هنرمعماری
۴۵
نقد، نظریه‌پردازی و پژوهش در معماری و طراحی داخلی با رویکرد انسان‌دوستانه
شماره‌ی چهل‌وپنج، تابستان ۱۳۹۶، قیمت: ۱۸,۰۰۰ تومان
ISSN: 2008 - 7497

پنجره‌ای به بندر تاریخی کُنگ ...

فراخوان سومین دوسالانه‌ی ملی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران با مضمون «قضاوت آینده»

حکومت مادها در سرزمین پارسیان | مصاحبه‌هایی با ایرج اعتصام و نادر اردلان | نقد آثاری از ارو ساریننِ، رستم وسکانیان، نظام عامری و همکاران، لطیف ابوالقاسمی، سیروس باور و جان هیدوک | ترجمه‌هایی پیرامون نقد معماری | معرفی قلعه‌های مورچه‌خورت، بم و خرانق

رادیاتور|حوله خشک کن|فن کویل

رادیاتور، حوله خشک کن و فن کویل همواره نازیبا و جاگیر بوده و کابوس طراحان، معماران و مصرف کنندگان به شمار می روند. **رادیاتور، حوله خشک کن و فن کویل دیزاین شده؛** اوج نوآوری و فناوری در عرصه تأسیسات اند که با تلفیق هنر و صنعت پاسخی درخور به این نیاز می باشند.

امات بنیان گذار و تنها تأمین کننده رسمی رادیاتور، حوله خشک کن و فن کویل دیزاین شده در غرب آسیا است. امات نماینده انحصاری برترین تولیدکنندگان این عرصه از کشورهای ایتالیا، ترکیه و فرانسه بوده؛ و بزرگترین تولیدکننده رادیاتور و حوله خشک کن شیشه ای در دنیاست.

عضو انجمن تأسیسات امریکا

دارنده گواهینامه ISO 9001:2015

بیمه مسئولیت ناشی از تولید

کسب اطلاعات بیشتر و بازدید (دارای پارکینگ اختصاصی): ۵-۲۴ ۳۸ ۵۱ ۸۸ ۰۲۱

وبگاه: www.amatco.ir

/amatcoir

به نام خدا

هنرمعماری ۴۵

نقد، نظریه‌پردازی و پژوهش در معماری با رویکرد انسان‌دوستانه

ISSN: 2008 - 7497 شماره‌ی چهل‌وپنج، تابستان ۱۳۹۶، قیمت: ۱۸,۰۰۰ تومان

سرمقاله

مسئولیت اجتماعی و معماری انسان‌دوستانه: آرزوهایی نو یا اصولی فراموش شده از معماری ایران ۲
شهریار خانی‌زاد

یادگارهای معماری پارسیان

بیش از ده‌هزار سال هنر و معماری ایرانیان ۸
بخش پنجم: حکومت مادها (۵۵۰-۷۲۷ ق.م.) / پگاه پایه‌دار اردکانی و مهسا رسولی

طبیعت معماری

ابنیه‌ی عامیانه‌ی ایران: آب و باغات / رولاند راینر ۱۸

نظریه‌پردازان معماری

زندگی و مرگ شکوهِ نقد معماری / توماس فیشر / ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد ۳۰
در سوگ اسطوره‌ها: روایتی از جان هِیدوک / کیوان سروی ۳۴
آیا نمایشگاه‌گردانی همان نقد جدید است؟ پدرو گادانهو / ترجمه‌ی مهدیه حیدری ۴۴
ما همیشه در حاشیه‌ی وجود زندگی می‌کنیم: مصاحبه‌ی ولادیمیر بلوگولوفسکی با وینکا دابِلدَم ۵۰
ترجمه‌ی علیرضا سید احمدیان
کالج دماوند (ساختمان مرکزی دانشگاه پیام نور کنونی): ویلیام وسلی پیترز (بنیاد فرانک لوید رایت) با همکاری نظام عامری، کمال کمونه و هرمزدیار خسروی / تحریریه‌ی هنرمعماری ۵۴

طراحی داخلی

او فقط یک اکسپرسیونیست سازه نبود: درنگی بر مبلمان و آثار طراحی داخلی ارو سارینن ۶۲
تحریریه‌ی هنرمعماری

معماران مدرن‌گرای ایران

آخرین امپراطور معماران ارمنی ایران / الهه مایانی ۷۸
پلان: رسم و خطوط فراموش شده (نقدی بر لطیف ابوالقاسمی و سیروس باور) ۱۲۲
علیرضا عظیمی حسن‌آبادی
چشم‌ها را باید شست ... مصاحبه‌ی تحریریه‌ی هنرمعماری با ایرج اعتصام کاوش مسیری دیگر در معماری غالب زمان: گفت‌وگوی علی کیافر با نادر اردلان (بخش اول) ۱۲۶ ۱۲۸

پایداری و ضدپایداری

سرگذشت سه قلعه: بم، مورچه‌خورت و خَرانق / پگاه پایه‌دار اردکانی ۱۳۸

گونه‌شناسی

ایستگاه‌های آتش‌نشانی / ترجمه‌ی الهه مایانی ۱۴۸

هنر

نمایشگاه عکس Fine Architecture Gallery / ابراهیم روحی ۱۶۰

صاحب امتیاز: مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری 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: محیا یزدان‌پرست، سپیده ابراهیمی‌مهر
مترجم و ویراستار: مینا حنیفی‌واحد
مدیر بخش فنی و رایانه: فرید عابدین شیرازی
مشاوران افتخاری تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):
آقایان ایرج اعتصام، سیروس باور، سیاوش تیموری، شهرام گل‌امینی
هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):
شیوا آراسته، امیر بانی‌مسعود، پگاه پایه‌دار اردکانی، پدرام جعفربیگی، کورش حاجی‌زاده، نگار حکیم، مینا حنیفی‌واحد، شهریار خانی‌زاد، علی خادم‌زاده، علیرضا سیداحمدیان، علیرضا عظیمی حسن‌آبادی، علیرضا مشهدی میرزا و رضا مفاخر
واحد پژوهش و توسعه‌ی هنرمعماری:
پگاه پایه‌دار اردکانی، رکسانا خانی‌زاد، علیرضا عظیمی حسن‌آبادی، محمدرضا عظیمی حسن‌آبادی، علیرضا کریمی کلور و الهه مایانی
همکاران این شماره‌ی فصلنامه (به ترتیب حروف الفبا): حسین برازنده، مهسا رسولی، شهرام قربانی (چاپ ابیانه) و راضیه مهدوی
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 امکان‌پذیر می‌باشد.
آرای نویسندگان لزوماً نظر نشریه‌ی هنرمعماری نمی‌باشند.
مقالات و نوشته‌ها در صورت لزوم ویرایش و خلاصه خواهند شد.

ارسال مقاله و همکاری با هنر معماری

هنر معماری نخستین گروه فرارسانه‌ای (Hypermedia) ایران است. تمرکز اصلی این مجموعه بر نقد، نظریه‌پردازی و جریان‌سازی در معماری است. ما از ابزارهای مختلف سازمانی و رسانه‌ای خود، برای ارتقای فرهنگ ایران استفاده می‌نماییم. علاقه‌مندان خلاق و مستعد در ارسال مقاله، یادداشت و گزارش با رویکرد نقد و نظریه‌پردازی می‌توانند با ما از طریق وب‌سایت، تلفن و شبکه‌های اجتماعی ارتباط برقرار سازند. گزارش‌ها و مقالات ارسالی در وب‌سایت هنرمعماری آنلاین و فصلنامه منتشر خواهند شد.

عکس روی جلد و صفحه‌ی مقابل پوستر دوسالانه
از دفتر معماری پلسارپارت (شیوا آراسته)

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: ۸۸۳۴۲۹۶۰ - ۸۸۳۴۲۹۶۱

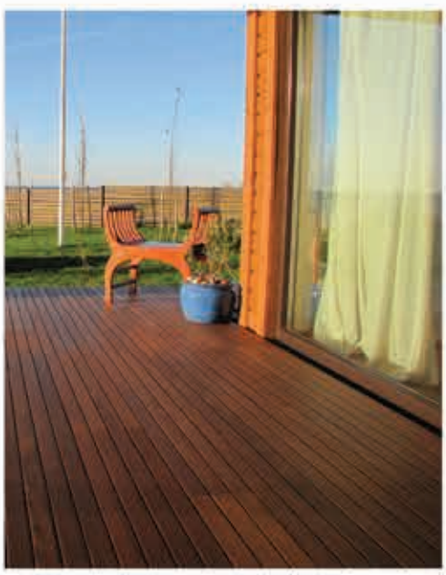
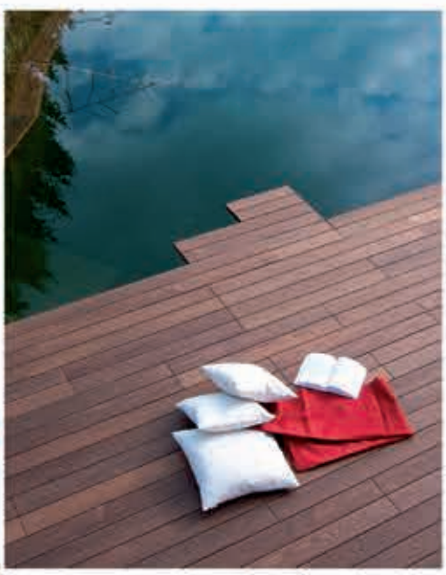
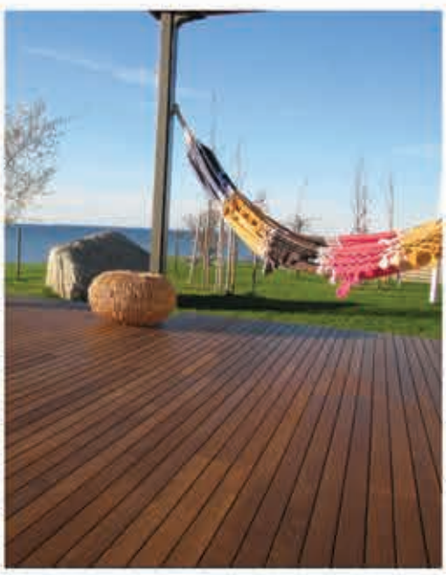
Websites: www.aoa.ir www.aoaonline.ir Instagram: Honare_memari E-mail: aoapub@gmail.com Telegram: @AOAonlineIR

ROYA
TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

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

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

ROYA
TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

SOLID WOOD TORLYSme GUARD FLOOR | www.royaco.com | ۲۲۶۱۰۰۰۱ | ارتباط با مشتری ۲۵۹۹۱

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

ROYA
TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

SOLID WOOD TORLYSme GUARD LUXURY | www.royaco.com | ۲۲۶۱۰۰۰۱ | ارتباط با مشتری ۲۵۹۹۱

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

PARTNER
KNX
هوشمندسازی ساختمان

JUNG Medical

HONAR-E MEMARI

JUNG

www.Jung.de

eNet GB 2017

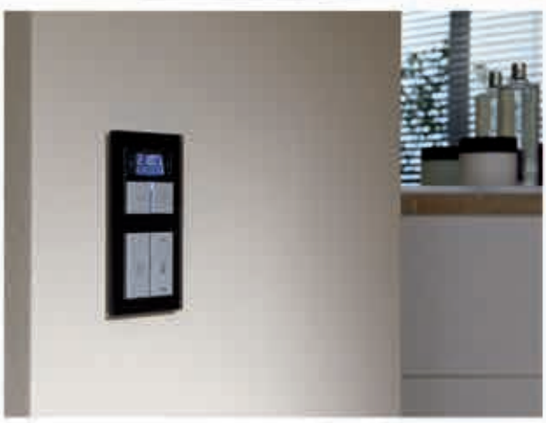
Hotel
Installationssysteme

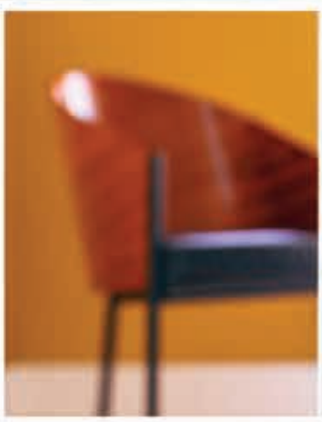
شرکت برنـا کوشش
نماینده انحصـاری محصولات یونـگ آلمـان

مدرس شمـال، بلوار آفریقا، نبش مریم غربی، پلاک ۳۳، ساختمان نماد الهیه،
طبقه ۴، واحد ۴۰۴ تلفـن: ۲۶۲۳۱۰۱۹، ۲۶۲۳۱۰۲۹، ۲۲۶۳۶۳۷۳

www.bornakooshesh.com Bornakooshesh

PARTNER
KNX
هوشمندسازی ساختمان

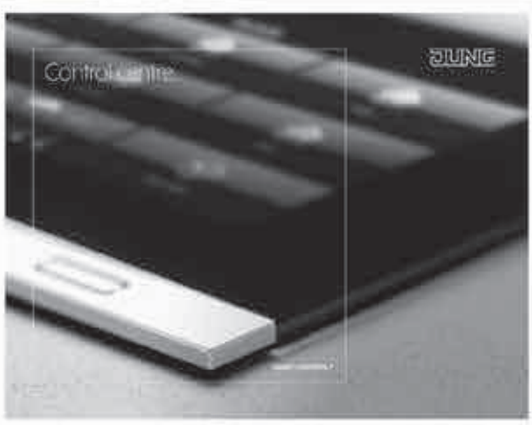




JUNG

www.Jung.de

The JUNG KNX system offers a big plus in convenience, security and economy both in private dwellings and commercial construction



شرکت برنـــا کوشش
نماینده انحصـــاری محصولات یونـگ آلمان

مدرس شمال، بلوار آفریقا، نبش مریم غربی، پلاک ۳۳، ساختمان نماد الهیه،
طبقه ۴، واحد ۴۰۴ تلفـن: ۲۶۲۳۱۰۱۹، ۲۶۲۳۱۰۲۹، ۲۲۶۳۶۳۷۳

www.bornakooshesh.com Bornakooshesh

Harmony
Furniture & Interior Design

Harmonic
CENTER

www.harmonic-center.com

آرتاز طرح

مبلمـــان اداری

office furniture

artage DESIGN

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

: artagedesign

NEW

MAJESTIC : THE BIG EFFECT COLLECTION
THE MOST NATURAL AND WATER-RESISTANT LAMINATE EVER

LAMINATE

کوئیک استپ (لمینیت بلژیکی)
۱۳مدل در ۱۱۱طرح

پرشیا بازساز

LAMINATE LIVYN Parquet

NEW

MASSIMO : THE BIG EFFECT COLLECTION
EXTRA LONG AND EXTRA WIDE PLANKS WITH AN AUTHENTIC LOOK

Parquet

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

پرشیا بازساز

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

صنعت چوب
در هنر معماری

THE WOOD INDUSTRY IN ARCHITECTURAL ART

کارخانه و دفتر مرکزی: ایران- تهران، جاده آبعلی، خیابان ۳۵ متری اتحاد، خیابان ۶۵، شماره ۱۸، تلفن: ۷۷۳۲۹۰۱۸، فکس: ۷۷۲۴۵۵۴۴

نمایشگاه میرعماد: ایران- تهران، خیابان شهید بهشتی، خیابان میرعماد، شماره ۵۹، کد پستی ۱۵۸۷۸۵۳۵۳۸، تلفن: ۰۲۱-۸۸۷۵۲۰۲۳ الی ۸۸۷۵۰۳۷۵، فکس: ۸۸۷۵۰۳۷۶

نمایشگاه بازار مبل شماره ۱: ایران- تهران، یافت‌آبادشرقی، تقاطع بزرگراه آیت‌الله سعیدی، مجموعه بازار مبل شماره ۱، طبقه اول، شماره ۳۱۲، تلفن: ۹۰-۶۶۲۱۲۷۸۹، فکس: ۶۶۲۱۲۲۲۶

نمایشگاه بازار مبل شماره ۳: ایران- تهران، بزرگراه آیت‌الله سعیدی، نرسیده به چهارراه یافت‌آباد، بازار مبل شماره ۳، طبقه اول، شماره ۱۰۷، تلفن: ۱۴-۶۶۱۹۳۲۱۳، فکس: ۶۶۱۹۳۲۱۵

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

کابین گستر

صفحات HPL، برند GENTAS

راه حـــل های جهانـــــی
برای محیط های بهداشتی

www.cabingostar.com

CabinGostar

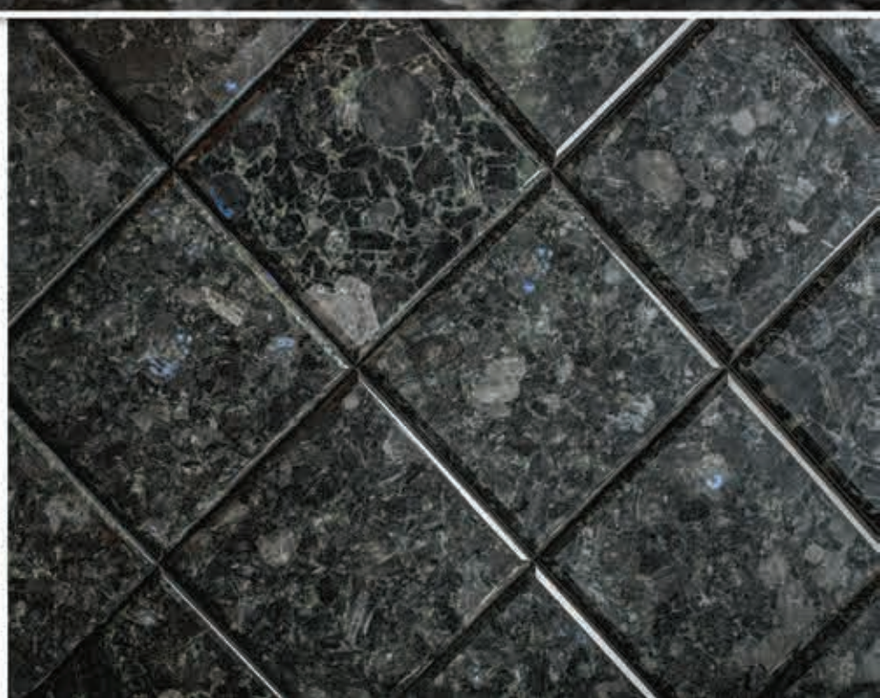
cabingostar@gmail.com
021 - 44 093 093 - 4

FORM
Design & Production

Office Design
Interior Design
Furniture Design

Tel: 26208711- 33
www.formco.ir

سری پرستیژ



صنایع سنگ آروین

بزرگترین واحد فرآوری سنگ های گرانیت داخلی و وارداتی

شرکت صنایع سنگ آروین یکی از بزرگترین و مدرنترین واحدهای فرآوری و تولید سنگ داخلی و وارداتی 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. دقت در برش، کیفیت عالی ساب و پرداخت لبه محصولات تولیدی آروین، وجه تمایز آن از سایر محصولات موجود در بازار می باشد.

تهران، میدان ونک، خیابان ونک، پلاک ۲۵، کدپستی: ۱۹۹۴۶۱۸۵۱۱
تلفن: ۰۸ ۲۰ ۱۱ ۸۴ - ۰۲۱ فکس: ۹۹ ۳۰ ۶۶ ۸۸ - ۰۲۱
info@arvingranite.ir www.arvingranite.ir

چینی زرین ایران

فروش در خانه زرین وفروشگاه های معتبر لوازم خانگی

تهران، میدان ونک، مرکز تجاری آسمان ونک	تلفن:	۸۸ ۶۵ ۲۹ ۸۸
تهران، خیابان شریعتی، روبروی میرداماد	تلفن:	۲۲ ۸۴ ۷۸ ۴۵
اصفهان، خیابان توحید، چهارراه پلیس	تلفن:	۰۳۱-۳۶ ۲۵ ۰۲ ۲۰
اصفهان، مجتمع تجاری سیتی سنتر، طبقه اول	تلفن:	۰۳۱-۳۶ ۵۱ ۴۱ ۴۱

flawless finishing

We handpick and curate fine collections of flooring, decking and interior materials. We exclusively select from the greatest internationally recognized brands in the world.

vanitar.com
#vanitariran

tilo estiluz CIRANOVA weiss fontini VORWERK BERRY ALLOC SCHEUCHER bene

studiokoly.com

Lombardi®

یراق آلات درب لومباردی

محصولی از شرکت ساروگلوبال

Instagram.com/saroglobal

Telegram.me/saroglobal

www.Saroglobal.ir

تلفن : ۶۶۷۵۱۸۹۱ - ۰۲۱

نمابر : ۶۶۷۵۱۸۹۰ - ۰۲۱

SARO GLOBAL®

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

Lombardi®

یراق آلات درب لومباردی

محصولی از شرکت ساروگلوبال

SARO GLOBAL®

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

Instagram.com/saroglobal

Telegram.me/saroglobal

www.Saroglobal.ir

تلفن : ۶۶۷۵۱۸۹۱ - ۰۲۱

نمابر : ۶۶۷۵۱۸۹۰ - ۰۲۱

Tandis - Tajrish - Tehran - Iran

BENNEXT®

MODERN KITCHEN

Design . Engineering & Construction

بنکست طراح و تولید کننده کابینت آشپزخانه های مدرن و اقلام مورد نیاز ساختمان های مسکونی است که از سال ۱۳۸۵ با هدف ارتقاء کیفی و پیوند صنایع مرتبط با هنر و معماری داخلی با تکیه بر دانش فنی . بنیانگذار روش های کارآمد و در خور صنعت رو به پیشرفت ساختمان سازی به ویژه پروژه های مسکونی شد

BENNEXT WWW.BENNEXT.COM 0936 629 4466 Bennext@yahoo.com / Info@bennext.com

رسام
GRAPHIC

RASSAM GRAPHIC
لیتوگرافی دیجیتال رسام گرافیک

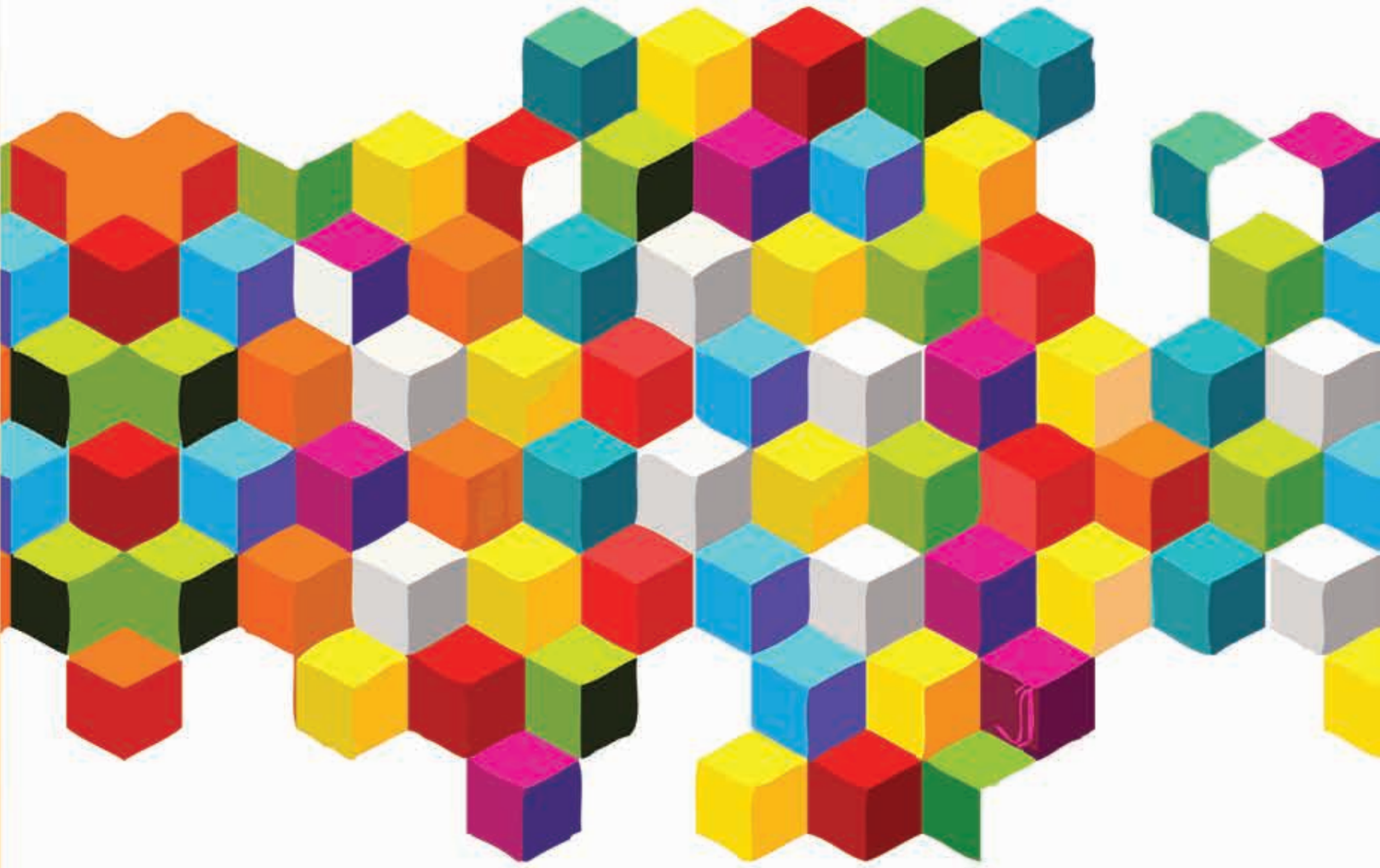
سریع ترین، پیشرفته ترین، مطمئن ترین و با کیفیت ترین لیتوگرافی دیجیتال

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)

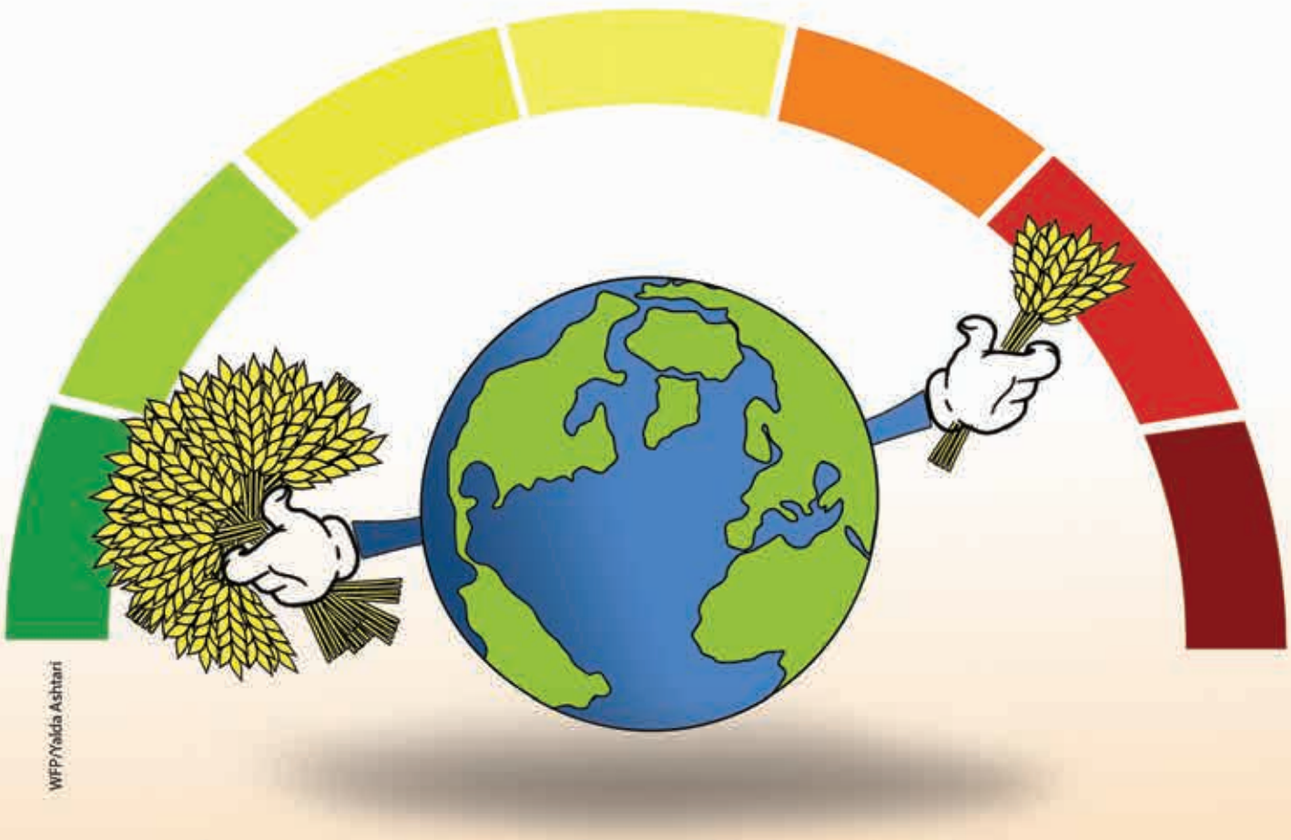


میدان انقلاب، خیابان کارگر شمالی، بالاتر از نصرت، نبش کوچه مهناز، پلاک ۱۱۵۶ ۶۶۵۶۲۷۳۵ / ۶۶۵۶۳۸۷۷ / ۶۶۵۹۲۷۲۴

WFP

برنامه جهانی غذا

wfp.org/fa



WFP/Yalda Ashtari

در دنیا غذای کافی برای همه وجود دارد

اما مشکل اینجاست که بسیاری از مردم دنیا درآمد کافی برای تهیه غذا نداشته
و یا به غذای مغذی و سالم دسترسی ندارند.
برنامه جهانی غذا سازمان ملل متحد بزرگترین آژانس
بشردوستانه دنیا در مبارزه با گرسنگی در تلاش است تا
با ارائه کمک های غذایی و همکاری با جوامع در هنگام بحران به بازسازی
وضعیت معیشت آسیب دیدگان بپردازد.

با ما همراه شوید

شماره کارت جهت واریز کمک های نقدی ۶۷۸۲ ۰۰۴۹ ۸۳۷۰ ۵۸۵۹ بانک تجارت، بنام برنامه جهانی غذا

۲۲ ۸۶ ۳۴ ۹۹

wfpiran

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

2017

اولین کلوپ تخصصی
معماران و طراحان داخلی
همراه با شرایط و تخفیف های ویژه
* لطفا جهت کسب اطلاعات بیشتر و ثبت نام
با ما تماس حاصل فرمایید.

vira Club

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

Tel: 021 22259571
021 22259072

مبلمان مدرن اداری و معماری داخلی

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

vira
Luxury Office Furniture
Italian Design

تجربه مبلمان
لوکس اداری

LUXURY OFFICE FURNITURE & INTERIOR DESIGN

www.viradeco.com

designed by abr studio . AR

خانه و معماری
KHANE VA MEMARI

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

نمایندگی انحصاری محصولات روکا . اسپانیا
www.roca.com

دفتر مرکزی : ۶۵ ۴۵ ۵۷ ۸۸-۲۱ [۰۹۸]
www.khanevamemari.com

Roca

THE LEADING GLOBAL
BATHROOM BRAND

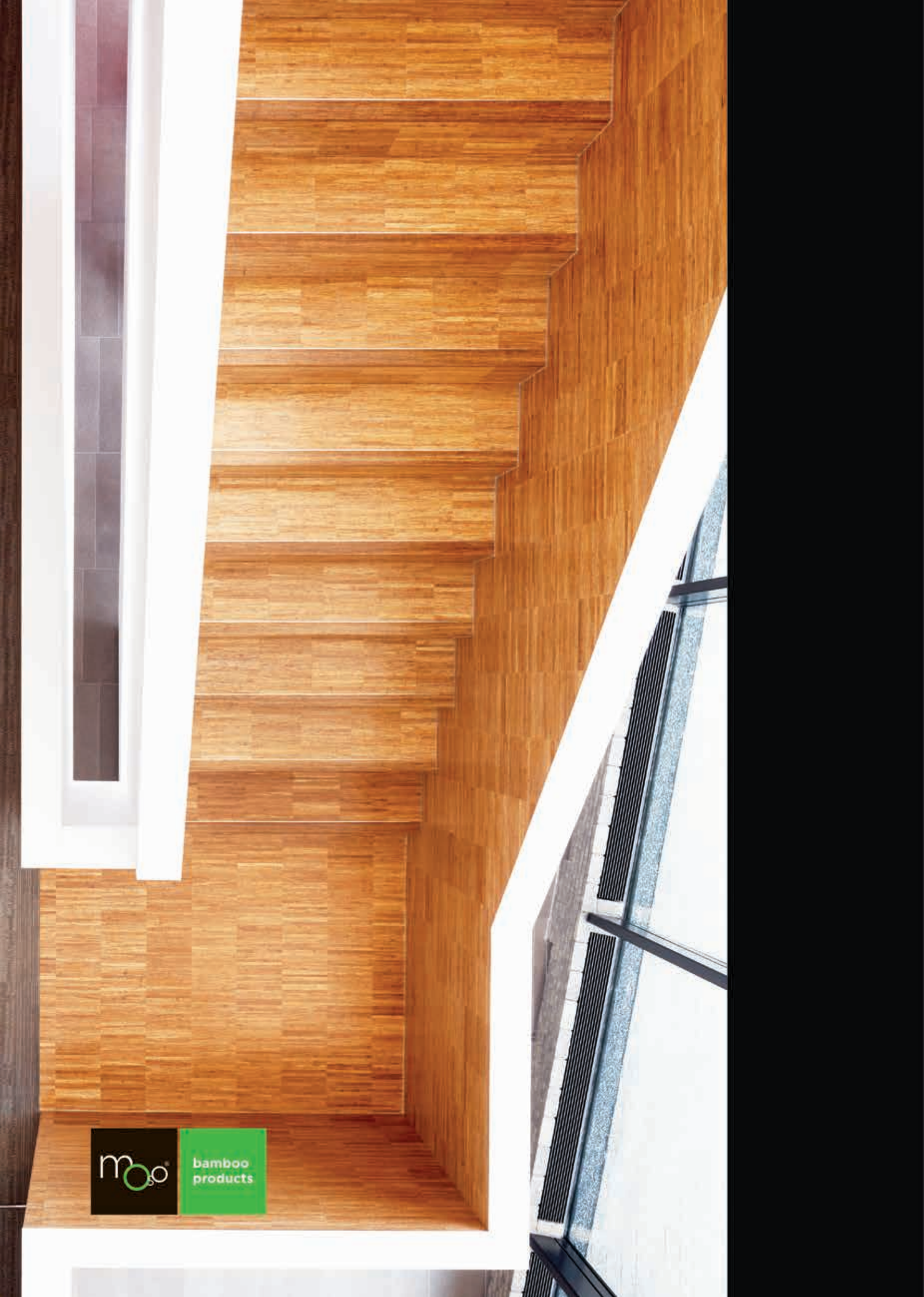
designed by abn studio .AR

خانه و معماری
KHANE VA MEMARI

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

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

دفتر مرکزی : ۶۵ ۴۵ ۵۷ ۸۸-۲۱ [۰۹۸]
www.khanevamemari.com


bamboo
products

NEFF

COOKING PASSION SINCE 1877

WHY CHOOSE BETWEEN WHEN YOU CAN SIMPLY CHOOSE THEM ALL?

