکی به تجربه‌ی حسی فضای معمارانه باشند. بنابراین به نظر می‌رسید جریان تعامل در بین هنرمندان جهان با هدف نزدیکی هنرها و نزدیکی حس تجربی آنها از یکدیگر قابل شناسایی باشد. در این نوشتار کوتاه به بهانه‌ی معرفی یکی از توانایی‌های مینیمالیسم، خانه‌ای از فران سیلوستره که در آن سکانس‌بندی به‌خوبی اجرا شده است را معرفی می‌کنیم.

مختصری درباره‌ی سبک مینیمال

هنر مینیمال انتزاعی‌ترین هنر حال حاضر جهان است. در جهان لبریز از تبلیغات، نشانه‌پردازی و نمادگرایی، شجاعت انجام یک پروژه به سبک میینمال، در بطنِ خود نشان از سطح تفکر متفاوت مخاطب دارد. تفاسیر متفاوتی از سبک مینیمال وجود دارد که جملگی به ذات و ماهیت انتزاعی آن اشاره دارند. بنابراین با اینکه جریان مینیمالیسم و رگه‌های اصلی آن (در قالب خوانش تاریخ) یکسان و مستدل است، اما در معنا نمی توان برداشت‌های یکسانی یافت که این موضوع حتا در باب معروف‌ترین بناهای به سبک مینیمال نیز صادق است.

هنر مینیمال، موجز یا کمینه را (به لحاظ تاریخی) باید مولود هنرمندان پس از انقلاب اکتبر روسیه دانست. در این دوران پرشکوه، هنرمندان ساختارگرا، هم در عرصه‌ی معماری و هم در نقاشی و مجسمه‌سازی، گرایش‌هایی متکی بر خلاصه‌نمایی و هندسه‌گرایی را در آثارشان ظاهر ساختند و منطقی از ایجاز در هنر را مطرح کردند که بعدها منبع الهام سایر هنرمندان اروپایی قرار گرفت.

در حقیقت آنچه که مینیمالیسم جست‌وجو می‌کرد، مفهومی تازه از نظم‌دهی و تمامیت‌بخشی بود و عملاً قسمتی از یک نظم کامل از فضایی که برای بیننده قابل تخیل بود را ایجاد کرده و از وی می‌خواست تا بقیه‌ی آن را بر اساس تخیل خود تکمیل کند. این گرایش به جای اتکا بر استقرار اشیاء وحدت‌یافته در یک محدوده‌ی فضایی، در صدد ایجاد نوعی دگرگونی در فضا می‌باشد. همچنین در این مفهوم، نقطه‌ی آغازین تخیل، موردی بسیار کلیدی بود؛ نقطه‌ای که در واقع سکانس نخست نامیده می‌شود.



ممکن است برخی آثار مینیمال چندان در ساده‌گرایی خود سرسختی نداشته باشند و ابتدایی به نظر برسند ولی در واقع هنرمندان مینیمال، فضا را در کارهای خود به‌عنوان ماده‌ی هنری مورد استفاده قرار می‌دهند؛ آنچه که دست‌مایه‌ی معماران برای گرایش به هنر مینیمال بود. شاید بتوان در میان معماران، میس وان در روهه را با شعار «کمتر، بیشتر است!» و تجربه‌های طراحی بسیار مینیمال‌گرای و فضامحور، جزو مهم‌ترین معماران مینیمال پیشرو در دهه‌های ابتدایی قرن بیستم در اروپا دانست. آنچه در این مجال مختصری از آن بحث شده آنست که در معماری و هنر مینیمال تلاش در زدودن پیرایه‌هایی از بنا یا اثر هنری است که سدی در به نمایش گذاشتن "اصالت فضا" باشند. معمار مینیمال باید تلاش کند قاب‌ها یا سکانس‌هایی را برای بیننده به وجود آورد تا ناظر نیز خود را عضوی از اثر هنری یا هنرمند و طراح آن بداند.

مشخصات کلی پروژه

خانه‌ی آکانتیلادو (Casa Del Acantilado)، به طراحی فران سیلوستره (Fran Silvestre)، بنایی است مسکونی که در کوه‌های صخره‌ای مشرف به دریا در اسپانیا طراحی شده است. طراحی و ساخت این بنا در نوامبر سال ۲۰۱۲ به اتمام رسید. بنا نه در تطبیق با شیب زمینه‌ی خود بلکه همچون مکعبی بر سینه‌ی آن نشانده شده است. به بیان دیگر، بنا فاقد نمایی منطبق بوده و از این حیث به خلوص‌گراییِ فرمیک نزدیک شده است. رنگ سفید یکپارچه بر این رویکرد طراح تأکید می‌کند.

