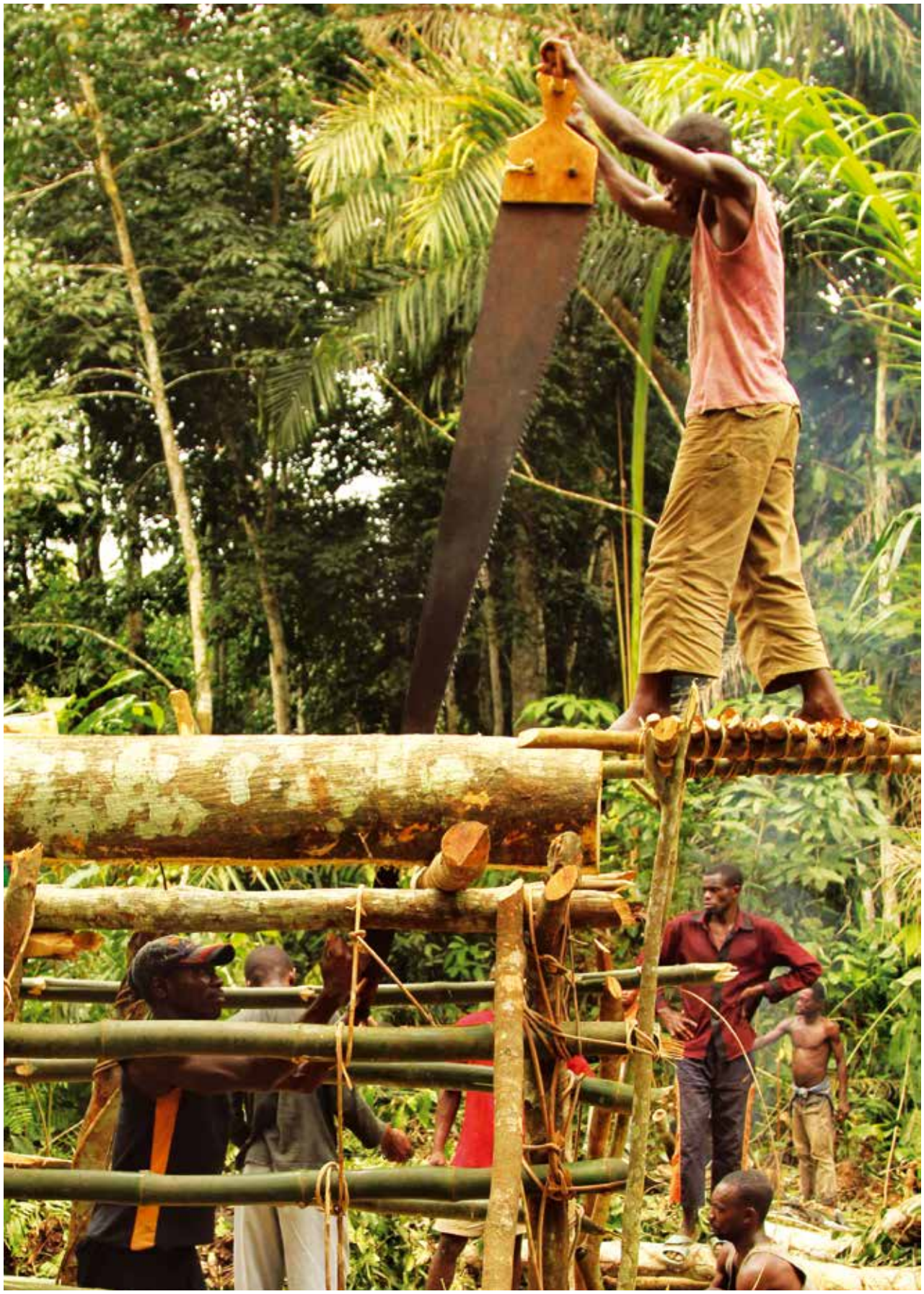
هنر معماری
HONAR-E MEMARI

هنر معماری ۴۰

با رویکردی پژوهشی بر طراحی، معماری پایدار و انسان‌دوستانه
شماره‌ی چهل، بهار ۱۳۹۵، قیمت: ۱۸,۰۰۰ تومان
ISSN: 2008 - 7497



سومین شماره‌ی نقد معماری ایران و جهان

روزگار نقد / معماری‌های در حال ظهور / نظریه‌پردازی در معماری / فراتر از پایداری، معماری برای مردم
فراخوان دومین دوسالانه‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران توسط هنر معماری

شماره‌ی چهل
بهار ۱۳۹۵

به نام خدا

هنرمعماری ۴۰

با رویکردی پژوهشی بر طراحی، معماری پایدار و انسان‌دوستانه

ISSN: 2008 - 7497 شماره‌ی چهل، بهار ۱۳۹۵، قیمت: ۱۸،۰۰۰ تومان

معماری

هنر معماری برگزار می‌کند:

دومین دوسالانه‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران با حمایت معنوی برنامه جهانی غذا سازمان ملل متحد (WFP) - نمایندگی ایران ۲

روزگار نقد / تحریریه‌ی هنر معماری ۸

یادگارهای معماری پارسیان

بوی خوش آشنایی / ناصر نوروز زاده چگینی ۱۲

بیش از ده هزار سال هنر و معماری ایرانیان (تا ۳۰۰۰ قبل از میلاد) / کارگروه ویژه‌ی هنر معماری جهت مطالعه‌ی تاریخ هنر و معماری در ایران ۱۴

بازگشت: جستارهایی درباره‌ی مفهوم بازگشت در معماری ایران / کامیار صلواتی، نیلوفر رسولی، احمد افلاکیان، سهیل نظری و محمد شیخی ۳۲

نقد سنت‌گرایی و واکاوی مفهوم بازگشت در گفت‌وگو با سعید خاقانی / کامیار صلواتی و احمد افلاکیان ۴۸

مقالاتی از برگزاری اولین کنگره‌ی بین‌المللی جهان، اصفهان، ۲۳ شهریور ۱۳۴۹ ۵۲

سه روز از زندگی یک بنای ۴۰۰ ساله (خانه‌ی بخردی) / تحریریه‌ی هنر معماری ۵۶

معماران مدرن‌گرای ایران

سیاوش تیموری / تحریریه‌ی هنر معماری ۶۶

نظریه‌پردازان معماری

چگونه با پتک معماری بسازیم! / تحریریه‌ی هنر معماری ۸۶

مقایسه‌ی انتقادی دو خانه‌ی مهدی علیزاده و سیروس باور در دفاع از یک نسل / تحریریه‌ی هنر معماری ۹۲

گفت‌وگو با گیسو حریری و مژگان حریری / سرور باقرنژاد (از دفتر هنر معماری) ۱۱۸

ایده‌های گیسو حریری و مژگان حریری برای پروژه‌ی رایدنبرگ استرن براوری (زالتسبورگ) ۱۲۴

نقد و تحلیل مجتمع مسکونی زالتسبورگ اثر دفتر حریری و حریری / تحریریه‌ی هنر معماری ۱۲۶

نقد و تحلیلی بر ویلای تکانیک/ معماری از گیسو حریری و مژگان حریری / تحریریه‌ی هنر معماری ۱۴۰

خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴ / معماری از علی سوداگران و نازنین کازرونیان ۱۵۶

نقد و تحلیلی بر خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴ / پگاه پایه‌دار اردکانی (تحریریه‌ی هنر معماری) ۱۶۲

پاسخ معماران خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴ به نقد هنر معماری ۱۷۲

طبیعتِ معماری

ابنیه‌ی ناشناخته و معماری معاصر / رولاند راینر ۱۷۴

نقش ماه در مرداب / ضد قهرمان‌سازی در ادبیات معماری معاصر ایران / تحریریه‌ی هنر معماری ۱۸۴

فراتر از پایداری / معماری برای مردم / نقد و تحلیلی بر معماری دبستان ابتدایی ایلیما و مرکز فرصت‌سازی برای زنان / تحریریه‌ی هنر معماری ۱۹۴

ارزیابی موفقیت صفر-انرژی‌ها / نانسی بی. سالمن / ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد ۲۱۴

باغ ایرانی در نهمین اکسپوی جهانی باغ پکن / معماری از محمد شماعی‌زاده، شیرین شریف‌فر ۲۲۶

طراحی

هنر خوشنویسی نزهت یعقوبی ۲۳۶

رقابت آموزشی، آموزش رفاقتی! / تحریریه‌ی هنر معماری ۲۴۲

کارگاه دوک / برگزارکنندگان: پدرام جعفربیگی، محمد عبدالرضازاده، رها اشرفی، عباس خوشنویس گزارشی از علی جاودانی ۲۴۴

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، پگاه پایه‌دار اردکانی، امیرحسین تبریزی، پدرام جعفربیگی، شهریار خانی‌زاد، پویا خزائلی پارسا، علی خادم‌زاده، علیرضا سیّداحمدیان، بیژن شافعی، امیر فرج‌اللهی‌راد، رضا مفاخر، رضا نجفیان، یاسمین نعمت‌اللهی

واحد پژوهش و توسعه‌ی هنر معماری:

پگاه پایه‌دار اردکانی، نازنین عارف‌کیا، یاسمین نعمت‌اللهی

همکاران این شماره‌ی فصلنامه (به ترتیب حروف الفبا):

حسین برازنده، شهرام قربانی (چاپ ابیانه)، محمدرضا کاشانی

لیتوگرافی: رسام گرافیک (۶۶۵۹۲۷۲۴-۶۶۵۶۲۷۳۵)

چاپ: ابیانه؛ انتهای خیابان استاد حسن بنای جنوبی، مجیدیه‌ی سابق، پایین‌تر از رودخانه، روبروی بانک سپه، پلاک ۵۹ (۸۸۴۳۷۵۶۶)

صحافی: فرانگر (۷۷۳۳۹۳۳۹)

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

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

نشانی: تهران، خیابان شهید مفتح (شمالی)، پایین‌تر از خیابان شهید مطهری، خیابان زهره، خیابان قابوسنامه، پلاک ۱، طبقه‌ی همکف، واحد ۶ صندوق پستی: ۸۴۹۱ - ۱۵۸۷۵ تلفکس: ۸۸۳۴۲۹۶۱ - ۸۸۳۴۲۹۶۰

Web: www.aoa.ir E-mail: aoapub@ymail.com Instagram: Honare_memarii Telegram: @AOAmagazine

Royaco
Royaco
Roya Tarhe Dakheli / Graphic Studio / 2016 March
کاتالوگ DOLCE VITA
کاغذ دیواری
PRIME
WALLS

ROYA
TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

کاغذ دیواری | پارکت چوبی | لمینیت | پارکت چرمی | موکت رول و تایل | پادری آلومینیومی

شرکت رویا طرح داخلی، حامی دومین دوسالانه
معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران

SOLO WOOD
laminate

کاتالوگ Super Solid
لمینیت

ROYA
TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

کاغذ دیواری | پارکت چوبی | لمینیت | پارکت چرمی | موکت رول و تایل | پادری آلومینیومی

رویا طرح داخلی حامی
برنامه جهانی غذا
WFP
wfp.org/fa

Royaco
Royaco
Roya Tarha Design / Graphic Studio / 2015 March
SOLO WOOD

شرکت رویا طرح داخلی، حامی دومین دوسالانه
معـماری، شهرسـازی و طراحی داخلی ایـران

SMART RADIO BLUETOOTH CONNECT

JUNG

www.Jung.de

شرکت برنـا کوشش حامی مالی دومین مسابـقه‌ی دوسالانه‌ی هنر معماری

PARTNER
KNX
هوشمندسازی ساختمان

برنـامـه جهانی غذا
WFP

شرکت برنـا کوشش
نماینده انحصـاری کلیـد و پریـز یونـگ آلمـان

مدرس شمال، بلوار آفریقا، نبش مریم غربی، پلاک ۳۳، ساختمان نماد الهیه، طبقه ۴، واحد ۴۰۴ تلفـن: ۲۲۲۲۲۸۲۵، ۲۲۲۳۱۰۲۹، ۲۲۶۳۶۳۷۳

www.bornakooshesh.com Bornakooshesh

ACQUAVIVA

bongio

www.bongio.it

شرکت برنا کوشش حامی مالی دومین مسابقه‌ی دوسالانه‌ی هنر معماری

شرکت برنـا کوشش
نماینده انحصـاری شیر آلات بونجو ایتـالیا

برنـامه جهانی غذا

مدرس شمال، بلوار آفریقا، نبش مریم غربی، پلاک ۳۳، ساختمان نماد الهیه، طبقه ۴، واحد ۴۰۴ تلفـن: ۲۲۲۲۲۸۲۵، ۲۲۲۳۱۰۲۹، ۲۲۶۳۶۳۷۳

www.bornakooshesh.com Bornakooshesh

RIVOLI DESIGN BY BONGIO

bongio

www.bongio.it

شرکت برنـا کوشـش حامی مالی دومین مسابـقه‌ی دوسالانه‌ی هنر معماری

شرکت برنـا کوشش
نماینده انحصـاری شیر آلات بونجـو ایتـالیا

برنـامه جهانی غذا

مدرس شمال، بلوار آفریقا، نبش مریم غربی، پلاک ۳۳، ساختمان نماد الهیه، طبقه ۴، واحد ۴۰۴ تلفـن: ۲۲۲۲۲۸۲۵، ۲۲۲۳۱۰۲۹، ۲۲۶۳۶۳۷۳

www.bornakooshesh.com Bornakooshesh

۰۲۱ - ۸۷۴۴
www.mohitara.com

mohitara
Beautiful Environment, Beautiful Life

محیط آرا

محیط زیبا، زندگی زیبا

حامی مالی

دومین مسابقه دوسالانه هنر معماری

ISO 9001
ISO10002
ISO 10004
ISO 14001
ISO 18001
ISO HSE MS

www.harmony.ir

مفتخریم به دریافت لوح " نشان سر آمدی دیجیتال" (وب سایت)

در اولین دوره کنفرانس تخصصی دیجیتال

Harmony

Furniture & Interior Design

instagram.com/harmonyinsta

شما می توانید حامی کودکان کار باشید.

koodakan.kar

Minuti

minutiart

02632736912 - 02632711495

www.MinutiArt.com

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

برج سپند

خیابان ملاصدرا، خیابان شیراز جنوبی
خیابان برزیل غربی، 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 منحصر به فرد از ترکیب شیشه، سرامیک و کوارتز

DEKTON®

ULTRACOMPACT SURFACES

شرکت رادین نماینده انحصاری DEKTON®

A product designed by COSENTINO®

RADIN

info@radintradingco.com
www.dekton.com

تلفکس: ۸۸ ۶۷ ۲۴ ۵۳
۸۸ ۶۷ ۱۹ ۵۷

آرتاژ
طراح

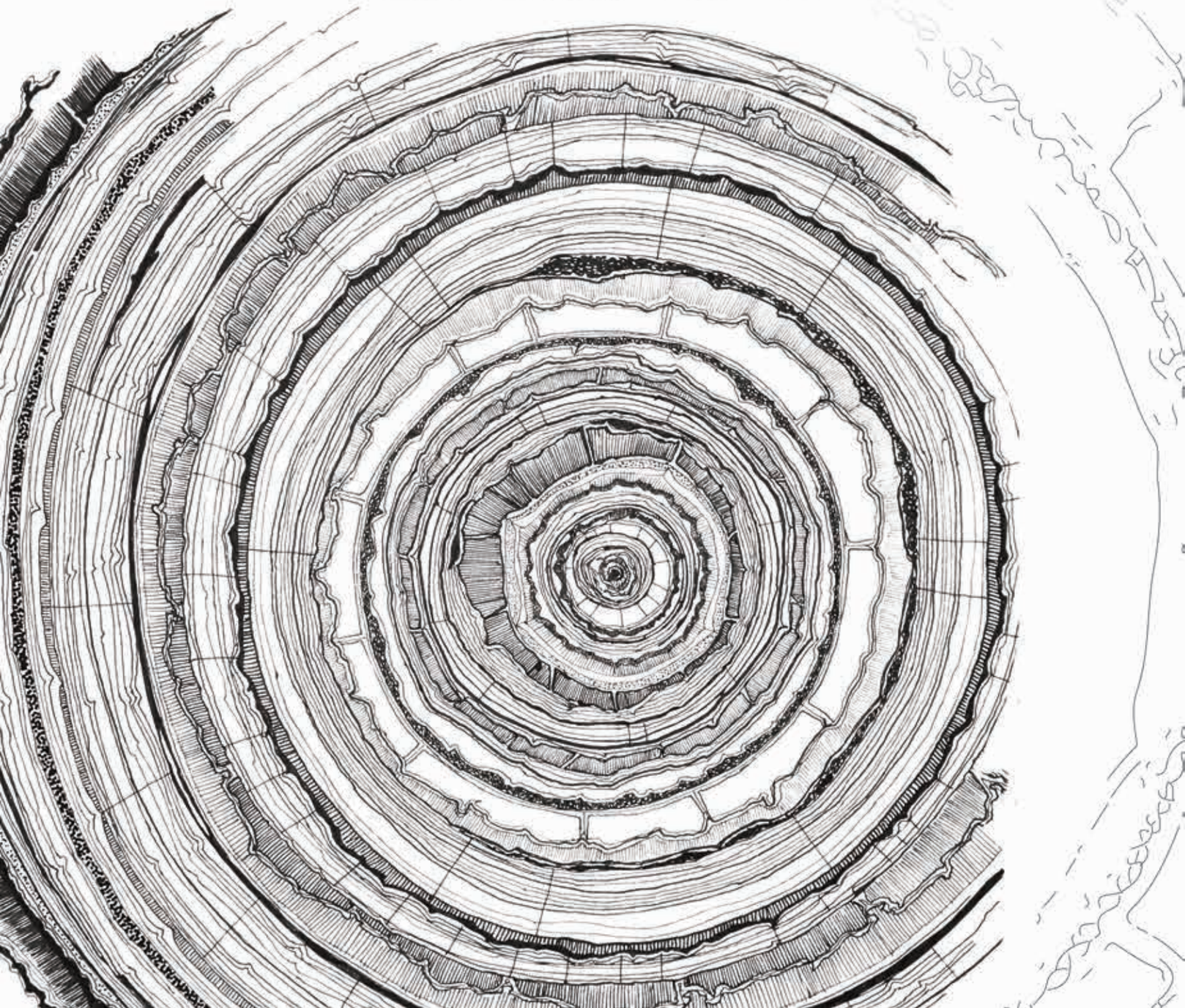
NOVO
executive set
021 88 61 21 53
artagedesign.com

Lian®

NEW VISION | NEW FACADE

INTERIORS & EXTERIORS

EXTERIOR PRODUCTS QUALITY DEFINITIONS



Lian®

NEW VISION | NEW FACADE

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

تلفن: +۹۸ ۲۱ - ۸۸۰۸۹۶۰۳
فکس: +۹۸ ۲۱ - ۸۸۳۶۹۰۵۷

www.lian-co.com
info@lian-co.com

رسام
GRAPHIC

RASSAM GRAPHIC
لیتوگرافی دیجیتال رسام گرافیک

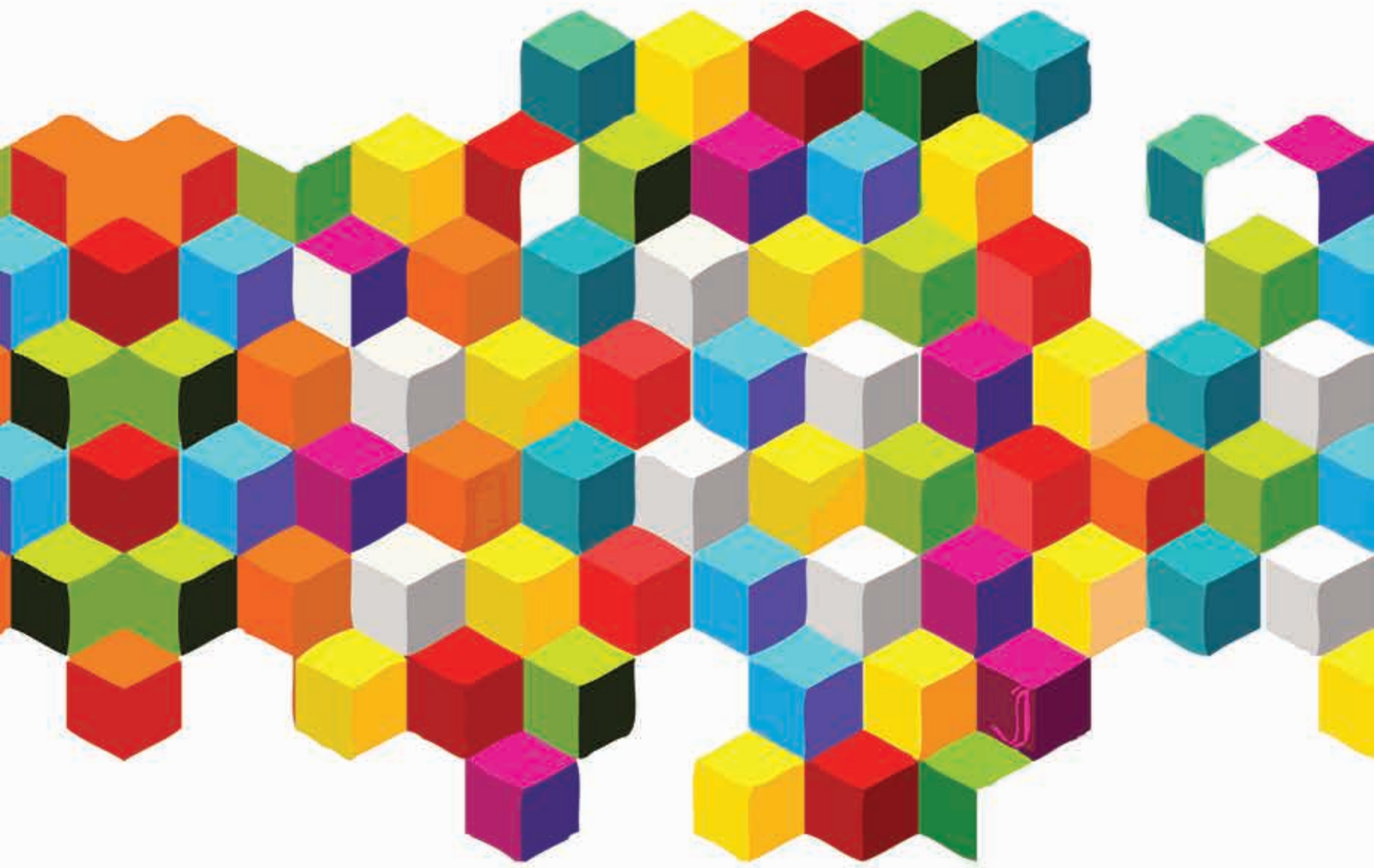
سریع ترین، پیشرفته ترین، مطمئن ترین و با کیفیت ترین لیتوگرافی دیجیتال

کیفیت را در رسام گرافیک جستجو کنید

Email: rassam _farhang@yahoo.com

- اسکن حرفه‌ای
- پلیت مستقیم
- سایت مجهز طراحی
- نمونه‌گیری پیش از چاپ

- اسکن فوق حرفه‌ای IQsmart^3
- پروفر Integris 800 (نمونه‌گیری پیش از چاپ)
- پلیت مستقیم online تا ۴/۵ ورقی(AM / FM)



میدان انقلاب، خیابان کارگر شمالی، بالاتر از نصرت، نبش کوچه مهناز، پلاک ۱۱۵۶ ۶۶۵۶۲۷۳۵ / ۶۶۵۶۳۸۷۷ / ۶۶۵۹۲۷۲۴

کابین گستر

صفحات HPL ، برند GENTAŞ

www.cabingostar.com

cabingostar@gmail.com

021 - 44 093 093 - 4

46 890 722 - 3

10 years
400 projects
8000 cubicles/doors

تعدادی از پروژه های اخیر ما

(سرویسهای بهداشتی)

ارگ تجاری تجریش- پروژه قو الماس خاورمیانه- البرز پل ســـــنتر بیمارستان چشم پزشکی نور- مسجد ولیعصر(عج) - مجتمع تجاری صبا شرکت ایرتویا - بازار چارسو - شرکت پرشیا خودرو - پـــل طبیعت مجتمع تجاری پالادیـــوم - نمایشگاه بیـــن المللی جدید (شهر آفتاب) دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات- داروسازی ثنامد - فرودگاه اهواز

MANOOSH
another dimension.

صفحات پرسلان نئولیث 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

شرکت مانوش نماینده انحصاری محصولات نئولیث اسپانیا در ایران
تلفن: ۸۸۸۳۵۵۱۷ ، ۲۶۴۵۰۷۵۰ فکس: ۸۸۸۲۱۰۵۴ ، ۲۶۱۲۷۵۳۳
e-mail: info@manoosh.co.ir www.thesize.es

NEOLITH

صفحات پرسلان نئولیث
جهت استفاده در نمای ساختمان ها
رویه‌کابینت،
کف، دیوارپوش و نما

Extraordinary Surface.

MANOOSH
another dimension.

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

شرکت مانوش نماینده انحصاری محصولات کامپک اسپانیا در ایران
تلفن: ۸۸۸۳۵۵۱۷ ، ۲۶۴۵۰۷۵۰ فکس: ۸۸۸۲۱۰۵۴ ، 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: ۸۸۸۳۵۵۱۷ ، ۲۶۴۵۰۷۵۰ فکس: ۸۸۸۲۱۰۵۴ ، ۲۶۱۲۷۵۳۳
e-mail: info@manoosh.co.ir www.simon.es

FLUVIA

www.fluvia.com

شرکت مانوش نماینده انحصاری محصولات فلوویا اسپانیا در ایران

MANOOSH
another dimension.

SLIM
PREMIOS DELTA 2013

SLIM / COOL
reddot award 2014 winner

SLIM
product design award 2014

SLIM / COOL
PLUS X AWARD

COOL
DESIGN AWARD 2015

SARO GLOBAL®

ساروگلوبال ، عرضه کننده محصولات **سارو** و **لومباردی**

ساروگلوبال را در اینستاگرام دنبال کنید

Instagram/saroglobal

SARO®

مجموعه یراق آلات با دوام ساختمان

SARO GLOBAL®

ساروگلوبال ، عرضه کننده محصولات **سارو** و **لومباردی**

برای کسب اطلاعات بیشتر از وبسایت ما دیدن فرمایید.

www.saroglobal.ir

تلفن : ۶۶۷۵۱۸۹۱ - ۰۲۱

نمابر : ۶۶۷۵۱۸۹۰ - ۰۲۱

Office Design
Interior Design
Furniture Design

FORM
Design & Production
www.formco.ir
Tell: 26208711_33

شرکت صنایع سنگ آروین یک مجتمع استخراج، واردات و فرآوری سنگ های گرانیتی باکیفیت عالی است. تولیدات متنوع ما شامل انواع تایل های گرانیتی در ابعاد و اندازه های مختلف و مناسب برای انواع کاربردها می باشد. کیفیت ساب و پولیش عالی محصولات تولیدی آروین وجه تمایز این محصولات از سایر محصولات موجود در بازار است.

صنایع سنگ آروین

بزرگترین واحد فرآوری سنگ های گرانیت داخلی و وارداتی

تهران، میدان ونک، خیابان ونک، پلاک ۲۵ ،کدپستی۱۹۹۴۶۱۸۵۱۱

تلفن: ۸۴۱۱۲۰۰۸ - ۰۲۱ فکس: ۸۸۶۶۳۰۹۹ - ۰۲۱

info@arvingranite.ir www.arvingranite.ir

BERRY ALLOC
LAMINATE • PARQUET • WALLS • CLICK VINYL

وانیتار
VANITAR

flawless finishing

Font
BARCELONA

وانیار
VANIAR

flawless finishing

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

وانیتار شیراز، بلوار امیرکبیر، جنب برج صنعت فارس — +۹۸ ۷۱ ۳۸۳۸۵۶۱۸ — vanitarshiraz.ir

#vanitariran

وانیتار
VANITAR

flawless finishing

Luxury Office Furniture
and Interior Design

نمایشگاه: ولی عصر بالاتر از پارک ساعی، شماره ۲۳۷۰-۲۳۷۲ تلفن: ۸۵۹۷۰

RAD SYSTEM
VIP Collection

cubic OFIS by akalin

MATRIX INTERNATIONAL

FOSCARINI

www.raddecor.com

radsystem_exclusive

SOLABEST

World Stones Experience

سولابست

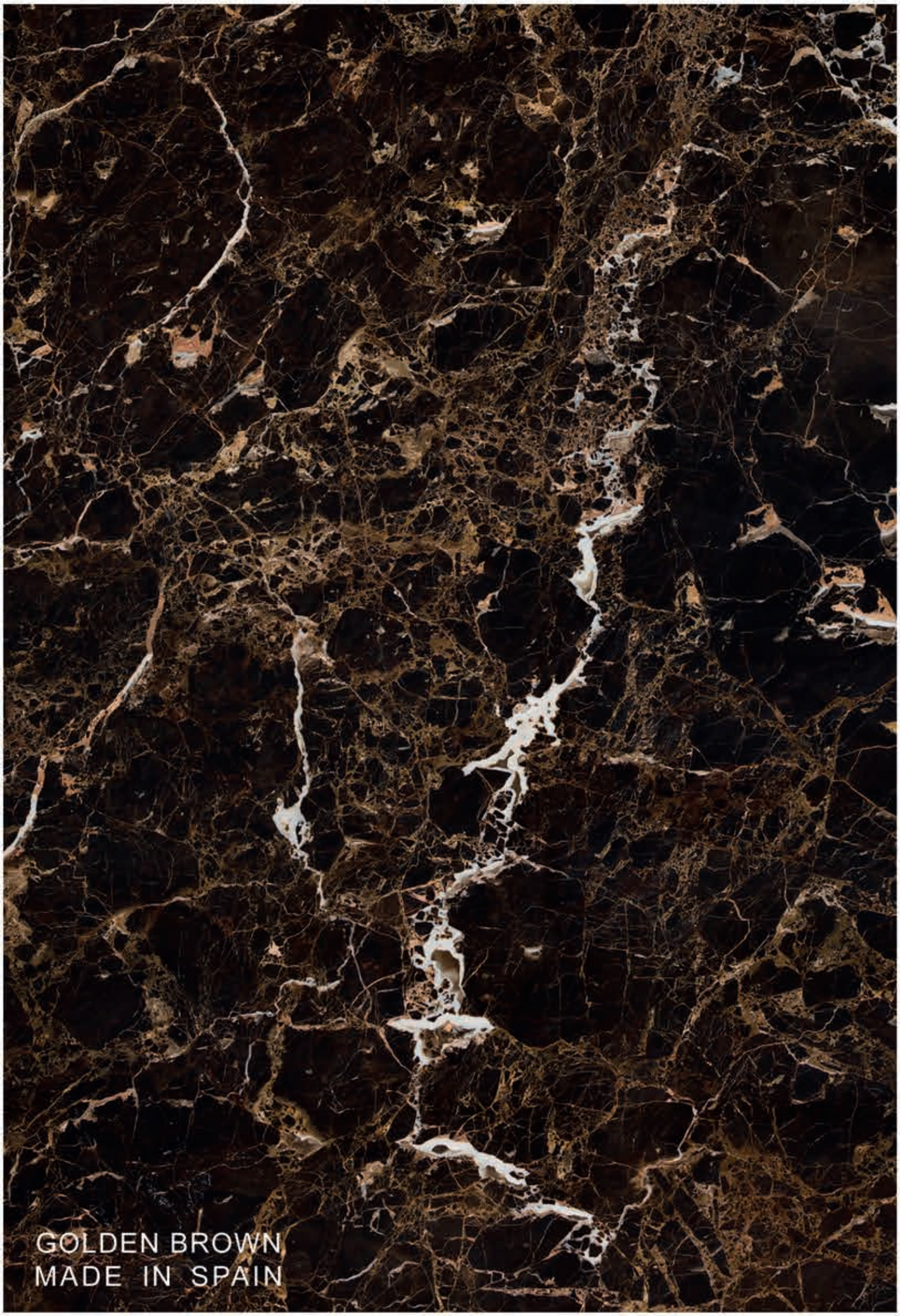
تجربه سنگ های دنیا

دفتر فروش تهران ۴۰ ۲۰ ۱۰ ۲۶

www.solabest.ir

نمایشگاه شهرک صنعتی شمس آباد ۴۴ ۶۵ ۲۳ ۵۶

info@solabest.ir


GOLDEN BROWN
MADE IN SPAIN

صنعت چوب
در هنر معماری

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 diverified styles and supplier of the latest modern furniture and interior
architectural design and decoration of office, commercial and residentical spaces

کارخانه و دفتر مرکزی: ایران- تهران، جاده آبعلی، خیابان ۳۵ متری اتحاد، خیابان ۱۵، شماره ۱۸، تلفن: ۱۸-۷۷۳۳۹ فکس: ۷۷۳٤٥٥٤٤

نمایشگاه میرعماد: ایران- تهران، خیابان شهید بهشتی، خیابان میرعماد، شماره ۵۹، کد پستی ۱۵۸۷۸۵۳۵۳۸، تلفن: ۸۸۷۵۲۰۱۳ - ۸۸۷٤۰۳۷۵ فکس: ۸۸۷٤۰۳۷٦

نمایشگاه بازار مبل شماره ۱: ایران- تهران، یافت‌آبادشرقی، تقاطع بزرگراه آیت‌الله سعیدی، مجموعه بازار مبل شماره ۱، طبقه اول، شماره ۳۱۲، تلفن: ۹۰-٦٦٣١٢٧٨٩ فکس: ٦٦٣١٢٦٢٦

نمایشگاه بازار مبل شماره ۳: ایران- تهران، بزرگراه آیت‌الله سعیدی، نرسیده به چهارراه یافت‌آباد، بازار مبل شماره ۳، طبقه اول، شماره ۱۰۷، تلفن: ١٤ -٦٦١٩٣٢١٣ فکس: ٦٦١٩٣٢١٥

پست الکترونیکی: Email: info@sanate-choob.com WWW.SANATE-CHOOB.com

گروه معماری آمیتیس

طراح: دفتر معماری گیسو حریری و مژگان حریری - لواسان

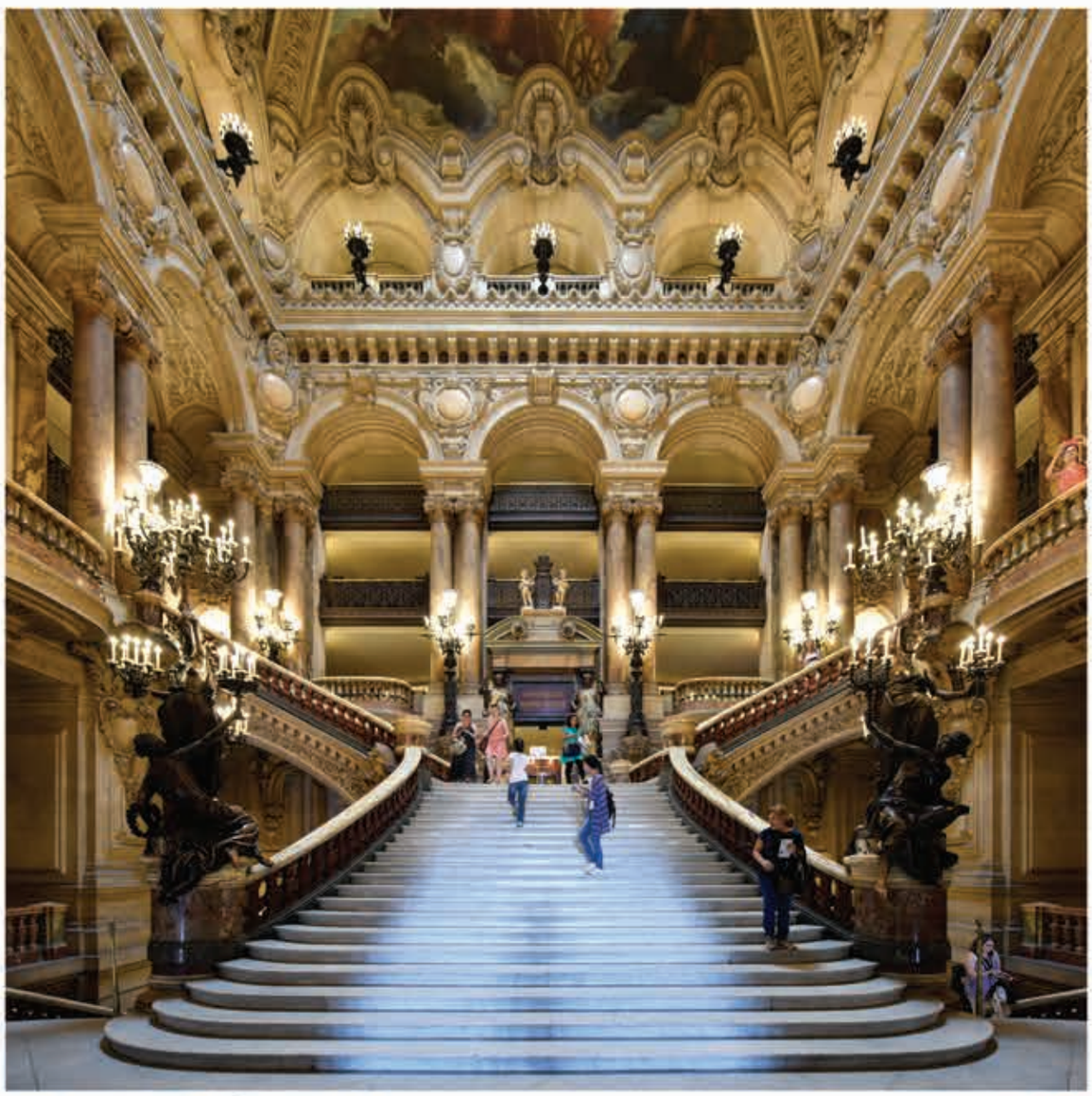
طراحی، نظارت و اجرا
مسکونی، اداری و تجاری

www.amitishome.com
تهران، خیابان میرداماد، پلاک ۳۵۲، واحد ۱۰
تلفن: ۰۲۱-۲۲۲۲۴۶۵۷

عکاسی تخـصصی معـماری و معمـاری داخـلی

زیر نظر حسین برازنده

Professional Architectural Photographer



اپرای پاریس، عکاس: حسین برازنده، ۱۳۹۳

HONAR-E MEMARI

MAAD ART GALLERY

Architect_Photography 021-22677853 09121460483

مجتمع آموزشی

بن ژیوار

Bonzhivar

دوره‌های آموزشی بن ژیوار

معماری داخلی ◆ دکوراسیون داخلی ◆ طراحی ایرانی ◆ پکیج نرم افزارهای تخصصی ◆ عکاسی ◆ مدیریت شهری

تهران، خیابان پاسداران، ابتدای خیابان دولت، پلاک ۱۲، طبقه‌ی دوم

۲۲ ۷۹ ۲۵ ۹۷ ◆ ۲۲ ۷۹ ۱۴ ۵۴

@Bonzhivards

www.bonzhivar.ir

Bonzhivar_institue

ideahome_cafedarya

ایده خانگی
idea Home

ایده خانگی
idea Home

مبلمان و لوازم تزیینی
furniture & accessories
www.ideahome-iran.com

مبلمان خانگی ایده
تهران، شهرک غرب، بلوار دادمان، خیابان فخار مقدم، نبش حافظی،
مرکز تجاری آرن، طبقه سوم | تلفن: ۰۲۱۲۲۳۸۲۹۰۴

مازندران، رویان (علمده)، کیلومتر ۳ به سمت نوشهر
روبروی حسن آباد | تلفکس: ۴ - ۰۱۱۴۴۶۵۱۸۸۲

معماری پل آبکار راوی بخش مهمّی از تغییر و تحوّلات سه دههٔ معماری در کشور ایران است. از گرایش‌های معماری آغاز قرن بیستم، از جمله سبک آرت دکو، تا گسترش همه‌جانبهٔ معماری سبک بین‌المللی در دو دورهٔ قبل و بعد از جنگ دوّم جهانی. آبکار طیّ سه دهه، شیوهٔ اختصاصی خود را در طرّاحی ساختمان‌های آجری به یادگار گذاشت؛ شیوه‌ای که ضمن مؤثّر بودن در روند معماری معاصر ایران، آثار منحصربه‌فردی نیز در سیمای شهر تهران محسوب می‌شوند. او همچنین بناهای عمومی بسیاری از جمله ساختمان جهان، سینما نیاگارا، کلیسای گورستان ارامنهٔ کاتولیک، کلیسای گریگور لوساووریچ و ساختمان‌های ادارات کلّ دارایی را طرّاحی و اجرا نمود. امّا بسیاری از این آثار به بهانهٔ نوسازی تخریب شده‌اند و روند تخریب آنها هنوز هم ادامه دارد.

معماری دوران تحول در ایران به مناسبت سه دهه فعالیت
به زودی منتشر می‌کند

پیش فروش: ۶۶۹۳۵۵۸۳

www.architecture-oct.com

انتشار پنجمین اثر پژوهشی معماری دوران تحول در ایران

معماری پُل آبکار

بیژن شافعی، سهراب سروشیانی، ویکتور دانیل

مجموعه معماری دوران تحول در ایران

WALL ARTI
Luxury & Exclusive Wallcovering

وال + آرتی

پوشش های دیواری خاص

پارچه دیواری | سیلک | کاغذ دیواری های الیاف طبیعی | بازک | صدف طبیعی

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

تبریز، کوی ولیعصر، خیابان مخابرات شرقی، پلاک ۷
تلفن: ۳۳۲۹۳۷۷۸ - ۰۴۱ | فکس: ۳۳۲۷۲۲۳۶ - ۰۴۱

انتشارات هنر معماری قرن منتشر کرد:

هوشنگ سیحون

معمار نقاش 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) / نشستی با چند تن از شاگردان هوشنگ سیحون: علی‌اکبر صارمی، حسین شیخ زین‌الدین و ایرج کلانتری/ معرفی ۱۷ پروژه‌ی شاخص و ممتاز هوشنگ سیحون شامل اتودهای 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

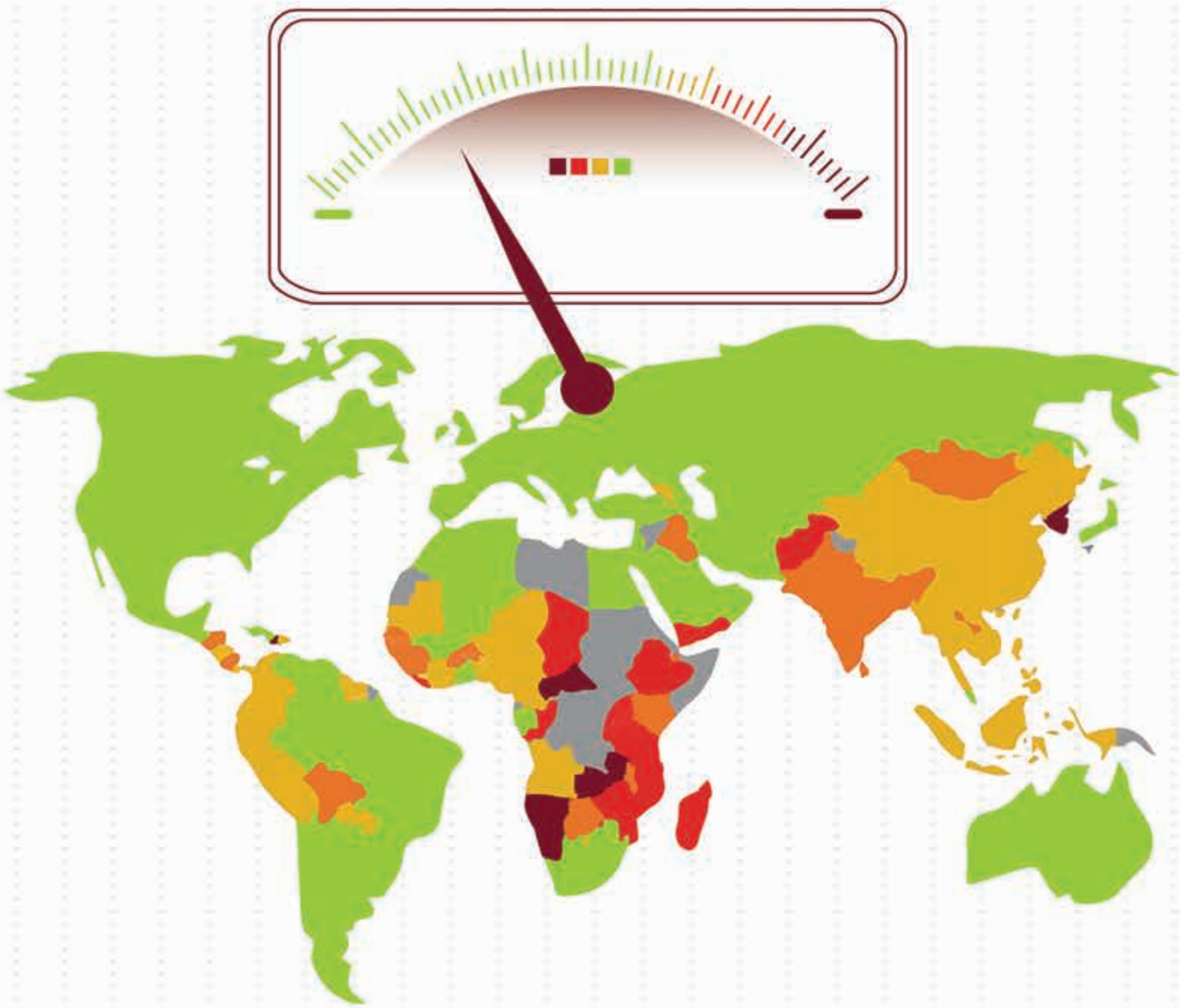
قیمت با احتساب ۲۰٪ تخفیف ۳۴۰,۰۰۰ تومان با خرید حضوری از دفتر هنر معماری یا خرید آنلاین از سایت هنر معماری

www.aoa.ir

WFP

برنامه جهانی غذا

wfp.org/fa



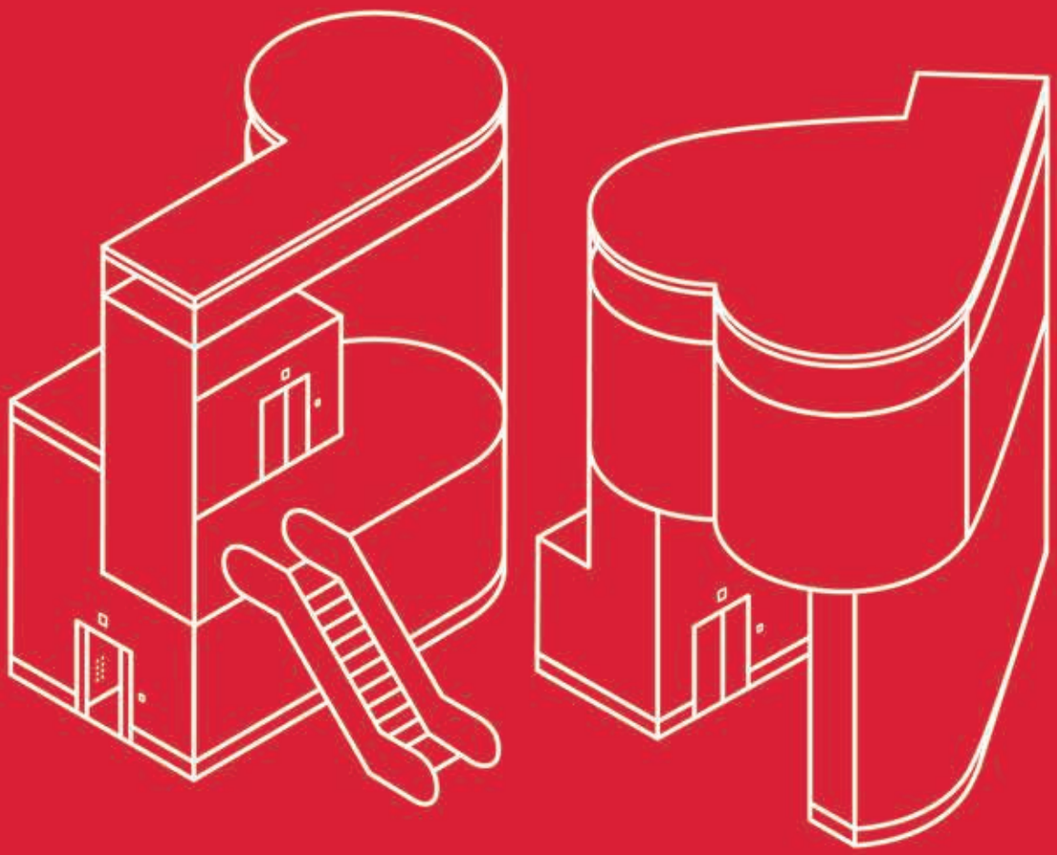
همیشه از صفر شروع کرده ایم، این بار می خواهیم به صفر برسیم
با ما همراه شوید - در به صفر رساندن گرسنگی

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

fa.wfp.org

WFPIRAN

Amir b. Falahati



- سال نو مبارک -

FUJITEC
Founded in 1948
Osaka / Japan

RISE
Moving Gently

طراحی و مهندسی منحصربفرد در صنعت آسانسور و پله برقی

rise-lift.com

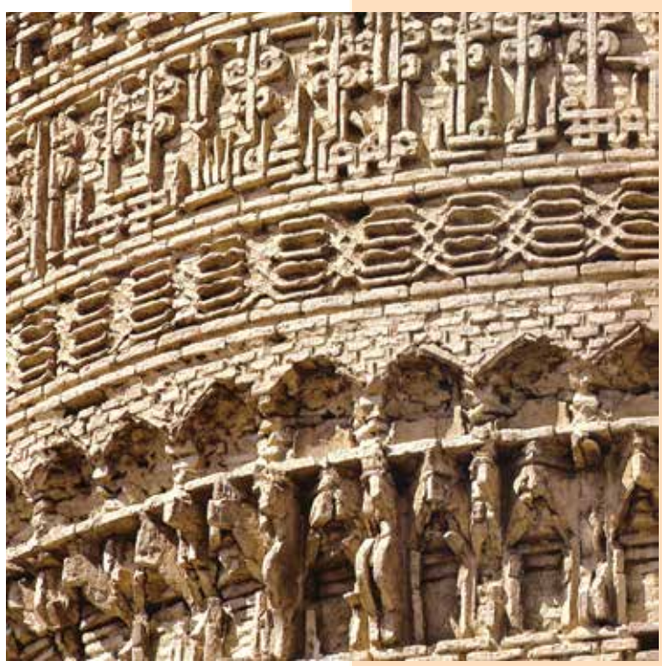
شرکت مهندسی راه‌پاب رقام
رایـــز

نماینـــده انحصـــاری
فوجـــی‌تک
در ایـــران

خیابان شهید دستگردی (طفرا
مابین اتوبان مدرس و بلوار آفریقا
پلاک ۲۵۱، واحد ۲ و ۱۰
تلفن: ۵۵ ۷۷ ۲۸ ۸۸
۱۲ ۷۹ ۲۸ ۸۸
فکس: ۱۹ ۲۲ ۶۴ ۸۸
info@rise-lift.com

معمـاری

Architecture



هنر معماری برگزار می‌کند:

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 (ارائه‌ی 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 پـــروژه	تاریخ شروع و اتمام پروژه	زیربنا	نشانی پروژه
۱				
۲				
۳				
۴				
۵				
۶				

- **هیچ گونه 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 همنام با پروژه‌ی اجرا شده و نام طراح انجام گیرد.
- خواهشمند است فرم ثبت‌نام را پس از تکمیل، همراه با طرح‌های مربوطه بر روی CD و DVD به آدرس ذیل ارسال فرمایید.

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

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

صندوق پستی: ۸۴۹۱ - ۱۵۸۷۵ تلفن: ۸۸۳۴۲۹۶۱ -۸۸۳۴۲۹۶۰

Web: www.aoa.ir E-mail: aoapub@ymail.com Instagram: Honare_memarii Telegram: aoamagazine

هنر معماری برگزار می‌کند:

دومین دوسالانه معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران

با همکاری برنامه جهانی غذای سازمان ملل متحد (WFP)، شرکت برنا کوشش،
شرکت رویا طرح داخلی و شرکت محیط آرا

در سه بخش:

۱. مسابقه طراحی مدرسه شش کلاسه در جیرفت (جایزه این بخش ۵۰۰ میلیون ریال)

۲. نقد معماری ایران (جایزه این بخش ۹۰ میلیون ریال)

۳. نمایشگاه آثار منتخب معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران بین سال‌های ۱۳۹۳ تا ۱۳۹۵ (اجرا شده و نشده)

انتشار کتاب مجموعه آثار و مقالات دوسالانه معماری،
شهرسازی و طراحی داخلی ایران (۱۳۹۳-۱۳۹۵)

IRAN
ARCHITECTURE
BIENNIAL nd

HONAR-E MEMARI

اطلاعات بیشتر و دانلود اسناد در وب‌سایت و شبکه‌های اجتماعی هنر معماری

@ aoamagazine | HONARE_MEMARI | @ aoapub@ymail.com | www.aoa.ir | 02188342960-61

حامیان رسانه‌ای: معماریو | www.Memarnews.com | www.caoi.ir | www.taraqab.com

حامیان مادی: www.bornakooshesh.com | www.mohitara.com | www.royaco.com

حامیان معنوی: fa.wfp.org | www.ammi.ir

حامیان مادی، معنوی و رسانه‌ای دومین دوسالانه 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

TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

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

fa.wfp.org

www.ammi.ir

حامیان رسانه‌ای

www.taragah.com

www.caoi.ir

www.Memarnews.com

فراخوان

هنر معماری برگزار می‌کند:

دومین دوسالانه‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران

بخش ۱: مسابقه‌ی طراحی مدرسه‌ی شش کلاسه در جیرفت

موضوع بخش نخست (مسابقه‌ی طراحی مدرسه‌ی شش کلاسه):
دبیرخانه و تصمیم گیرندگان دوسالانه تصمیم دارند در هر اقلیم، یک فضای آموزشی را به مسابقه گذاشته و طرح برنده را در صورت کمک خیرین و مدرسه‌سازان به اجرا برسانند. در همین چارچوب، برای این دوسالانه، طراحی معماری مدرسه‌ی شش کلاسه در کرمان ــ روستای محروم فتح‌المبین ده‌نو، از توابع جیرفت ــ به مسابقه گذاشته شده است.

شرح طراحی:
جیرفت، وارث یکی از بزرگ‌ترین و کهن‌ترین تمدن‌های شرق به نام ارت می‌باشد. همچنین شهر دقیانوس، به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین شهرهای دوران اسلامی، در این منطقه وجود داشته است، اما امروزه این منطقه جزء مناطق محروم کشور ما می‌باشد. از آنجا که هنر معماری بر ارزش‌های بشردوستانه استوار گردیده است، بخش نخست دومین دوسالانه، ضمن تأکید بر اصول حرفه‌ای، متوجه رفع مصایب انسانی گردیده است. در همین چارچوب، موضوع طراحی معماری مدرسه‌ی شش کلاسه در یکی از روستاهای منطقه‌ی محروم جیرفت جهت برگزاری مسابقه به‌صورت کشوری اعلام می‌گردد.

تذکر ۱: این بخش از مسابقه تنها شامل طراحی فاز یک است.

اهداف برگزاری بخش نخست دوسالانه:
۱. نگاهی هنری و معمارانه به امر مقدس مدرسه‌سازی در کشور
۲. تغییر الگوی مدرسه‌سازی و کشف توانایی‌های جدید معماری برای فضاهای آموزشی
۳. توسعه‌ی مرزهای مشترک معماری و آموزش
۴. تغییر نگاه و تشویق مسئولین به کار مشترک و طراحی مدارس توسط دفاتر فنی معماری مستقر در سازمان نوسازی مدارس همراه با ارجاع این پروژه‌ها به دفاتر معماری خصوصی
۵. ایجاد فضای رقابتی بین معماران و شهرسازان در چارچوب اهداف بشردوستانه

اسناد برای بخش طراحی:
۱. نقشه‌ی 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 می‌باشد.
۲. تصاویری از سایت پروژه و دیدهای اصلی تهیه گردیده است.
۳. برنامه‌ی فیزیکی طرح، مطابق با ضوابط طراحی ساختمان‌های آموزشی (برنامه‌ریزی معماری همسان مدارس ابتدایی و راهنمایی) ابلاغی ۱۳۸۲/۰۷/۲۴ نظام فنی و اجرایی کشور (سازمان مدیریت و برنامه‌ریزی کشور) می‌باشد. این دستورالعمل را ضمن دانلود از وب‌سایت رسمی مسابقه، می‌توانید از وب‌سایت سازمان مدیریت و برنامه‌ریزی کشور نیز دانلود نمایید.

معیارهای طراحی مدرسه:
۱. احترام و ارزش نهادن به روحیات بومی و فرهنگ مخاطب پروژه
۲. قابلیت اجرا به‌صورت ساده و با حداقل هزینه‌ها
۳. قابلیت اجرا بدون نیاز به پیچیدگی‌ها و تجهیزات مهندسی
۴. برخورداری از کیفیت محیطی معماری کامل
۵. مقاومت در برابر زلزله به‌طور کامل و دقیق
۶. وفاداری و پایبندی نسبت به ارزش‌های دینی، فرهنگی، آیینی و اجتماعی ایران
۷. برخورداری از فضای سبز مطلوب با اثرات آموزشی، روانشناسی و ورزشی مناسب
۸. طرح معماری می‌بایست موجب شور و احساس سرزندگی در دانش آموزان و تشویق کننده جهت تحصیل باشد
۹. خلاقیت در سازه، مصالح، تولید و مصرف انرژی و در فضاها و مبلمان داخلی
۱۰. ترجیحاً طرح‌ها دارای صفت قابلیت گسترش Re-deployable
۱۱. توجه به مبلمان و طراحی فضای داخلی مدرسه
۱۲. برخورداری از فاکتورهای پایداری (اقلیمی-اقتصادی-اجتماعی) برخوردار باشد
لازم به ذکر است که طرح‌های پیشنهادی نیمکت، صندلی و هرگونه تجهیزات آموزشی مطابق با معیارهای نام برده، به‌عنوان امتیاز مثبت برای شرکت‌کنندگان تلقی خواهد شد.

بخش ۲: جایزه‌ی دوسالانه‌ی نقد معماری ایران

بخش دوم دوسالانه، با هدف تشویق، ایجاد انگیزه‌ی درونی و الگوسازی رقابت سالم در بین منتقدین و نظریه‌پردازان معماری در ایران راه‌اندازی 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 می‌بایست در حوزه‌های ذیل باشد:
الف) روشنگری و پژوهش در قلمروی معماری سنتی ایران
ب) نقد معماری معاصر ایران (ارائه‌ی معیار برای سنجش، ارزیابی و یا نقد یک اثر)
ج) پژوهش متمایز در قلمروی معماری جهان و آینده‌ی ایران

تذکر ۱: شرکت‌کنندگان می‌توانند از اقشار مختلف اساتید دانشگاه، دانشجویان و جامعه‌ی حرفه‌ای معماران و شهرسازان باشند و محدودیتی در این زمینه وجود ندارد.

تذکر ۲: نقدها می‌توانند در نشریات مکتوب مختلف و یا رسانه‌های دیجیتال و خبرگزاری‌ها 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 می‌توانند منحصراً برای این دوسالانه نوشته شده باشند.

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

مشاور عالی دوسالانه: علی‌اکبر صارمی
دبیر دوسالانه: شهریار خانی‌زاد

داوران بخش‌های اول و دوم براساس حروف الفبا:
۱. فرامرز پارسی
۲. عباس ریاحی فرد
۳. بیژن شافعی
۴. محمدرضا حائری
۵. سارا کلانتری
۶. فرشاد مهدی‌زاده
۷. شهاب میرزائیان
۸. رضا نجفیان
از بین داوران، پنج نفر جهت بخش نخست دوسالانه (مسابقه‌ی طراحی مدرسه) و سه نفر، جهت داوری بخش دوم دوسالانه (جایزه‌ی نقد معماری ایران)، گروه‌بندی خواهند شد.

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

جوایز بخش‌های ۱ و ۲

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

تذکر ۱: به کلیه‌ی برندگان، بجز جوایز مادی فوق‌الذکر، لوح افتخار و گواهی امضا شده توسط داوران و مسئولین، اهدا خواهد گردید.

Invitation

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

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 به‌اندازه‌ی یک صفحه‌ی A4 ضمیمه شود. لازم به ذکر است مقیاس نقشه‌ها آزاد می‌باشد. 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 فرمایید.

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. به‌علت اینکه 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 ثبت‌نام 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 شیت و فوم برد به‌صورت 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. ماکت امتیاز مثبت ندارد، اما به ارائه‌ی بهتر اثر شما کمک می‌نماید. لطفاً در صورت وجود هرگونه پرسش با دبیرخانه‌ی تماس حاصل فرمایید.

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 نشده‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران اختصاص دارد که در طی دو سال اخیر (از مهر ۱۳۹۳ تا مهر ۱۳۹۵) به طراحی رسیده‌اند. این آثار، توسط هنر معماری انتخاب و ضمن نمایش در گالری‌های تهران در کتاب این دوسالانه به چاپ خواهند 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، فرایند طراحی و...) تا روز یکشنبه مورخ ۳۱ مرداد ۱۳۹۵ اعلام آمادگی نمایند. شرکت‌کنندگان ملزم به ارسال این مدارک از طریق لوح‌فشرده به آدرس دبیرخانه‌ی دوسالانه می‌باشند. 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 کلیه‌ی راه‌یافتگان به بخش نهایی نمایشگاه، لوح افتخار و گواهی امضا شده توسط دبیرخانه‌ی دوسالانه اعطا خواهد گردید.

قوانین عمومی حاکم بر دوسالانه

۱. شرکت در تمامی بخش‌های دوسالانه به طور همزمان برای عموم معماران، طراحان معماران داخلی و هنرمندان آزاد است.

۲. اثبات مالکیت اثر بر عهده‌ی شرکت‌کننده است.

۳. حق چاپ پروژه‌ها و مقالات، با ذکر نام صاحب اثر، برای مؤسسه‌ی هنر معماری قرن محفوظ خواهد بود.

۴. 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 فرایند ثبت‌نام، قلمداد می‌گردد.

۵. مدارک ارسال شده به هیچ وجه 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 به‌صورت دریافت CD یا DVD می‌باشد.

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) به‌چاپ خواهند رسید.

پل‌های ارتباطی با دبیرخانه‌ی دوسالانه:

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

www.aoa.ir aoapub@ymail.com HONARE_MEMARII @AOAmagazine

Criticism Lifetime

روزگار نقد

داستان تولد یک پیشرفت در تاریخ نظریه‌پردازی معماری ایران

تحریریه‌ی هنر معماری

بی‌مقدمه: انقلاب فکری

تابستان ۱۳۹۴ ریسک چاپ چند مصاحبه‌ی انتقادی در باب ساخت فضاهای مسکونی را به جان خریدیم. در همان ایام، یک معمار با دفتر ما قطع رابطه کرد! چون می‌دانستیم که شکستن این سد کار یک نشریه یا فرد نیست (و اگر هم بشود کارامد نخواهد بود)، در شماره‌های بعدی، بار دیگر بر نقد اصرار ورزیدیم. بلافاصله پس از انتشار نقدنامه‌ها، علاوه بر انتظار امیدوارانه، دست به کار شدیم و از هر ابزاری، به هر بیانی و در هر فضا و فرصتی برای تشویق دوستان، همکاران، یاران و منتقدین خود بهره بردیم که: «بیایید نقد بنویسیم!» همگان بر ضرورت امر تأکید و تأیید داشتند، اما تردید در حسن عواقب کار یا چگونگی انجام آن در ادامه، بعد از نقدنامه‌های اولیه، باعث شد بعضی دوستان در این راه همراه نشوند. عده‌ای نیز خود پیشتر دست به کار شده بودند که دست‌مریزاد داشتند. با این حال، کم‌کم از گوشه و کنار محافل معماری، سروصدای نقد بلند شد و موج نقد، معماری کشور را فرا گرفت. نباید اثر پیشروان اولیه که سال‌ها پیش نقد را در مباحث نظری دانشگاهی به راه انداخته بودند فراموش کنیم ــ چه در حوزه‌ی معماری و چه در دیگر حوزه‌های دانش و معرفت‌شناسی ــ اما به اعتقاد ما این سد بالاخره شکست! آب به مزارع رسید و حالا درختان خشکیده فرصت ابراز وجود، شکفته شدن و بیان اندیشه‌هایشان را دارند. عده‌ای از ما دلخور شدند و عده‌ای دوست دارند از این جریان زلال ماهی بگیرند. عده‌ای بی‌تفاوت هستند. اینها دیگر اختلال عملکرد کار است و وجودشان اجتناب‌ناپذیر می‌باشد. با این همه ما خرسندیم، زیرا انقلابی روی داده است. تأکید می‌کنیم ما تنها نبودیم. ما بخشی از یک دومینو بودیم و تنها خوشحالی ما از این است که وظیفه‌ی خود را به نحو صحیح انجام دادیم و می‌دانیم کسی را برای انجام وظیفه نه تقدیر می‌کنند و نه تحقیر. در واقع این رسالت همه‌ی نشریات معماری است ــ نشریاتی که زیر فریادهای مجریان رسانه‌های تصویری و طوفان زرد صفحات مجازی هنوز به «فرهنگ» فکر می‌کنند.

ما اینگونه فکر می‌کنیم و خود را می‌بینیم: به پیش بردن اندیشه در یک کشور، گمنام ماندن و همیشه با چشمانی باز بیدار بودن، مثل سربازی که در نقطه‌ی صفر مرزی پست می‌دهد. در محاسبات، بازی داده نمی‌شود، اما بدون او همه‌ی محاسبات دروغ و نمایش است. سربازی که همواره برای خدمت آمده است. معتقدیم در جریان تبیین اندیشه در معماری ایران، ما در نقطه‌ی صفر مرزی هستیم ــ و البته سرباز صفر. به سلامت و اعتلای شهر فکر می‌کنیم و می‌دانیم راه زیادی در پیش است و این شروع یک انقلاب فکری در معماری ایران می‌باشد. ما در پی تجویز دستورالعمل معماری و یا تنبیه خاطیان نیستیم. اگر کسی از نقد اینچنین بهره‌برداری نماید، قطعاً معنای نقد را درک نکرده است. همان‌طور که حسن قاضی‌مرادی نوشته است: «نقد، فن رهایی از تجویزپذیری است از طریق بازاندیشی و بازکرداری» و به قول مایکل رایان (Michael Ryan): «فرهنگ مهم‌ترین چیزی است که انسان آفریده است.[...] فرهنگِ مورد نقد، هنجارهایی که به رفتار بشر جهت می‌دهند، تقویت می‌کند و فرضیات کهنه که به نحوه‌ی رفتار می‌پردازند و دیگر سازگاری مفیدی ندارند را از نو و به شکلی متفاوت می‌سازد».

گران بودن متن خوب

بیایید برگردیم به فلسفه‌ی وجودی هنر. شاید هزاران صفحه کتاب در این زمینه نوشته شده است. هنر نقطه‌ی تبلور «اندیشه» است و ما نیز دغدغه‌های اندیشه داریم. دغدغه‌ی ما مضاعف است، زیرا از یک سو با معماری و هنر سروکار داریم و از سویی دیگر، به ژورنالیسم متعهد هستیم. اساس ژورنالیسم «روشنگری و آگاهی برای توسعه‌ی اندیشه» است.

حال بیایید به قیمت این اندیشه بیندیشیم. هر محصولی که حاصل فکر و تلاش باشد، قیمتی خواهد داشت و به صورت منطقی، اگر این فرایند سخت و پیچیده بوده باشد، قیمت گران‌تر خواهد بود. از طرف دیگر، کیفیت محصول نهایی شرطی اساسی در اقتصاد محسوب می‌گردد. صدها کارخانه‌ی خودرو در جهان مشغول هستند و قطعاً قیمت هر خودرو، ارتباط مستقیم با کیفیت آن دارد. متن، یادداشت، مقاله و هر نوشتار دیگر نیز از این دست می‌باشد. متن خوب، که محصول اندیشه، مطالعه و پژوهش باشد، هم ارزش خواندن دارد و هم گران و منطقاً باید با کیفیت باشد. امروز متأسفانه اطراف ما را متن‌های کم‌ارزش و سطحی، زرد و کم‌مایه گرفته‌اند. متن‌هایی که اغلب آنقدر سطحی هستند که تنها می‌توانند یک «تلنگر» بزنند نه بیشتر ــ آن هم اگر بزنند. متأسفانه بعضی‌ها با سطحی‌نگری، این مطالعات مجازی و اغلب «تلگرامی» را به پای رشد سرانه‌ی مطالعات می‌گذارند. درحالی‌که معتقدیم، مطالعات مجازی عامل منفی در این قضیه هستند، زیرا از ساختار متنی مستحکم و تبیین اندیشه بی‌بهره‌اند که این نخستین و بزرگترین عیب است. دیگر آنکه عده‌ای معتقدند خواندن مطالب زرد، مردم را تشویق به مطالعه می‌کنند.

حتی با نوشتن مجدد مطالب کتب و نشریات در صفحات مجازی این اتفاق رخ نخواهد داد و این ادعا توهمی بیش نیست. این متن‌ها تشنگی مردم را با آب آلوده رفع می‌کنند و قطعاً آنها را سیراب کاذب خواهند نمود. هیچ متن ارزشمندی در فضای وب به رایگان پخش نخواهد شد مگر اینکه کسی قبلاً هزینه‌ی آن را پرداخت کرده باشد و یا اینکه آن متن خاطره‌نگاری و دغدغه‌نگاری‌های شخصی باشد. این از بدی‌های زمانه‌ی ماست که دفتر خاطرات ما در صفحات وب پخش شده‌اند. تجربه‌نگاری، فرایندی حرفه‌ای است و به اقتصاد مربوط می‌شود.حال چه کسی حاضر است اسرار پیشرفت خود را به رایگان فاش نماید؟ البته اگر اصل را بر انتقال دانش و تجربه بگذاریم، شاید این داستان مفید هم باشد، اما باز هم به اصل قضیه که همان «رشد مستحکم اندیشه» است کمکی نمی‌شود.

در سمتی دیگر از این ماجرا، عده‌ای «صفحات وب» را نسل جدید ژورنالیسم خوانده‌اند. ژورنالیسم یا مطبوعات یا نشر محتوا؟ در سیر اندیشه، هرکدام از این لغات، معانی و جایگاه خود را دارند. اغلب این مطالب با یگدیگر به اشتباه گرفته می‌شوند. قطعاً وب‌نگاری به سرعت انتشار محتوا کمک کرده است، اما به همین میزان به اصل صداقت خبر نیز خیانت نموده است، زیرا کسی مسئولیت آن را بر عهده نمی‌گیرد. حتی بزرگ‌ترین خبرگزاری‌های جهان نیز از گاف‌های علمی-فنی در امان نیستند، حالا حساب دیگر وب‌سایت‌ها که مطالب آنان اغلب مردم‌محور هستند، بماند. اگرچه به اعتقاد ما فضای وب، مزایا و معایبی دارد.

بعضی افراد فکر می‌کنند با توسعه‌ی فضای اینترنت، سرانه‌ی مطالعه رو به کاستی خواهد رفت. این نظر با بررسی آمار و حجم مطالعات قابل بررسی است و ناگفته پیداست که اشتباه می‌باشد. بدیهی است که صفحات وب هیچگاه تهدیدی برای مجلات و کتاب‌ها نبوده‌اند. اگر فردی چنین نیتی در سر دارد، قطعاً از رسالت ژورنالیسم بی‌خبر است. اینها مباحثی هستند که تاکنون بدان‌ها پرداخته‌ایم. اما بحث مهم‌تر این است که این سخن (کاهش مطالعه به‌دلیل وجود اینترنت) فقط در ایران صادق است، نه در نقاط دیگر جهان و به نظر ما این وضعیت و دغدغه‌ها بر تمام نشریات مکتوب و ناشران کتاب‌های کشور ما حاکم است.

ارزش‌های پنهان و تلاش‌های ما در شماره‌ی ۴۰

در این شماره همچون شماره‌ی پیشین، تلاش نمودیم تا روح نقد و نگاه انتقادی در تمامی بخش‌ها حاکم باشد. بنابراین، تنها وجه اشتراکی بخش‌های مختلف این شماره، وجود «دیدی انتقادی» بوده است. متأسفانه فضای نقد در کشور منجر به برداشت‌هایی منفی شده است و بر آنیم تا این نقیصه را به مرور با فرهنگ‌سازی رفع نمائیم.

یادگارهای معماری پارسیان

در ایران باستان به‌دلیل تنوع جغرافیایی، آئین‌ها و فرهنگی‌های گوناگونی وجود داشته است که اکنون نیز کمابیش این وضع وجود دارد. بنابراین مطالعه‌ی تاریخ هنر و معماری در ایران ضمن گستردگی موضوعات، دارای ابعاد پیچیده‌ای نیز می‌باشد. از آنجا که فرهنگ، اصالتاً مفهومی چندلایه است؛ تفاسیر مختلف و اعماق گوناگونی دارد. این موضوع و در مورد ایران دو چندان است. هنر معماری تلاش دارد این لایه را بشکافد و مخاطبین خود را با دیرینه‌ی آنان آشنا سازد. «یادگارهای معماری پارسیان» با این هدف راه‌اندازی شده و از این شماره با درج «مجموعه‌ی مقالات ۱۰۵۰۰ سال تاریخ هنر و معماری ایران» قصد دارد با تمرکز بیشتر و عمیق‌تری در این عرصه به پژوهش بپردازد. لازم به تأکید است این بخش نیز مانند تمام بخش‌های مجله با رویکرد انتقادی نگاشته شده و باب انتشار مقالات نقد شما نیز باز است.

طبیعت معماری

طبیعت در این عنوان از صنعتی ادبی (ایهام) بهره می‌برد. نخست، طبیعتِ معماری، به معنای کنه وجودی معماری، طبیعتی که همیشه منسجم، آرامش‌بخش و پایدار از همه‌ی جهات بوده است. دوم، نگاهی به طبیعت به مفهوم بستر معماری است. پرداختن به طبیعت در این معنا از دیگر دغدغه‌های این بخش می‌باشد؛ طبیعتی که مخدوش شده و در معرض آسیب‌های جدی قرار گرفته است. بنابراین در این بخش به مسائلی از این دست خواهیم پرداخت و سعی می‌کنیم نگاهی دقیق‌تر به اصول معماری داشته باشیم. اصولی که آن را یکپارچه کرده بودند.

لازم به ذکر است، ضمن پرداختن به مسائلی درونی، نیم‌نگاهی نیز به تجارب جهانی داشته‌ایم ــ البته در این واحد بیشتر نگاه ما معطوف به دانش کاربردی بوده است؛ یعنی به نظر ما پرداختن به مسائل نظری‌ای از این دست، در مقطع کنونی، فایده‌ی زیادی ندارد؛ بنابراین به بررسی تجارب و توسعه‌های کاربردی نگاه کرده‌ایم.

نظریه‌پردازان معماری

در ادامه‌ی شماره‌های پیشین، نقدنامه‌هایی منتشر شده است. در این بخش سه پروژه‌ی دیگر به نقد گذاشته شده‌اند و تلاش کرده‌ایم با کمک منتقدین خود، در چارچوب ادب، گامی مثبت و رو به جلو برداریم. در این شماره، علاوه بر نقدهای نوشته شده به شکل همیشگی، به مبانی نقد و تجربه‌ی روش‌های نوین نقد نیز پرداخته‌ایم. میل شدید مخاطبین معماری به نقد و اطلاع همگانی از نقش مؤثر آن در رشد و توسعه‌ی معماری، باعث شده است که دوستان دیگر ما نیز وارد این حوزه شوند. این اتفاق بسیار خوش‌یمن است و برای همه‌ی یاران خود در این راه آرزوی موفقیت داریم. امیدواریم روزی، جامعه‌ی معماران با روشنفکری بیشتری با این نعمت برخورد کنند. ذکر نکته‌ای در انتها ضروری به نظر می‌رسد، معمارانی هستند که با روشنفکری و دیدی آینده‌نگر، فرصت نقد آثار خود را مهیا کردند و قطعاً در تاریخ معماری ایران این افراد و نام‌ها پیشرو به حساب می‌آیند. به رسم ادب و سپاس لازم می‌دانیم از معماران ذیل که ما را تاکنون در بخش نقد یاری نموده‌اند، تقدیر و تشکر نمائیم: (اسامی براساس حروف الفبای نام‌خانوادگی)

- آرتور امیدآذری
- سیروس باور
- سیاوش تیموری
- پدارم جعفربیگی
- گیسو حریری
- مژگان حریری
- سهراب رفعت
- علی سوداگران
- مهدی علیزاده سقطی
- نازنین کازرونیان
- محمدرضا مقتدر
- رضا نجفیان

معماران مدرنیست

در ادامه‌ی شماره‌های پیشین، معرفی معماران همراه با نقد و تحلیل زندگی، اندیشه و آثارشان را در این شماره در دستور کار قرار دادیم. معمار برجسته‌ی ایرانی، سیاوش دکتر تیموری که در آستانه‌ی ۸۰ سالگی قرار دارد، موضوع این شماره بوده است. روح نقد در این معرفی جاری است و تلاش کردیم تنها به معرفی رزومه‌ی تیموری محدود نشویم بلکه با پژوهش و کنکاش، او و ارزش آثار او را بیش از پیش به همکاران خود معرفی نمائیم.

طراحی

پرداختن به مسائلی غیر از دغدغه‌های معمارانه، توسط معماران، موضوع این بخش است. تجارب جدید و سعی در پویش تفکر در دیگر عرصه‌های هنر از دیگر محتوای موجود در این بخش است. متأسفانه معماران جوان ما در پرداختن به دیگر هنرها علاقه‌ی چندانی از خود نشان نمی‌دهند. این در حالی است که اساساً تبلور و رشد اندیشه محصول جمیع اتفاقات و رویدادهای هنری پیرامون ماست. علت این امر ریشه در آموزش‌های ما، اقتصاد، فرهنگ مردم و جو حاکم بر دانشکده‌های ما دارد که بچه‌های هنر را رقیب یکدیگر و نه رفیق تربیت می‌کنند.

یادگارهای معماری پارسیان

بوی خوش آشنایی

ناصر نوروز زاده چگینی*

هنر و معماری به معنای اعم و اخص، از دستاوردهای حیات انسان و محل تجلی روح بی‌قرار اوست که با آنها زندگی کرده و از آن طریق خود را معرفی نموده است. به عبارتی، برای انسان، هنر و معماری دستاویزی در فهم خویش است. اگر معماری، ظرف زندگی انسان و اصلی‌ترین صورت تجلی فرهنگ انسانی تعریف شده است، پس باید بتوانیم نسبت آثاری که امروزه می‌سازیم را با آنچه در گذشته به آن دست یافته‌ایم، دریابیم. اگر در گذشته تحول در حوزه‌ی معماری، مسیر طبیعی و منطقی خود را طی کرده است، چگونه این سیر تحول، که تا گذشته‌ای نه چندان دور استمرار داشته، چنین قطع شده، به انحراف کشیده شده و نسبتی بین خود، سرزمین و مردمانش فراهم نمی‌سازد؟

البته این سیر تحول در مواقعی و در نقاطی از تاریخِ خود، تحت فشار بوده ولی در برابر آنها ایستاده، از خود واکنش نشان داده و خود را تا اینجا رسانده است. پس چگونه ناگهان از خود جدا شده و به دیگر سو و کسانی که از او و دلسوز او نیستند، متمایل شده است؟ در حقیقت، هنر و معماری ما از اولین نقاط تجلی خود، معرف این سرزمین و ساکنانش بوده و از اینرو بوی آشنایی می‌دهد. پیری مجرّب است که ضعف و شکست در او راهی ندارد؛ رستمی است که نشستن کار او نیست، گرچه باید به یاد بیاوریم که رستمِ سرزمین ما، آنگاه شکست که ایران و روح ایرانی شکسته شد. رستمی که تمامی آمال و آرزوهای ما در او خلاصه و هرآنچه داشتیم، به او منتهی می‌شد.

اکنون چگونه می‌شود رستمِ دلاور این سرزمین را بار دیگر نیرومند و جوان کرد تا بر رخش خود سوار شود و ما را به دنبال خود به آینده ببرد؟ از چه رو به دنبال دیگری هستیم؟

فراموشی

گویی از یادمان رفته وجود رستمی که ذره‌ذره‌ی وجودمان به او وابسته است و همه‌ی آن چیزی را که از او می‌دانستیم، از یاد برده‌ایم، اما سؤال اینجاست که برای درمان این فراموشی چه باید کرد؟ چگونه خود را از چنبره‌ی این بیماری می‌توان رها ساخت؟ در واقع، باید رستمِ آمال و آرزوهای این سرزمین را فرا بخوانیم. رستمِ امروز ما، رستمِ زمانه‌ی ما، رستمی برآمده از دیروز، برای امروز و گذر به آینده. ما نباید در گذشته بمانیم، بلکه باید او را روشنای مسیر امروزمان سازیم؛ همانند رودخانه‌ای که از گذشته می‌خروشد، ما را به سرزمین‌مان می‌رساند و یادآور تمام حوادث خوب، بد و گردنه‌های دشوار آن است. او در امروزمان خاطرات دیروزمان را حکایت می‌کند؛ چنانکه فردوسی برای نجات ایران، از خاطرات دیروز سخن می‌گوید.

در این راستا سفری به گذشته در پیش داریم، که تمام آرزوهای ما را در کسوت پدرانمان ــ انسان‌هایی که رفتند، اما روحشان باقی‌ست ــ به ما می‌نمایاند و تمام جزئیاتش برای ما معنا می‌یابند. در بازگشت از این سفر است که خانه‌ی پدری به ما شناسانده می‌شود، صاحبان آن را می‌شناسیم، سرزمینمان را می‌شناسیم و از این طریق داستان سفر به گذشته، راه آینده را به ما می‌نمایاند. شاهنامه که نماد ایرانی بودن و ایرانی ماندن ماست، ما را از سمنگان به کابلستان و از زابلستان به مازندران می‌برد، گاهی در کاخ کیخسرو و زمانی در سرای افراسیاب و در طی این سفر حماسی، ما را با ایران آشنا می‌سازد؛ گاهی باشخصیت‌های داستان ما را می‌خنداند، گاه می‌گریاند و شوق و یأس را توأمان در دل ما جاری می‌سازد. بدین ترتیب است که ایران و ایرانی بودن را به ما می‌شناساند.

باری، امروزه ما از این نقطه بسیار دور هستیم. شرایط ما همانند سیاوشِ گرفتار و طرد شده است. همانند سهرابی هستیم که نادیده مهر پدر، به گرداب مرگ افتاده است. باید از این ورطه خود را بیرون کشیم، روی پای خود بایستیم و ایرانی بودن را در تک‌تک ذرات وجودمان حس کنیم. همانند داریوش، در کتیبه‌ی بیستون، از خداوند بخواهیم که این سرزمین و مردمانش را از کمین دشمن، خشکسالی و دروغ در امان دارد؛ زیرا مبتلا شدن به دروغ و فراموشی، ظلم به خویشتن است که این سرزمین را ناتوان و دشمن را حریص می‌کند.

یادآوری

تنها چاره‌ی کارِ ما و نجات‌دهنده از این بیماری، یادآوری است، زیرا باید خود را از فراموشی نجات دهیم. همین ما را بس است که فیلمان یاد هندوستان کند و از بیماری بی‌راهی به در رویم. به گذشته سفر کنیم، سرزمین خود را بشناسیم، مردمانش را دریابیم، نیاکان خود را ملاقات کنیم و خود را از آنها بدانیم تا قلب بزرگ این سرای کهن، بار دیگر به تپش در آید و راه ثواب گم نشود. آری، تنها کافیست به یاد آوریم... .

---

* عضو هیأت علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی

← مخلوقات بالدار در حال نزدیک شدن به درخت نمادین. [عکس از آرشیو موزه‌ی مترو پولیتن]

بیش از ده هزار سال هنر و معماری ایرانیان (تا ۳۰۰۰ قبل از میلاد)

کارگروه ویژه‌ی هنر معماری جهت مطالعه‌ی تاریخ هنر و معماری در ایران

درآمد

یونگ می‌گوید: «فرهنگ رودخانه‌ای است به قدمت تاریخ.» با این معیار، تاریخ ایران قطعاً یکی از عمیق‌ترین، خروشان‌ترین، پرآب‌ترین و البته زلال‌ترین رودخانه‌های تاریخ بشریت خواهد بود. در شرق، جنگ‌های ویرانگری رخ داده است که سه مورد از این نبردها، بسیار مهیب‌تر از دیگر جنگ‌ها بوده‌اند. نخست، در قرن چهارم پیش از میلاد، اسکندر مقدونی از غرب تا شرق جهان را درنوردید. سال‌ها بعد، در قرن هفتم هجری قمری، چنگیز خان مغول کشورهای زیادی را به‌طور کامل ویران کرد و تنها یک قرن پس از آن، در قرن هشتم هجری قمری، تیمور لنگ بار دیگر دست به ویرانی شهرها و تمدن‌هایشان زد و چهارراه تمام این نبردها، سرزمین ما بوده است. هرکدام از این نبردها تمدن‌هایی را در هم کوبیده‌اند و فرهنگ‌هایی را، به‌کلی تغییر داده‌اند یا محو کرده‌اند؛ اما تاریخ نشان داده است که فرهنگ ایرانی به طرز شگفت‌آوری مقاوم بوده است. تا آنجا که نوادگان چنگیز خان مغول که پیاده شدن از اسب را برای مرد ننگ می‌شمردند، در دوره‌های بعدی، ایلخانیان را به ظرافت طبع و شعرسرایی و هنرپرستی می‌شناسیم! آنان همچنین برای حکومت‌داری و پیشرفت، از مشاوران ایرانی خود همچون خواجه نصیرالدین طوسی و خواجه رشیدالدین فضل‌الله بهره می‌بردند؛ یعنی فرهنگ ایرانی نه‌تنها مقاوم بود، که در لاک دفاعی محض نیز فرو نرفت و همواره بر فرهنگ‌های دیگر اثر می‌گذاشت و به‌حق، ما باید امروز نگران این فرهنگ، این تاریخ، این تمدن و مقابله با هجوم فرهنگی بیگانگان باشیم.

ما در چارچوب دکترین جدید هنر معماری، توجه به تاریخ هنر و معماری را به‌عنوان جلوه‌هایی از فرهنگ ایرانی ـ اسلامی، به‌صورت منطقی، در اولویت قرار داده‌ایم. این روند که از شماره‌های پیشین با ایجاد بخش یادگارهای معماری پارسیان کم‌وبیش به‌صورت پایلوت آغاز شده بود، با تشکیل کارگروه ویژه در هنر معماری برای مطالعه‌ی تاریخ هنر و معماری در ایران شکل منسجم‌تری به خود گرفته است. اعضای کارگروه، اساتید، فارغ‌التحصیلان و دانشجویان مقاطع تحصیلات تکمیلی رشته‌های هنر و معماری می‌باشند که همگام با ویراستاران و متخصصین گرافیک و واحدهای فنی نشریه، اقدام به پژوهش‌های علمی، گرداوری اسناد و تصاویر و نگارش متون بر پایه‌ی «زبان علم» می‌نمایند. نظر به پراکندگی اسناد در سطح جهان و لزوم برقراری ارتباطات بین‌المللی، کارگروه، اهتمام خود را بر استفاده از ارتباطات بین‌المللی خود و متخصصین موزه‌ها و مراکز علمی در سایر نقاط جهان بنا نهاد. از جمله‌ی این اقدامات می‌توان به همکاری فرهنگی میان دفتر هنر معماری و موزه‌ی متروپولیتن نیویورک اشاره نمود که این فعالیت تا برقراری شبکه‌ای مجازی از مراکز دارای منابع و مأخذ از آثار تاریخی ایرانی در سرتاسر جهان ادامه خواهد داشت.

بنابراین از این شماره، مجموعه‌ی مقالات بیش از ده هزار سال هنر و معماری ایرانیان به بخش یادگارهای معماری پارسیان اضافه می‌گردد. از این پس، در بخش یادگارهای معماری پارسیان، علاوه بر مباحث مختلفی که پیرامون موضوع تاریخ‌شناسی معماری (چنانچه در گذشته بود) انجام می‌پذیرد، به‌مرور، آرام، عمیق و منسجم تاریخ هنر و معماری در ایران را مورد پژوهش و بررسی قرار خواهیم داد. در واقع، تمرکز ما بر مطالب و پژوهش‌های جدید یا نقاط تاریک و کمتر بررسی شده‌ی این فرهنگ می‌باشد. این تلاشی است برای نشان دادن اهمیت تاریخ معماری برای ما در سطحی برابر با معماری معاصر ایران و جهان. محور اصلی سازنده‌ی این مباحث، هنر و معماری می‌باشد و نه حکومت‌ها و شاهان و جنگ‌ها، هرچند گاهی حذف این موارد به‌طور کلی امکان‌پذیر نمی‌باشد. ممکن است در بازه‌ای به دلیل حجم و انبوه آثار باکیفیت، کار با ضرباهنگی آهسته‌تر پیش رود؛ به‌هرحال، معیار ما همواره کیفیت مطالب می‌باشد. در انتهای این مقدمه لازم به یادآوری‌ست که کارگروه از اساتید، حرفه‌مندان، دانشجویان، کلکسیونرها و علاقه‌مندان به موضوع تاریخ هنر و معماری ایران زمین، برای هر نوع همکاری دعوت به عمل می‌آورد. برای این مهم می‌توانید از طریق آدرس ایمیل، صفحات شبکه‌های اجتماعی تحت وب، موبایل و تلفن‌های هنر معماری (در ابتدای مجله) برای هماهنگی‌های اولیه با ما ارتباط برقرار کنید. امیدواریم که این مجموعه پژوهش‌ها برای مخاطبین ما ذوق‌پرور، شوق‌آفرین و مورد استفاده باشد.

← **کوزه‌ای با نقش بز کوهی، تپه سیلک، هزاره‌ی چهارم ق.م.** [عکس از آرشیو موزه‌ی مترو پولیتن]

R _ ASIEN

BERLIN, BEI DIETRICH REIMER.

ap Division
T 10 1905
ary of Congress

نقشه‌ی ایران (ماخذ: سایت کتابخانه‌ی ملی کنگره‌ی آمریکا)

مصایب پژوهش هنر در ایران

پژوهش در هنر ایران کار دشواری است و سرآغاز پژوهش در هنر ایران به عملیات حفاری باستان‌شناسان و مورخان خارجی بازمی‌گردد. کار بزرگ این افراد به‌علت قدیمی بودن اطلاعات، ناقص بودن اسناد، برداشت‌های اشتباه و ترجمه‌های چند دست شده، امروزه اعتبار چندانی ندارد، هرچند قابل احترام می‌باشند. متأسفانه، حتی در زمان حال نیز برای معرفی تاریخ ایران به این اطلاعات مراجعه می‌شود. انجام تحقیقات جدید نیز نیاز به همت والایی دارد که به نظر می‌رسد در اولویت‌های سازمان‌های متولی نیست. از طرفی، عطش جامعه و فرهیختگان در شناخت و بازیابی هویت اصیل این سرزمین، ما را بر آن داشت تا گذری بر تاریخ هنر و معماری ایران داشته باشیم.

حقیقت آن است که بررسی آثار و بناهای به جا مانده از یک دوره نمی‌تواند تمام جنبه‌های زندگی گذشتگان را به ما انتقال دهد همان‌گونه که امروزه نیز این‌طور نیست! در ایران باستان به‌دلیل تنوع جغرافیایی، اسطوره‌ها و عقاید گوناگونی وجود داشته است. قسمت‌های غربی ایران در ارتباط بیشتر با فرهنگ‌های یونان و روم و قسمت‌های شرقی در ارتباط با فرهنگ هند و مشرق زمین بوده‌اند. اساساً اسطوره‌ها و انگاشت‌های ذهنی اینان نیز رنگ و بویی رومی یا هندی دارد؛ هرچند اثربخشی این طرفین بر یکدیگر قابل تشخیص و حتمی نیست. بنابراین مطالعه‌ی تاریخ هنر و معماری در ایران ضمن گستردگی موضوعات، دارای ابعاد پیچیده‌ای نیز می‌باشد. همچنین، مطالعه‌ی آنها، بستگی به درک این موضوع دارد که فرهنگ اصالتاً مفهومی چندلایه می‌باشد و تفاسیر مختلف و عمق‌های گوناگونی دارد. این موضوع در مورد ایران دوچندان است و هنر معماری تلاش دارد این لایه‌ها را بشکافد و مخاطبین خود را با دیرینه‌ی آنان آشنا سازد. می‌توان گفت که وصف حال ما را شعری از سعدی راهگشاست:

به راه بادیه رفتن به از نشستن باطل
وگر مراد نیابم به قدر وسع بکوشم

تعریف هنر

در بررسی هنر در دوران اولیه‌ی تاریخ، ابتدا باید مشخص کرد که آیا تعریف ما از هنر با تعریف گذشتگان یکی است یا خیر. آیا انسان‌های اولیه، هنر را برای تزئین به کار می‌بردند؟ آیا نقاشی روی دیوار غارها برای تزئین غارها بوده یا علت دیگری داشته است؟ گامبریج در کتاب «تاریخ هنر» اینگونه بیان می‌کند:

«اگر معنای هنر را فعالیت‌هایی چون ساختن معابد و خانه‌ها، آفریدن تصویرها و تندیس‌ها، یا بافتن نقش و نگاره‌ها بدانیم، هیچ مردمی در هیچ نقطه از جهان نیستند که عاری از هنر باشند. ولی اگر مرادمان از هنر گونه‌ای از تجملات زیبا، اشیا روح‌نواز موزه‌ها و نگارخانه‌ها یا تزئینات گران‌بهای مهمانخانه‌ها و جز اینها باشد، باید بدانیم که واژه‌ی هنر به این مفهوم، دیرزمانی از تداولش نمی‌گذرد و بسیاری از بزرگ‌ترین معماران، نقاشان و مجسمه‌سازان روزگاران گذشته، هیچگاه تصوری از آن در ذهن نداشته‌اند.»

برای بهتر فهمیدن ذهنیت و دید انسان‌های اولیه به هنر، گامبریج بهترین راه را توجه به هنر معماری می‌داند؛ زیرا در بین آثار هنری و معماری کاربردی‌تر است؛ به این دلیل که نمی‌توان ساختمانی را پیدا کرد که تنها به‌عنوان اثری تزئینی ساخته شده باشد و هیچ کاربرد دیگری نداشته باشد؛ بنابراین می‌توان گفت که دیدگاه انسان‌های اولیه نسبت به هنر، با دیدگاهی که ما داریم متفاوت بوده است. در مورد نقاشی و هنرهای دیگر نیز همین نگرش حاکم است. به‌عنوان مثال در حوزه‌ی نقاشی، اشکالی که بر دیواره‌ی غارها کشیده می‌شده شامل انسان در حال شکار، حیوانات شکار شده و یا تعداد زیاد حیوان بوده که نشان می‌دهد نقاشی‌ها جنبه‌ی تزئینی نداشته و فقط به‌دلیل اعتقادات جادویی انسان‌ها کشیده می‌شده‌اند. در غار آلتامیرا، در اسپانیا، می‌بینیم که نقاشی‌ها در اعماق غارها که نور کمی به آنجا می‌رسیده کشیده شده‌اند؛ که این شاهدی دیگر بر اثبات این ادعاست که نقاشی‌ها تزئینی نبوده‌اند. گامبریج در قسمتی دیگر از کتاب خود می‌گوید:

«حکیم‌باشیان و جادوگران قبیله در همه‌ی نقاط جهان می‌کوشیدند که با چنین شیوه‌هایی سحر و جادو کنند: آنان پیکره‌های کوچکی از دشمن می‌ساختند و قلب آن را سوراخ می‌کردند یا در آتش می‌سوزاندند و امید داشتند که با این اعمال خود به دشمن آسیب رسانند... همه‌ی این تصورات عجیب واجد اهمیت‌اند، زیرا ما را در فهم کهن‌ترین نقاشی‌هایی که تا روزگار ما باقیمانده‌اند یاری می‌کنند... تاریخ هنر در وجه کلی، تاریخ پیشرفت مهارت‌های فنی نیست، بلکه سرگذشت تغییر و تحول اندیشه‌ها، باورها و ضرورت‌هاست.»

تعریف انسان‌شناسی و اهمیت باستان‌شناسی

برای شناخت بیشتر انسان‌های گذشته باید با بررسی آثار به جا مانده و کاوش در مناطق سکونت آنان در گذشته اطلاعاتی راجع به دید آنها به زندگی، اعتقادات، رسوم و به‌طورکل، فرهنگ آنان به‌دست آورد. از اینرو، برای تحقق این هدف به کمک باستان‌شناسان نیازمندیم. همان‌طور که شهمیرزادی در کتاب خود به این موضوع اشاره می‌کند، هدف باستان‌شناسان این است که بگویند «یک اثر نمودی مادی است از یک تفکر تجریدی». همچنین در قسمتی دیگر تعریف باستان شناسان را اینگونه بیان می‌کند:

«باستان‌شناسان در حقیقت انسان‌شناسانی هستند که مدارک و شواهد لازم برای تحقیقات خود را از طریق بررسی و پژوهش و کاوش‌ها در نقاط مختلف جهان که روزی محل تردد و یا سکونت و یا هر نوع دیگر فعالیت‌های انسانی بوده است، به‌دست آورده و سعی دارند تا گذشته را براساس یافته‌های خود بازسازی نمایند.»

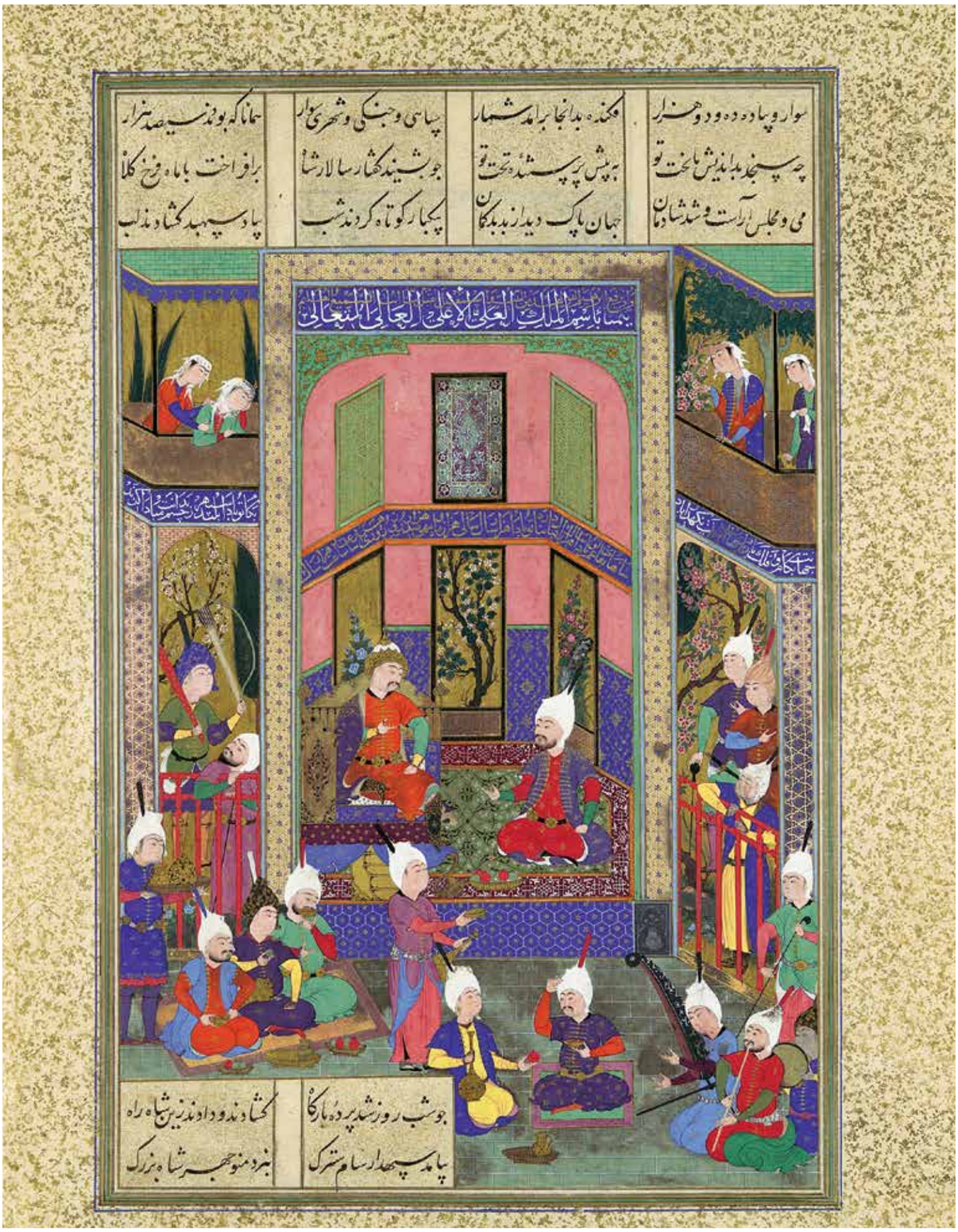
بنابراین با کاوش و بررسی آثار به جا مانده از آن دوران، می‌توان نظریاتی درباره‌ی فرهنگ و نوع زندگی انسان‌های اولیه به‌دست آورد. طبق نظر شهمیرزادی، در هنگام بررسی آثار به نکاتی باید توجه کرد که به چهار دسته تقسیم می‌شوند: مطالبی راجع به اینکه اثر چگونه و در چه زمانی به‌دست آمده، چه کاربردی داشته، معرف و بازتاب کدام عوامل و پدیده‌های فرهنگی در جامعه‌ی خود بوده‌اند و در آخر اینکه قواعد و قوانین به کار رفته در ساخت اثر، بازتاب کدام رفتار فرهنگی می‌توانند باشند. پژوهندگان، معمولاً مبدأ هنر ایرانی را به دوران نوسنگی (هزاره‌ی هفتم ق‌م.) ربط می‌دهند، ولی با مطالعه‌ی بیشتر، شاید بتوان سر آغازی قدیمی‌تر برای این هنر قائل شد. به‌دلیل در دسترس نبودن اطلاعات کافی، میان مورخان و باستان‌شناسان در مورد سال دقیق دوره‌های مختلف، اختلاف نظر وجود دارد و به‌طور دقیق و علمی دوره‌های مختلف تفکیک نشده‌اند. نتیجه آنکه مورخان برای این دوره‌ها نام‌ها و صفات متفاوتی برگزیده‌اند و ملک شهمیرزادی ضمن تایید موضوع مذکور، می‌نویسد «هنوز نمی‌توان مرز مشخص و معینی برای تفکیک دوره‌ی فرهنگی میان‌سنگی و دوره‌ی قبل و بعد از آن تعیین کرد. پیوندهای فرهنگی آخرین مرحله‌ی پارینه‌سنگی جدید و دوره‌ی میان سنگی تا به آنجا رسیده که می‌توان مجموعه آثار را به یکی از دو دوره نسبت داد.» البته باید تأکید کرد اطلاعاتی که راجع به هنرهای دوران پیش از تاریخ در دست است شامل موسیقی، نقاشی، سفالگری و معماری می‌باشد.

موسیقی

پیشینه‌ی موسیقی به بدو پیدایش آدمی بر روی زمین باز می‌گردد. انسان از ابتدا در میان اصوات طبیعت به دنیا آمده و کم‌کم به تقلید و الهام از آن پرداخته است. دمیدن در شاخ حیوانات یا ساقه‌ی گیاهان، به تدریج انسان را با ریتم‌ها آشنا نمود و او سعی کرد از این صداها برای جلب رضایت عوامل ماوراءالطبیعی در مراسم جادویی و نشان دادن غم‌ها و شادی‌ها بهره برد و با خواندن سرودهای جمعی، روح همبستگی گروه را بیشتر کند. با وجود اطلاعات اندکی که از دوران باستان موجود است، می‌توان به وجود موسیقی ایران در این زمان پی برد. برای مثال در شاهنامه‌ی فردوسی، ساختِ سازهای مختلفی به شهریاران اساطیری ایران نسبت داده شده که از آن جمله می‌توان به انتساب نوعی طبل بزرگ به هوشنگ و یا علاقه‌ی جمشید به سرنا اشاره کرد. با آنکه در این کتاب سعی شده از تخیلات شاعرانه استفاده شود، اما چون روایتی حماسی براساس رویدادها و مدارک باستانی است، نباید آن را نادیده گرفت. همچنین فردوسی، نای سفید را ساخته‌ی منوچهر و افراسیاب می‌داند، در حالی که کتاب اللهو و الملاهی، نای سفید را منسوب به کردان و نای سیاه، دونای و چنگ را ساخته‌ی ایرانیان دانسته است. در شاهنامه‌ی فردوسی، نخستین بار در دوره‌ی منوچهر، یعنی در آغاز دوره‌ی پهلوانی تاریخ ایران که معادل چهارهزار تا چهارهزار و پانصد سال پیش است، سخن از آواز و استفاده از سازهایی همچون بوق، درای هندی، زنگ، نای، روئین، چنگ و بربط در جشن پیوند زال و رودابه می‌رود و «نغمه سرا» به جای رامشگر و خنیاگر بکار گرفته شده است. علاوه بر نواختن ساز در مراسم شادی، فردوسی در کتاب خود به استفاده از کرنای یا نای بسیار بلند در جنگ‌ها اشاره دارد که بانگ و هیاهوی آن روحیه‌ی دشمن را تضعیف می‌نموده است.

نقاشی

هنر نقاشی و تصویرگری از دوران انسان‌های شکارگری که در عصر پارینه‌سنگی می‌زیسته‌اند آغاز شده است. این تصاویر در ابتدا شامل تصاویر حیواناتی بود که این افراد غارنشین بر دیواره‌ی غارها تصویر می‌کردند و به نوعی از نیاز تسلط انسان آن زمان بر شکار خود نشأت گرفته می‌شده است.



جشن پیوند زال و رودابه، شاهنامه‌ی شاه طهماسب (سخن از آواز و استفاده از سازهایی همچون بوق، درای هندی، زنگ، نای، روئین، چنگ و بربط در جشن پیوند زال و رودابه می‌رود «نغمه سرا» به جای رامشگر و خنیاگر به کار گرفته شده است.)

ظرف سفالی با نقوش بز کوهی، متعلق به شهر شوش، هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد. [عکس از آرشیو موزه‌ی مترو پولیتن]

هنرمند شکارگر با استفاده از ابزارهای ابتدایی مانند تکه استخوان‌های تیز، خاکستر استخوان‌های سوخته و سایر ابزارها بر دیوار غار که در واقع مسکن و پناهگاه او بوده، نقش شکار خود را می‌خراشیده است. تصاویری که مربوط به دوران پیش از یکجانشینی انسان است، غالباً موضوعاتی از قبیل شکار و تصاویر حیواناتی مانند، آهو، سگ، گوزن و بزکوهی دارد.

پس از این مرحله و به دنبال یکجانشینی و آغاز زراعت انسان اولیه با بلایای طبیعی که کشت و محصولاتش را تحت تأثیر قرار می‌داد، روبرو می‌شود و عامل اصلی آن را فرازمینی‌ها تصور می‌نماید. از این زمان بود که تفکر رب‌النوع‌های کهن و خشنود ساختن آنها در ذهن انسان شکل می‌گیرد و با تکامل صنعت و ساختن ظروف مختلف مانند سفال، نقش کردن لوح‌های نذری و پیشکش کردن آن به پیشگاه خدایان، مورد توجه قرار می‌گیرد. در این دوران، نمادها اساسی‌ترین نقش را در بیان جنبه‌های مختلف آیینی ایفا می‌کنند. این تصاویر شامل کوه، بزکوهی، ماه، خورشید و خطوط موازی زیگزاگ که نمایانگر آب رودخانه و چشمه‌های جاری‌اند، می‌شود. در اینجا لازم به ذکر است که این ظروف تنها به وسیله‌ی دست و با تکنیکی به نام تکنیک فتیله‌سازی ساخته می‌شده‌اند و تمامی این ظروف، نمونه‌های زیبایی از یکپارچگی و اتحاد میان عناصر ترسیم شده بودند. این عناصر به احتمال بسیار قوی، دارای معانی مختلفی بودند که ما از بسیاری از آنها بی‌اطلاع هستیم، ولی با توجه به شواهد موجود حدس‌هایی می‌توان زد. در اینجا، به چند نکته اشاره می‌شود:

۱. ترسیم نقوش در این ظروف، به روش چکیده‌نگاری صورت گرفته است که ساده‌سازی شکل‌ها و اغراق و تحریف صوری از ملزومات آن است. در این زمان خطوط و شکل‌ها به قاعده و با سنجیدگی به کار برده شده‌اند و اساساً علاقه‌ای به تقلید از ظواهر عینی اشیا و موجودات در آن دیده نمی‌شود و هنرمندان برای رساندن مفهومی خاص به نمایش چند ویژگی اساسی و بازشناختی بسنده می‌کردند.

۲. همان‌طور که گفته شد، ترسیم این نقوش بر روی سفالینه‌ها برای تزئین نبوده بلکه جنبه‌ی جادویی داشته است. همان‌طور که آرتور پوپ نیز اشاره می‌کند، از طرح‌ها و نقش‌های روی این ظروف می‌توان بیم‌ها و امیدهای انسان‌های آن دوران را درک کرد.

۳. نکته‌ی قابل توجه دیگر در این ظروف، نحوه‌ی ترکیب‌بندی و نظمی است که در کل دیده می‌شود. دید بصری و نگاه زیبایی‌شناسانه، عناصر را گونه‌ای سامان داده که با صورت کلی سفالینه هماهنگی کامل داشته باشد. با اینکه گفته شد نقوش ترسیم شده بر روی این ظروف، تنها برای تزئین نبوده و معنای آن برای سازنده و مصرف‌کننده‌ی ظرف اهمیت بیشتری داشته، همان‌طور که دیده می‌شود، جنبه‌ی تزئینی این ظروف دارای اهمیت هستند و اصول ترکیب‌بندی در همه‌ی ظروف به چشم می‌خورد.

نخستین سکونتگاه‌های انسان‌ها در ایران

همان‌طور که می‌دانید، اولین مکان سکونت انسان‌ها، غارها و پناهگاه‌های طبیعی بوده‌اند. در این دوره، انسان از غارها و پناهگاه‌های طبیعی به‌عنوان سرپناه و استراحتگاه استفاده می‌کرد. ملک شهمیرزادی معتقد است: «معماری در این دوره محدود به ساختن ساده‌ترین نوع اجاق بود که در حقیقت با کمک چند قطعه سنگ به محدود کردن مواد آتشا در یک مقیاس کوچک انجام می‌شد.» از دوره‌ای که انسان‌ها در غارها سکنی گزیدند نمونه‌هایی در ایران باقی مانده است که چند نمونه از غارهای شاخص در این دوره شامل موارد ذیل می‌باشد:

جامی با طرح زیگزاگ، متعلق به شهر شوش، هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد. [مأخذ: Harper et al., 1992: 40]

ظرف سفالی، متعلق به دالما تپه، هزاره‌ی پیش قبل از میلاد. [عکس از آرشیو موزه‌ی مترو پولیتن]

۱. غار کمربند

این غار در نزدیکی شهر بهشهر مازندران قرار دارند. سفال‌های غار کمربند بدون استثنا، با دست فرم داده شده‌اند. سفال عصر نوسنگی غار کمربند، از نوع موسوم به «پوک و ترد» است. هرچند سفال‌های دوره‌ی نوسنگی کمربند را می‌توان جزء اولین سفال‌های ابتدایی طبقه‌بندی کرد، اما کهن‌ترین و اولین نوع سفال ساخته شده در ایران نیستند و سابقه‌ی سفال‌گری را باید در محل و یا منطقه‌ی ناشناخته‌ی دیگری شناسایی نمود. در میان بقایای به‌دست آمده از این غار، مقدار زیادی بقایای استخوانی حیواناتی مانند گاو، خوک، گوسفند و بز وجود دارد که به نظر می‌رسد اساس اقتصاد معیشتی در این دوران را رمه‌داری تشکیل می‌داده است. در مورد قدمت غار کمربند، اعداد متفاوتی در دست است. ازجمله اشاره‌ی روزنامه‌ی نیویورک تایمز، در آوریل ۱۹۵۱، به کشف اسکلت ۳ انسان در غار کمربند که مربوط به ۷۵،۰۰۰ سال پیش می‌باشند، اگرچه به نظر می‌رسد این گزارش صحیح نیست و براساس اطلاعات، اشتباهی چاپ شده است.

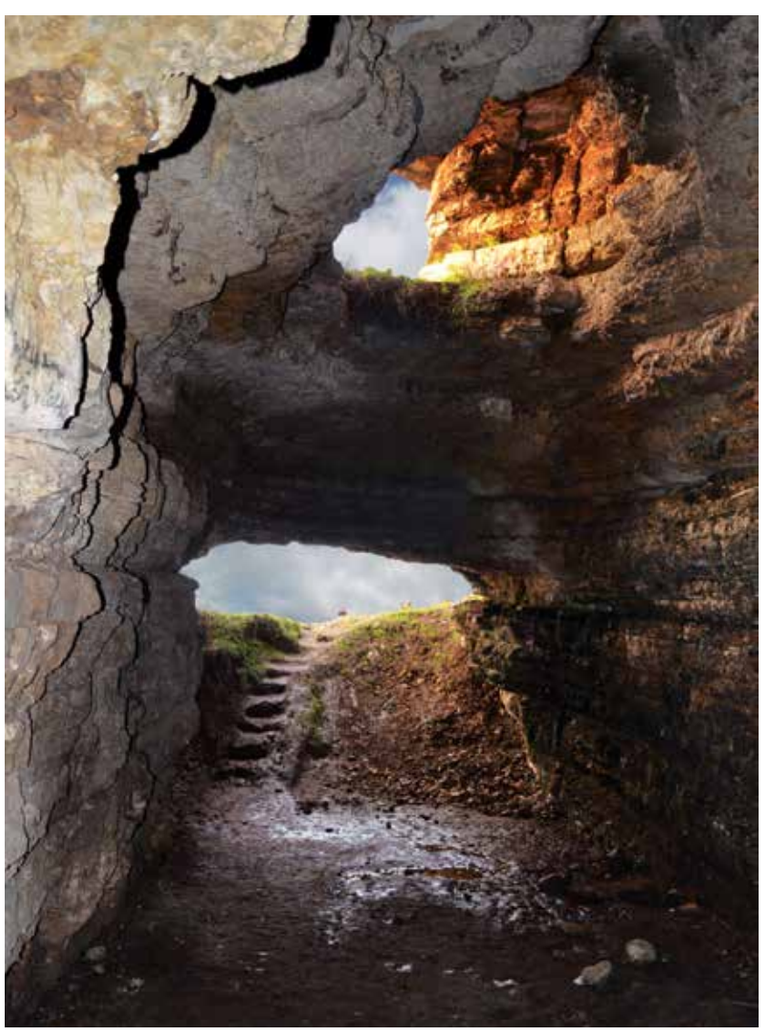
۲. غار هاتو (هوتو)

این غار به فاصله‌ی یکصد متری از غار کمربند واقع شده است. حفاری در این غار اولین بار توسط کارلتون استنلی کون، استاد انسان‌شناسی دانشگاه پنسیلوانیا، در سال ۱۳۳۰ هش انجام شد. در عمق ۷/۱۵ متری از سطح کف این غار، قدیمی‌ترین قطعه‌ی سفال به‌دست آمد که از نوع مشخص دوره‌ی نوسنگی بود و در عمق ۸/۵ متری نیز نخستین نمونه‌ی بقایای اسکلت به‌دست آمد که متعلق به فردی بالغ با آرواره‌های محکم و بزرگ بوده است.

۳. غار کرفتو

این غار زیبا در شمال سقز و در میان رشته‌کوه‌های زاگرس قرار دارد. این غار از دو بخش طبیعی و دست‌ساز (آثار معماری صخره‌ای-دستکند) تشکیل شده است. در این غار، نمونه‌ای از اولین دخالت انسان در تغییر شکل محیط سکونت را می‌توان مشاهده نمود. این دخالت در شکل بعدها به‌صورت کامل‌تر در خانه‌سازی واقع در کوه‌ها و صخره‌ها دیده می‌شود. سکونت در این غار را می‌توان به‌عنوان نخستین گام‌های بشر برای استقرار در یک منطقه‌ی ثابت تلقی کرد. این غار به دفعات مختلف در طول تاریخ مورد استفاده‌ی اقوام گوناگونی قرار گرفته، همچنین آثار و اشیا به‌دست آمده از این غار، راهروها و اتاق‌های مختلف آن شاهدی بر مسکونی بودن آن می‌باشد که با طول حدود ۷۵۰ متر، از لحاظ بافت ساختمانی بی‌نظیر است. به‌گونه‌ای که ارتفاع دهانه‌ی ورودی آن از سر تپه به بیش از ۲۵ متر می‌رسد که در گذشته راهی بس دشوار و مشکل برای ورود به درون آن بوده است. با توجه به مطالعات باستان‌شناسی، احتمالاً از اواخر هزاره‌ی پنجم ق‌م تا هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد، این غار مورد استفاده قرار گرفته و از دوره‌ی سلوکی به بعد، یعنی در دوره‌های اشکانی، ساسانی و اسلامی نیز از آن برای سکونت استفاده شده است. لازم به ذکر است که این غار بسیار زیبا و پر رمز و راز، ثبت آثار ملی، به شماره‌ی ثبت ۳۳۰، گردیده است. به علاوه، این غار دارای کتیبه‌ای به خط یونانی است که مربوط به اواخر سده‌ی چهارم و اوایل سده‌ی سوم پیش از میلاد می‌باشد. موقعیت غار به‌گونه‌ای است که به‌طورکلی بادگیر نیست و در

مرزهای سه قوم اورارتو، آشوریان و ایران، ۱۰۵۰۰ سال پیش. [مأخذ: Muscarella, 1988: 20]



غار هاتو (هوتو)، ۹۹۱۰ ق‌م.

زمستان، برف دامنه‌ی جنوبی را نمی‌پوشاند؛ در حالی که جنوب شرقی آن کاملاً بادگیر است و توسط برف پوشیده می‌شود. نتیجه آنکه، در زمستان و هنگام سرما، درون غار گرم و در تابستان به‌دلیل کوران باد، خنک است و همچنین دو چشمه آب در زیر صخره‌های آن وجود دارد که سالیان دراز، مردم از آن بهره‌مند بوده‌اند.

از ایجاد زاغه‌ها تا روستانشینی

ساکنان فلات ایران به تدریج از درون غارها خارج شدند و در مکان‌های امنی چون بالای تپه‌ها گرد آمده و برای خود خانه‌های کوچک گِلی ساختند. آنها در حدود هزاره‌ی هشتم پیش از میلاد، آرام‌آرام به ایجاد پناهگاه‌ها و زاغه‌هایی در دشت‌ها مشغول شدند. ساکنان این خانه‌ها به مرور زمان دریافتند که علاوه بر شکار از طریق کشاورزی و رام کردن حیوانات نیز می‌توانند برای خود غذا تولید کنند. این مردم، که تا آن زمان برای نگهداری آب و غذا فقط از ظروف سنگی استفاده می‌نمودند، موفق شدند با شکل دادن گِل خام و پختن آن، نخستین ظروف سفالی را بسازند.

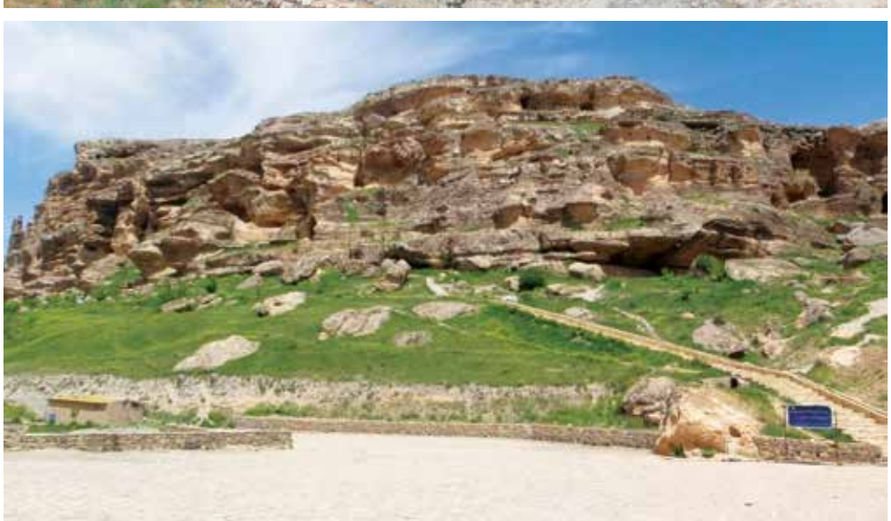
تا پیش از ورود اقوام مهاجر به این سرزمین ــ که در تاریخ رسمی از آنها به‌عنوان آریایی‌ها نام برده شده ــ اقوامی مانند تاپورها و آماردها (در حدود مازندران امروزی)، کاسپی‌ها (در حدود قزوین امروزی تا دریای خزر)، کدوسی‌ها، گلاها (در حدود گیلان و شمال شرقی آذربایجان امروزی)، عیلامی‌ها (در سرزمین‌های جنوب غربی ایران امروز مانند خوزستان و ایلام)، کاسی‌ها (در حدود جنوب استان کرمانشاه امروزی)، لولوبی‌ها (در مناطق جنوبی دریاچه‌ی ارومیه) و گوتی‌ها (در مناطق شمالی کوهستان زاگرس) در نقاط مختلف سرزمین ایران سکونت داشتند.

مسکن‌های اولیه به‌صورت کومه‌ها یا خانه‌های محقری بودند که از نی و شاخه‌های درختان ساخته می‌شدند و بعدها روی شاخه‌ها را گل می‌مالیدند و دیوارها را با چینه و گل دست‌ساز و بی‌شکل بالا می‌بردند. روستاهای اولیه بیشتر در دره‌ی غربی و گاهی به فاصله‌ی کمی در شرق کوه‌های زاگرس، دامنه‌ی جنوبی و شمالی رشته کوه‌های البرز، کنار رودخانه‌ها و دریاچه‌های پرآب داخلی و یا در حاشیه‌ی کویرها ساخته می‌شدند. از جمله بزرگ‌ترین و ماندگارترین این مناطق عبارت‌اند از:

۱. تپه‌ی گنج دره

این تپه که مربوط به هزاره‌ی هشتم ق‌م است، تپه‌ی کوچک مخروطی شکلی در دامنه‌ی شرقی کوه‌های زاگرس در غرب شهرستان هرسین کرمانشاه واقع شده است و نخستین بار دکتر فیلیپ اسمیت کانادایی آن را مورد پژوهش قرار داد. براساس لایه‌نگاری‌هایی که در این تپه انجام شده، ۵ طبقه‌ی استقراری در آن مشخص شده و حفاران بر این عقیده‌اند که زمان استقرار در این ۵ طبقه از اواخر هزاره‌ی هشتم تا اواسط هزاره‌ی هفتم بوده است. معماری مشخصه‌ی تپه‌ی گنج دره در طبقه‌ی چهارم آن واقع است. از مشخصه‌های این معماری، جهت جنوب شرقی-شمال غربی، دیوار برخی اتاق‌ها با گل اندود شده بودند و برخی اتاق‌های قسمت‌های مرکزی دو طبقه بودند. منازل مسکونی جنب یکدیگر ساخته شده بودند و در بین آنها فاصله‌ای اعم از راهرو یا حیاط یا فضای باز قرار نداشته و به نظر می‌رسد، راه ورود به آنها از پشت بام بوده است.

عکاس: **آیدین رحیمی**



تصاویر این صفحه: **غار کرفتو، سقز، کردستان**

اتاق‌های خانه‌ها به‌صورت مستطیل شکل و زوایای داخلی آن مدور می‌باشند. دیوارهای داخلی اندود می‌شده‌اند و در کف اتاق‌ها، حفره‌هایی برای جمع‌آوری آذوقه ساخته شده است. در حین حفاری‌ها، قطعه سفالی در آخرین طبقه‌ی استقرار در این مکان یافت شد که به‌عنوان کهن‌ترین نمونه سفالی در ایران، معرفی شده است. به‌طورکلی سفال‌های گنج دره شامل خمره‌ها و ظروف معمولی بوده که با دست ساخته شده و دارای لعاب گلی غلیظ بوده‌اند. سفال‌ها در حرارت کمی پخته شده و حتی برخی ظروف پس از ساخته شدن در آفتاب خشک شده و سپس مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

۲. تپه‌ی علی‌کُش

این تپه‌ی باستانی، مربوط به هزاره‌ی هشتم پیش از میلاد و در منطقه‌ی دهلران استان ایلام می‌باشد. ساکنان این ناحیه از رسوبات قرمز رنگ طبیعی دشت، قطعاتی را به شکل خشت با ابعاد تقریبی ۲۵×۱۵×۱۰ سانتی‌متر جدا می‌کردند و با آن کلبه‌هایی بنا می‌نمودند. دیوارها بین ۲۵ تا ۴۵ سانتی‌متر بوده و اتاق‌ها وسعتی برابر ۲/۵ ×۲ متر داشتند. خانه‌ها تک اتاق بوده و دری با عرض تقریبی ۱/۵ متر داشتند. با توجه به مدارک، کف اتاق‌ها از گل یا خاک نرم کوبیده بوده است. جدا کردن قطعات گل طبیعی و استفاده از آن به‌عنوان خشت تا پیش از این تاریخ در مناطق دیگر به‌دست نیامده و به نظر می‌رسد از این منطقه آغاز شده باشد. از حفاری‌های دوره‌های بعدی اتاق‌هایی با ابعاد تقریبی ۳×۳ به‌دست آمد که ضخامت آنها در برخی از نقاط به ۱ متر هم می‌رسید. همچنین مصالح ساختمانی همانند دوره‌ی قبل، برش قطعات گل رسوبی با ابعاد ۴۰×۲۵×۱۰ سانتی‌متر بود و به وسیله‌ی یک لایه ملاط، رگه‌ها را به هم متصل و پس از ساختن دیوار، دو سطح آن را با یک لایه گل اندود می‌کردند. کف اتاق‌ها از گل و یا خاک نرم کوبیده بود و روی آن با حصیری پوشیده می‌شد. احتمالاً منازل مسکونی دارای حیاطی بودند که در گوشه‌ی آن اجاقی برای پخت و پز بر پا می‌شد زیرا در داخل ساختمان با توجه به آب و هوای گرم منطقه، محلی برای پخت و پز وجود نداشته است. ساخت و استفاده از ظروف سنگی، پیکرک گلی انسانی و حیوانات و اشیای ساخته شده از استخوان و صدف در این منطقه، در همه‌ی ادوار زمانی آن ادامه داشته است.

۳. جیرفت

محوطه‌ی باستانی جیرفت در استان کرمان و نزدیک شهر جیرفت قرار دارد و به نظر می‌رسد که در حدود ۷ هزار سال پیش، مرکز نخستین تمدن بزرگ و باشکوه جهان بوده است. تا پیش از کشف جیرفت به نظر می‌آمد بین‌النهرین گهواره‌ی تمدن باشد، اما کشف جیرفت، نگاه‌ها را متوجه ایران و کویرهای پر رمز و راز آن نمود. پس از کنترل و محصور کردن منطقه، تیم باستان‌شناسان و میراث فرهنگی با رویکردی فرهنگی-اجتماعی وارد منطقه شد. نخست آنکه، حفاری‌ها به جای قبرستان، به روی شهر متمرکز شد تا مردم، سازمان میراث فرهنگی را به سوءاستفاده از قدرت متهم نکنند. دوم آنکه، هر جمعه جلسات سخنرانی و پرسش و پاسخ برای توضیح، اطلاع‌رسانی و آگاهی‌بخشی به مردم منطقه برگزار می‌شد. خوشبختانه این رویکرد توسط سازمان میراث فرهنگی، موجب بازگرداندن بسیاری از اشیایی شد که مردم پنهان کرده بودند تا در فرصت مناسب به فروش برسانند. اکنون این اشیا در موزه‌ی جیرفت به نام اهداکنندگان نمایش داده می‌شوند.

جیرفت، کهن‌ترین تمدن شرق می‌باشد و به قولی مهد تمدن بشری بوده است. این شهر همچنین بزرگ‌ترین شهر تاریخی جهان می‌باشد و به لحاظ وسعت، هیچ شهر سومری‌ای با آن قابل مقایسه نیست. همچنین براساس مطالعه‌ی کتیبه‌ها، به نظر می‌رسد شهر افسانه‌ای و گمشده‌ی «ارت» یا «ارتا» که در شرق ایران قرار داشته و سومریان به آن اشاره کرده و بارها قصد تهاجم به آن را داشته‌اند به احتمال زیاد، همان شهر جیرفت است. این شهر، احتمالاً همان شهری است که فرمانروای دولت‌شهر انمرکار، برای به خدمت گرفتن معماران آن، جهت ساختن معابد بزرگ سومری اصرار داشته است. تا پیش از کشف جیرفت، به نظر می‌آمد نخستین خط در سومر باشد، اما یوسف مجید زاده، باستان شناس دعوت شده به ایران و مدیر پژوهش‌های منطقه‌ی جیرفت، معتقد است این کتیبه‌های جیرفت، نخستین خط جهان شرق را نشان می‌دهند که دارای شکلی هندسی از دایره، مثلث و اشکال دیگر می‌باشد.

در مرکز شهر، دژی با ارتفاع ۲۶ متر وجود داشته که احتمالاً دو طبقه بوده و ۱۲ هکتار وسعت داشته است. ورودی شهر برخلاف ورودی‌های دیگر بناهای یادمانی بین‌النهرین در هزاره‌های دوم و اول پیش از میلاد ــ که از دو سمت ورودی جرزها یا برج‌های مکعبی شکل تزئین شده‌اند ــ با برج نیمدایره‌ای شکل به قطر ۵ متر تزئین شده است. در این منطقه، آجری کتیبه‌دار از کف راهرو کشف شده که نخستین کتیبه‌ی شاهی جهان است و در آن فرمانروایی از ساخت بنا و علت آن پرده برمی‌دارد. با توجه به رسم کارگذاری کتیبه‌ها در دل بناها در گذشته احتمالاً با کاوش‌های بیشتر، کتیبه‌های بیشتری نیز به‌دست خواهد آمد و ابعاد بیشتری از این بنا بر ما مشخص خواهد شد. از آنجایی که خط این کتیبه ۵۰۰ سال قدیمی‌تر از خط عیلامی نوشتاری شناخته شده است؛ بنابراین خاستگاه خط عیلامی، نه در عیلام که در منطقه‌ی جیرفت، در استان کرمان، می‌باشد. در باب بافت شهری نیز خانه‌هایی دارای پنجره‌هایی رو به غرب کشف شده‌اند که از داخل عایق شده و روی عایق را سفید کاری کرده‌اند. در این بین خانه‌ای با ۱۱ اتاق که دارای سیلوی نگهداری غذا بوده نیز قابل توجه است. این خانه‌ها با نمونه‌های معاصر که با کپر ساخته می‌شوند، متفاوت هستند و حیاط نیز ندارند. همین‌طور نمایش معماری بر ظروف سنگی جیرفت، که هیچگونه شباهتی به یکدیگر ندارند، بسیار مهم است. نشان دادن جزئیات فراوان در برخی از این نماها، شاید اشاره بر این واقعیت دارد که هرکدام باروی شهر متفاوتی را نشان می‌دهند، برخی از باروها ۳ و برخی دیگر ۴ دروازه داشته‌اند که احتمال می‌رود تعداد واقعی دروازه‌ها در شهرهای گوناگون، متفاوت باشد.

در کاوش‌های انجام شده در منطقه‌ی جیرفت، آثار هنری متعددی شامل سردیس‌ها، تندیس‌ها و پیکره‌های انسانی و جانوری، سفال‌های منقوش یا ساده، اشیا کوچک گوناگون از سنگ لاجورد (مانند مهرهای مسطح و استوانه‌ای) و ظروف ساده و منقش از سنگ‌های متفاوت به‌دست آمده است. همچنین می‌توان به ظروف و پلاک‌های سنگی با نقوش بسیار ظریف از موجوداتی چون عقاب، عقرب و پلنگ اشاره کرد. در این ظروف تقریباً تمامی چشم‌ها، اعم از چشم انسان یا جانور، سنگ نشانی شده و این در حالی است که در نقوش برجسته‌ی سومری و به‌طورکلی در بین‌النهرین، در هیچ یک از نقش‌مایه‌های انسانی و جانوری مربوط به هزاره‌های چهارم و سوم پیش از میلاد، تزئین سنگ نشانی مشاهده نمی‌شود یا اگر چنین چیزی در آینده به‌دست آید، باید به جست‌وجوی خاستگاه آن در ایران پرداخت. از اینرو، به نظر می‌رسد مکتب تزئین روی سنگ کلوریتی (صابونی)، جیرفت بوده است.

بر روی ظروف سنگی، نقش‌مایه‌های گوناگونی از نمایش آداب انسان‌ها، رویارویی و جدال میان جانوران وحشی، نمایش سلطان جانوران (که به نظر می‌رسید از هزاره‌ی چهارم ق‌م بر مهرهای استوانه‌ای دوره‌های شوش اولیه رواج یافته بود)، جانوران شاخ‌دار گیاه‌خوار (مانند بزهای کوهی که در صلح و آرامش در مرغزارها به چرا مشغول‌اند) یا نمایش برخی اسطوره‌ها به شکل موجودات ترکیبی و هیولایی دیده می‌شود. به‌عنوان مثال یک نقش‌مایه‌ی جالب توجهی که در تزئین این ظروف در جیرفت ظاهر می‌شود، شمایل عقرب ــ انسان است که می‌دانیم در اسطوره‌ای بودن آن تردیدی وجود ندارد، زیرا با این مخلوق در حماسه‌ی اسطوره‌ای گیل‌گمش در نقش نگهبان دروازه‌ی کوه‌های مَشو-دروازه‌ای که برای ورود به شهر ظلمات باید از آن گذر کرد ــ مواجه می‌شویم.

جیرفت بزرگ‌ترین کشف ۶۰ سال اخیر باستان‌شناسی بوده است و چندین بار مورد کاوش قرار گرفته است، اما متأسفانه بحران‌های مالی و اولویت‌های کشور، اجازه‌ی سرمایه‌گذاری در حوزه‌ی میراث فرهنگی و توجه به تاریخ معماری کشور را نمی‌دهد. از اینرو مدتی است که عملیات کاوش در جیرفت برای چندمین بار متوقف می‌شود و هر از چند گاهی خبری جز دستگیری قاچاقچیان عتیقه، در باب جیرفت نمی‌شنویم.

۴. تپه‌ی زاغه

این تپه در ۶۰ کیلومتری شهرستان قزوین واقع شده و تقریباً دایره‌ای شکل می‌باشد. واحدهای ساختمانی تپه‌ی زاغه کاملاً مستقل و آزاد از یکدیگر بنا شده بودند و در این استقرار روستایی، کوچه‌ها سرانجام به میدان‌های بزرگ‌تر می‌رسیدند. با بررسی ساختمان‌های مسکونی، اقتصاد مبتنی بر تولیدات کشاورزی، امور دامداری و اقتصاد مشترک کشاورزی و دامداری شناسایی شده که وجود خمره‌های بزرگ در حفریات فصول مختلف تپه‌ی زاغه نیز بر آوردن آب از محلی به محل دیگر و حفظ نمودن آن در این خمره‌ها برای مصرف روزانه تأکید دارد.

در این منطقه، ۲۱ خانه کشف شده که همگی نقشه‌های چهارگوش دارند. نکته‌ی مهم آنکه، معماران بدوی این خانه‌ها به خوبی با موضوعات اقلیمی منطقه آشنا بوده‌اند، زیرا جهت طولیِ مستطیل تمام خانه‌ها، شمال‌شرقی-جنوب‌غربی یا بالعکس می‌باشد. این انتخاب، به‌علت وجود بادهای راز و مه منطقه بوده است؛ بنابراین در تدبیر صورت گرفت، عرض بناها که بُعد کمتری داشته، در جهت باد قرار می‌گرفته و از ورود باد به خانه جلوگیری می‌نموده است. تنها یک خانه در این منطقه، ورودی غربی دارد و آن نیز برای ممانعت از ورود باد سرد مه بوده و یک بادشکن از جنس چینه خشتی دارد. این خانه‌ها الگوی درون‌گرا داشته‌اند که نشان از اصالت این تفکر در معماری ایران دارد.