DELICIOUS IDEAS ON ALL LEVELS OF YOUR NEFF OVEN

With CircoTherm® you can cook, roast and bake completely different dishes on all levels and everything will come out tasting like it's supposed to, without intermingling of flavours. Meaning, you don't have to choose between what to cook - simply cook them all!

NEFF authorized partner

FOKA

www.foka.ir

No 223, North Africa St, Tehran

021 22054525 | 021 22054524

But there is a room that will.

The difference is Gaggenau.

The Vario cooling 400 series is as variable and as flexible as its name suggests. It can be combined in all sorts of different ways and can therefore cater for even the most exacting of expectations. Its interior is dominated by high-quality stainless steel, resulting in quality and hygiene standards on a par with professional kitchens. And then there is dynamic cold air distribution with Multi-Air-Flow and an ice maker with a fixed water connection. In short, this cooling system offers space for everything – except for compromises. www.gaggenau.com.

Authorized partner

FOKA

No. 14, Maryam St, Africa Ave. Tehran

www.foka.ir | 021 2205 2933 | 021 2204 7899

GAGGENAU

No house will ever meet all expectations.

EDCO®
LUXURY SWITCHES & SYSTEMS

Vertigo

COLLECTION

Made
In
Germany

دفتر مرکزی ادکو
تهران،خیابان دولت،خیابان مطهری،
پلاک ٦ واحد ١٩

تلفن: ٢٢٧٩٣٧١٠
٢٢٧٩٣٩٤٤
٢٢٥٨٠٩٧٣

BAM
RAAD

SEPAND
TOWER

BAM
ERFAN

JAMALI

Gole Sang
Complex

ARMANI
PROJECT

BAM
ERFAN

BAM
ERFAN

DARYAYE
NOOR

EMRATORE
MEHR

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

MIROLUX

DECORATIVE LIGHTING

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

FLASH&DQ | LUG | INARCHI | oluce | SLAMP

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

oluce

INARCHI

FLASH&DQ

SLAMP

کناف

اولین تولیدکننده سیستم های
ساخت و ساز خشک در ایران

هرجور حساب کنید به نفع شماست

کناف با ساختارهای نوین ساخت و ساز خشک آغازگر فصل جدیدی در دنیای معماری و ساختمان سازی شده است. امروزه پروژه های ساختمانی با به کار گیری این ساختارها در زمانی به مراتب کوتاه تر و آسان تر از گذشته به اتمام می رسند. این سرعت عمل نه تنها موجب کاهش هزینه اجرای پروژه های ساختمانی می گردد بلکه به ظهور پروژه هایی به مراتب ایمن تر و با کیفیت بالاتر نیز منجر شده است.

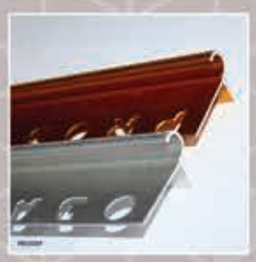
KNAUF

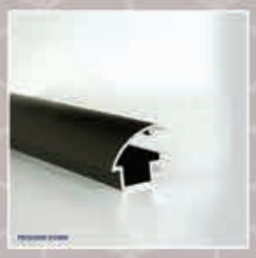
www.knauf.ir #کناف

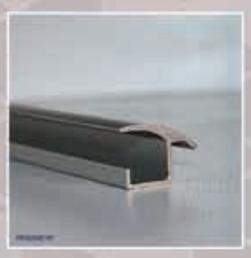
GERMAN Technology

پروبند PROBAND

پروفیل های کنج و بین سطوح







۱۲ کد با قابلیت تولید در رنگ های متنوع ، با طول ۲۵۰ سانتیمتر محصولی مناسب جهت ارتقاء زیبایی و بالابردن کیفیت نصب کاشی ، سرامیک ، چوب و...

+98 21 2207 1567
+98 21 2237 9868
+98 21 2207 2354
+98 935 102 17 12
proband_company
WWW.PROBANDCO.COM
proband.co@gmail.com

برنامه جهانی غذا
WFP
wfp.org/fa

wiparquet®

ستاره چیدمان ماندگار

ارائه کننده لوکس ترین و کاملترین محصولات کف

Made in Germany

Stage of life

wineo

ستاره چیدمان ماندگار

نماینده انحصاری برندهای آلمانی Wineo و Wiparquet در ایران

تلفن تماس (۸ خط): ۲۶۲۱۶۹۱۱

آدرس : تهران، خیابان ولیعصر، روبروی درب اصلی پارک ملت، کوچه شناسا، پلاک ۲۳، طبقه اول

www.setarehchideman.com

Made in Germany

انتشارات هنرمعماری 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

چراغ خطی توکار LED

فاد
LIGHTING DESIGN CO. FAD

021 22 63 91 63
@ fadlighting
info@fadco.ir
www.fadco.ir

NEW DESIGN 2017-2018

BehrizanDesign

Exclusive Product by Behrizan Design | elite

Behrizan poroduction line consist of high perssure diecasting forging machining fitting along with finishing operations such as Polishing electroplating paint shops and packaging which allows to manufacture a wide range of products

Frank Gehry | Walt Disney Concert Hall | Downtown of Los Angeles, California

نقد، نظریه‌پردازی و پژوهش در معماری با رویکرد انسان‌دوستانه

Architecture Criticism, Theory, and Research by a Humanitarian Approach

مسئولیت اجتماعی و معماری انسان‌دوستانه: آرزوهایی نو یا اصولی فراموش شده از معماری ایران

شهریار خانی‌زاد

به کسانی که هنوز اعلام حضور نکرده‌اند، قیام نکرده‌اند، آغاز نکرده‌اند، وارد گود نشده‌اند، از زمین کنده نشده‌اند، ظهور نکرده‌اند و منتظر شگفتی هستند تا به ما بپیوندند ... به تمام جوانان معمار! معماری امروز ما از عدم آگاهی رنج می‌برد این رنج معماری، از کم بودن سطح سواد و آگاهی مخاطبینش است؛ از بی‌تدبیری و رفتار احساساتی متولیان و طراحانش است؛ از بی‌تفاوتی مسئولانش است؛ از منفعت‌طلبی‌های فردی برخی از معماران است. بیایید ارتقای آگاهی پیرامون معماری را از خودمان آغاز کنیم. بیایید ساخت معماری را از ارتقای فرهنگ، سواد و آگاهی‌بخشی به آحاد مخاطبین آن آغاز کنیم.

در هنرمعماری این دکترین و راهبردهای منتج از آن هستند که اصول و جهت را مشخص می‌کنند. موضوع کلان مسئولیت اجتماعی و زیرمجموعه‌ی معماری آن، یعنی معماری انسان‌دوستانه در اینجا از پنج سال پیش به عنوان یک دغدغه مطرح شد که نخستین خروجی آن انتشار کتاب کامران دیبا و معماری انسان‌دوستانه در بهار سال ۱۳۹۳ بود. تعریف نشان معمار سال ایران و اعطای این نشان در نخستین دوره به پویا خزائلی پارسا (در سال ۱۳۹۴) به بهانه‌ی اقدامات بشردوستانه‌ی او جهت ایجاد فضاهای اسکان اظطراری برای زلزله‌زدگان روستای هریس در آذربایجان، اردوگاه مهاجرین افغانی در سیرجان کرمان و بالاخره ایجاد سرپناه و ... و ایجاد سرپناه و ساخت مدرسه برای آوارگان سوری، گام بلند دیگری در این راستا بود. شاید یکی از مؤثرترین گام‌های تعریف و اعطای نشان دکتر علی‌اکبر صارمی در سال ۱۳۹۵، بها دادن به «مسئولیت‌های اجتماعی» و نه آثار معماری و منافع فردی می‌باشد که مشخصاً به یک معمار یا یک حرکت یا جریان اجتماعی تعلق می‌گیرد. بحث گنجاندن مسابقه‌ی مدرسه‌ی شش کلاسه در روستای ده‌نو در جیرفت نیز در این راه بی‌تأثیر نبوده است. این اقدامات منحصر به هنرمعماری نبوده و نیستند و ما از هر جریانی که به تشدید این تفکر کمک نماید استقبال می‌کنیم. ما خود به نوعی ادامه دهنده‌ی راه دیگران هستیم. نادر خلیلی و دغدغه‌های او و مدرسه‌ای که در روستاهای اطراف ورامین ساخت (که البته بعدها با بی‌تدبیری اداره‌ی آموزش‌وپرورش منطقه تخریب شد و جای خود را به یک مدرسه‌ی عادی تیپ کل کشور داد) و حتی دیدگاه‌های کامران دیبا در معماری، به نوعی آغازگر این راه بوده‌اند. هر پژوهشگری می‌تواند به راحتی مجله‌ی هنر و معماری را ورق بزند و ببیند که بیش از نیم‌قرن پیش عبدالحمید اشراق از معماری انسانی نوشته است. حتی فراتر، مشیری در بیش از هفتاد سال پیش در آرشیتکت از ارزش‌های انسانی و فنی کار معماری سرمقاله نوشته است! هرچند انقلاب اسلامی و هشت سال دفاع شجاعانه از کشور و سپس دغدغه‌های کلان، اجازه‌ی پرداختن به این مسائل را به معماری ما نداد، اما به نظر می‌رسد مشکل اصلی در عدم تئوریزه کردن و نوشتن ایدئولوژی‌ها است. حال که جریانی آغاز شده، تنها نوک کوه خفته در اعماق اقیانوس نمایان است!

جدا از موضوع تئوری و نظریه، واقعیت این است که توان دانش مهندسی کشور در حدی است که بتوان خیلی از معضلات اجتماعی کشور را مستقل از دولت برطرف کنیم. کافیست مهندسان مشاور و دفاتر معماری، بخش ناچیزی از درامد حاصل از هر پروژه‌ی خود را به این موضوع اختصاص دهند یا حداقل از زمان و دانش خود برای ساخت بناها و فضاهای اجتماعی هزینه کنند. معماری انسان‌دوستانه به عنوان زیر مجموعه‌ای از ایده‌ی کلان مسئولیت‌های اجتماعی، مستقیماً با معماران و تخصص آنها سروکار دارد. ما به عنوان رسانه، هم‌اکنون با تمام قوا در این زمینه در حال فعالیت هستیم و از هر فرد یا جریانی که در این زمینه مشغول است، حمایت می‌کنیم، ولی تا زمانی که این دغدغه به یک هدف صنفی-ملی تبدیل نشود، کار بسیار کُند پیش خواهد رفت.

در انتها، ذکر نکته‌ای خالی از لطف نیست. پس از برگزاری بسیار موفقیت‌آمیز جایزه‌ی ساختمان سال ایران، شاهد بازخورد مثبتی از جامعه و صنف معماران بودیم. اکثر رسانه‌های خبری کشور نیز به این موضوع پرداختند و حتی روزنامه‌هایی، تیتر یک خود را به این موضوع اختصاص دادند. قطعاً همین جلب توجه و ایجاد حساسیت برای جامعه‌ی عصب‌کُشی شده‌ی ما نسبت به معماری، یک دستاورد بزرگ است. این موفقیت زمانی ارزشمندتر می‌گردد که متوجه این نکته باشیم که اساساً اخبار معماری در فضای رسانه‌ای کشور جایگاهی ندارد. ما تحقیقی پیرامون اختصاص اخبار معماری در فضای رسانه‌ای کشور انجام داده‌ایم. نمی‌گوییم صفر مطلق، اما بگذارید صریح و بی‌پرده سخن بگوییم، زیر ۰/۰۰۱ اخبار کشور به معماری اختصاص دارد و این، یعنی هیچ! اصلاً اختصاص خبر که بماند، اصولاً ما در جغرافیای اخبار کشور هم جایگاه‌مان مشخص نیست. به بیانی دیگر، مشخص نیست که اخبار معماری در بخش میراث فرهنگی می‌آید، یا هنرهای تجسمی. تقریباً هرکس به سلیقه‌ی خود اخبار معماری را نشر می‌دهد و حتی در بخش سیاست و جامعه و شهری هم بعضاً اخبار معماری رؤیت می‌شود. باورکردنی نیست که جامعه

تا این حد نسبت به معماری بی‌تفاوت باشد. هر قشری در خبرگزاری‌ها جایگاهی دارد، سینماگران، موسیقیدانان، ورزشکاران، سیاستمداران و حتی فرماندهان نظامی، اما معماران، هیچ! در این فضا انجام کار حرفه‌ای رسانه‌ای برای معماری و آگاه‌سازی مردم بسیار واجب است و در این راستا هر اقدامی می‌تواند مؤثر باشد.

البته متأسفانه برخی افراد از خودِ جامعه‌ی معماران با این رسالت رسانه‌ای مشکل دارند و ترجیح می‌دهند فضا بسته و در انحصار خودشان باقی بماند. از این رو، برای هر اقدامی که منافع آنها را به خطر بیندازد شانتاژ می‌کنند و با هوچیگری تلاش می‌نمایند که جریان را منحرف یا از ارزش آن بکاهند ــ اتفاقی که برای جایزه‌ی ساختمان سال ایران و گام موفقیت‌آمیز مسابقه در بازدید حضوری داوران از آثار نیز رخ داد و چنان جدل‌ها و تخریب‌هایی جهت انجام نگرفتن این رویداد تا لحظه‌ی آخر برگزاری مراسم و اهدای جوایز ساختمان سال ایران صورت گرفت که برای ما باعث تأسف و تعجب بسیار شد. توصیه‌ی ما به این افراد این است که سعی در فراموشی رسالت خویش به عنوان معمار ننمایند و پایبند اصول بین‌المللی و مرسوم در جهان امروزی باشند تا در این زمینه پیشرفتی در کشور حاصل شود. هرچند بر این باوریم کسی که خواب است را می‌توان بیدار کرد، اما کسی که خود را به خواب می‌زند هرگز. نباید فراموش کنیم که در این عرصه، رقابتی در کار نیست و هرکس راه خود را می‌رود و آرزوی همه‌ی ما ارتقای سطح معماری کشور عزیزمان است. هدف مشخص و یگانه است. اگر مسیرها متفاوت هستند، بگذاریم مخاطبین، خود، راه خویش را برگزینند و نگران سرنوشت ایشان نباشیم. نگران این نباشیم که چه کسی از چه چیزی می‌ترسد، بلکه با ترس‌های خودمان مواجه شویم تا شاید راهی به پیش بریم. لشگرکشی رسانه‌ای و مجازی نکنیم تا خود را دارای جایگاه و پشتیبان نشان دهیم و همان‌طور که گفتیم به دلیل منافع شخصی در مقابل حرکت و جریانی قرار نگیریم که با هدف ارتقای معماری کشور در حال فعالیت و تلاش است ــ این سیاست‌ها و تاکتیک‌ها برای رسانه‌های زمان جنگ جهانی دوم است. به یاد علی صارمی‌ها شش ماه پس از درگذشتش تخطئه نکنیم و صرفاً جهت حفظ منافع و موقعیت خویش دست به هر کاری برای مقابله با واقعیت و پیشرفت معماری کشور نزنیم!

بازدید از آثار، گام نخست ایجاد جریان واقع‌گرایی در معماری معاصر ایران است. ما باید سطح قضاوت را آنقدر بالا ببریم که حتی داوران و منتقدان بتوانند با مخاطبین و کاربران بنا به گفت‌وگو بنشینند، از آنها پرس‌وجو کنند و به دستاوردهای واقعی برسند. حتی این نقد جامعه‌شناسانه هم کافی نیست و شاید روزی منتقد باید چند وقتی را خود در اثر معماری بگذراند. برای مثال تابلوی گوئرنیکای پیکاسو ۴۹/۳ در ۷۷/۷ سانتی‌متر است و کیست که ادعا کند می‌تواند این تابلو را از روی عکس‌هایش نقد کند. امروز همگان معترفند که حتی درک حقیقت و کمال زیبایی یک اثر نقاشی نیز به دیدن نیاز دارد. منتقدان بزرگ جهان به کمتر از دیدن اثر راضی نیستند. منتقدان روزنامه‌ی گاردین برای نگارش ستون نقد این روزنامه ممکن است به سفری یک هفته‌ای نیز بروند. آیا گاردین عکس‌های بناها را ندارد یا نمی‌تواند نقشه‌ها را به دست بیاورد؟ چگونه از روی عکس می‌توانیم یک اثر معماری را بررسی و قضاوت کنیم؟ معماری‌ای که تمام هستی و موضوعیت خود را از فضا می‌گیرد و به فضای سه بعدی تشخص یافته است. اینکه می‌گوییم شاید درک معماری با تصاویر و دیاگرام موفق‌تر از درک آن بوسیله بازدید میدانی اثر باشد، فراری رو به جلو بیش نیست! بحث شاهکار معماری و معماری خوب و تفاوت این دو و اینکه بعضی معماری‌ها شاهکار هستند و لازم نیستند خوب و در خدمت کاربر باشند نیز از نظر ما تخطئه‌ای بیش نیست و گویی برخی درب فراری برای خود پیدا کرده‌اند. واضح است معماری خوب، شاهکار است و معماری‌ای که خوب نباشد، شاهکار نیست. اینکه اثری را از دل مسابقه‌ای بیرون بیاوریم به صرف اینکه شاهکار است، اما این شاهکار تنها در تصاویر و بعد از هزاران ساعت وقف فتوشاپ کردن، قابل رؤیت و بررسی باشد که معماری نیست! آیا معماری‌ای که در خدمت کاربر نیست را می‌توان معماری نامید؟ هنوز هم مردم در اعیاد و مواقع خاص در مسجد شیخ لطف‌اللّه اصفهان نماز می‌خوانند. این مسجد نوآوری‌هایی نسبت به دیگر مساجد زمان خود داشته و همیشه هم آغوشش بر روی منتقدین ایرانی و غیرایرانی باز بوده است. در روز هزاران نفر معمار و غیرمعمار آن را می‌بینند و نظر می‌دهند. حالا پرسش این است: مسجد شیخ لطف‌اللّه شاهکار است یا صرفاً یک معماری خوب؟

جریان‌سازی، رسالت ما به عنوان یک رسانه است. ما دسته‌بندی مخاطبانمان را به دو گروه «عام» و «خاص» قبول نداریم و بر این باوریم که همگان مخاطبانمان هستند، پس لطفاً «مخاطب فعال» ما باشید! ما می‌کوشیم سیستم عصبی این معماری را زنده نگه داریم و آن را به سمت زندگی سوق دهیم.

قضاوت آینده

مؤسسه فرهنگی-هنری هنرمعماری برگزار می‌نماید:

سومین دوسالانه ملی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران

3

The Third Biennale of Iranian Architecture, Urbanism, and Interior Design

در چهار بخش:

۱. نشان دکتر علی‌اکبر صارمی

۲. نمایشگاه آثار منتخب معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران
بین سال‌های ۱۳۹۵ تا ۱۳۹۷ (اجرا شده و نشده)

۳. جایزه ملی نقد معماری ایران

۴. مسابقه طراحی مجموعه اقامتی-تفریحی در بندر تاریخی کُنگ (هرمزگان)

HONAR-E MEMARI

اطلاعات بیشتر و دانلود اسناد در وب‌سایت‌های رسمی حامیان رسانه‌ای دوسالانه

www.aoa.ir www.aoaonline.ir www.Iranian-Architect.ir

حامیان رسانه‌ای

وب‌سایت معمار ایرانی
Iranian-Architect.ir

فصلنامه هنرمعماری
aoa.ir

وب‌سایت هنرمعماری آنلاین
aoaonline.ir

حامی مادی

شرکت رویا طرح داخلی
royaco.com

حامیان معنوی

شهرداری بندر کنگ
sh-bandarekong.ir

شرکت پلسار پارت

موسسه آموزش عالی معماری و هنر پارس
parsuniversity.ir

مان معماران
manmemar.ir

انجمن مفاخر معماری ایران
ammi.ir

هنر معماری

به زودی منتشر می‌نماید...

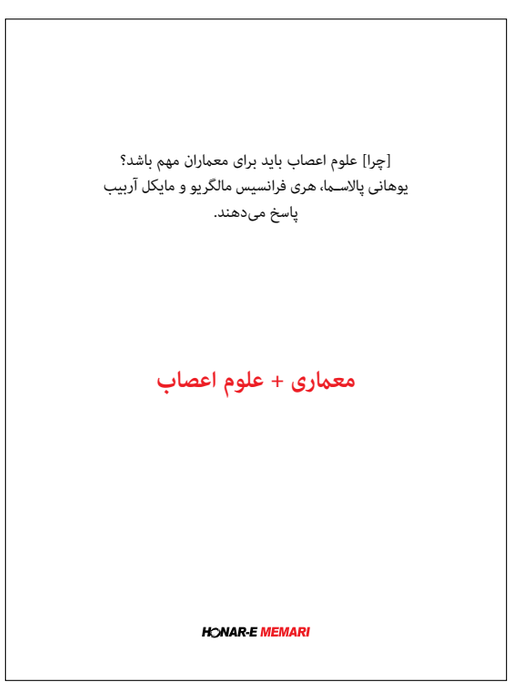
مغز معمار: علوم اعصاب، خلاقیت و معماری

آیا تئوری‌های رنسانس و کلاسیک مبنایی بیولوژیک داشته‌اند؟ آیا یک معمار از ساختار مغزی خاصی برخوردار است؟ آیا امروزه علوم اعصاب می‌تواند راهکارهای بدیعی را پیش روی معماران قرار دهد؟ و آیا می‌توان پیش‌بینی نمود که این علوم در آینده، معماری را به کدامین سو هدایت خواهد کرد؟

بی‌شک دنیای امروز و دیدگاه‌های معماری در سال‌های اخیر دچار تغییرات بسیاری شده‌اند که بخش‌هایی از آن مربوط به پیشرفت آدمی در شناخت علوم اعصاب و رابطه‌ی آن با معماری می‌باشد ــ مبحثی که بخش اعظم آینده‌ی تفکرات معماری را در دستان خود خواهد گرفت. همان‌گونه که پژوهش‌ها و بررسی‌های متعددی نیز در این خصوص، در دانشگاه‌ها و مؤسسات علمی معتبر در سراسر دنیا صورت می‌گیرد. هَری فرانسیس مالگریو (متولد ۱۹۴۷) نویسنده‌ی کتاب *The Architect's Brain: Neuroscience, Creativity, and Architecture*، معمار، نویسنده، مترجم، محقق و استاد تاریخ و تئوری معماری مؤسسه‌ی تکنولوژی ایلینوی است و از سال ۲۰۱۳ عضو افتخاری مؤسسه‌ی سلطنتی معماران بریتانیا (RIBA) می‌باشد. او در کتاب خود سعی نموده تا با بررسی دیدگاه‌های خلاق در تفکر معماری که دستاوردهای اخیر در حوزه‌ی علم عصب‌شناسی بر اهمیت آنها تأکید می‌کند و با ارائه‌ی دلایل توجیهیِ عصب‌شناختی برای برخی از ایده‌های معماری بی‌زمان، از طبیعت چندحسیِ تجربه‌ی معماری تا رابطه‌ی ضروری ابهام و استعاره برای تفکر خلاق، آن را به مثابه یک بیانیه‌ی شناختی در باب نظریه‌های فلسفی، روان‌شناختی و فیزیولوژی طرح نماید. مالگریو، خود، در باب قصدش از نگارش این کتاب می‌گوید: «می‌خواهم آغازگر بیان فرایند طولانی دانشی جدید باشم و دستاوردهای این دانش جدید را برای معماران و دیگر طراحان مشخص نمایم.»

کتابِ مغزِ معمار: علوم اعصاب، خلاقیت و معماری با ترجمه‌ای روان، شیوا و علمی، توسط کریم مردمی و سیما ابراهیمی، در زمستان سال ۱۳۹۵ توسط انتشارات مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری هنر معماری قرن به چاپ رسید که اولین گام در راه پیشرفت در این حوزه‌ی نوین و نظریه‌پردازی مبتنی بر علوم تجربی می‌باشد. این گروه سعی دارد تا در ادامه‌ی این راه، با استعانت از پروردگار، از کتاب‌ها و مقالات بدیع و علمی روز دنیا در این موضوع استفاده نماید، چرا که اگر معماران بنیان‌های بسیاری از تفکرات خود را با میزان پیشرفت در علوم دیگر، مانند زیست‌شناسی مقایسه کنند، خواهند دانست که بسیاری از بنیان‌های تفکرات امروز آنها از نظر علمی باطل شده‌اند. درحالی‌که تعامل علوم اعصاب و معماری قابلیت‌های گسترده‌ای را عرضه می‌کند که می‌تواند کیفیت تنظیمات زیستی انسان را افزایش دهد. امید است که دانشجویان، معماران، طراحان و دوستداران حوزه‌ی علوم عصب‌محور و معماری بتوانند با بهره‌گیری از این کتاب ارزشمند به راهکارها و دیدگاه‌های نوینی در این حوزه دست یابند و بر غنای امر طراحی بیفزایند.

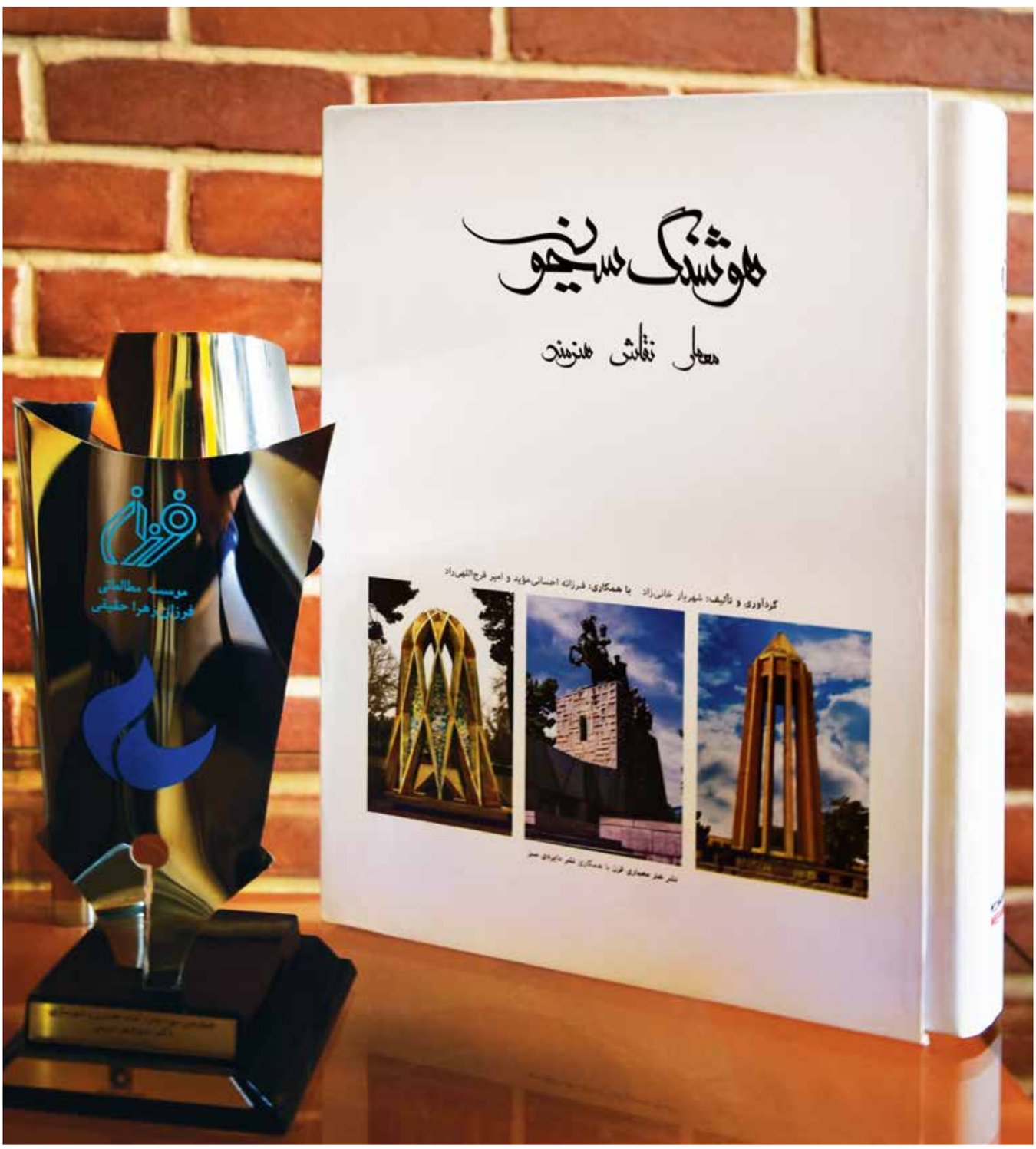
آنچه در ادامه‌ی این راه به زودی توسط ما منتشر خواهد شد ...



کسب دومین تندیس سیمین در چهارمین دوسالانه کتاب معماری و شهرسازی ایران (جایزه دکتر مزینی) توسط هنر معماری
تنها ناشر تخصصی معماری و شهرسازی در هر چهار دوره ی برگزاری به عنوان ناشر برتر.

هوشنگ سیحون (معمار، هنرمند، نقاش)

گردآوری و تألیف: شهریار خانی زاد با همکاری: فرزانه احسانی مؤید و امیر فرج الهی



یادگارهای معماری پارسیان

بیش از ده‌هزار سال هنر و معماری ایرانیان
بخش پنجم: حکومت مادها (۵۵۰-۷۲۷ ق.م.)

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

در شماره‌ی پیشین از سلسله مقالات هنر و معمای ده هزار ساله‌ی ایرانیان، به بررسی حکومت اورارتوها بر کرانه‌ی شمال غربی ایران پرداخته شد و نقش و تأثیرشان بر حکومت‌های اطراف و همچنین پس از خود مورد مطالعه قرار گرفت. اما پس از این مدت نام مادها و پارس‌ها در قرن نهم ق.م. در تاریخ ظاهر می‌شود و شرح تاریخ و سرگذشت آنها در منابع آشوری ادامه می‌یابد، زیرا آشوری‌ها برای امنیت بخشیدن به مرزهای شرقی امپراطوری خود و بازنگهداشتن راه‌هایی که از طریق آن کالای تجاری، خراج، اسب و الوار از ایران به آشور سرازیر می‌شد، به ایران لشکرکشی می‌کردند.

مادها در دوران حکومت خود توانستند فتوحات بسیاری به دست آورند، یوغ منفور آشوریان را از این سرزمین براندازند، اتحاد سرزمین‌های ایران را باعث شوند و نقش مؤثری بر تاریخ کهن ایران بگذارند، گرچه عمر این پادشاهی بزرگ، کوتاه بود و با مغلوب شدن آستیاک، آخرین پادشاه این سلسله در سال ۵۵۰ ق.م. به دست نوه‌اش کوروش (پادشاه پارس‌ها)، این حکومت رسماً از بین رفت. در نتیجه‌ی این جنگ، مادها و پارس‌ها با یکدیگر متحد شده و متصرفات خارجی ماد زیر اقتدار پارس‌ها درآمد و پس از آن حکومت مقتدر هخامنشی تشکیل گشت. در واقع، برای شناخت بهتر و اصولی‌تر مبادی و مبانی فرهنگ ایرانی، باید از مادها شروع کرد، چرا که آنان پایه‌گذاران حکومت‌های مقتدر پس از خود بودند و شناسایی بهتر ایران، در گروی آشنایی با این قوم، نه به عنوان تنها مقدمه‌ای برای ورود به هخامنشیان، بلکه به صورت مستقل می‌باشد.

دوران ماد را باید از جمله دوران‌های تاریخ ایران بدانیم که به دلایل مختلف، کمتر مورد بررسی قرار گرفته و منابع پراکنده‌ای در این زمینه وجود دارد. آنان در دورانی بحرانی به قدرت رسیدند و نهادهایی را ایجاد نمودند که می‌توان آثار آن را تاکنون نیز مشاهده نمود. مادها در ابتدا، قبایل دامدار و جنگجویی بودند که با غلبه بر قبایل پراکنده‌ی موجود در فلات ایران توانستند وارد ایران شوند و در غرب این سرزمین سکنا گزیدند. در واقع، براساس گفته‌ی پوپ، میتانی‌ها و کاسی‌ها را باید پیشگامان یا احتمالاً پشتیبانان مهاجرت آریایی‌ها دانست که پراکندگی اقوام اصلی این مهاجران در تاریخ به این صورت بوده است: مادها در بخشی از ایران ساکن شدند که امروزه می‌توان آن را عراق عجم نامید، پارس‌ها به سرزمینی رفتند که آن را برای همیشه فارس (در زبان پهلوی، پارس) نامیدند، پارت‌ها (پَرثُو که بعدها به صورت پَهلو تغییر پیدا کرد) در بخش مرزی مازندران و خراسان کنونی استقرار یافتند و بلخی‌ها در همان بلخ قدیم باقی ماندند (پوپ، ۱۳۸۵: ۷۷).

به نظر می‌رسد تاریخ این قوم، سراسر همراه با جنگ و درگیری با دشمنان خارجی بوده است، بنابراین «جنگ» نقش اساسی‌ای را در شکل‌بندی سیاسی، اقتصادی و اجتماعی ایران بازی نموده است. قرار گرفتن در همین موقعیت باعث شده است این قوم، از نخستین اقوام ایرانی موفق به تشکیل سازمان سیاسی باشد و همچنین بتواند مرزهای دقیق جغرافیایی و حکومتی خود را مشخص نماید (دهقان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۱۱۳). آنچه در تاریخ ابتدا به نام «دولت ماد» آمده، مجموعه‌ای از اقوام آریایی و غیرآریایی است که به صورت پراکنده در اطراف دریاچه‌ی ارومیه

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

← جام زرین با تزئین آهو، شمال ایران، هزاره‌ی اول پیش از میلاد [آرشیو موزه‌ی متروپولیتن]

و نواحی غربی فلات ایران ساکن شده بودند، اما پس از مدتی موفق شدند با یکدیگر متحد شده و امپراطوری وسیعی را تشکیل دهند که از کویر مرکزی ایران شروع می‌شد و تا آسیای صغیر ادامه داشته است (تصویر ۱). برای مثال، از مهم‌ترین این اقوام می‌توان به پادشاهی مانا اشاره نمود که تا سال‌های پایانی سده‌ی هفتم ق.م. پابرجا بود، اما با قدرت گرفتن حکومت ماد به آن پیوست و همچون قطب سیاسی، اجتماعی و اقتصادی دولت ماد باقی ماند، همان‌طور که بعدتر با نام «ماد خُرد یا آتروپاتنا» به آن نگریسته شد (کیانی، ۱۳۷۴: ۸۵). همچنین دیاکونوف معتقد است که قوم مانا از لحاظ فرهنگ و تمدن نیز هسته‌ی اولیه‌ی پادشاهی ماد را در قرن ۶ پیش از میلاد تشکیل داد (دیاکونوف، ۱۳۴۵: ۱۴۵). گرچه این وسعت در طول پادشاهی کوتاه این قوم همواره ثابت نبوده است، اما این ملت، اولین مردمانی بودند که در اطراف رهبری واحد گرد آمدند؛ بنابراین خدای او، اهورامزدا، خدایشان شد و شهری نیز به صورت رسمی در مرکزیت حکومت قرار گرفت و نام هگمتانه به معنای «محل نخبگان» بر آن گذاشته شد (دهقان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۱۱۴).

