



فراخوان دومین دوسالانه‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران توسط هنر معماری

نظریه‌پردازان معماری / نقد و تحلیل آثاری از معماری معاصر ایران

بتن در معماری معاصر ایران و جهان / گفت‌وگو با کامران دیبا، علی اکبر صارمی، رضا دانشمیر و ...

عرضه‌های فرم، بافت، پایداری، منظر، نور و مقیاس در بتن



شرکت شیشه جام ناما



نماینده انحصاری شرکت STONE GLASS ایتالیا

 Jam Nama Glass



به همراه پارکینگ اختصاصی

امور مشتریان: (۳۰ خط) ۰۲۱-۲۴۸۰۵

۰۷۱۳۸۳۸۵۶۱۸ شیراز: آورده های ساختمانی بنا:
۰۴۴۳۲۲۳۳۷۹۹ ارومیه: معماری داخلی گراند:
۰۱۱۴۴۲۴۰۵۷۹ مازندران: خانه شیشه ای:
۰۱۳۳۳۱۱۴۱۸۸ گیلان: طراحان توسعه کوشا:
۰۳۱۹۵۰۱۳۸۲۰-۲۳ اصفهان: گروه مهندسی فراز:

نمایندگی های
فروش

info@jamnamaglass.com
www.jamnamaglass.com

STONE GLASS
GLASS UNLIMITED

برنامه
جهانی غذا

wfp.org/ta



کد بالا را اسکن کنید

نظریه پردازان

معمای معماری

هنر معماری برگزار می‌کند:

دومین دوسالانه‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران با حمایت معنوی برنامه جهانی غذا (WFP) سازمان ملل متحد - نمایندگی ایران

نظریه پردازان معماری

۴
۸
۱۴
۱۸
۳۶
۴۰
۶۰
۶۲
۷۲
۷۶

سه تجربه در باب احیای گودال‌باغچه در طراحی خانه‌ی مهدوی به قلم معمار پروژه (پدرام جعفریگی)، نقد و تحلیلی از علی کرمانیان و شیرین حجازی (از دفتر هنر معماری) به همراه جوابیه‌ی معمار

ایده، کانسپت و فضایی نو در معماری ایران یا چگونه درس‌های دانشگاهی مان بی‌فایده شدند؟ به بهانه‌ی بررسی سه اثر از رضا نجفیان / نقد هنر معماری

بررسی موردی پروژه‌های دفتر مجله‌ی دیار، خانه‌ی آبی ملایم و دفتر مرکزی شرکت آریا کابل به قلم رضا نجفیان

نقد و تحلیلی بر سه اثر از رضا نجفیان / نقد هنر معماری

ایده‌ی طراحی در پروژه‌ی ویلا‌ی خانوادگی کردان در قالب مصاحبه‌ی وحید جودی با سهراب رفعت

نقد و تحلیل ویلا‌ی خانوادگی کردان اثری از سهراب رفعت / هنر معماری، به همراه جوابیه‌ی معمار

ایده، نقد و تحلیل خانه‌ی افشاریه اثری از آرتور امیدآذری / هنر معماری به همراه جوابیه‌ی معمار

بتن در معماری

۹۴ کانکرتوپیا (Concretopia)، گونه‌بندی تحلیلی-انتقادی ۹۰ پروژه‌ی بتنی از ۵۰ معمار ایرانی در ۱۰۰ سال اخیر / هنر معماری

۱۴۰ از روم تا مونتنگرو، سرنوشت بتن و معماری در هزاره‌ی سوم / هنر معماری

۱۷۴ معماری ددمنشانه، از لندن تا ونکوور / کیوان سروی

گفت‌وگو

۱۹۸ پدر بتن ایران: علی‌اکبر رضانیانپور / پگاه پایه‌دار (از دفتر هنر معماری)

۲۰۲ کامران دیبا / هنر معماری

۲۱۴ علی‌اکبر صارمی، جواد بنکدار و امیرعباس شیرازی از مهندسين مشاور تجیر / هنر معماری

۲۱۸ بتن در معماری میدان شهدا - مشهد / معماری از علی‌اکبر صارمی، جواد بنکدار و امیرعباس شیرازی

۲۲۸ رضا دانشمیر و کاترین اسپریدونف / هنر معماری

عرصه‌های بتن در معماری

۲۳۶ فرم و بتن / پگاه پایه‌دار (از دفتر هنر معماری)

۲۴۸ بافت، همجواری و بتن / پگاه پایه‌دار (از دفتر هنر معماری)

۲۶۰ پایداری و بتن / مینا حنیفی واحد (از دفتر هنر معماری)

۲۶۶ منظر و بتن / پگاه پایه‌دار (از دفتر هنر معماری)

۲۷۸ نور و بتن / پگاه پایه‌دار (از دفتر هنر معماری)

۲۸۸ بتن، مقیاس و توده / پگاه پایه‌دار (از دفتر هنر معماری)

۲۹۶ نوستالژی نه سال زندگی با آذر / هنر معماری

صاحب امتیاز: مؤسسه‌ی فرهنگی-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: مینا حنیفی‌واحد

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، پدرام

جعفریگی، شهریار خانی‌زاد، پویا خزائلی پارسا، علی خادم‌زاده، الهام رضوی،

علیرضا سیداحمدیان، وحید شالی‌امینی، بیژن شافعی، علیرضا عظیمی حسن‌آبادی،

امیر فرج‌اللهی راد، رضا مفاخر، رضا نجفیان، یاسمین نعمت‌اللهی

همکاران این شماره‌ی فصلنامه (به ترتیب حروف الفبا):

حسین برازنده، شهرام قربانی (چاپ ایبانه)، محمدرضا کاشانی، رضا زنگنه،

مهناز صحاف، امیرحسین شایگان

لیتوگرافی: رسام گرافیک (۶۶۵۶۳۸۷۷-۶۶۵۹۲۷۲۴)

چاپ: ایبانه؛ انتهای خیابان استاد حسن بنای جنوبی، مجیدیه‌ی سابق، پایین‌تر از

رودخانه، روبروی بانک سپه، پلاک ۵۹ (۸۴۳۷۵۶۶)

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 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 برتر 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

تصویر روی جلد: موزه‌ی هنرهای معاصر، کامران دیبا، تهران، ۱۳۴۶-۱۳۵۵. (آلبرتو جاکومتی، مرد پیاده، ارتفاع: ۱۸۲/۵ سانتی‌متر، ۱۹۵۶-۱۹۶۰، از آثار خریداری شده‌ی هنری منحصر به فرد توسط کامران دیبا جهت موزه). عکاس: امیرحسین شایگان، ۲۰۱۱





Roya Farhe Dakhel / Graphic Studio / 2015 December

www.royaco.com ۲۲۶۱۰۰۰۱ ۲۵۹۹۱ Royaco Royaco



SOLD WOOD

TORLYSME

Bla... floors

fivestar grass

G... ..

HORTUS

ROYA
IDEAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

شرکت رویا طرح داخلی، حامی مالی دومین مسابقه
دوسالانه هنر معماری با رویکردی انسان دوستانه

شرکت رویا طرح داخلی نماینده انحصاری
لمینیت های برند Villeroy & Boch در ایران





Roya Tarhe Dakheli / G... 2015

www.royaco.com ۲۲۶۱۰۰۰۱ ۲۵۹۹۱ Royaco Royaco



SOLO WOOD

TORLYSME

Blog floors

fivestargrass



HORTUS

ROYA
TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

شرکت رویا طرح داخلی، حامی مالی دومین مسابقه
دوسالانه هنر معماری با رویکردی انسان دوستانه

New Collection
کاغذ دیواری





bonqo IRONY

bonqo IRONY

bongio

www.bongio.it



شرکت برنا کوشش حامی مادی دومین مسابقه‌ی دوسالانه‌ی هنر معماری

شرکت برنا کوشش

نماینده انحصاری شیر آلات بونجو ایتالیا

مدرس شمال، بلوار آفریقا، نیش مریم غربی، پلاک ۳۳

ساختمان نماد الهیه، طبقه ۴، واحد ۴۰۴

تلفن: ۰۲۹.۲۲۲۲۲۸۲۵، ۰۲۹.۲۲۲۲۲۸۲۳

www.bornakooshesh.com

Bornakooshesh



ZIRCONIO-SPAIN

کاشی زیرگنیا اسپانیا - تولید در اسپانیا



آدرس کارخانه اسپانیا، والنسیا
WWW.ZIRCONIO.ES

۸۸۰۵۳۰۰۱
۸۸۰۳۹۵۱۳

نماینده انحصاری در ایران
ملاصدرا، شیراز جنوبی، نمایشگاه زیرگنیا





JUNG

www.Jung.de



شرکت برنا کوشش حامی مادی دومین مسابقه‌ی دوسالانه‌ی هنر معماری

شرکت برنا کوشش

نماینده انحصاری کلید و پریز یونگ آلمان

مدرس شمال، بلوار آفریقا، نیش مریم غربی، پلاک ۳۳
ساختمان نماد الهیه، طبقه ۴، واحد ۴۰۴

تلفن: ۲۲۶۳۶۳۷۳، ۲۲۲۳۱۰۲۹، ۲۲۲۲۲۸۲۵

www.bornakooshesh.com

Bornakooshesh



PARTNER
KNX
هوشمندسازی ساختمان



०२१-८७४४

www.mohitara.com



mohitara
Beautiful Environment, Beautiful Life

محبط آرا

محبط زیبا، زندگی زیبا

حامی مالی

دومین مسابقه دوسالانه هنر معماری



ISO 9001
ISO 10002
ISO 10004
ISO 14001
ISO 18001
ISO HSE MS





021-8744

www.mohitara.com



محیط آرا
محیط زیبا، زندگی زیبا

حامی مالی
دومین مسابقه دوسالانه هنر معماری





٠٢١-٨٧٤٤

www.mohitara.com



محبط آرا

محبط زیبا، زندگی زیبا

حامی مالی

دومین مسابقه دوسالانه هنر معماری



شرکت آونداد نماینده انحصاری معروفترین تولیدکننده سنگ جهان Antolini
کلکسیونی زیبا از سنگ‌های طبیعی این شرکت را عرضه می‌کند



خیابان ملاصدرا ۱ خیابان شیراز

جنوبی خیابان برزیل غربی ۱ پلاک ۲۷

تلفن ۰۲۱ ۸۸ ۰۴ ۰۵ ۱۰

فکس ۰۲۱ ۸۸ ۶۲ ۶۳ ۷۱

AVANDAD

Distinctive. Like you.



Antolini
ITALY

 @avandad
 info@avandad.com
 www.avandad.com

Technology of Sinterized Particles



صفحات جدید کف، دیوار و نمای ساختمان
محصولی منحصربه فرد از ترکیب شیشه، سرامیک و کوارتز

 **DEKTON**[®]
ULTRACOMPACT SURFACES

شرکت رادین نماینده انحصاری **DEKTON®**

A product designed by **COSENTINO®**

 **DEKTON®**

ULTRACOMPACT SURFACES

Natural Collection: DANAE



RADIN

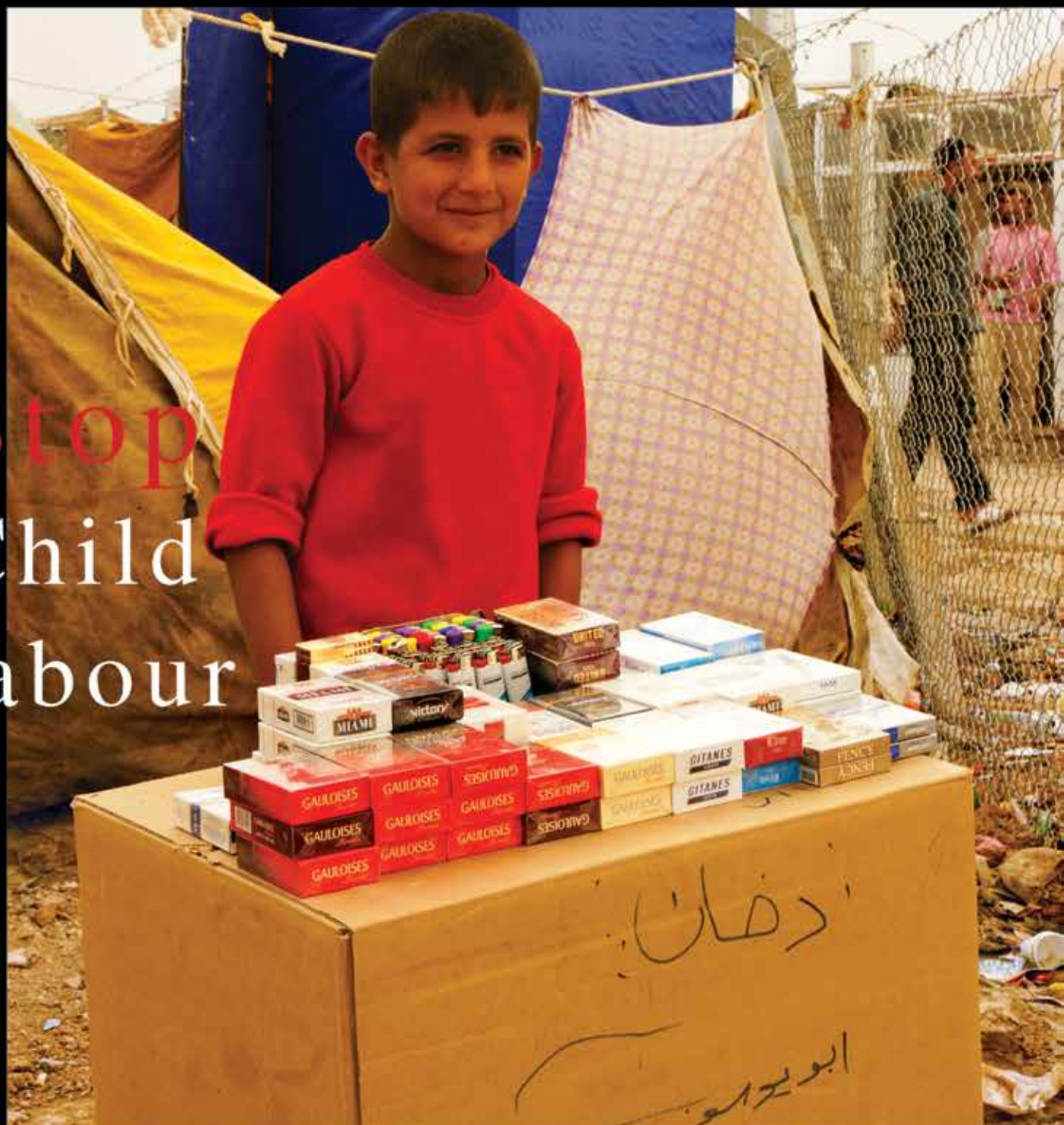
info@radintradingco.com

www.dekton.com

تلفکس ۸۸ ۶۷ ۵۳۲۴

۸۸ ۶۷ ۱۹۵۷

Stop
Child
Labour





**Minuti**

پذیرش نمایندگی

0263 2736912-0263 2711495

www.MinutiArt.com

WWW.HARMONY.IR

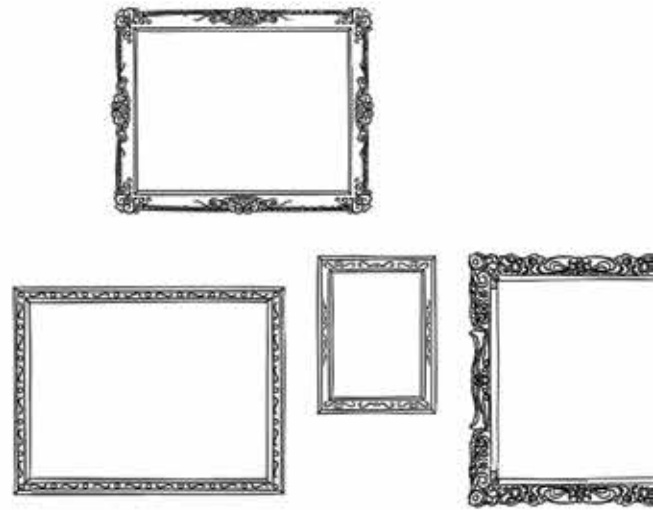
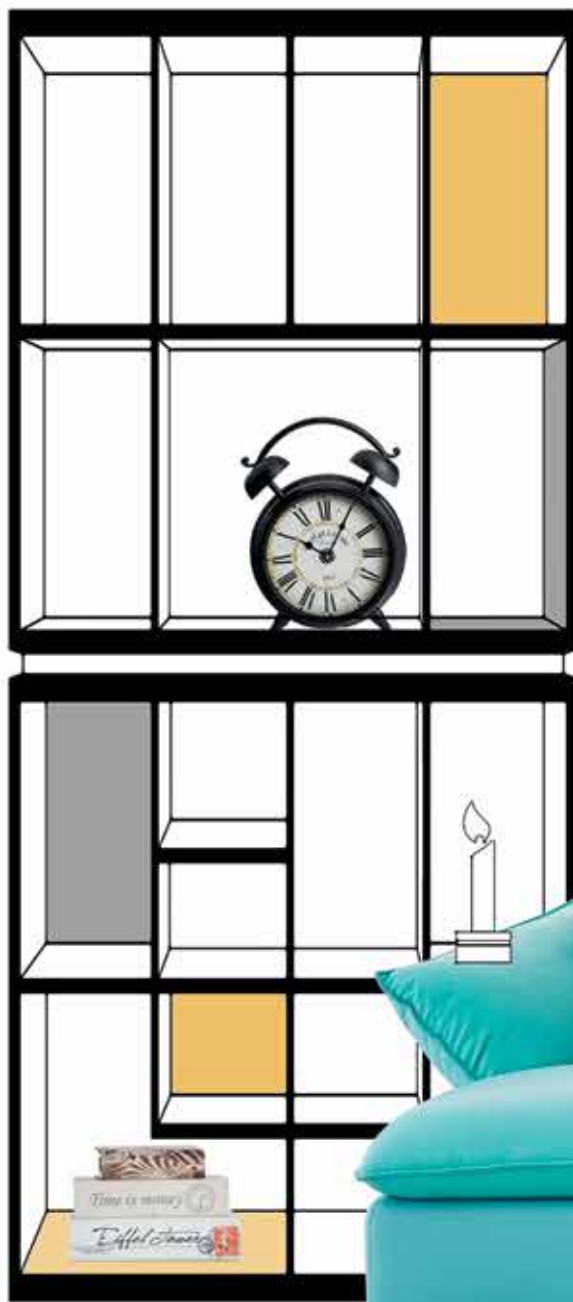
 **Harmony**
Furniture & Interior Design

برنامه
جهانی غذا

wfp.org/ir



 [instagram.com/harmonyinsta](https://www.instagram.com/harmonyinsta)
[instagram.com/harmonyaccessory](https://www.instagram.com/harmonyaccessory)



 **Harmony**
Furniture & Interior Design



www.harmony.ir



صفحات HPL، برند GENTAS



www.cabingostar.com

cabingostar@gmail.com

021 - 44 093 093 - 4

46 890 722 - 3

راه حل های جهانی
برای محیط های بهداشتی



تعدادی از پروژه های اخیر ما
(سرویسهای بهداشتی)

ارگ تجاری تجریش - پروژه قو الماس خاورمیانه - البرز بل سنتر
بیمارستان چشم پزشکی نور - مسجد ولیعصر (عج) - مجتمع تجاری صبا
شرکت ابرتویا - بازار چارسو - شرکت پرشیا خودرو - پل طبیعت
مجتمع تجاری پالادیوم - نمایشگاه بین المللی جدید (شهر آفتاب)



MANOOSH

MANOOSH
another dimension.



شرکت مانوش نماینده انحصاری محصولات اینالکو اسپانیا در ایران
تلفن: ۸۸۲۵۵۱۷ ، ۲۶۴۵۰۷۵۰ فکس: ۸۸۲۱۰۵۴ ، ۲۶۱۲۷۵۲۳
e-mail: info@inalco.ir www.inalco.ir

کف + AGE GRIS NATURAL



سرامیک و پرسلان اینالکو اسپانیا

Always slim.

MAZE CAMEL دیوار FOSTER CAMEL کف



صفحات پرسلان نتولیت در ابعاد ۳,۶ متر در ۱,۲ متر
در ضخامت ۳ میلیمتر تا ۱۲ میلیمتر
• مقاوم در برابر جذب آب (مایعات) • مقاوم در برابر خراش (ضد خش)
• مقاوم در برابر لک • سبک • مقاوم در برابر باکتری
• مقاومت خمشی بالا • مقاوم در برابر حرارت

MANOOSH
another dimension.



شرکت مانوش نماینده انحصاری محصولات نتولیت اسپانیا در ایران
تلفن: ۸۸۲۵۵۱۷ ، ۲۶۴۵۰۷۵۰ فکس: ۸۸۲۱۰۵۴ ، ۲۶۱۲۷۵۲۳
e-mail: info@manoosh.co.ir www.thesize.es

NORDSTROM

NEOLITH

صفحات پرسلان نفولیت
جهت استفاده در نمای ساختمان ها
رویه کابینت،
کف، دیوارپوش و نما

Extraordinary Surface.



صفحات کوارتز کامپک برای رویه کابینت، کف و دیوار پوش
 • مقاوم در برابر ضربه • مقاوم در برابر خراش (ضد خش)
 • مقاوم در برابر حرارت (استفاده روزمره) • مقاوم در برابر اسیدها، روغن ها و
 مایعات • مقاوم در برابر UV • درجه سختی بالا • جذب آب پایین



MANOOSH
 another dimension.



شرکت مانوش نماینده انحصاری محصولات کامپک اسپانیا در ایران
 تلفن: ۸۸۲۵۵۱۷ ، ۲۶۴۵۰۷۵۰ فکس: ۸۸۲۱۰۵۴ ، ۲۶۱۲۷۵۳۳
 e-mail: info@compac.ir www.compac.ir



COMPAC
THE SURFACES COMPANY

صفحات کوارتز کامپک
برای رویه کابینت،
کف و دیوار پوش

Surfaces forever.

simon



Detail|82

گاهی یک تغییر اندک
همه چیز را دگرگون می‌کند!

MANOOSH
another dimension.



شرکت مانوش نماینده انحصاری محصولات سیمون اسپانیا در ایران
تلفن: ۸۸۲۵۵۱۷ ، ۲۶۴۵۰۷۵۰ فکس: ۸۸۲۱۰۵۴ ، ۲۶۱۲۷۵۲۳
e-mail: info@manoosh.co.ir www.simon.es



FLUVIA

www.fluvia.com

SLIM



WINNING DESIGNS

COOL

شرکت مانوش نماینده انحصاری محصولات فلویا اسپانیا در ایران

MANOOSH
another dimension.





روجا تجارت آذرستان

تهران، خیابان شهید مطهری،
خیابان کوه نور، کوچه ششم، شماره 5

تلفن: ۸۷۹۶





Sadreshahrhan Building Co

ساختمان مسکونی تک واحدی | آدرس: فردوس - لاله | کارفرما: آقای احسانی | مشاور معماری داخلی و نما دفتر معماری صدر شهران

more than **20** years experience



SadreShahran Building Co

C a l c u l a t i o n
S u p e r v i s i o n
D e s i g n i n g

طراحی معماری . محاسبه
نظارت و اجرا . معماری داخلی
طراحی و اجرای نما و محوطه

tel 0 2 1 4 4 4 0 9 5 9 6
0 2 1 4 4 4 0 9 6 9 7
0 2 1 4 4 4 0 9 7 9 8
fax 0 2 1 4 4 4 0 9 3 9 2



S a d r e S h a h r a n



آرٹاژ ڈیزائن

برنامہ
جهانی غذا



021 88 61 21 53

artagedesign.com



NOVO
executive set

Lian®

NEW VISION | NEW FACADE

INTERIORS &
EXTERIORS &

EXTERIOR PRODUCTS QUALITY DEFINITIONS





Design by: www.afsharbarbar.com (021) 32294290

Lian®

NEW VISION | NEW FACADE

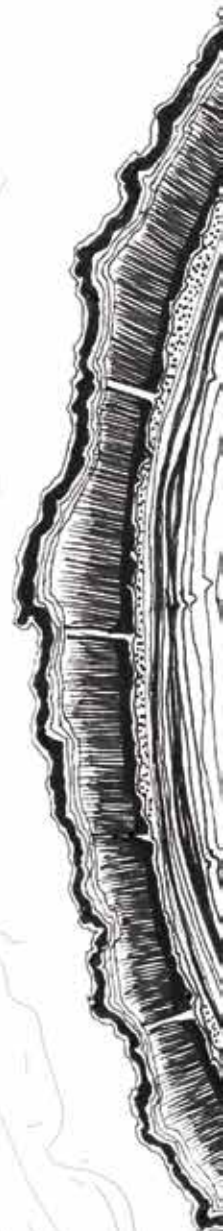
ایران / تهران / شهرک غرب
بلوار خوردین / توحید ۲
پلاک ۷۸ / طبقه همکف

تلفن: +۹۸ ۲۱ - ۸۸۰۸۹۶۰۲

فکس: +۹۸ ۲۱ - ۸۸۳۶۹۰۵۷

www.lian-co.com

info@lian-co.com





شیراز: آورده های ساختمانی بنا: ۰۷۱۳۲۳۸۵۶۱۸
ارومیه: معماری داخلی گراند: ۰۴۴۳۳۳۳۷۹۹
مازندران: خانه شیفته ای: ۰۱۱۴۴۴۰۵۷۹
گیلان: طراحی توسعه کوشا: ۰۱۳۳۳۱۱۴۱۸۸
اصفهان: گروه مهندسی فـراز: ۰۳۱۹۵۰۱۳۸۲۰-۲۳

نمایندگی های
فـروش

امور مشتریان: (۳۰ خط) ۰۲۱-۲۴۸۰۵

به همراه پارکینگ اختصاصی

info@jamnamaglass.com
www.jamnamaglass.com

شرکت شیشه
حائما
با ۸۰ سال تجربه
نماینده انحصاری شرکت AGC بلژیک

To Make
The World
A Brighter Place

Green Greener Greenest



bamboo flooring

کف پوش بامبو

موزو با ایجاد تنوع در ساختار، اتصال و ابعاد، دوازده دسته کف پوش بامبو تولید می کند تا برای هر سلیقه و نیاز، کف پوش مناسب از آن به شما عرضه شود. ضخامت، طول، عرض و ابعاد، مقاومت در برابر رطوبت، رعایت استانداردهای زیست محیطی، عدم استفاده از چسب و پوشش های زیر آبر مهمترین ویژگی های کف پوش های بامبو موزو هستند.



high stability



vast choice



natural beauty

گروه بازرگانی ایران سبز
نماینده انحصاری پخش و فروش موزو هلند

۰۲۱ ۸۸ ۵۲ ۵۲ ۱۹
۰۲۱ ۳۲۲۸ ۶۰۵۱-۳

دفتر مرکزی :
فروشگاه موزو:

محصولات فرآوری شده از بامبو



bamboo
products

www.moso.eu



MOSO bamboo outdoor

محصولات فضای بیرونی

تکنولوژی ثبت شده Thermo Density شرکت موزو، چوب هایی با بالاترین کیفی (class 1 in EN350) برای استفاده در کف و تمامی فضای بیرونی را در اختیار معماران و طراحان قرار داده است. در حال حاضر این محصولات به صورت الوارهایی به طول ۱۸۵ سانتی متر و ۳ عرض ۱۳/۷، ۱۵/۵ و ۱۷/۸ سانتی متر تولید می شوند.



CO₂ neutral



healthy



hard & durable



warranted quality



endless resource

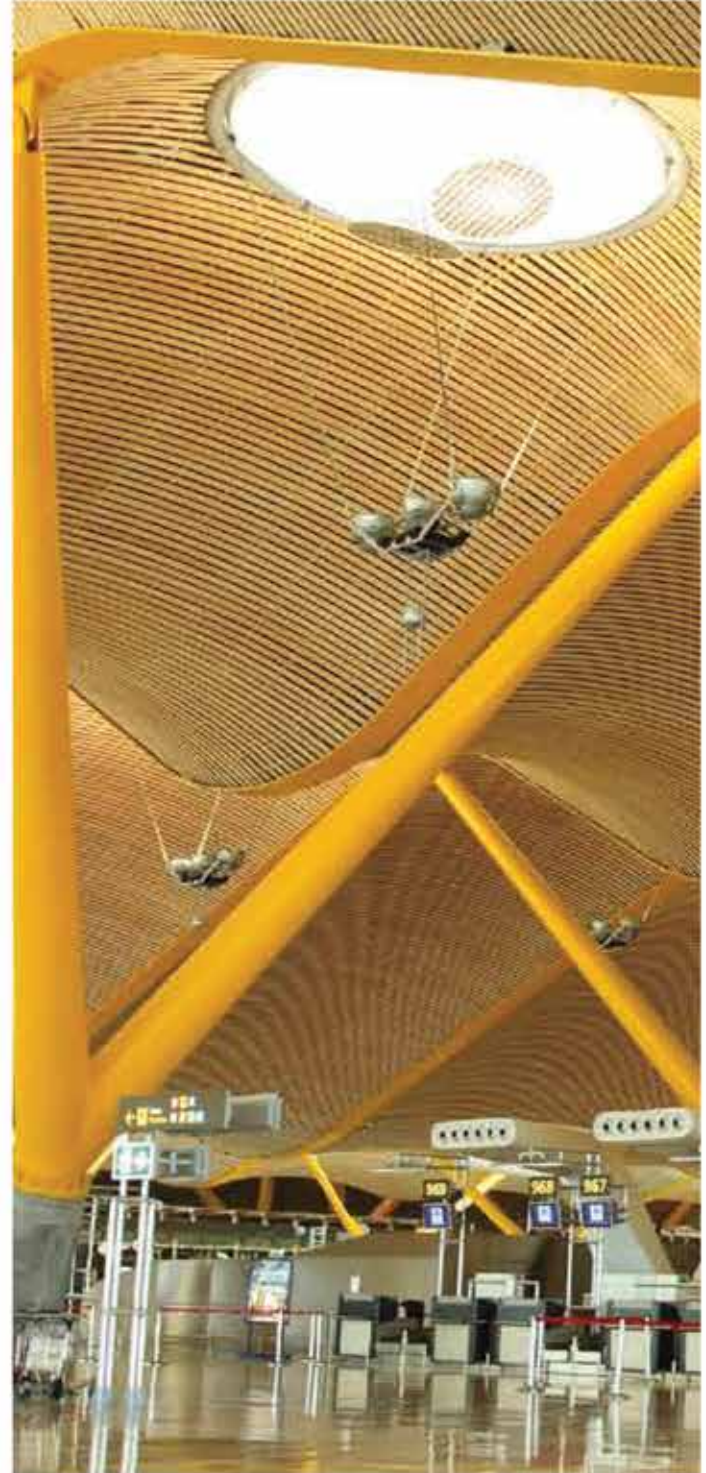
World Leading In Bamboo



MOSO unlimited solutions

محصولات سفارشی

با توجه به اینکه موزو در تولید محصولات بامبو پیشرو است، این آمادگی را دارد تا در کنار معماران و طراحان برای پروژه های بزرگ راه حل های اختصاصی پیشنهاد کند.
۲۰۰ هزار متر مربع سقف ترمینال ۴ فرودگاه بارخاس در اسپانیا (طراحی شده توسط ریچارد راجرز) و همچنین بامبو به کار رفته در ساخت داشبورد بی ام دبلیو از جمله محصولات سفارشی موزو هستند.



high stability



vast choice



natural beauty

گروه بازرگانی ایران سبز
نماینده انحصاری پخش و فروش موزو هلند

۰۲۱ ۸۸ ۵۲ ۵۲ ۱۹
۰۲۱ ۳۲۲۸ ۶۰۵۱-۳

دفتر مرکزی :
فروشگاه موزو:

محصولات فرآوری شده از بامبو



bamboo
products

www.moso.eu



MOSO bamboo panels & veneer

پانل و روکش بامبو

تنوع گسترده ای از پانل ها، روکش ها و تیرهای بامبو در اندازه ها و طرح های متنوع که به خوبی با کف پوش های بامبوی موزو قابل انطباق هستند، توسط شرکت موزو عرضه می شوند.
پانل های چند لایه از ضخامت ۷ تا ۴۰ میلی متر و ابعاد ۱۲۲۰ x ۲۴۴۰ سانتی متر تولید می شوند و علاوه بر رنگ پذیری همانند سایر چوبها دارای سه رنگ اصلی هستند که به کمک حرارت ایجاد می شود.
مهمترین کاربرد این محصولات در ساخت درهای ساختمانی، کمد و کابینت مبلمان، پارتیشن، پله و ... می باشد.



CO₂ neutral



healthy



hard & durable



warranted quality



endless resource



altınbölme
MADE IN TURKEY





ARCHITECTURAL GROUP
گروه معماری اسپ

طراحی، تولید و اجرای سیستم‌های
پارتیشن و دیوارهای شفاف جهت فضاهای

- اداری
- فرهنگی
- بیمارستانی
- ورزشی
- هتل

دیوارهای شیشه‌ای
جایگزین نوین
مصالح سنتی

اتوبان چمران - بعد از پل پارک وی

خیابان جوانان - پلاک ۳۷

تلفن: ۲۲۰۴۵۹۸۱

همراه: +۹۸ ۹۱۲ ۱۶ ۱۴ ۸۸۶

همراه: +۹۸ ۹۱۲ ۳۶۶ ۹۰ ۲۹

www.sp-arch.ir

 [sp_architecture](https://www.instagram.com/sp_architecture)

www.altinbolme.com.tr



اولین شوروم دائمی طراحی داخلی

. معرفی مستقیم بیش از ۷۰ برند برتر در زمینه طراحی داخلی
. فضای نمایشگاهی به مساحت ۱۲۰۰ متر مربع
. دارای ۴۰ پارکینگ اختصاصی





کاردل

قطب معماری و طراحی داخلی

تهران، الهیه، بلوار آفریقا شمالی،

نبش مریم غربی، پلاک ۳۳، ساختمان نماد الهیه، طبقه ششم

تلفن: ۹۹ ۲۷ ۲۶ ۲۰ (۲۱) ۹۸ + ۹۹ ۳۷ ۲۶ ۲۰ (۲۱) ۹۸ +

فکس: ۹۸۶۸ ۲۶ ۲۰ (۲۱) ۹۸ + KARDELL.DESIGN.CENTER





Office Design
Interior Design
Furniture Design



Office Design
Interior Design
Furniture Design


Tel: 26208711-33
www.formco.ir



Office Design
Interior Design
Furniture Design

Tel: 26208711-33
www.formco.ir



 ideahome_cafedarya

ایده خانگی
idea Home





MANAGEMENT SET

دفتر مرکزی: تهران، انتهای بلوار آفریقا، خیابان گلخانه
شماره ۱۱، طبقه سوم، واحد ۵، کد پستی ۱۹۱۵۸
تلفن: ۴-۲۲۶۵۶۱۱۲ فکس: ۲۲۶۵۶۱۱۵
info@formfaza.com

www.formfaza.com

RECEPTION & PUBLIC AREA



سری پرستیژ

گرانیت تخصص ماست



صنایع سنگ آروین

سری پرستیژ



بزرگترین واحد فرآوری سنگ های گرانیت داخلی و وارداتی

تهران، میدان ونک، خیابان ونک، پلاک ۲۵، کدپستی ۱۹۹۴۶۱۸۵۱۱

فکس: ۰۲۱-۸۸۶۶۳۰۹۹

www.arvingranite.ir

تلفن: ۰۲۱-۸۴۱۱۲۰۰۸

info@arvingranite.ir



تار هاید tarh e ideh

Architectural Collection | آورده های معماری

نماینده انحصاری برترین برندهای کاغذ و پارچه دیواری

Exclusive Representative



tapetex
wall materials




PYRAMID
VIP Showroom

تلفن: ۲۶ ۱۳ ۲۳ ۷۱

۲۶ ۱۳ ۲۳ ۷۲-۳

www.tarheideh.com

 tarheideh



Life is Not a Straight Line™

چوب کفا طبیعی با لبه های منحنی

BOLEFLOOR 

Made in Netherlands

LUXURY OFFICE FURNITURE & INTERIOR DESIGN



Shahab@vippeersin.com / Photo: A. Dadras

**vira
Club**

اولین کلوپ تخصصی معماران و طراحان داخلی

همراه با شرایط و تخفیف های ویژه . جهت کسب اطلاعات بیشتر و ثبت نام
با ما تماس گرفته یا به وب سایت www.viradeco.com مراجعه فرمائید.



Tel: 021 **22259571**

021 **22259072**

میلان مدرن اداری و معماری داخلی

 info@viradeco.com

 www.viradeco.com

 [instagram/ viradeco](https://www.instagram.com/viradeco)

 [Linkedin/ vira deco](https://www.linkedin.com/company/vira-deco)

تهران، بزرگراه مدرس (جنوب به شمال)، خیابان
دستگردی (ظفر)، شماره ۲۱۵، طبقه ۲ شرقی
Add: East 2nd Floor, No. 215, Dastgerdi St.
Modarres Highway, TEHRAN - IRAN



www.viradeco.com

**Tom
Dixon.**

furniture, light
accessories



f&f

GLAS

cattelan
italia

PAOLA
LENTI

Minotti

arketipo

ZUCCHETTIKOS

VONDOM

ecosmart[™]
Fire



f&f

fireandfurniture.com



@fireandfurniture

Call: 021 22839600-1

برنامه جهانی غذا



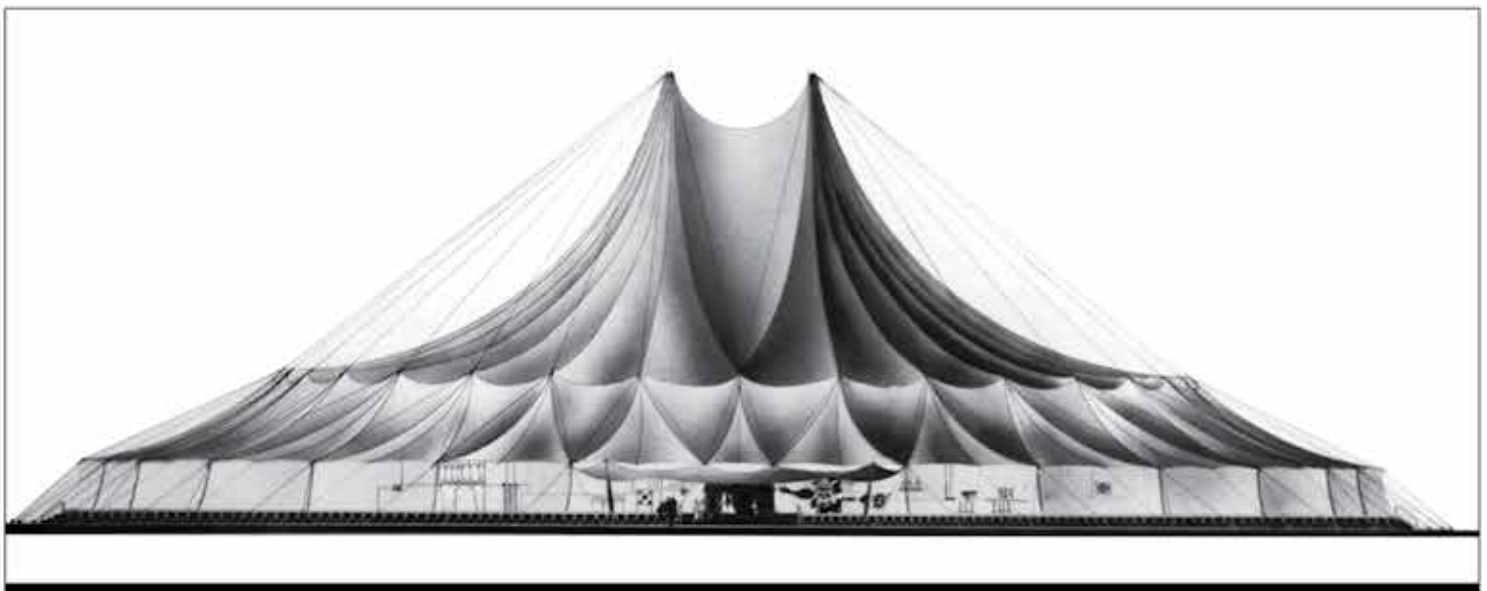
با کمک شما می‌توان جان هزاران انسان گرسنه را هنگام وقوع بحران نجات داد

با بزرگترین آژانس بشردوستانه دنیا در مبارزه با گرسنگی همراه شوید.
شماره حساب بانکی: ۰۱۱۵۶۹۴۴۵۶ بانک تجارت، شعبه اسکان - کد ۰۳۳
شماره کارت: ۶۲۷۳۵۳۹۹۹۱۶۶۴۳۳۲ به نام برنامه جهانی غذا

هنر معماری قرن منتشر می نماید

کتاب نگاهی به آثار دانشجویان معماری

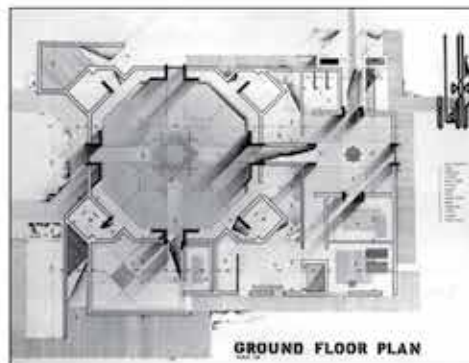
در سه دهه آغازین دانشکده هنرهای زیبا



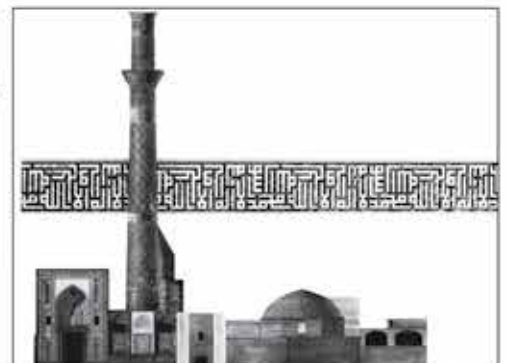
سیرک آیینی (نمای ورودی)، ف. اتحادی



کتابخانه سلطانیه

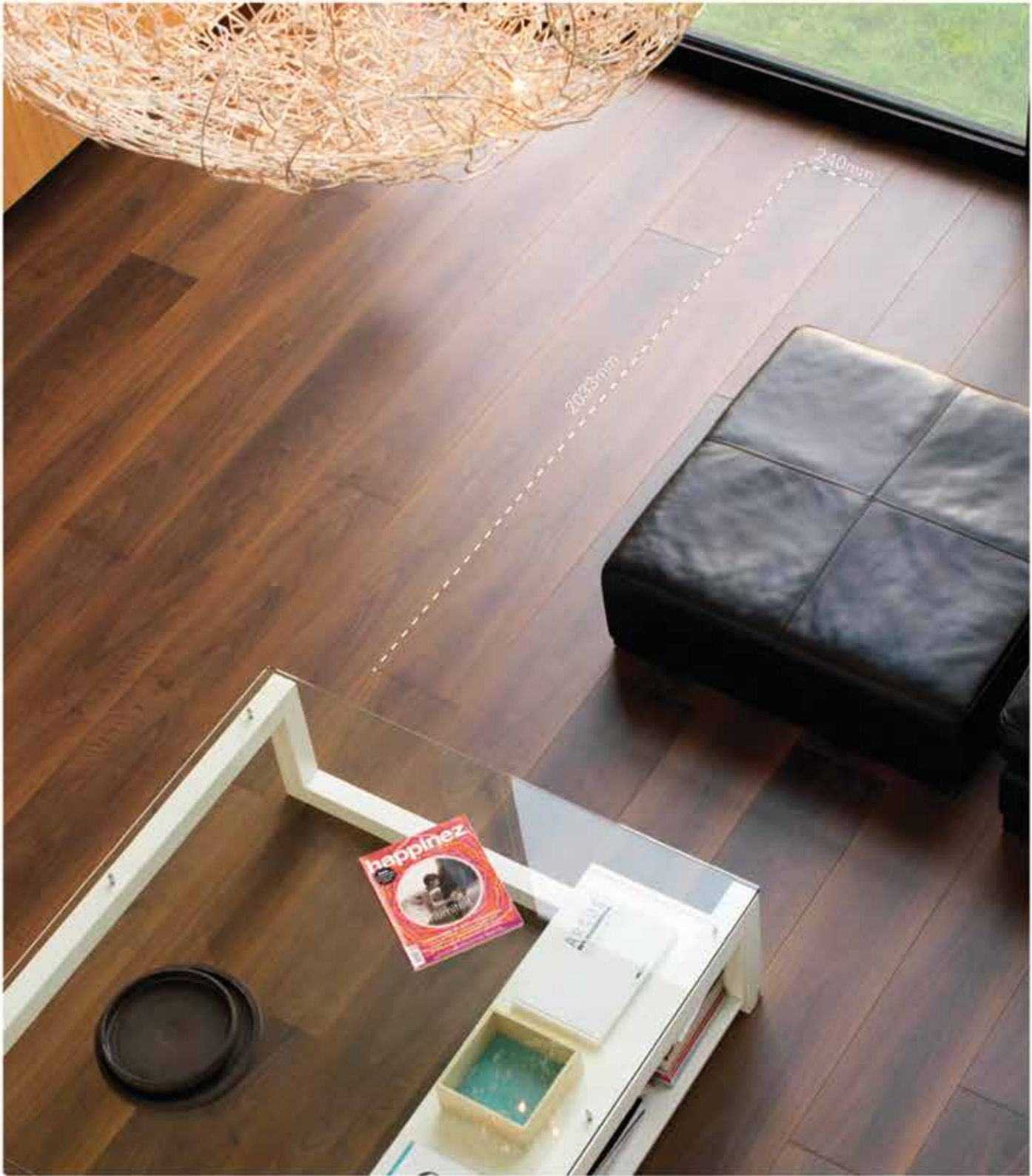


خانگاه (پلان همکف)، ز. جاوید



HONAR-E MEMARI

www.a.o.a.i.r
aoapub@ymail.com



2033mm

240mm



محصول جدید واتیتار — Elegance Extra Long Parquet

وانیتار

VANITAR

flawless finishing



تهران، خیابان گاندی، خیابان شانزدهم، پلاک ۱۱، نمایشگاه: واحد ۱۲، دفتر مرکزی: واحد ۱۳
www.vanitar.ir ————— +۹۸ ۲۱ ۸۸۶۶۳۲۵۰-۲ ————— +۹۸ ۲۱ ۸۸۶۶۳۰۰۱-۳





چوب نما — ساختمان مسکونی الهیه، شرکت طرح و ساخت ری را

وانیتار

VANITAR

flawless finishing



تهران، خیابان گاندی، خیابان شانزدهم، پلاک ۱۱، نمایشگاه: واحد ۱۲، دفتر مرکزی: واحد ۱۳
+۹۸ ۲۱ ۸۸۶۶۳۰۰۱-۳ ————— +۹۸ ۲۱ ۸۸۶۶۳۲۵۰-۲ ————— www.vanitar.ir





ورق های مولتی استایل — Product Code: SL RIVET Vintage Silver

وانیتار

VANITAR

flawless finishing



SIBU
DESIGN

تهران، خیابان گاندی، خیابان شانزدهم، پلاک ۱۱، نمایشگاه: واحد ۱۲، دفتر مرکزی: واحد ۱۳
www.vanitar.ir ————— +۹۸۲۱ ۸۸۶۶۳۲۵۰-۲ ————— +۹۸۲۱ ۸۸۶۶۳۰۰۱-۳





KHOOPER **خوگر**.COM

اگر شما هم در زمینه دکوراسیون یا معماری فعال هستید؛
جای شما در وب سایت خوگر خالی ست...



www.khooger.com

info@khooger.com

۰۲۱-۶۱۰۹۸







E.M.C
Lighting

روشنایی مجلسی

تلفن: ۳۳۹۰۸۸۰۳

تلفکس: ۳۳۹۱۳۶۶۵



majlesi_lighting



09353959350

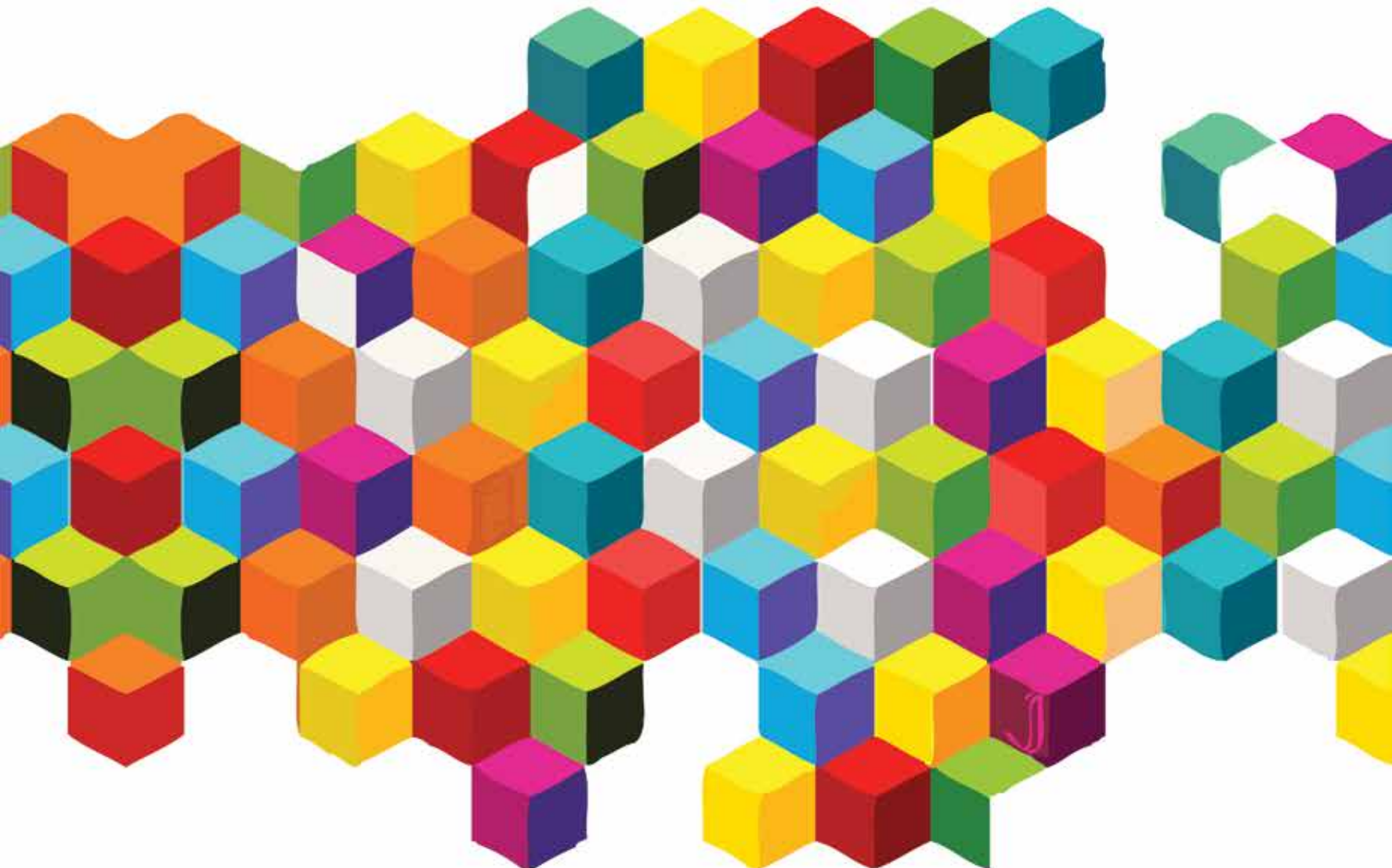
R A S S A M G R A P H I C

لیتوگرافی دیجیتال رسام گرافیک

سریع ترین، پیشرفته ترین، مطمئن ترین و با کیفیت ترین لیتوگرافی دیجیتال

کیفیت را در رسام گرافیک جستجو کنید Email: rassam_farhang@yahoo.com

- اسکن حرفه‌ای IQsmart³
- پللیت مستقیم
- سایت مجهز طراحی
- نمونه‌گیری پیش از چاپ
- اسکن فوق حرفه‌ای IQsmart³
- پرورفر Integris 800 (نمونه‌گیری پیش از چاپ)
- پللیت مستقیم online تا ۴/۵ ورقی (AM / FM)



عكاسی تخصصی معماری و معماری داخلی

زیر نظر حسین برازنده

Professional Architectural Photographer



تئاتر شهر

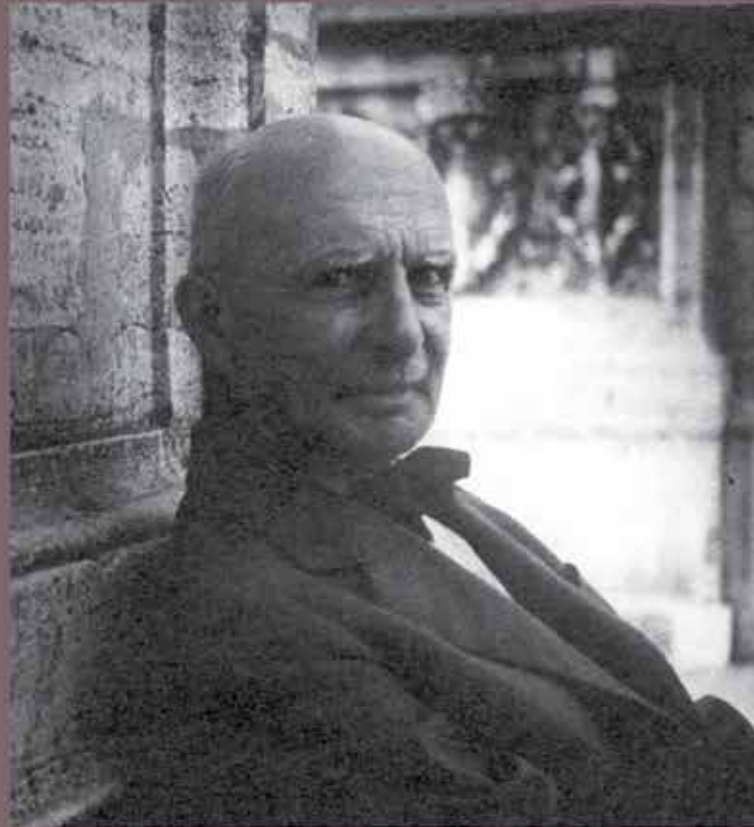
HONAR-E MEMARI


MAAD ART GALLERY



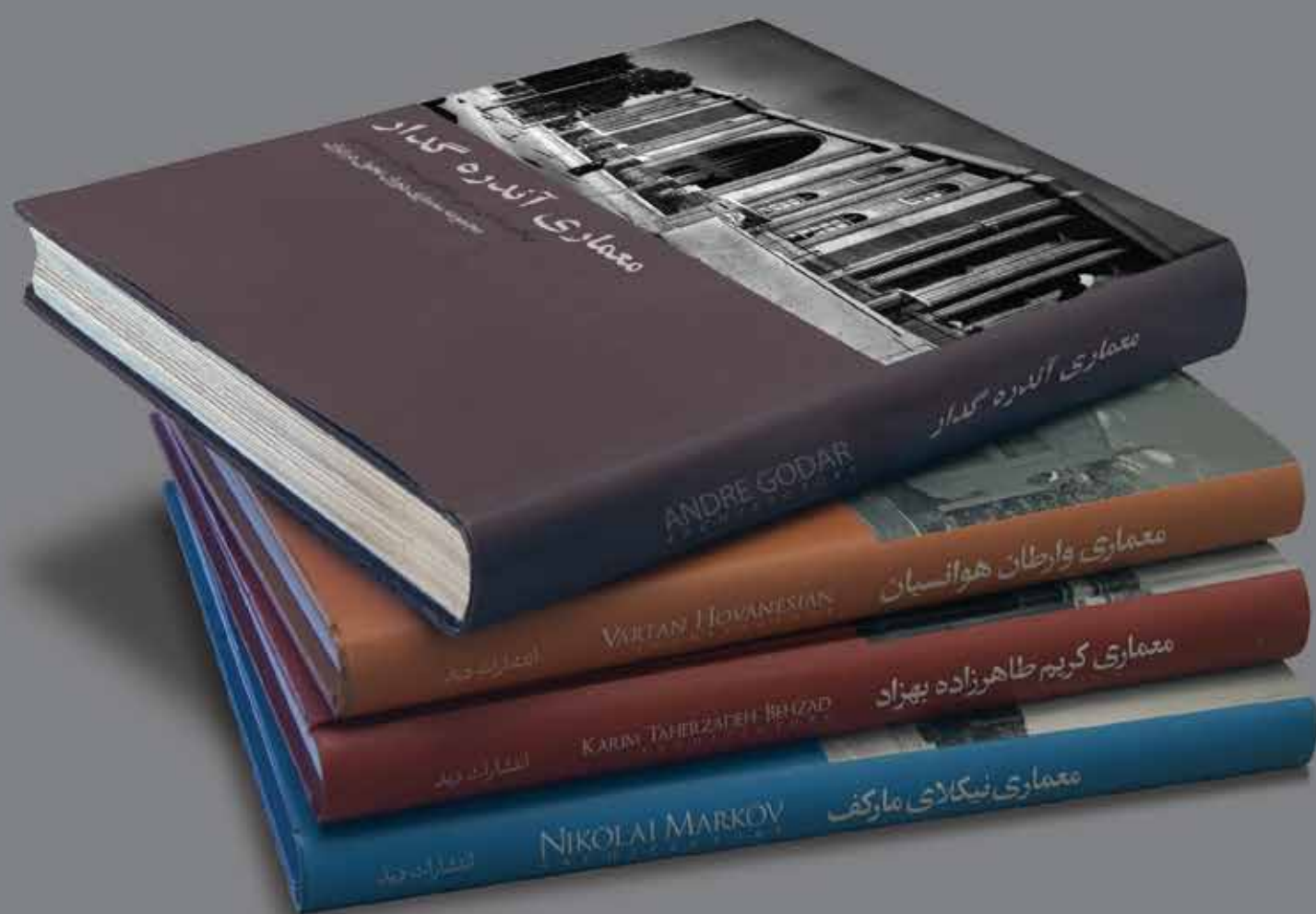
Architect_Photography 021-22677853 09121460483

معماری آندره گدار



آندره گدار از معماران پیشرو ایران در دهه‌های اول قرن چهاردهم شمسی است. حضور او در ایران با بازدید اتفاقی رضاشاه از شوش و دیدن قلعه باستان‌شناسی فرانسوی‌ها و اطلاع از قرارداد انحصاری و امتیاز بی‌حدی که به آن‌ها داده شده بود بی‌ارتباط نیست. لغو امتیاز حفاری فرانسوی‌ها و به دنبال آن جایگزین کردن یک فرانسوی - آندره گدار - به سمت مدیر اداره عتیقات در ایران متأثر از این اتفاق بود. گدار برای چهار دوره پنج ساله به ایران آمد و از سال ۱۳۰۷ کار خود را به عنوان باستان‌شناس آغاز کرد. ولی دوره فعالیت او بیش از سه دهه به طول انجامید و در این مدت او علاوه بر باستان‌شناسی به معماری و تهیه طرح بناهای نوین یاد پرداخت. گدار در این دوره ساختمان‌های مهمی را طراحی کرد؛ مدرسه و دانشگاه، موزه، کتابخانه و آرامگاه. گدار تا سال ۱۳۳۹ در ایران به فعالیت خود ادامه داد. سپس به پاریس بازگشت. کتاب هنر ایران آخرین اثر او چند سال قبل از مرگش به چاپ رسید.

انتشار چهارمین اثر پژوهشی معماری دوران تحول در ایران
به مناسبت سه دهه فعالیت



پیش فروش: ۶۶۹۳۵۵۸۳

www.architecture-oct.com



WALL ARTI

Luxury & Exclusive Wallcovering



والد + آرتی

پوشش های دیواری خاص



تهران، پاسداران، تقاطع بوستان نهم و خیابان اسلامی، پلاک ۴۳، واحد ۲۰۴
تلفکس: ۲۲۵۸۹۵۳۰ | همراه: ۰۹۱۲۲۷۳۰۰۵۴

Unit 204, No.43, 9th Boostan, pasdaran, Tehran, Iran
Tel/fax: +98 21 22589530 | Cell: +98 912 273 00 54



RAD SYSTEM VIP Collection


Luxury Office Furniture
and Interior Design

cubic **OFIS**
— by — **AKAID**

MATRIX
INTERNATIONAL

FOSCARINI

www.raddecor.com

 [radsystem_exclusive](https://www.instagram.com/radsystem_exclusive)



Mariano Fortuny
1923



Eileen Gray
1922



Folke Janssen
1955

تلفن: ۲۶۲۱۷۰۰۴

تلفن: ۸۵۹۷۰

VIP: آفریقای شمالی، الهیه، ساختمان نماد، طبقه ۵، واحد ۵۰۹

نمایشگاه: ولی عصر بالاتر از پارک ساعی، شماره ۲۳۷۰-۲۳۷۲

Paini



Made in ITALY

برترین برند شیرآلات ایتالیا



GROHE

PORCELANOSA

FRANKE

gorenje

BLANCO

LAUFEN

Rans

valsir

دپا

Paini




تجهیزات حمام و آشپزخانه

شرکت فربر نماینده انحصاری
شیرآلات Paini ایتالیا در ایران

۸۸۰۶۹۹۱۰
www.farbar.ir

PORCELANOSA

CERAMIC & TILES

 Made in Spain

متنوع‌ترین کاشی و سرامیک اسپانیا در ایران



شرکت فربر نماینده انحصاری

کاشی و سرامیک پرسلانوزا اسپانیا در ایران

۸۸۰۶۹۹۱۰

www.farbar.ir

App: porcelanosa-iran



PORCELANOSA

FRANKE

gorenje

BLANCO

LAUFEN

Rans

valsir

Uttop

OPaini



مجمعه اداری تجاری کارآفرینان
KARAFARINAN COMMERCIAL CENTER

DATIS IRANIAN

INTERIOR DESIGN OFFICE FURNITURE

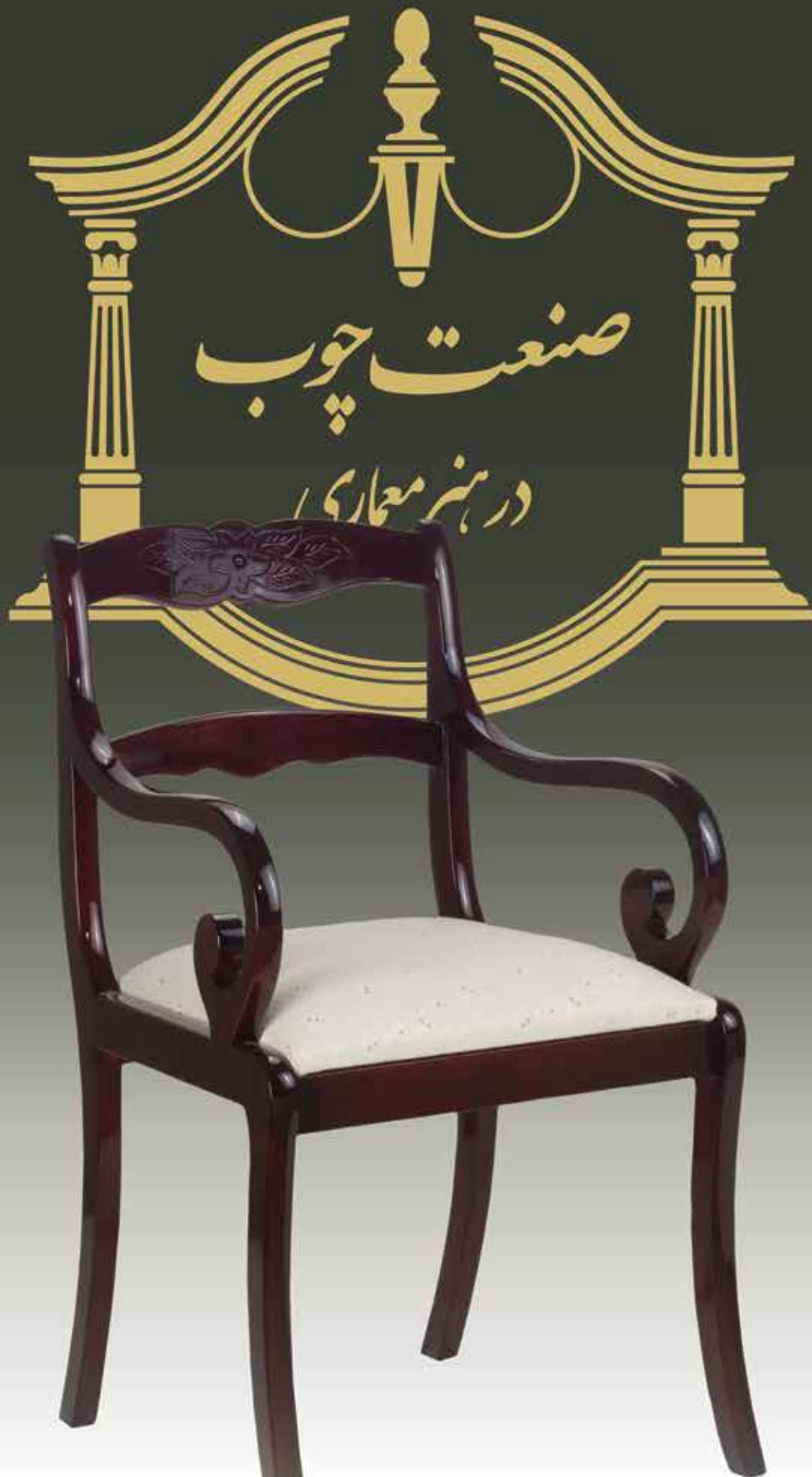
۲۶۱۱۱۰۶۲-۲۶۱۱۱۰۵۶

داتیس ایرانیان

طراحی و تولید مبلمان اداری



for more information visit our website: www.datisinteriors.com



تولید کننده نفیس ترین انواع سبک های کلاسیک و مدرن مبلمان
طراحی در زمینه معماری داخلی و دکوراسیون فضاهای اداری، تجاری و مسکونی

THE WOOD INDUSTRY IN ARCHITECTURAL ART

Manufacturer of the most authentic classic house furniture
in diversified styles and supplier of the latest modern furniture and interior
architectural design and decoration of office, commercial and residential spaces

کارخانه و دفتر مرکزی: ایران- تهران، جاده آبدلی، خیابان ۳۵ متری اتحاد، خیابان ۱۵، شماره ۱۸، تلفن: ۷۷۳۳۹۰۱۸، فکس: ۷۷۳۴۵۵۴۴
نمایشگاه میرعماد: ایران- تهران، خیابان شهید بهشتی، خیابان میرعماد، شماره ۵۹، کد پستی ۱۵۸۷۸۵۲۵۳۸، تلفن: ۸۸۷۵۲۰۱۳ - ۸۸۷۴۰۳۷۵، فکس: ۸۸۷۴۰۳۷۶
نمایشگاه بازار مبیل شماره ۱: ایران- تهران، یافت آباد شرقی، تقاطع بزرگراه آیت الله سعیدی، مجموعه بازار مبیل شماره ۱، طبقه اول، شماره ۳۱۲، تلفن: ۶۶۳۱۲۷۸۹-۹۰، فکس: ۶۶۳۱۲۲۲۶
نمایشگاه بازار مبیل شماره ۳: ایران- تهران، بزرگراه آیت الله سعیدی، نرسیده به چهارراه یافت آباد، بازار مبیل شماره ۳، طبقه اول، شماره ۱۰۷، تلفن: ۶۶۱۹۳۲۱۳-۱۴، فکس: ۶۶۱۹۳۲۱۵
WWW.SANATE-CHOOB.com Email: info@sanate-choob.com پست الکترونیکی:



360

Architectural Studio

Contemporary Unique

Mobile No.

0 9 1 2 - 5 0 5 5 6 9 5

Office Tel/Fax

0 2 1 - 2 2 0 7 0 3 7 9

Email Address

360archistudio@gmail.com

Linkedin.com/360architecturalstudio



شبکه آنلاین معماری، ساختمان و دکوراسیون

اولین شبکه تخصصی و ارتباطی بین اهالی فن،
تامین کنندگان و مصرف کنندگان در فضای آنلاین

صفحه اختصاصی
برند و نمایش محصولات

یافتن همکاران حرفه‌ای
از ایده تا اجرا

به اشتراک گذاری
کانال ارتباطی

پروفایل اهالی فن و
ثبت نمونه کارها

آخرین اخبار و گزارش
صنعت ساختمان

نشر محتوای متنی
و ویدئویی

تهران، خیابان شهید بهشتی،
خیابان سرافراز، پلاک ۴۷، ساختمان پدیده، واحد ۴۱۱
☎ ۰۲۱ ۸۸۵۲۱۴۷۲ | ✉ info@taragah.com

اجرای سازه های دکوراتیو چوبی

اجرای ROOF GARDEN چوبی

اجرای تیرنماهای چوبی

اجرای نماهای چوبی THERMO WOOD

STRUCTURAL WOOD SYSTEM



طراحی و اجرای سازه های تمام چوب و ترکیبی



www.amitiswood.com

تهران، خیابان میرداماد، پلاک ۳۵۲، واحد ۱۰

تلفن: ۰۲۱-۲۲۲۲۴۶۵۷

انتشارات هنر معماری قرن منتشر کرد:

هوشنگ سیحون

معامل نفیاش هنرمند

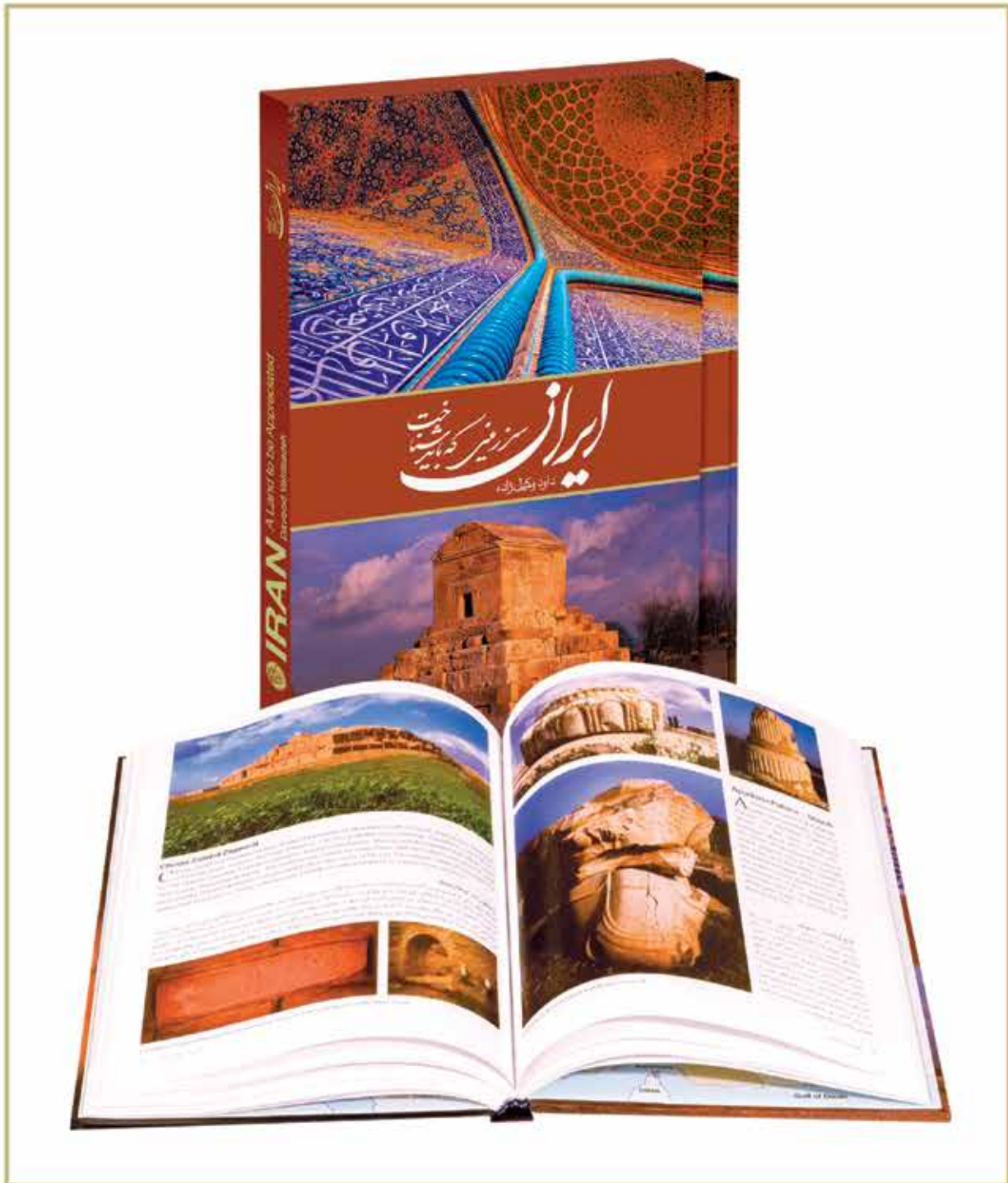
بخشی از فهرست کتاب: مصاحبه‌ای مستقیم با هوشنگ سیحون / زندگی‌نامه‌ی هوشنگ سیحون از کودکی تا میان‌سالی / عکس‌هایی تاریخی و کمیاب از تهران قدیم / کروکی‌ها و آثار سیحون در بوزار / شرح و عکس سفرهای دانشجویی / فعالیت‌های آموزشی دانشکده‌ی هنرهای زیبا در زمان ریاست هوشنگ سیحون / بررسی مسائل پیرامون زندگی حرفه‌ای و دانشگاهی سیحون / از باغ نگارستان تا دانشگاه تهران (توصیفی مستند و جامع از شکل‌گیری نظام آموزش عالی در ایران) / نشست با چند تن از شاگردان هوشنگ سیحون: علی‌اکبر صارمی، حسین شیخ زین‌الدین و ایرج کلانتری / معرفی ۱۷ پروژه‌ی شاخص و ممتاز هوشنگ سیحون شامل اتوهای اولیه، پلان‌ها، تصاویر فرآیند اجرا به همراه عکس‌برداری مجدد از اکثر آثار / اسکیس‌ها / کلاف خط‌ها / رنگ روغن‌ها / آبرنگ‌ها / نمدها



۶۸۸ صفحه، قطع رحلی بزرگ (۲۳×۳۳ سانتیمتر)، تمام گلاسه، با چاپ و صحافی نفیس
قیمت با احتساب ۲۰٪ تخفیف ۳۴۰,۰۰۰ تومان با خرید حضوری از دفتر هنر معماری یا خرید آنلاین از سایت هنر معماری



« کتاب با ارزشترین و معتبرترین سند تاریخی هر قوم و ملتی است »



به زبان های

Persian | English | Italian | French | German | Russian

کتاب نفیس « ایران سرزمینی که باید شناخت » با عکس های داود وکیلزاده منتشر شده است. این کتاب به معرفی آثار باستانی و تاریخی، طبیعت و اقوام ایران می پردازد.

هدیه ای ماندگار و یادگاری فرهنگی برای دوستداران ایران زمین



جهت کسب اطلاعات بیشتر و سفارش کتاب با شماره ۰۹۱۲ ۳۲۳ ۵۷۰۵ تماس حاصل فرمایید
و از تخفیف ۴۰ درصدی بهرمنند شوید.

www.davoodvakilzadeh.com info@davoodvakilzadeh.com



آدرس: چهارراه پاسداران، ابتدای دولت، پلاک ۱۲
طبقه دوم تلفن: ۲۲۷۹۱۴۵۴ - ۲۲۷۹۲۵۹۷
www.bonzhivar.ir \ insta : bonzhivar_institute



پارچه | پرده | رومبلی | کاغذ و پارچه های دیواری

گروه تولیدی و بازرگانی آران ایرانیان
نماینده رسمی برترین برندهای اروپایی



ARAN GROUP



ساخت مبلمان و سازه های چوبی سفارشی



۲۲۷۰۷۰۴۲-۳

arangallery.com

Instagram: [aran.gallery](https://www.instagram.com/aran.gallery)

نمایندگان و طراحان داخلی ۰۹۱۲۷۰۷۰۰۹۵



Roya Farah Dakhili / Graphic Studio / 2015 December

www.royaco.com ۲۲۶۱۰۰۰۱ ۲۵۹۹۱ Royaco Royaco



SOLO WOOD

TORLYSME

Blaug floors

fivestar grass



HORTUS

ROYA
TOTAL WIRE & FLOOR COVERING SOLUTION

رویا طرح داخلی حامی
برنامه
جهانی غذا
wfp.org/ir



شرکت رویا طرح داخلی، حامی مالی دومین مسابقه
دوسالانه هنر معماری با رویکردی انسان دوستانه

New Collection
موکت نایل



دفتر معماری شن

SHEN Architecture Group

▪ طراحی، نظارت، اجرا

▪ مسکونی

▪ تجاری

▪ اداری

نیاوران ، بین سه راه یاسر
و پمپ بنزین، نبش امیرسلیمانی ،

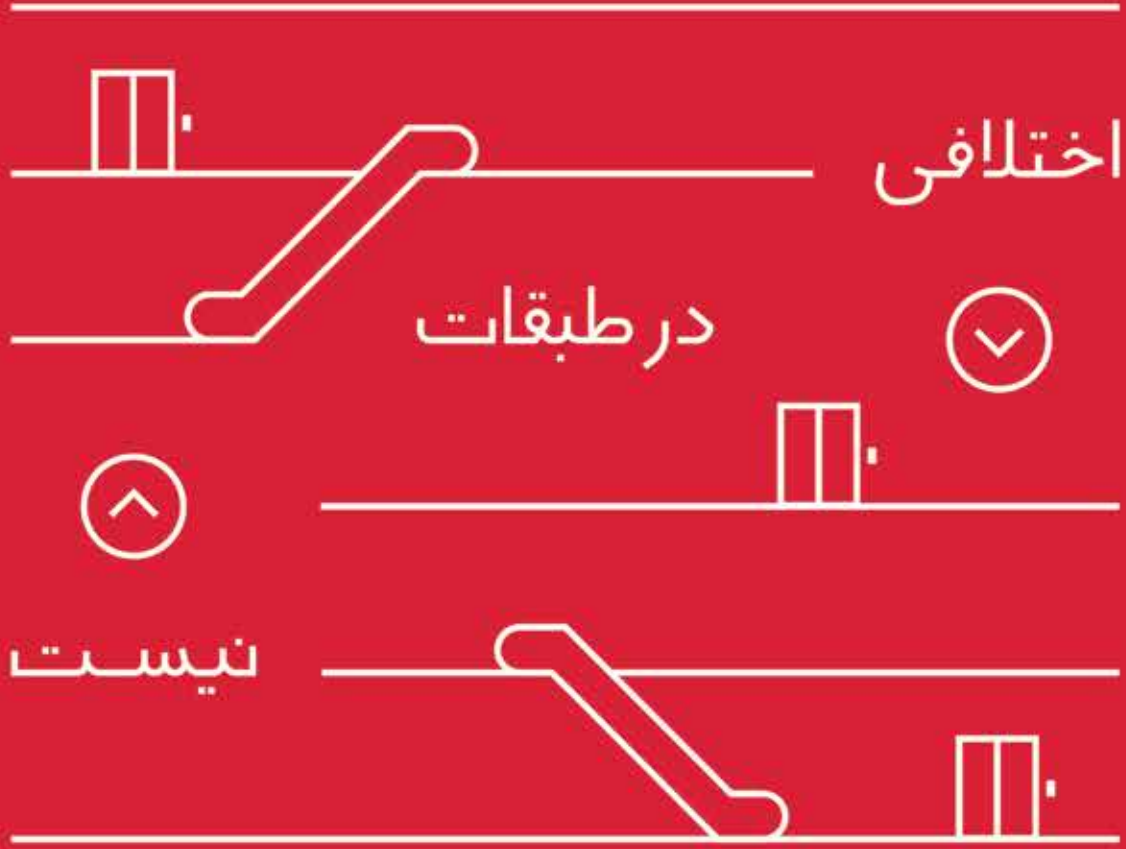
پلاک ۱، واحد ۳۰۰۱

۰۹۱۳۱۹۰۰۳۷۴ ۰۲۱-۲۶۱۱۲۹۳۳

shen.co@hotmail.com

SHEN DESIGN





FUJITEC

Founded in 1948
Osaka / Japan

RISE
Moving Gently

طراحی و مهندسی متخصصین فرد در صنعت آسانسور و پله برقی

rise-lift.com

شرکت مهندسی راه یاب زرغام
رایسز

نماینده انحصاری
فوجی تکا
در ایران

خیابان شهید دستگردی (ظفر)
مابین اتوبان مدرس و بلوار افریقا
پلاک ۲۵۱، واحد ۴ و ۱۰

تلفن: ۸۸ ۷۸ ۷۷ ۵۵
۸۸ ۷۸ ۷۹ ۱۲
فکس: ۸۸ ۶۴ ۳۳ ۱۴
info@rise-lift.com

RISE
LIFT

Architecture Theorists

نظریه پردازان معماری



معمای معماری

روایتی از بازی‌ای که در آن گرد آمده‌ایم!

خرابی‌های جان را با یکی تغییر معماری
خسارت‌های تن را با یکی تدبیر توانی

بنور افزای، ناید هیچگاه از نور تاریکی
به نیکی کوش، هرگز ناید از نیکی پشیمانی
(پروین اعتصامی)

توان تفکر

این شماره از هنر معماری، آخرین شماره‌ی این نشریه در سال ۱۳۹۴ خواهد بود. ما برای سال آینده، برنامه‌های زیادی در سر داریم. برگزاری دومین دوسالانه‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران (دوسالانه به معنای واقعی و نه تنها یک پیشوند)، انتخاب معمار سال ایران (دومین دوره)، جریانی که تلاش دارد به «اخلاق در حرفه» بها دهد و نه حرفه یا اخلاق محض، چاپ کتاب ویژه‌ی دوسالانه (هیچ‌گاه چنین موردی در معماری ایران نداشته‌ایم و فرهنگ‌سازی در این زمینه، بزرگ‌ترین چالش خواهد بود)، امید به ساخت مدرسه برای کودکان محروم در جیرفت (بدون هیچ حرف و حدیثی!)، چاپ کتاب‌هایی که باید تا نیمه‌ی دهه‌ی ۹۰ خورشیدی وارد فضای فکری معماری کشور شوند و البته چهار شماره از نشریه‌ای که بار مالی آن و توان فنی‌اش، از چاپخانه‌ها تا حساب‌های بانکی حامیان ما را حسابی پالایش می‌کند! نشریه، خود بزرگ‌ترین پرسش ماست و اثربخشی آن به نحو صحیح و منطقی آرزوی ماست. در این شماره نیز ابتدا می‌خواستیم چون دیگر مقدمه‌ها، گزارشی از مجلدی که پیش رو دارید ارائه بدهیم، اما بهتر دیدیم در این مقدمه، صحبتی خودمانی (شما بخوانید درد و دل) با شما داشته باشیم. به هر حال این آخرین شماره‌ی سال ۹۴ خواهد بود.

شاید این جمله‌ی ارنست همینگوی (Ernest Hemingway) را خوانده باشید که می‌گوید: «نوشتن یک جمله‌ی درست، سخت‌ترین کار دنیاست!» به نظر شما چرا برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ادبیات و بنیان‌گذار سبک وقایع‌نگاری ادبی در تاریخ ادبیات جهان چنین جمله‌ای را بر زبان آورده است؟ شاید به این دلیل که وی از قدرت جملات به خوبی آگاه بود! همینگوی به خوبی می‌دانست نوشتن و خواندن جملات به اندازه‌ی زور یک اسلحه و چه بسا بیشتر از آن قدرت ایجاد تحول در انسان‌ها را دارد. او کسی است که در کتاب پیرمرد و دریا می‌نویسد: «انسان برای پیروزی آفریده شده است، او را می‌توان نابود کرد، ولی نمی‌توان شکست داد.» عجب جمله‌ای! چه انسان‌هایی که با خواندن این جمله دوباره برای رسیدن به آرزوهایشان از جا برنخاستند! چه انسان‌هایی که با خواندن پیرمرد و دریا دنیا را با ساختن دنیای آرزوهای خودشان، جای بهتری برای زندگی نکردند.

بله! جملات چنین قدرتی دارند و حرفه‌ی معماری و ژورنالیسم و ادبیات به واسطه‌ی همین جملات به یکدیگر گره خورده‌اند. کلام به معماری جان می‌دهد و معماری چشمه‌ی کلام را به جوشش وامی‌دارد. زمانی که ما در مورد جملات چنین می‌اندیشیم، پس نمی‌توانیم هر جمله‌ای بنویسیم و حال اینها را بگذارید در کنار جمله‌ای از مالکوم فوربس که می‌گوید: «معلم واقعی، بهترین کنفرانس‌ها را در تریا و راهروها برگزار می‌کند.» این یعنی بیان! بیان در معماری نیز نقشی غیرقابل انکار دارد و امروز ما در بیان مشکل داریم. ما معماران در انتقال احساسات مشکل داریم؛ در تفهیم و رساندن منظور خود مشکل داریم و ریشه‌ی همه‌ی اینها برمی‌گردد به بیان در معماری. اعتقاد داریم امروز معماران ایران در بیان معماری و نظریات خود دچار بحران هستند. هنر معماری وظیفه‌ی خود می‌داند در جهت رفع این بحران با همه‌ی معماران و فرهیختگان همکاری نماید.

توان تفکرانی این‌چنینی که روز و شب ما را به هم دوخته است، مجلدی است که پیش رو دارید... و اعتراف می‌کنیم که علی‌رغم حضور دوستان و تلاش بی‌نظیر یاران در این وادی... ما دست تنهایی!

سندرم رشد نامتوازی: هندسه‌ی نامتقارن نیازها

ویتوریو گرگوتی، معمار نوخردگرای ایتالیایی که از سال ۱۹۸۲ سردبیر نشریه‌ی کازابلا (Casabella) بود از جانب بسیاری از معاصرانش چنین اظهار می‌دارد: «برای یک معمار، سردبیری مجله هم مثل تدریس و یا شرکت در بحث‌های عمومی، روشی برای پروراندن تفکرات نظری است، نه فعالیتی جداگانه و بی‌ربط که جزئی ضروری از مهارت طراحی [است]. در واقع نظریه و تاریخ همواره و هنوز هم دو مؤلفه‌ی مهم طراحی، دست‌کم در مورد نسل من بوده‌اند.» مطمئناً اگر گرگوتی زنده بود در گوش او بی‌آنکه کسی بشنود و اتهام بزند می‌گفتیم: «جانا سخن از زبان ما می‌گویی!» سخنان گرگوتی الهام‌بخش ماست. تفکرات نظری، شالوده‌ای است که ما می‌بایست در معماری‌مان از نو به آن پردازیم؛ اما این کاری نیست که تنها با شجاعت در کوتاه‌مدت حل شود، بلکه نیاز به تلاشی مستمر، منظم، نظامی‌گونه و بر اساس تفکر راهبردی می‌باشد.

از طرفی معماری ایران دچار سندرم رشد نامتوازی است. سندرم رشد نامتوازی، یعنی معماری ایران به طور کامل و همه‌جانبه رشد نکرده است. به تعقیب آن نشریات معماری نیز به پوشش‌های زمينه‌ها نپرداخته‌اند. اینکه کدامیک از این دو مقوله باید به کمک دیگری بشتابد، خود در پرده‌ای از ابهام قرار دارد. کلیشه دامان نشریات معماری را گرفته است. کلیشه در موضوعات، در تکنیک، در ساختار، در روش‌های کاری و در مراسم جانبی. ما در سالی که گذشت بسیار تلاش کردیم از این کلیشه‌ها بگریزیم و مرزهای جدیدی تعریف کنیم.

مسئله‌ی تأسف‌برانگیز دیگر، وضعیت داشته‌هایمان است. بی‌تعارف بگوییم: «باید خیلی کار کنیم!» ضمن احترام و یادبود به تمامی بزرگوارانی که در معماری ایران مشغول به کار هستند و تشکر از بابت اندوخته‌هایی که برای ما مهیا کرده‌اند، تأکید می‌کنیم هنوز خیلی باید کار کنیم! معماری ایران در این دهه‌ها تنها ساخته و ساخته است بی‌آنکه درنگی کند و به خود نگاهی بیندازد. این همه دانشجو، این همه دانشگاه، این همه استاد و مدرس... گاهی از خود می‌پرسیم اینها واقعاً کجا هستند؟ چه کاری می‌کنند؟ در کشور ما بعضی مباحث یا با نگاهی سطحی مواجه بوده‌اند یا اساساً به آنها پرداخته نشده‌است، در حالی که برخی مباحث از تکرار زیاد، نخبه‌ها شده‌اند.

از میان بسیاری موضوعات که هنوز به آنها پرداخته نشده است، مسئله‌ی اخلاق مهم‌ترین است. متأسفانه بی‌اخلاقی، تن‌رنجور جامعه‌ی ایرانی را به شدت آسیب‌پذیر کرده و جامعه‌ی معماران نیز از این وادی بی‌نصیب نمانده است. روابط حسنه‌ی بین کارفرما (کاربران)، پیمانکاران و معماران در ایران بسیار مخدوش می‌باشد. چه بسا کارفرمایانی که در پایان کار از پرداخت هزینه‌های معماران امتناع می‌ورزند، یا دفاتر معماری که به دانشجویان کارآموز به چشم جزیره‌ی مستعمراتی می‌نگرند. عکس این مطلب نیز صادق است. معمارانی که طرح و تمام هزینه‌های کارفرما را با بی‌تعهدی خود بر باد داده‌اند و پیمانکارانی که با بی‌دقتی و کم‌دانشی خود موجب خسارت‌های فراوان به کارفرمایان شده‌اند. بی‌اخلاقی‌هایی که در فضای حرفه‌ای معماری رخ می‌دهد، یکی از ده‌ها مسئله‌ای است که باید توسط نشریات معماری و محافل علمی و حقوقی به بحث و بررسی گذاشته شوند. نبود نهادهای نظارتی قدرتمند و وجود ابهامات فراوان و بوروکراسی‌های عجیب‌وغریب در این میانه نیز مزید بر علت شده‌اند.

از سویی دیگر، مادی‌گرایی امکان هرگونه حرکت فرهنگی را در این رشته گرفته است. تعجب‌برانگیز است که در کشور ما، بزرگان معماری و استادان حرفه، بسیار خالصانه با نشریات، انجمن‌ها و مؤسسات فرهنگی همکاری می‌کنند و در امور اجتماعی با حداقل توقعات شرکت می‌کنند، اما بعضی معماران جوان با تعریف قواعد جدید، انسجام و آرامش حرفه را بر هم می‌ریزند. این درست است که معماری وابسته به سرمایه است، اما به هر حال این رشته، رشته‌ای است هنری و در عالم هنر، آوانگارد‌ها باید به امور فرهنگی نیز بپردازند. اگر فرهنگ ما و فرهنگ معماری ما غنی از مفاهیم دل‌نشین گردد، به‌طور منطقی معماری ما نیز راه اعتلا را سریع‌تر خواهد پیمود.

ما موضعی انتقادی نسبت به خودی‌ها داریم. این از وظایف ژورنالیسم در معماری است که به مسائل چالشی در معماری بپردازد. بسیاری مطالب از این دست وجود دارد که باید در این مرزوبوم به نقد کشیده شوند...

ارزش‌های پنهان و تلاش‌های ما در شماره‌ی ۳۹

آرتور درکسلر (Arthur Drexler) هنگامی که رئیس بخش معماری و طراحی موزه‌ی هنر مدرن نیویورک بود (فاصله‌ی سال‌های بین ۱۹۵۶ تا ۱۹۸۷) می‌گوید: «ما همه به اصلاح اجتماعی علاقه‌مند هستیم... اما این یک واقعیت در آمریکا است که معماری نامناسب‌ترین ابزار ایجاد انقلاب و دگرگونی است.» با این حال در هنر معماری ما تلاش می‌کنیم یک جهت‌گیری جدید به معماری ایران بدهیم و یک جنبش به راه اندازیم. اتفاقی که معماری ایران قرن‌ها به خود ندیده است! در این مملکت قرن‌هاست یک جریان فکری (نه به معنای سبک بلکه به معنای اتفاق نظر در مبانی و روش طراحی) قالب و سازمان نیافته است. هدف از این کار چیست؟ قطعاً هدف، هویت‌بخشی به معماری است که شایسته‌ی این مردم و کشور می‌باشد.

هنر معماری تلاش دارد رسانه‌ی جامعه‌ی معماران ایرانی باشد. در این زمینه ما دست همکاری به سوی متفکرین، فرهیختگان و دانشجویان این رشته دراز کرده‌ایم. این مجموعه در مجلد هنر معماری ۳۹ به دو موضوع «نظریه‌پردازان معماری» و «بتن در معماری» پرداخته است. قسمت نظریه‌پردازان معماری، با هدف نقد و بررسی آثار معاصر و نوساز در کشور و دستیابی به «نظریه در معماری» طراحی شده است. در این قسمت تلاش شده تا باب نقد در نشریات معماری را باز کنیم. بابی که در طول ۷۰ سال ژورنالیسم معماری آنگونه که شایسته بوده، باز نشده است. این نخستین تلاش یک نشریه‌ی معماری در این زمینه می‌باشد؛ در حالی که نشریات سینما و ادبیات، اساساً بر پایه‌ی نقد می‌باشند. بتن در معماری، فستیوالی از مقالات متعدد را در بر دارد که تلاش کرده به نگاهی همه‌جانبه و تحلیلی، بتن در معماری را پالایش نماید. تاریخ‌نگاری بتن و پوشش همزمان ایران و جهان از چالش‌های مطرح شده در تهیه‌ی این بخش بود. متأسفانه به دلیل محدودیت صفحات، مجبور شدیم تعدادی از مقالات رسیده یا سفارش داده شده را به کناری نهیم. یک تجربه‌ی تلخ همکاری نیز در این شماره داشتیم که متعلق به همین بخش دوم بود. تجربه‌ای که بار دیگر به ما تأکید کرد ژورنالیسم معماری در ایران به دلیل عدم نهادینه شدن به صورت علمی، از فرایندی منطقی برخوردار نیست. افرادی نامربوط زیادی با انواع نیت درست و غلط در این وادی حاضر هستند. ما منتقد این وضعیت هستیم، اما در جایگاهی نیستیم که قضاوت نماییم. ما تنها امیدواریم حداقل خود معماران با اصول حرفه‌ای کار آشنا شوند تا بدین ترتیب، راه اعتلائی معماری ایران هموارتر گردد. البته ما باید از دوستان و معمارانی که در این شماره با ما همکاری داشتند نیز تشکر نماییم و این اتفاق در محل مناسب خود انجام شده است.

بخش نخست

نظریه پردازان معماری ایران

این بخش از مجله به نقد و تحلیل شش اثر از چهار معمار ایرانی پرداخته است. تاکنون هیچ نشریه‌ای در سپهر معماری ایران این میزان به مقوله‌ی نقد نزدیک نشده است. کمتر محفلی در ایران با چنین دقت و صراحتی به نقد اثری از چند معمار و گفت‌وگو با آنان پرداخته است. این نخستین بار است که ما حقیقتاً از نقد توصیفی خارج شده‌ایم و تلاش کرده‌ایم ارزش‌های پنهان آثار را به نمایش بگذاریم. در ادامه‌ی نقدها، پاسخ معماران به نقدهای مطرح شده، درج گردیده است و تلاش شده از طریق نقد، تحلیل و گفت‌وگو، راهی به مبانی نظری معماری بازگردد. در واقع نقد، هدف نهایی ما نیست، بلکه نقد تنها وسیله‌ای برای گفت‌وگو و توسعه‌ی وسعت اندیشه‌مان است و معتقدیم به زودی این بخش با همکاری معماران و دانشجویان، رونقی بیش از پیش می‌گیرد و اثرات خود را بر جامعه‌ی معماران خواهد گذاشت. این بخش زین پس پیوسته در این نشریه وجود خواهد داشت و تأکید می‌کنیم، نقد از تفسیر جداست؛ نقد تلاش می‌کند فرهنگ جدیدی را بر کرسی بنشاند. نقد معماری تنها وسیله برای نظریه‌پردازی در معماری ایران نیست. مبانی نظری معماری در ایران، مسئله‌ای چندبعدی است و قطعاً در ادامه‌ی این مسیر، ما شاهد جلوه‌های بیشتری در این وادی خواهیم بود. امروز مبانی نظری محدود شده به مبانی فرایند طراحی، توضیح ایده و کانسپت طرح، اما حقیقتاً مبانی نظری معماری و نظریه‌پردازان معماری باید در سطح اندیشه ظاهر شوند.

بخش دوم

بتن در معماری

همان‌طور که پیشتر ذکر شد، بخش دوم به موضوع بتن در معماری اختصاص یافته است. این مبحث نیز تاکنون موضوع هیچ‌کدام از نشریات معماری ایران نبوده است. این روند باعث شد ما ضمن فرار از تکرار مطالب کلیشه‌ای مربوط به بتن، سختی تولید مطالب جدید و مفید را به جان بخریم. در این بخش، سعی کرده‌ایم دید مخاطبین را با واقعیت‌های بتن در معماری آشنا کنیم. در این چارچوب، سه مقاله‌ی نخستین، در واقع تاریخ‌نگاری بتن و بتن‌گرایی در جهان می‌باشند. کانکریتوپیا، مقاله‌ای است که به گونه‌شناسی کاربردهای بتن پرداخته که جامعه‌ی آماری این مقاله، معماری معاصر ایران بوده است. این مقاله به‌لحاظ جایگاه‌شناسی بسیار ارزشمند است و خلأ موجود در این زمینه را تا حدودی مرتفع می‌گرداند. سبک‌شناسی معماری ایران نیاز به خط‌کش جدیدی دارد. این مقاله یکی از این خط‌کش‌ها را تبیین کرده است. «از روم تا مونته‌نگرو»، در واقع بررسی آثار مفهوم‌گرای بتنی از سال ۲۰۰۰ میلادی به بعد می‌باشد و به سرنوشت بتن و معماری در هزاره‌ی سوم می‌پردازد که به نوعی جُنگ ایده‌پردازی و انواع روش‌های طراحی در معماری نیز می‌باشد. آثار بررسی شده در این مقاله نه بر اساس شهرت که براساس توانایی خلاقانه در تفهیم مبانی فکری برگزیده شده‌اند. آخرین مقاله، «معماری ددمنشانه» نام دارد که به قلم کیوان سروی به رشته‌ی تحریر درآمده است. سروی، دانش آموخته‌ی مدرسه‌ی معماری AA لندن می‌باشد و در مقاله‌ی خود به ریشه‌های معماری بروتال در یکی از جولانگاه‌های آن، یعنی لندن و سپس ونکوور پرداخته است. برخورد نزدیک نگارنده با آثار بررسی شده به‌عنوان بخشی از جذابیت‌های این مقاله مطرح می‌باشد و این مقاله حاوی اطلاعات بدیعی است که کمتر در کتب مرتبط با معماری با آنها مواجه بوده‌ایم.

مصاحبه‌ها

در راستای تبیین و عمق‌بخشی به مفاهیم مطرح شده در بخش‌های پیشین، چهار مصاحبه با استادان رشته ترتیب داده‌ایم. مسائل مطرح شده در مصاحبه‌ها حول موضوعاتی چون روش‌های طراحی، برخورد با کارفرما، بتن‌گرایی، کار با مصالح و ترسیم افق‌های آینده بوده است. مصاحبه‌شوندگان علی‌اکبر رضانیان‌پور (فردی که به‌عنوان پدر بتن در ایران شناخته شده است)، کامران دیبا (به‌عنوان یکی از پیشروترین معماران ایران در کار با بتن خصوصاً در دهه‌ی پنجاه خورشیدی)، علی‌اکبر صارمی، جواد بندگان و امیرعباس شیرازی (از مهندسين مشاور تجیر به بهانه‌ی آثار طراحی شهری و بتنی ایشان) و رضا دانشمیر و کاترین اسپریدونف (از مهندسين مشاور حرکت سیال به‌دلیل تلاش مجدد در خلق آثار بتنی و بررسی بیشتر آثار جدیدتر) بوده‌اند که در همه‌ی مصاحبه‌ها تلاش شده از چارچوب سؤال‌و‌جواب فراتر رویم تا گفت‌وگویی کاربردی و دانش‌افزا را ترتیب دهند.

عرصه‌های بتن در معماری

با تأکید بر اهمیت مطالبی چون فناوری‌های نوین مرتبط با بتن، تعمیر و نگهداری بتن، نقش بتن در ابرسازه‌ها، مشکلات تولید بتن با کیفیت در ایران و مسائلی از این دست که از حوزه‌ی اختیارات معماران خارج می‌باشد، مجموعه‌ی مقالات زیر به عرصه‌های بتن در معماری با توجه به نیازهای جامعه‌ی معماران پرداخته است.

بتن و بافت، بتن و فرم، بتن و پایداری، بتن و منظر و در نهایت بتن و نور همگی در تلاش برای نشان دادن گوشه‌ای از نقش بتن، به‌عنوان پرمصرف‌ترین مصالح جهان در شفاف‌سازی و توضیح جهان پیرامون‌مان دارند. این مجموعه مقالات از طریق بررسی نمونه‌های موردی متعدد، هرکدام با تعریف مرزی نو در دانش معماری، تلاش دارند سعی در کشف رابطه‌های بین بتن و معماری نمایند.

اما در انتها...

اکنون که گذشته را مروری کردیم بد نیست در انتها، به آینده نیز گوشه‌ی چشمی بیندازیم که به قول رودکی:

«بوی جوی مولیان آید همی یاد یار مهربان آید همی»

اردیبهشت ماه، در نمایشگاه کتاب منتظر شما هستیم...

هنر معماری

دومین دوسالانه‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران

نام و نام خانوادگی طراح / طراحان:

مدارک تحصیلی:

شرکت یا گروه طراحی:

آدرس:

تلفن: تلفن همراه مسئول پروژه: فکس:

پست الکترونیکی:

سایت:

بخش شرکت در مسابقه:

بخش ۱ (طراحی مدرسه‌ی شش کلاسه در جیرفت)

بخش ۲ (نقد معماری ایران):

الف) روشنگری و پژوهش در قلمروی معماری سنتی ایران

ب) نقد معماری معاصر ایران (ارایه‌ی معیار برای سنجش و ارزیابی و یا نقد یک اثر)

ج) پژوهش متمایز در قلمروی معماری جهان و آینده‌ی ایران

بخش ۳: نمایشگاه آثار برتر اجرا شده و نشده‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران در دو سال اخیر:

الف) معماری ب) شهرسازی ج) طراحی داخلی

مشخصات آثار ارسالی بخش ۳				
پروژه‌های اجرا شده و نشده‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران در دو سال اخیر				
ردیف	نام پروژه	تاریخ شروع و اتمام پروژه	زیربنا	نشانی پروژه
۱				
۲				
۳				
۴				
۵				
۶				

- هیچ‌گونه محدودیتی در مورد اجرا شدن یا نشدن آثار وجود ندارد و تنها می‌بایست آثار در طی دو سال اخیر (از مهر ۱۳۹۳ تا مهر ۱۳۹۵) طراحی شده باشند.
- خواهشمند است کلیه‌ی اطلاعات فوق با خط خوانا تکمیل گردد.
- محدودیتی در تعداد طرح‌های ارسالی وجود ندارد.
- نامگذاری فایل‌های ارسالی همانام با پروژه‌ی اجرا شده و نام طراح انجام گیرد.
- خواهشمند است فرم ثبت نام را پس از تکمیل همراه با طرح‌های مربوطه بر روی cd و dvd به آدرس زیر ارسال فرمایید.

آدرس مؤسسه‌ی هنر معماری قرن (ناشر فصلنامه‌ی هنر معماری):

تهران، خیابان شهید مفتاح (شمالی)، پایین‌تر از خیابان شهید مطهری، خیابان زهره، خیابان قابوسنامه، پلاک ۱، طبقه‌ی همکف، واحد ۶

تلفن: ۸۸۳۴۲۹۶۱ - ۸۸۳۴۲۹۶۰

صندوق پستی: ۸۴۹۱ - ۱۵۸۷۵

هنر معماری برگزار می کند:

دومین دوسالانه معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران

با حمایت معنوی برنامه جهانی غذا (WFP) سازمان ملل متحد- نمایندگی ایران

در سه بخش:

۱. مسابقه طراحی مدرسه شش کلاسه در جیرفت
۲. جایزه نقد معماری ایران
۳. نمایشگاه آثار منتخب (اجرا شده و نشده) معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران ۱۳۹۳-۱۳۹۵

IRAN
ARCHITECTURE
BIENNIAL

HONAR-E-MEMARI
www.a.o.a.ir

حامیان معنوی

حامیان مادی

حامیان رسانه‌ای



www.aammi.ir



fa.wfp.org



www.archca.com



www.royaco.com



www.mohitara.com



www.bornakooshesh.com



www.taragab.com



www.cai.ir



www.Memarnews.com

حامیان مادی، معنوی و رسانه‌ای دومین دوسالانه‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران

حامیان مادی
دومین دوسالانه‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران



www.bornakooshesh.com

شرکت برنا کوشش؛ نماینده انحصاری کلید و پریز و سیستم‌های هوشمند یونگ آلمان و شیرآلات بونجو ایتالیا



www.royaco.com

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



www.mohitara.com

محیط‌آرا؛ مبلمان اداری

حامیان معنوی و رسانه‌ای دومین دوسالانه‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران

حامیان معنوی



www.archca.com



fa.wfp.org



www.ammi.ir

حامیان رسانه‌ای



www.taragah.com



www.caoi.ir



www.Memarnews.com

فراخوان

هنر معماری برگزار می کند:

دومین دوسالانه معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران

بخش ۲: جایزه دوسالانه نقد معماری ایران

بخش دوم دوسالانه، باهدف تشویق، ایجاد انگیزه درونی و الگوسازی رقابت سالم در بین منتقدین و نظریه پردازان معماری در ایران راه اندازی شده است. در این بخش به بهترین نقد نوشته شده در دو سال اخیر، جوایزی تعلق خواهد گرفت. این نقد محدودیتی در سبک، محتوا، تعداد صفحات و نظریه ندارد، اما می بایست در حوزه های زیر باشد:

الف) روشنگری و پژوهش در قلمروی معماری سنتی ایران

ب) نقد معماری معاصر ایران (ارائه معیار برای سنجش، ارزیابی و یا نقد یک اثر)

ج) پژوهش متمایز در قلمروی معماری جهان و آینده ی ایران

تذکر ۱: شرکت کنندگان می توانند از اقشار مختلف استادان دانشگاه، دانشجویان و جامعه حرفه ای معماران و شهرسازان باشند و محدودیتی در این زمینه وجود ندارد.

تذکر ۲: نقدها می توانند در نشریات مکتوب مختلف و یا رسانه های دیجیتال و خبرگزاری ها پیش از این منتشر و یا هیچ جایی (به هر دلیل) تاکنون منتشر نشده باشند. هیأت داوران در این زمینه محدودیتی قائل نیستند و همچنین مقالات می توانند منحصراً برای این دوسالانه نوشته شده باشند.

تذکر ۳: نقدهای منتشر شده، لزوماً باید محصول سال ۱۳۹۳ به بعد باشد.

مشاور عالی دوسالانه: علی اکبر صارمی

دبیر دوسالانه: شهریار خانی زاد

داوران بخش های اول و دوم بر اساس حروف الفبا:

۱. فرامرز پارسی

۲. عباس ریاحی فرد

۳. بیژن شافعی

۴. محمدرضا حائری

۵. سارا کلاتری

۶. فرشاد مهدی زاده

۷. شهاب میرزائیان

۸. رضا نجفیان

از بین داوران پنج نفر جهت بخش نخست دوسالانه (مسابقه ی طراحی مدرسه) و سه نفر جهت داوران بخش دوم دوسالانه (جایزه ی نقد معماری ایران)، گروه بندی خواهند شد.

تذکر ۱: معیارها، ضوابط و سایر مدارک و نکات در بخش های مختلف و همچنین فرم ثبت نام اینترنتی از تاریخ ۱۳۹۴/۱۰/۰۱ در سایت موسسه هنر معماری قرن (www.aoa.ir) جهت مطالعه و دانلود در دسترس می باشند.

جوایز بخش های ۱ و ۲

موضوع رتبه	طراحی مدرسه ی شش کلاسه	نقد معماری ایران هرکدام از بخش های سه گانه ی الف، ب، ج
رتبه ی نخست	ریال ۳۵۰,۰۰۰,۰۰۰	ریال ۱۵,۰۰۰,۰۰۰
رتبه ی دوم	ریال ۱۰۰,۰۰۰,۰۰۰	ریال ۱۰,۰۰۰,۰۰۰
رتبه ی سوم	ریال ۵۰,۰۰۰,۰۰۰	ریال ۵,۰۰۰,۰۰۰

تذکر ۱: به کلیه ی برندگان، به جز جوایز مادی فوق الذکر، لوح افتخار و گواهی امضاء شده توسط داوران و مسئولین، اعطا خواهد گردید.

بخش ۱: مسابقه ی طراحی مدرسه ی شش کلاسه در جیرفت

موضوع بخش نخست (مسابقه ی طراحی مدرسه ی شش کلاسه):

دبیرخانه و تصمیم گیرندگان دوسالانه تصمیم دارند در طی سال های آتی نیز، در هر اقلیم، یک فضای آموزشی را به مسابقه گذاشته و طرح برنده را در صورت کمک خیرین و مدرسه سازان به اجرا برسانند. در همین چارچوب، برای این دوسالانه ی طراحی معماری مدرسه ی شش کلاسه در کرمان - روستای محروم ده نو از توابع جیرفت - به مسابقه گذاشته می شود.

شرح طراحی:

جیرفت، وارث یکی از بزرگ ترین و کهن ترین تمدن های شرق به نام ارت می باشد. همچنین شهر دقیانوس به عنوان یکی از بزرگ ترین شهرهای دوران اسلامی در این منطقه وجود داشته است، اما امروزه این منطقه جزء مناطق محروم کشور ما می باشد. از آنجا که هنرمعماری بر ارزش های بشردوستانه استوار گردیده است، بخش نخست دوسالانه، ضمن تأکید بر اصول حرفه ای، متوجه رفع مصائب انسانی گردیده است. در همین چارچوب، موضوع طراحی معماری مدرسه ی شش کلاسه در یکی از روستاهای منطقه ی محروم جیرفت جهت برگزاری مسابقه به صورت کشوری اعلام می گردد.

تذکر ۱: این بخش از مسابقه تنها طراحی فاز یک می باشد.

اهداف برگزاری بخش نخست دوسالانه:

- نگاهی هنری و معمارانه به امر مقدس مدرسه سازی در کشور
- تغییر الگوی مدرسه سازی و کشف توانایی های جدید معماری برای فضاهای آموزشی
- توسعه ی مرزهای مشترک معماری و آموزش
- تغییر نگاه و تشویق مسئولین در اجتناب از طراحی مدارس توسط دفاتر فنی معماری مستقر در سازمان نوسازی مدارس و ارجاع این پروژه ها به دفاتر معماری خصوصی
- ایجاد فضای رقابتی بین معماران و شهرسازان با چارچوب اهداف بشردوستانه

اسناد برای بخش طراحی:

- نقشه ی زمین در نظر گرفته شده برای این مسابقه، که با همکاری جمعی از خیرین و بشردوستان محترم تهیه گردیده است، قابل دانلود از وبسایت www.aoa.ir می باشد.
- تصاویری از سایت پروژه و دیدهای اصلی تهیه گردیده است.
- برنامه ی فیزیکی طرح، مطابق با ضوابط طراحی ساختمان های آموزشی (برنامه ریزی معماری همسان مدارس ابتدایی و راهنمایی) ابلاغی ۱۳۸۲/۰۷/۲۴ نظام فنی و اجرایی کشور (سازمان مدیریت و برنامه ریزی کشور) می باشد. این دستورالعمل را ضمن دانلود از وبسایت رسمی مسابقه، می توانید از وبسایت سازمان مدیریت و برنامه ریزی کشور نیز دانلود نمایید.

معیارهای طراحی مدرسه:

- احترام و ارزش نهادن به روحیات بومی و فرهنگ مخاطب پروژه
- قابلیت اجرا به صورت ساده و با حداقل هزینه ها
- قابلیت اجرا بدون نیاز به پیچیدگی ها و تجهیزات مهندسی
- برخورداری از کیفیت محیطی معماری کامل
- مقاومت در برابر زلزله به طور کامل و دقیق
- وفاداری و پایداری نسبت به ارزش های دینی، فرهنگی، آیینی و اجتماعی ایران
- برخورداری از فضای سبز مطلوب با اثرات آموزشی، روانشناسی و ورزشی مناسب
- طرح معماری می بایست موجب شور و احساس سرزندگی در دانش آموزان و تشویق کننده جهت تحصیل باشد
- خلاقیت در سازه، خلاقیت در مصالح، خلاقیت در تولید و مصرف انرژی و خلاقیت در فضاها و مبلمان داخلی
- ترجیحاً طرح ها دارای صفت قابلیت گسترش (RE-DEPLOYABLE) باشند
- طراحان نسبت به مبلمان و طراحی فضای داخلی مدرسه، توجه لازم را مبذول بفرمایند
- مدرسه از فاکتورهای پایداری (اقلیمی - اقتصادی - اجتماعی) برخوردار باشد
- لازم به ذکر است که طرح های پیشنهادی نیمکت، صندلی و هرگونه تجهیزات آموزشی مطابق با معیارهای نام برده، به عنوان امتیاز مثبت برای شرکت کنندگان تلقی خواهد شد.

Invitation

Honar-e Memari Proudly Holds the Second Biennale Competition of Iran's Architecture, Urbanism, and Interior Design

بخش سوم: (نمایشگاه آثار منتخب معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران در دوسال اخیر به انتخاب هنر معماری)

بخش سوم دوسالانه به برگزاری نمایشگاه آثار منتخب اجرا شده و نشده معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران که در طی دو سال اخیر (از مهر ۱۳۹۳ تا مهر ۱۳۹۵) به طراحی رسیده‌اند، اختصاص دارد. این آثار، توسط هنرمعماری انتخاب و ضمن نمایش در گالری‌های تهران در کتاب این دو سالانه به چاپ خواهد رسید.

در این چارچوب لازم است مهندسین مشاور، دفاتر معماری، معماران انفرادی و... جهت حضور در نمایشگاه دوسالانه با ارسال مدارک پروژه (تصاویر به همراه مشخصات پروژه و مدارک مربوط به ایده، فرآیند طراحی و...) تا روز یکشنبه مورخ ۳۱ مرداد ۱۳۹۵ اعلام آمادگی نمایند. شرکت کنندگان مقتضی‌ست این مدارک را از طریق لوح‌فشرده به آدرس دبیرخانه‌ی دوسالانه ارسال نمایند. بدیهی است دبیرخانه‌ی دوسالانه جهت نمایش آثار برتر با دفاتر منتخب تماس خواهد گرفت.

تذکر ۱: هیچ‌گونه محدودیتی در مورد اجرا شدن یا نشدن آثار وجود ندارد و تنها می‌بایست آثار در طی دو سال اخیر (از مهر ۱۳۹۳ تا مهر ۱۳۹۵) طراحی شده باشند.
تذکر ۲: به کلیه راه‌یافتگان به بخش نهایی نمایشگاه، لوح افتخار و گواهی امضاء شده توسط دبیرخانه‌ی دوسالانه اعطا خواهد گردید.

قوانین عمومی حاکم بر دوسالانه

- شرکت در تمامی بخش‌های دوسالانه به طور همزمان برای عموم معماران، طراحان معماران داخلی و هنرمندان آزاد است.
- اثبات مالکیت اثر بر عهده‌ی شرکت‌کننده است.
- حق چاپ پروژه‌ها و مقالات، با ذکر نام صاحب اثر برای مؤسسه‌ی هنر معماری قرن محفوظ خواهد بود.
- تکمیل فرم شرکت در دوسالانه (برای شرکت‌کنندگان تمامی بخش‌ها) که روی سایت مؤسسه‌ی هنر معماری قرن www.aoa.ir و نیز در فصلنامه‌ی هنر معماری (از شماره‌ی ۳۹-زمستان ۱۳۹۴ و ۴۰-بهار ۱۳۹۵) موجود است، الزامی و جزء بخشی از فرآیند ثبت نام، قلمداد می‌گردد.
- مدارک ارسال شده به هیچ‌وجه مسترد نخواهند شد.

زمان‌بندی

آخرین مهلت ارسال آثار (برای تمامی بخش‌ها)، روز یکشنبه مورخ ۳۱ مرداد ۱۳۹۵، ساعت ۱۷ می‌باشد. این تاریخ به هیچ عنوان قابل تمدید نخواهد بود. زمان برگزاری مراسم و محل آن متعاقباً اعلام خواهد گردید. تأکید می‌گردد دریافت تمامی مدارک (تصاویر، متن، مشخصات شرکت‌کننده و...) مربوط به این دوسالانه فقط به صورت دریافت CD یا DVD می‌باشد.

قوانین و روش ارسال آثار به دوسالانه برای بخش‌های اول و دوم

۱. فایل‌های طرح مدرسه (بخش نخست دوسالانه) می‌بایست حداکثر در ۵ شیت A3 بر روی لوح فشرده (CD یا DVD) رایت و به دبیرخانه‌ی دوسالانه ارسال گردند.

این فایل‌ها، شامل اسنادی می‌باشند که طرح را توصیف می‌کنند. اسنادی از قبیل پلان‌ها، مقاطع، نقشه‌ها، پرسپکتیوها و تصاویر سه‌بعدی و نیز ترجیحاً، اتودها و اسکیس‌های دستی و دیتیل‌هایی که ممکن است در امر داوری و ارائه‌ی طرح مؤثر باشند. همچنین ارسال شرح مختصر و مفیدی از ایده‌ی طراحی از طرح در فایل ارسالی، با فرمت Word و ترجیحاً حداقل به اندازه‌ی یک صفحه‌ی A4 ضمیمه شود. لازم به ذکر است مقیاس نقشه‌ها آزاد می‌باشد. همچنین صفحات A3 باید دارای کیفیت چاپ بالایی باشند که برای این امر توصیه می‌گردد در حین طراحی، کیفیت سیستم‌های خود را بر روی رزولوشن 300dpi تنظیم نمایید.

تذکر ۱: در صورت عدم ارائه‌ی تصاویر خام طرح‌ها بر روی CD، پروژه از مرحله‌ی داوری حذف خواهد شد.

تذکر ۲: مسئولیت صحت رایت CD بر عهده‌ی ارسال‌کنندگان می‌باشد. توصیه می‌کنیم پیش از ارسال در سیستم‌های مختلف، از صحت رایت و باز شدن فایل‌ها اطمینان حاصل نمایید.

۲. فایل مقالات نقد معماری (بخش دوم دوسالانه) می‌بایست با فرمت داکس (DOCX) در برنامه‌ی ورد (WORD)، تحت پلتفرم (Office)، به همراه یک کپی از محل انتشار آن (در صورت انتشار پیش از این تاریخ) تهیه و از طریق لوح فشرده به دبیرخانه ارسال گردند. لازم است شرکت‌کنندگان محترم جهت شفافیت محل انتشار نقد خود در نشریات و وبسایت‌ها، دقت کافی را مبذول بفرمایند تا حقوق ناشرین محترم رعایت گردد.

۳. به علت این که داوری آثار در تمامی بخش‌ها، بدون اطلاع از نام شرکت‌کنندگان صورت می‌گیرد، لازم است تا مشخصات فردی و علمی از قبیل لوگو، امضا و یا هرگونه نشانه‌ی خاص از طرح یا شرکت و گروه طراحی در آثار ارسالی وجود نداشته باشد و مشخصات شناسایی در فرم ثبت نام موجود در فصلنامه‌ی هنر معماری ۳۹، ۴۰ و همچنین موجود در سایت هنر معماری (www.aoa.ir) قید گردد.

۴. محدودیتی در تعداد طرح‌ها و نقدهای ارسالی وجود ندارد.

نکته‌ی مهم: دبیرخانه از پذیرش هرگونه شبت و فوم برد به صورت فیزیکی معذور است. لطفاً از پرینت، پلات، چاپ و ارسال این موارد به دبیرخانه جداً خودداری فرمایید. شرکت در دوسالانه، در همه‌ی بخش‌ها، تنها از طریق رایت این اطلاعات بر روی لوح فشرده مقدور می‌باشد. تنها شرکت‌کنندگان در بخش طراحی (بخش نخست) می‌توانند ماکت آثار خود را (در صورت تمایل) به دبیرخانه ارسال نمایند. لطفاً در صورت وجود هرگونه پرسش با دبیرخانه‌ی تماس حاصل نمایید.

زمان دقیق مراسم اعطای جوایز و برگزاری نمایشگاه آثار در پاییز سال ۱۳۹۵ متعاقباً اعلام خواهد شد.

هنر معماری اعلام می‌دارد که طرح‌های منتخب مدرسه، نقدهای برتر ارسال شده و آثار راه یافته به بخش نمایشگاه در کتابی با عنوان دوسالانه‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران (۱۳۹۳-۱۳۹۵) به چاپ خواهند رسید.

پل‌های ارتباطی با دبیرخانه‌ی دوسالانه:

تهران، خیابان شهید مفتاح (شمالی)، پایین‌تر از خیابان شهید مطهری، خیابان زهره، خیابان قابوسنامه، پلاک ۱، طبقه همکف، واحد ۶. تلفن: ۸۸۳۴۲۹۶۰ (۰۲۱) - ۸۸۳۴۲۹۶۱ (۰۲۱)



@HONAREMEMARI



HONAREMEMARI



aoapub@ymail.com



www.aoa.ir

نظریه پردازان معماری

ادیب، ادب و ادبیات هنر معماری

مدخل

چطور ممکن است در کشوری که ملاصدرا، میرفندرسکی و شیخ اشراقها زندگی می‌کرده‌اند، فلسفه و ادبیات ضعیف جلوه نماید؟ چگونه ممکن است مردمانی که روزگاری با فلسفه‌ی مشاء و اشراق، چنگ بر جوهره‌ی فکر بشریت می‌زدند و جان وجود خویش را سیراب می‌کردند، امروز بی‌هیچ فلسفه و نظریه‌ای روزگار بگذرانند؟ در کشوری که فرهنگ، ادبیات، فلسفه و اخلاق تا جزئی‌ترین مسائل زندگی وارد می‌شده و ضمن درهم‌آمیختگی با دین و شریعت، همچون درختی تنومند و استوار، روزه‌روز رشد می‌کرده است، چگونه ممکن است شعر و ادبیات و محصولات بعدی این‌ها از زندگی مردم رخت برینند؟ آیا به واقع سهم ما از فلسفه و ادبیات جهان، تنها میراثی است که پدران ما با تلاش و تفکرات خود برای ما به جا گذاشته‌اند؟ آیا ما نباید در حوزه‌ی ادبیات (منحصراً معماری در این باب) تلاش کنیم؟

اساساً، می‌بایست در کشوری که ادب و ادبیات، ستون فقرات فرهنگ آن ملت را ساخته است، به جز عامه‌ی مردم، فرهیختگان و فیلسوفان و هنرمندان زیادی با بهره‌گیری از اقیانوس بی‌انتهای ادبیات فارسی، دست به نگارش متون زده و کشور نیز از سرانه‌ی بالایی در حوزه‌ی کتاب‌خوانی برخوردار باشد؛ اما متأسفانه هیچ‌یک از این موارد در کشور ما رخ نداده است! جدا از مسئله‌ی سرانه‌ی اندک مطالعه در ایران که نیاز به تعریف راهبردهای جدیدی در حوزه‌ی فرهنگ‌سازی دارد، فیلسوفان و هنرمندان ما نیز، حداقل در دوران معاصر، کمتر دستی بر آتش داشته‌اند و قلم‌فرسایی نموده‌اند. معماران نیز جدا از این وضعیت نبوده‌اند. از طرفی بی‌توجهی به ادبیات و از طرف دیگر رواج زبان‌ها و بیان ناآشنا، غیرتخصصی و فرنگی‌مآبانه، باعث شده ما دچار بحران خودساخته‌ی «نظریه‌پردازی در معماری» گردیم. نشانه‌ی این بحران در آثار معماری ما

مشهود است اما یکی از جلوه‌گاه‌های این معضل، ناتوانی ما حتا در مکاتبات روزانه‌ی پیرامون مسائل معماری‌مان است که (خواسته و ناخواسته) مجبوریم از لغات فرنگی بهره ببریم.

حرکت‌های اشتباه در شطرنج معماری ایران

به‌جرت می‌توان ادعا کرد که در معماری ایران، هیچ معمار حرفه‌ای و دانشگاهی‌ای نتوانسته در حوزه‌ی تألیف کتاب، گام بزرگی بردارد. علی‌رغم کتاب‌های زیادی که در این سال‌ها نگارش شده است، یا نوشته‌هایی که به معرفی فرهنگ و تمدن ایران پرداخته‌اند، یا حتا کتاب‌های مرجعی که ترجمه شده‌اند، هنوز، آن‌گونه که شایسته است، معماران ایرانی به تألیف و نگارش کتب مشغول نشده‌اند! این پندار نادرست که معماران خوش خط و نگار، نمی‌بایست و نباید دست به قلم باشند و حتا «نمی‌توانند» نویسندگان خوبی باشند، به هیچ‌عنوان شامل حال معماران ایرانی نباید گردد. این روایی که اساتید دانشگاهی کتاب‌هایی را برای دانشگاه می‌نویسند یا ترجمه می‌کنند دیگر اثربخش نیست. حال بماند که گاهی در محافل بیخ گوشمان بعضی سخن از «کتاب‌سازی‌ها» و «گردآوری‌هایی» می‌کنند که یک شبه در دفاتر ناشرین و راسته‌ی خیابان انقلاب و دفاتر فنی انجام می‌شود!

منظور ما از کتاب، کتابی‌ست نظری و قدرتمند که به تئوریزه کردن مسائل جهان پیرامون ما پرداخته باشد و راهبردی پیش روی معماران ایران و جهان قرار دهد، اندیشه‌ای را بیان نمایند و آن اندیشه را به بوته‌ی نقد و آزمایش بگذارد. دلایل زیادی بر چرایی این موضوع می‌توان برشمرد. نخست، نابسامانی و آشفتگی فضای معماری ایران است. با اینکه در مقاطعی فضای معماری ایران آرام و نسبتاً از رونق فکری خوبی برخوردار بوده، اما به‌طورکلی معماری

در ایران رشته‌ی پر مباحثه‌ای‌ست. این موضوع به‌واسطه‌ی درهم‌آمیختگی معماری با مسائل شهرسازی، برنامه‌ریزی و به میان آمدن پای میلیاردها تومان پول، شکل پیچیده‌تری نیز به خود می‌گیرد. در مقاطعی، اساساً آن‌قدر رونق اقتصادی خوبی بر فضای معماری ایران حاکم بوده که کسی به فرهنگ و دانش معماری علاقه‌ای نشان نداده و همه تنها به درآمدزایی با روش‌های معمول پرداخته‌اند! گویی در این ایام اساساً دانشگاه و کلاس و آتلیه‌ای دایر نبوده تا قلمی به حرکت در بیاید. دوم، عدم علاقه‌ی معماران به نگارش و تجربه‌نگاری می‌باشد. ایرانیان به‌طور کلی، خیلی عادت به نوشتن ندارند و معماران نیز متعاقباً، با تردید در اهمیت مطالبی که می‌دانند، کمتر دست به قلم می‌شوند. ایشان حتا در نوشتن ایده و مبانی نظری آثار خود نه آموزشی می‌بینند و نه توانایی‌ای کسب می‌کنند. همان‌طور که در رساله‌ی دکترای محققین متمرکز بر موضوع ادبیات و معماری تأکید شده است، یکی از راهکارهای اساسی رفع این معضل، تعریف و درج واحد «ادبیات معماری» به جای واحد «ادبیات عمومی» در دروس دانشگاهی معماران است. ادبیاتی که با مروری بر دانش ادبیات و نیم‌نگاهی به نیازهای معماری، سعی در پیوند بین ادبیات و معماری (چه در سطح اعطای توانایی برای نگارش مبانی نظری طرح‌ها و چه در سطح نوشتن مطالب عمیق‌تر و نظری) دارد.

یاکوبسن، زبان‌شناس روس، اعتقاد داشت که: «موضوع علم ادبیات نه ادبیات، بلکه «ادبیت» است.» یعنی آنچه که از اثری معین، اثری هنری می‌سازد. کار منتقد نیز کشف قوانین ادبیت و مؤلفه‌های موثری‌ست که در ادبیات عالی مرتبه وجود دارد. اساساً مکتب ادبی به معنای مجموعه‌ی سنت‌ها، هنجارها، اندیشه‌ها، نظریه‌ها و ویژگی‌هایی‌ست که به دلایل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در دوره‌ای خاص در ادبیات یک یا چند کشور نمود می‌یابد. این مجموعه

معمولاً در آثار گروهی از صاحبان قلم رخ می‌نماید و باعث تمایز آنها در سبک، از شاعران و نویسندگان دیگر می‌شود. معمولاً پایه‌گذاران هر مکتب خودشان نیز از مشخصه‌های آثارشان آگاه نیستند، البته گاهی کار کاملاً آگاهانه و از روی برنامه‌ریزی قبلی می‌باشد. اغلب مکاتب ادبی، طغیانی مثبت‌گرا و اصلاح‌طلبانه علیه مکاتب قبلی خود هستند.

این موضوع ناتوانی در نوشتن که ما آن را «بی‌سوادی مدرن» می‌خوانیم، گریبان‌گیر اکثر حرفه‌ها و زمینه‌های فکری مردمان این سرزمین شده است. ما سواد داریم، اما توانایی نوشتن متون را نداریم. ما با سواد هستیم اما حوصله‌ی خواندن متون ارزشمند را نداریم. شاید زرد نگاشته‌های موبایلی را باور کنیم، اما نوشتن اندیشه‌ی خود را هرگز باور، لازم و اثربخش تلقی نمی‌کنیم. نتیجه آنکه ناصرالدین‌شاه، نخستین شاهی بود که خاطرات خود را نوشت! و این بسیار تعجب‌برانگیز است. در حقیقت، ما دیدن را به شنیدن، شنیدن را به خواندن و خواندن را به نوشتن ترجیح می‌دهیم. بر همین اساس، مردم ایران بسیار علاقه‌مند به دیدن آگهی‌های بازرگانی و بخش‌های تکراری اخبار، پشت سر یکدیگر، از شبکه‌های مختلف سیما هستند، اما تمایلی به اندک مطالعه‌ی شبانه‌ی پیش از خواب ندارند. سوم، بروز سوءتفاهماتی است که در بین معماران وجود دارد. برای مثال هیچ معمار ایرانی‌ای در این سال‌ها کتابی در پیش‌بینی آینده و آن مسیری که ما باید بپیماییم ننوشته است. اکثر کتاب‌های منتشر شده از معماران، رو به گذشته، تحقیق در مبانی نظری و یا آموزش فنون و نکات فنی معماری دارند. گویی نوشتن نظریه برای معماری از فردی که سال‌ها در این رشته اصطلاحاً «استخوانی شکسته است» عملی قبیح و تبلیغ مآبانه تلقی می‌گردد. در صورتی که این یک ثبت علمی، روش تحقیق تجربی و کاملاً مرسوم است. شما فکر کنید این همه معمار کارکشته‌ای که

در این سال‌ها معماری این کشور را به پیش آورده‌اند، اگر تنها خاطرات خود را به زبان ساده می‌نوشتند، ما امروز چه گنج عظیمی از نکات ریز و درشت در دست داشتیم! نتیجه‌ی این نوشتن‌ها، زنجیره‌ی معضلاتی است که معماری ما را اسیر کرده است:

خلاً ادبیات، خود منجر به سه خلاً دیگر شده است؛ خلاً نگارش علمی متون، خلاً نگارش نقد و خلاً رعایت ادب و اخلاق در حرفه. این سه خلاً بنیادین خود منجر به خلأهای بعدی شده‌اند. خلاً نظریه پردازی در معماری ایران، خلاً فرهنگ گفتگو، خلاً خود موضوع گفتگو و به چالش کشیدن افکار یکدیگر، اختراع دوباره و دوباره‌ی چرخ! نهایت این وضعیت را می‌توانیم در یک گزاره بیان کنیم: «رخوت فکری!» رخوت، تکرار، کسالت بارگی، بی‌تفاوتی نسبت به رویدادها، تخریب‌ها، سرفت‌ها و همه‌ی آن صفاتی که شما در این معماری می‌بینید! به قول بزرگی «نخستین مزیت کتاب خواندن [و نوشتن] این است که می‌فهمیم ما نخستین فردی نیستیم که بعضی مطالب را کشف کرده‌ایم!»

این رخوت فکری حتا در تحصیلات تکمیلی نیز دیده می‌شود. رقابت بر سر نوشتن مقالات علمی-پژوهشی با اهداف غیر علمی-پژوهشی به کنار، تجربه‌های دوره‌ی دکتری معماری و شگفتی‌های گاه و بی‌گاه آن به سویی دیگر! در سرفصل درسی این دوره نوشته شده به سال‌های نخستین دهه‌ی ۷۰ خورشیدی، درسی تحت عنوان «ادبیات معماری» مطرح شده است، اما هیچ‌گاه، در هیچ دانشگاهی این درس آموزش داده نشده و اصلاً کسی نمی‌داند این درس چیست؟ مدرس برتر آن کیست؟ هیچ‌کس برایش مهم نیست که این درس اصلاً با چه هدفی در برنامه‌ی دوره گنجانده شده است و چرا تاکنون تدریس نشده است. باری، شاید با جمع‌بندی این مطالب

بتوان فهمید چرا معماری جهان مؤلف است و ما همیشه دنباله‌رو باقی مانده‌ایم.

حقیقت این است، با اینکه معماران دست به قلمی همچون لو کربوزیه، رابرت ونتوری و رم گلهاس را می‌بینیم، اما هیچ کتابی در رابطه با تئوری معماری‌ای که خود نوشته باشیم در دست نداریم. نتیجه آنکه ما ۲۰۰ سال است ترجمه می‌کنیم! البته بر کیفیت ترجمه‌های ما و وضعیت ویرایش و نشر و پخش کتب ما نیز انتقاداتی وارد است که در اینجا ما از حاشیه‌ی آنها می‌گذریم. ما ۲۰۰ سال آبخشور فرهنگ و مبانی فکری خارج از کشور عزیزمان، خصوصاً جهان غرب، هستیم. جهانی که دغدغه‌هایش، نگاهش به زندگی، اقلیمش، بلاهایش و سبک زندگی‌اش با ما متفاوت است؛ از این‌رو، امید ما تبدیل به ناامیدی می‌شود وقتی گاه‌به‌گاه از اساتید این رشته می‌شنویم که توجه به جهان غرب بیهوده است و باید رو به جهان شرق کنیم! گویی باید ۲۰۰ سال دیگر نیز به تحقیق در چشم‌بادامی‌ها بپردازیم تا در نهایت، آغازگر تئوریزه کردن معماری خود باشیم. ما باید با نگارش کتاب‌های جدید که افق می‌دهند، تئوری معماری خود را بنویسیم و از این منظر راه به‌سوی نظریه‌پردازی برده، اما در این وادی، غفلت فرهنگی خود را به تجاوز فرهنگی غرب ترجمان می‌نماییم و ادعا می‌کنیم که به زیر آماج حملات فرهنگ و زندگی غربی، معماری ما نیز دگرگون شده است. غافل از این امر که ما خود در این میدان دست‌به‌کار نشده‌ایم و به قول معروف، از ماست که بر ماست!

طعم تلخ یک پیروزی

معماری ایران در هر دوره‌ای به مقطع زمانی خاصی نگاه می‌کرده و در نقاط عطفی، بسته به نظر حکومت مرکزی یا شرایط زمانه، این نگاه تغییر جهت می‌داده است؛ اما یکی

از اساسی‌ترین تغییر نگاه‌های معماری ایران در سال ۱۳۸۸ رخ داد؛ زمانی که امیر بانی مسعود، کتاب معماری معاصر ایران را نوشت. این کتاب، موجی بین معماران ایرانی به راه انداختن و آنان را متوجه فعالیت‌های حداقل ۵ دهه‌ی اخیرشان نمود. البته پیش از بانی مسعود، کتبی در این باب نوشته شده بود، اما از قوام لازم و کافی برخوردار نبودند. اندکی پس از بانی مسعود، سیروس باور نیز کتابی، در باب معماری معاصر ایران، روانه‌ی بازار کرد. «باور» در آن زمان، ۷۵ سال سن داشت و کتاب او حاصل تعامل نزدیک وی با معماران ایرانی بود. اساساً جذابیت کتاب بانی مسعود به دلیل وجهه‌ی جامع آن بود و جذابیت کتاب باور به پرده‌ای بود که از راز زندگی معماران و جامعه‌ی مخاطبش برمی‌داشت. علی‌رغم جامعیت و تلاشی که پشت این کتاب‌ها بود و متعاقباً اثر مثبت و انقلابی‌ای که بر جامعه‌ی معماران ایران گذاشت، مخاطبین این کتب نتوانستند به تولید نظریه و تئوریزه کردن مسائل جهان ترغیب شوند. در واقع، پس از انتشار این دو کتاب، افراد زیادی به معماری معاصر ایران علاقه نشان دادند و هریک به نحوی سعی در معرفی این جریان داشتند، اما نتیجه‌ی این تلاش‌ها آغاز «جنگ اطلاعاتی» بین افراد بود. در این رقابت هرکس که آمار بناهای بیشتری را داشت، خود را برتر می‌دانست و تمام هم و غم معماران، کشف معمار بناهایی بود که در گوشه‌گوشه‌ی شهر، رخی متفاوت از دیگر بناهای عادی داشتند. هرچند این تلاش‌ها جای خالی «بنیاد حفظ و مستندسازی معماری ایران» را تا حدودی پر کرد، اما محصول مشخصی تاکنون نداشته است.

این بخش چیست؟

اگر نسل‌های بررسی معماری را چهار ساحت آرشوسازی تجزیه (توصیف)، تحلیل و نهایتاً نقد بنا بدانیم که مورد اخیر، راه به تولید نظریه و دانش در معماری می‌برد فصلنامه‌ی هنر معماری با گذر از دوره‌های آرشوسازی اطلاعات و توضیح توصیفی بناها، نقد معماری روز ایران و جهان را راهبردی برای دستیابی به هدف تولید دانش و نظریه در معماری می‌داند. این راهی‌ست که از نگارش یک مقاله در شماره‌ی بهار، بهینه‌سازی ساختار در شماره‌ی تابستان و انتخاب راهی جدید در شماره‌ی پاییز آغاز شده است.

ما معتقدیم اکنون که قریب ۶ سال از انتشار کتاب‌های امیر بانی مسعود و سیروس باور می‌گذرد، حساسیت مناسبی به معماری معاصر ایجاد شده است و اکنون زمان آن رسیده تا قدم بر پله‌ی بعدی که همان نظریه‌سازی در معماری‌ست، بگذاریم. هرچند که از همان روز نخست نیز مرکز اسناد و روابط بین‌الملل دفتر هنر معماری، به لطف اعتماد دوستان و اساتید، از لیست آثار و اطلاعات مربوط به آنها غنی بود و مطمئناً در غیر این صورت، نتایج بعدی‌ای نیز در کار نبود. اکنون، بخش نظریه‌پردازان معماری معاصر ایران با نیت تولید نظریات در معماری، آغاز به کار کرده است. ما در این راه از تجربه و مشورت‌های مستقیم معماران برجسته‌ی کشور و مشاوران عالی تحریریه‌ی خود بهره برده‌ایم. ما با کمک معماران و نظریه‌پردازان، خود را نقد می‌کنیم تا محتوا تولید می‌کنیم. محتوایی که جزوی از دانش پنهان در پشت آثار اجرا شده هستند. همان‌طور که وین اتو، مؤلف کتاب گران‌مایه‌ی معماری و اندیشه‌ی نقادانه تأکید دارد هدف غایی نقد، آینده‌نگری‌ست است. نقد پدیده‌ای‌ست که می‌بایست روشنگر و لذت‌بخش باشد.

محتوا و ساختار این بخش چگونه است؟

در بخش نظریه‌پردازان معماری معاصر ایران، آثار جدیدی ارائه می‌شوند که این آثار نباید پیش از آن در هیچ جایی منتشر شده باشند، اما در کاربری و ابعاد و محل ساخت محدودیتی قائل نیستیم. این رویه، عرف جهانی می‌باشد؛ زیرا ممکن است نشر آثار موجب پیش‌داوری‌هایی گردد. بهتر است قضاوت در باب اثر پس از مطالعه‌ی چند نقد مختلف صورت بگیرد. این فرایند برای دانشجویان و معماران کاراثر است. حتی اگر خواننده به نقادی‌ها و قضاوت‌ها معترض باشد، بهتر است این تفکر پس از طی این گام‌ها باشد. بهتر است این اعتراض پس از غور و تفکر در معماری باشد و نه تنها دیدن صرف عکس‌ها و نقشه‌ها.

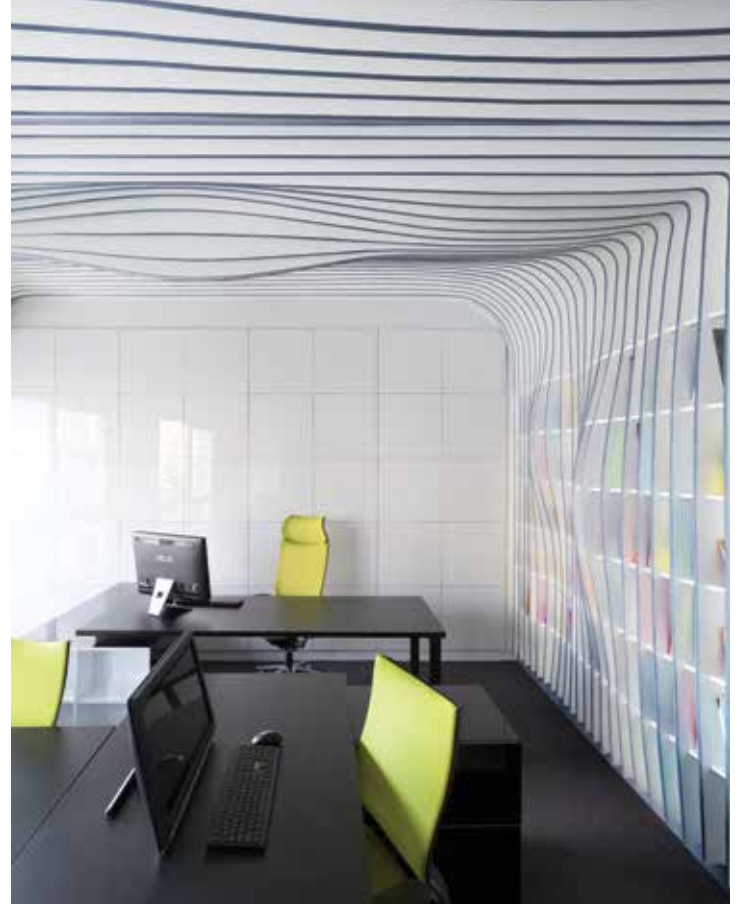
در بخش نظریه‌پردازان معماری ایران، ابتدا آثار و ایده‌های آنان توسط معمار معرفی و ارائه می‌گردند. سپس ما آثار را بر اساس دستگاه نقد و تحلیل خود بررسی می‌نماییم. یا ممکن است فردی را برای نقد اثری انتخاب نماییم و از وی تقاضای نگارش نقد کنیم. در انتها معمار در صورت تمایل، به نقد نوشته شده پاسخ می‌دهد. تمامی این گام‌ها با هماهنگی و شفافیت محض صورت می‌پذیرد؛ اما به واسطه‌ی دوستی عمیق بین ما و معماران و هدف والایی که همگی در سر داریم (اعتلای معماری ایران)، در این فرایند هیچ‌گونه سانسور، حذف، مصلحت‌اندیشی و مدارایی در کار نبود و نیست. ما همچنین در ایده‌های معماران و جوابیه‌های آنان هیچ دخل و تصرفی نمی‌کنیم. آنها نیز همین‌طور. ما و معماران قضاوت و بهره‌مندی نهایی را بر عهده‌ی خوانندگان گذاشته‌ایم. بدین ترتیب در طی یک روند دوستانه که به صورت خیلی جدی‌ای برگزار گردیده، مناظره و گفتگویی سه جانبه بین ما، معمار و شما به‌وجود می‌آید. ناگفته نپیادست که باب نقدنویسی و تولید و نشر اندیشه برای شما و همه‌ی مخاطبین هنرمعماری نیز، مثل همیشه، باز خواهد بود؛ چرا که باور داریم نتیجه‌ی این تلاش‌ها در درازمدت، راه به تولید اندیشه و نظریه‌سازی در معماری معاصر ایران می‌برد؛ بنابراین شما نیز می‌توانید اقدام به نقد آثاری نمایید و آن را برای چاپ به هنرمعماری بفرستید یا حتی «نقدی بر نقدهای» ما بنویسید!

در این بخش فرمت‌های مختلف نقد بسته به نوع پروژه انتخاب شده‌اند و مجموعه از شکل یکسانی برخوردار نیست اما رویه‌ی کلی همانی بود که ذکر آن رفت. این کار منطقی و معقول‌تر است. لازم به ذکر است بعضی از معماران به میل خودشان نقد ما را بی‌پاسخ گذاشتند. فرصت انتشار پاسخ‌های این عزیزان نزد هنرمعماری محفوظ است. رویه‌ی درست‌تر نقادی معماری (همان‌گونه که یکی از دوستان معمار عزیز در ادامه بدان پرداخته است) این است که منتقدین باید بنا را تجربه کنند و به سیاحت و مصاحبه و تحقیق میدانی در آن بپردازند. امید داریم با استمرار این حرکت، «بازدید از بنا پیش از نقادی» را تبدیل به امری عادی و مسلم نماییم. همچنین امید داریم در آینده پای نظریات متنوع‌تری به این بخش باز گردد. این هدف ماست.

در انتها از معماران آوانگاردی که رویه‌ی هنرمعماری را پذیرفته و برای معرفی آثار خود، در قالب این بخش نه تنها با ما همکاری کردند که ما را با نظرات و نوشته‌های خود هدایت و راهنما بودند تشکر می‌کنیم. این عزیزان (آرتور امیدآذری، پدram جعفریگی، سهراب رفعت و رضا نجفیان) موج نخستینی بودند که سدر را شکستند!



خانه‌ی آبی ملایم، رضا نجفیان، تهران، ایران، ۱۳۹۳.



طراحی دفتر مجله‌ی دیار، رضا نجفیان، تهران، ایران، ۱۳۹۳.



گودال باغچه‌ی مهدوی، پدram جعفریگی و همکاران، یزد، ایران، ۱۳۹۱-۱۳۹۳.



دفتر مرکزی شرکت آریاکابل، رضا نجفیان، تهران، ایران، ۱۳۹۲.



خانه‌ی افشاریه، آرتور امیدآذری، شهرک افشاریه، ایران، ۱۳۹۴-۱۳۹۳.



ویلا‌ی خانوادگی کردان، سهراب رفعت، ۱۳۹۱-۱۳۹۳.





سه تجربه در باب احیای گودال باغچه ایده‌ی طراحی پروژه به قلم معمار (پدرام جعفریگی)

مشخصات پروژه:

مشخصات پروژه‌ی مسکونی مهدوی:
موقعیت: یزد، بلوار جمهوری
کارفرما: امیر حسین مهدوی، نازیلا عدل
محل طراحی: استودیو معماری آمود شبستان یزد
مدیر طراحی: پدرام جعفریگی
همکاران طراحی: حسین جعفریگی، نازیلا جعفریگی
ترسیم: سما قبله‌زاده
گروه نظارت: حسام‌الدین جعفریگی، پدرام جعفریگی
سازه: امیر حسین خواجه حسینی
تأسیسات الکتریکی: حسن علوی
تأسیسات مکانیکی: حسن جعفرزاده
پیمانکار: یاسر و علی رضانخانی
مشاور هنری: محمد سیداحمدیان
مساحت زمین: ۵۴۲ مترمربع
زیربنا: ۸۳۰ مترمربع
شروع پروژه: دی ماه ۱۳۹۱
پایان پروژه: آبان ماه ۱۳۹۳
هزینه‌ی ساخت: در حدود ۵۰۰ میلیون تومان
عکس: پدرام جعفریگی
متن جوابیه: پدرام جعفریگی
طراحان تجربه‌ی خانه‌ی آزادی: مجتبی فرهمند، پدرام جعفریگی، سید صادق میرپادیاب
طراحان تجربه‌ی خانه‌ی فرهمند: مجتبی فرهمند، پدرام جعفریگی
پست الکترونیک: jafarbeiky@yahoo.com

اصلاح کاستی‌ها، کیفیت‌ها و فراهم آوردن نیازهای امروزه بوده است.

کارفرما پروژه‌ی آزادی با مراجعه به دفتر و توضیح در مورد ابعاد و مشخصات زمین، سعی در رساندن مفهومی برای استفاده و راحتی در حیاط شخصی خویش داشت. صحبت از الگوی معماری امروزه و درصد پر و خالی شد؛ اعدادی که در تمام شهرهای ایران مشترک‌اند، الگوی ۶۰ به ۴۰، و چرایی آن تا به امروز که بر هیچ معماری شفاف نشده است. الگویی که سبب قطع ارتباط فضای داخلی و خارجی شده و تبدیل شدن حیاط به نورگیری در سطح وسیع گردیده است و این در صورتی‌ست که مفهوم حیاط در هر اقلیمی متفاوت می‌باشد. مهم‌ترین مسئله در بالا بردن کیفیت فضاهای باز در معماری امروز، تأمین امنیت روانی برای ساکنان است. مسئله‌ای که بی‌توجهی به آن سبب پیشروی هر روزه‌ی ساختمان‌ها شده و از حیاط جز باریکه‌ای برای نورگیری، دیگر چیزی باقی نمانده است. خانه‌های مسکونی در بافت تاریخی یزد با ایجاد گودال‌باغچه، علاوه بر ایجاد پایداری اقلیمی، تأمین کننده‌ی پایداری روانی برای ساکنان خود بوده و حیاط، جزئی از فضای زیستی خانه تلقی می‌گردد.

ایده‌ی ساخت این نوع نگرش، توسط مجتبی فرهمند با همکاری پدرام جعفریگی و سید صادق میرپادیاب، باعث ساخت خانه‌ی آزادی به‌عنوان اولین تجربه از این نوع نگرش شد. تجربه‌ای که به‌واسطه‌ی نبود پرده‌های ضخیم در بازشوه‌های گودال‌باغچه، سبب آشتی ساکنین با فضای باز و درک از تغییرات فصول و دیگر تغییرات طبیعی شده است.

روند معماری تاریخی را نمی‌توان در جهت پایداری روانی و اقلیمی نادیده گرفت. تداوم فرم‌ها و شکل‌های معماری تاریخی، امروزه سبب کم‌توجهی به مفاهیم و الگوهای پایدار این نوع معماری شده است. این الگوها در تار و پود معماری کهن یزد نقش خود را به‌خوبی در زمان و نیاز جامعه‌ی آن روزها ایفا کرده‌اند. مصالحی که با پایین‌ترین مصرف آب، آجر را پدید می‌آورند. معماری سایه با قدغایی دیوارهای بلند، سعی در تلطیف هوای خصوصی و عمومی (معاثر) شرایط زیست در فضای باز خانه را فراهم می‌آورد. فضای بازی به نام حیاط، فضایی که حیات را وام‌دار آن هستیم بزرگ‌گشایی در هر خانه‌ی یزدی که تغییرات فصول، طلوع و غروب خورشید، وزش باد و حرکت دیگر عناصر طبیعی را یادآور افراد خانواده می‌شود. با حرکت در سطح معاثر، اگرچه درون‌گرایی این فضاها را احساس می‌کنیم، اما با وارد شدن به این خانه‌ها، برون‌گرایی فضای داخلی خانه احساس می‌شود و دیگر فاصله‌ای بین فضای بسته و باز قائل نمی‌شویم. با حرکت در شریان‌های شهری امروز و بازدید از روند ساخت‌وساز مسکن، متوجه برون‌گرایی منازل در جداری شهری می‌شویم برون‌گرایی‌ای که به‌واسطه‌ی روزنه‌هایی در سطح نما، این نکته را به ما می‌فهماند که من پنجره‌ام! من مرز مشترک تو با فضای شهری هستم! درون‌گرایی در معماری داخلی منازل امروزی و قطع ارتباط فضای داخل و خارج مسئله‌ای‌ست که می‌توان به آن فکر کرد. تداوم معماری تاریخی به معنای کشف زبان و بازتعریف مفاهیم کلیدی معماری تاریخی در هر بومی‌ست که در این سه تجربه، سعی در کشف زبان معماری یزد و

→ گودال‌باغچه‌ی مهدوی، پدرام جعفریگی و همکاران، یزد، ایران، ۱۳۹۱-۱۳۹۳.



→ خانه‌ی هوشمند، یزد. کیفیت حیاط به واسطه‌ی بهره‌گیری از گودال‌باغچه با مزایای امنیت روانی-اقلیمی
 → خانه‌ی کسری، یزد. مطالعه‌ی بافت خانه‌های چهارصفه‌ی یزد برای طراحی دیوار بادگیری



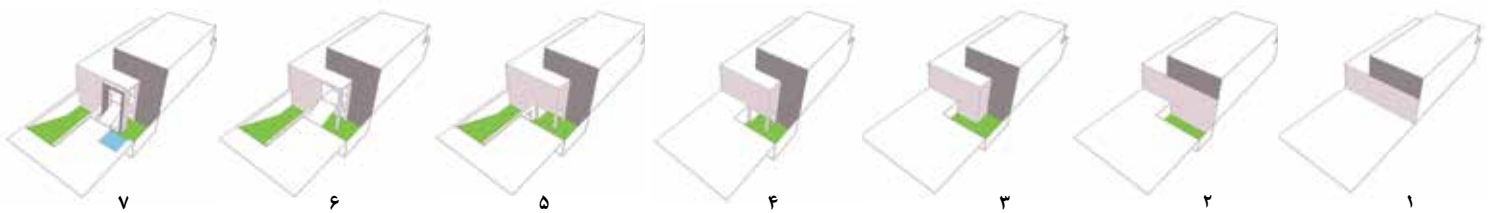
کردیم، استفاده از باد اصفهان به‌عنوان باد مطلوب بود با استفاده از دیواری بلند و ایجاد گشایش فضایی، جهت جذب و تقسیم باد به فضاهای جانبی. از اینرو، قرارگیری زمین در مسیر حرکت باد اصفهان، سبب استفاده از این نوع زبان ایجاد دیواری بلند در این مسیر و گشایش فضایی در ورودی جنوبی شد. بادی که پس از برخورد با دیواره‌ی خانه و گذر از فضای سبز (گل شب‌بو) تعیین‌کننده‌ی جاهایی اتاق خواب‌ها و بهارخواب‌ها می‌شود. فضای پذیرایی در معماری داخلی که همیشه میزبان مهمانان در شب هنگام است، استفاده از نورگیر سقفی تأمین‌کننده‌ی روشنایی فضا در طول روز است (همان‌طور که در معماری تاریخی، روشنایی بسیاری از فضاها از طریق سقف تأمین می‌شده است) و اولویت بازشوها به فضاهایی داده شده که مورد استفاده‌ی روزمره افراد خانواده است. قرارگیری فضاها در نمای شمالی با احتساب جاهایی گودال‌باغچه و حرکت خورشید، سبب شکل‌گیری فضاها و عملکردها شده است. ارتباط حیاط اصلی و حیاط گودال‌باغچه علاوه بر ایجاد بازشوها و ورودی‌ها، ارتباطی شفاف از جنس آب دارد، حرکتی که آرامش بخش و مطبوع‌کننده‌ی فضای گودال‌باغچه و تضمین‌کننده‌ی کیفیت زیست در این فضا است. در واقع کارفرما با ادراک خود در تجربه‌های پیشین (خانه‌ی آزادی و خانه‌ی فرهنگ) از فضای گودال‌باغچه، خواستار قرارگیری محل کار خویش در این فضا شد و محیطی خصوصی را به‌واسطه‌ی ایجاد این نوع نگرش برای خویش فراهم آورد. نهایتاً، گودال‌باغچه، فضایی شد برای حضور خانواده در صبح برای صرف صبحانه در تالار اصلی و فضایی برای گردهمایی شبانه‌ی مهمانانی که تجربه‌ی استفاده از فضای باز را تا به حال نداشته و مهمانی‌ها را جز در چهار دیواری با پرده‌های ضخیم، تجربه نکرده بودند، که این بار در فضایی باز و با وجود آب و درخت نارنج به گرد هم می‌آیند. تجربه‌ی طراحی خانه‌ی مهدوی اگرچه ادامه و دنباله‌رو دو تجربه‌ی پیشین بود، اما در این پروژه، از ابتدا، فضاهای باز و بیرونی طراحی شدند و پس از آن فضاهای بسته بر اساس دیاگرام‌ها و ارتباطات شکل گرفتند. همان‌طور که، شاید، معماری تاریخی بزدی نیز در جهت طراحی فضای باز، حرکت و فضاهایی بسته به دنبال آن شکل گرفتند.

فضای گودال‌باغچه، علاوه بر عدم اشرافیت فضای خصوصی خانه، سبب ایجاد سایه در جداره‌های خانه و تلطیف فضای حیاط می‌شود. تجربه‌ای که زندگی را دوباره به داخل زمین می‌کشاند. فضای بسته‌ای که در ارتباط با گودال‌باغچه‌ی این خانه در نظر گرفته شده بود، فضایی برای برگزاری مهمانی‌ها و جشن‌ها بود، مراسمی که استفاده از این فضا را محدود به چند روز در هفته و یا سال‌ها می‌کرد، اما در تجربه‌ی دوم (خانه فرهنگ) تجاربی که از خانه‌ی آزادی کسب کردیم، سبب جلوگیری از تکرار فرم‌های تاریخی، اضافه نمودن فضای کار صاحب خانه و نشیمنی خصوصی در گودال‌باغچه و همچنین پویایی این فضا گردید. به علاوه، ایجاد تالار در حفاصل فضای بسته و باز، سبب پیوندی قوی، ارتباط عمودی آب سبب تلطیف و ارتباط دو حیاط و پل ارتباطی میان ورودی خانه (از سمت خیابان) و ورودی اصلی، سبب ایجاد سایه بر روی گودال‌باغچه و رشد گیاهان شد؛ اما همچنان قطع ارتباط کامل حیاط اصلی با حیاط گودال‌باغچه، مسئله‌ای بود که بر عدم استفاده از این فضا تأکید می‌کرد، چرا که مخاطبان این فضا (گودال‌باغچه) با ورود به داخل ساختمان، می‌توانند به داخل گودال‌باغچه نیز راه یابند.

