هنر معماری ۴۴

نقد، نظریه‌پردازی و پژوهش در معماری و طراحی داخلی با رویکرد انسان‌دوستانه
شماره‌ی چهل‌وچهار، بهار ۱۳۹۶، قیمت: ۱۸,۰۰۰ تومان
ISSN: 2008 - 7497

ملاقات با واقعیت: جایزه‌ی ساختمان سال ایران ۱۳۹۵
ویلای لواسان اثر دفتر حریری و حریری

نقد آثاری از علی‌اکبر صارمی، کوروش فرزامی، سهراب رفعت و کوئیچی کیمورا | مصاحبه‌هایی با چارلز جنکس، کنت فرامپتون و محمدعلی مرادی
پیرامون نقد در معماری | معرفی برندگان معماری‌های در حال ظهور | حکومت اورارتوها در سرزمین پارسیان

interax

Door And Accessories Systems

You dream it, We create it

Office
Partition System

NAMAKARAN
Industrial Group

T: +9821 2238 56 73
F: +9821 2238 56 62
www.cuhadaroglu.comt
www.namakaran-alu.com

ÇUHADAROĞLU
Aluminium Systems

به نام خدا

هنرمعماری ۴۴

نقد، نظریه‌پردازی و پژوهش در معماری با رویکرد انسان‌دوستانه

شماره‌ی چهل‌وچهار، بهار ۱۳۹۶، قیمت: ۱۸،۰۰۰ تومان ISSN: 2008 - 7497

سرمقاله

یک دقیقه سکوت! / تحریریه‌ی هنرمعماری ۲

ساختمان سال ایران

ساختمان سال ایران ۱۳۹۵

ملاقات با واقعیت: جایزه‌ی ساختمان سال و نقش آن در ارتقای معماری ایران / تحریریه‌ی هنرمعماری ۶

مستند تصویری بازدیدهای سه اثر فینالیست و داوری نهایی جایزه‌ی ساختمان سال ایران ۱۳۹۵ ۱۰

یادداشتی در مورد معماری ویلای لواسان / سیروس باور ۲۰

چرا ویلای لواسان به عنوان ساختمان سال ایران انتخاب گردید؟ ۲۶

پژوهش معماری

بیش از ده‌هزار سال هنر و معماری ایرانیان ۶۴

بخش چهارم: حکومت اورارتو (۶۰۰-۹۰۰ ق.م.) / پگاه پایه‌دار اردکانی و مهسا رسولی

نقد و نظریه‌پردازی

نظریه‌پردازان معماری

منتقدان معماری به عنوان دیگر ذی‌نفعان ساختمان: چشم‌انداز جهانی ۷۸

کریس واتسون / ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد

معمار، فیلسوف است / مصاحبه‌ی سارا رحمتی‌سایه با محمدعلی مرادی (بخش دوم) ۸۲

زیبایی چیست؟ چارلز جنکس / ترجمه‌ی اردلان مقدّم ۸۴

شهرت، زیبایی، نمایش و نقش امروز معماران، مصاحبه‌ی ولادیمیر بلوگولوفسکی با کنت فرمپتون ۸۸

ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد

گریز از زیرزمین‌های آینه‌دار/ همراه با سهراب رفعت در جدیدترین اثر او، باشگاه ورزشی R8 ۹۲

طراحی داخلی

معماری و طراحی داخلی

مصالح، محرمیت و استمرار ایدئولوژی در معماری: بررسی شش اثر از کوئیچی کیمورا ۱۰۲

تحریریه‌ی هنرمعماری

معماران مدرن‌گرای ایران

معماران مدرن‌گرای ایران

صارمی: معمار، آموزگار و نویسنده / تحریریه‌ی هنرمعماری ۱۲۰

افسوسی بر زندگی و نقدی بر معمارانه‌های کوروش فرزامی / تحریریه‌ی هنرمعماری ۱۲۸

گابریل گورکیان، راهگشای معماری مدرن در ایران (پروژه‌های ۱۹۳۷-۱۹۳۳) / نگار حکیم ۱۳۶

معماری‌های در حال ظهور

معرفی برندگان فصل اول: فضاهای شهری ۱۴۸

خیلی دور خیلی نزدیک، ایران ۱۴۰۴ / محمدحسن فروزانفر (رتبه‌ی نخست) ۱۵۰

محله‌ی فردا / محمدمهدی سعیدی و فربد طبائی (رتبه‌ی دوم) ۱۵۴

به انتظار فاجعه، سیمای شهر در آینده / کمیل کیا و علی کثیری (رتبه‌ی سوم) ۱۵۶

صاحب امتیاز: مؤسسه‌ی فرهنگی‌ـهنری هنر معماری قرن

مدیرعامل 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):

(با یاد و گرامیداشت علی‌اکبر صارمی)

آقایان ایرج اعتصام، سیروس باور، سیاوش تیموری، شهرام گل‌امینی

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

شیوا آراسته، سودا ابوترابی، امیر بانی‌مسعود، پگاه پایه‌دار اردکانی، پدرام جعفربیگی، کورش حاجی‌زاده، نگار حکیم، مینا حنیفی‌واحد، شهریار خانی‌زاد، علی خادم‌زاده، علیرضا سیداحمدیان، علیرضا عظیمی حسن‌آبادی و رضا مفاخر

واحد پژوهش و توسعه‌ی هنرمعماری:

پگاه پایه‌دار اردکانی، علیرضا عظیمی حسن‌آبادی، محمدرضا عظیمی حسن‌آبادی، علیرضا کریمی کلور و الهه مایانی

همکاران این شماره‌ی فصلنامه (به ترتیب حروف الفبا): حسین برازنده، سارا رحمتی سایه، محمدعلی مرادی، شهرام قربانی (چاپ ابیانه)

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 هر شماره از فصلنامه‌ی هنرمعماری به هر شکل با مجوز کتبی دفتر هنرمعماری امکان پذیر می‌باشد.

آرای نویسندگان لزوماً نظر نشریه‌ی هنرمعماری نمی‌باشند.

مقالات و نوشته‌ها در صورت لزوم ویرایش و خلاصه خواهند شد.

هنرمعماری لازم می‌داند به سهم خود از داوران محترم نخستین دوره‌ی جایزه‌ی ساختمان سال ایران، سرکار خانم دکتر شیوا آراسته، آقای دکتر سیروس باور، آقای دکتر سیاوش تیموری، آقای دکتر کورش حاجی‌زاده و مهندس عبدالرضا ذکائی، به پاس حضور متعهدانه در رویداد و فرایند بازدید از آثار کمال تشکر و سپاسگزاری را تقدیم نماید. این مجموعه همچنین از همراهی و همدلی آقای دکتر علیرضا کریمی کلور و آقای مهندس عیسی ذکائی برای اجرای هرچه بهتر و حرفه‌ای‌تر این رویداد قدردانی می‌نماید.

ROYA
TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

با تشکر از جناب آقای علی تمیزکار، مدیریت محترم شرکت رویا طرح داخلی به دلیل تلاش‌های مجدانه‌ی ایشان در ترویج اخلاق حرفه‌ای در فضای معماری کشور و اقدامات انسان‌دوستانه و فرهنگ محور.

نشانی: تهران، خیابان شهید مفتح (شمالی)، پایین‌تر از خیابان شهید مطهری، خیابان زهره، خیابان قابوسنامه، پلاک ۱، طبقه‌ی همکف، واحد ۶ کد پستی: ۳۳۱۱۷ - ۱۵۸۸۸ تلفکس: ۸۸۳۴۲۹۶۱ - ۸۸۳۴۲۹۶۰

Websites: www.aoa.ir www.aoaonline.ir Instagram: Honare_memari E-mail: aoapub@gmail.com Telegram: AOAonlineIR

ROYA

TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

SOLO WOOD | TORLYSme | GUARD WAY | www.royaco.com | ۲۲۶۱۰۰۰۱ | ارتباط با مشتری ۲۵۹۹۱

Roya Tarhe Dakh phic Studio / 2017 April
Royaco
Royaco
پارکت چرم طبیعی
TORLYSme
شرکت رویا طرح داخلی، حامی
انحصاری جایزه ساختمان سال ایران

پارکت چرم طبیعی | ساختمان مسکونی | لیلیوم پارک | طراح داخلی: امین چمنی | آرشیتکت: افشین حجت

ROYA

TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

SOLO WOOD | TORLYSme | GUARD WAY | www.royaco.com | ۲۲۶۱۰۰۰۱ | ارتباط با مشتری ۲۵۹۹۱

Roya Tarh Darnell / Graphic Studio / 2017 April
Royaco
Royaco
کاغذ دیواری
PRIME

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

JUNG

www.Jung.de

JUNG
KNX
NAMAD

JUNG

www.Jung.de

Showroom / Bornakooshesh

شرکت برنـا کوشش
نماینده انحصـاری محصولات یونـگ آلمان

PARTNER
KNX

مدرس شمال، بلوار آفریقا، نبش مریم غربی، پلاک ۳۳، ساختمان نماد الهیه،
طبقه ۴، واحد ۴۰۴ تلفن: ۲۲۲۲۲۸۲۵، ۲۶۲۳۱۰۲۹، ۲۲۶۳۶۳۷۳

www.bornakooshesh.com
Bornakooshesh

Sc1000 Knx

Smart control Knx

JUNG

www.Jung.de

Deckenleuchte
Außenbeleuchtung
Jalousie
Farblicht
Komfort
Nacht
Alles aus
Innentemperatur

eNet - just smart / Radio retrofitting in electrical installations

شرکت برنـــا کوشش
نماینده انحصــاری محصولات یونـگ آلمان

PARTNER KNX

مدرس شمال، بلوار آفریقا، نبش مریم غربی، پلاک ۳۳، ساختمان نماد الهیه،
طبقه ۴، واحد ۴۰۴ تلفـن: ۲۲۲۲۲۸۲۵، ۲۶۲۳۱۰۲۹، ۲۲۶۳۶۳۷۳

www.bornakooshesh.com
Bornakooshesh

Les Couleurs® Le Corbusier colours

JUNG

www.Jung.de

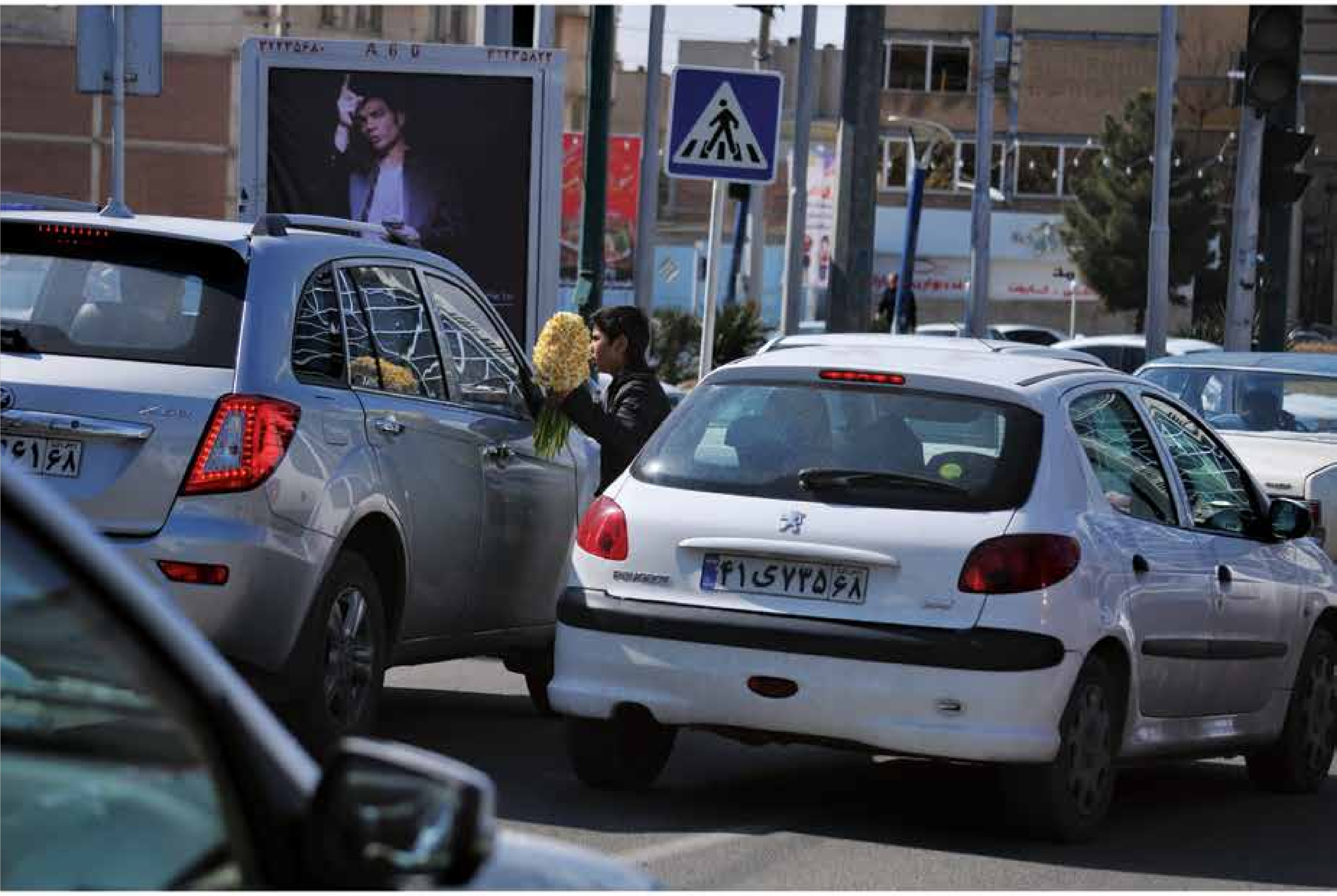
PARTNER
KNX

شرکت برنا کوشش
نماینده انحصاری محصولات یونگ آلمان

مدرس شمال، بلوار آفریقا، نبش مریم غربی، پلاک ۳۳، ساختمان نماد الهیه،
طبقه ۴، واحد ۴۰۴ تلفن: ۲۲۲۲۲۸۲۵، ۲۶۲۳۱۰۲۹، ۲۲۶۳۶۳۷۳

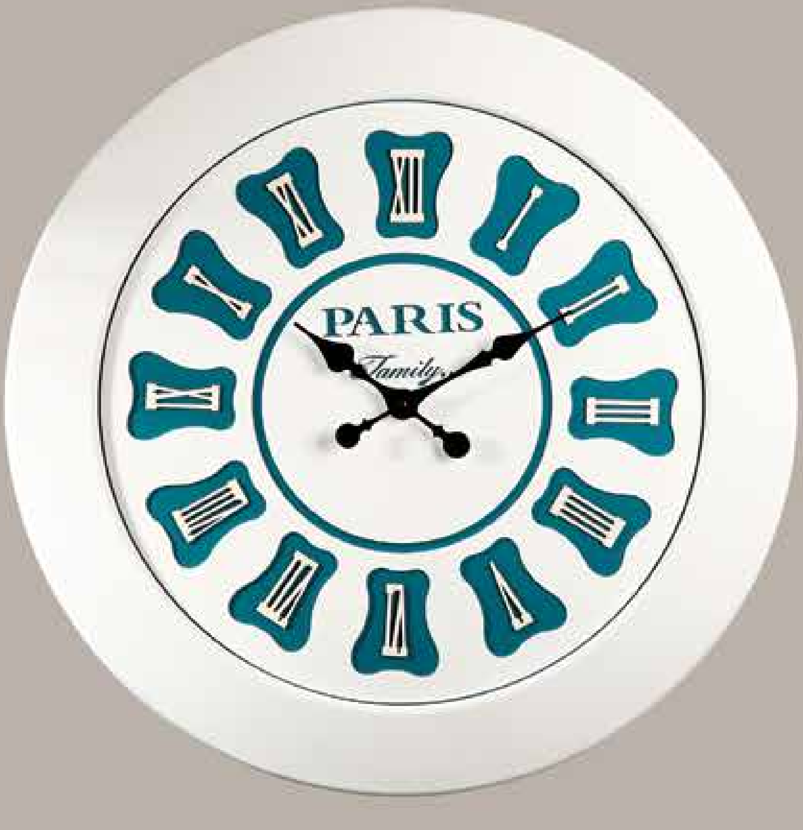
www.bornakooshesh.com
Bornakooshesh

بی شک اما،
جایی است متفاوت ...
telegram.me/harmonic_center
www.Harmonic.ir



شما هم می‌توانید حامی کودکان کار باشید

Minuti
Design & Produce


PARIS
Family

آرتاژ طرح

مبلمـــان اداری

office furniture

artage
DESIGN

Tel : +9821 88612153-6
Fax: +9821 88612157

: artagedesign

QUICK·STEP®
FLOOR DESIGNERS
The start
of something beautiful

IMPRESSIVE 138 × 19 cm 8 mm
IMPRESSIVE ULTRA 138 × 19 cm 12 mm

HYDRO SEAL

NEW

LAMINATE

پرشیا بازساز

کوئیک استپ (لمینیت بلژیکی)
۱۳مدل در ۱۱۱طرح

LAMINATE LIVYN *Parquet*

QUICK·STEP®
FLOOR DESIGNERS
The start
of something beautiful

Massimo 240 × 26 cm 14 mm

EXTRA LONG
EXTRA WIDE

NEW

Parquet

پرشیا بازساز

کوئیک استپ (پارکت بلژیکی)
۵ نوع چوب، ۷ مدل در ۶۴ طرح

تهران ، بلوار اندرزگو ، نبش کوچه طالقانی ، پلاک ۵ ، واحد ۵
تلفن: ۲۲۳۹۲۸۶۴-۵ | فکس: ۲۲۶۷۱۰۵۱ | www.PersiaBazsaz.com

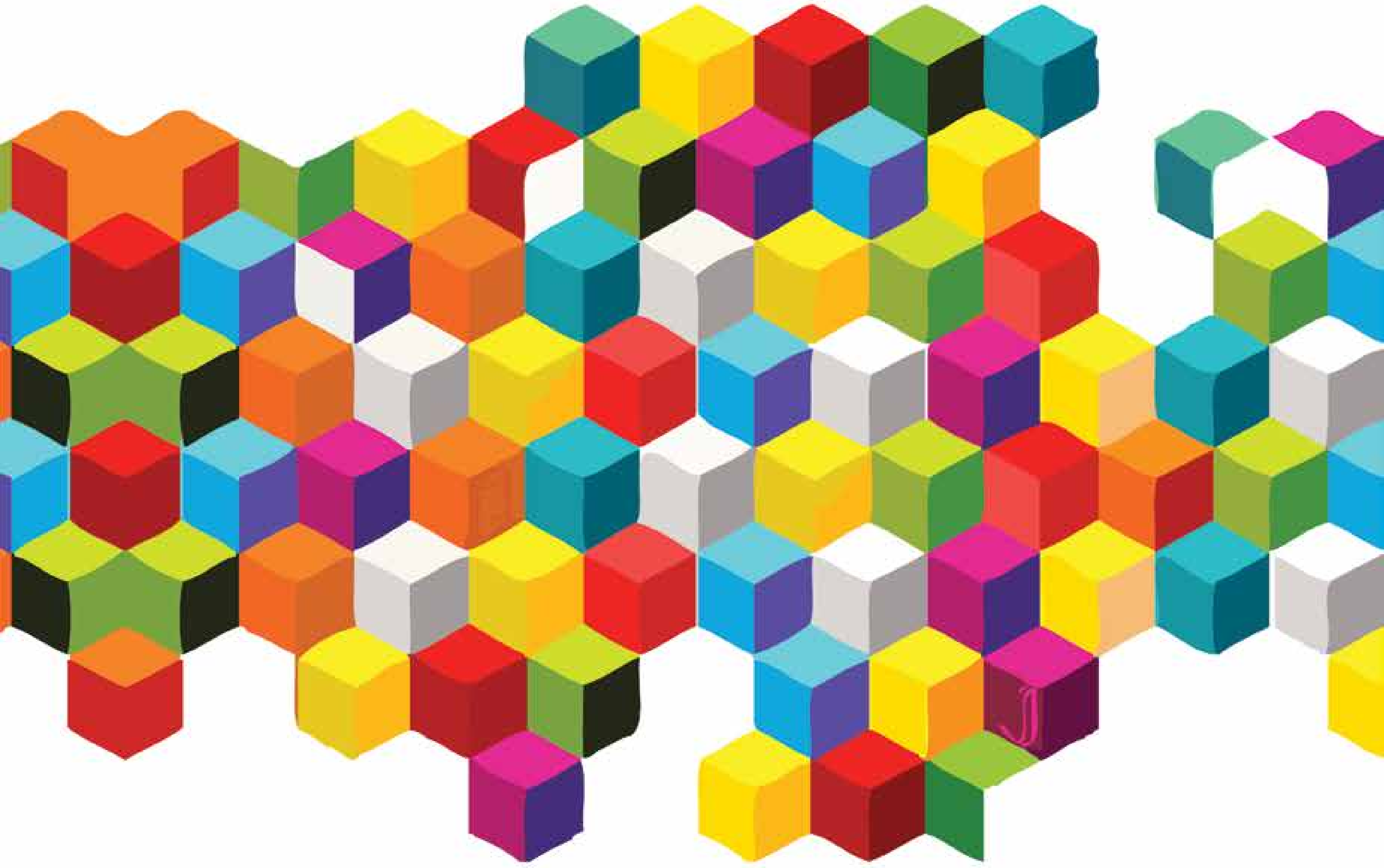
رسام
GRAPHIC

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
CabinGostar

راه حل های جهانی
برای محیط های بهداشتی

مجتمع خدماتی- رفاهی مهر و ماه (اتوبان قم - تهران)

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 ، ۲۶۱۲۷۵۲۳
e-mail: info@manoosh.co.ir www.simon.es

FLUVIA

www.fluvia.com

SLIM
WINNING DESIGNS
COOL

شرکت مانوش نماینده انحصاری محصولات فلوویا اسپانیا در ایران

MANOOSH
another dimension.

SLIM
PREMIOS DELTA 2015

SLIM / COOL
reddot award 2014
winner

SLIM
iF product design award 2014

SLIM / COOL
PLUS X AWARD

COOL
iF DESIGN AWARD 2015

Tel: 26208711- 33
www.formco.ir

FORM
Design & Production

Office Design
Interior Design
Furniture Design

سری پریمیوم

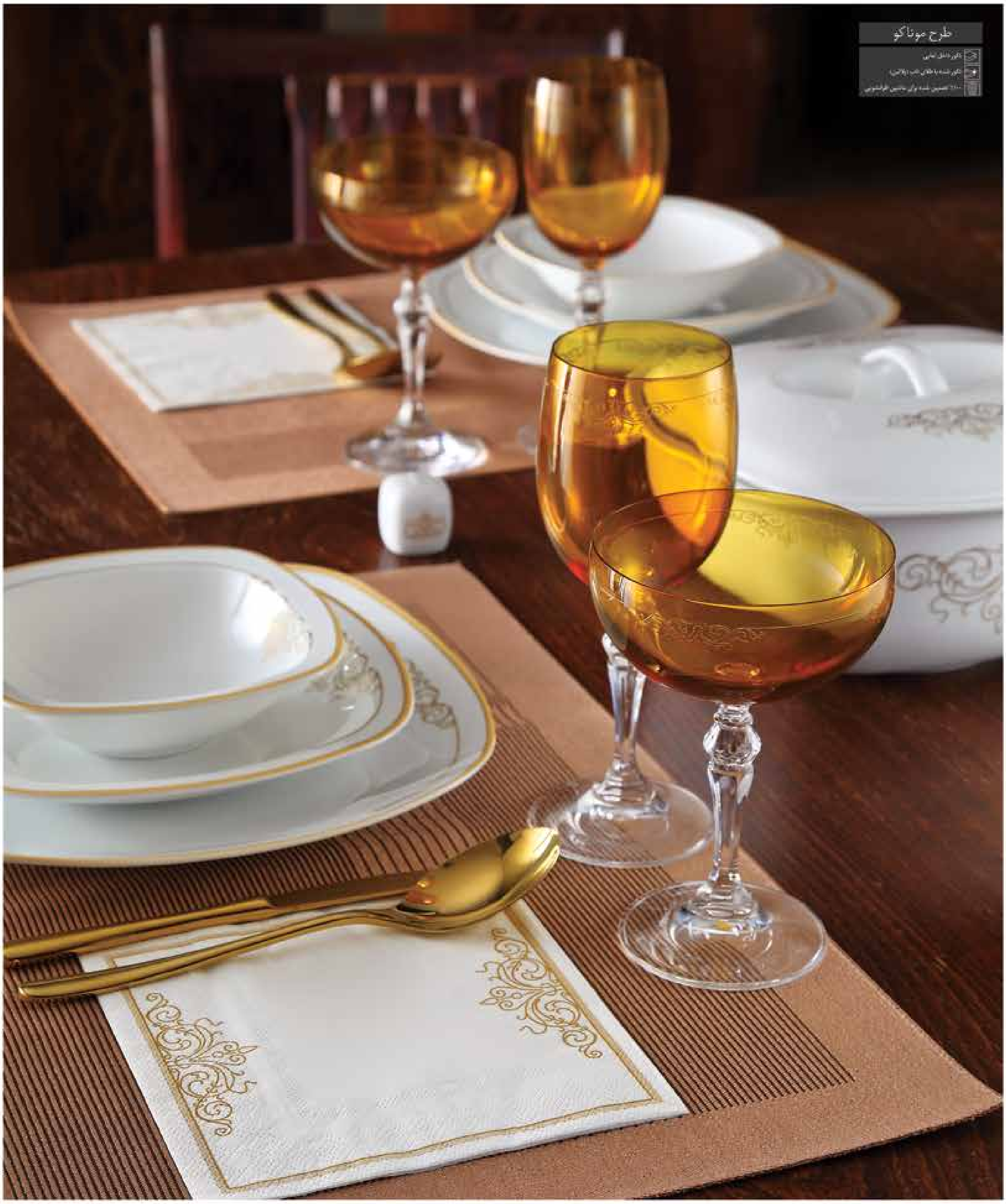
صنایع سنگ آروین

بزرگترین واحد فرآوری سنگ های گرانیت داخلی و وارداتی

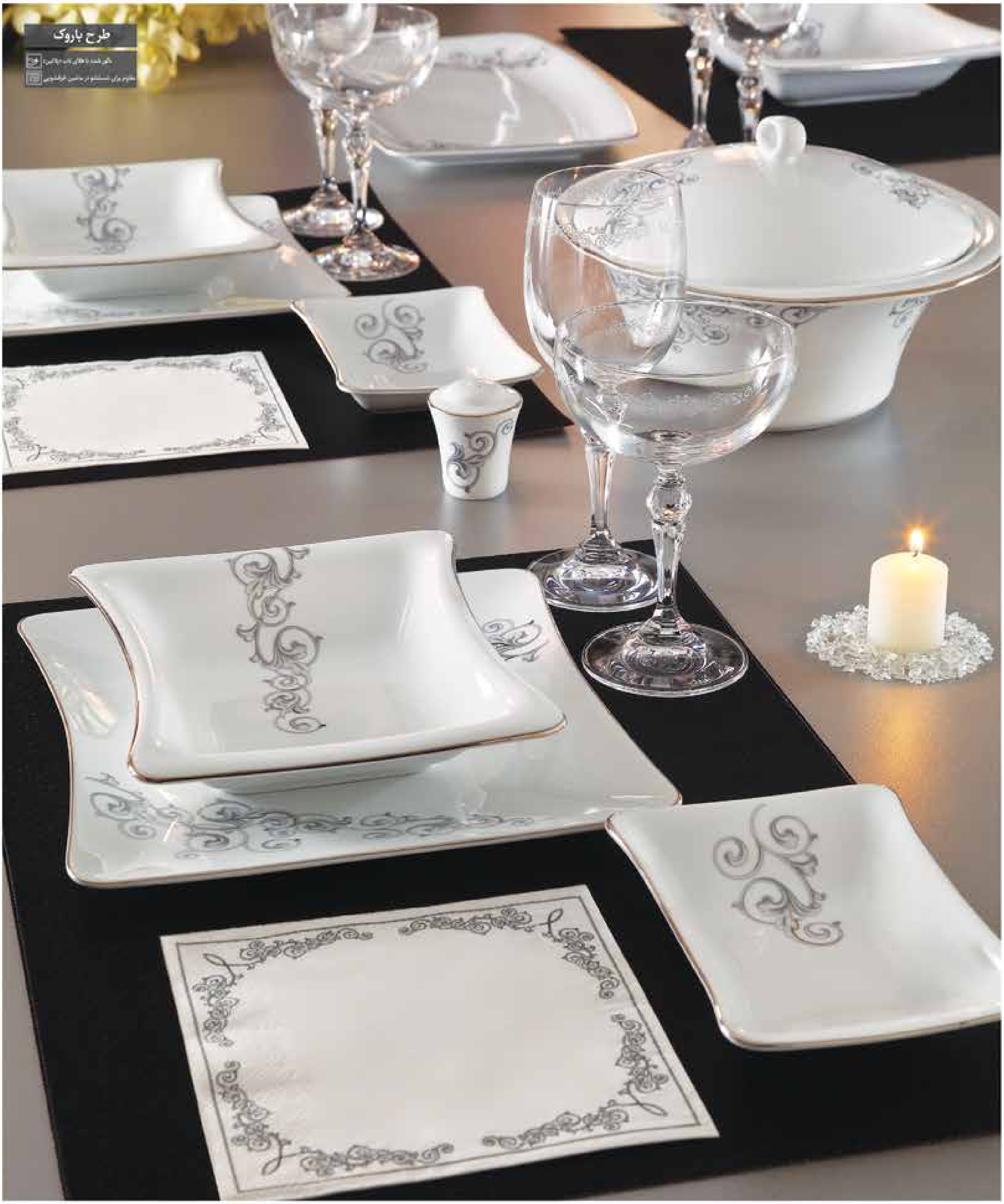
شرکت صنایع سنگ آروین یک مجتمع استخراج، واردات و فرآوری سنگ های گرانیتی با کیفیت عالی است. تولیدات متنوع ما شامل انواع تایل های گرانیتی در ابعاد و اندازه های مختلف و مناسب برای انواع کاربردها می باشد. کیفیت ساب و پولیش عالی محصولات تولیدی آروین وجه تمایز این محصولات از سایر محصولات موجود در بازار است.

سری پریمیوم

تهران، میدان ونک، خیابان ونک، پلاک ۲۵.کدپستی: ۱۹۹۴۶۱۸۵۱۱
تلفن: ۰۲۱ - ۸۴۱۱۲۰۰۸ فکس: ۰۲۱ - ۸۸۶۶۳۰۹۹
info@arvingranite.ir www.arvingranite.ir


طرح موناکو
دکور داخل لعابی
دکور شده با طلای ناب (پلاتین)
۱۱۰۰° تضمین شده برای ماشین ظرفشویی

چینی زرین ایران



فروش در خانه زرین وفروشگاه های معتبر لوازم خانگی

تهران، میدان ونک، مرکز تجاری آسمان ونک تلفن: ۸۸۶۵۲۹۸۸
تهران، خیابان شریعتی، روبروی میرداماد تلفن: ۲۲۸۴۷۸۴۵
اصفهان، خیابان توحید، چهارراه پلیس تلفن: ۰۲۰-۳۶۲۵۰۲۲۰ ۰۳۱-۳۶۲۵۰۲۲۰
اصفهان، مجتمع تجاری سیتی سنتر، طبقه اول تلفن: ۰۳۱-۳۶۵۱۴۱۴۱

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

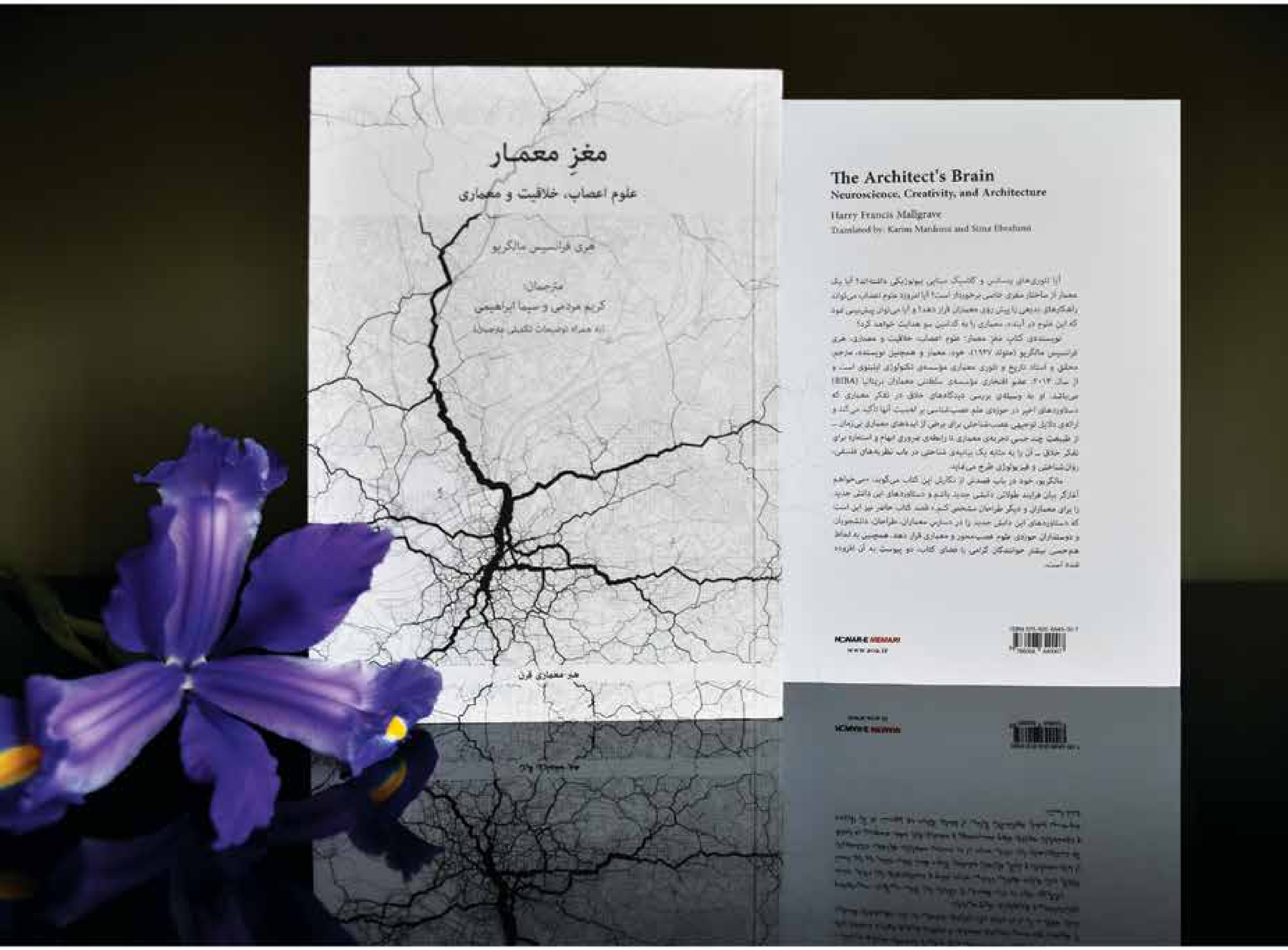
کارخانه و دفتر مرکزی: ایران- تهران، جاده آبعلی، خیابان ۳۵ متری اتحاد، خیابان ۱۵، شماره ۱۸، تلفن: ۷۷۳۳۹۰۱۸ فکس: ۷۷۳٤٥٥٤٤
نمایشگاه میرعماد: ایران- تهران، خیابان شهید بهشتی، خیابان میرعماد، شماره ۵۹، کد پستی ۱۵۸۷۸۵۲۵۳۸، تلفن: ۸۸۷۵۲۰۱۳ - ۸۸۷٤۰۳۷۵ فکس: ۸۸۷٤۰۳۷٦
نمایشگاه بازار مبل شماره ۱: ایران- تهران، یافت‌آبادشرقی، تقاطع بزرگراه آیت‌الله سعیدی، مجموعه بازار مبل شماره ۱، طبقه اول، شماره ۳۱۲، تلفن: ۹۰-٦٦۳۱۲۷۸۹ فکس: ٦٦۳۱۲٦۲٦
نمایشگاه بازار مبل شماره ۳: ایران- تهران، بزرگراه آیت‌الله سعیدی، نرسیده به چهارراه یافت‌آباد، بازار مبل شماره ۳، طبقه اول، شماره ۱۰۷، تلفن: ۱٤ -٦٦۱۹۳۲۱۳ فکس: ٦٦۱۹۳۲۱۵
WWW.SANATE-CHOOB.com Email: info@sanate-choob.com **:پست الکترونیکی**

هنرمعماری منتشر کرد:

مغزِ معمار

علوم اعصاب، خلاقیت و معماری

هری فرانسیس مالگریو / مترجمان: کریم مردمی و سیما ابراهیمی


مغزِ معمار
علوم اعصاب، خلاقیت و معماری
هری فرانسیس مالگریو
مترجمان:
کریم مردمی و سیما ابراهیمی
(به همراه توضیحات تکمیلی مترجمان)
هنر معماری قرن
The Architect's Brain
Neuroscience, Creativity, and Architecture
Harry Francis Mallgrave
Translated by: Karim Mardomi and Sima Ebrahimi
HONAR-E MEMARI
www.aoa.ir

HONAR-E MEMARI

www.aoa.ir

WFP

برنامه
جهانی غذا

wfp.org/fa

سال نو مبارک

گرسنگی را به صفر برسانیم.

با بزرگترین آژانس بشردوستانه دنیا در مبارزه با گرسنگی همراه شوید.
شماره حساب بانکی: ۰۱۱۵۶۹۴۴۵۶ بانک تجارت، شعبه اسکان - کد۰۳۳
شماره کارت : ۶۲۷۳۵۳۹۹۹۱۶۶۴۳۳۲ به نام برنامه جهانی غذا

Amir b. Falahati

عکاسی تخصصی معماری و معماری داخلی

زیر نظر حسین برازنده

Professional Architectural Photographer

HONAR-E MEMARI

ویلای حریری ها، لواسان، برنده ی جایزه ساختمان سال، عکاس: حسین برازنده

MAAD ART GALLERY

Architect_Photography 021-22677853 09121460483

nobilia®

Quality made in Germany

nobilia®

پارس گیت گروپ نماینده رسمی و انحصاری شرکت نوبیلیا در ایران

Pars Gate Group

nobilia.kitchen

www.parsgateco.com

info@parsgateco.com

Tel.: +9821 26 11 12 39

کتابفروشی آنلاین هنرمعماری

تا ۳۰ درصد تخفیف دائمی
+
ارسال رایگان به سراسر کشور

خرید از طریق مراجعه به وب سایت
www.aoa.ir

PROBAN پروباند

پروفیل های کنج و بین سطوح

۱۱ کد با قابلیت تولید در رنگ های متنوع

محصولی مناسب جهت ارتقاء زیبایی

بالابردن کیفیت نصب کاشی، سرامیک، چوب و...

WFP
برنامه جهانی غذا
wfp.org/fa

☎ +98 21 2207 1567
+98 21 2237 9868
🖷 +98 21 2207 2354

WWW.PROBANDCO.COM

✉ proband.co@gmail.com

vira
تجربه مبلمان
لوکس اداری . .
LUXURY
OFFICE FURNITURE
& INTERIOR DESIGN

vira
Luxury Office Furniture
Italian Design

www.viradeco.com

به ویرا خوش آمدید

vira Club

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

Tel:021 22259571
021 22259072
مبلمان مدرن اداری و معماری داخلی

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

info@viradeco.com
instagram/ viradeco
Linkedin/ vira deco

designed by abr studio

خانه و معماری
KHANE VA MEMARI

. چینی بهداشتی . شیرآلات . کاشی و سرامیک . وان و جکوزی .

دفتر مرکزی : ۶۵ ۴۵ ۵۷ ۸۸-۲۱ [+۹۸]
www.khanevamemari.com

نمایندگی انحصاری محصولات روکا . اسپانیا
www.roca.com

100

1917 - 2017

همزمان با ۱۰۰ سالگی
گشایش شوروم روکا ، روکا آرمانی در **تهران**

Roca **TEHRAN** showroom Opening, at ROCA'S 100th
business anniversary 100 - glorious years of success

Roca

designed by abr studio . ir

خانه و معماری
KHANE VA MEMARI

. پارکت و کف پوش . پانل و روکش . دکینگ و نما .

دفتر مرکزی : ۶۵ ۴۵ ۵۷ ۸۸-۲۱ [۹۸+]
www.khanevamemari.com

نمایندگی انحصاری محصولات بامبو موزو . هلند
www.moso.ir

مجتمع مهر و ماه
آزادراه قم - تهران

In 1683, from the depths of the Black Forest, new sounds are heard; the roar of flames, the hammering of molten metal.

The age of the industrial craftsmanship arrives with the strike of a hammer and German engineering is born.

GAGGENAU

نمایندگی رسمی و انحصاری گاگنا در ایران
FOKA
خیابان آفریقا، خیابان مریم، پلاک ۱۴
۰۲۱-۲۲۰۴۷۸۹۹ / ۰۲۱-۲۲۰۵۲۹۳۳

NEFF
COOKING PASSION SINCE 1877

FOCUSING ON PEOPLE SINCE 1877

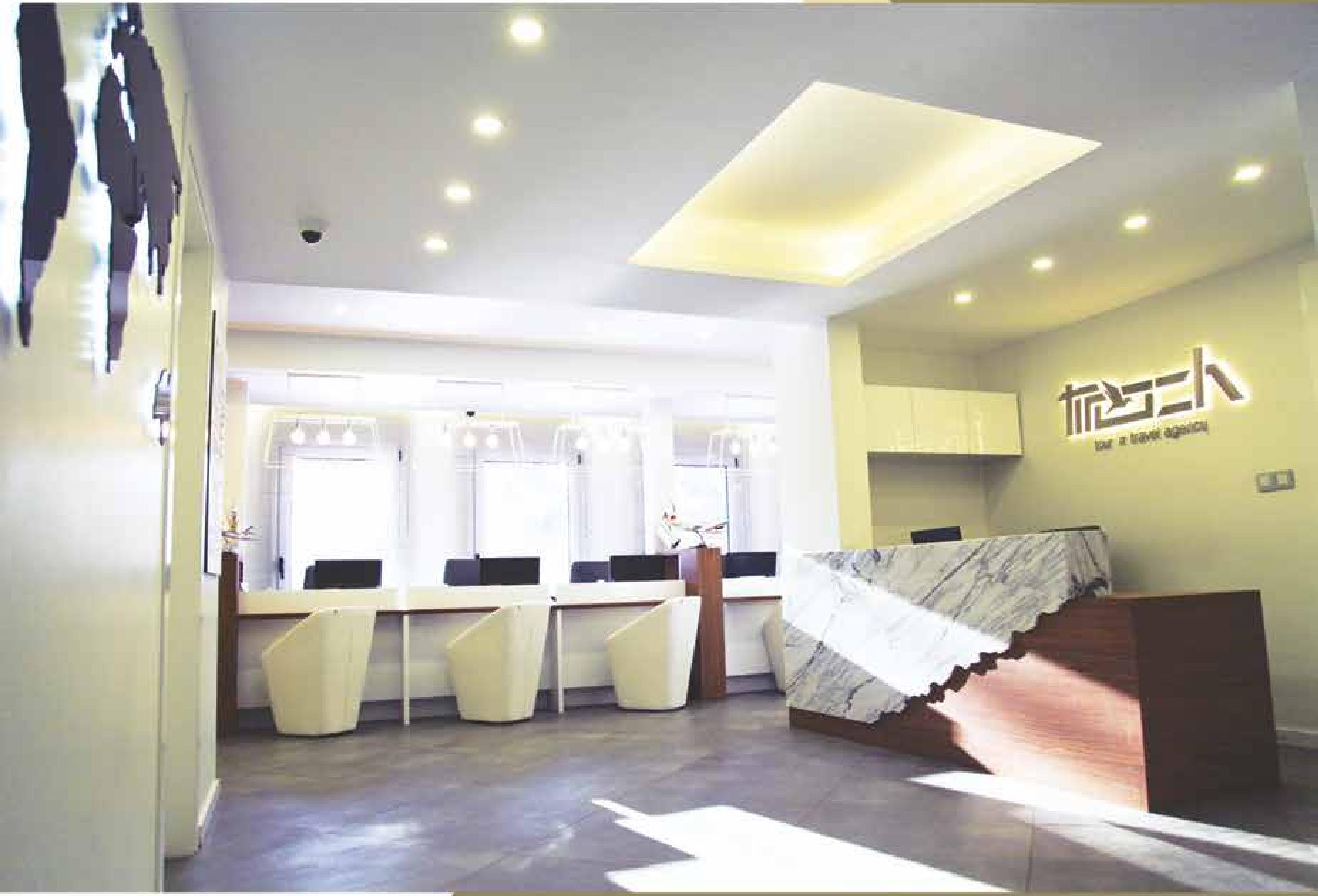
> “The heart of the kitchen isn’t the cooker, it’s the people.”
>
> Carl Andreas Neff

نمایندگی رسمی و انحصاری نف در ایران

FOKA

خیابان آفریقای شمالی، پلاک ۲۲۳
۰۲۱-۲۲۰۵۴۵۲۴ / ۰۲۱-۲۲۰۵۴۵۲۵

SOLIN
Design
ARCHITECTURAL GROUP



سلین دیزاین

طراحی و اجرای معماری داخلی
فضاهای مسکونی، اداری و تجاری

مدیر طراحی و اجرا :
سحر ابراهیمی

☎ +982122052964
+98 912 211 3071
instagram.com/solindesign

معمار ایرانی

www.Iranian-Architect.ir

پنجره‌ای به آثار معماران ایرانی و رویدادهای معماری امروز ایران

انتشارات هنر معماری قرن منتشر کرد:

هوشنگ سیحون

معمار نقاش هنرمند

جایگاه و نقشی که هوشنگ سیحون در معماری و سنت ایرانی دارد، کمتر از همتای سوییسی-فرانسوی او، لو کوربوزیه یا اسکار نیمایر در میراث باروک کشور برزیل نبوده است. هوشنگ سیحون از سوی اتحادیه‌ی بین‌المللی معماران به‌عنوان «یکی از معدود معمارانی که در جغرافیای وطن خود، فراتر از معیارهای جهانی مدرنیته عمل کرده» شناخته شده است. وی ضمن اقتباس از اصول جهانی مدرنیزم، آن را با اهداف کاربری، شیوه‌ی ساختار و متریال‌های منطقه‌ی خود و حساسیت‌های بومی فرهنگ ایرانی مطابقت داده است.

آرتور اریکسن

هوشنگ سیحون
نقاش هنرمند
HONAR-E MEMARI

۶۸۸ صفحه، قطع رحلی بزرگ (۳۳×۲۳ سانتیمتر)، تمام گلاسه، با چاپ و صحافی نفیس
قیمت با احتساب ۲۰٪ تخفیف ۲۴۰,۰۰۰ تومان با خرید حضوری از دفتر هنر معماری یا خرید آنلاین از سایت هنر معماری

www.aoa.ir

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

حامیان مادی

www.royaco.com

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

www.bornakooshesh.com

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

www.mohitara.com

محیط آرا: مبلمان اداری

حامیان معنوی

www.ammi.ir

fa.wfp.org

حامیان رسانه‌ای

www.caoi.ir

www.Memarnews.com

www.taragah.com

برای دریافت کاتالوگ و بازدید از Showroom لطفا تـماس حاصل فرمایید.

ML
MIROLUX

DECORATIVE LIGHTING
Tehran, Iran, Tel: +9821 22294473
info@mirolux.ir, www.mirolux.ir

FLASH&DQ | LUG | INARCHI | oluce | SLAMP THE LEADING LIGHT

برای دریافت کاتالوگ و بازدید از Showroom لطفا تماس حاصل فرمایید.

oluce

INARCHI

FLASH&DQ

SLAMP THE LEADING LIGHT

studiokoly.com

VANITAR

flawless finishing

vanitar.com

let's finish what you started.

tilo estiluz CIRANOVA weiss Fontini VORWERK BERRYALLOC SCHEUCHER bene

EDCO.®
LUXURY SWITCHES & SYSTEMS

Vertigo
COLLECTION

■ Made
🟥 In
🟨 Germany

دفتر مرکزی ادکو ایران   تلفن: ۲۲۷۹۳۷۱۰
تهران، خ دولت، خ مطهری، ۲۲۷۹۳۹۴۴
پلاک ۶ واحد ۱۹ ۲۲۵۸۰۹۷۳

BAM
RAD

LORD

SEPAND
TOWER

BAM
ERFAN

DARYAYE
NOOR

JAMALI

BAM
Head office

Gole sang
Complex

ARMANI
PROJECT

EMPRATOORE
MEHR

dnd
by Martinelli

DND BY MARTINELLI® is the brand of FMN MARTINELLI S.p.A., a leading company in the production of handles. The idea of DND® stems from a desire to produce handles with outstanding nobility and elegance, making them essential furnishing accessories for all homes.

Our products are the result of passion and expertise gained over almost 50 years of history. DND BY MARTINELLI® is bringing the full force of the true Made in Italy and the Confidence of buying products of the highest quality. The entire production process of our company is ISO 9001 certified. While high quality standards are guaranteed by the robotic plants, it is the artisanal finishing work that really adds value to each product, transforming it into a prestigious design object.

AGB MADE IN ITALY
martinelli HANDLES WITH CARE
Salice Paolo
HERMES HANDLES & HARDWARE
BehrizanDesign
COLOMBO MADE IN ITALY
MARELLA MADE IN ITALY
ESTAMP Quality knobs and handles

فروشگاه احمدی
خیابان سهروردی شمالی، نبش
خیابان متحیری، پلاک ۵۶۳
تلفن ۳۰ ۵۰ ۵۰ ۸۸

فروشگاه احمدی(نگین شیراز)
خیابان ملاصدرا، خیابان شیراز
شمالی، پلاک ۱۶۵
تلفن ۰۴ ۹۰ ۰۴ ۸۸

فروشگاه احمدی (۱۱۰)
خیابان امام خمینی، بعد از
خیابان میردامادی، پلاک ۱۷۷
تلفن ۴۲ ۷۶ ۷۶ ۶۶

فروشگاه احمدی
خیابان آیت الله کاشانی، بین
وفا آذر و عقیل، پلاک ۳۴۸
تلفن ۹۳ ۶۵ ۰۳ ۴۴

فروشگاه احمدی (یکتا)
خیابان سهروردی جنوبی، نبش
خیابان حسامزاده حجازی، پلاک ۱۳
تلفن ۳۰ ۵۶ ۵۳ ۷۷

فروشگاه احمدی (مجیدیه)
خیابان استاد حسن بنا شمالی
نبش خیابان قدس، پلاک ۵۰۹
«به زودی افتتاح می گردد»

AHMADI GROUP

نقد، نظریه‌پردازی و پژوهش در معماری با رویکرد انسان‌دوستانه

Criticism, Theory, and Research on Architecture by a Humanitarian Approach

یک دقیقه سکوت!

این مقدمه در کمال احترام و با عشق، به معلم اخلاق، پدر معنوی‌مان بزرگ الهام‌بخش‌مان در راه اعتلای معماری ایران و عضو جاوید شورای عالی هنرمعماری، دکتر علی‌اکبر صارمی، تقدیم می‌گردد.

نیازهای اساسی خود را فراموش کرده‌ایم و در زندگی مجازی و رویایی پناهنده شده‌ایم. گاهی سر به بیرون می‌آوریم و نگاهی به طبیعت بهاری می‌کنیم و هوایی می‌خوریم. لبخندی می‌بینیم و لبخندی می‌زنیم و با اینکه تک‌تک سلول‌های وجودمان زنده می‌شوند و تمام احساسات‌مان از درون، درستی این مسیر را فریاد می‌زنند، اما مجدداً بازگشته و غرق اقیانوس امواج می‌شویم. این شماره از هنرمعماری، حاصل تک لحظه‌هایی است که به بیرون نگاه کردیم؛ سعی کردیم یادآوری کنیم که چه جایگاهی داشتیم و باید در کدام جهت حرکت کنیم؛ سعی کردیم در تبیین این مسیر با کسی، جریانی، گروهی و اندیشه‌ای دچار سایش نشویم ــ امری که بسیار سخت است! فراموش نمی‌کنیم، معماری ایران به لحاظ فنی و علمی به خوبی در حال رشد است، اما به همان میزان اخلاق و تعهد در آن، در حال فراموشی است.

اغلب به بهانه‌های واهی، نزد اعضای شورای عالی می‌رویم و دید و بازدیدی می‌کنیم و در همان لحظه‌ها گزارشی هم از مؤسسه و اقدامات مجله را تقدیم می‌کنیم. گاهی هم اعضا تماس می‌گیرند و مفتخر به احوال‌پرسی‌مان می‌کنند و در همان گوشه و کنارها حرف و نکته‌ای را گوشزد می‌کنند. دکتر صارمی عزیز هم همین‌طور بود، اما با ملاقات‌های حضوری بیشتر. خصوصاً به این دلیل که ساختمان با اصالت دفتر ایشان در جوار پارک دانشجو، هم برای جناب دکتر و هم برای ما بسیار دلنشین بود. زمستان ۱۳۹۵ هم مثل همیشه ... یکی دوبار ما تماس گرفتیم قرار بگذاریم ...که دیگر نشد. آخرین بار قرار شد یک پنجشنبه بعد از کار روزمره‌مان برویم که باز هم نشد. صبح شنبه، سیستم‌های دفتر را روشن نکرده بودیم که از منزل دکتر صارمی تماس گرفته و گفتند ایشان به دیار حق پرواز نمودند و برای همیشه ما را تنها گذاشته‌اند ... نمی‌دانستیم با غم سنگینِ نبودن دکتر بسازیم یا سهل‌انگاری خودمان. حتی فرصت خداحافظی هم با کسی که پدر معنوی خود می‌دانستیم، نداشتیم. مراسم تشییع دکتر عزیزمان را زیر برف انجام دادیم ــ برفی که او عاشقش بود. امیر بانی‌مسعود وقتی کتاب خود را (معماری معاصر ایران) می‌نوشت، اکثر استادان نسل‌های اولیه از گذاشتن جوانان در آخر کتاب، گله داشتند جز یک نفر و آن یک نفر علی‌اکبر صارمی بود. ظاهراً دکتر گفته بودند: «اتفاقاً این جوانان را علی‌رغم کارهای کوچکشان هرطور شده بیار.» ما هم به عنوان ناشر کتاب موافقت کردیم و بدون هیچ تغییر و اغماضی همه را آوردیم ــ این قضیه حداقل برای سال هشتاد و هفت است. کتاب در سال هشتاد و هشت منتشر گردید. ما به امر استاد عزیزمان انجام وظیفه کردیم، اما استاد عزیزمان همیشه دریادل بود و متأسفانه در روز تشییع او، حتی یک نفر از همین جوانان را ندیدیم. هر که بود از نسل موسپیدان و معماران نسل‌های بعدی بود. جوانان آخر کتاب بانی‌مسعود هیچکدام نیامده بودند، دانشجویان معماری هم همین‌طور. به هر تقدیر، ما بنا به وصیت دکتر مو به مو رفتار کردیم. مراسم یادبود دکتر نیز همزمان با سوم استاد عزیزمان برگزار شد. دوستانی در این بین مدیریت کردند و ما در کنار ایشان بودیم که اکثراً از دوستان کانون فارغ‌التحصیلان معماری دانشگاه تهران بودند از جمله حمید ناصرنصیر، سیروس مهراندیش، اسماعیل جنتی و فرزانه عطاالهی. به علاوه استادانی بزرگ و دانشجویان و دلدادگان استاد نیز در این برنامه شرکت جستند: بزرگوارانی چون عبدالرضا ذکایی، شهاب کاتوزیان، شهرام گل‌امینی، سید علیرضا قهاری، فریار جواهریان، جواد بنکدار، بیژن شافعی، عطاللّه امیدوار و امیرعباس شیرازی.

ایشان ما را مفتخر به سخنرانی نمودند. برنامه‌های دکتر که تمام شد، منتظر بودیم دیگران هم حرکتی انجام دهند، اما متأسفانه تاکنون که این متن را نهایی می‌کنیم، بجز گرامیداشت دکتر عزیزمان در حاشیه‌ی برنامه‌ی سالانه‌ی بنیاد میرمیران، دیگر خبری نیست. البته منظور ما صرفاً برگزاری رویداد و نشست و یادبود نیست؛ در این ایام خیلی از نشریات معماری و مطبوعات منتشر شدند، اما دریغ از یک نیمخط برای علی‌اکبر صارمی، کسی که همواره حامی همیشگی جوانان معمار و رسانه‌های معماری بود.

با حفظ انسجام قبلی، درحالی‌که بمب سکوت در دفترمان ترکیده بود، ادامه دادیم. سرفصل‌های خود را که همیشه دغدغه‌مان ــ و دغدغه‌شان ــ بود پیگیری کردیم و پرونده‌ها را به جلو آوردیم. از عمق مطالب به لحاظ علمی کم ننمودیم و سعی کردیم به دور از رقابت و سرعت بیرون از دفتر، صرفاً گزارش‌های تحقیقات علمی جمعی از معماران را به دیگران انتقال دهیم. به رسم همیشه در این شماره نیز سعی داشتیم با دیگر نشریات موازی کاری نکنیم و راه خود را برویم؛ جریان خود را بسازیم و آواز خود را بخوانیم. مقالاتی را ترجمه نمودیم که دغدغه‌ی نظریه و نقد و تئوری دارند و همواره می‌کوشیم آداب نقد را در بین اهل حرفه جا بیندازیم. می‌کوشیم به شما یادآوری کنیم تا نقد نکنیم، درجا خواهیم زد.

نخستین دوره‌ی جایزه‌ی ساختمان سال را در یک غروب بسیار زیبای پاییزی شروع کردیم و در صبح بهاری دل‌انگیزی به پایان رساندیم. نگران بودیم حسی که ما در بازدیدهای حضوری دریافت کردیم به خوبی منتقل نشود و شما دچار سوءتفاهم شوید و نگران بودیم مأموریت به درستی انجام نشود. بنابراین چه به لحاظ علمی، چه به لحاظ ادبی و حتی مسائل فنی دخیل در چاپ، تلاش‌هایی کرده‌ایم که نتایج آن را مشاهده می‌نمایید. کوشیده‌ایم به شما بگوییم ساختمان سال ایران به دلیل اثر روان‌شناسی و حس خوبی که منتقل می‌نمود، انتخاب شد و نه فرم آن. بازدید داوران، صد در صد مؤثر بود و در نهایت، بین سه اثر راه یافته به مرحله‌ی نهایی، از بین ده‌ها پروژه، اثر فرمالی که خیلی هم خوب بود و روی عکس و اسناد بالاترین شانس را داشت، پس از بازدید از یک اثر معماری پایدار، عقب افتاد و اثر با معماری پایدار و طراحی داخلی بسیار حرفه‌ای و تأثیرگذار با دیدن اثری دیگر که حائز اثرگذاری روانی و حسی شدیدی بود، جا ماند و در نهایت این اثر سوم منتخب شد.

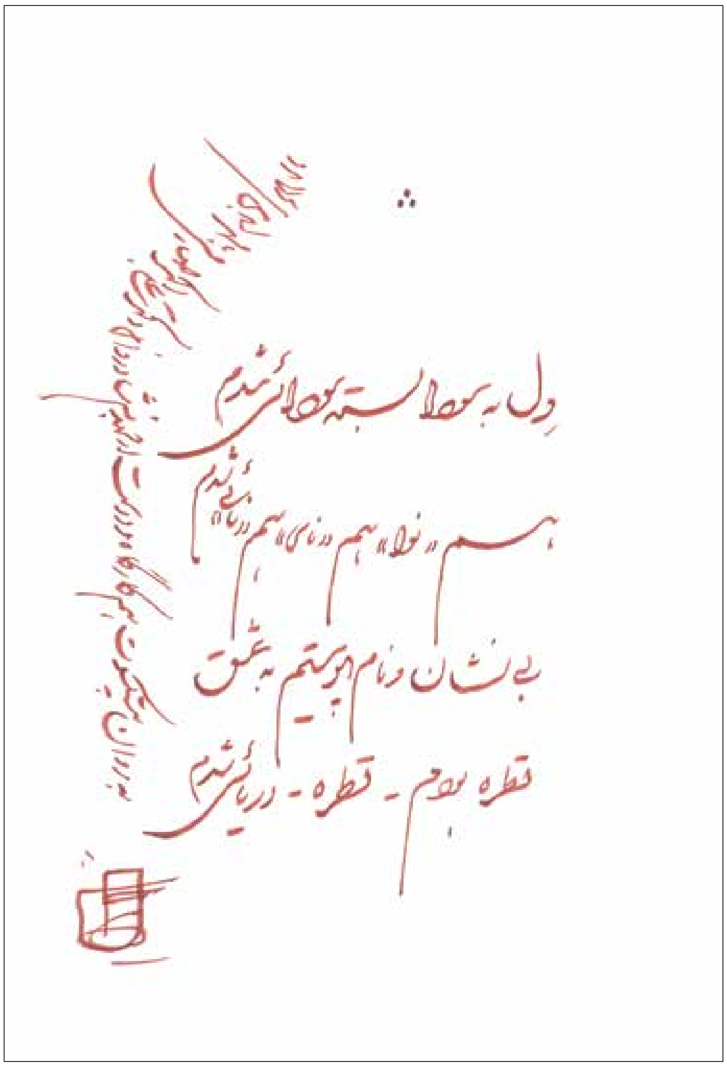
کوشیدیم شما را متوجه کنیم که همه چیز برای ایران و آینده‌ی معماری سرزمینمان انجام می‌شود. این نیز جزئی از واقعیت است که ما برای درک آیندگان از روزگار کنونی‌مان نیز دغدغه داریم. هر زمان دچار وسوسه می‌شویم که در کیفیت کار خود تجدید نظر کنیم، نشریه‌ی هنر و معماری، اثر عبدالحمید اشراق و دوستانش ــ افرادی چون محمدرضا مقتدر، پرویز تناولی و ... ــ را ورق می‌زنیم و می‌بینیم که بیش از نیم قرن پیش، ایشان چه تلاشی می‌کرده‌اند. اگر این جماعت همچون دیگران رفتار می‌کردند امروز کجا بودیم؟ چه چیزی داشتیم و مهم‌تر آنکه از معماری آن دوران چه می‌دانستیم؟

این نخستین شماره‌ی هنرمعماری بدون علی‌اکبر صارمی است. می‌دانیم بهاران ادامه دارد و استاد، خدمت خود را به این مملکت کرده‌اند. هربار که به عکس استاد و تصویر خندان و بهار پشت سرش نگاه می‌کنیم تک‌تک سلول‌هایمان فریاد می‌زنند که زندگی ادامه دارد، گرچه ما هنوز در امواج یاد او غوطه‌ور هستیم.

یادش گرامی و ماندگار

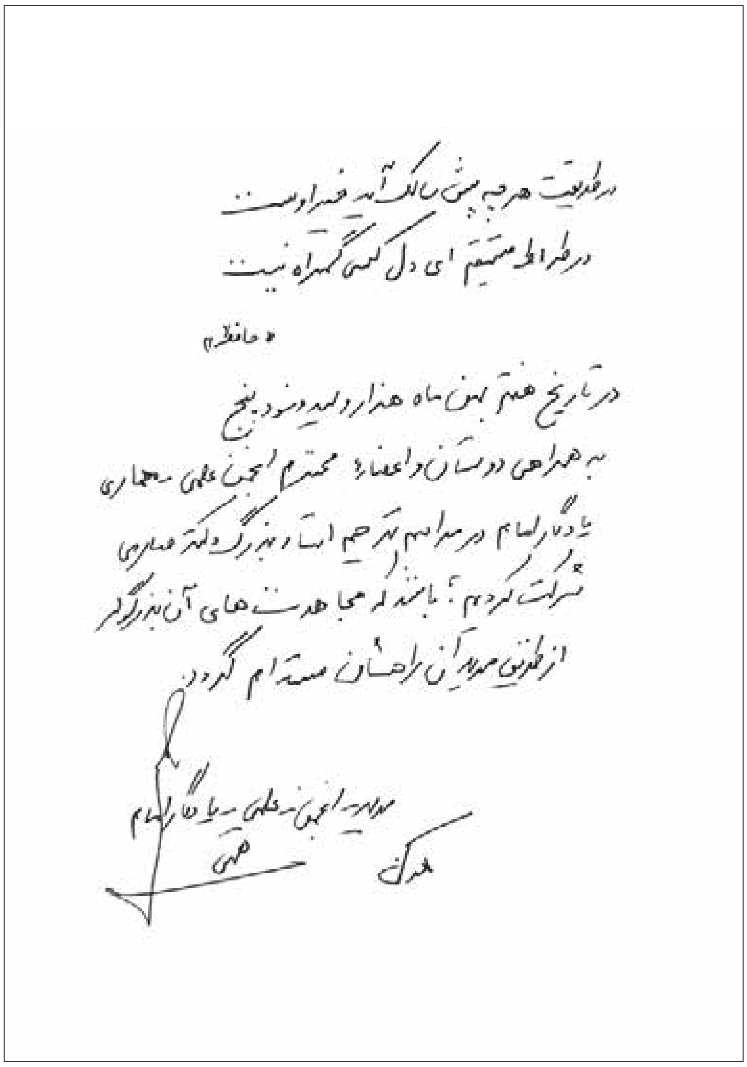
تحریریه‌ی هنرمعماری

دستنوشته‌های برخی مهمانان در یادبود دکتر علی‌اکبر صارمی



دل به سودا بسته سودائی شدم
هم «نوا» هم «دانا» هم «دریائی» شدم
بی‌نشان و نام در پیچم به عشق
قطره بودم - قطره - دریائی شدم

[illegible]

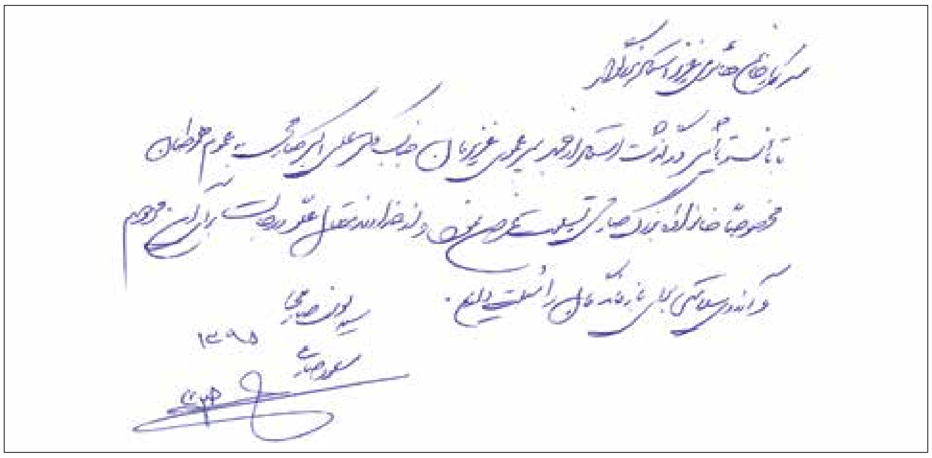


در طریقت هر چه پیش سالک آید خیر اوست
در صراط المستقیم ای دل کسی گمراه نیست

«حافظ»

در تاریخ هفتم بهمن ماه هزار و سیصد و نود و پنج به همراهی دوستان و اعضاء محترم انجمن علمی معماری یادگار امام در مراسم ترحیم استاد بزرگ دکتر صارمی شرکت کردیم. باشد که مجاهدت‌های آن بزرگ مرد از طریق مریدان آن راهشان مستدام گردد.

مدیر انجمن علمی معماری یادگار امام
مهدی
همدان



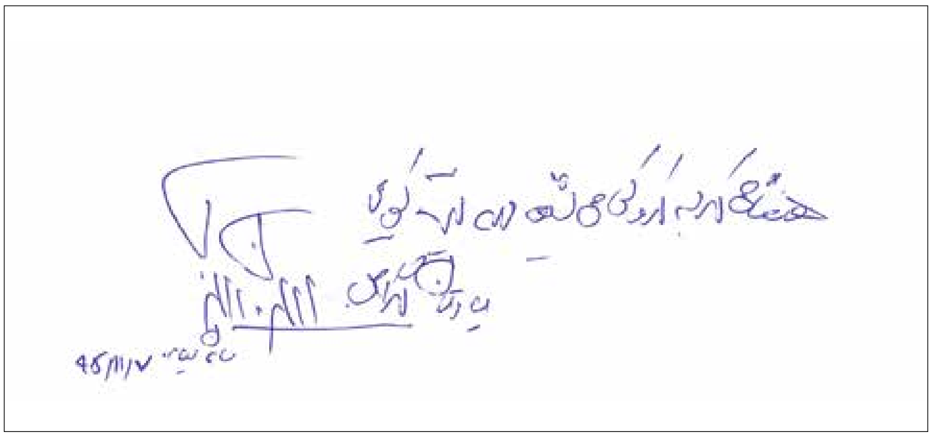
سرکار خانم صارمی عزیز، استاد بزرگوار

با نهایت تأثر درگذشت استاد ارجمند را به همه عزیزان، خانواده محترم ایشان و عموم هموطنان مخصوصاً خانواده بزرگ معماری تسلیت عرض می‌نمایم و از خداوند متعال علو درجات برای آن مرحوم و آرزوی سلامتی برای بازماندگان را مسئلت دارم.

[illegible]

۱۳۹۵

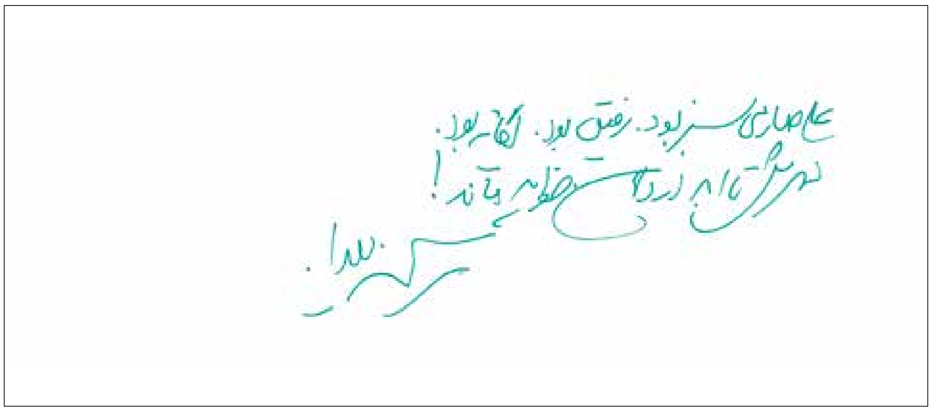
[illegible]



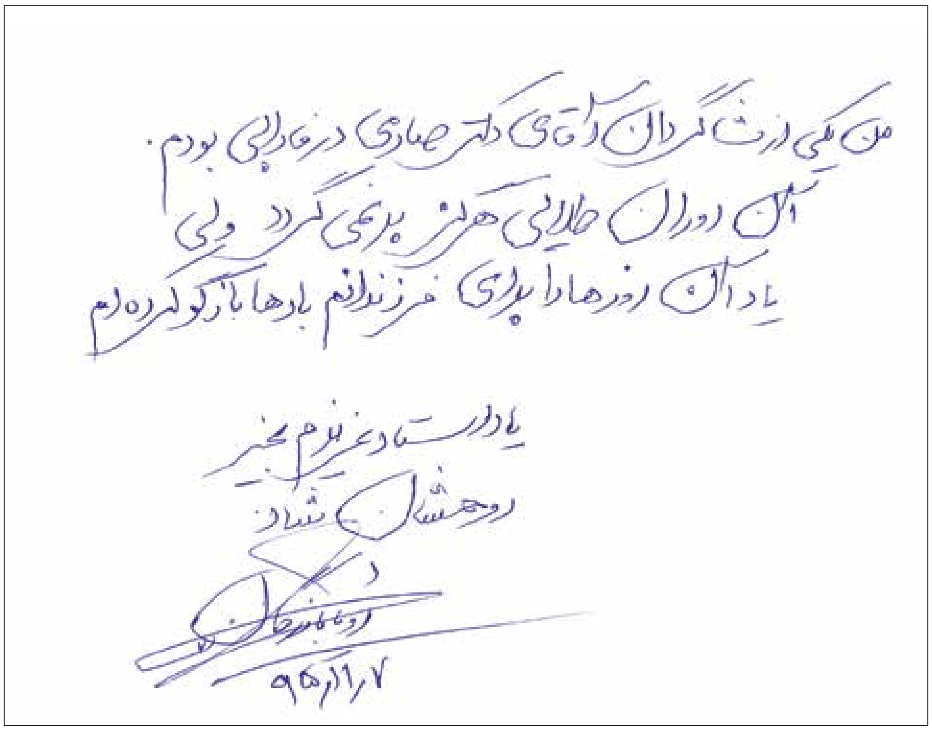
همه عمر [illegible] [illegible] [illegible]

یادشان گرامی

۹۵/۱۱/۷ [illegible]



علی صارمی هنرمند بود. عاشق بود. آگاه بود.
نورش تا ابد در دل‌ها خواهد ماند!



من یکی از شاگردان آقای دکتر صارمی در دانشگاه بودم.
آن دوران طلایی هرگز برنمی‌گردد ولی
یاد آن روزها را برای فرزندانم بارها بازگو کرده‌ام

یاد استاد عزیزم بخیر
روحشان شاد

۹۵/۱۱/۷

ROYA
TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION
www.royaco.com
شرکت رویا طرح داخلی حامی انحصاری جایزه‌ی ساختمان سال ایران

ساختمان
سال
ایران

ملاقات با واقعیت:
جایزه‌ی ساختمان سال و نقش آن در ارتقای معماری ایران

تحریریه‌ی هنرمعماری

فضای معماری ایران، فضایی چندقطبی و همچون فرهنگ این کشور، دارای معنا، مقاصد و بافت‌های مختلفی است. البته این تنوع و تکثر بهتر از هر نوع یکسانی و یکدستی است ــ همچون فرش ایرانی که با نقش و نگارش ارزشی چند برابر یافته ــ اما این به معنای آن نیست که مسیر معماری ما حق داشته باشد به هرسویی رفته و به مسائل خیالی و غیراخلاقی وارد گردد. قطعاً اگر روزی این تفکر در فضای فکری معماری ما حاکم شود، ما رسانه‌های معماری و کلیه‌ی ارکان حوزه‌های آموزش و فرهنگ معماری ایران باید به صحت و کیفیت اقدامات خود تردید کنیم؛ ما مقصر خواهیم بود و ما آدرس را به اشتباه داده‌ایم. هرسویی از فضای معماری که برویم، باید اخلاق و حرفه‌ای‌گری در آن رکن باشد. اینها چیزی نیستند که به کناری گذاشته شوند تا به دیگر مسائل بپردازیم، بلکه اگر این وجه از هویت را از فرهنگ خود بگیریم، دیگر هیچ معماری و دستاوردی، حتی بهترین آن از هر نظر، ارزش مبارزه برای این کشور را ندارد. این موضوع بسیار بدیهی است و ما مطمئن هستیم که همه‌ی استادان، معماران و دانشجویان معماری به آن واقف هستند و اگر گاهی سایش و اظهارنظری عجیب از گوشه‌ای مطرح می‌شود، تنها و تنها حاصل عدم آگاهی افراد می‌باشد ... که البته باز هم ما مقصریم، زیرا رسالت ما آگاهی‌بخشی و ایجاد پلِ فکری بین لایه‌های مختلف قشر معماری است.

ما نباید اجازه دهیم تا منافع فردی کوتاه‌مدت به این ارزش‌ها خدشه وارد سازند و باید بستری را مهیا کنیم تا کسی ناخواسته و به دلیل ناآگاهی به حرفه آسیب نرساند. هدفی که با همکاری جمعی همه‌ی رسانه‌ها و هسته‌های معماری حاصل خواهد شد. می‌بایست آگاه بود که برخی اقدامات و سخنان ــ خصوصاً از زبان نخبگان و بزرگان ــ در بلندمدت به ضرر معماری ایران و منافع جمعی حرفه می‌باشد. رسالت ما چیزی بیش از زیستن و زندگی کردن در این کشور است. متأسفانه قصور در حق حرفه در گذشته‌ی معماری ایران دارای سابقه است. مرور این سابقه جایگاه ما را روشن‌تر خواهد ساخت و نشان می‌دهد که اگر بر محور وفاق جمعی حرکت نکنیم، چه اتفاقات ناگواری ممکن است برای معماری کشور رخ دهد.

تا پیش از سال ۱۳۲۵، معماران صدایی نداشتند؛ یعنی علی‌رغم هزاران سال خدمت به کشور، به واسطه‌ی فعل و انفعلات جدید فرهنگی و سیاسی، نه تنها دیده نمی‌شدند که دیگر نقشی نیز در معادلات کشوری بازی نمی‌کردند، اما در تابستان سال ۱۳۲۵، شاهد طلوع عصری جدید در معماری ایران هستیم. در این ایام، نشریه‌ی آرشیتکت که از آن به عنوان نخستین نشریه (رسانه‌ی) معماری در ایران یاد می‌شود، منتشر گردید. وقتی سرمقاله و مقدمه‌های نشریه را مطالعه می‌کنیم، متوجه مشکلات زیاد این عزیزان در راه خدمت فرهنگی‌رسانه‌ای می‌شویم. شماره‌ی نخست این نشریه، در مرداد و شهریور ۱۳۲۵ (یعنی بیش از هفتادویک سال پیش) منتشر گردیده است و سرمقاله‌ی آن متعلق به آرشیتکت ا. مشیری است. فردی که اطلاعات زیادی از او در دست نیست. وی در ابتدا از اینکه نام مجله را به لاتین انتخاب کرده عذرخواهی می‌کند و دلیل تصمیم خود را جلوگیری از بروز سوءتفاهم عنوان می‌نماید و سپس اهداف مجله را به صورت واضح، به شرح ذیل عنوان می‌دارد:

- بحث در باب فنون اجرایی معماری، شهرسازی و مسائل مربوط به آن
- چگونگی آخرین پیشرفت‌های فنون
- تجدید افتخارات صنعتی ایران و رفع نواقص موجود
- دوری نشریه از عالم سیاست
- توجه همزمان به مسائل اجرایی و نظری
- ترجمه‌ی لغات خارجی، بیگانه و فنی

وقتی به این اهداف نگاه می‌کنیم، هیچکس به اندازه‌ی ما بر هدف‌گذاری درست مشیری و دوستانش واقف نیست. اگر هرکدام از این اهداف، مورد توجه جدی اهل حرفه قرار گرفته بود، شاید تا امروز که بیش از نیم قرن از آن ایام می‌گذرد، بسیاری از مشکلات ما حل شده و از جایگاهی که امروز داریم، جلوتر بودیم. جالب آنکه مشیری در این مقدمه صراحتاً اعلام کرده که هدف ایشان نقد معماری گذشته و تشریح مسائل آن برای جلوگیری از تکرار در آینده است. مشیری تأکید دارد که نشریه‌ی آنها بدون جانبداری و غرض، زیان و ضرر این اشتباهات را گوشزد کرده و از مسببین آنها به عنوان یک رسانه توضیح خواهد خواست. اما به زعم ما، نقطه‌ی اوج و طلایی این مقدمه جایی است که مشیری توضیح می‌دهد که او و همکارانش تلاش می‌کنند تا از ذکر نام افراد و آثار اجتناب ورزند، ولی از آنجا که پای منافع عمومی در میان است، باید با جدیت به کار خود ادامه دهند. اینکه یک مجله در ایران بیش از هفتاد سال پیش، چنین بینش و هدف‌گذاری دقیقی داشته است و اینگونه به توان اجرایی و عملیاتی خود، بدون توجه به سقف و محدودیت‌های موجود در فضای آن ایام کشور اذعان می‌کند و قدم در این راه می‌گذارد، باعث افتخار هر معمار ایرانی‌ای باید باشد. جالب توجه آنکه این نشان می‌دهد معماران و سطح بینش فرهنگی‌هنری مردم در آن زمان برای مطالبه‌ی چنین خواسته‌هایی چقدر بالا و آماده‌ی پذیرش بوده است.

اما ظاهراً در آن زمان نیز مشکلاتی بر سر راه آنها قرار داشته است. به عنوان مثال، مشیری در مقدمه‌ی شماره‌ی دوم نشریه، در آبان و آذر ۱۳۲۵ می‌نویسد: «چند نفری از مخالفین ما نقشه‌هایی برای کارشکنی و جلوگیری از مساعی صمیمانه و میهن‌پرستانه‌ی ما طرح نموده و تا توانستند اسباب دلسردی ما را فراهم ساختند». بااین‌حال، نشریه‌ی آرشیتکت به کار خود ادامه می‌دهد و شماره‌ی سوم نشریه در بهمن و اسفند ۱۳۲۵ منتشر می‌گردد. در این شماره، مشیری وعده می‌دهد که شماره‌ی بعدی نشریه به موضوع خانه‌های ارزان قیمت اختصاص دارد؛ موضوعی بسیار مهم که حتی امروز نیز ما با آن دست به گریبان هستیم! او حتی شجاعانه آدرس منزل خود را در ابتدای مجله درج و نام خود را به عنوان سردبیر، مدیر مسئول و صاحب امتیاز نشریه معرفی می‌نماید. وی در محتوا هم توفیق داشت، زیرا براساس هدفش، توانسته بود از مسئولین برای پاسخگویی به افکار عمومی حرف بکشد. برای مثال نامه‌ای از ایرج شمس، مدیر اداره‌ی کل ساختمان شهرداری تهران و پاسخ و توضیح پیرامون ابهامات مطرح شده در نشریه‌ی آرشیتکت در این شماره منتشر گردیده است که در تاریخ معماری ایران استثنائی است. حتی امروز هم علی‌رغم گستردگی رسانه‌ها، قوانین حمایتی و مذاکرات پشت پرده باز هم اتفاق مشابهی نمی‌افتد. در همین شماره از نشریه می‌خوانیم: «کسانی که تصور می‌نمایند تنها احداث خیابان‌های عریض مستقیم و آسفالت‌کاری آنها موجب آبادانی شهرها می‌باشد، در اشتباهند. باید در درجه‌ی اول زیبایی و آرایش بناهای کنار خیابان را در نظر گرفت». چقدر افق بلند مشیری و بوی سخنان منطقی او برای ما که امروز درگیر مسئله‌ی ساده‌ای به نام آرامش و زیبایی در خانه‌هایمان هستیم، آشنا است و آسان به مشام می‌رسد.

ا. مشیری در شماره‌ی چهار نشریه‌ی خود ــ که تنها شش شماره از آن منتشر شد ــ لب به انتقاد از وضع معماری بناها می‌گشاید و تقلید ناقص و ناموزون از اسلوب‌های معماری اروپایی را مولد وضع نابهنجار و خطرناکی می‌داند که مایه‌ی تأسف و نفرین آیندگان خواهد بود. او معتقد است که مقتضیات آب، خاک و هوا، سبک ملی، آداب و رسوم اجتماعی ما هرگز با ساختمان‌های نوساز فعلی سازگار نبوده و تطبیق داده نمی‌شود. متأسفانه حضور جریان معاندت که ذکر آن رفت، در شماره‌ی پنج نشریه‌ی آرشیتکت آنقدر ملموس است که حتی خطر آنها، تن ما را که بیش از هفتاد سال از آنها فاصله‌ی تاریخی داریم نیز می‌لرزاند. مشیری در مقدمه‌ی این نشریه، منتشر شده در بهمن ۱۳۲۶ می‌نویسد: «متأسفانه نه تنها همه‌ی تذکرات ما با بی‌اعتنایی کامل متصدیان امور مواجه گردید، بلکه بعضی از عناصر بی‌علاقه و مغرض در حدود توانایی و اقتدار خویش موانعی در سر راه ما ایجاد کردند». هرچند در همین شماره، نامه‌ی دیگری از ایرج شمس چاپ می‌گردد و از همکاران خبره در حرفه، برای نظرخواهی و همکاری پیرامون مسائل معماری و شهرسازی شهرداری دعوت می‌گردد، اما شماره‌ی بعدی نشریه‌ی آرشیتکت بیش از ۶ ماه بعد، در تیر ۱۳۲۷ منتشر می‌گردد و پس از آن برای همیشه، این نشریه و سردبیر و دبیران آن خاموش می‌شوند. مشیری حتی در آن شماره در نقش منتقد ظاهر شده و با چاپ اثر ویلایی از خود، مهارت‌های اجرایی و معماری همفکران خود را به رخ می‌کشد؛ پاسخی منفعلانه به انتقادات احتمالی موجود در آن زمان، چیزی شبیه به وضع کنونی منتقدان معماری در ایران و بزرگ‌ترین اتهام آنها، یعنی بیان همیشگی این جمله که «خودتان چه ساخته‌اید؟!» گویی هرکس بیشتر ساخته، حق انتقاد بیشتری دارد و نقد امری وابسته به اجرا است. آیا حقیقتاً شما بنایی از کنت فرامپتون، پل گلدبرگر و یا مامفردو تافوری می‌شناسید؟ حال آنکه ایشان از بزرگ‌ترین منتقدان و نظریه‌پردازان معماری در جهان هستند.

نشریه‌ی آرشیتکت ظاهراً تحت حمایت انجمن آرشیتکت‌های دیپلمه، یکی از نخستین اصناف معماری ایران بوده است. در شماره‌ی آخر این نشریه خبری از خداحافظی و عدم انتشار نشریه نیست. بنابراین به نظر می‌رسد توقف چاپ مجله، اتفاقی و به دلیل بروز مسائل جدی و ناگهانی بوده است. بااین‌حال، ا. مشیری و همکارانش در لابلای تاریخ گم نشدند. آنان امروز الهام‌بخش ما هستند. کسانی که در جایی میان جریان دلسوز معماری ایران مقتدرانه ایستاده‌اند. با اینکه به نظر می‌رسد این فرهیختگان سپهر معماری ایران خاموش یا سرکوب شدند، اما فراموش نگشتند و ما امروز وادار به تحسینشان هستیم؛ چیزی شبیه به یک اسطوره‌ی ناشناخته، اما نجات دهنده.

تجربه‌ی آرشیتکت در عصر ما تکرار نشده، اما کارهای بسیاری باقی مانده که باید انجام پذیرد. رسانه‌های معماری و ستون فقرات آن، نشریات معماری، در قوی‌ترین موضع خود قرار دارند. ما با پتک، معماری می‌سازیم و آنقدر از حمایت بزرگان این حرفه برخوردار هستیم که کار را به پیش ببریم. مهم نیست که هرکدام از ما ــ منظور تمام رسانه‌ها و واحدهای فرهنگی-آموزشی معماری کشور است ــ به صورت هسته‌ای جداگانه عمل می‌کنیم و بعضاً دچار سایش یا موازی‌کاری می‌شویم. مهم این است که برایند تمام این فعالیت‌ها باعث شده است که صدای معماری ایران در این ایام بلندتر از هر زمان دیگری باشد. صدایی که امیدواریم روزی اثرگذاری آن نیز به همان میزان باشد. تفکرات و گروه‌های متفاوتی در معماری ایران فعال هستند و هریک به پیشبرد اندیشه کمک می‌کنند و به نظر می‌رسد دیگر روزگار خاموش کردن و حذف امثال مشیری طی شده باشد.

وضع قوانین جدید در مسابقات به مرور زمان باعث ارتقای فرهنگ حرفه‌ی معماری می‌شود و می‌توان امیدوار بود که به زودی با جهشی در معماری ایران مواجه باشیم. جهشی که از نظر ما می‌بایست بر ارتقای کیفیت فضاهای ساخته شده، اثرگذار باشد و سطحی جدید از اندیشه را ایجاد نماید. جایزه‌ی ساختمان سال ایران نیز یکی از همین سطوح اندیشه‌ی جدید است که فضای اندیشه را به نفع واقعیت‌گرایی در معماری ایران و توجه به جزئیات، مسائل اجرایی، صنعتی‌سازی، دوری از سیاست و نهایتاً ارائه‌ی ترجمان جدیدی از معماری تغییر می‌دهد. هریک از رسانه‌های معماری به فراخور خود از مزیت‌ها و قابلیت‌هایی برخوردار هستند و ما نیز به عنوان برگزارکننده‌ی جایزه‌ی ساختمان سال ایران، با برخورداری از بنیان علمی مؤسسه، سابقه‌ی خود، حرکت در جهت رعایت عدالت و حقوق شرکت‌کنندگان، شفافیت در برخورد با مسائل و تعامل و پاسخگویی به مردم و معماران، مقبولیت عمومی نزد اهل حرفه و منتقدین، به راه خود ادامه می‌دهیم.

متأسفانه حضور ویروس تصویرسازی و تنزل معماری به پوستر و نقاشی در معماری ایران واضح است و کتمان آن راهگشا نخواهد بود و آگاهی‌بخشی به معماران موجب توقف این روند خواهد شد. شاید مشیری و همکارانش متحمل مشقت‌های زیادی در این راه (آگاهی‌بخشی به اهل حرفه) شده باشند، اما قطعاً کوشش‌های آنها بی‌حاصل نبوده است. البته مشخص است که ساخت چنین زیرساخت اطلاع‌رسانی و آگاه ساختن همه‌ی مردم و معماران از چنین جریانی زمان‌بر خواهد بود، اما مشخص است که جایزه‌ی ساختمان سال ایران، از همان روزی که پوسترش منتشر شد، اثرگذاری خود را آغاز نموده است. قانون بازدید حضوری از بناها، داوری دو مرحله‌ای این جایزه، تیم داوری منتقد، خبره و چندبعدی و نهایتاً برگزارکننده‌ی این رویداد، قطعاً برای برخی که عادت داشتند با ارسال پوستر معماری، آثار خود را به قضاوت بگذارند، قانونی سخت و سنگین بوده است. پرداخت وجه ورودی به مسابقه برای کسانی که به مسابقات با تضمین کسب رتبه دعوت می‌شدند، قطعاً سنگین است. به‌هر حال همه‌ی این قوانین در جهت تکمیل زحمات پیشینیان و دیگر مسابقات است و همان‌گونه که مطرح شد، برایند همه‌ی این برنامه‌ها به نفع معماری ایران خواهد بود. باعث افتخار است که در این راه، همراه و همگام استادان و اهالی حرفه و معماران هستیم.

قدرت منطق معماری، همان قدرتی است که به اجداد ما یاد داد برای فرار از فشار، طاق بسازند، برای فرار از حیوانات بر بلندی بروند، برای لذت بردن رو به منظر برگردانند و نهایتاً برای زندگی کردن، ابتدا فضای خود را بیارایند. واقعیت آن است که در باطن مسئله، منطق معماری، قانون اصلی «جایزه‌ی ساختمان سال» است که بزرگ‌ترین پشتوانه‌ی نظری جایزه نیز می‌باشد. این همان قدرتی است که در واقع معماری را خلق کرده و آن را تا جایگاه امروزی‌اش به پیش آورده است، هرچند در مقاطعی از معماری جهان، احساسات و هیجانات کاذب بر پوسته‌ی کار غالب شده‌اند. ضمن تشکر از جناب آقای علی تمیزکار، مدیریت محترم شرکت رویا طرح داخلی به دلیل تلاش‌های مجدانه‌ی ایشان در ترویج اخلاق حرفه‌ای در فضای معماری کشور و اقدامات انسان‌دوستانه و فرهنگ محور، شاید در این انتها نگاهی مجدد به داوران و معیارهای این جایزه، خالی از لطف نباشد. شاید هفتاد سال بعد، وقتی که آیندگان در حال خواندن و قضاوت ما باشند، از ما به دلیل حل این مسائل در معماری ایران به کمک جایزه‌ی ساختمان سال ایران یاد کنند و با طرح مسائلی جدید به فراخور زمان و زمانه‌یشان، معماری ایران عزیزمان را به پیش ببرند.

داوران جایزه‌ی ساختمان سال ایران (به ترتیب حروف الفبا)

- شیوا آراسته
- سیروس باور
- سیاوش تیموری
- کوروش حاجی‌زاده
- عبدالرضا ذکائی

معیارهای هشت‌گانه‌ی جایزه‌ی ساختمان سال ایران

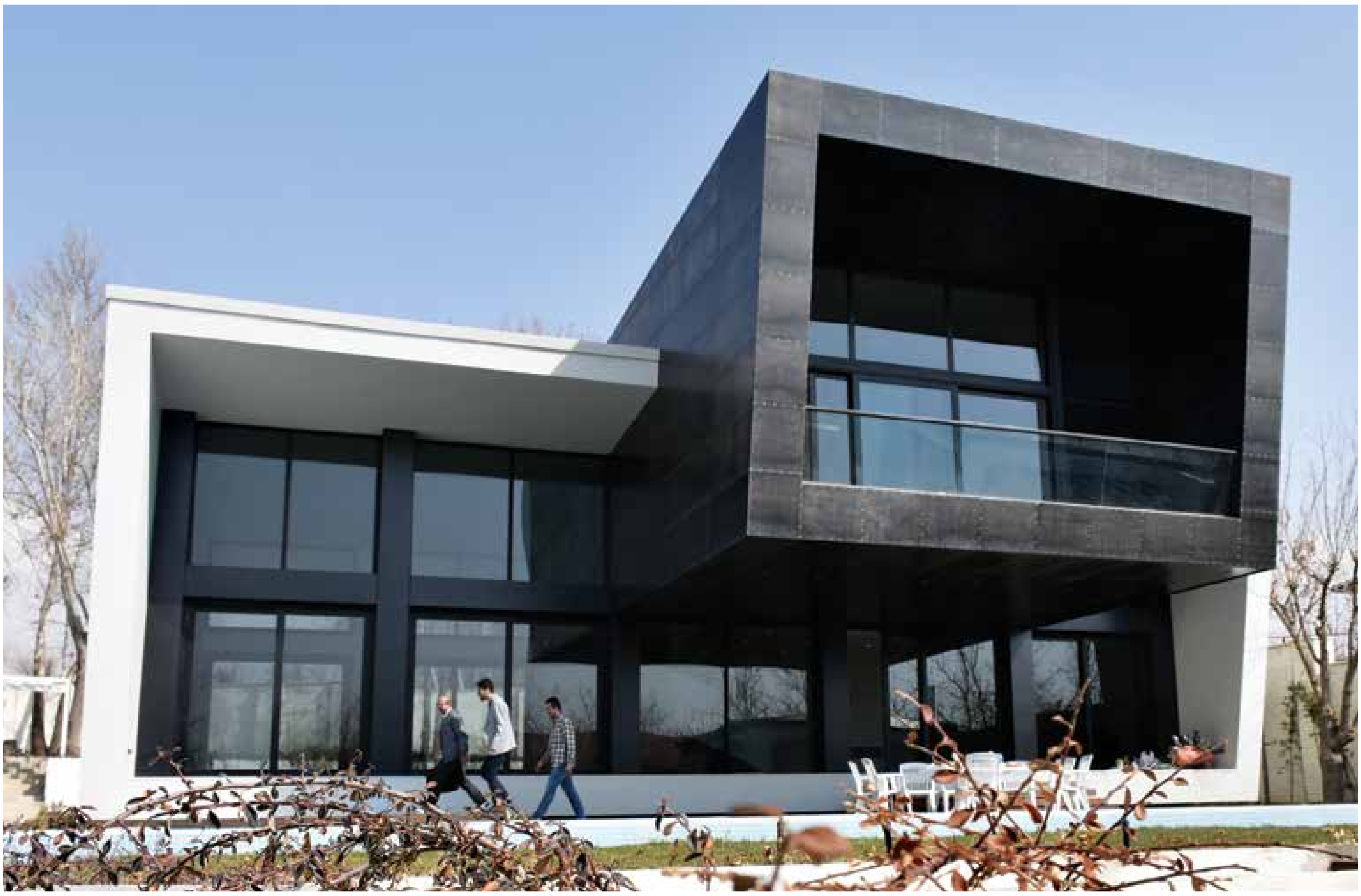
- جریان‌ساز در سپهر معماری ایران
- دارای دیدگاه انتقادی و بینش معقول نسبت به شرایط کنونی
- توسعه‌ی لبه‌ی معماری و مفاهیم هنری
- الهام‌بخش بودن برای نسل کنونی و نمادی معتبر برای آیندگان
- عدم تخریب پایداری زیست‌محیطی، اجتماعی و اقتصادی
- توجه سخاوتمندانه به عرصه‌ی عمومی یا محیط پیرامونی
- استفاده‌ی منطقی از مصالح و دقت در طراحی جزئیات
- ارتقای کیفیت معماری و اجرای آن

مستند تصویری بازدیدهای سه اثر فینالیست و داوری نهایی جایزه‌ی ساختمان سال ایران ۱۳۹۵

[عکاس: سپیده ابراهیمی مهر]

[عکاس: شهریار خانی‌زاد]

بازدید از ویلای لواسان، دفتر معماری حریری و حریری



تصاویر این صفحه: **بازدید از ویلای کردان، سهراب رفعت و همکاران**

[عکاس تصاویر این دو صفحه: شهریار خانی‌زاد]

تصاویر این صفحه: **بازدید از هارمونی سنتر (کرج)، مرتضی رحیمی فاراب**

ROYA
HONAR-E MEMARI

[عکاس تصاویر این صفحه: حسین برازنده]

[عکاس: سپیده ابراهیمی مهر]

[عکاس: حسین برازنده]

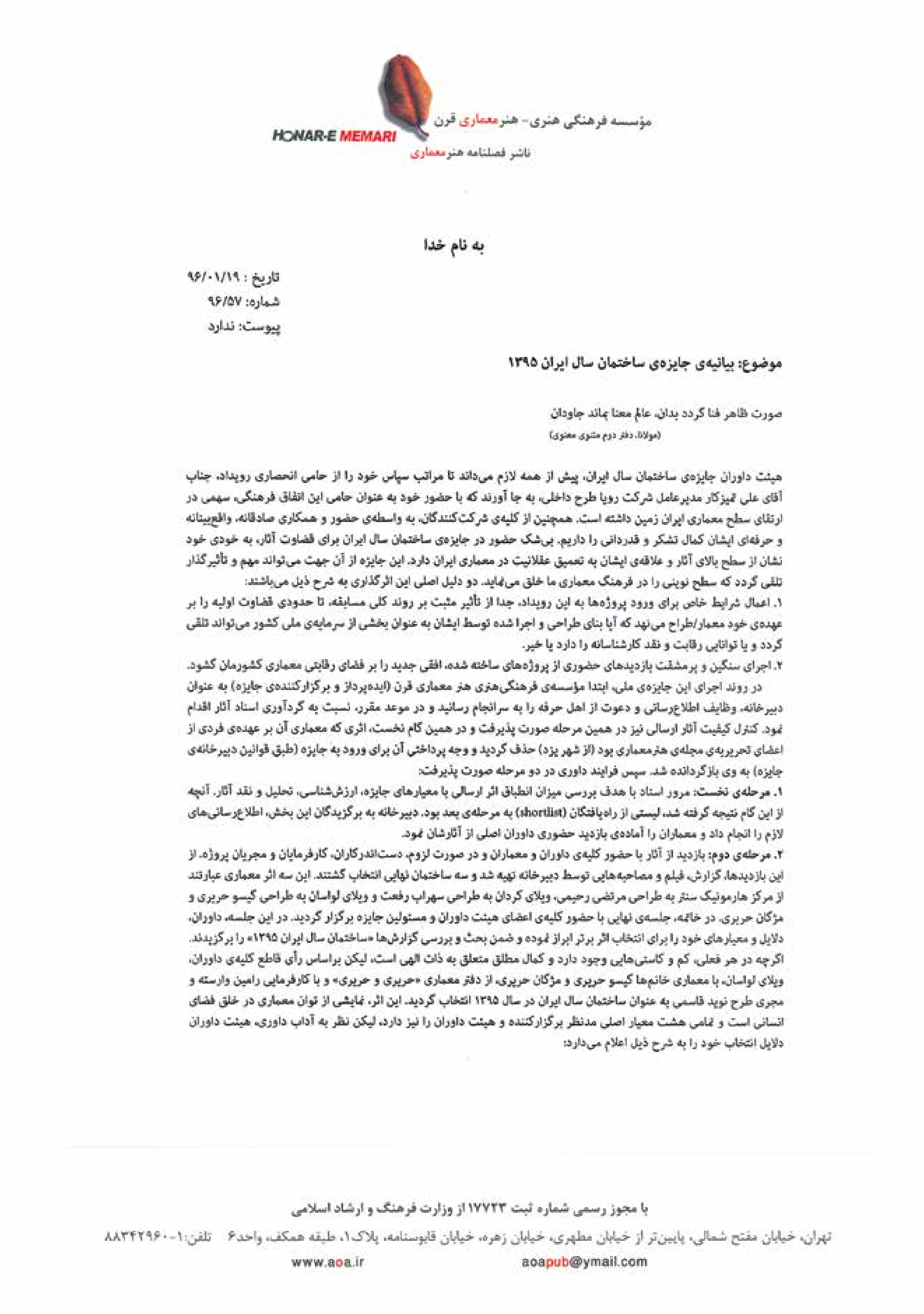
تصاویر این چهار صفحه: **نخستین ضیافت عصرانه‌ی معماران ایران به مناسبت معرفی برنده‌ی جایزه ساختمان سال ایران ۱۳۹۵**

[عکاس تصاویر این دو صفحه: حسین برازنده]

معماری و هنر
ROYA

ROYA
HONAR-E MEMARI

بیانیه‌ی هیئت داوران جایزه‌ی ساختمان سال ۱۳۹۵



مؤسسه فرهنگی هنری- هنرمعماری قرن
HONAR-E MEMARI
ناشر فصلنامه هنرمعماری

به نام خدا

تاریخ : ۹۶/۰۱/۱۹
شماره: ۹۶/۵۷
پیوست: ندارد

موضوع: بیانیه‌ی جایزه‌ی ساختمان سال ایران ۱۳۹۵

صورت ظاهر فنا گردد بدان، عالم معنا بماند جاودان
(مولانا، دفتر دوم مثنوی معنوی)

هیئت داوران جایزه‌ی ساختمان سال ایران، پیش از همه لازم می‌داند تا مراتب سپاس خود را از حامی انحصاری رویداد، جناب آقای علی تمیزکار مدیرعامل شرکت رویا طرح داخلی، به جا آورند که با حضور خود به عنوان حامی این اتفاق فرهنگی، سهمی در ارتقای سطح معماری ایران زمین داشته است. همچنین از کلیه‌ی شرکت‌کنندگان، به واسطه‌ی حضور و همکاری صادقانه، واقع‌بینانه و حرفه‌ای ایشان کمال تشکر و قدردانی را داریم. بی‌شک حضور در جایزه‌ی ساختمان سال ایران برای قضاوت آثار، به خودی خود نشان از سطح بالای آثار و علاقه‌ی ایشان به تعمیق عقلانیت در معماری ایران دارد. این جایزه از آن جهت می‌تواند مهم و تأثیرگذار تلقی گردد که سطح نوینی را در فرهنگ معماری ما خلق می‌نماید. دو دلیل اصلی این اثرگذاری به شرح ذیل می‌باشند:

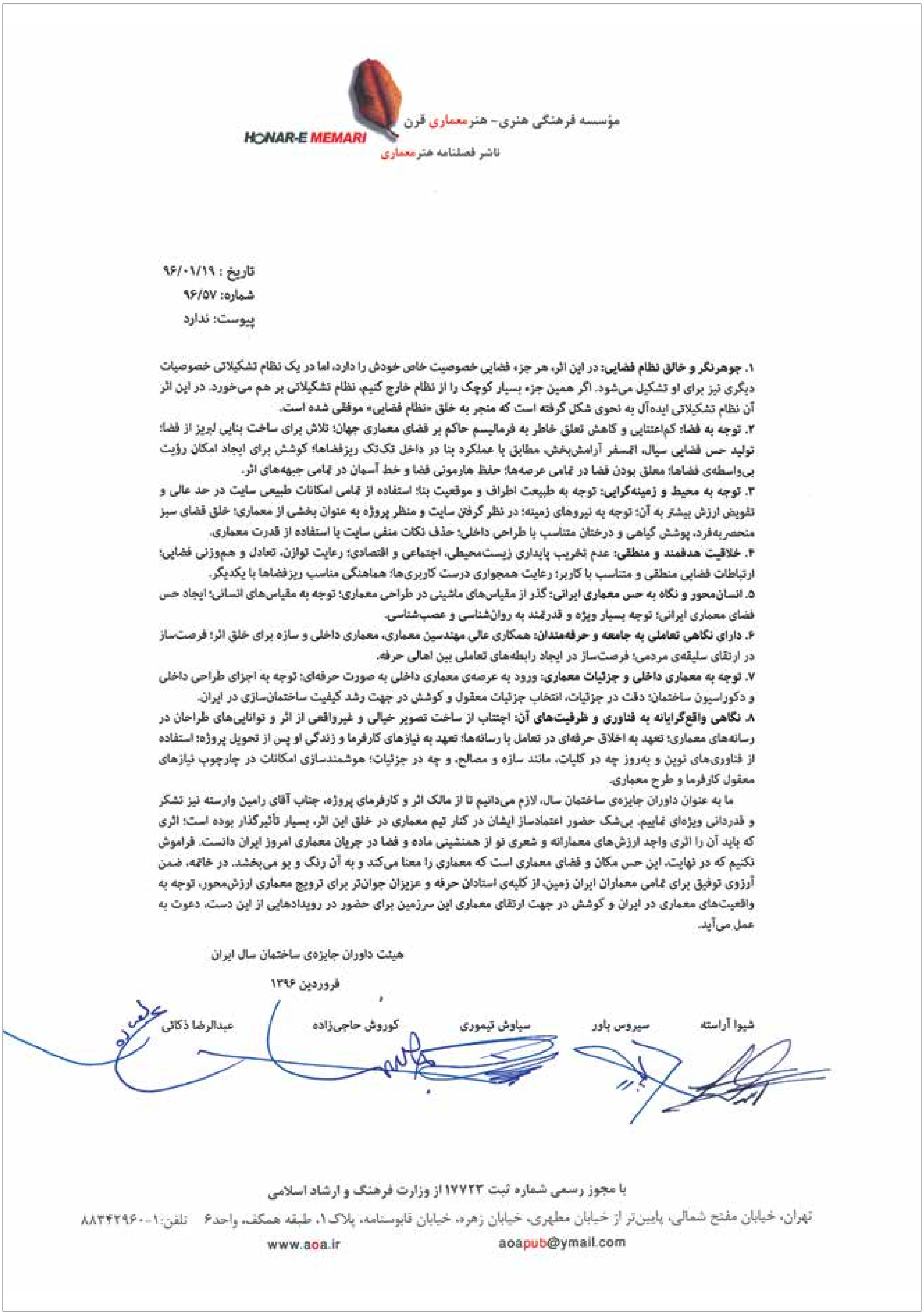
۱. اعمال شرایط خاص برای ورود پروژه‌ها به این رویداد، جدا از تأثیر مثبت بر روند کلی مسابقه، تا حدودی قضاوت اولیه را بر عهده‌ی خود معمار/طراح می‌نهد که آیا بنای طراحی و اجرا شده توسط ایشان به عنوان بخشی از سرمایه‌ی ملی کشور می‌تواند تلقی گردد و یا توانایی رقابت و نقد کارشناسانه را دارد یا خیر.
۲. اجرای سنگین و پرمشقت بازدیدهای حضوری از پروژه‌های ساخته شده، افقی جدید را بر فضای رقابتی معماری کشورمان گشود.