برخی از محققین بر این باورند که هرمزدپرستی، دین رسمی در میان مادها بوده است، اما مغ‌ها آن را به بی‌راهه کشیده و آلوده به سحر و جادو کردند، به همین دلیل زرتشت بر این قوم نازل می‌شود تا آن را اصلاح نماید. بنابراین ظهور زرتشت، پیامبر ایرانی، به این دوران اطلاق می‌شود. به‌طورکلی، در بسیاری از موارد، تفکیک میان مادها و پارس‌ها ممکن نیست و حتی مورخین یونانی انقراض دولت ماد و بزرگ شدن پارس را یک امر داخلی ایران دانسته و تا یک قرن پس از انقراض دولت ماد، کلمه‌ی ماد را به جای پارس به کار برده‌اند (پیرنیا، ۱۳۹۴: ۷۳). با آنکه انقراض زودهنگام مادها موجب حیرت است، اما باید به دلایلی که پیش از این نیز بیان گشت، تشکیل این دولت را یکی از وقایع مهم تاریخی ایران بدانیم.

هنر مادها

هنر مادها نقش تعیین کننده‌ای بر هنر جوامع پس از خود داشته است، به همین دلیل بررسی آن از اهمیت فراوانی برخوردار است. اما از این دوره که آغاز سلسله‌ی ایرانی است، آثار مشخصی به دست نیامده و بیشتر اشیا و ابزاری که به این دوران نسبت داده می‌شود، براساس حدس و گمان‌ها و همچنین ذکرشان در کتیبه‌های اکثراً آشوری است. برخی از اطلاعاتی هم که موجود است، از هرودوت، تاریخ‌نگار یونانی در سده‌ی ۵ ق.م. بر جای مانده که البته در مسائلی نیز با کتیبه‌ها و مدارک باقیمانده از آشور تناقض دارد، اما بااین‌حال اطلاعات ارزشمندی را در اختیار ما قرار می‌دهد.

براساس اسناد مکتوب تاریخی، مادها توانسته بودند اسب را رام کرده و حتی از این طریق به داد و ستد با قبایل اطراف خود بپردازند. به همین دلیل، اسب جایگاه رفیعی را در این دوره داشته، به‌طوری‌که نمادی از برکت، درمان و بینایی محسوب می‌شده است (شریفی و ضرغام، ۱۳۹۲: ۴۲). این عامل باعث شده که نقش اسب مادی در آثار این دوران و همچنین هخامنشیان بسیار دیده شود و حتی در زمان‌های بعد اگر قصد نمایش مردان مادی را داشتند، بی‌شک آنها را به همراه اسبانی چابک و قوی هیکل نشان می‌دادند (تصویر ۲). حضور اسب در دوره‌ی ماد تا متن داستان‌های حماسی و قهرمانی نیز پیش رفته است. «اسب بالدار» یا «اسب بزرگ» از جمله موجودات باستانی است که در دوره‌ی ماد بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد و همچنین نام یکی از صور فلکی است ــ همان که در اساطیر یونانی نیز به نام «پگاسوس» شناخته می‌شود (همان: ۴۵).

افزون بر این، آنان به شیوه‌ی بدیعی در تاق‌زنی دست یافته بودند که از آن به خوبی در محوطه‌ی نوشیجان بهره برده‌اند و آثار بسیاری از گوردخمه‌ها و بناهای دست‌کند این قوم در ایران باقی مانده است. اگرچه در بسیاری از مواقع تشخیص مرز هنری قوم ماد دشوار به نظر می‌رسد، نویسندگان در این مقاله سعی دارند تا نگاه مختصری بر تمدن، فرهنگ، هنر و معماری این قوم آریایی‌نژاد بیندازند.

زبان، ادبیات و خط مادها

بسیاری از محققین احتمال استفاده‌ی مادها از زبان و خط را پیش از مهاجرتشان رد می‌کنند، زیرا منابعی که از این قوم اطلاع می‌دهند، تماماً پس از سکونتشان در فلات ایران نوشته شده است. آنها پس از مهاجرت، با قرارگیری در مجاورت اقوام دیگری که پیش از این کتابت را می‌دانستند، با رسم‌الخط میخی و آرامی آشنا شدند، اما استفاده از آن بیشتر در اسناد دولتی، سیاسی و اقتصادی مرسوم بوده است (نصری و شیرزادی، ۱۳۸۸: ۱۰۶). همچنین مادها دارای خطی بودند که بعدها آن را با تغییر و تحولاتی تکمیل نمودند و به صورت زبان فارسی باستان و اوستایی و در دوره‌ای دیگر به صورت پهلوی درآوردند (ترابی، ۱۳۷۱: ۳۷). این احتمال هم وجود دارد که زبان فارسیِ کنونی ایران، اقتباسی از زبان اولیه‌ی مادها باشد، همان‌طور که ویل دورانت نیز اعتقاد دارد ایرانیان، زبان و الفبای سی‌وشش حرفی خود را از مادها گرفته‌اند و موجب شدند که به جای لوح گلی، کاغذ پوستی و قلم را برای نوشتن به کار برند (به نقل از دُرانی، ۱۳۷۶: ۱۱).

همان‌طور که گفته شد بسیاری از منابع، ظهور زرتشت را مربوط به دوران ماد می‌دانند که اگر این فرض درست باشد، می‌توان گفت جامعه‌ی این زمان، یک جامعه‌ی متمدن و با زبان و ادبیات پیشرفته بوده است، زیرا پیامبری که مبعوث می‌شود، سعی دارد در حد فهم و با زبان عمومی مردم با آنان سخن بگوید. بااین‌حال به نظر می‌رسد کتاب اوستا برای مدت‌ها مکتوب و مدون نشده بود و طبق نوشته‌ی تفضلی، «این کتاب قرن‌ها سینه به سینه حفظ شده تا اینکه سرانجام در دوره‌ی ساسانی به کتابت درآمده است» (تفضلی، ۱۳۷۷: ۱۳). همچنین وی اضافه می‌کند که از دوره‌ی مادها هیچ نوشته‌ای به یکی از زبان‌های ایرانی بر جای نمانده است، اما در نوشته‌های مورخان یونانی، اشاراتی به داستان‌ها، قصه‌ها و اشعار این دوره شده است. «نمونه‌ای نیز از داستان‌های حماسی مادی، روایت کتزیاس، مورخ عهد باستان از حوادثی است که منجر به پایه‌گذاری دولت ماد گردید و در آن داستان‌های عاشقانه‌ی مادی نیز وجود دارد» (نصری و شیرزادی، ۱۳۸۸: ۱۲۰).

درباره‌ی موسیقی این قوم متأسفانه اطلاعات زیادی در دست نیست، اما بخش اصلی کتاب اوستا به نام «گات‌ها» شامل مجموعه‌ای از اشعار آزاد می‌باشد که با آهنگ و به صورت نیایش خوانده می‌شده است. همچنین بخش دیگری از این کتاب به نام «یشت» معنی آواز یا آواز نیایش‌گونه دارد. از شواهد دیگر وجود موسیقی در این دوره، گفته‌ی دینون درباره‌ی «آنگارِس»، خنیاگر بزرگ دوره‌ی ماد است که طبق گفته‌ی وی، از متشخص‌ترین خوانندگان بوده است. ظواهر نشان می‌دهد که یک خنیاگر ماهر در میان مادها شخص ممتاز و متشخصی محسوب می‌شده است (همان: ۸۵۰).

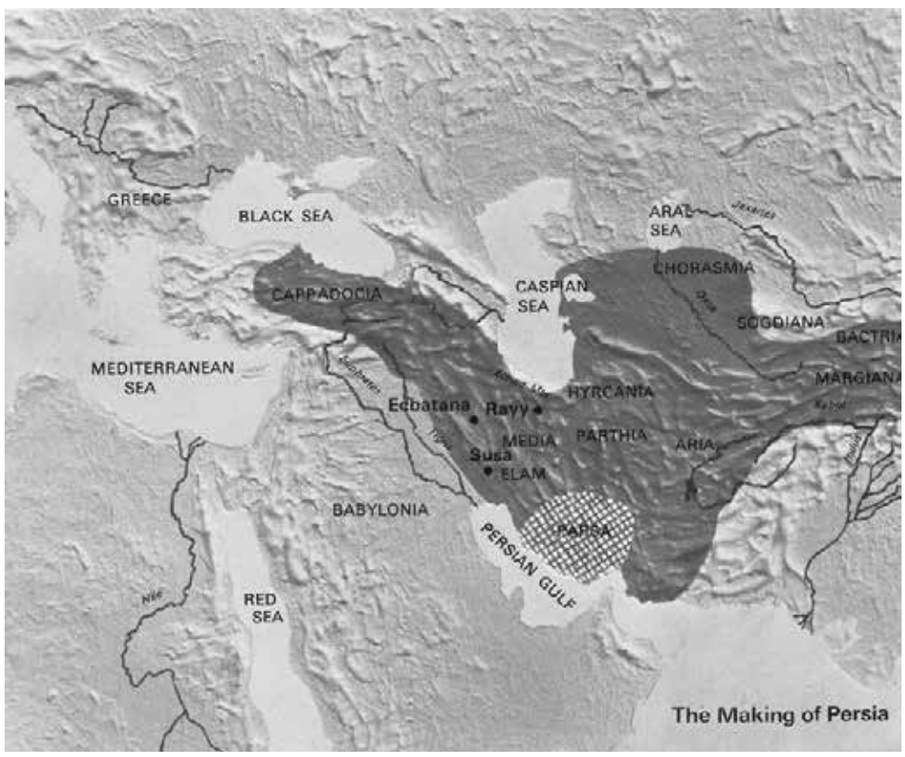
سیما و فرم جامه‌ی مادها

طبیعی است که به دلیل سکونت مادها در مراتع و مناطق سرد کوهستانی، آنها از پوشش گرم برای خود استفاده می‌کردند، از طرف دیگر به دلیل رونق دامپروری، می‌توان نتیجه گرفت که اولین پوشش مردم ماد، از پشم یا پوست دام‌هایشان تأمین می‌شده است. در یکی از نقش برجسته‌های یافت شده در آشور، مردان مادی به گونه‌ای نمایش داده شده‌اند که علاوه بر پیراهن پشمی و آستین کوتاهی که بر تن دارند، پوستینی نیز بر شانه افکنده‌اند که آستین ندارد و تا زانوی آنان ادامه می‌یابد (تصویر ۳). این ردا برای ثروتمندان از جنس پوست یوزپلنگ و برای مستمندان از پوست گوسفند بوده است (دیاکونوف، ۱۳۴۵: ۴۵۰).

در آثار باقیمانده از مادها، نقشی از تاج و دیهیم وجود ندارد، ولی با توجه به مدارک به دست آمده، آنان نخستین پادشاهانی بودند که در میان آنها نوارهای سلطنتی به چشم می‌خورد، پس یقیناً پادشاهان و سران این دولت نیز از تاج و دیهیم استفاده می‌کرده‌اند، اما متأسفانه اثری از آن بر جای نگذاشته‌اند و تنها می‌توان با توجه به نقوش تخت جمشید، بکارگیری کلاه‌های گوناگون را در میان آنها قطعی دانست. کلاه، نزد مادها علاوه بر پوشش، نقش آرایشی و نمایشی نیز داشته است، چرا که آنها برای نمایش خصوصیات مذهبی، صنفی، قومی و یا نژادی خود از کلاه استفاده می‌کردند که مهم‌ترین آنها «تیار»، «میتر» یا «باشلق» بوده است (زارع ابرقویی و همکاران، ۱۳۹۳: ۹۳). براساس نوشته‌ی کریسانتس (Chrissanthos) پارس‌ها نیز به تقلید از مادها تیار یا کلاه نمدی نرمی بر سر و ردایی آراسته با روکش شلوار داشتند (۲۰۰۸: ۲۲).

تصویر ۴، مردانی را نشان می‌دهد که تیار یا کلاه نمدی بر سر گذاشته‌اند. همان‌طور که در تصویر مشخص است این نوع کلاه به شکل تاجی مخروطی شکل و در جلو برآمده است که دنباله‌ی آن به صورت نواری در پشت گردن آویزان می‌باشد و مورد استفاده‌ی نگهبانان، خدمتگزاران و نیز رئیس نمایندگان خراجگزار بوده است (غیبی، ۱۳۸۵: ۸۸). در این تصویر، لباس و فرم جامه‌ی مردان برجسته و سران ماد در اواخر قرن ۵ ق.م. نشان داده شده است که در این زمان حکومت ماد بر پهناورترین گستره‌ی ایران حکومت می‌کردند (Bourke, 2008: 200).

همچنین نقش مرد مادی روی مجسمه‌ی داریوش، کلاهی گرد نیمه‌کروی با دنباله‌ی ضخیمی دارد که از پشت به پایین آویزان است، اما به اندازه‌ی موهایش نمی‌رسد (تصویر ۵). موی این مرد از پشت سر به شکل کلافی بسته شده است و از جلو نیز نمایان است. النگوهایش با یک خط باریک و بازوبندش با دو خط باریک بر بازوانش نشان داده شده‌اند. لباس این مرد به صورت عمودی و مانند شنلی از روی شانه‌هایش آویزان می‌باشد (ولایتی، ۱۳۸۵: ۱۷۲). ارابه‌ی طلایی به دست آمده از تاجیکستان نیز که در موزه‌ی انگلستان نگهداری می‌شود، از آثار به دست آمده از هخامنشیان می‌باشد و مردان درون آن لباس مادها را بر تن دارند (تصویر ۶). هر دو دارای کلاه و جامه‌ای با آستین‌های چسبیده هستند و جایگاه نشستنی برای فردی که جامه‌ی بلندتر پوشیده در نظر گرفته شده است (Bourke, 2008: 200).



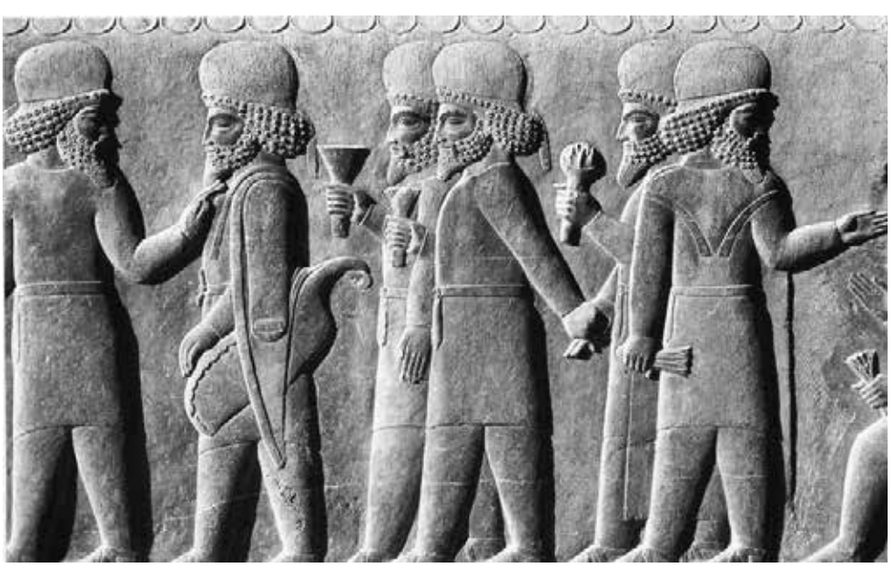
تصویر ۱. محدوده‌ی امپراطوری ماد [Girshman, 1971: 33]

↑ نمونه‌ای از دهان بند اسب‌ها با طرح گوزن بالدار از جنس مفرغ، لرستان، قرن ۷ ق.م. [آرشیو موزه‌ی کلیولند]

↑ تصویر ۲. نقش اسب مادی بر دیواره‌های تخت جمشید، ۵۰۰ ق.م. [Bourke, 2008: 201]

↑ تصویر ۳. مرد مادی از نقش برجسته‌ی دور-شروکین، قرن هشتم ق.م. [مأخذ: دیاکونوف، ۱۳۴۵: ۴۵۰]

↖ تصویر ۵. نقش مرد مادی روی مجسمه‌ی داریوش [مأخذ: ولایتی، ۱۳۸۵: ۱۷۲]



تصویر ۴. کلاه و جامه‌ی مادی، تخت جمشید، قرن ۵ ق.م. [Bourke, 2008: 200]

گویا لباس زنان و مردان مادی تفاوت چندانی با هم نداشته است. می‌توان پوشش زنان مادی را در سه طبقه‌ی اشراف، نیایشگران و زنان عادی دسته‌بندی نمود. زنان اشراف از نوعی لباس چیندار با شال تزئینی استفاده می‌کردند که این نوع لباس عبارت بود از پیراهنی بلند که تا روی پاها کشیده می‌شد و دو قطعه پارچه‌ی شال مانند به صورت آستین‌های باز و بدون درز که در سرشانه قرار می‌گرفت. زنان نیایشگر، دارای پوششی ساده و کوتاه بودند که بلندی آن تا کمی بالاتر از زانوانشان می‌رسیده و کمربندی نیز به دور لباسشان می‌بستند. به نظر می‌رسد این زنان، پوششی را نیز بر روی سرشان می‌گذاشتند که از زیر آن گیسوانشان نمایان می‌شد. لباس زنان عادی نیز در نقش برجسته‌ای از آشوریان نمایان می‌باشد (تصویر ۷). این پوشش شامل پیراهنی بلند است که تا قوزک پا امتداد یافته و پیراهن دیگری شبیه به روپوش جلو بسته روی این پیراهن پوشیده شده است. در این تصویر، زنان فاقد پای‌افزار کفش و پوشش سر بوده و گیسوانشان به صورت مرتب بر عقب و پشت گوش شانه شده و به صورت گیس‌بافت درآمده است (زمانی، ۱۳۹۱: ۴۹).

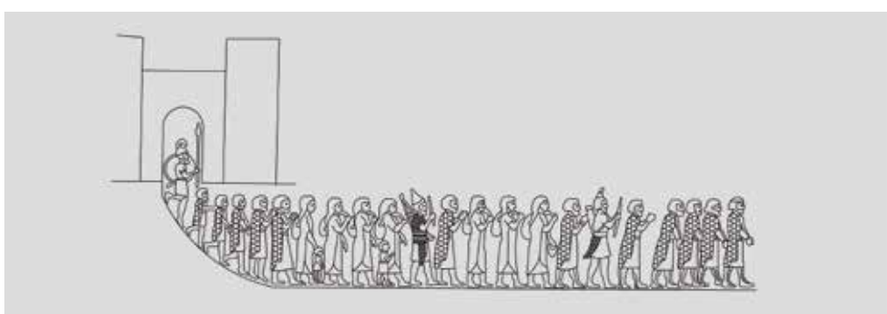
فلزکاری

یکی از هنرهای برجسته‌ی مادها، فلزکاری است. از مناطق مهم فلزکاری و هنرهای وابسته به آن در این دوره می‌توان به گنجینه‌ی زیویه، که آن را سرآغاز هنر فلزکاری ماد و هخامنشی می‌دانند، اشاره کرد. این گنجینه شامل گردنبندها، زره‌ها، سنجاق‌ها و غلاف شمشیر از جنس طلا، گلدان‌های سیمین و زرین، اثاثیه‌ی مزین به عاج‌های کنده‌کاری و منبت‌کاری، سلاح‌های زرین، سیمین و آهنی و زنگ‌های مفرغی می‌شود. نقش‌های شاخص در این آثار شامل نقوش جانوری مثل شیر، بزهای کوهی لمیده با شاخ‌های بلند مارپیچ، اسب و گاو نر به همراه تلفیق نقش‌پردازی‌های اقوام بومی است (توحیدی، ۱۳۹۴: ۵۴).

سلاح‌های بسیار تزئینی شخصیت‌های مادی در نقوش برجسته‌ی تخت جمشید، نشان از تبحر مادی‌ها در کار با فلز دارد. از مثال‌های خوب در این باره، غلاف اسلحه‌دار مادی داریوش یکم در نقش برجسته‌ی ساختمان خزانه در تخت جمشید می‌باشد که در آن، هیولاها، جانوران و نخل‌های تزئینی یا به طور ضد و نقیض دور هم گرد آمده‌اند و یا در ردیف‌هایی برای ایجاد تزئینات گوناگون به صف شده‌اند (تصویر ۸). در این غلاف، می‌توان جذب هنر سکایی توسط مادها را از طریق وجود روابط شرقی بین آنها دریافت (پرادا، ۱۳۹۱: ۱۷۱).

افزون بر گنجینه‌ی زیویه در کردستان، برخی از محققین، منطقه‌ی کلاردشت مازندران را نیز به هنر مادها نسبت داده‌اند (توحیدی، ۱۳۹۴: ۵۷). از جمله‌ی این آثار، جام طلای کلاردشت، مزین با نقش‌های برجسته‌ای از چند شیر تزئین شده است که سرهای آنها به صورت جداگانه ساخته شده و تا اندازه‌ای ناشیانه بر نقش برجسته‌ی بدن‌ها پرچ شده است (تصویر ۹). هنرمند این اثر در نشان دادن جانوران جام کلاردشت، بیشتر جزئیات را به طرح‌های خطی کاهش داده است (پرادا، ۱۳۹۱: ۱۱۰). از نمونه‌های مشابه دیگر این شیء، با همان شکل و تکنیک ساخت، جامی زرین است که این بار با چهار آهو تزئین شده است که به ترتیب بر صف ایستاده‌اند و به سمت چپ حرکت می‌کنند (تصویر ۱۰).

تصویر ۶. ارابه‌ی طلای جیحون، ۴۵۰ تا ۳۵۰ ق.م.، نگهداری در موزه‌ی بریتانیا
[Retrieved 8 June 2017. From http://database-aryana-encyclopaedia.blogspot.com/201511//the-oxus-treasure.html]



تصویر ۷. نقش برجسته‌ی آشوری نینوا که اسیران ماد را نشان می‌دهد.
[Retrieved 8 June 2017. From http://database-aryana-encyclopaedia.blogspot.com/201511//the-oxus-treasure.html]

تصویر ۸. نقش سرباز مادی داریوش یکم بر روی دیوار تخت جمشید
[آرشیو موزه‌ی متروپولیتن]

تصویر ۹. جام زرین کلاردشت، شمال ایران، حدود ۸۰۰ پیش از میلاد، نگهداری در موزه‌ی ایران باستان
[Retrieved 8 June 2017. From
/http://www.irna.ir/kb/fa/PhotoNews/3157270]

از دیگر آثار برجسته‌ی فلزی این دوران، ریتون‌هایی است که به منظور نوشیدن، به شکل سر حیوانات و به‌خصوص قوچ‌ها ساخته می‌شده‌اند. تصویر ۱۱، یکی از این ریتون‌ها را ــ که در موزه‌ی کلیولند نگهداری می‌شود ــ نشان می‌دهد. این ریتون ارتفاعی به اندازه‌ی ۳۰ سانتی‌متر داشته و از جنس نقره می‌باشد. از نمونه‌های دیگر این نوع ریتون در موزه‌های دیگر ایران مانند موزه‌ی رضا عباسی نیز نگهداری می‌شود.

جواهرسازی

در این دوره نیز مانند ماناها، ساخت النگوهایی رواج دارد که دو طرف بازش به سر حیوانی مانند قوچ، شیر و مار و سر و تنه‌ی آنها ختم می‌شود. در این دوره، گاهی حالت هرکدام از این سرها متفاوت بوده و برای مثال در مقابل سر یک شیر با دهان بسته، سر شیر دیگری با دهان باز قرار می‌گرفته است. همچنین در این دوره نیز بکارگیری اشکال انسان‌ها و حیوانات افسانه‌ای، فرشتگان و موجودات تخیلی برای تزئینات گردنبندها، اشیای طلایی و پلاک‌ها متداول بوده است. یکی از موارد جالبی که بسیار در جواهرات ماد دیده می‌شود، بکارگیری نقش سنگ بر روی زیور است. از این دوره، گردنبندهایی به دست آمده است که در آنها از عقیق‌هایی که نقطه‌ای مشکی در میان یک لکه‌ی سفید بوده و به چشم شباهت دارد، به عنوان پلاک گردنبند یا مهره استفاده شده است (راعی، ۱۳۹۲: ۶۶).

در کاوش سال ۱۹۶۷ (۱۳۴۶ ه.ش.) نوشیجان، در زیر یک آجر شکسته، کاسه‌ای برنزی به دست آمد که در داخل آن گنجینه‌ای از ۲۰۰ شیء نقره وجود داشته است. این اشیا شامل مهره‌های دومارپیچی و چهارمارپیچی، گوشواره منفردی به شکل توپی توخالی، مهره‌های میله‌ای کوچک و نیز اشیای کوچک مارپیچی هستند که به نظر می‌رسد کاربرد پولی داشته باشند (تصویر ۱۲). مهره‌های نقره‌ای به دست آمده، شباهت بسیاری به اشیای مکشوفه در زیویه و مارلیک دارند (Stronach, 1968: 183).

سفالگری

آگاهی ما از سفالگری مادها چندان زیاد نیست، اما ارتباط آن از جهت شیوه‌ی ساخت و شکل ظاهر با سفالینه‌های سیلک هزاره‌ی اول ق.م. قابل ملاحظه است. مراکز عمده‌ی سفالگری این عهد، نوشیجان تپه، باباجانی در لرستان، بیستون در کرمانشاه، زیویه و کلاردشت بوده است. سفالگران این مناطق در توسعه و رواج لعاب برای پوشش ظروف سفالین مادها پیشگام بوده‌اند، هرچند زمینه‌ی آن پیش از این نیز در تمدن عیلام وجود داشته است. از میان ریتون‌های کشف شده که می‌توان با تقریب خوبی آنها را به مادها نسبت داد، ریتون سفالی یافت شده در کلاردشت به شکل اسب، از اهمیت خاصی برخوردار است (تصویر ۱۳). در این ریتون بخش ساغر از بدنه‌ی مجسمه جدا نبوده و مجسمه‌ی توخالی، ساغر را نیز تشکیل می‌دهد (سرفراز و همکاران، ۱۳۷۵: ۷۹).

تصویر ۱۰. جام زرین با تزئین آهو، شمال ایران، هزاره‌ی اول پیش از میلاد [آرشیو موزه‌ی متروپولیتن]

تصویر ۱۱. ریتون به شکل سر قوچ، ۶۰۰ ق.م.، نگهداری در موزه‌ی کلیولند
[آرشیو موزه‌ی کلیولند]

گردنبند زرین همدان، هزاره‌ی اول پیش از میلاد، نگهداری در موزه‌ی ملی ایران
[مأخذ: جمعی از کارشناسان موزه‌ی ملی ایران، ۱۳۹۲: ۲۳]

تصویر ۱۲. مهره‌های مارپیچ یافت شده از تپه‌ی نوشیجان
[Stronach, 1968: 182]

تصویر ۱۳. جام سفالین به شکل اسب، ابتدای دوران مادها
[آرشیو موزه‌ی رضا عباسی]

معماری

با اینکه معماری هر دوره بازتابی از زندگی جاری در هر عصر و زمان تلقی می‌گردد، اما متأسفانه اطلاعات زیادی درباره‌ی معماری بسیاری از دوره‌ها و از جمله ماد در دسترس نیست. بنابراین بررسی و شناخت گوردخمه‌های منتسب به ماد و برخی دیگر از تپه‌های تاریخی، می‌تواند به دلیل فقدان منابع مکتوب و ابهامات تاریخی، بسیار قابل توجه قرار گیرد. همان‌طور که گفته شد، یکی از منابع مهم در این خصوص، گفته‌های هرودوت می‌باشد که براساس بیانات او، بازسازی‌های فرضی فراوانی نیز انجام شده است، اما باستان‌شناسان نمی‌توانند آنها را رد یا تصدیق نمایند. گفته‌های او که سال‌ها پس از انقراض مادها یادداشت شده، براساس شنیده‌های هخامنشیان و دوران‌های بعدی می‌باشد که به طور کامل دقیق نیستند، اما به‌هرحال می‌توانند نشانه‌های مهمی را در این خصوص در اختیارمان بگذارد. هرودوت به طور دقیق توضیح می‌دهد که شهر هگمتانه، پایتخت مادها، به وسعت آتن و روی تپه‌ای واقع شده بوده که هفت دیوار دایره‌ای متحدالمرکز داشته است. هر دیوار داخلی بلندتر از دیوار خارجی بوده و کاخ در میان بلندترین دیوار قرار داشته است. جان‌پناه‌های دیوارها با رنگ‌های گوناگونی رنگ‌آمیزی شده بوده‌اند و دیوار ما قبل آخر، نقره‌ای و درونی‌ترین دیوار و کاخ، طلایی رنگ بوده است (کیانی، ۱۳۷۴: ۲).

تاکنون براساس نتیجه‌های به دست آمده از حفاری‌های مناطق مادنشین، نمونه‌ای از ساختمان‌های مسکونی عوام به دست نیامده، اما بسیاری از محققین معتقدند که با مطالعه‌ی ویژگی‌های ساختمان‌های اعصار بعدی، می‌توان به طرحی مطمئن و نزدیک به واقعیت درباره‌ی اصول مادها پی برد. بر این اساس، خانه‌های ماد یک طبقه با دیواری قائم بوده که بامی مسطح تا جلوی ساختمان ادامه داشته و معمولاً بر ستون‌های سنگی استوار بوده است (خزائی و صفدریان، ۱۳۸۶: ۴۰). مادها پیش از پارس‌ها، استحکامات و کاخ‌های خود را با خشت‌چین برپا می‌نمودند، همچنین ایوان ستوندار، یکی از ویژگی‌های مهم و بارز در این معمار بوده است که البته بعدتر توسط هخامنشیان ادامه یافت (ولایتی، ۱۳۸۹: ۹۰). در این مقاله، معماری مادها به دو نوع «تپه‌های مسکونی» و «آرامگاه‌های صخره‌ای» تقسیم شده و سپس نمونه‌هایی از هرکدام مورد بررسی قرار گرفته است.

تپه‌های مسکونی

تپه‌های مسکونی در دوران ماد در واقع ده‌دژهایی بوده‌اند که «آلانی دنونی» نام دارند. این ده‌دژها پناهگاه‌های مستحکمی در خاک ماد محسوب می‌شدند که نقاط مسکونی روستایی کوچک دیگری به نام «آلانی سهروتی» در پیرامون آن وجود داشته است. این دژهای محکم روی ارتفاعات، روی صخره‌های طبیعی و گاهی تپه‌های مصنوعی ساخته می‌شدند که گرداگرد آنها یک یا چند حصار متحدالمرکز کشیده شده بود. این دژها ممکن بود مکان سکونت دائمی و یا موقت روستاییان باشند که به هنگام حمله‌ی دشمن به آن پناه می‌بردند (پاکزاد، ۱۳۹۲: ۵۳). به دور دژها، حصارهایی از جنس سنگ کشیده می‌شد و حصارهای دیگر، در صورت وجود، از خشت خام ساخته می‌شدند (تصویر ۱۴).

به‌طورکلی تپه‌های مسکونی منسوب به مادها را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد: گروهی که در نقش برجسته‌های آشوری و بابلی و مدارکی مانند گفته‌های هرودوت به صراحت از آنان یاد شده و ما به وجودشان پی می‌بریم. برای مثال نام هگمتانه در هیچکدام از متون آشوری نیامده است. دلیل آن، گویا این است که با تأسیس پادشاهی متحد ماد و به پایتختی برگزیده شدن این شهر، دست آشوریان از این قسمت کوتاه شده و آنان عملاً بدون داشتن اطلاعات از آن، اشاره‌ای نیز به آن ننموده‌اند. اما نام این شهر در متون بابلی و حکایت‌های چگونگی برافتادن پادشاهی ماد به دست کوروش دوم پارسی در سال ۵۵۰ ق.م. بسیار دیده می‌شود (کیانی، ۱۳۷۴: ۹۵). گروه دیگر نیز آنهایی هستند که مانند تپه‌ی نوشیجان ملایر، گودین تپه و باباخان، در طی کاوش‌های باستان‌شناسی، آثاری از مادها از زیر لایه‌های خاکشان بیرون کشیده شده است (زارعی، ۱۳۸۹: ۷۵). از بین محوطه‌های مزبور، نوشیجان مهم‌ترین و بیشترین آثار را به خود اختصاص داده است که با توجه به تاریخگذاری‌های انجام شده، احتمالاً بنای این تپه‌ی مسکونی در بین سال‌های ۷۵۰ تا ۶۵۰ ق.م. صورت گرفته است. این تپه دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی همچون تاق‌زنی‌های متفاوت و یا داشتن پنجره‌های کور در فضاهای داخلی است که در معماری‌های پیش از این، کمتر دیده شده است و افزون بر این، دارای تالارهای ستونداری است که باستان‌شناسان منشأ آن را تالار ستوندار موجود در گودین تپه می‌دانند (عسگری، ۱۳۹۳: ۱۴). از ویژگی‌های مهم و مشترک دیگر این تپه‌ها، وجود سیستم‌های دفاعی بسیار قوی است که از چگونگی شرایط امنیتی در این دوره حکایت دارد.

تپه‌ی هگمتانه

براساس نوشته‌ی هرودوت، شهر هگمتانه در حدود اواخر قرن ۸ ق.م. توسط دیوکس، مؤسس پادشاهی ماد، بنیان نهاده شده است که البته این روایت امروزه دیگر اعتبار چندانی ندارد و بی‌شک این شهر خیلی پیش‌تر از این تاریخ نیز وجود داشته است. آرزوی یافتن نشانه‌هایی از کاخ شکوهمند مادی به آنگونه که هرودوت توصیف کرده، بسیاری از ماجراجویان، جهانگردان و کاشفان غربی را به خود مجذوب نموده بود. آنان به همان اندازه که در عراق در جست‌وجوی شهر نینوا و برج نمرود بودند، در غرب ایران نیز به دنبال کشف پایتخت ماد می‌گشتند (عبدی، ۱۳۷۲: ۱۵)، اما علی‌رغم کاوش‌های گسترده‌ی انجام شده در این منطقه، که از زمان قاجار در ایران آغاز شده بود، شواهد موثقی دال بر مادی بودن این تپه به دست نیامده است. در واقع، بسیاری معتقدند که شهر همدان کنونی که در پای کوه الوند قرار دارد، هگمتانه‌ی باستانی است، اما یافته‌های باستان‌شناسی در این تپه ما را به سمت ماد راهنمایی نمی‌کند و کشفیات کنونی، بیشتر مربوط به مناطق آباد دوره‌ی اشکانی می‌باشند. نخستین کسی که فرضیه‌ی هگمتانه بودن شهر همدان را بیان کرد، جهانگرد انگلیسی، مک‌دانلد کینر بود که پس از او نیز جهانگرد دیگری به نام بوکینگهام این سخنان را تأیید نمود (کیانی، ۱۳۷۹: ۹۷).