خانه‌ی مهدوی به‌عنوان سومین تجربه از این نوع نگرش سبب حساس شدن به دیگر عناصر تأثیرگذار (هم مسائلی اجتماعی و هم اقلیمی) در شکل‌گیری یک خانه در بافت تاریخی یزد شد. مسئله‌ی اول، ارتباط ورودی خانه‌های تاریخی با شریان شهری بود، ایجاد گشایش و عقب‌نشینی دیوارهای خانه و متصل شدن قسمتی از خانه به شریان در حال حرکت که با ایجاد پیرنشین‌هایی، این مسئله اهمیتی دوچندان در زمانه‌ی خود داشته است. الگوی شهری جدید، نماهای جنوبی را تبدیل به دیواره‌ای از ابتدا تا انتهای کوچه با فرم‌ها و شکل‌های متفاوت کرده است. تعریف ورودی در جبهه‌ی جنوبی، سبب گردید با عقب‌نشینی و ایجاد گشایشی در شریان شهری، خانه قسمتی از زمین خود را با شهر تقسیم کند؛ اگرچه نمی‌توان موقعیت و قرارگیری زمین را در امکان ایجاد این پتانسیل انکار کرد. مسئله‌ی دیگری که در بازدید از خانه‌های چهارصفه‌ی یزد مشاهده

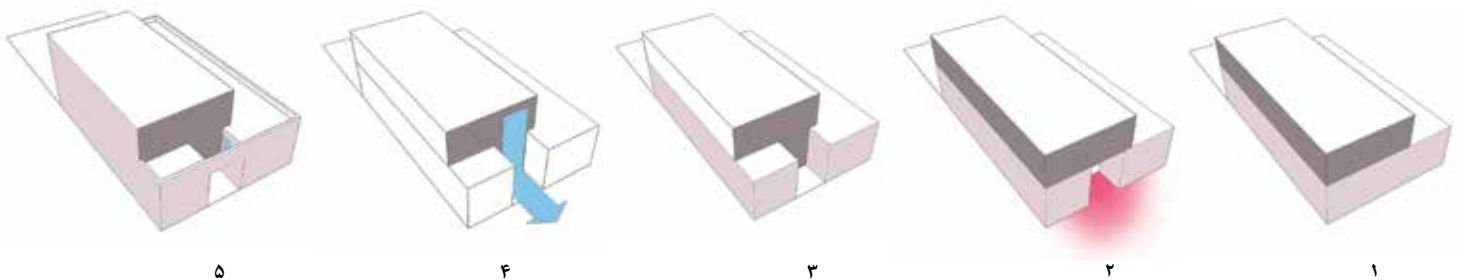


خانهی فرهنگمند، مجتبی فرهنگمند و پدram جعفریبیگی، یزد، ایران، ۱۳۹۱. (تجربه‌ی دوم)



دیاگرام های شمالی

۱. میزان پیشروی و حدمجاز ساخت
۲. ایجاد گودال‌باغچه برای نورگیری فضای کار و عدم اشرافیت
۳. عقب‌نشینی از دیوار همسایه برای ایجاد سایه بر روی گودال‌باغچه
۴. ایجاد تالار و فضای سایه‌خور برای استفاده در صبح و ظهرهای تابستان
۵. گشودگی و اتصال گودال‌باغچه به حیاط اصلی با ایجاد رمپ پارکینگ
۶. پله‌ی دسترسی به همکف بر روی گودال‌باغچه
۷. ایجاد محور آب برای اتصال دو حیاط و تلطیف هوای گودال‌باغچه، تعریف ورودی اصلی خانه با ایجاد قاب آجری



دیاگرام های جنوبی

۱. میزان پیشروی و حد مجاز ساخت
۲. گشودگی فضایی برای اتصال شریان شهری به فضای ورودی
۳. عقب‌نشینی و ایجاد دیواره برای بادگیری
۴. برخورد باد به دیواره و جابجایی فضاهای خانه
۵. قرارگیری اتاق خواب‌ها و بهارخواب در جهت وزش باد اصفهان



گودال‌باغچه‌ی مهدوی و دو نقد (معماری از پدرام جعفریگی)

۱. نقدی از علی کرمانیان، مرداد ۱۳۹۴

از من خواسته شد تا در خصوص معماری خانه‌ی مهدوی در یزد، که اثریست از پدرام جعفریگی و همکارانش، مطالبی در جهت تفسیر و نقد اثر بنویسم. مثل بسیاری از کارهای دیگر در این سرزمین باز هم با اضطرار و حتا بدون اینکه من اثر را از نزدیک دیده باشم و شخصاً فضای خلق شده را تجربه کرده باشم (!!!) اگرچه همه می‌دانیم که چنین کاری درست نیست، ما به این خطاها و اضطرارها عادت کرده‌ایم و باز هم خطا می‌کنیم.

دلیل عمده‌ای که پذیرفتم بنویسم، پس از مشاهده‌ی عکس‌ها و مدارک پروژه، این بود که بدون تجربه‌ی اثر از نزدیک و تنها با دیدن عکس‌ها توانستم به چند نتیجه‌گیری سریع در ذهنم برسم:

اول، اینکه باور دارم این اثر و خالقان آن، بی‌شک علاقه‌مندند فراتر از اتفاقات عامیانه‌ای که به‌وفور در معماری امروز ایران رخ می‌دهد عمل کنند و خصوصاً در یزد که من هم تجاربی هر چند قدیمی و نه‌چندان خوشایند و موفق داشته‌ام و خوب می‌دانم که به نتیجه رساندن چنین تفکراتی در آنجا با چه مصائب و مشکلاتی همراه است و به هیچ وجه ساده حاصل نمی‌شود. این معماری تنها به دنبال حل کردن پلان و کارکرد فضاها و اصطلاحاً «پرت» بودن آنها و روابط صحیح و اتاق‌های بزرگ و پر نور و قابل استفاده برای کاربر نیست! این سرفصل‌ها از بدیهیات این نوع معماری هستند و بنابراین من وقت شما و خودم را در تعریف و توضیح آنها نخواهم گرفت. اگر معماری‌ای روابطش درست کار نکند یا به‌درستی پاسخگوی عملکرد خود نباشد، حقیقتاً لایق بحث و گفت‌وگو هم نیست و این اثر، این مباحث را خیلی پیش از این گذرانده است. درست‌تر این است که همین ابتدا بگویم معماری اثر موفق شده است در محیط اثر، به‌مراتب فراتر از آنچه هم‌زمان با او اتفاق افتاده است یا می‌افتد عمل کند؛ یعنی این اثر معماری، اثری پیشرو در محیط خود است.

دوم، اینکه معمار می‌خواهد بر پیشینه‌ی فرهنگی و معماری کهن ایرانی و منطقه‌ای خود قدم گذارد، چرا که دغدغه‌ی مشترک بسیاری از معماران کشور که معتقد به بحران در معماری معاصر هستند را دارد. (هرچند که این معمار به‌لحاظ بومی بودن به‌صورت ناخودآگاه نیز بار فرهنگی معماری گذشته‌ی این منطقه را داراست و بی‌شک ادراک ناخودآگاهش تأثیرگذار بر نوع معماری و

سلیقه و خواسته‌هایش در این حوزه است.) این معماران که معتقد به بحران در معماری معاصر ما هستند، هم‌زمان به ارزش‌های والای معماری گذشته‌ی ایران نیز اعتقاد دارند، ولی تنها برخی از آنان از روش بهره‌گیری از الگوهای معماری کهن استفاده می‌کنند و بسیاری دیگر با تکیه بر دانش معاصر معماری جهان عمل می‌کنند و خود را خیلی درگیر اتفاقات گذشته‌ی معماری ایرانی نمی‌کنند. از بحث در خصوص صحیح یا غلط بودن هر یک از این استراتژی‌ها در طراحی پرهیز می‌کنم و صرفاً نگاه خلاصه‌ای به روش کار آن دسته از معمارانی که می‌خواهند دانسته از الگوها یا نتایج معماری کهن ایرانی بهره‌گیرند، خواهم داشت. این نکته‌ایست که برای من بسیار حائز اهمیت و توجه است و سعی خواهم کرد در طول این نوشته به آن بیشتر بپردازم. برای انجام چنین امری چند روش قابل تصور است: ابتدا، استفاده‌ی شکلی از اشکال، هندسه‌ها و نمادهایی از معماری گذشته است که جز سطحی‌گری و بی‌محتوایی اثر معماری نتیجه‌ی دیگری نخواهد داشت و حرکت پست‌مدرن جهانی و تجارب آن، این مسئله را به اثبات رساند. خوشبختانه این اثر به هیچ وجه چنین روشی را دنبال نکرده است و آشکارا سعی در عمیق‌تر شدن در مسئله را دارد.

روش دیگر، تحقیق در خصوص مفاهیم فضاهای معماری گذشته است و ترجمان امروزی این مفاهیم و استفاده از آنها که ممکن است در این اثر از این روش استفاده‌ی ناخودآگاه شده باشد، ولی از آنجا که معمار اشاره‌چندانی به آن ندارد، خوشحالم که بگویم چنین کاری نیز انجام نگرفته است، چرا که معتقدم مفاهیم فضاهای گذشته‌ی معماری، مستقیماً مرتبط با فرهنگ و زندگی اجتماعی زمان خود بوده‌اند و لزوماً امروز و در زمان ما کارایی ندارند و حتا ترجمان آنها کاری عبث و بی‌نتیجه یا فارغ از نتایج مطلوب خواهد بود.

و اما روش سوم، تلاش در جهت درک وضعیت فرهنگی و اجتماعی معاصر و استفاده از مواد، مصالح، تکنولوژی و جزئیات معاصر برای به‌وجود آوردن فضا یا معماری‌ست. این معماری برای کاربر امروزی‌ست و با توجه به نیازهای امروزی و علایق فضایی او (به آنچه از گذشته درک کرده) که امروز به آن خو گرفته، برایش دل‌نشین و قابل درک می‌باشد. چنین درکی که جامعه از گذشته‌ی معماری

روابط فضایی، مواد، مصالح و تکنولوژی معاصر دارد، اتفاقی‌ست که در این اثر رخ داده است و به همین دلیل آن را تبدیل به اثری موفق می‌نماید.

البته معمار در این آثار به مسائل اقلیمی و درس‌های گذشته در این رابطه توجه داشته و الگوهایی نظیر استفاده از جریان باد و گودال‌باغچه را نیز استفاده کرده است که البته، متأسفانه، در خانه‌ی مهدوی، گودال‌باغچه به نظر بسیار حقیر و ناکارآمد می‌رسد، باوجودی که ظاهراً طراحی بر اساس فضای باز آغاز شده است! همچنین محیط بلافصل و پیرامونی خانه‌ی مهدوی محیطی کاملاً باز و متفاوت با زمینه‌ایست که گودال‌باغچه در گذشته در آن خلق شده است. اگرچه آسیب‌شناسی‌های معماری امروز، برای مثال عدم امنیت فضایی در حیاط، مورد بحث می‌باشد، ولی راهکار پیشنهادی یا الگوی خلاقانه و حائز کیفیت امروزی آن در خانه‌ی مهدوی به چشم نمی‌خورد.

نکته‌ی بسیار مهمی که مایلیم در انتها به آن اشاره کنم این است که استفاده از الگوهای کهن، دانسته یا نادانسته، یا حتا تلفیق فرهنگ امروز و درک اجتماعی باقی‌مانده از گذشته با مبانی نظری و تکنولوژیک امروز، بدون خلاقیت یا سعی در خلق الگوهای معاصر، کاری ناقص و کم‌اهمیت در جهت ارزش‌دهی به اثر معماری‌ست. برای اینکه در این راه اثری را به‌راستی بتوان در سطح عالی ارزشمند قلمداد نمود، لازم است فضاهای امروزی باکیفیت بالا خلق شوند که این اثر برای رسیدن به آن نقطه هنوز راه زیادی در پیش دارد. البته تلاش در این جهت، با توجه به محدودیت‌های برنامه، کارفرما و غیره، در حد امکان صورت گرفته، اما برای رسیدن به درجات عالی معماری، کافی نمی‌باشد.

به عبارت دیگر، هر چند ایجاد فضاهای مطلوب با بهره‌گیری از الگوهای کهن و حتا احیای این الگوها حرکتی بسیار پسندیده در منجلا ب اوضاع معماری معاصر کشور است، اما تأثیر معمار اندیشمند معاصر و تلفیق آن الگوها با زندگی و زمان حال در جهت بهتر کردن و ایجاد کیفیت حتا بیشتر از گذشته، آن چیزی‌ست که می‌بایست اتفاق افتد و اگر در این راه، کیفیت فضاهای ایجاد شده، در خوشبینانه‌ترین حالت، تکراری باشند از گذشته که بعضاً حتا کیفیت گذشته را هم نداشته باشند، نقش معمار معاصر امروز، نقش مهم و مؤثری نخواهد بود.

→ گودال‌باغچه‌ی مهدوی، پدرام جعفریگی و همکاران، یزد، ایران، ۱۳۹۳-۱۳۹۱.



صورت سنت در معماری امروز

۲. نقدی کوتاه بر طراحی خانه‌ی گودال‌باغچه‌ی مهدوی یزد و اهداف آن

شیرین حجازی* (از دفتر هنر معماری)

مقدمه

با گسترش انتقادات از شیوه‌های برخورد شکلی و کالبدی در مواجهه با موضوع سنت در معماری، تلاش و تمایل طراحان برای درک مفاهیم بنیادین حسی از کالبد ابنیه‌ی سنتی افزایش یافته و کمتر کسی است که در اشاره به الهامات کهن تأثیرگذار در طراحی‌اش، اثر خود را تنها منتسب به وجوه شکلی بداند. در این جریان بازگشت به سنت و گونه‌های معماری سنتی، تفسیر «غیرصوری و مفهومی» معماری اعصار گذشته و تلاش برای نیل به آن، به نظر راهی معقول‌تر و محبوب‌تر می‌آید. در حالی که موضوع نمادها و نشانه‌ها در جهان معاصر به شدت مورد تردید واقع گردیده در ایران شاهد رشد روزافزون آثاری هستیم که تلاش دارند تا «مفاهیم» را احیا کنند. یکی از این آثار، گودال‌باغچه‌ی مهدوی است که می‌کوشد تا میان خود و میراثی شناخته‌شده پیوند برقرار سازد، پیوندی که به زعم طراح و بسان رسم مألوف، قرار است فراتر از برداشت‌های کالبدی به «آنچه در بطن کالبد نهفته است» تعینی معاصر ببخشد. البته این خانه از معضلات گونه‌ی طراحی به سبک مذکور مستثنا نیست. با این مقدمه به مطالعه‌ی خانه‌ی گودال‌باغچه‌ی مهدوی، اثر معماری پدram جعفریگی می‌پردازیم تا با استمداد از تجربیات طراح به استخراج نظرات وی و سپس کیفیت همخوانی ایده و ماحصل آن دست یابیم.

روش در طراحی، نتیجه در اجرا

گودال‌باغچه‌ی مهدوی (۹۳-۱۳۹۱)، سومین تجربه‌ی پدram جعفریگی در بازآفرینی معماری سنتی خانه‌های ایرانی در اقلیم مرکزی ایران (یزد) است که در استودیو معماری آمود شبستان یزد و با همکاری امیرحسین جعفریگی و نازلی جعفریگی (همکاران طراحی) طراحی و اجرا شده است. خانه‌های آزادی و فرهنگ که تجربه‌های اول و دوم (تصاویر ۱ و ۲) مجتبی فرهنگند و پدram جعفریگی می‌باشند نیز در شهر یزد ساخته شده‌اند و به گفته‌ی معماران، سعی در کشف زبان «معماری یزد» و اصلاح کاستی‌ها و فراهم آوردن نیازهای امروزی دارند.

حجم بنای تجربه‌ی سوم (گودال‌باغچه‌ی مهدوی)، در نگاه نخست، تحت تأثیر تفکرات مدرن و بازی با صفحات قرار گرفته است. بنا در این نگاه، دغدغه‌ی مدرنیسم دارد و در عین حال قصد ندارد از مصالح بومی (آجر) نیز دل بکند. این رویکرد از دهه‌ی چهل خورشیدی توسط تعدادی معمار آوانگارد که سودای نزدیکی معماری ایرانی به اصول جهانی داشتند، وارد معماری ایران شد. در آن ایام، ترکیب معماری ایرانی و جهانی در همه‌ی جهات و وجوه پروژه مورد توجه و تأکید بود؛ یعنی معماران تلاش داشتند طرحی بیافرینند که در پلان، فرم، مصالح، سیرکولاسیون و... تلفیقی از مفاهیم ایرانی و فرایند کاربردی رفع نیازهای مدرن و

روز باشد. از آن ایام به بعد این روش طراحی، بخش اعظمی از پروژه‌های کشور را به خود اختصاص داده و به قولی بزرگ‌ترین دغدغه‌ی طراحان ایرانی، همین ترکیب صحیح بوده است.

مسئله‌ی هویت، اصلی‌ترین عامل انگیزشی در ریشه‌یابی علت علاقه‌ی طراحان ایرانی به این جریان است. ایرانیان از قریب ۱۵۰ سال پیش، در پی برخورد با تمدن غرب و شرق به سه پاره تقسیم شدند. دسته‌ی نخست بسیار سرسخانه و محافظه‌کارانه در پی دوری از هرگونه معماری غیرایرانی بودند و به سنن معماری ایرانی اصرار می‌ورزیدند و حتی طاقت دیدن مزایای حقیقی محصولات جدید را نیز نداشتند و اغلب از ترس خطرات پنهان و ناشناخته، دست از مزایای عینی «تازه از راه رسیده‌ها» می‌شستند. دسته‌ی دوم، که نقطه‌ی مقابل دسته‌ی نخست بودند، معماری ایرانی را تمام شده می‌دیدند و معتقد بودند باید کاملاً با نگاهی جدید و جهانی به کار ادامه داد. این دسته، اغلب در برابر ارزش‌های جهان سنت، ارزش‌های جهان مدرن را مطرح می‌کردند؛ اما دسته‌ی سوم، راه میانه را در پیش گرفتند و معتقد بودند باید به فرمول تلاشی ترکیب معماری ایرانی و جهانی برسیم. اینان اعتقاد داشتند ترکیب ارزش‌های ایرانی و جهانی باعث می‌شود معجونی غنی و سحرآمیز به دست آوریم که ضمن پایبندی به اصول ایرانی، از مزایای جهانی نیز بهره‌مند است و غرب نیز از این بابت بهره‌مند می‌شد. همان‌گونه که حافظ برای غربی‌ها دیدی جدید به همراه داشت، گوته نیز برای ما حامل حرف‌های جدیدی بود. شاید بزرگ‌ترین سنگی که بر سر این راه قرار داشت، حفظ تعادل و توازن در این معامله بود. از آنجایی که این امور در مسائل فرهنگی و معماری قابل اندازه‌گیری نبود، همواره تردید بزرگ این بود که اثرپذیری ما بیشتر از آنان باشد یا اندوخته‌های ما برای آنان جذاب نباشد که در واقع این تردید درست بود، اما صبر ما مشکلی را حل نکرد. دروازه‌های اطلاعات گشوده شد و سیل عظیم مفاهیم به این سو روانه شد. در این مپاران اطلاعات، به دلیل کمبود وقت، تنها توانستیم نگاهی ظاهری به آنها بیاندازیم و هیچ‌گاه در عمق و کنه مسائل وارد نشدیم. از این درگاه دسته‌ی سوم تلاش‌های مختلفی را آغاز کردند. آنان هند و ترکیه و ژاپن را الگوهای کمابیش موفق در این زمینه می‌خواندند. کشورهای آمریکای لاتین نیز در برهه‌ای مورد توجه این دسته قرار گرفتند. اسامی‌ای که بر این جریان نیز گذاشته شده متفاوت از یکدیگر هستند، اما رسیدن به معماری پایدار از طریق منطقه‌گرایی انتقادی، جدیدترین مبحثی است که در این جریان مطرح شده است. نکته‌ی قابل تأمل در این بین، این است که هیچ‌گاه هیچ‌کدام از سه جریان مذکور حداقل در سطح «جریان‌سازی» در کشور، به طور کامل حذف یا غالب بر فضای معماری نشدند.

کشمکش طرفین، مطالعات اندک و شناخت نسبی هریک از طرفین نسبت به دیگری، بزرگ‌ترین وجهه‌ای بود که از این اندیشمندان دیده شد. گویی هیچ یک حتا علاقه‌ای ندارند به پای صحبت‌های طرف دیگری بنشینند و مجلس مباحثه‌ای ترتیب بدهند.

در خصوص پروژه‌ای که به جریان سوم تعلق دارد و موضوع اصلی این نوشتار می‌باشد، باید متذکر شد که فرم بنا ساده و مکعبی بوده و با حیاطی در مقابل که با بازی معمار با سطوح، شکسته و لایه‌لایه شده است. در واقع، این بازی با سطوح بر اساس قواعد ترکیب‌بندی مدرنیسم آغاز شده که می‌توانست سرانجامی پست‌مدرن نیز داشته باشد! یعنی اگر طراح، این حرکت صفحات را به عمق بنا می‌برد و در همه‌ی سطوح و درجات، همین‌گونه که در دو نمای اصلی با سطوح رفتار کرده، کار را با دیوارهای داخلی ادامه داده بود، آنگاه شاید با بنایی فوق‌العاده پیشرو در طراحی روبرو می‌شدیم. بنایی که طعنه به تفکرات پنج معمار می‌زد و حقیقتاً، منطقه‌گرایی انتقادی را نیز در عمل بکار می‌گرفت زیرا معماری ایرانی نیز در طراحی داخلی، معماری‌ای پرهیاهو و شیطنت‌آمیز است.

پس از روند شکل‌گیری فرم بنا، به نظر می‌رسد نحوه‌ی هم‌نشینی مصالح و انتخاب آنها با تلاش‌های فرمی و مفهومی طراح تطابق ندارد و گویی با کم‌حوصلگی انتخاب شده‌اند. ترکیب آجر و سنگ‌های پلاک برش خورده در کنار صفحات پیش و پس نشسته، بنا را به تابلوی نقاشی تبدیل کرده که اگر با عمق بیشتری انجام می‌شد، قطعاً با آفتاب یزد، بازی نور و سایه‌ی جالب توجهی به بار می‌آورد. در این بنا نیز شاهد بروز فلاشینگ و مقاطع فولادی سیاه رنگ در قالب نماسازی، حفاظ پنجره‌ها و دستگیره‌ی پله‌ها هستیم که هنوز هم از نحوه‌ی ورود آنها به معماری ایران اطلاع نداریم و نمی‌دانیم از چه زمانی و کجا، نرده‌های سیاه رنگ به‌عنوان المان‌های مدرنیسم به معماری ما تحمیل شد!

در کنار این موضوع، نباید از تعریف ورودی و نزدیکی خط‌های معمار با موضوع دروازه‌ها و ایوان‌های با شکوه قدیمی ایرانی غافل شویم. هرچند ورودی خانه (در دیوار محوطه) از یک سو معقول و ساده، همچون خانه‌های سنتی می‌باشد و از سویی دیگر (رو به گذر)، رفیع است و بلند مرتبه، همچون اماکن سنتی حکومتی، اما به نظر می‌رسد طراح در ساخت ایوان‌هایی مدرن و ساده از طریق سنگ‌های برش خورده‌ی سپید رنگ تبرج به خرج داده است؛ بنابراین تعریف مناسب ورودی‌ها از طریق کار با صفحات از نقاط قوت این طرح می‌باشد. (تصویر ۳) اتفاقاً در گونه‌شناسی خانه‌های یزد، وجود ایوان‌های رفیع در محور تقارن نماهای اصلی، جزء مشخصه‌های طراحی و شناسنامه‌ای هویتی آن دیار می‌باشد (تصویر ۴).

* دانشجوی کارشناسی ارشد مطالعات معماری ایران، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

→ گودال‌باغچه‌ی مهدوی، پدram جعفریگی و همکاران، یزد، ایران، ۱۳۹۳-۱۳۹۱.

معمار در طراحی این بدنه‌ها به تعادل‌گرایی نزدیک شده است، اما این تعادل‌گرایی با تعادل در معماری کویری ایران متفاوت است. تعادل در معماری کویری ایران حاصل تقارن در کلیت و ضدتقارن در جزئیات است، اما در معماری مدرن، تعادل، محصول سایش صفحات روی یکدیگر و تمرین و ممارست در طراحی‌ست که تعادل گودال‌باغچه‌ی مهدوی از نوع دوم می‌باشد. همچنین طراح، حتماً در نمای رو به حیاط، به افقی‌گرایی اهمیت ویژه‌ای داده است. حقیقت این است که این روش طراحی، مانند قدم برداشتن بر لبه‌ی تیغ است و احتمال دارد هر لحظه به سویی متمایل شویم. در این پروژه نیز ارزش‌های دو سویه، مشخص‌کننده‌ی حقیقت طرح هستند. در واقع، اگر طراحی به‌جای شکست تقارن به نظم و ریتم معماری ایرانی نزدیک می‌شد، شاید اثر وی ایرانی‌تر می‌نمود، اما آنگاه جسارت کنونی را از خود نشان نمی‌داد و محافظه‌کارانه‌تر خطاب می‌شد. از طرفی، این بدنه‌های نامتقارن و البته استفاده از واژگان یکسان در طراحی بدنه‌ها، ما را به یاد بدنه‌های بافت تاریخی ارزشمند دزفول و آجرکاری‌های آن دیار می‌اندازد، گرچه بعید است که دزفول مأخذ الگوبرداری معمار بوده باشد!

مسئله‌ی گودال‌باغچه

پدرام جعفریگی خود مدعی‌ست که طراحی گودال‌باغچه‌ی مهدوی مطابق آنچه در «خانه‌های سنتی» مرسوم بوده، از فضای باز آغاز شده است و توده‌ها به‌دنبال آن شکل گرفته‌اند؛ اما سؤال اینجاست که چطور ممکن است طراحی از فضاهای باز آغاز شود و هدف نیز احیای گودال‌باغچه باشد و در نهایت گودال‌باغچه در حاشیه‌ی کار قرار گیرد؟ علی‌رغم ادعای طراح، مبنی بر طراحی گودال‌باغچه، این فضای اصلی (گودال‌باغچه)، که در معماری سنتی، عموماً در مرکز حیاط می‌باشد، در این طرح، در شرقی‌ترین بخش زمین و در مجاورت دیوار خارجی حیاط قرار گرفته است. (تصویر ۵) از این‌رو، اساساً شاید نتوان به فاصله‌ی موجود بین بنا و حیاط نام «گودال‌باغچه» نهاد.

البته این فضای گودال‌باغچه‌ی نوینی که معمار طراحی کرده، علی‌رغم گوشه‌گیری و کوچک بودن، توانسته تجربه‌ای جدید بیافریند و تعریفی از جریان زندگی در سطوح و لایه‌های مختلف ارائه کند که شاید تفسیر امروزی همان شیوه‌ی زندگی در خانه‌های سنتی اقشار متوسط به بالای جامعه باشد. تفسیری که تلاش دارد با حداقل امکانات با مخاطب خود صحبت کند، خاطره‌سازی کند و به واسطه‌ی گذر زمان، روحی از مکان را برای خود بسازد (تصویر ۶). گودال‌باغچه در این بنا برخلاف دو تجربه‌ی پیشین طراح (خانه‌های آزادی و فرهنگ)، بدون ارتباط با سایر فضاها رها نشده و در اطراف آن کاربری‌هایی تعریف شده است. اگرچه بخش‌های داخلی مجاور این گشایش‌ها، نسبت کمی از توده را تشکیل می‌دهند، همین نسبت کم نیز تنها در جبهه‌ی جنوبی بنا از پیوستگی فضاهای باز و نیمه باز خارجی خود بهره می‌برند (تصویر ۷).

جعفریگی در تجربه‌های اول و دوم خود، به‌منظور بازآفرینی وجوهی از معماری سنتی خانه در یزد، از مصالح و عناصری مشابه هم‌تایان کهن پروژه استفاده کرده است (تصویر ۸) و از این طریق، تصویر و تداعی شکلی واضح‌تری در ذهن بیننده ایجاد می‌کند. معمار در عمل به نیت احیای مجدد معماری سنتی ابنیه‌ی مسکونی در طراحی و ساخت تجربیات اول و دوم، یعنی پروژه‌های «خانه‌ی آزادی» و «خانه‌ی فرهنگ» از چند عامل ارجاع دهنده به گذشته استفاده کرده است. این عوامل که برای الحاق و یا پوشانیدن پیکره‌ی یک مسکن امروزی



تصویر ۱. خانه‌ی آزادی، مجتبی فرهنگند، پدرام جعفریگی و سید صادق میرپادیاب، یزد، ایران، ۱۳۸۸. (تجربه‌ی اول)



تصویر ۲. خانه‌ی فرهنگند، مجتبی فرهنگند و پدرام جعفریگی، یزد، ایران، ۱۳۹۱. (تجربه‌ی دوم)



نمای جنوبی خانه‌ی مهدوی



ورودی شمالی خانه‌ی مهدوی



تصویر ۳. ورودی‌های گودال‌باغچه‌ی مهدوی، پدram جعفریگی و همکاران، یزد، ایران، ۱۳۹۱-۱۳۹۳.



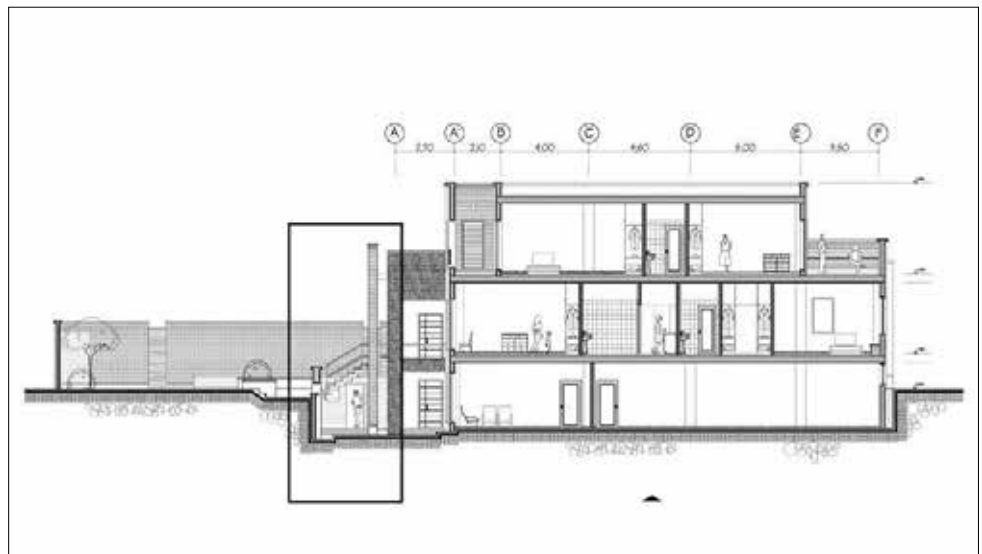
تصویر ۴. مقایسه‌ی خانه‌ی تاریخی هوشمند (ایوان در مرکز و تعادل حاصل از تقارن) با خانه‌ای تاریخی در دزفول (تعادل حاصل از ضدتقارن، طاق در طاق و...)



۱. ورودی ۲. پلکان ۳. آسانسور ۴. پیش فضای ورودی ۵. اتاق لباس (کلوزت) ۶. اتاق خواب ۷. سرویس بهداشتی ۸. پذیرایی
 ۹. ناهارخوری ۱۰. نشیمن ۱۱. آشپزخانه ۱۲. مطبخ ۱۳. رختشوی‌خانه (لاندری) ۱۴. اتاق خواب اصلی (مستر) ۱۵. تراس
 ۱۶. گودال باغچه ۱۷. آب‌نما ۱۸. حیاط



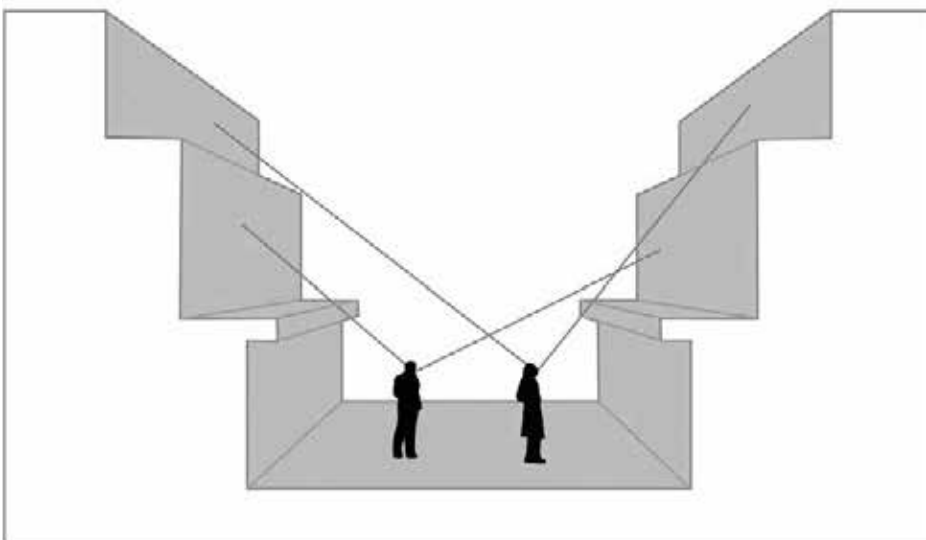
تصویر ۶. گودال باغچه‌ی مهدوی، ورودی از سمت حیاط-بازی با سطوح



تصویر ۷. گودال باغچه‌ی مهدوی، مقطع طولی



تصویر ۸. خانه آزادی، مجتبی فرهمند، پدram جعفریگی و سید صادق میریادیاب، یزد، ایران، ۱۳۸۸. (بهره‌گیری از عناصر معماری ایرانی)



تصویر ۹. الگوی مطلوب گودال‌باغچه با دید به کلیت بنا (ترسیم: نگارنده)

انتخاب شده‌اند، نه تنها کاربرد گذشته‌ی خود را ندارند، بلکه کاربری جدیدی نیز به‌دست نیاورده‌اند.

برای مثال، ساخت گودال‌باغچه به شکل یک حفره در دل زمین بی‌آنکه به جایی راه داشته باشد و فضای عملکردی در اطراف آن تعریف شود، معنای اصلی گودال‌باغچه را از آن سلب کرده است. به‌علاوه، با توجه به ملاحظات اقتصادی در ساخت‌وساز، تعبیه‌ی این «گودال‌باغچه» ممکن است به سؤالات چالش‌برانگیزی پیرامون نوع استفاده از زمین و مسائل مالی و جنبه‌ی اقتصادی پروژه دامن بزند.

رویکردی مشابهی در خانه‌ی فرهمند نیز دیده می‌شود. در این خانه، استفاده از مصالح و تزئینات مانند آنچه در خانه‌های قدیمی رایج است در کنار مصالح مدرن، اگرچه می‌توانست به ترکیب نویی برای ماسازی تبدیل شود، اما نه اجزای ترکیب و نه جمع آنها نتوانسته‌اند تعریف قابل درکی از هم‌نشینی‌شان ارائه دهند.

به نظر می‌رسد کوشش شده است تا این اتفاق در گودال‌باغچه‌ی مهدوی (تجربه‌ی سوم)، مرزهای بازآفرینی شکلی را تا رسیدن به معنای آنچه قرار است از کالبد فراتر رود، جابه‌جا کند. شاید به همین دلیل است که با نگاه کردن به نمای خارجی ساختمان به‌سختی می‌توان ردپایی از تکرار جزء‌به‌جزء اجزا مشاهده کرد، اما این عدم تکرار و تقلید، زمانی معنا دار می‌شود که دست‌کم، «بازتفسیری» کارکردی و معنایی از خانه‌های سنتی نیز در اثر حاضر شود، در حالی که گودال‌باغچه‌ای که از آن به‌عنوان نقطه‌ی قوت و نبض تپنده‌ی طراحی بنا یاد می‌شود، تقریباً به هیچ‌یک از وظایف عملکردی شناخته‌شده‌ی خود وفادار نمی‌باشد.

در خانه‌های سنتی، دید از گودال‌باغچه به غلام‌گردش‌ها و طبقات بالایی با عقب‌رفتگی‌ها و در نظر گرفتن تناسب برای ناظری که در آن ایستاده، به‌گونه‌ای ممکن شده که ناظر خود را حاضر در بخش‌های بالایی خانه بیابد و امنیت روانی او با اشراف به سایر سطوح زندگی‌اش تأمین شود (تصویر ۹). در حالی که در اثر پیش رو، این فضا تقریباً هیچ اشرافی به طبقات بالایی ندارد (تصاویر ۱۰ و ۱۱) و اطراف آن را دیوار خارجی شرقی و دیوار بلند نمای ساختمان، از دو طرف احاطه کرده‌اند. علاوه بر این، طبقات فوقانی نیز احاطه‌ی کاملی بر این بخش از خانه ندارند (تصویر ۱۲). نکته‌ی جالب در این خصوص آن است که تنها خصوصی‌ترین بخش مسکن (اتاق خواب)، به این فضا دید دارد. اگرچه ممکن است این نوع اشراف برای یک ساختمان چند طبقه‌ی آپارتمانی پذیرفتنی باشد، اما برای خانه‌ای شخصی که مدعی نمایندگی بازسازی مفهومی سنتی و ایجاد تغییراتی در نحوه‌ی ارتباط با خارج است، چندان قابل قبول نیست.

در توجیه چرایی ایجاد عقب‌رفتگی‌ها و توان حضور و برقراری ارتباط بصری با فضاهای پیرامونی در گودال‌باغچه‌های خانه‌های سنتی ایران مرکزی، می‌توان به این نکته اشاره داشت که اقشار مختلفی که در یک خانه ساکن بوده‌اند (اعم از خدمه و صاحبان) و یا اعضای یک قشر، از این طریق می‌توانستند در ارتباط بهتر با یکدیگر و مشرف به عملکرد همخانگان خود باشند.

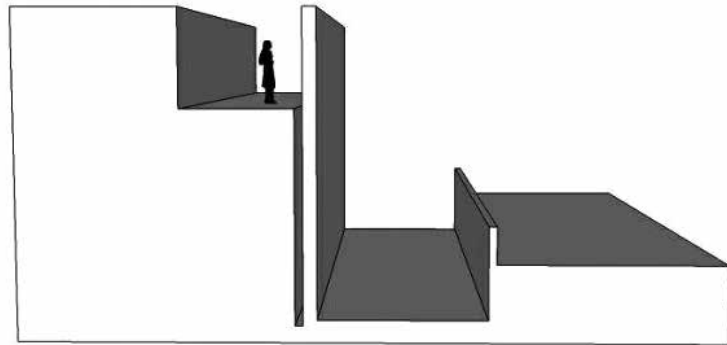
درون بنا

از مسئله‌ی فرم و مصالح نما و گودال‌باغچه که بگذریم، وارد محیط درونی بنا می‌شویم. ستون‌گذاری منظم بنا و تعهد معمار به فضاهای عملکردی در داخل، باعث شده پلانی منظم با فضاهای غالباً مربع و مربع‌مستطیل شکل بگیرد. معمار

فرصت طلایی دوسر بودن زمین را با هوشیاری تمام مورد بهره‌برداری قرار داده و توانسته بنایی کامل به‌لحاظ عملکردی طراحی کند (تصویر ۵). این بنا از حیث کامل بودن اجزاء به معماری ایرانی نزدیک می‌شود، اما هندسه‌ی فضاها با این موضوع قرابتی ندارد و بیشتر در خدمت آرمان‌های معماری مدرن می‌باشد. البته با تحریفی تمام از معماری مدرن در باب کارایی نشیمن‌های خانه که در وسط پلان به مثابه میدانی در مرکز شهر قرار گرفته، می‌توان به موضوع کانون گرم خانواده و قلب تپنده‌ی بنا اشاره داشت؛ هرچند ابعاد این قلب نسبت به کل بنا کمی کوچک جلوه می‌کند. خود معمار البته به گودال‌باغچه بیشتر دل‌بستگی داشته و در طراحی فرم و فضای این قلب، حساسیتی به خرج نداده است.

در پلان زیرزمین بنا، ضمن تأکید و پرسش در باب تعداد پارکینگ‌های بنا و کارایی واقعی فضاهای کار و اجتماعات، آنچه که بیشتر نظر ما را جلب می‌کند، گودال‌باغچه‌ی بناست. از این منظر، گودال‌باغچه بیشتر به حیاط خلوتی برای اتاق کار و یا فضای خصوصی زیر خانه جلوه می‌کند تا گودال‌باغچه (تصویر ۱۳).

هندسه‌ی طراحی داخلی (چه در پلان و چه در فضا سازی)

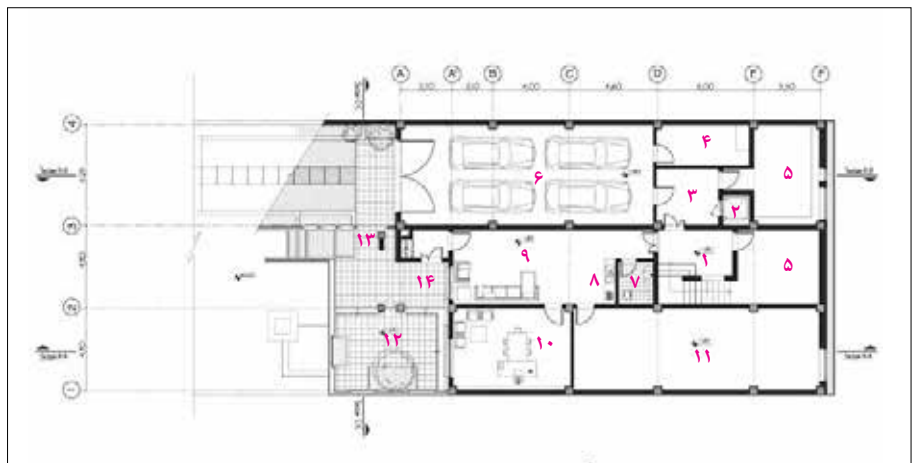


بکارگیری مصالح، نورپردازی‌های مخفی و نقطه‌ای، همگی نشان از خردگرایی طراح در فضاهای داخلی دارد. حقیقت این است که محصول نهایی داخلی بنا، هیچ نشانی از وضعیت بیرونی و ایرانی‌گرایی آن ندارد یا حداقل به آن شدت و حدت اولیه نمی‌باشد.

جمع بندی

معمار در گودال‌باغچه‌ی مهدوی، نسبت به تجربیات قبلی، بیشتر به مفاهیم و عملکردها توجه کرده و از پرداختن به صورت فاصله گرفته است. اثرات اخلاقی و موج فکری مثبت حاصل از چنین نیاتی در طراحی، که با صرف وقت و هزینه در تجربیات متوالی، سعی در رسیدن به سررشته‌ی گسسته‌ی طراحی خانه در ایران دارد، غیرقابل انکار است. این روش از سویی نیز متوجه رفع نیازهای انسان از طریق نزدیک نمودن وی به الگوهای پایدار و ازلی می‌باشد. بازپروری و توجه به نیازهای انسان در زندگی امروز، که سالیان دراز فراموش شده بود، نیازمند گذر زمانی است که در تناسب با تغییرات حادث شده در طولانی مدت، به رواج این نوع نگرش در معماری بپردازد. به هر حال، گودال‌باغچه‌ی مهدوی تلاشی است قابل احترام و ارزشمند برای کشوری که در سپهر آن برخی معماران تنها مشغول تکذیب و پاک کردن گذشته‌ی خویش و تقلید کورکورانه‌ی محض از معماری غرب هستند.

↑ تصویر ۱۲. گودال‌باغچه‌ی مهدوی. (دید با زاویه‌ی تند از فضای خصوصی به بخشی از گودال‌باغچه)
 ↑ تصاویر ۱۰ و ۱۱. دخل و تصرف در الگوی گودال‌باغچه در خانه‌ی مهدوی، محدود شدن دیدها. (ترسیم دیاگرام: نگارنده)



تصویر ۱۳. گودال‌باغچه‌ی مهدوی، پدram جعفریگی و همکاران، یزد، ایران. [پلان زیرزمین]
 ۱. پلکان ۲. آسانسور ۳. راهرو ۴. موتورخانه ۵. انباری ۶. پارکینگ ۷. سرویس بهداشتی ۸. آشپزخانه
 ۹. نشیمن ۱۰. اتاق کار ۱۱. سالن چند منظوره ۱۲. گودال‌باغچه ۱۳. ورودی گودال‌باغچه ۱۴. تالار



طبقه‌ی اول، دید به بهارخواب، دیوار رو به باد اصفهان

منابع:

- جعفری‌بگی، پدارم و دیگران، (۱۳۹۳). تجربه‌های گودال‌باغچه. مرکز اسناد و روابط بین‌الملل فصلنامه‌ی هنر معماری.
- گروه مؤلفین، (۱۳۹۴)، روش‌های نقد و تحلیل بنا. هنر معماری قرن.

جوابیه‌ی پدram جعفریگی به نقدهای منتشر شده

در ابتدا لازم است از تحریریه‌ی مجله‌ی هنر معماری (بالاخص شیرین حجازی) و همکار عزیزم علی کرمانیان به خاطر وقت و زمانی که برای نقد پروژه‌ی گودال‌باغچه‌ی مهدوی صرف نموده‌اند تشکر نمایم. قطعاً نقد، چراغ راهی‌ست برای تجربیات آتی.

از شهرسازی بافت‌های تاریخی یزد و کاشان تا شهرک‌های موفق در آبادان و اهواز در زمان معاصر تصمیمات شهری و نحوه‌ی نگرش به شهرسازی یک منطقه تأثیر مستقیم بر بلوک‌های شهری دارد و روند تاریخی شهرسازی ایران مدعی این حرف است. هر خانه در حقیقت معرف بافت پیرامونی خود و سازگاری با شرایط اقلیمی و روانی خویش است و این اتفاق در بافت‌های جدید شهری به صورتی دیگر در حال وقوع است. بافت تاریخی یزد نمونه‌ی خوبی‌ست از مشابهت کالبد و نقشه‌ی شهری خود که هر دو همخوان و سازگار با شرایط زیست-اقلیمی و روانی خویش هستند. اگر چه شرایط زیست در خانه‌های امروز را نمی‌توان با رجعت به گذشته مداوا کرد، می‌توان سعی در کشف زبانی سازگار با مسائلی اقلیمی و روانی نمود. امروزه، تداوم بخشیدن به فرم‌ها و شکل‌های معماری تاریخی، سبب کم توجهی به مفاهیم و الگوهای پایدار این نوع معماری شده است.

برون‌گرایی معماری خانه‌های تاریخی در حیاط مرکزی خویش، وام‌دار عدم اشرافیت از دیگر همسایگان است. این برون‌گرایی سبب ارتباط فضای داخلی با خارجی، مشاهده‌ی تغییر فصل و مهم‌تر از همه، حضور ساکنان در فضای باز خانه و حیاط جزئی از فضای زیستی خانه می‌شود.

در پاسخ به نقد مجله‌ی هنر معماری و چگونگی ایجاد گودال‌باغچه در حاشیه‌ی زمین، ذکر این نکته واجب است که طراحی شهری و شهرسازی ما نیاز به انقلاب دارد، نه حتا اصلاحات! در حالی که شرایط این انقلاب به‌سادگی پدید نمی‌آید، اصلاحاتی که مانند قلب مصنوعی برای بدن بیمار می‌باشد واجب است. در مقایسه‌ی توده و فضا در خانه‌های سنتی به این نتیجه می‌رسیم که چرخش خورشید و میزان نور و روشنایی هر قسمت از خانه باعث گردیده است که خانه‌ها بر مبنای فصل، تقسیم‌بندی گردند و توده در اطراف و فضای خالی در میان این فضا باشد. در گذشته با ایجاد گودال‌باغچه، علاوه بر توجه به مسائل اقلیمی در مرکز زمین، از طریق گود کردن زمین و استفاده از خاک آن برای خشت زدن، به ساخت خانه می‌پرداختند که مقایسه‌ی آن الگو چندان با نحوه‌ی ساخت‌وساز و الگوهای شهری امروزی قابل قیاس نیست. این اتفاق همچنین در شهرهای فلات مرکزی ایران مشابهت دارد، اما الگوی شهری جدید در تمام ایران

یکنواخت است. اختصاص توده‌ی ۶۰ درصدی (اعیانی) و فضای ۴۰ درصدی، امکانی برای پیروی کردن از الگوی کهن باقی نمی‌گذارد؛ پس به ناچار باید با شرایط کنونی راه‌حلی را برای این مسئله در نظر گرفت. در واقع، الگوی شهری جدید سبب گردیده است که یا با میزان حداکثری این پیشرفت دیگر فضایی از ۴۰ درصد باقی نماند و تبدیل به ۲۰ و حتا تا ۱۰ درصد گردد و علت این پیش‌آمدگی‌ها چیزی جز عدم استفاده‌ی فضای باز و یا فضایی همیشه خالی و بی‌ارتباط با فضای ۶۰ درصدی نیست، چرا که ارتباط این دو از طریق پرده‌های ضمیمه همیشه قطع می‌باشد. چرایی این موضوع را می‌توان از اشرافیت همسایه‌ها به این فضای ۴۰ درصدی جواب داد؛ فضایی که هیچ حریم و سلسله‌مراتبی را برای ساکنانش باقی نمی‌گذارد و پروژه‌ی گودال‌باغچه‌ی مهدوی به‌عنوان سومین تجربه از این نگرش، فضایی خصوصی را برای ساکنانش فراهم آورده است. گودال‌باغچه، فضایی‌ست برای حضور صبحگاهی خانواده برای صرف صبحانه در تالار اصلی و فضایی برای گردهمایی شبانه‌ی مهمانان، مهمانانی که تجربه‌ی استفاده از فضای باز را تا به حال نداشته‌اند و این بار با وجود آب، درخت نارنج و دیگر تجربه‌های فضای باز گردهم می‌آیند. تجربه‌ی فضای رویدادی یکی از مهم‌ترین عملکردهای شناخته شده‌ی گودال‌باغچه است. فضایی در حدود ۴۲ مترمربع (۶×۸) و تقسیم آن به دو فضا به تناسبات تقریبی ۴×۶ (فضای تالار و فضای باز) که امکان چینش‌های گوناگون برای مراسم‌های مختلف را (مراسم دعا، مراسم‌های زنانه، مهمانی‌های خصوصی و...) فراهم می‌آورد.

در تجربه‌های خانه‌ی آزادی و فرهنگ، جدا بودن حیاط گودال‌باغچه و حیاط اصلی سبب ساکت ماندن حیاط و عدم استفاده از آن به غیر از روزهای مهمانی و جمعی شد، اما در پروژه‌ی گودال‌باغچه‌ی مهدوی ارتباط حیاط اصلی و گودال‌باغچه، توسط رمپ و پله، سبب پویایی و تحرک در این کدهای ارتفاعی‌ست که با تجربه‌ی بهره‌بردار از دو پروژه‌ی قبل، خواستار قرارگیری دفتر کار خصوصی خود و نشیمن خودمانی شد. اگرچه جامه‌ای و جهت گودال‌باغچه، بستگی به حرکت خورشید و رون قبلی (جهت قبله-شمال شرقی به جنوب غربی) دارد و تالار بنا بر استفاده در روزهای تابستان، پشت به آفتاب در نظر گرفته شده است، پیش‌آمدگی‌ها و حد مجاز ساخت نیز در این پروسه بی‌تأثیر نبوده است که تمام این شرایط حد مطلوب گودال‌باغچه را برای دید از بهارخواب‌ها و تراس ورودی تعیین می‌کند. گودال‌باغچه‌ی مهدوی اگرچه توانسته است شرایط زیست بهتری را برای ساکنانش فراهم

آورد، مسئله‌ی اشرافیت را نتوانسته به‌صورت کامل پاسخ دهد. برای چرایی این موضوع باید در سطحی کلان‌تر به مسائلی از قبیل طراحی شهری، برنامه‌ریزی شهری و حتا جامعه‌شناسی شهری پرداخت.

در ادامه‌ی پاسخ به نحوه‌ی شکل‌گیری بنا و پروسه‌ی طراحی و این نکته که چگونه پوسته‌ی پروژه‌ی بنا با توجه به شرایط زمینی، اقلیمی و روانی آنها شکل گرفته است و همچنین نحوه‌ی چینش روابط داخلی بر اساس این پوسته، ذکر چند نکته الزامی‌ست:

مسئله‌ی اول، ارتباط ورودی خانه‌های تاریخی با شریان شهری بود که با ایجاد گشایش و عقب‌نشینی دیوارهای خانه و متصل شدن قسمتی از خانه به شریان در حال حرکت انجام می‌شد که با تعبیه‌ی پیرنشین‌هایی این مسئله اهمیتی دوچندان در زمانه خود داشت. الگوی شهری جدید، نماهای جنوبی را تبدیل به دیواره‌ای از ابتدا تا انتهای کوچه، با فرم‌ها و اشکال متفاوت کرده است. همچنین، تعریف ورودی در جبهه‌ی جنوبی سبب گردید، با عقب‌نشینی و ایجاد گشایشی در شریان شهری خانه قسمتی از زمین خود را با شهر تقسیم کند، اگرچه نمی‌توان موقعیت و قرارگیری زمین را در امکان ایجاد این پتانسیل انکار کرد. مسئله‌ی دیگری که در بازدید از خانه‌های چهار صفه‌ی یزد (خانه‌ی کسری) مشاهده کردیم، استفاده از باد اصفهان به‌عنوان باد مطلوب استفاده از دیواری بلند و ایجاد گشایشی فضایی، جهت جذب و تقسیم باد به فضاهای جانبی بود. در واقع قرارگیری زمین در مسیر حرکت باد اصفهان - بادی که پس از برخورد با دیواری خانه و گذر از فضای سبز (کل شب‌بو)، تعیین‌کننده‌ی جامه‌ای اتاق خواب‌ها و بهارخواب‌ها می‌باشد - سبب استفاده از این نوع زبان ایجاد دیواری بلند در این مسیر و گشایش فضایی در ورودی جنوبی شد. برای فضای پذیرایی در معماری داخلی، که همیشه میزبان مهمانان در شب هنگام است، از نورگیر سقفی تأمین‌کننده‌ی روشنایی فضا در طول روز استفاده شده است. همان‌طور که در معماری تاریخی، روشنایی بسیاری از فضاها، همچون سقف بازارهای تاریخی، از طریق سقف تأمین می‌شده، در این بنا نیز اولویت بازشوها به فضاهایی داده شده است که مورد استفاده‌ی روزمره‌ی افراد خانواده (از قبیل نشیمن آشپزخانه و مطبخ) می‌باشد.

در نهایت، ضروری‌ست به کلمه‌ی تجربه اشاره کنم زیرا پروژه‌ی گودال‌باغچه‌ی مهدوی هنوز تجربه است که می‌توان درس گرفت، نقد شد و ادامه داد.

پدram جعفریگی

آذر ماه ۱۳۹۴



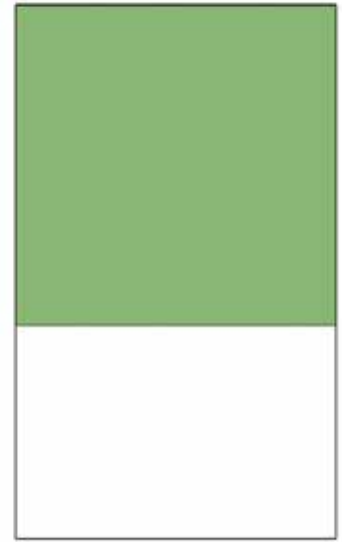
خانه‌ی آزادی، تفکیک حیاط گودال‌باغچه از حیاط اصلی



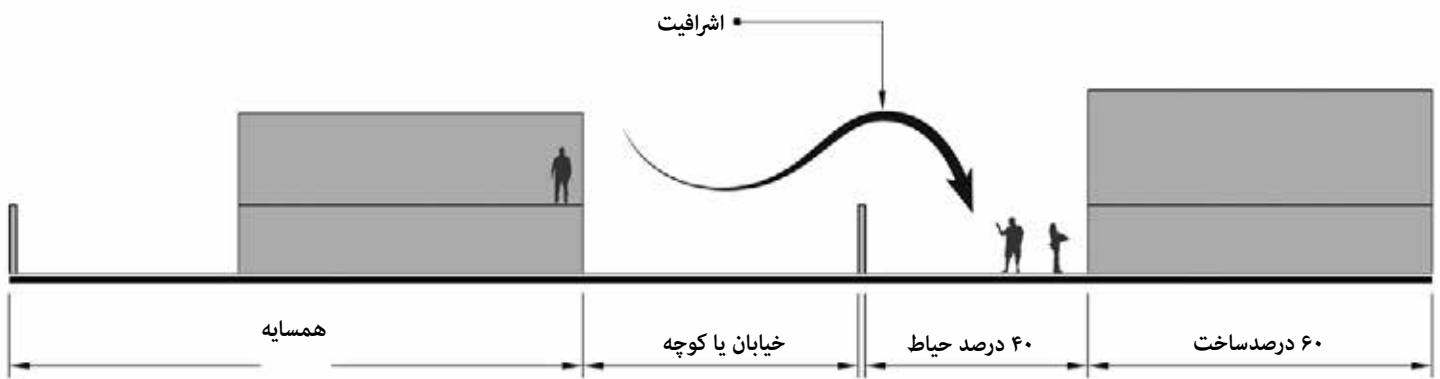
گودال‌باغچه‌ی مهدوی، گذر پلکان ورودی به بنا از فراز گودال‌باغچه



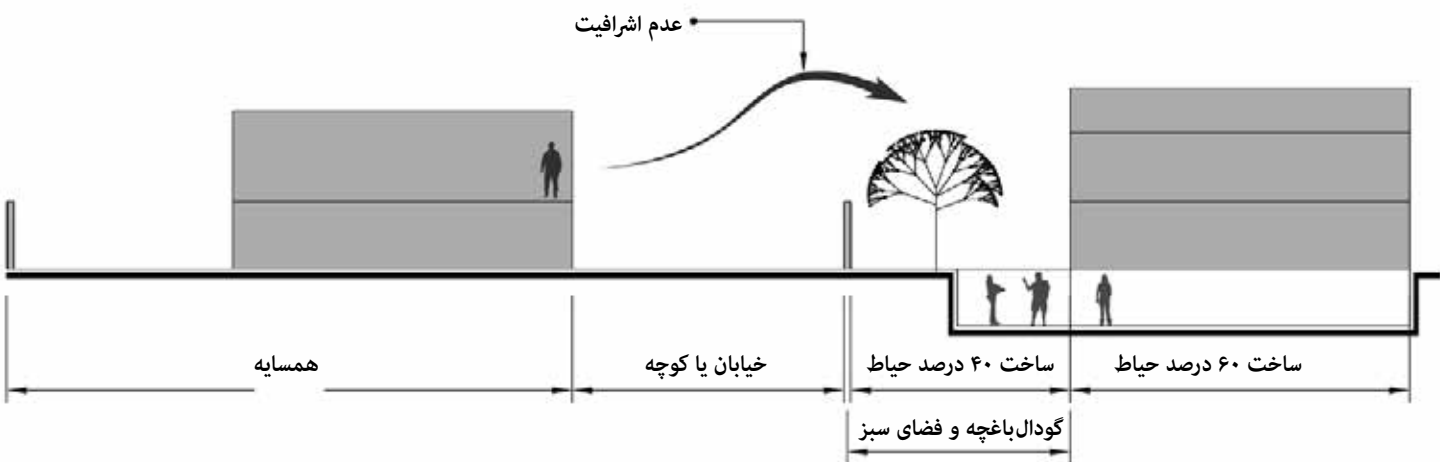
الگوی ساخت در بافت‌های تاریخی فلات مرکزی ایران



الگوی ساخت در بافت‌های شهری جدید، ۶۰ درصد (اعیانی) و ۴۰ درصد خالی



نحوه‌ی اشرافیت به حیاط خصوصی خانه



بهینه‌سازی و عدم اشرافیت به واسطه‌ی ایجاد فضای گودال باغچه







ایده، کانسپت و فضایی نو در معماری ایران، یا چگونه درس‌های دانشگاهی مان بی‌فایده شدند؟ به بهانه‌ی بررسی سه اثر از رضا نجفیان

نقد هنر معماری

«مادیت معماری... در احجام و فضاهای تهی‌اش، توالی‌های فضایی‌اش، انسجام‌هایش و در تضادهایش نهفته است.» برنارد چومی، معماری و مرزهایش

یادی از ما!

در تابستان ۱۳۷۹ دو فصلنامه‌ای در سپهر معماری ایران به همت محمدرضا جودت رویید که نامش معماری ایران بود که به‌اختصار ما خوانده می‌شد. روی جلد این نشریه اغلب سپید رنگ بود و هیچ عکسی چاپ نمی‌شد، مگر خطوطی کم‌رنگ از بنایی خاص. محتوای داخلی آن نیز ترجمه‌هایی از مقالاتی خاص بود و لغاتی که در آن مقالات بکار برده می‌شد، اغلب غیرفارسی و دارای ترجمانی نامشخص و چندپهلوی در ادبیات فارسی بودند. این نشریه (ما) که کار خود را در تابستانی گرم شروع کرده بود، به‌زحمت تا شماره‌ی ۴۶ منتشر شد و نهایتاً در پاییز و زمستان ۱۳۹۲، بدون سروصدا، دیگر چاپ نشد.

ما، تریبون تفکری خاص بود و اغلب افرادی که در آن قلم‌فرسایی می‌کردند، کمتر در نشریات دیگر مجال نوشتن می‌یافتند. ایشان، اساساً به‌دلیل اخلاق خاص و روحیات متفاوت خود، حتا کمتر مورد توجه محافل معماری بودند، هرچند هرگز نمی‌توان وجود آنها را انکار کرد. در واقع حرفی که آنها می‌زدند درست بود، اما نحوه‌ی بیان آنها کمتر دل‌نشین و گیرا بود!

این نوشتار، که پس از دو سال از اتمام انتشار ما به تحریر درآمده است، محتوای خود را مدیون اندیشه‌های ما و پیروان ما می‌داند. به امید روزی که ما به جریان تفکرات معماری ایران بازگردد.

آیزمن و نظریه‌ی معماری مستقل

در حالی که معماری سنتی، خود را متعهد به اثر نیاکان (چه به‌لحاظ مفهومی و چه به‌لحاظ تکنیکی) می‌دانست مدرنیسم در معماری، این بند ناف را قطع کرد و آینده‌ی معماری را مورد پرسش قرار داد. معماران مدرنیست، به دوران زندگی فرزند در درون وجود مادر بها نمی‌دادند، بلکه آینده‌ی وی را حیاتی تلقی می‌کردند. ابزار این معماران نیز برای این راه، فن‌آوری و اعمال تفکرات نخه‌گرا بر توده‌ی مردم بود. از آنجا که جهان، جهانی‌ست حاصل تفکرات جریان‌ات و اتفاقات مختلف، مدرنیسم جز در مقاطعی کوتاه، نتوانست برنامه‌ی خود را تمام و کمال پیاده نماید و به تعبیر یورگن هابرماس، «مدرنیته، پروژه‌ای بود ناتمام!»

اما از دل این جریان معماری، منتقدانی شکفتند که تاریخ‌شناسان آنها را پست‌مدرن خواندند. ایشان، برنامه‌ی منسجمی در دست نداشتند و همین را رمز موفقیت خود می‌دانستند. اساساً این جماعت، نه صدای متحدی داشتند و نه لزومی بر داشتن اتحاد می‌دیدند. این افراد اغلب معترضینی به روند پیشین بودند که البته اعتراض آنها به‌جا، درست و جذاب بود. از جمله کلوگاه‌های اعتراضی اینان، همان بریدن بند ناف بود! به تعبیر ساده‌تر پست‌مدرنیست‌ها تاریخ و گذشته را امری غیرقابل انکار می‌دانستند و تأکید داشتند باید به هر روشی که شده اثر معماری نموی از تاریخ خود را نشان دهد. حال اگر این

نشان دادن، محدود می‌شد به نمادپردازی‌هایی بر روی نمای بنا همچون بزک، همچنان اشکالی وارد نبود. البته در این بین، نظریاتی چون منطقه‌گرایی انتقادی یا زمینه‌گرایی نیز مطرح شدند که راه‌حلی متعادل‌تر و معقول‌تر ارائه می‌دادند؛ یعنی بندناف از نظر این قشر، نه تاریخ‌گرایی که هویت‌گرایی بود! از آنجا که از دل هر تزی، آنتی‌تزی بیرون می‌آید و از ادغام این دو، سنتزی نو به‌وجود می‌آید که خود تبدیل به تزی جدید می‌گردد تا این چرخه همچنان راه را ادامه دهد، ما فکر می‌کنیم از درون پست‌مدرنیست‌ها سه نفر متفاوت‌تر از دیگران بودند. این افراد اگرچه در جرگه‌ی روشنفکران پست‌مدرنیسم بودند، اما گرایش‌هایی خاص داشتند - گرایش‌هایی که امروز، تفکر غالب معماری جهان هستند. نام این افراد برنارد چومی، دانیل لیبسکیند و پیتر آیزمن می‌باشد. ما در این نوشتار نمی‌خواهیم و نمی‌توانیم به اندیشه‌ها و نظرات این سه فرد به‌طور لازم و کافی بپردازیم، زیرا این متون درگاهی‌ست به موضوعی دیگر، اما برای ساختن بستری فکری و رساندن منظور خود ناچاریم به افکار و نظریات آیزمن نظری اجمالی بیاوریم. این افراد در معماری راهی را نشان می‌دهند که شاید آینده‌ی معماری جهان باشد و ما به خوب و بد این واقعه کاری نداریم، زیرا در مقام قضاوت نیستیم، بلکه به‌عنوان محقق، قصد داریم این جریان را کنکاش نماییم. برای بهتر

متوجه شدن منظور ما بهتر است نگاه دقیق‌تری به آیزنمن از منظر امیر بانی‌مسعود بیاندازیم.

بانی مسعود معتقد است: «پیتر آیزنمن می‌کوشد با تخیل، تصور و پذیرش نامتعارف‌ها، از دام جزم‌اندیشی بگریزد. در کارهای اخیر آیزنمن، نشانی از توهم ذهنی، حتا کمترین نشانه‌ای از تصنع‌گرایی وجود ندارد، چرا که هنرمند آگاهانه مسخ‌شدگی غیرواقعی را می‌پذیرد. در معماری او استعاره جایگاهی خاص دارد و از سویی نیز بُعد تأویلی دارد، به‌گونه‌ای که تفسیر یک عمل، به معنای اجرای آن است. از اینرو است که معماری او، کاملاً عکس معماری کلاسیک و تقلیدگرایی‌ست. او نه از معماری باستان و نه طبیعت، الگوبرداری و تقلید نمی‌کند. در معماری او هیچ نشانی از درک معماری، مبتنی بر تکمیل مدل‌های الگویی یا درس‌های تاریخی، وجود ندارد. شاید در عصر حاضر هیچ معمار دیگری نباشد که چنین آشکارا از تمام مفاهیم زیبایی‌شناسی معماری و پایه‌های تاریخی آن فاصله گرفته باشد. بر همین اساس است که معماری او تأویلی و پر از ظرافت‌های بصری‌ست که بدون تأویل نمی‌توان به عمق مفاهیم آن دست یافت.» بنابراین آیزنمن نوعی معماری را می‌آفریند که به نظر می‌رسد نه به آینده‌نگری مدرنیسم‌ها علاقه دارد و نه به تاریخ‌گرایی پست‌مدرنیست‌ها! نه به آرمان‌گرایی‌های شبه انجمن‌های مخفی شبانه‌ی مدرنیست‌ها علاقه دارد و نه به لاف‌زدن‌های بی‌منطق و بعضاً تأسفبار و شکلی پست‌مدرنیست‌ها. با اینکه آیزنمن جزو پیشروان پست‌مدرنیسم است، اما گرایش وی، او را خاص و دارای معماری‌ای خاص می‌نماید.

محمد رضا شیرازی در این‌باره می‌نویسد: «آیزنمن بر آن است تا نوعی «معماری مستقل» به‌وجود آورد که منطق و معنای خود را از خارج خود کسب ننماید. فرم‌های او عاری از هرگونه معنای رایج و سنتی و مواد خامی برای یک سری از دستکاری‌های مبتنی بر قیاس‌های با ساختار زبان‌شناختی‌ست. آیزنمن روش خود را بیشتر به مثابه کارکردن با نحو توصیف می‌کند تا معناشناسی؛ یعنی کار با همان نحوی که واژگان یا عناصر کنار هم گذاشته می‌شوند، به‌جای کار با معنای ذاتی‌شان. در این کارها تمام مفاهیم آرمان‌پرستی اجتماعی یا زیبایی‌شناختی، اعتقاد به جهان‌شمولی هندسه‌ی ساده و رنگ‌های اصلی و دیگر ضرورت‌های اخلاقی مدرنیستی از دست رفته است.»

معماری پس از پست‌مدرنیسم

چرا آیزنمن اینگونه معماری می‌کند؟ هدف او چیست؟ باید برگی از زندگی او را که حدوداً مربوط به ۲۷ سال پیش است، بار دیگر ورق بزنیم. در آن دوران، آیزنمن پس از مدتی گوشه‌نشینی و فاصله‌گرفتن از همسر، فرزندان و دانشجویانش، در کنفرانس سال ۱۹۸۹، در شیکاگو، اینگونه به کلاسیسیسم و تاریخ‌گرایی، که یکی از شعارهای پست‌مدرنیسم بود، حمله می‌برد: «[...] به اعتقاد من، معماری والا هرگز در میان توده، محبوبیتی نیافته و درک نشده است. یادواره‌های عظیم در زمان خود، لزوماً محبوبیت نیافته و درک نشده‌اند. ما نمی‌دانیم وقتی که امروز ساختمان می‌سازیم، آیا روح زمانه را که چیزی گریزان است در آن ثبت کرده‌ایم؟ به تعلق و حال دست یافته‌ایم یا نه؟ یا همان‌طور که لئون [کریل] گفته، آیا ما ساختمان‌هایی که روح هنری زمان را دربرداشته، می‌سازیم؟ من فکر می‌کنم که این خواسته‌ی هر [انسان] خلاق‌ست که این خطر را

تقبل کند؛ یعنی خطر تنها بودن و تلاش برای به دست آوردن تعریفی از آن حالت گریزان. این است آنچه که معماری تعلق به حال را می‌سازد.»

حقیقت این است که نظریات آیزنمن چه در باب معماری والا و چه در باب معماری مستقل، با امروز ما در ایران تشابه دارد، هرچند به نظر می‌رسد این موضوع کمی دیر و با تأخیری ۳۰ ساله درحال تفهیم به معمار ایرانی و مخاطب وی می‌باشد. در واقع با رشد معماری، ما اکنون متوجه مسائل جدیدتری در معماری‌مان شده‌ایم. آوانگاردهایی که دو دهه‌ی پیش این حرف‌ها را می‌نوشتند، امروز تازه درک می‌شوند و مخاطب و مسئولی که امروز در برابر این نظریات مخالفت می‌کند، سرش را به زیر برف کرده است! البته هنوز هم بخشی از مخاطبین معماری ما و کارفرمایان ما، خانه را خانه‌ی سنتی روستایی می‌خواهند و بنای عمومی را اساساً نه قبول دارند و نه می‌شناسند، مگر برای کاربری‌های خاص. احیای معماری تاریخی ایران، خصوصاً با روش پیشنهادی این دوستان منجر به اهدافی که مدنظر آنان است، نخواهد شد. این هدف صحیح و به‌جاست، اما روش نیل به آن غلط تعریف شده است.

مخاطب ما که همانند، حتا بعضی از هنرمندان و معماران ما نیز امروزه معنی بعضی ارجاعات تاریخی، نمادها و مفاهیم بکار رفته در معماری را بطور کامل متوجه نمی‌شود. حتا اگر توضیحی پیرامون نمادهای ظاهری و باطنی یک طرح به مخاطب بدهید، بعید است او همچنان آنها را درک نماید؛ زیرا او در فضایی فرهنگی و فکری‌ای غیر از ما زندگی می‌کند. بعضی نمادها، امروزه، دیگر نه نمادی هستند و نه معنایی دارند! مهم‌تر اینکه مخاطب ما در برابر این تلاش ما، اساساً ارزشی قائل نیست! یعنی او بر فایده‌ی این تلاش‌ها سؤال می‌کند و ما عاجز از پاسخ! او به دنبال رفع نیازهای اساسی و ایجاد بحث‌های نوین است؛ پس تکلیف تاریخ‌گرایی در معماری ایران تا حدودی مشخص است. مخاطب ما اگر فناوری معماری مدرن را نیز درک می‌کند، این در سطوح نازل کاربردی‌ست، زیرا او هیچ‌گاه کاربر حرفه‌ای فناوری نبوده است و از امکانات والای فناوری در حدی استفاده می‌کند که اصطلاحاً «کارش راه بیفتد!» و نه بیشتر، زیرا اساساً او در کشوری زندگی می‌کند که فناوری آن هنوز در مرحله‌ی صنعت و آنالوگ است و نه دیجیتال (جز در موارد مالی-بانکی بخش دولتی).

زیبایی‌شناختی از نو

دوران ارجاعات تاریخی در معماری ایران، آن هم از طریق تکرار صور شکلی و نمادین، به سر آمده. در واقع دوران تاریخ‌گرایی در معماری ایران به سر آمده و نه زمینه‌گرایی زیرا این دو، بحث‌های متفاوتی دارند. در معماری تاریخ‌گرا شما به گذشته‌ی خود چنگ می‌زنید تا از نمادی، مصالحی و فرمی، گوشه‌ای به‌دست آورید و آن را به معماری کنونی خود «الصاق» نمایید تا خود را موجه کنید! که بعید است این خواسته‌ی یک مسئول یا کارفرمایی حقیقت‌بین باشد. در واقع معتقدیم که خواسته‌ی کارفرمای ما زمینه‌گرایی واقعی‌ست. زمینه‌گرایی، نه به معنای آن‌گونه از زمینه‌گرایی‌ای که کنت فرامپتون به آن معتقد بود، بلکه زمینه‌گرایی به معنای توجه حقیقی به نیازهای حقیقی طرح و ایجاد رابطه و رفع اشکال در جهت خدمت به طرح و کارفرما از طریق معماری. اگر نظریه‌ی زمینه‌گرایی را، که انتقادی (به حق) به سبک بین‌المللی بود، به معنای توجه محض به اقلیم، بافت

و تاریخ بدانیم، آنگاه منظور ما استفاده از این مطالعات و شناخت‌ها در جهت شناسایی محدودیت‌های حقیقی و احیاناً رفع آنهاست.

این معماری، یک زیبایی‌شناسی جدیدی عرضه می‌کند. این معماری، زیبایی خود را نه در ساده‌گرایی مدرنیسم می‌بیند و نه در تاریخ‌گرایی پست‌مدرنیسم. هرچند همان‌طور که در بحث تز و آنتی‌تز ارائه شد، این سنتزیست از هر دو این جریان‌ها؛ یعنی این معماری جدید، به فن‌آوری، ساده‌گرایی، عملکردگرایی، فرم، تاریخ، بافت، متن، روانشناسی و به هر چیز دیگر نگاه می‌کند تا نیازهای خود را رفع کند، اما مصداق عینی آنان نمی‌گردد و نتیجه آنکه، شما در این معماری ارجاع تاریخی و سبک شناختی معماری مدرن نمی‌بینید. این معماری به هیچ تاریخی وابسته نیست، به هیچ سبکی تعلق ندارد، اما معماری خوبیست زیرا مسئله‌های درونی خود را حل کرده است. این معماری زیباست زیرا به محدودیت‌های برنامه‌ی خود و مشکلات معاصر خود پاسخ می‌دهد. پاسخی از طریق راهکارهای معمارانه ولاغیر.

اتفاقاً مخاطب ما در ایران با اینکه نام آن را نمی‌داند و از تعریف آن عاجز است، اما بنابر تجربه‌ی معماران جوان سالیان اخیر می‌گوییم که او این معماری را هم درک می‌کند و هم دوست دارد! شاید او از لایه‌های عمیق معماری سر در نیاورد، اما حداقل در تعریفی که از معماری به او داده‌ایم، به رفع شدن چند مشکل و نیازهای خود اعتراف می‌کند. اتفاقاً، این معماری بیشتر به خواسته‌های مسئولین نزدیک است، زیرا دقیقاً در جهت استقلال فکری معماران ایرانی است. این معماری می‌تواند نظریه‌ای جدید در طراحی قلمداد گردد، اما فراموش نکنید این معماری سقف ما نیست، بلکه آغازیست برای حل مشکلاتی مانند چگونگی وارد کردن کارفرمای ایرانی به جریان فرایند طراحی معماری.

معماران جوان چه می‌گویند؟

وقتی به معماری جدید ایران و آثار آرشیوتک‌های نسل جدید ایرانی می‌نگریم، معماری‌ای می‌بینیم که بر محدودیت‌ها فائق آمده و توانسته ضمن حل مشکلات خود، معماری‌ای قابل ارزش‌گذاری ارائه دهد. این معماری، شاید در مبانی نظری خود دچار بافته‌هایی باشد که خیلی توجیه‌پذیر و جذاب (نسبت به معماری‌های پیشین) نباشد، اما در عوض حقیقتیست از طراحی که باید کشیده می‌شد. در مبانی نظری ارائه شده توسط معمارانی که بدین شکل طراحی کرده‌اند، اشاره‌ای به تاریخ، اصول مدرنیسم و ارزش‌های مطرح شده در قدیم نمی‌بینیم. آنچه زیاد در این مبانی نظری‌ها می‌خوانیم، مشکلاتی بوده که سر راه طراح، در حین فرایند طراحی، قرار گرفته و وی به حل آنها نائل آمده است.

متأسفانه، این نگاه به معماری در دانشگاه‌های ما آموزش داده نمی‌شود. این نگاه، شاید به تعبیری، نوعی نگاه منطقی به معماری باشد که حالتی پیشرفته و ایده‌آل به خود گرفته است، اما به‌هرحال جای خالیست. در واقع اغلب دروسی که در دانشگاه به ما یاد داده‌اند پیرامون تاریخ‌گرایی، مطالعه‌ی تاریخ جهان، معماری معاصر جهان و روش‌های الهام برداری از گذشته و... است و برای این معماری، کاربردی ندارند. هر آنچه که در دانشگاه، در باب الگوبرداری، نمادپردازی و مفهوم‌گرایی به ما یاد داده‌اند، دیگر کاربردی نیست، مگر برای یک پروژه‌ی فرهنگی بسیار

خاص با نیازهای خاص. هر آنچه که در باب مطالعه‌ی معماری به ما یاد داده‌اند، همان تکرار کردن تفکرات غربی بوده است. اینکه حقیقتاً چگونه مشکلات یک طرح بررسی شوند، به‌صورت منظمی دسته‌بندی و سازماندهی شوند، چگونه با کارفرما و پیمانکاران خود مذاکره و همکاری نماییم تا این مشکلات را تفهیم و حل نماییم و ده‌ها نکته‌ی ریز دیگر در دانشگاه‌های ما تدریس نمی‌شوند. جای تأسف دارد که نه تنها دانشگاه‌های ما این جریان را نشناخته‌اند بلکه در جهت جریانات قدیمی و دوران قدیم هنوز گام برمی‌دارند و پروژه و مطالعات را تعریف می‌کنند. اساساً بعضی دانشگاه‌های ما هدف‌گذاری‌های اشتباهی را انجام داده‌اند و نهایتاً در جهت اشتباهی در حرکت هستند. این معماری، معماری‌ای براساس رفع محدودیت‌هاست و متأسفانه آنچه در دانشگاه‌ها آموزش می‌دهند معماری براساس تولید محدودیت‌های ذهنی و مفهومی و رفع غیر حرفه‌ای آنها با ارجاعات تاریخی است.

نبرد آوانگاردها و کیچ‌ها در معماری ایران

در این زمینه (که تلاش شده به آن، به‌اختصار پرداخته شود) نبردی در جریان است. در واقع، این معماری برای بعضی موجب سودجویی شده است؛ یعنی آنان معماری‌ای در حد رفع نیازهای اولیه یا صرفاً پاسخ‌های کلیشه‌ای به درخواست‌های کارفرما ارائه می‌دهند، اما کار آنان به‌لحاظ معماری، همچنان ارزشی ندارد. حساب این معماران بازاری مورد نظر ما و تفکرات سخیف آنان، با حساب معماران جریان‌ساز مذکور کاملاً متفاوت است که نشانه‌ی تفاوت این دو قشر در محصول نهایی آنان، میزان رفع مشکلات و تولید نظریات جدید نمایان می‌شود. اگرچه کیچ‌ها، ممکن است مشکلات یک طرح معماری را حل کرده باشند، در نوآوری فکری ناتوان و ضعیف هستند.

بانویی خوش‌پوش در خیابان مفتوح

این معماری حکایت بانوییست که شبی در خیابان مفتوح تهران دیدیم. بانویی با کمالات که از روبرو در پیاده‌رو، به آرامی به سمت ما قدم برمی‌داشت. غروب بود و دید مناسبی نداشتیم، اما هنگامی که نزدیک شد، عصایی سفید رنگ در دست بانو دیدیم که به زمین می‌زد و به پیش می‌آمد. او روشن‌دل بود! ابتدا، بی‌تفاوت از کنار او گذشتیم، اما وقتی در خلوت شبانه‌ی متروی تهران، صدای واگن‌ها ذهن ما را به فکر کردن واداشت، پرسش‌هایی ایجاد شد. اینکه او چرا خوش‌تیپ و امروزی بود؟ مگر خود را می‌بیند و از دیدن افراد مطلع است؟ اصلاً هدف او از این کار چیست؟

معماری‌ای که مدنظر ماست دقیقاً همین معماریست؛ معماری‌ای معطوف به خود و برای خود که مستقل از قیده‌ها رشد یافته برای خود و اطرافیان خود می‌باشد. این معماری، شاید آوانگارد زمان خود باشد، اما این هدفش نبوده است. این روش در معماری، به اعتقاد ما، حقایق و منافعی در خود دارد که بسیاری از مشکلات ما را رفع می‌نماید. منتها، شرط رفع آن مشکلات، تن دادن به این معماریست. این‌جا، همان گلوگاه تصمیم‌گیرنده است که در جامعه‌ای، کارفرمایی به این بلوغ و درک رسیده که بدون گرفتن هیچ تضمینی اجازه دهد معمارش به این روش کار کند و در جامعه‌ای، حتا با ذکر هزار دلیل و مدرک، همچنان کارفرما از اجرای کار بدین صورت امتناع می‌ورزد. بر اساس همین تفکرات به معرفی، نقد و تحلیل سه اثر از رضا نجفیان خواهیم پرداخت.

طراحی دفتر مجله‌ی دیار معماری و متن از رنا دیزاین (رضا نجفیان)

مشخصات پروژه:

کارفرما: احسان دلاویز
محل اجرا: ایران، تهران
سطح زیربنا: ۵۲ مترمربع
طراحی و اجرا: رنا دیزاین (رضا نجفیان)
همکاران طراحی: مینا نظم جو، محمد حسین حمزه لویی،
آناهیتا وزیرنظامی، مریم نجفیان
سرپرست کارگاه: سعید توده فلاح
همکاران اجرا: مینا نظم جو، امیرپاشا اردم، مجید خاک‌خسته
عکس: پرهام تقی‌آف
مدت اجرا: ۲ ماه
اتمام اجرا: دی ماه ۱۳۹۳
وبسایت: www.renadesign.com

طراحی دفتر مجله‌ی دیار، در فضایی کوچک (۵۲ مترمربع) و با تأکید بر نمایش ساده ولی متفاوت کتاب‌ها و مجلاتی که در دفتر به‌نمایش گذاشته می‌شوند، انجام شده است. ایده‌ی اصلی مبنی بر اینکه کتابخانه، عنصر اصلی معماری پروژه بوده و به‌شکل عناصر ساختاری معماری داخلی همچون دیوار، سقف و جداکننده‌ها در کل فضا طراحی شده است. کتابخانه‌ای که در مواجهه‌ی اولیه‌ی مخاطب دیواره‌ای موج با رنگ‌های ملایم و متنوع در قسمت‌های مختلف را نمایش می‌دهد و با حرکت و جابجایی وی؛ چهره و عملکردی نو را از خود بروز می‌دهد. مخاطب در این هنگام است که در می‌یابد رنگ‌های ملایم دیواره، انعکاسی لطیف از رنگ جلد کتب و مجلات مختلف بر جداره جانبی قفسه‌ها بوده است. تأثیری که با هر جابجایی کتاب و مجله در قفسه‌ها ترکیب رنگی جدیدی را برای دیوار، به‌عنوان پاسخی به رفتار مخاطب می‌آفریند. هندسه‌ی طرح در حکمت موج خود و همه‌ی المان‌ها در جزئیات جاری خویش، وظیفه دارند با صراحتی غیرتکراری، اهمیت کتاب و سایر نشریات را در تار و پود بافتی فرهنگی به ناظر ارائه کنند، بی‌آنکه موازین ارگونومی را برای کارکنان مخدوش سازند. قفسه‌ها، نه تنها محل استقرار کتب و نشریات‌اند، بلکه به‌گونه‌ای آنها را به ناظر تعارف می‌کنند. نگاه ناظر که از همان ابتدا بر موج خطوط و لبه‌ها سوار می‌شود، حتا بدون ارتباط با متن کتاب‌ها و نشریات با متنی کلی‌تر، ارتباط برقرار می‌کند که در فضایی دوستانه و آرامش‌بخش جاری‌ست. در این متنی کلان که در محدوده‌ای لطیف خلاصه شده است، او آموختن را می‌آموزد و احساسش با نور و رنگ ملایمی که احاطه‌اش کرده‌اند، در می‌آمیزد، شاید برای لحظاتی در برکه‌ی همه‌ی چیزهایی که فراموش کرده، غوطه‌ور می‌شود و با این یادآوری به سطحی از هوشیاری و آگاهی دست می‌یابد، که هدف طراح همین آگاهی بوده است.



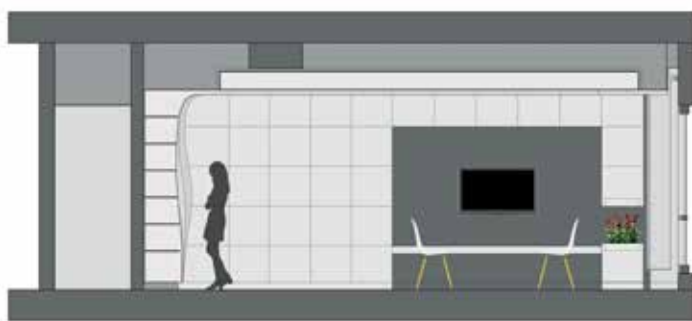


پلان اولیه

پلان نهایی



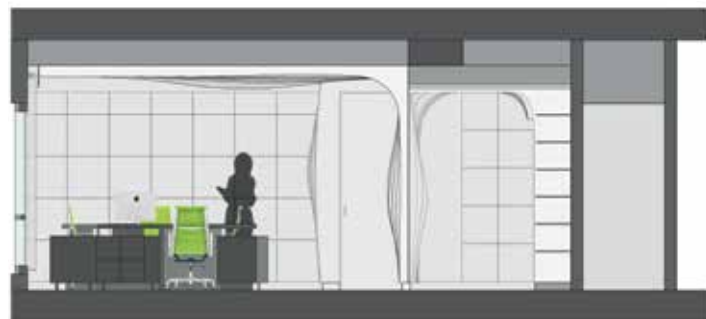
مقطع C-C



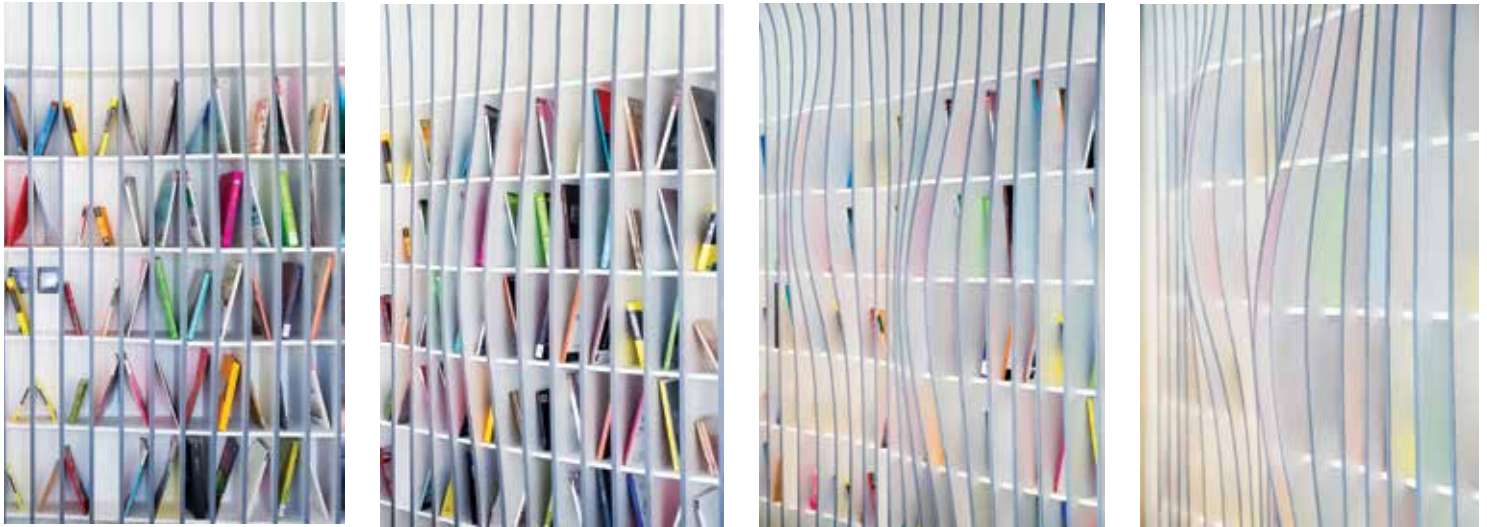
مقطع A-A



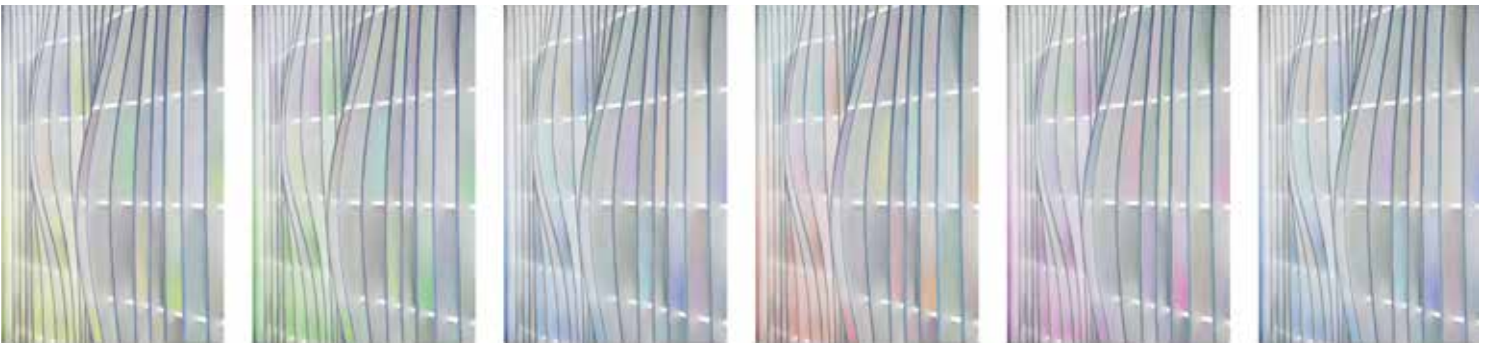
مقطع D-D



مقطع B-B



نمای کتابخانه-دیوار از زوایای مختلف



تغییر رنگ کتابخانه-دیوار با جابه‌جایی کتاب و مجلات







خانه‌ی آبی ملایم ... معماری و متن از رنا دیزاین (رضا نجفیان)

مشخصات پروژه:

کارفرما: کامران حمیدی
محل اجرا: ایران، تهران
سطح زیربنا: ۳۳۰ مترمربع
طراحی و اجرا: رنا دیزاین (رضا نجفیان)
همکاران طراحی: مینا مهرداد، ساحل نبی پور،
مریم نجفیان، محمد حسین حمزه لویی، مینا
نظم جو، احسان مروی
سرپرست کارگاه: حسام پروین ضمیر
همکاران اجرایی: علی نجفیان، احسان مروی،
سعید توده‌فلاح، مریم داوودی
عکس: پرهام تقی اف
مدت اجرا: ۹ ماه
اتمام اجرا: خرداد ماه ۱۳۹۳
وبسایت: www.renadesign.com

پروژه‌ای با مساحت ۳۳۰ مترمربع، واقع در طبقه‌ی نهم یک برج مسکونی در حال ساخت که به مرحله‌ی نازک‌کاری رسیده بود به دفتر ما ارجاع داده شد. کارفرمایی فهیم و با سلیقه‌ای خاص، که فضایی طراحی شده با فرم و هندسه‌ی ساده ولی در عین حال مدرن و فکر شده را تأکید می‌نمود.

در ابتدا، تغییر و اصلاحاتی در ساختار فضایی و پلان وضع موجود، با تخریب بعضی دیوارها و سقف و اضافه نمودن بخش‌هایی به پروژه جهت کارکرد و تعریف بهتر فضا انجام شد. ایده‌ی طراحی پروژه، پوسته‌ی دومی به‌عنوان عنصری ساده ولی تأثیرگذار، شکل‌دهنده و جاری در پروژه در نظر گرفته شد که در تمامی بخش‌ها و فضاها تبدیل به یک زبان منسجم و بیان‌زاینده در پروژه گردید.

پوسته‌ای سفید و خالص، کشیده شده بر لایه‌ی زیرین به رنگ آبی ملایمی که شاخصه و ویژگی اصلی و به یادماندنی این پروژه شده است. رنگی که علاقه و زندگی کاربر به‌خوبی به آن گره خورده، چرا که تمایل و نیازی درونی از سوی خانواده نیز، دلیل دیگری بر انتخاب چنین رنگی بوده است. حضور و گستردگی چوب گردوی کف در تمامی فضا، سرمای احتمالی را به خنکای مطلوب و دلنشینی بدل می‌سازد که نوازشگر روح آدمی‌ست.

ترکیب رنگ آبی ملایم و سطح سفید، با نورپردازی مابین سطوح، به‌نوعی لغزندگی پوسته‌ها روی هم را تداعی می‌کند؛ که تضاد و البته خوانایی آن از نگاه بیننده پنهان می‌ماند. این تضاد، بیانگر معماری دو پوسته‌ای‌ست که در فضا سازی داخلی پیوستگی معناداری را در تمامی قسمت‌ها و فضاهای پروژه همزمان با انجام کارکردی هدفمند و خاص دنبال می‌کند. این پوسته‌ها و رفتارشان در فضا، با وجود سادگی فرم، به‌خوبی تفاوتشان را با کلیشه‌های بازاری رایج به نگاه ورزیده نشان می‌دهند.

چیدمان ریزفضاها به‌شکلی باز و آزاد و در عین حال با تفکیک فضایی مطلوب و تعریف شده، به‌گونه‌ای که هر فضا دارای کاراکتر و شخصیتی ویژه و فاخر باشد، انجام گرفته است. فضای غذاخوری و پذیرایی مهمان، نشیمن خصوصی، ناهارخوری، اتاق والدین و ... همگی با این خصوصیت مهم طراحی شده‌اند. همچنین، توجه به جزئی‌ترین قسمت‌ها، عناصر و جزئیات فضا، همچون دریچه‌های تأسیساتی، عناصر طراحی شده نورپردازی و روشنایی، سکوها، قفسه‌ها و ... به‌عنوان یک اصل مهم، همواره مدنظر بوده است.









D-D مقطع



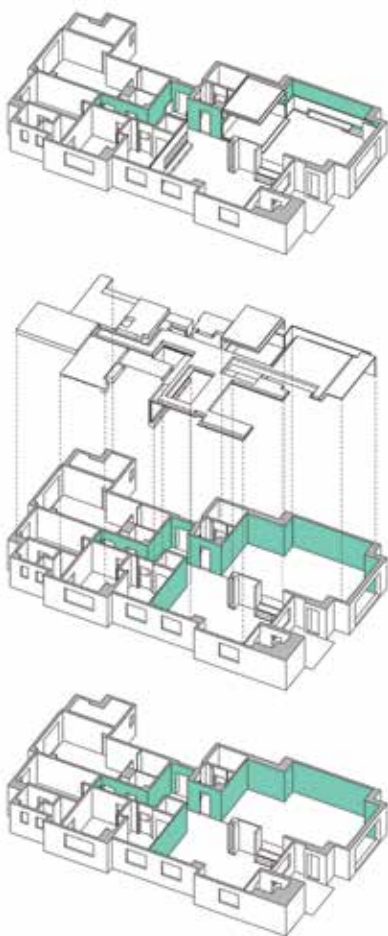
C-C مقطع



B-B مقطع



A-A مقطع



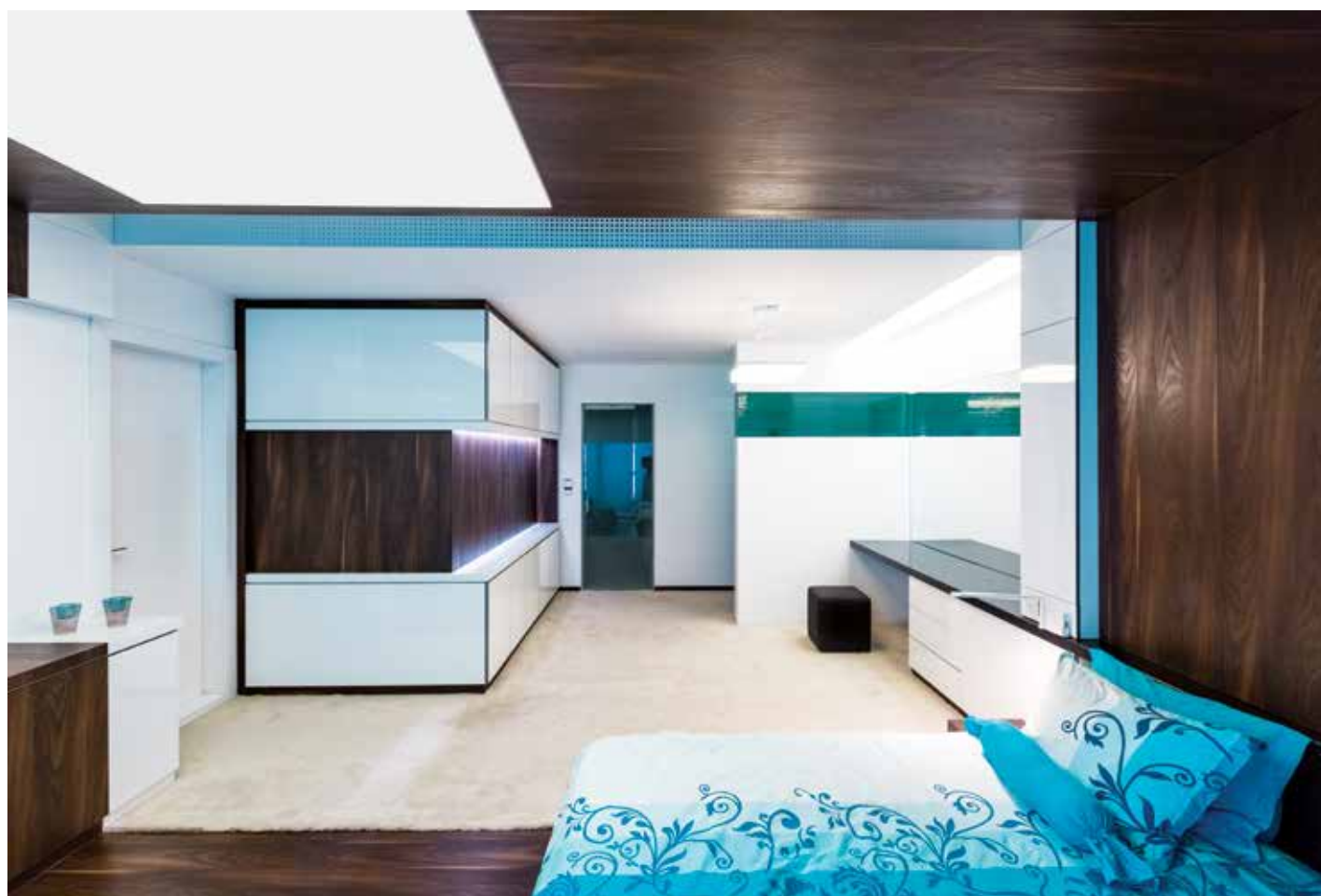
دیاگرام



پلان اولیه



پلان نهایی





دفتر مرکزی شرکت آریا کابل معماری و متن از رنا دیزاین (رضا نجفیان)

مشخصات پروژه:

کارفرما: کامران حمیدی، حسن رحیمی
محل اجرا: ایران، تهران
سطح زیربنا: ۱۴۵ مترمربع
طراحی و اجرا: رنا دیزاین (رضا نجفیان)
همکاران طراحی: مینا مهرداد، ساحل نبی پور، محمد حسین حمزه لویی، مینا نظم جو، مریم نجفیان
سرپرست کارگاه: احسان فیض رفعتیان
مجری کارهای MDF: شرکت فرم
عکس: رضا نجفیان
مدت اجرا: ۴۵ روز
اتمام اجرا: آبان ماه ۱۳۹۲
وبسایت: www.renadesign.com

طراحی دفتر مرکزی شرکت آریا کابل، منطبق بر خواسته‌های اصلی کارفرما مبنی بر سادگی، سرعت طراحی و اجرای بالا هزینه‌ی تمام شده‌ی کم و جلوه‌ی بصری مدرن انجام گردیده است.

به دلیل قرارگیری ورودی در ابتدای یک پلان کشیده، سازماندهی فضایی و سلسله مراتب دسترسی و عملکردها به شکل خطی در طول پروژه انجام شده است.

فضای پذیرش، انتظار و بخش فروش، به صورت جزیره‌ای در فضای باز دفتر به چشم می‌آیند. پیوستگی جداره‌ها، کمدها کف و سایر عناصر در طول پروژه به یکپارچه بودن یک فضای باز واحد و منسجم، کمک شایانی کرده است. کمدهای سرتاسری جداره‌ها، نه تنها فضای زیادی را برای قرار دادن اشیاء و مدارک اداری تأمین نموده‌اند، بلکه به عنوان پوششی برای عناصر ساختاری مزاحم از نظر بصری، همچون ستون‌ها، جرزها و داکت‌های تأسیساتی موجود، عمل می‌نمایند.

تضاد سفید و سیاه، تضاد فرصت‌ها و تهدیدهای تولید است که به شکلی سمبلیک در طراحی دفتر مرکزی شرکت آریا کابل تلفیق شده و با تفوق سفیدی، حس موفقیت را به کارکنان، مدیران و حتا مشتریان شرکت القاء می‌کند. جهت تلطیف روح و حس فضا، لکه‌های سبز رنگی که بدون هرگونه تمرکز بیهوده و اغراق آمیزی در فضا پخش شده‌اند، میل به رویش و رشد دائمی را نشان می‌دهند.

حتا گیاهان یکبارگرفته شده در جای جای فضا، با این لکه‌های سبز همراه شده و حس زنده بودن تولیدی را که در فاصله‌ای بسیار دورتر جاریست، القاء می‌کنند.

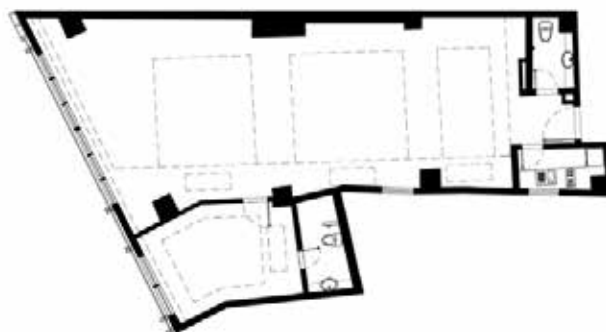
استفاده از سطوح وسیع نورانی با دمای رنگ نور طبیعی روز به احساس خوشایند کار و حضور در محیطی آرام و دلچسب می‌افزاید.

ساکنین و مراجعین این دفتر، از همان لحظه‌ی نخست ورود، پیام طراح را که «امنیت در تغییر است» درخواهند یافت.

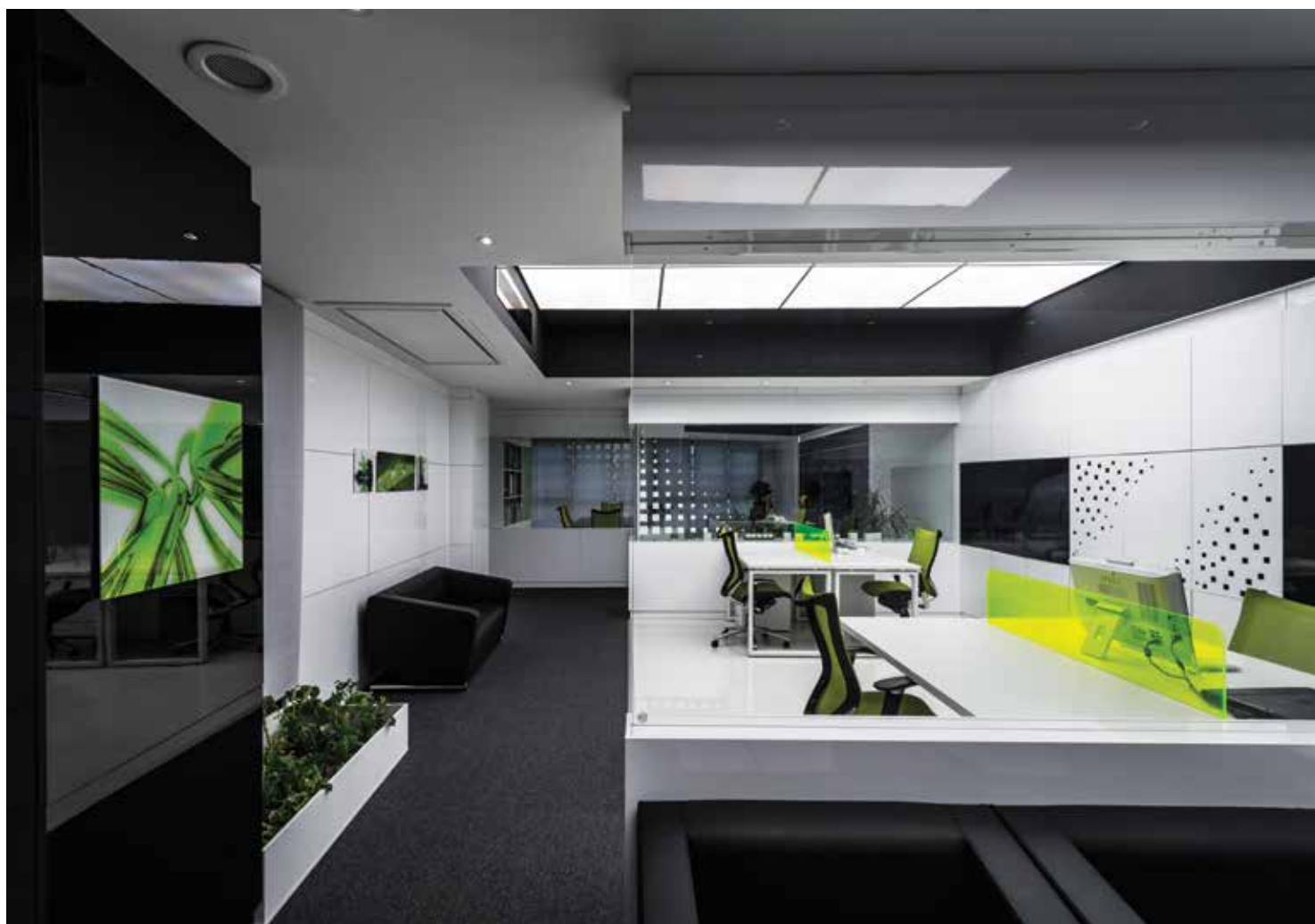




پلان نهایی



پلان اولیه







نقد و تحلیلی بر سه اثر از رضا نجفیان

نقد هنر معماری

وقتی به سه اثر معرفی شده از رضا نجفیان می‌نگریم، «معماری‌ای مسئله‌برانگیز» می‌بینیم. همان‌گونه که در بخش نخست نقد اشاره شد، این معماری، معماری‌ست که کار را نه با ایده‌پردازی، که با «بررسی محدودیت‌هایش» آغاز می‌کند. البته این روایی‌ست که در آثار اکثر معماران هم نسل رضا نجفیان نیز دیده می‌شود؛ هرچند در بعضی پروژه‌های دیگر معماران، این پرسش‌افزایی بسیار بی‌ربط و دور از واقعیات انجام شده است و در بعضی دیگر نیز پاسخ‌های ارائه شده، مایه‌ی تأسف هستند. در بعضی دیگر از آثار معماران، گویی به روح زمانه و روشی که در طراحی اتخاذ نموده‌اند، آگاه نبوده‌اند. کار را با این روش آغاز کرده، اما در انتها برای دفاع از طرح خود، ارجاعات تاریخی و یا تکنیکی می‌دهند. بنابراین، نتیجه، ملغمه‌ای مضحک از آسمان و ریسمان بافتن است. این افراد به همراه تاریخ‌گرایان محض که گنبد و طاق آجری می‌سازند، دیکانستراتیویست‌هایی که پنجره‌های نماها را کج کار می‌کنند و بسازبفروش‌ها کج‌راهه‌های معماری ایران هستند.

نکته‌ای دیگری که در این معماری قابل طرح است موضوع «سلیقه» می‌باشد. وقتی شما نگاه خود را محدود به پروژه‌ی خود، معماری آن و کارفرما و نیازهای وی می‌کنید، شاید محصول نهایی، با هیچ یک از معیارهای شناخته شده قابل ارزش‌گذاری نباشد، البته اگر هم باشد افتخار نیست و اگر نباشد، عجیب نیست! همان‌طور که ذکر آن رفت، این معماری دستگاه زیبایی‌شناسی خاص خود را دارد. حال، چه فرقی می‌کند که کار شما به اصول مینیمالیسم، های‌تک، فولدینگ و هزار سبک و سیاق دیگر وفادار باشد یا نباشد، در حالی که اساساً، شاخص کار شما در رفع نیازهای درونی بوده است.

هنگامی که در جهت تولید مفاهیم و ساخت نظریات جدید گام برمی‌دارید، باید مسائلی را از پیش حل کرده باشید. نخست، موضوع طراحی‌ست! دفتری که قصد دارد در آثار خود حرفی تازه بزند و «اثری جریان‌ساز» در معماری کشور بسازد، نباید اسیر مقولات طراحی باشد. البته

هر پروژه‌ای، سختی‌های طراحی خود را دارد، اما منظور ما، تولید ایده و مفاهیم قدرتمند است. دفتری با آرزوهای مذکور باید همچون پرنده‌ای بر فراز اقیانوس، آزادانه پرواز و ایده‌پردازی کند. دوم آنکه، چنین دفتری می‌بایست در جهت پر کردن بخشی از معضلات کشورش قدم بردارد که این مقوله بسیار گسترده است و می‌تواند خیلی متنوع باشد. سوم اینکه، این دفتر اگر وارد فضای مذکور شد، باید بداند که به همان اندازه که پیشرو است، مسئولیت نیز دارد. خیلی از دفاتر معماری امروز از حدود اخلاق عدول کرده‌اند، البته حال به نظر می‌رسد که مسئله‌ی طراحی در دفتر رضا نجفیان حل شده است. از طرفی، این دفتر اسیر چالش تکنیک و اجراست که اتفاقاً، از معضلات معماری کشور ماست. این سه اثر به وضوح نشان می‌دهند که بخشی از انرژی دفتر، صرف این مقوله شده است که به این مهم، می‌توان از حساسیتی که در کیفیت اجراها به خرج داده شده، پی‌برد. خلاصه آنکه، مسئولیت چنین دفاتری (که تعداد آنها رو به رشد می‌باشد) زیاد است. این دفاتر که در واقع رقیب کوچک اندام، اما باهوش شرکت‌های غول‌آسای مهندسی مشاور هستند، جریانی نو در معماری ایران به راه انداخته‌اند، منظور همین جریان روش طراحی بر اساس رفع محدودیت‌هاست که بخش اعظم آنها زیر چتر همین نوشتار، قابل پوشش هستند. از دیگر نکات جذاب این دفاتر، تحصیلات آنها، تدریس هم‌زمان با کار حرفه‌ای و استقلال فکری نسبی آنان می‌باشد.

علی‌رغم خوب بودن آثار نجفیان، نگاهی به برخی دیگر از آثار او، نشان می‌دهد که وی در حال ورود به دامی خطرناک برای یک معمار است. همان دامی که آیزمن از آن فرار می‌کند... دام جزم‌اندیشی! در واقع فرمول فضای سیاه و سفید و مبلمان فسفری در آثار رضا نجفیان نباید به فرمولی تکراری بدل گردد، حتا اگر برای تمام کارفرمایان وی جواب بدهد و حتا اگر خود آنها این چنین بخواهند. در حقیقت، شاید بهتر باشد رضا نجفیان از ارضای فکری خودش اجتناب بورزد و هرچیز که شده پرسش‌های جدید و راه‌حل‌های جدیدی را مطرح نماید، حتا اگر این مسئله

زمان و انرژی بیشتری از او و همکاران دفترش بگیرد. یکی از نوآوری‌های طراحی‌های نجفیان - که تأکید می‌کنیم در این راه تنها نیست - حضور و فعالیت مستمر او در طراحی داخلی‌ست. آثار او به گرایش در معماری نزدیک شده است که یا در ایران، آن‌گونه که باید مورد توجه نبوده و یا در چنته‌ی دکوراتورها و سلیقه‌ی به‌شدت عملکردی مردم بوده که قطعاً این آثار موجب رونق معماری و رشد معماری ایران خواهند شد، اما به همین نسبت کار این معماران خطرناک و پیشرو است؛ یعنی اگر محصول آثار اینان، پس از ۱۰ سال اثر خود را نگذارد، شاید سخت بتوان بار دیگر کارفرمای ایرانی را به پای میز مذاکره برای طراحی داخلی اثری کشاند.

وقتی مبانی نظری پروژه‌های رضا نجفیان را می‌خوانیم او را هنرمندی در صدد ایجاد رابطه و گفت‌وگو می‌بینیم. شاید اگر پژوهشی در باب ایجاد این رابطه پس از اجرای آثار انجام دهیم، به میزان موفقیت و یا شکست آثار وی بیشتر پی‌بریم. در کل، فراموش نکنیم آثار وی در این مسیر بی‌اشکال نیستند و جدا از مسئله‌ی فرمول و پاسخ شبیه به هم در چند پروژه‌ی اخیرش، انتخاب مصالح در پروژه‌های وی بسیار خطرناک انجام شده است. در حقیقت جسارت نجفیان در انتخاب مصالح جدید و نوآورانه (و تا حدی رادیکال) برای طراحی داخلی فضایی مسکونی یا اداری نباید باعث شود عملکرد پروژه بعد از افتتاح آن مخدوش و آزردهنده به نظر برسد. پروژه‌های متأخر رضا نجفیان به‌شدت دکوراتیو و وابسته به فن عکاسی‌ست. او یک بار طعم تلخ اتهام، سوءتفاهم و شکاکیت داوران در مرحله‌ی قضاوت آثارش را به‌واسطه‌ی فضای عکاسی شده‌ی آثارش چشیده است. پس مقتضی‌ست در این باب دقت بیشتری به خرج دهد. البته نباید فراموش کنیم که هیچ معماری بدی با فنون عکاسی نمی‌تواند تبدیل به معماری خوب موجه و جریان‌ساز گردد. همچنین اگر عکس‌های آثار رضا نجفیان چشم‌نواز هستند این به علت کیفیت بالای آثار اجرا شده نیز می‌باشد. کیفیتی که در معماری ایران خیلی عادت به دیدن آن نداریم!

یکی از انتقادات مناسب بر معماری سه اثر اخیر رضا نجفیان، موضوع انعطاف‌پذیری است. آثار وی، علی‌رغم ایجاد فضای باز و اعطای اختیار به کاربر خود، به‌شدت به دلیل نوع مبلمان بکار رفته، فانتزی و غیرقابل انعطاف‌پذیری می‌باشد. این انتقاد وقتی حالت بغرنجی به خود می‌گیرد که آثار وی در عین حال که به خاطر مبلمان بکار رفته غیرقابل انعطاف می‌شوند، از مبلمان خاصی هم بهره نمی‌برد! یعنی جز صندلی‌ها (که آن هم در فضاهای اداری از فرمولی تکراری بهره برده) در مورد باقی مبلمان، آثار نوآوری و جسارت در طراحی دیده نمی‌شود. شاید کارفرمای او قصد دارد که خود، مبلمان تهیه کند؛ شاید هم مشکلات سلیقه‌ای و مالی مطرح بوده؛ اما اگر موضوع کار نجفیان طراحی و معماری داخلی بوده است، پس به این نکته نیز باید توجه می‌شد. اگر این مسئله و عدم کافی بودن مبلمان برای فضاهای زندگی و کار در آثار نجفیان را بپذیریم، آنگاه پرسش‌های زیادی است که وی باید پاسخگو باشد.

هرچند، طرح تأکید دارد در پروژه‌ی مسکونی در آجودانیه، رنگ آبی ملایم، علاقه‌ی کارفرما نیز بوده است اما باید قبول کنیم کف‌پوش، از هارمونی خوبی با آبی ملایم برخوردار نیست. درواقع کف‌پوش این بنا نقطه‌ی ضعف طراحی است، زیرا نتوانسته به خوبی با آبی ملایم ارتباط بصری برقرار نماید و گویی به طرح تحمیل شده است. این عدم ارتباط حسی مناسب، در کاری که مدعی «معماری حسی» می‌باشد، در کانترا آشیخ‌زاده و مبلمان آن نیز گاه‌به‌گاه دیده می‌شود. علاوه بر این، باید در فایده‌ی لبه‌های ساخته شده در کنار طرح، که خانه را شبیه به سکوها دور حیاط مدرسه کرده است نیز تردید داشت. این سطح‌بندی و لبه‌سازی که در سقف نیز دیده می‌شوند، گرچه بنا بر ادعای طراح، اساس طرح مبنی بر پوسته‌بندی بوده، اما در بعضی مکان‌ها این پوسته‌ها بسیار خرد و سخت شده‌اند. در واقع آن سیالیتی که در پوسته‌بندی سقف می‌بینیم، در طرح بدنه‌ها به خوبی دیده نمی‌شود و گویی سقف‌های کاذب امکان خوبی بوده‌اند که در بدنه‌ها

کاربرد نداشته‌اند. آخرین نکته‌ای که در باب طراحی خانه‌ی آبی ملایم باید متذکر شد، بحث نورپردازی‌هایی است که به اعتقاد طراح «ترکیب رنگ آبی ملایم و سطح سفید، با نورپردازی مابین سطوح، به نوعی لغزندگی پوسته‌ها روی هم را تداعی می‌کند؛ که تضاد و البته خوانایی آن از نگاه بیننده پنهان نمی‌ماند.» حقیقت این است که این نورپردازی مابین سطوح، تا زمانی که روشن باشند این نقش را ایفا می‌کنند. اگر این نورها را خاموش شده تصور نماییم، آنگاه طرحی با لبه‌هایی تاریک، خطی مبهم و مشکی بین سفید و آبی‌های بکار رفته در پروژه می‌بینیم. به همین جهت، شاید این مشکی با سیاهی آبن آشیخ‌زاده بهتر کار کند - هرچند بعید است این از اهداف طراح بوده باشد.

دفتر شرکت آریا کابل، دفتری شیک و امروزی است، اما نه به واسطه‌ی نمادپردازی رنگ‌هایش (که رضا مدعی آن است)، بلکه به خاطر فضای نوینی که از یک دفتر اداری به ما نشان می‌دهد، متأسفانه، جای خالی اینگونه دفاتر و اساساً مطالعات برای طراحی دفاتر اداری حرفه‌ای در معماری ما به‌شدت خالی است. از مزایای مطالعه و ساخت آثاری از این دست، پر کردن نسبی همین کمبودها می‌باشد. هارمونی بین گلدان‌ها و دیوارهای سبز و فضای حرفه‌ای که دفتر به کاربران خود پیشنهاد می‌دهد، بسیار با ارزش‌تر از نشانه‌پردازی‌هایی است که معمار در مبانی طرح خود مدعی بکار گرفتن آنهاست؛ برای مثال، بکارگیری نمادین سیاهی و سفیدی، نکته‌ای است که در پروژه‌ی دفتر شرکت آریا کابل، بکار گرفته شده است، اما مجذوب کننده نیست، زیرا همان‌طور که بیان کردیم، دوران این نمادپردازی‌ها به سرآمده است.

این نشانه‌پردازی، کمابیش در دفتر مجله‌ی دیار (از دیگر آثار نجفیان) هم به بازی گرفته شده است، که متعاقباً به آن اعتقادی نداریم. سیالیت و روان بودن دیوارها، کمتر از ایده‌ی رنگ‌بندی حاصل از چیدمان کتب در قفسه‌ها چشمگیر می‌باشد، هرچند بدنه، هویت اصلی طرح را با هزینه‌ی بیشتری ساخته است. بازی بارنگ‌ها و انعطاف‌پذیری بدنه‌ها از محاسن این کار می‌باشند که

بر وسعت مساحت طرح به‌صورت روانی می‌افزایند. شاید در انتها، این شبهه به‌وجود بیاید که اگر یک طراح از این نمادها بهره نبرد، پس چگونه ایده‌پردازی نماید؟ که دقیقاً با بررسی همین آثار متوجه پاسخ آن می‌شویم. وقتی طرح به خوبی پاسخگویی نیازهای واقعی برنامه است، نمادپردازی لازم نیست. اگر قبول کنیم که این تجربه‌ی فضا است که یک معماری را از ساختمان صرف جدا می‌سازد، آنگاه، این نو بودن فضایی و مصالح است که بنا را تأویلی می‌کند و نیازی هم به معنابخشی ندارد.

جمع‌بندی

سه اثر رضا نجفیان، حرکتی رو به جلو و جریان‌ساز در معماری ایران هستند. این آثار در ایده، فضا و معماری، مباحثی نو را مطرح کرده‌اند. همچنین، باید در این بین دقت نمود که دیکته‌ی بدون غلط، دیکته‌ای نانوخته می‌باشد. از اینرو، هیچ اثر معماری‌ای بدون اشکال نیست. در هیچ جای جهان نیز کسی توقعی ندارد که یک اثر معماری بدون اشکال باشد، اما اینکه ما در سطح جهانی بتوانیم «رقابت» نماییم، مسئله‌ایست ارزشمند. آثار رضا نجفیان و دیگر معماران جوان ایرانی که به خوبی با شناخت روند جهانی اقدام به طراحی‌های آوانگار کرده‌اند، از این منظر نیز ارزشمند و قابل احترام می‌باشند.

اساساً طرح معماری و اجرای معماری، شجاعت خاصی را می‌طلبد و هنرمندی که خود را وارد این جریان می‌کند، باید فی‌نفسه به دلیل اینکه امکان نقد خود و اندیشه‌اش را در اختیار دیگران قرار داده است، باید مورد تمجید قرار گیرد. رضا نجفیان و دیگر معمارانی که در این زمینه ما را یاری کرده‌اند، در واقع آغازگر راهی جدید در معماری ایران می‌باشند و هنرمندی، تنها به رسالت خود عمل نموده است.

رضا نجفیان به این نقد پاسخ نداده است. هنر معماری آماده است در شماره‌های آتی چه از جانب معمار چه از جانب دیگر اندیشمندان معماری پاسخ به این نقد یا نقدهای دیگری را پیرامون این آثار به چاپ برسانند. در این باب با دفتر تحریریه مکاتبه نمایید.

منابع:

- جودت، محمدرضا (۱۳۷۱). تو معماری را ترسیم می‌کنی ولی من آن را می‌سازم! تهران: سمر.
- بانی‌مسعود، امیر (۱۳۹۲). پست مدرنیته و معماری. چاپ چهارم، اصفهان: خاک.
- نسبیت، کیت (۱۳۹۳). نظریه‌های پسمدرن در معماری، ترجمه و تدوین محمدرضا شیرازی. چاپ ششم، تهران: نشر نی.
- نجفیان، رضا (۱۳۹۴). دفتر مجله‌ی دیار. خانه‌ی آبی ملایم. دفتر مرکزی شرکت آریا کابل. مرکز اسناد و روابط بین‌الملل فصلنامه‌ی هنر معماری.
- گروه مؤلفین، (۱۳۹۴)، روش‌های نقد و تحلیل بنا. هنر معماری قرن.





سهراب رفعت و پروژه‌ی ویلای خانوادگی کردان مصاحبه‌ی وحید جودی با سهراب رفعت

آذر ۱۳۹۴

مشخصات پروژه:

نام پروژه: ویلای خانوادگی کردان
کاربری: مسکونی تک واحدی
کارفرما: فریبرز گشایشی
طراح و مدیر پروژه: سهراب رفعت
همکاران طراحی: سالومه گلبابایی، محمد رضا موحدی، نگین عسگری و محمد حسین شوقی
فاز ۲: نرگس جزایری
سازه: سلمان رستمی
مجری: حسین گودرزی
نظارت: امیرخسرو اردلان
تأسیسات: شرکت سوپرپایپ
مشاور تأسیسات: نادر پورصیامی
ناظر تأسیسات: علی فرجی
عکس: علی دقیق و رضا صوفی
تاریخ شروع: ۱۳۹۱/۰۷
تاریخ پایان: ۱۳۹۳/۱۱
آدرس پروژه: کردان، ابتدای جاده‌ی برقان
وبسایت: www.sohrabrafat.com

ما در دفتر سعی می‌کنیم که به فصل مشترکی از خواسته‌های کارفرما، با خط فکری خودمان برسیم که با آن بتوانیم کیفیت فضایی مطلوبی را تولید کنیم که دارای ارزش معماری باشد. عقیده‌ی بنده این است که معماری و انسان، مانند ظرف و مظهر می‌باشند و طراحی درست، محصول نهایی خوب و دارای ارزش، زمانی حاصل می‌شود که طراح به تفکرات، روحیات و خواسته‌های کسی که در آن فضا زندگی می‌کند، احترام بگذارد.

گفت‌وگو را در مورد ویلای خانوادگی کردان ادامه بدهیم ابتدا توضیحاتی راجع به سایت پروژه و پتانسیل‌های آن بدهید و اینکه چه تأثیری بر طراحی داشته است؟

زمین مورد نظر، مساحتاً در حدود ۱۶۰۰ مترمربع داشته که از جنوب مشرف به رودخانه بوده و دید به کوهپایه دارد. از دغدغه‌های مهم در سایت، حفظ درختان قدیمی، استفاده از توپوگرافی و شیب تند زمین، استفاده درست از نور جنوب و نیز سیرکولاسیون طبیعی هوا بوده است. یک بنای قدیمی نیز در گوشه‌ی شمال شرقی زمین بوده که باید بازسازی می‌شد و طراحی ویلای اصلی باید طوری انجام می‌شد که لطمه‌ای به حریم بنای بازسازی شده نزند.

خواسته‌های کارفرما چه بود و به چه میزان در محصول نهایی دخیل بوده‌اند؟

از ابتدا نکاتی مشخص به‌عنوان اصول و خواسته‌های اصلی کارفرما مطرح بود؛ یعنی ساخت ویلایی خانوادگی با امکانات کامل رفاهی و تفریحی که فضاهایی مانند استخر، سونا، جکوزی، سرایداری، سوئیت‌های اعضای خانواده و... را شامل می‌شد.

ضمن سلام و تشکر از حضور شما در این مصاحبه، موضوع گفت‌وگو، نحوه‌ی شکل‌گیری یکی از پروژه‌های اخیر شما به نام ویلای خانوادگی کردان می‌باشد. اگر مایل باشید با چند سؤال کلی شروع کنیم. معمولاً طراحی پروژه‌هایتان را با نگرش و سبک خاصی انجام می‌دهید و یا بسته به هر پروژه‌ای متغیر می‌باشد؟

من اکثراً عملکردگرا و کمینه‌گرا هستم و سعی می‌کنم در پروژه‌ها از حرکت‌های زائد پرهیز کنم و در واقع از تعدد مترتیب هم دوری می‌کنم، اوایل شروع به کارم بسیار به سبک کاری ریکاردو لگورتا علاقه داشتم، از خلق فضاهای بکر، ساده و احجام خالص در کارهایش لذت می‌بردم و این تا حدی در روش تفکرم برای طراحی پروژه‌ها تأثیرگذار بوده. همچنین اغلب در طراحی سعی می‌کنم عملکرد را قربانی فرم نکنم. به همین جهت، از خط و خطوط مبهم دوری کردم و تا جایی که امکان داشته به سمت کمینه‌گرایی رفته‌ام.

کدام پروژه‌تان را به این هدف نزدیک‌تر می‌دانید؟
خانه‌ای به یاد رستم به آنچه در ذهنم پرورانده‌ام بسیار نزدیک‌تر است.

آیا در طراحی، از ابتدا می‌دانید که محصول کار چه هست و یا با فرایندی خاص پیش می‌روید؟

در ابتدا، کلیات مشخص می‌شود و براساس نیازهای پروژه، محدودیت‌ها، پتانسیل‌ها و البته عملکردهای فضاها، ایده شکل می‌گیرد و معمولاً زمانی که ایده‌ی نهایی به کارفرما داده می‌شود، تمام سعی بر آن می‌شود که همان طرح با تمام جزئیاتش ساخته شود، اگر کارهای دفتر بررسی شود، خواهید دید که تفاوت بین طرح تأیید شده و کار ساخته شده بسیار کم است.



کارفرما علاقه‌مند به استفاده از آجر بود، تأکید فراوانی به حفظ درختان سایت داشت و خواستار ارتباط مستقیم و اختصاصی سوئیت‌های طبقه اول ویلا به بیرون بود. در نتیجه، محصول نهایی، حاصل ترکیب فضاهای مورد نیاز کارفرما و جهت‌دهی به آن منطبق با استانداردهای کمی و رویکردهای کیفی بوده است.

با توجه به زمینه، بستر طرح و موارد گفته شده، راجع به روند طراحی و پروسه‌ی فکری آن توضیح دهید.

با هدف ایجاد کلتی مدرن، همراه با عناصر و مصالح سنتی و بومی و ایجاد منظر سالم با حذف اغتشاشات بصری موجود در همسایگی‌ها و همچنین استفاده از چشم‌انداز طبیعی، پروسه‌ی طراحی را پیش بردیم؛ بنابراین، پروژه را نیازمند نوعی درون‌گرایی و تفکیک فضایی در درون (پاسخ به تجربه‌ی فردی فضا) و در عین حال، پیوستگی و ارتباط فضایی میان خود و محیط بیرون در جهت تحقق نوعی خلوص، یکپارچگی و سیالیت (پاسخ به تجربه‌ی جمعی فضا) یافتیم.

برای حفظ منظر سالم، محور اصلی بنا در طول به سمت چشم‌انداز طبیعی، هدایت و در طرفین از همسایگی‌ها مجزا شده است. در چنین شرایطی، ایجاد فضایی منفی در میانه‌ی حجم اصلی بنا که یادآور الگوی حیاط مرکزی است امکان نوردهی و سازماندهی دیگر فضاها را پیرامون خود فراهم می‌آورد که این خود پاسخگوی خواست بکارگیری الگوها و عناصر بومی نیز هست.

در ادامه، با نگاه به حفظ شیب و عدم دخالت در وضعیت طبیعی زمین، طرح در سه طبقه سازماندهی شد. طبقه‌ی زیرین که بخشی از آن در دل زمین فرو رفته به استخر، سالن بیلارد، موتورخانه و سرایداری با امکان دسترسی مستقل از درون محوطه تعلق گرفت.

طبقه‌ی میانی که در واقع ارتباط اصلی با فضای بیرونی از این قسمت توسط حیاط مرکزی شکل میگیرد به فضاهای عمومی نشیمن، آشپزخانه، خواب مهمان و... اختصاص یافته است. طبقه‌ی بالایی به خواب‌ها و سوئیت‌های مستقل برای اعضای خانواده اختصاص یافته که ضمن داشتن دسترسی مستقل از بیرون بنا از طریق راهرو و پل معلق با یکدیگر ارتباط دارند.

در مجموع و در عمل، نور به‌گونه‌ای تا عمق فضاها هدایت شده است و ارتباط دوسویه‌ی درون و بیرون فضا توانسته به مفاهیم طرح کمک نماید. فضای داخلی در سطح گسترش یافته و به‌صورت تراس تا بیرون امتداد دارد. همچنین، دید کامل به فضاهای بیرونی از نقطه‌ی مرکزی یعنی نشیمن برقرار است.

با توجه به درخواست کارفرما جهت ایجاد امکان استفاده‌ی ممتد در تمامی فصول از استخر، جعبه‌ای شیشه‌ای با دیوارهای بازشو مدنظر قرار گرفت که امکان دسترسی راحت به محیط اطراف، جهت حمام آفتاب و همچنین استفاده از نور خورشید، دید و منظر عالی را مهیا می‌کند. البته باید متذکر شد که پوشیده کردن استخر و نیز اضافه کردن آسانسور، بنا به درخواست کارفرما و پس از اتمام سفت‌کاری و در حال نازک‌کاری صورت گرفت.

رویکرد معماری همساز با اقلیم در کنار روح حاکم بر طرح و همین‌طور انتخاب جنسیت‌ها و هم‌نشینی آنها در کنار یکدیگر بی‌آنکه خود را به طبیعت چشم‌نواز محیط تحمیل کنند، بیانی ساده و خوانا را در طرح به‌وجود آورده است. بفرمایید که این نحوه‌ی انتخاب مصالح چگونه بوده؟

خوانایی، نکته‌ی مهمی است که همواره تلاش می‌کنیم به آن اهمیت دهیم. در این پروژه، آجر را (به‌عنوان

توده‌ی امنیت سازگار) شیشه را (دعوت‌کننده) و آهن را (ارتباط‌دهنده) در نظر گرفتیم. مصالح دیگری را نیز به‌عنوان ارتباط‌دهنده در ابتدای طراحی بررسی کردیم، مانند چوب، ولی نهایتاً فلز خام را انتخاب کردیم چون به مرور زمان با تغییر رنگ همراه است که باعث هم‌نشینی زیبایی با آجر می‌شود و در عین حال که طرح، خوانشی مدرن از بابت حجم دارد. حسی نوستالژیک به‌دلیل این هم‌نشینی‌ها به‌وجود آورده است. نکته‌ی دیگر، امتداد مصالح از درون به بیرون فضاها می‌باشد که انسان تداوم و ارتباط درون و بیرون بنا را حس می‌کند.

در نهایت سعی شده علی‌رغم وجود ساختمان‌های فرسوده در همسایگی و با رعایت حریم رودخانه و سازماندهی تمامی امکانات مورد نیاز و خواسته‌های زیبایی‌شناسی طرح، تا حد امکان، اهداف کلی طراحی برای ایجاد فضایی دل‌نشین و مطلوب جهت استراحت و آسایش محقق شود.

میزان اهمیت به جزئیات در پروژه‌های شما چقدر است؟ همان‌قدر که کلیات طرح را می‌سازند، جزئیات، طرح را تکمیل می‌کنند. جزئیات در درجه‌ی اول باعث ماندگاری فیزیکی کار و نیز باعث ایجاد نگاه روان‌تر فرد هنگام تجربه‌ی بصری فضاها می‌شوند. روال کار طراحی اینگونه است که در ارائه‌ی طرح، سعی می‌شود تمامی جزئیات به‌دقت بررسی و طراحی شوند تا در میانه‌ی اجرا دچار مشکل نشویم. در مرحله‌ی اجرا هم با نظارت دقیق، انجام درست جزئیات بررسی می‌شوند تا سعی گردد در نهایت بنایی ماندگار ایجاد شود.

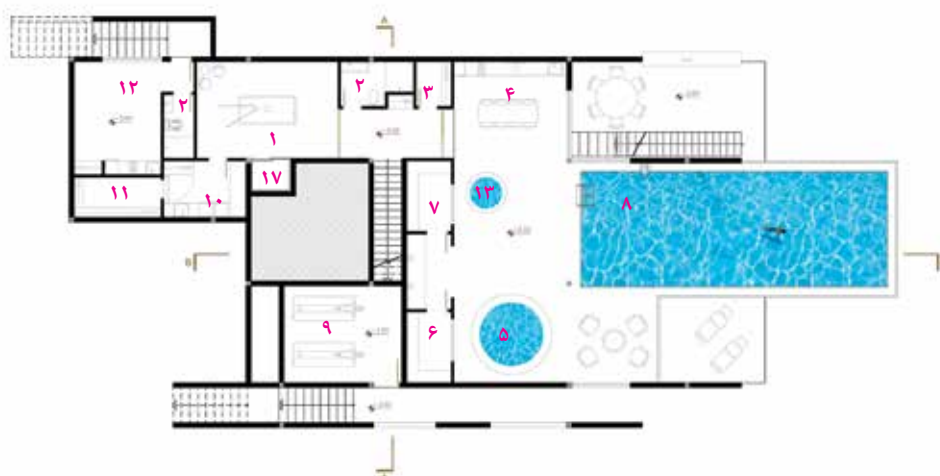
ضمن آرزوی موفقیت‌های بیشتر، از اینکه تجربیات و وقت خود را در اختیار ما قرار دادید، سپاسگزارم.



پلان طبقه اول



پلان طبقه همکف



پلان زیرزمین

- | | | | | | | |
|-----------|---------------------------|-------------------|-----------------------|-----------------|---------------|----------------|
| ۲۵. تراس | ۲۱. سرویس بهداشتی | ۱۷. آسانسور | ۱۳. حوضچه آب سرد | ۹. موتورخانه | ۵. جکوزی | ۱. بیلبارد |
| ۲۶. پل | ۲۲. میز بازی | ۱۸. اتاق نشیمن | ۱۴. ورودی | ۱۰. رختشوی خانه | ۶. سونای بخار | ۲. حمام |
| ۲۷. پاسیو | ۲۳. اتاق خواب اصلی (مستر) | ۱۹. اتاق تلویزیون | ۱۵. راهرو | ۱۱. انبار | ۷. سونای خشک | ۳. رختکن |
| | ۲۴. سوئیت | ۲۰. آشپزخانه | ۱۶. اتاق لباس (کلوزت) | ۱۲. سوئیت خدمه | ۸. استخر | ۴. محل سرو غذا |





مقطع B-B



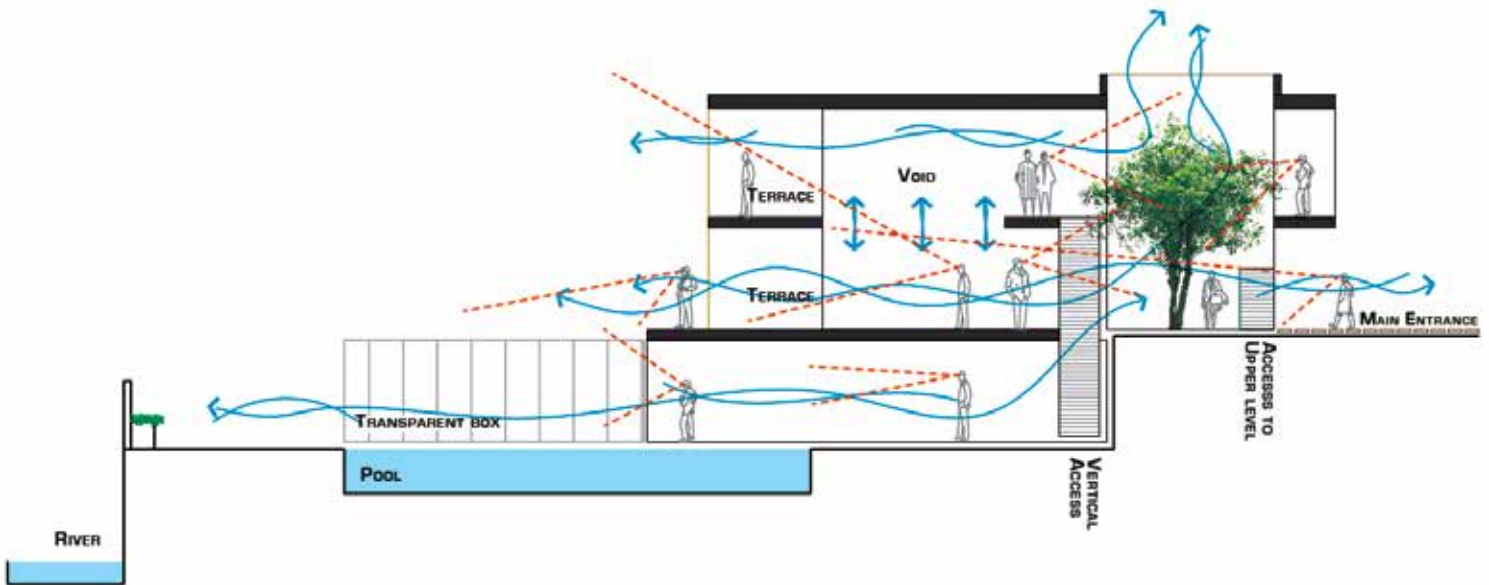
نمای جنوبی



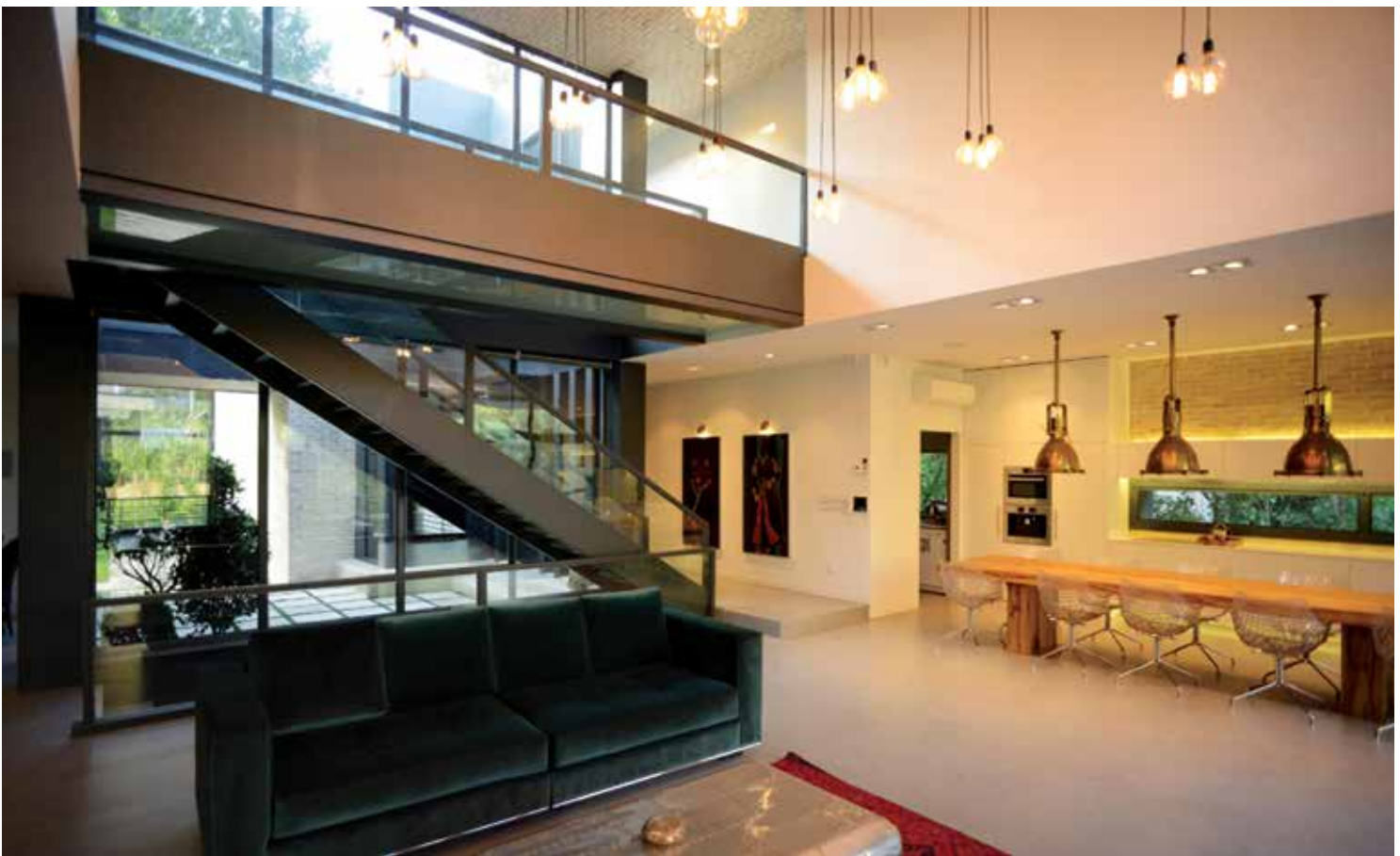
مقطع A-A



نمای شمالی











نقد و تحلیل ویلای خانوادگی کردان اثری از سهراب رفعت

شخصی سازی، شخصیت سازی و نظریه سازی

نقد هنر معماری

سرآغاز: مد، مدل و مدرن

تألیف شخصی در طراحی، برابر است با شخصی سازی و نتیجه این کنش، شخصیت سازی برای معمار است. این تعبیر در مجامعی نیز به عنوان «معمار مؤلف» مطرح شده است. به هر حال طی این فرایند به تولید نظریه در معماری منتهی می گردد و نقد نیز به عنوان کاتالیزور این فرایند عمل می کند. از طرفی این جریان، نقطه‌ی مقابل جریان‌ست که مد بازار را پیگیری می کند و در نهایت به یک مدل می رسد. این مدل‌ها که در نزد عوام، مدرن خوانده می شوند، در جهان طراحی بسیار جریان ساز هستند. البته این مقوله شامل حال معماری نمی گردد، زیرا یک معمار نمی تواند و نباید به دنبال مد کردن اندیشه‌ای باشد. اگر اینگونه بود، دیگر نام وی معمار نبود. از آنجایی که معماری اساساً الگوپذیر نیست، گونه‌ها در معماری دیگر معنایی ندارند و اساساً بخشی از موفقیت یک طرح معماری در شکست گونه‌ی غالب و نمایش روش‌های جدید رفع نیازها در یک طرح می باشد. مدرن، در معماری تعریفی خاص دارد، هر چند بر سر تعیین حدود یا بقای آن تا به امروز بحث‌های مختلفی مطرح شده است.

ضرورت تألیف و نظریه پردازی

به اعتقاد محمدرضا شیرازی: «معماری معاصر ما فاقد نظریه است... نظریه بی‌شک مفهومی مدرن است... به نظر می رسد که ظهور نظریه با ظهور معمار مؤلف هم‌زمان بوده است.» شیرازی تأکید دارد که «در معماری معاصر ایران هرگز معمار مؤلف ظهور نکرده است و این امر موجب شده تا نظریه‌ی معماری هرگز شکل نگیرد.» از طرفی کیت نسبیت در مقدمه‌ای که شیرازی بر کتاب نظریه پردازی برنامه‌ی کار جدید معماری نوشته است، بر ضرورت نظریه و نظریه پردازی، اینگونه تأکید می ورزد: «در رشته‌ی معماری، نظریه، گفتمانی‌ست که شیوه‌ی کار و محصول معماری را شرح می دهد و چالش‌های مربوط به آن را معین می سازد. اگرچه نظریه با تاریخ معماری که توصیف آثار گذشته است، هم‌پوشانی دارد و با نقد که کنش محدود قضاوت و تفسیر آثار خاص موجود بر مبنای معیارهای منتقد یا معمار است، تلاقی می کند، اما با آنها متفاوت است. نظریه با اینگونه کنش‌ها تفاوت دارد، چرا که راه‌حل‌های جایگزینی را مبتنی بر بررسی‌های وضع موجود آن رشته مطرح می سازد و یا پارادایم‌های فکری تازه‌ای را در برخورد با مسائل پیشنهاد می دهد. در واقع خصلت ژرف‌اندیشانه، پیش‌بینانه و راهگشای آن، کنش نظری را از تاریخ و نقد متمایز می سازد... نظریه در سطوح متنوع انتزاع عمل می کند و حرفه‌ی معماری، اهداف، نیت و به‌طور کلی مناسبات فرهنگی آن را ارزیابی می کند...»

نظریه، به آرمان‌های معماری و همچنین دستاوردهای آن می پردازد. وی در ادامه می گوید: «در طول تاریخ درون‌مایه‌های مکرری را در زمینه‌ی معماری می توان دید که نیازمند راه‌حل‌های مفهومی و عینی‌اند. به پرسش‌های عینی از طریق علوم فن-ساختی پاسخ داده می شود درحالی که پرسش‌های مفهومی یا فکری در قالب فلسفه مطرح می شوند. پرسش‌های همیشگی نظری، دربرگیرنده‌ی خاستگاه‌ها و حدود معماری، ارتباط معماری با تاریخ و مسائل مربوط به بازمود فرهنگی و معناست... نظریه‌های جدید برآندت تا وجوه بررسی نشده یا مبهم این رشته را توضیح دهند.» وی در ادامه تأکید می کند که امروزه جهان دچار «فقدان تسلط یک نگرش» شده است و در کل «نظریه‌ی پسامدرن، نشانگر بحران معنا در این رشته [معماری] است.»

در این فضا، با ظهور معماران مؤلف در ایران به نظر می رسد باید به‌طور آهسته‌ای شاهد ظهور نظریاتی جدید باشیم. این مهم با افزایش تعداد کمی معماران، سرعتی بیش از پیش به خود می گیرد، اما یک نگرش حاکم نخواهد بود. پرداختن به این معماران مؤلف از اهداف هنر معماری می باشد و البته اعتقاد داریم، نقد و تحلیل این معماران است که بر سرعت رشد معماری ایران می افزاید؛ بنابراین با اینکه نسبیت، بر تفاوت نقد با نظریه تأکید می کند، اما راه رسیدن به نظریه در واقع نقد و گفت‌وگو می باشد. محمدرضا شیرازی نیز ضمن تأکید بر ضرورت وجود گفتمانِ سومی مبتنی بر دیالکتیک انتقادی دوسویه، یعنی خوانش انتقادی خود و خوانش انتقادی دیگری برای رشد معماری ایران، خوانش انتقادی را رویکردی «همواره مهجور و منزوی» می خواند که کمتر بدان پرداخته شده است. شیرازی تأکید دارد: «این خوانش، هرگز در پی نفی و ثبت چیزی نیست، بلکه خوانشی‌ست متین، مطمئن و کم هزینه. خوانش انتقادی، گفت‌وگو بنیاد است، چرا که لازمه‌ی هر نوع انتقادی، آگاهی و دانش درباره‌ی موضوع مورد انتقاد است. این آگاهی و دانش موجب می شود تا گفتمان مخالف، مورد توجه قرار گیرد و اندیشیدن در آن، جایگزین هرگونه رد و نفی شود.»

کوچکیان و نوروز برازجانی نیز ضمن تأکید بر نیاز معماری ایران به نقد، یادآور می سازند: «متأسفانه در نقد معماری، دچار اسکیزوفرنی فلسفی هستیم. چنانکه با رویکردی انتقادی طرح مسئله می کنیم، از نظریه‌های پست مدرن کمک می گیریم، از روش‌های اثباتی شروع می کنیم و در نهایت، نتیجه‌گیری تفسیری می کنیم... روند حرکتی نقد در معماری غرب حاصل هجمه‌هایی از نقدهای اساسی

شاید آرمیده در گذشته‌ی جمعی و فردی‌ست - که در هر برش زمانی کاویده می شود، آنچه که در ادبیات معماری معاصر ایران مصداقی ندارد! اگرچه آن روندی که در نقد معماری از قرن هجدهم میلادی شروع شد، اکنون رنگی دیگر به خود گرفته و قابل مقایسه با آن دوران نیست، ولی سیر حرکت فکری در فلسفه‌ی مدرن در نقد معماری امروز غرب قابل ردگیری‌ست. متقدم‌ترین اثر در حوزه‌ی نقد مدون و مدرن ایران را می توان در نوشته‌های زرین کوب مشاهده کرد که در خصوص حقیقت اثر هنری‌ست. آنچه زرین کوب بحث کرده همان شناسایی ماهیت چستی فاعلیت انسان است که در مدرنیسم از آن بحث می شود. از این منظر می توان اظهارات او در کتاب نقد ادبی: جستجو در اصول و روش‌ها و مباحث نقادی با بررسی در تاریخ نقد و نقادان را مطالعه بر بحث نقد دانست که در سال ۱۳۷۳ (۱۹۹۴ میلادی) نگارش شده است؛ اما نخستین بحث جدی و مدون در خصوص نقد معماری را می توان در رساله‌ی آقای خوبی مشاهده کرد که در سال ۱۳۷۹ (۲۰۰۰ میلادی) تدوین شده است. این درحالی‌ست که لو کربوزیه، به عنوان پیشگام معماری مدرن، کتاب به سوی یک معماری را در سال ۱۹۲۱ میلادی به چاپ رساند که ضمن نقد معماری کلاسیک، به ترسیم معماری مدرن پرداخت و رابرت ونتوری به سال ۱۹۶۶ میلادی در کتاب پیچیدگی و تضاد در معماری، ضمن نقد معماری دوران مدرن، معیاری‌های معماری پست مدرن را برشمرد و آلدو روسی در همان سال کتاب معماری شهر را منتشر کرد و فقدان درک شهر در فرایند عمل معماری را مورد نقد قرار داد. این اختلاف بین معماری ایران و معماری غرب، چیزی فراتر از فاصله‌ی زمانی آن است. اساساً نقد در معماری غرب، پاره‌ای جدا نشدنی از هر سبک و نگرش به معماری آن دوره است، امری که در ایران مهجور واقع شده است... نتیجه، آنکه نقد در معماری ایران بیشتر ابزارگونه است.» کامران افشار نادری نیز معتقد است: «نقد صحیح مستلزم توجه به سه جنبه است: مقایسه‌ی اثر با سایر آثار داخل کشور، پاسخ اثر به اهداف مورد انتظار و مقایسه‌ی اثر با آثار قبلی طراح که نشان دهنده‌ی سیر تحول حرف‌های اوست.»

معماری و مرزهایش: معماری به مثابه

رویداد

«معماری و مرزهایش» عنوان مجموعه‌ای سه‌گانه از مقالاتی‌ست که برنارد چومی اقدام به نگارش آن نموده است. چومی با ذکر پرسش‌هایی، این مقالات را آغاز می کند مبنی بر اینکه آیا عملکرد، جوهره‌ی معماری‌ست؟ محدوده‌های (مرزهای) معماری چگونه مشخص شده‌اند؟ شیرازی که در بخشی از ترجمه و تدوین کتاب

نظریه‌های پسامدرن در معماری به‌دنبال تبیین اندیشه‌های چومی‌ست در باب این مقالات می‌نویسد: «چومی در پی نقد فرمالیسم است... از نظر وی نظریه و نقد معاصر عموماً تقلیل‌گرا و محدود به ایدئولوژی‌هایی همچون فرمالیسم، عملگرگرای و خردگرایی‌ست.» چومی در این مقالات تلاش دارد با تفکر پسااستخارگرا و شالوده‌شکن و از طریق رویکردی انتقادی، مرزهای تقلیل‌گرای معماری را در هم بشکند و پای مباحث جدیدی را به معماری باز نماید. وی با به‌پیش کشیدن بحث «لذت معماری» تأکید می‌کند که «کارآمدی نمی‌تواند مشخصاً ضرورت و لازمه‌ی معماری باشد.»

وی در «معماری و مرزهایش ۲» با طرح این پرسش که آیا مقیاس، تناسب، تقارن، ترکیب، فرم/عملکرد، گونه‌های ایده‌آل/سازماندهی برنامه‌ای، یا سه‌گانه‌ی ویتروویوسی درون‌مایه‌ها و مضامین محدود کننده‌ی معماری‌اند یا خیر؟ در باب نظریات ویتروویوسی تأکید می‌کند: «زیبایی، محو شده و از بین رفته است، ساختار و سازه دیگر معماری را محدود نمی‌سازد و توجه به آسایش کالبد انسانی در فضا متغیر و متحول شده است.» شیرازی می‌نویسد: «چومی ایده‌های مربوط به «صداقت مواد و مصالح» و نیز نگاه نوستالژیک به توده‌ی دیوار را نقد می‌کند. به‌زعم او این توجهات فنی-ساختی و حتا «ساختمانی» در معماری [دیگر] محوریت ندارد... [چومی] بر امکان شاعرانه بر وجه رقص آریانه‌ی تجربه‌ی کالبد انسانی از معماری تأکید می‌ورزد... وی هر از گاهی این موضوع را به‌عنوان موردی «سینمایی» شرح می‌دهد تا بر حرکت و بُعد موقت و گذرای آن تکیه کند... نکته‌ی اصلی در بحث چومی «معماری به مثابه رویداد» است... چومی مدعی‌ست مشکل و مسئله در فضا نیست، بلکه در این است که فضا را بر حسب عملکرد، برنامه‌ریزی می‌کنیم و نه بر حسب رویداد.» در نهایت با استناد به مقاله‌ی «معماری و مرزهایش ۳» شیرازی می‌نویسد: «[چومی معتقد است که] باید معماری را نه به مثابه یک شیء/ابژه (اثر)، بلکه به «منزله‌ی تعامل فضا و رویداد» دریافت کنیم.»

خلاّ نظریه‌ی رابطه در معماری معاصر ایران

علاوه بر نبود نظریه در معماری ایران که به تعقیب آن خلاّ نظریات مختلفی نیز در معماری ایران مشهود است؛ نظریه‌ی رابطه، در واقع نوعی نگرش در طراحی می‌باشد. بر اساس این نظریه - که نمونه‌های ایرانی عملی آن را می‌توان به کامران دیبا و آثارش در ایران پیش از انقلاب اسلامی نسبت داد - این رویدادها و رابطه‌هایی که در یک فضا رخ می‌دهند، مهم و حیاتی هستند، نه صرفاً عملکرد درونی فضاها یا فرم بیرونی آنها. اگر امروز شهرمان با صفت «بی‌هویت» صدا زده

می‌شود و معماری ما دغدغه‌ی هویت دارد، این به‌دلیل نبود ارتباط بین معماری و مردم است؛ بنابراین اثری که با این نیت (رابطه با مردم) کار خود را آغاز نماید، بنایی پیشرو و قابل بررسی‌ست، اما متأسفانه از این دست بناها در معماری ایران بسیار کم می‌بینیم. البته در ایران، هر بنایی که از حداقل‌های معماری برخوردار باشد مورد توجه قرار گرفته و در وب‌سایت‌ها و نشریات معماری با نام معماری معاصر معرفی می‌گردد و هرکدام از این بناها نیز به‌نوعی گفت‌وگو با مخاطب خود مشغول هستند؛ اما منظور ما از رابطه در معماری، همان‌گونه که چومی توضیح می‌دهد، وجود رابطه و رویداد در طرح و مهم‌تر از آن دیدن این رابطه در فرایند طراحی توسط معمار مؤلف می‌باشد. ضمن تأکید و اطمینان قلبی بر وجود پروژه‌های زیادی از این دست در آینده‌ی معماری ایران، پروژه‌ی ویلای کردان از سهراب رفعت را می‌توان در این چارچوب مورد بررسی قرارداد.

نقد

پروژه‌ی ویلای کردان از سهراب رفعت، از یک سو، دست در دست نظریات پیرامون معمار مؤلف دارد و از سوی دیگر، بر اندیشه‌های چومی و مسئله‌ی رابطه در معماری طعنه می‌زند. به بیان ساده‌تر، رفعت نشان داده که در آثار خود به دنبال فرمولی شخصی و تعریف مطلوب خود از شخصی‌سازی‌ست (هرچند تأکید دارد بنای ایده‌آل وی خانه‌ای به یاد رستم است و آثار بعدی گویای روحیات وی نیستند) ولی از سوی دیگر، خود را عملگرگرا و بی‌تفاوت نسبت به دیگر مسائل معماری از جمله رابطه و ایجاد گفت‌وگو در طرح نشان می‌دهد. با این حال، نتیجه‌ی تلاش‌های رفعت، خاص و جالب هستند.