در روند اجرای این جایزه‌ی ملی، ابتدا مؤسسه‌ی فرهنگی‌هنری هنر معماری قرن (ایده‌پرداز و برگزارکننده‌ی جایزه) به عنوان دبیرخانه، وظایف اطلاع‌رسانی و دعوت از اهل حرفه را به سرانجام رسانید و در موعد مقرر، نسبت به گردآوری اسناد آثار اقدام نمود. کنترل کیفیت آثار ارسالی نیز در همین مرحله صورت پذیرفت و در همین گام نخست، اثری که معماری آن بر عهده‌ی فردی از اعضای تحریریه‌ی مجله‌ی هنرمعماری بود (از شهر یزد) حذف گردید و وجه پرداختی آن برای ورود به جایزه (طبق قوانین دبیرخانه‌ی جایزه) به وی بازگردانده شد. سپس فرایند داوری در دو مرحله صورت پذیرفت:

۱. مرحله‌ی نخست: مرور اسناد با هدف بررسی میزان انطباق اثر ارسالی با معیارهای جایزه، ارزش‌شناسی، تحلیل و نقد آثار. آنچه از این گام نتیجه گرفته شد، لیستی از راه‌یافتگان (shortlist) به مرحله‌ی بعد بود. دبیرخانه به برگزیدگان این بخش، اطلاع‌رسانی‌های لازم را انجام داد و معماران را آماده‌ی بازدید حضوری داوران اصلی از آثارشان نمود.
۲. مرحله‌ی دوم: بازدید از آثار با حضور کلیه‌ی داوران و معماران و در صورت لزوم، دست‌اندرکاران، کارفرمایان و مجریان پروژه. از این بازدیدها، گزارش، فیلم و مصاحبه‌هایی توسط دبیرخانه تهیه شد و سه ساختمان نهایی انتخاب گشتند. این سه اثر معماری عبارتند از مرکز هارمونیک سنتر به طراحی مرتضی رحیمی، ویلای کردان به طراحی سهراب رفعت و ویلای لواسان به طراحی گیسو حریری و مژگان حریری. در خاتمه، جلسه‌ی نهایی با حضور کلیه‌ی اعضای هیئت داوران و مسئولین جایزه برگزار گردید. در این جلسه، داوران، دلایل و معیارهای خود را برای انتخاب اثر برتر ابراز نموده و ضمن بحث و بررسی گزارش‌ها «ساختمان سال ایران ۱۳۹۵» را برگزیدند.

اگرچه در هر فعلی، کم و کاستی‌هایی وجود دارد و کمال مطلق متعلق به ذات الهی است، لیکن براساس رأی قاطع کلیه‌ی داوران، ویلای لواسان، با معماری خانم‌ها گیسو حریری و مژگان حریری، از دفتر معماری «حریری و حریری» و با کارفرمایی رامین وارسته و مجری طرح نوید قاسمی به عنوان ساختمان سال ایران در سال ۱۳۹۵ انتخاب گردید. این اثر، نمایشی از توان معماری در خلق فضای انسانی است و تمامی هشت معیار اصلی مدنظر برگزارکننده و هیئت داوران را نیز دارد، لیکن نظر به آداب داوری، هیئت داوران دلایل انتخاب خود را به شرح ذیل اعلام می‌دارد:

با مجوز رسمی شماره ثبت ۱۷۷۲۳ از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
تهران، خیابان مفتح شمالی، پایین‌تر از خیابان مطهری، خیابان زهره، خیابان قابوسنامه، پلاک۱، طبقه همکف، واحد۶   تلفن:۱-۸۸۳۴۲۹۶۰
www.aoa.ir   aoapub@ymail.com



مؤسسه فرهنگی هنری- هنرمعماری قرن
HONAR-E MEMARI
ناشر فصلنامه هنرمعماری

تاریخ : ۹۶/۰۱/۱۹
شماره: ۹۶/۵۷
پیوست: ندارد

۱. جوهرنگر و خالق نظام فضایی: در این اثر، هر جزء فضایی خصوصیت خاص خودش را دارد، اما در یک نظام تشکیلاتی خصوصیات دیگری نیز برای او تشکیل می‌شود. اگر همین جزء بسیار کوچک را از نظام خارج کنیم، نظام تشکیلاتی بر هم می‌خورد. در این اثر آن نظام تشکیلاتی ایده‌آل به نحوی شکل گرفته است که منجر به خلق «نظام فضایی» موفقی شده است.

۲. توجه به فضا: کم‌اعتنایی و کاهش تعلق خاطر به فرمالیسم حاکم بر فضای معماری جهان؛ تلاش برای ساخت بنایی لبریز از فضا؛ تولید حس فضایی سیال، امسفر آرامش‌بخش، مطابق با عملکرد بنا در داخل تک‌تک ریزفضاها؛ کوشش برای ایجاد امکان رؤیت بی‌واسطه‌ی فضاها؛ معلق بودن فضا در تمامی عرصه‌ها؛ حفظ هارمونی فضا و خط آسمان در تمامی جبهه‌های اثر.

۳. توجه به محیط و زمینه‌گرایی: توجه به طبیعت اطراف و موقعیت بنا؛ استفاده از تمامی امکانات طبیعی سایت در حد عالی و تفویض ارزش بیشتر به آن؛ توجه به نیروهای زمینه؛ در نظر گرفتن سایت و منظر پروژه به عنوان بخشی از معماری؛ خلق فضای سبز منحصربه‌فرد، پوشش گیاهی و درختان متناسب با طراحی داخلی؛ حذف نکات منفی سایت با استفاده از قدرت معماری.

۴. خلاقیت هدفمند و منطقی: عدم تخریب پایداری زیست‌محیطی، اجتماعی و اقتصادی؛ رعایت توازن، تعادل و هم‌وزنی فضایی؛ ارتباطات فضایی منطقی و متناسب با کاربر؛ رعایت همجواری درست کاربری‌ها؛ هماهنگی مناسب ریزفضاها با یکدیگر.

۵. انسان‌محور و نگاه به حس معماری ایرانی: گذر از مقیاس‌های ماشینی در طراحی معماری؛ توجه به مقیاس‌های انسانی؛ ایجاد حس فضای معماری ایرانی؛ توجه بسیار ویژه و قدرتمند به روان‌شناسی و عصب‌شناسی.

۶. دارای نگاهی تعاملی به جامعه و حرفه‌مندان: همکاری عالی مهندسین معماری، معماری داخلی و سازه برای خلق اثر؛ فرصت‌ساز در ارتقای سلیقه‌ی مردمی؛ فرصت‌ساز در ایجاد رابطه‌های تعاملی بین اهالی حرفه.

۷. توجه به معماری داخلی و جزئیات معماری: ورود به عرصه‌ی معماری داخلی به صورت حرفه‌ای؛ توجه به اجزای طراحی داخلی و دکوراسیون ساختمان؛ دقت در جزئیات، انتخاب جزئیات معقول و کوشش در جهت رشد کیفیت ساختمان‌سازی در ایران.

۸. نگاهی واقع‌گرایانه به فناوری و ظرفیت‌های آن: اجتناب از ساخت تصویر خیالی و غیرواقعی از اثر و توانایی‌های طراحان در رسانه‌های معماری؛ تعهد به اخلاق حرفه‌ای در تعامل با رسانه‌ها؛ تعهد به نیازهای کارفرما و زندگی او پس از تحویل پروژه؛ استفاده از فناوری‌های نوین و به‌روز چه در کلیات، مانند سازه و مصالح، و چه در جزئیات؛ هوشمندسازی امکانات در چارچوب نیازهای معقول کارفرما و طرح معماری.

ما به عنوان داوران جایزه‌ی ساختمان سال، لازم می‌دانیم تا از مالک اثر و کارفرمای پروژه، جناب آقای رامین وارسته نیز تشکر و قدردانی ویژه‌ای نماییم. بی‌شک حضور اعتمادساز ایشان در کنار تیم معماری در خلق این اثر، بسیار تأثیرگذار بوده است؛ اثری که باید آن را اثری واجد ارزش‌های معمارانه و شعری نو از همنشینی ماده و فضا در جریان معماری امروز ایران دانست. فراموش نکنیم که در نهایت، این حس مکان و فضای معماری است که معماری را معنا می‌کند و به آن رنگ و بو می‌بخشد. در خاتمه، ضمن آرزوی توفیق برای تمامی معماران ایران زمین، از کلیه‌ی استادان حرفه و عزیزان جوان‌تر برای ترویج معماری ارزش‌محور، توجه به واقعیت‌های معماری در ایران و کوشش در جهت ارتقای معماری این سرزمین برای حضور در رویدادهایی از این دست، دعوت به عمل می‌آید.

هیئت داوران جایزه‌ی ساختمان سال ایران

فروردین ۱۳۹۶

شیوا آراسته　سیروس باور　سیاوش تیموری　کوروش حاجی‌زاده　عبدالرضا ذکائی

با مجوز رسمی شماره ثبت ۱۷۷۲۳ از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
تهران، خیابان مفتح شمالی، پایین‌تر از خیابان مطهری، خیابان زهره، خیابان قابوسنامه، پلاک ۱، طبقه همکف، واحد ۶　تلفن: ۱-۸۸۳۴۲۹۶۰
aoapub@ymail.com　www.aoa.ir

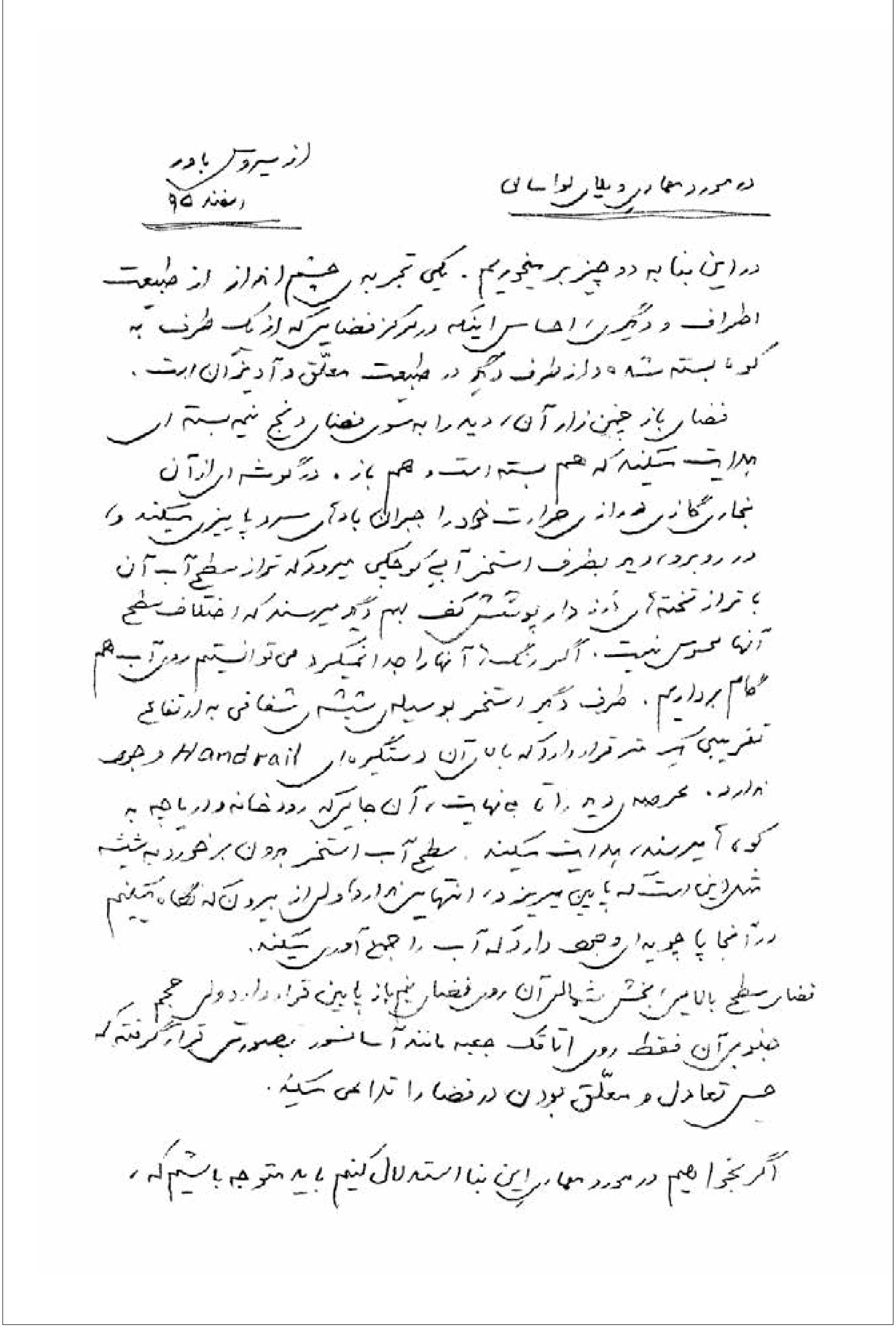
یادداشتی در مورد معماری ویلای لواسان

سیروس باور، اسفند ۱۳۹۵

در این بنا به دو چیز برمی‌خوریم: یکی تجربه‌ی چشم‌انداز از طبیعت اطراف و دیگری، احساس اینکه در مرکز فضایی که از یک طرف به کوه بسته شده و از طرف دیگر در بستر طبیعی معلق و آویزان است. فضای باز چمنزار آن، دید را به سوی فضای دنج نیمه‌بسته‌ای هدایت می‌کند که هم بسته است و هم باز. در گوشه‌ای از آن، بخاری گازی درازی، حرارات خود را جبران بادهای سرد پاییزی می‌کند و در روبرو، دید به طرف استخر آبی کوچکی می‌رود که تراز سطح آب آن، با تراز تخته‌های درزدار پوشش کف به همدیگر می‌رسند که اختلاف سطح آنها محسوس نیست. اگر رنگ، آنها را جدا نمی‌کرد، می‌توانستیم روی آب هم گام برداریم. طرف دیگر استخر به وسیله‌ی شیشه‌ی شفافی به ارتفاع تقریبی یک متر قرار دارد که بالای آن دستگیره‌ای (Handrail) وجود ندارد و عرصه‌ی دید را تا بی‌نهایت، آنجایی که رودخانه و دریاچه به کوه‌ها می‌رسند، هدایت می‌کند. سطح آب استخر، بدون برخورد به شیشه، مانند این است که پایین می‌ریزد و انتهایی ندارد، ولی از بیرون که نگاه می‌کنیم در آنجا پاشویه‌ای وجود دارد که آب را جمع‌آوری می‌نماید.

فضای سطح بالایی بخش شمالی آن روی فضای نیمه‌باز پایین قرار دارد، ولی حجم جنوبی آن فقط روی اتاقک جعبه‌مانند آسانسور به صورتی قرار گرفته که حس تعادل و معلق بدن در فضا را تداعی می‌کند. اگر بخواهیم در مورد معماری این بنا استدلال کنیم، باید متوجه باشیم که معماری مدرن، تنها شامل مجموعه‌ای از فرم‌های نوین نیست، بلکه نحوه‌ی جدیدی از تفکر است که جهان‌بینی را تأیید می‌کند. این مجموعه‌ی مسکونی مؤید همین مطلب است که کارفرما، یعنی خانواده‌ای که در این فضا زندگی می‌کنند، دارای فرهنگی پیشرفته‌تر از معمول هستند.

فضاهای مختلف این مجموعه نه تنها چهار فصل را در خود دارند، بلکه همه‌ی انواع تسهیلات رفاهی که شخص بعد از زمان کار روزانه به آن احتیاج دارد را فراهم نموده‌اند ــ چه برای جوانان و چه برای سالمندان. یک فضای چمن با گلکاری، همراه با یک «کیوسک» جهت نشستن و صرف عصرانه، یک فضای نیمه‌باز برای گذراندن اوقات فراغت در فصل‌های بهار و پاییز و همچنین، در سطح پایین، فضای بسته‌ی دیگری برای سرگرمی‌های زمستانی و بالاخره فضاهای خصوصی خواب و فضاهای گردهمایی خانوادگی. همه در این بنا به نحو مطلوبی در رابطه با یکدیگر توزیع گشته‌اند.



از سیروس باور
اسفند ۹۵

در مورد معماری ویلای لواسان

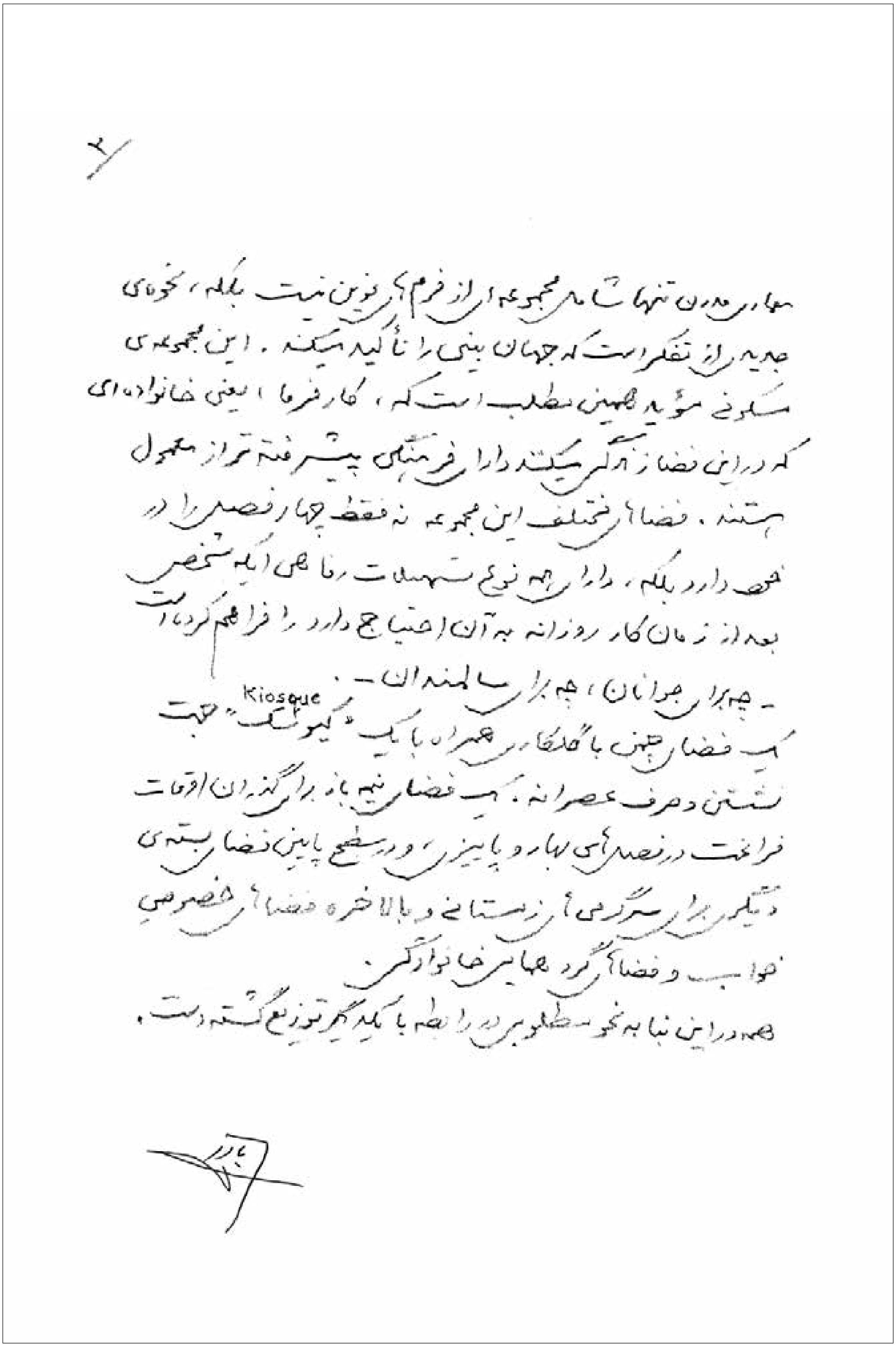
در این بنا به دو چیز برمی‌خوریم. یکی تجربه چشم‌انداز از طبیعت اطراف و دیگری احساس اینکه در مرکز فضایی که از یک طرف به کوه بسته شده و از طرف دیگر در طبیعت معلق و آویزان است.

فضای باز چین‌زار آن، دید را به سوی فضای دنج نیمه‌بسته‌ای هدایت می‌کند که هم بسته است و هم باز. دیگر خوشی از آن بخاری گازی همراه حرارت خود را جبران باد سرد پاییزی می‌کنند و در روبرو، دید بطرف استخر آبی کوچکی می‌رود که تراز سطح آب آن با تراز تخته‌کوبی دار پوشش کف بهم دیگر می‌رسند که اختلاف سطح آنها محسوس نیست. اگر رنگ‌ها آنها را جدا نمی‌کرد می‌توانستیم روی آب هم گام برداریم. طرف دیگر استخر بوسیله شیشه شفافی به ارتفاع تقریبی یک متر قرار دارد که بالای آن دستگیره‌ای Handrail وجود ندارد. مخصوصاً دید را به نهایت، آن جایی که رودخانه و دریاچه به کوه می‌رسند، هدایت می‌کنند. سطح آب استخر بدون برخورد به شیشه مثل این است که پایین می‌ریزد، انتهای آن ادامه دارد ولی از بیرون که نگاه می‌کنیم در آنجا یک جوی‌ای وجود دارد که آب را جمع‌آوری می‌کند.

فضای سطح بالایی بخش نشیمن آن روی فضای نیمه‌باز پایین قرار دارد ولی حجم جلوبر آن فقط روی اتاقک جعبه مانند آسانسور بصورتی قرار گرفته که حس تعادل و معلق بودن در فضا را تداعی می‌کند.

اگر بخواهیم در مورد معماری این بنا استدلال کنیم باید متوجه باشیم که،

تصاویر این دو صفحه: **متن دست‌نویس دکتر سیروس باور**



۲/

معماری مدرن تنها شامل مجموعه‌ای از فرم‌های نوین نیست بلکه، نحوه‌ی جدیدی از تفکر است که جهان‌بینی را تأکید می‌کند. این مجموعه‌ی مسکونی مؤید همین مطلب است که، کارفرما، یعنی خانواده‌ای که در این فضا زندگی می‌کنند دارای فرهنگی پیشرفته‌تر از معمول هستند. فضاهای مختلف این مجموعه نه فقط چهار فصل را در نظر دارد بلکه، دارای همه نوع تسهیلات رفاهی که یک شخص بعد از زمان کار روزانه به آن احتیاج دارد را فراهم کرده است

- هم برای جوانان، هم برای سالمندان -

یک فضای چمن با گلکاری همراه با یک «کیوسک» (Kiosque) جهت نشستن و صرف عصرانه. یک فضای نیمه باز برای گذراندن اوقات فراغت در فصل‌های بهار و پاییز، و در سطح پایین فضای بسته‌ی دیگری برای سرگرمی‌های زمستانی و بالاخره فضاهای خصوصی خواب و فضاهای گرد همایی خانوادگی.

همه در این بنا به نحو مطلوبی در رابطه با یکدیگر توزیع گشته است.

ویلای لواسان

(معماری از گیسو حریری و مژگان حریری)

دفتر معماری حریری و حریری

ساختمان سال
۱۳۹۵

HARIRI&HARIRI
ARCHITECTURE

چرا ویلای لواسان به عنوان ساختمان سال ایران انتخاب گردید؟*

شاید شفاف‌ترین پاسخ به پرسش مطرح شده در عنوان این باشد که چون «این ساختمان بلد است از خودش دفاع کند!». اما تمایل داریم پیش از اینکه داستان این جمله‌ی کوتاه را برای شما بازگو کنیم، به بررسی نظری از ریچارد نویترا (۱۹۷۰-۱۸۹۲ میلادی) بپردازیم. ریچارد نویترا در کتاب خود تحت عنوان بقا به واسطه‌ی طراحی (*Survival Through Design*) می‌نویسد:

«[...] خانه را می‌توان مثل حقوق ماهانه طراحی کرد. در این حال، رضایت از طراحی ناشی از عادت (Habituation) است، اما شیوه‌ی کاملاً متفاوتی نیز وجود دارد: طراحی برای حسی مثل دلهره‌ی عاشقانه، طراحی برای یک لحظه، برای کسری از یک ثانیه. [دیده‌ایم که] تجربه‌ی تمام یک عمر می‌تواند در چند خاطره گرد آید. این بیشتر شبیه به شیوه‌ی اخیر طراحی است: آمیختن با هیجان یک واقعه، در مقابل روند نخست که به امری ثابت و ملال‌آور می‌پردازد. ارزش یک در کشویی عریض که به یک باغچه باز می‌شود در همین است. [...] در این دنیای پیچیده، طراح نباید فقط طبق اصول زیبایی‌شناسی محض که ریشه در گمان‌هایی قدیمی دارد، عمل کند. [...] چه از آن آگاه باشیم یا نباشیم، چه در محیطِ ایجاد شده خوشایندمان باشد یا آزارمان دهد، به هر صورت، صدای اتاق به عنوان یک پدیده‌ی صوتی پیچیده، حتی در اندک طنین‌های خود نیز، بر ما مؤثر است.» (نویترا ۱۹۵۴، به نقل از مالگریو، ۱۳۹۵)

«این ساختمان بلد است از خودش دفاع کند» در واقع آخرین جمله‌ای بود که کارفرما و مالک ویلای لواسان، اثر خواهران حریری، در مکالمه‌ی تلفنی‌مان به ما پاسخ داد. وقتی از او خواستیم که روز بازدید داوران جایزه‌ی ساختمان سال، در محل حاضر باشد و تأکید کردیم که به دلیل عدم حضور معماران بنا در ایران ممکن است عمق اثر آنها برای داوران مشخص نشود و بهتر است معماران یا خود او برای بیان توضیحاتی هرطور که شده در محل حضور داشته باشند، او پاسخ ما را تنها با یک جمله بیان کرد: «این ساختمان بلد است از خودش دفاع کند» و اینچنین بود که تیم نخست داوری پس از بازدید از این بنا، اصرار داشتند که حتماً تیم دوم داوران هم اثر را ببینند و به گزارش‌های آنان و جلسه‌ی نهایی اکتفا نشود. این بود که برای رعایت عدالت، آثار فینالیست، یا توسط کل تیم داوران در یک مرحله و یا هر یک دوبار بازدید شدند.

اما ماجرا چه بود؟ ظاهراً ویلای لواسان، اثر خواهران حریری، توانسته بود به راحتی از سد تمام معیارهای سخت و عمیق جایزه‌ی ساختمان سال ایران گذر کند. این بنا، نه تنها با معیارهای داوری تطابق کامل داشت که پا را نیز فراتر گذاشته بود. ساختمان چیزی بیش از یک فرم کنسول شده در اراضی شیبدار لواسان بود و انفجارات پیاپی فضایی آن بیننده را تحت تأثیر قرار می‌داد. بنا قدم به وادی ارزش‌هایی گذاشته بود که در معماری ایران از آنها غافل هستیم یا فرصت توجه به آنها را نداریم. در ظاهر امر، دکوراسیون داخلی با هنرمندی خاصی چیدمان شده بودند و به خوبی قدرت همنشینی «معماری و دکوراسیون داخلی» را برای ما زنده می‌کرد؛ اصطلاحی که کم‌کم در حال پاک شدن از حافظه‌ی معماری‌مان است. جالب آنکه سازه‌ی بنا نیز علی‌رغم سختی کار، به خوبی پاسخگوی نیاز معماران شده بود؛ اصلی که ایده‌آل است، اما گاهی برعکس می‌شود و معماری در خدمت سازه قرار می‌گیرد.

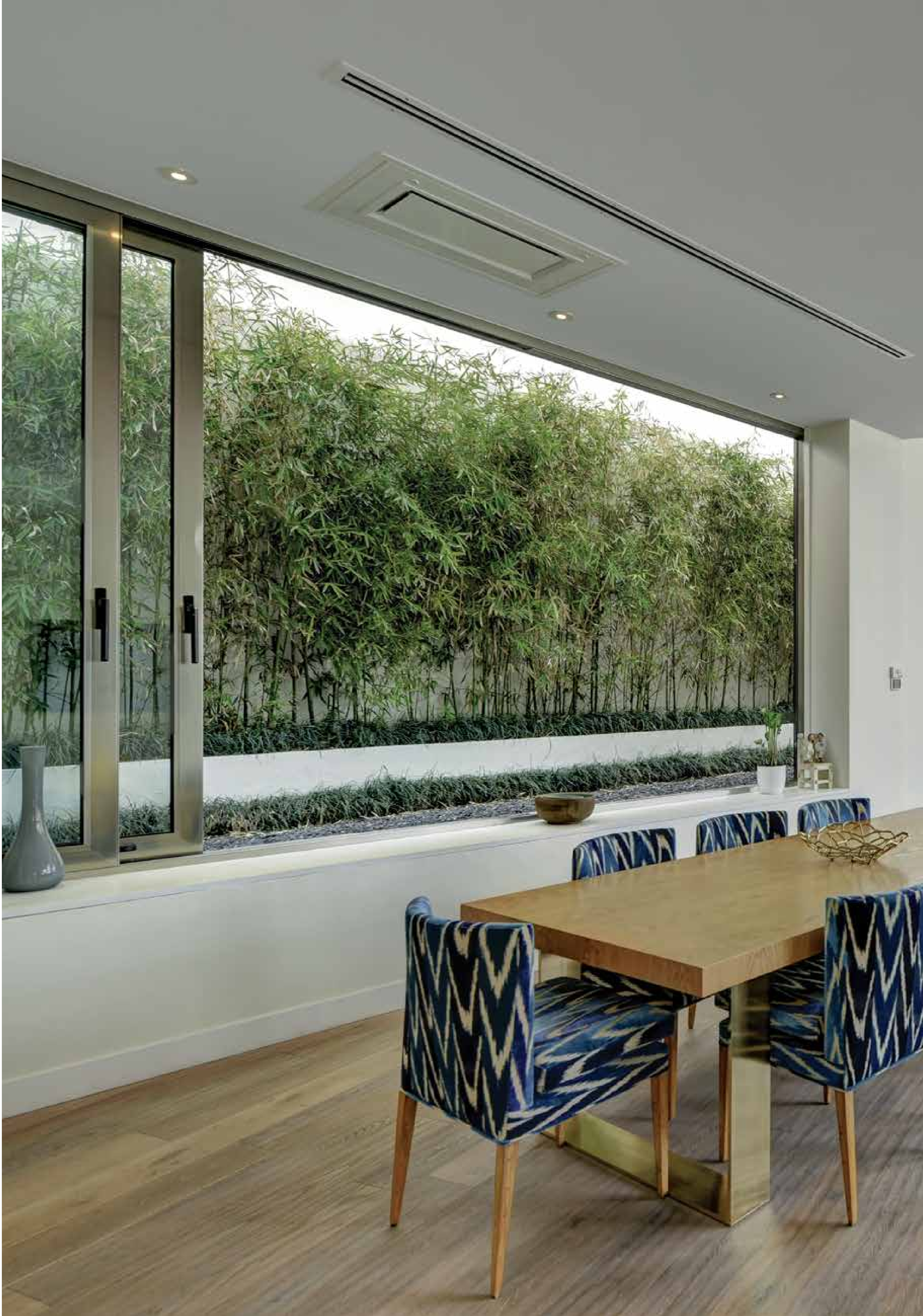
اما مهم‌تر از طراحی داخلی و سازه‌ی بسیار هماهنگ با معماری و نیازهای کارفرما، اثر «حالِ خوبی» داشت. ماجراجویی فرمال در فضاها دیده نمی‌شد، به جزئیات به خوبی پرداخته شده بود، اجرا مناسب بود و مهم‌تر از همه به مسائل اساسی معماری پاسخ داده شده بود؛ پاسخی که کیفیت فضای معماری را ارتقا داده و به کاربر بنا حس خوبی را منتقل می‌کرد. تقریباً شبیه چیزی که نویترا می‌گوید یا تعریف کوربوی کبیر از فرق معماری و ساختمان:

«شما سنگ، چوب و بتن را به کار می‌گیرید و با این مصالح خانه‌ها و محله‌ها را می‌سازید. این، یعنی ساختمان‌سازی، کاردانی و مهارت در کار. ولی ناگهان شما در قلب من تأثیر می‌گذارید، به من خوبی می‌کنید، من خوشحال می‌شوم و می‌گویم: "این زیباست!"، این، یعنی معماری؛ یعنی هنر در آن وارد می‌شود. خانه‌ی من قابل استفاده است. از شما متشکرم، همان‌گونه که بایستی از مهندسین راه‌آهن یا خدمات تلفن متشکر باشم. شما در قلب من تأثیر نگذاشتید، ولی فرض می‌کنیم دیوارها به طرف آسمان سر بلند کرده‌اند، به طوری که مرا تحت تأثیر قرار می‌دهند، منظور شما را در می‌یابم.

مشخصات پروژه:

نام پروژه: ویلای لواسان
طراحی: گیسو حریری و مژگان حریری
کارفرما: رامین وارسته، رعنا وارسته
نظارت و اجرا: نوید قاسمی، پرویز کریمی
تاریخ شروع: بهار ۱۳۹۱
تاریخ پایان: بهار ۱۳۹۵
آدرس پروژه: لواسان، استلک بالا، خیابان شکوفه، خیابان نگار، پلاک ۵۰
وب‌سایت: http://www.haririandhariri.com/
اینستاگرام: haririandhariri
ایمیل: info@haririandhariri.com

* [عکاس تصاویر: **حسین برازنده**]



حالت فکری شما لطیف، سرد، زیبا و باشکوه بوده است. این را سنگ‌هایی که به پا داشته‌اید به من می‌گویند. شما نظر مرا به آن مکان جلب می‌کنید و چشمان من آن را می‌نگرند. آنها چیزی را می‌بینند که نمایشگر یک فکر است. فکری که نه با صدا یا کلام، بلکه تنها به وسیله‌ی اشکالی که در رابطه‌ی معینی با یکدیگر قرار دارند آشکار می‌شود. این اشکال به گونه‌ای هستند که در نور به وضوح نمایان می‌گردند. روابط بین آنها لزوماً ربطی به قابل استفاده یا در خور تشبیه بودن ندارد و آنها آفرینش ریاضی ذهن شما هستند؛ آنها زبان معماری‌اند. با استفاده از مصالح خام و شروع از شرایطی که کمابیش متکی بر سودمندی هستند، شما روابط معینی را به وجود آورده‌اید که احساسات مرا برانگیخته است ... این، یعنی معماری.» (لوکوربوزیه۱۹۲۳ ، به نقل از بلخاری، ۱۳۹۵)

به بیانی ساده‌تر، نویترا و کوربو به عنوان معمارانی مدرن، هرچند به فرم‌های مکعبی سفید ماشینی مشهور شده‌اند، اما دغدغه‌ی فضای انسانی دارند. آنها قدرت معماری را درک کرده‌اند؛ قدرتی که از تلی خاک، فضایی خیال‌انگیز خلق می‌نماید. ایشان با نوشتن می‌کوشند مانیفست آثار خود را صادر کنند و بر لزوم وجود روح معماری در آثار معماری تأکید کنند. تأکید بر روان‌شناسی انسان و محیط و توجه به علوم عصب‌شناختی ـ با اینکه در زمان ایشان ما در گام‌های نخستین علوم اعصاب بودیم ـ نشان می‌دهد که ما در مطالعه‌ی تاریخ مدرنیته در معماری، از وجوهی غفلت کرده‌ایم. جالب است که ریچارد نویترا در دهه‌ی چهل خورشیدی، به دعوت هوشنگ سیحون به ایران آمد. ورود او مصادف شد با باز شدن چشم معماران ایرانی به آثار مدرن، اما آنها نیز به خطا رفتند و مدرنیته را در مکعب سفید دیدند. کسی به روان‌شناسی و عصب‌شناختی حاکم در آثار نویترا دقت نکرد و ما در حالی با نویترا به واسطه‌ی همایش و نمایش آثار آشنا شدیم که نمی‌دانستیم او مؤلف چندین جلد کتاب نیز هست. کتبی که وی در آنها بر لزوم توجه به علوم اعصاب در معماری تأکید می‌ورزد. او در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ خواسته‌ای فراتر از زمانه‌ی خود مطرح کرد و از طراحان خواست تا زیست‌شناس شوند؛ به این معنا که معمار، توجه خود را نه فقط به انتزاع فرمی، که باید بر گوشت و خون و نیازهای روان‌شناختی آنهایی تمرکز کند که در جهان مصنوع ساکن می‌شوند.

جدا از جمله‌ی مالک، طنز ماجرا آنجا است که خواهران حریری اثر خود را در شأن این جایزه در ایران نمی‌دانستند. زمین‌های جنبی این ملک خالی هستند و ما وقتی به شیب وحشتناک این زمین‌ها و برهوت آنها نگاه می‌کردیم، بیش از پیش به قدرت معماری در خلق فضای انسانی ایمان می‌آوردیم. تا حدودی می‌توان علت افتادگی خواهران حریری پیرامون اثر خود را حدس زد. معماران این بنا در ایران نیستند و تصویری که از ایران داشتند، بسیار کارت پستالی که نه، اینترنتی بود! این روزها حتی بعضی از داخلی‌ها نیز تحت تأثیر فضای مجازی هستند، چه برسد به کسانی که از آمریکا اخبار ایران را رصد می‌کنند و سالی چند روز در تهران هستند. خواهران حریری در برابر آثار داخلی، اثر خود را دارای قدرت رقابتی نمی‌دانستند، زیرا بعضی از تصاویری که از معماری ما مخابره می‌شود با چیزی که واقعاً هست متفاوت می‌باشد. اما کارفرمای آنان که در ایران حاضر می‌باشد و احتمالاً برای ساختن اثر خود به دفاتر بسیاری مراجعه کرده است، از قضیه باخبر بود. معماران و کارفرمای این بنا، حرف زیادی برای گفتن نداشتند و در چارچوب جایزه با نظمی حرفه‌ای وارد شدند ـ علی‌رغم آنکه در کمال تعجب، برخی از معماران قانون بازدید حضوری از بنا را غیرضروری می‌خواندند.

اما در این جایزه، «بودن» در معماری و درک آن از طریق حواس با نگاهی هدفمند و گزینشگر است که اهمیت می‌یابد. این ساختمان از معیارهای روز معماری در ایران فاصله گرفته و به کلاس جهانی نزدیک می‌گردد. یکی از بهترین وصف‌ها می‌تواند معیارهای یوهانی پالاسما در وصف معماری خوب باشد که ماگریو به نقل از او در کتاب مغز معمار: علوم اعصاب، خلاقیت و معماری شرح می‌دهد. او در مقاله‌ی شش مضمون برای هزاره‌ی بعدی (۱۹۹۴) فهرستی از شش نکته برای احیای افسون معماری ارائه می‌دهد که عبارتند از آهستگی (Slowness)، انعطاف‌پذیری، وابستگی به حواس (Sensuousness)، اعتبار (Authenticity)، دلخواه‌سازی (Idealization) و سکوت (Silence). در همین راستا پالاسما پیرامون معماری بر بساوش بصری اینگونه می‌نویسد: «معماری مبتنی بر چشم، تجزیه و کنترل می‌کند، درحالی‌که معماری مبتنی بر بساوش بصری، مجذوب و یکی می‌گرداند» (به نقل از مالگریو، ۲۰۱۰) و خود نیز در آثارش به عمق احساسات دل می‌بندد و نه فرم ظاهر، بنابراین باید قضاوت معماری نیز، با یاری و تمرکز تمامی حواس صورت پذیرد. ما معتقدیم، ویلای لواسان خواهران حریری، که به درستی به عنوان ساختمان سال ایران برگزیده شد، حامل پیام‌های متفاوتی از مناظر گوناگون است، اما بهترین آن، همان است که کارفرما پشت تلفن با اطمینان و رضایت کامل عنوان نمود: «این ساختمان بلد است از خودش دفاع کند!»

پیشنهادات ما با نگاهی به تجربه‌ی جایزه‌ی ساختمان سال ایران:

۱. توجه به علوم روز جهان معماری، خصوصاً جریاناتی که سطحی و مدمآبانه نیستند و در لایه‌های عمیق معماری جهان نقش دارند.

۲. گذر از فرمالیسم معماری، خصوصاً فرمالیسمی که منجر به حذف انسان، افزایش هزینه‌ها، دوری از واقعیت معماری و آسیب به منافع فردی و ملی می‌گردد.

۳. گذر از معماری پرحرف، اما کم‌ارزش که می‌کوشد با حرف‌های پراکنده و دور از اصل معماری، آن را توجیه کند.

۴. گذر از تصویرسازی در معماری، خصوصاً آنجا که تلاش می‌شود با تبدیل فضای سه‌بعدی به عکس دوبعدی، آن را اصلاح نمود.

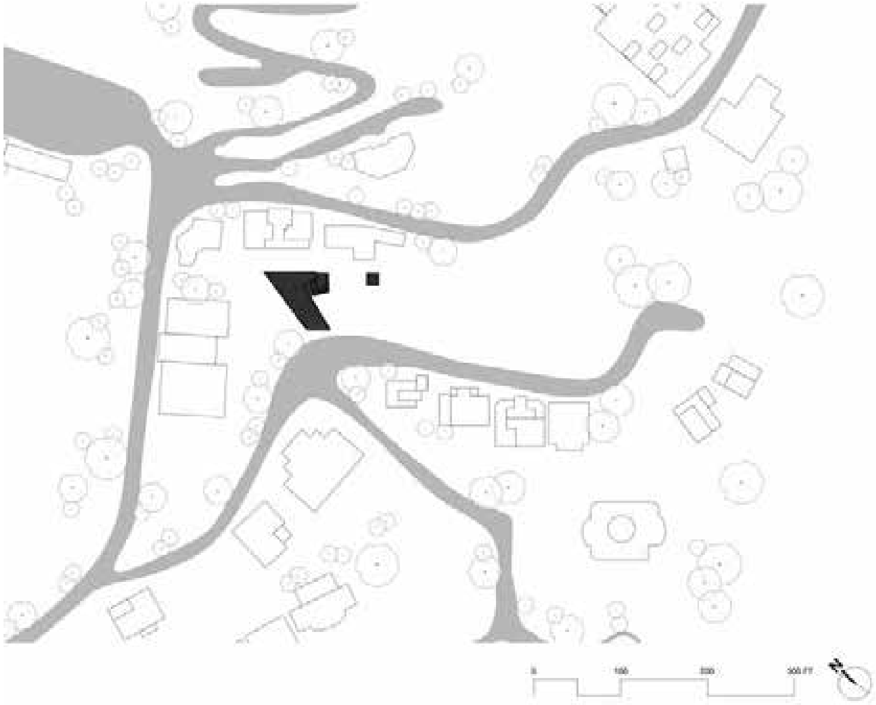
۵. گذر از زیبایی‌شناسی صوری که اغلب براساس الگوهای کهن شکل گرفته‌اند. اصولی که فضای معاصر و آینده‌بینی در آن جایی ندارد. از آنجا که خط‌کش‌های زیبایی‌شناسی براساس فرهنگ غربی متر شده‌اند، ممکن است با روحیات ما حتی در تعرض باشند.

۶. توجه بیشتری به دانش‌های نوین فرامعماری در آموزش معماری و فرهنگ‌سازی مبتنی بر معماری با علوم اعصاب شود.

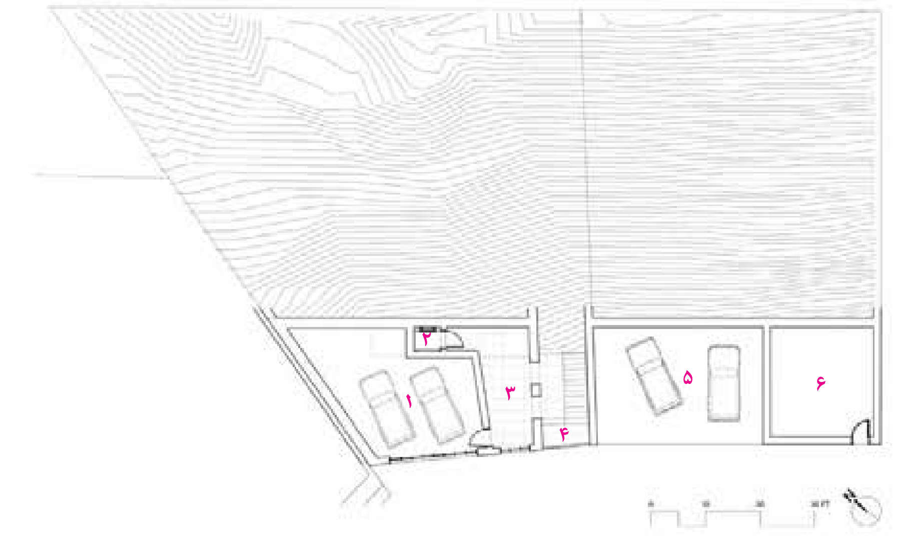
۷. ترویج طراحی معماری براساس معیارهای انسان‌محور صورت پذیرد.

۸. به معماری چند حسی توجه شود.

۹. تلاش در جهت ترغیب مهندسان مشاور با تجربه و متبحر و دیگر بخش‌های معماری که بی‌توجه به جریانات معماری جهان، به طراحی و اجرای آثار دولتی مشغول هستند.

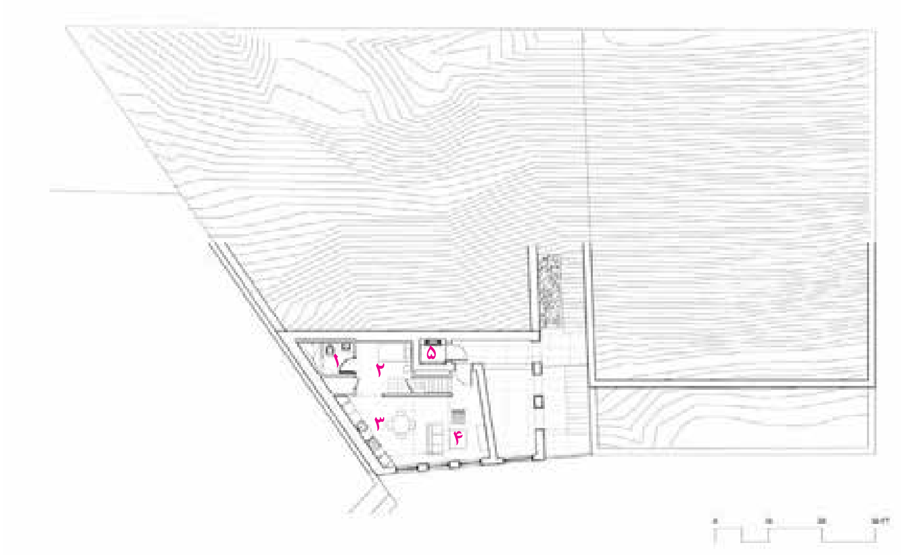

0
100
200
300 FT

سایت پلان



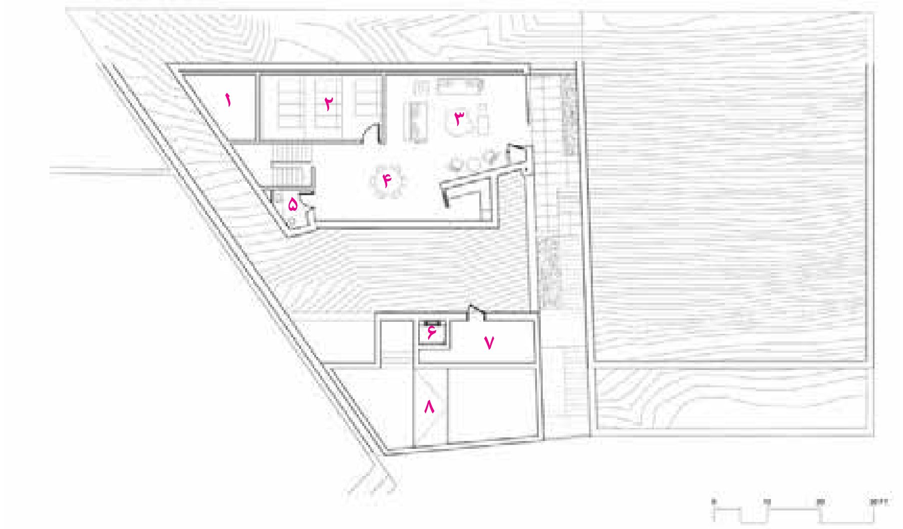
پارکینگ

۱. پارکینگ   ۲. آسانسور   ۳. ایوان ورودی   ۴. مسیر ورودی اصلی   ۵. پارکینگ مهمان   ۶. سرایداری



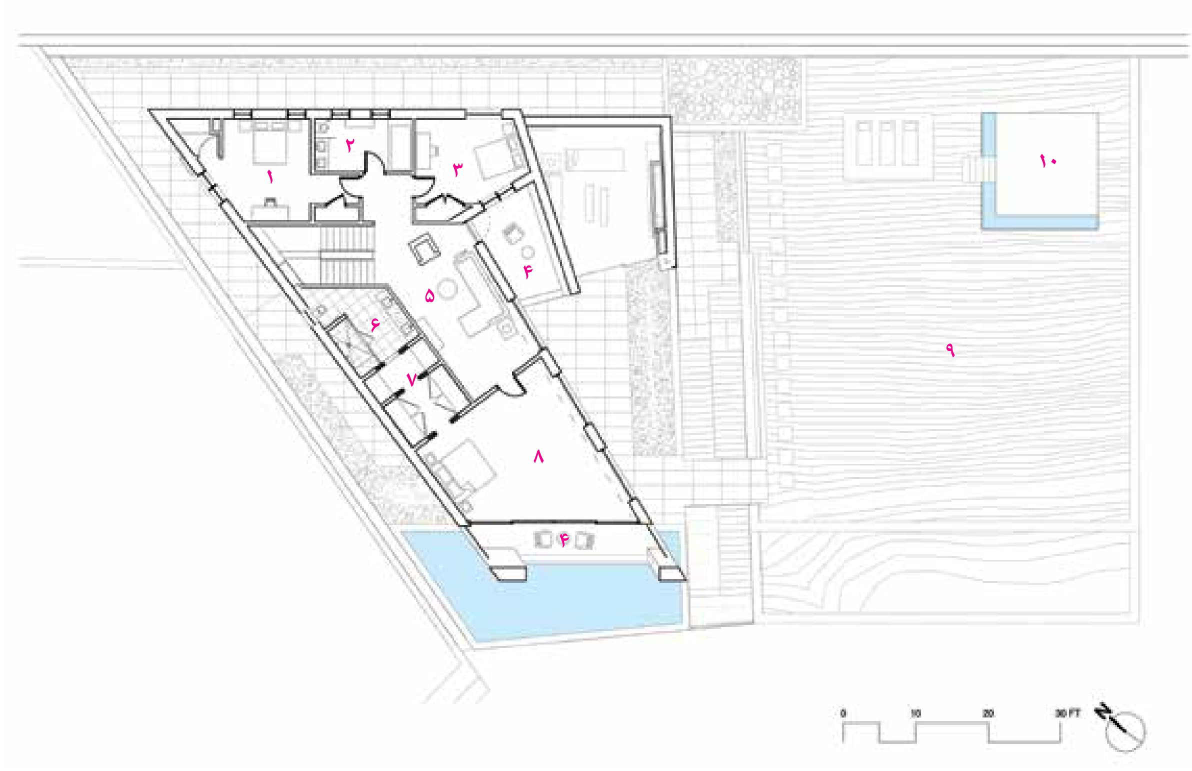
سوئیت مهمان

۱. حمام مهمان   ۲. اتاق‌خواب مهمان   ۳. آشپزخانه   ۴. نشیمن   ۵. آسانسور



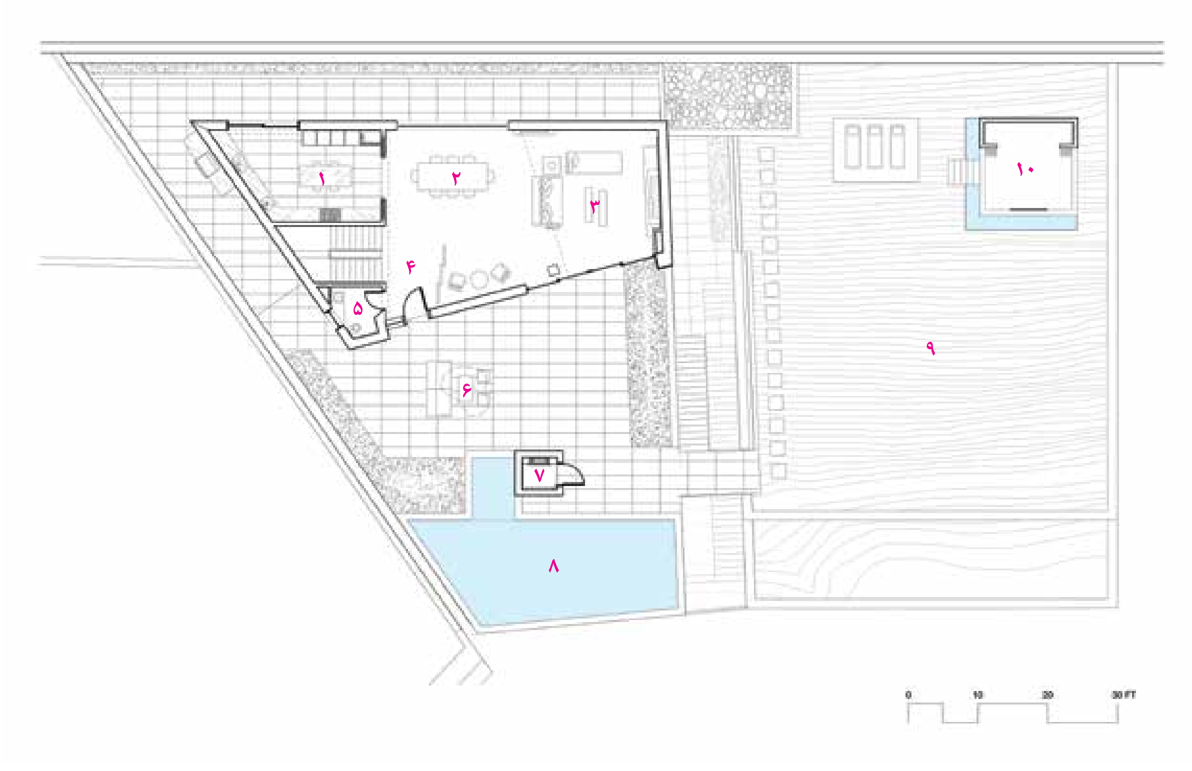
طبقه‌ی سرگرمی

۱. تأسیسات   ۲. سینما   ۳. اتاق نشیمن   ۴. فضای بازی   ۵. اتاق آرایش   ۶. آسانسور   ۷. تجهیزات استخر   ۸. استخر


۱
۲
۳
۴
۵
۶
۷
۸
۴
۹
۱۰
0
10
20
30 FT

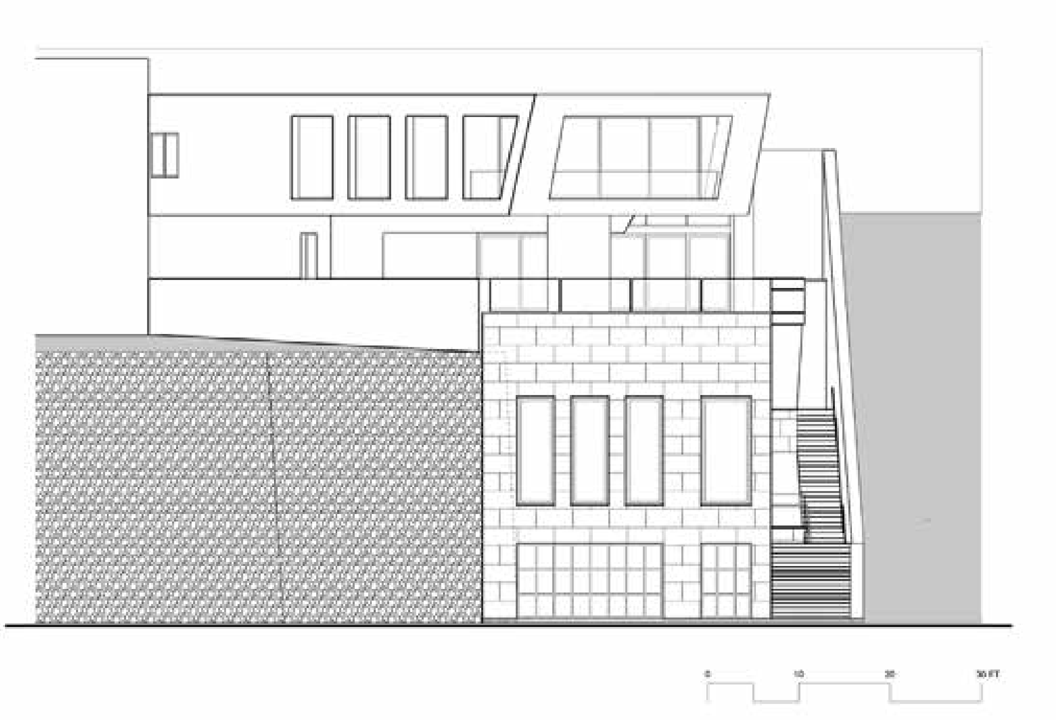
پلان طبقه‌ی دوم

۱. اتاق ۱   ۲. سرویس حمام و دستشویی   ۳. اتاق ۲   ۴. بالکن   ۵. نشیمن خانواده   ۶. سرویس حمام و دستشویی اصلی   ۷. اتاق لباس   ۸. اتاق‌خواب اصلی   ۹. باغچه   ۱۰. شاه‌نشین

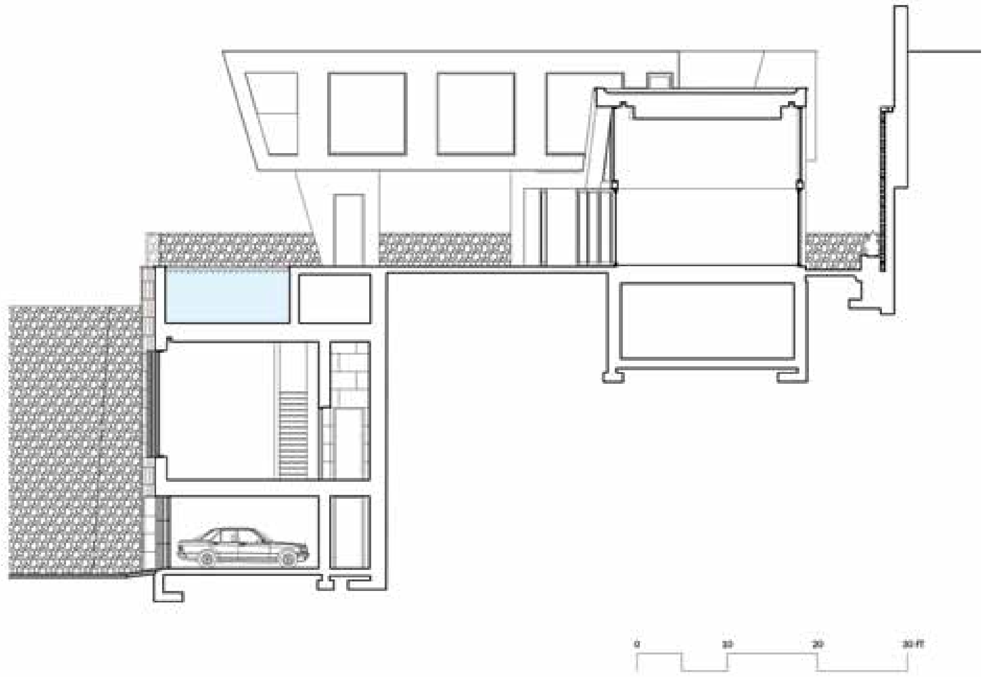

۱
۲
۳
۴
۵
۶
۷
۸
۹
۱۰
0
10
20
30 FT

پلان طبقه‌ی اول

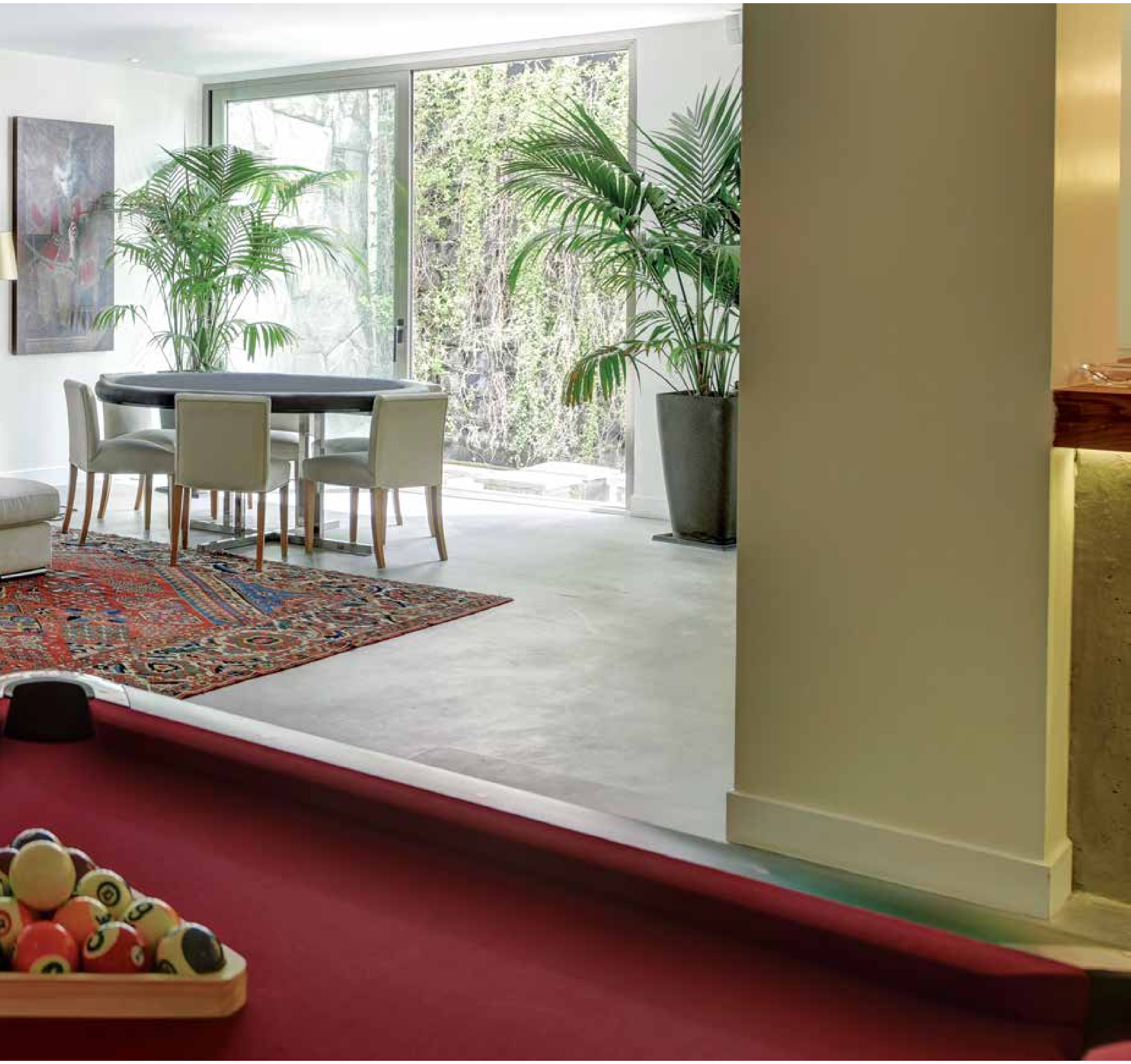
۱. آشپزخانه   ۲. اتاق غذاخوری   ۳. اتاق نشیمن   ۴. ورودی اصلی   ۵. اتاق آرایش   ۶. تراس   ۷. آسانسور   ۸. استخر   ۹. باغچه   ۱۰. شاه‌نشین

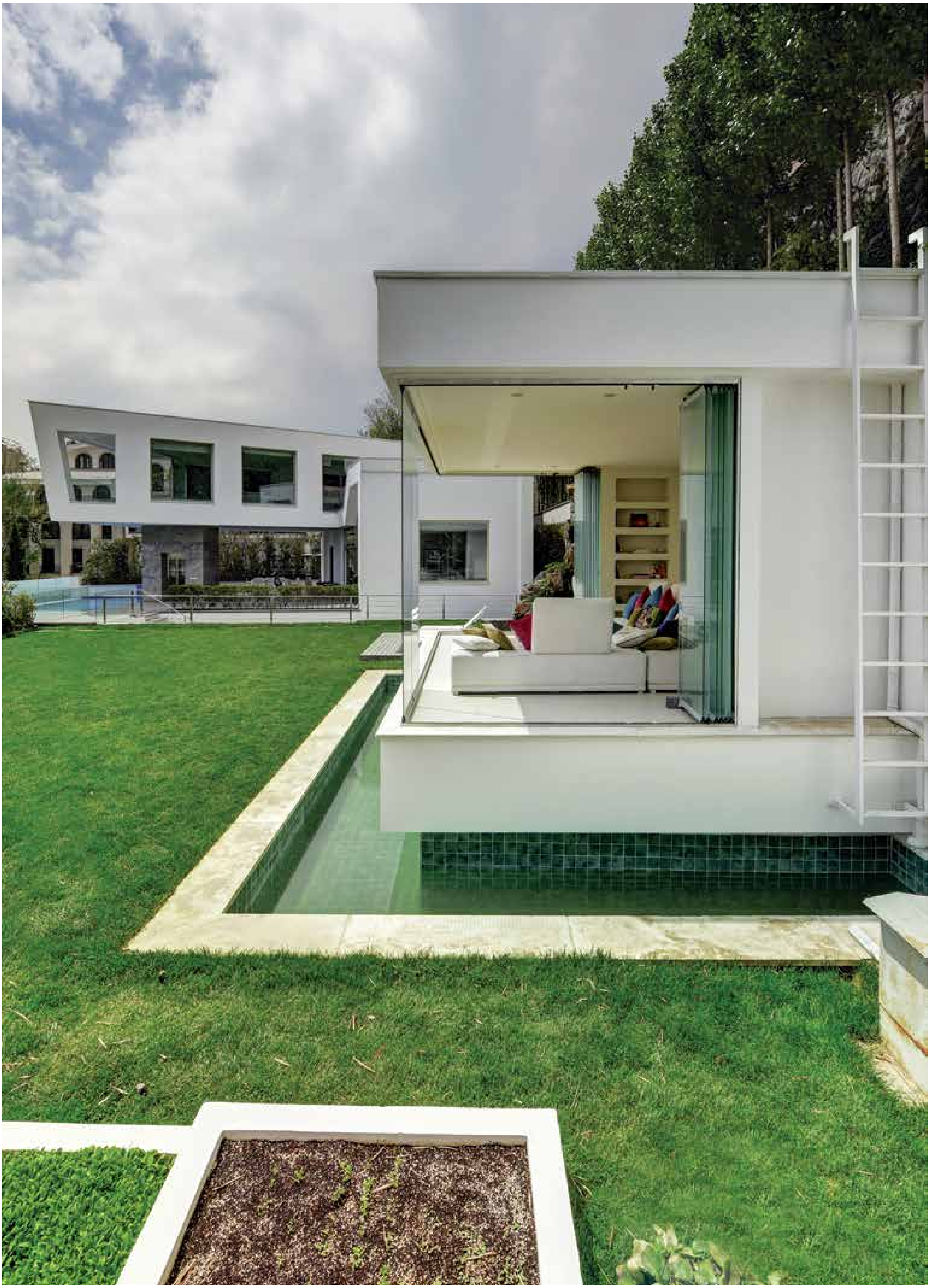


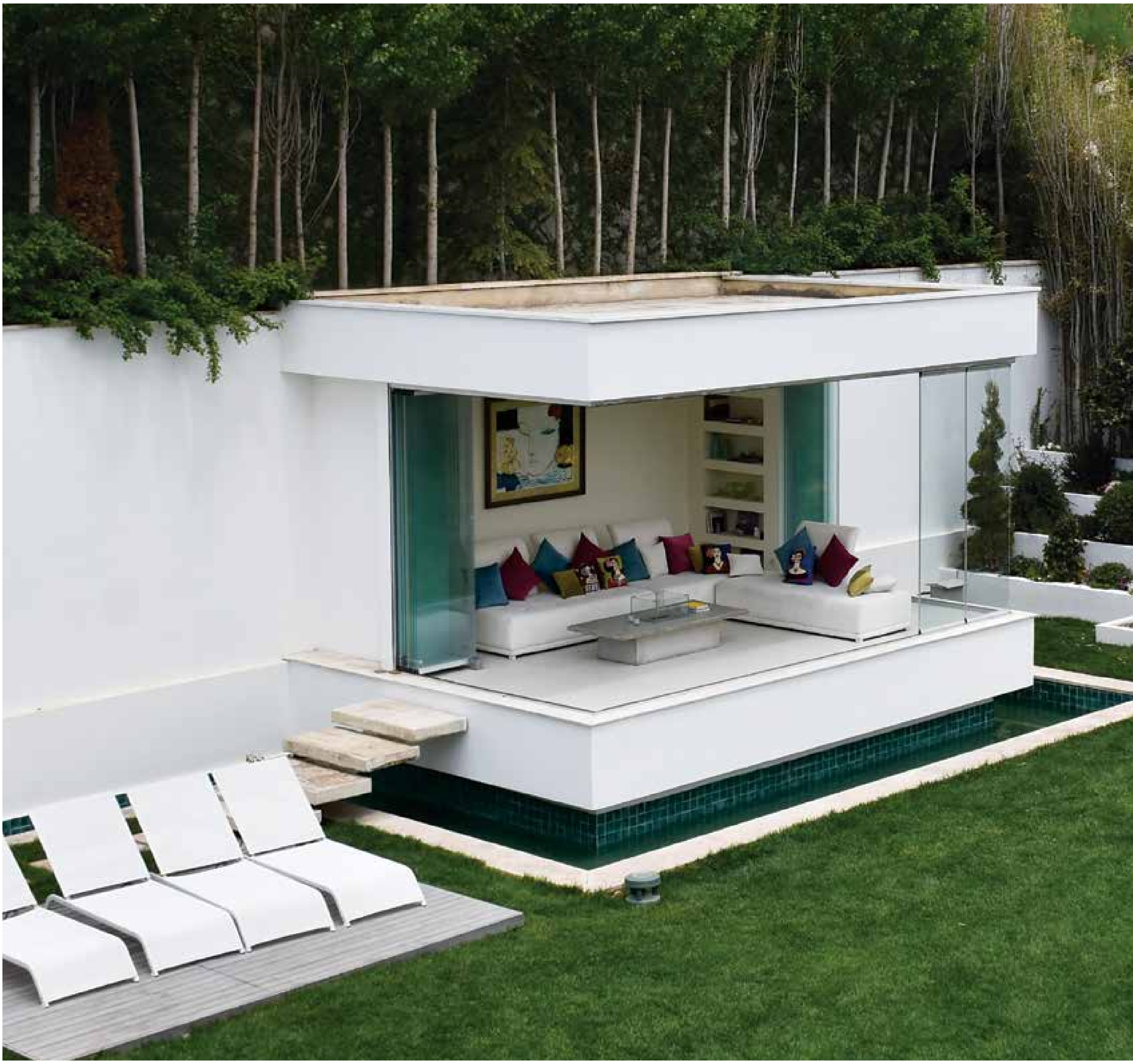
نمای جنوبی

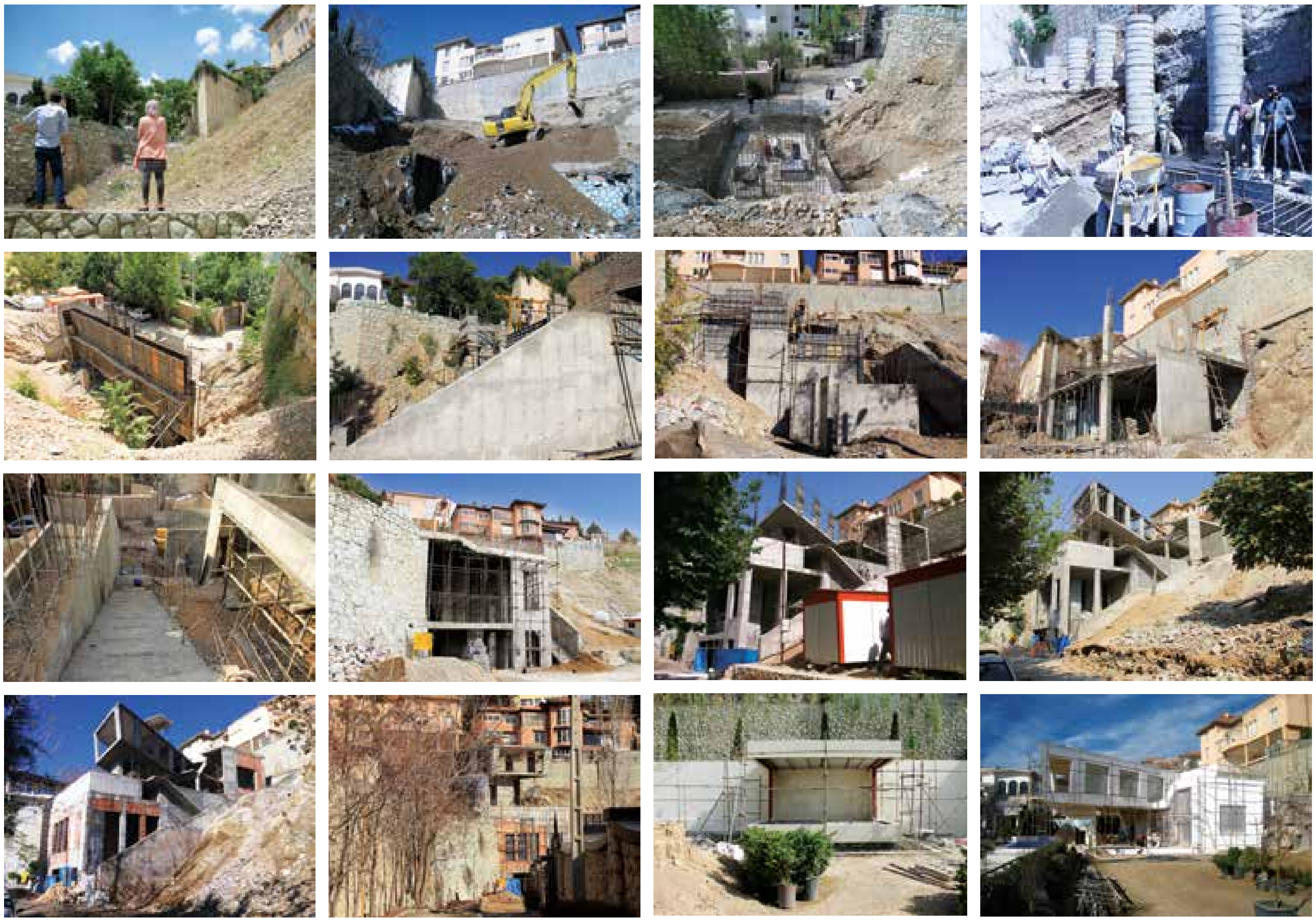


مقطع شرقی

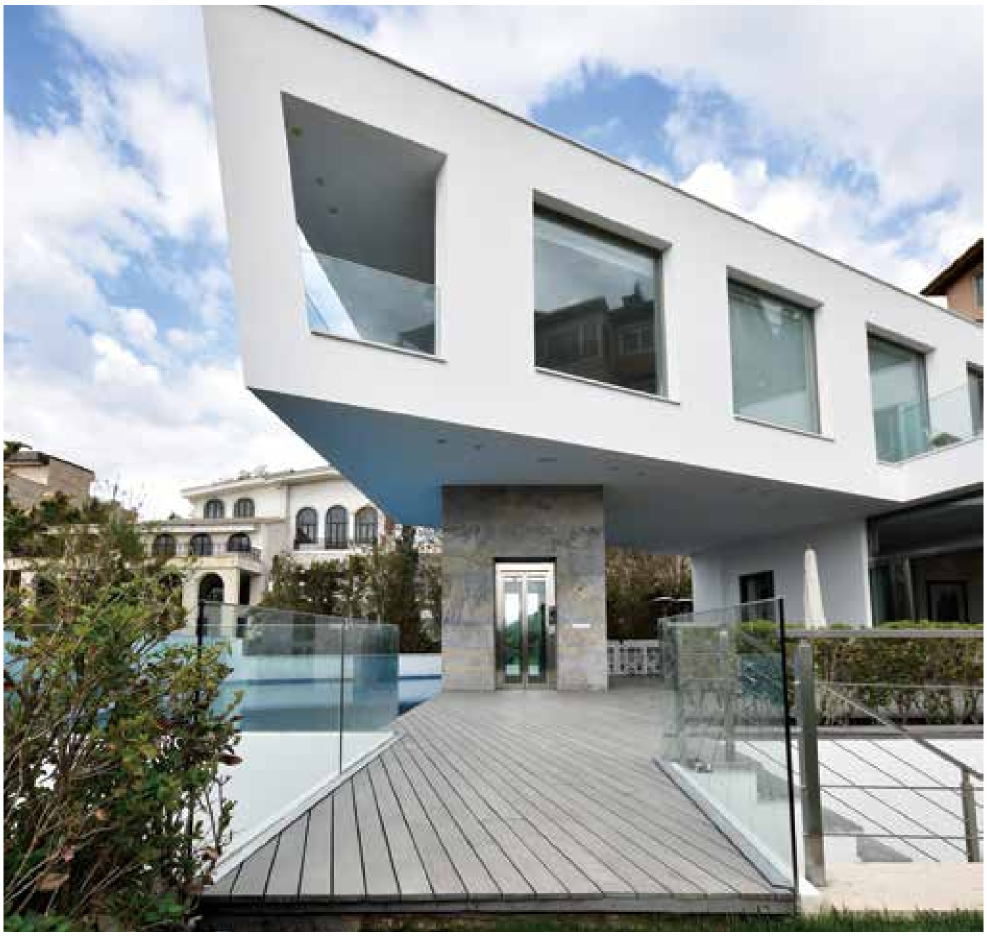








روند اجرای پروژه طی عملیات ساخت



↑⇑ منابع الهام‌گیری از معماری ایرانی

[تصویر از آرشیو شرکت Hariri & Hariri]

منابع

- مالگریو، هری فرانسیس (۲۰۱۰). مغز معمار: علوم اعصاب، خلاقیت و معماری، ترجمه‌ی کریم مردمی و سیما ابراهیمی (۱۳۹۵). تهران: هنر معماری قرن. صص ۱۴۹-۱۴۶، ۱۸.
- خبرگزاری خبر آنلاین. مصاحبه با حسن بلخاری در تاریخ ۲۰ اسفند ۱۳۹۵. تاریخ دسترسی ۳۱ فروردین ۱۳۹۶. از http://www.khabaronline.ir/detail/644806/weblog/bolkhari

یادگارهای
معماری
پارسیان

بیش از ده‌هزار سال هنر و معماری ایرانیان

بخش چهارم: حکومت اورارتو (۶۰۰-۹۰۰ ق.م.)

پگاه پایه‌دار اردکانی[۱] و مهسا رسولی[۲]

در شماره‌ی پیشین از سلسله مقالات هنر و معماری ده هزار ساله‌ی ایرانیان، جامعه‌ی مانا و هنر و معماری برخاسته از این تمدن مورد بررسی قرار گرفت، اما باید گفت که بخش وسیعی از منطقه‌ی شمال غرب ایران در نیمه‌ی نخست هزاره‌ی اول پیش از میلاد در همسایگی ماناها، تحت سیطره‌ی دولت مقتدر اورارتو بوده است. به‌طورکلی منطقه‌ی شمال غرب ایران کنونی، از زمان ورود به دوران تاریخی، در حوالی نیمه‌ی نخست هزاره‌ی اول پیش از میلاد، همواره شاهد ظهور قدرت‌هایی بوده که ارتباط و کنش این قدرت‌ها، موجب تأثیرات فراوانی بر هرآنچه که بعدها پیش آمده، شده است. دلیل امر مذکور را می‌توان در این نکته جست که این حکومت‌های نوپا، در صورت احساس کمبود در یک یا چند مورد، از فرهنگ و هنر همسایگان خود کمک می‌گرفته‌اند. در این میان، شاید بیشترین مبادلات در زمینه‌ی هنر به وقوع پیوسته باشد.

با عنایت به این گفتار، به وضوح درمی‌یابیم که سهم زیادی از زیبایی و شکوه کاخ‌ها و بناهای باقیمانده از آن دوران را باید مدیون صنعتگران و هنرمندان جوامع همسایه‌ی ایران باشیم (نجاریان، ۱۳۷۹: ۷۲). به عنوان مثال، این گوردخمه‌های صخره‌ای اورارتویی بوده‌اند که گوردخمه‌های معروف مادی را منشأ شده‌اند؛ حتی هرتسفلد معتقد است، تصویر گاو نر و ماهیت مرکب بر سرستون‌های تخت‌جمشید و معماری رنگارنگ در پاسارگاد، می‌تواند از اورارتوها نشأت گرفته باشد (Seidl, 1994: 109) و نیز کلایس (۱۹۷۱) باور دارد که تخته‌سنگ‌های پلکانی تخت‌جمشید، مطابق با تخته‌سنگ‌های اورارتویی برای حصارها و پی‌ریزی تراس‌ها می‌باشد (به نقل از ولایتی، ۱۳۸۹: ۸۸).

از عوامل مهم دیگری که اهمیت مطالعه‌ی این دوران را برای ما آشکارتر می‌نماید، توجه به این نکته است که هزاره‌ی دوم و اول پیش از میلاد برای سرزمین‌های آسیای صغیر، فلات ایران، قفقاز و بین‌النهرین، به دلیل مهاجرت‌ها و رفت‌وآمد پیاپی مردم آریایی‌نژاد و همچنین کشف طریقه‌ی ذوب آهن، دوران تغییرات عمیقی در روابط تاریخی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی بوده است (خطیب شهیدی، ۱۳۸۳: ۸۲). این زمان همان دورانی است که حکومت اورارتو نیز به وجود آمده، رشد یافته و آنطور که از منابع برمی‌آید مانع از نفوذ آشوری‌ها به قسمت‌های شمالی می‌شده است. همچنین منابع پارس‌ها نیز از برخوردها و هجوم گاه و بی‌گاه قومی در شمال غربی خود، یعنی اورارتوها سخن می‌گویند. در این مقاله نیز سعی شده تا هنر و معماری این تمدن که روزگاری بخشی از پهنه‌ی کنونی جغرافیای ایران را در بر داشته‌اند، مورد مطالعه قرار گیرند.

---

[۱] دانشجوی کارشناسی‌ارشد معماری، دانشکده‌ی معماری و شهرسازی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی تهران

[۲] دانشجوی کارشناسی‌ارشد مرمت و احیای بناها و بافت شهری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

→ سر گاو شاخدار کشف شده در شمال غرب ایران، موزه‌ی کلیولند

[Retrieved February 7, 2017. From https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bull_Head_Attachment,_about_700600-_BC,_Urartian,_northwest_Iran,_bronze_-_Cleveland_Museum_of_Art_-_DSC08167.JPG]

اورارتوها

> «... و کِشتی در روز هفده از ماه هفتم بر یکی از کوه‌های آرارات قرار گرفت.»
>
> تورات، سفر تکوین، فصل هشتم، آیه‌ی چهارم

اورارتو در آرارات شکل گرفته و معنا پیدا می‌کند؛ مکانی که بنابر روایاتی از جمله تورات، کشتی نوح در آنجا پهنا گرفت و اجداد ما در زمین پراکنده شدند (تصویر ۱). پس از این نقطه‌ی صفر تاریخی، قدیمی‌ترین منبعی که در آن به نام اورارتو اشاره شده، متون آشوری قرن سیزدهمِ پیش از میلاد است که در آن واژه‌های «اوروآتری» و «نایئری» آمده است. در متون مربوط به شلمنصر سوم، عنوان اوروآتری «uruatri» نشانگر یک اتحادیه‌ی قومی می‌باشد که معنای آن هنوز به طور کامل مشخص نشده است. سِیس (Sayce) بر مبنای مطابقت پسوند اورتو «urtu» با پسوند تیلا «tilla» در یک لهجه‌ی باستانی، معنای عنوان اورارتو را از نظر مفهوم کلی کلمه، «منطقه مرتفع» ذکر کرده است (پیوتروفسکی، ۱۳۸۳: ۹۰).

این مناطق تا قرن نهم پیش از میلاد به صورت ملوک‌الطوایفی اداره می‌شدند و از اواسط قرن نهم پیش از میلاد، قبایل ساکن در آنها برای حفظ خود در برابر حمله‌های مداوم آشوریان، متحد شده و دولت اورارتو را تشکیل دادند (ولایتی، ۱۳۸۵: ۱۸۴). در پایان قرن نهم و آغاز قرن هشتم پیش از میلاد، این قوم لااقل دارای چهار عنصر نژادی بوده که غیر از اورارتو از حوریان و ارمنیان، ساسپریان و و میتانیان تشکیل می‌شده است (سارویی و حاتم، ۱۳۹۰: ۶۶). گستره‌ی این پادشاهی از شمال به قفقاز؛ در شرق، نواحی داخلی شمال غرب ایران، در غرب تا رود فرات و در جنوب تا بخش‌های جنوب شرقی کوه‌های توروس (Torus) گسترش یافته بود و در توسعه یافته‌ترین دوره‌ی خود، وسعتی برابر با نصف مرزهای جغرافیایی ترکیه‌ی امروزی داشته است. به همین دلیل، در برخی مواقع به تمدن اورارتو نام «وان» نیز اطلاق می‌شود (Belli, 2003: 20).

شلمنصر سوم، پادشاه آشور، از نخستین روزهای سلطنت خود، مبارزه‌ی بی‌امانی را علیه اورارتو آغاز کرده و سالنامه‌های وی شامل اخبار مربوط به لشکرکشی وی در اولین سال سلطنت به نواحی شمال و کشور اورارتو می‌شود که در این متون، شرح وقایع جنگ به تفصیل آمده است. در اواخر قرن نهم پیش از میلاد، دولت اورارتو با شکست‌های متعددی که بر حکومت ماجراجوی آشور وارد کرد، قدرت بسیار یافت و سد محکمی در مقابل آشوری‌ها به وجود آورد و دولت ماد را از آسیب آنان آسوده کرد. به گفته‌ی هراند پاسدرماجیان، مؤلف تاریخ ارمنستان (۱۳۷۱): «آنچه به یقین درباره‌ی ارمنستان اولیه یا اورارتو می‌دانیم این است که آن ملت، رقیب یا حریفی سهمناک برای امپراتوری آشور و نخستین سازمان سیاسی بزرگی بوده است که تاریخ به یاد دارد (صرف نظر از مصر) و زمان آن پیش از وقتی است که نبوغ سازماندهی کوروش بزرگ و داریوش، نخستین امپراتوری ایرانی یا هخامنشی را به وجود آورد.»

در ادامه می‌توان نشانه‌هایی از اورارتوها را در شواهد پارس‌ها به دست آورد، زمانی که آنان از ناآرامی‌های شمال غرب سرزمینشان سخن می‌گویند. پس از آن، برای مدتی استان‌های مربوط به قلمروی اورارتوها به دست مادها می‌افتد، ولی طولی نمی‌کشد که پارس‌ها علیه مادها قیام کرده و در سال ۵۵۳ ق.م. قلمروی سابق اورارتو را به همراه میراث آن به تصرف خود در می‌آورند (ولایتی، ۱۳۸۵: ۱۸۳). برخی از مورخین نیز عقیده دارند که پایان کار دولت اورارتو، انهدام شهر توشپا و سلطه‌ی مادها بر سرزمین اورارتو، در سال ۶۰۹ ق.م. به وقوع پیوسته است که این نظریه با متن انتشار یافته‌ی وقایع‌نامه‌ی بابلی و همچنین با روایات تورات، تقویت شده است (پیوتروفسکی، ۱۳۸۳: ۱۱۵).

بعدها، تابعیت اورارتوها از امپراطوری هخامنشی با مشاهده‌ی مجسمه‌ی داریوش اول (سال ۱۳۵۱) در حفاری هیئت باستان‌شناسان فرانسوی در کاخ آپادانای شوش به اثبات رسید (تصویر ۲). بر پای این مجسمه، تصویر بیست‌وچهار مورد از ملل تابعه‌ی امپراطوری هخامنشی حکاکی و نام هرکدام با خط هیروگلف در داخل کارتوشه‌ی بیضی‌شکل نوشته شده که نام «ارمنی» در ردیف سمت راست مجسمه وجود دارد. این مرد حکاکی شده به عنوان نماینده‌ی استان ساتراپ، از استان‌های اورارتویی، معرفی شده که وضعیت جغرافیایی این استان به اینگونه است: در شرق از طریق قفقاز به اوروس، که همان زال امروزی است، می‌رسیده و در غرب تا دهانه‌ی دانوب امتداد داشته است (ولایتی، ۱۳۸۵: ۱۸۳).

پیروزی‌ها و فتوحات پادشاهان اورارتو موجب گردیده که آنان فتحنامه‌هایی در مناطق تحت اشغال خود بر صخره‌ها و کوه‌ها نقر کنند و فتوحات خود را جاودان سازند. این سنگنوشته‌های سلطنتی در تمام مناطق، به ویژه در اطراف دریاچه‌ی وان، فراوان یافت می‌شوند، در آذربایجان از آثار و فتحنامه‌های آنان تعدادی موجود است و کشف این کتیبه‌ها در اطراف دریاچه‌ی ارومیه نشان می‌دهد که حداقل برای مدتی این منطقه در تسخیر اورارتو بوده است. حتی قلعه‌ها و معبدهایی از آنان در منطقه‌ی آذربایجان شناخته شده است که مورد حفاری قرار گرفته و آثار بسیاری از این تمدن به دست آمده است (سرمدی، ۱۳۷۶: ۷۰). بنابراین، اشاراتی که تا کنون به اورارتو در رابطه با فلات ایران داشتیم، می‌تواند این استنباط را به وجود آورد که بین ساکنان فلات‌های تاریخی و باستانی ایران و اورارتو، پیوندهای قومی وجود داشته است و این دو در هنر و معماری بر یکدیگر تأثیرات فراوانی گذاشته‌اند که در ادامه به بررسی آنها می‌پردازیم.

هنر اورارتوها

اولین آثار هنری کشف شده از تمدن اورارتوها در حدود دویست سال پیش معرفی شدند، ولی آنچنان که باید مورد توجه قرار نگرفتند. در سال ۱۸۵۹، روبروی پست مرکزی روسی علیشار در کنار رود ارس، کردهای ساکن منطقه، گوری را کشف کردند که در صخره‌ها کنده شده بود و در آن لوازم مفرغی با نقش موجودات بالدار دارای سر گاو و اشیای کوچک دیگر پیدا شد. با کاوش‌هایی که پس از جنگ جهانی دوم در ارمنستان شوروی، در کارمیربلور و آرین‌برد انجام شد، آثار نوشتاری متعدد و با ارزش زیادی کشف گردید. قدیمی‌ترین آثار اورارتویی که تاکنون شناخته شده، به ربع سوم قرن نهم ق.م. مربوط می‌شود (پیوتروفسکی، ۱۳۸۶: ۱۳۴). نمونه‌هایی که از این هنر به دست آمده، بیشتر مربوط به هنر «قصری» و احداث کاخ‌ها است و هدف عمده‌ی آن، نمایش قدرت و ثروت تمدن می‌باشد. ساخت تخت‌های مجلل و زینت یافته به سنگ‌های قیمتی، برجستگی‌های روی سپرها و کلاهخودها همگی جزء هنرهای قصری محسوب می‌شوند.

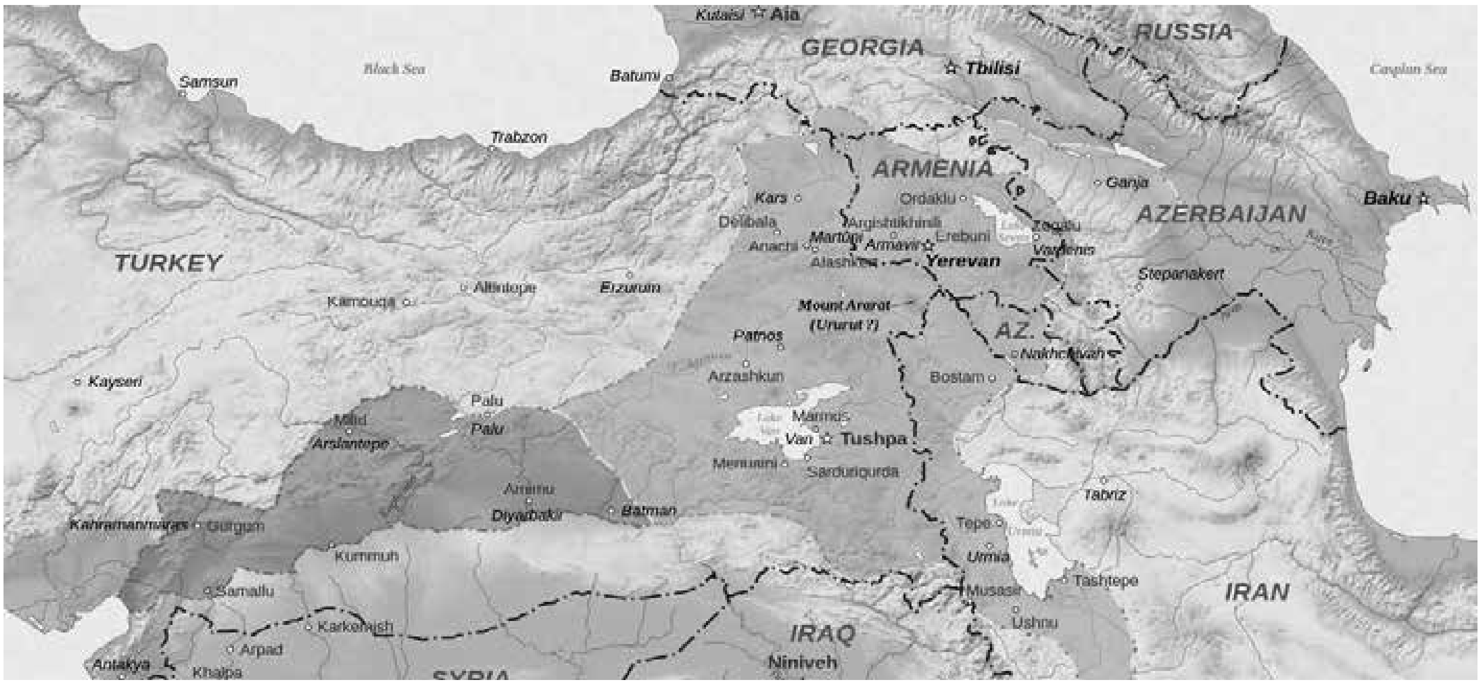
تأثیرگذاری تمدن‌های دنیای قدیم بر یکدیگر همواره از مواردی بوده است که دانش‌پژوهان و باستان‌شناسان بر آن اتفاق نظر داشته‌اند. برای مثال می‌توان تأثیرپذیری معماری مادها و هخامنشیان از معماری اورارتوها را نام برد. آرامگاه‌های سلطنتی سلسله‌ی اورارتوها همواره الگویی برای ساخت آرامگاه‌های هخامنشی در نقش رستم و تخت‌جمشید بوده است. قرار گرفتن اتاق مقبره در ارتفاع بالا که از بریده شدن صخره ایجاد شده، شباهت بسیار زیادی با مقابر اورارتویی دارد. البته شبهاتی نیز درباره‌ی پیشینه‌ی ساخت بنا بر روی صفه‌ی مصنوعی وجود دارد که گیرشمن آن را برخاسته از اورارتوها می‌داند، ولی برخی دیگر، آن را متعلق به زمان‌های پیش از تاریخ ذکر می‌کنند؛ گرچه همگی در این امر توافق دارند که تراشیدن سنگ‌های بزرگ و بکارگیری منظم آن در ساختمان از اورارتوها گرفته شده و بعدها به مادها و هخامنشیان رسیده است (ولایتی، ۱۳۸۹: ۹۰).

مانند بسیاری از تمدن‌ها، در اورارتو نیز هنر، جلوه‌ای از فرهنگ و اعتقادات مردم بوده که آن را برای بیان تفکرات و شرایط خود به کار برده‌اند. برای مثال، جنگ و پیروزی، مهم‌ترین مؤلفه در فرهنگ این مردم محسوب می‌شده است، به شکلی که بزرگ‌ترین خدای این قوم، خالدی، خدای پیروزی و جنگ می‌باشد. در متون اورارتویی فقط نام برخی از خدایان آنها آمده، اما در همگی کتیبه‌های مکشوفه، معمولاً سطور اولیه، پرستش و ستایش خدایان است که در رأس آنها خدای خالدی، البته گاهی به همراه دو خدای اصلی دیگر اورارتوها، یعنی توشبا و شیوینی قرار دارد (دارا، ۱۳۹۱: ۱۲۷). تصویر ۳، نقش برجسته‌ای منقوش به خدای بالدار خالدی را به نمایش می‌گذارد که بر روی حیوانی درنده ایستاده است.

به‌طورکلی، اورارتوها قومی هستند که اگرچه نسبت به تاریخ، حکومت کوتاهی داشته‌اند، اما به دلایل متعددی نظیر مکان جغرافیایی و شرایط‌سنجی مناسب، توانسته‌اند هنرهای بسیاری را آموخته و یا ابداع کنند و الگویی برای تمدن‌های بزرگ پس از خود باشند. از جمله‌ی این هنرها می‌توان به فلزکاری، جواهرسازی، نقاشی، ساخت ظروف و معماری اشاره نمود که در ادامه‌ی مقاله‌ی حاضر به آن پرداخته می‌شود.

زبان و خط اورارتوها

کنجکاوی راجع به کتیبه‌های میخی اورارتویی از سال ۱۸۸۰ توسط باستان‌شناسان آغاز شد که در ابتدای امر، کاری دشوار می‌نمود، اما پس از کشف نوشته‌هایی به دو خط آشوری و اورارتویی این کار آسان‌تر گردید و بالاخره گویارد (Guyard) در سال ۱۸۸۰ و سِیس (Sayce) در سال ۱۸۹۴ اولین افرادی بودند که موفق به انجام این کار شدند. براساس آنچه کتیبه‌های به دست آمده نشان می‌دهند، اورارتوها و پادشاهانشان، ابتدا رسم‌الخط میخی را آموخته و با رسم‌الخط کوچک میخی آشوری آشنا شده بودند و آثار خود را به آن خط می‌نوشتند، اما پس از چندی، خط میخی جدید خود را که به نام خط میخی اورارتو خوانده می‌شود، به وجود آوردند (دارا، ۱۳۹۴: ۶۶). این خط، ایدئوگرامی است که از قرار گرفتن مثلث‌های بزرگ و کوچک به شکل میخ در کنار یکدیگر تشکیل می‌شود و تمایز حروف از تغییر جهت و اختلاف رأس، قاعده و اضلاع آنها از هم حاصل می‌گردد (تصویر ۴). زبان این قوم نه سامی است، نه اروپایی و نه هندی، بلکه به عقیده‌ی دانشمندان، نزدیک به شاخه‌ی ایبری یا گرجی از خانواده‌ی زبان‌های قفقازی امروزی بوده و اگر امروزه مطالعات دقیقی بر روی زبان‌های قفقاز، ارمنستان و آذربایجان انجام گیرد، شاید بتوان ریشه‌هایی از زبان اورارتو را در آنها یافت (مشکور، ۱۳۳۲: ۳۷).


Kutaisi
Aia
GEORGIA
Tbilisi
RUSSIA
Black Sea
Caspian Sea
Samsun
Batumi
Trabzon
ARMENIA
Ganja
Baku
AZERBAIJAN
Kars
Ordaklu
Argishtikhinili
Zagalu
Delibaba
Martuni
Armavir
Erebuni
Anachi
Alashkert
Yerevan
Vardenis
Stepanakert
TURKEY
Kamouga
Altintepe
Erzurum
Mount Ararat
(Ururut ?)
Patnos
AZ.
Nakhchivan
Kayseri
Arzashkun
Bostam
Palu
Palu
Milid
Arslantepe
Marmus
Van
Tushpa
Menuaini
Sarduriqurda
Amimu
Diyarbakir
Batman
Tabriz
Kahramanmaras
Gurgum
Tepe
Kummuh
Ulmia
Samallu
Musasir
Tashtepe
IRAN
Karkemish
Ushnu
Arpad
IRAQ
Antakya
Khalpa
SYRIA
Niniveh

نقشه‌ی جانمایی سرزمین تحت سلطه‌ی اورارتوها

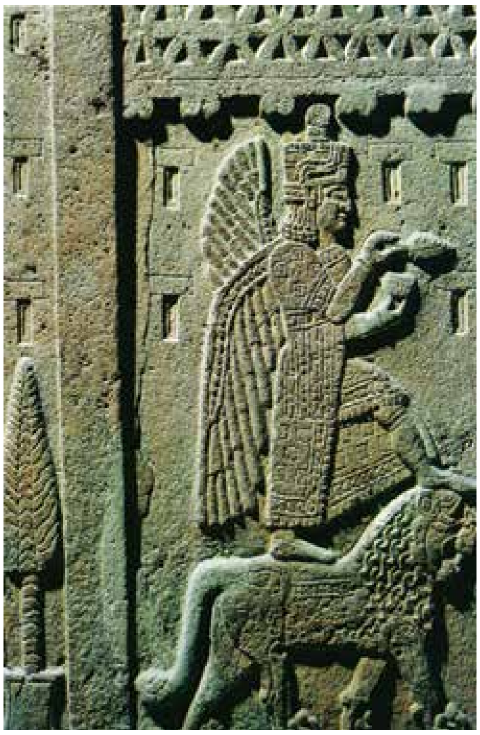
[Retrieved February 7, 2017. From https://en.wikipedia.org/wiki/Urartu]

تصویر ۱. نمایی از کوه آرارات در شرق ترکیه‌ی امروزی

[Retrieved February 20, 2017. From https://en.wikipedia.org/wiki/Mount_Ararat]

تصویر ۲. مجسمه‌ی داریوش اول، موزه‌ی ایران باستان

[Retrieved February 7, 2017. From http://www.jamshid.gb.com/Pictures%20of%20Takht-e-Jamshid.htm]

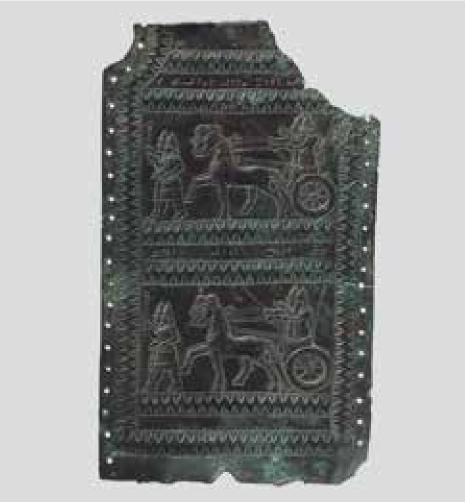


تصویر ۳. نقش برجسته‌ای در قصر اورارتو از خدای خالدی، موزه‌ی تمدن آناتولی، ترکیه

[Bourke, 2008: 183]

تصویر ۴. نمونه‌ای از کتیبه‌ی یافت شده در ترکیه از اقوام اورارتو

[آرشیو موزه‌ی بریتانیا]



پلاکی که قسمتی از یک مراسم سلطنتی یا مذهبی را به تصویر می‌کشد. [آرشیو موزه‌ی مترپولیتن]

سیما و فرم جامه‌ی اورارتوها

یکی از مهم‌ترین منابع در بررسی این دوران تاریخی، نقوش برجسته بر روی دروازه‌ی بالاوات می‌باشد که مربوط به تصرف آرزشکو توسط آشوری‌ها است و در بخش تحتانی یکی از غلاف‌های مفرغی آن عبارت «نبرد علیه اورارتو» نوشته شده است. بر روی این دروازه، نخستین نشانه‌های اورارتویی را می‌بینیم که آنها را با لباس و تجهیزات جنگی نشان می‌دهد. آنها پیراهن‌هایی آستین کوتاه در بر دارند که تا زانوی آنها می‌رسد و کمربندی پهن بر کمر بسته‌اند. جنگجویان نیز کلاهخودی کاکل‌دار بر سر دارند که گویا از مشخصات آنها بوده است (بهزادی، ۱۳۷۰: ۹۰۹). این مشخصات در پلاک دیگری نیز وجود دارد که در قلمروهای مربوط به اورارتوها کشف شده است (تصویر ۵).