جامی با نقوش سگ شکاری و پرنده، متعلق به شهر شوش، هزاره ی چهارم قبل از میلاد. [مأخذ: Harper et al., 1992: 38]

جام مزین به نقش حیوان چهارپا، متعلق به مناطق مرکزی ایران، هزاره‌ی چهارم قبل از میلاد. [عکس از آرشیو موزه‌ی مترو پولیتن]

ظرف سفالی با نقوش بز کوهی بر روی آن، تپه حصار، هزاره‌ی پنجم قبل از میلاد. [عکس از آرشیو موزه‌ی مترو پولیتن]

کاسه‌ای با نقش بز کوهی و طرح شطرنجی، متعلق به شهر شوش، هزاره‌ی چهارم قبل از میلاد. [مأخذ: Harper et al., 1992: 38]

کاسه با نقوش شعاعی از شاخ بز کوهی، متعلق به تل باکون، هزاره‌ی پنجم قبل از میلاد. [عکس از آرشیو موزه‌ی مترو پولیتن]

کاسه‌ای با نقش لاکپشت و «Comb Animals» [مأخذ: Harper et al., 1992: 37]

ظرف سفالی با نقوش بز و سگ، متعلق به شهر شوش، هزاره‌ی چهارم قبل از میلاد.
[مأخذ: Harper et al., 1992: 36]

کاسه‌ی سفالی با مزین به نقوش «Comb Animals»، متعلق به شهر شوش، هزاره‌ی چهارم قبل از میلاد. [مأخذ: Harper et al., 1992: 36]

پیاله‌ای با نقش مار، متعلق به شهر شوش، هزاره‌ی چهارم قبل از میلاد. [مأخذ: Harper et al., 1992: 35]

پوشش خانه‌ها از چوب بوده و درون خانه‌ها کارگاه سفال‌پزی و شیره‌پزی قرار دارد و این احتمال را که زنان، نخستین مجسمه‌سازان جهان بوده‌اند، قوی‌تر می‌کند. نکته‌ی جالب دیگر آنکه این خانه‌ها، به تعبیر امروزی ،ویلایی بوده و همگی دارای حیاط مجزا می‌باشند.

اکثر خانه‌ها آشپزخانه‌ای ساده، اتاق و انبار دارند و دکتر ملک شهمیرزادی تأکید می‌کند که در بعضی از این خانه‌ها دو یا سه حیاط وجود داشته یا بعضی بیش از یک واحد مسقف (برای دامداران) داشته‌اند. همچنین، بعضی خانه‌ها علاوه بر فضاهای مسکونی، برای کشاورزان دارای انبار کشاورزی و دامی بوده‌اند، اما نوع چهارم خانه‌ها ساده‌تر بوده که احتمالاً برای کارگران می‌باشند. کف بناها و پشت بام‌ها با لایه‌ی نازکی از کاه‌گل، به‌عنوان عایق، پوشانده می‌شده است. به علاوه، در بعضی خانه‌ها، دیوارها با رنگ تزئین شده‌اند و تزئینات هندسی به رنگ‌های قرمز، سفید سیاه و زرد دیده می‌شود.

عزت‌الله نگهبان، معتقد است این منطقه، به جد، یک مجتمع کشاورزی و صنعتی بوده است. در تپه‌ی زاغه اتاق‌ها در برخی موارد به وسیله‌ی سوراخی در دیوار به اتاق‌های دیگر مرتبط شده و از طریق در ورودی اصلی کوچکی به کوچه یا میدان متصل می‌شوند. آثار و اشیا به‌دست آمده، نشانه‌ی پیشرفت و تکامل انسانی است که با حداقل وسایل و امکانات، بیشترین بهره را از مواد پیرامون خود می‌بردند و مکان زندگی و لوازم مورد نیاز را هنرمندانه شکل داده و تزئین می‌نمودند.

۵. تپه‌ی معمورین تهران: هزاره‌ی پنجم ق‌م

این تپه که در منطقه‌ی رباط کریم تهران و در محدوده‌ی فرودگاه بین‌المللی امام خمینی(ره) کشف شده است، متشکل از چندین لایه‌ی تمدنی می‌باشد که حداقل از هزاره‌ی ۵ قبل از میلاد آغاز شده و در انتها به فرهنگ سفال خاکستری ختم می‌شود و از آن پس متروک می‌گردد. پژوهش‌های باستان‌شناسی در زیر تپه‌های این منطقه، از وجود خانه‌هایی که تشکیل شهرک می‌دادند، حکایت دارد. پیرامون هزاره‌ی دوم پیش از میلاد، فرهنگ سفال خاکستری، نیمه‌ی شمالی فلات ایران را از خاور تا باختر در می‌نوردد و دگرگونی‌های زیادی در ساختارهای فرهنگی و اجتماعی اقوام زیر سلطه به‌وجود می‌آورد.

مردم خودبسنده‌ی تپه‌ی سفالی معمورین در دوره‌ی فرهنگ سفال خاکستری، برای خود اتاق‌های راست‌گوشه‌ای می‌ساختند که از درون، سکوهای به هم پیوسته‌ی کوچکی دور آن را فرا گرفته و با پله‌ای به دیگر اتاق‌ها راه می‌یافتند و دیوارهای اتاق‌ها از خشت‌های خام مستطیل‌شکل به ابعاد ۲۴×۱۸ سانتی‌متر و ۲۷×۳۲ سانتی‌متر و با ضخامت تقریبی ۸ سانتی‌متر تشکیل شده‌اند. از ویژگی‌های معماری این منطقه، استفاده از گچ در قسمت‌های مختلف است که از آن، علاوه بر ساخت وسایل، پوشش و اندود دیوارها و کف اتاق‌ها، برای نصب خمره‌های بزرگ نگهداری غلات، آب و مایعات در گوشه‌ی اتاق‌ها و یا گودال‌های ویژه نیز استفاده شده است. در واقع، اندود گچ تا ۲۰ لایه روی هم، بیانگر اهمیت این پوشش در معماری فرهنگ سفال خاکستری می‌باشد که ممکن است سفید کردن این دیوارها در مراسم آیینی مانند سال نو و مراسم دیگر نیز انجام شده باشد.

علاوه بر آنچه گفته شد، پیدایش یک قالب ابزار فلزی و کوره‌ی فلزگدازی، نشانگر ساخت و تولید محلی فلز در این تپه است، اما ابزار و تیغه‌های سنگی نیز همواره به کار می‌رفته؛ چنانکه چندین ابزار با سنگ چخماق مشاهده شده است. از مشاهده‌ی نمونه‌های سفال در این منطقه، خودبسندگی این مردم در تولید سفالینه‌های خاکستری را می‌توان دریافت. سفالینه‌ی خاکستری را در کوره‌های معمولی نمی‌توان تولید کرد و انواع خاک‌ها در کوره‌های مختلف پخت می‌شوند، که اغلب به رنگ خاکستری نرسیده و رنگ‌های نخودی و قرمز به خود می‌گیرند، اما وجود این رنگ سفال در این منطقه، نشان‌دهنده‌ی استفاده‌ی مردم این سرزمین از نوع خاصی فرایند پخت و کوره‌سازی است و کشف این منطقه، نظریات باستان‌شناسی که این گونه سفال را مربوط به مردم کوچ‌نشین می‌دانست، مورد تردید قرار داد.

مهم‌ترین آثار به‌دست آمده در این منطقه، قطعه‌ای سفال خاکستری از بدنه‌ی ظرفی است که روی آن نقش ماهرانه و اعجاب‌انگیزی نقش بسته و همچنین مُهر استوانه‌ای که برای مهروموم اجسام و اشیای ارزشمند استفاده می‌شده است، تنها اثر ایرانی‌ای می‌باشد که کاربرد مهر استوانه‌ای را نشان می‌دهد و مهارت این مردم را در پرورش دام به نمایش می‌گذارد.

۶. تپه سیلک: اواخر هزاره‌ی دوم ق‌م

این تپه شامل دو تپه‌ی جنوبی و شمالی است که در محور تاریخی فین، واقع در شهرستان کاشان قرار گرفته است. مردم محلی یکی را سی‌ارک کوچک و دیگری را سی‌ارک بزرگ می‌خوانند و در تپه‌ی کوچک‌تر یک زیگورات وجود دارد. این تپه‌ها بقایای یکی از قدیمی‌ترین جایگاه‌های زیست انسان در زمین می‌باشند که همانند بسیاری از روستاهای دیگر، در کنار چشمه‌سار بنا شده‌اند. در ادوار بعد، در این تپه، شاهد پیشرفت فنی قابل توجه انسان‌ها می‌باشیم. در واقع، در این ادوار می‌بینیم که انسان برای ساختن دیوارها از خشت خامی که با دست شکل داده، استفاده می‌کند. ظروف سفالی یافت شده در این منطقه، نقاشی‌ها و تصاویر حیوانات، نشانگر مهارت و ظرافت انسان در آن زمان است و بعدها مردم سیلک در بکارگیری نقره، برنز و آهن نیز مهارت پیدا کردند.

مدفن مردگان در این ادوار بیشتر درون محوطه‌ی مسکونی و زیر خانه‌ها بوده است. در اواخر هزاره‌ی پنجم و اوایل هزاره چهارم ق‌م، اجتماع مستقر در این ناحیه، تپه‌ی شمالی را ترک کرده و به تپه‌ی جنوبی نقل مکان می‌کنند، گرچه علت این کوچ مشخص نیست. گستره‌ی منطقه‌ی اشغالی در این دوره خیلی بیشتر از طبقات پیشین در سیلک بوده و نشان می‌دهد که اجتماع ساکن در این محوطه از هر نظر گسترش داشته و پیشرفته بودند، بقایای قابل توجهی از معماری و ابزار و ادوات، به‌خوبی نمایشگر این گستردگی و پیشرفت اقتصادی و اجتماعی است.

مجرب و همکاران در طی پژوهشی مشخص کرده‌اند که: «براساس مطالعات باستان‌شناسی و شواهدی که در بازدید میدانی از محل به‌دست آمد، چندین زلزله‌ی مخرب که قبل از میلاد رخ داده بودند، شناسایی شد. در این بررسی، برای برخی از رویدادها اطلاعات کاملی، همچون زمان ترک سکونتگاه به‌علت یک حادثه‌ی طبیعی، فروریختن دیوارها و سقف، حالت غیرمتعارف اسکلت‌ها، ترک و شکستگی روی استخوان‌ها و ترک و شکاف در زمین به‌دست آمد. مطالعه‌ی آثار، خرابی و شواهد باستان‌شناسی لرزه‌ای نشان داد که زلزله‌ای در ۵۵۰۰ سال، پیش، تپه سیلک را به‌کلی ویران کرده است. در این بررسی، گسل کاشان به‌عنوان یک گسل فعال و مسبب معرفی شد.»

۷. تل باکون: هزاره‌ی پنجم ق‌م

این محوطه‌ی باستانی شامل دو تپه‌ی قدیمی می‌باشد که در ۲/۵ کیلومتری جنوب‌غربی، نزدیکی تخت جمشید در دشت حاصلخیز مرودشت قرار گرفته است. نخستین بار پروفسور ارنست هرتسفلد از دانشگاه برلین آلمان، در سال ۱۳۱۱ ه‍.ش، از آن دیدن کرد و حفریاتی در آن انجام داد. تل باکون یکی از نادرترین محوطه‌های باستانی است که نام آن شاید بازتابی از شأن و مرتبه‌ی باستانی باشد و به معنی تپه‌ی خدایان تفسیر شده است. این نام در اصطلاح محلی «بگون» خوانده می‌شده که صورت جمع کلمه‌ی «بک» یا «بغ» بوده و در ایران باستان، واژه‌ای برای نام خدا بوده است.

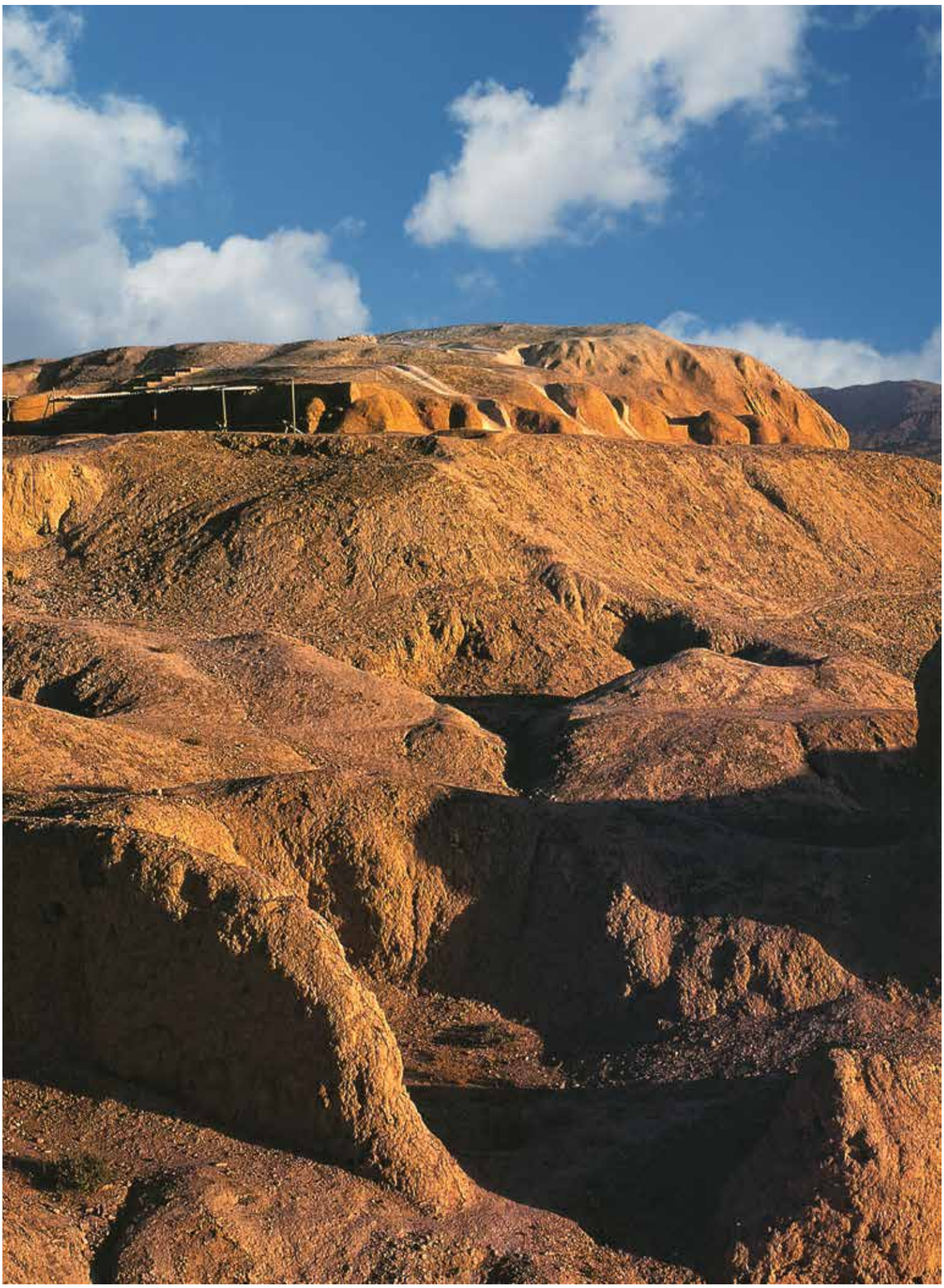
۸. تپه حصار

این تپه در دامغان و در دامنه‌ی جنوبی البرز قرار دارد. زمان تقریبی سکونت در قدیمی‌ترین و عمیق‌ترین طبقه‌ی آن ۴۲۰۰ـ۳۵۰۰ ق‌م اعلام شده است. در این تپه خانه‌های کوچکی شناخته شده، اما محل خاصی به‌عنوان گورستان بیرون از محوطه‌ی مسکونی وجود نداشته است. دومین طبقه، که تاریخ تقریبی آن ۳۵۰۰ـ۳۰۰۰ ق‌م است، قطر کمی دارد؛ از اینرو، به نظر می‌رسد که مدت استقرار در این دوره چندان طولانی نبوده و تقریباً همان محوطه‌ای که دوران پیشین را فرا می‌گرفته، می‌پوشانده است.

بررسی سفال‌های گوناگونِ یافت شده در این ناحیه نشان‌دهنده‌ی فرهنگ و تمدن رشدیافته‌ی بشر است. آثار معماری تپه حصار عبارتند از خانه‌های کوچکی با دیوارهایی از چینه و خشت خام که در ابعاد بدون نظم و بدون نقشه‌ی قبلی ساخته شده‌اند. در ادوار بعد، منازل به‌صورت چهارگوش ساخته می‌شدند که در آنها اتاق مرکزی به‌عنوان آشپزخانه یا اتاق نشیمن مورد استفاده بوده و اتاق‌های دیگر در اطراف آن ساخته شده‌اند. در بالاترین طبقه، ساختمانی به‌صورت حصار شهر، ساخته شده که قدمت آن به ۴۰۰۰ سال پیش می‌رسد. در هزاره‌های چهارم، خشت‌های چهارگوش مسطح پدید آمد که از قرار معلوم اختراع ایرانی‌ها می‌باشد. در این شهر، بقایای بنای بزرگی مشهور به ساختمان سوخته، شامل یک حصار دفاعی، برج و باروی استحفاظی و یک دروازه‌ی ورودی است که در اثر آتش‌سوزی منهدم شده است.

۹. شهر سوخته

در این محوطه‌ی تاریخی، وجود یک نظام گسترده‌ی مبادلات اقتصادی به همراه استفاده‌ی کامل از مجموعه‌ی وسیعی از منابع معدنی و حیوانی که در دسترس بوده، می‌توانست زندگی ساکنان را تأمین کند. آثار یافت شده نشانگر این است که این نقطه، مکانی برای ساختن و توزیع بوده است. از اینرو فعالیت‌های متعدد صنعتی مانند تولید انواع اشیای تزئینی، ابزار و لوازم خانگی، کارگاه‌های ذوب مس، فلزکاری، مهرسازی، حصیر بافی، صنایع چوب و صنعت سنگ با استفاده از منابع معدنی و طبیعی محلی در این سکونتگاه



تپه سیلک، کاشان [مأخذ: فرزادمهر، ۱۳۹۳: ۱۲]

انجام می‌شده است. در واقع، این تولیدات همراه با یک نظام مبادلاتی سازمان‌یافته با همسایگان شرق، شمال و شمال‌شرق نیازمندی‌های ساکنان این شهر را تأمین می‌نموده است.

در این محوطه‌ی تاریخی نوآوری‌هایی نیز در سازمان نیروهای تولید و جدایی قطعی تخصص از کارهای خانگی صورت گرفت، به‌گونه‌ای که بخشی از نیروی تولید به فعالیت‌های صنعتی اختصاص یافت و این موضوع در سرتاسر منطقه مشهود بود. اگرچه به‌طور همزمان در خانه‌ها گروه‌هایی نیز با تولید مستقل شخصی در مقیاس کوچک، ، به چشم می‌خوردند.

ارتباط کامل بین اتاق‌های موجود در ساختمان‌هایی که در شهر سوخته کاوش شده، نشان می‌دهد که زندگی در هسته‌های فامیلی کوچک در کنار یکدیگر در جریان بوده است؛ به عبارت دیگر، نسل‌های مختلف از یک فامیل با یکدیگر زندگی می‌کرده‌اند. این خانه‌ها به‌صورت نامنظم در کنار کوچه‌ها و خیابان‌های کف‌سازی نشده قرار گرفته‌اند که در گذر زمان و رفت‌وآمد انسان‌ها و حیوانات کوبیده و سخت شده‌اند. علاوه براین، نشانه‌هایی از مکان‌هایی به‌عنوان «انبارهای عمومی» که مکان ذخیره و نگهداری آذوقه‌ی مورد نیاز اهالی شهر و یا محله‌های گوناگون بوده‌اند نیز به چشم می‌خورد. همچنین، در بررسی و مطالعه‌ی حدود ۳۰۰ گور شناخته شده در گورستان شهر سوخته نیز نشانه‌هایی از وجود سه طبقه‌ی اجتماعی جداگانه در شهر سوخته به‌دست آمده است. اگرچه هنوز دلیل اصلی از بین رفتن شهر سوخته شناخته نشده؛ اما علت آن می‌تواند بحرانی باشد که حدود سال‌های ۲۰۰۰ ق‌م در سراسر منطقه‌ی شرقی ایران و آسیای مرکزی به‌وجود آمد و باعث کوچک شدن و از بین رفتن بیشتر سکونتگاه‌ها در این منطقه شد. این اتفاق بزرگ‌تر از یک مسئله‌ی پزشکی بوده است، زیرا طبق بررسی‌های جابرانصاری و همکارانش، نخستین نشانه‌های جراحی جمجمه در ایران پیش از تاریخ در شهر سوخته بوده است که جراحی فوق در نوع خود کم‌نظیر بوده و از مفاخر میراث علمی ایرانیان محسوب می‌گردد (۱۳۸۹: ۲۵). هـمچنین، نخستین نمونه‌ی تخلیه‌ی چشم و جایگذاری چشم مصنوعی برای یک بانوی ایرانی در این شهر انجام شده و این مهم در پی کشفیات سال ۱۳۸۵ مشخص شده است که به‌احتمال زیاد حاکی از آشنایی کامل ایشان با آب مروارید، روش نگهداری چشم مصنوعی و تجهیزات جراحی چشم می‌باشد.

از جالب‌ترین آثار کشف شده در این منطقه، جام سفالی کوچکی است که روی آن پنج تصویر پیاپی از یک بز در حال حرکت ترسیم شده است. با چرخاندن جام، نقاشی متحرکی از یک بز کوهی را می‌بینیم که با دو پرش بر بالای درختی می‌جهد و از برگ آن تغذیه می‌کند. این اثر، نخستین پویانمایی یا انیمیشن جهان است که متعلق به هزاره‌ی سوم ق‌م می‌باشد و اکنون در موزه‌ی ایران باستان قرار دارد.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

این نوشتار به جای ۱۰۰۰۰ سال فراموشی خویشتن بود. واقعیت این است که نوشتن این مطلب برای تاریخ معماری غرب بسیار آسان‌تر از سرزمین پدری‌مان بود. قطعاً علت این موضوع نه بر پرکاری همکاران ما در غرب، که بر

تپه حصار، ۳۵۰۰-۴۲۰۰ ق‌م. [مأخذ: www.dolan.ir]

شهر سوخته. [مأخذ: www.dolan.ir]

قبرستان شهر سوخته. [مأخذ: www.dolan.ir]

کم‌کاری ما در ایران است. زمان را نیز نباید خیلی به عقب برد. هم اکنون نیز، آنان با مستندسازی‌های گوناگون، آرشیو کردن اسناد، اسکن و نگهداری همه‌ی مدارک از ما فعال‌تر هستند. آیا حقیقتاً امروزه برنامه‌ی منسجمی برای پژوهش در مورد هنر و فرهنگ ایران زمین داریم؟ (برای درک این مهم مراجعه کنید به درگاه کنسرسیوم محتوای ملی به آدرس www.ICNC.ir) پیامدهای عدم کنکاش در تاریخ ایران نه‌تنها گریبان‌گیر ما خواهد شد که به هویت بشری صدمه خواهد زد. این رسالت ماست که خود را به جهان معرفی نماییم. باید تاریخ ایران، روستاهای ایران، رسوم ایرانی، مذهب و عقاید آنها با استفاده از توان فزاینده‌ی رسانه‌ها، ارتباطات، شبکه‌های اجتماعی و جهان بدون مرز اطلاع رسانی گردد.

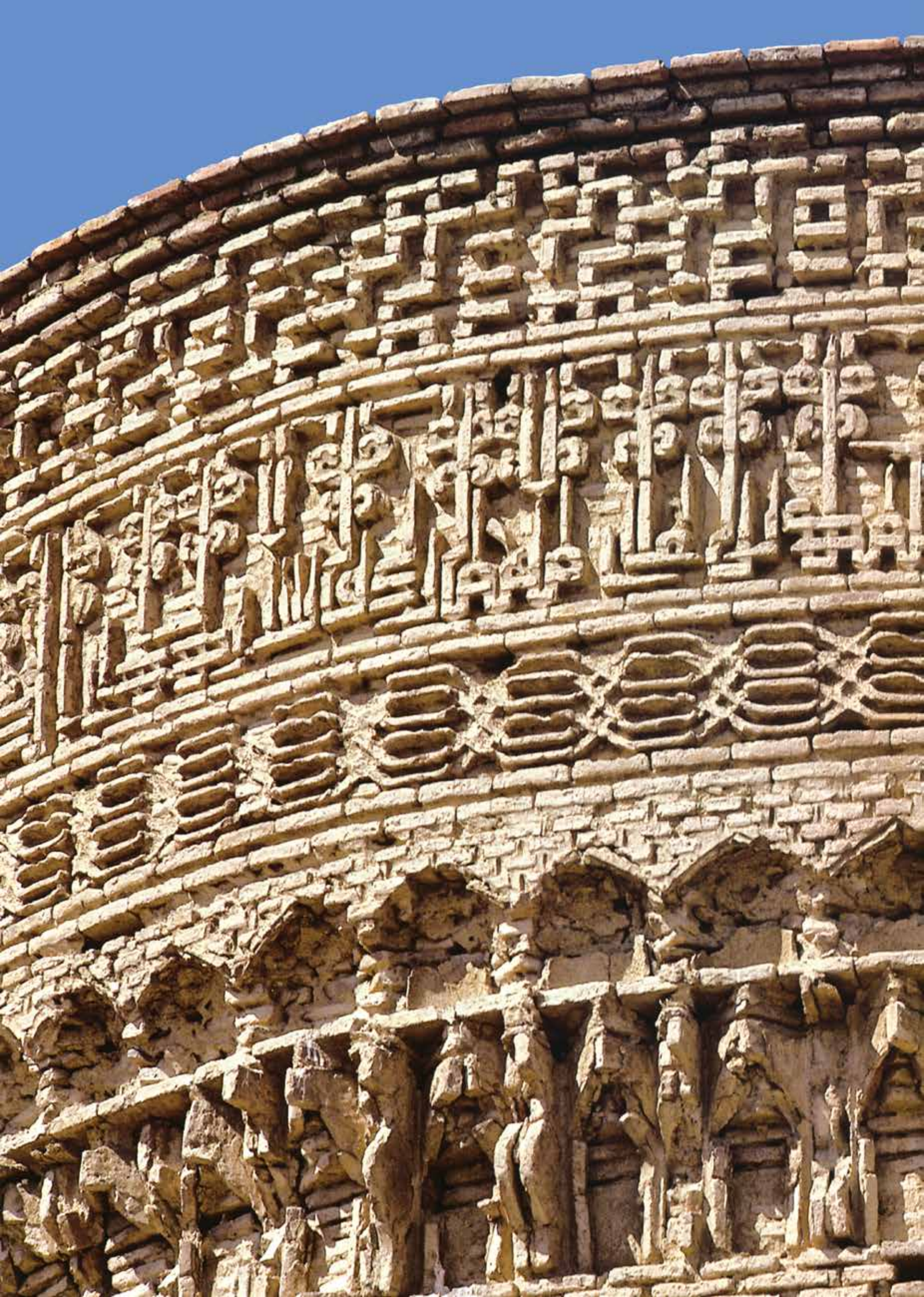
دیگر آنکه، خلأ مدیریت در تمام سطوح این غفلت مشخص است. عدم مدیریت بر محتوا، پژوهش‌ها و نیروی انسانی متخصص، عدم مدیریت متولیان امر، عدم مدیریت مردم علاقه‌مند و داوطلب همکاری‌های مردمی، عدم مدیریت و برخورد با متجاوزین و قاچاقچیان و ...، عدم مدیریت مراکز دانشگاهی و پژوهشی و پتانسیل علمی عظیم موجود در کشور از جمله این موارد هستند؛

بنابراین بجاست که با هدف معرفی و مکتوب کردن دقیق و منسجم هنر و معماری ایران پیش و پس از اسلام به جهان، ضمن هماهنگی همه‌ی ارگان‌ها، از همه‌ی توان خود بهره بریم. این تجربه‌ای است که در اوایل تأسیس دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران نیز انجام شده است. در آن دوران براساس پژوهش‌های موجود، دانشجویان چه به‌عنوان تشویق و چه به‌عنوان تنبیه موظف بودند با حضور در فضاهای تاریخی اقدام به تحلیل، رولووه و عکس‌برداری از بناها و سایت‌های تاریخی نمایند. گاهی این کار به صورت دسته‌جمعی و در قالب اردوهای دانشجویی با حضور اساتید انجام می‌شد. اگر امکانات و پشتیبانی‌های آن زمان را با وضعیت کنونی مقایسه کنیم، در می‌یابیم که حقیقتاً در این زمینه ما کم‌کاری کرده‌ایم. حقیقت این است که مطالعه‌ی تاریخ هنر و معماری ایران، پژوهشی نیست که هنرمندان یا معماران به تنهایی انجام دهند، بلکه در این زمینه باید جامعه‌شناسان، انسان‌شناسان، باستان‌شناسان، تاریخ‌نگاران و روانشناسان نیز دخالت کنند؛ زیرا جمع‌آوری این متخصصین زیر یک چتر می‌تواند به تحلیل عمیق‌تر و واقعی‌تر ما کمک شایانی نماید.

با امید و آرزوی آن روز...

منابع:

- افشار مهاجر، کامران و همکاران (۱۳۹۲). بررسی مجموعه سفالینه‌های منقوش تپه گیان و گودین تپه موجود در موزه‌ی دفینه. نشریه‌ی هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی دوره‌ی ۱۸، شماره‌ی ۴، زمستان ۱۳۹۲.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۱). دائرةالمعارف هنر: نقاشی، پیکره سازی، گرافیک. تهران: نشر فرهنگ معاصر.
- پاکزاد، جهانشاه (۱۳۹۲). تاریخ شهر و شهرنشینی در ایران، چاپ دوم. تهران: نشر آرمان‌شهر.
- جابرانصاری، مصطفی (۱۳۸۹). نخستین نشانه‌های جراحی جمجمه در ایران پیش از تاریخ در شهر سوخته. نشریه‌ی جراحی ایران، دوره‌ی ۱۸، شماره‌ی ۴.
- دادور ابوالقاسم؛ بهمنی، ساره و سامانیان، ساسان (۱۳۹۳). نهادهای انسانی و حیوانی موجود در سفالینه‌های مکشوفه در سه منطقه‌ی تل باکون فارس، تپه سیلک کاشان و تپه گیان نهاوند. نشریه‌ی مطالعات تطبیقی هنر، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، دوره‌ی ۴، شماره‌ی ۸.
- صحیحی اسکویی، میرغفار و همکاران (۱۳۹۱). علوم بینایی و بینایی شناسی در هزاره سوم پیش از میلاد: کاوش شهر سوخته زابل استان سیستان و بلوچستان، فصلنامه‌ی تاریخ پزشکی. سال چهارم، شماره‌ی ۱۳، زمستان ۱۳۹۱.
- علیزاده، عباس (۱۳۸۳). منشأ نهادهای حکومتی در پیش از تاریخ فارس، ترجمه کورش روستایی. تهران: سازمان میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی.
- فاضلی نشی، حسین و همکاران (۱۳۹۰). گاه نگاری مطلق و نسبی تپه سگزآباد دشت قزوین. نشریه‌ی مطالعات باستان شناسی، دوره‌ی ۳، شماره‌ی ۱.
- فرزادمهر آرانی، مجید (۱۳۹۳). سیلک شکوه تمدن. تهران: میردشتی.
- ملک شهمیرزادی، صادق (۱۳۷۳). مبانی باستان شناسی ایران، بین‌النهرین و مصر. تهران: انتشارات مارلیک.
- ملک شهمیرزادی، صادق (۱۳۷۸). ایران در پیش از تاریخ، باستان‌شناسی ایران از آغاز تا سپیده‌دم شهرنشینی. تهران: معاونت پژوهشی سازمان میراث فرهنگی کشور.
- معماریان، غلامحسین (۱۳۹۰). معماری ایرانی. تهران: سروش دانش.
- محمدپناه، بهنام (۱۳۸۶). کهن دیار: مجموعه آثار ایران قبل از اسلام در موزه‌های بزرگ جهان، جلد نخست. تهران: نشر سبزان.
- میر قادری، محمدامین و همکاران (۱۳۹۲). تحلیل الگوهای استقراری عصر مفرغ میانی و جدید دشت سر فیروزآباد در جنوب کرمانشاه، غرب زاگرس مرکزی. نشریه‌ی مطالعات باستان‌شناسی، دوره‌ی ۵، شماره‌ی ۱، تابستان و پاییز ۱۳۹۲.
- Harper, O Prudence; Aruz, Joan and Françoise Tallon (1992). *The Royal City of Susa: Ancient Near Eastern Treasure in the Louvre.* New York: The Metropolitan Museum of art.
- Muscarella W., Oscar (1988). *Bronze and Iron: Ancient Near Artifacts in the metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Schmidt, A. Fazeli, H. (2007.) *Tepe Ghabristan: A Chalcolithic tell buried in alluvium.* Archaeological Prospection, 14, 38-46.
- Young, C. T. Jr. (1969). *The Chronology of the Late Third and Second Millennia in Central Western Iran as Seen from Godin Tepee.* American Journal of Archaeology 73 (3): 287-291.
- Young, T. C. Jr. and Levine, L. D. (1974). *Excavations of the Godin Project: Second Progress Report*. Toronto: Royal Ontario Museum. Art and Archaeology Occasional Paper 26.
- Young, T. C. Jr. and Smith, P. E. L. (1966). *Research in the Prehistory of Central Western Iran*. American Association for the Advancement of Science 153 (3734): 386-391
- Stierlin, Henri (2012). *Persian art and Architecture.* London: Thames and Hudson Ltd.



بازگشت: جستارهایی درباره‌ی مفهوم بازگشت در معماری ایران

کامیار صلواتی، نیلوفر رسولی، احمد افلاکیان، سهیل نظری و محمد شیخی*

سه روایت از انگاره‌ی «بازگشت» در تاریخ هنر و معماری ایران

روایت اول: هجوم دیگری و بازگشت به مثابه واکنش

بازگشت و هر جریانی که بازگشت را مطلوب دوام خود می‌داند، در درون خود، واجد تضادی دست‌کم ظاهری است: ترسیم آینده‌ای امیدوارانه و پیشنهاد راهی نو و ترمیم‌بخش که در عین حال به «گذشته» وابسته است. با این حال، بسیاری از مناسبات جهان سنت، «بازگشت» را به معنای امروزی‌اش که خود ناشی از فرض گرفتن این تضاد درونی است تا حد قابل توجهی بی‌معنا می‌کند؛ به بیانی ساده‌تر، در جهانِ سنتی، «فراموشی‌ای» وجود ندارد که «بازگشتی» هم وجود داشته باشد.

شاید از این رو باشد که «بازگشت»، به شکلی ملموس و معلوم، در تاریخ معماری ایران، تنها در مواقعی به سان قهرمانی ناجی، عزم ورود به میدان کرده که «سنت» و آنچه به ارث رسیده و به حیات خود به آرامی ادامه می‌داده را در خطر دیده و این خطر «بازگشت‌ساز» در طول تاریخ ایران ــ و به تبع آن تاریخ معماری ایران ــ همواره ثابت و تکرارشونده است و آن مواجهه با یک «دیگری» قدرتمند و تهدیدگر می‌باشد.

روند اتفاقات، جز در حدود صد سال اخیر، در مواجهه با این عامل مخل بیرونی، کمابیش ثابت بوده: ضربه خوردن و بُهت، سکوت و انزوا، خیزش تدریجی و تثبیت نهایی. نمونه‌های این مدل تاریخی به آسانی قابل شناسایی‌اند: حمله‌ی اسکندر و هلنیستیک شدن وجوه فرهنگی سرزمین ایران و خیزش تدریجی پارت‌ها و به خصوص ساسانیان، هجوم اعراب و بهت و سکوت پس از آن و احیا و ترمیم خود با تمسک جستن به مفاهیم و عناصر پیشااسلامی در دوران سامانیان و صفاریان و سپس آل زیار و آل بویه، ضربه‌ی خانمان‌برانداز «مغول‌ها» و استحاله‌ی کامل درونی حکومت مغول‌نژاد و وجوه فرهنگی آنان در میانه‌ی دوران ایلخانیان، مواجهه با دشمنی قدرتمند با نام «عثمانیان» و تلاش برای تعریف عواملی اتحادبخش در قلمرو دوران صفویان، مواجهه با حریفی اغواگر و مهیب با نام «غرب» و تلاش‌های نافرجام برای «بازگشت»[1] به آنچه فراموش شده و ارزشمند قلمداد می‌شده در دوران قاجار و حتی جریان‌های معاصری که سودای «حفظ و اشاعه»[2] و فرار از «غرب‌زدگی» در سر دارند. امروز هم کافی است نگاهی به جریان‌های فکری آکادمیک حاضر در دانشگاه‌های ایران داشته باشیم تا بدانیم انگیزه و رویای «بازگشت» تا چه حد همچنان به نفوذ خود ادامه داده است.

بازگشت سبک‌شناسانه در هنر و معماری، برخلاف خطر ذاتی ارتجاعی‌اش، در بسیاری از موارد به خلق آثار و جریانات منحصربه‌فرد و زایایی انجامیده که خود منشأ اثر شده‌اند. اگر ادبیات خود را تنها به سرزمین ایران محدود کنیم، می‌توانیم عصر طلایی و زاینده‌ی سامانیان و آل‌بویه را مثال بزنیم که در اولی، توجه دوباره به «ایرانی‌گری» ــ گرچه نه آنگونه که امروزه می‌شناسیم ــ به خیزشی دوباره در خراسان بزرگ می‌انجامد که حاصلش احیای زبان فارسی، توجه دوباره به علوم و فنون و نیز وجوه فرهنگی، تاریخی و اسطوره‌ای ایران باستان در قالبی دیگر است.[3] در دوران معاصر نیز توجه دوباره به ارزش‌های معماری تاریخی ایران در قالب آثار معمارانی چون هوشنگ سیحون و کامران دیبا به پدید آمدن آثاری ارجمند منتهی می‌شود؛ آثاری که هنوز به‌عنوان برخی از الگوهای پرارزش و البته معدود در تاریخ معماری معاصر ایران شناخته می‌شوند.

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

→ **مقبره‌ی امیر اسماعیل سامانی، بخارا، قرن ۴ هجری.** [مأخذ: هنری استیرلین، ۲۰۱۲: ۳۸]

روایت دوم: «سنت» به مثابه بازگشتی جاری

علاوه بر این جریان‌های کلی و ملموس «بازگشتی» که گهگاه در تاریخ هنر و معماری ایران رخ می‌نمایاند، بسیاری از وقایع و پدیده‌ها در مناسبات تاریخ معماری ایران، بدل به نمونه‌هایی مثال‌زدنی می‌شوند که در توصیفات، نوشته‌ها و آثار مکتوب، مدام به آنها ارجاع داده می‌شود؛ برای مثال، «ایوان کسری» الگویی است افسانه‌ای و مرجع برای بناهای غول‌پیکر و طرح «ارگ (مسجد) علیشاه»، به تقلید از آن ریخته می‌شود.[۴] اندیشه‌ای که گویی عالَم مثال افلاطونی و مصداق‌هایش را نه در جهانی موهوم که در افسانه‌های تاریخی می‌جوید. مثال‌ها و مصداق‌های این تفکر از فرط فراوانی، عملاً غیرقابل شمارش‌اند و کافی است تا نگاهی به اشعار شاعران ایران بیندازیم تا به وفورِ این نمونه‌ها پی‌ببریم: «آیینه‌ی سکندر»، افسانه‌ی «کاخ خورنق و سنمار معمار»، «قصر شیرین»، «باغ ارم»، «فرهاد حجار» و غیره. دیگر نمونه‌ی این تفکر، آیین‌های فتوت و فتوت‌نامه‌هاست که در آنها، نسبِ اصناف و پیشه‌ورزان به شخصیت‌های اساطیری، دینی یا شخصیت‌هایی تاریخی که صورتی افسانه‌ای و اساطیری یافته‌اند (مانند فیثاغورث) می‌رسد.[۵] بجز نمونه‌هایی ناقص و به طور خاص دو نمونه که یکی از آنها اخیراً یافت شده و البته چندان هم تاریخی نیست[۶]، فتوت‌نامه‌ای مربوط به معماران که برجا باشد در دست نیست؛ با این حال، در متن تاریخی ارزشمند رساله‌ی معماریه، شمه‌ای از چنین فتوت‌نامه‌هایی به جا مانده؛ آنجا که در متن تذکره، از زبان جوانی کتاب‌خوان، خطاب به شخصی که قصد دارد وارد پیشه‌ی معماری شود، چنین گفته می‌شود: «پیرِ استادان سنگ‌کار و آنان که مساجد شریف و جوامع لطیف سازند کیست؟ خود بگویم؛ پیر ایشان شیث نبی، پور آدم صفی‌الله است که درود خدای بر ایشان باد. وی را هبةالله و عطاءالله گویند. بیت معمور چون از بهشت نازل شد، برجایِ کعبه‌ی کنونی قرار یافت. چون به بهشت بازگشت؛ شیث نبی، علیه‌السلام، برجای پاک آن، کعبه‌ی گرامی را از گل و مرمر بنیاد کرد... از زمان وفات حضرت شیث نبی... پنج‌هزار و ششصد و هفتاد و نه سال گذشته است» و در ادامه، به حضرت ابراهیم(ع) نیز اشاره می‌شود و به تفکیک، پیر و نخستین پیشه‌کارِ برخی از حِرف مربوط به معماری معرفی می‌شوند. بدین‌ترتیب، با برقرار کردن این پیوند میان امر حاضر (معماری یا پیشه‌های دیگر مانند خطاطی و خوشنویسی) با ریشه‌ای که قدسی پنداشته می‌شود، هم آن پیشه وجهه‌ای مشروع و محترم می‌یابد، هم نظمی صنفی به خود می‌گیرد و هم الگویی اخلاقی و حرفه‌ای برای پیشه‌وران هر پیشه تعریف می‌شود و این همه، در زیست و جامعه‌ی سنتی، به واسطه‌ی «بازگشتی» مداوم به آن ریشه‌ی محترم و مقدس ممکن می‌شود.

بدین‌ترتیب، مفهوم مورد نظر ما، یعنی «بازگشت»، به شکلی دیگر در هنر و معماری ایران همواره حضور دارد؛ بازگشتی متداوم که ذاتاً متناقض است، هم بازگشت است و هم از آنجا که مداوم است، آنگونه که در ابتدای بحث گفتیم، معنایی ضد خود دارد؛ زیرا «فراموشی‌ای» وجود ندارد که بازگشت هم معنایی یابد.

خمسه نظامی (ساختن کاخ خورنق) اثر کمال‌الدین بهزاد از مکتب هرات، ۸۹۹ ه‍.ق محفوظ در موزه بریتانیا.

روایت سوم: مدرنیته و بازخوانی تاریخ

کمال‌الدین بهزاد، هنگامی که «کاخ خسرو» را رسم می‌کند، یا «ساخت کاخ خورنق» را به نقش می‌کشد، بناهایی به رسم معماری دوران ساسانی را تصویر نمی‌کند؛ خورنقِ بهزاد همان‌قدر ساسانی است که مسجد گوهرشاد و کاخِ خسروی او هم بیش از آنکه به بنای همنامِ باقی‌مانده‌اش در «قصرِ شیرین» همانند باشد، به جامع هرات شبیه است! «زمان‌پریشی»[۷] ناشی از ندانستن واقع‌گرایانه‌ی (یا بی‌توجهی آگاهانه‌ی) معماری ساسانی، اگرچه ممکن است از یک منظر ناصواب به نظر برسد، از دیدگاهی دیگر، پدیده‌ای مبارک است. اگر تصور ساسانیان از وجوه فرهنگی و معماری هخامنشی دقیق، «مستند» و متکی بر مدارک دقیق تاریخی بود، معماری ساسانی به همان راهی می‌رفت که اکنون به آن داناییم؟ اگر ارگ علیشاه، رونوشتی از ایوان کسری می‌شد و آرامگاه امیراسماعیل چهارتاقی‌ای بود با گوشه‌سازی‌ها و نقوش تزئینی ساسانی، معماری سامانی و آن آرامگاه، چه برای عرضه در چنته داشتند؟ این فقدان مستندات و نگاه علم‌محور به آثار پیشینیان، موجب شده که در «بازگشت‌های» دوران پیشامعاصر معماری و هنر ایران، چند «انگاره» و «برداشت» کلی و نامتعین از میراث پیشین به زبان و قالب امروزین به وجود آید و جزئیات و صورت، به‌دلیل فقدان مدارک و شناخت، از بازتولید معاف شود و در نهایت هیچ‌چیزِ «ارگ علیشاه» به ایوان کسری شبیه نیست، مگر «شکوه» و «ایوانی» بودنش و جالب آنکه این دو ویژگی، بر مفهوم و ایده دلالت دارند و نه صورتی معین.

حال، سوی دیگر ماجرا را بنگریم. باستان‌شناسی، کاوش، مستندنگاری و شناخت علمی و عینیِ آثار تاریخی معماری ایران که پاگرفت، بازگشت‌هایی دیگر در طراحی بناهای جدید روی داد؛ بازگشت‌هایی که بی‌شک واکنشی طبیعی به مسائل گوناگونی بودند ــ گرچه در عمل، به سختی می‌توانیم آنها را غالباً زاینده و عمیق بنامیم. کافی‌ست به تماشای آثار «مارکف» بنشینیم یا روزی در «میدان مشق» پرسه بزنیم و میان سرستون‌های غول‌پیکر هخامنشی برپا شده در دوران پهلوی یا طاق و قوس‌های سوارشده‌ی کاذب روی نماهای همین ساختمان‌ها بگردیم تا معنای این صوری بودن را بهتر درک کنیم. در روزگار کنونی نیز این دیدگاه، در یک کلیدواژه‌ی تکرارشونده توسط کارفرماهای دولتی انعکاس یافته: «معماری ایرانی‌ـاسلامی» و جالب آنکه محصول عینی این برداشت دستوری و صوری، در اکثر قریب به اتفاق موارد، جز وام‌گیری سطحی ــ یا در بهترین حالت ــ رونوشتی از آثار دوران پیشامعاصر معماری ایران نیستند. بدین‌ترتیب، شاید بتوان جسورانه چنین پنداشت که پیشرفت نگاه علمی و مستند به تاریخ معماری ایران و کاربست کاهلانه‌ی آن در آثار معماری، یکی از دلایلی است که باعث شده برخلاف دوره‌های پیشین، ایده‌ی «بازگشت» چندان خروجی مطلوبی دربر نداشته باشد: کیست که نداند طرح کاخِ خورنق بهزاد شاهکاری است که زمان‌پریشی‌اش ارزش هنری آن را اندکی نیز زایل نمی‌کند.

بازگشت و احیای سنن معماری پیش از اسلام در سده‌های نخست هجری (نمونه‌ی موردی: مقبره‌ی امیر اسماعیل سامانی)

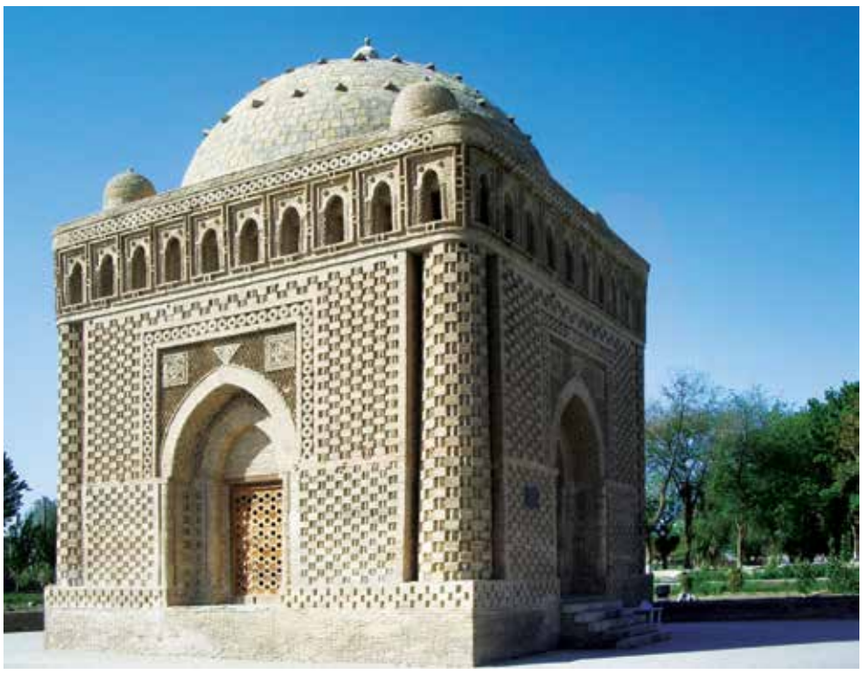
اولین نشانه‌های تلاش برای بازگشت و احیای سنن سیاسی، فرهنگی و هنریِ گذشته، در سده‌های نخست هجری قمری صورت گرفت. با توجه به اسناد به جا مانده، اوج شکوفایی این تلاش‌ها در حکومت سامانیان رخ داده است. می‌توان گفت رجوع به گذشته، در وهله‌ی نخست از مقابله با فرهنگ عجم‌ستیز جاری در آن دوران نشأت گرفت و زودتر از همه در ادبیات نفوذ کرد. عوامل مختلفی دست در دست هم دادند تا دامنه‌ی رخداد بازگشت و احیای گذشته تثبیت و شکوفا شود، چنانچه مظاهر ادبی و هنری باقی‌مانده از این دوران، خصوصاً حکومت سامانیان، گواهی بر تلاش عظیم مردم آن روزگار برای احیای فرهنگ و هنر ایران پیش از اسلام است. اینکه چرا در این بازه‌ی تاریخی تلاش‌های گسترده‌ای برای احیای هویت فرهنگی پیش از اسلام رخ می‌دهد و آیا اطلاق اصطلاح «بازگشت»، فارغ از مفهومی که در تاریخ‌نگاری هنر غرب دارد، به سبک هنری این دوره صحیح است یا خیر، جای بررسی و تأمل دارد. در این نوشته ابتدا به بررسی اتفاقاتی می‌پردازیم که زمینه را برای این رخداد فرهنگی-هنری مهیا کردند. سپس اقدامات دولت سامانی را برای بازیابی هویت ایرانی مطالعه می‌کنیم و با بررسی بنای مقبره‌ی امیر اسماعیل سامانی، نمودهای معماری اتفاقات رخ داده را تحلیل و شناسایی می‌نماییم. در انتها به این پرسش پاسخ داده خواهد شد که تأثیرپذیری معماری سامانی از معماری پیش از اسلام چگونه بوده و احیای معماری گذشته به چه شکلی در مقبره‌ی امیر اسماعیل سامانی تجلی یافته است.

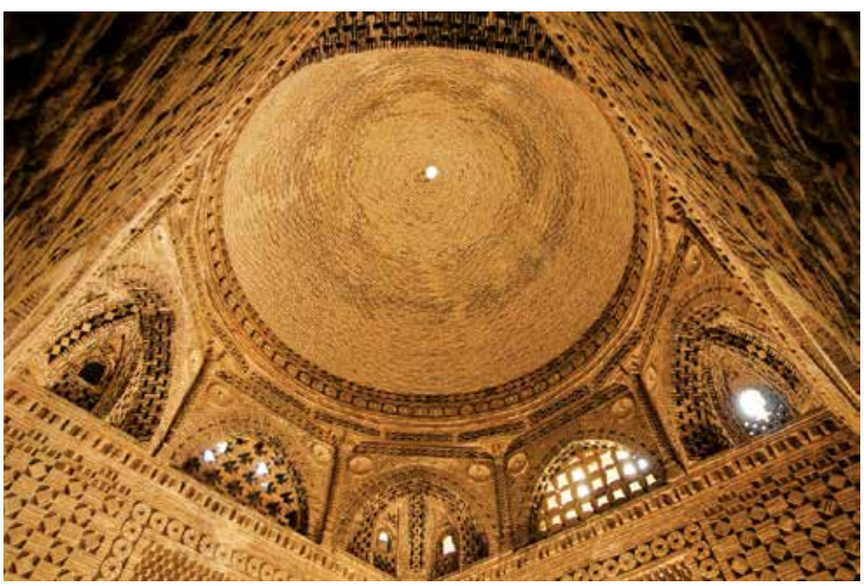
نخستین جرقه‌ها: شعوبیه

نخستین زمینه‌های تلاش برای بازیابی هویت فرهنگی ایرانیان، در مقابله با رفتارهای تبعیض‌آمیز امویان و دست‌نشانده‌های آنها با اقوام غیرعرب شکل گرفت. به گواه منابع به جا مانده، قیام‌های سیاسی مختلفی، همچون قیام‌های مختار، ابن اشعث و حارث‌بن‌سریج به همراهی ایرانیان علیه حکومت رخ داد. رد این قیام‌ها تا دوره‌ی عباسیان ادامه پیدا کرد و رفته‌رفته به مبارزات مستقل‌تری تبدیل شدند. به‌دنبال قیام‌های سیاسی، شاهد نهضت‌های ادبی-اجتماعی، خصوصاً نهضت «شعوبیه» هستیم.

نخستین بارقه‌های شعوبی‌گری به شکل تفاخر به اصالت نسب و نژاد ایرانی در اشعار عربی شاعران ایرانی نمود یافت. شعوبیان با تأکید بر آیه‌ی ۱۲ سوره‌ی حجرات و برخی روایات، معترض به تصور برتری عرب بر عجم بودند. برخی از آنها اهل تسویه بودند و تنها برتری قومی بر قوم دیگر را رد می‌کردند؛ اما تندرویان، به سرزنش اعراب دست می‌زدند و هرگونه فضیلت و نیکی را برای این اقوام تکذیب می‌کردند. در این اشعار، مفاهیم ملی و وجه‌های تفاخرآمیز فرهنگ ایرانی به زبان عربی نوشته می‌شد و گاهی تا تحقیر نژاد عرب و عادات آنها پیش می‌رفت.[۸]

تأثیر این جنبش، تنها در حیطه‌ی ادبی باقی نماند، بلکه در شئون مختلف اجتماعی، سیاسی، فکری و ادبی اعراب و اسلام رخنه کرد. به‌طورکلی، شعوبیه در پی‌ریزی مقدمات پیدایش ادبیات فارسی و احیای هویت فرهنگی ایرانی نقش عمده‌ای داشتند.





تصاویر این صفحه: **مقبره‌ی امیر اسماعیل سامانی**

هدف اصلی این نهضت، شناساندن قوم ایرانی و مفاخر آن به جهان اسلام، تحریک عواطف میهن‌پرستی ایرانیان، سست کردن بنیاد عظمت و قدرت سیاسی تازیان و در نهایت بازیابی استقلال سرزمین ایران بود. ترجمه‌ی بسیاری از آثار عهد ساسانی به عربی در دوران فعالیت نهضت شعوبیه و انتقال عقاید و اندیشه‌های ایرانی به جهان اسلام، راه تقلید از شاهان باستانی را هموار نمود. اما زمینه‌های سیاسی و اجتماعی بعدی، موقعیتی مناسب را برای شعله‌ور شدن جرقه‌ها نیز آماده کردند. روی کار آمدن عباسیان و نفوذ ایرانیان در دربار، مانند نفوذ خاندان برمکیان، دور بودن خراسان از مرکز خلافت، استقلال نسبی حاکمان شهرها در اداره‌ی امور، رونق نسبی اقتصادی پس از حمله‌ی اعراب به ایران و عواملی از این دست، زمینه را برای اتفاقات بعدی هموار ساخت.

اکنون پرسشی که در این زمینه مطرح می‌گردد این است که چرا سامانیان تلاش‌های گسترده‌ای برای تقلید از شاهان باستانی و احیای هنر و فرهنگ آنها کردند؟ آیا این تلاش صرفاً ناشی از عرق ملی و هویت‌طلبی ایرانی در برابر اعراب بود؟ بدیهی است که بقای هر حکومتی در گروِ مشروعیت آن حکومت در میان مردم است. طبق متون تاریخی، پیداست که از آغاز قرن چهارم هجری قمری، یک فضای تنش‌آمیز بر روابط سامانیان و خلافت عباسی حاکم شده بود. این قضیه، به نحوی مقبولیت حکومت سامانی را تحت‌الشعاع قرار می‌داد. در نتیجه امیران سامانی ناچار بودند تا در جستجوی راه دیگری برای کسب حقانیت و مقبولیت حکومت خود باشند ــ که البته تداوم این جستجو بر تشدید تنش میان آن دو افزود. با توجه به جایگاه فرمانروا در اندیشه‌ی شاهنشاهی، این اندیشه می‌توانست با حقانیت بخشیدن به قدرت امیر، رابطه‌ی طولی خلیفه و امیر را به رابطه‌ای عرضی مبدل سازد؛ بنابراین بدیهی به نظر می‌رسد که سامانیان برای حل این مشکل، به احیای شاهنشاهی ایرانی روی آورده باشند. اهمیت این مشروعیت‌بخشی با توجه به رقابت اشراف، اعضای خاندان سامانی و خانواده‌های دهقانی برای کسب منشور از سمت خلیفه معلوم می‌گردد؛ بنابراین، علاوه بر فضای فرهنگی حاکم بر جامعه، نمی‌توان از نقش سیاست در ترویج و حمایت این جریان‌ها چشم‌پوشی کرد؛ چرا که بقای حکمرانی وابسته به مشروعیت حکومت بود و این امر به بهترین شکل با انتساب حکومت به سلسله‌های شاهنشاهی پیش از اسلام تحقق می‌یافت. اقدام‌های بعدی سامانیان، همه و همه در راستای احیای شاهنشاهی ایرانی و مشروعیت بخشیدن به حکومت خود بود.

اقدامات برای احیا

۱. احیای ساختار شاهنشاهی

سامانیان، همچون اردشیر بابکان، وارث یک سیستم ملوک‌الطوایفی گسترده شده بودند. با الگو قرار دادن سیستم اداری-سیاسی ساسانیان، تغییراتی را در سازمان دیوانی اداری به‌وجود آوردند و این اقدامات سیاسی به‌خوبی زمینه را برای فعالیت‌های فرهنگی بعدی آماده می‌کرد.

۲. انتساب دودمان به پادشاهان پیش از اسلام

سامانیان نام خود را از «سامان خداه» گرفتند. سامان خداه عضوی از اعضای اشرافیت زمین‌دار باستانی ایران بود که ادعا داشت از اعقاب «چوبین»، شاه معروف ساسانی است.

چنین انتساب‌هایی در حکومت‌های صفاریان و آل‌بویه نیز رخ داده است؛ اما اینگونه انتساب‌ها، فارغ از واقعی و بدون اشکال بودنشان، نمایانگر تلاشی برای ایجاد نوعی هویت ایرانی و مشروعیت‌بخشی به حکومت هستند.

۳. ترجمه، تاریخ‌نگاری، تألیف و احیای زبان پارسی

در این دوره، توجه به علوم و ترجمه‌ی آثار از زبان‌های پهلوی، یونانی، سریانی، هندی و خصوصاً ترجمه‌ی نوشته‌های ساسانیان درباره‌ی نظریات سیاسی، قانون و خدای‌نامه‌ها آغاز شد. اتفاق عظیمی که از بطن شرایط موجود شکل گرفت، تلاش جدی برای رسمی کردن زبان همگانی ایرانیان به نام پارسی دری به وسیله‌ی نوشته‌های رسمی، شعر و تألیف کتاب‌هایی به این زبان بود. رسمی شدن پارسی دری در دربارهای ایرانی، از زمان یعقوب لیث صفاری، درست در میانه‌ی سده‌ی سوم هجری قمری، آغاز و در عهد سامانیان با سرعت و رواجی بسیار گسترده دنبال شد. عهد سامانیان مهم‌ترین دوره‌ی حماسه‌سرایی در ایران است. چنانکه در ابتدای عهد سامانیان، مسعودی مروزی[10]، در اواسط دوران حکومت آنها، دقیقی[11] و در سال‌های پایانی عمر حکومت سامانی، ابوالقاسم فردوسی، آثار حماسی خود را پدید آوردند. دولت سامانیان مؤثرتر از حکومت‌های دیگر به استقلال و اصالت فرهنگ ایرانی گرایش داشت. در زمان سامانیان، بخارا مرکز علمی شد و پس از بخارا، سمرقند و نیشابور و مرو و طوس و دیگر شهرهای مهم خراسان مرکزیت علمی یافتند و در هر شهر، حوزه‌های تدریس و مجمع‌های علمی و کتابخانه‌های مهم تشکیل شدند و همچنین حمایت امیران سامانی از شعرا و نویسندگان فارسی زبان این روند را تسریع می‌بخشید.

هنر و معماری

بادیه‌نشینان عرب، میراث هنری چندانی برای ارائه به سرزمین‌های خراسان و ماوراءالنهر نداشتند تا بتوان به‌عنوان الگو و پایه‌هایی برای هنر و معماری اسلامی مطرح شود؛ بنابراین، در دسترس‌ترین منبع برای پایه‌گذاری هنر، ادامه دادن و سرمشق گرفتن از رسوم هنری گذشته بود. رد پای بزرگی از آثار هنری پیش از اسلام، در آثار هنری سده‌های اولیه‌ی اسلامی مشهود است که این اثرگذاری را دست‌کم در دو گروه می‌توان بررسی کرد: اول، آثار هنری که حاصل یک استمرار طبیعی هنری و فرهنگی از گذشته هستند. دوم، آثار هنری‌ای که حاصل بازگشت به سنت‌های هنری از دست رفته و یا در حال فراموشی پیش از اسلام هستند. می‌توان گفت که دسته‌ی دوم، به‌عنوان شیوه‌هایی برای باززنده‌سازی هویت فرهنگی، به‌ویژه پس از به قدرت رسیدن حکومت‌های ایرانی، همچون سامانیان و آل‌بویه، به کار گرفته می‌شد.

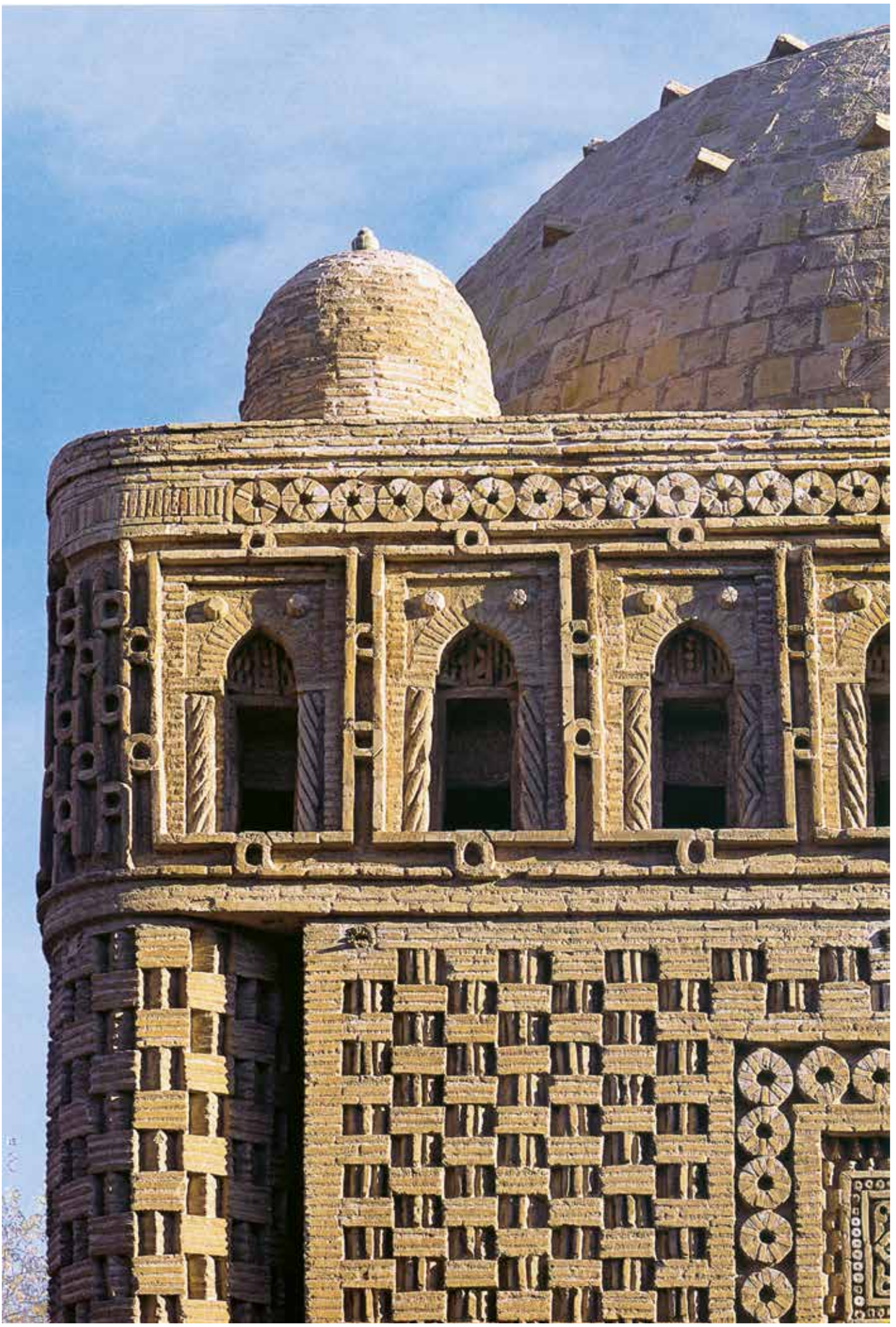
بسیاری از محققان با توجه به پلان اولیه‌ی مسجد پیامبر در مدینه، مساجد دارای پلان شبستان ستون‌دار را مساجد سبک عربی نامیده‌اند. باید متذکر شد که این اسلوب به هیچ عنوان برای معماری ایرانی، اسلوبی بیگانه و وارداتی محسوب نمی‌شد و نمونه‌های تالارهای ستون‌دار، به وفور در معماری ایران پیش از اسلام قابل بازیابی است. با این حال، معماران ایرانی پس از مدتی، با تکیه بر عناصر اصلی معماری ساسانی شامل ایوان، گنبد و چهارطاقی گنبددار، به سوی تغییر در این اسلوب و حرکت به سوی معماری با صلابت، موزون و تکمیل آن در جهت استفاده در مهم‌ترین بنای مسلمانان و دیگر ابنیه پیش رفتند. برای نمونه، تداوم سنت‌های فنی و اجرایی معماری دوران ساسانی را می‌توان در اجرای ستون‌های مسجد تاریخانه‌ی دامغان به شکل ردیف‌های متناوب افقی و عمودی و در نوع چفد طاق‌های این مسجد و مسجد جامع فهرج که از نوع طاق‌های معماری ساسانی است، مشاهده کرد. از سوی دیگر، عریض‌تر شدن دهانه‌ی میانی در این مساجد، علاوه‌بر خاصیت نیایشی و جلب بیشتر توجه به سمت قبله، به نوعی حرکت به سوی احیای مجدد ایوان ساسانی است.

مقبره‌ی امیر اسماعیل سامانی

شواهد کتیبه‌ای، ادبی و باستان‌شناسی که اخیراً کشف شده‌اند، نشان می‌دهند که آرامگاه اسماعیل سامانی در بخارا، از آنِ چندین شاهزاده‌ی سامانی بوده است. عناصر، مصالح و تکنیک‌های استفاده شده در ساخت این بنا خبر از شیوع جریانی جدید در معماری پس از اسلام از بطن معماری کهن می‌دهد.

با توجه به آموزه‌های دین زرتشت، هرگونه تمایل به تقدیس مردگان و معماری تدفینی فرو نشانده می‌شود. در واقع، هنگامی که اسلام به ایران آمد، سنت زنده‌ای از آرامگاه‌ها وجود نداشت که بتوان برای برپایی بناهایی مثل مقبره‌ی امیر اسماعیل سامانی، از آنها تقلید کرد. هیلن براند، زمینه‌ی این تأثیرات را از سوی فرهنگ مردم استپ‌های شمالی و آسیای میانه و رسوم آنها در تدفین مردگان می‌داند. درست است که منبع چنین ساخت و سازهایی را نمی‌توان مستقیماً به معماری پیش از اسلام مربوط ساخت، اما نمود کالبدی مقبره‌ی امیر اسماعیل سامانی بیانگر این است که فرهنگ بومی، با المان‌های معماری ساسانی به ظهور رسیده است. در واقع می‌توان گفت که بازسازی معماری گذشته، صرفاً به معنای تقلید و کنار هم چیدن عناصر نبوده است؛ بلکه احتمالاً، بازخوانی جدید از سنت معماری ایران بوده و نوآوری‌ها در راستای سنن گذشته و در تکمیل آنها انجام شده‌اند. شکل مربع گنبدپوش آن، دهانه‌های طاق‌دار رو به چهار جانب، فقدان تأکید بر جهتی خاص و حضور مردگردهای فوقانی آن با گنبدهایی در چهار گوشه، همگی ویژگی‌های مشترک این بنا با نمونه‌های پیشین ساسانی است. در واقع، این بنا را می‌توان همان آتشکده‌ی ساسانی دانست، اما در لباس اسلامی و فرم چهارطاقی، آماده‌ی پذیرایی مقبره می‌شود، همچنین فرورفتگی و بیرون‌زدگی عناصر در سطح ایوان کسری، این بار در قالب آجرکاری‌های متنوع خودنمایی می‌کنند.

همان‌طور که ذکر شد، اعراب، ذخیره و پیشینه‌ای از معماری نداشتند که آن را در ایران منتشر کنند؛ بنابراین می‌توان گفت که معماری شکل گرفته در سده‌های نخستین و در ادامه‌ی جنبش‌های احیاطلبی، در مقابله با دستاوردهای هنری اعراب نبود. از این رو شاید نتوان به معماری این دوره اصطلاح «سبک بازگشت» را، به مفهومی که در تاریخ‌نگاری غربی به کار برده می‌شود، اطلاق کرد. چرا که احیای معماری، نه به‌عنوان واکنشی در مقابل معماری پیشین (چرا که معماری پیشین، همان معماری ساسانیان بود نه اعراب)، بلکه در امتداد و ادامه‌ی سنن بومی و معماری موجود رخ داد؛ از اینرو در شرایطی که جامعه با تلاش و پیگیری به دنبال بازیابی هویت خود و رسوم دیرینه است، معماری به‌عنوان نمود هنری این جریان‌ها، به بازسازی عناصر قبلی، به زبانی جدید می‌پردازد و سبکی نه در مخالفت سبک قبلی، بلکه ادامه‌دهنده و مکمل آن را بر می‌گزینند. این جریان بعدها در دوره‌ی سلجوقیان به اوج کمال رسید و هویتی برای معماری ایران پدید آورد که همه و همه ریشه در امتداد سنن موجود داشت.



مقبره‌ی امیر اسماعیل سامانی، بخارا، قرن ۴ هجری. [مأخذ: هنری استیرلین، ۲۰۱۲: ۳۵]

میدان نقش جهان اصفهان، مرکز حکومت صفویان، (دید از سمت مسجد امام). [مأخذ: هنری استیرلین، ۲۰۱۲: ۲۰۷-۲۰۶]

«بازگشت» به مثابه وجهی از کشاکش سنت و صورت: نگاهی به معماری عصر صفوی از منظر بازگشت

تاریخ معماری ایران به ویژه در دوره‌ی اسلامی، بیان روشنی است از اینکه آثار و مظاهر فرهنگی تا چه حد در ریشه و نمودها، شباهت و تفاوت‌ها و پرمایه‌گی یا ضعف، همواره در سنت تاریخی خود باقی می‌مانند و دوسویه‌ی دوران نوین و پیشین، در کلیت نظام حاضر، رنگ می‌بازد. برآمدن حکومت شیعی صفوی را نیز می‌توان براساس این دید بسیار کلی، تفوق نظامی خاندانی دانست که البته بر پایه‌ی تبار ترک و اعتقاد شیعی اتفاق می‌افتد، در مسیرش بنیان‌های تهدیدکننده را در گستره‌ی سرزمین، تابع خود می‌کند و نظام نوین را بر شالوده‌ی نظام موجود پی می‌افکند. آنچه به مرور در دوره‌ی حکومت این خاندان در عرصه‌ی معماری ساخته و پرورده شد نیز، بر همان شالوده اتفاق افتاد و ویژگی‌های خاص خود را بر قامت سنت معماری پیشین تعریف کرد و نشاند.

هر شاهنشاه پیروز، شهر و معماری آن را، صحنه‌ی ظهور گسترده و تمام‌عیار جهانش می‌سازد. ساختار ارگانیک و بنیادین شهر، همواره در طول تاریخش، خود را شکل می‌دهد، ولی به‌عنوان عرصه‌ی ظهور دورانی نو، مثل سمرقند تیمور و اصفهان شاه‌عباس، «شاه» حضور و تأثیر مهم‌تر و تعیین‌کننده‌تری در تجدید ساختار شهر داشته است. اگر شهر را متشکل از واحدهای بزرگی چون محله‌ها در نظر بگیریم، شهرهای ایرانی عموماً دارای محله‌ی حاکم، دولت یا آنچه که محله‌ی شاهی یا کهندژ خوانده‌اند در کنار محله‌های مردم عادی، بوده است. تجدید ساختار شهر در آغاز دوران حکومتی نو که ظهور کاملش در پایتخت است، معمولاً با تجدید ساختار همین محله آغاز می‌شود و نمود اصلی‌اش را در آن می‌یابد.

از همین نظرگاه، سازوکارهای اصلی معماری را در دوره‌ی صفوی می‌توان بررسی نمود. هر سه شهر عمده‌ی قدرت صفویان، تبریز، قزوین و اصفهان، شهرهایی هستند که براساس ساختار محله‌ای موجود خود، محمل طرح و پی‌ریزی مجموعه‌های شهری-حکومتی می‌شوند. این مجموعه‌ها درعین‌حال که مستقیماً به گسترش شهر در اثر افزایش جمعیتی که معمولاً به سمت مراکز قدرت سرازیر می‌شوند مربوط‌اند، با شکل دادن مرکز شهری نوین و مجموعه بناهایی که به مثابه قرائت رسمی و معیار معمارانه موجود می‌شوند، نحوه‌ی این گسترش و نوسازی را نیز تعیین می‌کنند.

در این رابطه به نظر می‌رسد بسیاری از الگوها و ساختارهای موجود در شهرهای عمده‌ی عصر صفوی، مبناهای مشابهی را نه‌تنها با سنت مداوم معماری ایرانی، بلکه به‌طور ویژه با دوره‌ی تیموری می‌یابند. از طرفی، این ارتباط را می‌توان در دوره‌ی نه‌چندان طولانی قرا قویونلوها که پیش از صفویان به قدرت رسیده بودند، نیز دنبال کرد. توصیفی از میدانی شهری-حکومتی با نام میدان حسن پادشاه از این دوره در تبریز، تصور نزدیکی را با میدان شهری-حکومتی شاخص صفویان در اصفهان در نظر می‌آورد که عموماً نمونه‌ی پیشگام آن نیز دانسته شده است.

در قزوین و اصفهان، طرح گسترده‌ی محله‌ی شاهی یا دولت‌خانه را می‌توان در پیوستگی با میدان، باغ‌ها، خیابان، مسجد جامع شهر، بازار و از طریق آن، با بافت قدیمی شهر مشاهده کرد. دولت‌خانه مجموعه‌ای از بناها در عرصه‌ی باغ‌هایی است که شاید بتوان گفت در کنار هم، صورت نوین کهندژ را در شهر این دوران می‌سازد. درگاه شاخص و تعریف‌شده‌ای که عالی‌قاپو (سردر بلند) نام دارد، عنصر ارتباطی دولت‌خانه با میدانی است که در قزوین (میدان سعادت) و در اصفهان (میدان نقش جهان)، پی‌رنگی مستطیلی دارد و طاق‌نماهای ممتد، جداره‌ی تعریف شده‌ای برای آن می‌سازند. این میدان، علاوه برآنکه عرصه‌ی باز و عمومی است، نشانگر نوعی عرصه‌ی شهری مشترک بین حکومت و مردم نیز هست. این میدان را در کرمان عصر صفوی (میدان گنجعلی خان) با کارکردی متفاوت (تجاری-عمومی)؛ و در دوره‌های بعد، در شهرهای شیراز عهد کریم‌خان زند (مجموعه‌ی زندیه) و تهران قاجاری (سبزه میدان در پایین محله‌ی ارگ) نیز می‌توان ملاحظه کرد. از طرفی، توصیفات و بقایای محدود میدان‌های شهری کهن‌تری چون میدان‌های توصیف شده در سمرقند، بخارا و هراتِ عهد تیموری و میدان عتیق اصفهان در دوره‌ی سلجوقی، نشان‌دهنده‌ی سابقه‌ی کهن‌تر این الگوها و بازگشت به مفاهیم سنتی شهرسازی در هنر صفوی هستند. شهری چون هرات در عصر تیموری، طرح مشخصی از نظام شهری را با عناصر بنیادین خود نشان می‌دهد که تشابه واضحی با نظام شهری این دوران می‌یابد. خیابانی که ارگ را از قسمت شمالی شهر به مرکز شهر و چهارسویی بزرگ متصل می‌کند، جایگیری مسجد جامع در نزدیکی ارگ شاهی و ارتباط‌های آن با راسته‌های اصلی بازار، باغ‌های موجود در شمال و اطراف ارگ و جوانب دیگر شهر، در بازشناسی تاریخی هرات یافت می‌شوند. در واقع، توجه به هرات از این نظر اهمیت دارد که یکی از نزدیک‌ترین الگوهای پیشاصفوی از نظام شهرسازی سنتی ایران است و از طرفی شاه عباس، در دوران ولیعهدی خود، در هرات می‌زیسته است؛ بنابراین در پایتختش، یعنی اصفهان، احتمالاً صورت‌های نوینی از طرح‌های شهری هرات را نیز در نظر داشته است (تصویر ۱).

نکته‌ی بسیار مهم این است که هرات، سمرقند، تبریز، قزوین و اصفهان، همان‌طور که شهرهایی از پیش موجودند، تمامیت نظام تازه‌ی خود را، به هویت تاریخی، فرهنگی و سنت شناسنده‌ی خود که در ساختاری تاریخی و تدریجی ادامه یافته است، ارجاع می‌دهند. کیفیت‌های زیبایی‌شناسانه و فنی، گویای روندی است که نه در دستورزبانِ معماری، بلکه در بیانگریِ خاص خود که در محدوده فواصل تاریخی، جغرافیایی، زیست‌محیطی، اقلیمی و توانایی‌های بومی تعریف می‌شود.

بر این اساس، مسئله این نیست که الگوها در سنت تاریخی معماری ایران ادامه می‌یابند، چرا که این امر واضح است. در واقع، مسئله این است که به‌رغم این تداوم بنیادین، قرائت دورانی خاص از سنت، چه کیفیتی دارد. این تفاوت کیفی در قرائت سنت معماری، تفاوت‌های سمرقند آرمان‌گرای تیمور و اصفهان نوین شاه عباس را مشخص می‌کند. بر این مبنا، طرح و فهم مفهومی چون «بازگشت»، بیشترین معنایش را نه در «زبان»، که شاید بتوان گفت در «سبک» می‌یابد. در اینجا، تا حدی فارغ از مباحث شناختی معطوف به سبک‌شناسی، سبک را در مفهومی نزدیک به «یک شِمای کلی، بیانگرِ وحدتِ نظام زیبایی‌شناسی» مطرح و برای یافتن آن، بر آثار معماری تمرکز می‌کنیم (تصویر ۲).

پیرنیا، معماری دوره‌ی صفوی را از نظر طراحی نسبت به معماری دوره‌های ایلخانی و تیموری، متمایل به سادگی می‌داند. حتی در مقایسه‌ی ویژگی‌های تزئینی مثل کاشی‌کاری‌های وسیع، استفاده از کاشی هفت رنگ را نیز در جهت ساده‌تر شدن و سرعت بیشتر تبیین می‌نماید. ویژگی‌های فنی و هندسی دقیق و نظام‌های مرتبی از تقسیمات فضایی، تفکیک کامل سازه‌ی بنا از نما و فراوری ساخت‌مایه‌ها پیش از استفاده، صورت نوینی به این معماری می‌دادند.

فضاسازی‌های بناهای این دوره، چه در قالب مجموعه‌ها و چه در یک بنا نیز، ویژگی‌های خاصی می‌یابند. اگر به مسجد شاخصی چون مسجد جامع عباسی اصفهان با طرح کلاسیک چهار ایوانی بنگریم و با مسجدی چون جامع سمرقند با همان طرح مقایسه کنیم، تنوع فضایی و طراحانه‌ای را می‌بینیم که در عین حال، صورتی خیال پردازانه‌تر نیز یافته است. این خیال‌پردازی طراحانه، از سردر بنا تا زیر گنبد ادامه می‌یابد. رنگ‌پردازی تمام عیار سطوح، استفاده از گنبد دو پوسته با اختلاف ارتفاع زیاد، دو گنبد در پشت ایوان‌های شرقی و غربی، ادامه‌ی گرایشات سبکی دوره‌ی تیموری است؛ درحالی‌که تأکید بر محورها به جای یک محور اصلی و اضافه کردن دو فضای مدرسه‌ای در جوانب نقشه که بر تنوع آشکار فضایی و کاربردی دلالت دارد، صورت‌هایی متفاوت از آن را نشان می‌دهد. نماهای یک دست پوشیده از کاشی‌ها، در عین حال که ادامه‌ی سبک تیموری در تزئین‌گرایی و رنگ‌پردازی است، اما به واسطه‌ی یک‌دستی بیشتر و تبدیل شدن به پوسته‌ای فراگیر در بنا، نوعی افراطی از آن نیز محسوب می‌شود که حتی تا داخل شبستان‌های جنب گنبدخانه نیز ادامه دارند.

شاید بتوان در مقام مقایسه، یکی از ویژگی‌های سبکی معماری دوره‌ی صفوی را تأکید هر چه بیشتر بر فضای داخلی دانست. درحالی‌که نمونه‌های معماری تیموری، بیشترین تأکید را در قامت بنا و نمود پرابهت بیرونی خود می‌گذارد، در سبک دوره‌ی صفوی، این نمود گرچه حفظ می‌شود، اما محدود نیز می‌شود. مثلاً نمود بیرونی مسجد شاه اصفهان و مسجد شیخ لطف‌الله، در برابر سردرها و مناره‌هایی با ابعاد بزرگ که ترکیب نامتجانسی با شبستان‌های مسجد می‌سازند و جداره‌های آزاد و پرتزئین جامع سمرقند، بسیار کمتر و در عین حال ظریف‌تر است. عناصر بنا در این دوره، هر چه بیشتر به سمت توازن حرکت می‌کند و این توازن در داخل بنا نیز حاکم است. کاخ‌های صفوی نیز در بیرون بسیار ساده به نظر می‌رسند که در پس آن منظومه‌ی پرغوغای داخل بنا وجود دارد. گذر از نمای آرام و یکدستی که ستاوند (ایوان) ستون‌دار می‌سازد، با گرایشات تزئینی افراطی و تنوع فضایی و سازه‌ای بارزی همراه است که نمونه‌هایش در کاخ‌های چهلستون و هشت‌بهشت دیده می‌شود.

پس در این نگاه اجمالی، ملاحظه می‌شود که قضاوت ما در بررسی دو سبک دوره‌ای، از طرفی به تأیید یکسانی و دوام سنت معمارانه و از طرفی دیگر به صورت‌های متفاوت بیان‌گری زیبایی‌شناسانه‌ی آنها می‌انجامد.

در میانه‌ی این یکسانی و تفاوت، شاید «بازگشت» را بتوان در ساحت ایده‌های آرمانی و جهان مثالیِ والایی مهم‌تر دانست که در هر یک از این دوران، معنا داشته

است. از سویی، زمان می‌گذرد و زمانه تغییر می‌یابد و هیچ صورتی را گریز از تغییر نیست؛ از سویی هر صورت نوین، انگاره‌های کهن را بازمی‌شناساند، هرچند که در دوره‌های متفاوت و حکومت‌های متفاوت، راه‌های رسیدن به آن ایده‌ها در همه‌ی ابعاد، یکسان نباشد.

ناسیونالیسم ایرانی در دوره‌ی پهلوی اول: بازگشتی به ناکجاآباد

ما گذشته را تنها از منظر حال می‌بینیم و درکی هم که از آن به دست می‌آوریم از همین منظر است و بس.
(ای.اچ کار)

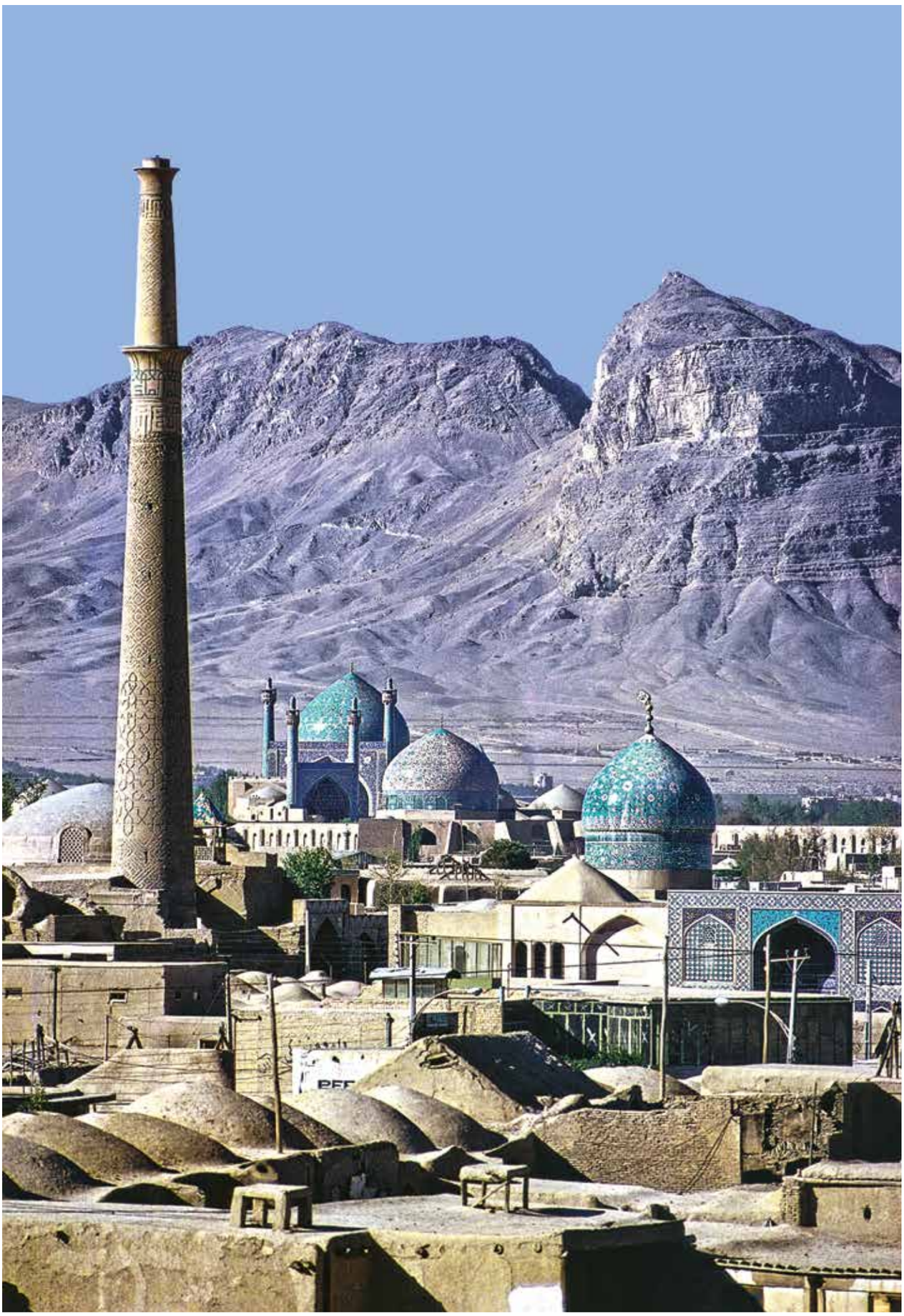
این مقاله شرح دگرگونی‌های اثرگذاری است که در سده‌ی بیستم منجر به زایش اندیشه‌ی ناسیونالیستی (وطن‌خواهی) در ایران شد. ایرانیان، سده‌ی بیستم را با جامعه‌ای متکی بر روش زیست‌ـتولید سنتی و کهن خود شروع کردند و با جهشی ناگهانی در عرصه‌ی صنعت و ساخت کارخانه‌های فولاد، خودروسازی و برنامه‌ی هسته‌ای به پایان رساندند. در پایان دوره‌ی قاجاریه و آغاز دوران پهلوی، تحولات و دگرگونی‌های اساسی (تحت تأثیر عوامل داخلی و بیشتر عوامل خارجی) که در عرصه‌های مختلف سیاسی، فرهنگی و اجتماعی رخ می‌دهد، در عرصه‌ی معماری تحول و گسستی ایجاد می‌کند که از آن به دوران «دگرگونی و انتقال» یاد می‌کنند. تأثیرات عمیق این دگرگونی نه‌تنها بر سازمان سیاسی و اقتصادی بلکه بر محیط، فرهنگ، هنر و از همه مهم‌تر، بدنه‌ی اجتماعی جامعه‌ی ایرانی در یک سده‌ی گذشته قابل مشاهده است. نتیجه‌ی بعضی از این دگرگونی‌ها، گاه عامدانه بوده مانند تمایل به اندیشه‌های مدرن، حقوق بشر، ناسیونالیسم و جامعه‌ی مدنی و گاه مانند جنبش‌های اعتراضی و انقلاب‌های سیاسی اینچنین نبوده است. ناسیونالیسم از جمله مفاهیم جدید سیاسی است که در زبان سیاسی‌ـاجتماعی دوران معاصر تأثیر بسزایی گذاشته است. ناسیونالیسم ایرانی در لغت به معنای وطن‌پرستی، ملی‌گرایی، دل‌بستگی و تمایل به بازگشت به ارزش‌های کهن ایران زمین و ایران‌شهر است و دو رشته‌ی کاملاً در هم تنیده‌ی اسلام شیعی و تاریخ پیش از اسلام به ویژه هخامنشیان، پارت‌ها و ساسانیان در ایجاد این آگاهی ملی نقش بسزایی داشتند. نطفه‌ی اندیشه‌ی ناسیونالیسم ایرانی، در اواخر سده‌ی نوزدهم میلادی با گسترش انقلاب صنعتی در غرب و در پی آن توسعه‌ی روابط سیاسی و اقتصادی دولت قاجار و غرب به‌وجود می‌آید، در جنبش مشروطه به اوج می‌رسد و در نهایت تأثیرات آن را می‌توان در همه‌ی ابعاد فرهنگی‌ـاجتماعی ایران از جمله هنر و معماری مشاهده کرد. در اواخر دوره‌ی قاجار، به سه جریان ناسیونالیسمی در ایران می‌رسیم: جریان اول، سخت شیفته‌ی گذشته‌ی باستانی ایران و دشمنی اعراب و بسیار علاقه‌مند به ناسیونالیسم غرب بود. جریان دوم، آمیزه‌ای از حرکت‌های «ضد استبدادی و کثرت‌گرایی غربی، آزادی‌خواهی و توزیع قدرت» بود و هواداران آن برخلاف جریان اول، دین را محترم می‌شمارند. جریان سوم نیز، مدافع آزادی‌های فردی و توزیع قدرت سیاسی، تندرو و انعطاف‌پذیر بود و کمتر از اروپا تأثیر پذیرفته بود. در این مقاله، ابتدا به زمینه‌های تاریخی و رویدادهایی که در اواخر سلسله‌ی قاجار منجر به زایش اندیشه‌ی ملی‌گرایی و تمایل به بازگشت محتوایی یا سطحی از گذشته می‌شود پرداخته می‌شود و در ادامه به مظاهر این تفکر در معماری دوره پهلوی اول (۱۳۲۰-۱۳۰۴)، به‌عنوان سبکی کاملاً التقاطی از مفاهیم معماری غرب و معماری باستانی ایران اشاره خواهد شد.

جست و جویی در ریشه‌های مفهوم ملی‌گرایی و ناکجاآباد

ناسیونالیسم، از جمله مفاهیم جدید سیاسی است که در زبان هنر دوران معاصر تأثیر بسزایی گذاشته است. بنیان اصلی ناسیونالیسم مبتنی بر جنبه‌هایی از فرهنگ اجتماعی، مفاهیم فلسفی و سیاسی است که تلاش می‌کند اعضای جامعه را برای تأمین منافع ملی وطن‌پرستی و دفاع از کشور بسیج کند. در مورد پدیده‌ی ناسیونالیسم باید بین دو مقوله‌ی ناسیونالیسم معاصر و ناسیونالیسم به‌عنوان پدیده‌ای تاریخی تفاوت قائل شویم. مقوله‌ی اول، پدیده‌ای است که به‌عنوان دیدگاه سیاسی نظیر سوسیالیسم، کمونیسم، دموکراسی و... استنباط می‌شود، اما در مقوله‌ی دوم، ناسیونالیسم چشم‌اندازی وسیع‌تر و عرصه‌ای به پهنای تاریخ هر سرزمین دارد که مهم‌ترین عامل این نوع ناسیونالیسم در میان ملت، پیشینه‌ی تاریخی است. ناسیونالیسم ایرانی به خوبی از اهمیت این پیشینه تاریخی اطلاع داشت و می‌دانست این پیشینه‌ی تاریخی چگونه می‌تواند احساسات ملی‌گرایانه را اشاعه دهد. نخستین بارقه‌های بازگشت به گذشته و توجه به ناسیونالیسم باستانی و تجلیل از عرفان ایران باستان، در دوران اسلامی و در آرای فلاسفه حکمت خسروانی پدید آمد. فلاسفه این حکمت، معتقد بودند آینده‌سازی با جدایی از گذشته حاصل نمی‌شود. سهروردی، فیلسوف قرن ششم (۵۷۸-۵۴۹ هجری قمری) که راه خود را در ادامه‌ی راه فلاسفه‌ی خسروانی می‌دانست، فلسفه‌ی اشراق را با پیوند میان اندیشه ایران باستان و فلسفه‌ی اسلامی مطرح می‌کند و برای نخستین بار اصطلاح «ناکجاآباد» را در آثارش به کار می‌برد تا «عالم مثال» را که جهانی خارج از ادراک آدمی است توصیف و به تصویر کشد. سهروردی در جای‌جای آثار فلسفی‌اش از وجود این عالم و مختصات آن سخن گفته و از آن با نام‌های مختلفی مانند «عالم خیال»، «ناکجاآباد» و «اقلیم هشتم» یاد کرده است. غلامرضا اعوانی در باب تفکرات و اعتقادات سهروردی معتقد است که: «اوج ملی‌گرایی در آثار سهروردی را باید در این اندیشه یافت که او اوج حکمت انسانی را در ایران باستان می‌داند و نه مانند ارسطو که در یونان می‌دانست. به اعتقاد وی حکمت اصیل، مخصوص اقوام شرقی در شرق متافیزیکی و ایران است.» بنابراین ریشه‌های تفکر ملی‌گرایی[۱۲] و بازگشت به گذشته‌ی باستانی که خود را در اواخر سده‌ی نوزده و اوایل سده‌ی بیستم در تحولات جامعه، فرهنگ و هنر ایران به خصوص معماری نشان می‌دهد را می‌توان در آرای فلاسفه‌ی حکمت خسروانی و حکمت اشراق سهروردی با مطرح نمودن اصطلاحاتی مانند «بازگشت به ناکجاآباد» به مثابه پیوند دو تفکر اسلام ایرانی و ایران باستانی جست‌وجو کرد همانگونه که هنری کربن نیز در کتابش، با عنوان ارض ملکوت، نام و نشان «ناکجاآباد» را ابتدا در آثار متون زرتشتی و حکمت ایران باستان و سپس در آثار شیخ اشراق (سهروردی) جست‌وجو می‌کند.

جنبش مشروطه و شکل‌گیری مفاهیم ملی‌گرایی

جنبش مشروطه ایران همانند بسیاری دیگر از اعتراضات و انقلاب‌های سیاسی جهان با آمال، آرزوها و اهداف بزرگ آغاز شد، اما فرجام آن چیزی متفاوت از اینها بود. «طلوع عصر جدید»، «راهگشای آینده‌ی روشن» و «احیای یک تمدن باستانی» که خود بازتابی از شکل‌گیری حس وطن‌دوستی توده‌ی مردم است، از جمله آرمان‌های انقلابیون به شمار می‌رفت. با نگاهی به تاریخ مشروطه، این پرسش مطرح می‌شود که اساساً ریشه‌ها و دلایل شکل‌گیری نهضت مشروطه که در سطح ملی بروز نمود چیست؟ اگر بتوان پذیرفت که اوج ناسیونالیسم معاصر ایران، خود را در مشروطیت نشان می‌دهد، این تفکر پس از مشروطه چگونه در جامعه و فرهنگ ایران به منصه ظهور می‌رسد؟ ریشه‌های مشروطه‌ی ایرانی به سده‌ی نوزدهم، به ویژه از هنگام نفوذ تدریجی غرب در ایران بازمی‌گردد. این نفوذ، در واقع پیوندهای ضعیف دربار قاجار با جامعه را به دو شیوه همزمان از هم گسست. از یک سو، گسترش روابط اقتصادی و سرازیر شدن کالاهای غربی، مایه‌ی نگرانی مشترک بسیاری بازاریان شهرنشین و نخبگان مذهبی و در نهایت نزدیک‌تر شدن این دو طبقه‌ی اجتماعی شد و از سویی دیگر، ارتباط با غرب، طبقه‌ی جدیدی را به‌وجودآورد که نخست خود را منورالفکر و سپس روشنفکر خواندند. به باور افراد این طبقه‌ی اجتماعی که اغلب تحصیل‌کرده‌ی فرنگ یا دارالفنون بودند، نه سنت بلکه آزادی، برابری و حقوق لاینفک انسانی محترم شمرده می‌شد. ایشان به جای موعظه، در خصوص فواید حکومت مطلقه شاهنشاهی، از لیبرالیسم، ناسیونالیم و حتی سوسیالیسم صحبت می‌کردند. از جمله نخستین نظریه‌پردازان ناسیونالیسم ایرانی، می‌توان به آخوندزاده، آقاخان کرمانی و طالبوف اشاره کرد. همچنین افرادی از قبیل علی‌اکبر دهخدا و شاگردانش در این دوران، اصطلاحاتی مانند دموکراسی، ناسیونالیسم، کاپیتالیسم و مفاهیم تازه‌ای مانند چپ و راست را به جامعه معرفی کردند و واژه‌هایی همچون دربار را به دولت و جماعت دینی را به ملت تعبیر کردند. علاوه براین موارد، شکست‌های سیاسی و نظامی دولت قاجار در مواجهه با بیگانگان و امتیازاتی که ایشان با نفوذ در دربار توانستند به‌دست آورند و همچنین عهدنامه‌های ننگین گلستان و ترکمنچای در تحریک حس وطن‌دوستی ایرانیان، تأثیر بسزایی داشت. پس از امضای مشروطه به دست مظفرالدین شاه، در مرداد ماه ۱۲۸۵ خورشیدی، نشریات نیز فعال‌تر شدند. شمار روزنامه‌های ایرانی پیش از مشروطه، از شش مورد در آستانه‌ی جنبش مشروطه به بیش از ۹۰ مورد در هنگام گشایش مجلس ملی افزایش یافت. این نشریات فرصتی بود تا روشنفکران، علناً صحبت از مفاهیمی کنند که پرداختن به آنها در دهه‌های گذشته خطرناک محسوب می‌شد. مفاهیمی همچون بیداری، ترقی، تمدن، وطن، عصر نو و استقلال، از مفاهیم جدیدی بودند که با مشروطه زاده شدند و البته عمر سیاسی چندانی نداشتند. تفکر بازگشت در اندیشه‌ی چهره‌های سیاسی این دوره نیز به چشم می‌خورد. میرزا حسین‌خان مشیرالملک، چهره‌ی کلیدی تدوین قانون اساسی به شمار می‌رفت. او تحصیل کرده‌ی مسکو و پاریس و وزیرمختار ایران در



نمایی از شهر اصفهان، در سمت چپ مناره علی و در سمت راست گنبدهای کاشی‌کاری شده‌ی آبی از شهر جدید اصفهان دیده می‌شود که به دستور شاه‌عباس ساخته شده است. [مأخذ: هنری استیرلین، ۲۰۱۲: ۱۷۷]

لندن و سن‌پترزبورگ بود و به هنگام بازنشستگی، کتاب پرفروشی به نام ایران باستان نوشت که در آن بررسی بسیار میهن‌پرستانه‌ای در خصوص ایران پیش از اسلام ارائه کرده بود و تأثیر زیادی بر توده‌ی مردم و روشنفکران داشت. جنبش ملی مشروطه در ابتدا به‌دلیل نبود دولت متمرکز و سپس به‌دلیل دیکتاتوری رضاشاهی به شدت سرکوب شد. بسیاری از مفاهیم ملی‌گرایانه و تمایلاتی که به شکوه ایران باستان و گذشته‌ی افتخارآمیز ایران توسط این جریان می‌پرداختند، خود را در ابعاد فرهنگی جامعه، به‌خصوص معماری ایران در دوره پهلوی اول نشان داد که در ادامه‌ی مقاله به بررسی آن پرداخته می‌شود.

مظاهر ناسیونالیسم باستانی در معماری پهلوی اول

همان‌طور که پیش از این مطرح شد پدیده‌ی ناسیونالیسم ایرانی در اواخر سده‌ی نوزدهم و اوایل سده‌ی بیستم، تأثیرگذار بر تمامی ابعاد جامعه‌ی ایرانی بود که البته زبان هنر نیز از این قاعده مستثنا نیست. احیای حس ناسیونالیستی در دوره‌ی پهلوی اول، به سبب روی کار آمدن دولت مرکزی و ثبات اقتصادی، مستلزم شیوه‌هایی برای بیان بود. از جمله شیوه‌های به‌کار رفته در دوران پهلوی اول برای نیل به این مقصود، رجوع به گذشته و استفاده از عناصر معماری باستانی در معماری این دوران (به‌عنوان محملی برای بازتاب سلایق سیاسی) است. معماری ایران در تداومی تاریخی تا اواخر دوره‌ی قاجاریه، بیشتر تحت تأثیر عوامل درونی و بیرونی، مسیر تکاملی خود را می‌پیموده و با حفظ الزامات طراحی خود، در موقعیت‌های مختلف ساخت، هویت و اصالت خاص خود را حفظ کرده بود. با شروع دوران پهلوی اول، ورود تولیدهای صنعتی مدرن و آشنایی با مفاهیم جدید سیاسی، عملکردهای جدید معماری را به وجود آورده بودند و سیمای شهرها به تدریج تغییر کرد و در نتیجه، تحولات خاصی در معماری و شهرسازی به وقوع پیوست. تمایل به استفاده از عناصر و نشانه‌های معماری باستانی در این دوران تا حد زیادی تحت تأثیر پیشرفت علم باستان‌شناسی در جهان و متعاقباً در ایران بود. حضور معماران و باستان‌شناسان غربی مثل هرتسفلد[۱۳]، رومان گیرشمن[۱۴]، آندره گدار، آرتور آپهام پوپ و... تأثیر بسیاری بر شناخت ایرانیان از تاریخ و هنر پیشینیان داشت. در این دوره، گذشته از ادامه‌ی شیوه‌ی معماری سنتی (اوایل قاجار) و معماری نئوکلاسیک غرب که در اواخر قاجار رواج می‌یابد، گرایش به معماری آرت‌نوو، سبک بین‌الملل و همچنین سبکی التقاطی که معرف تاریخ و فرهنگ کهن این سرزمین بود به‌وجود می‌آید. سید محسن حبیبی تقسیم‌بندی خود را از معماری این دوره اینگونه شرح می‌دهد:

«معماری این دوران را می‌توان در قالب زیر تقسیم بندی نمود:

• معماری شهری و معماری ساختمانی مبتنی بر ادامه‌ی سبک تهران در دوره قاجاریه، تلفیقی از عناصر بومی و بیگانه

• معماری مبتنی بر سبک نئوکلاسیک اروپا

• گرایش‌های متنوع معماری متأثر از آرت نوو، به خصوص شیوه‌ی معماری اوایل مدرن (pre-modern) و ادامه‌ی آن در اواخر دوره‌ی مذکور در شیوه‌ی معماری مدرن نیز رواج پیدا کرد.

• معماری مبتنی بر تلفیق شکوه و جلال گذشته‌های دور و آرمان‌های نوگرایانه، تقلید شکل معماری کهن از دوره‌های پیش و پس از اسلام که مجموع این فعالیت‌ها در ارتباط با ایجاد یک "سبک ملی" که معرف تاریخ و فرهنگ کهن این سرزمین باشد، انجام شد.»

معماری این دوره با تفکر ملی‌گرایی و برای احیای مفهوم ملت؛ با ایجاد مظاهر تجدد در شهر، تغییر در نمادها و سیمای شهری و معماری بناهای حکومتی، در تلاش برای تغییر آداب و سنت‌های کهن جامعه و تشویق به تجددطلبی و برنامه‌های توسعه، معماری جدیدی را در محدوده‌ی جغرافیایی ایران، تعریف کرد؛ بنابراین می‌توان آغاز ملی‌گرایی در معماری ایران را در دوره‌ی پهلوی اول دانست که ظهور این جنبش بر مبنای سه وجه غالب بوده است که در ادامه به شرح آنها می پردازیم.

معماری ملی‌گرا با گرایش به معماری پیش از اسلام

در دوره‌ی پهلوی اول، با توجه به تب‌وتابی که در دنیا دو سبک نئوکلاسیک و نئوگوتیک به راه انداخته بودند، معماری ملی‌گرای این دوره، با بهره‌برداری از آثار به جا مانده از دوره‌ی هخامنشیان و ساسانیان، توجه بیشتری به باستان‌گرایی نمود. همچنین در این دوره، شاهد حضور باستان‌شناسانی نظیر آرتور پوپ (آمریکایی) و آندره گدار (فرانسوی) در زمینه‌ی مطالعه و شناخت معماری گذشته ایران هستیم. در معماری بناهای دولتی این دوره، عناصری که مورد بهره‌برداری و یا تقلید از دو دوره‌ی مذکور قرار گرفتند به دو شیوه‌ی ذیل باستان‌گرا بودند:

نوع اول معماری این دوره به صورت تقلید از عناصر مشخص معماری در بناها نظیر ستون‌ها، پایه ستون‌ها، پنجره‌ها، پلکان، ورودی‌ها، قوس‌ها و دهانه‌ها استفاده شدند. از جمله این بناها می‌توان به آرامگاه فردوسی، کاخ شهربانی (وزارت امور خارجه‌ی کنونی)، بانک ملی، نمای مجلس شورای ملی، مدارس فیروز بهرام و انوشیروان، ساختمان شرکت سهامی فرش و غرفه ایران در نمایشگاه جهانی و... اشاره کرد.

• در ساختمان کاخ شهربانی (وزارت امور خارجه‌ی کنونی) که در سال ۱۳۱۵ هش. توسط میرزا علیخان مهندس طراحی شد، از عناصر ایران باستان در نماسازی و تزئینات نظیر پلکان ورودی دوطرفه به تقلید از تخت جمشید هخامنشی، ستون‌ها و سرستون‌های هخامنشی، نقش برجسته‌ها و کنگره‌های هخامنشی استفاده شده است. از طاق جناغی در پنجره‌ها که تقلیدی از الگوهای اسلامی است نیز استفاده شده؛ اما پلان بنا براساس نیازهای روز طراحی شده است.

• هاینریش، معمار آلمانی، طراح ساختمان صندوق پس‌انداز بانک ملی از تلفیق معماری اروپایی (باروک) و معماری هخامنشی استفاده کرده است. سالن اصلی بانک، با سقف بلند و تزئین شده و نورگیرهای بر روی دیوار، فضای کلیساهای باروک را تداعی می‌کند؛ اما نمای سنگی و تزئین‌های نما با چهار ستون رفیع سنگی و سرستون‌های گاو شاخ‌دار، تزئینات کنگره‌ی بام، نقوش برجسته‌ی سربازان هخامنشی و گل‌های تزئینی معماری تخت‌جمشید با نماد فروهر در ورودی آن، از جمله تقلیدهای مربوط به معماری هخامنشی هستند.

• در معماری ساختمان دبیرستان «فیروز بهرام»، در سال ۱۳۱۱ هش.، جعفرخان معمارباشی از معماری نئوکلاسیک اروپایی در تلفیق با معماری ایران باستان و تأثیراتی از معماری قاجار، بهره برده است.

• در معماری مدرسه انوشیروان (۱۳۰۹-۱۳۱۵ هش) نیز مارکف با بهره‌بردن از ایوان ورودی مرتفع به‌همراه ستون‌ها و سرستون‌های رفیع و تزئینات فروهر و کنگره‌ی بام، تقلید مستقیمی از معماری هخامنشی کرده است.

در نوع دوم تقلیدها، طراح بنا دست به ابتکار زده و آثاری را با الهام‌گیری از معماری گذشته، مطابق نیاز و شخصیت معماری روز طراحی کرده است. در این معماری، بهره‌گیری مستقیم از عناصر تزئینی نظیر نقوش برجسته، حجاری‌ها، مجسمه‌ها و کنگره‌ها و همچنین تقلید مستقیم از پلان یا عملکرد خاص در معماری ایران باستان اجتناب شده. به بیانی دیگر، در این معماری، عناصر باستانی در خدمت معماری هستند و نه معماری در خدمت این عناصر. موزه‌ی ایران باستان، ساختمان کاخ وزارت امور خارجه و بانک ملی اصفهان از اینگونه اقتباس در معماری به‌شمار می‌آیند.

• آندره گدار، باستان‌شناس و معمار فرانسوی در سال ۱۳۱۳ هش تحت تأثیر معماری و تاریخ غنی ایران، با ایده‌ی بازگشت به فرهنگ معماری ایران باستان، دست به طراحی موزه‌ی ایران باستان زد. در این بنا تقلید از طاق کسری ساسانی به راحتی قابل تشخیص است. حال آنکه، معمار برای مرتفع نشان دادن بنا، از خطوط قائم در نما (بر خلاف طاق کسری که خطوط افقی نما تأکید بر کشیدگی بناست) استفاده کرده است. طاق بزرگ ورودی با الگوگیری از طاق کسری برای تأکید بر ورودی در این موزه به کارگرفته شده است.

• گابریل گوئوریکیان، معمار ارمنی تبار ایرانی، در سال ۱۳۱۲ هش بنای کاخ وزارت امور خارجه را آغاز کرد. این بنای مدرن به واسطه‌ی تأثیری که از بنای کعبه‌ی زرتشت (که در نقش رستم و در نزدیکی تخت جمشید واقع است) گرفته و احجام مکعب مستطیلی که در ورودی و همچنین به شکل برجکی بر محور میانی و روی ورودی سوار شده است، بنایی یادمان‌گونه شده است.

معماری ملی‌گرا با گرایش به دوران اسلامی

تعدادی از بناهایی که در دوره‌ی پهلوی اول در ایران احداث شد، براساس معماری سنتی و پیشینه‌ی اسلامی بود که اینگونه الگوگیری از بناها به دو شیوه قابل تفکیک است:

الف) بناهایی که به براساس نیازهای جدید و الگوی زندگی جدید تعریف می‌شدند. معمار در این دسته از بناها، سعی نموده تا با حفظ عناصر و تزئینات معماری دوره اسلامی و گاه ترکیب آنها با معماری پیش از اسلام، هویت ملی معماری ایرانی را تبیین نماید. از جمله این دسته از ساختمان‌ها، دبیرستان البرز (کالج آمریکایی‌ها)، مدرسه‌ی ایرانشهر، بیمارستان امام رضا(ع) (شاه رضای سابق) و ساختمان مرکزی پست هستند.

ب) بناهایی که به‌طور سنتی کارکرد آنها از قبل وجود داشته‌اند و غالباً شامل برخی بناهای عمومی، مساجد، مدارس علمیه، اماکن متبرکه و بعضی از خانه‌ها می‌شدند و دولت رضا شاه دخالتی در ساخت آنها نداشت.

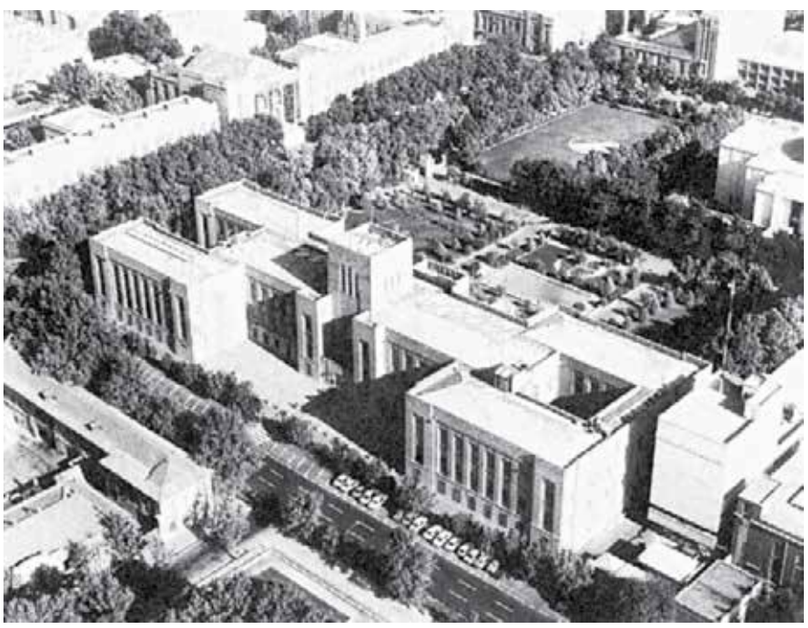
کاخ شهربانی (وزارت امورخارجه‌ی کنونی)، میرزا علیخانِ مهندس، تهران، ایران، ۱۳۱۱ه‍.ش.

معماری ملی‌گرا با گرایش به معماری مدرن غرب

ارتباط نزدیک ایران با آلمان نازی در دوره‌ی رضاشاه و بحث داغ نژاد آریایی و برتری آن، در واقع نوعی پیوندهای مشترک ذهنی را برای جامعه‌ی ایران و یا حداقل، هیئت حاکمه‌ی آن دوران طرح کرد. لذا این آرمان‌های مشترک، زمینه را برای فعالیت انبوه گروه‌های مهندسین آلمانی در ایران فراهم آورد. همچنین، بازگشت فارغ‌التحصیلان ایرانی از آلمان، منجر به ساخت برخی از ساختمان‌های دولتی با این شیوه شد و حضور گسترده و فعال شرکت‌های خارجی، که عمدتاً در محیط ساخت‌وساز ابنیه‌ی دولتی نظیر شهربانی و شهرداری شهرهای مختلف ایران از جمله تبریز، ارومیه، شیراز، رشت، گرگان و... فعالیت می‌نمودند، باعث شد تا گونه‌ای از ملی‌گرایی معماری براساس الگوهای معماری غرب با حفظ برخی تزئینات به صورت محدود، مربوط به پیش از اسلام در نمای ساختمان‌ها شکل گیرد که کاربرد مصالح نوین از جمله ویژگی این معماری است. از معماران مطرح این سبک می‌توان به کریم طاهرزاده بهزاد و محسن فروغی و از جمله ساختمان‌های این معماری ملی‌گرا می‌توان به ساختمان کاخ وزارت دادگستری، بانک ملی ایران شعبه‌های بازار تهران، تبریز و شیراز و... اشاره نمود.

صندوق بانک ملی، تهران، ایران، ۱۳۰۷. (دوره‌ی پهلوی اول) [عکاس: شهریار خانی‌زاد]

کعبه‌ی زرتشت، نقش رستم (نزدیک تخت جمشید)



ساختمان کاخ وزارت امور خارجه، گابریل گِئورکیان. (چشم‌انداز هوایی)

پی‌نوشت:

۱. در دوران قاجار، جریانی به نام «بازگشت» در ادبیات ایران پا می‌گیرد که هدفش رجوع به ارزش‌های ادبیِ سبک خراسانی و قرون چهار و پنجم هجری است.

۲. در اواخر دهه‌ی چهل و اوایل دهه‌ی پنجاه شمسی، جریانی در موسیقی کلاسیک ایرانی با نام «جریان حفظ و اشاعه» با تأسیس سازمانی به همین نام، توسط سازمان رادیو و تلویزیون، ایجاد می‌شود که در آن استادان سنتی و کهنسالی که در مراکز آکادمیک جایی نداشتند به کار و آموزش دعوت می‌شوند. در همین دوران «سیدحسین نصر» ایده‌ی سنت‌گرایی را بسط می‌دهد و نویسندگانی چون «آل احمد» بر بازگشت به برخی ارزش‌های سنتی تأکید می‌کنند.

۳. شاهنامه‌ی منثور ابومنصوری که خود درآمدی است بر نظم شاهنامه‌ی فردوسی، محصول همین دوران است که با استفاده از منابع به جا مانده‌ی دوره‌ی ساسانی نگاشته می‌شود و بخش اعظمِ شاهنامه‌ی فردوسی نیز در همین دوره سروده می‌شود. همچنین شعرایی مانند رابعه و شهید بلخی و رودکی که در زمره‌ی اولین شاعران شناخته شده‌ی فارسی‌سرای پس از اسلام می باشند، در این دوره مجال ظهور می‌یابند. علاوه براینها، در علم نیز، چهره‌هایی چون ابن‌سینا و رازی و خوارزمی به تألیف آثار خود دست می‌زنند.

۴. (گرابار و دیگران، ۱۳۹۱: ۳۵۵-۳۵۴)

۵. نک: فتوت‌نامه‌ی سلطانی.

۶. لوح رسم قاجاری یافت شده در موزه‌ی ملک.

7. Anachronism

۸. تا آنجا که ابراهیم بن ممشاد ابواســحاق المتوکلِ الصفهانِ شاعر، در قصیده‌ای از زبان یعقوب لیث صفاری خطاب به معتمد عباسی، خود را از نســل بزرگوار جم، وارث پادشــاهان ایران و زنده‌کننده‌ی شــکوه از دســت رفته‌ی آنها می‌داند و از او می‌خواهد که به عباســیان بگوید که پیش از پشــیمانی خود را خلع کنند و به ســرزمین خود، حجاز، بازگردند. (یاقوت حموی، ۱۲۸ -۱۲۹:۱۹۹۵)

۹. پایه‌گذار سلطنت ساسانی.

۱۰. شاعر اواخر سده‌ی سوم و اوایل سده‌ی چهارم هجری، او نخستین کسی بود که در زبان فارسی، شاهنامه‌ای منظوم سروده است (صفا، ۱۳۶۹).

۱۱. ابومنصور محمد بن احمد توسی شناخته‌شده به دقیقی، شاعر بزرگ پارسی زبان و زرتشتی ایران بود. وی را آغازگر سرایش شاهنامه دانسته‌اند (صفا، ۱۳۶۹).

۱۲. می‌توان از آن به‌عنوان ناسیونالیسم تاریخی یاد کرد.

12. ERNST HERZFELD.

13. ROMAN GHIRSHMAN

منابع:

• اتینگهاوزن، ریچارد؛ شراتو، بمباچی (۱۳۸۴). هنر سامانی و هنر غزنوی، ترجمه‌ی یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.

• اتینگهاوزن، ریچارد؛ گرابر، الگ (۱۳۹۱). هنر و معماری اسلامی ۱، ترجمه‌ی یعقوب آژند. تهران: انتشارات سمت.

• اشراقی، احسان (۱۳۸۷). توصیف دولت‌خانه و کاخ‌ها و باغ‌های صفوی در منظومه‌های عبدی بیگ نویدی: شاعر دوران شاه تهماسب اوّل، مجله‌ی فرهنگ، شماره ۶۸.

• اعوانی، غلامرضا (بی‌تا). سهروردی و احیاگری حکمت خسرانی. لندن: آکادمی مطالعات ایرانی لندن.

• افندی، جعفر (۱۳۸۹). رساله‌ی معماریه: متنی از سده‌ی یازدهم هجری، ترجمه‌ی مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: انتشارات متن.

• پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۹). آشنایی با معماری اسلامی ایران، تدوین غلامحسین معماریان، چاپ پانزدهم. تهران: انتشارات سروش دانش.

• پیرنیا، محمدکریم (۱۳۹۱). سبک شناسی معماری ایرانی، تدوین و گردآوری غلامحسین معماریان. تهران: انتشارات سروش دانش.

• تجویدی، اکبر (۱۳۵۰). تداوم در معماری ایران، مجله‌ی هنر و مردم، شماره‌ی ۱۱۱، دی ۱۳۵۰.

• حبیبی، سیدمحسن (۱۳۹۱). از شار تا شهر. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

• رحمتی، محسن (۱۳۹۴). سامانیان و احیاء شاهنشاهی ایران، مجله جستارهای تاریخی. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ششم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۱۳۹۴.

• صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹). تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱. تهران: انتشارات فردوس.

• کهن، فرحناز (۱۳۹۲). شکل‌گیری رنسانس فرهنگی در دولت سامانیان: عوامل تأثیر گذار بر ایجاد و توسعه علوم و دانش در قلمرو سامانیان (خراسان بزرگ و ماوراءالنهر). فصلنامه‌ی مطالعات فرهنگی-اجتماعی خراسان، شماره‌ی دوم، سال هشتم، زمستان ۱۳۹۲.

• کیانی، محمد یوسف (۱۳۸۸). تاریخ هنر معماری ایران در دوره‌ی اسلامی، چاپ یازدهم. تهران: انتشارات سمت.

• گرابار و دیگران (۱۳۹۱). معماری اسلامی، ترجمه‌ی اکرم قیطاسی. تهران: فرهنگستان هنر.

• محمدی، ملیحه (۱۳۷۶). استخوان‌بندی شهر تهران، جلد ۱. تهران، سازمان مشاور فنی و مهندسی شهرداری تهران.

• والشر، هایدی (۱۳۸۷). در میانه‌ی فردوس و دارالسلطنه: نشانه‌شناسی اصفهان صفوی، ترجمه‌ی اردشیر اشراقی. مجله‌ی گلستان هنر، شماره‌ی ۱۴، سال ۱۳۸۷.

• ویلبر، دونالد؛ گولومبک، لیزا (۱۳۷۴). معماری تیموری در ایران و توران. تهران: فرهنگستان هنر.

• هیلن‌براند، رابرت (۱۳۹۱). معماری اسلامی؛ شکل، کارکرد، معنی. ترجمه‌ی باقر آیت‌الله زاده شیرازی، تهران: انتشارات روزنه.

• یاقوت حموی، یاقوت بن عبدهللا (۱۹۹۵). معجم البلدان، ج ۳، چاپ دوم. بیروت، دارالصادر.

← **مقبره‌ی امیر اسماعیل سامانی، بخارا، قرن ۴ هجری.** [مأخذ: هنری استیرلین، ۲۰۱۲: ۳۷]

نقد سنت‌گرایی و واکاوی مفهوم بازگشت در گفت‌وگو با سعید خاقانی

خواهشِ تفاوت

گفت‌وگو کنندگان: کامیار صلواتی و احمد افلاکیان

گفت‌وگوی پیشِ‌رو، علاوه بر آنکه به مفهوم مورد نظر ما در این شماره، یعنی «بازگشت» در تاریخ معماری و هنر ایران، اختصاص دارد، به سمت‌وسویی می‌رود که به بحثی نقادانه پیرامون سنت‌گرایی و فقدان روایت‌های دیگرگون (Alternative Narrations) در حوزه‌ی نگاه به تاریخ معماری ایران می‌انجامد؛ بحثی که حاوی نقدهایی است که برخی از قوی‌ترین جریانات آکادمیک دانشکده‌های معماری و تاریخ معماری را نیز در گستره‌ی خود قرار می‌دهد و به‌نوعی به آسیب‌شناسی تمام‌عیار از غلبه‌ی روایت سنت‌گراها در تاریخ‌نگاری هنر و معماری ایران منتهی می‌شود. بدین ترتیب، نیمه‌ی اول این گفت‌وگو به مفهوم بازگشت در معماری ایران اختصاص یافته و نیمه‌ی دوم آن به بحثی پیرامون یکی از قرائت‌های بسیار رایج آن در ایران، یعنی «سنت‌گرایی».

سعید خاقانی، شاید خود از دل همین جریانِ غالب بیرون آمده باشد. او که کارشناسی ارشدش را در دانشگاه یزد گذرانده، در دوره‌ی دکتری، به دانشگاه منچستر رفته و در انگلستان نیز کتابی با نام تئوری پساساختاری در تاریخ‌نگاری معماری ایران منتشر کرده است، کتابی که هنوز به فارسی برگردانده نشده است. او که اکنون یکی از استادان رشته‌ی مطالعات معماری ایران در دانشگاه تهران است، در این گفت‌وگو به بحث پیرامون بازگشت، سنت و سنت‌گرایی پرداخته است.

در جامعه‌ای که آن را به‌عنوان جامعه‌ی سنتی می‌شناسیم، مفهومی مثل «بازگشت» چه معنایی دارد؟

بازگشت، واژه‌ی پرابهامی‌ست و می‌بایست بنیادی‌تر به آن نگاه کرد. در درجه‌ی اول، باید ببینیم که بازگشت در معنای لغوی و البته رایج آن اصلاً امکان‌پذیر است یا نه؟ بدین معنا که پیش از وارد شدن به گفتمان‌هایی تحت عنوان‌های مختلف همچون «بازگشت به خویشتن» که در قالب مسائل هویتی مطرح می‌شوند، می‌بایست در باب ماهیت خودِ این بازگشت صحبت کنیم. آیا چیزهایی که در حوزه‌ی تاریخ هنر مانند رنسانس و دوره‌ی نئوکلاسیک و یا در تاریخ خودمان در قالب کلی بازگشت دسته‌بندی می‌کنیم، ماهیت‌شان بازگشت [به] یک نقطه‌ی مشخص و دست نخورده است؟ یعنی افرادی از مسیر مشخص خود دور شدند، به‌اشتباه خود پی‌بردند و قصد بازگشت به مسیر پیشین را دارند؟ اصلاً چنین چیزی امکان پذیر است؟ ما وضعیت‌هایمان را تفسیر می‌کنیم و یکی از مهم‌ترین دریچه‌های شناخت این وضعیت، گذشته‌ی ماست. ما از آن کمک می‌گیریم تا وضعیت جدیدمان را نظم و ترتیب ببخشیم؛ یعنی ما می‌سازیم، نه اینکه جایی را پیدا کنیم یا به نقطه‌ای بازگشت کنیم. در مورد همه‌ی مباحث سنت‌گرایی نیز این نقد ابتدایی متداول است، هرچند بسیاری از سنت‌گراها خود را از این اتهام مبرا می‌دانند.

پیش از دوران معاصر چه طور؟ آیا ما جامعه‌ای سنتی نداشتیم؟

در مورد واژه‌ی «سنت» نیز باید مراقب باشیم که این وحدت واژگانی (Nominalism)، ما را به غلط در باب وحدت معنایی نکشاند. امروز که ما از جامعه‌ی سنتی حرف می‌زنیم، این جامعه را نباید به یک جامعه‌ی یکدست با الگوی مشخص تعبیر کنیم که گویی امتدادی یکنواخت در تاریخ داشته است، ولی می‌توان گفت جامعه‌ی سنتی یا سنت، ساز و کاری بوده که جامعه براساس آن تجربه و حرکت می‌کرده است. همچنین می‌توان گفت که از برهه‌ای به بعد، که آغازش را بنا بر نظرات متفاوت در جایی می‌گذارند، این ساز و کار به هم ریخته است. بله، به این صورت جامعه‌ی سنتی‌ای نیز وجود داشته است.

پس نظر شما این است که بازگشت، به مفهوم نزدیک‌تر به گفتمان امروزی ما، قاعدتاً در زمان معاصر معنا دارد؛ یعنی در بطن گذشته‌ی سنتی، چیزی به نام بازگشت نمی‌توان تعریف کرد؟

بازگشت به شکل و معنای امروزیِ آن نه؛ مثلاً ما دوره‌ی بازگشت ادبی‌ای داریم که لازم است درباره‌ی این دوره، نه فقط در حوزه‌ی ادبیات که در حوزه‌های دیگر نیز بحث کنیم. در دوره‌ی فتحعلی‌شاه، دست‌کم در حوزه‌ی ادبیات، چیزی به نام بازگشت آگاهانه مطرح می‌شود؛ ولی اگر شما تاریخ ما را ببینید، تیمور به مغولان بزرگ ارجاع می‌دهد، شاه عباس، تیمور و دربارش را الگو قرار می‌دهد و کریمخان، قصد داشته اصفهان را به شکلی در شیراز بازسازی کند. می‌توان گفت در معنای کلی واژه، اینها همه نمونه‌هایی از بازگشت‌اند، ولی بازگشت به معنای امروزی که ما بکار می‌بریم، در یک حوزه‌ی مشخص جغرافیایی به نام ایران و در وضعیت تاریخی معاصر آن، یک مفهوم جدید است.

بحثی که پیش می‌آید این است که ما در بخش‌هایی از تاریخ معماری ایران، با بخش‌هایی دیگر از آن تشابهاتی می‌یابیم، ممکن است خیلی از این نمونه‌ها اصلاً ربطی به خواست بازگشت و رجوعی آگاهانه به گذشته‌ای خاص نداشته باشند، ولی در نمونه‌هایی، امیران و شاهان، تبار خودشان را به ایران پیش از اسلام منتسب می‌کردند؛ یا مثلاً در دوره‌ی آل‌زیار، کتیبه‌ها پهلوی بوده، قصد داشتند تیسفون را پایتخت کنند و در اصفهان جشن مهرگان می‌گیرند یا کارهایی مشابه در دوره‌ی آل‌بویه انجام می‌شود. در این موارد، به نظر می‌رسد که می‌توان نوعی بازگشت آگاهانه و رجوع هدفمند به گذشته را یافت. این گرایش‌ها با هر دلیلی، نوعی جنبه‌ی مشروعیت‌زا نیز برای یک حکومت داشته است، اگر این فرض درست باشد، شاید بتوان نتیجه گرفت که در اجتماع نیز زمینه‌هایی وجود داشته تا از گرایش‌های معطوف به بازگشت استقبال کند. نظر شما در این باره چیست؟

در مورد فرهنگ، عده‌ای می‌گویند که کل جریان زندگی مردم را می‌توان فرهنگ نامید، اما برخی تعاریف نیز حوزه‌هایی خاص مانند هنر را واجد مفهوم فرهنگ در نظر می‌گیرند؛ یعنی فرهنگ به دو صورت، یکی مفهومی عام و دیگری به‌صورت مفهومی خاص مطرح می‌شود. همین‌طور، زمانی که درباره‌ی گرایش‌های معطوف به بازگشت صحبت می‌کنیم، یکی جریان عادی زندگی مردم است و می‌توانیم بگوییم در کاربردهای واژه‌ی سنت نیز به همین اشاره داریم و دیگری حوزه‌ی خاص این گرایش، یعنی حوزه‌ی سیاسی و ایدئولوژیک مطرح است. این دو عرصه، بر هم منطبق نیستند، ولی جدای از هم نیز نیستند؛ یعنی نمی‌توان گفت که در حوزه‌ی سیاسی، بازگشت، در خلأ اتفاق می‌افتد و یک سری آدم بالادستی، ناگهان تصمیم می‌گیرند جریان زندگی و تاریخ را دور بزنند. از طرفی دیگر، نمی‌توان تأثیر چنین اقداماتی را بر زندگی مردم نادیده گرفت. این دو حوزه، با هم هستند ولی در تحلیل‌ها می‌توان به آنها متفاوت نگاه کرد. من درباره‌ی خودِ واژه‌ی بازگشت می‌گویم، چون در مورد برخی واژه‌ها، برداشت‌های عام در مورد آنها غلط‌انداز می‌شوند. مثلاً در وضعیت امروز ما، مسئله‌ای که داریم این است که یک جریان غالب جهانی، تحت عنوان غرب، سرمایه‌داری یا هر چیز دیگر وجود دارد و در این سو، ما خواهش تفاوت داریم؛ یعنی می‌خواهیم یک الگوی فرهنگی، یک برنامه یا یک نقشه‌ی فرهنگی برای خود بسازیم. گاهی در این خواهش، ما گرفتار ساده‌سازی‌ها و نوعی ایده‌آلیسم می‌شویم. مثلاً همان‌طور که بنیادگرایی نیز برآمده از خواهش تفاوت از دریچه‌ی مذهب، قوم و غیره است، اما ساده‌ترین ایدئولوژی‌ای که به دغدغه‌ی آنها جواب می‌دهد را مثل یک قرص مسکن می‌خورند برای اینکه بتوانند موضعی برای خود در این جهان بسازند. ما نیز، البته با شکل‌ها و درجات متفاوت، دچار این ساده‌سازی‌ها در قالب زبان و روایت‌ها می‌شویم و در برخی مواقع، خودِ این واژه‌ها و روایت‌ها و خودِ این موضع‌ها مصیبت‌ساز می‌شوند. واژه‌ی بازگشت را نیز اگر درست تعریف نکنیم و دغدغه‌ای که باعث شکل‌گیری چنین دستاویزی شده است را واکاوی نکنیم، به مصیبتی دیگر دچار خواهیم شد. یکی اینکه انگار در مفهوم بازگشت، فرضی هست که گویی یک خویشتن تعریف‌شده‌ای جایی وجود دارد و ما می‌توانیم دوباره برگردیم و از اول شروع کنیم. اصلاً همان فردی که حرف از بازگشت می‌زند، دیگر آن خودی نیست که اول بوده و به آن ارجاع می‌دهد. به‌علاوه، نقاط ارجاع مشخصی نیست؛ یا این‌که در مورد آن توافق وجود ندارد؛ یا اصلاً خواهش جمعی بازگشت وجود ندارد. ما درست هنگامی که می‌گوییم «بازگشت»، همان جا خودمان جای بازگشت را می‌سازیم؛ یعنی گذشته‌ای را

که می‌خواهیم به آن بازگشت کنیم، خودمان می‌سازیم، زیرا ما اصلاً دسترسی به آن اصلی که از آن گذر کرده‌ایم، نداریم، پس مجبوریم دوباره آن را بسازیم و بگوییم ما به اینجا برمی‌گردیم. برای همین باید آگاه باشیم که ما پیدا نمی‌کنیم؛ بلکه آن را می‌سازیم. در اینجاست که می‌بایست در باب مفاهیمی مانند سنت، اجتهاد، بازگشت، بدعت و معاصر بودن، آگاهی جامعی وجود داشته باشد. بازگشت اگر هم وجود داشته باشد، یک ساختن نو است. همان‌طور که مفهوم سنت به معنای رایج خود در محیط آکادمیک امروز ما یک مفهوم نوساخته می‌باشد. حال در مورد چرایی این خواهش، یک آگاهی جامع لازم است تا گرفتار ادبیات غلط، تصورات مبهم و جواب‌های ساده نشویم. اگر به تاریخ معاصر خود هم نگاه کنیم، در یک دوره‌ای، انگار جامعه تشنه‌ی واژه‌ای مثل «غرب‌زدگی» بود، منتظر یک تعریف بود تا براساس آن، جایگاه خود را دوباره تعریف کند. این در ذات خود، چه درباره‌ی جهان بیرون و چه درباره‌ی خود، دارای ساده‌انگاری‌ست، ولی درعین‌حال کمک کرد ما یک تعریف مشخص به خود بدهیم. بنابراین، لازم است این مفاهیم مدام بازنگری شوند تا ما در این جواب‌هایمان دچار مشکل نشویم.

درباره‌ی صحبت شما که ما گذشته‌ی خود را می‌سازیم، شاید مصداقش دقیقاً در دورانی مثل سامانیان و آل‌بویه، وجود دارد. با این که مشهور است در این دوره‌ها نوعی بازگشت به ریشه‌های ایرانی وجود دارد، باز می‌بینیم آثار، آثاری جدیدند و اصلاً تقلید صرف گذشته نیستند.

بله. این قضیه، مربوط می‌شود به تفاوت در معنای «تفاوت» در جامعه‌ی سنتی و جامعه‌ی امروزی. در قدیم، به‌دلیل آنکه روش زندگی متفاوتی داشتیم، دارای هویت‌های متفاوتی هم بودیم؛ مثلاً فلانی اصفهانی بود و دیگری شیرازی ــ متفاوت زندگی می‌کردند، در نتیجه، فرق داشتند. امروزه ما تفاوت را به‌عنوان یک امر سیاسی آگاهانه می‌سازیم تا خودمان را از بقیه متمایز کنیم و تعریف ببخشیم. دقیقاً در دنیای به‌اصطلاح «پست‌مدرن» این معنای تفاوت، وارونه می‌شود. همین که می‌گوییم در لحظه‌های بازگشت یک امری جدید ساخته می‌شود، همین است. آن نقطه‌ای که درباره‌اش بازگشت یا رجعت فرض می‌شود، یک دستاویز یا یک مرجع است برای آنکه ما یک خودِ جدید و متفاوت بسازیم. این مفهوم ساختن (Construction)، آگاهی لازم دارد تا ما گرفتار این توهم نشویم که انگار جایی بوده‌ایم و می‌توانیم دوباره بازگردیم. مفاهیمی چون اصالت، ریشه، ذات و اینها دچارمان کند که انگار ما جویای یک روح دست نخورده‌ی ایرانی‌ـاسلامی هستیم و هر وقت گم شویم، می‌توانیم به آن بازگردیم. این که بفهمیم در حال ساختن هستیم و اینها مفاهیم مدرن‌اند و این وضعیتی که می‌سازیم جدید است، آگاهی و اعتماد به نفس لازم دارد. البته این کار هم فقط مختص به ما نیست، مثلاً یک دوره‌ای در حوزه‌ای مثل فلسفه، از هگل تا نیچه و هایدگر، مفهومی فرهنگی‌ـجغرافیایی به اسم یونان، به‌عنوان یک فضای اصیل و ارزشمند بازسازی می‌شود. این یونان، یونانی بود که این فلاسفه در حال ساختن آن بودند برای این که وضعیت امروز خودشان را نقد کنند یا یک نقطه‌ی مرجعی برای قضاوت تا وضعیت امروز خودشان بسازند. اگر بگوییم یونانِ نیچه یا هایدگر، بازگشت به همان یونان باستان بوده، این اشتباه است. این یونان توسط این متفکران به کار برده می‌شود تا یک هویت جدید ارزیابی و ساخته شود. ما نیز اگر این نگاه را داشته باشیم، دچار برخی اشتباهات نمی‌شویم. عدم درک درست از همین نقد ساده که شاید خیلی از ما در مورد آن توافق داشته باشیم، در بعضی از گفتمان‌های هنر و تاریخ هنر، در برخی جریانهای سنت‌گرا حاکم است. باز هم انگار جایی دست نخورده وجود دارد و ما توافق داریم که این خویشتن ما است. ما در اصل باید بفهمیم وقتی از خویشتن فرهنگی خود حرف می‌زنیم، با مفهومی یکدست و مشخص طرف نیستیم که فقط باید خاک‌ها و غبارهایش را پاک کنیم. چنین چیزی وجود ندارد. خودِ آن خویشتن، یک فضای متکثر چندبعدی‌ست و لازم است در باب روایت‌های خاصِ خود آگاهی داشته باشیم.