براساس آنچه از منابع برمی‌آید، پس از اتحاد مردم ماد در هگمتانه، دژ پیشین شهر، تجدید بنا می‌گردد و بر روی صخره‌ی طبیعی بلندی مشرف به دشت تختگاهی ساخته شده و همچنین کهندژی در بخش رفیع، رو به الوند قرار می‌گیرد؛ سپس مردمان در پای کهندژ خانه می‌سازند. برای ساخت این کاخ‌ها از خشت، چوب گرانبهای سرو و کاج و همچنین زر و سیم بسیار استفاده شده است و خانه‌ها نیز درون‌گرا و با حیاط مرکزی بوده‌اند. برای رفع کم‌آبی شهر، با ساخت نهرهایی از آب دریاچه‌ای که در پشت الوند بوده، آبرسانی صورت می‌گیرد و نمازگاهی نیز برای آناهیتا برپا می‌شود که منابع بسیاری درباره‌ی شکوه تزئیناتش می‌نویسند (کیانی، ۱۳۷۹: ۱۰۸). اما امروزه سایت باستانی هگمتانه با مساحت حدودی ۴۰ هکتار در شمال شرقی شهر همدان، بین خیابان‌های اکباتان، شهدا و بلوار هگمتانه واقع شده است. لازم به ذکر است که خیابان اکباتان از تپه‌ی هگمتانه عبور کرده و قسمت‌هایی از سایت باستانی هگمتانه در قسمت شرقی این خیابان قرار گرفته است (تصویر ۱۵).

دستاورد فعالیت‌های گروه‌های باستان‌شناسی در لایه‌های زیرین این منطقه، شناسایی شهری باستانی، با معماری و طرح و نقشه منظم بوده است. از جمله مجموعه‌ی ساختمان‌های مربع شکل در عمق ۲ تا ۵ متری از سطح تپه که در ابعاد ۱۵/۵×۱۷/۵متر ساخته شده‌اند و ورودی هر ساختمان به یک پیشخوان و تالار مرکزی در وسط و سه اتاق جانبی در دو سو ختم می‌شود (تصویر ۱۶).

مصالح به کار رفته برای ساخت شهر، خشت و آجر در ابعاد متفاوت است. همچنین ادامه‌ی عملیات حفاری باعث شد که بخش‌هایی از حصار عظیم شهر به قطر تقریبی ۹ متر و ارتفاع باقیمانده‌ی ۸ تا ۱۲ متر کشف شود. حصار مذکور که در فواصل معین دارای برج‌های عظیم می‌باشد، شهر کهن هگمتانه را در بر می‌گرفته است. در ادامه‌ی روند کاوش، بخش‌هایی از سیستم آبرسانی شهر در قالب جوی‌های متعدد نمایان شد که حاکی از وجود یک شبکه‌ی منظم و پیشرفته‌ی آبرسانی در شهر حکومتی می‌باشد. در فواصل بین کانال‌های آبرسانی، معابری با عرض ۳/۵ متر وجود داشته و کف این معابر، تماماً با آجرهای مربع شکل و منظمی مفروش بوده است (Mohammadifar et al, 2012: 14).

بنابر گفته‌ی کارشناسان، بازسازی‌های دوره‌ی هخامنشی، اشکانی و دوره‌ی اسلامی، کاوش‌های غیرمجازی که از دوره‌ی قاجار به بعد صورت گرفته و نیز ساخت‌وساز دوره‌ی اخیر در این منطقه، شهر باستانی را به طور کامل ویران کرده و آثار باقیمانده را نیز از میان برده است (ملازاده و دهکردی، ۱۳۹۰: ۶). به گفته‌ی صراف، اشکانی بودن این محوطه به هیچ روی ناقض اندیشه‌ی مادی بودن آن نیست. قدیمی‌ترین سفال‌های کشف شده در کاوش‌ها می‌توانند با سفال‌های عصر آهن سوم مطابقت داشته باشند، بنابراین احتمال این می‌رود که باستان‌شناسان در کاوش‌های آینده‌ی هگمتانه و در لایه‌های زیرین، با آثاری از دوره‌ی آهن سوم روبرو شوند که حکومت مادها را نیز در برمی‌گرفته است (Biscione, 2002: 5).

تپه‌ی نوشیجان

تپه‌ی نوشیجان در ۶۰ کیلومتری جنوب همدان قرار گرفته است. این تپه اولین بار در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۷ (۱۳۵۶-۱۳۴۶ ه.ش.) توسط هیئت انگلیسی به سرپرستی دیوید استروناخ مورد کاوش قرارگرفت و طی آن، بناهای ارزشمندی مشتمل بر معبد مرکزی که در نقطه‌ی مرکزی تپه قرار گرفته و مهم‌ترین بنای مجموعه به شمار می‌رود، تالار ستوندار، معبد غربی قدیمی، مجموعه‌ی اتاق‌ها و انبارها، آب‌انبار، تونل و حصار دژ نوشیجان کشف گردید (زارعی، ۱۳۸۹: ۷۶). در واقع در مقطعی از زمان به هنگام ترک محوطه، به دلایل نامعلومی، بخش‌هایی از محوطه با حجم عظیمی از خشت و گل به ارتفاع ۶ متر انباشته شده و بناها در زیر برج خشتی عظیمی به ارتفاع ۱۰ متر پنهان گردیده‌اند که همین امر، دلیل ماندگاری بی‌نظیر مجموعه بناهای این محوطه است (ملازاده و محمدیان، ۱۳۹۰: ۱۳۱). تکنیک‌های به کار گرفته شده در ساخت نوشیجان از جمله پوشش‌ها و تاق‌زنی‌های صورت گرفته، از نمونه‌های بدیع دوران ماد می‌باشد. در این محوطه از سه نوع پوشش برای مسقف ساختن فضاها استفاده شده است (همان: ۱۳۲):

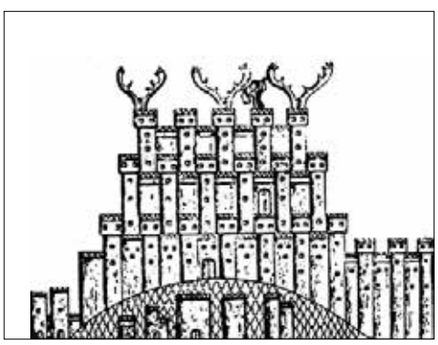
۱. پوشش مسطح تیرپوش: برای پوشش تالار ستوندار اصلی و شمالی، فضای اصلی معبد مرکزی

۲. پوشش تاق آهنگ تویزه‌ای: برای پوشش پیشخوان معبد مرکزی، انبارها، فضاهای تاقدار، راه‌پله‌ی مارپیچی

۳. تاق‌های ضربی خشتی: پوشش درگاه قلعه و درگاه شمال شرقی تالار ستوندار

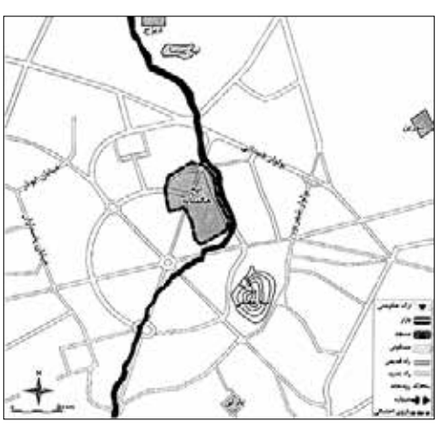
برای شناخت بهتر تپه‌ی نوشیجان، به طور مختصر به دو بنای تالار ستوندار و معبد مرکزی می‌پردازیم که هر یک به نوعی منبع الهام بناهای مشابه خود در زمان‌های بعد از ماد بوده‌اند. معبد مرکزی نوشیجان، نیایشگاهی به شکل چلیپا است که در سطحی به ابعاد ۱۶×۱۶ متر کشیده شده است. مصالح مورد استفاده در بنا، خشت و ملات گل است که سطوح بیرونی و داخلی با گل مرغوبی اندود شده و بنابر شواهد موجود، ارتفاع آن به ده متر می‌رسیده است. جهت قرارگیری معبد شمالی‌جنوبی است و ورودی آن در میانه‌ی ضلع جنوبی تعبیه شده است که از طریق پیشخوانی به فضاهای دیگر راه پیدا می‌کند. قابل ذکر است که علاوه بر این معبد مرکزی، انباشت داخل پیشخوان نیز صورت گرفته بود که خوشبختانه باعث ماندگاری تقریباً کامل تاق آن شده است (ملازاده، ۱۳۹۰: ۱۲۵).

معبد از دو اتاق مجاور و در ارتباط با یکدیگر ساخته‌شده است که پس از ورود از طریق پیشخوان، در دیواره‌ی غربی اتاق اول، درگاهی به فضای راه پله‌ی مارپیچی باز می‌شود. پوشش سقف تاق، آهنگ تویزه‌ای دارد و در اتاق دوم که فضای اصلی معبد شناخته می‌شود، در گوشه‌ی شمالی سرسرا، پایه‌ی خشتی آتشدان و محراب معبد قرار گرفته است (زارعی، ۱۳۸۹: ۷۷). در این فضا نیش‌ها و فرورفتگی‌ها، سطوح پلکانی شکلِ دیوارهای جایگاه مقدس را مزین ساخته‌اند. همچنین در سطوح دیوارها، پنجره‌نماها یا پنجره‌های کوری دیده می‌شوند که شباهت زیادی با پنجره‌های کور کعبه‌ی زرتشت در نقش رستم دوره‌ی هخامنشی دارند (زارعی، ۱۳۸۹: ۷۷). تاق‌نماهایی نیز در نمای بیرونی بنا با چفد جناغی یا تیزه‌دار وجود دارد (معماریان، ۱۳۹۲: ۱۷۲).



تصویر ۱۴. تصویر ده‌ـدژ کیشه سو براساس لوح‌ها و کتیبه‌ها
[مأخذ: پاکزاد، ۱۳۹۲: ۵۳]

تپه‌ی هگمتانه
[Retrieved 11 June 2017. From http://www.hamedanpayam.com/galery/viewalbumpic/report/277/]



تصویر ۱۵. موقعیت تپه‌ی هگمتانه در شهر همدان
[مأخذ: پاکزاد، ۱۳۹۲: ۵۹]

تصویر ۱۶. موقعیت‌های کشف شده‌ی تپه‌ی باستانی هگمتانه تا فصل ۱۶ کاوش‌ها
[Mohammadifar et al, 2012: 16]

تصویری از کارگران در حال پاکسازی معبد اصلی تپه‌ی نوشیجان
[Stronach, 1968: 185]

معبد اصلی تپه‌ی نوشیجان
[Retrieved 11 June 2017. From http://eng.jotbama.com/state/hamadan/]

تصویر ۱۷. نقش برجسته‌ی آرامگاه میانی
[Retrieved 11 June 2017. From http://www.tishineh.com/post/1199/گور-دخمه-اسحاق-وند-کرمانشاه]

نمایی از گور دخمه‌ی دکان داوود [عکاس: پگاه پایه‌دار اردکانی]

تالار ستوندار این مجموعه بر روی صفه‌ای از خشت ساخته شده و شالوده‌ی آن بر بنیاد شفته‌ریزی با ملات و گل و کفسازی نهاده شده است. ابعاد آن ۲۰×۱۰ متر است و به وسیله‌ی سه ردیف چهارتایی از ستون چوبی، بار سقف را تحمل می‌کرده است که امروز متأسفانه اثری از این ستون‌ها نمی‌بینیم. این نوع تالار ستوندار، بعدها در معماری هخامنشی به عنوان اصلی‌ترین مشخصه‌ی نقشه‌ی معماری کاخ‌ها مورد استفاده قرار گرفت (زارعی، ۱۳۸۹: ۷۷). آثار معماری تپه‌ی نوشیجان به دلیل ابداعات و نوآوری‌های شگرفی که در ساخت آنها به کار رفته است، بسیار ارزشمند می‌باشند.

آرامگاه‌های صخره‌ای

به‌طورکلی هفت گوردخمه را منتسب به مادها می‌دانند که براساس نمای ورودی خود به سه دسته‌ی مختلف تقسیم می‌شوند (اصغرپور و حاتم، ۱۳۹۰: ۶۷):

۱. گوردخمه‌هایی که در نمای ورودی دارای ستون آزاد هستند، مانند گوردخمه‌ی «فخرگاه» یا «دخمه‌ی سنگی»، «صحنه» و گوردخمه‌ی «دکان داود» در نزدیکی سر پل ذهاب

۲. گوردخمه هایی که به جای ستون آزاد، در دو طرف نمای ورودی آنها دو نیم‌ستون تزئینی در کوه کنده شده است. از این نوع گوردخمه‌ها می‌توان به گوردخمه‌ی «دو دختر» یا «دادور» و گوردخمه‌ی «آخور رستم» اشاره کرد.

۳. گوردخمه‌های ساده که فاقد ستون یا نیم‌ستون بوده و عمدتاً در منطقه‌ی کردستان یافت شده‌اند. گوردخمه‌های «سکاوند»و «سرخه‌ده» از این جمله‌اند.

اما از نگاهی دیگر، می‌توان این آرامگاه‌های صخره‌ای را به دو دسته‌ی «بدون قبر» و «دارای قبر» تقسیم کرد که از میان گوردخمه‌های منتسب به ماد در محدوده‌ی فعلی ایران، فخریکا، فرهاد و شیرین، صحنه و دکان داوود از نوع دارای قبر می‌باشند. با اینکه می‌توان گفت این بناها تنها بازماندگان قطعی منتسب به مادها به شمار می‌روند، اما پراکندگی و صعب‌العبور بودن و دسترسی بسیار دشوار به این گوردخمه‌ها باعث شده که تحقیقات کمتری در این رابطه صورت گیرد، چرا که گوردخمه‌ها همواره در محوطه‌ای ساخته می‌شده‌اند که شرایط زیر را دارا باشد (غلامی و همکاران، ۱۳۸۵: ۳۴۱):

۱. وجود سنگ‌های یکپارچه، مناسب و تا حد امکان بدون رگه

۲. مشرف بر راه‌ها و جایگاه‌های مهم

۳. داشتن منظر طبیعی از جمله باغات، کشتزارها و رودخانه‌ها

۴. در نظر داشتن مهم‌ترین عامل، یعنی نظر پادشاه و حاکم

اسحاقوند یا سکاوند

در ناحیه‌ی سکاوند، در فاصله‌ی بین کرمانشاه و لرستان، سه گوردخمه از دوران ماد قرار دارد که جهتشان به سمت جنوب و مزارع سرسبز می‌باشد. معماری این آرامگاه‌ها فاقد هرگونه ستون یا نیم‌ستون بوده و بسیار ساده‌تر از بقیه است، به همین دلیل، زمانی این تصور می‌رفت که استودان باشند. بر فراز آرامگاه میانی، نقش برجسته‌ای، تصویر دو انسان را با هیکل‌های متفاوت در کنار دو آتشدان نشان می‌دهد (تصویر ۱۷). حالت نقش برجسته‌ی بزرگ، شبیه به نیایش‌کنندگان لرستان است (غلامی، ۱۳۸۱: ۱۱۶). با توجه به کادر اطراف این حجاری و اینکه پایه‌ی آتشدان اول تا روی پای نقش بزرگ آمده و کامل نشده است، به نظر می‌رسد که دو تصویر در دوره‌های متفاوت ترسیم شده‌اند. هرتسفلد، تصویرها را مربوط به گوماتای مغ و تاریخ آن را ۵۲۱ ق.م. دانسته است (غلامی و همکاران، ۱۳۸۵: ۳۶۷).

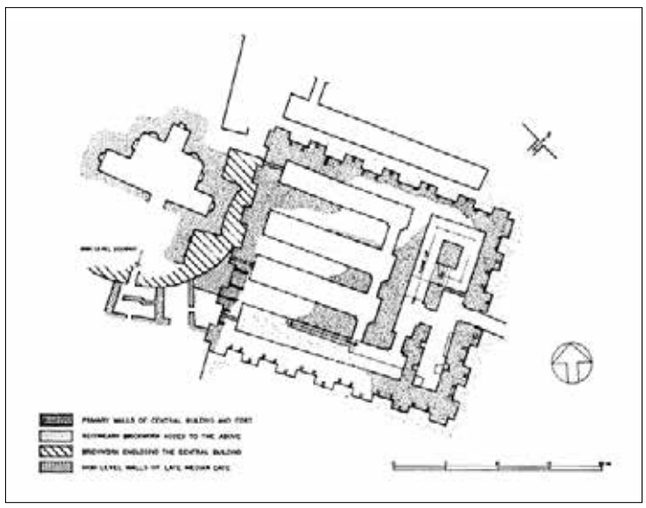
دکان داوود

در سه کیلومتری جنوب شرقی شهر سر پل ذهاب، بر سینه‌ی کوه گوردخمه‌ای در صخره کند شده است که در دو طرف ورودی آن بقایای دو پاستون و دو سرستون دیده می‌شود. در پایین آرامگاه نقش مردی بر سنگ حجاری شده که به نظر می‌رسد مربوط به تشریفات مذهبی باشد. در این نقش، یک شخص روحانی یا یک پرستنده، تاج ایرانی بر سر دارد و «برسم» در دست گرفته است. برخی از دانشمندان دکان داوود را قبر آستیاک یا ضحاک، آخرین پادشاه مادی معرفی می‌کنند و مردم آن را «کل داوود» یا سنگ یادگار داوود می‌دانند (زارعی، ۱۳۸۹: ۷۵).

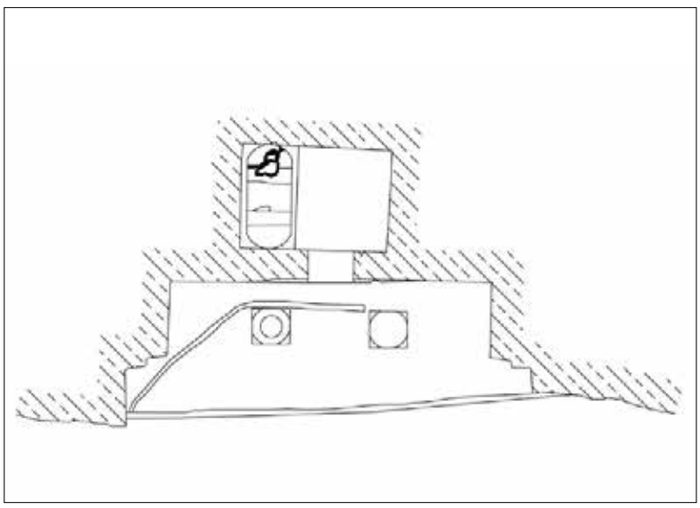
نمای گوردخمه‌ی دکان داوود به شکل صلیبِ ناقص تراشیده شده که بازوی سمت چپ آن مرتفع‌تر از بازوی سمت راست آن است و تداعی‌کننده‌ی نمای گوردخمه‌های هخامنشی است. در نمای آن، دو ردیف قاب عمودی و سه ردیف قاب افقی دور ایوان دیده می‌شود. پایین‌ترین قاب افقی بر روی ستون‌هایی قرار گرفته که اکنون تنها آثار پایه‌ی ستون‌ها و سرستون‌های آن دیده می‌شود. این قاب‌ها نسبت به سایر گوردخمه‌ها سالم‌تر باقی مانده است. سرستون‌ها به صورت ساده و مستطیل شکل تراشیده شده‌اند و آثار تیشه‌ی حجاران بدون پرداخت نهایی بر روی آن دیده می‌شود که نشان از تعجیل سازندگان در اتمام آن دارد.

فضای داخلی این گوردخمه اتاقی مکعبی شکل با ابعاد ۳/۴۰ و عمق ۲/۳۰ متر، با سقفی قوسی شکل است که ارتفاع بلندترین نقطه‌ی آن با کف آرامگاه ۲/۱۵ متر می‌باشد. بر روی بدنه‌ی آن، حفاری‌ها و طاقچه‌هایی برای گذاشتن نذرها و هدایا وجود دارد و در سمت چپ آن قبری قرار داده شده است. به احتمال زیاد قبر درپوش سنگی داشته که متأسفانه اکنون اثری از آن دیده نمی‌شود (غلامی و همکاران، ۱۳۸۵: ۳۸۰).

به‌طورکلی می‌توان گفت که مادها توانسته‌اند با بکارگیری مصالح بوم‌آورد و استفاده از تکنیک‌ها و تجارب اقوام پیش از خود به شیوه‌های نوینی در معماری و هنر خویش برسند که الگویی برای اقوام پس از آنان نیز شده است. تاق‌های هلالی، پوشش گهواره‌ای سقف، فرم چلیپا، تالارهای ستوندار و مقابر صخره‌ای همگی آغازی برای بناهای مشابه اینچنینی پس از ماد بوده است. می‌توان گفت معماری و هنر این قوم، ملهم از افکار، اعتقادات و مذهب بوده که در نیایشگاه نوشیجان و گوردخمه‌ها و آثار به دست آمده به روشنی شاهدش هستیم. براساس آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که مهم‌ترین عملکرد مادها، جذب هنرهای منطقه و تلفیق آن با میراث فرهنگی خود و تنظیم و انتقال آن به نسل‌های بعدی است. اگرچه این قوم در طول حیات خویش جنگ‌های پی‌درپی و متناوبی را تجربه کرده و فرصت چندانی برای بهره‌گیری از هنر مردمانش نداشته است، بااین‌حال آثار درخور بسیاری از آنان به یادگار مانده که می‌تواند راهگشا و راهنمای محققین، باستان‌شناسان و علاقه‌مندان باشد.



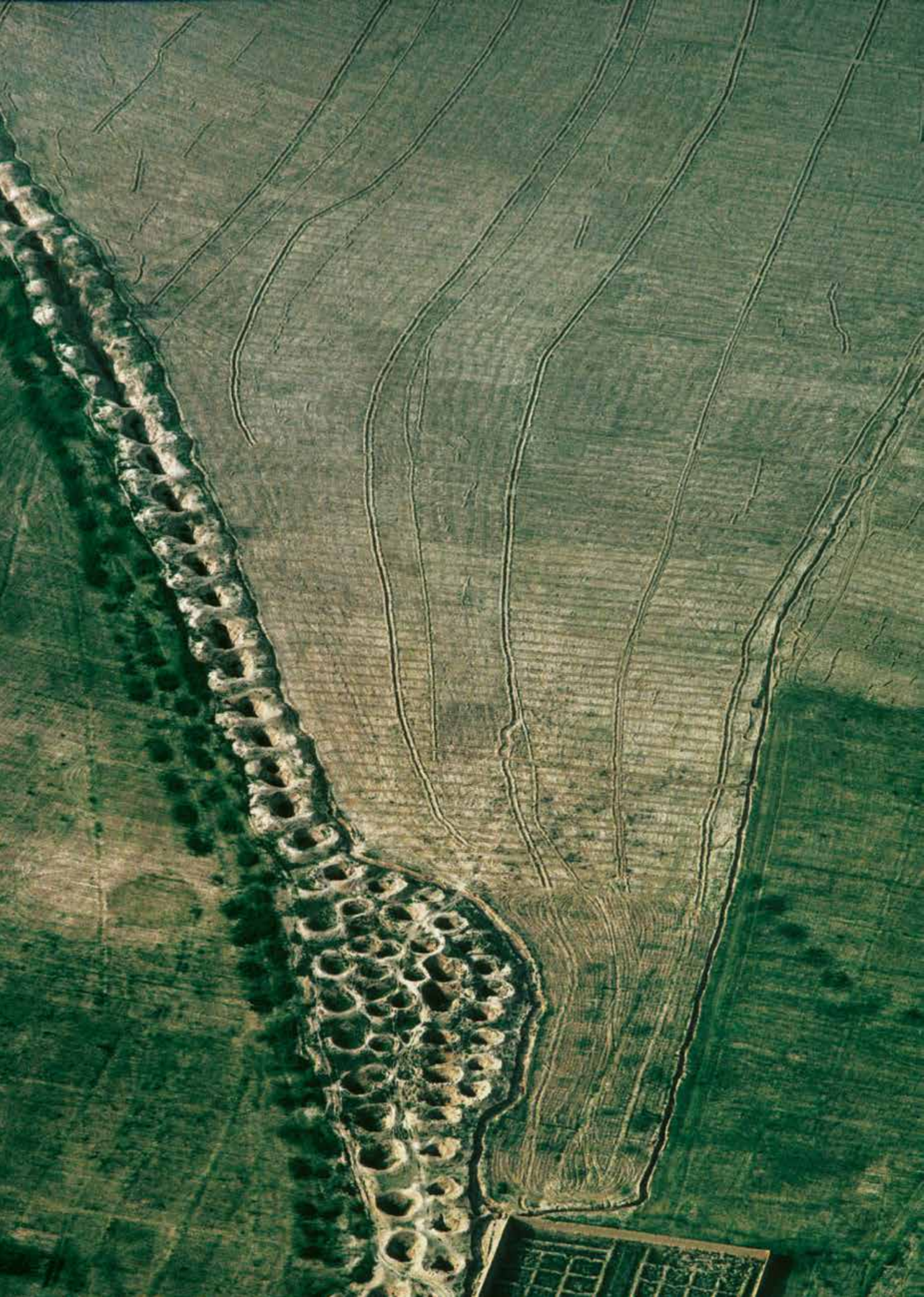
پلان معبد مرکزی و قلعه‌ی نوشیجان [Stronach, 1968: 178]



پلان گوردخمه‌ی دکان داوود [مأخذ: غلامی و همکاران، ۱۳۸۵: ۳۸۳]

منابع

• اصغرپور، سمیرا و حاتم، غلامعلی (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی گوردخمه‌های ماد و اورارتو. فصلنامه‌ی علمی پژوهشی نقش‌مایه، شماره‌ی ۸.
• پاکزاد، جهانشاه (۱۳۹۲). تاریخ شهر و شهرنشینی در ایران از آغاز تا دوران قاجار. تهران: آرمانشهر.
• پرادا، ایدات (۱۳۹۱). هنر ایران باستان؛ تمدن‌های پیش از اسلام، ترجمه‌ی یوسف مجیدزاده. تهران: نشر دانشگاه تهران.
• پیرنیا، حسن (۱۳۹۴). تاریخ کامل ایران. قم: نشر یقظه.
• ترابی، سید محمد (۱۳۷۱). تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام. تهران: عطار.
• تفضلی، احمد (۱۳۷۷). تاریخ ادبیات ایران قبل از اسلام. تهران: نشر سخن.
• توحیدی، فائق (۱۳۹۴). فن و هنر فلزکاری در ایران. تهران: نشر سمت.
• جمعی از کارشناسان موزه‌ی ملی ایران (۱۳۹۲). نگاهی بر آرایه‌ها و زیورآلات در ایران زمین به روایت آثار موزه‌ی ملی ایران. تهران: نشر سفیران.
• خدادادیان، اردشیر (۱۳۷۹). تاریخ ایران باستان؛ آریاها و مادها. تهران: نشر به‌دید.
• خزائی، محمد و صفدریان، شکیبا (۱۳۸۶). بررسی سیر تحول آرایه‌های تزئینی هنر ایران در ایران باستان از مادها تا آخر ساسانی. نشریه‌ی مدرس هنر، شماره‌ی ۱.
• درانی، کمال (۱۳۷۶).تاریخ آموزش و پرورش ایران قبل و بعد از اسلام. تهران: نشر سمت.
• دهقان‌نژاد، مرتضی (۱۳۸۶). تأثیر جنگ در شکل‌گیری نخستین دولت در ایران؛ شاهنشاهی ماد. مجله‌ی علمی پژوهشی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره‌ی دوم، شماره‌ی ۴۸.
• راعی، ریحانه (۱۳۹۲). الگوهای سنتی و مدرن طراحی زیور ایرانی؛ از پیش از مادها تا پهلوی. نشریه‌ی پژوهش هنر، سال اول، شماره‌ی ۳.
• زارع ابرقویی، احمد و همکاران (۱۳۹۳). نوارهای سلطنتی در ایران، از آغاز شکل‌گیری تا پایان دوره‌ی ساسانی. جستارهای تاریخی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال پنجم، شماره‌ی اول.
• زارعی، محمدابراهیم (۱۳۸۹). آشنایی با معماری جهان. تهران: نشرفن‌آوران.
• سرفراز، علی اکبر و همکاران (۱۳۷۵). باستانشناسی و هنر دوران تاریخی: ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی. تهران: نشر مارلیک.
• شریفی، لیلا و ضرغام، ادهم (۱۳۹۲). سیر تحول تصویر اسب از دوره‌ی ماد تا دوره‌ی هخامنشی. نشریه‌ی نگره، شماره‌ی ۲۸.
• عسگری، نسیم (۱۳۹۳). نگاهی به معماری ایران در گذر تاریخ از آغاز تا دوره‌ی قاجار. تهران: نشر مارلیک.
• غلامی، غلامحسین و همکاران (۱۳۸۵). شناخت ویژگی‌های ساختاری گوردخمه‌های منتسب به دوره‌ی ماد در محدوده‌ی کنونی ایران. مجموعه مقالات سومین کنگره‌ی تاریخ معماری و شهرسازی ایران. بم: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
• غیبی، مهرآسا (۱۳۸۵). هشت‌هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی. تهران: هیرمند.
• کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۴). پایتخت‌های ایران. تهران: نشر سازمان میراث فرهنگی کشور.
• معماریان، غلامحسین (۱۳۹۲). معماری ایرانی. تهران: انتشارات سروش‌دانش.
• 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.
• Biscione, R; Hmayakyan, S. & Parmegiani, N. (2002). *The North Eastern Frontier*; *Urartians and Non-Urartians in the Sevan Lake Basin*. Rome: CNR Studio.
• Bourke, Stephen (2008). *Ancient Civilization*; *The Middle East*. United Kingdom: Thames & Hudson.
• Chrissanthos, S. G. (2008). *Warfare in the Ancient World*. USA: Praeger Publishers.
• Girshman, Roman et al (1971). *Persia*; *The Immortal Kingdom*. London: Transorient.
• Mohammadifar, Yaghoub et al (2012). Preliminary Report of the16th Season of Excavations Tepe Hegmataneh; Hamedan. *Iranian Journal of Archaeological Studies*, No. 2.
• Stronach, David (1968). Tepe Nushi Jan; A Mound in Media. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 27. No. 3.



طبیعت معماری

ابنیه‌ی عامیانه‌ی ایران*

آب و باغات

رولاند راینر

هراندازه کشوری از نظر کمبود آب در مضیقه باشد، به همان نسبت بیشتر و دقیق‌تر این هنر را می‌آموزد که چگونه با این عنصر طبیعی، به عنوان پدیده‌ای بس گرانبها، رفتار کند. بدین جهت است که گفته‌اند، هنر باغداری کویرنشینان از اشعاری الهام گرفته است که درباره‌ی این مایه‌ی حیات سروده شده و یا قلعه‌ی «الحمرا» بدون آب فاقد موسیقی است. شاید ذوق و شوق سرشار هنرمندان آن زمان نیز، برای تزئین طاق گنبدهای مساجد، با قطعات خرد آینه، به همین جهت بوده است که خاطره‌ی آب را در اذهان عامه زنده نگهدارند.

در ایران برای آبیاری نواحی خشک در حاشیه‌ی کویر، به یک روش بسیار جالب و هنرمندانه‌ای دست یافته‌اند، بدین طریق که آب حاصل از برف و باران را از کوه، از طریق نهرهای زیرزمینی، به دشت و هامون هدایت می‌کنند. آب پس از رسیدن به آن دشت‌ها از قنات‌هایی که بدین منظور به دنبال یکدیگر حفر شده‌اند، به سوی مزارع جاری می‌گردند. این قنات‌ها در عکس‌های هوایی به شکل سوراخ‌های ریز منظمی به نظر می‌رسند که گویی در زمین وسیعی ایجاد شده‌اند. در حاشیه‌های جوی‌های خیابان‌های روستاها و شهرها، یا در کنار نهرهای قدیمی و کانال‌های احداثی، به علت جریان داشتن دائمی آب، درختان بسیار و انبوهی روییده‌اند که اغلب آنها بید مجنون و یا چنارهای کهن می‌باشند. نمونه‌ی بسیار چشمگیر و زیبای آن، درختان بلند، کهن و انبوهی است که در خیابان‌های اصلی تهران در دو طرف جوی‌ها روییده و به طرز بسیار باشکوهی جلب توجه می‌نمایند.

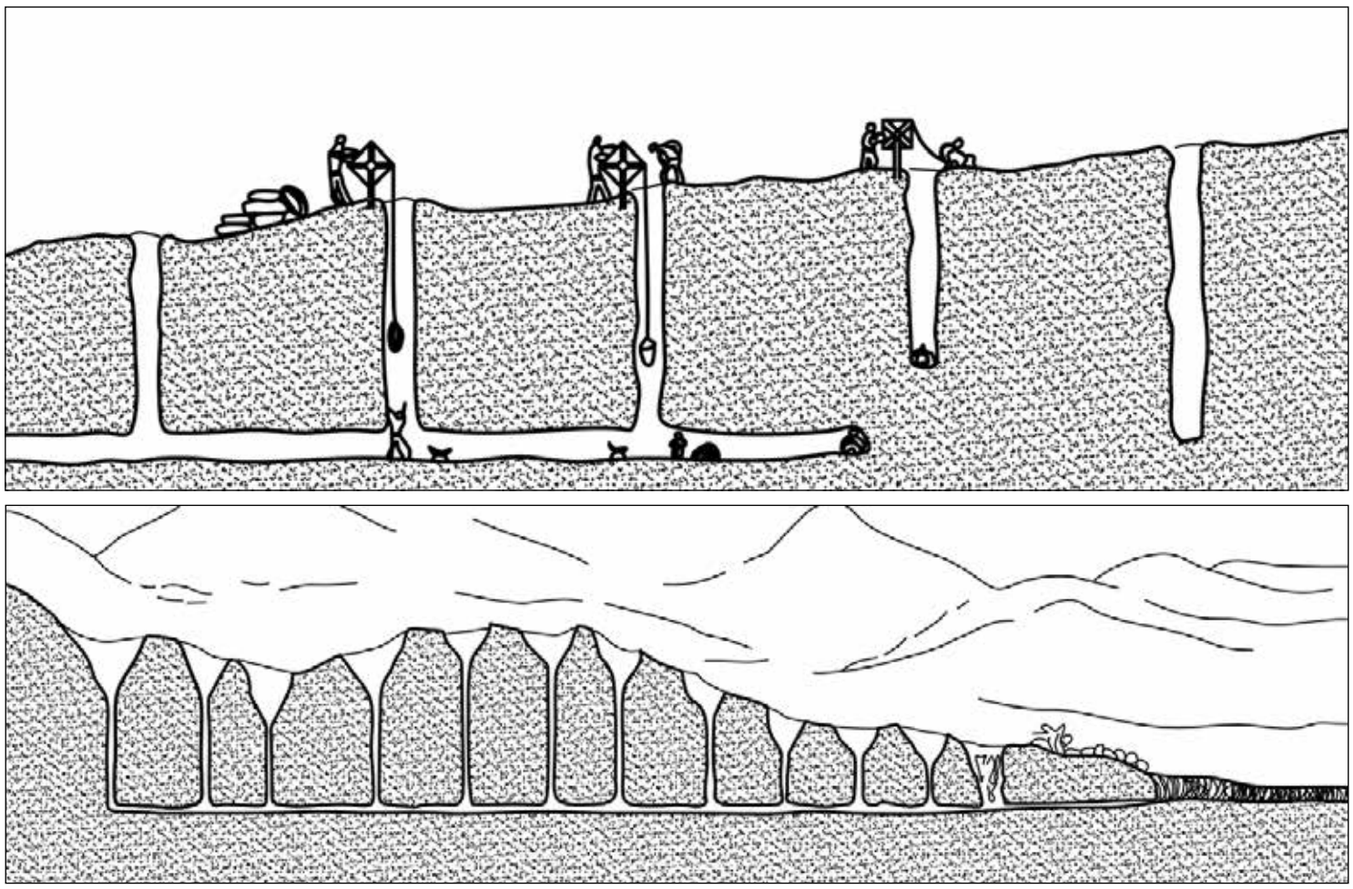
بدیهی است، منابع طبیعی آب در ایران، در هرجا که باشد، همیشه موجب جذب افراد و مرکزی برای تفریح و استراحت می‌گردد؛ چنانچه چشمه‌علیِ معروف در ۲۵ کیلومتری شهر دامغان محصور از چنارهای کهن و عظیم بوده و یادگاری زیبا ــ که همان ساختمان کلاه فرنگی را از دوران صفویه در دامان خود جای داده و محفوظ داشته است نیز مرکزی برای تفریح و استراحت گردیده است. از شواهد موجود، معلوم است که در گذشته توجه به آب و کسب فیض از آن به مراتب بدیهی‌تر و بیشتر از امروز بوده است. به عنوان مثال، در حیاط خانه‌های قدیمی ایران، به‌خصوص در نواحی گرم آن، نیمکت‌هایی برای نشستن و استراحت در اطراف حوض‌های مملو از آب قرار می‌داده‌اند.