همچنین یکی از اسناد پراهمیت که نقشی را از مردم ساکن استان ساتراپ از قلمروهای اورارتو نشان می‌دهد، نقش برجسته‌ی مجسمه‌ی داریوش اول می‌باشد. نقش مردی ارمنی با کلاهی است که روی پیشانی‌اش دو حلقه دارد (تصویر ۶). روگوشی کلاه می‌تواند به سمت پوشش باقیمانده‌ی سر، رو به بالا تا شود. مو به نظر می‌رسد به صورت کلافی دو لایه در پشت سر به هم پیوسته است، با شرط آنکه لایه‌ی بالایی، بخشی از پوشش سر نباشد. قسمت رویش مو در پیشانی دیده می‌شود. در این نقش، برخلاف معمول که تمام گوش تنها زمانی که پوشش مو وجود ندارد نشان داده می‌شود، تصویر گوش را به صورتی کامل می‌بینیم. این مرد ارمنی، ریش کوتاه نوک‌تیزی دارد و خطی عمودی در آن دیده می‌شود که از وسط بدن به پایین امتداد می‌یابد. فرم جامه‌ی این مرد تنها در پایین‌پوشی مشاهده می‌شود که با کمربند بزرگی به دور کمر فرد متصل است. همچنین پنج خط عمودی در قسمت بالای ران ترسیم شده است. قسمت زیرین لباس یا شلوار و بخش‌های فوقانی پوشش پا ترسیم نشده‌اند (ولایتی، ۱۳۸۵: ۱۸۳، به نقل از روف، ۱۹۷۴).

فلزکاری

یکی از مسائل تاریخ آسیای مقدم، بررسی فلزکاری دوران باستان است که بسیاری از نظریه‌ها از پیشرفت فلزکاری بر روی مفرغ از سرزمین‌های اورارتویی و سپس گسترش آن حکایت دارند. شاخرمایر، نظر می‌دهد که ویژگی اصلی اوراراتو در بخش شرقی آسیا، در نمایش سطح عالی فلزکاری آن و نزدیکی این صنعت به سنت‌های هیتیایی و میتانی بوده است. این استفاده‌ی وسیع از آهن به دلیل وجود معادن متعدد آن در پهنه‌ی سرزمین‌های اورارتویی می‌باشد (خطیب‌شهیدی، ۱۳۸۳: ۲۵۰)، همچنین این ناحیه از ایران به دلیل ارتباطات گسترده‌ی تجاری، صنعتی و هنری با همسایگان مهمی چون قفقاز، آناتولی و سوریه، شاهد پیشرفت‌های شگرفی در این صنعت و هنر است (میرفتاح و نوجه‌دهی، ۱۳۸۷: ۱۱۲).

مسئله‌ی اخیر را می‌توان در نوع کلاهخودهای به دست آمده از این تمدن مشاهده کرد. این کلاهخودها نشانگر تکنیک ساخت با روش ریخته‌گری به صورت قالب‌های باز بوده که در این روش، کلاهخود به صورت دو تکه ریخته می‌شده و سپس با لحیم‌کاری یا پرچ‌کاری به هم متصل می‌گردیده‌اند (Çilingiroğlu, 1997: 116). نمونه‌ای از این کلاهخودها در موزه‌ی رضا عباسی ایران و همچنین موزه‌های ترکیه و ارمنستان وجود دارد (تصویر ۷). بر روی بسیاری از این کلاهخودها، نقشی متشکل از یک خط عمودی نوک تیز در وسط و دو باله با ساقه‌ای افقی و نوک‌هایی تیز به صورت عمودی در دو طرف است. البته در زمینه‌ی ماهیت این نقش اظهارنظر قطعی‌ای نشده است، ولی احتمالاً می‌توان با توجه به شواهد، سه دسته از کلاهخودهای مورد استفاده را براساس رده‌های نظامی به شکل ذیل دسته‌بندی نمود (میرفتاح و نوجه‌دهی، ۱۳۸۷: ۱۱۴):

۱. کلاهخودهای شاهان اورارتویی، به شکل مخروط و با نقش مار و کتیبه‌هایی که تعلقشان را به پادشاهان نشان می‌دهد.

۲. کلاهخودهای سواره نظام، مخروطی‌شکل و با تصویری مانند صاعقه که ماهیتش نامشخص می‌باشد.

۳. کلاهخودهای تیراندازهای سواره نظام، مخروطی شکل که با نصب پرهایی بر بالای آن از سایرین تفکیک می‌شده‌اند.

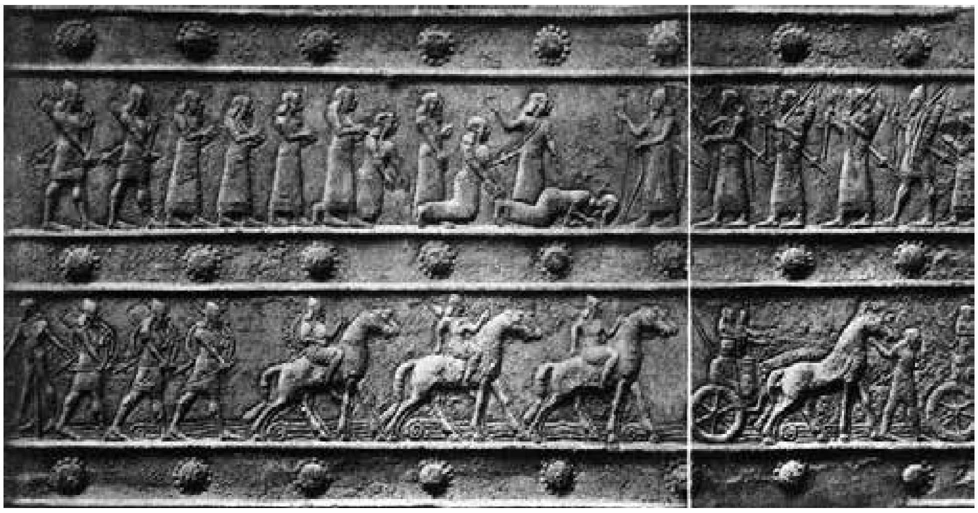
همچنین از سایر ابزارآلات یافت شده می‌توان به انواع سرنیزه‌ها و شمشیرهای مستحکمی اشاره نمود که در مناطق و قلعه‌های مختلف تحت حکومت اورارتوها کشف شده است. تصویر ۸، نمونه‌ای از این کلاهخودها به همراه دو شمشیر بلند را نشان می‌دهد که قطر تیغه‌یشان به تدریج کاهش یافته و دنده‌ای می‌شوند.

تا مدت‌ها تصور آن بود که بسیاری از اشیای به دست آمده از مناطق اورارتویی متعلق به آشوریان باشند. این به دلیل جزئیاتی بود که اورارتویی‌ها برای تزئینات وسایل و ابزار خود استفاده می‌کردند. این گروه از وسایل مفرغی اورارتویی را می‌توان به دلیل فناوری ساختشان از هم تفکیک کرد؛ این تمدن، روش قالب‌ریزی با مدل‌های پیش‌ساخته را به کار می‌گرفتند. برای مثال، می‌توان پایه‌ی تختی سلطنتی را مثال زد که در توپراک قلعه به دست آمده است. به نظر می‌رسد هر قسمت از این تخت با مجسمه‌هایی مفرغی به شکل حیوانات بالدار و موتیف‌های مربوط به خدایان اورارتویی تزئین شده بوده است. از این تخت‌های باشکوه که مورد استفاده‌ی پادشاهان و روحانیون بوده، در نقش برجسته‌های آشوری نیز یاد می‌شود. برای مثال تصویر ۹ قسمتی از مجسمه‌ای مفرغی را نشان می‌دهد که نمایشگر خدایی ایستاده بر گاو است. این مجسمه، احتمالاً به دلیل عدم بکارگیری زیورآلات بر آن، در پای تخت قرار داشته است (خطیب‌شهیدی، ۱۳۸۳: ۲۴۴).

از اشیای مفرغی دیگری که از مناطق مربوط به این تمدن به دست آمده، زنگ‌هایی است که هنرمند اورارتویی در ساخت آن تزئینات ظریفی را به کار برده است. تصویر ۱۰ یک نمونه از این زنگ‌های کشف شده در محوطه‌های اورارتویی شمال غرب ایران را نشان می‌دهد که حلقه‌ی تعلیقش به شکل دستی مشت شده درست شده و بدنه، شیاردار بوده و بر رویش حفره‌های مستطیل‌شکل منظمی به وجود آمده است.

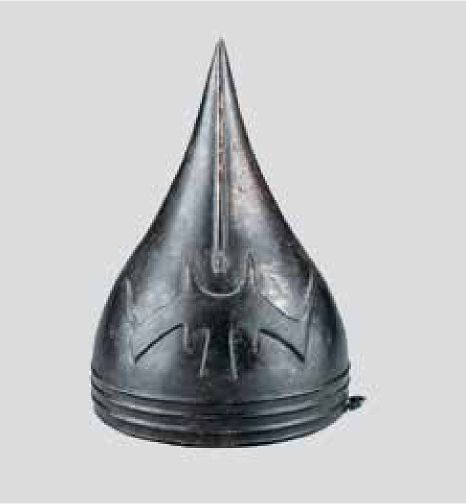
جواهرسازی

جواهرات اورارتو دارای دو نوع درجه‌بندی می‌باشند: زیورآلات ساخته شده از فلزات گرانبها و سنگ که برای پادشاه و خانواده‌اش استفاده می‌شده و انواع برنزی ساده‌تر



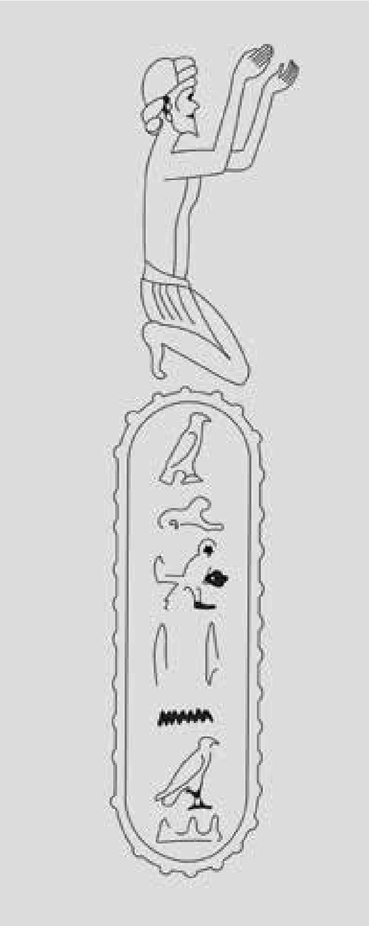
تصویر ۵. قسمتی از نقوش برجسته‌ی دروازه‌ی بالاوات

[Retrieved February 7, 2017. From http://www.wikiwand.com/de/Salm%C481%nu-a%C5%A1ar%C493%d_III]



تصویر ۷. کلاهخود مفرغی اورارتویی، مکشوفه از محوطه‌های باستانی ارمنستان، مشابه کلاهخود موجود در موزه‌ی رضا عباسی

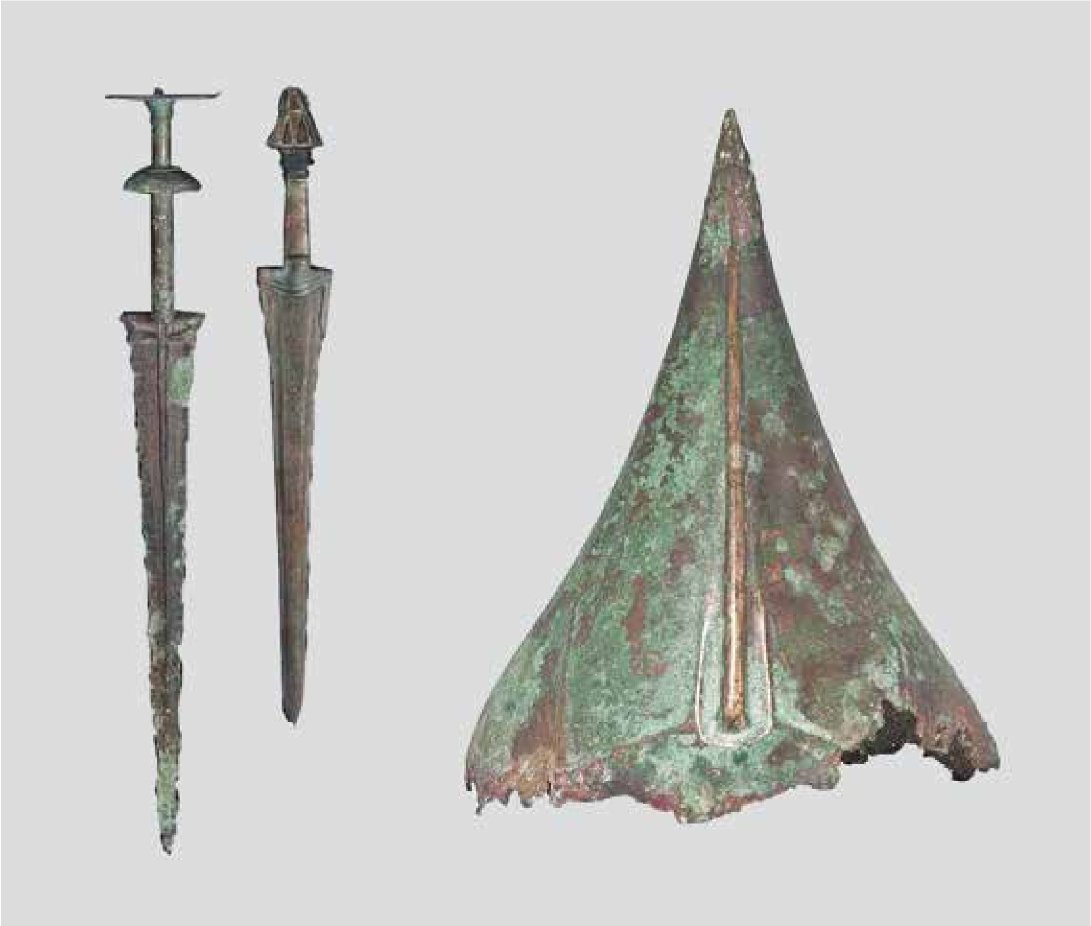
[Retrieved February 7, 2017. From https://www.pinterest.com/dlhyvlado/urartu]



تصویر ۶. نقش مرد ارمنی بر پایه‌ی مجسمه‌ی داریوش اول

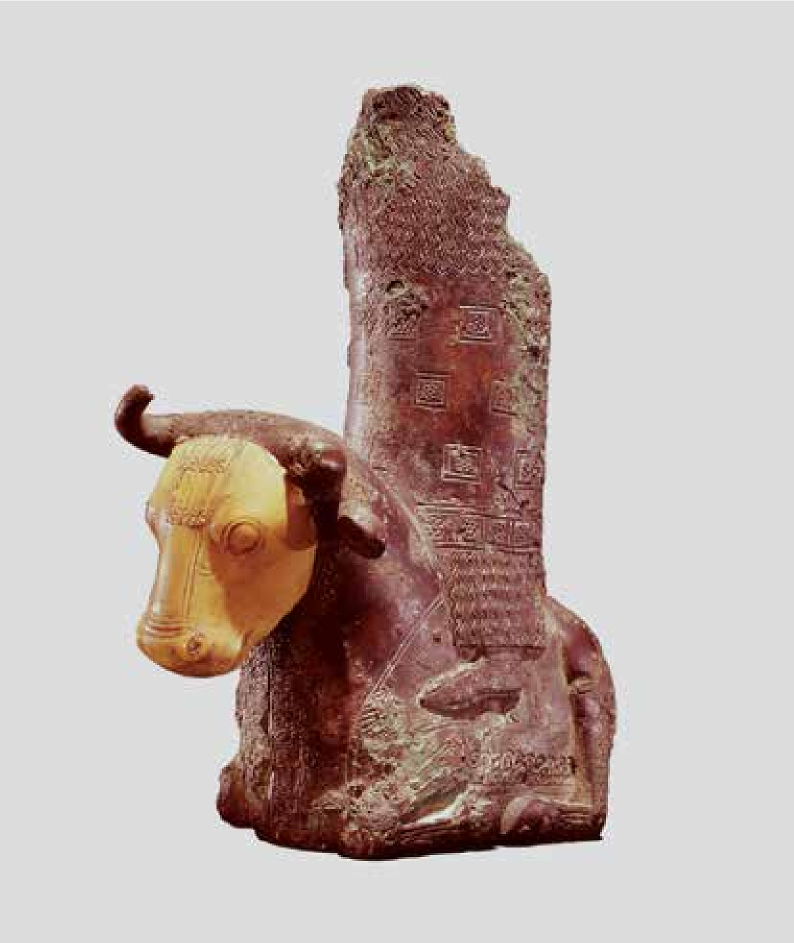
[مأخذ: ولایتی، ۱۳۸۵: ۱۸۳]

(اجرای مجدد توسط هنرمعماری)

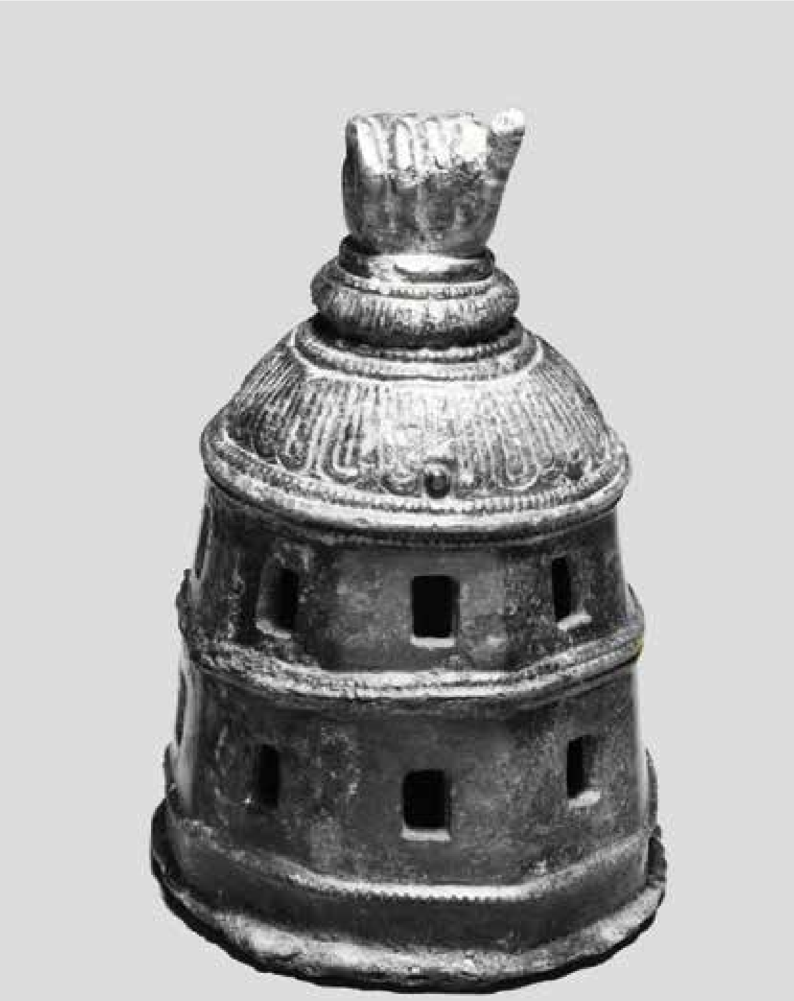


تصویر ۸. نمونه‌ای از یک کلاهخود و شمشیر اورارتویی، مکشوفه از لرستان کلکسیون شخصی

[Retrieved February 7, 2017. From http://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-urartian-bronze-helmet-and-two-luristan-5671197-details.aspx]



تصویر ۹. مجسمه‌ی به کار برده شده در پایه‌ی تخت سلطنتی، ارتفاع ۲۳ سانتی‌متر، موزه‌ی آرمیتاژ
[آرشیو موزه‌ی متروپولیتن]



تصویر ۱۰. زنگ مفرغی، یافت شده در قسمت‌های شمال غربی ایران [آرشیو موزه‌ی بریتانیا]

که مورد استفاده‌ی ثروتمندان قرار داشته است. اورارتوها جواهرات را بیشتر به عنوان طلسم به کار می‌بردند (تصویر ۱۱). در نوشته‌ای از پادشاه آشور، سارگون دوم از مقادیر بسیارِ جواهرات اورارتویی ساخته شده از نقره و طلا سخن می‌گوید که از تصرف موصاصیر در ۷۱۴ ق.م. به دست آورده است. این اشیا شامل گردنبندها، کمربندها و همچنین اقلام کوچک‌تر دیگر مانند گوشواره‌ها، مهره‌های عقیق جگری، گردنبند، سینه‌ریز، دستبند، بازوبند، انگشترها، کمربندهای فلزی، سوزن‌های تزئینی و مانند آنها می‌باشد. اگرچه ماده‌ی اولیه‌ی این جواهرات عمدتاً از برنز می‌باشد، ولی در ساخت آنها از طلا، نقره، آهن، سرب و همچنین عاج استخوان و سنگ‌های نیمه‌قیمتی نیز به کار برده شده است. طلا و جواهر توسط زنان و مردان در اورارتو استفاده می‌شده و طلا و جواهر زنان معمولاً آروبانی، الهه‌ی اورارتو، همسر خدای خالدی را به تصویر می‌کشیده است. همچنین نقوش بین‌النهرین مانند درخت زندگی و خورشید بالدار نیز رایج بوده است. (Yesayan, 2003: 200)

نقاشی

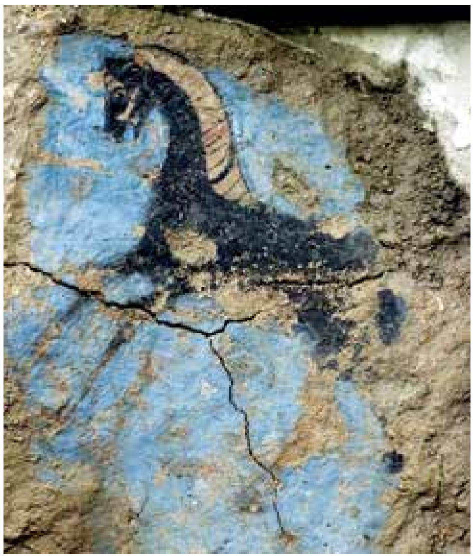
یکی از معروف‌ترین انواع نقاشی‌های این قوم، فرسکوهای رنگی اورارتویی است که از ویرانه‌های دژی در اربانی به دست آمده‌اند و در وضعیت نسبتاً مطلوبی می‌باشند. اربانی، برخلاف شهرهای دیگر اورارتویی در آتش نسوخت، بلکه اورارتوها بدون جنگ و خونریزی، این شهر را رها کردند و شهر متروکه شد. این امر به حفظ نقاشی‌های دیواری کمک بسیاری کرده است، برای مثال تصویر ۱۲، فراسکویی را با تصاویری از خدایان و درختان زندگی نشان می‌دهد. از مهم‌ترین ویژگی این فراسکو، تنوع رنگی‌ای می‌باشد که در آن به کار رفته است. همچنین یکی دیگر از دلایل معروفیت اورارتوها و جنگاور بودنشان، پرورش اسب‌های اصیل و قدرتمند بوده، به طوری که احترام به اسب در اعتقادات اورارتو وجود داشته است (پاسدرماجیان، ۱۳۶۹: ۱۰). همچنین شیوینی، نام خدای خورشید آنها بوده است که اورارتوها در طرح‌هایشان آن را به کار گرفته‌اند (Bournoutian, 1993: 17). این اعتقادات در قوم‌های بعدی و هخامنشیان نیز ادامه یافت و آثار آن در نقاشی‌های دیواری این تمدن آشکار است.

ساخت ظروف

با شنیدن نام اورارتو، اولین موضوعی که به ذهن متبادر می‌شود ظروف سفالی براق قرمز رنگی است که به نظر جلا داده شده‌اند (تصویر ۱۳). اکثر ظروف سفالی اورارتویی، پوشش گلی قرمز رنگ دارند. این ظروف که دارای طیف رنگی از قرمز تا آلبالویی هستند، به عنوان یک سنت اورارتویی، مورد قبول همگان واقع شده است. ظروف سفالی قرمز رنگ اورارتویی با درخشندگی و براقیت خاص خود، از نمونه‌های مات دوره‌ی عصر آهن قدیم قابل تشخیص هستند، همچنین بر روی ظروف سفالی قرمز رنگ عصر آهن قدیم که دارای خمیره‌ای به رنگ قهوه‌ای می‌باشد، آثار قلم رنگ‌آمیزی نیز مشخص است (گروه مؤلفین، ۱۳۸۸: ۲۱۸). در گل سفالگری ظروف سفالی عصر آهن قدیم، مقدار زیادی ماسه، سنگریزه، ذرات میکا و آهک دیده می‌شود، ولی مقدار این مواد در گل سفالگری ظروف قرمز اورارتویی به مراتب کمتر شده و در تهیه‌ی گل سفالگری ظروف این دوره، دقت زیادی به عمل آمده

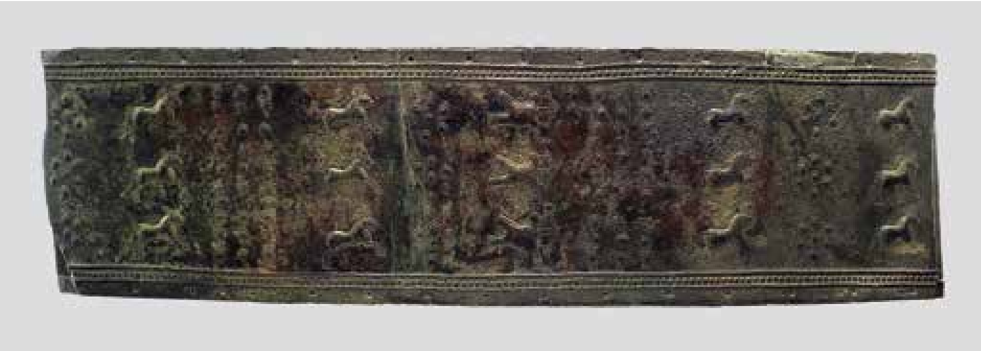
سر گاو شاخدار، کشف شده در شمال غرب ایران، موزه‌ی کلیولند

[Retrieved February 7, 2017. From https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bull_Head_Attachment,_about_700600-_BC,_Urartian,_northwest_Iran,_bronze_-_Cleveland_Museum_of_Art_-_DSC08167.JPG]



نقاشی با طرح اسب، نگهداری در موزه‌ی ایروان

[Retrieved February 7, 2017. From https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Urartian_Fresco07.jpg]



تصویر ۱۱. کمربند اورارتویی، تزئین شده با تصاویر خدایان، صحنه‌های شکار و حیوانات، ۷۰۰ ق.م. [آرشیو موزه‌ی متروپولیتن]

تا کیفیت بهتری داشته باشد. مهم‌تر از همه اینکه در این دوره، به جای استفاده از چرخ سفالگری دورکُند عصر آهن، از چرخ‌های سفالگری با دور تند برای ساخت و فرم‌دهی ظروف سفالی استفاده شده است. در حقیقت می‌توان دوره‌ی اورارتو را زمان آغاز استفاده از چرخ سفالگری با دور تند در منطقه‌ی شرق آناتولی دانست.

همزمان با اورارتو، تکنولوژی تولید سفال در شرق آناتولی متحول شد و تولید انبوه سفال پدیدار گشت. وجود ظروف سفالی همسان و هم‌شکل و پیدا شدن انبارهای این ظروف سفالی در بعضی از قلعه‌ها که حاوی هزاران عدد از این ظروف سفالی هستند، نشانگر تولید انبوه این ظروف در اورارتو می‌باشد. از سوی دیگر، برای اولین بار در این دوره، شاهد حضور نشان کارگاه تولیدی بر روی ظروف سفالی هستیم. با اینکه تا کنون هیچ کارگاه تولید سفال اورارتویی شناسایی نشده، اما وجود نشان‌های متفاوت بر روی این ظروف سفالی، نشانگر وجود کارگاهای سفالگری متعددی در این دوره است. با وجود این نشانه‌های متفاوت، چنین به نظر می‌رسد که علاوه بر کارگاه‌های دولتی تولید سفال، مراکز خصوصی نیز در این امر فعال بودند.

در نتیجه‌ی کاوش‌های باستان‌شناسی که در مرکز اورارتویی شرق آناتولی، ترانس قفقاز و شمال غرب ایران (قلعه‌ی وان، توپراک قلعه، چاووش تپه، آلتین تپه، آنزاف، آدیل جوازکف، آیانیس، کایالی دره، کارمیربلور، اربونی، بسطام) صورت گرفته، ظروف سفالی در شکل‌ها و اندازه‌های متنوعی کشف شده است که نشانگر طراحی خاص آنها برای استفاده در موارد مخصوص به خود می‌باشد. این تقسیم‌بندی شامل ظروف سرویس (خوردن و آشامیدن)، ظروف نگهداری مواد غذایی، ظروف پخت‌وپز و ظروف آیینی است. نوع گل سفالگری و تکنولوژی ساخت هر گروه، متفاوت و مخصوص به خود است و در ۶ گروه رنگی شامل قرمز براق، قهوه‌ای، صورتی، قهوه‌ای روشن، کرم و کرمی تیره قابل تقسیم بندی هستند (Erdem, 2012: 115).

معماری

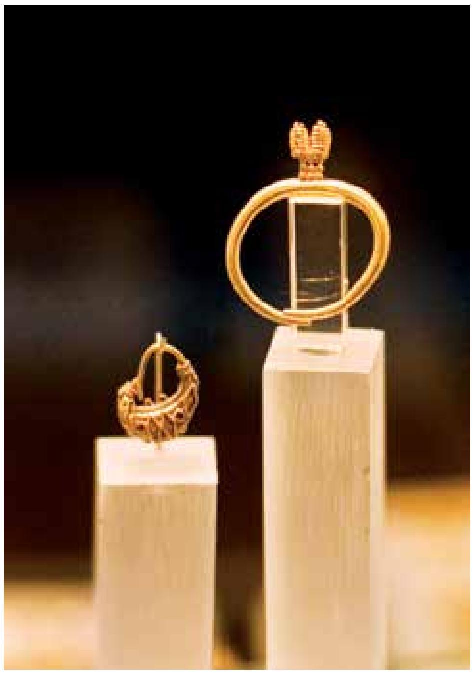
متون اورارتویی اغلب واژه‌هایی را تکرار می‌کنند که به ساختارهای متفاوت شهر و مسکن اشاره دارد، ولی هنوز هم نمی‌توان معنای دقیقی برای آنها متصور شد. قلعه‌های ماورای قفقاز با پیشوند «شهر» یا پیشوند «کاخ» معرفی شده‌اند که از لحاظ لغوی به معنای «خانه‌های بزرگ» می‌باشد. احتمال می‌رود که واژه‌ی «شهر» به مراکز مباشرتی سیاسی-اقتصادی و واژه‌ی «کاخ» برای قلعه‌هایی که کاربرد نظامی داشته‌اند و فرماندار نظامی در آن زندگی می‌کرده اطلاق شده باشد (پیوتروفسکی، ۱۳۸۳: ۲۸۰).

در مقابل معماری چوبی ماناها، این قبیله به دلیل منطقه‌ی سکونتی از سنگ و فلز در معماریشان بهره می‌بردند که برای پوشش نیز استفاده می‌شد. براساس نظر پوپ، استفاده از تضاد چشمگیر بین مرمر سیاه و سفید را در این دوره می‌توان زمینه‌ی نمای ساختمان‌های شاهی تخت‌جمشید و سایر مکان‌ها تلقی کرد (پوپ، ۱۳۸۷: ۷۶). آنها از تیر و ستون با آسمانه‌ی تخت استفاده می‌کردند و تزئینات ستون‌هایشان پیچک و مصالح اصلیشان سنگ و چوب بوده است. ساختمان‌ها اغلب به شکل چهارگوش و نیایشگاه‌ها تالارهای ستوندار، بر روی سکو بودند. همچنین، آنان گونه‌ای ساختمان دو طبقه به نام «کلاوه» داشتند که به دلیل امنیت، تنها در طبقه‌ی بالای آن زندگی کرده و توسط یک نردبان دسترسی به آن میسر می‌شده و طبقه‌ی پایین مخصوص انبار بوده است (پیرنیا، ۱۳۸۹: ۲۵). به‌طورکلی، معماری این تمدن بیشتر به دنبال ایجاد راه‌هایی جهت دفاع در برابر شهر و ساکنین آن بوده است. برای مثال، تصویر ۱۴، مدلی را از دیوارهای شهرهای اورارتویی نشان می‌دهد که به دقت، جزئیات استحکامات آنها را به نمایش می‌گذارد.

قلعه‌سازی از ویژگی‌های اصلی این معماری به شمار می‌رود. دیوارهای قلعه‌های اورارتویی، بسیار قطور و اغلب بیش از ۳ متر ضخامت داشته است. ساختار آنها شامل دو ردیف سنگ‌های بزرگ در دو رویه‌ی دیوار و بخش مرکزی پر شده با سنگ‌های کوچک‌تر است که بدون استفاده از مواد چسباننده مانند ملات، چیده شده‌اند. بقایای قدیمی‌ترین این قلعه‌ها در دامنه‌های غربی صخره‌های وان به چشم می‌خورند. همچنین با شکل‌گیری این دولت، تغییرات بسیار چشمگیری در نحوه‌ی مدیریت منابع آب پدید آمد و سازه‌های متعددِ آبیاری با اصول علمی و فنی ساخته شدند که دلیل عمده‌ی این پیشرفت را می‌بایست در ویژگی‌های جغرافیای طبیعی و عوامل انسانی دانست که دولت اورارتو را مجبور به احداث سازه‌ی عظیم آبی مانند سد، دریاچه‌ی مصنوعی، آب‌انبار و کانال‌های آبی سوق داد. این پیشرفت به حدی بوده که بسیاری این دولت را به عنوان «بزرگ‌ترین تمدن هیدرولیکی دنیای باستان» نام برده‌اند (علیزاده و هژبری، ۱۳۸۱: ۵۹).

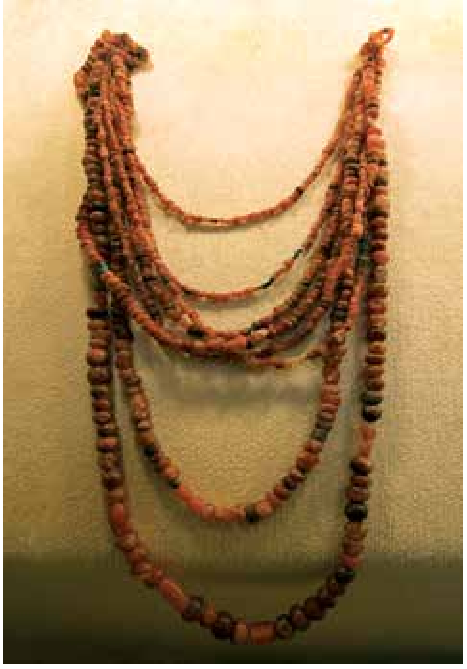
همچنین می‌توان در سرزمین‌های تحت نفوذ اورارتوها، خصوصاً اطراف دریاچه‌ی وان، مقابر صخره‌ای زیادی را در دامنه‌ی کوه‌ها و صخره‌ها برای دفن پادشاهان و امیران مشاهده کرد که همگی قابل مقایسه با این مقابر در دوران ماد می‌باشند. در واقع، می‌توان گوردخمه‌های صخره‌ای مادها را دنباله‌روی اورارتویی‌ها دانست؛ برخلاف گفته‌ی بسیاری که این نوع بناها را از آشوریان می‌دانند. این گوردخمه‌ها انوع گوناگونی دارند، برخی پاره‌سنگی مستطیلی شکل‌اند که تک اتاقی در آن نقر شده است (تصویر ۱۵). برخی دیگر از این گوردخمه‌ها به صورت واحدهایی پیوسته می‌باشند که معمولاً دو اتاق در کنار یکدیگر قرار گرفته و اتاقک دوم در مجاور یا پشت اتاقک اولیه تعبیه شده است (تصویر ۱۶). آنچه در گوردخمه‌های اورارتویی به چشم می‌خورد، وجود تعداد زیاد پله برای رسیدن تا ورودی گورخمه و همچنین تعداد زیاد طاقچه و سکو در اتاق‌ها برای قرار دادن ظروف و نذری‌ها است، درحالی‌که در گوردخمه‌ی مادها این خصوصیات به ندرت دیده می‌شود. افزون بر این، در اینگونه از بناهای اورارتویی، ستون‌ها، کتیبه‌ها و سنگ‌نوشته‌های متداول در گوردخمه‌های مادی دیده نمی‌شود (اصغرپور و حاتم، ۱۳۹۰: ۷۰).

در ایران کنونی، می‌توان محوطه‌هایی باستان‌شناسی باقیمانده از تمدن اورارتو را در مناطقی مانند تپه‌ی حسنلوی IV، عقرب‌تپه و بسطام مشاهده کرد. نکته‌ی متمایزگر معماری این تمدن، ساخت‌وساز آنها در ارتفاعات است. کمتر دیده شده که آنها پایه‌ی شهر خود را بر ویرانه‌های شهرهای تخریب شده بنا گذارند و ترجیح می‌داده‌اند که بناهای جدید خود را بر ارتفاعات بسازند.



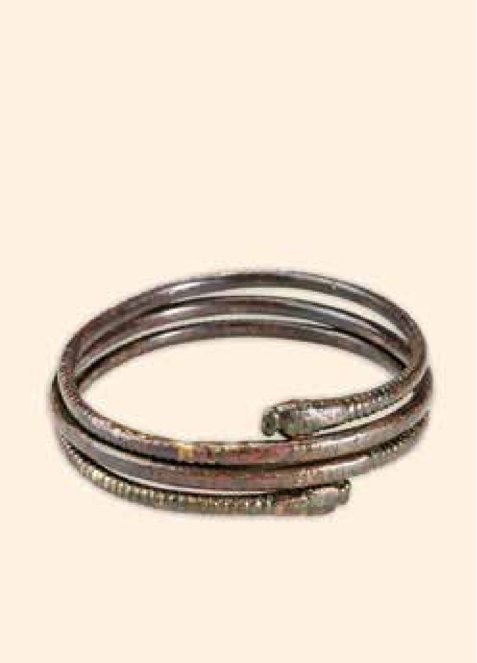
گوشواره‌های اورارتویی

[Retrieved February 7, 2017. From http://wp.wiki-wiki.ru/wp/index.php Искусство_Урарту]



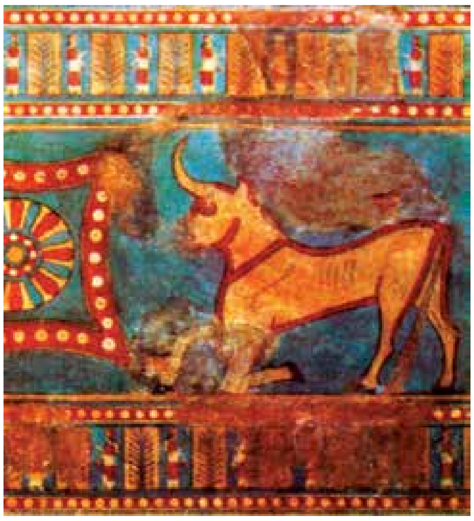
گردنبندی با سنگ‌های عقیق جگری، خریداری شده از شکارچیان گنج‌های نزدیک به وان در ترکیه، موزه‌ی تمدن‌های آناتولی، ترکیه

[Retrieved February 7, 2017. From http://wp.wiki-wiki.ru/wp/index.php Искусство_Урарту]



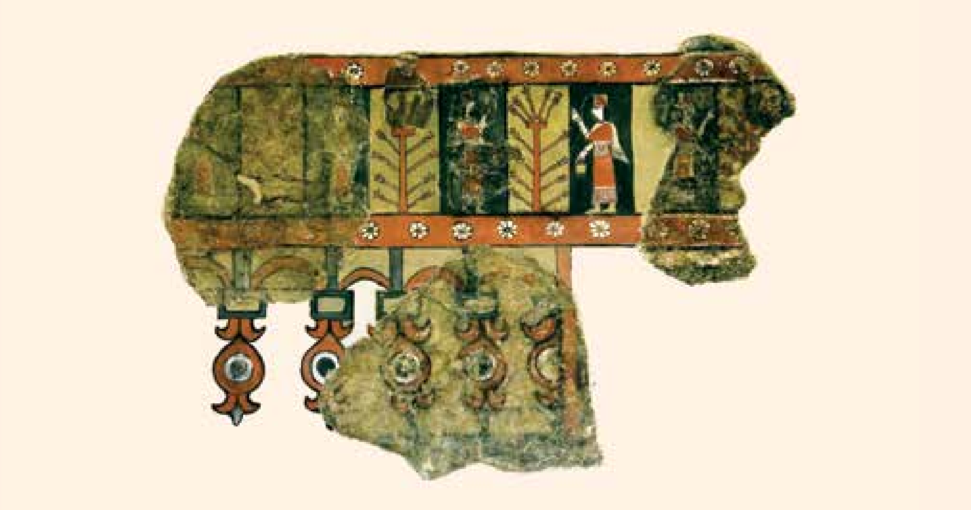
دستبند اورارتویی

[Retrieved February 7, 2017. From http://www.hurriyetdailynews.com/rezan-has-museum-opens-urartian-jewelry-collection-to-public--.aspx?pageID=238&nID=73665&NewsCatID=375]



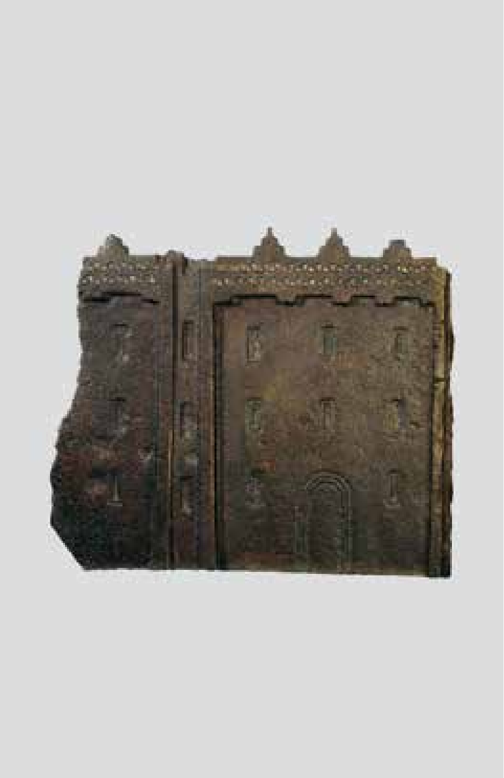
فراسکوی اورارتویی

[Retrieved February 7, 2017. From https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Urartian_Fresco05.jpg]



تصویر ۱۲. طرح درخت زندگی، قرن ۸ و ۹ ق.م. [آرشیو موزه‌ی بریتانیا]

↗ تصویر ۱۳. نمونه‌ای از سفال اورارتویی، مکشوفه از نواحی آناتولی، ۷۰۰ ق.م.
[Retrieved February 7, 2017. From http://www.barakatgallery.com/store/index.cfm/FuseAction/subcatItemsDetails/UserID/0/CFID/54470661/CFTOKEN/27144689/CategoryID/36/SubCategoryID/221.htm]



↑ تصویر ۱۴. مدل دیوارهای یک شهر اورارتویی، مکشوفه از توپراک قلعه
[Bourke, 2008: 183]

همچنین در برخی دیگر از شهرها، معابدی شامل تعداد زیادی اتاق که گویا به عنوان انبار از آنها استفاده می‌شده است در ارتفاعات می‌ساختند تا خدایان حافظ شهرشان باشند (Department of Ancient Near Eastern, 2004). در ادامه‌ی مقاله به بررسی محوطه‌ی باستانی اورارتویی بسطام در ایران پرداخته شده است.

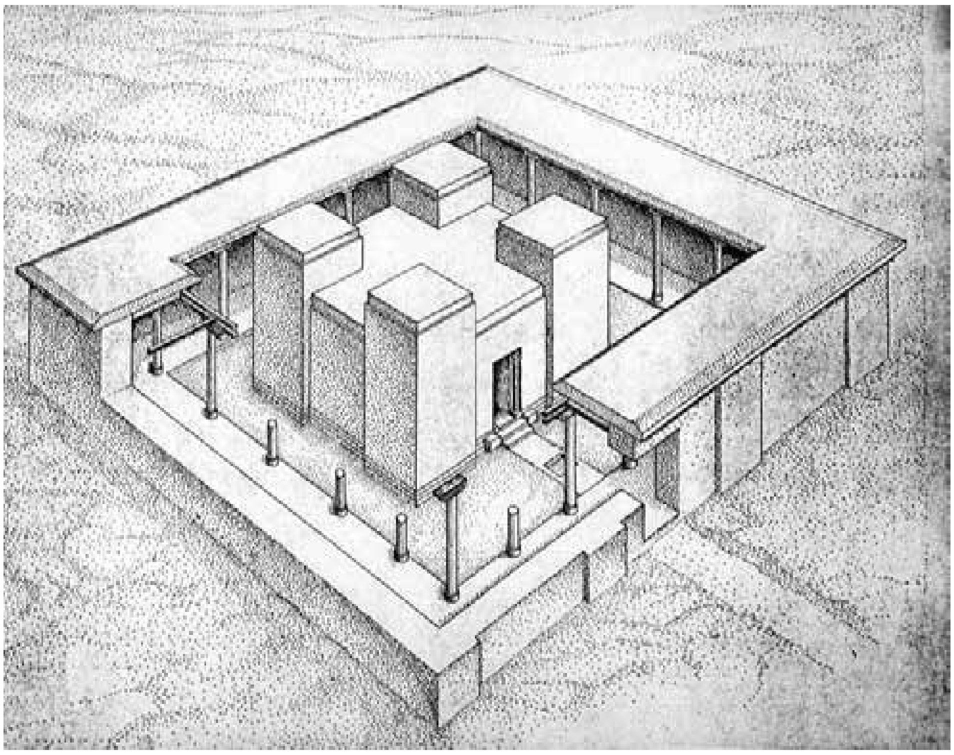
بسطام

مهم‌ترین بررسی‌های صورت گرفته در منطقه‌ی بسطام، توسط هیئتی کاوشگر به سرپرستی کلایس، در سال ۱۹۶۸، بوده است (تصویر ۱۷). در پی این کاوش‌های باستان‌شناختی که به صورت مداوم و هرساله صورت می‌گرفت، علاوه بر اشیای کوچک هنری، صفحات منقوش به خط میخی، معبد، قلعه، دیوارهای حصار و بقایای معماری کشف شده است. همچنین در اراضی پایین‌دست قلعه، بافت معماری یک شهر نیز مشخص می‌باشد. با توجه به اسناد میخی‌ای که در بسطام یافت شده، احداث این قلعه به دست «روسای دوم»، پادشاه اوراتو، در سال‌های ۶۴۵-۶۸۵ ق.م. اتفاق افتاده است. نام این قلعه در دوره‌ی اورارتو «روسایی اورارتو» (Rusa-i URU.TUR)، به معنای شهر کوچکی که روسا آن را ساخت، است. اما کاوش‌های صورت گرفته بیان می‌دارد که بسطام، بزرگ‌ترین مرکز اقتصادی، نظامی و سیاسی منطقه بوده است. بررسی‌های باستان‌شناختی و کاوش‌های بسطام فقط تا سال ۱۹۸۰ میلادی ادامه یافت و متأسفانه در سال‌های اخیر تمامی این فعالیت‌های بررسی و کاوش‌ها متوقف شده‌اند (Belli, 2003: 20).

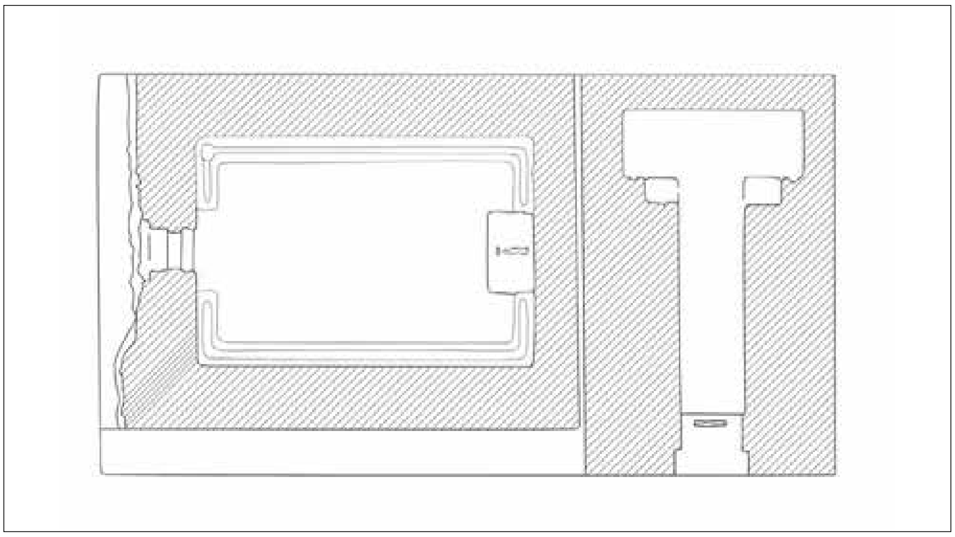
بسطام شامل ارگ، بخش صنعتگران، تجار و محدوده‌ی محصور مربعی‌شکل می‌باشد که ظاهراً از این محوطه‌ی محصور، برای نگهداری اسب استفاده می‌شده است. ارگ نیز متشکل از سه قسمت می‌باشد: بخش پایینی عمدتاً به پادگان اختصاص داشته، اما اصطبل، مراکز دادوستد و مهمانخانه‌ای نیز در آن دیده می‌شود. بخش میانی، دارای انبارهای فراوانی برای تدارکات قلعه بوده و قسمت‌های بالاتر آن تالارهای تشریفاتی و معبد خدای خالدی (که نامش بر کتیبه‌ها نیز ذکر شده) قرار داشته است. بخش فوقانی و آکروپولیس، به عنوان عمارت سلطنتی استفاده می‌شده و در شرایط اضطراری به کار می‌رفته است.

ارگ بسطام، بزرگ‌ترین مجتمع معماری شناخته شده‌ی اورارتوها است و مساحت کلی آن حتی از قلعه‌های پایتخت این پادشاهی در ترکیه و ارمنستان نیز بیشتر می‌باشد. با توجه به شواهد، احتمالاً بسطام در نیمه‌ی دوم قرن ۷ ق.م. غارت و به آتش کشیده شده است. هیچ قبرستان اورارتویی‌ای در بسطام یافت نشده، اما در آذربایجان ایران، تعدادی مقبره به صورت اتاقک‌های سنگی به دست آمده است که معروف‌ترین آنها، دسته‌ای از مقبره‌های سه اتاقه در نزدیکی دژ اورارتویی سنگر در غرب ماکو می‌باشد (گروه مؤلفین، ۱۳۸۸: ۲۷).

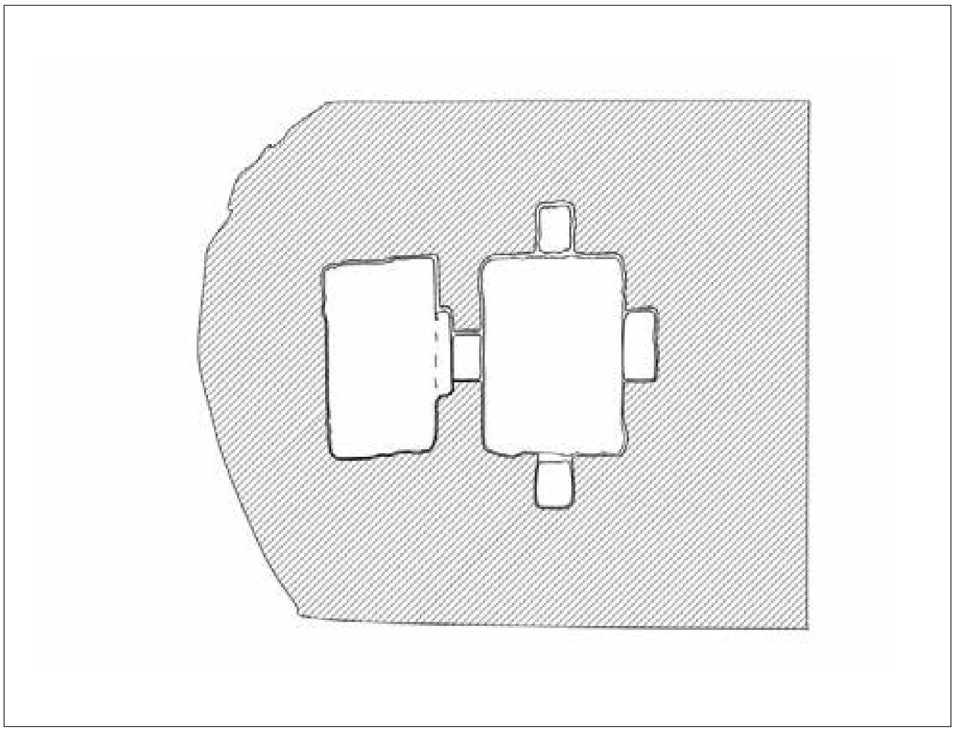
در نهایت باید گفت اگر سال‌های پیش از هزاره‌های دوم میلادی را بتوان دوران زندگی آرام و مسالمت‌آمیز و همچنین شکل‌گیری ادیان، شهرها، دولت‌ها و نظام‌های اجتماعی جوامع بشری دانست، پس از این دوران، جنگ‌ها و کشورگشایی‌های گسترده‌ی بشری آغاز می‌گردد و دقیقاً در این دوران است که ملتی در شمال غرب فلات ایران، با وجود عمر تاریخی کوتاه خود، در مقابل قدرت‌های عظیمی چون آشور می‌ایستند و هنر، معماری و زندگی خود را به گونه‌ای تنظیم می‌نمایند که مطابق با شرایط و موقعیتشان باشد. حال آنکه بقایای این آثار، به جای آنکه در شرایط امن نگهداری گردند و در دسترس پژوهشگران باشند، در تصرف مجموعه‌داران شخصی‌ای است که به دنبال منفعت‌طلبی از این میراث ارزشمند هستند. لینچ، پژوهشگر انگلیسی، که سرزمین وان را زیر پا گذاشته، درباره‌ی این تمدن قدرتمند می‌نویسد: «روان (اعتماد به نفس و روح) این نژاد آهنین، که بر آشوریان چیره بوده، گویی هنوز گویای پیروزهای این نژاد است.»



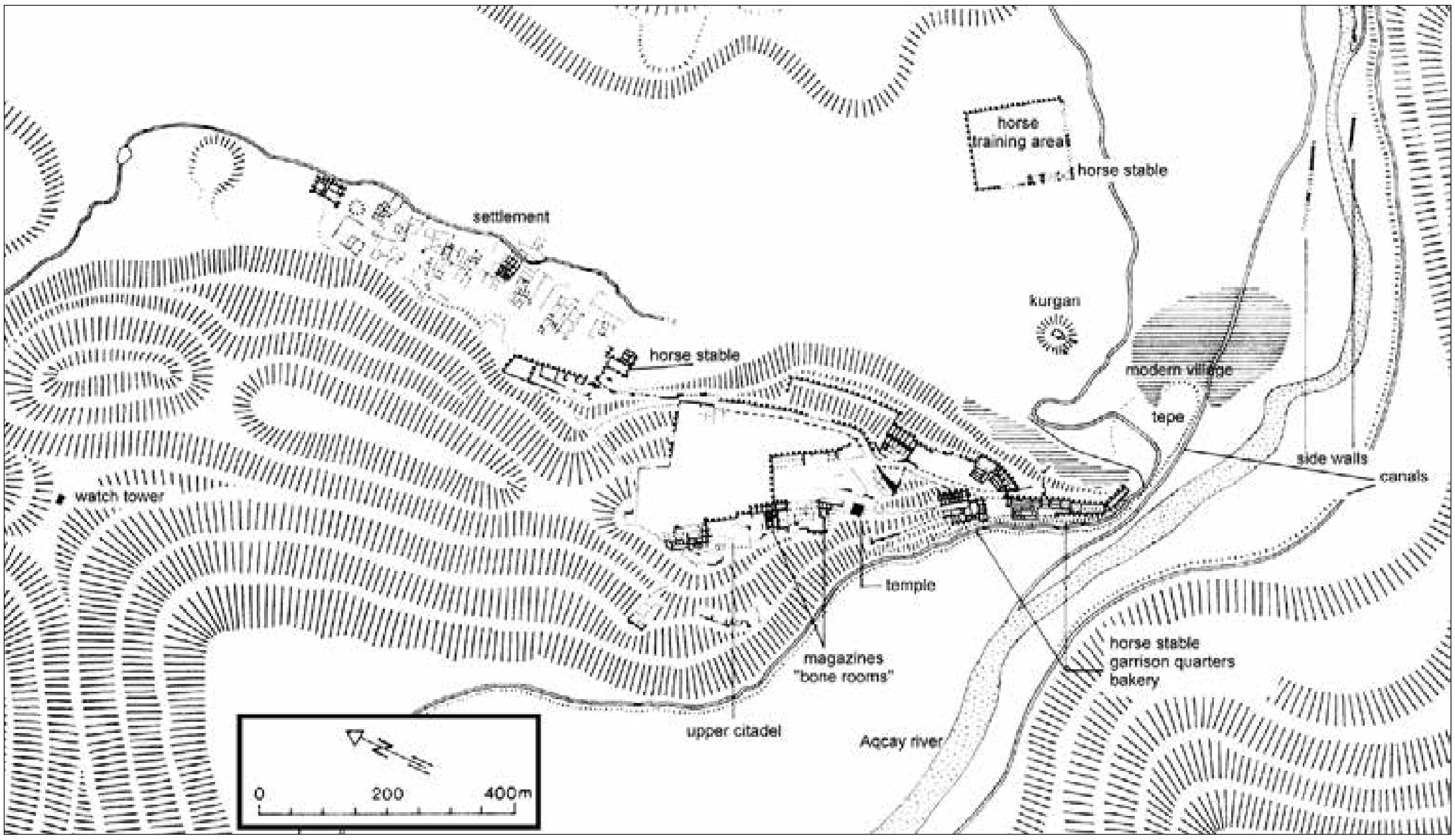
ترسیمی از یک معبد اورارتویی در آیانیس [آرشیو موزه‌ی متروپولیتن]



تصویر ۱۵. گوردخمه‌ی قارنی یاروک، سلماس [مأخذ: اصغرپور و حاتم، ۱۳۹۰: ۶۹]
(اجرای مجدد توسط هنرمعماری)



تصویر ۱۶. گوردخمه‌ی اورارتویی آقا اسماعیل، ارومیه
[مأخذ: اصغرپور و حاتم، ۱۳۹۰: ۶۹] (اجرای مجدد توسط هنرمعماری)


horse training area
horse stable
settlement
kurgan
horse stable
modern village
tepe
side walls
canals
watch tower
temple
magazines "bone rooms"
horse stable
garrison quarters
bakery
upper citadel
Aqcay river
0
200
400m

تصویر ۱۷. محوطه‌ی بسطام

[Retrieved February 16, 2017. From http://www.biainili-urartu.de/Iran/Bastam/Bastam.htm]

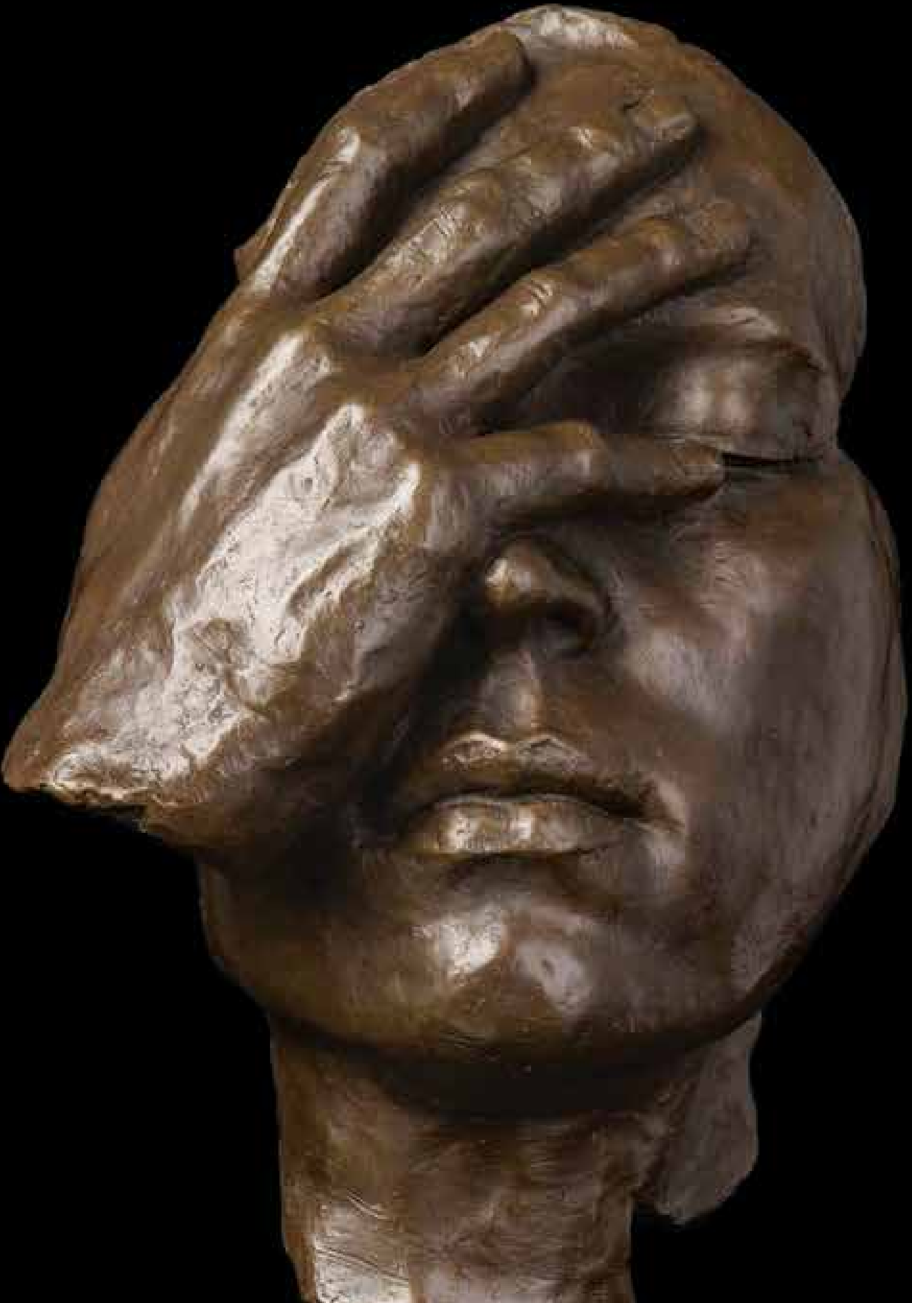
↑⇑ نمایی از تپه‌ی بسطام در کاوش‌های سال ۱۹۷۸

↑⇑ [Retrieved February 16, 2017. From http://www.biainili-urartu.de/Iran/Bastam/picgallery/Bastampict.html]

منابع

- اصغرپور، سمیرا و حاتم، غلامعلی (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی گوردخمه‌های ماد و اورارتو. فصلنامه‌ی علمی پژوهشی نقشمایه، شماره‌ی ۸.
- بهزادی، رقیه (۱۳۷۰). قوم‌های کهن؛ نظری به تاریخ اورارتو. مجله‌ی چیستا، شماره‌ی ۷۸.
- پاسدرماجیان، هراند (۱۳۷۷). تاریخ ارمنستان، ترجمه‌ی محمد قاضی، چاپ دوم. تهران: انتشارات زرین.
- پوپ، آرتور آپم و همکاران (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران، جلد اول. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- پیرنیا، محمد کریم (۱۳۸۹). سبک‌شناسی معماری ایران. تهران: سروش دانش.
- پیوتروفسکی، بوریس (۱۳۸۳). تمدن اورارتو، ترجمه‌ی حمید خطیب شهیدی. تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
- خطیب شهیدی، حمید (۱۳۵۵). تمدن اورارتو در آذربایجان ایران. مجله‌ی دانشکده‌ی تهران، شماره‌ی ۱۰.
- دارا، مریم (۱۳۹۱). خالدی، خدای آتش پیروزی اورارتوها. مجله‌ی پیام باستان‌شناس، شماره‌ی ۱۸.
- دارا، مریم (۱۳۹۴). دیسک کتیبه‌دار مفرغی کتیبه‌دار افسار اورارتویی. زبان‌شناخت، سال شش، شماره‌ی ۱.
- سارویی، سمیرا و حاتم، غلامعلی (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی گوردخمه‌های ماد و اورارتو. فصلنامه‌ی علمی پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه، شماره ۸.
- سرمدی، عباس (۱۳۷۶). سنگنوشته‌های اورارتو در آذربایجان. نشریه‌ی پیمان، شماره‌ی هفتم و هشتم.
- علیزاده، حسین و هژبری، علیرضا (۱۳۸۱). بررسی باستان‌شناختی نظام آبیاری اورارتو. پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد در رشته‌ی باستان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس. چاپ نشده.
- گروه مؤلفین (۱۳۸۸). باستان‌شناسی آذربایجان از دوره‌ی اورارتو تا شروع اشکانی، ترجمه‌ی محمد فیض‌خواه و صمد علیون. تبریز: نشر اختر.
- مشکور، محمدجواد (۱۳۳۲). تاریخ مردم اورارتو و کشف یک سنگ‌نبشته به خط اورارتو در آذربایجان. تهران: نشریه‌ی شماره‌ی یک انجمن فرهنگ و هنر ایران.
- میرفتاح، علی اصغر و صبوری نوجه‌دهی (۱۳۸۷). بررسی و مقایسه‌ی گونه‌شناختی یافه‌های فلزی اورارتویی شمال غرب ایران با نمونه‌های مشابه خارج از ایران. مجله‌ی پیام باستاشناس، شماره‌ی ۱۰.
- نجاریان، آرمن (۱۳۷۹). تأثیر هنر و فرهنگ اورارتو بر تمدن‌های ماد و هخامنشی. فصلنامه‌ی پیمان، شماره‌های ۱۱ و ۱۲.
- ولایتی، رحیم (۱۳۸۵). معرفی قلمروی هخامنشیان براساس نقش‌های ملل؛ مجسمه‌ی داریوش. مجموعه مقالات سومین کنگره‌ی تاریخ معماری و شهرسازی ایران. بم: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
- ولایتی، رحیم (۱۳۸۹). تأثیر هنر ملل تابعه‌ی امپراتوری هخامنشیان بر هنر و معماری آنها. باغ نظر، شماره‌ی ۱۴.

- Belli, O. (2003). *Urartu Krallığı ile ilgili Araştırmaların Tarihçesi,Urartu: Savaş ve Estetik-Urartu*. Istanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık.
- Bournoutian, G. (1993). *A History of the Armenian People; volume I*. USA: Mazda Pub.
- Bourke, Stephen (2008). *Ancient Civilizations: The Middle East*. UK: Thames & Hudson.
- Çilingiroğlu, A. (1997). *Urartu Krallığ; Tarihi ve Sanatı*. Izmir: Yaşar Education and Culture Foundation.
- Department of Ancient Near Eastern Art (2004). *Urartu; In Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Erdem, Ü. (2012). Urartu'da Çanak Çömlek. Journal of *Aktüel Arkeoloji*. Vol. 30.
- Seidl, Ursula (1994). Achaimenidische Etlehungen aus der urartäischen Kultur, *Journal of Continuity and Change*, No. 8.
- Stephen Bourke (2008). *Ancient Civilization; The Middle East*. London: Thames & Hudson.
- Yesayan S. (2003). Jewelry Art of Urartu. *Historical and Philological Journal*, No. 3.



نظریه‌پردازان
معماری

منتقدان معماری به عنوان دیگر ذی‌نفعان ساختمان: چشم‌اندازی جهانی

کریس واتسون

ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد

مقدمه

براساس سی سال ارزیابیِ حدود ۲۰۰ ساختمان در اروپا و مناطق اقیانوسیه، سردبیران خواستار چشم‌اندازی بر «معماری فراتر از نقد» شدند. در این بخش، ارزیابی پس از سکنا[*] (POE) بسته به متن حاضر و کاربردش بازتعریف می‌شود. از آنجایی که ساختمان‌ها جهت کار و یا زندگی افراد ساخته می‌شوند، نظر و بازخورد کاربران و ذی‌نفعان ساختمان‌ها درباره‌ی کارامدی و راحتی آنها از لازمه‌های ارزیابی POE می‌باشد. در ثبت تجربیات و دیدگاه ذی‌نفعان، واقعیت برانگیختن نظرات و بی‌طرفی مستنداتشان در نظر گرفته شده است. تجربیات منتقدان هم با آنهایی که در ارزیابی POE ثبت گردیده‌اند، مقایسه شده است ــ منتقدان معماری فعال در نشریات، نقدهای عمومی خودجوش و منتقدان معمار در سه ارزیابی POE. در این بخش، سهم مشاغل معماری در احتیاجات ذی‌نفعان و فرصت آنها برای مشارکت در معماری‌ای که فراتر از بوده، در نظر گرفته شده است. در آخر، روند جهانی افزایش مشارکت شرکت‌های خصوصی در امکانات عمومی درخصوص ایجاد تغییرات در فرصت‌های POE مورد بحث قرار گرفته شده است. این مقاله به این نتیجه می‌رسد که تجربه‌ی منتقدان درباره‌ی ساختمان‌ها می‌تواند برای ارزیابی POE مفید باشد و مکمل روند ارزیابی از دیگر ذی‌نفعان باشد.

تعریف ارزیابی پس از سکنا (POE)

- ارزیابی POE، فرایندی معماری جهت ایجاد راهکارهایی برای ارتقای سطح کارامدی توسط بهینه‌سازیِ سازگاری میان طراحی و کارکرد ساختمان‌ها تحت شرایط عملیاتی است. این مهم، از طریق تعاملات میان گروه‌های ذی‌نفع به دست می‌آید که در آن از تجربیات خود درباره‌ی ساختمان می‌گویند تا توصیه‌ها و راهکارهایی برای طراحی و کاربرد آنها به وجود آید. تعامل درباره‌ی تجربه‌ی ساختمان‌ها موجب سازگاری و هماهنگی میان مشاهدات و انتظارات درباره‌ی ساختمان مورد بحث می‌شود. ارزیابی POE در سراسر چرخه‌ی زندگی ساختمان کاربرد دارد. ارزیابی در سال‌های اولیه‌ی بنا ، موجب ساخت و تنظیم دقیق ساختمان‌های جدید می‌شود و در برنامه‌ریزی برای ساختمان‌های بعدی، اطلاعات ارزشمندی را در اختیار متخصصین می‌گذارند. همچنین ارزیابی ساختمان‌های قدیمی‌تر، به نوعی برنامه‌ریزی و طراحی تغییرات را هدایت می‌کنند.
- تمامی افرادی که سهمی در ساختمان دارند و یا همان ذی‌نفعان ساختمان، در این ارزیابی حضور خواهند داشت و هر یک از جانب خود نظراتشان را ابراز می‌کنند. به منظور ثبت نظرات بی‌طرفانه‌ی افراد در اینجا، سه بُعد ارزیابی ساختمان، یعنی طراحی، کاربرد و وضعیت یا شرایطش گنجانده شده‌اند.
- مشاهدات آزمایشی افراد درباره‌ی علت و معلول ثبت می‌شوند. به عنوان مثال، «ما وسیله‌ی گرمایشی را روشن می‌کنیم چون در تابستان سیستم تهویه بیش از حد خنک می‌کند.» همکاری شرکت‌کنندگان درباره‌ی یافتن راه حل برای مسائل طراحی و کاربرد و همچنین توصیه‌های ارزیابان معماری برای ارتقای سطح سلامت و کارکرد ساختمان، همگی به طور متعادل از تجربیات تمامی افراد ذی‌نفع درباره‌ی ویژگی‌های آن ساختمان در این ارزیابی لحاظ می‌گردند.

---

[*] **Post-Occupancy Evaluation (POE)**

→ [Retrieved February 26, 2017. From https://www.aliexpress.com/store/product/2015-Nouveau-Art-Bronzes-Antique-Statue-Abstract-Human-Face-Thinking-Bronze-sculpture-New-Item-Modern-Home/626719_32334210240.html]

- گزارشات ارزیابی POE تمام تجربیات حاصل از بخش‌های مختلف ساختمان را ثبت می‌کند و با مشخص کردن وضعیت هر بخش و در نظر گرفتن ویژگی‌های مختلف آنها، شرایط عملکری متفاوتشان را در قسمت‌های مختلف ساختمان نشان می‌دهد.
- اگرچه موضوع مشترک تمامی ارزیابی‌های POE ساختمان‌ها هستند، فرایند آن برای دیگر محیط‌های ساخته شده و طراحی منظر و اموری از این دست، کاربرد دارد.

ذی‌نفعان

ذی‌نفعان، شامل تمامی افرادی می‌شوند که سهم یا مشارکتی با آن ساختمان مورد بحث دارند. سلامت و کارکرد بهره‌وری ساختمان برای هر کارفرمایی مهم است و از آنجایی که این عوامل تا حدودی بستگی به تجربیات ذی‌نفعان در رابطه با آن ساختمان دارد، بنابراین، ارزیابی POE بر آنها متمرکز می‌باشد. ذی‌نفعان و یا سهامداران ساختمان‌های تجاری و عمومی شامل گروه کارکنان، مراجعه‌کنندگان و صاحبان ساختمان می‌شود. بنابراین به طور خاص، ذی‌نفعان ساختمان‌ها عبارتند از: صاحبان یا مدیران املاک؛ کارکنانی که در ساختمان کار می‌کنند و مسئولیت سودرسانی را دارند؛ افرادی که در ساختمان خدمت می‌کنند ــ مانند مشتریان، دانش‌آموزان و دانشجویان، زندانیان، مراجعه‌کنندگان، ساکنان، مستأجران، مهمانان، بیماران و بازدیدکنندگان و غیره؛ تیم پروژه، یعنی کارفرما، مدیر پروژه، معمار، مهندس، سازنده، و غیره؛ گروه تعمیر و نگهداری ــ مدیر تأسیسات، لوله‌کش، برق‌کار، مستخدم و غیره. افزون بر این، ارزیابی POE شامل افرادی که به نوعی تحت تأثیر ساختمان هستند نیز می‌شود؛ به عنوان مثال، همسایه‌ها، منتقدین معماری، افراد ناتوان، جامعه و نسل آینده ــ مثال پیش رو درخصوص ارزیابی همین مسئله، یعنی دغدغه‌های نسل آینده است.

هر کسی در تجربه‌ی خود با ساختمان‌ها متخصص است

همان‌طور که پیشتر ذکر شد، هدف اساسی ارزیابی POE، برقراری ارتباط با تجربیات ذی‌نفعان است تا برای ارتقای سطح کیفی ساختمان به راه حل برسیم. یک وب‌سایت معماری، ساختمانی را به لحاظ طرح، ظاهر، نورپردازی و انعطاف‌پذیری مورد بررسی قرار داد و سپس داورانشان جایزه‌ی معماری را به آن ساختمان اختصاص دادند. اما در مقابل، گزارشات مختلفی از ساکنان به دلیل بوی فاضلاب در محل کارشان، آلودگی صوتی خارج از کنترلشان و مزاحمت سروصدا هنگام جلسات، سروصدای بیش‌ازحد کارخانه‌ها، نگرانی برای ایمن بودن پنجره‌ها، کمبود امنیت و نور بیش‌ازحد و مضر برای بینایی، مشکلات سوئیچینگ، خاموشی و نور ناخواسته، کیفیت بد هوا که باعث ناراحتی و بیماری افراد می‌شود، نشت آب باران از سقف، دیوارها و درها به دستمان رسید.

شنیدن صدای ساکنین ساختمان در نقد معماری رایج نیست و این «فریاد سکوت» نشنیده گرفته شده است. در واقع معلوم نیست که آیا داورانی که به این بنا جایزه داده‌اند، تصاویر را دیده‌اند، دور بنا گشتی زده‌اند و یا داخل ساختمان را با آن همه مشکل ملاحظه نموده‌اند یا خیر؛ اما واضح است که صدای ساکنان را نشنیده‌اند. معمولاً مدیران املاک، معماران، مهندسین و سازندگان به ندرت عیب و نقص بناها را گزارش می‌کنند. در مواقعِ اندکی هم که تجربیات نامطلوبی از ساکنین ذکر می‌شود، مسئولیت آنها به یکدیگر و یا به خود ساکنین نسبت داده می‌شود. شرایط اشتغال به معماری، معماران را برای بازدید بنا پس از یک تا دو سال از تاریخ اتمام ساخت، جهت دریافت بازخورد ساکنین درباره‌ی آن بنا تشویق نمی‌کند. فرانک دافی (Frank Duffy) برداشت بخش M را از خدمات مؤسسه‌ی سلطنتی معماران بریتانیایی (RIBA) اینگونه توضیح می‌دهد: «این حرفه را در زندانی ذهنی محبوس می‌کند و امیدواریم ما معماران، به طور جمعی قفل آن را بیرون نینداخته باشیم.» شاید مؤسسه‌ی معماری راهی برای در نظر گرفتن مشورت از ساکنین هنگام اعطای جوایز پیدا کند.

درس یادگیری

ساختمان‌هایی را که ما ارزیابی می‌کنیم، توسط معماران و کارفرمایان از کانسپت تا اتمام ساخت تأیید شده‌اند و اغلب ویژگی‌های طراحی در شرایط گوناگون، عملکردی رضایت‌بخش داشتند؛ اما گاهی اوقات خرابی‌های جدی و یا غیرضروری‌ای به وجود می‌آید که معماران و منتقدانشان از آن آگاهی ندارند. برون‌سپاری مدیریت پروژه و ترس از متهم شدن برای چنین کمبودهایی، دلیل اصلی زیر بار مسئولیت نرفتن تیم پروژه‌ها است و باعث می‌شود که آنها رویکردی مسئولانه در مدیریت پروژه نداشته باشند.

مثال: طراحی کلاس درس برای هوشیاری

در ارزیابی POE ساختمان‌های دارای تهویه‌ی خودکار، تمامی گزارشات حاکی از آن است که بسیاری از گروه‌های ذی‌نفع معتقدند سیستم‌های تهویه، ضعیف‌ترین جنبه‌ی ساختمان‌ها می‌باشد. در یک نظرسنجی منتشر نشده در یک کشور اروپایی، به نویسنده‌ی این نوشتار گزارش شده است ۲۳ مدرسه از مجموع ۲۵ مدرسه، هم در تابستان و هم در زمستان بسیار گرم هستند و بازدیدهای فنی نشان می‌دهد که ۲۳ از ۲۵ مدرسه، استانداردهای بهره‌وری انرژی را رعایت نمی‌کنند.

هوشیاری دانش‌آموزان و معلمان در تحصیل، امر بسیار مهمی است و تأثیر مستقیمی بر روند یادگیری دانش‌آموزان و همچنین تدریس معلمان دارد؛ به عبارتی دیگر، بی‌حال بودن و خواب‌آلودگی دانش‌آموزان و معلمان در محیط دم کرده و آلوده‌ی کلاس‌های درس، باعث کاهش خلاقیت و مهارت‌های دانش‌آموزان می‌شود و نهایتاً در دهه‌های آتی نیز به عنوان نیروی کار بر فعالیت‌های شغلی آنها تأثیر بسزایی خواهد گذاشت. اگر آن ۲۵ مدرسه‌ی نظرسنجی شده از ارزیابی‌های POE که در مدارس اسکاتلندی انجام شدند، آگاهی داشتند و از آن یاد می‌گرفتند، می‌توانستند فضایی راحت و مطبوع را برای دانش‌آموزان و معلمان فراهم کنند. افزون بر این، مسائل کیفیت هوا ممکن است در اختلافات حقوقی گران تمام شوند.

مثال: طراحی سینک دستشویی برای کاهش انتقال عفونت

همان‌طور که دکتر وال کورتیس (Val Curtis) از مدرسه‌ی بهداشت لندن و مرکز بهداشت طب گرمسیری گزارش داده است، سلامت و سودمندی افراد در جامعه تحت تأثیر مسائل مربوط به سلامت و بهداشت می‌باشد. طبق گزارش او، «ما نیازمند سرمایه‌گذاری‌های زیادی در امکانات دستشوییِ مدارس هستیم زیرا تنها در بریتانیا، ۱۲ میلیون مورد نورو ویروس، اسهال و استفراغ، استافیلوکوکوس اورئوسِ مقاوم به متی‌سیلین ــ که یک باکتری مقاوم به آنتی‌بیوتیک می‌باشد (MRSA)، ای.کولی (E. Coli) و اکنون نیز آنفولانزای خوکی گزارش شده که همه‌ی این بیماری‌های عفونی از طریق دستان آلوده به دیگران سرایت می‌کند».

مدارس اسکاتلندی، مجهز به سینک‌های دستشویی‌ای هستند که در ارتفاع مناسبی برای کودکان قرار دارند، اما ذی‌نفعان POE ابراز نموده‌اند که این سینک‌ها برای کودکان کوچک‌تر بسیار گود است و دستشان راحت به شیر آب نمی‌رسد. از این داستان درس گرفته شد، اما باز هم این گزارشات مورد استفاده قرار نگرفت و مدرسه‌ی دیگری با همین شیوه، سینک‌های بسیار گودی را در مدرسه کار گذاشت که کودکان کم سن‌تر در استفاده از آنها به مشکل برخوردند و چند سال بعد، مورد ارزیابی قرار گرفتند.

بررسی هدف: مجموعه‌ی جهانی تجربیات بناها

از آنجایی که تجربیات ذی‌نفعان در رابطه با ساختمان، شخصی می‌باشد، اولین مرحله‌ی ارزیابی POE این است که اطلاعات مربوط به تجربه‌ی معماریِ ذی‌نفعان، فوری و بی‌طرفانه ثبت گردند. در این مرحله باید اظهار نظرات، بدون جانبداری ثبت گردند تا ذی‌نفعان بتوانند آزادانه به سؤالات پاسخ دهند. بنابراین، حتی اگر پاسخی از ذی‌نفعان براساس حدس و گمان باشد و مصاحبه کننده بداند که ممکن است اشتباه باشد، باز هم در بعضی مواقع، آن پاسخ‌ها نیز ثبت می‌شوند. در مراحل بعدی، پس از ثبت یافته‌های ذی‌نفعان، توصیه‌هایی برای بهبود طراحی و حمایت از سلامت و بهره‌وری ذی‌نفعان به وجود می‌آیند.

برخی متخصصان بر این باورند که آنها به تنهایی می‌توانند به ارزیابی واقعی‌ای در خصوص تجربه‌ی یک بنا دست یابند. به عنوان مثال نورپردازان ممکن است بر این

امر پافشاری کنند که اندازه‌ی واقعی و مناسب نور در یک دفتر اداری ۴۰۰ واحد لوکس در ۷۰۰ میلی‌متر بالای سطح طبقه است، اما این طراحان احتمالاً از دغدغه‌های ذی‌نفعان ساختمان اطلاعی ندارند، زیرا بنابر نظر آنها، سطح منظم نور در آن شرایط باعث روشنایی بی‌دلیل میزهای خالی، فرش‌ها و طبقات بالای قفسه‌ها می‌گردد ـ بدون در نظر گرفتن اینکه آیا اصولاً کسی به آن میزان نورپردازی نیاز دارد یا خیر. علاوه بر این، این میزان نورپردازی ممکن است باعث ایجاد سردردهای میگرنی در برخی کارکنان شود و در سطح عملکرد آنها تأثیر منفی بگذارد.برخی دیگر از مصاحبه شوندگان نیز مجبور شدند لامپ‌های مهتابی را بردارند و یا حتی از عینک آفتابی برای حفاظت از چشمانشان استفاده کنند. در حقیقت، ذی‌نفعان به دنبال یافتن راه حلی مطلوب برای برآوردن نیازهایشان در زمان‌ها و شرایط گوناگون هستند و اسناد POE این امکان را فراهم می‌کند تا با ثبت اطلاعات عملکردی ساختمان و شرایط آنها در چنین مسائل بحث برانگیزی به یافتن پاسخی مناسب برای طراحی فضاهایی مطلوب‌تر کمک کنند.

نقد معماری: یک تجربه‌ی ذی‌نفع دیگر

به سختی می‌توان گفت تفاوت در تجربه میان منتقدین معماری، واضح‌تر از مثالی باشد که پیشتر درباره‌ی ساختمانی ذکر شد که برنده‌ی جایزه‌ی معماری گشت، اما ساکنین آن از بوی فاضلاب، نشت آب، هوای نامطبوع، سروصدا، امنیت و نور، رنج می‌بردند. خوشبختانه، اغلب ساختمان‌ها را می‌توان در کل، موفق و مطلوب برای ساکنین آنها و دیگر ذی‌نفعان خواند ـ بدون در نظر گرفتن تجربه‌ی منتقدین معماری از آنها.

مقایسه‌ی ۱: نقد معماریِ منتشر شده

در این بخش به مقایسه‌ی چند نقد معماری منتشر شده با تجربیات گزارش شده توسط ذی‌نفعان در ارزیابی‌های POE پرداخته شده است. نمونه‌ای از نقد منتشر شده با شرح تجربیات خود منتقد درباره‌ی ساختمان، بیشتر نشانگر حساسیت زیبایی‌شناختی آنان به لحاظ ارزش‌های تاریخی و سبک معماری می‌باشد. در واقع، مباحث مطرح شده‌ی آنان درباره‌ی جوانب عملکردی ساختمان، مبهم و بسیار جزئی است. تصاویر گرفته شده توسط منتقدان هم بیانگر تعاملی اندک است میان آنها و مردمی که در آن ساختمان سکونت دارند.

در مقابل، ذی‌نفعان در ارزیابی‌های POE، به لحاظ کیفی، ساختمان‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهند و تأثیر آنها بر سلامت و بهره‌وری افراد را می‌آزمایند. آنها اغلب به دنبال ثبت شواهدی هستند که با آن اظهاراتشان را ثابت کنند. تصاویر ارزیابی POE، معمولاً تأثیرات ارگونومیک و رابطه‌یشان را با مقیاس بدن انسان می‌سنجد ـ مانند مثالی که درباره‌ی سینک دستشویی کودکان در مدرسه ذکر شد. همچنین این تصاویر موجب تعامل تصمیم‌گیرندگان با تجربیات ساکنین از جمله رضایت، خرسندی، انزجار و ترس‌هایشان می‌شود، به طوری که یافتن اعداد این اطلاعات قابل انتقال نمی‌باشند و آنها اخیراً به عنوان «تصویرصوتی» (photovoice) شناخته می‌شوند.

مقایسه‌ی ۲: منتقدین معماری در ارزیابی‌های POE

در سال‌های ۲۰۰۴-۲۰۰۶، معماران در سه ارزیابی POE شرکت کردند و انتخاب‌شان به دلیل دانش آنها درباره‌ی تأثیر مصالح ساختمان، ساخت‌وساز و عملکرد ساختمان بر محیط بود و در نهایت خلاصه‌ای کاربردی از چرخه‌ی طبیعی تأثیرات ساختمان‌ها بر محیط تهیه شد. در واقع، این معماران سبز مشغول نشان دادن نیازهای نسل آینده بودند تا تأثیرات محیطی ساختمان‌های مورد آزمایش در کنار نیازهای ذی‌نفعانِ امروزشان مورد ملاحظه قرار گیرند. علاوه بر اظهار نظر درباره‌ی تأثیرات ساختمان‌ها بر نسل‌های آینده، معماران از این اقدام نیز فراتر رفتند و به پیش‌بینی درباره‌ی تجربیات کاربران از برخی ویژگی‌های ساختمان‌ها پرداختند. در واقع، آنها در این امر، نقش منتقدین معماری را ایفا نمودند و هنگامی که پیش‌بینی‌هایشان با گزارشات ارسالی از تجربیات کاربران، ناهماهنگ و و ناسازگار از آب درآمد، اعتبارشان زیر سؤال رفت. در حقیقت، پیش‌بینی بی‌دقت معماران سبز درباره‌ی تجربیات کاربران، تأثیر جزئی‌ای در روند آزمون POE داشت، اما نویسنده در این فرایند به دو نتیجه‌ی مهم رسید: اول آنکه معماران می‌توانند درباره‌ی پیش‌بینی تجربیات ساکنین ساختمان‌ها خودسرانه عمل کنند و دوم، تأیید یکی از اصول POE بود؛ یعنی ذی‌نفعان باید خوشان به شرح درباره‌ی تجربیاتشان از یک ساختمان بپردازند.

مقایسه‌ی ۳: منتقدین معماری جوان

دانشجویان دانشگاه خوان کارلوس در موریسای اسپانیا در اکتبر ۲۰۱۳، منتقد معماری شدند. گزارشی که به دست نویسنده رسید درباره‌ی دمای ۵۰ درجه‌ی سانتی‌گرادی کلاس‌های درس بود که به مدت ۱۵ سال از آن کلاس‌ها در دانشگاه استفاده می‌شد. در سال ۲۰۱۳، هنگامی که سه نفر از هوش رفتند، دانشجویان دست به اعتراض زدند، اما نهایتاً دانشجویان معترض مورد بازخواست قرار گرفتند ـ شاید این حرکت باعث دلسردی نقد معماری گشت. اینجاست که یک ارزیابی POE می‌توانست این نارضایتی را ثبت کند و نهایتاً با اتخاذ تصمیم درباره‌ی آن، هم محیط بهتری برای اساتید و دانشجویان فراهم شود و هم در عرض ۱۵ سال با آگاهی بیشتری به طراحی سایر مراکز آموزشی بپردازند.

مالکیت سرمایه‌گذاران جهانی بر ساختمان‌های عمومی

با توجه به فعالیت کاری نگارنده‌ی این مقاله در اقیانوسیه و اروپا از سال‌های ۱۹۸۰ تاکنون، شاهد افزایش خصوصی‌سازی ساختمان‌ها به دست سرمایه‌گذار جهانی هستیم که برنامه‌ها و خدمات ساختمان‌های عمومی را در دست دارند. این امر، در نتیجه‌ی برون‌سپاری خدمات مشاوره‌ای، مشارکت‌های خصوصی‌ـعمومی و یا خدمات، صورت پذیرفته است. این سرمایه‌گذاران، امکاناتی را به دولت‌ها می‌دهند که به گفته‌ی مشاوران مالی، ارزان‌تر هستند، زیرا آنها به جای حساب‌های سرمایه‌گذاری عمومی از حساب‌های جاری می‌باشند. از این رو، دپارتمان‌های دولتی کوچک شده‌اند و مدیران ساختمان‌های مراکز آموزشی را برای مذاکره درباره‌ی مشخصات و بستن قرارداد با وکلای شرکت‌ها به عنوان نماینده‌ی سرمایه‌گذاران نگاه می‌دارند. در نتیجه، نقش شرکت‌ها در برنامه‌ریزی، طراحی، ساخت و مدیریت امکانات برای استفاده‌ی عمومی، پررنگ‌تر می‌شود و فرصت‌هایی برای POE به وجود می‌آید تا به شناسایی و تعامل درباره‌ی درس‌های آموزش یافته شده‌ی معماری بپردازد و به موفقیت‌های بیشتر پروژه‌ها در آینده کمک کند. شهروندان نیز همچنان نیازمند ساختمان‌هایی هستند که در نتیجه‌ی یادگیری از چنین آزمون‌هایی ساخته می‌شوند تا به موفقیت اقتصادی و سلامت شهروندان بینجامد.

نتیجه‌گیری

اگرچه منتقدان معماری، درک و تجربه‌ی چندانی درباره‌ی اهداف عملکردی ساختمان‌ها ندارند، علاقه‌ی آنها به تاریخ معماری، طراحی، سبک و ملاحظات زیبایی‌شناسی به لحاظ فلسفی همچنان معتبر هستند و آنها برای آزمون POE باید در کنار دیگر کاربران و یا ذی‌نفعان ساختمان‌ها در نظر گرفته شوند. مطالب معماری منتشر شده ممکن است معماری را به عنوان حرفه‌ای مربوط به زیبایی‌شناسی تعریف کرده باشند، اما اگر متخصصان باید به شناسایی طرح‌هایی بپردازند که باعث بهبود سلامت و بهره‌وری افراد می‌شوند، پس باید تجربیات بیشتری کسب نمایند. مثال دانشجویان اسپانیایی جوانِ منتقد معماری و اعتراض آنها در دانشگاه، نشان می‌دهد که ارزیابی POE لازمه‌ی شناسایی میزان موفقیت بناها و همچنین بخش‌هایی است که نیازمند تعمیر می‌باشند و این امر کمک می‌کند تا پیش از آنکه آسیبی به روند یادگیری افراد و عملکرد کاریشان وارد گردد، مشکل به موقع حل شود. در حقیقت، ساکنین ساختمان می‌توانند از فناوری اطلاعات استفاده کنند و قادر خواهند بود تا معماری را که اکنون فراتر از نقد است، مختل نمایند.

Source

- Watson, Chris (2015). Architectural Critics as another Building Stakeholder: A Global Perspective. In Preiser, F. E. W., Davis, T. A., Salama, M. A. & Hardy, Andrea (Eds.), *Architecture Beyond Criticism: Expert Judgment and Performance Evaluation* (pp. 193- 199). NY: Routledge.

معمار، فیلسوف است.

مصاحبه‌ی سارا رحمتی‌سایه با محمدعلی مرادی (بخش دوم)

۱۵ اسفند ۱۳۹۵

شما در دوره‌ای به مبانی فلسفی پرداختید، چه اهدافی را در این دوره دنبال می‌کردید و در این راستا اساساً معماری را در بنیادهای فلسفی‌اش چگونه مشاهده نمودید؟ آیا معماری دانش است یا هنر؟

برای پرداختن به این مهم می‌باید در بنیادهای آن به تمایزها توجه نمود. اگر دقت کنیم، می‌بینیم که اوج هنر در تک و خاص بودن آن نهفته است و اگر تکثیر شود دیگر هنر نیست، ولی در مقابل آن، علم باید تکثیر شود. بنابراین همواره جایگاه معماری در هنر یا دانش، چالش بزرگی محسوب می‌شود. از ابتدا گاه معماران را مهندس و گاه هنرمند می‌خواندند. در ایران نیز همین‌گونه بوده است؛ یعنی همواره این سؤال مطرح بوده که معماری در دانشکده‌ی فنی تدریس شود یا هنرهای زیبا. در واقع، معماری رشته‌ای ترکیبی است و هنوز تکلیف آن به طور قطع مشخص نیست. در برخی کشورها دسته‌بندی به این شرح است که یا در دانشکده‌ی هنر و یا کالج تدریس می‌شود که با این نحو آرایش، تدریس آن متفاوت خواهد بود.

برای مثال در برلین، معماری، هم به عنوان هنر تدریس می‌شود و هم دانش مهندسیِ عالی رتبه که در راستای علوم مهندسی به وجود می‌آید. به دنبال این فرضیه، معماری به مثابه یک هنر و یک دانش تلقی می‌شود. حال اگر معماری را در زیرمجموعه‌ی دانش قرار دهیم، ملزوم به در نظر گرفتن تئوری برای آن هستیم؛ یعنی دانش هنگامی شکل می‌گیرد که پشت آن یک تئوری باشد. برای ساختن تئوری باید از فلسفه که پیش‌زمینه‌ی آن است بهره برد، زیرا براساس فلسفه است که تئوری بنا می‌گردد. به همین دلیل فلسفه و تئوری از هم متمایز هستند و باز به همین دلیل است که یک فیلسوف ممکن است چندین تئوری داشته باشد.

حال باید دید اساساً تئوری چیست؟ تئوری مانند یک سیستم ایمانی است. اولین قدم برای ساخت تئوری، سیستماتیک بودن است؛ چرا که تئوری نیازمند انسجام است. سپس باید سیستماتیک بودن تئوری را نسبت به جریانات اعتقادات متافیزیکی آن در نظر گرفت، زیرا وقتی متافیزیک یا تئوری فلسفه می‌سازیم، در واقع نظم اشیا را سامان می‌دهیم؛ مانند سازماندهی وسایل خانه که با دانش ذهن خود، حالت اشیا را نظم می‌بخشیم، علم نیز به همین‌گونه به جهان نظم می‌بخشد. بنابراین دانشی به نام «دانش متافیزیک» به وجود می‌آید.

متافیزیک دانشی است که به دنبال اصل (principium) می‌گردد تا نظم اشیا را سازمان دهد؛ پس برای توضیح علم جهان ضروری است تا متافیزیک را سازمان دهیم. دانش‌هایی که ارسطو دسته‌بندی کرده بود معروف به «بعد از فیزیک» هستند که متافیزیک نام دارند. این دانش، عمدتاً راجع به نحوه‌ی سازماندهی اشیا یا موجودات بوده است. حال به نحوه‌ی شکل‌گیری دانش می‌پردازیم. عده‌ای معتقد بودند که منشأ دانش آب، خاک، باد و آتش است. متافیزیک این چهار عنصر را در قالب تئوری «تئو» به معنی «خدا» جا می‌دهد؛ بدین معنی که از طبیعت هم فراتر رفته و خدا را منشأ آن می‌داند و در اینجاست که متافیزیک شکل می‌گیرد. در واقع ما سعی در سازماندهی نظم اشیا داریم، پس آن را به یک تئوری متکی می‌کنیم؛ یعنی محرک نامتحرک: خدایی ثابت که جهانی ناثابت و متحرک را حرکت می‌دهد.

حال ارتباط این موضوع با معماری چیست؟ در لحظات نخستینی که معماری شکل می‌گیرد، همانند ساخت ساختمانی از دانش، گفته می‌شود متافیزیک تحت تأثیر معماری است؛ مثل نویسنده‌ای که کتاب می‌نویسد. او نیز مانند یک معمار عمل کرده و ساختمان او در واقع کتابی است که می‌نویسد. همان‌طور که تخصص نویسنده نوشتن کتاب است، تخصص معمار ساختمان‌سازی است. به همین دلیل از دوران ارسطو و افلاطون، فیلسوفان، معماران دانش‌اند و این پرسش مطرح می‌شود که معماران تحت تأثیر فیلسوفان بوده‌اند یا بالعکس؟

اکثراً بر این باورند که فیلسوفان تحت تأثیر معماران بوده‌اند. معماران هنگام ساخت یک بنا، آن را بر روی اصول و پایه بنا می‌کنند و شروع به ساختن آن می‌کنند، مانند اینکه یک فیلسوف با ساختمان جهان سروکار دارد و این مهم، مشابهت میان فکر کردن و ساختن است. وقتی معمار می‌خواهد ساختمانی را بنا کند، آن را مرحله به مرحله طراحی می‌کند. فیلسوف نیز قسمت به قسمت جملات را سرهم می‌کند تا ساختمانی از اندیشه بسازد؛ یعنی فیلسوف، ساختمان جهان را می‌سازد و معمار نیز بنا را می‌سازد. هدف تئوری معماری، کشف شباهت بین ساخت فلسفه و ساخت معماری است.

آیا بر این اساس، به طور مشخص به افرادی در زمینه‌ی معماری پرداختید؟

بله، در این دوره بر مبانی‌ای که ویترووویوس (Vitruvius) و آلبرتی (Alberti) طرح کرده‌اند، تمرکز کرده‌ایم، بدین شکل که ویترووویوس اولین شخصی بود که کتابی در باب تئوری معماری نوشت؛ «ده کتاب» راجع به هنر ساختن، کتابی حول و حوش معماری است. ویترووویوس به عنوان نخستین معمار تئوری‌پرداز، سه اصل در تعریف پایه‌های معماری دارد که در دوره‌های متمادی دارای معانی متفاوتی از جمله این معانی شده‌اند: ۱. استواری (Firmitus) ۲. غایت‌مندی (Utilitus) ۳. ظرافت و فریبندگی (Venustus) و یا ۱. استحکام ۲. آسایش ۳. زیبایی. در دوران جدید، این اصول با مفاهیم پایه‌ای از جمله ۱. کانستراکتیویسم یا ساخت‌گرایی ۲. کارکردگرایی و ۳. فرم، آمیخته می‌شوند به این معنی که استحکام را با کانستراکتیویسم، غایت‌مندی را با کارکردگرایی و زیبایی را با فرم تشریح می‌کنند.

در کتاب ویترووویوس شش عنصر اصلی در معماری مطرح می‌شود که عبارتند از: ۱. نظم (Ordinatio) ۲. وضعیت یا موقعیت (Disposito) ۳. تقسیم‌بندی و توزیع (Distributio) ۴. هارمونی (Eurythmia) ۵. تقارن (Symmetria) ۶. دکور یا زیبایی ظاهری (Decor) که بعدها توسط آلبرتی تغییر پیدا می‌کند. حال، سؤال این است که چرا آلبرتی می‌خواهد ستون را حذف و دیوار را جایگزین کند؟ این مسئله به خودی خود انقلابی در معماری است. تبدیل شدن اصل ستون به اصل دیوار، مسائل شهروندی، همسایگی، حریم و شهر را با خود به وجود می‌آورد. آلبرتی، از طریق تبدیل ستون به دیوار، حریم خصوصی و عمومی را تعریف می‌کند و سعی در حفظ تقارن با آرایشی دیگر دارد.

آلبرتی شش عنصر ویترووویوس را با شش عنصر دیگر جایگزین می‌کند و شرایط طبیعی مانند منظر، آب و هوا و همچنین جامعه را وارد بنیان نظری خود می‌کند، زیرا که در این دوران شهرهای بزرگ در حال رشد هستند، درحالی‌که تا آن زمان بحثی درباره‌ی شهر وجود نداشته است. به شش عنصر آلبرتی عبارتند از: تقابل یا منطقه (Regio)، زیرساخت یا سایت (Orea)، پایه تقسیم‌بندی یا شالوده (Partitio)، دیوار (Paries)،: سقف (Tec-tum)، بازشوها (Apertio)

این اصول، نخستین شروط معماری هستند تا باعث تسلط معمار بر فضا شوند. معماری در حقیقت سازماندهی فضاست. اما فضا در نزد ویترویوس، خیلی دور از دسترس بوده است و توضیحی از او یافت نمی‌شود. آلبرتی با حذف ستون و جایگزین کردن دیوار، حریم را در معماری تعریف می‌کند. او ستون را به منزله یک زیور و همچنین قسمتی از دیوار می‌پنداشته است. از نظر آلبرتی، به تدریج با فرم دادن و توسعه‌ی دیوار، شهر به وجود می‌آید و بحث همسایگی و حریم‌ها مطرح می‌شود. طبق تئوری وی، محور شهر، دیوار است. او شهر را خانه‌ای بزرگ می‌پنداشت و بدین صورت، خانه و معماری را از این طریق صورت‌بندی کرد.

این دو، پایه‌ی نظری و تئوریک معماری اروپا را شکل داده‌اند، من کوشیدم که توضیح دهم چگونه بر روی این پایه‌ها، مبانی معماری اروپا تکوین یافته و با تلاش بسیار، تئوری معماری، هویت یافته است و اینکه در سیر تاریخی خود تناورده شده، چگونه در این روند با اتکای به این مبانی یا در سنجش این مبانی، تئوری‌های دیگری ساخته شده‌اند و در طی این دوره یک به یک پشتیبانی اندیشه‌های فلسفی را در این زمینه برشمردم و نشان دادم

که چگونه در یک هم‌پیوندی بین ساحت‌های متفاوت فرهنگ بشری، تئوری‌های معماری تکوین و نسج گرفته‌اند و دیگر آنکه مباحث پست‌مدرن نیز بدون فهم این مبانی، اساساً قابل فهم نیستند.

این روند را تا چه دورانی دنبال کردید؟

من این روند را تاکنون دنبال کردم، اما هدفم درعین‌حال، این بود که تاریخ را به گونه‌ای خطی خوانش نکنم؛ بدین شکل که فکر نکنیم این مباحثی که اکنون به عنوان پست‌مدرن مطرح است، از جنبه‌ی نظری به تازگی طرح شده‌اند، بلکه این مباحث به طور موازی در کنار هم مقرر می‌شدند، اما آن متفکر یا تئوریسین نمی‌خواسته مباحثی که طرح می‌کند چنان هم باب میل همه باشد. او آن چیزی را که درست می‌دانسته طرح می‌کرده است، ولی با مبانی جدی نظری و در فرم‌های مفهومی. از این رو وقتی که نظریه به بن‌بست می‌رسیده، بسیاری به آن رجوع می‌کردند و در واقع، جامعه‌ی آنها در خلأ نظری به سر نمی‌برده است. در حقیقت، متفکر، مشروعیتش را از فضای عمومی نمی‌گیرد، بلکه از فردیتش و فرم اندیشه‌اش و ارجاع به مبانی با تغییر در مبانی به دست می‌آورد.

منابع فکری شما چه کتبی بوده‌اند؟

پایه‌های فکری در این زمینه، کتاب متن‌های پایه‌ای تئوری معماری (*Quellentexte zur architekturtheorie*) فریز نومایر (Fritz Neumeyer) است، اما او آن را برای آلمانی‌ها نوشته است و من آن را برای ایرانی‌ها باید تدریس کنم. تدریس به معنای واقعی! یعنی تنها ترجمه نمی‌کنم، بلکه باید آنها را خوب بفهمم و حلقه‌هایی را که دانشجوی ایرانی نمی‌داند بیشتر و بیشتر تشریح کنم، چرا که اگر این کار انجام نشود، کسی از این مسائل درکی نخواهد داشت و صرفاً اطلاعات پراکنده‌ای ارائه می‌شود که برای یک ایرانی، ره به مقصودی نخواهد برد. چون ساختار دانش اروپایی، به ویژه آلمانی‌ها، دارای یک درهم تنیدگی خاصی است که خواننده یا شنونده، صدها متن پایه نیاز دارد که برای فهم مطلب می‌بایست به آن رجوع نماید؛ پس اگرچه متن پایه‌ی من متن نومایر بود، اما همه‌ی دانش من در شاخه‌ی دیگر علوم طی سال‌ها تحصیل، دانش‌آموختگی و مطالعه به من کمک کرده است تا از متن نومایر روایتی ایرانی ارائه دهم، تا که شاید بتواند افقی نو در مباحث تئوری معماری ایران باز کند؛ چرا که پرسش آغازین، برای توجه به متن نومایر، پرسش یک «ایرانی» برای بررسی تاریخ تئوری معماری بود.