علی‌رغم نبود همسایه و امکان نورگیری و درج پنجره در تمام نماهای طرح، معمار، نمای رو به منظر دریا را به‌عنوان نمای اصلی انتخاب کرده و با درج حجم مکعب‌مستطیل کشیده با صفحه‌ای تمام‌شیشه، عملاً اولویت دید و منظر را به کاربران داخل بنا می‌دهد. این موضوع در طراحی ورودی اصلی نیز مشهود است زیرا کاربران از جناح غربی وارد بنا می‌شوند که عملاً بنا به آن پشت کرده است. شاید تنها عنصر دعوت‌کننده، پله‌ای است که از دل بدنه بیرون آمده است؛ حجم ساده و بازی نور و سایه‌ای که ایجاد می‌شود، به‌خوبی آن را متمایز و گیرا جلوه می‌دهد. مکعب سفید، پلکان و استخر، سه عنصر فیزیکی سازنده‌ی شخصیت و هویت بنا هستند که در کنار عنصر مفهومی سکانس‌بندی، سخن معمار را کاملاً منتقل می‌سازند. به علاوه، توجه به سکانس‌بندی بنا در داخل نیز در واقع توجه معمار به دیگر جناح‌ها و مناظر اطراف می‌باشد که در اینجا با درج پنجره‌هایی، اولویت دید را به کاربران داخلی داده است. کاربر در حین زندگی در این بنا دائماً با این سکانس‌های فضایی ظریف مواجه است و این جنبه، بنا را به یک گالری نمایش آثار طبیعی نزدیک می‌کند.

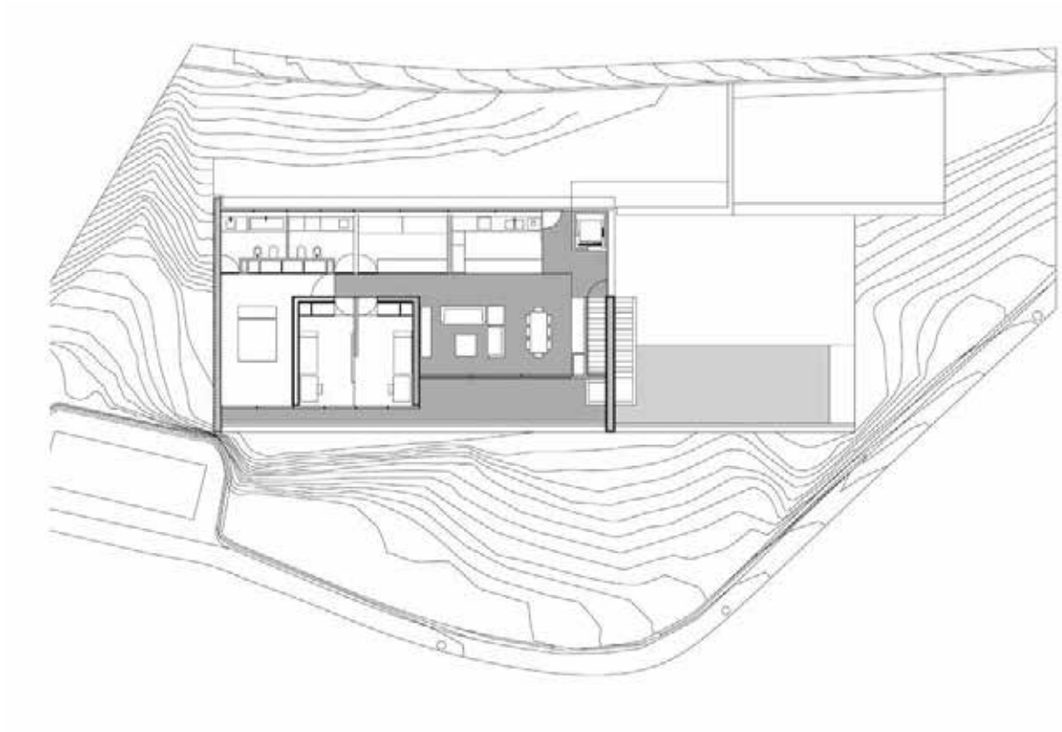
در این پروژه معمار ابتدا کل بنا را مشابه یک تابلوی نقاشی مینیمال می‌بیند؛ یک حجم ساده‌ی سفید در دل صخره‌های قرمزرنگ دریای مدیترانه؛ همچون یک تاش سفید قلم‌مو بر یک بوم قرمز رنگ و آنچه کاملاً مشهود است، این است که مانند تفکرات هنرمندان مینیمال (از قبیل کازیمر مالەویچ، که خود اصالت تابلو را یک اثر هنری می‌دانند) حجم و اجزای فضایی بنا نقش یک موزه‌ی مینیمال را ایفا می‌کنند، بی‌آنکه بخواهند توضیحی یا اثری در آنها به نمایش گذاشته شود.