همچنین در اصفهان، همیشه روی یکی از سطوح جانبی پل‌هایی که بر روی رودخانه‌ی زاینده‌رود ایجاد می‌کردند، غرفه‌هایی برای نشستن و شب‌زنده‌داری مردم آن شهر می‌ساختند تا بتوانند از هوای خنک و زمزمه‌ی آب روان لذت برند. سطح جانبی دیگر آنها را طوری می‌ساختند که بتوانند در مقابل وزش بادهای تند و طوفان‌های شدید مقاومت نموده و از خرابی احتمالی در امان باشند. شواهد موجود، از جمله آثار باستانی مذکور، این مطلب را به طور آشکاری به ثبات می‌رساند که مردم شرق، برخلاف تصور غربی‌ها که زاییده‌ی قضاوت عجولانه‌ی آنها است، در امور زندگی، حتی هنگام ساختن پل‌ها، نه تنها مسئله‌ی عبور و مرور سریع و گذشتن از موانع را در نظر می‌گرفته‌اند، بلکه درعین‌حال به فکر فضای زیست مردم و اقامت و استراحت آنان نیز بوده‌اند.

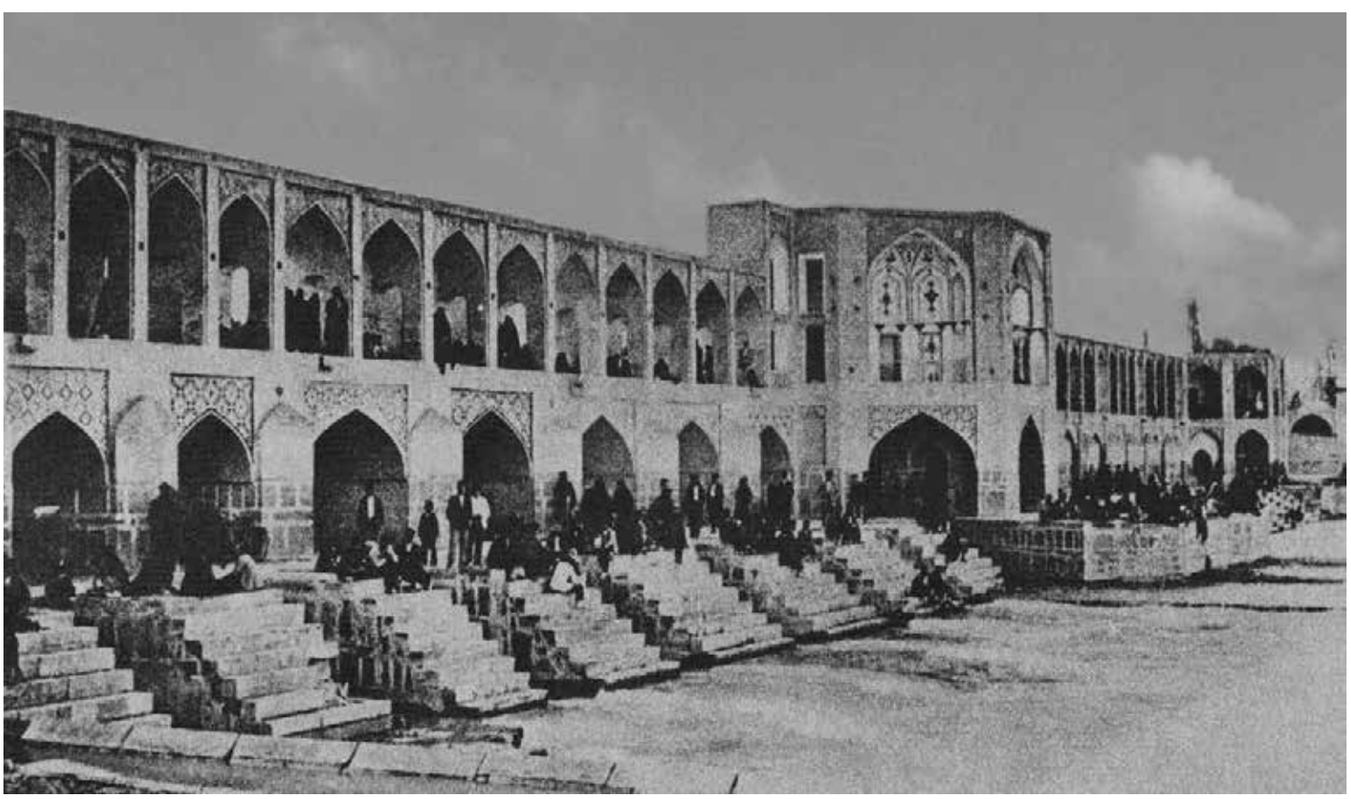
---

* بخشی از کتاب ابنیه‌ی عامیانه‌ی ایران، نوشته‌ی رولاند راینر، ۱۹۷۷

← فارس، ایران، در مناطق کوهستانی نزدیک به تخت جمشید، قناتی وجود دارد که همچون شاهراهی به باغ محصور در جلگه آبرسانی می‌کند.
[Gerster, 2008: 118]



↑↑ روش حفر قنات و برشی شماتیک از شکل نهایی آن

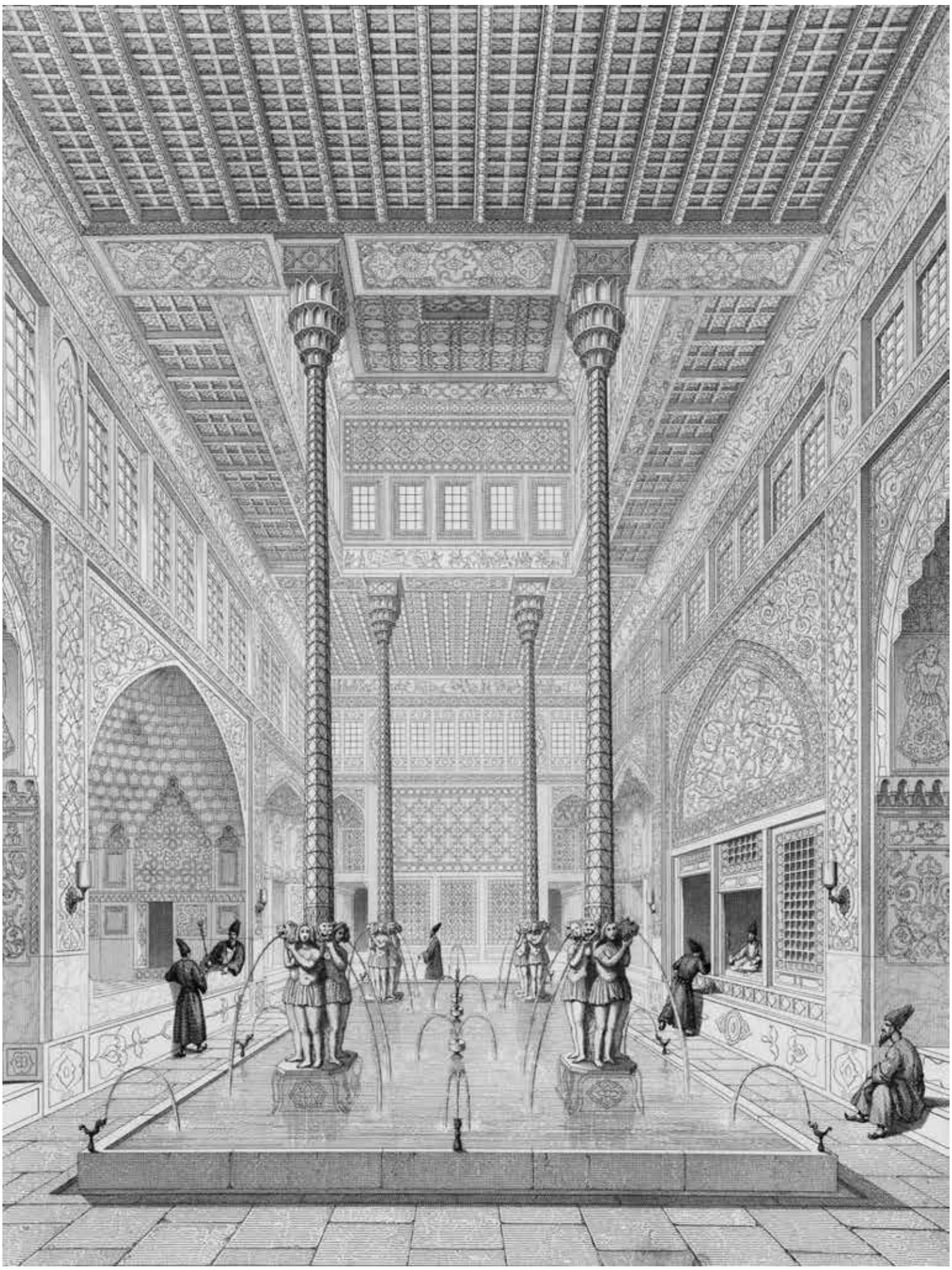


نمای تاریخی پل‌خواجو در اصفهان که غرفه‌های آن به عنوان محل توقف و استراحت، مورد استفاده‌ی مردم قرار می‌گیرد.

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: راینر، ۱۹۷۷: ۱۷۸-۱۷۵]

خانه‌ای در حومه‌ی شهر با پرده‌های آفتابگیر و حوض آب

نمونه‌ی کاملی از یک خانه‌ی اعیانی در ییلاق در تهران با هالی مرتفع که کف آن از زیر به آبنمای داخلی باغ راه داده شده و پرده‌ای آفتابگیر که موجب سایه افکندن به داخل هال می‌گردد و درختانی که در اطراف آن برای جلوگیری از باد و هوای خشک کاشته شده‌اند.



کاخ هشت‌بهشت، اصفهان، ایران: حوض و فواره‌های آب در محوطه‌ی داخل خانه‌ها که موجب به وجود آمدن هوای خنک و روح‌بخش می‌گردد.

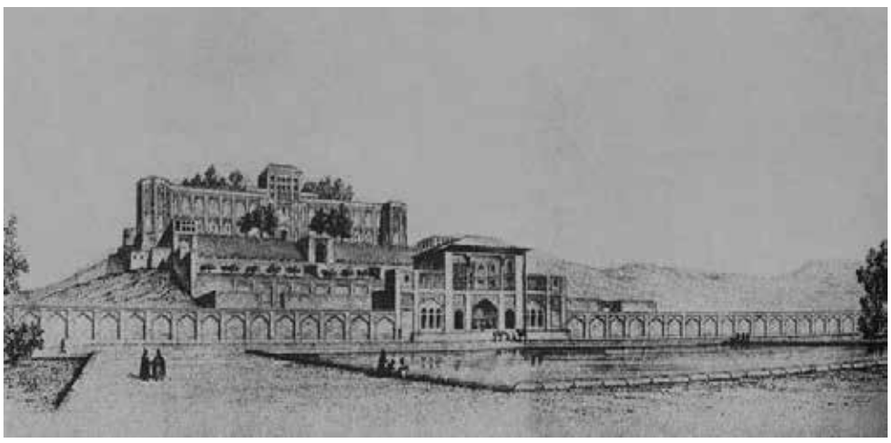
[مأخذ تصاویر این دو صفحه: راینر، ۱۹۷۷: ۱۸۱-۱۷۹]

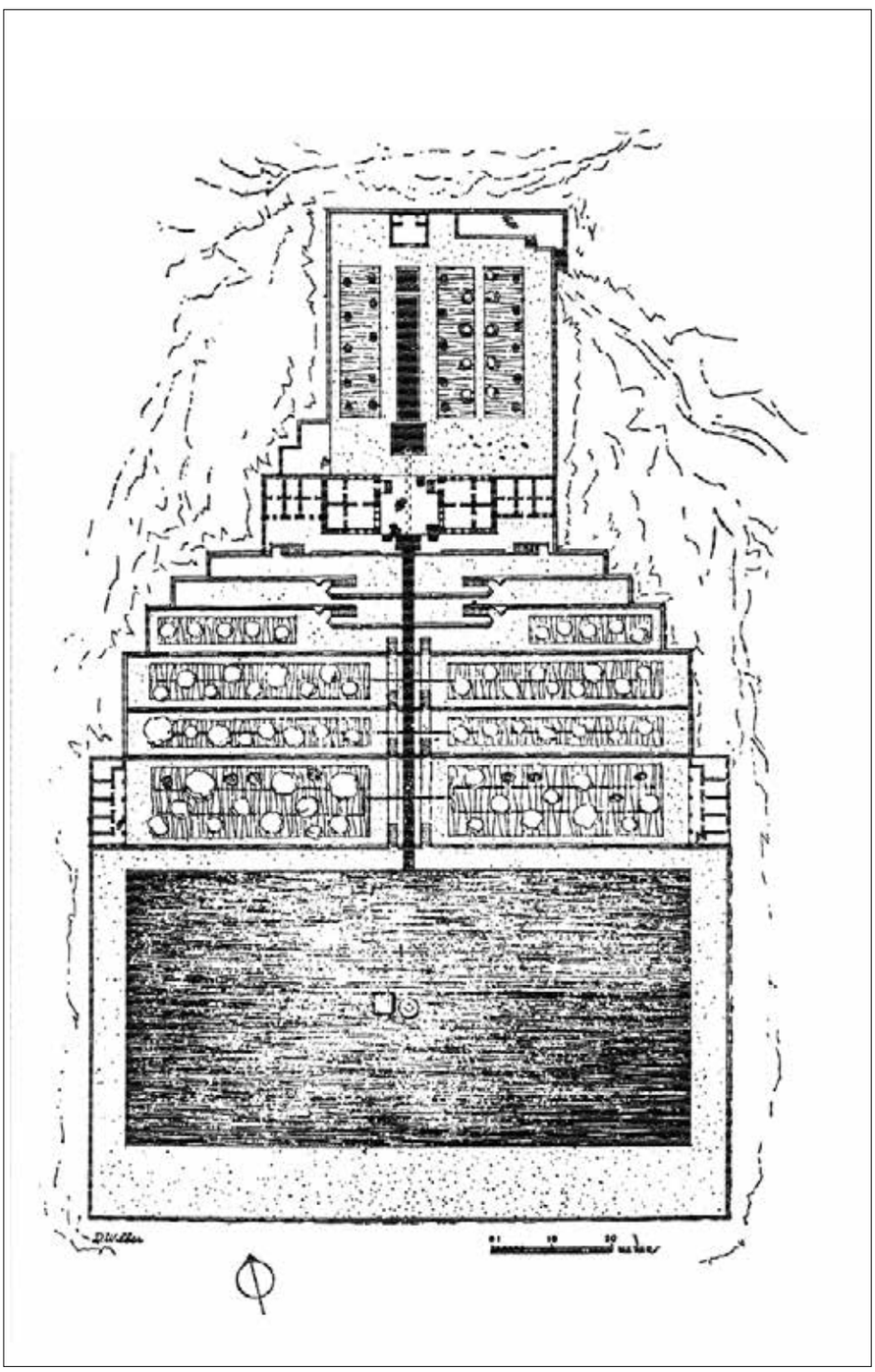
به دلایل مشابه، در آسیای شرقی نیز پل‌ها را بر روی نهرهای جاری در باغات یا در مزارع هرگز به طور مستقیم نمی‌ساختند، بلکه به شکل مارپیچ احداث می‌نمودند. دلیل بسیار بارز دیگری که در مورد توجه خاص مردم در آن زمان به آب وجود دارد، مینیاتورهای ایرانی است که نمایانگر معروف‌ترین کلاه‌فرنگی‌هایی است که در وسط آب نماهای زیبا، به‌خصوص در نقاط تقاطع دو نهر آب جاری، ساخته شده‌اند و یا چای‌سراهای چینی که در میان برکه‌ها ایجاد گشته‌اند. عالی‌ترین و معروف‌ترین اینگونه بناها، کلاه فرنگی زیبایی است که در میان آبنمای زیبای باغ «شلمار» در شاه جهان کشمیر ساخته شده و تخت مرمر سیاه معروف نیز در همان جا نهاده شده است. این کلاه‌فرنگی برای پذیرایی‌های رسمی و مهم مورد استفاده قرار می‌گرفته است. تصوری که مردم بادیه‌نشین از بهشت موعود دارند، بدون شک، بازتاب تصویری است که از یک آبادی سرسبز و پرآب در میان کویر در ذهن آنان منعکس شده است.

با توجه به مطالب مذکور، ملاحظه می‌گردد که آب از دیرباز، نه تنها در حیاط‌ها و گاهی نیز در اتاق‌های نشیمن به عنوان یک عنصر مطلوب مورد استفاده قرار می‌گرفته است، بلکه از نظر باغداری نیز نقش حیاتی و اصلی را ایفا می‌نموده است. بدین جهت آب‌های جاری در این کشور، همیشه به عنوان یک عنصر گرانبها مورد توجه قرار گرفته و در حوض‌هایی که از سنگ مرمر با اشکال هندسی ساخته می‌شدند، جویبارها روان بوده‌اند. یکی از مشخصات آبنماهای حیاط‌ها و مساجد، این است که سعی کرده‌اند سطح آنها کمی بلندتر از سطح زمین اطرافشان قرار گیرد: حوض‌ها نیز به همین نحو ساخته شده و دور آنها با دیواره‌ی نسبتاً بلندی محصور گشته است.

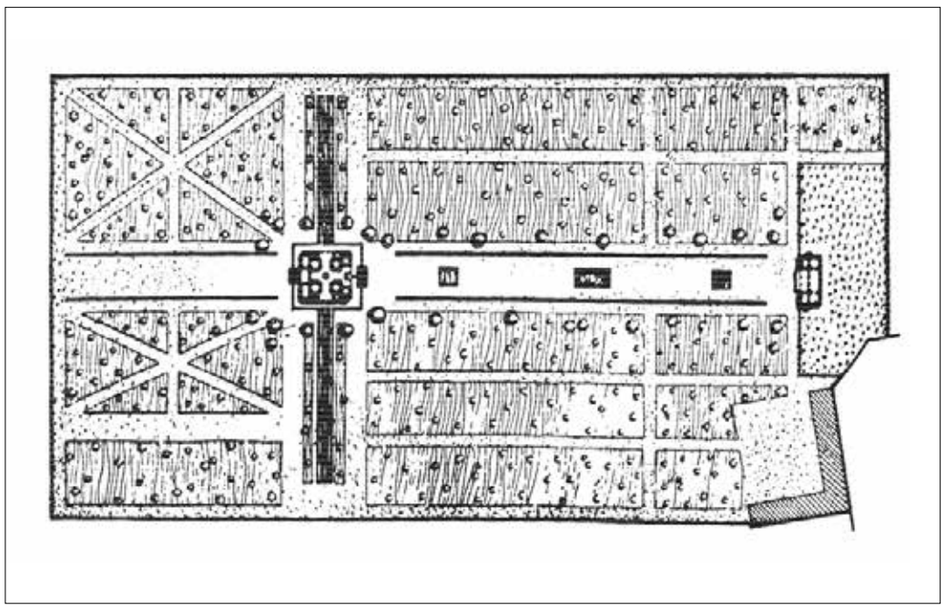
آب، پس از پر کردن حوض از همه‌ی جوانب آن لبریز و داخل پاشویه اطراف آن جاری می‌شود، به نحوی که انسان تصور می‌کند آینه‌ای درخشان و زنده در اطراف حوض در تلألؤ است. در اطراف هر باغ، آبروهایی که به هم ارتباط داشته و طبق خاصیت ظروف مرتبطه عمل می‌نمایند، ساخته شده که عمل آنها هدایت و تقسیم آب در زمین‌های باغ می‌باشد ــ تمام باغ‌ها معمولاً به قسمت‌هایی چهارگوش تقسیم می‌شده‌اند. تقسیم این باغ‌ها به چهار قسمت چهارگوش یا بیشتر، در ایران باستان و هند و مغولستان، گویا مفهوم تقسیم‌بندی جهان را در برداشته است، چنانچه در کشور چین نیز نقشه‌ی شهر را همیشه، با توجه به جهات اربعه، به چهار قسمت تقسیم می‌نموده‌اند.

این رشته آب‌های جاری، که به سختی به دست می‌آیند، ضمن مشروب ساختن خانه‌ها و باغ‌ها به طور یکسان و یکنواخت، موجب می‌گردند که باغ و ساختمان (خانه، کلاه فرنگی و حمام‌ها) همواره از نظر آب‌وهوا و سایر عوامل و مشخصات زیستی، به شکل مجموعه‌ای واحد به هم مرتبط شوند. وجود چنین رشته‌آب‌های خروشانی که برای آبیاری به کار می‌روند، منطقاً فقط در اراضی شیبدار یا دامنه‌ی کوه‌ها امکان‌پذیر است. بنابراین اراضی شیبدار یا دامنه‌های کوه‌ها، تنها برای ایجاد شهری که خانه‌هایش آفتابگیر و چشم‌اندازهایش دلپذیر باشد، نیست، بلکه از این نوع اراضی، که جهت ایجاد فضای سبز، وضعی ایده‌آل دارند، برای به وجود آوردن باغ‌ها نیز استفاده می‌شود ــ کاملاً برخلاف نظر مهندسین، که «مسطح و منظم نبودن» زمین را مانعی برای پیشبرد کار می‌دانند و بدین علت با دستگاه‌های خاکبرداری مکانیکی اینگونه موانع را به سرعت از پیش پای خود برمی‌دارند.

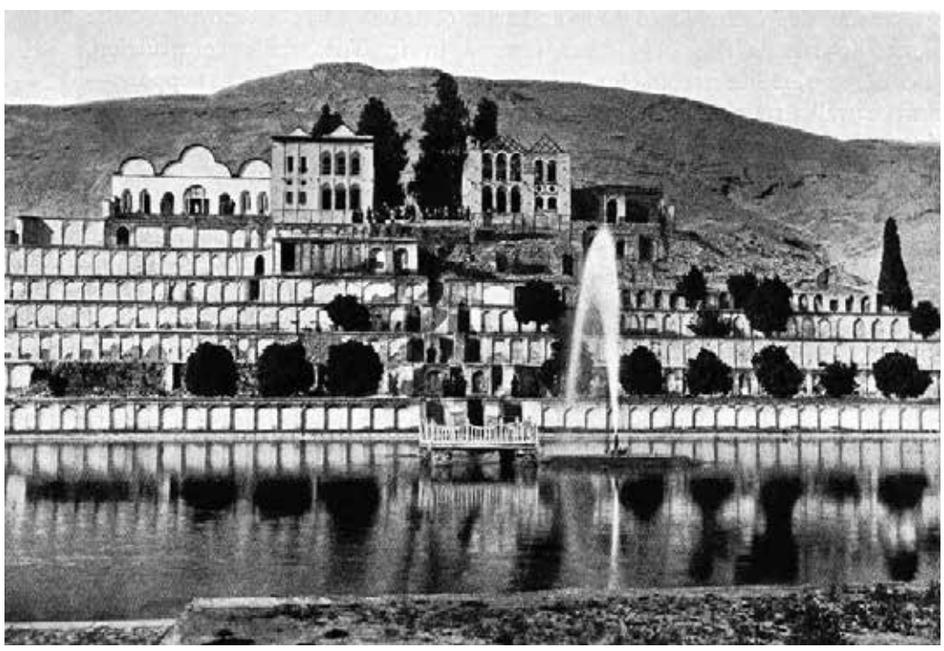




تصاویر این صفحه: **یک باغ قدیمی پلکانی‌شکل دارای آبنما در شیراز**



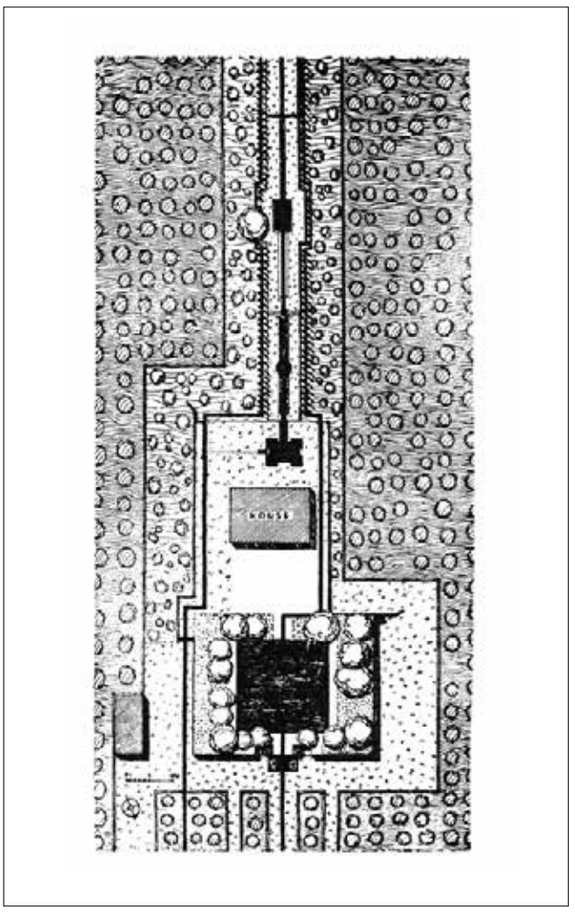
نمونه‌ای از نقشه‌ی یک باغ ایرانی که طرح صلیب دارد و به چهار قسمت مجزا تقسیم‌بندی شده است. [مأخذ: رایِر، ۱۹۷۷: ۱۸۱]

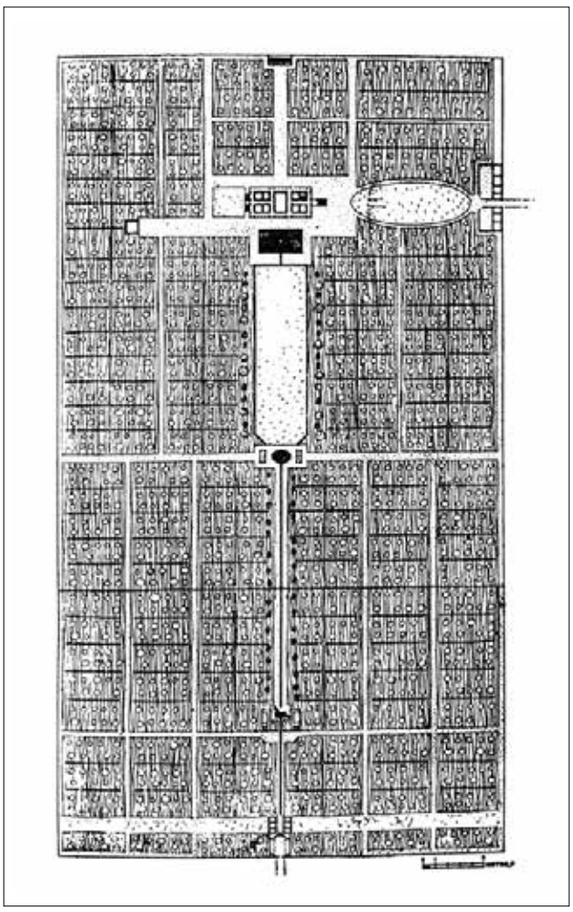


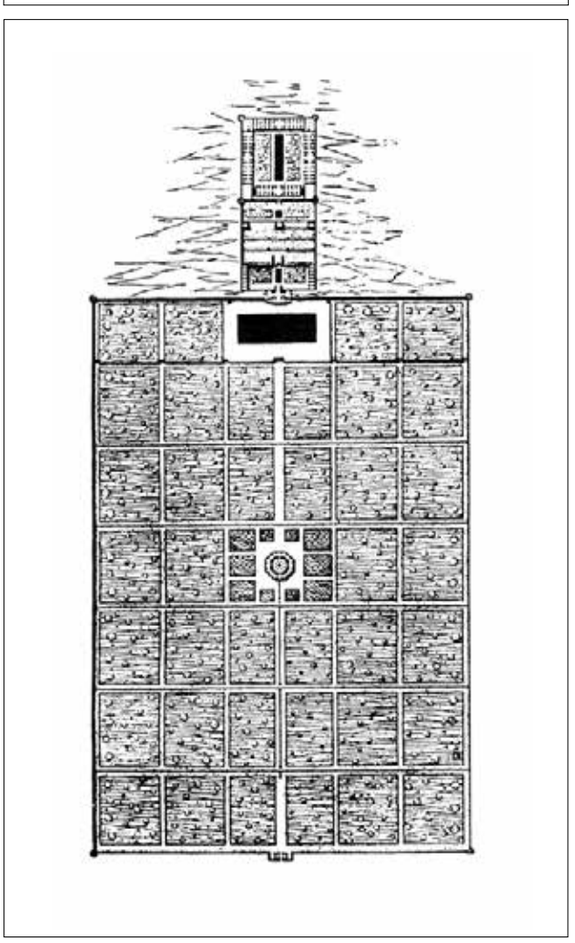
باغ تخت، شیراز، ایران [Retrieved 12 July 2017. From http://www.gardenvisit.com/gardens/bagh-i-takht]

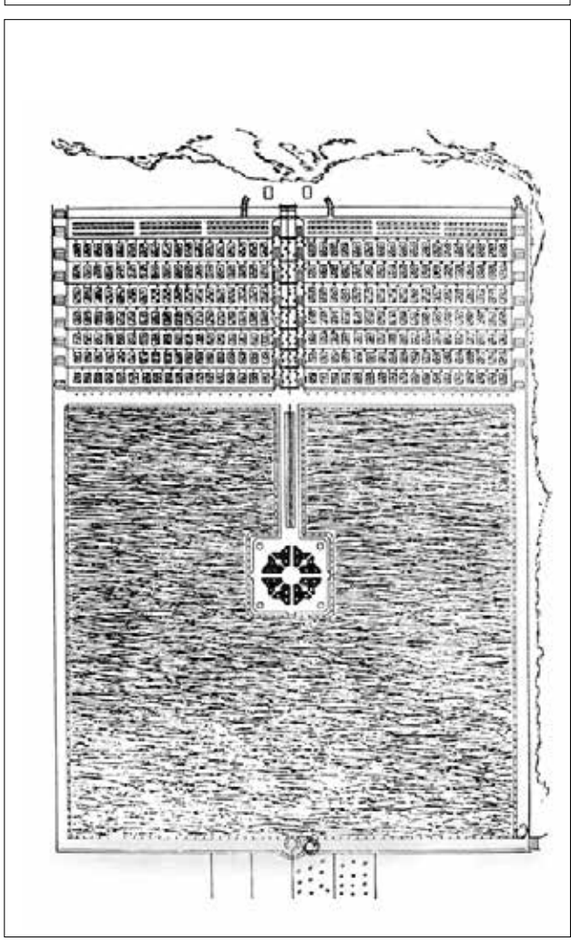
یکی از نمونه‌های بسیار دلپذیر و فرح‌بخش اینگونه باغ‌ها، باغ فین در کاشان است که دارای جوی‌های خروشان، حوض‌های قشنگ و فواره‌های بسیار زیبا می‌باشند. آب این باغ که می‌گویند شفابخش است، از چشمه‌ی فین تأمین می‌گردد که در بلندی قرار گرفته و در مظهر آن استخر و مقسم آب ساخته شده است؛ بدین صورت که آب به وسیله‌ی نهرهای متعددی که در باغ احداث شده است، به داخل باغ هدایت شده و حوض‌های داخل و خارج کلاه‌فرنگی‌ها را پرنموده و سپس به داخل ابنیه‌ی باغ جریان می‌یابد. این جوی‌ها، فواره‌ها و حوض‌ها به وسیله‌ی سروهای ناز، بوته‌های گل و درختان زیبای دیگر و همچنین ابنیه‌ی تاریخی و یک حمام، احاطه شده‌اند.

همان‌طور که ذکر شد، کمبود آب در ایران، از دیرباز موجب ارج نهادن به آن و دقت در حفظ و مصرف این مایه‌ی حیاتی شده است. در مورد گل و گیاه نیز شاید وضع به همین منوال بوده است، زیرا دوران شکوفایی بسیار کوتاه و در عوض، زمان خشکی آب‌وهوا و بی‌رونقی بازار گل‌ها بسیار دراز می‌باشد و همین امر سبب شده است که مردم این کشور با عشق و علاقه و افراط به پرورش انواع و اقسام گل‌ها، بوته‌های گیاهی و درختان مختلف بپردازند؛ چنانچه پرورش گل سرخ، که بسیار معروف است و کاشتن نهال‌های گل یا گیاه در گلدان، بسیار متداول و گسترش چشمگیری یافته و رسم اهدای گل بیش از پیش متداول شده است. انتخاب گل‌ها و گیاهان به عنوان موتیو در بافت قالی‌ها، تزئین کاشی‌های زیبا و آثار نقاشی‌های نفیس و سرودن اشعار لطیف در همین زمینه، خود دلیل محکم و قاطعی است بر آنچه که ذکر گردید.