ایده و فلسفه‌ی استفاده از ورق در جای‌جای بنا به‌عنوان عنصری «زمان‌پذیر» که به مرور زنگ می‌زند و کهنه می‌شود، بدیع و از همان عناصر شخصی‌سازی سهراب می‌باشد. البته استفاده از مصالحی که مشغول‌گذر زمان بشوند، بسیار جالب و وابسته به بینش معماران است. از آثار گه‌ری تا معماران پیرو پدیدارشناسی و پاپیون ایتالیا در اکتوبری ۲۰۱۵ که بر اساس گذر زمان با جذب آلودگی‌های زمان تغییر شکل می‌دهد، همگی جلوه‌هایی از این نشان هستند.

طرح خانه، همان‌طور که طراح آن اذعان داشته، از فرم ساده‌ای پیروی کرده است که البته به معنای ساده بودن طرح نیست. اتفاقاً طرح درونی بنا از سازمان کمابیش پیچیده‌ای برخوردار است و تنوع فضاهای بکار رفته در داخل آن نیز نشان از انعطاف‌پذیری زیاد بنا در درون خود

دارد. اساساً بررسی آثار سهراب، ما را بار دیگر متوجه عدم توانایی اسناد معماری (خصوصاً نماها) در نمایش زیبایی‌های نهایی اثر می‌کند. حقیقتاً اسناد ارائه شده برای آثار رفعت، زیبایی واقعی آن را نشان نمی‌دهند. مهم‌تر آنکه این فرم‌ها با سایه‌اندازی بر پنجره‌ها، با پس و پیش نشست و ساخت دیوارها و لبه‌ها به‌خوبی متنوع و در عین حال منسجم هستند.

ترکیب آجر با بندکشی سفید، مکعب‌گرایی فرمال و ورق‌های آهن، ویلا را چون دژ مستحکم و غیرقابل نفوذ نشان می‌دهد. پیچ و خم ورودی‌ها و بازی با سطوح بر رازگونی و رمزوز شدن بنا (که از صفات قلاع می‌باشند) افزوده است. به این نشانه‌ها، دیوارهای بلند و بدون منفذ آجری را نیز بی‌افزاید که حسی خاص و هیجانی را به مخاطب در حین ورود به بنا می‌دهد. در طرح، پله‌های تک بازویی بلندی نیز دیده می‌شوند که بر حس جدیت بنا می‌افزاید خصوصاً آنکه سهراب برای این پله‌ها از فرمول سازه‌ای و مصالحی خاص خودش بهره برده است.

در فضای داخلی، نوع دکوراسیون داخلی بسیار خاص می‌باشد. ممکن است برخی از قسمت‌های دکوراسیون سلیقه‌ی کارفرما بوده باشد، اما به نظر نگارنده‌ی این سطور، با هویت زمخت و جدی بنا سازگاری خوبی دارد. در واقع این مبلمان و فرم بنا، آن را دارای شخصیتی نظامی می‌کند. هرچند بعضی مبلمان ظریف گاهی به روحیه‌ی نظامی پوزخند زده و او را ژنرالی نشان می‌دهد که در دل بسیار شوخ طبع است!

از نقاط عطف طراحی، پلی‌ست که در طبقه‌ی اول بنا زده شده و از سازه‌ای نمایان بهره می‌برد. این پل که کفی شیشه‌ای نیز دارد، بر ارتقای تجربه‌ی فضایی افزوده است و یکی از معدود مکان‌هایی‌ست که سهراب پا از پوتین درآورده و سعی در برقراری گفت‌وگو در طرح خود را داشته است. این پل که در جوار ورودی بنا قرار دارد به‌خوبی بر مخاطب بنا اثر می‌گذارد و سر او را گیج می‌برد! در واقع، این برای معماری یک ویلا در زمین ۱۶۰۰ متری بسیار مناسب و ضروری‌ست.

دستور طراحی این بنا و حال و هوای مبلمان آن با دستور طراحی ویلای فردوس جنوبی، از همین معمار، یکی‌ست و حتا سبک شومینه در دو بنا نیز یکسان است. شاید تنها تفاوت دو پروژه در آجرکاری‌های این بنا و سپید بودن ویلای فردوس باشد که البته هر دو با یکدیگر و بافاصله‌ی اندکی طراحی شده‌اند و به نظر ما اگر این ویلا برادر دوقلو باشد، ویلای فردوس خواهر دوقلو می‌باشد! این دو بنا حقیقتاً دوقلوهای سهراب رفعت هستند! اتفاقاً، علاوه بر شباهت‌های فرمی و شخصیت دو بنا، متراژ هر دو پروژه نیز نزدیک به یکدیگر هستند.

منابع:

- بانی مسعود، امیر (۱۳۹۲). پست مدرنیته و معماری. چاپ چهارم، اصفهان: خاک.
- نسبیت، کیت (۱۳۹۳). نظریه‌های پسامدرن در معماری، ترجمه و تدوین محمدرضا شیرازی. چاپ ششم، تهران: نشر نی.
- افشار نادری، کامران (۱۳۷۷). نقد: «مهمانسرای حافظیه». فصلنامه‌ی معمار، شماره‌ی ۱، صص ۱۴-۲۰.
- کوچکیان، مسعود و نوروز برازجانی، ویدا (۱۳۹۳). «جایگاه نقد در معماری ایران نسبت به توپوگرافی نقد در معماری غرب». نشریه هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی، دوره‌ی ۱۹، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۹۳، صص ۶۷-۷۶.
- رفعت، سهراب (۱۳۹۴). ویلای خانوادگی کردان. مرکز اسناد و روابط بین‌الملل فصلنامه‌ی هنر معماری.
- گروه مؤلفین، (۱۳۹۴)، روش‌های نقد و تحلیل بنا. هنر معماری قرن.

جوابیه‌ی سهراب رفعت به نقد هنر معماری:

ضمن تشکر از مجموعه‌ی محترم مجله‌ی هنر معماری بابت نقد پروژه‌ی ویلای خانوادگی کردان، نکاتی هست که پیرو این متن باید یادآوری کنم، اول اینکه در متن، بیان شده است که آثار پس از (خانه ای به یاد رستم) گویای روحیات من نیستند، که البته چنین نیست، بلکه در تمامی پروژه‌ها، تا جایی که شرایط عمومی و اختصاصی بنا و جوانب مرتبط به آن اجازه می‌داده است، مانند: درخواست کارفرما، قوانین و مقررات، ارتباط فضایی، توپوگرافی، اقلیم، مکان، سایت و ... سعی شده خط و خطوط، فرم و عملکرد با توجه به مبانی نظری و فکری بنده پیش برود و نیز برای هر بنا با توجه به کاربر آن باید شخصیت جداگانه‌ای در نظر داشت.

در مورد این موضوع که بنده عملکردگرا و بی‌تفاوت به دیگر مسائل معماری هستم نیز عرض می‌کنم که به هیچ وجه چنین نیست و در واقع اینگونه است که عملکرد برای من نکته‌ی بسیار مهمی می‌باشد ولی این مهم باعث نمی‌شود که از مواردی مانند فرم، تناسبات، جزئیات و ... عبور کنم. همیشه سعی بر این است که با مجموع عوامل شکل‌دهنده، یک معماری منطقی به روابطی مطلوب بین هسته و فرم برسم و در ضمن حفظ عملکرد، تلاش بر این بوده که از خلاقیت و نوآوری در فرم و جزئیات آن کاسته نشود. در کل، معماری یک بنا شامل جنبه‌های مختلفی از روابط درونی و بیرونی می‌باشد که حقیقتاً تک‌تک آنها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار هستند.

مقایسه‌ی دو ویلای کردان و فردوس جنوبی اساساً اشتباه است، چون این دو ویلا به دلیل قرار گرفتن در دو منطقه جغرافیایی و اقلیمی مختلف، از لحاظ فرم، متریال (غالب)، درون‌گرایی و برون‌گرایی متمایز هستند. و نیز دستور طرح، درخواست‌های کارفرما، مترژها، هسته‌ی داخلی و روابط فضایی آنها تفاوت‌های بسیاری دارند. از نظر توپوگرافی زمین نیز اختلاف چشم‌گیری دارند به طوری که در ویلای کردان شیب تند، باعث ایجاد استراتژی طراحی خاص خودش گردید. تنها وجه تشابهی که بشود به آن اشاره کرد اشتراک فرمی شومینه و تا حدی پله‌ی ارتباطی همکف به اول می‌باشد.

در پایان از زحمات بی‌دریغ و تلاش فراوان آن مجموعه‌ی محترم جهت معرفی آثار معماری معاصر کشور، تشکر و قدردانی می‌نمایم. جدیت و تلاش شما به منظور جمع‌آوری مطالب و نشر آن قابل تقدیر می‌باشد و آرزوی موفقیت روز افزون برایتان دارم.

سهراب رفعت

دی ماه ۱۳۹۴





ایده، نقد و تحلیل خانه‌ی افشاریه اثری از آرتور امیدآذری سندرم معماری ایرانی!

نقد هنر معماری

مقدمه

توجه به تاریخ معماری ایران همواره دغدغه‌ی ذهنی معماران ایرانی بوده است. این توجه، از سطوح و عمق‌های مختلفی برخوردار است که از جمله‌ی آن، بهره‌گیری از غنای معماری سنتی ایران در فرایند طراحی بناهای معاصر است. این کار با هدف زدن پلی عینی، بین آنچه که بوده است با آنچه که باید باشد، صورت می‌پذیرد. به نظر می‌رسد نخستین تلاش‌ها در این زمینه را باید در آثار کریم طاهرزاده بهزاد (بیمارستان شاه رضا و آرامگاه فردوسی)، آندره گدار (موزه‌ی ایران باستان و مدرسه‌ی ایرانشهر) و نیکلای مارکف (دبیرستان البرز) مشاهده کرد. این جریان گمان می‌بردند آنچه که در ایران ساخته می‌شود باید رنگ و بویی از هنر ایران داشته باشد و این دیکته‌ای بود که کمابیش از سیاست وارد معماری شده بود - همان‌طور که پیش از این در قاجاریه نیز نفوذ و اعمال قدرت نوسرمایه‌داران قجری مجال را بر اصول‌گرایی معماران تنگ کرده بود.

یکی از قوی‌ترین نمونه‌های این روش طراحی، آرامگاه ابن سینا، اثر هوشنگ سیحون است. در واقع، در این اثر است که به‌خوبی تأثیرپذیری و ادغام همگون از معماری پیش و پس از اسلام را در طراحی فرم و فضای آن مشاهده می‌کنیم. علی‌رغم توجه و تأکیدی که بر اندوخته‌های معماری سنتی ایران در قبل از انقلاب اسلامی می‌شد و با وقوع انقلاب اسلامی شکل جدی‌تری نیز به خود گرفت، اما آثار متأخر از مبانی ریشه‌داری در این زمینه برخوردار نیستند و کمتر اثری را می‌بینیم که به‌خوبی از پس کار بر آمده باشد. در این دوره، معماران ایرانی تلاشی را در جهت بهره‌ی هرچه بیشتر از اندوخته‌ی معماری نیاکان خود آغاز

کردند و به تفکیک نحوه‌ی بهره‌گیری از معماری سنتی ایران به چهار سطح ذیل پرداختند:

۱. بهره‌گیری از معماری سنتی ایران در قالب تقلید یا تصفیه‌ی فرم ساختمان‌های آن (فرم‌برداری)
۲. بهره‌گیری از هندسه‌ی پلان، دانه‌بندی فضاها و سیر تطور مقاطع ترسیم شده از معماری سنتی ایران (الگوپردازی)
۳. بهره‌گیری از نمادها، اسطوره‌ها و نشانه‌های آشنا در معماری سنتی ایران (نمادپردازی)
۴. توجه به مفاهیم در معماری سنتی ایران و بازتولید آنها در قالبی نو (مفهوم‌گرایی)

این سطوح، لایه‌به‌لایه عمیق‌تر، مفهومی‌تر، ذهنی‌تر و پیچیده‌تر می‌گردند. از جمله معمارانی که در این چارچوب تلاش‌هایی داشتند، می‌توان به سید هادی میرمیران، بیژن شافعی، فیروز فیروز و بسیاری افراد دیگر اشاره نمود. البته این روش از ضرورت‌های معماران ایرانی‌ست که مورد تأیید همگان نیز نمی‌باشد! عده‌ای معتقدند زمینه‌گرایی در معماری، مقوله‌ای به‌مراتب جذاب‌تر و مناسب‌تر با شرایط زمانه است. اینان معتقدند، توجه به گذشته‌ی معماری ایرانی، نه به نفع معماری ایرانی و نه در توان معماران ایرانی‌ست و این فرایند توجه به معماری سنتی، قیودی را به طرح و طراحی تحمیل می‌نماید که باعث افت کیفی طرح یا دروغ‌پردازی‌های غیرعامدانه در ارائه‌ی اثر می‌گردد. ایشان همچنین این پرسش را مطرح می‌کنند که مگر می‌شود در بافت معاصر، با همه‌ی پیچیدگی‌ها و ساختارها و ابعاد و تأسیسات زیرساختی‌ای که دارد، بنایی تاریخی طراحی نمود؟ اگر نیاکان ما نیز اینگونه عمل می‌کردند، تاریخ معماری در ایران در نقطه‌ای متوقف می‌شد!

مشخصات پروژه:

محل پروژه: جاده قدیم کمال‌شهر به هشتگرد، بعد از پلیس راه شهرک افشاریه
کارفرما: خانم بهشته ناظری
مساحت زمین: ۱۰۰۰ مترمربع
مساحت زیربنا: ۳۰۰ مترمربع
نوع سازه: بتنی، تیرچه یونولیت
تاریخ شروع: بهار ۱۳۹۳
تاریخ پایان: تابستان ۱۳۹۴
طراح: آرتور امید آذری
همکاران طراحی: میثم فلاحی، نوشین صفایی، مولود حسینی‌امیر
طراح سازه: علیرضا شعبانی
تأسیسات: حسین شاه‌نظری
اجرا: دفتر معماری آرتور و همکاران (AOA)
سرپرست کارگاه: رضا دریس‌شنه و هادی آذری
مدلینگ: دانیال آذری، مصطفی کمیلی، محسن قنادپور
تهیه‌ی نقشه‌های اجرایی: سعید جعفری
سه بعدی و گرافیک: سپهر ادیب‌زاده و امیرعلی باریکانی
عکاس: حسین حمزه لویی
وب‌سایت: www.omidazeri.com

وضعیت مذکور، اگر نگوییم حقیقت محض، اما هشداری آگاهانه و به‌جاست! در مقابل، عده‌ای معتقدند تاریخ‌گرایی آنان، تفسیر غلط شده است و منظور آنان از تاریخ‌گرایی توجه به اصول و حدود زندگی ایرانی بوده است.

به‌هرحال، اگر تاریخچه‌ی انتقادی معماری معاصر را واری می‌نماییم، متوجه این کشمکش پایان‌ناپذیر می‌گردیم و شاید راه حل متعادل‌تر را، که از جایگاه فکری معتبری نیز در جهان برخوردار است، در همان زمینه‌گرایی و منطقه‌گرایی و نظیر آنها پیدا کنیم؛ از جمله مزایای زمینه‌گرایی، نیل به پایداری نسبی و نزدیکی واقعیت محصول نهایی معماری به شرایط پروژه می‌باشد.

پروژه‌ی ویلای افشاریه کاری از آرتور امید آذری در این فضای فکری و بستر ذهنی طراحی شده است. معمار در تلاش بوده تا ضمن توجه به مسائلی که در ادامه مطرح خواهد شد، طرحی منسجم و قابل دفاع عرضه نماید. در این نوشته ما نگاهی به بنیان‌های فکری معمار و موفقیت او در نیل به اهداف تعریف شده‌اش انداخته‌ایم و در نهایت با جمع‌بندی و نتیجه‌گیری، سعی در توسعه‌ی روش و اجتناب از اشتباهات پیشین خواهیم نمود.

مبانی فکری امید آذری و اهداف وی از طراحی

ایده‌ی اصلی در شکل‌گیری طرح

«بازاندیشی معماری گذشته‌ی ایران از جمله باغ‌های ایرانی جوهره‌ی طراحی ویلای افشاریه را شکل داده است. با در نظر گرفتن ارزش‌هایی که بازتاب آنها به پدید آمدن بنا کمک می‌نماید، از جمله نظام معنایی باغ ایرانی و تأثیرات روانی محیط باغ بر انسان، ایجاد حس آرامش و دعوت او به تأمل و اندیشه، استفاده از نظام کالبدی باغ ایرانی با استفاده از عناصری همانند آب، نظام کاشت، استفاده از مصالح آجری نحوه‌ی استقرار بنا، هندسه‌ی شفاف، مسیریابی‌ست که به‌واسطه‌ی این مفاهیم، وصال به حقیقت مطلوب به سبب حضور، میسر می‌گردد. در واقع، هویت این مجموعه در گرو یکپارچگی بنای کوشک و طبیعت پیرامون است که از طریق شفافیت جداره‌ها، دعوت‌کنندگی بنا، استفاده از آب و انعکاس بنا در آن، به منصف ظهور رسیده است.

در طراحی فضاها، توالی فضاهای باز و بسته در گرو مفهوم کوشک ایرانی، سلسه‌مراتب و نیز کیفیت بصری و اقلیمی فضاها مورد توجه بوده است. به همین سبب سیالیت و شفافیت بارزی حول وید و پله در مرکز بنا اتفاق افتاده است و فضاهای اصلی در جداره جنوبی آرایش یافتند تا از نور، تهویه و دید مناسبی برخوردار گردند.

ترکیب مصالح رایج معماری ایرانی با عناصر شفاف و مدرن، تعریفی از معماری ایرانی و معماری معاصر را ارائه می‌دهد. آن چنانکه این ترکیب مصالح در فضای داخل و خارج بنا، نمایان است.

مسیر ورود از درب ورودی تا عمارت اصلی، توسط یک راه از ترکیب آجر و گیاه نمایان است و ایجاد حوض کم‌عمق در بخش جنوبی بنا، ضمن ایجاد دید و منظر

دلپذیر، امکان دستیابی به هوای مطلوب، آرامش و حضور آب را مهیا ساخته است.

از دیگر عوامل تأثیرگذار بر طراحی، می‌توان به تأکید بر حفظ محیط‌زیست و حفظ درختان موجود در سایت به مثابه پاسداشت طبیعت، استفاده از منابع تجدیدپذیر انرژی، معماری پایدار، بهینه‌سازی اقتصادی، بازیافت مصالح ساختمانی و تصفیه‌ی آب اشاره کرد. کلام آخر اینکه بنای حاضر، تلاش گروهی‌ست که هویت معماری ایرانی را جست‌وجو کرده و اعتلای آن را در بافت آجری، حجم سبک، شفاف و دعوت‌کننده، باهدف بهینه‌سازی انرژی می‌توان یافت.»

تحلیل و نقد

محیط بیرونی

زمین ویلای افشاریه، قطعه ملکی‌ست در منطقه‌ی افشاریه حد فاصل کرج و قزوین، در شهرک ویلایی افشاریه. این شهرک، فازهای توسعه‌ی کلانی را در دست دارد و این زمین به‌طور تقریبی در مرکز شهرک قرار گرفته است. از آنجا که این شهرک بین آزادراه کرج-قزوین و جاده قدیم واقع شده، از موقعیت استراتژیکی مناسبی برخوردار می‌باشد. همچنین زمین اختصاص داده شده در تفکیک، قطعه‌ی چهارم و از نوع شمالی می‌باشد. دسترسی به این قطعه از کوچه‌ای همچون دیگر کوچه‌های شهرک مهیا می‌باشد و در واقع، دید و منظر سایت، نقطه‌ی قوت خاصی به‌جز احتمال دید به کوه‌های شمالی در بر ندارد. نهایت آن که توپوگرافی زمین به‌دلیل ماهیت شهرک‌گونه‌اش، زمینی هموار و آماده می‌باشد.

مطالعه و برنامه ریزی

طرح ویلای افشاریه در مقایسه با دیگر بناهای موجود در سایت و تیپ خانه‌های ویلایی، نوعی حرکت رو به جلو محسوب می‌گردد. در سالیان اخیر، در ایران ویلاهای بسیار خوبی در سپهر معماری جلوه کرده‌اند که هر یک، به‌نوعی سعی در توسعه‌ی دانش ما در معماری داشته‌اند. اساساً ویلاسازی برای ما معماران نوعی فرصت برای رهایی از بند قوانین دست و پا گیر شهرداری (و البته، به قول عده‌ای محدودیت‌های فرصت‌ساز) محسوب می‌گردد. البته این انتقاد وارد است که اکثر ویلاهای ساخته شده در این سال‌ها به مسئله‌ی فرم در معماری پرداخته‌اند و سعی کرده‌اند حداکثر آزادی خود را در حوزه‌ی فرم بکار گیرند. درحالی‌که تجربه‌ی پنج معمار نیویورکی نشان می‌دهد ویلاسازی فرصتی برای تجربه‌ی سیر تطور فضایی جدید نیز می‌باشد. اینکه این ویلاها چقدر واقعاً در خدمت معماری ایران بوده‌اند و چقدر در خدمت خودنمایی سرمایه‌ای که در آنها خرج شده، دو مسئله‌ی متفاوت هستند. واقعیت این است که ویلاهای معاصر ایران، کم‌کم در حال رشد سلیقه‌ی عمومی و اعطای تجارب جدید به کاربران محدود خود و نهایتاً، آشنا کردن عامه‌ی مردم با توانایی‌های معماری می‌باشد، گرچه جمعیت این کاربران اندک است و تعداد ویلاهای معمارانه نیز نسبت به کل ویلاهای سقف شیروانی قرمز و هیولاهای کلاسیک، تعداد قابل توجهی نمی‌باشند. از طرفی، این ویلاها هیچ‌کدام پایدار نیستند، هیچ‌کدام فرایند طراحی پیچیده‌ای را بکار نبسته‌اند و هیچ‌کدام در حوزه‌ی تصور و خلق فضایی نو کام بر نداشته‌اند. اکثر این ویلاها به‌واسطه‌ی تجربه‌ی فرم‌های

جدید، از مصالح نوین متناسب با این فرم‌ها (در ایران) بهره‌برده‌اند و نتیجتاً پروژه‌ای ناقص در عملکرد محسوب می‌گردند؛ بنابراین ویلاسازی در ایران، اگرچه موهبتی‌ست و برای ما فرصت‌های مناسبی می‌سازد، هنوز هم پتانسیل بهره‌برداری‌های بیشتری را نیز دارد و ویلای افشاریه از این قاعده مستثنا نیست. این ویلا به علت رویکرد معمار، در نگاه نخست، از مصالح آجری و فرم معقولی بهره‌مند شده است.

ویلای به علت ماهیت خود از قید برنامه‌ی فیزیکی آزاد است و شاید تنها عامل محدودیت‌زای آن، اضافه شدن فضاهایی مانند استخر، سالن بلیارد، فضای کار کتابخانه و ... باشد. البته گاهی نیز تعداد اتاق‌های زیاد برای مهمانان یا تعدد فضاهای خدماتی، برنامه را از حالت معمول خارج می‌کنند. در ویلای افشاریه نیز به نظر، مشکل حادی در حوزه‌ی برنامه وجود ندارد که بر طراح فشار آورده باشد، بنابراین وی آزادانه دست به ایده‌پردازی زده است. با این حال تعداد فضاهای خدماتی بنا به نسبت فضاهای اقامتی آن، زیاد به نظر می‌رسد.

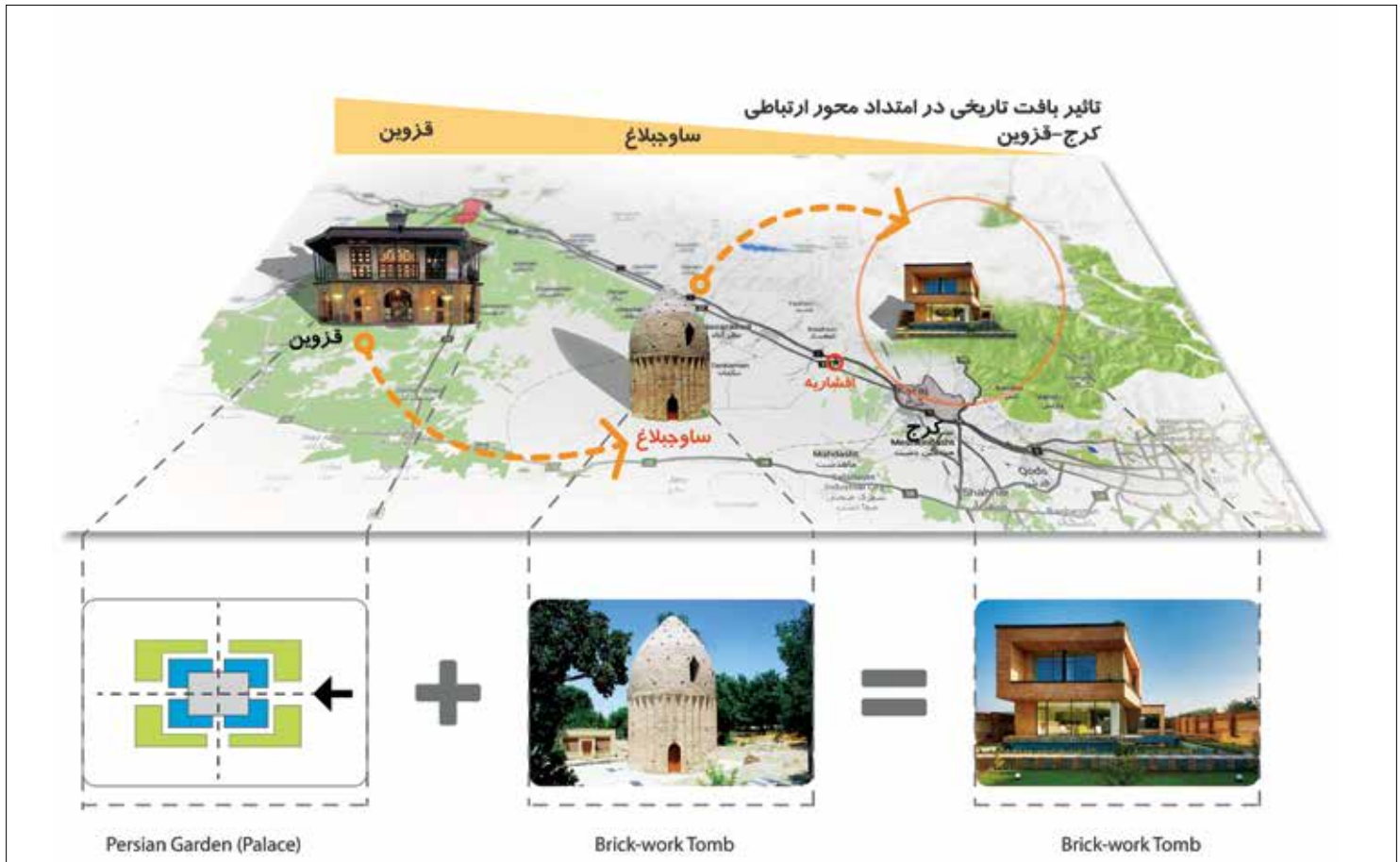
توانمندی امید آذری در طراحی با دست، از زمان دانشجویی‌اش مشخص بود - زمانی که وی برای دفاع خود سرتاسر سالن ژوژمان را با اسکیس‌هایش پر کرد! دورانی که وی پس از فراغت از تحصیل، کسوت مدرس دانشگاه در پیش گرفت، مشخص کرد که امید آذری بر مرکب استعداد ذاتی خود به‌خوبی سوار شده است. در این پروژه نیز داستان پرتوان وی خلأ عظیم فرایند طراحی و توضیح ایده‌ها را در معماری ایران پر کرده است که حقیقتاً موفقیت بزرگی‌ست و اخیراً نرم‌افزارها و طراحان گرافیک توانسته‌اند در توضیح و تفهیم ایده‌های معماران به دیگران، نقشی اساسی بازی کنند. بررسی ویلای افشاریه فرصتی‌ست غنی برای تحلیل و تبیین جایگاه وی.

اسناد معماری

طرح ویلا از دانه‌بندی و تنوع فضایی خوبی برخوردار است و فرم آن، هم‌آوایی آجرهای نما و محوطه‌ی آن در نگاه نخست، به دل می‌نشیند. در واقع به‌واسطه‌ی اسکیس‌های توانمند طراح، اسناد ارائه شده برای بنا از بُعد هنری بالایی برخوردار هستند. بدین سبب، ویلای افشاریه حامل بار آموزشی فراوانی در حوزه‌ی ارائه می‌باشد و صد البته که ما را به خاطرات دوران دانشجویی، سادگی، سکوت آتلیه و صدای مازیک‌های راندو می‌برد.

در طرح پلان، علی‌رغم ویلایی بودن پروژه، بعضی فضاها بسیار خرد هستند. برای مثال، فضای نشیمن عملاً اتاقی‌ست به ابعاد تقریبی ۳٫۵۰ × ۳٫۵۰ که در کنار درب ورودی تعبیه شده است. این فضا، بیشتر همچون راهرویی عریض می‌باشد تا هالی برای زندگی و گمان می‌کنم کاربران در آینده بیشتر در فضای تلویزیون و میز ناهارخوری اقدام به گفت‌وگو و زندگی نمایند تا در این محل. از طرفی این فضا، دید مستقیمی به اتاق خواب دارد و در جوار استخر ویلا، به‌همراه جکوزی آن می‌باشد.

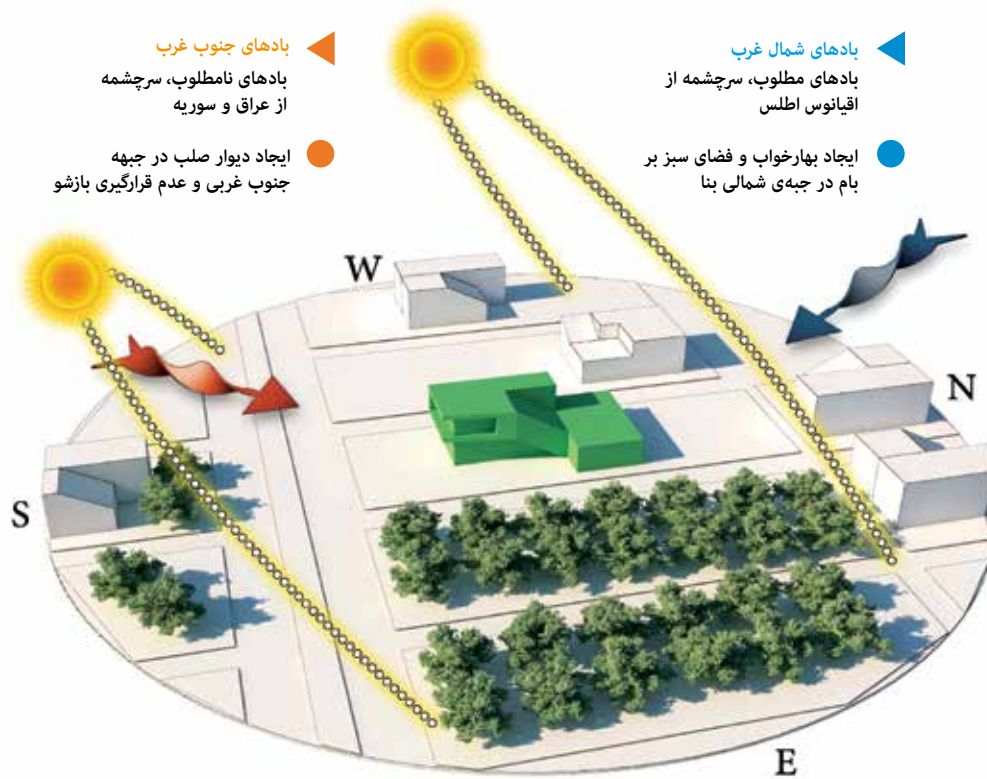
استخر و جکوزی بنا در ضلع شمالی آن، در طبقه‌ی همکف و با دید به ورودی و حیاط پشتی بنا طراحی شده است. این نوآوری قابل تقدیر است که بالاخره استخر مجموعه در زیرزمین دفن نشده است! البته یک ورودی مستقیماً و بدون هیچ‌گونه فیلتری از حیاط پشتی، در شمال



بنای کوشک در شهر قزوین
در امتداد محور ارتباطی به سایت ویلای افشاریه به عنوان یکی از عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری پروژه

بنای تاریخی شاخص
در شهرستان ساوجبلاغ در همجواری افشاریه، هنر آجرکاری معماران سنتی این منطقه

ویلای افشاریه
ترکیبی از هنر آجرکاری و همچنین مفهوم والای باغ ایرانی و کوشک در امتداد خط تاریخی منطقه.



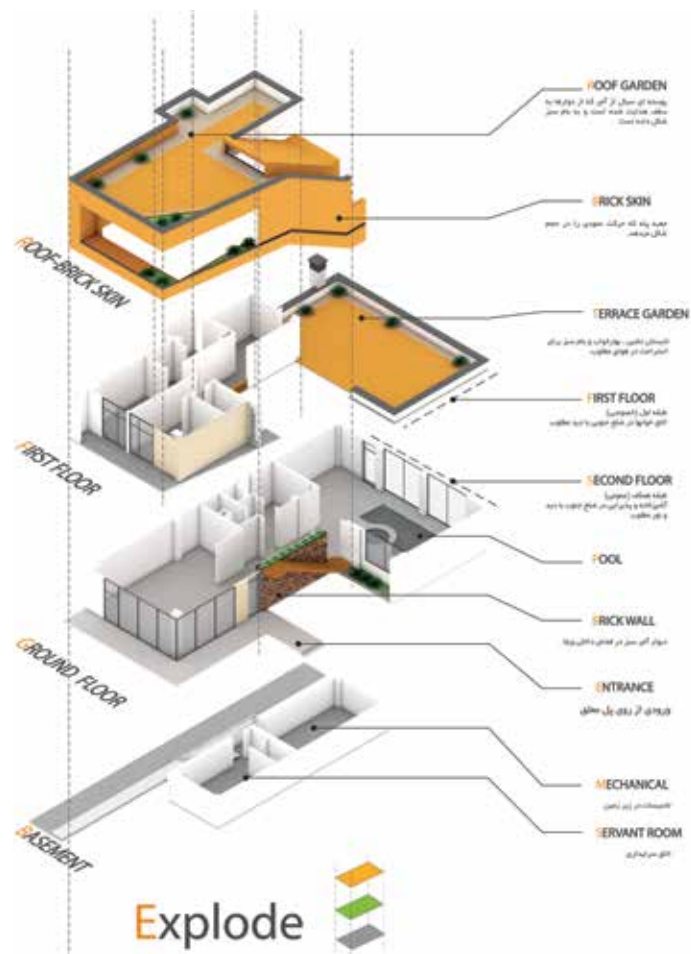


طراحی شده که کمی از منطق پلانی به دور است. ضمن اینکه، یک ورودی از این بنا مستقیماً به داخل بنا، دوباره بدون هیچ‌گونه فیلتری باز می‌شود! تقریباً پنجاه درصد دیوارهای سازنده‌ی این استخر شیشه می‌باشد که حتی با فرض دوجداره بودن این دیوارها، باید بر عملکرد صحیح آن و توانایی حفظ دما به دیده‌ی تردید نگریست؛ بنابراین استخر ویلای افشاریه نوآوری‌ای است که البته بی‌اشکال نمی‌باشد.

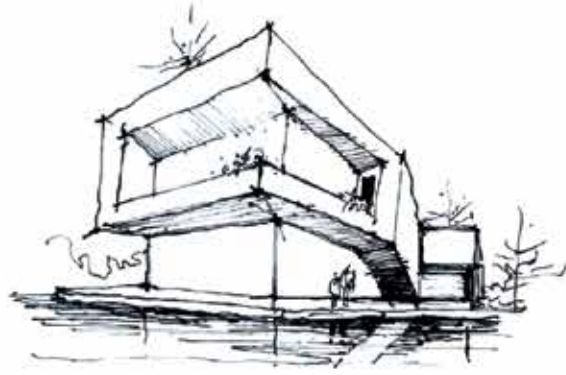
در چیدمان عمودی فضاها نیز نکاتی جالب به نظر می‌رسد. اولاً، در این دید، عملکرد وید بهتر خود را نشان می‌دهد. در این نگاه متوجه قرارگیری بخشی از اتاق خواب بر روی موتورخانه نیز می‌شویم. از جایی که اتاق استراحت بر روی موتورخانه و یا طراحی سرویس‌های متعدد در گوشه‌گوشه‌ی طرح و یا درج در مستقیم از استخر مجموعه به کریدور منتهی به حال و از سمتی به حیاط خلوت پشتی تعبیه شده، باید طرح را اسیر وید مرکزی خود دانست. ویدی که محور سیرکولاسیون طراح بوده و ظاهراً در نقش بخشی از سامانه‌ی پایدارسازی طرح می‌بایست عمل کند. به تعقیب این، روف گاردن مجموعه نیز می‌تواند آن نقش کلیدی و جامع خود را بازی کند، زیرا با مفاهیم بنیادین خود در تضاد است. اساساً چرا باید برای ویلایی در افشاریه با باغ‌های پیرامونی و حیاط وسیع، روف گاردن تعبیه کنیم؟

جلوه‌ی بیرونی بنا

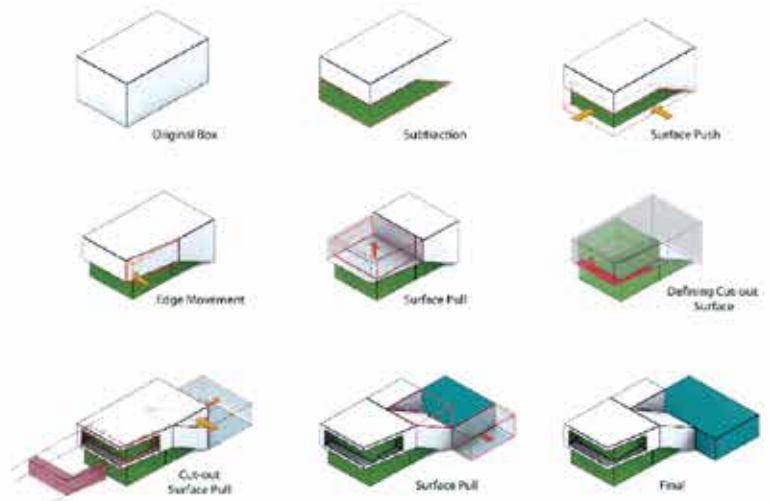
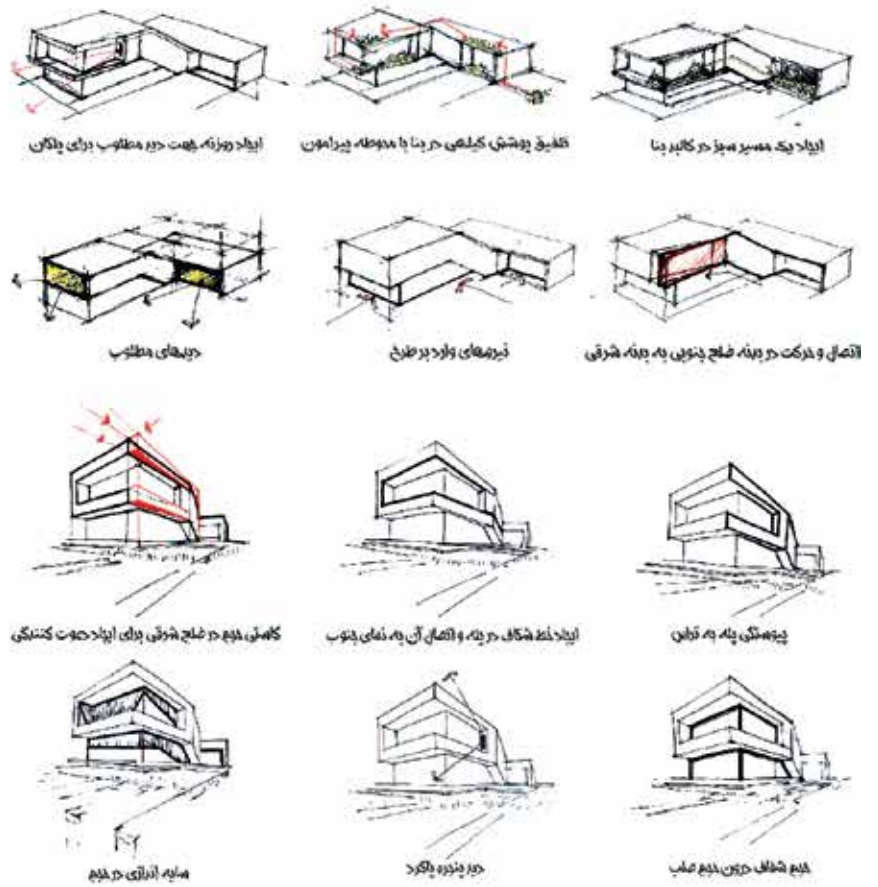
آنچه که معمار این بنا در مأخذ فرمیابی و سایت‌آرایی خود عنوان نموده است، به‌طور خلاصه شامل باغ ایرانی، کوشک میانی، توجه به بناهایی تاریخی موجود در زمینه و توجه به بعضی از اصول معماری پایدار در خصوص استفاده‌ی مجدد از مصالح پروژه‌ی قبلی، آب باران و دیوار سبز می‌باشد. از همین



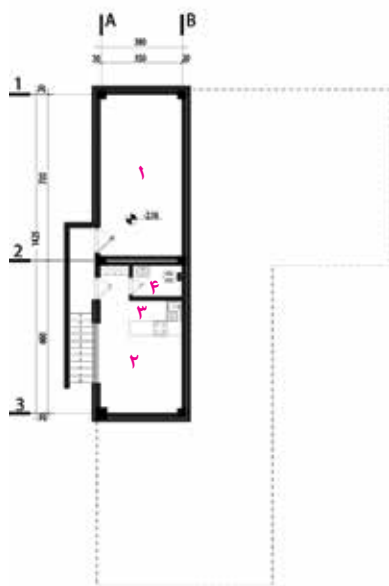




آئود اولیه برای کانسپت طرح

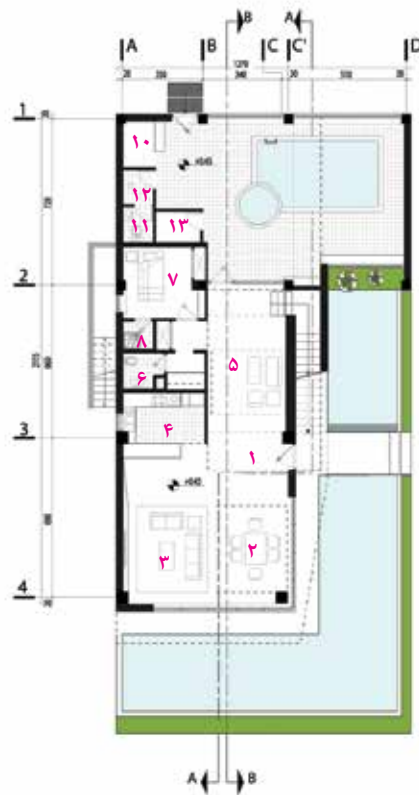


روند طراحی



پلان زیرزمین

- ۱. موتورخانه
- ۲. اتاق خدمه
- ۳. آشپزخانه
- ۴. سرویس بهداشتی



پلان طبقه همکف

- ۱. ورودی
- ۲. ناهارخوری
- ۳. اتاق تلویزیون
- ۴. آشپزخانه
- ۵. اتاق نشیمن
- ۶. دستشویی
- ۷. اتاق مهمان
- ۸. حمام
- ۹. استخر
- ۱۰. بار
- ۱۱. سرویس بهداشتی
- ۱۲. دوش
- ۱۳. اتاق رختکن



پلان طبقه اول

- ۱. راهرو
- ۲. اتاق خواب
- ۳. اتاق خواب اصلی (مستر)
- ۴. حمام
- ۵. اتاق لباس (کلوزت)
- ۶. حمام
- ۷. آشپزخانه
- ۸. بام سبز
- ۹. باربیکیو



مقطع B-B



مقطع A-A



سخت آنها، سعی در اضافه نمودن ارزش افزوده‌ای به طرح دارد، اما این چیزی از ناهمگونی سنگ نما با آجرها و یا کیفیت رنگ‌بندی داخل نمی‌کاهد.

عناصر توزیعی

ورودی اصلی بنا، که در واقع یکی از محورهای وارد کننده نیرو بر بنا نیز محسوب می‌گردد، پلیست بتنی که از روی حوضچه‌ی مصنوعی رد شده و از سمت شرق به ساختمان نزدیک می‌شود. این پل و ایده‌های پشت آن از جذابیت خوبی برخوردارند، هرچند جز در مجموعه‌ی ائل‌گلی تبریز مانند آن را سراغ نداریم. ادامه‌ی مسیر پل پس از ورود به بنا، تبدیل به تراسی می‌شود که پیش روی بنا قرار دارد و رو به حوضچه در وجه جنوبی بنا دارد. پل و این تراس، علی‌رغم طراحی و ساخت، از صفات جوهری پل و تراس برخوردار نیستند؛ زیرا جدا از مسئله‌ی امنیت استفاده کننده، به لحاظ ابعادی و حسی نیز این دو شامل تعاریف پل و تراس نمی‌باشند. دال بتنی سازنده‌ی تراس علی‌رغم فناوری بالا و کیفیت اجرا، چه در زمینه‌ی رنگ و مصالح و چه در زمینه‌ی القای حس پلتفرم بنا، نمی‌تواند نقش خود را به‌خوبی بازی کند. ضمن اینکه طراح در انتهای مسیر، درب دیگری رو به بنا باز می‌کند که عملاً سر از میان فضای حال تماشای تلویزیون در می‌آورد! از این منظر نیز باید در تعریف ورودی و تراس و حیطه‌بندی در این پلان تردید داشت. در حالی فضای ناهارخوری و فضای تماشای تلویزیون در طبقه‌ی همکف مکان‌یابی شده است که در عملکرد هر دو اختلال وجود دارد. فضای ناهارخوری،

ایرانی، یعنی جوی آب، نظام کاشت و تنفیذ سکوت نیز در طرح دیده نشده است. برداشت امید آذری از کوشک ایرانی، چیزی نزدیک به ائل‌گلی تبریز است و این نمونه در معماری ایرانی بسیار منحصر به فرد می‌باشد.

از طرفی، بیرون‌زدگی و تورفتگی‌های فرم بنا، عملاً کمکی به مفهوم‌سازی نمی‌کنند. این اتفاقات، تنها حاصل بازی طراح بوده‌اند. این وضعیت با عقب رفتگی فرم در برج جام ملت و نمای پشتی آوا سنتر (هر دو از رضا دانشمیر) قابل مقایسه است که برای ایجاد گشایش فضایی و توجه به نورگیری همسایه‌ها انجام شده است؛ یعنی تغییر فرم نه به‌عنوان هدف صرف، بلکه به‌عنوان وسیله و روشی برای بیان مفهوم یا نیتی پنهان انجام شده است. کمااینکه در معماری ایرانی نیز همین گونه بوده و اگر اینگونه رفتار شود، آن معماری، ایرانی‌ست!

انتخاب مصالح، جزء اساسی‌ترین مراحل برنامه‌ریزی و طراحی پروژه است. فرانک لوید رایب معتقد بود: «هر استادی می‌داند که این مصالح است که معمار عادی را تبدیل به استاد معماری می‌کند.» امید آذری با هوشیاری آجرهای پسماند از طرح پیشین را در کف‌سازی محوطه و دیوار ورودی ویلا بکار گرفته است. وی حتی با طراحی دیجیتال و اعمال چرخش در دیوار چینی، این دیوار را پویا و به جهان معاصر نزدیک‌تر کرده است، هرچند باید در فایده‌ی قوس دیوار ورودی و ارزش آفرینی آن برای کار تردید داشت. به نظر نگارنده‌ی این نوشتار، وی حداقل در سه انتخاب مصالح، می‌توانست بهتر عمل نماید. نخست آجرهای کف‌سازی پله‌ها در داخل. دوم، آجر بکار رفته در شومینه‌ی ویلا و سوم، سنگ بکار گرفته شده در نما. امید آذری با زیرکی در اینجا هم با طرح مسائلی چون طراحی پارامتریک سنگ‌ها و برش

گام مشخص می‌شود که معمار در انتخاب استراتژی طراحی نتوانسته بین علایق خود انتخاب قاطعی انجام دهد. البته احتمال این هم هست که وی تحت فشار کارفرمای خود بوده باشد. همان‌طور که می‌دانیم، معماری ایرانی، معماری‌ایست به‌غایت کامل و پایدار، اما حقیقت این است که امروزه آفریدن معماری‌ای که هم زمینه‌گرا باشد، هم ایرانی و هم پایدار، سخت است و علت این موضوع در تغییر سبک زندگی ماست.

در حقیقت، سبک زندگی امروز، نگاه به جهان و روش برخورد ما با مشکلات نوعی از بنا را می‌آفریند که سخت بتوان همچون بناهای نیاکامان، آنها را از همه نظر برجسته دانست. طرح ویلای افشاریه آن‌قدر بر مبانی فکری مختلف ارجاع داده می‌شود که خود گم می‌شود! به عنوان مثال برای فرم اصلی بنا، ادعاهای مختلفی مطرح می‌شود؛ از جمله توجه به دید و منظر سایت یا الهام از کوشک ایرانی یا حتی گرت‌برداری از فردی که نشسته است و دست بر بالای چشمان خود گرفته و افق را می‌نگرد. (طبق اسکیس‌های معمار)

به بیان دیگر، مرحله و تبدیل فرم سنتی به فرم معاصر در کار امید آذری، روال عادی را طی نکرده است؛ یعنی فرم جدید پس از تولد از درون فرم سنتی و قرارگیری در مرکز سایت، آن‌قدر مورد تهاجم و دست‌اندازی قرار گرفته که اصول آن درهم شکسته، در نتیجه، بنای جدید اصلاً نماینده‌ی کوشک سنتی نمی‌باشد. به‌جز فرم که موضوعی شکلی می‌باشد، این بنا از دیدگاه مفهومی هم نتوانسته بیان دل‌نشینی از کوشک ایرانی ارائه دهد. همچنین در اتصال صحیح مفاهیم به پروژه نیز باید تردید داشت. جدا از فرم بنا، ابعاد بنا نسبت به باغ نیز اساساً در تناسب با کوشک ایرانی نیست. محور حیات باغ





نهایتاً، تردید در ورود نور تابستان از نورگیر وید، مسائل اساسی‌ای هستند که معمار باید بدان‌ها پاسخ دهد. طراح در محل نصب پنجره‌ها و کور کردن دید غربی، بسیار منطقی عمل کرده است و با استفاده‌ی مجدد از آجرهای قدیمی، توانسته در زمینه‌ی پایداری بنا، کمک هرچند ناچیزی انجام دهد.

نوآوری طراح در بهره‌برداری از سیستم‌های مکانیکی نوین برای نیل به پایداری، علی‌رغم ناقص بودن سامانه در کار با تمام معماری بنا، قابل تمجید است و این نگرش اقلیمی اگر در بین همهی معماران و روش طراحی آنان وارد گردد، قطعاً گام بزرگی برداشته‌ایم.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

ویلی افشاریه اثر آرتور امید آذری، تلاشی‌ست قابل تمجید از طراحی که نمی‌خواهد بدون تعلق خاطر به فرهنگ خود خط بکشد. وی در جهت تطبیق خواسته‌ها، نیازها و توانایی‌ها قدم برداشته و اگر محصول، ضد تطبیق شده است، مسائلی چند دخیل هستند. تعلق خاطر امید آذری به الگوهای ایرانی در برابر بی‌تفاوتی بعضی معماران یا نوآوری‌های عجیب و غریب آنان، می‌تواند نویدبخش توسعه‌ی ایده‌های وی در آینده‌ای نزدیک باشد. ویلی افشاریه برای خط‌کش سخت‌گیرانه‌ی ما بی‌نقص نبود، اما شجاعت و روشنفکری امید آذری در انتشار این نوشته و نوشتن پاسخی برای آن، نشان از فرهنگ والا و حقیقت‌طلبی وی دارد. قطعاً این گفت‌وگو حرکتی‌ست که معماری ایرانی محتاج آن است و شروع آن سخت‌ترین قسمت‌اش می‌باشد، که دوستان ما را یاری کردند.

مبلمان مدرن و ترکیب سفید با رنگ سبز، عملاً از ایده‌های باغ ایرانی-کوشک ایرانی و معماری پایدار خود فاصله گرفته و به معماری مینیمال مدرن نزدیک می‌شود. اتفاقی عجیب که مهم‌ترین قسمت خانه را نه ایرانی، که مدرن می‌نمایاند! تلاش طراح در بهره‌گیری از آجر در داخل و جان‌پناه‌های آجری مشبک برای نیل به حسی ایرانی، عملاً تحت تأثیر دیگر اجزا و مصالح معماری بنا قرار گرفته است. از طرفی در ادامه‌ی این روال، همان‌طور که ذکر آن رفت، انتخاب مصالح نامناسب از جمله کف‌پوش، شومینه و پله‌ها باعث شده تا بنا دچار بحران چند شخصیتی گردد. از نقاط قوت طرح، سیرکولاسیون داخلی بنا می‌باشد. تعبیر طراح از چرخش بر دور وید مرکزی و سیر و سیاحت داخل بنا به‌عنوان نقطه‌ی قوت طرح درست است و حقیقتاً در برابر آپارتمان‌های امروزی نکته‌ی قوتی است. البته علی‌رغم تقاطع‌های زیاد مخاطب با دیدن سکانس‌های بدیع، مسیر خوبی را تجربه می‌کند. تلاش امید آذری در این زمینه حتماً فرم کلی را تحت تأثیر قرار داده و از این حیث طراحی وی شجاعانه بوده است.

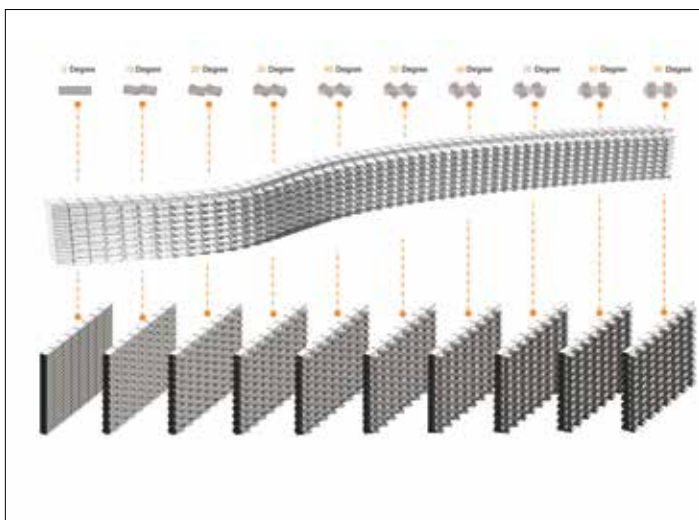
مهندسی و جزئیات اجرایی

پایداری در پروژه‌ی امید آذری مسئله‌ای پرسش‌برانگیز شده است. علی‌رغم استفاده‌ی مجدد امید آذری از آب باران و مانند آن، عدم توجه دقیق به شمال جغرافیایی و استفاده از شیشه در جهت باد غالب سایت، پرسش در باب حقیقت عملکرد دیوار سبز داخل بنا، اثربخشی باغچه‌ی کنار پیرنشین‌ها، تردید در عملکرد صحیح روف گاردن، تردید در عملکرد صحیح مکش هوا در وید و

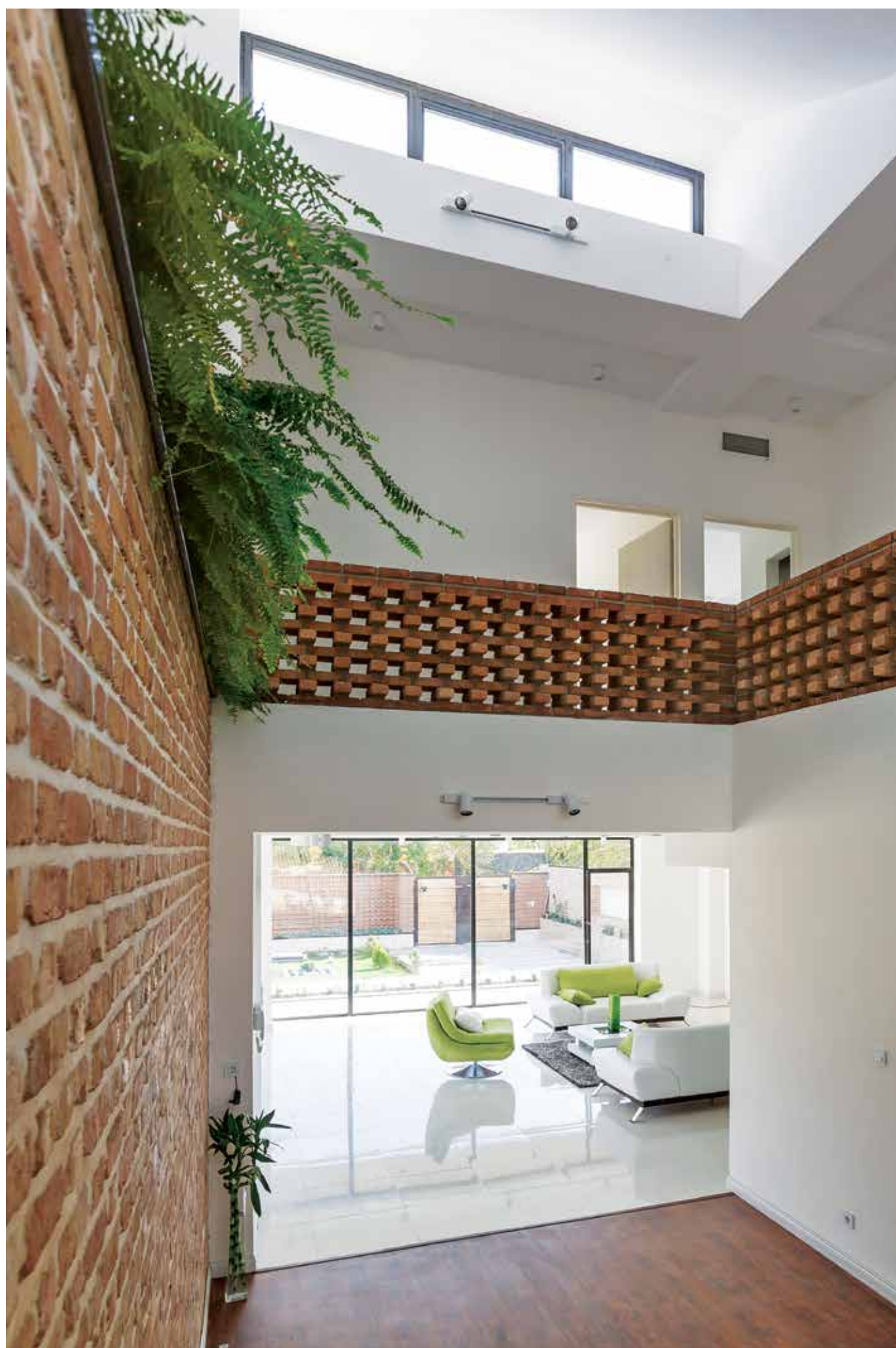
فاصله‌ی زیادی با آشپزخانه‌ی اصلی خانه (که البته در کمال تعجب از آشپزخانه‌ی خدمات رساننده به طبقه‌ی بالایی کوچک‌تر است!) دارد و عملاً با مبانی فکری خود بیگانه است. گویی مبلمان، تنها برای پر کردن پلان بکار رفته‌اند. البته این میز از دید به جنوب حیاط و احتمالاً خورشید صبح (طلوع) برخوردار است. از طرفی فضای تماشای تلویزیون با مبلمان مدرن و بهره‌مند از تلویزیون دیواری خود می‌باشد و مشخص نیست تعداد زیاد نورپردازی‌های نقطه‌ای که در سقف کار شده و به‌نوعی نورپردازی سطحی را تداعی می‌کند، آیا با نیاز واقعی پروژه هماهنگ است یا خیر؟ و آیا این حجم شیشه امکان زندگی را می‌دهد؟ طراح، به اثربخشی بالکن پیش آمده بر بالای شیشه‌ها بیش از اندازه حساب کرده است. حتماً اگر این اثربخشی مفید باشد بعید است پروژه از فضای گلخانه‌ای حاصله در امان باشد چرا که حجم نور طبیعی ورودی به بنا و نحوه‌ی چیدمان دیوارهای تمام شیشه در جنب و روبروی تلویزیون، عملاً جلوی استفاده حداکثری از تلویزیون را، به‌دلیل انعکاس نور، خواهند گرفت.

فضای معماری

با آنکه طراح علاقه‌مند به استفاده از اصول معماری ایرانی در طراحی خود بوده است، اما در عمل نتوانسته خود را از حال و هوای زندگی و مبلمان مدرن آزاد نماید. فضای نشیمن خانه، بیشتر از آنکه اتافی ایرانی با گرمی رنگ و مصالح باشد، هالی مدرن و سفید است که بیشتر به آثار مدرن اشاره دارد. طراح، در این فضا که در پیوستگی با ناهارخوری می‌باشد، با بکار بردن مصالح سفید رنگ و



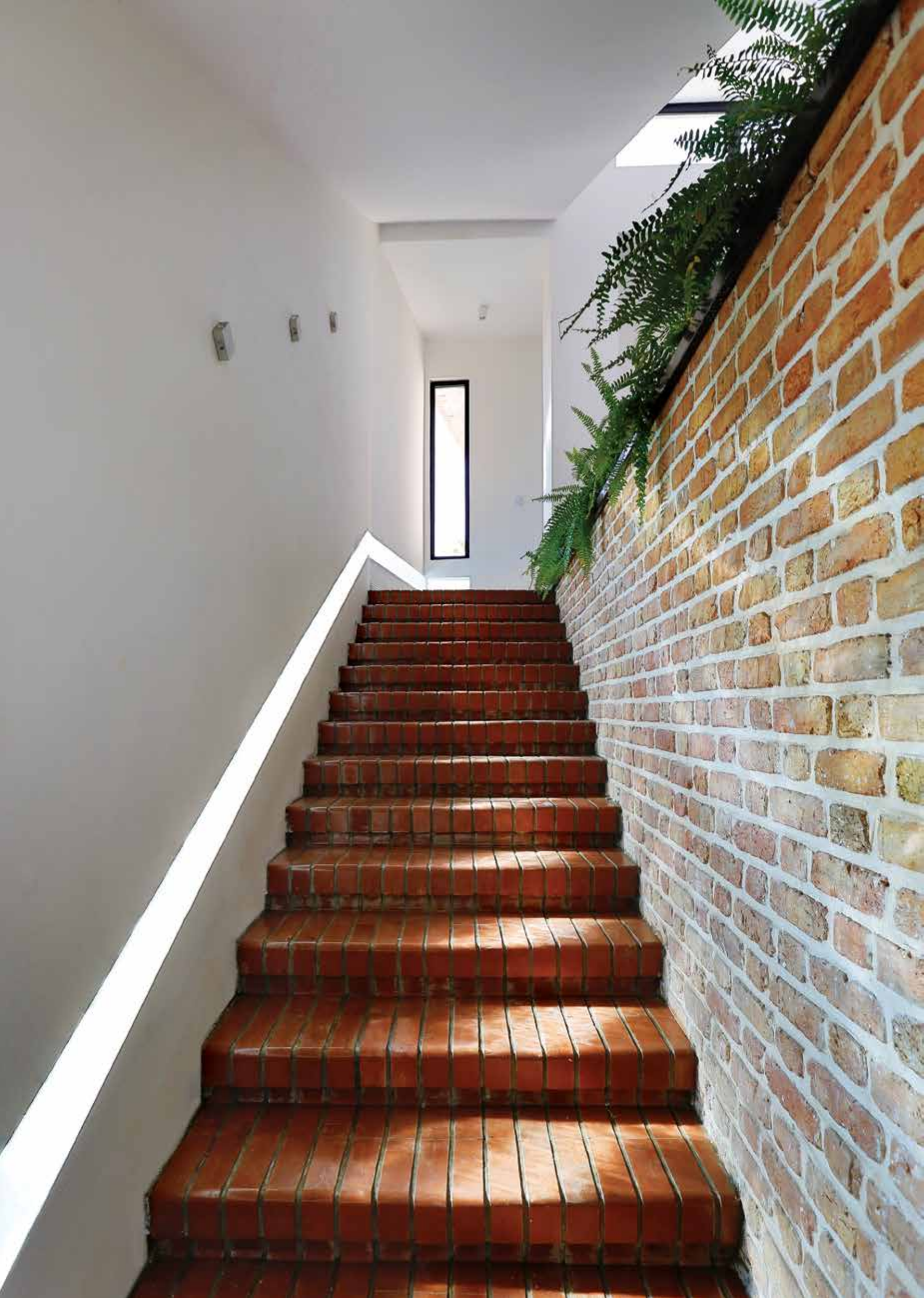
دیوار آجری با طراحی پارامتری





منابع:

- امیدآذری، آرتور (۱۳۹۴). خانه‌ی افشاریه. مرکز اسناد و روابط بین‌الملل فصلنامه‌ی هنر معماری.
- گروه مؤلفین، (۱۳۹۴)، روش‌های نقد و تحلیل بنا. هنر معماری قرن.



نقد هرمنوتیک؛ آغازی بر مرگ مؤلف

جوابیه‌ی آرتور امید آذری به هنر معماری

تاریخ غنی معماری ایران با رشد و پیشرفت فرهنگی جامعه‌ی ایران، مسیر رشد و اعتلای خود را پیموده و در این مسیر آنچه حاصل شده، محصولی برآمده از بطن آن و منطبق بر نیازهای جامعه بوده است. هرچند که در برهه‌ای از زمان، لاجرم و به تبع شرایط حاکم بر سیر ناگزیر زمان، دستخوش تغییرات نه‌چندان مطلوبی شده است.

مدرنیته و همگامی نابه‌نگام معماری ایران با سیر تحولات آن، روند معماری معاصر را نه‌تنها در ایران که در بسیاری از جوامع دیگر دستخوش ناملایمات ناخوشایندی کرد، اما با فروکش کردن غبار حاصل از جنبش مدرنیسم و تکانه‌های بعد از آن، طینت بیدار هنرمندان و معماران در جهت باززنده‌سازی آرامش‌آفرینی‌های مغفول مانده، در پی ایجاد طرحی نو برای برون‌رفت از این تنگنا، جست‌وجوی دغدغه‌مداران‌های را آغاز نمود. اگرچه برخی معماران به دام فرم‌پردازی و تکرار اشکال معماری گذشته افتادند، اما دسته‌ای دیگر در تلاشی هوشمندانه سعی در شناخت روح و جوهره‌ی ماندگار معماری ایران نمودند که حاصل آن را می‌توان، به نحوی قابل دفاع، در ذکر ویژگی‌های معماری ایران توسط استاد کریم پیرنیا دید. آنچه اکنون و در این مجال قابل بیان است، این است که اگرچه تلاش برای بازآفرینی فضای آرامش‌بخش معماری کهن ما همواره به مقصدی صحیح نرسیده است، اما دغدغه‌مندی معماران هوشمند در این راستا قابل تحسین و تقدیر است.

بنای ویلای افشاریه اگرچه، شاید نه در سطح ایده‌آل اما با نهایت این دغدغه‌مندی خلق شده است. هرچند که پس از خلق یک اثر، امکان و اجازتی برداشت‌ها و دریافت‌های گوناگون از آن ایجاد می‌شود، اما تحلیل و نقد منصفانه می‌تواند به بازشناخت طراح از نقاط قوت و ضعف اثر کمکی شایان نماید. آنچه در این بین، حائز اهمیت است این است که تا چه حد می‌توانیم بدون حضور در فضا آن را قضاوت کنیم؟ زیرا ارتباط انسان با محیط اطرافش تابعی از مجموعه‌ی سیستم حواس پنج‌گانه و بازتاب این اثرپذیری‌هاست. برخی از فضاهایی که امروزه با آنها سر و کار داریم، علی‌رغم بهره‌مندی از زیبایی بصری، ناتوان از انتقال احساسی عمیق به مخاطب و کاربر فضا هستند. در نهایت، هنر معمار این است که این حواس را به‌واسطه‌ی اثرش تقویت کند. به قول آدورنو: «میزان موفقیت زیبایی‌شناختی، تابعی‌ست از میزان موفقیت فرم در انتقال محتوا.»

به‌طور کلی، چپ‌نش فضایی یک اثر و قرارگیری فضاهای مختلف آن تا حد زیادی تابع صلاحدید و حس مکان طرح و خالق اثر است. حضور وید در این ویلا نیز ابزاری جهت انتقال حس طراح بوده است که نباید این نکته را از نظر دور داشت که یک طرح معماری به دست هر معمار به نحوی دیگرگونه طرح خواهد شد.

یکی از اصول و جوهره‌های اصلی معماری اصیل ایرانی، حضور فرح‌بخش و شادی‌آفرین طبیعت و هم‌نوایی شورانگیز آن است که هر زمان به نحوی بروز کرده است. حضور بام سبز (Roof Garden) و تلاش برای دستیابی به این مهم، از دغدغه‌های اصلی طراح محسوب می‌شود. در واقع، حال، که به مدد فناوری‌های روز می‌توان این امکان را برای ساکنان به ارمغان آورد، چرا با تنگ‌نظری و اکتفا به مناظر خوش دور دست و باغ‌های همسایه آنان را از این فرصت آرام‌بخش محروم گردانیم؟

همان‌طور که اشاره کردید، معماری ایرانی معماری‌ای است به‌غایت کامل و پایدار. بنابراین هر بنایی که ادعایی در مورد ایرانی بودن داشته باشد، هم‌زمینه‌گراست و هم پایدار؛ پس می‌توان گفت که تجمیع این سه شاخصه (ایرانی بودن، زمینه‌گرا بودن و پایدار بودن) امری بعید است چرا که آن دو (زمینه‌گرا بودن و پایدار بودن) نتیجه، حاصل و در طول معماری ایرانی‌ست نه در عرض آن.

بیان کانسپت‌های گوناگون در طرح، نه بیان مبانی فکری مختلف که ترفندی هنرمندانه برای حل مسئله‌ی طراحی‌ست. اگر ساختمان در سایت از فرمول جای‌گیری کوشک در باغ ایرانی بهره گرفته است، تمهیدی اقلیمی‌ست که در ادامه‌ی آن، دست بر پیشانی مانعی برای حضور شدت نور نامطلوب به درون بنا بوده است. علاوه بر آن، پاسخ نیاز به محرمیت در جداره‌ی غربی بنا به نحو مطلوبی تأمین شده است.

اگرچه همان‌طور که اشاره شده، محیط بیرونی در نگاه کلان، فاقد نقطه‌ی قوتی مطابق عموم طرح‌های ویلاسازی‌ست، اما استفاده‌ی درخور و برخورد هوشمندانه با این فقدان و به خدمت گرفتن امکانات موجود برای آفریدن فضایی خیال‌انگیز، از نقاط قابل اتکا در طراحی این پروژه محسوب می‌شود؛ یعنی استفاده از چشم‌انداز مطلوب پیرامونی (باغ همسایه‌ی ضلع شرقی و جنوبی و منظره‌ی مطلوب حاصل از آن). همچنین اتخاذ رویکرد مسئله‌مدارانه برای حل محدودیت‌های محیط بیرونی یکی دیگر از تلاش‌های تیم طراحی می‌باشد. بستن ضلع غربی بنا، نه‌تنها باعث عدم نفوذ بادهای نامطلوب می‌شود، بلکه درجه‌ی محرمیت مورد نظر را هم برای ساکنین و هم برای همسایه‌ی غربی به‌خوبی فراهم می‌سازد؛ آنچه که به‌شدت مورد خواست او بوده است.

در مورد فضای نشیمن جلوی شومینه در طبقه‌ی همکف، باید متذکر شد که این فضا تنها یک نشیمن ۲ الی ۳ نفره می‌باشد که می‌تواند به‌عنوان فضایی برای استراحت پس از خروج از استخر و نوشیدن یک فنجان قهوه باشد و نه برای عملکرد بیشتر. قابل ذکر است که این ویلا یک فضای اقامتگاهی تفریحی‌ست و ساکنان از آن برای اقامت دائم استفاده نمی‌کنند و همان‌طور که در نقد

اشاره شده است، فضای نشیمن اصلی همان فضای تلویزیون و ناهارخوری می‌باشد.

رویکرد توجه به معماری پایدار باعث شده است علی‌رغم استفاده از شیشه‌ی دوجداره در محدوده‌ی استخر، به مدد فن‌آوری‌های روز و کارآمد، عملکرد صحیح و قابل دفاعی برای چنین طرحی به‌وجود آید.

در مورد قرارگیری اتاق خواب روی موتورخانه، باید متذکر شد که در سقف موتورخانه از عایق صوتی استفاده شده و همچنین از گرمای آن برای گرمایش اتاق استفاده می‌شود. شایان ذکر است که در این پروژه، بحث بهینه‌سازی انرژی تا حد ممکن رعایت شده است.

از سوی دیگر، از مقتضیات هر طرح مسکونی این است که تا جایی که امکان دارد اسباب آرامش افراد تأمین شود و اصلاً دلیل ساخت فضای سکونت همین می‌باشد. بنابراین وقتی ما این امکان را داریم که برای هر فضا یا اتاقی، سرویس مجزا تأمین کنیم تا آسایش افراد در مواقع مختلف فراهم باشد، نیازی به عدم اجرای این کار نمی‌باشد.

سخن آخر

فرایند طراحی و خلق یک اثر کارآمد زمانی کامل می‌شود که طراح با حضور در فضا و درک بر هم‌کنش‌های حسی و فضایی، اتوذهای مختلف را تکمیل و طرح نهایی را ارائه می‌دهد. همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، تأکید بر حضور در فضا و دریافت‌های حسی‌ای که از این طریق حاصل می‌شود، افق روشنی را فراروی مخاطب اثر ترسیم می‌کند. از همین رو، صحت نقد آثار معماری تنها با تکیه بر تصاویری که جادوی دیگر هنرها نیز بر آن بی‌تأثیر نیست، در هاله‌ای از ابهام فرو می‌رود. آنچنان که بیم آن می‌رود نقادی که خود در جدال با محدودیت‌های اقتصادی، سلیقه‌ی کارفرما، نیازهای واقعی پروژه و رسالت هنری، چالشی جدی را تجربه نکرده باشد، در ورطه‌ی بی‌انصافی و سلیقه‌گرایی فرو افتد. قضاوتی هرمنوتیک که از دیدگاه رویکرد پدیدارشناسی، قضاوتی هوشمندانه و منطقی تلقی می‌گردد. اگر رولان بارت از مرگ مؤلف پس از زایش اثر سخن گفته است، اما درخشش روشنی‌بخش اثر هنری پروژه‌ای که، به کمال، پاسخگوی نیاز مخاطب است، فقدان حضور صاحب اثر را تا حد زیادی جبران می‌کند. این مهم و در طی سالیان متمادی، در آثار معماری با خلق فضاهایی پاسخگو و شایسته‌ی حضور، نمود پیدا کرده است. فضاهایی که خود دعوت‌کننده‌ی تجربه‌ی زیست بوده و هستند. آنچنان که حضرت مولانا فرموده‌اند: «آفتاب آمد دلیل آفتاب...»

...در انتها از مسئولین مجله هنر معماری که فرصتی برای انعکاس دغدغه‌های معماران فراهم کرده‌اند نهایت سپاس را داشته و امیدوارم که این نوشتار، آغازی باشد برای قضاوت‌های معمارانه‌تر فضاهای معماری.

آرتور امید آذری
۱۳۹۴/۰۹/۲۰

Concrete in Architecture

بتن در معماری





کانکریتوپیا (Concretopia)

گونه‌بندی تحلیلی-انتقادی ۹۰ پروژه‌ی بتنی از ۵۰ معمار ایرانی در ۱۰۰ سال اخیر

هنر معماری

مقدمه

معماری معاصر ایران، فراز و فرودهای زیادی را تجربه کرده است. متأسفانه، شروع داستان این معماری در دوران قاجار با اتفاقات خوبی همراه نیست و اصطلاحاً، داستان، شروعی تراژیک دارد. در ابتدای روایت، قهرمان داستان به علت عدم آگاهی اطرافیان، دیر رسیدن نوش دارو، همچون سهراب با مشقت و تحمل رنجی طاقت‌فرسا جان می‌سپارد و در ادامه نیز اتفاقات ناخوش و بدبین، یکی پس از دیگری رخ نشان می‌دهند. هر از گاهی کورسوی امیدی یا تغییری خود را نشان می‌دهد، اما برآیند وقایع باعث می‌شود داستان معماری معاصر ایران، داستانی ذوق‌آفرین و انرژی‌بخشی نباشد و نهایتاً صفات خوبی بر آن ترسیم نگردد. انحطاط از اصول چند هزار ساله‌ی پیشین، یأس و سرخوردگی مردم، آشفتگی و بی‌برنامگی مسئولین و به تعقیب آنان، معماران، سوءاستفاده‌ی اقتصادی و مضمّن‌کننده‌ی کارفرمایان خصوصی، از جمله جلوه‌هایی هستند که در زیر متن تصویر معماری معاصر ایران در ذهن خطور می‌کند اما این نوشتار در صدد بازگویی این داستان نیست! ما همچنین قصد نداریم لیستی از بناهای معماری معاصر ایران را ارائه دهیم زیرا بنا به انفجار اطلاعات و حضور در عصر آزادی اطلاعات کاری بس آسان و البته بی‌فایده جلوه می‌نماید. در این یادداشت، نگاهی تحلیلی-انتقادی و روش‌شناسانه به یکی از زیرشاخه‌های جریان معماری معاصر انداخته شده است که در یک‌صد سال اخیر جسته و گریخته فعال بوده است. فرض ما این است که این جریان همواره در حال رشد بوده است، البته رشد بر اساس الگویی نامشخص! جریان توجه به فناوری‌های نوین در معماری به ویژه سیستم‌های سازه‌ای نوین و منحصراً در این نوشتار «بتن». این جریان، جریانی است که دور از فضای علمی دانشگاهی، بیشتر تحت تأثیر سوداگری‌های اقتصادی و اساساً در دست افراد غیرمتخصص! ما به وقت خود، در این باب بیشتر با شما به گفت‌وگو خواهیم نشست. عجلتاً، باید به این نکته پرداخت که یکی از زیرشاخه‌های فناوری، یعنی بتن، عرصه‌های زیادی را در معماری درنورده است و چون رودی، در بستر معماری، در حال حرکت است. ما قصد داریم بر فراز این رود پرواز کنیم و اوج بگیریم تا مقصد آن را ترسیم نماییم! مقصدی که اگر درست تعریف نکنیم احتمال آن است که رود، به جای اقیانوس نیلی رنگ، سر از گلوگاه‌های سیلاب‌خیز درآورد. به بیان ساده‌تر، ما در این نوشتار با نگاهی انتقادی، قریب ۱۰۰ سال بهره‌برداری معماران معاصر ایرانی از بتن را با معیار روش و نوع استفاده، گونه‌بندی کرده‌ایم. پرسش اصلی ما این است که معماران ایرانی چگونه با بتن برخورد داشته‌اند؟ کدام معمار در این زمینه اثرگذارتر بوده است؟ فایده‌ی اینگونه تحقیقات، شناخت سیر است که تاکنون طی شده است و به نقاط عطف تاریخ معماری ایران می‌پردازد. در اینگونه مقالات، مخاطب اغلب ساختار ذهنی منسجمی از انواع روش‌های استفاده از بتن را در ذهن خود به صورت ماتریسی ذهنی می‌سازد. توقع ما از مخاطب این است که در ذهن خود، گام بعدی را بردارد. اعتقاد داریم مخاطب هنرمند و باهوش، در خاتمه‌ی این نوشتار، ضمن بیان انتقادات خود به اظهارات ما، گام بعدی را خود برداشته و بر تکامل این معماری، ایفاگر نقش اصلی گردد. این هدف آرمانی این نوشتار است.

→ مجموعه‌ی نیاوران (پارک و فرهنگسرای نیاوران)، کامران طباطبایی دیبا، ۱۳۴۹-۱۳۵۷. عکس از هنر معماری

مسئله‌ی مدرنیسم در معماری معاصر ایران و نحوه‌ی انتخاب آثار

معماری مدرن از دو مشخصه‌ی اصلی ساخته شده است: طراحی ساده (Simple Design) و فناوری بالا (High Technology)؛ یعنی به زبان ساده، پروژه‌ی دارای این دو مشخصه، «مدرن» می‌باشد. حال با این معیار، آیا معماری این روزهای ایران مدرن است؟ به قول استاد سیروس باور: «مدرنیسم، موقعی به‌وجود می‌آید که جامعه مدرن باشد!» در باب طراحی ساده، ما پروژه‌ها و طرح‌هایی می‌بینیم که ما را از عمق بی‌اطلاعی مردم کشورمان از سبک‌های هنری جهان مطلع می‌کنند. این وضعیت نشان می‌دهد که بعضی «هنرمندان و معماران بزهدار» نیز اغلب در این تفکر همکاری دارند. آسیب این وضعیت دامن طبقه‌ی ظاهرین جامعه را نیز می‌گیرد و به‌نوعی بدمعوزی دارد. پس، از این منظر، یک پای معماری مدرن در ایران می‌لنگد. دقت کنید طراحی ساده به معنای استفاده از مصالح سخیف و طرح‌های کسل‌کننده نیست. بلکه در طراحی ساده، تزئینات بیهوده و هزینه‌بر به کنار گذاشته می‌شوند تا مسائل عمیق‌تری چون روانشناسی فردی و توجه به محیط و مفاهیمی نو مطرح گردند. هدف معماری مدرن از این منظر، اعطای آرامش روانی درونی (بلند مدت) انسان‌هاست تا ذوق‌زده کردن چشمان محو شلوغی و هیاهوی تزئینات!

اما در حوزه‌ی دوم، فناوری در ایران، همان‌طور که عنوان شد - حداقل در حوزه‌ی ساختمان - نهادینه و علمی نیست! چگونه ممکن است در کشوری که معمارانش به ابداع فرم‌های بدیع و بلندپروازی تکنیکی مشهور بوده‌اند، در این روزگار هیچ فناوری نوینی ابداع نشود؟ یا اگر ابداع می‌گردد بیشتر مایه‌ی سرافکنندگی باشد تا افتخار؟ چگونه ممکن است جزئیات اجرای ساختمان‌ها در این کشور رو به بی‌دقتی بگذرانند؟ چطور ممکن است در نمایشگاه صنعت ساختمان در ایران، مجموعه‌ای از شرکت‌های ایرانی حاضر شوند که تنها اقدام به واردات مصالح و سیستم‌های ساختمانی نموده‌اند؟ حقیقت این است که صنعت ساختمان و فناوری‌های آن در دانشگاه‌های ایران هیچ جایگاهی ندارد. نه در دانشکده‌ی فنی که حتی در رشته‌ی فناوری معماری که منطقاً باید شاهد ایده‌پردازی و ابداع فناوری‌های نوین معماری باشیم، عملاً خبر خاصی رخ نداده است. اساساً این رشته متوجه مسائلی چون الهام از طبیعت، سیستم‌های ساختمانی، سازه‌های نو و طراحی دیجیتال گردیده است که اگر نگوییم بی‌ربط است، حداقل تمام و کمال در اولویت نیازهای کشور نیز نیست! مجموعه‌های فوق‌تاکون بیشتر، ترجمان خوبی از اتفاقات روز دنیا ارائه داده است تا تولید دانش. محصولات این گرایش‌ها تاکنون اساساً با هزینه‌هایی که از بودجه‌ی ملی کشور صرف آنان می‌شود، همخوانی نداشته است.

از طرفی فناوری در معماری تعبیرهای مختلفی دارد. در یک تعبیر، منظور از فناوری سیستم‌های ساختمانی‌ای می‌باشند که در نقش‌های سازه‌ای ساختمان یا کمکی به آن عمل می‌کنند. از این جمله می‌توان به سیستم‌های (L.S.F.) سیستم آی‌سی‌اف (I.C.F.) و... اشاره نمود. در تعبیری دیگر، فناوری معماری در واقع سیستم‌هایی هستند که بیشتر معطوف به تأسیسات الکتریکی و مکانیکی بنا می‌باشند. این سیستم‌ها به

کمک بنا در جهت پایداری اقلیمی و هوشمندسازی آن می‌پردازند. در بعضی موارد تزریق این سیستم‌ها به طرح بدون در نظر گرفتن شرایط محیطی و فنی نتیجه‌ی عکس دارد. اغلب این سیستم‌ها حداکثر کارایی خود را وقتی دارند که از زمان مطالعات و طراحی در پروژه دیده شده باشند؛ اما بخشی از منظور معماران در بکارگیری لفظ فناوری در معماری همان مصالح جدیدی است که وارد کشور می‌شود و علاوه بر محاسن زیبایی‌شناسانه از مزایای سازه‌ای خاصی نیز برخوردارند. اغلب این سیستم‌ها معروف به برندی هستند که نخستین بار آنها را وارد کشور کرده‌اند که این خود از عجایب معماری در کشور ماست. در ریشه‌یابی این مسئله می‌توان به دلایلی از جمله عدم آموزش فنی و به‌روز دانشجویان در دانشگاه‌ها و آموزش ناکارآمد ضمن خدمت مهندسان حرفه‌ای اشاره نمود. مهم‌ترین دلیل بروز این وضعیت عدم تولید دانش به‌صورت بومی می‌باشد؛ به این ترتیب معماری مدرن در ایران لنگان‌لنگان به راه خود همچنان ادامه می‌دهد. معماری مدرن به کشیدگی پنجره‌ها و رنگ دیوارها شناخته می‌شود، اما وقتی که مسائل بنیادین آن نیز رعایت شده باشد. پوشاندن لباس استادی بر تن هر شخصی، نشان از توسعه‌ی فرهنگ و دانش در آن فرد نیست.

آثاری که در این نوشتار بررسی شده‌اند اساساً بناهایی مدرن هستند که در سپهر معماری ایران (درخشان و گمنام) حاضر بوده‌اند. این بناها با روح مدرن همخوانی داشته‌اند و از قضا در حوزه‌ی کار با بتن نیز برای مطالعه‌ی ما جذاب بوده‌اند. فراموش نکنید که بتن نیز در ایران از کیفیت مطلوبی برخوردار نیست و در سطح نازلی (خصوصاً از نظر تنوع) تولید و به‌بهره‌برداری می‌رسد. بتن مسلح همچون دستگاهی هوشمند و فوق پیشرفته می‌باشد که متأسفانه در دست بعضی معماران ایرانی خیلی قدرتمند ظاهر می‌شود. بخش اعظم سیمان تولیدی کشور تبدیل به بتنی می‌شود که با کیفیتی نه‌چندان مطلوب در قالب اسکلت‌های تیر و ستون بتن‌آرمه و دیوارهای برشی به بهره‌برداری می‌رسد. ما در این مقاله اساساً به این حوزه وارد نمی‌شویم. حوزه‌ی پژوهش ما دسته‌ی اقلیتی از معماران می‌باشند که بتن را به چشم چیزی بیش از یک سیستم ارزان سازه‌ای نگاه می‌کنند. آنان که بتن را به‌خاطر «مزایای اقتصادی مفید فایده برای بسازبرفروش‌ها» دوست ندارند و قصد دارند به هر نحوی که شده بتن را با بیانی معمارانه‌تر بکار گیرند. این انواع نحوه‌های بکارگیری بتن را ما به زبان ساده «کاربرد» نامیده‌ایم. ما برای بتن در معماری، هفت کاربرد را شناسایی کرده‌ایم. هفت روش، دیدگاه، استعداد، در استفاده از بتن در معماری که از بکارگیری بتن در جزئیات آبروی بام تا ساخت کل فرم بنا را دربرمی‌گیرد. منطقاً، هرچه کاربرد، وسیع‌تر و پیچیده‌تر، اثر معمارانه‌تر و پرنغزتر خواهد بود. به‌تناسب همین حُسن، سختی اجرای اثر و جلب رضایت کارفرما (خصوصاً در ایران) به‌دلایل فنی و فرهنگی، سخت‌تر خواهد بود. البته این مورد نباید در ارزش‌گذاری اثر معماری مؤثر باشد؛ یعنی نباید یک اثر معماری متوسط به‌علت اجرا

در ایران و توانایی معمار در حل این مسائل، مورد تشویق قرار بگیرد! معماری، معماری‌ست، با تمام ارزش‌های همیشگی معطوف به خود اثر، نه حواشی آن.

کاربرد نخست: بتن (و سیمان) در حد جزئیات بنا و مبلمان

زمانی که بتن در دوران پهلوی، نخست با تأخیر ۱۲۰ ساله وارد ایران شد، کمتر کسی فکر آن را می‌کرد که امروز این محصول وارداتی، شهرهای ما را اینگونه در نوردد! از تهران تا دورترین نقاط ایران بتن برای پل‌سازی، سدسازی و شهرسازی مورد استفاده قرار می‌گیرد. حتی بدبین‌ترین ایرانیان نیز فکر نمی‌کردند روزی ماحصل کار ما معماران باعث شود که هنرمندان و نویسندگان به شهرهای ساخته شده توسط ما لقب «شهرهای خاکستری» و «شهرهای بتن‌آرمه‌ای» بدهند و به شهرهای اروپایی گلستان و بوستان و شهر عشاق! البته اساساً قیاس این دو به‌واسطه‌ی اقلیم و شرایط محیطی کلان، قیاسی غیرمنصفانه است. اما القاب ذکر شده بی‌ارتباط با سیمای شهرهای ما نیز نیستند. پس از ورود چدن سفید به‌عنوان مصالحی جدید به کشور و اعمال نظرات دلخواهانه‌ی نجیب‌زادگان قاجاری، ظهور بتن مسلح (به نقلی: سیمان مسلح) به کشور، سومین بحرانی بود که معمار ایرانی را به چالش کشیده بود. او که در طول حیات خویش یاد گرفته به هر مسئله و تهدیدی به چشم فرصت برای بروز خلاقیت‌هایش بنگرد، این بار نیز تلاش داشت تا از این تهدیدات، فرصت‌ها بیافریند و نهایت بهره را نیز برد. از طرفی، در این دوران زیر ساخت‌های کشور هنوز برای تولید انبوه و بهره‌برداری از این مصالح آماده نبودند. اینکه چه سیاستی باعث شد تا در کشوری که تعداد اساتید دانشگاهی ایرانی‌اش در آن زمان از تعداد انگشتان یک دست کمتر بوده، ناگهان و بدون تهیه‌ی هیچ‌گونه زیرساختی، با مصالح جدید غیرروشنی دست بکار عمرانی بزنند، دغدغه‌ی نگارندگان این سطور نبوده است. داستان ما از جایی آغاز می‌شود، حوالی میدان توپخانه‌ی تهران، در نمای بنایی نه‌چندان کهن، جایی که در قدیم کاخ شهربانی نام داشت و امروز ساختمان وزارت امور خارجه! در این بنا، سیمان در نمای پروژه بکارگرفته شده است و از این طریق، معمار، صورتی از معماری هخامنشی را بر بنای متقارن و غول‌آسای خود نشانده است.

اگر سیمان را خمیرمایه‌ی نخستین بتن بدانیم و بتن را خمیری در دست معمار هنرمند، صورتک‌های سربازان هخامنشی بر بدنه‌ی کاخ شهربانی نخستین نحوه‌ی کاربرد ایده‌آل ما در استفاده از بتن می‌باشد. حداقل استفاده از خمیر طوسی رنگی که بسیار در برابر شرایط جوی نامساعد، مقاوم است (تصویر ۱). کاخ شهربانی، بنایی‌ست که توسط معمار گمنام و کارمند بلدیه‌ی تهران، میرزا علیخان مهندس، ساخته شده است. سیمان در این بنا از مصالح اصلی تزئینات است. البته در حیاط جنوب غربی بنا، شیوه‌ای کاملاً متفاوت با جبهه‌های دیگر اتخاذ شده است و نما کاملاً با سیمان، بدون تزئینات و تحت تأثیر جریانات مدرن، به‌صورت ساده و یکدست طراحی شده است. میرزا علیخان مهندس، در پروژه‌ی میدان حسن‌آباد



تصویر ۱. کاخ شهربانی (وزارت امور خارجه‌ی کنونی)، میرزا علیخان مهندس، تهران، ایران، ۱۳۱۱ ه.ش.



تصویر ۲. میدان حسن‌آباد، میرزا علیخان مهندس، تهران، ایران، ۱۳۱۳ ه.ش.

واکنش نشان داده است (تصویر ۳). مارکف نیز با بکارگیری نمایی سیمانی در پروژه‌ی ساختمان سینگر، بنایی مقاوم و نوستالژیک را تا به امروز برای ما به یادگار گذاشته است. در این دوران، سیمان همچون مصالحی جدید و در سطوحی بسیار اندک برای تزئینات بنا، مورد استفاده قرار گرفته که این تزئینات، بسته به تفکر حاکم بر معماران آن دوره، گاه رنگ و بویی کاملاً ایرانی و گاه حال و هوایی کاملاً مدرن و اقلیمی به خود می‌گیرند. در واقع، سیمان موهبتی بود تازه از فرنگ آمده که دست معماران را برای مانورهای معمارانه‌شان بیشتر باز کرده بود؛ البته در همین سال‌ها، بتن مسلح جزء مصالح محبوب به‌شمار نمی‌آید و بر اساس تحقیقات، در همین ایام است که ساخت پل ورسک به پایان می‌رسد، اما علی‌رغم وجود فناوری بتن در کشور، پل با مصالح بنایی ساخته شده است، در حالی که ساخت پل با بتن و فولاد نیز مورد مطالعه قرار گرفته بود. کارخانه‌ی سیمان ری نیز در همین ایام، به‌عنوان نخستین مجموعه‌ی تولید سیمان در ایران افتتاح گردیده است (تصویر ۴).

خود نیز لبه‌های میدان را با انحنا‌ی نرمی از سیمان طراحی کرده است (تصویر ۲). هرچند در این بنا، گرایش معمار به بناهای نئوپالادین مشهود است، اما این میدان در مقام مقایسه با نمونه‌های معاصر خود از ارزش‌های ریشه‌داری برخوردار است. ارزش‌هایی که بحث روانشناسی محیطی و تأثیر محیط بر انسان را مورد تأکید قرار می‌دهند. ما به وقتش در مورد خطری که بتن‌گرایی امروز، معماری‌مان را تهدید می‌کند سخن خواهیم راند. تهدیدی که حاصل بی‌توجهی به ارزش‌های مذکور است. نه اینکه کاخ شهربانی و میدان حسن‌آباد، نخستین در نوع خود بوده باشند، اما بر اساس تئوری ما، این دو معماری و ستون فقرات آنها (تزئینات کاخ شهربانی به‌علاوه انحنا‌ی لبه‌های بدنه‌ها در میدان حسن‌آباد) را می‌توان به شکلی مدرن‌تر و البته ظریف‌تر در آثار وارطان هوانسیان مشاهده کرد. بهترین مثال برای اثبات این ادعا ساختمان جیب از وارطان می‌باشد. در این بنا نیز وارطان با استفاده از سیمان «چفته‌ی وارطانی» را اجرا کرده است و در عین حال، با انحنا‌ی در لبه‌های بنا به خیابان و مردم پیش روی بنا،



تصویر ۳. ساختمان جیپ، وارطان هوانسیان، تهران، ایران، ۱۳۲۳-۱۳۲۵ ه.ش.



تصویر ۴. کارخانه‌ی سیمان ری، مهندسان آلمانی به همراه افال اسمیت، شهر ری، ایران، ۱۳۰۷ ه.ش.



تصویر ۵. ویلا در تهران، فرخ اصالت، تهران، ایران، اوایل دهه‌ی ۵۰ ه.ش.



تصویر ۶. نیمکت بتنی، طرح از حمید عباسلو، اجرا از شرکت تندیس آرا، تهران، ایران، ۱۳۹۳ ه.ش. عکس از هنر معماری



تصویر ۷. خانه‌ی شایان شریعتی، سیروس باور، تهران، ایران، دهه‌ی ۴۰ ه.ش.

بتن مسلح در این دوران به دلایل مختلفی از جمله عدم آشنایی و مقبولیت در نزد معماران، کمتر بکار می‌رفت که این وضعیت به کلی در دوران پهلوی دوم تغییر کرد. فرخ اصالت، که از جمله معماران کوچ کرده به خارج از کشور می‌باشد، در معدود آثار خود در ایران، نیم‌نگاهی حرفه‌ای به جزئیات بتنی داشته است (تصویر ۵).

این خانه در فرم کلی یادآور خانه‌های فرانک لویید رایت می‌باشد، اما جزئیات بنا بسیار متبحرانه طراحی شده است. جالب این است که اثر وی، خط بطلانی بر تمام ادعاهای توانایی امروز ما در کار با بتن می‌کشد؛ یعنی هنگامی که در زمان قبل از انقلاب، فرخ اصالت چنین بنایی ساخته است، چگونه ممکن است که ما امروز از اجرای این جزئیات ناتوان باشیم؟ پس قطعاً اشکال از خطی‌ست که معمار بر کاغذ می‌کشد، یا کارفرمایی که در کنار اوست (و نه بالای سر او!). تاریخ نشان می‌دهد که هر کجا حمایت‌ها قاطع بوده، هنرمندان گل داده‌اند و محصولات خوبی به جامعه اعطا نموده‌اند. عبدالرضا ذکائی نیز، در دهه‌ی هفتاد، با همکاران خود، در مهندسی مشاور پل‌میر، مشغول بکار بود و در بوستان خواجوی کرمانی واقع در تهران، یک نیمکت بتنی طراحی کرده است. البته، بحث اصلی ما با ذکائی در همین پارک اما در نقطه‌ی دیگری‌ست که به وقتش در این باب نیز صحبت خواهیم نمود، اما امتداد این تفکر مبلمان شهری را می‌توان در نیمکت بتنی، به طراحی حمید عباسلو ساخته شده توسط شرکت تندیس آرا، در مسابقه‌ی طراحی مبلمان شهرداری در سال ۱۳۹۳ دید که در محوطه‌ی برج میلاد در کنار سایر آثار مسابقه قرار دارد (تصویر ۶).

کاربرد دوم: سازه‌ی تیر و ستون بتنی + پرکننده‌ی آجری یا هر مصالح دیگری

در دوره‌ای از تاریخ معماری معاصر ایران، سبکی از کارهای معماری بروز کرد، که حداقل برای نگارندگان این نوشته، در سطح جهان مشابهی ندارد. در این سبک، سیستم سازه‌ای بنا که اغلب از نوع تیر و ستون به انضمام سیستم مقاومت جانبی می‌باشد، پس از اجرا در پشت مصالح پوششی پنهان می‌گردد، بلکه به صورت عیان مشخص می‌شود. بین ستون‌ها را نیز اغلب پرکننده‌های مختلف، چون آجر و بلوک و... پر می‌کنند. گاهی این پرکننده‌ها نیز خود عیان می‌باشند و دوباره روی آنها مصالحی چسبانده می‌شود که قطعاً از درون بنا، عایق کاری‌های لازم باید صورت پذیرد. ناگفته پیداست که این سبک از نظر اقتصادی به صرفه‌تر است. یکی از مهمترین بناهای با سازه‌ی نمایان از نوع فلزی، منزل شخصی سیاوش تیموری در دزاشیب تهران می‌باشد که اتفاقاً بدنه‌های آن نیز از آجر لخت است. اثرات برجسته‌ی دیگر در این باب، خانه‌هایی از سیروس باور می‌باشد که این مورد دوم، به لحاظ پیچیدگی، در نوع خود جالب و آموزنده می‌باشد. به طور کلی، سیروس باور در تمامی خانه‌هایش این رویکرد را به عنوان امضای معمار لحاظ کرده است (تصویر ۷).

آثاری با سازه‌ی بتن‌آرمه نیز در این باب در معماری معاصر ایران دیده شده‌است، که اغلبشان از بناهای کلیدی کشور می‌باشند. ساختمان جام‌جم از جهانگیر درویش، یکی از این بناها می‌باشد. این بنای بلندمرتبه با جزئیات فراوان بتنی از نخستین بناهای ساخته شده برای سازمان صدا و سیما می‌باشد.

علاوه بر این، دو مورد از بهترین بناهایی که با این رویکرد ساخته شده‌اند، مدرسه‌ی محله A3 پولاد شهر به همراه منطقه‌ی مسکونی این محله به طراحی هادی میرمیران می‌باشند (تصویر ۱۰). در هر دو پروژه، منتها با مقیاس‌های مختلف، معمار، به خوبی، پوترهای بتنی را به صورت احجامی منطقی بر روی یکدیگر چرخانده و با استفاده از آجر، بین ستون‌ها را پر کرده‌است. در مدرسه نیز، سالن ورزش با پلانی چند ضلعی، از دستورالعمل سنتی طراحی تخطی کرده‌است که نمایانگر انعطاف‌پذیری این سیستم طراحی می‌باشد. به نظر می‌رسد، این منطقه‌ی مسکونی تنها منطقه‌ی مسکونی‌ای در ایران باشد که با این رویکرد ساخته شده‌است. البته بعضی از آثار ژرژ دارش نیز در همین سطح قابل ذکر هستند. در کنار این بناها، که بسیار شاخص بوده‌اند، بناهای دیگری نیز با این رویکرد ساخته شده‌اند. یکی از متفاوت‌ترین این بناها، کتابخانه‌ی ملی ایران، اثر مهندسین مشاور پیراز می‌باشد.

درویش نشان داده است که کار با بتن را به خوبی می‌داند. به حال، وی از فارغ‌التحصیلان معماری ایتالیا می‌باشد و بانی استفاده از سیستم کابل‌های کششی در ایران بوده است. همچنین، استادپوم تختی وی نیز یکی از بهترین بناهایی‌ست که ما در این نوشتار، مورد مطالعه قرار خواهیم داد (تصویر ۸). با توجه به این رویکرد، از دیگر بناهای ساخته شده‌ی برجسته‌ی قبل از انقلاب اسلامی، بنای وزارت کشور می‌باشد. این بنا نیز به کوشش مهندسین مشاور نیک خصال و ایرج پروین، با نگاهی همچون صدا و سیما ساخته شده‌است و با پرکننده‌های آجری، پیش و پس نشستن احجام و پنجره‌های نواری، در واقع برجی مدرن است که جامه‌ای آجری بر تن دارد. همچنین، جبهه‌های غربی و شرقی بنا از پاکس‌های عمودی بتنی با احجام پیش‌ساخته تهیه شده‌است و پد هلیکوپتری‌ای که بر بالاترین قسمت بنا (حجم میانی) قرار گرفته، آن را به بنایی با هیبت و خاص در میان هم‌رده‌های خود تبدیل کرده است (تصویر ۹).



تصویر ۸. جام جم، ساختمان صدا و سیما، جهانگیر درویش، تهران، ایران، دهه‌ی ۵۰ ه.ش.



تصویر ۱۰. مدرسه‌ی محله‌ی A3 پولادشهر و منطقه‌ی مسکونی پولاد شهر، سید هادی میرمیران، پولادشهر، ایران، ۱۳۵۰ ه.ش.



تصویر ۹. وزارت کشور، نیک خصال و پروین، تهران، ایران، ۱۳۵۰ ه.ش.



تصویر ۱۱. توسعه حرم حضرت معصومه، مهندسان مشاور پیراز، قم، ایران، ۱۳۷۹ ه.ش.

را بر بالای سر نمایندگان می‌گستراند و تمام این داستان را پشت پوشش نهایی شیشه‌ای سقف، در سایه روشن‌ها، فرو می‌برد تا بر زیبایی ابهام‌شناسانه‌ی ایرانی تأکید ورزد (تصویر ۱۴).

در این دوران کیقباد ظفر بختیار نیز دستی بر آتش دارد! وی در طرح پروژه‌ی بانک ملی گرگان، بتن را در نما بکار می‌گیرد و به نوعی، خود را به جریانات بتن اکسپوز نزدیک می‌کند. اگرچه این طرح، متأسفانه، اجرا نشده‌است. این دو بنا نیز، همچون بناهای پیشین، به‌لحاظ داشتن دید متفاوت در بهره‌برداری از بتن و توانایی‌های آن، مورد توجه می‌باشند. در این بناها، بتن بر کالبد ساده و خشک بنا جلوه‌ای دیگر می‌بخشد، که از بهترین آثار این کاربرد می‌توان به مسجد دانشگاه تهران، اثر عبدالعزیز فرمانفرمائی، اشاره کرد. او که از متبحرترین افراد این حوزه می‌باشد و در جزئیات معماری نیز اساساً سری در سرها دارد، در طراحی مسجد دانشگاه تهران با بکارگیری ستون‌های مورب بتنی، گنبد نه‌چندان مرتفع بنا را بر بالای سر نمازگزاران نگه می‌دارد. روی این ستون‌های (V) شکل با کاشی‌کاری آیات قرآنی پوشانیده شده‌است و عبدالعزیز، این تکنیک را در رواق‌ها، حیاط کوچک مسجد و دیگر فضاها نیز ادامه داده‌است، اما این بار سنگی سپید و ساده نیز بر کار اضافه نموده‌است (تصویر ۱۵). حسین امانت در میدان آزادی نیز قصد اجرای این تکنیک را داشت اما با مشکل افت مقاومت بتن روبرو شد. وی به جای این تکنیک، بتن را با پودر سنگ مرمر بکار برد و ضمن اعطای زیبایی به بنا مقاومت آن را نیز افزایش داد.

اما یکی از بهترین بناهایی که با این رویکرد ساخته شده‌است و به‌خوبی، هندسه و تزئینات را در عین مفهوم‌گرایی به معماری پیوند می‌دهد، مقبره‌ی کمال‌الملک، اثر هوشنگ سیحون می‌باشد. در این بنا، معمار به‌خوبی از خاصیت پلاستیکی بتن بهره‌جسته و در نهایت با انجام یک عملیات کاشی‌کاری روی بنا، آن را پوشانیده‌است. هرچند این کاشی‌کاری در لبه‌ها قطع شده‌است، اما در نهایت، بنا به‌خوبی همچون آسمانی خوش‌رنگ و لعاب بر سر مزار کمال‌الملک قرار گرفته‌است.

را پوشش داده‌اند. همچنین، دیوارهای پرکننده از آجرهای نسوز مخصوص شومینه کار شده‌اند که قابلیت مقاومت ۵۰ بار تغییر دمای مداوم بین دمای ۶۰- تا ۶۰+ را دارند. در کل، این بنا از بهترین بناها و همچون الگویی برای توصیف این رویکرد در استفاده از بتن می‌باشد و در حوزه‌ی پلان‌بندی به کتابخانه‌ی دانشگاه شیراز، اثر محمدرضا مقتدر، بسیار نزدیک است. این کانسپت در کتابخانه و مرکز اسناد مرکزی دانشگاه شهید چمران اهواز نیز دیده می‌شود، هرچند در مورد آخر، آجر بین دیوارها به شیشه‌های دودی تبدیل شده‌است. در نگاه نخست، این وضعیت ما را در باب پایداری اقلیمی بنای کتابخانه‌ی دانشگاه شهید چمران نگران می‌کند، اما با کمی دقت متوجه خواهیم شد که سایه‌ی به‌وجودآمده به‌واسطه‌ی کنسول‌های بتنی، عملاً امکان ورود اشعه‌ی داغ به بنا را از بین می‌برد (تصویر ۱۲). آخرین پروژه‌ی منتخب این کاربرد، ساختمان مسکونی کهریزک از استودیوی کات می‌باشد. این بنا سنت اسکلت بتنی و پرکننده آجری را ادامه داده‌است، اما بخش آجری تحت تأثیر پروژه‌هایی همچون خانه‌های آجربافت کاری از علیرضا مشهدی میرزا و چهل‌گره، کاری از علیرضا مشهدی میرزا و حبیبه مجدآبادی بوده‌است. این چیدمان آجرها و چرخش آنها به نمای اصلی بنا پویایی خاصی بخشیده‌است، گرچه در عملکرد و مطلوبیت آنها تردید داریم. البته، چیدمان آجرها ممکن است به‌علت بروز دیجیتالیزم در معماری باشد، اما مرکز اسناد حقوق بشر جنوب آسیا، در هند، بنایی‌ست بس قدیمی‌تر از تمام بناهای آجری (به این سبک در ایران) و اتفاقاً در عین حال پیچیده‌تر به نظر ما، که نقطه‌ی پایانی این تئوری می‌باشد (تصویر ۱۳).

کاربرد سوم: بتن به‌عنوان خمیر شکل‌دهنده‌ی فرم + پوشش نهایی کاشی، آجر یا هر مصالح دیگری

با طراحی و ساخت مجلس سنا، کار مشترک حیدر غیائی و محسن فروغی، جلوه‌ی دیگری از بتن نمایان می‌شود. در سقف این بنا، تیرهای بتنی با الهام از طرح سقف مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان، طراحی و اجرا می‌گردد. در این طرح خطوط در هم می‌پیچند و بافتی هندسی و چشم‌نواز

در این بنا، به‌دلایل عملکردی (و نه الهام از تپه‌های اطراف، آنگونه که بعضی از معماران در تحلیل بنا ادعا کرده بودند) شاهد فرمی لایه‌لایه هستیم که این وضعیت طرح را گسترده می‌نماید و منجر به افزایش دقت در طراحی می‌شود. ایده‌ی معماران برای حل این مشکل، بحث مدول‌بندی کار بوده‌است.

از آنجایی که در طرح کتابخانه‌ی ملی از قاعده‌ی هشت‌ضلعی پیروی شده، ستون‌های رفیع بنا نیز از همین هندسه پیروی کرده‌اند و در قسمت سرستون‌ها، معماران با الهام از بناهای تخت جمشید، بتن را گسترده‌تر و به‌صورت تکنیک سرستون چارچی کار کرده‌اند و دهانه‌های طویل بین ستون‌ها را به حداقل ممکن رسانده‌اند. سقف بنا نیز از هندسه‌ی ایرانی بهره می‌برد که البته ریشه در مطالعات پیر لوئیجی نروی و سقف‌های ایزواستاتیک وی دارد، اما این بار هندسه‌ی سقف، ایرانی-اسلامی‌ست! در واقع، معماران در هر جا که لازم بوده، سقف را شکافته و نور طبیعی را به داخل مجموعه هدایت کرده‌اند. از این‌رو، این بنا از کیفیت اجرایی و عملکردی بسیار بالایی برخوردار است و امروزه نیز بسیار مورد استقبال محققین قرار گرفته‌است. مشابه این سیستم پوشش سقف به‌همراه ستون‌های رعنا در حرم حضرت معصومه^(ع) نیز بکار گرفته شده‌اند که در آنجا بر اساس تحقیقی دینی، تمامی بنا کاملاً سفید، طراحی و اجرا شده‌است و این امر به خلوص نیت بیشتر نمازگزاران کمک می‌نماید (تصویر ۱۱).

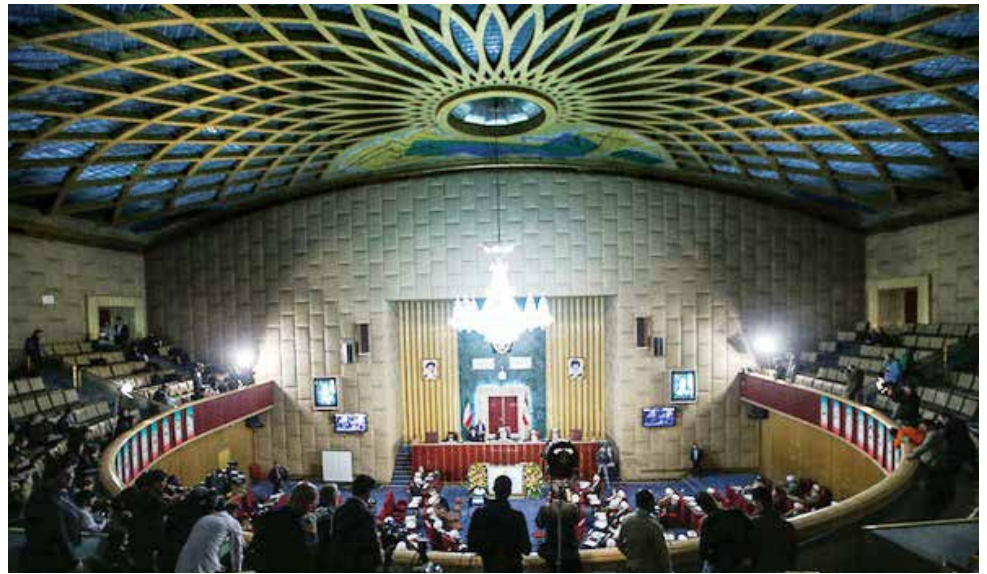
محسن میرحیدر، به‌عنوان یکی از طراحان اصلی کتابخانه‌ی ملی، تأکید دارد که در این بنا داکت‌های عریض برای عبور حجم زیاد کابل و سیم و ... دیده شده که در زمان طرح و اجرای بنا اساساً در کشور احساس نمی‌شد. با این حال، آنان با مطالعات خود به این بلوغ رسیده بودند که به‌زودی عبور تأسیسات الکتریکی-ارتباطاتی به منزله‌ی کلید موفقیت بنا تلقی خواهد شد. سنگ‌های کف بنا نیز، به‌صورت خشکه با کیفیت بالا در داخل سالن‌ها کار شده‌اند تا در صورت لزوم، بدون حفاری، امکان جابجایی آنها و رویت کف سازه‌ی وجود داشته باشد. در طرح داخلی بنا، موکت‌ها و صندلی‌های مطالعه به‌همراه قفسه‌های کتاب، به مجموعه جان بخشیده و رنگ سرد بتن و زردی آجر نماها



تصویر ۱۲. کتابخانه ملی ایران، مهندسان مشاور پیراز، تهران، ایران، ۱۳۸۳ ه.ش.



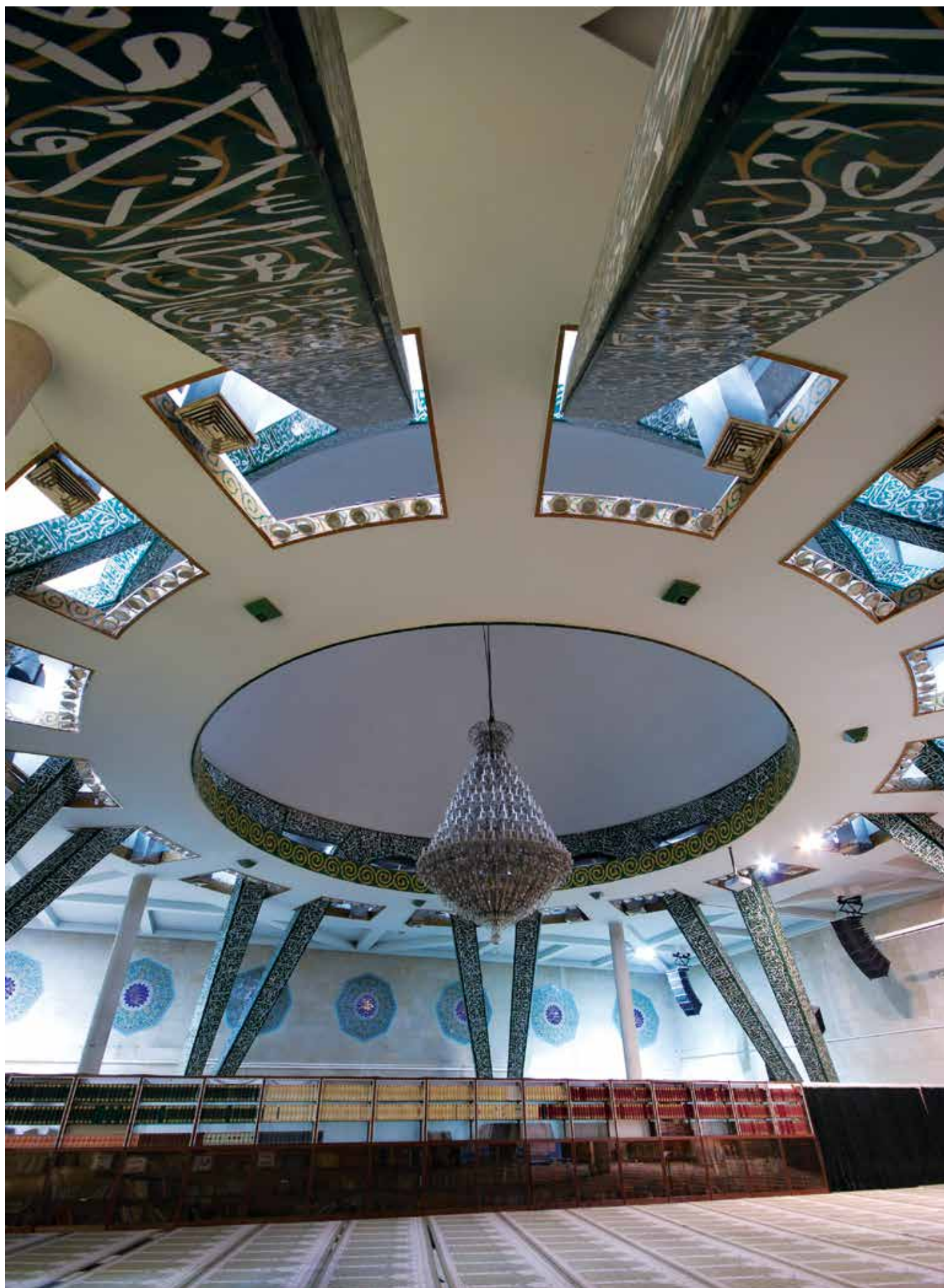
تصویر ۱۳. ساختمان کهریزک، استودیو کات، کهریزک، ایران، ۱۳۹۴ ه.ش.



↑ ↑ تصویر ۱۴. مجلس سنا، حیدر غیائی و محسن فروغی، تهران، ایران، اتمام در سال ۱۳۳۴ هـ.ش.



تصویر ۱۶. آرامگاه کمال الملک، هوشنگ سیحون، نیشابور، ایران، ۱۳۳۷ هـ.ش. عکاس: حسین برازنده



تصویر ۱۵. مسجد دانشگاه تهران، عبدالعزیز فرمانفرمائیان، تهران، ایران، ۱۳۳۶ ه.ش. عکس از هنر معماری

این فرم پویا و این همه توسل به قوس و طاق، ضمن دعوت ما به تجدید نظر در مورد توانایی‌های بتن، نحوه‌ی تفکر و روش طراحی سیحون، پیچیدگی‌های هندسی بناهای فلیکس کاندلا (Felix Candela) را نیز یادآور می‌شود. اگرچه این فرم، بسیار با گنبد و مقوله‌ی طاق ایرانی همخوانی دارد، اما در نگاه اول نوع طاق خاصی را به ذهن متبادر نمی‌سازد. در واقع، این طرح شش ایوان است که به‌صورت هذلولی رو به بیرون بنا توسعه می‌یابد (تصویر ۱۶).

کاربرد چهارم: بتن اکسپوز به‌عنوان مکمل سیستم سازه‌ای (در قالب دیوار برشی، باکس پله و ...)

یکی از مشخصه‌های حقیقی معماری ایرانی-اسلامی، اصلی است که ما آن را «ترکیب نیازها» نامیده‌ایم. شاید این اصل، حاصل یک عمر زندگی در یکی از مناطق کم آب و گیاه جهان باشد. به‌رحال، معمار ایرانی امکانات محدودی داشته‌است و سعی می‌کرده با ترکیب چند نیاز و حل آنها در غالب یک راه‌حل، همواره با حداقل فعالیت‌ها به حداکثر مسائل پیش‌رویش پاسخی درخور داده باشد. تبلور این وضعیت را در دانه‌بندی پلان‌ها، عملکرد هم‌زمان پل‌های اصفهان، گنبدها و بسیاری نقاط دیگر از معماری بومی ایران می‌توان مشاهده نمود. یکی از نقاط بسیار جذاب معماری معاصر ایران که به این اصل نیم‌نگاهی داشته‌است، هسته‌های بتنی برج‌های بلندمرتبه‌است که در عین وظیفه‌ی سازه‌ای، محل تردد عمودی و شفت‌های ارتفاعی مجموعه نیز هستند. همچنین، عدم استفاده از سقف کاذب در بعضی بناها و نمایان بودن بتن‌ریزی زیر سقف و البته، گذر تأسیسات از زیر تیرها و ساپورت‌ها و... نیز از این دست نقاط هستند. فراموش نکنید که این وضعیت در تعمیر نگهداری بنا نیز بسیار مفید می‌باشد. در این نوشتار نیز ردپای این اصل در بعضی آثار دیده می‌شود؛ یعنی در بعضی آثار معاصر علاوه بر تمام مزایایی که برای آنها شمرده می‌شود، از نظر ما، بتن با همه‌ی توانایی‌هایش، برای ایده‌پردازی به کمک طراح (همگام با حل مشکلات سازه‌ای طرح وی) آمده‌است.

از پروژه‌هایی که بدین نگاه تعلق خاطر دارند، می‌توان به موزه‌ی قرآن (بهرز احمدی)، تئاتر شهر (علی سردار افخمی) و کانادا درای (هوشنگ سیحون) اشاره داشت. سه مورد از بهترین پروژه‌های معاصر که در این چارچوب قابلیت گونه‌بندی دارند، مجموعه ورزشی-اداری ناتلی از مهندسین مشاور تجیر (علی اکبر صارمی، جواد بنکدار)، سفارتخانه‌ی ایران در سئول از فرهاد احمدی و رصدخانه‌ی دانشگاه شیراز از محمدرضا مقتدر می‌باشد.

در مجموعه‌ی ورزشی-اداری ناتلی کاری از جواد بنکدار و علی‌اکبر صارمی، جبهه‌ی غربی بنا، همچون تابلوی نقاشی دیده شده‌است. معماران در این دیوار، با ایجاد حفره‌هایی مستطیلی شکل و دقت در ترکیب‌بندی آنها به مبانی کمپوزیسیون و آثار موندریان نزدیک شده‌اند و در واقع این موضوعی‌ست که بارها در آثار معماران ایرانی دیده شده و گویی برای آنان جذاب می‌باشد. البته، نباید منکر نقصان آموزش‌های دهه‌های سی و چهل دانشگاه تهران بشویم که زیبایی را فقط در کمپوزیسیون می‌دید. مهم‌تر از این تابلوی عظیم نقاشی، باکس پله‌ی فرار مجموعه می‌باشد که دیوار برشی مابین این پله با فرمی انتزاعی، به‌خوبی نقش مجسمه‌ای در کنار بنا را ایفا می‌کند. این باکس به‌لحاظ حسی به‌خوبی با دیوار کناری کار می‌کند. به نظر ما این باکس پله‌ی مجسمه‌وار با مجسمه‌های آندره بلوک، بر نمای ورودی مجلس سنا که به‌صورت زنجیر طراحی شده‌اند قابل مقایسه‌است. در حالی که مجسمه‌های زنجیره‌ای بلوک، فرمی هنری و مفاهیمی عمیق را در خود دارند، که شاید برای هر مخاطبی قابل فهم نباشد و گویی به بنا الصاق شده‌اند؛ اما در پروژه‌ی ناتلی این باکس پله اولاً، به مفاهیم مدرنیسم و اهمیت پلکان در آن نزدیک می‌باشد و ثانیاً، بسیار معمارانه‌تر از مجسمه‌های مخوف بلوک است. البته منظور از معمارانه، مصالح و نحوه‌ی اتصال به بنا می‌باشد (تصویر ۱۷).

این اتصال مجسمه به معماری را می‌توان به نحو بهتری در سفارتخانه‌ی ایران در سئول، از فرهاد احمدی، نیز مشاهده کرد. در این پروژه، احمدی دغدغه‌ای جز تاریخ‌گرایی ندارد.



موزه‌ی قرآن



فضای داخلی کتابخانه

فرهنگسرای نگارستان (فضاهای داخلی)، بهروز احمدی (مهندسین مشاور شارستان)، تهران، ایران، ۱۳۷۷ هـ ش



تئاتر شهر، امیرعلی سردار افخمی، تهران، ایران، ۱۳۵۰-۱۳۴۵ هـ ش
عکاس: حسین برازنده



کارخانه‌ی کانادا درای (زمزم فعلی)، خیابان آزادی، تهران، ۱۳۳۳ هـ ش.



تصویر ۱۷. مجموعه‌ی ناتلی، مهندسان مشاور تجیر، نور، ایران، ۱۳۹۰ هـ ش.

وی در فرم‌پردازی خود، از کوشک ایرانی با چهار صفا بهره برده و همچنین در جزئیات، با بکارگیری بافت و حصیر چوبی، سعی در تلطیف فضای سنگین بتنی داشته است. از نکات جالب در طرح احمدی، بکارگیری پنجره‌های چوبی با ریتمی موزون و آرام در دل دیوارهای بتنی می‌باشد. حقیقت این است که احمدی، علی‌رغم زمین بسیار کوچکی که به این طرح اختصاص داده شده بود، توانسته است به‌خوبی ایده‌های خود را پیاده کند و طرحی ایرانی و در عین حال مدرن ارائه دهد (تصویر ۱۸).

رصدخانه‌ی دانشگاه شیراز کاری از محمدرضا مقتدر، متعلق به دوران قبل از انقلاب اسلامی ایران، زمانی که تلاش حکومت بر توسعه‌ی سریع کشور بود تا به اهداف فوق عمرانی خود از طریق اینبه، جامه‌ی عمل بپوشاند. این وضعیت باعث می‌شد معماران در عین حمایت‌هایی که از جانب حکومت می‌شدند تحت فشار باشند! علی‌الخصوص در زمینه‌ی سرعت بخشیدن به پروژه‌ها برای اتمام هرچه سریع‌تر بنا. در این بنا نیز، این وضعیت کاملاً حس می‌شود اما معمار با ظرافت و دقت بالایی که به خرج داده است کار را نهایتاً جمع کرده است. معمار نگاه اکسپرسیونیسم خوبی داشته است و در خط او این سبک، نقش اصلی را ایفا می‌کند. بنا، همچون ترجیع بندی از بتن و آجر است و معمار در عین برقراری گفتگو بین بتن و آجر، در قالب فرم پویای خود، با ایجاد بافت مشبک در آجر و پایه‌های سنگی، تعلق خاطر خود را به معماری ایرانی نشان می‌دهد. یکی از نقاط قوت این طرح نیز اساساً در همین هم‌نشینی عالی اعداد، از نظر مصالح، می‌باشد. انحنای دیوارهای بتنی، چرخش آنها و مکان‌یابی فنی و صحیح پروژه، همگی باعث شده‌اند تا طرح رصدخانه دانشگاه شیراز به بنایی نمادین و آیکنیک برای این دانشگاه بدل گردد (تصویر ۱۹).

کاربرد پنجم: بتن به‌عنوان سیستم سازه‌ای (صنعتی سازی)

حداقل از ۷۰ سال پیش، بحث صنعتی‌سازی در ایران، به‌عنوان راهکاری تجربه شده در برابر مشکلات سکونتی مردم ایران مطرح بوده است. بحث خانه‌های ارزان‌قیمت عنوانی است که در کنار صنعتی‌سازی مطرح شده و به نظر ما، آسیب فراوانی به این مقوله زده است. درست است که در صنعتی‌سازی، بیشترین بهره را مردم با بهره‌مندی از خانه‌های ارزان‌قیمت می‌برند ولی این همه‌ی مزایای صنعتی‌سازی نیست. اساساً ساخت بناهای فوق عظیم (MegaStructures) بدون درنظر گرفتن سیستم‌های صنعتی‌سازی، از جمله پیش‌ساختگی، در واقع نوعی زنده‌به‌گور کردن منابع ملی می‌باشد، چیزی شبیه بنای مصلی تهران و اشتباهات اجرایی و صنعتی‌سازی‌ای که در آن شده است. صنعتی‌سازی مقوله‌ای نیست که ما اینجا باب آن را بگشاییم زیرا اساساً صنعتی‌سازی محصول، خواست جمعی مسئولین، مدیران، همکاران چند سازمان و ارگان و ورود سرمایه‌های اولیه‌ی کلان می‌باشد.

در تهران دهه‌ی پنجاه، دولت تلاش کرد با ساخت کارخانجات صنعتی‌سازی قطعات بتنی، راه را برای بلندمرتبه‌سازی و انبوه‌سازی هموار نماید که بخشی از نتایج آن تلاش‌ها را ما امروز به‌عنوان بناهای بلندمرتبه‌ی مسکونی تهران می‌شناسیم، اما این برج بین‌المللی تهران بود که پس از انقلاب، لقب بلندترین بنای مسکونی ایران را به خود اختصاص داد و بار دیگر نگاه‌ها را متوجه مسائل

صنعتی‌سازی کرد. البته، دقت کنید که ما با این سخن بر بلندمرتبه‌سازی‌های بی‌مطالعه و اقدامات سوء شهرداری‌ها، مهر تأیید نمی‌زنیم؛ بلکه آنچه که برای ما جذاب است، کیفیت اجرا، صنعتی‌سازی و استفاده از فناوری‌های نوین در معماری، همچون قالب‌های تونلی و... می‌باشد.

نکته‌ی دیگری که در این باب مطرح می‌شود، موضوع فرهنگ است. همیشه یکی از پاشنه آشیل‌های مجتمع‌های مسکونی صنعتی‌سازی شده با بتن، بحث عدم همخوانی این بناها با فرهنگ مردم ایران است. کما اینکه بنای اونیته دآیبتاسون در ماری از لو کربوزه نیز «مجتمع مسکونی دیوانه‌ها» لقب گرفته است! نخست اینکه، فرهنگ مردم ایران چه بپذیریم و چه نپذیریم، تغییر کرده است. امروز، برج‌نشینی و مجتمع‌سازی برای مردم ایران عادی‌ست و اتفاقاً سبک زندگی (LifeStyle) خیلی از ایرانیان با مقولات برج‌نشینی و مجتمع‌نشینی همخوانی بیشتری دارد. دوم آنکه، مجموعه‌هایی چون شهرک اکباتان، شهرک امید، آتی ساز، برج‌های مسکونی آاسپ (A.S.P)، اسکان، پارک دوپرنس و ... نشان داده‌اند که نه‌تنها مردم در این بناها با آسودگی زندگی می‌کنند، که اتفاقاً باب میل آنها نیز هست. به‌هرحال، فرهنگ همیشه بهترین بهانه برای جلوگیری از پیشرفت بوده است، در حالی که فرهنگ ایرانی-اسلامی، اساساً فرهنگ رشد و علم‌آموزی و توسعه‌ی کشور در همه‌ی ابعاد و جهات می‌باشد.

تجارب دوام و کیفیت این بناها نشان می‌دهد که در کنار حل مشکل مسکن برای قشر وسیعی از مردم و کیفیت بالای محیط این مجموعه‌ها، حداقل برای بخشی از مردم ایران این راه‌حل بسیار مؤثری‌ست که مجموعه‌ی مسکونی شهرک اکباتان از معمار آمریکایی، گروزن (Jordan Gruzen)، یکی از نمادهای اصلی این تفکر در معماری تهران می‌باشد. در واقع، فرم بناها و حتا نحوه‌ی پنجره‌های آنها کاملاً متعلق به جنبش مدرنیسم است. آنچه که در این مجموعه کمتر کسی تا کنون به آن فکر کرده است، تعلق خاطر اهالی قدیمی این مجموعه‌ها به این بناها و هویت شهرک‌های آنان می‌باشد و این مسئله‌ای‌ست که با اتفاقات اخیر و دخل و تصرف‌هایی که در این مجموعه‌ها صورت گرفته روی خود را نشان داده‌است. همان‌طور که وینست چرچیل (Sir Winston Leonard Spencer-Churchil) در عبارتی معروف بیان کرده است: «ما نخست بناها و شهرها را می‌سازیم و سپس بناها و شهرها ما را می‌سازند!»

مصادق عینی این عبارت، همین مجموعه‌ی اکباتان می‌باشد. این هویت محله‌ای، حقیقتاً در خیلی از محلات تهران و شهرهای دیگر به‌هیچ‌عنوان وجود ندارد؛ یعنی عدم وجود فرم، بافت، حریم و اهالی مشخص، البته تجاوزها و یورش‌های گاه و بی‌گاه بسازبفروش‌ها با همکاری و چشم‌پوشی شهرداری‌ها باعث شده که کمتر محله‌ای در ایران «هویت» داشته باشد. منطقاً، اگر هم وجود داشته با زخم‌هایی که شهرداری‌ها به آنها زده‌اند، دست‌کم آن کمال نخستین را ندارند. حقیقت این است که صنعتی‌سازی با بتن و قالب‌های مخصوص، نه‌تنها یک راه‌حل برای معضل مسکن ایرانیان است، که اتفاقاً در هویت‌بخشی آنها نیز می‌تواند مفید باشد! فراموش نکنید که هویت، فرم سقف شیروانی نیست، بلکه سبک زندگی افراد در زیر سقف است! هویت، تعلق خاطر به خاک و ارزش‌هاست و گرنه در باب پوشاک و زبان و ... می‌توان با یک دستور دولتی تمام شهر را با هویت کرد! هویت، سبک زندگی‌ست! (تصویر ۲۰)

از دیگر مجموعه‌هایی که اتفاقاً قشر خاصی از روشنفکران، عالمان، استادان و دوستداران فرهنگ ایرانی را در خود جا داده‌است، مجموعه‌ی پارک دو پرنس در تهران است. این بنا، کمی پس از انقلاب به پایان رسید و هم‌اکنون با فرم بدیع خود در خیابان شیراز تهران خودنمایی می‌کند. مهم‌تر از فرم بنا، فرم بناهای خدماتی موجود در محوطه‌ی بین بلوک‌ها می‌باشد که بسیار نزدیک به فرم‌های موجود بر بام پروژه‌ی اونیته دآیبتاسون لو کربوزه است. با کمی تحقیق، متوجه شدیم حدس ما درست بوده است و اتفاقاً این بلوک‌ها ساخت شرکت پارک پرنس (Park Prince) فرانسوی می‌باشد. پارک دو پرنس دارای سازه‌ی بتنی‌ست که در ۲۱ طبقه سازمان یافته‌است. نمای این برج از سیمان رنگی ساخته شده و مواد و مصالح به کار رفته در طراحی داخلی آن، سنگ و گچ می‌باشد. از دیگر نکات جالب در طرح این مجموعه، امکان تغییر دکوراسیون داخلی‌ست، نکته‌ای که در اکثر پروژه‌های این چنینی به راحتی دیده نمی‌شود (تصویر ۲۱).

کاربرد ششم: فرم بنا با بتن اکسپوز

این نگاه، در سطح جهانی شناخته شده و مشخصاً با عنوان «بروتالیسم» در معماری معرفی شده‌است. در باب جریان بروتالیسم در معماری، در دیگر مقالات به حد کافی اشاره شده‌است و از این‌رو، تکرار جایز نیست، اما در این بین ذکر نکته‌ای خالی از لطف نمی‌باشد. کلیسای کوچکی که رستم وُسکانیان در مجموعه‌ی آارات تهران ساخته‌است، بهانه‌ای برای گشودن بابی در این نوشتار است. حقیقتاً، این بنا در کنار بناهای مذهبی دیگر در ایران، همچون مسجد شیخ لطف‌الله، مسجد جامع اردستان، مسجد جامع اصفهان، تکیه‌ی امیر چخماق یزد، نمازخانه‌ی موزه‌ی فرش از کامران دیبا و مسجد دانشگاه شهید باهنر از شریعت‌زاده، کلکسیون‌ی از بهترین بناهای مذهبی جهان می‌باشند که در واقع در این سرزمین بنا شده‌اند. جسارت رستم وُسکانیان در ساخت بنا با چنین فرمی و البته زیبایی دل‌نشینی که حاصل توجه به ابعاد و فرم‌پردازی ماهرانه، حقیقتاً اثر وی را خاص و ممتاز کرده‌است. نکته‌ی جالب دیگر این است که مینیالیسم و «هنر گونه‌سازی» کلیساها در جهان رونق دارد، اما در بین مسلمانان، خصوصاً ایرانی‌ها، مسجد همچنان از فرم‌های پیشین پیروی می‌کند.

در حالی که اساساً روند مسجدسازی نشان می‌دهد توسعه‌ی دانش، تجارب جدید و گشودن مباحث علمی جدید، همان‌طور که در اسلام مورد تأکید است، از مساجد شروع می‌شده؛ یعنی اگر بخواهیم مسجدی واقعاً ایرانی-اسلامی بسازیم، به اعتقاد ما، باید مسجدی نوین، چند عملکردی، آرامش‌بخش با جدیدترین و بهترین فناوری‌ها و متناسب با روحیه‌ی مردم روزگار، مدرن و فناورمحور باشد. نکته‌ی دیگر آنکه، هم در این شماره از هنر معماری و هم در شماره‌ی قبل آثار بسیار فاخر ایرانی را معرفی کردیم که اتفاقاً پیش‌تر از نمونه‌های غربی خود و بسیار بهتر طراحی و ساخته شده‌اند؛ اما ما از نظر تاریخ‌پردازان معماری جهان، در جریان مبانی نظری جهان جایی نداریم و از آثارمان خبری نیست. از این‌رو، پیشنهاد می‌کنیم که منتظر نظر همکاران غربی و شرقی نباشیم زیرا توقعی از افراد دیگر نیست و خود باید دست بکار شویم. دست بکار نه برای لیست کردن بناهای ایرانی معاصر! بلکه برای تحلیل، گونه‌شناسی، نظریه‌پردازی و معرفی به جهانیان.



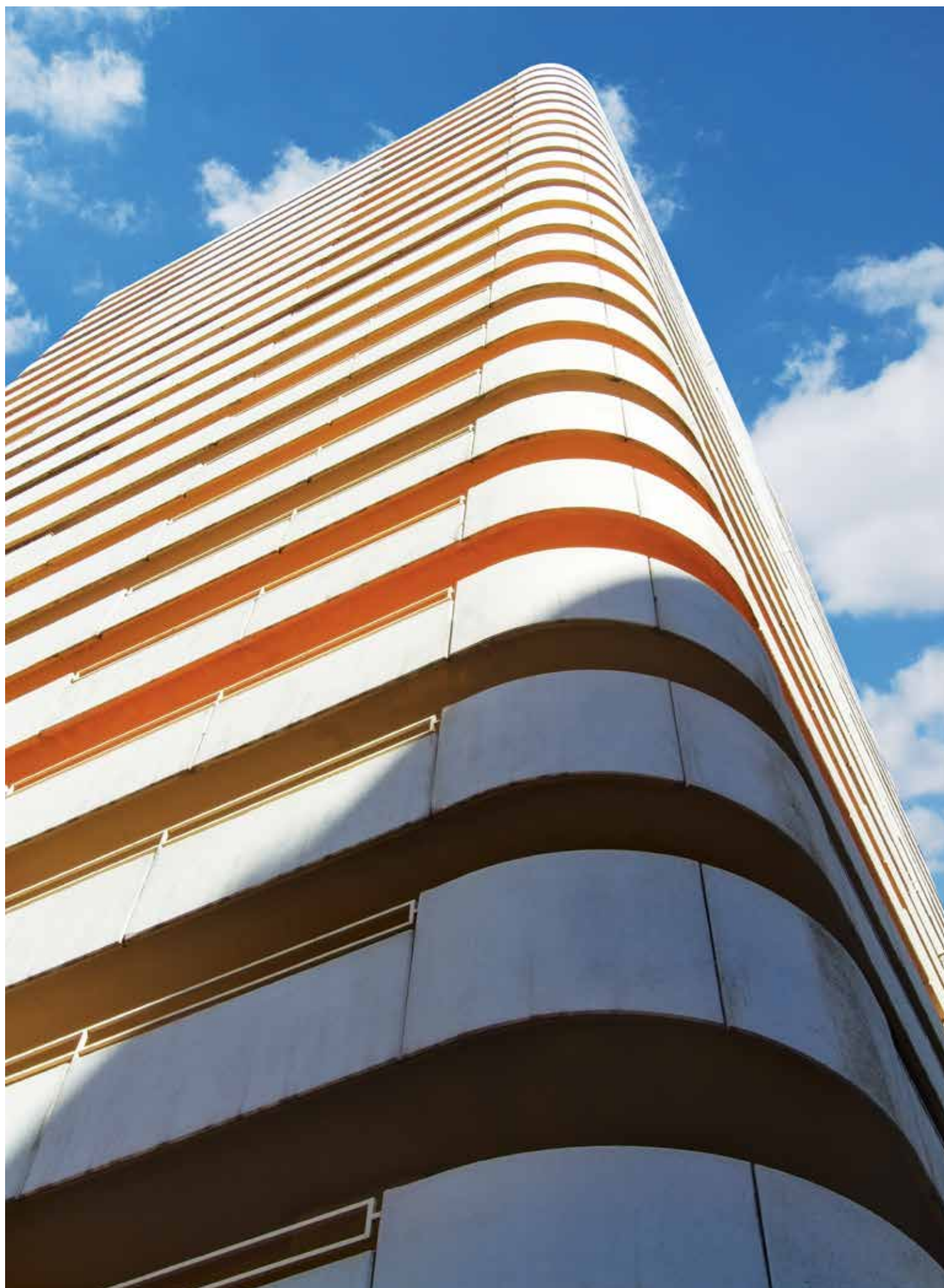
تصویر ۱۸. سفارت جمهوری اسلامی ایران در کره ی جنوبی، فرهاد احمدی، سئول، کره جنوبی، ۱۳۷۹ هـ.ش.



تصویر ۱۹. رصدخانه ی دانشگاه شیراز، محمدرضا مقتدر، شیراز، ایران، ۱۳۵۱ هـ.ش.



تصویر ۲۰. مجموعه‌ی مسکونی اکباتان، جردن گروزن، تهران، ایران، ۱۳۴۵ ه.ش. عکاس: پرهام تقی‌أف



تصویر ۲۱. مجموعه مسکونی پارک دو پرنس، شرکت پارک پرنس، تهران، ایران، اواخر دهه ۵۰ ه.ش. عکاس: پرهام تقی‌آف



کلیسا، رستم وُسکانیان، مجموعه‌ی آراغات تهران.

پروژه‌ها بیش از آنکه به انتقال مفاهیم به مردم کمک کنند، باعث سردرگمی آنان می‌شوند. شاید اینگونه بناها برای معماری مفید و پیشرو باشد و برای عده‌ای خوشایند، اما نهایتاً با استقبال اندکی مواجه می‌گردند، اما لازم به ذکر است که تخریب این بنا چیزی از ارزش‌های طراحی معماری آن کم نمی‌کند (تصویر ۲۲).

پست مکانیزه کاری از عبدالعزیز فرمانفرمائی‌ان و کتابخانه‌ی دانشگاه شیراز کاری از محمدرضا مقتدر، نشان می‌دهند که می‌توان پروژه‌ای با بتن اکسپوز اجرا گردد، اما به زمینه نیز نگاه ویژه داشته باشد و در حد یک سایبان هم که شده به بافت خود عکس‌العمل نشان دهد. در هر دو پروژه، لبه‌های پیش‌آمده در نما اجازه‌ی ورود آفتاب تند را می‌گیرند و این حرکت در کتابخانه‌ی دانشگاه شیراز با ظرافت بیشتری اجرا شده است (تصویر ۱-۲۳ و ۲-۲۳). این اتفاق می‌تواند نیم‌نگاهی به فرهنگ، تمدن، هنر و معماری ایران نیز داشته باشد. اتفاقی که در ساختمان مرکزی شرکت بهشهر کاری از عبدالعزیز فرمانفرمائی‌ان، با نگاهی به الگوی پلانی کاروانسراها، به‌عنوان یکی از نخستین بناهای پیش‌ساخته‌ی بتنی در ایران نیز افتاده است (تصویر ۲۴). این بنا که «کاروانسرای چهار طبقه» می‌باشد از صلابت فرمی خوبی نیز برخوردار است. بالاترین طبقه‌ی این بنا با پیش‌آمدگی رو به جلو به‌خوبی بر این مقوله تأکید می‌کند. نمازخانه‌ی موزه‌ی فرش کاری از کامران دیبا نیز با نگاهی به مفاهیم عمیق دین اسلام طراحی شده است و البته، تاکنون به ارزش‌های این بنا، به‌عنوان یکی از نخستین بناهای مذهبی مینیمال جهان، کمتر اشاره شده است (تصویر ۲۵).

همچون اتفاقات جهانی، بناهای با این رویکرد، در بین هفت رویکرد مطرح شده می‌باشند. این بناها همگی تا به امروز در حال فعالیت هستند و این نشان از کیفیت اجرای بسیار بالای آنها دارد که لیست این بناها به شرح ذیل می‌باشد:

سینما Drive In / پست مکانیزه / موزه‌ی دفینه (پول) / رستوران پیک‌نیک / کیوسک گردشگری / ساختمان مرکزی / بانک ملت (طرح اصلی) / دفتر مخصوص / کتابخانه‌ی دانشگاه شیراز / مسجد حضرت ولیعصر (عج) / نمازخانه‌ی موزه‌ی فرش / دفتر مرکزی شرکت بهشهر / موزه‌ی توس (مقبره‌ی فردوسی) / موزه‌ی میدان آزادی / فرهنگسرای نیاوران / ویلای شهرک خانه / ویلای رومانا / کتابخانه‌ی ملی شیراز / سفارت ایران در آلبانی / مقبره‌ی نادرشاه افشار / ویلای باغ گل / سکوی شیرجه‌ی ورزشگاه امجدیه / استادیوم آزادی / ویلای کیانی / مقبره‌ی اوحدی مراغه‌ای به‌صورت منطقی بسیاری از این آثار، به‌واسطه‌ی شهرت خود، پیش از این، مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند. در این میان، ذکر نکاتی در قالب مجموعه‌ی آثار، حائز اهمیت می‌باشد. نخست، تخریب سینما Drive In، اثر غیائی، پس از انقلاب اسلامی است. البته این بنا در ایران در نوع خود، منحصر‌به‌فرد بود. علت را شاید می‌بایست در عدم کارایی و تطابق با سلیقه‌ی مردم دانست یا شاید هم سوءمدیریت در این زمینه شده است. البته در باب چرایی تخریب این بنا، بعضی مسائل طراحی شهری نیز شنیده می‌شود که نشان از عدم مطالعه‌ی دقیق، قبل از ساخت بنا دارد. نه تنها در پروتالیسم، که در همه‌ی جلوه‌های معماری، گاهی بعضی

ما باید خود به این سطح از اعتماد به نفس برسیم که کارمان بدون اشکال نیست، اما قابل انکار هم نیستند. حقیقتاً، وقت آن رسیده است که معماران ایرانی در عرصه‌های جهانی با اتحاد و یکدلی خود، قدرتشان را نشان دهند. اتحاد ما برای ورود به مباحث نظری معماری جهان ضروری است.

بتن مسلح خمیرمایه‌ای قدرتمند و مقاوم است که می‌تواند بارهای ترکیبی کششی و فشاری را تحمل نماید و شناخت مهندسی سازه در نحوه‌ی تحمل این بارها بسیار مفید است. جای خالی این نگاه در دانشکده‌های معماری احساس می‌شود و طرح‌های نه‌چندان معقول، به‌علت عدم آشنایی دانشجویان معماری با اینگونه خواص سازه‌های بتن‌آرمه و فولادی است. دانشجوی معماری باید فرم را احساس کند و باید درک کند هنگامی که فرمی را کشیده است، برابر نیروها چگونه تغییر شکل می‌دهد. البته، درک این تغییر شکل و نحوه‌ی مقابله با آن، نیازی به درک حل مسئله مانند مهندسی سازه ندارد، بلکه بیشتر نیازمند درکی درونی و حسی است تا ریاضیاتی و محاسباتی. عده‌ای از اساتید معتقدند، ساخت ماکت با موضوعات و مصالح مختلف به‌جای کار صرف با نرم افزارهای سه بعدی، کم‌کم دانشجویان را با این مفاهیم آشنا می‌کند، اما اینکه این ماکت‌ها و برنامه‌ی درسی آنها چگونه باشد بسیار مهم است. مهم‌تر آنکه این درس در کجای سرفصل آموزشی مدارس معماری ایران باید گنجانده شود؟ و چرا تاکنون نبوده است؟

بیشترین تراکم بناهای ساخته‌شده در این نوشتار،



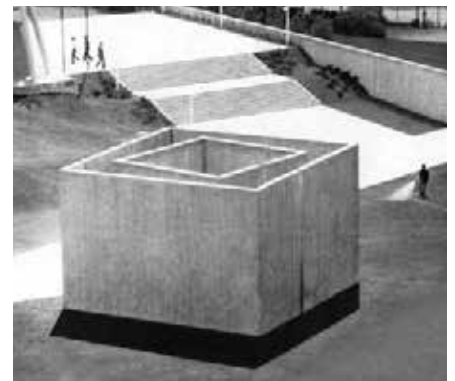
تصویر ۲۲. سینما Drive In، حیدر غیائی، تهران، ایران، ۱۳۴۴ ه.ش.



تصویر ۲۳-۱. پست مکانیزه، عبدالعزیز فرمانفرمائی، تهران، ایران، ۵۵-۵۰ ه.ش.



تصویر ۲۴. ساختمان شرکت بهشهر، نادر اردلان در دفتر عبدالعزیز فرمانفرمائی، تهران، ایران، ۱۳۴۹ ه.ش.



تصویر ۲۵. موزه‌ی موزه‌ی فرش، کامران دیب، تهران، ایران، ۱۳۵۷ ه.ش.

↑ تصویر ۲۳-۲. کتابخانه‌ی دانشگاه شیراز، محمدرضا مقتدر، شیراز، ایران، ۱۳۴۷ ه.ش.

سفارت ایران در تیرانای آلبانی به طراحی جواد بنکدار و علی اکبر صارمی نیز با نگاهی به عناصر برجسته‌ی معماری ایرانی (دروازه و طاق و ...)، صورت گرفته‌است. در این بنا، دروازه‌ی ایرانی طی فرایند آبستراکسیون، به صفحه‌ای بتنی تبدیل شده که به‌خوبی در بافت و طرح کلی اثر ترکیب شده‌است (تصویر ۲۶). حسین امانت در موزه‌ی میدان آزادی، که مدفون در زیر میدان است، بتن اکسپوز را بر بدنه‌ها بکار گرفته و همچنین ساخت هورن‌های ورود نور به بنای زیرسطحی را با هندسه‌ای زیبا و اسلامی که در تیرهای بتنی داده، امکان‌پذیر کرده‌است (تصویر ۲۷). در این بنا حتا درب‌ها و بدنه‌ها و میزهای سایت کامپیوتری نیز از بتن می‌باشند. یک سازه‌ی ورق تاشده در تالار این موزه کار شده است که در نوع خود در ایران منحصر به فرد است. ما تنها سه بنا با سازه‌ی ورق تاشده‌ی بتنی در ایران شناسایی کردیم: تالار موزه‌ی میدان آزادی، کتابخانه‌ی کاخ نیاوران و اداره‌ی کوچک پست اقدسیه.

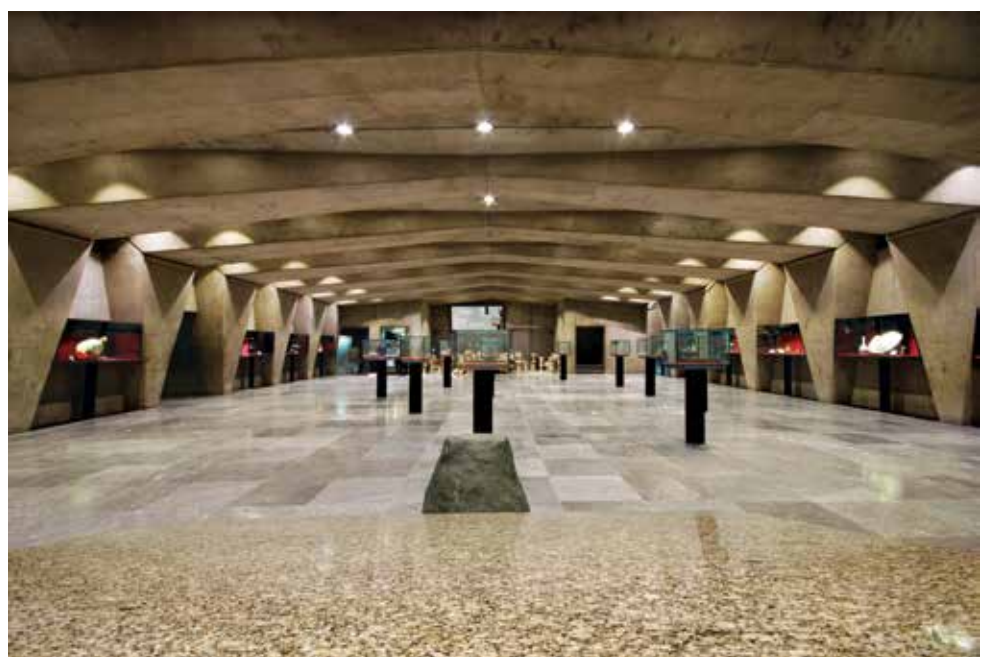
پروژه‌هایی همچون موزه‌ی دلفین و مسجد ولیعصر (عج)، نشان از توان انتزاع‌گری بتن دارند. در هر دو بنا، معماران به‌خوبی با بتن توانسته‌اند فرم جدیدی را ابداع نمایند. فرمالیسم این دو پروژه در دو عملکرد مختلف، هرچند به لحاظ زمانی و سبک فکری متفاوت از یکدیگر بوده‌است، اما به یک موضوع اشاره دارند و آن، این است که بناهای آیکونیک شهری که در واقع نماد شهرها می‌شوند الزاماً باید از فرمی بدیع برخوردار باشند و بتن، این توانایی را دارد!

در این خصوص، دو اثر از هوشنگ سیحون، در جوار آرامگاه فردوسی، که کمتر شناخته شده هستند نیز جالب توجه می‌باشد. نخست موزه‌ی مجموعه‌ی آرامگاه فردوسی مشهد (رستوران گردشگری سابق) که یکی از پروتوتایپ‌های پروتالیسم تندیس‌گرا، در ابعاد یک ساختمان، در ایران می‌باشد. فرم‌های مکعب‌ها شکسته شده و کشش درونی آنها به همراه احجامی که معمار روی سقف بنا با بتن ساخته است، به‌خوبی نمایانگر توانایی خلق ترسیم‌های قدرتمند معمار می‌باشد. حقیقتاً، اگر این بنا با ابزارهای طراحی و ساخت آن زمان سنجیده شود، نه نرم افزارهای امروزی، ارزش خود را بیش از پیش نشان می‌دهد. در این بنا، پنجره‌ها به جای الفبا با بیننده سخن می‌گویند. در بنای دوم، یعنی رستوران مجموعه‌ی آرامگاه فردوسی مشهد، هوشنگ سیحون طرحی دیگر درانداخته است. سیحون در این بنا، بیانی دیگر را با همان زبان قدیمی ارائه داده‌است. در این بنا، پنجره‌ها به نوارهای باریکی تبدیل می‌گردند و تمام احجام بنا در با، به کلاه فرنگی فرمال تبدیل می‌شوند. توجه کنید که این دو بنا در سال ۱۳۴۳ ساخته شده‌اند (تصویر ۱-۲۸ و ۲-۲۸). هرچند که ما در این نوشتار به بعضی آثار سیحون اشاره کرده‌ایم، اما جای تأکید دارد که سیحون، تنها معمار ایرانی‌ست که حداقل در پنج روش، یک اثر ساخته است. آن هم نه اثری عادی، بلکه اثری خاص و ممتاز! به بیان ساده‌تر، هوشنگ سیحون به تمام ساحت‌های کار با بتن تسلط عالی داشت.

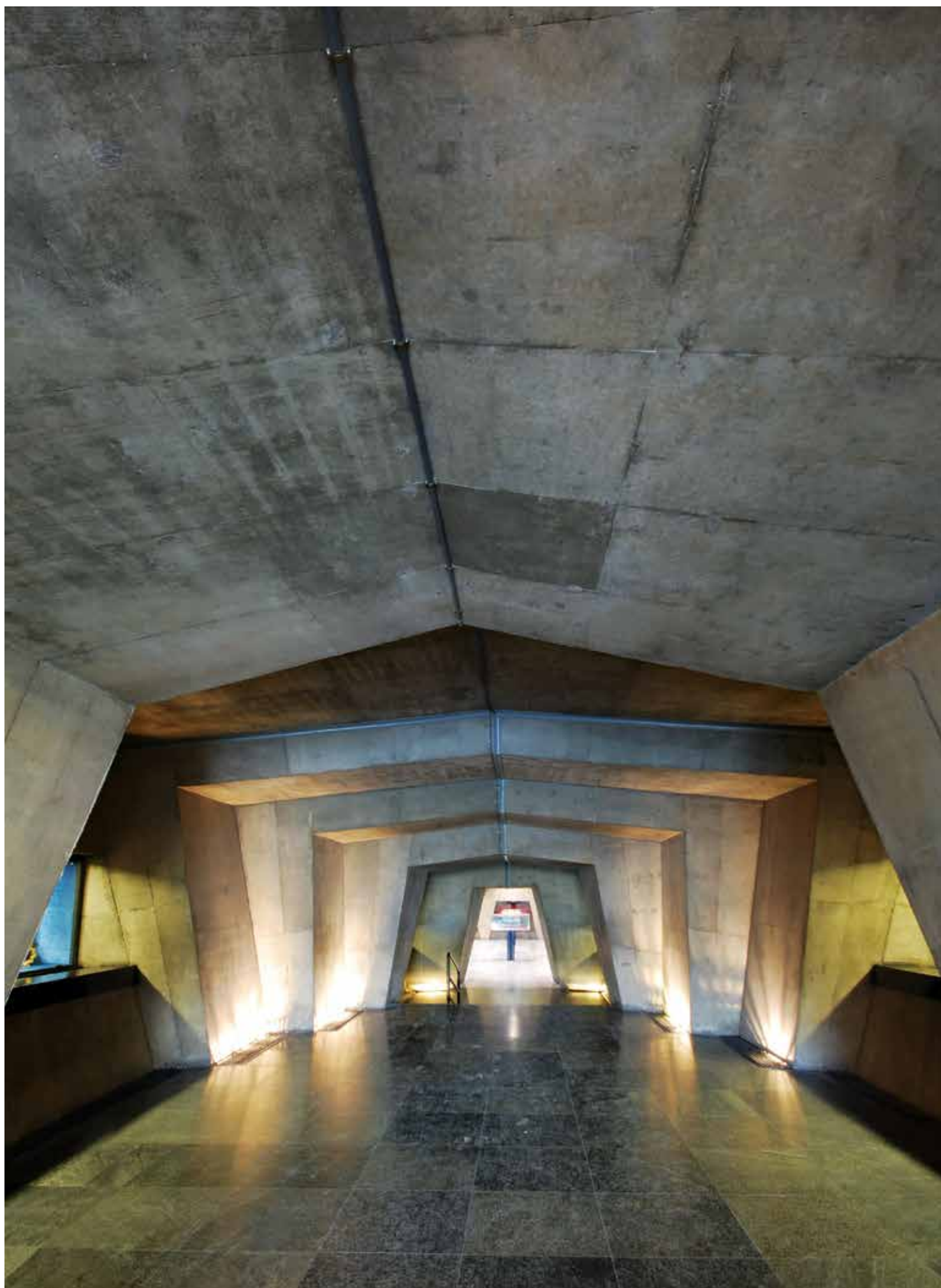
ساختمان بانک سپه در جوار میدان امام خمینی^(۵) اثر دیگری‌ست از هوشنگ سیحون. این طرح که در زمان ساخت خود مورد انتقاد بعضی از اعضای هیأت مدیره‌ی بانک نیز بود نشان از دوراندیشی معمار آن دارد. طرح در واقع با اتخاذ ساده‌گرایی در حجم و استفاده از رنگ سفید به نوعی نسبت به میدان قدیمی مجاور خود ادای احترام کرده است.