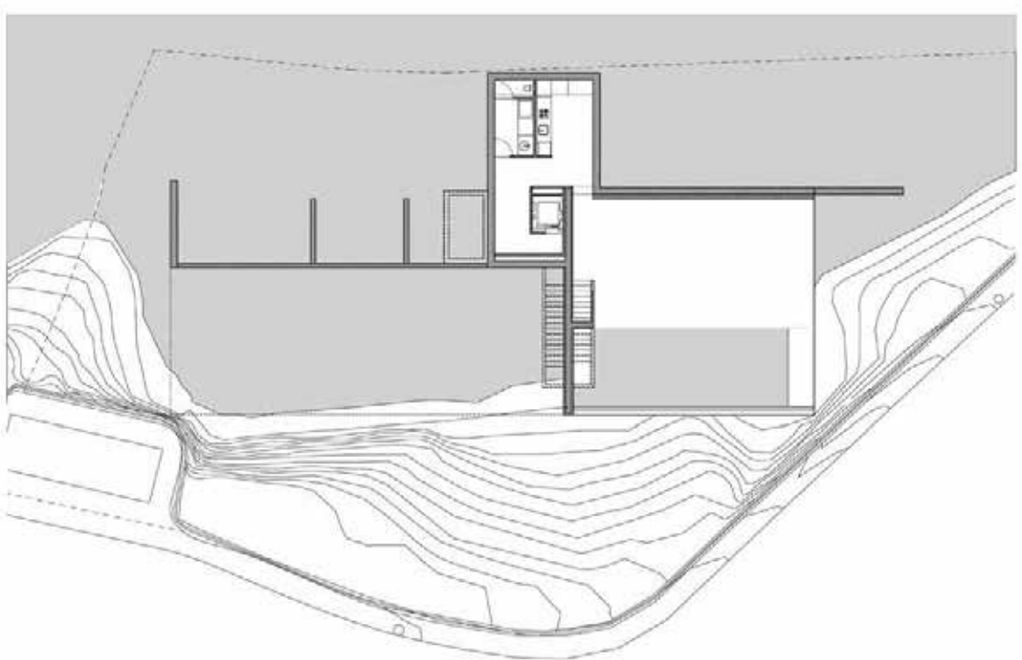
روش‌های کاربردی معمار برای سکانس‌بندی اثر