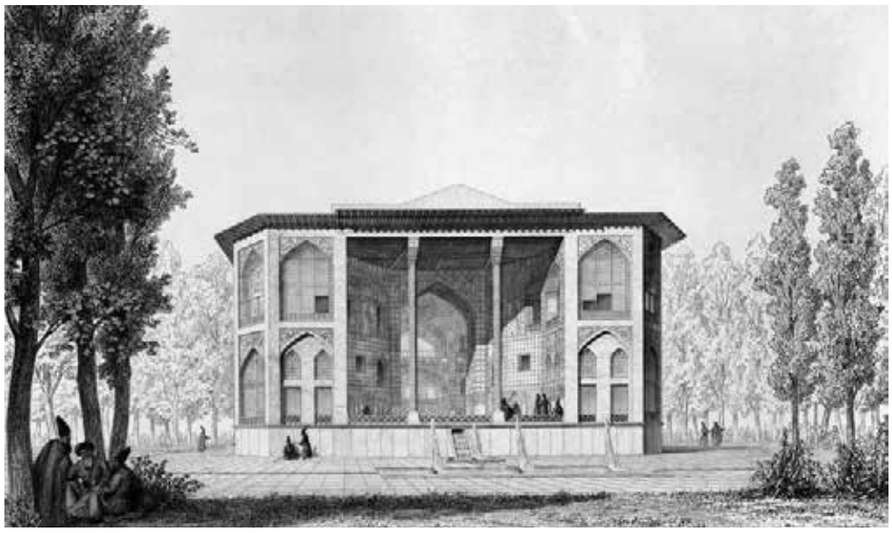




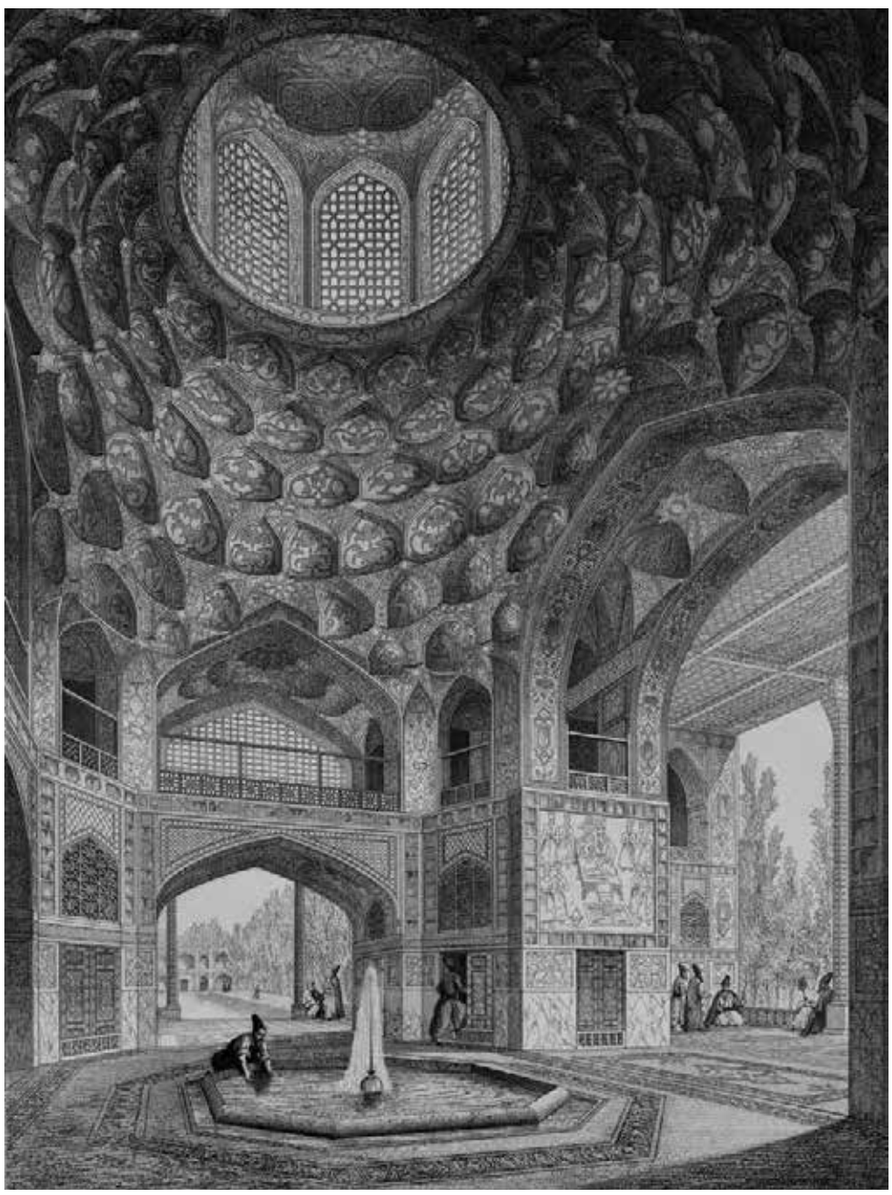




تصاویر این صفحه: **نقشه‌های قدیمی باغ‌های ایرانی** [مأخذ تصاویر این صفحه: راینر، ۱۹۷۷: ۱۸۲]

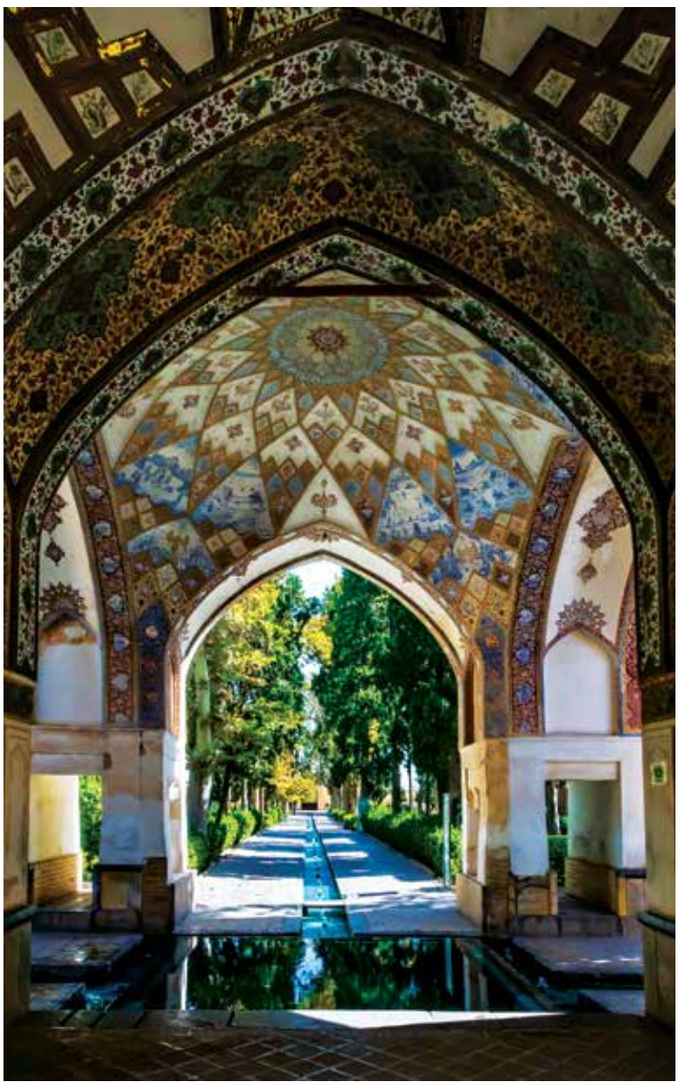


[Retrieved February 28, 2017. From https://nl.pinterest.com/pin/435582595187315562/]

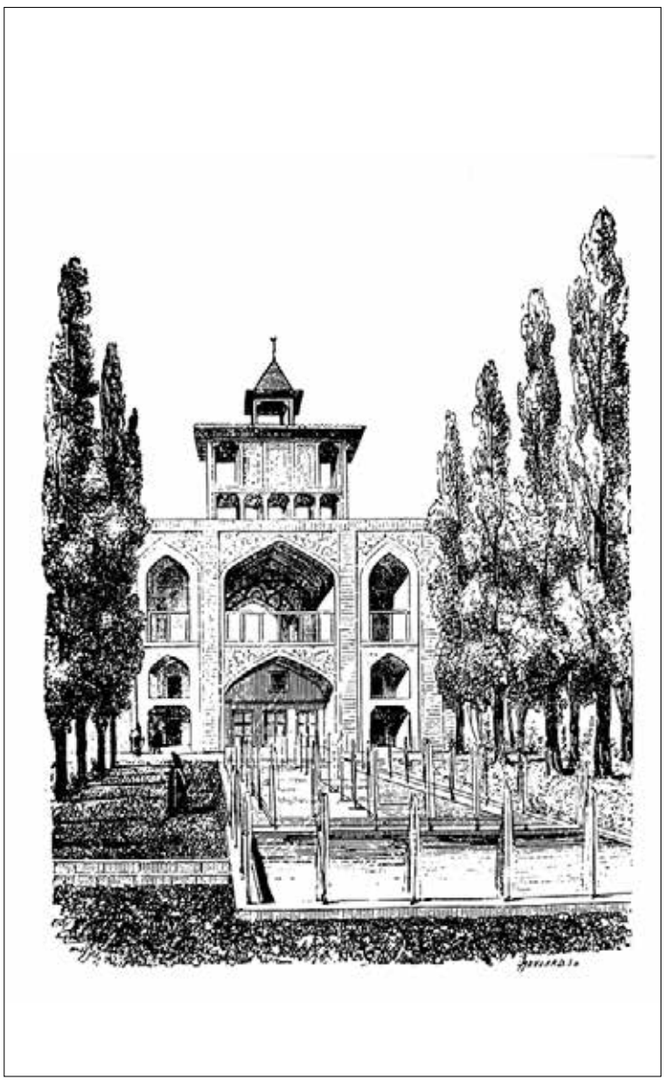


[مأخذ: راینر، ۱۹۷۷: ۱۸۳]

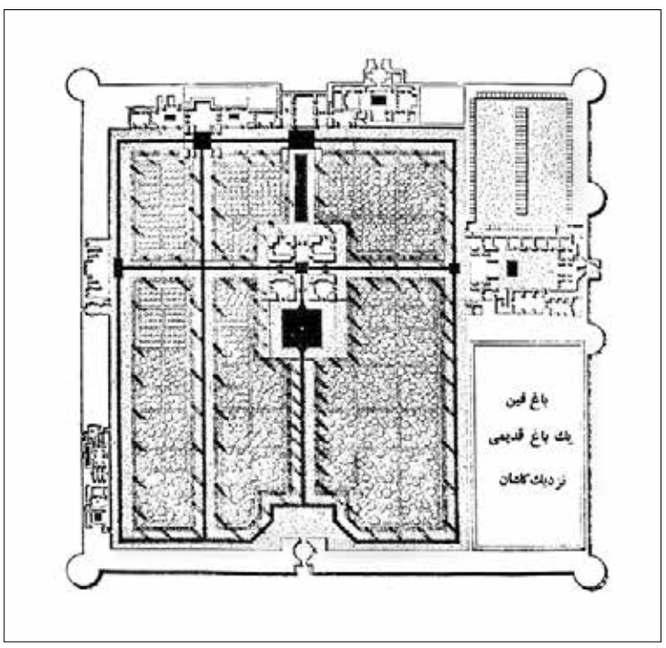
تصاویر این صفحه: **نمای قدیمی ساختمان هشت‌بهشت، اصفهان، ایران**



[Retrieved February 28, 2017. From http://www.uglyhedgehog.com/t-4063121-.html]



[Retrieved February 28, 2017. From http://www.uglyhedgehog.com/t-4063121-.html]



↑ [مأخذ: راینر، ۱۹۷۷: ۱۸۵]

تصاویر این صفحه: **باغ فین، کاشان، ایران**

↑ **ائل‌گلی (شاه‌گلی)، تبریز، ایران** [عکاس: شهریار خانی‌زاد]

← **باغ شازده ماهان، کرمان، ایران** [Gerster, 2008: 118]

تصاویر این دو صفحه: **همنشینی و تعامل آب و معماری در سرتاسر پهنه‌ی سزمین ایران، از تبریز تا ماهان در کرمان**

منبع

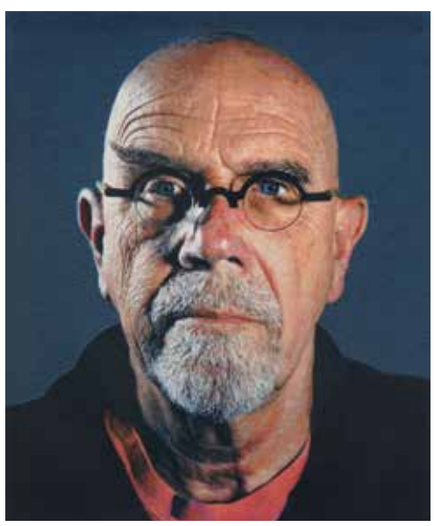
• راینر، رولاند (۱۹۷۷). ابنیه‌ی عامیانه‌ی ایران، ترجمه‌ی نصرت‌اللّه وفایی کیش. گراتس: آکادمیش دوروک. صص ۲۰۱-۱۷۵.

نظریه‌پردازان معماری

زندگی و مرگ شکوهِ نقد معماری

توماس فیشر

ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد



پرتره‌ی چاک کلوز، چاک کلوز، ۲۰۱۳

[Retrieved July 16, 2017. From http://www.magnoliaeditions.com/artworks/self-portrait-pink-t-shirt-2/]

«همه‌ی معماری همان کاریست
که شما با نظاره به آن می‌کنید.»
(والت ویتمن، کتاب پانزدهم، برگ‌های علف)

در مصاحبه‌ای در سال ۲۰۰۵، چاک کلوز، نقاش آمریکایی، منبع غیرمنتظره‌ای از الهام را شرح داد: «یادم می‌آید کِلمنت گرینبرگ به دِکونینگ گفت تنها کاری که با هنر نمی‌توانی انجام دهی، کشیدن پرتره است. من فکر کردم اگر گرینبرگ فکر می‌کند که شما نمی‌توانید این کار را انجام دهید؛ پس من در این زمینه فضای زیادی را برای خودم اختصاص خواهم داد.» در نتیجه، کلوز حرفه‌ی خود را به پرتره اختصاص داد و اغلب در کار خود به طرز فوق‌العاده‌ای به ابداعات دوباره در این ژانر دست یافت.

امروز، معماری نیز به چنین جسارتی در ابداع نیازمند است. با روندی که اکثر روزنامه‌های مهم آمریکا در زمینه‌ی نقد معماری برای حذف جایگاه نقد در پیش گرفته‌اند، نقد معماری؛ بیشتر شبیه به کار ژورنالیستی یا مقاله‌نویسی شده است که تقریباً محال است کاربردی باشند. البته چنین روندی نادیده گرفته نشده و سال گذشته منتقد مجله‌ی *Design Observer*، الکساندرا لَنگی (Alexandra Lange) و سردبیر نانسی لوینسون (Nancy Levinson) در دو نوشته‌ی خود دلایلی را در این خصوص ابراز نموده‌اند. در چرا نیکولای اوروسوف به قدر کافی خوب نیست (*Why Nicolai Ouroussoff Is Not Good Enough*) لَنگی اینگونه شرح می‌دهد که نقد معماری نیویورک تایمز از سال ۲۰۰۴ تا تابستان سال گذشته [۲۰۱۰] موقعیتش اُفت داشته است. بنابر عقیده‌ی لَنگی، «رویکرد او ــ با کمی تاریخ، اندک سیاستی و هرازگاهی شهرسازی ــ نقش منتقد را تنها در حد ابراز نظر درباره‌ی ظاهر معماری تقلیل داده است». او همچنین درباره‌ی اوروسوف عنوان می‌کند که «با مهیا نکردن شرایط پروراندن نقد معماری» ممکن است «شاهد آخرین منتقد معماری باشیم». در واقع اظهارات لَنگی به نوعی آینده‌بینی بوده، زیرا اوروسوف آخرین منتقد معماری در نیویورک تایمز شد ــ یا حداقل می‌توان گفت او آخرین منقد تمام‌وقت معماری بود و پس از او، تایمز به جای استخدام منتقدی جایگزین، اجازه داد تا نقد معماری به منتقد هنر، مایکل کیمِلمن (Michael Kimmelman) ببازد. گرچه لَنگی به نوعی مرگ نقد معماری را اعلام می‌کند، تعدادی از روزنامه‌های آمریکایی همچنان چند منتقد معماری شاخص را حفظ می‌نمایند ــ منتقدانی مانند بلِر کامین (Blair Kamin) در *Chicago Tribute* و کریستوفر هوتورن (Christopher Hawthorne) در لس آنجلس تایمز. بااین‌حال بحث او درباره‌ی اینکه احتمال دارد شاهد انقراض منتقدان حرفه‌ای ــ منتقدان معماری‌ای که به طور منظم برای نشریات مهم می‌نویسند ــ باشیم، درست است.

لَنگی در نوشته‌اش، نه تنها به بی‌کفایتی نگارش اوروسوف می‌پردازد، بلکه نوعِ نقدی را که معماری به آن نیازمند است، به صورت مهیجی ابزار می‌کند: «ما به نقدی نیازمندیم که بین رندرها و ساختمان‌ها تفاوت قائل باشد. ما به نقدی نیازمندیم که ما را به ارجاعات، عواطف و بافت ساختمان مرتبط سازد، نه اینکه تنها به ارزش‌های نوین آن بپردازد. ما به نقدی نیاز داریم که با مکان و تاریخ مکانش گره خورده باشد. [...] کار اوروسوف خوب نیست، زیرا او بدترین روند را در نقد خود در پیش گرفته است و هیچگاه برای خواننده توضیح نمی‌دهد که از کجا آمده و به کاوش مکان‌هایی که ما ممکن است به آنجا برویم نمی‌پردازد.»

نانسی لِوینسون، سردبیر مجله‌ی *Places*، در مقاله‌ی خود تحت عنوان ضربه‌های کاری (*Critical Beats*)، به بسط عقاید لَنگی می‌پردازد. لوینسون افول نقد معماری را نه تنها در نتیجه‌ی رویکرد بسیار تقلیل‌گر «نقد هنری»، مانند رویکرد منتقدانی همچون اوروسوف می‌داند، بلکه این روند را حاصل تشدید درونی‌سازی نیز می‌شمارد. او می‌نویسد: «شتاب جهانی شدن فرهنگ نقد برای نقد معماری یک معماری ناخواسته ایجاد نموده که به سردرگمی اوایل دوره‌ی انقلاب دیجیتال افزوده شده است» همان‌طور

→ **Only Way Is Up, Joel Robinson, 2014** [Retrieved June 20, 2017. From https://www.flickr.com/photos/joel_r/15636952840/]

که لوینسون توضیح می‌دهد، این امر سبب به چالش کشیدن روزنامه‌نگاری برای ایجاد تجارتی جدید و الگوهای مقالات می‌شود و در نتیجه ما شاهد کنار گذاشتن افرادی به اصطلاح غیرضروری از نشریات می‌شویم که در اول صف نیز منتقدین معماری قرار می‌گیرند.

در حقیقت، جهانی شدن این رشته، بنابر مشاهدات لوینسون، نه تنها ضربه‌ی محکم و کاری‌ای به هر منتقدی وارد نموده، بلکه نقدی را به وجود آورده که یا بی‌ربط و یا دور از مخاطبان روزنامه‌ها است. او همچنین مقایسه‌ای میان نقد ساختمان با فیلم و یا موسیقی مطرح می‌کند ــ یعنی رسانه‌هایی که در دسترس مخاطبین و مقرون‌به‌صرفه هستند و این امر موجب پربارتر شدن نقد به لحاظ علمی و جذابیتش می‌شود؛ درحالی‌که، بی‌تحرکی محض معماری، معماری را در زمره‌ی هنرهای کمتر در دسترس قرار می‌دهد و نقد آن، خصوصاً هنگامی که در مقیاس جهانی مورد بررسی قرار می‌گیرد، با سفرهای شتاب‌زده‌ی منتقدان آمریکایی برای بازدید از بناهای تازه تأسیس در دبی، شانگهای، میلان و باسل، ممکن است سطحی و غیرمتقاعد کننده به نظر آیند. بنابر اظهارات لوینسون: «چطور ممکن است منتقد معماری با منتقد فیلم و ادبیات رقابت کند؟ چطور ممکن است فردی این دو رشته‌ی متفاوت را یکی بداند؟ برای اینکه بینشی عمیق به تنها یک اثر از ستاره‌های معماری عصر خود داشته باشیم، چه برسد به کل آثار کهکشان معماری، سفرهای بسیار زیادی در کشورهای گوناگون لازم است که فقط در حد تدارکات می‌باشند، زیرا این کار اقدامات بسیاری علاوه بر سفر کردن می‌طلبد. برای ادعای اینکه این اثر هنری یا آن هنرمند در صدر این بازی قرار دارد، تنها زمانی متقاعد کننده می‌باشد که توجه و تسلط کافی به کل این رشته داشته باشید.»

لَنگی و لوینسون، هر دو بر این باورند که ما به نقد بهتری نیازمندیم: نقدی که مرتبط با مسائل بومی است، مشتاقانه مورد بحث قرار گیرد و جامع و متمرکز باشد. در واقع، توصیه‌هایشان در جهت بهبود کیفیت نقد معماری بیان شده‌اند، اما آنها نمی‌گویند که این نقد حرفه‌ای و نیرومند در کجا و چطور اتفاق می‌افتد ــ خصوصاً با وجود اختلالات انقلابی‌ای که به چاپ سنتی پایان می‌بخشد و الگوی قدیمی نگارش نقد را فرو می‌پاشد. افزون بر این، آنها به حرکت سریع از چاپ سنتی به دیجیتال و مفهومی که این امر برای نقد ممکن است در بر داشته باشد، نمی‌پردازند. بنابراین، اگر بخواهیم سخن چاک کلوز را بازگو کنیم، باید گفت: اگر این تغییر سریع در فرهنگ رسانه، بکارگیری نقد معماری مطابق با قوانین گذشته را تقریباً غیرممکن می‌سازد، پس ایجاد انگیزه و اشتیاق در منتقدان، همچنان فضای زیادی برای کار دارد.

بزرگ بیندیشید

برای ایجاد اشتیاق در منتقدان معماری، سه درس می‌توان از ابداع شجاعانه‌ی چاک کلوز در پرتره آموخت: اول، بزرگ اندیشیدن است. کلوز نه تنها به طور فیزیکی و عیناً این امر را در پرتره‌هایش در نظر می‌گرفت ــ سر پرتره‌هایش از سر یک انسان معمولی بسیار بزرگ‌تر بود ــ بلکه همواره پیرو آنچه بود که او «سراسرشدگی» (All-over-ness) می‌نامید؛ یعنی «پایبندی به کل ... [برای ساخت] هر جزء که به اندازه‌ی اجزای دیگر اهمیت دارد.» در این فرایند، او بیننده را وادار می‌سازد که پرتره‌هایش را همچون «منظری ببینند که از روی ریش می‌لغزد و به سوراخ بینی می‌رسد ... گویی واقعاً در حال عبور از یک منظر می‌باشید.»

از آنجایی که نقد معماری مدت‌های مدیدی است که تنها به تعداد اندکی از معماران پرداخته است، مفهوم «سراسرشدگی» می‌تواند مفید واقع شود. همان‌طور که به تصویر کشیدن چهره‌های معروف برای گرینبرگ (و کلوز) کاری منسوخ است، این سنت که منتقدان هم شروع به نوشتن در وصف آثار خاصی از معماران معروف می‌کنند، نیز باری می‌شود که بر دوش نقد معماری بیش از پیش سنگینی می‌کند ــ به همین دلیل لَنگی در عنوان خود می‌گوید چرا اوروسوف به قدر کافی خوب نیست. در حقیقت، ما فقط به یک منتقد بهتر در کنار اوروسوف نیاز نداریم؛ ما به منتقدان متفاوتی نیازمندیم که بخواهند این شیوه‌ی رو به زوالی را که امثال اوروسوف در پیش گرفته‌اند، رها کنند.

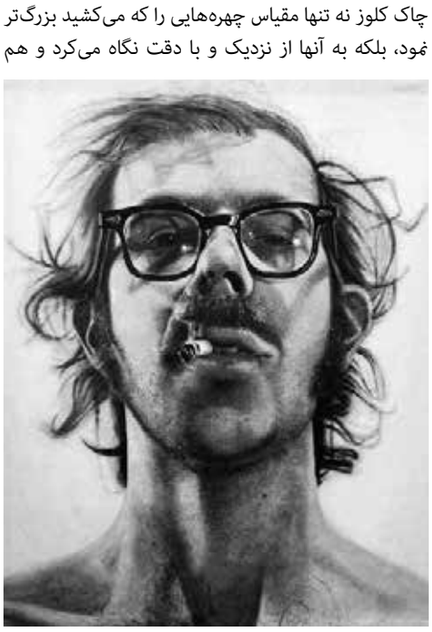
هم لَنگی و هم لوینسون از منتقد معماری نیویورکر، لوئیس مامفرد نام می‌برند که از اویل دهه‌ی ۳۰ میلادی تا اویل دهه‌ی ۶۰ الگوی منتقدی بومی بود. همان‌طور که لوینسون می‌نویسد: «مامفورد، تا بی‌نهایت به جست‌وجو در شهر می‌پرداخت و به تمامی بخش‌های نیویورک اشراف داشت. او تنها به ساختمان‌های شاخص نیویورک مانند مرکز راکفلر توجه ندارد، بلکه به خانه‌های سازمانی در کوینز و یا ساختمان‌های لاندری در برانکس نیز توجه داشت.» کاری که مامفورد می‌کرد ــ و کاری که تعداد اندکی از منتقدان از آن وقت تا به حال انجام داده‌اند ــ گسترش اهدافشان است. او معماری را تنها هنر ساختمان‌سازی نمی‌داند، بلکه با دید وسیع‌تر، معماری را همچون لنزی می‌داند که از طریق آن، خود و فرهنگمان را مشاهده و درک می‌کنیم. من در اینجا از تجربه‌ی شخصی خودم صحبت می‌کنم. در اواسط دهه‌ی ۷۰ میلادی، زمانی که هنوز در دانشکده‌ی معماری تحصیل می‌کردم، به مامفورد نامه‌ای نوشتم ــ در آن زمان او ۸۰ سال داشت ــ با پررویی و بی‌تجربگیِ تمام که فقط از یک دانشجوی کم‌تجربه انتظار می‌رود، از او پرسیدم چه کار باید کنم تا یک منتقد معماری مثل او شوم. خوشبختانه مامفورد به نامه‌ام پاسخ داد و با آن اعتماد به نفس مامفوردیِ خاص خودش تأکید کرد به علاوه‌ی دانستن چیزهایی درباره‌ی معماری، باید تقریباً درباره‌ی هرچیزی یک اطلاعاتی داشته باشم. پیش از اینکه نامه‌اش را به پایان برساند، لیست کتاب‌های مهمی را که لازم بود به عنوان یک منتقدِ در سطح انتظارات او بخوانم، برایم ارسال نمود.

مطمئناً مامفورد موانع تقریباً غیرقابل عبوری را برای این پیشه در نظر گرفته زیرا او در دوره‌ای کمتر شتاب‌زده و به لحاظ فرهنگی منسجم‌تر، فعالیت می‌نموده است. بااین‌حال، یک نقد معماری که به لحاظ فکری جامع است، نه تنها نسبت به پروژه‌های رو به افزایش معماران و تمایلاتشان با عدالت رفتار می‌کند ــ که لَنگی هم خیلی بجا «رویکرد جهانگردی، ستاره‌بینی و معماری به مثابه مجسمه‌سازی» را رد می‌کند ــ بلکه موضوع معماری را مورد توجه همگان قرار می‌دهد، زیرا در غیر این صورت کمتر کسی به معماری فکر می‌کند. مامفورد به مستقل بودن ساختمان‌ها اعتقادی نداشت، بلکه به نظر او، ساختمان‌ها بازتابی از ما هستند. به دلیل پیچیدگی‌های این امر ــ همکاری پیچیده و مسئولیت‌های مشترکِ لازم برای برنامه‌ریزی و ساخت یک بنا ــ معماری برای ما درباره‌ی سازش‌ها و سردرگمی‌ها خیلی حرف برای گفتن دارد که در واقع بیش از هر هنر دیگری شرایط انسان را مشخص می‌کند.

بر خلاف دیگر هنرها که تنها بیانگر تصورات هنرمندِ خالقشان هستند ــ مانند کتاب، نقاشی، سمفونی و ... ــ معماری نیازمند مشارکت افراد مختلفی است که هیچکدام هم نمی‌توانند کنترل کامل روی نتیجه‌ی نهایی و پیام‌های گوناگونی را داشته باشند که در بر دارد. برای رسیدن به خوانشی از آن پیام‌ها، ما به منتقدانی جسور نیازمندیم که بتوانند از نمای ساختمان فراتر روند و به لایه‌ی درونی پروژه‌ها نظر داشته باشند. برای دهه‌های متمادی، معماری، تنها خیره به آینه‌ی متملقی بود که منتقدانی مهربان آن را بنا کرده بودند و در این ایام فقط به خود می‌نگریست. به همین دلیل، مرگ منتقدین معماری در روزنامه‌ها، بیانگر مسئله‌ای اساسی‌تر می‌باشد: از جانب مردم، بیشتر فرض بر این است که معماری کم‌وبیش تنها جنبه‌ی تزئینی دارد. حال در جهانی که با مشکلاتی سیستماتیک احاطه شده، معمارانی که با منتقدانی همچون اوروسوف معرفی می‌شوند، خیلی حرفی برای گفتن ندارند ــ یا دست‌کم چیزی جز رندرهای حرفه‌ای ندارند. آنها فقط شهرت آکادیمیکشان را افزایش می‌دهند و شانسی برای درک شدن برایشان نیست. برای ایجاد جریانی برعکس این، نقد معماری باید فکرهای بزرگ داشته باشد تا بتواند آینه را بچرخاند و نشان دهنده‌ی چهره‌ی واقعی آنچه ساختمان‌ها از مسائل و مشکلات معاصر ارائه می‌دهند باشد. به عبارتی دیگر، بیانگر رابطه‌ی عمیق ساختمان‌ها با مسائل اقتصادی، اجتماعی و محیطی باشد. رویکردی اینچنینی در نقد باعث می‌شود که رشته‌ی معماری مرتبط‌تر و خواندنی‌تر شود، زیرا همان‌طور که من در کارم یاد گرفته‌ام، مردم مایلند بدانند ما درباره‌ی مسائل روز چه داریم به آنها بگوییم.

واقع‌نگر شوید

چاک کلوز نه تنها مقیاس چهره‌هایی را که می‌کشید بزرگ‌تر نمود، بلکه به آنها از نزدیک و با دقت نگاه می‌کرد و هم



تصویر این صفحه: **پرتره‌ای از تصویر جوانی چاک کلوز، چاک کلوز، ۲۰۱۴** [Retrieved July 16, 2017. From https://paddle8.com/work/chuck-close/75875-self-portrait-with-cigarette]

چهره‌های واقعی و هم تصویر چهره‌ها را نقاشی می‌نمود. به گفته‌ی او: «تصاویر چهره‌ها خیلی جالب‌تر به نظر می‌آمدند، زیرا فوکوس‌های مختلف داشتند. نوک بینی تار بود و گوش‌ها و بقیه‌ی اجزا در فوکوس نبودند.» در واقع با نگاه کردن به چیزی آشنا، اما از پرسپکتیوی جدید و با چشمانی باز، کلوز واقعیت‌هایی را مشاهده نمود که بقیه‌ی نقاشان از آن غافل بودند.

تقریباً چنین مسیری باید در نقد معماری نیز ایجاد گردد. با تمرکزی هوشمندانه و محدود بر ساختمان‌هایی نسبتاً آیکونیک، منتقدان قدیمی نگاهی کوته‌فکرانه در این زمینه ارائه داده‌اند و نقد آنها به نظر نسبت به محیط‌های بزرگ‌تر، مانند منطقه، شهرها، حومه‌ی شهر و منظر که ما در آنها زندگی خود را می‌گذرانیم، کور می‌باشد. شاید این امر، توضیحی باشد برای اینکه معماران نقشی در درصد زیادی از «معماری»ای که شاهدش هستیم، ندارند. چرا باید خوانندگان، علاقه‌مند به خواندن نقدهایی باشند که با زندگی آنها هیچ ارتباطی ندارد؟ این سؤال هم در نوشته‌های لَنگی و هم لوینسون به طور ضمنی مطرح می‌شود و در واقع شاید به همین دلیل باشد که در این سال‌ها با کنار گذاشتن منتقدان معماری از روزنامه‌ها، اعتراضی خارج از جامعه‌ی معماری صورت نگرفت و کسی متوجه این امر نشد.

آدا لوئیز هاکستبل، اولین منتقد معماری نیویورک تایمز که هنوز هم بهترین می‌باشد، معیاری است که نشان می‌دهد تا چه حد این رشته از ارتباطات سابقش فاصله گرفته است. لوینسون در توصیف فعالیت هاکستبل در تایمز و اخیراً هم در وال استریت ژورنال می‌نویسد: «هاکستبل ... در بخش‌های مختلفی از شهر فعالیت دارد. او معماران بزرگ را نادیده نمی‌گیرد، اما در مسائل محلی خبره است و به شدت مخالف معاملات پشت پرده‌ای می‌باشد که به نظر او چهره‌ی شهری را که در دوره‌ی جوانی شاهدش بود زمخت و خشن می‌نماید.» درست همان‌طور که کلوز ردِّ استرس‌ها و فشارهای زندگی مدرن بر روی چهره‌ی افراد را در نقاشی‌هایش می‌کشد، هاکستبل هم توجه ما را به واقعیت چندوجهی و اغلب زشتِ در پسِ معماری جلب می‌کند و به تجزیه و تحلیل موشکافانه‌ی فشارها و استرس‌ها در راستای توسعه‌ی شهرها و ساخت بناها می‌پردازد. در حقیقت، رویکرد هاکستبل، نقد مامفورد را متعادل می‌سازد. اگر مامفورد تمامی فرهنگ را در شیشه و فلز معماری انعکاس می‌دهد، هاکستبل بر پروژه‌هایی به طور خاص می‌پردازد و چگونگی به وجود آمدن و مفهوم آنها را تبیین می‌نماید. نه تنها این کار نشان از جسارت او دارد و هاکستبل بیش از ۵ دهه است که در آن فعالیت می‌کند (او معمولاً درباره‌ی قدرتمندان، زبانی تند و صریح دارد)، بلکه بازتاب دهنده‌ی نظر او درباره‌ی نقش مهم و اساسی معماری در زندگی روزمره‌ی مردم است.

شنیده‌ام که برخی منتقدان، هاکستبل را به دلیل حمایت استوارش از مدرنیسم و نقد پست‌مدرنیسم، از دور خارج شده و قدیمی می‌دانند. این حرکت آنها در واقع، بیانگر مسئله‌ی دیگری است که اخیراً در نقد معماری مرسوم شده است و آن تشکیل انجمن منتقدانی با رویکردها و سبک‌های مشابه و همچنین معمارانی می‌باشد که کارهایشان نمونه‌ی بارزی از خودشان است. همین مسئله، بنابر مشاهدات لَنگی، باعث می‌شود، نه تنها منتقدانی چون اوروسوف در تایمز، بلکه پیش از او هربرت موشامپ نیز تأمین کننده‌ی تنها گروه خاصی از دستیاران و دوستانشان باشند. وقتی کار نقد به چنین جایی می‌رسد، وقت آن می‌شود که این سبک و سیاق قدیمی را به دور بیندازیم و طرحی نو دراندازیم.

کلوز در پرتره به این مهم دست یافت و سعی کرد به جای اینکه نگاهی متملق به چهره‌ی مشتریانش داشته باشد، چهره‌ای واقعی و حتی تصویری مغشوش از چهره‌ی انسان را ارائه دهد. نقد معماری هم نیازمند اینگونه صداقت در انعکاس مسائل است تا به عیب و نقص‌های طراحی‌ها رسیدگی شود و نقد فقط به چند ساختمان برجسته و بسیار گران در مناطق مرفه محدود نگردد، بلکه به شناسایی معماری ارزشمند در هر جای دنیا بپردازد. همان‌طور که کلوز می‌گوید: «ارزشمندی هنر در این است که هنر برای همه برابر است و موقعیت، ثروت و وضعیت شما نه باعث درک آن می‌شود و نه درک نکردن آن.»