تصویر ۲۶. سفارتخانه‌ی ایران، جواد بنکدار، علی اکبر صارمی تیرانا، آلبانی، ۱۳۸۴ ه.ش.



تصویر ۲۷. موزه‌ی میدان آزادی، حسین امانت، تهران، ایران، ۱۳۴۸ ه.ش.



ورودی موزهی برج آزادی، حسین امانت، تهران، ۱۳۵۰ ه.ش. عکس از هنر معماری

ایده‌ی طراحی بنا هم‌زمان با بکارگیری تمامی مزایای اقلیمی و سازه‌ای نشانی‌ست از ایوان‌ها و شبکه‌های تماس‌سازی در بناهای قدیمی حکومتی ایران. شبکه‌ی بتنی سازنده‌ی بنا که هرکدام به ابعاد یک اتاق هستند در واقع سیستم سازه‌ای بنا می‌باشند که باید بین آن و نمونه‌های امروزی که تنها نقش تزئینات دارند تفاوت قائل شویم. هوشنگ سیحون با زیرکی و مهارت برای اجتناب از یکدستی نما با رعایت نسبت طلایی در نما، یک خط که در واقع نوعی درز سازه‌ای نیز می‌باشد کار کرده است. همین اجرای جزئی ساده در نما باعث یک شکست شده و نما را از سادگی محض خارج کرده است.

این بزرگترین درسی‌ست که می‌توانیم از این کار سیحون بگیریم! در نماهای پستی، فرونشستگی لب‌ها برای تعریف پنجره‌ها، نزدیک به جزئیات پروژه‌ی توس می‌باشند که این بار در ساختمان مرکزی بانک سپه در ابعاد کوچکتری کار شده‌اند (تصویر ۲۹).

کاربرد هفتم: بنا همچون تندیس از بتن اکسپوز (دارای فرم خاص یا سیستم سازه‌ای خاص):

به نظر ما، عالی‌ترین و والاترین روش استفاده از بتن، این روش می‌باشد. در این روش معمار همچون هنرمند مجسمه‌ساز، بتن را دست‌مایه‌ی هنرنمایی و مفهوم‌پردازی خود قرار می‌دهد. در نفع و ضرر این نگاه بر معماری می‌توان به مسائلی از جمله فایده‌ی هنرنمایی معمار با بتن، یا صرفه‌ی اقتصادی این کار اشاره کرد، همچنین می‌توان به بحث‌های عملکردگرایی در معماری و تفاوت‌های بین معماری و مجسمه‌سازی دامن زد که در دفاع از این مباحث باید به مسئله‌ای در قاموس هنر اشاره نمود.

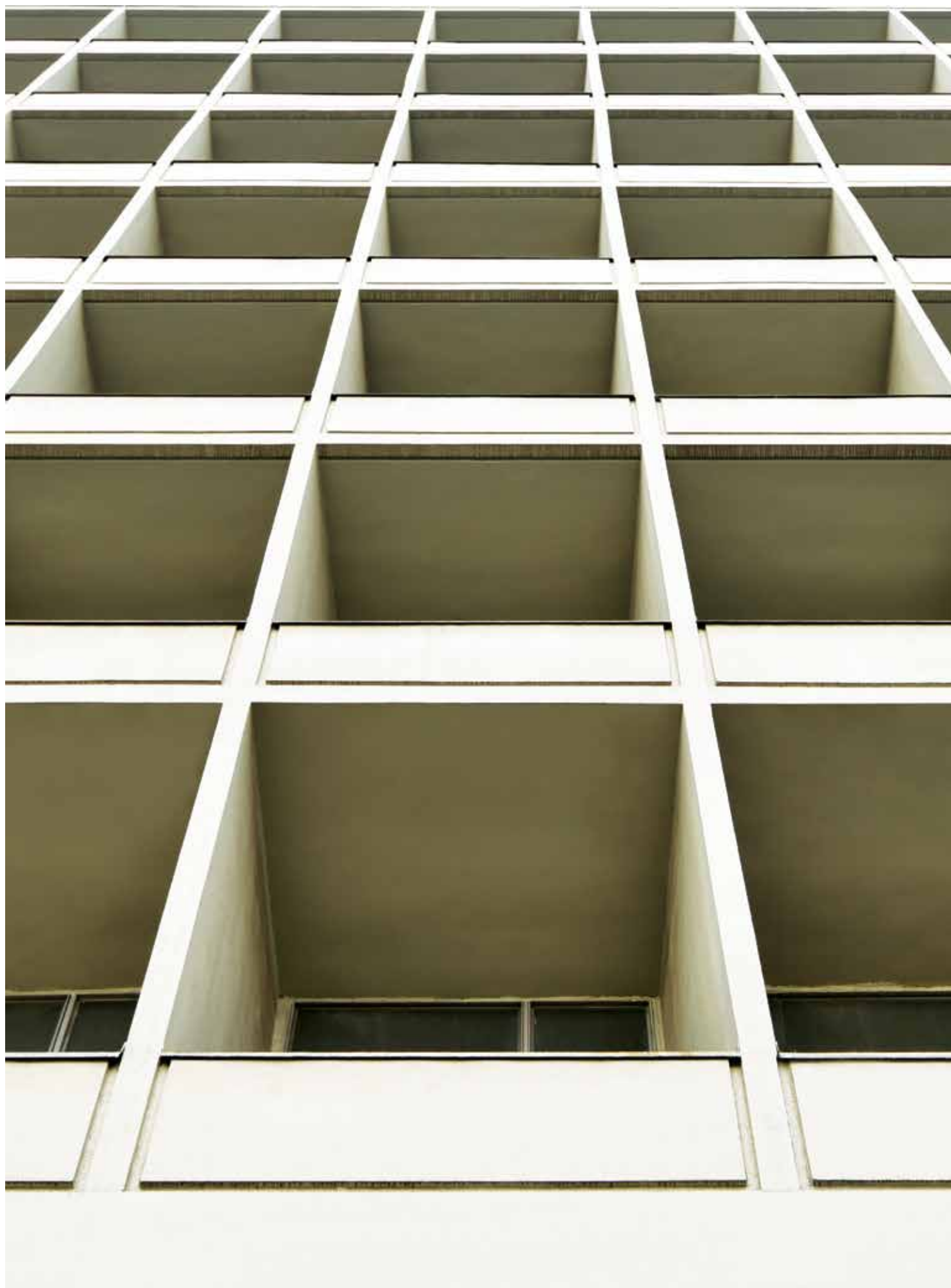
اساساً در هنر، هرآنچه موجود می‌باشد، از روز نخست برای هنر خلق نشده‌است. به بیانی دیگر، نیاز هنری، کمتر منجر به تولید مصالح و روش‌های جدید شده زیرا این نیاز و مهندسی در مسائل دیگر بوده که محصولاتی را نیز ساخته‌است که این محصولات با گذر زمان، تبدیل به دستاویزی برای بیان مفاهیمی در قالب هنری شده‌اند. شاید معروف‌ترین مثال این مسئله همان داستان معروف شمع باشد. حقیقت این است که بتن نیز نخستین بار برای هنرنمایی ابداع نشد. بتن محصولی مهندسی و صنعتی بود برای رفع نیازهای مهندسی و فنی. باگذشت زمان این محصول صنعتی کم‌کم به دستاویزی برای نظریه‌پردازی در هنر مبدل گشت. حال که بتن چنین نقشی یافته است نباید فراموش کنیم باید «بتن را هنری بکار برد!» هنرمند باید به خلق آثاری بپردازد که مردم می‌بایست دوست بدارند، نه چیزی که دوست دارند! ممکن است بتن نقش سازه‌ای و مفهومی به صورت ترکیبی را در بنا بازی کند، اما این نهایت هدف طراح از بکارگیری آن نیست. در اینجا، بتن موضوعی هنری‌ست. این داستان، کمابیش، در کشورمان نیز صادق است. نسل جدید معماران معاصر به توانایی‌های بتن، به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان هنری معتقد می‌باشند.



تصویر ۲۸-۱. موزه‌ی مجموعه‌ی آرامگاه فردوسی (رستوران گردشگری سابق)، هوشنگ سیحون، توس، مشهد، ۱۳۴۳ ه.ش. عکس از هنر معماری



تصویر ۲۸-۲. رستوران مجموعه‌ی آرامگاه فردوسی، هوشنگ سیحون، توس، مشهد، ۱۳۴۳ ه.ش.



تصاویر این دو صفحه: تصویر ۳۹. ساختمان شعبه‌ی مرکزی بانک سپه، هوشنگ سیحون، میدان امام خمینی^(۵) (توپخانه‌ی سابق)، تهران، ۱۳۴۱ ه.ش. عکاس تصاویر این دو صفحه: حسین پرازنده



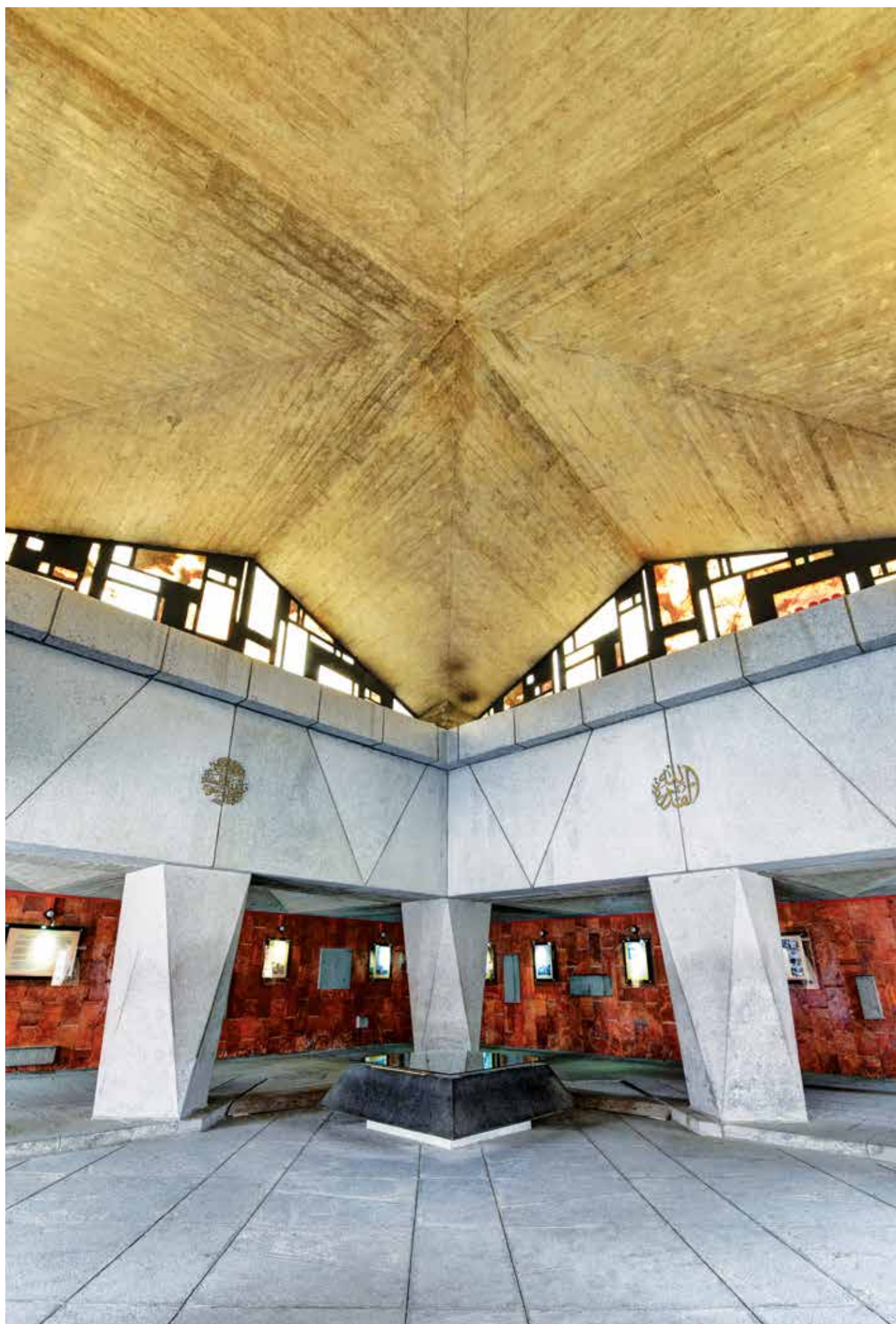
تصویر صفحه‌ی بعد: آرامگاه ابن سینا، هوشنگ سیحون، همدان، ۱۳۲۸-۱۳۳۰. عکاس: رضا زنگنه







آرامگاه نادرشاه افشار و مجموعه‌ی فرهنگی نادری، هوشنگ سیحون، مشهد، خراسان، ۱۳۴۰-۱۳۳۵ ه.ش.



فضای داخلی و مقبره‌ی نادر. سقف بتنی بالای مقبره شبیه به سقف سیاه‌چادرها طراحی شده و اشاره به زندگی پرماجرایی نادر شاه دارد که بیشتر در جنگ و زیر چادر سپری شده بود. عکاس: حسین برازنده

از جمله این معماران و آثار آنها، که البته اعتراف می‌کنیم به سستی می‌توان بین آنها انتخابی برای معرفی انجام داد، سردر دانشگاه تهران از کوروش فرزانی، استادیوم تختی، کتابخانه‌ی کاخ نیاوران از اصغر ساعدسمعی که در دفتر عبدالعزیز فرمانفرمایان مشغول بود، کتابخانه‌ی پارک خواجوی کرمانی از عبدالرضا ذکائی، گمنام‌تر و کمتر شناخته‌شده می‌باشند.

سردر دانشگاه تهران مصداق بارز لفظ «سهل ممتنع» در معماری ایران می‌باشد؛ یعنی امری که در ظاهر ساده است اما تکرار آن نه‌تنها ساده نیست، که اتفاقاً بسیار مشکل می‌باشد! بسیار بودند کسانی که پس از فرزانی قصد داشتند با بتن، سردری چون سر در دانشگاه تهران بیافرینند، اما چه به‌لحاظ مفهوم و چه به‌لحاظ تکنیک و تناسبات، کامیاب نشدند. مثال تمام قد این موضوع سردر دانشگاه علم و صنعت است که در تناسبات و مفهوم‌پردازی در برابر سردر دانشگاه تهران قافیه را کاملاً باخته است. سردر دانشگاه تهران معماری‌ای فرامانی‌ست که بازیگر اصلی تمامی عکس‌ها و یادگاری‌های دانشجویان دانشگاه تهران است. البته این بنا در پای خود، باغچه‌هایی نیز دارد که اغلب به‌علت کم‌لطفی مسئولین دانشگاه خشک و بی‌آب می‌باشد و این جای تأسف دارد. این بنا به‌لحاظ نمادپردازی نیز از هر دو نسل نمادپردازی در معماری، یعنی نخست، از حیث نمادپردازی در طراحی معماری (Symbolic Design) و دیگر، نمادپردازی ثانوی که بعد از سال‌ها به‌واسطه‌ی خاطره‌ها و اتفاقات پیش روی بنا به‌پروژه اعطا می‌شود، برخوردار است که این در نوع خود موفقیتی بزرگ محسوب می‌شود (تصویر ۳۰).

جهانگیر درویش، که پیش از این ذکر نام آن رفته بود، طراح استادیوم تختی، نخستین پروژه‌ی سازه‌ی کششی در ایران می‌باشد. درویش برای این بنا با شرکت‌های مختلف بین‌المللی فرانسوی و آلمانی مذاکره نمود و در نهایت، خود تصمیم به آموزش نیروهای ایرانی گرفت. کیفیت بتن اجرا شده برای سقف استادیوم تختی، بسیار بالاست به‌طوری که بنا تاکنون با کمترین نگهداری و کشش مجدد، هنوز سرپا می‌باشد. وی در این پروژه، نورپردازی ویژه‌ای نیز بکار گرفت تا مانع ایجاد سایه‌ی بازیکن روی زمین گردد (تصویر ۳۱). البته، این مجموعه به‌دلایلی هنوز کامل نشده‌است. به‌عنوان مثال، سالن ورزش‌های آبی مجموعه هرگز ساخته نشد، طرحی که شبیه به طرح استادیوم تبریز بود (تصویر ۳۲). همچنین استفاده در کاربری‌های غیرورزشی از این بنا، آسیب جدی‌ای به آن وارد کرد. ستون‌های نگه‌دارنده‌ی این سقفِ پوسته‌ای بتنی عظیم، همگی مقاطعی بزرگ هستند که به‌طور همزمان، به‌عنوان مخزن آب برای مواقع آتش‌سوزی می‌توان از آنها استفاده کرد.

یکی از گمنام‌ترین بناهای مدرن ایران همانطور که قبلاً اشاره شد، کتابخانه‌ی اختصاصی کاخ نیاوران کاری از اصغر ساعدسمعی (از دفتر فرمانفرمایان) می‌باشد. این بنا با مساحت تقریبی ۷۷۰ مترمربع، در سال ۱۳۵۵ خورشیدی، در دو طبقه و یک زیرزمین در ضلع شرقی مجموعه‌ی فرهنگی تاریخی نیاوران احداث شده است. این ساختمان، که طراحی داخلی آن توسط دفتر فرمانفرمایان به انجام رسیده است، دارای ویژگی‌های متمایزی در نوع معماری و ساختار سازه می‌باشد. ما، فرمانفرمایان را با آثار سازه‌گرا و منحصر‌به‌فردی از جمله استادیوم آزادی می‌شناسیم که در این اثر نیز او این خط را فراموش نکرده و نگاه ویژه

به سازه و هنر ساخت باکیفیت بالا داشته است. این موارد، خصوصاً «کیفیت بالای ساخت»، امروز از نیازهای اصلی معماری می‌باشد. این بنا، نماد توانایی‌های بتن و یکی از جذاب‌ترین سیستم‌های بتنی‌ای می‌باشد که بدون ستون و مانند یک مکعب معمولی می‌باشد و دیوارهای آن از نوع سازه‌های ورق تاشده (folded plates) است. این ابتکار که سازه‌ی ورق تاشده، به‌جای سقف در دیوار کار شوند و حکم دیوار باربر در پوسته‌ی خارجی بنا را داشته باشند، در نوع خود بی‌نظیر است. اگرچه موجب ضخامت دیوارها و ایجاد فضای پرت زیادی در طراحی داخلی می‌شود، اما با جایگذاری قفسه‌های کتاب در بین شیارهای ورق‌های تاشده این کاستی مرتفع شده است. همچنین، در چهار گوشه‌ی بنا به‌لحاظ آزادی هرکدام از یال‌های مکعب، می‌بایست فاصله‌ای بین ورق‌ها می‌افتاد تا جهت تاشوندگی عوض شود که این مورد نیز در محل تاشدگی موجب خلاقیت شده و معمار با ایجاد پنجره‌ای عمودی و باریک (در تشابه با پنجره‌های اصیل معماری ایرانی) نور را وارد فضای داخلی کرده است.

این موضوع از آن جهت نیز ارزشمند است که در سازه‌ی این بنا بهتر بود در دیوارها به شکل ورق تاشده، پنجره‌ای تعبیه نشود. پس معمار با سه راهکار ورود نور در گوشه‌ها، نورگیری در سقف و ایجاد وید مرکزی بین طبقه‌ی اول و همکف، نور طبیعی را که لازمه‌ی مطالعه است وارد مجموعه کرده‌است. در لحظه‌ی ورود نور از سقف مجموعه نیز معمار دست بردار نبوده و با مسئله، ساده برخورد نکرده است. در سقف، ترکیب حجمی بزرگی شامل ۴۳۵۶ استوانه‌ی شفاف موجود است که روشنایی سقف کتابخانه را توسط روشنایی زیادی که در پشت آن قرار گرفته، تأمین می‌نماید. به‌علاوه، در دکوراسیون داخلی ساختمان، ترکیب برنز و شیشه در سطح زیادی بکار رفته است. طراحی و ترکیب هوشمندانه‌ی شیشه و آینه، توسط هنرمند آمریکایی، چارلز سویجنیه (Charles Sevigny)، انجام پذیرفت. از آنجایی که فضای مورد بحث، جهت استفاده‌ی شخصی و خصوصی در نظر گرفته شده، لذا از استانداردهای موجود کتابخانه‌ای به دور است و کف‌سازی با پارکت و پلکان به شکل تندیس‌ی با موکت، فرش شده تا آرامش را وارد فضا کند. همچنین، نورپردازی داخلی از نوع موضعی بوده و بسته به مبلمان فضا وارد بازی معماران شده است (تصویر ۳۳).

کتابخانه‌ی پارک خواجوی کرمانی، واقع در تهران به طراحی عبدالرضا ذکائی نیز بنایی کاملاً اکسپوز است که معمار آن در طراحی فرم، جسارت زیادی به خرج داده است. این بنا، پس از انقلاب ساخته شده است، اما در چند سال اخیر مورد کم‌دقتی مسئولین شهری، به‌لحاظ نحوه‌ی استفاده از پروژه قرار گرفته است. واقعاً مشخص نیست مسئولین شهری تهران بر اساس کدام دیدگاه هنری، بنایی اکسپوز را با رنگ، سبز می‌کنند و بر اساس کدام منطق، به دور بنایی که قرار است با آمفی‌تئاتر کناری خود نقش یک بستر فرهنگی را بازی کند، فانس‌های فلزی می‌کشند؟! آیا اساساً این مفاهیم برای شهرداری تهران تعریف نشده است؟ به‌هرحال، سرنوشت این کتابخانه نشان می‌دهد که هرقدر معمار در طراحی دقیق و علمی باشد، هر قدر که وی در اجرا، ناظر و حساس باشد، ممکن است پس از اجرا، کارفرما یا بهره‌بردار، به‌راحتی تمام اندیشه‌ها و تدابیر او را لگدمال کند (تصویر ۳۴).

پردیس سینمایی ملت، کاری از رضا دانشمیر و کاترین اسپریدانف نیز بنایی دیگر در این حوزه است که ما بدان پرداخته‌ایم. این بنا، بنای آشتی بود! آشتی مردم با سینما، آشتی مردم با معماری، درک قدرت معماری توسط مردم و آشنایی مردم با بتن اکسپوز! خصوصاً نسل چهارمی‌ها! این بنا، سد را شکست و چشم مردم را باز کرد، نشان داد معماری فقط آپارتمان‌های شمالی-جنوبی نیست. این بنا، یکی از عمومی‌ترین بناهای ساخته‌شده در ایران است؛ حتا اگر مراجعه‌کنندگان آن به تعداد دیگر بناها نباشد! پروژه‌ی این بنا در سال ۱۳۸۳ آغاز شد و چهار سال بعد افتتاح گردید. مدیریت پروژه در این بنا بسیار خوب عمل کرده و طراحی فرمال و مدرن آن، با نیم‌نگاهی به‌های‌تک، در دکوراسیون داخلی و مفاهیم طاق، عبور مردم از زیر آن و عدم قطع ارتباط پارک ملت با بزرگراه مجاور، این بنا را کامل و بدون نقص جلوه می‌دهد. به‌علاوه، طراحی محوطه‌ی بنا، تحت تأثیر تفکرات سیال، با رمپ‌ها و حوض‌های مینی‌مال بتنی و نورپردازی مخفی انجام شده است. چندعملکردی بودن بنا که حاصل تفکر ساخت پردیس‌ها بوده‌است، آن را متمایز و به مکانی فرهنگی، بیش از یک سینمای صرف، بدل نموده است. بنا به نظری، این پروژه، شهرداری تهران را برای مقطعی هم‌رده‌ی شهرداری پاریس قرار داده بود! به اعتقاد ما، این بنا که از نخستین پردیس‌های سینمایی ایران بوده است، هنوز هم جزء بهترین‌ها می‌باشد. تأکید می‌گردد که پردیس سینمایی ملت در حوزه‌ی معماری معاصر ایران بسیار حرکت اثرگذاری بوده، اما حقیقتاً اثرات اجتماعی این بنا، بیش از اثرات معماری آن بوده است (تصویر ۱-۳۵ و ۲-۳۵).

کانکری‌توپیا:

مدینه‌ی فاضله‌ی دوست داران بتن را کانکری‌توپیا گویند! این لغت، در واقع عنوان کتابی‌ست به قلم جان گریندرود (John Gringdrod) در باب وضعیت معماری بریتانیا پس از جنگ جهانی دوم! معماری کشوری پیروز در جنگ اما همباران شده، تحت فشار و تشنه‌ی پیشرفت!

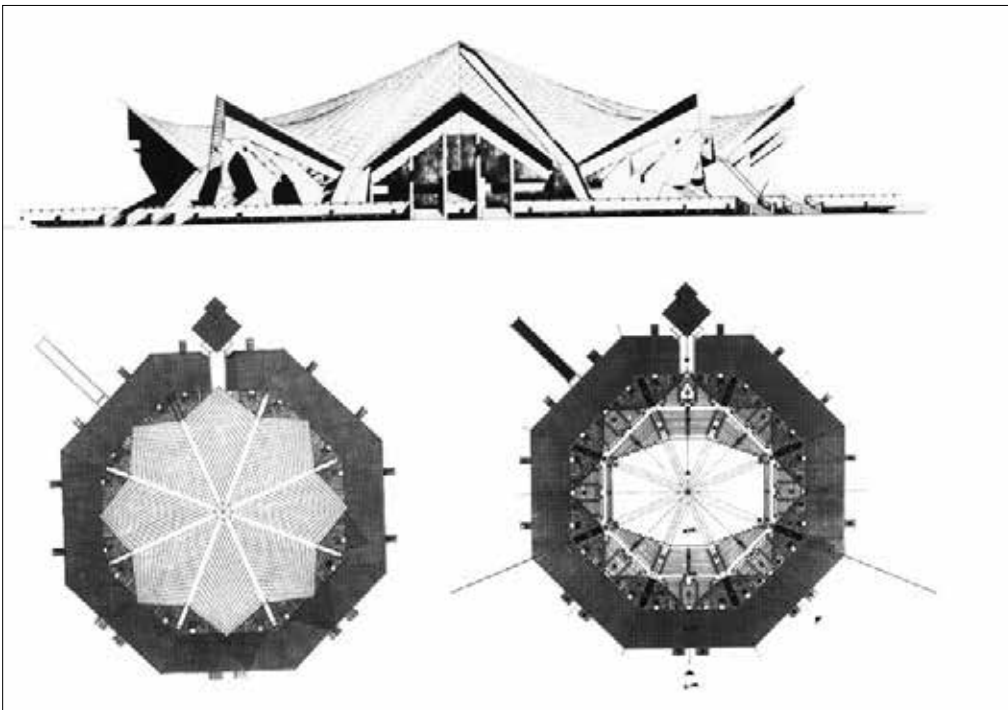
در راه کانکری‌توپیا اگر دقت هنری به خرج ندهیم ممکن است به‌کج‌راهه برویم. در واقع، بتن، به‌لحاظ ظاهر خاکستری خود از سردی و خشونت ذاتی برخوردار است. حال، اگر این دیدگاه را با نظریات دیکانستراکتیویست‌های معاصر ترکیب کنیم، نتیجه قطعاً شبیه به یک «ماشین جنگی» خواهد بود که مطلقاً مورد تأیید ما نیست و معتقدیم که هیچ ایرانی‌ای که به‌وجود سبزی گیاهان و سایه‌ی درخت علاقه دارد، آن را قبول نخواهد کرد. اینها نیازهای روحی مردم ایران هستند نه سلیقه! باید این تم را تکثیر کنیم! متأسفانه، اخیراً شاهد پروژه‌هایی هستیم که به اسم بروتالیسم، ساختار شکنی ... ما یا محوطه‌سازی‌هایی با بتن، با گوشه‌های تیز و تند و خطوط راست و درهم شکسته در خود دارند. این بزرگ‌ترین خطری‌ست که وجود دارد و بزرگ‌ترین اشتباهی‌ست که می‌شود از این نوشتار برداشت کرد، نتیجه‌ای دقیقاً عکس آنچه ما انتظار داریم.



تصویر ۳۰. سردر دانشگاه تهران، کوروش فرزای، تهران، ایران، ۱۳۴۳ ه.ش.



تصویر ۳۱. استادیوم تختی، جهانگیر درویش، تهران، ایران، ۱۳۴۵ ه.ش.



تصویر ۳۲. طرح ورزشگاه تبریز، جهانگیر درویش، دهه ۵۰ ه.ش.

در حقیقت، در این نوشتار، تلاشمان تأکید بر این نکته بود که بتن می‌تواند چون تندیس هنری در معماری بکار رود، چشم را نوازش کند و حال و هوایی نو به بافت شهر بدهد. برای نمونه می‌توان به آثار زیر اشاره کرد:

بنای موزهی هنرهای معاصر تهران اثر کامران دیبا، نمایندهی تفکری در معماری ایران است که در پی بازآفرینی معماری بومی ایران در قالبی نو و امروزی بود. در این بنا، معمار، بادگیرهای بومی ایران را به‌عنوان نشانه‌ای برای «ایرانی بودن» بنا مورد استفاده قرار داده است. بادگیرهای گالری‌ها نه یکی، نه اقلیمی و نه در تطبیق کامل با عملکرد موزه، که تنها به‌عنوان شناسه‌ی طرح بکار گرفته شده‌اند و همگی رو به جانب کوه دماوند دارند. چهار عدد از این بادگیرها بر بالای ورودی اصلی قرار گرفته‌اند که همچنان نشانه‌ی ورودی اصلی را تعریف می‌کنند. این چهار بادگیر در چهار جهت اصلی هستند و همچون مجسمه‌های نقش آیکونیک دارند. هرچند این بنا به‌واسطه‌ی استحاله‌ی بادگیرهای بومی شناخته می‌شود، اما نباید از بتن رنگی آن، که به‌صورت اکسپوز کار شده است، غفلت کرد.

این بتن با رنگ کرم کار شده تا نشانی از معماری خاک‌گرای بومی ایران داشته باشد. بنابر توضیح کامران دیبا، وی با استفاده از قالب‌های خاصی که بافت چوب داشتند، بر روی بتن‌های رنگی پروژه‌ی خود، بافت چوب به‌وجود آورده تا سطوح بتنی، بافت‌دار و گرمابخش کاربران باشد. از آنجا که بتن مصالحی سرد می‌باشد، معمار به این تدابیر بسنده نکرده و برای رفع بیشتر این سردی ذاتی بتن، آن را با مصالح چوب در قالب دستگیره‌ی نرده‌ها و... هم‌نشین کرده است.

لازم به تأکید است که چوب مصالحی ذاتاً گرم است. کیفیت مصالح اجرا شده در این بنا، سیرکولاسیون بدیع آن، اعطای تجربه‌ی فضایی خاص و بدیع برای مخاطب ایرانی، بهره‌گیری از توانایی رَمپ و در نهایت، توجه به هنرهای دیگر از جمله مجسمه‌سازی و چیدمان مجسمه‌هایی از بهترین هنرمندان جهان در گوشه‌گوشه‌ی محوطه‌ی این موزه و البته حوض بزرگ روغن سیاه در زیر وید مرکزی، همگی باعث شده‌اند موزه هنرهای معاصر، بنایی پیشرو و جلوتر از زمان خود باشد. به واقع این موزه خود اثری هنری‌ست که مردم در آن، فضا را تجربه می‌کنند.

کامران دیبا همین دستور زبان را کمابیش در دو پروژه‌ی دیگر خود بکارگرفته است. نخست فرهنگسرای نیاوران و دیگری بنایی در شمال فرهنگسرا؛ یعنی دفتر مخصوص.

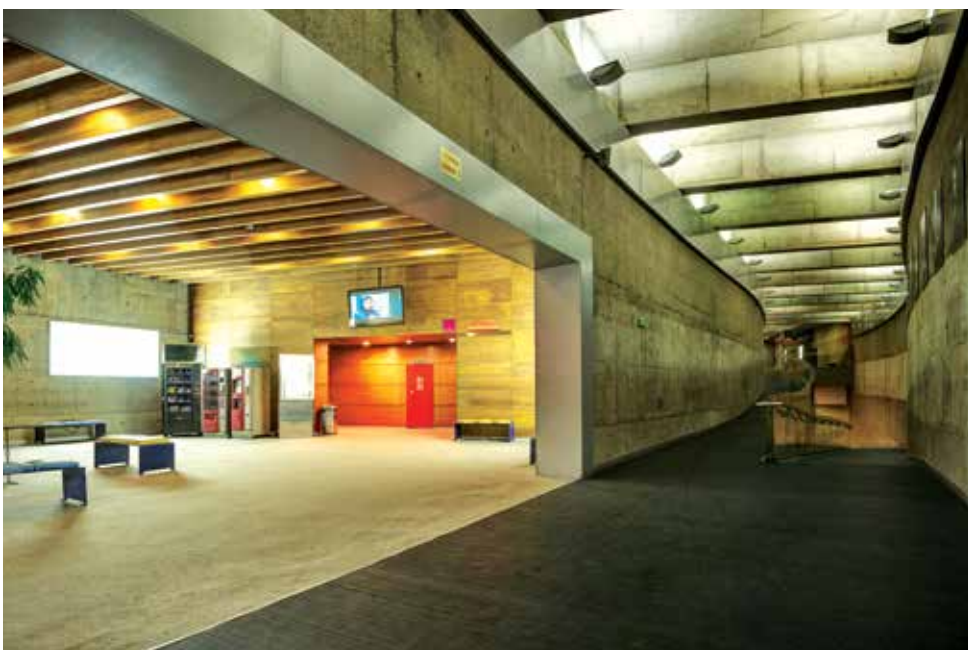
نباید فراموش کرد که دیبا یک برنامه‌ریز (planner) قابل و متبحر است و همان‌طوری که در پارک شفق با برنامه‌ریزی خود، جنبش ساخت فرهنگسرا را در کشور پایه‌گذاری کرد، همین‌طور هم از برنامه‌ی یک ساختمان اداری، دست به خلق یک فرهنگسرای کامل دیگری می‌زند که عملکردش تا به امروز در کشور برپا و پویاست (بیهوده نبود که شرکت وی «مؤسسه‌ی شهرسازی و تهیه‌ی طرح‌های اجتماعی» نام داشت). فراموش نکنیم که دیبا در زمان خلق این آثار کلیدی در ایران، شخصیتی سؤال‌برانگیز و اهمیتش برای هم‌دوره‌ای‌هایش مبهم بوده است. ارزش‌گذاری روی آثار وی مربوط به ماندگاری آنها و شناسایی و گرامی‌داشت آن آثار بعد از انقلاب اسلامی می‌باشد.



تصاویر این صفحه: تصویر ۳۳. کتابخانه‌ی اختصاصی کاخ نیاوران، اصغر ساعدسمیعی (از دفتر فرمانفرمائیان)، تهران، ۱۳۵۵ ه.ش.



تصویر ۳۴. کتابخانه‌ی پارک خواجوی کرمانی، عبدالرضا ذکائی، تهران، ایران، ۱۳۷۴ ه.ش.



تصویر ۳۵-۱. پردیس سینمایی ملت، رضا دانشمیر و کاترین اسپریدونف، تهران، ایران، ۱۳۸۷-۱۳۸۳ ه.ش. (فضای داخلی)



تصویر ۲-۳۵. پردیس سینمایی ملت، رضا دانشمیر و کاترین اسپریدونف، تهران، ایران، ۱۳۸۳-۱۳۸۳ ه.ش. عکاس: حسین برازنده



مجموعه‌ی فرهنگسرای نیاوران به صورت سه واحد مستقل طراحی شده که عبارتند از: فرهنگسرا در بخش جنوبی، باغ قدیمی در بخش میانی و ساختمان اداری دفتر مخصوص در بخش شمالی. این مجموعه در تاریخ سی‌ام تیرماه ۱۳۸۴ با شماره‌ی ۱۲۲۷۹ توسط سازمان میراث فرهنگی در فهرست آثار ملی ایران به ثبت رسید.

دیبا در پروژه‌ی فرهنگسرای نیاوران با اضافه کردن سنگ بر طرح نماها و بازی با بافت بدنه‌ها در قالب نشانه‌های ورودی و علائم حرکتی، کمی از ناب‌گرایی موزه‌ی هنرهای معاصر فاصله گرفته و به مسائل روانشناسی محیطی نزدیک می‌شود. این نزدیکی را می‌توان به وضوح در جایگذاری پنجره‌ها و سکانس‌بندی نماهای درونی پروژه نیز مشاهده کرد. در این بنا، دیبا دیگر دغدغه‌ی بتن اکسپوز و ایرانی بودن را ندارد و بیشتر نظرش معطوف به دید کاربر و حس است که وی در حین گردش و بازدید در مجموعه کسب می‌کند. هرچند که خود معمار در باب دروازه‌ی بسیار مینیمال ورود به حیاط، حیاط مرکزی بنا و حوض آبی رنگی که در گوشه‌ی حیاط قرار دارد، به مفاهیم ایرانی ابراز وفاداری می‌کند، اما حقیقت این است که کامران دیبا در این بنا حتی بر الگوی باغ ایرانی نیز وفادار نمانده و با چرخش بنا، محور آب در باغ ایرانی را از محور اصلی بنا جدا می‌سازد. البته تمام اینها به تعریف حدود جدید در معماری انجامیده و در واقع گامی مثبت و رو به جلو محسوب می‌شود.

این عدول از ناب‌گرایی و اخذ تجارب جدیدتر در پروژه‌ی دفتر مخصوص نیز دیده می‌شود. در این پروژه نیز دیبا با تعریف سه لایه‌ی مفهومی به دور وید مرکزی، سیستم سازه‌ای خاصی را برای بنا تعریف می‌کند که در آن ستون‌ها در بیرون از فضای درونی بنا و در نما قرار گرفته و تنها یک ردیف ستون محیطی در داخل بنا قرار می‌گیرد. از این حیث، نمای بنا در واقع شبکه‌ای از ستون‌ها می‌باشد که با تیرها برخورد داشته و استراکچری سازه‌ای-مفهومی را به مخاطب عرضه می‌دارند. به تعبیر ما، این سازه نماد دقیق و واضح از کاربری بنا (دفتر مخصوص فرح دیبا) می‌باشد و به نوعی به حکومت و ساختار قدرت اشاره دارد. این شبکه در نما همچنین سازه‌ی رواقی در دورتادور بنا می‌باشد. البته این بیان در درون جای خود را به ویدی آزاد و فضایی سیال می‌دهد که در مرکز آن حوض و مجسمه‌ای هنری قرار گرفته است و بنابراین نمادپردازی بنا در بیرون و درون متفاوت جلوه می‌کند. جالب آنکه در تمام این جریانات یک مصالح (بتن) و به تعبیری یک شخصیت، بازیگر اصلی است که به اعتقاد ما انتقادی هنری و ظریف به تک روی حکومت زمان ساخت بنا می‌باشد. چطور ممکن است معماری که با خیال‌پردازی‌های خود موزه‌ی هنرهای معاصر تهران را می‌سازد یا تمام جان‌پناه‌ها و پنجره‌های شهر شوشتر را با آجرکاری مشبک و ساخت طاق و قوس جلا می‌دهد، در دفتر مخصوص بنایی خشک، مکعبی، با بدنه‌های پنجره‌ای تمام قد رفلکس و تیره رنگ بنا کند؟ بنایی که حتی بر بالای وید مرکزی آن دو بادگیر (که در واقع امضای دیبا در آثارش بود) را دارد، اما جز در اسناد معماری این دو به هیچ عنوان قابل رویت نیستند! گویی معمار در عین علاقه به درج امضای خود در طرح، قصد ندارد علناً اعلام کند که این بنایی است که من طراحی کرده‌ام! او فقط می‌خواهد نشانی از خود برای آیندگانی بگذارد که منظور طراحی وی را کمابیش درک کرده‌اند.



تصاویر این دو صفحه: موزه‌ی هنرهای معاصر، کامران دیبا، تهران، ایران، ۱۳۵۵-۱۳۴۶ ه.ش.



موزه هنرهای معاصر، تهران. عکاس: مهناز صحاف

پروژه‌های کامران دیبا نشان از توانایی بتن در تولید نظریه دارند. آثار وی تأکید می‌کنند که امروزه ما، علی‌رغم حرف‌های زیاد و مبانی عظیم معماری که بر زبان داریم، دچار کمبود بحث و مفهوم هستیم، وگرنه مصالح، سیستم سازه‌ای و اقتصاد ما توان اجرای بناهای شاخص را دارد. به بیانی دیگر، امروز امکانات ساخت یک فیلم سینمایی متفاوت و پیشرو را بهتر از دیروز داریم، اما دیگر نویسنده‌ی توانمندی (همچون کامران دیبا) نداریم!

دیگر آنکه، اگر مثلی مفهومی بین معمار، کارفرما و مردم ترسیم کنیم، معماری در درون آن امکان خودنمایی می‌یابد؛ فناوری معماری چرخه‌ای است که درون این مثلث در حرکت است. مفهوم آن نیز متعاقباً سیال است؛ یعنی مشخص نیست زمانی که یک معمار از لفظ بتن (خصوصاً



تصاویر این دو صفحه: دفتر مخصوص نیاوران، کامران دیبا، تهران، ۱۳۵۷-۱۳۴۹ ه.ش.

بتن اکسپوز) صحبت می‌کند، آیا کارفرمای وی و مردم نیز متوجه منظور او می‌شوند؟ آیا آن حسی که معمار قصد انتقالش را داشته، درست و کامل منتقل شده است یا خیر؟ امروز در دانشکده‌های معماری ایران، زیبایی‌شناسی همه‌ی دغدغه‌ی اساتید ایرانی است، اما آیا حقیقتاً یک طرح فقط باید زیبا باشد؟ از اینرو، پیشنهاد می‌کنیم در دانشکده‌ها، علاوه بر زیبایی‌شناسی به روش‌شناسی طراحی معماری، تاریخ‌شناسی معماران و سبک‌شناسی هنر و معماری جهان بیش از پیش پرداخته شود. قطعاً، این نگاه تجربه شده در جهان، اثرات مثبتی بر معماری ما نیز خواهد گذاشت.





تصاویر این صفحه: فرهنگسرا و باغ نیاوران، کامران دیبا، تهران، ایران، ۱۳۵۷-۱۳۴۹ ه.ش. عکس از هنر معماری



موزه‌ی هنرهای معاصر، کامران دیبا، تهران، ایران، ۱۳۵۵-۱۳۴۶ ه.ش. عکاس: ارسیا سروش‌فر

جدول گونه‌شناسی کاربرد بتن در برخی از آثار معماری در ایران:

نام معمار	جزئیات بتنی یا سیمانی	سازه تیر و ستون بتنی + پرکننده‌ی آجری یا هر مصالح دیگری	بتن به‌عنوان خمیر شکل‌دهنده‌ی فرم + پوشش نهایی کاشی، آجر یا هر مصالح دیگری	بتن اکسپوز به‌عنوان مکمل سیستم سازه‌ای (در قالب دیوار برشی و باکس پله و ...)	بتن به‌عنوان سیستم سازه‌ای (صنعتی سازی)	فرم بنا با بتن اکسپوز	بنا همچون تندبسی از بتن اکسپوز (دارای فرم خاص یا سیستم سازه‌ای خاص)
نیکلای مارکوف	ساختمان سینگر						
وارطان هوانسیان	هنرستان دخترانه						
	خانه‌ی طالقانی						
آندره گدار، ماکسیم سیرو، رولان دوپرول، نیکلای مارکوف محسن فروغی ژنیا آفتاندلیان			ساختمان‌های پردیس مرکزی دانشگاه تهران				
رولان مارسل دوپرول					سکوی شیرجه‌ی ورزشگاه امجدیه		
هوشنگ سیحون			مقبره‌ی کمال‌الملک	کانادا درای	بانک سپه	مقبره‌ی نادرشاه	مقبره‌ی ابن سینا
						رستوران پیک نیک	
						موزه‌ی توس	
عبدالعزیز فرمانفرمایان			مسجد دانشگاه تهران		برج سامان	استادیوم آزادی	
			موزه‌ی فرش			برج مخابرات	
علی سردار افخمی				تئاتر شهر			کتابخانه‌ی کاخ نیاوران
حیدر غیائی			مجلس سنا			سینما Drive In	ایستگاه راه آهن مشهد
							ایستگاه راه آهن تبریز
حسین امانت						موزه‌ی میدان آزادی	میدان آزادی
کامران دیبا		سالن سرپوشیده دانشگاه جندی شاپور				فرهنگسرای نیاوران	دفتر فرح دیبا
						نمازخانه‌ی موزه فرش	موزه‌ی هنرهای معاصر
نادر اردلان						دفتر مرکزی گروه بهشهر	
محمدرضا مقتدر				رصدخانه‌ی دانشگاه شیراز		کتابخانه‌ی شیراز	سالن ژیمناستیک دانشگاه شیراز
				دانشکده‌ی کشاورزی دانشگاه اهواز			

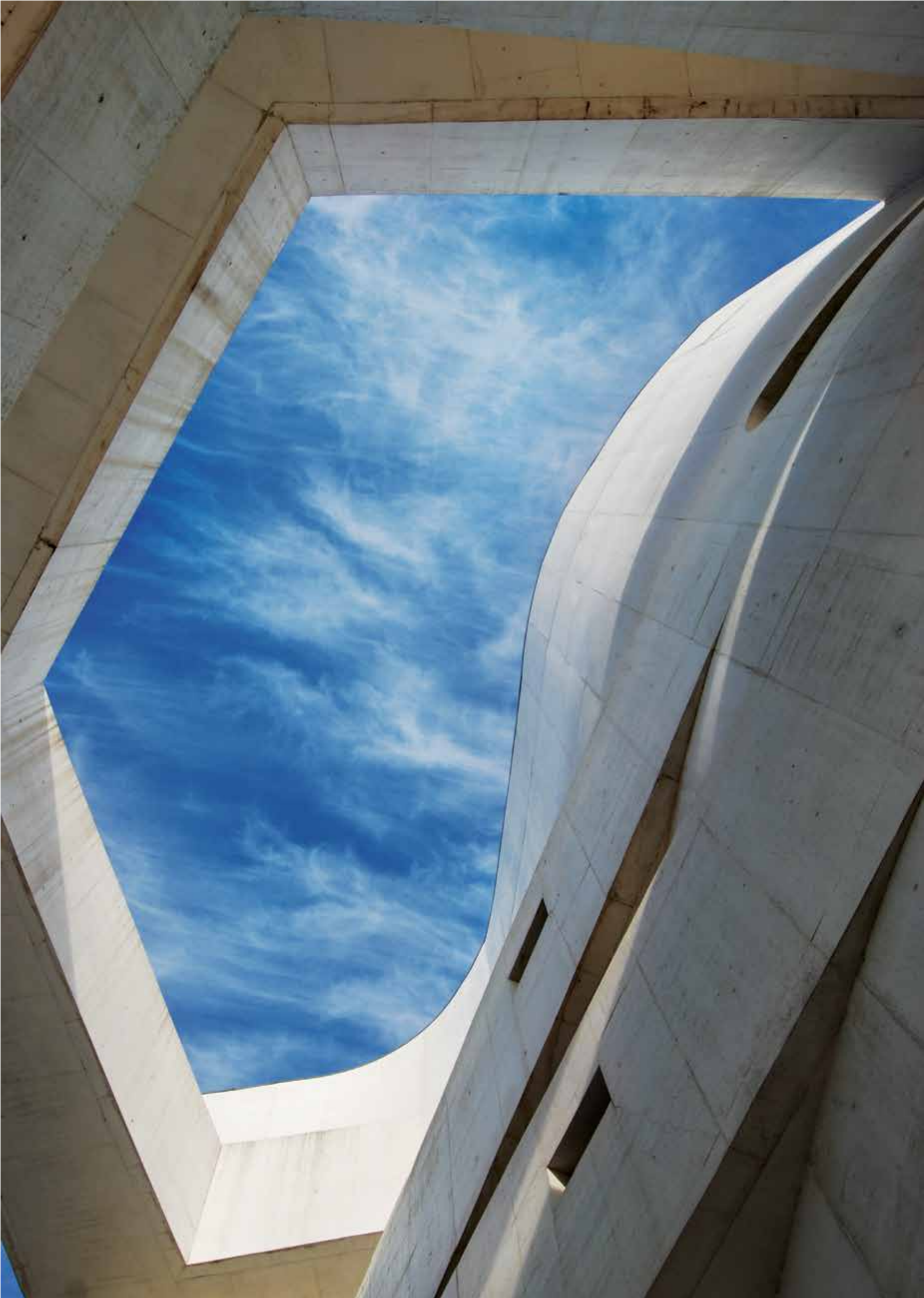
نام معمار	جزئیات بتنی یا سیمانی	سازه تیر و ستون بتنی + پرکننده ی آجری یا هر مصالح دیگری	بتن به عنوان خمیر شکل دهنده ی فرم + پوشش نهایی کاشی، آجر یا هر مصالح دیگری	بتن اکسپوز به عنوان مکمل سیستم سازه ای (در قالب دیوار برشی و باکس پله و ...)	بتن به عنوان سیستم سازه ای (صنعتی سازی)	فرم بنا با بتن اکسپوز	بنا همچون تندبسی از بتن اکسپوز (دارای فرم خاص یا سیستم سازه ای خاص)
محمد امین میرفندرسکی، فتانه نراقی و سیروس باور			موزه ی بزرگ خراسان				
جهانگیر درویش	ساختمان جام جم					استادیوم تختی ویلی پیمانکار	
یوسف شریعت زاده			سینما صحرا (ریولی)				
علی اکبر صارمی و جواد بنکدار			میدان شهدای مشهد مجموعه ی تجاری-ورزشی ناتلی		سفارتخانه ی ایران در آلبانی سفارتخانه ی ایران در الجزایر		
مهدی علیزاده			مجموعه ی سربندر				
مهندسین مشاور عامری، کمونه و خسروی			دفتر مهندسیین مشاور عامری و ... کتابخانه ی کالج دماوند (دانشگاه پیام نور) کاخ شمس (قصر مروارید)		موزه ی پول (دیفینه)		
رستم و سکانیان					کلیسای مجموعه ورزشی آراارات		
سیاوش تیموری					ساختمان مرکزی بانک ملت مجتمع مسکونی در مرز فرانسه	مجموعه ی استخرهای فرانسه استادیوم پارک دو پرنس	
امیرحسین تبریزی					ویلی باغ گل کیوسک گردشگری		
بهروز احمدی			موزه ی قرآن				
پرویز مؤید عهد			مصلی تهران				
پویا خزائی پارسا			ویلی درویش آباد				
جوردون گروزن					مجموعه ی اکباتان		
دفتر EBA					مرکز فرهنگی-ورزشی معلولین		
دفتر ارش بعد چهارم فضا						محوطه ی ارگ تجریش	
رضا دانشمیر					مسجد ولیعصر (عج)	پردیس سینمایی ملت مجتمع تجاری آواستر	
ژرژ دارش		خانه ی شماره ی ۵۷ خانه ی شماره ی ۲۲ خانه ی شماره ی ۵۵					

نام معمار	جزئیات بتنی یا سیمانی	سازه تیر و ستون بتنی + پرکننده ی آجری یا هر مصالح دیگری	بتن به عنوان خمیر شکل دهنده ی فرم + پوشش نهایی کاشی، آجر یا هر مصالح دیگری	بتن اکسپوز به عنوان مکمل سیستم سازه ای (در قالب دیوار برشی و باکس پله و ...)	بتن به عنوان سیستم سازه ای (صنعتی سازی)	فرم بنا با بتن اکسپوز	بنا همچون تندبسی از بتن اکسپوز (دارای فرم خاص یا سیستم سازه ای خاص)
سهراب رفعت			خانه ای به یاد رستم				
سید هادی میرمیران	مدرسه ی محله A3 پولادشهر منطقه ی مسکونی پولادشهر					کتابخانه ی ملی شیراز	
شاهین حیدری و لیدا الماسیان					کتابخانه و آمفی تئاتر دانشگاه سمنان		
شرکت Setec					برج بین الملل		
شرکت Setec و شهرام پوردیهمی					برج سپهر		
شرکت آسپ					برج های آسپ		
شرکت اسکان ایران					برج های اسکان		
شرکت پارک دو پرنس					مجموعه ی مسکونی پارک دو پرنس		
عبدالرضا ذکائی			مجلس شورای اسلامی بیمارستان ضد موشک شهید بقایی اهواز			کتابخانه ی پارک خواجه ی کرمانی	
علی آشتیانی	آپارتمان علی آشتیانی						
علی سوداگران						خانه ی آخر هفته	
علی شریعتی			ویلا ی شمس				
فرامرز شریفی		خانه ی مظهری					
فرخ اصالت	خانه ی فرمانیه						
فرهاد احمدی				سفارتخانه ی ایران، سنول			
فریدون میرجلالی			مجتمع مسکونی فرانت جردن				
کورش فرزانی						سردر دانشگاه تهران	
ماکان رحمانیان						ویلا ی شهرک خانه ویلا ی کیانی	
محسن میرحیدر		کتابخانه ی ملی	توسعه ی حرم حضرت معصومه (ع)				
محمد تهرانی						منار مسجد حضرت امیر	

نام معمار	جزئیات بتنی یا سیمانی	سازه تیر و ستون بتنی + پرکننده ی آجری یا هر مصالح دیگری	بتن به عنوان خمیر شکل دهنده ی فرم + پوشش نهایی کاشی، آجر یا هر مصالح دیگری	بتن اکسپوز به عنوان مکمل سیستم سازه ای (در قالب دیوار برشی و باکس پله و ...)	بتن به عنوان سیستم سازه ای (صنعتی سازی)	فرم بنا با بتن اکسپوز	بنا همچون تندبسی از بتن اکسپوز (دارای فرم خاص یا سیستم سازه ای خاص)
محمدرضا حافظی							برج میلاد تهران
مصطفی بزرگ ابراهیمی			مسجد الجواد میدان هفت تیر				
مهندسان آمریکائی							کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
مهندسان مشاور نیک خصال و ایرج پروین		وزارت کشور					
عبدالرضا قماشچی						خانه ی ۹۱۱	
بهنام شهبازی						دفتر مرکزی کیسون	ساختمان مسکونی نیلوفر
امیر حاج عباسی				ویلی آویشن			
واو استودیو		ویلی بام اصلک					
رضا دانشمیر				ساختمان اداری گلفام ۲			
نامشخص				پست سه راه اقدسیه	شهرک شهید چمران نوبنیاد	ویلی مسکونی رومانا	جام جم ۲
						ساختمان خیابان طالقانی	مقره اوحدی مراغه ای

منابع:

- انجمن مفاخر معماری ایران (۱۳۸۶). معماران ایران. تهران: نشر نظر.
- بانی مسعود، امیر (۱۳۸۸). معماری معاصر ایران. تهران: نشر هنرمعماری قرن.
- بانی مسعود، امیر (۱۳۹۴). معماری معاصر ایران (چاپ ششم). تهران: نشر هنرمعماری قرن.
- باور، سیروس (۱۳۸۸). نگاهی به پیدایی معماری نو در ایران. تهران: نشر فضا.
- خانی زاد، شهریار و دیگران (۱۳۹۳). کامران دیا و معماری انسان دوستانه. تهران: نشر هنرمعماری قرن.
- خانی زاد، شهریار (۱۳۹۲). طراحی کتابخانه در ایران و جهان (چاپ دوم، ویراست دوم). تهران: انتشارات هنر معماری قرن.
- خانی زاد، شهریار و دیگران (۱۳۹۴). هوشنگ سیحون؛ معمار، نقاش، هنرمند. تهران: انتشارات هنر معماری قرن.
- دانیل، ویکتور و دیگران (۱۳۸۲). معماری نیکلای مارکف. تهران: انتشارات دید.
- ذکائی، عبدالرضا و دیگران (۱۳۹۴). مجموعه آثار مهندسین مشاور پل میر. جزوه ی منتشر نشده.
- رجبی، پرویز (۲۵۳۵). معماری ایران در عصر پهلوی. تهران: نشر دانشگاه ملی ایران.
- سروشیانی، سهراب و دیگران (۱۳۸۷). وارطان هوانسیان. تهران: انتشارات دید.
- شافعی، بیژن و دیگران (۱۳۸۴). کریم طاهرزاده بهزاد. تهران: انتشارات دید.
- صارمی، علی اکبر (۱۳۹۰). تار و پود و هنوز... (چاپ دوم). تهران: نشر هنر معماری قرن.
- فرامرز شریفی (۱۳۹۳). فرامرز شریفی، تهران: انتشارات دید.
- قبادیان، وحید (۱۳۹۲). سبک شناسی و مبانی نظری در معماری معاصر ایران. تهران: انتشارات علم معمار.
- قبادیان، وحید (۱۳۸۳). معماری در دارالخلافة ناصری. تهران: نشر پشتوتن.
- کیانی، مصطفی (۱۳۹۳). معماری دوره پهلوی اول. تهران: نشر موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران. چاپ سوم.
- فصلنامه ی هنر معماری شماره ی ۳۷. تابستان، ۱۳۹۴.
- مختاری طالقانی، اسکندر (۱۳۹۰). میراث معماری مدرن. تهران: انتشارات دفتر پژوهش های فرهنگی.
- مصاحبه ی نگارندگان با استادان و معماران به شرح ذیل: الف) دکتر جهانگیر درویش (ب) دکتر سیاوش تیموری (ج) دکتر سیروس باور (د) دکتر علی اکبر صارمی (ه) مهندس رضا دانشمیر (و) مهندس عیسی ذکائی. فاصله ی زمانی اردیبهشت تا آذر ۱۳۹۴.
- میرمیران، سید هادی (۱۳۸۴). مجموعه آثار سید هادی میرمیران. تهران: انتشارات وزارت مسکن و شهرسازی.
- هنر معماری (۱۳۹۴). "از مینیمالیسم تا مفهوم گرایی: مطالعات تطبیقی جریان مینیمالیسم در معماری ایران و جهان". فصلنامه ی هنر معماری، شماره ی ۳۸.



از روم تا مونته‌نگرو

سرنوشت بتن و معماری در هزاره‌ی سوم

هنر معماری

پیش‌نمایش

برای ورود به این مقاله، لازم است ضمن گرامی‌داشت افرادی همچون آندره تارکوفسکی (Andrei Tarkovsky) و استنلی کوبریک (Stanley Kubrick)، به‌عنوان آغازگران سینمای معناگرا، مروری بر مجموعه‌های سه‌گانه‌ی بتمن (Batman) از کارگردان بریتانیایی-آمریکایی معاصر، کریستوفر نولان (Christopher Nolan) داشته باشیم. در این فیلم‌ها، نولان شروع به روایت مفاهیمی نو و صحبت با مخاطب خود به نحوی خاص می‌کند که پیش از این کمتر در سینما دیده شده بود. در این فیلم‌ها، برای نخستین بار، روایت‌های غیرخطی و سناریوهای موازی‌ای ارائه شدند که داستان فیلم را پیش می‌برند. البته این نخستین اثر وی با این رویکرد نبود، اما به اعتقاد ما از پخته‌ترین آثار بود که نظریه‌ی جدیدی در فیلم‌نامه‌نویسی را مطرح کرد و روایت غیرخطی را به مردم جهان نشان داد. این اثر چشم مردم را به‌گونه‌ی جدیدی از فیلم باز کرد. فیلمی که در آن اتفاقات نه پشت سر هم، که همراه با یکدیگر رخ می‌دهند. نولان در ابتدا مورد پذیرش منتقدین نبود، اما در نهایت، وی خود را با حمایت طرفداران آوانگاردش به همگان تحمیل کرد. البته همه‌ی طرفداران وی، درک دقیق و عمیقی از او نداشتند و تنها هم‌رنگ جماعت شده بودند!

این حاشیه‌ها چیزی از ارزش هنری بتمن کم نمی‌کند. بتمن و دیالوگ‌های آن، دروازه‌ی جدیدی را از روی پرده‌ی نقره‌ای به روی مردم گشود. کاری شبیه آثار برجسته‌ی معماری در جهان که چشم مردم را باز می‌کنند! نولان این نوع سناریونویسی را (روایت غیرخطی) از رمان واترلند (WaterLand)، نوشته‌ی گراهام سویفت (Graham Swift)، الهام گرفته بود.

مجموعه‌ی سه‌گانه‌ی بتمن اثر نولان، در گیشه هم موفق بود. علاوه بر نگاه جدید و معناگرای فیلم، یکی از نقاط جالب توجه فیلم آنجایی‌ست که در واقع بتمن را به جهان معماری پیوند می‌زند و نولان، شهر مورد علاقه‌ی بتمن، یعنی گاتهام (Gotham)، را که همیشه شهری رؤیایی و فضایی بوده، ابتدا به شیکاگو (در Batman Begins) و سپس به نیویورک (در Batman: Dark Knight و Batman: Dark Knight Rises) انتقال می‌دهد! مخاطب این فیلم، گاتهام را نه شهری ابرفضایی، که شهری در مقابل چشمانش، نیویورک می‌دید. نیویورک شهری‌ست که کمابیش مورد توجه معماران معاصر بوده و در نظریه‌پردازی‌های آنان به چالش کشیده شده است. نیویورک هذیانی (Delirious New York) اثر رم کولهااس (Rem Koolhaas) شاید معروف‌ترین کتاب معماری‌ست که از نیویورک به‌عنوان ستون مبانی فکری خود استفاده کرده است. از قضا، نولان نیز به پل‌های شهر نیویورک، منظر شهری آن، خلیج پیرامونی‌اش و در و دیوار بتنی شهر حساس است. او در این فیلم‌ها بارها با نمایش زاویه‌ی باز، شهر را (خصوصاً در شب) نشان می‌دهد. در قسمت سوم فیلم (Batman: Dark Knight Rises)، فضای خوفناک حاصل از کودتای مزدوران در شهر، زمستان سنگین نیویورک و البته خفقان حاصل از حضور تروریست‌ها در سطح معابر، بر کالبد فیلم آنقدر سنگین است که بازیگران یا نمادپردازی می‌کنند یا در قالب صحبت‌های کوتاه به گفت‌وگو می‌پردازند. اتفاقات نیز همان‌گونه که ذکر آن رفت، به‌صورت همزمان روایت می‌شوند. صحبت‌های بازیگران همگی مفهومی، کنایی، نمادین و البته به‌واسطه‌ی فضای پلیسی فیلم، رمزآلود و اسرارآمیز هستند! در بخش‌هایی از این فیلم، مبارزان همراه با بتمن، با ترسیم نشان بتمن بر دیوارهای سنگی و بتنی نیویورک، به‌صورت رمزی با یکدیگر سخن می‌گویند. این نشانه‌ها را نولان با داستان خود بر دیوارهای نیویورک ترسیم و سپس فیلم‌برداری را آغاز می‌کرد. وی حتی پس از اتمام مراحل ساخت فیلم، بر تبلیغات آن نظارت داشت و تأکیدی مداوم بر مفهوم‌گرایی و توجه به جزئیات می‌نمود.

→ ایبره کامارگو فونداسیون، آوارو سیزا ویییرا، برزیل، ۲۰۰۸.



تصاویر این دو صفحه: کریستوفر نولان در حال ترسیم نشان بتمن بر دیوارهای شهر نیویورک به همراه تبلیغات و تعدادی از شات‌های مهم فیلم، ۲۰۱۱.

می‌شود که کارفرما می‌خواهد و نتیجه آنکه، این محتوا دیگر حاصل مذاقه، تأمل و رویکرد انتقادی نیست، بلکه محصول سازش و مداراست. متأسفانه کشور و هنر ما دچار یک «سکوت اجتماعی» شده است و کسی که با نگاه انتقادی پا در وادی هنر بگذارد اغلب طرد می‌شود، غافل از اینکه معماری در این اوضاع تبدیل به سرپناه‌سازی می‌گردد. از این دست پروژه‌ها - که در ایران کم نیستند - انتظار توجه به مفاهیم نمی‌رود، اما آیا حقیقتاً این معماری، در شأن کشور ماست؟ پروژه‌های ارائه شده در این مقاله، همگی از سال ۲۰۰۰ به بعد ساخته شده‌اند و محصول تعامل و برنامه‌ریزی معماران، کارفرمایان و مسئولین می‌باشند و اکثراً دارای نگاه انتقادی نسبت به فرم و گونه‌ی شناخته‌شده‌ی خود، سایت، برنامه و... بوده‌اند که به‌واقع درجهت تولید «مفهوم» حرکت کرده‌اند و این رسالتی است که هنر همیشه بر دوش دارد.

سکانس نخست: جهان ما، انقلاب مفهومی، نشانه‌ها و صفات

زمانی که دروازه‌های عصر اطلاعات به روی جهانیان گشوده شد، دیگر مسئله‌ی ما «تاریخچه‌ها» نبود، زیرا فرهنگ‌نامه‌ها آنها را نوشته بودند. دیگر مسئله لیست کردن پروژه‌ها یا معماران آنها نبود، خبرگزاری‌ها، لیست‌ها را تهیه کرده بودند. مفاهیم، معیارها و روش‌های تحقیق در عصر اطلاعات تغییر یافته بودند. به نظر می‌رسد عصر اطلاعات تا سال ۲۰۰۰ به‌خوبی دنیا را دگرگون ساخت، اما این عصر کم‌کم با درک مردم از مفاهیمی چون آزادی اطلاعات، دسترسی آزاد به اطلاعات و سیراب کردن مردم تشنه‌ی جهان از اطلاعاتی که عمری از آنها پنهان شده بود یا در دسترس مستقیم و آسان آنها نبود، شروع به دگرگونی کرد. در حالی که تغییرات اعصار پیشین نخست در مهندسين، ثروتمندان و سران لشگری و کشوری رخ نشان می‌داد، دگرگونی‌های این عصر جدید، نخست در بین هنرمندان خودنمایی کرد و هنرمندان «انقلاب مفهومی» به پا کردند! گفته می‌شود در عصر مفهومی، فرهنگ و هنر از هر اسلحه‌ای اثرگذارتر و توانمندتر است. به بیان دیگر، در این عصر، هنر، مفهومی‌ست که ذهن را تعالی می‌بخشد! نتیجه‌ی این انقلاب را در سینما، «سینمای معناگرا» (مانند آنچه که نولان روایت می‌کرد) می‌خوانند؛ در مقوله‌ی طراحی، آن را «طراحی حسی» می‌نامند و به‌طور کلی،

در این تأثیرپذیری‌های ضربدري بین نولان و دیگر هنرمندان، معناگرایی در متون، دیالوگ با مخاطب از طریق خود هنر، روایت‌های غیرخطی و... درست است که رد قالب فیلم بتمن را به بیننده عرضه می‌کند، اما در واقع از صفات عصری‌ست که در آن حاضر هستیم. اگرچه این صفات از قرون پیش نیز بودند، در این عصر به‌علت آزادی اطلاعات و اتفاقاتی از این دست، بسیار شدیدتر و پیچیده‌تر شده‌اند. بتمن روایتی از ماست! از زندگی ما، شکست‌ها، قیام‌ها، خیانت‌های کسانی که فکر می‌کنیم دوست‌دار ما هستند و البته یافتن دوستان جدید... و کریستوفر نولان در این فیلم، همچون دیگر هنرمندان عصر حاضر، رو به تولید مفاهیم جدید، به‌جای ارجاع به مفاهیم قدیمی نخبه‌نماده آورده است و آن را به شکلی ساده، بی‌آلایش و در کمال واقع‌گرایی نمایش می‌دهد. باری، معماری نیز جدا از این اوضاع و احوال نیست، زیرا معماری معاصر نیز دغدغه‌ی ایده و مفهوم جدید دارد. این به معنای حذف عملکرد یا منطق در طراحی نیست؛ بلکه به معنای جهش به ساحت جدیدی از معماری‌ست. تعالی ذهن اگر در اثر هنری معاصر رخ ندهد، عملاً کاری عبث انجام شده است، حتا اگر آن اثر یک پروژه‌ی معماری باشد. امروز، اثر هنری نه برای سیراب کردن چشم‌ها که برای لرزاندن دل‌ها باید خلق شود.

این نوشتار در پی چیست؟

جهان مفهومی و پرداختن به مفاهیم و معانی نو دغدغه‌ای‌ست که این روزها ذهن هنرمندان، بازاریاب‌ها، کارآفرین‌ها و حتا مدیران بالادستی را درگیر خود نموده است. مفهوم‌گرایی، از سویی موضوعی جدید در سپهر نظریه‌پردازی هنر در جهان عنوان شده و از سویی دیگر، رویکردی ریشه‌دار در آوردگاه هنر و اندیشه می‌باشد. ما در این مقاله «روش‌های تولید معنا از طریق بتن در معماری» را بررسی کرده‌ایم و برای این مهم، آثاری از معماری معاصر را معرفی می‌نماییم. این آثار از مرز فرم و تکنیک ساخت گذر کرده و به مرحله‌ی تولید مفهوم رسیده‌اند. در واقع، مفاهیمی که اغلب در چارچوب ایده‌پردازی‌های معمار برای آن پروژه‌ی مشخص تعریف شده‌اند. چه در معماری، چه در هنر و چه در ادبیات، هنگامی که فرم به‌دلیل آسان‌گیری سرکوب شود؛ محتوا هم نازل می‌شود. در این وادی پیشنهاد محتوا اغلب همان



می‌توانید صحبت‌هایشان را (دور از چشمان‌شان) نقل‌قول کنید یا با آنها (به‌طور علنی) مخالف باشید. می‌توانید آنها را تحسین و یا سرزنش کنید، اما تنها کاری که نمی‌توانید در مورد آنها مرتکب شوید، نادیده گرفتن‌شان است. چون آنها دنیا را تغییر می‌دهند و نسل بشر را رو به جلو پیش می‌برند. ممکن است بعضی آنها را دیوانه ببینند، ولی به چشم ما نابغه‌اند. چون دنیا را همان‌هایی تغییر می‌دهند که آنقدر دیوانه‌اند که فکر می‌کنند از پس این کار برمی‌آیند!»

سکانس دوم: زندگی در سایه، روزگار و وظایف هنرمندان و معماران معاصر ایران

ناصر فکوهی، نظریه‌پرداز معاصر، در مصاحبه‌ای به مبنی بر اینکه «آیا ما در بحران به سر می‌بریم؟» اینگونه پاسخ می‌دهد:

«بدون شک و تردید ما در یک بحران اجتماعی به سر می‌بریم و مهم‌ترین مشخصه‌ی آن تجربه کردن یک انقلاب بزرگ اجتماعی است که در عمر یک جامعه، واقعه‌ای کم نظیر با تأثیرات دراز مدت زیادی به‌شمار می‌آید. دلایل دیگری نیز هستند که به‌مثابه پیامدهای انقلاب، قابل مشاهده‌اند و به‌صورت موازی با آن وجود داشته و یا دارند و مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: بالا رفتن ثروت عمومی در عین افزایش شدید فاصله‌ی طبقاتی، گسترش نوکیسگی و تازه‌به‌دوران رسیدگی، خودنمایی‌های اقتصادی و فرهنگی، افزایش تعداد تحصیل‌کردگان، جوان شدن جامعه و نیازهای گسترده‌ی بی‌پاسخ این جمعیت جوان و اغلب تحصیل‌کرده، گسترش حضور زنان در همه‌ی عرصه‌های اجتماعی بدون آنکه این گسترش در عرصه‌ی اجتماعی در برابری حقوقی و حضوری درحوزه‌ی کاری صورت گیرد، شهری شدن گسترده در جامعه، مصرف‌گرایی و تغییر شدید سبک‌های زندگی و نظام‌های ارزشی در همه جهت و تشدید تنش و تناقض میان سبک‌های زندگی گوناگون که هریک از اینها به‌تنهایی می‌تواند یک جامعه را دچار بحران کند. البته باید به این شرایط، بحران عمومی جهان کنونی و بحران منطقه‌ای را که ما در آن زندگی می‌کنیم، بیفزاییم. با این اوصاف، می‌بینیم که وضعیت بحرانی برای ما به‌نوعی کاملاً «عادی» و بسیار کم تنش‌تر از چیزی است که می‌توانست باشد!»

وی در ادامه درباره‌ی چاره‌جویی خروج از این بن‌بست بحرانی، هنر را پیشنهاد می‌کند و می‌گوید:

جهان جدید را عصر مفهومی (Conceptual Age) خوانده‌اند. بنیان عصر مفهوم بر «تولید مفاهیم» بنا شده است، همچنان‌که در دورانی «تولید فضا» در معماری، دغدغه‌ی منتقدین و معماران بود. عصر مفهومی نیز همچون عصر اطلاعات، به‌سرعت در حال تغییر بینش مردم است. برای مثال، این عصر ضمن تأکید بر مسائل بنیادین پیشین همچون نقش خانواده، روانشناسی فردی، رفع نیازهای بشری، تحصیلات و... اساس موفقیت فرد را بر توانایی‌های فردی وی گذاشته است که این یعنی تغییر معیارها، مفاهیم و تعریف ما از موفقیت! در این عصر، تولید دانش با سرعت فزاینده‌ای صورت می‌پذیرد که بر آن می‌توان نام «دانش حسی» را نهاد. در واقع، این دانش نه به‌صورت صرف بر ریاضیات خردگرای قرن نوزدهمی استوار است و نه بر غلیان احساسات و تصمیمات احساساتی قرن بیستمی که گاه فوران می‌کرد، بلکه بر منطق و احساس به‌صورت همزمان استوار می‌باشد و از این منظر، برای معماران که رشته‌ی آنان همواره در مرز بین مهندسی و هنر (منطق و احساس) در حرکت بوده، جذاب است.

«شعر»، که زمانی محصول استعداد ناب خوانده می‌شد، در این عصر از هر ذهنی بیرون می‌آید و به‌راحتی در شبکه‌های اجتماعی منتشر می‌شود. در این عصر، عکاسی نیز در چارچوب‌های کلاسیک نمی‌گنجد و هر فردی می‌تواند با تهیه‌ی دوربینی، اقدام به عکاسی نماید. این افراد و مخاطبین‌شان لزوماً به قوانین و تکنیک‌های کلاسیک تسلط ندارند و اهمیتی نمی‌دهند، البته هستند افرادی که در این زمینه‌ها «قهرمان‌های مجازی» هستند؛ یعنی علی‌رغم گمنامی در جهان واقعی، در شبکه‌های مجازی میلیون‌ها طرفدار دارند! منتقدین، این هنر را «هنر متوسط» خوانده‌اند و افراد درگیر در آن را دیوانه خطاب کرده‌اند که خودسرانه رفتار می‌کنند، اما حقیقتاً همان‌گونه که استیو جابز فقید، بنیان‌گذار اپل، عنوان کرده است، همین افراد بشریت را به نوعی به جلو می‌برند. استیو جابز در بیانیه‌ای که تبلیغاتی بود (با صدای ضبط شده‌ی خودش) در حالیکه شخصیت‌های برتر قرن بیستم را نمایش می‌داد، عنوان می‌کرد:

«به افتخار دیوانه‌ها! به افتخار آدم‌های عجیب و متفاوت، سرکش‌ها و دردسرسازان! و قطعه‌های ناجور پازل! کسانی که دنیا را جور دیگری می‌بینند و به قواعد علاقه‌ای ندارند. به وضع موجود نیز قانع نیستند و اهمیتی هم نمی‌دهند.

«هنر، می‌تواند در دنیای امروز یکی از مؤثرترین راه‌حل‌ها و ابزارهای رهایی باشد که انسان‌ها برای مقابله با بحران‌های اجتماعی و مشکلات مختلف‌شان با آن سروکار دارند. مفاهیمی از قبیل هنردرمانی، استفاده از هنر در کاهش تنش‌های اجتماعی، استفاده از هنر در آموزش، در پژوهش و غیره، امروزه در دنیا کاملاً شناخته شده‌اند و همه‌ی کشورهای توسعه‌یافته به‌شکل گسترده‌ای در حال استفاده از این روش‌ها برای حل بخش بزرگی از مسائل خود هستند و این در حالی‌ست که ما به تخریب هنر و از آن بدتر، میراث فرهنگی خود مشغولیم!»

سکانس سوم: نبرد آوانگاردها و کیچ‌ها در معماری معاصر ایران

در حالی که جهان در پی کسب تجارب هنری نوینی می‌باشد و عصر جدیدی را آغاز نموده، ما نه‌تنها انقلاب مفهومی را درک نکرده‌ایم که بحران‌های متفاوتی را به‌وجود می‌آوریم و به هر دلیلی به راه‌حل جهانی ارائه شده نیز تن نمی‌دهیم. اگر هم بخواهیم اینگونه عمل کنیم، سروکله‌ی کیچ‌ها پیدا می‌شود که اثرات حضور آنان بر مخاطب بیشتر است تا خود ما! به‌عنوان مثال مخاطب ما، مردم، اغلب در برابر سینمای غرب، با آن همه نماد و مفهوم و جلوه، سینمای ایران را ضعیف می‌خوانند، بی‌خبر از آنکه محصول نهایی سینماگران ایران، تمام توانایی آنان نیست. ایشان با مشکلات زیادی دست و پنجه نرم می‌کنند و محصول نهایی از هزارسو تحت کمبود امکانات و محدودیت‌های مالی بوده است. معماری ما نیز خیلی دور از این وضعیت نیست. ما نیز هرگاه شروع به پیشرفت کرده‌ایم با دیدی اشک‌آلود و احساساتی سرکوب‌شده، سربرگردانده و به گذشته نگریسته‌ایم.

با حضور همیشگی کیچ‌ها، اگر هم توانستیم به احساسات خود غلبه کنیم، بر تردیدها نکرده‌ایم! «ترمز همیشگی پیشرفت به بهانه‌ی رفع حداقل‌ها» متأسفانه ما در باب پروژه‌های میلیاردری‌ای که نسل پیش‌تاز معماران ایران انجام می‌دهند نیز این نقیصه را می‌بینم. گویی کشمکش بین رفع نیازهای جسمانی و روانی اولیه به‌وسیله‌ی معماران و اولویت‌دهی مسائل در ایران برقرار است، گرچه این چیزی از اصل موضوع (لزوم مفهوم‌گرایی در معماری معاصر ایران همگام با روند جهانی) نمی‌کاهد. اعتقاد ما بر این است که بخشی از بی‌اعتنایی مردم به هنر و معماری در ایران، حاصل مطالعات اندک آنهاست، بخشی دلایل شخصی دارد، بخشی نیز براساس قوانین ذهنی و نخ‌نما شده‌ی مردم است؛ ولی بخش اعظم آن حاصل عدم آگاهی و شناخت ما هنرمندان و معماران و نبود تفکر منسجم است، البته این مسئله‌ای نیست که هر معماری به آن اذعان کند.

پرسش راهبردی: چرا بررسی آثار بتنی در هزاره‌ی سوم ضروری‌ست؟

بتن، قدمتی بیش از ۵۰۰۰ سال در معماری جهان دارد و پرمصرف‌ترین مصالح ساختمانی جهان است. آرک دیلی در گزارشی به تاریخ ۲۳ آوریل ۲۰۱۴، با طرح پرسشی در باب اینکه «آیا عصر جدید آغاز شده است؟» اعلام می‌کند، «مطالعات نشان می‌دهند که عصر فولاد با ورود مصالحی چون فیبر کربنی به پایان خود نزدیک شده است.» از این گزارش می‌توان سه نتیجه گرفت: نخست، اینکه استفاده

از فولاد، حداقل در دنیا به شکلی که در این قرون مرسوم بوده، دیگر معقول نیست و رویه در حال تغییر است. سیاهش تیموری معتقد است این به معنای حذف کامل فولاد نیست، بلکه با دخیل کردن فناوری‌های جدید در فرایند تولید فولاد، ما با نسل جدیدی از فولاد در ساختمان سازی مواجه خواهیم شد که بسیار سبک‌تر و مقاوم‌تر از حالت‌های سنتی پیشین هستند؛ دوم، همان‌طور که ورود شیشه و فولاد، روزگاری مدرنیته در معماری را متولد کرد و قصر کریستال (Crystal Palace) تصور فضایی و درک مردم از معماری را ناگهان دگرگون ساخت، امروزه نیز با ظهور مصالح نانو، مکمل‌ها و فناوری‌های جدید و طراحی‌های نوین، مردم شاهد معماری جدیدی خواهند بود. اینجاست که موضوع سطور پیشین، مبنی بر نقش هنر در رفع بحران‌ها و تعالی ذهن بشر را نباید فراموش کرد! این روح زمان ماست که باید جلوه کند، همان‌گونه که کلبه‌ای ساده، نشان‌دهنده‌ی روزگار زمان خود می‌باشد. استنباط دیگری که از این گزارش می‌توان داشت این است که بتن، به‌عنوان رقیب قدیمی فولاد که از سال‌ها پیش به‌واسطه‌ی مزایای قیمتی و سازه‌ای خود و بهره‌مندی از افزودنی‌های متعدد توانسته گوی سبقت را از فولاد برباید، زین پس، بیش از پیش در هنر، معماری و عمران جهان بکار گرفته خواهد شد. اگر بخواهیم با این پیش فرض و دانش، معماری خود در دنیای آینده را تصور کنیم، قطعاً نتیجه در ذهن ما، بروتالیسم و ساختمان‌های بتنی، خصوصاً آنگونه که پس از جنگ جهانی دوم در بریتانیا شکل گرفت، خواهد بود. پیرو این تصورات، مسائل روانشناسی، سرد و خاکستری بودن شهر، ذهن ما را بیش از پیش مشوش خواهد نمود، اما حقیقت این است که دنیای آینده، خوشبختانه، اینگونه نخواهد بود.

در این مقاله ما پروژه‌های بتنی‌ای را تحلیل خواهیم کرد که این تصور را از بین خواهند برد. این پروژه‌ها نمای از راهکارهایی هستند که بتن به‌پیش پای معماران و هنرمندان معاصر برای نمایش قدرت مفهومی جهان کنونی نهاده است و ما به‌عمد این پروژه‌ها را از مکزیک تا چین، در سرتاسر پهنه‌ی جهان، انتخاب کرده‌ایم تا ثابت کنیم که این یک جریان فراگیر و جهانی‌ست. همچنین، باید متذکر شد در این نوشتار سعی بر آن بوده که کمتر به سوپر‌معماران (Starchitects) معروف و آثار آنها بپردازیم تا نشان دهیم برای ارزش‌آفرینی در عصر مفهومی، لزوماً نباید قهرمان بود؛ هرچند به انگشت شماری از پروژه‌های آنان نیز، ناگزیر پرداخته‌ایم، زیرا در هر صورت، آنان خط مقدم جریان معماری جهان هستند و بی‌دلیل آنها را سوپر‌معمار نخوانده‌اند. قطعاً بررسی این آثار، پیامدهای جدیدی برای معماران و دانشجویان باهوش ایرانی دربرخواهد داشت، اما بد نیست قبل از شروع بررسی این پروژه‌ها، نگاهی فشرده به سرگذشت بتن، نقاط عطف آن و سردمداران پیشروی کار با بتن بیندازیم، زیرا این نگاه و مقایسه، ارزش کار معماران هزاره‌ی سوم را بهتر مشخص خواهد نمود.

فلش‌بک: تاریخچه‌ی فشرده

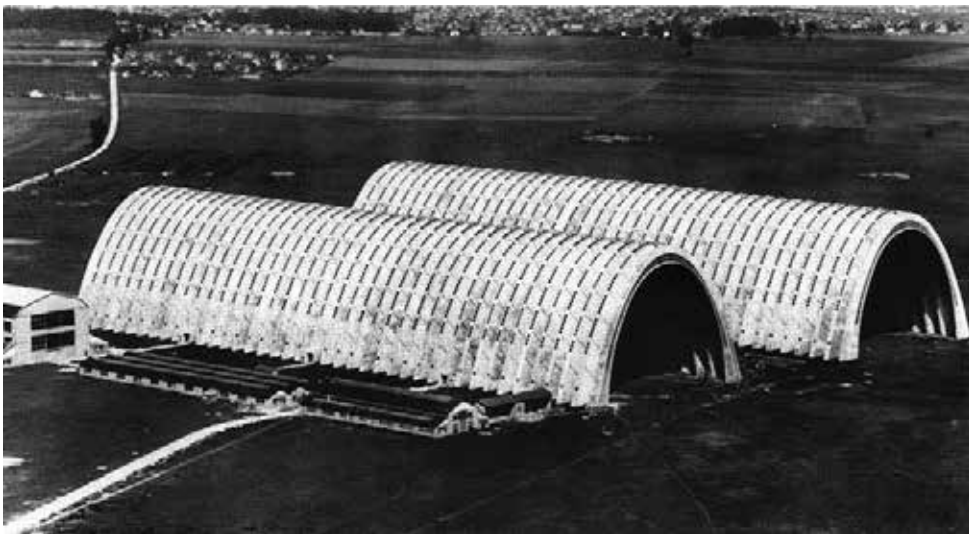
از ۳۰۰۰ سال قبل از میلاد مسیح که مصریان باستان نوعی ملات را برای چسباندن آجرها و ساخت اهرام ثلاثه استفاده می‌کردند و البته رومیان و ایرانیانی که ملاتی بتنی را شناخته و شناخته در بناهای عظیم‌شان بکار می‌بردند تا سال ۲۰۰۰ میلادی که بیرژی استراسکی (Jiri Starsky) ساخت

پل میداستون (Maidstone Bridge) را به پایان رساند، از نواخ گمنامی که نخستین بار با سیمان و مخلوط آن گلدان و نمای بناها را ساختند تا مهندسی که دهانه‌های وسیع را با بتن‌هایی به ضخامت تنها چند سانتی‌متر پوشاندند؛ بتن، روزگار متفاوتی را تجربه کرده. از گنبد‌های بتنی‌ای که با هندسه‌های چشم‌نواز خود، تماشاگران و ورزشکاران حاضر در استادیوم‌ها را متحیر کردند تا پل‌ها و دال‌های ضد موشکی که در جبهه‌های مختلف برای مقابله با موشک باران بشریت بر سر ارزش‌های خود ساخته، بنا شدند. باری، داستان بتن، داستان موفقیت‌هاست! داستان بناها و ویرانه‌ها، رقابت‌ها و وفاداری‌هاست. داستان بتن، داستان ایده‌ها و راه‌حل‌هاست.

ما در این داستان قصد نداریم روایتی خطی ارائه دهیم! زیرا روایت موازی و غیرخطی اثربخش‌تر و به‌لحاظ هنری جذاب‌تر است. روایت، از عقب‌نشینی عجولانه‌ی ارتش حزب نازی آلمان از ایتالیا در سال ۱۹۴۴ آغاز می‌شود. جایی که فرماندهی آلمانی از بیم بمباران هوایی ارتش متفقین و جهت ضربه زدن به زیرساخت‌های ایتالیایی‌ها، دستور تخریب ۸ آشیانه‌ی هواپیما را، قبل از ترک محل تصرف شده، صادر می‌کند و بدین ترتیب یگان مهندسی ارتش نازی با کاشت مواد منفجره به زیر پایه‌های آشیانه‌ها، آنها را منفجر می‌کنند؛ اما آنچه پیش روی چشمان مهندسی آلمانی رخ داد، باورکردنی نبود، زیرا سقف هندسی و مشبک بتنی آشیانه تخریب نشد! در واقع سقف به‌صورت یک تکه به زمین سقوط کرد ولی خرد نشد! آلمانی‌ها احتمالاً خبر نداشتند که این آشیانه‌ها را یک مهندس ایتالیایی، که به معماری علاقه‌مند بود، چهار سال پیش از این برای نیروی هوایی ایتالیا، به‌صورت ویژه، طراحی کرده است. پیر لوییجی نروی (Pier Luigi Nervi) کسی بود که اعتقاد داشت: «برای خلق یک ساختمان مناسب، نیاز به صحت و صداقت سازه‌ای، راست‌گویی، هماهنگی با عملکرد، فناوری مناسب و توجیه اقتصادی می‌باشد.» او معتقد بود: «با تحقق تمامی این معیارها، نتایج زیبایی‌شناسی راضی‌کننده‌ای به‌دست می‌آید. ساختمان‌هایی که مفاهیم سازه، عملکرد و اقتصادی بودن را در بردارند، می‌توان آنها نمونه‌هایی از هنر معماری به‌شمار آورد.» البته این مفاهیم، پیش از این نیز در معماری مطرح شده بودند. ویتروویوس نیز عملکرد، زیبایی و استحکام را سه پایه‌ی اساسی معماری خوانده بود. کولوستوم روم و پانتئون از جمله بناهای عهد باستانی‌ای هستند که شاه‌کلید ساخت آنها بتن بوده است. قریب ۱۵ سال پیش از نروی نیز اوژن فرسینه (Eugène Freyssinet)، دو آشیانه‌ی دوقلو برای هواپیما با بتن به‌شکل طاقی عظیم در فرانسه بنا کرده بود. این قوس بتنی در بالاترین قسمت خود تنها ۸ سانتی‌متر ضخامت داشت؛ البته پایه‌های آن ضخیم‌تر بودند و لو کربوزیه در کتاب نشانه‌های مدرنیسم، این بنا را به‌عنوان یکی از نشانه‌های مدرنیسم معرفی کرده است. در واقع تقدیر این بود که این دو آشیانه نیز در همان سال ۱۹۴۴، مانند آشیانه‌های نروی، تحت بمباران سنگین تخریب شوند و کسی در آن زمان تصورش را هم نمی‌کرد که سال‌ها بعد، رزمندگان ایرانی با همین بتن، اقدام به ساخت انواع پناهگاه‌ها، پل‌های استراتژیک و بیمارستان‌های صحرایی برای دفاع از کشورشان نمایند. عزیزانی که متأسفانه هیچ‌وقت نامی از آنها برده نشد و بعید است دیگر کسی یادی از آنها کند! یادشان گرامی.



پیرزی استراسکی، پل میداستون، کنت، انگلستان، ۲۰۰۰.



اوژن فرسینه، آشیانه‌ی هواپیما، اورلی، فرانسه، ۱۹۱۶-۱۹۲۴.



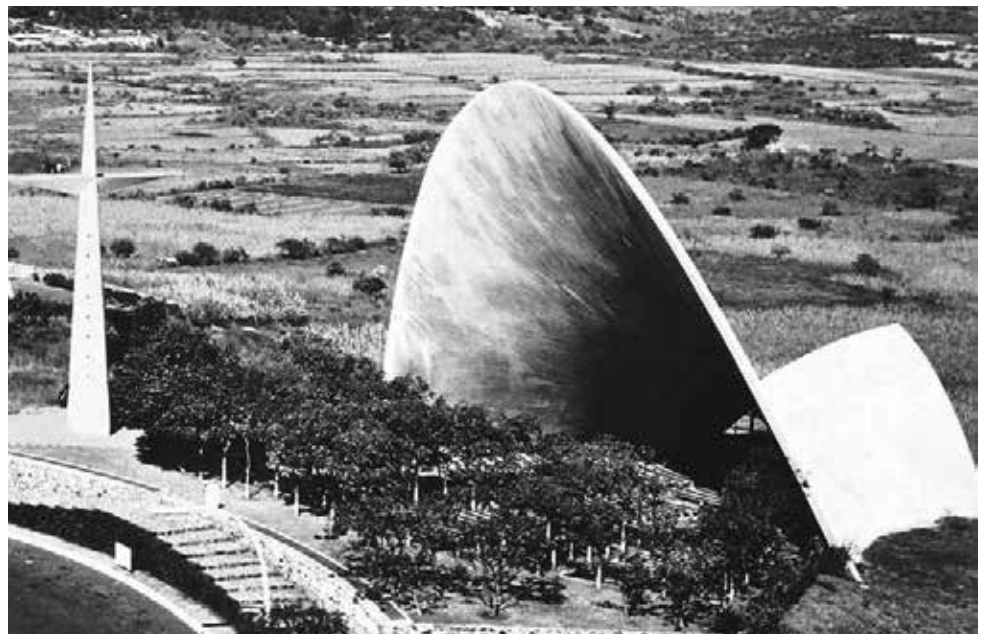
پیر لوییجی نروی، آشیانه‌ی هواپیما، اورویتو، ایتالیا، ۱۹۳۶.

یکی دیگر از معماران پیشرو در کار با مصالح بتنی فلیکس کاندلا می‌باشد. پروژه‌ی شاخص وی که مطلوب ما باشد، نمازخانه‌ی لوماز دِ کوئرنواواکا (Lomas de Cuernavaca) می‌باشد که به نمادی بر پهنه‌ی سرزمینی زمین‌ی خود تبدیل شده است. در این بنا، عملکرد معماری از یکدیگر جدا شده و معماری به ماهیتی جدید پیش روی عملکرد تبدیل شده است. به نظر می‌رسد در این بنا، استخوان از گوشت جدا شده و این بار نه طعم دلنشین گوشت، که زیبایی‌شناسی فرمی استخوان مورد توجه قرار گرفته است. هاینس ایسلر (Heinz Isler) نیز دیگر مهندس پیشرویی بود که شب‌ها پارچه‌های خیس را آویزان می‌کرد تا یخ بزند و صبح هنگام، آنها را آنالیز می‌کرد تا به بدیع‌ترین و پایدارترین فرم پوسته‌ای دست یابد. سازه‌ی ورق تا شده (Folded Plates Structured) نیز یکی دیگر از گام‌های بلند طراحان در بهره‌برداری بتنی می‌باشد. نخستین بنای با سقف سازه‌ی ورق تا شده، مخزن آبی در هلند می‌باشد که در سال ۱۹۱۴ بنا شده است و از معمار یا مهندس سازه‌ی این بنا اطلاعاتی در دست نیست. طول ورق‌ها در این بنا (دهانه) ۹ متر می‌باشد که با بتنی

اسکارپا (Carlo Scarpa)، کنزو تانگه (Kenzo Tange) و لویی کان (Louis Kahn) بودند. در این آثار، ما با مفهومی چون بتن منطقه‌گرایی (Regionalism Concrete) مواجه هستیم که در واقع، بتنی باهدف و مسئولیت پاسخگویی به شرایط محلی، روح بخش و معنادار، مونومنتال و دارای زبان سمبولیک برای مردم منطقه است.

کارلو اسکارپای ایتالیایی در آثار خود بتن را وارد جزئیات معماری کرد و با طراحی جزئیات بتنی خاص توانست بناهایی هنری و به معنای واقعی کلمه، پر رمز و راز طراحی نماید.

محمد رضا شیرازی معتقد است: «جزئیات، کوچک‌ترین واحد دلالت در تولید معمارانه‌ی معناست.» مارکو فراسکاری نیز در تمجید از توجه به جزئیات در معماری اسکارپا، تأکید می‌کند که: «هر جزئیاتی برای ما داستانی از ساخت، مکان و ابعاد خود را باز می‌گوید.» جزئیات، پس از فرم و مصالح، یکی از سه ساحتی‌ست که در معماری باید به آن پرداخت و اسکارپا در طراحی با بتن، خصوصاً بر روی سطوح و پلکان، دقت فراوانی داشته است. از جمله بناهایی که معرف تفکر اسکارپا می‌باشند، مقبره‌ی خانوادگی بریون



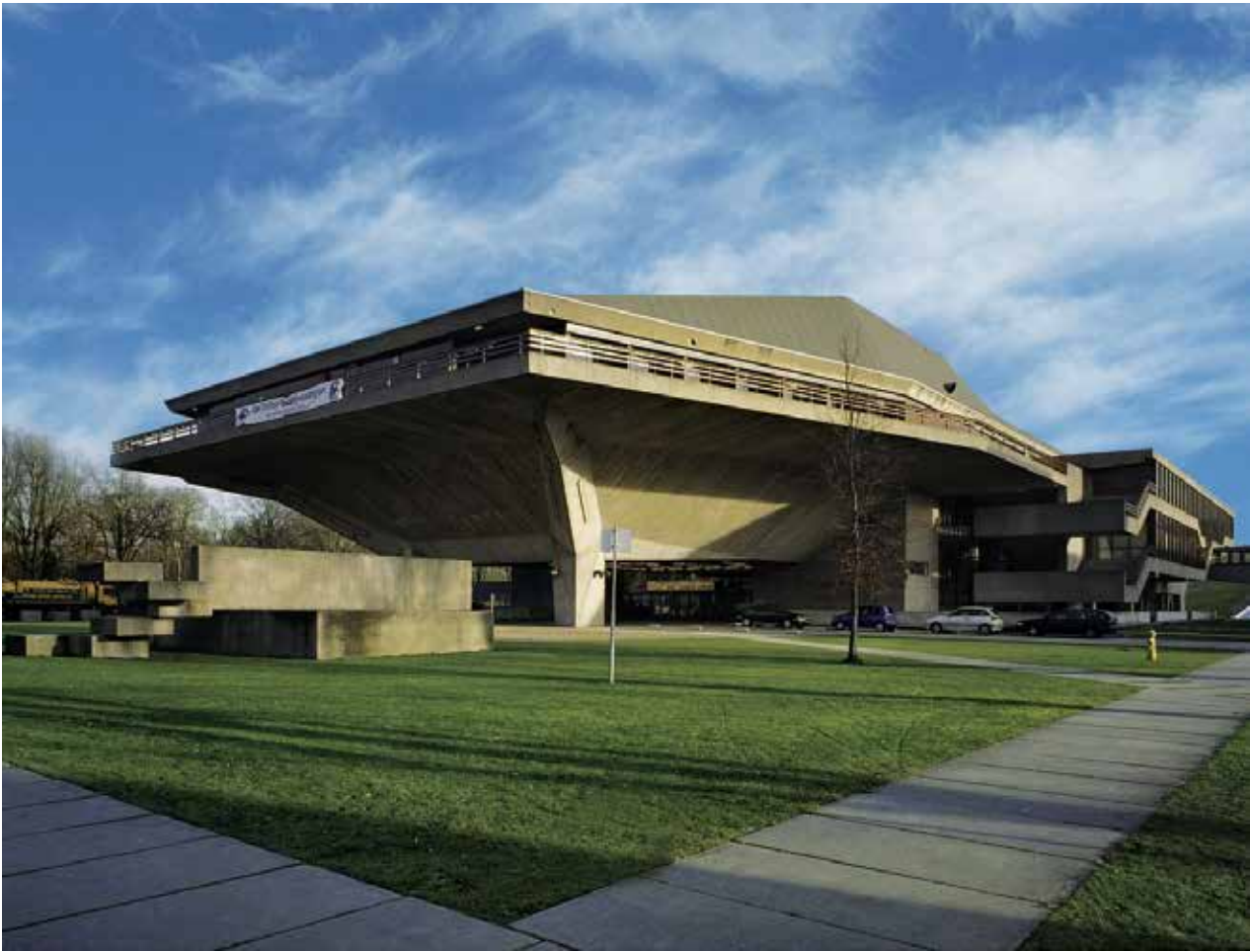
فلیکس کاندلا، نمازخانه‌ی لوماز دِ کوئرنواواکا، مکزیک، ۱۹۵۸.

به ضخامت ۸ سانتی‌متر پوشش داده شده‌اند. این سقف در ارتفاع ۵۸۰ سانتی‌متری قرار دارد و ۶ بار تا شده است. یکی از عظیم‌ترین و نخستین بناهای ساخته شده با این سیستم، سالن سخنرانی دانشکده‌ی پلی‌تکنیک دانشگاه دلفت در هلند می‌باشد که ارتفاع سقف آن ۶ متر می‌باشد و طره‌ای تا شده به طول ۳۲ متر دارد.

به‌جز این افراد، افراد شهیر دیگری نیز، تا پیش از سال ۲۰۰۰، فعالیت‌های درخشانی در این زمینه داشتند که تمرکز آنها نه بر سیستم‌های سازه‌ای بتنی که بیشتر بر ماهیت هنری-معماری بتن بود. فرانک لویید رایت با معبد وحدت خود، لو کربوزیه با کلیسای رونشان و مارسل بروئر با سالن کنفرانس یونسکو، هرکدام به شکلی بر ارزش‌های زیبایی‌شناسانه‌ی بتن تأکید کرده‌اند. تونی گارنیه نیز در پیشنهاد شهر صنعتی خود، بتن را به‌عنوان مصالح اصلی معرفی کرده است. در این بین بعضی معماران با آثار خود (تا پیش از سال ۲۰۰۰) به توان بتن در تولید فضاهای معنوی افزودند که از جمله فعال‌ترین معماران معنوی‌گرا، کارلو

بریون (Brion Family Tomb and Sanctuary) می‌باشد که وی در این طرح، آزادانه، جزئیات بی‌شماری را برای بنا و المان کناری آن طراحی و اجرا نمود. وی در پروژه‌ای تحت عنوان Museo Castelvecchio نیز توانست بتن را در پروژه‌ای که بیشتر موضوع مرمتی داشت بکار ببندد. از آنجا که اسکارپا، اساساً نگاهی هنری به بتن داشت در پایون مرکزی بینال ونیز (Central Pavilion in the Giardini at the Venice Biennale) هم به‌خوبی عناصری چون آب و گیاه را با بتن ترکیب کرد تا بتواند برای برانگیختن احساسات مخاطبین خود، که در کنار مجسمه‌های هنری واقع در باغ قدم می‌زنند، ارزش‌آفرینی کند. موزه‌ی یادمانی صلح هیروشیما (Hiroshima Peace Memorial Museum) نیز که به یاد درگذشتگان انفجار اتمی هیروشیما بنا شده است، توانسته در این زمینه موفق باشد.

کنزو تانگه، معمار این بنا، که برنده‌ی جایزه‌ی پریتسکر نیز می‌باشد، در سال ۱۹۵۵ با ساخت این موزه، اثری متفاوت با بتن را ارائه داد.



دفتر فنی دانشگاه، سالن سخنرانی دانشکده‌ی پلی‌تکنیک دانشگاه دلفت، هلند، ۱۹۶۵.



کارلو اسکاریا، مقبره‌ی خانوادگی بریون، تریسو، ایتالیا، ۱۹۶۸.

این موزهی مکعبی رو به بنایی قدیمی و ساده با گنبدی که در بالاترین بخش خود دارد، در برابر تشعشعات انفجاری مقاومت کرده است و نماد مقاومت در ژاپن می‌باشد. تمام نما با شیشه و شبکه‌ای بتنی پوشانده شده و بنا روی پیلوتی کشیده‌ای ایستاده است. تانگه در ساخت کلیسای جامع سنت ماری (St. Mary Cathedral) نیز توانسته با بتن، بنایی مذهبی-یادمانی را طراحی نماید. این کلیسا از هندسه‌ی پیچیده‌ای برخوردار می‌باشد و نما با صفحات فلزی پوشانده شده، اما از درون با بتن اکسپوز کار شده است. از دیگر آثار برتر کنزو تانگه که همراه با فناوری بالایی ارائه شده است، استادیوم ملی ژیمناستیک یویوگی (Yoyogi National Gymnasium) می‌باشد. این بنا نیز از سیستم شبکه‌ای کابل‌های کشیده‌ی بتنی بهره برده که بین آنها با بتن پر شده است. تعلق خاطر تانگه در استفاده از فناوری‌های نو در معماری باعث شده که آثار وی از کیفیت بسیار بالایی برخوردار باشد.

لویی کان، که متولد استونی بود، از جمله معماران آمریکایی‌ست که نگاهی معنوی به بتن دارد. از آثار قابل توجه بتنی کان، که در چارچوب مذکور برجسته می‌باشند، می‌توان به موزهی کیمبل (Kimbell Museum) و گالری هنر دانشگاه ییل (Yale University Art Gallery) اشاره نمود. وی معماری بود که اساساً اعتقاد داشت یک پروژه‌ی معماری اگر می‌خواهد سبک بین‌المللی را ادامه دهد، باید مونومنتال و به صورت معنوی الهام‌بخش باشد و این صفات به خوبی در انستیتو دیده می‌شوند. همچنین، این مفهوم در موزهی هنر کیمبل با سادگی تمام در طاق‌های استوانه‌ای موازی و نورپردازی طبیعی آن دیده می‌شود. کان، در باب بهره‌برداری از نور طبیعی در این بنا تأکید می‌کند که: «نور همیشه باید نقشی حیاتی را در پروژه‌ی معماری بازی کند». ایده‌ی گالری هنر دانشگاه ییل نیز بر اساس تعامل معمار با مهندسين، پیمانکاران و مشاوران فنی شکل گرفت. علاوه بر طرح مثلی پلکان بنا، که محاط در دایره‌ی سنگین بتنی کار شده، کل سقف بنا در واقع دالی بتنی‌ست که به صورت مجوف اجرا شده است. این فضای یکسره، به دست اندرکاران گالری اجازه می‌دهد تا با حداکثر انعطاف‌پذیری به برگزاری مراسم‌های خود اقدام نمایند. اگرچه باید گفت بعضی از عظیم‌ترین و اثرگذارترین کارهای پروتالیستی جهان در انگلستان و ایالات متحده بنا گشته‌اند (از جمله دانشگاه عظیم ییل، اثر پل رودولف، به عنوان نخستین بنای پروتالیستی جهان)، پروژه‌هایی که از بار هنری کمی برخوردار بودند و صرفاً با نگاه اقتصادی ساخته شدند نیز باعث انزجار مردم از بتن و بدنامی آن در بین عوام شدند. در واقع این بناهای زمخت توسی رنگ، بتن را به بدترین شکل ممکن نمایش دادند. این در حالی‌ست که در سال ۱۹۶۰، برزیلی‌ها از طریق اسکار نیمایر (Oscar Niemeyer) با بهترین روش ممکن پی به توانایی‌های بتن بردند. یکی از این آثار، کلیسای جامع برازیلیا (Cathedral of Brasilia) می‌باشد که ایده‌ی این بنا «نشانه‌ای برای آیندگان» بوده است؛ یعنی تولید ایده برای آینده! این بنا بسیار مینیمال نیز طراحی شده است و از این منظر بسیار مدرن می‌باشد و به هیچ عنوان به تاریخ اهمیتی نمی‌دهد، اما نمادپردازی‌های معمار در درون بنا کمی از جایگاه مدرن آن می‌کاهد.

با این حال، این بنا نسبت به معماری دهه‌ی ۶۰ میلادی بسیار پیشرو و متفاوت از معیارهای موجود بود. ساخت این بنا به دلیل مسائل مالی و شیشه‌های بکار رفته در بام آن و مجسمه‌های داخلی و پیرامونی، ده سال به طول انجامید. نهایتاً در سال ۱۹۷۰ افتتاح کامل گردید و علاوه بر مردم کارگر منطقه، همواره تعداد کثیری توریست را به سمت خود جلب می‌نماید.



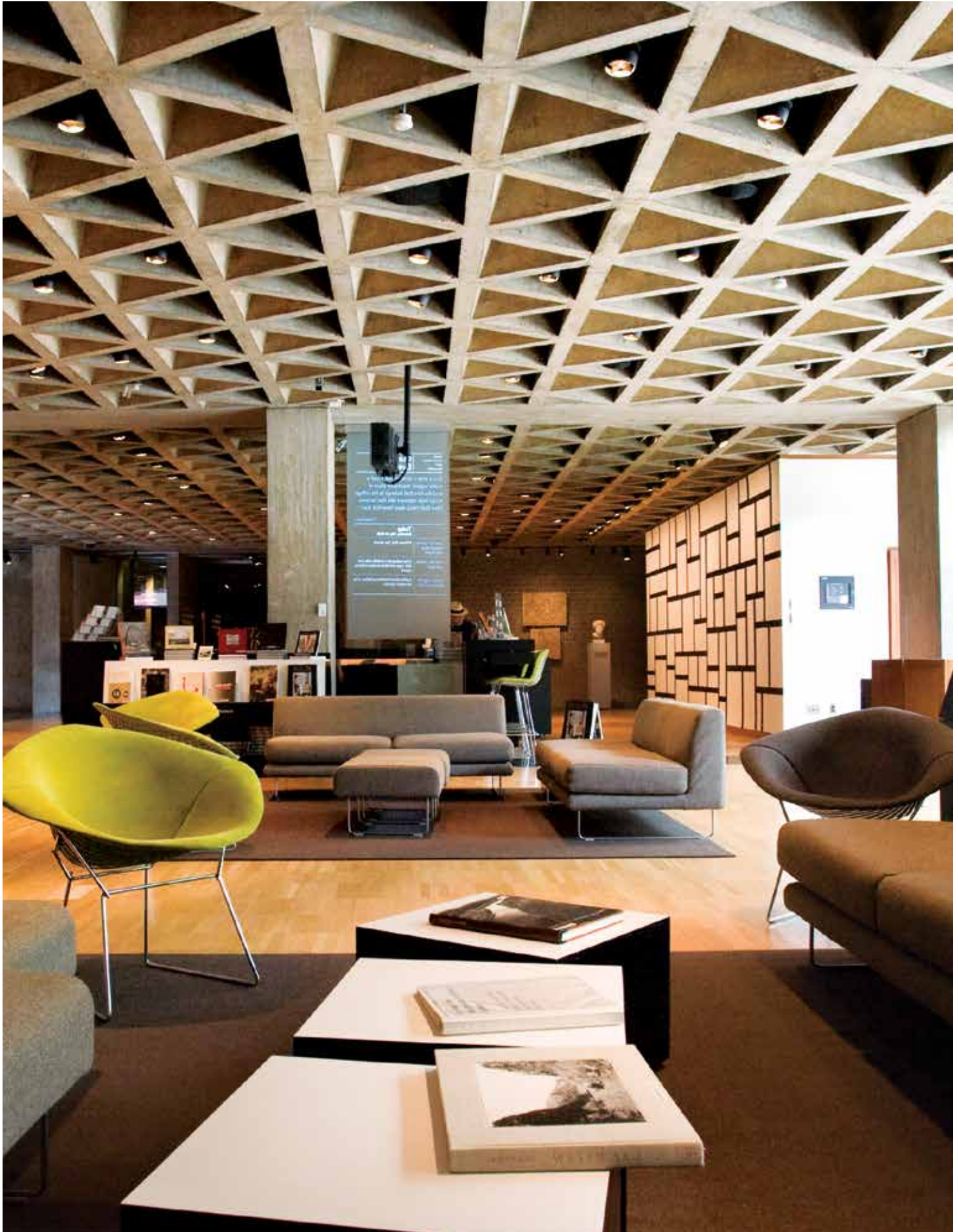
تصاویر این صفحه: موزهی یادمانی صلح هیروشیما، کنزو تانگه، ژاپن، ۱۹۵۵.



تصاویر این صفحه: استادیوم ملی ژیمناستیک یوپیوگی، کنزو تانگه، توکیو، ژاپن، ۱۹۶۴.



تصاویر این صفحه: لویی کان، موزه هنر کیمبل، تگزاس، ایالات متحده آمریکا، ۱۹۷۲.



لویی کان، گالری هنر دانشگاه ییل، کنتیکت، ایالات متحدهی آمریکا، ۱۹۵۳.



تصاویر این دو صفحه: کنزو تانگه، کلیسای جامع سنت ماری، توکیو، ژاپن، ۱۹۶۴.



سكانس اوج: جولان بتن و معماری در هزاره‌ی سوم

گوستاو کارمونا + فضای رویدادهای روباز

Gustavo Carmona + Outdoor event Spaces, 2015

اضافه نمودن بخشی در بیرون از موزه برای برگزاری مراسم‌ها و رویدادها، تمام برنامه‌ای بود که برای این پروژه تعریف شده بود. معمار بنا با اتخاذ ساده‌گرایی و احترام به بنای قدیمی موزه و با استفاده از بتن سفید اقدام به طراحی رواقی یو شکل (U shaped) نموده است و تأکید دارد که: «معماری یک شغل نیست، بلکه نوعی زندگی‌ست. ما به تغییر گونه‌ها و تیپ‌ها، خصوصاً از راه غیرمنطقی آنها، اعتقادی نداریم، زیرا فکر می‌کنیم این کار، معماری را از واقعیت‌ها دور می‌نماید. ما در عوض به تغییر مصالح فکر می‌کنیم و در هر پروژه این کار را تا حدی ادامه می‌دهیم که فکر می‌کنیم آن دریافت حسی که لازمه‌ی معماری‌ست در کار لحاظ شده است.» دفتر وی از سال ۲۰۰۶ آغاز بکار کرده است و اکثراً در آمریکای جنوبی فعال می‌باشد. در این پروژه نیز، که در مکزیک طراحی و اجرا شده است، فلسفه‌ی کاری



گوستاو کارمونا، فضای رویدادهای روباز، مریدا، مکزیک، ۲۰۱۵. معمار به خوبی دیده می‌شود. وی در این طرح با بکارگیری بتن سفید به عنوان تنها مصالح پروژه، رعایت تقارن، توجه به تناسبات ارتفاعی و تحقیق بر دید و منظر کاربران توانسته بنایی ساده، اثرگذار و غنی به لحاظ تجربه‌ی حسی، طراحی نماید. از سویی، رنگ سفید در هماهنگی با رنگ بنای قدیمی موزه بوده و بکارگیری آن موجب ایجاد هارمونی در کل مجموعه می‌گردد که این هارمونی در رعایت ارتفاع بنا نیز تا حدی مورد تأکید قرار گرفته است. نهایتاً، ۳۶ ستون بتنی با مقطع دایره‌ای شکل بدون هیچ‌گونه تزئیناتی بکارگرفته شده‌اند که نشان از درک عمیق کاربران از فرهنگ و مقوله‌ی زیبایی‌شناسی دارد.

این ستون‌ها، دال بتنی مسطحی را نگه می‌دارند که کاملاً ساده و سپید اجرا شده است و اتصال ستون‌ها به دال بتنی، علی‌رغم ظاهری ساده، از پیچیدگی فنی و اجرایی بالایی برخوردارند که زیبایی کنونی بنا حاصل دقت پیمانکاران و مجریان پروژه در حین اجرا بوده است. در واقع دقت در اجرا و پشتیبانی فنی طرح برای ارائه‌ی نهایی طرحی کامل، نکته‌ای است که در اکثر پروژه‌های پیش رو خواهیم دید.

معماران دلکامپ با همکاری روزانا مونیتل + معبد تهی

Dellekamp Arquitectos and Rozana Montiel +

void temple, 2010

یکی از بحث‌برانگیزترین پروژه‌های سالیان اخیر، معبدی می‌باشد که در دل جنگل ساخته شده است. کاربری این بنا و استقبال از آن باعث شد تا ما در مورد بحث «عملکرد در معماری به‌عنوان عامل جذب مخاطب» تجدید نظر کنیم. این بنا، از یک سو، به بحث عملکرد در معماری مدرن پوزخند می‌زند و از سویی دیگر، به‌شدت به مبانی فکری هنر مینیمال و سبک بین‌المللی (که همیشه رویکردهای جهان‌شمول داشته) نزدیک است. این بنا، به‌واقع در فضایی سیال و نوین به‌لحاظ مبانی نظری معماری قدم برمی‌دارد که جز حرکت در جهتی جدید و مفهوم‌گرایی محض، نمی‌توان برای آن جایگاهی قائل شد. شکل کلی طرح، حلقه‌ای است بتنی و سفید رنگ که اتفاقاً در یکی از نقاط شیب‌دار جنگل ساخته شده است. این شیب و ناهمواری به شکلی است که بخش‌هایی از حلقه بین زمین و هوا و بخش‌هایی روی خاک‌ریزهای طبیعی قرار گرفته است. این دومین تجربه‌ی این دفتر معماری در طراحی و ساخت فضاهای عبادی در دل طبیعت است که با حداقل عناصر اضافه‌کننده به محیط، طراحی و اجرا شده‌اند. این عبادتگاه، هیچ درب بزرگ و بالبهتی ندارد تا هرکسی که خواستار نزدیکی به خالق خود است، بتواند به آن وارد شود. همچنین، هیچ علامت صلیب و نشان مذهبی دیگری در آن دیده نمی‌شود. فرم دایره‌ای و حرکت دوار، همان‌طور که بین ما مسلمانان در طواف کعبه مشخص است، نمادی جهانی از یگانه‌پرستی و عبادت الهی می‌باشد. از مزایای این طرح این است که همگام با انسان‌ها، درختان نیز در حرکت دایره‌ای حضور دارند، هرچند در زمین ریشه دوانده‌اند. فرم چرخشی و وجود سبک بسته در این طرح، که ۱۱۷ کیلومتر با نزدیک‌ترین شهر خود فاصله دارد، به‌خوبی محلی را برای خودسازی، تنهایی و تفکر ساخته است. این محل از قرن ۱۷ میلادی مورد توجه مردم بوده، گرچه مسیر دسترسی به آن آسان نیست. در حقیقت، بتن سفید بنا، آن را همچون مجسمه‌ای جلوه می‌دهد که مردم به داخل آن می‌روند و با مجسمه هم‌ذات‌پنداری می‌کنند. شاید باورکردنی نباشد، اما این عبادتگاه سالانه نزدیک به دو میلیون بازدیدکننده و توریست دارد. این پروژه به‌نوعی کالبد عینی تمام احساسات معنوی، خالصانه و مغفرت‌طلبانه‌ای است که در این محیط بکر و طبیعی موجود بوده است. از طرفی، این پروژه از نظر اجتماعی بسیار پایدار می‌باشد، زیرا ضمن احیای رسمی قدیمی، بقای آن را تا سال‌ها تضمین کرده است. به‌لحاظ اقلیمی نیز، پروژه برتری‌هایی دارد که آن را نهایتاً تبدیل به معماری‌ای مفید و دوست‌داشتنی نموده است.

ریول رامستد + مسیر توریستی منطقه‌ی ملی سلویکا

Reiul Ramsted + Selvika National Tourist Route, 2012

این پروژه در سال ۲۰۰۷، در نروژ، آغاز شد و در سال ۲۰۱۲ به بهره‌برداری رسید. موضوع پروژه (خواست‌های کارفرما) طراحی مسیری برای عابران پیاده از لبه‌ی جاده تا ساحل دریاچه‌ای بود که در کنار جاده قرار دارد و کمتر مورد توجه مردم می‌باشد. شهرداری و مسئولین شهری قصد داشتند با پروژه‌ای این دریاچه را به مسافرانی که با خودرو به سرعت از کنار آن می‌گذشتند، نشان دهند و تجربه‌ی سفر آنها را غنی‌تر نمایند. اساساً این پروژه بر مبانی فکری مارتین هایدگر مبنی بر «باشیدن» در مکان، شکل گرفته است. معماران در این بنا با عملکردی نه به معنای صرف



↑↑ معماران دلکامپ، معبد تهی، کوکیناس، مکزیک، ۲۰۱۰.



استون هنج، سالزبری انگلستان، ۲۶۰۰ پیش از میلاد. (یکی از منابع الهام معبد تهی)



ریول رامستد، مسیر توریستی منطقه‌ی ملی سلویکا، فینمارک، نروژ، ۲۰۱۲.



معماران بی‌ان‌کی‌آر، کلیسای غروب، آکاپولکو، مکزیک، ۲۰۱۱.

وجود داشت و تنها، تفکری هنری لازم بود تا آن را بالفعل نماید. در واقع، کف پروژه از همان ماسه‌های ساحلی اجرا شده تا ضمن صرفه‌جویی در هزینه‌ها، فضای کار بومی‌تر به نظر آید. نهایتاً این بنا توانسته تجربه‌ی یک پیاده‌روی ساده را به تجربه‌ی فضای-حسی غنی ارتقاء دهد، به نحوی که خود تبدیل به یک قرارگاه انسانی غنی برای مسافران جاده گردد و نشانی که در انتهای مسیر خود، سکوت دریاچه را پیشنهاد می‌دهد.

در این انتها، سکوهایی با بتن برای نشست و دیدن منظره‌ی دریاچه ساخته شده است که ضمن داشتن فضای خودمانی از امنیت حسی خوبی نیز برخوردارند.

معماران بی‌ان‌کی‌آر + کلیسای غروب

BNKR arquitectura + Sunset Chapel in Mexico, 2011

این بنا در کوهستانی طراحی شده است که دارای معادن سنگ گرانیت می‌باشد و طراحان سعی کرده‌اند بنای آنها نیز «گرانیتی-بتنی» باشد تا به زمینه‌ی خود تعلق داشته باشد. معمار پروژه در باب طرح خود گفته است: «خواسته‌های کارفرمای این پروژه بسیار جالب بود. وی نه با لیستی از عملکردها و فضاها، که با دو خواسته‌ی معنوی به پیش ما آمد. نخست، اینکه کلیسا دیدهای جذابی به محیط اطراف داشته باشد و دیگر، اینکه نور خورشید از پشت پدر روحانی و صلیب پشت سر وی در جایگاه به درون بتابد

کلمه روبرو بودند و طرح پروژه از دو نقطه نظر الهام‌برداری شده است: نخست، پیچ‌وخم‌های جاده که در کنار دریاچه قرار دارد و دوم، هندسه‌های ارگانیک و سیال رودخانه‌های اطراف منطقه. این زمینه‌گرایی همراه با انتخاب مصالح هم‌رنگ با بافت، باعث شده بنا تعلق خاطر خوبی به بافت خود داشته باشد. در یک تفکر سطحی و عجولانه، امکان داشت به جای این بنا یک رمپ طولانی سنگ‌فرش شده درست شود یا یک پلکان طولانی با سنگ‌فرش قرمز و سیمانی با اشکال عجیب ساخت (فرمولی که در ایران محبوبیت خاصی بین مسئولین دارد)، اما این‌ها قطعاً اثربخشی لازم را نداشتند و ساحل محدود دریاچه را قطعاً از بین می‌بردند! از آنجایی که معماران نمی‌خواستند برای جلب توجه مردم به مصالح نامتعارف، ابعاد بزرگ و رنگ‌های جیغ متوسل شوند، تنها در نزدیکی جاده، فرم پروژه کمی پرهیاهوتر و بلندتر طراحی شد. البته این بلندتر شدن در حدی نبود که کل دید و منظر منطقه را مختل نماید، بلکه این المان دعوت‌کننده تنها برای ماشین‌هایی که در آن حوزه رفت‌وآمد دارند قابل مشاهده است و بر منظر کل سایت اثری ندارد. این بنا در طول مسیر پر رمز و راز خود به پیش چشم مخاطبین، که به بهانه‌ی استراحت در حین رانندگی کناری می‌ایستند، چشم‌اندازهایی با حفره‌های دایره‌ای شکل در دیوارها به نمایش می‌گذارد؛ بنابراین، معماران برای دریاچه، ارزش افزوده‌ای با عنوان «منظر پیرامونی» را کشف کرده‌اند که اساساً در آن بافت



تصاویر این صفحه: ریچارد مایر، کلیسای ۲۰۰۰، رم، ایتالیا، ۲۰۰۳.

ریچارد مایر + کلیسای ۲۰۰۰

Richard Meier + Church of 2000, 2003

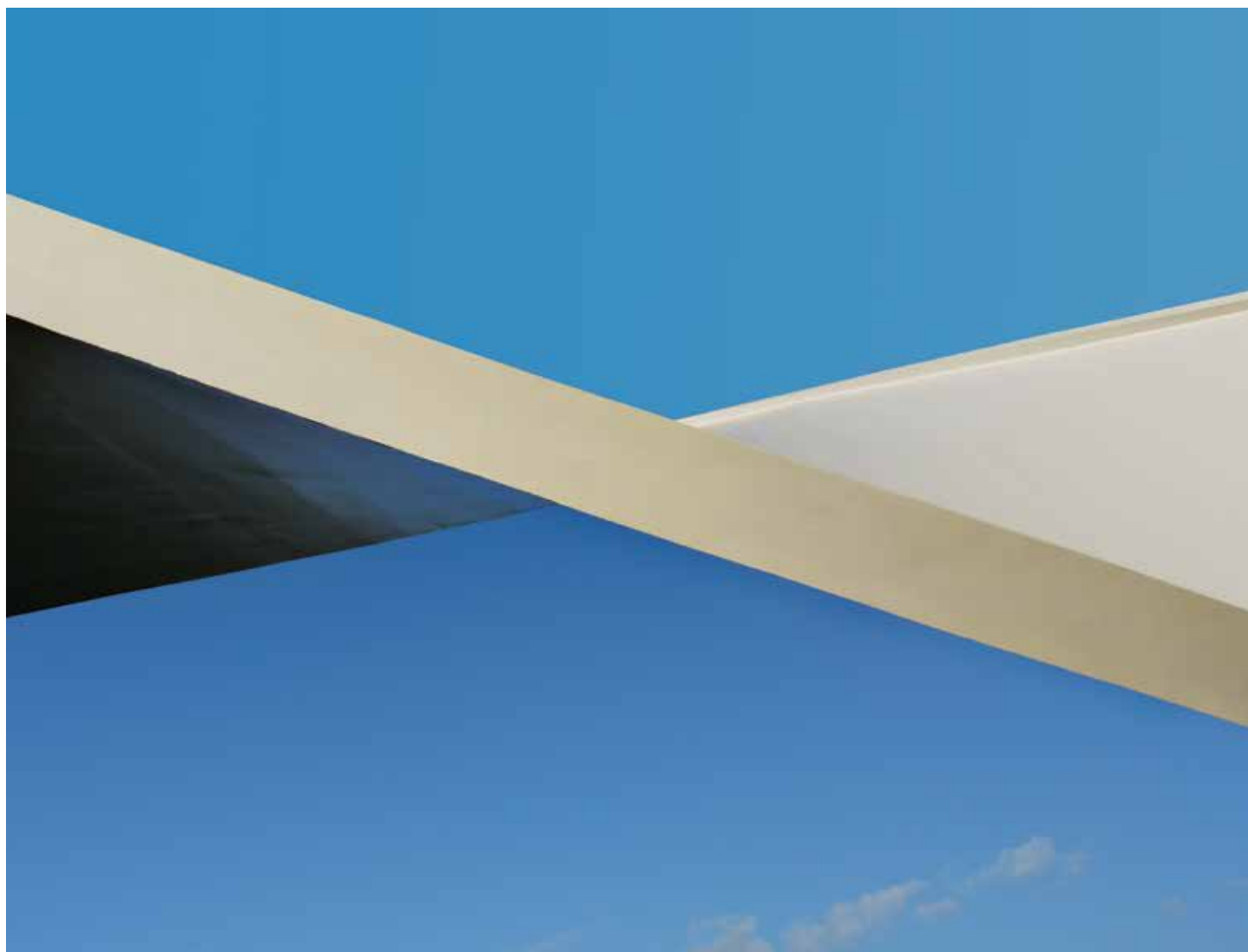
در دهه‌ی ۹۰ میلادی، جمعیت شهر رم با روندی رو به رشد مواجه بود و اکنون مشخص شده جمعیت این شهر از سال ۱۹۹۳ تا ۲۰۰۳ بیش از ۶۰۰,۰۰۰ نفر رشد داشته است. در آن سال‌ها، مسئولین شهری تصمیم گرفتند که طی پروژه‌ای، ۵۰ کلیسای جدید برای رم در سال ۲۰۰۰ بسازند. برای ساخت این کلیسا در منطقه‌ای که از سطح اجتماعی کمتری نیز برخوردار بود، مقرر گردید کاری متفاوت انجام شود تا به بهانه‌ی ساخت کلیسا رونقی نیز در منطقه ایجاد گردد و برای این امر از گره‌ی، آیزنمن، مایر، آندو، کالاتراوا و بنیش دعوت شد؛ اما برنده‌ی مسابقه ریچارد مایر بود. این کلیسا، علی‌رغم نامش، در سال ۱۹۹۶ به مسابقه گذاشته شد و در سال ۲۰۰۳ به‌طور کامل افتتاح گردید! این نخستین کار این معمار آمریکایی در ایتالیا بود که در شرق رم، پایتخت ایتالیا، اجرا شد. قرار بود این کلیسا در سطح منطقه باشد و بر منطقه اثر بگذارد، اما طرح معماری آنقدر موفق بود که به شاخص جهانی و نشانی نو برای رم تبدیل شد. مایر می‌گوید: «کلیسای جایی نیست که فقط بنشینید و دعا کنید، در کلیسا شما باید با روح خود حضور خدا را احساس کنید.» کف‌سازی طرح با سنگ تراورتن سفید اجرا شده است و بر اساس یافته‌های کوین لینچ، یک لبه‌ی قدرتمند شناساننده‌ی شهری می‌باشند. خود طرح به‌لحاظ نشانه‌شناسی، بسیار موفق بوده که

(خصوصاً در زمان اعتدالین هر ساله). این خواسته باعث شد تا به‌جای طراحی بنا به‌دست ما، اجازه دهیم که طبیعت بنا را طراحی کند. از اینرو، درختان و خورشید، بنا را ساختند و جالب آنکه، پروژه به‌لحاظ اقتصادی نیز به‌صرفه‌تر شد. این پروژه با یک مراسم عروسی افتتاح گردید و مراسم دوم یک یادمان غم‌انگیز بود. پس از این دو رویداد، ما متوجه نکته‌ای در بنا شدیم که تا قبل از این به‌هیچ‌عنوان متوجه آن نبودیم و آن، این که کلیسا به‌خوبی تضادها و دو نقطه‌ی مقابل را نشان می‌داد؛ عروسی و عزا، شفافیت و جرم، سبکی و سنگینی، بعد معنوی و مادی، نظم و بی‌نظمی و...».

این کلیسا که ابعادی برابر با ۱۲۰ مترمربع دارد، بنایی یک طبقه بیش نیست، اما تراز همکف آن به فضای تردد اختصاص داده شده است. فضای اصلی کلیسا در تراز بالاتر از زمین قرار گرفته که بر بار معنوی و حس روحانی نیایش می‌افزاید. سقف کلیسا در واقع صفحه‌ای شیب‌دار است که با نورپردازی نقطه‌ای روشن می‌شود. این سقف، کمی از حالت پایدار و ایستای طرح در درون، که لازمه‌ی آرامش‌بخشی در یک نیایش است، می‌کاهد و از طرفی، فرم بیرونی را به مخاطب درون بنا یادآوری می‌کند. شاید هم این سقف، ناپایداری این دنیا را نشان می‌دهد. باید این نکته را نیز اضافه کرد محوطه‌سازی بنا با حداقل دخالت در طبیعت، تنها با قصد تعریف محورها، طراحی و اجرا شده است که آن را «حل شده» در دل طبیعت می‌نماید.

در واقع حجم خرد شده یک مکعب (نماد خرد-دنیا) و یک کره (نماد احساس-آخرت) می‌باشد. به صورت کاملاً صحیح، کره بر مکعب تسلط فرمی و حسی دارد و اتفاقاً بخش قوی‌تر و جذاب‌تر فرم بنا، کره می‌باشد که به پوسته‌هایی تبدیل شده و نشانی از طبقات و ساحت‌های مختلف آن جهان دارد. این پوسته‌ها با بتن پیش‌ساخته‌ی دو انحنایی ساخته شده‌اند. این بتن سفید به همراه شیشه، تنها مصالح سازنده‌ی بنا هستند. البته متأسفانه در داخل بنا از چوب استفاده شده که، به نظر ما، از خلوص بنا کاسته است؛ هرچند بکارگیری چوب به گرمی محیط افزوده است.

داشتند؛ دوم، الزامات زیست‌محیطی سخت‌گیرانه‌ی فرانسه در ساخت بناهای عظیم مسکونی و نهایتاً، توجه به زمینه‌ی پروژه، به‌عنوان محلی که یکی از پرتددترین نقاط حمل‌ونقل هوایی در اروپا می‌باشد. در حقیقت، شکل تیپ بناها باعث هویت‌سازی آنها شده است و در عین حال تنوع ترازهای مختلف باعث شده‌اند تا مشتریان بتوانند انتخاب‌های بهتری داشته باشند. سایبان عظیم و سپید رنگ نما، در زمینه‌ی زیست‌محیطی به بنا کمک شایانی کرده و موجب انسجام بصری طرح شده است. بال سپید رنگی که دو بلوک را به هم



تصاویر این دو صفحه: استودیو معماران بلیکور، ساختمان مسکونی له‌گالی، تولوز، فرانسه، ۲۰۱۰.

استودیو معماران بلیکور + ساختمان مسکونی له‌گالی Studio Bellecour Architects + Le Galilée, 2010

به دلیل استفاده‌ی شجاعانه و هنرمندانه از بتن، این مجتمع مسکونی تبدیل به بنایی شاخص در فرانسه شده است. این بنا از سال ۲۰۱۰ تاکنون توانسته علی‌رغم اوضاع نابسامان اقتصادی اروپا، به صورت کاملاً مستقل، با هزینه‌ی شارژ پرداختی از طرف ساکنین، اداره شود. تمام واحدهای این بنا در اختیار مستأجرین می‌باشد و این بنا به‌عنوان بخشی از برنامه‌ی توسعه‌ی منطقه‌ای شهر (UDZ: Urban Development Zone) طراحی و اجرا شده است. طرح مجموعه حاصل ترکیب سه موضوع است: نخست، تفسیری که طراحان از قوانین شهرداری

وصل می‌کند در واقع شاه‌بیت این پروژه می‌باشد. البته این تنها یک المان یا مجسمه نیست، بلکه تعریف‌کننده‌ی ورودی بنا، سایبانی برای عابران پیاده و همچنین به‌عنوان نماد مجموعه شناخته می‌شود. در مرکز بنا، همین بیان به‌عنوان سالن اجتماعات و پارکینگ دوچرخه‌ها در قالب یک کره‌ی فرو رفته در زمین خودنمایی می‌کند. این کره نیز در بین بلوک‌ها حکم مجسمه‌ی هنری وسط میدان را دارد. این دو حجم بتنی، بیشتر برای جلب احساسات ساکنین طراحی شده‌اند و اغلب محل قرارهای ملاقات و تصمیم‌گیری‌ها و وقایع مهم ساکنین مجتمع می‌باشند.



Tadao Ando + A House in Mexico, 2011

بهره برده و با ساخت طره‌های طولانی، فضایی خیالی خلق کرده که بر احساس خانه‌ی کوهستانی و مرتفع بودن آن افزوده است. همچنین قاب‌های بتنی بزرگ، که همچون دروازه‌هایی بنا را در بر گرفته‌اند، از دیگر نشانه‌های توانمندی جدیدی است که مکزیک‌ها به واسطه‌ی این پروژه به آن دست یافته‌اند.

پله‌ی تک بازویی بنا، رو به حیاط‌های درونی بنا دارد و به صورت یک تکه با بتن اجرا شده و حیاط‌خلوت‌های درونی با زیبایی‌شناسی ژاپنی ساخته شده‌اند که در واقع امضای معمار در بنا هستند.

تادائو آندو + خانه‌ای در نیویورک

Tadao Ando + A House in New York, 2015

برای شناخت دقیق‌تر این پروژه‌ی آندو، باید نخست، سه نقطه‌نظر وی در مورد معماری، آمریکا و خانه مورد اشاره قرار گیرد. آندو اعتقاد دارد معماری‌ای که وی خلق می‌کند، معماری‌ایست مبتنی بر ظرایف و جزئیاتی که به‌سادگی نمی‌توان آنها را نمایش داد. وی تأکید دارد که این ظرایف، معماری وی را غنی از احساس می‌نمایند و همین احساس است که معمار ژاپنی را متمایز می‌سازد. در واقع به اعتقاد آندو، مشخصه‌ی اصلی معمار ژاپنی باید ظرایف تولیدکننده‌ی احساس باشد. آندو در باب خانه نیز نظر جالبی دارد، وی می‌گوید: «یک خانه، علاوه بر تمام مسئولیت‌هایش، باید یک پناهگاه باشد! پناهگاهی برای ساکنینش تا به آرامش برسند.» حقیقتاً، یک خانه اگر آرامش نداشته باشد فرقی با فضای بیرون از خانه ندارد و آندو در این زمینه به نکته‌ای جهان‌شمول اشاره کرده است و در نهایت آندو از نیویورک این چنین سخن می‌گوید: «شهری با معماری و داستان‌های درخشان!» طراح این پروژه، تأکید بر بهره‌برداری از سه مصالح بتن، شیشه و آهن دارد. در واقع، اضافه شدن آهن به فرمول شیشه و بتن، دلیل زمینه‌ای دارد؛ زیرا بنا به اعتقاد وی، بنایی که در نیویورک توسط یک معمار ژاپنی ساخته می‌شود، باید مجموعه‌ای از ظرایف اتصالات فولادی باشد و این چنین بنایی، با مخاطبین خود به صادقانه‌ترین شکل ممکن سخن می‌گوید. معمار در این طرح، علاوه بر مصالح مذکور، آب و نور را نیز به طرح وارد کرده است تا از تمام ابزارهای خود در طراحی معماری بهره‌ی کامل و کافی را برده باشد. این مجتمع مسکونی شامل ۷ واحد است و طراحی داخلی بناها به سبک زندگی آمریکایی تعلق دارد و شکستگی زمین در سایت پلان باعث شده آندو در سازماندهی بسیار محافظه‌کارانه برخورد نماید؛ هرچند وی کار با قطعات کوچک و شکسته را خیلی خوب می‌داند.

صورت بنا به‌خوبی بر بروتالیسم آندو و سبک برج‌سازی میس وان درروه در آمریکا اشاره دارد و در حقیقت، آندو سعی کرده تا معجونی متعادل از معماری نیویورک و علائق خودش طراحی نماید. نهایتاً، بتن اجرا شده به همراه جزئیات فولادی باکیفیت اجرای بسیار بالایی بر کالبد طرح نشسته‌اند. از نکات جالب در مورد این بنا، استفاده‌ی ساکنین پس از بهره‌برداری بنا از پرده برای پوشش پنجره‌های تمام قدی نما بود. این اتفاق باعث شد، تا مدتی، نشریات آمریکایی انتقادات زیادی به آندو در مورد شناخت وی از سبک زندگی مردم آمریکا نمایند.

خانه‌ای برای یک استاد دانشگاه در مکزیک، اثری است از تادائو آندو که در این مقاله به بررسی آن پرداخته‌ایم. این پروژه نیز در نحوه‌ی سازماندهی فضاها و تجربه‌ی حس فضایی جدید، تلاش جالب توجهی نموده است. این خانه نخستین بنای آندو در خاک مکزیک می‌باشد. کارفرمای این پروژه برای پیدا کردن آندو جهت ساخت این بنا دست به دامان سفارتخانه‌ی ژاپن در مکزیک شده بود! مکزیک‌ها معتقدند اگر چشم‌شان دنبال کسی باشد سرانجام، تقدیر آن فرد را روزی جلوی چشمان آنها حاضر خواهد کرد و این اتفاق برای آندو نیز افتاد. در مکزیک، هیچ شرکتی برای ساخت بنایی با چنین کیفیت بتنی وجود نداشت؛ بنابراین برای ساخت این بنا، تیم دفتر آندو، کارگران مکزیک را آموزش دادند و شرکتی برای اجرای پروژه‌های بتنی اکسپوز باکیفیت بالا افتتاح شد. این بنا که واقع در ارتفاع ۳۰۰۰ فوتی از سطح دریا می‌باشد، در سال ۲۰۱۱ بنا نهاده شد. سایت بنا، زمینی شیب‌دار است که هندسه‌ای نامنظم



تادائو آندو، خانه‌ای در مکزیک، مونتری، مکزیک، ۲۰۱۱.

در لابه‌لای صخره‌ی مقاوم دارد. آندو در برنامه‌ریزی بنا، کتابخانه‌ای در مرکز، به ارتفاع دو طبقه قرار داد که در حقیقت، این کتابخانه قلب بناست؛ سپس دو بازوی اصلی برای پروژه طراحی کرد که یکی فضای زندگی خانواده، اتاق‌خواب‌ها و ناهارخوری را در خود جا داده و بازوی دوم، فضای مهمان، اتاق‌خواب مهمان و گالری را در خود جا داده است. علی‌رغم این سازماندهی، همه‌ی اتاق‌ها دید به مناظر و فضای بکر طبیعی اطراف بنا دارند و در عین حال از دید افراد غریبه در امان هستند. در واقع، این بنا قدرت سازماندهی در معماری را به نمایش می‌گذارد! حقیقتاً، دیگر چه چیزی می‌توانیم از یک بنای مسکونی برای یک خانواده‌ی فرهنگی بخواهیم؟

ساختمان این خانه سه طبقه است، اما سطوح و بال‌ها چنان بر روی یکدیگر، همچون لایه‌های کوهستان، شیفت شده‌اند که ارتفاع بنا این موضوع را نمایان نمی‌سازد و این تدبیر باعث شده تا بنا در بافت خود بنشیند و در دل آن گم شود. در واقع، آندو در این بنا از توان سازه‌ای بتن



تادائو آندو، خانه‌ای در مکزیک، مونتری، مکزیک، ۲۰۱۱.



↑↑ تادائو آندو، خانه‌ای در نیویورک، ایالات متحده‌ی آمریکا، ۲۰۱۵.

چیایکی آرای + مرکز فرهنگی نیگاتا

Chiaki Arai + Niigata City Cultural Center, 2012

این پروژه در سال ۲۰۱۲ تکمیل شد و یک مجموعه‌ی چند عملکردی می‌باشد. این مجتمع، در واقع حاصل تلفیق چهار ساختمان کتابخانه، موزه، مرکز ارتباطات و سالن تئاتر بوده است. همین ترکیب باعث شده کار معمار بسیار سخت و برنامه‌ریزی پروژه زمان‌بر شود، اما معمار، با زیرکی از ابزار سازماندهی برای تفکیک حوزه‌ها و در عین حال حفظ انسجام طرح استفاده کرده است. در مرکز بنا یک راهروی کریدوری صلیبی شکل سازمان یافته است که همه‌ی حوزه‌ها را به هم وصل می‌کند. معمار، این راهرو را «Cross Street» می‌خواند و اتفاقاً، نقطه‌ی اوج کار معماری تیم طراحی همین خیابان میانی بوده است. ایشان، با تأکید بر اینکه این بنا را به‌مثابه بلوکی شهر و محوری فرهنگی دیده‌اند، سعی کرده‌اند این خیابان را با طراحی معماری غنا ببخشند. بدین ترتیب، راهروی میانی بنا، نه یک راهرو، که تجربه‌ی شب‌گردی در محوری فرهنگی را به مخاطب خود می‌دهد. در همین چارچوب، راهرو در پلان و فضا شکستگی‌های متعددی دارد تا به حقیقت مفهومی خود نزدیک‌تر شده باشد. بدنه‌ها با بافت خود، سطوح شهری را نشان می‌دهند و ۷۰۰۰ لامپ LED به این فضا، روحی گرم می‌بخشند. در واقع، این لامپ‌ها در میان هزاران حفره تعبیه شده‌اند که نشان از چراغ‌های خاموش مردم شهرها در شب و روشن بودن تعداد اندکی دارد و همانطور که گفته شد، این مهم، فضا را روشن و گرم نگه می‌دارد.

طراحان با اتخاذ چنین تدابیری در راهروی شهری، این تصور را به‌وجود می‌آورند که گویی سازه در تعقیب فضاست. فرم درونی بنا، متأثر از فضاست و آنچه به بنا ارزش می‌بخشد نه عملکرد، نه فرم بیرونی، که خود فضاست! این فضای دیکانستراکشن از هندسه‌های نامتناهی پیروی کرده و بسیار پست‌مدرن جلوه می‌نماید. بعضی از دیوارهای بنا، به‌ویژه در آمفی‌تئاتر، قابل حرکت هستند تا بسته به عملکرد شکل بگیرند. نکته‌ی جالب این بنا، فرم بیرونی و مصالح بکار رفته در آن است که به‌هیچ عنوان معرف اوضاع درون نیست! زیرا فرم بیرونی بنا بسیار شبیه به آثار پست‌مدرنیست‌هایی همچون گریوز است تا معماری ژاپنی و نمی‌دانیم این را به‌حساب توانمندی طراح بگذاریم یا ناتوانی وی در ارائه‌ی الگوی درونی بنا مطابق با فرم بیرونی؟ تجربه‌ی بعدی طراح، در سال ۲۰۱۳، یعنی بنای Akiha Ward Cultural Center نشان می‌دهد که ایشان در طرح فرم بیرونی نیز از تجربه‌های جدید استقبال می‌کنند. هندسه‌ی دوار بنای دوم نشان می‌دهد که این معماران بر هندسه‌های بدیع برای طراحی‌های خود حساب باز کرده‌اند؛ هندسه‌هایی که حاصل فناوری‌های عصر ماست.

معماران بینگ تام + کتابخانه مرکز شهر ساری

BingThom Architects + Surrey City Center
Public Library, 2011

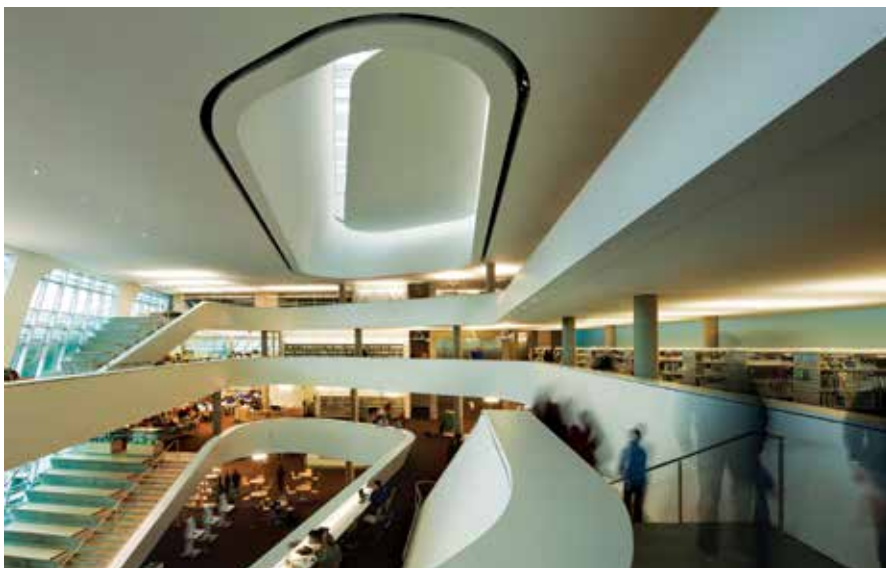
این کتابخانه، در سال ۲۰۱۱، به‌عنوان بخشی از سیستم کتابخانه‌های عمومی بریتیش کلمبیا (British Columbia's public libraries) احداث شد. این پروژه، در واقع، یکی از چندین پروژه‌ی برنامه‌ی



چیایکی آرای، مرکز فرهنگی آکیا وارد، نیگاتا، ژاپن، ۲۰۱۳.



↑ چیایکی آرای، مرکز فرهنگی نیگاتا، ژاپن، ۲۰۱۲.



تصاویر این صفحه: بینگ تام، کتابخانه مرکز شهر، ساری، کانادا، ۲۰۱۱.

باززنده‌سازی و تجدید حیات شهر (city re-vitalization) بود که بر اساس آن با ساخت بناهای عمومی تلاش شد شهر به پویایی بیشتری برسد. این پروژه با بودجه‌ای معادل ۲۶٫۵ میلیون دلار ساخته شد و توانست مدال طلای نشان معروف LEED را، در حوزه‌ی پایداری، کسب نماید. قبل از شروع طراحی بنا، معماران، از طریق شبکه‌های اجتماعی، از مردم شهر برای مشاوره و نظرخواهی اقدام نمودند و توانستند ایده‌ها و نقطه نظرات مردم و دانشجویان را در مورد کتابخانه‌ی مطلوب‌شان جمع‌آوری کنند و نهایتاً، معماران بر اساس نظرات مردم یک کتاب ایده (IDEA's book) تهیه کردند.

فضاهای داخلی این بنا با طراحی هوشمندانه‌ی معماران، ارتفاع‌های مختلفی دارد که همگی آنان حول آتریوم مرکزی چیده شده‌اند. از این آتریوم، آسمان دید دارد و نور طبیعی نیز وارد بنا می‌شود. جالب آنکه در عصرها یا شب‌ها با تغییر رنگ آسمان، جلوه‌ی نور وارد شده به بنا نیز تغییر می‌کند. یکی از نوآوری‌های معماران در طراحی این بنا، که می‌بایست در هزاره‌ی سوم، وظایف اجتماعی-شهری خود را به سرانجام برساند، فضای Living Room مجموعه است. این فضا باهدف ساخت چیزی شبیه به اتاق مطالعه‌ی هر فردی است که احتمالاً در منزل شخصی خود دارد و سقف این قسمت دو برابر بلندتر از دیگر قسمت‌ها می‌باشد و ضمن بهره‌مندی از فضای آتریوم مرکزی، دید به پلازای عمومی شرق بنا دارد.

لوسیانو مورینی + مرکز اداری شهر بیسنتیال

Luciano Morini + Bicentennial Civic Center, 2012

مرکز چند عملکردی در کوردوبای آرژانتین، پروژه‌ای است در ۳ فاز که از سال ۲۰۱۲، فاز نخست آن مورد بهره‌برداری قرار گرفت. فاز نخست شامل یک پل ارتباطی، یک ساختمان افقی دو طبقه و یک برج میان مرتبه‌ی ۱۰ طبقه می‌باشد. این پروژه در یکی از مناطق سرسبز کشور و در حاشیه‌ی یکی از تاریخی‌ترین قسمت‌های تمدن شهرنشینی، در آرژانتین قرار دارد. کاربری این بناها، پارکینگ و فضای تجاری برای بلوک دو طبقه و ساختمان مرکز اداری شهر برای برج ده طبقه می‌باشد که در فازهای بعدی دفتری برای سازمان یونسکو (UNESCO) و محلی برای قرارگیری قدیمی‌ترین دانشگاه آرژانتین به این مجموعه اضافه خواهد شد.

این پروژه، ضمن برخورداری از نشانه‌های زندگی در هزاره‌ی سوم همچون روف گاردن و... نسبت به بافت خود بسیار حساس است. پنجره‌های لوزی‌شکل بنا نمادی از طبیعت موجود در منطقه می‌باشد. این پنجره‌ها اقلیمی می‌باشند و در زمستان و تابستان اثربخشی متفاوتی دارند. نمای لوزی‌شکل بنا (rhomboid facade) در انعکاس دریاچه‌ای که برج را در برگرفته جلوه‌ای دو چندان دارد. برج، که در واقع هویت اصلی مجموعه است، ۴۵ متر ارتفاع دارد و از همکف تا بالاترین طبقه‌ی آن ۲۰ درجه چرخش وجود دارد که این چرخش به واسطه‌ی فرم‌های مثلثی بنا اغراق‌آمیزتر به نظر می‌رسد و حیاط داخلی بنا، همچون استراحتگاهی برای کارمندان، خروج آنها را از بنا بی‌نیاز می‌گرداند.

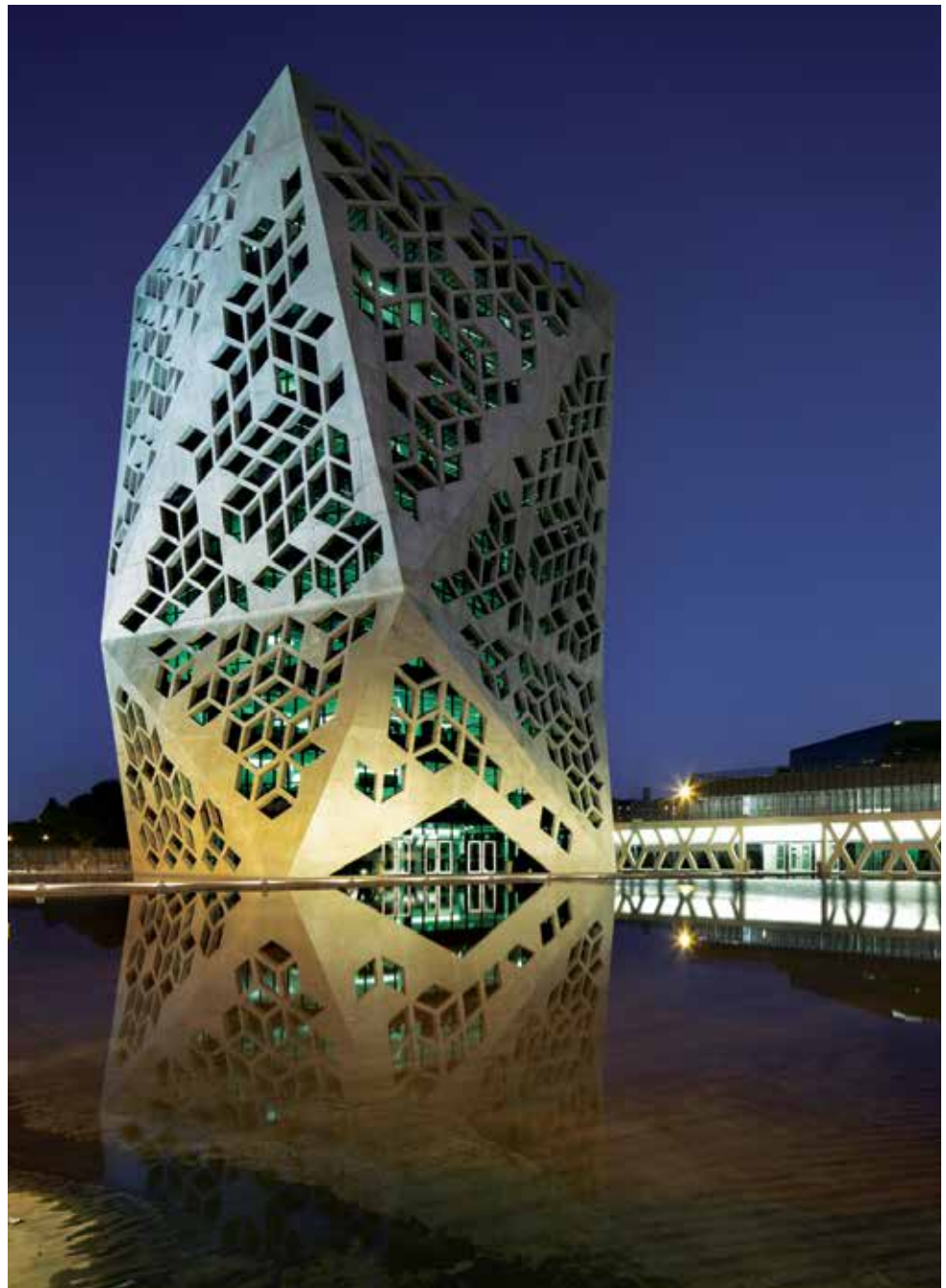
آتلیه‌ی دیشاوس + موزه‌ی لانگ میوزیوم وست بوند
Atelier Deshaus + Long Museum West Bund in
Shanghai, 2014

این پروژه، در سال ۲۰۱۴، در جوار رودخانه‌ای در شانگهای ساخته شد. انحنا‌ی سقف‌ها در این طرح، آن را شبیه به پروژه‌ی تایوان کرده است، اما این شباهت فرمی دلیلی بر کپی بودن طرح نیست و در واقع، مبانی شکل‌دهنده‌ی طرح‌ها این نکته را تأیید می‌کنند. این پروژه در سایت قدیمی اسکله‌ی حمل‌ونقل زغال سنگ بنا شده است و از کاربری قدیم، بنایی به طول ۱۱۰ متر، عرض ۱۰ متر و ارتفاع ۸ متر باقی‌مانده بود که در سال ۱۹۵۰ احداث شده و به پیشنهاد طراحان حفظ گردید. دو سال قبل از ساخت این بنا، برای اسکله‌ی زغال سنگ، دو طبقه پارکینگ زیرزمینی احداث شد و طراحان پیشنهاد دادند برای صرفه‌جویی در هزینه‌ها، شالوده‌های بنای جدید بر روی دیوارهای بتنی پارکینگ‌های زیرزمینی احداث گردد و بدین ترتیب نطفه‌ی آغازین بنا «بتن» شد. بتن در این بنا نقش اصلی سازمان‌دهنده‌ی بنا را بازی می‌کند. سازه‌ی بنا، سازه‌ای ست‌طره‌ای که در آن طاق‌های چتری شکل با دیوارهای مستقل بتنی (دیوار برشی) شکل گرفته‌اند. فضایی که پیش از این پارکینگ بود، اکنون تبدیل به نمایشگاه شده و به‌واسطه‌ی جنس مصالح بنا، تمام سیستم‌های الکتریکی و مکانیکی از قبل طراحی و در محل کارگذاری شد.

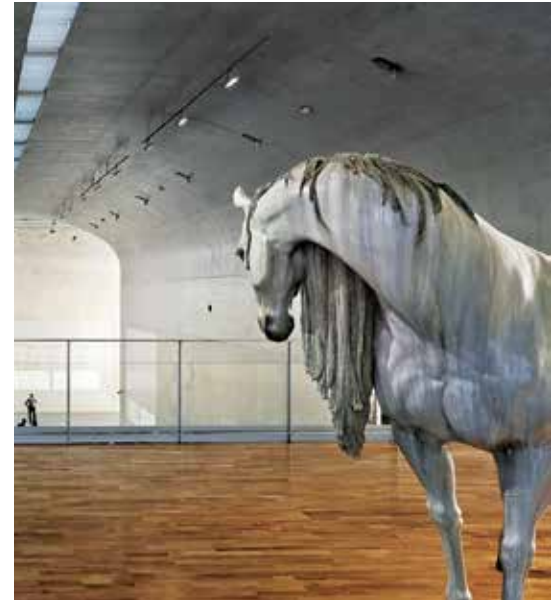
این بنا، فضایی به مساحت ۳۳۰۰۰ مترمربع را برای امور فرهنگی تهیه می‌کند که خود، همچون مجسمه‌ای، بار دیگر مباحث زیبایی‌شناسی موزه‌ها و فضاهای فرهنگی را مطرح می‌نماید؛ مباحثی که در آن مشخص نیست آیا معماری بنا نیز باید شاخص باشد یا در خدمت آثار درونی‌اش قرارگیرد؟ در واقع، این پروژه، مرکزیست برای جمع‌آوری آثار هنری جمهوری چین که در این مرکز می‌توان انواع آثار هنرهای تجسمی و نمایشی را ارائه و جمع‌آوری نمود. در بعضی از گالری‌ها، کف‌سازی چوبی اضافه شده است تا فضاهای متنوعی در درون بنا ایجاد شود؛ هرچند اغلب به‌واسطه‌ی بکارگیری زبان طاق‌های چتری، فضا متنوع و جالب توجه می‌باشد.

رودی ریچچوتی + موزه‌ی تمدن مدیترانه‌ای
Rudy Ricciotti + Museum of Mediterranean
Civilization, 2013

موزه‌ی تمدن مدیترانه‌ای در سال ۲۰۱۳ به اتمام رسید. معمار بنا، از سال ۲۰۰۲ با همکاری دانشمندان فرانسوی، روی مصالح جدیدی تحت عنوان یو‌اچ‌پی‌سی (UHPC-Fiber Reinforced High Performance Concrete) کار می‌کرد، که این مصالح در واقع نوعی بتن سبک با فیبر می‌باشد. زمانی که این پروژه در ذهن معمار به پرسش گذاشته شد، وی نگاهش را معطوف به دو مسئله کرد: نخست، قلعه‌ی تاریخی نزدیک سایت پروژه که معروف به قلعه‌ی سنت ژان (Saint Jean) بود و دوم، تاریخ منطقه‌ی مدیترانه که سرشار از افتخارات کشاورزی، ابداعات، سفرهای علمی و غیره بود. در نهایت، معمار، این دو مسئله را با دو ایده حل نمود. در واقع، برای قلعه، راهکار در دیالوگ با بنا بود و برای تاریخ مدیترانه، توجه به مفهوم حرکت به معنای نقطه‌ی آغاز رشد، سفر و پیشرفت؛ بنابراین طرح نهایی، مکعبی ساده بود به ابعاد ۵۲×۵۲×۱۸



تصاویر این صفحه: لوسیانو مورینی، مرکز اداری شهر بیسنتنیال، کوردوبا، آرژانتین، ۲۰۱۲.