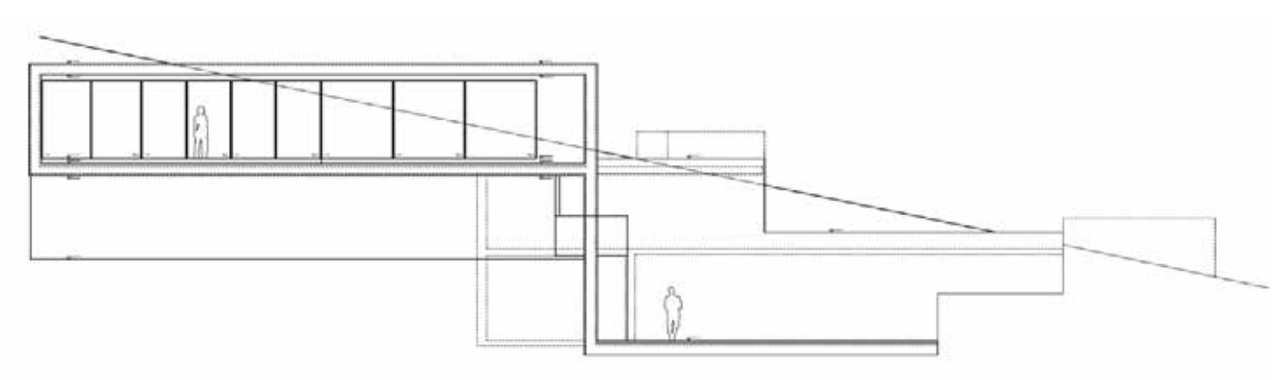
از عوامل موفقیت معمار در تسلط بر سایت و چالش‌های آن، نحوه‌ی کنترل کردن شیب زیاد زمین می‌باشد. این شیب تند گرچه حکم لبه‌های تیز یک شمشیر را داشته اما معمار با مهارت خاصی توانسته توپوگرافی یا شیب طبیعی زمین را با ترازبندی مناسبی که در طرح ارائه کرده، حل نموده و کیفیت‌های متفاوتی از یک فضای معماری را ارائه دهد. به این ترتیب شیب در بحرانی‌ترین قسمت‌هایش -از لحاظ توپوگرافی- به بهترین و قوی‌ترین قسمت‌های طرح تبدیل شده است. استراتژی برداشت و خاک‌ریزی با هدف آزاد کردن شیب زیرین یا سازگاری با آن، اگرچه هزینه‌های زیادی در پی داشته اما باعث شده طراح در هدف نهایی خود که همانا سکانس‌بندی باشد، توفیق قابل تحسینی به دست آورد. چون نه تنها عملاً و به طور فیزیکی با زمینه درگیر شده بلکه به دلیل نزدیکی مخاطره‌آمیز به صخره‌ها قادر به کشف مناظر شگفتی نیز بوده است. این مناظر، با طراحی و موقعیت‌یابی هوشمندانه‌ی پنجره‌ها به عناصر سازنده‌ی برخی سکانس‌ها بدل گشته است.

معمار در جای‌جای فضای ویلا تلاش می‌کند با قاب‌های یک‌دست و حتا پنجره‌های بدون قاب و تماماً شیشه‌ای، سکانس‌های فضایی را برای بیننده بیافریند تا مرزی میان درون و برون وجود نداشته و حس تعلیق فضایی مینیمالیستی در اوج خود جاری باشد. طراح همچنین قابی در آشپزخانه به تصویر کشیده که تصور قدم‌زدن در صخره‌های پیش رو را به ذهن متبادر می‌سازد، در سرویس بهداشتی هم می‌بینیم که صخره‌های ریز قرمز در کنار بلوک‌های سفید مات، قابی از آرامش را به شما هدیه می‌دهند، یا در سالن با آن پنجره‌های یک‌دست شیشه‌ای و تراس عمیق، پیوند با افق حاصل می‌آید. در این ارتباط، معمار هوشمندانه و تا آنجا که توانسته، از بی‌پیرایه‌ترین فضاها، ناب‌ترین حس‌های ادراک فضایی را رقم بزند.

به اعتقاد من، یکی از وجوه ناب مینیمال این اثر، در این است که طراح تلاش کرده فضاها را دست‌نخورده و بکر نگه دارد و هرگونه عنصر اضافی که خلوص بنا را بر هم می‌زند را حذف نموده است.







در تراز ورودی، صرفاً یک قاب شیشه‌ای، مرز ورود به بنا است و در همان سطح ورودی که استخر، حمام و سرویس بهداشتی قرار دارند، فضا به گونه‌ای طراحی شده که گویی ادامه‌ی سطح طبیعی زمین است. به علاوه معمار نیز در طراحی داخلی، به نظم و خلوص فضایی اعتقاد راسخ دارد و هر گونه عنصر را به‌ضرورت، یا پنهان می‌کند (مانند فن متحرک یا فر توکار که پشت یک قاب چوبی سفید مخفی شده) یا آن را کاملاً تلخیص‌شده ارائه می‌کند.