این بخش را می‌توانید بیشتر توضیح دهید؟

بله، قطعاً! ببنید، شکل‌گیری علوم در ایرانِ جدید که با مدرسه‌ی دارالفنون آغاز شد، بدون توجه به مبانی علوم بوده است و هنگامی که ما از مبانی علوم سخن می‌گوییم، باید به فلسفه توجه کنیم، چرا که در فلسفه است که ما آن مبانی را مورد تأیید قرار می‌دهیم یا اینکه تلاش می‌کنیم آن مبانی را نقد و سنجش کنیم. در اینجا معماری هم از این قاعده خارج نیست، زمانی که ما با معماری جدید روبرو شدیم و البته لازمه‌ی زندگی جدیدمان بود، به این مبانی توجه نکردیم و به طبع ریشه‌ی چنین علمی در ایران به عمق جامعه‌ی متناسب با تاریخ و فرهنگ خود و ویژه‌اش رسوخ نکرد و شکل نگرفت. هر بحثی در اروپا مُد شد، ما به دنبال آن رفتیم؛ از این رو نتوانستیم هیچ سنتی ایجاد کنیم، درحالی‌که در این روند، سنت‌های خودمان را نیز از دست دادیم. اکنون در وضعیت و شرایط خاصی به سر می‌بریم، توجه به نسبت بین فلسفه‌های بزرگ با همه‌ی عرصه‌های زندگی از جمله معماری است که می‌تواند به ما کمک کند تا با توجه به مبانی بحث‌ها بتوانیم در حوزه‌ی علوم، دست به اجتهاد و ابتکار بزنیم. به همین جهت، تاریخ تئوری‌های معماری در غرب نمی‌تواند از خلال ترجمه صورت گیرد. فاعل این سوژه باید در اینجا بایستد و از این منظر، تاریخ اروپا را برای ایرانی‌ها روایت کند. این در همه‌ی علوم به طور عام و در زمینه‌ی معماری به طور خاص ــ که موضوع این مصاحبه نیز هست ــ صادق می‌باشد و این در مورد دوره‌هایی که من ارائه دادم صدق می‌کند. من به طور قطع، اگر برای آلمانی‌ها می‌خواستم این را ارائه دهم به گونه‌ای دیگر بود. این آموزه‌ی اصلی من در کلاس‌هایم است، همان‌طور که مایستر اکهارت (Meister Eckhart)، فیلسوف قرن سیزدهم میلادی معتقد است «شخصی که اکنون در مقابل تو نشسته، مهمترین فرد است.» از این رو، برای من آن دانشجویانی که در کلاس حضور دارند مهم هستند، نه نواری که قرار است از آن ضبط شود و بعداً در اینترنت و تلگرام پخش شود. مثل بسیاری از کلاس‌هایی که بیرون از دانشگاه در سرتاسر شهر برگزار می‌شود. پس من با علاقه‌ی وافر تاریخ تئوری‌های معماری را برای ایرانیان بیان می‌کنم، ساده‌تر از این نمی‌شود.

آیا این دوره‌ها را به صورت نوشتاری نیز انتشار می‌دهید؟

برخی از دانشجویان زحمت کشیده‌اند و آنها را مکتوب کرده‌اند که می‌توان آنها را تهیه کرد، اما هدف اصلی خودم این است که در این سال، یعنی سال ۹۶، بتوانم کتابی در زمینه‌ی مبانی فلسفی تاریخ تئوری‌های معماری بنویسم. پس در آغاز، باید دوره‌هایی برگزار کنم تا بتوانم ساختارهای ذهنی دانشجویان ایرانی را بیشتر و بیشتر بشناسم؛ چرا که بر این باورم که علم و حصول آن مونولوگ نیست، بلکه دیالوگ است. برگزاری این دوره‌ها در راستای رسیدن به نوشتن آن کتاب در این زمینه است. همچنین در مورد کتابی که زیر چاپ است با عنوان بنیادهای فلسفی علم فرهنگ، همین رویه را دنبال کرده‌ام؛ یعنی در دو دوره، مباحث را درس داده‌ام و اکنون آنها را به صورت نوشتاری ارائه می‌دهم.

Fritz Neumeyer
Quellentexte zur Architektur-theorie
Prestel

[Retrieved April 15, 2017. From http://www.buecher.de/shop/buecher/quellentexte-zur-architekturtheorie/neumeyer-fritz-u/products_products/detail/prod_id/10362811/]

زیبایی چیست؟
چارلز جنکس، ۲۰ اوت ۲۰۰۱

ترجمه‌ی اردلان مقدّم

(منتشرشده در شماره‌ی ماه اوت ۲۰۰۱ مجله‌ی پراسپکت)

برخی از اُبژکتیویست‌ها بر این گمان هستند که زیبایی، ذاتی موجود در طبیعت است. نسبی‌گرایان فکر می‌کنند که زیبایی در ذهن است. اما واقعیتِ زیبایی بسیار بالاتر و والاتر از طبیعت و ذهن بوده و پیچیده‌تر است.

مسئله‌ی زیبایی بازگشته است. معماران در حال طراحی آسمانخراش‌های شکیل و موزون در لندن هستد و نقاشان در حال تولید آثار فراوانی درباره‌ی این موضوع؛ روانشناسان تکاملی نیز در حال ارائه‌ی شواهدی هستند دال بر اینکه انگیزه‌ی زیبایی، سخت به سیستم عصبی انسان گره خورده است. چالش مطالعات اخیر، ذوقیات است. با توجه به قانون زیبایی، آدری هپبورن زیباتر از شارون استون است. مریلین مونرو شاید جذاب‌ترین زن طی ۱۰۰ سال گذشته باشد ـ البته اگر نظرسنجی‌های آمریکایی را باور کنیم ـ اما خصوصیات چهره‌شناسی او به امثال کاترین دونوو یا گریس کلی نمی‌رسد. چانه‌ی مریلین بیش از حد بزرگ است، استخوان‌های گونه‌اش خیلی پایین است، و چشم او نسبت به چهره‌اش به اندازه‌ی کافی بزرگ نیست. هیو گرانت ممکن است خوش‌تیپ باشد، با توجه به همان بررسی‌ها، اما او فاقد ساختار استخوان‌های قوی و عضلات برجسته است که مردان زشتی، مانند میک جگر و جان تراولتا، از آن برخوردارند. اینها برای سیستم عصبی زن، جذاب به نظر می‌رسند. همه‌ی این نکات به وضوح کامل در تلویزیون و در کتاب‌های عامه‌پسند تبلیغ می‌شوند. جایی که علم چهره‌شناسی پیش می‌رود، باید از جراحان پلاستیک پیروی کرد و مطمئن شد که در لُس آنجلس بینی‌ها در حال کوچک شدن هستند و لب‌ها بزرگ‌تر می‌شوند.

البته اینها همه یاوه است. حفظ صورت در بحث از زیبایی و مرتب کردن تناسبات براساس گزاره‌های مندرج در کتاب‌هایی قرار دارد که بقای زیباترین و یا در سریال بی‌بی‌سی، چهره‌ی انسان، با همکاری جان کلیز است و به بحث ما ارتباطی ندارد. اندازه‌گیری نسبت‌های چهره یا هر ضابطه‌ی ساده‌ای نمی‌تواند چنین موضوعی را درک کند، دقیقاً چون این موضوع، موضوعی مرکب و پیچیده است که حداقل از چهار منبع قیاس‌ناپذیر ساخته شده است. نکته‌ی منحصربه‌فرد در اشیای زیبا و آدم‌های زیبا، این است که آنها نه به عنوان قطعات و یا صرفاً نسبت بین استخوان‌های گونه و چانه، بلکه به عنوان کل، تجربه می‌شوند. در حقیقت، تجربه‌ی زیبایی، نوعی ادراک است، اما ادراکی که احساس‌های مختلف دیگر را با خود مخلوط می‌کند و آنها را به روش خاصی همگرا می‌سازد. این همگرایی در مقوله‌ی زیبایی همچون یک راز باقی مانده است، چنانچه استدلال خواهم کرد، این همگرایی به بصیرت علمی متأخر روشن شده است. در این بصیرت، زیبایی، تحت عنوان «جذاب غریب» شناخته می‌شوند.

آیا چیزی گریزپاتر از زیبایی برای تحقیقات علمی وجود دارد؟ این فرض که کُدهای جهانیِ زیبایی وجود دارند، سابقه‌ی لذتبخش خنده‌داری دارد، که روان‌شناسی تکاملی، تنها فصلی متأخر از آن به شمار می‌آید. بنابر استدلالات ویتروویوس و نقاشی‌های لئوناردو، ما اکنون می‌دانیم که نسبت درست صورت و بدن باید در ساختمان‌ها نیز منعکس شوند. صورت، از چانه به بالای پیشانی، یک دهم از کل بدن است و بنابراین بیش از حدِ نسبت کامل دست، بیاید از مچ تا نوک انگشت وسط می‌باشد. چنین نسبت‌های بدن به استانداردی برای معابد کلاسیک بدل شد. نسبت یک‌دهم با سلول‌های عصبی درونی ما رزونانس ایجاد می‌کند. کشف این نکته در قرن اول پیش از میلاد باعث شگفتی بود و به نظر می‌رسید ثابت می‌کند که نسبت درونِ ما انعکاسی از هارمونی جهانی است. معمار فرانچسکو دی جورجیو با چنین استدلال‌هایی در بسیاری از طراحی‌های خود ثابت نمود که طرح بدن می‌تواند پلان‌های عالی برای کلیساهای جامع تولید کند و نسبت چهره می‌تواند سرستون را با زیبایی خود تزئین نماید. چِزاریانو این آرمان را پیش‌تر برد و ثابت کرد که بدن ما انعکاسی از هارمونی کرات آسمانی است.

روان‌شناسان تکاملی هم به اندازه‌ی کلاسیسیست‌ها در مورد اندازه‌گیری نسبت زیبایی، دارای اعتماد به نفس بوده‌اند. روان‌شناسان تکاملی، اسرار زیبایی را در چشم درشت و کشیده‌ی زن، استخوان‌های گونه‌ی بالا، لب‌های گوشتالو و پایین چهره‌ی کوچک را به ما نشان و دلایل آن را نیز توضیح دادند. مردان ویژگی‌هایی را ترجیح می‌دهند که حالتی از سلامت، طراحی متناسب اندام و بلوغ را نشان دهد. این امر در ناخودآگاه ایشان با باروری و زایایی قرین است. این دسته از روان‌شناسان معتقدند، انتخاب جنسی داروینی مابقی کار را انجام می‌دهد. همان نوع استدلال، آواز بلبل و دم طاووس را توجیه می‌کند که پارادایم اصلی برای زیبایی مطلق است.

برای طاووس، ماده‌ی درخشش پرهای آبی و سبز درخشان طاووس نر در باد، از نظر روان‌شناسانِ تکاملی، شاخص تناسب اندام است. طاووس نر به خود می‌گوید: «به رغم موانع، می‌توانم در مقابل انگل‌ها مقاومت کنم، خوب غذا بخورم، و در برابر شکارچیان زنده بمانم. بنابراین، انتخاب ژن فوق‌العاده قوی مطرح است. دُم من یک تبلیغ خوب است که نشان می‌دهد من، با تمام اشکالات ظاهری، موفق به زنده ماندن هستم. ژن‌های دیگر من هم حتماً بسیار مناسب هستند». با توجه به نظریه‌ی خودمحور ژنی، مولکول‌های هوشمند، رمزگشایی را انجام می‌دهند نه طاووس ماده به صورت آگاهانه. چنین استدلال‌هایی در حال حاضر بر روان‌شناسی تکاملی مسلط هستند و همان‌طور که جِفری میلر در مقاله‌ی خود، ضایعات خوب است، نوشته (در کتاب خود با عنوان جفتگیری ذهن) نمایش جنسی، نه تنها به ذهن انسان، بلکه به فرهنگ، خیلی کمک نموده است.

بااین‌حال، برخلاف روان‌شناسان تکاملی، بسیاری از افراد بر این باورند که زیبایی امری ذهنی است؛ صریح‌تر بگوییم، منظورشان این است که زیبایی در ذهن و یا چشم بیننده وجود دارد. هنرمندی کمیاب و یا معماری چون لوکوربوزیه، که معتقد هستند زیبایی عینی در طبیعت وجود دارد، منظورشان این است که آن زیباییِ بیرونی با وجود درونی ما رزونانس ایجاد می‌کند. او می‌گوید: «یک محور زیبایی در وجود انسان نهفته است». اما آیا این نظم طبیعی وجود دارد و اگر وجود دارد همان زیبایی است؟ یک آفتابگردان را در دست بگیرید و تعداد گلچه‌های مرکز آن را بشمارید و یا تعداد فلس‌های مارپیچی یک مخروط کاج و یا یک آناناس را از پایین تا بالا بشمارید تا به حقیقتی خارق‌العاده پی ببرید: تکرارها، نسبت‌ها و تناسباتی را در آنها خواهید یافت. به عنوان مثال، خواهید دید که پنج فلس مخروط کاج به چپ و هشت فلس آن به سمت راست می‌پیچد؛ یعنی سریِ ۱۳، ۲۱، ۳۴ و غیره را ایجاد می‌کند. این اعداد همان اعداد سری فیبوناچی مشهور هستند، که در آن هر حد از مجموع دو جمله‌ی قبلی به دست می‌آید. این سری به نام ریاضیدان فلورانسی در قرن سیزدهم میلادی نامگذاری شده است. در گذشته، الگوهای هماهنگ مستطیلی، برش زرین را تشکیل می‌دادند. الگوی مکرر شکلی از خودسازماندهی نیرومند می‌باشد و محتمل‌ترین راه است که برگ‌ها یا فلس‌های مخروط کاج فضایی را اشغال کنند. توضیحی که صدها سال از چشم گیاه‌شناسان گریخته است، اخیراً در فضای تنگی نهفته می‌باشد. معلوم شده که هر گلچۀه‌ی آفتابگردان در زاویه‌ی کلیدی ۱۳۷/۵ درجه در کنار گلچه‌ی دیگر رشد می‌کند، به این دلیل که زاویه برای اشغال فضا، بیش از زمان، در حالت رشد این گیاه مؤثر است. عناصر ساختاری یک مخروط کاج، گل آفتابگردان، آناناس و بسیاری دیگر از گیاهانی که به صورت مارپیچی رشد می‌کنند، می‌توانند به نحو مؤثری از این شیوه‌ی رشد حمایت کنند.

در اینجا حقیقت فضای تنگ، همان است که من و بسیاری دیگر زیبایی نامیده‌ایم: آشکار شدن اشکال مارپیچی متناسب و زیبایی‌شناسی عینی در الگوهای طبیعی. برخلاف

↑ [Retrieved April 15, 2017. From http://www.interiordesign.net/articles/1095510--questions-with-charles-jencks/]

توضیحات روان‌شناسان تکاملی، پیش از ایجاد حیات و انتخاب طبیعی، الگوهای مارپیچی مشابه بسیاری در طبیعت وجود داشته است (به عنوان مثال، در کهکشان‌ها و گردبادها) و این تصور که اشکال خاصی ذاتاً زیبا هستند باعث احیای ذاتی زیبایی در وجود هنرمندانی شده که با بصیرت خاص خودشان آنها را کشف کرده‌اند. در قرن هجدهم، ویلیام هوگارت، در کتاب خود با عنوان تجزیه و تحلیل زیبایی، به این نتیجه رسید که خطوط آرام مواج، همیشه زیباتر از خطوط زاویه‌دار و شکسته به نظر می‌رسند. شکل در هم پیچیده‌ی S و یا خط مارپیچ، او را به کشف این نکته رهنمون ساخت که «زیبایی غایی طبیعی» را کشف کرده است. او با بصیرت خاص خود، نه تنها این زیبایی را در نقش گل‌ها و دوشیزگان، بلکه در اشیای مصنوعِ دست انسان، همچون صندلی، ابزار و بنای قلعه‌ها تشخیص داد؛ یعنی اشیایی که دارای ناتورالیسم عملکردی هستند. صرف نظر از اینکه ما درباره‌ی این اظهارات او پیش خود چه می‌اندیشیم، همیشه هواداران خطوط منحنی (در میانشان اخیراً پرنس چارلز) و در مقابل، کسانی که هوادار خطوط شکسته و زاویه‌دار هستند، مانند اکسپرسیونیست‌ها، وجود داشته‌اند.

درعین‌حال، گروهی از دانشمندان، علاوه بر روان‌شناسان تکاملی، به زیبایی عینی باور داشته‌اند. با بصیرت نسبت به طبیعت فرمول e = mc2 همان کشف زیبایی می‌باشد که توانسته است دو حوزه‌ی مختلف، یعنی حوزه‌ی انرژی و جرم را در یک نسبت ساده با یکدیگر توضیح دهد. ریاضیدانان معروف، بسیاری از برهان‌های خود را «زیبا» می‌نامند. سزان کشف کرد که در هندسه‌ی زیربنایی طبیعت ــ اجسام افلاطونی و چندوجهی‌های افلاطونی ــ به لحاظ خارجی بسیار جذاب و جالب توجه هستند و چون اکثر مردم بر این عقیده می‌باشند که جهانِ هستی زیباست، دست‌کم در برخی از نقاط، صحیح نیست که بگوییم شکاکیت اعتقادی جهان‌شمول است.

در واقع، این تغییر نظریات درباره‌ی زیبایی طبیعی به یک کشمکش ابدی منجر می‌شود. همچون نظر ما درباره‌ی عشق، حقیقت و نیکی، به نظر می‌رسد ما بابت اینکه چه چیز زیباست دارای اعتماد به نفس هستیم، درحالی‌که از مرحله‌ی یقین جزمی به مرحله‌ای می‌رسیم که در آن همه‌ی اعتماد به نفس ما دچار فروپاشی و اضمحلال می‌شود. این کشمکش در همه جای دنیای امروز دیده می‌شود، حتی در میان کارشناسان و مسئولان برگزاری موزه‌ها. چرا چنین است؟ هنگامی که هر مجموعه‌ای از قواعد را از فاصله‌ی نزدیک مورد ملاحظه قرار می‌دهید، مثل منحنی‌های هوگارت، تناسبات ویترووویوس و یا اندازه‌گیری چهره توسط روان‌شناسان تکاملی، آنها به نظم‌های موضعی در یک الگوی کلان‌تر بدل می‌شوند که در واقع واریانس‌های فرهنگی را در معرض نمایش قرار می‌دهند. به عنوان مثال، بدن مریلین مونرو، فیگور ساعت شنی عصر ویکتوریا و یا احتمالاً بدن ونوس ویلندورف را به ذهن متبادر می‌کند که به بیش از ۲۵۰۰۰ سال پیش برمی‌گردد. حتی یک یا دو نقاش درباری در دوره‌های بسیار متأخرتر، از جمله روبنس و بوشه، سلولیت، کفل گوشتی و اندامی بیش‌ازحد چاق را بسیار زیبا می‌پنداشته‌اند.

به نظر می‌رسد قانون این است که هیچ مطلقی وجود ندارد، و هر چیزی که نادر است ارزشمندتر به شمار می‌رود. بنابراین، در زمان وفور چاقی نسبی، مدل لاغر و نحیف غالب می‌شود. اما آیا هنجارها یا قواعدی فراتر از این بلهوسی‌های تاریخ و ذائقه‌ی زیبایی‌شناسی وجود دارد؟ به نظر من، می‌تواند یک نظریه‌ی غیرذهنی از زیبایی وجود داشته باشد. این مرا به سمت استدلالی چهاربخشی هدایت می‌کند:

اصل اول: الگوهای چهارضلعی یا مربعی‌شکل

ویترووویوس، روان‌شناسان تکاملی، ویلیام هوگارت و حتی پرنس چارلز، همه در یک مورد حق دارند: کاترین دونوو زیبایی خیره‌کننده‌ای دارد، منحنی‌ها و تاش‌های آرت نوو همگی ذهن را تخدیر می‌کنند، مکعب‌های سزان و نقاشان کوبیست، همه را از میدان به در می‌کنند. دم طاووس را دوباره به یاد آورید: اگر از نظر شما دم طاووس زیبا نیست، یا اشکالی در شما وجود دارد، یا اینکه شما طاووس ماده نیستید. اشکال بصری در سیستم عصبی کدگذاری می‌شوند، اما مشکل کسانی که زیبایی را عینی می‌پندارند و نظریه‌پردازانی که به چنین چیزی باور دارند این است که آنها این قبیل کدهای جزئی را به جای کل زیبایی می‌گیرند.

حقیقت آشکار، این است که درک زیبایی یک تجربه کلی است و دغدغه‌اش بیش از یک یا چند چیز مثل اندازه‌گیری ابعاد و تناسبات صورت است. مطالعات روان‌شناختی مبنی بر اینکه ما چگونه زیبایی را در طول زمان درک می‌کنیم، دال بر صحت این نظر است. غریبه‌هایی که برای یک ساعت در روز با هم و به مدتی بیش از چهار روز به سر برده باشند، نظر خودشان را درباره‌ی اینکه چه چیز زیباست، تغییر می‌دهند. این تغییر نظر آنها مبتنی است بر تغییراتی که در محبوبیت یا خصلت امر زیبا در ذهنشان ایجاد شده است. واضع است که یک صورتک انیمیشنی که صحبت می‌کند و می‌خندد، از یک صورتک سنگی که انتزاعی شمرده می‌شود، متفاوت است و این کیفیت پویای زیبایی است که چرا چهره‌ای همچون چهره‌ی کلئوپاترا که با معیارهای عادی زشت تلقی می‌شود، می‌توانست به جذاب‌ترین صورت ممکن در روزگار خود بدل شود.

مشکل دوم با نظریه‌ی «زیبایی عینی است» این می‌باشد که آنها به جای کل کدهای زیبایی، «برخی» از کدها را عامل زیبایی می‌دانند. اینطور نیست که خط منحنی هوگارت زیبا نباشد و منظور این نیست که نظام زیبایی‌شناسی گوتیک، مُدرن و گروتسک زیبا نیستند و نمی‌توانند زیبایی را تولید کنند؛ نه، منظور این است که همه‌ی الگوها اگر در زمینه‌ی صحیح نشانده شوند، می‌توانند زیبایی ایجاد کنند. این نکته بیش از هر جای دیگر در الگوهای طبیعی صادق است: می‌توان همه‌ی الگوهای طبیعی را به عنوان زیبا و دل‌انگیز تجربه کرد، چه کرات، مخروطات، استوانه‌های استتیک مُدرن و کلاسیک باشند و چه کهن‌الگوهای افلاطونی. حقیقت این است که چشم و ذهن به هر تصور الگوی مارپیچی، چین‌خورده، حبابی، تاخورده، زمینه‌دار، زیگزاگ، نقطه‌نقطه یا طرح‌هایی که بنوا ماندلبروت (Benoit Mandelbrot) در کتاب خود با عنوان هندسه‌ی فرکتالی طبیعت شمرده، پاسخ مناسب و درخور می‌دهد. عمده‌ی الگوهای طبیعی، برخلاف سزان و کلاسیسیست‌ها، در شکل، فرکتالی و نامنظم هستند. این نکته نیز درست است، همان‌طور که ماندلبروت نیز در کار اساسی خود اشاره کرده، که ریاضی فرکتالی را به مدت ۸۰ سال به عنوان نشانه‌ی پاتولوژیک مردود شمردند، زیرا هیچ‌یک از الگوهای آن با پارادایم غربی زیبایی و نظم توافق نداشت.

بااین‌حال مسئله‌ی زیبایی، عمیق‌تر از تشکیل الگوهای بصری صرف است: جنبه‌ی رسمی زیبایی، پایه و اساس آن، دغدغه‌ی تشدید الگوهای بصری را می‌سازد. خلاصه‌ی کلام آنکه، این اصل اولیه‌ی زیبایی، طرحی است برای طرح‌ها، یا طرح‌هایی که برای اولین بار از زیبایی الگوهای الگوها تبعیت می‌کنند. منظورم راهی است که هنرمند با الگوهای مکعبی، منحنی، فرکتالی، حبابی و غیره بازی می‌کند، به نحوی که به خودشان ارجاع می‌دهد. مفهوم خودارجاعِ نشانه‌ی استتیک باعث می‌شود ما در سطح بیان حاضر شویم، انگار که بیان ما همان محتوای موضوع ماست. این کار باعث افزایش ادراک حسی، خواه اطلاعاتی که به صورت صوت کدگذاری شده یا به صورت ذائقه، شامه، لامسه و یا باصره می‌شود.

ادراک افراطی الگوهای حسی از طریق یکی از حواس پنج‌گانه‌ی ما، پایه و اساس کلی برای تجربه‌ی زیبایی است. این الگوهای حسی، بی‌ضرر به نظر می‌رسند، اما شامل الگوهای مرسوم زشتی نیز می‌باشند که از قضا می‌توانند بسیار زیبا باشند، حتی چیزهایی ترسناک و زننده‌ای مانند ناودان اژدری و یا ساختمان بروتالیستی و یا سنگ موم زرد چینی ـ این آخری، قرن‌ها محبوب بوده و توسط چینی‌ها جمع‌آوری شده است. سنگ موم، به رغم ظاهر مهوع لزجش، مانند جوش‌های در آستانه‌ی ترکیدن، یا مایع استفراغ به نظر می‌رسد. در واقع، از طریق تحول ذائقه و سپس خبرگی برای این بروتالیسم، حتی کیفیت‌های منفور، خود را به فضایل تبدیل کرده است، همان‌طور که ما تریبیلیتای مَنریستی یا آثار ترسناک فرانسیس بیکن را به شکل جدیدی از زیبایی تجربه و تبدیل می‌کنیم. آنچه باعث شده سنگ موم چینی تا این حد جذاب باشد، تنها به چالش کشیدن مفاهیم زیبایی توسط آن نیست، بلکه راهی است که نشان می‌دهد، طبیعت، خود می‌تواند به هنرمندی برتر بدل شود. اینها باعث می‌شوند که استدلالی به سود «وجود زیبایی در خارج» تقویت شود؛ به این معنی که زیبایی دیگر فقط در دستگاه اعصاب مرکزی ما نیست، یا در چشم بیننده. بلکه الگوهایی درباره‌ی الگوها، الگوهای مربعی یا ارتقایافته همگی اینها توسط طبیعت تولید شده‌اند.

ممکن است اینطور به نظر رسد که من در این مفهوم الگوها، به عنوان مبنایی برای زیبایی عینی، بلاتکلیف هستم و باید اعتراف کنم که به واقع نیز هستم: دلیلش این است که همان‌طور که ریاضیدانان نشان داده‌اند، این الگوها بنیادی‌ترین الگوهای طبیعی هستند که از ریاضیات عمیق‌تر (ریاضیات فقط آلگوریتم اینها را کشف می‌کند) و خیلی عمیق‌تر از چشم یا ذهن ما هستند. در آغاز، یک نوع ابرتقارن بر جهان حاکم بود، یک سنگ آسمانی بزرگ متقارنِ بسیار کهن که احتمالاً به اشتباه «بیگ بنگ» نام گرفت. از آن پس، هرچه هست، تقارن است و این روند تا به امروز دوام یافته است. الگوهای جالب‌تر و جالب‌تری به وجود می‌آیند که می‌گویند همه‌ی آنها زیبا هستند. فقط کسانی که از طریق ابزارهای بلاغی و زیبایی‌شناختی یا تشدید تصادفی توجه‌ها را به خود جلب می‌کنند، قادر هستند حداقل آزمون بنیادی برای پاسخ خود را از سر بگذرانند. به علاوه، استدلال من این خواهد بود که الگوهای افزایشی که بیشتر به یکدیگر مرتبط هستند، در قیاس با الگوهای ساده و تک‌افتاده پیچیده‌تر نیز می‌باشند و پایدارتر به نظر می‌رسند. این الگوها اجازه‌ی قرائت عمیق‌تر و متنوع‌تر را می‌دهند و به همین دلیل دیرپا هستند. اینها از آزمونِ زمان سربلند بیرون می‌آیند؛ یعنی آن عامل قدیمی زیبایی ـ هرچند شاید به دلایلی معمولاً برای ما روشن نیستند.

قرار دادن زیبایی عینی بر مبنای الگوهای الگوها، دارای این مزیت در قبال موقعیت‌های قبلی است، مثل موضع افلاطونی، کلاسیک یا روان‌شناختی، که بسیار کلی و چنان انتزاعی است که تعاریف دیگر را به عنوان موارد جزئی و خاص می‌نگرد. اما این تنها یک پایه و اساس است و جنبه‌های دیگر که نقش مهمی در درک ما از زیبایی را ایفا می‌کنند، شامل نمی‌شود.

اصل دوم: لذت بردن از موجود نوپدید

مفهوم آنچه زیبا است بین زیبایی‌شناسی کلاسیک و اکسپرسیونیستی دچار نوسان بوده است، درحالی‌که در همان زمان اختراع مقولات نوپدید و جدید، تجربه نیز هست ـ از این تاریخ بجز بینش ضدکلاسیک که می‌گوید زیبایی، یک چیز نیست و نه می‌توان آن را توسط مجموعه‌ای از قواعد و نه حتی توسط مجموعه‌ای سست که با یکدیگر تداخل دارند، روشن ساخت. به عنوان مثال، با تحویل قرن نوزدهم به بیستم، هیچ معرفی برای جنبش‌های هنری وجود نداشت که بتواند امپرسیونیست‌ها را به فوویست‌ها، یا هریک از این دو را به کوبیست‌ها، دادائیست‌ها و سوررئالیست‌ها پیوند بزند. البته پیوستگی‌هایی در اینجا دیده می‌شود، اما از هیچ مجموعه‌ی متجانسی از کیفیات مشترک خبری نیست. بنا به تعریف لُتره‌آمون «زیبایی برخورد اتفاقی یک چتر و یک چرخ خیاطی بر روی میز اتاق تشریح است.» و یا تعریف آندره برتون، «زیبایی یا متشنج است، یا اینکه زیبایی نیست.» یا تعریف پیکاسو «من از زیبایی جلو می‌زنم»، اینها نشانه‌ی تفاوت در نگاه‌هاست. اشیای «حاضر آماده‌ی» مارسل دوشان را به عنوان ضدهنر در نظر گرفته‌اند اما با گذشت زمان، نوعی زیبایی در آنها پیدا شده است ـ خودِ دوشان در پایان عمر خود با اکراه به این نکته اعتراف کرده است. بیهوده است دنبال ذات مقومی برای همه‌ی آثار گشتن و جز یک خط مبهم فراتر از یک حداقل به دست نمی‌آید و این حقیقت که همگی به عنوان آثار هنری شناخته شده‌اند.

اما یک درس مدرنیسم که در طول دو قرن گذشته به دست آمده، این است که درک جدید می‌تواند حسی باشد، شبیه به نگاه مارکی دو ساد (Marquis de Sade)، مبنی بر اینکه کودکان، عاشق هیچ چیزی نیستند مگر حس شگفتی، یعنی شوکِ وارده به سیستم عصبی. برعکس، به دلیل آنچه به نام آموزش «هِبیَن» خوانده می‌شود ـ که به نام روان‌شناس کانادایی، دونالد هِب، نامگذاری شده است، الگوهای تکرار، پتانسیل فعال‌سازی خود را از دست می‌دهند. دونالد هِب نشان داد که سلول‌های مغزی به دفعات در یک توالی یادگیری درگیر و به درون حافظه‌ی بلندمدت متصل می‌شوند: سلول‌هایی که با هم یک ایمپالس عصبی را شلیک می‌کنند، به یکدیگر جوش می‌خورند. این نتیجه‌گیری، استلزامات مثبت و منفی دارد. یکی از آنها این است که زیبایی کهنه به اندازه‌ی زیبایی جدید هیجان‌انگیز نیست. این بصیرت، که اصل دوم زیبایی می‌باشد، ممکن است افراطی باشد و عنصر جدید ممکن است بُت‌واره شده باشد، اما امروزه برخی از قرائت‌های مجدد از سنت نیز به تجربه‌ی ما از امر زیبا گره خورده‌اند.

این نکته توضیح می‌دهد که چرا دوشیزگان آوینیون، این اثر آوانگارد پیکاسو، و تقدیس بهار استراوینسکی، و سرزمین هرز تی. اس. الیوت به نام سه شوکی در نظر گرفته می‌شوند که کانون هنر مُدرن را تشکیل داده‌اند. وقتی ذهن، یک ایده‌ی جدید را درک می‌کند و با یک الگوی صوری جدید آشنا می‌شود، با تحول و دگردیسی خودش برانگیخته می‌شود. گویی ذهن یک لذت طبیعی را در قالب اتصالات دندریت‌های (ضمیمه‌ی کوتاه و منشعب یاخته‌ی عصبی، که جریان عصبی را به داخل یاخته هدایت می‌کند) خود به شکل جدیدی درک می‌کند. سلول‌های گلیال نُدول‌های کوچکی در امتداد شاهراه‌های نورونی ایجاد می‌کنند که در مسیرهای مختلفی با یکدیگر تلاقی می‌کنند. اکنون می‌توانیم این تحولات رشدی را حتی در فیلم ببینیم. واقعاً ایده‌های جدیدی در ارتباط با ایده‌های قدیمی‌تر در حال شکل گرفتن هستند. این واقعیت ممکن است خیلی مادی به نظر برسد، اما هربار که انسان یک جوک جدید را می‌شنود و آن را بامزه می‌یابد، ذهن با ارتباطات و احساس لذت جدید و سیگنال‌های سبک‌تر، مسیرهای جدیدی ایجاد می‌کند. به این ترتیب، شوک ناشی از برخورد با یک مورد جدید، یک دستاورد است و نه چیزی صرفاً متفاوت یا هوشمندانه. خلق هنر نوآورانه، یعنی ایجاد راه‌های جدیدی برای دیدن، حس کردن، تجربه‌ی جهان و کسب نوع جدیدی از دانش و این گسترش معرفتی، بخشی ضروری از یک تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه است.

اصل سوم: نماد کمال

دو مؤلفه‌ی اول در زیبایی (تشدید الگوهای لذت از عنصر جدید) ممکن است در تنش با مؤلفه‌ی سوم، یعنی طرح تخیل توسط ادراک جسم واقع شود و آن را با صفات کمال، عشق و تعالی مشحون سازد. البته، شیء باید مناسب برای چنین طرحی باشد. آثار زیبای کلاسیک، مانند تاج محل در هندوستان، مثال‌های خوبی برای این اصل به شمار می‌آیند. ماه، پیش از اینکه گالیله نشان دهد که توده‌ای مرده از سنگ و خاک است، شیئی مناسب بود و هنوز برای بسیاری کماکان اینطور است. بنابراین، برای بسیاری حتی پس از اینکه فضانوردان بر روی آن گلف بازی کردند، ماه، شیء زیبایی محسوب می‌شود. اما حدود ۹۰ سال پیش در جنگ با کلیشه‌های رایج، فوتوریست‌ها به زیبایی «مهتاب» اعلان جنگ کردند. فیگور «اقیانوس» هم چندین بار در معرض همین رد و قبول‌های دوره‌ای قرار گرفت. دریای بیکران و آرام، گستره‌ای به ظاهر بی‌پایان و بی‌نهایت مبهم است، مانند فیگور رورشاخ، ظرفی مناسب برای بیان آرزوهای ابدی است ـ تا اینکه چشم‌اندازهای دریایی «بیزواتر رُد» آن را نیز کُشت. چهره‌های مطرح مبهم‌تر از ماه، معماهایی که به قول جورجو د کیریکو، هرگز کهنه نمی‌شوند، همان نمادهایی هستند که همیشه زنده‌اند و هیچگاه نامی به خود نمی‌پذیرند و این ادامه‌ی جنبش سمبولیسم قرن نوزدهم بوده است. بسیاری از هنرهای بعدی، تحت تأثیر این جنبش باقی ماندند.

این تلویحاً به آن معنی است که یک کد انتزاعی زیبایی در سطح عمیق‌تری از ادراک، ممکن است وجود داشته باشد. نخستین بار آنیش کاپور، مجسمه‌ساز، مرا به آن نکته متوجه ساخت آن هم هنگامی که داشتم به اهمیت اصل اول اشاره می‌کردم. او ایده‌ی جالبی داشت مبنی بر اینکه زیبایی «حضور غیبتِ» هرنوع الگویی است، و متذکر شد که می‌توان با رویکرد اثباتی به ظهور همه جانبه‌ی اثر هنری پاسخ مناسب داد. اثر هنری او شامل یک رنگ سرتاسری است، یک رنگدانه‌ی ساده‌ی تیره‌تر از قرمز جگری یا ارغوانی تیره و شکل متغیری که به ظاهر، نه ابتدایی دارد و نه انتهایی، نه بُعدی دارد و نه الگویی. در مجسمه‌های آنیش کاپور، همه‌ی مرزها مبهم هستند؛ غیرممکن است بتوان عمقی تعیین کرد. مجسمه‌های او ما را به یک تجربه فرامی‌خوانند، چون می‌توان آنها را کشف کرد: بازی ذهنی، بازی حسی و عدم امکان بازی ذهنی. همه‌ی این آثار برعهده‌ی بیننده در یک فعالیت سوداگرانه، آنها را به طرحی از احساس درونی به یک اعتبار ساقط دعوت می‌کنند. اکثر مردم آثار او را زیبا تلقی می‌کنند.

این تجربه، به مفهوم شرقیِ فنا و نیستی و نیز به ایده‌ی فیزیک جدید، یعنی خلأ برمی‌گردد، که البته امروز از درجه‌ی اعتبار ساقط است. این ایده که خلأ کامل، پر از امکانات است و حوادث کوانتومی به داخل و خارج از وجود، لازمه‌ی اصل عدم قطعیت است. در زیبایی‌شناسی ذِن، خلأ به عنوان بخشی

ایجابی از وجود شناخته می‌شود و در سنت غربی نیز آثار مالویچ و رادچِنکو و راینهارت که بیان خلأ یا نیستی هستند به آثار کانونیک تبدیل شده‌اند. گاه این اشیا به عنوان نمادهای کمال تلقی می‌شوند، زیرا که منسوب هستند به ذات الوهیّت ــ البته با اصل دوم، یعنی اصل شوک عنصر جدید، همپوشانی‌هایی در اعتقاد، ذائقه و فرهنگ دارد.

اصل چهارم: محتوای قابل توجه

با اعتراف به اهمیت ذائقه، به نظر می‌رسد که گویی من دوباره به دیدگاه ذهنی زیبایی رجعت کرده‌ام. اما باید میان اینها تمایزهایی قائل شد. نخست، هرچند چشم، یک اندام گسترش‌یافته از مغز است و در واقع از پیش، برخی حالت‌های ادراکی را کُدگذاری می‌کند؛ اما ذهن، اندیشنده نیست، بلکه حسّ‌کننده است. ممکن است به عنوان روان‌شناس ادعای این را داشته باشیم که پیش از قضاوت درباره‌ی یک شخص یا یک شیء، در کسری از ثانیه، بر ما معلوم می‌شود. اما با زیبایی در نگاه دوم، آنچه اهمیت دارد این است: یک حالت نوسان ذهنی که شامل ادراکات و ایده‌هاست و آنها را متعادل می‌کند. در نتیجه، زیبایی، بیشتر در ذهن است تا در چشم بیننده. دوم، ذهن فعال با داشتن یک تجربه‌ی جامع و پیچیده، نه از نوعی که در یک نمودار در لابراتوار به دست بیاید: اندازه‌گیری تقلیل قطعات که با حضور ذهن تداخل ایجاد می‌کند، مانند یک کارگردان هالیوودی که دغدغه‌اش بیشتر ردیف کردن گروهی از بازیگران خوش‌سیما است و کمتر به اصل فیلمنامه توجه می‌کند.

اگر بپذیریم که چندین شکل بالطبع زیبا، مانند مارپیچ فیبوناچی وجود دارد که در آن حقیقت و زیبایی آشتی مشاهده می‌شود، ممکن است این معنی از آن استنباط شود که زیبایی‌شناسیِ ایجابی در طبیعت وجود دارد؛ اما چنین نیست که تمام تعاریف از زیبایی باید براساس آن زیبایی‌شناسی ایجابی باشد. مبانی، ابرسازه نیستند. دم طاووس زیباست، همان‌طور که همه‌ی الگوهای افزایشی زیبا هستند، اما دم طاووس پارادایمی برای زیبایی اجتماعی و فرهنگی که به مراتب پیچیده‌تر است، محسوب نمی‌شود. در چندین مورد، شعر معروف جان کیتس، «زیبایی حقیقت است، و حقیقت زیبایی است»، موضوع را خلاصه کرده است، اما در هنر عظیم می‌توان با آن مخالف بود و در تعارض با آن قرار گرفت. البته در یک اثر ژرف و کامیاب هنری، حقیقت، زیبایی، خوبی و بسیاری چیزهای دیگر، گویی در ذهن ما همگرایی پیدا کرده‌اند. تجربه‌ی زیبایی، درک وحدت‌بخشی است که در آن تناقضات به تعادل می‌رسند و این تعارضات یک کل عالی‌تر ایجاد می‌کنند: ژرف می‌شوند تا با زیبایی سطحی مخالفت کنند. اصل چهارم در این معادله‌ی پیچیده وارد می‌شود و در نهایت موضوع یا محتوا یا اعتقاداتی در اثر هنری بیان می‌شوند.

ما آنچه را که می‌دانیم، به آن اعتقاد داریم و در زندگی ارزش برای آن قائل هستیم، در تجربه‌ی خود از هنر وارد می‌سازیم. چنانکه ارنست گامبریچ نیز گفته است، دیدن و دانستن از یکدیگر قابل تفکیک نیستند. به عنوان مثال، من فیلم لنی ریفنشتال از المپیک سال ۱۹۳۶ را بسیار زیبا می‌دانم و اینکه چقدر استادانه در این فیلم احوالات طبیعت، ابرها، دریا، کوه‌ها با بدن زیبای ورزشکاران در هماهنگی قرار گرفته، به نظر کاملاً متقاعد کننده و رضایت‌بخش است؛ اما با دانستن هدف آن به عنوان ابزار تبلیغاتی حزب نازی، ادراک من تحت تأثیر قرار می‌گیرد. درحالی‌که من می‌توانم عدم اعتقاد خود به ایدئولوژی نازی را موقتاً به حالت تعلیق درآوردم و از فیلم لذت ببرم، احساس لذت عمیق، وقتی حادث می‌شود که من توانسته باشم ایده‌ها، اعتقادات و بیان‌های خاص خود را در اثر هنری بیابم. این حقیقت، موضوع را به دایره‌ی توجه من سوق می‌دهد. محتوا به‌هرحال مهم است. زیبایی به سمت عواطف سوق دارد، یا شرایطی که ما آن شرایط را حائز اهمیت می‌یابیم، یا به ایده‌ای که از نظر ما ایده‌ی بنیادینی برای زندگی ماست؛ به دلایل آشکار، عشق و نخستین و آخرین چیزها و ارتباط ما با قاطبه‌ی بشریت در زمره‌ی این ایده‌های بنیادین هستند.

در سال‌های اخیر دو ساختمان، موزه‌ی گوگنهایم فرانک گِری در بیلبائو (۱۹۹۷-۱۹۹۴) و موزه‌ی دانیل لیبسکیند در برلین (۲۰۰۵-۱۹۸۸)، اغلب به عنوان آثار زیبای معماری در نظر گرفته شده‌اند. هر دو دارای الگوی افزایشی هستند که مرزهای دانش معماری را وسعت می‌بخشند و به این ترتیب مصداقی برای دو اصل اول من به شمار می‌آیند. هر دو دارای استعاره‌های خارق‌العاده هستند: امواجی که گِری ساختمان را به یاری آنها ایجاد کرده، همچون یک کاهوی کانستراکتیویستی در نظر گرفته می‌شوند؛ در مقابل این بنا، زاویه‌های موزه‌ی یهودی لیبسکیند مثل صاعقه‌های یخ‌زده هستند. الگوها افزایش یافته‌اند و گویی در همه جا مقایسه‌های عجیبی را برمی‌انگیزند. در چه حالت دیگری می‌شد حس شگفتی را به اشتراک گذاشت؟ تا جایی که به اصل سوم مربوط می‌شود، حس کمال، مواد و مصالح سرتاسری ساخت بنا، تقلیل ساختمان به فرم‌های اساسی که بتوان ایده‌ها و فانتزی‌های معمار را در آن منعکس ساخت. هر دو ساختمان، گویی فقط به این منظور شکل گرفته‌اند. پنجاه هزار ورق تیتانیومی فرانک گِری و دیرک‌های قطری لیبسکیند از جنس فلز روی، در همه جا فقط به این منظور حاضر هستند.

صرف نظر از حس‌وحال، ابداع و مناسبت فرم‌های معماری که این دو ساختمان را به ساختمان‌هایی زیبا بدل ساخته است، باید به کارکرد ایده‌های معنادار آنها اشاره کرد. ساختمان گِری در نحوه‌ی درک ما از بنا تغییر ایجاد کرده است: موزه به مثابه کلیسای جامع، هنر به مثابه دین، الی آخر و ما با این جهش مسئله‌ساز مواجه هستیم. ساختمان گِری، همچون یک کلیسای جامع قرون وسطایی در شارتر، عملکرد شهری خود را ایفا می‌کند. این ساختمان به کانون شهری بدل می‌شود و اشعه‌ی انفجاری خود را تا به تپه‌های اطراف می‌پراکند و نگاه‌های نگران را به سمت انتهای خیابان‌های غمزده متوجه می‌کند؛ ارتباطی با ترن‌های فولادی دارد که اندکی پشت سر آن در حال تردد هستند. از زمان احداث سالن اپرای سیدنی هیچ ساختمانی نتوانسته بود چنین وحدتی با طبیعت پیرامون خویش و رئالیسم ماشینی اطرافش ایجاد کند. منظره‌ی غروب خورشید، طوفان، یا مه، بسیار متفاوت است از مشاهده‌ی کارت پستالی این پدیده‌ها. مشاهده‌ی مستقیم، یعنی درک آنها، به دلیل انعکاس دوگانه، این انعکاس در مورد ساختمان گِری در پوشش تیتانیومی ساختمان صورت می‌گیرد. همچون یک کلیسای جامع، یک ارجاع کیهانی به این موزه وجود دارد، محتوای موزه، شهر، تپه‌ها، آب‌وهوا و ماشین‌ها هستند که همگی توسط موزه‌ی گوگنهایم جذب و به بخشی از فرم‌های دراماتیک آن بدل شده‌اند.

صرف نظر از دیدنی و جذاب بودن این فرم‌ها، باید به یاد داشت که این فرم‌ها بدون ارتباط با جهان ایده‌ها، رزونانس اصلیشان را ایجاد نمی‌کنند. این واقعیّت که این ساختمان‌ها از کامپیوتر و فرکتال مشتق شده‌اند، یادآور گلبرگ‌های گلچه‌ی آفتابگردان است، تا مربع‌های تکرار شونده‌ای که بخواهند ارتباط و مناسبتی در آنها ایجاد کنند. این الحاقات دانش معماری و دانستن این مطلب، بخشی اساسی از درک ساختمان به مثابه اثری «زیبا» است. مشابه این اتفاق در موزه‌ی دانیل لیبسکیند در برلین قابل مشاهده است. محتوای معنادار این موزه باعث تعمیق تجربه‌ی زیبایی می‌شود و هرگز قابل گسستن از ادراک نیست.

سؤال اصلی این است که اگر چهار اصل یاد شده با یکدیگر ترکیب شوند، تجربه‌ی زیبایی چطور شکل می‌گیرد، تجربه‌ای که حاصل نوسانات خاص مغزی است و بیشتر شبیه به آب‌وهوا به نظر می‌رسد. آب‌وهوا امروزه توسط علم آشوب، درک می‌شود. آب‌وهوای دیروز، دما، فشار هوا، جریان باد و غیره هم به یک کل تبدیل می‌شوند که «جذاب غریب» نام دارد. این نیروها در کنار یکدیگر آب‌وهوای امروز را تعیین می‌کنند و به آن انسجام می‌بخشند، هرچند که کمترین تغییرات در شرایط، به نام اثر پروانه‌ای، ممکن است آب‌وهوا را وارد مرحله‌ی جدیدی سازد. بااین‌حال، «جذاب غریب» شکل و محدوده‌های مختلفی دارد. این عامل در صحراها منجمد نمی‌شود و بالاتر از دایره‌ی قطبی نیز نمی‌رود. نوسانات آن شبیه به حرکت انتقالی یک سیاره به گرد خورشید است. هیچ دو روزی دقیقاً شبیه به یکدیگر نیستند، اما تابستان و زمستان عمومی وجود دارند و قابل تشخیص هستند، هرچند که انسجام‌شان «بی‌نظم» یا «فازی» (fuzzy) است. امروزه هواشناسان به یاری علم آشوب و کامپیوتری که قادر است بیش از یک میلیون متغیر را پردازش کند، حدوداً به پیش‌بینی وضع آب‌وهوا می‌پردازند و نتیجه‌ی این کار را در گزارش آب‌وهوا منتشر می‌کنند. این گزارش همیشه راست از آب در نمی‌آید، اما هنوز آنقدر قابل اطمینان است که جای خود را در اخبار حفظ کند. به علاوه، بیشتر اندام‌های آدمیزاد هم مثل همین عنصر «جذاب غریب» عمل می‌کنند: مغز، قلب و در واقع همه‌ی اندام‌ها از این الگوی رشد تبعیت می‌کنند.

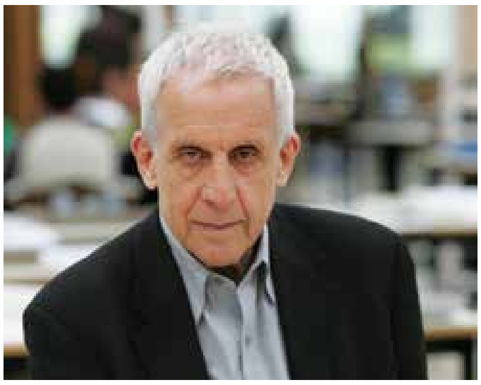
آیا تجربه‌ی زیبایی می‌تواند در یک فرد یا در یک فرهنگ به یک میزان انسجام و هماهنگی از خود نشان دهد؟ نظریه‌پردازان اطلاعات نشان داده‌اند که در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، زیبا ملغمه‌ای بود از: الف) آنچه تا دیروز زیبا گفته می‌شد. ب) واریاسیون اندکی از «الف» به شمار می‌آمد ــ بنابه ضابطه‌ای که هرولد بلوم آن را بیان کرده است. هنرمندان، زیبایی را به رژیم دیگری سوق داده‌اند. احساسات متغیر آن را به دنبال خود می‌کشند، صنعت مُد در این وسط قربانیان خود را می‌گیرد، اما با درجه‌ای از انسجام جلو و عقب می‌رود. این انسجام، تحت تأثیر متغیرهای متعددی ایجاد شده است و نحوه‌ی در هم تنیده شدنِ این متغیرها، تجربه‌ی زیبایی را محدود و تعیین می‌کند. این تجربه‌ی زیبایی در یک رژیم وسیع، اما سست‌بنیاد، صورت واقع به خود می‌پذیرد. باید بپذیریم که نمی‌توانیم زیبایی فردا را دقیقاً پیش‌بینی کنیم؛ اما آری، وقتی مؤلفه‌های متعدد در کنار یکدیگر تجمیع حاصل کنند و آن را صورت واقعی ببخشند، این زیبایی مشخص خواهد شد. زیبایی، آن «جذاب غریب» در تجربه‌ی انسانی است که در شکل خاص خود توسط الگوهای مبالغه‌آمیز، دانش جدید، ایده‌ی کمال و محتوای معنادار جذب می‌شود. از این رو، بنا به تعریف، کسی نمی‌تواند در مورد این سائق اسرارآمیز، که هدف زندگی نیز هست، حکم نهایی را صادر کند.

شهرت، زیبایی، نمایش و نقش امروز معماران*

مصاحبه‌ی ولادیمیر بلوگولوفسکی با کنت فرمپتون

نیویورک، ژوئیه ۲۰۰۹

ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد



↑ [Retrieved April 15, 2017. From http://www.metalocus.es/en/news/kenneth-frampton-doctor-universidad-de-alcala]

نظرت در مورد این لحظه در تاریخ معماری چیه؟

لحظه‌ی سخت و پیچیده‌ایه. معماری دیگه درباره‌ی پروژه‌های اجتماعی نیست و چنین ناموفقیتی، سؤالای سختی هم پیش روی معمارها گذاشته. مثلاً، کارفرما کیه؟ نقش یه محصول معماری با جامعه چیه؟ و البته نباید پدیده‌ای به نام ستاره‌معمار رو که متکی به اقتصاد مازادیِ که دیگه نداریم، فراموش کنیم. ویژگی‌های دیگه‌ای که این روزا باهاشون سروکار داریم، نام‌های تجاری، جهانی شدن، پیشرفت و افزایش رسانه‌ها و فناوری‌های دیجیتال هست و همون چیزی که گی دوبور (Guy Debord) به عنوان «جامعه‌ی نمایش» (society of spectacle) ازش میگه که در واقع تأثیری مصنوعی بر معماری داشت.

اما یه پارادوکسی اینجا وجود داره؛ از طرفی، اگه به مجلات و اینترنت به‌طورکلی در سراسر جهان نگاهی بندازید، می‌بینید که الان نمونه‌های بیشتری از معماری با کیفیت پیدا می‌کنید، در مقایسه با گذشته. البته امروز معماری بیشتری هم صورت می‌گیره و ساخت‌وساز بیشتری نسبت به کل تاریخ معماری داره انجام میشه. مثلاً میشه به استرالیا، ژاپن، چین و خیلی کشورهای اروپایی یا آمریکای شمالی و لاتین اشاره کرد ــ اونجاها سطح وسیع و بالایی از معماری رو شاهدیم. از طرف دیگه، شاهد معماری‌های بیش‌ازحد تماشایی، مثل کارهای فرانک گری در کل و یا ساختمان مرکزی تلویزیون چین CCTV ساخته‌ی رم کولهاس یا آشیانه‌ی پرنده در چین ساخته‌ی هرتسوک و دمورون هستیم. این آثار کاملاً غیراخلاقی، اساساً زمخت و ناپخته و واقعاً ناامید کننده‌اند.

به نظرت هنوز هم «مسائل اجتماعی» در معماری، نقش اساسی‌ای ایفا می‌کنن؟

خوب، این از یه کشور به کشور دیگه متفاوته. مثلاً در اسکاندیناوی یا فرانسه و تا حدی هم تو اسپانیا، مسکن‌سازی در سطح پیچیده و بالایی قرار داره. البته تو آمریکا، دوره‌ی نیودیل [به برنامه‌های اقتصادی و اجتماعی فرانکلین روزولت اشاره داره که پس از رکود بزرگ آمریکا در سال ۱۹۲۹ اجرا شدند.]، اهمیت زیادی داره. در اون زمان دپارتمان کشاورزی اومد و طرح ساخت اقامتگاه‌های همگانی رو شروع کردن و خیلی از اون پروژه‌ها موفقیت‌آمیز بودن؛ اما در سال ۱۹۴۹، دولت شروع به فروش اونها کرد و خیلی از اون واحدها رو مستأجرها خریدن و از اون وقت تا الان مسکن اجتماعی دیگه در اقلیت هست و مقیاسش خیلی کمتر شده.

به نظرت این برای معمارها بهتره که مشغول پروژه‌های اجتماعی مثل مسکن‌سازی، کتابخانه، مدرسه و غیره باشن؟

قطعاً. اینا باید از دغدغه‌های اساسی معمارها باشن. اینجا می‌تونیم یه سؤال دیگه بپرسیم: چه چیزای دیگه‌ای به معمارها مربوط میشه و تا الان معمارها چه دغدغه‌هایی داشتن؟ این بحث، به نوعی، برمی‌گرده به اواسط قرن ۱۷ در فرانسه. هدف تشکیل آکادمی سلطنتی معماران، برای آموزش معمارها جهت ساخت ساختمان‌های دولتی بود، وگرنه بقیه‌ی ساختمان‌ها رو که ساختمان‌سازها می‌ساختن و نیازی به معمارها نبود. بنابراین نقش معماران در فرانسه، خدمت به مؤسسات عمومی دولتی بود و من بر این باورم که امروز هم نقش اساسی معماران باید همین باشه. گرچه ما داریم در جهانی با نظام سرمایه‌داری زندگی می‌کنیم و اگر کارفرمامون یه سازنده باشه، پیروزی محسوب میشه؛ چنین کارفرمایانی، ساختمان‌هاشون رو فقط برای سودش می‌سازن. در حقیقت اگه اون سازنده‌ها می‌تونستن یه جور دیگه به پول برسن، راه دیگه‌ای رو انتخاب می‌کردن. اونها خیلی به ساختمان‌ها اهمیت نمیدن ــ البته استثناهایی هم بینشون وجود داره.

یه چیزی هم به نام پرستیژ هست. بالاخره چی می‌تونه براشون جذاب‌تر از داشتن یه املاک آیکونیک و تو چشم باشه؟

اما سود محض و پول برای اغلب مردم مهم‌تر از پرستیژه و من جذب چیزهای دیگه‌ای به غیر از سود مالی میشم. وقتی به جایی مثل منهتن نگاه می‌کنید ــ جایی که از بعدِ جنگ جهانی دوم تا الان صدها ساختمان بلندمرتبه ساخته شده ــ می‌بینید که اغلب ساختمان‌هاشو همین سازنده‌ها ساختن و خیلی هم بد هستن ــ هیچ ارزش فرهنگی و هیچی ندارن.

پس معماری هیچ ربطی به این نداره که نیویورک هنوز جذاب‌ترین شهر دنیا به حساب میاد؟

این به چیزای دیگه مربوط میشه. فکر می‌کنم لحظه‌ای توی تاریخِ نیویورک بود که در اون، تصویرِ مدرن نیویورک توسط معمارها ساخته شد. دارم به دوره‌ی آرت‌دکو و آسمان‌خراش‌های آیکونیک مثل امپایر استیت و ساختمان کرایسلر و خیلی ساختمان‌های کوچک‌تر اشاره می‌کنم. همه‌ی این ساختمان‌ها توسط سازندگان خصوصی ساخته شدن. اونا مثل آوانگاردهای اروپاییِ مدرن نبودن، اما با این وجود، به طور ایدئولوژیکی متعهد به مفهوم مدرن بودن. مرکز تجاری راکفلر (Rockefeller Center) همچنان نمونه‌ی بارز و خیره کننده‌ای از میکرو-شهرسازی هست و بجز این مسئله که کسی توی راکفلر زندگی نمی‌کنه، این بنا رو می‌تونیم با پله رویال (Pales Royalle) در فرانسه مقایسه کنیم. تا جایی که بحث درباره‌ی رابطه‌ی این بنا با مردم و شهر باشه، باید گفت که در قرن بیستم، این ساختمان، برجسته‌ترین اثر شهرسازیه که یه پروژه‌ی فرهنگی واقعیه و دربردارنده‌ی ایده‌های مدرن بوده، اما پس از جنگ، هیچ بنای قابل مقایسه‌ی دیگه‌ای ساخته نشد و سازنده‌ها دیگه به هیچ پروژه‌ی فرهنگی‌ای فکر نمی‌کردن.

فکر نمی‌کنی که ما خوش شانسیم چون در سال‌های اخیر، موزه‌های جدیدی تو نیویورک ساخته شدن که حقیقتاً جواهرات معماری به حساب میان. جان آپدایک بود که موزه‌های هنر رو با کلیساهای جامع مدرن مقایسه کرده بود.

خوشحالم که اینو تو مصاحبمون مطرح کردی. آره، تو دوره‌ای که ما داریم زندگی می‌کنیم، موزه‌ها مثل بناهای مذهبی قرون وسطی می‌مونن. واضحه که موزه‌هایی مثل موزه‌ی متروپولیتن یا موزه‌ی هنر مدرن، از مؤسساتی اساساً فرهنگی و عمومی به حساب میان و معماری خوبشون توی اسمشون هم پیداست. این موزه‌ها بخش مهمی از ظرفیت نیویورک به عنوان مهیج‌ترین شهر دنیا رو دارن.

این درسته که چیزی که مردم رو به بازدید از موزه می‌کشونه هنر، غذا، موسیقی و چیزهایی از این قبیله و معمولاً معماری نادیده گرفته میشه، حتی اگر آن موزه یکی از فوق‌العاده‌ترین موزه‌ها مثل موزه‌ی کیمبلِ لویی کان در فورت ورث باشه. شاید یکی از دلایل اصلی‌ای که معمارها تلاش می‌کنن تصاویر دیدنی و جذاب از معماریشون خلق کنن همین باشه. در همین رابطه، موزه‌ی گوگنهایم در بیلبائو هم حداقل در این زمینه موفقیت بزرگی داشته چون مردم اونو دیدن و این به نوبه‌ی خودش دستاورد مهمیه.

میخوام یه سخن موجز و فوق‌العاده‌ای از والتر بنجامین نقل کنم: «غالباً یک فرد در حالت حواس‌پرتی است که قدر معماری را می‌داند.» این جمله درسته. به نظرم حداقل توی آمریکا هیچ تلاشی برای آموزش عموم درباره‌ی فرهنگ محیطی مثل معماری صورت نمی‌گیره و هیچ برنامه‌ی درسی‌ای در این خصوص در دبیرستان‌های ما وجود نداره. در واقع این بحث اصلاً براشون اهمیتی نداره و تازه، قدرت هم ترجیح میده مردم در نادانی به سر ببرن چون سرمایه‌داری متأخر دوست نداره از دیدگاه زیست‌محیطی محدود بشه. بنابراین ما الان از معماری، به سمت پایداری و گرم شدن کره‌ی زمین حرکت کرده‌ایم ... اما فکر نمی‌کنم بشه معماری رو از این بحثا جدا کرد.

بیا برگردیم سر موضوع ستاره‌معمارها. ما پیتر آیزنمن رو داریم که علاقه‌مند مسائل درونی معماریه و در ایده‌های مختلف از رشته‌های دیگه، کارش رادیکال و همواره مورد بحثه. معمارهای دیگه‌ای هم هستن مثل زاها حدید که تجربه‌ی

---

* برگرفته از کتاب مجموعه مصاحبه‌های ولادیمیر بلوگولوفسکی با معماران است که می‌کوشیم در شماره‌های مختلف آنها را منتشر نماییم.

فرم‌های سیال و حالت مایع دارن یا فرانک گری که معماری رو به نمایش بدل میکنه و هر دو، نظر عموم رو به کارشون جلب می‌کنن؛ همین‌طور رنزو پیانو هم هست که احتمالاً به طرز مطلوبی، متنوع‌ترین معمار امروزه ــ اون هنرمند واقعیِ فضاهای زیبا، فرم‌ها، مصالح و دیتیل‌هاست.

[همین‌طور که داشتم حرف می‌زدم، فرامپتون هر چهار اسم معمارها رو یادداشت کرد و یکی یکی اسم آیزنمن و حدید و گری رو خط زد و آخرسر زیر اسم پیانو خط کشید.]

خوب، توی این چهار اسمی که عنوان کردی، رنزو پیانو مورد علاقه‌ی منه. من یه کتابی نوشتم با عنوان مطالعات فرهنگ ساختمان‌سازی (*Studies of Tectonic Culture*) که از پیانو هم زیاد گفتم و درباره‌اش نوشته‌های مثبتی داشتم. پیانو، منو خیلی بیشتر از مثلاً نورمن فاستر و ریچارد راجرز تحت تأثیر قرار میده. همه‌ی این معمارها رو میشه به عنوان معمارای های‌ـتک طبقه‌بندی کرد، اما کارهای پیانو از راجرز و فاستر خیلی رساتر و توانایی اون در ساخت آثارش و رابطه با آب‌وهواهای گوناگون و منظره‌های مختلف، بسیار پیشرفته‌تر از دو معمار دیگه هست و من دو تا پروژه رو به طور خاص توی ذهنم دارم: یکی استادیوم سن نیکولا و اون یکی، مرکز فرهنگی ژان‌ـماری تجیبائو در کالدونیای جدیده.

به چه دلایلی از این ساختمان‌ها خوشت میاد؟

به خاطر غیراحساسی بودنشون به جای ارجاعی ناگذرا به آلونک‌های بومیان مردم کاناک در طراحی بخش‌هایی که عناصر عمومی رو در خودش جا میده؛ مثل استودیوها، فضاهای نمایشگاهی، کتابخانه‌ی چندرسانه‌ای، کافه‌تریا، تالار کنفرانس و سخنرانی که این بخش‌ها با ماتریس‌های کم‌طبقه‌ی متوالی با بخش‌های دیگرِ مرکز فرهنگی، به صورت یکپارچه شکل می‌گیرن. این پروژه به خاطر پیوندش با فرهنگ بومی، منظره، پوشش گیاهی و غیره، بسیار تأثیرگذاره. همچنین استادیوم ۶۰٬۰۰۰ نفری سن نیکولا هم تفاوت فاحشی با آشیانه‌ی پرنده‌ی هرتسوک و دمورون داره چون سازه‌ی پیانو منسجمه و هیچ مصالح بیهوده‌ای توش به کار نرفته. ساختمان، به طرز زیبایی با چشم‌انداز اطرافش با شکاف‌هایی که داره و قسمت‌هایی از بنا که به منظره‌ی بیرون راه داره، پیوند می‌خوره. به علاوه، باریکه‌هایی هم دور تا دور ساختمان در منظره‌ی بیرون کشیده شده‌اند که به پارکینگ دور استادیوم می‌رسند. نکته‌ی جالب اینجاست که از ۶۰٬۰۰۰ تماشاگر، ۲۰٬۰۰۰ نفر از اونها در قسمت مستحکم پایه قرار دارن و ۴۰٬۰۰۰ نفر از تماشاگران در ردیف‌های صندلی قسمت‌های مستقلِ بالایی که بهشون اصطلاحاً گلبرگ میگه، جا می‌گیرن که هر گلبرگ به خاطر مسائل امنیتی ۲٬۵۰۰ نفر رو در خودش جا میده. سقف سایبان روی این استادیومِ فوق‌العاده هم دلیل دیگری برای علاقه‌ی منه. ساختمان‌هاییِ که آیزنمن، حدید و گری ساختن، به هیچ وجه نزدیک به چنین سطحی از تولید نمیشن ــ البته قصد و نیتشون هم خیلی متفاوته. به همین خاطره که من فکر می‌کنم مقایسه‌ی پیانو با فاستر، راجرز و دیگر معماران های‌ـتک، قابل توجیه‌تره.

چه معمارای دیگه‌ای به نظرت اونقدر خوبن که بتونی الان اسمشونو ببری؟

معمارای مورد علاقه‌ی من، آلوارو سیزای (Alvaro Siza) پرتغالی، ویتوریو گرگوتی (Vittorio Gregotti) در ایتالیا، ریکاردو لگورتا (Ricardo Legorreta) در مکزیک، پائولو مندس داروچا (Paulo Mendes da Rocha) در برزیل، تادائو آندوی ژاپنی، سِور فهن (Sverre Fehn) در نروژ که سال گذشته درگذشت و جان پاتریشیا پاتکائو (John and Patricia Patkau) در کانادا و ... لیست بلندبالایی میشه. وقتی دیدتون رو بازتر کنید و فقط متوجه ستاره‌معمارها نباشید، می‌بینید که آدم‌های بااستعداد زیادی تو دنیا هستن.

به نظر نمی‌رسه به ستاره‌معمارها علاقه‌مند باشی.

نه، علاقه‌مند نیستم.

به نظرت چرا اونا ستاره شدن؟

خوب، ماشین تبلیغات به روش خاص خودش کار میکنه. من می‌پذیرم که شهرت گری و حدید به اون تصویری که ساختن بستگی داره. خیلی ساده‌لوحانه هست اگر نقش شکل و شمایل توی کار معماری رو بی‌اهمیت بدونیم. اما طبق ملاحظات من درباره‌ی معمارایی مثل حدید و گری، کولهاس، هرتسوک و دمورون و بعضی دیگه، کار این معمارا به یه تصویر یا شکل تنزل پیدا کرده و تقریباً هیچ چیزه دیگه‌ای توی کارشون نیست. مثلاً فضای داخلی موزه‌ی گری تو بیلبائو که گالری‌هاش خیلی نامتناسب و نامتقارن هستن و فضاسازی زشتی داره ... تمام فضاهای اون ساختمان، بی‌ارزشن. همینارو درباره‌ی سالن کنسرت والت دیزنی توی لس آنجلس هم میشه گفت. فقط به استثنای تالار اصلی کنفرانس؛ یعنی بجز تالار اصلیش، بقیه‌ی فضاهاش به نظر من مثل بیلبائو بی‌ارزشن. اگر سالن والت دیزنی رو با سالن کنسرت فیلارمونیک هانس شارو، توی برلین، مقایسه کنین (که مقایسه‌ی نامعقولی هم نیست) می‌بینید که کار شارو توی ایجاد توازن بین فضاهای عمومی‌ای که به سالن کنفرانس میرسن و خود تالار، در سطح بالاتری قرار داره.

آیزنمن یه بار به یکی گفته بود که میخواد به ساختمان تماشایی بسازه که نظر مردم رو به اون جلب کنه، مثل هواپیمایی که نزدیک زمین در حال پروازه و همه سرشون رو بالا میگیرن تا اونو ببین. همه رو حیرت زده کنه. بیلبائوی گری هم دقیقاً همین‌طوره ــ مردم خیلی جذب اینطور بناها میشن.

مرکز تجاری راکفلر

[Retrieved April 15, 2017. From http://6iee.com/386492.html]

مردم جذب نمایش میشن. عبارت «جامعه‌ی نمایش» بی‌خود و بی‌جهت به وجود نیومده. ما با تصاویر، اشباع شدیم. جامعه‌ی ما بیش‌ازحد و به طور مداوم داره با تصاویر مختلف برانگیخته میشه و بنابراین، این تصاویر، نقش پررنگی پیدا می‌کنن. یکی از تأثیرات منفی دیجیتال (البته نکات مثبت هم داره) همین تمایل به تولید تصاویری بدون هیچ شروع و پایانی هست که به نوعی هندسه‌ی پارامتری، تماشایی میشه و نه چیز دیگه. اگر اثر هنری، پیچیدگی کافی و کیفیت و ارزش دیگه‌ای بجز داشتن یه تصویر جذاب نداشته باشه، پس واقعاً به اندازه‌ی کافی خوب نیست. مشکل گری هم اینه که اونقدری خوب نیست که یه معمار باشه. اون بیشتر یه هنرمنده تماشایی شده که فکر میکنه آثارش مجسمه‌هایی غول‌پیکرن.

اما میگن فیلیپ جانسون با دیدن بیلبائوی گری، گریه‌اش گرفت.

فیلیپ جانسون خیلی رومانتیک بوده و تو این مورد میشه نظرشو نادیده گرفت.

میس یه بار گفته بود که کار معمار، ساختن فرم نیست. تو با این حرف موافقی؟

آره. این کلامِ موجزیه. یه سخن پندآموز دیگه‌ای هم از سیزا هست که میگه: «معمارها هیچی اختراع نمی‌کنن، اونا تبدیل به واقعیت می‌کنن.» این یه موقعیت اخلاقی متفاوته. اگر به بنیاد کامارگوی آلوارو سیزا در برزیل نگاه کنین، می‌بینید که تصویر قدرتمندی داره، اما این فقط درباره‌ی شکل و شمایل ظاهریش نیست. سازماندهی داخلی این ساختمان همون‌قدر مهمه که شکل بیرونیش مهمه و به سایت مرتبطه ـ مسئله اینجاست.

درباره‌ی آلوارو سیزا حرف زدی. چرا کارای اون برات جذابن؟

سؤال خوبیه. یکی از جوانب مهم کار سیزا که مثلاً توی کارهای آلوار آلتو هم هست، رابطه‌ی بسیار قوی بین بافت شهری و یا منظره هست. خیلی از پروژه‌های اون شدیداً براساس توپوگرافی هستن یا کارکتری مدنی دارن. این مسئله درباره‌ی کارهای آیزنمن، گری، حدید، کولهاس و هرتسوک و دمورون صدق نمی‌کنه. تفاوت بین ایده‌آل یک ساختمان زیبای مستقل با یه ساختمان ایده‌آل عمیقاً یکپارچه و همخوان با زمینه.

درباره‌ی شهر فرهنگی گالیسیای آیزنمن هم می‌تونی توضیح بدی؟

در واقع، من توی آخرین ویراست کتابم به نام معماری مدرن: تاریخ انتقادی ۱، بنای یادبود یهودی‌های کشته شده در اروپا از آیزنمن رو به عنوان نمونه‌ای از معماری توپوگرافی آوردم.

فکر می‌کنم آیزنمن تو پروژه‌ی آخرش این نیاز رو که باید با منظره یکپارچه بشه، درک کرده بود و این چیزیه که خیلی از معمارها اخیراً بهش رسیدن. شاید یه رابطه‌ای هم بین این تمایل با محبوبیت معماری سبز وجود داشته باشه.

خیلی چیزا هست که معماری باید از منظر یاد بگیره، نه منظر از معماری. با همساز شدن با منظر، معماری بیشتر به سمت سازگاری با محیط زیست متمایل میشه و ویتوریو گرگوتی حرف جالبی میزنه که میگه: «معماری با هنر بدوی شروع نمیشه، بلکه با علامت‌گذاری زمین برای بنا نهادن جهانی در آشفتگی آغاز میشه.» پس می‌تونیم بگیم که از منظر انسان‌های اولیه، طبیعت، آشفته است و زیستگاه (مخالف نظر قبایل کوچ‌گر) به عنوان شروعی برای خلق یک جهان است. بنابراین، این جنبه از جهانِ کوچکه که به ساختمان و ارتباطش با منظر مربوط میشه.

به نظرت مهمه که معماری یه مفهومی رو برسونه یا نمایانگر چیز خاصی باشه؟

آره، همین الان داشتیم درباره‌ی جهان کوچک یا میکروجهان حرف می‌زدیم. خلق جهان‌های کوچک باید دربردارنده‌ی ارزش‌ها باشه که می‌تونه در مقیاس‌ها و روش‌های مختلف مطرح بشه. در حقیقت دربرداشتن چنین ارزش‌هایی مستلزم تمثال (representation) است. در معماری هم نمایش (presentation) وجود داره و هم تمثال (representation). چیزی که من بهش معترضم، معماری نمایشی است که با روی ساختمان و سطح آن کار دارن و نوعی تصویر یا تجلی چیزی هست؛ اما وقتی درون بنا رو می‌بینید، چیزی ندارن. البته یک سری تطبیق‌ها و هماهنگی‌های ابتدایی وجود داره، اما نمیشه جزء فرهنگ معماری به شمار آوردشون.

درباره‌ی این دو دیدگاه، مثال‌های مختلفی وجود داره، هم توی برلین: موزه‌ی یهودی لیبسکیند و بنای یادبود یهودیان کشته شده در اروپا از آیزنمن. اولی به طور نمادین، فضایی و گرافیکی، سعی کرده تراژدی مردم یهود رو نشون بده، درحالی‌که دومی، هرگونه ایده‌ای رو برای هرنوع تمثالی انکار میکنه. در واقع، وقتی از این بنای یادبود دیدن می‌کنی، مسئله‌ی حیرت‌آور اینه که بعضی بازدیدکننده‌ها رو ترس و غم فرا می‌گیره و بعضی‌ها هم همچنان شادن چون هیچ وابستگی و تعلقی به اون مکان وجود نداره. هم غم‌انگیزه و هم بازیگوش؛ هم سوگ هستش و هم خنده. فقط زمانی با واقعیت ملموس جنگ و جنایت‌های رایش سوم روبرو میشین که به پاویون زیرزمین می‌روید. تقریباً میشه گفت غیرممکنه وارد اون اتاق بشوید و گریه نکنید و البته این معماری نیست که باعث میشه اشک شما سرازیر بشه، بلکه خاطرات قربانیانی هست که قسمت‌هایی از اونها رو با تمام جزئیات هولناکش اونجا گذاشتن.

آره، موافقم. نویسنده‌ای به نام آرتور کوهن، واژه‌ی «شگرف» (Tremendum) رو برای هولوکاست به کار برد [که هم روح آدمی دچار ترس و هم مجذوب امری می‌شود]. مقیاس نسل‌کشی یهودیان، بی‌سابقه و غیرقابل بازنمایی هست. مشکل پروژه‌ی لیبسکیند اینه که از نظر نمادین و سمبولیک، هیچ فرم انتزاعی مؤثری وجود نداره، اما در مورد آیزنمن، فقط با دیدن این پروژه، خیلی راحت به ایده‌ی قبرستان می‌رسید. مردم اونجا هرکاری بخوان می‌تونن انجام بدن، اما ویژگی اون درباره‌ی ارتباط این یادبود به کشتار جمعی یهودیاست. اهداف این دو پروژه، خیلی متفاوت هستن، ولی می‌تونم بگم که نوعی گرایشات احساساتی توی کار لیبسکیند هست که توی کار آیزنمن وجود نداره.

فیلیپ جانسون گفته بود که اگر معماری بتونه باعث شگفتی، خرسندی و شادی مردم بشه و یا بتونه احساسات اونها رو تحریک کنه و مردم رو به گریه بیندازه، اون معماری خوبه و مهم نیست چطور به این کیفیت دست یافته. تو با این حرف موافقی؟

نه، واقعاً نه. فکر می‌کنم چگونگی رسیدن به این کیفیت خیلی مهمه. این نظر جایی بین سینیسیزم و رمانتیسیزم (مثل جانسون) قرار داره. همین‌طور باید بگم شگفتی و رضایت، دو چیز مختلف هستن. برای اینکه شما احساس رضایت کنید، نیاز به یه چیز فوق‌العاده و استثنایی نیست، بلکه تمایل رضایتمندی خیلی کوچک و ضعیفه. مثلاً یه خونه‌ی خوب ممکنه باعث شگفتی نشه، اما می‌تونه خیلی هم رضایت‌بخش باشه.

به نظرت آیا معماران باید درگیر مفاهیمی مثل زیبایی باشن؟

آره. خوب، البته زیبایی از مفاهیمی هست که معماران همیشه ازش دوری می‌کنن. میدونی، وقتی پریروز داشتم کنار درختای پارک میدون مدیسون راه می‌رفتم، به این نتیجه رسیدم که پروژه‌ی شهر درخشان (La Ville Radieuse) لوکوربوزیه، ایده‌ی زیبایی بوده، ولی ما هیچ وقت اونو نساختیم ـ نه توی شوروی، نه چین، نه در برزیل و نه آمریکا. رویای مدرنیته زیبا بود! البته اونیته دابیتاسیون در شهر مارسی هم یه جورایی به همین سمت رفت، اما مقیاس و ارتباطش به اون حد نرسید. اون همه به اصطلاح شکست در مسکن اجتماعی به لحاظ کیفی به هیچ عنوان نزدیک به اونیته دابیتاسون نبودن. ایده‌ی شهر درخشان هرگز درک نشد ...

چرا میخوای درک بشه؟

براش دلایلی دارم. بالاخره گرچه این آپارتمان مال منه [داریم توی خونه‌ی فرمپتون مصاحبه می‌کنیم.] و گرچه من متعلقاتی دارم، به مالکیت فردی اعتقادی ندارم. به نظرم در آخر این یه تله هستش و انسان، بدون این تعلقات، خیلی بهتر میشه.

اگر ایده‌ی مسکن اجتماعی هنوز پتانسیل‌های خودشو داره، پس چرا پروژه‌ی مسکونی پروت‌ـایگو در سن لوئیس توسط مینورو یاماساکی به طرز افتضاحی با شکست مواجه شد؟

چون کار بدی بود.

اما توسط معمار خوبی طراحی شده بود که جایزه‌های مهمی هم بهش داده شده بود.

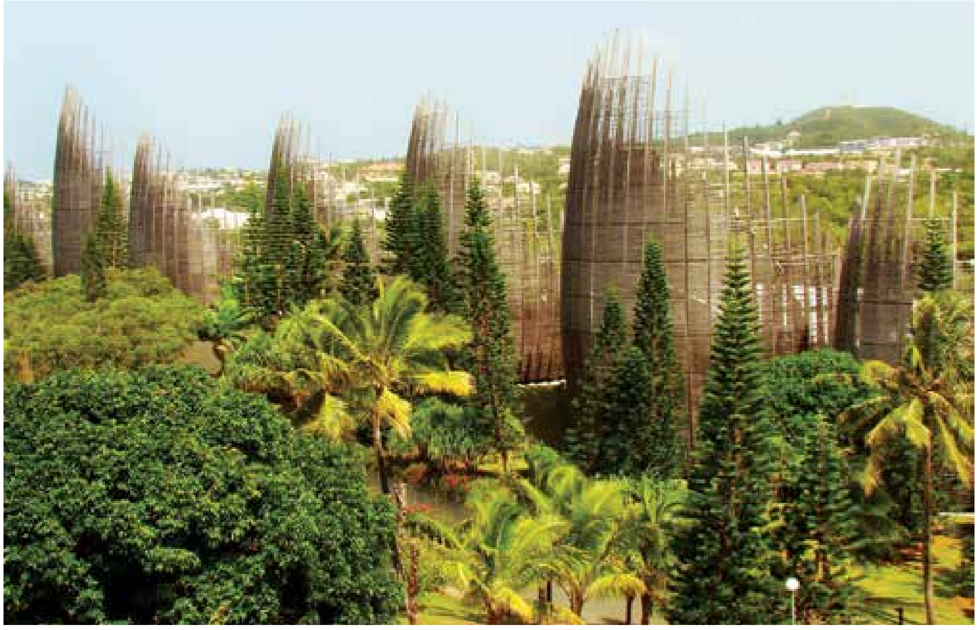
جوایز رو به هر دلیلی میدن، اما اون پروژه از اول کارش تمام بود. من نمی‌خوام بگم که تنها راه حل شهر درخشان لوکوربوزیه هستش، اما اون ایده‌ی زیبایی بود.

درباره‌ی مقیاس غیرانسانی و تراکم نامعقول چنین پروژه‌هایی نظرت چیه؟ چرا باید برامون مهم باشه که شهر درخشان زیباست؟ چرا زندگی با هزاران غریبه که دور و برت رو احاطه کردن خوبه؟ یا آسانسورهایی که برای انتقال انبوه جمعیت استفاده میشه؛ حتی نمی‌تونیم قیافه‌ی آدم‌هایی رو که با هم تو یه طبقه زندگی می‌کنیم به یاد بیاریم ...

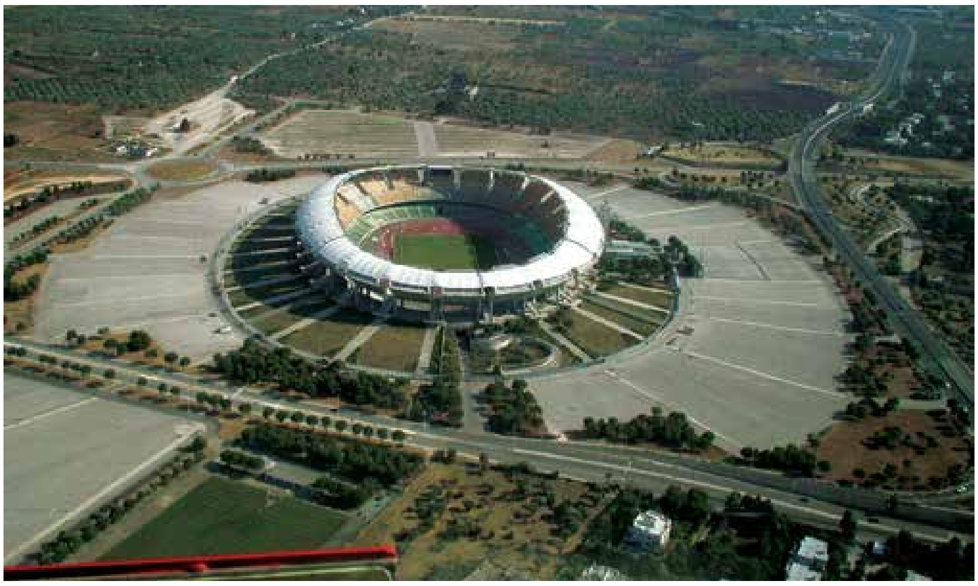
البته که نه. من حتی نمی‌دونم آدم‌هایی که تو این ساختمانِ ۵۰ واحدی با من زندگی می‌کنن رو به یاد بیارم. اما چرا این موضوع مهمه؟ فکر نمی‌کنم گمنامی مسئله‌ی مهمی باشه. تو خیابون هم که میریم کسی رو نمی‌شناسیم.

با این موضوع موافق نیستی که ساختمان‌هایی که ما در اونها زندگی می‌کنیم، می‌تونن روی کیفیت زندگی و اجتماعی بودنمون تأثیر داشته باشن؟

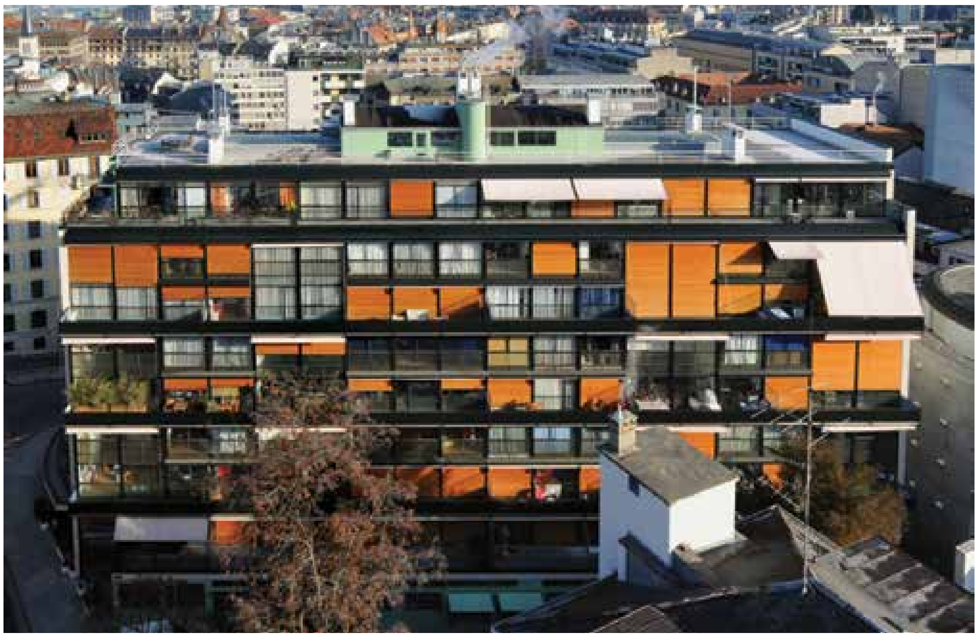
البته که تأثیر دارن. اما فکر نمی‌کنم اینجا مسئله مقیاس باشه. مسئله اینجاست که اغلب ما هیچ وقت در طول زندگیمون توی یه ساختمانی با کیفیت مدرن زندگی نکردیم. من هرگز تا به حال توی ساختمانی مدرن زندگی نکردم. اگر دارید به چیزهایی که جنبش مدرن وعده داده بود، فکر می‌کنید، باید بگم که هیچ وقت به اونها دست نیافتیم. دارم به یه ساختمان دیگه از لوکوربوزیه فکر می‌کنم، خانه‌ی کلارته (Maison Clarté) در جنیوا. تعداد خیلی کمی آپارتمان مدرن در کل دنیا با کیفیت این بنا ساخته شده. البته متوجه‌ام که شهر درخشان رو نمیشه به یه تصویر یا چارچوبی از آپارتمان‌هاش محدود کرد، چون مسئله‌ی رابطه‌ی ساختمان با خیابان هم مطرحه. بازم میگم، نمی‌خوام بگم که تنها راه حل ما شهر درخشانه، ولی ازم درباره‌ی مفهوم زیبایی پرسیدی و منم یاد شهر درخشان لوکوربوزیه افتادم. فوق‌العاده‌ست ... .



مرکز فرهنگی ژان‌ـماری تجیبائو، رنزو پیانو، کالدونیای جدید، ۱۹۹۸
[Retrieved March 6, 2017. From http://www.panoramio.com/photo/33924182]



استادیوم سن نیکولا، رنزو پیانو، ایتالیا، ۱۹۹۰
[Retrieved March 6, 2017. From https://www.pinterest.com/pin/552324341776145505]



خانه‌ی کلارته، لوکوربوزیه، سوئیس، ۱۹۳۰
[Retrieved March 6, 2017. From https://www.espazium.ch/le-corbusier-fait-son-entre-au-patrimoine-mondial-de-lunesco]

Source

- Belogolovsky, Vladimir (2015). *Conversation with Architects: In the Age of Celebrity*. Berlin: DOM Publishers.

گریز از زیرزمین‌های آینه‌دار

همراه با سهراب رفعت در جدیدترین اثر او

باشگاه ورزشی R8

مبانی نظری پروژه به قلم طراح

به وجود آوردن شور و نشاط و تحرک و در نتیجه سلامت جسم و روان، هدف اصلی در یک باشگاه ورزشی است، که این مهم، عامل جمعِ چند رکن اساسی می‌باشد. از خدمات صحیح کارکنان و کِیفیت دستگاه‌ها و استانداردها گرفته، تا فرم و رنگ و روابط فضایی باشگاه. در طراحی مجموعه‌های ورزشی به دلیل اینکه مخاطبانی با سنین مختلف به عنوان کاربر، مطرح می‌باشند، کار برای طراح پیچیده است و این موضوع، زمانی پیچیده تر می‌شود که طراحی احساس کاربران را برانگیزد و به آنها شور و شوقی ببخشد که پیش‌تر در زندگی روزمره کمتر تجربه کرده‌اند و این انرژی، آنها را به سمت تحرک سوق دهد. پس طراحی با پیدا کردن پاسخ این سؤال آغاز شد که چگونه کیفیت و کمیت یک فضای ورزشی بر مخاطبان آن تأثیر تحرک‌بخش داشته باشد؟

پاسخ به این پرسش، آغاز سؤالات دیگر بود که نتایج آن طرح را شکل داد. از مسائل مهمِ مورد توجه در طراحی، ایجاد حس انتقال از فضای روزمره به فضایی ورزشی بود. پس با نوعی نگرش ساختارشکنانه با توجه به اینکه کاربران این مجموعه تنها آقایان بودند، کیفیت فضایی با روحیات و احساسات آنان ادغام شد، خطوط صاف و موازی جای خود را به خطوط کج و احجام صخره‌مانند دادند و نورها با دامنه و طیف مختلف، فرم‌ها را مشخص‌تر کردند. رویکرد روان‌شناسانه و رفتارشناسانه در کنار استانداردها محور اصلی انتخاب رنگ‌ها، نورها، فرم‌ها و روابط فضایی بوده و این باعث شد بستر طرح بر اساس نگرش علمی در کنار نگرش زیبایی‌شناسانه شکل گیرد. از این رو، سعی شده نورها برای هر فضا در مجاورت هر دستگاه، تعریفی خاص و حس خاصی ایفا کند. انتخاب متریال‌ها با توجه به موقعیت آن به لحاظ بافت، قابلیت تمیز کردن، آنتی‌باکتریال بودن و ... از توجه ویژه‌ای برخوردار بود.

از دیگر محورهای مهم طراحی

- توجه به استانداردهای هر فضا به جهت عملکرد آن
- کنترل جهت وزش هوای گرم و سرد، بسته به فعالیت فیزیکی هر فضا و نیز بررسی و جایگذاری سیستم تهویه و تصفیه‌ی هوای مناسب برای این مجموعه
- پویایی در فرم حجم‌ها و جداره‌ها از لحظه‌ی ورود تا انتهای مجموعه برای ایجاد حس حرکت و فعالیت
- استفاده از نورهای رنگی به جای رنگ در بستر خنثی مختص هر فضا و نیز توجه به عدم خیرگی آنها
- به کار بردن دستگاه‌های مولد هوای تازه و تصفیه‌کننده‌ی هوا
- سیستم صوتی مجموعه نیز چالشی بزرگ بود. علت اصلی این امر در وجود فضاهای بزرگ، سقف بلند، خطوط شکسته در دیوارها، بدنه‌های آکوستیکی مانند بتن و شیشه و نیز کاربری‌های گوناگونی بود که هرکدام نیاز به سیستم‌های پخش مختلفی داشتند. تمام سیستم نیز قابلیت کنترل از مرکز و اپلیکیشن‌های مختلف را دارد.
- توجه ویژه به تجهیزات ورزشی مختلف و به‌روز این مجموعه که هرکدام نیازمند رعایت موارد خاص و تکنیکی، چه از لحاظ روابط فیزیکی و چه از لحاظ استاندارد فضایی و فعالیتی بودند.
- طراحی بخش‌هایی جهت تبلیغات درون سالن اصلی برای درامدزایی

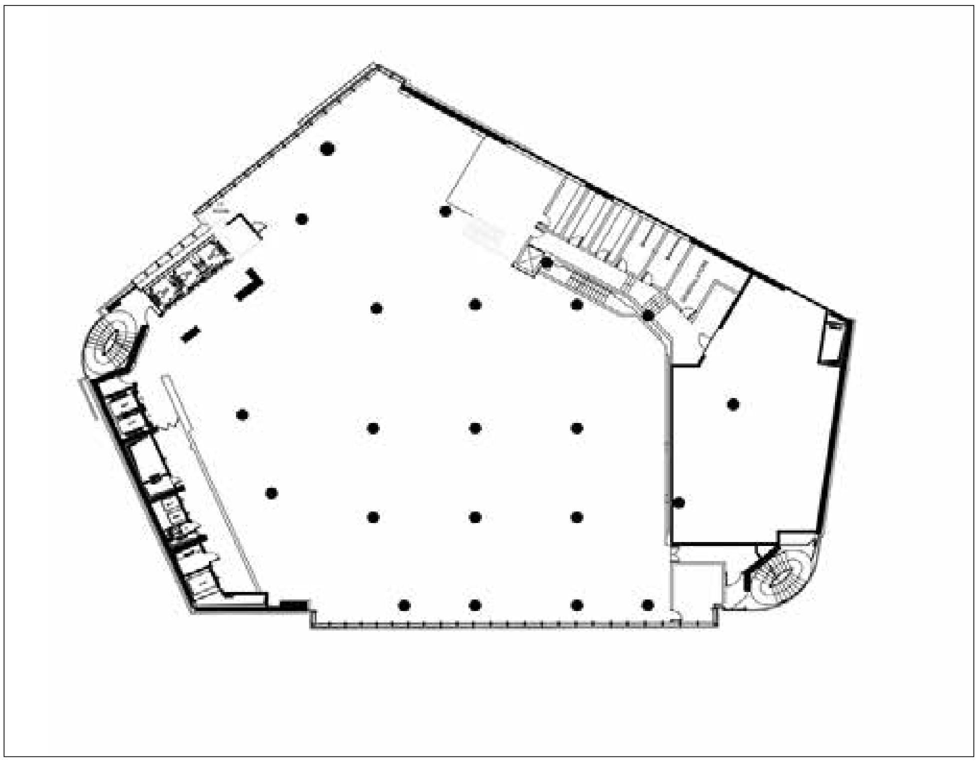
نهایتاً مجموعه‌ی بدن‌سازی R8 در مساحت بالغ بر ۱۴۰۰ مترمربع شامل فضاهای پذیرش، کافی‌شاپ، اتاق ماساژ، رختکن ویژه‌ی مربیان، رختکن عمومی، رختکن VIP، سالن ورزش گروهی، سرویس‌های بهداشتی و دوش‌ها، رستوران (کافی‌شاپ)، اتاق مدیریت و سکوی ویژه‌ی DJ طراحی گردید.

نقد هنرمعماری بر باشگاه R8

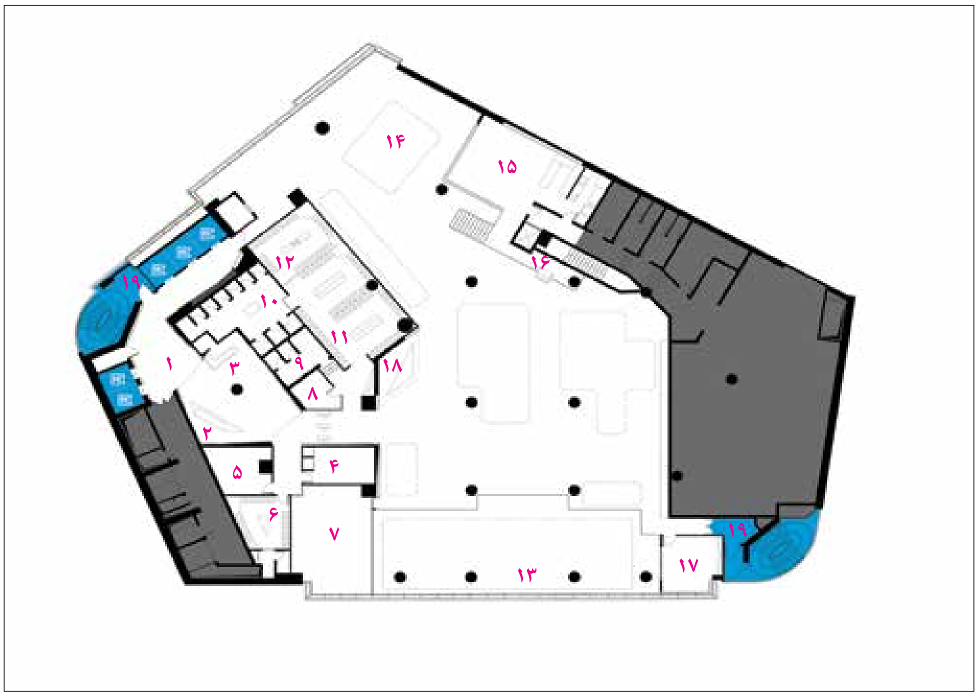
در این ایام که همگان به صورت مداوم در حال تبلیغ خود در اینترنت هستند، چندان به این فضاها روی خوش نشان نمی‌دهد. اخلاق خاص خود را دارد و سعی می‌کند مستقل باشد. ۴۱ ساله است و کم‌کم در حال تکوین پایه‌های نظری معماری خود است. شکی نداریم وی استعدادهای زیادی دارد که می‌بایست پرورش یافته و معرفی شوند.

مشخصات پروژه:

نام پروژه: R8 FITNESS
کارفرما: مازیار میناچی
طراحی و نظارت: سهراب رفعت
همکاران طراحی: سالومه گلبابایی، نگین عسگری، محمدحسین شوقی، وحید جودی
فاز ۲: نرگس جزایری
مدیر کارگاه: شاهین کاظمی
تاریخ شروع: ۱۳۹۴/۰۷
تاریخ پایان: ۱۳۹۵/۰۲
آدرس پروژه: فرمانیه، خیابان دزاشیب، مجتمع تجاری روشا، طبقه‌ی هشتم
وب‌سایت: www.sohrabrafat.com
اینستاگرام: sohrabrafat.architecturegroup
ایمیل: info@sohrabrafat.com



پلان پیش از بازسازی



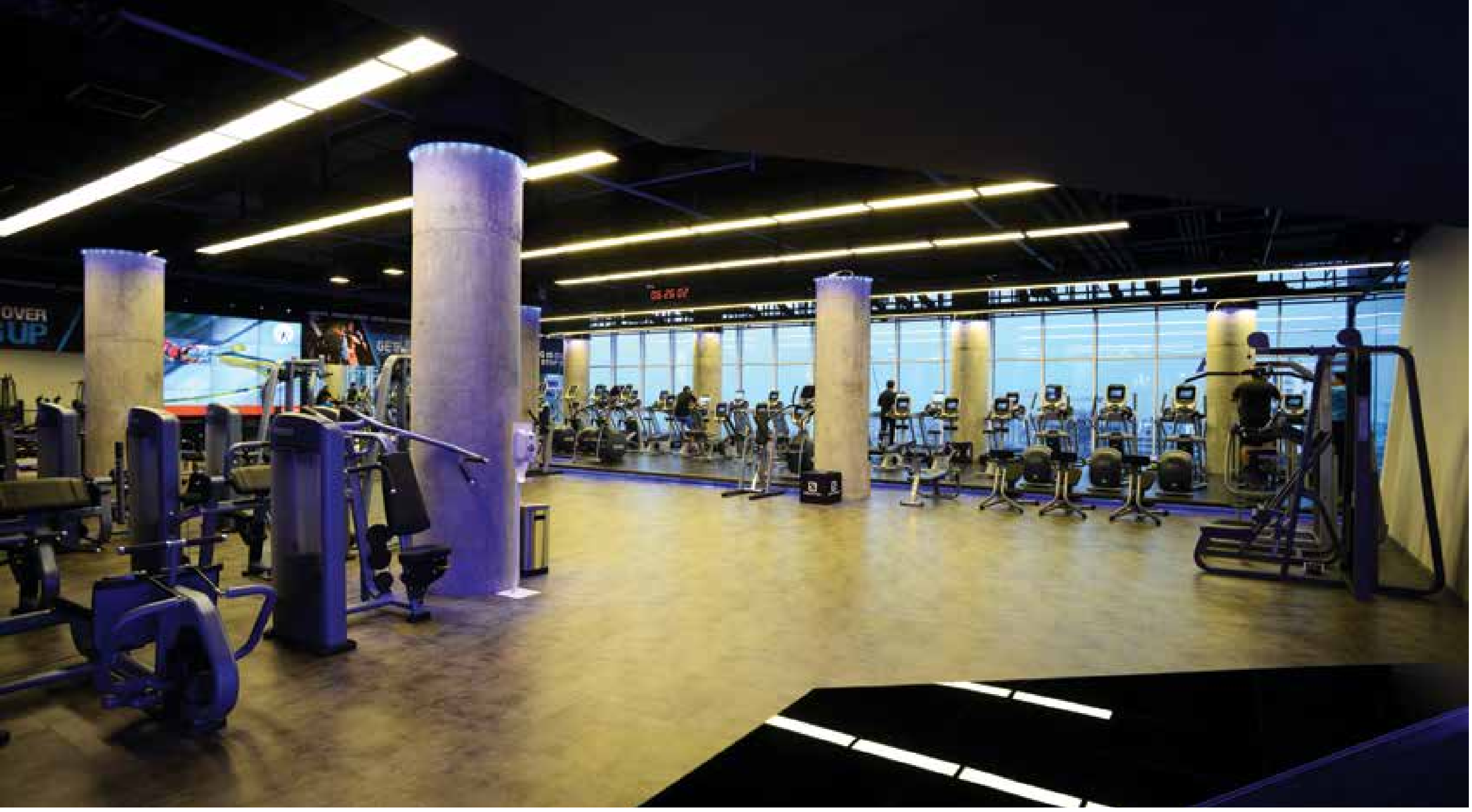
پلان نهایی

۱. ورودی
۲. پذیرش
۳. کافه و غذاخوری
۴. اتاق ماساژ A
۵. اتاق ماساژ B
۶. اتاق کارکنان
۷. اتاق ورزش‌های خاص
۸. ارزیابی پزشکی
۹. سرویس بهداشتی
۱۰. حمام و سرویس بهداشتی
۱۱. رختکن
۱۲. رختکن VIP
۱۳. کاردیو
۱۴. کوئینات
۱۵. بوفه
۱۶. جایگاه دی‌جی
۱۷. اتاق مدیریت
۱۸. میز مربی
۱۹. پله‌های اضطراری

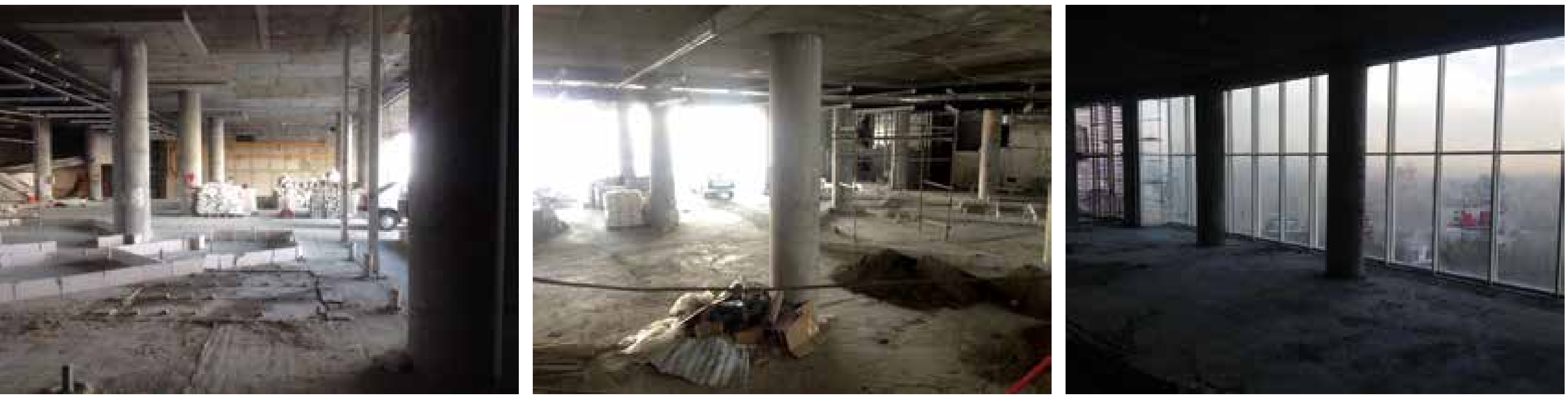
یکی از روش‌های خوب برای خودسازی‌هایی از این نوع، تحت فشار قرار گرفتن و خودسازی در تعامل با رسانه‌ها، ایجاد بستر نقد عمومی پیرامون آثار و برقراری گفتمان با جامعه‌ی حرفه‌ای است؛ مثل استاد دانشگاهی که کتاب می‌نویسد. او با نشر کتاب، در واقع، خود را در معرض نقد عمومی قرار می‌دهد. این عمل، در ظاهر دیوانگی است، اما در اصل برای استاد، یک نوع دوپینگ فکری محسوب می‌شود. او با درگیر شدن برای نوشتن کتاب، ابتدا و زودتر از همه، خود می‌آموزد؛ سپس با نشر کتاب، مجدداً فضای رفع اشکالی به وجود می‌آید که قطع مسلم، زودتر از همه به رفع اشکالات خود او برمی‌گردد. اکثر نمایشگاه‌های هنری در گالری‌ها بیشتر از فروش و کسب درامد، موجب ارتقای سواد خودِ هنرمندِ صاحب نمایشگاه می‌شوند ــ او بیش از هرکس دیگری برنده‌ی بزرگ این بازی است ...! احتمالاً خودِ سهراب رفعت نیز این مطلب را می‌داند، زیرا بیش از همه تمایل به نقد شدن و کار با مجلات معماری دارد. آخرین بار که ما با او به بحث و مناظره در مورد چاپ اثر در هنرمعماری نشستیم، زمستان ۱۳۹۴ و ویلای کردان او بود ... دورانی که هنرمعماری به تازگی راه انتشار آثار همراه با نقد آنها را در پیش گرفته بود. سهراب رفعت از نخستین افرادی بود که برخلاف بسیاری از معماران جوان کشور از این قانون نه تنها نترسید، بلکه پا را داخل گود گذاشت و از آن بسیار استقبال نمود. بنابراین در کنار دیگر عوامل شخصی و حرفه‌ای سهراب رفعت، این عامل، یعنی فشار آوردن به خود را نیز باید در به پا کردن طوفان موفقیت‌های او در چند سال اخیر دخیل دانست.