تصاویر این صفحه: آتلیه دیشاوس، موزه‌ی لانگ میوزیوم وست بوند، شانگهای، چین، ۲۰۱۴.

نیز دارد. به عنوان مثال، پوشش بتنی جلوی ورود شدید نور آفتاب را می‌گیرد و در داخل، فضای فوق‌العاده سورئالی را به واسطه‌ی بازی نور، سایه و بافت خود به وجود می‌آورد، اما این بتن جدید تنها بخش بتنی پروژه نیست. اساساً سیستم سازه‌ای بنا بتنی است که در طبقه‌ی همکف با ستون‌های حجیم و مجسمه‌وار، خود را به مخاطب معرفی می‌نماید - ستون‌هایی که بیشتر شبیه تنه‌ی درختان بومی منطقه‌اند تا ستون! در کل، مزایای بتن بکار گرفته شده در این بنا، به لحاظ فنی، ۳ نکته را در برمی‌گیرند:

۱. مقاومت ۶ تا ۸ برابر بیشتر از بتن عادی
۲. بتن در کشتش ضعیف است و بشر با مسلح نمودن بتن با میلگرد، این نقیصه را تا حدودی مرتفع می‌نماید و این نوع بتن به علت کار با فیبری که باریک‌تر از موی انسان است، بسیار در برابر کشتش مقاوم‌تر می‌باشد.
۳. به علت ترکیبات مناسب، این نوع بتن در برابر آب، باد، آب‌های شیمیایی، آب‌های نمکی دریا و رطوبت،

که توسط لفافه‌ای از یوآچ‌پی‌سی با بافت الگووار و نزدیک به مدیترانه، با ابعاد ۱۸×۷۲×۷۲ پوشانده شده بود. البته از این ابعاد، به علت طراحی ویژه‌ی بخش ورودی، کاسته می‌شود. این پوشش همچنین اشاره به روسری و پوشش‌های بومی مدیترانه دارد. در واقع، این مکعب مجموعاً ۱۵۰۰۰ مترمربع مساحت دارد و ۳۶۰۰ مترمربع فضای نمایشگاهی در اختیار مدیران موزه قرار می‌دهد. از سقف مکعب، یک پل پیاده‌رو مستقیماً به قلعه‌ی سنت ژان (با هماهنگی و تأیید نهادهای نظارتی بر میراث فرهنگی) راه دارد و در دو سوی پل، رستوران و روف گاردن و فضاهای خدماتی تعبیه شده تا ضمن دیالوگ مفهومی بین قدیم و جدید، توریست‌ها بتوانند بین دو بنا تردد نمایند. این پل، همچنین دید و منظر فوق‌العاده‌ای به دریا و هر دو بنا دارد. از آنجایی که در طراحی پل، این موارد مد نظر بود بنابراین، پل، خطی مستقیم یا پوشیده شده با توری (برای مسائل امنیتی) یا دارای جان‌پناه بلند نمی‌باشد؛ بلکه کاملاً حساس شده و با بررسی دقیق مناظر اطراف، مکان‌یابی،



تصاویر این دو صفحه و دو صفحه‌ی بعد: رودی ریتچوتی، موزه‌ی تمدن مدیترانه‌ای، مarsee، فرانسه، ۲۰۱۳.

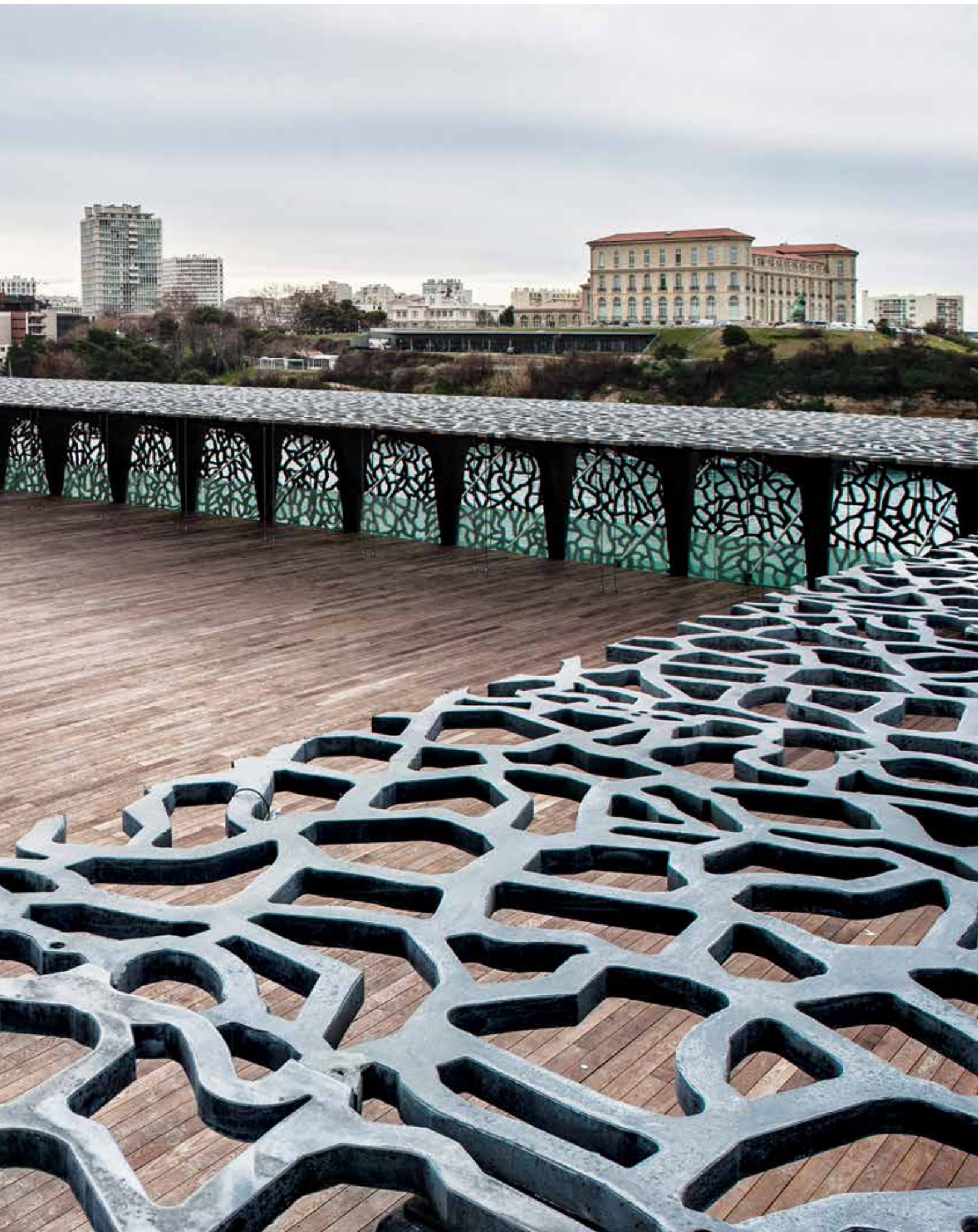
بسیار مقاوم است. نتیجه آنکه، به علت خشکی منطقه و فرسایش پیوسته‌ی محیط توسط آب و باد، کاربرد این نوع بتن به لحاظ فنی نیز به صرفه است. امکان ورود به بنا، هم از طریق طبقه‌ی همکف و هم از پل در بام وجود دارد و بازدیدکنندگان، از طریق مجموعه‌ی پله برقی و آسانسورهایی که در مرکز پلان قرار دارند و رمپ‌هایی که دور تا دور محیط فرمی بنا قرار گرفته‌اند، می‌توانند از بنا دیدن کنند.

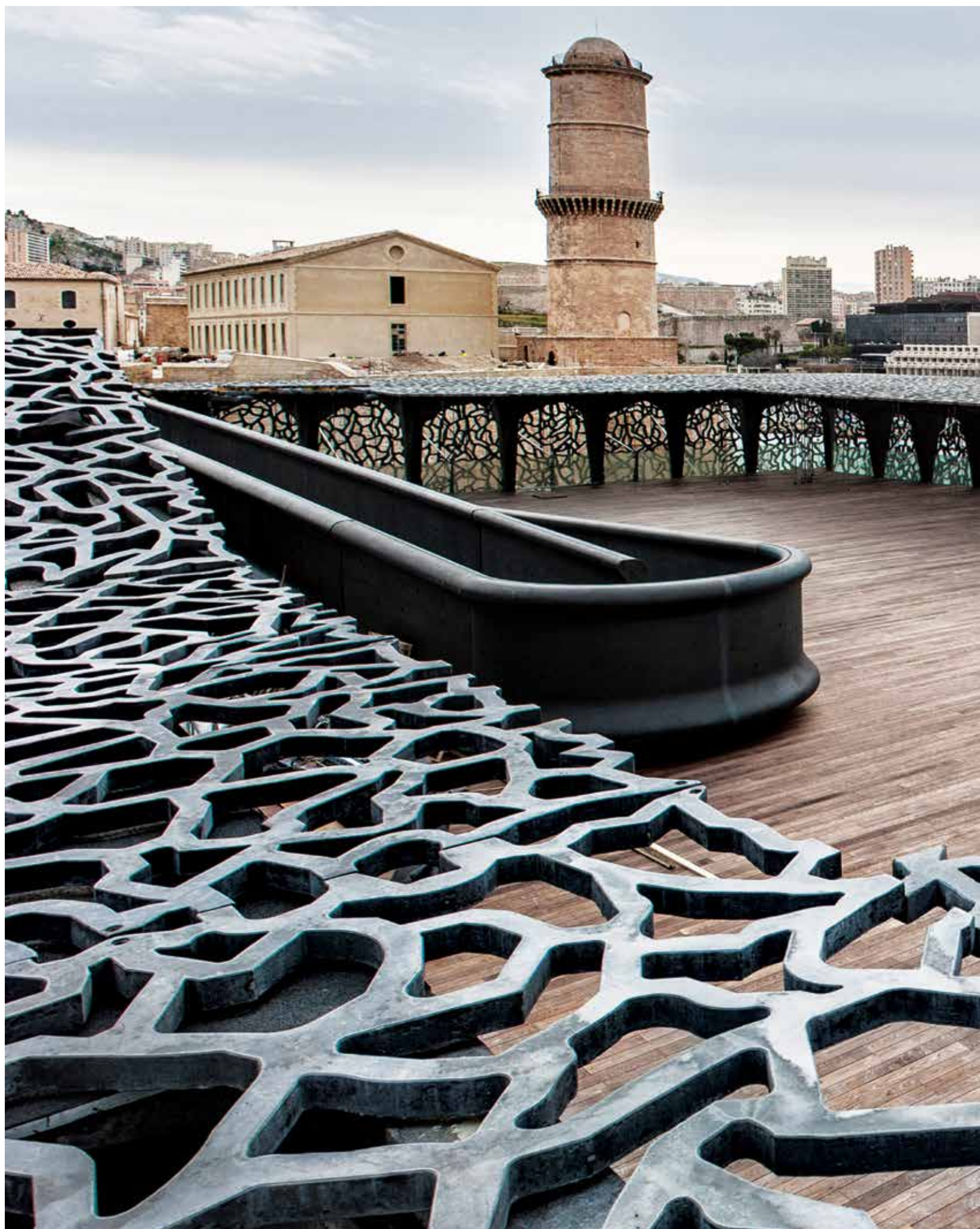
در مقاطعی، بنا چنان به بافت قدیمی نزدیک می‌شود که به نظر می‌رسد بافت، همچون صخره‌ای به داخل بنا نفوذ کرده است که این امر از جمله نقاط عطف پروژه است و مردم می‌توانند بر این بدنه‌ها دست بکشند و تاریخ را لمس نمایند. لازم به تأکید مجدد است که پوشش بتنی نما در بخش ورودی بنا (که همچون صورت بناست) اجرا نشده است.

جهت‌گیری و طراحی شده است، همچنین در طراحی پل، مینیمالیسم مورد تأکید بوده تا حجمی اضافه بر سازمان ذهنی مخاطبین در فضا به وجود نیاید. بدین ترتیب از مختل شدن تصویر ذهنی مردم منطقه نیز جلوگیری کرده و این پل به تعبیر ما، دیالوگی بین دریا و خشکی نیز برقرار می‌نماید و اشاره‌ای به سفرهای مردم مدیترانه با کشتی دارد. در واقع، شبیه این پل، همیشه در سفرهای ملوانان هنگام سوار شدن به کشتی مورد استفاده بوده است.

این بنا به دلیل بافت پوسته‌ی رویی و شیشه‌ی بکار رفته در زیر پوشش، با نورپردازی مناسب، دید در شب خوبی دارد و روشن بودن چراغ‌های موزه در شب، باعث می‌شود بنا چون ناقوسی درخشان در لبه‌ی ساحل بنشیند. به علاوه، با نورپردازی قلعه‌ی تاریخی نیز، این دو بنا حتا در شب با دو رنگ آبی و سفید، متمایز و به نوعی مکمل یکدیگر می‌شوند. البته این نوع پوشش منفعت‌های دیگری







زها حدید + ساختمان چندعملکردی پیرز ویوز Zaha Hadid + PierresVives, 2012

است. حتا نمای سمت پارکینگ پروژه نیز به حال خود رها نشده است و این نما از الگوی تماشای اصلی و طرفین بهره برده است تا بنا کلیتی منسجم داشته باشد. علاوه بر این، بخش‌های شیشه‌ای نما با نوارهای فلزی آرایش شده‌اند تا هم مقیاسی انسانی بکار بخشند و هم مانع ورود نور خورشید و مزاحمت آن بشوند. همچنین قابل ذکر است که این شیشه‌ها ضد باران هستند و به دلیل اجرای جزئیات خوب، از هرگونه تعمیر و نگهداری به دلیل نزدیکی بی‌نیاز می‌باشند. در حقیقت، این اثر زها حدید باید به‌عنوان استفاده‌ی خلاقانه از مصالح معرفی گردد که در آن فناوری موجب انعطاف‌پذیری بیشتر شده است. این بنا با اسکلت فولادی ساخته شده و قطعات پیش‌ساخته‌ی بتنی، حجم بنا را ساخته‌اند که هم بعضی قطعات منحنی هستند و به‌نوعی نوآوری محسوب می‌شوند و هم قطعات در ابعاد

ساختمان معروف آرشیو و کتابخانه‌ی منطقه‌ی مونپولیر در فرانسه، اثر زها حدید، کار دیگری است که در این مقاله بررسی می‌گردد. این بنا، با اینکه اغلب به دلیل فرم پویای خود شناخته می‌شود، اما حائز مزایای بیشتری نیز هست، به همین جهت، این بنا برای ما جذاب‌تر از بنایی صرفاً با فرمی خاص می‌باشد. این بنای طویل (۱۹۶×۴۶×۲۴) توانسته بر محیط خود به‌شدت مسلط شود؛ اما این به معنای ضدزمینه‌گرایی بنا نیست. در انتهای یک سوی بنا، فرم به‌صورت عمودی تمام می‌شود، اما در سویی دیگر، به فرم بنا انحنایی داده شده تا تعظیمی باشد به سمت دریا، ملوانان و پارک عمومی‌ای که در آن سمت قرار دارد. این بنا، نمایانگر واقعیت‌های پیچیده‌ی روابط اجتماعی امروزی نیز می‌باشد و همانند روابط امروزی، این بنا نیز به دفعات، مخاطب خود را غافلگیر می‌کند. در واقع، پروژه



جدیدی (به ابعاد ۲۷۰ و به طول ۱۲ الی ۱۵ متر) مورد استفاده قرار گرفته‌اند. علاوه بر آنچه گفته شد، درزهای انبساط بنا نیز با مصالح جدید پوشیده شده‌اند تا فضا دچار اختلال نشود و در داخل بنا، راهروها با نورپردازی خطی کاربران را به‌خوبی هدایت و همراهی می‌نمایند. ورودی بنا، علی‌رغم الگوی فرم‌های بیرون زده‌ی بنا، یک فرورفتگی در حجم اصلی است که در کنارش یک کنسول ۱۲ متری با پنج قطعه‌ی بتنی اجرا شده می‌باشد و کاربری داخل این حجم استوانه‌ای کنسول شده، سالن سخنرانی است! در واقع، معمار در این بنا، با اینگونه اقدامات، مرزهای دانش ما و توانایی بتن را توسعه بخشیده است.

در پنج طبقه ساخته شده است. طبقه‌ی همکف با الهام از خانه‌های بومی منطقه، به فضاهای عمومی اختصاص داده شده است. این تکنیک را در فرانسه پیانو نوبیل (Piano Nobile) می‌خوانند. همچنین، ارتباطات عمودی در این بنا، تبدیل به ارتباطات قطری شده‌اند و فضاها به‌جای اینکه روی یکدیگر چیده شوند، در قُطر یکدیگر چیدمان شده‌اند زیرا معمار بنا معتقد است این چیدمان برای عملکرد کتابخانه و آرشیوسازی اسناد بهتر و مفیدتر می‌باشد. در کل، این تدابیر باعث شده فضاها روالی نسبی داشته باشند و بر پیچیدگی فضای درونی بیفزایند؛ امری که به اعتقاد معمار، برای مخاطب هزاره‌ی سومی مناسب‌تر

تصاویر این دو صفحه: زها حدید، ساختمان چندعملکردی پیرزویوز، مونپولیر، فرانسه، ۲۰۱۲.

تادائو آندو + مرکز روبرتو گارزا سادا

Tadao Ando + Centro Roberto Garza Sada,
2012

رویگردی که در ساخت دانشگاه‌ها در ایران می‌شناسیم به شدت با دیدن دو پروژه‌ی آتی به چالش کشیده خواهد شد.

مرکز روبرتو گارزا سادا اثر تادائو آندو، ساختمانی شش طبقه برای مدرسه‌ی هنر، معماری و طراحی دانشگاه مونتری در مکزیک است و چون مانند یک دروازه می‌باشد، به آن لقب «دروازه‌ی خلاقیت» را داده‌اند.

در واقع، نمای بتنی در تمام فضاهای طراحی شده در داخل فضای این دانشگاه ادامه پیدا می‌کند و دعوت‌کنندگی ورودی بنا با ساخت احجام انتزاعی و دارای هندسه‌ی ناب، مخاطبین را غافلگیر می‌کند و دانشجویان این دانشگاه به خوبی با بعضی مفاهیم و اصول طراحی در معماری آشنا می‌شوند. این بنا در سال ۲۰۱۲ اجرا شد که دارای ۲۱ لایرتوار، ۲ آمفی‌تئاتر، ۳ فضای نمایشگاهی، تعداد زیادی کلاس‌های درسی و فضاهای باز می‌باشد. این برنامه در یک مکعب بزرگ به ابعاد ۹۹ در ۲۴ جا داده شده است تا بنا به نمادی در آموزش عالی مکزیک بدل گردد و این امری است که طراح و کارفرمای او نیز قصد داشتند به آن برسند، گرچه انتقاداتی نیز به این بنا وارد شده است.

در طرح این دانشگاه، برای رنگ، شادی و سرودهای مکزیک، جایی در نظر گرفته نشده است. این بنا شاید بنایی معمارانه باشد، اما مطلقاً با روحیات مکزیک‌ها سازگار نیست و در واقع این بنای سنگین و جدی، دقیقاً نقطه‌ی مقابل معماری پرانرژی مکزیک‌ها می‌باشد. با اینکه تادائو آندو معماری‌ست که در زمینه‌گرایی، به خصوص در ژاپن، تبحر زیادی دارد، اما این پروژه و پروژه‌هایی امثال این که در خارج از ژاپن ارائه شده‌اند، نشان می‌دهند که تادائو آندو بر اصول خود، بیش از بافت پروژه تعلق خاطر دارد.

کسی که نقطه‌ی مقابل تادائو آندو می‌باشد و در آمریکای جنوبی نیز به خوبی معماری کرده است، لوئیس باراگان نام دارد که به خوبی ضمن رعایت اصول بروتالیسم و مینیمالیسم مدرن، به فرهنگ مردم این قاره نزدیک شده است. اگرچه مکزیک در حوزه‌ی تاریخ معماری، بنای برجسته و تاریخ پرافتخاری ندارد، با این حال، همیشه مأخذیابی ایده در معماری نباید تقلید فرمی و مفهومی از معماری باشد. لوئیس باراگان نیز از فرهنگ مکزیک الهام گرفته است و در حقیقت، با اثر خود، آینده‌ی معماری را برای مکزیک تعریف کرده و الگویی را به دانشجویان نشان داده است؛ اما اثر تادائو آندو، تنها یک نمونه‌ی فوق‌العاده از معماری به سبک بین‌المللی ارائه داده است و تنها مایه‌ی افتخار و شهرت است. نکته‌ی دیگر اینکه، در حالی که همیشه طبیعت بخش جدایی‌ناپذیر آثار آندو بوده است، به نظر می‌رسد این بنا توجهی به طبیعت اطراف خود ندارد.



تصاویر این صفحه: تادائو آندو، مرکز روبرتو گارزا سادا، مونتری، مکزیک، ۲۰۱۲.

مدرسه‌ی تکنولوژی و مدیریت مؤسسه‌ی پلی‌تکنیک بژا اثر نونو مونته‌نگرو، در بلوک‌های پنج‌گانه‌ای طراحی شده است که بیشتر نقش آیکونیک گرفته‌اند تا عملکرد آموزشی و دارای مفهومی پیچیده و تفسیری به‌شدت شخصی از فناوری و مدیریت است. در واقع، بنا نسبت به محیط خود کاملاً متفاوت است، اما به آن بی‌احترامی نمی‌کند. خط آسمان شهر به‌خوبی رعایت شده است و بنا روی به شهر دارد که این امر را معمار به‌خوبی با طرح دروازه‌ای رو به شهر بیان کرده است، گویی مدرسه، تداعی‌گر دروازه‌ی ورود به جامعه و آینده‌ای درخشان است.

از اینرو، هم ترکیب حجمی بنا ساده است و هم رنگ‌بندی آن به سه رنگ سیاه و سفید و سبز (محوطه) خلاصه شده است. البته رنگ‌پردازی بنا، با زیرکی طراحی، بیشتر به سفید اختصاص داده شده است. همان‌طور که ریچارد مایر تأکید دارد، رنگ سفید از بهترین رنگ‌هاست، زیرا از ترکیب تمام رنگ‌ها شکل گرفته است. علاوه بر این، رنگ سفید، دائماً در زیر نور درخشش‌های متفاوتی را از خود جلوه می‌دهد که این توصیف‌ها به‌خوبی در بنای مدرسه نیز دیده می‌شوند. با این حال، عنصر اصلی سازنده‌ی هویت بنا، نه سازماندهی آن و نه رنگ سپید آن، بلکه طاق عظیم ورودی بناست.

این طاق، که در واقع یکی از بلوک‌ها می‌باشد، سازه‌ی بتنی پیش‌تینده‌ای است به طول ۸۰ الی ۹۰ متر که دهانه‌ای بین ۵۰ الی ۸۰ متر دارد و همچنین دارای دو پایه می‌باشد که در واقع شفت‌های عمودی هستند. داخل طاق، دو کلاس سمینار و در مرکز آن، یک فضای نمایشگاهی وجود دارد که در نتیجه، علاوه بر عملکرد آموزشی خود، عملکرد مفهومی نیز دارد و به‌نوعی برگ برنده‌ی معمار نیز می‌باشد.

در حقیقت این بنا و این طاق، نمادی از قدرت هندسه در معماری هستند که تناسبات بنا نیز بر این امر می‌افزاید. در یکی از مقاطع ترسیمی، معمار به‌خوبی عملکرد داخل طاق را نمایش داده و در کل، پروژه در ساخت این طاق و به چالش کشیدن ذهن مخاطبین، خوب عمل کرده است.

البته باید متذکر شد جز این طاق عظیم ورودی، ایوان‌های دیگری نیز در بدنه‌ی بلوک‌ها دیده می‌شود که اغلب با رنگ مشکی پوشش داده شده‌اند و یکی از اصلی‌ترین این ایوان‌ها، به‌دلیل درج در برابر طاق اصلی با سنگلاخی بر بدنه‌هایش مزین شده است.

سنگلاخی که اتفاقاً در کف حیاط نیز به‌عنوان حوض یا هر فضای دیگری دیده می‌شود. از این منظر، نونو مونته‌نگرو، کمی به مسائل حسی معماری و اصالت مصالح علاقه نشان می‌دهد. همان‌طور که اشاره شد، شاه بیت طراحی این بنا طاق عظیم ورودی آن است که اتفاقاً این طاق، نوآوری‌های فنی و سازه‌ای فراوانی نیز دارد. عضو افقی فریم (Frame-Portal) طاق ورودی، شامل دو تیر بتنی با مقطع جعبه‌ای شکل می‌باشد که با بتن پیش‌تینده اجرا شده است و این دو تیر ارتفاع‌های گوناگونی دارند. علت اصلی این رخداد، عبور تأسیسات سالن نمایشگاهی از داخل مقطع جعبه‌ای شکل می‌باشد. البته تیر، بام و اسلپ بتنی سالن سمینار را نیز ساپورت می‌کند. ارتفاع تیر در انتهای پایینی سالن سمینار ۷۸۲ سانتی‌متر و در بخش راهرو و دسترسی اتاق‌ها متفاوت است و ارتفاع تیر دیگری که در انتهای بالایی سالن سمینار قرار گرفته، به‌طور میانگین ۳۵۰ سانتی‌متر ارتفاع دارد.

سکانس پایانی: زندگی در معماری!

۱. معماری معاصر جهان، هرچند در ظاهر خود معماری‌ای پرهیاهو و پرسروصدا می‌باشد، اما بررسی این آثار نشان داد، حقیقت و جوهره‌ی اصیل معماری را باید در جایی دیگر جست. در حقیقت، «حکمت»، گم‌شده‌ی معماری این روزهای ماست. سرعت عمل و عجله در همه‌ی وجوه زندگی اجازه‌ی درنگ و تفکر را از ما گرفته است، اما این دلیلی بر ترک معماری والا نبوده و نخواهد بود.

۲. نیکولاس پوزنر (Nikolaus Pevsner)، از حامیان سرسخت و جدی مدرنیسم، تأکید دارد که: «معماری بروتالیسم همان‌طور که از نامش پیداست، معماری‌ای است به‌نحو بی‌رحمانه‌ای کامل و متقارن!» اگر منظور نیکولاس پوزنر از این صفات در فرم بوده است که به نظر می‌رسد نظر وی دیگر نارس است، اما اگر منظور وی در محتوا و مبانی بوده است، آن‌گاه بررسی این آثار نشان داد که باید در تعریف خود از بروتالیسم و بتن‌گرایی، تجدید نظر کنیم و حتا با گذر از مبانی نئوبروتالیسم، افق‌های جدیدی را باز نماییم.

۳. این پروژه‌ها، همچنین، نشان می‌دهند که ما نیاز به تنظیم مجدد مفاهیم و کلید واژگان طراحی خود - چه در ادبیات نوشتاری و چه در ادبیات فرم و فضای معماری - داریم، زیرا کلمات مورد استفاده در معماری ایران به نظر محدود می‌آیند و مفاهیم برای انتقال در معماری ایران (اگر تولید بشوند) با مشکل مواجه می‌شوند. البته این نقیصه‌ی ادبیات معماری ایرانی که در بیانیه‌ی آغازین نخستین نشریه‌ی معماری ایران، به قلم ایرج مشیری، نیز مورد تأکید بوده است. اساساً در آن بیانیه یکی از اهداف انتشار مجله‌ی معماری آرشیوتکت (۱۳۲۵)، کمک به رشد ادبیات معماری و ترجمان صحیح عنوان شده است و مشیری در همین چارچوب به‌دلیل انتخاب نام فرنگی برای نشریه، از مخاطبین خود عذرخواهی کرده است.

۴. معماری حسی، آخرین دستاورد بشریت در حوزه‌ی مبانی نظری معماری است و پروژه‌های مطالعه شده در این مقاله همگی جلوه‌ای از تلاش در این زمینه بودند. هرچند اساتید و معمارانی در این زمینه دست به قلم شده‌اند و معمارانی چون پیتر زومتور نیز در این وادی قدم به عرصه‌ی اجرا گذاشته‌اند، اما ما ایرانیان باید در این باب بیشتر مطالعه نماییم زیرا جای خالی فرهنگ‌سازی در این زمینه مشهود است.

۵. نکته‌ی جالب‌تر اینکه، اکثر این پروژه‌ها در قالب برنامه‌های کلان اجتماعی-شهری به منصف ظهور رسیده‌اند که جای خالی اینگونه برنامه‌ها نیز در معماری و شهرسازی ایران به شدت احساس می‌شود.

۶. در اکثر پروژه‌های مطالعه شده، بتن هم در نقش سازه و هم در نقش ایده‌ی اصلی بنا (مضاف بر عملکردهای اقلیمی، زیبایی‌شناسی و...) حاضر بوده است و این مسأله‌ای است که باید آن را با تمرین و تلاش به نوآموزان معماری آموزش دهیم. از اینرو معتقدیم، این گونه تفکر نیاز به آموزش و ممارست‌هایی بیش از انجام طرح‌های معماری ساده در دانشگاه‌ها دارد.

۷. بررسی تجارب جهانی‌ای که در این مقاله صورت گرفت، نشان داد که عرصه‌ی کارهای بتنی برای به سرانجام رساندن ایده‌های مختلف، بسیار گسترده است. بتن فقط در ما یا برای دیوار برشی در طراحی داخلی، اکسپوز نمی‌شود! اساساً مفهوم اکسپوز، وابسته به بتن نیست و ما می‌توانیم در مقالاتی به آجر اکسپوز، سازه‌ی اکسپوز و مفاهیمی از این دست بپردازیم. در این مقاله، بتن در نقش‌های مختلف خود را نشان داد و امیدواریم سلیقه‌ی مخاطب و درک او از بتن در معماری را وارد مقیاس جدیدی کرده باشیم.



تصاویر این صفحه: نونو مونتنگرو، مدرسه‌ی تکنولوژی و مدیریت موسسه‌ی پلی‌تکنیک بزا، پرتغال، ۲۰۱۳.

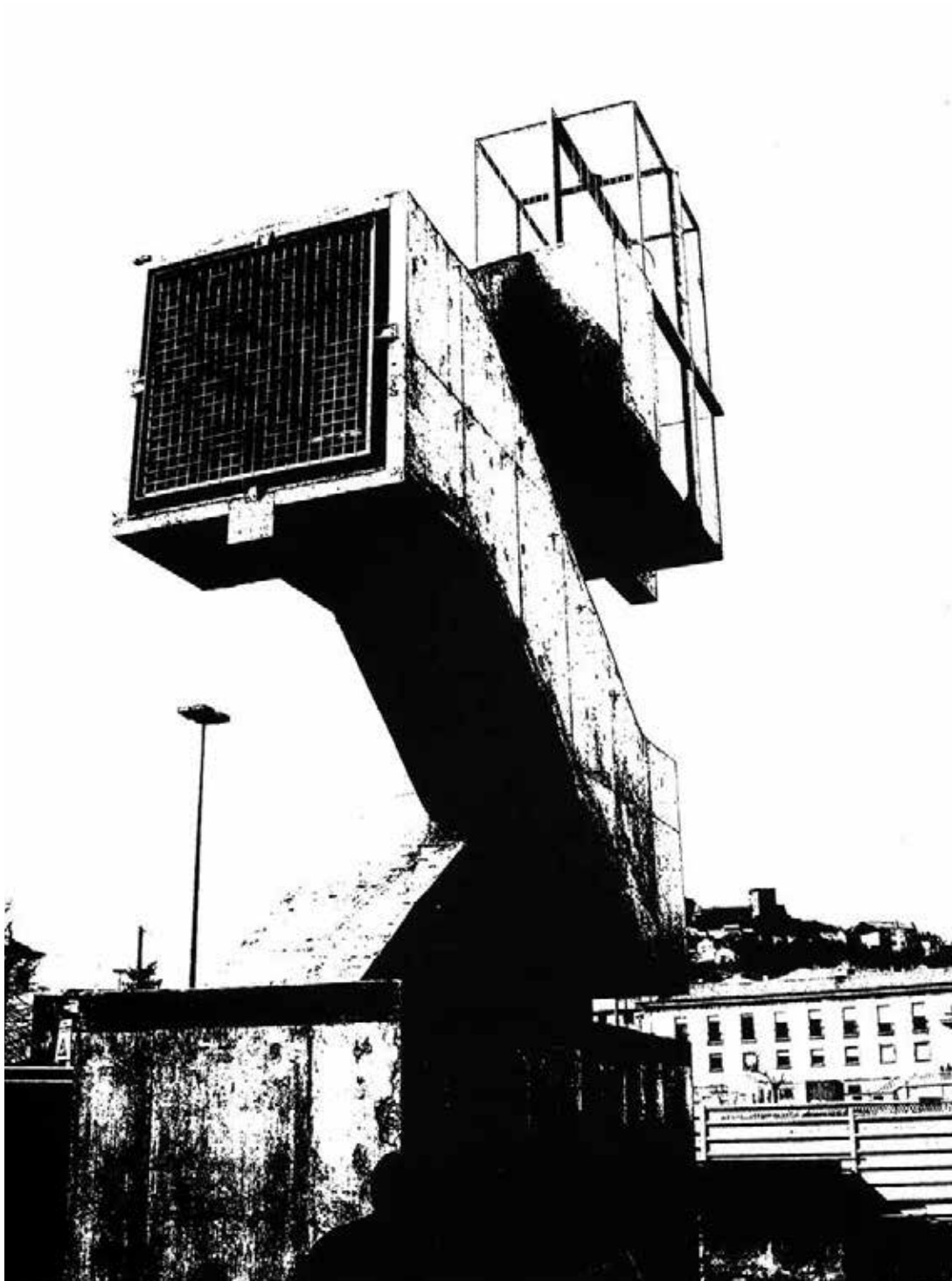
منابع:

- مارگولیوس، ایوان (۱۳۹۰). معمار+مهندس=ساختار، ترجمه‌ی محمود گلابچی. تهران: نشر دانشگاه تهران.
- تقی‌زاده، کتابون (۱۳۹۳). نقد و معرفی معماری دیکانستراکشن (با مروری بر آثار زاها حدید، پیتر آیزمن و فرانک گه‌ری). تهران: نشر دانشگاه تهران.
- مور، فولر (۱۳۹۳). درک رفتار سازه‌ها، ترجمه‌ی محمود گلابچی. تهران: نشر دانشگاه تهران.
- گلابچی، محمود (۱۳۹۳). پوسته‌ها و سازه‌های ورق تاشده برای معماران. تهران: نشر دانشگاه تهران.
- پینک، دانیل، اچ (۱۳۹۰). ذهن کامل نو: گذار از عصر اطلاعاتی به عصر مفهوم، ترجمه‌ی رضا امیررحیمی. تهران: نشر کندوکاو.
- www.wikipedia.com
- www.anthropology.ir
- www.dezeen.com
- www.archdaily.com
- www.designboom.com

ARCHITECTURAL BRUTALISM

From London to Vancouver

Keivan Sarvi



معماری ددمنشانه

از لندن تا ونکوور

کیوان سروی*

پراوژه‌ترین شاعر نسل بیت (Beat Generation)، الن گینسبرگ (Irwin Allen Ginsberg; 1926–1997) آمریکایی، قسمت دوم شعر بلند و معروف خود، زوزه - برای کارل سالومون (Howl - for Carl Solomon) را اینگونه شروع می‌کند:

«چه هیولای ابوالهول ماندی از سیمان و آلومینیوم
جمجمه‌های آنها را درهم کوفته، شکافته و مغز و قوهی تخیل آنها را بلعیده است؟
بزمجه! انزوا! کثافت! زشتی! آشغال‌دانی‌ها و دلارهای دست نیافتنی! کودکان فریاد کشان در زیر پلکان! پسران هق‌هق گریه‌کنان در
ارتش! پیرمردان اشک‌ریزان، زاری‌کنان در پارک‌ها...!»

این، تمثیلی واضح از عامه‌ی جامعه‌ی ایالات متحده‌ی آمریکا پس از اتمام جنگ جهانی دوم تا اواسط دهه‌ی پنجاه میلادی است و این شعر تأثیرگذار، هنگامی که برای اولین بار چاپ گردید بلافاصله توقیف شد^۱. اوضاع و احوال در اروپا، به‌ویژه در انگلستان و فرانسه از این هم بدتر بود. لندن، پایتخت ابر قدرت، حالا فاتح جنگ، ولی خسته؛ به‌عنوان قلب تپنده‌ی اقتصادی و سیاسی بریتانیا، اروپا و جهان، در اثر بمباران‌های شدید و مداوم هواپیماهای ارتش رایش سوم، به‌شدت ویران و فلج شده بود. با وجود اینکه حزب کارگر چپ نشین در پارلمان انگلستان به قدرت تازه‌ای رسیده بود، بوی ویرانی مادی و معنوی جنگ، هنوز از سروکول طبقه‌ی متوسط رو به پایین جامعه و یا همان «طبقه‌ی کارگر» بالا می‌رفت...^۲

از آنجایی که در جریان مدرن در هنر معماری، اکثر راه‌ها یا از لو کربوزیه شروع و یا به او ختم می‌شوند، این داستان نیز از او شروع، ولی به او ختم نمی‌شود؛ بلکه به پلکانی رو به بهشت ختم می‌شود و از آنجایی که انگلیسی‌ها، همیشه زیر چشمی نیم‌نگاهی به فرانسوی‌ها دارند، ساقه‌های این «شاخه» در هنر و معماری مدرن، یا بهتر بگوییم ساقه‌های این «شعار» و یا «نعره»، ابتدا در فرانسه و سپس در جزیره‌ی همیشه گلی و ابری انگلستان ریشه دوانید و سپس در کشورهای پهناور انگلیسی‌زبان چون ایالات متحده، کانادا، استرالیا و موازی با آن در آلمان، ژاپن، برزیل، آرژانتین و غیره، رشد و نمو پیدا کرد و تا اواخر دهه‌ی هفتاد میلادی به مرحله‌ی اوج شکوفایی خود رسید. تعداد کثیری ساختمان ملی، حکومتی، دولتی، اداری، تجاری، مجتمع‌های عظیم دانشگاهی و آپارتمان‌های بلند مرتبه‌ی مسکونی، طی مدت حدوداً یک ربع قرن با این نگرش، طراحی و ساخته شدند که بسیاری از آنها با وجود اینکه هنوز نیم قرن هم از عمرشان نگذشته است، در لیست آثار معماری مورد حفاظت کشورهاشان قرار گرفته‌اند. با این وجود، هیچ شاخه‌ای در معماری مدرن را نمی‌توان یافت که از طرف «عامه‌ی جامعه» به‌شدت این جنبش، مورد حمله و تنفر قرار گرفته باشد.

* دانش‌آموخته‌ی مدرسه‌ی معماری انجمن معماران در لندن (AA School of Architecture)، مؤسس و طراح ارشد دفتر معماران بدون مرز (OAB; Office for Architects without Borders) و آتلیه‌ی چند منظوره‌ی هنری کیوان و الماس‌های مجنون (K1 & The Crazy Diamonds).
→ پلکان‌ها به بهشت، دیدیر فیوزا فاوستینو، کستلو برنکو، پرتغال، ۲۰۰۱.



آدولف ولفلی

می‌سازد. مورگنتالر که به دقت او را زیر نظر گرفته، در کتاب تأثیرگذار خود درباره او چنین می‌نویسد:

«هر دوشنبه صبح به ولفلی یک مداد نو و دو عدد صفحه‌ی بزرگ روزنامه‌ی چاپ نشده داده می‌شود. مداد، دو روزه تمام می‌شود، سپس او مجبور است که با ته‌مادهایی که از قبل ذخیره کرده و یا با هر آنچه که می‌تواند از دیگران ملتزمانه بگیرد، بکار خود ادامه دهد. او اغلب با تکه‌هایی به اندازه‌ی فقط ۵ تا ۷ میلی‌متر و یا حتا با نوک شکسته‌ی مغز مداد که ماهرانه بین ناخن‌هایش نگه می‌دارد، طراحی می‌کند. او به دقت، کاغذهای بسته‌بندی و یا هر کاغذ دیگری که بتواند از نگهبانان و یا از دیگر افراد آن بخش بگیرد را جمع‌آوری می‌کند، در غیر این صورت قبل از شنبه شب، کاغذ تمام می‌کند. در کریسمس، بخش به او یک جعبه‌ی کامل مداد رنگی هدیه می‌دهد که نهایتاً ۲ تا ۳ هفته دوام می‌آورد.»

آثار او که از سال ۱۹۷۵ توسط بنیاد آدولف ولفلی حفاظت می‌شوند و هم‌اکنون در موزه‌ی هنرهای زیبای زادگاه‌اش در برن، در کنار مجموعه‌ی بزرگانی چون روتکو، مانه، سزان، مونه، پیسارو، ون گوگ و غیره قرار دارد؛ بغرنج، آتشین و بسیار پیچیده است. او نمونه‌ای محض از نوعی‌ست که به جنون کشیده می‌شود، انسان‌هایی که در پوست خود نمی‌گنجند... نمونه‌ی استثنایی دیگری که هم‌اکنون نمایشگاهی از آثارش به‌طور بسیار جامع و گسترده در موزه گوگنهایم نیویورک (شاهکار فرانک لوید رایت) برگزار می‌شود، آلبرتو بوری (Alberto Burri; 1915–1995)، نقاش و مجسمه‌ساز ایتالیایی‌ست. او که در خانواده‌ای تاجر بزرگ شده است، تحصیلات خود را در رشته‌ی پزشکی در دانشگاه پروجا به اتمام رساند و عرق خشک نکرده از اتمام تحصیل، در سن ۲۵ سالگی، تنها ۲ روز پس از ورود ایتالیا به جنگ جهانی دوم، به‌عنوان پزشک، به خدمت فراخوانده شده و مستقیماً به لیبی فرستاده می‌شود. پس از اینکه گروهانشان در تونس، توسط نیروهای متفقین اسیر می‌شود، به اردوگاه اسرای جنگی در تگزاس ایالات متحده، فرستاده می‌شود، جایی که ۳ سال از جوانی‌اش را در آن سپری می‌کند. با وجود اینکه او از بیگاری معاف است، اجازه‌ی طبابت نیز ندارد؛ پس او به طراحی از مناظر اطراف اردوگاه پناه می‌برد و پس از چندی برای نقاشی یک کلیسای محلی بکار گماشته می‌شود. پس از رهایی از اسارت و نقل مکان به پایتخت روم‌ها، یعنی شهر رم در ایتالیا کنونی، با وجود مخالفت اکثر دوستان و فامیل، نقاشی را به‌عنوان حرفه‌ی تمام‌وقت خود برمی‌گزیند. او به‌جای میکی ماوس (Micky Mouse) از آمریکا به کشور مغلوبش، تلی از پارچه‌های کرباس قدیمی که در ارتش برای دوخت چادر و غیره بکار می‌رود، به‌عنوان سوغات جنگ می‌آورد و از آنها به‌عنوان پارچه‌ی نقاشی (بوم) استفاده می‌کند. میلتون جندل (عکاس و منتقد هنری آمریکایی، Milton Gendel; ۱۹۱۸) در سال ۱۹۵۴ بازدید از استودیو هنری آلبرتو بوری را اینگونه شرح می‌دهد: «استودیو با دیوارهای ضخیم، سفید، مرتب و زاهدانه است؛ کارهایش "خون و گوشت" است، پارچه‌های تکه‌پاره‌ی قرمز رنگ، به نظر می‌آیند که او در جنگ، جلوی خونشان را بند آورده است.»



ژان فیلیپ آرتور دوبوفه

«هنر خام»

لو کربوزیه، اسمیتسون‌ها - که بدان‌ها خواهیم پرداخت - و ژان فیلیپ آرتور دوبوفه (نقاش، مجسمه‌ساز و مجموعه‌دار مشهور فرانسوی Jean Philippe Arthur Dubuffet; ۱۹۰۱-۱۹۸۵)، را می‌توان به‌عنوان مثلث اولیه‌ی این جنبش در هنر و معماری به‌حساب آورد. ژان دوبوفه، در ماه جون ۱۹۴۸، به همراه ژان پولان (نویسنده و منتقد ادبی فرانسوی، Jean Paulhan; ۱۸۸۴-۱۹۶۸)، آندره برتون (نویسنده و شاعر فرانسوی، André Breton; ۱۸۹۶-۱۹۶۶)، میشل تپی (منتقد هنری بین‌المللی و مجموعه‌دار فرانسوی، Michel Tapié; ۱۹۸۷-۱۹۰۹) و هنری-پیر روشه (مؤلف فرانسوی، Henri-Pierre Roché; ۱۸۷۹-۱۹۵۹)، رسماً جنبش «هنر خام-La Compagnie de l'art brut» را در پاریس پایه‌گذاری کردند.

ژان دوبوفه، تحت تأثیر کتاب معروف روان‌پزشک و تاریخ‌نویس آلمانی، هانز پریزنهور (Hans Prinzhorn; 1886-1933) به نام هنرمندی بیمار روحی (Bildneri der Geisteskranken - Artistry of the Mentally Ill) که در آن به‌طور جدی به بررسی، نمایش و انتشار آثار هنرمندان دچار اختلالات روحی پرداخته است، شروع به جمع‌آوری مجموعه‌ی پرآوازه‌ی خود در زمینه‌ی «هنر خام» نمود. مجموعه‌ای که از آن به‌عنوان «موزه‌ی بدون دیوار» یاد می‌شود که در حال حاضر در لوزان (سوئیس) قرار دارد و شامل آثار متعددی از هنرمندان خودآموز و پریشان‌خاطری مانند آدولف ولفلی (Adolf Wölfli; 1864-1930) و الویز کورباز (Aloise Corbaz; 1886-1964) می‌باشد.

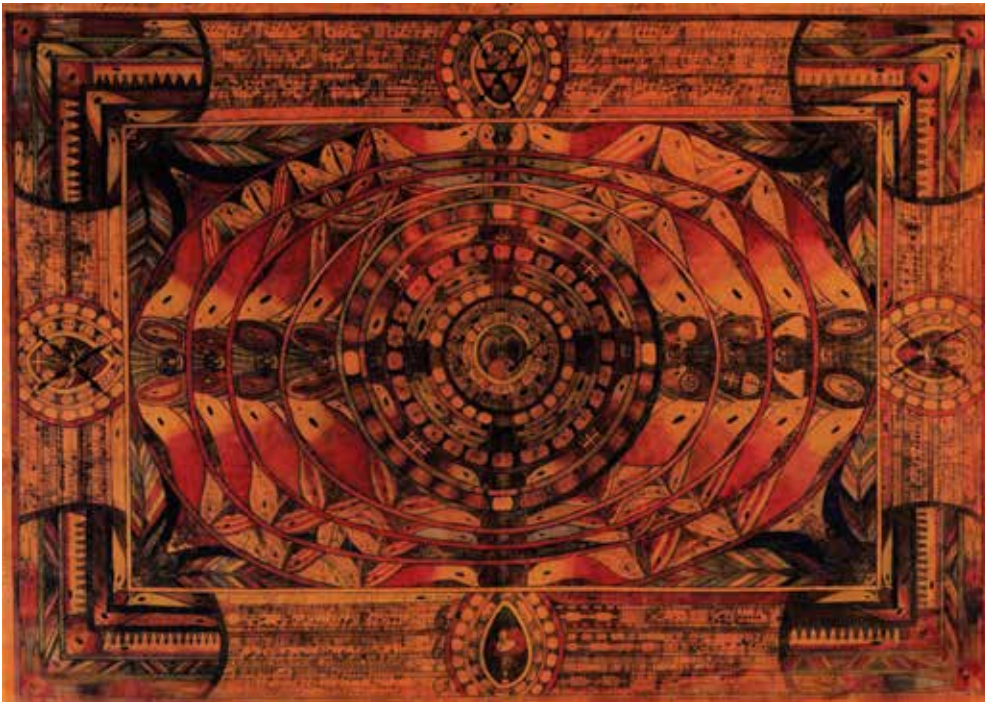
در واقع، آدولف ولفلی سوئیس، یکی از اولین مخلوقات‌ست که «هنرمندانه خودآموز و پریشان‌خاطر» بود و کاملاً در این معانی می‌گنجد. او که از سن ۱۰ سالگی، یتیم و در پرورشگاه بزرگ شده است، در نوجوانی طبق سنتی منسوخ شده به نام «کار اجباری کودک» به اجبار در ازای سرپناه و غذا در مزارع کشاورزان فقیر بکار گماشته می‌شود. او در جوانی، مدت کوتاهی در ارتش خدمت می‌کند و سپس به‌علت خشونت‌ورزی، دستگیر و زندانی می‌شود. پس از رهایی، دومین بار که به همین علت دستگیر می‌شود، دیگر به‌جای زندان، در ۳۱ سالگی، مستقیماً به تیمارستانی در برن (Bern) منتقل می‌شود، جایی که تا آخر عمر در آنجا، زندگی‌اش را سپری می‌کند. او که هیچ پیش‌زمینه و علاقه‌ای در رابطه با هنر نداشت، در مدت ۳۵ سال اقامتش در آن کلینیک، به تدریج شروع به طراحی و نقاشی می‌کند - صبح تا شب یا شب تا صبح، ولی هر هفت روز هفته - و خودآموزانه استعداد خویش را در این زمینه پرورش می‌دهد تا جایی که در سال ۱۹۰۸، شروع به خلق اثر نیمه خود زیست‌نامه‌ی عظیمی می‌نماید که در نهایت شامل ۴۵ جلد، ۲۵۰۰۰ صفحه و ۱۶۰۰ نقاشی می‌شود. دکتر والتر مورگنتالر (Dr. Walter Morgenthaler; 1965-1882)، پزشک معالجش، توجه خاصی به وضعیت و آثار ولفلی می‌کند و نهایتاً در سال ۱۹۲۱، کتابی تحت عنوان بیماری روحی به‌عنوان هنرمند (Ein Geisteskranker als Künstler - A Psychiatric Patient as Artist) منتشر می‌کند که برای اولین بار، جهانیان را با دنیای وهم‌آلود ولفلی آشنا



میشل تپی سوله، ژان دوپوفه، پاریس، ۱۹۴۶. از مجموع بنیاد دوپوفه.



پارچه‌ی گونی با مشکی، آلبرتو بوری، ۱۹۵۴. (مجموعه‌ی شخصی هنرمند)



سان سالوادور، آدولف ولفلی، ۱۹۲۶. (مداد و کاغذ رنگی روی روزنامه)



واترفال زاین، آدولف ولفلی، ۱۹۱۴. (مداد و کاغذ رنگی روی روزنامه)

کنف، چوب، قیر، پلاستیک، سنگ خارا، اکسید روی، چسب پی‌وی‌سی و هر آنچه که هیچ نقاش سلیمی در آن زمان به سمت آن نمی‌رفت، از مواد مورد علاقه و استفاده‌ی آلبرتو بوری در خلق آثارش است. روش‌های مورد استفاده‌اش، بریدن، پاره کردن، سوراخ کردن، دوباره دوختن و بخیه زدن با دقت یک جراح است، گویا مصالح تشکیل‌دهنده‌ی سطح تابلو، تشبیه‌ی ست از پوست و بدن انسان و مشقت جانی‌ای که در اثر جنگ بر آن وارد می‌شود.

هنر خام (Art Brut) از زبان ژان دوبوفه اینگونه تشریح می‌شود:

«آن کارهایی که در انزوا و از غریزه‌ی خلاقانه‌ی اصیل و خالص خلق می‌شوند - جایی که نگرانی‌های رقابت، تأیید، تحسین و ارتقای اجتماعی دخیل نمی‌باشد - دقیقاً به همین دلایل، ارزنده‌تر از آثار حرفه‌ای‌ها می‌باشند. بی‌تردید پس از آشنایی با این شکوفایی‌های تب‌دار ستودنی که توسط مؤلفان‌شان به شدت و با سختی زیست شده‌اند، ما قادر به اجتناب از این احساس نیستیم که در رابطه با این کارها، هنر فرهنگی در تمامیت‌اش به بازی جامعه‌ای عبث به نظر می‌آید، به غم‌ناکی فریبنده.»

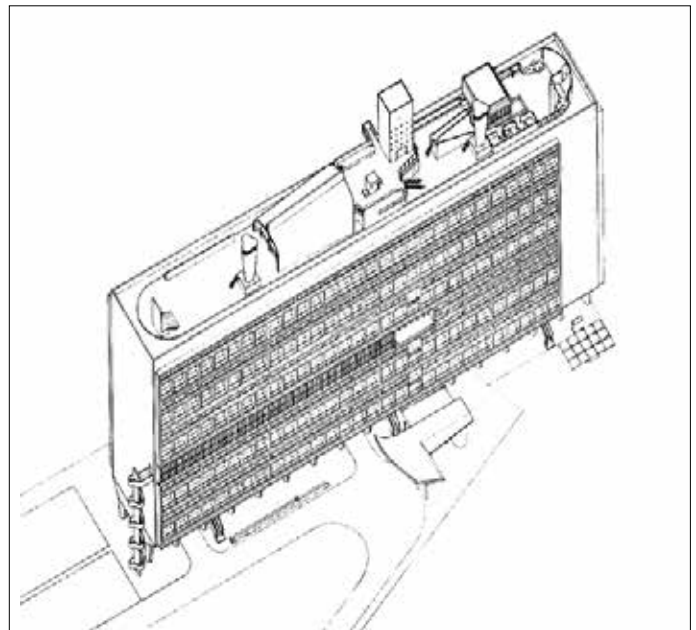
«نور اهی»

هیروشیما
سپید می‌کند سایه‌هایش را
تبخیر سفید
پروتون‌ها، الکترون‌ها و نوترون‌ها
در اغتشاش مانند زمانی که
کندو، ملکه‌اش را از دست می‌دهد
زنبورها در همه‌مهمه پرواز می‌کنند
وحشت
ترسشان
از متروکی
جان هیداک^۲

ریشه‌ها در فرانسه...

در معماری، بعضی از آثار هستند که در ایجاد جریانی نظری، نقش الگوی نخستین را بازی می‌کنند و پروژه‌ی معروف لو کربوزیه در جنوب فرانسه، دارای چنین نقشی در زمینه‌ی اسکان دسته‌جمعی در یک ساختمان به حالت «شهر عمودی» می‌باشد. کمبود و قیمت بالای فولاد در سال‌های پس از اتمام جنگ جهانی دوم، لو کربوزیه و همکار جوانش نذیر آفونسو (نقاش و معمار پرتغالی ۱۹۲۰-۲۰۱۳؛ Nadir Afonso) را بر آن داشت که در سال ۱۹۴۷، برای طراحی و ساخت پروژه‌ی دولتی واحدهای مسکونی اونیته د'آیبتاسیون، در دومین شهر پرجمعیت فرانسه، شهر بندری ماری (Marseille)، تماماً از بتن استفاده کنند. کوربو، پدرخوانده‌ی معماری «مدرن سفید» دهه‌های ۲۰ و ۳۰ میلادی، اکنون خود به خاکستری گرویده و در سال ۱۹۵۳، در مراسم افتتاحیه‌ی مجتمع مسکونی گول‌پیکرش، به تعریف و تمجید از بتن می‌پردازد و از آن به‌عنوان ماده‌ای طبیعی همانند سنگ یاد می‌کند.

این ساختمان ۱۷ طبقه با ۵۶ متر ارتفاع و ۱۳۷ متر طول که به قول خود او «شهر درخشان» (Cité Radieuse-Radiant City) نامیده می‌شود، شامل ۳۳۷ واحد مسکونی در ۲۳ تپ متفاوت می‌باشد که بسته به نیاز فضا، از فردی مجرد تا خانواده‌ای با ۸ فرزند می‌توانند در آن سکنی گزینند. این واحدهای دوطبقه و از پیش ساخته شده در عرض کامل ۲۴ متری ساختمان امتداد یافته و از هر طرف به بالکنی سرپوشیده ختم می‌شوند. ارتفاع سقف در سالن نشیمن بلند ۴/۸۰ سانتی‌متر است و در دیگر قسمت‌ها (آشپزخانه، اتاق‌خواب‌ها و سرویس‌های بهداشتی)، طبق محاسبات لو کربوزیه در آن زمان - که ترکیبی بود از سیستم اندازه‌گیری اروپایی (متر، کیلومتر) با انگلیسی (پا، مایل) - عدد ناچیز ۲/۲۶ سانتی‌متر می‌باشد. حال، واحدی را تصور کنید در طول ۲۴ متر با ارتفاع فقط ۲/۲۶ سانتی‌متر! همان‌طور که پیش‌تر در «پنج اصل معماری جدید»، توسط لو کربوزیه، بدان اشاره شده بود، پشت‌بام به‌عنوان سطح جدید فعالی در هوا به‌طور تندیس‌گرایانه‌ای مورد طراحی قرار گرفته و با منظری بی‌واسطه به دریای مدیترانه و رشته‌کوه‌های اطراف، شامل ورزشگاه سرپوشیده، بیست دومیدانی، تراس آفتاب، کافه، مهدکودک (با ظرفیت ۱۵۰ نفر) و استخر کم‌عمق (برای کودکان) می‌باشد. در قسمت شمالی بام، دیواری محدب از بتن مسلح برای جلوگیری از باد شدید شمالی تعبیه شده است که در عین حال می‌تواند در پشت آن تئاتر، یک سن نیز ساخت. در طبقه‌ی هفتم و هشتم سازه (همان‌طور که در تغییر نما با سایبان نشان داده شده است)، خیابانی داخلی که دارای تعدادی مغازه و فروشگاه (خواربار فروشی، قصابی، خشکشویی، آرایشگاه، روزنامه فروشی، دفتر پست و ...)، یک رستوران که به شکم معمار معروف است (Le Ventre de l'architecte - The Architect's Belly) و حتا یک هتل نیز واقع می‌باشد که به‌عنوان قلب عمومی ساختمان، هم برای اقلیت ساکن در مجتمع و هم برای دیگر شهروندان در نظر گرفته شده است.



نقشه‌ی آگزومتریکی

تصاویر این دو صفحه: واحدهای مسکونی ماری، لو کربوزیه، فرانسه، ۱۹۴۷-۵۳.





پیت دوینگ، (فضای داخلی)، رنگ روغن روی بوم، ۲۵۰×۱۹۶ سانتی متر



واحدهای مسکونی ماری، لو کربوزیه، فرانسه، ۱۹۴۷-۵۳. داخل آپارتمان‌های تیپ بندی شده

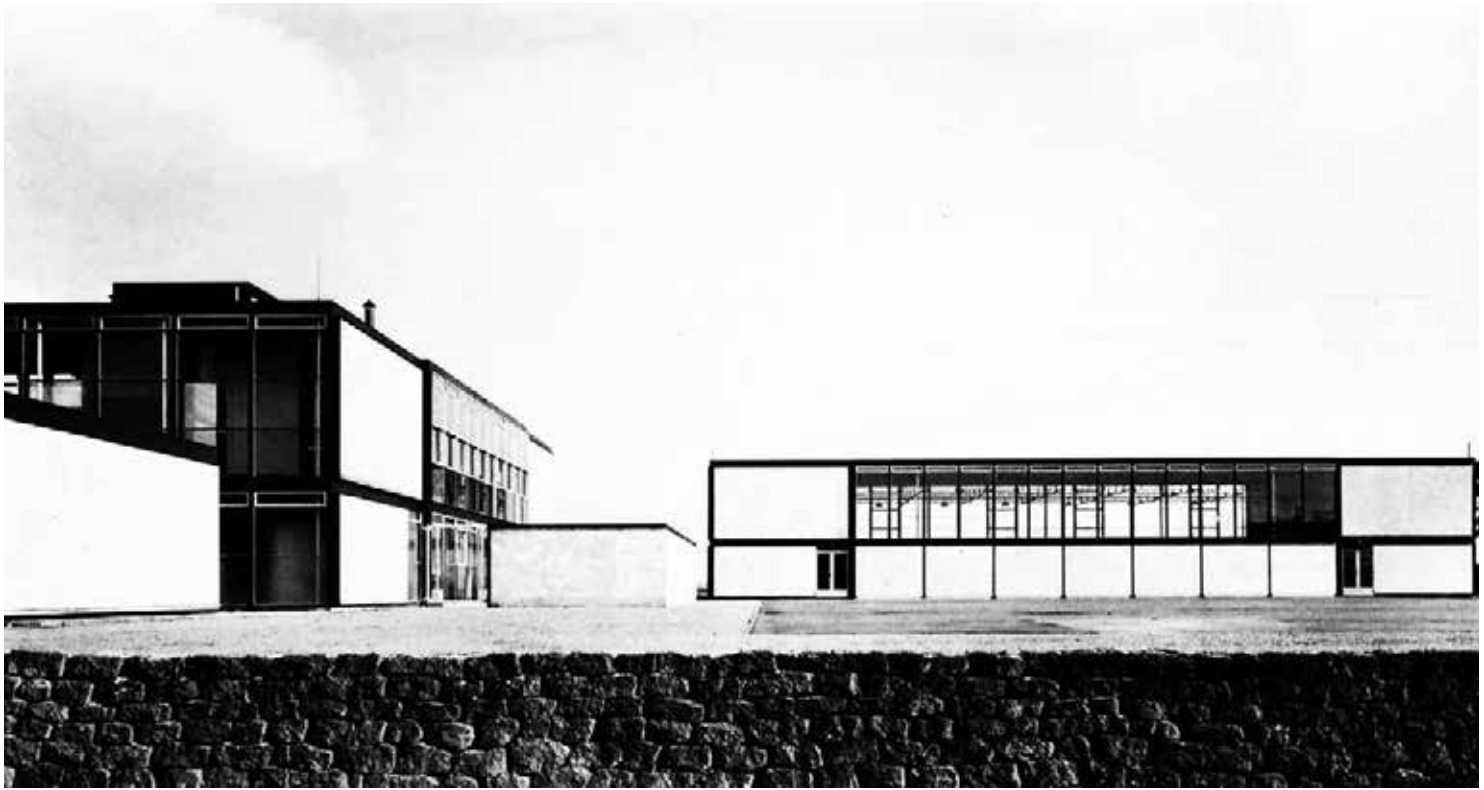
بتن بودند، اما هیچ‌یک آن را به قاطعیت و صلابت او بکار نبردند. «بتن خام-Béton Brut» در نظر او مانند «چهره‌های که از چین و چروک پوشیده شده باشد» بود. شاهکار دیگرش در این زمینه، ساختمان عظیم بتنی کاخ دادگستری در شهر تازه تأسیس شاندیگار، پایتخت ایالت پنجاب شرقی، در کشور هندوستان، ساخته شده در سال ۱۹۵۶ است که بام گسترده و پیش‌آمده‌اش که به «بام پروانه‌ای» نیز مشهور است، یکپارچه از بتن مسلح به‌صورت خام قالب‌گیری شده است که به سمت بالا شیب دارد و در گرمای تابستان، مانند سایبانی در برابر آفتاب شدید هندوستان و در فصل باران‌های موسمی، همانند چتری در برابر آب، عمل می‌کند. در واحدهای مسکونی ماری، به‌طور مثال، بتن در جاهایی که در معرض دید مستقیم قرار دارد، به‌صورت خام، زمخت و خشن باقی گذاشته شده است، درست مانند دو هواکش بزرگ و مخروطی شکل روی بام، اتاقک جعبه‌ای آسانسور و پایه. همچنین پیلوتهای گول‌پیکر این بنا که بر روی آنها رد چوب‌های کم عرض قالب‌های بتن به وضوح، بازی سایه و روشن ایجاد می‌کنند.

سیام (CIAM) یا به ترجمه: کنگره‌ی بین‌المللی معماری مدرن (Internationaux d'architecture Moderne Congrès) که ۲۶ ژوئیه‌ی سال ۱۹۵۳، بیستمین سالگرد تأسیس‌اش را بر این بام جشن می‌گرفت، تمامی سطوح از انبوه جمعیت انباشته بود، گویی که مدعوین، توسط مجسمه‌ای بتنی که در قالب معماری تجلی یافته است، دربرگرفته شده‌اند. هنگامی که خورشید از پس کوه‌های آهکی در سمت شرق این ساختمان از دریای مدیترانه - دریایی که جان معمار را نهایتاً در ۷۷ سالگی پس از شنا کردن در نزدیکی کلبه‌اش گرفت - به سمت غرب فرو می‌رود و با خود سایه‌ی درختان و شیروانی‌های سفالی سرخ رنگ اطراف را که نقاش فرانسوی، سزان در آثارش جاودان کرده است، با خود به همراه می‌برد، پادزهر کوربو در برابر پیچیدگی‌ها و آلودگی‌های شهر صنعتی و نیز رویای دیرینه‌ی او برای خلق فضاهای معماری برای زندگانی با نشاط گروهی در «عصر ماشینی» تا حد زیادی در این پروژه مورد آزمایش معمارانه قرار گرفته است،

نکته‌ی مهم دیگر درباره‌ی این ساختمان، جنسیت آن از لحاظ مصالح ساختمانی تشکیل‌دهنده‌اش می‌باشد. پس از اتمام جنگ، با توجه به شرایط ساخت‌وساز، کمبود بودجه، سرعت بالا و با توجه به این نکته که در طول ۶ سال ساخت واحدهای مسکونی در ماری، تعداد زیادی پیمانکار بر روی این پروژه کار کردند، به دست آوردن سطح بتنی صاف و صیقلی به‌صورت پیوسته تقریباً غیرممکن می‌مود. نتیجه آنکه در این ساختمان، از روی عمد، رد قالب‌های چوبی بر روی سطح بتن کاملاً مشهود است و حتا جای میخ و چکش‌خوردگی بر روی بتن، پس از اتمام کار، به دستور معمار، ترمیم و صاف‌کاری نشده است، بلکه همان‌طور به حالت زبر و ناتمام باقی‌مانده‌اند. تمامی نما از جمله بام و پایه‌ها (Pilotis) - به‌جز تورفتگی در قسمت بالکن‌های مسقف که قرمز، آبی، زرد و سبز رنگ شده‌اند - از بتن مسلح به‌صورت «خام» قالب‌گیری شده که خاکستری رنگ می‌باشد. پسوند چهار حرفی فرانسوی‌ای که لو کربوزیه برای تشریح این نوع برخورد با بتن برمی‌گزیند، چیزی نیست جز همان کلمه‌ی چهار حرفی‌ای که ژان دوبوفه نیز، همزمان، به‌عنوان پسوند قبل از کلمه‌ی هنر از آن استفاده می‌کند و آن کلمه در فرانسه بدون تلفظ حرف T در آخر، Brut و در فارسی به معنای خام (پرداخت نشده)، زبر و خشن است. این کلمه به نظر ساده، اما در شکل‌گیری آنچه بعدها در فرهنگ، تاریخ و تئوری معماری در زبان انگلیسی به‌عنوان «Brutalism» که متعارف با واژه «ددمنشی» در زبان فارسی از آن یاد برده خواهد شد، نقشی کلیدی دارد. بر سینه‌ی کورب در روز افتتاحیه‌ی ساختمان، در ماه اکتبر سال ۱۹۵۲، به دست سیاست‌مدار خوش‌نام فرانسوی، اوژن کلودیس پوتی (Eugène Claudius-Petit; 1907-1989)، وزیر آبادانی وقت، مدال لژیون دنور آویخته می‌شود و در نطقی در رابطه با جنسیت ساختمان‌اش اینگونه می‌گوید:

«اثر چوب، جای میخ و چکش‌خوردگی در هر گوشه‌ی این بنا نمایان است. در واقع با بتن مانند سنگ، چوب و یا سفال، به‌صورت طبیعی برخورد شده است و می‌توان گفت که بتن همانند سنگ زیباست و می‌توان آن را در ساختمان‌ها به حالت طبیعی خود باقی گذاشت.»

البته پیش از لو کربوزیه، معماران مطرح زیادی در پی ایجاد بافت و تنوع در سطح



مدرسه هانستنن، آلیسون و پیتر اسپینسون، نورفلک، انگلستان، ۱۹۴۹-۱۹۵۴.

کردن آن، همان قدر فلاکت بار می‌نمود.» در مورد این اثر شاخص معماری، بسیار نوشته شده و بسیار نوشته خواهد شد، ولی آنچه مسلم است، ساختمانی که روزگاری به نام «خانه‌ی خل وضع‌ها» (La Maison du Fada - The Nutter's House) از نظر شهروندان مarse، شهرت داشت، امروزه به «خانه‌ی لو کریوزیه» مشهور است و ساکنان آن را افراد تحصیل کرده و قشر رو به بالای جامعه تشکیل می‌دهند و توسط وزارت فرهنگ فرانسه به‌عنوان بنای ملی شناخته می‌شود، با وجود اینکه تا به امروز فقط ۶۳ سال از عمرش می‌گذرد، از طرف یونسکو (UNESCO)، یا به ترجمه: سازمان آموزشی، علمی و فرهنگی سازمان ملل، در انتظار قرارگیری در لیست میراث جهانی می‌باشد، همانند تخت جمشید و چغازنبیل و... با هزاران سال قدمت!

«عواقب جنگ»

پس از جنگ

و حال که ما را به سمت خانه روانه کرده‌اند

می‌توانم این احساس را پنهان کنم که تماماً متکی به خود خواهیم بود

هیچکس نمی‌تواند ببیند

که این نبرد چه بر سر مردانی آورده است

که هم‌اکنون در راه منزل‌هایشان هستند

من تا سر حد مرگ ترسیده‌ام ولی

این بدن من نیست که زخم‌آلود شده است

پس چگونه می‌توانم با این رنج به تنهایی روبرو شوم

صحنه‌های واضح

و تمامی کابوس‌های تکرار شونده

من آنجا دراز می‌کشم و عرق کنان منتظر می‌شوم که هوا روشن شود^۴

آیرون میدن

اگرچه ایده‌ی بعضی از آنها (به‌طور مثال مغازه‌ها در طبقات میانی) نسبتاً با شکست همراه شدند. همه در آن زمان، از جمله کلودیس پتی - که تا آخرین لحظه در برابر حملات و انتقادات منتقدان فرانسوی که در این زمینه بی‌محاباترین هستند - از او دفاع کردند و حتا لو کریوزیه، خود، می‌دانست که اجرا و به اتمام رساندن پروژه‌ی واحدهای مسکونی مarse، چه از نظر مبانی نظری معماری و چه از نظر ابتکار اجتماعی در زمینه‌ی اسکان گروهی توده‌های انسانی در حالت «شهر مسکونی عمودی Vertical Housing City» - با ظرفیت ۱۸۰۰ نفر^۲ - تجربه‌ای تا آن زمان منحصر به فرد و دلیرانه است. دولت وقت فرانسه از بیم اینکه مبدا «واحدها» و مغازه‌ها پس از مدتی متروک شوند، آنها را که نه برای اجاره، بلکه مستقیماً به معرض فروش گذاشت تا مسئولیت نگهداری آنها کاملاً با مالکین باشد؛ ولی ظاهراً، در کنار سنت فرانسوی‌ها که لذت می‌برند از بازارهای محلی‌شان نان، سبزیجات، میوه، پنیر و غیره خریداری کنند، ۳۳۷ آپارتمان برای سرپا نگاه داشتن طیف وسیعی از مشاغل، آن هم در «هوا» به نظر کافی نبود. در نتیجه، گذرگاه‌های مغازه‌ها در طبقه‌ی هفتم و هشتم، طی مدت کوتاهی فقط با یک مغازه‌ی باز به آشغال‌دانی تبدیل شدند. سیستم غیرمتداول راهروهای میانی واحدها که حریم خصوصی و عمومی در آنها به‌وضوح تعریف نشده بود (مانند مجتمع مسکونی سامان ۲، اجرا شده توسط فرانسوی‌ها در اوایل دهه‌ی ۷۰ میلادی در تهران که فقط ضخامت یک درب چوبی ۵ سانتی‌متری حائل قلمرو خصوصی و راهروی طویل عمومی‌ست) و همچنین تاریکی و طولی آنها در ارتفاع ناچیز ۲/۲۶ سانتی‌متری، حسی از ترس و عدم امنیت را در ساکنین ایجاد می‌کرد. قضاوت لوئیس مامفورد (Lewis Mumford) در مجله‌ی اهل نیویورک (New Yorker) منتشر شده در سال ۱۹۵۷، با شدت بیشتری این چنین بود:

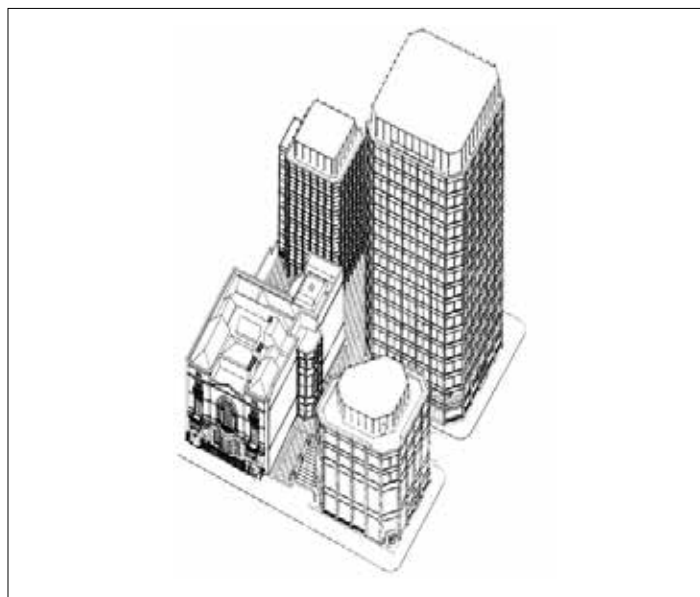
«با واحدهای مسکونی، لو کریوزیه در ازای دستیابی به اثری تاریخی از نظر زیبایی‌شناسی، به نیازهای بشری خیانت می‌کند. نتیجه، افراطی‌گرایی خودمحورانه‌ای‌ست، همان‌طور که اهرام مصری قصد جاودانگی بخشیدن به اجساد را داشتند و انسانی بازگو

از انگلستان ...

در بریتانیا - با تشریح از «بلیتس (The Blitz)» - در دهه‌ی پس از اتمام جنگ جهانی دوم، هر دری برای امتحان کردن ایده‌های سوسیالیست‌ها در انجام پروژه‌های مسکونی عمومی (آنچه که ما زمانی بدان «خانه‌ی سازمانی» می‌گفتیم) باز بود. بلیتس، به مجموعه‌ی عملیات برق‌آسای هوایی بمباران‌های نازی‌ها بر علیه ۱۶ شهر مهم بریتانیا از جمله: لندن، بیرمنگام، لیورپول، منچستر و شفیلد گفته می‌شد که طی آنها صدها هزار تن بمب و مواد منفجره باعث کشته شدن هزاران نفر و تخریب بسیار وسیعی از مناطق مسکونی شده بود. به‌طور مثال، کل مرکز شهر کاونتری در سال ۱۹۴۰، تقریباً با خاک یکسان شد. یک میلیون خانه - بله یک میلیون خانه! - فقط در لندن، پایتخت، پس از ۷۱ عملیات بمباران، نابود یا تخریب شدند. در عوض - به‌جز در بافت‌های اعیان‌نشینی چون ریچموند، پیملیکو، پدینگتون، فینزبری و غیره که با حساسیت بیشتری مورد ترمیم قرار گرفتند - تعداد تقریباً مشابهی خانه‌ی سازمانی کم‌ارزش، از لحاظ معماری، در ورای سال‌های پس از جنگ، ساخته شدند. در این میان، یک زن و شوهر جوان معمار انگلیسی به نام‌های آلیسون اسمیتسون و پیتر اسمیتسون (Alison Smithson; 1928- 1993 & Peter Smithson; 1923-2003) بودند که به نظرشان هیچ‌کدام از این رهیافت‌ها در معماری پس از جنگ، به‌طور اساسی، روح و ذات آن خشونت و سختی زندگی طبقه‌ی کارگر و کارمند مالیات‌دهنده‌ی بریتانیا را بازگو نمی‌کرد؛ طبقه‌ای که سال‌ها رژیم عمده‌ی غذایی‌اش را سیب‌زمینی و کلم تشکیل می‌داد، طبقه‌ای از اجتماع بریتانیا که در پس کمبود و گرانی سوخت، سرمای زمستان را آنچنان به جان استخوان می‌خورد که عزرائیل جان انسان‌ها را به مفت! آنها (اسمیتسون‌ها) - که معروف بودند به غیر از خودشان، فقط با خودشان مشورت و محاوره می‌کنند - مقارن با ازدواجشان در سال ۱۹۴۹، طرحشان برنده‌ی مسابقه‌ای معماری، برای طراحی مدرسه‌ای در هانستانتون (Hunstanton)، در نورفولک (Norfolk) انگلستان شد و در سال ۱۹۵۰، دفتر معماری خود را در لندن گشودند. آنها که عضو «تیم اکس-Team X» بودند - شاخه‌ای از معماران جوان نسل دوم عضو CIAM که منتقد برخی از اصول معماری مدرن اولیه بودند - و برایشان «بتن خام» لو کربوزیه در ماریس و «هتر خام» آرتور دوبوفه و هم قطارانش در پاریس، در جهت نشان دادن زبری حقیقت در آن زمان خیره‌کننده و جذاب بود، در مورد الگوهای منطقی (Rational) طراحی شهری رایج در آن زمان معتقد بودند که:

«امروزه ما در هر شهری در اروپا، شاهد ساخته شدن "معماری منطقی" هستیم. آپارتمان‌های چند طبقه در بلوک‌های موازی از شمال به جنوب امتداد یافته و فقط آنقدر از هم فاصله دارند که اجازه‌ی ورود آفتاب زمستان به طبقات پایین میسر باشد و فقط آنقدر بلند هستند که حداکثر تراکم مسکونی از لحاظ اقتصادی بر زمین اعمال شود. جایی که تمدد پیشرفت کافی به نظر می‌رسد، ما می‌توانیم شاهد این باشیم که حل و فصل نظری باعث گوشه‌گیر کردن زیست، کار، بازآفرینی، خرمی (از نظر جسمی و روحی) و رفت‌وآمد می‌شود و ما در عجب می‌مانیم که چه‌طور ممکن است کسی باور کند که در این روش، راز ساختمان‌سازی شهری نهفته باشد.»

اسمیتسون‌ها در طراحی مدرسه‌ی ابتدایی هانستانتون - که اثر معماری مورد حفاظت آنها نیز می‌باشد - بدون توجه به نکات پسندیده‌ی رایج آن زمان در طراحی مدارس، به طرز بی‌رحمانه‌ای مصالح مورد مصرف در ساختمانشان را که فولاد، شیشه، بتن و آجر می‌باشد، به‌صورت پرداخت‌نشده به نمایش گذاشتند. سازه‌ی فولادی، الهام گرفته شده از مؤسسه‌ی فناوری ایلی نویز در ایالات متحده، اثر میس وان در روهه، کاملاً عریان رها شده است و بیننده در مواجهه با این اثر معماری، به‌طور واضحی طرز ساخت و عملکرد این ساختمان را می‌تواند درک کند. به‌عنوان مثال (بر خلاف رسم آن زمان) مجاری آب و برق از رو کشیده شده - پدیده‌ای که اخیراً به‌طرز بیمارگونه‌ای شاهد ظهورش در برخی از کافه رستوران‌های خودمان نیز هستیم - و مسیرشان از منبع تا مقصد، کاملاً نمایان است و در هر جا که مقدور بوده، معماران بنا، از روی قصد از نازک‌کاری احراز کرده‌اند. آنها (اسمیتسون‌ها) که از قضا در انگلستان عضو گروه مستقل (Independent Group) نیز بودند و خلاف جریان آب شنا می‌کردند، به همراه دو تن دیگر از هنرمندان عضو این گروه، نایجل هندرسن (مستندنگار و عکاس انگلیسی ۱۹۱۷-۱۹۸۵) و ادواردو پائولوتسی (مجسمه‌ساز و هنرمند اسکاتلندی ۲۰۰۵-۱۹۲۴) (Sir Eduardo Luigi Paolozzi)، در سال ۱۹۵۳، نمایشگاهی به نام موازات هنر و زندگی (Parallel of Life and Art) در مؤسسه‌ی هنرهای معاصر (I.C.A. - Institute of Contemporary Art) در مرکز لندن برگزار کردند که باعث از حدقه درآمدن چشمان منتقدان و شکایت آنان شد. در این نمایشگاه که از آن در تاریخ هنر و معماری به‌عنوان ورودی رسمی، ولی نه‌چندان تشریفاتی جریان «ددمنشی Brutalism» در بریتانیا یاد می‌شود، بازدیدکنندگان، منتقد این بودند که هنرمندان به عمد، اصول سنتی زیبایی‌شناسی هنری را زیر پا گذاشته و زشتی را خام‌خام به نمایش گذاشته‌اند. البته که همین‌طور هم بود، چرا که حقیقت زشت است، به همان اندازه که جنگ زشت است!



آلیسون و پیتر اسمیتسون، ساختمان مجله‌ی اقتصاددان، خیابان سنت جیمز، لندن، انگلستان. ۱۹۵۹-۱۹۶۴. (نقشه‌ی آگزونوتریک)



آلیسون و پیتر اسمیتسون، ساختمان مجله‌ی اقتصاددان، خیابان سنت جیمز، لندن، انگلستان. ۱۹۵۹-۱۹۶۴.



اسکله‌ای متروک در دهانه‌ی رود تیمز در شرق لندن

از آنجایی که انگلیسی‌ها برای صاحب شدن هر چیزی یک واژه‌ی جدید (نو) به پیشوند آن اضافه می‌کنند - مانند دهلی نو، زلاندنو (نیوزیلند) و مانند یورک نو یا همان نیویورک خودمان! به‌عنوان مرکز اقتصادی جهان. در این رابطه نیز چنین کردند و واژه‌ی جدید «ددمنشی جدید یا نو (New Brutalism)» توسط آلیسون اسمیتسون، در مجله‌ی طراحی معماری *Architectural Design*، در نوامبر سال ۱۹۵۳، وارد ادبیات هنری و معماری انگلستان شد و وقتی نهایتاً در سپتامبر سال ۱۹۵۴، عکس‌های پروژه‌ی مدرسه‌ی ابتدایی هانستنتن در مجله‌ی نقد معماری (*Architectural Review*) چاپ و به رؤیت منتقدان درآمد. لحن آنان در نقد این ساختمان بسیار تند بود، چرا که از نظر سه بعدی، این مدرسه‌ی ابتدایی، اولین ساختمان ساخته شده‌ی آنها بود و لقب «ددمنشی جدید» بر پیشانی آنها سریعاً با جوهر قرمز کوبیده شد. در پاسخ به منتقدان کوتاه‌فکر، یک سال بعد، در سال ۱۹۵۵، در همان مجله، پیتر رینر بنم (نویسنده و منتقد پر نفوذ و پربار انگلیسی، ۱۹۲۲-۱۹۸۸، Peter Reyner Banham) اینگونه نوشت:

«...دلیل گیرکردن هانستنتون در گلوئی عموم، این حقیقت است که در میان ساختمان‌های مدرن، تقریباً بی‌نظیر است، زیرا از چیزی که به نظر می‌آید ساخته شده باشد، ساخته شده است. هر آنچه که در مورد مصرف صادقانه‌ی مصالح گفته شده که بیشتر ساختمان‌های



ساختمان مجله‌ی اقتصاد دان، آلیسون و پیتر اسمیتسون، (دید از ساختمان پستی به سمت خیابان سنت جیمز و میدانگاه عابرو با نیمکتی در وسط)

مدرن به نظر سفید شسته شده و یا از لعاب براقی درست شده‌اند، هر چند با بتن و فولاد ساخته می‌شوند. هانستنتون به نظر می‌رسد که شیشه، آجر، فولاد و بتن کار کرده باشد و در واقع نیز از شیشه، آجر، فولاد و بتن استفاده کرده است. حتا در ضعیف‌ترین احتمال، چیزی که خصوصیات ویژه‌ی ددمنشی جدید را در معماری نشان می‌دهد، همان است که در نقاشی هم جلوه کرد و آن دقیقاً ددمنشی‌اش است. برای من مهم، نیستی‌اش و ذهنیت خون‌آلودش است.»

این مقاله تا حد نسبتاً کافی‌ای جواب منتقدان را در آن زمان داد، ولی رینر بنم تا آنجا پیش رفت که یازده سال بعد، در سال ۱۹۶۶، (یک سال قبل از شروع عملیات ۱۰ ساله‌ی ساخت تئاتر سلطنتی ملی اثر دنیس لسدون که بدان خواهیم پرداخت)، کتابی تحت عنوان ددمنشی جدید - اصول اخلاقی یا ذوق زیبایی؟ (*The New Brutalism-Ethic or Aesthetic*) منتشر کرد که به بسط بیشتر مبانی نظری و تئوری معماری در این زمینه پرداخت و باعث الهام بخشیدن به نسل جدیدی از معماران شیفته‌ی این سبک شد. اسمیتسون‌ها نیز به‌رغم بدنامی نسبی‌شان در نظر عموم کارفرمایان، بیکار نشستند و به تدریس معماری در

دانشگاه (مدرسه معماری انجمن معماران در لندن-AA) و نویسندگی و نشر پروژه‌های ساخته نشده‌شان و همچنین شرکت در مسابقات معماری مشغول شدند تا اواخر دهه‌ی پنجاه میلادی، یعنی در سال ۱۹۵۹ که نشریه‌ی معتبر اقتصاددان (*The Economist*) سفارش طراحی معماری دفاتر جدیدش در قلب لندن را تماماً به آنها واگذار کرد.

در اینجا، یعنی در نبش خیابان سنت جیمز (Saint James's Street) که از معروف‌ترین خیابان لندن، یعنی پیکادلی - که دفتر ایران ایر نیز در آن واقع است - شروع می‌شود و به بنای با شکوه قرن شانزدهمی کاخ سنت جیمز ختم می‌شود. در املاک ارباب‌ها، یا به عبارتی، لردهای انگلیسی و همچنین شخص ملکه الیزابت دوم که هم‌اکنون در ۸۹ سالگی، با بیش از شش دهه سلطنت (رکورددار پادشاهی در کل تاریخ سلطنتی انگلستان) و در اینجا، یعنی یکی از گران‌بهارترین مکان‌های کره‌ی خاکی، از نظر ارزش ملک، معماران جوان (اسمیتسون‌ها) که پخته‌تر و باتجربه‌تر نیز شده بودند، ملاحظات بسیار زیادی را باید از لحاظ برخورد با زمینه‌ی اطراف محوطه‌ی پروژه‌ی محول شده به آنها را می‌کردند؛ مخصوصاً هم‌جواری با ساختمان «کلوپ مردان متشخص»^۵ قرن هجدهمی به نام بودل (Boodle) که از طرف شهرداری لندن، به‌عنوان بنای مورد محافظت قلمداد می‌شود، ملاحظات بسیار حساسی را در زمینه‌ی طراحی معماری در بافت سنتی مرکز شهر و همچنین در انتخاب و طرز برخورد با مصالح ساختمانی می‌طلبید. اینجا، دیگر هانستنتون در وسط ناکجاآباد نبود، ولی آنها در پلان‌ها، همان‌قدر که در هانستنتن رسمی و واضح بودند در اینجا نیز بودند؛ با این تفاوت که برای نمای ساختمان‌شان از ترکیب سنگ تراورتن عسلی رنگ پرخلل و فرج با شیشه استفاده کردند. در واقع آنها برنامه را به سه بخش در سه ساختمان جدا از هم تقسیم کردند، ساختمان بلندتر از همه را در پشت محوطه و ساختمان کوتاه‌تر را در حاشیه‌ی خیابان اصلی و در کنار کلوپ بودل قرار دادند، ۴ لبه‌ی هر ۳ ساختمان را «فارسی بر» کردند و در وسط محوطه‌ی بین ۴ ساختمان، باعث فعال شدن یک میدانگاه کوچک عابر رو شدند که توسط مغازه‌های اشرافی احاطه شده است و در ظهر، هنگام ناهار با نیمکت‌هایش پذیرای شهروندان است.

آنها بسیار هوشمندانه، تراورتن متخلخل را برای نما انتخاب کردند، چرا که تراورتن سنگی ست آهکی و بکار بردنش به‌عنوان نما در معرض رطوبت شدید و باران‌های با درصد قلیایی بالای مرکز کلان‌شهر لندن، در طول زمان باعث خوردگی و ایجاد ترک و خلل و فرج در بافت آن می‌شود و رد پای آب‌وهوا و زمان را بر خود می‌گیرد و هر چه بیشتر سن می‌گیرد، چهره‌اش در اثر ماندگاری جرم و آلودگی شهری، لایه‌لایه، به نرمی و در طول زمان، تیره‌تر و غنی‌تر می‌شود؛ و این دقیقاً همان چیزی‌ست که اسمیتسون‌ها معمارانه می‌خواستند ابراز کنند.

«دست راست قرمز»

یک قدم پیاده به سمت لبه‌ی شهر برو
و از ریل‌های راه‌آهن بگذر

جایی که پل غول‌آسا، وحشتناک سایه می‌افکند،
مانند پرنده‌ای هلاکت بار
در حالی که تکان می‌خورد و ترک برمی‌دارد

جایی که رازها در پس آتش مرزها قرار دارد،
در بوی ناخوشایند سیم‌ها

ای مرد، می‌دانی
دیگر هرگز برنخواهی گشت

بگذر از میدان، بگذر از پل
بگذر از کارخانه، بگذر از خرمن ...^۶

نیک کیو و بذرهاى بد

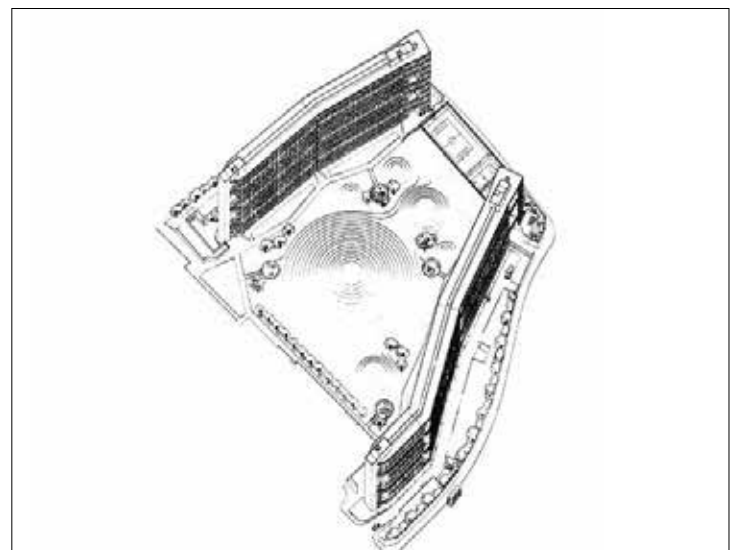
اما در شرق کلان‌شهر لندن، اوضاع تا حد زیادی مانند غرب و شمال، ثروتمند نشینش نیست. از آنجایی که رود تیمز از کانال انگلیسی (دریای بریتانیا) از سمت شرق وارد شهر می‌شود و دهانه‌اش در این قسمت عریض‌تر است و توسط تعداد بی‌شمار اسکله‌های چوبی‌اش امکان بازرگانی دریایی، داد و ستد کالا و انبارداری را در زمان قدیم برای تغذیه‌ی پایتخت امپراتوری بریتانیای کبیر فراهم می‌کرده است، در طول تاریخ گسترش و شهرسازی

لندن، این قسمت شهر و به‌ویژه در حاشیه‌ی رودخانه، بافت شهری نسبتاً زمختی دارد و مملو از انبارهای تاریک و زنگ زده، کارخانه‌ها و کارگاه‌های از کار افتاده، اسکله‌های خالی، بناهای فرسوده، ساختمان‌های متروک با شیشه‌های شکسته و با اکثر جمعیت ساکن از قشر کارگر، مهاجر، پناهنده و یا اسکوات‌کننده^۷ است. در واقع، یکی از دلایل اصلی انتخاب شرق لندن و سرمایه‌گذاری چند ده میلیارد پوندی برای احداث پارک المپیک، جهت بازی‌های سال ۲۰۱۲ لندن نیز احیا کردن و جان تازه بخشیدن به این منطقه‌ی فرسوده بوده است. همچنین در فاصله‌ای نه‌چندان دور از اسکله‌ی حاشیه‌ی شرقی این قسمت شهر، مجتمع ساختمان‌های سازمانی باغات رابین هوود (Robin Hood Gardens)، طراحی شده به سال ۱۹۶۶ و اجرا شده در سال ۱۹۷۲، توسط اسمیتسون‌ها، قرار دارد. این مجتمع از دو بلوک بسیار طولانی، مجزا و روبروی هم تشکیل شده است که در میان خود، فضای سبز تپه



باغات رابین هوود، «عرشه‌ی خیابان» هر سه طبقه یک‌بار تکرار می‌شود.

مانندی را به دور از هیاهوی ترافیک اطراف در برمی‌گیرد. این اثر که یکی از شاخص‌ترین ساختمان‌های مسکونی از آنچه به‌عنوان جریان «ددمنشی جدید» در انگلستان یاد کرده‌ایم، می‌باشد و لرد راجرز^۸ (Lord Rogers) ادعا کرده که «به شرط آنکه از سقف بالای سرش آب چکه نکند» - که می‌کند - حتا حاضر است که در آنجا سکنی گزیند. نسخه‌ی تخریب و نابودی‌اش در سال ۲۰۰۸، توسط سرمایه‌گذاران و توسعه‌دهندگان منطقه پیچیده شده و تا به امروز تلاش تعداد بی‌شماری از چهره‌های شاخص معماری از جمله خود شخص ریچارد راجرز - که در خانه‌ی عالی‌جنابان (The House of Lords) اهرم کارگر را در دست دارد - بانوی عالی مقام، زها حدید^۹، رابرت ونتوری، تویو ایتو و غیره، برای قرار دادن آن در لیست بناهای مورد حفاظت، برای در امان نگاه داشتن آن از تخریب، راهی به جایی نبرده است. این بنا، باغات رابین هوود که «ملکه‌ی معماری» و نقاش عراقی‌الاصل بریتانیایی تبار ساکن و شاغل در لندن از سال ۱۹۷۲ و برنده‌ی پرافتخارترین جوایز معماری، یعنی پریتزکر (Pritzker Architecture Award)، استرلینگ (RIBA Stirling Prize)، میس وان در روهه (EUPCA) و مدال طلای مؤسسه‌ی سلطنتی معماران بریتانیایی (RIBA Gold Medal)، بانوی عالی مقام زها حدید، از آن به‌عنوان ساختمان مورد علاقه‌اش در لندن نام می‌برد، شامل ۲۱۳ آپارتمان در دو بلوک ۷ و ۱۰ طبقه، واقع در یک و نیم هکتار زمین می‌باشد. جنس آن از بتن پیش‌ساخته است و هر واحد مسکونی، در نمای ساختمان با بالچهای بتنی، مجزا شده است و در هر سه طبقه یک‌بار، دارای ویژگی خاصی در معماری مدرن



باغات رابین هوود، آلیسون و پیتر اسمیتسون، خیابان رابین هوود، لندن، انگلستان، ۱۹۷۲-۱۹۶۶. (نقشه‌ی آگزونومتیک)

به نام «خیابان در هوا» و یا «عرشه‌ی خیابان» (Street in the Air - Street Deck) - جزء ابداعات خودشان (اسمیتسون‌ها) در سال ۱۹۵۲ در پروژه‌ی اجرا نشده‌ی گلدن لین (Golden Lane) می‌باشد (نمونه‌ی وطنی‌اش تا حدی، راهروهای باز و رو به حیاط داخلی مجتمع مسکونی ایران سکنی در خیابان شیراز شمالی، واقع در تهران، می‌تواند باشد). حال توجه به این تضاد به اصطلاح «محلی» از لحاظ رویکرد معماری در مقیاس شهری قابل توجه است که با یک سال تأخیر، دقیقاً همزمان با طراحی و ساخت باغات رابین هوود در شرق لندن، در مرکز شهر و در محله‌ی اعیان‌نشین پیملیکو (Pimlico) بین سال‌های ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۳، پروژه‌ی آپارتمان‌های باغات لیلینگتن (Lillington Gardens) به طراحی جان داربورن (John Darbourne) و جفری دارک (Geoffrey Darke) در حال ساخت بوده است که به‌علت هم‌جواری با یک کلیسای محلی سبک احیای گوتیک، از نوع ویژه‌ی راسکینی (Ruskinian Gothic Revival)، اثر معمار مشهور انگلیسی، جی‌ای استریت (G. E. Street) مزین به آجرهای قرمز رنگِ گران‌قیمت و تیر و تیرچه‌های تماماً مسلح بتنی می‌باشد. حال، این نکته قابل توجه است، دقیقاً همان ایده‌ی اسمیتسون‌ها در رابطه با ایجاد «عرشه‌ی خیابان» در اینجا هم به پیروی از آنها به نمایش گذاشته شده است؛ با این تفاوت که در اینجا (و با در دست داشتن بودجه‌ی بسیار بیشتری به‌لحاظ نسبی در جهت طراحی و ساخت) به ریزه‌کاری‌ها بسیار با دقت توجه شده است و ریتم بصری از لحاظ معماری، توسط ایجاد بالکن‌های مسقف، دارای جا‌گلدانی با برآمدگی‌های متفاوت در نما به دست آمده است. اگر ما، به فرض، به پروژه‌ی باغات لیلینگتن مانند خاتمان افراد تشکیل دهنده‌ی قشر فرهنگی جامعه در بطن تاریخی لندن بنگریم، در مقابل و در تنها کمتر از ۱۵ کیلومتر آن طرف کلان‌شهر و در شرق، باغات رابین هوود (با بودجه‌ی نسبی تراکم بر جمعیت به‌مراتب پایین‌تر) به مثابه بیانیه‌ای آشکار و صریح، برگرفته شده از محیط پیرامون خود در محوطه شهری و همچنین در نظر شهروندان و ساکنین اطرافش، به مثابه آینه‌ای از حقیقت، گرچه تلخ، زبر و ددمنشانه، جلوه می‌نمایاند.

لرد ریچارد راجرز در نامه‌ای سرگشاده، درباره‌ی اهمیت قرار دادن این ساختمان (باغات رابین هوود) در لیست بناهای مورد حفاظت برای در امان نگاه داشتن آن از تخریب این‌چنین می‌نویسد:

«اسمیتسون‌ها بدون شک معماران بزرگی بودند. ساختمان اقتصاددان، ساخته شده در سال ۱۹۶۴ و منضم شده به بناهای مورد حفاظت از نوع درجه اول در سال ۱۹۸۸، بدون شک، بهترین ساختمان مدرن در مرکز تاریخی لندن می‌باشد. باغات رابین هوود که مبتکر ایده‌ی "خیابان در هوا" در جهت احیای زندگی اجتماعی - آنچه که جایگزین‌اش کرده بود - در انتهای شرقی می‌باشد، سفارش بعدی در مقیاس بزرگ برای اسمیتسون‌ها بود که یک ابتکار معمارانه و هوشمندانه بود. در نظر من، این مهم‌ترین پیشرفت خانه‌سازی سازمانی در دوران پس از جنگ در بریتانیا می‌باشد. ساختمان‌هایی که واحدهای سخاوتمندانه‌ای را از لحاظ سبک ارائه می‌دهند، می‌توانند بازسازی شوند، آنها دارای کیفیت معماری بالا و اهمیت تاریخی و درک عمومی ارزش‌های معماری مدرن می‌باشند.»

دکتر دیرک ون دن هول (Dirk van den Heuvel)، استاد تاریخ معماری، در یکی از معروف‌ترین دانشگاه‌های معماری اروپا، یعنی دانشگاه دلف در هلند (Delft University)، در همان نامه، اینگونه ادامه می‌دهد:

«باغات رابین هوود، در بسیاری از جهات اسمیتسون‌ها در رابطه با خانه‌سازی و ساختمان‌های شهری را نشان می‌دهد. دو قطعه‌ی مجسمه‌وار از خانه‌های در وسع خرید، در میان مدرنیته‌ی منظره‌ی شهری لندن، محلی را برای آسایش بدون استرس فراهم می‌آورند. نماهای متشکل از قطعات بتنی پیش‌ساخته، همانند حفاظی بین اتمسفر داخلی واحدهای مستقل و فضای همگانی حیاط و اطراف عمل می‌کنند. قرارگیری موزون بالچه‌های عمودی و "خیابان‌های هوایی" افقی موقعیت منحصر به فرد اسمیتسون‌ها را در رابطه با زبانی معمارگونه جمع‌بندی می‌کند که در آن ارزش‌های اجتماعی با فناوری مدرن و نمایش مصالح ترکیب می‌شوند. علی‌رغم وضعیت موجود در رابطه با بی‌توجهی و استفاده‌ی نابجا، باغات رابین هوود دارای ایما و اشاره‌ی کمیاب و جادویی، هم رادیکال^{۱۱} و هم سخاوتمند در جهت الهام بخشیدن به معماری‌ای برای انجمن بشری می‌باشد، چرا که همچنان از طرف معماران سراسر دنیا به‌عنوان نمونه قرار می‌گیرد.»

و همان‌طور که در این مقاله نیز به‌عنوان مثال آورده شده؛ بسیار هم خوب، ولی این مسئله برای پرنس ویلز (Prince of Wales)، دوک کورنوال (Duke of Cornwall)، دوک راتسی (Duke of Rothesay)، یعنی به عبارتی پرنس چارلز فیلیپ آرتور جرج (Charles Philip Arthur George 1948-) که در قصر باکینگهام در لندن پایتخت به دنیا آمده است و وارث مستقیم تاج پادشاهی ملکه می‌باشد، نه‌تنها که کافی به نظر نمی‌آید، بلکه تا حد زیادی ناراحت‌کننده نیز می‌باشد! او، پرنس چارلز که دارای مدرک لیسانس هنر از دانشکده مشهور ترینیتی^{۱۲} در شهر علمی، محافظه‌کار و قرون وسطایی (و از نظر معماری سنتی انگلیسی، جادویی و فوق‌العاده منحصر به فرد) کمبریج (Cambridge) می‌باشد که از طرف عوام معماران پیشروی بریتانیا به داشتن عقاید مضحک و پیش‌پا



خانه‌های باغات لیلینگتن، جان داربورن و جفری دارک، پیملیکو، لندن، انگلستان. ۱۹۷۳ - ۱۹۶۷. (دید به سمت کلیسای سبک احیای گوتیک راسکینی)



باغات رابین هوود، دید از «عرشه‌ی خیابان» به سمت شمال، جرقیل‌های پیرامون استادیوم دوار، در حال آماده شدن برای بازی‌های المپیک لندن ۲۰۱۲ در سمت راست تصویر مشهود است.

«رویای پس از جنگ»

راستش را به من بگو، بگو به من که چرا مسیح به صلیب آویخته شد
آیا این برای همین نبود که بابا مرد؟
آیا برای تو بود؟ آیا برای من بود؟
آیا من زیادی تلویزیون تماشا کردم؟
آیا آن اشاره‌ای از اتهام در چشمان توست؟
اگر که برای نیشگون‌ها نبود،
این‌قدر خوب در ساختن کشتی‌ها
باغچه‌ها هنوز بر روی اسکات‌ها باز می‌بود
و این می‌تواند برای آنها خیلی تفریحی به حساب آید
زیر خورشید در حال طلوع
با تمام کودکانشان که در حال خودکشی هستند
ما چه کرده‌ایم مگی^{۱۴} ما چه کرده‌ایم
ما بر سر انگلستان چه آورده‌ایم
آیا باید فریاد بزنیم؟ آیا باید جیغ بکشیم؟
رویای پس از جنگ چه شد؟
آه، مگی، ما چه کرده‌ایم؟^{۱۵}

پینک فلوید

معمار انگلیسی دیگری که در این وادی (معماری ددمنشانه) می‌گنجد، ولی تا حد زیادی خود را از جر و بحث‌های پیرامون این جنبش به دور نگاه می‌داشت، دنیس لوئیس لزدن (Sir Denys Louis Lasdun; 1914–2001) دانش آموخته‌ی مدرسه‌ی معماری انجمن معماران در لندن می‌باشد. او معمار و خالق یکی از ساختمان‌های بسیار معروف و برجسته‌ی سبک ددمنشی در بریتانیا، یعنی ساختمان تئاتر سلطنتی ملی (Royal National Theatre) واقع در کرانه‌ی جنوبی رود تیمز و با فاصله‌ی بسیار کمی از یکی از مهم‌ترین ایستگاه‌های قطار لندن، به نام ایستگاه واترلو^{۱۶} (Waterloo Station) و پل واترلو (Waterloo Bridge) می‌باشد. این مجموعه‌ی فرهنگی و هنری بسیار بزرگ، تقریباً ۱۴ سال (۱۹۶۳-۱۹۷۷) از شروع مقدمات طراحی تا ساخت و تکمیل‌اش به طول انجامیده است و در کنار مجتمع دانشگاهی آنجلیای شرقی، مهم‌ترین آثار دوران حرفه‌ای لزدن را تشکیل می‌دهند.

«ما و آنها»

ما و آنها

و در آخر، ما فقط آدم‌هایی عادی هستیم.

من و تو

فقط خداست که می‌داند این آن چیزی نیست که مایل به انجامش باشیم.

«به پیش» او فریاد کشید از عقب

تمام خط مقدم کشته شدند.

ژنرال نشسته و خط‌ها روی نقشه

از این طرف به آن طرف حرکت می‌کنند.

...

سیاه و آبی

و کیست که بداند چی به چی‌ست و کی به کی.

بالا و پایین

و در نهایت، فقط دور میزند و دور میزند و دور میزند...

...

پایین و بیرون

نمی‌تواند کافی باشد، هرچند که گفتنی‌ها درباره‌اش زیاد است.

با بودن و نبودش

کیست که انکار کند، تمام نبرد بر سر این است؟

...

کنار گذاشته شده، روز پر مشغله‌ای‌ست

چیزهایی در سر داریم.

برای چه بهایی از چای و یک برش

مُرد پیرمرد.^{۱۷}

پینک فلوید



دنیس لوئیس لزدن در سال ۱۹۶۱ در پشت میز تدریس تاریخ و تئوری معماری. بر روی تخته‌ی سیاه و ترسیم شده با گچ سفید، تضاد بین فرم معبد یونان باستان در کنار فرم جعبه مانند آسمان‌خراش مدرن، جالب توجه می‌باشد.

افتاده در مورد روند معماری معاصر کشور عزیز محکوم است و نفوذ زیادش بر سازمان میراث انگلیسی (English Heritage) یکی از دلایل عمده‌ی رد صلاحیت باغات رابین هوود برای قرارگیری در لیست بناهای مورد حفاظت می‌تواند تلقی شود.^{۱۸} میراث انگلیسی پس از مطالعه‌ی تشریفاتی نامی سرگشاده‌ی مزین به امضای متخصص‌ترین و معروف‌ترین معماران دنیا، در جهت در امان نگاه داشتن باغات رابین هوود از تخریب، اینگونه تصمیم خود را ابلاغ می‌کند: «باغات رابین هوود به‌عنوان مکانی برای زیست بشری، با شکست مواجه شده است». به همین سادگی؟ خیر! «آنان» (جنگ‌طلبان، تولیدکنندگان عمده‌ی اسلحه، خانواده‌های ثروتمند غول آسا و ...) هرگز نخواسته و نمی‌خواهند که حقیقت رنگ چهره‌ی «دموکراسی وارونه‌شان» و «پیتزای قورمه‌سبزی‌شان» در ابعاد وسیع و آن هم در مقیاس شهری در چشم شهروندان خسته و کوفته به‌صورت روزانه، همانند خاری فرو رود. «آنان» ترجیح می‌دهند که خار حقیقت را در قالب سوزن سرنگی آغشته به والیوم، مستقیماً و آن هم شبانه در رگ قربانیان فرو کنند. در تحقیقی آماری در سال ۲۰۰۹ که توسط مجله‌ی طراحی ساختمان (Building Design) منتشر شد، کاشف به عمل آمد، در واقع ۸۰ درصد ساکنین ترجیح می‌دهند که باغات رابین هوود احیا و ترمیم شود تا اینکه تخریب گردند و آنها شهرداری محل را به سهل‌انگاری از روی عمد در نگهداری و تعمیر ساختمان‌ها متهم کرده‌اند که ساکنین مجبور شوند نقل مکان کنند تا راه برای تخریب باز شود. پیتزاسمیتسون، در مصاحبه‌ای در دهه‌ی ۹۰ میلادی، مشکلات اجتماعی را باعث درست کار نکردن باغات رابین هوود برمی‌شمارد تا مشکلات معماری و اینگونه در رابطه با بزرگ‌ترین و نحس‌ترین پروژه‌ی دوران حرفه‌ای خود می‌گوید:

«در جاهای دیگر می‌بینی که درب‌ها رنگ شده‌اند و گلدان‌های گیاه در بیرون از منازل هستند، هنر جزئی از سکونت است که باعث سرزندگی مکان می‌شود. در رابین هوود این چنین نمی‌بینی چرا که اگر کسی، هر چیزی را بیرون می‌گذاشت، مردم آنها را می‌شکانند. چرا؟ به‌علت حسادت اجتماعی!»



تئاتر سلطنتی ملی، دنیس لوئیس لژدن، لندن، انگلستان، ۱۹۷۶-۱۹۶۷. (حاشیه‌ی جنوبی رودخانه)

صفحه‌های پس و پیش افقی بر روی هم که از آن به‌عنوان «چینه Strata» نام می‌برد و تلاقی آنها با محورهای عمودی ساختمان، به ویژه پلکان‌ها و آتریوم‌های اصلی، موفق به ایجاد شرایطی طبیعی در جهت به‌وجود آوردن یک سری سن‌های نمایش (هم در داخل و هم در خارج بنا) می‌شود که در واقع با چشم‌انداز شهری در پس‌زمینه، هنرپیشگان اصلی آن را خود مردم عادی در فضای عمومی تشکیل می‌دهند. لژدن در رابطه با ایده‌ی اصلی خود در طراحی تئاتر ملی تا آنجا پیش می‌رود که اذعان می‌دارد: «کل ساختمان می‌تواند تبدیل به تئاتر شود». او با آگاهی کامل از نقش شکوهمند «سکو» در معماری دوران باستان، از جمله مورد فلسفه‌ی ایجاد «چشم‌انداز شهری» اینگونه می‌نویسد:

«فعالیت‌ها بر روی سکوها، طبقات، گذرگاه‌ها، تراس‌ها، پل‌ها و غیره اتفاق می‌افتد. (رجوع شود به بیانیه‌ی لو کربوزیه در سال ۱۹۱۵) به یک ساختمان می‌توان از دید سکوها و نقاط تلاقی و فضاهای به هم قفل شده نگاه کرد. تغییر نامحسوس میزان و ارتفاع می‌تواند در جهت جواب‌گویی به محل و عملکرد بکار رود که باعث به‌وجود آمدن تعداد بی‌شماری ریتم و مقیاس می‌شود، قابل قبول در میان خود و قابل وفق با هر شرایط موجود شهری، از جمله با معماری گذشتگان می‌باشد.»

در معماری بریتانیا، یک ربع قرن پس از اتمام جنگ، ره‌یافت‌ها، چندگانه، مختلف و گاهی کاملاً در تضاد با هم بوده است، اما در این میان، آنچه به‌عنوان جنبش و یا «شعار» ددمنشی در طراحی معماری از آن صحبت کردیم، دارای نقش بسیار فعال و تأثیرگذار در مقیاس وسیع اجتماعی و سیاسی بوده است که طبعاً با وجود رک‌گویی‌ها و نوآوری‌هایش، دارای مخالفان سرسختی نیز بوده و هنوز هم می‌باشد. با این وجود، ددمنشی به‌عنوان شاخه‌ای از معماری مدرن، در نظر معماران معاصر بریتانیایی از محبوبیت بسیار بالایی برخوردار است، چرا که در پس‌چهره‌ی بتنی زمخت و توسی‌رنگ خود که هم‌رنگ حقیقتش توسی‌ست، ارزش‌های والای معماری مدرن جهانی را با سنت‌های ملی و تکنولوژی روز، در جهت به‌نمایش گذاشتن ارزش‌های اجتماعی جدید، ادغام و عرضه می‌کند که نمونه‌ی بارز آن در لیست طولانی قرار گرفتن اشخاص متقاضی برای اجاره و یا خرید آپارتمان در مجموعه‌ی وسیع و برج‌های بلند مسکونی‌ای، همچون ایالت باربیکن (Barbican State) در مرکز تاریخی شهر و در زمینی به وسعت ۱۶ هکتار که سابقاً توسط مپاران، با خاک یکسان شده بود، دارای ۲۰۱۴ واحد مسکونی و جمعیتی حدود ۴۰۰۰ نفر است. مجموعه‌ی باربیکن بدون

در یکی از نخستین گشت و گذرهای شخصی نگارنده در لندن با دوستی کراهی و قزاقستانی‌ای مسلمان، در انتهای پل واترلو بر روی رودخانه تیمز، برای اولین بار، ما بدون اینکه بدانیم کجا هستیم، با بنای عظیم‌الجثه‌ی طبقه‌طبقه، تماماً بتنی و خیره‌کننده‌ی تئاتر سلطنتی ملی، رودرو شدیم. در آن زمان نمی‌دانستیم که پرنس چارلز، به تمسخر، از این ساختمان به‌عنوان «نیروگاه هسته‌ای تولید برق» یاد می‌کند، ولی بعدها که این را شنیدیم، تأثیری در رأی ما نکرد، چرا که این مجموعه در نظر اول و آخر، ما را با آغوشی باز به خود فراخواند. هوا گرگ‌ومیش شده بود و پروژکتورهایی با نور بنفش‌رنگ، شفت‌های خاکستری بنا را مزین و نورانی کرده بودند. با نزدیک‌تر شدن به ساختمان، دریافتیم که در پیلوتی بلااستفاده‌ی زیر ساختمان و در میان انبوه ستون‌های درشت هشت ضلعی بتنی که بلااستثنا همگی با طرح‌ها و نوشته‌های رنگی به هنر خیابانی گرافیتی (Graffiti) منقوش شده بودند، بهشتی بتنی برای اسکیت‌بورد بازهای پایتخت وجود دارد و آنها با کلاه‌های کپ کچ، شلوارهای گشاد و تمپان‌های آویزان، کفش ونس (Vans) به پا و هدفون در گوش، چونان از میان ستون‌ها و شیب راه‌ها و سکوهای بتنی مانورهای آکروباتیک انجام می‌دادند، گویی که مسابقه و رقابتی پنهانی در کار است. دوست کراهی ما که با دیدن این صحنه و جماعت بسیار به وجد آمده بود و گویا خود نیز در نوجوانی اسکیت‌باز قهار بوده، سریعاً با طرح دوستی ریختن و قرض گرفتن اسکیت‌بورد یکی از جوانان، خود در حالی که در پوست خود نمی‌کنجید، شروع به ملق زدن با اسکیت‌بورد از روی سکوهای بتنی کرد و در این میان، ما با چشمان ناباورانه، او را با شیرین‌کاری‌ها و دوستان جدیدش راحت گذاشتیم و راه پله‌های منتهی به تراس وسیع (چینه)، عمومی و سر باز مجموعه را در پیش گرفتیم... ما بدان جا وارد شدیم و با روح خود کالبد خشن و پر از غافلگیری‌های فضایی بنا را حس کردیم... ما با نشستن بر سکوها مناظر بی‌نظیری را دیدیم بی‌آنکه بدانیم در دام افکار و ایده‌های معمار اسیر شده‌ایم!

دنیس لوئیس لژدن در این پروژه‌ی عام‌المنفعه (تئاتر ملی) از فلسفه‌ای در طراحی معماری‌اش به نام «چشم‌انداز شهری» به‌خوبی استفاده کرده است که آثار استفاده از آن، در یکی دیگر از پروژه‌های او نیز کاملاً آشکار است (ساختمان‌های دانشگاه آنجلیای شرقی، ساخته شده بین سال‌های ۱۹۶۸ تا ۱۹۶۲ در نورویچ، انگلستان). در اینجا، معمار با ایجاد

شک یکی از شاعرانه‌ترین شاهکارهای این سبک به‌شمار می‌آید و با داشتن سالن‌هایی برای نمایش فیلم، اجرای کنسرت‌های موسیقی و برگزاری نمایشگاه‌های هنری و فضاهای عمومی سرباز و سرسبز با حوضچه‌های لبریز از آب، گل نیلوفر و مرغابی، یکی از مکان‌های محبوب در نزد لندن‌ها و حتا گردشگران خارجی می‌باشد. از دیگر معماران بریتانیایی شاخص در این سبک می‌توان از ارنو گلد فینگر مجاری‌الاصل (Ernö Goldfinger; 1902-1987) نام برد که طراح برج ۳۱ طبقه‌ی ترلیک (Trellick Tower; 1966-1972) در کنزینگتون شمالی، در غرب لندن می‌باشد این بنا یکی از سمبل‌های این محله به‌حساب می‌آید و در سال ۱۹۹۸ به لیست بناهای حفاظت شده پیوست و دیگر معمار والا مقام بسیل سپنس (Sir Basil Urwin Spence; 1907-1976)، طراح ساختمان فعلی وزارت عدالت (ساخته شده در سال ۱۹۷۶، ساختمان مرکزی اداره مهاجرت سابق) در مرکز لندن و در جوار پارک سنت جیمز (Saint James's Park) می‌باشد.

جا دارد در اینجا و پیش از اینکه کوله بار سفر را بر فراز اقیانوس اطلس به سمت قاره‌ی آمریکای شمالی ببندیم، از جیمز استرلینگ (Sir James Frazer Stirling; 1926-1992) نیز نام برده باشیم. ایشان متولد بزرگ‌ترین شهر اسکاتلند، گلاسکو (Glasgow)، یکی از اولین برندگان جایزه معماری پریتزکر (۱۹۸۱) و به اعتقاد بسیاری از منتقدان و صاحب نظران امر معماری، یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین معماران نیمه‌ی دوم قرن بیستم می‌باشد. او که در حین جنگ جهانی دوم به هنگ چتربازان ارتش بریتانیا می‌پیوندد، پیش از بازگشت به وطن، بارها بر روی خط مقدم آلمان‌های نازی با چتر نجات سقوط آزاد می‌کند و دو بار نیز به شدت زخمی می‌شود و سپس در شهر بندری، صنعتی و بزرگ لیورپول در شمال انگلستان معماری می‌خواند. در ۱۹۵۶ به همراه جیمز گوان (James Gowan; 1923-2015) معمار اسکاتلندی، دفتر خود را می‌گشایند و پروژه‌ی خانه‌های بن‌بست لنگهم (Langham House Close) را در سال ۱۹۵۸، در جنوب غربی لندن در ناحیه‌ی مرفه نشین هم (Ham) به اتمام می‌رسانند که بلافاصله موقعیت منحصر به فرد خود را در زبانی معمارانه به نمایش می‌گذارند که در آن، آجرهای نه‌چندان بالارزش دست دوم زمخت نخودی رنگ^{۱۸} به‌عنوان دیوارهای غیر باربر چیده شده بر اسکلت (تیر و ستون) تماماً بتنی توسی رنگ که به‌صورت خام قالب‌گیری شده و تماماً نمایان است قرار می‌گیرند. این مجموعه که در ۳ بلوک مجزای ۳ طبقه، شامل ۴۰ واحد مسکونی می‌باشد، دارای آپارتمان‌هایی از ۱ خوابه تا ۳ خوابه می‌باشد که در سال ۱۹۹۸ به لیست بناهای مورد حفاظت ملحق شده و در زمان خود در میان آنچه که به‌طور رایج در حال ساخت می‌بود، در تضاد رادیکالی قرار داشت. استرلینگ نیز همانند دنیس لزدن، خود را از بحث و جدل‌های پیرامون جنبش ددمنشی به دور نگاه می‌داشت، ولی با این وجود، بسیاری از منتقدان آن زمان (از اواسط دهه‌ی ۵۰ میلادی تا اواخر دهه‌ی ۶۰) آثار اولیه‌ی دوران حرفه‌ای او را گرایش منحصر به فرد در جنبش ددمنشی قلمداد می‌کردند که در آن، آجر، فلز، بتن و شیشه در تعاملی شاعرانه ولی ددمنشانه در کنار هم موزون و با وقار قرار می‌گیرند.

بر فراز آمریکا ...

«واحد»

هیچ نمی‌توانم به یاد آورم
 نمی‌توانم بگویم آیا این حقیقت است یا که یک خواب
 در اعماق وجودم احساس می‌کنم که داد بزنم
 این سکوت وحشتناک باز می‌دارد.

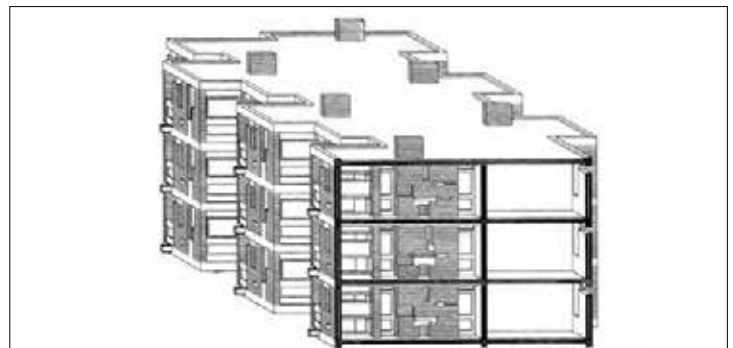
حال که جنگ مرا کنار گذاشته است
 بیدار می‌شوم، هیچ نمی‌توانم ببینم،
 دیگر چیزی از من باقی نمانده است
 حال هیچ چیز واقعی نیست جز درد...^{۱۹}

متالیکا

در حین پرواز، از طریق کتابی که با خود برای مطالعه به داخل کابین آورده‌ام، با یکی از مشهورترین آثار معماری سبک ددمنشی در آمریکا آشنا می‌شوم و آن ساختمانی نیست جز ساختمان هنر و معماری دانشگاه ییل (Yale University Art and Architecture Building) در نیوهیون (New Haven). این بنا که ساختش ۶ سال (۱۹۵۸-۱۹۶۴) به طول انجامیده، توسط پل رودولف (Paul Rudolph; 1918-1997) معمار مشهور آمریکایی طراحی شده است. پل رودولف پس از اتمام لیسانس‌اش در مؤسسه‌ی پلی تکنیک آلاباما، در دانشگاه هاروارد شروع به خواندن فوق لیسانس می‌کند که هنوز مدتی نگذشته، با ورود آمریکا



خانه‌های بن‌بست لنگهم، دید به آپارتمان‌ها از داخل حیاط خصوصی



خانه‌های بن‌بست لنگهم، جیمز استرلینگ و جیمز گوان، لندن، ۱۹۵۵-۱۹۵۸. (نقشه‌ی مقطع آگزونوتریک)



برج‌های ایالت باربیکن



برج تریک



دانشگاه لستر (Leicester University) ساختمان مهندسی، جیمز استرلینگ و جیمز گوان، ۱۹۶۳-۱۹۵۹. (دید به سمت شیب راه منتهی به درب ورودی)

به جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۴۱، به خدمت فراخوانده می‌شود. پس از اتمام جنگ و بازگشت دوباره‌اش به هاروارد، زیر نظر معماران مدرن و پرآوازه‌ای همچون والتر گروپیوس، تحصیلات عالی خود را به اتمام می‌رساند، ولی گویی که آثار جنگ هنوز بر روح او سایه افکنده است. از همان ابتدا، زبانی منحصر به فرد را با جوهر مشکی، جهت ارائه‌ی تصویری نقشه‌های طرح‌هایش گسترش می‌دهد که به همان اندازه که پروژه‌ها ددمنشانه هستند، نقشه‌های مربوطه نیز با خطوط و سایه‌روشن‌های منظم تک‌رنگ، قاطع، واضح و ددمنشانه می‌باشند. در نهایت، او از اواسط دهه‌ی پنجاه میلادی به یکی از کلیدی‌ترین مهره‌های این جنبش در معماری آمریکا تبدیل می‌شود و در سال ۱۹۵۸، یعنی همزمان با شروع عملیات طراحی و ساخت ساختمان هنر و معماری دانشگاه ییل، به ریاست همین دانشکده منصوب می‌شود. معمار در این بنا از روی قصد به ستون‌ها و تیرهای بتنی، جنبه‌ی اغراق‌آمیز داده است تا به ابهت ساختمان بیفزاید. بر روی بتن، شیاری عمودی ایجاد شده است که بافت زبری را، مجسمه‌وار، در سطح نما ایجاد می‌کند. در داخل این ساختمان ۷ طبقه، بیش از ۳۰ تراز ارتفاعی متفاوت موجود است و بد نیست بدانید که پل رودولف، مشهور به طراحی و اجرای پلان‌های بسیار پیچیده، در هم تنیده و پویا بوده است. تنها چند سال پس از بازگشایی این بنا، در سال ۱۹۶۹، آتش‌سوزی وسیعی باعث تخریب گسترده‌ای از این ساختمان شد که در پس ترمیم ناقص و کمبود بودجه‌ی آن، بسیاری از جنبه‌های طرح اصلی رودولف نادیده گرفته شده و تغییر پیدا کردند. در ابتدای گشایش این ساختمان، منتقدان نظر بسیار مثبتی نسبت به آن داشتند و حتا این اثر جوایزی را نیز در رابطه با طراحی معماری‌اش، به حق، کسب کرد، ولی با گذشت زمان و تغییر هویت نسل آزادی‌خواه دهه‌ی ۶۰ میلادی، به نسل مصرف‌گرای دهه‌های ۸۰ و ۹۰ و آتش‌سوزی مهلک و تغییر در اصلیت طرح، این ساختمان که از قضا ساختمان دانشکده‌ی هنر و معماری نیز محسوب می‌شود، در بین شهروندان و دانشجویان لقب یکی از زشت‌ترین دانشکده‌های آمریکا را از آن خود کرد! در سال‌های اخیر ورق برگشت و با بودجه‌ی ۱۲۰ میلیون دلاری (تقریباً ۳۶۰ میلیارد تومان!)، هیئت امنای دانشگاه ییل مصمم شد که این ساختمان تاریخی را دوباره از نو و طبق طرح اولیه‌ی اصلی‌اش، بازسازی و ترمیم کند تا به آنچه که جامعه‌ی معماران از آن به‌عنوان بنایی شاخص در سبک ددمنشی یاد می‌کنند، پس از گذشت بیش از نیم قرن، جانی تازه بخشد.

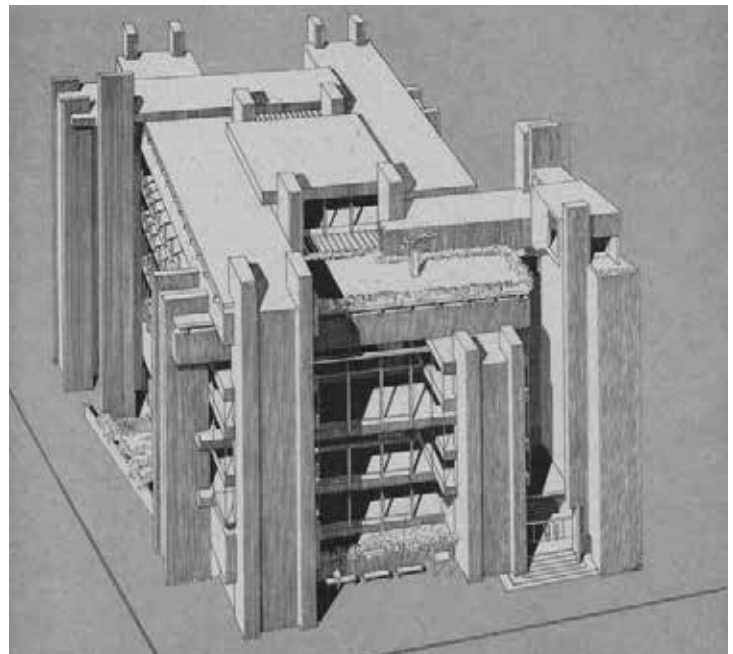
ورود به کانادا...

پس از طی مسافت ناچیز ۷۵۸۰ کیلومتر، آن هم معلق در هوا به همراه شکلات، آمپوه و ساندویچ و پیش از اینکه از خستگی سفری بس طولانی، کاملاً به خود آیم، مه‌ری به‌صورت ددمنشانه با صدای بلند - «تق» - روی گذرنامه‌ام کوبیده می‌شود و در پس آن، مرد جوانی از نژاد چینی با زبان انگلیسی به لهجه‌ی کانادایی و با تبسمی به نظر از صمیم قلب، خطاب به من می‌گوید: «به کانادا خوش آمدید!» من، تنها یک نگرانی در سر دارم و آن هم این است که دوچرخه‌ی برامپتون تاشونده‌ی فوق سبکم را که از لندن با خود آورده‌ام، از بار صحیح و سالم تحویل بگیرم... ساعتی بعد با دوستی در مرکز شهر مشغول دور زدن بودیم که ناگهان رویارویی با یک برج تماماً بتنی توسی رنگ، چشمان مرا به‌شدت خیره کرد. «رام» رفیق کانادایی‌ام که هم خود معمار است و هم پدر شریفش، توضیح داد که این ساختمان ۲۷ طبقه‌ای یکی از آثار اولیه‌ی دوران حرفه‌ای یکی از معروف‌ترین و محترم‌ترین معماران و شهرسازان کانادایی ساکن ونکوور به نام آرتور چارلز اریکسون (Arthur Charles Erickson; 1924-2009) می‌باشد و من سریعاً نام او را برای بررسی‌های مفصل، یادداشت کردم. ساختمان، با نمای لانه زنبوری‌اش و با تورفتگی‌های عمیق، تاریک و مربعی تکرار شونده در چهره‌اش، در نظر اول خوفناک، «ددمنش»، ولی در عین حال نیز جذاب و مقتدر به نظر می‌آمد.

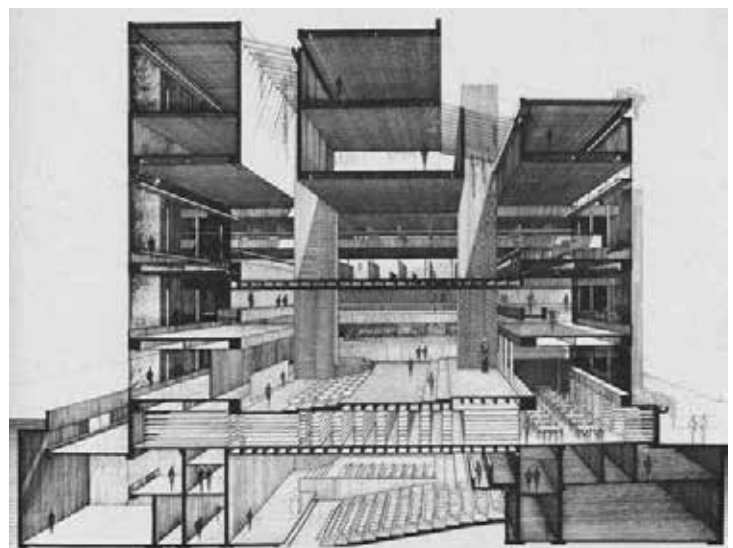
ساختمانی که از آن یاد کردیم، ساختمانی نیست جز ساختمان دفاتر مرکزی شرکت عظیم جنگلداری مک‌میلن بلودل (MacMillan Bloedel) در خیابان جرجیای غربی در مرکز ونکوور، طراحی شده به سال ۱۹۶۵ و ساخته شده در سال ۱۹۷۰ که معروف به «شیرینی پنجره‌ای بتنی» (Concrete Waffle) است. این برج که برای سال‌ها (تا اوایل دهه‌ی نود میلادی) شاخص‌ترین بنای بلندمرتبه‌ی مرکز ونکوور به شمار می‌آمد، از دو برج باریک هم ارتفاع، یکسان و مجزا تشکیل شده است که توسط هسته‌ای میانی که تمامی بخش‌های سرویس‌دهنده را در برمی‌گیرد (۵ آسانسور، ۲ پله‌ی فرار، ۶ سرویس بهداشتی در هر طبقه، اتاق تعمیرات و نگهداری) به یکدیگر راه دارند. پلان، کاملاً آزاد است و تمامی بار ساختمان بر روی ستون‌های غول‌پیکر بتنی‌ای که درجا ریخته شده‌اند، می‌نشیند. ضخامت این ستون‌ها در طبقه‌ی همکف، برابر با عدد باور نکردنی ۲ متر و ۴۵ سانتی‌متر و در بالاترین طبقه، تنها ۲۰ سانتی‌متر می‌باشد که این تغییر شدید در ضخامت پوسته‌ی ساختمان، نشان از صلابت، وزن و اقتدار بنا بر محیط پیرامونش دارد. شیشه‌های



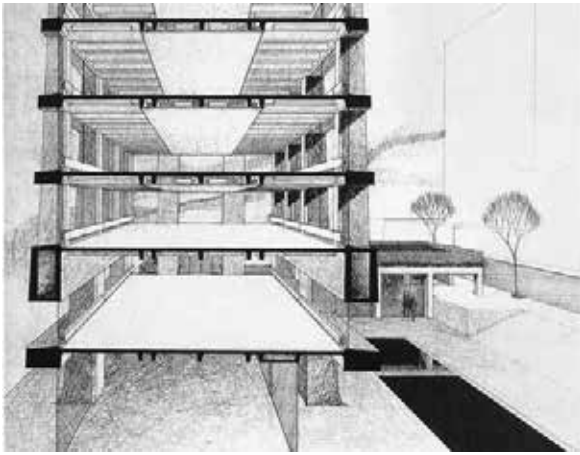
ساختمان هنر و معماری دانشگاه ییل، پل رودولف، نیوهیون، ایالات متحده‌ی آمریکا، ۱۹۶۴-۱۹۵۸.



نقشه‌ی ایزومتریک از «دید چشم پرنده»، ساختمان هنر و معماری دانشگاه ییل



مقطع پرسپکتیو یک نقطه‌ای، ساختمان هنر و معماری دانشگاه ییل



مقطع پرسپکتیو یک نقطه‌ای ساختمان مک میلن بلودل

غیربازشونده‌ی پنجره‌ها، تمام قد بوده که با ارتفاع ۲ متر و ۱۵ سانتی‌متر در قابی بتنی مهار شده‌اند. برج، به رسم سخاوت منشی و بزرگ‌دلی و نکووری‌ها، از حریم خیابان، عقب نشسته است و با آب‌ماها، فواره‌ها، گیاه و گل کاری در زمینه‌ای تک‌رنگ و تماماً توسی سیمانی بتن، بیشتر از اینکه یک برج ساده‌ی ۲۷ طبقه‌ای باشد، به منزله‌ی بیانیه‌ای آشکار (Manifesto) برای آنچه که در سال‌های پیش رویش بر سر بلوک‌های وسیع زمین‌های اطرافش در مرکز شهر در (آن زمان) نسبتاً کوچک و نکوور با بلندمرتبه‌سازی خواهد آمد، تلقی می‌شود. در آن واحد جنسیت بنا، از لحاظ مصالح ساختمانی تشکیل‌دهنده‌اش که سیمان می‌باشد، با زبری، زمختی و خشونت‌اش، گویی حاکی از نقدی‌ست که در واقع به‌صورت انتزاعی و بی‌رحم، این شرکت جنگلداری را در قطع و کشتار وسیع درختان چند صد ساله‌ی تنومند و بسیار بلند با زنجیرهای پولادین اهره برقی‌های عظیم بنزینی خوفناک، به غایب می‌گذارد.

ونکوور (نامگذاری شده به افتخار کاپیتان جورج ونکوور (Captain George Vancouver; 1798-1757) که در گذشته شهر کارگران کارخانه‌های برش الوار و کارگران چینی احداث خط راه‌آهن سراسری کانادا به فرمان انگلیسی‌ها بود،



ساختمان مک میلن بلودل، ونکوور، ۱۹۷۰

خبری از تجمل، ثروت، ازدحام و تراکم شدید امروزی نبود. ونکوور بزرگ‌تر، امروزه با ونکوور ۱۵۰ سال پیش زمین تا آسمان تفاوت دارد. این ابر شهر با بیش از ۲ میلیون و ۵۰۰ هزار شهروند از اقصی نقاط کره‌ی خاکی و با در دست داشتن مهم‌ترین بنادر تجاری کشور پهناور کانادا، طی دهه‌های اخیر با برنامه‌ای به‌دقت محاسبه شده در جذب سرمایه‌داران از کشورهای مختلف توانسته است که به‌عنوان شهری ثروتمند و با کیفیت بسیار بالا از لحاظ سطح زیست بشری، جایگاه خود را به‌طور شایسته‌ای اما در عین حال هم محافظه کارانه، در بین بهترین شهرهای دنیا برای زندگی تثبیت کند. در واقع طبق تحلیل‌ها و آنالیزهای همه‌جانبه‌ی واحد اطلاعات مجله‌ی اقتصاددان که به‌صورت سالانه در رابطه با سطح زندگی در بزرگ‌ترین و مهم‌ترین پایتخت‌ها و ابر شهرهای دنیا انجام می‌شود و در حالی که پایتخت عزیزمان یعنی ابر شهر تهران که تبار ولی آسوده بر گسل‌های زمین‌لرزه خفته است مقامی بهتر از قرار گیری در قعر جدول و در کنار نایروبی در آفریقا و کراچی در پاکستان کسب نکرده است، ونکوور با مساحت ۱۵۰ کیلومتر مربع، برای ۵ سال متوالی جایگاه نخست را در کنار ملبورن، تورنتو، سیدنی، برلین، آمستردام و هنگ‌کنگ در این جدول به خود اختصاص داده است. بیش از نیمی از شهروندان این شهر زبان مادری‌ای به غیر از زبان انگلیسی دارند و صنعت فیلم‌سازی در این شهر از رونق خاصی برخوردار است



نقشه‌ی پلان ساختمان مک میلن بلودل نشان‌گر آزادسازی فضا از وجود ستون در میان می‌باشد و تمامی بار بنا از طریق دیوارهای باربر ضخیم، به پی منتقل می‌شود.



↑ عکس هوایی از مرکز ونکوور در سال ۱۹۷۲ حاکی از تراکم پایین هسته‌ی شهری دارد که در ده‌های پیش‌رویش تقریباً بیش‌نیمی از این بلوک‌های مستطیل شهری تبدیل به برج‌های بلند مرتبه‌ی اداری، تجاری و مسکونی خواهند شد. ۳ بلوک خالی معروف به میدان رابسون (Robson Square) در وسط تصویر تحت سفارش و به طراحی معماری و شهرسازی دفتر اریکسون تبدیل به دادگاه‌های قانون، دفتر دولت محلی و امتداد گالری هنری ونکوور خواهد شد که به اعتقاد بسیاری از منتقدان امر، این پروژه که به پروژه‌ی «۳ بلوک» در زمان احداثش معروف بود یکی از تجارب بی‌نظیر و بسیار موفق شهری در مرکز ونکوور می‌باشد. ۴ خیابان گرینویل، فرد هرزوغ، ونکوور، ۱۹۵۹.

باستان دیدن می‌کند و از آنجا به یکی از عروس‌ترین پایتخت‌های خاورمیانه در آن زمان، یعنی دمشق در سوریه می‌رود و آن کشور و میراث منحصر به فرد باستانی‌اش را زیر و رو می‌کند، سپس به مهد تمدن غربی و مسیحیت، یعنی یونان می‌رود و درس‌های کلاسیک خود را از اصل دوریک (Doric Order) در معماری یونان باستان می‌گیرد. به این ترتیب، راه به غرب کج کرده و از طریق دریا از ایتالیا، مهد امپراطوری رومن‌های باستان و زادگاه رنسانس در اروپا، دیدن می‌کند و با آثار جوزپه ترانی (Giuseppe Terragni; 1904–1943) آشنا می‌شود، به اسپانیا می‌رود و شاهد مفاخر معماری مسلمانان به سبک مراکشی (Moorish Style) در جنوب و در مجموعه‌ی کاخ‌های سلطنتی الحمرا می‌شود، از آنجا به شمال اروپا، فرانسه، می‌رود و از آثار معمار مورد علاقه‌اش، یعنی لو کربوزیه دیدن می‌کند و در نهایت، سفر طول و دراز و پرماجرایی خود را در جزیره‌ی بریتانیا پس از دیدار با دنیس لزدن، در لندن، به پایان می‌رساند و به کشور مطلوبش با کوله‌باری از تجارب و مشاهدات نفیس باز می‌گردد که خود حداقل به اندازه‌ی یک مدرک لیسانس ارزشمند است. آرتور اریکسون، سال‌ها بعد در مرور خاطرات سفر دوران جوانی‌اش اینگونه بیان می‌کند:

«جادو... در فضای بین "پارتنون" و دیگر ساختمان‌های واقع بر تپه‌ی "آکروپولیس" و حتا نه تنها خود بنای "آکروپولیس"، بلکه بناهای تپه‌های اطراف، کوه‌های دور دست، بندرگاه و گذرگاه خورشید نهفته است.» در باب اهمیت سفر برای معماران همین بس که به یاد دارم سال‌ها پیش، آن بزرگ مرد دانشمند، مارک کازینز (Marc Cousins)، مرد انگلیسی پیر تاریخ، دایرة‌المعارف متحرک، کتابخانه‌ی سیار، رئیس واحد مطالعات تاریخ و تئوری معماری در مدرسه‌ی معماری انجمن معماران (AA) در لندن که بر ساعد دست چپ خود نام لو کوربوزیه را به رنگ طوسی سیمانی رنگ خال‌کوبی کرده بود، در کلاس اینگونه می‌گفت: «معماری فقط هنر نیست، هنری‌ست که خود باید برای خودت بیایی. من باید به واحدهای مسکونی در مارس، به ساختمان‌های در فرمینی و به آن بتکده‌ی نور جعبه‌وار می‌رفتم، لا توقت (La Tourette) برای من، بهترین اثر لو کوربوزیه است؛ در نتیجه بناهای بزرگ، هنر به علاوه‌ی زیارت می‌باشند، پس تأثیرگذارترند و حرص و عشق دیدنشان، ولی برای سفر کردن ایجاد می‌کنند... بهترین بناهایی که در طول عمر دیدم مسجدهای اصفهان در ایران است که غوطه‌ور و آستره می‌باشند. ولی پس از آنها، آثار لو کوربوزیه به نظر من همان قدر رموزانه زیبا می‌آیند...»

با بردن مسابقه‌ی طراحی جامع دانشگاه سایمن فریزر (SFU - Simon Fraser University) و یا اس‌اف‌یو، در سال ۱۹۶۳، یعنی در ۳۹ سالگی معمار، حرفه‌ی معماری و نقش آرتور اریکسون به‌عنوان یک شهرساز، به‌کلی متحول شد و تا روز وفاتش در ۸۵ سالگی و به رسم معماران اصیل و کهنه‌کار، او فعال، پرنرژی و مشغول به خدمت شریف معماری برای بهتر کردن زیست جامعه‌ی بشری در

تا جایی که بدان لقب «هالیوود شمالی» را داده‌اند. هسته‌ی مرکزی این شهر که سومین ناحیه‌ی شهری پرجمعیت کانادا را امروزه تشکیل می‌دهد، مملو است از برج‌های مسکونی و اداری بلند مرتبه با دسترسی بسیار نزدیک فقط (چند صد متر) به سواحل شمال شرقی اقیانوس آرام و به جنگل‌های انبوه رشته کوه‌های اطراف که چوب حاصل از درختانشان در واقع صادرات اول و منبع درآمد اصلی این شهر را تشکیل می‌دهد. ونکوور در عین حال یکی از گرم‌ترین ولی در آن واحد نیز یکی از بارانی‌ترین نقاط خاک پهناور کانادا می‌باشد و به همین علت (گرما نسبی در زمستان‌های بسیار سرد کانادا در مقایسه با دیگر شهرهای این کشور) این شهر میزبان بیشترین میزان بی‌خامان‌ها در خیابان‌های خود است. کارتن خواب‌هایی که کابوس کاپیتالیسم (Capitalism) را با هروئین در ملأعام فرو می‌نشانند و شهرداری شهر مفتخر به این است که برای آنها مجانی سرنگ تزریق تهیه می‌کند که از شیوع بیماری‌های در میان معتادان جلوگیری کند! حکایت، بیشتر از نوعی پاک کردن صورت مسئله به‌جای پاسخگویی صحیح به آن می‌باشد در حالی که لیموزینی طویل و مشکی با شیشه‌های تماماً دودی از کنار مردی لاغر اندام و ژولیده می‌گذرد، مردی که از دار دنیا یک کارتن به‌دقت تاشده و کیسه‌ای از لباس‌های کهنه در دست دارد و هاج و واج و گرسنه هر شب در جستجوی کناری از خیابان در یکی از بهترین شهرهای دنیا (از نظر واحد اطلاعات مجله‌ی اقتصاددان) برای خفتن می‌گردد؛ آنگاه انسان یک لحظه شاید به خود شک کند که در پس شعار صلح، دموکراسی و آزادی سیاسی و مدنی معاصر که ملت کشور جوان کانادا فوق‌العاده مفتخر به ابرازش هست، چهره‌ای متفاوت و کاملاً در تضاد وجود دارد که اکثر دولتمردان کانادایی اصلاً مایل نیستند که وجودشان را به روی خودشان بیاورند، چه برسد که به روی ساختمان‌هایشان؛ آن‌هم به صورت «ددمنشانه».

آرتور اریکسون، پیش از خواندن زبان‌های آسیایی در دانشگاه بریتیش کلمبیا (UBC)، در طول دوران جنگ جهانی دوم و در جوانی در رکن ویژه‌ی اطلاعات ارتش کانادا خدمت می‌کرد و پس از اتمام جنگ در سال ۱۹۵۰، مدرک خود را در رشته‌ی مهندسی معماری از دانشگاه سطح بالا، مشهور و قدیمی کانادا، یعنی دانشگاه انگلیسی زبان مک گیل (McGill University) واقع در شهر فرانسوی و انگلیسی زبان مونترال در شرق کشور گرفت. او پس از اتمام تحصیلش برای مدتی در نظر می‌گیرد که برای فرانک لوید رایت که در آن زمان در اوج حرفه‌ی خود بود کار کند، ولی با برنده شدن بورس و کمک هزینه‌ی سفر به اروپا از سوی دانشگاه، برنامه‌هایش تغییر می‌کند و بار سفر را در تابستان ۱۹۵۰، برای ۲ سال می‌بندد و دل به دریا می‌زند. او از شمال قاره‌ی آفریقا و ابتدا از مصر



دفتر ونکوور معماران آرتور اریکسون در سال ۱۹۶۸.

همان‌گونه که برشی طولی از بدن انسان، فرم اساسی و عملکردش را به نمایش می‌گذارد.

...

من به سمت آن آدم برگشتم و جوان بود
از صمیم قلب برایش تهنیت فرستادم،
اما می‌دانستم که اگر که مستخدم‌ام اینجا بود،
برای هزاران سال اجازه‌ی
پذیرفتن آن دعوت را نمی‌داد
آن دعوت، آن دعوت،
آن دعوت...

حال، تو فکر می‌کنی که عاقلانه بود و به ریسک‌اش می‌ارزید
سپردن احتیاط به باد بی‌پروا،
ولی با کاکائوی داغ‌اش و مرحمت‌اش،
مستخدم‌ام تنها رستگاری‌ام بوده است؛
پس به سمت خانه بازگشتم،
به سمت خانه بازگشتم... به سمت خانه بازگشتم...
آواز خوان، آواز خودم...

ستایش خدای راه،
اشک‌ها دوباره از چشمانم جاری می‌شوند

ستایش خدای راه،
من بیست سطل بزرگ می‌خواهم که جمع‌شان کنم

ستایش خدای راه،
و بیست نفر زیبارو برای حمل‌شان به پایین

ستایش خدای راه،
و بیست حفره‌ی عمیق که در آن دفن‌شان کنم.^{۳۱}

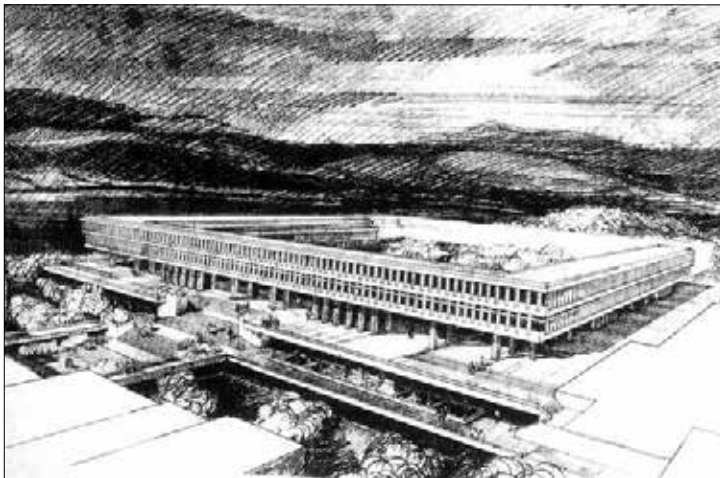
نیک کیو و پذیرهای بد

بستر شهری باقی ماند. اس‌اف‌یو، واقع شده بر قله‌ی کوهی با پوشش جنگلی انبوه در برنابی (Burnaby) در حاشیه‌ی شرقی شهر ونکوور، در استان بریتیش کلمبیا، در زمینی به وسعت چهارصد هکتار است. این طرح جامع و وسیع دانشگاهی، ساختمان‌های مختلف دانشکده‌های دانشگاه را حول یک محور مرکزی که از خط‌الرأس تیغی‌ی کوه تبعیت می‌کند، سازماندهی کرده است. در اینجا (اس‌اف‌یو)، با تعداد ۳۵ هزار دانشجو و بیش از هزار استاد، دانشیار و کارمند، معماری دانشگاه در پلانی بدون انقطاع و کاملاً پیوسته، متفکرانه، طراحی و ساخته شده که بر اساس کم‌رنگ جلوه دادن سلسله مراتب آموزشی و رسمی مرسوم در محیط‌های آموزشی، ادغام و یکپارچه‌سازی رشته‌های مختلف علمی و تأکید بر فراهم‌سازی بسترهای لازم برای تشویق به برقراری روابط اجتماعی متقابل غیررسمی و خودمانی، شکل گرفته است. دفاتر استادان در بین کلاس‌های درسی، آزمایشگاه‌ها و اتاق‌های کنفرانس پخش شده‌اند. ساختمان‌های آموزشی دانشگاه، نشسته بر روی شیب تپه با دیدی بی‌واسطه و از بالا بر فراز رشته‌کوه‌های ونکوور در دوردست، مانند شالیزارهای برنج شهر بالی در اندونزی، مطابق توپوگرافی با سقف‌های حوض مانند‌شان، گویی شعر معاصر می‌باشند که در قالب بتن زخم و «خام» و به رنگ تماماً طوسی سروده شده‌اند. اریکسون، خود، اس‌اف‌یو را اینگونه توصیف می‌کند: «یک شهر دور افتاده - یک فشرده‌سازی مدنی»، جایی که همه چیز به علت اقلیم بسیار سرد و باد آن منطقه، درون‌گراست و منظره و دورنمای کوه‌های جنگلی اطراف در رابطه با فضاهای کم نور و فشرده‌ی داخلی از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است. به همین جهت، یک مضمون تکرار شونده در قالب فرم به‌عنوان منطق طراحی به اجرا گذاشته شده که با تکرار ریتمیک خود، از کوچک‌ترین جزئیات مجموعه تا کلیت آن که در واقع یک شهرک بزرگ آموزشی‌ست، همگن و یکپارچه می‌باشند.

آرتور اریکسون، معماران هم‌نسل کانادایی خود را که در آن زمان مشغول کپی کردن افلیجانه‌ی سبک نئوکلاسیک و یا در نهایت امر سبک بین‌المللی (International Style) که هر دو در بطن، وارداتی از اروپا بودند، به رویارویی با آنچه که از آن به‌عنوان «شجاعت پذیرفتن چهره‌ی عریان حقیقت، کریه ولی به‌عنوان حیاتی‌ترین منظر شهری آمریکایی» یاد می‌کرد، فراخواند. معمار برجسته‌ی کانادایی درباره‌ی هنر مهندسی معماری اینگونه می‌گفت:

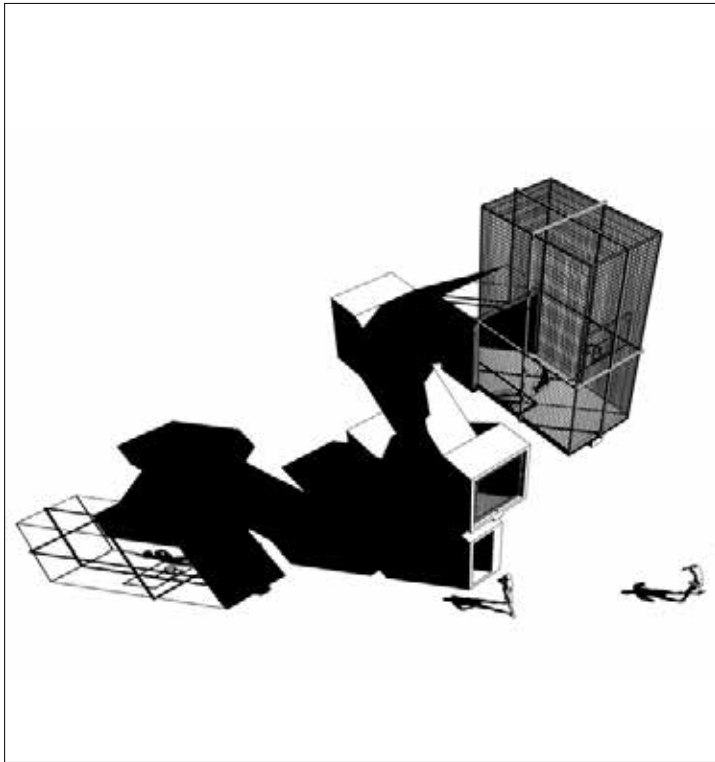
«نوعی از زبان، ... واحدهایی متشکل از مفهومی‌هایی که در کنار یکدیگر، به نظر برآشفته از سردرگمی‌ها، معقول به نظر می‌آیند... تفکر ما (به‌عنوان معمار) در این است که حیات اساسی یک ساختمان در مقطع‌اش (برش عمودی) نهفته است. یک مقطع کلی در طول ساختمان می‌بایست که تمامی اجزاء را در مقیاس و رابطه‌ی مناسب خود به نمایش بگذارد،





نقشه‌ی پرسپکتیو ساختمان مرکزی آموزشی

آرتور اریکسون، نقشه‌ی پلان جامع دانشگاه سایمن فریزر، برنبی، بریتیش کلمبیا، کانادا، ۱۹۶۳. در نقشه، محوری که ساختمان‌های مجتمع را حول خود سازماندهی می‌کند و تابع خط‌الرأس کوه می‌باشد، نمایان است. با گذر از بازارچه‌ی مرکزی مسقف با سازه‌ی خریایی، ساختمان مرکزی آموزشی، به‌صورت مربعی بزرگ و دربرگیرنده‌ی یک حیاط مرکزی، به‌عنوان قلب مجتمع قلمداد می‌شود.



↑ پلکان‌ها به بهشت، دیدیر فیوزا فاوستینو، کستلو برنکو، پرتغال، ۲۰۰۱.



بلیطی یک‌طرفه به بهشت

که در کنارش عکسی به یادگار بگیرد که در عین حال نیز بتواند بر روی شبکه‌های اجتماعی برای جامعه‌ی جهانی به اشتراک بگذارد، در مواجهه با اثر پلکان‌ها به بهشت، بر خود بلرزد، بترسد، روح لطیفش که در آن سوی مرزها لای پنبه بزرگ شده است خدشه دار شود، ناراحت شود و اصلاً هیچ عکس نگیرد، چه برسد به این که جرئت بالا رفتن از پلکان‌های بهشت را به خود راه دهد.

در این ناحیه‌ی بسیار مشتعل در سطح کره‌ی زمین که با یک جرقه‌ی کوچک منفجر می‌شود، یعنی خاورمیانه تا زمانی که در زیر بستر سرزمین‌های پهناورش، گنجی روغنی به نام نفت موجود است، روغنی که عطش جنگنده‌های اف-۱۸ آمریکایی، هریب‌های انگلیسی و میراژهای ۲۰۰۰ فرانسوی را فروکش می‌کند تا آنها بتوانند که مپ‌ها و موشک‌های خود را آسوده‌خاطر، ولی ددمنشانه و از بالا بر سقف منازل ما و بر سر کودکان و مادران ما رها کنند، نقشه‌ی کنونی مرزهای سیاسی خاورمیانه، هر لحظه با پشتیبانی مالی و نظامی «آنها» و شرکای مالی‌شان در حال تغییر خواهد بود. پس با امید به صلح و دوستی در جهان.