یک موضوع جالب توجه دیگر در این پروژه، جسارت معمار در طراحی تراز دوم یا فضاهای اصلی است. معمار با قرار دادن یک سکوی معلق در فضا و جهت‌گیری بی‌نظیر آن به منظور بهره‌مندی از دید بسیار زیبا به دریا، علاوه بر خلق یک شاهکار سازه‌ای، یک فضای کاملاً شاعرانه و هنرمندانه طراحی کرده است. او با استفاده از نمای کاملاً شیشه‌ای و حجم کاملاً بی‌پیرایه و عاری از تزئینات، به همراه تراسی عمیق، در انتقال معنای مینیمال بسیار موفق بوده، ضمن آنکه اسلب بتنی عظیم که به وسیله‌ی یک پایه‌ی بتنی و دیوار حائل، با چنین ظرافت و ضخامت اندکی اجرا شده هم عملاً سازه را در اختیار معماری پروژه و هدف متعالی آن قرار داده است. این مکعب سفید کشیده ظاهراً به دستاویزی برای هویت‌سازی فران سیلوستره تبدیل شده است زیرا وی در پروژه‌ی بعدی خود (خانه‌ی آلومینیوم؛ Aluminium) چیزی شبیه به آن را تکرار کرده است. پروژه‌ی نام‌برده از مساحت و ابعاد بیشتری بر خوردار بوده و کاملاً واضح است که سیلوستره در تلاش برای تجربه‌ی فرم‌های جدید و کشف پتانسیل‌های مکعب خود می‌باشد.

جمع‌بندی

اثر سیلویتره خالی از اشکال نیست و انتقاداتی به آن مطرح است. کنتراست با زمینه‌ی سایت بیشتر از آنکه برای یک اقامت بلندمدت مناسب باشد، برای تعطیلات و اقامت‌های کوتاه مدت تصور می‌شود گرچه معمار جسارت زیادی در خلق فضاها داشته اما لبه‌ی تیز این جسارت، روح معماری بنا را در نقاطی مخدوش کرده و از آرامش آن کاسته است. شاید چنانچه چاشنی جسارت معمار کمی تقلیل پیدا می‌کرد، روح خلاق او با اصول حاکم بر مینیمال هم‌نواتر می‌شد.

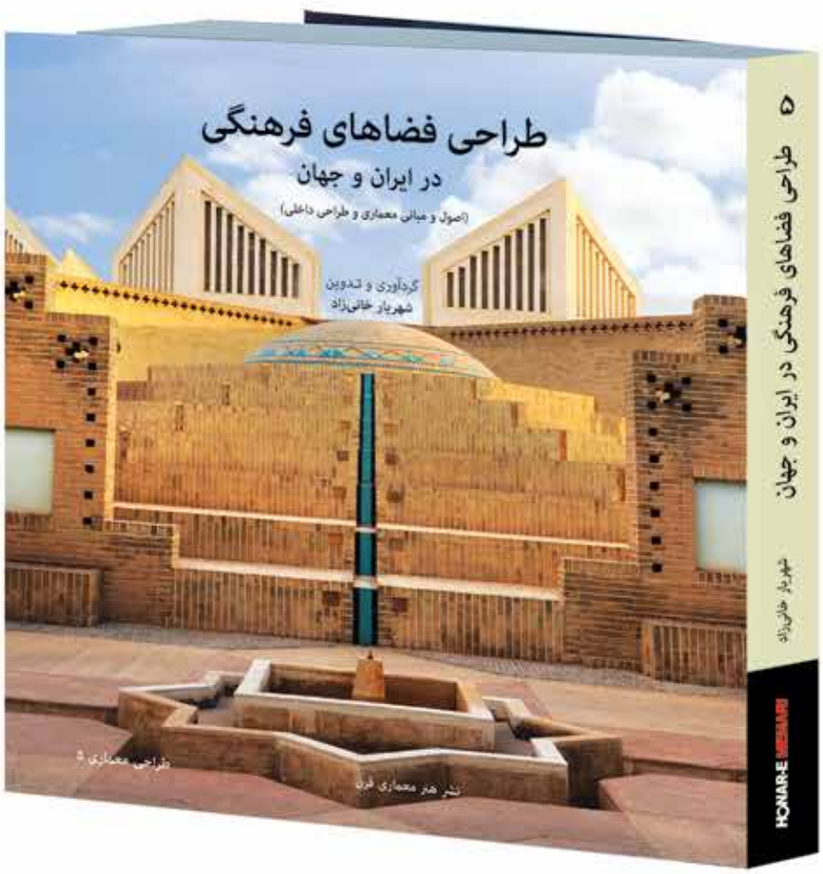
منابع:

- لوسی اسمیت، ادوارد. مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش هنری قرن بیستم. ۱۹۳۳
- مانیا گولامپونیانی، ویتوریو. دانشنامه‌ی معماری قرن بیستم. ۱۹۵۱
- www.thepinnaclelist.com
- www.fransilvestrenavarro.com