گیرا باشید

ظرفیت کارهای کلوز برای جلب نظر ما و بند آوردن نفس بیننده درس دیگری برای یادگیری ما ارائه می‌دهد. کلوز می‌گوید: «فرهیخته‌ترین عضو دنیای هنر و افراد غیرحرفه‌ای در این زمینه، صرف‌نظر از تجارب هنری‌ای که در توشه‌ی خود دارند، به یک شکل به نقاشی و یک اثر هنری وارد می‌شوند ... آنها همان‌طور با نقاشی مواجه می‌شوند که فرد دیگری با آن روبرو می‌شود.» چنین کیفیتی در یکی دیگر از منتقدان شاخص در اواسط قرن بیستم نمایان است. لوینسون در مقاله‌ی خود درباره‌ی جین جیکب می‌نویسد: «ناظر پرشور شهر نیویورک»؛ اما چیزی که او را از دیگر منتقدان متمایز می‌کند و نقد او نمونه‌ی مناسبی برای تقلید و الهام می‌گردد، تنها به دلیل نگاه دقیق و متقاعد کننده‌ی او به یادگاری‌های زندگی در روستای گرینویچ نیست، بلکه توانایی بی‌نظیر او در دیدن جزئیات زندگی شهری به عنوان بخشی از کلی بزرگ‌تر است ــ همان‌طور که در کتاب‌هایش نیز به آنها اشاره دارد.

به عبارتی دیگر، جیکب نشان داد که چطور منتقدان می‌توانند قلمروی وسیع‌تری را در اختیار گیرند. آنها مجبور نیستند که تنها درباره‌ی آثار دیگران نظر بدهند و فقط کارهای انجام شده را مورد ارزیابی قرار دهند. همان‌طور که جیکب ثابت نموده است، منتقدان می‌توانند به عنوان رهبران فکری و سیاسی نیز فعالیت کنند و آینده‌های مختلفی را برای جامعه متصور شوند و همچنین میان مسائل ظاهراً غیرمهم، ارتباطی مفهومی و عمیق ایجاد کنند. در واقع، توانایی او تنها به دلیل توانایی‌اش جهت درک رابطه‌ی اجزاء و کل نبود، بلکه او قادر بود از واقعیت به انتزاعاتی دست یابد که نهایتاً منجر به ایجاد نظریه و شرح طیف وسیعی از پدیده‌ها می‌گشت.

لَنگی با نگاهی تیزبینانه متذکر می‌شود اوروسوف در دفاع خود از پروژه‌ی ناموفق گری، آتلانتیک یارد، افرادی مثل جین جیکب و دستیارانش را سانتیمانتالیست یا احساسات‌گرا می‌داند، درحالی‌که به واقع، خودِ او لایق چنین برچسبی است. او نمایانگر جریانی در نقد است که سعی دارد مناظرات قدیمی قرن بیستمی را نگاه دارد، اما نمی‌داند که قرن بیست‌ویکم تفاوت‌های بنیادینی با قرن گذشته دارد. میخ آخر را لَنگی وقتی می‌زند که می‌گوید «اوروسوف بهترین منتقد سال‌های پررنق است، وقتی که ظاهر، نقطه‌ی فروش می‌شود ... رویکردی جهانی و فرمال در رکود اقتصادی به نظر نامناسب است.» اما من می‌خواهم پا را فراتر بگذارم و به جای «نامناسب» بگویم این کار حماقت محض است. با این احتمال که آمریکا و دیگر کشورهای جهان برای سال‌ها و حتی دهه‌ها درگیر فروش دارایی‌های خود برای بدهی‌های دولتی و خصوصی پیش آمده‌ی قبل از سال ۲۰۰۸ خواهند بود، برای معماری نیز سازگاری با چنین شرایطی اجتناب‌ناپذیر است و هر منتقد معماری برجسته‌ای به این مسائل خواهد پرداخت.

اکنون سؤال اینجاست که در چنین عصری، معماری چگونه به نظر می‌رسد و چه نقشی خواهد داشت؟ جین جیکب که توانسته است همواره میان اقتصاد و معماری در حرکت باشد، چنین دنیایی، عصر طلایی‌اش می‌شود و فرمول‌ها و پاسخ‌هایی را برای ما فراهم می‌کند که لزوماً باب طبع معماران و مشتریانشان نمی‌باشد. او رویکردی را به نام «سیستم ثابت به طور پویا» اتخاذ می‌کند که در آن، میان این رشته، یعنی اکوسیستم و اقتصاد ارتباط ایجاد می‌نماید و توضیح می‌دهد که هرچه بیشتر به تفسیر معماری یا هر رشته‌ی دیگری مرتبط با آن، جدا از دیگر رشته‌ها بپردازیم، برای ما بیشتر بی‌فایده و غیرقابل دفاع خواهد شد. در واقع، موقعیت اقتصادی فعلی ما، این خطر را خیلی خوب نشان می‌دهد و در این برهه‌ی تاریخی که ساختمان‌ها در مرکز مناظرات سیاسی و اقتصادی هستند، عملاً جای خالی منتقدان معماری احساس می‌شود.

بازی روشن است؛ درست زمانی که بیشترین نیاز را به نقد معماری و یک گفت‌وگوی نقادانه‌ی پویا و پایدار درباره‌ی دنیای ساخته شده داریم، نقد دارد از بین می‌رود. چنین گفتمانی می‌بایست به عموم مردم یاری دهد تا محیط طراحی شده‌ی پیرامون خود را نه تنها به عنوان مفهوم اقتصادی‌اش یا جذب توریست یا صرفاً بحث زیبایی‌شناسی، بلکه به عنوان محیطی همه‌جانبه و پایدار بشناسند ــ محیطی که در سلامت اجتماعی و هویت ملی نقش مهمی ایفا می‌کند. ابهام‌زدایی از معماری و بیان قدرتمندانه درباره‌ی تأثیرات مهم آن، نهایتاً به ما کمک می‌کند تا درک بهتری از معماری داشته باشیم و از آن به درستی بهره‌مند شویم.

برای احیای نقد معماری و توسعه‌ی آن، بهتر است مانند نقاشی‌های چاک کلوز، معماری، نظر عموم را به خود جلب نماید. این امر در زمانی که شاهد تغییراتی شگرف در دنیای رسانه‌ها هستیم به نظر آسان می‌رسد. اکنون که روزنامه‌ها و مجلات، جای خود را به رسانه‌های آنلاین می‌دهند، عرصه‌ی مناظرات و مباحث میان افراد بازتر می‌شود و در اینترنت، ایده‌ها سریع‌تر و راحت‌تر جلب نظر می‌کنند که این امر فضای جدیدی را برای نقد معماری مهیا می‌سازد. این جایی است که نقدهای معماری تأثیرگذار به وجود می‌آیند. گرچه همان‌طور که لوینسون متذکر می‌شود، ما باید از الگوهای قدیمی فراتر برویم و اگر به اندازه‌ی کافی بزرگ بیندیشیم، واقع‌نگر شویم و به حد کافی جلب توجه کنیم، همان‌طور که چاک کلوز در کارش نشان داد، آن هنگام، امکانات و ظرفیت نقد تقریباً بی‌نهایت می‌گردد.

Source

• Fisher, Thomas (2011). *The Death and Life of Great Architecture Criticism*. Retrived May 22, 2017. From https://placesjournal.org/article/the-death-and-life-of-great-architecture-criticism/.

در سوگ اسطوره‌ها: روایتی از جان هِیدوک

کیوان سروی*

Death waits living in our time.
Our death is outside of us.

مرگ در انتظار در روزگار ما زندگانی می‌کند.
مرگِ ما خارج از ما می‌باشد.[1]

(هیدوک)

بدن‌ها

در سرمای زمستان شهر پراگ که تا مغز استخوان نفوذ می‌کند و آن را می‌بلعد، در سال ۱۹۶۹، روبروی ساختمان با شکوه موزه‌ی ملی کشوری که زمانی نه چندان دور چکسلواکی نامیده می‌شد، دانشجوی ۲۱ ساله‌ی تاریخ و اقتصاد؛ یان پالاخ (Jan Palach; 1948-1969)، خود را به آتش می‌کشد و کمتر از چند دقیقه جزغاله می‌شود ــ نه برای اینکه خود را از سرما گرم کند، بلکه برای اینکه به ملتی در بند، گرما ببخشد. در همان حال که معماران متابولیست در ژاپن سرگرم رسم فنی نحوه‌ی اتصال سلول‌های زندگانیشان به سازه‌ی اصلی سرویس دهنده‌ی آنها بودند و در همان حال که معماران «ددمنش» در انگلستان و فرانسه بر سر رنگ بتن خامشان بحث و جدل می‌کردند و جوانان صلح‌طلبِ هیپی، چیز برگر به دست برای فستیوال سه روزه‌ی موسیقی و صلح وودستاک خود را آماده می‌کردند و ویت‌کونگ‌ها در ویتنام در ابعاد میلیونی جان می‌دادند؛ دیوید شاپیرو (David Shapiro) شاعر جوان آمریکایی، محصل مقطع دکترای رشته‌ی زبان و ادبیات انگلیسی در دانشگاه کیمبریج، پس از گشودن روزنامه‌ی صبحگاهی و خواندن این خبر و بیانیه‌ی معروف به جای مانده از پالاخ بر روی کاغذ، برمی‌آشوبد، برمی‌خیزید، قلم، مسلح به مرکب مشکی کرده در دوات فرو می‌برد و چنین می‌سراید:

تشییع جنازه‌ی یان پالاخ

هنگامی که من به مراقبه‌ی آغازین وارد شدم
از نیروی جاذبه‌ی موضوع گریختم،
تهی بودن را تجربه کردم،
و مدت‌هاست که من مرده‌ام.

هنگامی که من ندایی داشتم که شما بتوانید آن را ندایی بخوانید
مادرم بر من گریست:
پسرم، پسر دلبندم،
هیچگاه تصورش را نمی‌کردم که ممکن باشد این

من قدم به قدم تو را پیروی می‌کنم.
نیمه در گل و نیمه در برفاب، میکروفن‌ها برداشته شده‌اند.
بر سر منازل باران فرو می‌ریخت؛
بر سر ماشین‌های پلیس برف فرومی‌نشست.

فضانوردان می‌گریستند،
نه بالا می‌رفتند و نه بیرون.
مادرم چونان شجاع بود که ناظر بود
و او را مرگ من مسئله‌ای نبود.[2]

همین چند خط شعر باعث شد که رئیس پیشکسوت دانشکده‌ی معماری اروین اس. چنین در بنیاد آموزشی عام‌المنفعه‌ی کوپر یونیون برای پیشبرد علم و هنر در شهر نیویورک، معمار آموزگار شاعر هنرمند، جان کوئنتین هیدوک نیز به پا خیزد، دست به قلم بَرد و به صورت آزاد، شروع به اتود زدن بدنه‌ی دو سازه‌ای کند که بعدها عنوان «خانه‌ی خودکشی» و «خانه‌ی مادر خودکشی» را به خود بگیرند ــ که ما در این مجال بدان خواهیم پرداخت.

هیدوک با وجود اینکه بیشتر عمرش را در شهر نیویورک گذرانده بود، خود، مردی بود از تبار چک و در اواخر دهه‌ی چهل میلادی (۱۹۴۷ تا ۱۹۵۰) در کوپر یونیون معماری خوانده بود. او بسیار بلند قامت، قاطع در سخن گفتن، بی‌پروا در نقد کردن، عاشق معماری و تدریس آن و طبق آرایش اکثر معماران، عینکی بود. از قضا ــ ولی کاملاً از روی قصد ــ او در پشت میز کار خود در دفتر کار شخصی‌اش در کوپر یونیون یک مدل ۱۶۰ قطعه‌ای آناتومی نیم‌تنه‌ی انسان در مقیاس ۱×۱ (ساخت آلمان غربی سابق) قرار داده بود که در نظر اول، مراجعین و دانشجویان را به حیرت وامی‌داشت که آیا آنها به دفتر رئیس دانشکده‌ی معماری مراجعت کرده‌اند و یا به مطب یک جراح. اما پس از چند دقیقه که او (هیدوک) شروع به باز کردن اجزای مختلف بدن از روی مدل آناتومی پشت سرش می‌کرد و آنها را شماره‌گذاری شده و منظم روی میز کارش قرار می‌داد و سپس دوباره شروع به جاگذاری آنها می‌نمود، به مخاطبین توضیح می‌داد که معماری بشری در پلان و مقطع، در واقع ابسترهٔ اجزای تشکیل دهنده‌ی بدن انسان می‌باشد: دارای سازه است همان‌طور که بدن دارای ستون فقرات می‌باشد؛ دارای مطبخ است همان‌طور که بدن دارای معده است؛ دارای سرویس بهداشتی است همان‌طور که بدن دارای کلیه و روده است؛ دارای سیستم تهویه است همان‌طور که بدن دارای شش است؛ دارای پنجره است همان‌طور که بدن دارای چشم است و ... . در واقع قرارگیری این اجزا به صورت منسجم، هرکدام در زمینه و کارکرد خود و در رابطه‌ی مستقیم و یا غیرمستقیم نسبت به یکدیگر، تمامیتی واحد را خلق می‌کنند که درعین‌حال هر دو جنبه‌ی زیست بشر (درونی و برونی) را باعث می‌شوند. معماری می‌تواند در شرایطی حتی خاکی دارای روح، معراج، باشد؛ همان‌طور که انسان خاکی می‌تواند در شرایطی دارای روح، معراج، باشد. هیدوک در مصاحبه‌ای رسمی در سال ۱۹۹۳ در فیلم آموزش یک معمار؛ افکار و نظرات از کوپر یونیون** اینگونه موضوع را شرح می‌دهد:

«مبحث بنیادین معماری این است که آیا آن بازتابی از روح و روان (انسان) می‌باشد یا خیر؟ اگر بر روح و روان تأثیری نگذارد، ساختمان است و اگر بگذارد، اثر معماری می‌باشد. معماری لزوماً آن محصول نهایی در قالب ساختمانی ساخته شده نمی‌باشد. یک ترسیم (طراحی)، برای من یک اثر کامل معماری به شمار می‌آید. یک ساختمان، یک اثر کامل معماری به شمار می‌آید. عکسی از ترسیم (طراحی) و یا عکسی از معماری، یک اثر کامل معماری به شمار می‌آید ... . هر عملی، منحصراً عملی معماری به شمار می‌آید.»

پس تعجبی ندارد که آثار معماری هیدوک، چه ترسیم شده بر روی کاغذ و چه ساخته شده، مملو از شخصیت‌های داستانی، رؤیایی، افسانه‌ای، استعاره‌ای و نیمه خودنگاره‌ای باشد که معمولاً در قالب سازه‌هایی جفت هم (نر و ماده)، سیاه و سفید، مثبت و منفی، زمینی و بهشتی و یا با شاخ و دم و چشم و ابرو و دماغ و دهن ظهور می‌نمایند. دو سازه‌ی ابسترهٔ استعاره‌ای ولی درعین‌حال بسیار شخصی (از نظر طراحی معماری-هنری) یعنی خانه‌ی خودکشی و خانه‌ی مادر خودکشی نیز از قاعده‌ی بالا مستثنی نمی‌باشند. بدنه‌ی هرکدام از این سازه‌ها (یکی در نقش یان پالاخ و دیگری در نقش مادر عزادار و سیاه پوش او) ۲ متر و ۷۰ سانتی‌متر عرض، طول و ارتفاع دارد. معمار در اینجا از بنیادی‌ترین و خالص‌ترین نوع حجم استفاده کرده که در مقام ایستایی پس از هرم (در مقام نخست)، جایگاه بعدی را به خود اختصاص

---

* تحصیلکرده‌ی انجمن معماران در لندن (AA)؛ مؤسس و مدیر دفتر معماران بدون مرز (Office for Architects without Borders: O.A.B.)

** (Education of an Architect: Voices from the Cooper Union)

می‌دهد و آن فرم چیزی نیست جز مکعب خالص، همانند کعبه: منزلگاه پروردگار. هر یک از ۴ نمای سازه‌ای که فضای کوچک اتاقک مانندی را به دور خود محصور می‌کند، متشکل است از ۹ مربع که هرکدام ۹۰ سانتی‌متر طول و عرض دارد. مسئله‌ی ۹ مربع، اتفاقی نیست و بر می‌گردد به مشغولیت ذهنی معمار (هیدوک) با خلوص فرم و سازه‌ی شفاف و منظم که در واقع در ابتدای دوره‌ی کاری هیدوک بسیار متأثر بوده است از آثار میس ون درروهه. بر سر این دو مکعب تاجی قرار داده شده است که هرکدام در شبکه‌ای ۷×۷ متشکل از ۴۹ عدد خار نوک تیز همانند جوجه تیغی می‌باشد که در بلندترین حالت، هرکدام بیش از ۴ متر طول دارند. مقطع این احجام خنجر مانند (خارها) در بسترشان (سقف مکعب) مربع می‌باشد که حاکی از تعادل محض است و با نوک تیزشان (در مورد سازه‌ی مربوط به یان پالاخ برون‌گرا و در مورد خانه‌ی مادر درون‌گرا) نشان از نقدی بُرنده با تمام بی‌رحمی‌اش دارند. این دو شخصیت (یان پالاخ و مادرش) در قالبی فراتر از مجسمه و در حیطه‌ای خارج از چارچوب اصول سنتی معماری در احجامی معمارگونه تجلی یافته‌اند که از قضا، بسیار بسترمحور نیز می‌باشند؛ یعنی متعلق به کشور چک و شهر پراگ هستند: دقیقاً متعلق به همان میدانی که آن بیانیه‌ی آتشین صادر شد. خانه‌ی یان پالاخ و یا در اسم، خانه‌ی خودکشی، راه ورودی به درون ندارد و استعاره‌ای است ضمنی به آرامگاه و یا مقبره‌ی او که در آن از نظر جسمی و بدنی، جسد او تنهاست؛ ولی تاج خاردارش در حالتی تهاجمی باز شده و برون‌گراست که استعاره‌ای از فریادی جان‌خراش و جهانگیر است ــ درحالی‌که ندایی ندارد جز همان ندای قدیمی: آزادی. خانه‌ی مادر خودکشی، برخلاف خانه‌ی پسرش که درزی به درون ندارد، شامل فضای بسیار کوچکی در درون خود است که بیننده را در حالتی فشرده از لحاظ فضایی از درون پنجره‌ی زندان مانندی در فاصله‌ای حدوداً ۵ متری مجبور به دیدن قبر پسرش می‌کند و در این لحظه از لحاظ داستانی، معمار خالق اثر (هیدوک)، بیننده را در جایگاه مادر پسر جوانی می‌گذارد.

موضوع ساخت این سازه‌های متشخص (از لحاظ داستانی واقعی) برای اولین بار برمی‌گردد به همت گروهی از دانشجویان معماری در دانشگاه معماری جورجیا در آتلانتا واقع در ایالات متحده در سال ۱۹۸۶ که با هماهنگی کامل با هیدوک شروع به ترسیم فنی از روی اسکیس‌های او و ساخت واقعی دو خانه‌ای کردند که از آن یاد شد و نهایتاً چهار سال بعد، یعنی در سال ۱۹۹۰ برای اولین بار از این دو شخصیت معمارگونه پرده‌برداری شد، ولی نه در جمهوری چک، بلکه در همان خاک ایالات متحده. نمایشگاه، طبق رسوم مابقی نمایشگاه‌ها، این نیز به پایان رسید و سازه‌ها (مادر و پسر) به اجزای تشکیل دهنده‌یشان تجزیه و مرتباً انبار شدند. اما این را پدر (معمار هیدوک) در مقابل فرزندانش (دو خانه) طاقتی نبود تا سال ۱۹۹۱ که پس از فروپاشی کمونیسم در اروپا، کشور چکسلواکی برای تجزیه شدن به جمهوری چک و اسلواکی خود را آماده می‌کرد. در آن وقت به دعوت مستقیم رئیس جمهور وقت چک از هیدوک، نسخه‌ی دومی از این دو «خانه» ساخته شد، که این بار در خاک کشور چک و در «باغ سلطنتی» در قلعه‌ی پراگ در معرض دید عموم و در مقابل چشمان براقشان قرار گرفتند. هیدوک در نطق اهدایی این دو سازه‌ی استعاره‌ای در ماه سپتامبر ۱۹۹۱ چنین می‌گوید:

«من زندگی خویش را در راه تحصیل، تدریس و معماری وقف کرده‌ام. من و دانشجویانم گویی که در یک منزل سکونت داریم. من زندگانی آنها را شکرگزار هستم و قوه‌ی خلاقیت آنها را جشن می‌گیرم. من عزادار آنانی هستم که زندگانیشان را بر سر آزادی بیان فدا کردند. من به اشعاری که در وصف آنان سروده شده است گوش فرا می‌دهم و اندهگین می‌باشم در برابر این حقیقت که آنان نیستند، ناپدید شده‌اند و یا که مرده‌اند.
از دست رفتگان از دست رفته‌اند.
هنر، ادبیات، معماری و شعر، در نهایت، افکار و عقاید مردم نسبت به یکدیکر را نشان می‌دهند و
آنها در زندگانی و در مرگ، زندگی‌بخش می‌باشند.»[۳]

به مرور زمان و تدریجاً، این سازه‌های چوبی (خانه‌ی مادر و پسر) نیز دچار فرسایش و فروپاشی شدند، از جا برچیده شدند، بی‌خانمان و در اواخر قرن بیستم در وضعیتی وخیم قرار گرفتند؛ گویی خود نیز قربانی و زندانی شده‌اند و این را پدر (هیدوک) ــ که در آن موقع در حال احتضار بود و دل‌شکسته می‌نمود ــ وصیت کرد که آنان را (سازه‌های استعاره‌ای) از نابودی نجات دهند تا خودِ این موضوع تبدیل به تراژدی دیگری نشود. ۱۵ سال دیگر گذشت، این بار در سال ۲۰۱۵، شاهد نصب دائمی نسخه‌ی سوم این شخصیت‌های معمارگونه در میدانی باشیم که اکنون میدان یان پالاخ (میدان ارتش سرخ سابق) نامیده می‌شود. جنس خانه‌ی خودکشی این بار از فولاد جلا داده شده و دارای خارهای برون‌گرای نوک تیز می‌باشد و همان‌طور که ذکر شد خانه‌ی مکعبی پسر، راهی به درون ندارد و در مقابل آن، خانه‌ی مادر، از جنس آهن کورتن (نام تجاری نوعی از آهن که لایه‌ای زنگ زده روی خود دارد CorTen ــ) تیره‌رنگ می‌باشد و خارهای آن به صورت صاف و ایستاده است. در نهایت، شعر دیوید شاپیرو در تشییع جنازه‌ی یان پالاخ نیز بر روی پلاکاردی نصب شده است.

خانه‌ی خودکشی و خانه‌ی مادر خودکشی، نیویورک، آمریکا، ۲۰۰۳

[Retrieved August 27, 2016. From https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_House_of_the_Suicide_and_the_House_of_the_Mother_of_the_Suicide_(1074).jpg]

تصاویر این صفحه: **خانه‌ی خودکشی و خانه‌ی مادر خودکشی، نیویورک، آمریکا، ۲۰۰۳**

[مأخذ تصاویر این صفحه: *Architecture and Urbanism* 471, 2009: 118, 122, 124, 129, 130, 131]

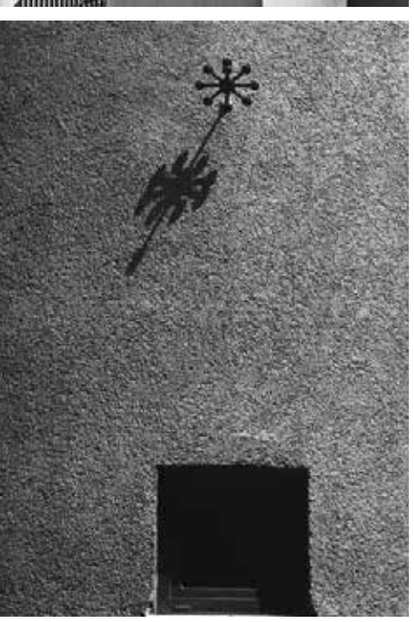
جملاتی در باب خانه

باغ یک خانه خواهر آن می‌باشد.
وقتی یک خانه غمگین است شیشه‌هایش کدر می‌شوند و هوا هیچ گردشی نمی‌کند.
خانه هیچگاه صدای افراد اصلی‌ای که در آن سکونت داشتند را فراموش نمی‌کند.
روح‌های یک خانه داخل می‌مانند؛ اگر خانه را ترک کنند و از آن خارج شوند ناپدید می‌شوند.
یک خانه فقط از خدا، آتش، باد و سکوت می‌ترسد.
خون یک خانه آدم‌های درونش هستند چه آنکه بی‌حرکت باشند.
خانه هنگامی که آب باران را از خود فرو می‌ریزد در حال گریستن دیده می‌شود.
خدایان افسانه‌ای به خانه احساس حسادت دارند، زیرا خانه نمی‌تواند پرواز کند.
پله‌های یک خانه اسرارآمیزند، چرا که در آنِ واحد، هم به بالا می‌روند و هم به پایین.
برف مؤنث است، قندیل مذکر.
یک خانه از باد هراس دارد و از درخت‌ها می‌ترسد.
یک خانه وزن خود و همچنین غم و غصه‌های درونش را تحمل می‌کند.
رعد و برق ارتباط مستقیم خانه با بهشت است.
خدا به انسان دو خانه بخشید: بدنش را و روحش را.

(هیدوک)

خانه‌ها

وقتی برای اولین بار به شهر برلین، پایتخت ابر قدرت اقتصادی اروپا، قدم گذاشتم، در سال‌های میانی دوره‌ی آموزشی ۶ ساله‌ی معماری در شهر لندن بودم و سال‌ها از اتحاد آلمان غربی با شرقی و فروپاشی دیوار سیم خاردار سیمانی برلین که پایتخت را بی‌رحمانه برای ۲۸ سال به دو نیم کرده بود، می‌گذشت. می‌دانستم که جان هیدوک به تعداد کمتر از انگشتان یک دست، بنای مسکونی ساخته است و من تا آن زمان از هیچکدام بازدید نکرده بودم، گرچه در کتاب‌های معماری عکس‌هایی از آنها را دیده بودم. از قضا چندتایی از آن ساختمان‌های مسکونی در برلین می‌باشند که یکی از آنها نیز بسیار در میان معماران کهنه‌کار و علاقه‌مندان به آثار هیدوک محبوب است که در واقع بزرگ‌ترین اثر ساخته شده‌ی معمار نیز می‌باشد. آن مجموعه‌ی مسکونی‌ای است که شامل یک برج ۱۴ طبقه و دو ساختمان ۵ طبقه‌ی مجزا به عنوان بال چپ و راست می‌باشد و مجموعه و برج کروزبرگ (Kreuzberg) نام دارد. من بازدید از دو اثر مطرح معماری معاصر را که گنبد شیشه، آینه و فولادی ساختمان رایشتاک (مجلس آلمان) کار نورمن فاستر و موزه‌ی معروف دنیل لیبسکیند می‌باشد، در اولویت کارها قرار دادم. ساختمان مجلس (رایشتاک) را دیدم که واقعاً بی‌نظیر بود و راه دیدن موزه را در پیش گرفتم. طبق نقشه‌ی شهر که در کتاب سفرم سیاره‌ی تنها (*Lonely Planet*) داشتم، نزدیک‌ترین ایستگاه مترو را پیدا کردم. پس از رسیدن به ایستگاه مورد نظر پیاده شدم، پله‌ها را به بالا آمدم و فضای بازی را در جلوی خود یافتم که مملو از مردم در حال تردد بود. من نه به چپ رفتم و نه به راست، مستقیم رفتم داخل خیابان پرعرض روبرویم، در پی موزه‌ی لیبسکیند. نصف راه را که چند صد متری می‌شد، با



تصاویر این صفحه: **برج کروزبرگ، برلین، آلمان، ۱۹۸۸**
[مأخذ تصاویر این صفحه: *Architecture and Urbanism* 471, 2009: 36- 37, 43, 45, 53, 55]

پاهایام پیمودم و تقریباً دریافتم که جهت را اشتباه آمده‌ام. من طبق نقشه می‌دانستم که موزه در سمت راست من قرار دارد، ولی این خیابان هیچ راهی به آن سمت نداشت. چند صد متری دیگر را پیمودم و به پارکی و به کوچه‌ای پرعرض رسیدم که به سمت راست راه داشت. پیچیدم در آن خیابان و پس از طی چند متر، در برابر چشمان ناباورم در سمت چپم دو هیئت را یافتم، یکی استخوانی رنگ با چشم و ابرو و دهان و دیگری سفید پوش و در پشت داربست کاملاً در بند طناب پیچ شده و در حال مرمت با یک برج ۱۴ طبقه‌ی باریک و بلند استخوانی رنگ در وسطشان! ــ یک تقارن کامل از لحاظ طراحی معماری شهری. بله، در واقع من در جلوی مجموعه و برج کروزبرگ (Kreuzberg) قرار داشتم بدون اینکه در اصل در پی‌شان بوده باشم! کاملاً جا خورده بودم. یکی از صورت‌های مجموعه (در واقع یکی از آپارتمان‌های ۵ طبقه) داشت به سبک امروزی آرایش و بزک می‌شد ــ صحنه‌ی وحشتناکی بود. ابروها که در نقش آفتابگیر دو پنجره‌ی مربعی کوچک بودند، در خود در نقش چشم‌ها (چپ و راست) کاملاً از جا برداشته شده

[Retrieved July 1, 2016. From https://hiveminer.com/Tags/ iba, kreuzberg/Interesting]

بودند. بالکن‌ها که در نقش بینی بودند و رنگ اصلیشان می‌بایست سبز چمنی باشد، حال، کاملاً به آبی تغییر رنگ داده بودند. در کلِ صورت و بنای ساختمان ــ که از پهلو در نقش بدنی جلوه می‌کرد ــ صدها نفر انسان از قماش مختلف در آن زیست می‌کنند و اکنون از استخوانی رنگ به سفید تغییر رنگ داده بود: تماماً محصور در داربست، گویی در پس میله‌های زندان، مبهوت در آسمان خاکستری.

ساخته شده به سال ۱۹۸۸ در برلین غربی آن موقع و تماماً طراحی شده به دست خود شخص هیدوک؛ مجموعه‌ی مسکونی کروزبرگ در واقع ماحصل دعوت دولت آلمان غربی وقت و شهرداری برلین از معمار آمریکایی بود که تحت برنامه‌ای به نام International BauAufstellung (IBA) در جهت ترقی فرهنگ معماری و شهرسازی صورت گرفت و هدف آن سال برنامه‌ی IBA طراحی و ساخت واحدهای مسکونی سازمانی برای قشر کارمندان طبقه‌ی با درامد متوسط رو به پایین در جامعه بود. هیدوک در آن زمان، درباره‌ی شهری که به آن برای ساخت بزرگ‌ترین پروژی ساختمانی‌اش دعوت شده بود اینچنین می‌نویسد: «اولین مرتبه‌ای که من و همسرم از دیوار برلین به داخل آلمان شرقی عبور کردیم با دلهره و اضطراب شدیدی همراه بود. ما قطعاً احساس مشوش و ناراحتی داشتیم وقتی که از کنار یک زندان می‌گذشتیم که زندانیان بر سر رهگذران فریاد می‌کشیدند. فضا خاکستری بود: ساختمان‌ها، آسمان، مردم، همه خاکستری بودند.»

البته امروزه، برلین به آن رنگی که معمار به آن اشاره کرده بود کمتر شباهت دارد و یکی از فعال‌ترین و پویاترین پایتخت‌های فرهنگی و هنری اروپا و دنیاست. دیگر از آن دیوار کذایی خبری نیست. دیواری که مردم شهرش را به دو نیم کرده بود. من که هنوز در جلوی مجموعه‌ی کروزبرگ ایستاده بودم، عطای دیدن موزه‌ی لیبسکیند را به لقایش بخشیدم و راه مجموعه را برای بازدید برگزیدم. بلوک شهری که به این پروژه واگذار شده بود، بسیار بزرگ بود و محوطه‌ی وسیعی که مابین دو بال سمت چپ و راست به وجود آمده بود، توسط نرده جدا شده بود و بلااستفاده مانده و علف‌های هرز در آن به چشم می‌خورد. حال جالب است بدانیم که هیدوک برای این قسمت مجموعه که مرکزیت دارد، طیف وسیعی از لوازم بازی برای کودکان را در نظر گرفته بود و خود، شخصاً آنها طراحی کرده بود که البته در آن زمان متأسفانه به دلیل کمبود بودجه به مرحله‌ی اجرایی در نیامده بود. من نماهای جانبی بال‌های چپ و راست مجموعه را از نظر گذراندم و مشاهده کردم که شبکه‌های مربع شکل ۳×۳ که ۹ مربع را در برمی‌گیرند، پیوسته و بسیار رسمی در نما به عنوان پنجره جایگذاری شده‌اند. این موضوع بی‌ربط به مسئله‌ی معروف ۹ مربع نیست که هیدوک در کوپر یونیون به شاگردانش درس می‌داد و از آنها می‌خواست که بر این مبنا و در این محدودیت، پلان‌ها را طراحی کنند. در میان پنجره‌ها تورفتگی‌هایی عمیق در قاب مربعی شکل به وجود آمده بود که حیاط‌خلوت واحدها را تشکیل می‌داد. من، حال، روبروی درب برج ۱۴ طبقه‌ی کروزبرگ، مشغول عکاسی از ساختمان بودم، در میان هیاهوی پیچک‌ها که بر دیوار سیمانی خزیده بودند، جزئیات توپ‌های کوچک دواری که در حالت دایره دور هم چیده شده و بر روی نما، تزئینی آبستره را به وجود آورده بودند، نظر مرا جلب نمود. همان‌طور که مشغول عکاسی از این تزئینات کوچک بر روی نمای برج بودم، صدای جوانی آلمانی را شنیدم که مرا به زبان آلمانی خطاب می‌کرد. من برگشتم و گفتم:

«ببخشید اجازه عکاسی هست؟»

او خنده کنان به انگلیسی پرسید: «برای چی عکس می‌گیری؟»

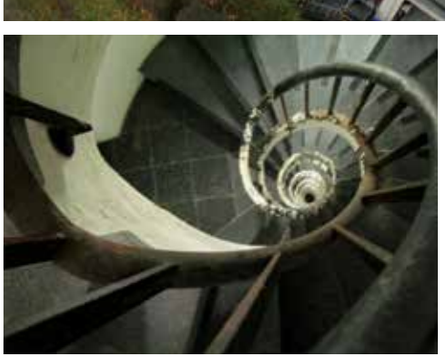
گفتم: «معمار هستم و کارهای معمار این ساختمان برایم عزیز است ... شما او را می‌شناسید؟»

گفت: «بله، یک چیزهایی شنیده‌ام که آمریکایی هست، اسمش را نمی‌دانم، ولی از وقتی این داستان مرمت، تغییر رنگ و نمای ساختمان شروع شده است خیلی سر و صدا به پا شده و این مجموعه را بر سر زبان‌ها آورده است. می‌دانم که معماران و هنرمندان از سراسر دنیا به خروش آمده‌اند و در صفحه‌ی فیسبوک صدها هزار نفر بر علیه این مرمت‌کاری و نوسازی زیرِ نامه‌ای رسمی را امضا نموده‌اند.» سپس همان‌طور که دست در جیب در پی کلید از پله‌های فلزی بالا می‌رفت، گفت: «من در طبقه‌ی دهم

زندگی می‌کنم و گرافیست هستم، اگر دوست داشته باشی، می‌توانی بیایی و داخل ساختمان و واحدها را ببینی.»