دیدیر فیوزا فاوستینو که اسم کوچکش فرانسوی، ریشه‌ی اسم وسطش عربی و در نهایت، اسم فامیلش پرتغالی می‌باشد، با داشتن اجداد سوریه‌ای که ابتدا به پرتغال مهاجرت کردند، خود متولد و بزرگ شده‌ی فرانسه و تحصیل‌کرده‌ی رشته‌ی معماری در پاریس می‌باشد، پس طراحی معماری و هنر را به منزله‌ی انتقادی تند، تیز، برنده و در عین حال زبر، خام، خشک و رک و آن هم در بستر شهری، در برابر برق چشمان بی‌رمق بشر سردرگم معاصر ابتدای قرن بیست‌ویکم بکار می‌گیرد و بناهایش (هر چند کم تعداد و کوچک) هر کدام به نوبه‌ی خود، تصویری از حقیقت تلخ جاری را جلوه می‌دهند که در حالت عادی در پس پرده‌ی مخملی طلاکاری شده‌ای که در طول صدها سال به‌دقت دوخته شده و کاملاً از نظر مردم پنهان است. پس زیاد تعجبی ندارد که وقتی توریستی نیوزیلندی (ملتی که با کلمه‌ی «جنگ» کاملاً غریبه است) از آن سر دنیا به این سر دنیا، یعنی از پرتغال سردمی‌آورد و با گوشی موبایل آیفونی (iPhone) در دست راست و قهوه‌ای در دست چپ (احتمالاً استارباکس) آسوده خاطر در حال قدم زدن در شهر کاستلو برانکو به جست‌وجوی بنایی زیبا می‌گردد

پانوش

۱. وقتی این شعر بلند که شامل ۳۲۱۹ کلمه است و در ۳ بخش تنظیم شده، برای اولین بار در سال ۱۹۵۶، توسط چاپگرهای بریتانیایی چاپ شد و از راه اقیانوس اطلس به سمت قاره‌ی آمریکای شمالی روانه شد، تقریباً بلافاصله پس از ورودش به خاک ایالات متحده، توسط مأموران گمرک آمریکا ضبط شد و چندی بعد نیز اداره‌ی پلیس لوس‌آنجلس، ناشر و ویرایشگر آن را (Lawrence Ferlinghetti) به همراه مدیر کتاب فروشی چراغان شهر (City Light Bookstore) بازداشت کرد. نهایتاً موضوع به دادگاه عالی کلیتون هورن (Municipal Court of Judge Clayton Horn) کشیده شد و ردیفی از متخصص‌ترین ادیبان و استادان ادبیات دانشگاه‌های آمریکا، قاضی را مجاب کردند که این اثر نه تنها از نظر ادبی برای عموم «ناپسند» نیست، بلکه حتا دارای «نکات بسیار با ارزشی از نظر اجتماعی» نیز می‌باشد. اینگونه بود که این اثر به تأثیرگذارترین شعر آمریکایی در سال‌های پس از اتمام جنگ جهانی دوم، با بیش از یک میلیون نسخه فروش تا به امروز، تبدیل شد.
۲. (John Quentin Hejduk; 1929-2000) معمار، هنرمند، شاعر و آموزگار چکی‌الصل آمریکایی. هیدوک که عضو گروه‌های معماری همچون نیویورک پنچ و نگراس رنجرز بود، به مدت ۳۶ سال به‌عنوان پروفیسور معماری و به مدت ۲۵ سال رئیس یکی از مطرح‌ترین مدارس معماری دنیا یعنی کوپر یونیون (Cooper Union) در نیویورک بود. او در طول عمر خود با وجود اینکه بسیار کم ساخت ولی با تألیف و انتشار آثارش بر روی کاغذ و تدریس و مخصوصاً ریاستش در کوپر یونیون، تأثیر بسیار شگرفی چه به‌طور مستقیم و چه به‌طور غیرمستقیم بر حداقل چهار نسل از معماران آمریکایی گذاشت.
۳. لطفاً به تقارن عدد (۱۸۰۰) با عدد فیلسوف و متفکر سوسیالیست فرانسوی، شارل فوریه در باب شهر ایده‌آل دقت نمایید. (François Marie Charles Fourier; 1772-1837) برای داشتن یک جامعه‌ی آرمانی (Utopia) صدها سال پیش مطرح کرده بود.
۴. بخشی از ترانه‌ی «عواقب جنگ» از آلبوم «عملکرد اکس» اثر گروه انگلیسی آیرون میدن (Fortunes of War - The X Factor - Iron Maiden)
۵. Gentlemen's Club و یا به عبارتی، کلپ مردان مشخص، ابتدا در قرن هجدهم میلادی در لندن و در محله‌ی سنت جیمز (St. James's) شکل گرفت. کلپ‌های خصوصی منحصر به اعضای منتخب آنها بودند که در اصل، برای فراهم آوردن فضای معاشرت مردانه، حول موضوعی مشترک برای قشر اجتماعی رو به بالا در نظر گرفته شده بودند. در این فضاها که فیلسوف فرانسوی میشل فوکو از آنها به‌عنوان «دیگر فضاها» (Heterotopia - Other Spaces) نام می‌برد، امکاناتی برای اعضا فراهم می‌شد که بیرون از دیوارهای کلپ، خارج از چارچوب قانون باشند، مانند قمار کردن که در آن زمان ممنوع بود.
۶. بخشی از ترانه «دست راست قرمز» اثر گروه استرالیایی ساکن انگلستان، نیک کیو و بذرها بد (Red Right Hand - Nick Cave and the Bad Seeds)

۷. اسکوات کردن (Squat) در انگلیسی به معنای غضب کردن فضای بلااستفاده، بدون اجازه مالک ملک، از طرف گروهی از شهروندان است. اینگونه افراد از قشرهای متفاوتی از جامعه می‌باشند که از روی ناچاری، بی‌پولی و بی‌سرپناهی، دست به این کار می‌زنند و اجتماعاتی را درست می‌کنند. به‌طور مثال دانشجویان هنر، معماری و یا هنرمندانی از قبیل موزیسین‌ها، پانک‌ها، دی‌جی‌ها، نویسندگان، نقاش‌ها، گرافیست‌ها، خال‌کوب‌ها، گرافیتی‌آرتیست‌ها و ...، یک ساختمان متروک را به اشغال خود درمی‌آورند و در آنجا اجتماع عجیبی از هم‌زیستی را پدید می‌آورند که نگارنده موفق به بازدید از بعضی از آنها نیز شده است. آنها مالیات حق سکونت (Council Tax) را که در انگلستان از نان شب واجب‌تر است، به دولت نمی‌دهند و پول اجاره نیز به مالک نمی‌دهند. آنها کنسرت‌های موسیقی زیرزمینی و نمایشگاه‌های نقاشی و هنری مستقل خود را در آن فضا برگزار می‌کنند و در واقع با فروش بلیت و یا آثارشان، درآمدی نیز کسب می‌کنند و نگارنده در اینجا مایل است که از این پدیده به‌عنوان «نهایت خود مختاری محلی در محوطه‌ی شهری - Ultimate Autonomous Zone in Urban Realm» نام برد.

۸. ریچارد جورج راجرز، سلطان حاشیه‌ی راجرز در رودخانه (Richard George Rogers, Baron Rogers of Riverside; 1933-)، متولد شهر فلورانس در ایتالیا، دانش‌آموخته‌ی مدرسه‌ی معماری انجمن معماران (AA) در لندن و مدرسه‌ی معماری ییل در ایالات متحده (Yale School of Architecture)، مشاور عالی شهردار لندن و شهردار بارسلونا در امور معماری و شهرسازی و رئیس اسبق اولیای امور لندن می‌باشد. او در ۸۲ سالگی، طراح معمار دو شاهکار از آثار سبک‌های تک (High-Tech) در معماری یعنی، مرکز ژرژ پومپیدو در قلب پاریس (Georges Pompidou Center) و ساختمان بانک لویدرز (Lloyd's Bank) در مرکز لندن می‌باشد (بنایی که با وجود اینکه تنها سه دهه از عمرش می‌گذرد، جزء بناهای مورد حفاظت از نوع درجه‌ی اول قلمداد می‌شود).

9. (Dame Zaha Mohammad Hadid 1950-)

۱۰. EUPCA (European Union Prize for Contemporary Architecture) یا به عبارتی، جایزه‌ی اتحادیه‌ی اروپا برای معماری معاصر، در سال ۱۹۸۷، با کمک بنیاد میس وان در روهه تأسیس شد و زها حدید با پروژه‌ی پارک‌سوار استراسبورگ (Strasbourg Car Park and Terminus) در فرانسه، به سال ۲۰۰۳، موفق به دریافت این جایزه‌ی معتبر شد.

۱۱. در نظام‌های سیاسی و اجتماعی، رادیکال‌ها را چپی‌های افراطی طرفدار تغییرات اساسی تشکیل می‌دهند.

۱۲. دانشکده‌ی ترینیتی (Trinity College)، به‌عنوان انشعابی از دانشگاه سلطنتی کمبریج، در سال ۱۵۴۶ تأسیس شده است و دارای دانش‌آموختگانی همچون آیزاک نیوتن، مکسول (فیزیکدان) و برتراند راسل (فیلسوف) و بسیاری دیگر می‌باشد.

۱۳. گردشگران از سراسر دنیا و شهروندان لندن اگر از هیچ گالری هنری در پایتخت هنری اروپا خبر نداشته باشند، حداقل از گالری ملی (National Gallery) در مرکز شهر و در میدان بسیار پرتدد ترفلگر (Trafalgar Square) که با درب‌های باز، به‌طور رایگان، میزبان بازدیدکنندگان است، باخبرند. حال، توجه به این مسئله در رابطه با اعمال نظر سیاسیون بر طرح‌های برگزیده‌ی معماری، بسیار پر اهمیت است؛ چرا؟ زیرا در سال ۱۹۹۲ که مسابقه‌ای معماری، در سطح ملی، برای طرح گسترش قسمت غربی ساختمان نئوکلاسیک گالری ملی به نام سیزبری وینگ (Sainsbury Wing) انجام شد، علی‌رغم اینکه طرح پیشرو دفتر معتبر معماری ای‌بی‌کی (ABK; Ahrendt, Burton & Koralek) از لحاظ داوران متخصص در مسابقه برنده اعلام شد، با دخالت خارج از چارچوب پرنس چارلز، طرح برنده کنار گذاشته شد و پروژه به معماران زن و شوهر آمریکایی، یعنی رابرت ونتوری و دنیس اسکات براون، با سبک پسامدرن واگذار شد. حال، چه طرح‌هایی در مقیاس ملی در نظر خوانندگان ایرانی می‌آید که در چند دهه‌ی اخیر، چنین شامل حالشان شده باشد؟ طرح‌های مرحوم سید هادی میرمیران، برای پروژه‌های مجموعه‌ی فرهنگستان‌های جمهوری اسلامی ایران و کتابخانه‌ی ملی؛ چه افسوس است که این طرح‌ها بر روی کاغذ مانده‌اند.

۱۴. اشاره است به «دوشیزه‌ی پولادین - Iron Maiden»، مارگارت تاچر (Margaret Hilda Thatcher; 1925-2013)، رهبر حزب محافظه‌کار به مدت ۱۵ سال (۱۹۷۵-۱۹۹۰) و تنها نخست‌وزیر زن بریتانیا، آن هم به مدت ۱۱ سال (رکورد دار نخست‌وزیری در بریتانیا قرن بیستم)، سیاستمداری که در پلاک ۱۰ خیابان داوینینگ (دفتر نخست‌وزیری - Downing Street 10)، همیشه اصرار داشت که هزینه‌ی اتوی لباس‌هایش بر دوش دولت نباشد و از جیب خودش پرداخت شود و با آرژانتین در مورد اختلاف بر سر جزایر دور افتاده فالکلند، به راحتی وارد جنگ شد. حال توجه به این نکته‌ی دوگانه می‌تواند جالب باشد. در حالی که وزیر امور خارجه‌ی بریتانیا، یعنی جک استرو (Jack Straw)، از حزب کارگر برای مراسم رسمی ازدواج نوه‌ی «ملکه»، پرنس ویلیام (پسر مرحوم دایانا و پرنس چارلز) به سادگی دعوت نشد، در سال ۲۰۱۳ به دستور «ملکه» مراسم تشریفاتی در سطح ملی، برای تشییع جنازه‌ی تاچر برگزار شد که به رغم مخالفت عموم در شرایط کنونی بحران اقتصادی، نه از جیب خود شخص «ملکه»، بلکه به سادگی از جیب مالیات‌دهندگان به مبلغ ۱۰ میلیون پوند هزینه برداشت!

۱۵. بخشی از ترانه‌ی «روای پس از جنگ» از آلبوم «تیر خلاص» اثر گروه انگلیسی، پینک فلوید (The Post War Dream - The Final Cut - Pink Floyd)

۱۶. ایستگاه واترلو یکی از پرتددترین ایستگاه‌های پایانه‌ی قطار در بریتانیا می‌باشد. تمامی ریل‌های تغذیه‌کننده‌ی جنوب غربی انگلستان که پرجمعیت‌ترین بخش‌های کشور را تشکیل می‌دهند، به این ایستگاه ختم می‌شوند. قطار پرسرعت ستاره‌ی اروپا (Eurostar) در سال ۱۹۹۴ که اولین بار به‌طور رسمی ایستگاه مهم‌ترین پایتخت‌های اروپا، یعنی لندن و پاریس را از طریق کانال زیر بستر دریای منش به هم متصل نمود از این ایستگاه آغاز بکار کرد. قابل ذکر است که پایانه‌ی جدیدی که به‌عنوان بخش الحاقی به ایستگاه، توسط معمار سبک‌های تک انگلیسی والا مقام نیکولاس گریمشو (Sir Nicholas Grimshaw) به طول ۳۹۴ متر طراحی و ساخته شد تا سال ۲۰۰۷، یعنی به مدت ۱۳ سال در خدمت بود و جایزه‌ی میس وان در روهه (EUPCA) سال مربوطه (۱۹۹۴) را از آن خود کرد.

۱۷. بخشی از ترانه‌ی «ما و آنها» از آلبوم «سمت تاریک ماه» اثر گروه انگلیسی، پینک فلوید (Us and Them - The Dark Side of the Moon - Pink Floyd)

۱۸. London Stock Brick - یا به عبارتی مترادف با آجر بهمنی خودمان - این آجر ارزان قیمت است و پرمصرف‌ترین مصالح ساختمانی در لندن و جنوب غربی انگلستان تا اوایل قرن ۲۰ میلادی بوده که به‌طور مثال تمام بناهای میدان بدفورد در لندن را با این آجر ساخته‌اند.

۱۹. بخشی از ترانه‌ی «واحد» از آلبوم «... و عدالت برای همه» اثر گروه آمریکایی متالیکا (One -... And Justice for All - Metallica)

۲۰. اصل دوریک یکی از ارکان سه‌گانه در تئوری معماری یونان باستان بوده است که پیدایش آن به حدود ۳ هزار سال پیش بازمی‌گردد و تقریباً، اکثر معابد قبل از میلاد مسیح بنا شده‌اند، از جمله معبد معروف پارتنون (Parthenon)، در آتن پایتخت یونان می‌باشد. در این اصل که مربوط به ستون می‌شود، ستون‌های عظیم‌الجثه‌ی سنگی، بدون قرارگیری به روی هیچ پایه‌ای و به‌صورت بسیار ساده‌ای، مستقیماً بر روی زمین می‌نشینند و بار سقف را منتقل می‌کنند. اریکسون از ساختمان مک‌میلن بلودل به‌عنوان «ساختمان دوریک من» یاد می‌کند.

۲۱. ترانه‌ی «ستایش خدای را» اثر گروه استرالیایی ساکن انگلستان، نیک کیو و بذرها بد (Hallelujah - Nick Cave and the Bad Seeds)

منابع:

• رودولف، پل (۱۳۹۲). پل رودولف: ترسیمات معماری، ترجمه‌ی امیر اعلا عدیلی. اصفهان: چهارحوض.

• Curtis, William J. R. (1996). *Modern Architecture Since 1900* (3rd ed.). New York: Phaidon.

• Olsberg, Nicholas and Ricardo L. Castro (2006). *Arthur Erickson Critical Works*. Vancouver and Seattle: Douglas & McIntyre, Vancouver Art Gallery, University of Washington Press.

• Hee Jin, Lee (2007). *Design Document Series: Bureau Des Mésarchitectures (No. 21)*. Seoul: Damdi.

• Gossel, Peter and Gabriel Leuthauser (1991). *Architecture in the Twentieth Century*. Cologne: Taschen.

• Searle, Adrian and Kitty Scott with Catherine Grenier (2007). *Peter Doig*. New York: Phaidon.

• Arnold, Grant and Michael Turner (2007). *Fred Herzog Vancouver Photographs*. Vancouver: Douglas & McIntyre, Vancouver Art Gallery.

• Ferrier, Jean-Louis (1988). *Art of Our Century; the Chronicle of Western Art from 1900 to the Present*. USA: Prentice Hall Press.

• Ginsberg, Allen (1956). *Howl and Other Poems*. California: City Lights Books.

• Hejduk, John (1998). *Such Places as Memory; Poems 1953-1996*. Cambridge: MIT Press.

• Hill, Janathan (2012). "The History of Man". Weaver, Thomas (Ed.), *AA Files 65*. London: The Architectural Association.

• Cousins, Mark (2013). "Tatto". Weaver, Thomas (Ed.), *AA Files 67*. London: The Architectural Association.

• Croft, Catherine (2005). *Concrete Architecture*. London: Laurence King.



گفت و گو با پدر بتن ایران: علی اکبر رضانیانپور

پگاه پایه دار* (از دفتر هنر معماری)، آذر ۱۳۹۴

تعریف شما به عنوان پدر بتن ایران از بتن چیست؟

بتن تعاریف متعددی دارد، اما ساده‌ترین تعریفش، سنگ مصنوعی‌ای است که از مجموعه‌ی یک ماده‌ی چسباننده مثل سیمان و یک ماده‌ی پرکننده مثل سنگدانه، شن، ماسه و همچنین آب تشکیل می‌شود که در سختی مانند سنگ مقاومت پیدا می‌کند و از اینرو، به عنوان سنگ مصنوعی نامیده می‌شود، اما به نظر من بتن تعریف دیگری هم دارد و آن اینکه بتن ماده‌ای حیات‌دار است که با گذشت زمان سخت و مقاوم می‌شود، خواصش تغییر پیدا می‌کند و در واقع، همین خصوصیات است که آن را به ماده‌ای بسیار مناسب جهت ساخت‌وساز تبدیل کرده است. اگر از این دیدگاه به بتن نگاه کنیم و آن را مثل موجودی بدانیم که زنده است، خواص مختلفی خواهد داشت، ولی اگر به عنوان یک تکه سنگ به آن بنگریم که ثابت بوده و تغییری نخواهد کرد، ویژگی‌های منحصر به فردش درک نخواهد شد. اگر چه با توجه به واکنش‌های سیمان که طی آن کریستال‌های زیبایی تشکیل و فضاهای داخلی کم‌کم پر می‌شوند، نفوذ کاهش و دوام افزایش پیدا می‌کند، پویایی و حیاتش را درک می‌کنیم.

به طور کلی در تعریف علمی به هر ماده‌ای که از دو جزء چسباننده و پرکننده تشکیل شده باشد و ماده‌ی چسباننده، ماده‌ی پرکننده را در بر گیرد، «بتن» گفته می‌شود. طبق این تعریف حتی آسفالت هم یک نوع بتن محسوب می‌شود که ماده‌ی چسباننده‌اش قیر و پرکننده‌اش شن و ماسه است. ولی ماده‌ی چسباننده‌ی بتنی که در ذهن ماست، سیمان پرتلند است که باعث چسبانندگی سنگدانه‌ها به هم می‌شود.

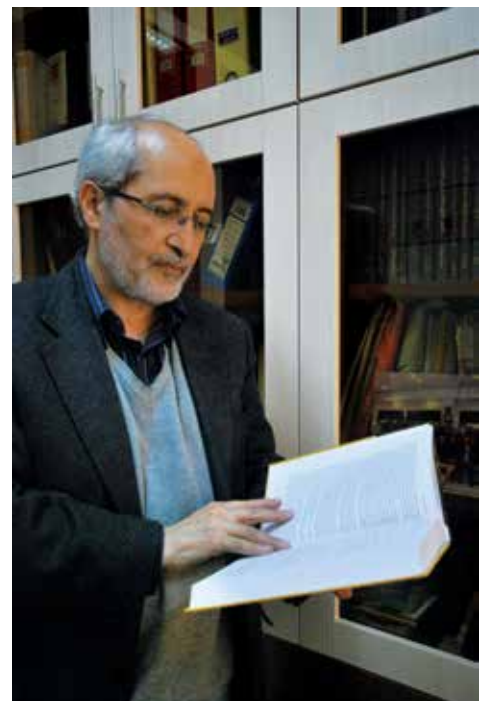
یکی از تعاریفی که در سال‌های اخیر به وجود آمده، «بتن معماری» است. ویژگی و مزایای این بتن از نظر شما چیست؟

امروزه بسیاری از افراد با این حقیقت آشنا نیستند که در جهان، بتن پرمصرف‌ترین ماده بعد از آب می‌باشد. در دنیا،

در حال پژوهش و نگارش مقاله‌های مربوط به ویژه‌نامه‌ی بتن برای شماره‌ی زمستان هنر معماری بودم، به این نتیجه رسیدم که نوشتن مطلبی در این باب، بدون استفاده از علم متخصصین آن، کامل نخواهد شد. در جست‌وجوی خود با کلیدواژه‌ی «پدر بتن ایران» برخوردیم و پرسشی که در پی آن ذهنم را به خود مشغول کرد: «چطور آدمی می‌تواند به درجه‌ای برسد که به او صفت «پدر» آن علم را بدهند؟» با جست‌وجوی بیشتر و مشاهده‌ی کتب، مقالات، سمت‌ها و زندگی این استاد گرانقدر، بیشتر به این نتیجه رسیدم که قطعاً شنیدن سخنان این بزرگوار برای همگان مفید و مؤثر خواهد بود و بدون بهره‌مندی از علم این متخصص، پرداختن به این مبحث لطفی نخواهد داشت.

علی اکبر رضانیانپور، متولد سال ۱۳۳۰ در تهران می‌باشد. وی در سال ۱۳۵۴ موفق به اخذ مدرک کارشناسی ارشد رشته‌ی راه و ساختمان از دانشکده‌ی فنی دانشگاه تهران شد و در سال ۱۳۶۶ دکتری خود را در همین رشته و با تخصص بتن، از دانشگاه لیدز انگلستان دریافت کرد. او که تاکنون تجربیات مدیریتی، علمی، عملی و فعالیت‌های ملی و بین‌المللی فراوانی در این زمینه داشته است، تاکنون موفق به اخذ جوایز و نشان‌های گوناگون داخلی و خارجی گشته که از نمونه‌های آن می‌توان به جایزه‌ی دانشمند برتر بتن از انگلستان، در سال ۲۰۰۷، جایزه‌ی دانشمند برتر بتن از انجمن بتن آمریکا، در سال ۲۰۰۹ و تجلیل در روز بتن، به عنوان پیشکسوت علم بتن توسط انجمن بتن ایران در سال ۱۳۸۷، اشاره نمود. علی اکبر رضانیانپور، همچنین در این زمینه کتاب‌ها و مقالات متعددی را به تحریر درآورده و اختراعات و اکتشافات گوناگونی داشته است.

مقاله‌ی حاضر مطالبی است که ایشان سخاوتمندانه در مدت زمان مصاحبه در اختیار ما قرار دادند. مصاحبه‌ای که لحظه لحظه‌اش سرشار از نکات کاربردی برای متخصصین و علاقه‌مندان در این زمینه می‌باشد.



علی اکبر رضانیانپور، دفتر شخصی، دانشگاه امیرکبیر. عکاس: سپیده ابراهیمی مهر

* دانشجوی کارشناسی ارشد مهندسی معماری، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی تهران.

سالیانه به ازای هر نفر یک تن بتن مصرف می‌شود که این حجم اهمیت این ماده را نشان می‌دهد. علت این امر هم، این است که ما بتن را می‌توانیم به هر شکل دلخواهی در بیاوریم که اصطلاح علمی آن «versatile» به معنای انطباق‌پذیر است. این ماده، می‌تواند تغییر شکل دهد، به شکل قالب در بیاید و نماهای مختلفی را در اختیار ما بگذارد که همین امور باعث جنبه‌های مختلفی از زیبایی بتن می‌شود، حتی با استفاده از این ماده، می‌توان به رنگ‌های مختلفی هم دست پیدا کرد. مجموع این عوامل، باعث شده تا این ماده در معماری و حتی رشته‌های دیگر هنر، مثل مجسمه‌سازی، طرفداران زیادی داشته باشد؛ گرچه توقع دیگری که از این ماده وجود دارد، دوام و پایداری است. اگر بتن به درستی ساخته و محافظت شود، می‌تواند عمر مفید چندین ساله داشته باشد که چه در مباحث سازه‌ای و چه مباحث طراحی، بسیار مهم و قابل توجه می‌باشد. این ویژگی برای معمارانی که خواهان خلق آثاری ماندگار هستند، مانند بسیاری از بناهای تاریخی و باستانی ما که سال‌ها استوارند، ارزشی دوچندان پیدا می‌کند.

با توجه به مطالبی که گفته شد، نقش و جایگاه بتن در معماری و عمران گذشته‌ی ایران چه بوده است؟

جلوه‌ی بتن در طبیعت را می‌توان در انواع خاصی از سنگ‌ها به نام «گنگلومرا» پیدا کرد. این‌ها سنگ‌های بسیار سختی هستند که در آن نوعی خمیر، سنگدانه‌ها را پوشانده و جسمی سخت تشکیل داده است. بنابراین از این ماده در طبیعت الهام گرفته شد و بتن به‌وجود آمد. مسلماً استفاده از سیمان در این ترکیب بعد از ابداع آن یعنی سال ۱۸۲۴ میلادی متداول گشت، اما تا قبل آن از مواد دیگری، مثل آهک، استفاده می‌شد که البته با آهک کارهای بسیاری انجام می‌گرفت، مانند شفته‌ی آهک که در پی‌سازی‌ها بکار برده می‌شد و یا حتی گاهی خاک رس که پس از پخته شدن به سختی مورد نیاز می‌رسید؛ پس مشاهده می‌شود که از زمان‌های گذشته نیز از ملات‌هایی استفاده می‌شده که

کارکردی مشابه بتن داشته‌اند. در ایران از گذشته‌های دور از موادی مثل ساروج در ساخت بناها و به‌خصوص آب‌انبارها استفاده می‌شده، اما بتن به شکل امروزی، قدمت چندانی ندارد و با ساخت اولین کارخانه‌ی سیمان تهران در شهری، آغاز شد که به حدود ۸۰ سال پیش بازمی‌گردد.

جایگاه فعلی ما در استفاده از بتن کجاست؟ ما چقدر از فناوری‌های جدید در این باب استفاده می‌کنیم و اصطلاحاً کجای دنیاییم؟

زمانی که من در سال‌های ۱۳۶۲ برای گذراندن دوره‌ی دکترای خود به انگلستان رفتم، با مقایسه‌ی بناهای ساخته شده در ایران و این کشورها، متوجه فاصله‌ی بسیار زیاد ما در این زمینه شدم که البته با وجود کاهش یافتن آن در سال‌های اخیر، باز هم ادامه دارد. می‌توان گفت که اگر فاصله‌ی زیادی در حدود ۲۰ تا ۲۵ سال پیش وجود داشت، اکنون با تشکیل انجمن‌ها و مؤسسات مختلف و تلاش برای افزایش آگاهی، اندکی در کیفیت و استفاده از انواع گوناگون بتن، ارتقا پیدا کرده‌ایم و می‌توان به این نتیجه رسید که ما امروزه در مورد میزان مصرف عمومی بتن، نسبت به جهان عقب نیستیم. با این وجود، در راستای استفاده از بتن‌های ویژه، خاص و جدید که بتن‌هایی بادوام و توانمند هستند، گامی برنداشته‌ایم و از این منظر اختلاف زیادی داریم که از بین بردن این فاصله، نیازمند انقلاب عظیمی است که باید همه مصمم باشیم تا بتن معمولی نسازیم، زیرا متأسفانه ما، شاید در کمیت پیشرفت‌هایی داشته‌ایم، اما در کیفیت خیر!

این بتن‌ها چه کیفیت و ویژگی‌هایی دارند؟ چه انواعی از بتن در دنیا وجود دارد که ما از آنها استفاده نمی‌کنیم یا کمتر با آنها آشنا هستیم؟

بیش‌تر تحولاتی که حول بتن اتفاق افتاده، به‌منظور ارتقای مقاومت بتن معمولی می‌باشد که ۲۵ - ۳۵ مگا پاسکال هست. چون هرچه مقاومت بالا رود، ابعاد سازه‌ها و میزان مصرف مصالح کاهش یافته و بنابراین، از فضاها استفاده‌ی

مفیدتری می‌شود. به‌خصوص آنکه، بحث دوام و مقاومت در کنار دریاها، بندرگاه‌ها و حتا شهرهای امروزی که مجاورت بتن با گاز CO2 باعث تخریب آرماتورهای درون بتن یا اصطلاحاً کربناته شدن آن می‌شود، اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. این کار از شناسایی سیمان آغاز شد و به‌طور کلی با آزمایش بر روی طرح اختلاط‌های مختلف ادامه پیدا کرد. دنیا حدود ۲۰ سال است که به این موضوع فکر می‌کند و چند سالی است که از آن در ساخت‌وساز خود بهره می‌برد، اما در ایران جز در مواردی خاص، کمتر از این تحولات استفاده می‌شود. این تحول نیازمند علم بالایی است که متأسفانه چون گاهی مهندسین و دانشجویان با آن آشنا نیستند، ساخت بتن در کارگاه‌ها با روش‌های تجربی و با استفاده از سیستم‌های کارگری اتفاق می‌افتد؛ درحالی‌که دانش زیادی در این کار نهفته است. البته برنامه‌ریزی‌های زیادی در این راستا صورت گرفته که تا سال ۱۴۰۴ بتوانیم از بتن‌های با مقاومت بالا استفاده نماییم و این کار، مستلزم عزم جدی و همگانی است.

نوع دیگری از بتن که در دنیا طرفداران بسیاری دارد بتن‌های «خود متراکم» است؛ یعنی بتنی که با ریختن در قالب و بدون نیاز به لرزاندن و ویریه کردن به فرم دلخواه برسد. این نوع بتن در رشته‌ی معماری کاربرد بسیاری داشته که برای مثال در بدنه‌ی برج میلاد هم استفاده شده و با استفاده از قالب‌های چوبی، طرح رگه‌های چوب بر نمای آن حک شده است. ابداع این بتن، در سال ۱۹۸۵ میلادی، توسط ژاپنی‌ها صورت گرفت، اما در ایران برای اولین بار در ساخت پایه‌های برج میلاد استفاده شد که ۱۶ متر ارتفاع دارد که این بتن تنها برای ساختش مناسب بود. آخرین پروژه هم، پل صدر است که تماماً با بتن خود متراکم ساخته شده و شاید در دنیا بی‌نظیر باشد.

انواع دیگر بتن‌ها، بتن‌های الیافی است که در آن برای افزایش کشش بتن از الیافی مانند الیاف فولادی، پلیمری، پلی پروپیلن و یا شیشه استفاده می‌شود. در واقع در بتن‌های

معمولی، کشتش با تعبیه‌ی آرماتورها تأمین می‌گردد، اما در این بتن‌ها، نیازی به آرماتور نبوده و بتن، کشتش مناسبی دارد. استفاده از این نوع بتن، موجب کاهش هزینه‌های اقتصادی ناشی از استفاده‌ی آرماتور، صرفه‌جویی در زمان و افزایش طول عمر بتن می‌شود، زیرا شاید بتوان گفت که ۹۰٪ خرابی‌های بتن ناشی از خرابی‌های آرماتور است. از سایر گونه‌های بتن، می‌توان به «بتن با استفاده از شیوه‌ی غلطکی» یا «بتن کوبیده با غلطک» اشاره نمود که چندین سال پیش در سدسازی‌ها استفاده می‌شد و کم‌کم به جاده‌سازی‌ها و زیرسازی‌ها ورود پیدا کرد. در موارد دیگر، آزمایشاتی بر روی چسبانده‌ی بتن صورت گرفته که برای مثال از گوگرد در حالت مذاب استفاده شود و به آن، سنگدانه اضافه گردد که به آن اصطلاحاً «بتن گوگردی» می‌گویند. در ایران هم با وجود آنکه کشور نفت‌خیزیست و می‌توان به‌طور گسترده از این پتانسیل استفاده نمود. البته پیرامون کاربرد این نوع بتن، تنها آزمایشاتی صورت گرفته و به مرحله‌ی اجرا نرسیده است. همچنین بتن‌های مخصوص راه‌سازی وجود دارد که متأسفانه در ایران از این روش استفاده نمی‌شود. دنیا سال‌هاست که به‌دلیل مقاومت بیشتر بتن، نسبت به آسفالت، از آن برای راه و جاده‌سازی استفاده می‌کند، اما در ایران تنها در باند فرودگاه تبریز این روش بکار برده شد تا گامی در این راستا برداشته شود و موجب آشنایی همگان گردد.

از پیشرفت‌های دیگر در این زمینه، استفاده از سیمان‌های «ژئوپلیمری» است که در آن با انجام فعالیت‌های شیمیایی بر روی خاک‌های پوزولانی، خمیر چسباننده‌ای به‌دست می‌آید و با اضافه شدن سنگدانه‌ها به ماده‌ای نظیر بتن می‌رسیم. البته این نوع بتن به‌دلیل قیمت بالا و خطرناک بودن مواد شیمیایی درگیر، هنوز در مرحله‌ی آزمایشگاهی‌ست و عملی نشده است. قدرت و تفکر بشر در این مبحث تا جایی پیش رفته که بتن‌هایی با ۲۰ برابر مقاومت بتن‌های معمولی بسازد. از نمونه‌های آن می‌توان به «سیمان دندان» اشاره نمود که هنوز مراحل آزمایشگاهی خود را طی می‌کند.

بتن پایدار چطور؟

مواد تشکیل‌دهنده‌ی بتن، شامل موادی مانند سیمان است که برای تولید هر تن آن در حدود یک تن گاز CO₂ تولید می‌شود. البته در تولید سنگدانه‌ها هم آلاینده وجود دارد، ولی در هر صورت از ترکیب این مواد، بتنی به‌دست می‌آید که می‌تواند آلاینده‌ی‌ها را بلعیده و در خود دفع کند. بنابراین، می‌توان برای مثال به همراه سیمان از ضایعات صنایع در ترکیب بتن استفاده نمود تا اندک جبرانی بر تولید آلاینده‌های حاصل از ساخت سیمان باشد. از طرف دیگر، همانطور که اشاره شد، آرماتورهای بتن با جذب CO₂ دچار واکنشی می‌شوند که خود باعث تخریب بتن می‌شود، بنابراین اگر بتوانیم بتنی بسازیم که نیازی به آرماتور نداشته باشد، این ماده مانند درختی عمل می‌کند که آلاینده‌های موجود در شهرها را به خود جذب می‌نماید. ولی مسئله‌ی دیگری که در این راه با آن مواجه می‌شویم بازیافت دوباره‌ی بتن است تا همیشه بتواند این پروسه را ادامه دهد. تفکرات

دیگری که در این راستا وجود دارد مربوط به تولید و مصرف سیمان‌های پرتلندیست که باید با استفاده از مواد طبیعی یا مصنوعی مثل سرباره‌های کوره‌های ذوب آهن و یا خاکستر ذغال سنگ به حداقل برسد و نهایتاً، جایگزین مناسبی برای آن یافت. در توسعه‌ی پایدار، باید به حفظ محیط زیست کمک نمود و کمترین آلودگی را وارد آن کرد. مبحث دیگر، افزایش مقاومت بتن است که تعمیر و مرمت آن اثرات مخربی داشته و باعث اتلاف زمان، هزینه و نیروی انسانی می‌شود. از اینرو، باید به انواع بتن و محلی که می‌خواهیم بتن را بکار ببریم توجه کنیم. مسلماً بتنی که در ساختار لوله‌های فاضلاب و محیط‌های اسیدی بکار می‌رود با بتن مورد استفاده در پی‌سازی ساختمان، تفاوت دارد. امروزه تفکرات جهانی به‌سمت تنوع‌گرایی در بتن پیش می‌رود، چون متوجه شده‌اند که از یک نوع بتن، نمی‌توان برای هر کاربری‌ای استفاده نمود. به‌همین منظور، بتن‌های مختلفی ساخته، آزمایش و مدلسازی می‌شوند. در فدراسیون‌های جهانی، بحث‌های زیادی در باب موضوع افزایش دوام و به دنبال آن دستیابی به مقاومت حداکثری صورت می‌گیرد که به نظر من، آینده هنوز هم به‌طور گسترده در اختیار بتن خواهد بود.

هم‌اکنون در ایران، در زمینه‌ی بتن چه کارهایی صورت می‌گیرد که در آینده مفید خواهد بود و تأثیر مثبت خواهد داشت؟

علاوه بر تشکیل انجمن بتن ایران، هر ساله کنفرانس‌ها و سمینارهای متعددی برگزار می‌گردد که در آن معماران و مهندسی کشورهای دیگر به معرفی پیشرفت‌ها و پروژه‌های خود می‌پردازند و این امر باعث آشنایی هرچه بیشتر ما می‌شود. من فکر می‌کنم کنفرانس‌های بین‌المللی که پیرامون بتن و تکنولوژی‌های وابسته به آن برگزار می‌گردند، می‌توانند تأثیر بسیار مثبتی بر دانشجویان، اساتید و مهندسی بگذارند، ولی مسلماً کافی نخواهند بود. من هم حداقل در دو تا از مجامع بین‌المللی بتن مثل FIB عضو هستم که هر ساله ضمن شرکت در آنها، کتاب‌ها و اطلاعات جدید را در اختیار علاقه‌مندان می‌گذارم اما نکته‌ی بسیار مهم در این باب، عملی شدن این علوم است. همانطور که آمارها نشان می‌دهند، ما در تعداد مقالات به سطحی مطلوب رسیده‌ایم، اما در کاربرد آن خیر. به همین جهت، لازم است پایان‌نامه‌ها و تازها کاربردی‌تر شوند تا قدمی برای پیشرفت کشور برداشته شود.

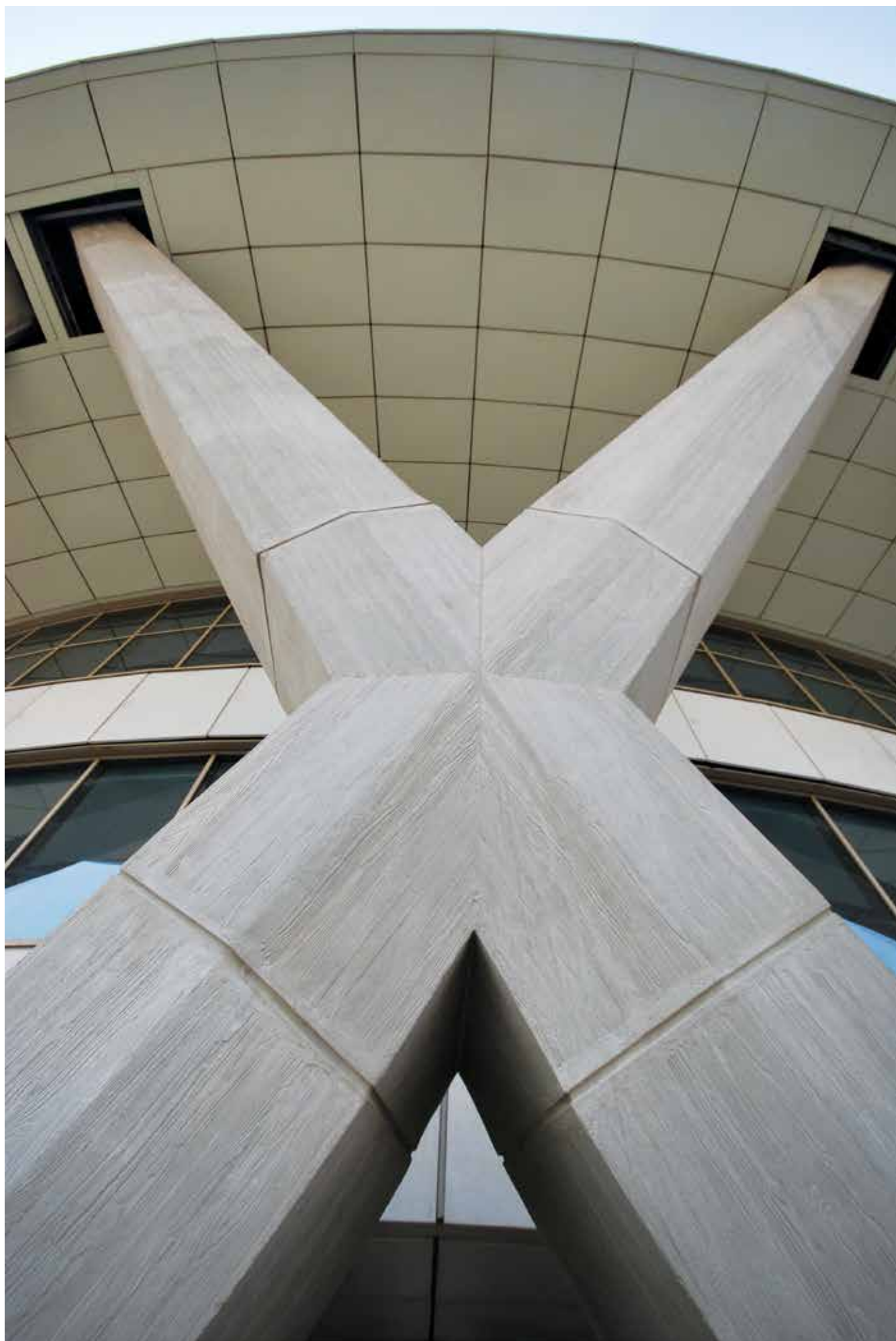
چه افقی را برای آینده‌ی بتنی ایران پیش‌بینی می‌کنید؟ همانطور که گفتیم، در ایران بحث‌ها و برنامه‌ریزی‌هایی که می‌شود مربوط به افق سال ۱۴۰۴ است و آن این است که ما حداقل به مقاومت مطلوب برای بتن برسیم. خوشبختانه در این راه، آموزش‌ها و فعالیت‌های زیادی صورت می‌گیرد، اما مسلماً کافی نخواهد بود. کشورهای دیگر به‌دلیل کم بودن جمعیتشان نیاز چندانی به ساخت‌وسازهای گسترده ندارند، اما در کشور ما، صنعت ساختمان و همچنین راه و جاده‌سازی رونق بیشتری دارد. به‌علاوه‌ی آنکه متأسفانه چون تا به حال به دوام بتن فکر نشده است، عمر مفید ساختمان‌های بتنی ما بسیار کم

می‌باشد و نیاز به مرمت و مراقبت بسیاری دارند؛ پس هم باید پروژه‌های بسیاری را بسازیم تا نیازهایمان را برطرف نماییم و هم اینکه از سازه‌های گذشته‌مان مراقبت کنیم، اما متأسفانه ضعف بزرگی که در دانشکده‌های عمران، معماری و رشته‌های مربوط به ساختمان وجود دارد، عدم توجه به دروس مواد و مصالح است و دانشجویان بیشتر به استفاده از نرم‌افزارها و کامپیوترها برای محاسبات خود توجه می‌کنند. در حالی‌که، این وسایل باید تنها ابزاری برای کمک رساندن به مهندسی باشد و نه آنکه ذهن او را برای عملی نمودن کارها ببندد؛ تا جایی‌که حتی آنها گاهی درک درستی از اعداد به‌دست آمده از محاسبات نیز ندارند. اینگونه است که دانشجویان پس از فارغ‌التحصیلی، نمی‌توانند نقش درستی در کارگاه‌ها داشته باشند و سیستم کارگاهی ما به همان روال تجربی همیشگی پیش می‌رود.

به‌طور کلی، آینده‌ی روشنی را برای بتن ایران می‌بینم، اما این در صورتی‌ست که همه در این راستا تلاش نمایند. باید علم ما به مرحله‌ی کاربرد برسد. همانطور که از قدیم می‌گویند: «علم بی عمل، درخت بی‌ثمر». باید آینده را در کنار تئوریسین‌ها ساخت، علم نباید وارداتی باشد، ما باید خودمان از پتانسیل‌های کشور، مانند معادن‌مان استفاده نماییم، آزمایش‌های متعدد انجام دهیم و به‌جای وابستگی به خارج، خودمان آن را بسازیم و به دیگران منتقل کنیم.

و اما سخن آخر ...

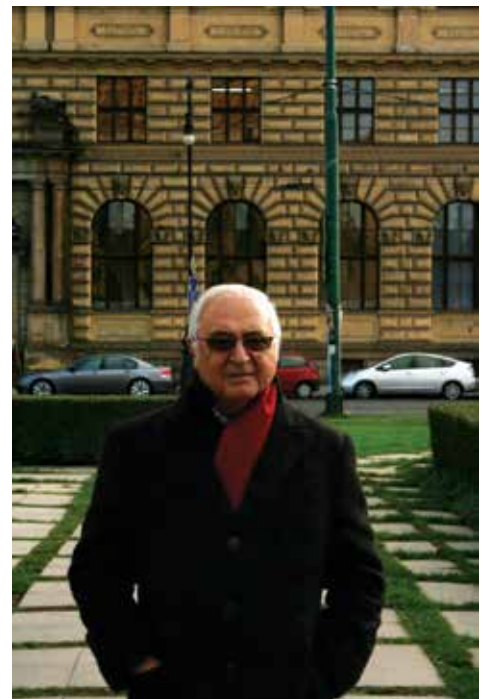
من بسیار علاقه‌مندم به دانشجویان بگویم که با کار و آزمایش بسیار بر روی معادن و خاکمان، می‌توانیم به مواد جدیدی دست یابیم و این مستلزم توجه آنان به این مباحث است. شاید بهتر است در برنامه‌های درسی دانشگاه‌هایمان، تجدید نظر کنیم و به‌جای استفاده صرف از کامپیوتر برای دروس محاسباتی، به آزمایش و پژوهش بپردازیم، زیرا کامپیوترها مثل جعبه‌های سیاهی شده‌اند که قدرت فکر کردن را از دانشجویان و مهندسی گرفته‌اند، تا جایی‌که حتی گاهی آنها نمی‌توانند در درست و منطقی بودن پاسخ‌های کامپیوترها اظهار نظر نمایند. نکته‌ی دیگر ارتباط بیشتر مهندسی عمران و معماری در خلق آثار ماندنی، جاودان و پایدار از ساخت سازه‌های خاص تا حتی ساخت بناهای معمولی‌تر است. همانطور که در دنیا هم کار گروهی بسیار تشویق می‌شود و نتایج مثبتی هم حاصل شده است. مهم‌تر از همه‌ی اینها، آنکه ما بکار و تلاش بسیاری احتیاج داریم، باید بسیار بخوانیم، نگاه کنیم، آزمایش نماییم و سپس دست به عمل بزنیم. باید زمانی مناسب برای کارهایمان اختصاص دهیم و همیشه به انجام کارهای راحت و زودبازده فکر نکنیم، بلکه باید همچون پروانه‌ای گرد شمع دانش سوخت تا به نتیجه‌ی مناسب رسید. باید "کار و کار و کار" را اصل زندگی خود قرار دهیم، که البته این کار وابسته به مسائل اخلاقی نیز هست. زمانی که تلاش و اخلاق وارد کارهایمان می‌شود، در همه‌ی ابعاد زندگی و از جمله ساختمان‌سازی، اثر گذاشته و کشورمان پیشرفت‌های چشمگیری خواهد داشت. ان شاء الله...



برج مخابراتی میلاد، محمدرضا حافظی، تهران، ۱۳۸۷. (استفاده از بتن خودمتراکم)، عکس از هنر معماری

گفت‌وگویی اختصاصی با کامران دیبا آوانگاردی که پشت سر مردم راه می‌رود!

دفتر هنر معماری، آذر ۱۳۹۴



کامران دیبا، پراگ، چک، ۱۳۹۱.

و پس از چند دقیقه، آتلیه را ترک می‌کرد. ما در آن بازه‌ی زمانی شور می‌کردیم و موضوعی را روی تخته می‌نوشتیم، سپس استاد می‌آمد و آن موضوع را طراحی می‌کرد، بلند بلند فکر می‌کرد؛ خط می‌کشید و خط می‌زد؛ اتودها را به دیوار می‌چسباند؛ نقد و بحث می‌کرد؛ تجزیه و تحلیل می‌کرد؛ گاه تأیید و گاه رد می‌کرد. خلاصه از هشت صبح تا شش عصر، نمایش بازی می‌کرد و با خودش کلنجر می‌رفت تا طرح درست از آب در بیاید. حتا گاهی ناهار تعطیل می‌شد چون هیچکس تمایل نداشت روند آتلیه برای ناهار مختل گردد. گاهی هم اصلاً طرح از کار در نمی‌آمد؛ یعنی استاد خیلی راحت، بعد از ساعت‌ها کار می‌گفت: «اونی که باید می‌شد، نشد! ایده از ابتدا مناسب نبود یا نیاز بکار بیش‌تری دارد یا باید ماکت و نرم افزار و... برایش فراهم کنیم.» خلاصه، استادی خاص و بی‌نظیر بود! یک روز، پس از چند جلسه، استاد مثل همیشه آمد، اما تا گفت به او موضوع بدهیم بچه‌ها فریاد سر دادند که حالا ما هم می‌خواهیم طراحی کنیم! همان بچه‌هایی که از طراحی گریزان بودند و اصلاً طراحی بلد نبودند حالا می‌خواستند طراحی کنند! بقیه‌ی داستان معلوم است: یک ترم درخشان و فوق‌العاده که هیچ دانشجویی دوست نداشت تمام بشود! البته این تنها تفاوت آن استاد نبود.

آخرین باری که این استاد جوان خط‌شکن را دیدم در زمین ورزش دانشگاه بود. یک تیم از دانشجویان معماری جمع کرده بود - به اضافه‌ی خودش - و با یک تیم از دانشجویان رشته‌ی کامپیوتر - دانشکده‌ی فنی و مهندسی - مسابقه‌ی فوتبال به راه انداخته بود. حالا شما حدس بزنید که چه شور و هیجان و رونقی در فضای دانشگاه به راه افتاده بود!

استاد ما برای معماری، مردم، استاد و دانشجو تعاریف خاص خودش را داشت. من هنوز هم موقع طراحی بلندبلند فکر می‌کنم و باید صدای رادیو یا آهنگی

وقتی از کامران دیبا درباره‌ی روش طراحی‌اش پرسیدیم، به‌جای تعاریف کلیشه‌ای گفت: «موضوع بده تا طراحی کنم!». این حرف دیبا و روش طراحی او مرا برد به آتلیه‌ی دانشگاه و دوران دانشجویی.

استادی بی‌نظیر داشتیم که تازه به دانشگاه ما آمده بود و کمترین شوخی‌اش با بچه‌ها این بود که با ماژیک روی دست و صورتشان خط بکشد. به قول خودش، بچه شیرها را علامت‌گذاری می‌کرد تا کم نشوند! از این نشانه‌گذاری خاص که بگذریم، می‌رسیم به روش تدریس خاص او. استاد، هفته‌ی نخست، موضوعی را برای طراحی مشخص نکرد، بلکه به ما گفت یک پروژه را روی تخته‌ی آتلیه بنویسیم و برنامه، سایت و جزئیات را بدهیم تا او طراحی کند! بدین ترتیب ما هر روز یا گاهی دو بار در روز موضوعی را برای استاد مطرح می‌کردیم و او همان‌جا، وسط آتلیه، در حالی که با گوشی تلفن‌اش موسیقی پخش می‌کرد، بلند بلند فکر می‌کرد و طراحی را ادامه می‌داد. طرح را تا جایی که خود، طراحی - و نه ترسیم و نقشه‌کشی - می‌خواند پیش می‌برد و می‌گفت، بقیه‌اش کار نقشه‌کش‌هاست نه معماران! سپس ما، مثل خوره‌های معماری، اتودها را برمی‌داشتیم، عکس می‌گرفتیم و بر سر بردنشان به خانه با هم بحث می‌کردیم. گاهی روی سر و کول هم سوار می‌شدیم تا استاد را در مرکز حلقه ببینیم. اوایل به‌جای نگاه کردن به دست استاد و گوش سپردن به حرف‌هایش، نگاهمان به هم‌کلاسی‌هایمان بود، ولی کم‌کم هم موضوع‌های پیشنهادی (که حاصل جمع نظرات همه‌ی دانشجویان حاضر در کلاس بود) از حالت شوخی و غیرعادی خارج و جدی‌تر شد، هم توجه ما بیش‌تر معطوف به استاد شد. این جای کارفرما بودن خود به ما درس‌ها داد که او چه می‌خواهد، چگونه می‌خواهد، چگونه بیان می‌کند و ما چگونه باید برای او طراحی کنیم. فکرش را بکنید استاد درس طراحی هر صبح به‌جای کرکسیون طرح‌های ما می‌آمد و می‌گفت موضوع بدهید

از موبایلیم پخش کنم. با خودم حرف می‌زنم و با خودم کلنجر می‌روم. حتا اتودها را به دیوار می‌زنم و خودم با خودم کرکسیون می‌کنم، حداقل تا پیش از رسیدن طرح به مرحله‌ی نقشه‌کشی.

وقتی کامران دیبا در جواب سوالم گفت: «موضوع بده تا طراحی کنم!» تازه فهمیدم استاد جوان چه روش طراحی‌ای به ما یاد داده! روشی که دیبا با آن طراحی می‌کرده! و استاد، چقدر ظریف ما را عاشق طراحی کرد؛ یعنی خودش می‌دانست چه لطفی به ما می‌کند؟ آیا او با دیبا در ارتباط بود یا متأثر از دیبا بود؟ از آن‌جا که اینگونه اساتید همچون ستاره‌ای در آسمان دانشگاهی می‌درخشند و می‌روند که بروند، متأسفانه هرگز نمی‌توانم با آن استاد که احتمالاً، الان در سنین میان‌سالی‌ست ارتباط برقرار کنم و پاسخ این پرسش‌ها را دریابم. نمی‌دانم، شاید روزی جایی او را ببینم. خودش همیشه می‌گفت من مدرس خوبی هستم، اما هنوز به حد معمار خوب نرسیده‌ام تا کاری در دست بگیرم. او کجا بود و ما کجا هستیم؟! اما از خوب روزگار، هنوز کامران دیبا برای دانشجویان ایرانی دل می‌سوزاند و باحوصله، پای سوال‌های ما می‌نشیند. البته ما تنها شاگردان غیرمستقیم استاد نیستیم. دیبا هزاران دانشجوی غیرمستقیم در ایران دارد که، چه بخواهد و چه نخواهد، دلشان برای دیبا می‌تپد. چه دیبا در آتلیه نشسته باشد و برای ما خط کشیده باشد، چه نکشیده باشد. ما تنها و تنها با قدم زدن در آثار دیبا، از او معماری را یاد گرفته‌ایم. فکر کنم هرکسی که به فرهنگسرای نیاوران می‌رود، می‌تواند کم و بیش حرف‌هایی را بشنود که دیبا حین طراحی و تعبیه‌ی پنجره‌ها و ساختن فضاها به خودش بلندبلند گفته! من و دوستانم که هر بار به یاد قدیم، آن‌جا جمع می‌شویم، صدای دیبا را که در حال طراحی فرهنگسراست، به وضوح می‌شنویم؛ دیگران را نمی‌دانم! بله این قدرت دیباست؛ قدرت معماری‌ست و این است رمز بقای آثار کامران دیبا!

بعضی از ما اصلاً تا حالا دیبا را از نزدیک ندیده‌ایم! من به خیلی ساختمان‌های دیگر هم رفته‌ام، اما هرگز هیچ صدایی نشنیده‌ام. به نظر شما چرا؟

به هر حال مصاحبه با دیبا علاوه بر اندیشه، قلب مرا لرزاند و این حس‌ست که ما در آثار دیبا نیز تجربه می‌کنیم. روش طراحی و روش برخورد او با مسئله و نقطه‌ی آغاز طراحی‌هایش، بدیع و حاصل دید انسان‌دوستانه‌ی اوست. این مصاحبه شاید، تأکید می‌کنم شاید، یک راز از هزاران راز معماری را برملا کند، اما این راز برای ما خیلی با ارزش است و از کامران دیبا برای صداقتش صمیمانه سپاسگزاریم. دیبا و مصاحبه‌ی او از همین جهات، بسیار ارزشمند و آوانگارد است. حقیقتاً دیبا آوانگاردی‌ست که نه پیشاپیش و نه بر شانه‌های مردم، که عقب‌تر از مردم راه می‌رود تا نکند کسی جا بماند! بله او آوانگاردی‌ست که پشت سر مردم راه می‌رود!

تحصیلات کامران دیبا در مقطع کارشناسی‌ارشد در رشته‌ی جامعه‌شناسی بود. علت این امر چیست؟

اگر شما دقت کنید، تمام اختراعاتی که در قرن بیستم شده - که قرن خیلی باروری هم هست - همگی میان دانشی بوده؛ یعنی به ازدواجی بین رشته‌ها شده است. مثلاً بین روان‌شناسی و جامعه‌شناسی به زمینه‌ی جدیدی به‌وجود اومد به اسم روان‌شناسی اجتماعی. روان‌شناسی مربوط به تفکرات ذهنی یک فرد و ارتباطش با درون خودش، جامعه‌شناسی هم در مورد قشرهای مختلف جامعه است و روابط و تعاملی که باهم دارن. به همین خاطر، روان‌شناسی اجتماعی در مورد گروه‌های کوچکی صحبت می‌کنه که تعاملاتشان قابل درک و بررسیه. مثلاً در یک میز کنفرانسی که ده نفر آدم می‌نشینند و تصمیماتی می‌گیرن، روان‌شناسی نمی‌تونه کاری کنه چون در درون افراد نیست، ولی در واقع اون رابطه‌ای که باعث می‌شه این افراد دور یک میز بشینن در روان‌شناسی اجتماعی قابل

بحثه و نوعی از رابطه‌ی مستقیمه. در این نوع رابطه، از جمله در این مثال بنده، یک نفر یک حرفی می‌زنه، بعد دیگری اون حرف‌ها رو می‌شنوه و در صحبت‌های خودش تجدیدنظر می‌کنه و ممکنه به یک نتایج جدیدی برسه و اون‌ها رو بیان بکنه و یا ابراز اون مطالب، ممکنه باعث عکس‌العمل دیگران بشه. حالا یا مخالفت می‌کنن یا توافق. یک رابطه‌ای این‌جا هست که مقیاسش نه کوچیکه و نه بزرگ.

حالا برگردیم به بحث خودمون؛ یعنی معماری و شهرسازی. ببینید، مثلاً مردم می‌آیند می‌گن شهر ما زشته یا معماریش زشته که اصلاً این موضوع به معماری ربطی نداره. شلوغی شهر، آلودگی و امثالهم به تخصص دیگری مربوط می‌شه به نام «معماری شهری»؛ چیزی مثل همان روان‌شناسی اجتماعی. شهر یک کلیتی‌ست که بین اجزاش یک رابطه‌ای وجود داره و این رابطه باعث می‌شه هر کسی حرف خودش رو بزنه. درست مثل دستور تئی که باعث می‌شه هر کسی در ارکستر ساز خودش رو بزنه! به همین دلیل، این زمینه‌ی میان‌دانشی که حالا بهش می‌گن شهرسازی، خودش یک رشته‌ای‌ست و بحث‌های خودش رو داره. متخصص داره که اون باید بیاد کار کنه و راه‌حل‌های خودش رو ارائه بده و الی آخر. ولی مردم، معمارها رو می‌شناسن! مشکلات شهر به معمار ربطی نداره چون معمار یک قطعه زمینی داره که در محدوده‌ی همون کارش رو انجام می‌ده، مثل بازی شطرنج. یک ضابطه‌هایی هم باید باشه که این فضاهای بین‌رشته‌ای رو پوشش بده مانند مثال‌هایی که زدم.

من در معماری هم تحصیل کردم و هم کار کردم. در شهرسازی، مطالعات و پروژه‌هایی داشتم و تحت تأثیر یکی از اساتید دوره‌ی شهرسازی هم بودم که او طراحی شهری را مطرح کرد. در دانشگاه تهران هم طراحی شهری تدریس می‌کردم، البته در قالب یکی از دروس اختیاری.

از همان زمان هم متوجه شدم که در معماری مسئله‌ی مردم و روابط اون‌ها در فضای ساخته شده و به‌ویژه رابطه‌ی بین مردم و خود معماری کمتر مورد توجه قرار گرفته؛ حتی امروز هم همین طوره. غالباً معمار می‌خواهد کار خودش رو بکند و به مردم کمتر اهمیت می‌ده چون می‌خواهد از خودش ایده بده و به چیزی که خودش دوست داره برسه - البته من ایرادی نمی‌گیرم چون هرکسی روشی داره. مثال زیاد جالبی شاید نباشه، اما به قول دوستی گربه رو می‌شه هزار جور کشت! خب من در طراحی فضا به بعد انسانی و اجتماعی بیش‌تر اهمیت می‌دم. همیشه فکر می‌کنم بین این دو بخش می‌شه یک ارتباطاتی دید. در همین رابطه من سعی کردم در دوره‌ی فوق‌لیسانس مطالعاتم رو در جامعه‌شناسی ادامه بدم. متوجه باشید که من نمی‌خواستم به‌هیچ عنوان جامعه‌شناس بشم، بلکه می‌خواستم در مورد کارهای خودم که مربوط به شهرسازی بود از جامعه‌شناسی استفاده کنم. خب، مطالعات من بیش‌تر شناخت قشرهای مختلف مردم و آگاهی از پدیده‌های اجتماعی بود. بعدها هم یک سری مطالعات شخصی داشتم در مورد روان‌شناسی و روان‌کاوی به‌صورت مستقل در کتابخانه‌ی کنگره‌ی آمریکا. مقداری به بعد انسانی و بعد اجتماعی معماری و شهرسازی آگاه شدم و سعی کردم از این آگاهی‌ها در پروژه‌های معماری و شهرسازی استفاده کنم.

این پروژه‌ها طبیعتاً در چارچوب معماری و شهرسازی ایران بود و فرهنگ ایرانی برای من مهم بود. برام مهم بود که بگیرم جامعه‌ی ایرانی چه جور باید زندگی کنه، نه اینکه مردم شیکاگو یا هنگ‌کنگ یا دهلی‌نو چه جور زندگی می‌کنند؟ ما هم همان‌طور باید زندگی بکنیم! می‌دونم، این‌ها برای من مطرح بود و ژست وطن‌پرستی هم توش نبود. مثل دکتری که یک بیماری واگیردار در شهرش بیچه و انواع مریض‌ها رو هم پیشش بیان. دیگه این جا دکتر نمی‌گه چون این چشمش آبی‌ه اول اینو درمان کنیم یا فلانی رو که فامیل فلان مقامه. اون طبق نوبت، همه رو می‌بینه و درمان می‌کنه. خب منم با جامعه‌ی ایرانی زندگی می‌کردم، تعلقم به اون جامعه بود، نظرم هم به اون جامعه بود و در همین رابطه بود که منم به حرفایی زدم و به کارهایی کردم، اما متأسفانه این درختی که ما کاشتیم، خیلی زود بریده‌شد. می‌دونید که من چهل سالم بود که مجبور شدم ایران را ترک کنم. می‌خواهم بگم من نتوانستم ایده‌هام رو به ثمر برسونم؛ یعنی فقط تا یک حدی شد - تا یک حد ابتدایی. در واقع مثل این‌ه که کسی در جوانی همیره، شهید بشه یا تصادف بکنه. برای اینکه به معمار برسه به رشد حرفه‌ای، حداقل سی سال لازمه. متوجه هستی‌د؟ برای من بیش‌تر از ده سال، شانس کار نبود. این یک نسل هم نمی‌شه. ببینید تعریف ما از نسل چیه؟ نسل رو ما بیست سال حساب می‌کنیم؛ یعنی یک پدر وقتی پسرش بیست سالش شد با خودش و پدرش (پدربزرگ) می‌شن سه تا نسل. حالا شما فکر کنید من حتی ۱۰ سال هم پیوسته کار نکردم. یک سال که من تازه رسیده بودم ایران که هیچی، یک سال هم دوران انقلاب اسلامی بود و ساخت‌وساز رونق نداشت که طبیعتاً من فرصت کاری نداشتم و نهایتاً متأسفانه نشد من کارها و ایده‌هام رو جلو ببرم و بیش‌تر برای مملکت مفید باشم.

استادی آثار شما را برای ما تحلیل می‌کردن و اون زمان ایشون گفتن که معماری انسانی حتی در نقشه‌ها هم تبلور پیدا کرده. وقتی به اسناد به‌جامانده از آثار کامران دیا

برمی‌گردیم در نماها و مقاطع آدم‌ها به حالات و کارهای مختلف نمایش داده شدن که بدون اون‌ها این نقشه‌ها انگار ناقص هستن و روح و حسشون خوب به آدم منتقل نمی‌شه. حتی در پلان‌ها که آدم‌ها را نمی‌بینیم - ترسیم مدل انسانی در پلان عرف نیست - باز انسان‌ها رو در آثار شما حس می‌کنیم. ایشون می‌گفتن شما در نقشه‌های هیچ معماری این همه انسان نمی‌بینید؛ اما چیزی که برای ما سؤال بود، روند طراحی شما بود. فرایند طراحی شما برای یک اثر معماری با رویکرد اجتماعی چگونه بود؟ خب می‌دونم مثلاً یکی می‌گه کانسپت من به سبک فلانه و یا من از فلان چیز در محیط الهام می‌گیرم، اما در مورد روش طراحی با رویکرد اجتماعی برای ما سؤاله که روش کار دفتر شما چگونه بود؟

ببینید این روند طراحی من بود و دفترم هم در همون جهت کار رو جلو می‌برد. مثل این‌ه که پرسیس روند نقاشی پیکاسو چی بود؟ خب به خطی می‌کشید و به چیزی از توش درمی‌آورد؛ اما اگر بخواهیم اینو تئوریزه کنیم خیلی مشکله. اینکه من بخوام بگم اون چیه که تو فکره بعد تراوش می‌کنه می‌آد تو دستم و می‌ره تو قلم یا کامپیوتر و می‌شه به خط یا به فرم، خب خیلی مشکله. حالا من همینو پیام به شکل شعر یا متن دربریارم مشکل‌تر هم می‌شه. اگه سؤال این‌ه که شما وقتی می‌خوان خط بکشین از کجا شروع می‌کنین، می‌تونم بگم من از تصور یک فضایی شروع می‌کنم. حالا به مثال بزنم شما منظور منو می‌فهمید. شما یک فضا رو مثال بزنید تا من طراحی بکنم!

خب، همین موزه‌ی هنرهای معاصر رو بفرمایید.

موزه قبول نیست؛ یعنی موزه‌ی هنرهای معاصر تهران یک معماری حل شده است. یک مثال جدید بزنید! اون دیگه یک خورش قرمه‌سبزی پخته شده‌ست!

خب با توجه به روال چند سال اخیر معماری تهران، بیایید یک شاپینگ مال در شهرک غرب بسازیم که شما هم قبلاً اونجا تجربه‌ی ساخت یک ساختمان تجاری داشته‌اید.

خب خیلی خوبه، اتفاقاً من برای این صحبت دارم، چون شما وقتی یک شاپینگ مال می‌سازین در واقع روی یک کار شهرسازی دارین کار می‌کنین و مقیاس‌هایش بزرگ‌تر از این حرفاست. اتفاقاً یک متنی هم در این باب نوشته‌ام؛ اما موضوع این‌ه که من شاپینگ مال به این راحتی‌ها نمی‌سازم. شما اجازه بدین شاپینگ مال رو بذاریم سوال بعدی. فعلاً یک ساختمان با کاربری جمع و جورتری مثال بزنید، چون شاپینگ مال به سری بحث اولیه داره.

مدرسه چطوره؟

نه، باز مدرسه حالت سازمانی داره؛ یعنی به برنامه‌ای برارش نوشته‌اند. صبح باید بیان و عصر برگردن. این زیادی آسونه. چیزی که من فکر می‌کنم، بیش‌تر به کلینیکه.

خب همون کلینیک رو طراحی کنیم آقای دیا.

خب می‌دونید این بخاطر بهتر پاسخ دادن به سوال شماست وگرنه مدرسه هم خوبه، بالاخره همه با هم میان، میرن، زنگ می‌زنن، بچه‌ها میان تو حیاط، داد می‌زنن، بازی می‌کنن. این‌ها خوبه، منتها منظور منو خوب نمی‌رسونه. می‌دونم، این خیلی منظمه و من فکر می‌کنم همون مثال کلینیک بهتره.

خب، من اگر بخوام کلینیک طراحی کنم اول فکر می‌کنم که چندتا دکتر اونجا هستند؟ ده تا؟ بسیار خب.

این‌ها هرکدوم یک تخصص دارن و فضای خودشون رو می‌خوان و نیازهای خودشون رو دارن که باید برنامه‌ریزی (Programing) بشه. بعد از این باید ببینیم چند نفر ارباب رجوع دارن. باید مشخص بشه؛ مثلاً ممکنه هر کدوم ده تا مراجعه کننده داشته باشن. پس صد تا آدم قراره بیان این‌جا. ببینید، نقطه‌ی شروع طراحی، آدم‌ها هستند! متوجه هستی‌د؟ فرض کنیم پنج نفر هم هرروز میان اون‌جا دارو بفروشن و با دکترها صحبت کنن. خب شد صد و پنج تا. البته باید بگم به این سادگی‌ها هم نیست؛ من دارم برای مخاطب شما ساده‌سازی می‌کنم. خب، پنج نفر هم کارمند داره اونجا. پس شد صد و ده نفر. منشی‌ها قراره بشینن اونجا و باید طوری بشینن که مردم رو ببینن، مردم هم باید اون‌ها رو ببینن. تمام این مطالب باید در نظر گرفته بشه. حالا به درمی هم هست که ازش نباید یاد بیاد داخل، پس باید یک فاصله‌ای اونجا باشه، دوتا در باشه. پس برای من، این بخش از کلینیک این نیست که به مطبی درست کنم، به اتاقی باشه که مردم برن اون‌جا و دکتر ببیندشان و بعد هم بیان بیرون. نگاه من معطوف به مردمه! این‌جا به جای عمویمه. من به صد نفری که روزها می‌رن اونجا فکر می‌کنم، نه اینکه دکتره چی می‌گه و چی می‌خواه. اول مردم! درباره‌ی منشی‌هایی که گفتم، خب یکی می‌آد این‌ها رو تو به اتاق می‌ذاره و درو هم می‌بندد، اما من این کارو نمی‌کنم چون می‌خواهم رابطه بسازم بین مردمی که می‌آن اونجا چون رابطه‌ی مردم با مردم برای من مهمه. متوجه هستی‌د؟ همون رابطه‌ای که تو جامعه‌شناسی مهمه.

در گام بعد، وارد این مسئله می‌شم که حالا مردمی که اونجا هستن کجا و چه جور بشینن؟ حالا می‌خواهم برم تو طراحی داخلی. از خودم می‌پرسم آیا این اتاق می‌خواه به جایی راه داشته باشه یا نه؟ پنجره‌ای داشته باشه یا نه؟ به کوچره راه داره یا نه؟ و باز من در تمام این‌ها به مردم فکر می‌کنم؛ یعنی چی؟ یعنی اگر کوچره، کوچره‌ی خوبی هست من حتماً یک دیدی، راهی، چیزی به کوچره می‌دم. من نمی‌خواهم مردم احساس کنن تو یک اتاق محبوس شده‌اند که بعداً با دو تا چراغ این رو جبران کنن. می‌خواهم مردم آسمان و نور و آفتاب رو ببینن چون باز هم این‌جا دوست دارم یک رابطه برقرار کنم. رابطه بین مردم و طبیعت بیرون؛ یعنی نه اینکه خیابون مهمه‌ها! نه، اون رابطه‌ست که مهمه. حالا این رابطه این‌جا خیلی ساده و یک رابطه‌ی بصری‌ست، اما می‌تونه بهتر هم باشه. خب، معما حل شد! بعد از این‌ها من می‌آم به عملکردها فکر می‌کنم، به تعداد اتاق‌ها، به ابعاد، تجهیزات و ... من این‌طوری فکر می‌کنم.

حالا وارد بحث اثاثیه‌ی اون‌جا می‌شم و می‌خواهم به جزئیات بپردازم؛ مثلاً مردمی که این‌جا نشسته‌اند به هم نگاه کنن یا پشت به هم باشند؟ یا این شانس رو به بعضی‌ها بدم که اگر نمی‌خوان دیده بشن؛ مثلاً یکی ناراحته، مریضه، صورتش زخم شده یا به هر دلیلی دوست نداره کسی ببیندش، بتونه بره به گوشه‌ای. این‌جاست که من وارد روان‌کاوی افراد می‌شم. یکی می‌خواه اطراف رو ببینه، پاشه بره همش از پنجره بیرون رو ببینه و با بغل دستی‌اش هم حرف بزنه. یکی هم نه! اخم کرده و حال حرف زدن نداره. خب، ببینید من الان ده دقیقه حرف زدم تا به اتاق ورودی و انتظار رو طراحی کنم. فقط هم بعد انسانی داستان رو دارم بررسی می‌کنم. تازه فقط حرف زدم و هنوز خوب فکر نکرده‌ام! این بازیگرها رو گیر آوردم و نشستم که باهاشون حرف بزنم! حالا به معماری می‌آد که کلاً فقط تو فکر بعد فیزیکی‌ست و به این شخصیت‌ها فکر نمی‌کنه.



فضای داخلی موزهی هنرهای معاصر. عکاس: مهناز صحاف



تصاویر این دو صفحه: مجموعه‌ی نیاوران (پارک و فرهنگسرای نیاوران)، کامران طباطبایی دیبا، ۱۳۴۹-۱۳۵۷. (دانشجویان در حال طراحی از مدل)



می‌آد دو تا خط می‌کشه و فکرش تو اینه که مثلاً سقش کج باشه! بعد به جایی باز کنه به اسم راهرو، راه بده به یه سمت. اصلاً وارد یه داستان دیگه‌ای می‌شه! من با معماری، از فعالیت‌هایی محافظت می‌کنم که اسمش «فعالیت انسانی» ست. طراحی من این مسائل رو در نظر می‌گیره؛ مثل صحنه‌ی تئاتری‌ست که من باید روزها بشینم سناریوش رو بنویسم و کارگردانی‌ش هم بکنم چون اتفاقاتی که من می‌خوام باید در این فضا بیفته. متوجه هستید؟ البته این سؤال شما خیلی خوب بود. شاید من خودم هم ده سال پیش نمی‌دونستم چه‌جوری طراحی می‌کنم چون این اتوماتیکه، در فکر آدمه و روشن نیست. کسی هم کم‌تر در موردش حرف می‌زنه؛ منتها این یک انرژی‌ای‌ست که درون هر شخص معماری وجود داره. حالا یا بهش توجه می‌کنه یا سرکوبش می‌کنه یا اصلاً از درکش عاجزه که خب بستگی به اعتقادات هم داره.

بسیار روش طراحی جالبیه. خوب نظر شما در مورد شاپینگ مال چیه؟

شاپینگ مال عین بازاره؛ یعنی کپی بازار ایرانیه. بازار رو همه کشورهای مسلمان دارند، منتها بازار ایرانی چیز دیگری‌ست. من مصر رفتم اونجا بازارشون بازه مثل کوچه؛ یا در مراکش، بازارشون بازه مگر اینکه جشن باشه که اون وقت کوچه را با پرچم و پارچه‌های رنگی سقف می‌زنن. در واقع بازارهاشون معماری نشده؛ اما در ایران، بازارها معماری شده‌اند، حتی طراحی شهری شده‌اند و مقیاس انسانی دلپذیری دارند. من فکر می‌کنم شما اگر طول بازار تهران را جمع بزنن، چندین کیلومتر بشه. چندین کیلومتر فضای معماری شده! حالا همین ایده رو در خارج گرفتند کردند شاپینگ مال! شاپینگ مال چرا ساخته شده؟ این‌ها بیرون شهر ساخته می‌شد؛ یعنی وقتی در خارج از شهر، شما یک شهرک مسکونی بسازید، باید یک محیطی بسازید که مردم مایحتاج خودشون رو بخرن. بحث اقتصادی بود و می‌خواستند کسی که می‌ره اونجا، همه‌ی خریدهاشو بکنه. حتی بعضاً یک سینما هم می‌ساختن اونجا. ببینید اینو شما مطرح کردید و دست رو ذهن من گذاشتید، پس بذارین بگم که این بنا محصول کاپیتالیسم آمریکائی‌ست! این‌ها اومدند شهرهای خوابگاهی درست کردند، بعد بزرگراه ساختند و بعد کنار این بزرگراه‌ها شاپینگ مال ساختند. چون این‌ها در آمریکا کنار بزرگراه بود، پس پارکینگ بزرگ هم داشت؛ اما در تهران چی؟ ما این فکر رو آوردیم ایران. قناری قشنگه؛ فیل هم قشنگه، اما فیل رو که نباید بکنی تو قفس قناری!

شما فکر کن در تهران، در محله‌ی نیاوران - نزدیک فرهنگسرای که ما ساختیم - آمده‌اند و یک شاپینگ مال ساخته‌اند. خب، میگن پارکینگ این شاپینگ مال، گنجایش چند صد تا اتومبیل داره. آخه، فقط که بحث گنجایش پارکینگ نیست. نکته‌ای که مهمه رفت و آمده به این پارکینگه. اگر این پارکینگ روزی ۵ بار پر و خالی بشه، در روز می‌شه دست کم هزار و پانصد سفر در خیابانی که عرض محدودی داره و اصلاً برای این کار طراحی نشده! چون یک خیابون کوچیکه در واقع برای یک محله‌ی ساده‌ی مسکونی ویلایی. متوجه شدید مشکل کجاست؟ حالا شما پارکینگ بساز بیست طبقه زیرزمین. اشکالی هم نداره، اما این راه حل تمام وکمال نیست. از طرفی این ماشین‌ها باید صف ببندن تا برن تو پارکینگ دیگه! خب نهایتاً راه

بندون می‌شه و هوا هم کثیف‌تر می‌شه؛ بعد هم جز یه مشت جوون برای چرخ زدن، کسی نمی‌ره اون‌جا چون طرف می‌بینه دو ساعت تو صف و ترافیکه برای دو قلم خرید! شهرک غرب که شما گفتید ما توش تجاری ساختیم، اون زمان بیرون شهر بود و حتا پیاده نمی‌شد رفت اون‌جا، باید با ماشین می‌رفت.

کلاً تو شهرک قرار بود سه تا مرکز تجاری بسازند که یکی‌شو ما ساختیم. یکی هم یه شرکت آمریکایی ساخت و رئیس پروژه موزان خادم بود. اندازه‌ی پروژه‌ش تقریباً به اندازه‌ی کار من، بلکه کوچک‌تر هم بود. طرحش هم شبیه یه ده بود و مغازه‌ها کوچک‌کوچک به شکل غرفه‌های جدا از هم ساخته شده بودن. گویا کاربری نداشته و تعطیل‌اش کردن. ما گلستان رو بر اساس شاپینگ مال آمریکایی ساختیم، ولی با تفاوت‌هایی. بهش یه فضای بیرونی اضافه کردیم و نورگیرها رو شبیه بازار ایرانی ساختیم. تا قبل از خروج من از ایران، بیش از نود درصد کار تمام بود و یکی بعداً آمد و نماشو کمی تغییر داد و خلاصه کارو تمام کرد. تو کتابی که آقای خان‌زاد چاپ کرده عکس‌هاش هست. طراحی من کمی مدرن‌تر بود، اما بعداً سنتی‌ترش کردن. از اینکه بگذریم، در شهرک غرب یک شاپینگ مال بزرگ هم پیش‌بینی شده بود و قرار بود یه شرکت آمریکایی دیگه اون را طراحی بکنه. فضای شهرک غرب هم برای چنین پروژه‌ای مناسب بود چون کنار بزرگراه ساخته شده بود. پس اگر مرکز خریدهای بزرگ را همچین جاهایی بسازن کارغلطی نیست وگرنه باعث آلودگی و شلوغی و برهم خوردن نظم و سکوت شهر میشه.

یک چیز بد دیگه‌ای که این شاپینگ مال‌ها دارن و منو خیلی ناراحت می‌کنه، اینه که شاپینگ مال‌ها کسب و کارهای کوچیک رو از بین می‌برن؛ مثل حیوانات بزرگ که حیوانات کوچیک رو می‌خورن. این اصولاً یه فرمول کاپیتالیستی‌ست که خون‌آشامه! شرکت‌های بزرگ مثل خون‌آشام می‌آن و انحصار همه چیز رو در دست می‌گیرن و کسب‌های کوچیک رو از بین می‌برن. قدیم وقتی از جلو یه میوه فروشی رد می‌شدین، انواع میوه‌ها رو می‌دیدین، اما این‌ها رو شاپینگ مال از بین می‌بره. این‌ها، اون‌جا همه می‌ره تو سوپر، بسته‌بندی می‌شه و می‌ره پشت شیشه. تمام شعر، حس و زیبایی این داستان خراب می‌شه. من نمی‌دونم چه اسمی می‌شه رو این کار گذاشت که شما در نزدیکی فرهنگسرا و کاخ‌های قدیمی که محل تردد توریست‌هاست، بیابین چند تا شاپینگ مال بسازین تا اگر کسی خواست بره بازدید تاریخی، تو راه بندون همونه!

گفته می‌شه در دفتر شما در اون زمان شعرا، نقاشان و هنرمندان رفت و آمد داشتن. این‌ها اونجا چه کار می‌کردن؟ شما باهاشون کار می‌کردین؟ اصلاً این درسته یا شایعه‌ست؟
[با خنده] نه، این شایعه‌ست! میدونین من یک باشگاهی درست کرده بودم به اسم «باشگاه هنرمندان»، در خیابان رشت اون زمان. اسمش هم کلپ رشت ۲۹ بود، شمال دانشگاه پلی‌تکنیک، امیرکبیر امروزی. دفتر من طبقه‌ی بالای این باشگاه بود. ما هم که بیکار! من میرفتم اون‌جا و صحبت می‌کردم، تناولی هم که هنرمند بود و از دوستان من بود در گشایش این باشگاه نقش داشت. البته عضویت باشگاه برای همه‌ی هنرمندان آزاد بود و خیلی از هنرمندان هم اون‌جا عضو بودن. دوستان شاعر من هم بودن. دوستان من اغلب هنرمند بودن و به دفتر من زیاد رفت و آمد

داشتن، مخصوصاً وقتی دفترم بالای باشگاه بود، ولی همکار ما نبودن، فقط دوستان من بودن.

آقای دیبا، شما از مسائل اجتماعی سخن گفتید، اما بعضی کارهاتون به شیوه‌ی معماری بروتال کار شده، از جمله آثار بتنی شما. خب بروتال سبکی اجتماعی نیست. به نظر اینجای پارادوکسی مطرحه. ضمناً شما کارهای آجری قابلی داشتید، اما ناگهان به معماری با بتن گرایش پیدا کردین...

آیا انقلابی در درون شما رخ داد؟

اجازه بدین اول یک مساله رو روشن کنم. بتنی بودن ساختمان کافی نیست برای اینکه اون رو جزو معماری بروتال به حساب بیاریم. در معماری بروتال بتن خشن و ناشیانه اجرا شده. رنگش خاکستریه و مقیاس‌ها غول‌آسا و غیر انسانیه. زمان جنگ بناهایی بود به اسم بانکر (bunker) که این‌ها با بتن بود و در برابر انفجار مقاوم بود و به سادگی خراب نمی‌شد. بعد از جنگ این تکنولوژی در خدمت بازسازی اروپا قرارگرفت، به خصوص در انگلیس که در جنگ جهانی دوم بر اثر بمباران‌های آلمانی‌ها خیلی ویران شده بود. این شرایط باعث شد بروتالیسم متولد بشه. سبک بروتال از یک طرف فرزند ضرورت بود و از یک طرف بیانی بود از خشونت جنگ. اصلاً بروتالیسم یعنی خشونت! و معماران و هنرمندان انگلیسی اون زمان خشونت جنگ را در کارهاشون نشون می‌دادن. خب من بتن کار کردم، اما خیلی انگلیسی‌ها را نمی‌شناختم، اگرچه همسر انگلیسی بود. این سبک را هم که اصلاً نمی‌پسندیدم. واقعیتش من تحت تأثیر کارهای لو کربوزیه بودم که کارهای بتنی‌اش جلوه‌ی بهتری داشت. معماری کارهای من پیرو سبک بروتال نیست. حالا برگردیم به معماری‌های آجری من. اولین کارم پارک یوسف‌آباد بود. طبیعتاً من از آجر استفاده کردم. چرا؟ چون یه ساختمان قدیمی اون‌جا بود که آجری بود و ما حفظش کردیم. البته این خودش بحث جالبیه چون اون زمان این چنین بناهایی رو تخریب می‌کردن و این را هم می‌خواستن خرابش کنن که ما نگهش داشتیم و هنوزم داره کار می‌کنه.

بله! هستش هنوز!

من حفظش کردم! اون بنا آجری بود. پس من کل پارک رو آجری ساختم. آجر سفید هم مد نبود اون موقع و آجر این رنگی نبود اصلاً. بیشتر، اون زمان سنگ پلاک تراورتن کار می‌شد؛ بنابراین ما مجبور شدیم از قم آجر بیاریم که خب دلیل هم داشتیم.

کار بعدی من موزه، جنبه‌ی شهری داشت و به قول این طرفی‌ها civic architecture یک معماری شهری بود، در مقیاس و کاربرد عمومی که باید یک هیبتی و تشخیصی می‌داشت. آجر خیلی افتاده و خودمونی بود و نمی‌تونست این نقش رو بازی کنه. اساساً من فکر می‌کنم، ما در ساختمان‌های قدیم چاره‌ای نداشتیم جز استفاده از آجر، ولی برای ساختمان‌های شهری جدید، فکر کردم بتن خیلی مناسب‌تره. پس اگر از این زاویه نگاه کنین، هیچ پارادوکسی نمی‌بینین. این هیچ ربطی به ایدئولوژی خاصی هم نداشت. بیشتر، دلیل منطقی و هنری داشت. من هم یک نگاه اجتماعی داشتم و در هر چارچوبی سعی می‌کردم اون رو پیاده کنم. پارادوکس به معنای ضد و نقیض هم... نه! فکر نمی‌کنم! من چنین پارادوکسی بین این دو نمی‌بینم.

رنگ قاطیش کردم. اتفاقاً پیمانکار خوبی هم داشتیم. آقای پورفتحی نامی بودن. خیلی همکاری خوبی بود.

الان در ایران هستن؟ شرکت دارن؟

بله پسرشون هستن، کاوه پورفتحی که در تهران زندگی می‌کنن. حتماً می‌تونین پیداشون کنین.

در فرهنگسرا و دفتر مخصوص، دیگه سنگ رو گذاشتم کنار و فقط بتن بود. کاش می‌شد کاری کرد که این پروژه‌های من ثبت بشه. خصوصاً دفتر رو چون توش کار اداری می‌کنن و ممکنه آسیب ببینه. من نمی‌گم استفاده نکنند، بنا ساخته شده برای بهره‌برداری و همه جای دنیا همین‌طور، منتها باید ثبتش کنن و مراقبش باشن چون با پول مردم ساخته شده و باید نمونه براشون.

دفتر و فرهنگسرای معماری، بیان متفاوتی دارن. هرکدومشون رو به جور دوست دارم. فرهنگسرا مجموعه‌ای

اگر برگردیم به گذشته شما دوباره همین‌جوری با بتن کار می‌کنین؟ یا اساساً ایده‌های بهتری در ذهن دارید؟

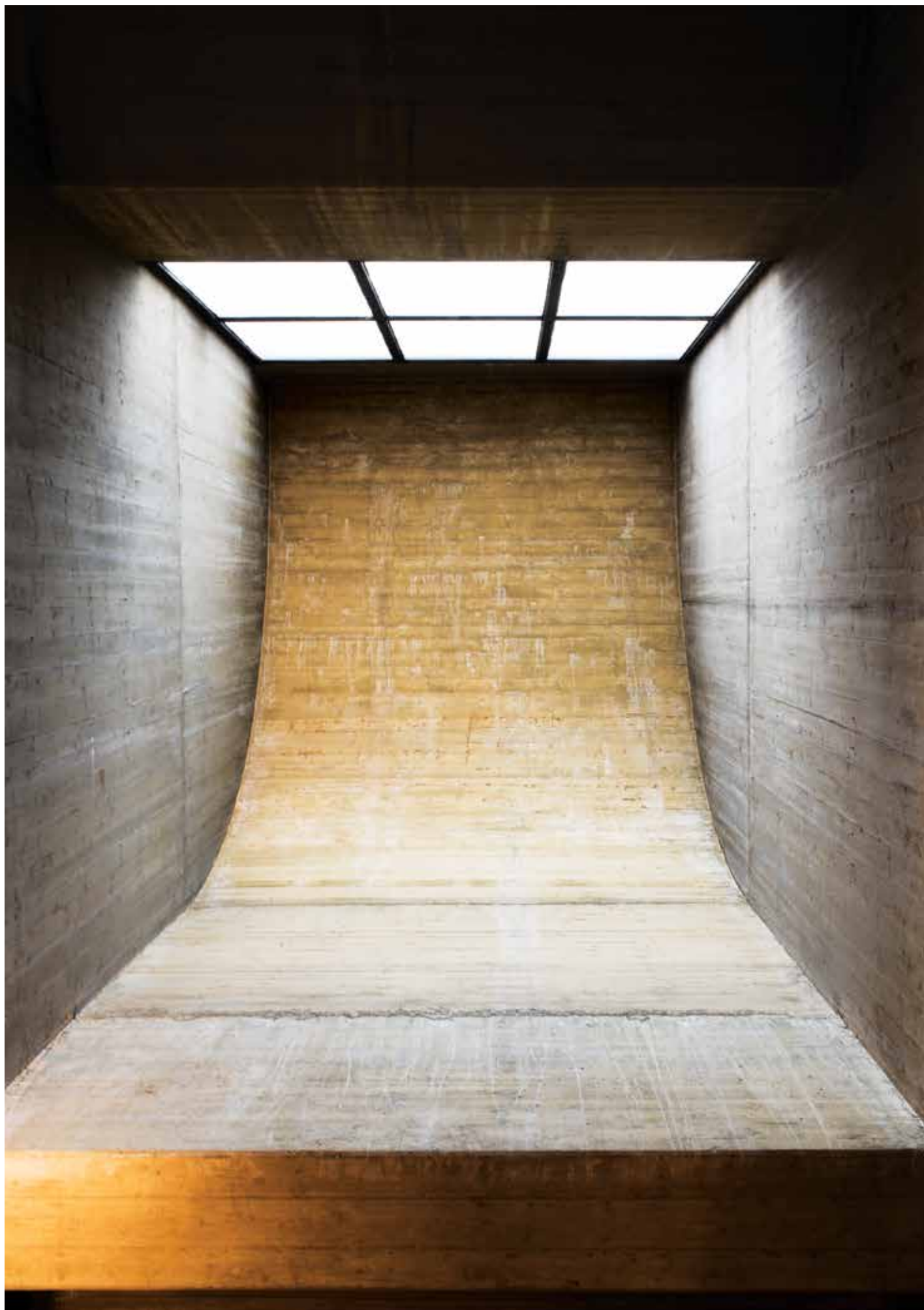
ببینید، بتن یک مشخصاتی داره. پارچه‌ی مخمل با پارچه‌ی ابریشمی و پارچه‌ی کتونی فرق داره. درسته؟ ولی همه‌ی این‌ها پارچه‌ست و می‌شه باهاش لباس دوخت. من اون زمان از بتن استفاده کردم به دلایلی که توضیح دادم؛ البته دوباره این رو هم بگم که من زمان دانشجویی تحت تأثیر لو کربوزیه هم بودم. خب هر کسی تحت تأثیر یکی هست دیگه. منم تحت تأثیر لو کربوزیه بودم و او هم آثار بتنی لخت یا brut یا هرچه که اسمش را بذارین زیاد داشت. ایشون هم هرجا خواسته که از شدت خشونت و جدیت بتن بکاهه، اون را رنگ کرده و خیلی جاها از چهار رنگ اصلی استفاده کرده. یکی از مشخصات بتن، سخت و با ابهت بودنشه و معمار باید این‌ها رو بفهمه! شرایط به ما می‌گفت چه کنیم. پس



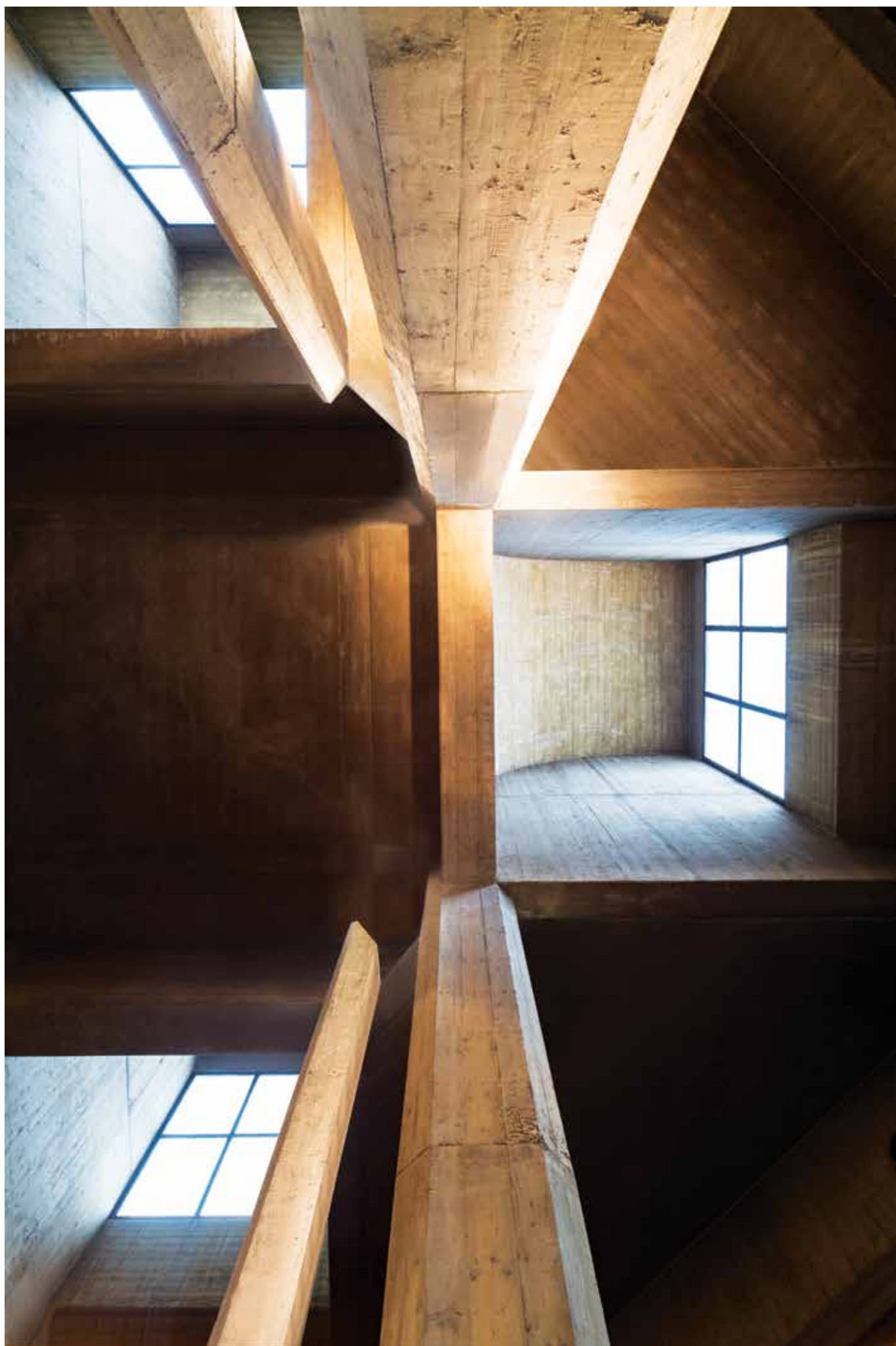
موزه‌ی هنرهای معاصر، کامران دیبا، تهران، ایران، ۱۳۵۵-۱۳۴۶ ه.ش. (با نورگیرهایی از ورق‌های مس)

از ساختمان‌های مستقل و در عین حال پیوسته‌ست و ترکیبی داره که اگر در مقیاس بزرگ‌تری ساخته بشه، می‌تونه معماری شهری بشه و در مقیاس شهر عمل کنه. می‌تونه حتا گسترش پیدا کنه و ساختمان‌های دیگری را در اطرافش بپذیره؛ اما دفتر در بالای باغ فرهنگسرا به ساختمان منفرد. صد در صد به کار معماریه و ترکیب شهری نداره و قابل گسترش نیست. اینرو صددرصد با بتن ساختم. عکس‌های خوبی هم ازش گرفتم؛ اما حالا کولر گذاشته‌اند و سیم ازش آویزونه که خیلی زشته. هیچ جای دنیا واقعاً این‌جوری رفتار نمی‌کنن. این را هم درباره‌ی بتن اضافه کنم. می‌دونید بتن نمودار ثبات و استحکامه. یک دیوار بتنی یک تیکه است و ابهتی داره؛ مثل یک سنگ بزرگه و مثل اینه که این دیوار بتنی از زمین روییده و بالا اومده. البته کار ساده‌ای نیست اون کفرازش...الان تو ایران چی میگن بهش؟

اگر شرایط همون باشه، بله، باز هم با بتن می‌سازم، مگر اینکه یه سازمانیهی بهتری اومده باشه. حالا این یعنی چی؟ در مورد موزه میگم براتون. در پروژه‌ی موزه من از بتن و سنگ استفاده کردم، چون نمی‌خواستم همه‌ی پروژه بتنی باشه. اگر همه‌اش بتن می‌شد، شخصیتش خیلی متفاوت می‌شد. من دوست داشتم حس مقاومت و پایداری را به بنای موزه بدم. پس کمی با سنگ کار کردم، اما نورگیرها رو دیگه با سنگ نمی‌شد، پس بتن ریختیم. یه مقداریش ضرورت بود و یه مقداری خواست آدم و نیاز برنامه. با فلز هم می‌تونستیم درست کنیم منتها با بتن کار کردیم و روش رو برای آب‌بندی مس زدیم! ایرانی‌ها هم اون موقع بلد نبودن برای همین ما دادیم اتریشی‌ها آمدن پوشش نورگیرها را مسی کردن. بعدش یک تعمیر اساسی هم شد. پس نهایتاً، سازمان‌های ما شد بتن، سنگ و مس. البته چون بتن یک رنگ کدر و زشتی داشت، من



تصاویر این دو صفحه: نورگیرهای موزه هنر معاصر. عکاس: مهناز صحاف



همون کفراژ میگن، عوض نشده و پیشرفتی نکرده.

نه، خب بهتر که عوض نشده. اینکه پیشرفت علمی نیست. این رو تو کل دنیا کفراژ میگن. حالا بد هم نیست عوضش کنیدی، اما دیگه نمی‌شه رابطه برقرار کرد. تلفن هم همه جای دنیا می‌گن تلفن. اگر چیز جدیدی در ایران اختراع کردید، خب اسم ایرانی بگذارید براش؛ اشکالی نداره.

حالا به‌هرحال می‌دونین این کفراژ خیلی مهمه. چون اگر فلزی باشه، بتن شما صیقلی می‌شه و اگر هم چوب ضخیم باشه، رگه‌دار می‌شه. بتن‌ریزی، حالت مجسمه‌سازی داره؛ حالت ریخته‌گری. یه جور پیش‌بینی‌ناپذیری هم داره که جذابه. خب، رنگی هم که می‌شه، کار جذاب‌تر می‌شه چون شن و ماسه هم باید رنگ بگیره. در کل می‌خوام بگم این داستان یک حالت هنری پیکره‌سازی پیدا می‌کنه.

پروژه‌ی بتنی جدیدی را می‌شناسین که نظرتون رو جلب کرده باشه؟

ببینید، پروژه‌ی بتنی بر اساس کیفیت بتن سنجیده می‌شه که اونم دست معمار نیست، دست پیمانکاره. من متأسفانه در ایران نیستم که اینو از نزدیک ببینم. باید از نزدیک دید. منتها زمانی که ایران بودم، سیحون چند تا مقبره برای شاعران ساخته بود. اون‌ها یه کم خشن‌تر کار شده نسبت بکارهای ما. من بعضی‌ها رو از نزدیک دیدم و خوب بود.

خب بریم به شوش‌ترو و آجری که اونجا کار شده...

بله، این همزمان بود با کارهای بتنی من. شوش‌تر نو یه پروژه‌ی بزرگ شهری بود با کلی کارکردهای گوناگون. خیلی سازمانه‌ها اصلاً اون‌جا نبود؛ حتا آجر! من به پیمانکار پیشنهاد کردم که بیاد و اونجا یه کارخانه‌ی آجرسازی بزنه. اون هم این کار رو کرد، منتها نیاز ما خیلی بیش‌تر بود. من فکری کردم، گفتم اینجا رودخانه که هست پس می‌تونیم بلوک سیمانی بسازیم و طرح‌هایی ترکیب آجر و بلوک باشه. روی بلوک‌ها را هم اندود سفید می‌کنیم. اتفاقاً من یک رازی را به شما بگم در مورد معماری. بعضی مواقع، موانع باعث می‌شه کار بهتر بشه. من الان که می‌بینم، فکر می‌کنم اگر همه‌ی اون‌جا رو آجر کرده بودم به‌خوبی الان که دو رنگ سفید و آجری هستش در نمی‌اومد. حالا عکس‌هاش رو ببینید متوجه می‌شید. اصلاً شما اگر به درخت نخل رو جلوی یک دیوار سفید و آجری بکارید خیلی بهتر می‌شه تا دیوار آجری خالی. اون یه زمینه‌ی خوبی می‌سازه براش.

تو شوش‌تر، نظارت سختی داشتیم. از طرفی، کارمند مستقر و مقاطعه کار داشتیم، از طرف دیگه، کارفرما فشار می‌آورد. خب، اون‌جا دیگه جای بتن رنگی نبود! اصلاً امکان‌پذیر نبود. برای همین با خودم قرار گذاشتم که در فازهای بعدی که مقرر بود یک مسجد و یک فرهنگسرا

بسازم، بتن کارکنم و تکنولوژی بتن رو بریم شوش‌تر، اما متأسفانه این‌نهایی نشد و پروژه هم خراب شد.

معمار باید ببینه چی تو دست داره! مثل آشپزی می‌مونه. بادمجان داشته باشین خورش بادمجان بار می‌ذارین. کرفس داشته باشین خورش کرفس می‌ذارین. آرشیتکت هم به نوعی آشپزه! [با خنده]

خب من یه سؤال کوتاه دارم. گفته می‌شه شما اولین کسی هستید که در ایران برنامه‌ریزی معماری (Programming) رو کار کردید. من با افرادی هم مصاحبه کردم که این نکته رو گوشزد کردن. آیا این درسته؟ روش چگونه بود؟ هدف چه بود؟

بله! این خیلی هم مهم بود برای من. برنامه، مثل روش طبخ غذاست. شما باید سازمانه‌ها و امکانات را بشناسین، براس برنامه داشته باشین و اجزاش رو بنویسین، بعد برنامه‌ریزی بکنین. نمی‌تونین کار رو براساس تجربه بپرین جلو بعد یادتون بیفته که چیزی جا مونده و بگین یادم رفت، نشد یا غیره! این کار هم تو دانشگاه به ما یاد دادن، من از خودم که نساخته بودم. اصلاً اعتقاد من اینه که: «پروگرام خوب، معماری خوبه، پروگرام بد، معماری بده!»

شما اولین نفر بودید؟

اصلاً اسم اولین شرکتیم «شرکت شهرسازی و تهیه‌ی طرح‌های اجتماعی» بود. طرح اجتماعی چیه؟ در طرح اجتماعی، شما به وسیله‌ی معماری یک پروگرام می‌دین برای پیشرفت جامعه! پس باید برنامه داشته باشین. منظورم از برنامه، برنامه‌ی فضایی و عملکردی نیست، بلکه باید برای فعالیت‌هایی که توش قراره انجام بشه و روابطی که قراره توش اتفاق بیفته برنامه داشته باشین که چیز ساده‌ای نیست و وابسته به روان‌شناسیه. شما باید دائم بین پروگرام و معماری در رفت و آمد باشین. حالا این را که اولین نفر چه کسی بوده، شما باید پژوهش کنین و بگین، من خیلی دنبال این چیزها نبودم و هنوز هم نیستم.

بله، خب احتمالاً بهتون گفتن که کار نمازخانه‌ی شما ۱۲ سال زودتر از کلیسای نور، اثر تادائو آندو، بوده.

والا اینم من نمی‌دونم. چیزی که من می‌دونم، اینه که آندو کتاب آثار منو دیده چون آثار منو یک ناشر آلمانی معروف چاپ کرد که اصلاً کتاب‌های معماران را چاپ می‌کرد و اون خیرش رو به من داد. منتها من نمی‌دونم و نمی‌گم آندو از من اثر گرفته یا نه. شما اگر اون اثر من رو از بالا ببیند، من ۶ تا کار مینی‌مال کرده‌ام که عکس‌هاش تو کتاب آقای خان‌زاد هست؛ نمازخانه، حوضچه، درختان و باغسازی هم مینی‌ماله. البته باز معماری گاهی اثراتی می‌گذاره که شما اصلاً بهش فکر نکرده‌اید و منتظرش نیستید. یادمه یک معمار عرب، اون زمان می‌گفت این خالص‌ترین شکل

مسجده! خب این جالب و خوشاینده، ولی حقیقت امر اینه که من اینو از مسجد امام امروزی و شاه سابق در میدان نقش جهان اصفهان الهام گرفتم. این ذات مسجد امامه. چرا؟ چون اون چرخش رو به قبله و اون حرکت زیرکانه در پلان، بسیار جذاب و آموزنده‌ست. معمار اون‌جا با مهارت از طریق یه گلوبی که انحراف داره، شما را وارد چرخشی می‌کنه که رو به قبله در می‌آیید.

در بحث معرفی معماران ایرانی به جهانیان، تجربه‌ی پیشنهادی شما نسبت به آندو ما رو به فکر فرو برد. چرا ما در دنیا کمتر معرفی می‌شیم؟

ببینید ما هیچوقت قدر بزرگ‌آمون رو تا زنده هستن، نمی‌دونیم. یادمه ورودی باغ دلگشای شیراز رو که ساختم دستور دادن خرابش کنن. اون زمان کسی به ما جوون‌ها کار نمی‌داد. قدر خود مرا هم کسی ندونست. نه فقط من، خیلی آرشیتکت‌های خوبی اون موقع بودن که کسی قدرشون رو ندونست. موزه رو که من ساختم، با اون مجموعه ماندگار شد و الان می‌گن این مجموعه چهار میلیارد دلار ارزش داره. مال مردم هم هستش، نه مال من و دیگری. منتها همون موقع هیأت مدیره‌ی موزه رفتند گفتند دیبا چیزهای بی‌ارزش خرید و به همین دلیل منو اخراج کردند! اینو کسی نمی‌دونه اصلاً. من، هم موزه رو ساختم و هم مدیر اون‌جا بودم. مجموعه رو هم با دریافتی سالیانه‌ی خود موزه ساختم، اما عوض تشکر منو اخراج کردن!

دقیقاً چه سالی اخراج شدید؟

فکر می‌کنم، سال ۱۹۷۸ بود. می‌گفتن تابلوهای بی‌ارزش خریدم و منو اخراج کردن.

بحث معرفی خودمون به جهانیان را تموم نکردیم.

خب، وقتی ما خودمون برای خودمون ارزش قائل نیستیم دیگه از دنیا چه توقعیه؟ اگر ما خودمون رو بکشیم بالا، دنیا مجبور می‌شه با ما صحبت کنه. حالا چه جوری بکشیم بالا؟ در درجه‌ی اول، خود جامعه‌ی مشاوران و این‌جور تشکیلات باید بیان و معماری خوب رو از بد بازشناسی کنن و با حمایت دولت، جوایزی برای کارهای خوب در نظر گرفته بشه تا معمارها رو تشویق کنه و رقابت به‌وجود بیاره. اگر دولت بیاد به حرفه‌ی معماری جایزه بده خیلی خوبه؛ البته کافی نیست. هم به بهترین کار و بهترین معمار جایزه بدن و هم به بدترین کار جایزه‌ی بدترین بدن؛ مثل هالیوود که به بدترین فیلم و بدترین بازیگر و بدترین کارگردان تمشک طلایی می‌دن. یادتون نره، می‌گن، ادب از که آموختی؟ می‌گه از بی‌ادبان!

جناب دیبای عزیز با تشکر از وقتی که به ما، خوانندگان هنر معماری و دوستانتان دادید.



موزه هنرهای معاصر، کامران دیبا، تهران، ۱۳۴۶-۱۳۵۵. (آلبرتو جاکومتی، مرد پیاده، ارتفاع: ۱۸۲٫۵ سانتی‌متر، ۱۹۶۰-۱۹۵۶، از آثار خریداری شده‌ی هنری منحصر به فرد توسط کامران دیبا جهت موزه)
عکاس: امیرحسین شایگان، ۲۰۱۱

از مصاحبه تا مذاکره: جایی حوالی پشت چشمان استاد

گفت‌گویی با علی اکبر صارمی، جواد بنکدار و امیرعباس شیرازی از مهندسين مشاور تجیر به بهانه‌ی طرح و اجرای چند پروژه با نمای بتنی

هنر معماری

سرآغاز...

روایت نخست:

یکی از تنها شاگردان ایرانی آتلیه لویی کان

این نخستین و تنها چیزی بود که از علی‌اکبر صارمی می‌دانستم، البته نمی‌دانم از کجا و چه طریق این را هم می‌دانستم!

روایت دوم:

او نویسنده‌ی کتاب ارزش‌های پایدار در معماری ایران است. کتابی که نایاب است، اما می‌بایست آن را به هر شکلی که شده برای تحقیقاتم تهیه می‌کردم. پس از مطالعه‌ی کتاب، متوجه نگاه و عقاید متفاوت صارمی و اعتباری که برای نماهای پادمتقارن خانه‌های دزفول قائل بود، شدم.

روایت سوم:

داخل اتوبوس کتابی از دکتر حبیبی می‌خوانم. وقتی به صارمی می‌روم، بار دیگر وی با عقاید خود شهر معاصر را مورد تمجید قرار می‌دهد و آن را نتیجه‌ای می‌بیند که چاره‌ای جز پذیرش آن ندارد!

روایت چهارم:

پشت ویتزین پرهام، کتاب مشکی رنگی که به تازگی چاپ شده است، خودنمایی می‌کند؛ زندگی‌نامه‌ی علی‌اکبر صارمی به قلم خود اوست. تار و پود و هنوز...داستان من و معماری ما! کتاب را خریداری می‌کنم و می‌خوانم؛ چند بار می‌خوانم. در ابتدای آن تأکید شده، کاش همه‌ی معماران از اینگونه اتوبیوگرافی‌ها برای خود می‌نوشتند تا امروز تصویر شفاف‌تری از گذشته‌ی خود داشتیم. در گوشه‌گوشه‌ی کتاب، از همکاران‌اش تشکر می‌کند که همواره او را همراهی کرده‌اند، از نام‌هایی که وام‌دار آنان است، از جواد بنکدار، از تجیر می‌گوید و از آثاری که ساخته‌اند.

روایت پنجم:

اهمیت زندگی شخصی و جامعه‌ای که معمار در آن زیسته و اثر آنها بر خط معمار:

بر چرایی و اثرات رنگ زرد در آثار امپرسیونیست‌ها، بسیار نوشته شده است؛ اما حقیقت این است که این رنگ در کار بزرگان این گروه بسیار دیده می‌شود، زیرا در آن زمان ارزان‌ترین رنگ بوده است! بر ریشه‌ی تفکرات لو کربوزیه‌ی معمار نیز بسیار قلم‌فرسایی شده است. اینکه چگونه وی خانه را همچون سیستمی هوشمند و مهندسی‌شده (ماشینی) برای انسان مدرن می‌دید، اما چه اتفاقی افتاد که این ایده به ذهن وی خطور کرد؟ به دوران لوکربوزیه بنگرید: جنگ جهانی، بدبختی، فقر، گرسنگی و

خرابی! آیا در آن شرایط می‌توان توقع داشت که ایده‌ای جز «خانه‌اشینی برای زندگی» به ذهنش خطور می‌کرد؟ چندی پیش، در جلسه‌ای با اساتید حرفه، بزرگی فرمود که برای ما زندگی شخصی هنرمندان مهم نیست. شاید فلانی با خانه و زندگی‌اش بد رفتار بوده، اما هنرمند و معمار قدرتمندی باشد؛ پس ما باید روی آثار وی متمرکز شویم، ولی نظر نگارنده‌ی این نوشتار، دقیقاً عکس آن است! دقیقاً باید از روز به روز زندگی هنرمند، خوانش را آغاز کنیم و در نهایت به اثر وی برسیم. باید از معلمانش، دوستانش، دشمنانش، رقیبانش، آنان که او را امید بخشیدند، آنان که او را تحقیر کردند، آنان که او در اتوبوس و مترو هر روز می‌دید، غریبه‌هایی که چهره‌هایشان و دردها و تیپ‌شان دیگر آشنا شده بود، از دوران خدمتش، دلش، قدرتش، فقرش و ثروتش... بله، باید برای شناخت هنرمند کار را از جایی حوالی پشت چشمانش شروع کرد!

روایت ششم:

روش آشنایی شما در دوران دانشکده چگونه بود؟ آیا درس یا سیستم خاصی وجود داشت؟

صارمی: من در دهه‌ی چهل، در دانشگاه تهران، در رشته‌ی معماری تحصیل کردم که خوشبختانه در آتلیه‌ی مهندس سیحون بودم. ایشان در سال‌های آخر سی شاید سی و نه، به‌عنوان مدرس وارد دانشگاه شده بودند. در دهه‌های پیش از آن، به‌دلیل شرایط خاص ایران و مسائل سیاسی‌ای چون درگیری‌های دوران دکتر مصدق، ساخت‌وساز اندکی صورت می‌گرفت. از دهه‌ی چهل بود که با سرازیر شدن پول نفت، ساخت‌وساز اوج گرفت. اساتید ما آن موقع نظریه‌پردازان قابل‌نبودند. آنها بیشتر معماران حرفه‌ای بودند، دفتر داشتند و کار اجرائی می‌کردند؛ بنابراین یکی از ویژگی‌های تحصیلات ما این بود که در تمام آتلیه‌ها (سیحون، غیابی، فروغی، آفتاندلیان و دیگران) همگی در کار ساخت‌وساز بودند. آنچه که درس داده می‌شد، تقریباً همان چیزی بود که بیرون از دانشگاه، در حرفه، در حال اجرا بود که این از یک جهت خوب بود و از جهتی دیگر نه؛ زیرا این اساتید با ما خیلی بحث‌های تئوریک و مفهومی نمی‌کردند. بیشتر در حد فانکشنال در مورد اینکه این پروژه مدرسه، خانه یا درمانگاه است و باید چگونه کار کند بحث می‌شد و بقیه‌ی کار را ما به تنهایی پیش می‌بردیم. در زمینه‌ی تکنولوژی و مصالح هم درسی داشتیم که مهندس درودی تدریس می‌کردند. این درس شامل کلیاتی در مورد مقاومت مصالح

بود که حقیقتش من خیلی یاد نگرفتم. به‌هرحال، این کلاس برای ما جدی نبود همان‌طور که امروزه نیز متأسفانه، کلاس‌های تکنولوژی و مقاومت مصالح جدی نیست. ما همچنین یک بخش شانتیه داشتیم که حتماً با یکی از این اساتید و یا سال بالایی‌ها می‌رفتیم سر کارگاه ساختمانی و آنجا بود که آهن، بتن و بت‌ریزی را از نزدیک می‌دیدیم. بتن، حدود سی سال بود که به ایران آمده بود که از نظر شناخت روند اجرا و ظرافت‌های اجرایی خیلی برای ما مفید بود. مهندس صانعی نیز یک درس مصالح‌شناسی داشت که بیشتر مصالح سنتی معماری رومن مثل سنگ را به ما یاد می‌داد؛ اگر بخواهم جمع‌بندی کنم، می‌توانم بگویم که بخشی از آموزش ما از سال بالایی‌ها که مشغول کار بودند یا دفتری که کار می‌کردیم بود.

در آمریکا هم همین‌گونه بود؟

برای دکتر، به آمریکا رفتم که در این زمینه همه چیز خیلی نظری بود. البته آنها هم برای سال پایینی‌ها کارگاه‌های گوناگون داشتند و من یک درس تکنولوژی را گرفتم که استادش یک فرانسوی بود، به نام مهندس لوری کوله و دستیار لویی کان هم بود و من چند سال در آن آتلیه در دانشگاه پنسیلوانیا تحصیل کردم. البته علاوه بر دروس تئوریک، فکر می‌کنم با توجه به اینکه مهندس بنکدار از ابتدا در آمریکا تحصیل کرده‌اند و در دانشگاه پرات نیویورک نیز درس خوانده‌اند، در این زمینه تجارب بهتری داشته باشند که در اختیار شما قرار بدهند.

بنکدار: والا ما درس مقاومت مصالح داشتیم، ولی چیزی که در ابتدا بیشتر اثرگذار بود بر من، درس‌های ترم‌های اول بود که ماکت‌های مختلفی و اغلب مفهومی می‌ساختیم؛ مثلاً با چیزهای بی‌مصرف، باید یک حجمی درست می‌کردیم. من با در بطری نوشابه که هم زیاد بود هم راحت همه دور می‌ریختند، به ماکت ساختم! یک بار هم چالشی پیش پای ما گذاشتند و قرار شد هرکس، سازه‌ای با ابعاد تعیین شده بسازد تا وقتی تیله‌ای را از بالای آن رها می‌کنیم در بیشترین زمان، بیشترین مسافت را طی کند و به زمین برسد - تیله را هم خودشان دادند! [با خنده] البته یک قوانینی هم داشت؛ مثلاً باید سقوط آزاد می‌کرد و حتماً باید در چهار جهت حرکت می‌کرد. ما اون موقع نمی‌فهمیدیم، اما بعداً درک کردیم منظور اون‌ها از این قوانین چیه! یا یک کار دیگری که اونجا انجام می‌شد، چالشی بود در وید مرکزی ساختمان معماری دانشگاه پرات که خب خیلی بلند و

چهار طبقه‌ای قد داشت. می‌گفتند باید تخم مرغی را ببندازید پایین اما نشکند! یکی چتر می‌ساخت، یک حفاظ می‌ساخت و خلاصه هرکس با هر ترفندی شده کار را به سرانجام می‌رساند. خب می‌دونید این‌ها باعث می‌شد ما ناخودآگاه با خواص مصالح آشنا بشویم. با نرمی پارچه، سفتی چوب، مقاومت فلز و ...

صارمی: به نظر می‌آید یک نوعی از کارهای خلاقانه‌ی ذهنی را انجام می‌دادید که متأسفانه ما در دانشکده‌های خودمان در ایران، اصلاً چنین چیزی نداریم که به دانشجوی یاد بدهد چگونه فکر کند.

ما وقتی کارهای شما را در تجزیر بررسی می‌کنیم، می‌بینیم تعدادی کارها با بتن اکسپوز کار شده که از فن‌آوری بالایی بهره برده شده است. آدم فکر می‌کند این آموزش چه بوده که محصول این شده است؟ به‌هرحال جالب بود. نکته‌ی دیگر این است که در مورد تأثیر اجتماعی بتن نمایان اظهار نظرهایی شده است. آیا شما در این زمینه مطالعاتی کردید؟ نظر خودتان چیه؟

صارمی: به‌هرحال بتن نمایان پدیده‌ایست مدرن که از اواخر قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم وارد جریان معماری شد. ابتدا در سازه‌های صنعتی و سنگین کار شد؛ اما اوایل قرن بیست که بعضی معماران آمدند و گفتند روی بتن را نبوشانیم که، اصطلاحاً، به‌صورت نمایان یا خشن (Brutal) باشد. لو کربوزیه، کار بزرگی که کرد این را تئوریزه کرد؛ یعنی بررسی کرد که جای کفراژ را بگذاریم روی بتن مانند به طوری که چوب، فلز و هر طرحی که رویش دارد، نمایان شود، گرچه در آن سال‌ها چندان مورد تأیید نبود. همین الان هم در ایران خیلی باب نیست؛ یعنی کارفرما غالباً اصرار دارد که روی این دیوار بتنی را گچ بکشیم. بعدها این نظریه که هنر می‌تواند خشن باشد از طرف نقاشان مطرح شد. در آن دوران، نقاشان امپرسیونیست مثل مونه و ون‌گوگ و دیگران آمدند و گفتند نقاشی را باید از آتلیه‌ها بیرون ببریم. ضمناً این‌ها اعتقادی داشتند مبنی بر اینکه باید سریع کار کنیم و خیلی به سایه‌ها و جزئیات نپردازیم. در این صورت جای برس نقاشی می‌ماند، بدون اینکه تمیز شود و بنابراین دیگر اون نقاشی تمیز رافائلی نبود. این نوع کار در اوایل مورد تأیید نبود؛ یعنی می‌گفتند نقاشی‌های امپرسیونیست‌ها خیلی وحشیانه است و اصلاً نقاشی نیست. در نمایشگاه‌ها هم به آنها گالری مجزایی می‌دادند؛ اما خب الان این آثار گران‌ترین آثار نقاشی در

جهان هستند. بعدها این موضوع جا افتاد که یک سطح روی پارچه بوم می‌تواند خشن باشد که این موضوع در معماری هم مخصوصاً در آثار لو کربوزیه که یک نقاش هم بود، بکار برده شد.

مثلاً آجر هم در دوره‌ای توسط آلوار آلتو به‌صورت لخت اجرا می‌شد؛ که بسیار زیبا بود. به نظر من اگر شما یک دیوار آجری داشته باشید که یک بندکشی نه چندان صاف و دقیق هم نداشته باشد، در کنار دو کف و سقف مسطح و صاف، به‌تنهایی، این دیوار بیان خاصی دارد که به بروتالیسم تعبیر شده است و خب خیلی از معماران هم آن را تجربه کرده‌اند.

جناب بنکدار، حداقل سه تا از کارهای شما هویت کاملاً بروتال دارند. سفارتخانه‌ی ایران در آلبانی، مجموعه‌ی ناتل نور در مازندران و پروژه‌ی میدان شهدای مشهد. خب هدف چه بود؟ در آلبانی شما با بتن، قابی درست کرده‌اید که آن را به دروازه‌های ایران باستان تفسیر کرده‌اید. این تجربه‌ی نخست شما بود؟ دیوار بین پله‌ی فرار شما در ناتل نور که من تا حالا عین اون را در معماری ایران ندیده‌ام، بسیار بدیع و خیلی هم هنرمندانه هست. به نظر می‌آید بتن اینجا سازه نیست. بیشتر یک خمیر برای هنرهای معمار بوده است. خب همان‌طور که می‌دانید ما از این‌ها در ایران خیلی کم داریم!

صارمی: ناتل نور یک مجموعه‌ی چند عملکردی متعلق به بانک ملت است که شامل فضای اداری، آموزشی، ورزشی و پلازهای مسکونی نزدیک به ساحل می‌باشد. پله در ساختمان با مصالحش برای ما خیلی مهم است. در اینجا و بعضی دیگر از کارهای مان، تنها یک عضو ارتباط‌دهنده نیست، بلکه همان‌طور که شما گفتید، یک المان مجسمه‌وار است.

مثل پله‌ی گرد لو کربوزیه در ویلای ساووا؟

صارمی: بله دقیقاً! لو کربوزیه استاد همه‌ی ماست و به‌راستی او میکل آنژ قرن بیستم بود. بنابراین پله هم چون عملکرد خاصی دارد، خوبه که به بیرون، وسط هال و اصلاً بیرون از ساختمان بیاید. اینها فکریهایی هستند که ما در طراحی‌هامون داریم. حتا در مواردی، بتن وقتی که ریخته می‌شود اگر خیلی هم تمیز نبود مهم نیست. چون در نهایت کار، این پله یا رمپ، شکل یک مجسمه به خود می‌گیرد، همان‌طور که در ساختمان سفارت ایران در تیرانا، آلبانی، بتن ریخته شده خیلی هم تمیز نیست.

کانسپت شما در اونجا چیست؟

بنکدار: ببینید کانسپت ما از یک دروازه‌ای شروع شد که مردم را به ایران دعوت کند. خب این خیلی هم خوب عمل می‌کند. چون سایت، کوچک و دید محدود بود؛ اما این دروازه به‌خوبی از بیرون معلوم و نمایان است. خیابان جلویی ما هم خیلی باریک بود، البته این دروازه بعداً خیابان را بزرگ‌تر کرد. به نظر من هم، این یک مجسمه‌ایست که به ساختمان اضافه شده است و به‌خوبی در کنار آن قرار گرفته است. ما در پروژه‌ی برج بلور تبریز هم چنین نگاهی داشتیم. آن‌جا هم بتن اکسپوز کار شد، منتها نه به این شدت و حدت، البته در طراحی داخلی بیشتر کار کردیم.

صارمی: اتفاقاً اجرایش هم سخت بود.

بنکدار: بله، اصلاً کارفرما قید ایده را زده بود و می‌گفت رویش را کاشی یا سنگ کنیم، یا می‌گفت اصلاً قید این ایده را بزنیم. البته تقصیر ما یا اون بندگان خدا هم نبود. آلبانیایی‌ها نتوانستند کار را خوب از آب در بیاورند و کفراژشون مشکل داشت. ما هم تصمیم گرفتیم کار را تیشه بزنیم و رفعش کنیم.

اتفاقاً نظر انتقادی ما هم همین‌طوره؛ بتن اکسپوز به‌لحاظ هنری قابل دفاع است، شخصیت و سبک دارد؛ منتها در ایران برای اینکه کارفرما قبول کند؛ یا اینکه مردم قبول کنند یکم انگار بعید است. البته الان اوضاع بهتر شده، البته در اجرا هم، همانند که ظاهراً کار ساده‌ای نیست... خب چه اصراریست که حتماً بروتال کار کنید؟

بنکدار: ما اصولاً با فرمول ترکیب و چسباندن مصالح به هم خیلی موافق نیستیم و اعتقاد داریم یک ساختمان آجری، گلی و بتنی هرکدام شخصیت خودش را دارند. در واقع، شاید به چشم ناآشنا باشند، اما شخصیت دارد و صادقانه‌اند.

همین راسیونالیستی بودن و صداقت در کار، اون هم در دوره‌ای که ما شاهد سرهم‌بندی کردن فرم‌ها یا خلق فرم‌های عجیب هستیم، عجیب است. شما با اصرارتون بر صداقت، روی یک ارزش یا مفهومی تأکید می‌کنید، درست‌ه؟ این ارزش را من به‌عنوان یک جوان می‌توانم بفهمم. اون چیه که شما این اصرار را دارید؟
صارمی: خب شما میگی صداقت و این خودش ارزش است.

به نظر شما این را اصلاً کسی متوجه میشه؟ خیلی انتزاعی نیست؟ اون هم با این همه درگیری با پیمانکار، کارفرما و مردم؟

صارمی: ببینید کاری که ما می‌کنیم معماریست و شما در این کار غالباً با کارفرما و مردم چالش دارید. اگر آدم بخواهد هر کاری که آنها می‌گویند انجام بدهد، نتیجه‌اش می‌شود همانی که الان می‌بینیم.

الان ما به خاطر همین مسائل خیلی پروژه نداریم. در عین حال، اعتقاد داریم اگر کار بخواهد مدت طولانی باقی بماند و ماندگار باشند، هرچه روی مصالح دقت بیشتری بشود، بهتر است. مدت طولانی هم که می‌گم، یعنی صد سال؛ یعنی ما آرزو می‌کنیم خودش بشود میراث فرهنگی این مملکت و باگذشت زمان اثرش را روی سلیقه‌ی عمومی و مردم بگذارد.

تأثیر مثبت بگذارد...

صارمی: بله تأثیر مثبت بگذارد. الان سلیقه‌ی مردم عادی، متأسفانه، خیلی بازاری و به قول میلان کوندر، خیلی کیچ (Kitch) است.

بنگذار: ببین یک نکته‌ی مهم دیگری هم هست. ما ساختمان‌های دولتی زیادی ساخته‌ایم. خب، اینها مال مردمند و باید سال‌ها کار کنند. از طرفی، تعمیر و نگهداری این بناها کار آسان و ارزونی نیست. بنابراین ما سعی می‌کنیم با مصالحی بسازیم که ماندگار باشند و بتن ماندگاری خیلی خوبی دارد و نیازی به گچ و... هم ندارد، به علاوه اینکه در درازمدت هم تغییر شکل کمی دارد.

من اعتراف می‌کنم از این وجه تعمیر و نگهداری بروتالیسم درکل زندگی‌م تاکنون خیلی غافل بودم. بله، این را باید به مزایایش اضافه کرد. الان یک بحثی هم مطرح هست که این جوانان معمار، بتن را از حالت فرم هنری خارج کرده‌اند و آثاری با شکست و زوایای تند زیادی می‌سازند و به نظر من اینها خیلی اثر مثبت نمی‌گذارند. شاید روح زمانه یا شخصیت طراحان‌شان را نشان می‌دهند. انگار بتن شده وسیله‌ی سوءاستفاده. رفته برای سازه، محوطه و... و خلاصه برای کم‌خرج‌تر کردن کار. انگار اون بار هنری‌ای که نسل شما در بتن می‌دید، این نسل نمی‌بیند. در ایران الان حس هنری‌اش از بین رفته است و به دیکانستراکشن نزدیک شده است.

در غرب اما درست عکس این در جریان است. بنگذار: من فکر می‌کنم یک قسمتی از آن، از این مانیپورها بیرون میاد.

صارمی: بله. یک مقداریش هم برای این سوپرستارهای معماری در جهان. مردم ما تقلیدکننده‌های خوبی هستند. فرزندان‌شون هم به‌خوبی تقلید می‌کنند. الان شما در اینترنت می‌توانید تمام کارهای روز جهان را مرور کنید. اصلاً نه‌تنها معماری! شما در گوگل می‌توانید سرچ کنید و خودتان را درمان کنید! البته کار بسیار خطرناکیست... [کمی مکث]... اما من این کار را می‌کنم! [خنده‌ی جمع] خب، اون یک جعبه‌ی جادوست که کار خودش را دارد می‌کند و اثرش را می‌گذارد.

در ضمن، سوپرستارها هم یک کارهایی می‌کنند که چشمگیر است: کارهایی که تکنولوژی بسیار پیشرفته‌ای می‌خواهد. این منحنی‌ها به این راحتی اجرا نمی‌شوند، حتا در اون ممالک هم این کارها چند برابر یک کار عادی خرج دارد؛ مثلاً کارهای فرانک گه‌ری اغلب پر

است از قطعات نامأنوس. آب بندی اینها راحت نیست. خیلی از این کارها بعداً دچار مشکلات زیادی می‌شوند. [از جمله مشکل عملکرد مجموعه سینماهای UFA از فن برکل، حرکت پنجره‌ها از موسسه‌ی مطالعات عرب از ژان نوول یا افزایش هزینه‌ی سالن تریف از کالاتراوا] همچنین تکنولوژی اون‌ها پیشرفته هست و مهندسين قابلي دارند. ما متأسفانه ظواهر قضیه را می‌بینیم؛ اما واقعاً نه پیشینه‌ی تکنولوژیکی‌اش را داریم نه اوستا معمارش را. ما پیرمردها کمی مراعات می‌کنیم که وقتی خط می‌کشیم آیا میتونه طرف بسازه؟ امکانش را داره؟

آخه قبل از انقلاب اسلامی، در اون سال‌ها، ما کارهای بتنی خوبی می‌بینیم. دیروز بحثش بود تو دفتر، کار نادر مثلاً از هوشنگ سیحون، یا موزه‌ی فردوسی. با اون پنجره‌های بتنی‌اش و ما دیتیل‌های خوبی می‌بینیم که تمیز کار شده‌اند.

صارمی: بله! اتفاقاً اون کار مهندس شیخ زین‌الدین است وقتی که در دفتر سیحون کار می‌کرد.

خب این‌ها به لحاظ اجرا عالی‌اند! می‌گم زها حدید خوبه؛ اما اون زمان این‌ها چه جوری کار کردند. چه کارفرمایی داشتند؟

صارمی: مهندس سیحون از نخستین کسانی هستند که بتن و سنگ را به نحو هنرمندانه‌ای بکار گرفتند. آثار ایشان واقعاً آموزنده هستند. خصوصاً اینکه در اون زمان کار کردند. ما را هم می‌برد نشان می‌داد. خصوصاً بانک سپه میدان توپخانه، هرچند بعداً تغییراتی دادند، اما هنوز هم خوب است. بد نیست بدانید قالب اون پروژه چوبی بود، نه فلزی!

آقای دکتر من اگر بخواهم یک ماتریسی بکشم بین یک طرح اجتماعی، هنری، بتن و صداقت، می‌رسم به پروژه‌ی مشهد شما. هم اجتماعی‌ست، هم هنری، هم بتن دارد و هم با مردم صادق است. ابتدا هدف و سازماندهی این مجموعه چگونه بود؟ می‌دونید مخاطب ما طراح‌ی شهری را نمی‌شناسد و برایش ناملموس است. شما الان وسط تهران یک میدانی که مردم بنشینند و خودرو نبینند اصلاً نمی‌بینید. در تهران تمام زمین‌ها را ساخته‌اند.

صارمی: مهندس بنگذار خودشان مشهدی هستند. بگذارید ایشان شروع کنند.

بنگذار: این میدان یکی از میدان‌های قدیمی مشهد بود، به اسم میدان مجسمه که از میدان‌های اصلی مقابل شهرداری بود. شش تا خیابان به آن می‌رسید. بعد از انقلاب اسلامی همیشه ترافیک داشت و اطرافش دست‌فروشان جمع کرده بودند. برای ساماندهی آن، یک طرح ایدئوگرامی دیده شده بود توسط مهندسین مشاور باوند که شهرداری مشهد کارفرما بود. یک مطالعه‌ی ترافیکی هم دوستان انجام داده بودند که دو عدد زیرگذر و بناهایی در اطراف داشت. مسابقه‌ای در سال ۸۳ برگزار شد توسط عامل چهارم، بین شش مهندس مشاور. ما هم جزء اون‌ها بودیم و نهایتاً طرح ما برنده شد، البته یک بیانیه‌ای هم هیأت داوران داده بودند که اصلاحاتی روی طرح گذاشته بودند و ما باید روشون کار می‌کردیم. در نهایت طی چند فقره قرارداد، کار طراحی ما شروع شد.

این یک میدان اصلی بود که زیرش هم پیش‌بینی پارکینگ شده بود. ما مطالعه کردیم و دیدیم خیلی به صلاح نیست چون مشکل ترافیکی و آلودگی دارد. پیشنهاد کردیم این قضیه‌ی پارکینگ منتفی بشود و خب خوشبختانه

موافقت شد و پارکینگ رفت بیرون. ما نهایتاً میدانی داشتیم دو طبقه، فقط برای عابران پیاده با فضاهای سرپوشیده‌ی فرهنگی، تجاری و اداری تا مردم بتوانند تجمع کنند و در آن جشن بگیرند. ما همچنین یک مجموعه پارکینگ کنار میدان ساختیم که همه‌ی این خودروها را سامان می‌داد. یک ایستگاه مترو و یک آمفی‌تئاتر باز هم داشت. یک طرف، ساختمان شهرداری قدیمی بود که ما پشتش یک بنای جدید جهت توسعه ساختیم و با پلی این‌ها را به هم وصل کردیم. طرف دیگر، ساختمان شورای شهر قرار دارد که اینجا، الان، محل تجمع هیأت مذهبی و گذر به سمت حرم است.

صارمی: ما دو تا پروژه‌ی شهری داشتیم. چهارراه بهشتی تبریز و این میدان شهدای مشهد. این دو پروژه از معدود پروژه‌های طراحی شهری ایران هستند که خوشبختانه دارند به تدریج ساخته می‌شوند. فکر ما این بود که در جهت خلاف شهرسازی معاصر که پر از بورس‌بازی و زمین‌بازی و برج سازی است حرکت کنیم. ما سعی کردیم اینجاها رو پیاده‌راه کنیم و دوست داشتیم جاهای باز بدون ساختمان بسازیم. در میدان بهشتی یا ابریشم تبریز هم که از شروعش نزدیک به دو دهه گذشته است، میدان را گود کردیم تا ماشین‌ها و پیاده‌ها بدون مزاحمت از کنار هم رد بشوند. در پروژه‌ی مشهد که ایدئوگرام به‌صورت هوشمندانه‌ای در مشاور باوند تهیه شده بود، ماشین‌ها زیرگذر شدند و روی زمین شد برای مردم! شما با هواپیما هم که پرواز کنید، دو زمین در مشهد امروز خالی هستند، یکی حرم مطهر و زمین‌های اطرافش و دیگری میدان شهدا که می‌توانید هم از زیر میدان و هم روی میدان بهره ببرید.

من همیشه گفته‌ام که ما چند هدف داریم. اول اینکه کم بسازیم و بعد کوتاه بسازیم؛ و اگر توانستیم و زورمان رسید، اصلاً نسازیم. درست عکس سیاست‌مداران و سرمایه‌داران که می‌خواهند عین دبی و حتا بلندتر بسازیم! بنگذار: همین الان کنار ساحل به مشکل خورده‌اند و شده عین یک سایت عظیم ساخت‌وساز...

صارمی: بله! همه اصرار دارند بالاتر و بالاتر برویم چون هر سانتی‌مترش فروش میره، اما ما در مشهد توانستیم این تفکر را از بین ببریم.

حالا ما در یکی از منابع ایرانی می‌خوانیم که ادعا می‌کند معماری ایرانی در کل متقارن و در جزء نامتقارن است. این منبع گمانم کتاب خود آقای صارمی‌ست. [ارزش‌های پایدار در معماری ایرانی] ما داریم نقشه‌ها را می‌بینیم و الان این وضعیت در مستر پلان مجموعه لحاظ شده است. دیگر چه عنصر یا اصلی از معماری ایرانی-اسلامی بوده که در این پروژه لحاظ شده است؟

صارمی: ما پیش از این نیز پروژه‌ی مرکز هنرستان هنزهای تجسمی کرج را داشتیم. آنجا هم توجهمان معطوف به معماری حیاط مرکزی بود؛ بنابراین یک حیاط مرکزی گذاشتیم با اختلاف سطح و فضاها را دور آن چیدیم که اون بنا کاربری آموزشی دارد و به‌خوبی کار می‌کند.

بنگذار: ببینید همان‌طور که گفتم، این میدان از میادین اصلی شهر مشهد بوده است. البته قبلاً حالت بحرانی داشت، اما الان حالت آرام‌تر و فرهنگی‌تری به خودش گرفته است. این میدان از قدیم، محل عبور دستجات عزاداری هم بود. ما نیامدیم یک چرخش بی‌جا به‌وجود بیاوریم، بلکه کاملاً هماهنگ با زمینه و با شناختی که از عادات

و سبک زندگی مردم مشهد داشتیم طراحی کردیم؛ یعنی آمدیم محوره‌های کار را بر اساس محوره‌های خیابان‌های اطراف گذاشتیم. حتا عرض محوره‌های خودمان را بر اساس همان ابعاد عرض محوره‌های خیابان‌ها تعریف کردیم تا تداخلی به وجود نیاید. این محور شرقی-غربی بود. هیچ ساخت‌وسازی اینجا کار نکردیم، جز یک پله به زیر میدان که نیاز کارفرما بود. خوب، این محور به طرف حرم باز است و دید به حرم دارد. مردم هم، بنا بر سنت، وقتی از این میدان رد می‌شوند به حرم احترام می‌گذارند. شهرداری هم یک سری مجسمه‌ی هماهنگ با این رسم اون‌جا گذاشته. به علاوه، ما هیچ ساخت‌وساز دروازه‌ای هم کار نکردیم، تا میدان باز باشد که برای مواقع اضطراری امکان عبور خودرو هم دارند.

ماه‌های پوسته‌ای پروژه ظاهراً هنوز اجرا نشده و جدا از کل پروژه هستند؟

بنکدار: بله! این‌ها باهدف ایجاد آرامش برای افرادی که داخل میدان هستند، طراحی شده است. در واقع نمای ساختمان‌ها را می‌پوشاند تا آرامش بصری را به روش وحدت در طراحی‌ها ایجاد نماید که البته نقش سایبان هم دارد و اتفاقاً خیلی هم بحث شد سر این‌ها.

صارمی: میدان از قدیم‌الایام در معماری ایرانی بوده است. میدان نقش جهان اصفهان از بهترین نمونه‌هاست. در آنجا برای اینکه مقیاس بدهند به میدان، یک طبقه‌ی دوم کار شده که در واقع برای ارتفاع دادن به نمای میدان است؛ که البته کاذب، دکوراتیو و تزئینی نیست. اصلاً ما در معماری ایرانی چنین چیزهایی نداریم. حتا کاشی‌های رنگارنگ، هم عایق هستند و هم زیبایی می‌دهند. در مشهد هم دیدیم وقتی یک میدان داریم با چهار ساختمان با عملکردهای مجزا، برای اتصال بصری بین بناها، این‌ها را با فاصله‌ای کم از ساختمان‌ها کار کردیم. این‌ها انحنای دارند به سمت داخل میدان که تا حدودی شکل یک تاق را تداعی می‌کند. بعضی از کارفرمایان ما دچار سوءتفاهم شده و فکر می‌کردند این‌ها، جدا از مجموعه طراحی شده‌اند و می‌توان آن‌ها را به صورت دلخواه طراحی کرد. حتا مسابقه‌ای هم گذاشتند که ظاهراً برنده‌ای هم داشت. متأسفانه این مسئله در حال حاضر به صورت مضحک درآمد و نمای ساختمان را جدا از معماری آن دیده و برایش مسابقه هم ترتیب می‌دهند. البته برای ساختمانی که عمری از آن گذشته و در حال نوسازی و بازسازی‌اش هستند، می‌توان به فکر نمای جدید بود، نه هر ساختمانی.

اون طرح برنده چیه؟

صارمی: اون طرح برنده یک صفحه‌ای‌ست پر از انواع نقوش به اصطلاح ایرانی و اسلامی که به اعتقاد ما بیشتر کم‌دی‌تراژیک است. البته اشتباه ما این بود که گفتیم نمایها را آخرس اجرا کنیم. در صورتی که باید همگام با هر بنا، نمایها را نیز می‌ساختیم. در طرح ما این لوررها یک سری خط ساده افقی می‌سازند که به میدان بُعد می‌دهند و وقتی تمام شود به نوعی میدان نقش جهان در هزاره‌ی جدید خواهد بود.

ظاهراً کار در ایران، مشکلات خاصی دارد. یکی همین بحث کارفرماهای ماست که خوب متأسفانه در هیچ دانشگاهی هم در این باب نه درسی داده می‌شود، نه فرهنگ سازی‌ای می‌شود.

بنکدار: ما جلسات متعددی طی این ده ساله داشتیم...

شما چند تا مدیر و شهردار و شورای شهر دیده‌اید؟
بنکدار: ببینید ما ۵ تا مجری، ۳ گروه اعضای شورای شهر و ۳ تا شهردار مشهد را دیدیم تا حالا...

شما می‌توانید تاریخ شفاهی شهر مشهد را بنویسید!
[خنده‌ی جمع]

بنکدار: بله خوب کار هم بزرگ بود، این پروژه از زمان شهرداری مهندس بنی هاشمی شروع شد. ایشان خیلی به این پروژه اعتقاد داشتند و خیلی پیگیر بودند و حمایت می‌کردند. این طرح‌ها همان موقع تأیید هم شد، حتا شورای شهر هم تأیید کرد و ما این را ندادیم همزمان با هر بنا ساخته بشوند زیرا می‌خواستیم یک پیمانکار در انتها کل چهار نما را اجرا کند. نه اینکه کار تکه و پاره شود.

شما هدفتون خیر بوده!

بنکدار: بله، خوب اگر می‌دادیم در طول زمان‌های مختلف پیمانکاران متعدد چهارتا نمای مختلف بزنند، ممکن بود تغییراتی می‌دادند و کار یکدست نمی‌شد. حدس هم نمی‌زدیم که ناگهان شهرداری بیايد و یک مسابقه بگذارد برای طراحی این چهار نما! خوب اینها بتنی بودند، سبک بودند، حرف پشتشون بود و تأیید هم شده بودند!

الان یک چیزی تو دفاتر معماری مُد شده، میگن ما فقط نما می‌زنیم. یا یکی می‌گوید من طراح نما هستم! اصلاً این مگر میشه؟ یعنی چی که من فقط طراح نما هستم؟ مثل همیشه این‌ها قواعد خودشون رو نوشتند. نمی‌دانم نمای پشت، جلو، سقف و کلاسیک و ... واقعاً نما جدا شده از معماری!

صارمی: چه قبول داشته باشیم و چه نداشته باشیم، بخشی از معماری ما مدرن شده و یکی از این اصول معماری مدرن این بوده که نمای نمودی از اتفاقات داخل باید باشد، نه اینکه کاملاً به صورت جدا از عملکرد بوده و دکوراتیو باشد.

البته در معماری گذشته‌ی اروپا، مخصوصاً قرن ۱۹، چنین کارهایی می‌شد و حتا گاهی نمایها جدا از پشت آنها ساخته می‌شدند؛ که حالا نمی‌توانیم به تفکرات گذشته برگردیم و نمایهای یکدست مثلاً برای خیابان‌ها طراحی کنیم، گرچه شاید هم بعضی از مسئولین محترم به بهانه‌ی نمای شهری ایرانی-اسلامی چنین کارهایی انجام دهند.

شما چگونه با کارفرما مذاکره می‌کنید؟ روش برخوردتان چگونه‌ست؟ ما همه‌جوره شنیدیم، یکی می‌گفت خیلی سخت برخورد می‌کند و یکی نه! درستش چیست این پرسش ماست؟

بنکدار: من فکر می‌کنم همون اصل صداقت در کار خیلی مهم است. ما نه چنین تفکری در مورد کارفرما داریم و نه جلوی پشتک‌وارو می‌زنیم. اگر از طریق مسابقه کاری را گرفتیم، نصف قضیه حل شده و بقیه را اغلب سعی می‌کنیم مذاکره کنیم. عملکرد و فرم پروژه می‌بایستی توأمان در نظر گرفته شوند، نه اینکه عملکرد دنبال فرم بدود و یا برعکس. بالاخره پروژه باید هم نوآوری داشته باشد و هم جوابگوی خواسته‌های استفاده‌کنندگان آن باشد و می‌بایستی این موضوع را برای کارفرما روشن نمود.

اما کارفرما که پزرنه‌ی معماری را درک نمی‌کند.

صارمی: ببینید کار ما نیاز به سرمایه داره و کارفرما که معمولاً صاحب سرمایه و یا نماینده‌ی آن است، به‌هرحال باید راضی از اتاق جلسه برود بیرون. ما هیچ‌وقت کارفرمایمان را بیرون نمی‌اندازیم و اصلاً چنین کاری نمی‌توانیم بکنیم. به قول یکی از سیاستمداران، با کسی که

اختلاف نداریم پای میز مذاکره نمی‌نشینیم، ما باکسی پای مذاکره نمی‌نشینیم که اختلاف نظر و فکر داریم. تکنیکش هم این است که بالاخره بده بستان باید انجام گیرد. البته از نقاط اشتراک صحبت می‌کنیم و بعد به‌جاهای سخت می‌رسیم. من همیشه به دانشجوهایم هم می‌گویم که یک بخش از معماری، طراحی و ایده‌پردازی‌ست، اما یک بخش بسیار مهم هم مذاکره است. بالاخره ما باید بتوانیم مذاکره کنیم، نه فقط با کارفرما بلکه با مردم و مخاطبینمان صحبت کنیم. به‌هرحال ما باید به‌جای مردمی که در سال‌های آینده‌ی دور به این میدان می‌آیند و می‌روند، فکر کنیم. خصوصاً بر سر معماری ایرانی-اسلامی. ما کارمان این بوده و تحقیق کرده‌ایم و عمیقاً خوانده‌ایم. به نظر ما برای خلق معماری ایرانی-اسلامی پرداختن به ظواهر درست نیست، بلکه مفاهیم باید استخراج شوند. شما می‌دانید ما چیزی به اسم معماری اسلامی نداریم؛ بلکه ما معماری دوران اسلامی داریم. در واقع ما یک معماری ایرانی داریم که در دوران اسلامی شکل خاصی به خود گرفت، که حاصل آن فن‌آوری و توانایی‌های زمانه‌ی خود بود. الان ما به دنبال شناخت آن مفاهیم می‌باشیم. برای مثال، ترکیه هم معماری ترکیه‌ای دوران اسلامی دارد که در آن دوران شکلی به خود گرفته است. ما در اسلام فرم خاصی نداریم، مثل معماری مسیحیت که صلیب سمبل آن است، ما در معماری دوران اسلام اصلاً شیء و عدد مقدس نداریم. بنابراین به نظر ما هر اثر معماری‌ای که زیبا باشد اسلامی‌ست. خواهید پرسید که زیبایی در معماری هر روز چیست که خود نیاز به بحث مفصل دارد و این بحث تمام شدنی نخواهد بود.

ما هنوزم وقتی کاری را شروع می‌کنیم، همان مشکلی را داریم که در اولین پروژه داشتیم. ما هر بار پرسش‌های جدیدی و ماجرای جدید داریم. توجه کنید که ۷۰ الی ۸۰ درصد کارهای ما اجرا نمی‌شوند و بیشتر این پرسش‌ها در همان طرح‌های اجرا نشده نهفته است.

روایت هفتم:

روایت پایانی

جای خالی پروژه‌های طراحی شهری در شهرهای ایران به شدت محسوس است. جای خالی فضای خالی در این معماری غوغا می‌کند، بر روان مردم اثر گذاشته و حقیقتاً سبک زندگی آنان را عوض کرده است. شما تصور کنید اگر ما در هر شهر یک نقش جهان داشتیم، آیا واقعاً شرایط به همین‌گونه بود؟ ارزش پروژه‌هایی چون میدان شهدای مشهد بر تصور فضایی جدیدی‌ست که برای مردم ایران به وجود می‌آورد، زیرا امروز، روح معماری جهان بر فضاهای عمومی شهری، پلازاها، میدان‌ها و همانند آنها استوار است.





امیرعباس شیرازی



جواد بنکدار



علی اکبر صارمی

بتن در معماری میدان شهدا - مشهد

معماری از علی اکبر صارمی، جواد بنکدار و امیرعباس شیرازی

خلاصه‌ای از مراحل طراحی میدان شهدا - مشهد

پس از برگزاری مسابقه‌ی طراحی میدان شهدا در سال ۱۳۸۲ و ساختمان‌های داخلی آن، افتخار برنده شدن در مسابقه، نصیب مشاور تجیر گردید و طراحی تک‌تک ساختمان‌های مجموعه بر اساس ایدئوگرام اولیه‌ی طراحی شهری، که توسط مهندسین مشاور باوند تهیه گردیده بود، از سال ۱۳۸۳ به صورت طرح و اجرای همزمان آغاز گردید.

توضیحاتی در خصوص فضای پروژه‌ی میدان شهدای مشهد

میدان شهدا فضاییست مدنی که عملکردهای اداری، فرهنگی و تجاری در ساختمان‌های اطراف آن قرار گرفته است. این فضای طراحی شده برای گذران اوقات فراغت شهروندان و زائرین با جذابیت‌های نو و ویژگی‌های خاص، فضایی شهری برای انجام مراسم مذهبی، ملی و برگزاری اعیاد و غیره، مصون از شرایط نامناسب ترافیکی و اقلیمی برای فعالیت‌های شهروندی و تقویت روابط اجتماعی در نظر گرفته شده است. همچنین جهت ارتقاء فعالیت‌های فرهنگی با قرار گرفتن یک تالار به‌عنوان تالار بزرگ شهر، در خدمت شهروندان می‌باشد.

عملکردهای فوق، کمتر به این صورت در معماری گذشته وجود داشته است، بنابراین می‌توان این مجموعه را در زمینه‌ی طراحی شهری نوآورانه دانست.

در نگاه کلی، طرح میدان شهدا، طرحی با یک مکان مرکزی و شش ساختمان در پیرامون آن می‌باشد. این میدان، شش دروازه دارد که چهار دروازه‌ی با اهمیت کمتر، به سمت خیابان‌های جنوبی و شمالی دو دروازه‌ی بزرگ در راستای محور اصلی شرقی و غربی، به سمت حرم مطهر

گشوده شده است. طراحی فضای سرپوشیده‌ی وسیع و جذاب در زیر عرصه‌ی میدان که برای فعالیت‌های گوناگون در همه‌ی فصول پیش‌بینی شده است، به‌نوعی فعالیت‌های اجتماعی و بازار را توأمان با هم درآمیخته است.

دروازه‌های اصلی با احداث چهار دیوار بزرگ از جنس بتن اکسپوز و با شکاف‌هایی در آن‌ها که به سمت حرم رضوی جهت ادای احترام خم شده‌اند، تعریف و به‌وسیله‌ی خطوط ساده‌ی هندسی تقسیم‌بندی شده‌اند.

موقعیت تالار شهر در طرح میدان

در ایدئوگرام طراحی شهری، این ساختمان در ضلع شمالی عرصه‌ی میدان شهدا و در مقابل ساختمان قدیمی شهرداری قرار گرفته است. با تکمیل ساختمان‌های چهارگانه‌ی داخل میدان، فضای مدنی ایجاد شده، نظاره‌گر گفت‌وگو بین ساختمان شهرداری قدیم و ساختمان شورای شهر خواهد بود.

همچنین، با توجه به عدم وجود ساختمانی مستقل، کارآمد و در شأن و جایگاه شورای شهر برای فعالیت‌های مربوطه و همچنین عدم وجود فضای فرهنگی مختص شهرداری در شهر، برنامه‌ریزی کالبدی‌ای انجام شده است که برای نمونه، موزه و تالار همایش‌های شهرداری از این قبیل فضاها می‌باشند؛ بنابراین ساختمان تالار شهر به‌عنوان یک مجموعه‌ی فرهنگی-اداری، با کاربری‌های گوناگون طراحی و احداث گردیده است. در اینجا، سعی شده تا علاوه بر دستیابی به عملکردهای موردنظر، به‌عنوان یک اثر شاخص معماری یادمانی نیز درآید.

مشخصات پروژه:

کارفرما: شهرداری مشهد مدیریت اجرایی طرح میدان شهدا
مدیران اجرایی کارفرمای پروژه، به ترتیب حضور از ابتدای پروژه:
سید حسن حسینی، سید جواد آفاق اسلامی، سید مهدی درهمی، ابوالفضل افشاری، وحید برجسته‌نژاد

مهندسین مشاور تجیر:

گروه طراحی: علی اکبر صارمی، جواد بنکدار، امیرعباس شیرازی
همکاران: نادره نظری، هنگامه حسینی فیروز آبادی، نیلوفر ایرانی، الهام امینی، آزاده پناهنده، جلیل تکبیری، محسن سبز علی‌نژاد، زینب فرقانی رامندی

گروه سازه: انوشیروان سلیمی، حمیدرضا هدایتی، بهزاد عبدی

گروه برآورد: محمد عظیمی، الهام عظیمی

گروه تأسیسات مکانیکی: بیژن سپهرآرا، حمید رضا اعتمادی، محمد

جعفرزاده، امید بهزادی، محسن مهرجو

گروه تأسیسات الکتریکی: جهانگیر صلح‌جو، محسن دادمند، توحید

اکبری، بهنک خسروی‌فر

گروه سبویل: حسن میلانی، امیر یاری

گروه نظارت: رضا امیربک‌زاده، سعید قره‌شیر، علی اکبر کرمانی‌پور،

تقی شوکت‌پور

پیمانکاران: شرکت توس امکان، شرکت مسکن و عمران قدس رضوی،

شرکت بتن و ماشین قدس رضوی، شرکت بنیان بتن، شرکت آرت

رتیکول

وبسایت: www.Tajeerarch.com

ایده‌های اصلی در طراحی ساختمان تالار شهر

بخشی از تفکرات اولیه در طراحی مجموعه‌ی ساختمان تالار، شورای شهر و «دروازه‌ی مردم» این بوده که مردم در آن حضوری پررنگ داشته باشند.

• در این ساختمان، که در مردادماه ۹۴ به بهره‌برداری رسیده و ترکیبی از عملکردهای گوناگون و پر مراجعه است، می‌بایست ارتباطی ساده و مستقیم با استفاده‌کنندگان خود که عموماً مردم عادی شهر هستند، برقرار نماید.

• این ساختمان که با ظاهری ساده و آرام در صدر میدان نشسته است، تعامل منطقی با ساختمان روبروی خود (ساختمان شهرداری موجود) برقرار می‌سازد و پیوندی بصری با ساختمان‌های تجاری طرفین میدان به وجود آورده و به نوعی، تعریف‌کننده‌ی فضای انتهای میدان خواهد بود.

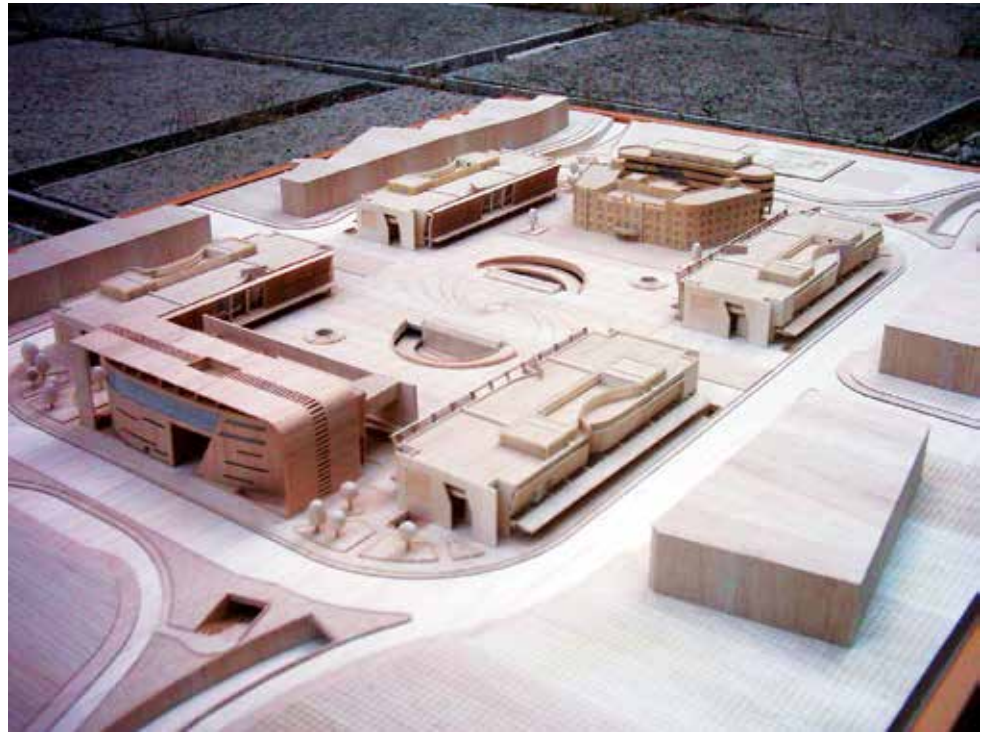
• با توجه به ساختمان حجیم و بسته‌ی شهرداری موجود، بنای شورای شهر جدید به شکل ساختمانی دل‌باز طراحی شده که دارای گشودگی‌های بسیاری است و دعوت‌کننده به نظر می‌رسد و تردد مردم در محوطه‌های درون و بیرون این ساختمان به سهولت امکان‌پذیر است. حتی با ایجاد شکاف بزرگی در میانه‌ی ساختمان، ارتباط شمال عرصه‌ی میدان با فضای داخل میدان میسر شده، به نحوی که مردم این ساختمان را به‌عنوان یک مانع یا سد عبوری در مقابل خود نمی‌بینند.

در واقع، اسکلت ساختمان، بتن مسلح می‌باشد که در بخش‌های اصلی مانند دروازه‌ی مردمی تبلور یافته است و ستون‌ها در پوشش نهایی به‌صورت بتن نمایان درآمده‌اند که این موضوع می‌تواند تأکیدی باشد بر صداقت سازه‌ای و معماری درون و بیرون بنا که خود را صادقانه جلوه می‌دهد و در عین زیبایی، مصالحی چون بتن، آن را بدون هیچ پوششی به مردم می‌نمایاند.

• در مقابل فضای داخل میدان، دروازه‌ای در نظر گرفته شد که ورودی اصلی را تشکیل می‌دهد. این دروازه، «دروازه‌ی مردمی» نام نهاده شده، زیرا یک رمپ با شیب ملایم از درون آن می‌گذرد که به فضای ورودی ملاقات مردمی شورای شهر، در طبقه‌ی اول منتهی می‌شود؛ بنابراین هر تعداد ملاقات‌کنندگان بیشتری روی این مسیر مشاهده شوند، نشان از ارتباط مردم با نمایندگان خواهد بود که این نکته برای اولین بار در چنین مجموعه‌ای بکار رفته است.