اگر به این قائل باشیم که به اندیشه‌ای مانند اندیشه‌ی یونان به‌عنوان مفهومی آرمانشهری و ایده‌آل، رجعت می‌شود، در دورانی مانند سامانیان، آل‌بویه و آل‌زیار، یا حتی در دوران نوین چنین چیزی وجود نداشت؟ استفاده از گذشته به‌مثابه نقد امروز؟ یعنی به‌عنوان تعریف معیاری برای نقد دوره‌ی خودشان؟

بله، باید متوجه باشیم که ما همیشه از گذشته استفاده می‌کنیم، ولی همواره امکان به تله افتادن وجود دارد. برای مثال در دوره‌ی پهلوی اول، با وجود سابقه‌ی هزاروسیصد‌ـچهارصد ساله‌ی دوران اسلامی، ناگهان یک خودی بیرون از این ساخته می‌شود، مباحث نژادی شکل می‌یابد، گویی یک ایران خالصی بوده که در جریان تاریخ ناخالص و به هم ریخته شده است و حال باید احیا شود. تمام اینها یک نوع ساختن است. باید بدانیم چرا نقطه‌ای [از تاریخ] را مرجع قرار می‌دهیم، چگونه روایتش می‌کنیم و تله‌ها و انحرافاتش کدام است. همواره در تاریخ هنر، «گذار»هایی به‌وجود می‌آیند که به‌صورت نوعی انقطاع و دوره تصور می‌شود. مثل آدمی که در حال سفر کردن است، ولی همه‌ی گذشته را نمی‌تواند با خود ببرد، چیزهای خاصی را از آن بر می‌دارد و گاهی هم به آن نگاه می‌کند تا ببیند مسیری که در حال رفتن است، به کدام سو می‌رود. تاریخ نیز مثال همین سفرهاست، اینکه چه چیزهایی را برداریم و چه نقطه‌ی مرجعی بیابیم برای سفرمان، مسئله است. به همین دلیل، اگر بخواهیم یک فضای تاریخی دموکراتیک‌تر را [به‌عنوان مرجع] بیاوریم، باید بدانیم این نقطه‌ها در خود تعریف ذاتی، دست‌نخورده و ریشه‌ای از ما ندارند. ما تصمیم گرفته‌ایم یک نقطه را پررنگ و بزرگ‌تر کنیم تا به تعریف‌هایی خاص برسیم. آدم‌های مختلف می‌توانند نقاط مختلفی را در نظر بگیرند و تعریف‌های مختلفی بدهند. حال اگر این سیاستِ تفاوت بخواهد مفید باشد، باید سیاستی باشد که در گفت‌وگوی بین این روایت‌ها و این بازتعریف‌ها به‌وجود بیاید، نه در جست‌وجوی یک نقطه‌ی نهایی و کاملاً درست یا صراط مستقیم به معنای راهی یک‌طرفه و خط‌کشی شده.

مفهوم بازگشت و برساختن یک قرائت امروزی از گذشته، در تاریخ ما بسیار با مفهوم «ایران» پیوند دارد. «ایران» چه معنایی می‌دهد؟ غیر از مرزهای مشخص سیاسی امروز که ایران را در جغرافیای جهانی نشان می‌دهد، در متون و فرهنگ ما، معنای ایران چه بوده است؟ مثلاً معنای ایرانی که در شاهنامه است، چه بوده و چه جایی با عنوان ایران توصیف شده است؟ کارکرد این مفهوم و مختصات آن چیست؟

در مباحث تاریخی باید دقیقاً به نگاه تاریخی پایبند باشیم، تاریخ را یک فضای یکدست ندانیم که جوابی همیشگی برای پرسش‌های ما دارد. در مورد مفهوم ایران، مثلاً در دوره‌ی مغول ما تعابیری همچون ملک ایران‌زمین، ممالک ایران، شاهنشاه ایران‌زمین و پادشاهی ممالک ایران‌زمین داریم که در دوره‌ی سلجوقی معادلی برای آنها وجود ندارد. در برخی مواقع، ایران به‌عنوان محدوده‌ی سیاسی‌ـسرزمینی رخ نشان می‌دهد و برخی مواقع دیگر، به‌عنوان یک مفهوم عام فرهنگی. ما زمانی که از ارمنی‌ها صحبت می‌کنیم، خصوصیات نژادی، جغرافیایی و مذهبی آنها تا حد زیادی مشخص است، اما می‌دانیم که ردّ پای ایران به‌عنوان یک مردم مشخص یا نژاد خاص در ادبیات تاریخی ما غایب یا بسیار کمرنگ است. زیبایی آن هم به نظر من در همین است که انگار یک فضای فرهنگی وجود دارد که آدم‌های متفاوت در آن می‌توانند مشارکت کنند. سرزمینی وجود داشته که البته در طول تاریخ همواره متغیر بوده است. مثلاً ساسانیان، ایران را چهار قسمت در نظر می‌گرفتند، باختر، نیمروز، خراسان و ایرانشهر و عراق را به‌عنوان دلِ ایران زمین و محل پایتخت سیاسی خود می‌دانستند. در دوره‌های متفاوت این تقسیم‌بندی‌ها و مراکز متفاوت بوده است. باید مراقب باشیم آن مفهوم متکثری که در داخل یک چارچوب قرار می‌گیرد ــ که چارچوب سرزمین و فرهنگ است ــ از بین نرود. پژوهشگرانی همچون نیولی (Gnoli) در مورد کانسپت و ایده‌ی ایران نوشته‌اند که این مفهوم از چه زمانی شکل گرفته است. این مفهوم در دوره‌ی ساسانیان یک تحوِل عظیمی یافته است. در دوره‌ی پس از

اسلام و جریانات مربوط به آن، همانند شعوبیه و غیره، ایران دوباره مفهومی متفاوت پیدا می‌کند. وقتی ما از این دوره‌ی تاریخی عبور می‌کنیم تا اسلام را نه به‌عنوان یک امر خارجی، بلکه به‌عنوان یک بخش از فرهنگ خودمان ببینیم، روایت‌ها در مورد ایران نیز عوض می‌شود. مثلاً کسی مثل علی شیرنوایی، هم جامی را پرورش می‌دهد و هنر ایرانی را حمایت می‌کند و هم می‌گوید که ترکی جغتایی بهترین زبان است. اینها را در تضاد نمی‌بیند. در هر دوره‌ای، رویکردها و تعاریف متفاوت می‌شوند. در دوره‌ی مدرن، سیاست ساختن دولت‌ـملت جدید به‌وجود می‌آید. گرچه در این دوره، در کنار هم آیِ سه حوزه‌ی ایران مذهبی، ملی و مدرن، روایت‌های ما همیشه موفق نبوده‌اند.

با توجه به اینکه در دوره‌هایی مشخصاً نمودهای بازگشت دیده می‌شود، چه طور می‌توان از این مفهوم بازگشت در سبک‌شناسی استفاده کرد؟

در حوزه‌ی سبک‌شناسی باید چند مقوله‌ی اصلی را مشخص کنیم. یکی نقش دربار در ساختن تصویری جمعی از معماری ایران، رابطه‌ی جریان معمول جامعه با آن و فهم کارکرد معماری و هنر در ساختار حکومتی و اجتماعی. بر این اساس، می‌توانیم تفسیر بازگشت را در قالب آن بگوییم. به نظر می‌رسد معماری و بقیه‌ی هنرها یک دستگاه آموزشی و فنی هستند که در دوره‌هایی این امکان را می‌یابند که با یک سرمایه‌گذاری عظیم، شکوفایی بیابند. بعد به سبب تحولاتی بیرونی و مسائل دیگر، این دستگاه تغییر می‌کند یا دچار اختلال می‌شود که این قبض و بسط‌ها و تغییرات را در طول تاریخ می‌توان با انقطاع‌هایی مشخص کرد. در نتیجه دوره‌های بعدی که متأثر از این تغییرات هستند، به دنبال جمع‌آوری و بازآفرینی شکل‌هایی هستند که قبلاً دیده‌اند یا وجود داشته است؛ پس برخی پارامترهای تاریخی از درون قالب‌هایشان جدا و بازتعریف شده و در یک دستگاه جدید جا می‌گیرند و ساخته می‌شوند. مثلاً در دوره‌ی ایلخانی و تیموری، موضوع مورد سؤال این است که پس از این تخریب‌ها و تغییرات عظیمی که در آن دوران انجام می‌شود، چگونه نطفه‌های جریانی دیگر شکل می‌گیرد و جمع می‌شود تا دوباره دربار هرات با خصوصیاتش [در دوره‌ی تیموری] به‌وجود آید. بسیار جالب است که این فرایندها را بررسی کنیم و به اصطلاح، «مکانیسم بازگشت و احیا» را در این نقاط تحلیل کنیم. به‌عنوان مثال، تیمور انسان عجیب و غریبی است، در همه‌ی ایران دست به تخریب می‌زند و با خود خیل عظیمی از هنرمندان را به سمرقند روانه می‌کند و به آنها پس از تخریب دیوار هرات می‌گوید: «بروید و در آنجا تمدن بسازید»؛ یا در نمونه‌ای دیگر، پیدایش نستعلیق در هنر خطاطی ما داستان جالبی دارد که براساس یک سری تجربیات در شیراز و تبریز رخ می‌دهد که بعدتر دربار تیموری هرات هنرمندانی از تبریز و غیره را می‌آورند و در یک کارگاه به آنها فضا و امکانات می‌دهند و رشد می‌کنند. آیا می‌توان اینها را جریان طبیعی سنّت دانست یا نوعی احیا و بازگشت برشمرد؟

براساس همان صحبتی که شما داشتید، برخی مواد خام یا مبانی را می‌گیرند و به‌عنوان قرائتی خاص، چیزی از آن می‌سازند تا از آن استفاده کنند. اگر از این دید به ماجرا نگاه کنیم، به نظر می‌آید که چنین مفهومی [بازگشت] وجود دارد.

اینکه می‌گویید مواد خام، مفهومی ارسطویی است؛ صورت و ماده را به کار می‌بریم و انگار می‌گوییم وقتی که تاریخ زنده است، این ماده و صورت بر هم منطبق‌اند و وقتی افول هست، مکانیسم این صورت از کار می‌افتد و می‌میرد و ما با ماده‌ای بدون روح طرف هستیم. آن کسی که می‌آید [و بازگشت را پیش می‌کشد] گویی که اجزایی انتخابی از این ماده را می‌گیرد و صورتی جدید سوارش می‌کند. وقتی که مفهوم سنت‌گرایی در دوره‌ی مدرن به میان آمد، می‌خواست نگاهی متفاوت از این ماجرا پیاده کند.

سنت‌گراها مخالف این جداییِ صورت و ماده و ضد نگاه تاریخی هستند و مرزی بزرگ میان دوره‌ی، به قول خودشان، سنتی و دوره‌ی مدرن قرار می‌دهند. نه‌تنها به نظر آنها این سنت غیرتاریخی‌ست، بلکه فراتر از جغرافیا هم عمل می‌کند. مثلاً مطالعه‌ای تطبیقی روی الگوی سرخپوستی و الگوی اسلامی انجام می‌دهند. حتی آدم‌های محتاط‌تر، مثلاً مرحوم ایزوتسوی ژاپنی (Toshihiko Izutsu)، بین صوفیسم و تائوئیسم تطابق می‌بینند. اینکه چیزی فراتر از جغرافیا باشد، گویی مشیِ فطری و فراجغرافیایی و فرازمانی بوده که در دوره‌ی مدرن از بین رفته است. پیشنهاد این افراد در باب این انحراف بزرگ هم بازگشت به همان منش و روحیه است. اینجاست که مقداری تفاوتِ این روایت‌ها با آن تفاوتِ فرم و صورت که گفتیم اتفاق می‌افتد. انگار اینجا در حال تلاش برای ساختن یک انسان دیگر، یک فضای دیگر و یک امر دیگری هستند. بد نیست که راجع به این ماجرا هم صحبت شود و تله‌هایی که این نوع نگاه با خود به همراه دارد و همین‌طور پتانسیل‌هایی که برای نقد امروز دارد، مورد بررسی قرار گیرد.

می‌توانید یکی دو مورد از آن تله‌ها را بگویید؟

سنت‌گرایی به این اعتقاد دارد که اگر من خودم را از انحرافات دنیای مدرن خالی کنم، به یک نقطه بازنمی‌گردم بلکه به یک روحیه یا مکانیسم برمی‌گردم. در این مکانیسم که نوعی رجعت کلی‌گراست و در آن نگاه جزئی و شکل‌های خاص مطرح نیست، نوعی تمامیت‌خواهی مبهم و محتاط، پنهان است. برای خودش هم مشخص نیست که محصول این مکانیسم باید چه شود. به همین دلیل در گفتمان کلی توافقی بین این افراد دیده می‌شود، اما در مورد محصولی که می‌خواهند، مناقشه زیاد است. همیشه این رجعت کلی، به‌دلیل امکان‌ناپذیریِ یک‌باره و عدم نگاه فرایندگرا در اجرا، به کنار ایستادن در برابر واقعیت منجر می‌شود. این تمامیت‌خواهی و این که می‌خواهد این مکانیسمِ نه‌چندان روشن تعریف شده را به کلی خارج از دنیای مدرن بازسازی کند، موضع آن را کمی مخاطره‌انگیز می‌نماید.

به این دلیل که مثلاً بسیاری از واقعیات را در نظر نمی‌گیرد؟

بله، و این را می‌شود نوعی ایده‌آلیسم دانست و سنت‌گرایی یعنی نوعی روایت کامل از تفسیر وضعیت جهان امروز. ایده‌آلیسم در اینجا یعنی روایتی ذهنی و پیش‌ساخته از جهان که واقعیت در آن جای داده می‌شود: دنیای مدرن از اول منحرف، اما دنیای سنّت یک فضای یکدست زیباست، یک روحیه را از دست داده‌ایم و با بازسازی این روحیه‌ی کلی، خودبه‌خود همه چیز رو به راه می‌شود: جامعه خوب می‌شود، شهر و معماری و اقلیم خوب می‌شوند. دیگر اینکه خود این بهشت خوب است یا نه؛ یا امکان‌پذیر است یا همه آن را می‌خواهند، جای صحبت نیست. به همین خاطر گفت‌وگوهایشان در یک فضای خاص میان خودشان شکل می‌گیرد و ایده‌آلیسمی عجیب‌وغریب پدید می‌آید. مشکل آنها اینجاست که وقتی نگاه به تاریخ براساس این گفتمان شکل بگیرد، اصلاً نمی‌خواهند با واقعیت گفت‌وگو کنند و جریان معمول جامعه را واجد آن جایگاه ارزشی نمی‌بینند که با آن به گفت‌وگو بنشینند. به همین دلیل در جامعه یک نگاه ایده‌آل زیبا و قشنگ از دنیای سنت و اصالت و ارزش شکل می‌گیرد و موازی با آن واقعیت پلشت هم زیست می‌کند. این یکی دست خود را آلوده نمی‌کند و آن دیگری زحمت تغییر و ارتقا به خود نمی‌دهد؛ چون اصلاً نظریه‌ای برای گفت‌وگو با او وجود ندارد و اتفاقاً این دو دنیا هم یاد می‌گیرند به خوبی کنار هم زندگی کنند. سنت‌گرایی می‌داند که نباید گفتمانش را آنقدر بزرگ کند که جریان معمول زندگی را مختل کند و جریان معمول زندگی هم یاد می‌گیرد که در کنار این حرف‌های زیبا چگونه راه خود را برود و گلیم چرک خود را از آب بیرون بکشد! تئوری‌های تاریخی این نیست که برای خود یک فضای قشنگ و ایده‌آل ذهنی درست کنیم و سپس دعوت‌نامه‌ای به واقعیت برای مهاجرت به آنجا ارسال نماییم. جامعه، پدیده‌ای یکدست نیست و این جامعه‌ی غیریکدست به تئوری‌های خوب نیاز دارد که بتواند این واقعیت را سمت‌وسو بدهد، نه اینکه آن را جاکن کند و به جای دیگری ببرد. سنت‌گرایی چنین وضعیتی یافته [جاکن کردن واقعیت] و به همین خاطر نمی‌شود با این فضا چندان گفت‌وگو کرد. از زبان برخی از سنت‌گراها می‌شنویم «اینجا جای همدلی است و نه قضاوت»! خیلی حرف عجیبی‌ست، یعنی تو نمی‌توانی بحث کنی که حرف تو درست است یا غلط؛ یا باید همدلی کنی با ما و یا بروی. در مورد پیامدهای این نوع نگاه در آموزش و در واقعیت جامعه نیز می‌توان صحبت کرد که چرا این تئوری، نه‌تنها نمی‌تواند به جهان سمت‌وسوی عقلانی و جمعی درست بدهد، بلکه می‌تواند خود، ابزاری باشد برای کمک به واقعیت پلشت. در جایی تحت عنوان «دنیاهای موازی» سعی کرده‌ام نشان دهم که چطور این دنیای پلشت و دنیای سنت‌گرایی کنار هم می‌توانند موازی عمل و به هم کمک کنند. در حال حاضر فضای آکادمیک ما گرفتار این ایده‌آلیسم شده و دنیایی واقعی وجود دارد که کنارش زندگی می‌کند و این دو در کنار هم موازی زندگی می‌کنند.

چه چیزی باعث می‌شود این دو در کنار هم موازی زندگی کنند؟ اشتراک هر دو در انکار واقعیت؟

می‌توان چنین گفت. قشنگ‌ترین مثالی که می‌توانم الان بگویم مثالی‌ست که هم نیچه و هم ژیژک، فیلسوف معاصر، در مورد کارکرد بخشندگی در جهان‌بینی مسیحی یا خیریه برای دنیای سرمایه‌داری امروز دارد. می‌گویند یک بانکدار یا یک سرمایه‌دار مردم را در تنگدستی قرار می‌دهد و ثروتی هنگفت می‌اندوزد، سپس بخش بسیار کوچکی از آن را به‌عنوان خیریه به بقیه می‌بخشد تا وجدان خودش را راحت کند و راحت به کار خود ادامه دهد. شاید بدون این بخشش، عذاب وجدان اجازه‌ی ادامه‌ی کار را به او نمی‌داد. پس بخشندگی که در ذات خود، کار نیکویی است به کمک وجدان می‌آید تا دنیای زشتی به حیات خویش ادامه دهد. خوبی به کمک بدی می‌آید.

جامعه‌ی ما هم نمی‌تواند با این پلشتیِ خود کنار آید. بساز بفروشی و معماری بدون منطق و بی‌حساب وجود دارد و به نظر من این فضای ایده‌آلیستی زیبا درست مثل همان بخشندگی‌ست، جامعه آن را درست می‌کند تا هرازچندگاهی به آن سری بزند و تعدادی کتاب در مورد آن بنویسد و بخواند تا بتواند امنیت پیدا کند و این وضع نابسامان را برای خود قابل پذیرش نماید ــ اینکه خود اصیل ما چیزی متعالی‌ست و کاری با این واقعیت پلشت ندارد. برای همین گاهی این قالب‌های زیبای گول‌زننده را درست می‌کند تا امکان ادامه‌ی زندگی داشته باشد. شاید اگر ما این گفتمان معمول سنت‌گرایی

ــ و البته در این قضاوت نبایست همه را با یک چوب راند و تر و خشک را با هم سوزاند ــ را نداشتیم، مجبور می‌شدیم به‌طور جدی به واقعیت جامعه‌مان، واقعیت تاریخی، هویتی و معماری‌مان فکر کنیم؛ اما همین گفتمان سنت‌گرایی اجازه نمی‌دهد که درست به این قضایا فکر کنیم. در ضمن تفاوت بین نگاه‌های عمیق سنت‌گرا و جریان غالب آن در اقوال عامه و دانشگاهی است. دقیقاً مثل بچه‌ای که گفت پادشاه لخت است، این وضع به چند نفر دیوانه نیاز دارد که بگویند این گفتمان سنت‌گرا پشیزی ارزش ندارد و آن را دور بیندازید و ما لخت با وضعیت واقعی روبرو شویم و تصمیم بگیریم با این واقعیت چه کنیم. در جامعه‌شناسی چندان جای صحبت از جامعه‌ی درست و غلط نیست، بلکه صحبت از درست‌کردن جامعه است. باید دید مکانیسم جامعه‌ی واقعی چیست و بعد با زبان این مکانیسم با آن گفت‌وگو کرد و به آن جهت داد. اینکه در فضای تاریخی بگوییم که معمارِ درست چیست و چگونه باید باشد، چیزی را حل نمی‌کند و در بهترین حالت می‌تواند باعث شود که واقعیت، یعنی فضای رها شده به حال خود را تحمل کنیم. ما باید یک نقشه‌ی راه فرهنگی (cultural mapping) داشته باشیم. من هر نظری هم داشته باشم، برای من به‌عنوان یک ایرانی مهم است با تاریخی که دارم، وضعیتم در یک نقشه‌ی فرهنگی جلویم باشد که بدانم من این هستم و رفتارم باید این باشد. این نقشه در حوزه‌ی فردی و جمعی تفاوت دارد و نباید مانند قرص کپسول خواب‌آور یا مواد مخدر، مسکن دردهای اجتماعی من باشد. در حال حاضر، سنت‌گرایی دقیقاً برای ما نقش مواد مخدر را دارد و باعث می‌شود تا بتوانیم به‌نوعی این وضع غیرقابل پذیرش را بپذیریم. به همین دلیل از نگاه من مفهوم سنت‌گرایی کاملاً از یک برخورد منطقی با تاریخ جداست.

مفهوم سنت‌گرایی همان‌طور که خودتان گفتید تازه است و به قول خودتان حالتی واکنشی هم دارد، پس در گذشته اینطور نبوده... چه باعث شده که لزوم وجود چنین واکنش بزرگی احساس نشود؟

خیلی آسان نمی‌توان جواب داد، اما شاید اینطور بتوان گفت که در قدیم کسی چندان نمی‌خواست از این کشتی تاریخی پیاده شود، اما امروزه ما می‌خواهیم پیاده شویم، حالا چه درست، چه غلط ــ که می‌توان در مورد آن بحث کرد و من هم اعتقاد دارم دغدغه‌ی کلی آن غلط نیست ــ اینکه ما نخواهیم با موجی همراهی کنیم و تعاریف و الگوهای فرهنگی خود را داشته باشیم. اما اینکه بخواهیم کلاً از این کشتی پایین بیاییم، یک پدیده‌ی جدید و خاص است. می‌دانید که فرق بنیادگرایی (Fundamentalism) و سنت‌گرایی چیست؟ بنیادگرایی هرقدر هم که جهانی بسته و خطرناک باشد، دست‌کم می‌گوید که حکمیت من اینگونه است، قانون باید اینگونه باشد، رفتار فردی باید اینگونه باشد و در یک کلام موضعش مشخص است، هرچند خیلی مسخره و خطرناک باشد؛ اما سنت‌گرایی ترکیبی‌ست از رجعت‌گرایی، پست‌مدرنیسم، عرفان‌گرایی و خیلی چیزهای دیگر. وقتی کتاب‌های پروفسور نصر ــ که جایگاه‌شان بسیار بالاتر از ماست ــ را می‌خوانید، انگار تکلیف همه چیز را مشخص کرده‌اند. انگار به نوعی نقشه‌ی کل جهان را کشیده‌اند: این جهان امروز است، این جهان گذشته است، من چه کار باید کنم و مسائلی از این قبیل. انگار همه چیز را هم سرجای خود گذاشته و همه چیز در یک جهان کامل آماده است. اما با این ابزار نظری، نمی‌توان با واقعیت جهان امروز گفتمانی برقرار کرد. این پادرهوایی را در خیل سنت‌گراها می‌توان دید. وقتی با هرکدام از این افراد در مورد سنت‌گرایی صحبت می‌کنیم، هرکدام یک چیز می‌گویند: یکی رجعت‌گراست، دیگری مدرن و غیره و همیشه هم انگار ترس از مشخص کردن مصداق‌های واقعی دارند؛ مثلاً از آنها بپرسید «معماری‌ای که امروز توصیه می‌کنی کدام است؟» نود درصد آنها از نام بردن موردی خاص احتراز می‌کنند. [و در بهترین حالت] می‌گویند «این بد نیست».

اینکه در دوران معاصر می‌خواهیم از کشتی پیاده شویم، شاید به این دلیل بوده که در آن دوران (پیش از مدرن) صورت و واقعیت زندگی تا حد قابل توجهی بر هم منطبق بوده یا مثلاً منطق‌هایی که می‌شناختند در زندگی با مسائل‌شان در زندگی در توازن بوده؛ اما امروز، سنت‌گراها وقتی می‌خواهند از همه‌ی ابزار ــ تا جایی که به آنها آسیب نزند ــ استفاده کنند، از عرفان گرفته تا دیگر جنبه‌ها و حتی از این ابزار متکثر می‌خواهند راه حل مسائل را بیابند، به مشکل برمی‌خورند، چون انگار مسائل دنیا خیلی گسترده‌تر از اینهاست.

چون این جهانی که در قالب ایده‌آلیسم آکادمیک کنار هم می‌آید، در واقعیتِ زندگی کنار هم نمی‌آید و حتی اگر این مسائل کنار هم بیایند، باید بدانیم که جهان برای ما نمی‌ایستد که ما این قالب را پیاده کنیم ــ هرچقدر هم زیبا باشد. این جرئتِ روبرو شدن با واقعیت مسئله است. مثلاً خود من هم در یک خانواده‌ی سنتی بزرگ شده‌ام و اعتقادات مشخصی دارم، اما باید بپذیرم که جهان واقعی پارامترهای زیادی دارد. مثلاً سرمایه‌داری، بحران محیط زیست و ماشین هست، اینها هست و من نمی‌توانم در مورد شهر توحیدی بنویسم، انگار که [با وجود این همه مسئله] چنین شهری به یک‌باره می‌تواند امکان وجودی پیدا کند. هرچه بگویی، تو باید مسئله‌ی ماشین و ترافیک را حل کنی، مسئله‌ی فردیت‌گرایی امروزی را حل کنی، چگونگی ساختن الگوی فرهنگی را بدانی و غیره. فضایی که بسیاری از سنت‌گراها در آن زندگی می‌کنند، یک ایده‌آلیسم آکادمیک است. جایی [فضای آکادمیک] پیدا کرده‌اند که یک گفتمان بسته برای خود شکل دهند و این گفتمانِ بسته می‌ترسد پا در واقعیت بگذارد و به همین دلیل، هر روز مدام دور خود دیوار می‌کشد و دستاویزی هم به واقعیت نمی‌دهد که چه کند. هرچند از یک سو، نمی‌توان سنت‌گرایی را فضایی یکدست دانست و از سویی دیکر، ساخت ایده‌آل‌ها و جهانی ایده‌آل را یکسره بیهوده دانست و در ضمن نباید در همسویی با این نقد، خواهشِ ساخت نقشه‌ای فرهنگی و تفسیری ایرانی از جهان را رد کرد، اما باید دانست که برخی از تفاسیر، همچون همه‌ی تفاسیر سنت‌گرایان، نه‌تنها کمکی در رویارویی ما با جهان معاصر نمی‌کنند، بلکه دریچه‌های شناخت درست را هم می‌بندند. تئوری‌ها ابزاری برای شناخت، کنترل و سمت‌وسو بخشیدن به جهان ماست، اما گاهی خودِ این ابزار، سنگی جلوی پای فکر می‌شوند.

آن تصویر یا نقشه‌ی فرهنگی که صحبتش شد، چطور حاصل می‌شود؟ به نظر می‌رسد در حال حاضر توان به‌وجود آوردن این نقشه وجود ندارد.

نمی‌توان و نباید اینگونه گفت؛ باید در حرف‌های امروز [دنیا] دنبال موارد مشابه بود. گفتمان چپ نیز با این مسائل روبروست. اولین فرد از خیل بزرگ سنت‌گراها رنه گنون بود. ایشان کتابی به نام بحران دنیای متجدد دارد که در آن مانند یک مارکس مذهبی عمل می‌کند و تاریخ را براساس تضاد مذهبی می‌نویسد. مثلاً می‌گوید قرن ششم قم با ظهور زرتشت و بودا، قرن تحول مذهبی بود و بعد، دوران درخشان میانه و پس از آن دوران سیاه رنسانس. مشابهت عجیبی با تفاسیر مارکسیسم ارتدوکس از تاریخ دارد. سنت‌گرایی مشابهت گفتمانی عجیبی با چپ دارد و به همین خاطر، تاریخ آن برای ما که به دنبال فضایی بیرون از قالب زمانه هستیم، درس‌های فراوانی دارد. ما نیز که به دنبال روایت‌های متفاوت از خود می‌گردیم، می‌بایست چالش‌هایی مشابه چالش‌هایی که گفتمان چپ جدید با آن روبروست را پیش‌رو داشته باشیم تا وضعیت خود را درست‌تر و روشن‌تر روایت کنیم. این تطابق سنت‌گرایی و چپ، نیاز به بحث بیشتری دارد.

سنت‌گرایی ما هم حتماً باید با اقتصاد امروز و سرمایه‌داری و مسائل دنیای امروز صحبت کند و بعد ببیند ایران فرهنگی امروز را چطور می‌توان [بازتعریف کرد] و چگونه می‌شود آن را ساخت. به همین دلیل، لازم است در مورد مفاهیمی بزرگ همچون سنت، بازگشت، هویت و غیره نگاه درست و انتقادی داشت. وقتی منِ معلم، واژه‌هایی همچون بازگشت و سنت را به کار می‌برم، دانشجو گرفتار پیش‌فرض‌ها و کلیشه‌های نامفهوم می‌شود و همین باعث برپا شدن جبهه‌های غلط می‌شود. در کلاس‌های معماری اسلامی من، همیشه یک عده‌ی زیادِ بی‌خیال و چند نفر دوآتشه وجود دارند. گروه اول معتقدند که باید این مباحث را دور اندازیم تا آزاد شویم و تاریخ را همچون باری می‌دانند؛ گروه دوم معتقدند که معماری ایرانی‌ـاسلامی شاه‌کلید حل مشکلات است. همین گفتمان غیرانتقادی در مورد تاریخ است که باعث می‌شود این جبهه‌های غلط شکل بگیرد. ما باید تاریخ را همچون محملی برای بحث و گفت‌وگو در باب وضعیت‌مان ببینیم. تاریخ، زمانی محمل مناسبی می‌شود که آدم‌هایی با گرایش‌های متفاوت بتوانند در آن مشارکت کنند. وقتی یک غربی می‌آید در مورد رنسانس نظری می‌دهد و براساس آن کاری جدی می‌کند؛ انگار تاریخ برای او محملی‌ست برای گفت‌وگو و نقد در باب مفاهیم؛ اما به نظر می‌رسد تاریخ ما محملی‌ست برای بیرون کشیدن ترازوی قضاوت و جبهه‌گیری در مورد درست و غلط و چندان جایی برای گفت‌وگو نیست. برای اینکه من در مورد تاریخ یا معماری اسلامی حرف بزنم لازم نیست آدم خاصی باشم، لازم نیست به دنبال روایت خاصی از آن باشم، یا براساس آن نسخه‌ای واحد در باب جهان امروز بپیچم. تاریخ، فضایی برای گفت‌وگو درباره‌ی مسائل امروز است و باید بدانیم چه چیزی راه این گفت‌وگو را می‌بندد. تاریخ محمل ارزش نیست. تاریخ هنر و معماری پناهگاه ارزش‌ها؛ یا جایی برای همدلی و جایی برای آدم‌های خاص نیز نیست. اینجاست که تاریخ از یک فانتزی، یا بار، یا دغدغه‌ی گروهی خاص، به یک ضرورت جمعی و فرهنگی تبدیل می‌شود. راه آن هم بازنگری در باب مفاهیمی‌ست که با آن به مصاف تاریخ می‌رویم، همچون سنت؛ همچون بازگشت.

مقالاتی از برگزاری اولین کنگره‌ی بین‌المللی جهان، اصفهان، ۲۳ شهریور ۱۳۴۹

فیلیپ ویل

موضوع سخنرانی: به سوی یک معماری نوین در ایران

متولد ۱۵ فوریه، راچستر نیویورک، به هنگام حضور در نخستین کنگره‌ی بین‌المللی در اصفهان، ۶۴ سال سن داشت. ویل دوران تحصیل خود را در آکادمی فیلیپس (۱۹۶۴) گذراند و فارغ‌التحصیل رشته‌ی معماری از دانشگاه کرنل بود (۱۹۳۰-۱۹۲۸). فیلیپ ویل تا زمان حضور در کنگره، در انیستیتوی معماری آمریکا مشاغلی را بر عهده داشته که عبارتند از: سرپرست (۵۱-۱۹۴۷)، نائب رئیس (۵۲-۱۹۵۱)، رئیس (۵۴-۱۹۵۲)، رئیس انجمن معماران ایلینوی (۴۹-۱۹۴۷)، معاون دوم (۵۸-۱۹۵۶)، معاون اول (۶۰-۱۹۵۸)، رئیس (۶۲-۱۹۶۰).

من پیش از اینکه به تهیه‌ی این مطلب بپردازم، هرگز به ایران مسافرت نکرده و مردم این سرزمین، طرز امرار معاش، نظام ارزش‌ها و آرزوهای آنها را آنطور که باید، نمی‌شناختم.

برای پی‌بردن به اقدامات درخشان این ملت در زمینه‌ی معماری که شش‌هزار سال تاریخ پرافتخار دارد، تصویرها و روایات نویسندگاه کفایت نمی‌کند.

در این گفتار بجز نتیجه‌گیری‌های اصولی که برای تمام کشورها یکسان است، اظهارنظرها با فروتنی ابراز می‌شود و اگرچه یک‌نفر خارجی وابسته به فرهنگی که هزاران کیلومتر با اینجا فاصله دارد، می‌تواند نسبت به تفاوت‌های عمده‌ی مردم و طرز زندگی آنها حساس و واقع‌بین باشد؛ مادامی که برداشت‌های او به وسیله‌ی مشاهدات شخصی تأیید نشود، به حکم خرد باید از داوری نهایی چشم پوشید.

به همین صورت، خواننده نیز باید اندیشه‌هایی که به این طریق ارائه می‌شود را حکمی مطلق تلقی نکند.

چنانکه به نظر می‌رسد، این کنفرانس به منظور کمک به رهبری خلاقانه‌ی ایرانیان در کشف اصولی که به معماری اصیل و افتخارآمیز ایرانی منتهی می‌شود، تشکیل شده است. این کنفرانس در زمانی تشکیل می‌شود که توجه این ملت به اصلاحات اجتماعی و رشد اقتصادی معطوف است و قدرت مردم تمام‌وکمال در به ثمر رساندن آرمان‌ها صرف می‌شود که این امر تحسین جهانیان را برانگیخته است.

این توجه به طراحی و معماری، هنرهای که محیط فیزیکی جامعه را تشکیل می‌دهند و در شکل‌گیری خصوصیات و زندگی مردم نقش عمده‌ای دارند، یکی از گرامی‌ترین سنن رهبران بزرگ این مرزوبوم ــ از قدیم می‌باشد. به شکرانه‌ی وجود چنین رهبران عالی‌قدری مدت‌های مدید، معماری ایران و معماران این سرزمین به دیگر کشورها نفوذ کرده‌اند و اثر این نفوذ را می‌توان از اقیانوس اطلس گرفته تا کناره‌های رودخانه‌های هندوستان مشاهده نمود. هر جا که قدر هنر شناخته می‌شود، از کیفیت والای سلیقه‌ی سنتی ایرانیان در قلمرو مهندسی، معماری و هنرهای تزئینی با افتخار یاد می‌شود.

در اینجا ملتی را می‌بینیم که در عین آگاهی از سنن ملی و احساس سربندی نسبت به آن، در تکاپوی فنون و تکنولوژی جدیدی است که بتواند با توسعه‌ی روزافزون سطح زندگی مردم تطبیق نماید.

اما چنانچه دقت شود، در این راه به دو صورت امکان لغزش وجود دارد: یکی در پی تبعیت کورکورانه از فرم‌های سنتی و دوم، کپی‌برداری از ظاهر معماری غرب. بنابر تعاریف، «هنر» حاصل عمل خلاقانه است، کپی‌برداری نیست و بازآفرینی هنر دیگران خالی از آفرینندگی است. برای آنکه بتوان از آثار ارزشمند گذشتگان بهره‌مند شد، باید تنها از اصول آفرینندگی آنها توشه برگرفت و باید دید محدودیت‌ها و شرایط فنی، مادی و فرهنگی گذشتگان چه بوده تا چنین فراورده‌هایی را سبب شده است. آیا عمارات بزرگ آن دوران پاسخگوی مناسبی به بستر زمان بوده‌اند؟ آیا آب‌وهوا نیز عامل پیدایش چنین ضرورتی بود؟ آیا مواد و مصالح و فنون جدید نیز دچار همان محدودیت‌ها هستند؟ آیا هنوز هم مشکلات مربوط به مهارت‌های فنی و روش‌های ساختمانی، محدودیت ایجاد می‌کنند؟ آیا در فرهنگ جدید نسبت به انگیزه‌های محیط بیرون، همان عکس‌العمل‌های قدما برقرار است؟ در نیازمندی‌های عاطفی و عملکردی انسان چه تغییراتی رخ داده است که باید نسبت به پاسخگویی آنها اقدام کنیم؟ تا چه اندازه می‌توان از معماری غرب در ایران استفاده کرد؟ آیا باید وسایل نامأنوس با خلق‌وخوی ایرانی را کنار گذاشت؟

باید آگاه باشیم علت آنکه ماشینیزم در آمریکا تا این حد ترویج یافته است، بیش از هر چیز، جنبه‌ی اقتصادی آن می‌باشد؛ چرا که در این کشور مزد کارگر نسبت به نرخ مواد و مصالح گران‌تر است، نتیجه آنکه استفاده‌ی بیشتر از مواد و مصالح و تقلیل میزان کار در ساختمان یک بنا رواج یافته است. همچنین تولید در کارخانه و تحت شرایط کنترل شده ارزان‌تر از مرمت در محل ساختمان و استقرار تولید در هوای آزاد تمام می‌شود. آیا در ایران نیز چنین وضعیتی حاکم است؟ جواب این پرسش ناگفته پیداست.

برای بررسی این مسائل، پیش از هرچیز باید به مردم این سرزمین بپردازیم. عده‌ی زیادی از همکاران من و منتقدین آنها معماری را یک هنر تجسمی قلمداد می‌کنند، ولی آنها در اشتباه هستند. گرچه دید (که عامل بینایی است) مهم است اما فقط یکی از حس‌هایی است که به داوری طرح معماری می‌نشیند. محیط و زندگی ما تنها برای بینندگان ساخته نشده بلکه در آنجا نابینایان و ناشنوایان هم زندگی می‌کنند. طراح محیط زندگی باید مردم را همچون مجموعه‌ای از ادراکات حسی بداند که می‌بینند، می‌شوند، لمس می‌کنند و با حس شامه، بو می‌کنند. آنها نسبت به فضا، نور، رنگ، فرم، بافت، رطوبت، جریان هوا، طرح، جنبش، حرکت، بو و بسیاری امور دیگر که جملگی عناصر مهمی در معماری هستند، عکس‌العمل نشان می‌دهند. پس با این ملاحظات، روشن می‌شود که ریشه‌های معماری فقط منحصر به ساخت بنا و چشم‌انداز آن نیست و از اعماق وجود انسان برمی‌آید. مطالعه‌ی معماری با مطالعه‌ی انسان آغاز می‌شود.

برای شناخت انسان به انسان‌شناس، جامعه‌شناس و اتولوژیست (محقق آداب‌ورسوم) احتیاج داریم. باید از عکس‌العمل‌های روانی انسان آگاه باشیم، باید از کم و کیف عکس‌العمل گروهی و رفتار متقابل درون‌گروهی آنها باخبر شویم و بالاخره باید بدانیم طرز زندگی مردم و محیطی که طراح به‌وجود می‌آورد، چگونه شکل می‌گیرند و انسان چگونه خود را با آنها تطبیق می‌دهد. خلاصه آنکه، کار ما مستلزم آگاهی از هنر رموز اجتماعی است.

در چنین زمینه‌ای کار معمار پیچیده‌تر و مشکل‌تر می‌شود. در میان ما، افراد با صلاحیت کم هستند و کوشش‌های ما محدود، ترس‌آلود و مبتنی بر الهامات شخصی و تردیدآمیز می‌باشد. اینها همه از بی‌خبری ما سرچشمه می‌گیرد و اگرچه این صحبت‌ها به توجیه خودمان تعبیر شده، باید گفت که ما تا کنون از یاری دانشمندان علوم انسانی فیض چندانی نبرده‌ایم. با این حال نباید از کوشش ایستاد؛ این رویه اساس کار ماست. کوشش نارسا و توشه‌گیری از نظریات شخصی و داوری‌های علمی، بهتر از توقف است.

در اینجا برخی از خصوصیات فردی انسان‌ها که برای همه آشنا هستند، جنبه‌ی نهانی دارند و تحت تأثیر ویژگی‌های فرهنگی منطقه قرار نمی‌گیرند را متذکر می‌شویم:

۱. در مکان‌های بلند و مرتفع به انسان احساس انبساط روحی، اشتیاق به حرکت، آزادی از قیدوبند و یک نوع احساس قدرت دست می‌دهد.

۲. توده‌های عظیم، در انسان احساس جاودانگی، قدرت و آرامش مرگ را برمی‌انگیزند.

۳. ساختمان افقی آرامش‌بخش و آسایش‌آور است و حس دوری افق را ایجاد می‌کند.

۴. بناهای عمودی نشان خشونت عمل و بناهای عمودی متعدد در یک نقطه، نشانی از ریتم، نظم و محدودیت دارند.

۵. خطوط منحنی در یک ساختمان نشان ملایمت، گرمی، نرمی و لطافت است. برای نمونه، به آرایش مساجد قدیمی توجه کنید که از یک گنبد ظریف و یک مناره‌ی استوار تشکیل می‌شود. کاپیتول ملی آمریکا و بنای یادبود واشینگتن نیز چنین هستند.

توجه به این عناصر اساسی، ما را به تحقیق در حدود افراطی انگیزه‌های محیط وا می‌دارد. این یک اصل پذیرفته شده است، «کسانی که نسبت به انگیزه‌های افراطی محیط حساسیت زیادی دارند، دچار وحشت‌های بی‌مورد هستند». برای مثال، ترس از ارتفاع ــ که مبادا بیفتند یا ترس از فراخی برهوتی. با اینکه اینگونه احساس ترس‌ها کلیه‌ی افراد سالم را نیز احاطه می‌کند ولی تعداد محدودی هستند که تا

«[...] ملت ایران تاریخی طولانی و پرافتخار دارد که در تمام جهان بی‌بدیل است. احساس هنری این ملت که قرن‌ها طراحی خلاقانه گواه آن است، قدرت مردم این سرزمین، منابع طبیعی زیر زمین و روی زمینِ این خطه، دوراندیشی و بصیرت خردمندان این آب‌وخاک، همه‌وهمه حکایت از یک آینده‌ی درخشان در زمینه‌ی معماری می‌کنند که فقط شایسته‌ی گذشته‌ی افتخارآمیز ملتی بزرگ است.»
فیلیپ ویل

سرحد مرض روانی به آن دچار می‌شوند. مطالعه‌ی اینگونه احساسات افراطی ما را به درک بهتر هنجارها رهنمون می‌شود.

گرچه اینگونه احساسات در تمام نقاط جهان مشکلاتی بنیادی هستند، اما آنچه به‌عنوان مشکلات مهم در مقابل هدف‌ها و برنامه‌های معماری ایران خودنمایی می‌کند، اختلافات منطقه‌ای و ملی هستند که از فرهنگ‌های مختلف ناشی می‌شوند. عده‌ی زیادی از انسان‌شناسان، روان‌شناسان و سایر دانشمندان به‌وضوح اثبات کرده‌اند اشخاصی که به فرهنگ‌های مختلف وابسته هستند، ادراک جداگانه‌ای به محیط مشترک خود دارند، زیرا پس از درک محیط، آن را در چهارچوب شرایط فرهنگی خود تعبیر می‌کنند. بنابراین تحت شرایط روانی مشترک، یک نفر ایرانی دارای همان عکس‌العملی نخواهد بود که به طور مثال یک نفر چینی، اسکیمو، آفریقایی یا انگلیسی از خود بروز می‌دهد و همین تفاوت‌هاست که در توسعه‌ی معماری ملی می‌تواند حائز اهمیت باشد. تحقیقات بسیار زیادی در روان‌شناسی فردی لازم است تا معمار، هم خود و هم مشتریان خود را نیک بشناسد.

با این حال ملت‌ها منش‌های فرهنگی خود را به طور دسته‌جمعی بروز می‌دهند که برخی از این خصوصیت‌ها و منش‌ها چه از سنت‌های تاریخی، مذهبی و اقلیمی سرچشمه گرفته باشند و چه از ضرورت‌های اقتصادی در این زمینه که مردم‌شناسان و جامعه‌شناسان کمک‌های شایانی به آن ارزانی داشته‌اند. همچنین آثار شعرا و هنرمندان ملی را که احساسات و تعابیر الهام‌بخش آنها غالباً نادیده گرفته شده، باید مورد توجه قرار گیرند و از آنها در کار معماری استفاده شود؛ به طور مثال ــ شاید در این مورد به من هم خرده بگیرند ــ من تصور می‌کنم که جامعه‌ی ایران، تمرکزگرا یا به‌اصطلاح اهل فن، جامعه‌مدار است؛ به این معنی که مردم این سرزمین علاقه دارند دور هم جمع شوند و از روابط متقابل اجتماعی بهره‌مند شوند. یک نفر آمریکایی بسیار علاقه دارد که به‌تنهایی در دل جنگل‌های خلوت چادر بزند و از آرامش تنهایی انفرادی لذت ببرد؛ آمریکایی از تجمع منزجر است، در صورتی که فرد ایرانی ترجیح می‌دهد با اهل خانه فرشی و سماوری ببرند و در جوار سایر خانواده‌ها کنار نهر آب و زیر سایه‌ی درختان بنشینند و به گفت‌وگو و شادی بپردازند. در واقع تنها کناره‌ی نهر، عطش اشتیاق او را تسکین نمی‌دهد چرا که علاقه‌ی مفرط او به آب تا آن حد است که می‌خواهد درون آن باشد، نه کنار آن. اگر نهر کم‌عمق باشد، تختی درون آن قرار می‌دهد و وسط جریان آب، جزیره‌ی کوچکی می‌سازد و از صدای شرشر آب که در اطرافش جاری است، لذت می‌برد. اینگونه صحنه‌ها را که فکر می‌کنم خاص ایران باشد، در سربند فراوان می‌توان دید.

از طرف دیگر ــ شاید هم به دلیل مقابله با شرایط سخت اقلیمی بوده که ــ ایرانی در گوشه‌ای از باغ خود خلوت می‌کند و در بحر زیبایی کنترل شده، برای گفت‌وگوهای فیلسوفانه، توشه‌ی اندیشه می‌چیند. از این خصلت‌های فرهنگی و موارد مشابه است که طرح محیط‌های بومی شکل می‌گیرد.

تا کنون به اندازه‌ی کافی درباره‌ی مردم و اهمیت شناخت آنها، چه جمعی و چه فردی، صحبت کردیم؛ حال به سنت‌های بزرگ معماری تاریخی خواهیم پرداخت.

اگر کپی‌برداری از ظواهر معماری گذشته شکست و ناکامی به بار می‌آورد، پس چه باید کرد؟ از آثار گذشتگان چگونه باید سود جست؟ معماری جدید را بر چه اصلی باید بنا نهاد که در عین تجدد و ادامه‌ی سنت‌های ملی دچار مکث و توقف نشود؟

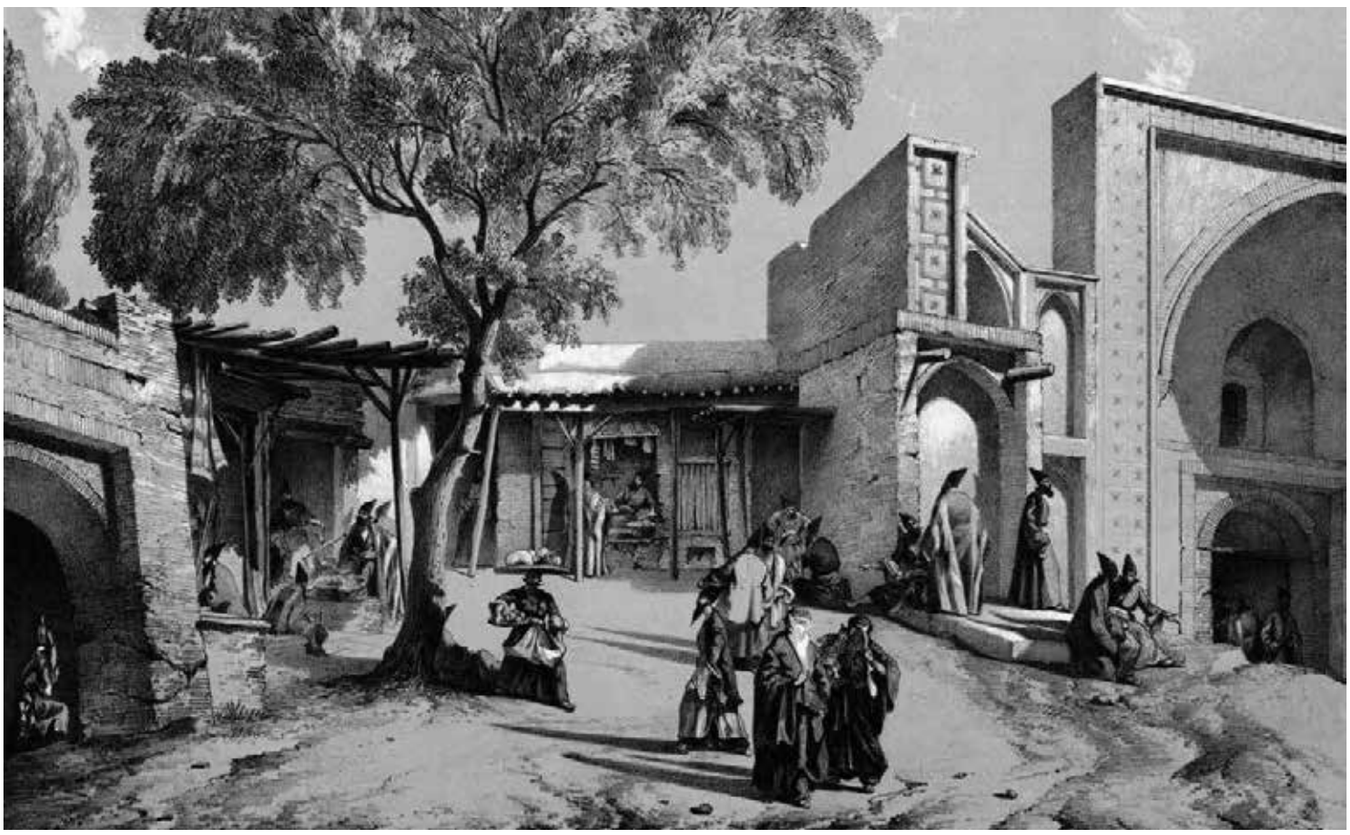
با اندکی توجه به آثار بزرگ گذشتگان می‌بینیم در قلمرو ساخت بناها، ظرافت و سادگی، با استفاده از توالی دقیق در مقیاس غنای تزئینات هندسی (که از نظر بصری همتای آثار باخ می‌باشد) و خوش‌نویسی (که چشم از تماشای آن سیر نمی‌شود) غرور و عظمت، لطافت و وضوح بیان در یکایک ساختمان‌های قدیمی، ادغام تفکیک‌ناپذیر بنا و دورنما (به‌ویژه آنهایی که باغ دارند)، استفاده از آب در زمین‌های بایر به‌عنوان نمادی از حیات، به قدری نبوغ به کار رفته است که بی‌اختیار شگفت‌زده می‌شویم. اینها و بیشتر از اینها جزء اصول اساسی به شمار می‌روند. این اصول وقتی که در چهارچوب شرایط فرهنگی یک جامعه‌ی یکپارچه شکل بگیرد، به نوبه‌ی خود، معماری خاص یک ملت را به‌وجود می‌آورد (مسجد شاه اصفهان [مسجد امام فعلی] نمونه‌ی خوبی است).

در اینجا باید گفت که در مورد یکی از خصوصیات بومی معماری ایران، کمتر صحبت و به‌ندرت مطلبی پیرامون آن چاپ شده و در اختیار جهانیان قرار گرفته است؛ آنچه ما می‌دانیم معمولاً محدود است به کاخ‌ها، مسجدهای بزرگ پل‌های عریضی که وظایف و عملکردهای متعدد دارند، باغ‌ها و میدان‌های چوگان‌بازی، سلسله کاروان‌سراهای شگفت‌انگیز که تقریباً بیست قرن به هتل‌های زنجیره‌ای هیلتن تقدم دارند، و بالاخره بازارهایی که احتمالاً از آنها در طرح مجموعه فروشگاه‌های مسقف غرب تقلید شده است؛ اما آنچه نمی‌دانیم و آنچه که اهمیتش آشکار نشده است، شهرهای کوچک و پراکنده‌ای است که از شهرهای بزرگ بسیار دور افتاده‌اند و اطلاعات ما درباره‌ی آنها به تعداد اندکی عکس و تصویر محدود می‌شود. این تصویرها خیره‌کننده هستند. در آنها یک معماری بومیِ «بدون معمار» می‌بینیم و شهرهای کوچکی که ناآگاهانه در طی قرن‌های متمادی توسعه یافته‌اند ولی به طرز شگفت‌انگیزی با آب‌وهوا و فرهنگ بومی سازگارند. این وضعیت را در ترمینولوژی فنی جدید «مگااستراکچر» [ابَرسازه] می‌نامند؛ یعنی یک شهر در زیر یک سقف ــ سقف این شهر بسیار خیال‌انگیز، غلطان و گنبدی‌شکل است که در برخی جاها بادگیرهای بلندی از درون آن درآمده و پنجره‌های مشبکی برای نور و هوا دارد و گاهی هم حیاط روبازی به آن اضافه شده است. از اینگونه شهرها که از نظر درون‌مایه و تنوع غنی هستند، می‌توان به یک تفکر طراحی در مقیاس بزرگ پی‌برد و فهمید که فضای بین ساختمان‌ها خیلی مهم‌تر از تک‌تک ساختمان‌ها می‌باشد. این فضا همچون فضایی نیست که بعد از اتمام ساختمان‌ها باقی می‌ماند.

گذرها، مکان‌های تجمع، مناظر و مرایا و توالی واحدهای ساختمانی، یا آگاهانه طراحی می‌شوند یا در طول سالیان طولانی به دست نسل‌های جدید شکل می‌گیرند. خیابان‌ها، خانه‌ها، بازارها و مسجدها چنان ترکیب شده‌اند که گویی همه را براساس طرح واحدی ساخته‌اند. انسان به هرجا برود از گرمای آفتاب و باران و بادهای سرد در امان می‌ماند؛ در عصرِ روزهای گرم، این سقف، درِ خود را بر روی نسیم خنک و ماه و ستاره‌ها باز می‌کند. متأسفانه در طراحی‌های مبتنی بر مفاهیم اجتماعی، اصلاً از طرح این شهرها استفاده‌ای نمی‌شود و مزیت‌های آنها نادیده انگاشته می‌شوند. قرن‌ها زندگی در این دهکده‌ها و توسعه‌ی آنها به مرور زمان می‌تواند دلیل قانع‌کننده‌ای باشد که در آینده نیز از طرح آنها استفاده کنیم ولی نظر ما این نیست که همچنان از گِل و حصیر استفاده شود، بلکه اصل مطلب، توجه به مفاهیم است. کاری که باید کرد، این است که روح این مفاهیم را در کالبد فضاهای معماری امروزی و مکانیکی جدید بدمیم.

پس گفتیم که چگونه باید طرح معماری را بر پایه‌ی رفتارهای انسان قرار داد. همچنین به معدودی از اصول و مفاهیمی اشاره نمودیم که می‌توان در نتیجه‌ی مطالعات دقیق سنت‌های بزرگ معماری ایران به دست آورد. اکنون به چگونگی کاربرد تکنولوژی و علوم جدید در معماری می‌پردازیم.

نخست با توجه به مهارت فنی آشکار که در گنبدها، پل‌ها، سدها و صرفه‌جویی در مصالح دیده می‌شود و



بازار و ورودی مسجد، قزوین.

همچنین با ملاحظه‌ی فنون و شگردهای نبوغ‌آسایی که به منظور محافظت در مقابل تغییرات شدید آب‌وهوای نامساعد ایجاد شده است، این سؤال مطرح می‌شود که دیگر چه نیازی هست که به تکنولوژی بیگانه تمسک جوییم؟ نخستین دلیل این است که بخواهیم از اتلاف انرژی انسان جلوگیری کرده و در تکثیر آن بکوشیم.

انسان ذاتاً در تولید انرژی، ماشینی با بازده کم است. هر انسان بالغ روزانه ۲۲۰۰ کالری مواد خوراکی، چهار پوند آب و ۳۰ پوند هوا مصرف می‌کند، پنج پوند آب دفع می‌کند و ۱۲ ساعت کار می‌کند (که معادل یک کیلووات‌ساعت انرژی است). اگر انسان از وسایل فنون مکانیکی یا سایر منابع انرژی استفاده نکند، به‌سختی ممکن است به حیات خود ادامه دهد. حتی انرژی حیوانات اهلی نیز در افزایش حداقل فراورده‌های غذایی، تهیه‌ی پناهگاه و پوشاک، کمک چندانی نمی‌رساند. به‌علاوه، حفظ بقا که «زندگی کردن» نیست. سطح زندگی فیزیکی از «تقسیم انرژی (که بر حسب کیلووات ساعت محاسبه می‌شود) بر واحدهای جمعیت» به دست می‌آید. نتیجه اینکه شرط لازم برای بهبود کیفیت زندگی، ترقی وسایل تکثیر انرژی و افزایش منابع اولیه است. شکی نیست که فنون قدیمی دیگر به درد نمی‌خورند.

نکته‌ی مهم دیگری که می‌خواهم درباره‌ی تکنولوژی، به‌ویژه تکنولوژی بناسازی، خاطر نشان کنم، این است که توسعه و کاربرد این تکنولوژی هنوز به مردم محتاج است ــ مردمی ماهر. ناگفته پیداست که مراد از مردم ماهر، طراحان تحصیل‌کرده و آزموده، معماران، مهندسین و مدیران فنی است. [...] چیزی که در کشورهای در حال توسعه فراموش می‌شود، تعلیم و تربیت کارگر ساختمانی است. ما در ایالات متحده آنها را «مکانیک ساختمانی» می‌نامیم. اینان لیست طویلی از مهارت‌های فردی خاصی را پوشش می‌دهند که جمعاً با سایر کسانی که در این رشته کار می‌کنند تحت عنوان لیست «مشاغل ساختمانی» شناخته می‌شوند. همچنین سنگ‌تراش، نجار، تراش‌کار، نقاش، لوله‌کش، الکتریکی، تنظیم‌کننده‌ی شوفاژ، سیمان‌کار، مهندس آسانسور، متصل‌کننده‌ی تیرآهن، روکار، کاشی‌کار و گروهی دیگر از این دست برای انجام امور ساختمانی لازم هستند و بدون وجود آنها بناسازی جدید ممکن نیست. در ضمن، آنها همان «پیشه‌ور»های سابق نیستند.

آنها «افزارمندان» قدیمی که به طور انفرادی و با دست خود کار هنرمندانه ارائه می‌دادند هم نیستند. این کارگران معماری، که مورد گفت‌وگوی ما هستند، تنها بخشی از تولید انبوه می‌باشند. این صنعت از معادن و جنگل‌ها آغاز می‌شود و به کارگر کارخانه و در پایان به دست سوارکنندگان اجزاء حاضر در محل ساختمانی می‌رسد. تربیت اینگونه مکانیک‌های ماهر، نیازمند یک کوشش عظیم ملی است ولی امروزه در این زمینه، به‌ویژه در نقاطی از جهان که این کوشش‌ها شدیداً مورد نیاز است، هیچ‌گونه فعالیتی دیده نمی‌شود.

راه دست‌یابی به کارگران مجرب ساختمانی چیست؟ بی‌تردید ایجاد مدارس حرفه‌ای و توسعه‌ی آموزش در محل کار. اما فقط دسترسی به اینگونه مدارس و تعلیم در محل کار کفایت نمی‌کند، بلکه مسئله‌ی اصلی پیدا کردن کسانی است که اینگونه مشاغل را بپذیرند. در میان ملتی که تعلیم و تربیت را سرآغاز نیل به توسعه تلقی می‌کند، تنها تعداد معدودی کورذهنان را می‌توان یافت که مشاغل کلاسیک و قدیمی را بر پیشرفت‌های جدید ترجیح می‌دهند. آنها اکثراً به عناوین دکتر، پروفسور، مهندس یا معمار با نظر احترام و علاقه می‌نگرند. این یک مسئله‌ی اجتماعی است و مسأله‌ی مقام و موقعیت است. در کشورهایی که صنایع ساختمانی پیشرفت زیادی کرده‌اند، کارگر ساختمان به کار خود افتخار می‌کند. این کار آینده‌ی خوبی دارد و ازینرو مورد احترام است.

کارگر ساختمانی از اعضای طبقه‌ی متوسط جامعه به شمار می‌رود و این طبقه احساس غرور و مسئولیت می‌کند. در آمریکا کلاه ایمنی کارگر ساختمانی نشان تشخص است و او آن را با احساس غرور به سر می‌گذارد. این رفتارهای اجتماعی که مورد بحث ماست، طی مدت طولانی شکل گرفته‌اند. به همین سبب در جایی که چنین خصلتی به چشم نمی‌خورد، من نمی‌توانم سریع‌ترین راه نیل به آن را ارائه بدهم.

با این حال، اعتقاد راسخ داریم که نباید از کوشش باز ایستاد و به فعالیت در این زمینه به‌عنوان بخش لاینفک ایجاد تکنولوژی جدید در صنایع ساختمانی ادامه داد.

[...] ملت ایران تاریخی طولانی و پرافتخار دارد که در تمام جهان بی‌بدیل است. احساس هنری این ملت که قرن‌ها طراحی خلاقانه گواه آن است، قدرت مردم این سرزمین، منابع طبیعی زیر زمین و روی زمینِ این خطه، دوراندیشی و بصیرت خردمندان این آب‌وخاک همه‌وهمه حکایت از یک آینده‌ی درخشان در زمینه‌ی معماری می‌کنند که فقط شایسته‌ی گذشته‌ی افتخارآمیز ملتی بزرگ است.

میخائیل حسین‌اف

موضوع سخنرانی: استفاده از معماری قدیم در معماری معاصر

۱۹ آوریل ۱۹۰۵، متولد باکو، زمان حضور در کنگره، ۶۵ سال داشت. حسین‌اف لیسانس معماری را در دانشکده‌ی پلی‌تکنیک آذربایجانِ شوروی سابق خواند (۱۹۲۹) و در سال ۱۹۵۰موفق به دریافت مدرک دکترای معماری شد.

میخائیل حسین‌اف تا زمان حضور در کنگره مشاغلی را بر عهده داشته که عبارتند از: اشتغال به‌عنوان طراح در انیستیتوی آزگوسی پروفیک (۱۹۳۰۵۹)؛ انتصاب به‌عنوان رئیس انیستیتوی هنر و معماری آکادمی آذربایجان (۱۹۵۸)؛ عضو هیئت معماران روسیه (۱۹۵۵)؛ انتصاب به‌عنوان استاد در آکادمی علوم روسیه (۱۳۴۵)؛ دریافت جایزه‌ی اول معماری در روسیه (۱۳۴۱).

در عصر توسعه و تحول سریع شهرها و قصبه‌ها، ابقا و زنده نگه‌داشتن کیفیات اساسی شهرهای باستانی بی‌شک از جمله وظایف مهم معماری تئوری و عملی است. مدت زمانی نسبتاً طولانی لازم است تا مفهوم آثار فرهنگی بر شهرها اطلاق شود زیرا در واقع آنها آثار عظیمی هستند، مرکب از روح و جسم مردم. صرف نظر از سایر آثار فرهنگی، شهرها دارای سازمان‌یافتگی پیچیده و غامضی هستند. آنها دارای حیات بوده و تکامل می‌یابند. ازاینرو ابقاء خصوصیات ذاتی آنها امری بسیار دشوار و نیازمند مهارت است؛ حتی اگر جنبه‌های مهندسی، اقتصادی و مسائل دیگر را کنار نهاده و فقط از نقطه‌نظر زیبایی و معماری، درباره‌ی مسئله بحث کنیم.

یک شهر در عین اینکه باید دارای حیات باشد و توسعه پیدا کند، در ضمن باید همبستگی خود را با گذشته نیز محفوظ بدارد. بدیهی است که تلفیق معماری سنتی با معماری جدید، نقشی عمده در حل این مشکل ایفا می‌کند. همچنین هنگام طرح مسائل مربوط به شهرسازی و ایجاد بناهای اختصاصی و در زمان تجدید بنای آثار تاریخی هم نباید این حقیقت را از نظر دور داشت.

ما با کمال خوشنودی در ایران شاهد هستیم که در تمام جوانب، این مسئله مبذول شده و این کنگره در حقیقت حاکی از اهمیتی است که این مسائل در ایران دارند.

در واقع، معماری ایران از نظر آثار تاریخی بسیار غنی است، بناهای باستانی پابرجا مانده‌اند و همان‌طور که در ساختمان مجلس سنا و هتلی در اصفهان می‌بینیم، معماران ایرانی با استفاده از عوامل معماری قدیم در توده‌های درهم فشرده‌ی خشت و گِل به نبوغ شعر فارسی، خلاقیتی جاودانه بخشیده‌اند. در ضمن، به طور حتم، معماران ایرانی هنگام روبرو شدن با مسائل شهرسازی، ابقا طرح‌های پر ارزش معماری قدیمی را مد نظر داشته و آنها را با پیشرفت‌های نوین تلفیق کرده‌اند. شهری چون اصفهان حق دارد که حالت و وضعیتی رسمی داشته باشد و هنگام انجام پیشرفت‌های جدید، باید آثار معماری سنتی و برجسته‌ی آن را به طور کامل در نظر گرفت.

در اتحاد شوروی، همزمان با نخستین سال‌های اقتدار، براساس فرمانی که به امضا لنین رسیده بود، توجه به حفاظت و مطالعه‌ی آثار فرهنگی الزامی شد. مطالعه و بررسی آثار معماری که توسط مردم اتحاد شوروی به‌وجود آمده، نقشی کاملاً عمده در گسترش معماری سوسیالیستی بازی کرد. معماران فدراسیون‌های روسیه، اوکراین، گرجستان، ارمنستان، جمهوری آذربایجان، آسیای مرکزی و جمهوری‌های دیگر، تعداد زیادی آثار برجسته و جالب خلق نمودند که نمایشگر سنت‌های پیشرفته‌ی معماری ملی هستند.

خصوصیت ویژه‌ی ترکیب معماری صنعتی و ایدئولوژیک و اصول زیبایی‌شناسی، یک پاسخ دقیق و سنجیده در قبال مسائل علمی است و به ویژه در برابر کارهای ساختمانی، جوابگوی احتیاجات توسعه و پیشرفت شهرها می‌باشد. امروزه، به‌دلیل وجود مرحله‌ای جدید در اصول مهندسی معماری، معماران در نمایش دادن خصوصیات ملی معماری جمهوری خَلق، با مشکلات پیچیده‌تری مواجه هستند. اکنون ما هنگامی که رستاخیز نوین معماری خلق‌های اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی را مورد بررسی قرار می‌دهیم، به این نکته برمی‌خوریم که معماران شوروی هم از نظر محتوا و غنا، با اتکا به شایستگی و لیاقت اصیل ملیت‌شان، دست به خلق آثار معماری پرداخته‌اند.

در چند سال اخیر در تئوری و عمل معماری، شوروی نسبت به مسائل مربوط به حفاظت ویژگی‌های شهرها و قصبه‌های تاریخی توجه زیادی داشته است.

برای اینکه این موضوعات به طرز موفقیت‌آمیزی به انجام برسد، تحقیقاتی وسیع همراه با اقدامات مفید و سودمندی به مرحله‌ی اجرا درآمده است.

آن اصول شهرسازی که اکنون به مرحله‌ی عمل درآمده‌اند، مربوط به خصویت میراث ارزنده‌ای هستند که تا به‌امروز باقی مانده‌اند. مثلاً در تمامی کارهای مربوط به آبادانی شهر سوزدال که مرکز بناهای قدیمی گران‌بها بوده و همواره به‌عنوان گنجینه‌ی آثار معماری و تاریخی روسیه مورد توجه بوده از اصول فوق تبعیت شده است.

در اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی، ایجاد مناطق حفاظتی به منظور نگهداری نقاط باستانی در شهرهای قدیمی، تجربیات چشمگیری کسب شده است. کاخ کرملین در مسکو یکی از پادگان‌های گذشته می‌باشد که با دقت بسیار مورد نگهداری و حفاظت قرار گرفته است. معماران اهل استونی، تجدید بنا و آبادی قسمت قدیمی شهر تالین را با نتایج خوبی به سرانجام رساندند، کارهای مردم لیتوانی بر روی قسمت قدیمی شهر ویلنیوس، در نواحی باستانی شهر ریگا، بسیار جالب است.

در جمهوری سوسیالیستی آذربایجان شوروی، اقداماتی جدی در مطالعه و بررسی سنت‌های معماری منطقه، نه‌تنها برای تدارک مواد تحقیقاتی برای معماری علمی جدید بلکه به‌دلیل تکمیل پروژه و ترمیم خرابی‌های شدید آثار تاریخی شهر باکو، نخجوان و شهرهای دیگر به عمل آمده است. تجربیات به‌دست‌آمده نشان داد که تجدید بنا و تلفیق آثار گران‌بهای باستانی با پیشرفت‌های جدید امکان‌پذیر است؛ در آبادی آن هم نتایج مثبت و عمده‌ای حاصل شد.

ایچری‌شهر (به معنای: شهر داخلی) قسمتی قدیمی از باکو، با برج‌وبارو است که مساحتی در حدود ۲۲ هکتار را اشغال می‌کند و آثار زیادی از معماری قرن‌های شانزده تا نوزده [میلادی] آذربایجان را در خود جا داده است. در اینجا ما شاهکارهایی از معماری آذربایجان ــ مانند مناره‌ی هینق قلعه (۱۰۷۸ م)، قیز قلعه‌سی (قرن ۱۲ م)، قصر شیروان‌خان (قرن ۱۵ م) و تعدادی مسجد، کاروان‌سرا و آثار باستانی جالب دیگری وجود دارد. این شهر به طور کامل طرح‌های شهرسازیِ تا قرن ۱۵ را در خود حفظ کرده و از اینرو ما به این خطه به‌عنوان گنجینه‌ی آثار تاریخی و معماری می‌نگریم.

در تجدید ساختمان تک‌تک آثار تاریخی منطقه‌ی ایچری‌شهر، می‌کوشیم طوری عمل کنیم که تمامی طرح شهر را به یکباره به حالت نخست درآوریم. همین‌طور اصول مربوط به راهنمایی جهانگردان هم در کار آبادی این منطقه مورد نظر بوده است. این نکته را نباید فراموش کرد که به عقیده‌ی ما، استفاده‌ی عاقلانه از آثار باستانی برای انجام مقاصد جدید، نه‌تنها مجاز، بلکه ضروری است تا این معماری به اجرا درآمده و تعمیم و گسترش یابد.

نظر به اینکه ایچری‌شهر یک منطقه‌ی جدا نیست، اما به دلیل قرار گرفتن در مرکز شهر باکو به طور مؤثری در قلب شهر جدید فرو رفته و اینجاست که ما می‌بینیم با استفاده از روش درست، هماهنگ ساختن معماری قدیم با پیشرفت‌های جدید امکان‌پذیر می‌باشد و نتایج مثبتی راهم به دست می‌دهد. پس از تجدید ساختمان، بنای قیز قلعه‌سی در همان منطقه، رو به یک جاده‌ی مهم کنار دریا قرار گرفت و از نظر ساختمانی با مجموع آثار باستانی منطقه یکی شد. برج‌وبارهایی که در اطراف میدانی که به نام شاعر بزرگ، نظامی، نامگذاری شده قرار گرفته‌اند، پس از تجدید ساختمان، به‌خوبی با ساختمان‌های اطراف میدان تلفیق یافته‌اند.

ما قصد داریم کارهای مشابهی را در دیگر مراکز تاریخی آذربایجان مانند شهر اردوباد آغاز کنیم؛ این شهر به‌دلیل دارا بودن بناهای قدیمی مهم که طرح شهرسازی قدیمی را در خود محفوظ داشته‌اند و دارای رنگ ملی غیرقابل تقلیدی هستند که به وسیله‌ی آثار هنرمندان محلی و معماری خلق پدیدآمده‌اند، جالب توجه می‌باشند.

در خاتمه، مایلم به این نکته تأکید کنم که موضوع کنگره‌ی ما برای تمام کشورهایی که دارای میراث معماری غنی و سرشار هستند، حائز اهمیت است. در قرنی که تکنولوژی و صنعت شهرسازی با سرعتی بی‌سابقه به سوی تکامل و پیشرفت گام برمی‌دارد، بهره‌برداری از معماری سنتی و تلفیق آن با معماری مدرن، نیازمند وسایل و امکانات ویژه‌ای است که متأسفانه از آنها به حد کافی استفاده نشده است.

بر این نکته نیز باید تأکید کنم که در شرایط فعلی، این مسائل باید با یک پروژه‌ی شهر در مقیاس بزرگ‌تری مورد بررسی قرار گیرد. لازم است که به همراه بناهای معماری قدیمی، آثار معماری جمهوری خلق که بعضاً نقش قاطعی در تعریف خصوصیت شهرهای قدیمی بازی می‌کند، نیز مورد استفاده قرار گیرند.

پیشرفت در معماری نیز مانند دیگر رشته‌های فعالیت انسانی، الزاماً مشروط به تبادل تجربیات و غنی ساختن متقابل فرهنگ‌ها می‌باشد. تبادل نظریات در این کنگره نقش مثبتی برای امور بعدی در این زمینه ایفا می‌کند.

سه روز از زندگی یک بنای ۴۰۰ ساله (خانه‌ی بخردی)

(تحریریه‌ی هنر معماری)

مرتضی بخردی، متولد اصفهان و دانش‌آموخته‌ی رشته‌های معماری داخلی و مرمت آثار تاریخی است. در آستانه‌ی هفتاد سالگی، بیش از نیم‌قرن در زمینه‌ی معماری داخلی و مرمت تجربه دارد و به مدت سی سال در دانشگاه هنر اصفهان به تدریس هنرهای زیبا و مرمت ابنیه‌ی تاریخی پرداخته است. وی همچنین مؤسس و صاحب اولین نگارخانه‌ی شهر اصفهان (گالری کلاسیک اصفهان) می‌باشد. مرتضی بخردی از سال ۱۳۷۸ به مدت پنج سال به مرمت و بازسازی خانه‌ی تاریخی بخردی، به منظور تبدیل آن به یک اقامتگاه سنتی، پرداخت.

مقدمه

در بافت سنتی شهر اصفهان، در خیابان عبدالرزاق و در محله‌ی قصر جمیلان (جبهه‌ی شمال غربی شهر)، تعداد زیادی خانه‌های زیبا متعلق به دوران صفویه، قاجار و پهلوی اول وجود دارد که بسیاری در معرض ویرانی قرار گرفته‌اند. در این میان، خانه‌ای ۴۰۰ ساله متعلق به دوران صفوی وجود دارد که مرمت شده و تبدیل به فضایی اقامتی-توریستی گشته است. در سایت خبری سی. ان. ان.، این خانه جزء ۵ مکان برتر ایران که کمتر معرفی شده‌اند نامبرده شده و در توصیف خانه اینگونه ابراز کرده‌اند: «این خانه‌ی ۴۰۰ ساله در زمان صفویان بنا شده و دارای ۴ اتاق اقامتی برای مسافران می‌باشد. این خانه، قدیمی‌ترین خانه‌ای‌ست که در ایران مرمت شده و مرمت و احیای هنرمندانه‌ی آن توسط مرتضی بخردی در طول ۵ سال انجام شده است». فضای اصلی خانه بسیار بزرگ‌تر از وضعیت فعلی بوده، ولی متأسفانه بسیاری از قسمت‌های آن تخریب و یا در تقسیمات خانوادگی جدا شده‌اند. این نوشتار به معرفی این بنا در سه دوره‌ی گذشته، حال و آینده می‌پردازد. در بخش گذشته (دیروز)، به تاریخچه‌ی بنا و وضعیت آن پیش از مرمت می‌پردازیم، در بخش حال (امروز)، بنای معاصر را تحلیل و سعی در نمایش زیبایی‌ها و کاستی‌های تبدیل آن به بنایی اقامتی-توریستی می‌نماییم و در بخش آینده (فردا)، به طرح توسعه‌ی بنا ــ که آغاز فرایند عمرانی آن با نگارش این سطور هماهنگ بود ــ پرداخته‌ایم؛ به امید اینکه بتوانیم تصویری از آینده‌ی بنا نشان دهیم.

دیروز

ساخت بنای این خانه در قرن یازدهم هجری و در زمان صفوی آغازشد و در ادوار بعد الحاقاتی به آن اضافه شده است. این خانه که در دوره‌ی پهلوی و تا پیش از مرمت، خانه‌ی «جمشیدی فر» نام داشت، در سال ۱۳۸۲ به‌دلیل داشتن ویژگی‌های تاریخی و هنری، معماری و فرهنگی در فهرست آثار ملی به شماره‌ی ۹۰۸۸ ثبت گردید. این بنا در سال ۱۳۷۹ توسط بخش خصوصی خریداری و طی مدت پنج سال مرمت شد و در نهایت، نام بنا به «خانه‌ی بخردی» تغییر یافت. مرتضی بخردی در مورد بنای خانه چنین می‌گوید:

خانه‌ی بخردی [عکاس: محمدفرید خدارحمی]

این خانه از نوع خانه‌های ایوان‌دار متعلق به اوایل دوره‌ی پایتختی اصفهان صفویه می‌باشد. اینگونه خانه‌ها اصولاً دارای ایوان در قسمت میانی و تالار اصلی در جبهه‌ی شمالی ایوان و اتاق‌ها در طرفین شرقی و غربی آن بوده‌اند. از این شیوه‌ی معماری در خانه‌های قدیمی اصفهان به‌خصوص در محله‌ی جلفا تعداد قابل توجهی شناخته شده و شاید قدیمی‌ترین نمونه از این فضای معماری را بتوان در مرحله‌ی دوم توسعه‌ی کاخ چهل‌ستون، در جبهه‌ی شرقی کاخ، شناسایی کرد. تزئینات خانه‌ی تاریخی بخردی دارای اصالت، خلوص و سادگی سبک معماری اوایل دوره‌ی صفویه هستند.

بنابر گفته‌ی ایشان، برای مرمت خانه در ابتدا سعی بر پاک‌سازی سبکی بنا شد؛ بدین معنی که عناصر و الحاقات دوره‌های بعد از صفوی حذف شوند تا اصل بنای صفوی خود را نشان دهد. پس از حذف الحاقات و بیرون کشیدن بنای اصلی، برنامه‌ریزی برای فضاهای مختلف و چگونگی تبدیل خانه به فضای اقامتی شروع شد. تعدادی از فضاها کارکرد اصلی خود را حفظ کردند و تعدادی دیگر کاربری جدید و متناسب با نیازهای فضایی اقامتی پیدا کردند. در حین مرمت، اولویت نخست، اجتناب از هرگونه آسیب رسانی مجدد به اصل بنا و پایبندی اخلاقی به آن در همه مراحل کار بود. بنابراین در تغییر کاربری‌ها به مناسب‌ترین شیوه، مکان‌هایی انتخاب شدند که با شرایط اولیه هماهنگی بیشتری داشتند.

امروز

پس از مرمت و تلاش‌های معماران، بنایان و متخصصین، امروزه این خانه جزء یکی از زیباترین مکان‌های اقامتی در ایران شناخته شده است. خانه‌ی تاریخی بخردی تنها و اولین خانه‌ی تاریخی دوره‌ی صفویه می‌باشد که به منظور اقامتگاه سنتی در ایران مورد استفاده قرار گرفته است. همان‌طور که گفته شد این خانه‌ی۴۰۰ ساله در زمان صفویان بنا شد و در حال حاضر دارای ۴ اتاق برای اقامت مسافران است که سالانه مسافران زیادی در این اقامتگاه زندگی در فضای دوران صفوی را با امکانات مدرن تجربه می‌کنند. قسمت‌های مختلف بنا شامل موارد ذیل می‌باشد:

ورودی اصلی

این بنا دارای دو ورودی است که ورودی اصلی در ضلع شمالی، نزدیک به خیابان اصلی (سنبلستان) و در انتهای یک بن‌بست قرار دارد. ورودی این خانه برخلاف ورودی دیگر در این بن‌بست، ۲/۶۰ متر پایین‌تر از سطح کوچه است و این اختلاف ارتفاع بنا را از سایر خانه‌ها متمایز می‌نماید. در واقع، «تفاوت» در فضای شهری عاملی متمایزکننده است و هنگامی که در قسمت ورودی باشد، حس دعوت‌کنندگی را نیز منتقل می‌کند. در فضاهای شهری با ایجاد تفاوت در برخی فضاها، هم می‌توان آنها را شاخص‌تر کرد و هم فضای شهری را از یکنواختی و سکون درآورد. البته باید در نظر داشت که تنوع فضایی هم می‌تواند به‌صورت متناسب و از لحاظ بصری، چشم‌نواز باشد و هم می‌تواند بدون منطق و بیش از حد باشد که نظم و هماهنگی بصری فضای شهری را از بین می‌برد ــ مشکلی که متأسفانه در شهرهای امروزی با آن مواجه هستیم.

بنابر اصل درون‌گرایی در معماری سنتی اقلیم گرم‌وخشک، نمای بیرونی بناهای مسکونی کاملاً ساده و بدون تزئین و نمای درون با تزئینات مختلف آراسته می‌شود. از اینرو نمای این بنای مسکونی نیز ساده و بدون تزئین بوده ولی پس از مرمت به وسیله‌ی فرم‌های ساده‌ی گچی، سعی شده تا در عین حفظ اصالت بنا، جذابیت بیشتری به ورودی آن داده شود. در گذشته این نقش بر عهده‌ی هشتی و تزئینات موجود در آن بود.

نکته‌ی جالب توجه دیگر، قرارگیری عناصر گوناگون در ورودی بناست که همانند یک «دستگاه»، فضای ورودی را تشکیل داده‌اند. همان‌طور که در تصویر مشاهده می‌شود ورودی بجز درب اصلی، سکوها و پلکانی دارد که حریم آن را مشخص می‌کنند و کاربری‌ها گوناگونی به ورودی می‌بخشند. در واقع حریم ورودی از بیرون خانه آغاز می‌شود (برخلاف خانه‌های امروزه که درب ورودی به‌صورت مستقیم با کوچه یا خیابان در ارتباط است) و هیچ‌گونه حریمی ندارند. در گذشته، سکوهای اطراف خانه‌های سنتی، محلی برای نشستن و ایجاد ارتباط بیشتر بین افراد محله بودند، اما در بناهای امروزی توجه به ایجاد چنین مکان‌هایی برای ارتباط بیشتر افراد یک منطقه یا یک مجموعه‌ی مسکونی در نظر گرفته نمی‌شود و افرادی که در همسایگی یکدیگر زندگی می‌کنند، به‌ندرت باهم ارتباط دارند.

فضای هشتی اصلی

پس از ورود به داخل بنا با فضای هشتی زیبایی روبرو می‌شویم. اصولاً فلسفه‌ی وجودی فضای هشتی در خانه‌های سنتی، رعایت اصل محرمیت است که فضای هشتی و راهرو یا دالان متصل به آن مانع دید فرد غریبه به فضاهای خانه می‌شود و از سوی دیگر، اگر احتیاجی به ورود فرد به فضای خانه نباشد، این فضا می‌تواند به‌عنوان فضای انتظار استفاده گردد و بنابراین باید القاگر حس مکث و سکون باشد. به‌علاوه، وضعیت هشتی به‌لحاظ ساختار، معماری و تزئینات گسترده نشان‌دهنده‌ی وضعیت خانه و افراد ساکن در بنا و به نوعی نمودی از خانه بوده است، اما امروزه با حذف فضای هشتی، نمای بیرونی بناها این مسئولیت را برعهده گرفته‌اند که از نخستین عوارض این تغییر، از بین رفتن آرامش و سیمای شهری است. از دیگر کاربردهای فضای هشتی، «مفصلی» برای تقسیم فضاها بوده است و درگذشته دو نوع هشتی وجود داشت: نوع اول، هشتی‌های عمومی بودند که درب ورودی سه یا چهارخانه به آنها باز می‌شد و نوع دوم، هشتی‌های خصوصی که تقسیم‌کننده‌ی فضاهای اصلی خانه‌ها بودند. در نقشه‌ی این خانه، قبل از مرمت، فضای هشتی با فرمی نامنظم و به‌صورت مخروبه بود و توسط پلکانی به طبقه‌ی بالا راه داشت.[1] پس از مرمت فضای هشتی به‌شکل هشت‌ضلعی منتظمی درآمد و پلکان درون آن از میان برداشته شدند. این فضا پس از مرمت به‌صورت فضایی نیمه‌تاریک و نیمه‌روشن درآمده و تزئینات کاشی‌کاری و آجرکاری در نورگیر آن همراه با عناصر تزئینی داخل فضا، فرد را مجذوب خود می‌کند. از طرفی دیگر، زیبایی و جذابیت این فضا، حس کنجکاوی انسان را برمی‌انگیزد و فرد را به دیدن دیگر فضاها مشتاق می‌کند.

ورودی اصلی، ورودی از بیرون خانه آغاز می‌شود (برخلاف خانه‌های امروزه که درب ورودی به‌صورت مستقیم با کوچه یا خیابان در ارتباط است) و هیچ‌گونه حریمی ندارند. در گذشته، سکوهای اطراف خانه‌های سنتی، محلی برای نشستن و ایجاد ارتباط بیشتر بین افراد محله بودند. [عکاس: محمدفرید خدارحمی]

فضای هشتی اصلی. [عکاس: محمدفرید خدارحمی]

[عکاس: محمدفرید خدارحمی]

آشپزخانه

در پلان اصلی، پس از فضای هشتی، دالانی به سمت حیاط قرار داشت که سقف آن به‌صورت طاق و تویزه بوده و دالان، قسمتی از سلسله مراتب ورود به خانه بوده که به حیاط اصلی و قسمت‌های عمومی بنا متصل می‌شده است. همان‌طور که در ابتدا اشاره شد، بسیاری از فضاهای بنای اصلی تخریب و یا در تقسیمات وراث خانوادگی جدا شده بودند. از اینرو، برای کاربری جدید، نیاز بود تا یکی از فضاها به فضای آشپزخانه و یا فضایی به این منظور تغییر کند که در این بنا با توجه به مناسب بودن فضای دالان، این قسمت برای آشپزخانه انتخاب شد. از آنجایی که به‌لحاظ دسترسی، فضای آشپزخانه‌ی یک اقامتگاه باید دارای دسترسی مستقیم به یکی از درب‌های ورودی باشد تا مواد اولیه‌ی خریداری شده، بدون واسطه به قسمت آشپزخانه برسد و همچنین دسترسی نزدیک به پذیرایی و امکان تهویه‌ی مناسب به‌منظور جلوگیری از پخش شدن بوی مواد غذایی به فضاهای دیگر را داشته باشد، طرح جدید، با در نظر گرفتن تمامی این موارد مجددا احیا گردید.

حیاط‌ها و فضای سبز

در اقلیم گرم‌وخشک قرارگیری حیاط و فضای سبز درون خانه، از یک‌سو، به‌دلیل شرایط اقلیمی و از سوی دیگر، به‌دلیل احترام و توجهی بوده که به کیفیت زندگی انسان‌ها گذاشته می‌شده است. حضور طبیعت در خانه و داشتن دید به همه‌ی اتاق‌ها و فضاهای اصلی مهمترین نیاز انسان، یعنی آرامش را به ارمغان می‌آورد. از طرف دیگر، وجود برخی فضاها با حضور طبیعت معنا می یابد و بدون وجود آن ، بسیاری از فضاها مفهوم خود را از دست می‌دهند. مثلاً اگر حیاطی وجود نداشته باشد، فضایی به نام ایوان تعریف نمی‌شود، در حالی که حذف فضاهای دیگر اختلالی در بخش‌ها ایجاد نمی‌کند و تنها ممکن است نیازی از نیازهای انسان برطرف نشود. به‌طورکل، می‌توان گفت کیفیت فضایی تمام قسمت‌های خانه به حضور طبیعت (نور، گیاه، صدا، بو، دید و منظر) بستگی دارد.

حیاط اصلی خانه‌ی بخردی به‌شکل مستطیل است و یک حوض در میانه و دو تا باغچه در اطراف آن قرار دارد. حوض این خانه، همانند اکثر حوض‌های دوران صفوی به‌شکل مستطیل ساخته شده، ولی در دوران قاجار به‌شکل کنونی در آمده است و حوض دوران قاجاری با ترکیب هندسی خاص خود، جلوه‌ی زیبایی به حیاط مستطیل شکل خانه بخشیده است. همان‌طور که پیشتر گفته شد، در قدیم، این بنا به فرم حیاط مرکزی بوده که متأسفانه در حال حاضر، تنها ضلع شمالی کامل مانده و جبهه‌های دیگر از بین رفته‌اند. همچنین، در انتهای ضلع جنوبی چند اتاق مخروبه قرار داشت که در هنگام مرمت تخریب و به جای آن دو اتاق برای اقامت مسافران ساخته شد. پس از ساخت این چهار اتاق، حیاط خلوتی که دارای حوضی به‌شکل هشت‌ضلعی و باغچه‌ای کوچک بود برای آنها ساخته شد. جهت حفظ اصل تقارن در بنا هنگام مرمت، یک طاق جناغی، همانند طاق روبروی آن در فاصله‌ی بین دو حیاط ساخته شد و قرارگیری حیاط خلوت به‌گونه‌ای است که هیچ‌گونه دیدی از حیاط اصلی و فضاهای جبهه‌ی شمالی ندارد. در واقع، از طرفی، این گذرگاه حس خصوصی بودن فضای حیاط خلوت و اتاق‌های اطراف آن را القا می‌کند و از طرف دیگر، بر تقارن و زیبایی بنا تاکید خاصی دارد.

ستاوند اصلی

امروزه به فضای میان فضایی باز و بسته «ایوان» می‌گوییم؛ اما اصولاً، چنین فضایی هنگامی ایوان نامیده می‌شود که پوشش سقف آن به صورت منحنی (طاق) باشد؛ حال اگر پوشش سقف، مسطح و به‌منظور کنترل بار سقف از ستون در میانه‌ی دهانه‌ی کار باشد، آن را «ستاوند» می‌نامیم. در خانه‌ی بخردی، فضای میان تالار و حیاط از سه طرف بسته و از یک طرف باز می‌باشد و دو ستون برای کنترل بار سقف ساخته شده است؛ بنابراین نام صحیح این فضا «ستاوند» می‌باشد. «ایوان» نخستین بار در کاخ‌های زمان پارتیان ساخته شد، در حالی که «ستاوند» دارای قدمت بیشتری است. این فضا برای اولین بار توسط اقوام «اورارتو»[۲] در آذربایجان ساخته شد، استفاده از آن بعدها توسط هخامنشیان به اوج رسید و در دوران صفویه این فضا با کمی تغییر در ساختار، مجدداً مورد استفاده قرار گرفت که از نمونه‌های ستاوند در بناهای صفوی می‌توان به ستاوند بنای چهلستون و کاخ عالی‌قاپو اشاره کرد.

ستاوندِ خانه‌ی بخردی در ضلع شمالی، جلوی تالار اصلی قرار دارد که به‌دلیل قرارگیری در جبهه‌ی شمالی، دارای عمق ۴/۹۰ متر است. این جبهه بیشترین تابش خورشید (نور جنوب) را دریافت می‌کند ولی عمق زیادش باعث می‌شود که نور آفتاب به قسمت‌های کمتری از آن بتابد و حتی در طول روزهای گرم، قسمت‌های عقب‌تر قابل استفاده باشد. افزون براین، عمق زیاد ستاوند با کمک پنجره‌ها و شیشه‌های رنگی پنج دری، مانع تابش زیاد نور به فضای تالار می‌شود و مقدار نوری که با عبور از شیشه‌های رنگین به تالار می‌تابد، به‌صورت دلپذیری بر پهنه‌ی آن می‌نشیند.

ستاوند این بنا به‌صورت فراگیر، میان فضاهای اصلی و تقسیم بین آنها قرار گرفته و از همه جهت به فضاهای اصلی دسترسی دارد: از شمال به تالار اصلی، از شرق و غرب به دو

راهرو که به اتاق‌های اطراف و پلکان دسترسی دارند و از طرف جنوب به حیاط اصلی. فضای فراخ ستاوند در شب‌های تابستان نیز مورد استفاده می‌باشد. علاوه براین، از لحاظ تزئینات و مصالح‌شناسی، باید متذکر شد ستون‌های ستاوند چوبی هستند و سرستون‌های آن مزین به کنده‌کاری می‌باشد که سرستون‌های چوبی آن همانند سرستون‌های چوبی بنای چهل‌ستون و کاخ هشت‌بهشت در شهر اصفهان می‌باشند.

تالار اصلی

این تالار مستطیل شکل، در ضلع شمالی بنا قرار گرفته و به‌وسیله‌ی یک پنج‌دری مشبک به فضای ستاوند اشراف دارد که در اصل به‌منظور پذیرایی ساخته شد و پس از مرمت نیز به همین منظور استفاده می‌شود. در این تالار، یک بخاری دیواری مقرنس‌کاری شده به سبک صفوی قرار دارد که مرمت شده و بر زیبایی تالار افزوده است. در واقع، این یکی از فضاهایی‌ست که هنگام مرمت، پاک‌سازی سبکی در آن انجام شده است. در ادوار بعد از صفوی، روی پنجره‌های بالای پنجدری را با گچ پوشانده بودند و گروه مرمتگر با توجه به تقارن در تمام عناصر و فضاها و هم‌چنین به‌دلیل کم‌نور بودن فضای تالار، دریافت که وضعیت تالار در ابتدا اینگونه نبوده و مشخصاً تغییراتی در آن صورت گرفته است. بنابراین با سنداژ کردن قسمت‌های قرینه‌ی طاقچه‌ها، محل قرارگیری پنجره‌ها را پیدا کردند.

با توجه به مساحت و نوع فضاهای خانه مشخص است که صاحبان آن از افراد متمول جامعه بوده‌اند ولی در مقایسه با مساحت کل بنا، ابعاد تالار کوچک به نظر می‌رسد که در بیان دلیل اینگونه تقسیم‌بندی از لحاظ مساحت دو مورد را می‌توان ذکر کرد:

۱. تالار اصلی که در حال حاضر باقی‌مانده، با توجه به اینکه در ضلع شمالی بنا ساخته‌شده احتمالاً فضای زمستان‌نشین خانه بوده و تالاری دیگر در قسمت جنوبی بنا قرار داشته است.

۲. در خانه‌های سنتی، نسبت توده (قسمت‌های ساخته‌شده) به کل بنا کم بوده و مساحت بیشتری جهت ایجاد فضاهای باز صرف می‌شده است.

اکنون نکته‌ی جالب توجه این است که با تغییر نسبت فضای باز به فضای ساخته‌شده تا چه حد می‌توان در کیفیت فضایی قسمت‌های مختلف تأثیر گذاشت. در ابتدا حیاط تالار با ابعادی بزرگ‌تر از ابعاد حیاط فعلی بوده و همچنین فضای تالار نیز با همین ابعاد دارای کیفیت فضایی بهتری بوده و به نظر فراخ‌تر می‌رسیده است. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که علاوه بر ابعاد فضای خانه، دید و منظر آن به اطراف تأثیر زیادی بر روی کیفیت آن فضا دارد، در آپارتمان‌های مسکونی امروزی، که اکثراً با مساحت‌های بسیار کم ساخته می‌شوند با طراحی فضاها به‌گونه‌ای که فضاهای، مهم دید مناسبی به فضای باز داشته باشند، می‌توان فضای خانه را در نظر بزرگ‌تر کرد.

اتاق‌های اطراف تالار

در میان فضاهای مختلف خانه، اتاق‌ها بیشتر از فضاهای دیگر باید آرامش روح و جسم انسان را تأمین کنند. از اینرو، تمام اتاق‌های خانه‌های سنتی در ارتباط مستقیم با فضای حیاط هستند و نور خورشید را به‌طور مستقیم دریافت می‌کنند که در کیفیت فضایی آنها نقش به‌سزایی دارد. در واقع، رعایت این اصول نشان‌دهنده‌ی احترام و توجه معمار به تمام جوانب زندگی ساکنان خانه است که در این بنا، سقف اتاق‌های طبقه‌ی اول از نوع طاق و تویزه جهت تأکید بر نورگیری، دید و منظر می‌باشد. دسترسی به طبقه‌ی اول از طریق دو پلکان در دو طرف تالار صورت می‌گیرد. همان‌طور که پیشتر ذکر شد، در مرمت بنا تا جای ممکن از مصالح و عناصر موجود استفاده شد و یکی از این موارد درهای سنگین چوبی در قسمت ورودی سوییت‌های طبقه‌ی بالا می‌باشد که درب‌های اصلی بنا به‌شمار می‌آیند و با چوب چنار احیا شده‌اند.

در فصول سرد سال و برای گرم کردن اتاق‌ها در طبقه‌ی همکف و طبقه‌ی اول راه‌حل‌های مختلفی در نظر گرفته شده است. همان‌طور که می‌دانید، در قدیم برای گرمای اتاق از کرسی استفاده می‌کردند. برای این کار، کف اتاق را به‌اندازه‌ی گودال کوچکی حفر می‌کردند و ذغال و مواد مورد نیاز را درون آن گذاشته و سپس میز کرسی و پتو را قرار می‌دادند، اما در طبقه‌ی اول خانه‌های صفوی استفاده از کرسی به‌دلیل ناممکن بودن حفر گودال در کف آن، امکان‌پذیر نبوده و برای گرمایش، در هر اتاق یک بخاری دیواری کار می‌گذاشتند که این بخاری‌ها در اتاق گوشواره‌ی سمت شرق تالار، در پستو و در اتاق غربی در بخش جلویی ساخته‌شده‌اند.

ایوانچه‌های بالا

هر دو اتاق طبقه‌ی اول در جبهه‌ی رو به ایوان اصلی، دارای دو ایوان سرپوشیده می‌باشند که در سقف آنها مقرنس‌کاری شده است. البته این فضا در معماری خانه‌های صفوی کمتر دیده شده است، زیرا ایوان‌های ساخته شده در آن دوران معمولاً رو به حیاط قرار داشتند؛ درصورتی‌که ایوان‌های این دو اتاق رو به ایوان اصلی می‌باشند. شاید بهترین فضا برای استراحت و آرامش، نشستن در این دو ایوان باشد، زیرا دارای دید مناسبی به ایوان اصلی قسمت‌هایی از حیاط و فضای سبز هستند. در خانه‌های امروزی، ایوان در بیشتر خانه‌ها دیده می‌شود ولی تفاوتی که با ایوان‌های خانه‌های قدیمی دارند این است که در این خانه‌ها، ایوانچه‌ها رو به فضای حیاط است و به هیچ صورت از بیرون دید ندارند، بنابراین فضایی خصوصی و رو به طبیعت است درحالی‌که ایوان‌های خانه‌های امروزی رو به فضای شلوغ و پرسروصدای خیابان و کوچه هستند و کاملاً دید دارند. در نتیجه، آرامشی که در ایوان‌های خانه‌هایی مانند خانه‌ی بخردی حس می‌شود، به هیچ وجه در ایوان خانه‌های امروزی حس نمی‌شود.

اتاق‌های سمت جنوبی

در جنوب مجموعه، درب دوم قرار دارد که به یک کوچه‌ی فرعی منتهی می‌شود و مخصوص افراد خانه و خدمتکاران بوده است. به همین دلیل، در خانه‌های سنتی معمولاً درب‌های فرعی سلسله‌مراتب ورودی درب‌های اصلی را نداشته‌اند و به فضاهای خصوصی و خدمات مرتبط بوده‌اند. در حال حاضر این درب برای رفت و آمد استفاده نمی‌شود و در زمان مرمت در قسمت جلوی آن، یک فضای هشتی ساخته‌شد. با توجه به اینکه یکی از مهم‌ترین کاربردهای فضای هشتی تقسیم فضایی بوده است، هشتی جنوبی خانه‌ی بخردی این کاربرد را با کمی تغییر برعهده گرفته، زیرا در این مورد، هشتی، تقسیم‌کننده‌ی فضای میان اتاق‌های ساخته شده‌ی پس از مرمت است. بنابراین فضایی که درگذشته استفاده می‌شده، در حال حاضر باکمی تغییرات در قسمتی دیگر ولی با همان کارکرد می‌تواند استفاده شود. معمار سنتی، خود را مقید بر فرم نمی‌دید و در پی عملکرد بود (حداقل در خانه‌ها). این قسمت، حتی اگر به شکل هشت‌ضلعی هم نبود، بازهم تعریف فضای هشتی را داشت زیرا مفهوم و هدف فضایی مهم‌تر از شکل و فرم آن است.

زیرزمین

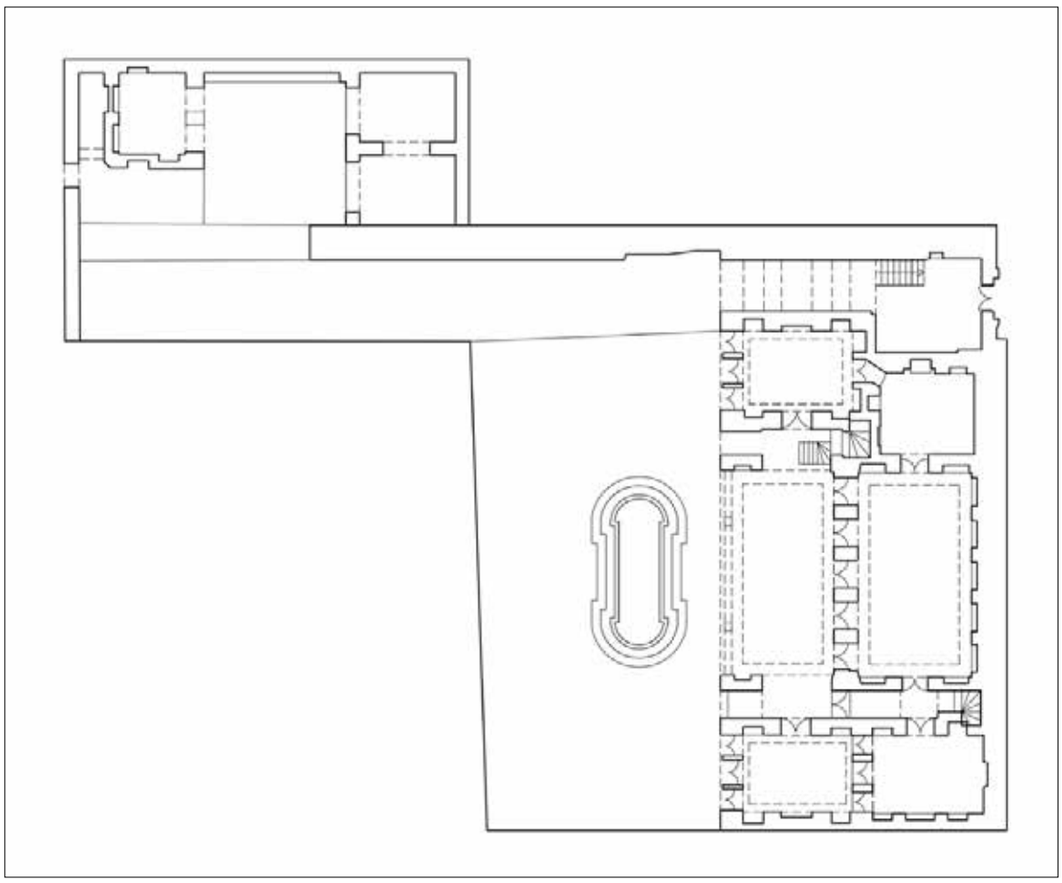
تنها فضایی که از خانه دست‌نخورده باقی‌مانده فضای زیرزمین در زیر ستاوند است. در اجرای سقف آن به‌دلیل محدودیت ارتفاع و عدم امکان استفاده از آجر، از گچ استفاده کرده‌اند، اما بندکشی را به‌گونه‌ای اجرا نموده‌اند که شبیه آجرکاری شود. ورودی اصلی زیرزمین از سطح کف ستاوند بوده که در هنگام مرمت به‌دلیل نامناسب بودن مکان آن ورودی را به مکان دیگری انتقال داده‌اند. همچنین، برای ورودی زیرزمین از مکان پلکان راهروی شرقی، که با دو عدد پله به راهروی شرقی ایوان اصلی راه داشته، استفاده کردند و فقط جهت آن را به سمت پایین تغییر دادند. با این انتخاب هم ورودی زیرزمین به‌جای مناسب‌تری انتقال یافت و هم به بنای اصلی آسیبی وارد نشد. در سال‌های اول پس از مرمت، این فضا به‌عنوان پذیرایی و نشیمن مورد استفاده بود ولی در سال‌های اخیر زیرزمین به یک اتاق بزرگ با حمام و سرویس مجزا تبدیل شده است.

اتاق‌های اقامتی به‌گونه‌ای هستند که هر یک حال و هوای خاص و متفاوتی دارند ولی ویژگی مشترک همه‌ی آنها ایجاد حس حضور در بنایی قدیمی‌ست. اتاق شرقی طبقه‌ی همکف دید به حیاط دارد، اتاق‌های طبقه‌ی اول با ایوانچه‌های رو به ایوان حس فضایی متفاوتی را به انسان منتقل می‌کنند، اتاق درون زیرزمین با فضایی دنج و مخصوص، نوعی آرامش و سکوت دلپذیری دارد و اتاق‌های جنوبی با حیاط خلوت کوچک، دلپذیر بوده و فضای هشتی خاصی را تشکیل داده‌اند.

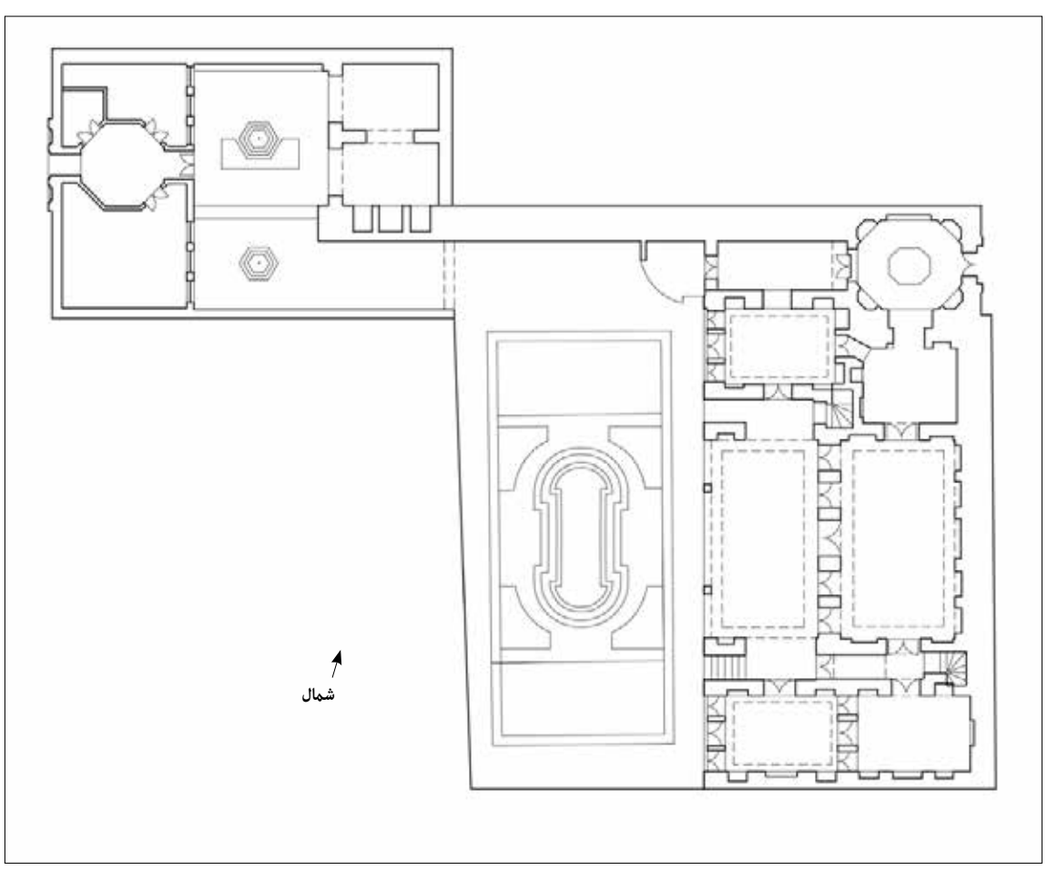
تزئینات بنا

از دیدگاه تزئیناتی، اصل بنا بسیار ساده و خالص بوده و در زمان مرمت نیز سادگی و خلوص آن حفظ شده است. برجسته‌ترین و بیشترین تزئینی که در کل بنا دیده می‌شود تنها خط‌کشی‌های دور فضاهای معماری مانند دور طاقچه‌ها و مقرنس‌کاری‌هاست. البته در برابر مقرنس‌ها یا قطار بندی‌های دور سرستون‌ها، این خط‌کشی‌ها را نه به‌عنوان عنصر تزئینی بلکه باید بیشتر به‌عنوان عنصر تکمیل‌کننده و نمایان‌کننده‌ی فضاهای معماری دانست. در واقع، چیزی شبیه به کاشی‌کاری‌های مسجد شیخ لطف‌الله که جزئی از روح بنا می‌باشند و عنصری چسبیده و اضافی جلوه نمی‌نمایند.

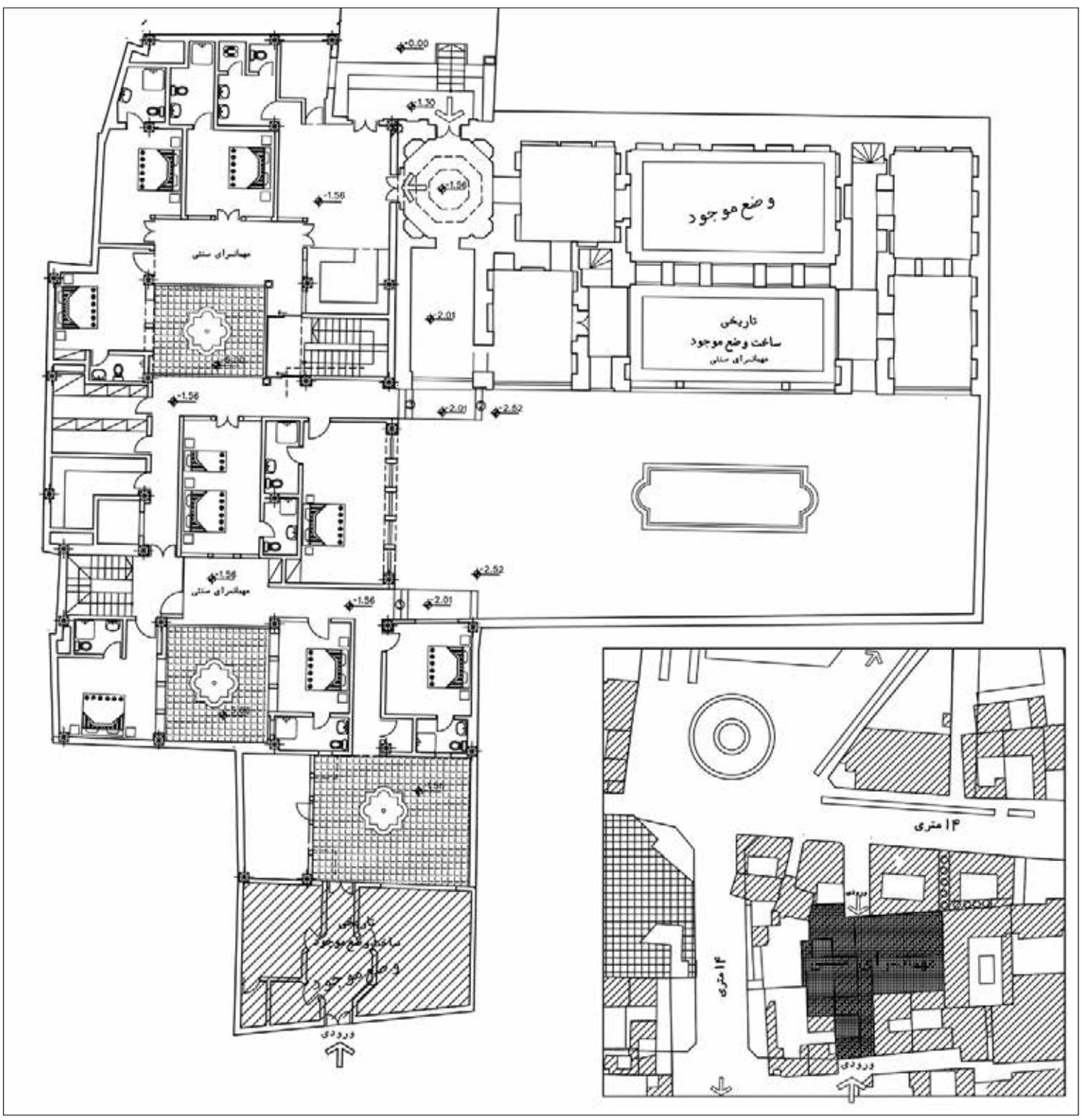
ستاوند اصلی. [عکاس: محمدفرید خدارحمی]



پلان قدیم، خانه‌ی بخردی



پلان حال، خانه‌ی پذیرایی



پلان آینده، خانه‌ی بخردی

[عکاس: محمدفرید خدارحمی]

فردا

مرمت و باززنده‌سازی خانه‌ی بخردی تأثیر مثبتی بر محله و بافت سنتی پیرامونش گذاشت و علاوه براین خانه، محله و بافت اطراف آن نیز تا حدودی احیا شدند. در حقیقت، از لحاظ اقتصادی مرمت یک خانه‌ی قدیمی بسیار به‌صرفه‌تر از تخریب آن و ساخت بنای جدید می‌باشد، زیرا در مرمت بیشتر از مصالح موجود استفاده می‌شود و تنها هزینه، هزینه‌ی نیروی کار است. همچنین، طبق برنامه‌ریزی‌های آینده، با توجه به توافقات انجام شده، تعداد توریست‌ها افزایش خواهند یافت و بنابر گزارش سایت SFR، هتل‌های سنتی‌ای که با استقبال توریست‌ها روبرو می‌شوند، در آینده بسیار مورد نیاز خواهند بود. مهندس بخردی در مصاحبه با این سایت می‌گوید: «در حال حاضر، این بهبود ما را بسیار به آینده امیدوار می‌کند. بنابراین من ادامه خواهم داد و پول بیشتری را در این خانه‌های قدیمی سرمایه‌گذاری خواهم کرد.»

احیای این خانه آن‌چنان با استقبال روبه‌رو شد که کمبود فضا برای توریست‌ها خیلی زود به چشم آمد و سپس طرحی برای گسترش این بنا در نظر گرفته شد. در مجموع، این طرح تأکیدی‌ست بر احیای معماری دیروز اصفهان. در اجرای طرح جدید، دو خانه‌ی کوچک مجاور بنای اصلی که مربوط به دوران قاجار هستند و کاملاً تخریب شده‌اند، باز زنده‌سازی و به بنای تاریخی موجود ملحق می‌شوند. این دو خانه‌ی قاجاری که در ضلع غربی بنای صفوی واقع شده‌اند، در طرح باززنده‌سازی، هرکدام به‌صورت یک بنای حیاط مرکزی خواهند بود و از طریق بدنه‌ی غربی حیاط اصلی بنای موجود بازگشایی می‌گردند. به‌دلیل اهمیتی که بنای اصلی (دوره صفوی) دارد، مدت یک سال بررسی و تهیه‌ی طرح معماری و محاسبات آن به درازا کشیده شده و اکنون در شرف اجرا قرار گرفته است. به‌صورتی که تعداد اتاق‌های اقامتگاه از ۵ به ۲۵ افزایش می‌یابد و همه‌ی اتاق‌ها به محیط حیاط دید دارند.

در طبقه‌ی زیرزمین، نمایان شدن کاشی‌های رنگارنگ، برافراشته بودن ستون‌های چوبی با جانی تازه، شیشه‌های کوچک ارسی که نور آفتاب را همچون زمرد، یاقوت و فیروزه بر سراسر فضای داخل می‌افشاند، دلایل موفقیت این طرح هستند و به همین علت است که اضافه شدن دو خانه‌ی قاجاری در دستور کار برنامه‌ی گسترش خانه‌ی بخردی قرار گرفته است. خانه‌ی بخردی با تمام وجود، آینده را می‌طلبد و در حقیقت، خانه‌ای است که هر روز بر ارزش و اعتبارش افزوده می‌شود.

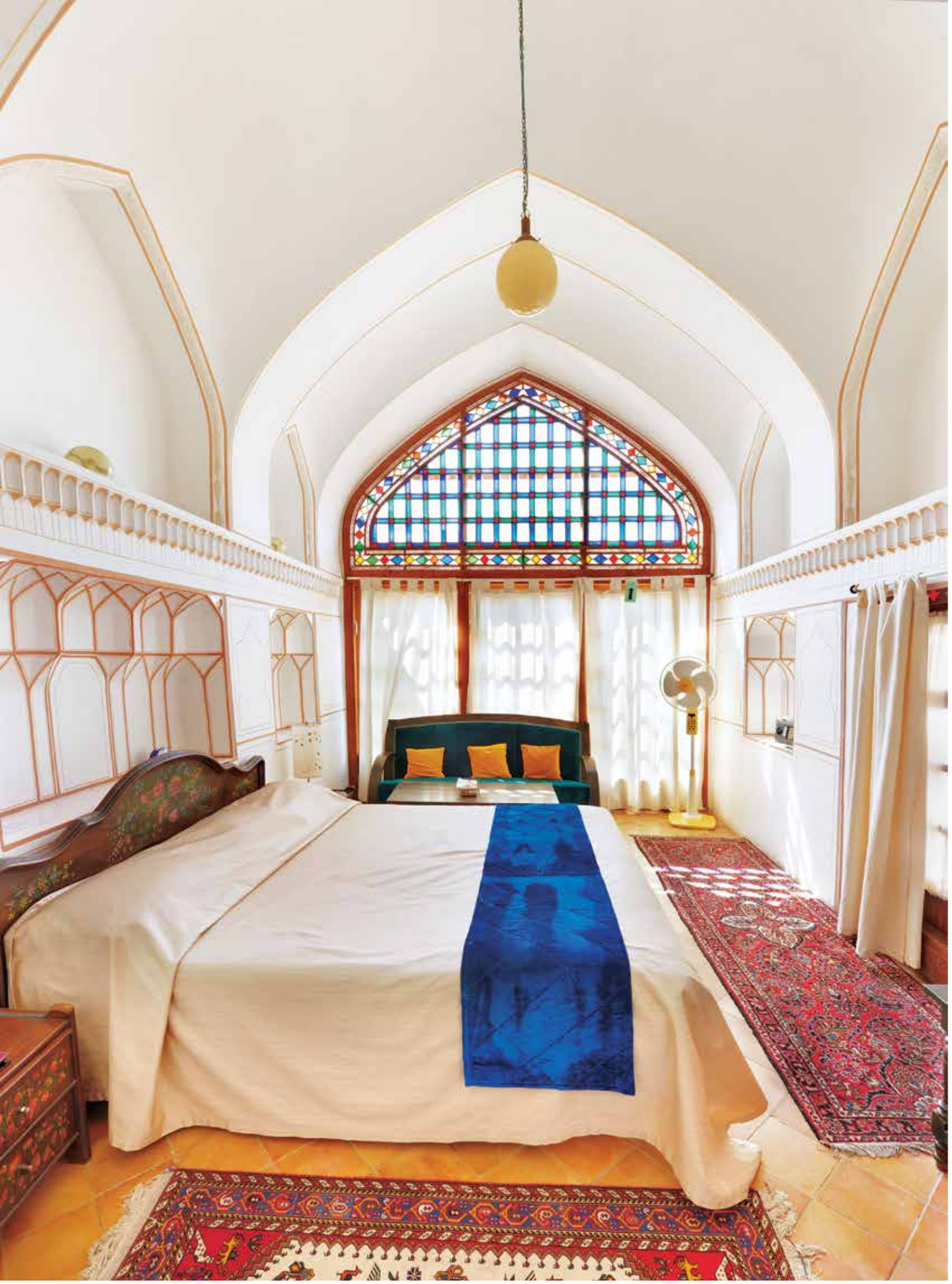
تهیه‌ی اسناد با تعامل فکری و مشورت متخصصین صورت گرفته که طرح معماری توسط حمیدرضا مهرعلی، محاسبات سازه نگهدار و سازه توسط نادی و محمدرضا حری، تأسیسات مکانیکی توسط مهدی دلاوری و تأسیسات برق توسط اکبر محمدپور تهیه گردیده است. همچنین در حوزه‌ی تاریخچه‌ی بنا و اصول طراحی خانه‌های منطقه نیز تحقیقاتی صورت گرفت تا طرح دچار بی‌هویتی نگردد. نهایتاً، در این بازسازی، طرح معماری داخلی به شیوه‌ی قاجاری خواهد بود که توسط مهندس مرتضی بخردی تهیه، نظارت و اجراء خواهد شد.

خانه‌ی بخردی در دوره‌ی صفوی بنا شد، اما امروز با بهره‌گیری از ذوق و سلیقه‌ی مهندس بخردی و تلاش استادکاران معماری سنتی، پنجره‌ای ایرانی با همان رنگ‌های زیبای آبی، سبز، زرد و قرمز و حس زیبای زندگی رو به آینده گشوده است. خانه‌ی بخردی دریچه‌ای نو است، رو به فرصت‌های جدید که نه‌تنها آرامش را برای ساکنان خود به ارمغان می‌آورد، بلکه موقعیتی را فراهم می‌کند تا بیننده از اقامت خود سیری در میراث زیبای معماری عصر صفوی نیز داشته باشد.

پی‌نوشت:

۱. این پلکان در قدیم به فضای بالای دالان راه داشتند که فضایی برای ذخیره‌ی آب بوده و آب را از چاه بالا کشیده و ذخیره می‌کرده است. از آب این منبع برای فواره‌ی حوض نیز استفاده می‌شد، زیرا اختلاف زیاد منبع و حوض باعث با فشار بیرون زدن آب از فواره می‌شد و فضای جالبی را به‌وجود می‌آورد، اما پس از مرمت، پلکان برداشته شدند و فضای بالای دالان به اتاق طبقه‌ی اول متصل شد.

۲. اورارتوها اقوام ساکن در منطقه‌ی غربی آذربایجان امروزی، شرق آناتولی و شمال کردستان می‌باشند که بعدها معماری این اقوام از جهات بسیاری در معماری دوران ماد و هخامنشی اثر گذاشت و یکی از این تأثیرات فضای ستاوند است.



[عکاس: محمدفرید خدارحمی]

تأملی بر حرفه‌ای‌گری در معماری

به بهانه‌ی نگاهی بر شخصیت و آثار سیاوش تیموری

(تحریریه‌ی هنر معماری)

متولد ۱۳۱۶ تهران

سوابق تحصیلی

- اخذ مدرک کارشناسی ارشد معماری، دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران؛ ۱۳۴۱
- اخذ مدرک دکترای معماری از مدرسه عالی هنرهای زیبا، پاریس؛ ۱۳۴۸
- جایزه سندیکای معماران فرانسه؛ ۱۳۴۶
- رتبه اول طرح دانشکده علوم دانشگاه اصفهان؛ ۱۳۵۲

عناوین و سمت‌ها

- عضو جامعه معماران فرانسه
- مدرس دانشگاه‌ها و مراکز پژوهش عالی
- عضو هیات اُمنا انجمن مفاخر معماری ایران

مشاغل و مسئولیت‌ها

- همکاری با دفتر سالومو، پاریس؛ ۱۳۴۲-۱۳۴۱
- همکاری با دفتر ژان فروتیه، پاریس؛ ۱۳۴۴-۱۳۴۳
- همکاری با دفتر روژه تالیرت، پاریس؛ ۱۳۴۶-۱۳۴۴
- همکاری با دفتر میشل مرو، پاریس؛ ۱۳۴۷-۱۳۴۶
- مدرس رشته معماری دانشکده هنرهای زیبا؛ ۱۳۴۸
- مؤسس و مدیرعامل مهندسین مشاور فرموم؛ ۱۳۵۳

افتخارات

- طراحی مرکز بهداشتی دانشکده‌ی پزشکی دانشگاه پاریس / با همکاری برنار زرفوس (برنده‌ی جایزه‌ی اول کنکور رم)
- تور بابیلون / برنده‌ی جایزه‌ی سندیکای معماران فرانسه
- مسکن مینی مایز / برنده‌ی جایزه‌ی برتر
- سازه‌های کششی باز و بسته‌شونده / ابداع-ثبت در دایرةالمعارف نیمه‌ی دوم قرن بیستم
- کامپوس لویولت / جایزه‌ی اول کوچکترین بنا با بیشترین بازدهی

فعالیت‌ها

- طراحی مجموعه‌های مسکونی در ویل ژونیف
- آپارتمان‌های برج آفتاب، نیس
- مجموعه‌ی مسکونی شاتوپریگور، نیس
- استادیوم ورزشی شهر لیموژ
- استادیوم ۳۰ هزار نفری پارک دِ پرنس (استادیوم اختصاصی باشگاه پارک دِ پرنس)
- طراحی و نظارت استخر سرپوشیده‌ی شهر دوویل
- طراحی مرکز تربیت اطفال فلج در شهر مون رودا
- طراحی مرکز توسعه جسم و روان در شهر فون رومو
- طراحی ساختمان در شهر آراس
- طراحی مرکز صنعتی و سینماتوگرافی سن ژرمن آن لی
- طراحی مرکز بهداشتی وابسته به دانشکده‌ی پزشکی دانشگاه پاریس
- طراحی مجموعه تفریحی بندر ویل فرانش و مارینا خلیج فرشتگان
- سرپرست گروه و طراح پایانه متروی سریع‌السیر حومه‌ی پاریس
- طراح و ناظر کامپوس لویولت در حومه‌ی قصر آمبواز (برنده‌ی اول کوچک‌ترین بنا با بیشترین بازدهی)
- طراحی مرکز دانشگاهی سنت دونی در جزیره‌ی رئونیون
- ارائه طرح‌های مسکن و بیمارستان در کشور کامرون
- طراحی، اجرا و ساخت بیش از یکصد و پنجاه پروژه

آثار تألیفی

- شرکت در نمایشگاه دیوار زنده، دفتر ژان فروتیه، پاریس
- ثبت سقف‌های سبک متحرک «باز و بسته شو» در دایرةالمعارف نیمه دوم قرن ۲۰
- نمایشگاه کروکی‌ها در گالری آزاد، ۱۳۵۱
- نمایش بخشی از طرح‌های معماری در نمایشگاهی از آثار معماران ایرانی در موزه هنرهای معاصر
- چاپ مقالات متعدد در زمینه معماری و شهرسازی در مطبوعات تخصصی
- تألیف و ترجمه‌ی چندین کتاب در عرفان و تصوف
- طی دوره‌ی ممتاز در انجمن خوشنویسان نزد استاد نظام العلما

درآمد

نام سیاوش تیموری را اولین بار وقتی شنیدم که سال بالایی‌ها جلوی پله‌های ساختمان دانشکده جشن پیروزی گرفته بودند. مدتی بود که آنها برای کیفیت پایین محتوای آموزشی به معاونت آموزش دانشگاه رفت‌وآمد داشتند و با مدیران مذاکره میکردند. حالا خبر رسیده بود که سیاوش تیموری از ترم جدید، درس طراحی معماری را ارائه می‌دهد. از آنجایی که نام او در هیچکدام از کتاب‌های مرجع معماری معاصر ایران نبود، سیاوش تیموری آن زمان برای من، مانند هزاران دکترای معماری دیگر بود که نه مقاله‌ای دارند، نه اثری و نه کتابی؛ فقط تدریس می‌کنند، اسم آنها را گذاشته بودم «کنتراتی‌کاران تدریس». همان‌هایی که هر هفت روز هفته، از صبح تا عصر تدریس می‌کنند، تنها خوش‌سخن هستند و دانش چندانی ندارند. پس، از پله‌ها بالا رفتم و به راه خود ادامه دادم. من آن روزگار، بارها از کنار آتلیه‌ی سیاوش تیموری نیز گذشتم، اما او را باور نداشتم، زیرا از عمق بی‌اطلاعی خود خبر نداشتم! بار دیگر، نام سیاوش تیموری را وقتی شنیدم که مشغول انجام طرح پژوهشی تاریخ شفاهی دکتر محمدامین میرفندرسکی بودم ــ پروژه‌ای با هدف بررسی مسائلی پیرامون آموزش معماری در ایران و اثرگذاران آن. تیموری از آنجایی که شاگرد هوشنگ سیحون و دوست نزدیک میرفندرسکی بود، توجه من را به خود جلب کرد. در واقع، او تنها تحصیل‌کرده‌ی فرانسه بود که بعد از روی کار آمدن میرفندرسکی، در دانشگاه تهران تدریس کرد. اما تیموری وقتی برای من جذاب‌تر شد که فهمیدم او از تدریس در دانشگاه تهران انصراف داده است. آنجا بود که به همراه هم‌گروهی‌هایم به منزل تیموری رفتیم و شروع به ضبط فیلم از منزل، کتابخانه و البته بررسی آثار او نمودیم. شخصیتی گمنام که البته حجم آثار توانایی و دانش او، من و همکارانم را حیرت‌زده کرد و مدام با ایما و اشاره به یکدیگر می‌گفتیم: «این دیگه کیه؟ تا حالا کجا بوده؟»

تیموری تعداد سی عنوان کتابِ دستنویس در زیرزمین خانه‌اش داشت که خودش نوشته بود ــ از مسائل سازه در معماری گرفته تا روانشناسی تصویر و رنگ در ذهن مخاطب، که هیچکدام حتی تایپ هم نشده بودند، چه برسد به چاپ! اما خیلی دقیق و تمیز نوشته و تصاویر آنها ترسیم شده بودند. مهمتر آنکه مطالب برای ما «خوره‌های کتاب» جدید و بدیع بود.

کمتر از یک ماه بعد، با یکی از بهترین دانشجویانم، که حالا پیرو و دانشجوی داوطلبانه‌ی تیموری شده بود، در باغی نشسته بودیم که تصمیم گرفتیم با همکاری انجمن مفاخر معماری ایران، برای وی بزرگداشتی در باغ‌موزه‌ی قصر بگیریم. او به راحتی با ما همکاری کرد و ما، در آن بزرگداشت فهمیدیم که ظرفیت تالار فرخی یزدی برای استادانی مثل تیموری بسیار اندک است. ما از طریق ویدئو کنفرانسِ سکو، سخنرانی و مراسم سپاس از تیموری را برای طرفدارانش که ایستاده و یا نشسته در بیرون تالار بودند، پخش کردیم و آن شب را به سختی، اما شیرین به سرانجام رساندیم. تیموری، خیلی بیشتر از آنچه فکرش را می‌کردم، محبوب دانشجویانش بود. مهندسین سن‌بالایی هم در آن مراسم بودند که به شوق نام تیموری از شهرهای دور به تهران آمده بودند؛ کسانی که اکنون خود نیز جزء مدرسین دانشگاه و معماران حرفه‌ای شده بودند. افرادی که سیاوش تیموری را استاد مسلم فن‌ـساخت می‌دانستند و به هیچ عنوان در مورد وی از موضع خود کوتاه نمی‌آمدند: مثل مرید و مراد.

سیاوش تیموری متولد ۱۳۱۶ در تهران است. مدرک کارشناسی‌ارشد معماری خود را از دانشگاه تهران گرفته و فارغ‌التحصیل دکترای معماری از مدرسه‌ی عالی هنرهای زیبای پاریس می‌باشد. او جایزه‌ی (مدال) سندیکای معماران فرانسه را کسب کرده و عضو جامعه‌ی معماران فرانسه و انجمن مفاخر معماری ایران است. وی با دفاتر سالومو، ژان فروتیه، روژه تالیبرت (Roger Taillibert) و میشل مارو همکاری داشته است و مجموعه‌ای از آثار ساخته شده از پاریس تا الجزایر و کامرون را در پرونده‌اش دارد. او طراح و سازنده‌ی صدها بنای مسکونی و عمومی از جمله چند استادیوم مطرح بین‌المللی، ابداع‌کننده‌ی سقف‌های متحرکِ باز و بسته شونده‌ی چادری و همچنین پیش‌برنده‌ی نظریه‌ی رنگ در معماری است. سیاوش تیموری، کسی است که نام او در جستجوهای با زبان انگلیسی نسبت به فارسی نتایج بیشتری می‌دهد. گویی نام او از مجلات، نمایه‌ی کتاب‌ها، مراسم‌های نکوداشت و بزرگداشت جا مانده است. محققین و تاریخ‌نگاران معماری ایرانی، همچون من، فقط از پله‌ها بالا رفته بودند.

اگر جزوات غیاث‌الدین جمشید کاشانی و تجربیات استاد اصفهانی مکتوب گشته و سوزانده نمی‌شدند، امروز تا چه اندازه پیشرو بودیم؟ حال اگر دانش تجربه شده توسط معماران معاصر را حتی به روش تاریخ شفاهی، ضبط و تحلیل نماییم، چطور؟ روشی که برای نشریات علمی‌ـپژوهشی مقبول نیست و شما با این روش، عملاً موفق به نشر مقاله‌ای در این زمینه نخواهید شد. حوزه‌ی معماران مدرنیست ایران در حال حاضر، آنقدر مهجور و در معرض خطر است که هر اقدامی برای حفظ و معرفی آن مغتنم می‌باشد ــ چه مکتوب کردن آثار و اندیشه‌ها و چه تصویربرداری و ضبط دیجیتال آنان. در واقع این معماران، در بین سروصدای بین دو نسل معماران ایرانی فراموش شده‌اند ــ نخست نسل هوشنگ سیحون و همکاران هم‌دوره‌اش و دیگری، نسل معماران جوان امروزی. این افراد، بیشتر در زیر هیایوی معماران جوان امروز که خود را معماران مدرن و یا متأخر می‌خوانند، فراموش شده‌اند و خود افرادی هستند که آثارشان بین دهه‌های ۴۰ تا ۷۰ ساخته شده است؛ ایامی که به‌دلیل اتفاقات سیاسی و دوران دفاع مقدس، کمتر به شکلی عمیق مورد توجه محققین ایرانی قرار گرفته است و بنابراین، آثار معماری آن گمنام باقی مانده‌اند. اگرچه حجم آثار این دوران کمتر از دوره‌های قبلی نبوده است، اما شاهد نوشته‌های کمتری هستیم که به‌طور جامع با مسئله برخورد نموده باشند. وب‌سایت‌های معماری‌ای هم که ادعای تاریخ‌نگاری و «جامع بودن» را دارند، در حقیقت تنها توانسته‌اند گردآوری‌ای را در باب آثار معماران جوان سال‌های پس از ۱۳۸۰ انجام دهند و این مهم نیز، محصول کار پژوهشی این وب‌سایت‌ها نیست، بلکه حاصل تلاشی است که معماران مذکور در جهت مطرح کردن خود از طریق رسانه‌ها داشته‌اند. در واقع ما در این میان، در بهترین حالت، شاهد یک «تبادل تجاری» شرافتمندانه هستیم و نه کوششی تاریخی‌ـپژوهشی. سیاوش تیموری را باید متعلق به دورانی درخشان و در عین حال، در سایه‌ی معماری ایران بدانیم که هرگز فرصتی برای پرداختن عمیق و دقیق آثارشان به‌وجود نیامده است. این وضعیت، مقاله‌ی پیش رو را به فرصتی مغتنم و البته خطرناک تبدیل می‌کند که به دقت بیشتری نیز نیاز دارد ــ دقتی که باعث شد از نگارش نخستین تا چاپ نهایی این مقاله، یک سال زمان صرف شود و مجموعه کارهای مقطعی نیز صورت گیرد.