نشـــر هنـر معمـاری قـرن منتشـــر کـرد:

طراحی فضاهای فرهنگی در ایران و جهان

گردآوری و تدوین: شهریار خانی‌زاد



فرهنگ، پایه‌ی شکل‌گیری تفکر یک جامعه است و تا زمانی که در یک جامعه زندگی می‌کنیم، اعتلای کیفیت زندگی و آرامش انسان‌ها در گرو حفظ این موهبت و شناخت هرچه بهتر آن است. شناخت فرهنگ یک جامعه، از بدو پیدایش تا کنون، حفظ و ارتقای آن به واسطه‌ی ابزارها و راهکارهای متعددی تحقق می‌پذیرد که هرکدام به نحوی حواس و ذهن مخاطبان را متأثر می‌سازد؛ گاه جملاتی از یک کتاب مقدس است که آدمی را هوشیار می‌کند یا گاه شنیدن قطعه‌ای موسیقی یا دیدن تصاویری با ارزش بصری بالاست که اعتلای روحی را موجب می‌شود.

این کتاب به بیان تاریخچه‌ی مختصری از شکل‌گیری بناهای فرهنگی پرداخته و پس از تعریف انگیزه‌ها و نیازهایی که به‌تدریج احساس شد و به تکامل این تیپ از ساختمان‌ها انجامید، اصول و ضوابط طراحی کاربری‌های رایج در آنها را شرح داده و در فصل بررسی‌های موردی، تعدادی از نمونه‌های ممتاز و قابل توجه ساخته‌شده توسط معماران مطرح در این حوزه در سطح ایران و جهان را با جزئیات کانسپت، طراحی، روند شکل‌گیری و بیان نقاط قوت و ضعف، به اطلاع خوانندگان و دانش‌پژوهان عزیز می‌رساند.

www.aoa.ir

۳۲۴ صفحه‌ی رنگی قیمت: ۶۴۰،۰۰۰ ریال

فـرم اشتراک و سفـارش خرید انـتشارات هنر معماری قرن

٪۲۰ تـخـفـیـف خـریـد حـضوری از دفـتر هـنر معـمـاری

جهت خرید آنلاین به سایت رسمی مؤسسه‌ی هنر معماری بخش shopping مراجعه شود: w w w . a o a . i r

۱. اشتراک یکساله‌ی فصلنامه‌ی هنر معماری (۴ شماره‌ی سال ۱۳۹۴) ..... ۶۳۰/۰۰۰ ریال

۲. شماره‌های موجود فصلنامه‌ی هنر معماری (۲۳-۲۶-۳۰-۳۱-۳۲-۳۳-۳۵) ..... ۷۰۵/۰۰۰ ریال

کتاب‌های معماری و طراحی داخلی

۳. رنگ مدرن (کاربرد رنگ در معماری داخلی) [چاپ دوم، ویراست دوم] ..... ۳۲۰/۰۰۰ ریال

۴. دفاتر کار خانگی (خلق یک مکان کارآمد) ..... ۱۲۵/۰۰۰ ریال

۵. فضای هیبریدی (فرم‌های جدید در معماری دیجیتال) ..... ۲۱۵/۰۰۰ ریال

۶. قوانین ساخت‌وساز شهری (مطابق با آخرین ضوابط شهرسازی) ..... ۱۸۰/۰۰۰ ریال

۷. معماری معاصر ایران، امیر بانی‌مسعود [چاپ پنجم، ویراست دوم] ..... ۶۰۰/۰۰۰ ریال

۸. معماری غرب، امیر بانی‌مسعود (ریشه‌ها و مفاهیم) [چاپ هفتم] ..... ۴۰۰/۰۰۰ ریال

۹. هزار سال معماری جهان [چاپ دوم، ویراست دوم] ..... ۵۶۰/۰۰۰ ریال

۱۰. نورپردازی بی‌نقص (در طراحی فضاهای مسکونی) ..... ۲۰۰/۰۰۰ ریال

۱۱. چرا معماری مهم است؟ ..... ۳۵۰/۰۰۰ ریال

۱۲. سروده‌های خاک (درآمدی بر فلسفه‌ی معماری خاک) پویا خزائل ..... ۲۰۰/۰۰۰ ریال

سری کتاب‌های اصول و مبانی معماری و طراحی داخلی

۱۳. طراحی کتابخانه در ایران و جهان (اصول و مبانی معماری و طراحی داخلی کتابخانه ها از کلاسیک تا معاصر) [چاپ دوم، ویراست دوم] ..... ۳۸۰/۰۰۰ ریال