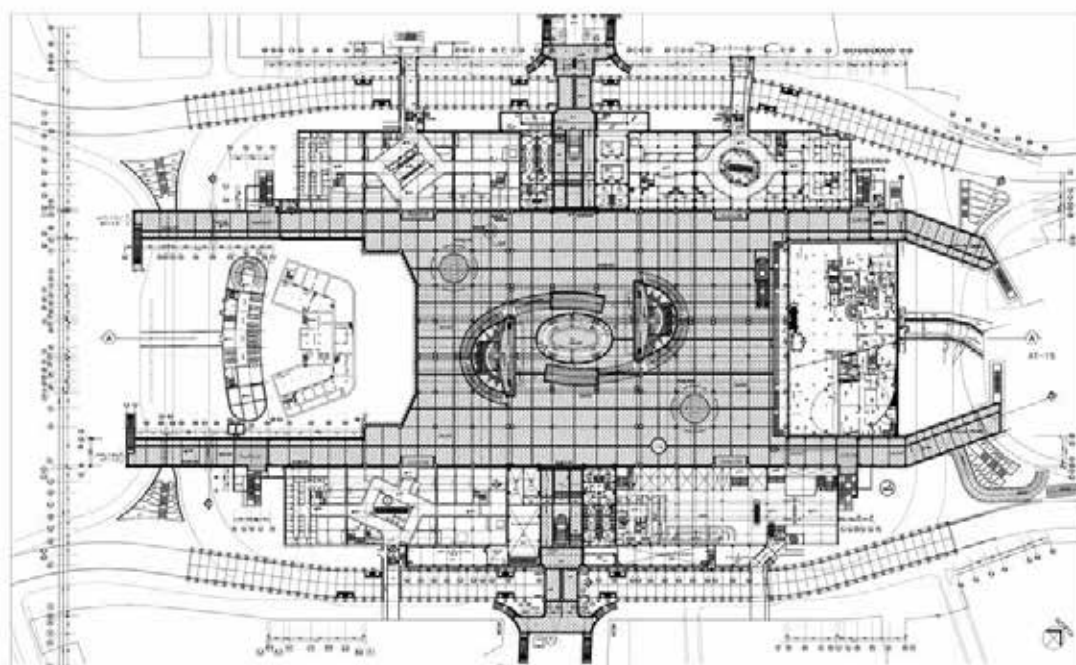
• نکته‌ی مهم دیگر این است که دیوارهای پایه‌ی دروازه با قوسی ملایم به کف میدان وصل شده‌اند و خطوط سنگی کف میدان نیز تا بخشی از دیوار ادامه یافته است. بدین ترتیب، میدان که مکان گذر مردم است، توسط این قوس، تبدیل به دروازه‌ی مردمی شده است و می‌توان گفت، کف زمین به‌صورت فرش بزرگ تبدیل به ساختمان گردیده و یکپارچگی میدان و ساختمان به‌خوبی حاصل شده است.

• بدین ترتیب، این بنا به‌عنوان یک فضای مدنی و مردمی، از اولین آثار معماری در کشور خواهد بود که همچون میدان نقش جهان اصفهان، به‌عنوان اثری ماندگار در ارج نهادن به نقش مردم در حاکمیت مطرح می‌شود.

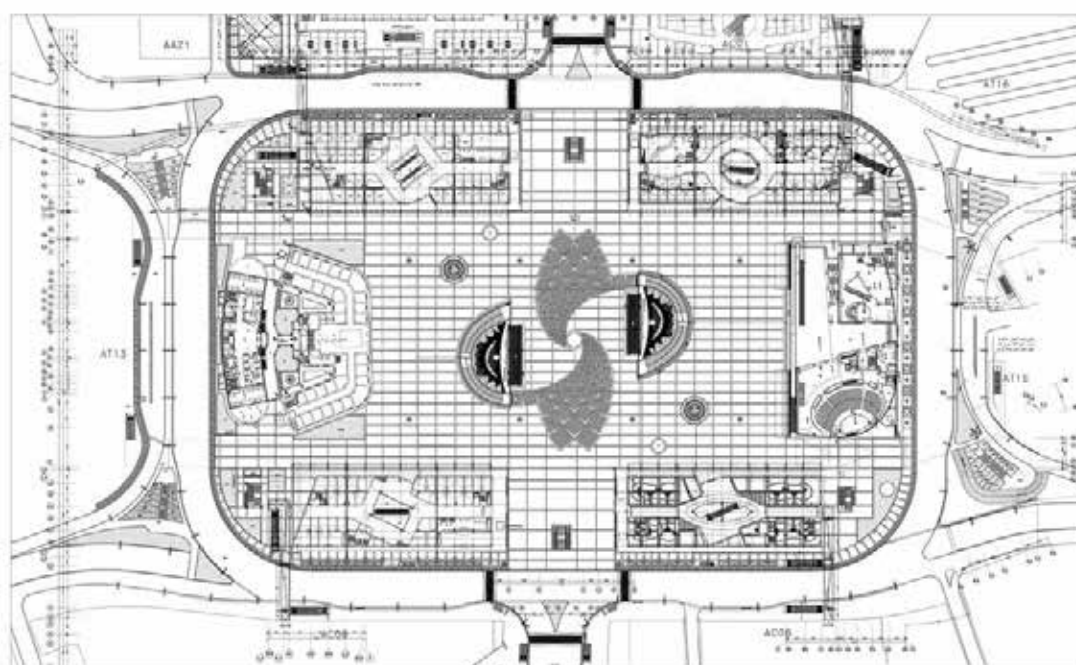


تصویری از ماکت پروژه‌ی میدان شهدا





پلان زیرزمین



پلان همکف



میدان شهید، مشهد، از سال ۱۳۱۶ تا کنون



نمای شمالی ساختمان تالار شهر مشهد



نمای جنوبی ساختمان توسعه شهرداری مشهد



دیوار بتنی ضلع غربی ساختمان تالار شهر



دیوار بتن اکسپوز شمال ساختمان تجاری اداری شمس با شکاف خمیده به سمت حرم



گشایش دو دروازه در محور شرقی غربی داخل میدان شهدا به سمت حرم

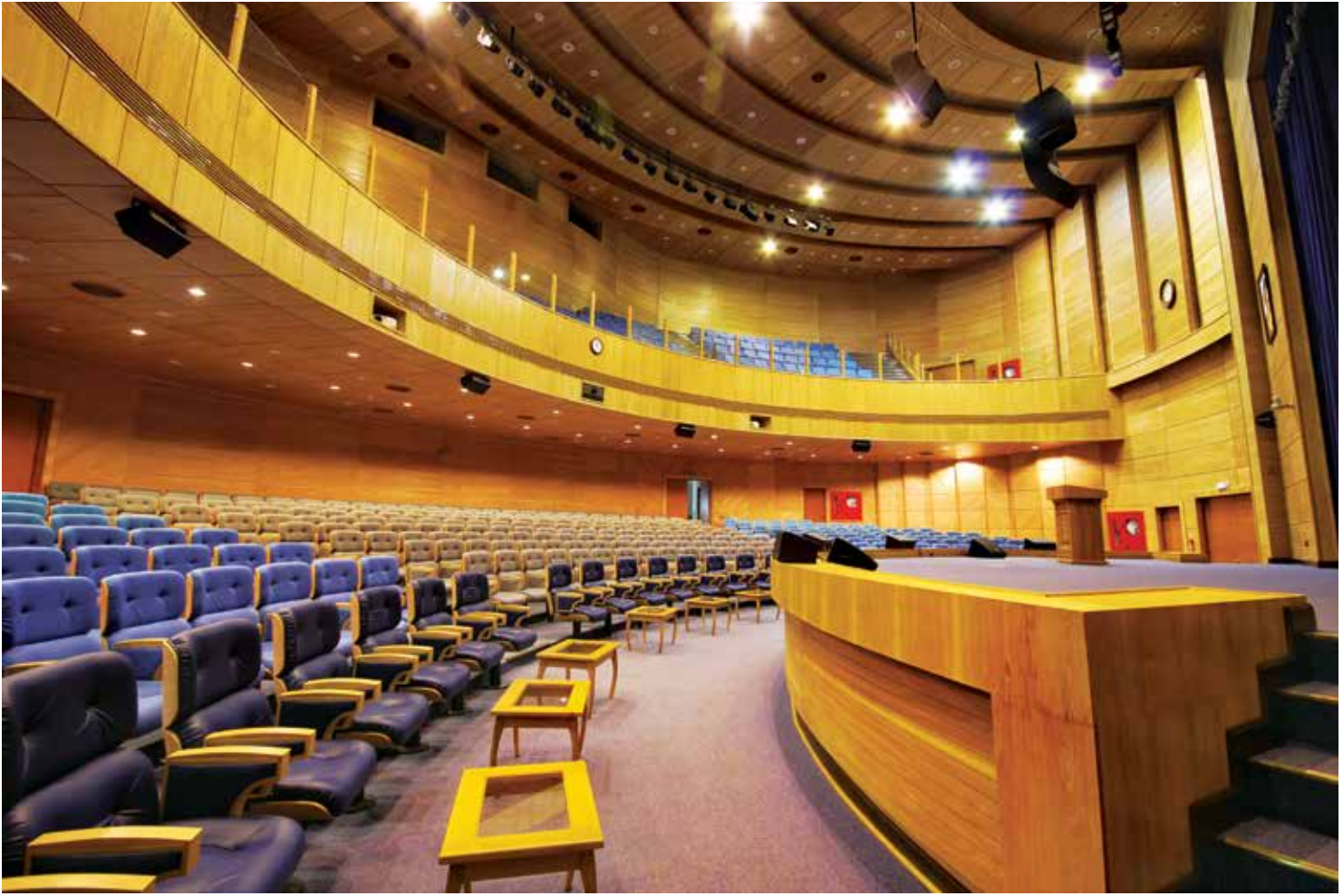


نمای رو به میدان ساختمان تالار شهر، شیپ‌راهه‌ی درون دروازه و قوس اتصال کف سنگی میدان به دیوار بتنی





تصاویر این صفحه: ساختمان توسعه شهرداری و پل ارتباطی با ساختمان قدیم



سالن همایش‌های بین‌المللی ساختمان تالار شهر مشهد



فضای داخلی موزه و نمایشگاه شهرداری



نمای ورودی موزه و نمایشگاه شهرداری

گفت‌وگو با رضا دانشمیر و کاترین اسپریدونف (برنده‌ی جایزه‌ی ۲۰۱۵ خاورمیانه)

سیال در فرم، سیال در اندیشه

هنر معماری، ۱۶ آذر ۱۳۹۴

چند سؤال اول مربوط به حرکت سیال است که به نظرم جای خالی این سؤال‌ها برای شناخت این شرکت حس می‌شود؛ بنابراین در چند سؤال اول به این موضوع می‌پردازیم. چه شد که شما دو بزرگوار به معماری روی آوردید و آیا پیش‌زمینه‌ای وجود داشته است؟

کاترین اسپریدونف: مادر من در دانشگاه هنرهای زیبا مجسمه‌سازی خوانده و می‌توان گفت که بسیاری از لحظات کودکی‌ام در این محیط گذشته است؛ آن فضا برای من بسیار جالب بود، به خصوص زمانی که با گل مجسمه‌سازی بکار و بازی مشغول بودم، کار ساختن برایم بسیار جذاب بود. یکی دیگر از سرگرمی‌هایم، کشیدن خانه‌هایی بود که مسیرهای اسرارآمیزی بر اساس آن طراحی می‌کردم. شاید این خصلت رشته معماری که از همان ابتدای دوران دانشجویی می‌توان وارد بازار کار شد، هم دلیل قابل توجهی بود. در دوران دبیرستان وقتی به منزل یکی از دوستان قدیم پدرم، مرحوم مهندس سلیمانی‌پور که از اولین اساتید معماری دانشگاه تهران بودند، می‌رفتم درباره‌ی زیبایی‌شناسی و مسائل مختلف هنر و معماری، دوره و کلاس‌های بسیار جدی‌ای را برایم برگزار می‌کردند. در کنار این‌ها، تمرینات موسیقی و نقاشی هم شاید پیش‌زمینه‌های ورودم به رشته‌ی معماری بودند.

آقای دانشمیر شما و خانم اسپریدونف در کدام دانشگاه تحصیل کردید؟
علم و صنعت

آیا شما خودتان را محصول دانشگاه، استاد یا فرد خاصی می‌دانید؟ چون ما دورنمایی را که در ادامه به آن خواهیم رسید از شما داریم. منظور ما بیشتر از لحاظ اثربخشی‌ست و گرنه همه به هر حال در دانشگاهی تحصیل کرده‌اند.

رضا دانشمیر: همان‌طور که کاترین گفت، معماری موضوعی‌ست که قبل از دانشگاه برای هرکس به‌صورتی آغاز می‌شود. من پیش از شروع دانشگاه، در نقاشی علاقه

آن صبح‌های برفی را یادتان هست؟ برای عزیمت به ندامتگاه مدنی که نامش را مدرسه گذاشته‌اند از خواب بیدار می‌شوید و بعد می‌بینید هوا زیادی تاریک است. اول فکر می‌کنید حتماً زود از خواب بیدار شده‌اید؛ بعد می‌بینید که نه! همه چیز تنظیم است. با این حال، صورتی می‌شوید و می‌روید تا نگاهی به بیرون بیندازید و کم‌کم آماده‌ی اعزام شوید که ناگهان می‌بینید... ناگهان می‌بینید شیشه را بخار گرفته و شهر را برف! ماشین‌ها، کوچه، درخت‌ها، چند تا ردپا مانده و همه چیز سپید است!

آنجاست که تازه سر ذوق می‌آید و تمام تصورات خاکستری‌ای که از راه مدرسه، کلاس، شهر و درخت داشتید سپید می‌شوند.

روزی که ما به دفتر معماری حرکت سیال رفتیم، یکی از آن روزهای برفی تهران بود. اتفاقاً برف غافلگیرانه و ذوق‌آفرینی نیز بود. شانزده آذر بود و روز دانشجو و سخنرانی‌ها و تقدیرها و برترین‌ها و... که برف اومده بود. تازه داشتیم کیف می‌کردیم که بچه‌های مدرسه‌ای با یک گلوله‌ی برفی ما را سر نیاوران غافلگیر کردند و بعد هم معماران حرکت سیال با حرف‌هایشان!

چقدر جالب! ما عاشق این تداخل‌های ضربدری اتفاقات و وقایع هستیم. مثل آن هم زیاد دیده‌ایم که اینجا جایشان نیست؛ اما دقیقاً و از قضا، در روز دانشجو ما به پای صحبت‌های زوجی نشستیم که هم‌دانشگاهی بودند، اما به دانشگاه دل نباختند؛ اکنون دانشجو دارند اما به دانشجویها امید زیادی ندارند؛ تحصیل کرده‌اند، اما منتقد آموزش عالی هستند؛ آوانگارد هستند، اما به آن حساسیتی ندارد؛ بهترین هستند، اما ساکت‌ترینند.

در روزی که از زمین و زمان تهران برف می‌بارید، آنان می‌خواستند در صورت داشتن زمان بی‌نهایت، از زمین بروند تا از فضا اینجا را بهتر ببینند! وسط جلسه سؤالی ذهنم را درگیر کرد... می‌خواستم از آنها فلسفه‌ی نام شرکتشان را بپرسم که یادم آمد... سیال در فرم، سیال در اندیشه، یعنی همین!



کاترین اسپریدونف و رضا دانشمیر، (دفترکار شخصی‌شان)

و مهارت زیادی داشتم، اما هیچ وقت آن را جدی نمی‌گرفتم. فقط در حدی که در کلاس، رفع تکلیف کنم در آن فعالیت می‌کردم؛ زیرا در آن زمان تنهایی و در خلوت نقاشی کردن برای من موضوعی شخصی و جالب بود. البته به موسیقی هم علاقه‌ی زیادی داشتم و آن را خیلی خوب می‌دانستم؛ بنابراین وقتی وارد دانشگاه شدم، دیدگاه و پیش‌زمینه‌ای در این باره داشتم. البته معماری دستور زبان جدیدی بود که باید آن را یاد می‌گرفتم و بکار می‌بردم. وقتی ترم دوم بودم، به یکی از دوستانم گفتم که من این رشته را می‌شناسم. مسلماً این شناخت حاصل دو ترم درس خواندن نیست و وابسته به پشتوانه و عقبه‌ای بود که من در نقاشی و موسیقی داشتم؛ فقط در اینجا زبانش عوض شده بود. در این زمان بود که متوجه شدم ساختار و ابعاد این رشته چیست و می‌خواهم چه کار کنم. اگرچه این موضوع واقعیت نداشت چون من هر ترم با سؤالات زیادی مواجه می‌شدم که با تلاش، آنها را حل می‌کردم تا موضوع جدیدی را بفهمم.

خب، بله! افرادی هم مؤثر بودند. فکر می‌کنم دو نفر در این راه برایم بسیار مهم بودند. یکی از آنها آقای پرویز وقار بود که به ما ترکیب ۲ و طراحی درس می‌داد. موضوعی که ایشان به ما می‌گفت این بود که آدم‌های خاص، تحت یک سیستم حرکت نمی‌کنند و از آن خارج می‌شوند. این نیست که شما به مؤسسه‌ای بروید و آنها به شما مفروضاتی را بدهند و بعد دقیقاً بر اساس آن کار کنید. در این صورت اتفاق خاصی نخواهد افتاد، مگر آنکه از آن سیستم خارج شوید؛ بنابراین من متوجه شدم که قرار نیست من همه چیز را در دانشگاه یاد بگیرم و به من درس بدهند. استاد دیگری داشتیم؛ آقای دکتر نیراحمدی که طرح ۱ و ۳ را با ایشان گذراندم. این استاد هم همین نکته را می‌گفتند. در آن زمان من بسیار فعال بودم، اسکیس‌های زیادی می‌زدم و از ایشان کمک می‌خواستم، ولی پس از مدتی استاد نظر نمی‌دادند. وقتی من دلیل این کار را از

ایشان پرسیدم او گفت من فقط چند طرح بیشتر از تو کشیده‌ام و نمی‌توانم نظر بیشتری بدهم. این حرف‌ها برای من خاصیت آزادسازانه‌ای داشت و متوجه می‌شدم که ظاهراً معماری، منطقه‌ی آزاد و فراخی‌ست که شما هر چه را به دست بیاوری، همان است و کسی نیست که بخواهد چیزی را به شما بدهد یا اگر هم هست بسیار محدود می‌باشد.

کاترین اسپریدونف: اینکه شما پرسیدید چرا معماری؟ در واقع علاقه‌ی اول من به موسیقی بود، اما در آن دوره امکانش فراهم نبود و چیزی تحت عنوان واحد موسیقی نداشتیم. شاید اگر این امکان وجود داشت موسیقی را ادامه می‌دادم؛ اما حالا که بحث از استاد شد، یکی از اساتید در یکی از جلسات کلاس که به نقد معماری معماران معروفی مثل لو کربوزیه می‌پرداختیم، گفتند: اینکه طراح فرد مطرحی باشد، نباید لزوماً کار را درست پذیرفت؛ باید به همه چیز، قبل از پذیرش شیفته‌وار، پرسش‌گرایانه برخورد کرد. این نکته برای من خیلی جالب بود که برای شروع اثری می‌توان از نو نگریست و با پرهیز از کلیشه‌های بی‌محتوا در مسیر هموارتری در جهت اهداف کانسپت قرار گرفت.

البته این نکته هم جدیداً در مقاله‌ای در یکی از نشریات نوشته شده که معماران حرکت سیال، کارشان را از نقد شروع می‌کنند، نقد در همه‌ی زمینه‌ها، نقد گونه، نقد وضعیت موجود و...

کاترین اسپریدونف: بله، این رویکرد وجود دارد. برای مثال در طراحی مسجد، اولین قدم تعریف آن است، نه اینکه صرفاً به فرم‌ها و پلان‌های موجود رجوع کنیم. باید ببینیم ماهیت و مفهومش چیست؟ آیا باید همین را ادامه داد یا جور دیگری به آن نگاه کرد؟ چه قسمت‌هایی از آن را باید نگه داریم و چه بخش‌هایی را می‌توان تغییر داد؟

یکی از شاگردان شما که اکنون خود مدرس دانشگاه شده است، همیشه این نکته را یادآوری می‌کند که شاگرد استاد

دانشمیر بوده است و صحبت‌هایی که شما در آن زمان با آنها داشته‌اید، خیلی جلوتر از زمانش است. ما نمی‌دانیم شما منابع مطالعاتی‌تان چه بوده و خودتان می‌گویید که از جای دیگری شروع کرده‌اید. مفاهیمی که شما بیان می‌کنید مفاهیمی نیست که ما در کتاب خاصی خوانده باشیم.

کاترین اسپریدونف: در حال حاضر مسئله‌ی مهم فقط منبع نیست، چون ما الان در دنیای وفور اطلاعات زندگی می‌کنیم. مسئله‌ی مهم، قابلیت ایجاد ارتباط و دسته‌بندی اطلاعات است؛ یعنی شما به این درک و بصیرت برسید که بدانید چه مسائلی را در کنار هم بگذارید، به چه شکل ترکیب کنید و چه نتیجه‌ای بگیرید. منابع همیشه وجود داشته و در هر دوره‌ای، حتا اگر هم کم بوده، جوینده می‌توانست آنها را به دست آورد؛ باید ببینید «شما» چه تحلیلی از آن منابع می‌توانید به دست آورید.

ما دوره‌هایی از شما داریم که به نیویورک می‌روید و عکس‌هایی را از سفر خود را در اختیار مخاطبین اجتماعی خود قرار می‌دهید؛ این کار بازخوردهای مثبت و منفی زیادی دارد. یا اگر اعلامیه‌ای درباره‌ی جذب نیرو می‌گذارید، متوجه می‌شویم این شخص بیشتر شبیه یک انسان چندبُعدی اجتماعی‌ست؛ یعنی تنها یک معمار نیست. شما یک انسان متفکر و با نگاهی نقادانه و اجتماعی می‌خواهید. اینها برای ما بسیار جذاب است و شرکت حرکت سیال را برای ما بیشتر شبیه یک راز می‌کند تا یک دفتر مشاور معماری که مثلاً برای جذب نیرو می‌گوید ما به این تعداد معمار و شهرساز نیازمندیم. همین! این اتفاق کجا می‌افتد؟ این کار نشان از فرایند طراحی خاصی‌ست؟ آنچه که ما در نهایت می‌بینیم و محصول کارهای شماست، خاص بودن را نشان می‌دهد، اما این نگاه متفاوت در فرایند مبانی نظری‌ست یا فرایند طراحی و یا اینکه در همه‌ی مراحل کار شما وجود دارد؟

کاترین اسپریدونف: امیدواریم همین‌طور باشد! اصولاً یکی از سخت‌ترین کارهای دنیا برای کسانی که رخوت را انتخاب کرده‌اند، «فکر کردن» است؛ از نظر من، سخت‌ترین کار در



نمایی از آتلیه‌ی طراحی مهندسی مشاور حرکت سیال، ۱۶ آذر ۹۴.

بتن چیست؟

رضا دانشمیر: نقدهای زیادی درباره‌ی این بنا صورت گرفت و تفاسیر بسیاری از آن بیان شد که خیلی از آنها اصلاً مدنظر ما نبودند. انتخاب بتن برای این کار در طی مراحل اجرایی انجام شد. طی مشورت‌هایی که با مشاور سازه داشتیم، دو گزینه‌ی استفاده از فلز یا بتن بررسی شد. با این منظور کار را با سازه‌ی فلزی نیز مدل کردیم، اما چون کاربری عمده‌ی فضا کار سالن‌های بسته بود، به این نتیجه رسیدیم که بهتر است سازه و مصالح استفاده شده در سالن‌ها یکپارچه باشد و بنابراین بتن انتخاب شد.

کاترین اسپریدونوف: در طراحی اولیه‌ی این ساختمان، قرار بود بر روی بتن، پوششی نصب شود؛ اما وقتی قالب‌ها باز شد نمای جالبی به ما داد که به نظر دو نکته در آن تأثیر داشت؛ یکی از آنها کنتراستی بود که خطوط نرم با بتن خشن داشت. نرمی دیواره که منحنی بود و خشونت که بتن داشت، بازی زیبایی را ایجاد کرده بود که حیفا مان آمد از این فرصت استفاده نکنیم. حتا در بعضی قسمت‌ها به دلیل نبود برنامه‌ریزی‌های اولیه و فکر به اینکه قرار است در آینده بر روی این سطح، لایه‌ی دیگری اجرا شود، بتن به‌خوبی اجرا نشده بود و مجبور شدیم آنها را چکش‌کاری کنیم. علاوه براین، همین شُرّه شدن بتن و امثال این اتفاق‌ها، گذشت زمان و تاریخ را به این کار می‌افزود که با پوشانیده شدن از بین می‌رفت و این‌طور جالب‌تر بود.

اجرای این کار در آن زمان سخت نبود؟ چون حاصل کار خیلی تمیز از آب درآمده است.

رضا دانشمیر: این به دلیل انتخاب صحیح پیمانکار (شرکت

طی مراحل مختلفی، از جمله شرکت در فراخوان فرستادن رزومه و مصاحبه (که اتفاقاً ما کار بزرگی هم تا آن زمان نداشتیم)، سه تا از شرکت‌ها انتخاب شدند، پس از این مرحله، فرصتی یک ماهه داده شد تا اسکیس‌هایی درباره‌ی این موضوع تهیه شود و در نهایت ما انتخاب شدیم. در واقع بحث اصلی این بود که آیا می‌شود در این سایت کار فرهنگی خاصی انجام داد؟ برنامه‌ریزی آنها به این صورت بود که به دلیل کمبود سینما، چندین سینما را در این مجموعه ایجاد کنند. ما پس از بررسی زمین، مطالعه‌ی آن، فرم خاصی که داشت و کاربری قبلی آن، به آنها گفتیم که با توجه به اینکه زمین به شکل خطی، باریک، کشیده و دمبلی است، می‌توانیم دو سالن سینما را به‌صورت خطی در آن آرایش دهیم. همچنین، فکر کردیم که دو سالن روی زمین و دو سالن در زیر زمین باشد و سایر کاربری‌ها در اطرافش شکل بگیرد. در واقع این حداکثر ظرفیت پروژه است و اگر ارتفاع زیاد شود طرح مانند دیواری می‌شود که زیاد مناسب قرارگیری در پارک و این کاربری نیست. برنامه‌ی اولیه این بود که سینماهایی که زیرزمین هستند تخصصی باشند و فضایی که الان گالری‌ست، به‌عنوان آرشیو فیلم‌های قدیمی با تعدادی کابین مورد استفاده قرار بگیرد؛ سینماهای روی زمین، برای فیلم‌های روز بوده و بر روی سالن‌ها، مرکزی علمی جا بگیرد که البته در مراحل بعدی تبدیل به رستوران و فوت کورت شد که اکنون نیز بهره‌برداری خاصی از آن نمی‌شود.

چه شد که این سینما بتنی شد؟ در بعضی از نقدها ذکر شده که این سینما نمادی از آشتی مردم با سینماست و به این ارتباط رونق بخشید، اما ارتباط یک فضای سینمایی با

دنیا همین تفکر است که بسیاری هم از آن فراری هستند. همیشه در کلاس‌ها هم به‌جای آنکه به دانشجویان بگویم دقیقاً چه کار کنند، آنها را با مهم‌ترین سؤال جهان، یعنی «چرا؟»، مواجه می‌کنم تا بلکه امیدوار باشم تفکر آغاز گردد.

چرا شما هیچ‌وقت پاسخ منتقدانتان را نداده‌اید؟

رضا دانشمیر: من جواب می‌دهم! البته به نظر من جواب دادن به نقد هم آدابی دارد. گاهی سؤالات پراکنده هستند یا چندین بار تکرار می‌شوند. من بیشتر ترجیح می‌دهم فکر و پروژه‌ای را در جمع تشریح کنم؛ وگرنه حتماً علاقه‌مند به جواب دادن هستم. ترجیح می‌دهم این کار یک‌بار و در جمعی صورت بگیرد و مورد بحث باشد که مسلماً یک سری افراد قانع می‌شوند و یک سری نمی‌شوند.

من فکر می‌کنم این‌طور درست است و روش دیگری ندارد.

شما پروژه‌هایی دارید که جریان معماری معاصر ایران را تغییر داد. از پردیس سینمایی ملت شروع می‌کنیم. این‌طور شنیده‌ایم که کاربری آن تا زمانی که بتن‌ریزی شود مشخص نبود.

رضا دانشمیر: کاربری این طرح از همان ابتدا برای ما مشخص بود، اما به اسم مرکز علمی-فرهنگی برنامه‌ریزی شده بود. موضوعی که در آن زمان برای ما مطرح کردند، این بود که تعداد سینماهای منطقه‌ی ۳ تهران کم است؛ با اینکه این منطقه قشر تحصیل‌کرده و فرهنگ دوست زیادی دارد اما تمرکز سالن‌های سینما در ولیعصر و عباس‌آباد است. شرکت توسعه‌ی فضای فرهنگی، تصمیم داشت که در این موقعیت سینمایی بسازد.



پروژه‌ی گلغام، رضا دانشمیر و کاترین اسپریدونف، جردن، تهران، ۱۳۸۹.

بودند و تجربیات جالبی داشتند، جنس پروژه را فهمیدند و پس از استقرار دفتر در کارگاه، ما نقشه‌ها را با راینو می‌کشیدیم و برایشان می‌فرستادیم و آنها با نقشه‌برداری و طرح‌های سه‌بعدی این فایل‌ها، زوایای ستون‌ها را به دست آوردند و فرمول کار را فهمیدند.

روال کارهای حرکت سیال تا کجا ادامه دارد؟ شما سقف کارهایتان را تا کجا می‌بینید؟

رضا دانشمیر: سقف؟! ما سقفی را نمی‌بینیم. ما همیشه در حال حرکت هستیم. [با خنده]

چه شد که شما به بتن علاقه‌مند شدید و از آن استفاده کردید؟ چه شاخصه‌ها و حُسن‌هایی را در این ماده دیده‌اید که از آن استفاده می‌کنید؟ و چه توصیه‌هایی در این زمینه دارید؟

رضا دانشمیر: بتن متریالی با قابلیت پلاستیک بالاست و با اقلیم ما همخوان است. ارزان‌قیمت بوده و در ایران بر روی آن بسیار کار می‌شود. ما انجمن ملی بتن ایران را داریم که بنیان‌گذارش مرحوم دکتر قالیبافیان بوده است. مملکت ما، مملکت خاک است و بنابراین پتانسیل‌های زیادی در این زمینه دارد، این ماده بسیار قابل کنترل، شکل‌پذیر و در مقابل آتش‌سوزی مقاوم است. به‌علاوه، عواملی که برای اجرا می‌خواهد پیچیده نیست و این موضوع قابلیت‌های این ماده را نشان می‌دهد.

نکته‌ی دیگر اینکه حالتی خشن دارد و می‌تواند در مقابل پروژه‌های لوکس قرار بگیرد. جایگزینی‌ست که می‌تواند در مقابل پروژه‌هایی که شیشه‌ای یا فلزی هستند باشد، ولی شکل‌پذیری‌اش می‌تواند حالت ابتدایی بودنش

مرور نمایند که هم بر طبق ضوابط شهرداری باشد و هم کانسپت خوبی به ما بدهد. تا اینکه به این نتیجه رسیدیم که کل سیستم را روی رمپ بگذاریم و این رمپ‌ها روی یک سیستم لوپ حرکت کنند، طولشان زیاد و شیبشان کم شود تا حالت رمپ-پارکینگ بگیرند و در عین حال که این حرکت 8مانند را تشکیل می‌دهند، فرم جذابی هم به‌وجود آورند.

پس از این مرحله، بحث نوع سازه مطرح شد. به سازه‌های متنوعی فکر کردیم و با دکتر میرقادر صحت داشتیم. ما دو تا وید در داخل فضاها داریم؛ یعنی دو تا لوپ که حرکت می‌کنند و در داخل دو تا چشم به‌وجود می‌آورند که ویدهای اصلی پروژه‌اند. در اسکیس‌های اولیه، صحبت کردیم که نمی‌خواهیم اینها ستون‌های ساده‌ای داشته باشند که به‌صورت عمودی و معمول شوند. بحث‌های متنوعی، مثل استفاده از سیستم کویاکس مطرح شد که تیرها در سقف حذف شوند و سقف به‌صورت دال باشد که اگر از این روش استفاده کنیم شاید بتوانیم ستون‌ها را به شکل ۷ و ۸ درآوریم و بافت تورمانندی به آن دهیم. حل کردن مسائل بسیار پیچیده بود؛ در ابتدا قرار بود این ستون‌ها فلزی باشند، اما پس از بررسی متوجه شدیم که انواع گوناگونی از ستون‌ها به‌وجود می‌آید و اجرای تیپ آنها کار مشکلی‌ست. پس به این نتیجه رسیدیم که بهتر است از سازه‌ی بتنی استفاده کنیم و فقط کافی‌ست که فرمولش را درآوریم. از آنجایی که پروژه سه‌بعدی‌ست، این طرح با برنامه‌ی راینو ساخته شد و نقشه‌های دو‌بعدی کافی نبود. از طرف دیگر، مدیر پروژه‌ی کارفرما با توجه به اینکه قبلاً در پروژه‌ی ساختمان بیمه‌ی لویدز لندن پیمانکار راجرز

نیکان نیرو) بود، چون این شرکت کارهای پل‌سازی انجام داده، می‌توانستند این پروژه را به‌راحتی انجام دهند و مهندسی‌نی که شرکت را اداره می‌کردند بسیار مسلط بودند. در واقع، کاری که به آنها محول شده بود، اجرای دیوارهای بتنی سازه‌ای بود؛ اما توانستند به کیفیت مناسب‌تری برسند و ما تصمیم گرفتیم آن را اکسپوز بگذاریم.

بحث بعدی درباره‌ی کار آوا ستر است که شما آن را با نمایی که یک نوع سیستم سازه‌ای ست می‌سازید که تاکنون مشابه‌اش را در ایران نداشتیم. انگار در حال خلق پردیس سینمایی دیگری هستید. یکی از انتقادهایی که وجود دارد، ابعاد بزرگ این ساختمان در منطقه است. ما از این پروژه پیش از مصاحبه بازدید کردیم. به نظر می‌رسد با ایجاد عقب رفتگی‌ای به سایه‌اندازی بر روی ساختمان‌های اطراف فکر شده است. کمی از این پروژه، فرم آن و سیستم سازه‌ای بتن‌آرمه‌ی فوق‌العاده‌اش و فرورفتگی‌ای که از سمت خیابان اقدسیه دارد، بگویید.

رضا دانشمیر: برنامه‌ی پروژه، تعریف یک فضای تجاری ساده بود که در شهرداری فرمول‌های خاص خودش را دارد. شهرداری تهران در صورت تأمین پارکینگ بیشتر، آوانسی را در اختیار سرمایه‌گذاران می‌گذارد. کارفرما هم از این فرصت استفاده کرد و برنامه‌ای را قبول کرد که یک بخش تجاری با چهار طبقه داشته باشیم، در طبقات زیرین و روی بخش تجاری پارکینگ قرار بگیرد و در لایه‌ی آخر رستوران باشد که خیلی لایه‌لایه‌ای بود؛ اما بحثی که برای ما پیش آمد این بود که چه کار کنیم این بنا تبدیل به موضوع کلیشه‌ای پارکینگ طبقاتی و یا یک تجاری ساده نشود. حل کردن روابط، بسیار سخت بود که چطور ماشین‌ها عبور و

را جبران کند. از دیگر مزایای بتن این است که نماسازی نمی‌خواهد و خالص است. می‌توانید با آن نشان دهید چیزی که ساخته شده، هم سازه و هم رویه‌ی بناست و تصنعی نیست؛ در مقابل ساختمان‌هایی قرار می‌گیرد که در باطن بلوک یا آجر هستند، اما در ظاهر آن از سنگ‌های لوکس استفاده شده است. در واقع می‌توان گفت در بتن، ظاهر و باطن یکی‌ست.

چرا در ساختمان‌های دیگر، مثل بانک ملت هم از بتن استفاده نکرده‌اید؟ چون شما کارهای خوبی با بتن دارید. آیا منطق خاصی پشت این تغییر رویه وجود داشت؟ کاترین اسپریدونف: بله! این کار از یک منطق به‌وجود آمد. در این ساختمان به‌دلیل ارتفاع، دهانه‌ها و کنسول‌هایش، حتماً باید فلزی اجرا می‌شد و البته سرعتی که مدنظر کارفرما بود هم مؤثر بود. اگر بتن انتخاب می‌شد، ما نمی‌توانستیم کنسول‌هایی به آن شکل داشته باشیم و تیرهای سنگینی ایجاد می‌شد. این منطق ما را به این سمت برد که نمای پروژه هم باید در کنار سازه‌اش خوانا باشد.

دانشجویان می‌گویند که این پروژه قرار است نمادی باشد برای شرق تهران در مقابل غرب. نظرتان چیست؟ کاترین اسپریدونف: اگر منظورتان برج آزادی‌ست، باید بگویم که هدف و مأموریت این دو بنا، کاملاً متفاوت است. این یک بنای اداری و کاربردی‌ست و آن یکی فضایی با پتانسیل گردهمایی مردمی در سطح شهر. ما سعی داشتیم که در این زمین محدود و با یک برنامه‌ی متراکم، فضای شهری‌ای با ایجاد رمپ و تراس به سمت پارک کوروش به‌وجود بیاوریم، اما قطعاً پلاستیکی که دارد، آن را به نشانه‌ای تبدیل خواهد کرد.

نظرتان درباره‌ی کارهای معماران تأثیرگذار در این زمینه مثل کامران دیبا که کارهای بتنی‌ای مثل موزه‌ی هنرهای معاصر ساخته‌اند و باعث ایجاد جریانی شدند یا معماران امروزی چیست؟ تاکنون کدام معماران امروزی تأثیرگذار بوده‌اند؟

رضا دانشمیر: برای من هر دو ساختمان فرهنگسرای نیاوران و موزه‌ی هنرهای معاصر فوق‌العاده‌اند و خاطره‌انگیز هستند. آنها آغازگر این جریان در ایران بودند و پروژه‌های درخشانی را ایجاد کردند.

در مورد الان هم، معماران بااستعداد زیادی وجود دارند، اما در مورد اینکه جریان ایجاد کرده باشند، هنوز زود است. برای جریان سازی می‌توان به آینده امیدوار بود؛ یعنی این نسل می‌تواند در آینده جریانی را به‌وجود آورد. جریان به این برمی‌گردد که مبانی نظری بسیار قوی‌ای داشته باشید و بدانی چرا این کار را انجام می‌دهی و به کجا می‌خواهی حرکت کنی.

نظر شما درباره‌ی آموزش معماری در ایران چیست؟ احتیاج به تغییر دارد یا خیر؟ چه تغییری؟

کاترین اسپریدونف: کمی در این زمینه دلسرد شده‌ام. فکر می‌کنم سیستم مدیا، از جمله تلویزیون و ماهواره به‌طور قوی، در جهت تحمیل عمومی فعال هستند و مانعی برای رشد ذهن و فکر همگانی از جمله قشر دانشجو ایجاد می‌کنند. البته مثل همیشه می‌توان به معجزه امیدوار بود! نتیجه‌ی آموزش اینگونه و امروزی معماری در دانشگاه‌های

ما پرورش آدم‌هایی به‌اصطلاح همه‌کاره و هیچ‌کاره است. چون معماری عرصه‌ی گسترده‌ای است. متأسفانه، اکثراً به این فکر می‌کنند که بعد از فارغ‌التحصیلی و بدون داشتن زمینه‌های لازم فکری باید بلافاصله به طراحی بپردازند. ضمن اینکه، ما به متخصصین و کارشناسان در زمینه‌های مختلف معماری نیاز داریم تا بتوانیم جنبه‌های طراحی را هم «صحیح‌تر» پیش ببریم.

جایی را در دنیا می‌شناسید که در حوزه‌ی آموزشی اینگونه کار کرده باشند؟ مثلاً در غرب جای خاصی مدنظر شماست؟

رضا دانشمیر: اتفاقی که در غرب می‌افتد این است که دانشگاه و آموزش برایش یک نوع صنعت است؛ یعنی در این راه سرمایه‌گذاری می‌کند. دائم در حال مطالعه جابه‌جایی، صرف انرژی و بررسی محصول نهایی هستند که سطح علمی‌شان را گسترش دهند. مکانیزم‌هایی هم دارند که بهترین اساتید را به خود جذب کنند. چرا؟ چون یکی از مهم‌ترین راه‌های درآمدزایی‌شان تربیت دانشجویست؛ پس سعی می‌کنند در دنیا بهترین باشند تا نخبه‌ها و بهترین‌ها را به خود جذب نمایند. این امر سبب شده تا متوجه شوند دانشگاه‌ها باید تخصصی باشند و برنامه‌اش را خود اساتید تعیین کنند. نکته‌ی مهم این است که اصلاً خود اساتید هم بر اساس برنامه‌ریزی و ترتیب خاصی گرد هم جمع شده‌اند. مدارس خوب، مدرسی هستند که طرز فکر خاصی را آموزش می‌دهند، نه هر طرز فکری را. این طرز فکر از گردهمایی افرادی با تفکر خاص به‌وجود می‌آید که به دیگران منتقل می‌کنند و اینگونه است که جریان خاصی شکل می‌گیرد. وقتی توجه می‌کنیم، می‌بینیم معمارانی مثل کولهاوس یا زها حدید همه در دوره‌ی مشخصی از AA فارغ‌التحصیل شده‌اند. پس اینها می‌توانند جریان فکری‌ای را ایجاد نمایند. یا پیتر آیزنمن، مایر و جان هیداک جریان نیویورک را به‌وجود آورده‌اند. اینکه فکرها متفاوتی دارند، اما در کنار هم می‌نشینند و تفکراتشان را باهم مبادله می‌کنند. ما، متأسفانه، در ایران این ایده را نداریم که مدرسه‌ی خوب، مدرسه‌ای‌ست که هر چیزی را درس ندهد و تفکر خاصی را بگوید.

کاترین اسپریدونف: علاوه بر این، روش آموزش کنونی روشی بسیار قدیمی‌ای‌ست و دانشجویان به سمت یک نوع رکود پیش می‌روند، جایی که راندو از محتوای فکری سبقت می‌گیرد؛ اما روش آموزشی‌ای که در دنیا وجود دارد دیگر اینگونه نیست که برای معماری در کلاس، یک نفر متکلم و بقیه منفعل باشند. در روش‌های جدید، کسی که درس می‌دهد در واقع خودش هم در حال یادگیری‌ست. باید فضایی را ایجاد کرد که دانشجویان خودشان درگیر مباحث باشند. این باعث می‌شود خودشان تحقیق و جست‌وجو کنند و مطالب نو را فرا بگیرند.

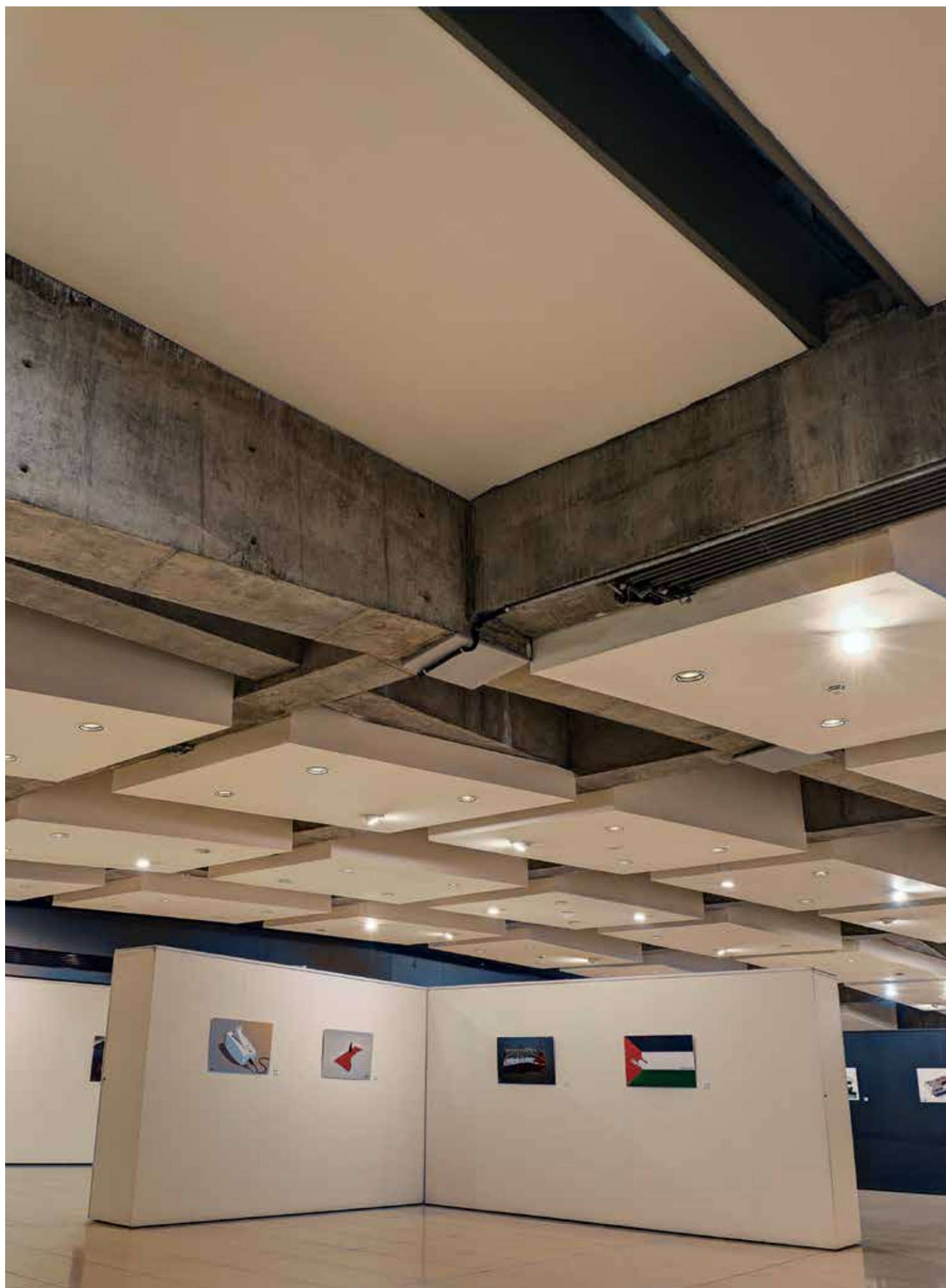
خیلی دوست دارم سؤالی را از شما بپرسم. اگر زمان و پول بی‌نهایت داشتید چه کار می‌کردید؟

کاترین اسپریدونف: من، به‌شخصه می‌خواستم از زمین به فضا بروم تا از آنجا زمین را بهتر ببینم.

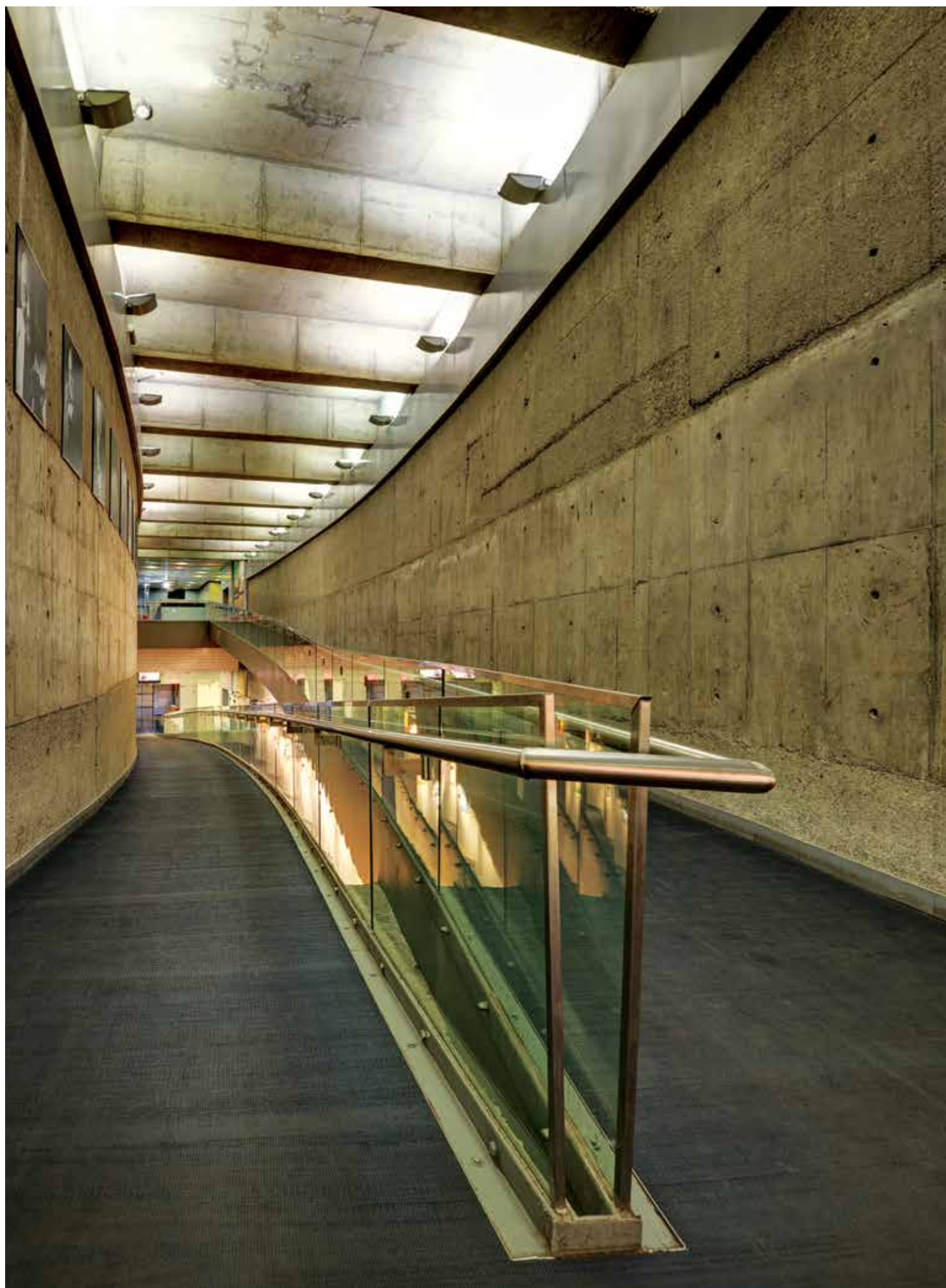
رضا دانشمیر: من هم با ایشان می‌رفتم! [با خنده] تشکر از وقت و حوصله‌ای که به خرج دادید.



گالری پردیس سینمایی ملت، رضا دانشمیر و کاترین اسپریدونف، تهران، ایران، ۱۳۸۷-۱۳۸۳ ه.ش. عکاس: حسین برازنده



تصاویر این دو صفحه: گالری پردیس سینمایی ملت، رضا دانشمیر و کاترین اسپریدونف، تهران، ایران، ۱۳۸۷-۱۳۸۳ ه.ش. (فضاهای داخلی). عکاس: حسین برازنده



عرضه‌های بتن در معماری

فرم ●

بافت ●

پایداری ●

منظر ●

نور ●

مقیاس ●

فرم و بتن: فراسوی حدود

پگاه پایه‌دار (از دفتر هنر معماری)

مبانی نظری

فرم را می‌توان زبان فضا دانست؛ چرا که در واقع، فرم زبان بیان معماران برای خلق ایده‌ها و کانسپت‌های ذهنی‌شان محسوب می‌شود؛ به همین جهت اهمیت ویژه‌ای در آفرینش فضا دارد. به قول آدورنو: «میزان موفقیت زیباشناختی، تابعی است از میزان موفقیت فرم در انتقال محتوا.» به‌طور متداول در معماری، ماده را در خدمت فرم دانسته و آن را راهی برای به حقیقت رساندن طرح می‌دانند. در حقیقت برای انتخاب نوع مصالح بکار رفته در طرح، باید پروسه‌ی گردشی فرم، متریال و نیرو را پردازش نمود. پس متریال انتخابی باید بتواند پاسخگوی فرم و نیروهای وارد شده بر آن باشد و همین‌طور برای ایجاد فرم نیز باید به متریال تشکیل‌دهنده‌ی آن و نیروهای وارد شده‌اش توجه کرد.

پتانسیل تقریباً نامحدود بتن جهت خلق فرم‌ها و سطوح انتزاعی، برخورداری از قابلیت تطابق با شرایط و کارکردهای مختلف و نیز داشتن استحکام بالا، این ماده را، در حال حاضر، به یکی از مصالح پرطرفدار و مورد توجه در میان بسیاری از معماران و مهندسان تبدیل کرده‌است. بتن به‌خاطر داشتن خاصیت انعطاف‌پذیری بالا، آزادی عمل قابل توجهی در اختیار طراحان و معماران قرار می‌دهد. این ماده همانند خاک رس در دستان یک تندیس‌گر، برای معماران امکان خلق ساختمان‌هایی را فراهم می‌سازد که به‌طور منحصر به فردی گیرا، جالب‌توجه و از نظر هندسی متهورانه است. فرم‌ها و ترکیباتی که ساختن آنها پیش از ابداع بتن مسلح، با استفاده از سایر مصالح متداول دشوار یا غیرممکن بود، با استفاده از بتن مسلح اغلب به آسانی قابل دستیابی هستند. به جرأت می‌توان گفت که بدون استفاده از بتن، اجرای برخی از زیباترین و نوآورانه‌ترین آثار معماری معاصر جهان، هرگز قابل تصور و تحقق نبود. این ماده در قرن نوزدهم و در دوران مدرن، با روی کار آمدن تفکر بروتالیسمی به‌عنوان متریالی مهم و بارز تلقی می‌شد که هیبت و صلابت آن در ساخت بناهایی اغلب عمومی و حکومتی، تندیس‌های عظیمی را تداعی می‌نمود. این ماده‌ی جدید به‌دلیل برخورداری از قابلیت استفاده در بناهای مختلف و نیز فرم‌پذیری قابل توجهش، در آن زمان در مقیاس وسیع، مورد استفاده قرار گرفت و با سرعت شگفت‌آوری تأثیرات خود را در معماری بر جای گذاشت و بین سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۷۰، تقریباً به علامت مشخصه‌ی معماری جدید مبدل شد. معماران خردگرای این دهه که بتن را به‌لحاظ برآورده کردن نیازهای اساسی چون ارزان، یکسان‌سازی، نورپردازی کافی، تهویه‌ی گسترده و فضاهای داخلی انعطاف‌پذیر و نامحدود، ماده‌ای مناسب یافته بودند، در سطح وسیعی آن را مورد استفاده قرار دادند. در سال‌های اخیر نیز، معماران مختلف در پروژه‌هایشان برخی از انگاره‌های غالب درباره‌ی فرم معماری و فناوری بتن را به چالش کشیده و رویکردهای جدیدی را در این زمینه ارائه کرده‌اند.

نقش بتن در ایجاد فرم

نمونه‌های اولیه و روی کار آمدن معماری پروتالیست

آگوست پره، مهندس معمار فرانسوی، نخستین کسی است که بتن مسلح را به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان مقاصد معماری شناخت و بکار برد. آپارتمان‌های مسکونی‌ای که او با استفاده از قابلیت‌های هنری بتن مسلح ساخت، منزلت بتن را در عالم معماری افزایش داد (تصویر ۱). در این سال‌ها از بتن بیشتر برای ساخت توده‌هایی از ساختمان استفاده می‌شد و طراحان کمتری از آن به‌عنوان ماده‌ای منعطف برای خلق فرم‌های آزاد و پیچیده استفاده می‌کردند.

ساختمان‌های بتنی بیشتر مانند اجرام عظیمی بودند که از برخی قسمت‌ها تراش خورده‌اند و تنها راه ارتباطشان با جهان بیرون پنجره‌های نمایی آن است که البته تنها با مشاهده‌ی آنها در سیمای بنا می‌توان به مقیاس بزرگ این بناها نیز پی برد. رودالف استاینر (Rudolf Steiner) در سال ۱۹۲۸، در سوئیس، ساختمانی را با نام گواتینم در

لویی کان، در ساختمان شورای ملی بنگلادش از این ماده در سطح گسترده‌ای برای بیان میراث و فرهنگ مردم بنگلادش استفاده کرده‌است. تصویر کلی فرم بنا، احجام بتنی‌ایست که روزنه‌هایی با اشکال خالص بازشوها و تراس‌های طبقات را تشکیل می‌دهند؛ بنابراین باوجود حس صلبیتی که از تماشای این بنا حس می‌شود، درون فضاها پرنور و پویاست. این ساختمان جایزه‌ی معماری آغاخان را در سال ۱۹۸۹ دریافت کرد (تصویر ۵). در معماری پروتالیست اغلب بناها از جنس بتن، با سیمایی خشن و ظاهری بلوکی



در ساختار و فرم می‌باشند و در برخی نمونه‌ها کاربری‌های خدماتی در پوسته‌ی خارجی جای‌گذاری می‌شوند؛ در واقع برای بیان فرم کلی به نمایش عملکرد آن هم توجه می‌شود.

خلق فرم‌های آزاد با استفاده از بتن

تعاریف

ویژگی مهم بتن که باعث تمایز آن نسبت به سایر مصالح می‌گردد آزادی عملی‌ست که به معماران می‌دهد. فرم‌های آزاد بتنی را می‌توان به سه گونه‌ی «فرم‌های تحلیلی»، «فرم‌های تجربی» و «فرم‌های دیجیتالی» تقسیم نمود. معمارانی همچون فلیکس کاندلا (Felix Candela)، ادوئاردو تروجا (Eduardo Torroja) و پیر نروی (Pier Nervi) تلاش‌های بسیاری برای طراحی، محاسبه و ساخت سازه‌های پوسته‌ای نازک بتنی در سال‌های ۱۹۳۳ نمودند. این بناها که بیشتر بر پایه‌ی محاسبات نیروها و علم ریاضی‌ست با نام «فرم‌های تحلیلی» معروفند. برآورد نیروها و ایستایی این نوع سازه‌ها تنها با استفاده از محاسبات ریاضی ممکن است، به همین جهت برای راحتی در این کار، پوسته‌ها به عناصر پیچیده‌ی کوچکتری از جمله تیرها و ستون‌ها تقسیم می‌شوند. این روش می‌تواند به معماران و مهندسان اطلاعات دقیقی را از رفتار سازه‌ای و تنظیم ضخامت و اندازه‌ها برای ایستایی بیشتر دهد،

می‌سازد که با توجه به نظریه‌ی آنتروپوسوفی (anthroposophy) بنا شده‌است. البته در این ساختمان، از بتن تنها برای رسیدن به این مهم استفاده شده و کمتر به ویژگی شکل‌پذیری آن توجه شده‌است؛ ساختمان تشکیل‌شده از توده‌ی بزرگی از بتن که در برخی سطوح منحنی‌ها و شکستگی‌هایی دارد (تصویر ۲).

نمونه‌ی دیگر این نوع فرم را می‌توان در برج آینشتاین (Einstein Tower) مشاهده نمود. این برج در واقع رصدخانه‌ای‌ست که توسط اریک مندلسون (Erich Mendelsohn) برای بیان عظمت تحقیقات و کارهای علمی آینشتاین ساخته شده‌است. از آنجایی که وی می‌خواست فرم حاصل، مانند دانش آینشتاین بی‌نظیر باشد، بنابراین در طرحش از خطوط نرم و سیال بهره برد و برای دستیابی به هدفش در نما، از ماده‌ی بتن کمک خواست، اما باز هم حجم بنا توده‌ی عظیمی‌ست از بتن که تنها در محل بازشوهاش برش‌هایی خورده و با جهان اطراف ارتباط یافته است (تصویر ۳).

در بازه‌ی از زمان و با روی کار آمدن تفکر پروتالیسم، اغلب بناهای ساخته شده به‌وسیله‌ی بتن، تکرار احجام مکعبی‌شکل بودند که نمونه‌های بسیاری از این نوع سبک را می‌توان در کارهای معماران بنامی همچون لو کریوزیه و لویی کان مشاهده کرد. سیتی هال شهر بوستون (Boston City Hall)، طراحی شده توسط گرهارت کالمن

↑ تصویر ۱. آپارتمان رو فرانکلین، آگوست پره، پاریس، فرانسه، ۱۹۰۳.
↑ تصویر ۲. ساختمان گواتینم، رودالف استاینر، سوئیس، ۱۹۲۸.



تصویر ۳. برج آینشتاین، اریک مندلسون، آلمان، ۱۹۲۴.



تصویر ۴. سیتی هال شهر بوستون، گرهارت کالین و مایکل مکینل، بوستون، مَساچوستس، ۱۹۶۹.



تصویر ۵. ساختمان شورای ملی بنگلادش، لویی کان، داکا، بنگلادش، ۱۹۶۱-۱۹۸۱.

است و پوسته‌های آنتی‌کلاستیک یا زین اسبی انحنای مضاعف و خطوط انحنا در جهت‌های مخالف دارند. البته لازم به ذکر است، این تقسیم‌بندی شامل مواردی است که مشتق از محاسبات ریاضی می‌باشد و فرم‌های دیجیتالی را می‌توان در دسته‌ی سوم این طبقه‌بندی جا داد.

همچنین پوسته‌ها از نظر شکل‌گیری به پوسته‌های دورانی و انتقالی تقسیم می‌شوند. در پوسته‌های دورانی شکل‌گیری پوسته، ناشی از دوران یک منحنی حول یک محور و در پوسته‌های انتقالی، ناشی از انتقال یک منحنی در طول یک خط یا منحنی است. از نظر هندسی نیز به دو روش پوسته‌های قابل توسعه و غیر قابل توسعه تقسیم می‌شوند. در پوسته‌های قابل توسعه، می‌توان سطح هندسی آنها را بدون ایجاد بریدگی، تنش یا تغییر شکل به شکل صفحه‌ای هموار درآورد، درحالی‌که در پوسته‌های غیر قابل توسعه اینگونه نمی‌باشد. در واقع هرکدام از این گونه‌بندی‌ها و اجزای آن، شرایطی را حاصل می‌کند که باعث تنوع در فرم و حجم کلی هرکدام از بناها می‌گردد.

از تولد نخستین نمونه‌ها تا کنون

در سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰ فرم‌های ساخته‌شده از بتن، فرم‌های تحلیلی‌ای بودند که از نمونه‌های آن می‌توان به مرکز خرید الجیسیراس (Algeciras market hall)، میدان اسب‌دوانی مادرید (Madrid Grand stand)، آشیانه‌ی هوایما، سالن نمایشگاه تورین و هال سیمانی اشاره نمود. جدولی که در ادامه آمده به تقسیم‌بندی برخی از آثار بتنی با توجه به نوع فرم و سال احداثشان پرداخته است. گنبد کم‌ارتفاع مرکز خرید الجیسیراس، یکی از نخستین سقف‌های پوسته‌ای ساخته‌شده با بتن به‌شمار می‌رود که ادوارد تروجا در آن از کابل‌های فولادی برای ایجاد یک حلقه‌ی کششی استفاده کرده‌است. همین معمار در سقف جایگاه تماشاگران میدان اسب‌دوانی مادرید نوع دیگری از اینگونه فرم را با ایجاد سقف‌های طره‌ای به نمایش می‌گذارد (تصویر ۷). گونه‌ی مشبک این نوع فرم‌ها را می‌توان به زیبایی و کمال در طراحی‌های نرویی مانند آشیانه‌ی هوایما و سالن نمایشگاه تورین مشاهده کرد تا آنجایی که بسیاری وی را مهندس و متخصص فنی‌ای معرفی می‌کنند که برای «مقاومت در نتیجه‌ی فرم» تلاش می‌کرده است (تصویر ۸). در سال ۱۹۳۹ نیز رابرت مایلارت (Robert Maillart) پوسته‌ای را به‌صورت طره برای سقف هال سیمانی نمایشگاه سوئیس طراحی می‌کند که با وجود ارتفاع ۱۱۷ متری، تنها ۶ سانتی‌متر ضخامت دارد. هدف از این طرح نشان دادن فرم‌پذیری و روان بودن بتن به‌عنوان یک ماده‌ی مناسب ساختمانی بود که قبل از آن هرگز چنین تصویری از آن نشده بود. معمار با مشاهده‌ی ظاهر شجاعانه‌ی این ساختمان که روی چهار پایه‌ی نازک بنا شده بود به شعف آمد و در نامه‌ای به پسرش نوشت: «افراد آشنا و ناآشنا با سازه‌های پوسته‌ای به‌شکل مسحورکننده‌ی آن با تحسین نگاه می‌کنند.» (تصویر ۹)

مثال‌های مذکور اگرچه در واقع انواع گوناگون استفاده از فرم‌های تحلیلی را تا این زمان نشان می‌دهند، اما در سال‌های بعدی با ساخت سالن ورزشی پلازتو دلو اسپرت (Palazzo dello Sport)، رستوران اُس مانانتیالس (Los Manantiales) و خانه‌ی اپرای سیدنی (Sydney Opera House) تکامل می‌یابد.

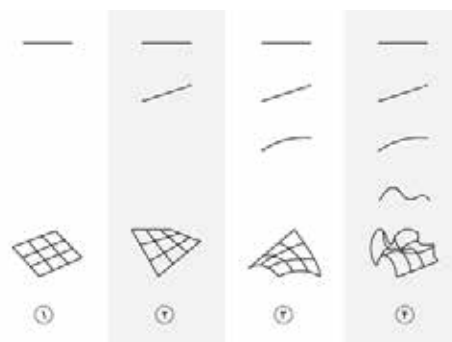
اما دست‌طراحان را برای خلق فرم‌های آزاد می‌بندد و اجازه‌ی رؤیاپردازی کمتری را به آنها می‌دهد.

در دهه‌ی ۱۹۵۰، هاینس ایسلر (Heinz Isler) با الهام از کارهای آنتونی گائودی (Antoni Gaudi) و بکار بستن سه قانون جاذبه، فشار و جریان، فرم‌های دیگری را به نام فرم‌های تجربی مطرح نمود که فرم‌های پایه‌ای و مقاومی را در اختیار طراحان می‌گذاشت. او محاسبات مورد نیاز این فرم‌ها را برای مدل‌هایی با مقیاس کوچکتر انجام و سپس آنها را برای ابعاد واقعی بسط می‌داد. همان‌طور که قبلاً اشاره شد این مهندس مبتکر، پارچه‌ها را به‌شکل منحنی خم می‌کرد و سپس این پارچه‌های خم شده را مرطوب نموده و آن را درفصل زمستان آویزان می‌کرد تا کاملاً یخ بزنند و با وارونه کردن آنها توانست مطالعاتی در مورد سقف‌های پوسته‌ای انجام دهد. نتیجه‌ی کارهای وی، ایجاد فرم‌های تجربی خالصی است که با استفاده از آنها می‌توان به سازه‌هایی زیبا و کارآمد دست یافت. امروزه با پیشرفت هرروزه‌ی دنیا، به‌خصوص در بخش کامپیوتر و نرم‌افزار، دست معماران برای طراحی فرم‌های آزاد و پیچیده‌ی بسیاری باز شده‌است که با تکیه بر آنها می‌توان دست به خلق فرم‌های آزاد و پیچیده‌ای زد و اطمینان داشت که با استفاده از این نرم‌افزارها می‌توان آنها را به واقعیت تبدیل کرد و «فرم‌های دیجیتالی» را تولید نمود.

البته برشمردن این فرم‌ها به این روش شاید خواننده را با این اشتباه مواجه سازد که هرکدام از این روش‌ها به‌صورت جداگانه و متوالی مرسوم بوده‌است؛ اما هر سه این روش‌ها با وجود نقاط مثبت و منفی بسیار، هنوز هم قابل تأمل و بررسی هستند و توسط معماران بسیاری بکار گرفته می‌شوند. در واقع، ارجحیتی میان این روش‌ها وجود ندارد؛ در حالی که فرم‌های تحلیلی، از نظر محاسباتی خالصند و بنابراین دشواری کمتری برای محاسبات سازه‌ای آنها وجود دارد؛ فرم‌های تجربی، از نظر ساختاری خالص و بنابراین بسیار کارآمد می‌باشند و فرم‌های دیجیتالی، آزادی بی‌نظیری را در خلق فرم ایجاد می‌کنند.

«فرم آزاد» یا «Free form» با در نظر گرفتن سطحی از یک مربع، معنا می‌یابد. به‌وسیله‌ی چنین مربعی که به‌طور معمول از چهار لبه تشکیل شده، می‌توان فرم‌های مسطح و یا مضاعفی تولید نمود. زمانی که این چهار لبه در یک صفحه و در امتداد یکدیگر باشند فرم حاصل نیز مسطح می‌باشد؛ اما مسئله از زمانی آغاز می‌گردد که هرکدام از لبه‌ها از امتداد اصلی خود خارج شده و انحنا یابند. در این حالت و بسته به تعداد لبه‌های انحنا یافته، می‌توان گونه‌های مختلفی از فرم‌های آزاد را ایجاد نمود که بیشتر در فرم‌های تجربی و به‌خصوص در فرم‌های دیجیتال تعریف می‌گردند (تصویر ۶).

یکی از راه‌های ایجاد فرم‌های آزاد، استفاده از پوسته‌های نازکی‌ست که بارهای کششی و فشاری وارد شده را تحمل می‌کنند و از آنجایی که تحمل این سطوح منحنی بیش از سطوح صاف است، امکان پوشش دهانه‌های بزرگ برای طراحان فراهم شده و به‌دلیل قدرت انعطاف‌پذیری بالای بتن، بهترین راه برای ایجاد آنها استفاده از ماده‌ی مذکور می‌باشد. این سازه‌ها بر اساس فرم و منحنی، هندسه و نوع شکل‌گیری تقسیم‌بندی می‌شوند. در واقع، پوسته‌ها از نظر نوع انحنای پوسته، به دو دسته‌ی سین‌کلاستیک و آنتی‌کلاستیک تقسیم می‌گردند. پوسته‌های سین‌کلاستیک دو منحنی دارند و خطوط منحنی در هر جهت آنها یکسان



تصویر ۶

عکس	نوع فرم	نام بنا	سال
	فرم تحلیلی	مرکز خرید الجسیراس	۱۹۳۰
	فرم تحلیلی	میدان اسپدوانی مادرید	۱۹۳۵
	فرم تحلیلی	هال سیمانی	۱۹۳۹
	فرم تحلیلی	سالن غمایشگاه تورین	۱۹۴۹
	فرم تحلیلی	رستوران لُس مانانتیالس	۱۹۵۷
	فرم دیجیتالی	TWA ترمینال	۱۹۶۲
	فرم تجربی	پمپ گاز سوئیس	۱۹۶۸
	فرم تجربی	ساختمان شرکت سیسلی اس. ای	۱۹۶۹
	فرم تحلیلی	خانه‌ی اپرای سیدنی	۱۹۷۳
	فرم دیجیتالی	تالار کنسرت تریف	۲۰۰۳
	فرم دیجیتالی	ایستگاه اتوبوسی در اسپانیا	۲۰۰۵
	فرم دیجیتالی	کوره‌ی مخصوص سوزاندن مردگان میسو نُ مری	۲۰۰۶
	فرم دیجیتالی	ساختمان اُپرتو وُدفن	۲۰۰۹
	فرم دیجیتالی	مرکز حیدر علی‌اف	۲۰۱۳

رستوران لس مانانتیالس سازه‌ای پوسته‌ای متشکل از هشت فرم زین‌اسبی می‌باشد که پشت‌به‌پشت و کنار هم روی یک پلان دایره‌ای شکل به قطر ۴۳ متر قرار گرفته‌اند. در این بنا ایجاد فرم به توده ترجیح داده شده‌است و عوامل مختلف تشکیل‌دهنده آن شامل سقف‌ها و دیوارها یکپارچه گردیده‌اند. کاندلا (Candela) خود، درباره‌ی فرم کلی این رستوران اعتقاد دارد: «من فکر می‌کنم این بی‌نظیر است و هرآنچه که از یک پوسته می‌توان انتظار داشت برآورده شده‌است: سادگی، ظرافت و سبکی.» از نظر کاندلا یک پوسته باید پایدار بوده و دارای فرمی باشد که کار با آن راحت باشد. به همین دلیل، باید متقارن بوده تا رفتار آن تا حد امکان ساده باقی بماند (تصویر ۱۰).

خانه‌ی اپرای سیدنی (Sydney Opera House) نیز نمونه‌ی بارز دیگری از فرم‌های تحلیلی‌ست که در این بنا از سیستم سازه‌ای پوسته‌ی بتنی با فرم آزاد استفاده شده‌است. سازه از ترکیب قطعات‌های بریده شده از گره تشکیل شده که فرم کلی بنا را به وجود آورده‌اند. سقف بنا متشکل از قوس‌های نامنظمی‌ست که در اولین نگاه، امواج آرام و درخشان سواحل سیدنی را تداعی می‌کند و می‌توان آن را «چشم قاره‌ی استرالیا به سوی جهان خارج» توصیف کرد. از تماشای آن پیداست که هیچ ماده‌ی دیگری جز بتن نمی‌توانست چنین انعطاف‌پذیری و جذابیتی را برای خلق این اثر ایجاد نماید (تصویر ۱۱).

در این سال‌ها علاوه بر فرم‌های تحلیلی، فرم‌های تجربی نیز با ساخت ساختمان شرکت سیسلی ایس‌ای (Sicli SA) و پمپ گازی در سوئیس توسط هینز ایسلر خلق می‌گردند و توانایی ساخت فرم‌های آزادتری را به نمایش می‌گذارند.

ایسلر، پوشش بتنی سقف شرکت سیسلی را که توسط هفت تکیه‌گاه به زمین متصل است، بارها توسط مدل‌های کوچکتری آزمایش کرد. او با این روش توانست میزان تنش و ظرفیت کم‌انسان این سقف را محاسبه کرده و طرح را به سمت جلو پیش برد که هنوز هم پس از گذشت چندین سال، پایدار و استوار می‌باشد (تصویر ۱۲).

پمپ گاز سوئیس هم که یکی از طرح‌های موفق ایسلر می‌باشد، از دو پوسته‌ی متقارن تشکیل شده و فرم کلی آن مانند دو صفحه‌ی کاغذ است که در هوا به پرواز درآمده و در لحظه‌ای منجمد شده‌است (تصویر ۱۳).

از نمونه‌های اولیه‌ی فرم‌های دیجیتالی می‌توان به ترمینال تی‌دبلیو‌ای (TWA Terminal) اشاره نمود. این ترمینال که در نیویورک توسط اِرو سارینن (Eero Saarinen) ساخته شده‌است، پوسته‌های بتنی با انحنا‌ی دوگانه، دهانه‌ی بزرگی با انحنا‌ی کم را پوشانده است. سارینن، خود، این بنا را «تسخیرکننده‌ی روح پرواز» توصیف می‌کند که سیالیتش هم در فرم کلی بنا و هم در معماری داخلی آن جلوه می‌یابد. فرم نمادین و پویای ساختمان به شکل یک پرنده، به همراه طراحی داخلی غارمانند آن، بازتاب تغییراتی‌ست که در تفکر معماری دوران‌ش به‌وقوع پیوست و در آن ردپایی از تفکر اکسپرسیونیستی دیده می‌شود. معمار بنا درباره‌ی اثر خود می‌گوید: «هدف اصلی ما طراحی ساختمانی بود که در آن معماری، خود بیان‌کننده‌ی هیجان و التهاب سفر و گویای تحول و حرکت باشد.» (تصویر ۱۴).

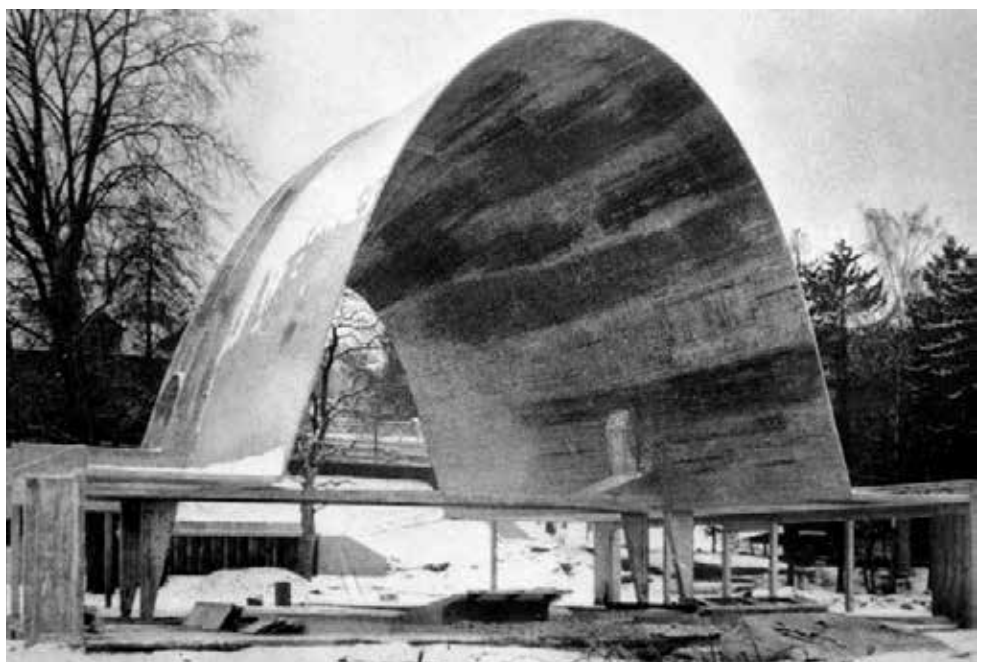
تالار کنسرت تریف (The Concert Hall of Tenerife) اولین ساختمان هنرهای نمایشی‌ست که سانتیاگو کالاتراوا (Santiago Calatrava) طراحی کرده‌است.



تصویر ۷. میدان اسپ‌دوانی مادرید، ادوارد تروجا، اسپانیا، ۱۹۳۵.



تصویر ۸. سالن نمایشگاه تورین، نروی، ایتالیا، ۱۹۴۹.



تصویر ۹. هال سیمانی، رابرت مایلارت، زوریخ، سوئیس، ۱۹۳۹.



تصویر ۱۰. رستوران اُس مانانتیالس، فلیکس کانديلا، مکزيک، ۱۹۵۷.



تصویر ۱۱. خانه‌ی اپرای سيدنی، يورن اوتزن (Jorn Utzon)، سيدنی، استراليا، ۱۹۷۳.



تصویر ۱۲. ساختمان شرکت سيسلی اس ای، ایسلر، سوئیس، ۱۹۶۹.

بال طراحی شده در این بنا از جنس بتن سفید رنگ می‌باشد که از ترکیبات شن دانه‌درشت و ماسه‌ی رودخانه‌ی تزییف تشکیل شده‌است. در این ساختمان، در مجموع دو هزار تن بتن مصرف شده و این سالن کنسرت با بام پوسته‌ای و بتونی متمایز به شکل مثلثی خمیده که ۶۰ متر بالاتر از میدان اطراف خود به اوج می‌رسد، یکی از تمشایی‌ترین ساختمان‌های طراحی شده توسط کالاتراواست. خود بنا رویدادی‌ست که گردشگران بسیاری را به این شهر فرامی‌خواند (تصویر ۱۵).
ایستگاه اتوبوسی که در اسپانیا در سال ۲۰۰۵ ساخته شد، فرم آزادی را برای خلق فضای مناسب انتظار و استفاده‌ی کاربران برگزیده است، که در آن بتن وظیفه‌ی تماسازی داخلی و خارجی این بنا را نیز بر عهده دارد (تصویر ۱۶).



تصویر ۱۳. پمپ گاز سوئیس، ایسلر، سوئیس، ۱۹۶۸.



تصویر ۱۴. ترمینال TWA، ارو سارینن، نیویورک، ۱۹۶۲.

در ساختمان اُپرتو وُدافن (Oporto Vodafone) هدف اصلی معماران، بر هم شکستن سیر طراحی همیشگی ساختمان‌های اداری بوده‌است، به همین جهت ساختمانی را می‌سازند که «پیکری بی‌قاعده، نامتعادل همراه با صورت‌های متعدد پویا داشته باشد». فرم کلی بنا مانند صفحه‌ی کاغذی‌ست که مچاله شده باشد و شاید بتوان گفت هیچ ماده‌ی دیگری به جز بتن نمی‌توانست چنین پاسخی را در ایجاد فرم مورد نظر طراحان دهد، به‌علاوه آنکه، بافت و رنگ این ماده نیز بر خلق بنای مذکور بی‌تأثیر نبوده‌اند (تصویر ۱۷).



تصویر ۱۵. تالار کنسرت تریف، سانتیاگو کالاتراوا، اسپانیا، ۲۰۰۳.



تصویر ۱۶. ایستگاه اتویوس، خوستو گارسیا رویو، اسپانیا، ۲۰۰۵.



سخن آخر در باب فرم

نوین بتن و همچنین استفاده از قالب‌بندی‌های مناسب دارد. از نمونه‌ی قالب‌بندی‌های متداول در این نوع کارها، قالب‌های پارچه‌ای و یا بکارگیری روش ساخت EPS و قالب‌هایی با جنس پلی استایرن است. همچنین باید به این نکته توجه داشت که استفاده از هر کدام از این روش‌ها در ساختمان‌های گوناگون مزایا و معایب بسیاری دارد و در کل باید به مسائلی همچون توانایی قالب مورد نظر برای برآوردن و خلق فرم مورد نظر طراح، برآورد هزینه‌ها، محصول سطح نهایی، امکان استفاده‌ی مجدد قالب و شدت و حجم کار توجه داشت.

در حقیقت، فناوری با استفاده از علم و دانش روز و ابزار ساخت در پاسخ به نیازهای زیبایی‌شناسانه، خلاقیت و کارایی به معماری کمک می‌کند. در مقاله‌ی حاضر، پس از توضیح مختصری درباره‌ی فرم و لزوم آن در ایجاد فضای معماری، به نقش بتن در خلق آن پرداخته شد و روش‌های گوناگونی را که معماران و طراحان از این ماده برای واقعیت بخشیدن به کانسپت ذهنی خود استفاده نموده‌اند، با مطالعه‌ی چند اثر بارزش، مورد بررسی قرار گرفت.

قطعاً فرم‌یابی در فرایند طراحی هر معمار، یکی از نکات کلیدی و مهم تلقی می‌شود که وابسته به عوامل گوناگونی است و توسط عوامل مختلفی محقق می‌گردد. در واقع وظیفه‌ی هر معمار، این است که به مدل ذهنی‌اش شکل داده و برای آن فرم متناسب و قابل درکی بیابد. در این میان، انتخاب مصالح مناسب می‌تواند در تصمیم‌گیری بسیار مؤثر باشد، گرچه امروزه پیشرفت علم این دغدغه را کمی کاهش داده است، اما به هر حال هر ماده‌ای بسته به روح و ماهیت خود ویژگی‌های مثبت و منفی بسیاری در ایجاد فرم مورد نظر طراح دارد که باید به آن توجه نمود. در میان مصالح گوناگون، «بتن» پرمصرف‌ترین ماده‌ی ساخته‌ی دست انسان در دنیاست؛ مستحکم و شکل‌پذیر بوده و تقریباً توانایی قالب‌ریزی شدن به هر شکلی را دارد. یک معمار، گاه می‌تواند از این ماده برای طراحی ساختمان‌های بلوکی و توده‌ای استفاده نماید و گاه می‌تواند فرم‌های آزادی را تولید نماید. البته خلق فرم‌هایی با چنین پیچیدگی و آزادی نیاز به استفاده از روش‌های خاص و پیشرفته‌ی ساخت، تکنولوژی‌های

تصاویر این دو صفحه: تصویر ۱۷. ساختمان اُپرتو وُداُفن، گروه معماری باربوزا و گیمارائینش، پرتغال، ۲۰۰۹.



منابع:

- دی‌کی چینگ (۱۳۹۲). فرم، فضا و نظم، ترجمه زهرا قراگزلو. تهران: نشر دانشگاه تهران.
- زرکش، افسانه (۱۳۸۹). «نقش و جایگاه دانش ادراکی سازه در معماری معاصر غرب». کتاب ماه هنر، شماره‌ی ۱۴۹.
- گلابچی، محمود و تقی‌زاده، کنایون (۱۹۳۹). پوسته‌ها و سازه‌های ورق تاشده. تهران: نشر دانشگاه تهران.
- گلابچی، محمود (۱۳۸۹). طراحی ساختمان‌های بتنی برای دانشجویان معماری و مهندسی عمران. تهران: نشر دانشگاه تهران.
- Hall, William (2012). *Concrete*. New York: Phaidon Pub.
- Whiteley, Nigel (2002). "Reyner Banham: historian of the immediate future". MIT Press.
- Verhaegh, R. W. A.; et al (2003). "Free forms in concrete". Netherlands: Eindhoven university of Technology.

فرم ●

بافت ●

پایداری ●

منظر ●

نور ●

مقیاس ●

بافت، همجواری و بتن

به سوی درکی بهتر از فضا

پگاه پایه‌دار (از دفتر هنر معماری)

«ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم آگاهی کاملی از جهان داشته باشیم، مگر تنها از طریق برخورد نیروهای فیزیکی
برگیرنده‌ی حواسمان.» افپی کیلیپاتریک (F. P. Kilpatrick)

بافت

بافت را می‌توان «ویژگی دیداری و قابل لمس سطحی عناصر بصری» تعریف نمود که گرچه عنصری بصری است، اما در جایگزینی با حس دیگری به نام لامسه بکار می‌رود و ابزاری است که می‌توان به‌صورت گسترده در معماری از آن استفاده نمود. بافت، حتی زمانی هم که به‌صورت بصری معرفی می‌شود، به‌طور کلی به‌وسیله‌ی حس لامسه ارزیابی و احساس می‌شود. در واقع، خاطره‌های حاصل از حس لامسه است که ما را قادر به درک و ارزیابی بافت می‌نماید. تاکنون، تعداد بسیار کمی از طراحان نسبت به اهمیت بافت توجه بیشتری نشان داده‌اند و استفاده از آن در معماری، عمدتاً برحسب تصادف و بدون قاعده می‌باشد. به‌عبارت دیگر، استفاده از این حس و به بازی کشیدن آن به ندرت به‌صورت آگاهانه و با استفاده از دانش انسان‌شناسی یا اجتماعی بکار گرفته می‌شود. این درحالی‌ست که احساس بشر از فضا، ارتباط نزدیکی با دریافت و درک او از حواس خویش دارد که آن هم در عکس‌العمل بسیار نزدیک با محیط اطراف او می‌باشد. می‌توان بشر را به‌عنوان موجودی در نظر گرفت که دارای جنبه‌های بصری، حرکتی، دمایی و ملموسی از نفس خویش است که احتمالاً توسط محیط اطرافش مهارشده یا تقویت گردد. در واقع، عنصر «بافت» عاملی‌ست که باعث تحریک گیرنده‌ی بی‌واسطه‌ی آدمی، برای درک فضایش می‌شود و از این جهت در آگاهی او نسبت به اطرافش از اهمیت بالایی برخوردار است.

اکثر موفقیت‌های فرانک لویید راییت (Frank Lloyd Wright)، به‌عنوان یک معمار، حاصل شناخت او از روش‌های مختلف و متعددی‌ست که مردم برای درک فضا بکار می‌برند. تغییر در سطوح، استفاده از مصالح زبر و خشن در کنار مصالح نرم و بسیاری از این قبیل طراحی‌ها از راهکارهایی‌ست که او بکار می‌گرفته و جذابیت این کار در طراحی‌هایش به‌حدی‌ست که اغلب ساکنان و استفاده‌کنندگان از فضاها به کشاندن انگشتانشان بر روی سطوح و احساس حاصل از آن، علاقه نشان می‌دهند. با این تدبیر، راییت سعی داشت درک فضایی اشخاص را با مجذوب کردن آنها به سطوح ساختمان، بالا برد. ظاهراً، طراحان اولیه‌ی باغ‌های ژاپنی نیز این مهم را به‌خوبی شناخته و استفاده کرده‌اند. باغ‌های آنان نه‌تنها برای مشاهده و لذت بصری طراحی شده، بلکه به‌هنگام قدم زدن نیز، به‌طور خارق‌العاده‌ای تجربه‌ی حرکات ماهیچه‌ای و استفاده‌ی بیش‌ازحد حس لامسه، احساس می‌شود.

بافت در معماری

به طور کلی، می توان بافت ساختمان را به دو دسته عمده تقسیم بندی کرد: بافت بصری ساختمان که معطوف به الگوی بصری آن در مقیاس بزرگ می شود و بافت لامسه ای، آن چیزی است که به صورت فیزیکی و با دست لمس می شود. بافت بصری را می توان از طریق سازمان بخشی به عناصر معماری مانند پنجره، در و پر و خالی فضاها ایجاد کرد. تکرار و ترکیب این عناصر می تواند الگویی را بسازد که در نهایت منتج به بافتی خاص گردد. از طرف دیگر، بافت لامسه ای توسط مصالح و مواد بکار رفته در سطوح معماری مانند بتن، چوب، سنگ، شیشه و مانند آن به وجود می آید. در این قسمت، باید به این نکته توجه داشت که انواع مصالح نیز می توانند بافت های گوناگونی را ایجاد نمایند؛ برای مثال، شیشه بافتی صاف و هموار دارد در حالیکه مصالحی از قبیل سنگ، آجر یا بتن از بافتی خشن برخوردارند.

برای قالب ریزی بتنی نما، بافت چوب را به نمای بتنی آن بخشیده است و با ایجاد بافت لامسه ای علاوه بر قوای بصری، لامسه ای انسان را هم درگیر خود کرده است (تصویر ۳). در میان انواع مصالح ساختمانی که معماران می توانند از آن استفاده نمایند، بتن یکی از مصالح پرتعداد و مناسب در هنگام ایجاد بافت است. معماری معاصر، نیازمند اشکال بسیار مختلفی از بافت و پرداخت سطحی است و بتن به عنوان یک امکان در معماری معاصر با قابلیت یکنواختی رنگی و پرداخت مناسب سطحی، کمک شایانی در برآوردن نیازهای معمارانه انجام می دهد. فرانک لویید رایت درباره ی استفاده از بتن می نویسد: «به نظر، بلوک های بتنی ارزان ترین و زشت ترین عناصر ساختمان در ابتدای ساخت می باشند، اما چرا اینگونه به آنها ننگیم که با بکارگیری فنونی خاص، می توانیم در ساختمان ها، آنها را ماندگار، زیبا، فاخر و در عین حال ارزان جلوه دهیم.»



تصویر ۱. موزه ی تاریخی برن، گروه معماری mlzd، برن، سوئیس، ۲۰۰۹.

مهم ترین عاملی که باعث بروز این خصوصیت در بتن می شود، شکل پذیری آن و همچنین استفاده از قالب برای ساخت بلوک های آن است، زیرا این ماده با توجه به نوع مصالح قالب مورد استفاده، بافت آن را به خود می گیرد که از نمونه های آن، می توان به دانشکده ی هنر و معماری دانشگاه ییل، ۱۹۶۳ (Art and Architecture Building at Yale university) اشاره کرد. معمار این بنا، پل رودالف (Paul Rudolph)، از قالب هایی با طرح متفاوت و ویژه استفاده نموده است و اگرچه در هنگام ساخت، سطوح بتن به قالب چسبیده بودند و بالاجبار مجبور به چکش زدن سطح آن شدند، اما هنوز هم بافت آن خشن، ناهموار و در عین حال گیرا و بسیار تأثیرگذار می باشد (تصویر ۴). به علاوه، انقطاعی که در میان بلوک های بتنی در هنگام ساخت به وجود می آید، خود پتانسیلی است که برای مثال، لویی کان از آن در طراحی ساختمان های مؤسسه ی سالک، ۱۹۶۵ (Salk Institute) بهره برده است تا بافتی منحصر به فرد را خلق نماید (تصویر ۵). این ویژگی صورتی خشن تر از بتن را به نمایش می گذارد.

در موزه ی تاریخی برن، ۲۰۰۹ (Bern Historical museum)، معمار با پوشاندن جامه ای بتنی بر روی کالبد این بنا و ایجاد بافتی مدولار بر روی بتن آن که در واقع جایگاه پنجره ها و شیشه های این بنا را مشخص می کند، نمای مرموزی را به این ساختمان بخشیده است. تصور سادگی این لایه ی ضخیم بتنی و مقایسه ی آن با حالت کنونی، بر پویایی این نما که حاصل وجود بافت پازل مانند بدنه ی آن است، تأکید دارد. در حقیقت ایجاد چنین بافت بصری ای بر آن، از روح سرد و خشن بتن می کاهد (تصویر ۱).

ساختمان اداری دبیرخانه ی چندیگره، ۱۹۵۸ (Secretariat Building at Chandigarh)، نمونه ای دیگر از ایجاد بافت بصری است که در آن لو کربوزیه با تنوعی که میان دفاتر سلولی و اتاق های جلسات به وجود آورده، یکنواختی سطوح را در نما و حجم کلی از بین برده و در واقع، با تکرار و ترکیب الگوها و مدول هایی در نما، حس بافتی متحد را برای مخاطب ساخته است (تصویر ۲). همین معمار، در ساخت بنای اونیتته د' آیتاسیون ماریس خود، ۱۹۵۲ (Unite d'Habitation)، علاوه بر ایجاد بافت بصری توسط تکرار مدول ها، به دلیل بکارگیری قالب های چوبی



تصویر ۲. ساختمان اداری دبیرخانه‌ی چندیگره، لو کرپوزیه، هند، ۱۹۵۸.



تصویر ۳. اونیته د' آبیئاسیون، لو کرپوزیه، ماریسی، فرانسه، ۱۹۵۲.



تصویر ۴. دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه ییل، پُل رودالف، آمریکا، ۱۹۶۳.



تصویر ۵. ساختمان‌های مؤسسه‌ی سالک، لویی کان، آمریکا، ۱۹۶۵.

بتن را تعریف می‌کند: اولاً، به‌عنوان نوعی مصالح سازه‌ای و ثانیاً، استفاده از آن در سطح رویه‌ی ساختمان. در این میان، به‌طور قطع می‌توان گفت که قالب‌بندی، نقش بسیار مهمی را در اجرای هرچه بهتر و تأثیرگذارتر بتن ایفا می‌کند، چرا که با گذشت زمان و پیشرفت این صنعت، طراحان قالب نیز مجبور به ابداع روش‌های نوینی برای قالب‌بندی و استفاده از تکنولوژی در آن شده‌اند. قالب‌های بتنی را از لحاظ جنسشان که بر ایجاد بافت بر روی سطوح مؤثرند، می‌توان به قالب‌های چوبی، آجری، پلاستیکی، گچی، لاستیکی، بتنی، الیاف شیشه، فلزی، پارچه‌ای، فایبر گلاس یا موارد دیگر تقسیم‌بندی نمود. نوع ماده‌ی انتخابی برای قالب‌ها به شکل مورد انتظار در پایان کار، تعداد موارد استفاده‌ی مجدد، هزینه‌ی ساخت قالب و سادگی برپایی و جداسازی آن بستگی دارد.

بتن از زمان اختراع، توسط قالب‌های صلب، شکل داده می‌شد. قالب‌های چوبی و فلزی در اواسط سده‌ی ۱۸۰۰ استفاده شد و بعد از آن واژه‌ی قالب‌های سازه‌ای (Structural Form) به قالب‌های مستطیلی و منشوری اطلاق گردید. اما به مرور زمان و به دلیل تأثیراتی که قالب‌بندی‌های هندسی سنتی بر شکل نهایی بنا می‌گذاشتند و لزوم دستیابی معماران به اشکال متنوع و فرم‌های پیچیده، مواد دیگری همچون پارچه در قالب‌بندی بتن بکار گرفته شد.

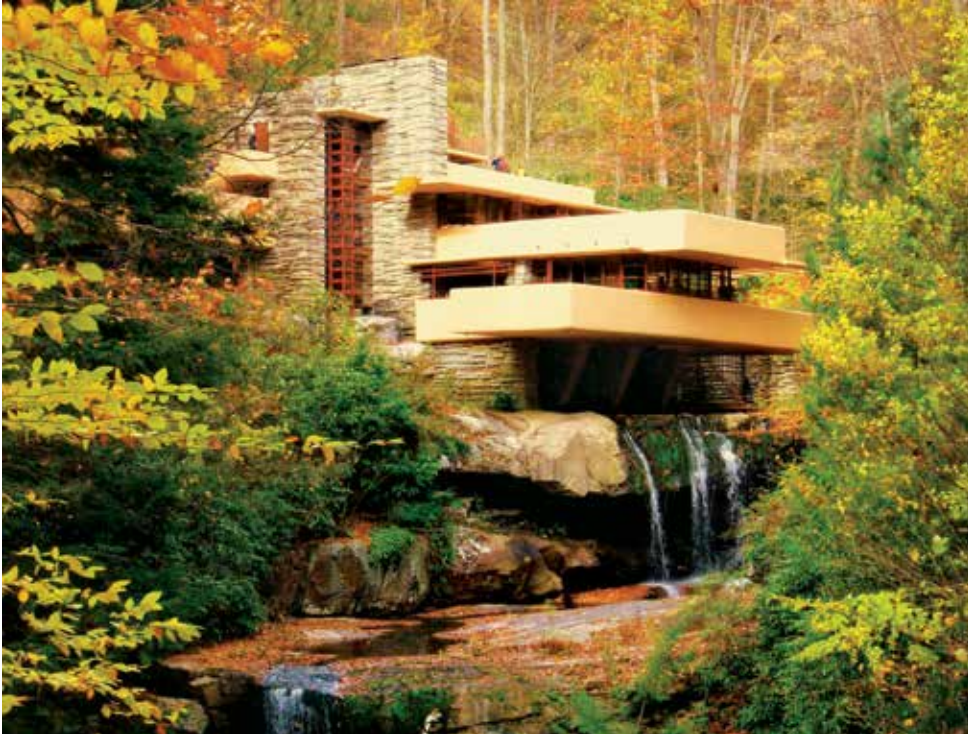
با آنکه اختراع قالب‌های پارچه‌ای به انقلاب صنعتی و رویدادهای آن بازمی‌گردد، اما در نوشته‌های ویتروویوس، معمار و نویسنده‌ی رومی، آثاری از استفاده‌های مشابه از این روش مانند استفاده از نی‌های در هم تنیده و ریختن گِل بر روی آن برای ایجاد دیوارها و سازه‌های دیگر دیده می‌شود. این قالب‌ها، علاوه بر صرف هزینه‌ی اقتصادی کم، امکان استفاده‌ی مجدد را هم در کارهای پیش‌ساخته و هم کارهای درجا فراهم می‌آورد. این روش قابلیت استفاده در پی، دیوار، ستون، سرستون، دال و تیر را داراست، همچنین با استفاده از قالب‌های پارچه‌ای، با ترکیب انعطاف‌پذیری قالب‌ها و خاصیت خمیری بتن به مزیت‌های زیادی از جمله

از موارد دیگری که می‌توان توسط آن خواص بتن را به رخ کشید، بکارگیری آن در کنار مصالح دیگر می‌باشد که آن را اصطلاحاً «هم‌جواری» می‌نامند و نمونه‌ی بی‌نظیر آن در طراحی خانه‌ی آبشار، ۱۹۳۹ (Falling Water House) فرانک لوید رایت مشهود است. در کنار بافت بسیار خشن و ناهموار سنگ‌های عناصر عمودی این بنا، بافت بتن آرام و ساکت جلوه می‌نماید و تأکیدی بر تضاد میان سطوح افقی و عمودی دارد (تصویر ۶). همین ماده در خانه‌ی هم‌سکوپیم، ۲۰۰۵ (Hemeroscopium) صورتی دیگر از خود را نشان می‌دهد. تیرهای عظیم بتنی که نقش سازه‌ای بنا را هم بر دوش می‌کشند، در کنار شیشه‌های شفاف، تیرهای فلزی و آب‌نماها سرکش می‌نمایند و گویی قدرت خویش را فریاد می‌زنند (تصویر ۷). در جایی دیگر، زمانی که بتن در کنار آجرهای زرد و قدیمی موزه‌ی هنر طبیعی برلین، ۲۰۱۰ (Museum of Natural History) جای داده می‌شود، برای انعکاس حادثه‌ی هم‌گذاری در این محل و خاطرات تلخ آن، لب از سخن می‌بندد و مانند روحی سرد در مجاورت دیوارهای بنای قدیمی ایستاده و ماتم خود را نشان می‌دهد (تصویر ۸). همین شخصیت چندگانه‌ی بتن که در کنار مصالح دیگر به خود می‌گیرد، سبب شده معماران و طراحان در بیان ایده‌ها و مفاهیم ذهنی خود، گاه برای تلطیف بنای خود و گاه به‌منظور نمایش خشم، از آن کمک گیرند.

پس به‌طور کلی می‌توان سه گرایش را برای ایجاد بافت لامسه‌ای در معماری بناها تعریف نمود: استفاده از مصالح با بافت خشن، استفاده از مصالح با بافت نرم و هموار و در آخر ترکیب آنها که در نهایت آنچه به‌دست می‌آید، خلق بافتی متفاوت و تأثیرگذار برای ساختمان‌ها و نماهای شهری‌ست.

نقش قالب در ایجاد بافت سطوح بتنی

به موازات رشد ساخت پروژه‌های بتنی در قرن بیستم، اصطلاح «بتن معماری» نیز بکار گرفته شد که دو کاربرد از



تصویر ۶. خانه‌ی آبشار، فرانک لوید رایت، پنسیلوانیا، ۱۹۳۹.



تصویر ۷. خانه‌ی هم‌رُسکوپیم، استودیوی اِن‌سَمِیل، اسپانیا، ۲۰۰۵.



تصویر ۸. موزه‌ی هنر طبیعی برلین، گروه معماری دیتز و دیتز، برلین، آلمان، ۲۰۱۰.

استفاده نمایند و آن را در نما و یا طرح داخلی بنای خود بکارگیرند. برای مثال، نمای شیاردار مرکز هنری ناتینگم (Nottingham Contemporary) از بتن‌های پیش‌ساخته با نقش تورهای طرح‌دار ساخته شده‌است که حکایت از رونق صنعت پارچه‌ی قرن نوزدهم این شهر دارد (تصویر ۱۱).

در خانه‌ی چارلز اینیس (Ennis House) رایت نیز دیوارهای مرتفع بتنی با تقسیم‌بندی و بکارگیری ترکیبی از بلوک‌های صاف و طرح‌دار در نمای آنکه سختی و خشونت بتن در آن تلطیف گشته و موجب انسانی‌تر شدن مقیاس آن گردیده است. بخش اعظم این خانه با بلوک‌های بتنی حجیمی ساخته شده که دیوارهای حمال خانه را، واقع در شیب تپه، تشکیل می‌دهند (تصویر ۱۲). نمونه‌ی دیگر استفاده‌ی مدولار از قطعات بتنی برای نما، در خانه‌ی ادوارد دارل استون (Edward Durrell Stone) نمایان است. استون از این پوسته‌ی مشبک بتنی برای ایجاد حریم در مقابل پنجره‌ها استفاده می‌کند و با ایجاد بافت متشکل از دایره و مربع، به نور وارد شده به محیط، شکل بخشیده سپس به آن اجازه‌ی ورود می‌دهد و در واقع فیلتری برای مقدار آن محسوب می‌شود. این معمار، بعدها از این ترفند برای ساخت سفارت ایالات متحده در دهلی نو (The American Embassy in New Delhi) نیز استفاده نمود. صفحه‌ی بتنی این ساختمان، کاربران را در مقابل تابش شدید خورشید این شهر حفظ می‌کند و اجازه‌ی تهویه‌ی طبیعی را به این محیط می‌دهد. اکنون هر دوی این بناها به‌عنوان نمادهای شهری محسوب می‌شوند که با بافت چشم‌نواز خود در خاطرات کاربران و بازدیدکنندگان آنها پایدارند (تصویر ۱۳ و ۱۴).

سطوح دندانه‌دار و شیاردار

سطوح شیاردار را می‌توان با اتصال تخته‌های نواری چوبی یا لاستیکی به قالب به‌وجود آورد. برای ایجاد سطوح با طرح منظم می‌توان از ورق‌های موج‌دار فلزی، ورق‌های موج‌دار فایبرگلاس، طناب و مواد دیگری نظیر ایرانیبت کمک گرفت. همچنین اگر نقش‌ها عمیق باشند، می‌توان از فوم پلی‌یورتان یا پلی‌استایرن شکفته برای ساختن قالب‌ها استفاده نمود.

این روش برای ایجاد بافت بر روی بدنه‌ی مدرسه‌ی پیملیکو (Pimlico School) در لندن بکار گرفته شده‌است. سطوح شیاردار حاصل، به همراه ساخت بنا در عمق شش متری، فضای مدرسه را مانند لنگرگاهی کرده‌است که کشتی مدرسه در کنار آن لنگر انداخته است و دانش‌آموزان بر روی عرشه‌ی کشتی راه می‌روند. همچنین رنگ و جنس بتنی این نما در کنار شیشه بر تأثیر این کانسپت می‌افزاید (تصویر ۱۵).

سطوح ساب‌خورده، پولیش‌زده و اسیدخورده

با این روش، سطح نهایی سخت و براق بوده و ظاهری موزاییک‌مانند دارد. ساب سبک و استفاده از اسید معمولاً برای بتن‌های پیش‌ساخته در کارخانه‌ها بکار می‌رود. در این روش، بتن برخلاف خوی خشن خود، ظاهری آرام و صیقلی می‌گیرد و خلل و فرج سطحی آن کمتر می‌شود. در خانه‌ی تیتسوکا (Tetsuka House)، معمار از این خاصیت به‌علاوه‌ی رنگ‌پذیری آن کمک گرفته و به خلق اثر خود پرداخته است. اجزای بتنی نما که پیش‌ساخته‌اند، به‌خوبی

ایجاد سطوح صیقلی با نفوذپذیری کم و ایجاد اشکال هندسی با توجه به خاصیت کششی پارچه دست پیدا می‌کنیم.

حتا در دهه‌های اخیر نیز طراحان صنعتی از این روش و متریال برای ساخت وسایل گوناگون مانند میز، صندلی و مانند آن استفاده کرده‌اند تا قابلیت‌های گوناگون آن و انعطاف‌پذیری بی‌نظیرش را نشان دهند. شکل‌پذیری و فرم کلی این وسایل به‌گونه‌ای است که در نگاه اول بیشتر به موادی نظیر پلیمر شباهت دارد تا بتن. تژو رمی و رُنه ونهویزن (Tejo Remy and René Veenhuizen) درباره‌ی ساخت صندلی و میزهای بتنی خود می‌نویسند:

«هدف اصلی، تولید صندلی‌ای برای محیط‌های بیرونی بود که البته نرمی و راحتی آن نیز بسیار اهمیت داشت. برای نیل به این منظور در ساخت آن ترکیبی از بتن و فوم بکار رفته است. این روش، که به قالب‌ریزی نرم معروف گشت، برای ساخت وسایل و قطعات بسیار دیگری نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد.» (تصویر ۹)

همچنین آنه-مته مانلیوس (Anne-Mette Manelius) که پژوهش‌ها و ساخته‌های بسیاری را در این زمینه و با قالب پارچه‌ای انجام داده است، می‌نویسد: «در هنگام استفاده‌ی بازدیدکنندگان از صندلی بتنی، با سؤالات و واکنش‌های متعددی از قبیل "آیا پارچه هم روی سطح صندلی کشیده شده است؟" و یا "امکان ندارد این صندلی از جنس بتن باشد" مواجه می‌شدم. گویی این صندلی سطح جدیدی از آگاهی را با ایجاد تضاد میان احساس و ادراک آدمی به‌وجود می‌آورد.» (تصویر ۱۰).

نمای سطوح بتنی

از آنجایی که کیفیت بتن تمام شده، تابع کیفیت قالب می‌باشد؛ لذا در بتن‌های معماری می‌بایست در انتخاب قالب دقت زیادی نمود. نوع و شکل قالب مورد استفاده می‌تواند تأثیر بسزایی در سطح نهایی بگذارد. البته، به جز قالب‌بندی عوامل دیگری از جمله نوع سیمان، منابع سنگدانه‌های ریز و درشت، فقدان یکنواختی مخلوط، روش‌های بتن‌ریزی، کنترل اسلامپ و روش‌ها و زمان عمل‌آوری بتن نیز، علی‌رغم دقت زیاد در اجرایشان، بر بافت نمایان سطوح پایانی تأثیرگذار می‌باشند. سطوح مختلف بتنی را می‌توان به گروه‌های زیر تقسیم نمود:

سطوح طرح‌دار

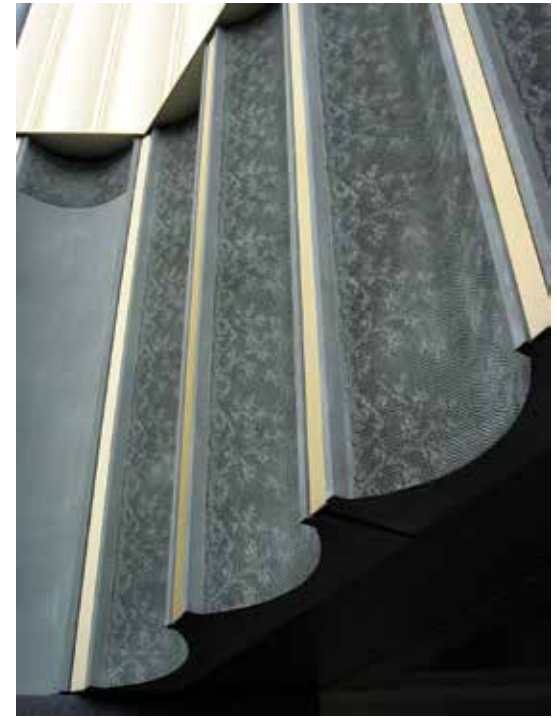
با استفاده از قالب‌های تخته‌ای و چوبی، مواد پلاستیکی و دیگر مواد مانند پلی‌استایرن، می‌توان سطوح طرح‌دار مختلفی به‌وجود آورد. همچنین، برای برجسته‌تر نمودن ظاهر با رگه‌های چوب بر روی آن برس سیمی کشیده می‌شود و یا با ماسه‌پاشی، اثر آن نمایان‌تر می‌گردد. برای ایجاد بتنی با نقش تخته‌ای زبر، می‌توان در پوشش قالب از تخته‌های پرداخت‌نشده استفاده کرد. گاهی اوقات نیز بر روی قالب‌ها، به‌صورت افشانه‌ای، آمونیاک پاشیده می‌شود تا با برجسته‌تر نمودن رگه‌های چوب، نقش آنها نمایان‌تر جلوه کند. از طرف دیگر، معماران با توجه به ایده و کانسپت طرح خود می‌توانند از قالب‌هایی با طرح‌های دلخواه،



تصویر ۹. صندلی بتنی، تژو رمی و رُنه ونهویزن، ۲۰۱۲.



تصویر ۱۰. صندلی مبهم، آنه-مته مانلیوس، ۲۰۰۹.



تصویر ۱۱. مرکز هنری ناتینگم، گروه معماری کاروزو سنت جان، انگلستان، ۲۰۰۹.



تصویر ۱۲. خانه‌ی انیس، فرانک لوید رایت، لس آنجلس، کالیفرنیا، ۱۹۲۳.



تصویر ۱۳. خانه‌ی ادوارد دارل استون، استون، نیویورک، آمریکا، ۱۹۵۶.



تصویر ۱۴. سفارت‌خانه‌ی آمریکا در دهلی نو، استون، هند، ۱۹۵۹.



تصویر ۱۵. مدرسه‌ی پیملیکو، جان بَنکرافت (John Bancroft)، لندن، انگلستان، ۱۹۷۰.



تصویر ۱۶. خانه‌ی تتسوکا، جان پائوسون، توکیو، ژاپن، ۲۰۰۵.

از دست و برای ابزارکاری‌های عمیق از دستگاه‌ها و وسایل مکانیکی استفاده می‌شود. در این حالت، دانه‌بندی‌ها کمتر از گونه‌ی قبلی نمایان می‌شوند.

سطوح صیقلی، بافت ریز و فرم پیچیده

با استفاده از قالب‌های پارچه‌ای یا فابریک می‌توان علاوه بر ساخت و طراحی فرم‌های پیچیده، به سطوح صیقلی با چگالی بالا و کیفیت مناسب دست یافت. زمانی که از پارچه‌های نفوذپذیر بدون عایق برای قالب‌بندی استفاده شود، این پارچه‌ها مانند فیلتری عمل می‌کنند که حباب هوا و آب اضافی بتن را از خود خارج می‌کنند. به این شکل، سطح بتن از خمیر سیمان اشباع می‌شود و همچنین خارج شدن آب اضافی سطح بتن موجب بیشتر شدن نسبت آب به سیمان و در نتیجه مقاومت بیشتر بتن می‌شود. البته، اینکه عمق سخت شدن بتن چقدر باشد، بستگی به نوع پارچه مصرفی دارد.

از این روش تاکنون در ساخت بناهای کمی استفاده شده است. شاید بتوان گفت اولین نفری که به خصوصیات و ویژگی‌های قالب پارچه‌ای در معماری به‌درستی پی برد، معماری اسپانیایی، به نام میگل فیساک (Miguel Fisac) است. او با استفاده از این روش نمای هتل ایبارا (Ybarra Hotel) در جزایر سه‌گانه‌ی اسپانیا را به‌گونه‌ای منعطف و گوناگون نشان داد که بسیاری از بازدیدکنندگان و سرمایه‌گذاران به اشتباه جنس نما را پلاستیک تصور کرده و بر تخریب‌پذیری آن باور داشتند. همچنین از این روش می‌توان برای ساخت ستون‌ها و سایر عوامل سازه‌ای ساختمان نیز استفاده نمود و بدین وسیله به بافت‌های گوناگون و فرم‌های پیچیده‌ای در این زمینه دست یافت.

بافت همگون با سازه

از قرن نوزدهم میلادی استفاده از سازه‌های بتن‌آرمه در فرانسه رو به پیشرفت گذاشت، به‌صورتی که این نوع سازه‌ها شکل‌دهنده‌ی بخشی از تاریخ معماری معاصر می‌باشند. در قرن بیستم و با متداول شدن روش‌های دیگر استفاده از این مصالح در ساختمان، مانند استفاده از سازه‌ی بتن‌آرمه و اعضای بتنی پیش‌تنیده، بتن‌آرمه می‌توانست در یک مرحله هم سازه و هم پوشش ساختمان را ایجاد کند. به‌دلیل شرایط سخت قالب‌بندی و اهمیت مبحث زمان در این سال‌ها، از روش‌های پیش‌ساخته در تهیه‌ی قطعات ساختمانی استفاده گشت که علاوه بر تولید به شکل ساده، در اشکال دیگری همچون پوسته‌ی بتنی با انحنای دوگانه و یا طاق‌ها و گنبد‌های بتنی نیز بکار گرفته شد.

استفاده‌ی پیر لوییجی نروی از طاق‌ها و گنبد‌های بتنی در ساخت آشیانه‌ی هوایما و طراحی مشبک آن باعث ایجاد بافتی بصری می‌شد که از عامل مهم سازه نشأت می‌گرفت.

نروی ادعا می‌کرد که جذابیت، زیبایی و استحکام ساختمان‌هایش در حقیقت محصول صحت و درستی طراحی آنها از لحاظ سازه‌ای بوده‌اند. صورت تکامل‌یافته و پیشرفته‌ی این تفکر وی را می‌توان در شاهکار سالن ورزشی پلازتو دلو اسپرت (Palazzetto Dello Sport) این معمار مشاهده کرد که بافت همگون با سازه‌ی سقف این سالن، زیبایی چشم‌نواز و فارق‌العاده‌ی را به آن بخشیده و آن را به الگوی ساختمان‌های سرپوشیده‌ی ورزشی در قرن ۲۰ مبدل ساخته است (تصویر ۱۸).

صیقل داده شده و یک‌دست و بدون انقطاع به‌نظر می‌رسد، درحالی‌که رنگ متفاوت حجم بالایی و پایینی، تقسیم‌بندی عمودی و طبقاتی خانه را به‌خوبی نمایان ساخته و به‌خوبی روحیات مینیمالیسم خود را بازگو می‌نماید (تصویر ۱۶).

سطوح با دانه‌بندی نمایان

در این روش سعی می‌شود تا ماده‌ی پرکننده‌ی درشت بتن با برداشتن سطح صاف آن نمایان شود. برای نمایان ساختن سنگ‌دانه‌ها می‌توان از چند روش استفاده کرد:

۱. با استفاده از ماده‌ی کندگیرکننده بر روی قالب‌ها پس از باز کردن آنها، ملات میان سنگدانه‌های سطحی را با شست‌وشو و برس‌کشی جدا کرد.
۲. سنگ‌دانه‌های موردنظر با استفاده از چسب به قالب چسبانیده شوند که پس از بتن‌ریزی و جداکردن قالب‌ها بر روی سطح باقی‌مانند (به این روش انتقال سنگدانه نیز می‌گویند).
۳. قالب را پیش از موعد باز کرد و سطح آن، مورد ماسه‌پاشی سایشی و ابزارزنی مکانیکی قرار گیرد.



تصویر ۱۷. کلیسای بازسازی‌شده‌ی هلندی، کلاوس کان، هلند، ۲۰۰۶

۴. قالب زودتر از موعد باز شود و بر روی آن، آب جاری پاشیده شده و برس سفت گیاهی کشیده شود. نمونه‌ی زیبای این سبک را می‌توان در کلیسای بازسازی‌شده‌ی هلندی کلاوس کان (Claus Kaan) یافت. نمای خشن و یکپارچه‌ی این بنا به‌همراه بافت زبرش محصول استفاده از سنگ‌ریزه‌های محلی و طبیعی در ترکیب بتن نمای آن است. بتن رنگی بکار برده شده، به‌همراه سنگ‌ریزه‌های تشکیل‌دهنده و نمایان نمای آن باعث جدا شدن این ساختمان از زمینه‌اش، که بافتی با کاربری کشاورزی دارد، شده و به فضا روحی تازه بخشیده، در عین حال که استفاده از تمامی این متریاال در نما صورتی محلی و ارگانیک به آن داده است (تصویر ۱۷).

سطوح ابزارکاری شده

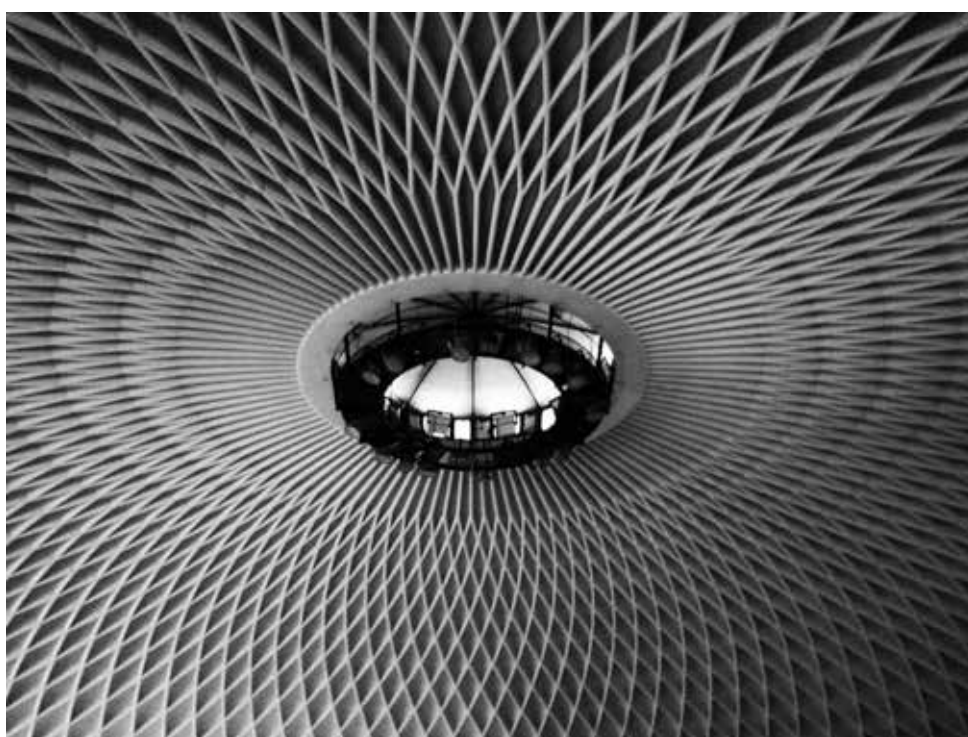
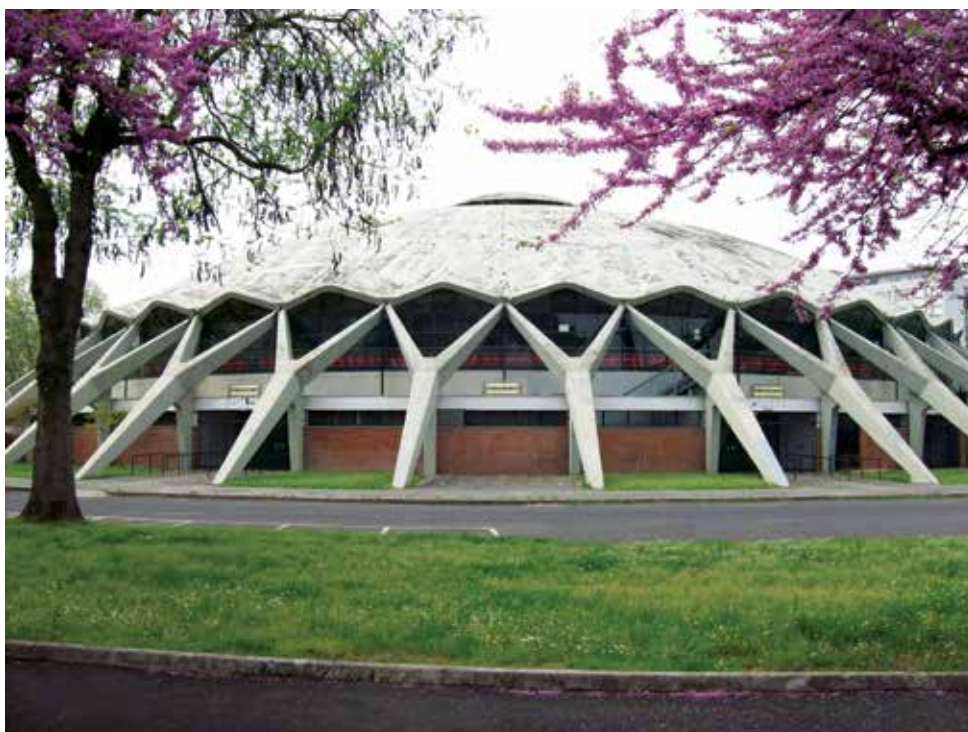
در این روش با ابزارکاری بتن سفت شده، می‌توان بافت‌های مختلفی را ایجاد نمود. برای ابزارکاری‌های سبک

نتیجه‌گیری

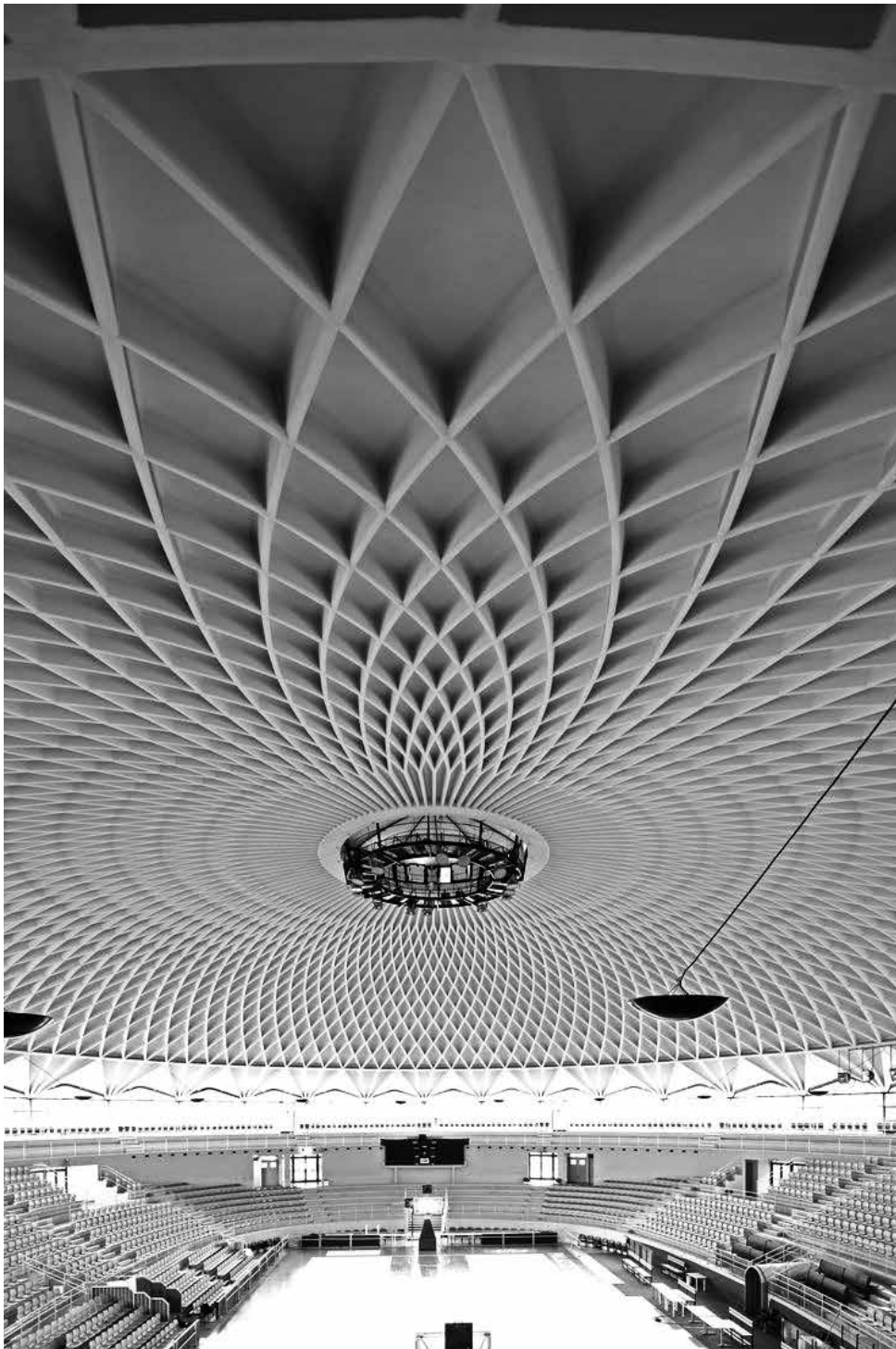
بتن می‌تواند هر رنگ، بافت و طرحی را به خود بگیرد، از این رو شاید بتوان آن را به یک «آفتاب‌پرست» تشبیه کرد. رنگ بتن اغلب خاکستری‌ست، اما از طریق انتخاب سیمان و مصالح دانه‌ای مناسب یا با استفاده از رنگدانه‌های طبیعی و شیمیایی می‌توان به آسانی آن را در رنگ‌های مختلفی تولید کرد. بتن بسته به قالب مورد استفاده در تولید آن، می‌تواند صاف و ساده یا دارای طرح‌های دقیق و پیچیده باشد؛ به‌علاوه، می‌تواند همچون شیشه صاف باشد یا همچون صخره زمخت و ناصاف. بتن ممکن است بدون پرداخت رها شده یا همچون یک تندیس به‌دقت روی آن کار شود. در واقع بتن، با توجه به ویژگی‌های خاص سطح آن، یک فرآورده‌ی واحد نیست، بلکه طیف گسترده‌ای از مصالح را دربرمی‌گیرد که از نظر بافت، رنگ و بیان معمارانه از قابلیت‌های بی‌شماری برخوردار است. از طرف دیگر، ترکیب مقاومت فشاری سنگ و مقاومت کششی فولاد در بتن مسلح، سازه‌های بتنی را قادر به تحمل وزن بسیار زیاد و پوشش دهانه‌های بزرگ می‌سازد و استفاده از آن به‌صورت یک شبکه‌ی پیوسته و یکپارچه، موجب غنای بصری سازه‌ی بنا می‌گردد.

پدیده‌ی بتن در اواخر قرن نوزدهم که معماران سعی کردند سبکی مبتنی بر این مصالح بیابند، آشکارتر شد. در این زمان، گروهی ویژگی انعطاف‌پذیری این ماده را خارق‌العاده توصیف کرده و آن را به ماده‌ای مناسب برای بیان ایده‌های هنری در معماری تشبیه می‌کردند، در حالی که دیگران آن را ماده‌ای معمولی و پیش پا افتاده نامیده که برای تکاملش نیازمند پوشانیده شدن با کاشی‌ها و روکارهای آجری‌ست. اما استفاده‌ی گسترده و فراگیر از بتن مسلح در معماری حدوداً به نیمه‌ی اول قرن بیستم باز می‌گردد. امروزه، بتن به‌عنوان یکی از مصالح پرطرفدار در حیطه‌ی معماری محسوب می‌شود و به‌همین جهت تحقیقات بسیاری بر روی خواص آن صورت می‌گیرد تا آزادی عمل بیشتری را برای معماران و طراحان طرفدارش مهیا سازد.

بسیاری از معماران با کاربرد هوشمندانه از بتن، از آن به‌عنوان ابزاری برای خلق زیبایی در آثارشان بهره‌جسته‌اند و از ویژگی‌های گوناگونش که شاید بتوان مهم‌ترین آن را بافت نامید، در خلق ایده‌های معمارانه‌ی خود کمک گرفته‌اند. در نوشتار حاضر، به مفهوم بافت در معماری و نقش به‌سزای آن در ایجاد هویت و خاطره‌سازی بناها اشاره شد، سپس مفاهیم آن در معماری بررسی شده و با تحلیل بناهای شاخصی که بتن در آنها نقش اصلی را برعهده داشت، چگونگی ایجاد بافت در آنها و روش‌های گوناگون تشکیل آن مانند قالب‌بندی و همجواری تحلیل گشت تا بدین طریق، در سال‌های آینده، شاهد استفاده‌ی گسترده‌تر مناسب‌تر و هنری‌تری از قابلیت‌های بتن در عرصه‌ی معماری باشیم.



تصاویر این دو صفحه: تصویر ۱۸. سالن ورزشی پلازوتو دلو اسپرت، پیر لوتیچی نروی، ایتالیا، ۱۹۵۷.



منابع:

- امینیان، نیما و همکاران (۱۳۸۸). بتن از سازه تا معماری؛ از مقاومت تا زیبایی. اولین کنفرانس ملی بتن، مرکز همایشهای سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران.
- ا داندیس، دونیس (۱۳۶۸). مبادی سوار بصری، ترجمه‌ی مسعود سپهر. تهران: نشر سروش.
- فایر، بروس پروکس (۱۳۸۷). فرانک لوید رایت، ترجمه‌ی علیرضا سید احمدیان. تهران: انتشارات هنر معماری قرن.
- ت هال، ادروارد (۱۳۸۴). بعد پنهان، ترجمه‌ی منوچهر طیبیان. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- گلابچی، محمود (۱۳۸۹). طراحی ساختمان‌های بتنی. تهران: نشر دانشگاه تهران.
- CCAA Offices (2006). *Color and Texture in Concrete Walling*. Sydney: CCAA Pub.
- Manelius, Anne-mette (2009). *Ambiguous Chairs Cast in Fabric Formed Concrete*. International Conference on Textile Composites and Inflatable Structures.
- Orr, J. John; et al (2011). "Concrete Structures Using Fabric Formwork Structures".
- Roth, L., Rassmussen, S. E (2011). "Texture and Light in Architecture". Arch 121 – Introduction to Architecture.
- Veenendaal, Diederik; et al(2011). "History and Overview of Fabric Formwork: Using Fabrics For Concrete Castin". Ernst & Sohn Verlag für Architektur und technische Wissenschaften GmbH & Co. KG. Berlin, No 3.

فرم ●

بافت ●

پایداری ●

منظر ●

نور ●

مقیاس ●

پایداری و بتن

سنگِ ساخت بشر در تلاطم سبز شدن

نوشته‌ی مینا حنیفی واحد (از دفتر هنر معماری)

پایداری

ممکن است دور از ذهن به نظر آید اما امروزه با فعالیت‌های گسترده‌ی بشر، آلودگی روزافزون محیط زیست، افزایش گازهای گلخانه‌ای و در نتیجه، گرمایش کره‌ی زمین، حتا سنگِ ساخت بشر، یعنی بتن نیز ناگزیر است سبز شود! در این مقاله کوشش شده تا بیشتر به مقوله‌ی پایداری بتن بپردازیم و با ارائه‌ی برخی از راهکارها جهت نیل به این مهم، مزیت‌های بکارگیری آن فنون را نیز برشماییم؛ بنابراین ابتدا بهتر است به این سؤال کلیدی پاسخ دهیم که اساساً پایداری چیست؟ اخیراً از این واژه نه‌تنها در مسائل مربوط به معماری و ساخت‌وساز بلکه در بسیاری از رشته‌ها به‌طور گسترده استفاده می‌شود، اما به‌طور کلی می‌توان گفت که پایداری یعنی مضر نبودن و تأثیر منفی نداشتن امری بر محیط زیست. به‌طور خاص، پایداری در ساخت‌وساز دلالت بر بهبود روند زندگی دارد که بنا بر تعریف کمیسیون توسعه‌ی پایدار سازمان ملل متحد: «پایداری یعنی برآوردن نیازهای امروزمان بدون به خطر انداختن منابع برای نسل‌های آینده». سه مؤلفه‌ی پایداری عبارت‌اند از: محیط، اقتصاد و جامعه که رسیدن به پایداری منوط به برقراری تعادل و توازن بین این سه عنصر مهم در کل جهان است. اکنون از آنجایی که عامل محیط از دیگر عوامل مهم‌تر می‌نماید، معماران و مهندسين موظف‌اند تا به جنبه‌ی پایداری محیط در کارهایشان پایبند باشند. حال به‌دلیل استفاده‌ی بسیار گسترده‌ی جهانی از بتن، در صنایع سیمان و بتن نیز پایبندی به اصول پایداری امری ضروری برای بقای محیط زیست و تداوم حیات می‌باشد.

بتن و ترکیبات اصلی

حال که به زبانی ساده بحث پایداری را مطرح نمودیم ممکن است پرسشی دیگر برای مخاطب تیزبین مطرح شود و آن این است که آیا بتن پایدار است و یا قابلیت پایداری دارد؟ اگر برای پایدار دانستن بتن این سه فاکتور مهم و کلی را در نظر بگیریم که (۱) ماده‌ای که برای ساختن از منابع کمیاب زمین استفاده نکند (۲) حداقل تأثیر منفی را بر محیط زیست بگذارد (۳) قابلیت استفاده مجدد را پس از اتمام کارایی سابقش داشته باشد؛ باید پاسخ داد، بله، بتن هر سه فاکتورهای ذکر شده را دارد زیرا برای تولیدش از موادی نظیر سیمان، سنگ، ماسه و آب استفاده می‌شود که در اکثر نقاط دنیا در دسترس می‌باشند؛ همچنین، بسته به تلاش تولیدکنندگان، می‌توان گفت که تأثیر چندان مخربی بر محیط ندارد و پس از تخریب همچنان قابلیت استفاده دارد. به‌طور مثال، برای راه‌سازی می‌توان مجدد از بتن‌های خرد شده به‌جای استفاده از منابع طبیعی نظیر سنگ استفاده کرد.

اما دانستن این نکات به معنای کم توجه شدن نسبت به جنبه‌ی پایداری در بتن نیست بلکه به‌دلیل استفاده‌ی بسیار گسترده‌ی جهان از بتن، باید در نظر داشته باشیم که سالانه ۵ درصد از دی‌اکسیدکربن حاصل از فعالیت‌های انسانی به تولید بتن اختصاص دارد که بیشتر آن به‌دلیل استفاده از سیمان می‌باشد. به همین جهت، معماران و مهندسين موظف‌اند تا برای کاهش دی‌اکسیدکربن و گازهای گلخانه‌ای در پی یافتن جایگزین‌های مناسب‌تری به جای سیمان در بتن باشند و مسأله از اینجا آغاز می‌گردد! به‌عنوان مثال، استفاده از سیمان پرتلند در بتن، به‌عنوان یکی از اجزاء اصلی که متأسفانه بسیار رواج یافته است، برای محیط زیست مضر بوده زیرا به‌طور چشمگیری موجب افزایش دی‌اکسیدکربن و گازهای گلخانه‌ای می‌شود. بعد از آلومینیوم و استیل، ساخت سیمان پرتلند بیشترین انرژی را مصرف می‌کند. همچنین یکی از نکات مهمی که باید در تولید سیمان به آن توجه کرد، کمبود ذخایر آهک در برخی نقاط جهان است که نهایتاً منجر به کاهش تولید سیمان خواهد شد. از اینرو، تولیدکنندگان باید به دنبال فونونی دیگر برای تولید بتن باشند تا استفاده از آهک را به حداقل برسانند؛ زیرا با اتمام منابع آهک، دیگر قادر به تولید سیمان پرتلند نخواهیم بود و در نتیجه، بتنی تولید نخواهیم کرد و نهایتاً کارگران و تولیدکنندگان بتن از کار بیکار خواهند شد.

در برخی کشورها مواد پوزولانی به‌خصوص خاکستر زغال، به‌عنوان جایگزین برای سیمان پرتلند استفاده می‌شود و اگر هوشمندانه از آن بهره‌برداری شود، می‌تواند سطح عملکرد بتن را در طولانی مدت ارتقا بخشد و به صرفه‌جویی در مصرف انرژی کمک کند. علاوه بر مصرف خاکستر، اگر بخواهیم پا فراتر نهمیم و با محیط سازگاری بیشتری داشته باشیم، می‌توان به گزینه‌های دیگر یعنی، سیمان مخلوط، اشاره کرد. استفاده از سیمان مخلوط چندین دهه می‌گذرد و ترکیبات این ماده متشکل از مقداری جوش سیمان ترکیب شده با دیگر مواد افزودنی از جمله خاکستر زغال، پوزولان‌های طبیعی، سرباره، میکروسیلیس و دیگر مواد پوزولانی می‌باشد که به کاهش مصرف انرژی، سوخت‌های فسیلی و کاهش تولید گازهای گلخانه‌ای، به‌علاوه، افزایش

فناوری نانو و بتن سبز

همان‌طور که می‌دانید، یکی از دست آوردهای مهم بشر فناوری نانو می‌باشد که در زمینه‌های گوناگون علمی به انسان برای حل مسائلی کمک فراوانی کرده است. پس بی‌شک جای تعجب نیست اگر بگوییم که با مهندسی نانو می‌توان قدم‌های مثبتی جهت ساخت بتن پایدار برداشت. در حقیقت استقامت و دوام بتن در گرو ساختار نانو ذرات کروی، یا به عبارتی کلسیم سیلیکات هیدرات، می‌باشد و در مستحکم‌ترین بتن، این ذرات با تراکم بسیار بالا به‌شکل هرمی روی هم انباشته می‌شوند و به تراکم ۷۴ درصدی می‌رسند. حال مسئله‌ی اساسی اینجاست که ما باید به جای استفاده از کلسیم سیلیکات هیدرات، ماده‌ی دیگری را با همین تراکم و بدون سوخت به‌عنوان جایگزین برای ساخت بتن سبز ابداع کنیم.

برخی دانشمندان معتقدند که می‌توانیم به‌عنوان جایگزینی برای کلسیم سیلیکات هیدرات مورد استفاده قرار گیرد زیرا در این زمینه ساختار استخوان انسان می‌تواند به ما نشان دهد که چگونه میزان کربن دی‌اکسید را در بتن کاهش دهیم. در واقع، ساختار متراکم ذرات در استخوان انسان (در مقیاس نانو) مشابه ساختار ذرات بتن می‌باشد و این روند بدون تولید کربن دی‌اکسید در بدن انسان صورت می‌گیرد، اما تفاوت عمده در این است که این تراکم جهت استحکام استخوان انسان در دمای طبیعی بدن و در طولانی مدت شکل می‌گیرد و از اینرو بار دیگر مهندسی نانو چاره‌ساز مسئله می‌شود زیرا با هدف شبیه‌سازی فرایند شکل‌گیری استخوان و تسریع آن، چگونگی ساخت بتن را با راهکارهای مختلف شرح می‌دهد که در اینجا به دو مورد از آنها به اختصار اشاره خواهیم نمود.

نانو بتن با نانولوله‌های کربنی

با ادغام نانولوله‌های کربنی با ترکیبات بتنی، نانو بتن به‌وجود می‌آید که به‌عنوان یک فناوری نوین و قدمی بزرگ در فناوری نانو، پژوهش‌ها همچنان در زمینه‌ی پی‌بردن به ویژگی‌های این نوع بتن ادامه دارد. آزمایش‌ها نشان می‌دهد که با افزایش فشار، پتانسیل الکتریکی این ماده نیز تغییر می‌کند و این نوع سیمان نسبت به آنهایی که فاقد نانولوله‌های کربنی هستند از استحکام بیشتری برخوردار است تا جایی که استحکامش از فولاد نیز بیشتر می‌باشد.

نانو سیلیکا

با استفاده از این فناوری، یعنی پودر کردن سنگ‌ریزه‌های سیلیکا در مقیاس نانو، تراکم ذرات بیشتر شده و با واکنشی پوزولانی، به شکل‌گیری مواد، استحکام و دوام آن و همچنین ارتقای سطح عملکرد بتن کمک می‌کند.

سیمان ژئوپلیمر

ژئوپلیمر متشکل از مواد قلیایی، آلومینا و سیلیکات است و به‌عنوان یکی از منابع طبیعی و سازگار با محیط زیست شناخته شده است که به سختی گرانبه بوده و در برابر حرارت مقاوم است و همچنین با افزایش دما قدرتش نیز افزایش می‌یابد.

ماندگاری کمک می‌کنند؛ بنابراین، تمامی دست‌اندرکاران و فعالین در این حوزه موظف‌اند تا در راستای حرکت به‌سوی پایداری و سازگاری بیشتر محیط زیست تا آنجایی که می‌توانند با جایگزینی مواد پوزولانی، میزان مصرف سیمان پرتلند در بتن را کاهش دهند.

طبق برآوردهای صورت گرفته، اگر میزان مصرف سیمان را با بکارگیری جایگزین‌های دیگر تا ۵۰ درصد کاهش دهیم، به همان نسبت تا ۸۰۰ میلیون تن میزان دی‌اکسید کربن را نیز کاهش داده‌ایم و این رقم برابر است با حذف یک چهارم اتومبیل‌های کل دنیا!

نقش الیاف در بتن

یکی دیگر از انواع بتن، بتن‌های الیافی هستند که به‌طور معمول از مخلوط سیمان هیدرولیک ضد آب، شن و ماسه، آب و الیاف تهیه می‌شود. الیاف استفاده شده در این نوع بتن معمولاً از استیل و یا الیاف‌های مصنوعی از قبیل پلی پروپیلن، نایلون و الیاف شیشه تهیه می‌شوند که در واقع این نوع بتن را، مقاوم، بادوام و دارای قابلیت کششی می‌نمایند.

در واقع استفاده از الیاف در بتن آرمه برای نخستین بار به سال ۱۸۷۰ برمی‌گردد که از آن وقت تا به حال، محققان را به پژوهش دربارهی خاصیت کششی این نوع بتن واداشته است. البته مطالعات تنها در خصوص الیاف مصنوعی نبوده بلکه بکارگیری الیاف طبیعی و معدنی را نظیر الیاف کنف، چوب، چتایی، بامبو، نارگیل، پنبه‌ی نسوز و پشم سنگ را نیز مورد بررسی قرار داده‌اند.

امروزه یکی از مواد پایداری که در جهان طرفداران زیادی پیدا کرده است و به‌طور وسیعی به‌کاربرده می‌شود، استفاده از الیاف کنف صنعتی است زیرا از ویژگی‌های بارز الیاف کنف، مقاومت، دوام و استقامت آن در برابر اشعه‌ی ماورای بنفش است. به همین جهت، از این مواد در چین و اروپا برای استحکام سیمان، ایجاد فضای آکوستیک، عایق‌گذاری و همچنین دیگر ترکیبات بکار برده شده در ساختمان‌سازی، استفاده می‌شود.

با بکارگیری این شیوه و افزودن موادی از این دست به ترکیبات بتن، می‌توان میزان مصرف شن و ماسه را کاهش داد و در نتیجه بتن مستحکم‌تری به عمل آورد. به علاوه، از آنجایی که الیاف طبیعی مانند برگ درخت موز، نخل و دیگر الیاف‌های محلی به مقدار کافی در دسترس و به‌طور محلی قابل برداشت می‌باشند، از اینرو هم مقرون به صرفه بوده و هم به استحکام بتن کمک می‌کنند. در واقع استفاده از کنف، به‌عنوان مثال، نه‌تنها برای استحکام بتن مفید می‌باشد بلکه کاشت آن بدون نیاز به سمپاشی، برای خاک نیز مفید بوده، زیرا با فراهم کردن مواد غذایی لازم (نیتروژن و اکسیژن) از فرسایش خاک جلوگیری کرده و برای کشاورزان هم سودمند است. نتایج به‌دست آمده از آزمایش‌ها نشان می‌دهد که از آنجایی که الیاف موز و نخل ضخامت بیشتر و تراکم کمتری نسبت به الیاف کنف صنعتی دارند و فرایند آماده‌سازی آنها پیچیده‌تر از الیاف کنف می‌باشد، از اینرو انتخاب الیاف کنف صنعتی هوشمندانه‌تر خواهد بود.



بتن پیش‌ساخته با سطح مقطع I شکل

کردنشان می‌توانیم هر تغییری را در ساختمان ایجاد کنیم که این امر دو مزیت دارد: یکی اینکه موجب جلوگیری از تولید مواد زائد جامد می‌شود و دیگری آنکه باعث کاهش مصرف بی‌رویه منابع طبیعی و نهایتاً آلودگی محیط زیست می‌شود و همچنین از بتن کمتری استفاده شده و این امکان را به ما می‌دهد تا از مواد بازیافتی در ساخت آن بهره‌مند شویم.

یکی از مشکلات عمده برای استفاده از بتن‌آرمه، زنگ‌زدگی فولادهای بکار رفته در آن است و دلیل به‌وجود آمدن این مشکل با کیفیت نبودن پوسته‌ی بتنی است. از اینرو، در ساخت قطعات بتن پیش‌ساخته‌ای که در کارخانه آماده‌شده‌اند، دقت بیشتری نسبت به ساخت در محل بنا صورت گرفته است. به همین جهت این نوع بتن علاوه بر مقاومت در برابر زنگ‌زدگی، در برابر نفوذ حشرات (به دلیل بافت بسیار مستحکم، بی‌منفذ و یکپارچه‌اش)، آتش، سیل و طوفان، زلزله، رطوبت شدید و باران و اشعه‌ی ماورای بنفش مقاوم می‌باشد.

یکی دیگر از مزیت‌های بکارگیری این نوع بتن، جلوگیری از گرم شدن بیش از حد در نقاط حرارتی می‌باشد.

از اینرو، با افزودن ژئوپلیمر به بتن، ساختاری مستحکم و مقاوم به‌دست خواهد آمد. در واقع، تفاوت اصلی میان سیمان ژئوپلیمر و سیمان پرتلند در این است که مکانیسم این نوع سیمان از طریق آب‌رسانی صورت نمی‌گیرد بلکه در مدت زمانی کوتاه از طریق واکنش پلیمریزاسیون صورت می‌پذیرد که این مکانیسم در سیمان پرتلند با آب‌دهی تا یک ماه زمان می‌برد و پس از یک سال فرایندش کامل می‌شود. علاوه بر این، استفاده از سیمان ژئوپلیمر به‌مراتب دی‌اکسیدکربن کمتری نسبت به سیمان پرتلند منتشر می‌کند.

بتن پیش‌ساخته:

مزایای استفاده از بتن پیش‌ساخته بسیار گسترده است و از هر لحاظ استفاده از آن کاملاً هوشمندانه به نظر می‌رسد. به‌عنوان مثال، از پنل‌های بتن پیش‌ساخته می‌توان در بازسازی بناها استفاده کرد که هم دوام بیشتری دارند و هم کمتر به مراقبت و نگهداری نیازمندند. در حقیقت با استفاده از این نوع بتن دیگر نیازی نیست که برای بازسازی یک ساختمان، آن را خرد کنیم و اجزایش را از بین ببریم بلکه تنها با جدا کردن پنل‌های بتن از یکدیگر و جابجا

همان‌طور که می‌دانید، سطوح افقی مانند سقف بناها و کف خیابان‌ها به دلیل آنکه در معرض تابش مستقیم نور خورشید می‌باشند، زودتر از قسمت‌های دیگر گرم می‌شوند و بر گرم شدن محیط تأثیر می‌گذارند و از اینرو، نیاز به سیستم تهویه‌ی هوا را نیز بیشتر کرده و موجب مصرف بیش از حد انرژی می‌شوند، اما بتن پیش‌ساخته، با خاصیت بازتابندگی بالایی که دارد، میزان جذب نور و حرارت را به‌طور چشمگیری کاهش می‌دهد و موجب صرفه‌جویی در مصرف انرژی می‌شود. به‌علاوه، جرم گرمایی بتن سبب می‌شود تا در هنگام روز دیرتر از سطوح دیگر گرم و در عین حال، در طول شب دیرتر سرد شود تا هوای مطبوعی را برای محیط داخلی فراهم آورد.

چشم‌انداز

در کشورهای پیشرفته با هدف کاهش چشمگیر سطح کربن دی‌اکسید موجود در مصالح بتن روند پایداری و سبز شدن بتن تا جایی پیش خواهد رفت که نهایتاً با یافتن جایگزین‌های سبز و کاملاً سازگار با طبیعت، استفاده از سیمان پرتلند برچیده شود. البته از آنجایی که از آغاز حرکت به سوی پایداری بتن در کشورهای صنعتی چندی می‌گذرد، ساختمان‌های شاخصی با این ویژگی‌ها بنا شده‌اند. به‌عنوان مثال، گروه معماری دیوید واکر + اسوانک هایدن گنل (David Walker Architects + Swanke Hayden Connell) در سال ۲۰۰۷، ساختمان اداری مورگیت (Moorgate) در لندن را با استفاده از بتن بازیافتی و پیش‌ساخته، گرانیت، استیل و آهن بازیافتی و همچنین شیوه‌ی نوین استفاده از نرمة خاکستر به جای سیمان پرتلند، بنا کردند و موفق شدند تا سطح استفاده از مواد بازیافتی را از ۵ درصد به ۵۰ درصد برسانند (تصویر ۱).

یکی دیگر از بناهایی که با همین رویکرد بنا شده است، خانه‌ی استمپ (Stamp House) در گرینلند استرالیا، توسط شرکت معماری چارلز وایت (Charles Wright) در سال ۲۰۱۳ می‌باشد. برای ساخت این بنا با تکیه بر سوخت‌های طبیعی به‌جای استفاده از سوخت‌های فسیلی و همچنین ترکیبی از بتن پیش‌ساخته، اصول و جوانب پایداری در نظر گرفته شده‌است (تصویر ۲).

در نهایت جای دارد به ساختمان استرمی کاسل (Stormy Castle) در ویلز اشاره کنیم که توسط شرکت معماری لوین و کو (Loyn & Co) بنا شده‌است. در این سازه از بتن پایدار برای دیوارها و کف استفاده شده است که با جایگزینی سرباره کوره‌ی آهنگری (Regen) به جای سیمان پرتلند موفق به کاهش چشمگیر سطح کربن دی‌اکسید شده‌اند و نهایتاً ویژگی‌های منحصر به فرد این بنا موجب کسب مدال طلای مانسِر و عنوان بهترین معماری ویلز در سال ۲۰۱۴ شد (تصویر ۳).

حال با توجه به روند رو به رشد و قدم‌های سریع کشورهای مختلف در راه رسیدن به معماری پایدار، امید است تا با بهره‌گیری از راهکارهای موجود، هم به سازگاری بیشتر با محیط زیست توجه نماییم و هم به نوآوری برای ابداع و خلق شیوه‌هایی نوین بپردازیم تا سهم خود را برای رسیدن به این مهم در معماری میهن عزیزمان ایفا کنیم.



تصویر ۱. ساختمان اداری مورگیت، گروه معماری دیوید واکر + اسوانک هایدن گنل، لندن، ۲۰۰۷.



تصویر ۲. خانه‌ی استمپ، شرکت معماری چارلز رایت، گرینزلند، ۲۰۱۳.



تصویر ۳. استمپی کابیل، شرکت معماری لوین و کو، ویلز، ۲۰۱۴.

Sources

- Awaad, Elie, et al. (2011). "Preliminary Studies on the Use of Natural Fibers in Sustainable Concrete". Beirut: Lebanese Science Journal, Vol.12, No.1
- Chun, Y.M. et al. (2007). Sustainable Construction Materials and Technologies. London: Taylor & Francis Group
- Crow, M. James (2008). "The Concrete Conundrum". UK: Chemistry World
- Moriconi, Giacomo; Naik, T. R. 2015. "Environmental-Friendly Durable Concrete Made with Recycled Materials for Sustainable Concrete Construction". Berlin: Researchgate
- Naik, R. Tarun (2008). "Sustainability of Concrete Construction". Wisconsin: Practice Periodical on Structural Design and Construction
- Schokker, J. Andrea (2010). The Sustainable Concrete Guide Applications. USA: U.S. Green Concrete Council
- Struble, Leslie; Godfrey, Jonathan (2004). "How Sustainable is Concrete?". Illinois: International Workshop on Sustainable Development and Concrete Technology
- Suhendro, Bambang (2014). "Toward Green Concrete for Better Sustainable Environment". Pennsylvania: Elsevier
- VanGeem, Martha (2006). "Achieving Sustainability with Precast Concrete". Chicago: PCI Journal

فرم ●

بافت ●

پایداری ●

منظر ●

نور ●

مقیاس ●

منظر و بتن

سخت اما چشم‌نواز...

پگاه پایه‌دار (از دفتر هنر معماری)

مقدمه

معماری منظر، هنر و دانش جدیدی است که از هم‌نشینی رشته‌های مختلف علم و هنر پدید آمده است. بر اساس تعاریف مؤسسه‌ی منظر انگلستان (ILA) «معماری منظر بر روی انواع فضاهاى خارجى کار می‌کند و شامل فضاهاى بزرگ، کوچک، شهری و روستایی با استفاده از مواد و مصالح سخت و نرم می‌شود.» با وجود آنکه تمدن‌هایی چون ایران و ژاپن از گذشته توجه به طبیعت و مظاهر آن را به‌عنوان رکن مهمی از فرهنگ خود می‌شناخته‌اند، در غرب، برای نخستین بار، سنت تومازو داکوئینو (San Tommaso d'Aquino)، فیلسوف ایتالیایی و متأله مسیحیت در قرن ۱۳ میلادی، در اظهار نظری آشتی‌جویانه با طبیعت، آن را مخلوق خدا دانسته و توصیه کرده بود که خداپرستان، طبیعت را نیز دوست بدانند! در اروپا، مفهوم منظر، قرن‌ها مورد نظر نبود تا در عهد رنسانس برای نخستین بار مطرح شد. به عبارت دقیق‌تر، زیبایی طبیعت بکر مانند آنچه که امروز آن را تحسین می‌کنیم پیش از قرن ۱۸ مطرح نبوده و یا به‌صورت تجربی و پیش‌پا افتاده بکار می‌رفته است. اولین کسی که درباره‌ی «ساخت و ایجاد منظر» نوشت، جوزف آدیسون (Joseph Addison)، در سال ۱۷۱۲، بود و این واژه برای نخستین بار در سال ۱۸۶۳، توسط فردریک لا اُلمستد (Fredrick Law Olmsted) به‌عنوان لغتی تخصصی و منسوب به حرفه‌ای مشخص بکار می‌رود و وی عنوان پدر طراحی منظر را می‌گیرد. المستد نهضت پارک (Park Movement) را در آمریکا پایه‌گذاری کرد و طراحی تعدادی از پارک‌های مهم را به پایان رساند که از نمونه‌های آن می‌توان به پارک مرکزی شهر نیویورک (New York Central Park) اشاره نمود. ایده‌ی ایجاد چنین پارکی بر اساس نیاز جامعه‌ی آن روز به فضای عمومی، نه برای تفریح بلکه برای بالا بردن سطح بهداشت عمومی و برقراری عدالت اجتماعی مردم لازم بود و المستد با اعتقاد به این قضیه، در سال ۱۸۵۸، این پارک را بر پایه‌ی آرمان‌های خویش احداث نمود (تصویر ۱). بعداً، گوردن گالن در مجله‌ی آرکیټکچرال (Architectural) این واژه را بکار برد و سپس در کتاب منظر شهری، در سال ۱۹۶۱، به‌صورت گسترده منتشر شد. نمودار ۱، اختصاراً، مراحل گذار تاریخی طراحی منظر را به نمایش می‌گذارد.



تصویر ۱. پارک مرکزی نیویورک، ایستد، ایالات متحده آمریکا، ۱۸۵۸.

قرار می‌گیرد. «منظره» واژه‌ای عربی‌ست که به «آنچه دیده می‌شود» اطلاق می‌گردد، اما از کاربرد امروزی آن کمتر از چند دهه می‌گذرد و پیش از آن، منظر صرفاً بخشی از طبیعت بود؛ گزیده‌ی زیبایی از عناصر طبیعت که دارای جنبه‌های رمانتیک و احساس‌برانگیز می‌باشد؛ در حالی که امروزه مراد از منظر مفهومی بیش از عینیت طبیعت است. تاریخ معماری منظر با تاریخ باغبانی مرتبط است ولی هم وسعت نیستند. در واقع، هر دو هنری هستند که از ترکیب طراحی بر شکل زمین، آب، راه و دیگر عناصر به‌وجود می‌آیند ولی طراحی باغ یا باغبانی تنها با محیط‌های خصوصی (مانند پارک‌ها و باغ‌ها) سروکار دارد و طراحی منظر با طراحی بر روی محیط‌های باز و وسیع مانند فضاهای باز عمومی (میدان شهری، پارک‌های شهری، راه‌های سبز و مانند آن).

طراحان منظر بر روی بوم نقاشی‌ای کار می‌کنند که متفاوت از سایر هنرهاست. این بوم می‌تواند بسته به روند رشد گیاهان، تغییر فصول سال، تغییر شرایط جوی، چگونگی واکنش کاربران نسبت به آن و حتا گذشت زمان رنگ تازه‌ای به خود بگیرد و تأثیر متفاوتی بگذارد. در اینجا است که ارزش خط دوچندان می‌شود، زیرا فرم‌ها و الگوها را می‌سازد، حرکات بدن انسان و دید بصری را کنترل می‌کند، رفتارها را شکل می‌دهد و باعث انسجام هرچه بیشتر مناظر می‌گردد.

طراح منظر با استفاده از وسایل و ابزار گوناگونی که در دست دارد می‌تواند بر کاربران و رفتارهایشان نسبت به محیط تسلط یابد. از مهمترین این ابزار، مواد و مصالح می‌باشند که باید ویژگی‌ها و سرشت هرکدام از آنها را بدانند و با علم به این موضوع از آنها بهره‌برند. در اینجا است که ارزش مصالح خود را چندین برابر نشان می‌دهد.

فرایند طراحی در معماری منظر، شناخت مسائل گوناگونی را می‌طلبد که از مهمترین عوامل آن انتخاب مصالح مناسب می‌باشد. مصالح به مثابه ابزار در معماری منظر، قابلیت‌هایی افزون بر مصالح در اختیار طراح می‌گذارد؛ همان‌طور که طراحی در فضای باز و با مصالحی چون نور، سایه و آب در اثر نقش اساسی داشته و باعث دمیدن روح به کالبد آن می‌شوند.