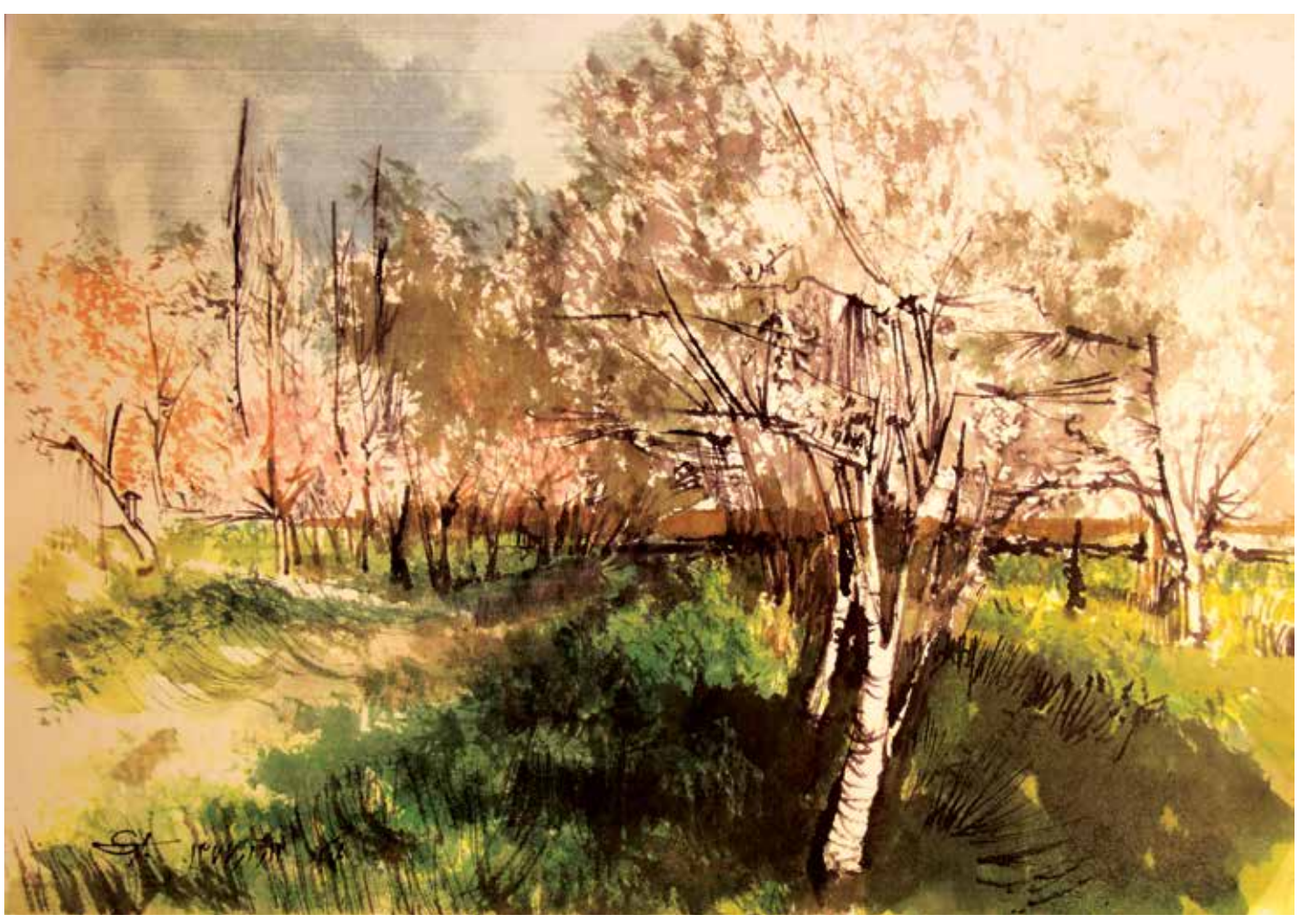
درنگی بر حرفه‌ای‌گری در معماری

در بخش جست‌وجوی اسناد موجود در مرکز اسناد و کتابخانه‌ی ملی ایران، گاهی به مطالبی برمی‌خورید که شما را به تمجید وادار می‌کنند. این مطالب، اکثراً برای ما حکم کاتالیزور فکری را دارند؛ یعنی ما را مجبور به فکر، تحلیل و مقایسه می‌کنند و اغلب هم به نتایج مشابه و نزدیک به یکدیگر منجر می‌شوند؛ نتایجی با این مضمون که «پیشینیان ما بسیار پیشرو بوده‌اند.» یکی از جدیدترین این تجربیات، نتیجه‌ای بود که سیستم جست‌وجوی مرکز اسناد، در پاسخ به یکی از سؤالات ما داده بود: جزوه‌ای قریب به ۶۰ صفحه، با عنوان پوسته‌های نازک، تألیف ماریو جی. سالوادوری (Mario G. Salvadori)، به ترجمه و تنظیمِ سیاوش تیموری و همراه با مُهر «دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران، گروه تحقیقات در تکنولوژی». این سند به‌عنوان جزوه‌ی دانشگاهی ذخیره شده و متعلق به ۵۰ سال پیش بود که برای آن دوره جزوه‌ی فوق‌العاده‌ای به نظر می‌رسید، اما کمتر پیش می‌آید چنین جزواتی در مرکز اسناد باقی مانده باشند. آیا «قطب علمی فناوری معماری دانشگاه تهران»، برآمده از همان گروه «تحقیقات در تکنولوژی» نیست؟ بنابراین، همان‌طور که گفته شد، مکتوب کردن و حفظ این اسناد ضروری بوده و علاوه بر آنها، حفظ بناهای ساخته شده توسط معماران این نسل نیز مهم جلوه می‌نماید. با مطالعه‌ی منصفانه‌تر استادان دوران مدرن‌گرای ایران، متوجه نکته‌ای در رفتارشناسی ایشان می‌شویم: «حرفه‌ای‌گری» یا « Professionalism » ــ امری که امروز در هیاهوی بی‌اخلاقی‌های سیستماتیک فراموش شده است.

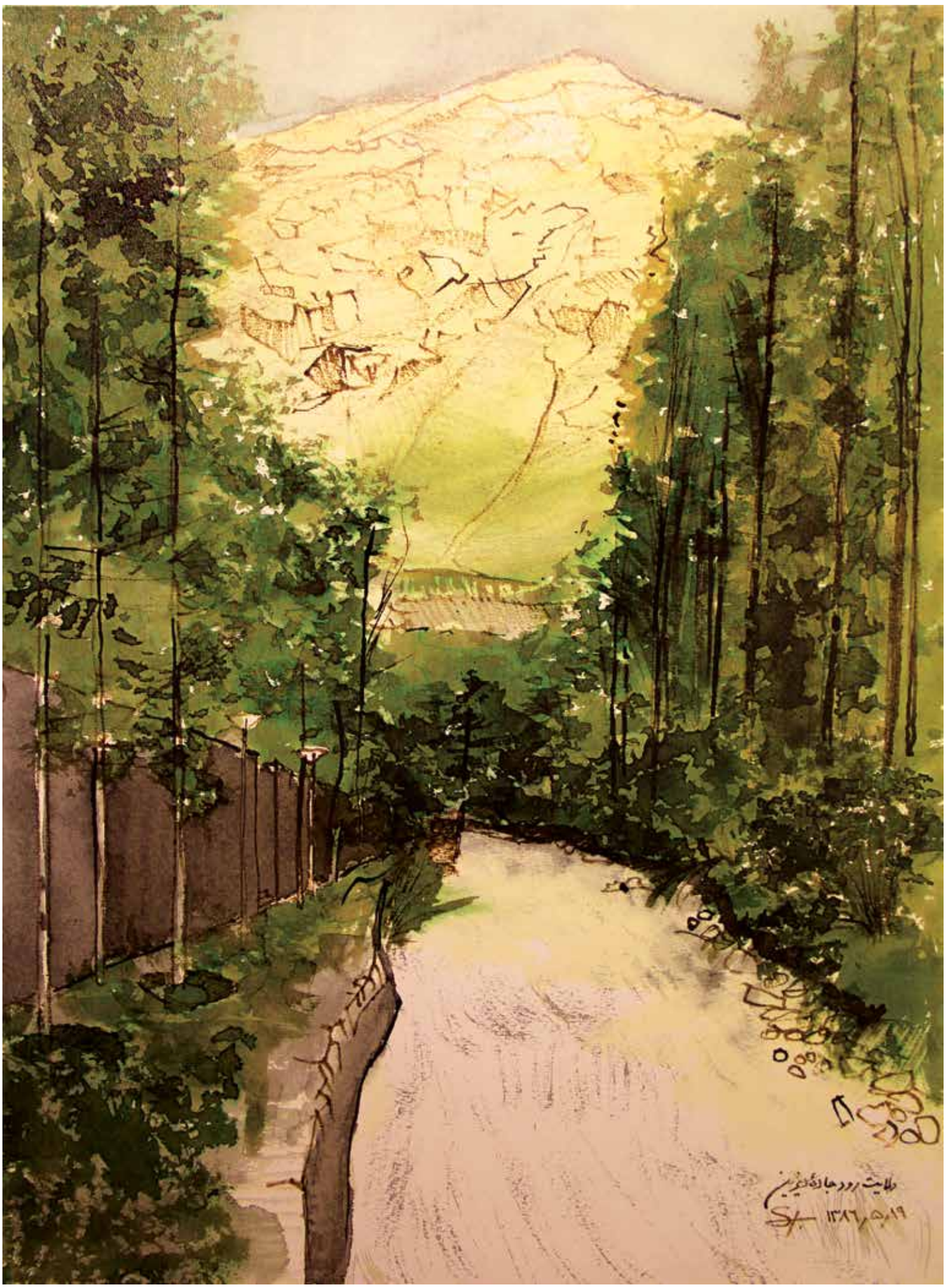
«حرفه‌ای»ها، گروه‌هایی هستند که اصول خود را به صورت علنی اعلام می‌دارند. اعضای آنها به شیوه‌های خاصی رفتار می‌کنند، اهداف عالی داشته و خود را مانند یک خیِّر اجتماعی به جامعه معرفی می‌کنند. آنها با انتشار کدهای اخلاقی، استانداردهایی را اعلام می‌کنند و اعضا براساس آنها مورد داوری قرار می‌گیرند؛ کدهایی مانند نوع‌دوستی وظیفه‌شناسی، مسئولیت‌پذیری، شرافت و درستکاری، احترام به دیگران، تعالی شغلی و عدالت.

«حرفه ایگری» در معماری، بحث جدیدی نیست و در واقع، تداعی‌کننده‌ی سوگندنامه‌های قدیم بوده است ــ موضوعی که نزدیک‌ترین مثال آن در معماری ایران به «فتوتنامه‌ی بنایان، معماران و حِرَف وابسته» شبیه است. در گذشته علی‌رغم وجود رسم «استاد و شاگردی» و انجمن‌های معماران، حرفه‌ای‌گری بیشتر حالتی فردی و درونی داشته اما امروز باید با دید تعهدی جمعی و صنفی به آن بنگریم.

کروکی از باغ گل، سیاوش تیموری، انگلستان، ۱۳۹۱.



تصاویر این صفحه: **از مجموعه‌ی نقاشی‌های شخصی سیاوش تیموری، ۱۳۷۷.**



از مجموعه‌ی نقاشی‌های شخصی سیاوش تیموری، ولایت‌رود، دیزین، ۱۳۸۶.

متأسفانه معماری معاصر ایران اسیر روندی غیرحرفه‌ای شده است؛ یعنی گاهی کارفرما و معمار دانش کافی را نداشته و زیرنظر یک سازمان کم‌توان، به کار معماری می‌پردازند که البته همگی به دنبال سودجویی فردی هستند. منتقدین هم خاموش و درگیر مسائل ابتدایی می‌باشند و در صورت ابراز عقیده نیز توسط این افراد، تهدید و تحریم می‌شوند.

در این فضای فکری است که آثار و شخصیت سیاوش تیموری قابل تمجید و ستایش می‌گردد: آثاری حرفه‌ای در برخورد با کارفرما، ایده، طراحی و اجرا. در واقع خود او است که کارفرمایانش را تربیت کرده و آموزش می‌دهد. اگر بخواهیم به این سؤال پاسخ دهیم که چگونه معماری برای یک ملت مهم می‌شود، قطعاً پاسخ در حرفه‌ای‌گری و اتخاذ آن به‌عنوان راهبردی در میان تمام معماران سرزمین خواهد بود. در برابر این فضا است که مردم و مسئولین ارزش کار ما را می‌فهمند. اگر روزگاری این تفکر و تعهد بر فضای معماری یک کشور حاکم شود، قطعاً معماری هر پروژه می‌تواند در حکم یک کتاب باشد و از این منظر نیز، آثار تیموری حامل ارزش‌های بی‌شماری می‌گردند.

تیموری و دیگر هنرها

امروزه حتی در دانشکده‌های پزشکی نیز توصیه می‌شود که دانشجویان، موسیقی و نواختن حداقل یک ساز را فرا گیرند. در جهان مفهومی و چندبُعدی امروز، ارزش لئوناردو داوینچی (Leonardo da Vinci) بهتر درک می‌شود. در کتابخانه‌ی شخصی تیموری نیز، بیشتر از آنکه کتاب‌های معماری وجود داشته باشند، کتاب‌هایی با موضوعات روان‌شناسی، عرفان و تاریخ دیده می‌شود. نکته‌ای که در باب کتابخانه‌ی لوکوربوزیه ــ همکار تیموری تا پیش از فوت ناگهانیش پس از شنا در دریا ــ نیز شنیده بودیم. نظام عامری نیز در این‌باره تأکید می‌کند که:

«فرانک لوید رایت تاریخ هنر اکثر کشورها بالأخص ایران را از بر بود ... کاش در مدارس به جای تاریخ سیاسی، تاریخ هنر درس می‌دادند. به این ترتیب، مردم به کشور وفادارتر بودند و به ارزشه‌ای آن بیش از پیش پی می‌بردند. بی‌دلیل نیست که مردم ایران همگی سیاستمدار هستند؛ زیرا مدارس ما در واقع تاریخ سیاسی را درس می‌دهند». خود سیاوش تیموری در پاسخ به پرسش ما مبنی بر میزان حجم مطالعات غیرمعماری هم نسلی‌هایش اینگونه می‌گوید: «فوق‌العاده زیاد! وحشتناک بودیم! با اینکه کتاب کم بود، ما هرچیزی که حس می‌کردیم می‌تواند به معماری کمک نماید را می‌خواندیم. "سیروس باور" پنجاه سال پیش در دانشگاه تهران "معرفت الهی و انسانی در فضا " را تدریس می‌کرد».

با اینکه تیموری، خود، دستی بر قلم دارد و نقاشی‌ها و کروکی‌های او، همچون دیگر هم‌عصران و شاگردان هوشنگ سیحون، پایش را به چندین نمایشگاه فردی و گروهی باز کرده است، رد پای موسیقیدان‌ها در کارهای وی بیشتر مشهود است. اغلب ترانه‌سرایان و خوانندگان سنتی از نزدیکان تیموری بوده‌اند و نقش و خط آثار آنها بر شخصیت تیموری دیده می‌شود، اما نتیجه‌ی این اثرگذاری بر تیموری به صورت موسیقایی ظاهر نشده است. تیموری کروکی‌های بسیاری را از تحلیل عناصر طبیعت، نگارش خط، نقاشی، آثار گرافیکی عکاسی، روتوش خاص آنها و طراحی‌های صنعتی به ما نشان داد که از آن جمله می‌توان به مبلمان خانگی‌ای که در گالری زرد (The Yellow Gallery) به فروش رفته‌اند و یا آباژورها میز، صندلی و البته هزاران جزئیات فنی اشاره کرد که از دیگر آثار هنری غیرمعماری او هستند. بخش‌هایی که به نظر ما، بیش از آثار معماری تیموری معرف او هستند، بخشی که او را بیشتر متوجه اهمیت حرفه‌ای‌گری در معماری کرده است. در واقع هنرِ معماری، به تنهایی، برای معرفی بعضی از استادان معماری ما که چندبُعدی بوده‌اند، محدود می‌باشد و بسیار طبیعی است که اینها دستی در دیگر هنرها نیز داشته‌اند تا به بیان هنری ایده و اندیشه‌های خود بپردازند ــ رسمی که بیشتر نزد استادان فارغ‌التحصیل از ایتالیا سراغ داریم تا فرانسوی‌ها

معماری تیموری

در بین آثار فراوان و متنوع تیموری، بعضی آثار نقاط عطفی در زندگی حرفه‌ای او بوده‌اند که در این مقاله به بررسی آنها می‌پردازیم. از نخستینِ این آثار، طراحی مرکز سمعی‌ـبصری کشور است که به‌عنوان پروژه‌ی نهایی دیپلم فارغ‌التحصیلی از دانشگاه تهران ترسیم شده است.

ایده‌ی اصلی این طرح، نزدیک بودن سن نمایش به تماشاگران با الهام از تئاترهای خیابانی ایران و تعزیه‌خوانی‌های واقعه‌ی جانسوز کربلا است. این پروژه، که انجام آن دو سال به درازا کشیده است، دارای نقشه‌های جالب کانال‌های هوارسانی، جداول محاسباتی نور، آکوستیک بتن و غیره است که نسبت به زمان خود برای یک کار دانشجویی بسیار سنگین می‌باشد. همین پروژه، بورس دوره‌ی دکترای فرانسه را برای تیموری به ارمغان آورده است.

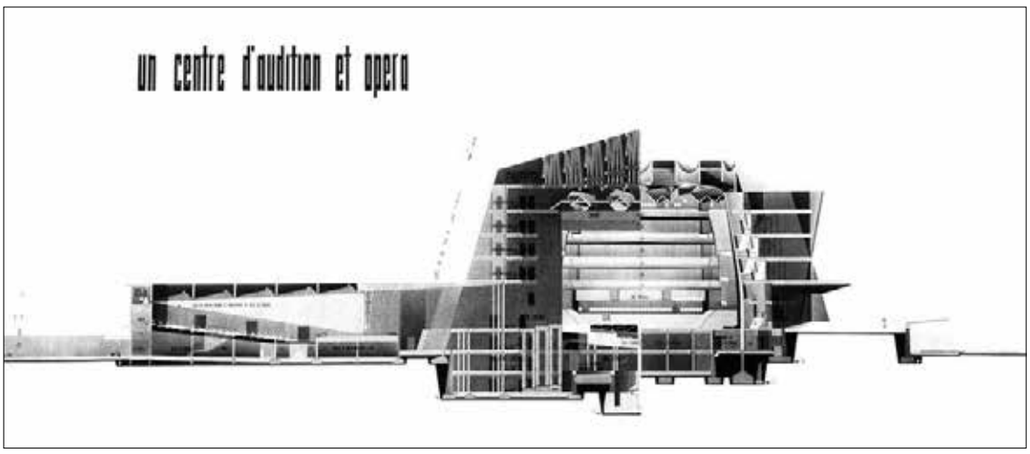
هرساله در کشور فرانسه، آزمونی برای تحصیل رایگان در دانشگاه‌های دولتی مقاطع تحصیلات تکمیلی برگزار می‌شود و سالانه حدود ۴۰،۰۰۰ نفر در آن شرکت می‌کنند که تنها صد نفر از آنها برای تحصیل انتخاب می‌شوند. مدارک این افراد پس از فراغت از تحصیل، با مُهر وزارت علوم فرانسه تحویل داده می‌شود و به این افراد، صفت دی.پی.اِل.جی (D.P.L.G.) اطلاق می‌گردد که وزارت علوم ایران نیز، این مدرک را معادل دکترا ارزشیابی کرده است. تیموری و اکثر همکاران وی، دارای این مدرک هستند و پروژه‌های مهم و حساس فرانسه به این افراد سپرده می‌شده است. ایرانیان دیگری نیز در بین هم‌نسلان تیموری بوده‌اند که این مدرک ارزشمند تحصیلی را کسب کرده بودند که از آن جمله می‌توان به اصغر ساعد سمیعی اشاره نمود.

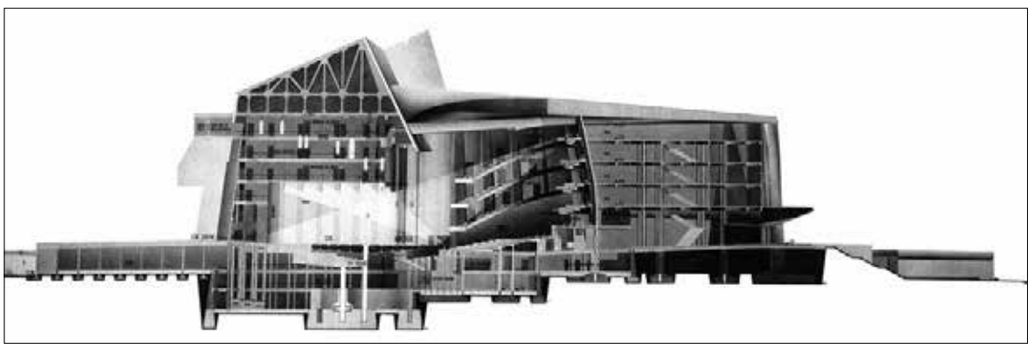
پروژه‌ی اخذ مدرک D.P.L.G. تیموری در پاریس، طرحی تحقیقاتی برای توسعه‌ی مسکن بود. جالب آنکه برای فراغت از تحصیل در پاریس، ارائه‌ی رساله و تز دکترا به‌تنهایی کافی نبوده و باید طرحی منتج از مطالعات ارائه گردد. اثر این تمرکز بر بناهای مسکونی را بعدها در آثار تیموری به‌وضوح می‌توان دید. او در این دوران، یکی از فعال‌ترین دانشجویان ایرانی حاضر در پاریس بود و در دفاتر متعددی کار می‌کرد که طی این مدت، به‌دلیل تعهد کاری والای خود، بارها با پیمانکاران فرانسوی درگیر شده و با آنها بحث و جدل می‌کرد، تا جایی که این اتفاقات، تیموری را تا پای مرگ کشاند، اما وی هیچگاه از تعهدات حرفه‌ای خود کوتاه نیامد. او خود در این باره می‌گوید: «وقتی متوجه شدم که پیمانکار در صورت‌حساب‌ها دزدی می‌کند، به او اعتراض کردم، اما او از مافیای ساختمان‌سازی بود. چند روز بعد، زمانی که در حال گذر از خیابان بودم، با ماشین مرا زیر گرفتند و دنده‌هایم شکست. پس از بهبودی نسبی به کار خود برگشتم و آنقدر با آنها مبارزه کردم که پای سازمان‌های بازرسی فرانسوی به کار باز شد و در نهایت پیمانکار را دستگیر کردند.»

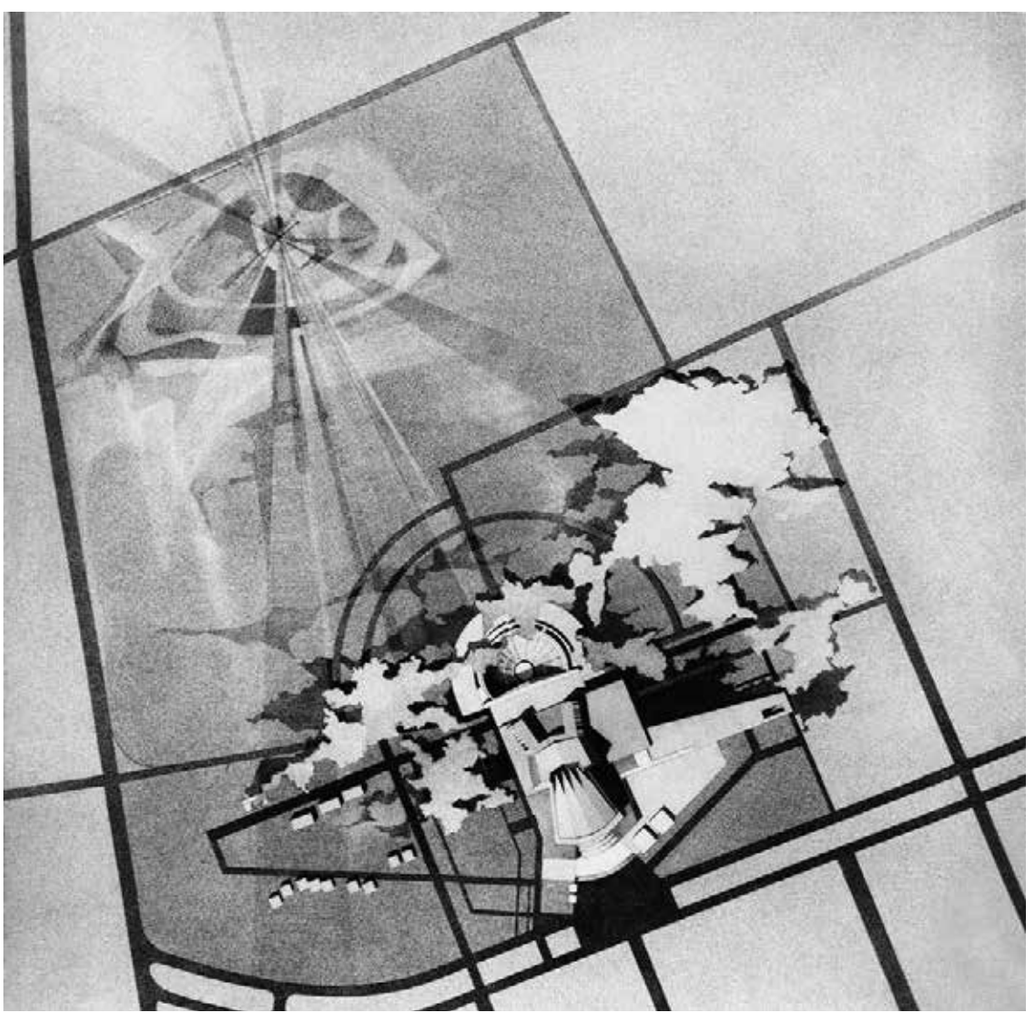
تمرکز بر روی فرم‌های طبیعی و تحقیق در باب آنها، منجر به شناخت تیموری از سیستم پوسته‌های بتنی هایپربولیک گردید و باعث شد که او مجموعه استخرهایی را در فرانسه با پوسته‌ی بتنی پیش‌تنیده و کابل‌های فولادی طراحی و اجرا کند. این آثار در مجلات روز معماری جهان، به‌دلیل فرم جذاب، بدیع و اجرای دقیق جزئیاتش بسیار مورد توجه قرار گرفت. با پژوهش و تفکر بیشتر در باب سبُک‌سازی سازه‌ها و البته به واسطه‌ی حس تعلق تیموری به وطن، وی با الهام از عشایر ایران، سازه‌های پارچه‌ای کششی باز و بسته‌شونده را ابداع نمود. جریان مُفصل طراحی و ساخت نمونه‌های با مقیاس یک‌به‌یک از این ایده و سپس فراگیری آن در سطح جهان از حوصله‌ای این نوشتار خارج است، اما شناخت اندک جامعه‌ی معماران ایران از این واقعه و بعضاً انتساب این ابداع به نام فرای اُتو (Frei Otto)، مهندس محاسب سرشناس و محاسبه‌کننده‌ی اکثر سازه‌های آثار تیموری، جای تأمل دارد، همان‌طور که محافل غربی نیز اتو را به‌عنوان مبدع می‌شناسند. همین مسئله که دانشجویان و اغلب استادان، سازه‌ی پارچه‌ای کششی و ثابت در بوستان آب‌وآتش تهران را نخستین نمونه در ایران و محصولی فرنگی قلمداد می‌کنند، نشان از عمق نیاز ما به پژوهش در باب تاریخ معماری معاصر ایران دارد. شرکت‌هایی که در این حوزه‌ها تلاش می‌کنند نیز، باید تعهد بیشتری نسبت به معرفی تاریخچه‌ی خود داشته باشند. نمیتوان در جهان امروز، دانشگاه و سازمان‌های دولتی‌ـفرهنگی را متولی تمام امور پژوهشی دانست، در واقع هیچ کشور پیشرفته‌ای نیز اینگونه عمل نمی‌کند.

طراحی مجتمع مسکونی در فرانسه در شیب تندِ نزدیک به مرزهای سوئیس نیز، از طرح‌های سازه‌گرا و شکل‌گرفته در فضای تفکر حرف‌های تیموری می‌باشد. در اثر این طرح تیموری بعدها اقدام به طراحی سازه‌هایی کشویی نمود، به‌نحوی که وزن سازه‌های بالایی روی سازه‌های پایین قرار نمی‌گرفت و از افزایش ابعاد سازه، خصوصاً در ترازهای پایینی، خودداری می‌شد. این ایده، حاصل بحث و گفت‌وگوهای لوکوربوزیه با تیموری و نقد پروژه‌های مشابه و البته بررسی اونیته د'ابیتاسیون (Unite d'habitation)، خود لوکوربوزیه بود. تیموری که در این برهه در دفتر لوکوربوزیه مشغول به کار بود، با ساخت ماکتی، ضمن نمایش این ایده، پلان اونیته د'ابیتاسیون با راهروهای تاریک را اصلاح و مشکل تاریکی آنها را برطرف کرد که این ماکت‌ها اکنون هم در خانه‌ی شخصی تیموری موجود هستند. پروژه‌ی مجتمع مسکونی، بیش از دیگر آثار مشابه متأخر از تیموری، مرا به یاد پروژه‌ی خانه‌ی روکو (Rokko House)، اثر تادائو آندو (Tadao Ando) می‌اندازد. با این تفاوت که این بار، اثر آندو و بروتالیسم وی، بیست سال پس از تاریخ ساخت پروژه‌ی تیموری که در سال ۱۹۶۳ ساخته شده، بروز نموده است.

در بین آثار سیاوش تیموری در خارج از کشور، سه استادیوم ورزشی نیز به چشم می‌خورد: استادیوم شهر لیموژ (Limoge)، استادیوم پارک دِ پرنس (The Parc des Princes) ــ که اکنون متعلق به باشگاه پاری سن‌ـژرمن (Paris Saint-Germain) است ــ و میدان اسبدوانی هیپودروم (Hippodrome) که همگی در فرانسه ساخته شده‌اند.







پروژه‌ی دیپلم سیاوش تیموری، مرکز سمعی-بصری

4 AVENUE DU PARC DES EXPOSITIONS PARIS 15 TELEPHONE: 828 53-69 ET 41-69

MARCEL BREUER ARCHITECTE

MARCEL BREUER, F.A.I.A., ARCHITECTE
ROBERT F. GATJE, A.I.A., Directeur des Etudes
ANDRE LAURENTI, ARCHITECTE D.P.L.G.

PRIERE DE REPONDRE EN DOUBLE EXEMPLAIRE

Monsieur Teimouri Slavache
44 Av de Suffren
PARIS XVe

Le 30 octobre 1964

Monsieur,

Nous avons étudié votre proposition de candidature pour le poste que nous avions à pourvoir.

Ce poste ayant reçu dernièrement un titulaire, nous ne sommes plus en mesure actuellement de considérer votre demande. Cependant, nous conserverons votre adresse et votre curriculum vitae afin que nous puissions, le cas échéant, reprendre contact avec vous.

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Robert F. Gatje

RG/mv

BUREAU DE NEW YORK MARCEL BREUER AND ASSOCIATES, ARCHITECTS 201 EAST 57th STREET

۱

G. CANDILIS

Monsieur le Directeur de l'
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE
DES BEAUX - ARTS DE PARIS
17, Quai Malaquais
PARIS 6e

N/RLF : 68.713 GE/hC

PARIS, le 15 Mars 1968.

Monsieur le Directeur,

Les Etudiants : S. TEIMOURI (Atelier ZAVARONNI) et M. PEYMAYECHE (Atelier LEPARESQUIER), ont pris contact avec moi, à plusieurs reprises, au sujet de leur projet de diplôme.

J'aimerais, volontairement, être leur rapporteur si vous n'y voyiez aucune objection, au point de vue administratif.

Je vous prie de croire, Monsieur le Directeur, en mes dévoués sentiments.

G. CANDILIS

۲

ROGER TAILLIBERT

CERTIFICAT

Je soussigné Roger TAILLIBERT, Architecte DPLG, 163 rue de la Pompe Paris 16ème, certifie que Monsieur Slavache TEIMOURI a participé aux études de mon agence du mois de janvier 1965 au mois de septembre 1967.

Fait à Paris, le 2 Novembre 1967

R. TAILLIBERT

ARCHITECTE D.P.L.G. - 163, RUE DE LA POMPE, PARIS (16e) - TEL. 704-29-82

۳

MTA AGENCE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME MAROT ET TREMBLOT

MICHEL MAROT DPLG
DANIEL TREMBLOT DPLG
MAURICE BUSSLIN DPLG
DIDIER GUILLARD DPLG
GEORGES FIGON DPLG

CERTIFICAT DE TRAVAIL

Je soussigné, Michel MAROT, certifie que Monsieur Slavache TEIMOURI a travaillé dans mon Agence, en qualité de Dessinateur Projeteur Concepteur, du 1er Octobre 1967 au 31 Mars 1969.

Durant cette période Monsieur TEIMOURI a participé au projet d'aménagement des HALLES DE PARIS, à la création d'un port de plaisance (Villefranche-S/Mer) et à l'aménagement d'une côte (Marina Baie des Anges).

En foi de quoi je délivre le présent certificat.

M. MAROT

le 26 Mars 1969

۴

تصاویر این صفحه: **گواهی همکاری با دفاتر: ۱. مارسل بروير ۲. جورج کاندیلیس ۳. روژه تالیبرت ۴. دفتر ترمبولت**

سیاوش تیموری در کنار لویی‌کان و پروفسور کوارونی، برگزاری اولین کنگره‌ی بین‌المللی جهان، اصفهان، ۲۳ شهریور ۱۳۴۹.

سیاوش تیموری در کنار آلوار آلتو (معمار فنلاندی)، مهر ۱۳۴۸

از چپ به راست: سیروس باور، رستم وسکانیان، سیاوش تیموری، ویگن گلندیان ژرژ کاندیلیس، هاشمی‌نژاد، گلستانی، فرهاد زاهدی، مهدی کوثر، نادر اردلان اسماعیل پوربزرگی.

پروژه‌ی پارک دِ پرنس، زمانی به دفتر روژه تالیبرت ارجاع شد که تیموری در آن به‌عنوان طراح مدیر اجرایی و رئیس آتلیه مشغول به کار بود.

این استادیوم، یک زمین ورزشی متعلق به قرن هجدهم در فرانسه و حامل ارزش‌ها و خاطرات زیادی برای آن ملت بود که در زمان ساخت استادیوم جدید، فرانسوی‌های حساس، جنجالی ــ که کم از جنجال معروف برج ایفل نداشت ــ به راه انداختند، اما در این مورد هم گذشت زمان، کیفیت کار معمار را ثابت کرد، به‌نحوی که این استادیوم، برای بازی‌های جام جهانی ۱۹۹۸ فرانسه نه‌تنها تغییر نکرد، بلکه به‌دلیل قدمت آن، مورد توجه ویژه قرار گرفت و به‌علت پیش‌بینی احتمالی حضور جمعیت مضاعف گردشگران در آن، تنها مقاوم‌سازی سازه‌ای اندکی بر روی آن صورت گرفت. این استادیوم، نخستین استادیوم جهان بود که به‌طور همزمان، با مقاطع بتنی پیش‌تنیده و پس‌تنیده اجرا شد. در سال ۲۰۱۴، پس از مطالعات فراوان و بحث بر سر ساخت استادیوم جدید، باشگاه پاری سن‌ـژرمن تصمیم به ماندن و تعمیرات مجدد پارک د پرنس گرفت. نتیجه آنکه در سال ۲۰۱۵، پس از حدود نیم قرن، تغییراتی در صندلی‌ها، دکوراسیون داخلی، رستوران، تعبیه‌ی وایفای و گرمایش از کف زمین اعمال شد. اکنون این استادیوم، به یکی از اصلی‌ترین نقاط شروع تور بین‌المللی دوچرخه‌سواری معروف فرانسوی‌ها تبدیل شده است. لازم به ذکر است که یک بزرگراه نیز به صورت مورب از زیر این استادیوم عبور می‌کند که به اعتقاد تیموری، بر پیچیدگی‌های طرح افزوده است. سازه‌ی سقف روی سر تماشاگران نیز جالب توجه است که تیموری درباره‌ی آن می‌گوید: «سازه‌ی سقف این بنا را با الهام از دانه‌های تسبیح طراحی کردم. کابل قطعات بتنی را روی هوا نگه داشته است».

یکی از پروژه‌های اجرا نشده‌ی تیموری در فرانسه، بازآفرینی محله‌ی له هال (Les Halles) در سایتی ارزشمند، نزدیک به موزه‌ی لوور بوده است که خود، آن را اینگونه توصیف می‌کند:

«من از طریق دفتر معماری "مارو و ترامبلوت" (Marot-Tremblot Associes) در مسابقه‌ی جایزه‌ی بزرگ رم برای بازسازی محله‌ی له هال و تأمین و طراحی پایانه‌ی متروی تندرو حومه‌ی پاریس (R.E.R) فعال بودم. برای شرکت در این کنکور، از شش مهندس مشاور دعوت به عمل آمد که یکی از آنها هم دفتر مذکور بود. به‌دلیل آنکه که دفتر گنجایش کافی برای گروه‌هایی که به سرپرستی بنده روی این طرح کار می‌کردند را نداشت دفتر آقای ادیژیه در خیابان ویکتور هوگو اجاره شد و ما به کار طراحی در محل فوق پرداختیم. پس از حدود هشت ماه، طراحی به پایان رسید و به کارفرما تحویل داده شد. شش طرح به وسیله‌ی داورها بررسی شدند و طرح ما، رتبه‌ی اول را کسب کرد؛ سپس همه‌ی آن شش طرح ارائه شده، به قضاوت و نظرخواهی شهروندان پاریسی گذاشته شدند. در این نظرسنجی، یک قصاب که در محله‌ی له هال سکونت داشت، نامه‌ای نوشت و چنین اظهار داشت که: "چنانچه این عملیات هرگونه تغییری در محل‌های که من در آن رشد یافته و خاطره دارم ایجاد کند، تمامی عوامل دستاندرکار را ترور خواهم کرد." من با شنیدن این حرف، با قصاب تماس گرفتم و به خانه‌اش دعوت شدم. زمانی که نزد وی رفتم در کتابخانه‌ی کوچکش، آثار نقاشان، معماران و فیلمسازان بسیاری را دیدم و متوجه شدم که وی نمونه‌ای از یک شهروند روشنفکر پاریسی است. نظریاتی از این دست برایم درس بزرگی قلمداد می‌شد که البته در نهایت هم کار اجرا نشد».

طبق اسناد به دست آمده توسط محققین این مقاله، تیموری به‌عنوان یک همکار پذیرفته شده در بین معماران درجه یک زمانه‌ی خود، صاحب اعتبار و انضباط خاص بوده است که این موضوع، حاصل حرفه‌ای‌گری وی بوده است و بی‌شک، او را در بین هم‌عصران خود ممتاز نموده است. نامدارانی همچون روژه تالیبرت، میشل مارو، پل رودولف (Paul Rudolph)، کنزو تانگه (Kenzo Tange)، باکمینستر فولر (Buckminster Fuller)، ریچارد نویترا (Richard Neutra)، لوکوربوزیه، آلوار آلتو (Alvar Aalto) و همسرش پروفسور کوواروني، جرج کاندیلیس، رنزو پیانو (Renzo Piano)، ریچارد راجرز (Richard Rogers)، مارسل بروير(Marcel Breuer)، فرای اتو، زاوارسکی، سالومو، ژان فروتیه و برنار زرفوس، همگی از دوستان و همکاران تیموری بوده‌اند که در تعامل با وی، اقدام به کار معماری می‌کردند بعضی همکار وی بودند، بعضی استاد و برخی دیگر شاگردانی که در آثار خود از تیموری مشورت میگرفته‌اند. تیموری معتقد است که مهمتر از این مسائل، انتقاداتی است که به معماری معاصر داشته، اما هرگز درک نشده است.

برای مثال، وی پس از طراحی بافت شهری مجاور موزه‌ی لوور می‌گوید، برای چنین پروژه‌هایی که در قلب بافت تاریخی ارزشمند است می‌بایست مفهوم «فضای ذهنی» را در نظر داشت و از اینرو، نمایی شیشه‌ای را برای بناهای اینچنینی پیشنهاد می‌کند. او معتقد است که برای تردد در چنین بناهایی می‌بایست، کریدورهایی از زیر بنا گذر کند که آن را به محلی برای تردد در وسط بافت تاریخی تبدیل نماید. به این ترتیب، بنا و نمای آن حامل معانی فلسفی مورد نظر طراح خواهد بود و این موضوع می‌تواند، موجب ساخت «فضای ذهنی» گردد. رویکردی که عملاً در بافت‌های تاریخی ایران در جهت عکس آن اقدام می‌گردد.

فهرست اسامی نزدیکان تیموری، نشان‌دهنده‌ی گرایش سازه‌گرا و اکولوژیک او می‌باشد، با این تفاوت که وی به دیگر مفاهیم ملی و هنری چنگ می‌زند و اسیر متریالیسم صرف غربی و تکنیک‌گرایی آنها نمی‌شود. جالب آنکه این موضوع، در تمامی آثار تیموری، حتی دستگیره‌ی درها، کشوها، محیط شهری پیرامون آثار، ویترین مغازه و غرفه‌هایی که طراحی کرده نیز به چشم می‌خورد. او با این پشتکار و تلاش مضاعف سعی کرده تا ساختار بنا، یکسان و اثر دارای شخصیت و هویت یگانه باشد. فناوری بالای مورد نظر تیموری به‌عنوان معمار، با فناوری بالای کشور فرانسه به خوبی درهم آمیخته و موجب حرکت رو به پیشرفت معماری جهان گشته است. همچنین تیموری در این دوران، آثاری را در کشورهای آفریقایی، ازجمله کامرون و الجزایر، به سرانجام رسانده است ــ بناهایی اکثراً دولتی، همچون بیمارستان، شهر ساحلی و مسجد. پروژه‌هایی که در تمامی آنها، بحث کمبود زمان و اهمیت کیفیت طراحی ــ همچون وضعیتی که کشور ما تا همین چند دهه‌ی پیش با آن مواجه بود و اکنون نیز کاملاً از آن خلاص نشده ــ مشهود است. محصول ملموس تلاش‌های این روزهای تیموری، کسب جوایز متعدد بین المللی و صدها کار اجرایی دیگر است.

تیموری در ایران

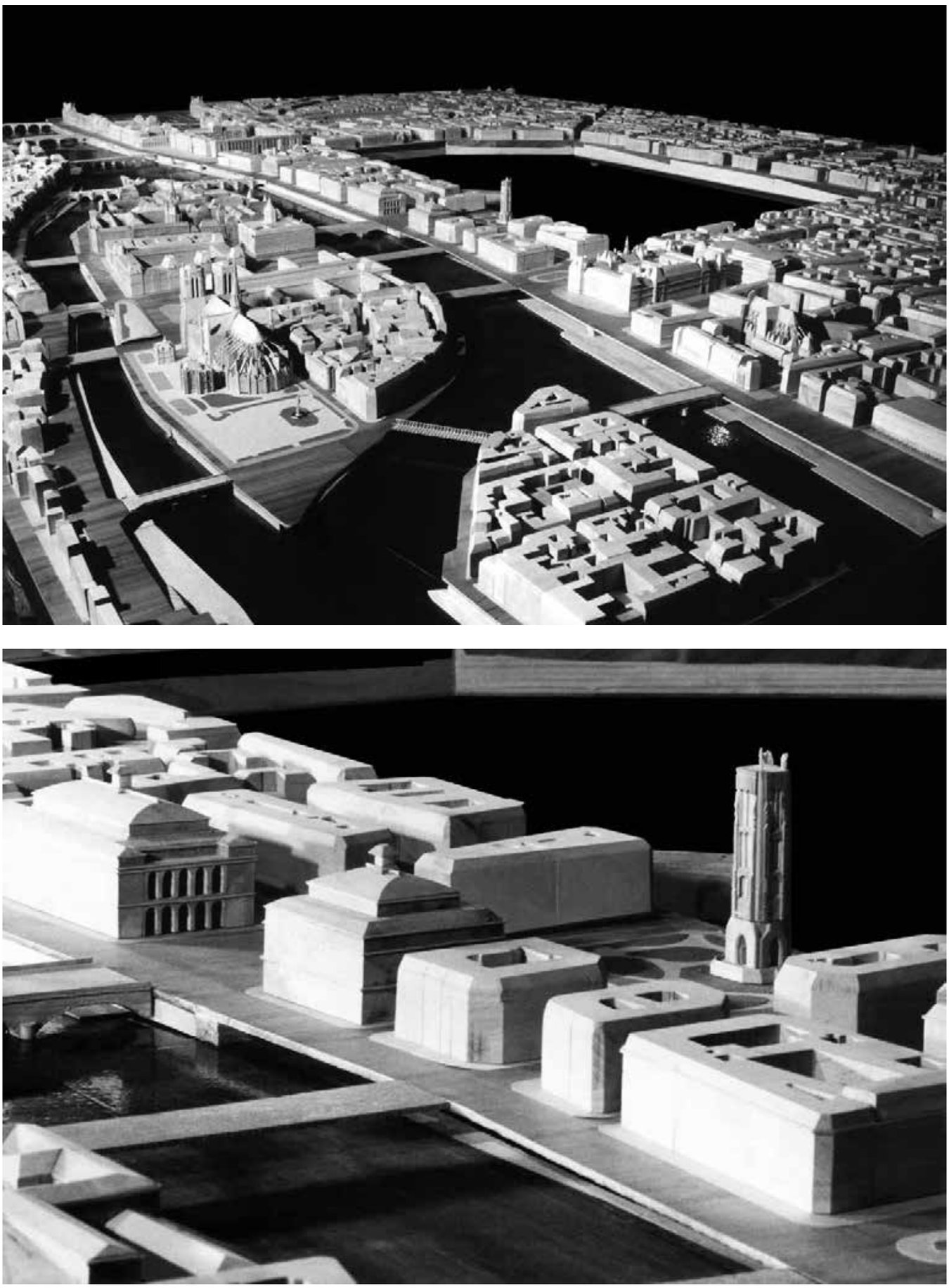
تیموری پس از بازگشت به وطن در سال ۱۳۴۸، به منظور تدریس، وارد تیم استادان دانشکده‌ی هنرهای زیبا شد، اما خیلی زود، متوجه کم بودن سرعت آموزش در محیط این دانشکده شد و پس از استعفا، شرکت فرموم را تأسیس نمود. وی همچنان در ایران، به طراحی و اجرای پروژه‌های مختلف می‌پردازد که این آثار، به‌لحاظ کمیت، با آثار خارج از کشور او قابل مقایسه نیستند، ضمن آنکه متأسفانه هیچکدام از اینها نمی‌توانند در زمره‌ی آثار جریان‌ساز قرار بگیرند. اینکه چه مسئله‌ای باعث می‌شود تا یک معمار ــ با توانایی‌های تیموری ــ در ایران نتواند درخشش خارج از کشور را داشته باشد، به موضوعاتی فراتر از معمار برمی‌گردد؛ موضوعاتی از قبیل زمین و مسکن و سوداگری، سطح فرهنگ عامه کارفرمایان غیرحرفه‌ای دولتی و خصوصی، عدم وجود زیرساخت‌های فناورانه و شهری و نهایتاً عدم وجود خواست ملی بر معماری معتبر و جهانی.

شاید آنچه که همچنان تیموری را معماری دست‌به‌قلم نگه داشته، خصوصیات فرمولی است که او در معماری خود به آن رسیده و پایبند است؛ خصوصیاتی که هرروز، بیش از پیش، درباره‌ی ضرورت وجود آنها در طرح‌های معماری می‌شنویم: نخست، سبُک‌سازی ساختمان‌ها و توجه به سازه در معماری ــ که اتفاقاً در ایران با زد و خوردهای بین مهندسین و معماران، شکل خاصی به خود گرفته است، تا آنجا که در سال ۱۳۸۴، کتاب معمار + مهندس = ساختار، ترجمه‌ی محمود گلابچی و با نشر دانشگاه تهران، که به نزدیکی و تعامل بین معماران و مهندسین تأکید دارد، جایزه‌ی کتاب سال دانشگاهی را کسب نمود. دوم، بحث اقلیم در معماری است که از بوم‌گرایان و اقلیم‌گرایان سنتی تا پیروان سبک‌ها و نظریه‌های معماری ارگانیک، اکوتک، پایدار، سبز و بایونیک، همگی طبیعت و اقلیم را منبع الهام و از اصول مورد توجه در طراحی خود می‌دانند. آنها معماری را جدا از زمینه نمی‌بینند و آن را ضرورتی جهانی می‌پندارند. در این بین می‌توان مقاله‌ی زمینه‌گرایی انتقادی در معماری: مفاهیم و راه‌کارها، به قلم سیاوش تیموری و یکی از دانشجویان مقطع ارشد وی (سمیرا رضایی) را مثال زد که قابل توجه است.

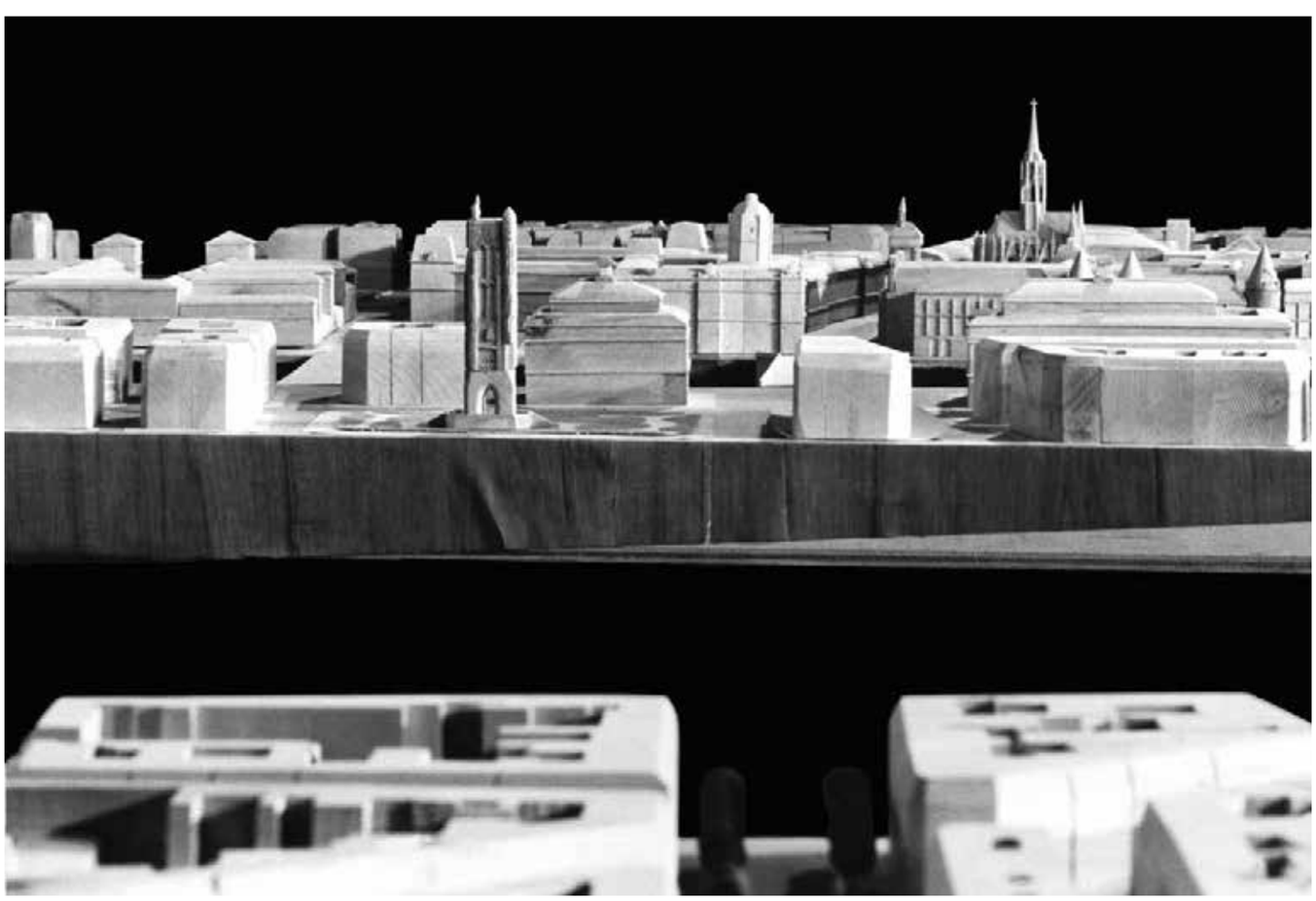
با آنکه تیموری تأکید دارد معماری وی انسانی است، اما بیشتر به نظر می‌رسد معماری وی فضا را برای انسان، سیال و در حکم مأمنی برای آرامش او قرار می‌دهد. چیزی شبیه به بعضی از آرمان‌های پیشروهای معماری مدرن، با این تفاوت که تیموری فناوری را به جای ماشین لوکوربوزیه، طبیعت را به جای دشت‌های رایت و سیالیت را به جای پلان فضایی آدولف لوس (Adolf Loos) قرار می‌دهد. شاید معماری انسانی با تعریف «معماری در خدمت جامعه» را بیشتر در آثار کامران دیبا ببینیم و این تعریفی است که محمدامین میرفندرسکی و سیروس باور نیز از این موضوع دارند.

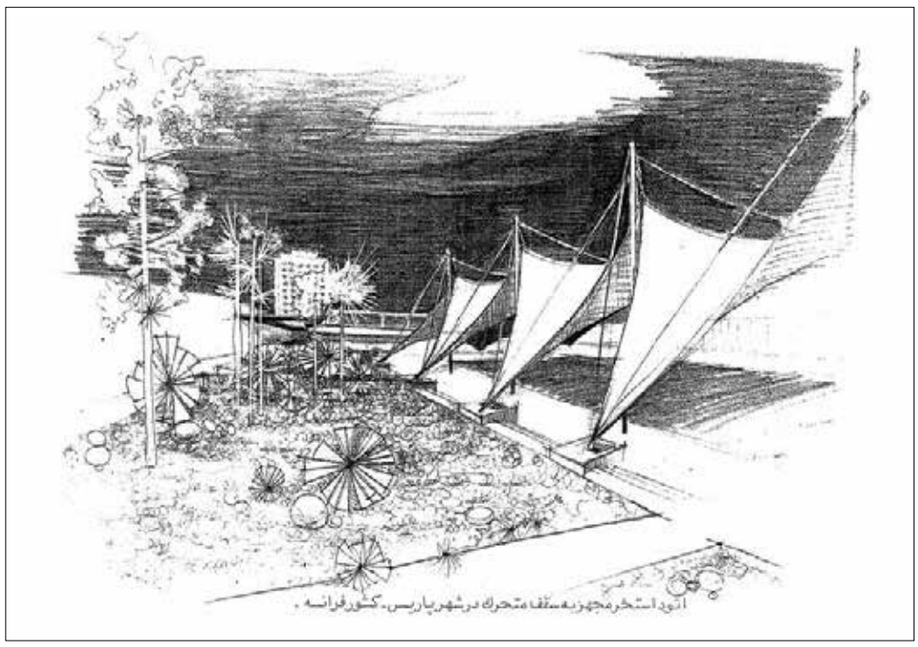
همنشینی استادیوم فوتبال پارک دِ پرنس، استادیوم راگبی ژان بوین (Jean Bouin) ــ استادیومی که داستانی مشابه پارک دِ پرنس دارد و در سال ۲۰۰۷ توسط رودی ریتچوتی (Rudy Ricciotti) مورد بازسازی قرار گرفته و به نام قهرمان افسانه‌ای دو و میدانی جهان نامگذاری شده است ــ و بافت تاریخی پاریس. [https://fifaforums.easports.com]

عبور بزرگراه از زیر استادیوم پارک دِ پرنس [https://commons.wikimedia.org]



ماکت سایت‌پلان محله‌ی له‌هال ، طرح برنده‌ی مسابقه، به جزیره‌ی موجود در رود سن و کلیسای باستانی موجود در آن دقت کنید.





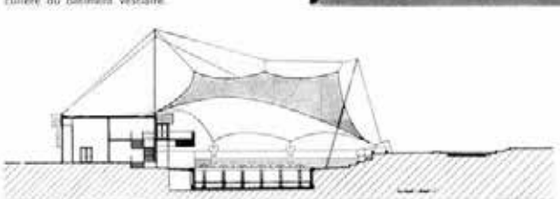
استخر مجهز به سقف متحرک در شهر پاریس، کشور فرانسه.

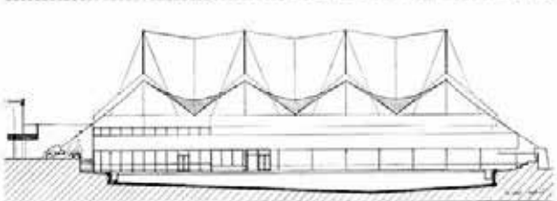
piscine
expérimentale
à paris

roger taillibert architecte

Le problème posé consiste à réaliser un bassin olympique de plein air permettant l'entraînement de nombreux nageurs en toutes saisons dans de bonnes conditions de confort.

Les études portent donc sur : un procédé de chauffage dynamique ; un principe de couverture légère escamotable ; une conception particulière du bâtiment vestiaire.





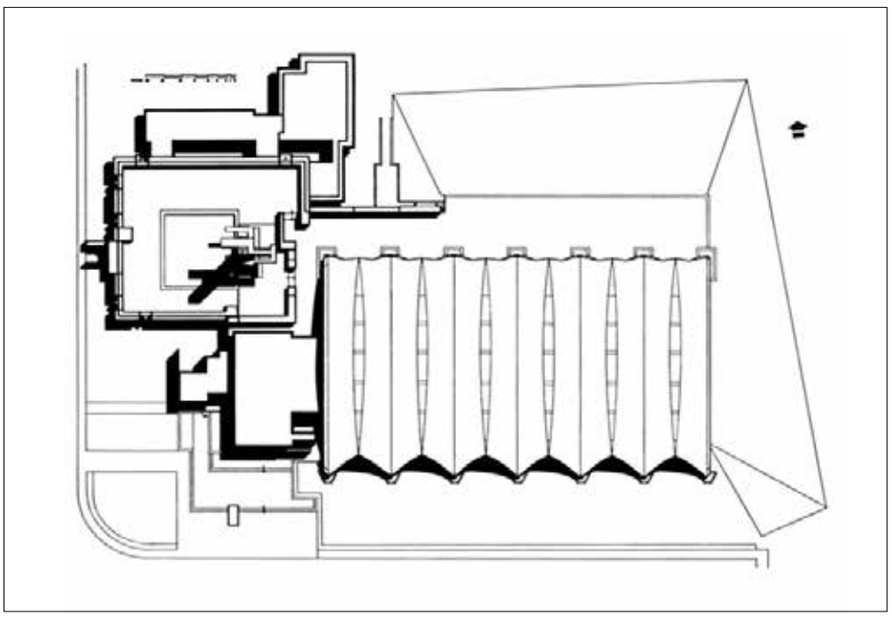
Vues d'ensemble de la maquette : coupes transversale et longitudinale.
L'ensemble, qui pourra recevoir 1 500 personnes simultanément, fonctionnera en libre service avec un seul contrôle automatique à l'entrée et à la sortie et un système de casiers vestiaires également automatisés.

Le site est protégé par les bâtiments environnants. Le bassin est installé dans une zone légèrement encaissée constituant naturellement les gradins. L'eau du bassin est chauffée à 30°. Le principe de chauffage utilise un rideau dynamique d'air pulsé obliquement à grande vitesse depuis l'auvent abritant la plage et formant promenoir des visiteurs. Ce rideau s'oppose à la pénétration de l'air froid. Il crée une zone d'utilisation chaude le long du bassin et assure un balayage de surface limitant les déperditions de l'eau. Un rayonnement infra-rouge et un chauffage incorporé dans la dalle des plages complètent les éléments de confort.

La couverture, protégeant de la pluie ou de la neige, peut être escamotée, libérant totalement l'espace en quelques minutes. Elle est composée d'une structure en câbles sur huit mâts métalliques et d'un voile souple tendu, résistant aux contraintes climatiques. Ce voile est en tissu de polyester avec enduction de P.C.V. aux deux faces et vitrification spéciale le rendant imputrescible et translucide. Il est suspendu par des chariots tracteurs à la structure en câbles.

L'escamotage est réalisé par un système de câbles et treuils électriques entièrement automatisé.

سازه‌ی چادری کششی باز و بسته شونده، فرانسه.



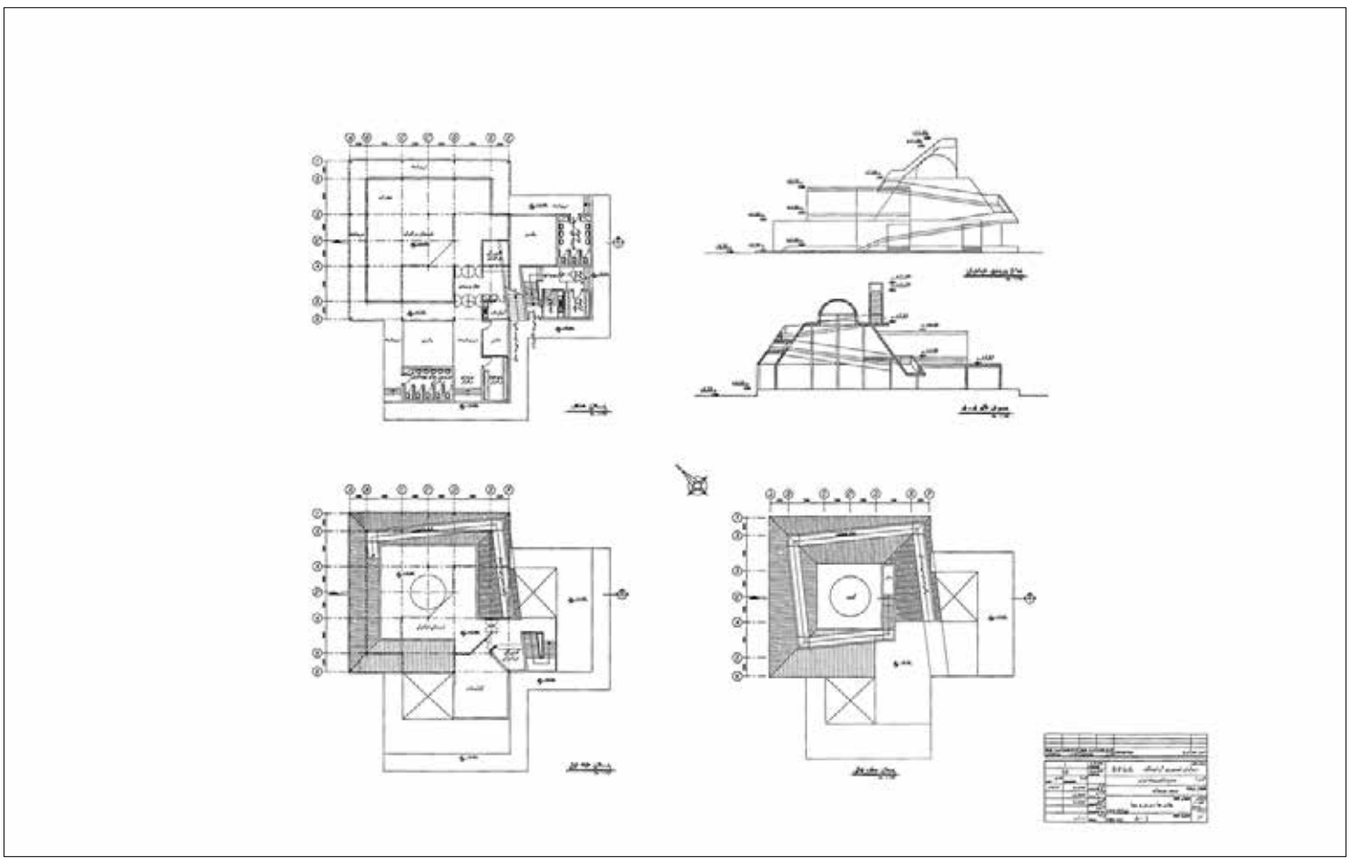
Centre Nautique de Deauville (Piscine Olympique - Voûtes minces Précontraintes) (ROGER TAILLIBERT, Architecte D.P.L.G.

TRAVAUX SOUTERRAINS
FLUVIAUX ET MARITIMES
BÉTON ARMÉ ET PRÉCONTRAINT
TRAVAUX PUBLICS
BATIMENTS

ENTREPRISE
MOINON
57, RUE DE COLOMBES — 92-NANTERRE
TEL. 204-20-92 - 204-57-20

CXXXVI

استخر سرپوشیده، دفتر معماری رُژه تالیبرت



پلان مسجد چمخاله

به نظر می‌رسد ریشه‌ی این اختلاف را باید در تفاوت‌های جاری در تعریف انسان در بین استادان جست‌وجو کرد. از نظر میرفندرسکی و باور: «انسان موجودی هنرمند و فرهیخته است، با مفهوم و هنر سروکار دارد و دل به باغ می‌سپارد.» اما در تعریف تیموری: «انسان، موجودی پرتلاش است، حرفه‌ای و متفکر است. او همچون یک خلبان در کابین هواپیما، عالِم است و با تجهیزاتِ پیش رویش غوغا به پا می‌کند.» هردوی این نظریه‌ها زیبا و برای اقشار جامعه دلنشین هستند و در حقیقت این زوایا و تعاریف متفاوت معماری است که ــ به تعبیر شهریار سیروس که ضمن سخنرانی در یکی از جلسات انجمن مفاخر معماری ایران در موزه‌ی امام علی(ع) آن را به کار برد ــ معماری معاصر ایران را همچون فرش ایرانی زیباتر می‌کند، وگرنه اگر به سوی اهداف و تعاریف یکسان پیش برویم، نتیجه، موکتی بیش نخواهد شد. از نظر پژوهشگر، اسمی که می‌توان بر معماری تیموری نهاد «معماری طبیعت برای انسان» است، زیرا همان‌طور که خود او نیز بارها اعتراف کرده، طبیعت برای وی منبع الهام بوده است تا آثاری انسانی خلق نماید. زبان خوانش این طبیعت نیز ساختار و فناوری است. جالب آنکه نخستین کتابِ چاپ شده‌ی وی نیز، تناسبات در معماری نام دارد و اکثر رساله‌های دانشجویان او، با گرایش فناوری و حول موضوع پایداری می‌باشد.

در یکی از جالب‌ترین و بحث‌برانگیزترین پروژه‌های تیموری در ایران، کارفرما پس از تغییر نظرهای فراوان و حذف تیموری از فرایند ساخت، نمای ساختمان بانک را همچون برج‌های آمریکایی با شیشه تکمیل کرد؛ کاری که تیموری و طرح اولیه‌ی او را به‌طورکلی در جریان مخالفی قرار می‌داد. در طرح تیموری، بنا، به‌دلیل قرارگیری بر کمربند زلزله‌ی تهران، بسیار سنگین، مقاوم و با پوششی بتنی طراحی شده بود. نگاه سازه‌گرا در آثار دیگر او نیز مشهود است. در تجربه‌ای دیگر (پروژه‌ی مسکونی خسروشاهی، ۱۳۵۱) طاق‌ها براساس تناسبات مدولار لوکوربوزیه طراحی شده و به شکل چهارترکی درآمده‌اند. هر طاق با ۲۶ سانتی‌متر خیز معکوس همراه است تا بر توان سازهای بنا افزوده شود. این فن، بدون استفاده از گچ در جداره‌ها اجرا شده و در آن تنها از آجر و آهن استفاده شده است. در مجتمع آجودانیه (۱۳۵۴)، موتورخانه در نیمرخ رمپ قرار دارد و شبکه‌ی آبگرم تعبیه‌شده در زیر رمپ، از موتورخانه تأمین می‌شود و به این ترتیب در زمستان، از یخ‌زدگی روی رمپ جلوگیری می‌شود.

این گرایش‌های های‌ـتک و اکولوژیک، به همراه چرخش آزادانه‌ی بنا در سایت، ورود نور به داخل ساختمان و رعایت بعضی اصول معماری سبز ــ بدون اینکه چنین نامی بر آنها گذارده شود ــ از خصوصیات معماری تیموری در ایران است. نکته‌ی جالب آنکه این چرخش فرم‌ها در بعضی آثار شهری تیموری در دل تهران ــ همان جایی که اکثراً ضوابط شهرداری دست‌وپاگیر جلوه می‌کنند ــ نیز رعایت شده‌اند.

یکی دیگر از خصوصیات معماری تیموری، توجه به نور طبیعی و بازی نور و سایه در بین احجام بنا است. این تلاش تیموری گاهاً تا به چالش کشیدن فرم نیز پیش رفته است ــ جایی که سازه‌گرایی تیموری به او کمک می‌کند و در طرح‌های وی کنسول‌ها و دیوارهای سر به فلک کشیده دیده می‌شوند. این وضعیت، نگارنده‌ی این نوشتار را به یاد سخنی معروف از همکار تیموری، لوکوربوزیه می‌اندازد که معماری را «بازی هنرمندانه‌ی احجام در زیر نور» می‌نامد، یا در جایی دیگر در تعریف معماری، از دیوارهای سنگی سر به فلک کشیده و شورانگیز صحبت می‌کند.

اتخاذ این رویکرد در معماری، تیموری را وادار به استفاده از پنجره‌های قدی، تبدیل باکس پله به محلی برای سرازیر کردن نور به درون بنا، چرخش احجام و پیشروی و بیرون‌زدگی بنا کرده است. گرچه این اتفاقات با روح درون‌گرای معماری ایرانی در تضاد به نظر می‌آیند، اما تیموری با چرخش‌های پلان و افزودن راهروها و فضاهای خدماتی بنا را در پوششی از فضاهای پشتیبانی می‌پیچاند و ضمن تأمین خواسته‌های شخصی‌اش، معماری ایرانی مطلوب را نیز به نمایش می‌گذارد. تیموری در این تکنیک، موضوع پیچیدگی (complexity) را عملاً در پلان‌های لزوماً ساده و مدرن خود وارد می‌سازد.

آخرین موضوعی که در یکی از آثار تیموری خودنمایی می‌کند، رمپ طولانی‌ای می‌باشد که وی در مسجد چمخاله تعبیه کرده است. اگر مسجد سنتی با محوری افقی عبادت‌کننده را به درون می‌کشد، مسجد چمخاله با رمپی حاصل از فناوری‌های سازه‌ای روز جهان، عابد را به بالاترین سطح مسجد می‌رساند و او را به سفری معنوی در داخل مسجد راهنمایی می‌کند. تحلیل این اتفاقِ به‌ظاهر ساده، ما را به‌سوی این نکته هدایت می‌کند که فناوری‌های نوین و خوش‌سلیقگی طراح می‌تواند مخاطبش را ضمن رهایی از قیود فرمی بناهای سنتی، به سطح جدیدی از معماری ایرانی برساند که مطلوب جوان امروزی نیز باشد. به واقع فناوری، اقلیم و تکنیک‌های نوین ساخت، همگی در حکم وسیله‌هایی برای ایجاد تجربه‌ای جدید از اصول معماری ایرانی هستند (تیموری در این باب مصاحبه‌ی مفصلی با روزنامه‌ی همشهری انجام داده است که قابل مطالعه می‌باشد).

طرح دانشکده‌ی علوم دانشگاه اصفهان

تیموری در طرح دانشکده‌ی علوم دانشگاه اصفهان که رتبه‌ی نخست را برای وی به ارمغان آورد، مدول‌بندی پروژه را با اتخاذ اصلی دیگر در معماری سازه‌گرای خود به پیش برد. اتخاذ این رویکرد و سازه‌گرایی وی ــ همانطور که در ماکت ساخته شده توسط او نیز مشهود است ــ موجب تیپ‌بندی ساختمان‌ها شده است. در طرح تیموری، طبقه‌ی همکف کلیه‌ی بلوک‌ها آزاد طراحی شده‌اند که این حرکت موجب می‌شود، فضای زیر ساختمان‌ها تبدیل به تفرجگاهی برای دانشجویان گردد. در مرکز سایت نیز دو پل از دو بلوک شرقی مختلف در تراز طبقه‌ی دوم، به دو بلوک غربی زده شده است که تاکنون نمونه‌ی آن در معماری معاصر ایران کمتر دیده شده است. رواق‌هایی با بام‌های شیب‌دار این بلوک‌ها را به هم متصل می‌کند و دو محور آبی نیز در این راستا طراحی شده‌اند. در مرکز هر بلوک حوضی مربع‌شکل قرار گرفته است که به وسیله‌ی جوی‌ها و عناصر دیگر به دیگر نقاط سایت متصل می‌شود و بر فراز این حوض‌ها، وُیدی تا بالای بام شکل گرفته است.

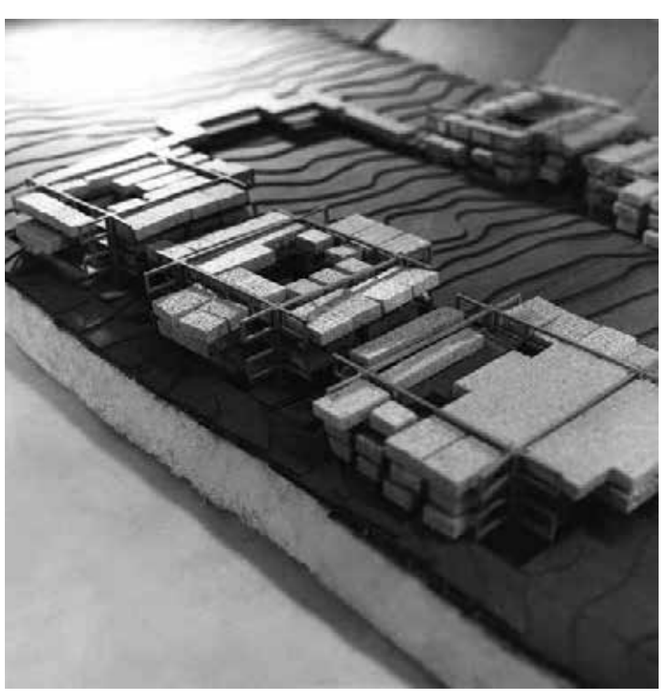
تمامی طرح دانشکده‌ی علوم دانشگاه اصفهان از یک مدول پنج در پنج شکل گرفته، اما این مدول‌گرایی به هیچ عنوان دلیل محدود شدن طراح نشده است. همان‌طور که پیش‌تر نیز به آن اشاره شد، در طرح تیموری طبقه‌ی همکف پیلوتی آزاد شده است. طبقه‌ی اول کلاس‌ها قرار دارند که همگی به‌دلیل سازمانده‌ی مناسب، نور شمال یا جنوب می‌گیرند و رو به فضای باز اطراف دارند. در طبقه‌ی دوم، کلاس‌های سمیناری و آتلیه‌ها جا داده شده‌اند و طبقه‌ی سوم نیز، به دیگر کلاس‌ها و فضاهای آزمایشگاهی وسیع‌تر اختصاص یافته است. بنابراین تیموری در هر طبقه، مقیاسی از کلاس‌ها، سمینارها و آزمایشگاه‌ها را به ترتیب چیده است. در تک بلوک مرکزی ــ که در بدو ورود به سایت همچون چتری، کاربر را تحت لوای خویش قرار می‌دهد ــ طبقه‌ی همکف به پیلوتی آزاد، طبقه‌ی اول به سایت کامپیوتر و طبقه‌ی دوم به کتابخانه و بازار کتاب اختصاص داده شده است.

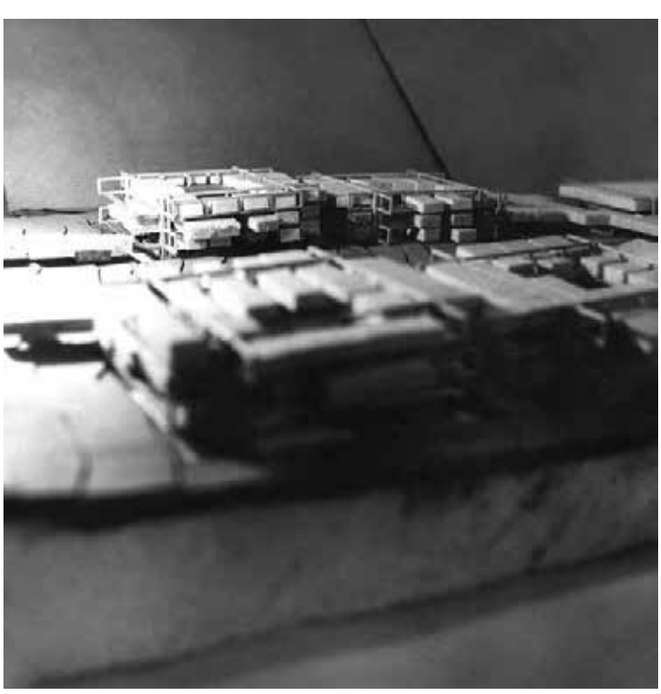
تیموری در نمای شمالی و برش b-b این طرح، یکی از اصول کهن معماری ایرانی را به نمایش گذاشته است. در این اصلِ معماری ایرانی، بنا در کل تقارن دارد و در جزئیات نماسازی، پادمتقارن است. این اصل به‌دلیل حضور و میدان دید مخاطب در فواصل مختلف است. چیزی تقریباً شبیه به آنچه که روان‌شناسی گشتالت ثابت می‌کند. در طرح تیموری نیز این اصل رعایت شده و البته در کنار آنها اصول توجه به مرکز، فراز و فرود خط آسمان و وحدت‌گرایی نیز دیده می‌شوند. در طرح‌هایی شبیه به طرح تیموری، نمی‌توان نقطه‌ی آغاز طراحی را مشخص نمود: معلوم نیست طراح ابتدا مدولاریته کار کرده و سپس به مفاهیم رسیده و یا طرحی کلی درانداخته و سپس با خط مدول آن را سازمان داده است. با این حال، اسکیس‌هایی از تیموری در دست است که توجه وی به آفتاب و جانمایی کلاس‌ها به سمت نور مطلوب در آنها مشهود است. همچنین در یکی از اسکیس‌های مقاطع تیموری نمای دو پوسته‌ای برای پایداری اقلیمی طرح به وضوح مشخص می‌باشد.

فضای داخلی این دانشکده بسیار شبیه به فضاهای سازه‌گرا و پرسپکتیوهای جنبش فوتوریسم می‌باشد که جای انسان در آنها خالی است. این موضوع به این نکته دلالت دارد که امثال تیموری «روان انسان و آرامش او» را هدف طراحی می‌دانند. طرح‌های این قشر اکثراً تا ساخته نشوند، کاملاً درک نمی‌گردند. آرامش، نور، دید و منظری که این آثار دارند ــ مثل هر طرح معماری ایرانی دیگری ــ چیزی نیست که بتوان در اسکیس و راندو و با بیان متون نشان داد. در طرح تیموری نیز همچون دیگر آثار مدرنیست‌ها، دستگاه‌های جابجایی عمودی و باکس‌های پله، به صورتی اثرگذار بر جان طرح می‌افتند ، نظم سقف‌ها را به چالش می‌کشند و چشم را می‌نوازند؛ هیجانی که در اتودهای فوتوریسم‌ها نیز دیده می‌شود. همان‌طور که ذکر شد، این بنا از یک مدول پنج در پنج بنیان گرفته شده و ستون‌ها از چهار ستون بتنی که به هم نزدیک شده‌اند، به‌وجود آمده است. حتی پوترها و پل‌های بتنی نیز از چهار مقطع مربع‌شکل سامان یافته‌اند که این شبکه‌ها خود، ساختاری را می‌سازند که حجم کلاس‌ها همچون کابینی روی آنها سوار می‌شود. دستگیره‌ی پله‌ها نیز در طرح‌ها، بتنی جلوه می‌نماید. سقف پروژه برای راحتی عبور تأسیسات و ساخت دهانه‌های بیشتر به‌صورت دال مجوف انتخاب شده است و نمای بلوک‌ها دارای پنجره‌های نواری همراه با سایبان‌هایی هستند. مجموع این استراتژی‌ها طرح دانشکده را به طرحی توسعه‌پذیر تبدیل کرده است.

نکته‌ی قابل توجه دیگر این است که کامران دیبا، طرح دانشکده‌ی علوم انسانی دانشگاه اصفهان را نیز تقبل نموده که البته محقق نشده است. خیلی پیش‌تر از اینها نیز احداث دانشگاه تهران حاصل خِرد جمعی معماران صاحب سبک کشور بوده و صدها مدرسه مانند مدرسه‌ی غیاثیه، خان و دانشگاه‌های پزشکی و ستاره‌شناسی سنتی دیگر نیز همین‌گونه طراحی شده و حاصل کار بهترین معماران عصر خود بوده است. بنابراین به نظر می‌رسد گاه به صورت مقطعی روندی عالی برای معماری ایران در حوزه‌ی ساخت فضاهای آموزشی و آموزش عالی در پیش گرفته شده است که اگر امتداد می‌یافت و به مضمونی فکری در تمام ایران تبدیل می‌شد، امروز ما مجموعه‌ای از بهترین دانشگاه‌های جهان را داشتیم که توسط بهترین معماران کشورمان در طول تاریخ طراحی و ساخته شده بودند.

جدا از نتایج فرهنگی این منش در سطح جهانی و پیام‌ها و اثرات آن، نتیجه‌ی این راهبرد امروزه، باعث مطالعه‌ی تاریخ مدرسه و دانشگاه‌سازی در ایران ــ به‌مثابه تاریخ مطالعه‌ی معماری این مملکت ــ می‌شد، ضمن آنکه محافظت، احیا و زنده بودن این بناها نیز با حضور دانشجویان و استادان آنها آسان‌تر بود. همچنان که امروز، دانشگاه تهران و مدرسه‌ی عالی مدیریت به واقع موزه‌هایی هستند که دانشجویان در آن فضاها به تحصیل و خودسازی اشتغال دارند.





تخریب آثار تیموری برای برج سازی

ذکر این نکته بسیار تأسف‌برانگیز است که بعضی از آثار تیموری در دوره‌های بعدی توسط مالکان جدید به راحتی تخریب و تبدیل به بناهای چندطبقه گشته‌اند. اگر با این عقیده‌ی میس وان در روهه موافق باشیم که: «معماری میراثی از یک دوره است که در قالب فضا نمود پیدا کرده است»، آنگاه قطعاً قبول خواهیم کرد که وارثان شایسته‌ای برای میراث معماری دهه‌های ۳۰ تا ۵۰ مملکتمان نبوده‌ایم. ما نه‌تنها قدر این میراث را ندانسته‌ایم، قدر خالقانشان را هم نمی‌دانیم و هرکدام به دلیلی، مهر خموشی بر لبان‌شان خورده است ــ معمارانی که جریان معماری ایران را آنقدر دقیق و ظریف، رو به جلو تنظیم کردند که ما همچنان وامدار اندیشه‌های آنان هستیم و مهم‌تر آنکه هنوز هم ارزش این میراث و خالقان آن را به‌طور کامل درک نکرده‌ایم.

به راستی که فناوری معماری معاصر، ساختن هر فرمی را برای ما میسر کرده است. امروز هیچ فرمی نیست که معمار نتواند آن را بسازد و شاید علت بروز فرم‌گرایی در معماری معاصر نیز همین باشد. معماران از سر شوق دست به قلم می‌شوند و فرم‌های هیجانی جالبی طراحی می‌کنند، اما شاید همین موضوع باشد که بعضی معماران دوراندیش را درگیر مفاهیم عمیق‌تر کرده است؛ تفکری که بعضاً با دیدن آثار فرمالیسم جوانان، فریاد آنان را بلند می‌کند. توانایی ما در ساخت هر فرمی باید منجر به خلق طرح‌های پایدارتر اجتماعی‌تر و رسیدگی به مفاهیمی اساسی‌تر و زیباتر شود. پس، از این منظر، ادامه‌ی راه تیموری به شرطی برای دانشجویان مفید خواهد بود که آنها به مسائل بیشتر و مفهومی‌تری توجه داشته باشند. سازه‌گرایی و اکولوژیک بودن صرف، حرکت بزرگی بود که تیموری آغازگر آن شد. معمار جوان امروز ایرانی نه‌تنها باید در پی این مسائل و مسئله‌ی نماد، الگو و مفاهیم فرهنگ غنی ایرانی باشد، بلکه باید به محدودیت‌های پروژه و مسائل جدید آن نیز پاسخی درخور پدران این معماری دهد ــ پاسخی که در آن حکمت و زبان گفت‌وگویی مندرج باشد. آثار تیموری در ایران را نیز می‌توان شامل قافیه‌های معماری برای گفت‌وگوی زیباتر دانست. خصوصیات معماری وی که در اکثر آثارش نیز دیده می‌شود به شرح زیر است:

۱. توجه شدید به اقلیم و فرهنگ بوم مورد طراحی
۲. توجه به موضوعات مرتبط با سازه مانند زلزله و گسل
۳. درون‌گرایی و در عین حال، توجه به ورودی‌های تعریف‌شده
۴. بازی با احجام آجری، چرخش احجام و ساخت پرسپکتیوهای بدیع
۵. خلق پلان فضایی (Raum Plan)
۶. توجه به نور، سایه و مسائل مرتبط با زیبایی‌شناسی بصری
۷. طراحی مدولار، انتقال وزن سقف‌ها به سازه‌ی بیرونی، آزادسازی پلان
۸. توجه به رمپ در درون بنا و حرکت کاربر در داخل بناها
۹. اِعمال تمام اندیشه‌های بیان شده تحت تأثیر سازه‌گرایی

نتیجه‌گیری

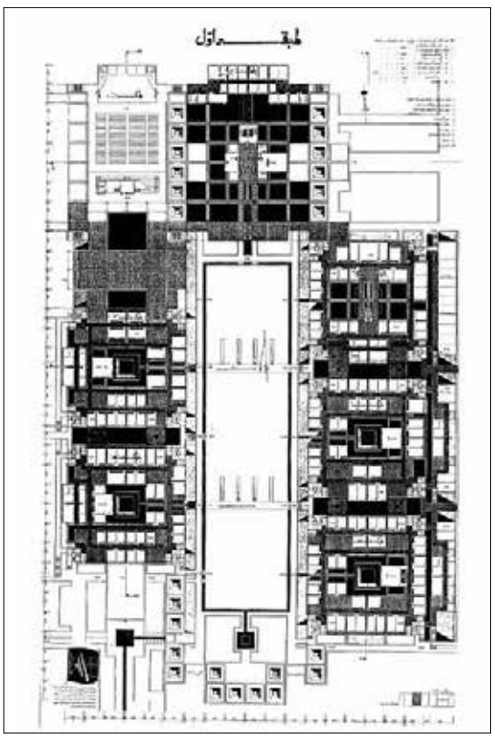
زمانی که به آثار و اظهارنظرهای تیموری در طی این سال‌ها نظری می‌اندازیم، به‌صورت ملموسی متوجه نظرات رادیکال وی می‌شویم. همین رک‌گویی باعث شده است که تیموری کمی گمنام باقی بماند. در واقع جامعه‌ی ایرانی دوست ندارد حقایق را بشنود. تلخ‌گویی و نقد صریح، شجاعانه و بی‌پرده‌ی تیموری در عین ارزشمند بودن، طالب زیادی ندارد. بعید است روزی تیموری از اخلاق خود عدول کند، اما اینکه روزی ساکت گردد هم بسیار تأسف‌برانگیز است. جسارت، زینت اهل علم است. ما می‌توانیم او را به خاطر اخلاقش طرد نماییم، محروم کنیم و حتی حذف کنیم، اما آیا اینگونه، مسائل ما حل می‌شوند؟ اساساً اعتقاد داریم که اگر تیموری منتقد است، نشان از تعصب او دارد. تیموری مثل هر منتقد دیگری باید در چارچوب ادب سخن بگوید، اما این مسئله باید همزمان با درک ما از انتقادات او و رفع نواقص خود باشد. این یک مسئله‌ی تکاملی است، پس نه‌تنها انتقادی بر اخلاق تیموری ــ و تمام افراد همچون او ــ وارد نیست، شاید بتوان گفت که نقد اساسی متوجه ما است. تیموری بیانی شفاف و فنی دارد و این به معنای تندی ضداخلاقی نیست و باید قدر نگاه امثال او را دانست. تیموری پدری است که تنها یک بار تذکر می‌دهد! باید ذهن خود را ارتقا دهیم و بیاموزیم که تحمل نقد را داشته باشیم.

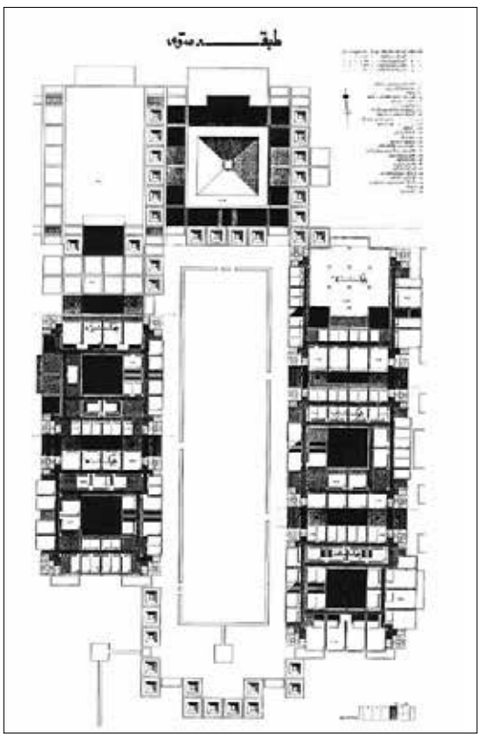
رادیکالیسم تیموری مختص به اخلاق و نظریات او نیست، بلکه این وضعیت، در طراحی و آثار وی نیز قابل ردیابی می‌باشد. سیاوش تیموری، دوران دانشجویی خود را در زمان فعالیت هوشنگ سیحون در دانشگاه تهران سپری کرده است. دوستان او، از جمله محسن میرحیدر، نمونه‌ی مناسبی از تأثیر شدید تفکر سیحون بر دانشجویان معماری آن زمان است. در آثار میرحیدر، سازه‌گرایی، تعریف فضا از طریق سازه و ایجاد طرح بر بستر ایرانی بسیار مشهود است، اما در آثار تیموری، بخش ایرانی پروژه محدود شده و بر بخش توجه بر سازه افزوده می‌شود که این، به معنای روی برگرداندن تیموری از مفاهیم ایرانی نیست بلکه، جنس و تعریف او از «ایرانی» متفاوت و مختص خود او می‌باشد ــ اتفاقی که می‌تواند یکی از پایه‌های حرفه‌ای‌گری در معماری باشد.

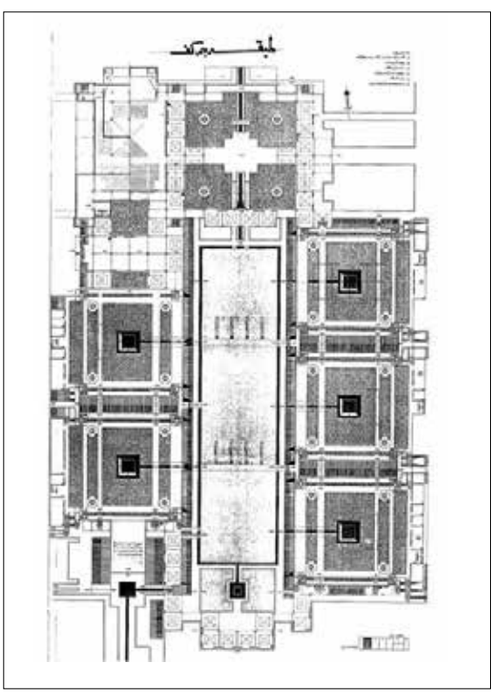
تیموری خود را متعلق به مکتب بوزار فرانسه می‌داند و بر مفهوم‌گرایی فارغ‌التحصیلان ایتالیا منتقد است، بر فرایند اجرا تأکید دارد و خود را معماری می‌داند که بر فرایند اجرا بیش از طراحی علاقه‌مند است، اما عملاً وقتی وارد زندگی او می‌شویم او بیش از هر فارغ‌التحصیل دیگری از دانشگاه‌های ایتالیا، دستی در دیگر هنرها داشته و با هنرمندان ارتباط دارد. قطعاً این مسائل تأثیر زیادی بر تیموری داشته و او طبق آنها، در طراحی‌های خود سخن از اسلوب انسانی و هندسه‌ی فضای انسانی می‌گوید. با توجه به این نکات است که درمی‌یابیم، تیموری در تعریف معماری ایرانی نیز رادیکال می‌باشد، نظرات خاص خود را دارد و از اینرو، دنباله‌روی الگوبرداری و نمادپردازی صرف از معماری ایرانی نیست. به بیان دیگر، تا جایی که تاریخ آموزش معماری در ایران به ما می‌گوید، دکتر محمدامین میرفندرسکی و یاران او از جمله سیروس باور، ایرج اعتصام و محمدمنصور فلامکی، همگی فارغ‌التحصیلان ایتالیا بوده‌اند که خسته از جنگ‌وجدل‌های آن سال‌های دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران، براساس نام‌های که جهانگیر درویش از ایتالیا برای آنها در ایران نوشت، همگی عزم ایتالیا نمودند و پس از بازگشت، سیستم آموزش معماری را به پشتوانه‌ی دانشجویان معترض و خسته از قوانین و خواسته‌های فرانسوی آن دوران، متحول ساختند و بحث «معماری انسانی» را به راه انداختند. در سیستم جدید، آنها منبع الهام خود را در شعر، موسیقی و سایر هنرها جست‌وجو می‌کنند و در دفاع از طرح‌های خود، مسائل اجتماعی را نیز دخیل می‌نمایند. اما در این بین، تیموری به‌عنوان یک فارغ‌التحصیل فرانسوی بود که خیلی پیش از شروع این جریانات در فرانسه، خود را به محمدامین میرفندرسکی ثابت کرده بود. میرفندرسکی پس از رسیدن به مقام ریاست دانشکده، از او برای تدریس معماری توسط پروفسور رضا ــ جایی که آموخته‌های فرانسوی و طرز فکر آنها چندان دیگر محبوب و پاسخگو نبود ــ دعوت به عمل آورد. گویی تیموری بیش از هم‌عصران ایتالیایی خود بر کانسپت، ایده و مفهوم نظر دارد و بیش از هم‌عصران فارغ‌التحصیل فرانسوی خود نیز بر اجرا، فن و سازه متمرکز است: این همان رادیکالیسم تیموری است. این اصالت خاص تیموری، او را به فرمولی ویژه و خودساخته در نوشته‌ها، معماری و آموزش معماری رسانده که اتفاقاً به خوبی نیز بر نقش معماری زمانه نشسته است. حجم آثار تیموری و دوام آنها نشان از کارا بودن آنها داشته است. این حرفه‌ای‌گری معماری، حاصل سال‌ها تفکر و صحبت با خویشتن است و این موضوع، من را به یاد جمله‌ای از وینست اسکالی (Vincent Scully) می‌اندازد که می‌گوید: «معماری گفت‌وگویی میان نسل‌ها می‌باشد که در طول زمان حفظ شده است.» به واقع اینجا گفت‌وگویی در میان است: طرفین ابتدا با خویشتن به بحث نشسته‌اند. با این منطق، توجه به آثار تیموری و ارزش‌گذاری بر آنها هرروز بیش از پیش بر ما آشکار خواهد شد.

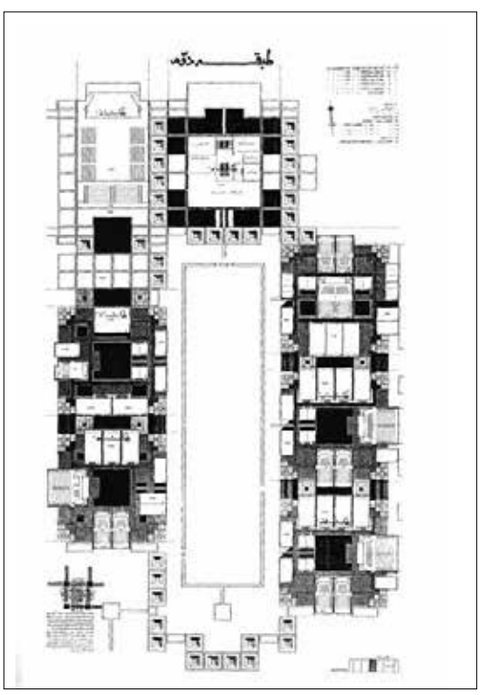
سپاسگزاری

هنر معماری بر خود لازم می‌داند مراتب قدردانی و سپاس قلبی خود را از علیرضا کریمی کلور، نازنین صادقی، فرزاد سپهر، فاطمه خسروی و حمیده فاضلی به‌دلیل همراهی در این مقاله اعلام نماید.









تصاویر این صفحه: **پلان‌های طرح دانشکده‌ی علوم اصفهان**

منابع

- انجمن مفاخر معماری ایران (۱۳۹۳). سیاوش تیموری. تهران: آرشیو اسناد انجمن مفاخر معماری ایران.
- انجمن مفاخر معماری ایران. سیاوش تیموری. دسترسی به سایت در تاریخ ۱۳۹۴/۰۱/۲۴. http://www.Ammi.ir
- عظیمی حسن‌آبادی، علیرضا و همکاران (۱۳۹۳). اندیشه‌ی معماران معاصر ایران، جلد سوم. تهران: فرهنگ صبا، به سفارش انجمن مفاخر معماری ایران.
- گروه مؤلفین. روش‌های نقد و تحلیل بنا. تهران: هنر معماری قرن. انتشار نشده.
- معین، اطهر (۱۳۹۳). پروفشنالیسم پزشکی و آموزه‌های اسلامی. فصلنامه‌ی اخلاق پزشکی، سال هفتم، شماره‌ی ۲۷.
- مصاحبه‌ی مؤلفین با سیاوش تیموری در منزل شخصی وی در تاریخ ۱۳۹۳/۰۳/۱۴.

منبع تصاویر

- تیموری، سیاوش (۱۳۹۳). مجموعه‌ی آثار، طراحی‌ها و پروژه‌های اجرا شده‌ی سیاوش تیموری. مرکز اسناد و روابط بین‌الملل فصلنامه‌ی هنر معماری.

نظریه پردازان معماری

چگونه با پتک معماری بسازیم!

رهیافتی به وضعیت نقد و نقادی در معماری معاصر ایران

(تحریریه‌ی هنر معماری)

نقد معماری، قدرت عجیبی در نشان دادن لایه‌های پنهان طراحان دارد و چهره‌ی واقعی معمارانی را که با رانت‌های مادی و غیرمادی، خود را به جای آوانگاردها جا زده‌اند، نمایش می‌دهد و شوی مضحک «روشنفکر نماها» را برهم می‌زند.

مقدمه

گفته می‌شود که مردم ایران از نادرترین مردمان جهان هستند که بعضاً بدون هیچ‌گونه تخصصی، در مورد هر زمینه‌ای می‌توانند سخنرانی کنند. این یک دروغ نیست، بلکه جلوه‌ای از فرهنگ پاپی است که ما به واسطه‌ی مطالعه‌ی اندک، تأثیرپذیری فراوان از اخبار، محتوای زرد شبکه‌های اجتماعی، نداشتن سطح مشخص و نهایتاً عدم برخورد جدی اندیشمندانمان در مواقع بحرانی، یاد گرفته‌ایم. این مردم متخصص، در موضوع نقد نیز دستی بر قلم دارند ــ مردم ایران همه چیز را نقد می‌کنند و حتی اتفاقات خوب ممکن است در نظر آنان مورد نقد قرار گیرد. البته نقد ایشان، اغلب در حد اظهارنظرهای شخصی و غیرحرفه‌ای تنزل می‌یابد و عملاً براساس مطالعات، دلایل و استدلال‌های مستحکمی نیست. با این حال، ما معمارانِ برخاسته از دل همین جامعه، نه‌تنها منتقدین خوبی نیستیم، حتی تاب شنیدن نقد آثار خود را نیز نداریم. آنچه را که از فضای فکری-فرهنگی جامعه‌ی محدودی که در آن زندگی می‌کنیم می‌توانیم دریافت کنیم، نوعی «تنبلی فکری» می‌باشد. کافی است فردی یا گروهی، جریانی را به راه بیندازند، در کسری از ثانیه تمام اطلاعات افراد در شبکه‌های اجتماعی به‌روز می‌شود و القابی متصل به جریان مذکور، در کنار نام افراد اضافه می‌گردد. ما پیرو و دنباله‌روی اندیشه‌ی دیگران هستیم و دستگاه تولید فکری و استقلال اندیشه ندارایم. ترجمه‌ی متون و مصاحبه‌ی افراد متفکر جهانی ــ آن هم نه براساس کتاب‌ها و نشریات چاپی، بلکه براساس یک مصاحبه‌ی دست چندم در یک وب‌سایت خبری ــ بزرگ‌ترین پیشرفتی است که ما تاکنون داشته‌ایم. درحالی‌که افراد گمنام دیگری عملاً در حال تغذیه‌ی این دستگاه فکری هستند. اینکه چه کسی «نخستین فرد» است، ارزشی می‌باشد که در سطح کشورهای جهان سوم مطرح می‌گردد و در حقیقت ایدئولوژی افراد گرانبها است. وقتی تاریخ زندگی بزرگان جهان را می‌خوانیم درمی‌یابیم که ایشان دغدغه‌ی نخستین و پیشرو بودن نداشته‌اند، بلکه آنها آرزوی به پیش بردن را در سر می‌پروراندند.

نقد آموزش، آموزش نقد

نظریه، نقد و عمل همواره لازم و ملزوم معماری بوده‌اند. در این بین، نقد، پای ثابت زندگی یک معمار است که مختص به فضای حرفه‌ای نیست. ویتروویوس معتقد بود که معمار باید در تمامی عرصه‌های محیطی، موضوعات اجتماعی و فرهنگی، سنت‌های هنری و فنون ساخت‌وساز آموزش ببیند. نقد قطعاً جزء موارد اصلی این مهم است، چرا که در حقیقت کار ما معماران در آتلیه‌ها هم چیزی جز نقد نیست. اساساً نقطه‌ی شروع طراحی برای معماران همان نقادی و بحث‌های آتلیه‌ای است: نقد ما بر ادبیات موضوع، طرح خود و بر طرح دوستانمان و یا نقد استادان ما بر طرح ما و حتی نقد بر کتاب‌ها و نظراتی که در آنها بیان شده است. دانشکده‌ی هنر و به‌خصوص گروه معماری، یعنی نقد، نقادی و شفافیت در ذهن و تفکرات پیچیده که البته متأسفانه این مهم به روش سیستماتیک در دانشگاه‌های ما آموزش داده نمی‌شود. این تنها دریافت ما و نتیجه‌ای است که از تجارب خود و یاران دریافته‌ایم.

→ مجتمع چندعملکردی زالتسبورگ، دفتر حریری و حریری، اتریش، ۲۰۱۳.

در بعضی مراکز آموزشی نیز نقد و نقادی، نماد روشنفکری و آزادی روابط و اخلاق قرار می‌گیرد که از نظر ما این قطعاً تحریف نقد است و نه تعریف آن.

علت عدم نهادینه بودن فرهنگ نقد در بین معماران را باید در آموزش آنان جست‌وجو نماییم. آموزشی که مسائل زیادی دارد که بزرگ‌ترین آن عدم به‌روز بودن است. به‌عنوان مثال، بنیانی که این آموزش براساس آن بنا نهاده شده، تفکر بوزار است که خود برای خواندن، مطالعه و نقادی ارزشی قائل نمی‌شد. عیسی حجت در کتاب خود می‌گوید: «در آموزش معماری به سبک بوزار، بر طراحی معماری در آتلیه تأکید می‌شد و دروس نظری، برنامه‌هایی فرعی و البته جداگانه بود، تا آنجا که بر دیوارهای آتلیه‌های بوزار نوشته بودند: "کتاب‌خوانی در اینجا ممنوع است". دروس عملی که طراحی معماری را شکل می‌دادند، شامل پروژه، دکور و اسکیس بودند و در آنها گرافیک و نوع ترسیم (راندو) بیشتر اهمیت داشت تا منطق بکارگیری مصالح». ناگفته پیدا است که در این منش، نقد، ادبیات و مبانی‌نظری جایگاهی ندارد. در دوران بعدی، در آموزش عالی معماری ایران این روند تا دوران ریاست محمدامین میرفندرسکی بر دانشکده‌ی معماری دانشگاه تهران ادامه پیدا کرد. او و یارانش، فارغ‌التحصیلان ایتالیا بودند و بر امر مبانی نظری، بیش از پیش تأکید نمودند. برای روشن شدن شفاف جایگاه ما در آن دوران همان‌طور که قبلاً اشاره شد همین نکته بس که در همین ایام بود که سیروس باور، تاریخ معماری مدرن لئوناردو بنه‌ولو (Leonardo Benevolo) را ترجمه کرد و این، از نخستین کتب سبک مبانی نظری در ایران به حساب می‌آمد.

کتابی که پس از ۳۴ سال از تأسیس گروه معماری دانشگاه تهران و در سال ۱۳۵۳ منتشر گردید. هرچند که این رویداد با درگیری‌های دانشجویان و به دلیل نبود بستر فرهنگی به‌سختی به کار خود ادامه می‌داد، اما اثر نسبی خود را برجا گذاشت.

فضای دانشگاهی امروز ایران، اسیر تفکرات بازاری است و قدرت پیش برنده ندارد؛ یعنی نمی‌تواند رو به جلو برود. این فضا تنها می‌تواند به آمار، ارقام و تولیدات چاپی علمی-پژوهشی ــ که بسیار تئوری‌تر از آن هستند که به کمک معماری ایران بیایند ــ دل خوش کند. همان‌طور که گاهی نیز، شاهد نشر کتب و سخنرانی‌هایی در دانشگاه‌ها هستیم که متوجه ربط آنها به اهداف معماری در ایران نمی‌شویم و بیشتر شبیه به پراکنده‌گویی و کلی‌گویی هستند. دانشگاه‌های ایران و استادان مقاله‌نویس آن، معماری را تبدیل به دانشی همچون فیزیک کرده‌اند که می‌خواهد با یک تحلیل نرم‌افزاری SPSS در موردِ نیاز جمعیتی یک محله، رأی صادر کند و این در بهترین حالت، وضعیت دانشگاه‌های به اصطلاح «مادر» کشور است و این توصیف، در دانشگاه‌های کوچک‌تر اوضاع ناگوارتری دارد. استادان براساس روابط فردی و آشنایی و یا شهرتشان انتخاب می‌گردند و نه براساس تخصص و درجه‌ی علمی‌شان. مثلاً در دانشگاهی ممکن است مجموعه‌ای از استادان دارای درجه‌ی کارشناسی ارشد به‌دلیل روابط نزدیکی که با مدیر گروه دارند و یا به‌دلیل اسم و رسمی که در بازار معماری کسب کرده‌اند، تدریس کنند. در حالی که پرونده‌ی جذب استاد دارای مدرک دکتری که نگاهی انتقادی به سیستم آموزش معماری ایران دارد و در حوزه‌ی آموزش معماری حامل نظریاتی است، مدت‌ها در حال خاک خوردن در کشوی میز هیئت اجرایی جذب می‌باشد.

نقد رسانه، رسانه‌ی منتقد

رسالت رسانه، توسعه‌ی مرزهای اندیشه، رشد و پرورش دادن افکار و پاسخ دادن به پرسش‌هایی است که ذهن توده‌ی فراگیر متخصصین یک امر(در اینجا معماری) را درگیر خود کرده است. جی.کی. چسترتون (G.K. Chesterton) درباب ژورنالیسم می‌نویسد: «کار ژورنالیسم عموماً این است که به مردم بگوید:"فلان‌کس درگذشت"، در حالی که مردم حتی نمی‌دانستند که فلان‌کس زنده است!» این بیان در واقع، گزاره‌ای دو پهلو و دارای ایهام است. در ظاهر امر، چسترتون اشاره‌ای به وظایف ژورنالیست‌ها می‌کند و آنها را تشویق به بازکردن چشم مردم می‌نماید؛ اما به زعم ما این بیان چسترتون نوعی تلنگر به ژورنالیست‌ها است؛ یعنی کار ژورنالیسم فقط بیان اخبار و گزارش رویدادها نیست، بلکه، باید چیزی بیش از یک بنگاه سخن‌پراکنی باشد. ژورنالیست‌های امروزی موظف به پیشبرد فرهنگ هستند. مجلات معماری، سربازان قلم به دست جبهه‌ی فرهنگ هستند. دشمن ما نه افراد آن سوی مرزها، بلکه جهلِ اندیشه، سقوطِ ادبیات و تغییر نگاه‌های سطحی‌نگر است.

اگر اکنون رسالت واقعی رسانه‌ها را با رسالت معماران مقایسه کنید، متوجه خواهید شد که چرا امروزه معماری و مجلات، تا این حد به یکدیگر وابسته هستند. چرا معماران پیشرو و آوانگارد، دوستان صمیمی سردبیران و هیئت تحریریه‌ی ژورنال‌ها هستند و چرا اغلب معماران بزرگ (برخلاف تصور ایرانی‌ها) دست به قلم دارند و قلم‌فرسایی می‌کنند؟ لوکوربوزیه بسیار پیش‌تر از اینکه به‌عنوان یک معمار معروف گردد، در دوران جنگ جهانی، به‌عنوان سردبیر و عضو تحریریه در نشریه‌ای که خود از مؤسسین آن بود، فعالیت می‌کرد. پیتر آیزنمن، حتی پا را فراتر گذاشت و خود مدت‌ها سردبیر نشریه‌ای انتقادی با نام اپوزیسیون (Oppositions) بود. رم کولهاوس نیز اساساً قدرت‌نمایی خود را در حوزه‌ی رسانه و مطبوعات آغاز نمود. البته ایشان همگی نقد و نقادی را ترویج دادند و مانند برخی از معماران ایرانی نبودند که فقط با چاپ آثار خود به دنبال «بهره‌برداری» از آنها باشند. قطعاً شلاق زدن بر ذهن مخاطبینِ عادت کرده به متن‌های کوتاه و سطحی صفحات گروه‌های مجازی و وب‌سایت‌های بدون محتوا و به پیش بردن آنها در جهان پر از جلدها و نشریات زرد که به تملق و فرار رو به جلو عادت دارند، امری سخت و دردناک و در عین حال واجب است ــ چه برای معماران با دغدغه‌های ملی و بین‌المللی و چه برای ژورنالیست‌هایی که سرشان برای کشورسازی درد می‌کند. در چنین فضایی، نقد، ما را به یکدیگر پیوند می‌زند و زبان گفت‌وگوی ما با یکدیگر است. ما نقدپذیر هستیم و خودمان هم نقد می‌کنیم، اما افرادی هستند که به‌دلیل سابقه و منافع خود با نقد مشکل دارند. نقد، خط‌کش میزان صداقت ماست.

نقد به‌دلیل نیت خیری که در سر دارد، هیچ محدودیت و ملاحظه کاری‌ای را نمی‌پذیرد و این موضوع به اثبات نیاز ندارد. آن کس که از روی غرض نقد می‌کند، منتقد نیست، بلکه دشمن است و قصد دارد با تخریب دیگران به منافع خود برسد. پاسخ به نقد این فرد را می‌توان به راحتی داد، زیرا بعید است نقد او از جایگاه مستحکمی برخوردار باشد، اما به‌هرحال، باید جواب منتقدین را ــ چه به حق باشد و چه ناحق ــ داد. از دل این فرایند، «حقیقت» متولد می‌شود و با حقیقت است که ما «رشد» می‌کنیم. نقد و منتقد واقعی، قطعاً به بیان حقایق می‌پردازند؛ زیرا وابستگی مالی و فکری‌ای به جریان خاصی ندارند و شاید برای همین باشد که در ۷۰ سال ژورنالیسم معماری ایران، هیچ نقدی نوشته نشده است. شاید عناوین «نقد» بوده‌اند و افراد به‌عنوان منتقد بر مرکَب نقد سوار شده‌اند، اما واقعیت این است که آنقدر ملاحظه‌کاری در این متون مشهود است که متن بیشتر شبیه به اعتراف‌نامه می‌باشد. تعداد کل مقالات واقعی نقد در تاریخ ژورنالیسم معماری ایران با زحمت به تعداد انگشتان یک دست می‌رسد. عنوان نقد و نقدپردازی در نشریات مختلف وجود داشته است اما آنچه که درج شده مطالبی بی‌ربط و چه بسا سطح پایین (به‌عنوان مثال ترجمه‌ی نویفرت) بوده است!

چرا ما باید نقد بنویسیم؟ رسانه‌ی منتقد به‌دنبال چیست؟ این سؤالی است که باید بارها از خود بپرسیم. یک باغبان حرفه‌ای زمانی که چمن می‌کارد می‌داند که باید روزی که کاشته‌هایش جوانه زدند و قد کشیدند، آنها را یک مرتبه با ماشین چمن‌زنی بزند. درحالی‌که برخی این حرکت وی را دیوانگی قلمداد می‌کنند، او می‌داند که با قطع چمن‌ها از ساقه، آنها بار دیگر رشد خواهند کرد و این‌بار ضخیم‌تر و مقاوم‌تر بار می‌آیند. پس دیگر خیالش راحت می‌شود که حتی اگر روزی او نبود هم، چمن‌ها طاقت بازی فوتبال و دویدن بازیکنان با کفش شش میخ را دارند. ما منتقدین آن باغبان هستیم و کاری که انجام می‌دهیم مانند دستگاه چمن‌زنی می‌باشد.

اندیشه‌ی انسانی باید مانند گیاهان و درختان تنفس کند، آفتاب بخورد، باران ببیند، سرد و گرم را تجربه کند تا رشد یابد. ما اعتقاد داریم این درخت، باید برگ بریزاند، زرد گردد و هرس شود تا بتوانیم بر آن نام درخت بگذاریم. ما به وظیفه‌ی باغبانی خود واقف هستیم، به آن عمل می‌کنیم و در تلاشیم تا اندیشه‌ی معماران و هنرمندان این مملکت را در قالب زبان معرفی نماییم، با این حال بعضی از معماران، به هزارویک دلیل، نمی‌خواهند کار مطبوعاتی حرفه‌ای انجام دهند. بعضی معماران ایرانی صرفاً به مطبوعات و مجلات به چشم درگاه معرفی آثار و بنگاه تبلیغاتی شخصی خود می‌نگرند و تنها با انگیزه‌ی کسب پروژه‌های بیشتر حاضر به همکاری می‌شوند. معماران ما تحمل کوچک‌ترین نقدی را حتی در باب سایز و فنون عکاسی کارهایشان را نیز ندارند.

میزان شناخت و سواد معماران نسبت مستقیمی با صبر و پاسخدهی منطقی آنان به انتقادات دارد. باید قبول کنیم که بعضی معماران ما صبر کمی دارند و منتقد را به چشم دشمن خود می‌بینند. برای مثال، «نقد عملی» نقدی است که در آن منتقد به هرآنچه در دست دارد بسنده می‌کند. او از شواهد، قراین، گذشته‌ی معمار، اظهارات او و حتی دیگر آثار او چشم‌پوشی می‌کند و تنها براساس مستندات و مدارکی که در اختیار دارد و احتمالاً شخص معمار برای بررسی آثارش به او داده، استفاده می‌کند. این نوع نقد را مکتب کمبریج با شور و شوق به کار گرفت و به صورت الگوی نقد مؤثر و کارامد در دانشگاه‌های بریتانیا نهادینه نمود. همین مکتب بود که چالش «خواندن دقیق» را مطرح کرد و نقد جدید آمریکا را به‌وجود آورد. معماران در ایران علاقه‌ای به نقد ندارند و در صورت نقد هم تمایل دارند که در چارچوب عملی باشد. البته تاکنون هم هیچ معماری

این خواسته را به صورت علمی مطرح نکرده و ما از فحوای سخنان آنان این منظور را دریافت کرده‌ایم، اما این نوع نقد قدیمی بوده و کافی نیست. معماران و منتقدان ما باید شجاعت مناظره و گفت‌وگو را داشته باشند. چه کسی جز ما سد راه پیشرفت ما شده است؟

اگر در حال ورود به عصر طراحی دیجیتال هستیم ــ که در آن معمار-متفکر خط مشی را مشخص می‌کند و سیستم‌ها و اپراتورها طراحی را انجام می‌دهند ــ پس انسان متفکر باید اندیشمندی کتاب‌خوان، منتقد، نظریه‌ساز و پیشرو باشد. او باید محیط خود را درک و تفسیر کند، مبانی بنویسد و با سیاست‌گذاری خود، مسیر حرکتی مردم را اصلاح نماید، همان‌طور که بزرگی نیز می‌گوید: «هنرمند باید چیزی را که مردم باید دوست بدارند عرضه کند، نه چیزی که دوست دارند!»

نقد هنر، هنر نقد

آژند معتقد است:

«نقد، هنر پویش و فرایندی است که به یک سنجش کیفی در باب آثار هنری و تولیدات همان پویش و فرایند می‌انجامد. معمولاً اصطلاح نقد هنر به سنجش ابژه‌های انسان‌ساخت از دیدگاه زیبایی‌شناسانه اطلاق می‌شود. از اینرو، نقد هنر را می‌توان شاخه‌ای از زیبایی‌شناسی به شمار آورد. نقد هنرِ نظری، نقد ادبی، موسیقی و انواع دیگر نقد، متمایز از زیبایی‌شناسی است، چون هدف نقد هنر، سنجش آثار واحد و یا گروهی از آثار هنری است. حال آنکه زیبایی‌شناسی به ارزیابی کلی هنر می‌پردازد و راجع به آثار افراد و شخصیت هنرمند صحبت می‌کند و این مسائل اگر نیازمند ارائه‌ی تئوری باشد، زیبایی‌شناسی درصدد قاعده‌بندی آن برمی‌آید. از اینها گذشته، نقد هنر، نه‌تنها از زیبایی‌شناسی، بلکه از فلسفه‌ی هنر نیز متمایز است، چون در فلسفه‌ی هنر، اهداف مزبور در آثار تفسیری، کیفیت خود را به ثبوت نمی‌رسانند، بلکه طبیعت، مفهوم و به‌طورکلی نهادشناسی هنر را کشف می‌کنند. معهذا، این تمایز هیچ نوع اشاره‌ای به عدم سازگاری و یادگیری ندارد[...] سنجش کیفی نقد هنر می‌تواند به مفهوم فردی یا جمعی، کنش خصوصی و یا کنش عمومی، با توجه به یک یا چند و یا همه‌ی آثار هنرمند و یا گروه وابسته‌ای از هنرمندان و یا میراث هنری یک دوره‌ی خاص تاریخی، در هیئت کلمات و یا رفتار شکل بگیرد[...] نقد رفتاری هنر را در نهایت می‌توان در تمجید و ستایش بت‌واره‌ی آثار هنری و در تخریب ارادی و یا عدم مراقبت از آثار هنری تجربه کرد. اینها، جاذبه‌ها و خواسته‌های یک نقد هنری منبعث از دیدگاه‌های تئوریکی، مذهبی، فلسفی و یا سیاسی است که آن رفتار را الهام می‌بخشد و همواره هم به همان نحو بیان نمی‌شود. روش‌های کار نقدِ لفظی متفاوت هستند، ولی آنها به دو شاخه‌ی بزرگ نقد عقلانی و نقد عاطفی-پنداری تقسیم می‌شوند[...] اولی نوعی از نقد مبتنی بر مباحث ناب منطقی است که سنجش‌ها را با دقت زیادی ارائه می‌دهد و دومی، نوعی از نقد برخاسته از لذت و یا عدم لذت زیبایی‌شناسانه در مقابل کیفیت‌های رسمی اثر هنری است و این احساسات را با رسانه‌ی ادبی نظیر جستارها، نوشته‌های شعری و یا روایی، سفرنامه‌ها و روزنامه‌نگاری متجلی می‌سازد. نویسنده با آنها درصدد است تا کیفیت اثر را جلوی چشم نگرنده بیاورد و یا حتی تلاش می‌کند تا برای خواننده آنچه را که ندیده، نشان دهد و این کار را به وسیله‌ی یک معادل ادبی متناسب با انگیزش احساسی ــ که بسیار نزدیک به عاطفه‌ی متأثر از اثر مورد بحث باشد ــ انجام می‌دهد[...] منابع مطالعاتی نقد لفظی هنر نه‌تنها در آثار تخصصی، بلکه در رسالات فلسفی و در نوشته‌های صرفاً خلاقه نیز وجود دارد.»

سید قطب نیز در اصول و شیوه‌های نقد ادبی، وظیفه و غایت نقد ادبی را «ارزیابی کار ادبی از جنبه‌ی فنی، بیان ارزش واقعی و ارزش‌های تعبیری و احساسی آن و تعیین جایگاهش در خط سیر ادبیات، مشخص کردن آنچه که کار ادبی به میراث ادبی، در زبان و در همه‌ی دنیای ادبیات افزوده است، میزان تأثیرپذیری از محیط و تأثیرگذاری بر آن و به تصویر کشیدن ویژگی‌های پدیدآورنده‌اش و ویژگی‌های احساسی و تعبیری و کشف عوامل روانی مؤثر در شکل‌گیری و همچنین عوامل بیرونی» می‌داند. سیدقطب در ادامه، کار ادبی را «بیان تجربه‌ای احساسی در قالبی الهام‌بخش» می‌خواند که آن را اینگونه تفصیل می‌نماید: «واژه‌ی "بیان" برای ما طبیعت کار و نوع آن را به تصویر می‌کشد، "تجربه‌ای احساسی" بیانگر ماده و موضوع آن است و "قالبی الهام‌بخش" شرط و هدف آن را مشخص می‌نماید.»

این مؤلف عرب زبان در نهایت، شیوه‌های نقد ادبی را به چهار دسته‌ی «شیوه‌ی فنی»، «شیوه‌ی تاریخی»، «شیوه‌ی روانشناختی» و «شیوه‌ی متکامل» تقسیم‌بندی می‌نماید.

محمد شریفی نیز ضمن تقسیم‌بندی نقد ادبی به دو حوزه‌ی کلیِ نقد نظری و نقد عملی (کاربردی)، تأکید می‌کند که «نقد ادبی برحسب اینکه توجه منتقد در تحلیل، ارزیابی و داوری اثر ادبی، به جهان خارج، خواننده، مؤلف و یا خود اثر به‌عنوان یک کل معطوف گردد، به چهار دسته‌ی نقد محاکاتی (mimetic criticism)، نقد عمل‌گرایانه (Pragmaticcriticism)، نقدتبیینی (Expressivecriticism) و نقد عینی (Objective criticism)» تقسیم‌بندی می‌گردد. شریفی رویکردها و نظریه‌ها و شیوه‌های نقد ادبی را نیز به شش دسته‌ی زیر تقسیم‌بندی می‌نماید:

۱. نقد اسطوره‌شناختی
۲. نقد اخلاقی
۳. نقد تاریخی یا زندگینامه‌ای
۴. نقد جامعه‌شناختی یا اجتماعی
۵. نقد روان‌شناختی
۶. نقد صورت‌گرایانه یا شکل‌گرایانه یا فرمالیستی

شریفی در انتها تأکید دارد که «هیچ‌یک از شیوه‌های یاد شده به تنهایی، قادر به تحلیل و بازنمود همه جانبه‌ی یک اثر نیست و هریک محدودیت‌های خاص خود را دارد. برای حصول شناخت نسبتاً کامل از یک اثر، لازم است شیوه‌ای ترکیبی اتخاذ گردد.»

«نقد معماری» به‌طور مستقل کمتر موضوع پژوهش بوده است. جالب آنکه حتی در سطح جهان نیز بر روی این موضوع کار زیادی نشده است و اغلب منتقدین براساس اسرار شخصی-تجربی خود فعالیت می‌کنند. در واقع، دستگاه تحلیل و نقد هر منتقدی مخصوص به خود او و براساس معیارها و تعاریف او از معماری است. این مهم، به خودی خود منفی نیست و حتی ممکن است، باعث پویایی امر نقد گردد. وین اتو (Wayne Attoe) شاید تنها نابغه‌ای باشد که برای نقد معماری، شاخصه و سبکی مشخص نموده است، هرچند به روش خود او نیز انتقادات زیادی وارد می‌باشد.

نقد معماری، روشی علمی برای تبیین چارچوب‌های طرح معماری و توسعه‌ی مرزهای آن است. اگر در فرایند نقد خود بتوانیم مرزهای اثر (و معماری) را توسعه دهیم، قطعاً به چیزی بیش از حدود دانش امروزی دست می‌یابیم. نقد، وجوه مثبتی زیادی دارد که نباید آن را در زیر بار منفی «نقد» نادیده گرفت، هرچند نسبت اطلاعات منتشر شده از این حیث قابل مقایسه نیستند. برونو زوی (Bruno Zevi) با بیانی جدی و صریح بر این نکته تأکید دارد که:

«درباره‌ی آثار معماری برجسته و باارزش، نه تنها هیچ‌گونه تبلیغ مناسبی انجام نمی‌گیرد، حتی هیچ وسیله‌ی مؤثری هم وجود ندارد که از احداث ساختمان‌های زشت جلوگیری کند. برای "فیلم" و ادبیات، سانسور وجود دارد، اما هیچ محدودیتی برای جلوگیری از شهرسازی و معماری ناهنجار موجود نیست. در حالی که شاید عواقب این سهل‌انگاری، زیان‌بارتر از انتشار رمان‌های غیراخلاقی که به مسائل جنسی می‌پردازند باشد[...] و بالاخره هرکسی مختار است که پیچ رادیو را ببندد و یا کنسرتی را ترک کند و فیلم یا نمایشی را که مورد پسندش نیست، نبیند و یا کتابی را که مایل نباشد نخواند، اما هیچ‌کس نمی‌تواند در برابر بنایی که صحنه‌ای زندگی شهرنسین‌ها را شکل می‌دهد، دیدگان خود را ببندد.»

نقد، اغلب در نشریات تخصصی و غیرتخصصی به‌معنای بحران می‌باشد، به همین دلیل است که در نشریات معماری امروزی، نقد معماری کمتری می‌خوانیم. این وضعیت، مختص ایران نیست و جهان دچار این مشکل شده است؛ بحرانی که محصول فرار از رویارویی با بحران می‌باشد. به گزارش کمیته‌ی بین‌المللی منتقدین معماری International Committee of Architectural Critics) – به اختصار تحت تلفظ فرانسوی‌اش: CICA)، در جهان امروز به زحمت ۱۵۰ منتقد معماری فعال وجود دارد. نکته‌ی تأسف‌برانگیز اینکه هیچکدام از این منتقدین نیز، از منطقه‌ی خاورمیانه نیستند. گویی اینجا همگان تمایل دارند با نوعی توافق ضمنی و بی تفاوت از کنار همه‌ی مسائل بگذرند. قطعاً در این فضا، هیچ مرزی توسعه نمی‌یابد. نقد در وادی هنر، امری مرسوم و افتخارآمیز است، همان‌گونه که زوی نیز به آن اشاره نمود، در سینما، اگر فیلمی مورد توجه منتقدان قرار گیرد، خود نوعی افتخار و مُهر تأیید بر کیفیت اثر است. در نقاشی، منتقدین در واقع قیمت‌گذاران واقعی آثار هنری هستند. در وادی نشر کتاب و قلم‌فرسایی، نقد کتاب آنقدر مهم بوده که فصلنامه‌ی کتاب ماه هنر (متعلق به خانه‌ی کتاب) با تغییر رویه‌ی خود، به پانزده فصلنامه با عنوان کلی نقد کتاب تبدیل گردید و همزمان در پانزده حوزه‌ی تخصصی (از جمله هنر، میراث، ادبیات و علوم سیاسی) اقدام به نشر انتقادات نمود.

زدن برچسب و اتهام به منتقدین به‌دلیل عدم ساخت بنا، یادآور برچسب زدن به استادان دانشگاه است. رسالت استاد دانشگاه، «انسان‌سازی» است و نه ساختمان‌سازی، وگرنه قطعاً همان‌گونه که خیلی از فارغ‌التحصیلان عمران و معماری، ساختمان می‌سازند، استادان دانشگاه هم می‌توانند بنایی بسازند، اما رسالت ایشان چیز دیگری است. هر عقل منصفی تأیید می‌نماید که انسان‌سازی، کاری

سخت‌تر از ساختن یک ساختمان است. ساموئل جانسون (Samuel Johnson)، پیرامون همین زمینه و در دفاع از نقد و منتقدین می‌نویسد: «می‌توانید از یک نمایش‌نامه‌ی تراژدی انتقاد کنید، گرچه قادر به نوشتن آن نباشید. می‌توانید نجاری را به خاطر ساختن یک میز بد، سرزنش نمایید، گرچه قادر به ساختن میز نباشید. ساختن میز، حرفه‌ی شما نیست». این دفاع جانانه می‌تواند با این سخن به غایت خود برسد که به نقد کشیدن منتقدین، عملاً حرکتی خنده‌دار است، زیرا خود این فعل نیز یک نقد است. پس ما نمی‌توانیم نقد و منتقد را انکار، تخریب یا حذف نماییم، همان‌طور که فلسفه نیز قابل انکار نیست، ولی هیچ‌کس آن را نمی‌فهمد و از آن سخنی بر زبان نمی‌آورد. این قضیه مانند لیگ فوتبال نیست که یک فوتبالیست می‌تواند پس از سال‌ها تمرین به مربی تبدیل شود. شما می‌توانید از روز نخست یک کارشناس فوتبال باشید و به آنالیز تیم‌ها دست بزنید، بدون آنکه هرگز به سمت دروازه شوتی کرده باشید. شوت‌های شما، جملاتی هستند که شما با آنها، حقیقت پنهان بازی به ظاهر سیستماتیک یک تیم را روشن می‌نماید.

نقد معماری در مجلات و قدرت ویرانگر آن در پرده‌برداری از طبل‌های تو خالی

نقد معماری زبان مشترک اعتراضی ژورنالیست‌ها و معماران، به شرایط نامناسب موجود است که متأسفانه در ایران جایگاهی ندارد، اما مجلات معماری و آثار معماران با هر کیفیتی همچون قارچ تکثیر می‌گردند. از اینجاست که باید در مقام مجله بودن بعضی نشریات و کیفیت آثار اجرا شده توسط بعضی معماران تردید نمود.

اساساً نقد، خشن، تند، کوبنده، برق‌آسا، مردانه، رک، گاهی همراه با تمسخر، ویرانگر و حتی خارج از منطق می‌باشد، اما آنچه مسلم است، لزوم وجود موارد مذکور برای پیشرفت می‌باشد. عنوان این نوشتار نیز ــ که برگرفته از کتاب نیچه با عنوان غروب بتان می‌باشد ــ اشاره به همین نکته دارد و اینکه چگونه با نقد به ساختن بپردازیم. نقد، آستانه‌ی صبر افراد و طراحان را در معرض امتحان می‌گذارد. نقد معماری طرح معماری را نیز درهم می‌کوبد و باعث می‌شود ما با دیدی نو به اثر بنگریم. گفته می‌شود اگر نقد ساختارِ ساخته شده را ویران نکند، امکان زایش طرح نو غیرممکن است. این مفاهیم، در ظاهر بار منفی دارند، اما در حقیقت تفکر مدرن، منطقی، منظم و منسجم هنری، نقد را می‌ستاید. نقد اغلب سوءتفاهم‌برانگیز تلقی می‌گردد و موجب دلخوری می‌شود، اما اگر یک فردِ طرفدار تیم پرسپولیس، به سیستم دفاعی این تیم انتقاد کند، این بدان معناست که وی استقلالی است؟ یا این انتقاد به معنی این است که اتفاقاً ایشان خواهان رشد تیم می‌باشد؟ نقد معماری نیز همین‌گونه است. اگر منتقدین ژورنالیست، بر اثری از یک گروه (چه سرشناس و چه گمنام) می‌تازند، این به این معنا است که توقع و انتظار اتفاقات بهتری را از آن گروه دارند ــ اتفاقاتی که شاید خود طراحان متوجه آن نباشند و با این نقد، دروازه‌ای جدید رو به سوی آینده‌شان بازگردد که به قول حافظ: «ناظران روی تو صاحب نظرانند، آری!» منتقدین اغلب پتانسیل والایی را در معماران می‌بینند که پنهان است و درصددند آنها را بالفعل نمایند، با این حال، متأسفانه فرهنگ نقد و نقادی در ایران نهادینه نیست.

نقد معماری در ایران

نقد معماری در ایران معاصر (شاید در حدود ۵۰ سال اخیر)، تنها بر سر زبان‌ها جاری بوده و هیچگاه حالت عملی حرفه‌ای به خود نگرفته است. حتی کسانی که مدعی برقراری گفتمان نقد در فضای دانشگاهی معماری ایران هستند، خود تاکنون نقدی به صورت جدی منتشر نکرده‌اند. ستون‌های نشریات روزانه‌ی ایران، به نقد معماری اختصاص ندارند و باید امیدوار باشیم که مدیر مسئول و سردبیران روزنامه‌ی شرق، تک صفحه‌ی ویژه‌ی معماری خود را که هر شنبه منتشر می‌کنند، لغو ننمایند ــ تک صفحه‌ای که ستونی برای نقد ندارد و در چنبره‌ی چند نام محدود گرفتار آمده است. به جد می‌توان نخستین اثر انتقادی معماری معاصر (اما تاریخ مطالعات معماری در ایران) را کتاب نقد آثاری از معماری معاصر ایران دانست که در سال ۱۳۸۷، به کوشش دفتر معماری و طراحی شهری وزارت مسکن و شهرسازی سابق و به قلم مهندسین مشاور نقش روانه‌ی بازار گردیده است. کتاب به سرعت نایاب گشت و چاپ دیگری نیز از آن منتشر نشد. با این حال، کتاب، اثربخشی زیادی بر جامعه‌ی معماران ایران گذاشت. کتاب با تصاویر تحلیلی مناسب و بیانی روان و منطقی به رشته‌ی تحریر درآمده بود و بار آموزشی آن بیش از انتظار بود. مؤلفین کتاب با هوشیاری در مقدمه‌ی کتاب نوشته‌اند:

«مؤلفان کتاب حاضر، با آگاهی از این اتفاق محتمل، بر این نظرند که مقاله‌های عرضه شده، اگرچه به بیان نتیجه‌ای منتهی نمی‌شوند، می‌توانند بحثی را در قلمروی نقد معماری مطرح کنند، مخاطبان را با شیوه‌ی "نقد اثر به کمک خود اثر" آشنا سازند، رجحان آن را بر دیگر شیوه‌های نقد آشکار سازند، و جایگاه بسیار مهم نقد را در عرصه‌ی طراحی معماری‌شان نشان دهند. در نقد این آثار، مؤلفان در نقش "ویراستار طرح‌ها" این نکته را به خوبی روشن می‌کنند که در صورت همراه شده "خود آگاهی" با "ذوق و خلاقیت"، که اولی از ویژگی‌های منتقد و دومی از آنِ طراح است، طراحی معماری چگونه استحکام و قوام بیشتری می‌یابد.»

شاید هرعنوان و نوشتاری را بتوان نوعی نقد نامید، زیرا به هر حال، هر مقاله‌ای با پرسشی آغاز می‌گردد، فرضیاتی مطرح می‌کند و با نقد آرا و نظریات اندیشمندان آن حوزه، نظر خود نویسنده را اعلام می‌نماید، اما منظور ما از نقد، حقیقت نقد، به معنای «جدا کردن سره از ناسره» است. بنابراین این فرصت مغتنم بوده و باید امیدوار باشیم که با فرهنگ‌سازی بیشتر نقادان و طراحان، این وادی توسعه بیابد. نقد، هدفی بیش از بیان محاسن و معایب یک پروژه دارد و باید راهگشا و آینده‌نگر باشد. همان‌طور که وین اتو نیز در معماری و اندیشه نقادانه بر این امر تأکید می‌ورزد. بنابراین نقد معماری در ایران و جهان به پیچیدگی‌های بیشتری دچار است، برای مثال نقد در ایران نه تنها حرفه‌ای نیست، بلکه محفلی برای تسویه‌حساب‌های شخصی شده است و همین امر، چهره‌ی نقد و منتقدین را سیاه و منفور کرده است.

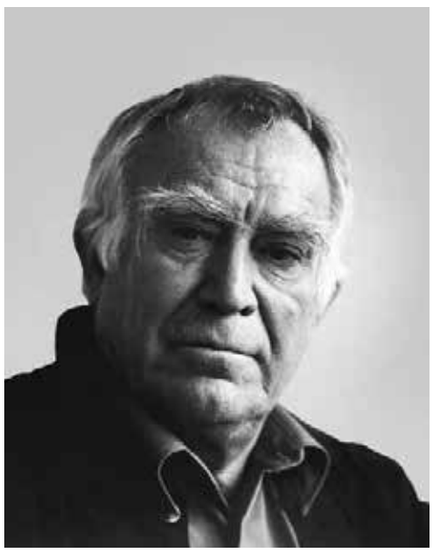
راهکار توسعه‌ی نقد معماری در ایران

نقد را جدا کردن خوب و سره از بد و ناسره نامیده‌اند. به بیانی ادبی، نقد، تشخیص معایب و محاسن اثر است. واقعیت این است که ایده‌ی خوب، منتقد را به ادب وا می‌دارد، پس اگر بخواهیم منطقی به این وضعیت ملتهب نگاهی بیندازیم، کافی است نقطه‌ی شروع کار، یعنی امر معماری، امری سره و خوب باشد. آنگاه قطعاً هیچ منتقدی نمی‌تواند نقدی تند و تهاجمی بنویسد.