سهراب رفعت فارغ‌التحصیل ایتالیا است. جایی که طراحی داخلی در آن بیشتر از ساخت‌وساز معماری رونق دارد. باشگاه R8 در تهران، از آثار طراحی داخلی اوست که در ایران اجرا گردیده و رسانه‌ای شده است. شخصیت سهراب تا حدودی مستقل از جریانات معاصر معماری ایران است. او به دنبال بیان نظریات خود است. هرچند او هم همان راهی را رفته و می‌رود که دیگران رفته‌اند. او به لحاظ سبک کاری، به مینیمالیسم معماری، اعتقاد زیادی دارد و زمانی که به آثار او می‌نگریم، دغدغه‌ی تجربه‌ی مصالح جدید در آنها موج می‌زند. فرم‌های مکعبی و بازی احجام روی هم با هدف خلق فضاهای نیمه‌باز از دیگر مشخصه‌های آثار اوست. در برخی از آثار، با این تاکتیک، فضاهای خوبی برای خلوت کردن، دیدن منظر و یا تعامل با محیط، به دور از فضای اصلی پروژه مهیا شده است. با نگاهی به آثار اولیه‌ی او متوجه می‌شویم که او نقش پر رنگی در ایجاد تفکر مینیمالیسم در جریان معماری ایران دارد.

به نظر می‌رسد اگر بخواهیم نقدی منصفانه ارائه دهیم، باید از سهراب رفعت و تیم او برای ارتقای سطح معماری باشگاه‌های بدن‌سازی و رساندن ایران به مرز طراحی و معماری داخلی فضاهای ورزشی، تشکر کنیم. با یک مرور ساده در فضای معماری کشور، متوجه می‌شویم که رفعت برای اینکه چنین اثری را به سرانجام رساند چه مشکلاتی در سر راه داشته و چقدر در این راه تنها بوده است. بدن‌سازی در ایران به عنوان یک ورزش زیرزمینی از سال‌های نه چندان دور آغاز شد. این برچسب، سال‌ها بعد ــ علی‌رغم اقدامات قانونی ورزشکاران و دلسوزان این ورزش، تبلیغات و ایجاد مقبولیت اجتماعی و حتی برگزاری مسابقات ملی و پخش آنها در بهترین موقع سال از صدا



IF YOU ARE TIRED OF STARTING OVER
STOP GIVING UP
GET TOGETHER
NOTHING UNTIL YOU S
SALOMON



↑ ⇱ ⇱ پیش از بازسازی

و سیما ــ باز هم از روی پیشانی ایشان پاک نشد. همین موضوع، باعث می‌شود بافت کارفرمای ما در اینگونه آثار از جنس مردان دولتی و کت و شلوار پوش قبلی نباشد. تأسیس باشگاه بدن‌سازی کار سختی نیست. در هر کوچه‌ی شمیران تهران یک باشگاه بدن‌سازی واقع است. در هر باشگاه هم افراد علاقه‌مندی هستند که حتی خودروی زیر پای خود را فروخته‌اند تا بدن خود را بسازند و به مسابقات برسند. برخی مدام در دوره و بیشتر از خانه در باشگاه هستند. پس بافت اجتماعی باشگاه، هویت مشخصی ندارد که بتوان براساس آنها طراحی نمود. اکثر باشگاه‌ها در زیرزمین‌ها مدفون هستند و بدنه‌های آنها بنا بر نیازی که از قدیم عادت شده بود، آینه‌کاری می‌شد. رفعت به لطف کارفرمایش باشگاه بدن‌سازی را از زیرزمین خارج کرده و به طبقه‌ی هشتم برده است. حالا ورزشکاران می‌توانند از شیشه‌های قدی تعبیه شده، مناظر بیرون یا کوه‌های شمیران را نگاه کنند. او همچنین با ارتقای خدمات ارائه شده، بافت باشگاه را تا حدودی خاص نموه است. دیوارها به جای آینه‌کاری تبدیل به دیوارهای شعارنویسی و پوستری شده‌اند. اینها در کنار LCD بزرگ مجموعه که مأموریت تکمیل پیام‌های ارسالی دیوارها را دارد، وظیفه‌ی تبلیغات را نیز بر عهده دارند ــ امکانی منحصربه‌فرد در بین تمام باشگاه‌های موجود. تنها درج تبلیغات بر بدنه‌ی دیوارها و سفارش آگهی برای پخش از LCD باشگاه، می‌تواند این باشگاه را از دیگران متمایز و به عنوان برگ برنده‌ای برای ارتقای کیفیت خدمات مطرح نماید. فضای باز و یکدست باشگاه باعث می‌شود ورزشکارانِ رشته‌های مختلف در یک سطح، حاضر شده و همزمان کار کنند، بدون اینکه باشگاه برای ارائه‌ی خدمات مختلف سانس‌بندی شود. در همین ایده، نظافت و تعمیر دستگاه‌ها، بدون تعطیلی باشگاه نیز نهفته است. تهویه‌ی قدرتمند باشگاه ــ که ایجاد آن از فردی مثل سهراب رفعت دور از انتظار نیست ــ و سقف بلند، سطح اکسیژن باشگاه را افزایش داده و کیفیت کار را بالا برده است. هرکسی که روزی را در باشگاه‌های بدن‌سازی موجود گذرانده باشد، می‌داند که در ساعات اوج کاری باشگاه، حتی اکسیژن هم به سختی به ورزشکاران می‌رسد. از این رو، تفکیک‌های فضایی در فضاهایی که نیاز به محیط‌های خاص ورزشی داشته‌اند به خوبی انجام شده است. وقتی از سهراب می‌پرسیم از کدام کتاب، استاندارد این ابعاد و مصالح را برای فضاهای درمانی باشگاه پیدا کرده است، می‌خندد و می‌گوید: «از مشاور پزشکی-ورزشی استفاده کردم!» حسنی که کمتر در کار معماران جوان و دفتردار معاصر می‌بینیم و اغلب، این مهندسان مشاور هستند که با خیالی راحت از بودجه‌های دولتی به استفاده و مشاوره‌ی دیگر رشته‌ها روی می‌آورند.

اگر در سطح بین‌المللی هم به اثر نگاه کنیم، دفتر رفعت، معماری فضاهای باشگاه‌های بدن‌سازی در ایران را تا مرز جهانی جلو کشیده است. در اغلب آثار جهان در این عملکرد، سبک کار همان چیزی است که ما در R8 می‌بینیم و شاید خشن‌تر و صنعتی‌تر از نمونه‌ی اجرا شده توسط سهراب. سهراب در طراحی این پروژه استفاده از رنگ و لطافت بیشتری را در کار خود لحاظ نموده که باعث همنشینی بهتر رنگ‌ها و جزئیات در آن شده است. بنابراین ما می‌توانیم خود را اکنون در مرز و لبه‌ی معماری جهان در این حوزه بدانیم ــ البته مقتضی است که در جایی مناسب هم به این مسئله پرداخته شود که چگونه از مرز به پیش برویم و اینکه آیا در فضاهایی مرزها را پش سر گذاشته‌ایم یا خیر؟ رفته‌ایم یا خیر؟ لازم به ذکر است که در این اثر نیز همچون دیگر آثار با اینکه معمار اثر از نتیجه‌ی کار راضی است، اما این رضایت صد در صدی نیست. او می‌گوید: «تنها هفت روز پس از نخستین اتودها، کار اجرا آغاز شد!» این نشان از فشار زیادی دارد که بر روی سهراب رفعت و تیم دفتر او بوده است. تیم سهراب رفعت در این کار سعی کرده راهی تجربه شده در سطح جهانی را به کار ببندد تا ریسک کمتری داشته باشد ــ که راه حل خوبی هم به نظر می‌رسد. اما به علت بدیع بودن این طرح در ایران، باز هم یک ریسک حداقلی به وجود آمده است: به عنوان مثال، روش مهار صدای کوبش کف‌ها در طبقه‌ی زیرین باشگاه؛ استفاده از رنگ و نور سازمانی، خصوصاً در فضاهای مکث و استراحت مربیان؛ امکان ورود خودرو به این باشگاه با آنکه در طبقه‌ی هشتم است که هریک به خودیِ خود می‌تواند بستر رویدادهای جذابی برای ورزشکاران و البته خطرناکی برای معماران باشد (خطرناک، به دلیل لزوم بهره‌گیری از دانش‌های نوین و تجربه نشده در معماری).

واقعیت این است که اثر جدید دفتر سهراب رفعت، پر است از ایده‌های ریز معمارانه‌ای که خیلی در معماری ایران به آنها بها نمی‌دهیم. ما در ایران وقتی از ایده حرف می‌زنیم، دنبال یک اتفاق بزرگ هستیم. دنبال یک رؤیاپردازی یا ماجراجویی عجیب ... حتی در فرم بنا. اساساً امروز در جهان ثابت شده است که فرم جای مناسبی برای ماجراجویی و ایده‌پردازی نیست و این قبیل تفکرات برای ستاره‌معماران جویای نام است که از حمایت‌های پشت پرده برخوردارند و اهداف خود را در معماری جهان با همکاری کارتل‌های تبلیغاتی دنبال می‌کنند. گاهی شاهد آن هستیم که در اثری ایده‌های مطرح شده هیچ‌گونه ربط مستقیمی به اثر معماری و نیازهای او ندارد؛ درحالی‌که اگر ایده به معنای راه حل رفع مشکلات پروژه باشد، زیاد هم نباید مقیاس بزرگی داشته باشد و متعاقباً نباید دور از موضوع و اصل پروژه باشد. ایده، اضافه کردن داستانی جدید بر روی صورت بنا نیست، ایده، حل کردن مشکلی در درون مسئله‌ی ذاتی بنا است. بنابر این تعریف، پزشکان در برابر بیماران و امراض آنان از ایده‌ای برخوردار نیستند و دستورالعمل علمی ثابت شده‌ای را تکرار می‌کنند. شاید هنر پزشکان در تشخیص صحیح و دقیق بیماری و تعریف بهترین روند درمان باشد. کاری شبیه وکلا و مهندسان. اما گاهی برای حل مسئله‌ای جدید یا تکراری، راه حلی نو مطرح می‌شود و این راه حل نو، ایده نام دارد. انسان خلاق، راه‌حل‌های مناسبی پیدا می‌کند. یک پزشک خلاق کسی است که برای درمان بیماری‌ای که هزاران مورد مشابه در دنیا دارد و روش درمان آن نیز مشخص است، راه حل جدیدی ارائه می‌نماید. این پزشک، ایده‌پرداز خوبی است به شرطی که روش او را مجامع علمی و کانال‌های تحقیقاتی و فیلترهای آنان نیز تأیید کنند. معماران هم باید خلاق باشند و ایده‌های بدیعی ارائه دهند. ایده‌های آنان لزوماً نیازی به تأیید فیلترهای علمی ندارد، اما حداقل باید به درد کاربر بنا بخورد و او را از شر مسئله‌ای فیزیکی یا ذهنی رها سازد.

R8 در نگاه اول، یک باشگاه لوکس به معنای لفظ کلمه است و ایده‌ی کلانی هم ندارد. اما وقتی دقیق می‌شویم، درمی‌یابیم که ایده‌های کوچک متعددی در گوشه گوشه‌ی آن به کار رفته است. در واقع برای مشکلات ریز و درشت اثر، راه حل‌های بسیار معقولی طرح شده است. به عنوان مثال، عدم استفاده از منبع نوری نقطه‌ای در بخش پرس سینه که باعث آزار چشم می‌شود؛ جداسازی مطلوب بخش مدیریت و کنترل صدای آن؛ استفاده از مصالح جدید و بدیع ــ همچون همه‌ی آثار سهراب؛ ایجاد فضای پرزنت در ورودی (پاویون) و رختکن‌های خاص برای ایجاد حس تعلق خاطر در بین ورزشکاران. ایده‌ی واقعی، می‌تواند طراحی یک جزئیات ساده برای گوشه‌ای از مبلمان بنا باشد. معماری معاصر ایران متأسفانه دنبال خلق ایده‌های بزرگ است. برخی داوران مسابقات به دنبال شکار ایده‌های بزرگ و خارق‌العاده هستند، فرم‌های عجیب توجیه شده با تعاریف و تشابهات عجیب‌تر می‌خواهند، با هدف نمایش خود به عنوان یک آوانگارد با بینشی متفاوت، آثاری را برمی‌گزینند که از اساس با منطق معماری و یا نیاز برگزارکننده متفاوت است و مشخص است که در چنین فضایی، ایده‌های کلیدی‌تر، حیاتی‌تر و کوچک‌تر دیده نمی‌شوند. معماری، هنر ارائه‌ی ایده‌های کوچک‌تر و حیاتی‌تر است. یک بنا باید هزار ایده‌ی کوچک داشته باشد. خیلی از آنها را معمار و کارفرما می‌دانند و خیلی‌ها را حتی کارفرما هم نمی‌داند و معمار و تیم او ارزش‌شان را درک می‌کند. ممکن است یک مهندس سازه برای اسکلت بنا، روشی نو ارائه دهد. این برای خودش ایده‌ای است، ولی کمتر کسی از آن با خبر خواهد شد. نمی‌شود در ورودی هر بنا، پلاکاردی از محاسن اثر نصب کرد. معماران اساساً باید افرادی سر به زیر و فروتن باشند. آنها نباید منتظر باشند تا همه قدر آنها را بدانند و نباید برای این قدرشناسی و شهرت هم اغراق کنند. امروز شاهد آن هستیم که برخی اغراق می‌کنند یا بالعکس سطح معماری را تنزل می‌دهند به دکوراسیون‌های کم‌ارزش، تا شاید مردم منظور آنها را بفهمند. هر دو روش اشتباه، غیراخلاقی و خیانت به حرفه است.

اما هیچ اثری کاملاً خوب یا نامناسب نیست یا به عبارتی کمال مطلق، رؤیایی بیش نیست. باشگاه R8 نیز خالی از اشکال نیست. ما به بازدید میدانی اثر رفته‌ایم و ساعت‌ها پای صحبت و رصد کاربران آن نشسته‌ایم. خود معمار پروژه نیز پس از ساعاتی به ما ملحق شد و توضیحاتی ارائه داد ــ سیستمی که در هنرمعماری برای چاپ هر اثری لحاظ می‌گردد. در باشگاه به سراغ افراد مختلفی رفتیم. یکی از مربیان باشگاه که سال‌ها سابقه‌ی مربیگری در باشگاه‌های تهران را دارد، معتقد است سقف این باشگاه خیلی سنگین است. البته زمانی که بیشتر گفت‌وگو کردیم، متوجه شدیم که منظور او از سنگینی، بیشتر به لحاظ روانی بود. درعین‌حال همین مربی به نکته‌ی جالبی اشاره می‌کند: «اغلب بچه‌ها دو ساعت به اینجا می‌آیند و می‌روند و حسابی انرژی می‌گیرند، اما من از شش صبح تا دوازده شب اینجا هستم. باشگاه‌های قبلی خیلی خفه بودند. واقعاً در حال فرسوده شدن بودم. اما اینجا خسته نمی‌شوم. حداقل تغییرات آب‌وهوای بیرون را می‌بینم». برخی ورودیِ مجموعه و فرم‌های مشکی همراه با LED آبی را کمی سنگین می‌دانند و معتقدند برخلافِ نظر طراح، این ورودی، نه تنها انرژی خوبی را منتقل نمی‌کند که خیلی هم افسرده کننده است. شاید به لحاظ روان‌شناسی معماری و درس‌هایی که خوانده‌ایم، این احجام مثلثیِ مشکی رنگ با نوارهای LED آبی، علاوه بر هنرمندانه بودن، با دانش ما در معماری و تصورمان از روحیات

افراد حاضر در باشگاه یکی و منطبق باشد، ولی دقت کنید که معماری، اساساً دانشی زمینه‌گرا است. اگر ارتباط معماری و زمینه صفر باشد، آنگاه آنچه در دست است، معماری نیست و صرفاً مجسمه‌ای می‌باشد که توسط یک معمار با روش و فرایند معماری، طراحی و اجرا شده است. برداشت‌ها از ورودی‌ها نیز، بنابر ذات روان‌شناسی، بسیار شخصی و زمینه‌ای هستند و ممکن است ساعت به ساعت و فرد به فرد تغییر کنند. برخی دیگر از بچه‌های باشگاه معتقدند که وجود باشگاه در طبقه‌ی هشتم یک مرکز تجاری نه تنها حسن نیست که عیب هم هست. ایشان معتقدند رفت‌وآمد برای آنها سخت‌تر شده و از محدود شدن آزادی عمل خود ناراضی هستند. هرچند دیوارهای تمام شیشه‌ای باشگاه، امکان دیدن منظر بیرونی را مهیا نموده‌اند و از آن به عنوان برگ برنده‌ی R8 یاد می‌شود، اما واقعیت این است که مسئولین باشگاه در ساعاتی مجبور هستند پرده‌ها را بکشند تا نور آفتاب به چشم ورزشکاران آسیب نرساند. جدا از این اشکالات پس از بهره‌برداری، شاهد مشکلاتی از جنس مهندسی معماری نیز در پروژه هستیم. برای مثال، زمان ساخت پروژه زیادتر از یک کار عادی طراحی و معماری داخلی بوده است. البته خود رفعت معتقد است که او تنها ۶ ماه برای این پروژه زمان داشته است و در طی این مدت نیز کار را به اتمام رسانیده است که زمان زیادی برای پروژه‌ی معماری محسوب نمی‌شود؛ و اینکه کارفرما وقتی کار را به او ارجاع داده که دیگر صبر و سرمایه‌اش به سر آمده بود و معمار قبلی حسابی او را فرسوده کرده بود، اما نباید فراموش کنیم در کار بازسازی و طراحی داخلی زمان، بسیار مهم است و کارفرما قصد دارد هرچه سریع‌تر واحد خود را راه‌اندازی نماید تا به سوددهی برسد. همچنین نگهداری این باشگاه نیز از دیگر نگرانی‌های معمارانه است. آیا این فضای شیک و مرتب برای یک باشگاه با روحیات خاص خود و خدمت‌رسانی مداوم در طول روز و تا نیمه‌های شب، مناسب است یا همیشه باید چندین نفر مثل هتل‌های لوکس به سر و روی آن دستی بکشند؟ سهراب رفعت در طراحی این باشگاه فضاهای بسیار حرفه‌ای و لذت‌بخشی با دیدهایی جالب خلق نموده است. مثلاً بوفه در ترازی بالاتر از کل باشگاه قرار گرفته است و یک موتور سنگین در کنار آن همچون مجسمه‌ای پرانرژی، خشن و مردانه خودنمایی می‌کند. جایگاه دی‌جِی نیز در همین سطح قرار دارد و ارتباط خوبی با بوفه برقرار می‌کند. این مجموعه‌ی اجزا، کانونی را می‌سازند که به قلب پرتپش باشگاه معنا می‌گردد و خون از آنجا به همه‌ی باشگاه ارسال می‌شود. کل این سطح، دید بسیار مناسبی به بیرون و تمام فضاهای باشگاه دارد. اما در کمال تعجب، بوفه‌دارِ باشگاه، دل خوشی از فضای اختصاص داده شده به خود و سرویسی که ارائه می‌دهد ندارد. او معتقد است که علی‌رغم نور خوبی که برای این فضا تأمین شده است، فضای داخلی این باشگاه انرژی مثبت چندانی ندارد. درست برخلاف هدفی که معمار داشته است ... خلق فضایی شاد و پر از انرژی! که به نظر ما هم بسیار فضای پر تحرکی ایجاد شده است. رنگ‌های زرد، آبی و مشکی در اکثر فضاها (در واقع بجز در سرویس‌ها و دوش‌ها) به عنوان ابزار کار معماری به کار رفته‌اند و احساسات مختلف کاربر را تحریک می‌کنند، ولی مشکی و خاکستری در کل باشگاه، رنگ‌های غالب هستند.

شاید بزرگ‌ترین پرسش این پروژه این باشد که چرا R8 از وجود سونا و استخر بی‌بهره است. آیا این موارد در برنامه‌ی باشگاه نبوده است؟ نکته‌ای که به چشم اسفندیار این باشگاه تبدیل خواهد شد. درحالی‌که دیگر باشگاه‌های شمیران از انواع سونا و استخر بهره‌مند هستند، R8 علی‌رغم وسعت و امکانات، این خدمات را ارائه نمی‌دهد. در اینکه عملکرد این طبقه از روشا باشگاه ورزشی نبوده و این کاربری بعداً به کار اضافه شده است و به احتمال زیاد سازه‌ی بنا و مسائل فنی-تأسیساتی در ایجاد استخر ممانعت می‌کردند، تردیدی نیست. در بناهای دارای استخر در طبقات مرتفع، اغلب از میراگرهای سازه‌ای استفاده می‌شود و بعید است مجتمع روشا دارای این سیستم باشد. اما به هر تقدیر، این نقصان در بازدهی اقتصادی باشگاه اثرگذار خواهد بود.

حال با قبول این فرض و درک تعهد رسانه‌ای-انتقادی خود، پرسش اینجاست که چگونه می‌توان به R8 کمک نماییم؟ آیا راه حل بهتری نیز در دست است؟ به عنوان یک پیشنهاد قابل بررسی، شاید «تغییر جنسیت باشگاه» یک درب فرار بسیار مناسب باشد. روشا یک مرکز خرید تجاری است که اغلب بازدیدکنندگان آن بانوان هستند. وجود یک باشگاه قدرتمند و حرفه‌ای ویژه‌ی بانوان در این مرکز، هم برای مرکز و هم برای باشگاه دارای منافع است. باشگاه‌های بانوان، نیاز به تردمیل‌های فراوان دارند و R8، از این امکان به خوبی برخوردار است. علاوه بر این، باشگاه‌های بانوان نیاز به فضاهای وسیع جهت ایروبیک و ورزش‌های گروهی دارند که فضای موجود در R8 برای این امر، بسیار مناسب است. همچنین، موسیقی پر قدرت (و شاید متفاوت و همراه با پخش زنده) در باشگاه‌های بانوان، لازم است که R8، این امکان را نیز به دلیل سیستم صوتی متفاوت و فضای دی‌جِی خود دارد. در منطقه‌ی این پروژه، باشگاه‌های دوجنسیتی و مردانه‌ی قدرتمند و با سابقه‌ای حاضر هستند، اما در مورد بانوان اینگونه نیست. بخشی از منطقه‌ی شمیران در اختیار خانواده‌هایی بسیار متدین است و تأسیس یک باشگاه ویژه‌ی بانوان، در طبقه‌ی هشتم یک ساختمان که دید ندارد و اتفاقاً به دلیل مدل طراحی داخلی از یک ورودی بسیار مستحکم و حفاظت شده در برابر نفوذ افراد عادی و یا مردان برخوردار است، می‌تواند به جذب این قشر کمک شایانی نماید.

در نهایت باید گفت در کشور ما، طراحی معماری در باشگاه‌های ورزشی، نیازی فراموش شده است و اصل ورزش کردن نیز به دلیل سبک زندگی معاصر ما فراموش شده است. اکثر باشگاه‌ها همان‌طور که قبلاً گفته شد، به زیرزمین و دیوارهای آینه‌کاری شده بسنده کرده‌اند و چیزی بیش از نیاز عادی بازار ارائه نداده‌اند؛ اما R8 با نظر خاص به طراحی معماری و صرف صبر و سرمایه توانسته موجب ارتقای کیفیت طراحی و معماری فضاهای داخلی یک مجموعه‌ی ورزشی و همچنین افزایش سقف خواسته‌های ورزشکاران گردد و امیدواریم کار سهراب رفعت یک شروع بسیار خوب و پر قدرت برای این نوع فضاها باشد. در ادامه، پاسخ سهراب رفعت، طراح و معمار داخلی این پروژه را خواهیم خواند که بسیار حرفه‌ای و آموزنده می‌باشد.

A BAD DAY
CAN BE BETTER
BY GOING
TO THE
GYM
STOP GIVING UP

A BAD DAY
CAN BE BETTER
BY GOING
TO THE
GYM

A BAD DAY
CAN BE BETTER
BY GOING
TO THE
GYM

پاسخ سهراب رفعت به نقد منتشر شده در هنرمعماری:

ضمن تشکر از آن نشریه محترم بابت به وجود آوردن جریان نو و مثبت به جهت نحوه‌ی بررسی آثار به صورت حضوری و نیز نقد و معرفی آثار با کیفیتی متفاوت‌تر از قبل که فقط به چند عکس بسنده می‌شد. جای تشکر و تقدیر بسیار دارد که قطعاً این روند، تأثیر بسیار زیادی در معرفی پروژه‌های شاخص از هر نظر خواهد داشت.
با توجه به نحوه‌ی نقد باشگاه روشا از طرف آن مجموعه، ترجیح می‌دهم تنها به چند نکته فقط اشاره کنم:

• اینگونه نقل قول‌ها از جمله «سقف سنگین، حجم سنگین، عدم هیجان ورودی و...» از افراد، با هدف دستیابی به عملکرد درست فضاها و کیفیت آن، جدای از ضد و نقیض بودن، غیرحرفه‌ای نیز می‌باشد و لازمه‌ی آن نیازمند تحقیق میدانی دقیق و حرفه‌ای با توجه به اصول آن می‌باشد.
• در جواب به کاربری که دسترسی به طبقه‌ی هشتم را سخت دانسته، با توجه به وجود ۵ آسانسور و دسترسی راحت به شش طبقه پارکینگ طبقاتیِ این مجموعه به دور از سروصدا و آلودگی حاشیه‌ی خیابان‌ها، چه باید گفت؟!
• مدت زمان مفید اجرای این مجموعه با توجه به تعطیلات نوروز و غیره، شش ماه بوده است که با توجه به حجم کاری و مساحت زیاد آن و وضعیت و موقعیت کارگاه و کارهای تأسیساتی، نه تنها ایراد مهندسی نیست، بلکه با دقت به جزئیات و دیتیل‌های اجرا شده، مدت زمان کمی هم به شمار می‌رود.
• در مورد تأثیرات نور خورشید به داخل باشگاه که قاعدتاً امری اجتناب‌ناپذیر است باید گفته شود که با به کاربردن پرده‌های مکانیزه و هوشمند که بافت به‌خصوص خود را دارند، شدت نور آفتاب در طول روز کنترل می‌شود.
• برخلاف مطلبی که در نقد آمده، جایگذاری حجم (دی‌جِی باکس)، به لحاظ ارتباط بصری کامل با تمامی کاربران سالن انجام گشته و هیچ ارتباطی به کافی شاپ ندارد.
• در طراحی کافی‌شاپ و بوفه، از جدیدترین و مجهزترین تجهیزات آشپزخانه‌های صنعتی استفاده شده که با هواکش‌های قوی، تهویه‌ی بسیار مطلوبی را نیز دارا می‌باشد. همین‌طور دسترسی جداگانه‌ای از آن به سمت پارکینگ تعبیه شده تا برای بارگیری از داخل فضای ورزشی استفاده نشود. نهایتاً سعی شده با در نظر داشتن تمام این موارد و نیز تغییر رنگ و بافت جداره‌های آن، کارمندان این بخش در آسایش به فعالیت حرفه‌ای خود بپردازند، بنابراین فکر می‌کنم متصدی این بخش با توجه به دیدگاه‌شان باید در بخش و کار دیگری فعالیت کنند.
• این پروژه ایده‌ی کلان ندارد؟! منظور از ایده‌ی کلان و تعریف آن چیست؟ جز اینکه ایده‌ی کلان در درجه‌ی اول راه حلی است جهت تأمین خواسته‌ها و آسایش کاربر، در عین پاسخگویی به مسائل و معضلات موجود در یک پروژه؟!
• در این مجموعه سعی شده از عواملی مانند رنگ، بافت، روابط فیزیکی، استانداردها، نور، اختلاف سطح‌ها و غیره به همراه مطالعات داده‌های بین رشته‌ای و نهایتاً ترکیب آنها، فضاهایی به وجود بیاید که ضمن داشتن هویت و شخصیت مخصوص به خود، کاربران ارتباط روحی ویژه‌ای با مجموعه برقرار کنند.

با سپاس
سهراب رفعت

معماری و طراحی داخلی

مصالح، محرمیت و استمرار ایدئولوژی در معماری*

بررسی شش اثر از کوئیچی کیمورا

تحریریه‌ی هنرمعماری

توسعه‌ی لبه‌ی اندیشه در تاریخ معماری جهان محدود به یک منطقه یا اقلیم نبوده و هندسه‌ی قدرت در معماری جهان همواره در حال تغییر و تحول است. اگر روزگاری، خاورمیانه مهد دانش و اندیشه‌ی جهانی بود، در روزگاری دیگر، اروپا این بار را بر دوش می‌کشید و در روزگار ما، این مردمان آمریکای جنوبی و شرق آسیا هستند که با طرح مبانی نظری نو، جهان را به پیش می‌برند. هنرمعماری در تابستان ۱۳۹۴ و در شماره‌ی ۳۷ خود، با دفتر میلیمتر از هنگ‌کنگ به پای صحبت نشست و سپس کارهایی از این دفتر که بیشتر در شرق آسیا مشغول به طراحی است، معرفی و تحلیل شدند. در ادامه‌ی این روند، در این شماره قصد داریم آثار یکی از دفاتر مطرح در کشور ژاپن را بررسی کرده و به بوته‌ی نقد و تحلیل بگذاریم.

کشور ژاپن را می‌توان به عنوان بهترین نمونه و مرکز تجمع برترین‌های معماری مینیمال جهان نام برد؛ معماری‌ای که با شرایط سرزمینی و فکری آنان نیز تطابق زیادی دارد. بسیاری از دفاتر شناخته شده در عرصه‌ی کمینه‌گرایی، با بهترین نمونه‌های خود در ژاپن به رقابت با یکدیگر می‌پردازند. کوئیچی کیمورا (Kouichi Kimura) یکی از اصلی‌ترین طراحان بناهای مسکونی با رویکرد مینیمال در ژاپن است. او که بیشتر این بناها را در زادگاهش، یعنی ایالت شیگا (Shiga) ساخته، در طراحی‌هایش تحت تأثیر معمار مطرح ایتالیایی، کارلو اسکارپا (Carlo Scarpa) قرار دارد؛ کسی که عمده‌ی شهرتش به دلیل توانایی در یکپارچه کردن فضای درونی و بیرونی، از طریق بکارگیری شیشه در ساختمان می‌باشد. کیمورا نیز از این روش الگو گرفته و همان‌طور که در بسیاری از کارهای او دیده می‌شود، تلاش دارد تا در عین محفوظ نگه داشتن فضای داخلی بنا، آن را به فضای سایت پیوند زند. در ادامه، برخی از آثار او را که بیان متفاوت‌تری در پیش داشته‌اند و به قولی، نقاط عطفی برای کار وی محسوب می‌شوند، نقد و تحلیل می‌کنیم.

---

* [تصاویر از شرکت معماری فرم] (کویچی کیمورا)

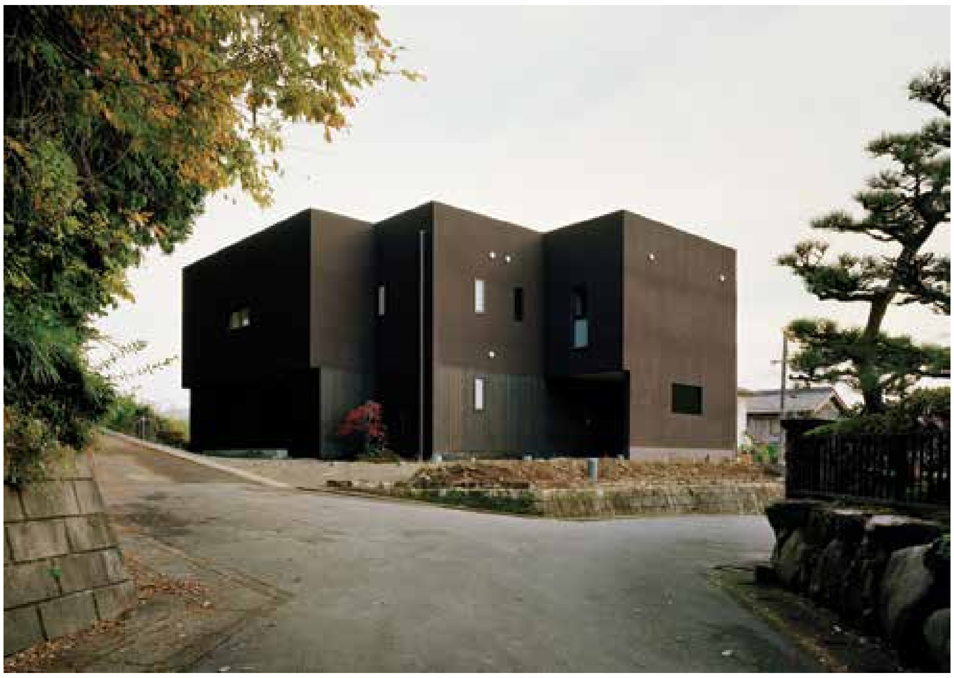
← خانه‌ی خیال، ژاپن ، شیگا، ۲۰۰۸

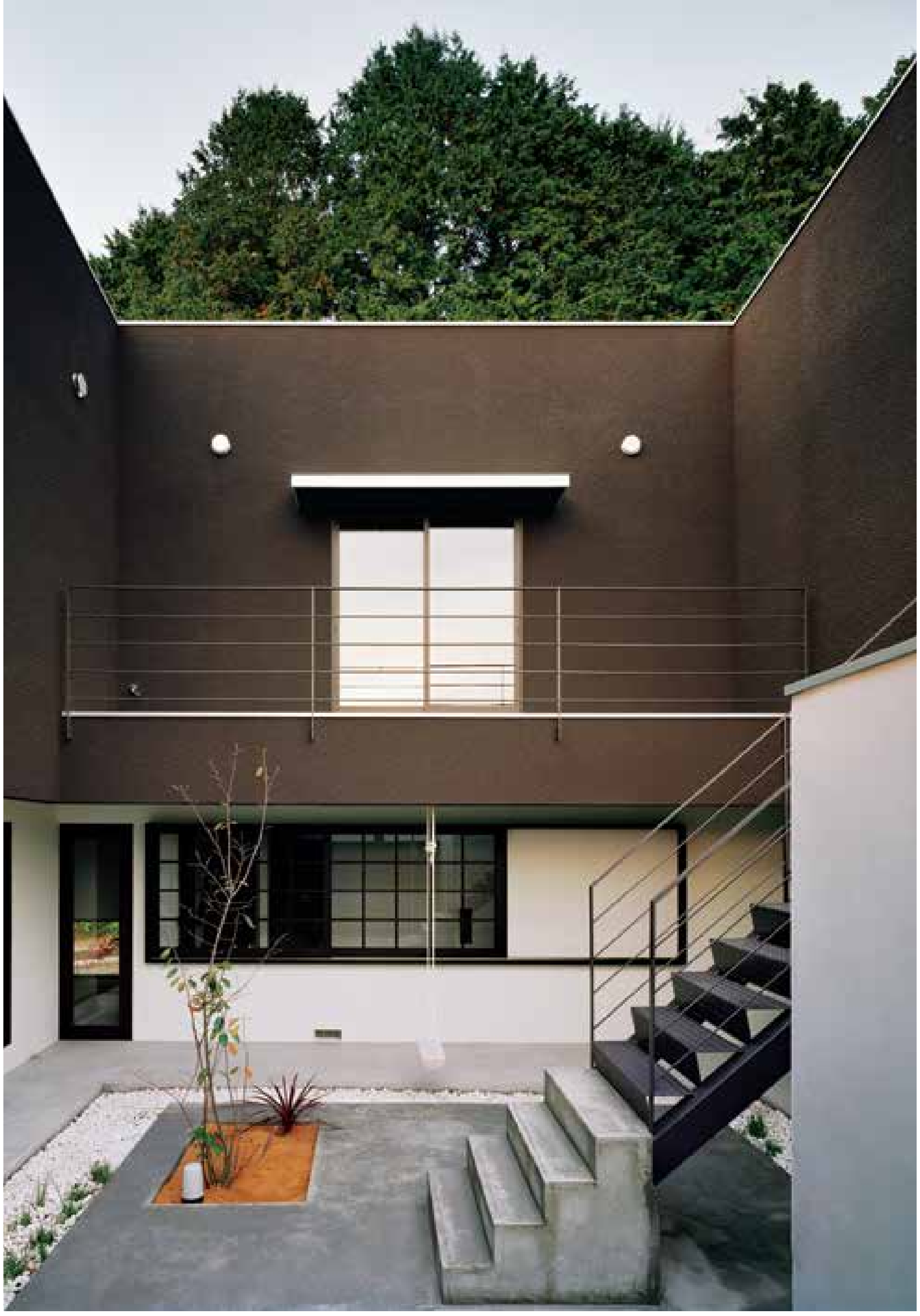
خانه‌ی خیال (House of Vision): دیوارهای بلند محافظان ساختمان

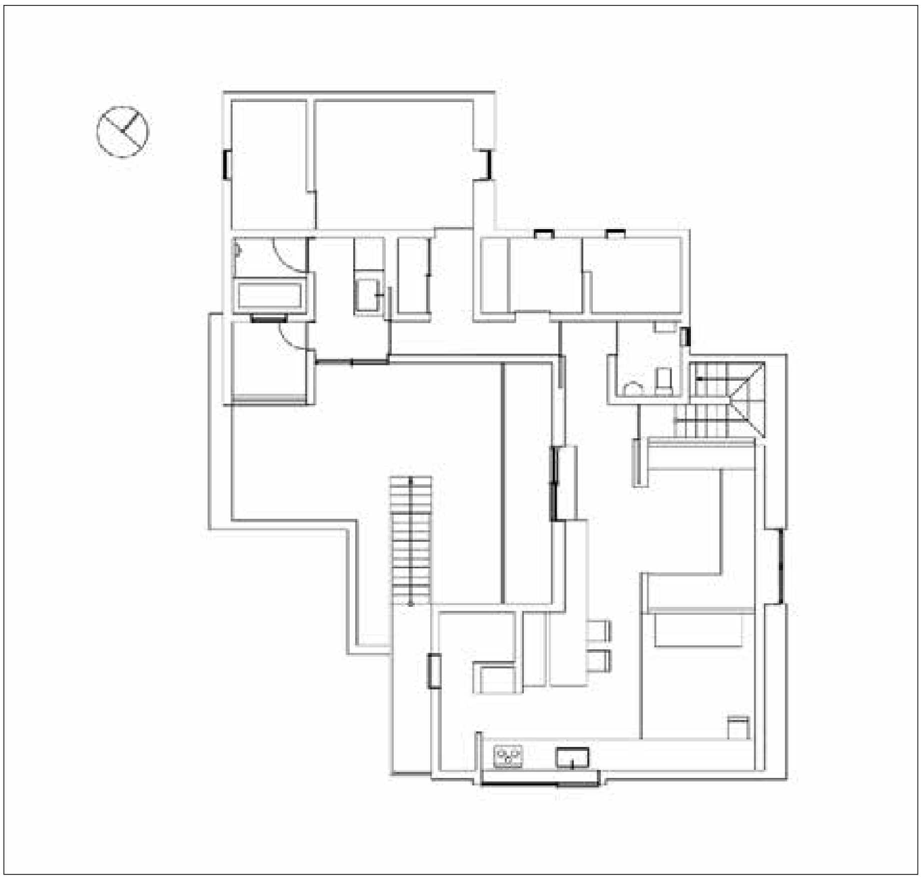
این خانه در سال ۲۰۰۸، در زمینی به مساحت ۳۲۷/۹۷ مترمربع با زیربنای ۱۸۱/۷۴ مترمربع ساخته شده است. خواسته‌ی اصلی کارفرمای این پروژه، زندگی در طبیعت، بدون دید مستقیم به داخل بوده که این خواسته، تحت تأثیر محل زمین پروژه می‌باشد. زمین این خانه، علی‌رغم اینکه در نبش قرار گرفته، در جوار تپه‌ای است که موجب دید مستقیم به داخل بنا می‌گردد. اتفاقاً، این مسئله (حریم) از مسائل بنیادین معماری ایرانی است و نحوه‌ی برخورد معمار با این مشکل در طرح، می‌تواند برای معماران ایرانی نیز موجب آموزش و تحقیق گردد. درخواست کارفرما سبب شد تا کیمورا دیوارهای بلندی را برای بنا طراحی کند که از هر نظر، دید را به داخل خانه مسدود نماید، اما شاید تعبیه‌ی این دیوارها برای خانه‌ای با چنین سایت سرسبزی مناسب نباشد، زیرا امکان دید از داخل به خارج را نیز متعاقباً محدود کرده است. معمار در مورد طرح این بنا و روند شکل‌گیری آن اذعان داشته که ما طرح را همچون سنگری دیده‌ایم که ساختمان شده و در دل این سنگر، یک حیاط مرکزی را تعبیه نموده‌ایم. وی تأکید داشته است که این حیاط مرکزی و معدود شکاف‌های رو به بیرون آن باعث شده تا فضاهای بسته به صورت متوالی پشت سر هم بیایند؛ گویی ناظر، کلیپی از تصاویر طراحی شده را می‌بیند. معمار پروژه و همکارانش، در هر خط ترسیم شده، این سؤال را از خود پرسیده‌اند که باید چه چیزی وارد شود و چه چیزی پنهان بماند. این مهم برای فضاهای پذیرایی، هال، اتاق غذاخوری و آشپزخانه‌ی حاضر در طبقه‌ی دوم، بیشتر مورد بحث قرار گرفته است. کیمورا تأکید دارد که این خانه، نمادی از این ایده است که چگونه در محیطی باز، همچنان حریم شخصی را حفظ نماییم.

همان‌طور که ذکر شد، اگرچه دیوارهای بنا در توجیه خواسته‌های کارفرما بوده‌اند، اما دید را به شدت محدود کرده‌اند. از این رو، قرارگیری بالکن‌ها در طبقه‌ی بالا، امکان استفاده از چشم‌انداز سایت را از یک جبهه‌ی ساختمان برای ساکنین فراهم کرده، اما سایر قسمت‌ها به دلیل نداشتن بالکن و همچنین تعبیه‌ی پنجره‌های بسیار کوچک، همچنان از این امکان بی‌بهره‌اند. رنگ بنا در تطابق با اقلیم محیطی و رنگ خانه‌های سنتی منطقه انتخاب شده، اما معمار برای ارجحیت دادن به این ساختمان، رنگ را با شدت بیشتری به کار گرفته و موجب تمایز خانه، در عین هماهنگی با بافت خود شده است. در واقع، در تمام وجوه نما، دستور کار معماری دقت در ترکیب ساده و مینیمال بوده است. بنابراین، چه نماهای داخلیِ رو به حیاط و چه نماهای خارجی، از چیدمان متقارن و متوازنی برخوردار می‌باشند که موجب آرامش یافتن عابران می‌شود. این استفاده‌ی حداقلی، در بعضی دیوارها به یک پنجره، سایبان آن و دو چراغ دیوارکوب محدود شده است. از این منظر، این نما با نماهای مغشوش و پر از المان و احجام کاذب در تهران قابل مقایسه است.

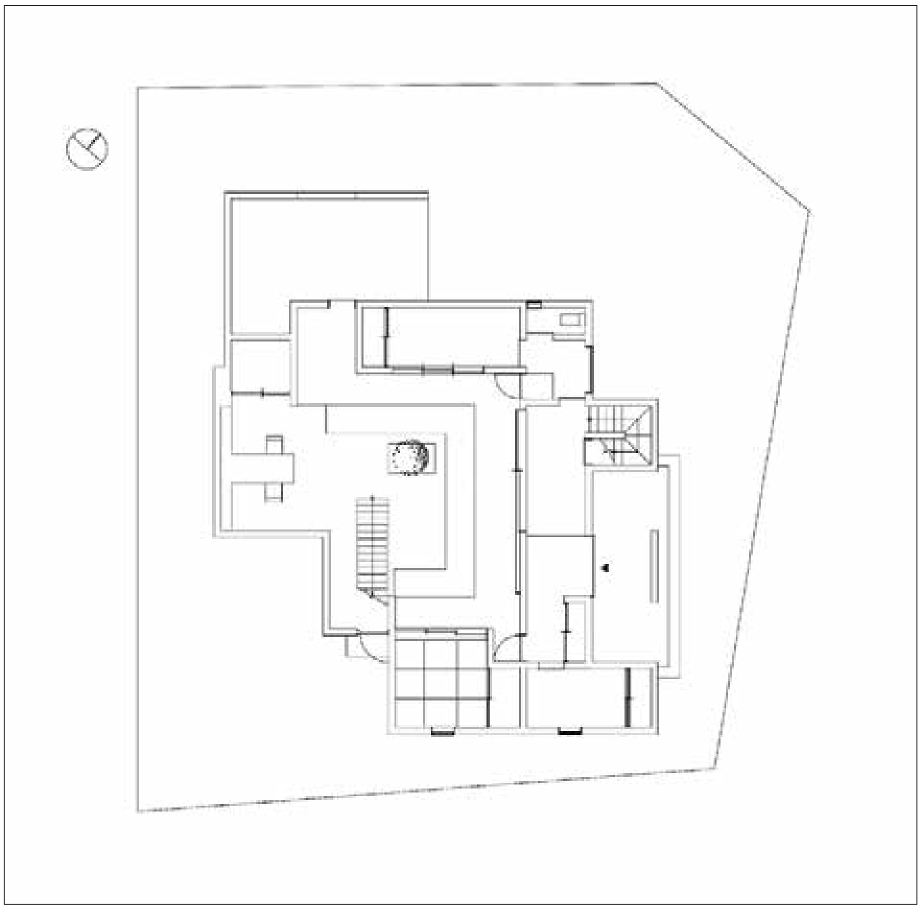
علاوه بر این، حیاط مرکزی بنا از هندسه‌ی متقارنی برخوردار نیست و بیشتر تحت تأثیر عملکردها و برنامه‌ی پروژه می‌باشد. در مرکز این حیاط، پله‌ای تک‌بازویی به طبقه‌ی اول با آهن طراحی و اجرا شده که از نظر رنگ، با بنا تطابق داشته، اما در اعطای آرامش به مخاطبین مشکوک می‌باشد و این شک هنگام مواجهه با پاگرد پله‌ی بتنی ــ که همزمان نقش چند پله‌ی نخست و فونداسیون پله را بازی می‌کند ــ قوی‌تر نیز می‌گردد، البته به این ترکیب، کف‌سازی بتنی و کاشت حداقلی گیاهان نیز اضافه می‌گردد. به‌هرحال، این حیاط مرکزی، هم به لحاظ ذهنی و هم







طبقه‌ی اول



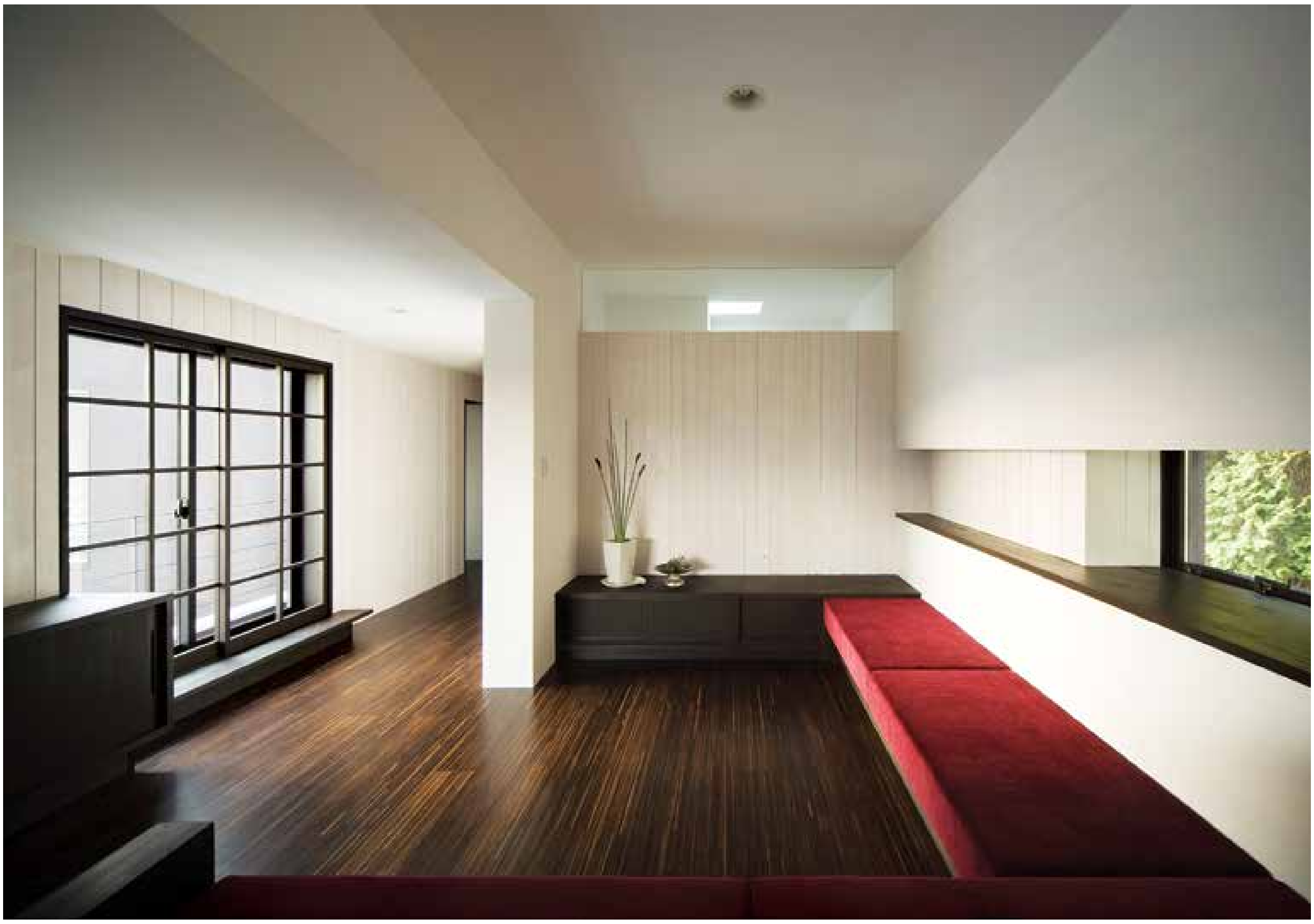
طبقه‌ی همکف

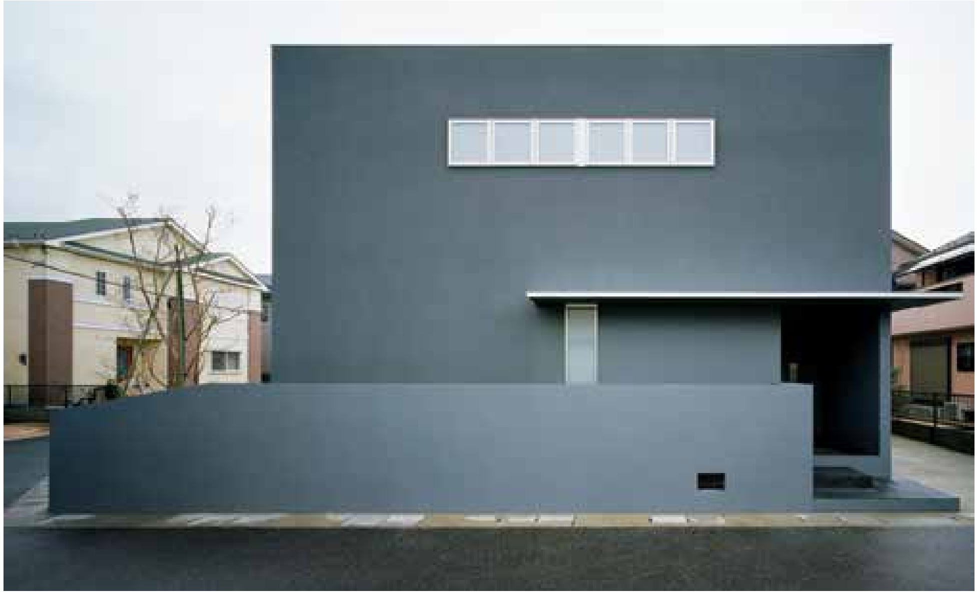
عینی، خشک به نظر می‌رسد و گویی معمار، بیش از حد به انتزاع رو آورده است، با وجود این حقیقت که باغ ژاپنی نیز باغی سرسبز و طبیعی می‌باشد. شاید تنها تلطیف کننده‌ی این دخمه‌ی روباز، گوشه‌ای با کاشی‌های آبی رنگ باشد که اتفاقاً با چیدمان میز و نورپردازی خطی پنهان در پشت لایه‌بندی دیوار، همچون کافه‌ای رویایی، در گوشه‌ای از این بنا نمود دارد. اگر پنجره‌های بنا، که بسیار شبیه درهای معماری سنتی ژاپنی، کشویی و مشبک می‌باشند نیز باز شوند، فضای حیاط، کمی توسعه یافته و روی به درون خانه می‌گذارد. معمار در این سطح، با هوشیاری، تراز کف پنجره را به صفر رسانیده؛ بنابراین با باز شدن پنجره‌ها، از مرکز حیاط به عمق خانه دید و دسترسی دارد. شاید استفاده از رنگ روشن برای دیوارهای بلند حیاط می‌توانست قدری از حس خشکی و خشونت آن کم کند.

مقوله‌ی حیاط مرکزی در ایران اندکی تفاوت دارد، هرچند نیت هر دو معمار یکی می‌باشد؛ یعنی علی‌رغم نیات، فرم و سازماندهی کمابیش یکسان، محصول نهایی بسیار متفاوت می‌باشد و اینجا است که باید در نظریات اقلیم‌گرایانی که فرهنگ را عاملی بی‌تأثیر می‌دانند، تردید داشت زیرا در اینجا فرهنگ‌های مختلف، دو حیاط مرکزی متفاوت خلق کرده‌اند؛ حیاط‌هایی که هر دو حد نهایی حیاط مرکزی هستند و قطعاً هر حیاط برای مردم طرف دیگر نامتعارف و عجیب به نظر می‌رسد.

نکته‌ی دیگری که در طراحی این بنا وجود دارد و شاید قدری در همراه کردن این خانه با طبیعت زمینه نیز مؤثر باشد، طراحی یک اتاق نشیمن در طبقه‌ی همکف است که در واقع، خارج از فضای اصلی سکونت و در کنار آن قرار دارد. طراحی این نشیمن به گونه‌ای است که در نظر اول، شبیه به یک حیاط مرکزی با اتاقی روبروی آن دیده می‌شود، اما در اصل، کل این مجموعه (یعنی اتاق و حیاط مرکزی) نشیمن این خانه را تشکیل داده و فضای خانه را با هوای آزاد و طبیعت اطراف پیوند می‌دهد. نکته‌ی دیگر، فاصله‌ی بین این سالن نشیمن با ورودی خانه می‌باشد که به حس امنیت و آرامش بیشتر این بخش کمک می‌کند. همچنین، استفاده از نور طبیعی در روز و منظره‌ی آسمان در شب به جذابیت این محل می‌افزاید.

دسترسی به داخل بنا از طریق پلکانی از طبقه‌ی بالا و یک در ورودی از طبقه‌ی همکف امکان‌پذیر می‌باشد و کف‌سازی در داخل، ترکیبی از دال‌های ضخیم بتن لخت و چوب مصنوعی با تلفیقی عینی و شاید ناخوشایند از مصالح گرم و سرد، کرم قهوه‌ای و خاکستری است که از یک سو، همگون با نما و بافت و از سویی دیگر، در تضاد با خود است. البته باید دیوارهای سفید، گاهی روکوب‌کاری شده، شکسته، لایه‌لایه و نهایتاً سقفی که در ترازهای مختلف ارتفاعی طبقه‌بندی شده‌اند را نیز به این تضاد اضافه نمود. اگرچه بدنه و سقف‌ها جا را برای نورپردازی‌های مخفی باز کرده و با ورود نور طبیعی، به خوبی بازی نور و سایه را به وجود آورده است، به شخصیت و هویت داخلی طرح لطمه می‌زنند. از آنجایی که از این فضاهای روی دیوارها، به عنوان محل نصب تأسیسات نیز استفاده شده، در طراحی داخلی بنا (صرف نظر از اتاق نشیمن) مصالح به کار رفته در طراحی داخلی فضای اصلی سکونت ــ چه از نظر نوع و چه از نظر همخوانی با یکدیگر ــ نکته‌ای منفی در طراحی بنا به شمار می‌آید. در واقع استفاده‌ی بیش‌ازحد رنگ‌های مختلف، مصالح متفاوت و همچنین حجم‌های مثبت و منفی، فضای داخلی را در نظر اول، شلوغ و پر از جزئیات جلوه می‌دهد و نه مینیمال. البته باید رنگ روکش‌های مخمل قرمز مبلمانی که همچون یک رستوران در امتداد فضای کودک و آشپزخانه، یکی پس از دیگری، سازماندهی شده‌اند را نیز به این وضعیت اضافه نمود.





← دیوار کوتاه مقابل ساختمان، پاسیو را از دید رهگذران و همسایه‌ها محفوظ می‌دارد.

خانه‌ی محصور (House of Inclusion): محدودیت فضاها، تعدد مصالح

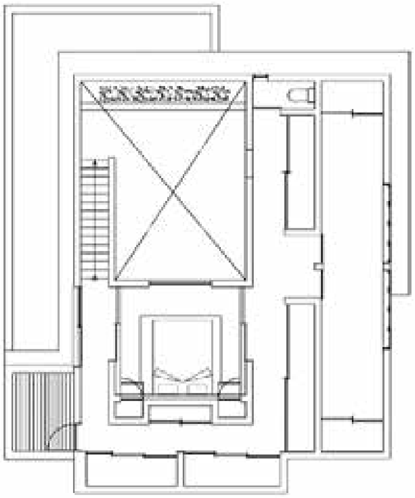
این خانه در زمینی با مساحت ۲۱۵/۳۵ مترمربع و با زیربنای ۱۵۱/۷۱مترمربع، در سال ۲۰۰۹ احداث گردید و مانند خانه‌ی خیال، در سایتی مسکونی، ولی به دور از طبیعتِ بکر بنا شده‌است. معمار در بیان مبانی نظری خود، اظهار داشته که هدف از طراحی این بنا، خلق فضایی غنی و بااحساس، در عین جلوگیری از ورود غریبه‌ها و همچنین اجتناب از برخورد نزدیک بوده است. معمار برای نیل به این اهداف، یک پاسیو و یک دیوار مورب را در طرح گنجانده و سعی در ساختن کادرهایی با گیاه و آب از داخل بنا داشته است. بنابراین می‌توان گفت هسته‌ی اصلی ایده‌پردازی وی، طراحی خانه‌ای امن و محفوظ از دید اطراف، بدون بستن و محدود کردن آن می‌باشد. سنت‌شکنی این خانه نسبت به فرم‌پردازی در داخل خانه، حتی در قبال خانه‌های همسایه نیز دیده می‌شود. همچنین در بافت، رنگ، پنجره‌بندی و ترکیب‌بندی نیز این خانه هیچ شباهتی با همسایه‌های خود ندارد. طراح این خانه به شدت تحت تأثیر مسائل ترکیب‌بندی مدرن بوده است.

اولین نکته‌ای که در فرم بنا به چشم می‌خورد، سلسله‌مراتبی است که توسط نوعی چرخش برای ورودی ایجاد شده و همین مسئله بر انحصاری بودن بنا بیشتر تأکید می‌کند. ظاهر بنا از منظر رنگ و نوع مصالح به کار رفته، کاملاً نشان دهنده‌ی سبک کاری طراح می‌باشد. در پی مینیمال بودن اثر، رنگ خاکستری و حجم ساده‌ی یک مکعب، به تنهایی استفاده شده و نحوه‌ی قرار گرفتن دیوارها و پنجره‌های درون آنها به گونه‌ای است که در عین محافظت از فضای داخلی، موجب ورود نور غیرمستقیم به داخل و ایجاد روشنایی طبیعی در طول روز می‌شود. البته بخش اعظم این نور، وارد هال اصلی خانه شده که سقفی طاقی شکل داشته و نور درجه‌ی دومی به آن وارد می‌شود و همچون قلب خانه، به خوبی با کاربری خود هماهنگی دارد.

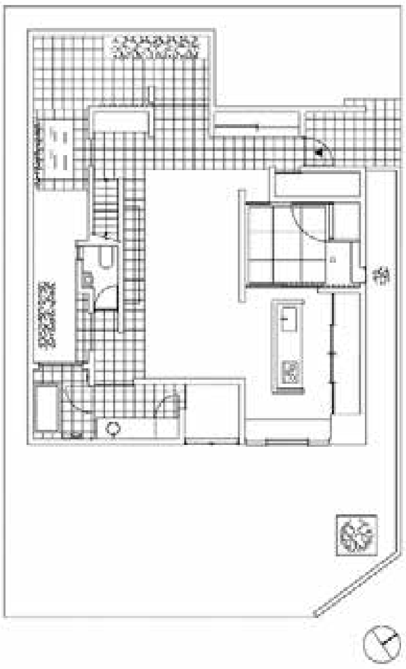
تناسب موجود میان ابعاد پنجره‌ها و دیوارها و همچنین نوع جاسازی آنها، همراه با رنگ سفید دیوارها، به نوعی است که علاوه بر هدایت نور، موجب انعکاس و روشنایی فضای داخلی نیز می‌گردد. این نکته‌ی مثبتی در مقابل متریالی که برای کف استفاده شده به حساب می‌آید. اگرچه ممکن است پارکت چوبی تیره‌رنگ، برای همراهی با درهای چوبی تیره گزینه‌ی مناسبی باشد، در القای حس آرامش بنا کمک شایانی نخواهد کرد. از این رو، به نظر می‌رسد بافت چوب‌ها و رنگشان، در هم‌کنش و فشار مصالح، رنگ و سطوح کف‌سازی و کیفیت اجرایی لبه‌ها و گوشه‌ها از هماهنگی مطلوبی برخوردار نباشند.

در فضای داخل، شکست‌های سطوح به همراه سقف طاقی‌شکل، حاکی از علاقه‌ی معمار به بازی با سطوح می‌باشد، البته معمار در فرم بیرونی بسیار ساده عمل می‌کند و این پارادوکس در جاهای دیگری نیز دیده می‌شود. در فضاهای سرویس‌دهنده، سنگ سیاهِ کار شده به لحاظ روانی، فضایی سنگین را به وجود می‌آورد، اما طراحی فضاهای عملکردی (که از فضاهای سرویس‌دهنده خدمات می‌گیرند) بسیار خودمانی و شاد می‌باشد. از سویی دیگر، یک اتاق‌خواب با کفپوش، ابعاد و دکور سنتی دیده می‌شود که یادآور تاتامی‌های سنتی ژاپنی است و در مقابل، اتاق‌خوابی دیگر وجود دارد که شامل فضایی امروزی با تخت و دکور مدرن می‌شود.

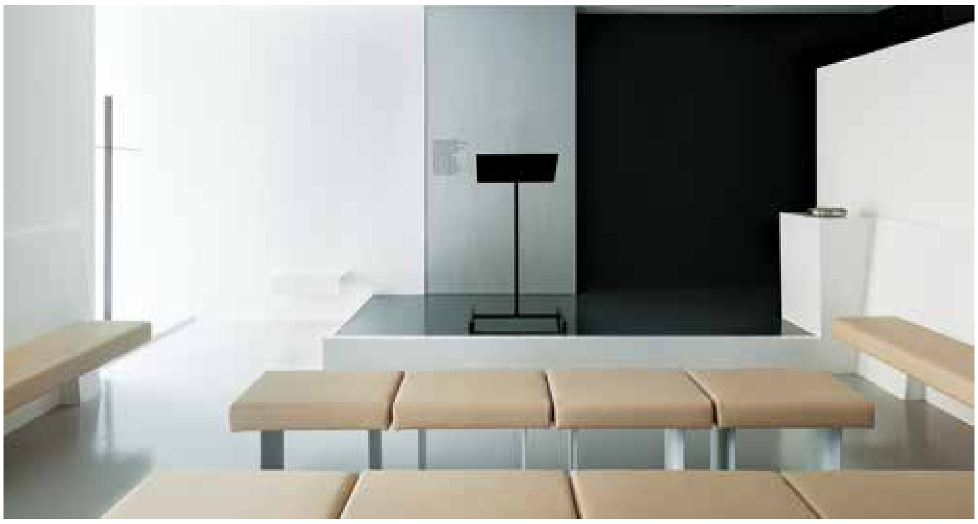
آخرین نکته، طراحی یک پاسیو مقابل ساختمان است که توسط دیوار کوتاهی از خیابان جدا می‌گردد. تعبیه‌ی فضای سبز و حتی آبنمایی کوچک در آن، از خشونت دیوارهای بلند و بتنی سازه کم کرده و فضای باز امنی را برای ساکنین فراهم می‌سازد. در نگاه اول، به نظر نمی‌رسد که فضای سبزی در داخل بنا تعبیه شده باشد، اما در واقع، ساختمان به وسیله‌ی حیاطی در اطراف خود احاطه شده است ــ حیاطی که بخشی از آن را پاسیو تشکیل داده و بخش‌های دیگر در اطراف بنا پراکنده هستند. شاید اگر دو تصویر مستقل، یکی از پاسیو و دیگری از سایر فضاهای داخلی در اختیار بیننده قرار گیرد، تشخیص اینکه هر دو فضا به یک بنا تعلق دارند، دشوار باشد. البته با دیدن نما، ارتباط دادن آن با پاسیو، دور از انتظار نیست، اما سایر فضاهای داخلی از نظر نوع مصالح و رنگ، مرتبط با بنا احساس نمی‌شوند.



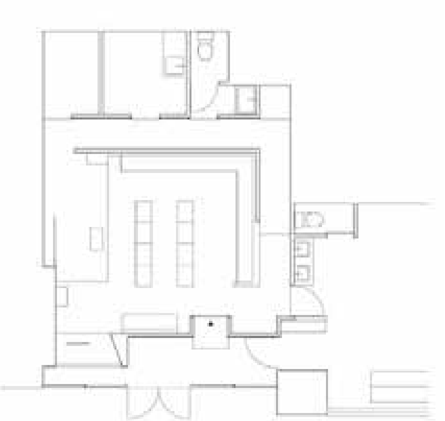
طبقه‌ی اول



طبقه‌ی همکف



عبادتگاه (Space of Prayer): استمرار سنت مینیمالیسم در فضاهای عبادی ژاپنی



پلان

یکی دیگر از نمونه‌های غیرمسکونی طرح‌های کیمورا، طراحی یک فضای عبادتی به سال ۲۰۱۱ در منطقه‌ای در حال توسعه، یعنی شیگا می‌باشد. این سالن (اتاق) که جزئی از یک ساختمان است، تمام المان‌های مورد نیاز یک فضای عبادتی را دارد و درعین‌حال، از جزئیات متعددی که عموماً در سالن‌هایی از این دست مشاهده می‌شود، به دور است. به گفته‌ی کیمورا، طراحی این فضا با الهام از تعالیم کتاب مقدس انجام شده است. در تمام ادیان ابراهیمی از جمله اسلام و مسیحیت، به تضاد بین نور و تاریکی اشاره شده که نور و روشنایی را به خداوند، و تاریکی و سیاهی را به شیاطین نسبت می‌دهند: «نور در تاریکی می‌درخشد ... خداوند نور را خلق کرد ... خداوند نور و تاریکی را جدا ساخت». کیمورا نیز در طراحی این فضا از این تعالیم الهام گرفته و دو فضای مجزا را که القا کننده‌ی دو حس متفاوتند، تعبیه نموده است. دیوارهای بیرونی فضا با رنگ سیاه پوشانده شده که نماد تاریکی هستند و هنگام قرار گرفتن در راهروهای تیره و باریک کنار سالن، تصور فضایی‌ای را که در پس آنها قرار دارد، ناممکن می‌سازد. به همین سبب، با ورود به سالن، بیننده غافلگیر می‌شود، زیرا دیوارهای سیاه توسط فضای نورانی و دلپذیری در بر گرفته شده‌اند که نماد خداوند است و در القای حس آرامش و معنویت سرشار در ماهیت خود، موفق عمل کرده است. نکته‌ی بسیار مهم، استفاده از رنگ سفید برای دیوارها می‌باشد که به گفته‌ی طراح، به دلیل انعکاس نور، علاوه بر نقش نمادپردازانه‌ی خود، در ارتقای کیفی محیط نیز مؤثر است. به علاوه، قرار گرفتن صلیب در روشن‌ترین نقطه‌ی سالن، که با نورپردازی‌های داخل دیوار تعبیه شده، یادآور تقدس این نماد بوده و نوری که از پشت صلیب می‌تابد، آن را شناور و معنوی می‌سازد.

کیمورا در این طرح، بهترین استفاده را از متون مقدس داشته و هرآنچه را که مورد نیاز این کاربری می‌باشد، با نمادپردازی مهیا نموده است. همچنین می‌توان اذعان داشت که تقریباً هیچ فضای هدر رفته‌ای در این پلان وجود ندارد و تا جای ممکن از فضا استفاده شده است. کیمورا تأکید می‌کند که قصد داشته فضایی برای یک نمازگزار خلق کند تا از کلمات متون مقدس الهام گرفته شده باشد و به او آرامشی معنوی دهد.

به‌طورکلی، بارزترین نکات در طراحی‌های کیمورا، ایجاد یک فضای محافظت شده و امن، در عین ارتباط با فضاهای خارجی، استفاده‌ی هوشمندانه از تضاد بین برخی المان‌ها نظیر نور و سایه، رنگ‌های تیره و روشن، ایجاد حجم یا فضاهای خالی و همچنین برش‌های دقیق و لایه‌بندی مناسب دیوارها است. همان‌طور که مشاهده شد، کیمورا در طراحی‌های خود کاملاً پیرو کمینه‌گرایی و خلق آثار مینیمال است. در این راه، وی از نمادپردازی غافل نیست، اما گاهی عملکرد را مخدوش می‌نماید و صرف نظر از برخی ناهماهنگی‌هایی که در تعدادی از آثار او مشاهده می‌شود، در اغلب موارد ــ به‌خصوص طراحی‌های اخیرش ــ رشد مهارت وی در استفاده از مناسب‌ترین رنگ‌ها و مصالح، به وضوح قابل ملاحظه می‌باشد. تأکید کیمورا بر استفاده از رنگ‌های خنثی و همچنین مصالحی مانند بتن، بیانگر علاقه‌ی وی در طراحی با مصالح است. خط فکری ثابت این معمار در طراحی‌هایش به خوبی قابل لمس می‌باشد و چنانکه می‌بینیم، برخی المان‌ها در تمامی آثارش حضور داشته و به امضای کیمورا مبدل شده‌اند. این موضوع، شاید از آن جهت مثبت باشد که کارهای کیمورا را منحصر به خود او کرده و امکان الگوبرداری پنهان از طراحی‌ها را ناممکن می‌سازد، اما از این جهت که امکان دارد در برخی مواقع کلیشه‌ای به نظر آیند نیز قابل تأمل می‌باشد. از سوی دیگر، به عقیده‌ی برخی منتقدان، کیمورا خود را در حصاری از طرح‌های مسکونی زندانی نموده و جز در معدود مواردی، این حصار را نمی‌شکند. این موضوع برای برخی پسندیده نبوده و نیست، چرا که برخی معتقدند، یک معمار باید توانایی طراحی هر اثری را داشته باشد؛ خواه یک غرفه‌ی کوچک در گوشه‌ای متروک از یک نمایشگاه و خواه یک استادیوم بزرگ در مرکز شهری پررفت‌وآمد و شلوغ؛ اما برخی دیگر عقیده دارند تمرکز بر یک کاربریِ به‌خصوص از میان صدها کاربری تعریف شده برای بناها، باعث ایجاد نوعی سبک انحصاری در طراحی و در نتیجه دستیابی به پیشرفت‌های چشمگیر در همان سبک می‌شود. به‌هرحال، کیمورا در طراحی ساختمان‌های مینیمال از معماران برتر و شناخته شده به شمار می‌رود و آثار او، هم از سوی هموطنانش و هم از سوی سایر مردم، مورد استقبال قرار گرفته است.

خانه‌ی سکوت (House of Silence): تأکید بر انحصاری بودن بنا با استفاده از دیوارهای مستحکم

خانه‌ی سکوت، بنایی است که کیمورا در سال ۲۰۱۲ بنا نهاده است. عرصه‌ی زمین بنا ۳۹۴/۴۲ مترمربع بوده که ۳۲۱/۲۳ مترمربع آن ساخته شده است. وی در معدودی از موارد، با توجه به نیازها و درخواست‌های افراد، تغییراتی در اصول ثابت خود ایجاد می‌کند، به نحوی که در عین برآوردن نیاز خریدار، امضای خود را همچنان بر اثر باقی بگذارد. بنای پیشِ رو، نمونه‌ی بارز این اتفاق است: خانه‌ای کاملاً محصور و حفاظت شده با بلندترین دیوارها و کمترین تعداد پنجره که احتمالاً کیمورا بیشترین حجم بتن اکسپوز را میان آثار خود، در ساخت آن به کار گرفته است. همان‌طور که از نام منحصربه‌فرد بنا احساس می‌شود، هدف طراح، ایجاد سکوت و آرامش و حفظ آن در تمامی بخش‌های خانه بوده است که حاصل بکارگیری دیوارهای بلند و تعداد محدود پنجره‌ها می‌باشد. اگرچه تعبیه‌ی این موارد مانند برخی دیگر از آثار کیمورا مشکلاتی را در وسعت دید ساختمان ایجاد می‌کند، اما به نظر می‌رسد در این مورد خاص، محصور کردن فضا کاملاً عمدی بوده است؛ چنانچه این دیوارهای بلند و مستحکم، به نوعی فرم قلعه‌ای نفوذناپذیر را برای بیننده تداعی می‌کند. در واقع، طراحی کیمورا علی‌رغم جدیت بنا در فرم بیرونی، در داخل بسیار متنوع می‌باشد. ارتفاع متفاوت سقف‌ها، تراز متفاوت کف‌ها و نورپردازی‌های طبیعی و مصنوعی متفاوت و نهایتاً بهره‌گیری از یک روند سیرکولاسیون خطی که در تمام داخل بنا چرخ می‌خورد، از جمله تکنیک‌های کیمورا برای نیل به این هدف می‌باشد.

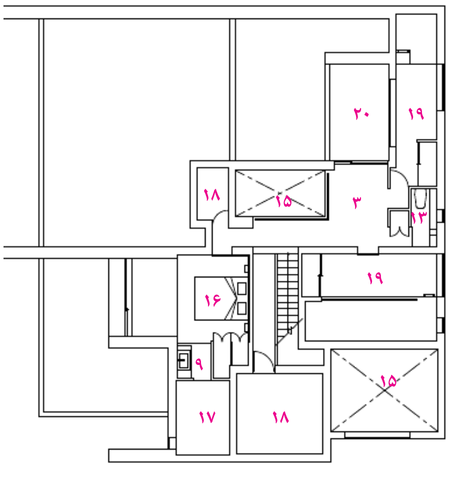
طرح در نگاه نخست، بسیار شبیه به مرکز هنرهای معاصر لوئیس و ریچارد روزنتال، اثر زاها حدید است که در سال ۲۰۰۳ به بهره‌برداری رسید و در آن شاهد همنشینی متوازن صفحات آجری و بتنی هستیم که نهایتاً توانسته شعری از بتن را پیش روی مخاطب قرار دهد. البته در تمیزی کفپوش‌های تیره‌ی بنا و همچنین در تلطیف فضای داخلی با گیاهان آپارتمانیِ اندکی که کیمورا در نظر داشته است باید تردید داشت. این فضا حقیقتاً بیشتر شبیه به بنایی اداری با فناوری فوق مدرن می‌باشد تا بنایی مسکونی در ژاپن. اگرچه کیمورا در مقاطعی، سعی بر نمادپردازی بنا با مجسمه‌های دیواری داشته و در عکاسی‌های خود نیز از این امر، زیرکانه بهره برده است، در واقع خانه‌ی کرت‌یارد، فضایی مسکونی است که می‌شود آن را در همه جای دنیا ساخت و هیچ تعلق خاطری به فرهنگ و بافت پیرامونی خود ندارد.

یکی از نکات جالب، طراحی ورودی با طولی بیشتر و عرضی کمتر از حد معمول است. این ورودی باریک در کنار رنگ تیره‌ی دیوارهای بتنی اطراف خود، نوعی سلسله‌مراتب دسترسی برای ورود به ساختمان را تداعی می‌کند که با ماهیت نفوذناپذیر بنا کاملاً همخوانی دارد. گرچه این سالن تا حدی شبیه به یک لابی است، قابلیت پوشش کاربری‌های بیشتری را نیز دارد. نکته‌ی مثبت آن نوع طراحی داخلی به کار گرفته شده در داخل و سنگ‌های براقی می‌باشد که در مکان‌های مختلف این سالن تعبیه شده و تا حدی از خشونت دیوارهای بتنی سازه کم می‌کند.

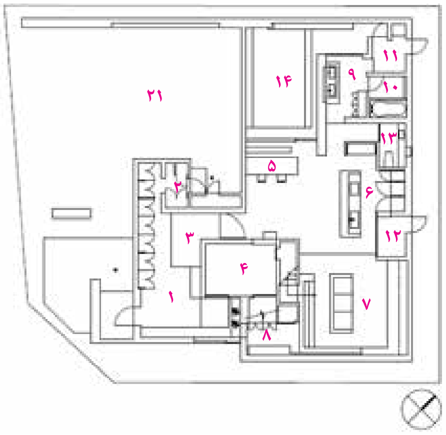
همان‌طور که گفته شد، این لابی به نشیمن، آشپزخانه و غذاخوری راه دارد. این فضای بزرگ نیز از دو طرف به فضاهای دیگر خانه راه می‌یابد؛ از یک طرف، به اتاق مطالعه و پس از آن مجدداً به لابی و از طرف دیگر به یک حیاط کوچک داخلی و سپس به فضایی که به عنوان آبدارخانه شناخته می‌شود. در واقع، این فضاهای گردشی، بیش از پیش به انحصاری بودن فضای داخلی خانه تأکید می‌ورزند. تمامی ریزفضاها با چند محور معین و گردشی به هم اتصال می‌یابند و بیشتر آنها در یک محدوده از بنا تجمع دارند که البته این تجمع و محورهای گردشی باعث شده تا تمرکز از برخی نقاط برداشته شده و بالعکس، در برخی نقاط بیش‌ازحد باشند. مجدداً در این بنا نیز، حیاط داخلی به المانی نظیر نیمکت یا میز و صندلی نیاز دارد تا صرفاً مبدل به یک فضای عبوری نشود.

مورد بعدی، اتصال نشیمن، غذاخوری و آشپزخانه به یکدیگر می‌باشد که طبیعتاً موجب ایجاد نوعی بی‌نظمی در نگاه بیننده می‌گردد. علاوه بر این، قرار گرفتن اتاق مطالعه در مجاورت فضای پرتجمعی مانند نشیمن، کاملاً مغایر با استانداردهای یک فضای آرام و بدون سروصدا است. البته نشیمن بنا به تنهایی، به صورت فضایی مدرن با کیفیت بالا طراحی شده، اما همان‌گونه که تأکید شد، همنشینی فضاها در این بنا مورد انتقاد است.

نکته‌ی جالب دیگر، قرارگیری پلکان متصل کننده‌ی طبقات در مرکز این فضای گردشی بین نشیمن، آشپزخانه و اتاق مطالعه است که باز هم امکان دسترسی را از سایرین سلب می‌نماید. پلکان بیرون آمده از دل این فضای گردشی که عرض نسبتاً کمی هم دارد، در نهایت به طبقه‌ی دوم راه می‌یابد و بیننده را با فضایی کاملاً متفاوت از طبقه‌ی پایین مواجه می‌کند؛ چرا که با ورود به این راه‌پله‌ی باریک، پس از قرار داشتن در فضایی وسیع، تصوری از فضای بعدی نخواهیم داشت. پلکان نهایتاً به یک در منتهی شده که پس از آن، ابتدا وارد یک اتاق کوچک و سپس وارد دسترسی‌های طبقه دوم می‌شود و تفاوت‌های بارز بین طبقات کاملاً مشاهده می‌گردند. دیوارهای سفید و نور مستقیم وارد شونده از پنجره‌ها دقیقاً در تضاد با فضاسازی طبقه‌ی همکف است که این مسئله می‌تواند بازتاب مثبت یا منفی داشته باشد. تنوع فضایی از یک سو و بی‌ارتباط بودن حس این دو طبقه از سوی دیگر، اظهار نظر قطعی در این مورد را دشوار می‌سازد.

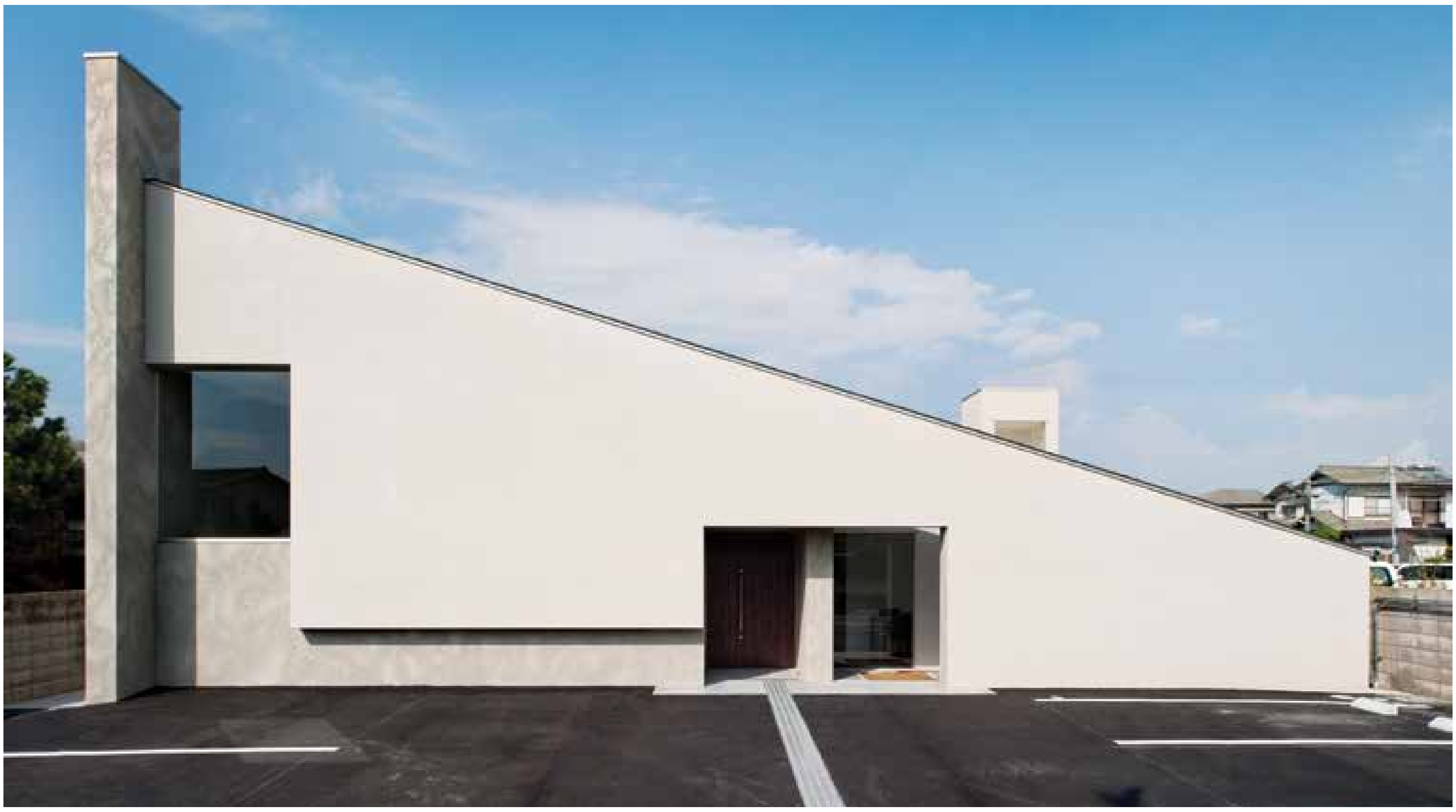


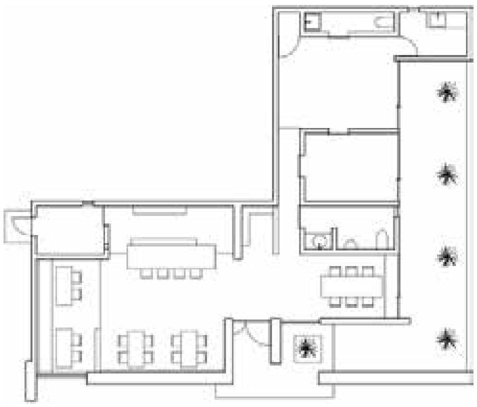
پلان طبقه‌ی دوم



پلان طبقه‌ی اول

۱. ورودی رسمی
۲. ورودی اصلی
۳. هال
۴. اتاق مهمان
۵. اتاق غذاخوری
۶. آشپزخانه
۷. نشیمن
۸. اتاق مطالعه
۹. اتاق آرایش
۱۰. حمام
۱۱. فضای نگهداری ظروف
۱۲. انباری
۱۳. سرویس بهداشتی
۱۴. تراس
۱۵. وید
۱۶. اتاق‌خواب اصلی
۱۷. اتاق لباس
۱۸. اتاق سرگرمی
۱۹. اتاق کودکان
۲۰. بالکن
۲۱. گاراژ





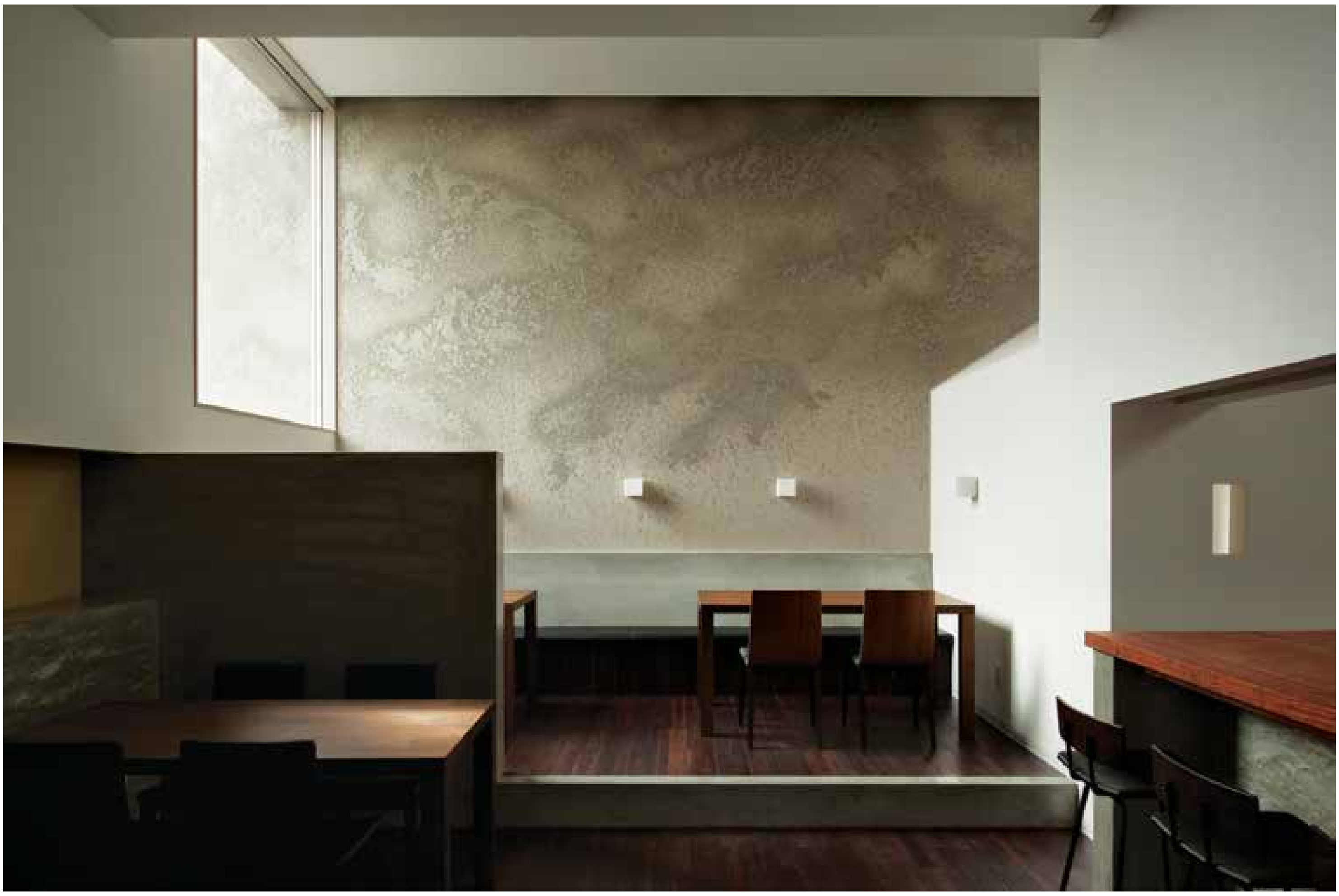
پلان طبقه‌ی اول

کافه‌ی کراس (Café CROSS): مینیمال یا نامتعارف؟

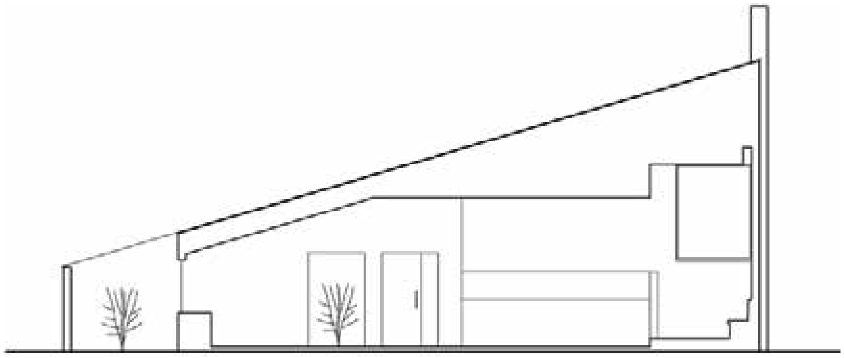
کافه‌ی کراس، بنایی است با ابعاد ۱۲۱/۴۵ مترمربع که در سال ۲۰۱۲ در زمینی با مساحت ۴۸۶/۱۶ مترمربع به بهره‌برداری رسید و از معدود بناهای عمومی ساخته شده توسط کیمورا است. وی شاید برای ایجاد نوعی ساختارشکنی، دست به طراحی این کافه به عنوان یک فضای غیرمسکونی در ایالت هیوگو (Hyogo) زده باشد، اما در عمل، خط و زبان خود را فراموش نکرده است. با نگاه به نمای ساختمان درمی‌یابیم که این بنا، با توجه به فرم خاص خود، می‌تواند نوعی المان یا علامت شهری نیز باشد و داشتن فرمی متمایز و برجسته، جزء اهداف معمار عنوان شده است. البته قرارگیری بنا در نقطه‌ی مناسبی از سایت نیز در این امر بی‌تأثیر نمی‌باشد. بزرگی نسبی بنا همراه با سقفی مورب، آن را در نظر اول شبیه به یک سالن اجتماعات یا یک کلیسای جدید می‌کند و به‌طورکلی هندسه‌ی بنا، پیش‌زمینه‌ی فکری بیننده را از فرم همیشگی کافه بر هم می‌زند و او را برای مواجه شدن با تصویر جدیدی از یک کافه تشویق می‌نماید، اما با ورود به ساختمان این توقع برآورده نشده و با چیدمانی روبرو می‌شویم که بارها آن را در فضاهایی با عنوان «کافه» یا «رستوران» دیده‌ایم. جدا از این مسئله، فضای قرار گرفتن میزها که ترکیبی از رنگ سفید (برای دیوارهای اصلی) و بتن خاکستری رنگ (برای المان‌های جدا کننده، پایه‌ی میزها و نیز دیوار بزرگ کافه) می‌باشد، نتوانسته با رنگ چوب میزها، هارمونی مناسبی را فراهم سازد. البته این رنگ‌بندی، امری است که ما در دیگر آثار کیمورا دیده‌ایم و گویی مورد علاقه‌ی وی می‌باشد، حتی اگر هم جذاب به نظر نیاید. از طرف دیگر، جنس مصالح، مطلوب بوده و مواد مختلف مانند چوب و بتن که از نظر بافت کاملاً با هم در تضادند، در همراهی با یکدیگر، تأثیر مثبتی بر دکوراسیون داخلی بنا گذاشته‌اند. همچنین از نکات قابل توجه در این فضا، دیوار بزرگ بتنی انتهای آن است که با شیوه‌ی خاص رنگ‌آمیزی خود (با استفاده از اسپری) بیش از هرچیزی شبیه به یک تابلوی نقاشی انتزاعی به نظر می‌رسد. کیمورا اظهار داشته که قصد وی در این بنا، بازی با نور و سایه، در کنار خلق اثر هنری و ایجاد محلی درمانی برای روح بوده است.

نکته‌ی دیگر، طراحی ظریف پنجره‌ای با ابعاد مناسب در انتهای سالن می‌باشد که نور مورد نیاز فضا را در روز به خوبی فراهم می‌کند، اما نورپردازی این فضا با قدرت اجرا نشده است. چراغ‌های کوچکی که برای این کار در نظر گرفته شده‌اند، نمی‌توانند در شب نور مناسبی را برای این فضا فراهم سازند؛ زیرا نحوه‌ی قرارگیری آنها به گونه‌ای طراحی شده که احتمالاً بخشی از سالن، پرنور و بخش دورتر، کم‌نور خواهد ماند. البته این موضوع برای محلی چون کافه، شاید خیلی هم ناخوشایند به نظر نرسد، اما به‌هرحال، یکی از مهم‌ترین نکات در نورپردازی فضایی با عنوان کافه، برقراری تعادل بین روشنایی و تاریکی در آن است.

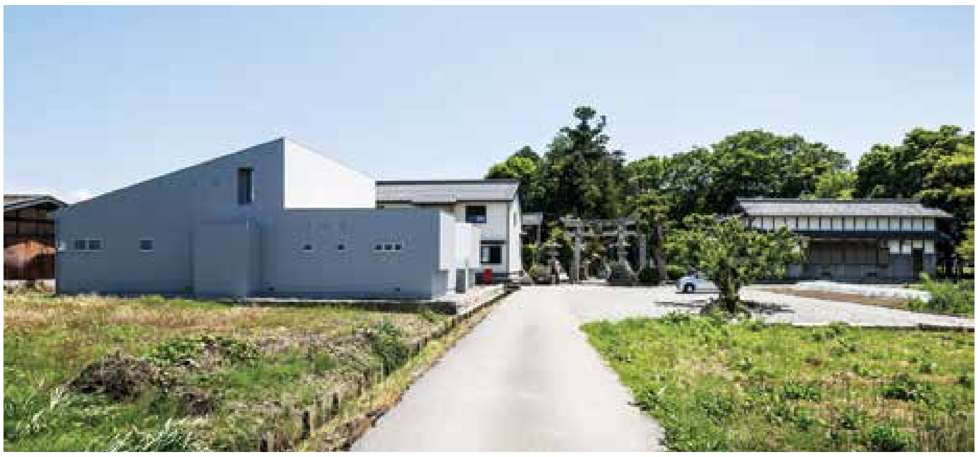
لازم به ذکر است که نکته‌ی منفی در طراحی این کافه، فضای نسبتاً زیادی است که برای سرویس‌ها و دسترسی به آنها در نظر گرفته شده؛ در صورتی که امکان وسعت دادن به فضای اصلی کافه ــ که به نظر ضروری می‌آید ــ در این محدوده وجود داشته است. همچنین فضایی که با عنوان «فضای سبز» برای کافه در نظر گرفته شده، مکان‌یابی مناسبی ندارد؛ زیرا هیچ‌گونه دید مستقیمی از داخل به این فضا موجود نیست و در دورترین نقطه، مجاور سرویس‌ها طراحی شده است، اما فرم پلان و استفاده‌ی حداکثری از دیوارها می‌تواند آموزنده باشد.

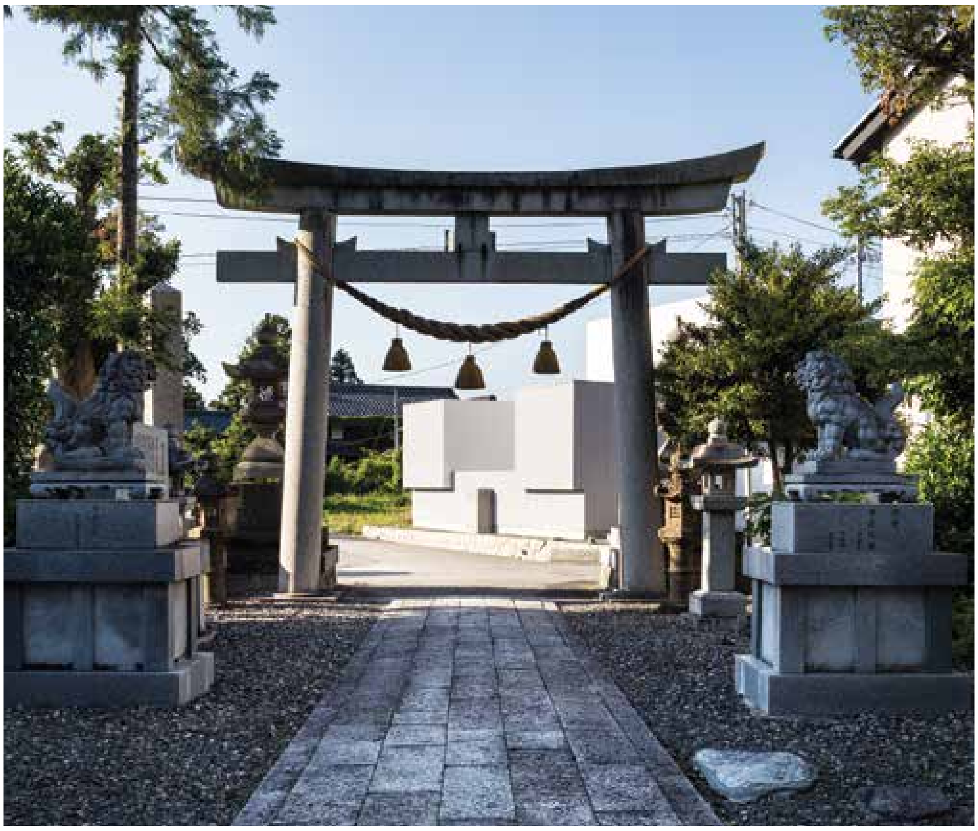


ترکیب بتن و چوب به عنوان اجزای سازنده‌ی فضا



مقطع

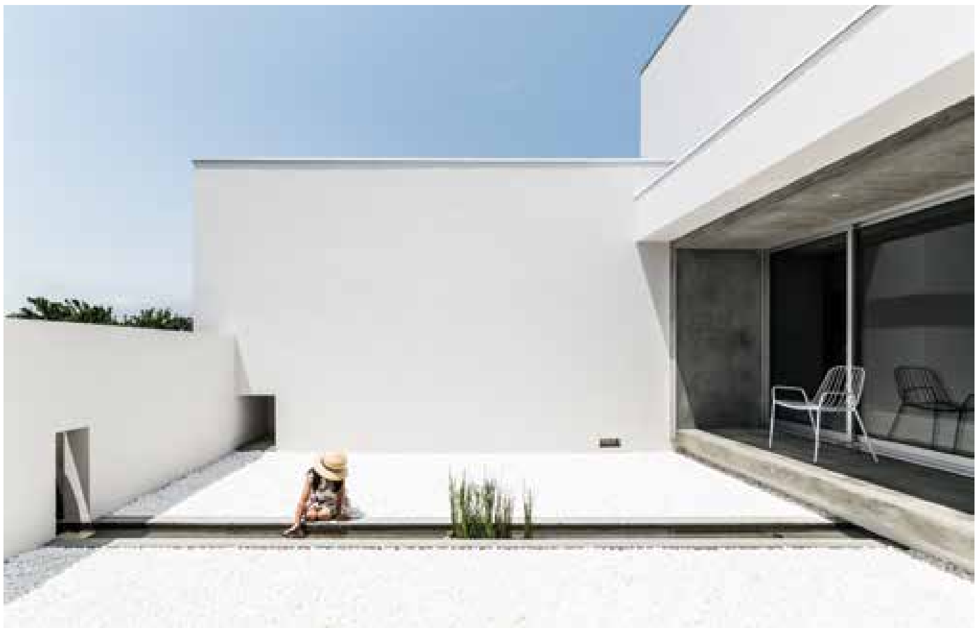


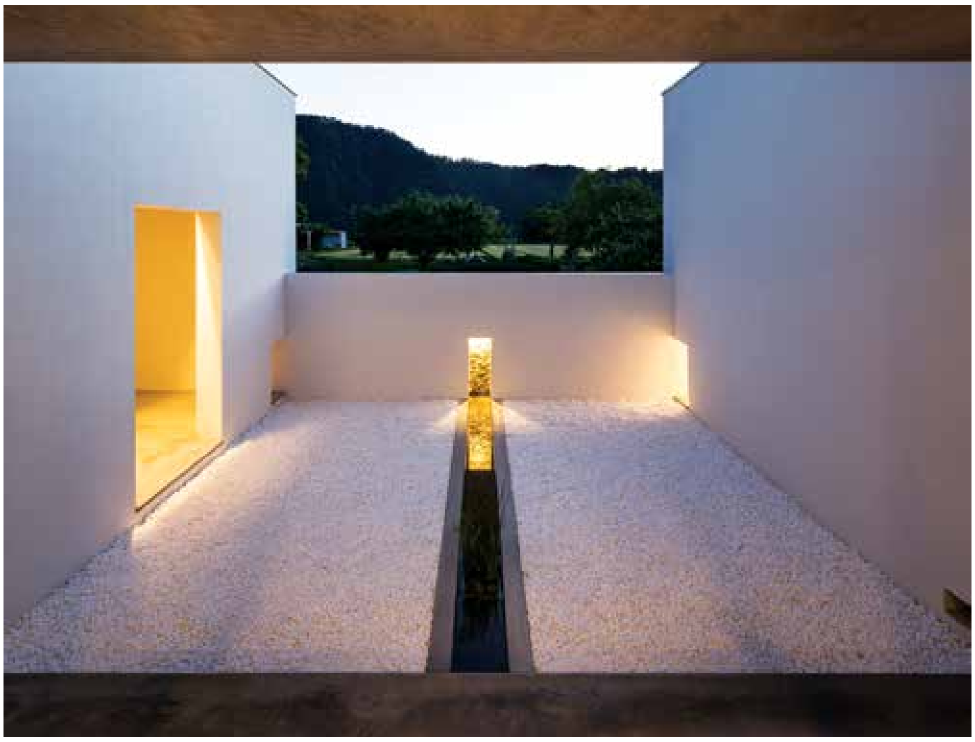


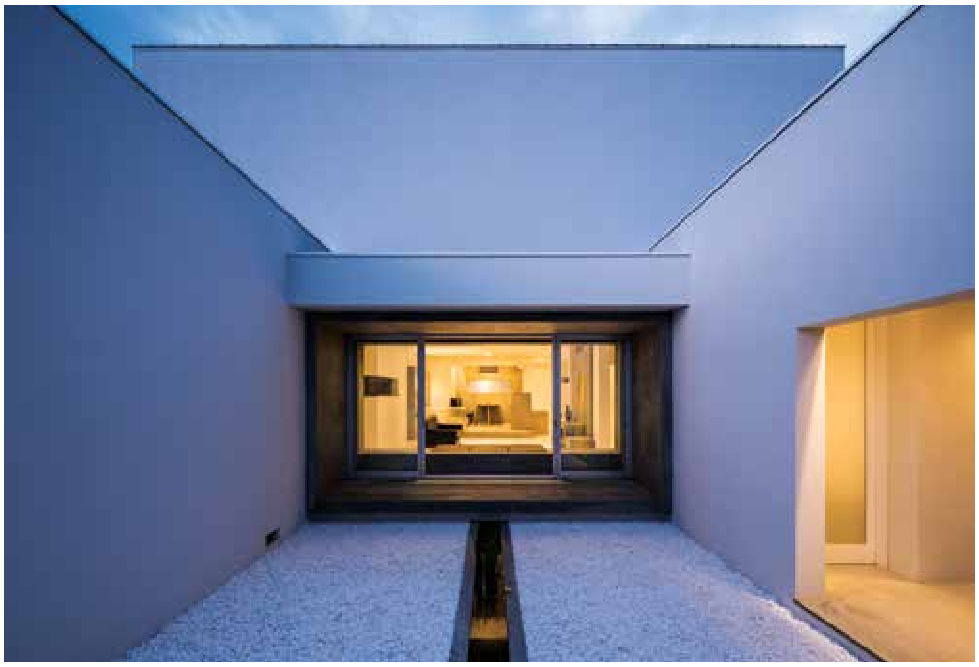
خانه‌ی کُرت‌یارد (Courtyard House): همراهی، کنتراست و پرسپکتیو با منظره

این بنا در سال ۲۰۱۵ اجرا شد و زمین آن ۳۰۴ مترمربع است که مقدار ۱۳۶/۴۳ مترمربع آن به زیربنا تعلق دارد؛ یعنی کمتر از پنجاه درصد تراکم. بنا رو به جبهه‌ی غربی و دیدی به سمت تپه‌های سرسبز دوردست خود دارد و در کنارش، بناهای سنتی قرار گرفته‌اند. یک دروازه‌ی توری (Torii) نیز ــ که از نمادهای مقدس ژاپنی است ــ در نزدیکی سایت این پروژه می‌باشد. معمار برای جمع‌بندی مطالب و نیروهای بالا، از یک فرم «U» شکل جهت سازماندهی بهره برده است. بنابراین عامل اصلی شکل‌گیری کانسپت طرح، مفهوم ارتباط با محیط است. قلب این خانه، اتاق مرکزی آن است که هال آن بوده و نقش مولد را در سازمان‌بخشی دیگر بخش‌ها ایفا می‌کند. این اتاق، تابلویی با پرسپکتیو یک نقطه‌ای به نظر می‌آید که کانون آن، دید به تپه‌های اطراف بوده و حتی محور آب بیرون از بنا نیز در خدمت این هدف می‌باشد.