در درون هر مصالح، سرشت چندگانه‌ای وجود دارد که طراحان وظیفه دارند آن را درک کرده و به آن احترام بگذارند. در واقع، هر ماده باید با خصوصیات فنی و ساختاری خود بکار گرفته شود و اگر طراحان در فهم این محدودیت‌ها و یا قابلیت‌ها ناتوان باشند، حاصل کار چیزی جز شکست نخواهد بود. از طرفی دیگر، اگر طراحی همسو با روح و زیبایی ذاتی مصالح نباشد نیز، طرح با موفقیت خاصی همراه نخواهد شد. چنین است که نیاز به شناخت مصالح در طراحی منظر، اهمیت خاصی می‌یابد و ارزش دو چندانی می‌گیرد. در این میان، بتن به‌علت شکل‌پذیری بالا، دوام، استحکام و هزینه‌ی کم، از مصالح پرکاربرد در فضاهای باز است. این ماده در کف‌سازی، اجرای دیوارها، پله و مبلمان استفاده می‌شود. بتن، یکی از موادی‌ست که ارتباط بسیار نزدیکی با زمین و خاک داشته و علاوه بر محبوبیت در طراحی معماری بناها، در شاخه‌ی منظر نیز جایگاه مهمی دارد که در ادامه‌ی این نوشتار، پس از بیان تعاریف، به شرح مختصری از کاربردهای این ماده در طراحی منظر می‌پردازیم.

تعاریف

ساده‌ترین تعریف منظر، آنچنان که در فرهنگ لغت آمده، تصویری از طبیعت است که از دور دست در برابر چشم ما

دوره‌ی باستان، از شکل‌گیری تمدن‌های کهن، دوران کلاسیک، قرون وسطی تا دوره‌ی رنسانس
دوره‌ی کلاسیسیسم تجدید حیات یافته، ۱۴۵۰-۱۷۵۰ میلادی
دوران آرمان‌گرایی و اصلاح شهری، ۱۷۵۰ - ۱۸۵۰ میلادی
دوره‌ی فن‌گرایی شهری و توسعه‌طلبی، ۱۸۵۰ - ۱۹۳۰ میلادی
دوره‌ی جامع‌نگری و کل‌گرایی، ترقی‌خواهی و سلطه‌ی روش علمی، ۱۹۳۰-۱۹۵۰ میلادی
دوره‌ی فرایند طراحی و نسبی‌گرایی، ۱۹۵۰ - ۱۹۸۰ میلادی
دوره‌ی طراحی تعاملی- ادراکی- پایدار، ۱۹۸۰ - ۲۰۰۰ میلادی

نمودار شماره‌ی ۱. مراحل گذار تاریخی طراحی منظر.

تقسیم‌بندی مصالح از دیدگاه منظر

مصالح از دیدگاه‌های مختلف به انواع گوناگون تقسیم می‌شوند. این گونه‌بندی می‌تواند با توجه به معیارهای گوناگونی مانند تفاوتشان از لحاظ کمی و کیفی، خاستگاه آن و یا روش به‌دست آوردنش باشد که در ادامه به دو نوع از این تقسیم‌بندی‌ها اشاره خواهیم داشت:

مصالح سخت و نرم

معیار در این تقسیم‌بندی، میزان صلب بودن و جسمیت داشتن مصالح است. بدین ترتیب که مصالح سخت شامل سنگ، خاک، چوب، آجر و بتن و مانند آن، با جسمیت مشخص در اختیار معمار منظر می‌باشد و در مقابل، مصالح نرم شامل آب، گیاهان و نور، قابلیت‌های اساسی‌ای را در اختیار معمار قرار می‌دهد که با استفاده از این تقسیم‌بندی می‌توان معماری منظر سخت یا نرم را تعریف نمود. نقش احساس‌برانگیز آب و استفاده از ویژگی‌های مختلف آن مانند سیالیت و شکل‌پذیری، ایجاد بافت‌های متنوع، شفافیت، قابلیت انعکاس و عمق بخشیدن به فضا و توانایی آن در کنترل اقلیمی می‌تواند به نحو مؤثری صورت پذیرد. همچنین پوشش گیاهی با خصوصیات نظیر داشتن بافت، رنگ، بو و صدا همه‌ی حواس انسانی را درگیر فضای اطراف خود می‌کند. نور، از دیگر مصالح نرم به‌شمار می‌آید که کیفیت‌های متنوعی را وارد محیط می‌کند. برای درک بهتر فضاها و خصوصیات مصالح گوناگون می‌توان از نور و سایه بهره برد، با کنار هم قرار دادن آنها می‌توان فضاها را از هم تفکیک و تعریف نمود و مفاهیم دیگری همچون حرکت و سکون را، با استفاده از منابع گوناگون نور، بکاربران القا کرد که همچنین به‌عنوان اصلی‌ترین عامل تأثیرگذار بصری در منظر شبانه بکار می‌رود.

طراحی منظر سخت، ممکن است به‌دلایل گوناگون نظیر ایجاد رابطه‌ی مناسب و منطقی میان فضاها یا پرمانند ساختمان‌ها، محصور کردن فضاها، ایجاد امنیت و تشدید آن، کنترل حرکات و تعریف فضاهای رفت‌وآمد و همچنین ایجاد ارتباط بصری میان قسمت‌های مختلف آنها استفاده شود. البته در انتخاب این نوع مصالح باید علاوه بر ظاهر و ویژگی‌های بصری آن، به توانایی و مقاومتش برای برآورده ساختن هدف پیش‌بینی شده توجه شود.

مصالح زنده و غیر زنده

مصالح را می‌توان براساس خاستگاه و نوع به‌دست آمدنشان به دو دسته‌ی زنده و غیرزنده تقسیم نمود. مواد زنده مصالحی هستند که از موجودات زنده تشکیل می‌شوند، اما مواد غیر زنده به سه روش استخراج می‌گردند:

- موادی که معمولاً به همان صورتی که در طبیعت هستند استفاده می‌شوند مانند سنگ، شن و ماسه.
 - موادی که به‌شکل تغییر یافته از طبیعت بکار می‌روند مانند فلزات.
 - مواد و مصالح دست‌ساز بشر که از ترکیب دو یا چند ماده به‌دست می‌آید مانند بتن و آسفالت.
- نکته‌ی اصلی در طراحی منظر که باید به آن توجه شود چگونگی استفاده از این مصالح و ترکیبی‌ست که از کنار هم گذاشتن این مواد خلق می‌شود. در طراحی فضاهای باز، باید از تنوع مصالح سخت و نرم در حد کنترل‌شده‌ای استفاده کرد تا بتوان از ترکیب آنها به کیفیت‌های فضایی مورد نظر دست یافت؛ از اینرو رعایت اصل تعادل و ترکیب در این

مصالح بسیار لازم و ضروری به نظر می‌رسد. این قرارگیری باید به نحوی باشد که در طول زمان پایدار بوده و باعث تخریب نشود. بنابراین تقسیم‌بندی‌ها، بتن از نوع مصالح سخت و غیرزنده می‌باشد. استفاده‌ی بیش از حد و بی‌رویه از این مواد، گاه باعث مرده جلوه دادن منظر می‌گردد و در مقابل استفاده‌ی کم و غیرمنطقی از این مواد هم باعث غیرقابل استفاده بودن و عدم پایداری فضا می‌شود.

موارد استفاده از بتن در معماری منظر

استفاده از بتن در منظر شهری

منظر و سیمای شهر بخشی از شکل شهر است که بیننده آن را دریافت می‌کند. «به عبارتی، شکل شهر در لایه‌ی منظر شهری به کیفیتی کاملاً محسوس تبدیل می‌شود و در واقع، منظر شهر عینیت قابل ادراک از واقعیت موجود شهر پیرامونمان است.» دنیل برنم (Daniel Burnham) در این باره می‌نویسد: «دو نوع زیبایی‌معمارانه وجود دارد، نوع اول مربوط به تک بناست و نوع دوم زیبایی‌منتج از آرایش مناسب مجموعه‌ی بناهاست.» در طول تاریخ به روش‌های گوناگونی درباره‌ی این موضوع پرداخته شده، اما حضور ماده‌ی بتن از شروع تفکرات مدرنیسم پررنگ‌تر می‌شود. لو کربوزیه، شهرهای آینده را شهرهایی پر از آسمان‌خراش‌های غول‌آسا توصیف می‌کند که دو شهر چندگیره، در هند، و برازیلیا، پایتخت برزیل، بر اساس نظریات وی طراحی و ساخته شده‌اند. از مهم‌ترین شاخصه‌های این شهرها استفاده از بتن در ساخت بناها و اجزای مختلف آنهاست. وی توانست در طول فعالیت خود از شاخص‌ترین مصالح معماری مدرن مانند بتن به زیباترین شکل استفاده نماید و استفاده از این مواد را آینده‌ی شهرسازی و معماری جهان تلقی نمود. امروزه نیز از این ماده در جوه گوناگون منظر شهری مانند ساخت مبلمان، کف‌سازی‌ها و دیوارها استفاده می‌شود. برای مثال در مجموعه‌ی آپارتمانی لس‌آیلتیس (Les Etoiles housing) که شامل بیش از ۲۰۰ آپارتمان می‌شود، گوشه‌ها و تورفتگی‌های غیرمترقبه‌ی جداره‌های ساختمان، تنوعی را ایجاد کرده است که باعث به‌وجود آمدن فضاهای مناسبی برای افزایش تعاملات بین همسایگان می‌شود. به‌علاوه، قامت بتنی چند ضلعی این مجموعه که با گذشت زمان آراسته به پوشش گیاهی نیز شده است، سیمای غیرمتعارف ولی در عین حال زیبایی را به‌وجود آورده و منظر متفاوتی از زندگی جمعی را به نمایش می‌گذارد (تصویر ۲).

جرویک (Gerwick) در خصوص آینده‌ی بتنی شهرها می‌نویسد:

«روند شهرنشینی و ساخت شهرهای اقماری ادامه می‌یابد. سازه‌های زیرزمینی و پی‌های عمیق، احجام زیادی از بتن را می‌طلبند و ساختمان‌های چندطبقه، ضمن تأکید بر طراحی آنها، به‌صورتی شکل‌پذیر جهت مقاومت در برابر نیروهای ناشی از زلزله و باد و سایر نیروهای جانبی و تصادفی، به‌طور روزافزونی بتن مصرف می‌کنند. همچنین سرعت سیستم‌های حمل‌ونقل در آینده باید افزایش یابند و سیستم‌های جدیدی نیز احداث شوند. در پایان قرن بیستم بتن به‌عنوان مهم‌ترین مصالح ساختمانی شناخته خواهد شد.»

بنابراین به نظر می‌رسد، در آینده، بتن سیمای عمومی شهرها را مزین می‌کند.



تصویر ۲. مجموعه‌ی آپارتمانی لس‌آیلتیس، جین رونودی، فرانسه، ۱۹۸۱.

استفاده از بتن در مبلمان شهری

در فضای میان ساختمان‌ها و بناها، عناصر مکملی نیاز است تا زندگی شهری را سامان بخشند. به همین جهت، «مبلمان شهری» به مجموعه‌ی وسیعی از وسایل، اشیاء، دستگاه‌ها، نمادها، خرده بناها، فضاها و عناصری گفته می‌شود که چون در شهر، خیابان و در کل در فضای باز نصب شده‌اند و استفاده‌ی عمومی دارند، به این اصطلاح معروف شده‌اند. این عناصر اگر به‌درستی و بجا استفاده شوند می‌توانند چهار جریان مهم حرکت، سکون، تفریح و اضطراب را در محیط‌های شهری کنترل کنند و بر رفتار کاربران در محیط تسلط یابند. بدون شک بتن، به دلیل ویژگی‌های متنوع از جمله قابلیت انعطاف‌پذیری، استحکام بالا و قیمت مناسب، دارای ترکیبات و تکنولوژی‌های کاربردی گوناگون می‌باشد. برای مثال شرکت متخصص طراحی شهری به نام کانکرت (Concret) توانسته با استفاده از بتن الیاف شیشه‌ای، نیمکت‌ها و مبلمان شهری‌ای را تولید نماید و موفق به کسب جایزه‌ی سال ۲۰۱۳ طراحی و تکنولوژی متریال‌شیا (Materialica Design and Technology) شود. استفاده از این ماده علاوه بر این که خواص گوناگونی نظیر ضخامت کم، بافت و سیالیت را ایجاد می‌کند، به آنها شخصیت و حیات نیز می‌بخشد. در حقیقت، بتن ماده‌ای زنده است که اگرچه باد، باران، تغییرات آب‌وهوایی و گذشت زمان بر مقاومت آن تأثیرگذارند، اما جوهره‌ی وجودی آن را تغییر نمی‌دهند و حتا گذشت زمان می‌تواند آن را مصون از هرگونه آسیب نماید. برای مثال، مدل بومر ۱ و ۲ (Boomer)، سرشار از تضاد میان فرم و اثر است؛ از طرفی فرم کشیده و شناور این نیمکت، راحتی و سبکی را به نمایش می‌گذارد و از طرف دیگر سختی و خشن بودن ماده‌ی اصلی تشکیل‌دهنده‌اش، یعنی بتن الیافی، را به رخ می‌کشد. استفاده از بتن در این مبلمان که علاوه بر تأمین مکانی برای نشستن، مجسمه‌وار نیز هست، مانند تکه سنگی به آن صلبیت و خلوص بخشیده است (تصویر ۳ و ۴).

استفاده از بتن در کف‌سازی‌ها

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، بتن را می‌توان به‌صورت یکپارچه استفاده نمود که به دلیل مقاومتش در مقابل آب و رطوبت، در مواردی همچون جاده‌سازی و یا ساخت محوره‌های پیاده‌رو بسیار پرکاربرد می‌باشد، البته متأسفانه در ایران کمتر از بتن در جاده‌سازی‌ها استفاده می‌شود. در اجرای کف‌های بتنی، تعیین نوع مصالح و نحوه‌ی به هم چسباندن لایه‌ای اساس، زیراساس و رویه از اهمیت خاصی برخوردار است. اجرای این کف‌ها به دو صورت مستقیم و در محل و یا به‌صورت قطعات پیش‌ساخته انجام می‌شود که نوع مواد مسلح‌کننده و قالب‌ریزی نیز باید تعیین شوند. ضخامت کف بتنی با توجه به بار ترافیکی و نوع کاربری آن بین ۱۲ تا ۲۰ سانتی‌متر متغیر است. باید توجه داشت که طرح اختلاط بتن در این موارد باید به‌گونه‌ای باشد که حداکثر مقاومت را ایجاد نماید تا به مرور زمان باعث فرسودگی زود هنگام بتن نشود. همچنین باید به ابعاد، مقیاس و مقاومت سنگدانه‌های مصرفی دقت نمود تا پس از اجرا و کارهای ماله‌کشی، سطحی سخت و بدون خلل به‌دست آید.

بتن این قابلیت را دارد که با تغییر ابعاد سنگدانه‌های موجود در آن به انواع گوناگون کف‌سازی‌ها با بافت‌های گوناگون برسد.



تصویر ۳. نیمکت بومر ۱، استودیوی B، شرکت کانکرت.



تصویر ۴. نیمکت بومر ۲، استودیوی B، شرکت کانکرت.

در پارک کلاید وارن (Klyde Warren Park) تگزاس در برنده‌ی جایزه‌ی فضای سبز سال ۲۰۱۴ سازمان فضای شهری (ULI) نیز شده است. بتن به‌عنوان یکی از مواد مهم در کف‌سازی پیاده‌راه‌ها در نظر گرفته شده است که طراح با پرداخت‌های گوناگون بر روی آن، بافت‌های متنوعی را خلق کرده است. نهایتاً، هم‌نشینی بتن در کنار مصالح دیگر همچون سنگ، بکارگیری مناسب از مصالح نرم و ترکیب رنگی متنوعی که حاصل شده، باعث زیبایی و تنوع فضایی این پارک شده است. پارک کلاید وارن ویژگی‌های قابل انعطاف و طراحی پیاده‌گرا را ارائه می‌کند که ترکیبی از فضاهای فعال و غیرفعال شامل پارک کودکان، سالن مطالعه، زمین‌های چمن، رستوران، غرفه‌های نمایش، زمین‌های بازی و باغ گیاه‌شناسی می‌شود و از بتن علاوه بر کف‌سازی در ساخت عناصر دیگری مانند تاق‌ها، پله‌ها و مجسمه‌ها نیز استفاده شده است. همچنین این پارک به دلیل رعایت بسیاری از اصول طراحی سبز، موفق به کسب نشان طلای LEED نیز گشته است (تصویر ۵).



استفاده از بتن در ایجاد بام‌های سبز

با افزایش روزافزون جمعیت شهرها و توسعه‌ی شهرنشینی، استفاده از بام ساختمان‌ها برای ایجاد فضاهای سبز متداول گشته است که در این راستا می‌توان به نقش مهم و کاربردی بتن اشاره نمود. اجرای یک دال بتنی ساده، شرایط لازم برای کاشت گیاهان بام را مهیا می‌سازد و همچنین توانایی مقاومت در برابر نیروهای حاصله را نیز دارد. ایجاد بام سبز در ساختمان‌های مدرن با ایجاد گشایی بر آن، مزایای بسیاری از جمله جلوگیری از هدر رفتن آب باران، تابش اشعه‌ی UV، ورود آلودگی‌های صوتی به ساختمان و کمک به شرایط آب‌وهوایی شهرها و به‌طور کلی کوهی زمین دارد. نمونه‌ای از کاربرد کانسپت ذکر شده، موزه‌ی تاریخ طبیعی شانگهای می‌باشد که متریال غالب در این بنا شیشه و بتن بوده و شرکت معماری پرکینز + ویل (Perkins + Will) هدف اصلی خود را استفاده از منابع فرهنگی موجود در باغ‌های سنتی چینی برمی‌شمارد.



↑ تصویر ۵. پارک کلاید وارن، دفتر طراحی جیمز پرنِت، دالاس، تگزاس، ۲۰۱۲.

در واقع، دیوار جنوبی موزه را می‌توان دیواری زنده نامید زیرا این دیوار با صفحات پوشیده از گیاهان استتار شده و نرده‌ی فلزی حائل، میعادگاه درختان کوچک انگور گشته است. این دیوار سبز در همراهی با پارکی که در مقابلش قرار گرفته، فرمی شبیه به یک تاق پیدا کرده که به‌نوعی یادآور پوشش سبز گیاهی سطح زمین می‌باشد. بام سبز این مجموعه که از زمین و بستر آغاز شده و در انتها به سقف موزه می‌رسد، بر پیوستگی بصری زمین با بنا و لزوم یکپارچگی آنها تأکید دارد (تصویر ۶).

ایجاد مفهوم "خیابان‌هایی در آسمان"

با روی کار آمدن معماری مدرن، معماران و طراحان بسیاری سعی در ترکیب بتن مسلح و تفکرات مدرن برای ایجاد زمین‌هایی بشرساخت کردند؛ یعنی ایجاد بستری جدا از زمین، که از نمونه‌های اولیه‌ی آن می‌توان به مجموعه‌ی مسکونی رابین‌هود گاردن (Robin Hood Garden) اشاره نمود. در واقع این مجتمع نمونه‌ی بارز تفکر پروتالیسمیست و معماران این بنا، الیسن و پیتر اسمیتسون (Alison and Peter Smithson)، سعی داشتند تا سبک جدیدی از زندگی را با طراحی بالکن‌هایی طویل در مقابل واحدهای مسکونی به نمایش بگذارند که به



تصویر ۶. موزه‌ی تاریخ طبیعی شانگهای، شرکت معماری پرکینز + ویل، چین، ۲۰۱۵.

مناظر اطراف دید مناسبی داشته باشد و تردد و بازی کودکان در آن به راحتی صورت گیرد.

این بالکن‌های طولی مانند خیابان‌هایی در آسمان هستند که جدا از زمین، منظره متفاوتی را برای واحدهای مسکونی خود ایجاد می‌کنند و همچنین باعث دید بهتر ساکنان به مناظر اطراف می‌شوند (تصویر ۷).

نمونه‌ی دیگر از این نوع خیابان را به صورت مجلل و تأثیرگذار در ساختمان کنگره‌ی ملی برزیل (National Congress of Brazil) می‌توان یافت. ورودی اصلی، پلکان بتنی عظیمی است که از زمین برخاسته و رو به سوی بالا دارد. در واقع، اُسکار نیمایر (Oscar Niemeyer) با ایجاد چنین پلکانی و تعریف سطوح و لول‌های مختلف برای آن، بستری را ایجاد نموده تا کاربران بتوانند از بنا بالا و پایین روند، با طرح ارتباط بیشتری یابند و از محیط اطراف و منظر آن درک بهتری داشته باشند که به طور قطع، رنگ متفاوت بتنی این خیابان نیز باعث تأکید بیشتر بر این امر شده است (تصویر ۸).

به نظر می‌رسد پس از سال‌های ۱۹۸۰ و کم‌رنگ شدن تفکرات مدرن، استفاده از این مفهوم نیز کمتر شد و بتن بیشتر برای ساخت خود بنا به کار می‌رفت تا برای طراحی مناظر، اما در سال‌های اخیر، طراحی‌هایی صورت گرفته‌اند که نشان از بازگشت دوباره‌ی این مفهوم به معماری دارد: در مرکز فرهنگی کمپیناس (Campinas Cultural Centre)، چهار لایه‌ی جایگاه نشستن که رو به سمت یک فضای جمعی باز و فضای کنسرت عمومی دارد، از امتداد یافتن و شکستن سقف چهار ساختمان اطرافش شکل گرفته است و منظر کلی این میدان کوچک را به وجود می‌آورد. رنگ و بافت متفاوت بتن از زمینه و یکسانی آن با مواد و متریال خود بنا، گویی جزیره‌ای را ایجاد نموده که کاربران با بالا و پایین رفتن از آن ارتباط بیشتری با محیط اطراف برقرار می‌کنند (تصویر ۹).

نمونه‌ی شناور و زیبای این مفهوم را می‌توان در کوره‌ی مخصوص سوزاندن مردگان میسو نو مُری (Meiso no Mori) در ژاپن مشاهده نمود. سقف مواج این بنا که مانند ابر بر بالای سایت گسترده شده است، امکان راه رفتن را برای بازدیدکنندگان فراهم می‌آورد. معمار این پروژه، تویو ایتو (Toyo Ito) مفهوم «باد» را به عنوان شعار خود انتخاب کرده است و حقیقتاً، معماری او به زیبایی باد را به تصویر می‌کشد. سبکی، لحظه‌ای بودن، تا حدودی به حال خود رها بودن، موجودیتی که احساس نمی‌شود (کم‌رنگ)، اینها همگی مشخصات شایسته‌ای برای معماری «باد» گونه‌ی اوست و پوسته‌ی سقف این بنا نیز به درستی ایده‌های او را به تصویر میکشد (تصویر ۱۰).

این نوع طراحی که می‌توان آن را «جداسازی از بستر و جایگزینی زمینه‌ای جدید» دانست، در مجموعه‌ی آواجی یومبوتایی (Awaji Yumebutai) تادائو آندو (Tadao Ando) به زیبایی جلوه می‌یابد. در واقع این باغچه‌ها مجموعه‌ی وسیعی از کاربری‌ها مانند مرکز کنفرانس، هتل و رستوران‌ها را شامل می‌شود و باغچه‌ها در واقع بوم‌هایی هستند که آندو از آنها برای خلق منظره‌ی مصنوعی برای نمایش انواع گل‌ها و گیاهان محلی استفاده کرده است (تصویر ۱۱).



تصویر ۷. مجتمع مسکونی رابین هود گاردن، الیسون و پیتز اسمیتسون، انگلستان، ۱۹۷۲.



تصویر ۱۰. کوره‌ی مخصوص سوزاندن مردگان میسو نو مُری، تویو ایتو، ژاپن، ۲۰۰۶.



تصویر ۸. کنگره‌ی ملی برزیل، اسکار نیمایر، برزیل، ۱۹۶۰.



تصویر ۹. مرکز فرهنگی گمپیناس، فاویو پنتو، برزیل، ۱۹۷۶.



تصویر ۱۱. مجموعه‌ی آواچی یوموتایی، تادائو آندو، ژاپن، ۲۰۰۰.



در طراحی بستر ساحلی مولینی Mulini کاری از استودیوی 3LHD، طراحان سعی دارند تا با استفاده از زمینه‌ای بتنی، تفریح در کنار دریا را برای بازدیدکنندگان لذت‌بخش‌تر نمایند که بکارگیری بتنی با ترکیب سیمان سفید یک‌دست و سنگدانه‌های سفید محلی، سطحی زیبا را پدید آورده است. در واقع، در مقابل سواحل دیگر که روبروی دریا قد علم می‌کردند، این طراحی به‌خوبی در کنار دریا نشسته و منعطف گشته است. علاوه بر این موارد، استفاده‌ی یکپارچه از بتن باعث سهولت دسترسی تمامی افراد، از جمله ناتوانان جسمی شده، که این امر، نهایتاً منجر به کسب جایزه‌ی بهترین طراحی برای معماران این طرح در بیست‌و‌چهارمین سِمِکس (CEMEX) شد (تصویر ۱۲). در مرکز حیدر علی‌آف کاری از زها حدید، بتن برای نمایش یکپارچگی زمین و ساختمان بکار رفته است، گویی ساختمان با زمین پیوند خورده و از دل آن بیرون آمده است. بنابراین، خطوط منحنی حاصل از این تفکر و امتداد آنهاست که منظر اطراف را رقم می‌زند و بدیهی‌ست با مصالح و متریال دیگری جز بتن نمی‌توان چنین نتیجه‌ی نرم و منعطفی را به‌دست آورد (تصویر ۱۳).

سخن آخر در باب منظر

از اهداف مهم طراحی منظر، توجه به خواناسازی یا شفاف‌سازی محیط برای کاربران و ایجاد محیطی آرام و آشنا برای مردم است. بنابراین، مقصود از این شاخه‌ی معماری تنها زیباسازی محیط نیست و رویکردی چند بُعدی دارد که هم‌اکنون به‌عنوان یک نظم و فرایند، توسعه و ادامه یافته و عهده‌دار بسیاری از حرکات طراحی و معماری در قرن بیستم می‌باشد. منظر، هم به واسطه‌ی شاخص‌های فیزیکی و تجربی و هم به‌دلیل محتوای روشن و ظرفیتش در پذیرش و ابراز عقایدی که ذهن را نیز بکار می‌بندد، به جهان‌شکلی تازه‌تر می‌بخشد. به عبارتی دیگر، منظر نه‌تنها از آنچه در برابر چشم ما، بلکه از آنچه در ذهن ما وجود دارد، پدید می‌آید. بررسی این موارد و اهداف، نشان می‌دهد که طراح منظر باید از تمامی ابزار و وسایلی که در دست دارد برای رسیدن به اهداف معماری منظر بهره‌برد. یکی از این ابزار، وجود مصالح مختلف با ماهیت‌ها و شخصیت‌های گوناگون است که از مهم‌ترین آنها می‌توان بتن را نام برد.

امروزه بتن یکی از مصالح پرتعداد و حاکم بر کارهاست که به‌دلیل جنبه‌های مثبت زیست‌محیطی، صرفه‌جویی انرژی و اقتصادی در آینده نیز کاربرد گسترده‌تری خواهد یافت. با وجود ماهیت سرد و خشن این ماده، استفاده از آن به‌دلیل استحکام بالا، انعطاف‌پذیری، صرفه‌جویی اقتصادی، امکان ایجاد بافت و رنگ‌های متنوع، در منظرپردازی بسیار پرکاربرد می‌باشد. در مقاله‌ی حاضر، پس از بیان تعاریف کوتاهی از جنبه‌های گوناگون معماری منظر و شناخت آن، به نقش بتن در طراحی منظر و لنداسکیپ پرداخته شد. البته باید متذکر شد که این شاخه از معماری بسیار گسترده بوده و وابستگی زیادی به ذهن، خلاقیت و ایده‌های طراحان دارد و مطالب فوق با نگاهی اجمالی بر این موضوع سعی در برداشتن گامی کوچک در این راستا داشته است.



تصویر ۱۲. ساحل مولینی، استودیوی 3LHD، کرواسی، ۲۰۱۴.



تصاویر این صفحه: تصویر ۱۳. مرکز حیدر علی‌اف، زها حدید، باکو، جمهوری آذربایجان، ۲۰۱۳.

منابع:

- مهتا، پوویندار و مونته ئیرو، پائولو (۱۳۹۴). ریز ساختار، خواص و اجزای بتن؛ تکنولوژی بتن پیشرفته، ترجمه‌ی علی‌اکبر رضانیانپور و همکاران. تهران: انتشارات دانشگاه امیرکبیر.
- حبیبی، امین (۱۳۸۹). منظر؛ راهی برای شناخت جهان. نشریه‌ی منظر، شماره‌ی ۱۲.
- شوای، فرانسواز (۱۳۹۲). شهرسازی؛ تخیلات و واقعیات، ترجمه‌ی محسن حبیبی. تهران: نشر دانشگاه تهران.
- عامری، حمیدرضا و زند، صابر (بی‌تا). تاریخ شهر و شهرسازی در جهان. تهران: نشر دانشگاه پیام نور.
- منصور، سید امیر (۱۳۸۳). «درآمدی بر شناخت معماری منظر». فصل‌نامه‌ی باغ نظر. شماره‌ی ۲.
- فرح، حبیب (۱۳۹۰). «سیر تحول زیباسازی منظر شهر»، نشریه‌ی فرهنگ و اندیشه.
- تیبانیان، نسترن (۱۳۸۹). «مصالح در معماری منظر»، نشریه‌ی اینترنتی معماری منظر.

- MPA (2015). "Concrete Quarterly". Issue Number 252.
- Hansen, Gail (2012). "Basic Principles of Landscape Design". University of Florida.
- Gibbons, Jim (1999). "Pavements and Surface Materials". Nemo, Num. 8.
- Gage, Micheal; Vandenberg, Maritz (1975). Hard landscape in concrete. USA: Halsted Press.
- <http://zibasazi.ir>
- <http://www.concrete-urban-design.com>
- www.archdaily.com
- www.dezeen.com

فرم ●

بافت ●

پایداری ●

منظر ●

نور ●

مقیاس ●

نور و بتن

بوطیقای نور و سنگ

پگاه پایه‌دار (از دفتر هنر معماری)

«معماری، بازی ماهرانه‌ی گردهمایی اشکال در روشنایی‌ست که بی‌نقص و باشکوه جلوه می‌کند.»

لو کربوزیه

مقدمه

مقاله‌ی پیش رو نگاهی‌ست به مقوله‌ی نور در معماری و توانایی‌های آن. از همین منظر، این مقاله برداشتی تجربی از اثرگذاری نور بر مخاطب معماری دارد و در زیر پوست آن، بتن، به‌عنوان تجلی‌گاه نور در معماری مدنظر قرار گرفته است. به‌منظور بیان حرفی نو در این باب، نویسنده در قالب مبانی نظری نور در معماری، ادبیات موضوع را بررسی کرده و مروری بر عرصه‌های آن داشته است. این کنش‌های نور در معماری در واقع توانایی‌های آن می‌باشند که ما با معرفی بعضی آثار، آن را بررسی می‌کنیم. در این رهگذر، بتنی بودن آثار معماری، به‌عنوان عامل محدودکننده در مطالعات ما وارد شده است.

مبانی نظری نور در معماری

سال ۲۰۱۵، سال جهانی نور بود که در این سال، کشورها و سازمان‌های متعددی اقدام به برگزاری همایش‌ها و جشنواره‌های گوناگونی با هدف شناخت نور نمودند، اما این نخستین بار نبود که نور، مورد توجه مردم جهان، هنرمندان، مسئولین، مهندسان و معماران قرار می‌گرفت. اساساً هرساله مسابقاتی در باب نورپردازی معماری در جهان با هدف معرفی توانایی‌های این عامل در معماری برگزار می‌شود؛ از جمله‌ی این مسابقات می‌توان به رقابت *Lamp Lighting Solutions* اشاره نمود که سالیانه به بهترین راه‌حل‌های ارتقادهنده‌ی معماری بر مبنای استفاده از نور، جوایزی را اعطا می‌نماید.

نور در حوزه‌ی دینی و فکری بشریت نیز نقشی اساسی دارد و در همه‌ی ادیان، نور از جلوه‌ای الهی برخوردار می‌باشد. در کنار این نگاه معنوی، به‌لحاظ روانشناسی نیز نور مورد توجه بوده و اثرات آن در تحقیقات متعددی مشخص شده است. ماریس لاپیدوس (Morris Lapidus) می‌گوید: «انسان‌ها مانند پشه‌هایی هستند که هر کجا نوری باشد، به سمت آن هجوم می‌برند بدون این‌که علت آن را بدانند. چه بخواهیم و چه نخواهیم به سمت روشنایی می‌رویم و نور، ما را به خود جذب می‌کند». بنابراین نور همیشه علاوه بر استفاده‌ی کاربردی معمولی خود، حامل معانی نمادین نیز بوده است. در یکی از بارزترین و الهامبخش‌ترین آیات قرآن کریم نیز خداوند منان، همچون نوری بر آسمان‌ها و زمین بیان گشته است (اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ). اساساً در مبانی دین اسلام، که از آیات مختلف قرآن برداشت شده است، نور، هدایت‌گر، نماد خدا، معجزه‌کننده، آرامش‌بخش و شفادهنده تعبیر می‌شود. این مفاهیم، امروزه نیز به‌واسطه‌ی تحقیقات علمی و برداشت‌های تجارب شخصی، اثبات گردیده‌اند. در واقع، تمامی این عوامل، باعث شده که در معماری ایرانی و اسلامی شاهد توجه هنرمندان معمار به نور باشیم.

نور طبیعی از اصلی‌ترین ابزارهای نیل به معماری پایدار (اقلیمی) می‌باشد که در خصوص کاربرد آن تحقیقات متنوعی صورت گرفته است. میزان هم‌خوانی و توجه معماران سنتی ایران زمین به این موضوع نیز بر ابعاد اهمیت موضوع می‌افزایند. در معماری ایرانی، به‌واسطه‌ی فناوری موجود در آن زمان، نور طبیعی، جلوه‌گاه هنر‌نمایی معماران بوده و در گوشه‌گوشه‌ی آثار ایرانی، نورپردازی خصوصاً بازی نور و سایه را می‌توان مشاهده کرد (تصویر ۱). اما این موضوع در معماری غرب نیز مشاهده می‌گردد؛ چه از تصمیم طراح برای قرار دادن حفره‌ای در بالای گنبد پارتئون و چه در بیانات هوشیارانه‌ی لویی کان که می‌گوید: «خورشید عظمت خود را درک نکرده بود تا زمانی که بر یک ساختمان تابید!». لو کربوزیه نیز با هوشمندی معماری را «بازی احجام ساده در زیر نور» خوانده است. کیفیت معماری در دو حوزه‌ی اجرای بنا و مسائل روانشناسی قابل طرح است. در بخش کیفیت معماری که موجب ارتقای کیفی فضای معماری نیز می‌گردد، نور چه طبیعی باشد و چه مصنوعی، از اهمیت خاصی برخوردار است. نیل به این مقوله‌ی کیفی، از دیدگاه برخی معماران، از دروازه‌ی علم امکان‌پذیر است و از این دیدگاه، مباحث فیزیک نور مطرح می‌گردد.

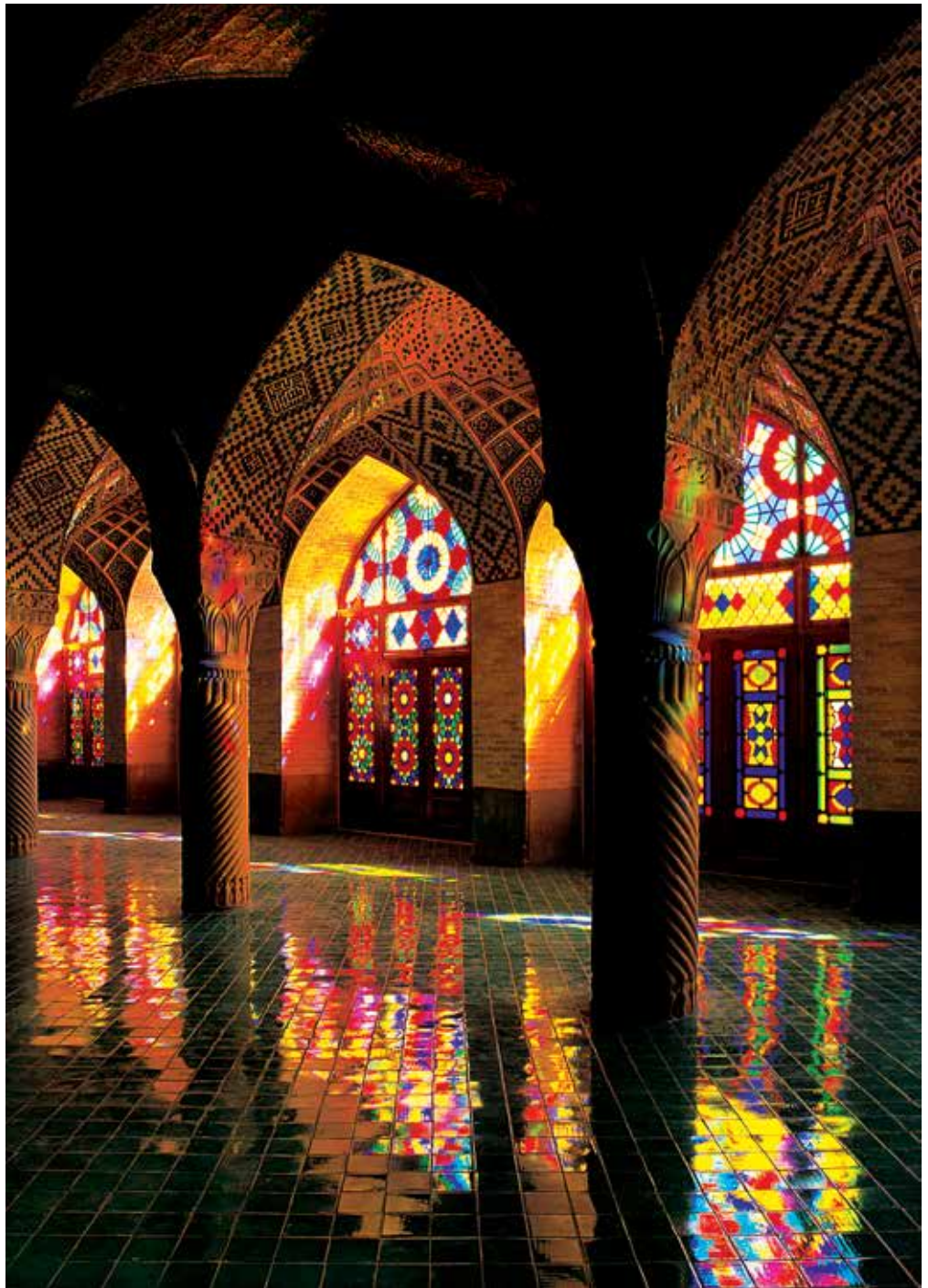
فیزیک نور، علمی‌ترین و فنی‌ترین مقوله‌ی مطرح شده در این حوزه می‌باشد که به نظر نگارنده‌ی این نوشتار، با ایجاد بحث‌هایی مثل شار نوری، لوکس و مانند آنها، نتوانسته برای معماران آنگونه که شایسته است، مفید باشد.

از طرفی، برخی از مورخان در دسته‌بندی و نسل‌بندی نور وارد شده‌اند و آنان تعاریفی نظیر نور طبیعی و مصنوعی، سطحی، خطی، نقطه‌ای، پایدار و غیر پایدار، اضطراری، مخفی و تأکیدی، پس‌زمینه‌ای و مانند آن را وارد دایره‌ی لغات معماری نور کرده‌اند که البته این تلاش بسیار قابل تقدیر است و برای آموزش نوآموزان معماری نیز بسیار مفید می‌باشد.

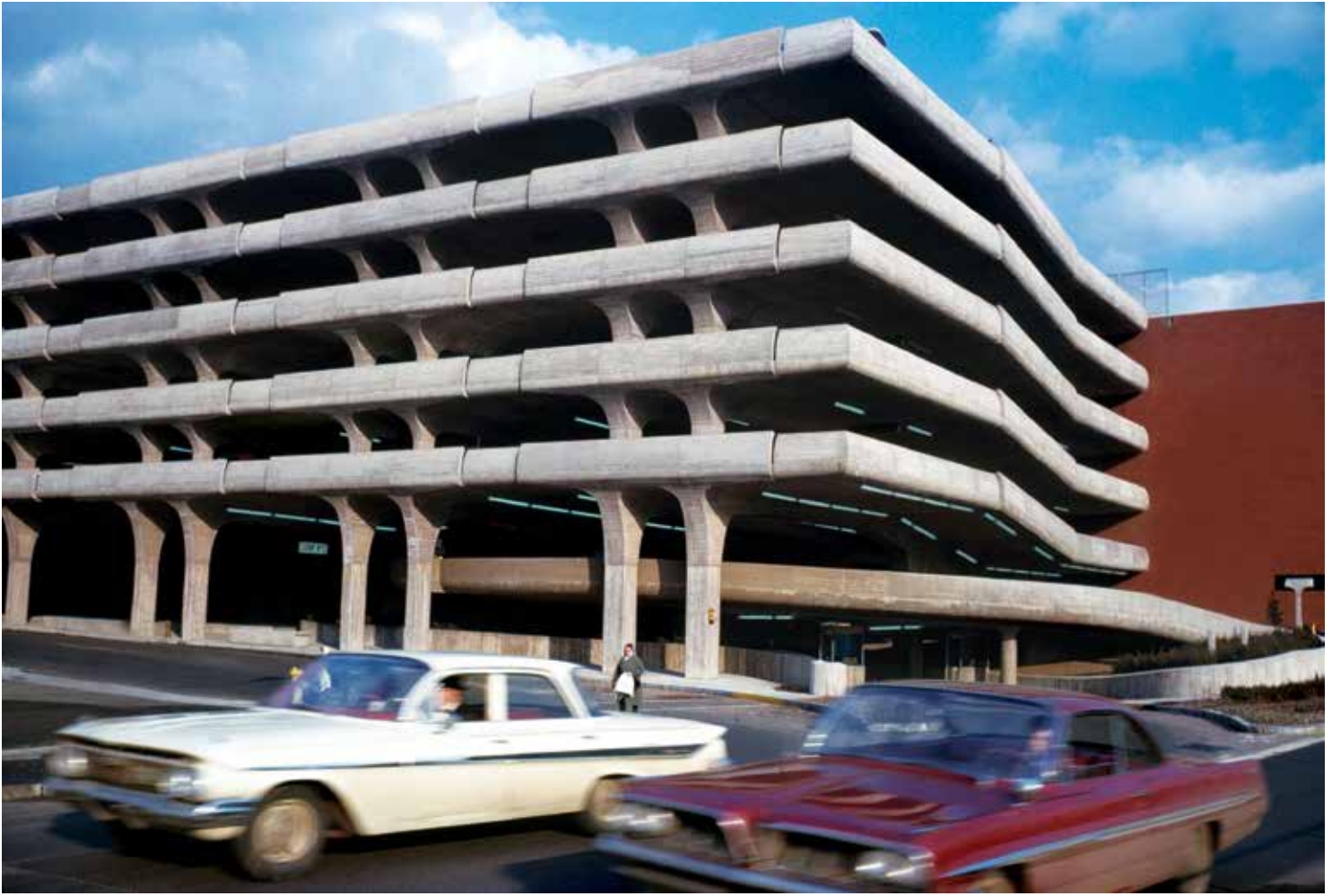
پارکینگ‌های آمریکایی: بتن، شکست خورده‌ی بزرگ!

شاید بهترین راه برای بیان اهمیت موضوع مورد بحث، بررسی پارکینگ‌های آمریکایی باشد. پارکینگ‌هایی صلب ساخته شده از بتن سرد و بدون شرایطی که نور مناسب و یکنواخت را وارد محیط خود کنند. برای نمونه می‌توان به پارکینگ خیابان تمپل (Temple Street Parking Garage) اشاره نمود که حاصل وجود این نوع فضاها چیزی نبود جز ایجاد مکانی مناسب برای وقوع حوادث و کارهای خلافی که انجام می‌شد.

همین موضوع باعث شد تا در پارکینگ بیمارستانی در اسپانیا، طراحان نمای سرد بتنی آن را توسط میله‌های رنگی فلزی، دلنشین نمایند که البته با قرار گرفتن در مقابل بازشوهای سراسری آن، به نوررسانی هم‌هی قسمت‌ها و همچنین تهویه‌ی پارکینگ نیز کمک نماید (تصاویر ۲ و ۳). در واقع آنچه که به‌لحاظ معنوی مکمل بتن سرد می‌باشد همانا نور گرم طبیعی و رنگ‌های حاصل از آن است.



تصویر ۱. مسجد نصیرالملک، شیراز، ۱۳۰۵ ه.ق. عکاس: داوود وکیل زاده.



تصویر ۲. پارکینگ خیابان همپل، پُل رودالف، آمریکا، ۱۹۶۲.



تصویر ۳. پارکینگ بیمارستان، گروه معماری دیاسی دیاس، اسپانیا، ۲۰۱۵.

کنش‌های نور در معماری

۱. ناپایداری: تنظیم نور همگام با تغییر زمان

با وجود ثبات و پایداری فیزیکی ساختمان‌ها، با ورود نور در فضاها و بازی با آن، می‌توان روح زندگی را در بنا دمید و آن را زنده کرد؛ با تغییر زمان، سایه‌ی عناصر بر روی دیوارها حرکت می‌کند، با تاریک و روشن شدن هوا و تغییر موضع خورشید، اجزای ساکت و آرام بنا هم سخن می‌گویند. به‌نظر می‌رسد انسان از گذشته‌های دور در پی نمایش انرژی‌های طبیعت در محیط خود بوده، همان‌طور که بر دیواره‌های خانه‌های خود طرح‌هایی از آسمان و عناصر آن مانند ماه، خورشید و ستارگان را حجاری می‌کرده است. این اقدامات، همواره برای ورود کائنات به فضای زندگی او و تقدس حیاتش انجام می‌شده و به‌خصوص در مورد خورشید، بسیار حائز اهمیت بوده زیرا عقیده داشتند حیات کره‌ی زمین به‌دلیل وجود این ستاره است. نوری که بر معبد استون‌هنج (Stonehenge) می‌تابد، با توجه به نحوه‌ی چیده شدن سنگ‌ها، سایه‌های متفاوتی را در زمان‌های مختلف روز و سال ایجاد می‌کند و اتصال آدمی با دنیای خدایان و توجه کائنات را متذکر می‌شود.

علاوه بر استفاده از نور و تغییراتش در بناهای مذهبی، معماران معاصر نظیر تادائو آندو (Tadao Ando)، شوئی یو (Shohei Yoh) و جیمز تورل (James Turrell) در بناهایی با کاربری‌های دیگر مانند خانه‌های مسکونی و اداری از این خصوصیت استفاده نموده‌اند. در خانه‌ی گُشینو (Koshino House)، کانسپت کار، شامل استفاده‌ی مناسب از منظر سایت، توپوگرافی و بازی با نور می‌باشد. در این خانه نور به‌عنوان عنصری شناور است که بر سیمای بتنی دیواره‌هایش قدم می‌گذارد. همان‌طور که آندو خود معتقد است، این پدیده کوششی‌ست برای رسیدن به احساس گذرا بودن زمان که در آن دو حالت وجودی موقت و ناپایدار، لحظه را تسخیر می‌کنند و تصویری زودگذر از جاودانگی به انسان می‌دهند. البته مسلم است که این نظریات وی از فرهنگ شرقی او سرچشمه می‌گیرد. در این طرح‌ها، سطوح تبدیل به بستری برای تصویر کردن زمان می‌شوند و ریتم‌وار و دوره‌ای تغییر می‌کنند (تصویر ۴).

او از این خصوصیت در معبد آب (Water Temple) به‌گونه‌ای هوشمندانه و به قصد نمایش آداب و اعتقادات آیین بودا بهره می‌گیرد و نمایشی فوق‌العاده از الگوهای متفاوت نور و سایه را در طول روز به اجرا درمی‌آورد. همچنین، مراتبی از نور و تاریکی که در این معبد رعایت شده و رنگ قرمز درخشنده‌ای که در تالار زیرزمینی به آن می‌رسیم، تلاشی برای بیان و نمایش زیبای زمانی و مکانی گذر از زندگی روزمره به قلمروی معنویات است. هنگامی که پرتوهای آفتاب در حال غروب به درون پنجره‌های غربی تالار زیرزمینی راه می‌یابند، فضای سنگرفی، با درخشندگی‌ای خاص و کیفیتی بسیار فراتر از زندگی دنیوی به‌وجود می‌آید (تصویر ۵).

استفاده از نور در معماری از چارچوب فلسفی و کانسپت «زمان تجربی» و «زمان فیزیکی» سرچشمه می‌گیرد. در واقع زمان فیزیکی برای همه ثابت و یکسان است، ولی زمان تجربی، بسته به تجربه و خودآگاه هر فرد، متفاوت است. برخی فیلسوفان، این تفکر را در قالب تفاوت بین «ساعت» و «زمان» بیان کرده‌اند که در آن



تصویر ۴. خانه‌ی کشینو، تادائو آندو، ژاپن، ۱۹۸۴.



تصویر ۵. معبد آب، تادائو آندو، تسوناما، هیوگو، ۱۹۹۱.



تصویر ۶. مسجد مُگان، حسین بوتونیر و حیلیمی گونر، آنکارا، ترکیه، ۲۰۰۶.

ساعت تک‌بعدی، اما زمان، تجربی و چند لایه است. حال اگر معمار بتواند به درستی از نور در طراحی بهره ببرد، در حقیقت زمان را در محیط پخش کرده و وسعت داده است. اگرچه نور به خودی خود ناپایدار است به دلیل تصاویری که می‌سازد و همچنین حرکات اشکال و عناصر، باعث درک ذهنی ما از زمان می‌شود.

استیون هال (Steven Holl)، درباره‌ی استفاده از نور در کانسپت‌هایش می‌گوید:

«مصالح مورد علاقه‌ی من نور است. بدون نور، فضا در نسیان فرو می‌رود. منابع بی‌شمار نور، حالات برآمده از سایه، تاری، انکسار، شفافیت و کدری و نیمه شفافیتش همگی عمیقاً با تعریف و بازتعریف فضا گره خورده‌اند. نور است که فضا را نامعین می‌سازد. منبعی از نور زرد با یک حجم ساده چه می‌کند؟ تأثیر یک سایه‌ی سهمی‌گون بر یک دیوار سفید استخوانی چیست؟ هم جواری این پرداخت‌هاست که گستره‌ی غیر مادی متعالی و احتمالاً نامحسوس پدیده‌ای به نام معماری را شکل می‌دهد»

معمار با طراحی اینگونه‌ی خود، پیوندی میان طبیعت و ساختمان به وجود می‌آورد که همواره ریتم‌وار در حال تغییر است و جنبه‌هایی از معماری را به مخاطبان نشان می‌دهد که با هیچ‌کدام از قوانین فیزیکی قابل اندازه‌گیری نیست، بلکه به درک ذهن و تجربه‌ی آدمی بستگی دارد. کاربران در این فضاها با کمک درک نور، ناپایداری و تغییرپذیری آن، زمان را تجربه و احساس می‌نمایند.

۲. افشاندگی: نورافکندن از صفحه‌ای پرمنفذ

با کمک نور می‌توان سبکی و حس پرواز را القا نمود. با این طرح، نور همچون ابری سبک یا غباری معلق در هوا به پرواز در می‌آید و حس سبکی را به نمایش می‌گذارد. همچنین، درک نور از میان صفحه‌ای منفذدار، فضای پشتی سطح را رازآلود جلوه می‌دهد و حس کنج‌کاوی را در آدمی به وجود می‌آورد. با این کار، مرزهای فای بنا شکسته می‌شود که گاه جنبه‌ی نیمه‌تاریک و گذرا از نور به نمایش گذاشته می‌شود و گاهی هم حیاتی که در پشت سطح در جریان است نمایان می‌شود. در واقع، با دقت در مرزبندی‌ها نیز می‌توان اشکالی را تصور کرد که سرشار از انرژی است و به آن حسی از معماری خیال‌انگیز داد و کیفیت ذاتی روحانی بخشید.

در مسجد مگان (Mogan Mosque) در ترکیه که در کنار دریاچه‌ای بنا شده، محل عبادت و نمازخانه در پشت پرده‌ای از بتن جا گرفته‌اند. سطوح منفذدار و هدایت نور از میان آنها به ساختمان این مسجد، حس بی‌وزنی‌ای را می‌بخشد، گویی عبادت‌کنندگان در آن سوار بر ابری شده که به پرواز در آمده است. همچنین گلدسته‌ی بتنی و رنگ سفید این بنا بر خلوص و بی‌آلایشی بنا تأکید دارد (تصویر ۶).

در سقف کارخانه‌ی نساجی‌های لایف (High Life Textile Factory)، کاندلا از پوسته‌ی بتنی منفذداری استفاده نموده که در آن منافذ با شیشه پوشیده شده‌اند. در این بنا، معمار، سازه‌هایی چتری را ایجاد نموده



تصویر ۷. کارخانه‌ی نساجی‌های لایف، فلیکس کاندلا، مکزیکو سیتی، ۱۹۵۵.

۳. جهت‌دادن: هدایت نور از اجرام توخالی

با روی کار آمدن معماری مدرن در جهان، بسیاری از معماران به منظور از بین بردن صلبیت ساختمان‌ها، اقدام به ایجاد بازشوهای بزرگ در طرح‌هایشان نمودند که این کار، علاوه بر اینکه نور را به صورت مناسب وارد فضاها می‌نماید، از مزایای بسیار دیگری نظیر تهویه‌ی هوا هم برخوردار بود. این تفکر کم‌کم با باز شدن پلان‌ها و ایجاد ویدهای بسیار در آن شدت گرفت و نور طبیعی در همه‌ی فضاها شناور گشت؛ حتا رفته‌رفته معماری چون فرانک لویو رایت در طرح‌هایشان از نورگیرهای سقفی‌ای استفاده می‌کردند تا نور را به طور یکنواخت در همه‌ی فضاها پخش کند که البته نمونه‌ای از آن را در ساختمان شرکت جانسن و پسر (Building of Johnson and Son) می‌بینیم. وی در اتاق کار اصلی کارخانه، جنگلی از ستون‌های باریک بتنی درست کرد که در بالا پهن می‌شدند و به شکل‌گیری سقف کمک می‌نمودند و فضای میان دواير انتهای ستون‌ها نورگیرهای سقفی شیشه‌ای قرار می‌گرفت (تصویر ۸).

این گشودگی‌ها تا آنجایی ادامه یافت که معماران، اکنون به جای ایجاد تنها حفره‌هایی در پوسته‌ی بنا، گسیختگی‌هایی را در حجم کلی ایجاد می‌کنند و استیون هال در طراحی حجم کلی هال سیمونز در دانشگاه ام‌آی‌تی (Simmons Hall at MIT)، این ایده را بکار برده است. در واقع او اینگونه بیان می‌کند که ساختمان باید مانند اسفنج طراحی شود؛ پس علاوه بر اینکه در پوسته‌ی بنا بازشوهای متعددی قرار می‌دهد، فضای داخلی را هم متخلخل کار می‌کند و همچنین نور را با برش‌هایی که از حجم اصلی می‌زند، وارد محیط داخلی می‌کند. او این برش‌خوردگی‌ها را ریه‌ی ساختمان می‌نامد که عمل تنفس و تهویه‌ی بنا را به عهده دارد، به علاوه‌ی آنکه فضاهای تعاملی دانشجویان را نیز شکل می‌دهد. او در اتوهای اولیه‌ی خود، این بازشدگی‌ها را به خوبی نمایش داده است، اما متأسفانه در هنگام ساخت، ایجاد این اجرام توخالی ممکن نبود و امروزه منافذی کوچک‌تر از آنچه هال کشیده بود، وجود دارد.

هال با ایجاد چنین برش‌هایی، فضای تعاملی مناسبی را برای دانشجویان ایجاد کرده است که ساختمانی پر جنب‌وجوش و با انرژی را تداعی می‌کند (تصویر ۹).

۴. سکوتی متمایز: فراگیری نور با فضایی یکنواخت و طراحی موزون نور برای چشم‌ها

معماران همواره به دنبال این بودند تا روحی را به وسیله‌ی نور بر آثارشان بدمند، اما مسلماً زمانی می‌توان به این مهم دست یافت که این نور کنترل‌شده، یکنواخت و با شدتی مناسب باشد و باعث خیرگی چشم نشود. به وسیله‌ی بازی با فرم و ایجاد شکست‌هایی در آن و یا کنترل ضخامت

سطوح، می‌توان تا حدودی این ویژگی را به‌وجود آورد، اما شاید یکی از پراهمیت‌ترین راه‌ها، استفاده از مصالحی است که رنگ یکنواخت و یکسانی در سطوح با طیفی یکسان ایجاد می‌کنند و در نتیجه بازتاب نوری در آنها کمتر است. با بیان این توضیحات، شاید بتن، با سکوتی که دارد مناسب‌ترین ماده باشد.

از جمله معمارانی که برای ایجاد پیوند میان نور و سکوت، آثار بسیاری را خلق نمود، لویی کان بود. او این کار را از طریق استفاده از مواد و مصالح یکنواخت و ثابت در کار خود و به‌ویژه بتن، انجام می‌داد که نمونه‌ای از آن را می‌توان در موزه هنر کیمبل (Kimbell Art Museum) مشاهده کرد. این کار در حقیقت بزرگ‌ترین اثر ساخته‌شده‌ی این معمار محسوب می‌شود، چرا که تمامی المان‌های معمارانه‌ی مورد توجه او، مانند حجم و سازه، نور و سایه و نظم میان عملکرد و سازه را به‌غایت گذاشته است. لویی کان در طراحی این موزه، به این نتیجه رسیده بود که نه تنها فضاهای مختلف یک موزه نباید ثابت باشند، بلکه باید بتوانند متناسب با شرایط مختلف و تحت تأثیر تابش نور در ساعات و فصول مختلف سال تغییر کنند و یکی از دلایل او برای ساخت چنین بنایی، کانسپت‌های متفاوتی بود که با نور انجام داد و حس و حال شب و روز، نور و سایه، شرایط آب‌وهوایی و تغییر فصول را با ساختمان تلفیق می‌نمود (تصویر ۱۰).

پس از وی نیز معماران بسیاری سعی بر این کار داشتند که در آثارشان از ساده‌ترین مواد، استفاده نمایند تا فضای اثرشان به بهترین شکل ابراز شود. به‌همین دلیل است که ویدها و بازوها ایجاد شد تا نور خالص را وارد فضا کند و شدت‌های متفاوتی از نور را به سطوح بتاباند و اینگونه به درک ما از زمان یاری رساند. در اینجا توالی و سلسله‌مراتب گذر از فضاهای تاریک به نیمه‌روشن و روشن اهمیت می‌یابد و رسیدن از فضایی پر نور به سایه‌ای نیمه‌روشن، رسیدن به سکوت تلقی می‌شود. زمانی که به نور اجازه‌ی ورودی ناگهانی به محیط را می‌دهیم، نور مانند جسمی بُرنده باعث برش‌هایی در فضای تاریک می‌شود و سکوت آن را بر هم می‌زند. همانطور که این سلسله‌مراتب در فضاهای مذهبی و مساجد رعایت می‌شده است؛ برای رسیدن به فضای نیایش و گنبدخانه‌ها، باید از مرزهای تاریکی گذشت تا به فضایی مسقف رسید که از بعضی قسمت‌هایش نور وارد می‌شود، گرچه هیچ‌گاه این فضاها در معرض نور مستقیم آفتاب نبوده‌اند.

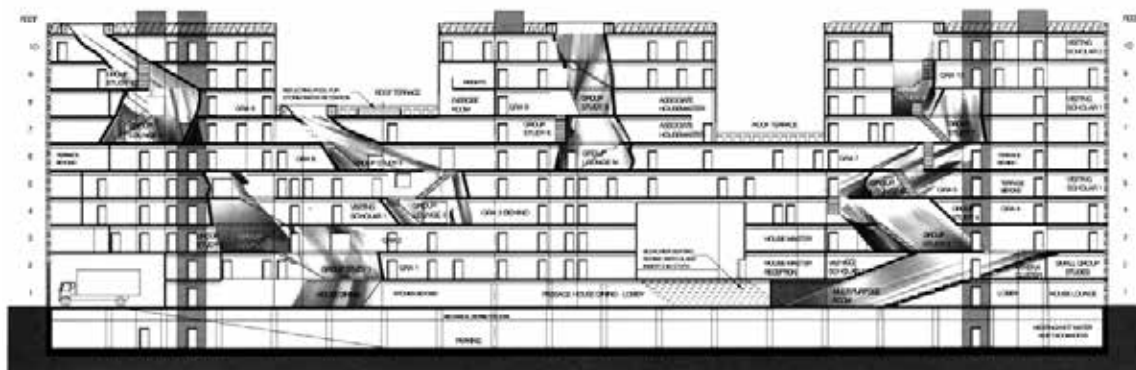
در ساختمانی که در برلین با نام بامشولونوگ (Baumschulenweg Crematorium) برای برگزاری مراسم سوزاندن اجساد و سوگواری ساخته شده است، طراحان از این کانسپت استفاده کرده‌اند. در این ساختمان موضوعی برای خوشحالی وجود ندارد و همه در سکوتی تلخ به سر می‌برند، بنابراین طراحان برای همدردی با این احساس، از سردی بتن و سکوت نور بهره جسته‌اند. آنها در سالن اصلی آن جنگلی از ستون‌های بتنی را می‌سازند که سقف را می‌شکافد و از اینجاست که بازی نور آغاز می‌گردد. شاید تمامی این ایده‌ها برای آن بوده که بازگشت آدمی را به سوی نور حق یادآوری نماید.



تصویر ۸. شرکت جانسن و پسر، فرانک لوید رایت، ویسکانسین، ۱۹۳۹.



تصویر ۱۰. موزه هنر کیمبل، لویی کان، آمریکا، ۱۹۷۲.



تصاویر این صفحه:
 تصویر ۹. هال سیمونز در دانشگاه ایم آی تی، استیون هال، ماساچوست، ۲۰۰۲.

لودویش ویتگنشتاین (Ludwig Wittgenstein) درباره‌ی حقیقت معماری این نکته را بیان می‌کند «جایی که در آن چیزی برای ستایش وجود ندارد، روح معماری نیز وجود ندارد.» به نظر می‌رسد در این طرح نیز، سکوت نورانی و روحانی ستون‌ها به همراه سردی و اندوه بتنی دیوارهاست که ستایش فضایی آن را به ارمغان آورده است (تصویر ۱۱).

۵. تابناکی: تجلی نور در اجسام

قابلیت نور در نفوذ از اجرام و به‌ویژه سطوح شفاف، همواره مورد تعجب و شگفتی آدمی بوده است. او این توانایی را دارد تا از اجسام ساکت و راکد بگذرد، بر آنها بتابد و به آنها زیبایی و حیات بخشد. زمانی که نور از میان شیشه‌های رنگی مساجد می‌گذرد، نه تنها تصاویری را به وجود می‌آورد، که خود به ماده و متریالی تبدیل می‌شود و با تغییر شدت خود در طول روز به شیشه زندگی می‌بخشد. با استفاده از این ویژگی‌ها، معماران در گذشته حتی در پی نمایش رنگ‌های هفت‌گانه‌ی بهشت در این بناها بودند.

از این ابعاد، بتن، مأموریتی فراتر از تفکرات پروتالیسم به خود می‌گیرد. همان‌طور که برای مثال، تادائو آندو به‌عنوان یکی از کیمیاگران معاصر به بتن حالتی استعاری می‌بخشد و از انتزاعی نمودن سطوح، توسط اشعه‌های نور سخن می‌گوید. ایجاد بافت بر روی بتن برای شکست نور، بُعد بخشیدن، فرم دادن و ایجاد طرح بر روی آن، همه، فنونی هستند که استفاده می‌شوند تا ماده‌ی ساده‌ی بتن را پیچیده نمایند، به جسم بی‌روح آن روح شاعرانه بدمند و از این طریق روح آدمی را بپرورانند.

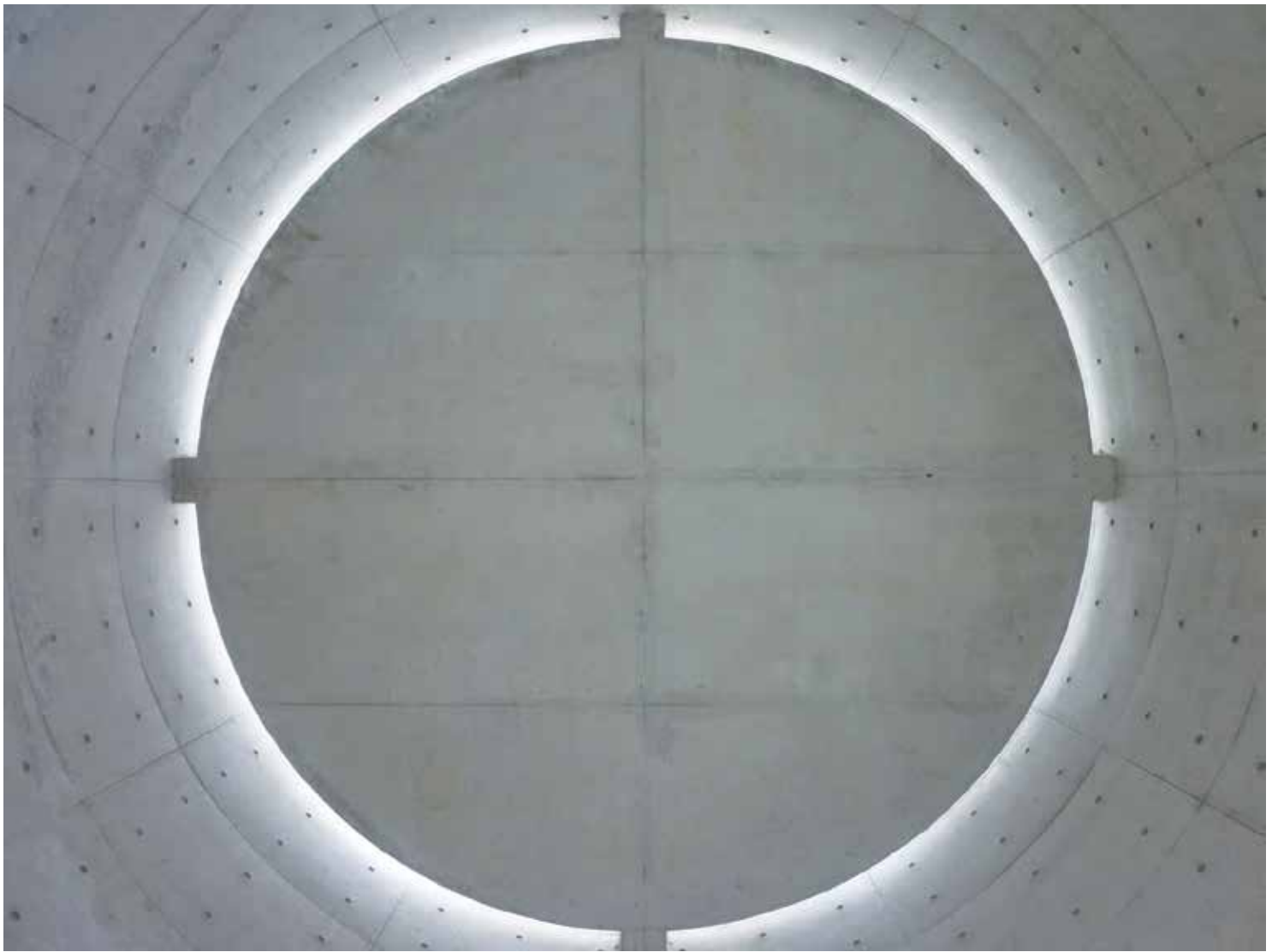
باغ مکاشفه‌ی آندو (Meditation Space) از عناصر ساده‌ای تشکیل شده است و در فضای استوانه‌ای آن، که بر روی استخر شناور است، هیچ در و پنجره و روکش یا پرداختی بکار نرفته است. تنها روزنه‌هایش، دو ورودی و نورگیر سقفی‌ست که فضا را تنها بتن عریان و نور تعریف می‌کند. با مشاهده‌ی این اثر، شاید بتوان به این نتیجه رسید که اگر عنصر نور و اشعه‌هایش نبود، فضایی برای این ایده به‌وجود نمی‌آمد؛ این نور است که با گذر خود از سقف سازه‌ی استوانه‌ای حالتی رازآلود به فضا بخشیده و بتن را زنده می‌کند (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۱. بنای مخصوص سوزاندن جسد مردگان بامشولونگ، گروه معماری شالتس فرانک، برلین، آلمان، ۱۹۹۹.

نتیجه‌گیری: معماری نور در بتن

میس وان در روهه معتقد است که: «معماری، هنر قرار دادن و کنترل منابع نور در فضا است.» نور همواره نمادی از عقل الهی، منشأ پاکی و خلوص بوده است که با تاباندن آن بر جسم آدمی، تمامی آلودگی‌ها و پلیدی‌هایش از بین می‌برد. انسان از ابتدا سعی داشته تا با توجه به این اعتقادات و همچنین باور بر قدرتمندی کائنات و به‌ویژه خورشید، آن را وارد زندگی و حتی محل حیات خود بکند، از همین جاست که نور، یکی از عناصر مهم و تعریف‌شده‌ی بناهای مذهبی نیز به‌شمار می‌آید.



تصویر ۱۲. باغ مکاشفه، تادائو آندو، پاریس، فرانسه، ۱۹۹۵.

منابع:

- بانی مسعود، امیر (۱۳۹۲). پست‌مدرنیته و معماری. اصفهان: نشر خاک.
- چارلسون، اندرو (۱۳۸۹). سازه به مثابه معماری، ترجمه‌ی محمود گلابچی. تهران: نشر دانشگاه تهران.
- Hall, William (2012). *Concrete*. New York: Phaidon Pub.
- Meyhofer Dirk (2008). *Contemporary Buildings and Interiors Concrete Creations*. Berlin: Bruan.
- Plummer, Henry (2012). *The Architecture of Natural Light*. USA: Thames & Hudson.
- www.archdaily.com
- www.dezeen.com
- <http://lightconf.herampey.com>

فرم ●

بافت ●

پایداری ●

منظر ●

نور ●

مقیاس ●

بتن، مقیاس و توده

پگاه پایه‌دار (از دفتر هنر معماری)

مقدمه

حداقل تا پیش از انتخاب پیتر زومتور (Peter Zumthor) به‌عنوان برنده‌ی پریسکر و معرفی وی در قالب مجلات و کتاب‌ها و تا پیش از ترجمه‌ی دو کتاب چشمان پوست از یوهانی پالاسما (Juhani Pallasmaa) و معماری اندیشی از پیتر زومتور، «چشم و دیدن» تنها وسیله‌ی شناخت معماری، برای ایرانیان قلمداد می‌شد که فرمالیسم و اهمیت نما در معماری معاصر ایران مصادیق این ادعا هستند. این دو رخداد تقریباً همزمان، باعث شدند ایرانی‌ها با مسئله‌ای به‌عنوان «معماری حواس» آشنا شوند و این اتفاق همچنین سبب گشت کتاب‌هایی از نورنبرگ شولتز (Norenburg Schultz) و دیگر افراد صاحب‌نظر در این زمینه که حتا پیش از این منتشر شده بودند، بار دیگر مورد توجه قرار گیرند. از طرفی، معماری محیطی و روانشناسی محیطی در واقع بر شانه‌های معماری حواس ایستاده است و جالب آنکه این دیدگاه، روشی برای تفسیر معماری ایرانی، از جمله نظام حواس در باغ ایرانی می‌باشد.

در حقیقت، انسان به کمک حواس خود به درک از محیط اطراف خویش می‌پردازد که مهم‌ترین و مؤثرترین این حواس، بینایی است و برای برقراری ارتباط مستقیم با محیط بسیار ضروری بوده و اخبار بصری و پیام‌های دریافتی توسط آن برای بقا و بالا رفتن سطح آگاهی بشر اهمیتی فوق‌العاده دارد. عناصر مختلفی وجود دارند که به این حواس و درک بهتر ما از آنچه که می‌بینیم کمک می‌نمایند؛ از آن جمله می‌توان به عوامل مقیاس، ابعاد و جرم اشاره نمود. معماران و هنرمندان توسط ابزار گوناگونی که در دست دارند به خلق آثاری می‌پردازند که بر ادراک انسانی از معانی بصری تأثیر گذاشته و حتا می‌توانند موجب ایجاد القایی جدید در این زمینه شوند.

مسلماً از مهم‌ترین این ابزار، مصالح و موادی است که بکار برده می‌شود، زیرا هر ماده از توانمندی سازه‌ای، قابلیت اجرایی و ظرفیت حسی و زیبایی خاص خود برخوردار است و از ایزو، تناسبات، شکل‌ها و احجام، احساس خاصی را تداعی می‌کنند. در واقع، ویژگی‌های مصالح، نحوه‌ی پرداخت و گزینش آنها بر شکل و فضای معماری بسیار مؤثر بوده و حاصل این عوامل است که به شکل‌گیری فضایی دلنشین و قابل قبول منجر می‌گردد.

بهره‌گیری از تکنولوژی بتن در معماری، آگاهی از خواص و ویژگی‌های آن و ایجاد فصل مشترک میان سازه و معماری، علاوه بر آنکه کاربردی است، مولد پدیده‌های جذاب بسیاری می‌باشد که برای همه‌ی کاربران چشم‌نواز خواهد بود. مؤید این گفتار، ابداع روش‌ها و تکنولوژی‌های گوناگون در این زمینه است که به‌واسطه‌ی آن، قادر خواهیم بود احجام گوناگون با ابعاد و مقیاس‌های مختلف، بعضاً بسیار عظیم و در اصطلاح «آبرسازه»، تولید نماییم که با کیفیت و دوام مناسب در فضاهای شهری مورد استفاده قرار گیرند. در مقاله‌ی حاضر، به نقش بتن در ادراک بصری آدمی با توجه به عوامل مقیاس و جرم می‌پردازیم.

مقیاس

مجموعه‌ی اداری را پوشش می‌دهد؛ اما طراح، جداره‌های شیشه‌ای را به منظور افزایش دید کارمندان و ارتقای بهره‌وری‌شان، در جوانب دیگر و رو به چشم‌انداز قرار داده است. در حقیقت، جبهه‌ی مخالف ورودی، جداره‌هایی کاملاً شفاف دارد که وظیفه‌ی تأمین نور، منظر و تهویه‌ی مجموعه را نیز بر عهده دارند (تصویر ۴).

در موزه‌ی لا گنجونتا (La Congiunta)، جرم بزرگی از بتن در میان زمینی گذاشته شده که گویی معمار آن، پیتر مارکلی (Peter Markli)، تنها توده‌های بتن را از دل این حجم خارج کرده، بدون اینکه نمای بیرونی آن بازشو و مجرای داشته باشد، که فقط برای ورود به آن در مخفی‌ای را در نظر گرفته و همچنین با بکارگیری بازشوهای سقفی نور را وارد محیط کرده است. او هدف خود از این نوع طراحی را نمایش تناسبات فضایی، قدرت نور و اعجاز سطوح دیوارهای بتنی خام بیان می‌نماید. (تصویر ۵)

در مرکز اهدای خون پراتاما (Prathama Blood Centre) توده‌ای بتنی تجهیزات یک مرکز پزشکی را در خود جای داده است و نمای ساده و بی‌آلایش آن اهداکنندگان خون را به سمت خود دعوت می‌نماید. این صلبیت که در حجم کلی وجود دارد و حاصل جا‌هایی سالن کنفرانس و پلکانی بسته در ورودی است، در درون و به محض ورود با قرار دادن ویدی ۴ طبقه از بین می‌رود و بازدیدکننده با نگاهی کلی به مجموعه و قرار گرفتن در این وید با تمامی فضاهای داخلی آشنا می‌شود. همچنین بکارگیری دیوارهای شیشه‌ای برای جداره‌ی رو به وید نیز بر این مهم تأکید می‌نماید (تصویر ۶).

کلیسای زائران (Pilgrimage Church) با هیبت بتنی خود، یکی از ماندگارترین کلیساهای مدرن است و دسترسی به آن همانند بسیاری از زیارتگاه‌های دیگر، شامل سلسله‌مراتبی است که زائران را به خود فراموشی خواند که در مرتفع‌ترین نقطه، بنای کلیسای اصلی قرار داده شده است. سقف کلیسا، شامل احجام بتنی عظیمی است که مانند کریستال‌هایی در کنار هم قرار گرفته‌اند و فرم کلی آن حاصل تا شدن چندباره‌ی قطعات بتنی است که در بالای سر زائران، چیده شده و فقط در بعضی قسمت‌های آن نورگیرهای سقفی‌ای قرار گرفته که علاوه بر ورود نور به فضا، احساس امنیت و معنویت را نیز افزایش داده‌اند. با آن که در اماکن مذهبی معماران سعی دارند تا حس سبکی و آسمانی را القا نمایند، به نظر می‌رسد خرد شدن این چنینی سقف کلیسای زائران بیشتر از آنکه معنوی باشد، سنگینی و زمینی بودن را نشان می‌دهد که البته بتنی بودن ساختمان هم می‌تواند تأکیدی بر این حس باشد. قرار گرفتن در فضای داخلی این کلیسای مقتدر، حس تحسین به‌همراه نمایش قدرت و سلطه را برای زائران به‌همراه خواهد داشت (تصویر ۷).

در برج ناکاجین کاری از کیشو کورو کاوا (Nakagin Capsule Tower)، که اولین برج کپسولی جهان است، اتاق‌های کپسولی به یک هسته‌ی مرکزی متصلند و بر روی هم قرار گرفته‌اند، باعث پویایی این ساختمان شده است. در واقع هر کپسول که ابعاد آن ۴ × ۲/۵ متر می‌باشد، برای زندگی یک نفر کافی به نظر می‌رسد و جهت دستیابی به فضای بزرگ‌تر، می‌توان این اتاق‌ها را به هم متصل ساخت.

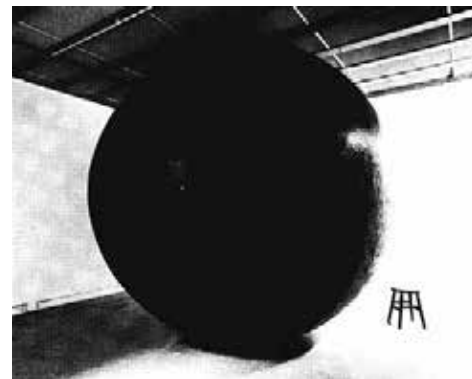
اندازه‌ی شکل‌ها نسبت به یکدیگر را مقیاس می‌گویند و یکی از مهم‌ترین عواملی که در تعیین مقیاس دخیل است، اندازه‌ی بدن انسان می‌باشد. از ایتروست که برای ساخت فضاها و حتا وسایل و ابزار مورد استفاده‌ی انسان‌ها، همیشه اندازه‌ی متوسط یک انسان در نظر گرفته می‌شود. مقیاس، مانند ابزاری در دست طراح است که استفاده‌ی درست و بجا از آن در به‌وجود آوردن پیام بصری مناسب، بسیار مهم و مفید است.

در اثر «بدون شرح» ریچارد روت (Richard Roth) که هدف آن نمایش معماری فضاست و به زندگی ماشینی امروز بشر اشاره دارد، هنرمند با قرار دادن یک چهارپایه در کنار کره، در واقع منبعی ارائه کرده است که ذهن ما آن را می‌شناسد و مرجعی برای قضاوت ما در بزرگی کره می‌باشد و به‌وسیله‌ی آن می‌توان به درک از بزرگی کره رسید (تصویر ۱).

در ساختمان اداری سنتر پُینت (Centre Point)، وجود پنجره‌های متعدد در نمای منحنی این برج، درک بهتری را از مقیاس کلی طبقات به انسان می‌دهد. در واقع با قرار گرفتن این پنجره‌ها، علاوه بر آنکه نمای این گول بتنی، بافتی منظم و ریتم‌وار گرفته، به درک مقیاس انسانی آن نیز کمک نموده است (تصویر ۲).

در کلیسای جامع متروپولی—تن (Metropolitan Cathedral) که حجمی مخروطی با ارتفاع ۷۵ متر دارد، طراح با ایجاد تورفتگی‌هایی در بدنه‌ی بتنی آن، که بازشوهای رانیز تأمین کرده‌اند، سعی در خرد کردن نما داشته است. مقیاس این کلیسا به‌گونه‌ای است که آن را مانند بناهای یادمانی بزرگ و تأثیرگذار جلوه می‌دهد، چرا که این ساختمان در واقع، جایگزین تعدادی از کلیساهای قدیمی و فرسوده‌ی شهر ریودژائیرو گشته و باید پاسخگوی تمامی کاربران و گروه‌های مختلف پیروان دین مسیحیت باشد. کلیسای جامع متروپولین، گنجایش ۲۰۰۰۰ نفر را تنها در یک سالن وسیع دارد و با آنکه شاید فرمش کمتر شبیه به فرم‌های متداول یک کلیسا باشد، اما با جثه‌ی بزرگ خود، احساس تأثیرگذار یک فضای معنوی را به‌خصوص از داخل القا می‌نماید (تصویر ۳).

در مقابل مطالب مذکور و در ادامه‌ی بحث نسبت مقیاس، می‌توان به تعریفی از مفهوم «توده» پرداخت. گاه معمار با استفاده از قدرت و توانایی بتن، بنای عظیمی را خلق می‌کند، اما راهی برای قیاس ذهنی و درک بهتر انسان قرار نمی‌دهد؛ آدمی با دیدن چنین ساختمان‌هایی با توده‌ای از بتن مواجه می‌شود که تا به آن نزدیک نشود، نمی‌تواند درک صحیحی از ابعاد آن داشته باشد. اگر در مثال‌های گذشته با استفاده از شناخت قبلی و همیشگی پنجره، ابعاد حجم، اندکی تقلیل می‌یافت و خرد می‌شد، در این مفهوم شاخصه‌های کمتری برای کمک به ذهن انسان وجود دارد. در نمای رو به خیابان ساختمان‌های اداری پیرامیدز (The Pyramids)، توده‌ی بتنی که محصول کنار هم قرار گرفتن سه حجم هرمی می‌باشد، به‌صورت خالص بکار برده شده و تنها با در ورودی‌ای که در بدنه‌ی هرم بزرگ‌تر دیده می‌شود و ردیفی از پنجره‌های افقی، می‌توان به ابعاد بزرگ ساختمان پی‌برد. در واقع شاید همین ابهام در نمای شمالی و شرقی آن است که بر دعوت‌کنندگی و حس کشف آن می‌افزاید و در قلب خود، ۱۱ طبقه از این



تصویر ۱. بدون شرح، ریچارد روت، ۱۹۸۳.



تصویر ۲. ساختمان اداری سنتر پُینت، ریچارد سایفرت، لندن، انگلستان، ۱۹۶۶.



تصویر ۳. کلیسای جامع متروپولین، ادگار دیوئیرا دا فونسکا، ریودژائیرو، برزیل، ۱۹۷۹.



تصویر ۴. مجموعه‌ی پیرامیدز، رُچه - دینکلو و همکاران، آمریکا، ۱۹۷۲.



تصویر ۵. موزه‌ی لا کنگیونتتا، پیتر مارکلی، سوئیس، ۱۹۹۲.



تصویر ۶. مرکز اهدای خون پراتاما، گروه معماری ماتارو، احمدآباد، هند، ۲۰۰۰.

حجم کلی این ساختمان را توده‌های مکعب مستطیل بتنی‌ای تشکیل می‌دهد که به صورت پیش‌ساخته، پنجره‌هایی دایره‌ای شکل بر روی آن قرار داده شده‌اند (تصویر ۸).

برای جلوگیری از ورود صدا و شلوغی، گروه معماری ای‌ال‌ایکس (A.L.X) پوسته‌ای ضخیم از بتن مسلح را برای نمای خانه‌ی جونیچی‌سمپی (Junichisampe) در نظر گرفته‌اند. در واقع تمام سه طبقه‌ی این بنا، نمایی یکپارچه و بدون منفذ از بتن دارد و تنها در گوشه‌ای از طرح، قطعه‌ای از این بتن برداشته شده که خانه را غرق در نور می‌نماید. این توده‌ی مکعبی، در کل مانند یک قطعه‌ی بزرگ از بتن بدون اینکه در نگاه اول نشانه‌ای از تعداد طبقات خود داشته باشد، به نظر می‌رسد (تصویر ۹).

گروه معماری راف (RAAF)، از احجام بتنی برای طراحی داخلی فضای اداری استفاده کرده است. بر اساس مطالعات اولیه‌ی این گروه، در قرون اخیر، انسان‌ها ساعات زیادی از زندگی خود را نشسته‌اند که این امر، آثار مخربی بر سلامتی‌شان می‌گذارد. بنابراین توده‌های بتنی‌ای را طراحی نموده‌اند که شرایط مختلفی از نشستن، ایستادن و حتی فعالیت را در اختیار کارمندان قرار می‌دهند. در واقع می‌توان این فضا را برای بیان مفهومی دیگر از توده‌های بتنی بکار برد؛ توده‌هایی مجسمه‌وار از بتن که برای کمک به تعریف فضا بکار می‌روند (تصویر ۱۰).

مقیاس راهی برای نمایش قدرت

در میان آثار هنری و معماری، گاه به صورت تعمدی، از مقیاس‌های بزرگ و غیر انسانی استفاده می‌شود که ممکن است برای بیان و انتقال مفهومی خاص مانند نمایش عظمت و در نتیجه برانگیختن تحسین بازدیدکنندگان بکار گرفته شده باشد. در واقع با زیر نظر گرفتن حساب‌شده‌ی مقیاس، می‌توان فضایی کوچک را بزرگ و یا فضایی بزرگ را کوچک‌تر نشان داد. آثار دوران باستان ایران، در دوره‌ی هخامنشی و ساسانی، با هدف نوعی عظمت‌نمایی انجام شده است؛ این بناها به‌گونه‌ای ساخته می‌شدند که موجب رعب همراه با احترام مردم شوند. در حالی که در برخی دوران‌ها استفاده از تناسبات تلاپی به‌خصوص در معماری مساجد و مراکز مذهبی، موجب ایجاد احساس آرامش در انسان می‌شوند. بتن با توجه به مقاومت خود در برابر نیروهای وارده، یکی از مناسب‌ترین مواد برای ساخت و طراحی چنین بناهایی است، همچنین با این انتخاب، می‌توان قدرت و ماهیت بتن را نیز به‌خوبی به نمایش گذاشت.

مرکز صنایع و فناوری‌های جدید پاریس (CNIT)، که در هنگام احداث‌اش با عنوان «کار قرن» نام‌گذاری شد، با سقفی بزرگ، وسیع و شیاردار بتنی پوشیده شده است که بزرگ‌ترین دهانه‌ی بتنی بدون ستون در دنیا محسوب می‌شود. این بنا یکی از مهم‌ترین ساختمان‌های مدرن ساخته شده از بتن مسلح و پوشش دوپوسته است که تنها پشتیبان‌های این پوسته، جایی‌ست که در سه رأس مثلث به زمین می‌رسد. استفاده از ابعاد بزرگ سقف بتنی این بنا با فرم خاص آن با هدف به رخ کشیدن صنایع و فناوری‌های مدرن پاریس می‌باشد که به‌گونه‌ی درستی برای کاربری‌اش انتخاب شده است (تصویر ۱۱).



تصویر ۷. کلیسای زائران، گوتفرید بُم، آلمان، ۱۹۷۲.



تصویر ۹. خانه‌ی یونیکی سمپی، گروه معماری ای‌ال‌ایکس، توکیو، ژاپن، ۲۰۰۹.



تصویر ۸. برج ناکاجین، کیشو کوروکاو، توکیو، ژاپن، ۱۹۷۲.



تصویر ۱۰. پایانی برای نشستن، گروه معماری راف، ۲۰۱۴.



تصاویر این صفحه: تصویر ۱۱. مرکز صنایع و فناوری‌های جدید پاریس، برنارد زرفاس، رابرت ادوارد و جین دِ میلی، پاریس، فرانسه، ۱۹۵۸.

مقیاس بزرگ و غیر متعارف کلیسای هالگریمسکیرشا (Hallgrímskirkja) که فرم آن از گداخته‌های بازالت مناظر ایسلند الهام گرفته شده است، مانند بنای یادبودی است که با مشاهده آن، حسی نامتعارف به انسان القا می‌شود. نما و حجم ریتم‌وار این بنا، ناخودآگاه چشم بازدیدکنندگان را به سوی آسمان هدایت می‌کند که با کاربری آن متناسب است و جسم بتنی‌اش قدرت بی‌نظیر بتن را به نمایش می‌گذارد. اینگونه است که یک بنا می‌تواند جذابیت بصری ایجاد نماید و تحسین همگان را برانگیزد (تصویر ۱۲).

مقیاس و بزرگ‌نمایی

پیش‌تر اشاره شد که طراح با استفاده‌ی درست و مناسب از مقیاس می‌تواند فضاهای بزرگ را کوچک و یا فضاهای کوچک را بزرگ جلوه دهد. در خانه‌ی چندوجهی‌ای در ژاپن که به نام «بازتابی از مواد معدنی» (Reflection of Mineral) نام‌گذاری شده است، معمار، برای افزایش استفاده از فضاهای زندگی در زمین محدود طرح، حجمی چند وجهی از دیوارهای توخالی بتنی ساخته است. اگرچه وجوه و این دیوارهای بتنی توخالی ممکن است در نگاه اول برای ساختمان‌های بزرگ‌تر جالب به نظر نرسد، اما در این ساختمان بر دعوت‌کنندگی آن افزوده است (تصویر ۱۳).

شرایط مناسب بتن برای ساخت آبرسازه‌ها

اولین کاربردهای بتن به‌عنوان مصالح ساختمانی برای ساخت پل‌های آبدگر و دیوارهای حائل در برابر آب، توسط رومی‌ها انجام گرفته است. در واقع، علاوه بر مقاومت و استحکام بتن، دوام آن در مقابل آب‌های مهاجم و خورنده، موجب کاربرد وسیع این ماده در بسیاری از محیط‌های مهاجم صنعتی و طبیعی گشته است. امروزه استفاده از بتن در ساخت‌وساز سازه‌ها، خصوصاً روسازی راه‌ها و سدها به‌شدت افزایش یافته که از مهم‌ترین علل این موضوع، توجیحات فنی و اقتصادی در استفاده از این متریال و تسریع در عملیات اجرایی می‌باشد. محصول استفاده‌ی بتن در این زمینه، خلق آبرسازه‌هایی است که علاوه بر انجام مناسب وظیفه‌شان، قدرت فوق‌العاده‌ی این ماده را در حیطه‌های گوناگون به نمایش می‌گذارند.

توده‌ی بتنی عظیم نیروگاه هسته‌ای تروجان (Trojan) که در سال ۲۰۰۶ به‌وسیله‌ی انفجاری مهیب سرنگون شد، ارتفاعی به اندازه‌ی ۱۵۲ متر داشت که سیمایی غیر قابل نفوذ، تأثیرگذار و شاید رعب آور از بتن را نشان می‌داد (تصویر ۱۴).

سد تری گرجیز (Three Gorges Dam) که شامل بزرگ‌ترین نیروگاه جهان نیز می‌شود، بنای عظیمی است که تنها بتن برای ساخت آن مناسب به‌نظر می‌رسد. در ابتدای طرح‌ریزی این سد، قرار بود ۱۰٪ از نیاز انرژی چین را تأمین نماید، اما به مرور زمان و افزایش تقاضا، اکنون قادر به تأمین تنها ۳٪ از این مقدار است. این سد به‌طور کلی از سه قسمت بدنه‌ی اصلی سد، آسانسور برای کشتی‌های کوچک و ۵ طبقه برای رفت‌وآمد کشتی‌های بزرگ‌تر تشکیل شده است که در گوشه‌ای از بدنه‌ی اصلی قرار گرفته‌اند. همچنین در این بنا به خصوصیت عایق بودن بتن



تصویر ۱۲. کلیسای هالگریمسکیرشا، سمیونلسن، اسلند، ۱۹۸۶.



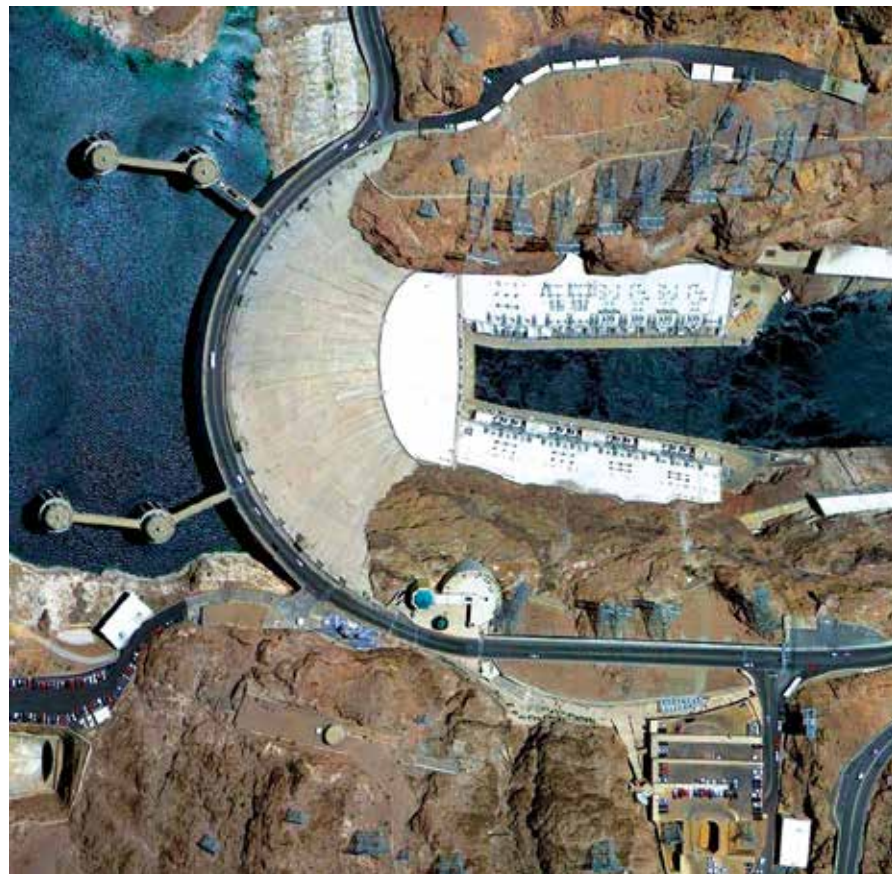
تصویر ۱۳. خانه‌ی چندوجهی، یاسوهیرا یاماشیتا، توکیو، ژاپن، ۲۰۰۶.



تصویر ۱۴. نیروگاه هسته‌ای تروجان، پکتل، آرگن، آمریکا، ۱۹۷۵.



تصویر ۱۵. سد تری گرجس، هوبی پرووینس، چین، ۲۰۰۸.



تصویر ۱۶. سد هور، فرانک کرو و گُردن کافمن، آمریکا، ۱۹۳۶.

در مقابل آب و استفاده از تکنولوژی‌های روز در این زمینه دقت شده است (تصویر ۱۵).

سد هوور (Hoover Dam) در زمان خود بزرگ‌ترین سد ساخته‌ی دست بشر بود که هدف از آن، علاوه بر کنترل آب و تولید انرژی، غایش قدرت تکنولوژیک آدمی و تسلطش بر زمین و محیط زیست می‌داند. پهنه‌ی فوقانی این سد ۱۴ متر می‌باشد که در پایین‌ترین نقطه به ۲۰۰ متر می‌رسد و گُردن کافمن (Gordon Kaufmann) به‌منظور همخوانی این سد با محیط اطرافش، از اصول طراحی مدرن بهره برده و آن را براساس اصل «تبعیت فرم از عملکرد» بازسازی نموده است. فرم کلی سد، انحناهای آن و سطح یکپارچه و بتنی آن در هدایت آب و عملکرد سد مؤثر بوده و آن را به نمادی از معماری مدرن تبدیل کرده است (تصویر ۱۶).

سخن آخر

عوامل گوناگونی نظیر مقیاس و جرم یا توده در ادراک بصری انسان از محیط اطرافش نقش اساسی و حیاتی دارند. در اختیار گرفتن این عوامل و استفاده از فرصت‌هایی که آنها در اختیار طراح می‌گذارند، بدون داشتن ابزار و شرایط مناسب، امکان‌پذیر نخواهد بود. بتن از مواد و مصالح مهم در ساخت‌وساز محسوب می‌شود که ویژگی‌ها و مزایای بسیاری را در اختیار طرفدارانش می‌گذارد و از آن جمله می‌توان شرایط مناسب برای ساخت ابرسازه‌ها و همچنین ایجاد احساسات گوناگون فضایی مانند غایش قدرت یا بزرگنمایی نام برد. همچنین با توجه به اینکه سازه‌های فردا بزرگتر و پیچیده‌تر خواهند شد، شاهد ابداع محصولات بتنی گوناگونی هستیم که از نظر مقاومت، پایداری ابعادی، دوام و قابلیت اعتماد همه‌جانبه بهبود یافته و پویایی هرروزه‌ی بتن را نشان می‌دهند.

در مقاله‌ی حاضر، ضمن بیان تعاریف مختصری از مقیاس و توده به‌عنوان عوامل ادراک بصری، با بررسی بناهایی در این زمینه، راه‌های گوناگون استفاده و بازی با این عوامل شرح داده شد؛ سپس بکاربردهای مختلف این مفاهیم در معماری و سازه پرداخت شد تا طراحان با مطالعه و مشاهده‌ی آنها، با خصوصیات و مزایایی که بتن برای خلق آثار ارزشمند در اختیارشان می‌گذارد بیشتر آشنا شوند.

منابع:

- ۱. داندیس، دونیس (۱۳۶۸). مبادی سواد بصری، ترجمه‌ی مسعود سپهر. تهران: نشر سروش.
- ۲. امینیان، نیما و همکاران (۱۳۸۸). «بتن از سازه تا معماری؛ از مقاومت تا زیبایی». اولین کنفرانس ملی بتن، مرکز همایش‌های سازمان اسناد و کتابخانه‌ی ملی ایران.
- ۳. مهتا، پویندار و مونتو تیرو، پائولو (۱۳۹۴). ریزساختار، خواص و اجزای بتن؛ تکنولوژی بتن پیشرفته، ترجمه‌ی علی‌اکبر رضانیانپور و همکاران. تهران: انتشارات دانشگاه امیرکبیر.



نوستالژی نه سال زندگی با آذر

متن و تصاویر از هنر معماری

«بنا، بخشی از یک کلیت بزرگتر است، معماری، پاسخیست تاریخی و فرهنگی و بناها، در طول زمان معنا را بسط و توسعه می‌دهند!»
رابرت استرن (Robert Stern)

چهارشنبه ۱ آذر ۱۳۸۵

نخستین بار وقتی او را دیدم که روزهای قبل از مهر برای ثبت نام در دانشکده‌ی معماری، عازم قزوین شده بودم. خیلی جالب بود که نقطه و زمان عزیمت من با او این چنین یکسان شده بود. در میان این همه روز، در میان این همه انسان، در میان این همه شهر و میدان و برج! دقیقاً در یک لحظه، یک سکانس! دو نگاه آشنا به هم گره می‌خورند! این داستان، آغاز یکسان تمام بشریت بوده و خواهد بود! این اتفاق وقتی جذاب‌تر می‌شود که بر بدنه‌ی ساختمان دانشکده عکس بزرگش را دیدم! این دیگر نهایت غافلگیری بود که عکسش روی دیوار دانشکده‌ای باشد که قرار بود من چهار سال به آنجا بروم.

«دگردیسی شخصی» نامیست که بر روی اتفاقات بزرگ زندگی‌ام گذاشته‌ام. این مفهوم را وقتی بکار می‌برم که جهشی نو در افکار و دیدگاه و نوع نگاهم به جهان رخ بدهد. نخستین دگردیسی‌ام در زندگی، تنها رفتن به پارک نیاوران در ده سالگی بود! به همین سادگی! اما این دگردیسی آخر، یکی از مهم‌ترین‌ها یا بهتر است بگویم بزرگ‌ترین، شلوغ‌ترین و پرانرژی‌ترین دگردیسی‌ام بود! شهر را سال به سال بیشتر کشف می‌کردم و حالا برد این اکتشافات خیلی بلند شده بود و چه خوش یمن بود، این دگردیسی آخری که با او همراه شده است. گمانم هر معماری در زندگی‌اش حداقل «هزار دگردیسی» داشته باشد!

حالا سه ماه است هر روزی که به دانشگاه می‌خواهم بروم، صبر می‌کنم تا او را کمی بیشتر ببینم. او را از دور می‌بینم، بی‌سخن و بی‌علامت، او ساکت و من ساکت! منتها قرار هر روزمان سرچایش هست؛ رابطه‌ای معنوی و بی‌نام! یکی از جذابیت‌های او برای من شأن و منزلت و وقاریست که در نگاه و رفتار او می‌بینم و دیگری تغییر میدان دید است. چگونه می‌توان این همه صبور و آرام بود؟ چگونه می‌توان این همه باکیفیت زندگی کرد؟ گویی دوست دارد

→ برج آزادی، حسین امانت، تهران، ۱۳۵۰ ه.ش. (فضای داخلی)

بنشینند و من با شعاعی زیاد به دور او بچرخم و نظاره‌اش کنم. احتمالاً از این کار لذت می‌برد که عین مجسمه می‌نشیند تا من دورش بچرخم. در دانشگاه بیشتر از اینکه به فرمایشات استادان فرهیخته گوش جان بسپارم حواسم پیش اوست. به نظرم او برای من حس قوی‌تر و انگیزه‌ی بیشتری دارد تا درس‌های استادان.

چهارشنبه ۲۲ آذر ۱۳۸۵

امروز استاد جمله‌ای را از آقایی به نام رابرت استرن پای تخته‌ی کارگاه نوشت. این تنها استادیست که کمی حرف‌های جذاب می‌زند و فقط مجری سرفصل دروس نیست. البته این نیز حسیست که من نسبت به او دارم چون بعضی‌ها کلاس او را فرصت مناسبی برای پیچاندن می‌دانند و بعضی او را متهم به کم‌کاری می‌کنند. از نظر من، او به مسئله از زاویه‌ی جدیدی نگاه می‌کند و این خیلی جذاب است! این استاد مرا همیشه یاد معلم درس شیمی دبیرستان‌مان می‌اندازد. راستی! چه کسی آمار این معلم‌ها و استادان متفاوت و انسان‌ساز را دارد؟ چه کسی می‌داند این ایثارگران گمنام کی و کجا باید تقدیر شوند؟ هر محصلی در دل خود معلم و استادانی دارد که تا آخر عمر خود از آنها الهام می‌گیرد، اما هیچ‌کس نام آنها را نمی‌داند و شاید اصلاً خودشان هم ندانند که برای ما الهام‌بخش هستند. حالا این استاد به چشمانم نگاه می‌کند و گاهی وقتی درس می‌دهد با دستانش روی هوا حجمی می‌سازد. اگرچه حجمی وجود ندارد، ولی من آن را می‌بینم. استاد احساسات ما را می‌فهمد و رابطه‌های پنهانی بین ما را خوب می‌شناسد. او به درسی که مکلف است تا به ما درس بدهد اهمیتی نمی‌دهد... او به دگردیسی‌های ما بها می‌دهد.

جمله‌ی استاد از نظر من، که دانشجوی ترم اولی بودم، گزافی بیش نبود! اولش را یادم نیست، اما آخرش اینگونه تمام می‌شد: «بناها در طول زمان معنا را بسط و توسعه می‌دهند!» وقتی معنی «معنا» را از استاد پرسیدم،

خنده‌ای کرد و گفت: «خواهی فهمیدی!» خب، برای من که معماری را در دانشگاه با ترسیم فنی شروع کرده‌ام، این جمله کمی نامفهوم به نظر می‌آید، هرچند استاد تأکید دارد این مهم‌ترین درس این ترم بوده است. به نظر من معماری، یعنی ترسیم دقیق نقشه و ترسیم بی‌نقص برش پله‌ی گرد...!

چهارشنبه ۱۴ آذر ۱۳۸۶

دانشجوی سال دومی بودن هم مزایای خودش را دارد. در این دو سال برنامه‌های سنگین دانشگاهی قاعده‌ی نانوشته‌ای را ترتیب داده است. سه روز دانشگاه هستیم و چهار روز دیگر هفته را مشغول انجام امور دانشگاهی! اما علی‌رغم تمام تلاش‌ها و شب‌زنده‌داری‌ها، استاد حرف جالبی می‌زند: «هر چه هم که در دانشگاه یاد بگیرید، باز هم هیچی نیست!» اینگونه حرف‌های ضد و نقیض استاد برای ما کمی سخت، سنگین و دارای بار سوءتفاهمیست! استاد تأکید دارد برای پر کردن این خلأ علمی چاره‌ای نداریم جز بازدید از بناها، رفتن و قدم زدن و دیدن آنها. استاد می‌گوید اساساً ریشه‌ی شکاف در روش طراحی معماری در ایران، از همین سفرها شروع می‌شود. همین اشاره‌ی استاد بود که بهانه را دست ما داد که هر روز به بهانه‌ی دیدن بناها از خانه بیرون بزنیم. حالا دیگر هر روز در زندگی من یک دگردیسی رخ می‌داد! به نظرم این روند درست دانشجوی بودن است... حداقل در رشته‌ی معماری. بله، دانشجوی رشته‌ی معماری باید بی‌قرار باشد.

این هم بهانه‌ای بود تا با بچه‌های دانشکده بیرون از دانشگاه حرف معماری بزنیم و در خلال همان حرف‌ها نظراتمان هم بگوییم و نظراتشان را هم جویا شویم! این راهی بود که استاد پیش پای ما گذاشت. برای معماری، برای فهمیدن حرف استرن که می‌گفت «بناها در طول زمان معنا را بسط و توسعه می‌دهند!»



تصاویر این دو صفحه: موزهی برج آزادی، تهران.

چهارشنبه ۲۰ آذر ۱۳۸۷

دانشجوی سال سومی... در اوج بزنگاه، شاید در سودای مقطع تحصیلی بالاتر و لذت شیرین درس طراحی معماری و طراحی مفهوم محور.

اون روز را خوب به خاطر دارم! روز قبلش تعطیلی رسمی بود و دانشگاه تقوّل! اما من به دانشگاه رفتم. خب، من قرارمدرهای خودم رو داشتم! خوشبختانه یا متأسفانه کلاسها به دلیل عدم حضور مکفی دانشجویان (و عدم برنامه‌ریزی بعضی استادان برای روزی این‌چنینی که قابل پیش‌بینی هم بود) تشکیل نشد و زودتر از موعد مقرر برگشتم تهران. حالا دیگر باب بازدیدهای میدانی هم حسابی باز شده بود. آذر هم که بود! دیگر چه چیزی بهتر از این؟

حوصله‌ی رفتن را هیچ‌کدام نداشتیم. او که همیشه... من هم دنبال بهانه برای ماندن! پس مثل همیشه دراز کشیدیم روی چمن‌های میدان و شروع کردیم به رؤیابافی. رو به آسمان در چمن‌های مُناک دراز کشیدیم و در حالی که آسمان را می‌دیدیم باهم حرف زدیم. گاهی صدای بوق‌های مخصوص اتوبوس‌ها آنقدر جالب و ریتمیک بود که خنده‌یمان می‌گرفت. گاهی آنقدر از آینده‌ی تاریک‌مان افسرده می‌شدیم که هیچ نمی‌گفتیم. البته آنجا تنها جایی بود که من زبانم باز می‌شد! به نظرم این تأثیر فضا بود. این چیزی‌ست که آن زمان احساس می‌کردم و الان می‌فهمم! خب، من در زندگی‌ام زیاد دچار تحول ذهنی شده‌ام، اما این یکی بی‌نظیر بود و دیگر بعد از آن هیچ‌وقت چنین موفقیت شیرین و دلچسبی (و نه صرفاً بزرگی!) نداشتم. یک حسی در هوای آنجا جریان دارد که در عین مؤثر بودن بر من برای بقیه انگار مهم نبود. یک چیزی مثل سخن باب مارلی که می‌گوید: «تنها برخی از مردم باران را احساس می‌کنند... بقیه فقط خیس می‌شوند.» اتفاقاً یک نم بارانی

هم آن روز گرفت. ما تاحالا زیر باران با هم نبودیم. بوی چمن همیشگی، جای خودش را به بوی خاک داد. سرعت حرکت مردم بیشتر شد، اما سرعت حرکت ماشین‌ها کمتر. خیلی پارادوکس‌های دیگر هم دیدیم... تنها با یک باران! این روز خاص باعث شد آن مکان دیگر قرارگاه ما بشود. البته اینجا تنها قرارگاه ما نبود؛ ظاهراً خیلی‌ها پیش از ما اینجا را کشف کرده بودند. بعضی‌ها بی‌تفاوت از کنار ما رد می‌شدند و بعضی‌ها نیز حساس می‌شدند. ترجیح می‌دهم معماری را تعریف نکنم، اما حس می‌کنم معماری یعنی عاملی حسی که درونی، ذوق‌آفرین و لذتبخش است! این عامل باعث می‌شود ما حسی متفاوت از فضایی تکراری داشته باشیم. معماری، باران است!

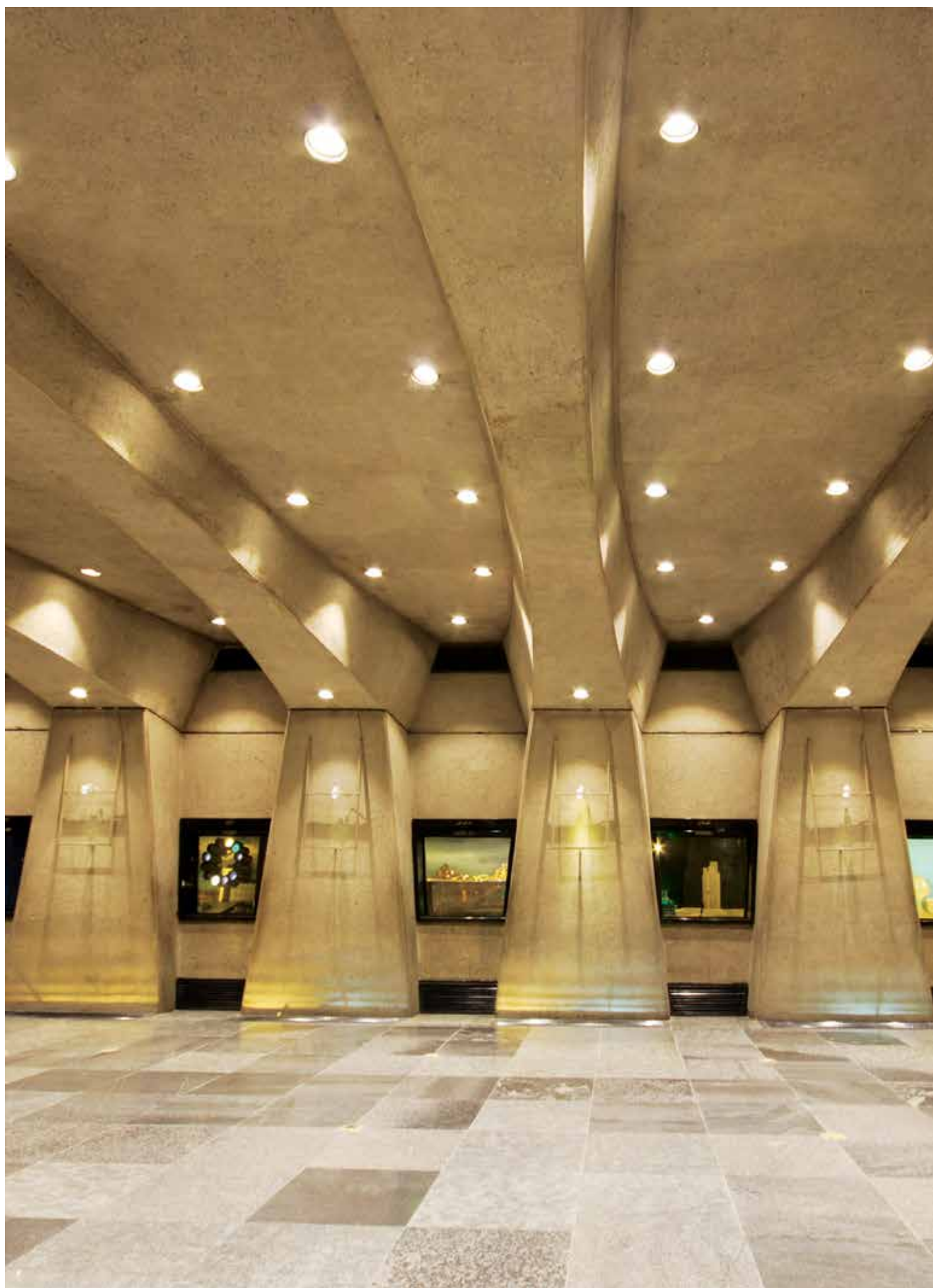
چهارشنبه ۳ آذر ۱۳۸۹

فردا و پس‌فردا تعطیلی رسمی‌ست. اصلاً من این چنین روزهای تقوّل دانشگاه را بیشتر دوست دارم! در همین روزهاست که استاد محبوب من فارغ‌تر از همیشه به کلاس می‌آید. کتاب می‌خواند تا ما چند نفر لجوج و سمج برسیم. بعد درس نمی‌دهد؛ حرف می‌زند! از اون جنس حرف‌هایی که من دوست دارم. نمی‌دانم چرا استاد امروز دائم از پنجره بیرون را نگاه می‌کرد؟!

دیگر پول بلیط موزه رو هم نمی‌دادم! آنقدر کارمندان موزه خوب بودند و آنقدر من آنجا رفته بودم که بیشترشان را می‌شناختم. کارت دانشجویی هم دیگر نشان نمی‌دادم تا تخفیف بگیرم و مجوز ورودم به جایی باشد که اسمش فضای عمومی‌ست! از منفی هفت متر تا مثبت چهل و پنج متر را راحت می‌چرخیدم. اونجا قرارگاه ما بود. آنقدر منتظر می‌ماندم تا بیاید - حس‌اش را می‌گویم. پس از بارش باران، کار بدون حس جلو نمی‌رفت حتا اگر آذر بود. همان یک باران متفاوت توقع من و تعریف مرا از کیفیت بالا برده

بود و این حاصل جذب نگاه‌هاست؛ حاصل بافت و لمس کالبد است؛ حاصل تابیدن آفتاب گرمش روی زندگی‌ات. حسی که با لرزیدن قلبت، با ناتوانی‌ات در توصیفش آن را می‌فهمی. حسی که به گمانم بزرگترین راز بشر بوده است. بزرگترین قوه‌ی محرکه و منبع انرژی برای او بوده است. مگر می‌شود بودن با او را بعد از این همه سال فراموش کنم؟ آن همه خاطرات و احساس را؟ هرچند او مستدام‌تر از من به نظر می‌رسد. نقش و نگاری که دارد، بافت و تناسباتی که دارد، خنده و اخمی که دارد، به خودم می‌گویم چقدر خوب که این سال‌های تحصیل و رفت‌وآمد به قزوین، آذر هم بود! کاش آذر همیشه باشد. امروز، یک عزیز می‌طلبی را گفت که به واسطه‌ی

تجربیاتش در زندگی از درک خیلی از مسائل عاجز بود! من جوان نیز البته کم از او نداشتم، پس به کوبنده‌ترین شکل ممکن پاسخش را دادم. من نمی‌فهمیدم که او از درک مسائل عاجز است و مهم‌تر اینکه او آگاه به خیلی از مسائل نیست بلکه تنها غرق اخبار زرد و رسانه‌های مجازی بدون صاحب است. جسارتی که آن روز برای برخورد و گفتن حرف‌های ناگفتنی به خرج دادم، برایم گران تمام شد. هرچند پیروز رزم من بودم و بعدها هم کسی سراغ من را نگرفت، اما این برخورد باعث شد طعم لذت‌بخش قرارگاه با خاطره‌ای تلخ همراه شود. این آخرین بار بود که با آذر در قرارگاه‌مان حسی مثبت داشتم. قرارگاهی که دیگر سرشار از احساسات مثبت نبود. یک لک سیاه و خاطره‌ای تلخ، وسط سپیدی تخیلات من افتاده بود... قرارگاه حالا نماد برخورد بود! در حقیقت معماری با وجود آذر رنگ و معنا گرفته بود وگرنه سنگ، بتن و آهن که اهمیتی ندارند، این ماها هستیم که به کالبد کلام جان می‌دهیم.



امروز، روز دانشجوست. ما که دیگر دانشجو نیستیم. اما با بچه‌های دانشکده که درس‌مان تمام شد، قرار گذاشتیم هر سال، روز دانشجو یک جایی جمع بشویم. از همان قرارها که پسرها آخر سربازی با هم می‌گذارند و کمتر به آن عمل می‌کنند. از همان قرارهایی که روز جشن فارغ‌التحصیلی با هم کلاسی‌هایمان می‌گذاریم و بعداً به هر دلیلی زیر آنها می‌زنیم، اما به هر حال قرار ما سرچایش بود - رأس ساعت چهار بعد از ظهر. بچه‌ها یکی‌یکی از راه می‌رسند. آنهایی که دوتایی بودند حالا تنها می‌آیند. خیلی هم با جبهه‌ی مقابل گرم نمی‌گیرند و خیلی هم نزدیک مرز یکدیگر نمی‌شوند، اما بعضی‌ها بالعکس! تا آنجا که من خاترم هستم، بعضی‌ها با بعضی‌ها هیچ صمیمی نداشتند اما حالا خنده‌کنان با هم می‌آیند! بعضی‌ها هم با بچه‌ای در دست می‌آیند! و بعضی‌ها هم که اصلاً نمی‌آیند...

ته دلم کمی از قرار امسال ناخرسند هستم زیرا وسط قرارگاه من و آذر برقرار شده است. اسم این حس شاید حسادت باشد! چه کسی می‌داند من چه رازها که اینجا دفن نکرده‌ام... حقیقت را وقتی می‌فهمیم که از زاویه‌ی جدیدی به مسائل بنگریم؛ مثل استاد! قرارهای من با آذر هنوز سرچایش هست، اما طعم دغدغه‌ی شغل، بیمه، تحصیلات و... به خود گرفته است. دیگر پاتوق شیطن نیست، غاری‌ست با فضای باز، که می‌شود آنجا کمی در میان مردم تنها بود!

چهارشنبه ۴ آذر ۱۳۹۴

پس از یک روز جدل‌برانگیز با دانشجویان گرامی‌ام و شکست در تفهیم موضوعی فلسفی به آنها، همکار نه‌چندان فرهیخته‌ام...جناب آقای پروفوسور... با تأکید بر لزوم خوش بودن در روزهای نزدیک به پایان ماه (پس و پیش‌اش ظاهراً فرقی ندارد) دست بر شانه‌ام زد و رفت به سلف اساتید دانشگاه برای میل فرمودن ناهار، اما من از طبقه‌ی چهارم ساختمان دانشکده به منظره‌ی اطراف می‌نگرم و به غرولند دانشجویانم فکر می‌کنم و به عجز خودم پس از سال‌ها؛ بکارهای عقب افتاده‌مان فکر می‌کنم. معنی نگاه‌های استادم به بیرون را حالا می‌فهمم. به شهریار زنگ می‌زنم و جوای اوضاع و احوال کار و بچه‌ها می‌شوم. در کمال تعجب می‌گویم رفته به برج و عکاسی می‌کنم؛ من تعجب می‌کنم که الان چه وقت رفتن به برج است و چه وقت عکاسی؟ تلفن که قطع می‌شود، در فکر فرو می‌روم که شاید او هم در فکر است و تلاش می‌کند با پناه بردن به معماری خود را آرام کند. مثل من که فرار می‌کنم به معماری، موسیقی و کتاب! فرار می‌کنم به سمت خیابان انقلاب! بله، خیابان انقلاب، خصوصاً حد فاصل میدان تا پارک دانشجو. البته خیلی به جز از انقلاب جاهای دیگری هم هستند که بسته به حس و حال انتخاب شده‌اند؛ مثل آذر و قرارهایی که بوی چمن و خاک می‌دادند. هرجایی که روزی تحولی داشته‌ام و رفتن به آنجا برایم یادآور موفقیت است. گرچه شهرداری تهران میل شدیدی به تغییر سیمای شهر دارد و اساساً توجه چندانی به «خاطرات» مردم ندارد.

فکر می‌کنم خیابان انقلاب برای خیلی‌ها مثل من، تنها راسته‌ی کتاب فروشی‌ها نباشد، بلکه پیاده‌راهی باشد که بشود در آن کمی قدم زد و در انبوه مردم، عنوان و رنگ جلد‌های کتاب‌های خود رو بازیافت کرد! روزی در

دفتر مهندسین مشاور نام‌داری گزارشی را در قفسه‌ها دیدم که نوشته بود: بررسی طرح فلان محور فلان دماوند، انقلاب، آزادی! به نظر این رسمی‌ترین، کشنده‌ترین و خنده‌دارترین نامی بود که می‌توان در چارچوب مسائل علمی-اداری بر روی خیابان انقلاب گذاشت؛ مثل خیلی اسامی‌ای که در چارچوب اداری-سیاسی انتخاب شده‌اند، اما بعضی اسامی را مردم با قلب‌هایشان انتخاب کرده‌اند، با خاطرات‌شان. بله، افرادی درگیر با خاطرات... مثل من! ما برای هر کوی و برزن این شهر اسم خودمان را داریم. آنها را براساس خاطرات‌مان می‌شناسیم و نه براساس آدرس جغرافیایی!

حالا اسم میدان و برج را که شهریار آورد دیگر گوش‌هایم سنگین شد. یاد خاطراتم افتادم، یاد آذر، بوی چمن، خیال‌پردازی و رویابافی‌هایم. خاطراتم را مرور کردم. وقتی استادم نخستین بار جمله‌ی رابرت استرن را پای تخته نوشت و گفت تفسیر کنید و ما چه مزخرفاتی که نگفتیم! می‌خواستیم مفهومی قلبی و حسی را در قالب علم و دانش توضیح دهیم که کاری غیرممکن می‌نمود و هنوز هم غیرممکن است. فکر می‌کنم استاد هم این نکته را می‌خواست به ما بفهماند وقتی گفت: «خواهی فهمید...؟! خواهی فهمید...!»

اینگونه مفاهیم به واسطه‌ی تبلیغات، قلبی و حسی نمی‌شوند. این زیبایی‌شناسی متعالی و امر غایب در هر فردی، روزی برای یک بنای معماری، کوچه و خیابان ساخته می‌شود، اما داستان همه، بعید می‌دانم با دیگری برابر و یکسان باشند. مگر واقعه‌ی خیلی عظیمی باشد و اخبار خوبی آن را پشتیبانی کند. امروز هفته‌ی اول آذر است، اما آذرهای زمان دانشجویی کجا و آذرهای الان کجا! صدای جیغ و داد دانشجویها می‌آید... الان است که سیل آسا هجوم بیاورند به کلاس!

چهارشنبه ۲۵ آذر ۱۳۹۴

بعد از ناامید شدن از منتقدینی که قصد داشتند متون خوبی در باب قرارگاه بنویسند، هرقدر با خودمان کلنجار رفتیم که اینجا را به صورت مبسوط بیاوریم یا یک بررسی عادی در کنار بقیه‌ی فضاها، نتیجه‌ای حاصل نشد. شهریار را در ۹ سالگی از طرف مدرسه به بازدید میدان و برج وسطش برده‌اند و او دوست دارد میدان، معماری و سازه‌ی بتنی کم نظیر آن بصورت مبسوط نوشته شود، اما من هم خاطراتی با میدان دارم که از جنس خاطرات کودکی شهریار نیستند. برای همین، به معرفی‌ای که از آن در رسانه‌ها می‌شود و به نحوه‌ی بیان آن در نشریات معماری منتقدم. البته این‌ها همه بهانه است تا آن حس واقعی و پنهانی شکافته نشود و بیرون نزنند...

حالا شهریار می‌گوید باید از وزارت ارشاد و مجموعه‌های زیردستش، که بی‌توقع و بدون بوروکراسی معمول، درب‌های برج را بر روی او باز کردند و گذاشتند از هرجای آن که دوست دارد عکس بگیرد، تشکر کنیم. باید شکرگزار باشیم که مرمت خوب و فنی و تمام عیار روی میدان در حال انجام است و تشکر کنیم که از ما صادقانه خواهش کردند چیزی خلاف واقعیت ننویسیم، زیرا هر بار که خبری از آزادی پخش می‌شود، کلی خبرنگار، مسئول، نماینده، کاندید و رئیس به آنجا می‌روند و زیر و بم برج را مثل تیم بررسی صحنه‌ی جرم واری می‌کنند و تا چهار

تا مدیر جوان و جسور هم جایجا نشوند، قائله ختم به خیر نمی‌شود! خلاصه آنها از ما صادقانه خواستند به هر نیتی که رفته‌ایم و عکس‌برداری می‌کنیم، بهره‌برداری سیاسی نکنیم و من نیز صادقانه به شما می‌گویم که میدان و برج میان‌اش به لحاظ علمی و معماری، دیگر برای من جذابیتی ندارد! حداقل من برای نوشتن از آنها ندارم زیرا همه‌ی حرف‌ها زده شده است و همه‌ی تاریخ‌ها، نام‌ها و ابعاد را بارها و بارها نوشته‌اند.

در واقع، این میدان برای من یادآور آذر است؛ یادآور قرارهایم با آذر - منظوم ماه آذر است!

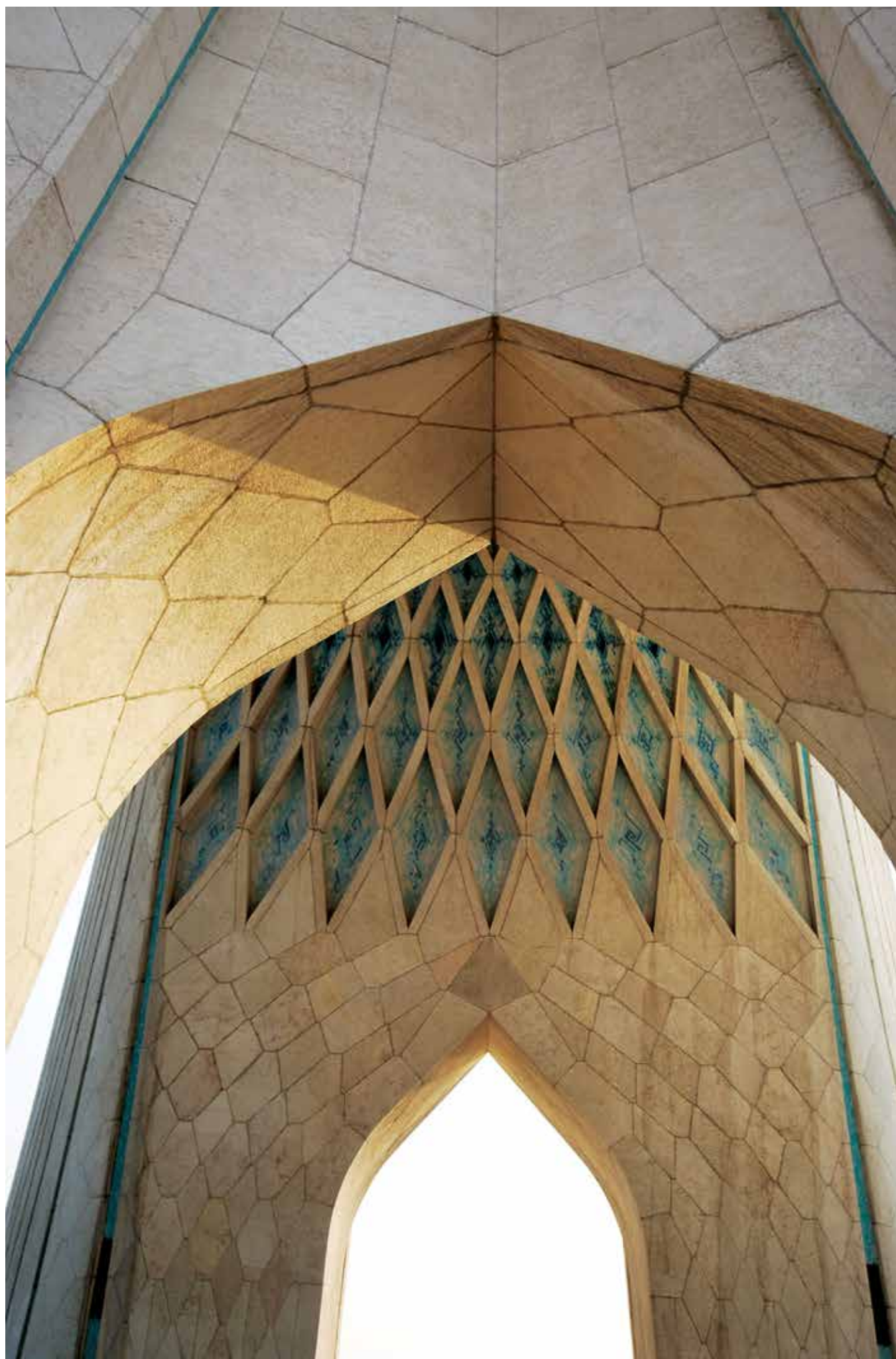
وقتی که استاد جمله‌ی رابرت استرن را نوشت، نمی‌فهمیدیم توسعه در معنا و مفهوم یعنی چه؟ همان‌جا بود که استاد پیشنهاد کرد به بازدید بناها برویم. برنامه‌ی درسی در ایران جامع نبود، هنوز هم نیست و این برنامه در انتقال احساسات ناقص است. اگر واقعاً به بازدید می‌رفتیم و نه گردش، پیشنهاد استاد این خلاء را تا حدودی پر می‌کرد! این حرفی بود که مسئولین دانشگاه می‌زدند که واقعاً به بازدید علمی بروید نه پیک‌نیک! درست هم است! من از نه سال زندگی مداوم با آذر هیچ عکسی ندارم و تمام وجودم حس و خاطره است. مثل استادان قدیمی که از دوران دانشجویی عکسی ندارند، اما از آن دوران پر از حرف هستند. ما به بازدید بنا می‌رویم تا تناسبات آن را، هندسه‌ی آن را، خنده، گریه، حس و حال آن را کشف کنیم... نه عکس سلفی دسته‌جمعی بگیریم!

از زمان آن فرمان تاریخی استاد، من هر ماه به دیدار یک بنا می‌رفتم. اما آذر بوی آزادی می‌داد! به نظر بی‌حکمت نبود که آن سه عزیز دانشجو در تاریخ ۱۶ آذر شهید شدند. این است آذر زیبا و خوش‌اندام من! آذری که آخرش یلدا، جوجه شماری، رنگ پاییزی، سرمای برف و باران غافلگیرکننده‌ی زمستانی دارد. آذر واقعاً خاص است! سال‌هاست با این قرار زندگی می‌کنم! هنوز نتوانسته‌ام بنایی را در آذر جایگزین این میدان وسیع، آن برج عظیم و آن موزه‌ی مخفی‌نمایم! میدان، برج و موزه‌ی آزادی در آذر هرسال قرارگاهم بود. البته هنوز هم بناهای مختلف را می‌بینم و به شهرهای مختلفی می‌روم. فکر می‌کنم هر معمار حقیقت‌بینی هم که بخواهد خود را توسعه بدهد این کار را می‌کند، اما آذر ماه، ماه میدان آزادی‌ست! من فکر می‌کنم این بنا را سالی یکبار باید دید و لمس کرد!

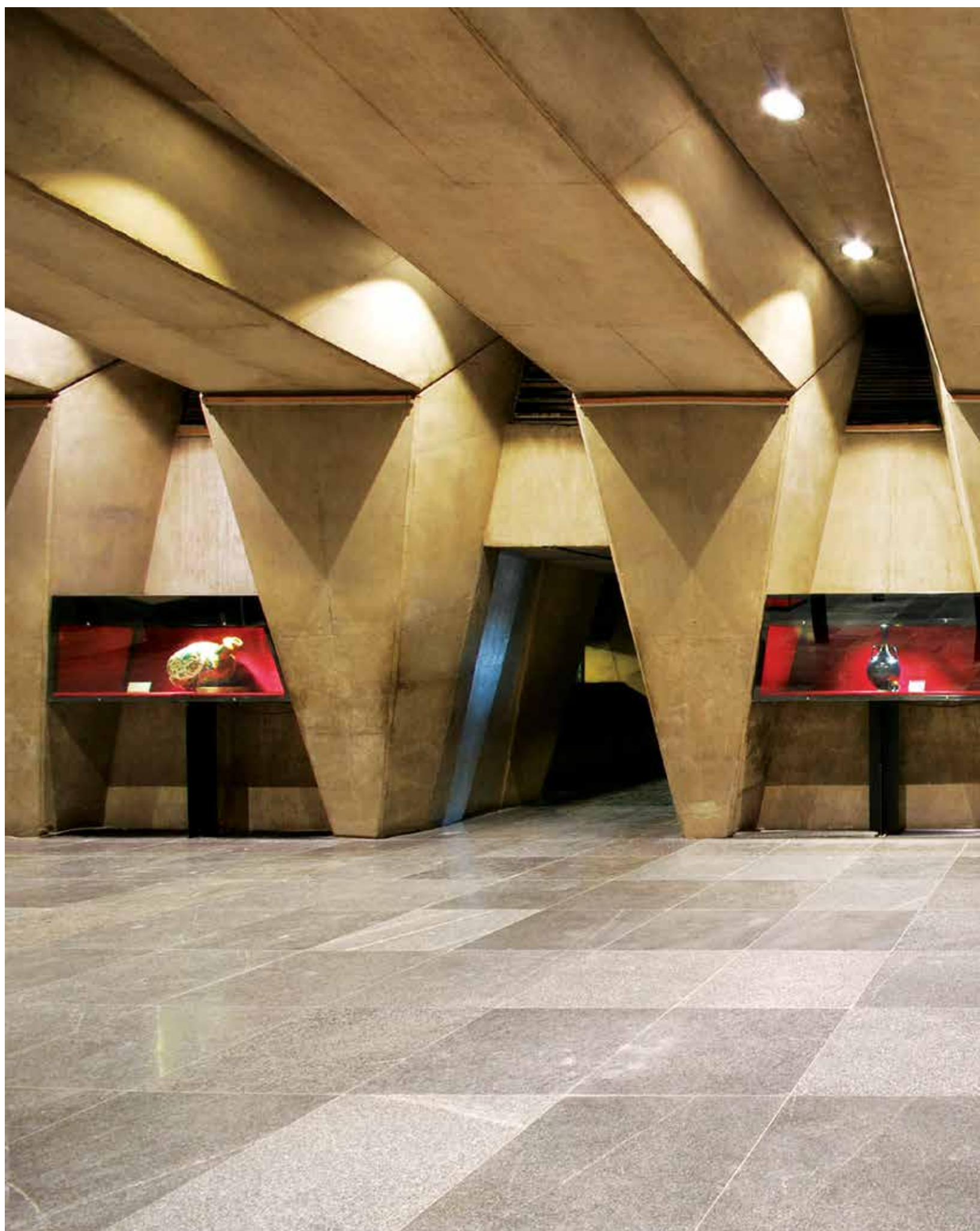
این حسی‌ست که ما را در دراز مدت متوجه کلام استرن می‌کند. حالا، نه سال است که هر آذر با هر گرفتاری‌ای که شده من به میدان آزادی می‌روم. روی چمن‌های آن می‌خوابم، به کاشیکاری‌های برج نگاه می‌کنم، فارغ از همه‌ی حرف‌هایی که ممکن است دوستان و غریبه‌ها و عابران در موردم بزنند چون من باید این بنا را هر سال لمس کنم! نمی‌دانم چرا هیچ عکس هوایی، ماهواره‌ای، HDR و یا پانارومایی، این حسی که بودن در کنار بنا می‌دهد را منتقل نمی‌کند! آزادی در آذر «عروس» است...شک نکنید!

آذر، آزادی و توسعه‌ی معنا در طول زمان

برخی بناها مقیاس فراملی دارند، برخی نه! بعضی بناها در قلب مردم ایران جا دارند و نبض مردم کشور در کالبد وجود این بناها نهفته است. عامل گذر زمان، پیش‌نیاز به‌وجود آمدن این حس می‌باشد، اما مهمترین نیست. زمان، همان‌گونه که استرن تأکید دارد، باعث می‌شود بناها معنا





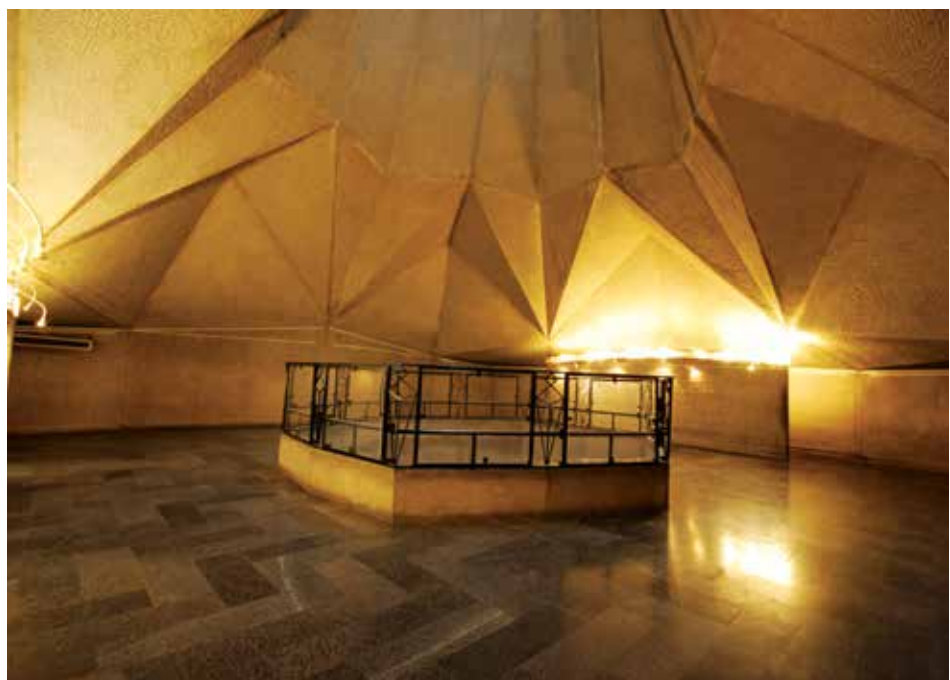


و مفاهیمی را بسازند و به واسطه‌ی کاربران خود، آنها را توسعه دهند، اما مقیاس این امر تفاوت دارد. اعتقاد دارم حتی یک بنای معمولی نیز این اثر را دارد، گرچه شاید در حد یک خانواده، یک محله، یک ناحیه و... بی شک این بنا مقیاس فراملی دارد، زیرا مردم با آن خاطره دارند.

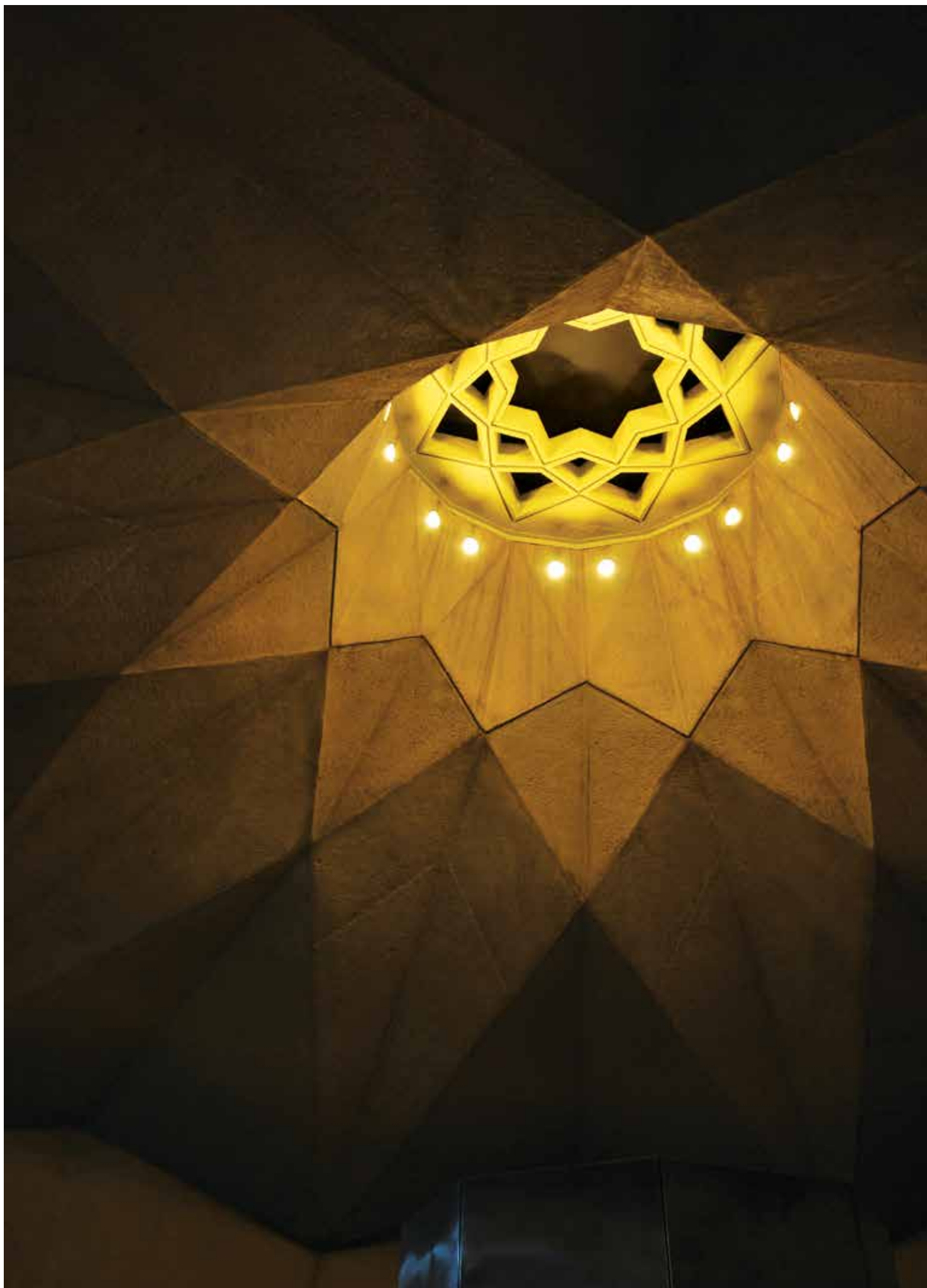
این شاید به تعبیری همان زیبایی پنهان در اطراف ماست که تنها چشمان پر احساس آن را می‌بینند! بخشی از هویت مردم ایران به پای این برج گره خورده است. مثالی که من دوست دارم اینجا بار دیگر آن را زنده کنم مربوط می‌شود به هجده سال پیش، یعنی دقیقاً دو برابر مقداری که من آزادی را فهمیده‌ام. روزی که در آن به تعبیر خبرنگار سایت عصر ایران: «وزن کروی زمین برای یک لحظه کم شد!»

بازی ایران و استرالیا! ما عقب بودیم! ضعیف‌تر بودیم و طرفداران استرالیایی فریاد می‌زدند «پس خدای شما کجاست؟...» بعد باقری ضربه‌ی شروع دروازه‌ی مارک بوسنیچ مغرور را برگرداند توی زمین خود استرالیایی‌ها، علی دایی با بدنش توپ را نگه داشت و مثل یک کشتی‌گیر محلی به مدافع پشتی‌اش فشار آورد و به زور یک پاس تودر می‌اندازد پشت مدافعان استرالیایی، حالا خداداد مثل غزال می‌دود. او یکی از بدترین شوت‌های زندگی‌اش را می‌زند (به تعبیر مجتبی هاشمی)، اما توپ پله می‌کند و از روی پای دروازه‌بان استرالیا که به پیش آمده رد می‌شود و می‌رود کنج دروازه‌ی استرالیایی‌هایی که از تحقیر، تمسخر، اذیت و آزار کم نگذاشته بودند. کمی بالاتر، جواد خیابانی آنقدر فریاد می‌زند «توی دروازه!» که تا مرز سکنه پیش می‌رود! خداداد منتظر نمی‌ایستد تا توپ بر تور بوسه بزند. از روی آگهی‌ها می‌پرد و در حالی که یک دستش را با اشاره به سمت آسمان بالا گرفته، می‌رود به نزد مردم ایرانی حاضر در بین تماشاگران. احتمالاً اگر می‌توانست از دیواره‌ی استادیوم بالا می‌رفت و اصلاً می‌رفت داخل سکوی تماشاگران. همزمان با او، این طرف، هفتاد میلیون نفر مردم ایران پانزده سانت روی هوا بلند می‌شوند و زمین را سبک می‌کنند! والدیر وی را (Valdeir Vieira)، سرمربی برزیلی تیم ایران، سیگاری که چند لحظه پیش بر زمین کوبیده بود، بدون تعارف، دوباره از روی زمین برمی‌دارد و روی لبانش می‌گذارد و پُکی می‌زند! در مقابل، مربی استرالیایی‌ها، تری ونه‌بلز (Terry Venables)، که شکست را باور ندارد در کنفرانس خبری می‌گوید: «معجزه را دیدم، اما باورش ندارم!»

در همان لحظات، مردم ایران از سر اقدسیه تا پای برج آزادی سر از پا نمی‌شناسند! هیچکس نمی‌داند چرا؟ اما همه به خیابان‌ها آمده‌اند و به پای بناهای شاخص جمع شده‌اند. چه کسی به آنها یاد داد اینگونه جمع بشوند؟ مردم خود در میدان‌ها و پای بناها و هرفضای باز و آزادی که می‌شناختند جمع شدند و این، یعنی قدرت معماری! مردم می‌خواهند انرژی حاصل از خوشحالی خود را تخلیه کنند، همان‌طور که غم‌های خود را گاهی در مترو و با افسردگی تمام شریک می‌شوند. فکر می‌کنم امروز که به آن وقایع می‌نگرم، منظور استادام و استرن را گرفته‌ام یا حداقل روزی خواهم فهمید... بله، بناها، در طول زمان معنا را بسط و توسعه می‌دهند!

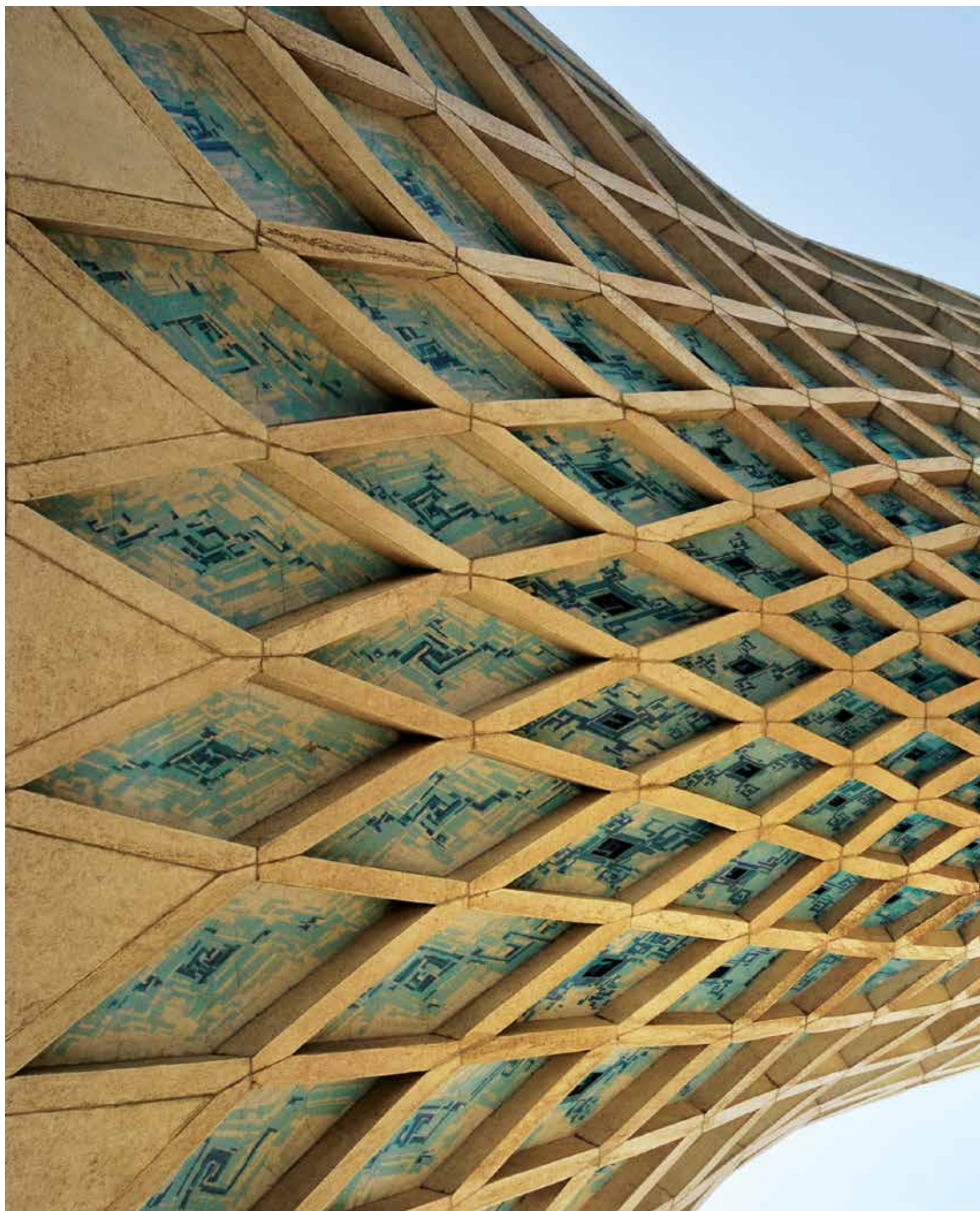


فضای داخلی موزه‌ی برج آزادی، تهران.



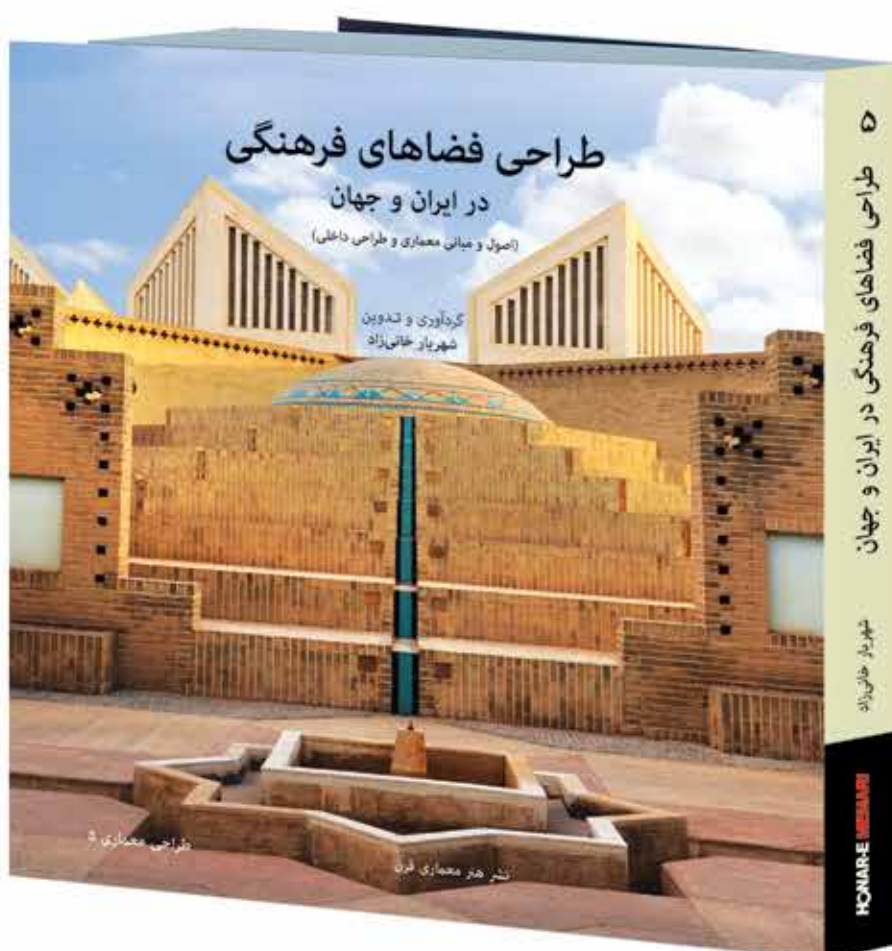


برج آزادی، تهران.



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 به تدریج 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

فرم اشتراک و سفارش خرید انتشارات هنر معماری قرن

۲۰٪ تخفیف خرید حضوری از دفتر هنر معماری

جهت خرید آنلاین به سایت رسمی مؤسسه‌ی هنر معماری بخش shopping مراجعه شود: www.aoa.ir

۱. اشتراک یکساله‌ی فصلنامه‌ی هنر معماری (۴ شماره‌ی سال ۱۳۹۵) ریال ۷۲۰/۰۰۰

۲. شماره‌های موجود فصلنامه‌ی هنر معماری (۲۳-۲۶-۳۰-۳۱-۳۳-۳۵-۳۶-۳۷-۳۸-۳۹) ریال ۱/۲۴۵/۰۰۰

کتاب‌های معماری و طراحی داخلی

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

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

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

۶. قوانین ساخت‌وساز شهری (مطابق با آخرین ضوابط شهرسازی) [چاپ سوم] ریال ۲۰۰/۰۰۰

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

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

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

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

۱۱. چرا معماری مهم است؟ ریال ۳۵۰/۰۰۰

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

سری کتاب‌های اصول و مبانی معماری و طراحی داخلی

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

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

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

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

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

سری کتاب‌های مشاهیر معماری ایران

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

۱۹. کامران دیبا و معماری انسان‌دوستانه ریال ۵۰۰/۰۰۰

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

سری کتاب‌های مشاهیر معماری جهان

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

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

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

۲۴. مارسل برویر ریال ۱۰۰/۰۰۰

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

۲۶. ماریو بوتّا ریال ۱۸۰/۰۰۰

فرم اشتراک و سفارش خرید aoapub@gmail.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@gmail.com ایمیل یا به شماره‌ی ۸۸۳۴۲۹۶۱ - ۸۸۳۴۲۹۶۰ فکس و یا به آدرس تهران، صندوق پستی ۱۵۸۷۵-۸۴۹۱ 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 مفتاح شمالی، پایین‌تر از خیابان شهید مطهری، خیابان زهره، خیابان قابوسنامه، پلاک ۱، طبقه‌ی همکف، واحد ۶ تلفکس: ۸۸۳۴۲۹۶۰-۸۸۳۴۲۹۶۱



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 "وبو"
- و وفادار به سبک های قدیمی ایرانی، شیشه های ترکیبی، شیشه بافت و شیشه رنگی





یونیک گلس
Uniquely Different

واردات و اجرای محصولات

Luxury Blown Glass(LBG)

ساخت ایتالیا و فرانسه

پاسداران، بوستان نهم، شماره ۱۱۷، طبقه ۲، واحد ۶

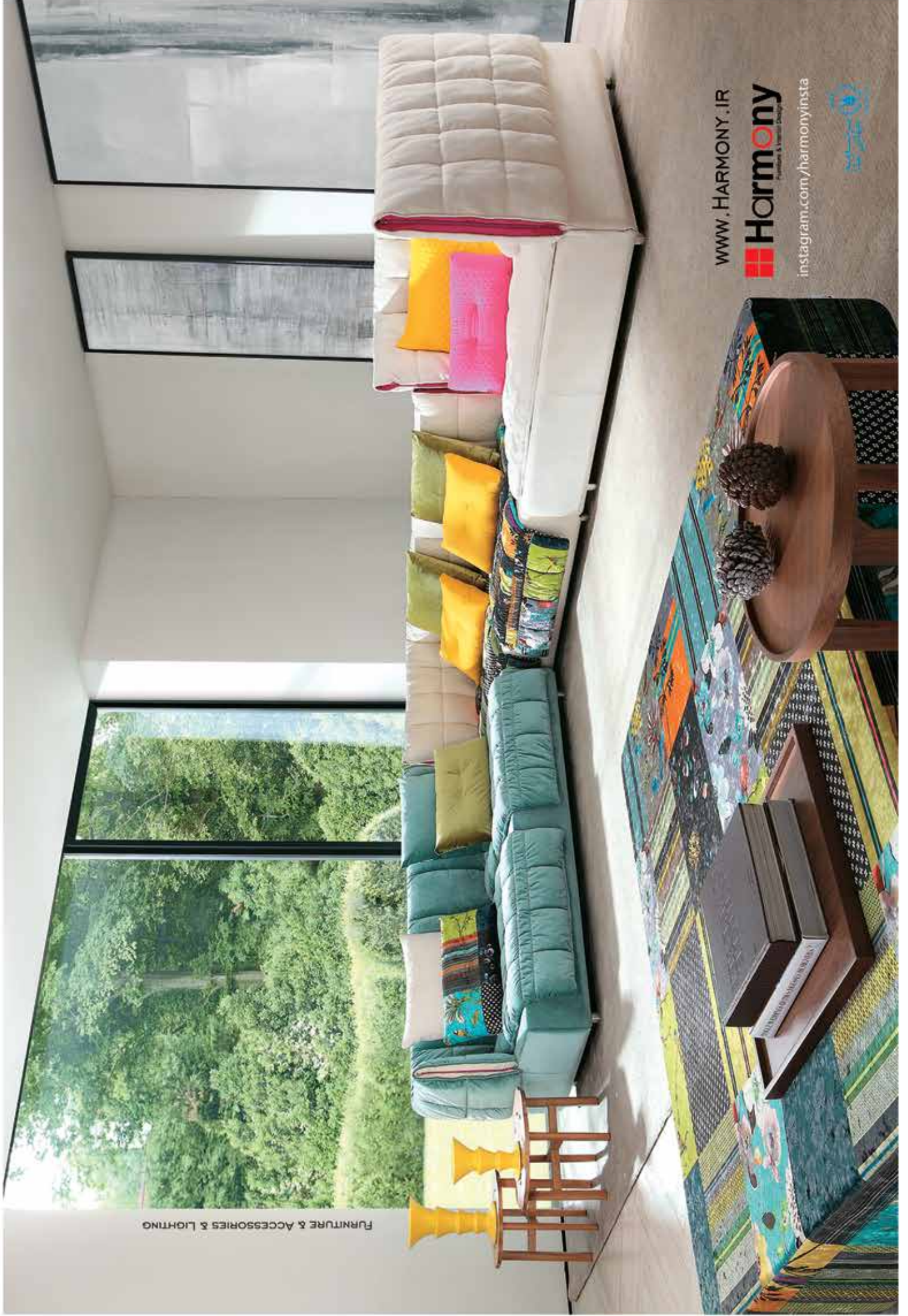
تلفن کارخانه: ۳۳۱۰۹۹۹۵ | ۰۹۱۲۱۸۳۲۳۴۶

تلفن دفتر: ۲۲۷۹۲۵۶۱ | ۲۲۵۷۴۶۰۲

www.uniqueglass.ir info@uniqueglass.ir



UniqueGlass



FURNITURE & ACCESSORIES & LIGHTING

WWW.HARMONY.IR

Harmony
FURNITURE & ACCESSORIES & LIGHTING

instagram.com/harmonyinsta