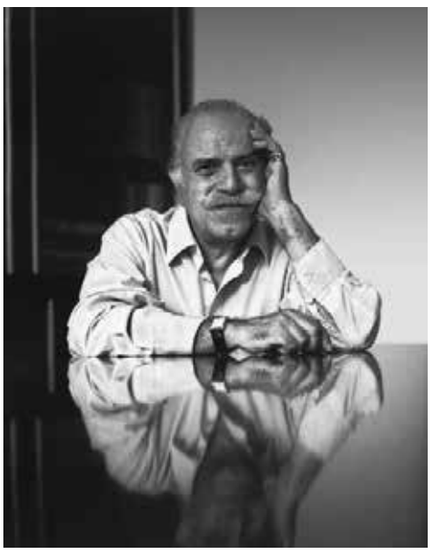
منتقد به‌دلیل استقلال فکری و مالی‌ای که دارد، همواره سمت‌وسویی آرمانی را برای حرفه قائل است. از اینرو اغلب منتقدین در جهان، مستقل از جریانات فردی و فکری فعالیت می‌کنند که این وضعیت، به‌دلیل ماهیت شغلی آنان است. بنابراین بهتر آن است که حقیقت را هضم کنیم و بپذیریم که وجود منتقد برای معماری ایران ضروری می‌باشد و ایشان می‌توانند به کار خود ادامه دهند.

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود ز هرچه رنگ تعلق پذیرد آزاد است
(حافظ)

← آپارتمان ۱۴۴، علی سوداگران و نازنین کازرونیان.



مهدی علیزاده



سیروس باور

مقایسه‌ی انتقادی دو خانه در دفاع از یک نسل

آیا می‌توانیم روح زمانه را در معماری فضاهای مسکونی دهه‌های چهل و پنجاه تبیین نماییم؟

(تحریریه‌ی هنر معماری)

عیش ما نقد است، وآنگه نقد نو

ما نقد نمی‌کنیم تا تنها کم و کاستی‌ها را نمایش دهیم، بلکه به این مقوله می‌پردازیم، زیرا نقد، قدرت خالص نمودن اثر معماری را دارد و معماری خالص، همان چیزی است که امروز فقدان آن را حس می‌کنیم. از طرف دیگر، نقد معماری و روشی که برای تحقق آن انتخاب می‌شود، دو مسئله‌ی متفاوت از یکدیگر است. اگر درباره‌ی موضوع نقد معماری چند خطی نوشته شده است، در مورد «روش نقد معماری»، پژوهشی صورت نگرفته است. مجموعه مقالات هنر معماری تلاش می‌کند تا ضمن پرداختن به مبانی نقد، این فقدان را برطرف نماید. ناگفته پیدا است که نمی‌توان به تنهایی و با این حجم محدود، چنین خلأ عظیمی را پر نمود، اما هنر معماری شمعی در تاریکی است که به قول مولوی عیش ما نقد است، وآنگه نقد نو.

مقدمه

«نسل» در معماری چیست؟ چه چیزی بین نسل‌های معماری تفاوت به‌وجود می‌آورد؟ اگر نقطه‌ی آغازین مطالعه‌ی خود را بر محصول نهایی بگذاریم، آنگاه تفاوت معماری‌ها، تفاوت نسل‌ها است. از این منظر است که کتاب‌های «سبک‌شناسی» مورد پژوهش قرار گرفته‌اند، اما آیا حقیقتاً در ایران، محصول نهایی معماری و ساختمان‌ها، نماد نسل‌ها هستند؟ چرا فکر می‌کنیم که در گذشته اینگونه بوده و اکنون شرایط تغییر کرده است؟ به‌هرحال، به نظر در تاریخ‌نگاری معماری، علی‌رغم اهمیت تام ساختمان‌ها، خود محصولات معماری نقطه‌ی مناسبی برای نسل‌شناسی نیستند. حال اگر از زاویه‌ای دیگر به مسئله بنگریم، چطور؟ یعنی تفاوت بین نسل‌ها را از زاویه‌ی روش طراحی قضاوت نماییم ــ جایی که نقطه‌ی آغاز تولد یک معماری و معمار آن است و ایده‌ی شکل‌دهنده به طرح، در خالص‌ترین شکل آن حاضر است، ایده‌ای که نماد نسلی از معماری می‌تواند باشد. حال این پرسش مطرح می‌گردد که در نسل‌های گوناگون، «ایده» به چه معناست؟ آیا «ایده» صفتی است که توسط دستگاه فکری و خلاقیت‌زای معمار کشف شده و به ماده اضافه می‌شود یا توهمی ذهنی است؟ اساساً جنس ایده چیست؟ ایده، موضوعی فلسفی است یا فنی؟ آیا ایده می‌تواند بین نسل‌ها تفاوتی ایجاد نماید؟ چرا معماری نسل‌ها نشانی از تفاوت سبک زندگی بین آنها قلمداد می‌گردد؟ مگر ایده‌ها به کدام وجه از زندگی ما مرتبط هستند که اینگونه تلقی می‌گردند؟

در این نوشتار، کوشش شده تا ایده و چند مفهوم پیرامون آن در قالب دو اثر معماری ایران به چالش کشیده شود تا ضمن تعریفی نو از آن، به برخی از پرسش‌های مذکور نیز پاسخی در خور داده باشیم. روش نگاه ما به این دو اثر، «مقایسه‌ی انتقادی» می‌باشد که در ادبیات نقد و تاریخ نقد ادبی، گزاره‌ای به نسبت جدید محسوب می‌گردد. به‌طورکلی، نقد در معماری دانشی نو محسوب می‌شود و تاکنون اندیشمندان انگشت‌شماری در این وادی به تلاش‌هایی پژوهشی و تبیین چارچوب‌ها اقدام نموده‌اند. نقد، بی‌شک قدرت شگفت‌آوری را در ایجاد عرصه‌های نو در معماری دارد. حال اگر کانون توجه نقد، آثاری متعلق به دوره‌های قدیم معماری باشد، قطعاً نقد، نقشی «تبیین‌کننده» خواهد داشت. رنه دکارت، که به‌عنوان پدر فلسفه‌ی مدرن شناخته می‌شود، در تأملات خود ــ با کوشش برای ایجاد شک در همه‌ی عقایدش ــ تلاش می‌نماید تا دریابد، که کدام یک از آنها غیرقابل شک است. پس شک در واقع نوعی نقد و گفت‌وگو با خویشتن است و به واسطه‌ی جایگاه دکارت، مدرنیسم با شک و نقد آغاز می‌شود. خلاصه آنکه نقد محصول شک مثبت‌اندیش است و با نقد، ایده‌ها کشف شده و مغز برای تبیین ایده‌های جدید آماده می‌شود.

کاش تمام موسیقی‌ها را فراموش می‌کردیم

جریان معماری معاصر غرب از تاکتیک‌های نامحسوسی بهره می‌برد. این جریان تلاش دارد، به دلایل اقتصادی، خود را همیشه در خط مقدم اندیشه، فناوری، تفکر، فرهنگ و سطح بالای اجتماعی قرار دهد تا بدین ترتیب، به صورتی نامحسوس، سایر ملت‌ها را در مشت خود نگه دارد. براساس این تفکر، هرآنچه جدید باشد، خواهان بیشتری خواهد داشت و ما نه‌تنها نباید به رسوم کهن و قوانین نوین خود وفادار باشیم، بلکه باید مدام با ارائه‌ی ایده‌های جدید، آنها را درهم شکسته و به پیش برویم. می‌توان گفت در غرب هر فرد، هر هنرمند و هر گروه فکری، اندیشه‌ی خود را ابراز کرده و تلاش دارد خود را موجه‌تر نشان دهد و اگر ایده‌ی مذکور موفق به جلب نظر دیگران گردد، به نوعی آنان وابسته‌ی فکری و فرهنگی وی می‌شوند ــ به همین سادگی «سبک‌گرایی» در معماری به‌وجود می‌آید. سبکی که دنیا تلاش می‌کند خود را شبیه جدیدترین آن نماید ــ که البته این جدیدترین به خودی خود وجود ندارد.

→ **خانه‌ی کوه‌بر، مهدی علیزاده** [عکاس: شهریار خانی‌زاد]

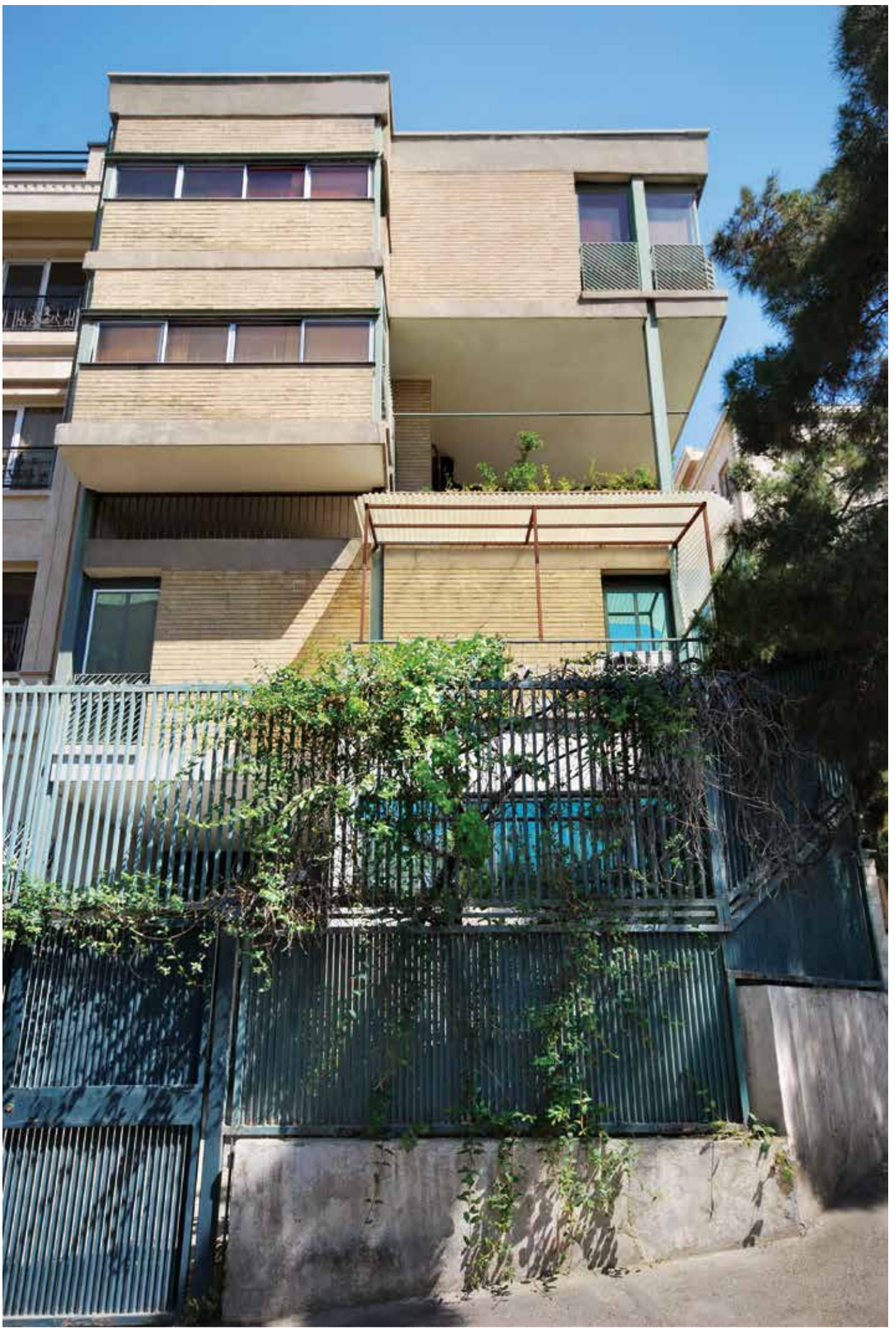
جهان غرب، روز به روز تغییر شکل می‌دهد و با ادامه‌ی این روند، ما هرگز به‌لحاظ فکری نمی‌توانیم به پای آنها برسیم و همواره وابسته‌ی آنان خواهیم بود. دقت نمایید که اگر این استراتژیِ روانی نباشد، کشورهایی چون ترکیه، امارات متحده‌ی عربی، عربستان سعودی، آذربایجان و چین، پروژه‌های عظیم عمرانی خود را به شرکت‌های غربی نمی‌سپارند. در واقع باید این پرسش را مطرح کنیم که اگر کشورهای جهانِ شرق و در حال توسعه، پروژه‌ی عمرانی‌ای تعریف ننمایند، آنگاه شرکت‌های غول‌آسای غربی چگونه می‌توانند به فعالیت خود ادامه داده و مالیات بپردازند؟ هیچ نیاز فنی‌ای یک دولت را وادار به قرارداد خارجی نمی‌کند، اما کوچک‌ترین فشار روانی، هر بزرگمردی را پای میز تجارت می‌نشاند. «استقلال» چیزی جز کندن و جدا شدن از گروه‌های فکری غرب، برای رها شدن از فشارهای دم به دم نوظهور نیست.

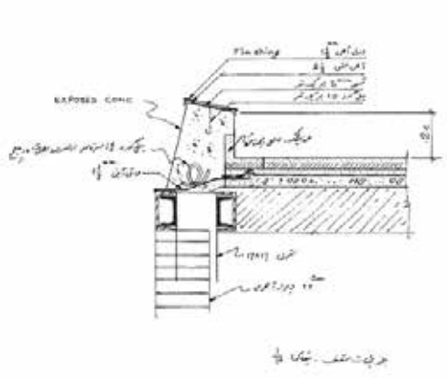
شاید این نکته‌ای بود که بخشی از هنرمندان و معماران ایران در دهه‌ی ۴۰ خورشیدی متوجه آن شدند و تلاش کردند تا راه خود را از جریان فکری غرب جدا کنند. آنان سعی نمودند ابداع خود را داشته باشند، گرچه این همان راهی را به ما نشان داد که پیش پای غربی‌ها گذاشته بود. نباید فراموش کنیم که به‌هرحال، ریشه‌ی بسیاری از اتفاقات سیاسی، فرهنگی و اجتماعی را باید در مسائل اقتصادی جست‌وجو نمود. این هنرمندان تلاش کردند که دستگاه زیبایی‌شناسی خود را تعریف نمایند و در چارچوب توانایی‌های بوم خود فعلیت کنند. آنها براساس خرد جمعی تصمیم گرفته بودند که تا با تعریف شخصی خود از معماری و اصول آن، طرحی نو خلق نمایند: آثار این معماران شبیه به هیچ‌یک از آثار پیشین خود نبود. همچنین نمی‌توان براساس دستگاه زیبایی‌شناسی غربی هم آنها را تحلیل نمود. به بیانی ساده‌تر، این معماران تمام موسیقی‌هایی را که تا آن زمان سروده شده بود، فراموش کردند تا ریتمی نو بیافرینند که قطعاً این حس از جامعه به هنرمندان تزریق شده بود.

پرسش از فراموش‌شدگان

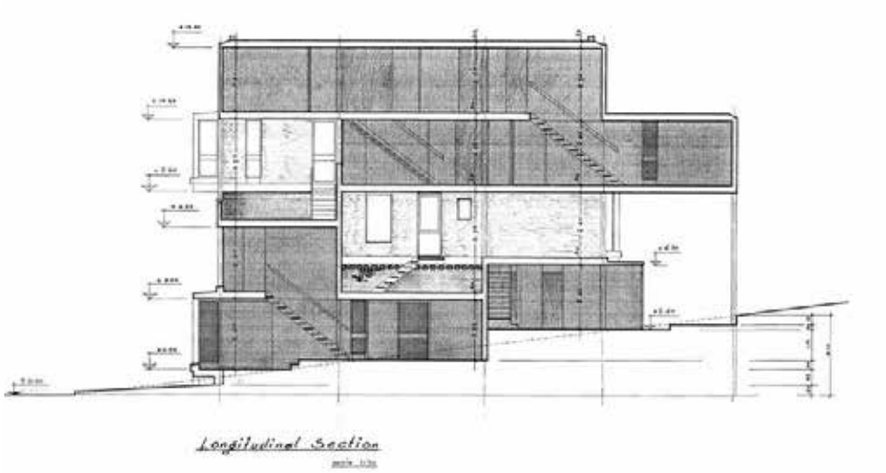
آثار مطرح شده در این نوشتار، در این فضای فکری طراحی و ساخته شده‌اند. اکنون با گذشت نزدیک به ۴۰ سال از ساخت این بناها، می‌توان ابداع، اصالت، تواضع و نوآوری این آثار را به خوبی لمس کرد. مفاهیمی که امروز، برای برخی از معماران ایرانی که در پی الهام گرفتن مداوم از آثار جهانی منتشر شده در وب‌سایت‌ها هستند، غریب و تا حدودی خنده‌دار تلقی می‌گردد. به راستی چگونه دو معمار این بنا توانستند در تهران ــ با ضوابط سخت شهرسازی، معضلات پیمانکاری و کارفرمایی ــ چنین بناهایی را خلق نمایند؟ چگونه است که ما امروز ــ علی‌رغم امکاناتی که در اختیار داریم ــ نمی‌توانیم چنین بناهایی طراحی و اجرا نماییم؟

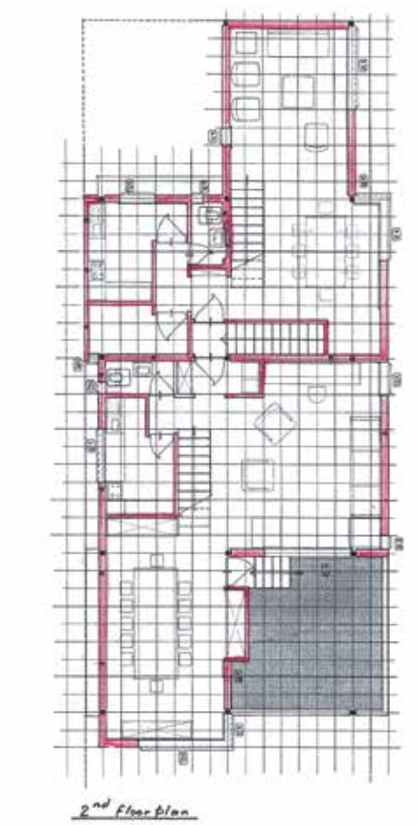
تصاویر این دو صفحه: **خانه‌ی دکتر اعلمی، سیروس باور**
[عکاس: شهریار خانی‌زاد]

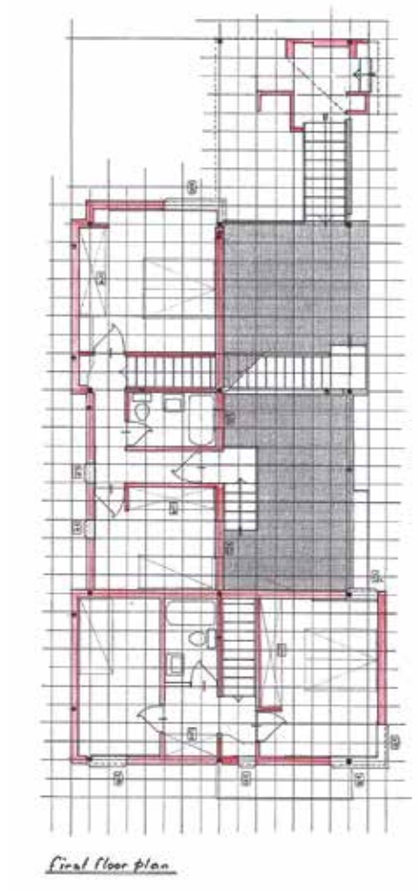




استفاده از بتن اکسپوز به‌عنوان جان‌پناه با پوشش ورق (باور در پروژه‌های بعدی ورق را به‌صورت کامل برای پوشش بتن استفاده کرده است)







تصاویر این صفحه: **پلان‌های خانه‌ی دکتر اعلمی**

سیروس باور و مهدی علیزاده: یک روح در دو بدن؟

سیروس باور متولد سال ۱۳۱۳ در شیراز است. تا پیش از عزیمت به تهران برای تحصیل در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، در استان خوزستان زندگی می‌کرد. پدرش از مدیران شرکت نفت بود که از روزگاران نخست، در کنار انگلیسی‌ها به کشف نفت در ایران کمک می‌کرد. دوران جوانی باور، دوران تفکر مدرن و زندگی حرفه‌ای او بوده است. او از جمله دانشجویان انقلابی دوران سیحون و کوچ کرده به ایتالیا برای تحصیل بود که پس از بازگشت، بنیان جدیدی در دانشگاه تهران بنا نهاد و همراه با افرادی از جمله محمدامین (داریوش) میرفندرسکی، فتانه نراقی و سیاوش تیموری، جنبش جدیدی در مطالعات معماری به راه انداختند. همچنین او بنیانگذار درس «تاریخ معماری مدرن» و «آتلیه‌ی شهرسازی» در دانشکده‌ی معماری دانشگاه ملی ایران در سال ۱۳۴۴ و دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران در سال ۱۳۴۸ می‌باشد. باور زمانی که تنها ۳۹ سال داشت، کتاب ارزشمند تاریخ معماری مدرن اثر لئوناردو بنه‌ولو (Leonardo Benevolo) را ترجمه نمود ــ کتابی که معماری مدرن و اعتلای آن را به اتفاقات اجتماعی و فرهنگی جوامع مدرن پیوند زده است. او همچنین کتاب نگاهی به پیدایش معماری نو در ایران را منتشر کرده است که از جمله مراجع تحقیق و پژوهش در باب معماری معاصر ایران می‌باشد و پروژه‌های متعدد عمومی و مسکونی را به سرانجام رسانده است. او هم‌اکنون در سن ۸۱ سالگی، هنوز هم مشتاقانه به تدریس در مقطع دکتری، نوشتن کتاب و اجرای پروژه‌های ساختمانی اقدام می‌نماید. باور مدافع متعصب و پولادین تفکر مدرن در معماری است.

مهدی علیزاده متولد سال ۱۳۱۴ در تهران است. او علاقه‌ای به کار دانشگاهی نداشت و پیش از اتمام دوره‌ی کارشناسی ارشد معماری در دانشگاه تهران و از سال ۱۳۴۳، وارد فضای حرفه‌ای شد. علیزاده که پروژه‌های ملی و بین‌المللی متعددی را به سرانجام رسانده است، در مورد نگاه خود به معماری می‌گوید:

«در هر زمانه‌ای، مردم آن زمانه، با توجه به ساختار و آداب زندگی اجتماعی، طالب فضایی برای زندگی هستند. بشر، این هوشمندی را داشته است که با ساخت بنا و پناه بردن به درون آن، خود را محفوظ نگه دارد [...] درک من از موضوع عملکرد بر این پایه استوار است. انسان برای ساختن از چهار عنصر کف، سقف، دیوار و اختلاف سطح بهره می‌گیرد. این عناصر سلول‌های بنیادی معماری به شمار می‌روند [...] هوشمندی معماران در واقع بر این امر متمرکز می‌شود که با این عناصر چگونه کار کنند؟ بنابراین اینکه ساختمان خشتی یا گلی، قدیمی یا جدید باشد، در این بحث تأثیری ندارد. یک زمانی دیوار فقط دیوار بود. بعد برحسب نیاز در آن طاقچه ایجاد کردیم. مهم‌تر از آن خواستیم از میان دیوار عبور کنیم و دری در دیوار کار گذاشتیم، خواستیم از میان دیوار بیرون را نگاه کنیم، پنجره ساختیم [...] بدین ترتیب، سقف و کف هم مثل دیوار، به‌دلیل مقتضیات روزگار ما، از جمله زیبایی‌شناسی جدید، تغییر کرده‌اند. زندگی، دائم در تغییر است و لوازم زندگی مرتب تغییر می‌کنند [...] بنابراین بسیار اهمیت دارد که ما ادراک خود را از عملکرد روشن کنیم. به نظر من محتوا و عملکرد به مفهوم مطلق وجود ندارد [...] امروز محتوا اصلاً ثابت نیست. به شکل عجیبی سیال است. سیال شده است [...] اگر توجه کنید می‌بینید که در گذشته هم ــ که عملکردها و محتوا مثل امروز نبوده و ثابت و مشخص بود ــ باز هم فرم‌ها متفاوت بودند. محتوا شاید برای ۳۰۰۰ سال تغییر نکرد. اما فرم‌ها در همه جا کاملاً متفاوت بودند. این نشان می‌دهد که ارتباطی بین محتوا و فرم نیست».

امیر بانی‌مسعود در وصف خانه‌های طراحی شده توسط او می‌نویسد:

«طرح خانه‌های علیزاده شخصیت ویژه‌ای دارند. او آگاهانه به دنبال آشتی دادن روابط و مفاهیم فرهنگی ایران، به‌خصوص روابط فضایی خانه‌های سنتی ایران با معماری خانه‌های مدرن است. حاصل معماری او چیزی نیست مگر معماری "شبه‌مدرنیستی ایرانی". معماری او و از همه مهم‌تر خانه‌های او بیشتر معطوف به پاسخگویی به روابط، مناسبات و مسائل روانی ساکنان خانه است و پیش‌بینی تحول در ارتباط‌های خانوادگی و تقسیم‌پذیری و انعطاف فضاهای خانه و امکان استفاده‌ی آزادانه‌تر از فضاها در کارهای او مشهود است.»

علیزاده در سال‌های اخیر، کم کار شده است، اما همچنان رابطه‌ی خود را با مجامع معماری حفظ کرده و جوانان را از تجارب خود بهره‌مند می‌سازد.

درنگی بر دو اثر و اندیشه‌های مؤلفان آنها

«آپارتمان‌های مسکونی دکتر اعلمی» یکی از دو اثری است که برای این نوشتار انتخاب شده است. این اثر احتمالاً در بین سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۲ توسط سیروس باور، طراحی و اجرا شده است. سایت بنا قطعه زمینی دو نبش در خیابان ارسباران است و شهاب کاتوزیان در مصاحبه‌ای که در سال ۱۳۸۳ از سیروس باور به چاپ رسانده است، در مورد این اثر می‌گوید:

«تنها تفاوت عمده به نظر من دو نبش بودن زمین است که باعث شده، علاوه بر خطوط قائم‌الزاویه در سایت، یک خط اریب هم داشته باشید و از آن برای تحرکی که می‌خواستید بهتر استفاده کنید [...] دو نبش بودن زمین به شما امکان استفاده‌ی خوب از این حالت مورب و تأکید روی خط وتر را داده است. "در حجم بردن" را از طریق شکستن کنج‌ها انجام داده‌اید. بدین ترتیب، روزنه‌ها نه روی سطح که روی کنج قرار گرفته‌اند. فضای خالی طبقه‌ی ماقبل آخر هم در کنج است و این تحرک بسیار جالبی به کار شما می‌دهد. در واقع، یک نوع عدم تعادل بین حجم-های خرد شده و حجم کلی ساختمان به‌وجود آورده، انگار بعضی جاهای آن خالی شده و بعضی‌ها بیرون زده است، جذابیت کار هم به همین دلیل است.»

سیروس باور خود در باب این اثر می‌نویسد:

«در اینجا باید در یک زمین کوچک ۲۰ در ۸، چهار آپارتمان می‌ساختم. اولین چیزی که به فکرم رسید این بود که مدل رایج را که در سطح اول یک آپارتمان و در سطح بعدی یک آپارتمان دیگر باشد بر هم بزنم و آنها را در هم ادغام کنم، یعنی قسمت روز یک آپارتمان پایین باشد و قسمت شب آن بالا و آن یکی به شکل دیگر تا آپارتمان‌ها در هم چفت و بست شوند. مسئله‌ی دوم این بود که با توجه

خانه‌ی دکتر اعلمی، سیروس باور [عکاس: شهریار خانی‌زاد]

خانه‌ی کوه‌بر، مهدی علیزاده [عکاس: شهریار خانی‌زاد]

به ساختمان‌های روستایی مورد علاقه‌ام، برای رسیدن به آپارتمان‌های بالا، یک فضای مشترک خالی پیش‌بینی کردم که در آنجا، از طریق پله‌ها ابتدا به یک فضای نیمه‌بسته می‌رسیم و بعد از یک مکث، باز با پله‌های دیگری به فضای بسته‌ی بالا می‌رسیم. بدین ترتیب، این احساس که سه طبقه بالا رفته‌ایم و اساساً خود طبقه از بین می‌رود. در پلان مشخص است که فضاهای شب و روز هر آپارتمان با فضاهای شب و روز آپارتمان دیگر چفت و بست شده‌اند. کولرها در یک فضای بین اختلاف سطح‌ها در وسط ساختمان قرار دارند که به هر چهار واحد سرویس می‌دهند. این کار برای من بسیار لذت‌بخش بود. در دیوار شرقی، پنجره‌ها یک برش را در دیوار به‌وجود آورده‌اند و مثل روزنه نیستند. پنجره‌های جنوبی و شمالی یک سطح بزرگ را به‌وجود می‌آورند. می‌خواستم هر آپارتمان یک تراس داشته باشد تا حالت محبوس بودن در یک مکعب از بین برود. خلاصه ساختمان از فضاهای خالی و پر، سایه و روشن و ورودی‌های مثل روستاها ساخته شده و پله‌های کمی دارد [...] من زمانی اسم این نوع کار را گذاشته بودم "معماری دینامیک دیالکتیک" ــ یک نوع سنتزی از تزهای مختلف. پویایی آن به‌دلیل غیرقرینه بودن و عدم تعادلش است. وقتی یک طرف خالی است، سبک می‌شود و وقتی یک طرف پر است، سنگین می‌گردد و همین نوعی تحرک به‌وجود می‌آورد. به‌هرحال، این جزء اولین تجربه‌های کاری من در ۳۲ سالگی است. به نظر من، این یک کار کاملاً مینیمالیستی است، پیش از اینکه اساساً نظریه‌ی مینیمالیستی مطرح شود. در این چهار آپارتمان، یک سانتی‌متر هم فضای هدر رفته وجود ندارد [...] می‌خواستم نشان بدهم صاحب یک اندیشه در معماری هستم و به آنچه در آن زمان در شهر انجام می‌شد تن در نمی‌دهم. می‌خواستم آموخته‌هایم را نشان بدهم. سفرهای زیادی هم به روستاهای ایران کرده بودم و از روستایی به نام "زیارت" در ناهارخوران گرگان خیلی خوشم آمده بود و شیفته‌ی فضاهای پر و خالی و دیوارهای پر و خالی آنجا شده بودم که مثل تابلوهای موندریان جلوه می‌کردند که در خارج با آنها آشنا شده بودم. در زیارت، دیوارها یک سطح صاف کاهگلی بود، در جایی یک فرورفتگی داشت، یا در پایین خالی بود و در بالا به یک شکل دیگر، پله‌ها به فضای نیمه‌باز می‌رسیدند و بعد وارد فضاهای بسته می‌شدند. همه‌ی اینها به من ایده‌هایی برای کار می‌داد. علاوه براین، در روستای زیارت استخوان‌بندی ساختمان‌ها از چوب کاملاً نمایان بود. تیرها درست روی چوب‌ها قرار می‌گرفتند. بالای این چوب‌ها دوشاخه می‌شد و تیرها از داخل دو شاخه عبور می‌کردند؛ یعنی درخت را طوری قطع می‌کردند که بتوانند از این دو شاخه‌ها استفاده کنند. من از این ساختمان‌ها ایده‌ی نمایان بودن استراکچر را گرفتم. بنابراین با توجه به کارهای موندریان (Mondrian) و ون دوزبورخ (Theo van Doesburg) و با هماهنگی بین اینها و روستای زیارت، فکر اکسپوز کردن استراکچر برایم پیش آمد که برخلاف روند معمول بود. در آن زمان، نمای ساختمان‌های ویلایی از شیشه و سنگ‌هایی بود که به صورت پلاک قرار می‌گرفت. من از آجر استفاده کردم، نه برای اینکه از سنگ الوان خوشم نمی‌آمد، برای اینکه آجر به این اقلیم بهتر جواب می‌دهد. باید اذعان کنم که برای این انتخاب از نظرات همکارانم از جمله میرفندرسکی و علیزاده هم استفاده کردم. به یاد دارم که علیزاده می‌گفت: "یک روزنه‌ی کوچک کافی است که اتاقی را روشن کند. ما به این همه شیشه احتیاج نداریم."».

تصاویر این دو صفحه: **خانه‌ی کوه‌بر، مهدی علیزاده، نما و ماکت**
[عکاس: شهریار خانی‌زاد]

لازم به ذکر است این بنا اکنون مشغول به کار است، اما متأسفانه به فضای اداری تغییر کاربری داده است. دخل و تصرفاتی هم در داخل بنا رخ داده است، اما شکل ظاهری آن همچنان محفوظ می‌باشد. معیار ما برای نقد بنا، همان شکل اولیه بوده است.

بنای دوم مورد نقد، خانه‌ی کوه‌بُر از مهدی علیزاده است. این بنا پس از ثبت در میراث ملی ایران (تنها پس از ۳۵ سال از ساخت بنا) به «خانه‌ی علیزاده» تغییر نام داده است. این خانه اکنون کاربری مسکونی نداشته و به یک گالری هنری تبدیل شده است. البته این تمام داستان این بنا نبود. بدون شک خانه‌ی علیزاده مانیفستی اعتراضی به معماری معاصر تهران است. همسایه‌ی این اثر در دو پلاک دورتر، با جعل اسناد و فریب قاضی، خود را به‌عنوان مالک این خانه جا زده و درخواست خروج آن از ثبت ملی

را داشته است و پس از این مرحله، با رفع موانع قانونی، درخواست ساخت برجی چندطبقه را می‌دهد و بلافاصله کار ساختمانی خود را شروع می‌کند ــ ناگفته پیداست که پیش از این، برحسب قوانین و به‌واسطه‌ی ثبت این اثر در فهرست آثار ملی، این امکان از او سلب شده بود. در همین ایام، مالک اصلی بنا با مراجعه به سازمان میراث فرهنگی، از ماجرا مطلع شده و با پیگیری‌های مداوم، رأی دیوان عدالت اداری را لغو می‌نماید. با رسانه‌ای شدن این اتفاقات، خانه‌ی علیزاده بیش از پیش، مورد توجه قرار گرفته و دوباره به فهرست آثار ملی اضافه گردید. این در حالی است که همه‌ی بناهای دوران مدرن ایران از چنین خوش‌شانسی‌ای برخوردار نبودند و بسیاری از بناهای مشاهیر ایران، در طی این سال‌ها، تخریب و تبدیل به برج شده‌اند که این وضع، تهران را دچار گسیختگی اجتماعی-فرهنگی کرده است. این فاجعه جای تأسف دارد و نماد بارز تهاجم به میراث ملی ما است. خوشبختانه مالک فعلی بنا با اعلام آمادگی، همکاری جوانان معمار و صرف هزینه‌های بسیاری، آن را از تیررس خائنین ملی دور نگه داشته است.

علیزاده در باب امر مسکن‌سازی‌های خود می‌گوید:

«[...] اصولاً در همه‌ی کارهایم می‌کوشیدم رابطه‌ی آدم را با محیطش متعادل و مسالمت‌آمیز کنم. در بناها اتاقی دنج و جدا می‌ساختم. من آن را برای مردهایی ساختم که می‌دانستم عصرها مهمان به خانه می‌آورند و مزاحم خانواده می‌شوند، یا برای پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌هایی که بی جا و مکان می‌مانند و آزرده می‌شوند، [...] من در همه‌ی خانه‌ها، حتی در همه‌ی خانه‌های معمولی، تلاش کردم اتاقی و جایی به این شکل بسازم، چون رنج پیرزن‌های تنها را دیده‌ام. همه‌ی غصه‌های عالم به اندازه‌ی غصه‌ی آنها نیست.»

امیر بانی‌مسعود در باب خانه‌ی علیزاده می‌نویسد:

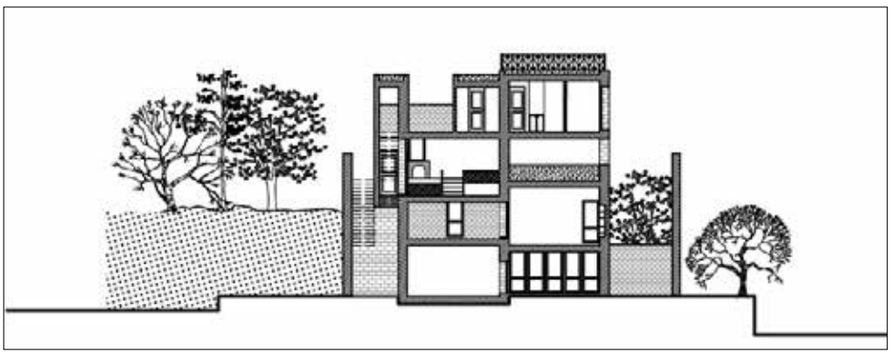
«خانه‌ی آپارتمانی علیزاده بین سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۲ خورشیدی در سایتی به مساحت ۳۵۰ مترمربع و زیربنایی به مساحت ۱۱۰۰ مترمربع در شش طبقه با تعداد پنج واحد مسکونی طراحی و ساخته شد. ایده‌ی برخورد علیزاده در طراحی این ساختمان، آشتی دادن مقاهیم سنتی با اندیشه‌های مدرن بود. در این ساختمان، تلفیق عناصر معماری گذشته با المان‌های معماری مدرن را به خوبی می‌توان مشاهده کرد و به جرئت می‌توان بیان داشت که طرح منزل علیزاده، نقطه‌ی عطفی در بین کارهای مسکونی علیزاده است. در منزل علیزاده، با بهره‌گیری از شیب و ایجاد سه دیوار موازی در امتداد شیب، فضاهای متنوع، مجزا و مستقلی ایجاد شده است. در این بنا، فضای ایرانی در ارتباطات داخلی و حیاط‌های سرپوشیده و سرباز بین واحدها کاملاً حس می‌شود. استفاده از آجر به‌عنوان مصالح اصلی در نما و گوشه‌های پر و خالی، خصوصیت بومی این بنا را افزایش داده است. لذا نحوه‌ی برخورد با معماری مسکونی باعث گردیده است که این ساختمان به‌عنوان یکی از نمونه‌های موفق قلمداد گردد.»

نظر به مرمت حرفه‌ای و مهندسی شده‌ی این بنا، مشخصات مالکین فعلی این بنا و دست‌اندکاران پروسه‌ی حمایت و مرمت آن به شرح زیر معرفی می‌گردند:

مالک فعلی اثر: آقای جواد ابریشمی کاشانی

مدیریت پروژه جهت بازسازی: منوچهر عزیزی، با تشکر از آرشیتکت جوان آقای قریشی.

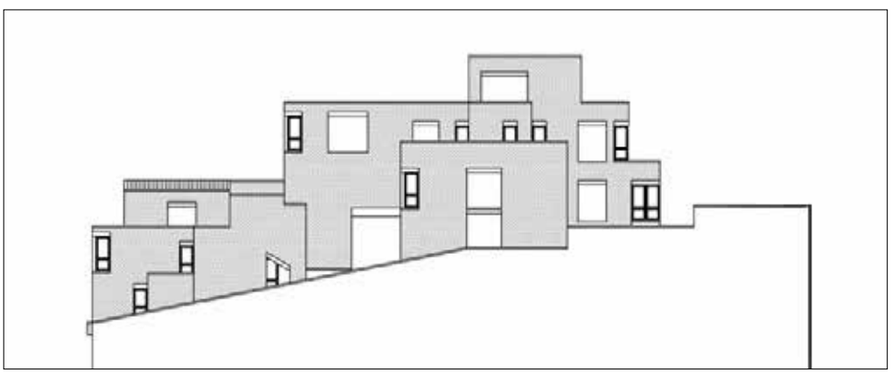
مشاور پروژه جهت بازسازی: گروه مهندسین مشاور آمایش



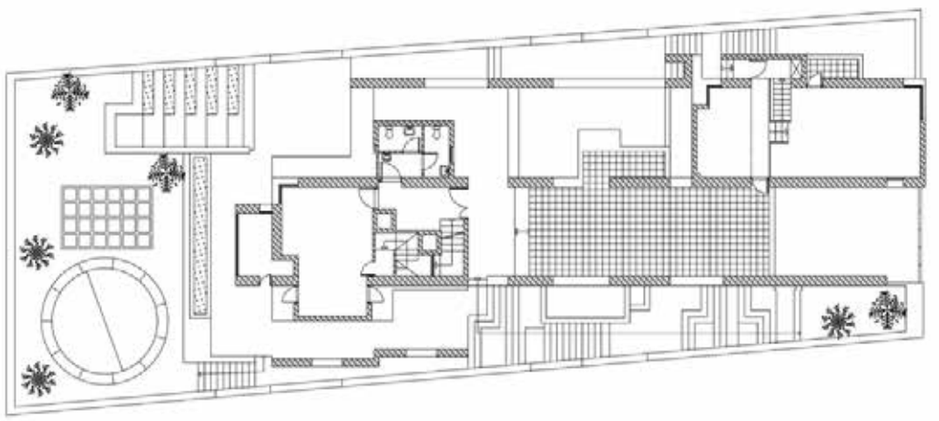
نمای شمالی

نمای شرقی

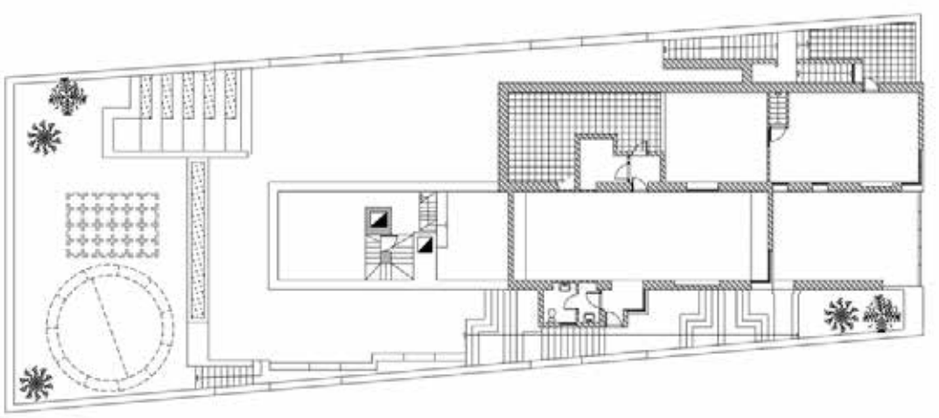
نمای شمالی



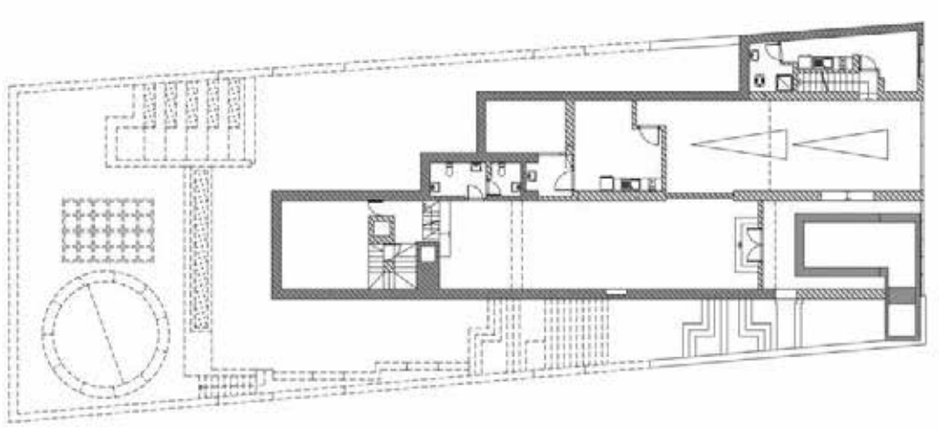
نمای غربی



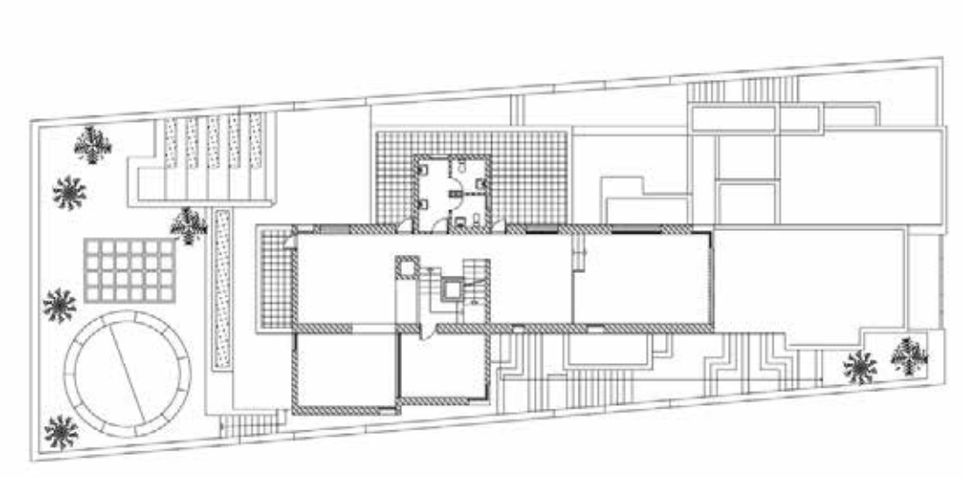
پلان طبقه‌ی دوم



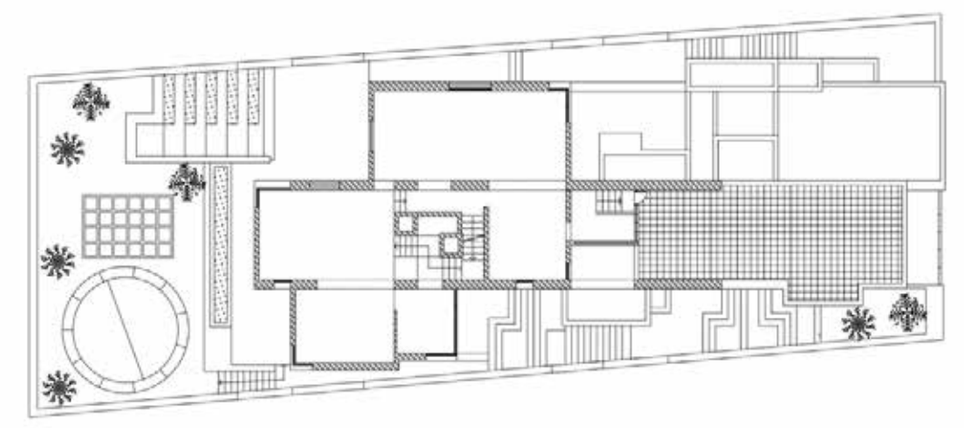
پلان طبقه‌ی اول



پلان طبقه‌ی همکف



پلان طبقه‌ی پنجم



پلان طبقه‌ی چهارم

پلان طبقه‌ی سوم

تصاویر این صفحه: **خانه‌ی کوه‌بر، مهدی علیزاده، نما و جزئیات نما**
[عکاس: شهریار خانی‌زاد]

راه توسعه (آرت) ــ شامل محمد حسین‌نیا (آرشیتکت)، بابک شفیعی (آرشیتکت)، بهنام چهری (الکتریکال)، محمدرضا خاکپور (مکانیکال)، هومن کیانی (مهندس سازه).

مقایسه‌ی انتقادی دو خانه: معیارهایی برای نقد

منطق در فرایند طراحی و پرزانته

«روش‌های نوین تفکر معماری» عنوان اولین شماره‌ی نشریه‌ی ساختارگرای معماری معاصر روس (*S.A.*) بود که در سال ۱۹۲۶ منتشر شد. یکی از ویراستاران علمی این نشریه، در واقع کسی بود که بعدها رهبر نظریه‌سازان و عاملان معماری ساختارگرای روس شد. این فرد «مِئیسِی یاکِولیویچ گینزبورک (Moisei Yakovlevich Ginzburg)» نام داشت که از تاریخ‌نگاری معماری مدرن جهان جامانده است. دیباج در کتاب خود می‌نویسد:

«نظریه‌های زیربنایی گینزبورک در شماره‌ی سوم نشریه مستحکم‌تر شد و به مقاله‌ی او، درباره‌ی شکل هواپیما و شیوه‌های طراحی آن در این شماره، والاترین مقام را ارزانی داشت [...] یک آگهی گرافیکی در صفحه‌ی سردبیر این شماره بیان می‌کرد که "ای معمار! از شکل‌های تکنولوژی تقلید نکن، بلکه روش مهندس طراح را بیاموز!" همگام به این انتشارات، لوکوربوزیه می‌نویسد: "درسی که از طرح هواپیما می‌آموزیم، اساساً در صوری که می‌آفریند نیست ... درسِ مربوط به آن در منطقی نهفته است که بر پیدایش مشکل ما حاکم است و همان به واقعیت یافتگی موفق آن راهبر می‌گردد".»

بنابراین اگر به زمان حیات این اندیشمندان برگردیم و خود را به جای آنان بگذاریم، متوجه می‌شویم که این رمانتیسیسم با قهرمان‌پرستی مخترع نبود که سرانجام، بشر را قادر به پرواز نمود. آن عامل پنهان، همان هنری بود که لوکوربوزیه آن را «محاسبه‌ی خشک» می‌نامید.

این منطق که منجر به مدرنیسم شد و از زمان رنسانس متولد شده بود، در ایرانِ دوره‌ی قاجار که با غرب در حال مواجهه بود، درک نشد. آنگونه که اندیشمندان ایرانی تأکید دارند، این وضعیت باعث از کنترل خارج شدن فکری ما ایرانیان گردید و ما را از جایگاه حکمت و منطق خود دور کرد. در این بین، غلامحسین معماریان، زبان به اعتراض و اعتراف می‌گشاید و تقصیر را به گردن فرنگی‌ها می‌اندازد:

«با تأسف باید این انتقاد را مطرح کنم که چرا امروزه که نیازی به ساخت گنبد در مسجدها نیست، باز هم آن را می‌سازند و روی آن را کاشی می‌کنند که پس از دو سال هم، کاشی‌ها می‌ریزد و گنبد زشت می‌شود. باید این انتقادها مطرح شود تا شاید ما به منطق گذشته‌ی معماری ایران بازگردیم. تا ۱۵۰ سال پیش، ما در هنرمان هیچ کار بی‌منطق نداشتیم، ولی از هنگامی که با فرنگ رابطه پیدا کردیم، بیگانگان در منطق کار ما دخالت کردند و این بدترین اتفاقی است که برای هنر ما رخ داده است.»

نمی‌توان رأی قاطع داد که این رخداد، تهاجم بود یا خودباختگی، اما اثرات آن به‌هرحال تاکنون، بر معماری بی‌منطق، هیجانی و خیالی ما سایه انداخته است. واقعیت این است که اگر در زمان قاجار، تهاجمی بوده است، دلیل وضعیت امروز ما چیست؟ به نظر نگارندگان این نوشتار، آنچه در این وانفسا بیشتر مشهود است، خودباختگی و تنبلی اندیشه می‌باشد. معماران ایران، شناخت و مطالعه‌ی معماری غرب و شرق را تا جایی دوست دارند که آنها را به زحمت نیندازد.

یکی از نخستین ارزش‌های حاکم بر معماری هر دو اثر مطرح در این نوشتار، «وجود قدرتمند منطق طراحی» بوده است. شاید وجود همین منطق این آثار را به تفکر معماری مدرن متأخر نزدیک کرده است. حجم هر دو بنا، مکعب‌هایی است که در یکدیگر ترکیب شده‌اند و بالکن‌ها و ایوان‌ها، از خلل و فرج ایجاد شده بین آنها، به‌وجود آمده است. تداوم این تکنیک در آثار باور، بیش از علیزاده بوده است، به‌نحوی که در آثار متأخر علیزاده، دیگر هیچ نشانی از این حال‌وهوا دیده نمی‌شود. برای مثال، در ساختمان‌های سربندر، نمایشگاه و تالارهای همایش مرکز توسعه‌ی صادرات، به هیچ عنوان نشانی از معماری کیوبیک علیزاده دیده نمی‌شود.

ایده‌های پنهان

درسی که ما از این دو معمار نیاموخته‌ایم، معنای ایده است. همان‌طور که در ابتدای این نوشتار به آن اشاره شد، ایده به معنای «مسئله‌ای که در معماری مطرح است» هنوز برای ما معماران ایرانی به درستی تفهیم نشده است. عده‌ای ایده را نقطه‌ی شروعی برای طراحی می‌دانند و عده‌ای دیگر آن را راه‌حلی خلاقانه برای حل مسئله قلمداد می‌کنند. ما در دو اثر مطرح شده توسط باور و علیزاده درمی‌یابیم که ایده، هرچه که هست، خیلی کوچک‌تر از آن است که ما امروز تصور می‌کنیم. به بیان ساده‌تر، ایده برای ما مفهومی است که باید بر روی فرم بنا (با آن مقیاس عظیم) اثر کند و یا به بیانی دیگر، ایده بهانه‌ای برای تحول و پویش فرم و محورهای مربوط به آن می‌باشد. در حقیقت، نخستین درسی که با بررسی این دو اثر می‌آموزیم، اثرگذاری ایده در مقیاس کوچکتری از معماری اثر است. اگر با این نگاه بار دیگر اظهارات معماران، در باب آثارشان را با دقت بیشتری بخوانیم درمی‌یابیم که ایده برای علیزاده، یعنی ساخت تنها گوشه‌ای از بنا و برای باور، به معنای طراحی سیرکولاسیون یا گوشه‌ای از جزئیات سازه‌ای بنا می‌باشد. شاید از همین منظر رمزی بر ما آشکار گردد که چگونه معماران پیشین تفاهم زیادی با کارفرمایان خود داشته‌اند. آنچه که اغلب عنوان شده این است که معماری در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ خورشیدی، از حمایت دولتی مطلوبی برخوردار بوده‌اند و به همین سبب، آثار درخشانی از آن دوره بر جا مانده است. قطعاً اینگونه بوده است، اما در مورد بخش خصوصی چطور؟ بررسی آثاری از این دست نشان می‌دهد که معماران با استفاده‌ی معقول از فرصت ایده، باب تعامل و همفکری با کارفرما را باز گذاشته و ایده‌پردازی اندیشه‌های خود را در محل دیگری از کار جست‌وجو می‌کردند.

جالب آنکه، وقتی اثر دیگر سیروس باور، یعنی خانه‌ی شخصی خود وی، را نیز بررسی می‌کنیم، همین ایده‌ها مطرح می‌شوند. البته در این اثر، از غلظت پیچیدگی پلان‌ها کاسته می‌شود و فرم تا حدودی تعدیل می‌یابد، اما با این حال، گویی معمار به پیشروی تمایلی ندارد و قصد دارد اندک‌اندک و بیشتر در جزئیات رشد نماید. این وضعیت، با اوضاع کنونی قابل مقایسه است که معماران، ایده را در فرم‌پردازی می‌بینند و تمایل شدیدی به ارائه‌ی متنوع آثار خود دارند. این در حالی است که هر نوآموزی می‌داند، فرم محل خوبی برای ایده‌پردازی نیست و اگر معماری امروز، پرتنش است، علت در ماجراجویی معماران در محفل فرم‌ها است.

ایده باید ظریف، مینیمال و کوچک باشد. بدین ترتیب ما در طرح خود، همچون این دو اثر، «مجموعه‌ای از ایده‌ها» را داریم که ممکن است خیلی هم محسوس نباشند. این وضعیت، با معماری امروزمان قابل مقایسه است که ما در آثارمان، تنها یک ایده‌ی بزرگ داریم و آن را می‌پرورانیم.

عدم پیروی از فرمول جهانی

همان‌گونه که در این نوشتار به آن اشاره گردید، هر دو معمار، علاقه‌ای به فرمول معماری جهان در عصر خود نداشته‌اند. ایشان تلاش کرده‌اند که به تعریفی شخصی از معماری برسند. برای سیروس باور، نقطه‌ی اوج این تعریف، «نمایان کردن سازه» بود که به نوعی، وجه مشخصه‌ی او است، اما برای علیزاده، این مهم از طریق ساخت فضاهای متنوع و کنج و گوشه‌های مربع‌مستطیلی فراوان تحقق یافته است. با بررسی بقای دو اثر می‌توان دریافت که به چه میزان، این دو فرمول مناسب احوال معماری ایران بوده‌اند.

سیروس باور در فرمول خود بازی را به داخل خانه می‌کشد. او به منظر و سایت پروژه بی‌تفاوت است و تمایل دارد حرف‌های معماری خود را حداقل در فضاهای نیمه‌باز-نیمه‌بسته بزند. او حتی در بناهای ویلایی خود نیز، سایت‌آرایی را به شیوه‌ای ساده طراحی کرده و آن را به کناری می‌گذارد و با مخاطب خود در «زیرِ سقف» صحبت می‌کند. علیزاده در تقابل با باور است: در خانه‌ی علیزاده معمار هرجا که سخنی داشته، کار را به حیاط، راهروها و زوایایی کشیده است که فضای باز دارند. هر دو معمار، اثر معماری را از چشم حاضرینِ در محل و کاربران خانه روایت می‌کنند: اینکه او چه می‌بیند، به کجا می‌رود و چه کاری می‌تواند انجام دهد.

الهام‌گیری غیرمستقیم

معماران این دو بنا، جزء محصولات دوران اوج مدرنیسمِ آموزش معماری در ایران هستند. این دو دانشجوی دانشگاه تهران که اکنون در دهه‌ی نهم زندگی خود به سر می‌برند، در شرایطی به تحصیل معماری مشغول بودند که فضای فکری ایران، به شدت در پی تجدد بود. با این حال، هر دو معمار بیش از آنکه دغدغه‌های نزدیکی به معماری مدرن داشته باشند، به دنبال کشف معماری ایرانی هستند. این کشف، برای باور و علیزاده رخ داده است، اما مختصات وقوع و جنس رویداد آنها یکی نیست. تنها تشابه موجود بین دو معمار ــ که در آثار ایشان مشهود می‌باشد ــ عدم تقلید مستقیم و کوشش در حفظ فاصله‌ی معقول از منبع الهام خود، یعنی معماری ایرانی است. به قدری این فاصله دقیق است که امروز نمی‌توان به این بناها برچسب کپی از معماری ایرانی یا غربیگی نسبت به ایران را زد؛ هر دو بنا در مقام تعادل قرار دارند.

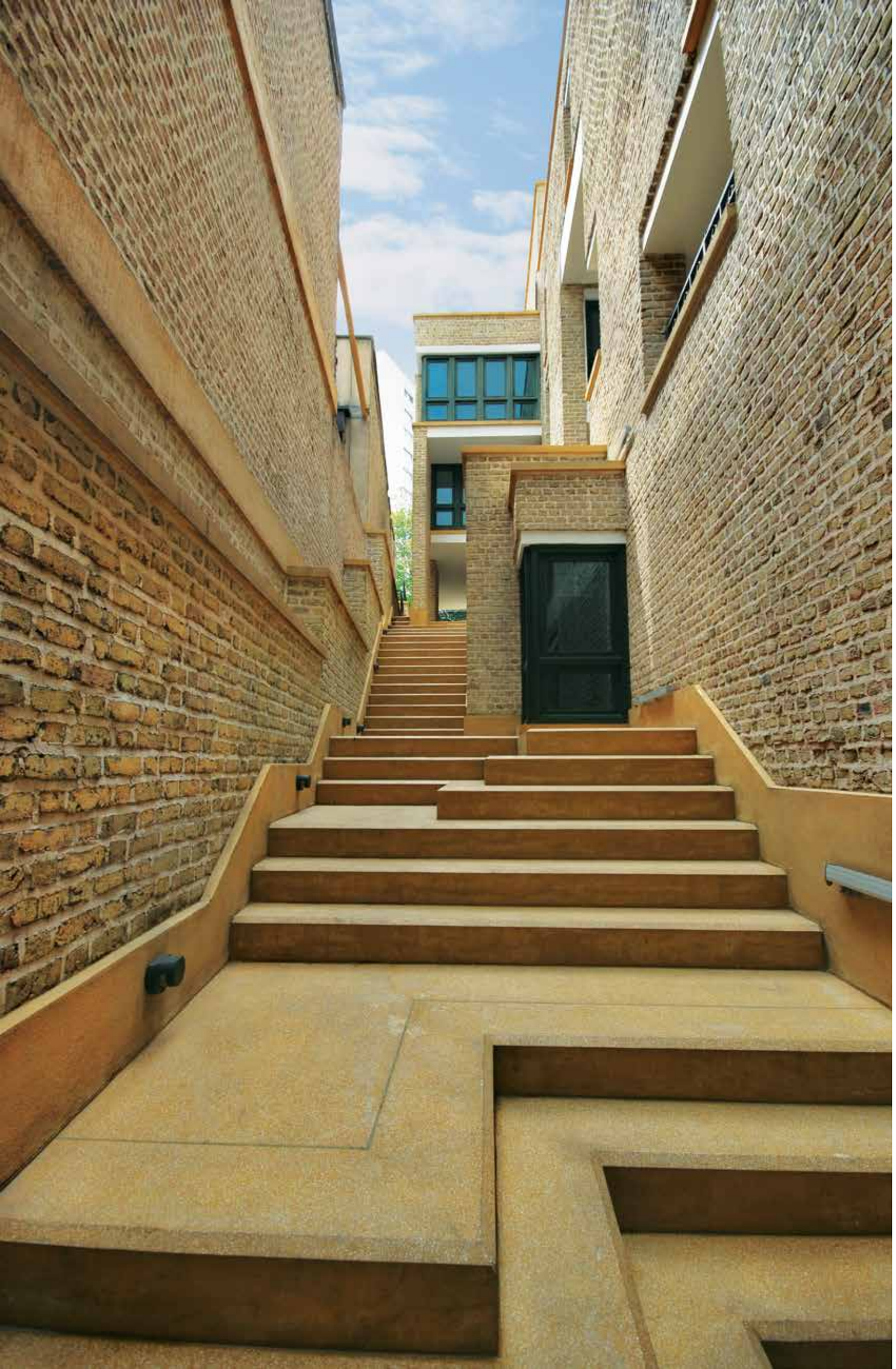
عناصری که از معماری ایرانی برداشت شده‌اند ماهیت فیزیکی ندارد؛ یعنی طاق و قوس نیستند. حتی فرم دگرگون شده‌ی عناصر کالبدی معماری ایرانی نیز نمی‌باشند. به نظر می‌رسد معماران قصد داشته‌اند از روح حاکم بر معماری ایرانی و حس تولید شده توسط آن استفاده نمایند.

مقطع C-C

مقطع A-A

خانه‌ی کوه‌بر، مهدی علیزاده. [عکاس: شهریار خانی‌زاد]

خانه‌ی کوه‌بر، مهدی علیزاده.
[عکاس: شهریار خانی‌زاد]



امری سخت و خطرناک برای هر معماری، زیرا که ماهیت این کار پا را به وادی خیال و کیفیت‌ها می‌کشاند و هیچ معیار کمی‌ای نیست که میزان موفقیت معمار را به او گوشزد نماید. اگر در این وادی کوچکترین لغزشی رخ دهد، آنگاه برداشت به سطح نازل «سلیقه» می‌رسد که بعید است به معماری‌ای ارزشمند مبدل گردد. اینکه معماران تمایل داشتند در این وادی کار کنند بسیار آوانگارد است؛ زیرا اساساً ما در مطالعات معماری ایران، فرایند الهام از معماری ایران را به چهار نسل کپی فرمال از فرم‌ها، الگوبرداری از پلان‌ها، نمادپردازی و نهایتاً مفهوم‌گرایی تقسیم‌بندی نموده‌ایم، اما این دو معمار مستقیماً به مفهوم‌گرایی پرداخته‌اند.

برای علیزاده و باور، آجر، نماد تعلق خاطر آنان به معماری ایرانی است. در هر دو بنا، آجر بدنه‌ی اصلی طرح را تشکیل می‌دهد و صورت کار را آجری می‌کند. در خانه‌ی علیزاده، استفاده از سنگ‌های با رنگ نزدیک به رنگ آجر و حتی اجرای موزائیک‌سازی درجا به رنگ آجر، طبیعت بنا را آجری رنگ نموده است. حتی آنجا که بدنه‌ها با سیمانِ شسته کار شده‌اند، با ترکیب رس در ملات، دیوار رنگی آجری به خود گرفته است. اما باور، چنین تعصبی به کار ندارد؛ او تمایل دارد آجر را در کنار سطوح بتن اکسپوز نمایش دهد. معمار، فرم خانه‌ی علیزاده در منطقه‌ی الهیه را به طرز قدرتمندی در هم می‌کوبد تا لایه‌هایی افقی‌ای شکل بدهد. درحالی‌که باور در بنای خود، در خیابان ارسباران، مدارا کرده و از سطح رو به خیابان با سخاوتمندی گذر نموده است.

وجود ایده‌هایی مبتنی بر تجربیات شخصی و روان‌شناسانه

باور می‌گوید:

«معماری مدرن، همه چیز را استاندارد کرد. به انسان اهمیت داد و تلاش کرد در هر فضایی به آرامش انسان فکر کند. این استاندارد کردن به معنای یکسان بودن ابعاد و اندازه‌ها تفسیر شد. در صورتی که اگر بخواهیم واقع‌بین باشیم، استاندارد یعنی ارتفاع کف پنجره در اتاق‌خواب متناسب با کسی باشد که روی تخت خوابیده است و می‌خواهد بیرون را ببیند و در فضای ناهارخوری مناسب کسی باشد که روی صندلی نشسته است؛ یعنی کف پنجره باید پایین‌تر از حد معمول باشد. پس در اثر مدرن واقعی، ارتفاع کف پنجره عدد یکسانی نباید باشد.»

اثرات وجود چنین دیدگاهی در خانه‌ی دکتر اعلمی، اثر سیروس باور، به وضوح مشهود است. از این منظر است که نمای پروژه با انواع پنجره‌ها و با جزئیات مختلف طراحی شده است و فضاهای داخلی، با استفاده از پلکان تک‌بازویی به فضاهایی با روحیات مختلف تبدیل شده‌اند. هر فضا، براساس عملکرد خود طراحی گشته و کوشش شده تا از اضافه‌کاری پرهیز شود: این یعنی معماری استاندارد مدرن. جالب آنکه این پروژه در بازه‌ی زمانی محدودی طراحی شده است که استفاده از کاغذ شطرنجی در طراحی پلان‌های به یادگار مانده از زمان ساخت، بر این امر تأکید می‌ورزد. همین وضعیت باعث شده تا باور در این اثر، مستقیماً به سمت اهداف ایده‌پردازانه‌ی خود برود. این اثر، نماد بارز جمله‌ی معروفِ «فشردگی، خلاقیت می‌آفریند» است.

در خانه‌ی علیزاده نیز روال به همین شکل است. توجه به مسائل جزئی روان‌شناسی در این بنا نیز، به‌عنوان نگاهی راهبردی در طراحی مطرح شده است. طراحی پنجره در گوشه‌ی جنوبی بنا که رو به سمت دشت تهران دارد و نشیمنِ خانه را دارای ارزش افزوده‌ای دوچندان می‌کند، محصول همین نگاه است. افسوس که ساخت‌وسازهای بی‌رویه و نامتناسب اطراف، دید این پنجره را به شدت محدود نموده است. طراحی حیاط بنا در پشت ساختمان، براساس روحیات خلق‌وخوی ایرانی طراحی شده است که برای ورود به آن باید از پلکانی گذشت که فرمی صخره‌ای به کار داده‌اند. علیزاده در این اثر، به شدت تحت تأثیر تفکرات ارگانیک، خطوط آزاد، سخت، خشن و مستقیم بوده که منجر به ساخت بنایی صخره‌ای شده است. یکی از نقاط اوج کار علیزاده، تراسی می‌باشد که او در بخش جنوبی سایت طراحی کرده است. ارتفاع این تراس به زحمت به ۱۹۰ سانتی‌متر می‌رسد. از طرفی این تراس، دیدی به سمت در ورودی دارد ــ فضایی مطلوب و دلنشین، ایمن از دید مستقیم و در عین حال خودمانی، که می‌تواند پاتوقی برای خلوت‌ها و نشست‌های عصرانه باشد. بکارگیری چنین تصمیماتی در داخل خانه نیز مشهود است. وسیله‌ی تفکیک نشیمن و پذیرایی در یکی از واحدها، اختلاف سطحی داخلی است، بدین ترتیب، در اینجا نیز فضایی با صفات فضای تراس به‌وجود آمده که از همان جنس است، اما با روشی دیگر طراحی شده است. اینها همه به تجارب شخصی معمار و برداشتی که او از کف، سطح و دیوار داشته برمی‌گردد.

ذکر این نکته خالی از لطف نیست که جنس نگاه روان‌شناسی در خانه‌ی علیزاده، با جنس خانه‌ی دکتر اعلمی تفاوت دارد. در خانه‌ی دکتر اعلمی، چرخش فضایی و رسیدن به مقصد آرامش، اهمیت دارد و در این خانه، روان‌شناسی در پویایی، حرکت و کشف فضاها خود را نشان داده است. دقت باور در طراحی اتاق‌خواب‌ها و دسترسی آنها به فضاهای سرویس‌دهنده، نشانی از تمایلات اوست. این پویش درونی خانه و استفاده‌ی بسیار هوشمندانه از پارتیشن‌ها، نشان از درک عمیق باور از فلسفه‌ی پارتیشن در معماری دارد. تنها دو نمونه را می‌شناسیم که در استفاده از پارتیشن‌ها به این خوبی عمل کرده‌اند: نخست، دفتر کار موسی عبیر و دیگری منزل شخصی جهانگیر درویش. در تمامی این بناها، دیوارهای داخلی بنا با چنان ظرافتی سازماندهی شده‌اند که گویی معمار مسیرهای تردد کاربران داخل بنا را نیز طراحی نموده است.

جزئیات سازه‌ای

نکته‌ای که در باب ایده در معماری، نقطه‌ی اختلاف بین دو نسل بود، در موضوع جزئیات سازه‌ای حالتی شدیدتر به خود می‌گیرد. بی‌شک، معماران دوران پهلوی توانایی‌های امروز سازه‌ای ما را نداشتند. بنابراین، معماران این نسل تلاش می‌کردند تا بازی زیرکانه‌ای را در دایره‌ای آغاز نمایند که در آن محدود بودند: یک نوع روشنگری عالمانه در محدوده‌ی تاریک فرم‌پردازی.

هنگامی که به آثار معماران این نسل می‌نگریم، نوعی فرم‌پردازی محدود و بیان اندیشه در پوسته‌ی داخلی معماریشان، نظر ما را جلب می‌نماید. برای معماران نسل علیزاده و باور، بازی‌های فرمالیسم، خطرناک، گران، بی‌دلیل و نشان از سطح پایین اندیشه در معماری دارد. برای معماران نسل بعد ایشان، فرم‌پردازی، اساس معماری است. قطعاً به‌وجود آمدن این نگاه، ریشه در آموزش‌های آنان و توان فنی آن روزگار کشور ما دارد. معماران نسل باور و علیزاده تلاش داشته‌اند تا طرح را معقول و اصطلاحاً، «مهندسی» جلو ببرند، زیرا بیشتر از این توانی نداشتند. البته نباید فراموش کنیم که حضور شرکت‌های مهندسی غیرایرانی در آن ایام، کمک شایانی به عرصه‌ی مهندسی کشور ما نموده بود. بنابراین ما در آثار این نسل از معماران ایرانی، شاهد دقت زیاد روی جزئیات ساختمانی به جای طراحی سازه‌های عظیم هستیم. این در حالی است که نسل امروز، محدودیت سازه‌ای ندارد. او می‌تواند پیچیده‌ترین فرم‌ها را طراحی و اجرا نماید، ولی با چه هزینه‌ای و با چه ایده‌ای؟ صرف اینکه فرم جذاب باشد یا فضای داخلی پر از پرسپکتیوهای بدیع باشد، دلیل خوبی برای اینگونه آثار است؟

آنچه که خانه‌ی دکتر اعلمی را جذاب می‌کند، جزئیات سطوح اکسپوز آن است. هرچند که باید حقیقت «کار با جزئیاتِ» معماری سیروس باور را در پروژه‌های بعدی او از جمله خانه‌ی دکتر فرهمند و خانه‌ی دکتر میرشایان مشاهده نمود. در خانه‌ی دکتر فرهمند، در ورود به حیاط ساختمان، به‌دلیل خواست معمار برای گشایش فضایی بین سطوح اکسپوز، بر روی بلبرینگ طراحی شده است. از اجرای نبشی و زیرسری در اسکلت فلزی نمایان اثر خودداری شده است و با طراحی جزئیات جدیدی، سازه‌ی اسکلت فلزی به هم متصل شده است ــ سازه‌ای که در نگاه نخست، همانند تمام سازه‌های اسکلت فولادی ایران است و تنها تفاوت آن در اکسپوز بودن آن می‌باشد، اما حقیقتاً اینگونه نیست. جزئیات فراوانی برای این سازه طراحی شده تا بدین شکل خودنمایی نماید. باور در باب این اثر می‌گوید:

«من هنگام اجرای این سازه، خیلی با مهندس سازه بحث کردم. او می‌خواست مثل همیشه نبشی کار کند. من به حسی که اون نبشی نشون می‌داد، اعتقادی نداشتم و آن را مضر می‌دانستم. یک روز از مهندس سازه پرسیدم: "معیار شما برای طراحی نبشی چیست؟" او پاسخ داد: "طول جوش." سپس من با خط کشیدن و نشان دادن جزئیات از زاویه‌ای دیگر گفتم: "این جزئیاتی که من طراحی کردم طول جوش بیشتر از یک نبشی ساده‌ی زیرسری دارد، ولی آن حس نشستن و عادت شما از زمان دانشجویی باعث شده نبشی را بیشتر قبول داشته باشید و امروز، از طراحی منطقی و نگاه منصفانه به این دیتیل چشم‌پوشی نمایید." او قانع شد و ما دیتیل را بدین شکل کار کردیم.»

خانه‌ی علیزاده وارد فضای طراحی جزئیات نمی‌گردد. در عوض، معمار این خانه تلاش داشته، از توانایی کنسول‌ها، طره‌ها و ساختن سطوحی معلق در فضا نهایت بهره را ببرد. جالب آنکه این بنا، با استفاده از دیوارهای آجری توپر، به صورت سیستم دیواربر طراحی شده است و این دیوارهای ضخیم، به صورت موازی در طولِ کشیده‌ی سایت چیدمان شده‌اند. حتی باکس پله نیز، بر روی هسته‌ی آجری سنگین مرکزی آن سوار شده است. گروه مرمت بنا، پس از نزدیک به چهل سال، با هدف جلای بیشتر بدنه‌ی آجری بنا، آن را سندپلاست نمودند. از همین مدخل می‌توان به کیفیت اجرای هر دو بنا پی برده و به آن احسنت گفت. هر دو معمار، به حق، از دانشجویان نسل طلایی بوده‌اند و با دقت وسواس‌برانگیز خود، نظارت پروژه‌هایشان را به سرانجام رسانده‌اند.

تصاویر این صفحه: **خانه‌ی کوه‌بر، مهدی علیزاده، فضاهای داخلی** [عکاس: شهریار خانی‌زاد]

تصاویر این دو صفحه: **خانه‌ی کوه‌بر، مهدی علیزاده، فضاهای داخلی** [عکاس: شهریار خانی‌زاد]

معماران امروز ایران به طراحی جزئیات، جز در مورد کار با مصالح، بی‌توجه هستند و بیشتر تمایل دارند که با بکارگیری «سیستم‌های سازه‌ای» طراحی نمایند. اما واقعیت این است که برای خلق یک معماری مناسب، اگر «درک عمیق، درونی و حسی» حقیقی از سیستم ساده‌ی «خرپای سه‌بعدی» ــ که در بین سیستم‌های سازه‌ای، جزء اولین و ساده‌ترین‌ها است ــ داشته باشیم، کاری به مراتب واقعی‌تر و مناسب‌تر با شرایط کشورمان طراحی خواهیم کرد. متأسفانه واردات سیستم‌های نو از حالت علمی و نهادی خارج است و اکنون کنترل دقیقی بر روی این مسائل صورت نمی‌پذیرد ــ سیستم‌ها، مصالح و دانش آنها وارداتی و بدون بنیه‌ی علمی و فنی هستند. دانشگاه‌ها علاقه‌ای به پژوهش معماری جز در باب مقاله‌نویسی ندارند که آن هم موجب تولید کاربردی نمی‌شود. از طرف دیگر، ما سال‌ها راه اشتباه سقف‌های طاق ضربی و تیرهای لانه زنبوری را به دلایل اقتصادی به جان خریده‌ایم، رفع این موارد نیاز به همت والا و اندیشه‌ی مدرن خردمحور دارد ــ اندیشه‌ای که در آن هر نتیجه‌ی معماری‌ای، از پیشینه‌ی فنی-مهندسی و منطقی بهره می‌برد.

البته نباید روی دیگر سکه را نیز فراموش کنیم. در برابر فرمالیسم‌های خطرناک، بسازبفروش‌ها و معماران پیرو بازار قرار دارند که برای آنان، تنها فولاد و بتن مصالح سازه‌ای هستند و سیستم‌های انتخابی آنان، تیر و ستون به انضمام مهار جانبی می‌باشد ــ چه به صورت دیوار برشی و چه به صورت بادبند. در واقع ما با دو نوع تفکر در طیف معمارانمان مواجه هستیم. تجربه‌های جدید جهانی، مانند مهار جانبی یک ساختمان اداری توسط الیاف کربنی به معماری کنگو کوما (Kengo Kuma) و حتی تجارب داخلی رضا دانشمیر در این زمینه نشان می‌دهد که نسل ما هنوز، تا رسیدن به مقام اعتدال، جای کار دارد.

سازه، مصالح و کیفیت فضایی: عناصر ساخت بیان شخصی؟

اگر بخواهیم واقع‌بینانه به هر دو اثر بنگریم و علت مانایی آنان را جست‌وجو نماییم، به مفهوم «اصالت» آثار می‌رسیم. هر دو معمار افرادی خوش‌ذوق و مؤلف در حوزه‌ی معماری و نظریه‌پردازی هستند که همکاری گرمی با نشریات معماری دارند. با اینکه یکی اغلب در دانشگاه است و دیگری در دفتر کار حرفه‌ای‌اش، اما هر دو به خوبی می‌دانند که «تبیین اندیشه» مهم‌ترین اصل می‌باشد. واقعیت این است که بررسی دو اثر مذکور هم نشان می‌دهد که هر دو از روحیات مشابهی بهره می‌برند. اگر بخواهیم به طور خلاصه صفات معماری این دو اثر را بررسی نماییم، می‌توان به صفات زیر اشاره نمود: شبکه‌بندی ساختاری، توجه به کف پنجره‌ها و جزئیات جان‌پناه بام، طراحی هدفمند بالکن‌ها، اکسپوز کردن مصالح (آجر، بتن و فولاد)، تفکیک فضاها با توجه به اختلاف سطوح، وجود چندین دستگاه پله در انواع گرد، ایستگاه‌دار و تک‌بازویی، شکست ارتباط مستقیم عمودی از طریق یک دستگاه پله‌ی ساده مانند آنچه که امروز شاهد آن هستیم، تعبیه‌ی درب‌های ورود و خروج متنوع و از زوایای مختلف، حل کردن داکت‌ها و مجاری تأسیساتی در فضاهای پرت پلان، نزدیک نمودن پلان به حداکثر عملکرد.

بکارگیری تدابیر بالا باعث شده تا این معماری به خصایص زیر معتبر گردد: محلی برای تجربه‌ی انواع فضا در مرکز بافت شهری تهران، توجه به معماری انسانی از مدخل دید ناظر، نماد فرصت‌طلبی معماران در برخورد با فضا، شکست سطوح فضایی و خلق تجارب بدیع، ارتباطات فضایی پیچیده، غیرشفاف، شاد و متنوع، نزدیکی نسبی به تئوری پلان فضایی و مقطع آزاد از آدولف لوس (Adolf Loos) و رم کولهاس (Rem Koolhaas)، بدون اینکه معماران اشاره‌ای به آنها نمایند و یا حتی از آنها مطلع باشند.

در ارزش‌شناسی این بناها و برای تأکید بر کیفیت فضایی این دو خانه، می‌توان به مجتمع مسکونی طراحی شده توسط یوسف شریعت‌زاده اشاره کرد. در ظاهر امر، این سه بنا همخانواده هستند، اما واقعیت این است که اثر شریعت‌زاده علی‌رغم پویایی ظاهری احجام بیرونی، پلان چندان پیچیده‌ای ندارد. باکس پله نیز بسیار عادی و ساده می‌باشد و در واقع، از همان نوع باکس‌های پله‌ای هسته‌ای عادی است که در تمام بناها شاهد آن هستیم. بنابراین، آنچه که این دو بنا را متمایز کرده، وجود جزئیات خاص می‌باشد.

نتیجه: ما زیر باران خود را شناختیم.

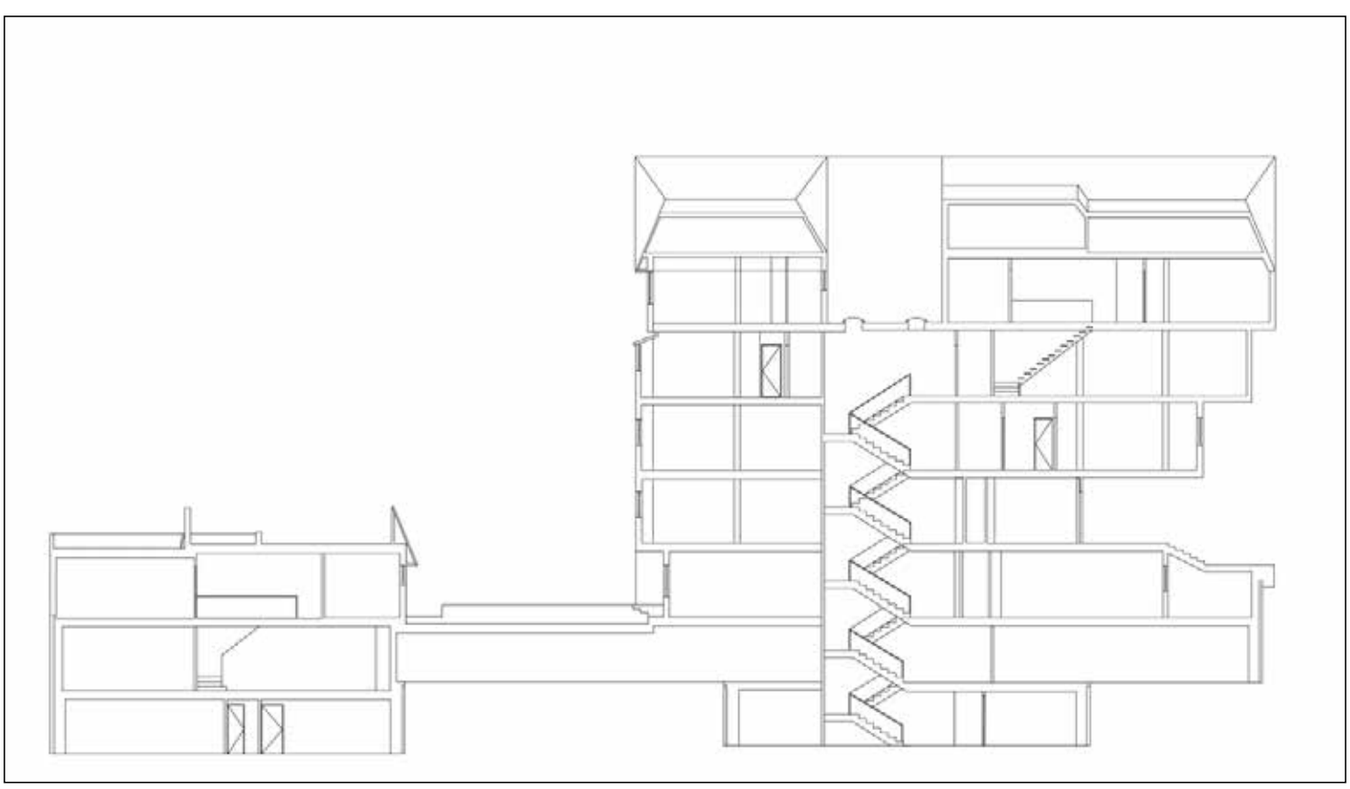
محصول نهایی این معماران، آثاری کاربردی و در عین حال، صاحب سبک، به‌لحاظ هنری است. نگارندگان اعتراف می‌کنند که نقد و تحلیل، بدون حضور فیزیکی در آثار معماری، امری ناقص است که در مورد آثار قدیمی‌تر معماری ایران، دوچندان می‌گردد و عدم بازدید حضوری از این دو بنا، هرگز ماهیت و روح واقعی سیال در کالبد معماری آنها را نشان نمی‌دهد. اهمیت تجربه‌ی فیزیکی فضایی در بناهایی از این دست، ما را به تجدیدنظر در مورد برگزاری مسابقات معماری و قضاوت‌هایمان وا می‌دارد. بررسی این آثار، ضرورت بازخوانی معماری دوران پهلوی را به صورتی دقیق‌تر ایجاب می‌نماید ــ علی‌رغم تلاش‌های زیادی که در این راستا انجام گرفته است، هنوز افراد زیادی هستند که آثار عالی آنان، نه‌تنها معرفی نشده‌اند که حتی مورد پژوهش و نقد نیز قرار نگرفته‌اند.

شباهت آپارتمان شاهگلی، اثر علیزاده، به مرکز تجاری-مسکونی ساخته نشده‌ی سیروس باور در بلوار کشاورز نیز در جای خود محل مناقشه و تأمل است. هر دو بنا از لحاظ دید و منطق مسئله، به راه‌حل‌های یکسانی رسیده بودند، اما به واسطه‌ی زمینه و نگاه خاص معمارانش به تغییر حالت جزئی‌ای دچار شدند. جالب آنکه هر دو بنا ساخته نشدند و ما امروز، تنها عکس‌هایی از ماکت‌هایشان آنان را در دست داریم.

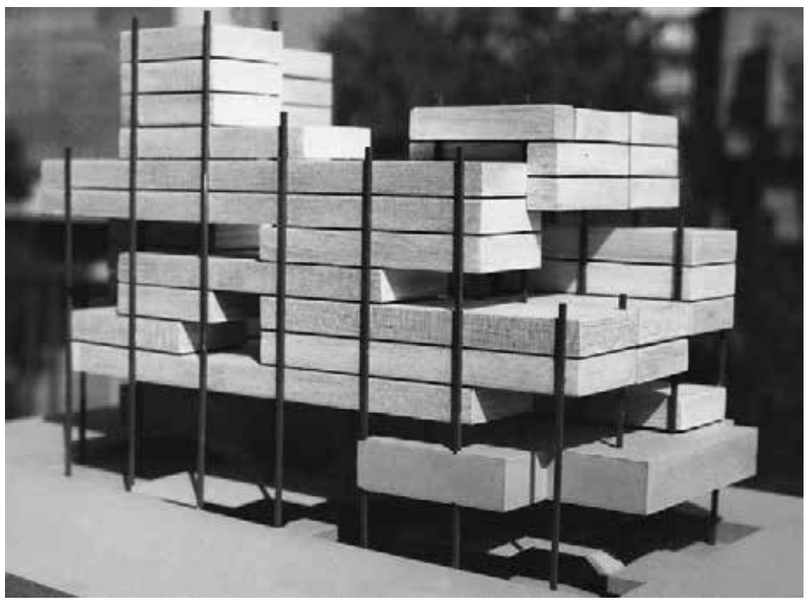
رد صفات سازنده‌ی معماری این آثار را می‌توان در بناهایی دیگر از آن دوران نیز پی گرفت. خانه‌ی نجف دریابندری و خانه‌ی آذربا از ایرج کلانتری، خانه‌ی مسکونی شماره‌ی ۲ از لطیف ابوالقاسمی و خانه‌هایی از سیاوش تیموری، فرامرز شریفی، علی‌اکبر صارمی و حتی تک ویلای پرویز تناولی اثر کامران طباطبایی دیبا، از این دست بناها هستند.

این دو اثر حامل نکاتی شگرف بودند و رویه‌ای خاص و بدیع را در طراحی نشان دادند که می‌توان نشانه‌های این نگاه به معماری را در معماری بومی ایران مشاهده نمود. به تفسیری این دو اثر، «خوانشی نو» از اصول معماری ایران ارائه می‌دهند و بررسی این آثار نشان می‌دهد، راهی که نسل پیشین معماری این کشور رفته‌اند، با راه امروز ما تفاوت زیادی دارد ــ آن نسل نگاهی منطقی و نو به معماری‌اش داشت و در پی ایده‌هایی بدیع با جزئیاتی نه‌چندان مطرح بود، درحالی‌که این نسل، هرچه دارد برای مطرح شدن خرج می‌کند. آن نسل به رسانه‌ها نیازی نداشت، زیرا خود را مؤلفی گمنام می‌دانست. این نسل، کوشش دارد از رسانه‌ها برای خود سکوی پرتابی بسازد. محصول این دو نسل، دو معماری با صورت کاملاً متفاوت است. جدا از مشخصات فیزیکی معماری این دو بنا، می‌توان این احوال را به‌عنوان روح معماری دهه‌های ۴۰ و ۵۰ خورشیدی قلمداد نمود.

مجتمع مسکونی،یوسف شریعت‌زاده [عکاسی از شهریار خانی‌زاد]



مجتمع مسکونی، یوسف شریعت‌زاده، (پلان)



مجتمع چندعملکردی، سیروس باور، تهران، ایران

آپارتمان‌های شاهگلی، مهدی علیزاده، تبریز، ایران [بانی‌مسعود، ۱۳۹۴: ۳۶۶]

منابع:

- آرشیو خبرگزاری میراث فرهنگی. خانه‌ی علیزاده. دسترسی در تاریخ ۱۳۹۵/۰۱/۲۹. www.Chn.ir
- بانی مسعود، امیر (۱۳۹۴). معماری معاصر ایران: در تکاپوی بین سنت و مدرنیته، چاپ ششم. تهران: هنر معماری قرن.
- باور، سیروس (۱۳۹۵). معماری معاصر(نظریه ها ومکاتب). درس‌نامه‌ی دوره‌ی دکترای معماری، دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد ساوه. منتشر نشده.
- تحریریه‌ی هنر معماری (۱۳۹۵). گزارش بازدید از خانه‌ی دکتر اعلمی و مصاحبه با مالکین. منتشر نشده.
- تحریریه‌ی هنر معماری (۱۳۹۵). گزارش بازدید از خانه‌ی علیزاده و مصاحبه با مالکین. منتشر نشده.
- تیزقلم زنوزی، سعید (۱۳۹۵). مطالعات تطبیقی در معماری. درسنامه‌ی دوره‌ی دکترای معماری، دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد ساوه. منتشر نشده.
- دیباج، سید موسی و همکاران (۱۳۷۷). فلسفه و معماری. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- قطب، سید (۱۳۹۰). اصول و شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه‌ی محمد باهر، چاپ دوم. تهران: خانه‌ی کتاب.
- قهاری، علیرضا (۱۳۸۶). کتاب معماران ایران. تهران: چاپ و نشر نظر با همکاری انجمن مفاخر معماری ایران.
- گروه مؤلفین، (۱۳۹۵). روش‌های نقد و تحلیل بنا. تهران: هنر معماری قرن. منتشر نشده
- مصاحبه‌ی مؤلفین با سیروس باور در تاریخ ۱۳۹۵/۰۱/۲۵.

منبع تصاویر

- باور، سیروس (۱۳۹۵). مجموعه‌ی آثار، طراحی‌ها و پروژه‌های سیروس باور. مرکز اسناد و روابط بین‌الملل فصلنامه‌ی هنر معماری.
- علیزاده سقطی، مهدی (۱۳۹۵). منتخبی از آثار، طراحی‌ها و پروژه‌های مهدی علیزاده. مرکز اسناد و روابط بین‌الملل فصلنامه‌ی هنر معماری.

HARIRI&HARIRI ARCHITECTURE

گفت‌وگو با گیسو حریری و مژگان حریری

سرور باقرنژاد (از دفتر هنر معماری)، ۳۱ شهریور ۱۳۹۴

به بهانه‌ی درخشش جواهرات ایرانی در نبرد بین المللی احیای معماری سرد اتریش

دفتر معماری حریری و حریری یکی از نامدارترین و معتبرترین دفاتر طراحی و معماری معاصر در سطح بین‌الملل است. این دفتر در نیویورک، ایالات متحده، استقرار یافته و مؤسسان و مدیران آن دو خواهر ایرانی به نام‌های گیسو حریری و مژگان حریری هستند. ایشان به واسطه‌ی سال‌ها تحصیل و تجربه‌ی مستمر حرفه‌ای، پیشرفت چشمگیری داشته‌اند و پروژه‌های مهم و بزرگی را در سرتاسر دنیا محقق ساخته‌اند. در ادامه مصاحبه‌ای با ایشان را برایتان بازگو می‌نمائیم.

لطفاً برای ما بگویید که چرا تصمیم گرفتید دامنه‌ی کاری خود را به ورای مرزهای ایالات متحده گسترش دهید؟ کارفرماها چطور شما را پیدا می‌کنند؟

ما همیشه به کسب تجربه در مورد فرهنگ‌ها، کارفرماها و بسترهای جغرافیایی مختلف علاقه داشته‌ایم. برای ما که متولد ایران هستیم، این موضوع بسیار ملموس‌تر است: به شمال و غرب می‌روید و با کوه‌های پوشیده از برف روبرو می‌شوید، یا به جنوب و مرکز کشور می‌روید و بیابان‌های گرم و آفتاب سوزان را تجربه می‌کنید، با آن منحنی‌های وسیع تپه‌های شنی که اثری به‌غایت سوررئال در ذهن و روان انسان ایجاد می‌کنند. با این وجود هنوز چیزهای بیشتری برای تجربه‌کردن وجود دارد. ما در سرزمینی با بیش از دوهزار سال قدمت تاریخی، هنری و معماری بزرگ شده‌ایم. این باور در من تقویت شده است که بناهای بی‌نهایت عظیم و ارزشمندی ساخته شده‌اند و باید عمیق‌تر نگریسته شوند؛ باید از ظاهر عبور کرد و به آنجا رسید که معنویت وجود دارد. باید دست از نگاه سطحی برداریم و به معنایی که در بافت و ذات فرهنگ نهفته است برسیم. من در آمریکا با تفکر مفهومی (Conceptual Thinking) آشنا شدم و گذشته را به چالش کشیدم و هیجان خلق سازه‌های جدید و بدیع را تجربه کردم. در نهایت، نشستم و به درون خودم اندیشیدم تا در این جست‌وجو، راهی اصیل و بی‌همتا برای خلق هنرم پیدا کنم.

دفتری که ما تأسیس کرده‌ایم در حال حاضر به‌عنوان یکی از مترقی‌ترین شرکت‌های نسل حاضر ارزیابی می‌شود. طی ۲۵ سال کار حرفه‌ای، ما پروژه‌های کانسپچوال، مسکونی، تجاری و صنعتی متعددی را به سبک مدرنیزمِ احساس‌گرا به ثمر رسانده‌ایم و به لطف همین شهرتی که به دست آورده‌ایم، است که کارفرماها از سراسر دنیا ما را پیدا می‌کنند. خیلی مهم است چیزی منحصربه‌فرد و دارای ماهیت واقعی خلق کنید که مختص مکان و فرهنگ مشخصی باشد و در عین حال، جهانی و بین‌المللی هم باشد. من به طور کامل با معماری برندمحور که طرح‌های ثابت و هم‌شکلی را در نقاط مختلف دنیا اجرا می‌کنند و اینطور از خودشان ردپا بر جا می‌گذارند، مخالف هستم. باید بگویم مدلِ «یکی برای همه متناسب است» کار من نیست.

پروژه‌ی بین‌المللی محبوب شما کدام است و چرا آن پروژه را دوست دارید؟ چالش‌های طراحی‌اش چه بود و شما چطور برآنها فائق آمدید؟

در حال حاضر مجتمع مسکونی و چندمنظوره‌ی «جواهرات سالزبورگ» در اتریش یکی از جامع‌ترین کارهای دفتر حریری و حریری است که در ضمن، یکی از موفق‌ترین و پرچالش‌ترین پروژه‌های ما هم بوده است.

اینکه ما اجرای این پروژه را در یک مسابقه‌ی بین‌المللی برنده شدیم، برای ما بسیار اهمیت دارد زیرا که ما در رقابت با چندین گروه از بهترین معماران دنیا سربلند و موفق شدیم. تعدادی از آنها عبارتند از:

سوتو مورا (Souto Moura از پرتغال)، اسنوهتا (Snøhetta از اسلو)، کنگو کوما (Kengo Kuma از توکیو، ژاپن)، یاماگوچی (Yamaguchi از اوساکا، ژاپن)، توشیکو موری (Toshiko Mori از نیویورک) دلوگان‌مایسل (DeluganMeissl از وین، اتریش) و لانگهف (Langhof از برلین، آلمان).

این یک پروژه‌ی چندمنظوره‌ی عظیم با بودجه‌ی ۸۰ میلیون دلاری‌ست که فلسفه‌ی کلی ما را در قالب مستر پلان، معماری شش ساختمان جدید، نوآوری در طرح طاق موجود، برخی فضاهای داخلی و عناصر منظر اصلی را به دنیا نشان می‌دهد.

→ مجتمع چندعملکردی زالتسبورگ، دفتر حریری و حریری، اتریش، ۲۰۱۳.

پروژه شامل ۸۰ واحد آپارتمانی مجلل، فضای نمایشگاهی، یک گالری، یک تالار سخنرانی، اسپا، مرکز سلامت، کافه، رستوران و پارکینگ است. البته مقیاس و چالش‌های سر راه پروژه مواردی نبوده‌اند که ارزش و اهمیت پروژه‌ی زالتسبورگ را رقم زده‌اند بلکه این رابطه‌ی بین معماری و طبیعتی که ما به‌وجود آوردیم بود که یک محیط آرام‌بخش را احیا کرد؛ با وجود کوه سنگی مقابل، ما افراد را دعوت به ورود به سایر فضاهای سایت کردیم.

برای ما معماری چیزی خیلی بیشتر از ساخت بناها است معماری حوزه‌ای است که در آنجا رؤیاها به واقعیت‌های زندگی تبدیل می‌شوند. معماری تعهدی است که شما را به ورطه‌ای که فکرش را هم نمی‌کردید می‌کشاند؛ جایی که تا پیش از آن، هرگز فکر نمی‌کردید حتی وجود داشته باشد.

در نهایت، باید بگویم که این جزء معدود پروژه‌هایی بوده است که در شهر زالتسبورگ، زادگاه موتزارت، اجازه‌ی ورود محتاطانه معماری مدرن قرن بیست‌ویک را به این شهر تاریخی داده است.

هنگام مواجهه با کارفرماهای‌تان معمولاً چه سؤال‌هایی را از آنها می‌پرسید؟ چرا گوش‌دادن به صحبت‌های کارفرما اهمیت دارد؟

من همیشه از کارفرما تقاضا می‌کنم تا یک لیست درخواست‌ها (Wish List) برای من بنویسد و در آن از ایده‌آل‌هایی که می‌خواهد این پروژه داشته باشد، بگوید. معمولاً این چیزها به آن صورت که درخواست شده محقق نمی‌شوند اما من با مطالعه‌ی این لیست و سپس با شخصیت آنها و اینکه که هستند و چه طرز فکری دارند، آشنا می‌شوم. من از آنها می‌خواهم که با عکس و برش‌هایی از تصاویر مجله‌ها به من بگویند که چه چیزهایی را دوست دارند و از کدام‌ها بدشان می‌آید. همچنین از آنها دلیل آنکه دفتر حریری و حریری را برای اجرای پروژه انتخاب کرده‌اند و یا اینکه کدام پروژه‌ی ما به نظر ایشان جالب‌تر از بقیه بوده است و چرایی این مسئله سؤال می کنم.

خیلی مهم است که با گوش دادن به کارفرما، و نه فقط با دانستن درخواست‌هایشان، او را بشناسید. اکثر مردم از پتانسیل‌هایی که در یک پروژه موجود است، بی‌اطلاع هستند. این فقط طراحان و معمارها هستند که با تحلیل برنامه، سایت، بودجه و بسیاری شرایط و فاکتورهای دیگر به کارفرما درباره‌ی امکانات نهفته طراحی گفت‌وگو می کنند.

در اکثر نقاط دنیا، مانند ایران یا آمریکا، مردم فکر می‌کنند که خودشان معمار هستند و معمارها حکم دست اجرایی آنها (Draftsman) را دارند. به همین دلیل است که کمتر یک معماری عالی می‌بینیم که بتوان به آن گفت «شاهکار».

هنگام برخورد با یک مشکل در پروژه، چطور در پی یافتن یک راه‌حل برمی‌آیید تا موضوع طراحی را به موفقیت برسانید؟

من فکر می‌کنم مهم‌ترین وظیفه‌ی یک معمار «ایجاد مسئله» است. کارفرماها مشکلی ندارند؛ فقط یک‌سری درخواست‌ها و نیازها دارند، همین. اما این معمار است که تصمیم می‌گیرد چه طرحی بسازد و آن طرح چطور قادر است نیازهای کارفرما را، در محدوده‌ی بودجه، ضوابط شهری و غیره، پاسخگو باشد. وقتی من یک مسئله ایجاد می‌کنم، باید به آن فرمی بدهم. زمانی که یک کانسپت، شکل فیزیکی به خود می‌گیرد و تبدیل به یک اسکیس ملموس شد، از خود می‌پرسم که سازه و متریال مناسب برای خلق آن چیست؟ در این مرحله است که همکاری با مهندسان مشاور آغاز می‌شود و پروژه در چهارچوبی که معمار طراحی و تعیین کرده بود، به واسطه‌ی مصالح، سازه‌ها و فضا به اجرا می‌رسد.

چه مرحله از روند طراحی هست که شما همیشه لحاظ می‌کنید و هرگز آن را فاکتور نمی‌گیرید؟ دلیل آن چیست؟

مهم‌ترین مرحله در روند طراحی، بخش مفهومی (conceptual) آن است که گاهی بیشترین وقت و انرژی را به خودش اختصاص می‌دهد. من مکرراً باید به کارفرماهایم یادآوری کنم که من سوپر مارکت ندارم که ایشان به آن مراجعه کنند و هرچه می‌خواهند، انتخاب کنند. ما معمولاً ساعت‌ها با هم درباره‌ی ایده‌هایی که داریم، حرف می‌زنیم، توپوگرافی زمین را ارزیابی می‌کنیم، از مهارت‌های ساخت‌وساز در بستر آن فرهنگ سخن می‌گوییم و دسترسی مصالح، صنعتگران و هنرمندان موجود در آن حومه و غیره را بررسی می‌کنیم. ولی مشکل‌ترین جای کار، این سؤال است که اصلاً چرا؟ چرا این ایده و نه ایده‌ی دیگری؟ چرا اینجا و در این مکان؟ چه چیزی هست که ما می‌توانیم به دنیای وسیع معماری اهدا کنیم؟ ما چه چیزی می‌توانیم به مردم این شهر بدهیم؟ و سؤالات متعدد دیگری از این قبیل.

از چالش‌هایی که ضمن کارها با فرهنگ‌های مختلف داشته‌اید برای ما بگویید. چطور بر آنها مسلط شدید و کنترل شرایط را به‌دست گرفتید؟

با تجربه‌هایی که داشته‌ایم، بسیاری اوقات مشکل ما «زبان» است. در حرفه‌ی ما ضروری است که نیازهای کارفرما را به‌دقت بفهمیم و آنها هم باید صحبت‌های ما و کانسپت‌هایی که مد نظر داریم را به‌درستی بفهمند. ما این مشکل را مثلاً در چین داشتیم که در آنجا یک مترجم استخدام کردیم، با این حال می‌دانستیم که آن ارتباط عمیق برقرار نمی‌شود و بخشی از مفاهیم و منظورها در میانجی‌گری ترجمه، از دست می‌رود. اگر شما یک شوخی کلامی بکنید و مخاطب نخندد این تقصیر زبان است.

در برخی موارد هم بر سر این موضوع که ما زن هستیم مشکل پیش می‌آمد. پروژه‌های در ویرجینیا، در نزدیکی واشینگتن دی‌سی داشتیم که در آنجا نجار از حرف‌زدن با ما و شنیدن طرح‌های ما امتناع می‌کرد و کار به جایی رسید که ما مجبور شدیم با چکش بخشی از کار که طبق درخواست و طرح ما نبود را خراب کنیم!

در ایران هم کارفرماها آدم‌هایی همه‌چیزدان هستند ولی در واقع تنها چیزی که می‌دانند، این است که چطور پول در بیاورند. آنها اصلاً نمی‌دانند کانسپت یا معماری چیست و اینکه معماری فقط برای این است که ایده‌های نداشته‌ی آنها را به مرحله‌ی اجرا درآورد. ایده‌های آنها اغلب کپی از پروژه‌هایی است که در جاهای دیگر دیده‌اند. باعث تأسف است که کشوری مانند ایران با شاهکارهای معماری‌اش که زبانزد تمام دنیاست، هنوز در قرن سیزدهم گیر کرده است و ورای بناهای تاریخی خود، چیز جدیدی برای معرفی و عرضه به دنیای امروز ندارد.

در چین ما به کارفرماهای خود گفتیم که می‌خواهیم پروژه‌ای را بسازیم که با فرهنگ و معماری خاص چین هماهنگ باشد. آنها گفتند که چنین چیزی نمی‌خواهند و خواستار یک طرح مینیمال و شبیه به ساختمان‌های معاصر نیویورک هستند. پس از یک بحث طولانی ما دریافتیم که آنها اصلاً چیزی از فرهنگ خودشان نمی‌دانستند و درک این برای ما شوک‌آور بود. در همین مرحله ما اعلام کردیم که معمارهای مناسبی برای تحقق طرح آنها نیستیم و کار را منحل کردیم.

در ایران، ما کارفرما را به چالش می‌کشیدیم و با آنها معامله می‌کردیم، به این ترتیب که اگر آنها بدون هماهنگی و موافقت ما طرح را تغییر بدهند، اجازه نخواهند داشت که اسم ما را به‌عنوان طراحان و معماران پروژه ثبت و یا ذکر کنند.

فکر می‌کنم باید با توجه به هر زمینه و مورد فرهنگی که پیش رو داریم، راه صحیح پیشبرد کار را پیدا کنیم و تا زمانی که معمار دارای حس اشتیاق، اراده و منطق است همیشه راهی پیدا خواهد شد.

چه وجه از پروژه‌هایی که در ارتباط تنگاتنگ با فرهنگ و امور مرتبط با آن بوده‌اند، در نظر شما بسیار جذاب بود؟

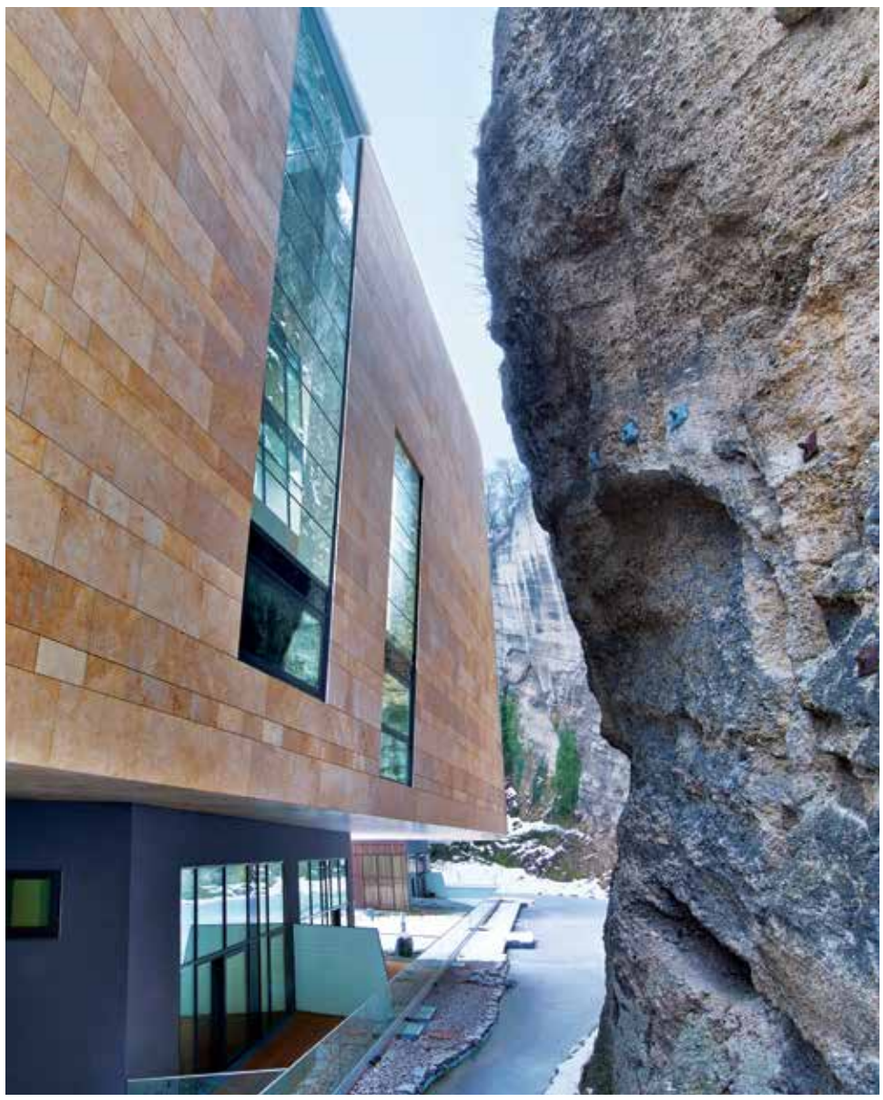
اگر مثل ما، بزرگ شده‌ی مناطق خشک و کویری باشید، متوجه می‌شوید که طبیعت بیابان سعی دارد همه چیز را تا سرحد داشتن تنها ملزومات ضروری، تقلیل دهد بی‌آنکه از حضور شگفت‌انگیز و زیبای آن کم شود. بیابان در عین اینکه از بیرون خشن و بی‌رحم به نظر می‌رسد اما اگر با طبیعت و ذات آن آشنا شوید، خطوط حسی و چشم‌اندازهای فوق‌العاده‌اش را می‌بینید که حس قوی‌ای در انسان ایجاد می‌کند، خطوط شن‌ها پیوسته با بادهای وزنده فرم دیگری می‌شوند. ما همیشه سعی می‌کنیم جوهره‌ی هر پروژه را بفهمیم و کار خود را با کانسپت‌های حقیقی آغاز کنیم.

ضمن حساسیت و توجه به بستری که قرار است طرح‌مان روی آن ساخته شود، ما سعی می‌کنیم کاری ساده، کارامد و پایدار نسبت به محیط زیست خلق کنیم. میراث غنی ایران، هنر، موسیقی، ادبیات، شعر و علوم آن است که همه در معماری فوق‌العاده‌ی این سرزمین نمود یافته‌اند و در اثرگذاری خود، سایه‌ای چنان گسترده ایجاد کرده‌اند که من خود را در زیر آن پیدا می‌کنم.

در کودکی، ما هر تابستان برای دیدن پدر بزرگ و مادربزرگ خود به اصفهان می‌رفتیم؛ این شهر که زادگاه پدرم بود، از معدود نقاط دنیاست که انسان را به‌شدت بهت‌زده می‌کند. آنجا شهر باغ زیبای ایرانی بوده است و گنبدهای آبی مساجد و بناهای زیبای زیادی دارد که در قرن هفدهم میلادی توسط شاه‌عباس ساخته شده است. در این شهر پل‌های عابری وجود دارند که در دنیا نظیر آنها وجود ندارد، و بازارهای ارگانیک و بسیار خوش‌منظر، مساجد کوچک و خوش‌نقش‌ونگار و کاخ‌های فرح‌بخش. اصفهان به‌واقع حکم موزه‌ی معماری ایران را دارد. تکنیک‌ها، متریال‌ها و نحوه‌ی به‌کاربردن هنر و صنعت، چیزهایی هستند که ما فارغ از مقیاس و برنامه، در پروژه‌های‌مان عملی می‌کنیم و تمام اینها را از تجربه‌های دیداری خود از اصفهان داریم. بهره از هندسه، صنعتگری و تکنولوژی در تمام کارهای ما هویداست.

ما شخصیت بزرگ علم و ادبیات ایران، حکیم عمر خیام که هم فیلسوف و ریاضیدان و منجم بود و هم شاعر و رساله‌های ارزشمندی درباره‌ی مکانیک، جغرافیا، زمین‌شناسی و موسیقی تألیف کرده است را الگوی خود قرار داده‌ایم و سعی می‌کنیم رویکرد جامع و وسیع وی را در طرح‌ها و معماری خود بگنجانیم.

مجتمع چندعملکردی زالتسبورگ، دفتر حریری و حریری، ، اتریش، ۲۰۱۳.



شما چطور راهکارهای حل مسئله در طراحی را به کارفرماهای خود ارائه می‌کنید؟

اول، ایده است که برای تفهیم به کارفرما در قالب دیاگرام، کلمات، نمونه‌ها و عکس‌ها عرضه می‌شود. زمانی که هدف و اینکه قرار است به چه طرح و فرمی برسیم، برای خودمان مشخص شد، پلان‌ها و رندرینگ‌ها را آماده و به کارفرما نشان می‌دهیم. ما ایده‌های زیادی را آزمایش می‌کنیم اما فقط بهترینِ آنها را نشان می‌دهیم.

رویکرد شما برای عرضه‌ی کارتان به یک کارفرمای شدیداً سنتی‌پسند یا بیش از حد مدرن چگونه است؟

ما به کارفرماهای سنتی‌پسند می‌گوییم که باید برای تحقق طرح موردپسندشان به معمارهای دیگری که تخصص طرح‌های سنتی دارند، مراجعه کنند چون ما با این شیوه کار نمی‌کنیم. در مورد افراد مدرن‌گرا هم چیزی به نام «بیش از حد مدرن» وجود ندارد. ما در ابتدا فقط حامل ایده‌ها هستیم و کارفرما اغلب باید خوددار باشد و صبر کند تا ما طرح را به او نشان بدهیم.

در نهایت، عقیده داریم که در معماری و طراحی چیزی به نام ایسم‌ها و سبک‌ها نیست؛ یک رویکرد فلسفی به زندگی‌ست و ایده‌هایی که به بهترین شکل می‌توانند گویای فرهنگ عصر حاضر باشند؛ معماری، هویت ما، جایی که زندگی می‌کنیم و چیزهایی است که می‌خواهیم برای نسل آینده به جا بگذاریم.

توصیه‌ی شما برای طراحان داخلی و معمارهای ایرانی که به دنبال یافتن یک رویکرد نو در کار خود هستند، چیست؟

توصیه‌ی من این است که عمیق‌تر به فرهنگی که خود دارید، نگاه کنید؛ از بادگیرهای یزد گرفته تا سیستم‌های قنات و پل‌های اصفهان. دلیل زیبایی و شگفت‌انگیز بودن آنها را جست‌وجو کنید، زیرا اگر بفهمید در لایه‌های زیر چه چیزی نهفته، راه خودتان را هم پیدا خواهید کرد.

به طبیعتی که اطراف‌تان هست با دقت نگاه کنید. شما نیازی ندارید تا فرم‌های شرکت OMA یا زاها حدید یا هرتزوگ و دمویرون را تقلید کنید. شیوه و چگونگی اجرای کار را از آنها یاد بگیرید اما با فرم‌های خودتان. شما دارای میراث فرهنگی بسیار غنی هستید. نگاهی دوباره به آن بیندازید؛ آن را به انتزاع دربیاورید و تفسیری دوباره از آن عرضه کنید. گاهی ساده‌ترین چیزها در زندگی، سخت‌ترین‌ها هستند. اطمینان حاصل کنید که تمام چیزهایی که خلق می‌کنید، ساده‌ترین و پیچیده‌ترین در نوع خود باشد؛ درست مانند خود زندگی. متفاوت بیندیشید.

ایده‌های گیسو حریری و مژگان حریری برای پروژه‌ی رایدِنبرگ اِسترن بِراوری

پروژه‌ای که به جواهرات زالتسبورگ شناخته می‌شود...

Gisue Hariri and Mojgan Hariri's Ideas for Riedenburg sternbrauerei Project

Which Is Known as the Salzburg Jewelries...

این طرح پیشنهادی براساس الهام و تعریفی نو از عناصر طبیعی شهر زالتسبورگ شکل گرفته است. مسترپلان مجموعه که در واقع پروژه‌ای توسعه محور می‌باشد همان شهر زالتسبورگ، اما به‌صورت انتزاعی می‌باشد و بخش کوچکی از خود شهر خواهد شد. این مهم با تعریفی نو از کوهستان و رودخانه‌ی زالتساخ انجام خواهد شد.

به‌منظور خلق یک گفت‌وگوی شخصی و یک تجربه‌ی معنوی، ما یک نهر باریک در جوار کوه را باهدف راهنمایی و دعوت مردم به سایت، طراحی کردیم که مانند رودخانه‌ی زالتساخ، این حرکت، باعث ایجاد یک مرز جدید و یک حرکت جدیدی در سایت می‌شود و طبیعت را به درون سایت تسری می‌دهد. الگوی قدیمی، متشکل از سکانس‌هایی بود که در آن آب از بالاترین نقطه (جایی در میانه‌ی سایت ما) عبور کرده، سقوط می‌کند و همچون آب‌های حاصل از ذوب برف‌ها، تکه یخ‌ها و صخره‌های خرد شده [در پشت بناهای ما]، جمع می‌شود! این مسیر پیاده، به‌دقت طراحی شده تا عموم مردم از زیبایی طبیعت جنگل‌ها و صورت صخره‌ها بدون هیچ‌گونه تهدیدی برای حریم خصوصی ساکنین لذت ببرند. این کانال، همچنین، مکانی را در فضای باز برای نمایش مجسمه‌ها فراهم می‌کند.

معماری این پروژه، شبیه‌سازی فرم صخره‌ها، ته‌نشینی و ترکیب تصادفی (همچون یک معدن سنگ) است که قطعاتی از آن متعلق به کوهستان بوده جدا شده است. این قطعات بریده شده و به قطعات کوچک‌تر تقسیم شده‌اند و به‌صورت تصادفی به معرض نمایش گذاشته شده‌اند. هر بلوک در واقع یک ظرف می‌باشد که بلوک‌های کوچک‌تر را در لفافه‌ای محصور کرده است و آپارتمان‌هایی را در خود نگه می‌دارد. این ترکیب اجازه می‌دهد که هر واحد مسکونی با دیدهای مخصوص به خود منحصربه‌فرد گردد. به این ترتیب، کوهستان نه به‌عنوان یک پس‌زمینه‌ی خنثی در پشت بناهای ما، که به‌عنوان یک ژنراتور [منظور مولد تولید ایده و حس در پروژه است] کار می‌کند. آنها به امری بیش از آنچه تاکنون بوده‌اند تبدیل می‌گردند، درحالی‌که بر جای خود تکیه زده‌اند و به انتظار نشسته‌اند تا یک کشش معنوی خلق کنند. کششی که یک نفر با دسترسی به آنها و لمس صخره‌های آنان، بدان دست می‌یابد.

۱۰۰ اقامتگاه لوکس مسکونی در ۶ سازه‌ی [بلوک‌های] موجود، سایت را اشغال کرده‌اند و از طاق‌های تاریخی چشمه‌های آب گرم نیز حفاظت می‌کنند. در واقع، هیچ بنایی از ۸ طبقه بیشتر نخواهد بود، پارکینگ‌ها در زیرزمین هستند و یک سری از حیاط‌ها، تراس‌های روی بام و بالکن‌ها، مجموعه‌ای از فضاهای درونی/بیرونی برای ساکنین فراهم می‌سازند.

مشخصات پروژه

مدیر اجرایی، مسترپلان و معماری: مژگان حریری
ایده‌پرداز: گیسو حریری
مدیر پروژه: مارکوس رندلر
گروه طراحی شرکت معماری: جنی شوکیماس، لیو ماریت نائس، مارلین وی، ندا پورشکوری
تیم طراحی اتریشی و آمریکایی:
آرینکو پلنانگز، کانسالتینگ جی‌ام‌بی‌اچ (arinco planungs+consulting gmbh) ، پیتر شاوفلر (Peter Schaufler) و اُلیور فیشر (Oliver Fischer)
مهندسین (سازه، عمران و مکانیک):
شیندلر زی.تی. جی‌ام‌بی‌تی (Schindelar ZT GmbH)
پتشنیگ زی.تی. جی‌ام‌بی‌تی (Petschnigg ZT GmbH)
تی.بی. هایلینگ، تی.بی. هِرپست و تی.اِی.اس باوفیزیک
وب‌سایت: www.haririanahariri.com

نقد و تحلیل مجتمع مسکونی زالتسبورگ، اثر دفتر حریری و حریری

زمینه‌گرایی در معماری

(تحریریه‌ی هنر معماری)

مدخل

فرهنگ به‌عنوان سازه‌ای منسجم از فرایندهای زیست‌ـانسانی که در اجتماع نهادینه شده است، محور اصلی تعاملات میان انسان‌ها قلمداد می‌شود. رویکردها و نظریات مختلفی بر پایه‌ی تبیین تعامل معماری و فرهنگ بنا شده‌اند که از آن میان می‌توان به زمینه‌گرایی اشاره نمود. در واقع، طراحی در درون زمینه لزوماً به معنی یکنواختی نیست، بلکه زمینه‌گرایی در تلاش است تا آینده را به گذشته پیوندی عمیق، فرهنگی و واقع‌بینانه زند که اغلب این اتفاق به واسطه‌ی طراحی رخ می‌دهد. طراحی معماری کوششی برای ابداع راه‌حل‌ها قبل از اجرای آنهاست. طراحی، اغلب فرایندی تحلیلی‌ست؛ درحالی‌که به تجزیه و تحلیل، ارزیابی و گزینش نیز نیاز دارد. از همین منظر بستر طرح، مواد اولیه‌ی طراحی را برای تجزیه و تحلیل و ارزیابی به معمار می‌دهد. بنابراین، ارزیابیِ کیفیت زمینه، یکی از موضوعات اساسی در زمینه‌گرایی‌ست که لازم است به آن پرداخته شود که این امر موجب پیش آمدن بحث هویت در معماری نیز می‌گردد. هویت‌بخشی به مکان، تشکیل‌دهنده‌ی هسته‌ی معماری به شمار می‌رود و معماری در زمینه نه کم‌توجهی و نه نوآوری افراطی است، بلکه یک ارتباط بصری شیوا و قوی با محیط، بستر، زمینه یا هر عنوان دیگری به‌شمار می‌آید که به این مقوله نسبت داده می‌شود. هدف از این امر هویت‌بخشی است و این اتفاق در طراحی معماری می‌بایست از مرحله‌ی ابتدایی کار لحاظ گردد. در این نوشتار، دفتر هنر معماری به سراغ یکی از آثار تازه ساخته شده دفتر بین‌المللی گیسو حریری و مژگان حریری (Hariri and Hariri Architecture) رفته است که یک سال پیش در شهر زالتسبورگ اتریش به اتمام رسید. این نمونه ضمن برخورداری از ارزش‌های بین‌المللی در حوزه‌ی دانش معماری، به ارزش‌ها و بافت بستر خود نیز متعهد بوده و از همین منظر این بنا به‌لحاظ روش‌شناسی نیز ارزشمند می‌باشد.

روش‌های توجه به زمینه در معماری

هر اثر معماری دارای محیط ویژه‌ی مربوط به خود است به بیانی ساده‌تر، پیرامون این محیط ویژه را می‌توان بستر ساختمان نامید و ارتباط بین معماری و بستر آن ارتباطی نقش گرفته از یک تأثیرپذیری متقابل است. می‌توان گفت که این بستر و معماریِ آن در تماس دو جانبه و همیشگی با یکدیگر هستند، حتی اگر معمار به بستر بی‌توجه بوده باشد. این مهم که از دوران مدرنیسم به‌علت کج فهمی‌ها به‌وجود آمد باعث شده است که معماری معاصر اغلب در چالش با بستر خود باشد.

معماری، زبان فیزیکی و ساختاری شهر است و شهر، یک ارگانیسم زنده با فرهنگ و گذشته منحصربه‌فرد می‌باشد که «زمینه‌ی تاریخی» نامیده می‌شود. حال اگر این زمینه‌ی تاریخی را انکار کنیم، آنگاه دو راه‌حل پیش روی‌مان قرار می‌گیرد: نخست اسیر شدن در تار عنکبوت کنونی و تن دادن به طراحی‌های بازاری صرف و دیگری، طراحی با توجه به آینده که اساساً جز در موارد فنی و مکانیکی معماری (بعد مکانی معماری در برابر بعد فضایی معماری) قابل طرح نمی‌باشد.

کشورهای بسیاری، با توجه به مطالب مذکور و مسائلی خارج از معماری، دغدغه‌ی هویت دارند و تصمیماتی در این چارچوب نیز گرفته‌اند. اساتید نیز در تحقیقات مختلف بدین موضوع پرداخته‌اند و در پژوهشی در ایران، که بی‌ارتباط با مبحث ما نیست، برخی از روش‌های بهره‌برداری از بستر در طراحی معماری و زمینه‌گرایی اینگونه معرفی شده است (جدول ۱).

معرفی زالتسبورگ

زالتسبورگ (Salzburg) شهری در مرکز اتریش می‌باشد. این شهر از ۲۴ منطقه تشکیل شده که با جمعیت قریب ۱۴۶ هزار نفر، چهارمین شهر بزرگ اتریش می‌باشد و به قدری در فرهنگ و هنر (خصوصاً موسیقی) مؤثر بوده است که امروزه نیز به‌عنوان یکی از مراکز مهم فستیوال‌ها و مسابقات موسیقی در جهان شناخته شده است. ریشه‌ی این امر را باید در تولد و رشد یکی از نوابغ موسیقی جهان، یعنی ولفگانگ آمادئوس موتسارت (Wolfgang Amadeus Mozart) در این شهر دانست (تصویر ۱). بخش مرکزی شهر، در واقع بخش تاریخی و قلعه‌ی قدیمی شهر است که جزء یکی از مهم‌ترین پروژه‌های میراث جهانی یونسکو (UNESCO World Heritage Site) می‌باشد. خانه‌ها در این بخش به‌صورت چند طبقه، با سقف شیروانی و نماهای رنگارنگ بنا شده‌اند (تصویر ۲ و ۳).

این شهر که در شیب تند کوهستان‌های آلپ قرار گرفته و مرکز استان زالتسبورگ نیز می‌باشد، با استفاده از فرهنگ و هنر خود، جهشی برای رشد و توسعه و جذب توریست برداشته است؛ به‌نحوی که تاکنون دو بار درخواست میزبانی بازی‌های المپیک زمستانی را داده است. این شهر به جواهر دوران باروک نیز معروف است.

معرفی پروژه

پروژه‌ی خواهران حریری در چنین بستر فرهنگی قدرتمندی شکل گرفته است. سایت پروژه، زمینی در نزدیکی مرکز شهر با بافت قدیم می‌باشد. فاصله‌ی این دو به قدری نزدیک است که می‌توان با پای پیاده از سایت تا مرکز شهر را پیمود. این نخستین بار است که چنین تیم معماری‌ای با رده‌ی بین‌المللی (پس از موفقیت در مسابقه) برای طراحی و اجرای پروژه وارد شهر شده است و تیم خواهران حریری نیز در نوع خود جالب می‌باشد. برای این پروژه مسترپلان و معماری (Master plan & Architecture) را مژگان حریری، تولید خلاقیت و ایده‌ی اصلی (Principal Creative Director) را گیسو حریری و مدیریت پروژه (Project Manager) را مارکوس راندلر (Markus Randler) بر عهده داشته‌اند. علاوه بر این افراد چهار نفر به‌عنوان تیم طراحی (Design Team)، حداقل سه شرکت به‌عنوان کمک معماران از کشور اتریش و آشنا به بافت منطقه، مهندسین مختلف عمران، سازه و تأسیسات و نهایتاً چهار مشاور در حوزه‌های منظر، آکوستیک، نورپردازی و سرویس‌های ساختمانی، به معماران مشاوره می‌دادند. البته پیمانکاران و عکاس ویژه‌ی پروژه را نیز باید به لیست این افراد اضافه نمود.

برنامه‌ی پروژه شامل ساخت ۶ بلوک مسکونی جدید به انضمام بازسازی و احیای یک بلوک قدیمی می‌باشد. مجموعاً ۸۰ الی ۱۰۰ واحد مسکونی در این مجموعه باید سازمان می‌یافت.

پارکینگ مجموعه نیز به‌دلیل محدودیت ابعاد زمین در زیرزمین، می‌بایست طراحی می‌شد و علاوه بر واحدهای مسکونی، یک گالری هنری، یک خانه‌ی معمار، رستوران و بهره‌برداری از چشمه‌ی آب گرم در برنامه‌ی نهایی پروژه گنجانده شده بود. این پروژه که بین سال‌های ۲۰۰۶ تا ۲۰۱۲ طراحی گردیده است، به‌لحاظ فرمی به بنای برجسته‌ی خانه‌ی استخر ویلتون (Wilton Pool-House)، اثر همین معماران، شباهت دارد (تصویر ۴). البته این کانسپت نخستین بار در کافه‌ی خوئان والدز (Juan Valdez) تجربه شده است (تصویر ۵). این فرم در کانسپت به‌عنوان یک قاب مدرن تعریف شده، یک سلسله‌مراتب فضایی را از باز، نیمه باز تا بسته تعریف می‌کند و از معماری ایران ریشه گرفته است. این الگو در هسته‌ی اولیه‌ی خود به‌صورت یک پوشش برای خانه-استخر و صورت پیشرفته‌ی آن در این پروژه بکارگرفته شده‌است. این موضوع را ما رشد ایده و تلاش معمار برای بررسی توانایی‌های یک فرم می‌خوانیم. فرایندی که در دفاتر زاها حدید و دیگر معماران نیز تحت عناوینی چون پتانسیل‌سنجی فرم‌ها، استعدادسنجی فرم‌ها، آزمایشگاه فرم‌یابی و ... ، بارها شاهد نتایج آن بوده‌ایم. موضوع این است که اگر این فرم‌ها در جهت حل مشکلات اقلیمی و نزدیکی به زمینه بکار بروند، معمار کار درستی کرده و فرایندی منطقی را پیموده است، اما گاهی شاهد زیرکی معماران می‌باشیم و فرم‌ها، اصطلاحاً، مثل ساندویچ‌های سرد از قبل برای پخت فوری حاضر می‌گردند و در اینجاست که فرمالیسم به بدترین شکل خود بروز می‌کند و به هیچ عنوان با زمینه‌ی خود تطابق ندارد، مگر در بافته‌های ذهن معمار و نوشته‌های پیرامون پروژه. اتفاقی که خوشبختانه در این پروژه رخ نداده است و معماران به خوبی فرایند انتقال فرم (Form Transformation) خود را به نقطه‌ی مطلوب رسانده‌اند. این فرایند از جایی نمره‌ی قبولی خود را می‌گیرد که به نظر می‌رسد بنا، در مرحله‌ی گذار خود یک نیم‌نگاهی نیز به بناهای قدیمی کرم رنگ اطراف خود داشته است. گویی این بنا، فرم امروزی شده‌ی همان بناهای همسایه‌ی روبرویی خود می‌باشد (تصویر ۶).

مؤلفه‌های تعامل فرهنگی	واژگان طراحی در زمینه
هماهنگی با چشم‌اندازهای سایت	-
بیان استعاره‌ای فرم	شکل‌های بومی
	عملکردهای سمبولیک
هماهنگی اقلیمی	-
مفاهیم خاص منطقه	روح مکان
	الگوهای رفتاری
	تقدس مفاهیم و اشیا

جدول ۱: برخی از روش‌های بهره‌برداری از بستر در طراحی معماری

تصویر ۱. خانه‌ی محل تولد موتسارت که هنوز در زالتسبورگ ضمن نگهداری، مورد توجه می‌باشد.

تصویر ۲. مجسمه‌ای از شهیرترین شهروند زالتسبورگ، ولفگانگ آمادئوس موتسارت.

زمینه‌گرایی در پروژه

سایت بنا که به قولی تحت تأثیر رودخانه‌ی زالتساخ (Salzach) نیز می‌باشد در میان دو کوه و در دره‌ای واقع شده است.

در شرح مبانی شکل‌گیری اثر، معماران اذعان داشته‌اند که بنا همچون سدی است که آب باران و برف را برای زندگی بهتر جمع‌آوری می‌نماید. از این حیث در این مخزن آبی، مسیری پیاده طراحی شده که امتداد آن، ما را به مرکز تاریخی شهر می‌رساند. این وسعت آبی همچنین برای نمایش مجسمه‌هایی که در آب ایستاده‌اند، مناسب می‌باشد.

معماران با طراحی بسیار هوشمند عقبه‌ی پشتی بنا را به استخر روباز و محل ورزش‌های آبی اختصاص داده‌اند که این امر خصوصاً در فصول گرم سال مفید خواهد بود.

طراحان، شش بلوک را با سازمانی ترکیبی و نامنتظم در طول سایت چیده‌اند و سازماندهی بلوک‌ها همچون صخره‌هایی است که از کوه جدا شده، سقوط کرده و به اجزای کوچک‌تری خرد شده‌اند. فرم بناها در کل شبیه کوه‌های اطراف می‌باشد و لبه‌های تیز آنها اشاره به خردشوندگی مذکور دارد. بنا، در کل به‌لحاظ مفهومی و حسی، خود را جدا از زمینه‌ی طبیعی خود نمی‌داند و سنگ به کار رفته در نما، سنگی است که از معدن موجود در نزدیکی سایت برداشت شده است؛ بنابراین کوه به‌عنوان دست آویزی برای ایده پردازی دیده شده است (تصویر ۷).

ارتفاع هیچکدام از بلوک‌ها علی‌رغم اجازه‌ی افزایش تراکم و ارتفاع گیری بناها به پیشنهاد معماران، از خانه‌های بومی اطراف بلندتر نشده‌اند که در همین تعداد طبقات مجاز نیز طبقات با کمی چرخش بر روی یکدیگر سعی کرده‌اند اشاره‌ای به لایه‌های شکل دهنده‌ی کوه‌ها طی هزاران سال داشته باشند. فرم بنا، در عین نوآوری، به بافت خود نیز تعلق خاطر دارد. عقب‌رفتگی فرم و تو نشستن آن نسبت به لبه‌ی خیابان حتی در طبقات بالایی باعث شده که بنا به نوعی ارتباط مؤدبانه و با وقار نسبت به بناهای قدیمیِ همسایه‌ی خود دست یابد. لازم به تأکید است که معماران، به‌طورکلی، با هوشیاری در طراحی فرم‌ها قدم برداشته‌اند و با دقت در جزئیاتی دیگر، می‌توان متوجه این موضوع شد.

در حوزه‌ی نورگیری بنا، جبهه‌ی اصلی، نورگیر سطحی تمام شیشه دارد. لبه‌ی سقف‌ها، هم‌باد پنجره‌ها کار شده‌اند و نهایتاً، بنا به‌خوبی از آفتاب بهره می‌برد گرچه در جبهه‌ی دیگر، پیش‌آمدگی‌ها موجب سایه‌اندازی بر روی پنجره‌ها شده‌اند. در واقع، اتخاذ تدابیری از این دست باعث می‌شود نماهای مجموعه به عنصری مفهومی، هم برای نورپردازی و هم برای دید و منظر به بیرون تبدیل گردند. با این حال، گرچه دو جبهه‌ی دیگر اساساً به این شدت مورد طراحی معماران نبوده‌اند، اما بی‌کلام هم نبوده‌اند و ایجاد بازشوهایی در قالب بالکن و یا برشی از پنجره‌ها از جمله اقدامات معماران بوده است (تصویر ۸).

تصویر ۳. بافت شهری زالتسبورگ که جزء میراث جهانی یونسکو به ثبت رسیده است.

تصویر ۴. خانه‌استخر ویلتن، گیسو حریری و مژگان حریری، کنتیکت، ایالات متحده‌ی آمریکا، ۲۰۰۷-۲۰۰۵. (۱۳۸۶-۱۳۸۴ خورشیدی)

نتیجه‌گیری: بیگانه با بافت، محشور با طبیعت!

باری، کمال مطلق رؤیایی بیش نیست! و هیچ طرح معمارانه‌ای خالی از اشکال نیست. طراحی معماری، اساساً به‌دلیل چندبعدی بودن، قابلیت پوشش همه‌ی جوانب را به‌طور همزمان ندارد و حقیقت این است که مجموعه‌ی مسکونی زالتسبورگ، اثر خواهران حریری، بیشتر تحت تأثیر عناصر طبیعی شهر و نه رنگ‌ها و فرم‌های باروک ساختمان‌های قدیمی بوده‌اند و همچنین فرهنگ و موسیقی موتسارت را در کار خود به‌عنوان یک یادگاری تشبیه نموده‌اند که همیشه در خاطر می‌ماند. ایشان بافت قدیمی را در اصول، ابعاد و ارتفاع ساختمان‌ها به پروژه‌ی خود منتقل نموده و از لحاظ شهری از ایده‌ی حیاط و فضاهای اندرونی و قاب‌هایی استفاده کرده‌اند که اجازه می‌دهند عابران از وسط و درون ساختمان‌ها تردد نمایند و از یک طرف شهر به یک طرف دیگر بروند. اساساً توجه به اصل و ریشه است، نه ظاهر و رنگ و فرم شیروانی، که یک شهر را تاریخی می‌نمایاند. گذشته را نمی‌توان تکرار کرد، اما با پاسداشت و یادگیری از آن باید به پیش رفت.