می‌توان گفت، این بنا قوی‌ترین و کامل‌ترین طراحی کیمورا است. بنایی به دور از هرگونه جزئیات که سایت آن طبیعتی بکر را شامل می‌شود. استفاده از رنگ و متریال مناسب در نما و هماهنگی کامل آنها با داخل ساختمان و استفاده از ساده‌ترین احجام، که به درستی با هم ترکیب شده‌اند، طراحی آن را بسیار اصولی جلوه می‌دهد ــ بنایی که در عین خصوصی بودن، به طبیعت اطراف احترام گذاشته و با آن همراه می‌شود. همچنین نمای ساختمان، صراحتاً یادآوری می‌کند که این بنا در عین داشتن سبکی متفاوت در طرح کلی، بی‌شباهت به خانه‌های قدیمی اطراف خود نیست؛ چنانکه ساختار کلی آن از یک فرم چهارگوش تشکیل شده که سقفی مورب به شکل شیروانی، روی بخشی از آن قرار گرفته است و این الگو، در تمام خانه‌های سایت مشاهده می‌شود. مصالح این بنا از بتن و پوشاننده‌های صنعتی است و با مصالح ابتدایی خانه‌های سنتی بسیار تفاوت دارد. در کل، در طراحی نمای این مجموعه دقت بسیار زیادی شده و پنجره‌ها دقیقاً براساس محورهای بصری قدرتمند حاضر در اشکال نما جاگذاری شده‌اند.





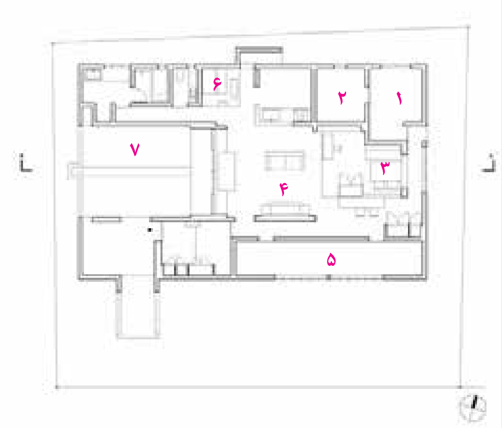


در واقع بنا روی یک سکوی سنگی نهاده شده و ورودی، پس از یک لابی کوچک ــ که شبیه به تونلی بتنی و سفید رنگ است ــ با یک در به فضای داخل خانه منتهی می‌شود، اما پیش از آن، فضای روشن و بازی که در هنگام ورود از دور مشاهده می‌شود، خودنمایی می‌کند و توجه بیننده را به خود جلب می‌نماید. البته شکی در تاریکی نامتعارف لابی نیست، اما شاید همین تاریکیِ به ظاهر آزاردهنده باعث کشاندن فرد به فضای روشن و در نتیجه مواجه شدن با حیاط خانه باشد ــ حیاط کوچک و روشنی که کوتاه‌ترین دیوار بنا آن را از خیابان جدا کرده و محافظت می‌کند. اینجا یک تکنیک انفجار فضایی کمابیش در طرح دیده می‌شود.

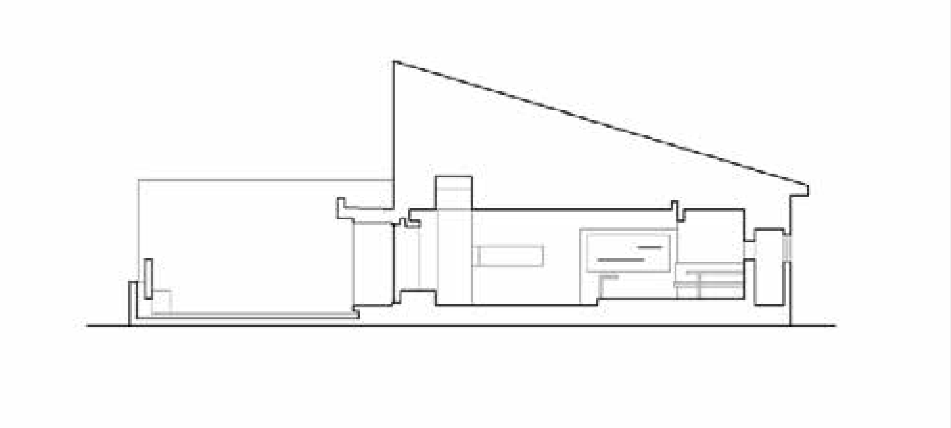
نکته‌ی دیگر آنکه، این حیاط، فضایی باز است و الگوی طراحی آن برگرفته از حیاط‌های سنتی ژاپنی می‌باشد و از گذشته به عنوان بهترین مکان برای کسب آرامش و تمرکز در بناها شناخته می‌شده است. با توجه به تفاوت بارز میان معماری مدرن و معماری سنتی ژاپن، این حیاط توانسته است پیوند خوبی بین این دو برقرار نماید. در واقع، این حیاط، منظرگاهی به طبیعت اطراف نیز می‌باشد که همین توجه به بیرون و مدرن بودنش، عامل پیوند دهنده‌ی آن به حساب می‌آید، اگرچه نور وارد شده از فضاهای داخلی خانه به حیاط، چه در روز و چه در شب، خیلی مناسب و منطقی به نظر نمی‌رسد.

می‌توان مهم‌ترین نکته در طراحی این بنا را داشتن یک پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای دانست که به نظر عمداً توسط طراح اجرا شده است. هنگام مشاهده‌ی حیاط از داخل ساختمان، تشخیص این پرسپکتیو کار پیچیده‌ای نیست و دیوارها، چه در داخل و چه در حیاط، قفسه‌ها، حتی تزئینات سقفی و مبلمان، همه در راستای این پرسپکتیو قرار دارند. البته المان‌های دیگر نیز در شکستن این پرسپکتیو بی‌تأثیر نمی‌باشند؛ با وجود این، حرکت سایر المان‌ها به سمت یک نقطه در روبرو قابل انکار نیست.

نکته‌ی قابل توجه دیگری که در طراحی این بنا وجود دارد، استفاده از رنگ سفید در سرتاسر خانه و همراه کردن آن با بتن خاکستری رنگی است که موجب ایجاد کنتراست در فضا می‌گردد. بتن در این بنا برای دیوار دکور، کف‌سازی، کمد، سکوی نشستن، همچنین به عنوان پارتیشنِ بین فضاها، مبل و دور پنجره‌ای نقش بازی کرده است. با توجه به روشنایی خیره کننده‌ی حیاط و همچنین استفاده از پنجره‌های بزرگ که نور را بدون هیچ فیلتری تماماً به داخل وارد می‌کنند، استفاده از رنگی که تا حدودی در تضاد با رنگ سفید دیوارها باشد، بهترین ایده برای خنثی کردن این روشنایی بیش‌ازحد بوده که کیمورا آن را به شکلی مناسب در بنا اجرا نموده است. علاوه بر این، بافت خشن بتن، در تضاد با لطافتی که از دیوارهای سفید القا می‌شود، در ایجاد تعادل در فضا بسیار تأثیرگذار است؛ خصوصاً بافتی که همچون مجسمه‌ای در دیوار دکوری بنا استفاده شده است. در واقع استفاده از این بتن، برای ساخت بخش‌هایی از دکوراسیون داخلی و همراه کردن آن با شیشه و چرم مشکی رنگ، بیش از هرچیز، اشاره به سبک بروتالیسم معمار در طراحی جزء به جزء بنا دارد ــ دکوراسیونی به دور از جزئیات که در ساده‌ترین شکل خود، نیازهای روزمره‌ی ساکنین را فراهم می‌کند و این تکنیک، در ساخت ناهارخوری و گوشه‌ی دنج آن نیز لحاظ شده است.



پلان همکف



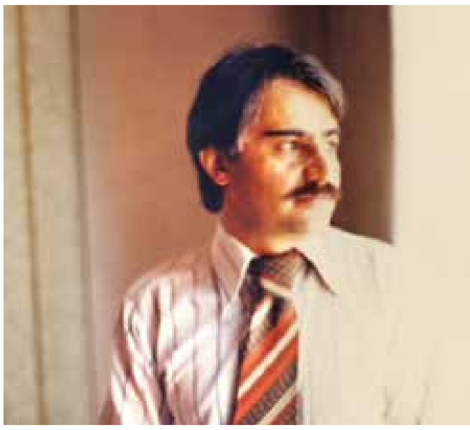
مقطع A-A'

۱. اتاق‌خواب ۲. اتاق لباس ۳. ناهارخوری ۴. نشیمن
۵. اتاق کودک ۶. اتاق مطالعه ۷. حیاط

منابع

• گروه مؤلفان و ویراستاران (۱۳۹۴). روش‌های نقد و تحلیل بنا در معماری. تهران: هنرمعماری قرن. (منتشر نشده).

معماران مدرن‌گرای ایران



صارمی: معمار، آموزگار و نویسنده*

تحریریه‌ی هنرمعماری

«گفتم هنگامی که به کروکی می‌نشینی کجا بودنت مهم نیست، اما چگونه بودنت مهم است. هر بار که به کروکی‌های آرامگاه تاج محل می‌نگرم، به یاد آن شب تبدار می‌افتم که در مهتاب وهم‌آلود، مرگ را با شاه جهان قسمت کردم.»

علی‌اکبر صارمی؛ گذر و درنگ

تا همین چند صباح پیش، او را تنها شاگرد ایرانی لویی کان می‌نامیدند، غافل از اینکه انتشار تصویری از رستُم وسکانیان که او را مثل همیشه خنده‌کنان در آتلیه‌ی لویی کان و در حال چرخیدن نشان می‌داد، نام علی‌اکبر صارمی را تحت شعاع قرار داد. علی‌رغم این رخداد، نام صارمی برای خیلی از اهل حرفه، چیزی بیش از شاگردی لویی کان ارزش دارد. معمار-آموزگاری که ارزش آثار مکتوب او، اگر بیش از ارزش آثار معماری او نباشد، کمتر نیست. صارمی تا پیش از اخذ مدرک دکترا از پنسیلوانیای ایالات متحده، تنها سه بنا طراحی و اجرا کرده بود که همگی خانه‌های ویلایی بودند و یکی از آنها نیز ویلای شخصی او در نوشهر بود. این شروع ناامیدکننده در دورانی که معماری ایران یکی از پرکارترین و درخشان‌ترین اعصار خود را طی می‌کرد، هرکسی را به دست کشیدن از کار وامی‌داشت. اما صارمی به اهداف بزرگ‌تری فکر می‌کرد و شاید بنا این بود که او تا چهار دهه‌ی بعد بماند و او را ستون استوار معماری ایران و معلم اخلاق بخوانند. عنوانی که علی‌رغم شأن تمام، حتی برای معماران حاضر در نسب خانوادگی او نیز سنگین و موجب حسادت می‌شد. امری که در مراسم یادبود او نیز به وضوح مشخص و آنقدر قوی بود که اجازه نداد سخنرانان از اعلام آن خودداری کنند: چرا صارمی و چرا معلم اخلاق؟

به هر تقدیر برای یادگیری از صارمی علاوه بر نقاط روشن و درخشان زندگی او، می‌بایست نیم‌نگاهی به روزهای سرد، سخت، تاریک و احتمالاً دشوار صارمی جوان بیندازیم. دوران گمنامی و کار در قالب دفتر شخصی ... از نخستین و معروف‌ترین آثار این دوران، ویلای شمال است؛ همان ویلای کوچکی که او برای اوقات فراغت خود در نوشهر طراحی کرد. اثری که اغلب اوقات از آن با عنوان نخستین اثر معماری صارمی یاد می‌گردد ـ هرچند این گزاره بنابر گاهشمار کتاب زندگی‌نامه‌ی صارمی که به قلم خود او به زیور طبع آراسته شده تاحدودی مخدوش گردیده است؛ یعنی ظاهراً او در گاهشمار زندگی خود، به اشتباه، ویلای میرشهیدی را جلوتر از این بنا عنوان نموده است. این در حالی است که براساس بررسی‌ها، مشخص گردید که ویلای شمال در سال ۱۳۵۲ ساخته شد و ویلای مسکونی میرشهیدی در ۱۳۵۳ آغاز و در سال ۱۳۵۴ به اتمام رسیده است.

اثر بعدی این سال‌های صارمی که در دایره‌ی تحقیقاتی ما قرار دارد، خانه‌ی ابراهیمی نام گرفته که در سال ۱۳۵۴ طراحی و اجرا گردید. او در همین سال خانه‌ی آپارتمانی عباس‌آباد را طراحی می‌کند که به اجرا نمی‌رسد. اثر بعدی و احتمالاً بزرگ‌ترین پروژه‌ی این ایام صارمی، خانه‌ی افشار است که در سال ۱۳۵۵ افتتاح گردید. سالی که او مدرک دکترای خود را با ارائه‌ی تزی پیرامون «ارزش‌های پایدار در معماری ایران» نیز به دست آورد. ناگفته نماند این بنا نیز به سفارش بستگان وی به او سپرده شده بود و همچنان از انسجام و امنیت شغلی خبری در کار نبود. صارمی پس از بازگشت به ایران، از سال ۵۵ تا ۵۹ در دانشگاه فارابی مشغول به تدریس می‌گردد و از طراحی و اجرای بنا خودداری می‌کند، اما با تعطیلی دانشگاه فارابی در سال ۱۳۵۹، مهندسین مشاور تجیر را بنا می‌نهد. او در تجیر به همراه رفیق دوران زندگی خود در آمریکا، جواد بنکدار، و دیگر همکاران، از سال ۵۹ تا ۶۸ تنها در مسابقات معماری شرکت کرد و هرگز ایران را به دلایل انقلاب و جنگ ترک ننمود. این در حالی است که آثار مسابقاتی که او نیز در آنها موفق به کسب رتبه می‌شد، هیچکدام ساخته و اجرا نمی‌شدند! صارمی نهایتاً در سال ۱۳۶۸، مجموعه‌ی مسکونی جلفا را و در سال ۱۳۷۱، خانه‌ی کردان را به اتمام رساند. آثاری فاخر چرا که صارمی به واسطه‌ی خانه‌ی جلفا تا پای دریافت جایزه‌ی آقاخان نیز پیش رفت. از بین تمامی این

* [تصاویر از آرشیو هنرمعماری]

بناها، ویلای نوشهر، خانه‌ی افشار، خانه‌ی جلفا و ویلای کردان سالم باقی مانده‌اند. خانه‌ی ابراهیمی در سال ۱۳۷۰ تخریب گردید و از سرنوشت خانه‌ی میرشهیدی نیز اطلاعی در دست نداریم ــ هرچند احتمال اینکه این بنا نیز تخریب شده باشند، زیاد است.

از حوالی سال‌های ۱۳۷۳، کارهای صارمی ــ خصوصاً پروژه‌های عظیم عمومی و دولتی ــ همگام با دوران سازندگی پس از جنگ، اوج می‌گیرد و به واسطه‌ی قلم‌فرسایی و نظریه‌پردازی‌های خستگی‌ناپذیر او در معماری معاصر ایران، او نیز به چهره‌ای شناخته شده‌تر مبدل می‌گردد. آثار متأخر صارمی بارها مورد بحث و نظر صاحبنظران معماری معاصر ایران قرار گرفته‌اند. تمجید منتقدان و یا ارزیابی و نقد آنها از این بناها هرگز صارمی را به انتقام و انجام اقدامات تلافی‌جویانه هدایت ننمود که او خود به نقد معماری باور داشت:

«امروز در ایران، شاید تنها رشته‌ی هنری که هنوز حتی به صورتی اولیه نقد نشده، هنر معماری است [...] به‌هرحال معماری امروز ما نیازمند نقد و بررسی است. از گذشته‌ی با شکوه گفتن کافی نیست؛ حتی ذکر تاریخ گذشته بدون تحلیل آن نیز چندان کارساز نیست و اینکه بگوییم تمام آثار گذشته به صرف قدیمی بودن با ارزش و زیبا هستند نیز چندان درست نمی‌نماید. بنابراین چاره‌ی کار، نگاه تحلیلی و دقیق به معماری امروز است؛ نگاهی که فقط زشتی‌ها و کاستی‌ها را نبیند، بلکه این معماری را واقعیتی ملموس بداند که اتفاق افتاده و در ادامه‌ی راه خود است.» (صارمی، ۱۳۷۳: ۴)

اکنون اجازه دهید با دیدی نقادانه به ارزیابی آثار علی‌اکبر صارمی بپردازیم به امید آنکه بتوانیم ریشه‌های معماری او را برای نوآموزان معماری معرفی نماییم. خانه‌ی شمال در ابتدا کلبه‌ای بود به ابعاد چهار در هشت متر. صارمی پیرامون این بنا می‌نویسد:

«[...] در سال ۱۳۵۲ به اتفاق رضا ذکایی به مازندران سفری کردم و قطعه زمینی از قرار مترمربعی سی تومان خریدم. این زمین کنار شالیزار بسیار زیبایی قرار داشت و از همان لحظه‌ی اول و به مجردِ دیدن، مرا مجذوب خود کرد. چشم خود را بستم و در عالم خیال، شکل و شمایل و کلبه‌ی چوبی‌ای که درون آن قرار بود ساخته شود را پیش خود مجسم کردم. در فکر بودم که از تجربیات کار با چوب در آمریکا استفاده کنم و کلبه‌ای چوبی بسازم. شیب کوه‌های روبرو، جهت شیب‌های سقف را تعیین می‌کرد و بقیه‌ی طرح هم کم‌کم شکل گرفت. همچنین کومه‌هایی که برای نگهداری ساقه‌های برنج برپا شده بود، الهام‌بخش حجم ساختمان گردید که به شکل پیلوتی از زمین مرطوب جدا شد. بعداً فکر اولیه‌ی کلبه‌ی چوبی، تغییراتی پیدا کرد و اسکلت آن فلزی شد. [...] قبلاً فکر می‌کردم خودم به اتفاق دیگر دوستان، دست به کار شویم و نجاری کنیم، ولی کار حرفه‌ای نجاری مشکل‌تر از آن بود که تصور می‌کردم. [...] این کلبه در سه طبقه برپا شد و ساختنش تقریباً چهار ماه طول کشید. فکرهای عجیبی داشتم که سعی کردم به نحوی در اینجا پیاده کنم. مثلاً نشان دادن اینکه خانه ناتمام است و بخش‌هایی از سازه (Structure) را می‌توان به صورت نمایان و اکسپوزه نشان داد. برای این منظور ایوان کوچکی در بالا رو به دریا درست کردم که سقف آن سرپوشیده نبود و اسکلت فلزی خود را نشان می‌داد. همچنین سقف‌ها را به صورت باران‌گیر و سایبان را ادامه ندادم چون به نظرم رسید چنین سقف‌هایی بسیار کلیشه‌ای و شاخص ویلاسازی معمول شمال است. ولی عدم استفاده از همین کلیشه، هنگام طوفان و باران، چنان بلایی سر ساختمان آورد که مجبور شدم در سال‌های بعد، سقف‌ها را ادامه دهم و باران‌گیر درست کنم. همچنین ناچار شدم سقف ایوان کوچک طبقه‌ی بالا را هم بپوشانم، چون جلوگیری از چکه کردن سقف غیرممکن بود. کار خوبی که میان این همه تجربه‌های سخت و مشکل‌آفرین انجام گرفت، قراردادن ساختمان با زاویه‌ی ۴۵ درجه به سمت غرب بود. زیرا طوفان غرب هنگام پاییز، چنان فشاری به ساختمان وارد می‌آورد که آن را چون پر کاهی به هوا پرتاب می‌کرد. بنابراین چرخاندن ساختمان، فشار باد را نصف کرد و خطر لرزش و کنده شدن سقف را از میان برد. [...] در سال‌های بعد که تشکیل خانواده دادم، کلبه‌ی "مجردی" تغییر شکل داد، پیلوتی به اتاق نشیمن و آشپزخانه تبدیل شد و ملحقاتی به آن اضافه کردم. پنجره‌ی کنار پله هنوز باقی مانده ولی از منظره‌ی شالیزار دیگری خبری نیست، بلکه شالیزار تبدیل به قطعات کوچک‌تر شده و مرض ویلاسازی به آنجا هم سرایت کرده است. [...] دیگر نمی‌توان به راحتی آنجا قدم زد و از دریا لذت برد.» (صارمی، ۱۳۹۲: ۱۶۲)

همان‌گونه که از یادداشت‌های صارمی مشخص است، ویلای شمال به صورت یک اثر معماری و با فرایند کلاسیک، طراحی نشده است. اثر، در واقع به عنوان یک تجربه اجرا شده است. یک کار دانشجویی که بیشتر از کار آکادمیک به درد خودسازی می‌خورد و به دنبال جریان‌سازی در معماری نیست. این ویلا بیشتر از همه به صارمی کمک کرده است خود را محک زند. یک تجربه است که به صرف متعلق بودن به صارمی ارزشمند و محترم است. مشخص است که صارمی نیز قصد این را نداشته که از ساخت بنا برای بهره‌برداری اقتصادی استفاده نماید و بیشتر در تلاش برای ساختن مأمنی برای دل خود بوده است (تصاویر ۱). ویلای شمال، برای مخاطب امروزی بیشتر یادآور تجارب پنج معمار نیویورکی، خصوصاً خانه و استودیوی چارلز گوئاتمی برای خود و خانواده‌اش است. البته این دو بنا به لحاظ وسعت تفاوت فاحشی دارند، اما در فرم و سیرکولاسیون به یکدیگر نزدیک می‌شوند. در نگاه نخست به نظر می‌رسد صارمی در این ایام تا حدود زیادی تحت تأثیر پنج معمار نیویورکی بوده است.

سیرکولاسیون ویلای شمال، یک سیرکولاسیون خطی و یکسویه است. از همکف تا بالاترین تراز، با استفاده از دستگاه پله‌های تک‌بازویی، مخاطب به بالاترین طبقه (که در واقع نیم‌طبقه است) راه می‌یابد. به نظر می‌رسد فضا در درون بنا، محدودیتی ندارد و از کلیه‌ی کدهای ارتفاعی می‌توان بالا یا پایین را مشاهده نمود. طرح توسعه‌ی بنا نیز ظاهراً بر روی همان شالوده‌ی پیشین بوده است و صارمی از اضافه نمودن فضا در مساحت ابایی نداشته است (تصاویر ۲).

پس از تجربه‌ی نوشهر، جایی که صارمی با جدیت بیشتری به معماری اقدام می‌نماید، خانه‌ی میرشهیدی است. ظاهراً این بنا نیز برای خواهر او طراحی شده است. همچون خانه‌ی افشار که در آینده به او ارجاع شد. معمار درباره‌ی این بنا چنین می‌نویسد: «در اینجا به پیروی از فرانک لوید رایت سعی کردم طبیعت زیبای اطراف را به داخل بکشانم و خانه را به درون طبیعت ببرم.» (همان)

از مبانی نظری این بنا نیز چیز بیشتری در دست نیست. ظاهراً تمام معماری صارمی در این بنا به همین گزاره رسیده بوده است. اما محصول نهایی، اثر جالبی است. نکته‌ی مهم آنجاست که نسل صارمی برخلاف امروزی‌ها که برای یک اثر نه چندان مهم، بسیار تبلیغات و بحث می‌کنند، اهل حرف و شانتاژ نیستند. آثار خوب و حرف‌های اندک، آثار بد و حرف‌های زیاد!

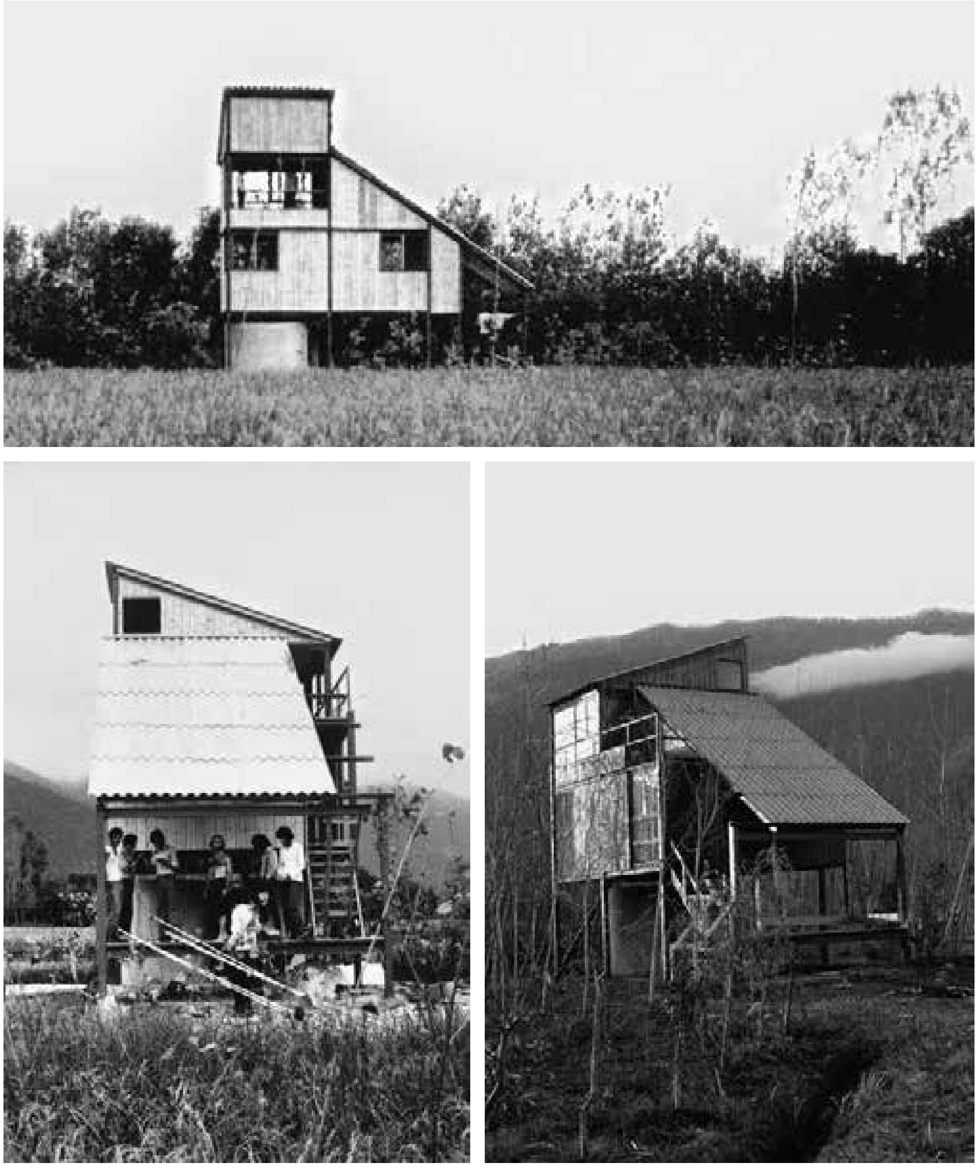
در نگاه نخست، این ویلا، بنایی است دو طبقه با نگاه مدرنیستی و ساده؛ اما به مرور با ریزه‌کاری‌های پست‌مدرنیستی در بنا روبرو می‌شویم. خصوصاً آنجا که فرم و شکل پنجره‌ها و احجام، عملکرد درونی را تحت تأثیر قرار می‌دهند. این مسئله باعث شده است که نحوه‌ی همنشینی اجزای داخلی بنا نیز بعضاً دچار اعوجاج گردد. این بنا نیز مانند ویلای شمال، صارمی را علاقه‌مند به

گوئاتمی نشان می‌دهد و ما را به یاد خانه‌ی سیداکای او می‌اندازد (تصاویر ۳). البته هیچکدام از این گرته‌برداری‌ها مستقیم نیست و تنها رنگ و بویی از آن روحیات را در خود دارد. بنابراین به نظر می‌رسد «اثرپذیری» مصداق بهتری از احوالات این دسته از آثار صارمی باشد.

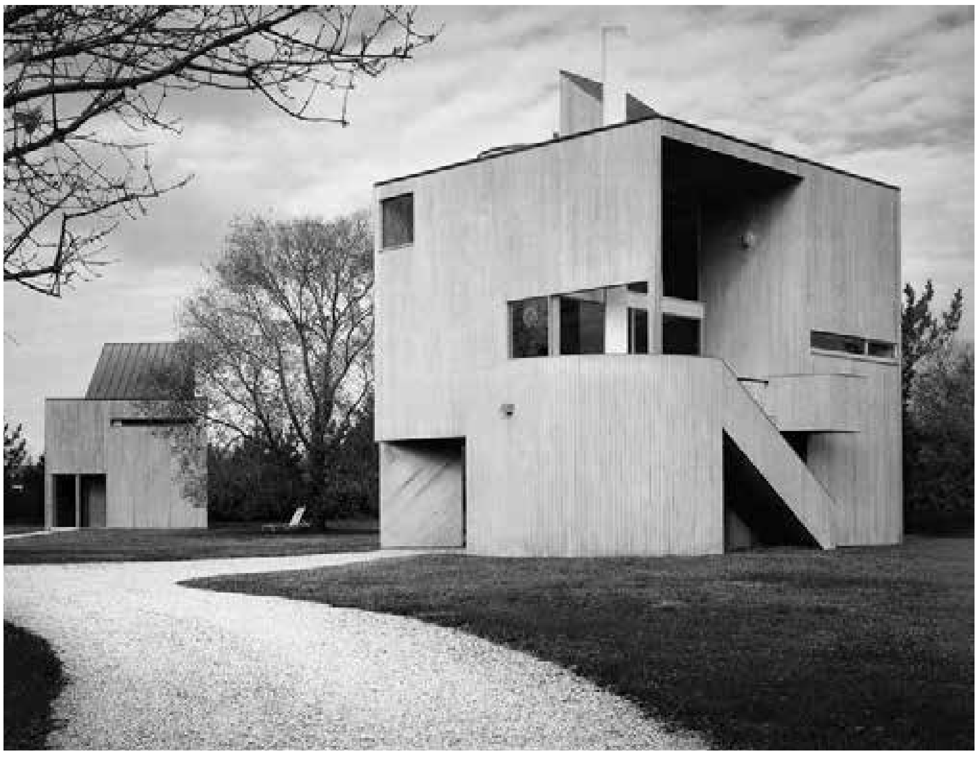
یکی از شاخص‌ترین و گمنام‌ترین بناهای طراحی شده توسط صارمی، خانه‌ی ابراهیمی است. این بنا در سال ۱۳۷۰ تخریب شد و شاید یکی از علل ناشناخته ماندن آن، همین تخریب زودهنگام ــ تنها ۱۶ سال پس از ساخت ــ باشد. دقت نمایید که معماری ایران پس از انقلاب اسلامی، تا تابستان ۱۳۷۰ که نشریه‌ی آبادی شروع به نشر نمود، اساساً صدایی برای اعلام موجودیت و گفت‌وگو شنیده نمی‌شد. بنابراین، غربت این بنا مُهری بود که بر پیشانی اغلب آثار آن دوران خورده است. به هر تقدیر، این اثر واجد ارزش‌های پایدار در کلاس معماری جهانی است. بنا از آزادی زمین پروژه‌های پیشین برخوردار نیست و در یک قطعه زمین شهری اجرا می‌گردد. فرم بنا برای بافت شهری بسیار بدیع و از انسجام متناسب و چشم‌نوازی خاصی برخوردار است. اجزای درونی فضا، که چیزی بیش از اجزای یک خانه‌ی شهری ساده نیست، بر روی یکدیگر سوار شده و فرم بیرونی را شکل می‌دهد که به وسیله‌ی آجر با احترام فراوانی قوام یافته است. همسایگی‌های اثر، چیزی بیش از ساختمان‌های آپارتمانی شهری نیست، اما خانه‌ی ابراهیمی در برابر اینها نیز تواضع و عقب‌نشینی سخاوتمندانه‌ای از خود نشان می‌دهد ــ ادبی همچون ادب و تواضع همیشگی معمار خود (تصاویر ۴).

نماهای اصلی و پشتی بنا در واقع حاصل فرورفتگی مکعب‌هایی در ابعاد مختلف است که از پس و پیش نشستن آنها، پنجره‌ها، فرورفتگی‌ها و دیدهایی به داخل بنا باز می‌شود. همین پیچیدگی سازماندهی شده، در درون بنا شدت پیدا می‌کند و طراحی داخلی را پرتراش و مملو از راز نشان می‌دهد. نماهای داخلی، اثر را همچون مخزنی از کشف احساسات در همنشینی و کنجکاوی در فضا نشان می‌دهد. تراش فضاهای داخلی به هیچ عنوان از جنس تزئین بنا نیست، بلکه این فضاست که به بنا زینت می‌بخشد. پلان بنا، محصول بازی با شکل‌های ساده‌ی مربع، مثلث و دایره است و این تعلق خاطر به فرم‌های ناب هندسی، حتی در ستون‌ها و دیگر اجزای سازنده‌ی بنا مشخص است. به نظر می‌رسد صارمی به پیچیدگی دلبسته است، اما از شلوغ‌کاری پرهیز می‌نماید. او به دنبال ساخت یک فضای ساده، اما مبهم، است؛ به دنبال سایه و نور است. او می‌خواهد کم، اما پرنغز و دلنشین بگوید. برای مخاطب خاص خود معماری می‌کند، اما تن به سلیقه‌ی عمومی نمی‌دهد (تصاویر ۵).

محصول نهایی طراحی داخلی، اگر بخواهیم برچسبی به کار صارمی بزنیم، صرفاً چیزی بیش از تئوری پلان فضایی (Raum Plan) آدولف لوس (Adolf Loos) نیست، اما حضور این نگاه در طراحی داخلی را باید به رسم زمانه‌ی صارمی نوشت. نیم‌نگاهی به آثار مهدی علیزاده سقطی، سیروس باور، سیاوش تیموری، کامران دیبا، ایرج کلانتری، فرامرز شریفی و دیگر معماران این دوره نشان می‌دهد که این بزرگان از پلان به راحتی نسل امروز دست نمی‌کشیدند. برای ایشان، پلان، یعنی قلب اثر معماری و شاید یکی از دلایل دلنشین بودن آثار این



↑⇑↖ تصاویر ۱. ویلای شمال، نوشهر، اولین تجربه‌ی معماری صارمی



خانه و استودیوی گوئاتمی، چارلز گوئاتمی، آمریکا، ۱۹۶۷-۱۹۶۶

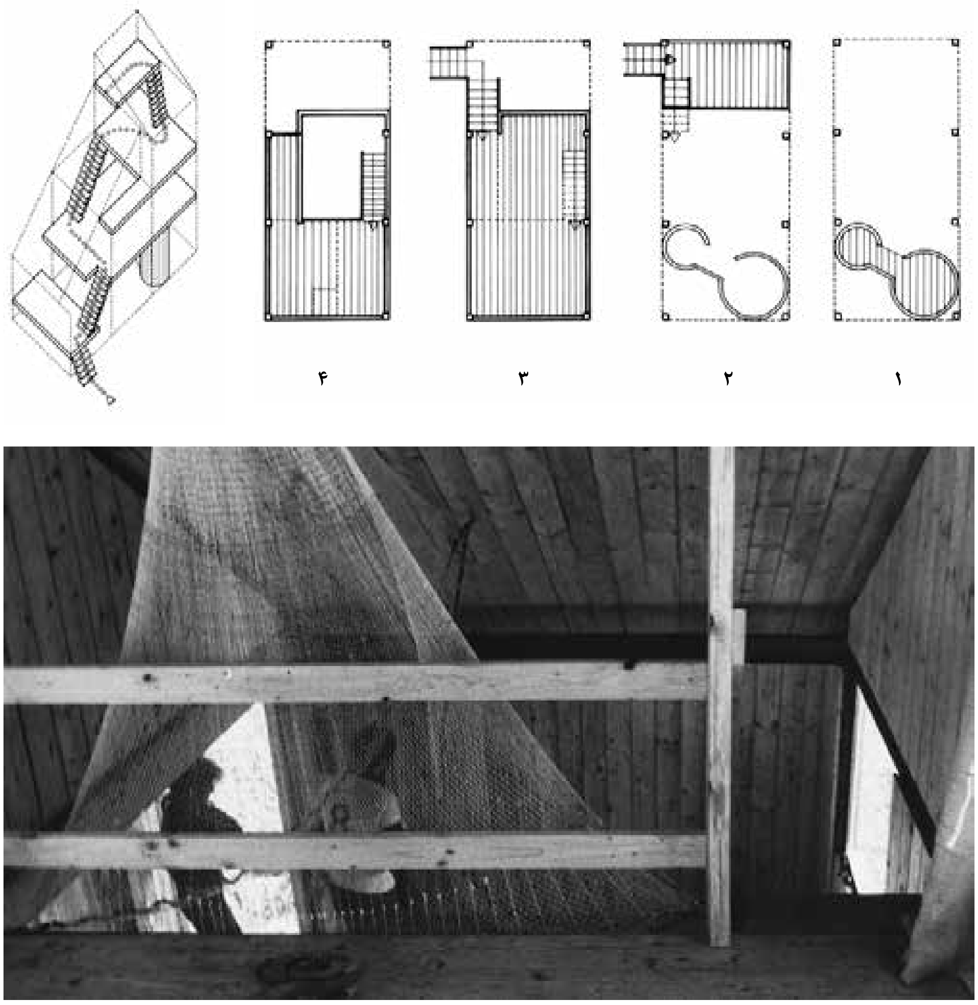
نسل برای زندگی همین توجه در خور به پلان بوده است. برای مثال، مهدی علیزاده سقطی، پیرامون روش طراحی خود می‌نویسد:

«[...] 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 میهمان به خانه می‌آورند و مزاحم خانواده می‌شوند، یا برای پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌هایی که بدون جا و مکان می‌مانند و آزرده می‌شوند، [...] من در همه‌ی خانواده‌ها، 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.» (بسکی، ۱۳۷۵: ۱۰۱)

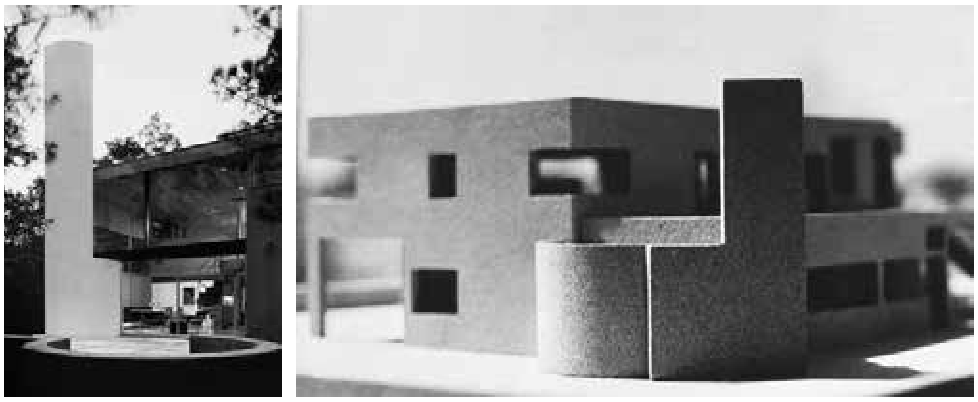
خانه‌ی ابراهیمی در مجموع، اثر شایسته‌ی تحسین صارمی است، زیرا درحالی‌که به ساحت مصالح و فناوری در معماری وارد نشده است و با «آجر سه سانتی» و موزائیک و سنگ‌های عادی کار شده است، بنایی بسیار معمارانه تلقی می‌گردد. او در این بنا نشان داد که به درک صحیحی از مفاهیمی چون پارتیشن، فضای باز، فضای نیمه‌باز و خالی کردن سطوح با هدف نمادپردازی و استعاره‌گرایی دست یافته است (تصویر ۶).

یکی دیگر از آثار این دوران صارمی، خانه‌ی عباس‌آباد یا به قولی خانه‌ی شماره‌ی دو تهران است که متأسفانه به مرحله‌ی اجرا نرسید. روش طراحی صارمی در این بنا، به طور کامل تحت تأثیر خانه‌های طراحی شده توسط پیتر آیزنمن در همان دوران اوج و معرفی پنج معمار نیویورکی است. هرچند مشابهت‌هایی نیز بین این بنا و آثار اجرا شده توسط سیروس باور و مهدی علیزاده و هم‌نسلان او مشخص می‌باشد. این وضعیت، منجر می‌شود تا ما به این موضوع فکر کنیم که آثار ابتدایی صارمی چیزی نبودند جز مشق معماری از روی دست خط معمارانی که به هر دلیل مورد پسند او بودند. این مشق معماری، حتی در نحوه‌ی ارائه‌ی آثار نیز تکرار می‌شد ؛موضوعی که در ذات خود، نه تنها قبیح نیست که بسیار سنجیده و معقول جلوه می‌کند. (تصویر۷).

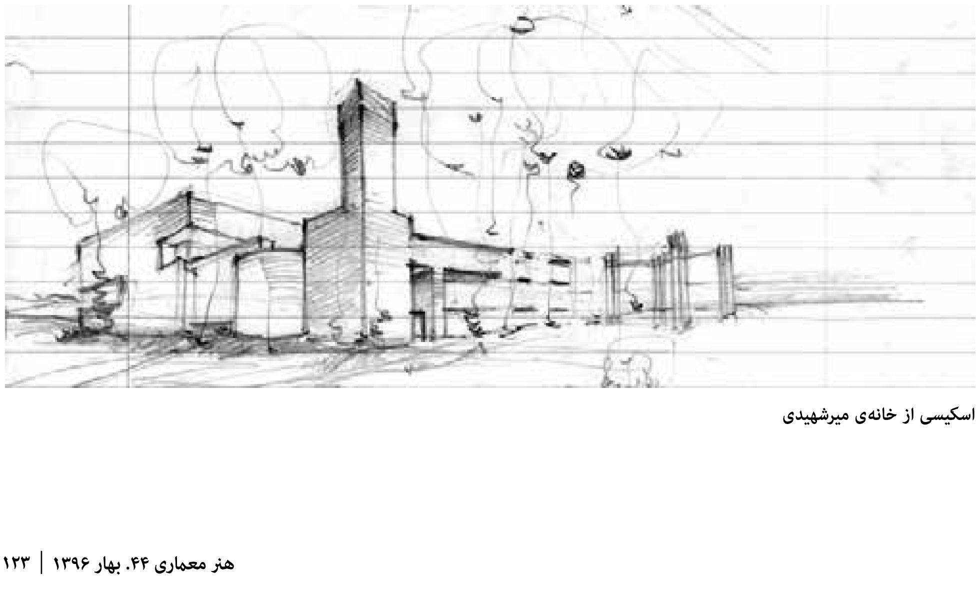
ما در بررسی آرشیوی اسناد خود به این موضوع پی بردیم که صارمی در این دوران، تنها معمار ایرانی متأثر از پنج معمار نبوده است. جواد حاتمی، گمنامی است که اگر بتوانیم روزی او را به معرفی آثارش در نشریات راضی کنیم، قطعاً حرف‌های زیادی برای گفتن خواهد داشت. او یکی از سه برادر حاتمی است که در معماری دوران نوگرایی ایران نقش مؤثری داشتند، اما کمتر مورد توجه اهل حرفه و رسانه‌ها قرار گرفته اند. ارتباط صارمی و آیزنمن نیز موضوعی است که ما اکنون به درک آن نایل شده‌ایم. شاید نقطه‌ی جدایی بین صارمی و آیزنمن، محدودیت‌هایی باشد که صارمی را ناچار می‌کند تا بلندپروازی‌های خود را در جایی دیگر جست‌وجو نماید. سایت ملک او از سه جهت محدود به همسایه شده است. زمینی عجیب که صارمی را وادار می‌کند تا او سایت را به سه قسمت تقسیم نماید: حیاط بنا، بلوک یکم و دوم که هردو در یک سمت و در مقابل حیاط قرار دارند. بلوک یکم، یک طبقه بیشتر ندارد، اما بلوک



⇑↑ تصاویر ۲. پلان ترازهای مختلف ویلای نوشهر، سیرکولاسیون خطی یکسویه و دیدهای به وجود آمده در داخل بنا



↑↖ تصاویر ۳. ماکت خانه‌ی میرشهیدی اثر صارمی و خانه‌ی سیداکا اثر گوئاتمی [مأخذ: خانی‌زاد، ۱۳۹۵: ۲۱۹]



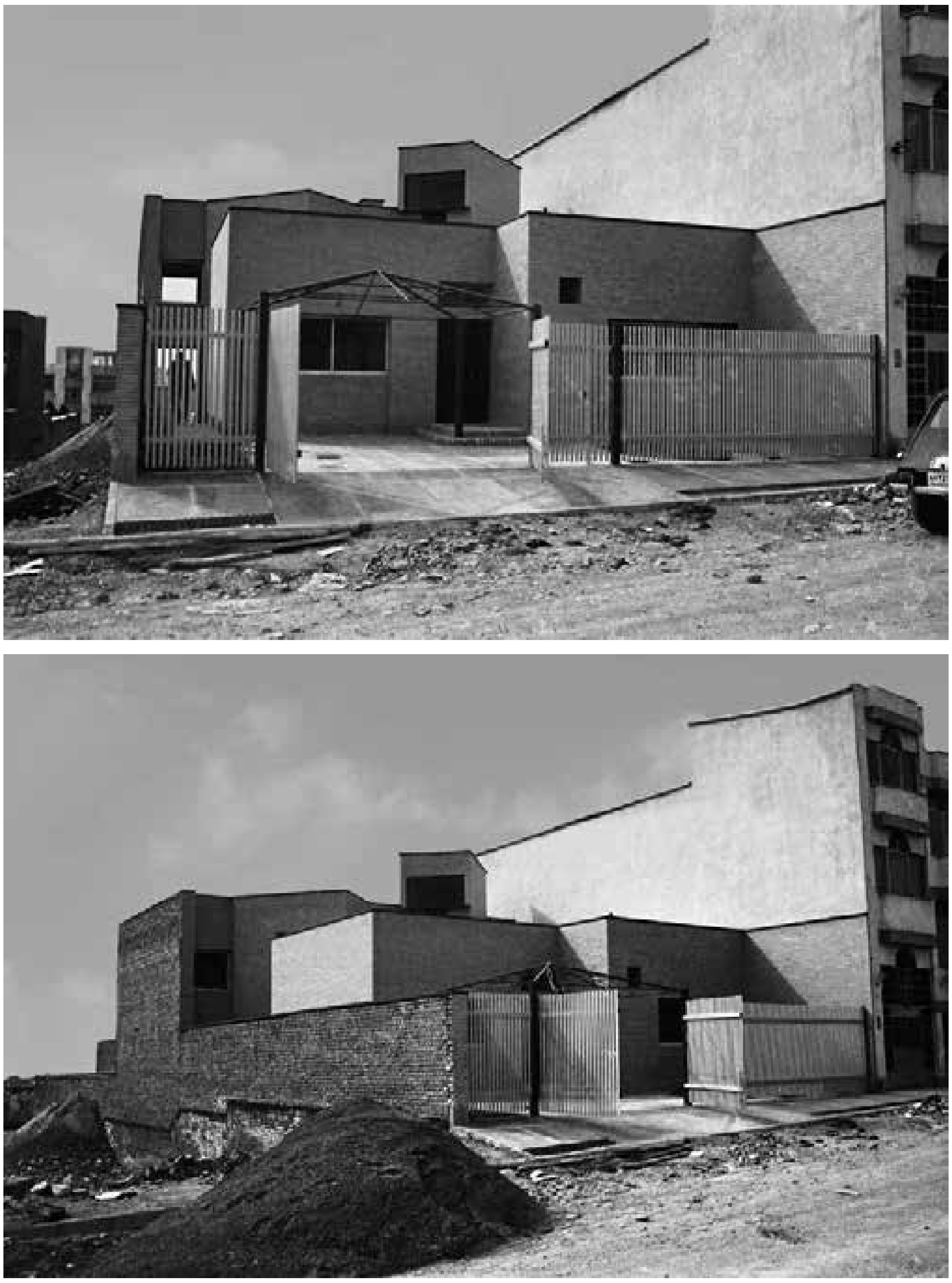
اسکیسی از خانه‌ی میرشهیدی

دوم، شامل سه طبقه است. جالب آنکه این تقسیم‌بندی از تقسیم کل حجم ممکن برای ساخت بنا به مربع‌های چهار در سه در چهار حاصل شده است (تصاویر ۸).

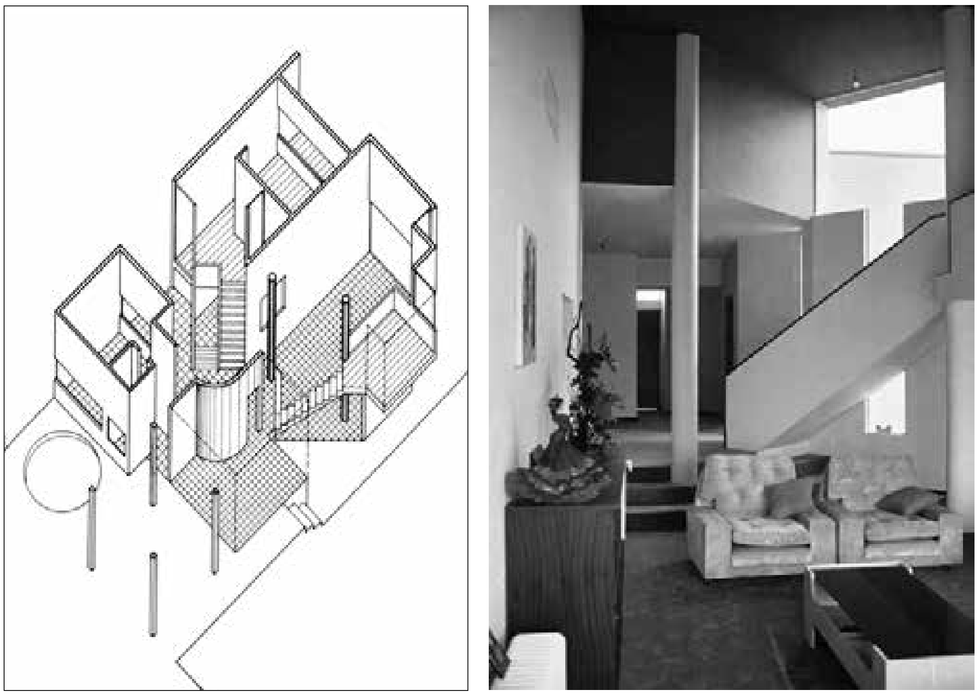
دسترسی به طبقات بالاتر از یک دستگاه پله‌ی مشترک نیست و مخاطب باید برای نیل به طبقات بالاتر از مسیرهای مختلفی حرکت کند. کلیه‌ی فضاها و دستگاه‌های تک و دو بازویی پلکان دچار چرخش در محور صلیبی سایت شده‌اند. به نظر می‌رسد هدف از این کار، استفاده‌ی حداکثری از فضاها در زمینی محدود بوده است. ضمن اینکه شکاف موجود بین دو بلوک یکم و دوم، مجالی را برای نورگیری فضاهای میانی به وجود می‌آورد. یکی از معدود بناهای مشابه این بنا، دفتر مهندسین مشاور پیرراز در تهران است. جایی که ایشان نیز به چرخش فضاها در درون قطعه زمین ملک خود، فضایی را تولید نموده‌اند که حتی در تراز منفی یک، نورگیر مستقیم از بیرون دارد. این تکنیک‌ها را باید همچنان بیشتر از تأثیرپذیری از جریانات غربی، جزئی از روح معماری آن دوران دانست. گویی همه‌ی این معماران می‌کوشیدند در پلان، مسائل را حل کنند و آنقدر بر این عقیده‌ی خود اصرار می‌کردند که فرم بیرونی، نما و مقطع، خود به خود شکلی بدیع به خود می‌گرفتند. شاید خواندن مانیفست یوسف شریعت‌زاده، معمار الهام‌بخش مهندسین مشاور پیرراز در اینجا خالی از لطف نباشد. آنجا که می‌نویسد: «من فرم دهنده نیستم، فرم یابنده هستم!» در نگاهی عمیق‌تر، به‌هرحال این نسل همگی وامدار هوشنگ سیحون هستند. کسی که در یکی از آخرین یادداشت‌های خود اینگونه می‌نوسید: «ایران سرزمین مقدسی است که به من افتخار داده در لحظه‌ی تولدم پای روی خاک مقدسش بگذارم [...] سرزمینی که برایم پر از یاد و خاطره است [...] روستاهایی که با اشکال و حجم‌های گنبدی و مدور و مسطح، با دیوارها و طاق‌نماهای گلی و کاهگلی، کج‌وکوله، مرتب و نامرتب، گویی از دل خاک جوشیده و بیرون آمده‌اند.» (یادداشت‌ها از آرشیو هنرمعماری)

اما آخرین بنا از نسل خانه‌های مسکونی صارمی، پیش از انقلاب اسلامی، بزرگ‌ترین آنها به لحاظ وسعت، و مشهورترین آنها می‌باشد و آن خانه‌ی افشار است. بنایی که صارمی در تبیین مبانی نظری آن از ابتدا به حضور خواهر او به عنوان کارفرما اشاره می‌کند و تأکید می‌ورزد که ایشان همگی در وهله‌ی نخست همفکر و همنظر بودند: «مسئله‌ی توافق کارفرما به عنوان سفارش دهنده، همیشه از نکات کلیدی اجرای هر پروژه می‌باشد. به طوری که غالباً نظر کارفرما، مخصوصاً در زمینه‌ی خانه‌ی شخصی، می‌تواند طرح را به طور کلی دگرگون سازد.» (یادداشت‌ها در آرشیو هنرمعماری) در این بنا صارمی از متفکران معماری غربی فراتر می‌رود و به خوبی، پختگی او در تئوری‌ای که به آن معتقد بوده، رخ نشان می‌دهد:

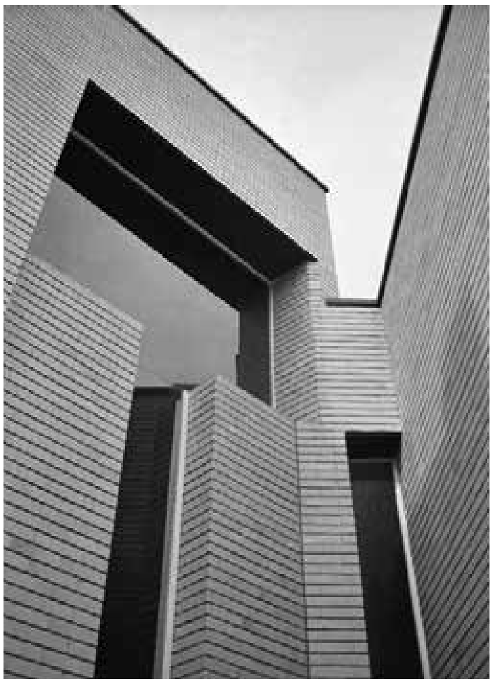
«در این پروژه سعی شد دو بخش عملکردی و معمارانه از همدیگر تا حدودی جدا شده و هرکدام استقلال خود را داشته باشند. رابرت ونتوری از استقلال نما صحبت می‌کرد ولی در اینجا از استقلال "معماریت معماری" صحبت می‌شود. شاید این کلمه را [باید] architecturality ترجمه کرد. در خانه‌ی افشار لایه‌ی بیرونی همان لایه‌ی معمارانه است که با ستون‌های



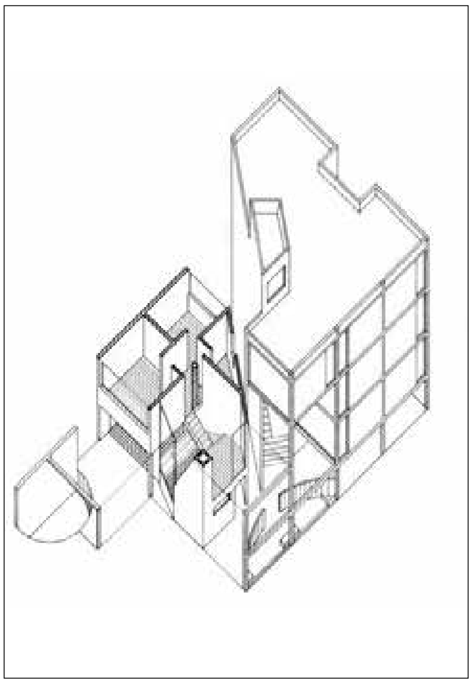
↑↑ تصاویر ۴. خانه‌ی ابراهیمی، ادب و عقب‌نشینی در برابر بافت شهری مغرور و تمامیت‌خواه



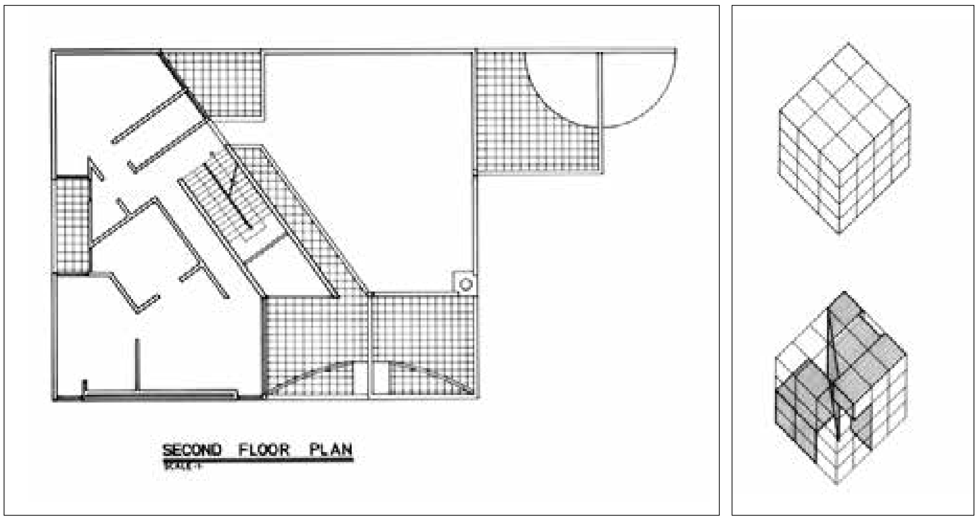
↑ ↖ تصاویر ۵. طراحی داخلی پیچیده و پر از رویداد با اجزای ساده، هندسی و بی‌آلایش



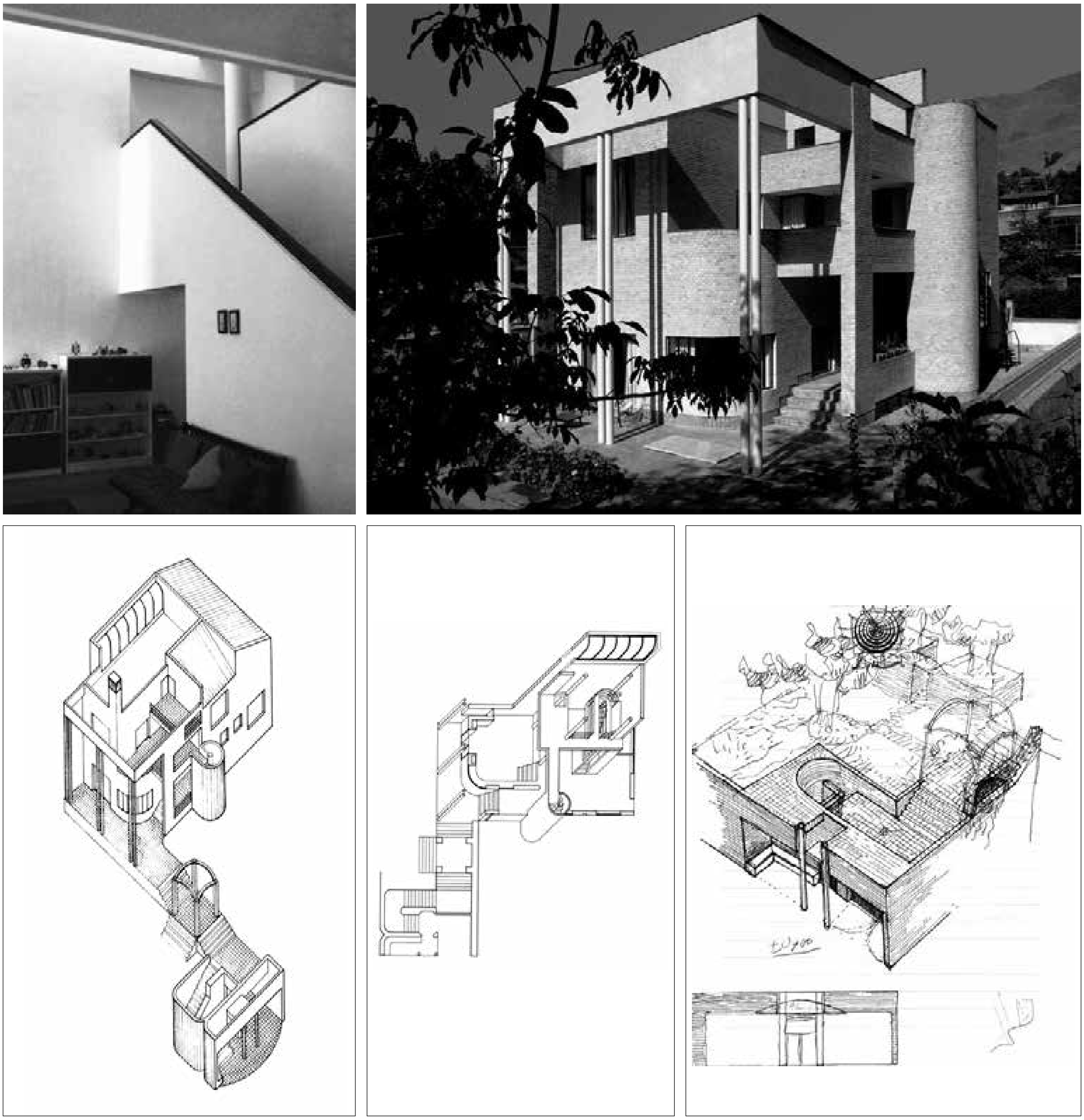
تصویر۶. خانه‌ی ابراهیمی: نحوه‌ی نورگیری



تصویر ۷. ایزومتریک ارائه‌ی خانه‌ی عباس‌آباد


SECOND FLOOR PLAN
SCALE 1

↑ ↖ تصاویر ۸. بلوک‌ها و تقسیم‌بندی سایت در خانه‌ی عباس‌آباد



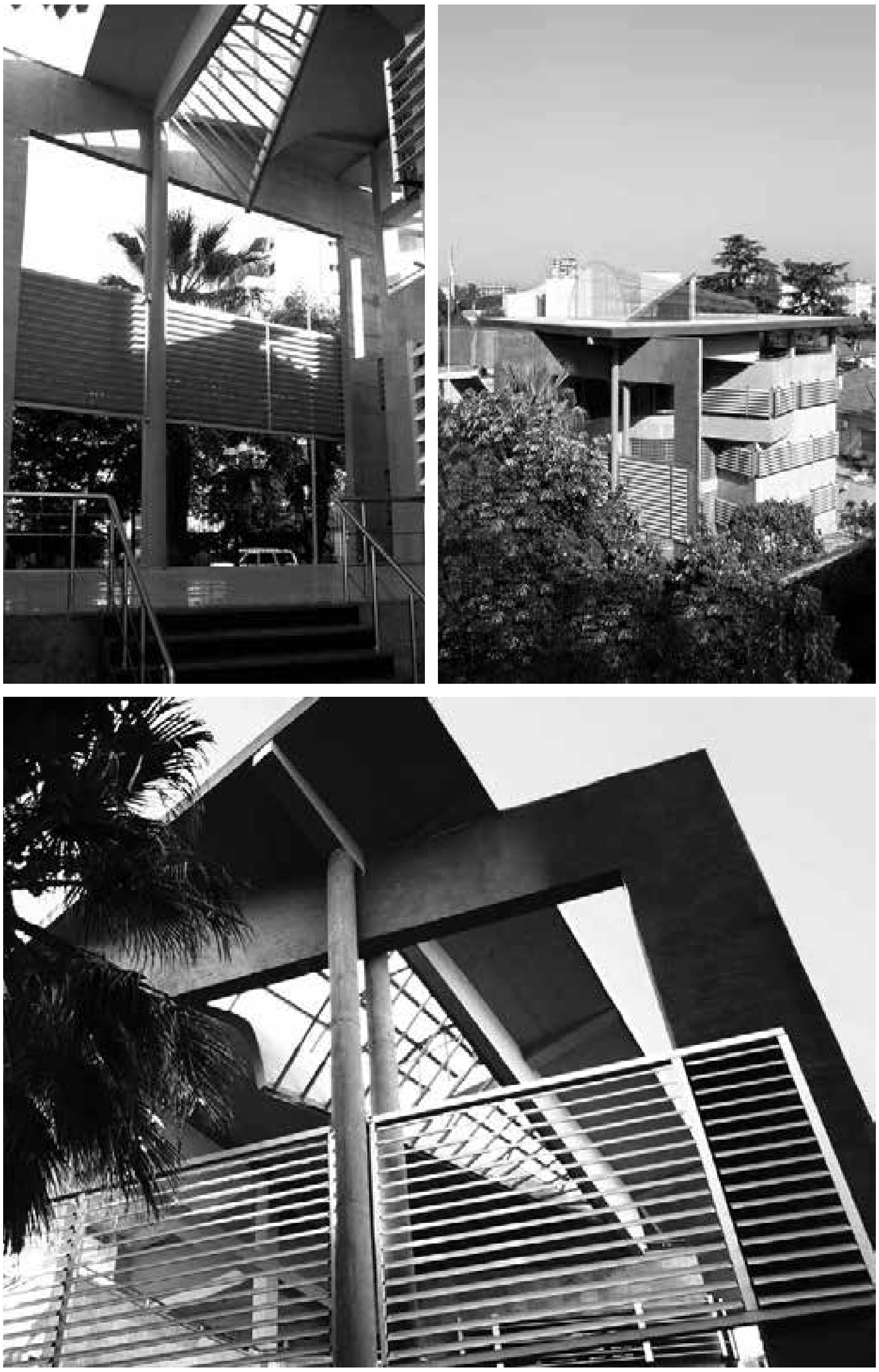
تصاویر این صفحه: **خانه‌ی افشار به انضمام اسکیس، پلان و پرسپکتیو ایزومتریک، زعفرانیه، تهران**

آزاد و سطوح متقاطع تعریف شده و سقفی نیز بر روی خود ندارد که آن را به اصطلاح بشود "ایوان" نامید. در پشت این مجموعه، بخش عملکردی قرار گرفته که شامل دو طبقه ساختمان [...] است.» (یادداشت‌ها از آرشیو هنرمعماری)

شاید اکنون و با خوانش این آثار، درک سفارت ایران در تیرانای آلبانی، اثر همین معمار و جواد بنکدار هنگامی که مهندسین مشاور معظم «تجیر» را تأسیس کردند و اندیشه‌های در پس آن ملموس‌تر باشد. بنایی که بیست سال بعد ساخته و اجرا شد. جایی که صارمی، بروتالیسم و اندیشه‌های پنج معمار ــ خصوصاً آیزنمن ــ را بار دیگر به بازی می‌گیرد. و پیش آنها، به وادی جدیدی گام می‌گذارد. در بنایی که تکنیک اجرا در کشوری نه چندان مطرح، نام معماران ایرانی را بر سر زبان‌ها می‌اندازد.

در خانه‌ی افشار نیز بجز تکمیل تمام ایده‌های پیشین، یک عنصر دیگر لحاظ شده است و آن معماری بومی ایران است. صارمی این بنا را حدوداً هنگامی ساخت که تز دکتری خود را به پایان رسانده بود. هندسه‌ی پلان، خصوصاً در این گوشه‌ها از انحنای بیشتری برخوردار است. اتودهای مختلف صارمی از زمان فرایند طراحی او نشان می‌دهد که پیرامون استفاده از سقف‌های شیبداری که به هم برخورد کرده‌اند، همچون ویلای شمال در نوشهر، یا استفاده از طاق‌های منحنی همچون طاق‌های معماری ایرانی، مردد بوده است ــ هرچند محصول نهایی، راه حلی میانه است، به نحوی که سقف‌ها شیبدار هستند و نورگیرهای سقفی طاقی می‌باشند.

در نهایت آنکه، باید معماری بناهای مسکونی در دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی را بناهایی حامل نشانه‌هایی از نوگرایی در ایران بدانیم. بناهایی که امروز بیش از هر زمان دیگری بیم تخریب آنان می‌رود. صارمی و یارانش، چه آنانکه از او جلوتر بودند و چه آنانکه پیش از او فعالیت می‌کردند، همانند یوسف شریعت‌زاده، سیروس باور، سیاوش تیموری، کامران دیبا، مهدی علیزاده، لطیف ابولقاسمی، فرامرز شریفی، کوروش فرزامی و ایرج کلانتری، جواد حاتمی، جهانگیر درویش، سید هادی میرمیران و ... را می‌توان جزو جریان‌سازان معماری ایران نامید. افسوس که تنها تعداد اندکی از ایشان در بین ما باقی مانده‌اند. باید درک کنیم چه چیزی ایشان را در ایران به فعالیت واداشت و راز ماندگاری این اسامی چه چیزی بوده است ... . همان‌گونه که صارمی در جایی می‌نویسد: «[...] چیزی در این آب و خاک مرا سخت به سوی خود می‌کشاند.» (صارمی، ۱۳۹۲: ۱۶۷)



↑ ⤊ ↖ **سفارت ایران، تیرانا، آلبانی، ۱۳۸۴ طراحی در دفتر مهندسین مشاور تَجیر** [عکاس: جواد بنکدار]

منابع

- بسکی، سهیلا (۱۳۷۵). آغازگران معماری امروز ایران: گفت‌وگو با مهندس مهدی علیزاده. نشریه‌ی آبادی، شماره‌ی ۲۱، صص ۱۰۳-۹۴.
- خانی‌زاد، شهریار (۱۳۹۵). روایت پنج معمار: نقدی بر آرا و آثار. تهران: هنر معماری قرن.
- صارمی، علی‌اکبر (۱۳۷۳). ضابطه‌ی دو متر پیش‌آمدگی در معماری تهران: زمینه‌ای برای نقد ساختاری معماری جدی ایران. نشریه‌ی آبادی، سال چهارم، شماره‌ی ۱۴، صص ۱۰-۴.
- صارمی، علی‌اکبر (۱۳۹۲). تار و پود و هنوز...: سرگذشت من و معماری ما. چاپ دوم، ویراست دوم. تهران: هنر معماری قرن.

افسوسی بر زندگی و نقدی بر معمارانه‌های کوروش فرزامی*

تحریریه‌ی هنرمعماری

با اینکه از بچه‌های رشته‌ی ریاضی بود، اما به هنرمندی شهره بود. در دبیرستان البرز کم نبودند افرادی که سال‌ها بعد، راه هنر و معماری را در پیش گرفتند و این مملکت را متحول نمودند اما او با راه انداختن جُنگ شعر و روزنامه دیواری و ترسیم نقاشی و عکسبرداری‌های خستگی‌ناپذیر خود، کار را از همان روزگار آغاز نموده بود. سال‌ها بعد هم که به هنرهای زیبای دانشگاه تهران رفت و به سرعت (در همان دوران دانشجویی) با «اقدس وفا»، همکلاسی خود، ازدواج کرد، باز هم شهره به هنرمندی بود و با دوست نزدیک خود، نیکول فریدنی، به اماکن و محیط‌های کمتر دست‌اندازی شده و ناشناخته می‌رفت و عکسی می‌کرد.

بعدها بیشتر معلوم شد که به دنبال نزدیک شدن معماری و صنعت و هنر به یکدیگر است، اما حتی در همان طرح سردر دانشگاه تهرانِ او نیز این هدف بارز است. نخستین سردر دانشگاهی ایران، حاصل کسب رتبه‌ی نخست از یک مسابقه‌ی ملی، بتن اکسپوز، تجربه‌ی نخست یک ملت، پیچیدگی اجرایی، استعاره‌ای از پرواز، عدم اولویت‌دهی به نمای پشت و جلو، اولویت‌دهی به عابرین و ایجاد میدان در مقابل سردر، تعبیه‌ی گلدان‌هایی برای پای ستون‌های سردر، عمق مفهومی مناسب و در خور و شأن قشر کاربر بنا، سال ۱۳۴۳ ــ تا همین‌جا هم دانشجوی جوان دانشگاه تهران، راه زیاد و پرافتخاری را پیموده بود؛ کسی که هنوز نه پروانه‌ی اشتغالی داشت، نه دفتری و نه حتی مدرکی!

حُسن معماری کوروش فرزامی، بدون پیرایه بودنش است و جزء اضافی ندارد. به تعریفی، می‌تواند مینیمال باشد ــ مینیمال، مدرن و کاربردی، اما دارای ارزش‌های مفهومی و استعاره‌های عمیق. به‌هرحال او فرزند دورانی بود که ایران در همه‌ی حوزه‌ها در حال مدرن شدن بود و محیط اجتماعی ایران، پرشتاب‌تر از هر عصر دیگری، مدرنیته را جسته و گریخته تجربه می‌نمود.

با اینکه پس از فارغ‌التحصیلی در خدمت سازمان تأمین اجتماعی بود، اما به راحتی از کنار طراحی درمانگاه‌های محل خدمتش نمی‌گذشت. بعدها که مهندسین مشاور آرشن (Archen) را تأسیس کرد، کارش جدی‌تر هم شد. دیگر حتی در خانه‌هایی که برای افراد سرشناس و مشهور شهر طراحی می‌کرد هم به دنبال تئوری خود بود. کسانی مثل مهندس فروغی (پسر)، احمد لاجوردی، خسرو رحمانی‌کیا و لئون استپانیان ــ هرچند اینجا هم کار با یک موفقیت در مسابقه‌ی معماری آغاز شده بود. «مسابقه‌ی بین‌المللی طراحی کاخ ولیعهد بحرین» که باز هم نام فرزامی را بر سر زبان‌ها انداخت و قدرت معماران ایرانی را به رقبای دیرینه ثابت نمود.

طراحی کارخانه‌ی داروسازی اکسیر تازه به اتمام رسیده بود که هوای خروج از کشور به سرش زد (حوالی سال‌های ۱۳۶۶) و نهایتاً او هم کشور را مثل خیلی‌های دیگر ترک کرد. کارخانه نزدیک به پنج سال بعد، در زمینی دیگر، اما با شکل شمایل کلیِ مدنظر فرزامی اجرا شد و برای افتتاح بنا او به ایران بازگشت ــ بازگشتی بی سر و صدا و بدون ایجاد شوقِ ماندن و بهره‌بردن از توانایی‌های او. اکنون دیگر کورش فرزامی یک مهاجر تلقی می‌شد. دوران حضور در غربت برای او چندان آسان نبود و سختی‌های زیادی را همراه با همسر و فرزندانش تحمل می‌کرد. نوجوان هنرمند و نخبه‌ی معماری دانشکده، این سال‌ها چندان پرفروغ نبود. درحالی‌که تمایل چندانی به کار نداشت و دست و دلش به طراحی نمی‌رفت، به اصرار همسرش در یک مسابقه‌ی معماری برای پروژه‌ای مسکونی در آمریکا و در شهر واشنگتن شرکت کرد. طرح او رتبه‌ی اول را کسب نمود و باز هم نام کوروش فرزامی برای مرتبه‌ی سوم، در طی زندگی حرفه‌ای او، به واسطه‌ی درخشش در یک مسابقه بر سر زبان‌ها افتاد. بنای مسکونی ارزشمند او در پایتخت ایالات متحده که خود را در دهه‌ی نود میلادی، قدرتمندترین اقتصاد دنیا می‌دانست، برای فرزامی شهرتی دست و پا کرد. او بدین ترتیب توانست دفتر مستقل خود در واشنگتن را تأسیس و تا زمان هجرت ابدی، تعدادی پروژه که عمدتاً کاربری مسکونی داشتند را طراحی و اجرا نماید. هرچند دیگر نه از جُنگ شعر خبری بود و نه از عکسی در اماکن ناشناخته.

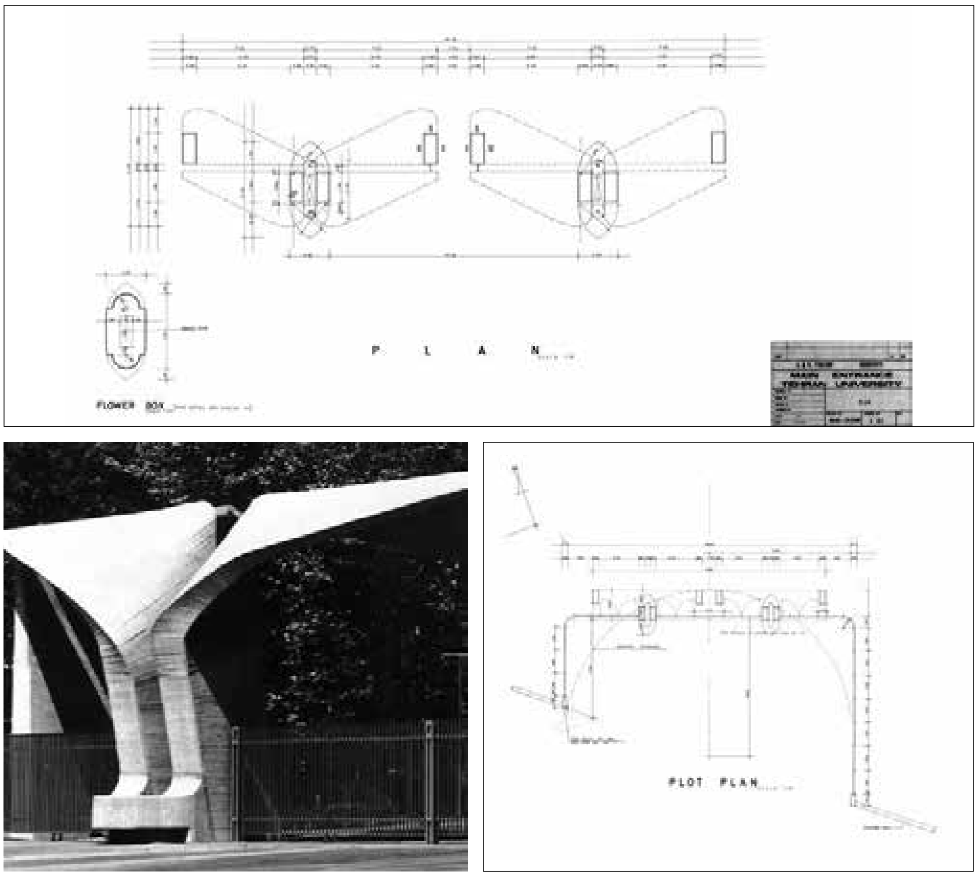
---

* [تصاویر از آرشیو مهندسین مشاور آرشن، کامبیز آرامی]

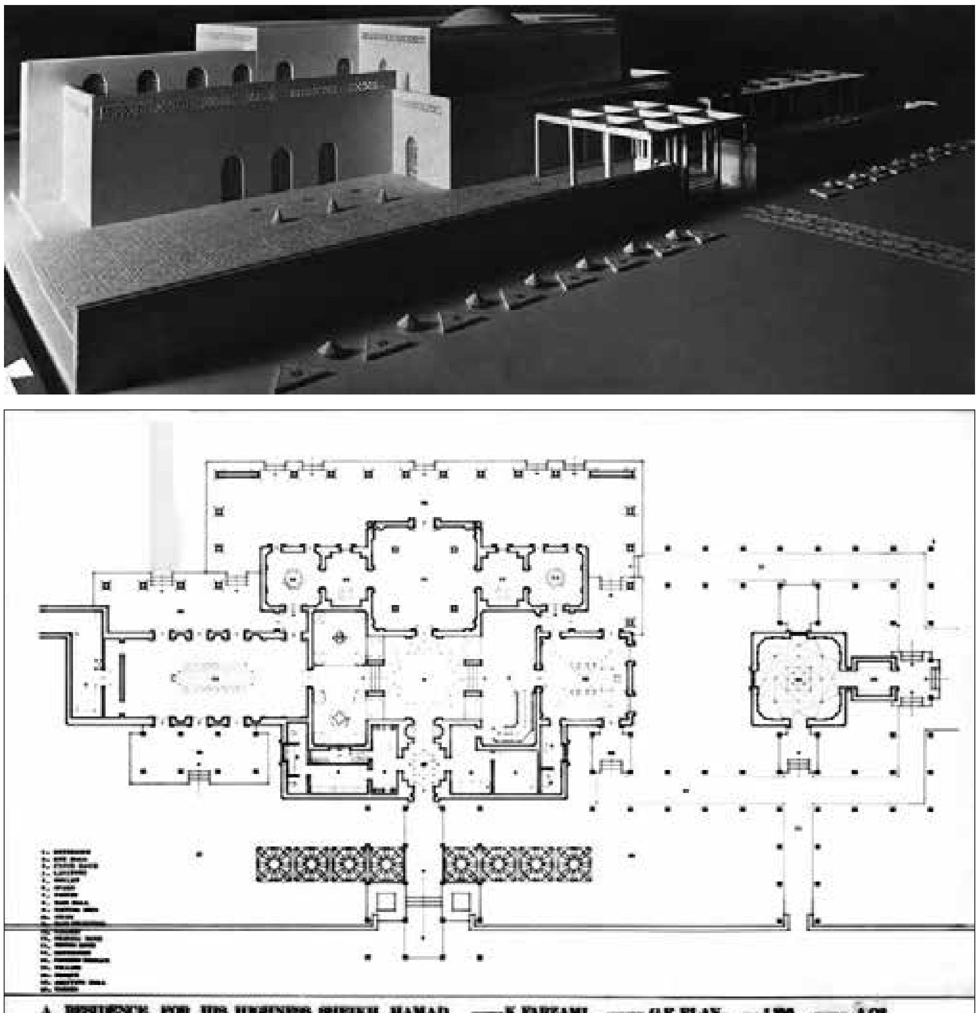
معماری فرزامی در ایران محدود به سال‌های بین ۱۳۴۶ تا ۱۳۶۴ است. جدا از سردر دانشگاه تهران که در نوع خود منحصربه‌فرد است و با گذر زمان تبدیل به یکی از نمادهای ایران عزیز گشته است؛ بنای تهران کلینیک را باید تجربه‌ی دوم و بسیار جدی‌تر فرزامی دانست. این مرکز درمانی در خیابان کلیدی قائم مقام فراهانی قرار دارد و به عنوان یکی از بناهای سازنده‌ی هویت مدرن شناخته می‌شود. حجم بنا به دلیل ماهیت کارکردی خود، بدون پس و پیش نشستگی خاصی، طراحی شده است. استفاده‌ی حداکثری از نور جنوب و شمال با کشیدگی شرقی‌ـغربی به دست آمده است. برای جلوگیری از خستگی حاصل از تکرار ساده‌ی پنجره‌ها، معمار تدابیر مختلفی را به کار بسته است. معضلی که بیشتر چنین ساختمان‌هایی را به بناهایی منفور نزد مردم شهرها ــ خصوصاً برای آنان که سالم‌تر هستند و کمتر به مراکز پزشکی سر می‌زنند ــ تبدیل نموده است. او نخست در جبهه‌ی شرقی، با تطبیق زیرکانه‌ی نیازها و نماها، نمایی بسته را به وجود آورده که در میانه‌ی خود، خطوط کشیده‌ی عمودی را میزبانی می‌کند. این خطوط در زمینه‌ی ساده‌ی خود، نه تنها آرامش‌بخش هستند که بر زیبایی هنری بنا می‌افزایند. استفاده از خطوط ساده در نمای جنوبی نیز بر افزایش تناسب بین حجم افقی و کشیده‌ی بنا و ارتفاع آن کمک نموده است. اما مهم‌ترین و اثرگذارترین حرکت معمار، ایجاد یک صفحه‌ی سفید از سنگ، در یک سوم پایینی نما و درج پنجره‌های کوچک و ساده‌ی مربعی در دل آن است. این صفحه که تا حدودی هم از نما بیرون‌زدگی دارد، به تناسبات افقی و عمودی بنا کمک می‌کند، به آن مقیاسی انسانی می‌دهد و تحمل آن را برای مردم و کاربران افزایش می‌دهد. این خردمندی فرزامی باعث شده است که کلینیک تهران به عنوان بنایی مقبول نزد کاربران خود واقع گردد. خردمندی‌ای که در داخل بنا نیز مشهود است و باعث سهولت عملکردی بنا در انجام وظایف خود می‌شود.

این خردمندی در طرح سینما ایران نوینِ ساری به نحو دیگری مشهود است. این سینما که بنابر قولی، نخستین سینمای شهر ساری است، در سال ۱۳۴۸ بنا گردید. کمتر کسی در ساری است که از معمار بنا و اهمیت اثر ارزشمند او اطلاع داشته باشد. حتی در مورد هویت امروزین این سینما اطلاعاتی در دست نیست. از بین چهار سینمای شهر ساری، تنها سینما سپهر این شهر فعال و در دسترس است. قوی‌ترین فرضیه، آن است که این سینما، همان سینما ایران نوین باشد، اما بین اطلاعات موجود در اسناد فرزامی که در آرشیو هنرمعماری موجود بوده است، و ادعاهای مسئولین کنونی سینما تضاد وجود دارد. نخست، وجود پارکینگ در زیر سینما و دیگری، دوسالنه بودن آن است. یک احتمال سوم نیز حکایت از تغییر نقشه‌ها در ادامه‌ی کار توسط طراح دارد. به هر تقدیر، حتی اگر سینما سپهر ساری، همان سینما ایران نوین باشد، باز هم دخل و تصرفات زیادی بر بنا صورت گرفته است.

در اواخر دهه‌ی چهل خورشیدی، وزارت فرهنگ و هنرِ وقت، اقدام به اجرای طرح عظیمی را نمود که در چارچوب آن در هر پارک، یک کتابخانه اجرا می‌نمود. کتابخانه‌های نارمک، پارک چالی، پارک دلیجان (اصفهان) در این دوران، توسط فرزامی طراحی شدند. کتابخانه‌ی مهم و پراهمیت پارک ساعی نیز توسط وی طراحی گردید، اما به اجرا نرسید. کتابخانه‌ی دلیجان در واقع یک کتابخانه‌ی سطح



از تصاویر نایاب و ارزشمند، معرف پلان سردر دانشگاه تهران؛ اینکه چگونه این پلان، منجر به فرم زیبای سردر دانشگاه می‌شود، نشان از قدرت تصور خلاقانه‌ی فرزامی دارد.



کاخ ولیعهد بحرین، برنده‌ی مسابقه‌ی بین‌المللی، اثر کوروش فرزامی

چهار است. این بنا از دو بخش تشکیل شده است: لکه‌ی نخست که چهار مکعب شکل یافته است و لکه‌ی دوم، سالن اجتماعات، که نسبت به لکه‌ی نخست دچار چرخش نود درجه‌ای شده است. لکه‌ی دوم، یک مکعب ساده بیش نیست اما در عوض، لکه‌ی اول پرتراش است. نورگیرها در بام طراحی شده‌اند و شباهت زیادی به نورگیرهای موزه‌ی هنرهای معاصر تهران، اثر کامران دیبا، دارند ــ بنایی که دو سال زودتر از این بنا طراحی شده بود. به هر تقدیر، تدبیر فرزامی در انتخاب این نورگیر، بسیار منطقی به نظر می‌آید زیرا با نورگیری از بام، علاوه بر دریافت نور با کیفیت بهتر، فرصت بسته شدن جداره‌ها مهیا می‌شود که به دلایل متعددی، از جمله افزایش سکوت حاکم بر داخل بنا، افزایش فضای قفسه‌بندی و امنیت کتاب‌ها، انتخابی درست است. از سویی، این بسته شدن جداره‌ها در کنار حجم صلب سالن اجتماعات به ساخت هویت کلی بنا کمک کرده و آن را بنایی در کش‌وقوس بین دو فرم مکعب ساده و مکعب‌هایی نشان می‌دهد که سربرآورده و به سویی می‌نگرند. این فرمالیسم، در کتابخانه‌ی درجه‌ی دو پارک نارمک نیز دیده می‌شود. جایی که ساخت بنا در گودالی بزرگ، آن را فرصتی برای ساخت فضاهای نیمه‌باز تبدیل می‌کند. در این بنا نیز استفاده از حجم صلب و اقلیدسی در کنار سایت‌آرایی چند طبقه‌ی آن، به ایجاد فضاهایی نو کمک می‌کند. لزوماً در کتابخانه نباید قرائت‌خانه، محل مطالعه باشد و چه برای فصول مناسب، باید محوطه‌ی ابنیه نیز مورد استفاده قرار گیرد. اتفاقی که اغلب به صورت خودجوش رخ می‌دهد، اما معماری بناها برای آن آماده نیست؛ ولی این آمادگی در این بنا به وجود آمده است. متأسفانه طرح کتابخانه‌ی پارک ساعی که به شناخته‌تر شدن فرزامی کمک شایانی می‌نمود، هرگز اجرا نشد. البته این پارک، هم‌اکنون میزبان فرهنگسرای سرو است، گرچه بین طرح فرزامی و بنای موجود، بجز سایت با شیب بالا و توپوگرافی ناهموار هیچ شباهتی وجود ندارد. به‌هرحال در این بنا، فرزامی همچنان ترکیب احجام با هدف ساخت فضاهای باز و نیمه‌باز را ادامه داده و هر تراز از بنا را به فرصتی برای گفت‌وگو یا مطالعه تبدیل نموده است. در این طرح نیز طراحی محوطه به عنوان جزء مکمل طراحی معماری بنا مورد توجه قرار گرفته است.

فرزامی در سال ۱۳۴۹ دایره‌ی کاری خود را گسترش داد. او ابتدا با شرکت در مسابقه‌ای بین‌المللی، رتبه‌ی نخست رقابت طراحی کاخ ولیعهد بحرین را به چنگ آورد و سپس غرفه‌ی ایران را در نمایشگاه بین‌المللی اوزاکای ژاپن طراحی نمود. او در همین سال، پروژه‌های طراحی داخلی را نیز قبول می‌کرد که از آن جمله می‌توان به طراحی داخلی، طرح و اجرای مبلمان و دکوراسیون داخلی رستوران لوترک در خیابان ولیعصر(عج) امروزی اشاره نمود. او در این بنا حتی چراغ‌های موجود در داخل سالن را شخصاً طراحی نمود. سال ۱۳۴۹ را باید سال عطف دوران حرفه‌ای فرزامی دانست. او در این سال توانست قدرت طراحی خود را در تمام زمینه‌های معماری به نمایش بگذارد ــ فاصله‌ای از طراحی بر پایه‌ی الگوهای سنتی معماری برای کاخ ولیعهد بحرین تا مدرن‌ترین دکوراسیون داخلی برای یک رستوران در تهران.

یکی از ارزشمندترین بناهای ساخته شده توسط کورش فرزامی، مدرسه‌ی پرستاری رامسر است که به درخواست وزارت بهداری وقت و در خلال سال‌های ۱۳۵۲ تا ۱۳۵۳ به اجرا رسید. این بنا به جرئت یکی از نمادهای بروتالیسم در ایران است. فرم‌پردازی متبحرانه در کار با بتن در کنار توجه همزمان با جزئیات نماسازی‌ها در این بنا، بار دیگر قدرت فرزامی در کار با بتن اکسپوز و نماهای خشک را نشان می‌دهد که در آنها از چسباندن پوشش نهایی امتناع ورزیده می‌شود. فرزامی را در این سال‌ها بدون شک یک مدرنیسم متعصب باید دانست که حتی در طراحی بناهای بلندمرتبه‌ی خود ــ همانند برج‌های سه‌گانه‌ی نوآور تهران که تنها یکی از آنها در سایت ونک اجرا شد ــ بازی با سطوح و ایجاد فرم‌های مستحکم را در دستور کار خود قرار می‌دهد. صلابتی که باید آن را در تمام بناهای این سال‌های فرزامی جست‌وجو نمود: از باشگاه افسران شهربانی که پس از انقلاب اسلامی در مرحله‌ی اسکلت ساختمانی به دانشگاه خواجه نصیرالدین طوسی امروزی تغییر کاربری دارد، تا خانه‌های سازمانی رادیو و تلویزیون کرمانشاه و سنندج.

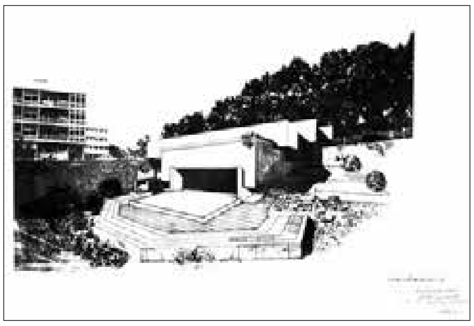
در پروژه‌های دولتی سنندج و کرمانشاه، فرزامی مشخصاً در پی طراحی باغ‌ـمحله‌هایی بود که بتواند مرز بین معماری و منظر را کمرنگ نماید. استفاده از سازماندهی شبکه‌ای و سپس برهم زدن نظم شبکه با هدف دستیابی به حداکثر منظر سبز توسط واحدهای مسکونی سازمانی، در پروژه‌های هر دو شهر در دستور کار قرار گرفته بودند. این کوشش به حدی جدی بود که به سختی بتوان بین واحدهای مسکونی دو شهر تفاوت زیادی قائل شد.

مرکز رادیو و تلویزیون ملی ایران در سنندج، بنای دیگری است که توسط فرزامی در این سال‌ها اجرا گردید. در این بنا، شاهد استفاده‌ی طراح از سقف‌های شیبدار به صورت نامتقارن و نامتوازن هستیم. در کنار این بنا با سازماندهی مرکزی، شاهد بناهای جانبی نیز هستیم که با فرم‌هایی ساده قرار دارند و بنابراین باید در علت اقلیمی استفاده از این فرم در اثر فرزامی تردید داشته باشیم. تلاش فرزامی در طراحی بنایی با رویکرد گریز از مرکز که در عین رعایت عملکردها، در فرم خود نوآورانه باشد، آن هم برای یک مرکز رادیو و تلویزیون با اقتضائات فنی‌ـعملکردی خود قابل تحسین است. اگر به این پلان با نگاه تیزبینانه‌تری بنگریم، متوجه عمق سختی کار و دردسر طراح با انتخاب نوع سازماندهی اثرش می‌شویم؛ دردسری که در نهایت باعث دوری جستن فرزامی از مدرنیسم در این بنا می‌گردد. گویی حل مشکلات طرح و رفتن به سمت ایده‌هایی بدیع‌تر، فرصت توجه به روح مدرنیته در آثار فرزامی را از او گرفته است.

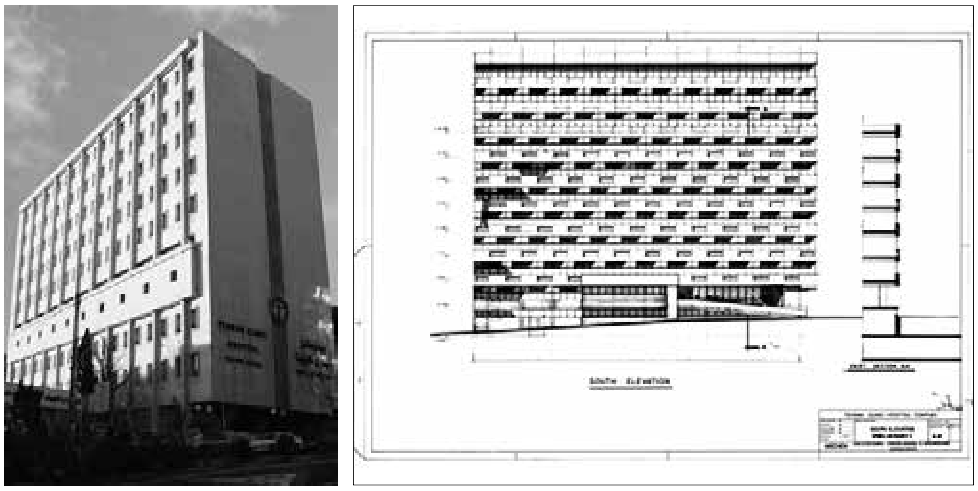
یکی از بزرگ‌ترین بناهای طراحی شده توسط فرزامی، باشگاه افسران شهربانی است. بنایی با کاربری خاص که پس از انقلاب اسلامی از دایره‌ی پروژه‌های کشور به علل نامشخصی حذف شد. امروزه ساختن باشگاه برای کارمندان و اقشار خاص، با فضاهای متعدد جهت سرگرمی، ورزش با همکاران، گذراندن زمانی به خوشی برای تسکین ذهنی پس از کار روزانه، و حتی ارائه‌ی خدمات دیگر، مثل تالار جشن و عروسی مرسوم نیست. حتی نهادهایی چون بانک‌ها و وزارت‌خانه‌های معتبر، که روزی به ارائه‌ی خدمات به کارمندان خود در بین قشر مردم محبوبیت داشتند، سال‌هاست از زیر بار تهیه‌ی چنین فضاهایی شانه خالی می‌کنند. بناهایی که اغلب به دلیل ماهیت خود در عرصه‌های باغ و سرسبز طراحی می‌شدند. باشگاه افسران شهربانی از این رویکرد مستثنی نبوده است. بنایی عظیم در سایتی عظیم، که نشان از وفاداری فرزامی به مدرنیسم دارد. حجم کلی بنا چیزی نیست جز احجام مکعبی بزرگی که چون بلوک‌هایی بتنی، روی یکدیگر سوار شده و فرفره‌وار دچار چرخش می‌شوند. در این بنا نیز تناسبات طلایی، بروتالیسم، توجه به سایه‌ها، توجه به فضاهای نیمه‌باز، طراحی جزئیات سنگی و بتنی به عنوان سایبان پنجره و کوشش‌هایی از این دست همچنان مشاهده می‌شود. در این بنا همچنان فرزامی می‌کوشد نما از یکدستی و آوای یکسان خارج گردد. بنابراین با ایجاد شکست در تقارن و ایجاد حرکاتی خلاف ریتم عادی، پنجره و بالکن‌ها به نمای بنا جانی تازه می‌بخشد. این بنا به علت وقوع انقلاب اسلامی، نیمه‌کاره رها شد و پس از آن با تغییر مالکیت و کاربری تحت عنوان دانشگاه خواجه نصیرالدین طوسی، فعال شد. البته این تغییر در وضعیتی اتخاذ گردید که اسکلت و بخشی از سفت‌کاری بنا انجام شده بود.

فرزامی همچون بسیاری از معماران آن دوران، دستی در طراحی ویلا داشت. براساس اسناد موجود در آرشیو هنرمعماری، او حداقل پانزده ویلا طراحی نموده است که شش عدد از آنها قطعاً اجرا گردیده‌اند. فرزامی در طراحی ویلاها، از دستورالعمل خاصی ــ جدا از آنچه که تاکنون ذکر آن رفت ــ پیروی نکرده است، ولی حال‌وهوای آثار، نشان از آزادی بیشتر طراح در نظریه‌پردازی دارد. به لحاظ پویه‌شناسی صور معماری، این ویلاها به دو دسته تقسیم می‌شوند: دسته‌ی نخست، ویلاهایی هستند که با سقف‌های شیبدار، در پی تکرار تجارب ذهنی ایرانیان از لفظ «ویلا» هستند. بناهایی که مشخص نیست سقف شیبدار آنان حاصل نیازهای اقلیمی است یا درخواست کارفرمایان. دسته‌ی دوم، ویلاهایی با کنش فرم‌های مکعبی هستند؛ مکعب‌هایی که روی یکدیگر سوار شده و از میان آنها فضاهایی برای زندگی و تفریح خلق شده است. این دسته، به ایده‌آل‌های فرزامی نزدیک‌تر است. در همین دسته از آثار است که خلاقیت فرزامی ظهور کرده و شاهد گذر استخر از زیر بنا، یا خلق حیاط خلوت‌های مرکزی در لابلای احجام هستیم. در اکثر این دسته از ویلاها، نمای آجری ساده، با خطوط افقی، ایوان‌های کشیده‌ی افقیِ به درون نشسته در حجم بنا حکمفرماست.

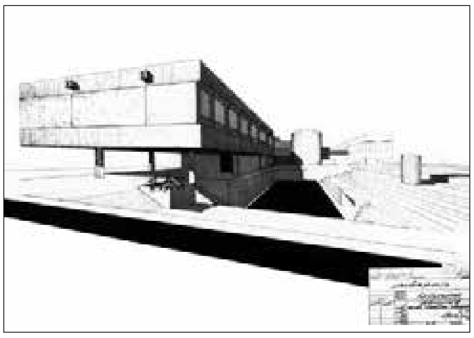
از بین ویلاهای فرزامی، ویلایی که به نام ویلای شماره‌ی ۴ شناخته شده می‌شود، جالب توجه است ــ بنایی شاخص به لحاظ فرم، سبک معماری و انتخاب مصالح. متأسفانه اسناد فنی مانند پلان و مقطع از این بنا در دست محققین نیست، اما به نظر می‌رسد در این بنا نیز فرزامی قصد دارد از مزایای مینیمالیسم مدرن بهره ببرد. حداقل‌گویی در نماسازی این بنا، تا حدودی با سنگ‌کاری آن به زیر سؤال می‌رود. مصالح و زبان فرزامی در بنای ویلای شمال نیز از همین قاعده پیروی می‌نماید. در ویلای شمال، نقش جزئیات معماری و تکنیک‌های طراحی اتصالات فولادی نمایان‌تر است. اگر به سطح معماری امروز ایران و جزئیات طراحی شده نظری بیاندازیم، به اهمیت این آثار بیش از پیش پی خواهیم برد.