۱۴. طراحی فضاهای تجاری (اصول و مبانی معماری) ..... ۳۰۰/۰۰۰ ریال

۱۵. طراحی بیمارستان (اصول و مبانی معماری و طراحی داخلی) [چاپ دوم، ویراست دوم] ..... ۳۰۰/۰۰۰ ریال

۱۶. طراحی موزه در ایران و جهان (اصول و مبانی معماری و طراحی داخلی) [چاپ سوم] ..... ۳۰۰/۰۰۰ ریال

۱۷. طراحی فضاهای فرهنگی در ایران و جهان (همراه با CD پلان‌ها و مقاطع) ..... ۶۴۰/۰۰۰ ریال

سری کتاب‌های مشاهیر معماری ایران

۱۸. تارو پود و هنوز... سرگذشت من و معماری ما، علی‌اکبر صارمی [چاپ دوم، ویراست دوم] ..... ۳۲۰/۰۰۰ ریال

۱۹. کامران دیبا و معماری انسان‌دوستانه ..... ۵۰۰/۰۰۰ ریال

۲۰. هوشنگ سیحون؛ معمار، نقاش، هنرمند (جلد نفیس) ..... ۴/۲۵۰/۰۰۰ ریال

سری کتاب‌های مشاهیر معماری جهان

۲۱. تادائو آندو [چاپ دوم] ..... ۱۰۰/۰۰۰ ریال

۲۲. سانتیاگو کالاتراوا [چاپ دوم] ..... ۱۰۰/۰۰۰ ریال

۲۳. میس وان در روهه [ویراست دوم] ..... ۲۸۰/۰۰۰ ریال

۲۴. مارسل بروئر ..... ۱۰۰/۰۰۰ ریال

۲۵. فرانک لوید رایت [چاپ سوم] ..... ۱۰۰/۰۰۰ ریال

۲۶. ارو سارینـن ..... ۱۰۰/۰۰۰ ریال

۲۷. ماریـو بوتّـا ..... ۱۸۰/۰۰۰ ریال

فـرم اشتراک و سفـارش خرید

aoapub@ymail.com

نام: ..... نام خانوادگی / نام مؤسسه : ..... با ارسال کپی فیش واریزی به شماره‌ی .....

مورخ: ..... به مبلغ: ..... درخواست خرید ردیف‌های ..... را دارم.

نشانی: .....

تلفن: ..... کد پستی: ..... پست الکترونیک: .....

لطفاً جمع مبلغ سفارش را به حساب جاری سپهر به شماره‌ی (۰۱۰۱۵۶۵۸۷۲۰۰۴) بانک صادرات شعبه‌ی سورنا، به نام مؤسسه‌ی هنر معماری قرن (قابل پرداخت در تمامی شعب این بانک) واریز کرده و فرم خرید و کپی فیش واریزی را به آدرس aoapub@ymail.com ایمیل یا به شماره‌ی ۸۸۳۴۲۹۶۱ - ۸۸۳۴۲۹۶۰ فکس و یا به آدرس تهران، صندوق پستی ۸۴۹۱-۱۵۸۷۵ ارسال نمایید. در غیر این صورت میتوانید از طریق سایت www.aoa.ir بخش shopping سفارشات خود را تهیه فرمایید.

آدرس مؤسسه: تهران، خیابان شهید مفتح شمالی، پایین‌تر از خیابان شهید مطهری، خیابان زهره، خیابان قابوسنامه، پلاک ۱، طبقه‌ی همکف، واحد ۶ تلفکس: ۸۸۳۴۲۹۶۱-۸۸۳۴۲۹۶۰

یونیک گلس

Uniquely Different

- واردکننده آینه و شیشه های رنگی آنتیک ساخت ایتالیا
- تنها تولید کننده شیشه های رنگی استیل (در ۸ رنگ مختلف) و شیشه های دست ساز و هنری "جگت" و "ویو"
- و وفادار به سبک های قدیمی ایرانی، شیشه های ترکیبی، شیشه بافت و شیشه رنگی