در واقع، بدنه‌ی تاریخی زالتسبورگ غرق در رنگ و موسیقی است، اما گویی اثر چشمگیری از این زیبایی‌ها در طرح نمایان نیست و در این مجتمع مسکونی شعری خوانده نمی‌شود و رنگی جز بازی برگ درختان در طی فصول مختلف چشم را نوازش نمی‌کند. به‌طور خلاصه، این مجموعه با طبیعت خود محشور شده تا با بافت تاریخی زالتسبورگ و در جوار شهری که علی‌رغم برف‌های سنگین و سرمای گزنده‌اش، معماران بومی و سنتی‌اش به رنگ اهمیت می‌دادند و سعی در گرم کردن فضای زندگی مردم داشته‌اند، بی رنگی این بنا را می‌توان مورد انتقاد قرار داد. علاوه براین، می‌توان به حذف سقف شیروانی بناهای بافت تاریخی در اثر خواهران حریری اشاره کرد. سقفی که با فناوری‌های امروزی شاید ضروری نباشد، اما بخشی از زندگی زالتسبورگ را در خود گنجانده است. به نظر می‌رسد طرح خانه‌های بومی، سردی هوای زالتسبورگ را جبران می‌کند و مأمنی گرم برای زندگی می‌گردد، اما طرح خواهران حریری به نوعی سرما، یخ‌زدگی و سکوت را برای کاربرانش تشدید می‌نماید!

و در خاتمه باید گفت، این بنا را جواهرات زالتسبورگ خوانده‌اند و به نظر اسمی شایسته می‌آید! جواهری درخشان، تراش خورده، سرد و البته گرانبها (تصویر ۹). این بنا، قطعاً، نفسی جدید در کالبد منطقه خواهد دمید و به‌عنوان یادگاری از معماری قرن بیست‌ویکم توسط معماران ایرانی بر تاریخ اتریش خواهد درخشید.

تصویر ۵. کافه‌ی خوئان والدز، دفتر حریری و حریری، نیویورک، ایالات متحده‌ی آمریکا، ۲۰۰۴.

ماکت پروژه‌ی زالتسبورگ

تصویر ۶. طرح مجتمع چندعملکردی زالتسبورگ، دفتر حریری و حریری، اتریش، ۲۰۱۳ (همنشینی با همسایه‌های تاریخی).

پلان طبقه‌ی همکف

خانه‌ها

۱. لابی / پذیرش
۲. سوئیت
۳. پاسیو
۴. بالکن
۵. ورودی فوقانی رستوران
۶. انبار / تأسیسات
۷. ورودی پایین
۸. شیب منتهی به گاراژ
۹. کافه
۱۰. فروشگاه غذای آماده
۱۱. روزنامه‌فروشی
۱۲. محوطه‌ی چمن کاری‌شده
۱۳. محل پارک موقت

مدرسه‌ی پیش‌دانشگاهی

۱۴. ورودی / پذیرش
۱۵. بخش اداری
۱۶. کارگاه / کلاس
۱۷. دستشویی‌ها

خانه‌ی معماری

۱۸. حیاط
۱۹. ورودی / پذیرش
۲۰. دفتر
۲۱. تالار سخنرانی
۲۲. تالار نمایش
۲۳. اتاق تحویل لباس
۲۴. انبار / بایگانی
۲۵. بخش تحویل
۲۶. اتاق آموزش

رستوران

۲۷. کافه
۲۸. اتاق غذاخوری
۲۹. تراس
۳۰. آشپزخانه
۳۱. انبار
۳۲. دستشویی‌ها

مقطع ۱-۱

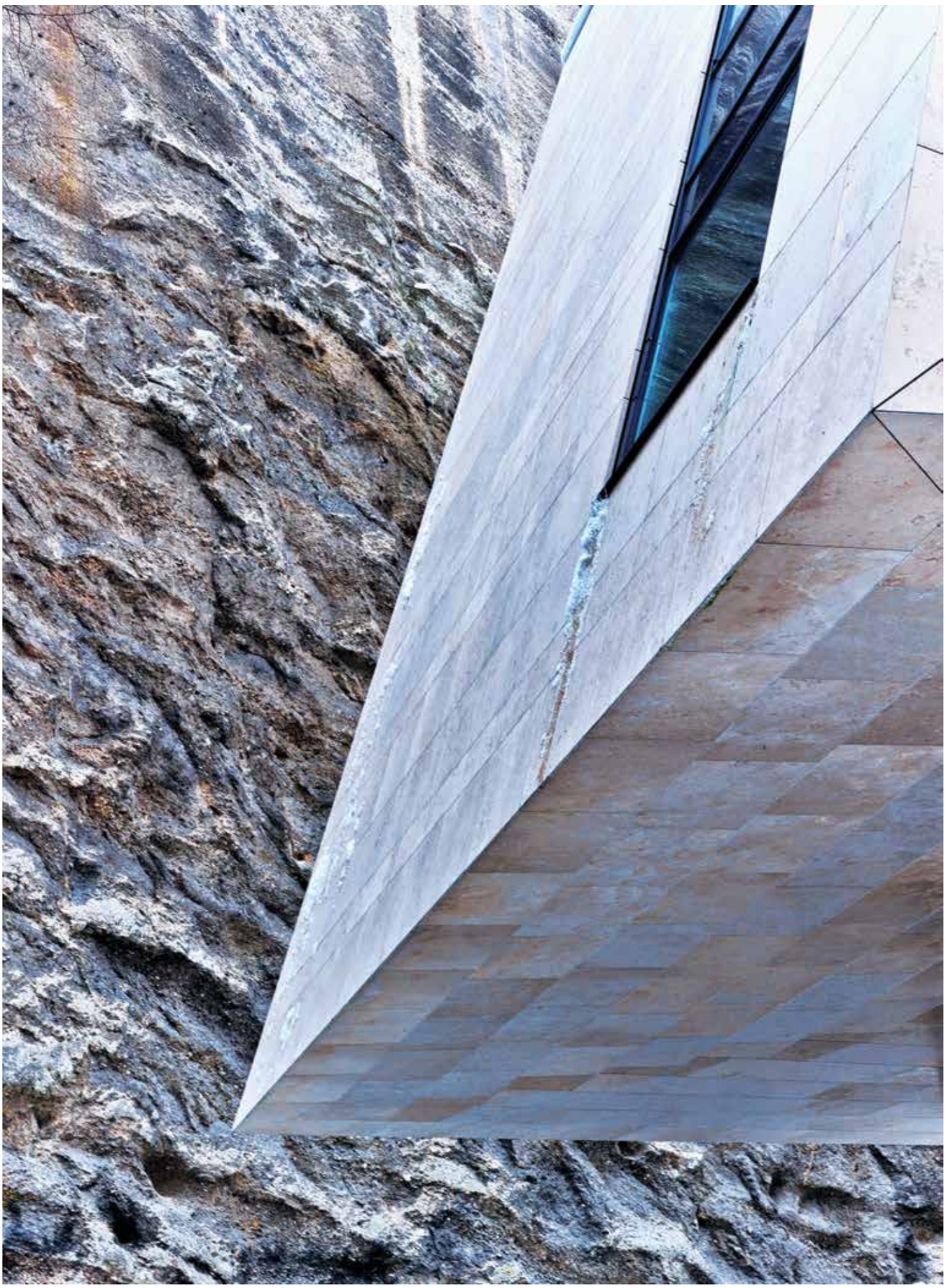
مقطع ۳-۳

مقطع ۲-۲

پنتهاوس
طبقه‌ی سوم
طبقه‌ی دوم
طبقه‌ی اول
4644
1609
2344
3657.4
1662
843

C
D
A
E
F
B
N

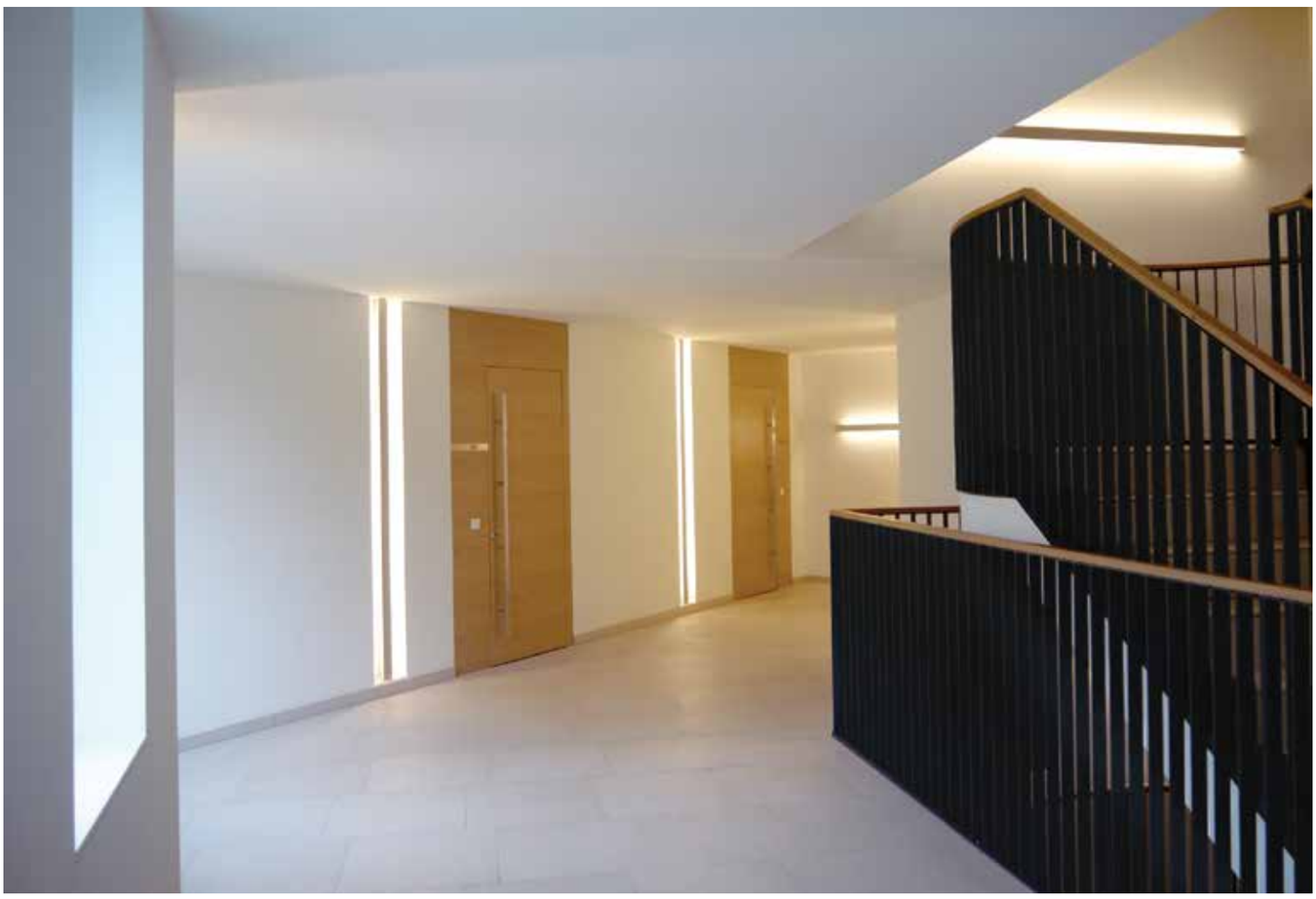
ساختمان A



تصویر ۷. طرح مجتمع چندعملکردی زالتسبورگ، دفتر حریری و حریری، اتریش، ۲۰۱۳. (کوه به‌عنوان مأخذ ایده‌یابی)

تصویر ۸. طرح مجتمع چندعملکردی زالتسبورگ، دفتر حریری و حریری، اتریش، ۲۰۱۳ (پیش‌آمدگی لبه‌ها و توجه به سطوح جانبی طرح).

تصویر ۹. طرح مجتمع چندعملکردی زالتسبورگ، دفتر حریری و حریری، اتریش، ۲۰۱۳.



منابع:

• حریری، گیسو و دیگران (۱۳۹۴). پروژه‌ی زالتسبورگ. مرکز اسناد و روابط بین‌الملل فصلنامه‌ی هنر معماری.

• شایان، حمیدرضا و دیگران. مفاهیم طراحی در زمینه‌ی بیگانه. نشریه‌ی هنرهای زیبا، شماره‌ی ۳۸، تابستان ۱۳۸۸، ص ۴۹-۶۰.

• گروه مؤلفین (۱۳۹۴). روش‌های نقد و تحلیل بنا. تهران: هنر معماری قرن.

• مهدوی‌نژاد؛ محمد جواد و دیگران. فرایند طراحی زمینه گرا-تجربه‌ی معماری ۱۳۸۸ تا ۱۳۸۹. نشریه‌ی نقش جهان، شماره‌ی ۱، زمستان و پاییز ۱۳۹۰.

نقد و تحلیلی بر ویلای تَکانیک (معماری از گیسو حریری و مژگان حریری)

پایانی بر فرمالیسم در معماری: پیش به سوی کانسپت اجتماعی

(تحریریه‌ی هنر معماری)

مدخل

آیا معماری پست‌مدرن رو به خاموشی است؟ آیا زمینه‌گرایی همان تاریخ‌گرایی پست‌مدرنیسم است؟ آیا عرصه‌های جدیدی چون معماری دیجیتال و معماری پایدار، تمام آینده‌ی معماری ما هستند؟ آیا ما در حال کوچ به نوع جدیدی از معماری مدرن هستیم؟ آیا ما در حال یک دگرگونی به سطحی کیفیت‌گرا در معماری هستیم؟ چرا معماری و انسان‌گرایی تا به این حد به یکدیگر نزدیک شده‌اند؟ چرا باید دانش روابط عمومی، بازاریابی و فنون مذاکره و صدها مهارت و رشته‌ی میان‌رشته‌ای را به معماران آموخت؟ چگونه این کار را انجام دهیم؟ و سؤالات بسیار دیگر. معماری معاصر، معماری‌ای مملو از پرسش است! معماری معاصر جهان با سرعتی غیرقابل تصور و درک، در حال رشد است و هر روز شاهد طرح پرسش‌های جدیدی می‌باشد. طرح پرسش‌هایی مانند آنچه که در بالا مطرح شد، معماری معاصر و معمارانش را دچار نوعی سردرگمی نموده است. معماری معاصر جهان، مجال ایستادن و درنگ کردن را ندارد؛ این معماری باید به سرعت به پیش رود و خود را در معرض انواع پرسش‌های مفهومی و کاربردی قرار دهد.

به نظر می‌رسد، این چندصدایی و هیاهوی «کرکننده‌ی گوش‌ها» در تمامی عرصه‌های هنر معاصر صادق است. امروز هیچکس به دنبال پیشوایی برای هنر نمی‌گردد. داوینچی‌ها و دوشان‌ها در هنر معاصر، نه می‌توانند ظهور کنند و نه اگر هم ظهور کنند، به کاری می‌آیند. معماری نیز از این اثر مستثنی نیست. با اینکه تعداد انگشت‌شماری سوپراستار معماری وجود دارد و خیلی‌ها علاقه‌مندند شبیه آنان باشند، واقعیت این است که این آرزو بیشتر رنگ و بوی اقتصادی دارد تا حرفه‌ای. ما و شما تنها می‌توانیم یادگاری خود را گوشه‌ی این دفتر، در کنار درب خروجی موزه، بنویسیم و قلم را برای نفر بعدی، سرجایش بگذاریم و برویم.

چرا معماری جهان دیگر محتاج فرمالیسم‌ها نیست؟

جریانی که نزدیک پنجاه سال پیش با «جنبش اعتراضات دانشجویی ماه می ۱۹۶۸» آغاز شد، در فوریه‌ی سال ۲۰۱۶ به ثمر نشست. جنبش دانشجویی، ابعاد مختلفی داشت و محصول نزدیکی چندین تفکر مختلف بود؛ اما به نظر نگارندگان این نوشتار، بزرگترین اثر آن در معماری، تربیت نسلی منتقد و «دگراندیش» بود. اکنون از تلاش این جماعت، جهان بر مفهوم هنر اجتماعی (به‌مثابه هنری که در خدمت مسائل طبقات فرودست جامعه و مشکلات کلان بشریت است) مهر تأیید زده و معماران، به‌عنوان آخرین گُردان سربازان هنرمند، وارد سرزمین «کانسپت‌های اجتماعی» شده‌اند. در همین وادی بود که معماری انسان‌دوستانه، معماری اجتماعی، معماری مشارکتی، معماری مردمی و یا هرعنوان دیگری که تاکنون بر این جریان گذاشته شده بود، به شکل رسمی، معرفی و پذیرفته شد. نماد عظیم و نهایی این رویداد، معرفی برنده‌ی جایزه‌ی پریتسکر ۲۰۱۶، آلخاندرو آراونا (Alejandro Aravena) بود؛ جایزه‌ای که با انتخاب سال‌های اخیرِ خود نشان داده بود که دیگر تاب تحمل بستن چشمانش را بر روی مصائب واقعی معماری ندارد. انتخاب آراونا، به‌عنوان مدیر پانزدهمین دوسالانه‌ی معماری ونیز و بیانیه‌ای که وی فوراً منتشر کرد، نشان از اتفاقی نبودن آدرسی داد که پریتسکر آن را پیش‌تر نوشته بود.

این جریان از بدو ظهور، توسط بعضی، انکار و تخطئه نامیده شد. تهمت‌ها، برچسب‌ها و اتهاماتی که به این جریان توسط معماران دوست‌دار فرم و اسیر فن-ساخت معماری زده می‌شد، همگی در واقع فراری رو به جلو بود. شاید تنها ۵۰ سال زمان لازم بود تا بشر به بلوغ فکری آنچه که امروز به آن می‌بالد و به‌عنوان «هدفی نو» در معماری مطرح کرده است، برسد. این رویداد، نتیجه‌ی رگه‌هایی ضعیف، اما اصیل و واقع‌بینانه بود که در گوشه و کنار جهان به رهبری فیلسوفان و جامعه‌شناسان شکل گرفته بودند. ایشان اغلب به رسالتی نو برای معماری ایمان داشتند. هرچند در تمام این ایام و به موازات یکدیگر، صداهایی نیز از دفاتر سوپراستارهای معماری جهان شنیده می‌شد که زبان بر اعتراض می‌گشودند و حتی درخواست جایگزینی جایزه‌ای جدید در معماری را مطرح می‌نمودند؛ اما ایشان اغلب فرمالیست‌هایی بودند که در واقع، عاجزانه از ترس حذف شدن از جریان معماری جهان فغان سر می‌دادند! اگر بخواهیم بی‌طرفانه به مسئله بنگریم، در خوش‌بینانه‌ترین حالت، وقت آن رسیده بود فلسفه‌ای که سال‌ها معماری جهان را به پیش آورده بود به روز گردد.

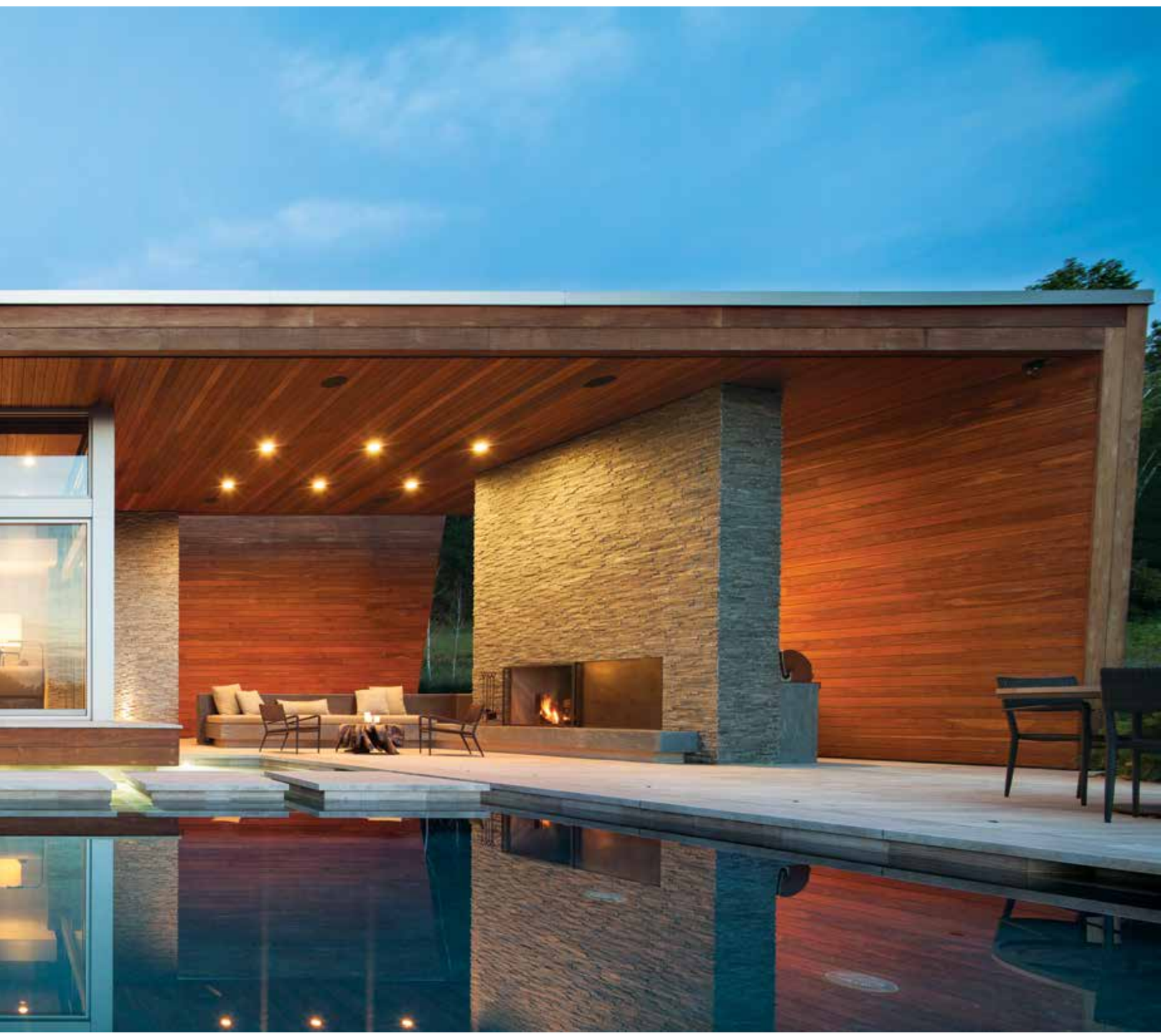
برای شفاف‌تر شدن مسئله، یک مثال می‌تواند مفید باشد. باید توجه نمود که محصول این نگاه به معماری، طرح‌هایی هستند که دست در دست طراحی‌های شهری دارند، به پایداری اجتماعی می‌اندیشند، مردم را از کنج آپارتمان‌هایشان به کف پیاده‌روها و میدان‌ها آورده و می‌کوشند زندگی را نه در اتاق ۳×۴ با نورگیری طبیعی، یا در کاخ‌های لوکسِ ویلامانند، بلکه در سطح شهر، در میان دیگر مردمان و در میان صاحبان اندیشه‌های فرهنگ‌محور تعبیر نمایند. از طرفی، این معماری نمی‌خواهد به زورِ سرمایه‌داری، کار را پیش ببرد. بنابراین، درحالی‌که از یک جهت، رو به سوی طراحی فضاها و عرصه‌های عمومی دارد، به معماری با کمک مردم و ساختن توسط خود آنها می‌اندیشد. لازم به ذکر است، علی‌رغم نیاز مبرم و تلاشی که فرهیختگان ایرانی برای نهادینه کردن چنین نگاهی به معماری دارند، مشکل ما در ایران، تنها از راه معماری قابل حل نیست و باید به‌طورکلی در «فرهنگ زندگی جمعی» خود و آداب آن تجدیدنظر نماییم.

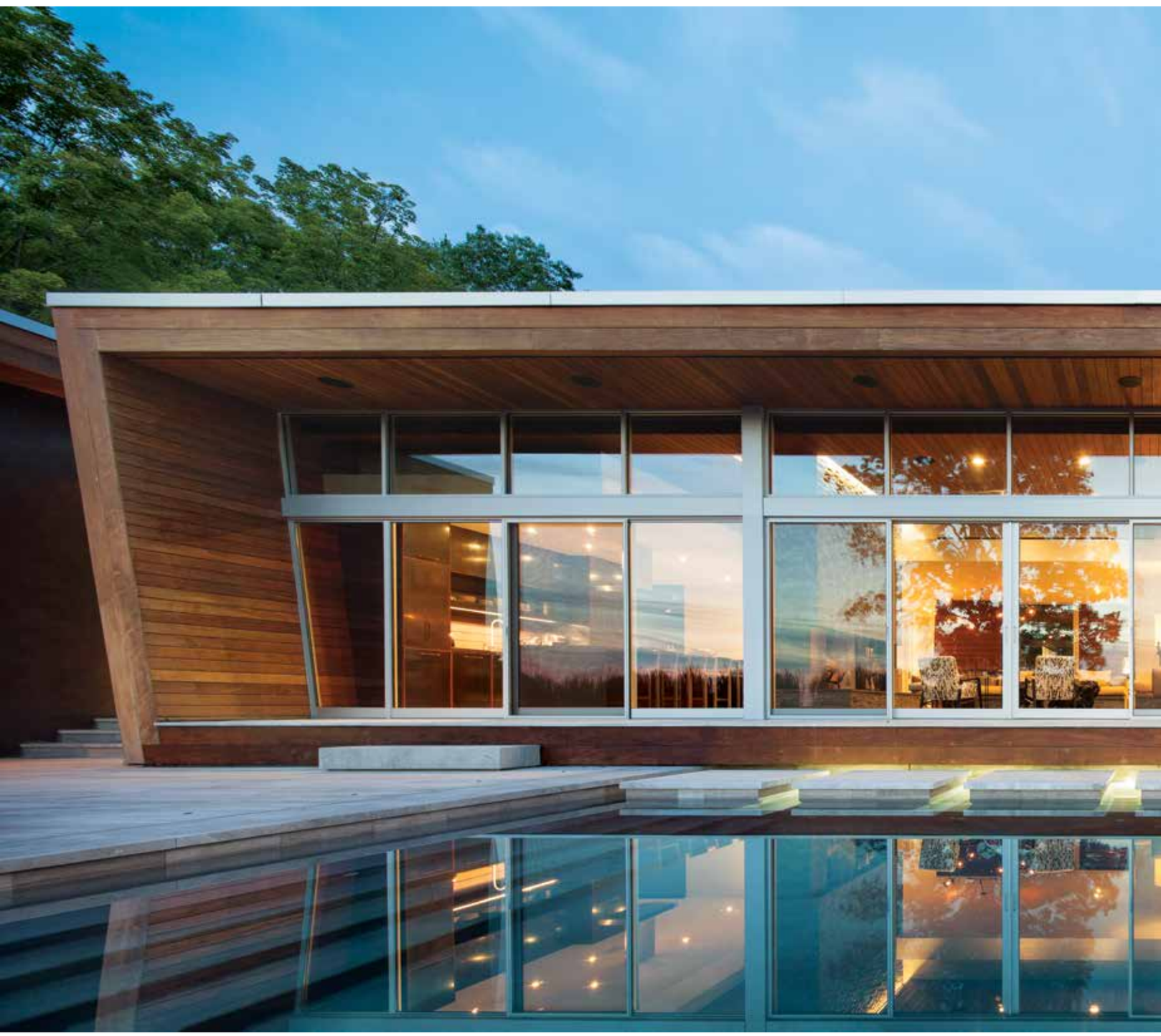
نخستین جرقه‌های این معماری در ایران، با بازگشت تعدادی از ایرانیان فارغ‌التحصیل ایتالیا زده شد؛ کسانی که آموزش آن روزهای دانشگاه تهران را عقب‌افتاده و غیرواقعی تلقی کرده و برای تحصیلاتی به روزتر، به اروپا رفته بودند و قصد داشتند پس از بازگشت خود، طرح‌هایی نو خلق نمایند. بزرگترین این افراد، محمد امین میرفندرسکی بود که به همراه همسر (فتانه نراقی) و دیگر یارانش، پس از تحصیل از ایتالیا به دانشگاه تهران و دانشگاه ملی (شهید بهشتی کنونی) بازگشتند و تمام کرسی‌های تدریس آنجا را در دست گرفته و در نهایت نیز، به سِمت ریاست گروه‌ها و دانشکده‌های دانشگاه‌های مذکور نایل شدند. با ورود این افراد، تلاشی جهت ایجاد رویکردهای اجتماعی در طرح‌های دانشجویان آغاز شد؛ تلاشی که قصد داشت فراتر از زیبایی‌شناسی بوزاری گام نهد. اما این جریان نقطه‌ی مقابل جریانی بود که سیحون رهبری آن را بر عهده داشت، زیرا او به زیبایی‌شناسی بوزاری و توجه به فن-ساخت می‌اندیشید. هرچند که عقاید و سخت‌گیری‌های میرفندرسکی نیز به طبع دانشجویان آن روزهای دانشگاه تهران خوش نیامد و وی نیز سرنگون شد، اما این روزها شاهد نتایج آن تفکرات هستیم؛ تفکراتی که میرفندرسکی در بیانات خود در سال ۱۳۴۸ درباره‌ی آن می‌گوید: «معماری از عکس و تصویر، به فلسفه و تفکر تبدیل خواهد شد.»

به‌غیر از پیشینه‌ی تاریخی ذکر شده، یکی دیگر از نشانه‌های آغاز تغییر نگاه در معماری ایران، انتخاب معمار جوانِ فارغ‌التحصیل نسل طلایی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، پویا خزائلی پارسا، به‌عنوان معمار سال ۱۳۹۴ ایران بود: انتخابی که ۶ ماه پیش از پریتسکر ۲۰۱۶ انجام شد و نشان داد که بخشی از جامعه‌ی معماران ایرانی، کاملاً دقیق و اصولی، نه‌تنها با جریان جهانی هماهنگ هستند، که گوی سبقت را نیز ربوده‌اند. هماهنگی‌ای که معتقد به رقابت و حضور پر قدرت در معماری جهان است.

ظهور «معماری اجتماعی»، قطعاً به معنای «مرگ فرمالیسم» نیست، بلکه نقطه‌ی پایانی بر سال‌ها تنیدن محض فرم در معماری است. فرم معماری از این پس نمی‌تواند تنها به‌دلیل زیبایی، شگفت‌انگیز بودن خود و یا حتی سازه‌اش، محصول باارزشی باشد. فرم، دیگر چه محصول دستان توانا باشد، چه حاصل نرم‌افزارهای قدرتمند ساخت و ویرایش، چه ماکت‌های اتفاقی و چه حتی طراحی‌های فابریک و دیجیتالی، به خودیِ خود ارزشمند نیست؛ از این پس، فرم معماری باید ارزش افزوده‌ای را به اسم «بستر اجتماعی-اخلاقی» در خود داشته باشد. فرم معماری دیگر نمی‌تواند محصول بازی‌های شکلی باشد، بلکه باید از دل «کانسپتی اجتماعی» بروید. قطعاً این امر با آنچه تاکنون به‌عنوان فرم می‌شناختیم، تفاوت دارد. دیگر لازم نیست این فرم حکمتی پشت خود داشته باشد، بلکه باید مردمی را در آغوش بگیرد. این فرم می‌بایست با طبیعت و برنامه‌ی خود خود رشد و با مخاطبان خود گفت‌وگو نماید.

→ دید به منظر روبرو از ایوان ویلای تکانیک





از این تاریخ به بعد، معماری و تمام جلوه‌های آن از جمله فرم معماری، پژوهشگاه تحقیقات اجتماعی برای آینده‌ی بشریت و معماری هستند و مطالعه‌ی معماری اجتماعی، این امکان را در مقابل چشمان شما قرار می‌دهد تا به عمق مسئولیت اجتماعی خود پی ببرید.

اثر جدید خواهران حریری، در این فضای فکری تولید شده است و قطعاً به وسیله‌ی چنین شاخصی نیز باید سنجیده گردد. اما پیش از شروع، ذکر نکته‌ای خالی از لطف نیست. کار کردن در این وادی، برای همه‌ی ما معماران، چون ورود به جهانی جدید در نقادی و طراحی است؛ گویی باید همه چیز را از صفر، دوباره آغاز نماییم. اگر تا دیروز نقادی معماری براساس زیبایی‌شناسی هنرمند و محصول وی بود، اکنون معیار چیزی است بین آنچه که مردم باید دوست بدارند و آنچه که دوست دارند. این به معنای سقوط معماری و هنر نیست، بلکه به معنای رشد معماری به ساحتی جدید در سپهر «فرایند دموکراتیزه نمودن هنر» برای مردم است. قطعاً این حرکت موجب ناخشنودی عده‌ای می‌گردد، که به زعم ما، این ناخشنودی و ترس درونی ــ اگر در درون شما نیز رخ بدهد ــ خود ارزش افزوده‌ای است که اثرات آن از این پس، بر طرح‌هایتان اضافه خواهد شد؛ ناخشنودی‌ای از خویشتن که ما را تبدیل به هنرمندی واقعی‌تر می‌نماید.

مفتخر نمودن زمینه به امضای خود یا گرفتار شدن در تار جزم‌اندیشی...

اثر جدید خواهران حریری، ویلایی در حومه‌ی شهر نیویورک، منطقه‌ی کولامبیا کانتی (Columbia County) است. طرح، کاملاً تحت تأثیر رسم‌الخط خواهران حریری و منحصراً پروژه‌ی خانه‌ـاستخر ویلتون (Wilton Pool-House) می‌باشد ــ پروژه‌ای که اسم و رسمی جهانی برای این معماران ایرانی‌الاصل به ارمغان آورده است. این تشابه در قلب تپنده‌ی بنا، یعنی همنشینی سه فضای نشیمنِ روباز (فضای آزاد)، نشیمن داخل ویلا و استخر اصلی، مشهود است. البته این امری نبوده که ایشان آن را پنهان نمایند، با این حال، در اینجا پرسش‌هایی مطرح می‌گردد. آیا حریری‌ها در دام جزم‌اندیشیِ فرم خودساخته‌ی‌شان گرفتار شده‌اند؟ آیا این پیشرفت است یا سکون؟ آیا این امضای آنان است که منطقه‌ی کولامبیا کانتی را مفتخر نموده یا نشانی از توقف ماشینِ خلاقیت خواهران حریری است؟ و مهم‌تر از این‌ها، جایگاه این پروژه در جریان معماری جهان کجاست؟

شاید در نخستین فکر، مخاطبین ما، خواهران حریری را پیرو راهی ببینند که فرانک گِری (Frank Gehry) نیز پیموده است. راهی که «فرمِ نشانه»ی معمار، در هر پروژه‌ای با هر موقعیت و برنامه‌ای تکرار می‌شود. نوعی زیرکی معمارانه که نشان می‌دهد معمار از مسیر و رسالت خود خارج و صرفاً مشغول تکرار الگویی ثابت شده است. اگر بخواهیم منصفانه‌تر به این طرح و جزئیات و مقایسه‌ی آن با خانه‌ـاستخر ویلتون بپردازیم، شاید نظر ما تغییر نماید. حقیقت این است که به زعم ما این بنا، نه تنها کپی از خانه‌ـاستخر نیست، بلکه شکل پیشرفته‌ای از جوهره‌ی ایده‌ی نخستین آن است. خانه‌ـاستخر ویلتون، بنایی نسبتاً کوچک می‌باشد که به نتیجه‌ی خوبی رسیده است. کنار هم نشاندن سه فضای باز، بسته و نیمه‌باز-نیمه‌بسته و داشتن منظری به استخر و پس‌زمینه‌ی آن، ایده‌ی فوق‌العاده‌ای است که در اثر نخست، به منصه ظهور رسید؛ اما حقیقتاً خانه‌ـاستخر ویلتون برای این ایده‌ی بدیع و کیفیت فضایی حاصل از آن، کوچک می‌باشد و اصطلاحاً ایده‌ی «تلف» شده است.

بنابراین استفاده از هسته‌ی مرکزی طراحی خانه‌ـاستخر ویلتون در ویلای تَکانیک (Taghkanic)، حرکتی هوشمندانه بوده که از جانب طراحان رخ داده و نشان از توانایی و قدرت بالای پتانسیل‌سنجی خواهران حریری دارد ــ قدرتی که به نظر نگارندگان این نوشتار، وجه تمایز ایشان است. خوانش متن، درک شرایط و نیروهای زمینه و بکارگیری آنان در طرح معماری، دقیقاً یکی از نخستین و مهمترین کلیدهای نیل به «طراحی اجتماعی» می‌باشد. در واقع باید اینگونه اظهار نماییم که چگونه می‌توان توقع داشت معماری اجتماعی داشته باشیم در حالی که اساساً بافت، منطقه و مردم حوالی سایت پروژه را نمی‌شناسیم؟ ما بر مردم و نوستالژی آنان تأکید می‌کنیم؛ زیرا این فاکتور، وجه تمایز معماری اجتماعی و «منطقه‌گرایی در معماری» است.

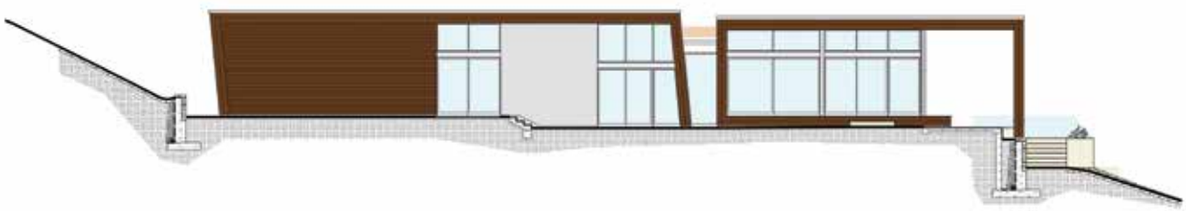
منطقه‌گرایی، آنگونه که کِنِت فرمپتون (Kenneth Frampton) آن را نام‌گذاری کرده است؛ یعنی منطقه‌گرایی انتقادی (Critical Regionalism)، بنابر عقیده‌ی کِیت نزبیت (Kate Nesbitt) منطقه گرایی اینگونه شاخص‌بندی می‌شود: «او [کنت فرمپتون] طرفدار شناخت منطقه، ساختمان بومی و توجه به حساسیت آن به نور، باد و شرایط دمایی است ... در قرن بیستم از بسط و توسعه‌ی محوطه‌ی ساختمان‌ها به صورت منظر یا باغ غفلت شده بود ... در دهه‌ی ۱۹۶۰ بازسازی شهری و مداخلات حاد مدرن بافت شهری را شکافته و غیرقابل شناخت کرده بود. معماران که طی چهل سال، بیشتر بر خلق ساختمان‌های «عینی و شیءگونه»ی ساده و بی‌پیرایه ــ همچون موزه‌ی گوگنهایم (Guggenheim Museum) و ساختمان سیگرام (The Seagram Building) در نیویورک ــ متمرکز بودند، دریافتند که هیچ بستر و زمینه‌ای برای درک و فهم این آبژه‌ها وجود ندارد».

«زمینه‌گرایی» نیز هرگز به زعم نِزبیت، معنایی بیش از «متناسب‌سازی با شرایط موجود» به خود نگرفت. توماس شوماخر (Thomas Schumacher) در این زمینه می‌نویسد: «زمینه‌گرایی به این امر پرداخت که ساختمان‌های آجر قرمز، در محلاتی که آجر قرمز دارند، ساخته شوند و بناهای پرتزئین با یکدیگر هماهنگ شوند.» بنابراین، علی‌رغم نزدیکی این مفاهیم با یکدیگر، به هیچ عنوان نباید آنها را با یکدیگر اشتباه گرفت.

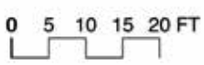
این قدرت سنجشِ پتانسیل محیطی خواهران حریری که از آن نام بردیم، محدود به آثار خاص آنان نیست. برای مثال، ایشان در ساخت پروژه‌ی تجاری‌ـاداری خود در میدان آرژانتین تهران نیز به خوبی به دید بنا از سمت یکی از میادین اصلی تهران بها داده‌اند (تصویر ۱). اساساً وجه تمایز اصلی این بنا با بناهای مجاور خود، همین ارزش‌گذاری‌ای است که بر بافت، دید و منظر خود داده است. در واقع، در مرکز تهران، با قوانین محدودکننده‌ی شدید شهرداری تهران، شاید تنها خواهران حریری بودند که توانستند چنان هندسه‌ای را خلق کنند و به کار ببندند. هندسه‌ای که نه آنچنان شلوغ، فراکتال و نامفهوم است که چشم شهروند خسته و گرفتار در میدان را بیازارد و نه آنچنان ساده، که روزمره شود.

تصویر ۱. ساختمان اداری‌ـتجاری، شرکت معماری حریری و حریری، تهران، ایران. [مأخذ: نوید قاسمی، شرکت آمیتیس]

خانه-استخر ویلتون، گیسو حریری و مژگان حریری، ژیلتن، کنتیکت، ایالات متحده‌ی آمریکا، ۲۰۰۷-۲۰۰۵ (۱۳۸۶-۱۳۸۴ خورشیدی).

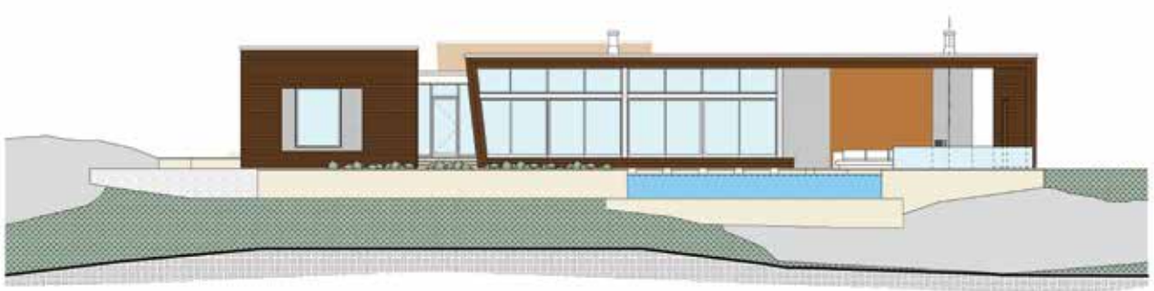


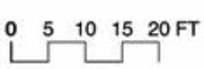
نمای شمالی



نمای جنوبی

نمای شرقی





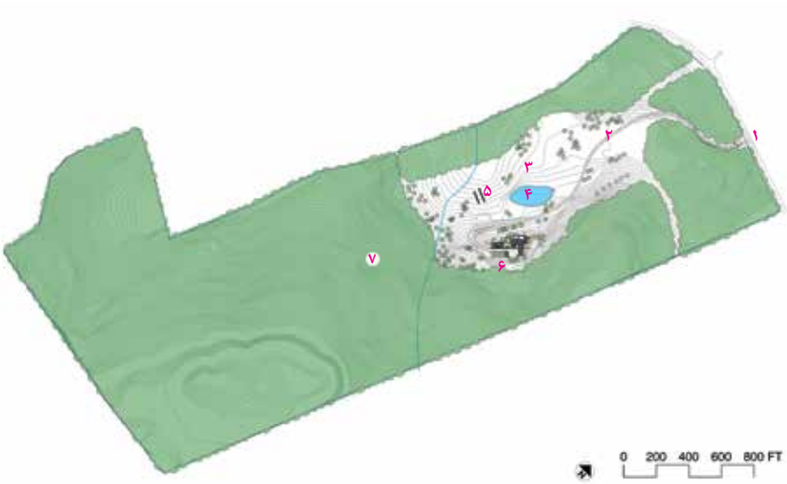
نمای غربی

پلان خانه‌ی اصلی

۱. محوطه‌ی ورودی
۲. ورودی اصلی
۳. اتاق نشیمن
۴. گاراژ
۵. فضای تعویض لباس باغبانی
۶. تأسیسات
۷. اتاق تلویزیون
۸. آشپزخانه
۹. حیاط خلوت
۱۰. اتاق‌خواب اصلی
۱۱. تراس (بهارخواب)
۱۲. مسیر عبوری از استخر
۱۳. استخر
۱۴. صخره‌ی طبیعی
۱۵. حیاط‌خلوت پشتی
۱۶. باربیکیو
۱۷. اتاق مهمان
۱۸. سرویس

پلان مستر

۱. محوطه‌ی ورودی
۲. اتاق نشیمن
۳. اتاق مهمان
۴. اتاق‌خواب اصلی
۵. گاراژ و فضای تعویض لباس باغبانی
۶. انباری
۷. سوئیت مهمان
۸. تأسیسات استخر
۹. استخر
۱۰. تراس
۱۱. صخره‌ی طبیعی



سایت پلان

۱. در ورودی از جاده‌ی اصلی
۲. مسیر خودرو
۳. زمین آزاد
۴. دریاچه (فاز ۲)
۵. صفحات خورشیدی
۶. خانه
۷. ۵۶۶,۵۸۰ مترمربع عرصه برای پروژه

این هندسه، در عین شفافیت و مینیمال بودن، قابلیت خاطره‌سازی را نیز دارد و در ذهن مخاطبین باقی می‌ماند.

به زعم ما، هندسه‌ی این اثر، به خوبی از پس وظایفی که برای یک بلوک اداری-تجاری در تهران انتظار می‌رود، برمی‌آید.

حال، به ویلای تکانیک در حومه‌ی نیویورک بازگردیم. بجز ادبیات توسعه‌یافته‌ای که حریری‌ها نسبت به آثار پیشین خود در این بنا به کار گرفته‌اند، ارزش دیگری در جریان طراحی ایشان مشهود است که قابل احترام می‌باشد و آن، برداشتی است که طراحان از خانه‌های تاریخی منطقه داشته‌اند. همان‌گونه که در ایده‌پردازی طراحان به آن اشاره شد، بخش تاریخی منطقه، شامل مزارعی بوده است که انواع ساختمان‌های آنان در ابعاد مختلف، با سازماندهی نامنظمی چیده می‌شدند. اغلب بناها چوبی بوده و با اینکه هر بنا یک کاربری داشته است، در شکل و بافت، همگون بوده‌اند. حریری‌ها از این وضعیت الهام گرفته و بنای خود را چون ساختمان‌های مختلفی دیده‌اند که حول یک مرکز نامرئی سازمان یافته‌اند. استفاده از این چیدمان باعث شده تا افق‌ها همواره گسترده باشند ــ امری که برای یک ویلا مثبت و با ارزش است. همچنین نحوه‌ی سازماندهی کاربری‌ها که هرکدام یک مکعب می‌باشند، باعث شده که ویلا دارای سیرکولاسیونی پویا و پلانی پُرداستان باشد ــ اموری که بر جنبه‌ی «خاطره‌سازی» بنا می‌افزایند. مهم‌تر آنکه، حریری‌ها به خوبی مصالحی چون چوب، سنگ و کفپوش‌های الوار را به کار گرفته‌اند و این امر موجب نشستن مجموعه در سایت خود، همچون بناهای بومی، گشته است. البته به نظر ما، سنگ‌های به کار رفته بر دیوارهای داخلی، علی‌رغم نزدیکی با خوی مزرعه‌داری و تحریک احساسات انسان‌های اولیه که بناها را خشن و همچون جزئی از طبیعت می‌ساختند، هارمونی مناسبی نسبت به کل بنا ندارند. طراحان به خوبی با ابداع فضاهایی چون «نشیمن بیرونی» (Outdoor Living Room) و نشاندن انواع فضاها، در یک محیط فشرده، به‌لحاظ کیفی، توانسته‌اند بنایی با کیفیت در طراحی ارائه نمایند. در این بین، توجه به دید و منظر منطقه، غیرقابل انکار می‌باشد. انتخاب محلی نزدیک به دریاچه‌ی طبیعی موجود و چرخش مکعب‌ها به سمت آن، یکی از ژنراتورهای اصلی سازنده‌ی طرح بوده است.

همنشینی بنا با صخره‌های طبیعی، از دیگر نکات جذاب طرح می‌باشد. طرح خواهران حریری، به خوبی در لابه‌لای صخره‌ها نشسته است و تلاش دارد خود را به‌عنوان بخشی از طبیعت موجود جا بزند. ساخت بنا روی سکویی که از سنگ‌دانه‌های طبیعی منطقه پوشیده شده است، بر این امر تأکید می‌نماید. اوج این همنشینی معماری

انسان‌ساخت با معماری طبیعی (به روایتی همنشینی انسان و معماری در بستر طبیعت) در شمال‌غربی پروژه می‌باشد ــ جایی که استخر و نشیمن روباز تا آنجایی که می‌توانند به صخره‌ی کناری نزدیک می‌شوند تا به نوعی با آن برخورد نمایند. این کنجکاوی معمارانه با ورود منظر دست‌ساخت طراحان به ماجرا، شکل پیچیده‌تری به خود می‌گیرد و در لحظه‌ای، تشخیص مرزهای انسان، معماری و طبیعت غیرممکن می‌گردد. امری که بار دیگر به ما یادآور می‌شود که حتی معمارانی چون خواهران حریری، تحت تأثیر هایدگر و اندیشه‌های وی پیرامون فضا و مکان می‌باشند؛ اندیشه‌هایی که از قضا موجب ظهور نظریات منطقه‌گرایی نیز شده‌اند. گرچه باید توجه نمود که علی‌رغم ریشه‌ی فلسفی یکسان، هیچگاه محصولات به‌دست آمده یکسان نبوده‌اند.

به نظر می‌رسد شکستن آنی واحدهای زمانی-مکانی، هرچند به اندازه‌ی تجربه‌ای اندک، مفهومی است که مورد علاقه‌ی طراحان این بنا نیز بوده است. ساخت سکوهایی برای پیاده‌روی از حاشیه‌ی بنا و بر روی آب و یا تکرار این تکنیک در دل منظرسازی بخش جنوب‌غربی، گواهی بر این مدعاست ــ کفسازی‌هایی که شانه به شانه‌ی پل‌ها می‌زند. اساساً اگر از زاویه‌ی دیگر به این بنا بنگریم، متوجه می‌شویم که کار روی دید کاربران در درون بنا ــ احتمالاً همان نماهایی که عکاس پروژه را نیز به خود جذب نموده و نماهایی که طبیعت بیرون از طریق دالانی از معماری بنا در پس دیوارهای شیشه‌های آن دیده می‌شود ــ و تنظیم محل نشستن و دیدن اطراف برای طراحان جذاب و حیاتی بوده است. شاید این بخشی از همان پروژه‌ی کشف پتانسیل سایت باشد که در اینجا مورد بهره‌برداری قرار گرفته است.

ارزش دیگر حاکم بر طرح که، به اعتقاد ما، کمی از واقعیتِ امر فاصله گرفته، بحث خانه‌ی هوشمند و استفاده از فناوری در پروژه است؛ گرچه طراحان از توضیح گسترده در مورد این ادعای خود خودداری نموده‌اند. استفاده از پانل‌های خورشیدی همچون مجسمه‌ای در دل طبیعت، شاید بیشتر جلوه‌ای هنرمندانه باشد و چندان معقول به نظر نرسد. یقیناً در آینده، فناوری بیش از تأمین انرژی و یا مدیریت بخش‌های خدماتی و سرویس‌های تأسیساتی در ساختمان‌ها عمل خواهد نمود. در حقیقت، مسئله‌ی اساسی در اینجا، وضعیت معماران پس از توسعه‌ی فناوری نیست، بلکه میزان ژرفای ایده و نظریه‌پردازی و متعاقباً حل مشکلات زندگی بشریت است.

اما در عین ارزشمند بودن این بنا، بررسی اسناد این پروژه پرسش‌هایی را در ذهن به‌وجود می‌آورد؛ به‌عنوان مثال، اینکه طراحان برای جلوگیری از ورود نور طبیعی به داخل بنا چه تدبیری اندیشیده‌اند؟ به‌علت چرخش بنا و قدرت تابش آفتاب، عمق زیادی از این بنا می‌تواند تحت تأثیر نور قرار گیرد که جای پرسش دارد. پرسش دیگر در باب میزان مصرفی انرژی بنا می‌باشد. طراحان هیچ سندی مبنی بر تحلیل انرژی این بنا ارائه نداده‌اند، گرچه به نظر هم نمی‌رسد که استراتژی خاصی در این باب داشته باشند.

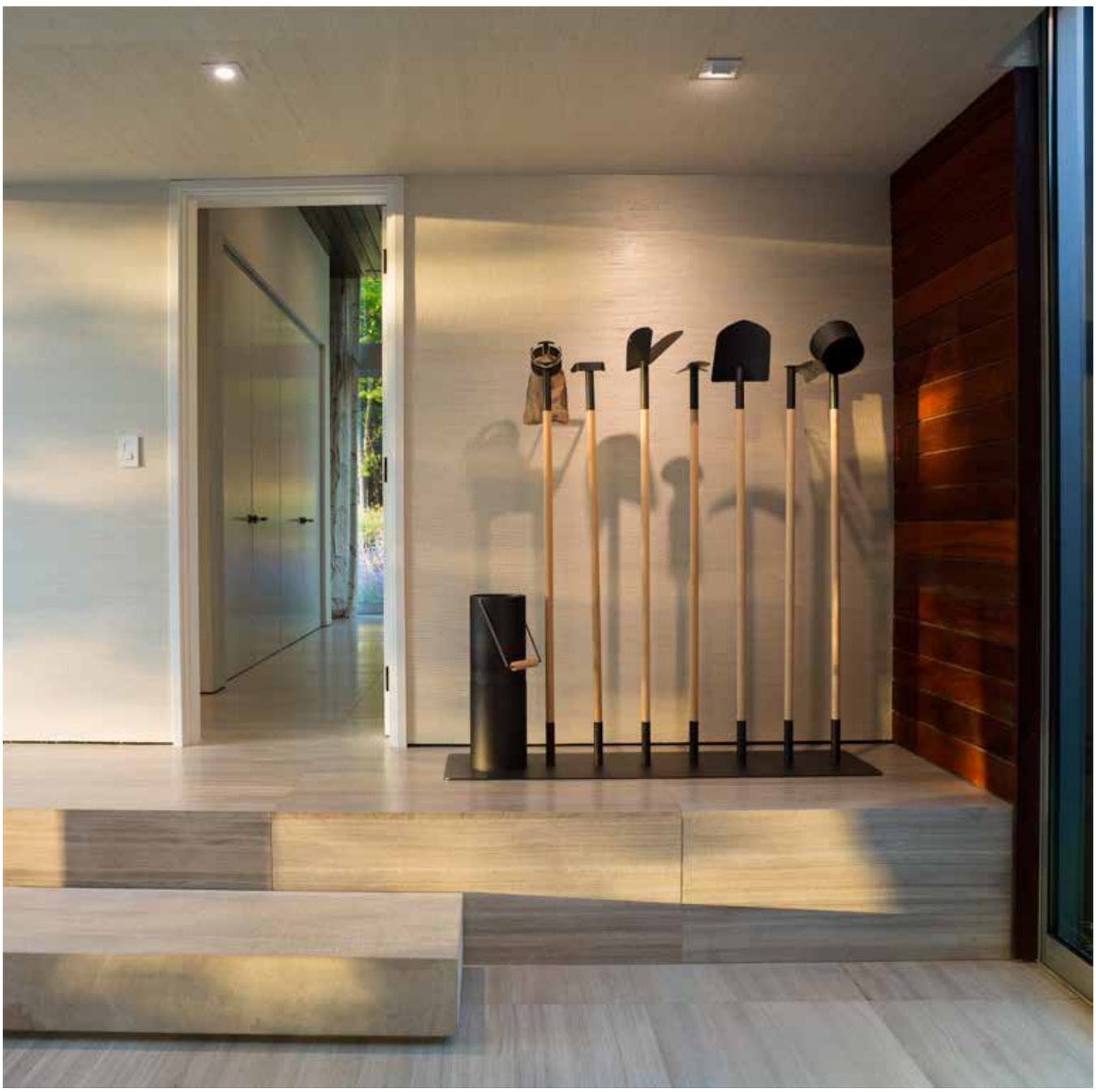
اگر از مسئله‌ی کم‌سلیقگی یا بی‌حوصلگی طراحان در طراحی داخلی بنا بگذریم، قطعاً نمی‌توانیم از عدم مشخص بودن ورودی اصلی خانه چشم بپوشیم. ورودی اصلی سایت، پس از طی مسافت زیادی از ورودی اصلی مِلک، در واقع حیاطی است که محصول چیدمان اِل (L) شکل مکعب‌ها می‌باشد. حتی در حیاط نیز ورودی بنا چندان مشخص نیست. ظاهراً طراحان چندان تمایلی به برجسته‌سازی این نکته نداشته‌اند. از طرفی نیز طراحان با تعاریف ورودی‌های ثانوی، ارزش این ورودی را تا حد یک محل تردد تقلیل داده‌اند. بنابراین، بنا در واقع حجم منفجر شده‌ای است که هر تکه‌ی آن به سویی پرتاب شده است. در این بنا، حتی روابط بین مکعب‌ها نیز خیلی منطقی به نظر نمی‌رسند. راهروهای زیادی در درون پلان دیده می‌شود که عملاً کاربری خاصی ندارند؛ بسیاری از عملکردها نیز خرد شده‌اند که از آزادی عمل کاربران می‌کاهد. به‌نظر می‌رسد پلان بنا بیشتر از آنکه جایی برای سکون و آرامش باشد، فضایی برای گذر است و این قدرت زیبایی مناظر است که انسان را از پیمودن راهروها به سمت نشیمن‌ها می‌کشاند تا از پشت قاب پنجره شاهد مناظر و طبیعت اطراف باشیم.

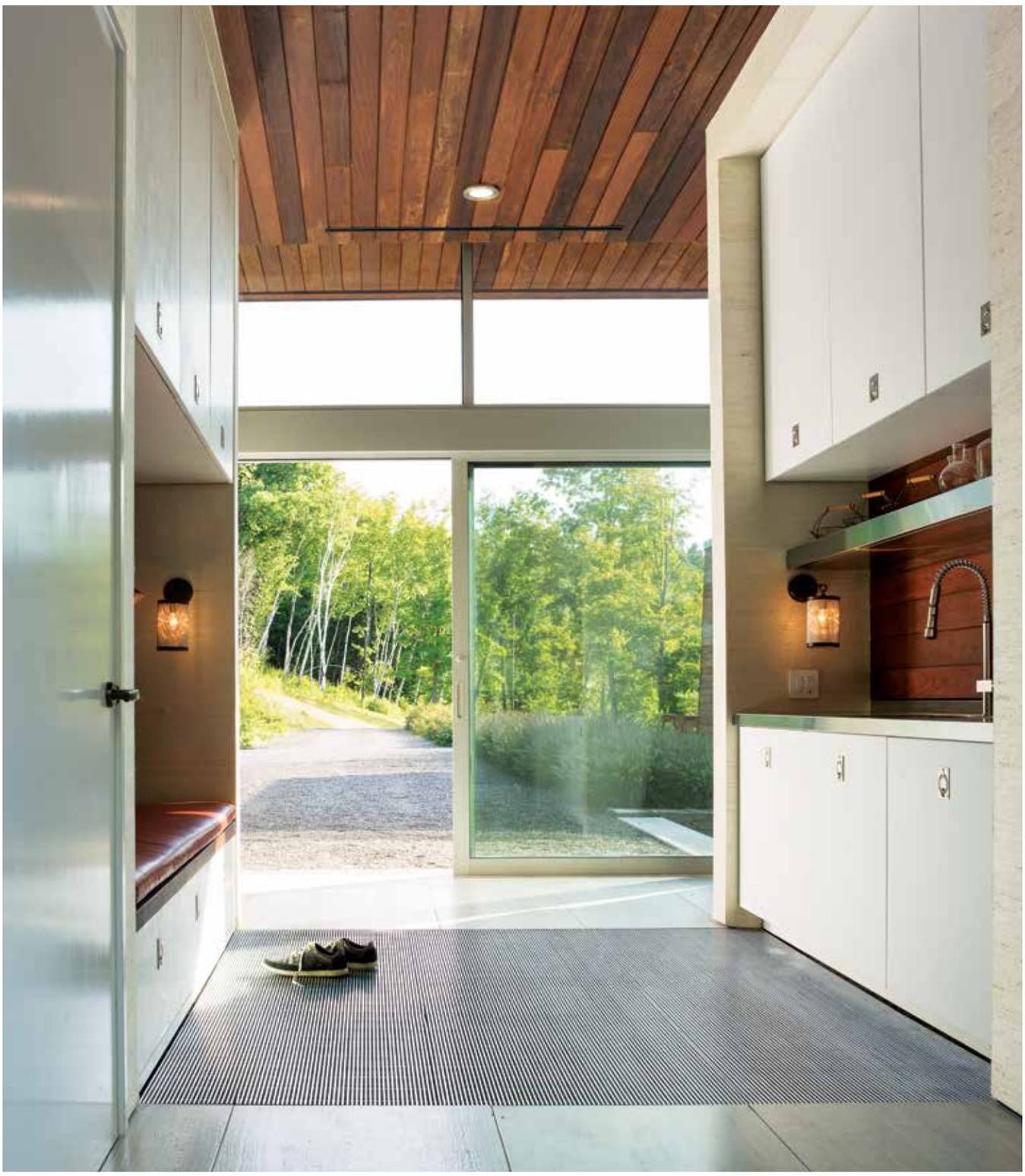
نتیجه‌گیری

معادله‌ی معماری، معادله‌ی پیچیده‌ای نیست. این معادله از دو جزء اساسی تشکیل شده است: فرم و عملکرد. اگر بخواهیم کل تاریخ معماری را با این معادله‌ی دو مجهولی حل نماییم، به سه فرضیه می‌رسیم: فرضیه‌ی نخست، زمانی دوران نیازهای اساسی انسان‌ها بود. مثل دوران آغازین یکجانشینی، دوران آغاز صنعتی شدن که در تمامی آنها هدف رفع نیازهای کالبدی و کمّی بود. در این دوران، فرمول معماری، عملکرد منهای فرم (عملکرد-فرم) بود که محصول آن، معماری‌ای سرد و بی‌روح شد. فرضیه‌ی دوم، در دوران بعدی، بشر تلاش نمود از این سردی بگریزد و پیشنهاد فرمول فرم منهای عملکرد (فرم-عملکرد) را ارائه داد که نتیجه‌ی این دیدگاه نیز همان معماری فرمالیسم بود که به‌طور گسترده به آن پرداختیم؛ معماری‌ای پرطمطراق که باید بر فایده‌ی واقعی آن تردید داشت. امروز بهترین پاسخ، ایده‌آل‌ترین پاسخ می‌باشد که محصول توانایی‌های بالای ما در ساخت، فناوری و بلوغ فکری‌مان است. فرضیه‌ی سوم: پیشنهاد فرم به علاوه‌ی عملکرد (فرم+عملکرد). به نظر می‌رسد این فرمول نتیجه‌ای مطلوب داشته باشد و این ترکیب است که ما را غنی و نیازهای ما را برآورده می‌نماید. ویلای تکانیک، بنایی است که نه در فرم و نه در عملکرد، به غایت خود نرسیده است. با اینکه این اثر جهش خانه‌استخر ویلتون و بلوغ آن محسوب می‌شود، اما در نیمه‌ی راهِ فرم و عملکرد درمانده است.

این بنا به نوعی «ساختمانی امضاءدار» است و مثل هر بنای امضادار دیگر، به هیچ عنوان قابل کپی و تکرار نیست. ابعاد و تناسبات و مهم‌تر از همه، کیفیت اجرای بنا به قدری بالاست که هرگونه تلاش در باب کپی از آن را سخت و غیرممکن نموده است. فرمالیسم معماران تا حدی پیشرفت کرده است که به مسائل دیگر لطمه وارد نشود. به بیان ساده‌تر، فرمالیسم نه هدف اصلی که راهی برای رسیدن به دیگر اهداف بوده است. این ویلا، به‌لحاظ فرمی در برابر آثار معاصر کنونی هیچ‌گونه پیچیدگی‌ای ندارد ــ البته این ویلا با معماری اجتماعی نیز فاصله‌ی زیادی دارد؛ هرچند کاربری و مالکیت آن اساساً اجازه‌ی این کار را به معماران نمی‌دهد. بنابراین می‌توان گفت این بنا در حوزه‌ی فرمالیسم و معماری اجتماعی نیز ناتمام است؛ یعنی نه به جریان فرمالیسم تعلق دارد و نه به جریان معماری اجتماعی. البته از این جهت، بنایی ارزشمند و آموزنده است، اما «جریان‌ساز» نیست زیرا تأثیری بر معماری جهان نمی‌گذارد، گرچه بسیار قابل احترام است ــ احترامی حاصل از احترام طراحان به طبیعت و فرهنگ منطقه. قطعاً این بنا نمی‌تواند میزان محک معماران آن برای این نوع معماری باشد.

آنچه مشخص است اینکه طراحان ویلای تکانیک، به شدت به استفاده‌ی مینیمال از دیوارها اعتقاد داشته‌اند. محصول این تفکر، بنایی است که بیشتر از اینکه دیوار داشته باشد، صفحات شیشه‌ای دارد و گویی بنا به هیچ عنوان، قصد نمایش خود را ندارد و همانطور که در ابتدای نقد گفته شد طراحان قصد داشته‌اند که دفتر کنار درب خروجی موزه را با نوشتن یادگاری‌ای امضا نمایند و قلم را برای نوشتن دیگران بگذارند و بروند.





منابع:

• انجمن مفاخر معماری ایران (۱۳۹۳). محمدامین میرفندرسکی. تهران: آرشیو اسناد انجمن مفاخر معماری ایران.

• باور، سیروس (۱۳۸۸). نگاهی به پیدایی معماری نو در ایران. تهران: نشر فضا.

• عظیمی حسن آبادی، علیرضا (۱۳۹۲). گویی مردی اینجا بوده است: پروژه‌ی تاریخ شفاهی دکتر محمد امین (داریوش) میرفندرکسی. طرح مطالعاتی. تهران: مؤسسه‌ی تاریخ شفاهی معماری و شهرسازی اندیشه‌ی معاصر.

• نزبیت، کیت (۱۳۹۳). نظریه‌های پسامدرن در معماری، ترجمه و تدوین از محمدرضا شیرازی، چاپ ششم. تهران: نشر نی.

• انجمن مفاخر معماری ایران. محمدامین میرفندرسکی. دسترسی به سایت در تاریخ ۱۳۹۴/۰۱/۲۴. http://www.ammi.ir

• مؤسسه‌ی تاریخ شفاهی معماری و شهرسازی اندیشه‌ی معاصر. پروژه تاریخ شفاهی محمدامین میرفندرسکی. دسترسی به سایت در تاریخ ۱۳۹۴/۰۱/۲۴. http://www.OralHistoryAU.org

• Frampton, Kenneth (2014). *Modern Architecture: A critical history,* Fourth edition. London: Thames and Hudson Ltd.

خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴

معماری از علی سوداگران و نازنین کازرونیان

شیراز، ۹۴-۱۳۹۲

در دنیای معاصر، به‌طور غالب، روند زندگی شهری و صنعتی شدن، بر بیشتر فرایندهای فیزیولوژیکی، جسمی و روانی انسان، تأثیراتی متفاوت و در بلندمدت، اکثراً منفی داشته است. به‌طورکلی، می‌توان فرایند ماشینی شدن روابط را دلیل استرس و اضطراب، افسردگی، خستگی روانی و بسیاری از مشکلاتی دانست که انسان در جنبه‌های مختلف زندگی با آن روبرو است. در این میان، جدا افتادن از طبیعت، عدم وجود لحظه‌های ناب با هم بودن در محیط و عدم تنوع در موقعیت‌های مختلف گذران زندگی، از کیفیت‌های والای جمع‌شدن‌های عادت شده در ضمیر ناخودآگاه و خاطره‌ی جمعی شهریان کاسته و به یکنواختی زندگی افزوده است. پژوهش‌های نوین، به اهمیت و تأثیر مستقیم و غیرمستقیم طبیعت، بر بهداشت جسمانی و روانی افراد پی برده است. از اینرو، بی‌منطق نبوده است که در این میان، روانشناسان محیط نیز به مطالعه‌ی بازخوردهای معماری و بسترهای طبیعی و فرهنگی‌اش پرداخته و در پی بازپروری این روابط، در آثار معماری پساصنعتی برای خلق بسترهایی باکیفیت جدید هستند، تا از آثار ضمنی و خفته‌ی مدرنیسم بر زندگی روزمره‌ی استفاده‌کنندگان بکاهند. تحقیقات اندیشمندانی مانند دکتر فرومکین (Frumkin)، به تأثیر رابطه‌ی انسان با طبیعت، حتی در مقیاس‌های کوچک و گذرا مانند حضور گلدان‌های گل و فضای سبز در محیط‌های اداری و مسکونی اشاره می‌کند و یا دکتر کارن یورک (Karen York) به این نتیجه می‌رسد که نگاه کردن به تصاویر و نوارهای ویدئویی مربوط به مناظر طبیعی، باعث کاهش استرس‌ها و هیجانات منفی می‌شود. به موازات این مطالعات، جامعه‌شناسانی مانند لوئیس مامفورد (Lewis Mumford)، مورخ و جامعه‌شناس آمریکایی، نسبت به شهر، دیدگاهی تاریخی و تمدنی داشته و معتقد است که باید به سوی ساخت ریزفضاهای شهری جدیدی رویم که در هماهنگی بیشتر با طبیعت بوده و حضور پررنگ‌تر بستر سبز را در دل خود تأمین می‌کند.

اصول طراحی

در طراحی این مجتمع مسکونی، با توجه به موقعیت قرارگیری و بستر شهری محاط آن ــ یعنی منطقه‌ی باغ گلشن (باغ عفیف‌آباد شیراز) و باغ‌های میوه اطراف آن که به‌علت گسترش شهر، اکنون در مرکز شهر واقع گردیده‌اند ــ ایده‌ی اصلی، حول تأمین نیازهای اولیه‌ی فرهنگی مطلوب و خاص هریک از بهره‌برداران و به موازات آن، در نظر گرفتن طبیعت منطقه، انعکاس آن در فضای داخل طراحی و در راستای توسعه‌ی پایدار منبعث شده درکل طرح شکل گرفته است. طرح پیش رو در تلاشی بوده تا بتواند ضمن بازنگری بر پارادایم‌های طراحی تکرارشونده‌ی پیشین، با تطابق طرح بر ضوابط و قوانین شهرسازی منطقه، محوریت قرار دادن انسان و توجه به المان‌هایی از قبیل اقتصاد، اجتماع و محیط‌زیست، ضمن تأمین بر نیازهای ساکنانش، به‌عنوان یک تک عنصر در فضای شهری و پوسته‌نگاری منطقه نیز تأثیرگذار باشد. برای رسیدن به این منظور، هر انتخابی در این پروژه از سه فیلتر اقتصاد (از نگاه خرد و کلان)، اجتماع (ساکنان و رهگذران) و محیط‌زیست (محیط بیرونی و فضای درون پروژه) عبور کرده و تأثیر خود را به‌گونه‌ای بر پروژه گذاشته است.

مشخصات پروژه

زمین این پروژه به ابعاد ۱۱ متر عرض و ۲۶ متر طول، با توجه به ضوابطی طراحی شده است که براساس آن، ۶۰ درصد از سطح زمین در قسمت شمالی قابل ساخت بوده و همچنین طبقات فوقانی، ۱٫۲ متر از طرف جنوب و ۰٫۶ متر از طرف شمال امکان پیشروی دارند. این خانه، برای سه خانواده طراحی گردید و از همان ابتدا، تصمیم بر انتقال واحدهای مسکونی به روی پیلوت (هر طبقه یک واحد ۱۷۰ متری) و اختصاص همکف به ریزفضاهای پارکینگ، پیش‌فضای ورودی، انبار، موتورخانه و یک اتاق کار ۴۰ مترمربعی گرفته شد. مطابق با دغدغه‌های اصلی طراحی و با توجه به فیلترهای ذهنی ذکر شده، با عدم جانمایی پارکینگ‌ها در طبقه‌ی زیرزمین، از پیشروی به سمت حیاط پیشگیری شد و از این طریق، بیشترین بهره‌برداری از فضای سبز موجود در جبهه‌ی جنوبی سایت (وضعیت فعلی حیاط) و درختان قدیمی آن حاصل گشت. هر واحد مسکونی، براساس نیازها، سلایق و سبک زندگی مالکانش طراحی گردید و سعی شد که پلان هر واحد، با بررسی کوچک‌ترین عادات رفتاری مخاطبان، متفاوت و هماهنگ با نیازهای ساکنانش باشد. به تبع، این تنوع طراحی در شکل‌دهی پلان‌ها، نمای خارجی را نیز مطابق با تفاوت‌های عملکردی زیر پوسته‌اش در هر طبقه، متفاوت و متنوع نمود تا در نهایت، حجم ساختمان با حفظ کلیت یکپارچه‌اش، نمایش‌دهنده‌ی گوناگونی سبک زندگی ساکنان هر واحد باشد. در ادامه، به بیان توضیحاتی از بخش‌ها و خصوصیات بنای مورد بحث می‌پردازیم.

مشخصات پروژه

طراح: علی سوداگران، نازنین کازرونیان
طراح داخلی: نازنین کازرونیان
طراح فاز ۲: علی سوداگران
همکاران طراحی: محمدامین زند شاهوار، رویا صیرفی
مهندس سازه: سلمان رستمی
مهندس تأسیسات: امین محکمی
مجری پروژه: علی سوداگران
عکاس: پرهام تقی‌اُف
کاربری بنا: مسکونی
مساحت زمین: ۲۸۶ مترمربع (۱۱×۲۶ متر)
مساحت زیربنا: ۷۳۴ مترمربع
سال شروع و پایان اجرا: ۹۴-۱۳۹۲

مصالح

مصالح انتخاب مصالح بومی در اولویت انتخاب‌ها قرار داشت و عموم مصالح به‌کار رفته در پروژه، بجز موارد معدودی که نمونه‌ی داخلی نداشت، محصول ایران می‌باشند. تصمیم به انتخاب مصالح ایرانی، به‌دلیل زمان شروع اجرای پروژه و مصادف شدن با تحریم‌ها، بالا رفتن قیمت ارز و کم شدن محصولات خارجی در کشور گرفته شد که از یک سو به اقتصادی شدن پروژه بسیار کمک نمود و از سوی دیگر عاملی جهت تجربه‌ی گزینه‌های جدید گردید. اصلی‌ترین مصالح به کار رفته در نما، دیواره‌ی محوطه و طراحی داخلی، سنگ کیوبیک گرانیت می‌باشد ــ سنگی ضایعاتی از قله‌سنگ‌های گرانیت که پس از برش و تولید سنگ پلاک و یا خرده‌سنگ‌های معدن، به قطعات کوچک‌تر شکسته می‌شود و عمدتاً در کف‌سازی محوطه‌های تاریخی و یا پارک‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. این سنگ در نمای خارجی و فضاهای داخلی امتداد یافت تا پیوستگی لازم بین پوسته و هسته‌ی پروژه پدید آید و در فضای داخلی، با بندکشی و پوشش رنگ سفید، رویه‌ی دیگری از این سنگ ضایعاتی به نمایش درآمد. با توجه به رویکرد سبز پروژه، بافت سنگ کیوبیک ــ در تضاد با بدنه‌ی صلب شهری و هماهنگ با بافت سبز منطقه ــ مناسب به نظر می‌رسید و بکارگیری انواع سنگ‌های گرانیت از جمله نطنز، خرم‌دره، شقایق و غیره نیز به ایجاد طیف رنگی تصادفی و بافتی ارگانیک کمک کرده و پیوند آن را با پوشش سبز نما میسر ساخت (تصویر ۱).

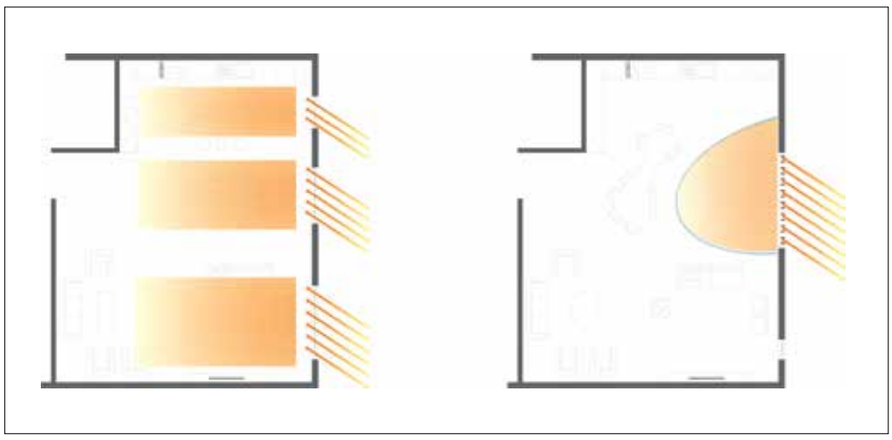
نور و تهویه

نور و تهویه بازشوهای روی جداره‌ها و به‌خصوص پنجره‌ها، یکی از مهم‌ترین عواملی هستند که سهم قابل توجهی در شکل دادن به نمای بنا و انتقال ویژگی‌های معمارانه دارند و چنانچه از ویژگی‌های مستتر در بستر پروژه تبعیت نمایند، در خلق هویت معماری بومی هر منطقه مؤثر می‌باشند که در این راستا، خانه‌آپارتمان ۱۴۴، با نگاهی خاص و برآمده از شرایط اقلیمی و مکانی، به تجربه‌ی این مقوله پرداخته است.

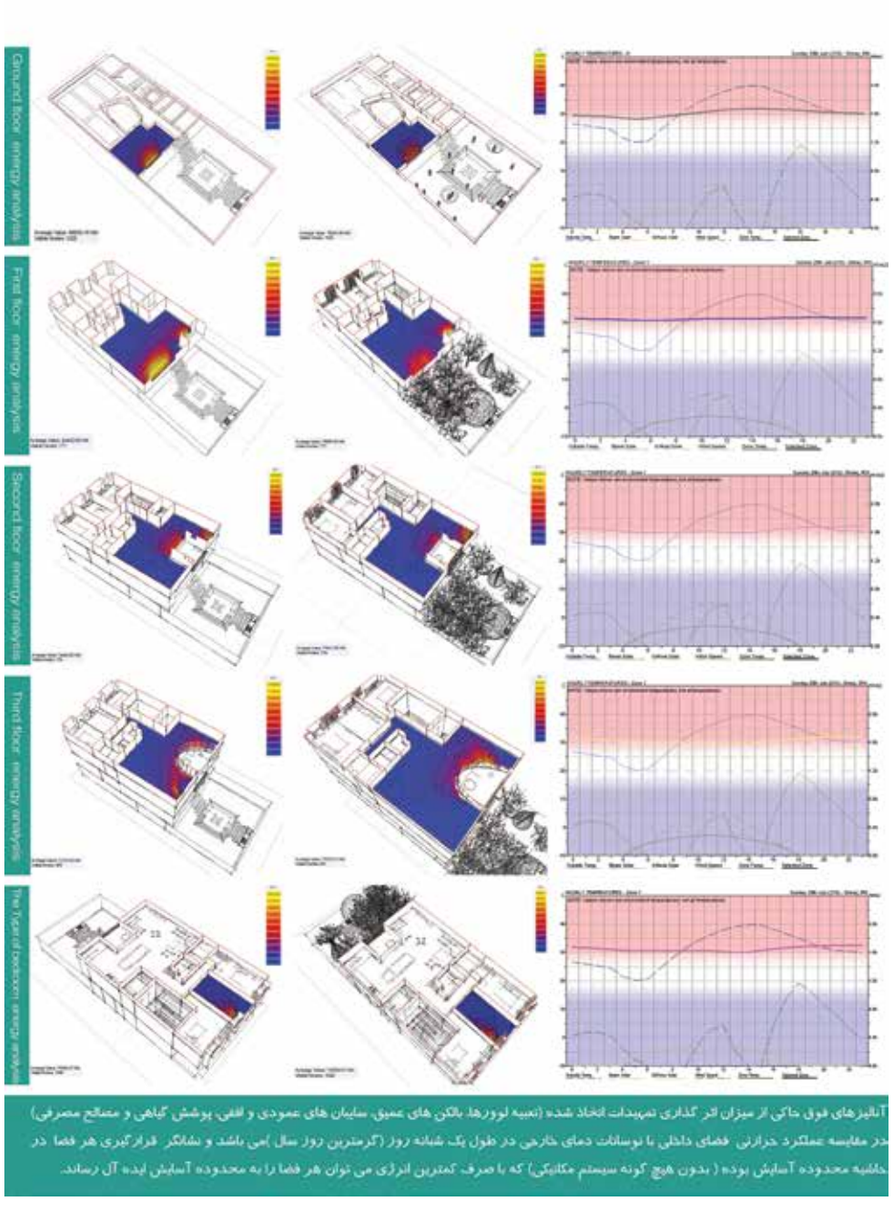
سکونت سی ساله‌ی کارفرمایان در این پلاک مسکونی، تجربه‌ی قبلی در مقابل تابش شدید آفتاب و حضور شریان‌های شهری همجوار، یکی از اصلی‌ترین نکاتی بود که ابعاد، مکان و میزان نفوذپذیری حسی بازشوها برای کنترل نور، صدا و اهمیت توجه به فرم پنجره‌ها را پررنگ می‌نمود. با توجه به جهت‌گیری پلاک در جهت شمال‌شرقی، جنوب‌غربی، تصمیم بر این شد که فضاهای داخلی ساختمان ــ که نیاز به نور طبیعی دارند ــ در مجاور پوسته‌ی خارجی طراحی شده و فضاهای خدماتی و تأسیساتی، مانند سرویس بهداشتی و حمام، جعبه‌ی پله و آسانسور، در فضای میانی ساختمان و در عمق کالبد قرار گیرند. در راستای این چیدمان فضایی، با انتخاب مصالح دیوارها (لیکا با ضریب حرارتی 1.9w/m2k و میزان کاهش صوت 43db)، سه جداره کردن پنجره‌ها به وسیله‌ی یک لایه لمینت و ۱۲ میلی‌متر گاز آرگون و همچنین، قرارگیری کمدها به‌عنوان عایق صوتی و حرارتی در جداره‌ی شمال‌شرقی ساختمان، فضای اتاق‌خواب‌ها از آلودگی صوتی محافظت شد. با طراحی پنجره‌های نمای شمالی به‌صورت عمودی و عقب‌نشینی آنها از برِ نما به عمق ۷۰ سانتی‌متر و نصب

تصویر ۱. نمایی از خانه‌آپارتمان ۱۴۴

تصویر ۲. چوب‌های متحرک نما که امکان کنترل تابش آفتاب را در فصول مختلف فراهم می‌سازد.



تصویر ۳. مقایسه‌ی تابش نور ورودی به واحدها.



تصویر ۴. آنالیز مصرف انرژی در خانه-آپارتمان ۱۴۴

← تصویر ۵. راه‌پله‌ی داخلی خانه-آپارتمان ۱۴۴

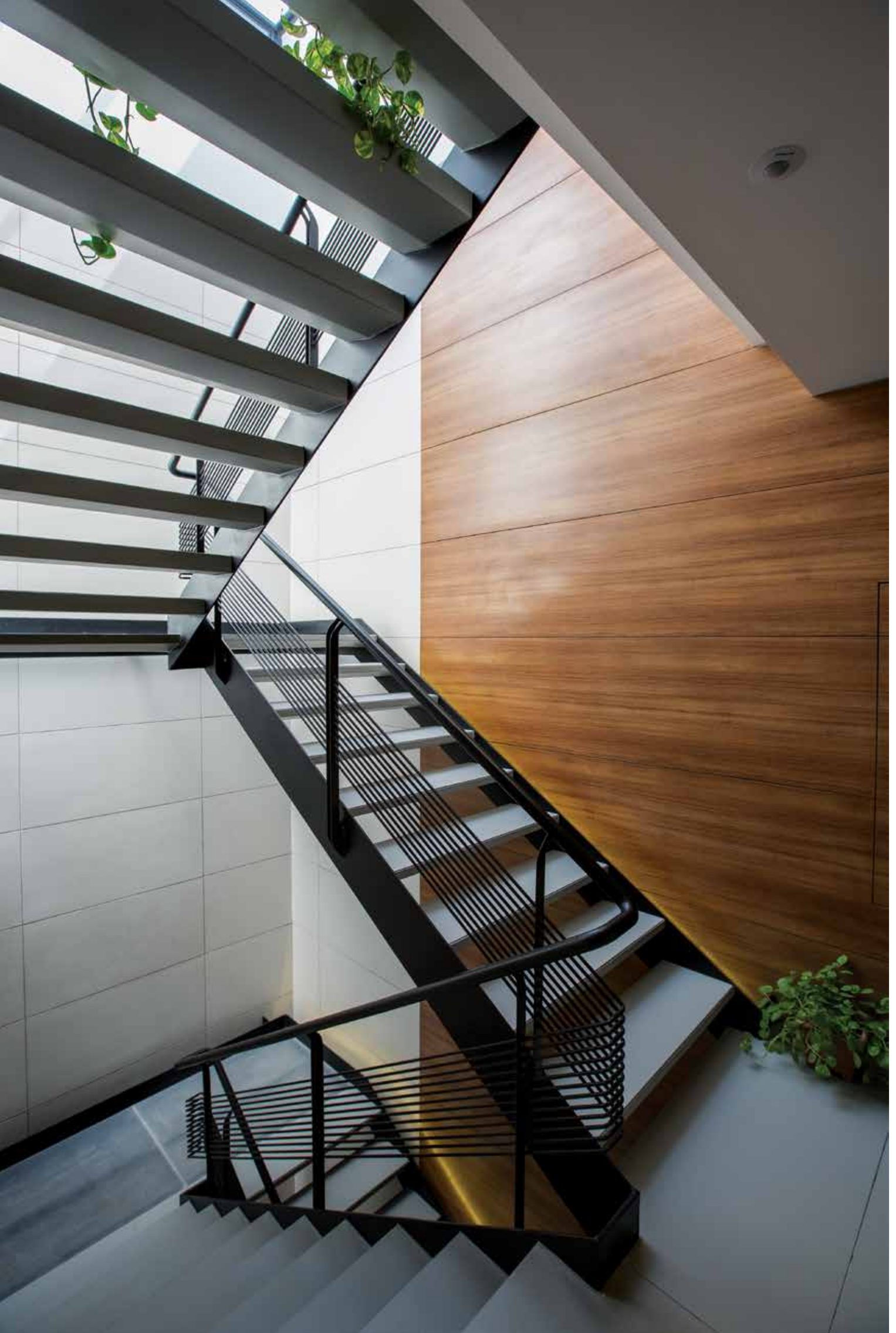
لوورهای عمودی چوبی، از شدت تابش مستقیم آفتاب شرق به داخل اتاق‌ها کاسته شد و فضایی سبز، مختص هر اتاق پدید آمد تا نیاز انسان به ارتباط با طبیعت و حس زندگی را برای هر فرد، در کوچک‌ترین فضای زیستی فراهم سازد و همچنین، منظره‌ای جذاب برای رهگذران خارج از ساختمان به ارمغان آوَرد (تصویر ۲).

این در حالی است که در بنای پیشین، نورگیری فضاهای داخلی توسط پنجره‌های متداول صورت می‌گرفت و کنترل آن، توسط پرده‌هایی انجام می‌شد که در هوای گرم تابستان، انرژی خورشیدی را به صورت تابشی دریافت و به‌مثابه رادیاتورهایی مسطح، باعث انتقال گرما به فضای داخلی و اتلاف فراوان انرژی می‌شدند که البته متأسفانه هنوز هم در بیشتر ساخت‌وسازهای آپارتمانی مناطق گرم ایران، از این الگوی اشتباه پیروی می‌شود. اتخاذ این رویکرد، سالانه، میزان قابل توجهی صرفه‌جویی در مصرف انرژی را به همراه داشته و آسایش بیشتری را برای ساکنان خانه‌آپارتمان در پی دارد (تصویر۳).

در جبهه‌ی جنوبی، تأمین نور به وسیله‌ی بازشوها از دو طریق صورت پذیرفت. در طبقه‌ی همکف و اول، با توجه به ارتفاع گیاهان موجود، پنجره‌ی اصلی روبروی درخت گردو و درختان صنوبر واقع شد تا به‌صورت طبیعی در زمستان (فصل برگ‌ریزان) و تابستان (فصل سبز)، میزان نور ورودی به فضای داخلی کنترل شود و سبزی درختان، چشم‌انداز زیبایی را در فضای داخلی به همراه داشته باشد. در طبقات دوم و سوم، با ایجاد فضاهای سبز در مرکز نمای جنوبی، نور به‌صورت غیرمستقیم به فضاهای پیرامونی یعنی آشپزخانه، غذاخوری و نشیمن، هدایت می‌شود که با لوورهای متحرک چوبی، میزان آن در فصول و ساعات مختلف قابل تنظیم است. این فضای سبز، به‌عنوان هسته مرکزی فضاهای عمومی هر واحد، با امکان کنترل نور ورودی به ساختمان، علاوه بر خلق حیاطی کوچک برای هر واحد، چشم‌انداز سبزی را برای فضای داخلی و فرم خارجی ایجاد می‌نماید (تصویر ۴).

راه پله

راه‌پله با توجهی خاص به طراحی راه‌پله و عدم استفاده از جزئیات اجرایی مرسوم، یعنی اجرا با مصالح بنایی، پله‌ها به‌صورت صفحات نازک فلزی، بافاصله‌ای ۱۰ سانتی‌متری از بدنه‌ها طراحی گردید تا در هر پاگرد، به جای محدود شدن دید به صفحات مورب زیر پله، وسعت دید بیشتری فراهم شود و نور و هوا در درون جعبه‌ی پله به حرکت درآید. قسمتی از سقف راه‌پله و کف پاگردها نیز، شفاف در نظر گرفته شد تا نور به پایین‌ترین طبقه هدایت شده و در ساعات مختلف روز، حرکت پرتوهای خورشید بر روی دیواره‌ی راه‌پله، فضای مرده آن را به فضایی پویا تبدیل کند. همچنین با کمک تعبیه‌ی بازشویی در بالاترین ارتفاع جعبه‌ی پله، راه‌پله تبدیل به بادخانی در فصول گرم سال می‌شود تا هوای خروجی واحدها ــ که به وسیله‌ی امکانات مکانیکی خنک گردیده و یا از طریق بازشوها وارد ساختمان شده ــ از لابه‌لای فضای خالی راه‌پله به بالاترین ارتفاع ساختمان انتقال یابد و با فشار منفی حاصله، از دیواره‌ی شمالی خارج گردد و باعث تهویه‌ی بهتر واحدها و راه‌پله گردد (تصویر ۵).



نقد و تحلیلی بر خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴ (معماری از علی سوداگران و نازنین کازرونیان)

تبعیت از جریان معماری یا جریان‌سازی در معماری

پگاه پایه‌دار اردکانی (از دفتر هنر معماری)

مقدمه

«نظریه همانند یک عینک نیست، بلکه نظریه یک تفنگ است. انسان را در بهتر دیدن یاری نمی‌کند، بلکه به او در بهتر جنگیدن یاری می‌رساند.» میشل فوکو

از همان زمان که ذهن و اندیشه‌ی انسانی محور تمامی فعالیت‌های بشری قرار گرفت، نظریه و نظریه‌پردازی در تمامی رشته‌ها و از جمله معماری مورد توجه شد و زمینه‌ساز جریانات متحول‌کننده و انقلابی بسیاری در این عرصه گشت. جان لنگ (Jon Lang) نظریات معماری را راهی برای درک بهتر پدیده‌ها می‌داند و استنلی فیش (Stanley Fish) آن را به‌عنوان «گفتمان عمل» و یا «بیان عمل» خوانده و امری مجزا از عمل نمی‌داند. در این دوران، طرح‌های بسیاری از معماران، دیگر نه براساس مبانی تجلی عالم معنا و اندیشه‌های ازلی، بلکه براساس اندیشه‌ها و بنیان‌های فکری اندیشمندان، شکل گرفت و اجرای عملی آن، معماری را اندک‌اندک به سمت جریانی خاص سوق داد. برخی از معماران بزرگ در ابتدا نظریات خویش را در قالب طرح‌هایی اجرا نشده پیاده می‌کردند و بدین طریق، سعی در نمایش کالبدی و فیزیکی تفکراتشان داشتند. از اینرو، در جهان، نظریات به‌عنوان عاملی محرک برای معماری در آمد که آن را به سمت خود می‌کشید و طرح‌هایی همانند مرکز ژرژ پمپیدو (Centre Georges Pompidou) اثر ریچارد راجرز (Richard Rogers) و رنزو پیانو (Renzo Piano) و یا موزه‌ی گوگنهایم بیلبائوی (Guggenheim Museum Bilbao) کاری از فرانک گری (Frank Gehry) پس از ساخته شدن، خود به جریانات معماری در راستای توجه خاص به تکنولوژی دنیای امروزی و یا مبانی معماری فولدینگ تبدیل شد و بسترهایی را برای شکل گرفتن و نظریات بعدی خود به‌وجود آورد.

ویژگی مورد بحث که با شکل‌گیری دوران مدرن در دنیا به‌وجود آمده، در ایران هم رنگ‌وبویی هرچند مختصر به خود یافته است، گرچه بسیاری مصایب و مشکلات معماری امروز ایران را ناشی از نپرداختن به موضوعاتی از قبیل نظریه‌پردازی و نقد آثار می‌دانند. کشور ما با وجود آنکه انقلابی سیاسی در طول این دوران به خود دیده است و اینگونه اتفاقات معمولاً در جهان، باعث شکل‌گیری تحولاتی در تمامی عرصه‌ها و به تبع آن معماری نوگرا می‌شود، تغییری انقلابی و جریان‌ساز در این زمینه به خود ندیده است و بالعکس، سمت و سویی متمایل به دوران گذشته حرکت کرده است. گرچه این تفکر، قبل از انقلاب اسلامی هم وجود داشته و نمود آن را در بسیاری از بناها مانند برج آزادی، تئاتر شهر تهران، موزه‌ی فرش و یا بسیاری دیگر می‌بینیم، اما باز هم به نظر می‌رسد که این آثار، حرفی برای گفتن در این زمینه داشته‌اند ــ عاملی که در معماری بعد از آن کمتر دیده می‌شود. البته نگارنده‌ی این سطور شرایط پس از انقلاب، جنگ هشت‌ساله‌ی ایران و عراق و همچنین تغییر در شرایط آموزش معماری را عوامل مهمی در شکل‌گیری شرایط مورد بحث می‌داند.

مسلماً این روند نمی‌تواند ادامه پیدا کند، همان‌طور که در چند سال اخیر، معماران جوان بسیاری را دیده‌ایم که سعی در برداشتن گامی برای جریان‌سازی معماری ایران داشته‌اند و نقد و نقادی، کم‌کم توسط اساتیدی نظیر منوچهر مزینی و علی‌اکبر صارمی انجام می‌گیرد. البته در این حرکت، نقش رسانه‌ها و کنش متقابل مجلات و کتاب‌ها را به همراه فعالان این عرصه و معماران نمی‌توان انکار نمود. اما اگر همه‌ی اینها را کنار بگذاریم، بحث دیگری به‌وجود می‌آید: با توجه به اینکه رشته‌هایی نظیر معماری با خلاقیت ذهن خالقش سروکار دارد، ما چقدر به او برای خلق مخلوقش زمان و فرصت داده‌ایم و اصولاً تا چه حد خواسته‌ایم عملاً نظریه‌پردازی و الگوسازی نماییم؟ با مشاهده‌ی موضوعات و کاربری‌های پرطرفدار برای شرکت داده شدن در مسابقات معماری داخل کشور، متوجه می‌شویم که اکثر معماران ما، با توجه به نداشتن فرصتی برای نمایش قدرت خود در زمینه‌هایی نظیر طراحی‌های فرهنگی عظیم مانند موزه و سپرده شدن اکثر این نوع طراحی‌ها به مهندسین مشاور، تمرکز خود را بیشتر بر ساختمان‌های مسکونی، آپارتمان‌ها و یا در بهترین حالت ویلاها نموده‌اند. این در حالی است که هیچگاه دیده نشده که یک جریان قوی معماری در غرب، از تغییر در بافت مسکونی یک شهر و آپارتمان‌ها به‌عنوان خُرد فضاهای مسکونی شروع شده باشد.

به دنبال جریان‌سازی به وسیله‌ی یک خانه‌ـآپارتمان

مطلب مذکور و پرسش‌هایی که در ادامه‌ی آن مطرح شد، مقدمه‌ای برای شروع نگارش نقدی بر خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴، با طراحی علی سوداگران و نازنین کازرونیان می‌باشد. طراحان این آپارتمان، پیش از این، تجربه‌های موفقی مانند اطلاعات گردشگری شیراز، احیای آب‌انبار وکیل، اطلاعات گردشگری قلعه‌ی دختر فیروزآباد و خانه‌ی آخر هفته داشته‌اند، اما این پروژه همانطور که گفته شد خود را حاصل گذر از سه فیلتر اقتصاد (از نگاه خرد و کلان)، اجتماع (ساکنان و رهگذران) و محیط‌زیست (محیط بیرونی و فضای درون پروژه) می‌دانند.

با وجود آنکه معماران، ساختمانشان را عنصری تک و با وظیفه‌ی پوسته‌نگاری منطقه معرفی می‌نمایند، در مصاحبه‌ای که در شماره‌ی ۲۷ مجله‌ی هنر معماری انجام داده‌اند، خود نیز بر این حقیقت واقف‌اند که باید بیشترین وظیفه‌ی الگوسازی را پروژه‌های بزرگ بر عهده داشته باشند؛ حرکتی که عملاً در کشور ما اتفاق نمی‌افتد. آنها در این باره می‌گویند:

« ... باید گفت که رابطه‌ی معکوس بین کیفیت فضاهای معماری و ابعاد ساختمان، کاملاً مشهود است. به عبارت دیگر، هرچه اهمیت و ابعاد ساختمان بزرگ‌تر می‌شود، کیفیت آن پایین می‌آید و برعکس. در سال‌های اخیر، کارهای کوچک کیفیت بهتری یافته‌اند. شاهد این ادعا که از یک رو باعث خوشحالی است که معماران جوان با ورود به عرصه‌ی معماری در تلاش برای اثرگذاری در حد کوچک‌ترین پروژه‌ها پیش می‌روند و از یک رو، بسیار ناامیدکننده است، به آن جهت که مشاورانی که عموماً بزرگ‌ترین و پرهزینه‌ترین پروژه‌های معماری را بر عهده دارند و قاعدتاً تأثیرگذارترین بناهای شهری را طراحی می‌کنند، در عمل هیچ حرفی برای الگوسازی ندارند. در نهایت، با موانع و مشکلات پیش رو، تنها می‌توان امید به بهبود پروژه‌های کوچک در سال‌های آتی را داشت.»

اما اینکه چقدر باید برای الگوسازی از پروژه‌های کوچکی با کاربری مسکونی استفاده نمود، جای بحث دارد. اگر در کشورهای دیگر، سبک و تفکری، با ساخت یک موزه پا می‌گیرد که انسان زمان کمتری را با آن سروکار دارد، نمایش تفکرات در بناهای مسکونی، باعث تداخل در زندگی افراد ساکن در آن می‌شود، زیرا این آپارتمان و یا خانه، برایشان در حکم فضایی برای زندگی را دارد. از طرف دیگر، حال اگر ما مجبوریم از پروژه‌های کوچکمان برای اثرگذاری و الگوسازی استفاده نماییم و یا اگر مانند جان هیدوک (John Hejduk) و شیگرو بان (Shigeru Ban)، خانه را مهم‌ترین عنصر دانسته و قصد تغییرات بنیادین در این زمینه را داریم، تا چه اندازه می‌توانیم خانه‌هایی با نمای ضایعاتی قلوه‌سنگ‌های گرانیتی بسازیم؟ بله، این ساختمان به تنهایی نمایی زیبا و تأثیرگذار دارد، اما به نظر نمی‌رسد در ابعاد وسیع شهری و برای کاربری وسیع مسکونی مناسب باشد. نظیر اینگونه نما را گروه معماری هرتسوگ و دمورن (Herzog and de Meuron) در کارخانه‌ی دومینوس (Dominus) خود استفاده نموده‌اند، با این تفاوت که قلوه‌سنگ‌ها با ابعادی متغیر در محافظ‌هایی فلزی قرار گرفته‌اند و سطوحی نیمه‌شفاف را تشکیل داده‌اند، اما همان‌طور که اشاره شد، این تغییر اگر هم با هدف تأثیرگذاری انجام شده باشد، در دیواره‌های یک کارخانه به کار برده شده است و نه در بدنه‌ی مسکونی شهری. این که هرکدام از ساختمان‌های مسکونی ما در بدنه‌ی شهری، ساز خود را کوک کنند، بر بلاتکلیفی نمای غالب امروزی شهرهای ما خواهد افزود، بدون اینکه بخواهد الگویی را بسازد (تصویر ۱). اتفاقاً استفاده از این سبک نما در یک کارخانه، بسیار جالب به نظر می‌رسد، چون حدومرزهای ذهنی و تصورات همیشگی ما نسبت به کالبدهای یک کارخانه را درگیر خود می‌نماید.

از طرف دیگر، نمای این بنا، به‌خصوص در سمت جنوبی آن، تنها پوسته‌ای می‌باشد که در آن، به وسیله‌ی بافت، زیبایی بصری ایجاد شده است؛ بافتی که حاصل کنار هم قرار گرفتن هوشمندانه‌ی مصالح نما در کنار یکدیگر است و ما را به یاد نقاشی‌های جَکسون پالوک (Jackson Pollock) می‌اندازد که با تأکید بر سطح و عمق بخشیدن به آن، سعی در خلق آثاری انتزاعی داشت (تصویر ۲).

اما شاید استفاده از نمایی اینچنین، در این پروژه‌ی کوچک، باعث درخشیدن آن و تأثیر چندبرابری آن شده باشد، درحالی‌که اگر در ابعاد بزرگ‌تر از آن به کار گرفته شود، با توجه به اینکه کار با سطح است، مناسب نباشد.

با بررسی سابقه‌ی گروه معماری علی سوداگران در می‌یابیم که انتخاب و استفاده‌ی مصالح به کار رفته‌ی نما در راستای فصل مشترک‌های تمامی پروژه‌های این گروه انجام گرفته که آن هم بهینه‌گرایی است؛ همان‌گونه که در توضیحات آپارتمان فوق نیز به آن متذکر شده‌اند نتیجه‌ی آن، بهره‌وری مناسب از عناصر و هزینه‌های اجرایی منطقی و مناسب با شرایط کارفرما خواهد بود. به‌طورکلی، آنچه که با مشاهده‌ی کارهای اجرا شده توسط این گروه معماری توجه انسان را جلب می‌کند، دقت و هوشمندی‌ای است که ایشان در انتخاب مصالح بناهای خود به کار می‌برند. هرکدام از پروژه‌ها مصالحی به‌خصوص دارد که با توجه به زمینه‌ی خود، انتخاب شده‌اند و با آنکه فرم‌ها و احجام، به صورت مینیمال انتخاب می‌شوند، تنوع مصالح و بافت‌های حاصل از مجاورت آنها، قابل توجه و تحسین‌برانگیز است. به نظر می‌رسد، به‌کار گرفتن مصالح نمای این آپارتمان، در ادامه‌ی تجربه‌ی موفق اطلاعات گردشگری قلعه‌ی دختر فیروزآباد و بیشاپور کازرون باشد و البته اکنون که در کالبد شهری استفاده می‌شوند، نظم بیشتری یافته‌اند. همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، این نما برای تک بناهایی مانند اطلاعات گردشگری مناسب می‌باشد، اما نمی‌تواند الگویی را برای پوسته‌ی شهری شکل دهد. گذشته از مسائل مذکور، همنشینی سنگ با عناصر چوبی قرار داده شده در پنجره‌ها و همراهی آنها با گیاهان سبز، جلوه‌ای بسیار زیبا را خلق نموده است.

همان‌طور که معماران نیز ذکر کرده‌اند، پراکندگی پنجره‌های موجود در نماهای دو طرف ــ که در نمای جنوبی تا ابعاد و فرم هرکدام متجلی شده و در نمای شمالی در جای‌گیری‌ها نیز تفاوت ایجاد کرده است ــ محصول توجه به سلایق، عادات و نحوه‌ی زندگی کاربرانش بوده است. این توجهات، می‌تواند در انسانی‌تر شدن کانسپت‌ها و کاربردی‌تر شدن آنها بسیار کمک نماید، به‌علاوه‌ی آنکه نمایی متفاوت را ایجاد نموده است. اگرچه این عامل با توجه به یکپارچگی و تمرکز ذهنی معمار آن، اغتشاش نامناسبی را ایجاد نکرده است و اتحادی میان اجزای گوناگون آن دیده می‌شود و با آنکه فرم بازشوها در دو جبهه‌ی نما فرق دارند، این عامل، جدا افتادگی‌ای را به‌وجود نیاورده است و ذهن انسان، ضمن تفکیک منطقی آنها، پیوستگی و ارتباطی را نیز درک می‌نماید. مسئله‌ی دیگر، پرداختن به بحث پایداری است. گرچه خود معماران، به‌دلیل کاهش میزان هزینه‌ها و انرژی و همچنین بکارگیری حداقلی مصالح در عین بالاترین بهره‌وری، این عوامل را در جهت معماری پایدار توصیف می‌نمایند، اما این عوامل تنها ویژگی‌هایی کوچک از میان لیست چندین گزینه‌ای مؤسسات بین‌المللی در حوزه‌ی معماری پایدار می‌باشد و بنابراین بعید به نظر می‌رسد که با ادعای این خصوصیات، بتوان ساختمانی را پایدار خواند.

آنچه در کارهای این گروه معماری بسیار به چشم می‌خورد، توجه و طراحی مناسب منظر و فضای سبز پروژه‌ها است که البته به نظر نگارنده، در مقابل دو پروژه‌ی مسکونی پیشین این گروه، یعنی خانه‌ی آخر هفته و قصر دشت، حیاط این پروژه با وجود ابعاد کوچک‌تر خود، دلنشین طراحی شده است و محیطی گرم را برای جمع شدن‌های خانوادگی به‌وجود آورده است. این همان نکته‌ای است که معماران در مدارک مطالعاتی خود نیز به آن اشاره نموده و تأثیر مثبت فضای

تصویر ۱. کارخانه‌ی دومینوس، هرتسوک و دمورن، کالیفرنیا، آمریکا، ۱۹۹۸.

تصویر ۲. نقاشی شماره‌ی ۳۱، جَکسون پالوک، ۱۹۵۰.

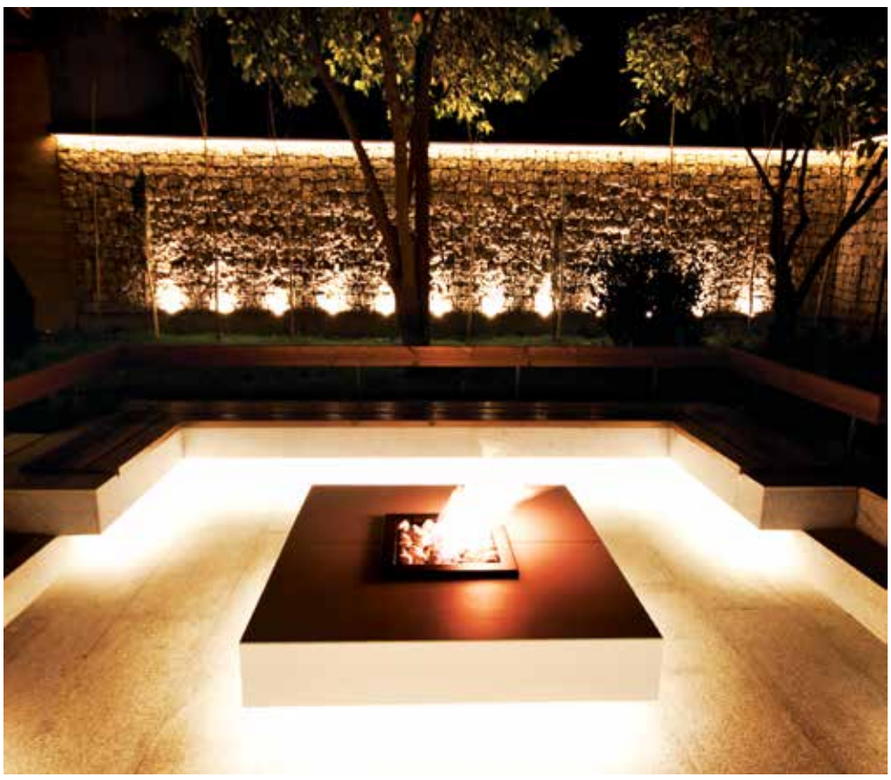
سبز را در زندگی پراسترس انسان عصر حاضر نشان داده‌اند ــ گرچه تنها واحدی که می‌تواند دیدی مستقیم به این فضا داشته باشد، اتاق کاری است که در طبقه‌ی همکف قرار داده شده و بازشویی به سمت این باغچه دارد (تصاویر ۳ و ۴).

نکته‌ای دیگر که قابل تأمل است، اشاره به تجربه‌ی زندگیِ سی ساله‌ی کارفرما در موقعیت مورد نظر است. سی سال زندگی در یک مکان، برای ساکنینش خاطراتی را رقم می‌زند که یادآوری آنها باعث هویت‌بخشی فضایی و تعلق خاطر می‌شود، اما به نظر نمی‌رسد که معماران، از خصوصیات و ویژگی‌های بنای قبلی استفاده‌ای کرده باشند و بنای حاضر، شخصیتی کاملاً مستقل و منفک از خانه‌ی پیشین دارد. البته طراحان ادعا می‌کنند که از تجربه‌ی ورود نامناسب نور پنجره‌های گذشته استفاده نموده اند، گرچه این نکته‌ای است که در همه‌ی خانه‌هایی با این موقعیت وجود دارد و در هیچ جای دیگر اشاره‌ای به بنای پیشین ندارد.

فضاهای داخلی

به‌طورکلی در سازماندهی پلان طرح، هر طبقه شامل یک واحد است که از طریق یک باکس پله و یک دستگاه آسانسور، با هم ارتباط دارند. دانه‌بندی درون واحدها نیز فرمی مستطیل-مربعی شکل دارد که در کنار هم چیده شده‌اند و تفاوت‌های مختصری را با توجه به نحوه‌ی استفاده‌ی کاربران در هر واحد ایجاد کرده‌اند (تصویر ۵). خطوط ناظم پلان‌ها، باعث خلق دو نوع دیوار در فضاها شده است: دیوارهای خطی و دیوارهای مدور. این کار باز هم ما را به یاد کارهای هیدوک و شیگرو بان می‌اندازد. در کارهای هیدوک و به‌خصوص خانه‌ی وال هاوس او، دیوار معنایی خاص دارد و بیانی تازه از معماری را به نمایش می‌گذارد؛ اما بعید به نظر می‌رسد که در پشت انتخاب‌های فرمی دیوارهای خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴، نظریه و یا بیان تفکری خاص نهفته باشد و بیشتر، شبیه انتخاب تصادفی فرم از میان اشکال مختلف می‌باشد. به علاوه آنکه، در پروژه‌های شیگرو بان، دیوار نقشی سازمان‌دهنده به عملکردهای گوناگون دارد، اما در این بنا، دو فضایی که با دیوارهای مدور تفکیک شده‌اند، کاربری‌های کاملاً متفاوتِ اتاق سمینار و تراس واحد طبقه‌ی سوم را دارند. به‌طورکلی دلیل انتخاب این فرم در میان سایر خطوط به درستی مشخص نیست. مخصوصاً اینکه سایر طبقات نیز تراس‌هایی مستطیل شکل دارند و انتخاب ناگهانی این فرم مدور در تراس طبقه‌ی سوم، نامشخص و گنگ است. البته تلاش معماران برای جلوگیری از بکارگیری پلان تیپ ابداع آمریکایی‌ها با چارچوب مشخص و ثابت و تأکید بر لحاظ نمودن سلیقه و کارکرد هر واحد برای ساکنانش، جای تحسین دارد؛ اگرچه این تفاوت‌ها، تغییرات عمده و یا عملکردگرایی در پلان‌ها ایجاد نکرده است.

در این خانه، عرصه‌بندی‌های فضایی کاملاً تفکیک شده و به این صورت است که در امتداد ورودی هر واحد، فضاهای عمومی، مانند سرویس‌ها که البته نیاز به نور مستقیم ندارند، قرار گرفته شده و سپس دو فضای جدا شده‌ی حاصل، به دو قسمت جمعی عمومی و خصوصی تقسیم شده‌اند که بر این جداسازی با ایجاد اختلاف در کفپوش‌ها، تأکید شده است. با آنکه عملکردهای کلی در فضاهای داخلی خانه، به خوبی تفکیک شده، آشپزخانه در کنار فضای جمعی، بدون عامل تفکیک‌کننده و به‌صورتی یکپارچه قرار داده شده است و همچنین، مبلمان، رنگ‌وبویی از فضاهای داخلی خانه‌های ایرانی ندارد (تصویر ۶).



تصویر ۳. حیاط خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴.

تصویر ۴. دید اتاق کار به حیاط خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴.

پلان طبقه‌ی همکف

پلان طبقه‌ی اول

پلان طبقه‌ی دوم

پلان طبقه‌ی سوم

تصویر ۵. پلان‌های خانه‌آپارتمان ۱۴۴.

تصویر ۶. نمایی از آشپزخانه و مبلمان فضای ناهارخوری خانه-آپارتمان ۱۴۴.

اینکه مبلمان برخی از قسمت‌ها براساس فرم پلان در نظر گرفته شده‌اند، ایده‌ی جالبی است، اما فضا را بیشتر از آنکه به خانه‌ی ایرانی تبدیل کند، مشابه فضاهای اداری نموده است و این مبلمان، گرمی و دلنشینی‌ای که یک خانه باید داشته باشد را از آن گرفته است. اینکه این چیدمان تا چه حد می‌تواند پاسخگوی سنن ایرانی‌ها، آداب‌ورسوم و همچنین سلایق آنها باشد، جای بحث دارد. در این خانه، بهره‌بردار نمی‌تواند با اتکا بر سلیقه‌ی خودش، حتی تابلویی را بر دیوار خانه‌اش نصب نماید: جداره‌ی رو به حیاط ــ با آنکه با داشتن بافت سنگ، خود به تابلویی تبدیل شده است ــ و یا اختصاص جداره‌ی دیگر برای نصب تلویزیون، این قابلیت را از فرد گرفته‌اند. به نظر می‌رسد، فضای اتاق‌ها، شاید به‌دلیل کفپوش چوبی خود و رنگ غالب آن و نه مبلمانشان، احساس گرما و تعلق خاطر بیشتری را به انسان می‌دهند تا فضاهای پذیرایی و نشیمن که میزبان دور هم جمع شدن‌های خانواده‌های ایرانی است (تصویر ۷).

معمار، در بخش فضاهای جمعی، با توجه به نور مستقیمی که وارد فضا می‌شده و کارفرما، در کالبد پیشین خانه‌ی خود تجربه کرده است، تورفتگی‌هایی را که کارکردی تراس‌مانند دارند، قرار داده تا میزان نور وارد شده را فیلتر نماید و خود مدعی آن است که این عمل سالانه مصرف انرژی را کاهش می‌دهد (تصویر ۸). این فضای تراس‌مانند، در هرکدام از طبقات، شکل و ابعاد متفاوتی را به خود گرفته است و فضای دلنشینی را در کنار نشیمن خانه ایجاد نموده که خود گویی، نمونه‌ی کوچکی از یک حیاط در میان فضاهای داخلی خانه است، اما در کنار این ایده، با توجه به اینکه فضاهای نشیمن در سمت جنوبی ساختمان و رو به حیاط اصلی قرار گرفته‌اند، زمانی که فرد در فضای داخلی قرار دارد، احساسی از اینکه این خانه در کنار باغچه‌ای قرار گرفته ندارد. در واقع به نظر می‌رسد این کانسپت، برای خانه‌هایی که در کنار خیابان یا فضاهای شهری پررفت‌وآمد قرار گرفته‌اند، مناسب باشد و با وجود آنکه معمار، از دوستی با طبیعت و گیاهان حرف می‌زند، عملاً با ایجاد دیواری صلب میان فضاهای داخلی با بیرون و البته بازشویی کوچک ــ که گویی تنها نقش عملکردی تأمین مقدار کمی نور به نشیمن را دارد و نه دید و منظر ــ رابطه‌ی آنها را از میان برده است. اینکه تراس خانه‌ای را به حیاطی کوچک برای ساکنینش تبدیل نماییم و سپس تمامی جداره‌ها را صلب کنیم که دیدی به حیاط اصلی و بیرون نداشته باشد، مناسب و کافی به نظر نمی‌رسد. گویی عدم تمایل به ورود تابش مستقیم نور به فضاهای داخلی، معمار را مجبور به ایجاد درون‌گرایی دیکته شده کرده است که ارتباط ما را از دنیای بیرون از خانه قطع می‌نماید و ما را بی‌خبر از اتفاقات بیرون، در فضایی بسته و ایزوله قرار می‌دهد (تصویر ۹).

طبق گفته‌های معماران دغدغه‌ی اصلی خود را در معماری «خلق فضا» دانسته و می‌گویند:

«شاید اشتیاق به خلق فضا، مهمترین عامل در روند زندگی حرف‌های ما بوده و معماری برای ما، در بستر مکان و با حسّ تجربه‌ی فضایی، قابل بررسی است. معماری در شرایط فعلی کشور، تصاویر سه‌بُعدی فریبنده، ایده‌پردازی تخیلی یا ماکت‌های حجمیِ زیبا نیست، بلکه احجامی ساخته‌شده است که از گرداب مشکلات اقتصادی، دیدگاه‌های نامشخص اجتماعی، مصالح ساختمانی وارداتی بیاصالت و بی‌کیفیت، درخواست‌های نامعلوم کارفرما و نیروهای

تصویر ۷. نمایی از اتاق‌های خواب خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴.

تصویر ۹. نمایی از فضای جمعی خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴.

تصویر ۸. تراس واحد طبقه‌ی سوم خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴.

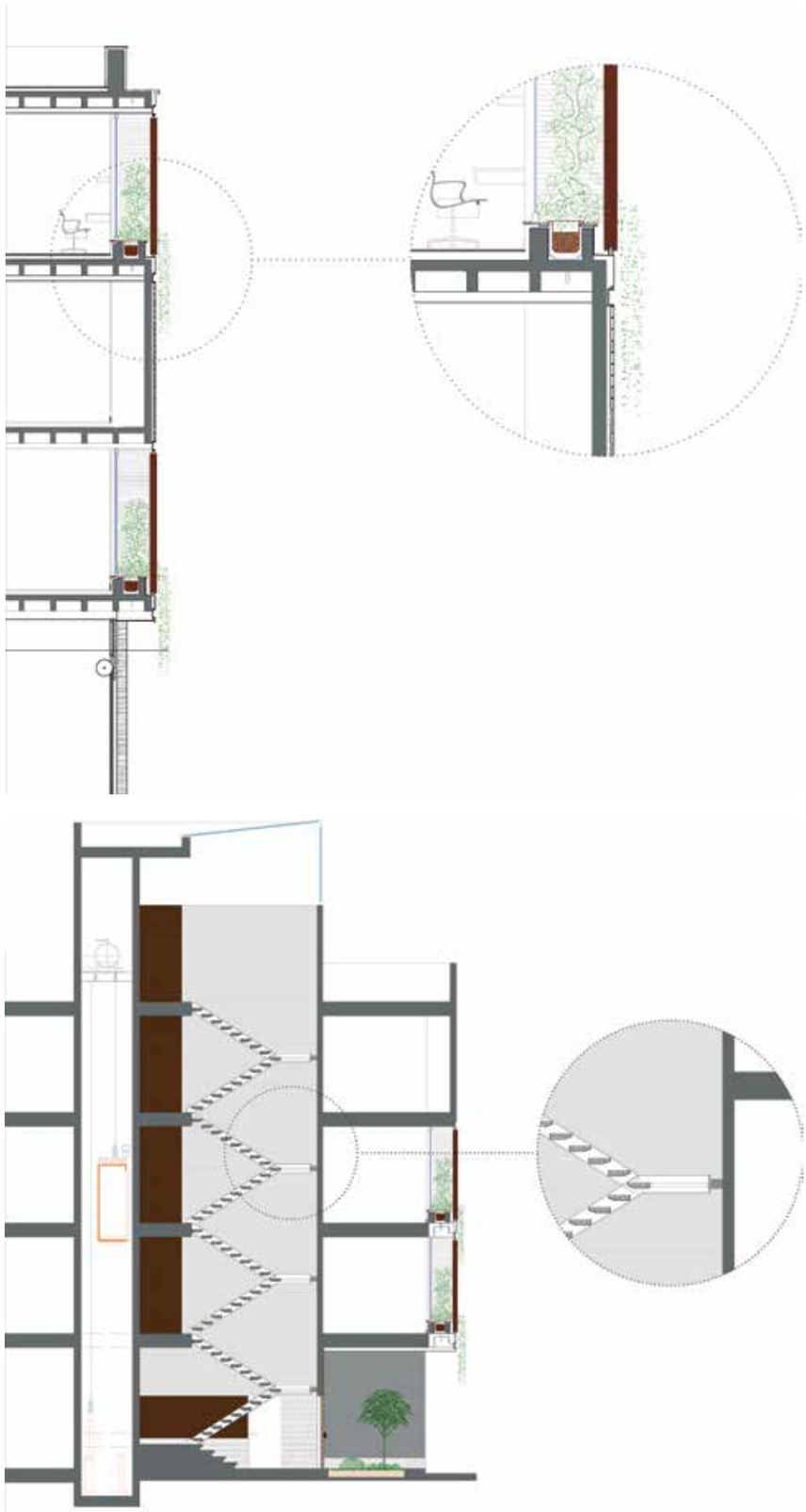
اجرایی غیرمتخصص و غیره، گذر کرده و پس از سال‌ها تلاش، به سرانجام میرسد. تجربه‌ی فضایی این فرایند پیچیده برای ما، معماری نام دارد و خلق و تجربه‌ی آن، مهمترین انگیزه در زندگی حرف‌های ما بوده است.»

اما به نظر می‌رسد پروژه‌ای که شرح آن رفت، بیشتر از آنکه فضاسازی باشد، نماسازی است و در آن، توجه کمتری به فضاهای داخلی شده است. اگرچه ایده‌ی ایجاد حیاط‌هایی در دل خانه برای زندگی در شهرهای امروزی مناسب به‌نظر می‌رسد، اما انتظاری که برای دقت در مصالح و مبلمان فضاهای داخلی از این گروه می‌رفت، در این خانه کمتر تأمین گشته و حال و هوای مبلمان آن، با پروژه‌های پیشین‌شان کاملاً متفاوت است. هراندازه نمای ساختمان گرم و دعوت‌کننده طراحی شده است، فضاهای داخلی خشک و مناسب با کارکرد اداری می‌باشد.

نتیجه‌گیری

حقیقت این است که در میان نماهای بی‌هویت و مدعی کلاسیک غربی و مخصوصاً رومی‌ای که امروزه جداره‌های بسیاری از ساختمان‌های کشورمان را شکل می‌دهند، خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴، همچون دلاوری انقلابی قد علم کرده است. در این میان، مصالحی که طراحان این بنا برای چهره‌ی آن برمی‌گزینند نیز، مزید بر علت می‌گردد و به زیبایی بصری آن یاری می‌رساند؛ همنشینی دلنشین سنگ، چوب و گیاهان. نوآوری‌ای که معماران در انتخاب مصالح و دیتیل‌های اجرایی آن انجام داده‌اند، اگرچه جالب است، به نظر نمی‌رسد که برای الگوسازی خانه‌های همجوار خود مناسب باشد (تصویر ۱۰). پس ما می‌توانیم خلاقیت این معماران را تحسین کنیم، ولی پروژه‌شان را نمی‌توانیم جریان‌ساز بخوانیم. البته ما از پروژه‌های مسکونی نیز انتظار جریان‌سازی فکری نخواهیم داشت، این مسئولیت باید بر عهده‌ی بناهای با کارکردهای عمومی باشد و نه مسکونی ــ که متأسفانه در کشورمان اجرای آنها به دفاتر معماری واگذار نمی‌شود. شاید بتوان جریان‌سازی در خانه و فضاهای مسکونی را در واداشتن مردم به حرکت و ارتقای کیفی سطح زندگی‌شان بدانیم، که البته باز هم در این راستا، اگرچه این خانه توانسته گام کوچکی را بردارد، تأثیر کلانی نخواهد داشت.

علی سوداگران و نازنین کازرونیان معمارانی هستند که دغدغه‌ی خلق فضا را دارند و بررسی سوابق کاری‌شان نشان می‌دهد که آنان فرمول‌های متفاوتی را برای هرکدام از پروژه‌های‌شان به کار می‌برند و تا حدودی می‌توان، پروژه‌هایشان را محصول تفکرات مینی‌مالیست دانست. طراحی این خانه‌ـآپارتمان نیز، اگرچه نقدهایی را با خود به همراه داشت، اما پذیرفتن انتقاد توسط این گروه، نشان دهنده‌ی تمایل و اشتیاق آنان برای موفقیت‌های بیشترشان است. و ما خرسندیم که در سپهر معماری ایران شاهد حضور زوج‌های معمار جوانی از این دست هستیم. البته زوج معمار بودن به تنهایی ارزشمند نیست، که در ایران امروز این نیز یک حربه‌ی اقتصادی شده است. واقعیت این است که در هیاهوی کرکننده‌ی بعضی روشنفکر نماها، روحیه‌ی کشف حقیقت و صداقت رفتاری زوج سوداگران و کازرونیان است که ما را به تمجید ایشان واداشته است. تمجیدی که خود روشنفکرنماها می‌دانند برای هر زوجی نوشته نمی‌شود. امید است که روزی شاهد محقق شدن ایده‌های این گروه و معماران جوان کشورمان در پروژه‌های عظیم و به دنبال آن، نظریه‌پردازی و هویت‌بخشی در معماری‌مان باشیم.



تصویر ۱۰. دیتیل اجرایی نمای خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴.

منابع:

• انصاری، حمیدرضا (۱۳۸۹). جستاری در نظریه‌ی معماری و مراتب آن. نشریه‌ی هنرهای زیبا، شماره‌ی ۴۱.

• حقیر، سعید (۱۳۸۷). جهت‌گیری ساختاری در تولید نظریه‌ی معماری در ایران معاصر. نشریه‌ی بین‌المللی علوم مهندسی دانشگاه علم‌وصنعت ایران، شماره‌ی ۱۰.

• رئیسی، ایمان و دانشپور، عبدالهادی (۱۳۹۰). تحلیل محتوای نقدهای معماری نشریات معماری ایران از ۱۳۲۵ تا ۱۳۸۰ خورشیدی. نشریه‌ی هویت شهر، شماره‌ی ۸.

پاسخ معماران خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴ به نقد هنر معماری

ضمن قدردانی و تشکر از زحمات آن نشریه‌ی محترم که در تلاش است، با نقد آثار معاصر، وارد فاز جدیدی از تعامل با جامعه‌ی معماری گردد، به نوبه‌ی خودمان بسیار سپاسگزاریم. ما نیز، تنها راه تکامل در این مسیر را نقد کارامد با اولویت توجه به زمان و مکان می‌دانیم.

با توجه به تعریفی که از معماری داریم، بر این باوریم که عمده‌ی جواب‌های مسئله‌ی معماری هر منطقه، نهفته در زمینه‌ی همان جغرافیا است که وظیفه‌ی معمار نیز، استخراج و چیدمان هنرمندانه‌ی این پاسخ‌ها است و اینگونه می‌توان معماری‌ای منحصربه‌فرد و پایدار پدید آورد. از اینرو است که اهمیت زمان و مکان پروژه جهت نقد، بسیار بااهمیت می‌گردد و هیچ پروژه‌ای بدون در نظر گرفتن دوره و بستر طراحی و ساخت ــ که متأثر از عواملی نظیر سیاست، اجتماع، اقتصاد، فرهنگ، محیط‌زیست، تکنولوژی، زمان و مکان خود می‌باشد ــ قابل قضاوت نیست. در بسیاری موارد نیز می‌بایست، زمان لازم را برای زندگی به پروژه داد، تا در بستر تاریخ، جوابگوی بسیاری از حدس و گمان‌های ما، یعنی معمار و نقاد، باشد. همان‌گونه که تام دایکوف معتقد است: «با مشاهده‌ی معماری، ما می‌توانیم درباره‌ی آن بنویسیم، اما بدون گفت‌وگو با کسانی که سال‌ها با آن معماری زندگی کرده‌اند، هرگز به لایه‌های زیرین آن پی نخواهیم برد.»

در خصوص نقد نگاشته شده از طرف نشریه، با درک اینکه بسیاری از قضاوت‌ها مبتنی بر تصاویر، نقشه‌ها و بدون تجربه‌ی فضایی نقاد بوده، به نظر می‌رسد توضیح و تشریح تک‌تک موارد مطرح شده، ممکن نباشد و به اختصار، موارد بااهمیت را مطرح می‌نماییم:

۱. نکته‌ی بسیار ظریفی در خصوص الگو قرار دادن یا الگو قرار گرفتن وجود دارد و آن اینکه برای مثال، روند دست یافتن به مصالح مصرفی در نمای این ساختمان و نه صرفاً خود سنگ کیوبیک، می‌تواند الگو قرار گیرد. به عبارت دیگر، اینکه چگونه می‌توان با کمترین هزینه از مصالح بازیافتی در دسترس، فضایی جدید تولید کرد، می‌بایست الگو قرار گیرد و با این نوع نگرش، ما می‌توانیم تولیدات بسیار و جدیدی با رویکرد اقتصادی و زیست‌محیطی برخاسته از بستر پروژه بیافرینیم.

۲. در خصوص بحث طراحی داخلی، تصاویر داخلی ارائه گردیده، مربوط به پیش از اسکان کاربران و تکمیل مبلمان می‌باشد، ولی نکته‌ی اصلی آنکه به اعتقاد ما، آنچه یک پروژه را اصیل و بومی می‌نماید، لزوماً استفاده از نمادها و یا فرش ایرانی نیست ــ که اتفاقاً در یکی از واحدها نیز از آن استفاده شده است. هرآنچه با زندگی یک انسان امروزیِ مقیم همان مکان هماهنگ و کارامد باشد، بومی است ــ حال می‌تواند به‌لحاظ فرمی با گذشته آمیخته باشد و یا نباشد.

۳. اگر به صورت خلاصه، مهم‌ترین نکته‌ی تجربه شده و با اهمیت در این پروژه را مطرح سازیم، آن «خلق تراس یا حیاط کوچک طبقه‌ی سوم» می‌باشد که متأسفانه تجربه‌ی فضایی‌اش، در قالب عکس یا نقشه‌ی معماری قابل لمس یا درک نیست. با اختصاص متراژ قابل توجهی به این فضا، ایجاد فضای سبز، بازشوهای چوبی متحرک، حذف پنجره‌ها و پرده‌های مرسوم، نوعی از درون‌گرایی خلق گردیده که برای موارد مشابه به‌لحاظ اقلیمی و فرهنگی، مناسب و قابل بسط می‌باشد.

۴. در خصوص عنوان مقاله که تبعیت از جریان معماری و یا جریان‌سازی در معماری نامگذاری شده است، به گمان ما، در فضای کنونی جامعه، نیازی به «بیگ‌بنگی» در معماری، با ظهور یک طراح و یا یک پروژه‌ی معماری ــ که بتواند جریان‌ساز معماری کشور باشد ــ نداریم. معماری یک اختراع و یا یک اکتشاف نیست که پس از پیدایشش، انتظار انقلاب در بستر خود را از آن داشت. معماری به‌عنوان آخرین چرخه‌ی تولید، آن‌چنان با عواملی نظیر اقتصاد، اجتماع، فرهنگ، سیاست و مانند آن گره خورده که تکاملش می‌بایست به مرور و همگام با دیگر تغییرات اجتماعی باشد که در غیر این صورت، پایدار نمی‌ماند. بنابراین معتقدیم، اگر به دنبال جریان‌سازی در معماری هستیم، می‌بایست آن را در حرکتی گروهی، در بستر زمان و هماهنگ با دیگر تغییرات اجتماعی جست‌وجو کنیم و نه درحرکت فردی و لحظه‌ای.

به باور ما این حرکت گروهی، غریب به یک دهه است که دوباره با سعی و خطا و گام‌به‌گام با تحولات اجتماعی، در جریان است و معماران بسیاری در تلاش برای استخراج ریشه‌ای‌ترین مفاهیم از زمینه‌ی خود هستند و تعدادی از آنان، موفق به تجربیات جدید و خلق فضاهایی فوق‌العاده، غیرقابل پیش‌بینی و منحصربه‌فرد گردیده‌اند. امیدواریم همان‌طور که در طول این سال‌ها، تلاش و سعی و خطای همکاران بر افکار ما تأثیرگذار بوده، این پروژه نیز مؤثر واقع گردد.

با سپاس

علی سوداگران ـ نازنین کازرونیان

← **فضای داخلی خانه‌ـآپارتمان ۱۴۴، علی سوداگران و نازنین کازرونیان،** عکاس: پرهام تقی‌أف

طبیعت معماری

ابنیه‌ی ناشناخته و معماری معاصر

رولاند راینر

تأثیر حیرت‌انگیزی که ابنیه و شهرهای دوران پیش از صنعتی شدن بر شهروندان زمان ما گذاشته، تنها به خاطر گرایش به سنت‌پرستی و توجه به فرهنگ گذشته نیست بلکه بیشتر بر این اساس متکی است که گذشتگان برای رسیدن به اهداف خود در امر شهرسازی و ایجاد ابنیه به چنان روش‌های ساده‌ای دست یافته بودند که ما در شرایط کنونی و علی‌رغم امکانات وسیع مالی، فنی و علمی قادر به تجدید آنها نبوده‌ایم. در ساختمان شهرهای کنونی نه به اقتصاد توجه می‌شود، نه امکان برخورداری از آرامش و آسایش وجود دارد و نه به مقیاس‌ها، آمال و خواسته‌های انسانی ارج نهاده می‌شود؛ حال آنکه در هنگام ایجاد شهرها و ابنیه‌ی قدیمی، این اصول به طور عادی و طبیعی رعایت می‌شد.

امروز دیگر نه‌تنها اغلب معماران، بلکه بیشتر افراد جامعه نیز به‌طور روزافزون نسبت به ابنیه‌ی عامیانه ــ که ساکنین و کارگران حرفه‌ای محلی فاقد آموزش، بدون طرح و نقشه و فقط بر مبنای تجربیات اندوخته از نسل‌های گذشته برای خود می‌ساختند علاقه و توجه خاصی را ابراز می‌کنند.

این در واقع نمایشگر دورانی است که در آن، اجتماع محدود و تأمین نیازهای اجتماعی به‌تنهایی مقدور بوده است. اما به مرور زمان تا به امروز، با اینکه تا آخرین جزئیات هر بنا بر مبنای محاسبات ریاضی طرح‌ریزی شده و صورت می‌پذیرد اما با وجود این امر، ساختمان ابنیه پیچیده‌تر، نامفهوم‌تر، ناهماهنگ‌تر و بدون توجه به شرایط اقلیمی اجرا می‌شوند.

در واقع اقداماتی از قبیل «معماری بودن معمار، معماری ناشناخته، معماری ناخودآگاه، معماری ساده» و نظایر آنها به هیچ وجه با وضع ابنیه‌ی مورد بحث تطبیق نمی‌کند، زیرا اماکنی را که ساکنین یک محل جهت سکونت دائمی خود در آن ناحیه به‌وجود آورده‌اند، فاقد مفهوم واقعی معماری بوده و در مورد آنها می‌توان فقط کلمه‌ی «بنایی» را به کار برد. سال‌های متمادی وظایف معماران عبارت بود از به کاربردن علائم و نمادهایی که نمایانگر مظاهر معنوی حکومت‌های محلی باشند؛ حکومت‌هایی که اساس فرمانروایی آنها بر مبنای روش‌های مذهبی، حکومت‌های مطلقه یا سیاست‌های اجتماعی قرار داشت. گاه این نمادها و علائم فقط نمایشگر پدیده‌های نوینی از سبک‌های ساختمانی در هر عصر، به‌خصوص عصر حاضر بوده‌اند. با توجه به این تعاریف باید گفت که معماری به مفهوم خاص خود، نمی‌توانسته ناشناخته یا عامیانه باقی بماند و آنطور که تاریخ نیز نشان داده، موجدین آنها ناشناخته نمانده بلکه بالعکس، آثار معماری آنها به‌عنوان روح معماری زمان، از سرزمینی دیگر نفوذ کرده است.

در مقام مقایسه‌ی ابنیه‌ی ناشناخته با ابنیه‌ی عمومی، ملاحظه می‌شود که ساختمان‌های فاقد نام معمار یا به اصطلاح ناشناخته ــ که با توجه به نیازمندی‌های مردم یک ناحیه و شرایط خاص اقلیمی آن و همچنین نوع مصالح ساختمانی موجود در آن محل به‌وجود آمده، یک همبستگی دائمی و تغییرناپذیر با عوامل ثابت محلی دارند. به زبان دیگر، آنها پایبند مکان هستند، نه زمان. در صورتی که بالعکس، روح معماری هر عصر به‌شدت متأثر از عوامل خارجی و نفوذپذیری از افکار متغیر زمان بوده، حد و مرزی نمی‌شناسد و به اصطلاح، بین‌المللی شده است. به زبان دیگر، روح معماری هر عصر، بر خلاف معماری ناشناخته، پایبند زمان است و نه مکان و با تغییراتی که از لحاظ سبک و اصول معماری واقعاً در آن ظاهر می‌شود، همیشه قدرت جاذبه و اثر مطبوع خود را حفظ می‌کند. بنابراین ملاحظه می‌شود که ابنیه‌ی ناشناخته که هنوز با وجود گذشت قرن‌ها بلاتغییر باقی مانده‌اند، با «معماری معاصر» دو قطب مختلف را تشکیل می‌دهند.