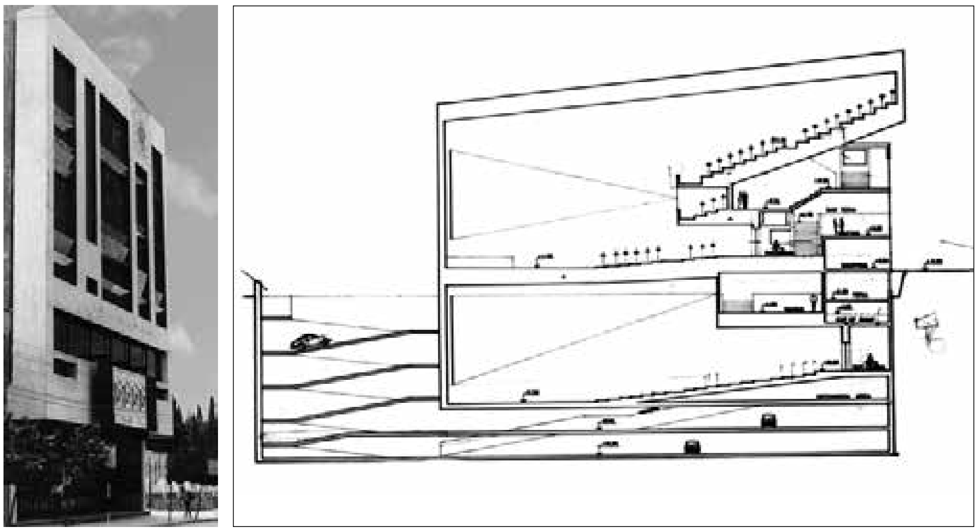
کتابخانه‌ی پارک ساعی



سند معمار و طرح نهایی نمای جنوبی تهران کلینیک



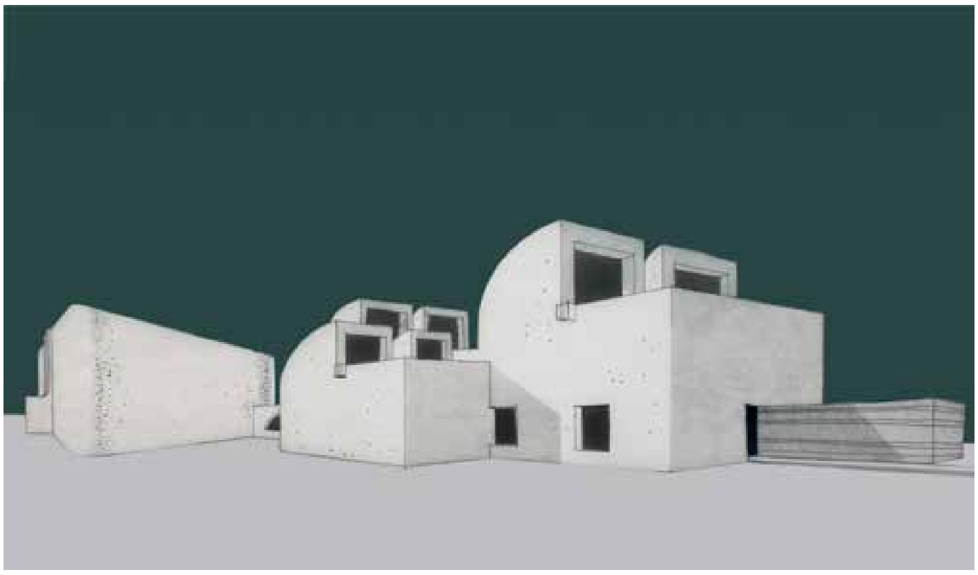
کتابخانه‌ی پارک نارمک



نمای اصلی و مقطع سینما ایران نوین

غرفه‌ی ایران در نمایشگاه اوزاکا

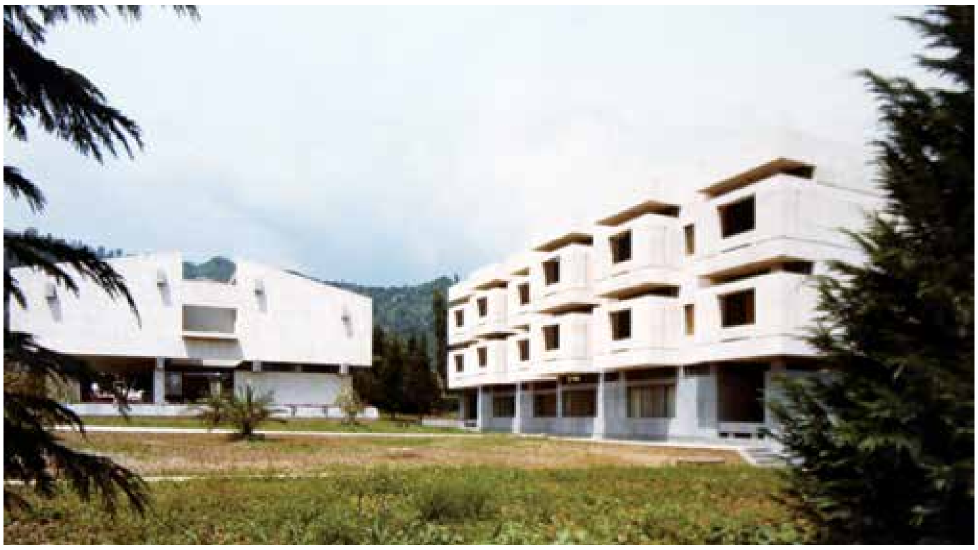
رستوران لوترک، تهران



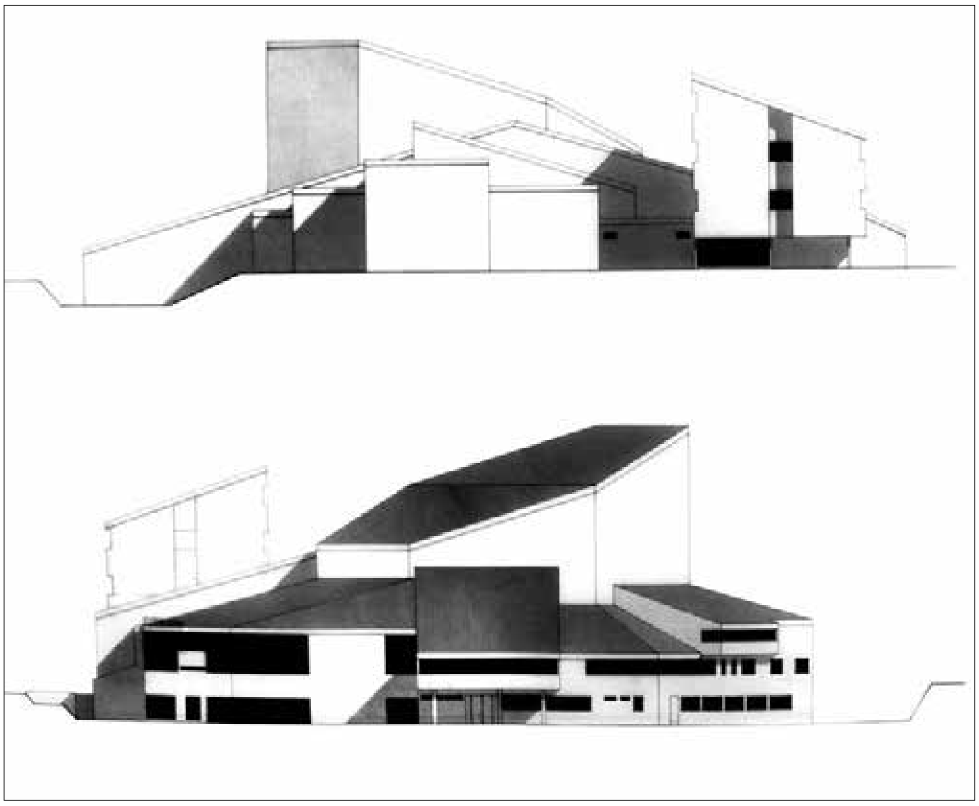
کتابخانه‌ی پارک دلیجان در اصفهان

ویلای شمال تهران به لحاظ وسعت و ابعاد، از بزرگ‌ترین بناهای مسکونی طراحی شده توسط فرزامی است. فرم بیرونی بنا، درون‌گرایی طرح را به وضوح نشان می‌دهد. این درحالی می‌باشد که تعریف ورودی‌های واحد در داخل حیاط به شدت مورد تأکید قرار گرفته است. بنا در محل برخورد با شهر، به لبه‌ی گذر عابران پیاده حساسیت نشان داده و با پیش‌آمدگی سقف‌ها برای آنها سایه‌سار ایجاد می‌کند. در مقاطعی نیز دیوار بنا، شکافته شده و نیم‌نگاهی به بیرون دارد. این رفتار کجدار و مریز بنا، آن را از ویلایی مرموز و زمخت در میانه‌ی شهر، به اثری دلنشین و محبوب تبدلی می‌نماید.

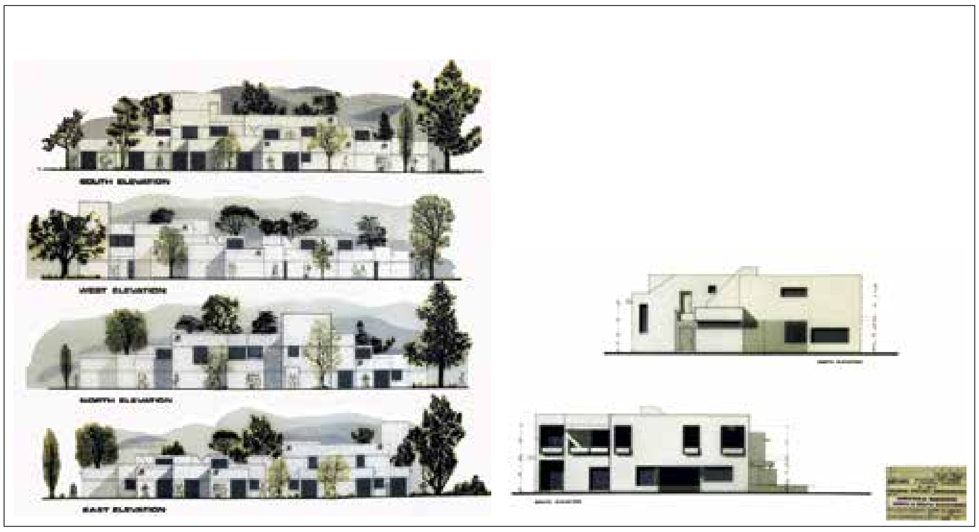
اما محبوب‌ترین و جالب‌ترین بنای فرزامی که از داستان خوبی نیز برخوردار است، ویلای فرزند برومند مهندس فروغی است. در روش ارجاع کار و سایت آن، اطلاعی در دست نیست، اما ظاهراً عرض این بنا بیشتر از ۵ متر نیست. بااین‌حال، حساسیت معمار، همچون همه‌ی معماران آن دوران، منجر به تولید فضایی خاص و گرم شده است. نمای بنا از دستورالعمل آجر و سطوح افقی خارج نمی‌شود، ولی طراحی داخلی بنا، با ایجاد نیم‌طبقه و سقف‌های شیبدار و شومینه، تلاش مجدانه‌ای را برای ارتقای کیفیت فضایی آغاز نموده که احتمالاً سقف بنا از پشت نمای اصلی به صورت شیبدار طراحی شده بود.



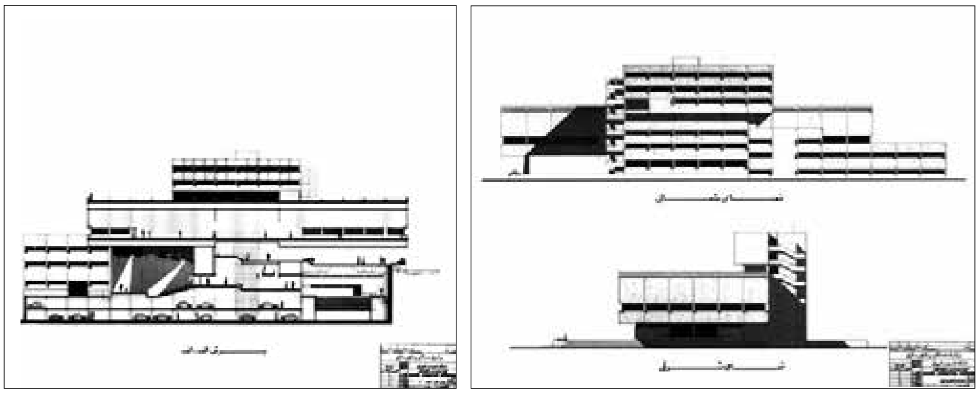
مدرسه‌ی پرستاری، ساری، ایران



مرکز رادیو و تلویزیون ملی سنندج



خانه‌ی مدیریت و خانه‌های سازمانی در کرمانشاه



باشگاه افسران شهربانی

نمایی از ویلاهای طراحی شده توسط فرزامی

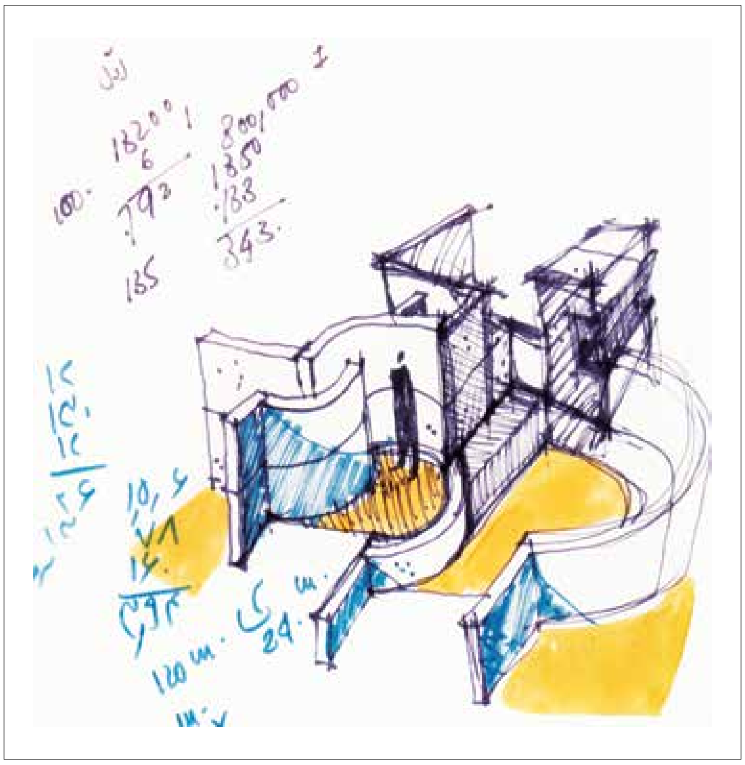
ویلای شماره‌ی چهار

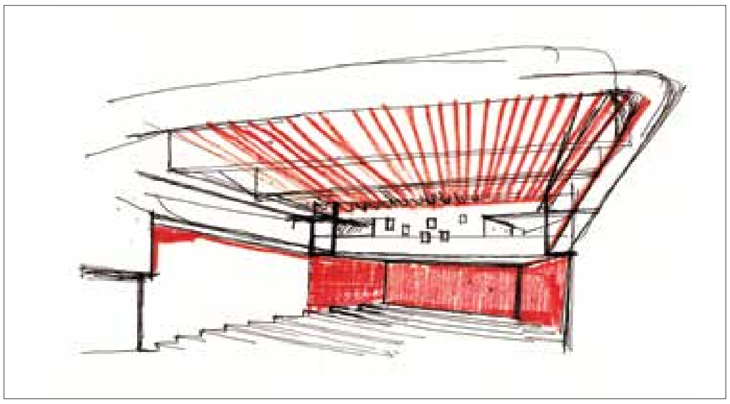
ویلای شمال

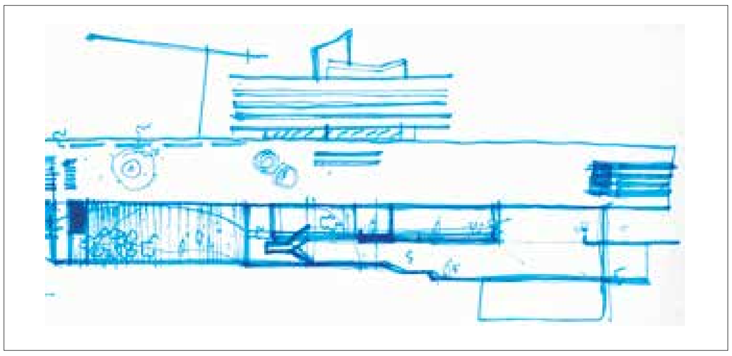
ویلای شمال تهران

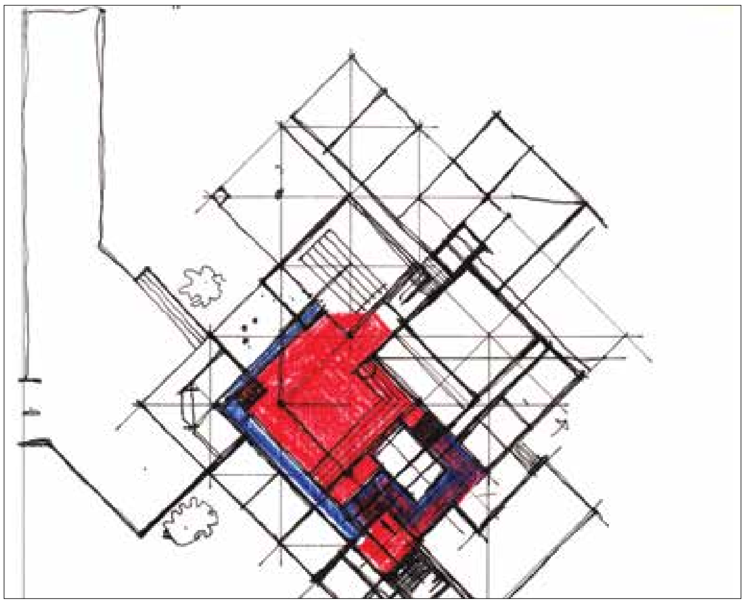
مسکونی پسر محسن فروغی

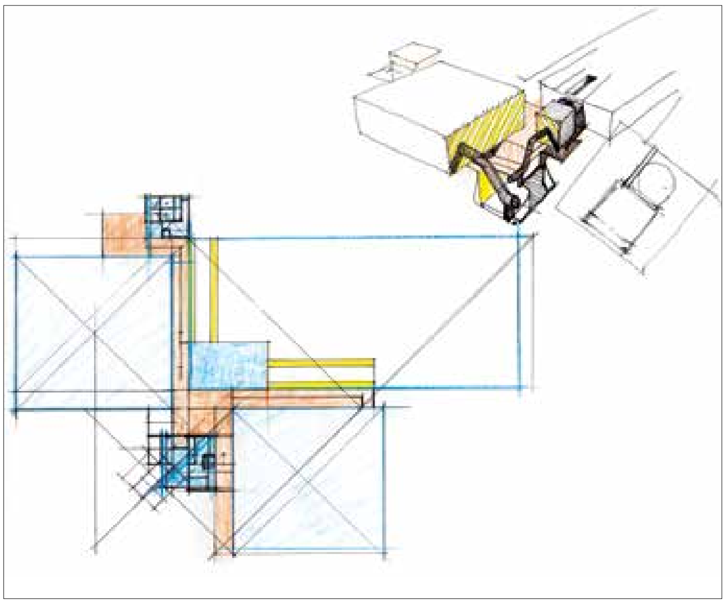
تعدادی از اسکیس‌های کوروش فرزامی

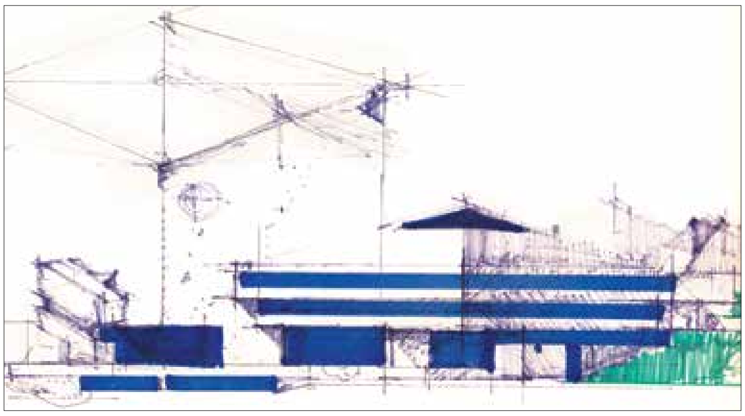

18200
6
792
100.
135
800,000
1850
188
343.
120 m.
24.

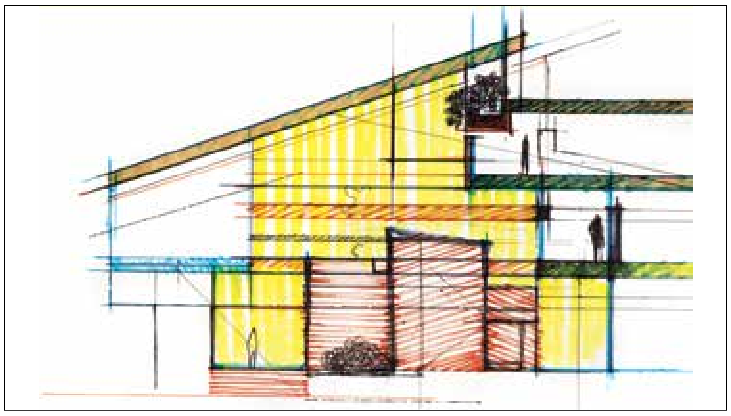












تعدادی از عکس‌های کوروش فرزامی

منبع

- گروه مؤلفان و ویراستاران (۱۳۹۵). روش‌های نقد و تحلیل بنا در معماری. تهران: هنرمعماری قرن. (منتشر نشده).

گابریل گورکیان

راهگشای معماری مدرن در ایران (پروژه‌های ۱۹۳۷-۱۹۳۳)

نگار حکیم

guevrekian

بناهایی که توسط گابریل گورکیان در دهه‌ی ۱۹۳۰ در تهران ساخته شدند، از نخستین نمونه‌ی طرح‌های ابتدای مدرن در ایران بودند. گورکیان از پیشگامان مدرن، همراه و دوستِ نزدیک لوکوربوزیه و آدولف لوس بود که به واسطه پروژه‌هایش جایگاهی پیشگام در معماری مدرن آن زمان اروپا داشت. خانه‌ی مَلِک اصلانی در تهران، یکی از آثاری است که مقامی ویژه دارد. این خانه ــ که تا کنون در نوشته‌ها به آن کمتر پرداخته شده ــ اثری است که به خوبی افکار «ابتدای مدرن» از «نوع ایرانی» را به تصویر می‌کشد. طرحی مدرن، اما براساس شاکله و تیپولوژی منازل مسکونی سنتی آن زمان: گواهی بر این نکته که قدم گذاشتن در مسیر معماری ابتدای مدرن با مشخصه و یا چاشنی «ایرانی» ممکن بود.

معماری ایرانی در سده‌ی بیستم میلادی، دستخوش تحولات گسترده‌ای شد. امروزه نه تنها مدرنیته در ساخت‌وساز شهرِ چند میلیون نفری چون تهران، دست بالا را دارد، بلکه دیریست بر بافت سنتی شهرهای قدیمی چون اصفهان، شیراز و یا یزد نیز غلبه یافته است. به صورتی که به نظر می‌رسد مشخصه‌های غربیِ مدرن در همه جا حضور دارند. این سیطره‌ی بارز، البته همگام شد با محو تیپولوژی‌های بومی و ارزش‌های معماری سنتی ایران. سال‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ از آن رو اهمیت دارند که در طی آنها، معماری مدرن برای نخستین بار توانست به واسطه‌ی بازگشت معماران تحصیل کرده از غرب و به مدد پروژه‌های محدود و منفرد آنان، زیر ساخت این گسست آتی را فراهم آورد.[۱]

بناهای این تحصیلکردگان جوان، زمینه‌ساز تحولات بعدی در معماری ایران شد و نهایتاً بانی تغییرات بنیادین در شیوه‌ی سکونت عامه‌ی ایرانی بودند. در این میان، یکی از معماران پیشگام به نام گابریل گورکیان، جایگاه خاصی داشت. او تنها معمار ایرانی با پیشینه‌ی همکاری در جمع کم‌شمار سردمداران معماری ابتدای مدرن اروپا بود. هنگامی که گورکیان در سال ۱۹۳۳ به ایران بازگشت، قادر بود به پیشینه‌ی حرفه‌ای قوی در اروپا نگاه کند. هیچ معمار دیگری از نسل پیشقراولان مدرنیسم در ایران، چنین نقش بارزی در شکل گیری اصل جریان ابتدای مدرن نداشت.

گابریل گورکیان: از پیشگامان معماری ابتدای مدرن

گابریل گورکیان در ۲۱ نوامبر سال ۱۹۰۰ در شهر استانبول در یک خاندان ارمنی به دنیا آمد. خانواده‌اش اندکی پس از تولد او به تهران نقل مکان کرد. در سال ۱۹۱۰ به واسطه‌ی دایی معمارش، آلکس گالوستیانس، برای تحصیل به وین فرستاده شد. در آنجا نخست، دوره‌ی دبیرستان را به پایان رساند و پس از آن معماری را در مدرسه عالی هنر وین نزد اسکار اشترناد (۱۹۳۵-۱۸۷۹) و یوزف هُوفمان (۱۹۵۶-۱۸۷۰) فراگرفت. در همین زمان با آدولف لوس (۱۹۳۳-۱۸۷۰) نیز آشنا شد و دوستی پایداری میان آن دو شکل گرفت. در سال ۱۹۲۲ به پاریس عزیمت کرد و ابتدا در آتلیه‌ی هنری سواژ (۱۹۴۵-۱۸۷۱) مشغول به کار شد و سپس همکاری خود را با رابرت ماله استیونس (۱۹۴۵-۱۸۹۶) آغاز نمود.[۲] از همان نخست، آثار او در «سالن پاییزی» در کنار طرح‌هایی از معمارانی همچون لوکوربوزیه (۱۹۶۵-۱۸۸۷)، آندره لورسا (۱۹۷۰-۱۸۹۴)، و ژان‌ـشارل مُرو (۱۹۴۵-۱۸۹۶) به عنوان یکی از چهار نفر کلیدی این جریان جدید معماری به نمایش گذاشته شد.[۳] سپس وی اجرای چند پروژه‌ی مستقل اداری و مسکونی را دنبال کرد و طرح‌های او نهایتاً در سال ۱۹۲۶ در کنار آثار لوکوربوزیه و معدود معماران نخبه‌ی دیگر در نمایشگاه «هنر معاصر فرانسه» به عموم عرضه شد. گورکیان در سال ۱۹۲۸ دبیر جلسات کنگره‌ی بین‌المللی معماری مدرن (سیام) بود و در همان سال، مسئولیت برپایی نخستین گردهمایی گروه را در لاساراز سوئیس بر عهده گرفت. از اهداف این کنگره، تبادلِ نظر پیرامون پرسش‌های اساسی معماری مدرن از سویی و از سوی دیگر، تبلیغ این معماری جدید و کمک به بسط و گسترش اندیشه‌های آن در صحنه‌ی بین‌المللی بود. در نمایشگاه ورکبوند وین نیز به سال ۱۹۳۲-۱۹۳۱ یک فرصت دیگر پس از کنگره‌ی بین‌المللی سیام جهت معرفی شیوه‌ی ساخت‌وساز نوین حاصل گردید. گورکیان در کنار تنی چند از معماران برجسته در گروه حلقه‌ی آدولف لوس بود ــ تیمی که با نوزده پروژه در نمایشگاه شرکت جست.[۴]

هنگامی که وی در سال ۱۹۳۱ به دعوت حکومت ایران به تهران بازگشت، برای نخستین بار، این اقبال را یافت تا (در راستای تعاریف اعضای کنگره‌ی سیام) تفکر «ساخت‌وساز نوین» را در صحنه‌ای خارج از اروپا، معرفی و نسبت به نشر افکار این گروه پیشگام کمک کند. ایران، سرزمینی که وی بیست سال پیش آن را ترک کرده بود، کشوری سنتی بود. اما او اکنون با کشوری روبرو بود که می‌کوشید تا عقب‌ماندگی ماحصل سده‌های گذشته را با سرعت، جبران و اینگونه، فاصله‌ی خود را با تمدن غرب کاهش دهد.[۵]

سرآغازی جدید با عنوان نوین «ایران»

در سال ۱۹۲۵ رضا خان، سلطنت قاجاریه را ملغا اعلام و به سال ۱۹۲۶ خود بر تخت سلطنت نشست. تصور عمومی، در آن زمان، بر این بود که عصر جدیدی به لحاظ نوآوری‌های اقتصادی و فرهنگی برای ایران رقم خواهد خورد. جامعه‌ی ایرانی که تا پیش از آن تقریباً جامعه‌ی بسته‌ای بود، درهای خود را بر روی دنیای خارج گشود. به واسطه دستاوردهای مصطفی کمال آتاتورک در ترکیه، رضا شاه دلگرمی یافت تا کشور خود را نیز به سوی فرایندی تحول‌گرا و نوگرا سوق دهد. این هدف، براساس سرمشق‌های غربی، نه تنها در شکل‌دهی به زندگی روزمره مردم، بلکه در کلیه‌ی امورات عمومی نیز دنبال شد.[۶]

۱۹۳۳ سالی بود که دولت در سرآغازی نوین، طی اعلامیه و یادداشتی رسمی، از تمامی دولت‌ها خواست تا از به کار بردن واژه‌ی «پرشیا» خودداری کنند و همزمان با طرح پرچمی نوین، کوشید تصویری متفاوت از خود به دنیای خارج ارائه دهد. در همین راستا، دسته‌ای از پروژه‌های معماری جدید، ابزاری شدند برای کالبد بخشی به این موج تبلیغاتی جدید. اما پرسش از همان ابتدا این بود که زبان متفاوت و جدید معماری این کالبد جدید (با توان تمایز از ساخت‌وساز سنتی ماقبل خود) بایستی چگونه مشخصاتی داشته باشد؟

در سال‌های دهه‌ی ۲۰ و ۳۰ قرن گذشته، هرچند بر سر پیمودن راهی نوین و گشایش هنر معماری در بین صاحبنظران اتفاق رأی بود، ولی در چگونگی پیمودن مسیر آن، توافقی وجود نداشت. امروزه با نگاه به آن دوران می‌توان دو رویکرد متفاوت را در پیش روی آنان متصور شد.[۷] صحنه‌ی معماری می‌توانست از سویی، ضمن نگاه به غرب به عنوان منبع الهام ثانوی به دنبال یافتن راه حلی «ایرانی» باشد. هرچند ثمرات این نگرش می‌توانست در خود، نوعی گشودگی نسبت به هنر معماری غربی داشته باشد، به لحاظ تیپولوژیک در بستر بوم و منطقه‌ی خود باقی بماند و دغدغه اصلی خود را در ادعای داشتن «هویتی ایرانی» تعریف کند. طرح‌های التقاطی نخستین، حاصل این نوع نگرش و با بهره‌برداری محدود از «معماری غربی» بودند ــ طرح‌هایی که ترکیبی از راه حل‌های موجود در کنار استفاده از عناصری معمولاً آرایه‌گونه از جنس اروپایی بودند.

یکی از نمونه‌های بارز این رویکرد در دهه‌ی ۱۹۳۰، پاساژ تجاری «روشن» (۱۹۳۲) در تهران بود (تصویر ۱).[۸] این پروژه، آمیخته‌ای از همنشینی عناصر و فرم‌های سنتی

اولین نشست کنگره‌ی سیام، سوئیس، ۱۹۲۸ (با حضور افراد شاخصی چون لوکوربوزیه، زیگفرید گیدیون، گریت ریتولد و گابریل گورکیان (نفر سوم از سمت چپ)) [Favole, 2012: 93]

معماری دوران قاجاریه و عناصر ارجاعی از دوران باروک و همچنین روکوکوی اروپا بود. عناصر غریب، آذین‌بند بخش فوقانی این بنای دو طبقه بودند: یک سنتوری با تندیس‌های فرشتگان، سرستون‌ها و برج‌های دارای سرمناره با سرستون‌های کورنتی. در کنار همه‌ی این اجزا، معمار از پنجره‌های نوک‌تیز طرح قاجاریه در ترکیب با آجر و موزائیک‌های فیروزه‌ای و زرد رنگ و یا الگوی گل‌آذین استفاده کرد. علاوه بر اینها، آرایه‌های عاریه گرفته شده از ایران باستان و همچنین نشان زرتشتی اهورامزدا نیز وارد طرح وی شدند.

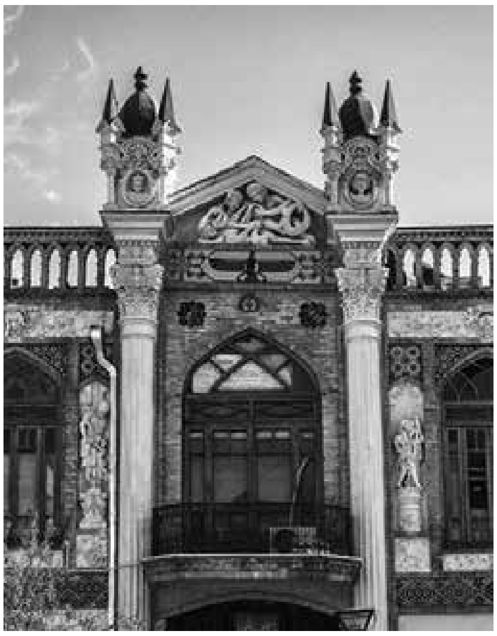
اما همزمان، رویکرد دیگری هم برای کنش‌گران صحنه‌ی معماری قابل تصور بود. موضعی که معماری غرب را «آرمان» خود می‌دید و بر این اعتقاد بود که تنها از طریق راه حل‌هایی که در اروپا شکل گرفته بودند، می‌توان ایران را به عصر جدید رهنمون کرد. نتایج اینچنین تفکری، معمولاً در قالب تقلیدی از هنر معماری غربی ظاهر شد و در بهترین حالت صرفاً در انتخاب زبان طراحی خود نسبت به معماری سنتی در نقشی خنثی و بی‌تفاوت به «هویت» باقی ماندند. همین نگرش بود که در ساخت‌وسازهای عمومی دهه‌های ۱۹۲۰-۱۹۳۰ مسئله‌ی دعوت از معماران اروپایی را در اولویت قرار داد. معماران مدعویی که بازتقلید سبک تاریخ‌گرای معماری اروپایی را در ایران دنبال کردند. یکی از این پروژه‌های محقق شده در این راستا، ساختمان تلگرافخانه[۹] (۱۹۲۸) در ضلع جنوبی میدان توپخانه در تهران بود (تصویر ۲).[۱۰] طرح این بنا از قواعد و فرم‌های معماری دوره‌ی رنسانس اروپایی پیروی داشت.

نهایتاً سیاست رضا شاه به ملی‌گرایی تمایل پیدا کرد؛ گرایشی که به دنبال تصویری متمایز و بی‌همتا برای معماری ایرانی نوین بود. در این بین، یافته‌های باستان‌شناختی در ابتدای دهه ۳۰، به ویژه بازتوجه به بناهای دوران هخامنشیِ به‌خصوص تخت‌جمشید، دست‌آویز مناسبی برای آن شد. همین یافته‌ها کمک شایانی به شکل‌گیری جریان معماری «نئوکلاسیسیسم از نوع ایرانی» شد. طرح‌های عمومی‌ای که با این دیدگاه ساخته شدند، بیش از همه، بناهایی عظیم و حجیم با نماهایی آکنده از آرایه بودند ــ آرایه‌ها و عناصر تزئینی از ایران باستان که وظیفه‌ی ستودن حکومت پادشاهی جوان و هویت جدید را برعهده داشتند.[۱۱] یک نمونه از چنین بناهایی، ساختمان کاخ شهربانی[۱۲] (۱۹۳۳) اثر میرزا علیخان مهندس در مجموعه‌ی باغ ملی تهران بود (تصویر ۳).

با آمدن گورکیان به ایران، نیروی جدیدی، یعنی جریان «ابتدای مدرن»، وارد صحنه‌ی نظری معماری آن زمانِ ایران شد. با وجود آنکه ساخت‌وساز به طریقه‌ی مدرن، ابتدا تنها در محدود پروژه‌های ساختمانی ظاهر شد، اما نهایتاً همین «ساخت‌وساز نوین» توانست بیش از دیگر رقبای خود دوام داشته باشد و سرانجام بر صحنه معماریِ سال‌های آینده مسلط گردد.

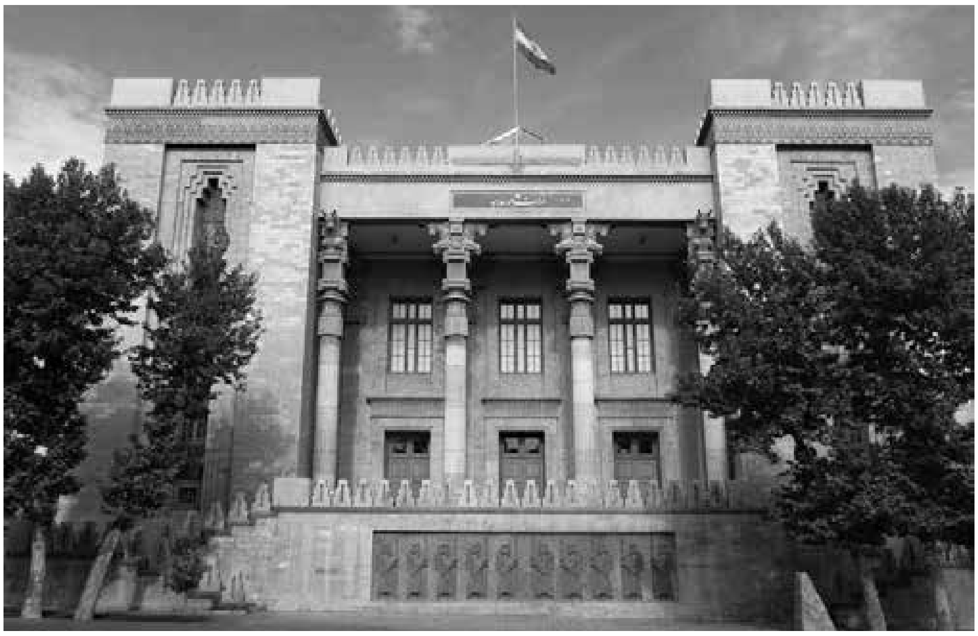
«ساخت‌وساز نوین»: نخستین پروژه‌های خصوصی

گورکیان در طی چهار سال اقامت خود در تهران، چنانکه در کارنامه‌ی شخصی خود ضبط کرده است، بیست ویلا در ایران بنا نمود[۱۳] و از بین آنها پنج پروژه را شخصاً منتشر ساخت که این پنج بنای خصوصی، تنها پروژه‌های ایرانی مستندِ گورکیان هستند.[۱۴] ویتو در نوشته‌های خود به دو پروژه‌ی[۱۵] دیگر گورکیان نیز اشاره دارد، اما اشکوب یا تصویری از این بناها ارائه نمی‌دهد. یکی از پروژه‌های معرفی شده‌ی گورکیان «خانه‌ی پناهی» در تهران (۱۹۳۴) در منطقه‌ی شمیران مقابل باغ فردوس بود.[۱۶] (تصویر۴) اصغر پناهی، کارفرمای خانه، مدیر یک شرکت ساختمانی در تهران بود. ساختمان سه طبقه و متقارن، در میان یک فضای وسیعِ آزاد واقع بود. فرم‌های ساده و گشودگی به بیرون، از ویژگی شاخص بنا بود. طرح در دو سمتِ خود پیش‌آمدگی محدب داشت. یک ایوان در طبقه‌ی اول و یک پیشخان (رواق ورودی) قسمت‌های جانبی را به یکدیگر پیوند داده‌اند. چیدمان فضایی پروژه به دنبال ارائه‌ی ساختاری عملکردگرا بود. در طبقه‌ی همکف، اتاق‌های پذیرایی، در طبقه‌ی اول اتاق‌های نشیمن و ناهارخوری و در طبقه‌ی دوم اتاق‌خواب‌ها قرار داشتند. مشخصه‌ی اتاق‌های نشیمن، گشایش آنها بود. در صورت لزوم، برخی از اتاق‌ها قابلیت مجزا شدن به واسطه‌ی درب تاشو را داشتند. این راه حل، پیش‌تر در آثار معمار اتریشی اسکار اشترناد، استاد



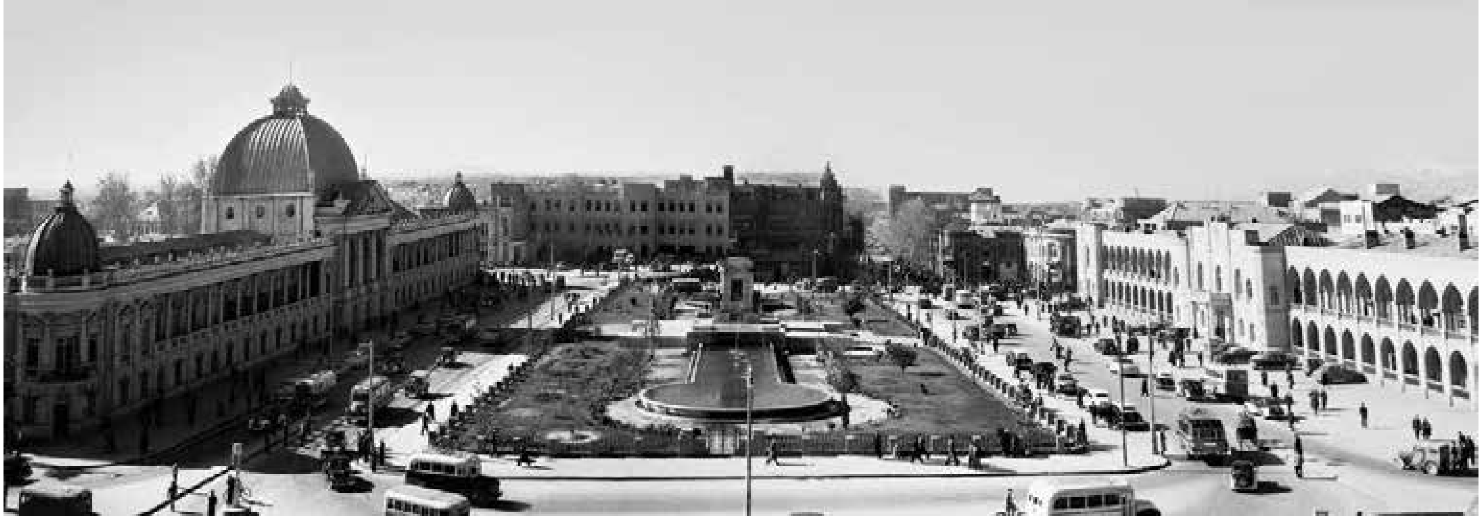
تصویر ۱. پاساژ تجاری روشن، تهران، دهه‌ی ۱۹۳۰

[Retrieved March 5, 2017. From http:// www.kojaro.com/2016122693/17/10//naserkhosrow-street-reconstruction]



تصویر ۳. کاخ شهربانی، قلیچ باقلیان، تهران، دهه‌ی۱۹۳۰

[Retrieved March 5, 2017. From http:// fa.wikipedia.org/wiki/کاخ_شهربانی_(تهران)]



تصویر ۲. تلگرافخانه، تهران، دهه‌ی ۱۹۲۰ [مأخذ: آقائی سربرزه، ۱۳۹۱: ۱۲۴و۱۳۶]

او نیز سابقه داشت. او ضرورتی در جدایی اتاق‌های مجاور از فضای نشیمن نمی‌دید و در طرح‌های او اتاق‌ها تنها از طریق پرده یا دربی کشویی از یکدیگر مجزا می‌شوند.[۱۷]

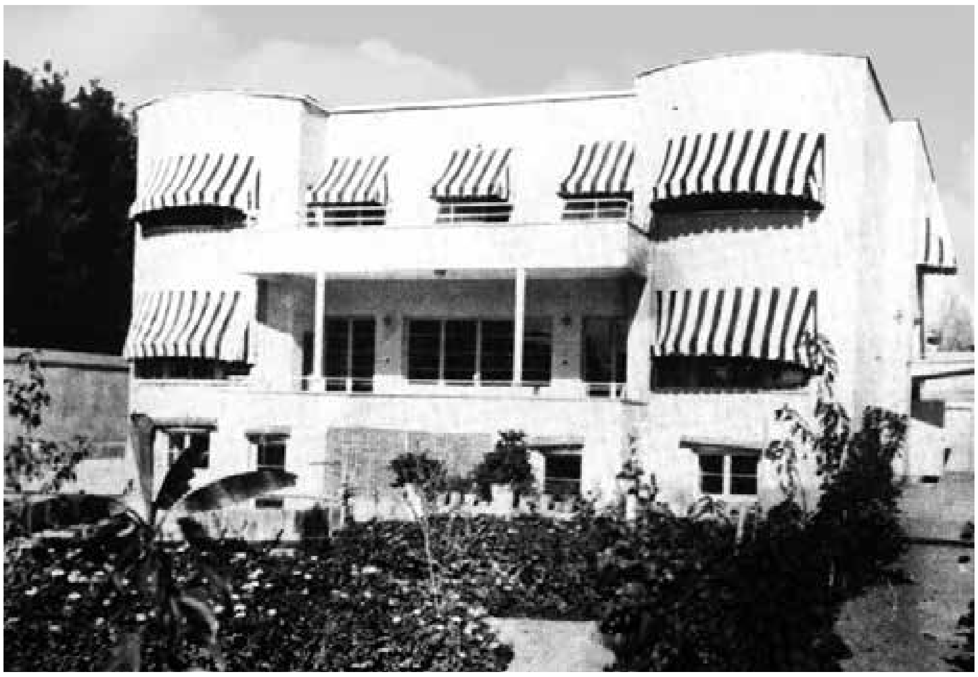
خانه‌ی سیاسی[۱۸] (تصویر۵) که گورکیان آن را در سال ۱۹۳۵ در تهران بنا کرد، ایده‌های ابتدای مدرنی را به طرز بارزتری نمایش دادند. کارفرمای این خانه، دکتر علی‌اکبر سیاسی، استاد و رئیس آتی دانشگاه تهران و بعدها وزیر فرهنگ و معارف بود. گورکیان، بدنه‌ی ساختمان را بر محور شمالی-جنوبی، نامتقارن و در دو طبقه طراحی نمود. ساختمان در طبقه‌ی همکف و در طبقه‌ی اول دارای یک ایوان بود. اشکوب ساختمان، حاکی از اهمیتی است که معمار برای «گشودگی» و «آزادی» فضاهای خود قائل بود. این گشایش داخلی، قابل قیاس با نمونه‌ی خانه‌ی اشتراسر (۱۹۱۹) اثر آدولف لوس در شهر وین بود (تصویر۶) . طرحی که پنج سطح متفاوت در یک طبقه داشت. این اختلاف سطوح، وظیفه‌ی جایگزین کردن دیوارهای جداکننده را داشتند که از طریق آنها، معمار می‌کوشد تصویر فضایی یکپارچه ارائه دهد. حاصل این رویکرد، ایجاد فضایی روشن و وسیع به صورتی بود که بیننده از منتهای شرق اشکوب تا ضلع غرب آن، دیدی آزاد داشت. با انتخاب بتن، به عنوان مصالح وارداتی، معمار، نخستین بار به راهکاری نوین در ساخت منازل مسکونی روی آورد.[۱۹]

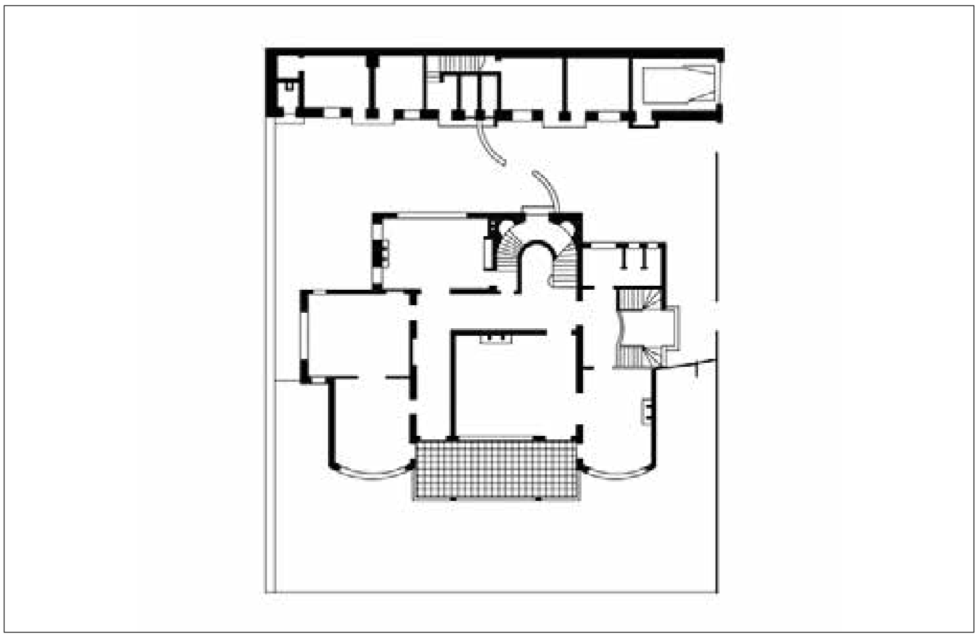
یک مثال دیگر از این سال‌ها، خانه‌ای سه طبقه با سقف مسطح بود (تصویر ۷) که در خیابان انقلاب شاه‌رضای سابق برای شهاب‌الدین خسروانی، یکی از سیاستمداران عالی‌مقام و از نزدیکان پادشاه وقت ساخته شد. این خانه اکنون دیگر موجود نیست.[۲۰] گشودگی طرح به بیرون، نخستین نکته‌ای است که نظر بیننده را به خود معطوف می‌کرد. اشکوب طبقات این خانه، نشان از بازی بیش از پیش معمار با موضوعاتی چون «عدم تقارن» و «فضاهای باز» داشت. هرچند جانب غربیِ طرح، تصویری مکعبی و بسته داشت، اما در مقابل سمت شرقی، محصول بازی جلو و عقب نشستن اجزا بود. گورکیان بخشی از خانه را بر روی پیلوت استوار کرد و از این طریق، توانست فضاهایی گشوده و چندعملکردی ایجاد کند. همچنین هنرمند در این اثر کوشید از اصول «برنامه‌ی پنج‌گانه» لوکوربوزیه (تصویر ۸) بهره ببرد و استفاده از ستون‌ها در سمت جنوبی، طراحی تراس بر بالای بام‌ها و بکارگیری نوار پنجره‌های افقی، شاهدی بر این مدعا بودند.[۲۱]

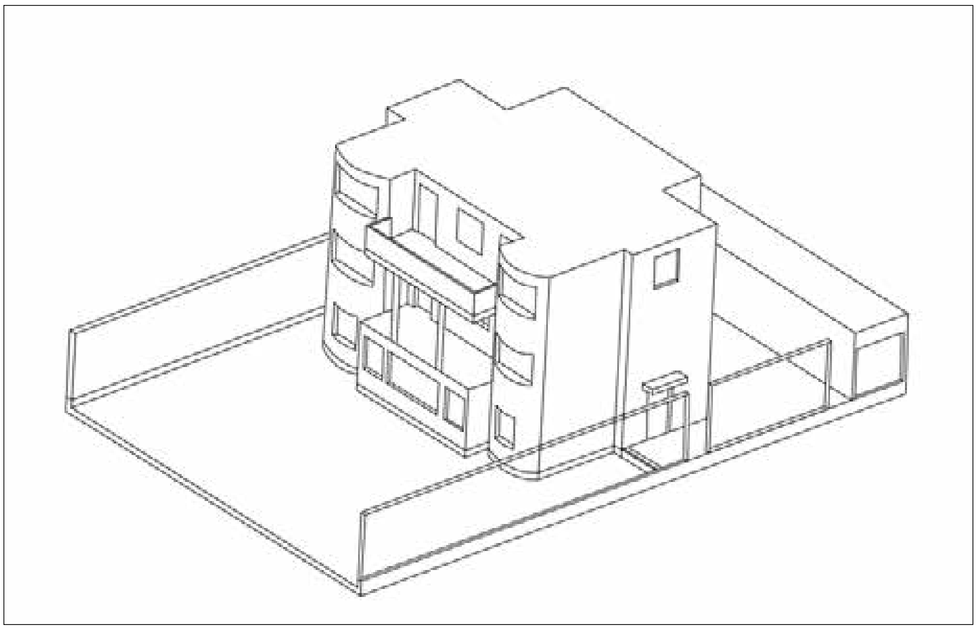
پروژه‌ی قابل ذکر دیگر وی، خانه‌ی فیروز در شمال شهر تهران بود. کارفرمای این پروژه از بازماندگان سلسله‌ی قاجار بود[۲۲] که در عرصه‌ی سیاست کشور نیز نقش فعالی ایفا می‌نمود (تصویر ۹). گورکیان، این ساختمان را با نگرشی ساده‌گرا و دیدگاهی عمل‌گرایانه طراحی و نهایتاً اجرا کرد. او در واقع دو خانه طراحی نمود که از طریق یک راهرو با فرم محدبی به یکدیگر متصل می‌شدند. بدنه‌ی ساختمان، دارای دو اشکوب مربع‌شکل بود. نکته‌ی متمایز این طرح در مقایسه با دیگر آثار او، سادگی آن بود ــ همین سادگی، ارائه دهنده‌ی تصویری هندسی و مکعب‌گونه به بیننده بود.[۲۳]

نخستین «پروژه‌های عمومی» ابتدای مدرن

گورکیان در طی چهار سال اقامت خود در ایران، علاوه بر ۲۰ پروژه‌ی خصوصی، عهده‌دار طراحی هفت پروژه‌ی عمومی نیز شد. از جمله پروژه‌های اجرا شده‌ی وی می‌توان به ساختمان تئاتر تهران، مدرسه‌ی نظام، وزارت جنگ، باشگاه







پرسپکتیو ایزومتریک

تصاویر این صفحه (۴): **خانه‌ی پناهی، گابریل گورکیان، تهران ۱۹۳۴** [نگارنده]

افسران و یک ساختمان اداری در مرکز شهر تهران[۲۴] و از طرح‌های ساخته نشده وی نیز می‌توان به طرح بسیار مدرن ساختمان وزارت صنایع اشاره نمود.

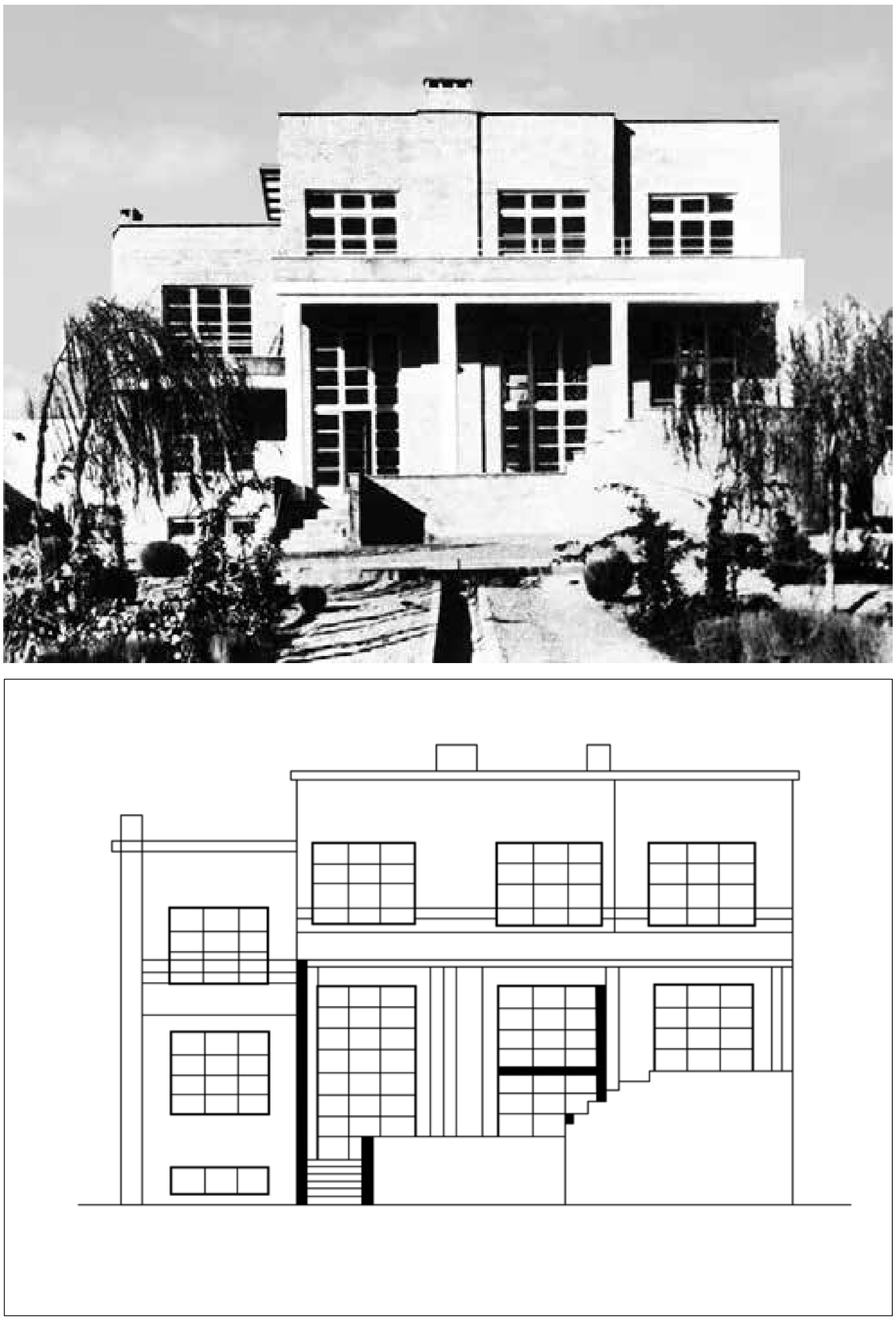
طرح پروژه‌ی کاخ دادگستری مربوط به سال ۱۹۳۷ (تصویر ۱۰) از آن جهت قابل توجه بود که کشاکش بین دو گرایش یاد شده در معماری آن زمان ایران را به خوبی نشان داد ــ نگرشی که نسبت به بستر طرح بی‌اعتنا بود و نگاه دیگری که متوجه بستر و به زعم خود هویت‌ساز بود. یکی از نکات جالب و متمایز تاریخچه‌ی پاگرفتن «ابتدای مدرن» در ایران، آن بود که این جریان، برخلاف نسخه‌ی اروپایی خود، هیچگاه در صحنه‌ی ساخت‌وساز بناهای عمومی، مجبور به رقابت و مصاف با «معماری سنتی» نشد، بلکه در واقع از همان ابتدا، یگانه رقیب اصلی و جدی‌اش صرفاً دیدگاه معماری «نئوکلاسیک ایرانی» بود که منبع کسب نیروی آن در علاقه‌ی ویژه‌ی دولتمردان به بهره‌بری از «هویت پیش از اسلام» نشأت گرفته بود. از همین روست که طرح اولیه و مدرن گورکیان برای پروژه‌ی کاخ دادگستری، پس از بازگشت وی به پاریس، به نفع جهتگیری نئوکلاسیسم ایرانی مصادره و تغییر داده شد و نهایتاً به واسطه‌ی تلاش پیمانکاری آلمانی به سرانجام رسید.[۲۵]

ابتدا، طرح پروژه‌ی کاخ دادگستری بنایی سه قسمتی، طویل و متقارن بود. پیکره‌های اصلیِ آن در چهار ارتفاع به همراه دو حیاط مرکزی و یک ایوان بر بالای بام طراحی شدند. ساختار نما نیز در این نسخه بسیار ساده و بی‌آرایه بود. وزارت صنایع وقت، به عنوان کارفرمای دولتی این بنا، نهایتاً بانی اجرای طرحی کاملاً متفاوت از پیشنهاد اولیه گورکیان شد (تصویر ۱۱). تعدادی از اجزای مدرن طرح نخست، چون بام مسطح و یا بازی با ارتفاع‌های مختلف از نقشه‌ی نهایی حذف شدند. به علاوه آنکه، سادگی نمای اولیه، جای خود را به شمایلی جدید داد که هرچند ذاتاً مدرن باقی ماند، ولی گرایشی نئوکلاسیک و مبتنی بر آرایه‌پردازی پیدا نمود. همچنین در بازطراحی نما کوشش شد با متمم کردن صفحات سنگی و تعدادی دیرک، نما را مزین‌تر نمایند. افزودن جزئیات دیگری مانند شبه بالکن‌ها، نقش برجسته‌های سنگی با آرایه‌های ایران باستان بر بالای پنجره‌ها یا نشاندن نوارهای عمودی آرایه‌دار، گل‌های دوازده‌پر ساده شده و عناصر تزئینی، همگی تلاشی دیگر بودند برای ملبس کردن بنا به جامه‌ی «هویت ایران باستان».

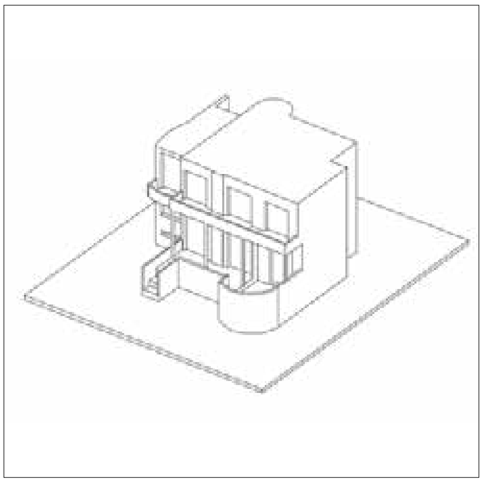
«ابتدای مدرن»ی از نوع ایرانی: مسیری ممکن یا ناممکن؟

آیا به راستی تفکر «ساخت‌وساز نوین» دوران «ابتدای مدرن» آنطور که منتقدین امروزی ایران بدان معتقدند، نسبت به بستر مکان خود بی‌تفاوت و یا دچار «بی‌هویت»ی بود؟ شکی در آن نیست که آبشخور معنوی ابتدای مدرن در اروپا بود. اما سؤال اینجاست که آیا اساساً کشورهای غیراروپایی همچون ایران، اقبالی هم در شکل‌دهی به نسخه‌ی خودی از این معماری مدرن داشتند؟

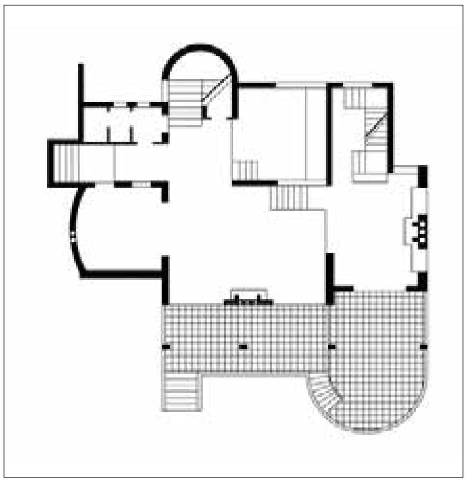
ویلیام کرتیس، نظریه‌پرداز انگلیسی، در مقام پاسخ به این پرسش میان «جریان پیشگام» و «سبک بین‌المللی» که بعدها ایجاد شد، تمایز قائل می‌شود. امروزه می‌توانیم با بازگشت به گذشته، تلاش‌های جدی‌ای را از سوی معماران پیش‌قراول و نامدار جریان ابتدای مدرن در جهت تطبیق و همخوانی طرح‌هایشان با بستر مکانی خود رصد کنیم. از مصادیق این رویکرد، می‌توان به تلاش‌های ابتدای مدرن در کشور ژاپن و آثاری همچون هتل امپریال اثر فرانک لوید رایت در توکیو



↑↑ نمای خانه‌ی سیاسی

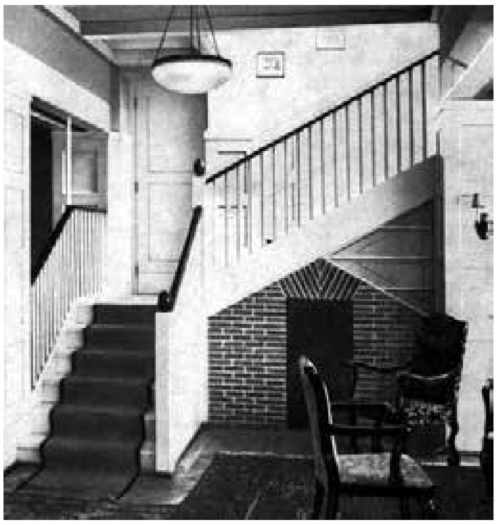


پرسپکتیو ایزومتریک

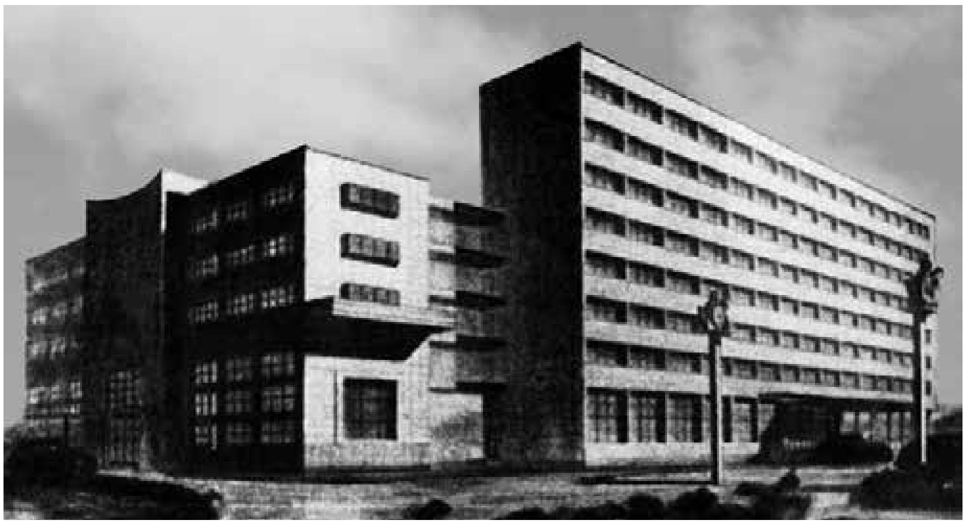


پلان طبقه‌ی همکف

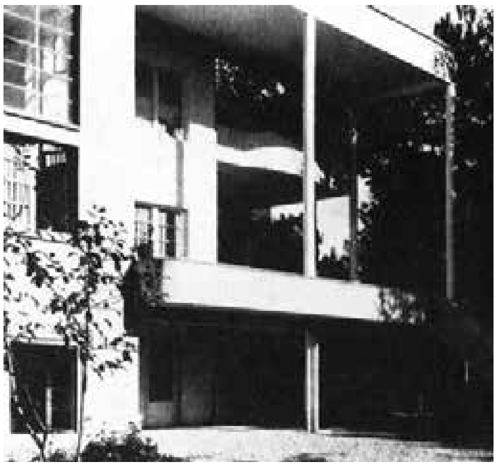
تصاویر این صفحه (۵): خانه‌ی سیاسی، گابریل گورکیان، تهران، ۱۹۳۵ [نگارنده]



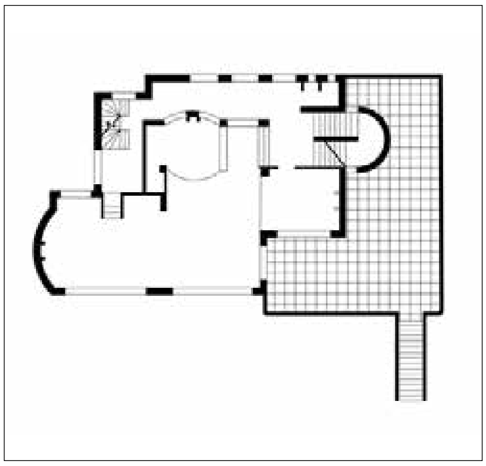
تصویر ۶. خانه‌ی اشتراسر، آدولف لوس، وین، ۱۹۱۹



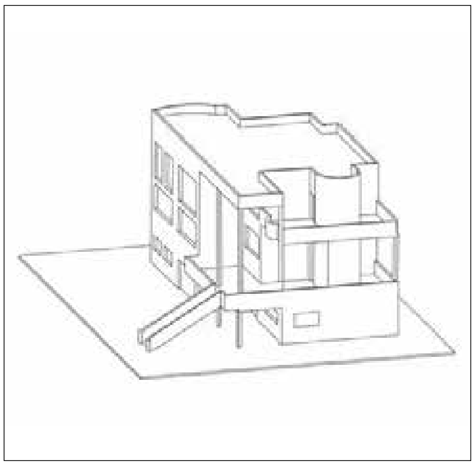
ساختمان وزارت صنایع، تهران



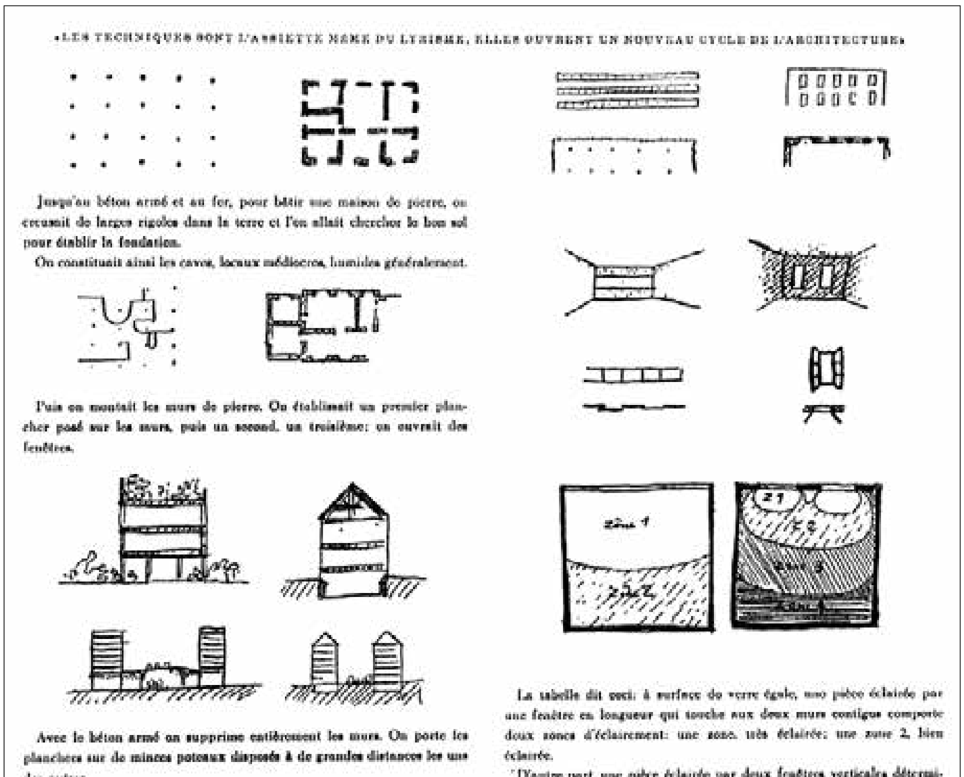
↑↖⇱ تصویر۷. خانه‌ی خسروانی، گابریل گورکیان، تهران، ۱۹۳۶



پلان طبقه‌ی همکف



پرسپکتیو ایزومتریک



«LES TECHNIQUES SONT L'ASSIETTE MÊME DU LYRISME, ELLES OUVRENT UN NOUVEAU CYCLE DE L'ARCHITECTURE»

Jusqu'au béton armé et au fer, pour bâtir une maison de pierre, on creusait de larges rigoles dans la terre et l'on allait chercher le bon sol pour établir la fondation.

On constituait ainsi les caves, locaux médiocres, humides généralement.

Puis on montait les murs de pierre. On établissait un premier plancher posé sur les murs, puis un second, un troisième; on ouvrait des fenêtres.

Avec le béton armé on supprime entièrement les murs. On porte les planchers sur de minces poteaux disposés à de grandes distances les uns des autres.

Le sol est libre sous la maison, le toit est reconquis, la façade est entièrement libre. On n'est plus paralysé.

La tabelle dit ceci: à surface de verre égale, une pièce éclairée par une fenêtre en longueur qui touche aux deux murs contigus comporte deux zones d'éclairement: une zone, très éclairée; une zone 2, bien éclairée.

D'autre part, une pièce éclairée par deux fenêtres verticales déterminant des trumeaux, comporte quatre zones d'éclairement: la zone 1, très éclairée, la zone 2, bien éclairée, la zone 3, mal éclairée, la zone 4, obscure.

تصویر ۸. اصول پنجگانه‌ی لوکوربوزیه، ۱۹۲۳

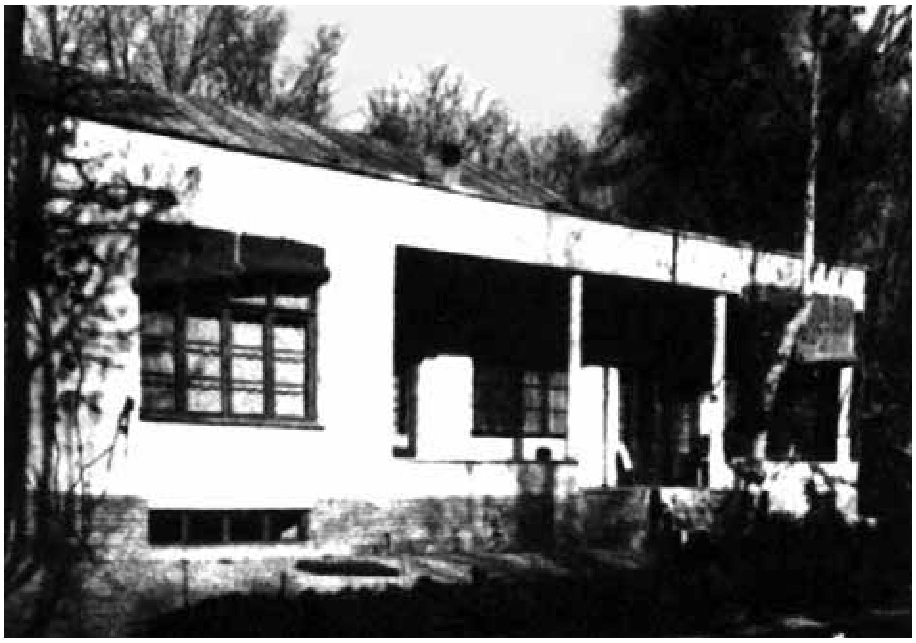
[مأخذ تصاویر این صفحه: نگارنده]

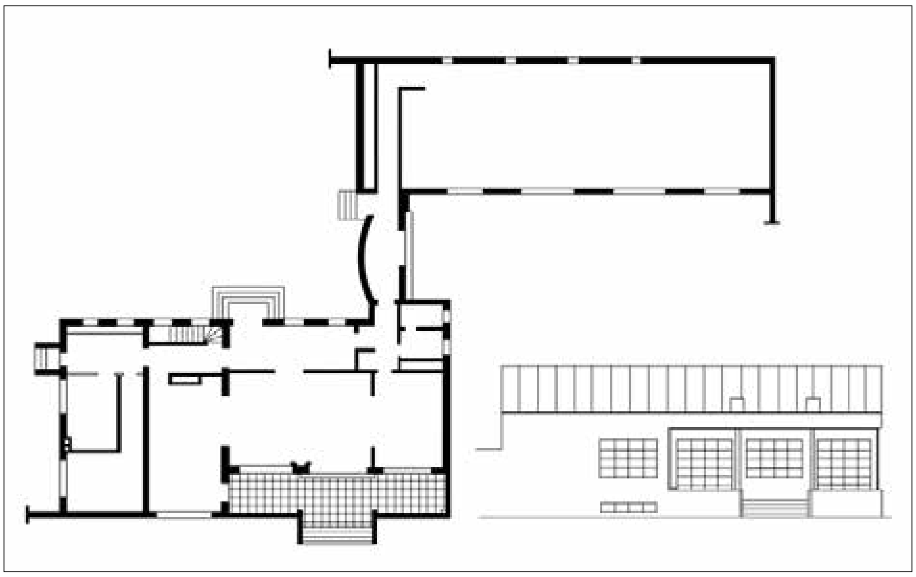
(۱۹۲۳) (تصویر ۱۲)، خانه‌ی مسکونی هیوگا اثر برونو تات (Bruno Taut) در آتامی (۱۹۳۵) (تصویر ۱۳) و یا اُکورا در توکیو (۱۹۳۶) (تصویر ۱۴) اشاره کرد. تات در تشریح طرح خانه‌ی مسکونی هیوگا، معتقد بود که پروژه‌ی او تلاشی بود در جهت بازتفسیر روح معماری سنتی ژاپن در قالب خوانشی نوین.[۳۷] (تصویر ۱۵).

خانه‌ی ملک اصلانی، که گورکیان آن را در سال ورود خود (۱۹۳۳) به تهران بنا نمود، از سویی تأثیرات معماری ابتدای مدرن را نشان می‌دهد و از سوی دیگر، گویای کوششی منحصربه‌فرد در ارائه‌ی خوانشی ایرانی از مفهوم «ساخت‌وساز مدرن» بود معمار، در این ویلا از تغییرات بنیادین در تیپولوژی ساختمانی صرف نظر کرد و مشخصاً به راه حل‌های سنتی و بومی ارجاع داد. در زمره‌ی این عناصر، می‌توان به تقارن در طرح و یا بکارگیری تالاری در میانه‌ی اشکوب به همراه گوشواره‌های جانبی آن اشاره کرد.[۲۸] به همین ترتیب، طراحی مجزایِ موقعیت اختصاصی فضای مسکونی مرد خانه که در نزدیکی ورودی ساختمان قرار داشت و فضای اختصاصی کدبانوی خانه که در سمت دیگر ساختمان و نزدیک آشپزخانه بود، قابل ردیابی است. اتاق‌های اندرونی و بیرونی همانند سرمشق سنتی خود، هرکدام اتصال مستقیم به فضای نشیمن مشترک داشتند. معمار از بکارگیری عناصر مدرنی چون درب‌های کشویی صرف نظر کرده بود. همه‌ی اتاق‌ها در یک سطح بودند و تأکیدی بر گشایش فضاها نبود. خانه‌ی مدرن مِلک اصلانی،[۲۹] به صورت غافلگیر کننده‌ای پذیرای عناصری از معماری سده‌ی نوزدهم ایرانی بود. بهره‌گیری از تصویری آشنا چون گشایش تالار با درب یا اُرُسی به ایوان که خود نهایتاً با پلکانی به حیاطی مشجر و حوضی مرکزی در ارتفاع پایین‌تر متصل بود از ویژگی منحصربه‌فرد طرح بود. استفاده‌ی مجدد از عناصر سنتی در پروژه‌های بعدی گورکیان تکرار نشد و به این ترتیب، خانه‌ی مِلک اصلانی، تنها پروژه‌ی نشر و معرفی شده‌ی دوران پیشقراولان مدرن ایران است که امکان اجرای چنین راه مجزایی را به تصویر کشید.[۳۰] (تصویر ۱۶)

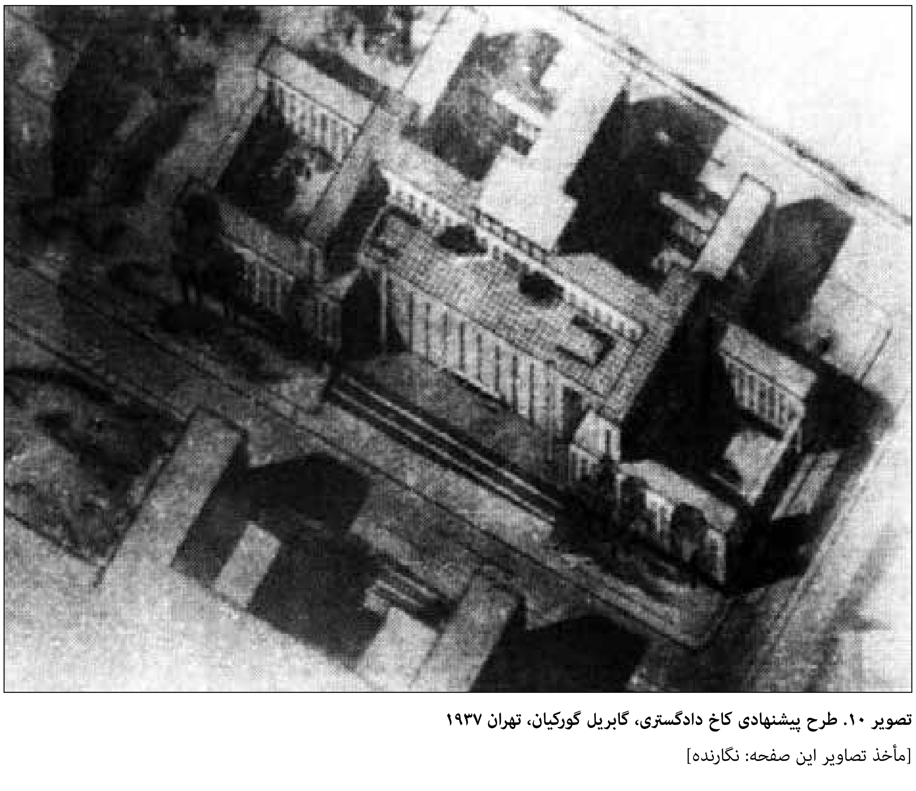
گابریل گورکیان به عنوان یک پیشروی زبده‌ی معماری مدرن، جلوتر از درجه‌ی پذیرش صحنه‌ی معماری ایرانِ آن زمان گام برداشت. هنگامی که وی در سال ۱۹۳۳ به ایران آمد، کوشید راهگشای مسیر ابتدای مدرن در معماری ایران باشد. با این وجود، رد شدن طرح مدرن او برای ساختمان وزارت صنایع یا دخل و تصرف کارفرما در پروژه‌ی کاخ دادگستری، حکایت از آن دارد که نظریات مدرن وی با مشکلات اجرایی زیادی در حیطه‌ی طرح‌های عمومی روبرو بودند. کارفرمایان دولتی، مسلماً از طرح‌هایی به سیاق «نئوکلاسیک ایرانی» حمایت جدی‌تری داشتند.

طرح خانه‌ی ملک اصلانی در همان سال نخستین ورود «ابتدای مدرن» به ایران نشان داد، یافتن «نسخه‌ی ایرانی مدرن» ممکن بود. اما این مسیر از سوی گورکیان در ادامه‌ی حضورش در ایران به صورت جدی دنبال نشد. اکثر طرح‌هایی که او برای کارفرمایان خصوصی خود ساخت، به چارچوب نسخه‌ی ابتدای مدرنِ اروپایی وفادار ماندند. شاید بتوان یکی از دلایل این تغییر رویکرد را در علایق و خواسته‌های کارفرمایان وی نیز دید. افرادی که اکثراً به طبقات بالای اجتماعی تعلق داشتند و سخت مایل بودند ایران را عضوی از کشورهایی با تمدن مدرن و غرب‌گرا ببینند. منصرف شدن از ساخت معماری مدرن با خوانش بومی، نهایتاً صحنه‌ی معماری ایران را در طی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ دچار رواج یک معماری صرفاً عملکردگرا، یکنواخت و بین‌المللی کرد و نهایتاً به بحران هویت رسید.



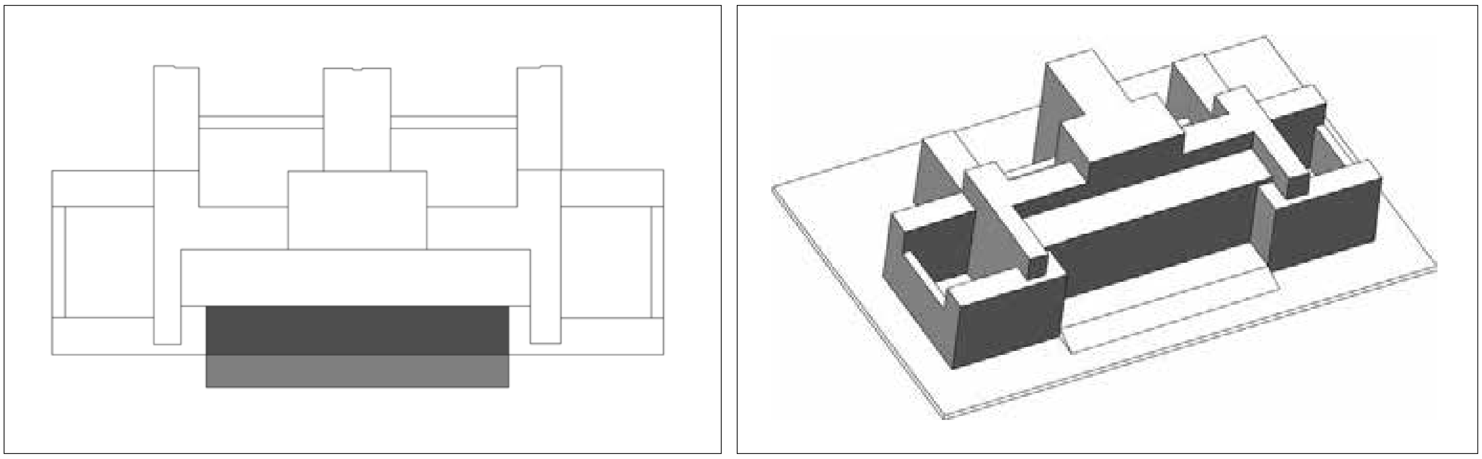


↑⇑ تصویر ۹. خانه‌ی فیروز، گابریل گورکیان، تهران ۱۹۳۷

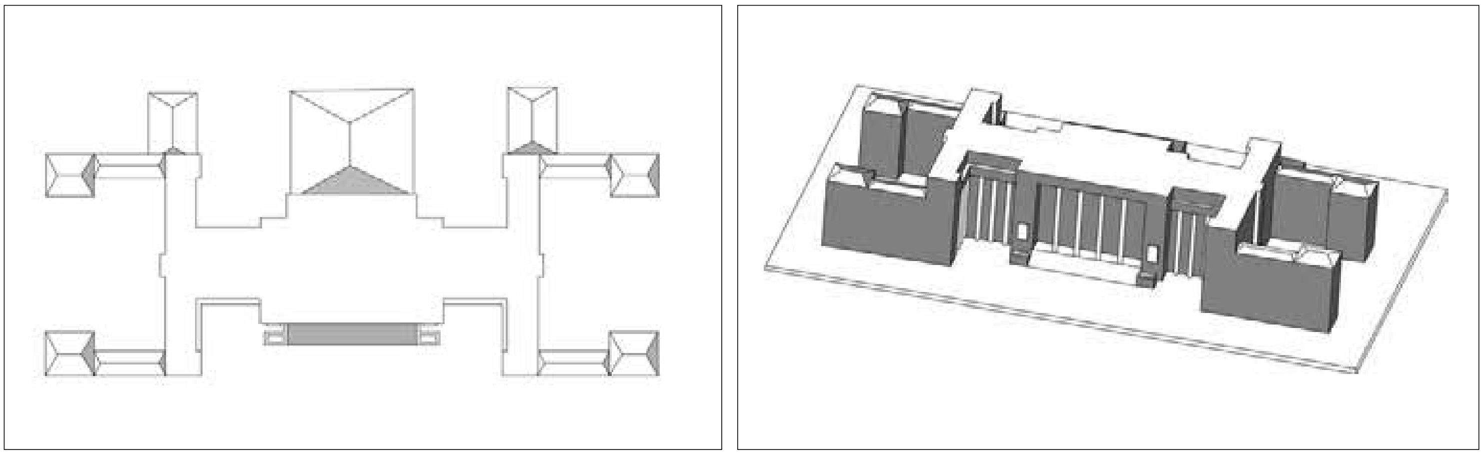


تصویر ۱۰. طرح پیشنهادی کاخ دادگستری، گابریل گورکیان، تهران ۱۹۳۷

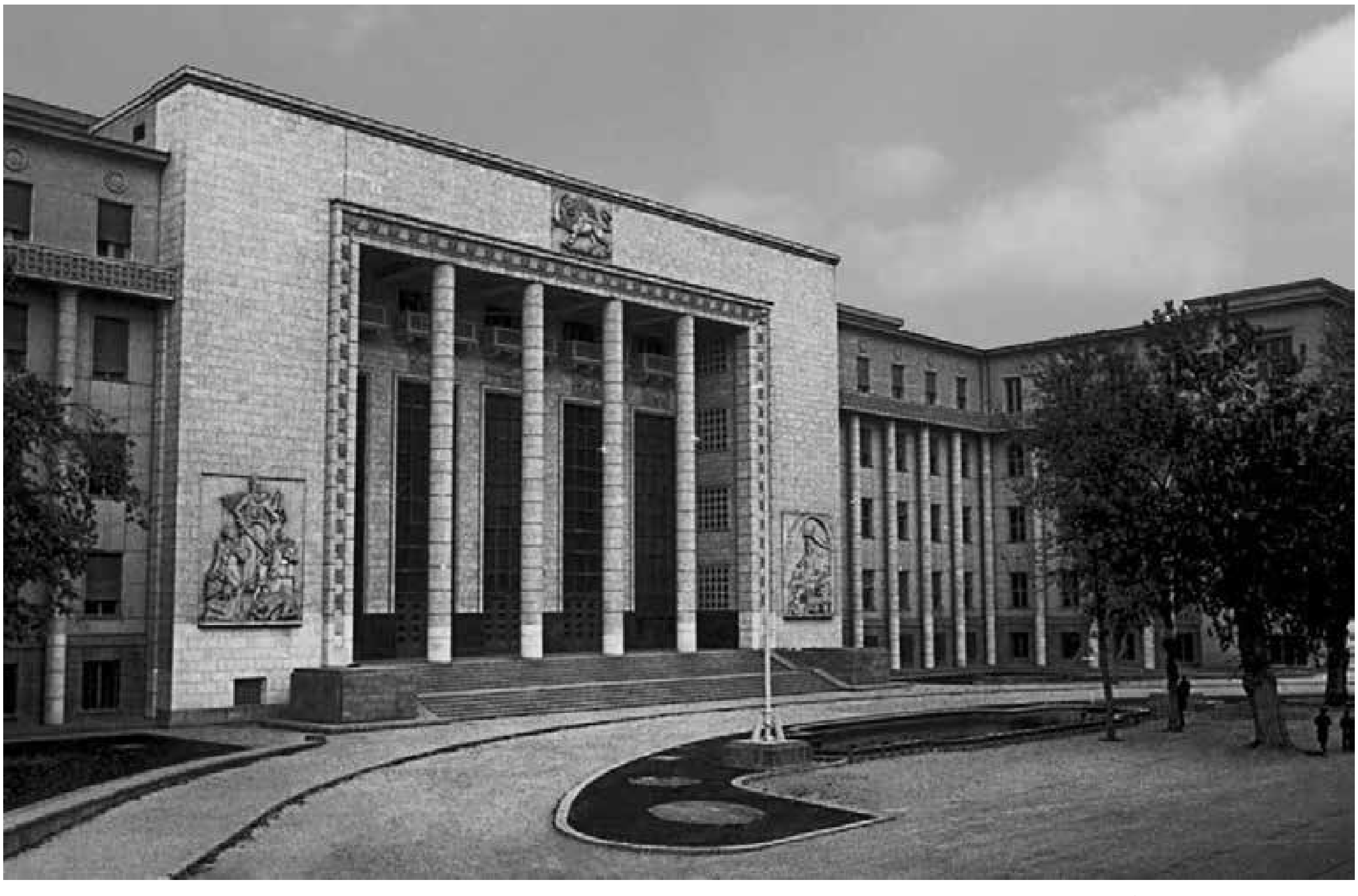
[مأخذ تصاویر این صفحه: نگارنده]



↑ ↖ طرح گورکیان برای دادگستری (ترسیم مجدد از هنرمعماری)

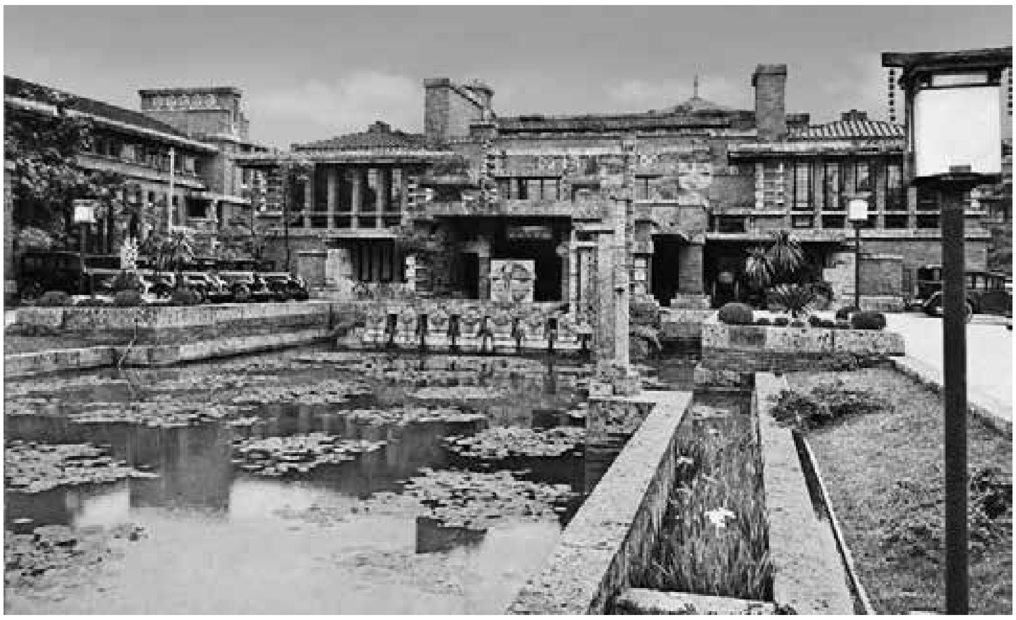


↑ ↖ طرح اجرا شده‌ی کاخ دادگستری (ترسیم مجدد از هنرمعماری)

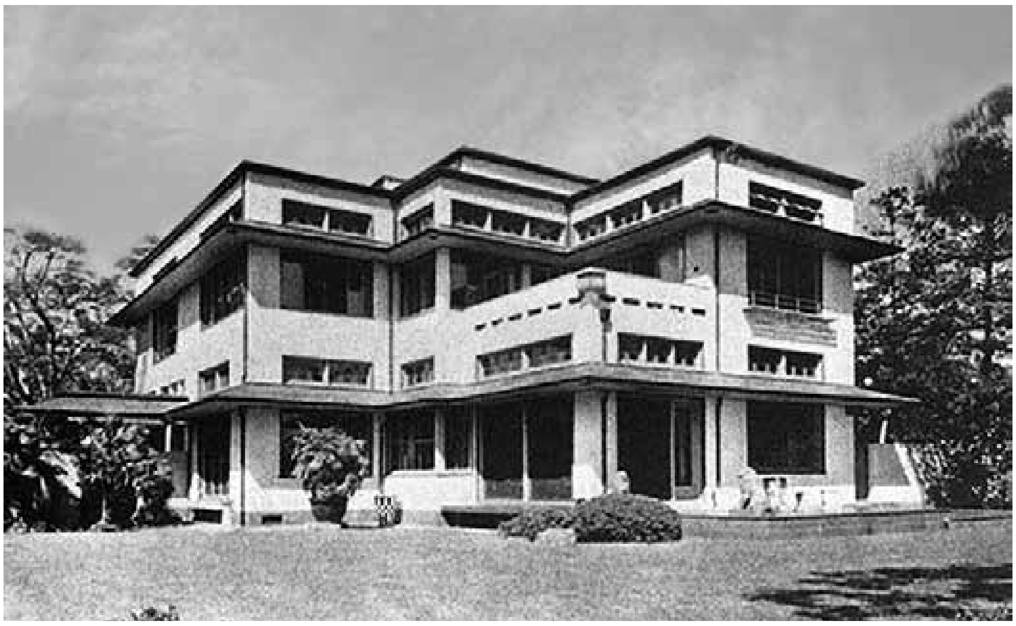


تصویر ۱۱. طرح اجرا شده‌ی کاخ دادگستری، تهران، ۱۹۳۷-۱۹۴۲

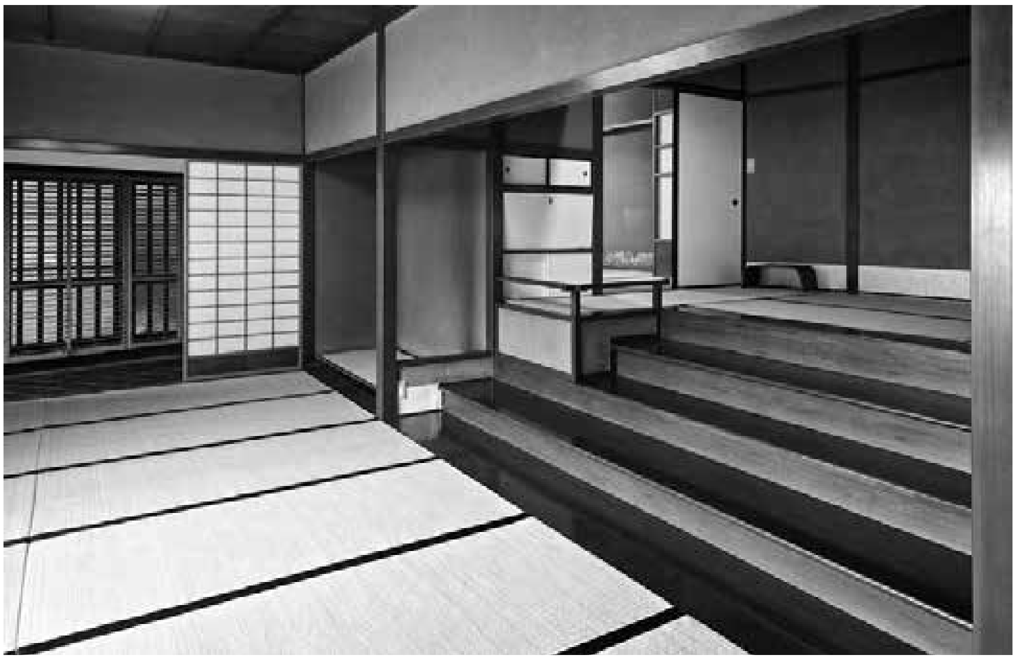
[Retrieved March 5, 2017. From http://en.wikipedia.org/wiki/Courthouse_of_Tehran]



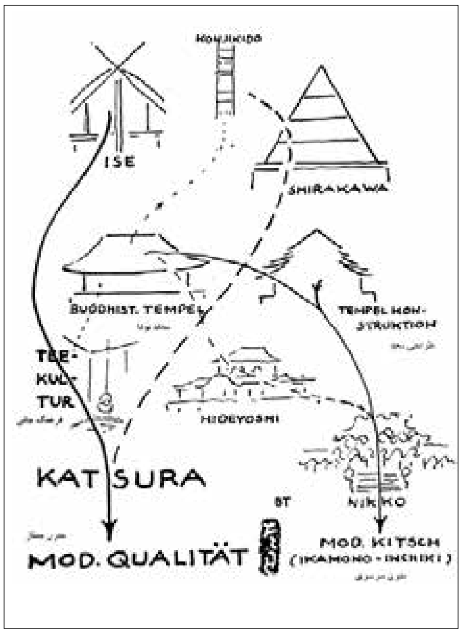
تصویر ۱۲. فرانک لوید رایت، هتل امپریال، توکیو، ۱۹۲۳ [Retrieved March 7, 2017. From https://howcreativeswork.com/201310//]



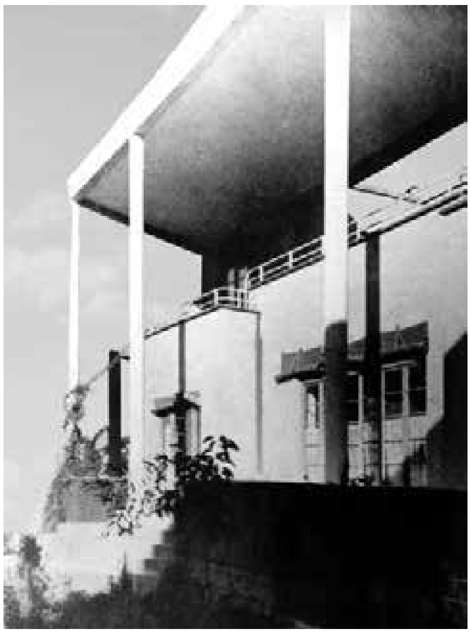
تصویر ۱۳. برونو تات، خانه‌ی هیوگا، آتامی، ۱۹۳۵ [نگارنده]



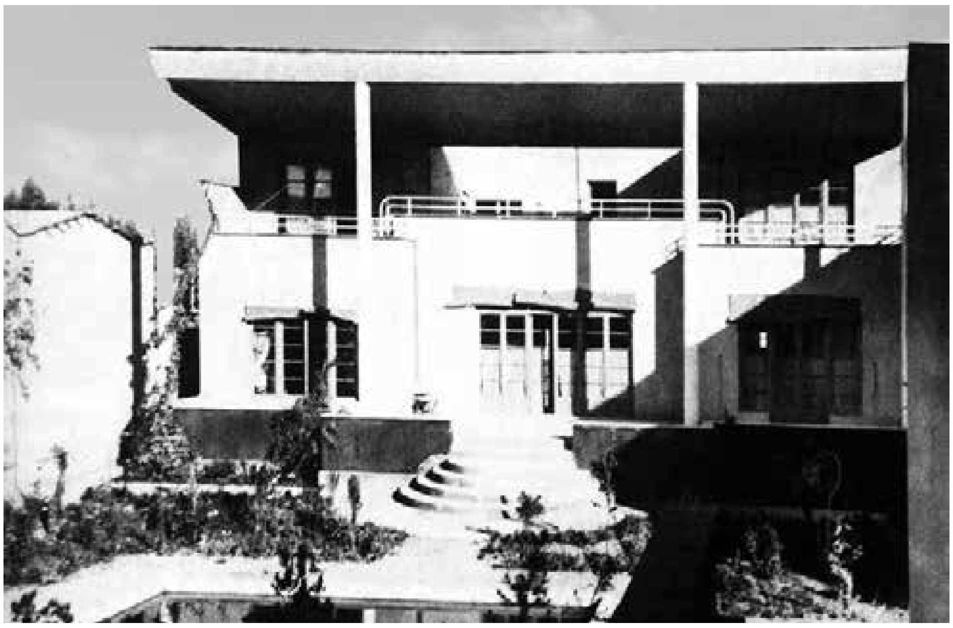
تصویر ۱۴. برونو تات، اکوارو، توکیو، ۱۹۳۶ [Retrieved March 7, 2017. From http://davecloughphotography.com/2011//06/]


HOUJIKIDO
ISE
SHIRAKAWA
BUDDHIST. TEMPEL
TEMPEL KON-STRUKTION
TEE-KUL-TUR
HIDEYOSHI
KATSURA
ST
NIKKO
MOD. QUALITÄT
MOD. KITSCH (IKAMONO - INCHIKI)

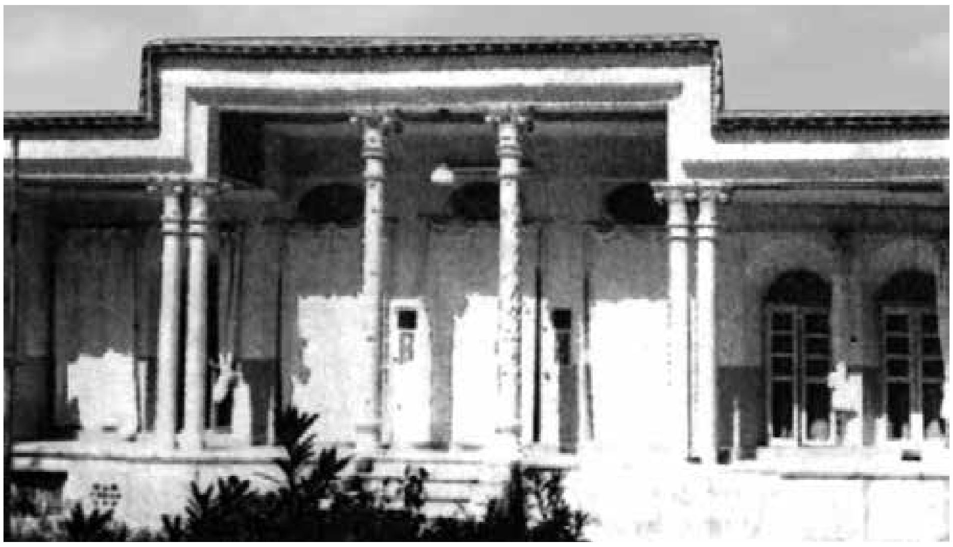
تصویر ۱۵. اسکیس‌هایی از برونو تات که نشان دهنده‌ی توجه او به زمینه است و مدرن ممتاز را از مدرن کیچ (سرسری) که سطحی‌نگر است جدا می‌کند.



تصاویر ۱-۱۶ خانه‌ی ملک اصلانی، گابریل گورکیان، تهران، ۱۹۳۶

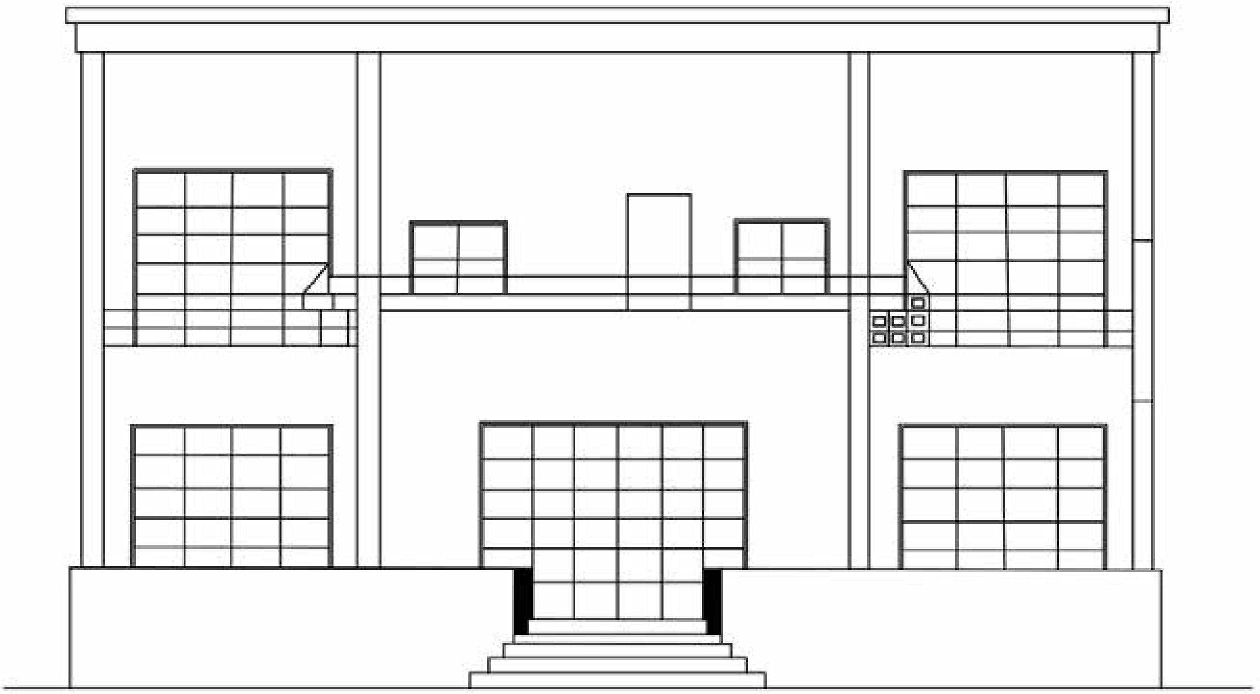


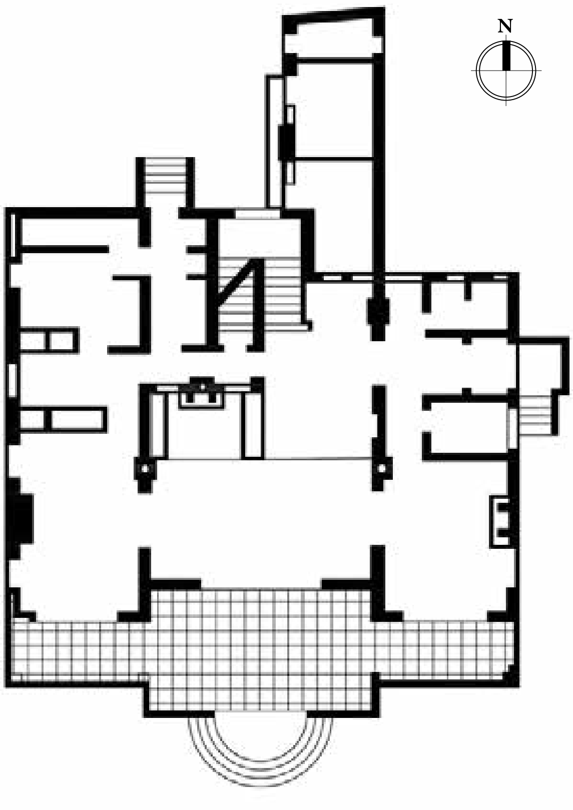
تصاویر ۲-۱۶ خانه‌ی ملک اصلانی، گابریل گورکیان، تهران، ۱۹۳۶



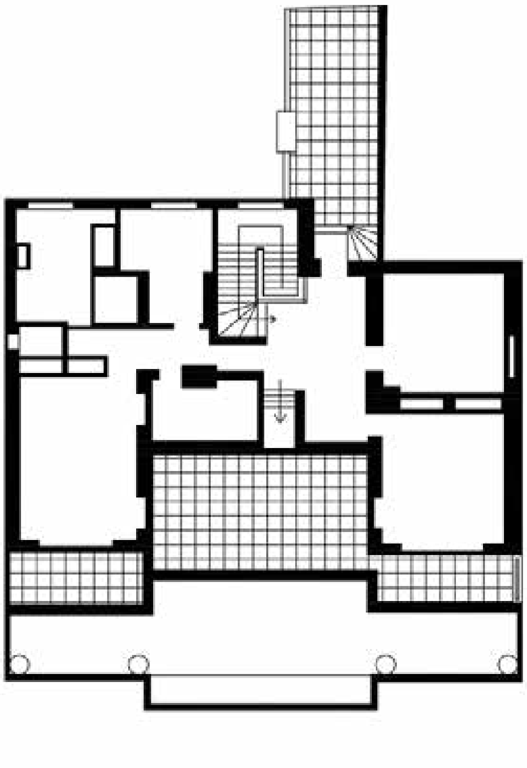
خانه‌ی سنتی در منطقه مسجد حکیم، تهران

[مأخذ تصاویر این صفحه و صفحه‌ی بعد: نگارنده]





پلان طبقه‌ی همکف



پلان طبقه‌ی اول

تصاویر این صفحه: **خانه‌ی ملک اصلانی، گابریل گورکیان، تهران، ۱۹۳۶**

پی‌نوشت

1. Grigor 2009, 31–41.
2. Vitou/ Deshoulieres/Jeanneau 1987, 123.
3. Pakdaman 1995, 121.
4. Rukschcio/ Schachel 1982, 356.