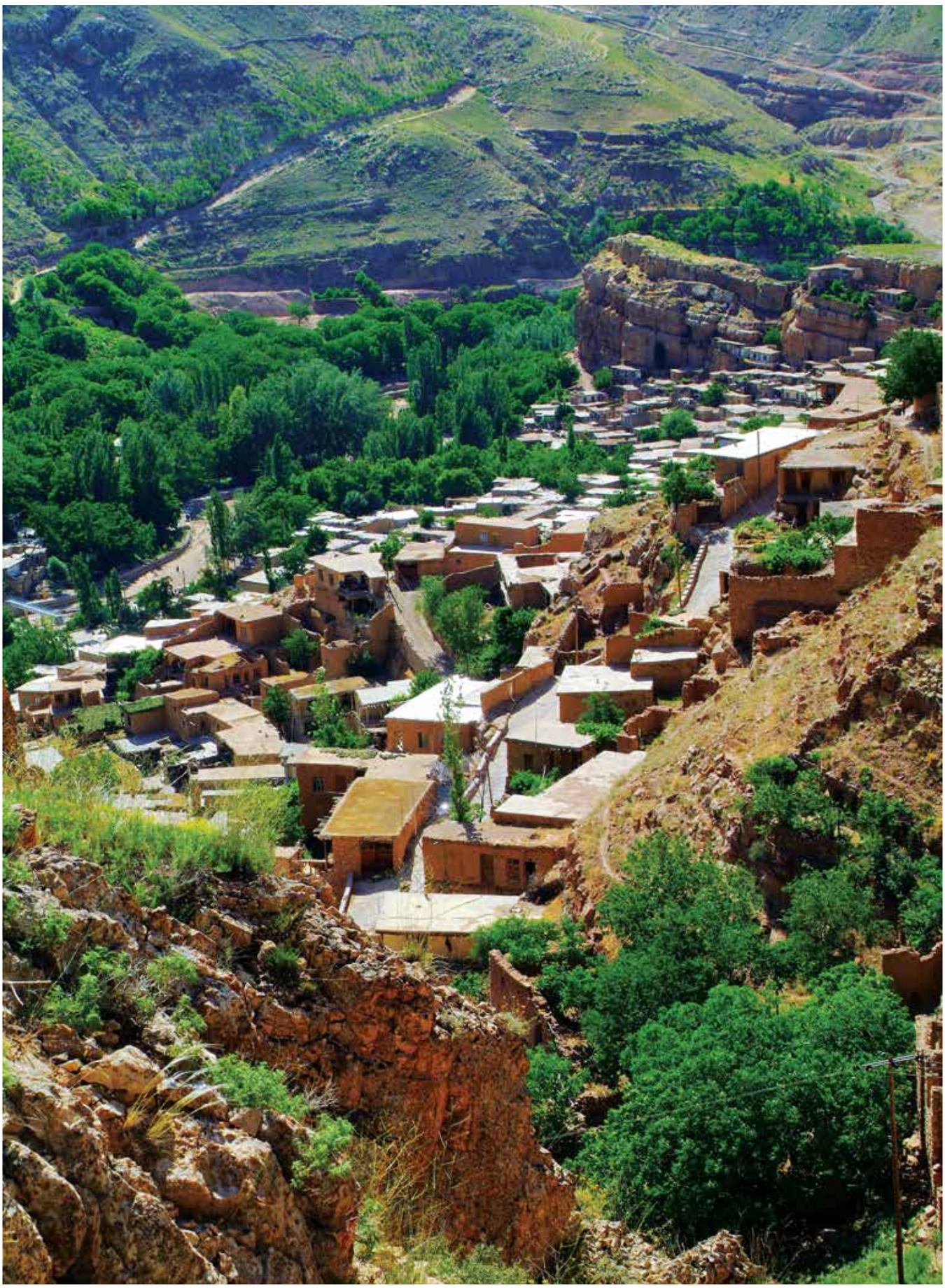
→ **اورامان تخت، کردستان، ایران** [عکاس: محمدفرید خدارحمی]

بناهای متعدد و مختلفی را که اهالی و کارگران حرفه‌ای یک محل بر مبنای تجربیات و اندوخته‌ی پیشینیان برای رفع نیازها با مصالح موجود در آن ناحیه و ضمن توجه به شرایط اقلیمی محل سکونت خود با مهارت ساخته‌اند، نه تنها خواسته‌ی ابتدایی آنها ــ که داشتن سقفی بالای سر باشد ــ را تأمین کرده است، بلکه به مفهوم وسیع‌تر، فضای زیست آنها را نیز به طور مناسبی فراهم کرده است.

همین امر گذشته از اینکه تا این اواخر نمایشگر مشخصات روستاها و شهرها بود، وضع اقلیمی و آب‌وهوای آن نواحی را نیز آشکار می‌ساخت. به علاوه، این بناها که نمایانگر بیش از یک قرن فرهنگ و بینش بشری هستند، جز در مواردی بسیار نادر، به همان شکل به طور طبیعی و دست‌نخورده باقی مانده‌اند. اغلب، فرهنگ ملی و فرهنگ ساختمانی یک سرزمین به‌عنوان یک واحد پیوسته و به هم متکی مورد توجه قرار می‌گیرد و درست از همین دید ملاحظه می‌شود که در ایران با ایجاد حصار در پیرامون مزارع و باغ‌ها، کشیدن دیوارهای گلی در اطراف دهات حاشیه‌ی کویر، گذاردن حصارهای سنگی پیرامون اقامتگاه‌های کوهستانی و محصور کردن قسمتی از زمین‌های مسکونی سواحل دریای خزر با چوب و ساقه‌های برنج، عواملی پدیدار گشته که برای تحقیق و درک پیوند این دو فرهنگ بسیار مؤثر و مفید می‌باشد. وقتی بناهای دوران معاصر را با ابنیه‌ی ناشناخته ــ که حاصل کوشش جسمی و فکری یکسان نسل‌های قرون گذشته است مقایسه می‌کنیم، می‌بینیم آنها در فضاهای طبیعی و از مصالحی ساده و محلی به‌وجود آمده و از نظر شیوه‌ی ساختمانی، بدون تغییر باقی مانده‌اند. در صورتی که سبک معماری، از قبیل بناهای یادبود، معابد و کاخ‌ها در هر زمان به علت اعمال نفوذ قدرت‌های اجتماعی، مذهبی و سیاسی، به نحوی از انحا تغییر یافته و به سبب پذیرش شیوه‌ای جدیدتر، همیشه قدرت جاذبه‌ی خود را محفوظ داشته‌اند. در هریک از دوران‌های مختلف معماران چنین می‌پنداشتند که شیوه‌ی متداول در آن عصر ابدی است، عامل زمان نمی‌تواند اثری در تغییر آن داشته باشد و قدرت جاذبه‌ی این آثار جاودانی خواهد بود. آنها غافل بودند از اینکه نفوذپذیری آثار از عامل زمان و سایر عوامل، اجتناب‌ناپذیر است؛ زیرا سبک این معماری‌ها در هر زمان به وسیله‌ی قدرت‌های سیاسی مورد تجدید و تغییر قرار می‌گیرند، در صورتی که این مسئله در مورد ابنیه‌ی ناشناخته صدق نمی‌کند و اگر هم صادق باشد، به حدی ضعیف است که قابل ملاحظه نیست. تمامی این مطالب مبین این حقیقت آشکار هستند که معماران ایتالیایی در دوره‌ی معماری رنسانس و باروک، سبک معماری خود را در اروپای مرکزی توسعه داده‌اند و معماران هلندی در لنینگراد و معماران ترک در بوسنی (یوگسلاوی) به خلق آثار معماری خود مشغول بوده‌اند. سبک معماری آمریکایی‌ها در قرن اخیر به وسیله‌ی معماران اتریشی و آلمانی پایه‌گذاری شده است و روش معماری جدید به وسیله‌ی پیشاهنگان معماری نو، به کشورهای مختلف جهان منتقل شده است. همچنین اسلوب معماری هلند نیز در سی سال اخیر تا حدودی تحت تأثیر «آپارتمان‌سازی مدرن» قرار داشته است، گو آنکه به علت شرایط خاص اقلیمی خود ــ که کاملاً متفاوت است، با مشکلات متعددی از قبیل حفاظت در برابر اشعه‌ی خورشید و تقلیل گرما مواجه شده است. از سوی دیگر، معماران و به‌خصوص در دوران بحرانی و تشتت معماری و تغییر شیوه‌ی آن، دوباره توجه خود را به سوی ابنیه‌ی ناشناخته و هنرهای ملی معطوف داشته و با کمال دقت، مجدداً به تحقیق درباره‌ی آن پرداختند و با اشتیاق تمام، سعی کردند دریابند که چگونه سبک‌های نو و شیوه‌های تازه‌ی انگلیسی، فنلاندی و اتریشی، به سوی شیوه‌ی معماران معروفی چون جوزف هافمن (Josef Hoffman)، رنی (Rennie)، مکینتاش (Machintosh) و بایلی اسکات (Baillie Scott) گرایش پیدا کرده و به‌ویژه در سال‌های اخیر تا حدودی به آن سو کشیده شده‌اند.

با وجود آنکه امکان دارد عناوینی از قبیل معماری ناشناخته، معماری ساده و معماری ناخودآگاه، موجب بطلان یا محو بعضی از مطالب مهم و غیرقابل تردید شوند. با این همه نمی‌توان این واقعیت را انکار کرد که این دو قطب (یعنی ابنیه‌ی عامیانه و معماری) همیشه و به طور بدیهی از یکدیگر متأثر بوده و نفوذ متقابلی

ورکانه، همدان، ایران [عکاس: محمدفرید خدارحمی]



اسفیدان، خراسان شمالی، ایران [عکاس: محمدفرید خدارحمی]

دهکده، میگون، اسکیس، هوشنگ سیحون.

منظره‌ای از غروب یک دهکده، با خانه‌هایی که با فرم‌های کاملاً هندسی ساخته شده‌اند، حسنَ کدَر، اسکیس، هوشنگ سیحون.

روی هم داشته‌اند. این اثر و نفوذ تدریجی را می‌توان در خانه‌های روستایی که نشانه‌هایی از شیوه‌ها و عوامل مختلف معماری را در بر دارد، به چشم دید. البته ظهور این نشانه‌ها و عوامل ابداً انطباقی با زمان سبک‌های معماری مورد نظر نداشته و بلکه همواره مدتی بعد در آنها ظاهر گشته‌اند. به طور مثال می‌توان خانه‌های روستایی کشور اتریش را در قرن نوزدهم ذکر کرد که تأثیر سبک معماری باروک کاملاً در آنها مشاهده می‌شود.

به‌هرحال ابنیه‌ی ناشناخته ــ که همیشه پایبند مکان است و نه زمان و متأثر از شرایط اقلیمی است و نه شرایط خارجی در برابر معماری ــ منفعل از زمان و فارغ از مکان است و به‌علت تأثیرپذیری از عوامل خارج از محیط به یک معماری جهانیِ تکوین یافته، یک قطب مخالف اما همجوار را تشکیل داده است.

مدت‌های مدیدی است که این تباین، این اختلاف و دوقطبی بودن بناهای شهرها، در تصویری که از آنها به ذهن متبادر می‌شود کاملاً مورد نظر کارشناسان و محققین این مسئله قرار گرفته است و حتی همجواری این دو قطب مختلف، هویت شهری هر شهر را کاملاً مشخص و معین ساخته است. منشأ این تباین بارز، که اصل مسلمی را در فرهنگ ملت‌ها تشکیل داده است، در مزیت و تفوقی است که ابنیه‌ی عمومی مرتفع، دورپیدا و بیانگر نیمرخ شهر، بر خانه‌های محقر و ساده‌ی مسکونی دارند. این سادگی و محقربودن خانه‌های مسکونی نیز سبب شده است که عظمت و شکوهمندی بناهای عمومی، بیش از آنچه که واقعیت دارد، مورد توجه قرار گیرد و احساس شود. توصیف زیر نمونه‌ی بارزی از این تباین و اختلاف را آشکار و مدلل می‌سازد:

در نقاط مختلف شهر (اسلامبول) می‌توان از دور گنبدها و مناره‌های زیبای مساجد معروف شهر را از لابه‌لای درختان انبوه و سرسبزی که خانه‌های کوچک چوبی بسیاری را در میان خود پنهان کرده‌اند، مشاهده کرد. همچنین می‌توان از میان مجموعه‌ای از خانه‌های چوبی و کوتاه شهرهای قدیمی روسیه، گنبدهای طلایی‌رنگ پیازی‌شکل و مناره‌های زیبای کلیساهای سفیدرنگ را که با جلوه‌ی خاصی خودنمایی می‌کنند، به‌خوبی دید و به همین نحو بر فراز دریایی از خانه‌های مستور از سقف‌های خاکستری‌رنگ شهر پکن، دیوارهای قرمز شنجری شهر ممنوع که حافظ سقف‌های طلایی‌رنگ خود می‌باشند، هویدا است، و نیز مناره‌ی کلیساها و ساختمان‌های شهرداری اروپا که از فراز خانه‌های نوک‌تیز کنگره‌ای و اشرافی قرون‌وسطایی این قاره سر برافراشته‌اند و منظره‌ای بس رویایی و دل‌انگیز در مقابل دیدگان مشخص و عیان می‌سازند. مشابه اینگونه آثار را می‌توان در ایران نیز مشاهده نمود. مثلاً با وجود اینکه گنبدهای فیروزه‌ای‌رنگ، مناره‌های مدور سر به فلک کشیده، درختان سرسبز و آب‌نماهای زیبای مساجد ایرانی با خانه‌های گلی موجی‌شکل کوتاه و یک‌اندازه‌ی همجوار خود ــ که سقف‌شان از طاق‌های زرد فرح‌بخش پوشیده شده و محصور در دیوارهای مرتفع هستند ــ تباین فاحشی دارند. با این همه، یک تناسب اعجاب‌انگیز و یک هماهنگی دلپذیر و روح‌نواز بین آنها ایجاد شده که هر نگاهی را مجذوب و هر روح هنردوستی را وادار به تحسین می‌کند.

از زمانی که مرز مشخص بین «بنایی» و «معماری» حذف شد و از وقتی که خانه‌سازی در حیطه‌ی تسلط معماری درآمد و به وسیله‌ی معماران، رده‌بندی و مفصلاً توجیه شد، این نظام ساده و اقناع‌کننده و اثرات مفیدی که بر آن مترتب بود، ضمنِ بیان مشخصات کلیه‌ی عناصر و عوامل اولیه‌ی آن نظام، از بین رفت و به‌کلی معدوم شد. ویلاهای مشهور تشریفاتی پالادیو، معماری تخیلی لو کوربوزیه، که بر مبنای طرحی خیالی برای پاریس پیشنهاد شده بود و نیز بندوبست‌های شوم و نکبت‌باری که براساس بورس‌بازی و دلال‌بازی، سوداگری، سفته‌بازی برای خرید و فروش زمین‌ها، خانه‌ها و خانه‌های بلندمرتبه صورت می‌گرفت، و تبلیغات وسیعی که در این مورد و به خاطر ایجاد بازار سیاه در اواسط قرن اخیر می‌شد، همه‌وهمه مؤید این نظریه است.

به این جهت است که مستثنیات سابق برای خود به شکل قواعد و قوانینی درآمدند، گویا معمار، مخصوصاً برای این امر تعلیم دیده و آموزش یافته است تا معابد، کلیساها، شهرداری‌ها یا کاخ‌ها را بسازد و به این وسیله، حساب خود را از این نوع مستثنیات جدا کند. دشواری این انفکاک و روگردانی زمانی کاملاً محسوس می‌شود که وظیفه‌ی ساختن مسکن‌های معمولی برای افراد عادی، آن هم با توجه به تئوری‌ها و نظریه‌های جهانی و طرح‌هایی که با نمونه‌های بین‌المللی تطابق داشته باشد، به عهده‌ی او واگذار شود. چون عقیده و اعتقاد عمومی بر این است که امروز دیگر با وجود وسایل و تجهیزات فنی و مدرن در ساختمان‌های بلندمرتبه که جای کلیساهای بزرگ و قدیمی را گرفته‌اند، می‌توان تمامی احتیاجات انسانی را مرتفع کرد. دیگر هیچ نیازی نیست که در مورد استفاده از نور خورشید به چاره‌اندیشی پرداخت، در مورد بهره‌گیری از گرمای طبیعت، پیش‌بینی‌های لازم را انجام داد، یا جهت بادی را که امکان دارد برای مردم خطر داشته باشد، بررسی و برای جلوگیری از خطرات احتمالی آن، از قبل فکری کرد، یا آنکه به سایه‌ی درختی که امکان دارد مفید باشد، توجه نمود.

بنابراین امروز دیگر بدون توجه به بستگی‌ها و همبستگی‌های گذشته و آزاد از شرایط و روابط محلی، برای ساختن بناها از لوازم و مصالحی که حتی امکان دارد مغایر با شرایط محلی باشد، استفاده می‌شود. این لوازم و وسایل را فرهنگ فنی در اختیار سازندگان قرار می‌دهد. از اینرو ملاحظه می‌شود که تشابه عجیبی میان ساختمان‌های بلندمرتبه‌ی شیکاگو، هانوفر، وین یا سنگاپور وجود دارد ــ همان تشابهی که میان تخم‌مرغ‌های همه‌ی شهرها هست. از آن زمان تاکنون دیگر خانه‌های کوتاه شهری مبین و ممیز اختلاف میان زندگی خصوصی و عمومی نیستند و ساختمان‌های بزرگ عمومی نیز نمی‌توانند بیانگر چهره‌ی واقعی شهر باشند، زیرا ساختمان‌های بلندمرتبه‌ای که محل اسکان در آنها تا به حداقل ضرورت، تقلیل یافته، در نتیجه‌ی واسطه‌گری و سفته‌بازی ــ که در مورد معاملات ساختمان‌ها و زمین‌ها صورت می‌گیرد موجودیت خود را به‌عنوان ساختمان‌های کمال مطلوب به اثبات رسانده‌اند.

ژوزف فرانک، در سال ۱۹۳۰ در مورد این مسئله چنین اظهار داشت: «خانه‌ی محقری که با داشتن دو پنجره‌ی کوچک بر روی هم، تا این زمان نام آلونک را به خود اختصاص داده بود، بدون شک در آینده قصر نامیده خواهد شد... اصول معماری مدرن محققاً نه بر مبنای شیشه است و نه آهن و بتن‌آرمه، بلکه نمونه‌ی ایده‌آل آن خانه‌های ژاپنی است، با دیوارهای متحرک، غیرثابت و حاکی از ماوراء... انسان عصر حاضر که فعالیت‌های معیشتی او هر روز بیشتر از دیروز و هر لحظه طاقت‌فرساتر از پیش می‌شود، نیازی مبرم به محل زیستی دارد که نسبت به گذشته آرام‌تر و راحت‌تر باشد، زیرا در مقام مقایسه با اسلاف خود، وقت کمتری برای استراحت و تمدد اعصاب در اختیارش قرار گرفته است. به این جهت محل زندگانی او باید مطلقاً با محل کارش فرق داشته باشد... خانه‌ای که به منظور سکونت دائمی مورد استفاده قرار می‌گیرد، باید وجودش در خوشبختی ساکنین آن مؤثر بوده و در هر گوشه‌ای از آن راحتی و آسایش واقعی فراهم باشد.

همان‌طوری که برای رهایی از فشارهای روحی که محصول زندگی مدرن در شهرهای بزرگ می‌باشد، و نیز استراحت در خانه‌هایی که خالی از تجملات و عناصر حشو و زائد است، به خانه‌هایی نیاز هست که مانند دوران پیش از صنعتی شدن، دارای یک یا دو طبقه بوده و از مصالح طبیعی ساخته شده باشد. نیز چنانکه برای تلفیق اثرات روحی این نوع استراحت‌ها با احساسات و افکار تنویریافته‌ی مردم نیاز به فضای زیست مناسبی وجود دارد، به همان نحو نیز ضروری است قوه‌ی تشخیص مردم تا حدی پرورش یابد که بتوانند تمییز دهند که علت استفاده‌ی اجباری از مرخصی چیست؟ و چرا مردم شهرهای بزرگ و مدرن، با وجود داشتن تمام وسایل و تجهیزات فنی، باز هم برای استراحت و تفریح به سوی روستاها که فاقد این وسایل هستند، کشیده می‌شوند. در واقع، علت این تمایل و کشش به این دلیل نیست که از زیر بار زحماتی که باید برای نگهداری، تعمیر یا تجدید ساختمان‌های بلندمرتبه و مجلل شهر خود متحمل شوند، شانه خالی کنند. بلکه به خاطر استراحت در بناهای ناشناخته‌ای است که با مصالح طبیعی ساخته شده و عاری از جنجال‌های زیان‌آور و ظواهر زجردهنده‌ی شهری می‌باشند.

علاوه بر مسائل فوق، یک شک و تردید منطقی نیز در مورد مسئله‌ی مصرف و ضایعات اقتصادی و اینکه آیا ادامه‌ی این مسئله به همان شکل سابق خود امکان‌پذیر است یا خیر، وجود دارد. از جمله مسائلی که شامل این شک و تردید می‌شوند، عبارتند از: بررسی و کنترل مقاومت شدیدی که علیه محصولات صنعتی و تجاری صورت می‌گیرد؛ به‌ویژه آنهایی که تولیدشان به طور مجزا سفارش داده می‌شود یا ایستادگی محسوسی که بر ضد یک توسعه‌ی اقتصادی مبهم و زیان‌آور به عمل می‌آید. به علاوه، این سؤال مطرح است که آیا امکان دارد در هنگام احتیاج و ضرورت، کلیه‌ی روش‌های تولید را از لحاظ میزان مصرف انرژی کنترل کرد؟

وقتی بنایی را مطابق طرح تنظیمی می‌سازیم، باید ضرورتاً حتی در آخرین لحظه به فکر زمان تخریب آن نیز باشیم. به این جهت لازم است نقشه‌ی تخریب آن را نیز تهیه و پیوست طرح ساختمانیِ آن بنا کنیم و ضمناً آن را به شیوه‌ای تهیه کنیم که هنگام تخریب بتوانیم باز به بهترین شکل، از مصالح آن برای ساختن بنای دیگر حداکثر استفاده را داشته باشیم؛ به این مفهوم که نه‌تنها نباید انتظار دوام ابدی را از یک بنا داشت بلکه باید پیش‌بینی‌های لازم را برای تخریب و نحوه‌ی استفاده‌ی مجدد از مصالح به کار رفته در آن نیز صورت گیرد.

بناهای ناشناخته که در دوران قبل از صنعتی شدن ساخته شده‌اند، دارای این ویژگی چشمگیر هستند که تمام مصالح آنها را پس از تخریب می‌توان در بناهای ناشناخته‌ی دیگر به کار برد.

نه‌تنها چوب، دست‌بافت‌های حصیری یا ترکه‌ای، نِی

و کاه، بلکه گل رسِ مخصوصی که به اشکال مختلف در این بناها به کار رفته‌اند، نمونه‌های بارز و مثال‌های کلاسیکی هستند که مؤید این مطلب می‌باشند.

به‌طورکلی اصلاً موضوع مورد بحث ما تنها شک و تردیدی نیست که در مورد مسائل خاص اقتصادی پیش می‌آید (به‌عنوان مثال، آیا با توجه به وضع مواد خام و انرژی موجود فعلی و آتی که دولت‌های صنعتی آنها را اینگونه سخاوتمندانه به مصرف می‌رسانند، می‌توان در آینده جانشینی برای آن به دست آورد؟ و یا امکان دارد که این مواد همیشگی و ابدی باشند؟) بحث ما بیشتر مربوط به مسئله‌ی مهمی است که وضع خاص اجتماعات انسانی را در بر می‌گیرد و تغییرات دائمی آن را شامل می‌شود. سؤالی که استفانو بیانکا (Stefano Bianca) به‌خصوص در همین مورد مطرح کرده را ذکر می‌کنم:

«اطلاع ناقص مردم از این امر که پیشرفت‌های حاصل از تمدن فعلی شروع به متزلزل کردن اساس زندگی انسانی کرده، اعتقاد و ایمان راسخ آنها را نسبت به ترقی و تعالی اجتماعات انسانی، به طور هراس‌انگیزی سست و رنج‌آور ساخته است. چنین به نظر می‌رسد که در آینده‌ی نزدیک مرز امکانات فعلی در مورد تطبیق دائمی فرد با شرایط موجود، یعنی با شرایط و تغییراتی که به مرور زمان به دست بشر و با فکر او ایجاد شده و می‌شود به پایان برسد و به‌زودی به خاطر این پیشرفت‌ها که چنین نتایج زیان‌آوری را به بار آورده، آرزو کند که اعقاب او دارای زندگی بهتری شوند. اگرچه امروز دیگر این آرزو نه‌تنها پیرو و خواهانی ندارد، بلکه این خطر را نیز در بر دارد که توهینی تلخ تلقی شود.

در گذشته امکان داشت قوه‌ی ادراک و قدرت تفکر فعلی مردم اروپا که دائماً در حال تغییر بوده و هست به نحوی از انحا، رابطه‌ای با عالم اسلام برقرار ساخته و فوائدی در بر داشته باشد. ولی متأسفانه این امر مقدور نشد، زیرا از ابتدای شروع عصر جدید و هنگامی که مسائل مربوط به امکانات پیشرفت و مفهوم و مقصود ترقی سطح زندگی انسانی مورد توجه قرار گرفت، عالم اسلام خود را از دنیای غرب جدا ساخت و به کار خویش پرداخت: غربی‌ها با شتاب به سوی اهدافی که خود تعیین کرده بودند شتافتند، درحالی‌که جهان اسلام دوری مستمر از سرچشمه‌ی فیاضی که خداوند به آنها عطا کرده بود را پذیرفت. اما امروز، باز چنین ملاحظه و استنباط می‌شود که راه امکان تلاقی و همکاری این دو قطب مجدداً هموار شده باشد زیرا غربی‌ها در صدد برآمده‌اند باز درباره‌ی نحوه‌ی تعیین اهداف خود در گذشته غور و تفحص کنند و ارزش آن را از طریق سنجش و نقد مشخص سازند.

نشانه‌ی چنین غور و تفکر، به‌خودآیی و تأملی، از آنجا مشهود است که آنها درصدد دست‌یابی به عواملی برآمده‌اند تا به آن وسیله امکانات علمی و فنی را حتی‌الامکان متناسب سازند و به دلیل همین امر نیز به عقاید و نظرات کاملاً منظم و مستدلی چشم دوخته‌اند. این تعمق و تفحص شامل علوم انسان‌شناسی و زیست‌شناسی نیز می‌شود؛ یعنی علومی که در واقع مایل هستند همبستگی فرهنگی، زیست‌شناسی، اجتماعی و طبیعی خود را نسبت به هم حفظ کنند، زیرا تحرک و پیشرفت خود را مدیون مساعی و کوشش‌هایی می‌دانند که در راه یک مقصود و هدف معین، آن هم با هزینه‌ی گزاف، برای پیشرفت‌های جدید به کار رفته‌اند.

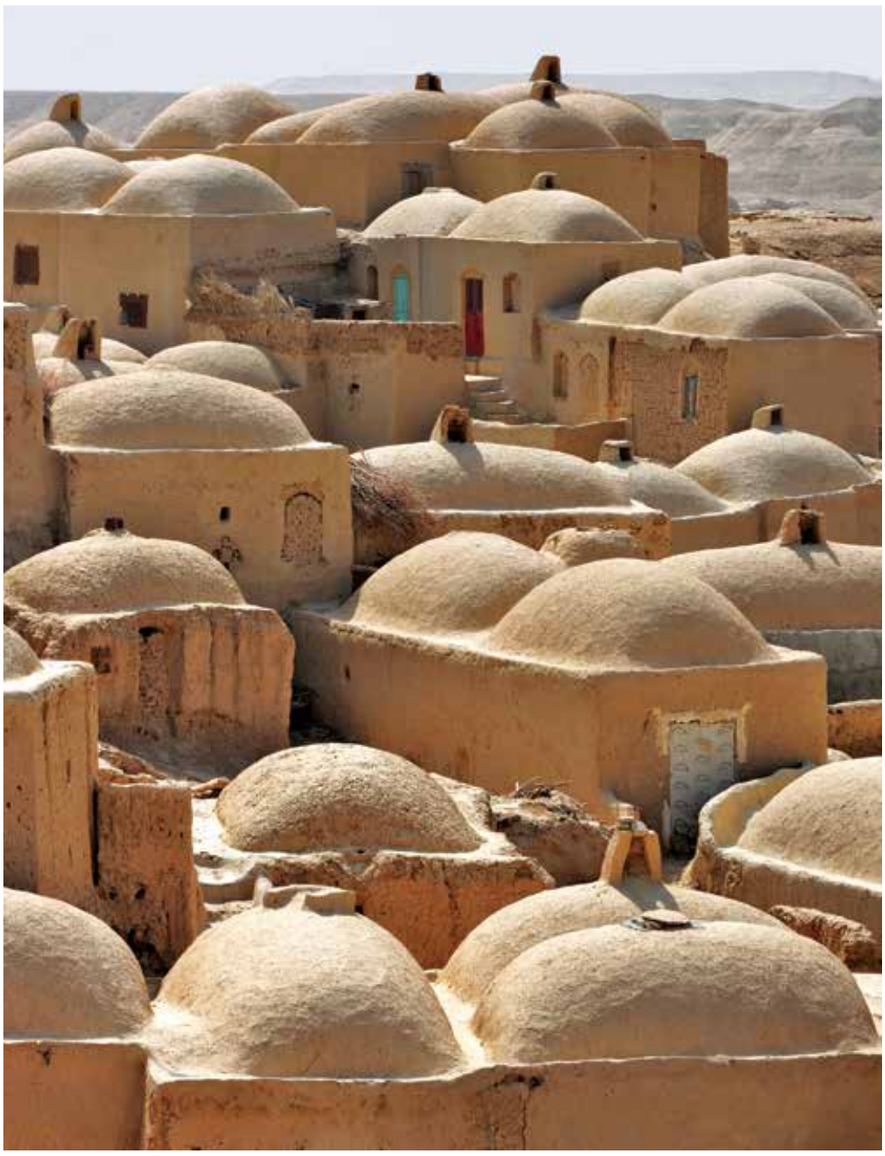
نقطه‌ی مشترک چنین زحمات معنوی و کوشش‌های انسانی، تحصیل اطلاعاتی است در مورد آنچه که از زمان پیدایش جهان و در مسیر تاریخ بشر از نظر طبیعی و فرهنگی و به صورت عطیه‌ای عالی متجلی شده و به شکلی خواسته یا ناخواسته به مرور زمان افزایش یافته است. مقصود از تحصیل این هدف، این است که سعی شود فاصله‌ی آن دو فرهنگ با توجه به تقلیلی که اکنون یافته به‌مرور زمان به کلی از بین برود. برای شناخت و درک این هدف جدید، تشخیص این موضوع ضروری است که این هدف نو کاملاً با قواعد و قوانین گذشته که حافظ بقا و حیات فرهنگ‌های سنتی بوده‌اند تطابق دارد. به این شیوه دوباره امکانات جدیدی به‌وجود آمده تا تفاهم متقابل میسر شود و در نهایت این تفاهم قواعد و نظام مستحکم فرهنگ‌های سنتی، در حکم یک واقعیت محرز و لازم برای هرگونه تعالی به حساب آید؛ همانا این واقعیت بارزی است که فرهنگ جدید باید به خاطر حفظ حیات و جاودانگی آن به سویش بازگردد. بالاخره جریان‌های مختلف در بطن هر اجتماع متمدن و قدرت مقاومت درونی آن، روزی خودبه‌خود به گونه‌ای متباین و متضاد با زمان حال متجلی خواهد شد و با قدرت‌های نامرئی و ناموافق، آن را از درون متلاشی خواهد کرد. به‌علاوه در آخر، روزی رضایت باطنی و روحی بشر که به فرهنگ‌های سنتی خود در همان محدوده‌ی معنوی و تمایلات شخصی عادت کرده و پایبند شده به‌عنوان یک عامل مؤثر در تقویت نفس و سعه‌ی صدر شناخته خواهد شد و این عامل می‌تواند به‌تنهایی از رشد خواسته‌هایی که زاییده‌ی خلأ درونی می‌باشد، جلوگیری کند. علت این رد شدن نابسامان، توهمی است که در نتیجه‌ی روش‌های نامعقول و وسایل فنی مدرن به وجود آمده و سعادتی ساختگی را به بشر نوید داده است»

حال که ما با توجه به مطالب فوق، از ویژگی‌های ابنیه‌ی ناشناخته‌ی پس از دوران صنعتی‌شدن آگاهی حاصل کرده‌ایم، چرا از این آگاهی برای دوران بعد از صنعتی شدن که ما با آن مواجه هستیم، بهره نگیریم؟ این عقیده در کتابی که من در سال ۱۹۶۰ راجع به ابنیه‌ی ناشناخته در شمال بورگن‌لند منتشر کرده‌ام، چنین بیان شده است: ... انتشار این کتاب در وهله‌ی اول به این خاطر بوده تا نشان دهد که برای پیشرفت و تکامل مسئله‌ی مسکن و شهرسازی به‌خصوص در حال حاضر می‌توان از روستاهای قدیمی بورگن‌لند بهره‌ی مفید برد... چرا باید فقط در حسرت زندگانی مردمی بود که غروب‌ها در مقابل خانه‌های محقر دهاتی خود، روی سکوهای ساده‌ی سنگی و زیر درختان انبوه خیابان‌های دهکده‌ی خویش چنان می‌آرمند که گویی در یک محل عمومی برای آسایش و مصاحبت گرد هم آمده‌اند؛ در محیطی که عاری از رنج‌ها و متعلق به توده‌ی انسان‌هاست، بی‌آلایش، پاک، بی‌پیرایه و بالاتر از همه، آفریننده‌ی سکوت و آرامش که درست از هر لحاظ متضاد و متباین با محیط شهرهای بزرگ امروزی و محیطی است که ما سعی می‌کنیم حتی‌الامکان از هر فرصتی در پایان هر هفته و هنگام فرا رسیدن تعطیلات، از آن بگریزیم و از هیاهو، عوامل هیجان‌انگیز، اثرات ماشینی و سایر مشکلات عدیده‌ی آن دور شویم؛ و بگریزیم از دنیایی که در آن، شکل‌ها، فرم‌ها، رنگ‌ها، نگارها، ابزار و اشیا هیچ‌گونه هماهنگی و توافقی چه از نظر تعادل و تناسب و چه از لحاظ ضوابط و رسوم با هم ندارند و برای تفهیم و تفهّم آنها هیچ نوع بیان منطقی و سخن بجایی وجود ندارد. اینها نه‌تنها فاقد مقیاس‌های مشترک انسانی هستند، بلکه اثرات غم‌انگیز و تهدیدکننده‌ای هم دارند. بر خلاف رنج‌ها و ناراحتی‌هایی که به مردم شهرهای بزرگ تحمیل می‌شود و علتش نیز اجتماع انبوه مردم در شهرها، ماشینی شدن زندگی آنها و تشویق و شتاب‌زدگی‌شان برای تأمین معاش می‌باشد، ساکنین اطراف دریاچه‌ی نویزیدلر (Neusiedler) در اثر وسعت مکان، سادگی و آرامی فکر، دوراندیشی، رعایت ضوابط جاری و توجه کامل به مسائل و روابط انسانی، کاملاً از رفاه و آسایش قابل ملاحظه‌ای برخوردارند. تمام عناصر و عوامل تشکیل‌دهنده و موجد نظم که همیشه و در همه جا موجب جلوه‌ی خاص و زیبایی زندگی می‌شوند، به طور مستقیم ناشی از حوادث و اتفاقات زندگی بوده و متأثر از آنها هستند؛ مثلاً انبارهای بزرگ غله که بنا بر تجربیات و نیاز روستاییان و با کوشش و همت عالی آنها در مناسب‌ترین محل‌ها ساخته شده‌اند، ضمن ایفای نقشی مؤثر و مفید، از نظر حفظ نواحی اطراف و جداسازی آن نواحی از مزارع روستایی و خانه‌های دهقانی، بر عظمت و شکوهمندی کلیساهای دهکده نیز می‌افزایند و منظره‌ای بس دل‌انگیز به‌وجود می‌آورند.»

در ایران ــ که از لحاظ اقلیمی و مصالح ساختمانی، شرایطی خاص، متفاوت و مختلف دارد ــ و به‌خصوص در حواشی کویر که مردم آن از لحاظ عوامل و مصالح طبیعی بسیار فقیر هستند، نیز بهتر از هر جای دیگری می‌توان مسئله‌ی ابنیه‌ی ناشناخته را مورد بررسی و تحقیق قرار داد. زیرا این مردم کویرنشین با وجود کمبود مصالح ساختمانی طبیعی، با ساده‌ترین وسایل و مصالح و تحت دشوارترین شرایط، بهترین و مناسب‌ترین اماکن را برای زیست به‌وجود آورده‌اند که اینها سرشار از یک قدرت خلاقه و غنای فرهنگ ملی هستند.

به این نحو ملاحظه می‌شود که قدرت خلاقه‌ی این مردمِ نیازمند و متکی به عوامل طبیعی، در شرایط بسیار دشوار، آثاری به‌وجود آورده است که مملو از غنای فرهنگ ملی بوده و حاکی از تجربه و ابتکار زاییده‌ی احتیاج آنها می‌باشد. آنها برای خلق این ابنیه‌ی ناشناخته فقط از یک نوع ماده‌ی خام موجود در محل که گل رس نامیده می‌شود، استفاده کرده‌اند. این ماده در مواقع لزوم بهتر و سریع‌تر از مواد دیگر فرم می‌گرفته و از نقطه‌نظر مقاومت در مقابل حرارت، صدا و استفاده‌ی مجدد و مکرر در ایجاد ابنیه‌ی جدید، ماده‌ای ایده‌آل به شمار می‌رود. با این تفاصیل این سؤال مطرح است که لوازم و تجهیزات متنوع و بی‌شمار امروزی که برای طراحی ساخته شده‌اند، مقررات و نورم‌های متعددی که وجود دارند، جدول‌های فنی و ماشین‌های حساب و نقشه‌کشی زیادی که در اختیار کارشناسان مربوطه قرار گرفته‌اند، همه‌وهمه، چه اثری بر قدرت خلاقه و تخیل نسل‌های آینده‌ی مردمی که چشم در کویر گشوده‌اند و از کودکی با دست‌های خویش و مصالح موجود در محل، خالق مایحتاج خود بوده‌اند، خواهند گذاشت؟

وقتی قدرت خلاقه‌ی مردم بومی که اماکن زیست خود را از گِل و خشت می‌ساخته‌اند، با کوشش‌ها و مساعی جدیدی که اخیراً در اروپا برای حل مشکلات مسکن از طریق همه‌پرسی به وسیله‌ی پرسش‌نامه‌های مخصوص و از راه نظرخواهی از متقاضیان مسکن به عمل می‌آمد مقایسه شود، به‌خوبی مشهود است که کار و عمل این افراد روستایی یا صحرانشین که با شکل دادن به گل رس و استفاده از مصالح موجود در محل خانه می‌سازند و در



قلعه‌نو، سیستان و بلوچستان، ایران [عکاس: محمدفرید خدارحمی]

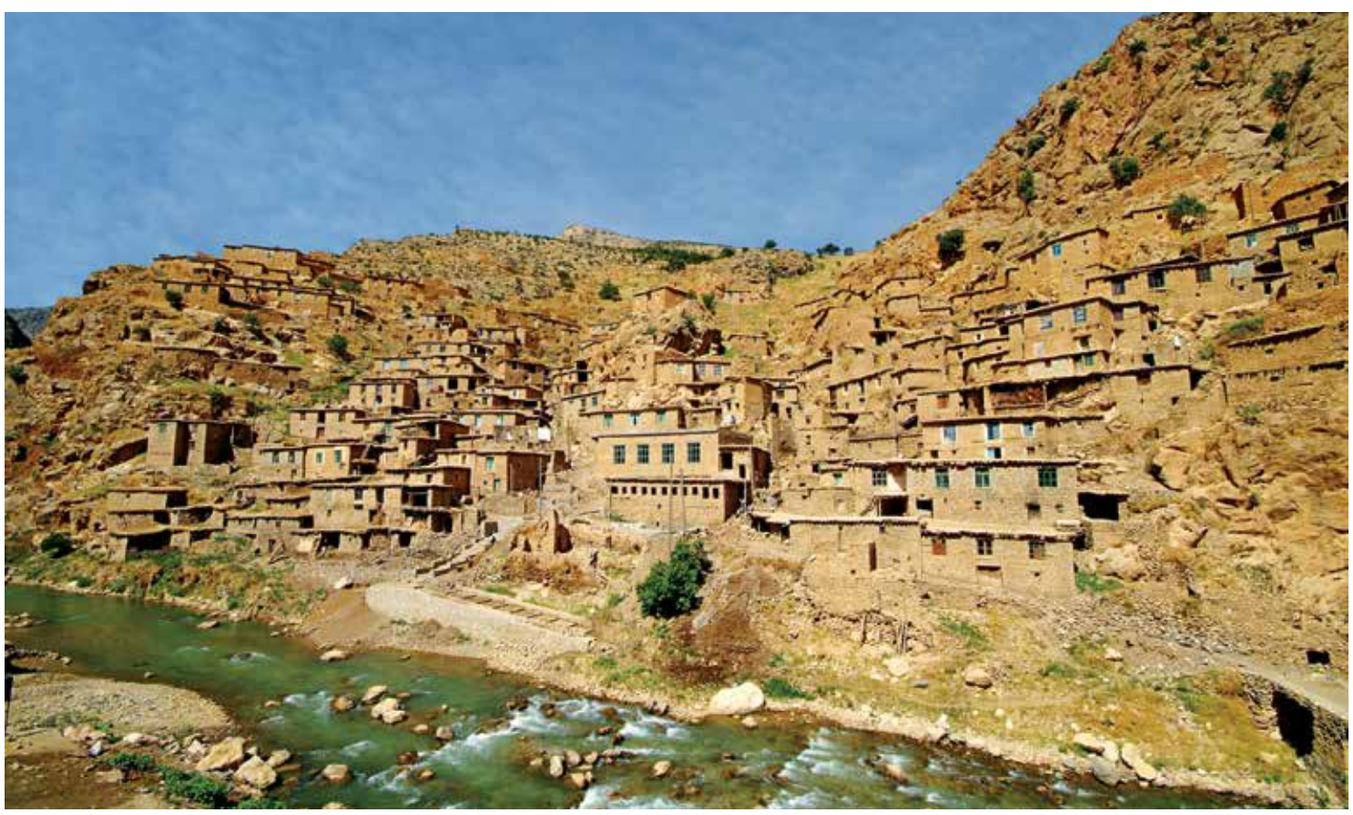
دیوارهای اتاق‌های آن برای گذاردن و نگهداری ظروف و لوازم زندگی، طاقچه‌هایی درست می‌کرده‌اند، میادین و معابر احداث می‌کرده‌اند و با این حال تمامی این مساعی را از بدیهیات زندگی می‌دانسته‌اند، بسیار جالب و تحسین‌برانگیز می‌باشد؛ باید اعتراف کنیم که واقعاً قدرتی خلاقانه، اعجاب‌انگیز قابل تعمق و درخود تجلیل بوده است. این محیط زیست با اندوخته‌ای از تجربه‌های کسب‌شده از نسل‌های قبل، به طوری ساخته و آماده شده که تمام مایحتاج ساکنین آن از قبیل میادین، معابر، کوچه‌ها، خانه‌ها، اتاق‌ها و غیره را تأمین کرده و کاملاً با روابط احتماعی، آداب و رسوم محلی، شرایط اقلیمی، وضع جسمانی و وسایل حمل‌ونقل تطبیق داشته و موجب ارضا خواسته‌ها و نیازهای طبیعی آنها می‌شود.

این دنیای یکپارچه و متحد، بدون توقع و ادعا و فاقد علوم و فنون، که براساس تجربیات شخصی که سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است به‌وجود آمده و کاملاً با دنیای مدرن ما که در آن کارهای یَدی، اعمال فکری، روش‌های تولیدی و مسئولیت‌های فردی و احتماعی، در تمامی زمینه‌ها (و حتی این اواخر در زمینه‌ی امور عقلی) به رشته‌های مختلفی تقسیم و تا کوچک‌ترین جزء آن رده‌بندی شده و یک پیوند ناگسستنی با تخصص اکتسابی پیدا کرده، تباینی محسوس و فرق فاحشی دارد؛ زیرا وقتی خدمات ضروری به طور دائم و در همه جا دوباره از کارگاه‌های خصوصی جدا شده و به کارخانه‌ها سپرده شوند (به عبارت دیگر، زمانی که کارهای یدی به اجبار جای خود را به کارهای ماشینی بسپارند) چهره‌ی پرطمطراق تخصص و مسئله احتیاج به ابزارهای فنی در زمینه‌های علمی و طراحی ظاهر گشته و پیش‌کسوتی را از آن خود می‌سازند.

به‌عنوان مثال اگر خواسته باشیم درباره‌ی کیفیت محل سکونتی از نظر انعکاس صوت، نور و اثرات روحی آنها به بحث پرداخته و نتیجه‌گیری کنیم، خودبه‌خود پای دستگاه‌های اندازه‌گیری و اسباب‌های سنجش به میان کشیده می‌شود و در نتیجه به تصور اینکه نتایج حاصله از کار این آلات و ادوات فنی، رضایت‌بخش بوده و انسان نمی‌تواند عامل مؤثری در این سنجش باشد، عامل روحی را به دست فراموشی می‌سپاریم؛ عاملی که می‌تواند با عکس‌العمل‌های ناخودآگاه خود اثرات مشترک تمام عناصر سازنده‌ی آن فضا را نشان دهد، ولی دیگر متوجه این امر نمی‌شویم که تنها با ابزار و ادوات فنی نمی‌توان به بررسی عینی اثراتی که عوامل سازنده‌ی آن فضا دارند، پرداخت.

در واقع این امر به مثابه این است که اجرای طرح ساختن خیابانی، به گروهی از متخصصین سپرده شود اما شیوه‌ی ساختن دیوارخانه‌های مشرف به همین خیابان به دسته‌ی دیگری از کارشناسان واگذار شود.

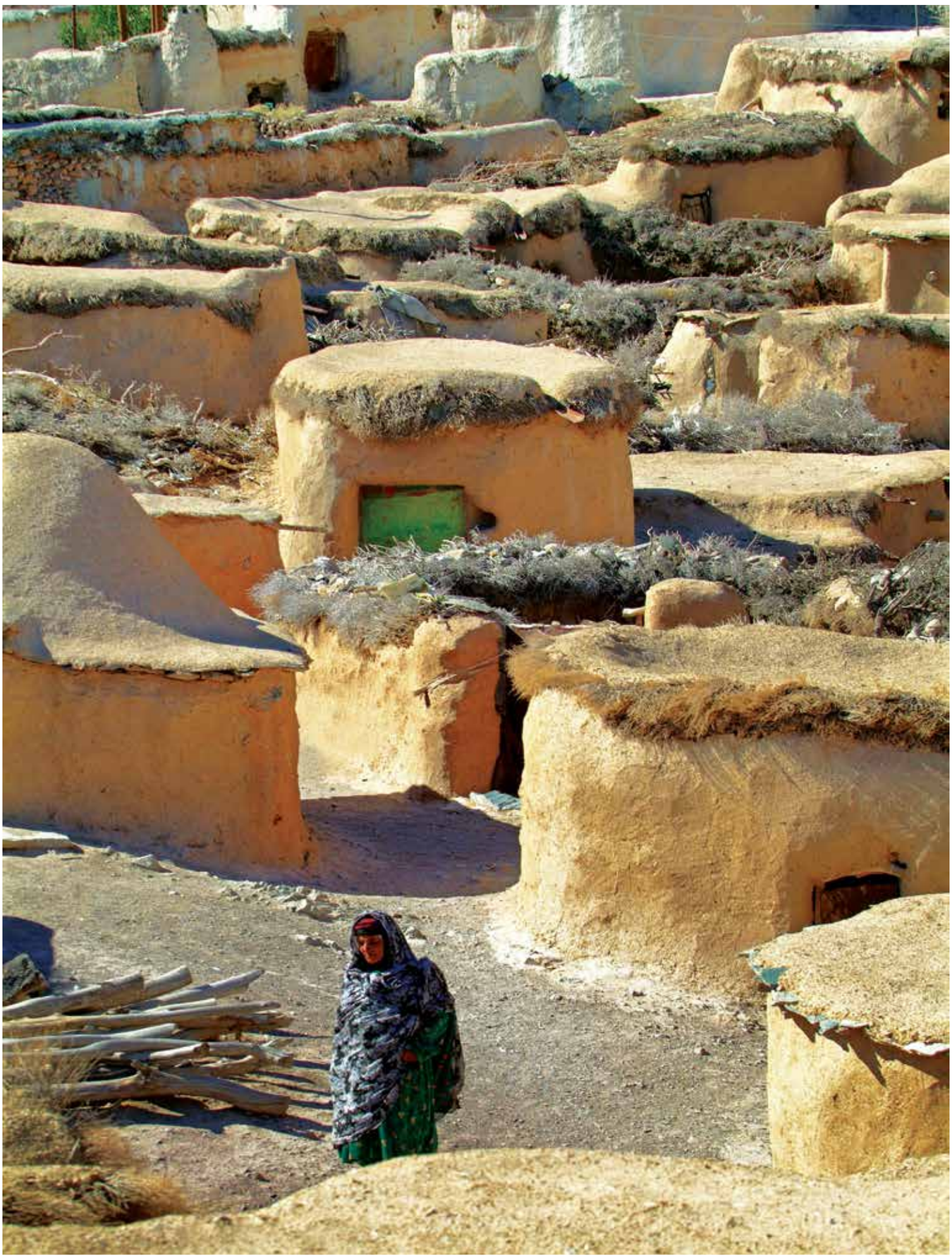
شهرهای بزرگ دنیای معاصر که از عوامل ناهمگون به‌وجود آمده‌اند، در مقابل ابنیه‌ی ناشناخته‌ی موجود ــ که با وجود فقدان طرح، نقشه و محاسبات فنی از ثبات و هماهنگی آشکار و شگفت‌انگیزی برخوردار بوده و تناسب دقیق و عمیقی با شرایط و امکانات زیستی دارند، یک پدیده‌ی ناهماهنگ و یک مظهر نامعقول بوده و سدی در برابر به‌زیستی به شمار می‌روند. مشارکت واقعی و فعالانه‌ی مجرب در امر ایجاد ابنیه‌ی ناشناخته تنها به ساختن آنها محدود نمی‌شد، بلکه آنها توجه خاصی نیز به به‌سازی محیط زیست داشته‌اند. به همین علت ملاحظه می‌شود که ایجاد این ابنیه به هیچ وجه موجب آشفتگی و درهم‌ریختگی شهرهای بزرگ و مدرن نشده



روستای پالنگان، کردستان، ایران [عکاس: محمدفرید خدارحمی]

و اتفاقاً بالعکس، در همه جا به دلیل رعایت شرایط خاص اقلیمی و ساختمانی الزاماً اشکال و نمونه‌های متناسب و مشابهی را به‌وجود آورده‌اند که در عین هم‌شکل نبودن، از هماهنگی محسوس و مطبوعی برخوردار هستند. این مطالب می‌تواند فقط تعداد بسیار معدودی از نمونه‌های بارز این نوع ابنیه - که در شرایطی سخت و ضوابطی دشوار به‌جود آمده‌اند را نشان دهد و چند مثال از شیوه‌ی فعالیت و اسلوب کار مردمی را (که پیش از دوران صنعتی شدن، احتیاجات ساکنین نواحی خود را با ساده‌ترین و تحسین‌برانگیزترین وسایل کار و آموزنده‌ترین روش کار برای ما تأمین می‌کرده‌اند) بیان کند.

در عصری که سوءاستفاده از منابع طبیعی جهان، آن هم به طرزی گسترده و بی‌امان، از حد متعارف گذشته و به سوی بهره‌کشی و استثمار ناهنجار گرویده، و در زمانی که خشکی و عدم آبرسانی به شهرها و روستاها (که حاصل تنظیم آب رودخانه‌ها با وسایل فنی می‌باشد) زمین‌های دایر را به بایر شدن تهدید می‌کند، باید در این اندیشه بود که تمام زمین‌های بایر را به زیر کشت برد و از آنها بهره‌برداری کرد.



ماخونیک، خراسان جنوبی، ایران [عکاس: محمدفرید خدارحمی]

منبع:

راینر، رولاند (۱۹۷۷). ابنیه‌ی عامیانه‌ی ایران، ترجمه‌ی نصرت‌اللّه وفایی‌کیش. گراتس: آکادمیش دوروک.

نقش ماه در مرداب

ضد قهرمان‌سازی در ادبیاتِ معماری معاصر ایران

(تحریریه‌ی هنر معماری)

مقدمه

پایداری (sustainability) از جمله مباحثی است که این روزها، ذهن مسئولین و اندیشمندان معماری را به خود مشغول کرده است. چگونه می‌توان به معماری پایدار رسید؟ معماری پایدار چیست؟ آیا معماری پایدار در معماری بومی ایران وجود داشته است؟ آیا بار دیگر غربی‌ها سنتی ایرانی را به واسطه‌ی توسعه‌ی دانش خود، با نامی جدید به خودمان تحویل داده‌اند؟ فضای آموزش دانشگاهی در ایران پر از مسائلی مانند این شده است که به‌طورکلی، معماری سنتی جهان، پایدار بوده و این امر، مختص به ایران نیست و یا گفته می‌شود که اصول معماری پایدار، بیشتر از طراحی معماری به فناوری متکی است و سخنان دیگر از این دست. درحالی‌که این مسائل بیرون از دانشگاه، کمتر مورد توجه هستند. هرآنچه که ما در دانشگاه چون شعر از بَر می‌کنیم، در بیرون از دانشگاه توسط سرمایه‌داران و بعضی مهندسان مشاور بی‌توجه به ارزش‌های صنفی ــ که با ظرافت خاصی، با زیر پا گذاشتن قانون یا تعریف قوانین جدید، روش‌های نوینی برای درآمدزایی پیدا می‌کنند ــ از یادها می‌رود. این وضعیت را می‌توان به نوعی «ارزش‌کُشی» نامید. در ایران معاصر، نه‌تنها ارزش‌ها حفظ و خلق نمی‌شود، هرروزه ارزش-کشی‌هایی نیز رخ می‌دهد. این مقاله درصدد است که با بررسی چند نمونه‌ی موردی، یکی از این ارزش‌کشی‌های معماری را که ما «ضدپایدار» نامیده‌ایم، مطرح نماید.

معماری ضدپایدار

این روزها همه به دنبال طرح مباحث نظری و راهکارهای عملی برای دستیابی به معماری پایدار هستند. عنوان معماری پایدار نزد متخصصین رشته‌های گوناگون، معنای متفاوتی دارد و هنوز، چندان مشخص و شفاف نیست. عنوان مفهوم توسعه‌ی پایدار، حاصل رشد آگاهی از پیوندهای جهانی، بین مشکلات محیطی در حال رشد، موضوعات اجتماعی، اقتصادی، فقر و نابرابری و نگرانی‌ها درباره‌ی یک آینده‌ی سالم برای بشر می‌باشد. توسعه‌ی پایدار، قویاً موضوعات محیطی، اجتماعی و اقتصادی را به هم پیوند می‌دهد.

حال، نقطه‌ی مقابل این نوع معماری ــ یعنی توسعه‌ای که منجر به مخدوش یا نابود شدن سامانه‌های محیطی، اجتماعی و اقتصادی گردد ــ قطعاً نمی‌تواند نامی جز «معماری ضدپایدار» بر خود گیرد. در توصیف تشریحی این معنی می‌توان اینگونه نوشت که اساساً، رشته‌های معماری، شهرسازی و عمران، همگی تحت لِوای «توسعه» مطرح می‌گردند. هر پروژه‌ی توسعه‌ای نیز اهدافی در بر دارد که شامل اهداف اقتصادی، اجتماعی و حتی سیاسی می‌باشد. این اهداف، در کالبد طرح توسعه‌یافته، به شکل یک سیستم، قاعده، روش و سبک زندگی جدیدی نمو می‌یابند، که به طور منطقی، این سیستم‌های جدید با یکدیگر هم‌راستا و نزدیک به سیستم‌های قبلی موجود باشند. توسعه‌های برق‌آسا که به این نکته دقت نمی‌کنند و سعی در اصلاح تسریع تفکر و سبک زندگی مردم دارند، در این بازی از پیش بازنده هستند. در هرم قدرتی که بر یک جامعه حاکم است، گاهی توسعه و اصلاحات از بالا به پایین، به مردم و طبقات پایین‌تر جامعه، با انواع روش‌های سیاسی و غیرسیاسی و با استفاده از اهرم‌ها و ابزارهایی که دولت‌ها در دست دارند، اعمال می‌شود. گاهی نیز اعمال این اصلاحات، از پایین هرم به سمت بالا می‌باشد که اغلب، به علت عدم هماهنگی و دستیابی به مطلوبیت عام، کار به رفراندم و تغییرات اساسی می‌کشد.

در معماری نیز، هرم قدرت وجود دارد: از زمان دانشجویی و موضوع آموزش معماری، تا زمانی که ما خود، تبدیل به جزئی از طبقات بالادستی آن می‌شویم، این هرم اعمال نظر می‌کند. اما این مسئله در مقوله‌ی شهر و شهرنشینی به این سادگی نیست. شما نمی‌توانید با ساختن یک فرهنگسرا در محله‌ای که با مشکلات اساسی‌ای مانند بزه، دست‌وپنجه نرم می‌کند، اصلاحاتی انجام دهید، زیرا نسبت سود و زیان این مسئله چندان مطلوب نیست. متأسفانه اخیراً این نکته به دست فراموشی سپرده شده است و در تهران (و قطعاً به زودی در دیگر شهرهای کشور) شاهد نوعی ساخت‌وسازهای عجولانه و دور از منطق هستیم که نشان از نوعی تلاش برای اصلاحات عمومی، تحت لوای توسعه دارند.

به هر حال، شهر تهران و بعضی محلات آن دچار معضل شب‌مردگی هستند. بعضی محلات تهران شب‌ها چون شهر ارواح هستند و حتی رفت‌وآمد در آنها کار آسانی نیست. نسبت فضاهای خدماتی به فضاهای زندگی و فضاهای کار در تهران به یک میزان نیست. حال اگر ما بخواهیم در این وادی، طی ده سال با ساخت‌وسازها و به هم ریختن قواعد موجود، قوانین جدیدی بنویسیم، قطعاً دچار همان توسعه‌ی «ضدپایدار» خواهیم شد؛ یعنی بر هم زدن سیستم‌های محیطی، اجتماعی و اقتصادی، بنا نهادن سیستم‌های جدید و جایگزین نمودن و اجبار مردم به وفق یافتن با این سیستم‌ها و در واقع، فنا کردن توده‌ی مردم به بهانه‌ی رضایتی اندک.

ادبیات موضوع

معماری پایدار به مراتب مورد توجه محققین ایرانی و خارجی بوده است. بدنه‌ی اصلی این تحقیقات دسته‌بندی و مشخص نمودن شاخص‌ها و معیارهای ارتقای محیط بوده است. انتقاد اصلی وارد بر این پژوهش‌ها تلاش برای «کمی کردن» مفهومی «کیفی» است. علی‌رغم موفقیت محققان گوناگون در این زمینه این انتقاد همیشگی بر ایشان وارد است که بر فرض صحیح و جامع بودن مشخصه‌ها، روش طراحی با توجه به این معیارها چگونه است؟

در پژوهشی که سلماسی و همکارانش انجام داده‌اند، اصول معماری پایدار را عدالت، ثبات، بهره‌وری و انعطاف‌پذیری عنوان کرده‌اند. ملک‌آبادی و همکاران نیز، جدول ذیل را پیرامون شاخص‌های معماری پایدار اجتماعی ارائه می‌دهند (جدول ۱).

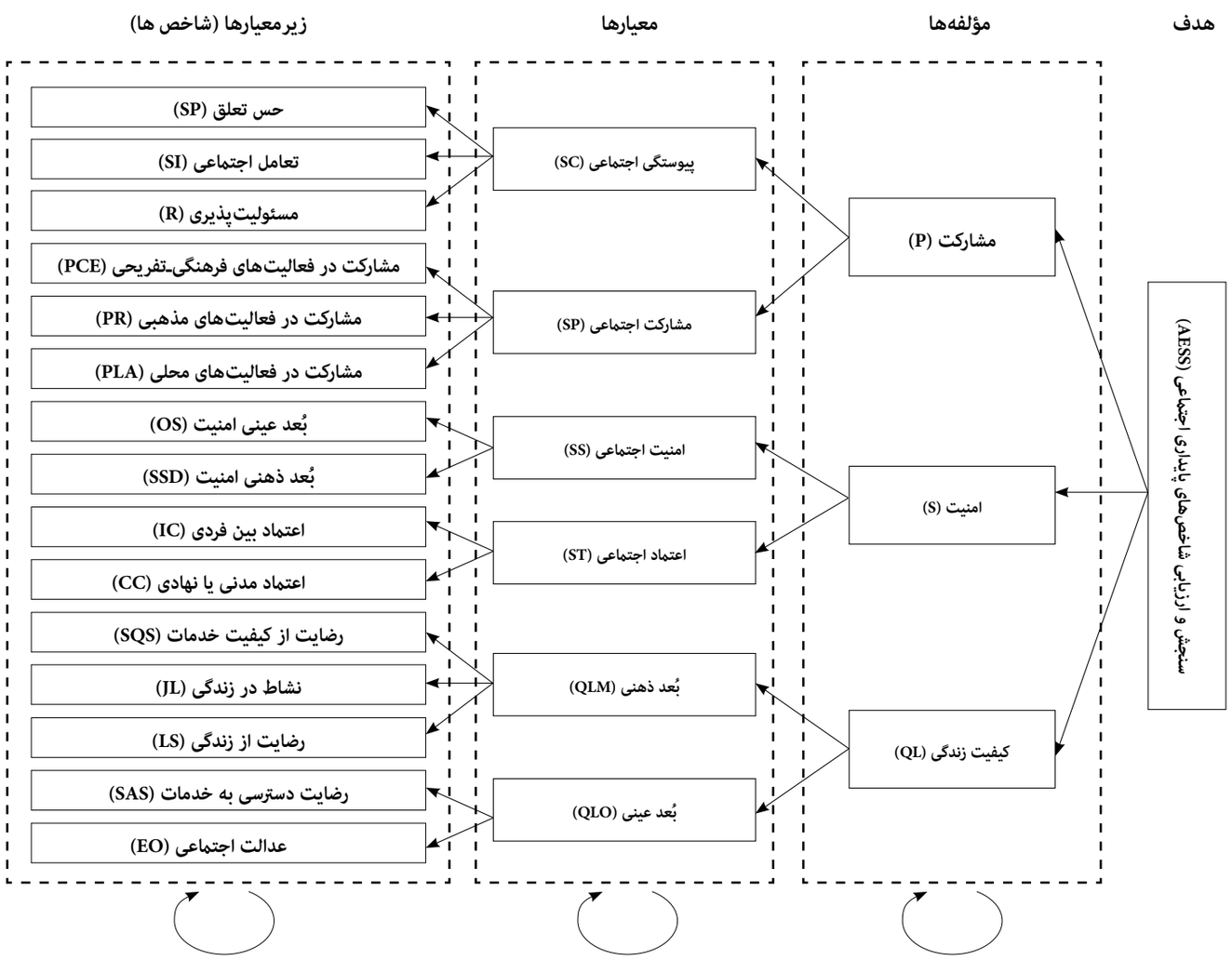
نسترن و همکاران نیز در پژوهشی، سه شاخصه‌ی اصلی پایداری اجتماعی را امنیت، مشارکت و کیفیت زندگی می‌شمارند و جدول ذیل را ارائه می‌دهند (جدول ۲).

با توجه به پژوهش‌های صورت گرفته، عدالت اجتماعی، مهم‌ترین و اثرگذارترین شاخص در رسیدن به پایداری اجتماعی به نظر می‌رسد و بدون این مهم، دستیابی به توسعه‌ی پایدار، مطلوب همه‌ی افراد جامعه نخواهد بود.

→ فرهنگسرای نیاوران، کامران دیبا، تهران، ایران
[عکاس: شهریار خانی‌زاد]

بُعد	شاخص عمده	نماگر
اجتماعی-فرهنگی	توسعه‌ی امکانات و خدمات	۱- میزان بهبود و توسعه‌ی امکانات و خدمات آموزشی ۲- میزان بهبود و توسعه‌ی شبکه‌های ارتباطی ۳- میزان بهبود و توسعه‌ی امکانات و خدمات ورزشی ۴- میزان بهبود و توسعه‌ی امکانات و خدمات بهداشتی و درمانی ۵- میزان افزایش امکانات و خدمات تفریحی، پارک‌ها و فضاهای سبز شهری ۶- میزان گسترش امکانات رفاهی برای جامعه‌ی محلی ۷- میزان دسترسی برابر جامعه‌ی محلی و مهاجران به امکانات و فرصت‌های ایجاد شده‌ی خدماتی توسط صنایع ۸- میزان روند ارتقای کیفیت خدمات شهری
	افزایش آگاهی جامعه‌ی محلی	۱- میزان افزایش سطح آگاهی در ساکنان محلی نسبت به اهمیت محیط زندگی خود ۲- میزان افزایش سطح آگاهی در ساکنان محلی نسبت به اهمیت اکوسیستم دریایی ۳- میزان افزایش سطح آگاهی و حساسیت مسئولان نسبت به اهمیت منابع طبیعی ۴- دوگانگی مدیریت شهری بین بخش نفت و بخش اصلی شهر
	مشارکت و همبستگی	۱- افزایش همبستگی اجتماعی ساکنان محلی ۲- تقویت توان نهادهای محلی موجود ۳- افزایش مشارکت ساکنان محلی در توسعه‌ی شهر ۴- تعامل بین جامعه‌ی محلی و مهاجران ۵- افزایش حس خصومت و دشمنی نسبت به مهاجران
	رضایت جامعه‌ی محلی	۱- میزان رضایت جامعه‌ی محلی از توسعه‌ی صنعتی ۲- میزان رضایت جامعه‌ی محلی از دسترسی به امکانات و خدمات، با توجه به توسعه‌ی صنعتی ۳- میزان تقویت روحیه‌ی تعلق مکانی
	فرهنگ و سنن	۱- میزان حفظ و احیای آداب‌ورسوم سنتی جامعه‌ی محلی ۲- میزان تعارض فرهنگی بین خرده فرهنگ‌ها و جامعه‌ی محلی ۳- میزان حفظ و احیای مراسم سنتی در جامعه‌ی محلی ۴- میزان الگوبرداری ساکنان محلی از رفتار و منش مهاجران ۵- میزان احساس حقارت ساکنان محلی نسبت به داشتن فرهنگ بومی در مقابل فرهنگ مهاجران ۶- میزان ایجاد مدگرایی و از بین رفتن سنت‌های فرهنگی بومی ۷- میزان از بین رفتن پیوندهای خانوادگی و خویشاوندی ۸- میزان فرصت‌های ایجاد شده‌ی یادگیری اجتماعی و فرهنگی برون‌حوزه‌ای
	امنیت و رفاه اجتماعی	۱- میزان افزایش جرم و جنایت ۲- میزان افزایش مزاحمت‌های روزانه ۳- میزان افزایش ترافیک وسایل نقلیه ۴- میزان ازدحام و شلوغی در نتیجه‌ی توسعه‌ی صنعتی ۵- میزان سلب آسایش و آرامش برای جامعه‌ی محلی (حریم خصوصی) به‌دلیل حضور مهاجران ۷- میزان درگیری‌های خانوادگی و قومی در اثر رونق خرید و فروش زمین و ملک ۸- میزان بروز ناهنجاری‌های اجتماعی (اعتیاد، الکلیسم، فساد و فحشا) ۹- میزان کاهش پایبندی به نظم سنتی ۱۰- افزایش رعایت حقوق کار۱۱ - میزان نامناسب شدن محیط تفریحی دریا برای بومیان در اثر حضور مهاجران ۱۲- میزان نامناسب شدن محیط پارک‌های شهری برای بومیان در اثر حضور مهاجران ۱۳- گسترش امنیت و ضوابط و قوانین در بین مردم

جدول ۱: شاخص‌های اجتماعی-فرهنگی منتخب



جدول ۲. سنجش و ارزیابی شاخص‌های پایداری اجتماعی

میدان آزادی

میدان آزادی نمونه‌ی خوبی برای شروع این مطالعه می‌باشد، چرا که سرنوشت عجیبی داشته است. با آنکه این بنا به بهانه‌ای حکومتی ساخته شده است، اما معمار آن، بدون توجه به برنامه‌ی حکومتی و تنها با توجه به رهنمودهای استادانش در دانشگاه، بنا را طراحی می‌کند و طرح، برنده و ساخته می‌شود؛ ایده‌ای که هیچ ربطی به علت وجودی ساخت بنا نداشته است. بعدها همین بنا، نماد سرنگونی حکومتی می‌شود که سفارش ساخت آن را به بهانه‌ی نمایش قدرتش داده بود، اسمش عوض می‌شود و مردم اسمی را که خود دوست دارند بر آن می‌گذارند. پایداری این بنا به‌لحاظ اجتماعی بسیار مهم و حیاتی است، زیرا یکی از نمادهای انقلاب اسلامی مردم ایران در سال ۱۳۵۷ خورشیدی می‌باشد. علاوه بر اینها، این بنا از نظر معماری نیز ارزشمند می‌باشد، چرا که نخستین بنایی است که در آن از ترکیبات بتن و پودر سنگ مرمر جوشقان بهره برده شده است. طرح بنا، به‌دلیل ارجاعات موزون و هماهنگ به عناصر تاریخی معماری ایرانی، طرحی ارزشمند است که همواره برای نوآموزان معماری، محل درس ماندگار طراحی المان و نمادهای شهری می‌باشد. اصل بنا، یکی از نمادهای اصلی پایتخت و ایران بوده و پس از احداث برج میلاد، همچنان مقام معنوی خود را حفظ کرده است. معمار این بنا در وصف طراحی آن می‌گوید:

«[این بنا] طوری طراحی شده است که معطوف به حقیقت، جوهره و عمق فرهنگ ایران است؛ یعنی با توجه به آنچه که در طول تاریخ بر سر ایران رفته و عظمتی که در تاریخ این کشور وجود دارد، ساخته شده است. درست است که این کار در زمانی در ایران انجام شد که وضع سیاسی دیگری بر ایران حکمفرما بود، اما وقتی من آن را طراحی کردم به تمام دوره‌های تاریخی و به آینده‌ی ایران فکر می‌کردم، نه به وضع سیاسی خاص.»

طاق بالایی این بنا به شکل طاق اسلامی و طاق پایینی آن شبیه به طاق کسری می‌باشد. فضای سبز برج نیز، به صورت چهار تپه‌ی سرسبز و ملهم از باغ‌سازی معماری ایرانی طراحی شده است. هندسه‌ی این باغ، همچون نقوش زیر گنبد مسجد شیخ لطف‌اللّه بوده و فرم آبنمای داخل سایت همچون باغ فین کاشان طراحی شده است. حفظ این بنا، چه به‌لحاظ اجتماعی و چه فن معماری بسیار مهم و کلیدی می‌باشد و در همین چارچوب، اقدامات مرمتی زیادی روی این بنا انجام شده است. در حالی که مدت زیادی از ساخت این بنا نمی‌گذرد، در طی دوره‌های مختلف، به همت مدیران محترم وزارت ارشاد و فرهنگ اسلامی، مدیریت و کارکنان برج آزادی، بنا نگهداری شده و اکنون نیز پاتوق هنرمندان و تاریخ‌دوستان می‌باشد. حساسیت اجتماعی و مردم به این بنا نماد موفق معماری آن است. این بنا یکی از معدود آثاری است که می‌توان پایداری اجتماعی آن را در طی ۴۵ سال قدمتش، به‌طور پیوسته مشاهده نمود.

فرهنگسرای نیاوران

فرهنگسرای نیاوران یکي از آثار ملي ثبت شده و با ارزش کشورمان است، که سال‌ها مورد بی‌توجهی قرار گرفته بود. این بنا، طی یک روند نزولی، سال‌ها رو به متروکی رفت و در همین اواخر، ضمن فرسودگی، دچار دخل و تصرف‌های زیادی نیز گردید، اما با تغییر مدیریت و نگاه علمی به مسئله، بار دیگر معماری فرهنگسرا مورد توجه قرار گرفت، جزئیات اجرایی طبق طرح اولیه مرمت شد و حتی مجسمه‌ها به مکان اصلی خود بازگشت. در این راستا می‌توان به انجام اقدامات زیر اشاره نمود:

• به‌علت کف‌سازی نامناسب پیشین، تعداد پله‌های بعد از آرک ورودی کم شده بود که این موضوع اصلاح گردید.

• آبریزهای بتنی حوضِ ورودی، تخریب شده بود که با استفاده از تکنیک قالب‌گیری مجدد، دوباره ساخته و در محل نصب شدند.

• درب ورودی از سردر مناسبی برخوردار نبود. در واقع ورودی مجموعه به یک گیشه و کانکس نگهبانی محدود می‌شد که در مرمت، طرحی جدید مطابق با روحیات بنا طراحی و اجرا شد تا فرهنگسرا از سردری درخور هنرمندان برخوردار گردد.

• سالن گوشه‌ی فرهنگسرا لابی نداشت که این امر، حضور مخاطبین در شرایط نامناسب آب‌وهوایی را مختل می‌کرد. براساس طراحی جدید، لابی‌ای ــ به‌صورتی که کسی متوجه نوساز بودن آن نشود ــ به مجموعه اضافه گردید.

• کافه گالری دارای سطوح بتنی اکسپوز و سقفی با چوب‌های الوار بود. روی سطوح بتنی گچ و ام.دی.اف. شده بود و روی سقف نیز، پانل‌های طرح چوب نصب شده بود که پس از بازسازی، موارد مذکور حذف شد و منافذ موجود در دیوارها نیز رفع شدند.

• مطابق ضوابط برگزاری کنسرت بانوان، کانتری جدید، مطابق با طرح اولیه، ساخته شد تا برای مراسم بانوان، قانون رعایت گردد.

• مبلمان لابی سالن اصلی قدیمی و فرسوده بودند که امروز شاهد صندلی‌های طرح چوب مقاوم و معتبر هستیم.

• بانو منیر شاهرودی فرمانفرماییان، یکی از ده زن برتر هنرمند جهان می‌باشد که تنها کار واقعی ایشان در ایران، آیینه‌کاری فرهنگسرای نیاوران است که فرسوده و تخریب شده بود. این اثر هنری، با نظارت بانو فرمانفرماییان ــ که در آستانه‌ی نود سالگی هستند ــ مرمت شد و تأییدیه‌ای نیز به قلم ایشان دریافت و بایگانی گشت. پس از اقدامات مذکور، حریمی برای جلوگیری از تماس کاربران با اثر و تخریب مجدد آن نصب گردید.

• سالن اصلی از تجهیزات امروزی بی‌بهره بود، اما امروز شاهد نصب و راه‌اندازی تجهیزات جدید و حرفه‌ای هستیم. سن سالن نیز برای اجرای کنسرت‌های ارکسترال و آکسسوار طبقه‌بندی شد.

• مشکلات تأسیسات عدیده‌ای در بنا وجود داشت که بسیاری از آنها رفع شدند، اما به‌دلیل قدمت بنا هنوز هم به نظر می‌رسد سیستم هوارسانی باید تقویت گردد و از سیستم‌های مدرن ضد رطوبت که آسیبی به آثار نمی رساند، استفاده گردد.

• فضای سبز فرهنگسرای نیاوران فرسوده بود که علی‌رغم میزبانی چند اثر فاخر مجسمه‌سازی معاصر توسط کامران دیبا، عملاً کاربردی نداشت. اکنون این فضا احیا شده و نورپردازی مخصوصی برای باغ انجام شده تا شب‌ها نیز فعال بماند که در مجموع، پانزده علمک جدید برای این کار نصب شد. مجدداً هزار و پانصد اصله درخت در دو مرحله کاشته شد، چمن‌ها اصلاح ژنتیک شد و گلکاری مناسبی انجام گرفت. در مراحل بعدی مبلمان شهری هنری و درخور شأن مردم حاضر در فرهنگسرا نصب شد و مبلمان قدیمی که از مبلمان عمومی خیابان بود، جمع‌آوری شد.

• برای مدت‌ها فضای گالری فرهنگسرا، همچون نمایشگاه‌های موقت، محل نمایش آثار به‌وسیله‌ی اسپیس و بنر بود. این اسباب جمع‌آوری و پالت‌های چوبی با کلاف‌بندی و دیوارهای استاندارد بین‌المللی همراه با نورپردازی حرفه‌ای نمایشگاهی جایگزین شد.

• تابلوهای راهنما در دو مرحله اصلاح و سازماندهی شدند.

• کتابخانه‌ی فرهنگسرا عملاً از کار افتاده بود که اکنون با تعویض میزها، انجام نورپردازی حرفه‌ای و خریداری کتب مرجع، اکنون این کتابخانه، تنها کتابخانه‌ی تخصصی معماری و هنرهای تجسمی ایران است. به‌طورکلی برای عملیات مذکور، در دو مرحله، سیصد میلیون ریال هزینه شد.

• شیروانی مجموعه فرسوده بود که اکنون مرمت شده است.

فرهنگسرای نیاوران [عکاس تصویر این صفحه و دو صفحه‌ی بعد: شهریار خانی‌زاد]

• سیستم پیشینِ برق فرسوده بود و اکنون کابل‌کشی فشار قوی انجام شده و سیستم انرژی اضطراری نصب شده است تا برنامه‌های فرهنگسرا مختل نگردد.

پس از تغییرات و بازسازی‌هایی که شرح آن رفت، شاهد رشد تعداد برنامه‌های فرهنگسرا هستیم ــ گویی این بنا مجدداً متولد شده است. بنابراین جا دارد از سیدعباس سجادی (مدیرعامل بنیاد آفرینش‌های هنری نیاوران)، امید خاکباز (معاون اجرایی) بابت پیگیری این اقدامات، دفتر فنی و عمرانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و همچنین نگاه ویژه‌ی معاونت امور هنری وزارت ارشاد، جناب آقای علی مرادخانی و در نهایت از همه‌ی عزیزان دلسوز و فعال در این زمینه تشکر نماییم. این نمونه نیز از جمله موارد پایداری اجتماعی در معماری معاصر ایران است که علی‌رغم گذشت سال‌ها از عمر اثر، همچنان یکی از قطب‌های فرهنگی کشور می‌باشد.

سردر دانشگاه تهران

سردر دانشگاه نخستین سردر دانشگاهی در ایران است. این بنا نماد کسب علم و دانش در ایران است. این سردر که تصویر آن حتی بر روی اسکناس‌های ایرانی منتشر شده است به صورت تندیسی از بتن اکسپوز بنا شده است. طرح اثر، محصول مسابقه‌ای است که بدین منظور اجرا شده بود. برنده، دانشجوی رشته‌ی معماری، کوروش فرزامی بود که با ظرافت طرح را همچون پردنگانی در حال پرواز نشان می‌داد. پایه‌ی طرح که به در واقع باغچه‌های سردر هستند بعدها به آن اضافه شدند. طرح مرمت سردر دانشگاه تهران نیز یکی از نمونه‌های موفق در پایداری محسوب می‌شود. اجرای این عملیات شامل بررسی اولیه و انجام آزمایش‌های غیرمخرب و نیمه‌مخرب به‌منظور تعیین دلایل خرابی، طرح اختلاط ملات‌های ترمیمی، تعیین نحوه‌ی اجرای مناسب و آزمایش بر روی مصالح مصرفی و همچنین پُر کردن ترک‌ها و درزها با تزریق رزین اپوکسی، ملات‌های تعمیری سازه‌ای، اجرای ملات ریزدانه‌ی معماری و پوشش آب‌بندکننده‌ی سطوح و نهایتاً، اِعمال پوشش آب‌گریز بر روی سطوح آن بود که به‌دلیل کیفیت کار صورت گرفته، به‌عنوان طرح برتر بتنی کشور نیز انتخاب گردید. اکثر این اقدامات با فناوری نانو انجام شده است.

ضدپایداری

برج شاهنامه

در جوار میدان فردوسی تهران، بنایی بلندمرتبه ساخته شده است که نامش تحت تأثیر محیط اطرافش انتخاب شده است، اما هیچکدام از خصوصیات آن، شبیه شاهنامه‌ی فردوسی و البته موضوع تهران نیست. این برج که اکنون متعلق به بانکی از زیرمجموعه‌های شهرداری تهران است، خط آسمان منطقه را کاملاً به هم ریخته و ماهیت بدنه‌های زیبای حول میدان فردوسی را از بین برده است. مجسمه‌ی ۳ متری فردوسی که بیش از ۵۰ سال پیش، توسط استاد ابوالحسن‌خان صدیقی ساخته شده و در میان میدانش، سال‌هاست که به روبرو می‌نگرد، دیگر افقی در پیش روی خود نمی‌بیند و در میان انبوه ساخت‌وسازهای اطرافش گم شده است. جالب آنکه محل ساخت برج دقیقاً در افق نگاه فردوسی قرار دارد. اگر باید جایگاه چنین برجی در میان یکی از قدیمی‌ترین میدان‌ها و محله‌های تهران باشد، پس مباحث مربوط به یکپارچه‌سازی و انسجام مناظر و بافت شهری چه می‌شود؟ در کجای دنیا می‌توان برجی بلندمرتبه را در کنار ساختمان‌های حداکثر سه طبقه ساخت و خط آسمان غالب و دید یک فضای شهری را بست؟ بی‌شک فردوسی تا به حال نمی‌دانست روزی باید سایه‌ی شاهنامه را بر سر خود تحمل کند و روزی خواهد رسید که مخلوقش، در مقابل خودش قد علم خواهد کرد!

مجتمع فرهنگی تجاری کوروش

این بنا نیز که نامش باعث غرور هر ایرانی است، معماری چندان افتخارآمیزی ندارد. بنایی به تقلید از مال‌های کشورهای حاشیه‌ی خلیج‌فارس که ترافیک تردد به پارکینگ آن، نه‌تنها بزرگراه شهید ستاری، که خیابان‌های اطراف را نیز دائماً درگیر ترافیک خود کرده است. همچنین در تجربه‌ی میدانی بازدید از بنا متوجه شدیم که از فودکورت‌های طبقات بالایی آن، به‌راحتی می‌توان تمام خانه‌های اطراف را رصد کرده و تحت‌نظر داشت که مغایر با اصول شهرهای اسلامی و ایرانی است. اگر شهرداری تهران در باب حل مشکلات دیگر سازمان‌ها ادعا دارد و خواهان یافتن قدرت و اختیار برای حل مشکلات دیگر سازمان‌ها است، باید ابتدا به مسئولیت‌های خود بپردازد و با ساخت بناهایی اینچنین، برای شهر و شهروندانش مشکلاتی را به وجود نیاورد.

آرامگاه نادرشاه افشار

طرح مقبره‌ی نادرشاه، در اسفند ۱۳۳۳ خورشیدی، از طرف انجمن آثار ملی به مسابقه گذاشته شد. در این مسابقه، طرح هوشنگ سیحون، در مرداد ماه ۱۳۳۴ خورشیدی، برنده‌ی مسابقه اعلام و همزمان با ساخت آن، طرح مجسمه‌ی نادرشاه به استاد ابوالحسن صدیقی سفارش داده شد. طبق گزارش انجمن آثار ملی، صدیقی موظف بود مجسمه‌ی نادرشاه سوار بر اسب را در محل مشخص شده در طرح هوشنگ سیحون نصب کند. سنگ خارای استفاده شده در این مجموعه، با مشقت فراوان تهیه گردیده و همراه با سطوح اکسپوز بتنی به کار گرفته شد. هر قسمت این طرح روایت‌گر زندگی نادرشاه است. استاد علی‌اکبر صارمی، پس از بازدید از این بنا آنچنان تحت تأثیر قرار گرفت که در یادداشتی به نقل از مولوی، شعر زیر را نگاشت:

«این که یک دیدن کند ادراک آن
سال‌ها نتوان نمودن با بیان»

متأسفانه، بررسی این اثر نشان می‌دهد که معماری ضدپایدار، مختص به شهر تهران نیست. در نگهداری این بنا که از بناهای فاخر ایران می‌باشد، دقت زیادی نمی‌شود و همه‌ی قسمت‌های آن، به انباری برای نگهداری اسباب و وسایل تبدیل شده است. به نظر می‌رسد مدیران مجموعه، محوطه‌ی آرامگاه نادر را با کاربری‌هایی مانند پارکینگ، کارواش ماشین و انبار اشتباه گرفته‌اند. وجود چنین وضعیتی با توجه به اهمیت توریستی این بنا، حتی برای یک روز نیز قابل تحمل نخواهد بود.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

امروزه اکثر بناهای ضدپایدار، آلوده‌کننده‌ی نوری در فضای شهری به حساب می‌آیند. این بناها تمام محیط اطراف خود را، تحت تأثیر نمای غول‌آسا و نورپردازی‌های نامفهوم خود قرار می‌دهند. این بناها، با قد و قواره و رنگ و نور نامناسبی که پخش می‌کنند، به میادین و محیط شهری اطراف خود دهن‌کجی می‌کنند. همچنین اغلب این پروژه‌ها به بهانه‌ی تأمین تعداد کافی پارکینگ بنا شده‌اند، اما در واقعیت موجب ترافیک خیابان‌های مجاور خود شده‌اند و به بهانه‌ی بناهایی تجاری، پای غریبه‌های زیادی را به محلات اطراف خود باز کرده‌اند. این ترافیک‌ها به بافت و مردم و سایت‌های تاریخی اطراف لطمه وارد کرده‌اند. جای تأسف دارد که بعضی از این آثار، تحت نام‌های پوچ و هیاهوهای کاذب، به‌عنوان برندگان مسابقات معماری نیز معرفی می‌شوند. مسابقاتی که داوران آن خود به‌عنوان معمارانی مقید به پایداری معروف گشته‌اند. مالکیت این بناها اغلب در سایه قرار دارند و تمایلی به تعامل با رسانه‌ها ندارند مگر برای تبلیغات! این بناها مانع بصری شهروندان می‌شوند و حق دیدن را از مردم اطراف به‌واسطه‌ی حجم عظیم خود سلب می‌کنند. برخی از این پروژه‌ها کار مهندسین مشاور باسابقه و خوشنام ایران است. ما توقع نداریم که مهندسان مشاور خوشنام ایرانی، از طراحی و اجرای چنین پروژه‌هایی اجتناب ورزند، اما این حق را داریم که توقع داشته باشیم، طراحی‌های آنان از حداقل کیفیت معماری برخوردار باشد و مانند یک کار در سطح بازار به آن نپردازند.

قهرمان‌ها و اسطوره‌ها همگی نمادهایی هستند که وجود می‌آیند تا به سرعت در بین مردم تکثیر یافته و روح جامعه را به سمت ارزش‌های همیشگی هدایت کنند. وقتی از نماد و تأثیر آنها بر روی مردم حرف می‌زنیم، منظور صرف تغییر حالت فیزیکی و شکلی آنها نیست (که این حالت، به غیر از در موارد منفی که به آن مُد می‌گویند، امکان‌پذیر نمی‌باشد) بلکه منظور، تغییرات روحی-معنوی و اثربخشی واقعی در وجود و درون افراد می‌باشد.

معماری قطعاً ابزاری برای اسطوره‌سازی و قهرمان‌پروری می‌باشد. باید معماری‌های زیادی ساخته شود، ساختارها ایجاد گردند و برنامه‌ها تعریف شوند تا قهرمان‌ها پرورش و رشد یابند. مطابق با روند منطقی و معقول این امر، بناها و نمادها در سطح شهر ساخته می‌شوند و یادمان‌ها به وجود می‌آیند تا هرروز مردم را به یاد آن شخصیت یا واقعه‌ی برتر بیندازند و تنها انتخاب نام‌های زیبا نمی‌تواند یک بنا را نجات دهد. جوزف استالین (Joseph Stalin) معتقد است: «مرگ یک نفر تراژدی است و مرگ هزاران نفر، آمار.» امروز ساخت بناهایی که ضدپایدار هستند، بجز منفعت‌های اقتصادی‌شان، در واقع نتیجه‌ای جز آمارسازی محض ندارند.

سردر دانشگاه تهران [عکاس: شهریار خانی‌زاد، اسفند ۱۳۹۴]

برج شاهنامه. [عکس از هنر معماری، اردیبهشت ۱۳۹۵]

مجتمع فرهنگی تجاری کوروش [عکاس: شهریار خانی‌زاد، اردیبهشت ۱۳۹۵]

آرامگاه نادرشاه افشار [عکاس: حسین برازنده، بهمن ۱۳۹۳]

آرامگاه نادرشاه افشار [عکاس: شهریار خانی‌زاد، بهمن ۱۳۹۳]

آرامگاه نادرشاه افشار [عکاس: شهریار خانی‌زاد، بهمن ۱۳۹۳]

منابع:

• سلماسی، سحر و کریمی‌فرد، لیلا (۱۳۹۴). تبیین معیارهای طراحی فضاهای فرهنگی با رویکرد پایداری اجتماعی و پویایی فضایی؛ موردپژوهی: فرهنگسراهای شهر تهران. فصلنامه‌ی مدیریت شهری، دوره‌ی ۱۴، شماره‌ی ۳۹.

• گروه مؤلفین. روش‌های نقد و تحلیل بنا. تهران: نشر هنر معماری قرن، انتشار نشده.

• نسترن، مهین؛ قاسمی، وحید و هادی‌زاده زرگر، صادق (۱۳۹۲). ارزیابی شاخص های پایداری اجتماعی با استفاده از فرایند تحلیل شبکه *(ANP)*. مجله‌ی جامعه‌شناسی کاربردی (مجله‌ی پژوهشی علوم انسانی دانشگاه اصفهان)، دوره‌ی ۲۴، شماره‌ی ۳.

• مجموعه‌ی تصاویر از مرکز اسناد و روابط بین‌الملل فصلنامه‌ی هنر معماری.

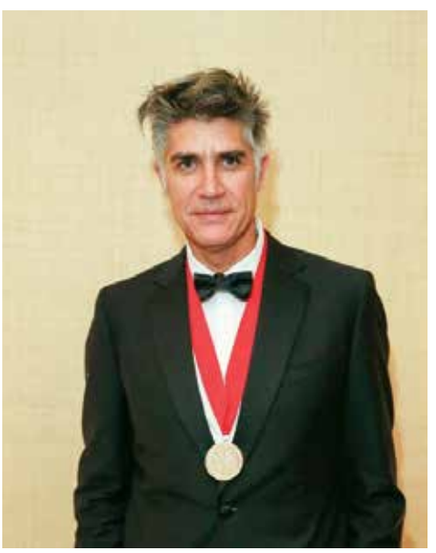
فراتر از پایداری
معماری برای مردم

تحریریه‌ی هنر معماری

مقدمه

اخیراً آلخاندرو آراونا (Alejandro Aravena)، معمار اهل کشور شیلی، جایزه‌ی پریتسکر(Pritzker Prize) سال ۲۰۱۶ را به دست آورد. آراونا این جایزه‌ی پرافتخار را نه برای ساخت ویلاهای مجلل و نه برای ابراز ایده‌های غیرواقعی و خیالی، بلکه برای توجه به مسائل فرهنگ عمومی و طبقات پایین دست جامعه کسب کرد. در واقع او مزد «شنا در جهت عکس مسیر رودخانه» را به نیکی دریافت کرد. مراسم اهدای جایزه‌ی او با خوش‌سلیقگی مسئولین برگزارکننده، در مقر اصلی سازمان ملل متحد در نیویورک برگزار گردید و وی در سالن کنفرانس سازمان، جایی که اغلب دیپلمات‌های کشورها یکدیگر را به عدم توجه به دموکراسی متهم می‌کنند، کنفرانسی خبری برگزار کرد. از همین ایام بود که آراونا مورد توجه جامعه‌ی معماران ایرانی قرار گرفت. همانطور که می‌دانیم، آراونا همان کسی است که با همکاری دفتر معماری ویرایش الگوی واسط (واو)، برنده‌ی مسابقه‌ی طراحی ساختمان مرکزی بورس اوراق بهادار تهران شده است؛ ساختمانی که در برابر دیگر آثار شرکت‌کننده در مسابقه، تنها به‌دلیل «نزدیک بودن به واقعیت» توانست موفق شود. آلخاندرو آراونا در همان کنفرانس خبری سازمان ملل متحد اعلام کرد که معماری دچار روندی افزایشی در هزینه‌ها شده است و این امر باعث گردیده تا عموم مردم، حتی در تهیه‌ی مسکن خود دچار مشکل باشند. او با راه‌اندازی نمایشی از قدرت اعلام کرد که اسناد چهار عدد از پروژه‌های مسکن عمومی‌اش که شامل تمامی نقشه‌ها، اطلاعات و تصاویر است، در وب‌سایت خود به صورت رایگان قرار داده، به این امید که عموم مردم، معماران و مسئولین متوجه شوند که مشکل از نگاه آنهاست و نه معماری. حرکت انتحاری آراونا و ضربات پیاپی او به سازمان اندیشه‌ی معماری جهان، در فاصله‌ی زمانی اعلام برنده شدن او در پریتسکر ۲۰۱۶ و انتخابش به‌عنوان رئیس بخش معماری بینال ونیز تا روز اعطای جایزه، اثرات مثبت زیادی بر معماری جهان گذاشت. هرچند او، خود نیز همچنان در بند مدرنیته قرار دارد و بناهای او محصول تولیدات صنعتی عصر مدرن است ـایده‌ی او مبنی بر «نصف یک خانه‌ی خوب»، ضمن طعنه زدن به معمارانی که معماری کلیشه‌ای را برای مردم مستضعف مناسب می‌شمارند، همچنان در قالب مدرنیسم مطرح شده است ـ اما آراونا تنها و نخستین معماری نیست که دست در دستان مردم فقیر می‌گذارد. از حسن فتحی تا نادر خلیلی و پویا خزائلی پارسای ایرانی و صدها معمار دیگر در جهان، می‌توان رد این اندیشه را پی گرفت. ایشان نه تنها برای حل مسائل کلان معماری در جهان تلاش می‌کنند، حتی به‌زعم ما گامی فراتر نیز نهاده‌اند. این نوشتار به چند پروژه از این دست نگاهی انداخته تا مُهر تأییدی بر فرضیه‌ی خود بزند.

← دبستان ابتدایی ابلیما، دفتر طراحی مَس، کُنگو، آفریقا، ۲۰۱۵.



آلخاندرو آراونا: کسی که مدال پریتسکر ۲۰۱۶ را بر گردن آویخت، کسی بود که پیش از این در مسابقه‌ی طراحی سازمان مرکزی بورس تهران با همکاری استودیو واو رتبه‌ی نخست را کسب کرد، اما آن موقع کمتر کسی به این نام بها داد.
[منبع: اینستاگرام هنر معماری-HONARE_MEMARI]

اهمیت بررسی

اهمیت توجه به این نوع معماری از چند بُعد قابل بررسی است: نخست، وضعیت کالبدی-اقتصادی ایران است که تلاش می‌کند خود را کشوری مدرن و صنعتی نشان دهد اما به نظر می‌رسد این هدف چندان هم شفاف و معقول نباشد، یا حداقل در همه‌ی ابعاد اینگونه نباشد. شاید اکنون وقت آن رسیده که از ساخت نوشهرهای مدرن برای مردم طبقات پایین جامعه، دست بکشیم و به فکر راه‌حل‌های بومی برای آنان باشیم. اقتصاد ایران نیز کشش ساخت بناهای پرطمطراق را برای عموم مردم ندارد. با اینکه در پایتخت میلیاردها تومان برای ساخت خانه‌های مجلل صرف می‌شود، اما این نگاه، نباید و نمی‌تواند قابل تعمیم به تمام مملکت باشد. آنچه که اقتصاد ما در توان دارد، مخارج معقول برای احداث بناهای منطقی و کارآمد، حتی برای فضاهای فرهنگی است.

دوم، رصد دقیق‌تر معماری جهان است؛ معماری‌ای که در همه جای دنیا ـو نه فقط در ایرانـ سه گونه معمار را به خود می‌بیند. نخست «معماران پیروِ بازار» ،به تعبیر سیروس باور، که بیشترین جمعیت آماری و کمترین بازدهی حقیقی معماری را دارند. دوم معماران «سوپراستار» که با ابداع معماری‌های لوکس و گران‌قیمت، توجه معماران جوان و هر حکومت، تفکر و سیستمی را که بخواهد خود را ثروتمند و توانمند نشان دهد، به سوی خود جلب می‌کند. این معماران اغلب با ساخت موزه‌های عظیم، مراکز فرهنگی، سالن‌های کنسرت، و حتی دانشگاه‌هایی با فرم‌های عجیب و غریب، به تریبون بیان اندیشه‌های کارفرمای خود تبدیل می‌شوند. افرادی مانند زاها حدید (Zaha Hadid) و فرانک گِری (Frank Gehry)، از جمله‌ی این معماران هستند که علی‌رغم محبوبیتشان در بین جوانان دانشجوی معمار، همیشه در معرض حملات کوبنده‌ی منتقدین بودند و البته هرگز پاسخی قانع‌کننده نیز نداشتند! گونه‌ی سوم، معمارانی هستند که به فرمول خود برای معماری رسیده‌اند. هریک در گوشه‌ای از جهان مشغول به کار معماری هستند و اخیراً پریتسکر نیز نشان داده که علاقه‌مند به شکار نه سوپراستارها، بلکه ایشان است. روندی که به ادعای ما از سال ۲۰۰۹، با انتخاب پیتر زومتور(Peter Zumthor) آغاز شد و با انتخاب‌های دیگرش در سال‌های بعدی نشان داد که داوران و برگزارکنندگان جایزه، به چیزی بیش از ادعاهای رسانه‌های دیجیتال فضای وب اعتقاد دارند. گویی ایشان می‌خواهند جریانات جدید معماری جهان را این بار با تمرکز بر معماران گمنام بسازند. به جرأت می‌توان اذعان داشت که از سال ۲۰۰۹ به بعد، پریتسکر نه تنها به‌عنوان یک جایزه‌ی صرف، که حتی به‌عنوان یک نوع تفکر مطرح شده است. اغلب معماران منتخب، پس از معرفی به جهان، توانسته‌اند اندیشه‌ای نو را در سپهر مبانی نظری جهان بنشانند و با نشان دادن آن به ما، افقی نو را پیش رویمان قرار دهند.

مسئله‌ی سوم، اوضاع اجتماعی ایران و بافت فکری روشنفکران ایرانی است. برای کارفرمای ایرانی هنوز هم ایده به معنای پلی ارتباطی بین منطق و سودمندی‌ست و گفتن از آینده و فناوری برای وی به نوعی منفت‌طلبی محسوب می‌گردد. این وضعیت قابل انتقاد است و باید قبول نماییم که امروز فناوری ــ علی‌رغم تمام تهدیداتش ــ فرصت‌های زیادی برای ما خلق کرده است. در این وضعیت تلاش برای اصلاح این اندیشه و آشنایی مخاطب ایرانی با مزایای فناوری‌ها ضرورت دارد، اما باید دقت نماییم که مزاحمتی ایجاد نکند؛ یعنی اگر فلسفه‌ی وجودی فناوری اعطای آرامش به ما است، پس نباید برای نیل و استفاده از آن با مشکل مواجه شویم. شاید مفهومی که در این بین جلوه نماید «فناوری‌های بومی» باشد ــ موضوعی که بررسی آثار این نوشتار، جلوه‌ای از آنها است.

در نهایت اینکه معماری بومی ایران در عین توجه به روزآمد بودن، تلاش داشت تا با واقعیات خود کنار بیاید و به تعبیری زیبایی معماری ایرانی، «زیبایی روش حل مسئله‌ها» بوده است. این معماری هیچگاه روی یک پایه استوار نبوده است و تلاش داشته با انجام یک کار، چندین مشکل را از جلوی راه خود بردارد. معماریان اعتقاد دارد:

«معماری همیشه و همه‌جا هنری وابسته به زندگی بوده و در ایران ما بیش از هر جای دیگر [...] اگر گنبدی از تیزه تا پاکار با کاشی پوشیده می‌شده، تنها برای زیبایی نبوده است. آنها[نیاکان معمار ما] نیک آزموده بودند که پوششی بهتر و سودمندتر از کاشی در آب‌وهوای کشور ما یافت نمی‌شود. [...] امروزه درباره‌ی برخی ویژگی‌های ارزشمند معماری سنتی ما، بدفهمی‌هایی رخ داده که ما گمان می‌بریم بعضی از آنها عمدی بوده باشند. یکی درباره‌ی آرایه‌های این معماری است. هنرمندان گذشته‌ی ما هرگز با سرمایه و زندگی مردم شوخی نمی‌کردند و آن را هدر نمی‌دادند. [...] آن دانشمند فرانسوی که چند سال پیش به ایران آمده بود، در یک سخنرانی در یونسکو گفته بود که نخستین‌بار در مسجد اصفهان، ایرانی‌ها نشان دادند که در گلستانی پر از گل هم می‌شود نماز خواند. او گمان کرده بود که در و دیوارهای مسجد را برای زیبایی کاشی کرده‌اند؛ ولی کاشی (همزمان) همچون عایق گرمایی[نیز] بوده است.»

بنابراین ما اگر بخواهیم حقیقتاً «معماری‌ای ایرانی‌ـاسلامی» را به منصه‌ی ظهور برسانیم، باید نخست به موضوعات روزآمد پایبند باشیم و دوم سعی کنیم اصل «کاربرد همزمان» را مدنظر داشته باشیم.

مسئله‌ی کیفیت

مسئله‌ی معماری معاصر، مسئله‌ی «کیفیت» است. کیفیت محصول معماری‌ای متفکرانه است. قطعاً در معماری بدون فکر، هیچ کیفیت قابل دفاعی وجود ندارد. افزایش کیفیت در واقع کلید افزایش فعالیت‌های انسانی و رشد سریع‌تر اندیشه است. اهدای معماری بدون اندیشه به مستضعفین ممکن است قابل تقدیر باشد، اما شایسته نیست. محدودیت‌ها هرگز نباید اجازه دهند که اصل کیفیت معماری زیر سؤال برود. اگر در منطقه‌ای محدودیتی وجود دارد، این نباید دلیلی برای حذف کیفیت در آن پروژه گردد. معمار باید بتواند با ارائه‌ی راه‌حل‌های بدیع این مشکل را حل نماید و مسیر صعودی فرایند طراحی خود را ادامه دهد.

در این باب، فاکُنتی و پی‌آردی (Faconti & Piardi) در کتاب کیفیت محیطی ساختمان نوشته‌اند:

«در نوشته‌های قدیمی کیفیت به‌عنوان یک نیاز و به شکل روشنفکرمآبانه بیان می‌شده است [...]حرفه‌های مهندسی و معماری براساس ضابطه‌ای تحت عنوان "Ecoles des pontes et chausses Perronet" در سال ۱۷۴۷ از یکدیگر جدا شدند و این رخداد تا جایی توسعه یافت که طراحی پروژه‌ها به طور فنی محو شدند و هیچ‌گونه توجهی به رضایت و راحتی مردم صورت نمی‌گرفت. در مقابل، طرح‌های معماری به نوعی مملو از سمبل‌های جامعه و فرهنگی می‌شد، به طوری‌که هیچ نسبت و رابطه‌ای را با واقعیت به نمایش نمی‌گذاشتند.[...] به این ترتیب، معماری نه به صورت یک فرهنگ جامعه‌شناسی از جغرافیای انسان بومی به جریان می‌افتد، بلکه فرهنگی را به نمایش می‌گذارد که مربوط به کسی است که آن را تولید می‌کند. [...] از طریق جاری شدن عملکردگرایی ناشی از جنبش مدرن و تأکید فرهنگ صنعتی[بود] که حتی رشد اختلاف طبقاتی در سطح جامعه به راه افتاد[...] سبک بین‌المللی مطلب[کیفیت] را به نوعی مطرح می‌کند که قرارگیری ساختمان‌ها نسبت به هندسه و سمت تابش خورشید محدود می‌شود و حتی قابلیت تکمیل با محیط پیرامون ساخته شده با یک حداقل تغییر در همان بنا نیز مورد توجه واقع نمی‌شود.»

این دو مؤلف ایتالیایی، در ادامه می‌نویسند: «تشخیص مفیدترین عنصر "سیستم محیط" همیشه پیچیده‌تر [از قبل] شده است و این مطلب به علت توسعه‌ی تکنولوژی‌های جدید بوده است. [...] این بدان معنا نیست که فناوری، طراحی معماری را عقب زده است، بلکه امروزه، هر دو به طور تنگاتنگ با یکدیگر پیوند داشته و می‌توانند با مدیریت صحیح از طریق ابزارها و همچنین فرهنگ‌های متنوع و انواع ابتکارات به هدف مورد نظر دست یابند.» ایشان در نهایت هدف خود از نگارش کتاب مذکور را نهادینه کردن یک «فرهنگ کیفیتی» می‌دانند؛ فرهنگی که در توانایی ساختمان در حل تضادهای درونی‌اش با سیستم محیطی‌اش نهفته است. «تبدیل کیفیت‌ها و حالت‌های محیطی به کیفیت‌ها و حالت‌های فنی [و بالعکس]» می‌تواند به‌عنوان یک راهبرد در این نظریه‌ی معماری مطرح باشد. جالب آنکه والتر گروپیوس (Walter Gropius) نیز به‌عنوان یکی از پیشروان و پدر معنوی معماری مدرن، همواره بر این ماهیت فنی معماری که به کیفیت منجر می‌گردد تأکید داشته است:

«جداسازی طراحی و اجرای ساختمان‌ها، کاملاً یک امر مصنوعی به نظر می‌رسد، به‌طوری که امروزه به همین منوال عمل می‌شود ـ[البته] اگر بخواهیم آن را با سیستم ساخت‌وساز دوران گذشته مقایسه کنیم. به این ترتیب از روش و عمل طبیعی و اصل هنر ساختمانی خیلی دور افتاده‌ایم، در صورتی که مفهوم و اجرای یک ساختمان، یک فرایند واحد و غیرقابل تفکیک است؛ این در شرایطی اتفاق می‌افتد که معمار و سازنده تنها یک فرد واحد بود. به نظر می‌رسد که معماران در آینده تحت فشار قرار خواهند گرفت، در صورتی که می‌خواهند به دوران طلایی گذشته و اجرای ساختمان باز گردند.»

بنابراین اگر بخواهیم واقع‌بینانه به مسئله‌ی کیفیت نگاه کنیم، باید آن را در محوری با قطب‌های فناوری، مردم، فرهنگ و خلاقیت فردی جستجو نماییم.

مهم‌ترین گزارشی که می‌شود برای این وضعیت معماری جهان ارائه داد، گزارش «تغییر نگاه» است. تغییر نگاه به فناوری، معماری، فرایند ساخت، تعریف ما از عموم و عمومی و در نهایت تغییر نگاه به مردم. ضرورت استفاده از فناوری و ارتقای کیفیت از یک سو و رفع محدودیت‌ها از سویی دیگر، معمار را در تنگنا قرار می‌دهد که یا به سمت ایده‌پردازی‌های خیالی فرار نماید یا با ایستادگی و مقاومت، مسئله را واقع‌بینانه حل کند.

مردم به‌عنوان بخشی از فرایند طراحی و اجرا

در معماری معاصر جهان، قطعاً آرمانی که آراونا از آن سخن بر زبان می‌راند ارزشمند است، اما به زعم ما حتی می‌توان فراتر از این نیز گام نهاد. قطعاً مطرح شدن ایده‌ی پایداری اقلیمی و در ادامه پایداری‌های اجتماعی و اقتصادی، موجب تحرک معماری جهان شده است، پس قطعاً ایده‌ی معماری آراونا نیز بر شتاب معماری جهان خواهد افزود، اما این نقد همچنان وارد است که این معماری به کارخانه و خط تولید وابسته است، به برق نیاز دارد و اگر انرژی آن تأمین نشود، ممکن است از کار بایستد. بررسی دو نمونه از میان صدها پروژه‌ی گمنام در جهان که در ادامه آمده است، می‌خواهد نشان دهد که می‌توان به چیزی بیش از پایداری در معماری اندیشید که اعتقاد داریم این نگاه برای ایران ضروری است.

دبستان ابتدایی ایلیما
دفتر طراحی مَس
کُنگو، آفریقا، ۲۰۱۵

بیش از نیمی از جمعیت بیست‌ودو کشور جهان بی‌سواد هستند که ۶۸ درصد از آنها در قاره‌ی آفریقا حضور دارند. جمعیت این قاره در سال ۲۰۱۵ قریب به ۴۴۰,۰۰۰,۰۰۰ نفر بوده است و پیش‌بینی می‌شود که تا سال ۲۰۵۰، جمعیت این قاره به ۱,۲۸۰,۰۰۰,۰۰۰ نفر برسد. تعداد کل طراحان و معماران قاره‌ی آفریقا تنها ۳۵,۰۰۰ نفر است، این رقم را می‌توان با جمعیت معماران کشور ایتالیا مقایسه نمود که رقم ۱۵۳,۰۰۰ نفر را نشان می‌دهد.

از سال ۲۰۱۳، سازمان ملل متحد با جدیت بیشتری به این قاره پرداخته است. این سازمان «توسعه‌ی آفریقا» را به‌عنوان یکی از هشت وظیفه‌ی بنیادین خود تعریف نموده است و تصمیم گرفته تا تحت برنامه‌ای پنجاه ساله، یعنی تا سال ۲۰۶۳، آفریقا را به قاره‌ای سالم، متحد و قدرتمند تبدیل نماید. جمعیتی دیگر در تلاش هستند که تا سال ۲۰۲۵، با ساخت ۳ مرکز طراحی آفریقایی (Africans Design Centers) در مراکز استراتژیک به توسعه‌ی آموزش در این قاره بپردازند. در این مراکز برنامه‌های آموزشی همراه با تمرین اجرا می‌شوند تا نسل جدید معماران برای شهرسازی آفریقا تربیت شوند و بعضی از کشورهای این قاره در نبود مراکز آموزشی اقدام به ارسال دانشجو به چین برای تعلیم و تربیت نموده‌اند.

جمهوری کُنگو (The Republic Of Congo) نیز یکی از کشورهای آفریقایی است که از مشکلات متعددی رنج می‌برد. پایتخت کنگو، شهر کینشاسا (Kinshasa) است که مردم آن هنوز هم از آب لوله‌کشی و برق بی‌بهره‌اند. غذا در سطح کشور محدود است و مردم باید توانایی مدیریت خلاقیت داشته باشند تا بتوانند به زندگی خود ادامه دهند.

دفتر طراحی مَس (MASS Design Studio) در شهر بوستونِ آمریکا، مستقر است. این دفتر اغلب پروژه‌های درمانی و آموزشی را طراحی و اجرا می‌نماید. آنچه که این دفتر را از دیگر دفاتر متمایز می‌کند، پروژه‌های اجرای شده‌ی آنها در قاره‌ی آفریقا است که منجر به راه‌اندازی جنبش بومی‌سازی شد و به «لوفاب» (LoFab) معروف است. دفتر مس در سال ۲۰۱۱، نخستین بار اقدام به ساخت بیمارستان محلی بوراتو (Burato) در شمال کشور رواندا (Rwanda) کرد و این جنبش، مولود همین پروژه است. قطعاً ریشه‌های این جنبش را باید در اندیشه‌های دو معمار جوان مؤسس این دفتر جست‌وجو نمود. در اندیشه‌ی این معماران، لوفاب به همراه تفکر «چه کسی می‌سازد؟» (Who Builds?) از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. در این دفتر شعار «معماری و طراحی ارزشمند در هر مکانی ممکن است» حاکم می‌باشد و هدف اصلی آن، «احیای سنت‌های بومی» است.

لوفاب (LoFab) کلمه‌ای ابداعی، حاصل تلخیص و مشتق‌سازی دو کلمه‌ی «Local»، به معنای محلی و «Fabrication»، به معنای ساختن است که به گفته‌ی معماران دفتر مس، «لوفاب رویکرد کلی دفتر "مس" در فرایند طراحی و ساخت می‌باشد. در هر پروژه ما ایده‌ها و ابدعات محلی را برجسته و مشخصاً مورد بهره‌برداری قرار می‌دهیم. در این چارچوب، ما کارگران محلی را به کار می‌گیریم و با بنایان، استادکاران سنتی و مصالح بومی کار را به پیش می‌بریم. در دفتر مس، هسته‌ی طراحی، تمرین رشد این مفاهیم است.

تصاویر این صفحه: **دبستان ابتدایی ایلیما**

ECOLE
PRIMAIRE
ILIMA

این رویکرد، ایده‌ها را در محدوده‌های سیستماتیک بازتعریف می‌کند و فرایند طراحی و ساخت را به روشی برای اعطای کرامت انسان‌ها تبدیل می‌نماید.»

دفتر مس در سال ۲۰۱۴، به پیشنهاد بنیاد زندگی بومیان آفریقایی (African Wildlife Foundation)، اقدام به طراحی یک مدرسه‌ی ابتدایی شش کلاسه نمود. یکی از مهم‌ترین معضلات تیم طراحان در این پروژه، محیط در نظر گرفته شده برای این مدرسه بود، زیرا آنان برای رسیدن به کارگاه ساخت، هر بار ۳ پرواز انجام می‌دادند و در نهایت ۶ ساعت از فرودگاه با دوچرخه و یا موتور به سمت سایت حرکت می‌کردند. استفاده از دوچرخه و موتور به دلایل گردشگری انجام نمی‌شد، بلکه تمام مسیر دسترسی به سایت پروژه، مسیری باریک از شن و ماسه بود که آنها را مجبور به استفاده از این وسایل می‌نمود. افراد باید در طول مسافتی از راه، دوچرخه و موتورهای خود را بلند می‌کردند و از روی پل‌ها و معابر عبور می‌دادند و در مقاطعی نیز

سال ۲۰۱۵ با بودجه‌ی ۴۸۸,۰۰۰ دلار به سرانجام رسید. این مدرسه با جذب ۳۰۰ دانش‌آموز کار خود را آغاز نموده است و از نوع مدارس فرصت‌ساز (Opportunity Schools) می‌باشد؛ مدارسی که در آنها علاوه بر آموزش عادی به دانش‌آموزان، به آنها فرصتی برای حفاظت از محیط‌زیست می‌دهند. در این مدارس هدف تنها آموزش علوم نیست، بلکه مهارت‌های حفظ و ارتقای طبیعت نیز آموزش داده می‌شود. این آموزش‌ها دانش‌آموزان را به حافظان جوان محیط‌زیست تبدیل می‌نماید. این مدرسه نیز همچون دیگر مدارس فرصت‌ساز، رسالت حفظ و ارتقای بستر طبیعی خود را دارد. بستر مدرسه‌ی ایلیما هزاران هکتار از جنگل‌های بارانی است. لازم به ذکر است که تخمین معماران از وجود تقریبی ۲۴۳۰۰۰ هکتار جنگل بارانی در اطراف مدرسه حکایت داشت.

ایده‌پردازی و مراحل شکل‌دهی کانسپت این پروژه از بررسی و مطالعات پروژه آغاز می‌گردد. تشویق بومیان

نهایی سقف از پوست درختان تهیه شد که این سقف شیبدار برای باران‌های سنگین منطقه مناسب می‌باشد. شیوه‌ی طراحی این سقف، به همراه ایوان، ارتفاع داخلی بنا و طراحی خاص دیوارها به تهویه‌ی طبیعی بنا کمک می‌کند. این دیوارها که با چوب و بافتی از نخ ساخته شده‌اند، تا دو سوم از ارتفاع بنا کشیده شده‌اند و یک‌سوم بالایی آزاد گذاشته شده است و بدین ترتیب هوا در پروژه جریان پیدا می‌کند. دیوارهای سازه‌ای نیز از آجر خشت زده هستند که با دو لایه از رس و شن مخلوط شده و در نهایت با رس محلی سفید پوشش داده شده‌اند. در خاتمه دو لایه روغن نخل پخته شده‌ی محلی روی دیوارها کشیده شده است که باعث جلای خشت‌ها می‌شود؛ این مورد رسمی سنتی بود که به دوام دیوار نیز کمک می‌کرد.

طراحان، نقشه‌ها را به صورت گرافیکی به کارگران نمایش می‌دادند تا کارگران بومی آنها را بفهمند. مردم بومی در ابتدا بنا را همچون سازه‌های مدرن، مثلاً با سقفی فلزی می‌خواستند، اما طراحان با علم به اینکه این سقف به زودی

این مسیر به‌دلیل طغیان رودخانه‌ها و بالا آمدن سطح آب در فصول مختلف، کاملاً به زیر آب می‌رفت. این وضعیت در بعضی از فصول به‌گونه‌ای بود که اساساً ارتباط سایت پروژه با دیگر نقاط کشور قطع می‌شد که در این صورت، پیمودن این مسیر برای طراحان در هر بار، ۳ روز به طول می‌انجامید. دیدن وضعیت مردم کنگو در عقاید و اندیشه‌های طراحان تأثیر بسیاری داشته و ایشان را بیش از پیش به عقاید انسان‌دوستانه‌یشان در معماری نزدیک نمود. طراحان اذعان می‌کنند اثر روانی این پروژه بر آنان بیش از دیگر فاکتورها اثرگذار بوده است.

مدرسه‌ی ابتدایی ایلیما (Ilima Primary school) پروژه‌ای است با مساحت ۱۰۹,۶۷۲ مترمربع که در مارچ

به رعایت قاعده‌مندی زندگی روستایی خود و ارتقای کشاورزی پایدار به همراه آموزش آداب حرفه‌ای شکار سودمند بین طبیعت و انسان‌ها، از نخستین مفاهیم ارزشی این پروژه بوده است. عدم دسترسی به نیروی کارگر ماهر و مصالح مدرن ساختمان‌سازی معماران را بر آن داشت تا به رسم دفتر خود در این پروژه نیز نیم‌نگاهی به معماری فراپایداری داشته باشند. بنابراین استفاده از درختان منطقه، تحت نظارت سازمان‌های متولی محیط‌زیست در دستور کار قرار گرفت و کارگران بومی درخت‌ها را به شکل خرپاهای چوبی آماده کردند. فونداسیون بنا از خاک تهیه شد. مبلمان و اجزای معماری بنا نیز از درخت و نخ‌های طبیعی و توسط مردم بومی ساخته شدند. حتی پوشش

زیرباران‌های منطقه زنگ می‌زند و تعویض آن بسیار سخت و گران خواهد بود، از این مصالح استفاده کردند. در طی این پروژه، دفتر مس دو معمار جوان آفریقایی را نیز تربیت کرد که اکنون به اصول معماری پایدار آشنایی کامل دارند.

طرح مدرسه از دو فرم قوسی به شکل افقی شکل گرفته است. قوس نخست و جنوبی از ۳ کلاس و کتابخانه و قوس دوم و شمالی نیز از ۳ کلاس دیگر و بخش اداری تشکیل شده است. این مدرسه به‌دلیل کیفیت بالای معماری و توانایی‌ای که در تبیین و احیای سنت‌های بومی منطقه دارد، مورد استقبال معلمان حرفه‌ای قرار گرفته است و در تلاش است که با اعطای بورس تحصیلی به دانشجویان خود، آنان را برای ساخت آفریقایی زیباتر یاری رساند.

تصاویر این صفحه: **دبستان ابتدایی ایلیما**

مرکز فرصت‌سازی برای زنان

معماری از شارون دِیویس

رواندا، آفریقا، ۲۰۱۳

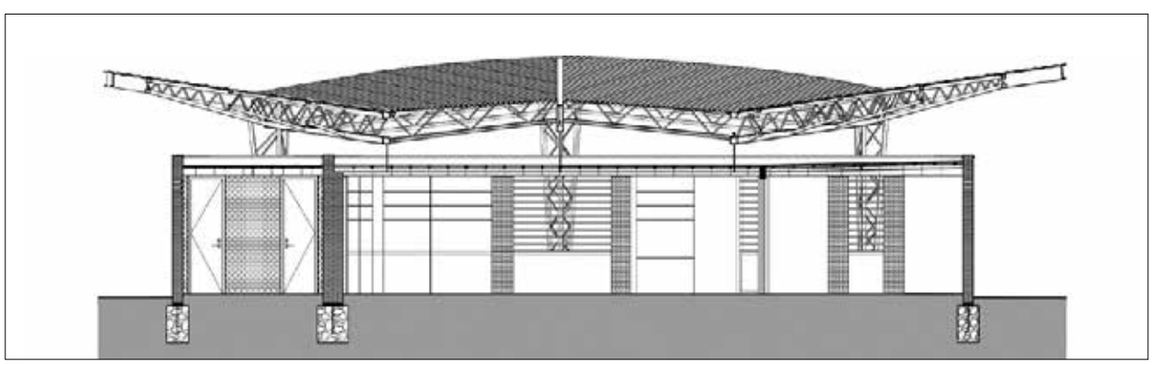
مرکز فرصت‌سازی برای زنان در رواندا (Women's Opportunity center in Rwanda) به سال ۲۰۱۳، توسط گروه طراحی شارون دیویس (Sharon Davis Design) احداث شده است. رواندا کشوری کوچک در قاره‌ی آفریقا است که از مسائل متعدد اقتصادی و اجتماعی رنج می‌برد. این کشور به نسبت وضعیت اقتصادی خود جمعیت زیادی دارد و در سال ۱۹۹۴، به علت یک نسل‌کشی قریب یک میلیون از جمعیت آن کشته شدند. با این حال، کشور اکنون عاری از فساد اداری است و مسئولین تلاش می‌کنند تا هرچه سریع‌تر مشکلات ملی خود را رفع نمایند. این پروژه نیز در قالب طرح همکاری‌های بین‌المللی دولتی مطرح شد و زمین دو هکتاری آن در اختیار سازمان مردم‌نهاد اِن.جی.اُ (NGO) «زنان برای زنان» (Women For Women) قرار گرفت. زنان برای زنان سازمانی بین‌المللی است که توسط یکی از پناهنده‌های عراقی از دوران دیکتاتوری صدام حسین بنیان نهاده شده و از بوسنی تا کنگو پروژه‌هایی را تعریف و اجرا نموده است. سازمان در این پروژه نیز تلاش کرد تا ضمن مذاکره با مسئولین، بهترین گزینه‌ها و کارآمدترین راه‌حل‌ها را پیش پای آنان بگذارند. در این چارچوب، ساخت مجموعه‌ای آموزشی در زمین دو هکتاری برای آموزش زنان رواندایی در دستور کار قرار گرفت.

معمار بنا، خانم شارون دِیویس (Sharon Davis) از نیویورک است. او در باب طرح این مجموعه می‌گوید: «می‌خواستم از مصالح در دسترس محلی استفاده کنم و از سنت‌های بومی الهام بگیرم.» این معمار پیش از این نیز سابقه‌ی مطالعه و کار در زمینه‌های آب‌شناسی، معماری منظر و مهندسی معماری را داشته است. وی تلاش کرده تا در طرح خود به خلق مزایای اقتصادی و زیرساخت‌های اجتماعی دست بزند. طرح وی با اینکه در زمینی به فاصله‌ی یک ساعت رانندگی از پایتخت رواندا قرار دارد، تعلق خاطری به مدرنیسم بین‌المللی ندارد. طرح کلی بنا و سازه‌ی آن، با الهام از روستاهای رواندا و سازه‌های خانه‌های آنان بوده است و ایده‌ی سازماندهی فضایی آن، برگرفته از کاخ مرمت‌شده‌ی حکومتی رواندا می‌باشد. البته آنان در کار خود از چوب بهره برده‌اند، اما معمار به دلیل پایداری سازه‌ای بنا و مقاومت آن در برابر زلزله، با سازه‌ای فولادین کار کرده است. با توجه به اینکه جریان مدرنیسم، بسیاری از سنت‌های رواندا را نابود یا در شرف نابودی قرار داده بود، این بنا می‌تواند نشانی برای آیندگان نیز باشد.

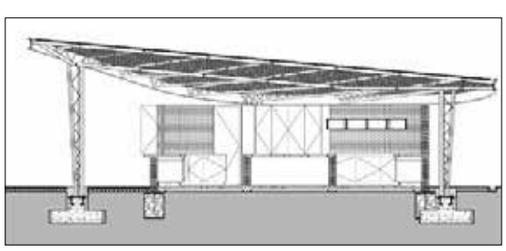
این بنا با ۴۵۰،۰۰۰ تا ۵۰۰،۰۰۰ آجر دست‌ساز توسط زنان ساخته شده است و معماران و صنعت‌گران محلی نیز در این بین همراه تیم بوده‌اند. البته آنان در ابتدا از حُسن همکاری و اطمینان به سازه‌ی مهندسی شده‌ی معمار امتناع می‌ورزیدند، ولی به مرور زمان با فرهنگ‌سازی مشکلات حل شد. در کنار این آجرهای دست‌ساز، استفاده از بیوگاز، انرژی خورشیدی و راهکارهای غیرفعال نیز مدنظر بوده است. طرح سقف‌ها آفتاب‌گیر و ضد بارش باران هستند. این سقف‌ها آب باران را جمع‌آوری کرده و برای مصارف کشاورزی استفاده می‌کنند. همچنین، سیستمی طراحی شده است تا از زباله‌ها و فضولات انسانی کود تهیه شود و در زمین‌های کشاورزی مجموعه استفاده گردد. این مجموعه بجز زمین‌های کشاورزی دارای کلاس‌های دوار آموزشی برای تعداد ۳۰۰ زن، اقامتگاه مهمانان، فروشگاه، فضای برگزاری رویدادهای فرهنگی-آموزشی و چند فروشگاه می‌باشد. زنان پس از طی دوره می‌توانند به‌عنوان معلم به دیگر روستاهای کشور رفته و خدمات آموزشی را ارائه نمایند. ارسال معلم، فروش محصولات کشاورزی زمین‌های پروژه، اجاره‌ی فروشگاه‌ها، اجاره‌ی فضای برگزاری رویدادها و حتی فروش آب جمع‌آوری شده از جمله راه‌های تأمین ۸۰۰،۰۰۰ پوند هزینه‌ی ساخت بنا و ضمانت سرپا ماندن آن برای سال‌های آینده هستند.

این پروژه با هدف رفع بحران‌های اجتماعی-اقتصادی مردم تعریف شده است و راهکار این موضوع را در معماری می‌دیده است. معماری‌ای که از بالا به پایین و توسط فرهیختگان دیکته نمی‌شود، بلکه توسط مردم به هنرمندان آموزش داده می‌شود.

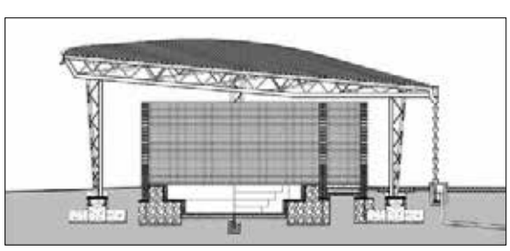
در این پروژه در عین رعایت مهندسی روز دنیا، بوم‌گرایی و توجه به زمینه نیز مهم بوده است و از همین منظر است که «مرکز فرصت‌ساز برای زنان» ارزشمند می‌باشد.



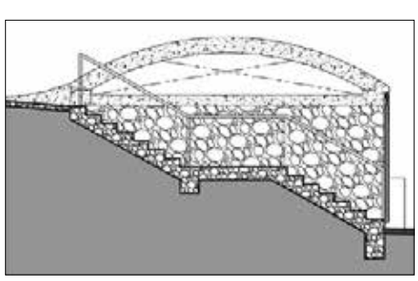
مقطع E-E



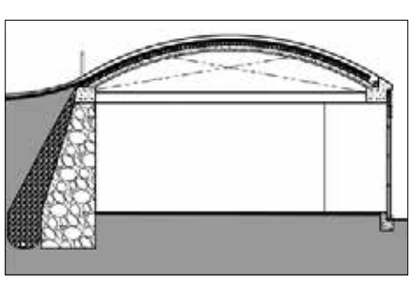
مقطع C-C



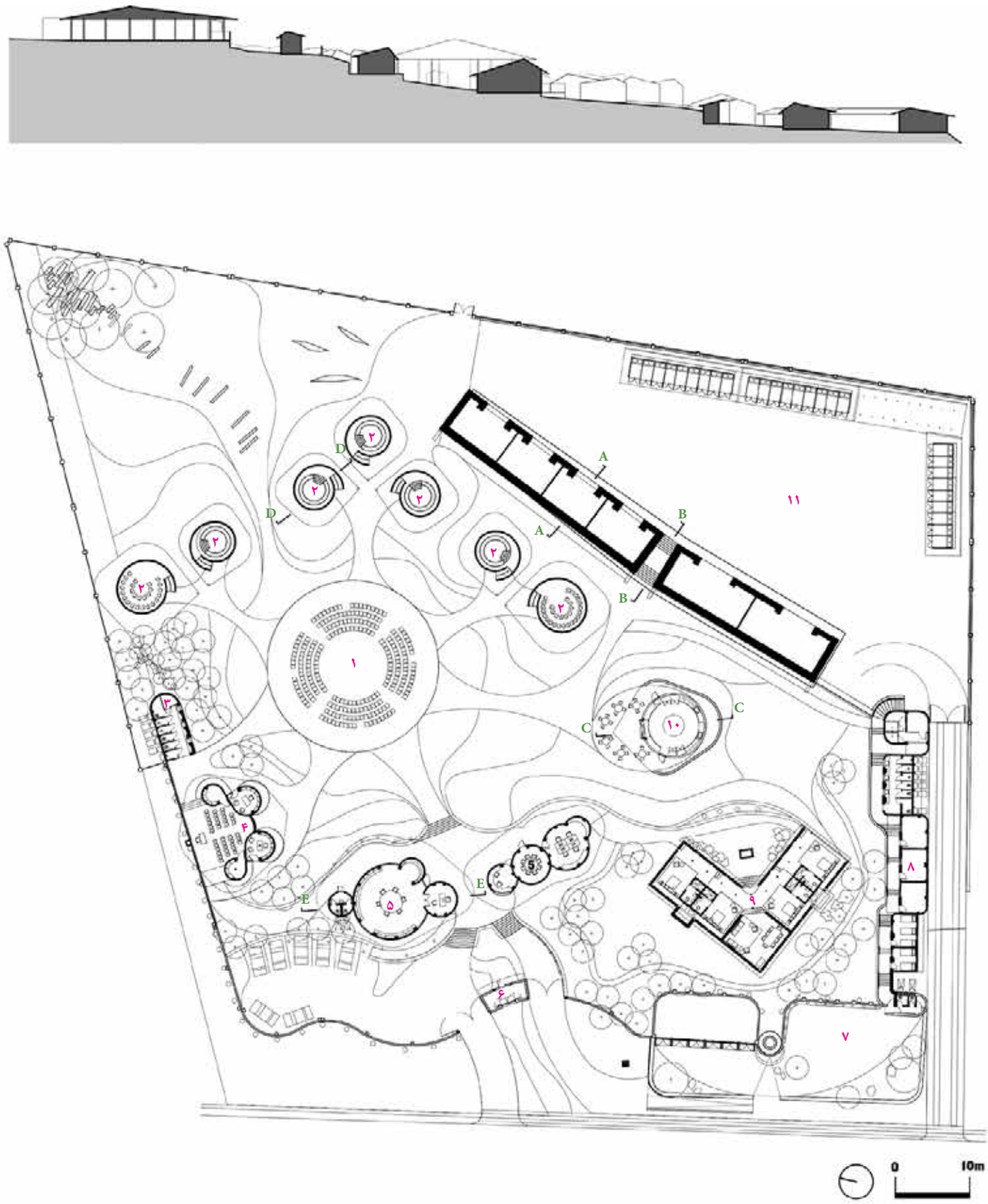
مقطع D-D



مقطع B-B



مقطع A-A



سایت پلان

۱. فضای گردهمایی ۲. کلاس‌ها ۳. سرویس بهداشتی ۴. سالن و اتاق‌های مشاوره ۵. بخش اداری ۶. نگهبانی/ورودی ۷. بازارچه ۸. خوابگاه کارکنان ۹. خوابگاه مهمانان ۱۰. آشپزخانه ۱۱. مزرعه

تصاویر این دو صفحه و دو صفحه‌ی بعد:
مرکز فرصت‌سازی برای زنان

PANTHERS

نتیجه

• دغدغه‌های جهان معماری معاصر همیشه رنگ و بویی شبیه به دغدغه‌های معماری بومی ما ایرانیان دارد و متعاقباً موجب افسوس و درنگ ما می‌شود؛ در این موضوع نیز به نظر این‌گونه است. جهان در حال بازسازی خود با کمک اندیشه‌های بین‌المللی است. حتی اگر ما در بدبینانه‌ترین حالت، بخش «بین‌المللی» راهکار را پاک نماییم، هنوز امر بازسازی خودی پا برجا باقی می‌ماند. بخش‌های کثیری از کشور ما درگیر مشکلات مشابه آثار معرفی شده در این نوشتار هستند. در اقصی نقاط کشور ما، مدارس، درمانگاه‌ها، حسینیه‌ها و صدها کاربری دیگر باید ساخته شوند و تأمین بتن و تیرآهن و مهندس معمار بزرگترین مانع بر سر راه آبادانی آنهاست. چرا ما نباید در کشور خود همچون دو تجربه‌ی ذکر شده در این نوشتار اقدام نماییم؟

• بزرگ‌ترین انتقاد به دستاوردهای این معماری، تثبیت مردم در وضعیت فعلی آنهاست! پس چه زمانی باید این مردمان پیشرفت نمایند؟ آیا این حق است که آنها همچون نیاکان خود زندگی کنند؟ آیا این یک مرحله‌ی گذار از انسان سنتی به انسان مدرن است؛ یا باتلاقی است که این افراد در آن برای همیشه گرفتار شده‌اند؟

• اگر تفکر روح فرهنگ ایرانی را موجودیتی صلح‌طلب و دوست‌دار بشر فرض نماییم، این وضعیت در بین ما معماران با انجام همین‌گونه اقدامات متبلور می‌گردد. ما فکر می‌کنیم نیازی نیست که معماران عزیز کشور سندیکا و جوامع اعتراضی و... تشکیل دهند و در مسائلی ورود نمایند که خارج از حیطه‌ی تخصصشان است؛ کافی است هرکس به تخصص خود عمل نماید. مشکلات باید حل بشوند، اما نه با بحران‌سازی.

واقعیت این است که جوامع و سندیکاهای معماری در ایران بسیار، کمتر از همنوعان خود در جهان فعالیت می‌کنند. این مجامع بیشتر شبیه به انجمن‌های ادبی روشنفکرمآب هستند تا کانون‌های فعالیت مضاعف و انسجام‌بخشی گروهی. گویی اینها تشکیل شده‌اند تا فقط عنوانی درج شده باشد. به همین جهت، اشکالات زیادی بر این مجامع وارد است. اولاً، هنگامی که به لیست این جوامع و مؤسسات نگاه می‌کنیم، نام‌های مشابه زیادی را می‌بینیم. مگر یک نفر چه میزان زمان دارد؟ آیا این افراد در همه‌ی زمینه‌ها متفکر هستند؟ دستاورد آنها چیست؟ گاهی شاید یک فرد، چندین مؤسسه را ثبت و بستر را برای فعالیت جوانان مهیا می‌کند. این وضعیت با کسی که در همه‌ی جوامع و نهادها حاضر است، تفاوت دارد. به‌هرحال، آیا نباید در این زمینه شاهد گستردگی نیروی انسانی تازه نفس و با انگیزه باشیم تا اندیشه‌های مختلف فرصت ظهور یابند؟ حال ممکن است فردی تنها تئوری‌پرداز و بنیانگذار مجموعه مجامعی باشد، که البته این وضعیت جدا از بحث ماست. در اینجا فرد نقش راهبر را دارد و تنها بستر را برای فعالیت جوانان حاضر می‌نماید.

دیگر آنکه، دستاورد این انجمن‌ها و جوامع چیست؟ شاید تعداد انگشت‌شماری انجمن و مؤسسه، جامعه و فرد باشند که حقیقتاً در حال کار صنفی هستند، دست‌ها را به یکدیگر می‌رسانند، جلسات هفتگی برگزار می‌کنند و از حقوق رأی‌دهندگان خود دفاع می‌کنند و به معنای واقعی کلمه «فرهنگ‌محور» در حال خدمت‌رسانی هستند. بنابراین توقع داریم که اعضای این مؤسسات بتوانند در میدان عمل، کاری انجام دهند و منتظر قرارداد دولتی و درآمد نباشند. امیدواریم در آینده شاهد آن باشیم که هر فرد یا گروه معماری، قسمتی از زمان خود را به فرهنگ‌سازی و خدمت به مردم و دولت این مرزوبوم اختصاص دهد. همان‌گونه که در این مقاله خواندیم، این انجمن‌ها به دولت‌ها کمک می‌نمایند و خارج از چارچوب رنگ، نژاد و اقلیم، کارهای بین‌المللی را به سرانجام می‌رسانند.