۵. برای اطلاع از آخرین تحقیقات درباره‌ی گِوُرکیان و آثار وی در ایران، نک: Marefat 1988; 1992; Hakim 2001; 2002a; 2002b, 2007.

6. Bani Masud 2014, 182.
7. Hakim 2007, 60.

۸. معمار این اثر با توجه به اسناد و منابع موجود شناخته شده نیست.
۹. این اثر در دهه‌ی ۱۹۵۰ تخریب و به جای آن یک بنای اداری چندطبقه ساخته شد.
۱۰. در اسناد و مدارک مکتوب هیچ نامی از معمار این بنا نیامده است.

11. Marefat 1988, 108–110. Palenzona-Djalili 2015.

۱۲. این بنا امروز متعلق به مجموعه‌ی ساختمان‌های وزارت امور خارجه است.

13. Vitou/Deshoulieres/Jeanneau 1987, 123–140.
14. Guevrekian 1938.
15. Villa Taleghan (1936) und Villa Nezam-Mafi (1937).
16. Yazdanšinas Hašimi 2001, 75.
17. Strnad 1913, 13.

۱۸. خانه‌ی سیاسی در شمال مجموعه‌ی ورزشی امجدیه در کوچه‌ی سیاسی ساخته شد و هم‌اکنون متعلق به خانواده‌ی سیاسی است. البته بنا در قیاس با صورت اولیه‌اش نوسازی و چهره‌ی آن به کلی دگرگون شده است.

19. Vitou/Deshoulieres/Jeanneau 1987, 104.
20. Yazdanšinas Hašimi 2001, 75.
21. Hakim 2001, 56.
22. Yazdanšinas Hašimi 2001, 75.
23. Hakim 2002b, 65–103.
24. Vitou/ Deshoulieres/Jeanneau 1987, 94–100.
25. Ebd., 78–85.
26. Curtis 1989, 174–185.
27. Taut/Speidel 2003.

۲۸. خانه‌ی مِلک اصلانی در خیابان انقلاب (شاه‌رضای سابق) واقع است. به طرزی اساسی نوسازی و دگرگون شده، که تقریباً هیچ اثری از بنای اصلی در آن به چشم نمی‌خورد. این خانه اکنون تغییر کاربری داده و به بانک تبدیل شده است.

29. Hakim 2002b, 16.
30. Hakim 2008, 80–85.

منابع

- بانی مسعود، امیر (۱۳۹۲). معماری معاصر ایران: در تکاپوی بین سنت و مدرنیته، چاپ چهارم. تهران: هنرمعماری قرن.
- پاکدامن، بهروز (۱۳۷۶). نگاهی کوتاه بر شیوه‌ها و گرایش‌های معماری در تهران. کتاب تهران، ج ۵ و ۶، صص ۱۱۸-۲۲۵.
- حکیم، نگار (۱۳۸۰). بررسی تاریخ هنری پروژه‌های خصوصی گورکیان در تهران از ۱۳۱۲ تا ۱۳۱۶ شمسی، مجله‌ی معمار، شماره‌ی ۱۴.
- حکیم، نگار (۱۳۸۰). بررسی بنای وزارت امور خارجه و کاخ دادگستری در مجموعه طرح‌های عمومی گابریل گورکیان. مجله‌ی معمار، شماره‌ی ۱۵.
- یزدان‌شناس هاشمی، ماندا (۱۳۸۰). گابریل گورکیان، مدرنیستی دیگر در تهران ۱۳۱۲ تا ۱۳۱۵. معماری و شهرسازی، ۶۲-۶۳.
- Curtis, William J. R. (1989). *Architektur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart.
- Favole, Paole (2012). [Image]. *The Story of Modern Architecture.* New York: Prestel Publishing.
- Grigor, Talinn (2009). *Building Iran: Modernism, Architecture, and National Heritage under the Pahlavi Monarchs*. New York.
- Guevrekian, Gabriel (1938). Habitation a Teheran, *L'architecture d'aujourd'hui* 1938:1, 58-59, 78.
- Hakim, Negar (2002). *Gabriel Guevrekian, ein Architekt der internationalen Moderne in Teheran von 1933-37 unveröffentl.* Diplomarbeit, Universität Wien.
- Hakim, Negar (2007). *Entwicklung der modernen Architektur in Iran: Die Suche nach der Identität der iranischen Architektur in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, unveröffentl.* Dissertation, Universität Wien.
- Hakim, Negar (2008). *Naive Assemblage or Shrewd Adaptation: A Dilemma for the Iranian Modernist.* 2A: Architecture & Art Quarterly7, S. 80–85.
- Marefat, Mina (1988). *Building to Power: Architecture of Tehran 1921–1941.* unveröffentl. Diss., Massachusetts Institute of Technology Boston.
- Hgg. Chahryar Adle und Bernard Hourcade, Paris *Teheran: Capitale bicentennaire,* "The Protagonists Who Shaped Modern Tehran" in 1992 und Teheran, 95–126
- Palenzona-Djalili, Elika (2015). *Iranischer Klassizismus: Konstruktion einer nationalen Identität. bfo-journal* 1, 3–47.
- Rukschcio, Burkhardt und Roland Schachel (1982). *Adolf Loos: Leben und Werk.* Salzburg.
- Strnad, Oskar (1913). *Wohnung und Haus.* Wien.
- Taut, Bruno und Manfred Speidel (2003). *Ich liebe die japanische Kultur: Kleine Schriften über Japan.* Berlin.
- Vitou, Elisabeth, Dominique Deshoulieres und Hubert Jeanneau (1987). *Gabriel Guévrékian: une autre architecture moderne 1900–1970.* Paris.

محمدحسن فروزان‌فر (رتبه‌ی نخست)

محمدمهدی سعیدی (رتبه‌ی دوم)

فربد طبائی (رتبه‌ی دوم)

کمیل کیا و علی کثیری (رتبه‌ی سوم)

معماری‌های در حال ظهور

فضاهای شهری

فلسفه‌ی وجودی

برنامه‌ریزی، سیاست است؛ معماری، برنامه‌ریزی است ــ برنامه‌ریزیِ ایده، پروژه و اجرا. بدون برنامه‌ریزی، تصویر دکترین و حرکت استراتژیک امکان‌پذیر نیست. معماری معاصر ایران دکترین ندارد، زیرا برنامه‌ریز و برنامه‌ریزی ندارد. معماری معاصر ایران، هدف مدون، روش مدون، کارگزار مدون و نهایتاً اجرای مدونی ندارد که حرکت کند؛ این معماری، روند چندبعدی و سینوسی‌ای را در پیش گرفته است. هدف از این برنامه، تمرین برنامه‌ریزی و تفکر استراتژیک است.

اگر تصوری از آینده نداشته باشیم، چگونه امروز معماری می‌کنیم؟ معماری‌های در حال ظهور، یک مسابقه‌ی مفهومی است که به صورت عمومی برگزار می‌گردد و مخاطبین آن، مجموعه‌ی معماران حرفه‌ای، دانشجویان و علاقه‌مندان به این هنر و توابع فکری آن می‌باشند. در این رویداد، ممکن است یک پروژه‌ی اجرا شده، یا یک طرح کشیده شده، یک کانسپت و حتی یک متن به پژوهش و رقابت گذاشته شود. کدام طرح، تصویر بهتر و شفاف‌تری از آینده ارائه می‌دهد؟ ده سال دیگر ما کجا خواهیم بود؟ مهم‌تر آنکه، چگونه و براساس چه استدلالی اینگونه ادعا شده است؟ استدلال طراح یا طراحان آن چیست؟ چرا و بر چه اساسی، نقدی بر معماری معاصر وارد شده و از کدام دریچه‌ی فلسفی و نظریه‌پردازانه‌ای، این افق ترسیم شده است؟ اینها مواد و معیارهای قضاوت این رویداد هستند.

وب‌سایت هنر معماری آنلاین (www.AOAonline.ir)، به عنوان بازوی دیجیتال هنرمعماری (AOA) مأمور گردید تا این مسائل را به چالش بکشد و با برگزاری این رویداد، موج‌های متوالی لازمه را تبیین و به بررسی و جهت‌دهی جریان معماری اقدام نماید. در این بین، ما از نظرات کارشناسان و استادان فن بهره برده و کوشیدیم هر فصل، به آینده، بیش از پیش نزدیک گردیم. این نخستین بار در ایران است که یک وب‌سایت، یک رویداد ملی تعریف می‌کند و این بار، بر ارزش‌های حرکت گروهی و رشد سازمانی تأکید می‌ورزد.

داوران فصل نخست

- کوروش حاجی‌زاده (دکترای معماری)
- علیرضا اسدی (دکترای آینده‌پژوهی)
- نماینده‌ی مؤسسه‌ی هنر معماری قرن (برگزارکننده) – گروه فرارسانه‌ای هنرمعماری

جوایز

- **نفر نخست:** ایراد سخنرانی و تندیس ویژه‌ی رویداد به انضمام لوح تقدیر و نشر و معرفی اثر در رسانه‌های هنرمعماری
- **نفرات دوم و سوم:** لوح تقدیر و نشر و معرفی اثر در رسانه‌های هنرمعماری

خیلی دور خیلی نزدیک، ایران ۱۴۰۴

محمدحسن فروزان‌فر (رتبه‌ی نخست)

معماری در حال ظهور (فضای شهری)

اگر هر دو تیتر بالا را در یک عنوان بازنویسی کنیم، خواهیم داشت: «فضای شهری در حال ظهور». بنابراین سه کلید واژه‌ی مهم (فضا، شهر، ظهور یا به عبارتی آینده) کانسپت پروژه را شکل می‌دهند. «خیلی دور خیلی نزدیک، ایران ۱۴۰۴» با کنایه به سند چشم‌انداز معماری و شهرسازی کشور انتخاب گردیده که توسط بنیاد معماری انقلاب اسلامی تحت عنوان چشم‌انداز بیست ساله‌ی معماری و شهرسازی تدوین شده است. این سند برای بیست سال آتی کشور تدوین شده، اما اقدامات متناقض یا بهتر بگوییم، عدم اقدامات لازم، معماری و شهرسازی را در مسیر مفروض پیش نبرده است. به طوری که اکنون فقط نه سال تا پایان اعتبار این چشم‌انداز باقیست ولی پیشرفت که هیچ، شاید پسرفت هم داشته‌ایم. به همین منظور تأکید نگارنده در کنار تصاویر مربوطه، بر روی سال ۱۴۰۴ می‌باشد.

سیاست‌زدگی معماری و شهرسازی

برنامه‌ریزی و طراحی فضاهای شهری که طبیعتاً در مقیاس کلان مطرح می‌شوند، بیش از آنکه متأثر از تخصص‌های مربوطه مثل برنامه‌ریزی شهری، طراحی شهری، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، حمل‌ونقل و ... باشند، حاصل سیاستگذاری و ایدئولوژی حکومت‌ها است. به بیان دیگر سیاست‌زدگی معماری و شهرسازی باعث شده است کنترل و مدیریت آن از عهده متخصصان خارج شود. این مهم در تمام کشورها و مدل‌های حکومتی صادق است. از فضاهای مرده و انسان‌زدای کمونیستی روسیه، چین و کوبا در دهه‌های گذشته گرفته تا احیای فضاهای شهری و مردم‌وارِ کنونی دانمارک، فرانسه، هلند و ... در سال‌های اخیر به مدد پیدایش علم مطالعات زندگی همگانی در فضای شهری. از طرفی، تهاجم فرهنگی و تجاری شرکت‌های بزرگ در سبک زندگی و نحوه‌ی تعامل انسان با فضا، از نمونه‌های دیگر سیاست‌زدگی جوامع امروز است. برای مثال، همزمان با انقلاب صنعتی، شکوفایی اقتصادی اروپا، صنعتی‌سازی ساختمان و تولید انبوه خودروها، بیشتر مردم در مسکن‌های حومه‌ی شهر ساکن شده و در نتیجه از تراکم جمعیت در مرکز شهر کاسته شد، به طوری که هرقدر فضای جدید خلق می‌شد، فقدان زندگی شهری بیشتر خودنمایی می‌نمود. به موازات این مهم، خودروهای شخصی، بخش جدایی‌ناپذیر زندگی روزانه در منظر شهری شدند و به مرور تسلط خودروها بر شهر در تقابل با زندگی شهری قرار گرفت. امروزه شهرهای ما با اولویت و ترجیح خودروها، سهولت تردد و ایجاد راه‌های ارتباطی، برنامه‌ریزی و طراحی می‌شود.

رویکرد پروژه

در راستای این سیاست‌زدگی، معماری و شهرسازی ایران هم سال‌ها است که تحت تأثیر یک تفکر و مدیریت پیمانکاری اداره می‌شود. تفکری که ساختن را در هر شرایطی ارجح می‌داند. در پاسخ به هر مسئله‌ای بدون توجه به ماهیت آن، پروژه‌های عمرانی به عنوان پاسخ ارائه می‌شوند. به جای تقویت حمل‌ونقل عمومی، گسترش آن و فرهنگ‌سازی، خیابان‌ها و اتوبان‌های چندطبقه ساخته می‌شود و بستر را برای جولان خودروهای بیشتر فراهم می‌کند. باغات و بوستان‌های چندصد ساله توسط برج‌های سر به فلک کشیده تخریب و برای جبران فاجعه، نهال‌های چندماهه به اسم کمربند سبز در بیرون شهر کاشته می‌شوند. بدون مکانیابی و امکان‌سنجی، مگامال‌هایی در بافت متراکم شهر ساخته شده و به دنبال آن، یک منطقه‌ی مسکونی خالی از سکنه شده و تبدیل به پارکینگ می‌شود! مثال‌هایی از این دست، حاکی از سیستم بیمار مدیریتی است که مصالح عمومی را فدای منافع اقتصادی عده‌ای محدود کرده و برنامه‌ریزی و طراحی شهری را با بن‌بست روبرو می‌کند.

پروژه‌ی «خیلی دور خیلی نزدیک، ایران ۱۴۰۴» با رویکرد فضاهای شهری آینده که معلول همین سیاست‌زدگی‌ها و تخصص‌زدایی‌ها است، پنج فضای شهری شاخص و ارزشمند که مورد اقبال مردم و متخصصان قرار گرفته است را به صورت سمبلیک، برجسته می‌نماید و ضمن گزارشی تصویری از تغییر و تحولات این فضاها در طول زمان، آینده‌ی سیاه و تلخ پیش رو را زودتر از آنکه فرا رسد نشان می‌دهد. باشد که هشداری به همه‌ی ما داده شود که چگونه کمر به نابودی خود بسته‌ایم.

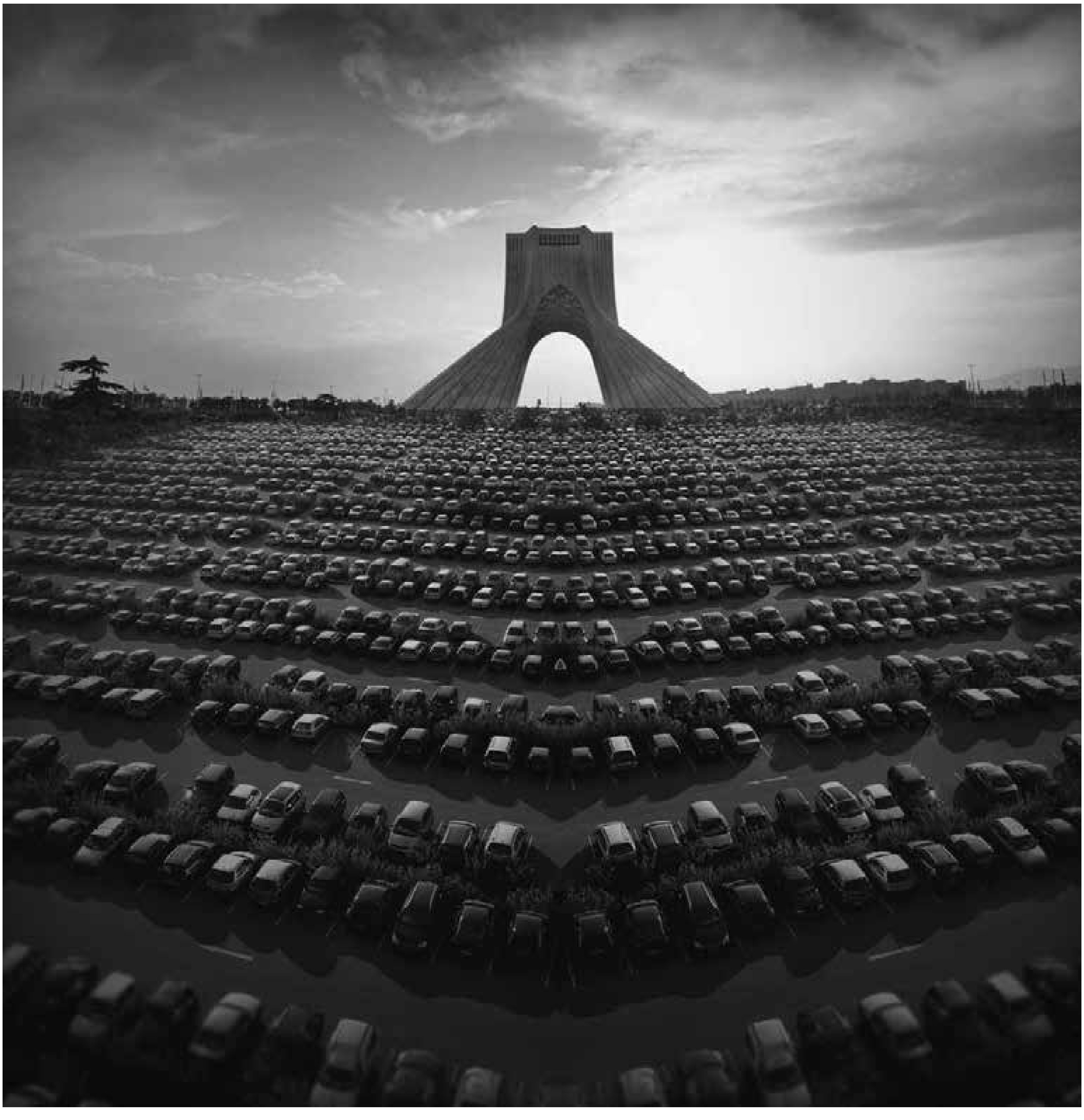
پروژه‌ی شماره‌ی یک: غلبه‌ی ماشین بر انسان: میدان آزادی تهران

[Retrieved February 26, 2017. From http://parna.blog.ir/]

[نگارنده]

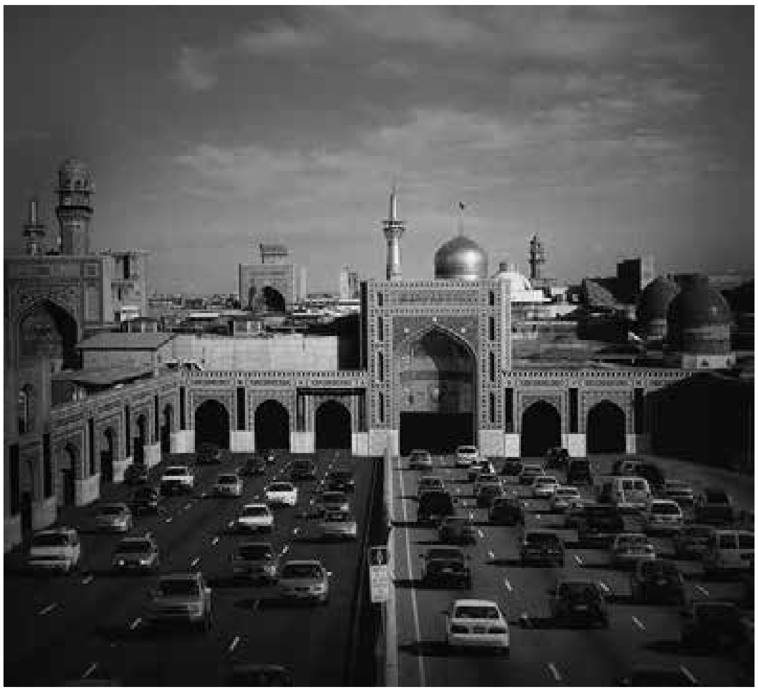
تصاویر این صفحه: **تجمع مردم پیاده در ایام انقلاب اسلامی**

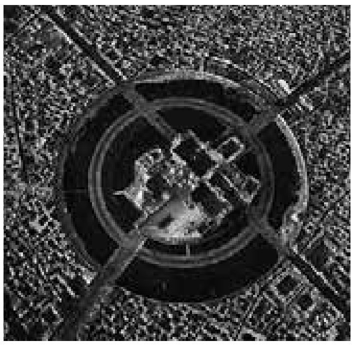
میدان آزادی به عنوان یکی از بزرگ‌ترین میادین شهری ایران، همواره کانون اجتماعات ملی و مذهبی مردم بوده است. اما متأسفانه رشد بی‌رویه خودروها در پایتخت و همچنین ترافیک سنگین اطراف میدان که کاملاً آرامش و امنیت پیادگان را تحت تأثیر قرار داده است به طور نمادین دستمایه شده تا گمان رود که در آینده‌ای نه چندان دور، اجتماعات مشابه دیگر توسط پیادگان نبوده و مردم با خودروهای خود در میدان حاضر شوند. طراحی و برنامه‌ریزی شهری به سمتی می‌رود که همه‌ی اقشار مجبور به استفاده از خودرو هستند و این به منزله‌ی حذف مردم پیاده و ناتوان است (پیادگانی که همواره موجب پویایی فضای شهری هستند).

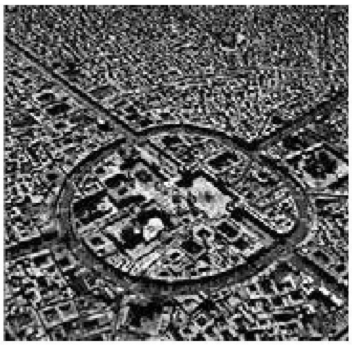


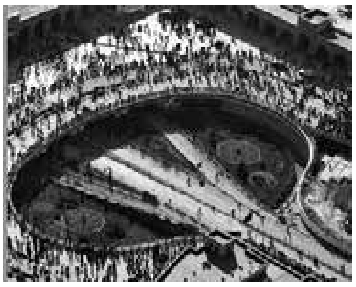
تجمع مردم سواره، ۱۴۰۴

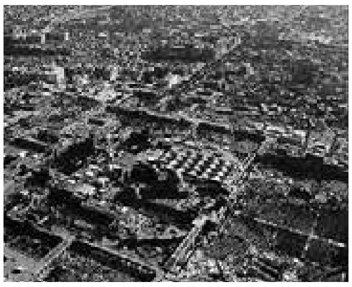
پروژه‌ی شماره‌ی دو: شهر به مثابه ترمینال: حرم امام رضا(ع)


نفوذ معابر و خیابان‌ها به داخل حرم، ۱۴۰۴


تخریب بافت جهت توسعه‌ی حرم، ۱۳۴۶

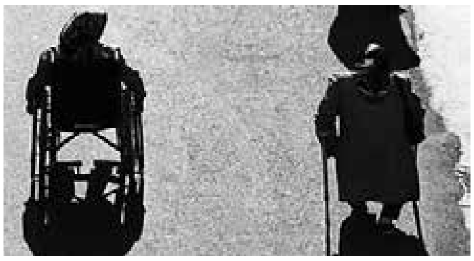

اتصال بافت متراکم با حرم، ۱۳۳۹


تخریب بافت ارزشمند پیرامون حرم جهت راهسازی، ۱۳۹۴


تخریب بیشتر به بهانه توسعه‌ی صحن‌ها، ۱۳۹۴

حرم مطهر امام رضا(ع) به عنوان مهم‌ترین کانون مذهبی ایران که سالانه پذیرای بیش از ۲۵ میلیون زائر می‌باشد، هر ساله به بهانه‌ی توسعه دستخوش تغییری اساسی می‌گردد. تخریب بافت ارزشمند پیرامون حرم و نابودی اتصال بافت، مردم و زندگی با این مرکز شهری مهم، نه تنها از قدرت فضای شهری آن کاسته و این گره اجتماعی بزرگ را به یک عمارت و چند حیاط تنزل داده است، بلکه دیگر عمل زیارت نیز بدون داشتن وسیله‌ی نقلیه ممکن نیست؛ از طرفی عمل تشرف به یک مکان زیارتی دارای آداب و سلسله‌مراتبی ویژه می‌باشد که جزئی از زیارت بوده ولیکن توسعه‌های نابجا این قابلیت را نیز از حرم گرفته‌اند. طبق این رویه بعید نیست در آینده شاهد خیابان‌هایی باشیم که از داخل حرم نیز عبور کنند و با خودرو به زیارت رویم.

پروژه‌ی شماره‌ی سه: قشر فراموش شده‌ی سالمند و معلول: پل طبیعت

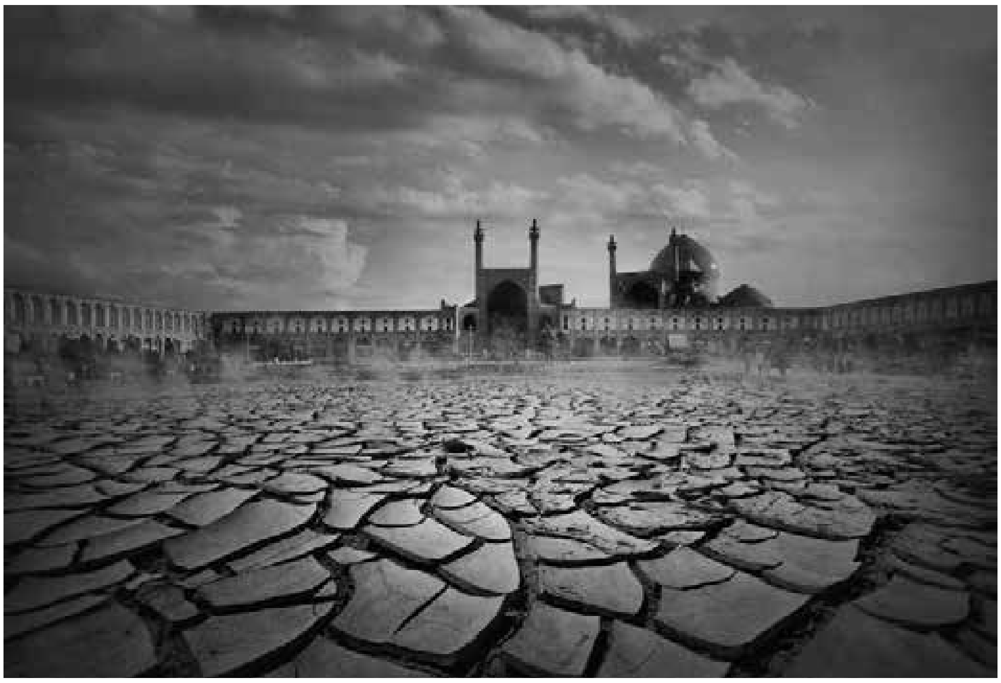


افزایش میانگین سنی جامعه در آینده‌ی نزدیک، ایجاب می‌کند برنامه‌ریزی‌ها در جهت مناسب‌سازی فضاهای شهری برای سالمندان و معلولان جسمی سمت و سوی ویژه‌ای بگیرد. ناگفته پیداست فضای شهری ما پاسخگوی نیاز سالمندان و معلولان نبوده و منحصراً تنها جوانان هستند که بدون مشکل حادی، قادر به ارتباط با فضای رفت‌وآمد روزانه و ... می‌باشند و اینها مواردی هستند که این قشرِ محدود ولی در حال رشد با آن مواجه‌اند. نتیجه‌ی امر، محرومیت ایشان از خدمات شهری و نیازهای معاصر است. در این تصویر سمبلیک، پل طبیعت تهران به عنوان یک پروژه‌ی موفق که مرزهای معماری را گسترش داده و در قالب یک فضای شهری معاصر مورد اقبال مردم قرار گرفته، نمایش داده می‌شود که در دوردستِ آن، دو ناظر خاص قرار گرفته‌اند تا همچنان معضل ارتباط سالمندان و معلولان با فضاهای شهری شاخص و غیرشاخص بدون پاسخ بماند. باید متذکر شد طبق آمار رئیس سازمان بهزیستی، روزانه ۸۰ و سالانه ۳۰ هزار نوزاد معلول در ایران به دنیا می‌آیند ولیکن فضاهای شهری معاصر ما علی‌رغم انجام مطالعات آکادمیک فراوان، همچنان محدودیت سنی و جسمی دارند.

پروژه‌ی شماره‌ی چهار: خشکسالی و بحران آب: میدان نقش جهان اصفهان

پوشش سبز نقش جهان به واسطه‌ی آب زاینده رود

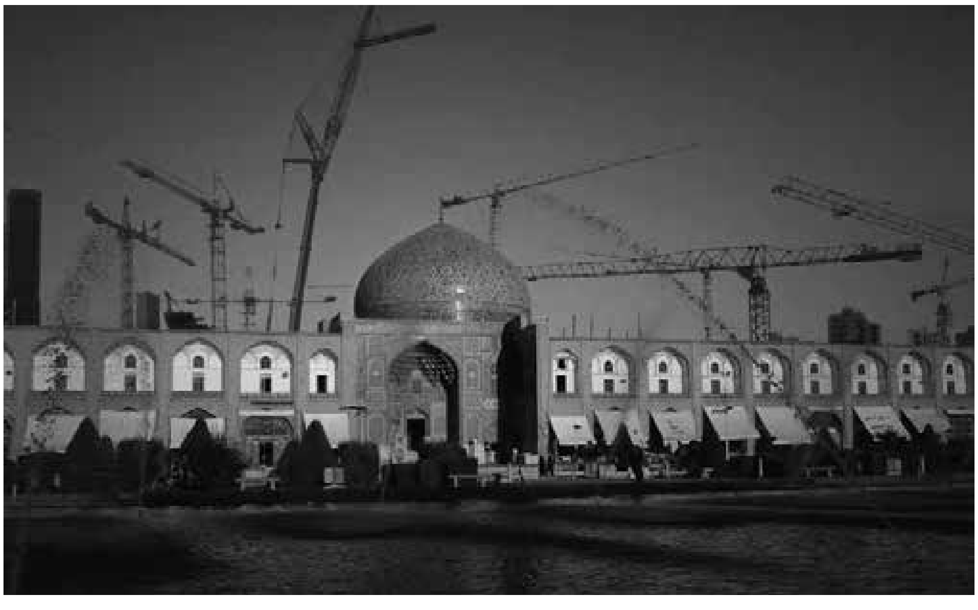
سرزندگی نقش جهان به برکت ارتباط مستقیم با آب



مرگ نقش جهان، ۱۴۰۴

بی شک مهم‌ترین مشکل کنونی و آینده‌ی کشور، بحران آب است. بحرانی که گریبان تمام حوزه‌ها از جمله معماری و شهرسازی را نیز خواهد گرفت. طبق گزارش سازمان ملل، منابع قابل استفاده آب ایران از ۲۰۰ میلیارد مترمکعب در سال ۱۹۹۰ م به ۷۲۶ تا ۸۶۰ میلیارد مترمکعب در سال ۲۰۲۵ م (۱۴۰۴ ش) کاهش خواهد یافت. فضای شهری آینده‌ی ما باید در خدمت منابع آبی باشد و نه در مقابل آن، زیرا فضاهای شهری بدون پوشش گیاهی، فضاهایی مرده و بی‌روح‌اند (پوشش گیاهی‌ای که نبودش حتی نقش جهان را هم خواهد کشت).

پروژه‌ی شماره‌ی پنج: ساخت‌وساز بی‌رویه: مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان



↑ مسجد شیخ لطف‌الله، ۱۴۰۴

↖ مسجد شیخ لطف‌الله، اکنون

سیمای شهری و خط آسمان شهری جزئی از فضای شهری است که گاه ملموس و گاهی ناملموس است، اما کاملاً به صورت بصری درک می‌گردد. افت طراحی تک بنایی و تفکر دیده شدن که بیشتر در بین معماران رایج است، موجب گردیده فضاهای شهری ما سیمایی آشفته و آزاردهنده داشته باشند و همچنین این بی‌نظم ساختن (بلند و کوتاه و جلو و عقب ساختن) در حال رشد است و به مرور دارد فضای شهری آتی ما را می‌سازد. در تصویر نقش جهان، خط آسمان مسجد شیخ لطف‌الله و بدنه‌های مجاور، به صورت اغراق‌آمیزی تحت تأثیر ساخت سازه‌های بی‌رویه‌ی پیرامون میدان قرار گرفته است تا پیشاپیش چهره‌ی مخوف و البته غم‌انگیز میدان را در آینده نشان دهد.

محله‌ی فردا

محمدمهدی سعیدی و فربد طبائی (رتبه‌ی دوم)

قلمروی آدم‌ها به عناصر فیزیکی (مثل دیوار) محدود نمی‌شود. دنیای مجازی (در تصویر با نور نمایش داده شده) با دنیای فیزیکی در هم آمیخته می‌شود و شخصیت مجازی آدم‌ها مرزهای دنیای فیزیکی را در هم می‌شکند. مرز میان محیط انسان‌ساخت و محیط طبیعی در حال محو شدن است و فرایندهای زیستی انسان نیز بخشی از نظام فرایندهای طبیعی هر محیط تلقی می‌شود. نگرش ما به معماری فردا، تجسم ساختار و محیطی انتزاعی و گسسته از محیط‌ها و ساختارهای انسان‌ساخت کنونی نیست، بلکه جهت دادن به مسیری است که فضاهای زیست کنونی به سوی رشد خود طی خواهند کرد. این مسیر امتداد راهی است که از معماری دیروز به معماری امروز رسیده و رو به سوی معماری فردا دارد. از این رو، معماری فردا امتداد معماری امروز است، همان‌گونه که معماری دیروز، بستر معماری امروز بوده است. در نظر ما، مفهوم معماری فردا، یک تجسم واحد از کلیه‌ی فضاهای زیست نیست؛ بلکه تصوری منحصربه‌فرد از فردای هر فضای زیست کنونی است که مسیری به سوی بهتر شدن خود طی می‌کند.

در این نوع نگاه، معماری فردا، تجویزی برای معماری امروز در جهت ارتقای قوت‌ها و بهبود ضعف‌های امروز آن است. مسائل زیست‌محیطی و تعاملات اجتماعی در جامعه‌ی انسانی از جمله مسائل مشترک و فراگیر در جامعه‌ی امروز تلقی می‌شوند. از سوی دیگر، فناوری نوین اهرمی تأثیرگذار در مسیر معماری فردا خواهد بود. بر این اساس، رویکرد ما به مفهوم معماری فردا در تصوری از فردای یک فضای زیست کنونی که در آستانه‌ی تغییر است، متمرکز گشت. این تصور ذهنی در قالب یک «تصویر تخمینی» و نه یک تصویر قطعی، عینیت یافت (تصویر ۱). این تصویر می‌تواند یکی از صور ممکن برای آینده‌ی یک فضای زیست کنونی (تصویر۲) باشد. در این راستا، یک محله به عنوان «فضای زیست مورد بررسی» انتخاب شد؛ چرا که محله دارای تعاملات اجتماعی پیچیده‌تری نسبت به یک واحد مسکونی می‌باشد و همچنین بیانگر ویژگی‌های یک شهر در مقیاسی کوچک‌تر است.

فردای معماری و محیط زیست

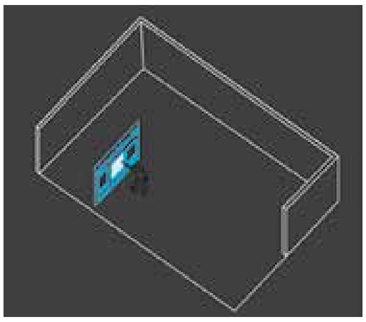
در دوران معاصر، به معماری به عنوان مقوله‌ای جدا از طبیعت نگریسته می‌شود. بدین ترتیب، محیط‌های انسان‌ساخت به صورت محدوده‌هایی گسسته از محیط طبیعی تلقی شدند. محدوده‌هایی که فرایندهای محیط طبیعی در حوزه‌ی آنها دستخوش تغییر و حتی منقطع می‌شد و تنها به نشانه‌هایی ظاهری از عناصر طبیعی در محیط‌های انسان‌ساخت بسنده می‌شد. چنین رویکردی، منجر به پیدایش مشکلات وسیع در نظام فرایندهای طبیعی و نیز بیگانگی آنها برای جامعه‌ی انسانی گشت. بدین ترتیب، معماری فردا در مسیر رشد خود به سوی یکی شدن با نظام‌های طبیعی و برداشتن مرز میان محیط انسان‌ساخت و محیط طبیعی گام برمی‌دارد. در این راستا، فناوری‌های نوین نیز در پیدایش ساختارهای معمارانه‌ای که در متن نظام‌های طبیعی بگنجند و امتداد فرایندهای طبیعی و ذاتی محیط‌ها باشند، مفید واقع می‌شوند.

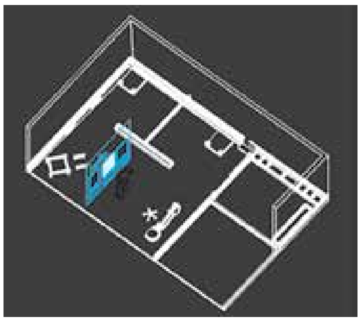
نانوتکنولوژی یا کنترل مواد در مقیاس مولکولی، گشایش اسرار طبیعت در تمام عرصه‌ها از مهندسی تا پزشکی را نوید می‌دهد. هدف این است که اگر بشر بتواند به اتم‌ها بگوید که چطور خود را مرتب کنند و چگونه رفتار نمایند، بسیاری از خواص یک ماده قابل کنترل می‌گردد. در آینده‌ای نه‌چندان دور، در خانه‌های جدید، آجرها ممکن است هنگامی که ترکی در آنها ظاهر می‌گردد، خود را تعمیر نمایند. ماشین‌ها نیز ممکن است با لایه‌ای به استحکام الماس پوشانده شوند که آنها را در برابر خراش‌ها محافظت می‌کند. پزشکان نیز خواهند توانست صدها نوع بیماری را تنها با قراردادن یک قطره‌ی خون در یک دستگاه، تشخیص داده و پس از چند ثانیه نتیجه را دریافت کنند. نانوتکنولوژی در جهانی بسیار کوچک کنترل می‌شود. هدف نانوتکنولوژی، ساخت اشیا، اتم به اتم، مولکول به مولکول و با یک رویکرد از پایین به بالاست، راهی که طبیعت، میلیون‌ها سال است انجام می‌دهد.

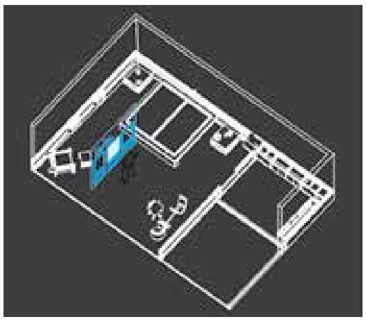
تصویر ۱ مربوط به محیط انسان‌ساخت کنونی در شهر تهران و در مجاورت بزرگراه چمران می‌باشد. محله‌ای که با محله‌های توسعه یافته در سال‌های اخیر که از امکانات رفاهی خوبی بهره‌مند می‌باشند، همجوار است. علی‌رغم این همجواری، کیفیت سکونت در این محله بسیار پایین‌تر از استاندارد می‌باشد. الگوی سکونت در این محله، براساس نیازهای کاربران و بدون دخالت طراحان و شهرسازان شکل گرفته است. وجود ساختمان‌های نوظهور در اطراف این محله، سبب شده است که ساکنان آن خواستار تغییراتی در جهت بهبود وضعیت سکونت فعلی خود باشند. این نیاز باعث شده است تا این محله به عنوان مکانی که در آستانه‌ی تغییرات ساختاری در آینده می‌باشد، مورد بررسی قرار گیرد.

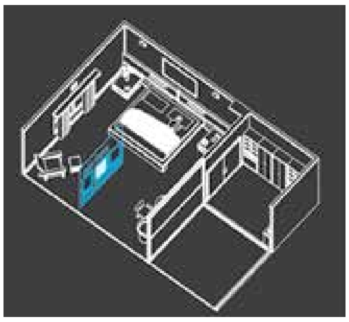
فردای معماری و تعاملات اجتماعی

انسان در معرض یک انقلاب اجتماعی تسریع شده و قدرتمند است که ناشی از علم نانوتکنولوژی می‌باشد. در آینده‌ای نزدیک، گروهی از دانشمندان قادر به ساخت اولین آدم آهنی با مقیاس نانومتری می‌گردند که قادر به همانندسازی است. طی چند سال با تولید پنج میلیارد تریلیون نانوروبات، تقریباً تمامی فرایندهای صنعتی و نیروی کار کنونی از رده خارج خواهند شد. کالاهای مصرفی به وفور یافت شده، ارزان، شیک و با دوام خواهند شد. دارو، یک جهش سریع و کوانتومی رو به جلو را تجربه خواهد نمود. سفرهای فضایی، همانندسازی، امن و مقرون‌به‌صرفه خواهند شد. بدین ترتیب، سبک‌های زندگی روزمره در جهان به طور زیربنایی متحول خواهند شد و الگوی رفتاری انسان‌ها تحت‌الشعاع این روند قرار خواهد گرفت.

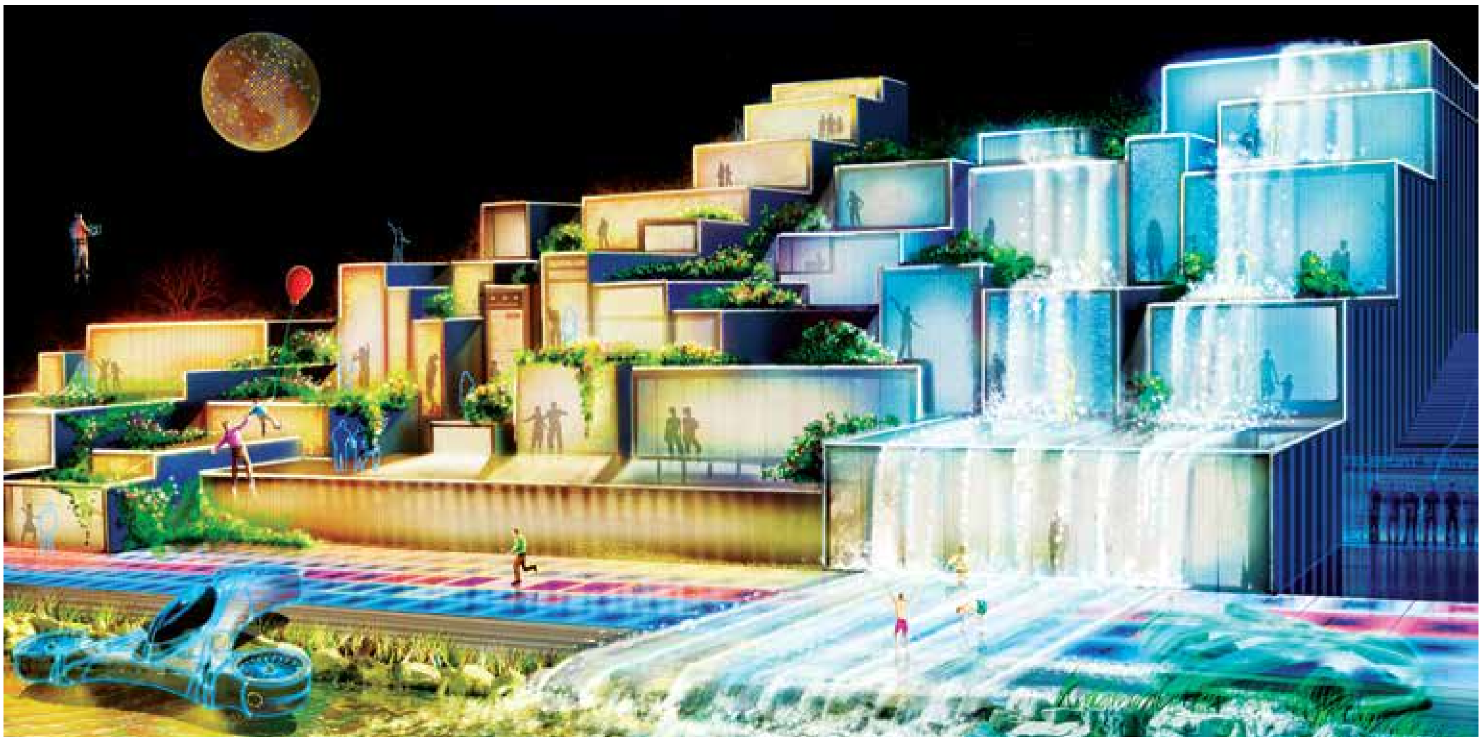

۱. انتخاب چیدمان اتاق‌خواب


۲. مرحله‌ی اولیه‌ی ساخت مولکول به مولکول اتاق با استفاده از تکنولوژی نانو


۳. امکان تغییر و ویرایش سریع طرح در حین ساخت و حتی پس از اتمام ساخت وجود دارد.


۴. هوش مصنوعی، دما، نور، صدا و ... را حتی هنگامی که کاربر خواب است کنترل می‌کند.

تصویر ۱



تصویر ۲

به انتظار فاجعه

سیمای شهر در آینده

کمیل کیا و علی کثیری (رتبه‌ی سوم)

درنگ

تاریخ خود را تکرار می‌کند؛ اما در هر تکرار به تکاملی دست می‌یابد که آن را از این‌همانی (Identity) می‌رهاند. بی‌شک، هر آینده‌ای بر گذشته‌ای سوار است که آن را می‌سازد[۱]؛ از همین رو است که گفته شده «آنکه گذشته را بداند، آینده را می‌بیند» و یا می‌بینیم که امام علی(ع) در نامه‌ی سی‌ویکم از نهج‌البلاغه، خطاب به فرزند گرامی‌شان می‌فرمایند: «[...] قضایای گذشته را چراغ راه آینده کن و از رهگذر گذشته به آینده استدلال کن». هنگامی که بحث از فضاهای شهری در میان است، این بحث (مطالعه‌ی تاریخ) ابعاد بسیار گسترده‌ای پیدا می‌نماید، چرا که آنچه فرم شهر را تعیین می‌کند، مجموعه‌ای است بسیار غامض و ناهمگون از عواملی چون «ساختار اقتصادی، اجتماعی، کالبدی، قانونی، جغرافیایی و حیات سیاسی» (Hofer,1966 به نقل از موریس، 1374: 119).

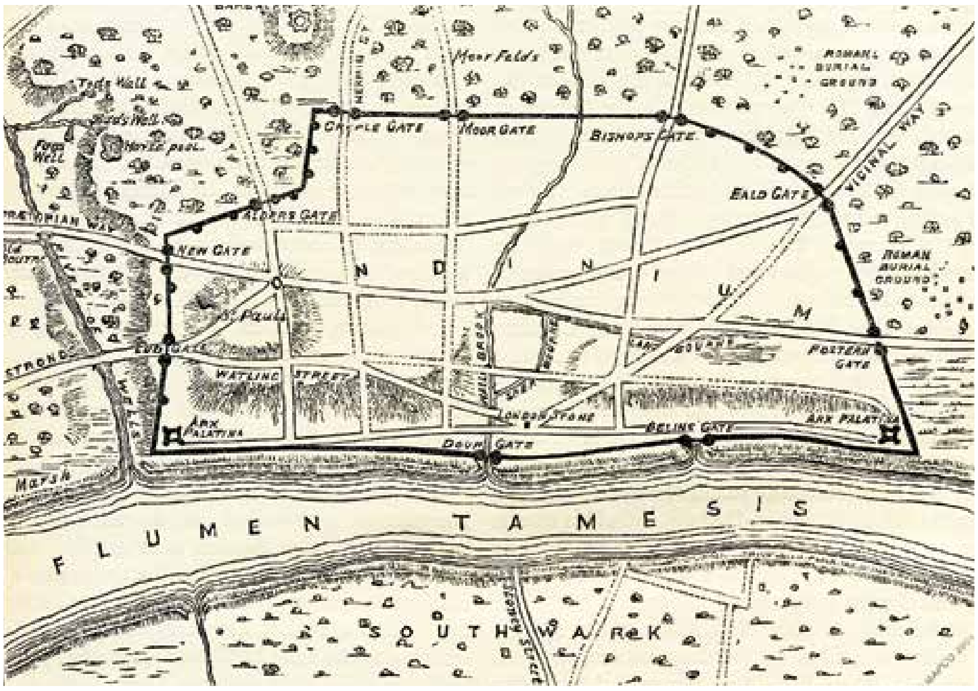
عوامل مؤثر در سیمای شهر

وسعت عوامل دخیل در شکل‌گیری فرم شهرها، یکی از عوامل مهمی است که مانع از درک درست فرم شهرهای گذشته می‌گردد؛ لیکن در مطالعه‌ی فرم شهرهای گذشته ـ به منظور پیش‌بینی وضعیت آینده‌ی آنها ـ نکته‌ای بس مهم‌تر وجود دارد که بی‌توجهی به آن، خود موجبات تفسیر غلطِ فرم شهر را به دنبال خواهد داشت: «آنچه ما امروز از شهرهای درخشان تاریخ، همچون آتن، رم، جیزه و ... در ذهن داریم، غالباً تصویری است از شهر، منهای معماری توده‌ی مردم. به عنوان مثال، رم مترادف می‌شود با کولوسئوم (Coliseum)، جیزه خلاصه می‌شود در اهرام و ابوالهول (Sphinx &Pyramids) و آتن محدود می‌شود به آکروپلیس (Acropolis of Athens).» از همین رو است که خواندن مشاهدات دیکا آرگوس در فاصله‌ی قرن دوم و اول پیش از میلاد، در باب آتن، موجب شگفتی بسیاری می‌شود: «[...] شهر خشک بوده و آب کافی مورد نیاز آن فراهم نمی‌شود. خیابان‌ها چیزی جز همان کوچه‌های افتضاح قدیمی نیستند و خانه‌ها، جز در موارد استثنائی، کوچک و محقرند. برای یک غریبه، در بدو ورود، باور اینکه این همان آتن است که وصف آن را بسیار شنیده، بسی دشوار است» (Mumford,1961 به نقل از موریس، 1374: 49). البته این امر تا حد زیادی به سبب ناپایداری معماری توده‌ی مردم این شهرها در ادوار گذشته می‌باشد. به عنوان مثال، علی‌رغم تمام کاوش‌های باستان‌شناسانه، ما تقریباً هیچ تصویر واضح و قابل استنادی از معماری توده‌ی مردم آتن در قرن چهارم پیش از میلاد نداریم.

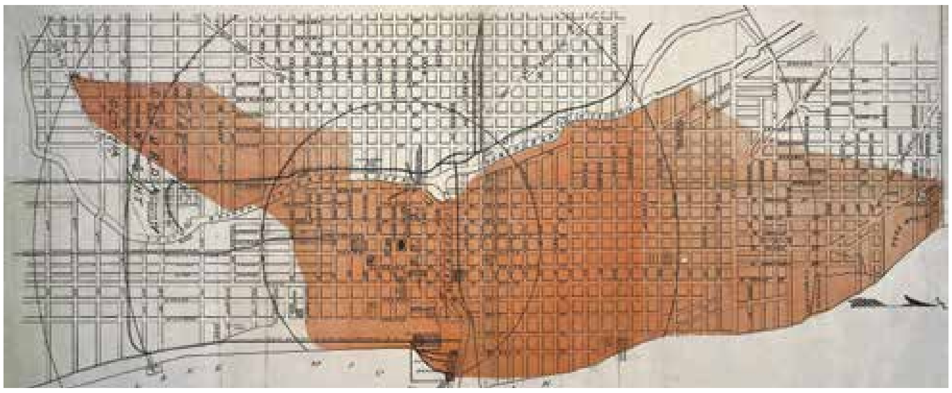
همین بحث را می‌توان از دیدگاه پدیدارشناسی نیز مطرح ساخت. از این منظر: «ورود و رسیدن به یک شهر، تنها هنگامی معنا پیدا می‌کند که شهر پیش از آن، دارای هویتی باشد»(نوربری شولتز، ۱۳۹۱: ۱۳۷). مقصود ما این است که انسان از یک مکان، ممکن است تصور و یا خاطراتی داشته باشد و وقتی وارد آن مکان می‌شود، «حسِ در آن مکان بودن» تنها هنگامی برای او تداعی می‌شود که آن خاطرات برای او تجلی یابند و یا به تصورات وی از آن مکان، پاسخ مناسبی از طرف محیط داده شود. همچنین بایستی خاطرنشان ساخت که این «حس ورود به مکان» به هیچ وجه تحت تأثیر مرزبندی‌های سیاسی، جغرافیایی و ... قرار نمی‌گیرد. به عنوان نمونه، فردی را در نظر گیرید که به قصد زیارت، راهی مشهد می‌شود. برای این فرد، ورود به شهر، تنها هنگامی صورت می‌پذیرد که گلدسته‌های حرم را ببیند، درحالی‌که او مدت‌ها پیش وارد مرزهای جغرافیایی مشهد شده است. در باب شهرهای مشهور جهان نیز اتفاقی مشابه این رخ می‌دهد؛ یعنی همان‌گونه که پیش‌تر بدان اشاره شد، آتن با آکروپلیس آتن می‌شود ـ هر شهری در ذهن ما پیشاشناختی دارد که به آن شهر هویت می‌بخشد. نکته‌ای که در اینجا حائز اهمیت است و کار را دشوار می‌سازد این است که ما به عنوان معمار، شهرساز و پژوهشگر، باید هنگام مطالعه‌ی تاریخ فرم شهر، هرگونه پیشاشناخت را کنار گذاشته، و تمام شهر را بدون برجسته کردن بخش معینی از آن، به یک چشم نگریسته و تغییرات تمام آن را مورد بررسی قرار دهیم تا بدین ترتیب بتوانیم به الگویی جهت پیش‌بینی رشد آینده‌ی شهر دست یابیم.

علاوه بر آنچه ذکر شد، موارد دیگری نیز وجود دارند که پیش‌بینی فرم یک شهر را با دشواری مواجه می‌سازند، مواردی که می‌توانیم آنها را جهش بنامیم. جهش‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، علمی و ... همه و همه از جمله مواردی هستند که می‌توانند روند شکل‌گیری و یا توسعه‌ی یک شهر را به کلی دگرگون سازند.[۲] به عنوان مثال، روم پس از فتح انگلستان، شهرهایی همچون لندینیوم (لندن)، ونتاسیلوروم (کائرونت)، لیندم (لینکلن) و بسیاری شهرهای دیگر را بنیان نهاد؛ بین مراکز مختلف، راه‌های سنگفرش به منظور سهولت در تجارت ایجاد شد؛ در مناطق ساحلی، شهرهای بندری تأسیس شدند و بسیاری از موارد دیگر. اما پس از اینکه سپاهیان رومی در سال چهارصدوهفت میلادی، انگلستان را ترک کردند، جاده‌ها به حال خود رها شده و در اندک زمانی، وضعیتی اسفناک پیدا کردند. بسیاری از شهرهای رومی مبدأ، همچون لندن برای مدتی طولانی متروک ماندند و برخی شهرها همچون سیلچستر، به طور کلی از میان رفتند.

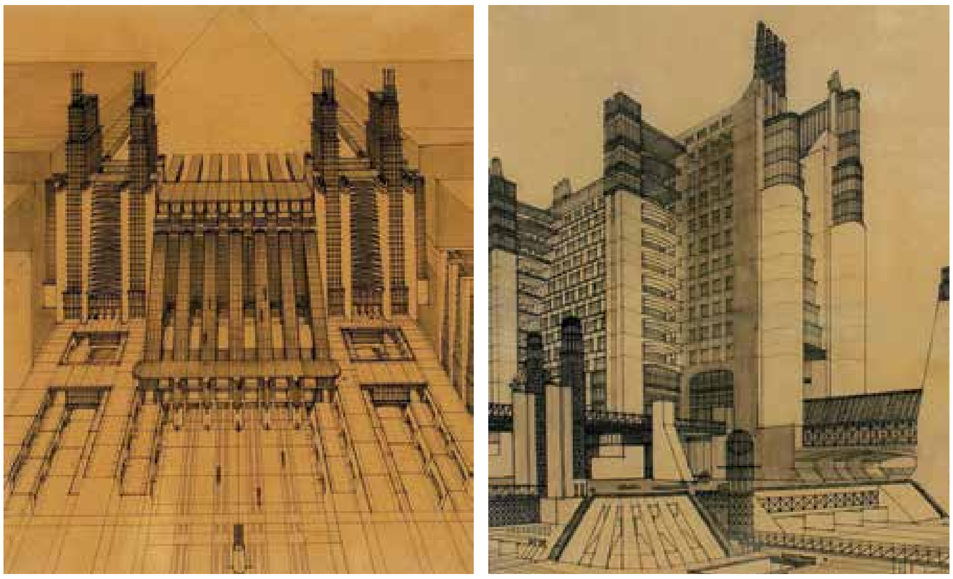
تقریباً هیچکدام از مواردی که ذکر گردید، پیش از وقوع، قابلیت پیش‌بینی نداشتند، چرا که این تغییرات و تحولات در اثر جهش پدیدار گشتند. جهشی که رومیان در سیاست، اجتماع، اقتصاد و صنعت انگلستان به وجود آوردند. هرگاه در تاریخ شهرسازی، شاهد چنین جهش‌هایی بوده‌ایم، مسیر شهرسازی دگرگون شده، و از آنچه که بر طبق شواهد، بر آن مترتب بوده، به کلی فاصله گرفته است. از جمله‌ی این جهش‌ها، فتح قسطنطنیه در سال ۱۴۵۳ میلادی توسط ترکان عثمانی بود. سلطان محمد فاتح، با استفاده از توپ‌های اوربن (Urban) مجارستانی، دیوارهای آنتیموس (یا تئودوسیوس) را که تا آن زمان



لندینیوم (لندن) در زمان امپراطوری روم



نقشه‌ی شیکاگو در سال ۱۸۷۰ میلادی، قسمت قرمزرنگ ناحیه از بین‌رفته در اثر آتش سوزی ۱۸۷۱ را نشان می‌دهد.



شهر جدید، آنتونیو سنت الیا (Antonio Sant'Elia)، ۱۹۱۴

غیرقابل نفوذ تلقی می‌شدند، در هم کوبید و «با شکستن این دیوارها، باعث آغاز عصری جدید در حصار شهری گردید» (Morris,1979: 91). امری که تأثیر مستقیم آن در طرح‌های مربوط به آرمانشهرهای (Utopia) رنسانس، به وضوح مشهود است.

نمونه‌ی دیگر این جهش‌ها ـ و شاید بزرگ‌ترین آنها ـ انقلاب صنعتی اروپا بود. انقلابی که مسیر شهرسازی را در تمام جهان، به کلی دگرگون ساخت. تحولاتی که در اثر انقلاب صنعتی، در مسیر شهرسازی به وجود آمد، پیش از آن به هیچ روی قابل پیش‌بینی نبودند. از تجربیات بدیع رابرت اوون (Robert Owen)، کنت سن سیمون (Henri de Saint-Simon) و شارل فوریه (Charles Fourier)در انگلستان، فرانسه و آمریکا گرفته تا برنامه‌های مدون شهرسازی بارن هاسمان (Georges-Eugène Haussmann) در پاریس. آنها مسیر شهرسازی را در سطح گسترده‌ای از جهان دستخوش تحول کردند، لیکن گاه با جهش‌هایی در نظام‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و ... در سطح محلی برخورد می‌کنیم. جهش‌هایی که نظام شهرسازی را نه در سطح جهانی، که گاه در سطح یک کشور، ایالت و حتی یک شهر به تنهایی، دستخوش تغییر می‌کنند.

به عنوان نمونه، آتش‌سوزی شیکاگو در سال ۱۸۷۱ میلادی و یا بمباران شهرهای ناکازاکی و هیروشیما در سال ۱۹۴۵ را باید نمونه‌هایی دانست که مسیر شهرسازی را به کلی در این شهرها دگرگون ساختند. به این نکته توجه داشته باشید که جهش‌ها را می‌توان در نمودارها پیگیری کرد. به عنوان مثال، پس از انفجار بمب، زندگی اجتماعی در هیروشیما تقریباً متوقف و اقتصاد آن به کلی نابود گشت و اینها در نمودار اقتصاد و جمعیت، خود را به صورت یک جهش نشان می‌دهند.

به عنوان نمونه‌ای دیگر، در سال ۱۹۰۰میلادی، هیچکس وقوع دو جنگ جهانی را آن هم در مدت کمتر از نیم‌قرن پیش‌بینی نمی‌کرد. از طرف دیگر، حتی اگر فرض را بر این بگذاریم که به مدت طولانی‌ای ثبات در تمام زمینه‌ها برقرار باشد، باز هم به هر نسبتی که بخواهیم آینده‌ی دورتری را پیش‌بینی کنیم، به همان نسبت از جزئیات و دقت پیش‌بینی ما کاسته خواهد شد. تا جایی که پیش‌بینی تبدیل به پیشگویی می‌شود و بصیرت و استدلال، جای خود را به حدس و گمان می‌دهند.

هنگامی که ژول ورن (Jules Verne) در «بیست هزار فرسنگ زیر دریا» از ناتیلوس نام می‌برد، هیچ تصوری از عملکرد و جزئیات زیردریایی‌های امروزی نداشته است[3]. وی تنها هاله‌ای مبهم از آینده را پیشگویی کرده بود. هاله‌ای که می‌گفت، روزی انسان سقف آسمان‌ها و اعماق اقیانوس‌ها را به تسخیر خویش درخواهد آورد. در باب شهرسازی نیز می‌توان از ترسیمات فوتوریسم‌ها از شهر آینده یاد کرد. ترسیماتی که هاله‌ای از آینده را نشان می‌دهد، براساس این ایده که «آینده بر سرعت استوار خواهد بود» (Marinetti, 1909: 1). این ترسیمات، اگرچه بسیاری را به تحسین واداشته، اما تنها هاله‌ی مبهم از شهر آینده است. ترسیماتی که اگر قرار بود سندی رسمی در جهت توسعه‌ی شهرها براساس آن تنظیم شود، هیچکدام ذره‌ای به کار نمی‌آمدند.

در نهایت باید عنوان نمود که اگرچه می‌توان آینده‌ای دور را، براساس آنچه در بازه‌ی بزرگی از گذشته رخ داده، به تصویر کشید، اما این آینده به کلی مبهم و غیرقابل اعتماد خواهد بود. چرا که جهش‌ها در آینده قابلیت پیش‌بینی ندارند، گرچه تاریخ ثابت کرده که تقریباً پس از هر جهش، تا مدت نسبتاً زیادی ثبات برقرار می‌شود[4]. ثباتی که در آن، تقریباً همه چیز از قابلیت پیش‌بینی و برنامه‌ریزی برخوردار است. لذا اگر قرار است در باب آینده‌ی فضاهای شهری خود، پیش‌بینی دقیقی داشته باشیم، لازم است که آن را در این «بازه‌های ثبات» انجام دهیم. با توجه به آنچه تاکنون ذکر شد، سه مرحله را جهت ترسیم دورنمایی قابل اتکا از آینده‌ی شهرهایمان ضروری می‌دانیم:

مرحله‌ی نخست: شناسایی آخرین جهش رخ داده در محدوده‌ی[5] مورد مطالعه.

مرحله‌ی دوم: بررسی تغییرات رخ داده در سیمای شهرها در دوران پس از جهش و کشف الگوی پنهان در پشت این تغییرات.

مرحله‌ی آخر: ترسیم دورنمایی از آینده‌ی شهر بر اساس الگویی که در مرحله‌ی دوم بدان دست یافتیم.

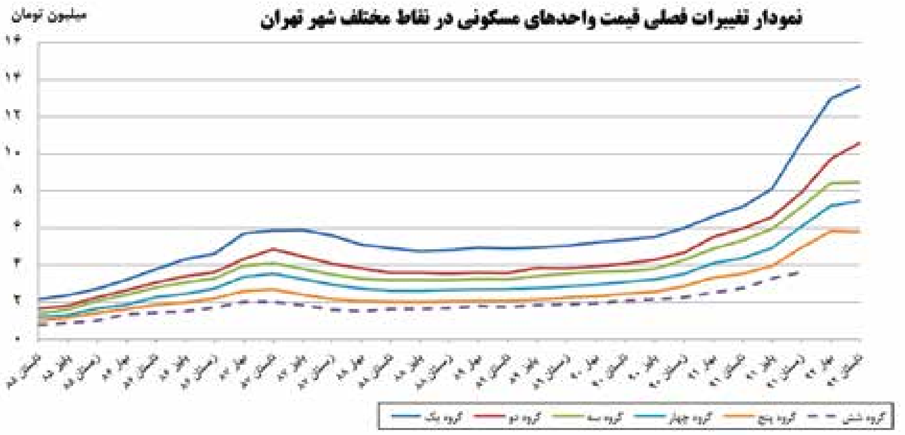
سیمای شهر در حال و آینده

۱- شناسایی آخرین جهش

۱-۱- سیاست

سیاست را باید مهم‌ترین عاملی دانست که در روند شکل‌دهی به آینده‌ی هر کشوری تأثیرگذار است، چرا که اقتصاد و حتی فرهنگ هر جامعه‌ای، به شدت از نحوه‌ی سیاستگذاری دولتمردان آن جامعه متأثر می‌شوند. در کشور ما نیز با نگاهی به نامگذاری سال‌ها می‌توان به میزان اهمیت و تأثیرگذاریِ سیاست‌های کلان بر اقتصاد و فرهنگ پی برد. در دهه‌ی گذشته، بیش از هفت بار نام سال‌ها مرتبط با اقتصاد و در باقی موارد نیز به صورت مستقیم و غیرمستقیم به فرهنگ جامعه اشاره شده است.

از آنجا که سیاست‌های جمهوری اسلامی ایران از بنیان با نحوه‌ی سیاستگذاری‌های غرب و به طور اخص آمریکا در تضاد است و در بسیاری از موارد حتی تعاملات معمول در سطح روابط بین‌الملل برای کشور ما میسر نمی‌باشد، همواره مسئله‌ی تحریم و دور زدن تحریم‌ها به عنوان بخشی از سیاست خارجی ما مطرح بوده و می‌باشد. بدین ترتیب آمریکا و متحدانش در طول این سال‌ها با اعمال تحریم‌های مختلف و تهدید نظامی، همواره کشورمان را تحت فشار قرار داده‌اند. این تحریم‌ها و اعمال فشارها در یک دهه‌ی گذشته، به بهانه‌ی واهی جلوگیری از دستیابی ایران به سلاح هسته‌ای و همچنین سیاست‌های خارجی دولت نهم و دهم؛ به صورت بی‌سابقه‌ای افزایش یافته است. بسیاری از مقامات آمریکایی و اروپایی، تحریم‌های وضع شده در این سال‌ها را با عباراتی همچون «فلج کننده» و «شدیدترین تحریم‌های وضع شده علیه یک کشور در تمام ادوار تاریخ» توصیف کرده‌اند. توجه به این نکته ضروری است که بانیان این تحریم‌ها، خود هدف اصلی این تحریم‌ها را «تحت فشار قرار دادن عموم مردم کشور» و به طور اخص «قشرهای آسیب‌پذیر از نظر اقتصادی» دانسته‌اند.



نمودار تغییرات فصلی قیمت واحدهای مسکونی در نقاط مختلف شهر تهران

گروه یک شامل مسکن نوساز در مناطق: الهیه ، دروس، دیباجی شمالی ، زعفرانیه، فرمانیه، فرشته، کامرانیه، محمودیه، ولنجک، نیاوران

گروه دو شامل مسکن نوساز در مناطق: اجودانیه، ونک، اقدسیه، توانیر، جردن، پاسداران، دربند، قیطریه، وزرا، دیباجی جنوبی، شیخ بهایی، ملاصدرا، باغ فردوس، میرداماد

گروه سوم شامل مسکن نوساز در مناطق: دولت، ظفر، سعادت آباد، قلهک، کوی فراز، یوسف آباد

گروه چهارم شامل مسکن نوساز در مناطق: ازگل، اوین، امیرآباد، بلوار کشاورز، جلفه، دارآباد، سهروردی، گیشا، عباس آباد، فاطمی، فرحزاد، کریم خان، لویزان، مطهری، میرزای شیرازی، هروی

گروه پنجم شامل مسکن نوساز در مناطق: آیت الله کاشانی، اشرفی اصفهانی، بلوار فردوس، بنی هاشم، بلوار آسیا، تهرانپارس، جمالزاده، جنت آباد، شهران، دریان نو، ستارخان، ستاری، سوهانک، شهرآرا، نارمک، صادقیه، مجیدیه شمالی، رسالت، مینی سیتی، سردار جنگل

گروه ششم: داده های مرکز آمار ایران برای متوسط قیمت واحدهای مسکونی در شهر تهران

- **توضیح ۱: داده های مرکز آمار ایران برای متوسط قیمت واحدهای مسکونی اعم از نوساز و قدیمی می باشد.**
- **توضیح ۲: سایر داده ها مربوط به قیمت های پیشنهادی سازندگان برای واحدهای مسکونی نوساز می باشد.**

۱-۲- اقتصاد

اقتصاد کلان و شرایط آن همواره تأثیرات معناداری را بر وضعیت بخش مسکن بر جای گذاشته است، اما شاید بتوان در یک اظهار نظر کلی این تأثیرات را در طول دهه‌ی گذشته بی‌مانند تلقی کرد. در تبیین این وضعیت، می‌توان یکی از علل آن را نوسانات زیاد متغیرهای اقتصاد کلان دانست، به گونه‌ای که عملاً موجب گردیده تا تأثیر عوامل درون بخشی مسکن به حداقل خود کاهش یابد و در مقابل تأثیر عوامل اقتصاد کلان به حداکثر مقدار خود افزایش یابد. از سال ۱۳۸۴ به بعد، همزمان با تغییر دولت، سیاست‌های انبساطی در دستور کار قرار گرفت که نتیجه‌ی آن افزایش شدید نقدینگی به صورت‌های مختلف همچون اعطای وام‌های زود بازده بود. این روند تا پایان دوره‌ی دولت دهم در سال ۱۳۹۲ نیز کماکان ادامه یافت. سیاست افزایش نقدینگی به همراه اجرای سیاست تثبیت قیمت از سال ۱۳۸۲ به بعد و همچنین تأکید دولت بر تثبیت نرخ ارز و طلا و انجام واردات گسترده، به خودی خود، زمینه‌های تحولات اساسی در بازار مسکن را فراهم آورد که نتیجه‌ی آن جهش بی‌سابقه در قیمت و البته تولید مسکن توسط بخش خصوصی در این سال‌ها بود. افزایش بی‌سابقه‌ی قیمت از یک سو و کاهش رشد اقتصادی کشور و شتاب‌گیری نرخ تورم از دیگر سو (که باعث کاهش قدرت خرید خانوار شده است) موجب عدم تعادل شدید بین تقاضای مؤثر و عرضه شد. همین عدم تعادل، موجب بروز شدیدترین رکود بخش مسکن در طول دوران اقتصاد مدرن بخش مسکن از سال ۱۳۵۰ به بعد گردید. در این میان، آنچه که به این رکود ابعاد تازه‌ای بخشید، اجرای سیاست هدفمندسازی یارانه‌ها بود که موجبات افزایش قیمت مصالح ساختمانی و هزینه‌ی تمام شده‌ی تولید مسکن را فراهم آورد. در این میان، دولت با انگیزه‌های مختلفی همچون کمک به تأمین مسکن گروه‌های کم درآمد برای جبران رکود در بخش مسکن تلاش نمود با اجرای طرح‌های مختلف موجبات ایجاد رونق در بخش مسکن را فراهم آورد که طرح مسکن مهر و تزریق اعتبارات بانکی به صورت ترجیحی از زمره‌ی مهم‌ترین این طرح‌ها بود. در کنار این تحولات، تغییراتی که در عرصه‌ی سازوکار بازار ایجاد شد (نظیر ورود شبه‌دولتی‌ها به عرصه‌ی بازار) با پشتوانه‌ی برخی از نهادهای مالی، موجب ورود نقدینگی، آن هم به صورت ترجیحی شد و با دریافت یارانه‌های بانکی، عملاً باعث تزریق بیشتر نقدینگی به سطح اقتصاد کلان از زاویه‌ی بخش مسکن گردید. همین امر، سبب وخامت بیشتر وضعیت اقتصاد کلان و بخش مسکن گردید. در مجموع به نظر می‌رسد که بتوان با تحولات رخ داده در سطح اقتصاد کلان تا حد زیادی وضعیت تحولات بخش مسکن را توجیه و تبیین نمود (وزارت راه و شهرسازی، ۱۳۹۴).

در یک جمع بندی کلی، آنچه به ما در ترسیم دورنمایی از آینده‌ی شهرهایمان کمک می‌کند به شرح ذیل می‌باشد:

- از بین رفتن بنگاه‌های اقتصادی کوچک و بدون پشتوانه‌ی مالی قدرتمند در یک دهه‌ی گذشته
- کاهش شدید قدرت خرید اقشار متوسط و ضعیف جامعه در مدت مشابه
- افزایش بی‌سابقه‌ی شکاف طبقاتی

۱-۳-فرهنگ

بی‌تردید یکی از مسائل کلیدی کشور ما، مسئله‌ی بحران هویت است. زمانی که فرد یا جامعه از عناصر هویت‌ساز خویش مانند دین، زبان، نژاد، قومیت و فرهنگ آگاهی نداشته باشد و یا عناصر هویتی جایگاه خود را به عنوان شاخص‌های شناخت یک جامعه از دست بدهند و عناصر دیگر نیز به جای آنها شناخته نشده باشد، فرد یا جامعه با بحران هویتی مواجه می‌شود. با این اوصاف، فرد برای خروج از این بحران بایستی به یافتن ارزش‌های مثبت و پایدار در فرهنگ، مذهب یا ایدئولوژی خود برگردد تا از درهم ریختگی و اختلال هویت که دائماً موجب رنج و عذاب است، رهانیده شود و هویت اصیل خویش را باز یابد.

بحران هویت، ضرورتاً بحران یک کشور نیست، بلکه بحران عصر ماست. به هر ترتیب، جوامع امروزی در فرایند گذار خود از بحران‌های متعددی، از جمله مشارکت، مشروعیت، توزیع، نفوذ و هویت به سر می‌برند. نکته‌ی حائز اهمیت، پیچیدگی این بحران در دوره پساصنعتی است. این دوران با خصوصیات خاص خود که ناشی از فرایندهای ارتباطی نوین می‌باشد، نوع جدیدی از بحران هویت را پیش روی جوامع قرار داده است. بحران هویت وقتی رخ می‌دهد که یک جامعه دریابد که آنچه تا کنون بی‌چون و چرا به عنوان تعاریف فیزیکی و روان‌شناسانه‌ی «خودجمعی»اش پذیرفته است، تحت شرایط تاریخی جدید، دیگر قابل پذیرش نیست. از طرف دیگر، نیروهای تدریجی و غیرمهیجی، مانند گسترش ارتباطات جهانی، می‌تواند بنیان هویت یک جامعه‌ی سابقاً منزوی را از طریق آگاه‌سازی مردم آن جامعه از یک دنیای کاملاً نوین از لحاظ کنش سیاسی، متزلزل سازند.

اینترنت دارای قابلیتی است که به واسطه‌ی آن، افراد می‌توانند خودهای جدیدی را در دنیاهای جدید بسازند. این امور ممکن است در دنیای مادی اصلاً وجود خارجی نداشته باشند یا فرد به زعم خودش قادر به دستیابی به آن نباشد. در مجموع، هویت اینترنتی یا هویت مجازی با دیدگاه‌های متعارف درباره‌ی هویت جور نمی‌باشد. از این رو، با گسترده‌تر شدن مرزهای هویتی، مرزبندی هویت واقعی و تخیلی در اینترنت مخدوش می‌شود. اینترنت و شبکه‌های اجتماعی، محصول در هم شکستگی هستی‌شناختی و پیچیده‌تر شدن فزاینده‌ی تفاوت‌های فردی هستند و با آن سنخیت تام دارند. امروزه حتی اعضای خانواده‌ها و همسایگان نیز به ندرت معنای واحدی از هویت در ذهن دارند. فرد در دوره‌ی مدرنیته از جا کنده می‌شود و اضطراب‌های وی افزایش پیدا می‌کند. اینترنت نه تنها این وضع را متحول کرد؛ بلکه به آن شدت بخشید؛ همچنین باعث رشد یک فرهنگ شخصی شده و حاصل تخیلات و تصورات و پندارهای فردی است. این امر به قیمت کاهش نفوذ کلیت‌های سیاسی بر هویت‌سازی‌های فردی تمام می‌شود و می‌تواند به شکل‌گیری منابع جدید هویتی بیانجامد.

علاوه بر اینترنت، شبکه‌های اجتماعی مجازی و پیام‌رسان‌هایی چون فیس‌بوک، اینستاگرام، تلگرام و ... به دنبال ایجاد جوامع مجازی هستند. این جوامع مجازی براساس ساختار و تعاریف خود، دارای ارزش‌های مختلف فرهنگی، سیاسی و اجتماعی هستند. به طوری که توانسته‌اند مفاهیمی چون «دوست»، «ارتباط»، «خانواده»، «هویت» و حتی مسائلی جزئی مانند نحوه‌ی احوال‌پرسی کردن را بازتعریف کنند. اگرچه کاربران، خود، در شکل‌دهی این جوامع نقش چشمگیری دارند، اما قوانین این جوامع مجازی و گفتمان حاکم بر آنان در تأثیرگذاری و شکل‌دهی هویت اعضای خود نقش مهمی ایفا می‌کنند.

ابتدایی‌ترین تأثیر شبکه‌های اجتماعی اینترنتی بر کاربران، این است که هویت فعلی او را به چالش می‌کشند. ابتدا کاربر را از خود واقعی تهی می‌کنند و سپس به او فرصت می‌دهند خود ایده‌آلش را بروز دهد؛ درحالی‌که به طور ناخودآگاه، این خودِ جدید در فضای گفتمانی شبکه‌های اجتماعی ساخته شده است. شبکه‌های اجتماعی صحنه‌ای فراهم می‌آورند که کاربران می‌توانند از هر جنسیت، سن، طبقه اجتماعی، نژاد و قومیتی که باشند، در آن ظاهر شوند و نقش دلخواه خود را بازی کنند. در این سطح، شبکه‌های اجتماعی مجازی، کاربر را به هویتی فردمدار شده با مشخصات منحصربه‌فرد سوق می‌دهند. در واقع با شبکه‌های اجتماعی مجازی، این قابلیت به فرد داده می‌شود تا خود را هرگونه که می‌خواهد، فراتر از هویت واقعی خود در جهان فیزیکی بازتعریف و روایت کند. بنابراین، با قبول این فرض که شبکه‌های اجتماعی مجازی در درون جامعه‌ی مصرفی خلق شده‌اند، خود منشأ بازتولید مکرر چنین جامعه‌ای می‌شوند.

این حقیقت، غیرقابل انکار است که فضای مجازی با کاربر در ارتباطی دوسویه قرار دارد. نحوه‌ی تفکر او را تحت تأثیر قرار می‌دهد و در مقابل، گستره‌ی وسیعی را فراهم می‌آورد که کاربر، هویت خود را در آن براساس ترجیحات خود ابراز می‌کند و به منصه‌ی ظهور می‌رساند. به عبارت دیگر، فضای مجازی، امروز تنها آیینه‌ی منعکس کننده‌ی کاربر مقابل خود نیست؛ بلکه تا حد زیادی چگونگی کیفیت کاربر خود را نیز تعریف می‌کند. زمانی، تلقی منتقدین فرهنگی این بود که چون فضای مجازی عرصه‌ای است که مهندسان فنی و نه مهندسان فرهنگی آن را ساخته‌اند، بنابراین نقطه‌ی ضعف آن عدم وجود روایت است. اما امروز دنیای مجازی آنچنان با زندگی و فرایند هویت‌سازی بشر درآمیخته است که نه تنها روایت‌های بی‌شمار در آن قابل درک است، بلکه این روایت‌ها بر روایت دنیای واقعی پیشی گرفته‌اند (عدلی‌پور و خاکسار، ۱۳۹۱: ۱۶۵,۱۶۳-۱۶۱).

نتیجه‌ای که از این مبحث برای ما به دست می‌آید، این نکته‌ی بسیار حساس است که فرد در جامعه‌ی امروز ما، در فضای مجازی و هویت مجازی خود صاحب چیزی می‌شود که در واقعیت قادر به رسیدن به آن نمی‌باشد؛ از شغل و حرفه گرفته تا مسکن؛ و نتیجه‌ی این امر در نهایت، نوعی انزواطلبی خودخواسته و گریز از اجتماع خواهد بود.

۲- تغییرات رخ داده در دوران جهش و ترسیم دورنمایی از شهر آینده

پس از تحلیل‌های صورت گرفته، در مجموع باید یک دهه‌ی گذشته را دوران آخرین جهش دانست. دورانی که اگرچه به نظر در آخرین دَم‌های خود بسر می‌برد، لیکن هنوز هم به طور کامل از آن خارج نشده‌ایم. در ادامه‌ی این بررسی پژوهشی، از همکاران و دوستان در هر شهر خواسته شد تا تغییرات صورت پذیرفته در طول یک دهه‌ی گذشته در محل زندگی و کارشان را (از احداث جاده‌ها گرفته تا ساخت‌وسازهای جدید) تا آنجا که می‌توانند برای ما شرح دهند، سپس این توصیفات را با نقشه‌های وضع موجود و دهه‌ی گذشته مقایسه کردیم. پس از آن، نکات برجسته‌ای را که دارای همخوانی در توصیفات و نقشه‌ها بودند، جدا نموده و با شهرهای دیگر مورد قیاس قرار دادیم.

۲-۱-ترسیم دورنمایی از «شهر آینده»

پس از تجزیه و تحلیل نقشه‌های ماهواره‌ایِ بیش از ده شهر کشور و مقایسه‌ی آن با نقشه‌های یک دهه‌ی گذشته، به دو نکته‌ی مشترک در تمامی آنها برخوردیم:

- کاهش سرعت رشد هسته‌ی مرکزی شهر
- افزایش تمرکز ساخت‌وسازها در حومه‌ی شهر

چرا و چگونه چنین اتفاقاتی در حال وقوع می باشند؟ در ابتدا باید به فرهنگ پرداخت. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، فراگیر شدن شبکه‌های مجازی در یک دهه‌ی گذشته، موجب آشنایی مردم با پدیده‌هایی در عرصه‌ی معماری و شهرسازی شده که تا پیش از این، آگاهی یافتن از آنها تنها با سفر به اروپا، آمریکا و یا خاور دور میسر بود[6]. همان‌گونه که استاد شهیر، لئوناردو بنه ولو در کتاب بنیان‌های شهرسازی مدرن شرح می‌دهد، آگاهی عمومی موجب خواست عمومی و خواست عمومی نیز در نهایت موجب اقدام سیاسی خواهد شد و از آنجا که هیچ تغییر عمده‌ای بدون حمایت سیاسی، پایدار نخواهد بود[7]، لذا آگاهی بخشی عمومی[7] تنها راه چاره در راستای پیشبرد اهداف شهرسازی در نظام‌های دموکراتیک خواهد بود.

در فضای امروز کشور ما، شبکه‌های اجتماعی مجازی، چون تلگرام و اینستاگرام و ... به سبب فراگیر بودنشان در سطح کلان، موجب تغییر ذائقه‌ی عمومی شده‌اند، به واقع نوعی ذائقه‌ی غربی‌پسندانه در جامعه رواج پیدا کرده که از نوع خوراک گرفته تا نحوه‌ی تعاملات اجتماعی اقشار مختلف جامعه را متأثر ساخته است. در این میان شاید بتوان مدعی شد که هیچ چیز به اندازه‌ی نوع نگاه به مسکن و شیوه‌ی سکونت، دستخوش تحول نشده است. اگر محمدکریم پیرنیا، سادگی و پرهیز از تجملات را جزء ویژگی‌های جداناشدنی معماری ایرانی می‌دانست، امروز باید عنوان کنیم که آرایش و تجمل‌گرایی جزء جداناشدنی سبک زندگی بسیاری از مردم ایران شده است.

درباره‌ی مسکن نیز انزواطلبی، گوشه‌گیری و اجتماع‌گریزی را باید ره‌آورد معضلات فرهنگی جامعه‌ی کنونی ایران دانست. در تقسیم‌بندی چهارگانه‌ی انواع سکونت به «خصوصی، عمومی، مجتمع و طبیعی» (نوربرگ شولتز، ۱۳۹۴: ۱۹-۱۸) باید عنوان کنیم تمایل به سکونت خصوصی ـ به صورت انحصاری و جدای از اجتماع ـ در حال فزونی است. انواع سکونت‌های عمومی، که نمادی از توافق در جامعه است، به شدت در حال کمرنگ شدن می‌باشد. سکونت مجتمع نیز اگرچه در حال افزایش است، لیکن آن را باید با مشکلات اقتصادی مرتبط دانست و نه تغییرات فرهنگی، چرا که مشاهده می‌کنیم که در مجتمع‌های مسکونی نیز، نوعی سکونت خصوصی و به دور از تعاملات سازنده‌ی اجتماعی در حال ظهور می‌باشد و در برخی کلانشهرها نیز به منصه‌ی ظهور رسیده است. حال این معضلات را در کنار مشکلات اقتصادی و ضعف‌های سیاستگذاری قرار می‌دهیم تا به درک درستی از وضعیت پیش روی شهرهایمان دست یابیم.

این تمایل به انزواگزینی ـ که ریشه در مشکلات فرهنگی جامعه دارد ـ موجب حمله‌ی بی‌رحمانه‌ی مردم به نقاط دست‌نخورده و بکر طبیعت گردیده است، اما از آنجا که فشارهای اقتصادی، ساخت مسکن را برای بسیاری به امری غیرممکن بدل ساخته، این تنها نخبگان اقتصادی و افراد ثروتمند می‌باشند که به دلیل تمکین مالی و نفوذ سیاسی، حتی در بکرترین نقاط نیز امکان دستبرد به قلب طبیعت برایشان میسر است. به واقع در حال حرکت در مسیری هستیم که در نهایت، نه به بحث بالای شهر و پایین شهر، که به بحث از منطقه‌بندی‌های (Zoning) ثروتمندان و فقرا منجر خواهد شد.

«ما رشد یک ایده‌ی جدید را شاهد هستیم، که می‌توان آن را نوعی از سقوط کردن نامید، موج افول و فرونشینی فرقه و دوستداران طرفدار جدائی‌گزینی. چنین به نظر می‌آید که چرخش به سوی مناطق روستایی به وسیله‌ی مردم با جدیت کامل، برای اجتناب از ملاقات با یکدیگر بهره گرفته شده است. نتیجه‌ی این کار، جمع اضداد است. "جدایی‌گزینی‌های متمرکز شده" فلسفه‌ای درست مخالف شهر بودن، که از وسوسه‌های اجتماعی ناشی می‌شود» (کالن، ۱۳۷۷: ۱۳۵).

از طرف دیگر نیز، مردمی که امکان نفوذ به این هسته‌های نوبنیاد در قلب طبیعت برایشان وجود ندارد، ناچار در محدوده‌ی شهر خود به حیات ادامه می‌دهند. نتیجه آن می‌شود که شهر به رشد خود براساس برنامه‌ی از پیش تعیین شده[9] ادامه داده با این تفاوت که مشکلات اقتصادی، سرعت این رشد را به شدت کاهش داده است و از طرفی نیز شاهد متولد شدن هسته‌های نوبنیاد دیگری در حومه‌ی شهرها و روستاها می‌باشیم که با توجه به تمکین مالی بنیانگذارانشان، از سرعت رشد نسبتاً بالایی برخوردارند.

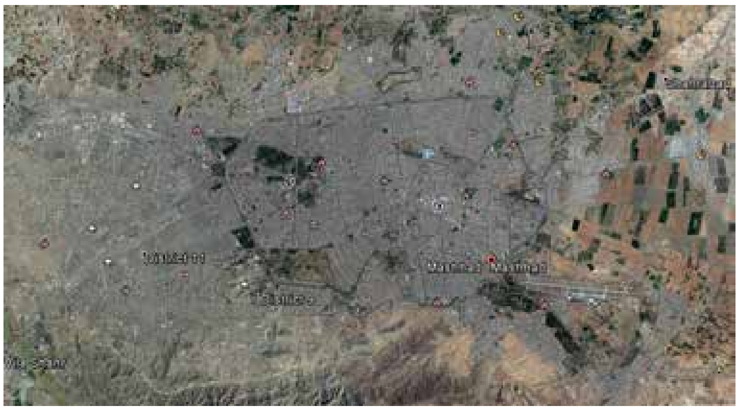
به واقع اگر در گذشته، شهرهای اولیه دارای رشد ارگانیک و مناطق افزوده شده به آنها دارای طرح از پیش تعیین شده بودند[10]، امروزه شاهد معکوس شدن این روند

می‌باشیم؛ یعنی شهرهای ما بر طبق طرح‌های از پیش تعیین شده در حال رشد می‌باشند. درحالی‌که بخش‌های نوبنیاد در حومه‌های شهر، بدون طرح از پیش تعیین شده و یا هیچ‌گونه نظارت مؤثری، مشغول رشد و توسعه می‌باشند؛ پس شهر آینده‌ی ما شهری خواهد بود دارای چندین هسته‌ی پراکنده در اطراف و یک هسته‌ی مرکزی که همان شهر اصلی است و مسیرهایی که تنها وسیله‌ی مرتبط کننده‌ی این هسته‌ها به شهر اولیه خواهد بود. رشدی «نورون‌وار» (Neurons) در پیش ما قرار دارد! در این شهرها، هسته‌ی مرکزی محل تجمع فعالیت‌های تجاری، اداری و سیاسی می‌باشند؛ درحالی‌که هسته‌های نوبنیاد به کاربری‌های مسکونی و فرهنگی-تفریحی منحصر خواهند بود.

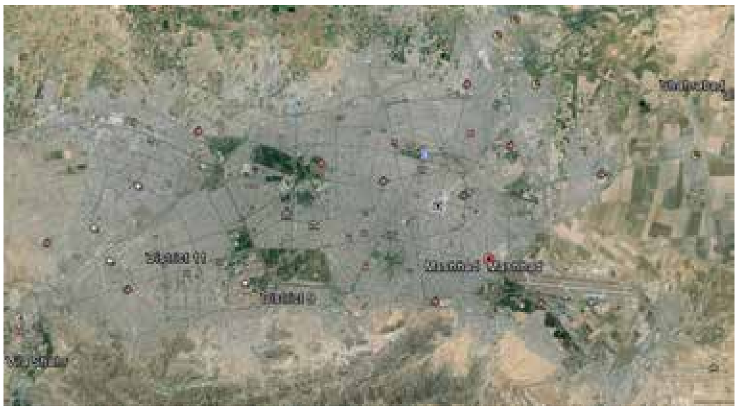
هسته‌ی مرکزی محل سکونت کارگران و کارمندان، قشر ضعیف اقتصادی و هسته‌های نوبنیاد، محل تجمع ثروتمندان، اربابان صنایع و قشر قدرتمند سیاسی و اقتصادی خواهد بود. ساخت‌وسازها در هسته‌ی مرکزی به صورت بلندمرتبه‌سازی و در هسته‌های نوبنیاد به صورت ویلایی و یا خانه‌باغ خواهد بود. همچنین تراکم جمعیتی در هسته‌ی مرکزی چندین برابر هسته‌های نوبنیاد خواهد بود. افزون بر این، هسته‌ی اصلی، مرکز تولیدات و هسته‌های نوبنیاد مصرف‌کننده‌ی محض خواهند بود. این رابطه را می‌توان با رابطه‌ی کشورهای استعمارگر و مستعمره ــ که به نوعی رابطه‌ی تولیدکننده و بازار مصرف است ــ قیاس نمود. به یاد داشته باشید که «گران‌ترین و لوکس‌ترین لوازم شخصی، گاه در کارگاه‌های زیرزمینی و به دست فقیرترین صنعتگران ساخته و پرداخته می‌شود، کسانی که استفاده از تولیدات دستی خود را همچون رویایی دوردست می‌بینند». در حقیقت، در هسته‌ی مرکزی، قانون، افراد را کنترل می‌کند. درحالی‌که در هسته‌های نوبنیاد، افراد، خود قانون می‌شوند و فرد بر فراز قانون گام برمی‌دارد. به عبادتی دیگر، هریک از هسته‌های نوبنیاد، قانون خاص خود را خواهند داشت که جدا و مستقل از قانون هسته‌ی مرکزی عمل کرده و در صورت مغایرت با آن، نه تنها تابع آن نمی‌شود، بلکه قانون را مطیع خویش خواهد ساخت. مقصود از قانون در این گزیده، قوانین مربوط به ساخت‌وساز و هنجارهای اجتماعی است.

در گذر زمان، هسته‌های نوبنیاد به محل تجمع امکانات رفاهی تبدیل شده و هسته‌ی مرکزی رفته رفته مورد بی‌توجهی و در نهایت فرسودگی قرار خواهد گرفت. جهت روشن شدن مطلب، روزی زمستانی را تجسم باید نمود که برق و گاز هسته‌ی مرکزی شهری را جهت تأمین نیازهای ساکنین هسته‌های نوبنیاد آن شهر، قطع نمایند ... بدون توجه به تفاوت جمعیتی فاحشی که میان این هسته‌ها وجود دارد. در نهایت در یک جمع‌بندی باید عنوان نمود که شهری که امروزه می‌شناسیم با روندی که طی می‌کند، مشغول حرکت در آخرین مسیر سبز خود است. مسیری که منجر به نابودی و فنای آن خواهد شد. پس یا باید در انتظار یک جهش ناگهانی و پیش‌بینی نشده که این مسیر را متحول سازد، رخت سکون بر تن کنیم و یا با برنامه‌ای مدون و با مدد از همه‌ی کسانی که در این آینده سهمی دارند؛ یعنی همه‌ی ساکنین شهرها، این مسیر را تغییر دهیم و بی‌شک اولین گام در این تغییر، چیزی نخواهد بود مگر «آگاهی بخشی عمومی».

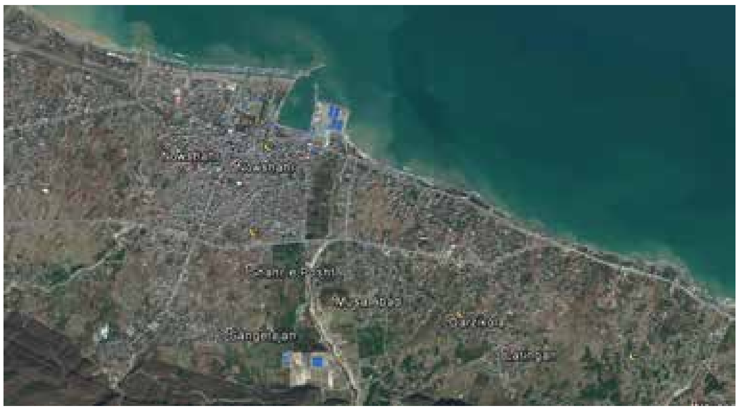
نمونه‌ای از رشد نورون‌وار یک شهر



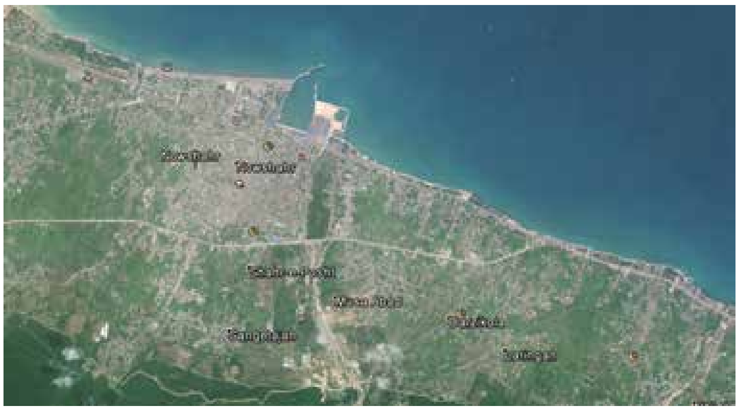
مشهد ۲۰۱۶



مشهد ۲۰۰۶



نوشهر ۲۰۱۶



نوشهر ۲۰۰۶

پی‌نوشت

1. The Role of Karma

۲. این جهش‌ها را باید جدای از سه دوره‌ی شهرسازی که گوردن چایلد (Gordon Childe) بدان اشاره می‌کند دانست؛ اگرچه هرکدام از دوره‌های مدنظر وی نیز، خود با «تغییرات بنیادی در شیوه‌ی معیشت و ابعاد اقتصادی» (نقل از کتاب *What Happened in History*) همراه می‌باشد.

۳. اولین زیردریایی جهان در سال ۱۶۲۰ میلادی، یعنی بیش از دو قرن پیش از اینکه ژول ورن حتی متولد شده باشد، ساخته شد. اما هنگامی که وی مشغول نوشتن کتاب بیست‌هزار فرسنگ زیر دریا بود (سال ۱۸۷۰)، حتی رسیدن به عمق ۱۰۰ متری زیر آب برای یک زیردریایی، کاری در حد یک معجزه محسوب می‌شد.

۴. مانند ثباتی که پس از دوران رکود بزرگ (۴۰-۱۹۲۹) به مدتی طولانی بر اقتصاد آمریکا حاکم شد.

۵. این محدوده می‌تواند یک کشور، ایالت، شهرستان و یا حتی یک شهر کوچک به تنهایی باشد و جهش‌های صورت گرفته را می‌بایست در شاخص‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی جست‌وجو نمود.

۶. ر.ک. پی‌نوشت شماره‌ی ۳

۷. مانند ثباتی که پس از دوران رکود بزرگ (۴۰-۱۹۲۹) به مدتی طولانی بر اقتصاد آمریکا حاکم شد.

۸. این محدوده می‌تواند یک کشور، ایالت، شهرستان و یا حتی یک شهر کوچک به تنهایی باشد و جهش‌های صورت گرفته را می‌بایست در شاخص‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی جست‌وجو نمود.

۹. طرح جامع و تفضیلی

۱۰. مانند بخش‌های افزوده شده به شهرهای کهن در دوران رنسانس

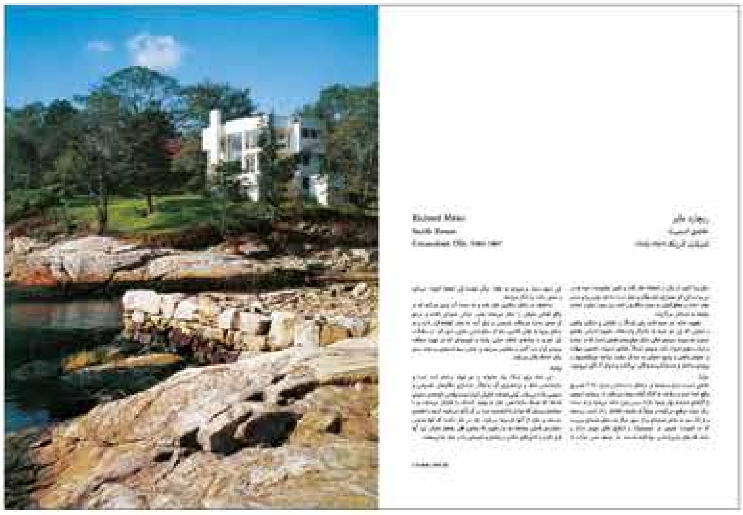
منابع

- عدلی پور، صمد و خاکسار، فائزه (۱۳۹۱). شبکه‌های اجتماعی مجازی و بحران هویت (با تأکید بر بحران هویتی ایران). فصلنامه‌ی علمی–پژوهشی مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران، دانشگاه اصفهان، دوره‌ی ۱، شماره‌ی ۴، زمستان ۱۳۹۱، صص ۱۵۵-۱۷۶.
- کالن، گوردن (۱۳۷۷). گزیده‌ی منظر شهری، ترجمه‌ی منوچهر طبیبیان. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- موریس، جیمز (۱۳۷۴). تاریخ شکل شهر تا انقلاب صنعتی، ترجمه‌ی راضیه رضازاده. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات دانشگاه علم و صنعت ایران.
- نوربری شولتز، کریستیان (۱۳۹۱). معماری: حضور، زبان و مکان، ترجمه‌ی علیرضاسیداحمدیان. تهران: نیلوفر.
- نوربری شولتز، کریستیان (۱۳۹۴). مفهوم سکونت: به سوی معماری تمثیلی، ترجمه‌ی محمود امیر یار احمدی. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات و چاپ آگه.
- وزارت راه و شهرسازی (۱۳۹۴). مطالعات بازنگری طرح جامع مسکن: سند راهبردی و چشم‌انداز کلان بخش مسکن در افق ۱۴۰۵. تهران: انتشارات وزارت راه و شهرسازی.
- Hofer, Paul (1966). *The Zähringer New Towns: Modern Planning Concepts in the Towns Built During the 12th Century in Southern Germany and Switzerland by the Dukes of Zähringen*. Swiss: Swiss Federal Institute of Technology.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1909).*The Manifesto Of Futurism.* Bolgona: Gazzetta dell'Emilia.
- Morris, E. J. (1979). *History of Urban Form Before the Industrial Revolution.* New York: John Wiley & Sons.
- Mumford, Lewis (1961). *The City in History.* New York: Harcourt, Brace & World.

انتشارات هنر معماری قرن منتشر کرد:

روایت پنج معمار

(نقدی بر آرا و آثار)



کتاب پنج معمار: آیزنمن، گریوز، گوئاتمی، هیدوک و مایر نخستین بار در سال ۱۹۷۲ (۱۳۵۱ خورشیدی) منتشر گردید. معماران ایرانی، هیچگاه آنگونه که شایسته بوده است با آثار و اندیشه‌های پنج معمار آشنا نشده‌اند. این کتاب نیز، از نقد همان کتاب منتشر شده در آمریکا آغاز شده است. اساساً هنر، موضوعی است که رشد آن منوط به نقد و نظر می‌باشد. از این رو، یکی از نخستین انگیزه‌های نگارش این کتاب، ایجاد فرهنگ نقد و نظریه‌پردازی معماری بوده است؛ عاملی که تن معماری ما را از لباس رخوت می‌رهاند و باعث پویایی آن می‌گردد.

۳۶۸ صفحه، قطع رحلی (۲۹× ۲۱/۵ سانتیمتر)، تمام گلاسه‌ی رنگی، قیمت ۱۴۲,۰۰۰ تومان

خرید آسان آنلاین + ٪۳۰ تخفیف + ارسال رایگان کشوری در کتاب‌فروشی آنلاین وب‌سایت هنر معماری

www.aoa.ir

کتابفروشی آنلاین هنرمعماری

تا ۳۰ درصد تخفیف دائمی
+
ارسال رایگان به سراسر کشور

خرید از طریق مراجعه به وب سایت
www.aoa.ir

ROYA

TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

SOLO WOOD | TORLYSme | www.royaco.com | ۲۲۶۱۰۰۰۱ | ارتباط با مشتری ۲۵۹۹۱

Roya Tarhe Dakheli / Graphic Studio / 2017 April
Royaco
Royaco
کاغذ دیواری
PRIME

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

Harmonic
CENTER
Out Door
Furniture
BAROQUE
Harmony
Furniture
Furniture
C&J
Furniture
CASA-NOVA
Harmony
Café
Harmonic

telegram.me/harmonic_center | www.Harmonic.ir
Tel:(026) 32 82 83 00-20 - (021) 22 300 400 | جنب اتوبان تهران- کرج، غرب میدان استاندارد، هارمونیک سنتر