• در ایران سازمان‌های مردم‌نهاد از پس اقدامات خود به مجامعی تبدیل شده‌اند که گاهی تجمع می‌کنند و شعار اعتراضی سر می‌دهند. ما فکر می‌کنیم بررسی همین دو اثر به خوبی نشان داده‌اند که این سازمان‌ها می‌توانند با توجه به روابط خود و توانایی فنی اعضای خود نیز اقدام نمایند. رد حضور شدید و عملی سازمان‌های مردم‌نهاد در این آثار، ما را به بازبینی و وارسی دوباره‌ی سازمان‌های درون کشوری و جوامع وادار می‌نماید.

منابع:

- باور، سیروس (۱۳۸۸). نگاهی به پیدایی معماری نو در ایران. تهران: انتشارات فضا.
- فاکنتی، دانیلا و همکاران (۱۳۹۴). کیفیت محیطی ساختمان‌ها، ترجمه‌ی سعید تیزقلم زنوزی. تهران: انتشارات فضا.
- معماریان، غلامحسین (۱۳۹۰). معماری ایرانی. چاپ سوم، تهران: انتشارات سروش دانش.
- Architecture Review. Buildings. Retrieved April 12, 2016. From http://www.architecture-review.com
- Elemental. Proyectos. Retrieved April 12, 2016. From http://www.elementalchile.cl
- United Nations. Development of Africa. Retrieved April 12, 2016. From http://www.un.org

ارزیابی موفقیت صفر-انرژی‌ها

بررسی سه بنای همسو با استانداردهای معماری پایدار

نوشته‌ی نانسی بی. سالمن

ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد

مقدمه

اکنون زمان آن رسیده تا به‌منظور جلوگیری از گرم شدن زمین، میزان مصرف انرژی تجدیدناپذیر در ساختمان‌ها را بیش از پیش کاهش دهیم. به همین منظور، در سال ۲۰۰۶ «چالشِ معماری در سال ۲۰۳۰ (The Architecture 2030 Challenge)»، تمامی ساختمان‌ها و بازسازی‌های عظیم را ملزم به کاهش مصرف سوخت‌های فسیلی نمود تا در مقایسه با میانگینِ در نظر گرفته‌شده برای یک ساختمان، در سال ۲۰۱۰ میزان مصرف به ۶۰ درصد، ۲۰۱۵ به ۷۰ درصد، ۲۰۲۰ به ۸۰ درصد، ۲۰۲۵ به ۹۰ درصد و تا ۲۰۳۰ این میزان به صفر برسد.

همان‌طور که پیتر دروکر، مشاور مدیریت، در جمله‌ی معروف خود می‌گوید، «هرآنچه که قابل اندازه‌گیری است، قابل مدیریت نیز می‌باشد.» از اینرو، تغییرات چشمگیری در روند اندازه‌گیری انرژیِ مصرفی در ساختمان‌ها رخ داده است. به‌عنوان مثال، در شهرهای مختلف از جمله، آستین، تگزاس، فیلادلفیا، نیویورک، سان‌فرانسیسکو، سیاتل و واشینگتن، قانونی به تصویب رسیده است که ساختمان‌ها را ملزم به ارائه‌ی گزارش از انرژی مصرفی‌شان می‌نماید. از آنجایی که این گزارش ممکن است علنی و یا هنگام معاملات ملکی ارائه گردد و توسط دیگران دیده شود، این امر باعث می‌شود تا مالکان انگیزه بیشتری برای ارتقای سطح عملکرد خود در این خصوص داشته باشند و در بازار رقابتی با کاهش سطح مصرف انرژی، توانمندی خود را تضمین کنند. علاوه براین، با افزایش فعالیت‌های LEED (رهبری در طراحی انرژی و محیط زیست؛ Leadership in Energy & Environmental Design ــ بزرگ‌ترین مجموعه تخصصی بررسی ساختمان‌های سبز در جهان)، برای ساخت ساختمان‌های سبز تا با قطعیت ثابت نشود که در مصرف انرژی با اهداف مذکور سازگارند، به پروژه‌ها پروانه‌ی ساخت داده نخواهد شد و انجمن خانه‌ی سبز آمریکا (U.S. Green Building Council ــ مخفف USGBC) از سال ۲۰۰۹ سیاستی را پیش‌گرفته که طبق آن هر پروژه طی گزارشی پنج‌ساله، میزان مصرف انرژی‌اش را با اطلاعاتی شفاف ارائه دهد.

بنابر عقیده‌ی مارک فرانکل، مدیر فنی مؤسسه‌ی ساختمان جدید (New Building Institute)، مسئله‌ی اساسی درباره‌ی عملکرد مصرفی ساختمان‌ها، طراحی آنها نمی‌باشد، بلکه انتظارات بیش از حد خوش‌بینانه‌ای است که از ساکنین آن می‌رود و به گفته‌ی وی، «با پیگیریِ سطح عملکرد ساختمان و ارائه‌ی بازخورد به ساکنین، این امکان را به ایشان می‌دهیم تا به نقاط قوت و ضعف عملکردیِ خود در مصرف انرژی پی‌ببرند». البته مشکل همیشه در جزئیاتِ کار نهفته است؛ اینکه چه چیزی باید اندازه‌گیری شود، معیارها با چه ارقامی مقایسه شوند و چگونه داده‌های خامِ عددی با اطلاعاتی ساده‌تر و ذهنی‌تر (مانند بررسی سطح رضایتمندی ساکنین) قرین شود، اینها همگی نکاتی هستند که باید در نظر گرفته شوند. به‌عنوان مثال، معمولاً انرژی ساختمان را با میزان انرژی‌ای که در ساختمان مصرف می‌شود (Site Energy نیز گفته می‌شود) اندازه‌گیری می‌کنند، اما برای اندازه‌گیری درست و صادقانه‌ی انرژی مصرفیِ ساختمان و میزان کربن دی‌اکسید موجود، باید مقدار کل انرژی‌ای که برای تولید و مصرف انرژی ساختمان به کار می‌رود را در نظر گرفت (که به آن انرژی اولیه یا انرژی منبع نیز می‌گویند). البته بسیاری از حوزه‌های محلی همچنان متکی بر Energy Star Portfolio Manager هستند که میزان مصرف انرژی ساختمان‌ها را در مقابل ساختمان‌های تجاری ارزیابی می‌کنند، اما همان‌طور که مارک فرانکل متذکر می‌شود، این نوع مقایسه گمراه‌کننده می‌باشد و به آن ایراداتی وارد است، زیرا آخرین اطلاعاتی که از مصرف انرژی ساختمان‌های تجاری (CBECS) منتشر شده است مربوط به سال ۲۰۰۳ بوده که قطعاً در آن زمان، ساختمان‌های کمتری با این ویژگی‌ها وجود داشتند.

از اینرو، باید به این مسائل کلیدی در اندازه‌گیری انرژی بیشتر بپردازیم. به همین منظور، برای ارزیابی واقعی عملکرد سازه‌ها و اندازه‌گیری صحیح میزان مصرف انرژی در آنها، برخی از صاحبان ساختمان‌های اداری و تجاری اقدام به ارزیابی عملکرد واقعی سازه‌های خود نموده‌اند تا نه در کاغذ، بلکه در واقعیت، سطح عملکرد ساختمان را بسنجند که در اینجا نگاهی اجمالی به سه نمونه از آنها خواهیم داشت.

مرکز پشتیبانی پژوهش

به‌عنوان لابراتوار اصلی برای دپارتمان انرژی آمریکا (DOE) ــ دفتر بهره‌وری و انرژی تجدیدپذیر (EERE)، آزمایشگاه ملی انرژی تجدیدپذیر (NREL) به رشد و گسترش فناوری‌ها و مطالعات بهره‌وری انرژی در چالش‌های زیست‌محیطی کشور اختصاص دارد، بنابراین هنگامی که کنگره‌ی آمریکا در سال ۲۰۰۷، بودجه‌ی کافی برای ساخت دفتری جدید به‌عنوان مرکز پشتیبانی پژوهش NREL در همان محوطه اختصاص داد، شکی نبود که مالکان آن (DOE و NREL) می‌خواستند ساختمانی با بالاترین سطح بهره‌وری انرژی داشته باشد.

یکی از اولین تصمیماتی که برای تحویل ساختمان اتخاذ شد شیوه‌ی «طرح و اجرای مبتنی بر عملکرد» بود. در این سناریو، مالک به‌طور کامل، تمامی الزامات و احتیاجات را برای عملکرد مناسب ساختمان مطرح کرده و با مبلغی مشخص و ثابت برای پرداخت، درخواست خود را مطرح می‌نمود. سپس از نهادهای طرح و اجرا دعوت می‌شود تا نقشه‌هایشان را ارسال کنند و پس از آن، مالک از بین طرح‌های پیشنهادی، موردی را انتخاب می‌کند که بیشتر از دیگران الزامات را لحاظ کرده و با برنده، باقیمت مقطوع، قرارداد را منعقد می‌نماید. به نقل از نشریه‌ی EERE، آنها این رویکرد را پیش گرفتند زیرا «می‌خواستند فراتر از ارزش و توان مالی، خلاقیت گروه طراحی را شکوفا کرده و طرح مناسب را برگزینند».

در آوریل سال ۲۰۰۸، طرح گروه معماری هاسِلدِن کانستراکشن (Haselden Construction) برای آراِس‌اِف (RSF) برگزیده شد و اِستانتک، خدمات مربوط به مهندسی مکانیک و مدل‌سازی انرژی را تدارک دید. در واقع کارِ ساخت در فوریه‌ی ۲۰۰۹ آغاز شد و پیش از ژوئیه‌ی ۲۰۱۰ به اتمام رسید. در این بین تا ۲۰۰۹ کمک‌های مالیِ «بازیابی و بازسازی مجدد امریکایی ــ (ARRA)»، این امکان را برای DOE و NREL ایجاد کرد تا کار را زودتر از موعد مقرر شروع کنند و فاز دوم را در اواخر سال ۲۰۱۱ به اتمام برسانند.

آراِس‌اِف، در طراحی‌اش به تهویه و روشناییِ طبیعی توجه خاصی داشت تا بیشترین بهره را در این بخش داشته باشد. سازه‌ی اولیه‌ی این پروژه ۲۰،۶۲۵ مترمربع می‌باشد که از سه قسمت مستطیلی با عرض کمتر از ۱۸/۳ متر ساخته شده است. بخش مرکزی که از سه طبقه تشکیل شده است، شامل لابی، ورودی و محوطه‌ی کنفرانس می‌شود و از بالا به پایین ساخته شده که از قسمت جنوبی با بال سه طبقه‌ایِ اداره و در قسمت شمالی با بال چهار طبقه‌ای در تقاطع است. اگرچه این دو به‌صورت اُریب اندکی از هم فاصله دارند، دو بال این اداره از شرق به غرب کشیده می‌شود. در مرحله‌ی دوم، ستون مرکزی در امتداد شمالی برای اتصال به بال چهار طبقه‌ای که به موازات اولی قرار دارد، می‌باشد و به موجب آن، مساحت ساختمان را تا ۱۲،۸۲۰ مترمربع گسترش می‌دهد.

در نمای شرق و غرب سازه، نماپردازی با شیشه به حداقل می‌رسد اما در قسمت شمالی و جنوبی آن با طراحی هوشمندانه، به منظور جلوگیری از ورود و خروج بی‌رویه‌ی گرما و افزایش سطح روشنایی در فضای داخلی ساختمان، شیشه‌کاری صورت گرفته است. طراحی مبتکرانه کلکتورهای خورشیدی که رو به دیوارهای جنوبی قرار گرفته‌اند، هوای تازه را در زیر بال‌های اداره گرم کرده و در فضایی که تعبیه شده است ذخیره می‌کند و اینگونه امکان گرم‌تر شدن هوای تازه توسط گرمای تلف شده‌ای که از مرکز داده‌های بهره‌وری انرژی ساختمان و یا سیستم بازیافت انرژی رانده شده، وجود دارد.

در نتیجه، هوای مطبوع شده از طریق جابجایی در سیستم تهویه‌ی زیرِ طبقه به فضای تعبیه شده منتقل می‌شود و از سیستم خنک کننده‌ی تبخیری و همچنین سیستم بازیافت انرژی برای خنک نمودن هوا، در صورت نیاز، استفاده می‌شود. همچنین، گرمایش و سرمایش تمامی قسمت‌های اداره توسط دال‌های سقفِ «تابشی» می‌باشد و برای تولید گرما از آبی که توسط دیگ‌های سوزاننده‌ی تراشه‌های انواع چوب گرم می‌شود و برای سیستم سرمایشی ساختمان از خنک‌کننده‌ی پیشرفته استفاده می‌شود.

به منظور استفاده‌ی بهینه از انرژی، تجهیزات اداری این ساختمان نیز همسو با این هدف فراهم شده‌اند. به‌عنوان مثال، به جای استفاده از کامپیوترهای رومیزی از لپ‌تاپ استفاده شده و همچنین از تکنولوژی فوتوولتائیک (PV) برای تأمین برق پارکینگ بهره‌برداری شده است.

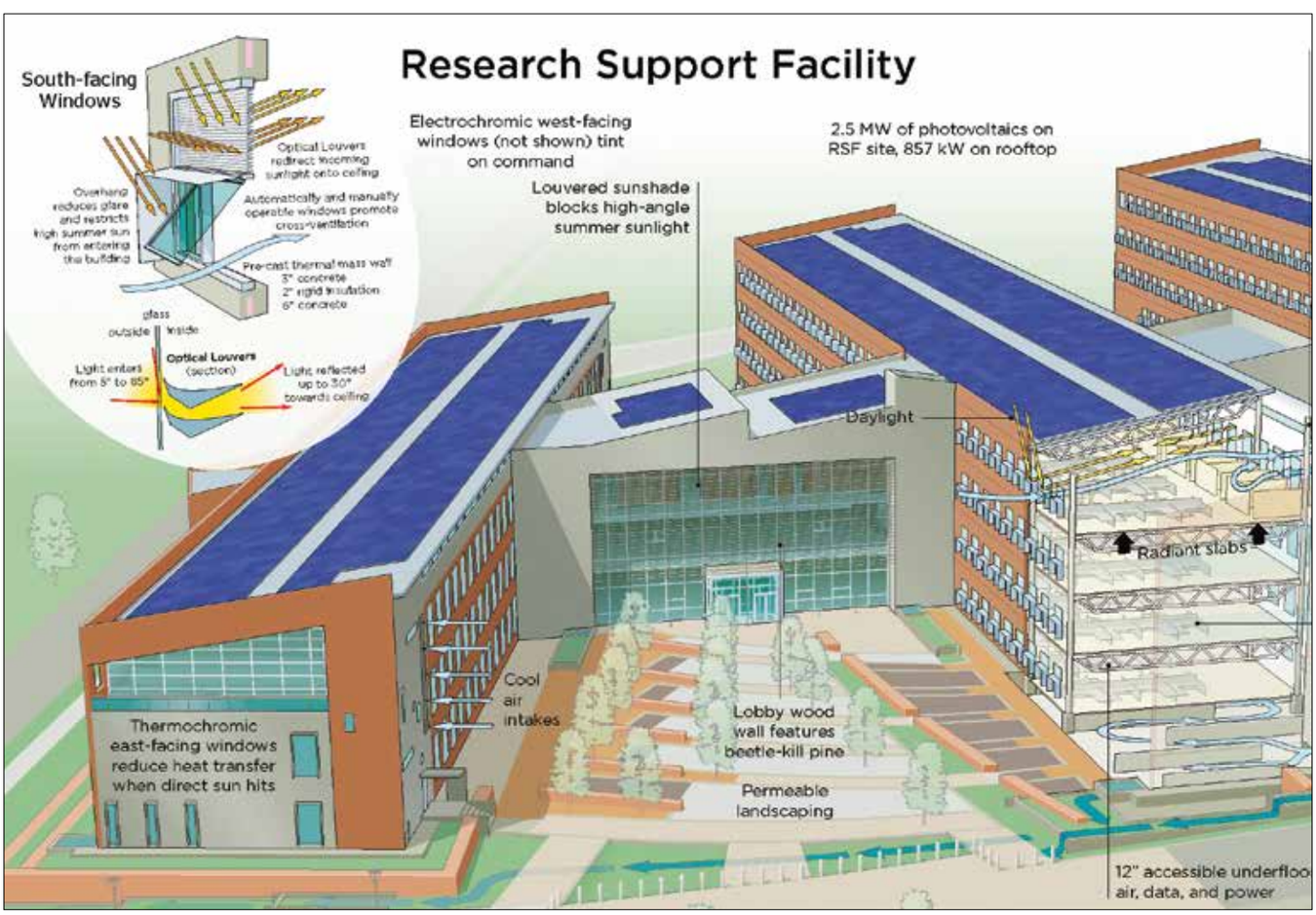
در کل، گروه طراحی سعی بر آن داشتند تا در تمامی مراحل نظیر طراحی، ساخت، کاربری و توسعه‌ی پروژه، سیستم مصرفی انرژی را به دقت اندازه‌گیری و طراحی کنند. برای هر سیستم به‌طور مجزا طرحی در نظر گرفته شد و در نهایت با نگاهی کلی، طراحی سیستم انرژیِ تمامی ساختمان بررسی می‌شد. درست از زمانی که برای اولین بار ساکنین این ساختمان مستقر شدند تا به حال، گروه، در حال اندازه‌گیری و کنترل ساعتیِ کیلو وات‌ها و انرژی مصرفی در کل ساختمان از جمله روشنایی، حجم پلاگین (plug loads ــ حجم

تصاویر این دو صفحه و دو صفحه‌ی بعد: **مرکز پشتیبانی پژوهش**

برق مصرفی از پریزهای برق ساختمان)، وسایل مکانیکی، سیستم گرمایشی و سرمایشی و همچنین کنترل وضعیت آب و هوا، شرایط نور، مصرف آب و میزان تولید PV می‌باشد.

بنا بر نتایج به دست آمده از گروه پژوهشی ساختمان‌های تجاری اِن‌آرای‌اِل (NREL)، اندازه‌گیری‌های جمع‌آوری شده طی ۱۴ ماه اولِ سکونت در این بنا، تراکم مصرف (EUI) ۹۹۱۱۱ کیلوکالری در مترمربع (35.4kBtu/ft^2/yr) با اندکی بیش از پیش‌بینی‌های انجام‌شده، یعنی ۹۸۲۷۸ کیلو کالری در مترمربع (35.1kBtu/ft^2/yr) را نشان می‌دهد. نکته‌ی دیگر این بود که طبق داده‌های به دست آمده، معلوم شد که مصرف شبانه‌ی انرژی برای روشنایی و حجم پلاگین از میزان پیش‌بینی شده بیشتر بود که این امر موجب توجه بیشتر به افزایش آموزش کاربران شد.

در مرحله‌ی دوم، با اطلاعات موجود و تجربیات به دست آمده از فاز اول و همچنین تحول روزافزون فناوری، گروه پروژه، قادر به کاهش میزان مصرف انرژی نسبت به فاز اول شدند. حالا دیگر پروژه ۳۳،۴۴۵ مترمربع که ۱۳۲۵ نفر در آن سکونت دارند به اعلام مصرف سالانه‌یِ خود، یعنی ۸۳۰۰ کیلو کالری بر مترمربع (26.9kBtu/ft^2)، مفتخر است. نهایتاً، با قدرت تولید برق مصرفی ساختمان توسط PV، این پروژه توانست مقصود نهایی، یعنی به انرژیِ صفر دست یابد.



مرکز پشتیبانی پژوهش

ساختمان نیویورک تایمز

طراحی نیویورک تایمز به‌دلیل تفکر، تحقیقات و دیدگاه‌های انتقادی و ارتباطات شفافش شناخته شده است، پس بی‌شک شرکت مادرِ یا دفتر مرکزی این مؤسسه‌ی مهم، یعنی شرکت نیویورک تایمز، تمام سعی خود را در ارائه‌ی اطلاعات دقیق و صادقانه درباره‌ی تلاشش در جهت ساخت دفتر مرکزی‌ای به‌عنوان نمونه‌ای از کارامدترین بناها در قلب منهتن می‌نماید.

پژوهش‌های فنی درباره‌ی این پروژه خیلی پیش‌تر از ساخت بنا آغاز شد و بودجه‌ی آن توسط DOE، مرکز تحقیق و توسعه انرژی نیویورک (NYSERDA)، کمیسیون انرژی کالیفورنیا و دیگر مراجع تأمین شد. در سال ۲۰۰۳، شرکت نیویورک تایمز با آزمایشگاه لورنس بِرکلی (LBNL) به منظور بررسی بیشتر نمای پویا و سیستم روشناییِ سازه، وارد گفت‌وگو شد. نهایتاً، برج ۵۲ طبقه‌ای به‌عنوان طرح پیشنهادی توسط شرکت معماری رنتسو پیانو با همکاری معماران FXFowle با تأکید بر وضوح و شفافیت فوق‌العاده‌ی بنا ارائه شد. بکارگیری شیشه‌هایی شفاف با درصد کمتری از آهن در مبانی این طرح وجود داشت. در واقع، طرف گفت‌وگو تمایل زیادی در بکارگیری فناوری‌های خلاقانه برای سایه و کاربری بنا داشت که نیمه‌ی تحتانی ساختمان را در بر می‌گرفت تا هم عملکرد سیستم روشنایی داخلی را ارتقا دهد و محیطی راحت برای کارکنان باشد و هم انرژی کمتری مصرف کند.

بالاخره، مذاکره با LBNL منجر به ساخت ماکتی برای طرح پیشنهادی با مقیاس ۴۱۸,۰۰۰ مترمربع شد که با محاسبه و ارزیابی دقیق سیستم انرژیِ مصرفی برای روشنایی، عملکرد سیستم کنترل و راحتی دید با کار در نوری که به صورت خودکار سایه و روشنایی را تنظیم می‌کند، نهایتاً موجب شد تا طراحان به ملزومات و مشخصات اساسی بنای مورد نیاز شرکت نیویورک تایمز پی‌ببرند.

آزمایشات حتی در مرحله‌ی ساخت نیز ادامه داشتند تا از عملکرد صحیح سیستم‌های موجود و کم مصرفی‌شان، پیش از سکونت کارکنان اطمینان حاصل شود. در واقع، در حالی که LNBL در حال بکارگیری روش‌های ابداعی جهت بازبینی سیستم عملکرد روشنایی بود، مرکز محیط زیست دانشگاه کالیفرنیا (CBE) به بررسی همین امر و همچنین تهویه‌ی هوا در زیرسازی ساختمان (UFAD) می‌پرداخت. به منظور راحتی بیشتر برای کارکنان و ارتقای سطح عملکرد بنا در کاهش مصرف انرژی، همگام با ساخت طبقات ساختمان، گروه به بررسی دقیق عملکرد مختلف سیستم‌ها می‌پرداخت و چنانچه مشکلی تشخیص داده می‌شد، شرکت سازنده، ملزم به رفع آن در عرض یک هفته بود. همچنین، تولیدکنندگان می‌بایست در خصوص محصول ارائه شده‌شان برای آموزش، همکاری‌های لازم را نیز انجام می‌دادند.

در سال ۲۰۱۱، پس از اسکان افراد، به ارزیابی یک ساله از یک طبقه‌ی ساختمان در رابطه با برنامه‌ی مشارکت ساختمان‌های تجاری DOE با کمک LBNL و CBE اقدام شد تا سیستم‌های روشناییِ خودکار، تنظیم نور داخلی، سایه‌افکن‌ها و همچنین سیستم‌های UFAD را به‌طور دقیق بررسی کنند. به منظور پژوهش در هر سه زمینه‌های مذکور، پژوهشگران اطلاعات لازم در خصوص میزان مصرف انرژی را مستقیماً از اندازه‌گیری روشنایی و یا نمونه‌ی تنظیم شده انرژی پلاس برای تأسیسات برقی و مکانیکی (Energy plus for HVAC) به دست آوردند. علاوه براین، اطلاعات هزینه‌ها را نیز از سازندگان و کارشناسان تهیه کردند و به بررسی بیشتر و عمیق‌تر نظرسنجی‌ای که پیش‌تر از ساکنین گرفته شده بود، پرداختند. یافته‌های این گزارش در ژانویه‌ی ۲۰۱۳، تحت عنوان ارزیابیِ نظارتیِ ساکنین ساختمان نیویورک تایمز از سیستم تنظیم نور، سایه افکنِ خودکار و سیستم توزیع و تهویه‌ی هوا توسط LNBL Window و Envelope Materials Group منتشر شد.

بنابر گزارشات، میزان صرفه‌جویی سالانه مصرف برق در یک طبقه‌ی تحتانی، به‌عنوان نمونه، در هر سه زمینه‌ی مذکور (2.58kWh/ft^2) بود (که این به معنای کاهش ۲۴ درصدی از مدل پایه‌ی ASHRAE 90.1-2001 است که بنا بود از سیستم تهویه‌ی هوا و پنجره‌های کوچک‌تر استفاده کند و هیچ سایبان خارجی و نورپردازی عادی‌ای نباشد). از اینرو، میزان مصرف انرژی در ساختمان و منبع تراکم مصرف انرژی برای سیستم گرمایش، سرمایش، تهویه‌ی هوا، روشنایی و تجهیزات به ترتیب (29kBtu/ft^2/yr) و (94kBtu/ft^2/yr) بودند. به‌علاوه، هزینه‌های انرژی نیز به‌علت کاهش اوج مصرف برق از ژوئن تا سپتامبر از ۲۱ به ۲۵ درصد کاهش یافتند.

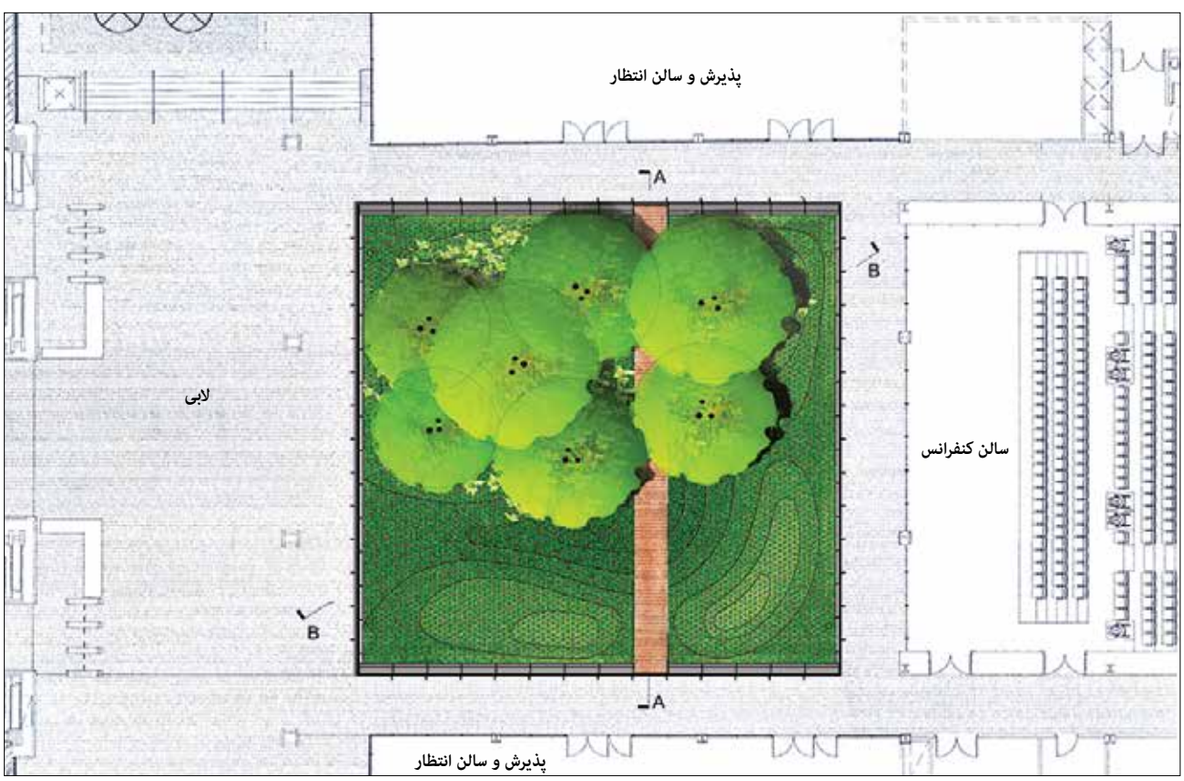
البته این ارقامِ قابل ملاحظه در خصوص میزان تراکم مصرف انرژی (EUI)، تمامی میزان مصرفی انرژی برای آن طبقه بجز مرکز اطلاعات، آسانسورها و دیگر بخش‌های اساسی ساختمان را شامل می‌شود؛ بنابراین، از آنجایی که بخش‌هایی از ساختمان در نظر گرفته نشده‌اند و طبقات بالاییِ ساختمان، مالکان دیگری دارد که خیلی عملکرد مؤثری ندارند، میزان مصرف انرژی در کل ساختمان، بدیهی است به مراتب بیشتر باشد.

درمجموع، گزارشات حاکی از آن است که ۷۸ درصد از کارکنان شرکت از عملکرد سیستم روشنایی رضایت کلی داشته‌اند و ۶۱ درصد بکارگیری این نوع سیستم‌ها را مؤثر در بهبود روند کاریشان می‌دانستند. این در حالی است که ۵۷ درصد، در خصوص سیستم کنترل خودکار روشنایی بازخوردی نسبتاً مثبت داشتند و برای سیستم سایه‌افکن خودکارِ پنجره‌ها، این میزان تنها ۴۱ درصد بود. به‌علاوه، از مجموع ۳۱۸ نظرِ نوشته شده، ۲۰۶ نظر در خصوص عملکرد سایه‌افکن‌ها بود که اکثراً از عدم کنترل نور شدید توسط سایه‌افکن‌ها نارضایتی خود را ابراز نموده بودند. البته سازندگان متوجه این موضوع هستند که فرایند به‌روز رسانی سیستم‌های سایه‌افکن و همچنین ساخت و راه‌اندازی ساختمان‌های مجاور منجر به کاهش عملکرد این بخش شده‌اند؛ اما با این وجود، درباره‌ی دمای فضای داخلی ساختمان، ۴۶ درصد از کارکنان، نظر مساعد داشتند.

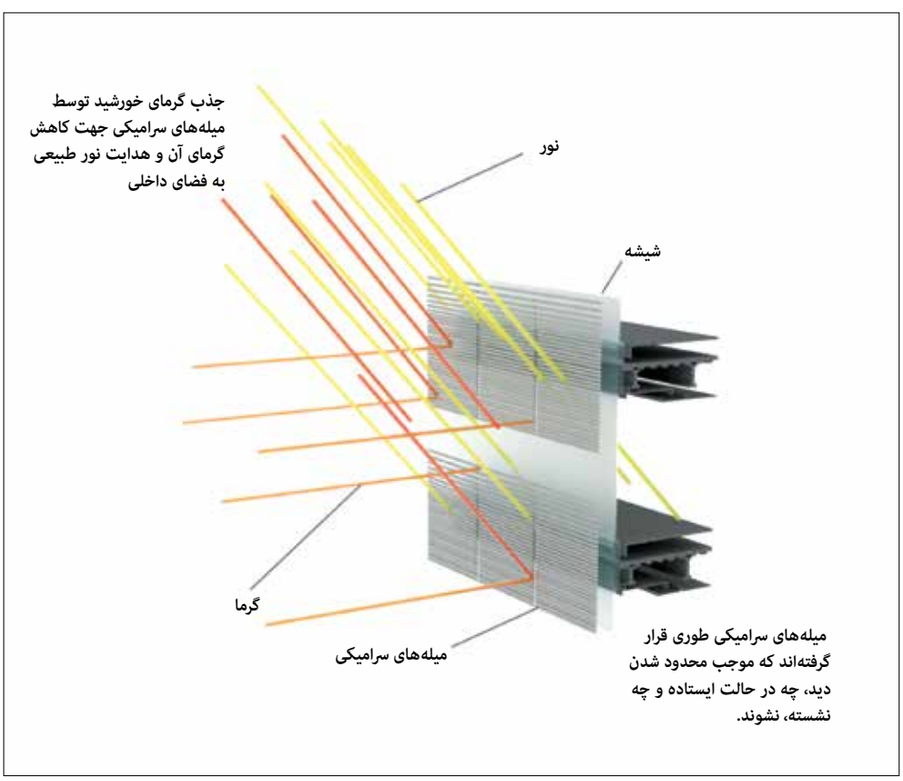
گذشته از این، از جنبه‌ی مالی نیز پژوهشگران، یک دوره‌ی هشت ساله‌ی بازپرداخت و نرخ بازده داخلیِ ۱۲ درصدی را با در نظر گرفتن ترکیبِ هر سه اندازه و هزینه نصبِ 1.39/ft^2 برای سایه‌افکن، 3.50/ft^2 برای سیستم UFAD و ۶ درصد نرخ نزولی محاسبه کردند.

تصویر صفحه‌ی مقابل و دو صفحه‌ی بعد: **ساختمان نیویورک تایمز**

The New York Times



پلان باغچه‌ی لابی ساختمان نیویورک تایمز



میله‌های سرامیکی طوری قرار گرفته‌اند که موجب محدود شدن دید، چه در حالت ایستاده و چه نشسته، نشوند.

ریجنتس هال (Regents Hall)

طراحی کالج سنت اُلاف (St. Olaf College) در نورث فیلد (Northfield)، مینسوتا (Minnesota)، با ۱۳۹ سال قدمت (مطابق با ۱۲۵۵ خورشیدی)، به‌عنوان مؤسسه‌ی هنرهای آزاد، همواره به اصول و قواعد در سطوح مختلف از جمله ارائه‌ی خدمات و امکانات برای دانشجویان و فراهم کردن امکانات پژوهشی، پایبند بوده است. پس هنگامی که سخن از تعویض ساختمان علومِ ۴۰ ساله به میان می‌آید، انتخاب طرحی با بالاترین سطح عملکرد دور از ذهن نمی‌نماید. در واقع، ساخت ریجنتس هال، به‌عنوان دانشکده‌ای برای علوم طبیعی و ریاضی در سال ۲۰۰۸ به پایان رسید که طراحی این بنا توسط گروهی از معماران و مهندسین شرکت هُلابرد و روت (Holabird & Root) و شرکت پیمانکاری اُسکار جِی. بلت انجام و نهایتاً موجب اخذ جایزه‌ی طلا از LEED-NC شد.

ریجنتس هال با مساحت ۱۸/۵۸۰مترمربع و ساختمان چهار طبقه‌ای، به منظور فراهم آوردن محیطی مناسب برای تحصیلات بینارشته‌ای فضاهایی را شامل آزمایشگاه، اتاق سمینار، دفاتر دانشکده، کتابخانه، گلخانه، آتریوم شیشه‌ای و شفاف، کافه و یک سالن جهت گردهمایی‌های غیررسمی را در خود جای می‌دهد.

از آنجایی که معمولاً آزمایشگاه‌ها یکی از پرمصرف‌ترین مکان‌های ساختمان‌ها به شمار می‌آیند، گروه طراحی راهکارهایی را به‌منظور کاهش میزان انرژی تلف شده در نظر گرفتند. به‌عنوان مثال، طرح «شیمی سبز» برای اولین بار در کشور آمریکا عملی شد و بنابر تعریف انجمن شیمی آمریکا به منظور «طراحی، توسعه و بکارگیری محصولات و فرایندهای شیمیایی جهت کاهش دادن و یا از بین بردن مواد مضر برای سلامت انسان و محیط زیست» ایجاد شده است. در نتیجه، آزمایشگاه ریجنتس هال با مصرف تنها نیمی از هود مورد نیاز برای یک آزمایشگاه، توانسته است مصرف انرژی را در این بخش به‌طور چشمگیری کاهش دهد.

یکی دیگر از راهکارهای کاهش مصرف انرژی این است که هوای مطبوع ابتدا به فضاهایی بجز آزمایشگاه می‌رود و سپس به آزمایشگاه رفته، به عبارتی دیگر، با دو بار چرخش هوا در ساختمان، میزان مصرف انرژی کاهش می‌یابد و بنابر اظهارات مهندس ارشد پروژه، لی تَپر، «این نوع جریان هوا باعث کاهش حجم وسیعی از میزان انرژی لازم برای ساختمان می‌شود». علاوه براین، پیش از اتلاف هوا پس از ورود به آزمایشگاه، از گرمای به دست آمده برای سیستم گرمایش فضا نیز استفاده می‌شود.

در نتیجه‌ی همکاری با مقامات محلی و یک سازنده، گروه تصمیم به اجرای طرحی مبنی بر ایجاد حالت انهدام برای هود گرفتند تا هنگامی که اُرسی هود کاملاً بسته است، نیاز به جریان هوا را تا حد چشمگیری کاهش دهد و یک فرد مجاز، به‌عنوان مثال یک مدرس، با قرار دادن رمزی نشان می‌دهد که آن غیرفعال و بدون مواد شیمیایی می‌باشد.

از همان ابتدا همه می‌دانستند که قرار است تمامی سیستم‌های ساختمان به‌طور دقیق کنترل شوند و همان‌طور که معاون تسهیلات، پیتر سَندبِرگ، توضیح می‌دهد، «دانشکده تصمیم داشت که ساختمان تبدیل به فرصتی برای آموزش و پژوهش درباره‌ی چگونگی عملکردش ایجاد کند و به همین دلیل اولین انگیزه برای ساخت آن ایجاد شد». همچنین با بکارگیری سیستم نظارتی و تأیید مندرج در طبقه‌بندی انرژی و محیطِ LEED (که گسترده‌تر از آن چیزی است که مدیران تسهیلات دانشکده برای سیستم کنترل انرژی به آن نیاز دارند) حالا دیگر ساختمان جدید برای کسب رتبه‌ای برتر، به‌عنوان ساختمان سبز، واجد شرایط می‌باشد.

از دیگر نکات مؤثر در موفقیت این پروژه، تحویل ساختمان به شیوه‌ی «طرح و اجرای مبتنی بر عملکرد» بود زیرا با این کار پیمانکار از انتظارات مالک مطلع بوده و سطح عملکرد سیستم‌های اندازه‌گیری مورد نیاز را ارتقا می‌دهد. برای مثال، بخش‌بندی قسمت‌های مختلف برقی در ساختمان از جمله، سیستم روشنایی، حجم پلاگین و پنل‌های برقی و همچنین ابزارهای اندازه‌گیری ترکیبی این امکان را ایجاد می‌کند تا اجزاء مختلف جداگانه اندازه‌گیری شوند و سیستم کنترلِ مصرف ساختمان هر ۱۵ دقیقه گزارشی را ارائه دهد.

علاوه براین، سیستم کنترلِ ساختمان اطلاعاتی نظیر آب‌وهوا، دمای کمتر و بیشتر از حد معمول، فشار بخار، دمای آب سرد، مصرف آب داخلی، میزان ذخیره آب از بارندگی، دمای زمین و موارد دیگر را نشان می‌دهد. برای مشاهده تصاویر بیشتر از سیستم کنترل ساختمان می‌توانید به وب سایت کالج مراجعه نمایید. (stolaf.edu/regentshall/enviromon)

نهایتاً، در مقایسه با مصرف برق اولیه که ۸ میلیون کیلو وات ساعت بود، ابتدا میزان مصرف به ۴/۹ میلیون کیلو وات ساعت و در سال اول عملکرد سازه این میزان تنها به ۲/۷ میلیون کیلو وات ساعت رسید که به گفته‌ی یکی از اساتید دانشگاه، پُل تی.جکسون، «میزان کاهش مصرف بیشتر از حدی بود که ما انتظارش را داشتیم.» و ایشان این موفقیت را بیشتر به‌دلیل تلاش پیمانکاران در حفظ درختان در قسمت جنوبی ساختمان می‌دانند. در سال دوم به گفته‌ی آقای جکسون و بنابر گزارشات، میزان مصرف به ۲/۲ میلیون کیلو وات ساعت رسید و این میزان با افزایش یادگیری الگوهای مصرف توسط ساکنین نیز افزایش یافت. اگرچه راهکار انهدام هود، طبق گزارشات خیلی مؤثر نمی‌نماید؛ اما آقای جکسون بر بهره‌وری بیشتر از این راهکار در ماه‌های آتی تأکید می‌کنند تا نهایتاً به این روند نزولیِ مصرف سالانه‌ی انرژی ادامه دهند.

تصاویر این صفحه: **ریجنتس هال**

Reference:

Solomon, Nancy B. *Data Driven: How Owners Can Make More Accurate Assessments of their High-performing Buildings.* May, June 2013. New York: GreenSource Magazine.

باغ ایرانی در نهمین اکسپوی جهانی باغ پکن (یک پردیس معاصر)

محمد شماعی‌زاده، شیرین شریف‌فر (دفتر معماری طرح اول)

پکن، چین، ۲۰۱۳

معرفی اکسپوی جهانی باغ

اکسپوی جهانی باغ از سال ۱۹۹۷ هر دو سال یک‌بار در چین و در شهرهای دالیان، نان جینگ، شانگهای، گوانگجو، شن جن، شیا من، جی‌نان و چونگ ــ که همگی از جمله شهرهای توسعه‌یافته هستندــ برگزار می‌شود. نمایشگاهی که در ادامه توصیف خواهد شد، دو سال پیش در منطقه‌ی فنگ‌تای شهر پکن برگزار گردید.

منطقه‌ای که برای پروژه اکسپوی جهانی باغ در شهر پکن در نظر گرفته شده، زمینی به مساحت ۲۶۷ هکتار را دربر می‌گیرد که با در نظر گرفتن دریاچه‌ی بزرگ مورد نظر طرح، مجموع فضاهای به کار گرفته شده‌ی پروژه در کل به ۵۱۳ هکتار می‌رسد.

همچنین شهرداری پکن برای تسریع و تسهیل حمل‌ونقل علاقه‌مندان به بازدید از اکسپوی جهانی باغ علاوه بر توسعه‌ی سریع حمل‌ونقل عمومی، برنامه‌ی خط ویژه‌ی متروی «اکسپوی باغ» را اجرا کرده است.

از جمله نکات قابل توجه این طرح آنکه سابق بر این، منطقه‌ی فنگ‌تایِ پکن که در جنوب‌غربی پایتخت چین قرار دارد، جزء مناطق حاشیه‌ای شهر بود و اغلب برای طرح‌های مربوط به بازیافت زباله و مواردی از این دست کاربرد داشت که با اجرای طرح اکسپوی جهانی باغ، توسعه و تغییر شکلی بسیار سریع و غیرمنتظره را شاهد بود.

اکسپوی جهانی باغ پکن در مجموع از چهار بخش کلی تشکیل شده که عبارتند از: باغ‌موزه چین (متشکل از باغ‌موزه‌ی سنتی و باغ‌موزه‌ی مدرن)، طراحی باغ‌موزه (طرح‌های ابتکاری و بدیع برای باغ)، باغ‌موزه‌ی بین‌المللی و زیست‌بوم باغ‌موزه.

بخش بین‌الملل نهمین دوره‌ی اکسپوی باغ در پکن میزبان مجموعه‌هایی تحت عناوین باغ اسلامی، باغ اروپایی، باغ ژاپنی، باغ ایرانی، باغ هند، و باغ کشورهای دیگر از قبیل اتریش، هلند، روسیه، عراق، اندونزی، افغانستان، هندوستان، پاکستان، کره شمالی، مصر، اتیوپی، تایلند و بنگلادش بوده است.

نهمین اکسپوی جهانی باغ در چین به مدت شش ماه از تاریخ از مِی تا دسامبر ۲۰۱۳ برگزار شد.

مشخصات پروژه

کارفرما: شرکت جمینای گلوبال

مدیر پروژه: مجید شماعی‌زاده، مسعود شماعی‌زاده

طراح معماری: محمد شماعی‌زاده، شیرین شریف‌فر (دفتر معماری طرح اول)

همکاران طرح معماری: رضا زارعی، نوید ملکوتی، بابک میرزاباقی، مسیح طاهری، فیروزه کیوانفر، سعید ایرانپور، علیرضا جهانشاهی

سازه: میثم پیرستانی

تأسیسات مکانیکی: احمدرضا جعفری

تأسیسات الکتریکی: محمد موسویان‌نسب

نظارت: دفتر معماری طرح اول

مجری: شرکت جمینای گلوبال

سرپرست اجرا: هوانگ شیاو جون

سرمایه‌گذار: شرکت پایا سازه، شرکت جمینای گلوبال، شرکت لینک وُرک گلوبال

مساحت زمین: ۴۳۰ مترمربع

زیربنا : ۲۸۰ مترمربع

محل پروژه: فنگ تای، پکن

تاریخ شروع و اتمام کار: ژانویه تا مِی ۲۰۱۳

عکس: مجید شماعی‌زاده

مقدمه

در این پروژه توجه ویژه‌ای به مسئله‌ی «برند ملی» در مراحل طراحی و اجرا شده است؛ برند ملی یا «تصویر یک ملت» در ذهن مردم سایر نقاط دیگر دنیا تصویری پایدار است که به راحتی قابل تغییر و اصلاح نیست. سخنرانی‌ها و موضع‌گیری‌های سیاسی، اغلب در این کار ناموفق هستند و کمتر می‌توانند تصویر ذهنی مخاطبان را تغییر دهند. طراحی تجربه (Experience design؛ یا به‌اختصار XD) دامنه‌ای جدید از فعالیت‌های طراحان محسوب می‌شود که با هدف ایجاد خاطره‌ای مطلوب و دلپذیر برای مشتری یا مخاطب، به ارائه‌ی راهکار می‌پردازند. ایجاد این خاطره‌ی مطلوب تنها از طریق تجربه‌ی مستقیم مخاطب امکان‌پذیر است و اینجاست که همه‌ی مهارت‌های طراح یا طراحان جهت خلق زمینه‌ای مناسب برای ایجاد یک تجربه‌ی مطلوب در مخاطب به خدمت گرفته می‌شود.

در این پروژه قابلیت‌های تکنیک‌های «طراحی تجربه» در ارتقای برند ملی آزموده می‌شود و پردیس پارس محلی (باغ ایران در نمایشگاه باغ پکن) برای سنجش و اثبات این قابلیت‌هاست؛ به این منظور در جای‌جای این باغ، امکانات مختلفی برای تجربه‌ی مستقیم مخاطبین تدارک دیده شده است تا این بازدید را به خاطره‌ای به‌یادماندنی تبدیل کند؛ از شنیدن موسیقی ایرانی و استشمام عطر گل محمدی گرفته تا نوشیدن چای و شربت زعفرانی و لمس فرش ابریشمی، از قدم زدن در راهروی رازآلود ورودی گرفته تا نشستن روی نیمکت‌ها و تماشای کودکان در حال بازی با فواره‌ها، همگی تلاش دارند تا تصویری دلپذیر را با نام «ایران» قرین کنند. معماری به‌عنوان محمل اصلی و فضایی که همه‌ی فرصت‌های تجربه در آن اتفاق می‌افتند، نقشی محوری در ایجاد و شکل‌گیری تصویر مورد نظر در ضمیر مخاطبان ایفا می‌کند.

مبانی کلی طرح

در پردیس پارس، حرکت، تغییر فرم و دگردیسی فرم از سطح به حجم و از حجم به سطح، از دیوار به فضا و برعکس دریک حرکت کهکشانی و منتهی به مرکز خودنمایی می‌کند؛ حرکتی که به‌وجود آورنده‌ی مسیرهای حرکتی، حجم‌ها، فضاها، مرکزیت و ثباتی است که خود، حاصل و نتیجه‌ی حرکت است و این حرکت، همان است که در اصول سیرکولاسیون معماری ایرانی جایگاه ویژه و شناخته‌شده‌ای دارد.

سادگی رفتار پروژه در فرم و عملکرد، از ایده‌های مورد تأکید طراحان بوده است. ورود و خروج منطقی به‌عنوان یک فضای نمایشگاهی، مرکزگرایی به‌عنوان اصل مهم معماری ایرانی، استفاده از مصالح آشنای معماری ایرانی (آجر) و نحوه‌ی استفاده از آن (آجر مشبک)، ایجاد حس کشف و شهود و ایجاد یک فضای محصور و در عین حال مرتبط از نظر بصری با فضای بیرون، از ویژگی‌های مختص این پروژه هستند.

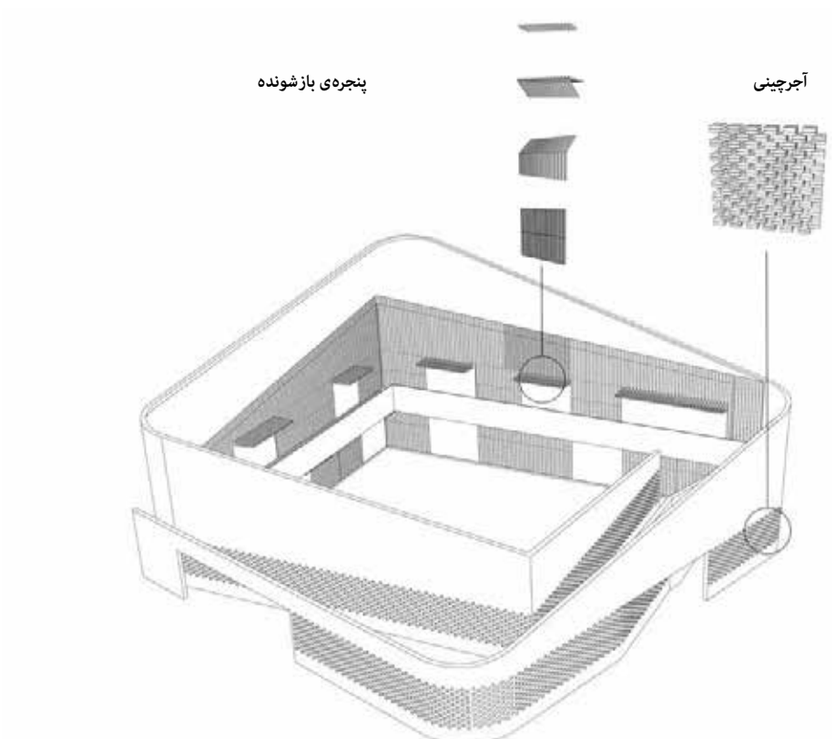
موضوع باغ ایرانی در این پروژه به‌دلیل محدودیت در مساحت قابل طراحی، بیشتر به سمت ارائه‌ی یک دیاگرام آشنا و خاطره‌انگیز (چهارباغ) پیش رفته و عمدتاً سعی بر این بوده تا در این فرصت، هویتی پذیرفتنی و البته تازه از معماری ایرانی و فرهنگ ایرانی را در معرض دید تماشاگر خارجی قرار دهد، تا ارائه‌ی یک باغ تعریف‌شده‌ی ایرانی.

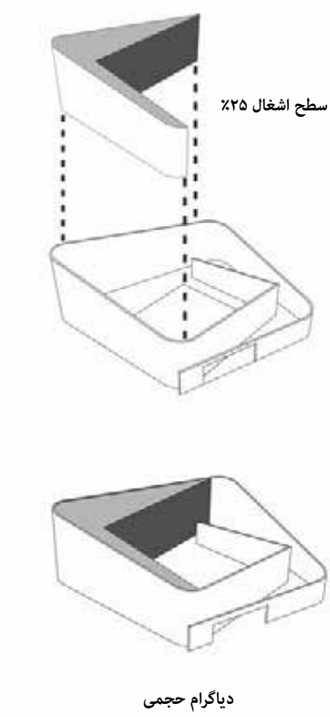
نقدها و نظرات

نوشته‌ی دونالد ال.بِیتس (Donald L. Bates)، رئیس دانشکده معماری ملبورن و رییس شرکت معماری ال.اِی.بی (LAB) استودیو

سادگیِ دلفریبی در بیان طراحی پردیس پارس وجود دارد. این باغ که توسط معمار اصفهانی، محمد شماعی‌زاده طراحی شده، غرفه‌ای دلشاد و ژرف را به نمایش می‌گذارد که دلفریب و اغواکننده است، نه فقط به این دلیل که مصالح اصلی آن آجر ساده و شبکه‌های ظریف چوبی، شیشه و کاشی هستند، بلکه به این دلیل که طراحی آن واقعاً ساده نیست و برعکس، حجم پیچیده‌ای از فرم‌های حلزونی و سپس هندسه‌ای وارونه را در بر می‌گیرد که لایه‌لایه روی هم قرار گرفته‌اند تا براساس جریان جنبش و حرکت مداوم، مکاشفه‌ای درون‌گرا به سمت مرکز را شکل دهند؛ مرکزی که بازدیدکنندگان را به سمت فضای داخلی (که با هندسه‌ی منظم «چهارباغ ایرانی» شکل گرفته) جذب می‌کند، تا آنگاه تمام حرکت را در جهت مخالف، به سمت بیرون و به طرف طبقه‌ی بالایی غرفه هدایت کند؛ شاید یک تجربه‌ی معمارانه از یک کهکشان‌گونه‌ی حلزونی زمینی باشد، با نیروهای مرکزگرا و مرکزگریزِ مخالف هم که نقطه‌ی اشتراکی در قلب باغ دارند.

غرفه‌ی (ایران) تنها یک نمودار صرف از این نیروهای چرخشی نیست؛ اثری است که تمام حس‌های ژرف بازدیدکننده را فعال و همواره او را به اعماق این باغ نسبتاً کوچک





دیاگرام حجمی

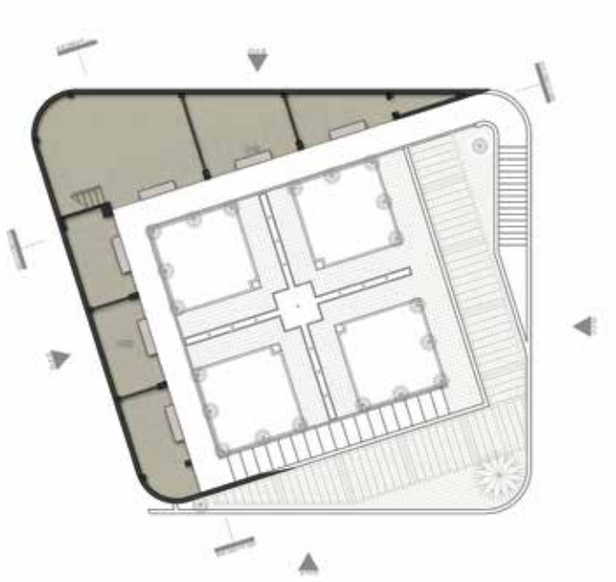
دعوت می‌کند. معماری محکم و قرص باغ، این تجارب فزاینده را در لایه‌های مختلف می‌گسترد و جدولی از روابط فضایی بین داخل و خارج، باغ و فضاهای نمایشگاهی، مرکز و لبه‌ی محیط، و فضای پیرامونی و جلویی، ایجاد می‌کند، به طوری که حرکت مستمر و انعکاس مداوم، تنها معانی و اهداف آمیزش پیچیدگی‌های این سادگی دلفریب هستند ــ یک پردیس معاصر.

نوشته‌ی محمود درویش، رئیس انجمن معماران اصفهان

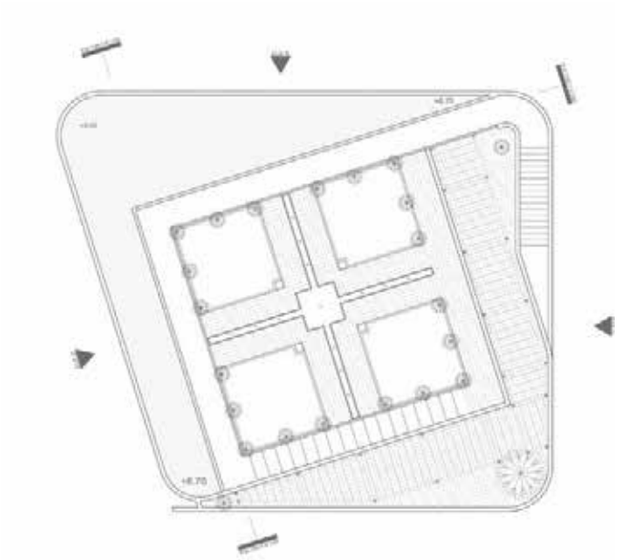
داستان باغ و باغ‌سازی ایرانی صدها سال است که مورد بحث و تحقیق محققین و تحسین علاقه‌مندان بوده است و شاید در این مقاله لزومی به تکرار آن نباشد. آنچه مورد نظر است شناخت، درک و برداشت از اصول، قواعد و مشترکاتی از این دستاورد شگفت بشری است.

انسان از بدو خلقت تلاش کرده با مهار و اهلی کردن طبیعت و محیط زیست پیرامون، خود را محصور، محفوظ و ایمن بدارد. محصور کردن با هدف حفاظت بیشتر در مقابل طوفان، حمله‌ی حیوانات و غیره انجام می‌شده و به افسون و رمزآلود بودن آن و ایجاد حس کنجکاوی کمک کرده است؛ مخصوصاً با ورودی غیرمستقیم به آن، همانند مدرسه‌ی چهارباغ، مسجد جامع صفوی و بسیاری از نمونه‌های مشابه در معماری ایرانی. این مشخصات در اغلب باغ‌هایی که در اقلیم خشک و کم‌آب ایران ساخته شده، صادق است و این امر مستلزم داشتن شناخت، دانش و تجربه می‌باشد. پیدا کردن آب، هدایت آن به بسترهای مناسب و انتخاب گیاهان سازگار با اقلیم، همراه با معماری نشأت‌گرفته از باورها و اعتقادات مردم هر سرزمین در شکل‌دادن به فضای کالبدی این باغ‌ها نقش اساسی داشته‌اند. انتقال آب به مرکز و سپس توزیع و تقسیم آن به نقاط مختلف باغ «که معمولاً به شکل چهارباغ طرح می‌شدند» صورت می‌گرفته، بنابراین بازخوانی خصوصیت‌های باغ ایرانی نشان می‌دهد که این جریان در طول تاریخ دچار تغییر و دگرگونی اساسی نشده و همواره بر اصول اولیه‌ی خود وفادار مانده است.

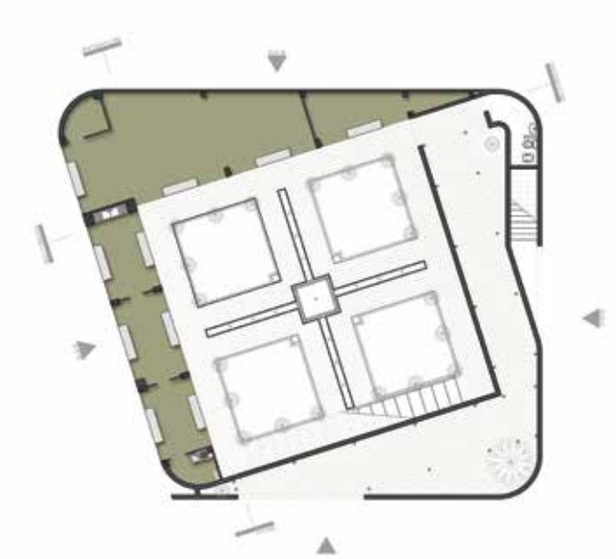
محمد شماعی‌زاده در طرح نمایشگاه باغ ایرانی در چین، با در نظر گرفتن زمان کوتاه و زمین محدود، توانسته است با مطالعه‌ی سوابق و شواهد تاریخی در معماری باغ‌سازی ایرانی، برداشتی منطقی و ارزشمند داشته باشد. او با مطالعه‌ی زمین و بستر آن سعی در خلق فضایی محصور با ورودیِ غیرمستقیم داشته و قراردادن فضایی مربع‌شکل در درون یک ذوزنقه حس حرکت و گردش را تشدید نموده است؛ اقدامی که با در نظر گرفتن ورود و خروج بازدیدکنندگان از آن و عملکرد نمایشگاهی منطقی به نظر می‌رسد. احداث ابنیه‌ی لازم در پیرامون، از محصوریت تصنعی آن پیش‌گیری کرده و با بردن تماشاگر به طبقه‌ی فوقانی، بُعد متفاوتی از فضای مرکزی باغ را ارائه می‌دهد. حرکت لبه‌های حصار بیرونی با شیب‌های گوناگون، این حرکت درون را به بیرون نیز منتقل می‌کند و آن را از بنایی ساکن و قلعه‌مانند به حجمی متنوع تبدیل می‌کند و نورپردازی این لبه‌ها در شب، خود، مبین این شاخصه‌ی بناست. در ضمن این تأکید بر لبه‌ها جایگزین برگه (کاشی شبدری) در باغ‌های روستایی یا گنگره در باغ‌های اشرافی است. استفاده از کاشی فیروزه‌ای در آب‌نماهای داخلی بام نیز فرم ساده‌شده‌ای از گنبدهای سازه‌های ایرانی است. استفاده از شبکه‌های آجری در دیوار پیرامونی و کرکره‌های مشرف به حیاط القاکننده‌ی نگاه تازه‌ای به فضاهای معماری ایرانی است. در مجموع طراحی این پروژه مبین درک درست طراح و معرف یک پروژه‌ی موفق از باغ ایرانی است.



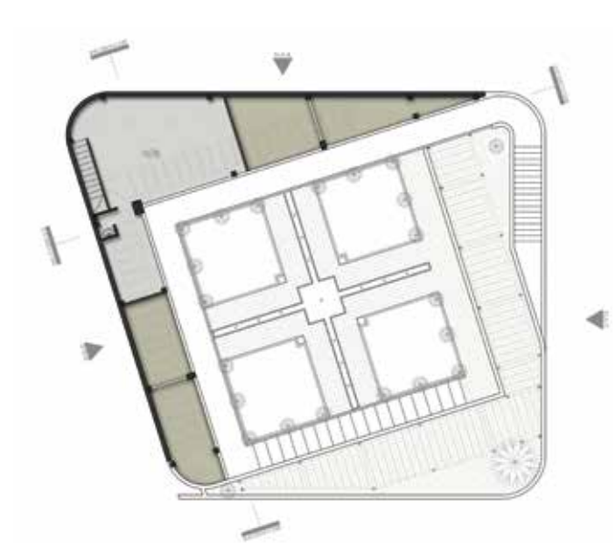
پلان طبقه‌ی اول



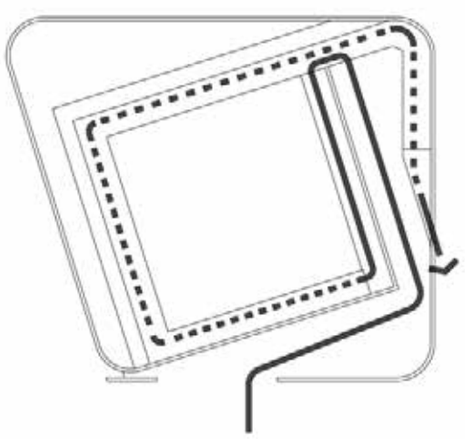
پلان بام

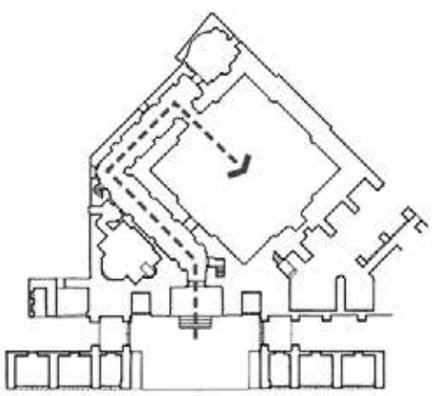


پلان طبقه‌ی همکف

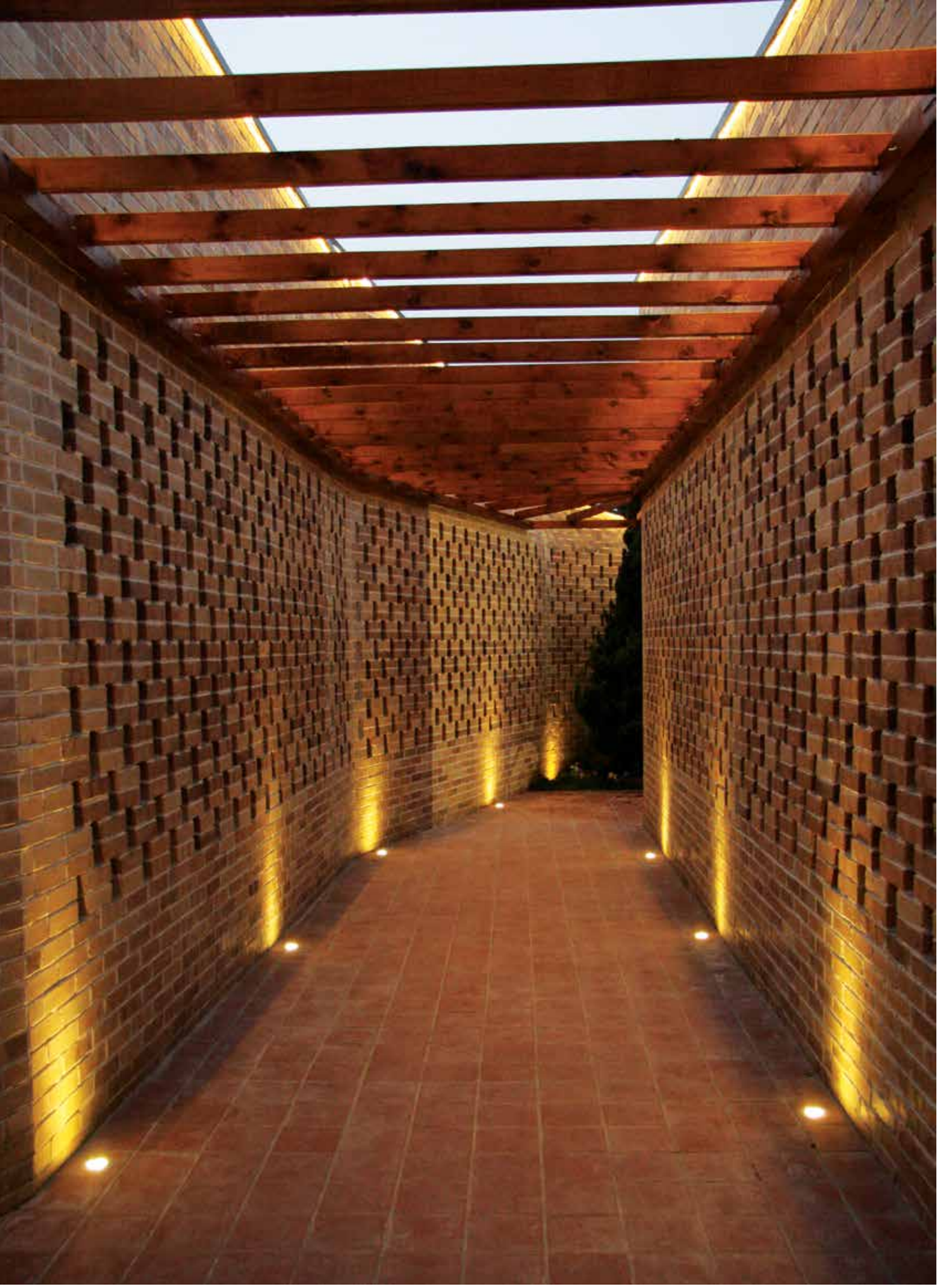


پلان طبقه‌ی دوم



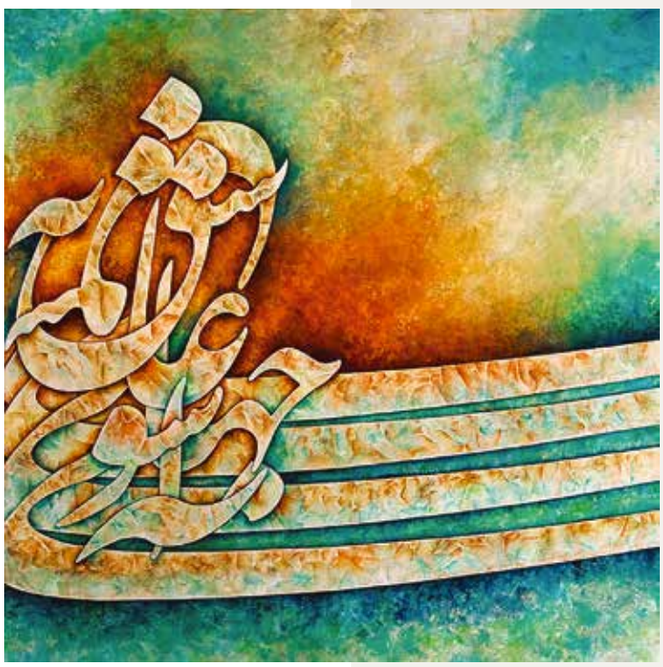


الگوبرداری از راهروی ساختمان‌های سنتی ایران



طراحی

Designing

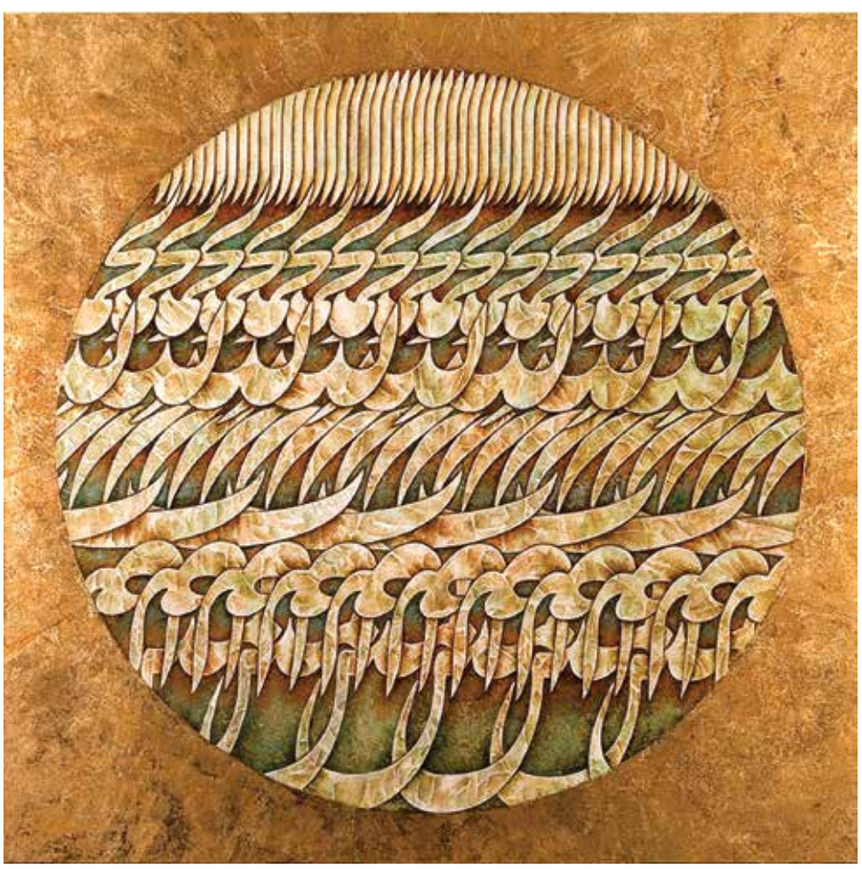


هنر خوشنویسی نزهت یعقوبی

نزهت یعقوبی در سال ۱۳۵۹، در شهر قزوین، پایتخت خوشنویسی ایران، زاده شد. ذوق و هنر ذاتی وی از آغاز کودکی مشهود بود. رفتن به کلاس‌های نقاشی و خوشنویسی، سرآغاز فعالیت‌های هنری وی بود. او به سفارش پدر برای درک بهتر از مبانی بصری، شکوفایی خلاقیت و خلق آثار هنری، رشته‌ی گرافیک را برای تحصیل در دانشگاه برگزید، اما موفقیت‌های این هنرمند از همان دوران نوجوانی آغاز شد. وی در اوقات فراغت دوران کودکی و نوجوانی خود به یادگیری، تمرین و ممارست در کارهای هنری پرداخت و این دوره از زندگی خود را فرصتی برای رشد خویش قرار داد. شرکت کردن در نمایشگاه گروه‌ی نقاشی و کسب مقام اول رشته‌ی نقاشی استان، در سطح دانش آموزی، در سال ۱۳۷۲، نوید روزهای پرباری را، در آینده‌ای نزدیک، می‌داد. نزهت یعقوبی در سال ۱۳۷۸، در سن ۱۸ سالگی، با درجه‌ی ممتازی از انجمن خوشنویسان، فارغ التحصیل شد و مدرک کارشناسی گرافیک خود را از دانشگاه الزهرا در سال ۱۳۸۲، دریافت کرد. وی که پی برده بود جهت رشد و ایجاد خلاقیت هر چه بیشتر در هنر، تنها مدرک دانشگاهی کافی نیست؛ بنابراین با ادامه کارهای عملی و تجربه‌های گرافیکی در بازار کار، به کسب تجربه‌های بیشتر پرداخت. طراحی گرافیک کتاب‌های نفیس ایرانشناسی برای ناشرانی همچون یساولی، میردشتی و آبان و طراحی انواع بروشور و کاتالوگ و... برای شرکت‌ها و مؤسسات گوناگون، از تجربیات ناب وی در کارهای گرافیکی محسوب می‌شوند. همچنین، در این میان، خوشنویسی و کتابت مقدمه‌ی کتاب‌های شیراز جلوه‌گه راز، کرمانشاه دیار باستان، یزد گوهر کویر و قزوین پایتخت کهن، به تجربیات وی افزودند. علاقه‌ی او به تاریخ و هنر معماری باعث شد تا وی به عکاسی نیز بپردازد و پس از کسب تجربیات کافی در کنار همسر خود، داود وکیل‌زاده، که از عکاسان بنام ایران زمین است، موفق شد آثار باستانی، طبیعت و جاذبه‌های گردشگری قزوین را در قالب کتابی تحت عنوان قزوین پایتخت کهن، به دوستداران هنر عکاسی عرضه کند، اما علاقه‌ی شدید به خوشنویسی و نقاشی‌خط همچنان در زمره‌ی نخستین اهداف وی در هنر باقی‌ماند. او در پی تجربه‌های بسیار نقاشی، خوشنویسی، گرافیک و نقاشی‌خط و سال‌ها تحقیق و تفحص در آثار بزرگان، پس از ۲۰ سال تجربه‌ی هنری، در سال ۱۳۹۱ اولین نمایشگاه انفرادی خود را در گالری گنجینه برگزار کرد. شرکت در نمایشگاه‌های گروه‌ی متعدد و کسب مقام در جشنواره‌های خوشنویسی و نقاشی‌خط، از جمله کسب رتبه‌ی سوم در جشنواره‌ی خوشنویسی کوثر در بخش نقاشی‌خط سال ۱۳۹۰، کسب مقام اول در بیستمین نمایشگاه بین المللی قرآن کریم در بخش نقاشی‌خط سال ۱۳۹۱ و کسب رتبه دوم در جشنواره‌ی خوشنویسی کوثر در بخش نقاشی‌خط سال ۱۳۹۱، از افتخارات اوست. نزهت یعقوبی معتقد است که تابلوهای نقاشی‌خط باید ضمن حفظ اصول و مبانی خوشنویسی کلاسیک از کیفیت متریال و اجرا نیز برخوردار باشند. از این‌رو، وی برای خلق تابلوهای روح‌افزای خود هزینه‌ی مادی و معنوی بسیاری صرف می‌کند.

از دیگر خصوصیات بارز کارهای وی، ایجاد بافتی خاص در زمینه‌ی حروف و پس‌زمینه است که در تمامی اثر جریان دارد. رهایی و محو شدن خطوط در پس‌زمینه و سایه روشن‌هایی که تا بی‌انتها می‌روند، حکایت از تعالی روح لطیف این هنرمند دارد و هر اثر به پرده‌ی حریری می‌ماند که با نسیم قلم هنرمند به رقص برمی‌خیزد. مضمون هر اثر، هارمونی خاصی با انتخاب رنگ آن دارد. کلمات، رنگ و حس واقعی خود را می‌گیرند، گاه در گرماگرم آتشین شعر زبانه می‌کشند و می‌درخشند، اوج می‌گیرند، یاغی می‌شوند و گاه در سایه‌سار آبی‌ها، به امواج دریا می‌مانند که در خطوط ملایم جان می‌گیرند و در ساحل می‌آرامند و یا در دل سبزه‌ها بهار می‌شوند و می‌شکفند. اینجاست که خوشنویسی تنها در صدای قلم خلاصه نمی‌شود، بلکه چون مهر، رنگ می‌گیرد، می‌تابد و در تاریکی بخواب می‌رود. او با کسب تجربه‌های گوناگون در پی آن است که با ترکیب‌بندی‌های بدیع و به دور از تکرارهای جاری در هنر معاصر به خلق آثاری متفاوت بپردازد. یعقوبی هم‌اکنون با کتابت اشعار و خلق آثار نقاشی‌خط از اشعار حکیم عمر خیام، مشغول آماده‌سازی کتابی نفیس و بدیع از این شاعر و فیلسوف گرانقدر ایرانیست. وی امیدوار است، به دور از تکرار، بتواند قالب جدیدی را در این نوع کتاب‌ها معرفی کرده و کاری درخور و شایسته‌ی این شاعر ارزشمند ارائه دهد.

و عشق صدای فاصله‌هاست، ترکیب مواد روی بوم، ابعاد: ۱۵۰ × ۱۰۰ سانتی‌متر

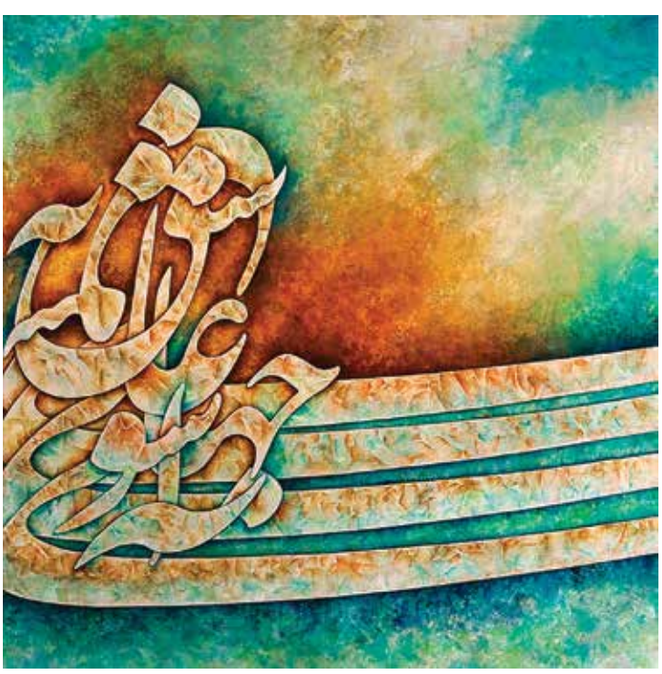


الحمد للّه رب العالمین، ورق طلا و ترکیب مواد روی بوم،
ابعاد: ۱۰۰ × ۱۰۰ سانتی متر

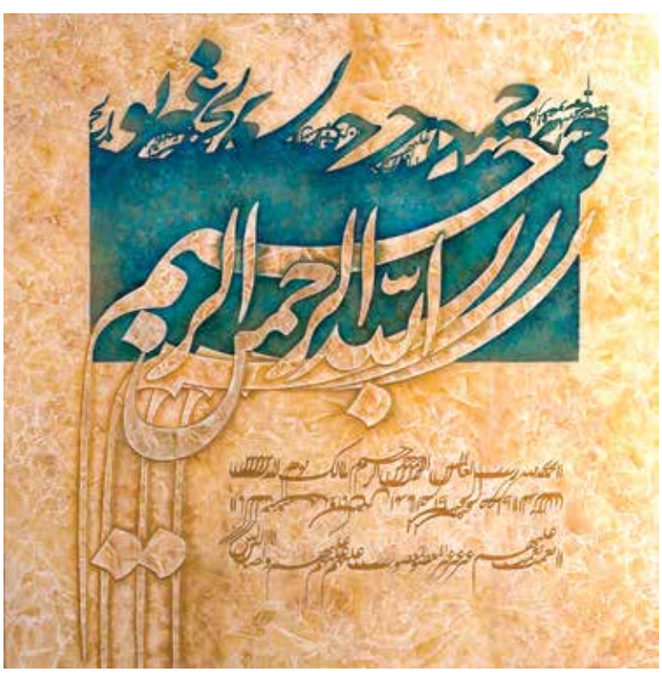
خوشا رهایی، ترکیب مواد روی بوم، ابعاد: ۱۰۰ × ۱۹۰ سانتی‌متر

چه درونم تنهاست، ترکیب مواد روی بوم،
ابعاد: ۱۰۰ ×۱۰۰ سانتی متر

آثار به نمایش در آمده در نمایشگاه انفرادی، گالری گنجینه، مهر ۱۳۹۱



عاشق شو ارنه روزی کار جهان سرآید، ترکیب مواد روی بوم، ابعاد: ۱۰۰ × ۱۰۰ سانتی‌متر



بسم اللّه الرحمن الرحیم، ترکیب مواد روی بوم، ابعاد: ۱۰۰ × ۱۰۰ سانتی متر

بسم اللّه، ورق طلا و ترکیب مواد روی بوم، ابعاد: ۱۰۰ × ۱۵۰ سانتی‌متر

چو غنچه گرچه فروبستگی است کار جهان تو همچو باد بهاری گره‌گشا میباش، ترکیب مواد روی بوم، ابعاد: ۱۰۰ × ۱۵۰ سانتی‌متر

رقابت آموزشی، آموزش رفاقتی!

(تحریریه‌ی هنر معماری)

رقابت آموزشی

در سال ۱۳۶۱ با افزایش جمعیت ایران، «دانشگاه آزاد اسلامی» تأسیس گردید و در همان سال نخست از بین حدود ۳۲،۰۰۰ نفر داوطلب ۳۰۰۰ نفر را به‌عنوان دانشجو جذب نمود. دانشگاهی که مورد پذیرش مردم و مدیران نبود و فارغ‌التحصیلانِ آن با برچسب «تحصیل در دانشگاه پولی» خیلی سخت می‌توانستند شغلی به دست آورند و استخدام شوند. این طیف و تمام نسل‌های بعدی آنان خیلی زود آموختند که روی پای خودشان بایستند و جای چنگ زدن به بدنه‌ی خسته‌ی دولت و دریافت حقوق حاصل از فروش نفت، خود دست به ابتکار و تولید بزنند و درآمدزایی کنند. امروز، این دانشگاه به قولی سومین دانشگاه بزرگ جهان است، اما نسبت افراد موفق در آن با افرادی که این دانشگاه به آنان تنها گواهی (مدرک) فارغ‌التحصیلی داده می‌شود، قابل مقایسه نیست.

از طرفی، بیست سال بعد، در اوایل دهه‌ی ۸۰ که دولت وقت تصمیم به توسعه‌ی کمی نیروی انسانی گرفت، پای دانشگاه‌های کوچک و بزرگ با عنوان «مؤسسات آموزش عالی غیرانتفاعی-غیردولتی» به ایران باز شدند ــ دانشگاه‌هایی که اغلب از پشتوانه‌ی امکاناتی اندکی برخوردار بودند. البته پیش از این توسعه، چند دانشگاه غیرانتفاعی مشغول به کار بودند که بی‌کیفیت هم نبودند. بیشتر این دانشگاه‌ها به‌دلیل هزینه‌ی اندک تجهیزات و استادان و در عین حال شهریه‌ی بالای دروس عملی، به ایجاد رشته‌ی معماری علاقه‌مند بودند و اینگونه بود که تعداد دانشجویان معماری در ایران به‌شدت افزایش یافت و حرف و حدیث‌های زیادی در این بین مطرح شد ــ این مباحث ما را به یاد داستان‌های دانشگاه پولی و فارغ‌التحصیلانش می‌اندازد. البته قصد تکرار آنها را نداریم چون از سرنوشت ماجرا خبر داریم، اما ذکر نکاتی در این بین ضروری است:

۱. آموزش دولتی و دانشگاه‌های سراسری پاسخگوی خیل عظیم جوانان مشتاق به تحصیل نبوده‌اند و نیستند ــ چه به‌لحاظ فضای آموزشی و چه به‌لحاظ توان آموزشی. البته دلایل آن از حوصله‌ی این بحث خارج است.

۲. آموزش دولتی و دانشگاه‌های سراسری ــ علی‌رغم ممانعت از افزایش ظرفیتشان ــ محصول خوبی در این سال‌ها ارائه نداده‌اند. با نگاهی به بدنه‌ی معماری معاصر ایران متوجه خواهیم شد که اکثریت دانشگاه آزادی‌ها، جریان فکری معماری را در دست گرفته‌اند. این اتفاق هرچند تحت تأثیر دیگر مسائل بنیادین و بی‌ربط کشور، شاهد اتفاقات منفی‌ای نیز بوده، اما بی‌فایده هم نبوده است.

۳. آموزش دولتی و دانشگاه‌های سراسری نتوانستند جز اصرار بر معماری ایرانی-اسلامی، تولید نشریات معماری و به راه انداختن جدل و استرس در دانشجویان، در این سال‌ها کار دیگری کنند. این مجموعه برای دانشگاه‌های دیگر بیشتر به تربیت مدرس معماری و هیأت علمی پرداخت تا معمار و حتی به این محصول نیز انتقاد وارد است؛ زیرا این افراد در تولید و توسعه‌ی دانش معماری کاری نکردند و تنها سیستم آموزشی‌ای که خود در آن تحصیل کرده بودند را به دیگر دانشگاه‌ها انتقال دادند. آمار نشر کتب دانشگاه‌های مادر و کیفیت آنها نیز مشخص است.

۴. افزایش کمّی دانشجویان معماری ایران، یعنی افزایش کمی معماران ایران و این به مفهوم ایجاد یک فرصت طلایی برای جهش معماری ایران است. در دل این فرصت ــ مثل هر فضای فرصتی دیگری ــ رقابت حرف اول را می‌زند. رقابت در دل خود تلاش و استعداد را می‌طلبد و فشردگی، خلاقیت می‌آفریند.

۵. از آنجایی که هیچ محیط آموزشی‌ای بدون اشکال نیست، نقصان آموزش مؤسسات آموزش عالی و بعضی واحدهای دانشگاه آزاد نیز قابل انکار نیست.

۶. وقتی تعداد افراد کم‌سواد در معماری زیاد شود، صدای معمارانِ با استعداد و با معلومات به گوش نمی‌رسد و این یک تهدید است، اما از سویی این، یعنی آنهایی که ضعیف هستند باید سطح خود را ارتقا دهند ــ چه در دانشگاه، چه در بیرون از دانشگاه؛ زیرا در غیر این صورت، کاری بجز معماری باید انجام دهند (مگر کارفرما اساساً دوستدار کیفیت نباشد). بدیهی است که کار بازاری، معماری نبوده و چیزی جز ساختمان‌سازی نمی‌باشد. قطعاً، دیر یا زود با رد شدن از مراحل پُرنیاز و پرفشار کشور، این افراد از رده خارج می‌شوند.

۷. کیفیت پایین تدریس، باعث شد مؤسسات کنکوری، مثل قارچ رشد کنند و با برگزاری کلاس‌هایی به افزایش سطح سواد معماران کمک نمایند. این مهم باعث شد برخی از این مؤسسات بیش از دانشگاه‌ها درآمد کسب نمایند که البته در کیفیت مطالب آموزشی آنها نیز تردید وجود دارد.

۸. این مؤسسات غالباً از لفظ کارگاه و سمینار و ... برای دوره‌ها و کلاس‌های خود بهره می‌برند، که ظاهراً کارشناسی نشده‌اند.

۹. مهم‌ترین نکته در واقع همان انگیزه‌های فردی و تحصیلات انفرادی است.

نتیجه‌ی این اتفاقات، ایجاد «دو قطب کششی» بود: نخست، آموزش‌دهنده‌هایی که به هردلیل توان ارائه‌ی کیفیت آموزشی مطلوب را نداشتند و دوم، آموزش‌گیرنده‌هایی که می‌خواستند در بالاترین سطح ممکن آموزش ببینند، حتی اگر پیش از آن در بازی‌های مضحک کنکوری در ایران (شما بخوانید قلق‌های تست زنی) شکست خورده بودند. آنان که به اسم کارگاه، سمینار و... کلاس تئوری و شوی پخش پاورپوینت به راه می‌اندازند، دغدغه‌ی آموزشی ندارند و متعاقباً پرکننده‌ی این خلأ نیستند، بلکه فرصت‌طلب‌هایی هستند که بازی با لغات را خوب می‌دانند. کسانی که می‌خواهند یاد بگیرند، باید بدانند که در وادی فضای رقابتی کشور، ایشان باید نان تلاش و پشتکار خود را بخورند ــ نه تحصیلات و محل تحصیلاتشان را، زیرا این موارد هیچ کمکی به آنها نخواهد کرد. البته این اتفاقی است که توماس ال. فریدمن نیز در کتاب جهان مسطح است به آن اشاره نموده است؛ یعنی دورانی که ملیت، تحصیلات، رزومه و... هیچکدام از این کلیشه‌های دهان پُرکن به یاری شما برای پیشرفت نخواهد آمد و تنها استعداد و پشتکار شماست که شما را به جلو هل می‌دهد.

آموزش صحیح، آموزشی است که هم کارگاه داشته باشد و هم کلاس نظری. سیستم ایران در ظاهر همین‌گونه است، اما حقیقت این است که در کارگاه‌ها نیز فرایند به درستی طی نمی‌شود و برنامه‌های درسی تغییر خاصی نمی‌کنند. همچنان استاد بزرگ صاحب منصب آتلیه است و دانشجویان، فراگیران یک سویه؛ اما در این فضا، افرادی هستند که نام و نشان مشهوری ندارند، ولی خود به پیش می‌آیند، تجربه اندوزی می‌کنند و تجارب خود را به روشی درست در اختیار دیگران قرار می‌دهند. اگر این رویداد همراه با حل مسئله و خردجمعی باشد تا مشکلی نیز از مشکلات کشور حل شود، آنگاه می‌توان نام «کارگاه» را بر آن نهاد. تعریفی که جهانی است، اما در ایران جا نیفتاده است. به‌هرحال، آینده‌ی آموزش معماری در ایران، در گرو برگزاری کارگاه‌های صحیح (به‌لحاظ فرمت برگزاری)، پیشرو (به‌لحاظ محتوای آموزشی) و توانمند (به‌لحاظ تکنولوژی آموزشی) می‌باشد.

اولین روز کارگاه، ۱۴ آبان ۱۳۹۲، اجرای روش طوفان مغزی

کارگاه دوک

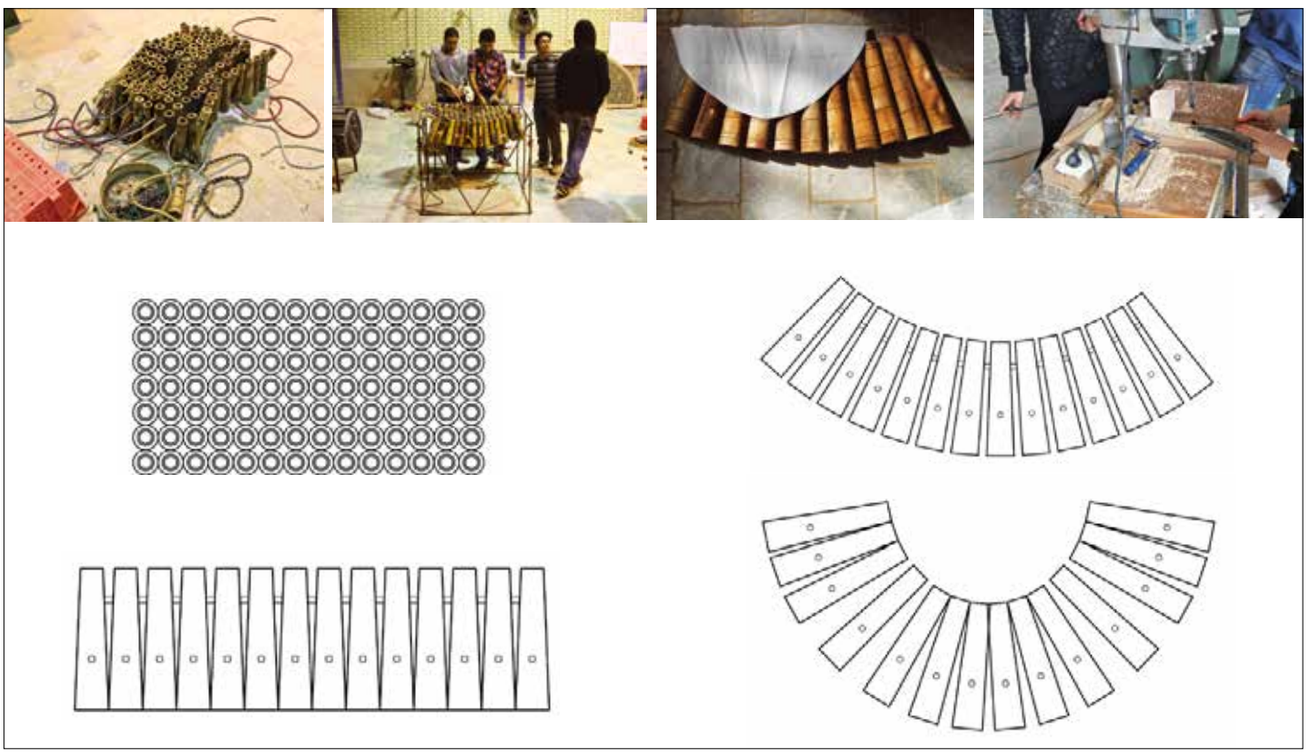
برگزارکنندگان: پدرام جعفربیگی، محمد عبدالرضازاده، رها اشرفی، عباس خوشنویس
گزارشی از علی جاودانی

آموزش رفاقتی

این کارگاه در تاریخ ۷ اسفند ۱۳۹۲، به دعوت انجمن مفاخر معماری ایران در موزه هنرهای دینی امام علی(ع) با موضوع «شناخت بازیافت در روند طراحی» ارائه گردید. کارگاه روشی است مبتنی بر حل مسئله که برای جلب مشارکت افراد، از انواع فنون بحث گروهی استفاده می‌کند. برنامه‌ریزی آموزشی هر فعالیت جدید در طی کارگاه می‌بایست بر مبنای مطالبی باشد که پیش از همان کارگاه، آموزش داده شده باشد. کارگاه در طی مدت چند روز تا حداکثر یک هفته برگزار می‌شود. تمامی شرکت‌کنندگان، فعالانه در بحث شرکت نموده و با همکاری، بهترین راه‌حل را انتخاب می‌نمایند. یکی از متداول‌ترین روش‌های مورد استفاده در کارگاه، بحث گروهی درباره‌ی مسائلی است که از پیش تعیین شده‌اند. هر عضو، نظریات خود را ابراز نموده و در عین حال، از نظرات، عقاید و تجربیات دیگران درباره سؤالات مورد علاقه‌ی خود استفاده می‌کند. در کارگاه، منابع مناسب در رابطه با موضوع کارگاه ارائه می‌شود. پس از پایان کارگاه، انتظار می‌رود که در پیشرفت شغلی شرکت‌کنندگان، بهبودی حاصل شده باشد و شرکت‌کنندگان در کاربرد روشهای ارائه شده، ترغیب شده باشند. هدف کارگاه، ایجاد شرایطی است که در آن شرکت‌کنندگان تصمیم بگیرند، برنامه طرح نمایند و تغییرات لازم را به‌وجود آورند. کارگاه، یک سخنرانی آکادمیک نیست، همچنین نمایش پاورپوینت و محل ابراز بحث‌های نظری صرف نیز نمی‌باشد. با توجه به فاصله‌ی زیادی که بین آموزش معماری در دانشگاه‌ها و محیط واقعی کار حرفهای وجود دارد، کارگاه‌ها باید بتوانند فراگیران را با شرایط واقعی و سخت محیط‌های کاری، شامل صفاتی چون طراحی‌های حجیم و فشرده، زمان اندک برای طراحی، تجارب کار با مصالح جدید، مطرح شدن موضوعات جدید و مسئولیت‌های انسانی و مالی فراوان آشنا نمایند.

در حقیقت، این کارگاه‌ها پرکننده‌ی خلأ موجود بین حوزه‌ی آموزش آکادمیک و بازار حرفهای کار خواهند بود. در خاتمه اینکه برنامه‌ریزی برای طراحی معماری از جمله مباحث نوین مطرح شده در حوزه‌ی فرایند طراحی معماری (Architectural design process) می‌باشد. به‌موازات این موضوع، بحث روشهای طراحی معماری (Architectural design methods) نیز مورد پرسش مجدد قرار گرفته است، اما به‌هرحال، این پرسش‌ها که کدام عوامل نقش مؤثرتری در فرایند طراحی معماری دارند؛ نتیجه‌ی آنها منجر به اتخاذ کدام روش در طراحی معماری می‌گردد؛ یا اینکه آنها چگونه طرح معماری را به چالش می‌کشند، بخش عمده‌ای از تحقیقات معاصر را به خود اختصاص داده است. بحث در باب برنامه‌ریزی معماری، فرایند طراحی معماری و روش طراحی معماری، در کشوری که نزدیک ۷۰ سال آموزش معماری آن تحت تأثیر مباحث و معیارهای زیبایی‌شناسی محض بوده، کمی سخت است. حقیقت این است که ما تازه در آغاز راه «آموزش روش‌محور» قرار داریم. آموزشی که معیارهایش زیبایی نیست، بلکه طی درست فرایند و روش توسط دانشجوست ــ حتی اگر نتیجه کامل و دقیق نباشد. آموزشی که به دانشجو براساس استعداد و تلاشش، روش صحیح معمارانه فکر کردن و فرایند معماری کردن آن هم براساس برنامه‌ریزی از پیش فکر شده، ثمره می‌دهد. تجاربی همچون کارگاه دوک، از این جهت ارزشمند هستند که نه‌تنها مباحث دغدغه‌ای یک کارگاه درست و حسابی را رفع کرده‌اند، که در حوزه‌ی معیارشناسی، سنجش و آموزش نیز پیشرو بوده است. شهرک‌های صنعتی همیشه برای ما جذاب بوده‌اند؛ انگار که با تمام پیچیدگی و خشونت ظاهریشان،

برگزارکنندگان: پدرام جعفربیگی، کارشناسی ارشد معماری از دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران؛ محمد عبدالرضازاده ، کارشناسی ارشد معماری داخلی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران؛ رها اشرفی، کارشناسی ارشد معماری دیجیتال، دانشگاه ملبورن، استرالیا؛ عباس خوشنویس، استاد گره‌چینی و نجاری.
اسپانسر: گروه فرش ستاره کویر یزد: آقایان مسعود و سعید صادقیان
مکان و زمان برگزاری کارگاه: دانشگاه دانش‌پژوهان اصفهان در کارگاه گره‌چینی استاد عباس خوشنویس
۱۴ تا ۱۷ آبان ماه ۱۳۹۲
گرافیک: سید پدرام جوهری و نسیم وکیلی
متن: علی جاودانی
تدوین فیلم: سحر مرادی
عکس: اعضای شرکت‌کننده، پدرام جعفربیگی، محمد عبدالرضازاده
با تشکر از: ایرج شهروز تهرانی، امیر جعفربیگی، رضا عبدالرضازاده، محمد سید احمدیان، رضا ابوئی، حمیدرضا لاشیئ، محمد داد، مهدی حمصیان، میترا فیروزی، حمید کاظم پور
اعضای شرکت‌کننده: امیر رئیسی، آرزو بزرگی، مریم امینی، شمیم شش بلوکی، محمد فرزاد نیا، سهیل افشاری، مینا احمدی، هوریک طهماسیان، فرناز شهربافی، الهام خائفی، محمد میزری، محمدرضا اکبری، مهتاب بنی طبا، مهشید کوچک زاد، شکوفه موگویی، نیلوفر عیدی زاده، علیرضا صفری، امینه میرزائیان، حانیه اعرابی، شیرین سلطانی و سینا صالح
لینک مشاهده ی ویدئوها:
www.youtube.com/watch?v=tD6Tsw_CCCE&feature=youtu.be
www.aparat.com/v/dVtYC



دیاگرام و مراحل شکل‌گیری صندلی منعطف

همه‌ی آنچه را که ما از اسباب‌بازی می‌خواستیم، نصیبمان می‌کردند. کارخانه‌ها، همیشه در خیالمان جا داشته‌اند؛ اما جستجویی کوچک در یک شهرک صنعتی واقعی، چه چیز را عایدمان می‌سازد؟ شهر یزد ــ به‌عنوان یکی از مهمترین مراکز صنعت ریسندگی و بافندگی کشور ــ سال‌هاست که میزبان کارخانه‌های کوچک و بزرگ تولید پارچه است و همین امر، چشمان اندکی بازیگوش و عاشق «زباله» را متوجه انبوه پسمانده‌ای عجیب‌وغریب این کارخانه‌ها می‌کند. در میان این دور ریختنی‌ها، دوک‌های چوبی، بلافاصله چشم را به خود خیره می‌کنند. هر سال نزدیک به یک میلیون دوک چوبی که میزبان نخ‌های کنف‌اند، سفری هزاران کیلومتری را طی می‌کنند تا پس از استفاده از نخ‌هایشان، به سمت سرنوشت تلخ و مختوم خویش، یعنی سوزانده شدن و یا در بهترین حالت، خمیر شدن و تبدیل شدن به نئوپان رهسپار شوند؛ اما شاید اندکی بازیگوشی از جانب چند دانشجو، این سرنوشت را دیگر گونه سازد. در آبان ۱۳۹۲، به دعوت دانشگاه دانش‌پژوهان اصفهان، کارگاهی ۴ روزه را برای جست‌وجوی شیوه‌های احیای دور ریختنی‌ها و کشف قابلیت‌های گوناگون یک «زباله» برگزار نمودیم تا دوک‌ها را به سمت سرنوشت جدید خود رهنمون سازیم. در این کارگاه، دانشجویان به‌طور تصادفی، به پنج گروهِ چهار نفری تقسیم شدند و هر گروه با داشتن ۱۰۰ دوک، موظف شدند که یک ترکیب فرمال و قابل توسعه‌ی برآمده از ویژگی‌های فرمال دوک و نیز شیوه‌ی اتصالی هماهنگ با آن فرم را کشف و طراحی نمایند و تا تولید محصول نهایی کار را ادامه دهند. دانشجویان، فرایند تولید یک اثر را از طراحی تا ساخت، یا شاید بتوان گفت «اجرا»، همزمان در محیط کارگاه و دانشگاه تجربه کردند ــ همان تجربه‌ای که امکان «کارگاه» خواندن این چند ساعت را فراهم می‌کند. همان تجربه‌ای که استاد نجار سنتی را در کنار دانشجو قرار می‌دهد و میان دانش عمیق او و دانش نظری و شوق آموختن دانشجو، پیوندی تنگاتنگ برقرار می‌سازد و نه‌تنها کیفیت آموزش، که کیفیت آثار تولیدی را نیز به شکلی قابل توجهی افزایش میدهد. این افزایش کیفیت، به‌ویژه در بخش اتصالات، عیان بود که تجربه‌ی استاد نجار، در کنار خلاقیت دانشجویان، شیوه‌های خلاقانه و درعین‌حال قابل‌اطمینانی را برای پیوستن قطعات به هم به‌وجود آورد.

دانشجویانی که گاه از کار کردن با دیگری بیزار بودند، در قالب این گروه‌ها، با آزادی کامل و با روش طوفان مغزی، به تولید ایده پرداخته و شیرینی کار گروهی را تجربه نمودند. مهمترین محصول این کارگاه، بجز نسوختن دوک‌های مظلوم، تجربهی لذت‌بخش همکاری بود. برای ما، این تجربه، یعنی کار گروهی و آموزش، که یکی از اهداف هریک از کارگاه‌ها و برنامه‌های ما تاکنون نیز بوده است. چنانکه پیشتر اشاره شد، همواره بر پایه‌ی قوانین طوفان مغزی (Brain Storming: هرچند مترجمین، گه‌گاه این ترکیب را به «طوفان ذهنی» نیز برگردانده‌اند، اما ترجیح ما آن است که اشارات پنهان این ترکیب به رابطه‌ی تعاملی میان مغز، بدن و ذهن و اندیشه را با بکارگیری واژه‌ی «مغز» حفظ نماییم) رخ می‌دهد:

۱. زود قضاوت نکنید.
۲. ایده‌ها را رها نکنید و ترکیبشان کنید.
۳. بی‌پروا، به تولید سرکشترین ایده‌ها بپردازید.
۴. بر روی ایده‌ی پایه‌ی اصلی تمرکز نمایید.
۵. تصویری برخورد کنید.
۶. و فرمان آخر: فراموش نکنید که کمیت، یعنی تعداد ایده‌ها، مهمتر از کیفیت آنها است!

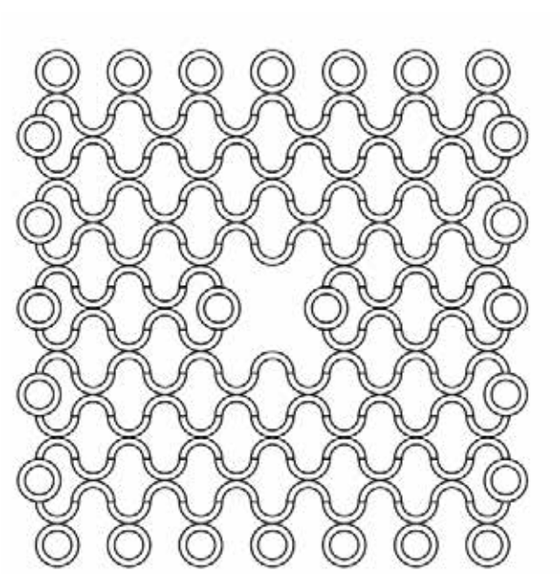
گروه‌ها، بر مبنای این فرمان‌ها، موضوع خود را یافتند بی‌آنکه موضوعی از جانب ما به آنها دیکته شده باشد. تنها محدودیت‌هایی که بر آنها دیکته شد، یکی نوع ماده‌ی بازیافتی، به‌عنوان مصالح کار و تعداد دوک‌ها بود که برای هر گروه به ۱۰۰ تا محدود شد و نیز یک نکته‌ی بنیادین که به صورت پیوسته تکرار می‌کردیم تا هم خودمان و هم دانشجویان هرگز از یاد نبرند و آن:

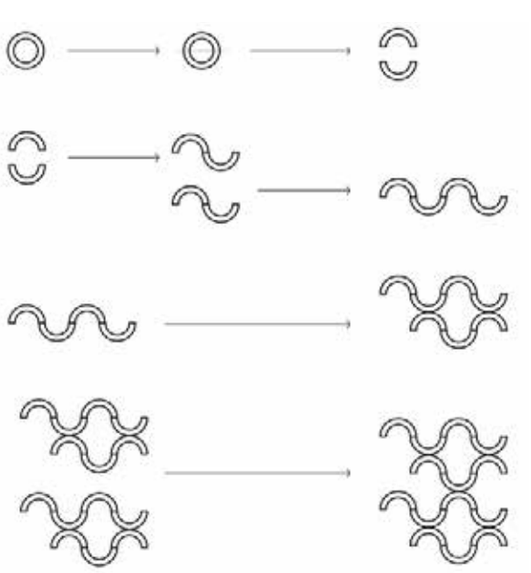
«به نتیجه فکر نکنید! فرایند و وفاداری به آن است که هدف ما را برآورده خواهد کرد!».

چرا که به نیکی می‌دانستیم، اگر این فرایند کار گروهی، به‌درستی و تا انتها دنبال شود، درهای که همواره میان دانش استادکاران و دانش مبتدیان احساس میشد، به شکافی قابل گذر تقلیل خواهد یافت. از یادمان هم نرفت که به هر ترتیب، اگر شیوهی کار کارگاهی، در این کارگاه، دانشگاه را تغذیه میکند، اخلاق دانشگاهی و طبع آزاد و روح نقاد دانشگاه نیز می‌بایست جای خود را در سیستم استادـشاگردی، که متأسفانه به درد و آفت «دیکته» مبتلاست، چونان مرهمی بگشاید. از اینرو بود که گروه‌ها در فواصل زمانی دو ساعته، به نقد آثار یکدیگر پرداختند.

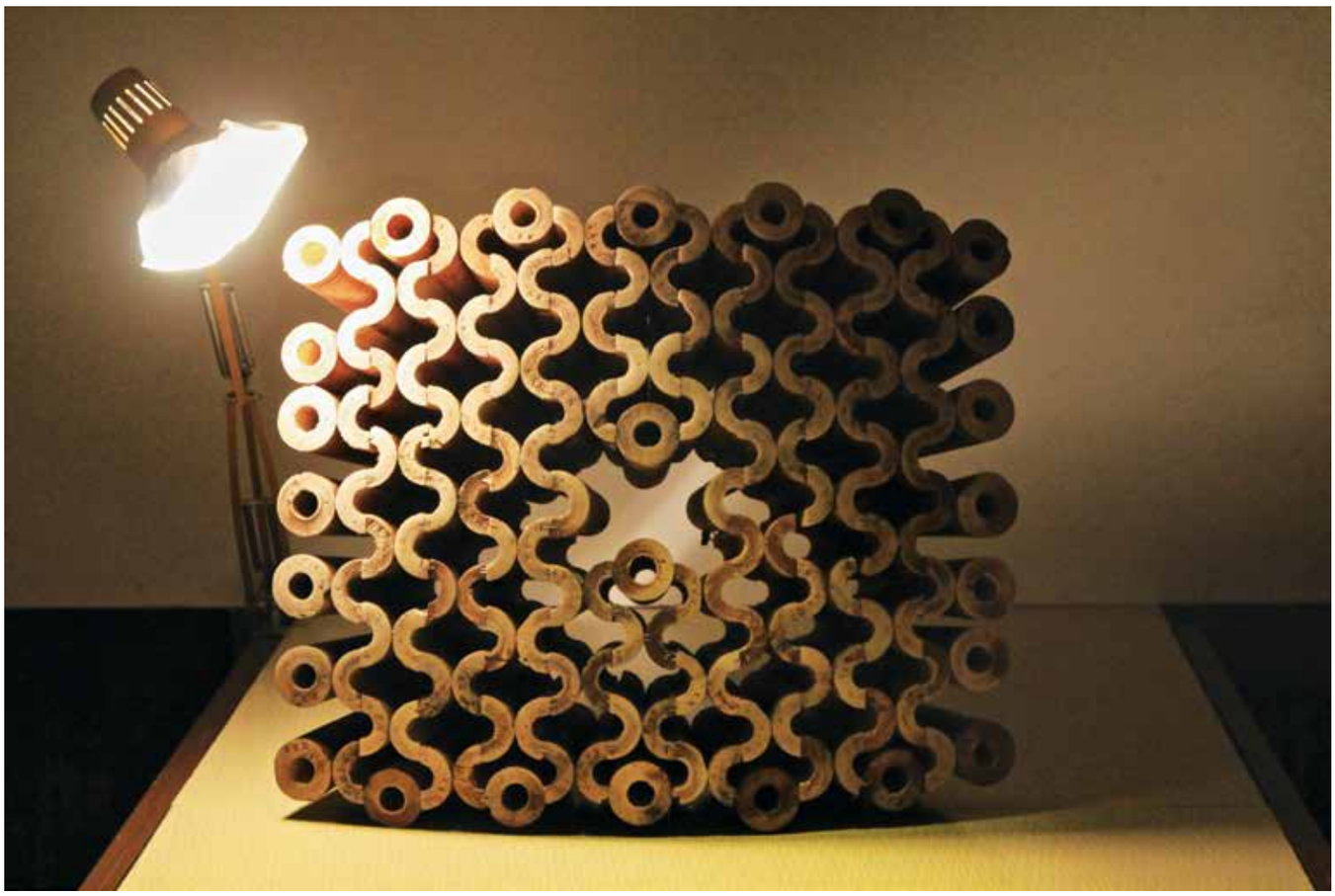
بی‌هیچ ادعایی، معتقدیم که تنها و تنها در عمل و آن هم «عمل مشترک» است که جسم و ذهن به هم پیوند می‌خورند و جدید و قدیم، به آسانی به هم می‌پیوندند؛ بی‌آنکه به سخنی یا رسمی محتاج باشیم. این کارگاه نیز تجربه‌ای بود برای آزمودن دوباره‌ی آنچه که به آن ایمان داشتیم و داریم.

محصول پایانی گروه پارتیشن





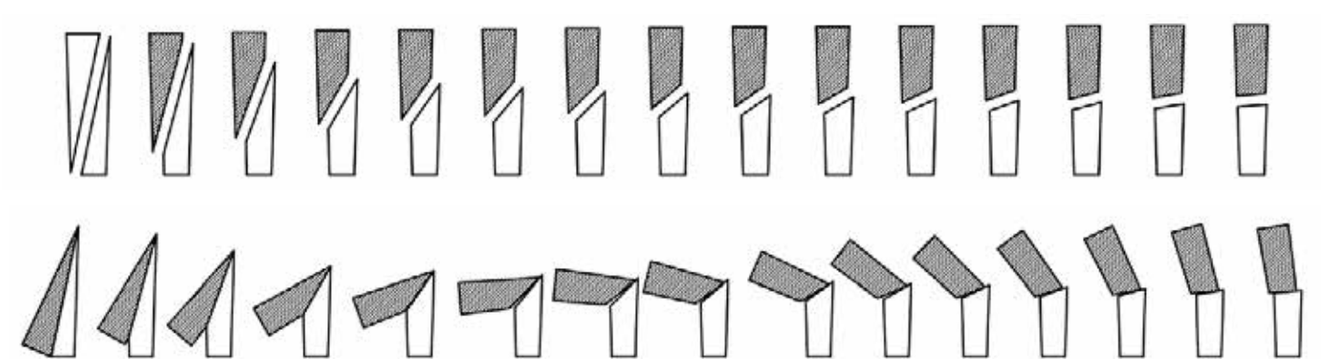
دیاگرام و نحوه‌ی شکل‌گیری پارتیشن



محصول پایانی گروه پارتیشن

محصول پایانی گروه آباژور

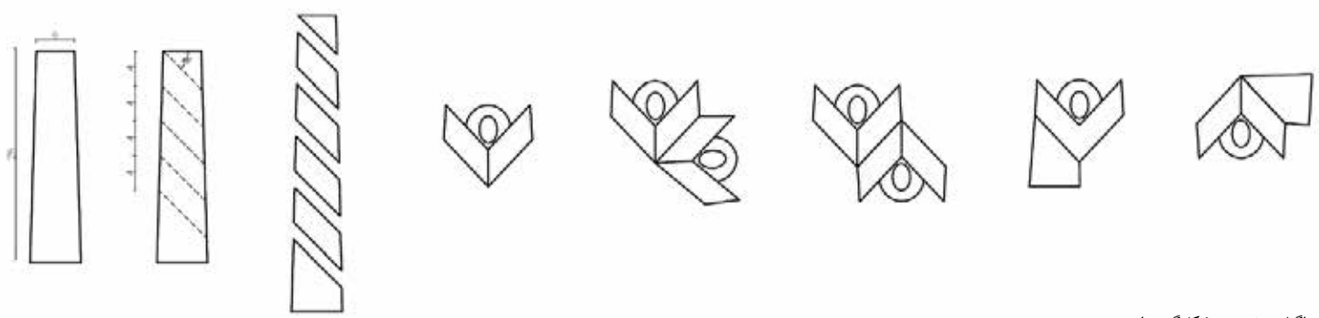
ساخت پروتوتایپی دیگر برای رسیدن به فرم ایستای آباژور



دیاگرام و نحوه‌ی شکل‌گیری آباژور

مراحل ساخت اولین پروتوتایپ از گروه آباژور

محصول نهایی گروه لوستر



دیاگرام و نحوه‌ی شکل‌گیری لوستر

برش دوک به زاویه‌ی تقریبی ۳۰ درجه و ترکیب ۳ اجزای آن برای پیدایش یک مدول و زایش فرمی جدید با زبانی تعریف شده از مدول‌ها

راه‌اندازی مجدد کتابخانه‌ی تخصصی معماری و هنرهای تجسمی
با بیش از ۸۲۰۰ عنوان کتاب در فرهنگسرای نیاوران

انتهای خیابان پاسداران، روبروی پارک نیاوران، فرهنگسرای نیاوران

ساعت کار: شنبه تا چهارشنبه ۸ تا ۱۷ / پنجشنبه ۹ تا ۱۴

تلفن: ۲۲۲۸۹۰۰۳-۲۱

فـرم اشتراک و سفـارش خرید انـتشارات هنر معماری قرن

٪۲۰ تـخـفـیـف خـریـد حـضوری از دفـتـر هـنـر معـمـاری

۱. **اشتراک یکساله‌ی فصلنامه‌ی هنر معماری** (۴ شماره‌ی سال ۱۳۹۵) ..... ۷۲۰/۰۰۰ ریال

۲. **شماره‌های موجود فصلنامه‌ی هنر معماری** (۳۰-۳۱-۳۲-۳۳-۳۵-۳۶-۳۷-۳۸-۳۹) ..... ۱/۲۲۰/۰۰۰ ریال

کتاب‌های معماری و طراحی داخلی

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

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

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

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

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

۸. **معماری غرب**، امیر بانی‌مسعود (ریشه‌ها و مفاهیم) [چاپ ششم] ..... ۳۸۰/۰۰۰ ریال

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

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

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

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

سری کتاب‌های اصول و مبانی معماری و طراحی داخلی

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

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

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

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

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

سری کتاب‌های مشاهیر معماری ایران

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

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

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

سری کتاب‌های مشاهیر معماری جهان

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

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

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

۲۴. **مارسل بروئر** ..... ۱۰۰/۰۰۰ ریال

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

۲۶. **ارو سارینـن** ..... ۱۰۰/۰۰۰ ریال

۲۷. **ماریـو بوتّـا** ..... ۱۸۰/۰۰۰ ریال

فـرم اشتراک و سفـارش خرید

aoapub@ymail.com

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

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

نشانی: .....

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

لطفاً جمع مبلغ سفارش را به حساب جاری سپهر به شماره‌ی (۰۱۰۱۵۶۵۸۷۲۰۰۴) بانک صادرات شعبه‌ی سورنا، به نام مؤسسه‌ی هنر معماری قرن (قابل پرداخت در تمامی شعب این بانک) واریز کرده و فرم خرید و کپی فیش واریزی را به آدرس aoapub@ymail.com ایمیل یا به شماره‌ی ۸۸۳۴۲۹۶۱ - ۸۸۳۴۲۹۶۰ فکس و یا به آدرس تهران، صندوق پستی ۸۴۹۱-۱۵۸۷۵ ارسال نمایید.

نمایندگی‌های فروش هنر معماری

مراکز پخش

پخش آزادپیما؛ آقای کشاورز، ۶۶۹۶۱۲۵۹

پخش شهریاری؛ آقای شهریاری، ۶۶۴۱۴۸۶۰-۰۹۳۵۸۹۴۴۰۴۶

پخش دانشگاه‌ی تهران؛ رضا علیلو، ۶۶۹۵۴۱۷۴-۰۹۱۲۶۳۶۴۹۸۴

پخش کشمیری؛ داریوش کشمیری، ۴۴۶۰۴۹۹۸-۰۹۱۲۱۳۰۶۶۳۹

پخش کلهر؛ آقای سمیعی‌فرد، ۶۶۹۷۳۰۳۳

پخش نظام‌الملک؛ خانم آذرپور، ۶۶۴۰۰۱۶۰

تهـــران

انتشارات اول و آخر؛ شهید مخبری، خیابان عدل جنوبی، کوچه‌ی شهید کاظمی، پلاک ۲۲، تلفن: ۴۴۴۵۷۶۳۷

افرا کتاب؛ روبروی پارک ملت، برج ملت، نبش کوچه‌ی صداقت، تلفن: ۲۲۰۱۵۷۵۷

باغ؛ خیابان ولیعصر، روبروی پمپ بنزین باغ فردوس، پلاک ۱۷۰۴، تلفن: ۲۲۷۱۸۵۵۵

بیان سلیس؛ خیابان ولیعصر، بالاتر از پارک وی، کوچه‌ی سالار، تلفن: ۲۲۶۶۶۰۵۹

پرهام؛ انقلاب، خیابان ۱۲ فروردین، پلاک ۲۱۲، تلفن: ۶۶۴۶۸۲۳۵

پنجره؛ سهروردی شمالی، میدان شهید قندی، پلاک ۲۱، تلفن: ۸۸۵۱۱۰۶۰

پیام؛ انقلاب، خیابان ۱۲ فروردین، پلاک ۱۱، طبقه‌ی ۲، تلفن: ۶۶۴۶۸۳۵۱

چاپ نسیم؛ شهریار، خیابان ولیعصر، میدان امام، ابتدای خیابان انقلاب، جنب داروخانه‌ی محبی (مادر)، تلفن: ۰۹۳۵۲۸۲۹۶۵۰-۶۵۲۲۲۹۰۵

سرای باسمه؛ خیابان ایرانشهر، باغ هنر، ساختمان خانه‌ی هنرمندان، تلفن: ۸۸۳۴۳۶۰۴

دارینوش؛ خیابان شریعتی، جنب سینما فرهنگ، پلاک ۱۶۹۲، تلفن: ۲۲۰۰۰۴۰۰

سازمان نظام مهندسی استان تهران؛ شهرک غرب، خیابان ایران زمین، خیابان مهستان، پلاک ۱۷۶، طبقه‌ی همکف، تلفن: ۸۸۰۷۸۳۴۲

سراچه‌ی گفت‌وگو؛ خیابان ایرانشهر، باغ هنر، ساختمان خانه‌ی هنرمندان، تلفن: ۸۸۳۱۳۲۶۹

سیمای دانش؛ انقلاب، ابتدای ۱۲فروردین، تلفن: ۶۶۴۶۱۵۱۴-۶۶۴۶۰۵۴۵

فروشگاه فرهنگ؛ ولیعصر، ابتدای بلوار کشاورز، نبش کوچه‌ی صبا، تلفن: ۸۸۹۳۶۸۴۲-۸۸۹۷۱۰۹۸

فرهنگسرای نیاوران؛ نیاوران، روبروی پارک، ضلع جنوبی، تلفن: ۲۶۱۳۱۳۳۳

فکر نو؛ انقلاب، خیابان دانشگاه، پلاک ۱۷۶، تلفن: ۶۶۴۱۶۱۰۰

ماه مهر؛ آفریقا، بالاتر از ظفر، خیابان نیلوفر، پلاک ۹ تلفن: ۲۲۰۱۳۱۷۸

کتاب شمس؛ شریعتی، بالاتر از پل رومی، خیابان موسیوند، نبش خداداد، تلفن: ۲۲۶۷۸۷۰۴، ۲۲۶۸۸۹۷۱

کتابفروشی لارستان؛ مطهری، ابتدای لارستان، تلفن: ۸۸۸۹۹۳۶۵

نشر مرکز؛ خیابان فاطمی، خیابان باباطاهر، پلاک ۸، تلفن: ۸۸۹۶۹۸۴۸

شهر کتاب‌ها

ابن سینا؛ شهرک غرب، خیابان خوردین، تقاطع پونک باختری و ایران زمین، تلفن: ۸۸۰۸۹۵۹۵

آرین؛ میرداماد، بین نفت و شمس تبریزی، برج آرین، تلفن: ۲۲۲۲۴۰۴۸

ساعی؛ خیابان ولیعصر، پایین‌تر از پارک ساعی، تلفن: ۸۸۷۱۸۲۰۰

باهنر؛ نیاوران، چهارراه کامرانیه، پلاک ۴۲۶، تلفن: ۲۲۲۸۵۹۶۹

مرکزی؛ خیابان شریعتی، بالاتر از خیابان مطهری، نبش کوچه‌ی کلاته؛ تلفن: ۸۸۴۰۹۷۹۰-۸۸۴۰۸۲۸۸

سپید؛ فلکه اول تهرانپارس، مرکز خرید سپید، تلفن: ۷۷۸۷۰۳۷۸

نیاوران؛ پاسداران، ضلع جنوبی پارک نیاوران، تلفن:۲-۲۲۸۳۲۸۰۱

فرشته؛ میدان تجریش، خیابان دربندی، نرسیده به دکتر حسابی، پلاک ۳۲، تلفن: ۲۲۳۹۴۶۳۹

دانشگاه‌ها

شهید بهشتی؛ دانشکده‌ی معماری شهرسازی، آقای یاری، تلفن: ۲۹۹۰۲۸۷۵

شهرستان‌ها

اردبیل

کتاب ماهان؛ میدان قدس، خیابان مطهری، نرسیده به پل استخر، تلفن: ۰۹۱۴۱۵۵۲۸۴۳

ارومیه

سازمان نظام مهندسی؛ خیابان کاشان غربی، روبروی اداره‌ی امور اقتصاد و دارایی، جنب داروخانه پاستور، طبقه‌ی اول، خانم پور مجیدی، تلفن: ۳۴۵۸۸۹۱

فروشگاه ماکت‌سازی عطا؛ خیابان شیخ تپه، روبروی پارک شقایق، تلفن: ۳۳۷۸۱۵۵

اصفهان

کتاب مرکزی؛ چهار باغ عباسی، ابتدای سید علیخان، جنب مسجدالهادی، تلفن: ۲۲۲۰۹۰۰

کتاب‌فروشی مهرگان؛ چهار باغ، ابتدای خیابان سیدعلی خوان، آقای فتاحی، تلفن: ۲۲۲۱۰۱۹-۲۲۲۱۳۷۵۱

کمند؛ خیابان آمادگاه، روبروی هتل عباسی، تلفن: ۲۲۲۳۷۵۱

سازمان نظام مهندسی؛ اتوبان چمران، جنب معاونت شهرسازی شهرداری، آقای کریمی، تلفن : ۴۵۹۳۴۱۷

کتاب‌فروشی پژوهش؛ شاهین شهر، بلوار امام، پاساژ معینی، تلفن: ۵۲۴۷۲۹۹

آمل

کتابفروشی ژاندارک؛ سبزه میدان، نرسیده به پاساژ مقصودنیا، تلفن: ۲۲۲۱۰۱۵

شهر کتاب آمل؛ خیابان هراز، نبش آفتاب چهلم، تلفن: ۳۲۸۳۸۵۰

اهواز

کتابفروشی رشد؛ خیابان حافظ، بین مجاهدین و سلمان فارسی، تلفن: ۲۲۱۶۳۴۵

پیک افتخار؛ خیابان فردوسی، بین کیکاووس و بختیاری، پلاک ۱۴۴، تلفن: ۲۲۲۱۴۹۸

ایلام

خدمات مهندسی تیراژه؛ خیابان آیت‌الله حیدری، کوچه‌ی جنب بانک اقتصاد نوین، تلفن: ۰۹۱۸۸۴۰۱۰۹۰

بابل

کتابسرای بابل؛ خیابان مدرس، کوچه‌ی هجدهم (ضرابپوری)، تلفن: ۳۲۳۸۳۰۶

کتاب واژه؛ خیابان شریعتی، روبروی دانشگاه نوشیروانی، تلفن: ۳۲۳۲۶۸۴

برازجان

خیابان بیمارستان، سه راه فراهانچی، خیابان امامت، تلفن: ۴۲۲۳۷۲۸

بوکان

کتابکده‌ی تخصصی مانیلا، خیابان شهید بهرام‌وند، تلفن: ۶۲۴۲۶۳۰

تبریز

دفتر خدمات کامپیوتری صادق زاده؛ کوی ولیعصر، فلکه‌ی بزرگ بازار شهر شب، طبقه‌ی دوم، پلاک ۳۷ و ۳۸، تلفن: ۳۳۲۳۲۰۱

HONAR-E MEMARI

تنکابن
ظهیریان؛ جنب پل چشمه کیله، نمایندگی روزنامه جمهوری و جام جم، تلفن: ۴۲۲۶۸۲۳

خرم آباد
امیران؛ خیابان شهدای غربی، پلاک ۵۱۰، تلفن: ۲۲۱۳۱۸۷

رامسر
حیدری؛ روبروی بیمارستان شهید رجایی، تلفن: ۵۲۲۳۰۷۷

رشت
مجتمع فرهنگی مهران؛ خیابان سعدی، جنب بانک مسکن، تلفن: ۲۲۴۴۴۸۸
شهر کتاب رشت؛ رشت، خیابان گلسار، بلوار توحید، پلاک ۳۲، تلفن: ۷۲۳۵۷۰۴

زاهدان
دلسرای شیدا؛ خیابان مصطفی خمینی، روبروی پاساژ طاها، تلفن: ۳۲۲۷۰۰۲

زنجان
شهر کتاب زنجان؛ میدان انقلاب، ابتدای سعدی، ساختمان پاستور، طبقه‌ی همکف، تلفن: ۳۲۲۴۴۸۱

ساری
شهر کتاب ساری؛ خیابان فرهنگ، روبروی باشگاه فرهنگیان، تلفن: ۲۲۲۴۶۲۵

سبزوار
سازمان نظام مهندسی؛ میدان نجارآباد، ۳۰ متری مطهری، تلفن: ۲۶۵۳۵۸۸

سنندج
کتابسرای قلم؛ پاسداران، مجتمع تجاری کردستان، طبقه‌ی اول، واحد ۲۹۰ تلفن: ۰۹۱۸۳۸۰۵۵۴۸
کتابفروشی چیستا؛ خیابان پاسداران، مجتمع تجاری کردستان، طبقه‌ی همکف، واحد ۱۵۹، تلفن: ۰۹۳۰۳۰۴۷۷۸۱-۳۳۲۸۷۱۹۵

شهرکرد
ابزار هنر دانشکده؛ خیابان ۱۲ محرم، روبروی مجتمع امام صادق، آقای نادعلی، تلفن: ۰۹۱۳۳۸۱۵۴۸۷-۲۲۴۴۸۸۹

شهریار
خانم حسین‌زاده، تلفن: ۰۹۱۲۷۶۸۵۶۵۸

شیراز
سازمان نظام مهندسی فارس؛ بلوار ستارخان، خیابان نمازی، انتهای کوچه‌ی ۵، تلفن: ۶۴۸۸۰۹۴
شهر کتاب شیراز؛ خیابان ملاصدرا، نبش معدل، تلفن : ۲۳۱۹۲۳۴-۲۳۱۸۰۴۹
کتاب هنر ایران؛ خیابان صورتگر، حد فاصل چهارراه هدایت و معدل، ساختمان جام‌جم، طبقه‌ی همکف، تلفن:۲۳۵۵۵۷۰ - ۰۹۱۷۷۱۷۸۰۲۵
مرکز پخش کتاب ایران؛ خیابان زند، انتهای کوچه دژبان، آقای شفیعی، تلفن: ۲۳۰۶۹۰۷
ارمغان هنر؛ ابتدای خیابان رودکی، ساختمان رضا، تلفن: ۲۳۳۲۱۹۴

کرج
فروشگاه مرکزی مبلمان هارمونی؛ میدان سپاه، بلوار سرداران، پایین‌تر از دارایی، روبروی بانک تجارت، ساختمان هارمونی، تلفن: ۲۷۳۷۰۳۰
فروشگاه شهر کتاب کرج؛ شهید بهشتی، بعد از زیرگذر طالقانی، بین هلال احمر و دارایی، ساختمان امیران، تلفن: ۴۴۹۳۹۷۶

کرمان
شهر فرهنگ؛ خیابان هزارویک شب، تلفن: ۲۴۷۷۵۹۹

کرمانشاه
کتاب‌سرای حافظ؛ میدان شهرداری، تلفن: ۷۲۲۷۹۲۴
کتاب‌فروشی مدیریت؛ خیابان دبیر اعظم، پاساژ سروش، طبقه‌ی سوم تلفن: ۷۲۸۰۸۷۲

گرگان
کتاب‌فروشی جلالی؛ خیابان امام، آفتاب ۲۰، تلفن: ۲۲۲۲۱۲۷

لاه‌یجان
فروشگاه فرزین؛ خیابان امام خمینی، جنب بیمه‌ی آسیا، تلفن: ۳۲۲۷۶۱۲

مازندران
شهر کتاب رویان؛ رویان، جنب مؤسسه‌ی آموزش عالی مازیار، تلفن: ۶۲۲۱۹۲۹

مشهد
کتابفروشی سپهری؛ خیابان دانشگاه، بازار دانشگاه، تلفن: ۸۴۴۵۴۷۱
آقای طالبیان؛ بلوار سجاد، چهار راه بهار، پاساژ بار ثابا، طبقه‌ی دوم، تلفن: ۷۶۴۱۳۷۲
آقای کابلی؛ میدان احمدآباد، بین ملاصدرای ۲و۴، کیوسک مطبوعاتی، تلفن: ۸۴۴۷۲۸۲
کتاب الهدی؛ بلوار سجاد، بین بهار و بزرگمهر، روبروی بانک ملی، انتهای پاساژ لاله، تلفن: ۷۶۱۴۰۰۵
مهراز هشت؛ بلوار وکیل‌آباد، هفت‌تیر۱، پلاک ۳۱، تلفن: ۸۶۷۱۶۲۵
کتابفروشی میلان افزار؛ بلوار سجاد، پاساژ پردیس، تلفن: ۷۶۷۰۸۷-۰۹۱۲۳۱۵۶۸۸۶
خیابان دانشگاه، بازار کتاب گلستان، غرفه‌ی ۳۰، ۰۹۱۵۵۰۴۱۳۱۱-۸۴۰۴۴۸۵

مهاباد
فروشگاه مارکف؛ مهاباد، خیابان جمهوری اسلامی، جنب بانک ملی، تلفن: ۲۲۳۹۹۲۴

نور
فروشگاه انگاره؛ خیابان امام، جنب درمانگاه رجایی، تلفن: ۶۲۲۲۵۲۶

همدان
کتاب‌فروشی ایران زمین؛ آرامگاه بوعلی، خیابان پاستور، آقای نصیری شرف، تلفن: ۸۲۶۲۹۵۴
کتاب‌فروشی وینزور؛ میدان دانشگاه، ابتدای بین‌النهرین، جنب کامپیوتر هوشمند، تلفن: ۸۲۵۶۴۶۹
کتاب‌فروشی برگ؛ آرامگاه بوعلی، پاساژ الماس، تلفن: ۲۵۳۱۹۶۲

یزد
کتاب‌فروشی وستا؛ بلوار امام صادق، جنب پیتزا مثلث، تلفن: ۶۲۸۵۰۰۰
سازمان نظام مهندسی؛ تلفن: ۸۲۶۰۸۰۱
طاها؛ میدان مارکار، جنب کفش ملی، لوازم فنی مهندسی طاها، تلفن: ۶۲۶۶۵۰۰
شهر کتاب یزد؛ میدان آزادی، ابتدای خیابان فرخی، تلفن: ۶۲۷۱۵۳۸
رستاک (کتاب‌کده)؛ صفاییه، انتهای بازارچه‌ی اطلسی، طبقه‌ی زیرین، بانک آینده، تلفن: ۸۲۴۳۸۰۴

مدیریت نمایندگی‌ها و توزیع سراسری فصلنامه‌ی هنر معماری:
پخش نشر گستر (محمدعلی حق پرست) ۰۲۱۶۱۹۳۳۱۵۲

آسایش و زیبایی بیشتر را با محصولات سیزال تجربه کنید

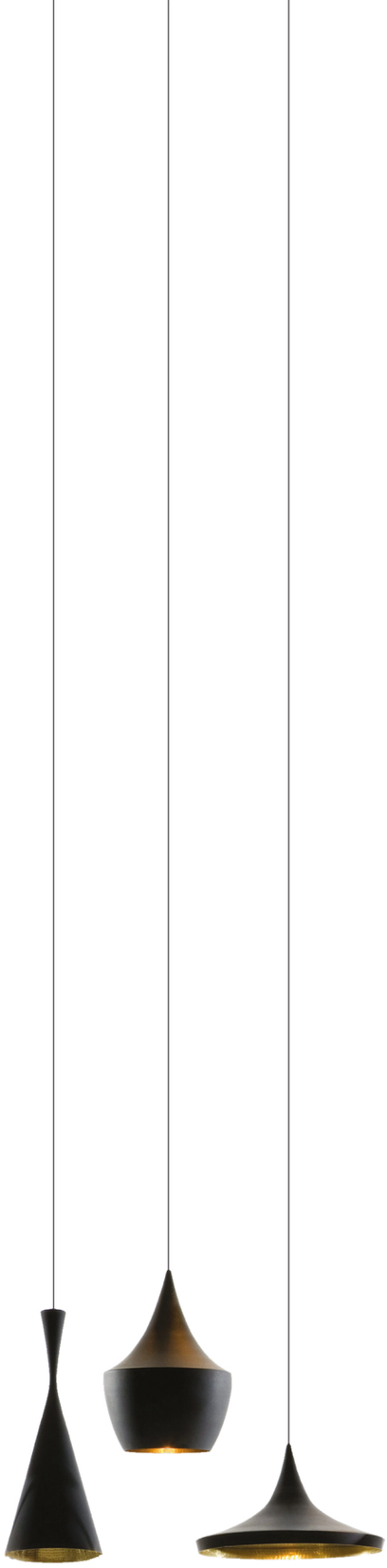
موکت‌های سیزال، موکت‌های مسکونی، اداری، هتلی و چمن‌های مصنوعی

تهران، خیابان ولنجک، نبش کوچه هجدهم، مجتمع خلیج فارس، طبقه ۶، واحد ۶۰۵

تلفن: ۲۲۴۳۳۴۸۴ فکس: ۲۲۴۳۳۴۸۷

www.sisal.ir

Sisalco Sisal.co



Harmony

Furniture & Interior Design