من که اصلاً انتظار همچنین دعوتی را نداشتم، ولی درعین‌حال از فرط شادی نیز نمی‌توانستم لبخندم را مخفی کنم و پاسخ دادم: «چرا که نه!»

از بدو ورودم در همه جا و در هر گوشه، نشانه‌ی فرح‌بخش زندگی بدون تأدب به چشم می‌خورد. پشت درب بعضی از واحدها تلی از کفش انباشته شده بود و معلوم بود که در آنجا خانواده‌ای پرجمعیت زندگی می‌کند. در هر طبقه، دو واحد قرینه‌ی یکدیگر وجود داشت و هر واحد دوبلکس، یعنی دو طبقه بود. سیستم سرویس دهنده (آسانسور و پلکان فرار) توسط راهرویی ۲ متری از راهروی منتهی به واحدها کاملاً جدا درنظرگرفته شده بود و در سمت چپ و راست در جداره‌ی دیوارهای خود، بازشوهای بزرگی داشت که در آن ارتفاع (طبقه‌ی دهم) کاملاً شهر را همانند قابی در برگرفته بود. درب پلکان فرار، سبز رنگ چمنی بود و کاملاً مشخص بود که رنگ اولیه هنوز باقی بود ــ با اینکه رطوبت برلین در پس تمام این سال‌ها آن را کاملاً دچار فرسایش و زنگ‌زدگی کرده بود. خود پلکان فرار که در استوانه‌ای مجزا در پشت ساختمان تعبیه شده است، دارای پلکان مارپیچی می‌باشد و استوانه‌ی بلند و باریک و تاریک فرار، دارای پنجره‌های کوچک مربعی است. این پلکان‌ها که با موزاییک‌های مربعی دودی رنگ فرش شده‌اند، دارای نرده‌های آهنی خام و پرداخت نشده می‌باشند که به صورت مارپیچی ۱۴ طبقه را محصور در استوانه‌ای از بالا به پایین و از پایین به بالا می‌برند و وقتی از بالا به پایین می‌نگریم، هسته‌ی مرکزی دایره، همچون سیاه‌چالی بی‌انتها جلوه می‌کند. پس از ورود به آپارتمان گرافیست آلمانی، آنجا را بسیار وسیع و پر نور یافتم. درب ورودی به سالنی باز می‌شد که در جناحین خود دارای دو پنجره و در جلوی خود همان‌طور که در نمای روبروی برج مشخص است، دارای دو بالکن مسقف کوچک و مجزا می‌باشد. سالن تقریباً خالی از وسایل بود، خبری از تلویزیون هم نبود؛ هیچ فرشی پهن نبود؛ دو صندلی راحتی دسته‌دار چرم مشکی رنگ با پایه‌های فولاد آبدیده شده و میزی چوبی، یک میز غذاخوری ۴ نفره و یک کاناپه‌ی ۳ نفره‌ی سفید رنگ در کنار یک جا کتابی لبریز از کتاب و یک دستگاه گرامافون قدیمی، کل اشیای آن سالن را تشکیل می‌داد. حتی هیچ تابلویی بر روی دیوارهای گچی سفید رنگ به چشم نمی‌خورد و این برای خانه‌ی یک گرافیست کمی بعید به نظر می‌رسید. آشپزخانه با کابینت‌های سفید و کاشی‌های مربعی سفید، مساحت کمی را به خود اختصاص داده بود، طوری که حتی یک میز گرد دو نفره هم در آن جا نمی‌شد و توسط راهروی کوتاهی از سالن جدا شده در جعبه‌ی خود قرار گرفته بود. پلان کاملاً قرینه بود و به جای آشپزخانه، در سمت دیگر آپارتمان، اتاق کوچکی به همان اندازه وجود داشت که توسط دوست جوان آلمانی موسیقیدان اشغال شده بود و آنقدر کوچک بود که به زحمت در آن تشکی یک نفره بر روی زمین جا می‌گرفت. من پلکانی کم عرض و ممتد را ــ که همانند طبقه‌ی پایین خانه موکتی دودی رنگ داشت ــ به سمت طبقه‌ی بالا پیش رفتم، جایی که گرافیست جوان کار و زندگی می‌کرد. بالا، برخلاف پایین، موزاییک و بدون فرش بود. یک میز کار بزرگ برای طراحی کردن و یک میز کوچک در گوشه‌ی سالن بود که کامپیوتری بر روی آن قرار داشت. به علاوه‌ی انبوهی از کاغذها،



[عکاس تصاویر این صفحه: کیوان سروی]

پرینت‌ها و طراحی‌ها که در گوشه‌گوشه‌ی استودیو به چشم می‌خورد ــ اینها تمام آن چیزی بودند که در آنجا یافت می‌شد. محل کار ساده‌ای به نظر می‌آمد و حُسنش این بود که برخلاف پلکان مارپیچی فرار، بسیار پرنور بود. حال که من در طبقه‌ی یازدهم برج بودم به جلوی پنجره‌های مربع استودیو رفتم و از آنجا موزه‌ی دنیل لیبسکیند در فاصله‌ی چندصد متری بود و خود را به رخ می‌کشید. مسئله‌ای که به طور واضح در نقشه‌ی پلان آپارتمان حس می‌شد، عدم پیوستگی فضاهای مختلف نسبت به یکدیگر بود؛ یعنی فضاهایی با کاربری متفاوت فقط با یک تیغه‌ی بیست سانتی‌متری از یکدیگر جدا نمی‌شدند، بلکه راهروی باریکی، حدوداً یک متری، که از دو طرف دارای نورگیر بود، بین دو فضا مداخله می‌نمود و آنها را به هم متصل می‌کرد. این موضوع پیشتر خود را به طور کاملاً مشهود در طراحی‌های مربوط به «خانه‌ی دیوار ۲» (Wall House 2) نشان داده بود. معمار در این مورد اینچنین می‌نویسد:

«زندگانی با دیوارها میسر می‌شود؛ ما مرتباً به بیرون و درون از آنها عبور می‌کنیم، از میان آنها، یک دیوار "سریع‌ترین" و "نازک‌ترین"، چیزی می‌باشد که ما مرتباً پا را از آن فراتر می‌گذاریم و برای این است که من آن را عنصری حاضر و ملزوم‌ترین وجه می‌دانم.»

من، خوشنود از اینکه ساختمانی از هیدوک را پیش از اینکه تغییر چهره دهد بازدید کرده‌ام، راه دیدن موزه‌ی دنیل لیبسکیند را در پیش گرفتم. سال‌ها بعد، شنیدم که تلاش جهانی معماران و هنرمندان و صاحبنظران بر روی شبکه‌های اجتماعی، گروه سرمایه‌گذاران جدید مجموعه را متقاعد کرده بود که هیچ تغییری در صورت ساختمان‌ها پیدا نشود و شهرداری برلین قانونی را وضع کرده است که از این پس هر تغییری در این ساختمان باید با صلاحدید کارشناسان معماری آشنا با آثار جان هیدوک صورت گیرد. سرمایه‌گذاران جدید مجموعه‌ی کروزبرگ که حال به ارزش واقعی جواهری که در دست داشتند واقف شده بودند، تا آنجا پیش رفتند که حتی حاضر شدند با سرمایه‌گذاری، طرح آن حیاط میانی بازی بچه‌ها را احیا و اجرا کنند تا که به ارزش پروژه بیفزاید.

قربانیان

غیرقابل قبول بودن
زُدایش
و بی‌قید و شرط
ناپدید شدن‌ها
هرجا و هرزمان
در سراسر جهان

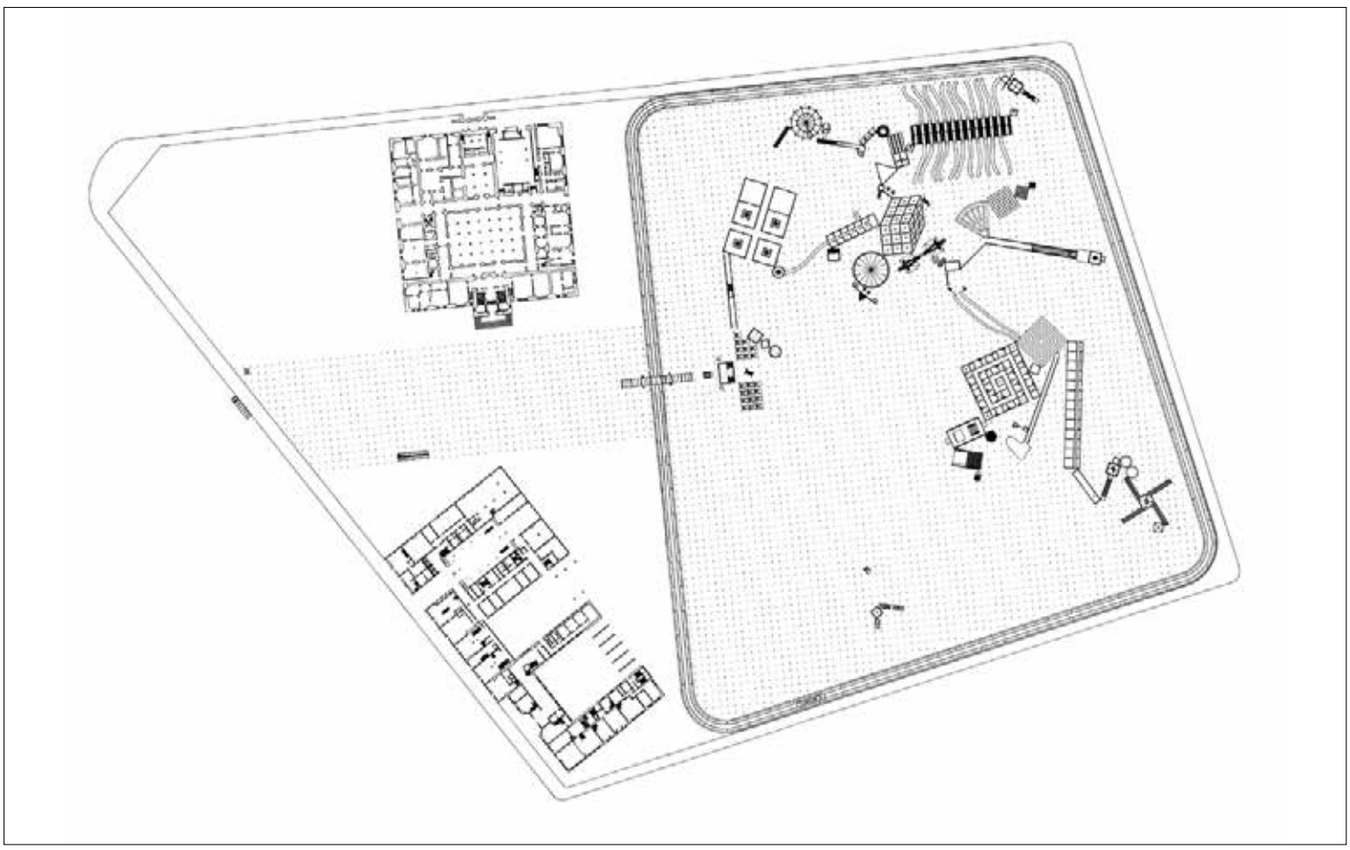
(هیدوک)

فضاها: «دگر فضاها»

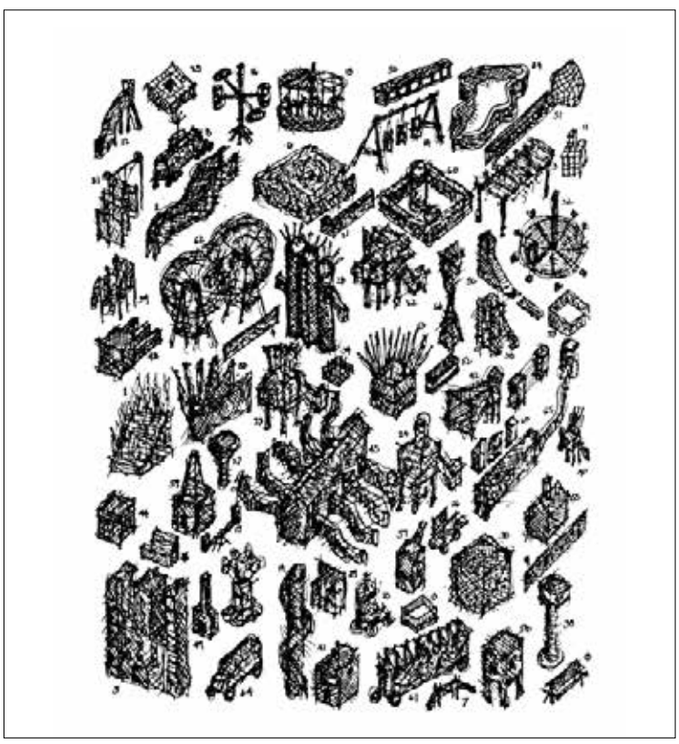
به واسطه‌ی دوستی بسیار عمیق و نزدیکی که الوین بویارسکی، رئیس اسبق و معروف مدرسه‌ی معماری انجمن معماران در لندن (AA School of Architecture) با همتای خود در آن سوی اقیانوس اطلس شمالی در شهر نیویورک، یعنی جان هیدوک رئیس مدرسه‌ی معماری کوپر یونیون داشت، از او در سال ۱۹۸۶ دعوت کرد که در گالری (AA) نمایشگاهی از کارهای اخیرش برپا کند. نتیجه این شد که او تصمیم گرفت طراحی‌های پروژه‌ی قربانیان (Victims) را به معرض نمایش بگذارد. در حقیقت این پروژه مربوط به طرح ورودی جان هیدوک در سال ۱۹۸۴ برای مسابقه‌ی بین‌المللی معماری بلوک بزرگی در شهر برلین می‌شد که در قدیم به عنوان مرکز سازمان گشتاپو مورد استفاده قرار می‌گرفت و در دوران جنگ جهانی دوم دارای سلول‌های شکنجه و اعدام بود ــ دقیقاً در قلب تاریخی شهر و چسبیده به دیوار کذایی برلین. هیدوک ۶۷ عدد سازه‌ی معماری برای این زمین وسیع طراحی نمود و یکی را جهت ساخت در جلوی درب (AA) در گوشه‌ی میدان انتخاب کرد و آن «سقوط زمان» (Collapse of Time) بود. پیش‌بینی شده بود در دو مدت سی ساله‌ی زمانی، این سازه‌ها (یا اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، این ۶۷ شخصیت که در قالب معماری قرار بود تجلی پیدا کنند) ساخته و به زمین پروژه در برلین افزوده شوند.

هیدوک محوطه‌ی کاملاً محصوری را برای این منظور در نظر گرفته بود که با دنیای خارج از خود فقط توسط پُلی ارتباط میسر می‌نمود و از زیر پل و به دور محوطه‌ی محصور پروژه‌ی ماشین دستی‌ای بر روی ریل دور می‌چرخید. هر سازه نامگذاری شده و استقلال خود را نسبت به دیگری و کارکرد خود را نشان می‌داد. مثلاً: «باغبان» (Gardener)، «سوزن‌بان» (Signalman)، «پزشک» (Physician)، «موسیقیدان» (Musician)، «محقق» (Researcher)، «قاضی» (Judge)، «نگهبان» (Security)، «نقاش» (Painter)، «لوله‌کش» (Plumber)، «شعر» (Poem)، «شاعر» (Poet)، «تکنواز» (Soloist)، «چشم‌پزشک» (Optometrist)، «مکانیک» (Mechanic)، «آهنگر» (Metalman)، «خانم رُز» (Rosewoman)، «نجار» (Carpenter)، «احیاکننده‌ی کاغذ» (Paper Restorer)، «کتابدار» (Librarian)، «حروف چین» (Typesetter)، «گیاه‌شناس» (Horticulturist)، «مجموعه‌دار پروانه» (Butterfly Collector)، «تعمیرکار ماسک» (Mask Repairman)، «کفاش» (Shoe Repairman)، «خانم سایه» (Shade Woman)، «آتش‌نشان» (Fireman)، «یخ فروش» (Iceman)، «فرستنده‌ی کلیدها» (Giver of the Keys)، «گیرنده‌ی کلیدها» (Taker of the Keys) و غیره. ایده‌هایی برای سازه‌های آبستره‌ای نظیر «اتاق برای تفکر» (Room for Thought)، «اتاق برای بی‌گناهان» (Room for the Innocent)، «اتاق برای آنهایی که به سمت دیگر می‌نگریستند» (Room for those who Looked the other Way)، «رهگذران» (Passengers)، «نگهبان‌زمان» (TimeKeeper)، «مردگان» (The Dead)، «مسافران» (Travelers)، «تبعیدشدگان» (The Exiles)، «ناپدیدشدگان» (The Disappeared)، «کاربرد» (The Application) نیز همه در قالب سازه‌های معماری به صورت بسیار آبستره درآمده بودند. زمین مجموعه شامل چرخ و فلک، یک ساعت‌فروشی و میزهای پیک‌نیک نیز می‌شد. تمامی این سازه‌ها گویی نمادهای شهری بودند که دوباره در پس حصار و دیوار در پی هم گرد آمده بودند. در نحوه‌ی ارائه‌ی سازه‌ها از لحاظ بصری، به کشیدن نقشه‌ی پلان و دو نما و در مواردی جزئی مقطع اکتفا شده بود و به اصطلاح تمامی نقشه‌ها دوبُعدی بودند و این موضوع بر رمزآلود بودن این شخصیت‌ها اشاره داشت.

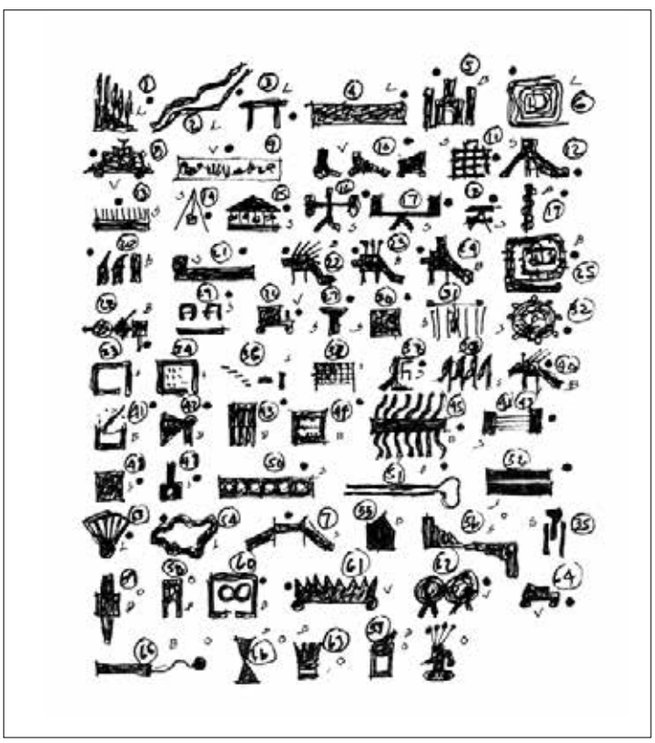
نیکولاس بویارسکی، پسر الوین بویارسکی ــ که هیدوک را به برگزاری این نمایشگاه دعوت کرده بود و خود در آن زمان دانشجوی معماری مدرسه‌ی معماری‌ای بود که پدرش رئیس آن بود ــ نقشه‌کشی پروژه را تماماً بر عهده گرفت. او (نیکولاس) جوهری استفاده نکرد، مگر جوهر مشکی و کاغذی استفاده نکرد، مگر کاغذ کالک طوسی رنگ و قلم‌های دستی نقشه‌کشی فنی. لغات و حروف بخشی از پروژه بود که نقش عمده‌ای را در معرفی سازه‌ها ایفا می‌نمود و به صورتی بسیار شاعرانه و خیالی، دنیایی را به تصویر می‌کشید که معمار هنرمند، شاعر و آموزگار آمریکایی برای برلین در آینده‌ای ۶۰ ساله در قلمرو زمان به خواب می‌دید. او در مورد این پروژه می‌گوید: «جایی رشد یابنده، زمانی فزاینده». در این فضا که آن را «دگر فضاها» نیز می‌توانیم بنامیم، زمان در محوری عمود حرکت می‌کند که خانه‌هایش به جای ۱۲ تا، ۱۳ تا است و ساعت‌بان، هر ساعت را با باز و بسته کردن ریسمانی به جلو می‌برد که زمان حال را در پس نقابی می‌پوشاند. در این «دگر فضاها» آهنگر مشغول پتک زدن به گل رز گداخته‌ی فلزی است که توسط خانم رز فروش قرار است خریداری شود و «بنای شعر» همانند جعبه‌ای مکعب است که با داشتن چرخ به دو نیم باز می‌شود و نیمی به عنوان نشیمن و نیمی دیگر به عنوان سرپناه مورد استفاده قرار می‌گیرد. نکته‌ی مشترک در تقریباً تمامی این اشخاص که در قالب سازه ترسیم شده بودند و دنیایی بسیار مجازی را در افق خود پدید آورده بودند، این بود که هیچکدام به ظاهر ثابت نبودند. بعضی‌ها دارای پا بودند مثل «موسیقیدان»، «نقاش» و «حروف‌چین» و بعضی‌ها چرخ داشتند که با آنها حرکت کنند و این عدم ثبات نژادی و فرهنگی دوران معاصر را نشان می‌داد که مهاجرت یکی از سمبل‌های اصلی‌اش به شمار می‌آید. انگاری که این شخصیت‌ها از قماش مختلف از روی عمد در این حصار گرفتار آمده‌اند و وجه مشترک همه‌ی آنها بی‌خانمانی است. در این «دگر فضاها» شخصیت‌ها منفرد و رمزآلودند، گویی هزاران قصه در پس دیوار هرکدامشان خاموش نهفته است. قصه‌هایی که هرگز شنیده نخواهند شد. در این مجموعه، تاریخ دوباره خود را بازگو می‌کند، ولی این مرتبه به صورت تجسمی و در قالب سازه‌های معماری‌گونه‌ای که هدفش صرفاً پاکسازی و زیباسازی نیست، بلکه انعکاس صداهای شنیده نشده است و ما از این جهت آن را «دگر فضاها» می‌نامیم چرا که تجربه‌ی لمس کردن چنین فضایی به عنوان محل ساختمان مرکزی گشتاپو با دارا بودن دالان‌های مخفی، تاریک، درب بسته و قفل شده، تقریباً برای تمامی مردم عادی غیرممکن و تصورناپذیر است و هیدوک این موضوع را در قالب «دگر فضاها»یی جدید، در قالب استعاره‌هایی از شخصیت‌های متفاوت به تصویر کشیده است تا باشد که فرشتگان بر بالای آنجا به اهتزاز درآیند.



سایت‌پلان

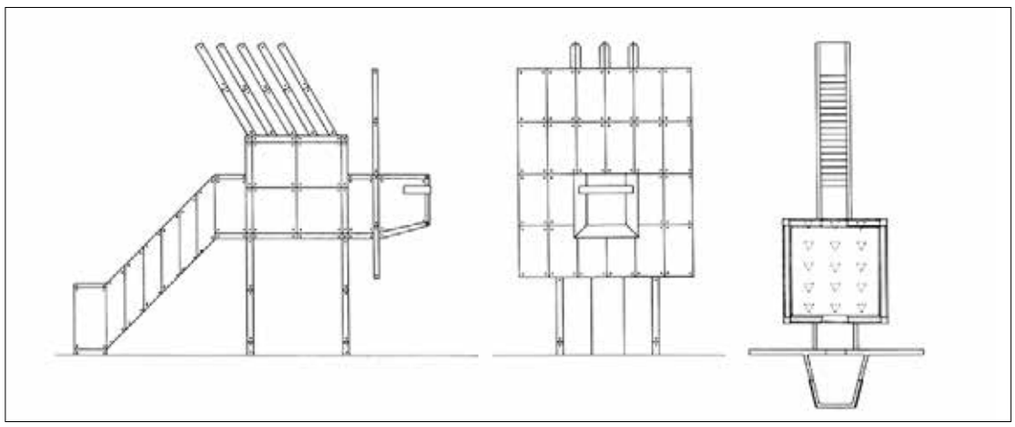


ایزومتریک



اسکیس نماهای سازه‌ها

تصاویر این صفحه: **پروژه‌ی قربانیان**
[مأخذ تصاویر این صفحه :Hejduk, 1986][8]



[Hejduk, 1986]

Security Structure, Oslo, 1989

Collapse of time, London, 1986

[*Architecture and Urbanism* 471, 2009: 89, 95, 98-99]

Security Structure, Oslo, 1989 [*Architecture and Urbanism* 471, 2009: 104]

پی‌نوشت

1. **Hejduk, John (1998). *Such Places as Memory: Poems 1953-1995*. Massachusetts: The MIT Press.**
2. ***The Funeral of Jan Palach*. Retrieved June 26, 2017. From http://bombmagazine.org/article/5804/poetry-and-architecture-architecture-end-poetry**
3. **Retrieved June 26, 2017. From http://bombmagazine.org/article/5804/poetry-and-architecture-architecture-end-poetry**
4. **Hejduk, John (1998). *Such Places as Memory: Poems 1953-1995*. Massachusetts: The MIT Press. p.119.**
5. **Hecker, Zvi (1999). *John Hejduk in "House of the Book"*. London: Black Dog Publishing.**
6. **Museum of Modern Art (2002). *Envisioning Architecture: Drawing from the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art.**
7. **Hejduk, John (1998). *Such Places as Memory: Poems 1953-1995*. Massachusetts: The MIT Press. p.58**
8. **Hejduk, John (1986). [Image]. *Victims*. London: Architectural Association.**

آیا نمایشگاه‌گردانی همان نقد جدید است؟

پدرو گادانهو

ترجمه‌ی مهدیه حیدری

مقدمه

هدف این نوشتار، شفاف‌سازی آن دسته از اصطلاحاتی است که فعالیت نمایشگاه‌گردانی معماری، به عنوان استمراری مثبت و «کاربردی» از نقد، در قالب آنها قابل فهم است. در اینجا، منظور از «نقد»، صرفاً تلاشی حرفه‌ای در ارتباط با موضوع معماری نیست، بلکه مقصود ما از این اصطلاح، به طور حتم، یک «پروژه‌ی نقادانه» مستقل می‌باشد. اگر چنین «پروژه‌ی نقادانه»‌ای با انگیزه‌ی «جهت‌دهی مجدد به معماری» صورت گیرد ــ همان‌طور که پیش از این رِم کولهاس به فعالیتِ درست درک نشده‌ی خود در قالب یک معمار و متفکر معماری اشاره کرد ــ در نتیجه، نمایشگاه‌گردانی معماری باید مورد بررسی قرارگیرد و به عنوان فعالیتی ارائه شود که در رمز ژنتیکی خود دارای ریشه و تکانه‌ی خلق چنین «جهت‌دهی مجددی» باشد.

نمایشگاه‌گردانی معماری عبارت است از برگزاری نمایشگاه‌ها و ایجاد آن دسته از برنامه‌های فرهنگی که می‌توان به وسیله‌ی آنها تولیدات معماری را موضوع بحث قرار داد و بدین ترتیب، آن آثار را در دسترس گروه بزرگ‌تری از مخاطبان در حوزه‌ی فرهنگی گسترده‌تری قرار داد. بنابراین، این کار به عنوان روشی تکمیلی ارائه می‌گردد که نقد، می‌تواند با کمک آن، مرتبط و تأثیرگذار باقی بماند.

علاوه بر این، پرسشی که در عنوان این مبحث مطرح شده، نیازمند این امر است که همواره کار خود را مورد نقد قراردهیم. همچنین، این سؤال باید در مقابل لزوم شناسایی و تشخیص موانع و معضلات این فرض پاسخگو باشد: نمایشگاه‌گردانی معماری به طور قطع، ضامن و یا شامل یک «پروژه‌ی نقادانه» است که در آن، تجربه‌ی شخصی مؤلف مانند یک فیلتر و الگو عمل می‌نماید که با یاری‌اش می‌توان محدودیت‌های خاصی را شناسایی نمود و نهایتاً در خوش‌بینانه‌ترین حالت، نمایشگاه‌گردانی در قالب یک ابزار برای احیای تفکر نقادانه در معماری ارائه کرد.

پیشینه

پس از انجام یک مصاحبه با مؤلف این نوشتار (پدرو گادانهو)، این دیدگاه که برگزاری نمایشگاه‌ها می‌تواند جانشین رویکردهای سنتی‌تری مربوط به نقد معماری شود، باعث شکل‌گیری مباحثاتی شده است. این مصاحبه در شماره‌ی ۹۵۸ مجله‌ی دوموس چاپ شد. با انتصاب اخیر این فرد به عنوان نمایشگاه‌گردان موزه‌ی هنر مدرن در نیویورک، جمله‌ی «نمایشگاه‌گردانی همان نقد جدید است»، به شیوه‌ی رایج رسانه‌ها، از مضمون اصلی خود خارج گردید و به مثابه عنوان چشمگیر این مصاحبه مورد استفاده قرار گرفت. در نتیجه، این گفته، هم مانند نمونه‌ای از نکته‌گزینی و هم در قالب تهییجی به کار رفت که وضع کنونی نقد معماری معاصر را نشانه می‌گرفت. با اینکه تهییج ضمنی چنین جمله‌ای تا حدی تعمدی بود، نیات گسترده‌تر این گفته به شدت مورد کم‌لطفی قرارگرفت ــ به عبارتی، مانند یک زنگ خطر درباره‌ی چیزی که عموماً به عنوان بحرانی در نگارش نقدهای معماری متصور بوده است. لازم به ذکر است که نیت اصلی از طرح جمله‌ی «نمایشگاه‌گردانی همان نقد جدید است» چنین است: معنایی مشابه با کلام قصارِ معروف کارل فون کلاوزویتس (Carl von Clausewitz) که می‌گفت «جنگ، تداوم سیاست با استفاده از ابزارهای دیگر است»؛ یعنی به جای اینکه فرض نماییم امکان نقد معماری از بین رفته یا دچار مشکل شده و یا صرفاً اسیر تغییراتی عملی و پسانقدی گردیده است ــ در نتیجه، نیازمند نوعی جانشین‌سازی است ــ «نمایشگاه‌گردانی همان نقد جدید است»؛ یا به طور دقیق‌تر، این گفته، صرفاً اثبات کننده‌ی این امر می‌باشد که با وجود روند ظاهراً رو به زوال نقدنویسی، ممکن است ابزار دیگری نیز وجود داشته باشد که با استفاده از آن بتوان یک پروژه‌ی نقادانه را در ارتباط با تولیدات معماری امروزی دنبال کرد ــ منظور از این ابزار، همان فعالیت نمایشگاه‌گردانی معماری می‌باشد.

فعالیت نمایشگاه‌گردانی ــ یعنی برگزاری نمایشگاه‌ها و آن دسته از برنامه‌های فرهنگی که تولیدات معماری را به موضوعی بحث‌برانگیز برای مخاطبان بیشتر تبدیل می‌کند ــ همان‌طور که در یکی از مقاله‌های پیشین مجله‌ی آبیتاره (*Abitare*) مطرح شد، می‌تواند هنگامی که عمل نوشتن، زیر بار منطقِ فرهنگی تصویرزده و بی‌توجه، در حال دست و پا زدن به نظر می‌رسد، به عنوان فرصتی جهت ایجاد اَشکال نوینی از ارتباط با عموم مردم دیده شود. همان‌طور که در این مقاله مطرح شده است، «ارزش نمایشی» توصیف شده توسط والتر بنیامین، می‌تواند به نوعی جریانی خرابکار برای آن پروژه‌ی نقادانه‌ای تبدیل شود که مسلماً به ابزار «دشمن» اشاره دارد. مقصود از این ابزار، همان استیلای فرهنگی است که بر پایه‌ی مصرفی سطحی استوار بوده و در چنین شرایطی، جهت حفظ ارتباط، به جدال می‌پردازد. گرچه این استراتژی یادآور این خطر می‌باشد که ممکن است فرد اسیر جاذبه‌ی «نمایش» گردد (واضح است که او باید نسبت به این قضیه گوش به زنگ باشد)، مطمئناً ثابت شد که به جای منفعل دانستن مخاطبان، آنها را فراخواندیم تا به تشخیص پیام‌های نقادانه‌ی لحاظ شده در گفتمانی غالباً بصری بپردازند.

با در نظرگرفتن مشقتی دائمی که گفتمان نقادانه را چه در حیطه‌ی معماری و چه در حوزه‌ی فرهنگی هدف قرار می‌دهد، «نمایشگاه‌گردانی معماری» بدین شرح استنطاق گشت و در نهایت، مرزهای سنتی خود را پشت سر نهاد. نمایشگاه‌گردانی معماری، بیش از آنکه گویای حرفه‌ی حفاظت و مطالعه‌ی اشیا در مضامین بنیادی باشد، به عنوان تمرینی جهت ایجاد پتانسیل برای نقدهای نوین ارائه گردید: به طور مثال، نقش فعال و فرضی نمایشگاه‌گردانی در راستای استقبال گروه عظیم‌تری از مخاطبان از تولیدات معماری معاصر.

به‌هرحال، این پیش‌فرض باقی می‌ماند که نقد، در طول سال‌های پیشین، خواه در بستری آکادمیک و یا روزنامه‌نگارانه، این توانایی را که آغازگر و تأمین کننده‌ی مباحثی تأثیرگذار باشد ــ چه برای افراد دخیل و چه برای آنان که بیرون از قضیه قرار دارند ــ از دست داد. این پیش‌فرض، به طور حتم، نشانگر اعتقاد مؤلف به این امر است که نقد، اعتبار خود را از دست داده است (البته اگر از همان مرحله‌ی نخست اعتباری داشت)؛ به‌خصوص، زمانی شاهد این امر می‌باشیم که بحث نمودار شدن ظرفیت ایجاد تغییر در زمینه‌ی تولیدات معماری مطرح می‌گردد و یا حداقل، دستکاری و تشدید تأثیر آن در برابر طیف اجتماعی گسترده‌تری مورد بحث قرار می‌گیرد.

بااین‌حال، چنین جایگاهی می‌تواند نوعی خوش‌بینی محض و درعین‌حال، مجادله‌آمیز را ارائه نماید. اظهار این امر که می‌توان یک «پروژه‌ی نقادانه» را از نو خلق نمود و با استفاده از شیوه‌های نوین آن را ادامه داد (شیوه‌هایی فراتر از ابزار نگارشی متداول و گفتمان‌محور)، در نهایت، ایده‌ای چالش‌برانگیز را اثبات می‌نماید: نقد باید در مقابل مؤلفان تأثیرگذاری همانند مانفردو تافوری (Manfredo Tafuri)، باری دیگر «کاربردی» محسوب شود. به عبارتی، نقد باید مجدداً پیشروی از مرزهای تفسیر و تعبیر را هدف قراردهد. علاوه بر این، با یادآوری توصیفات بنیامین از اصطلاح «مولد فرهنگی»، نقد می‌بایست با بکارگیری روش‌های موجود، به ارائه‌ی مواضع نقادانه و استواری در رابطه با تولیدات معماری و نقش اجتماعی گسترده‌تر آن بپردازد.

ارتقای نمایشگاه‌های معماری به عنوان عاملین تغییر

به دلیل محدودیت این فصل، کسی قادر به توصیف گسترده‌ی این اظهار نیست که نمایشگاه‌گردانی می‌تواند در معماری قالب یک «پروژه‌ی نقادانه» را به خود بگیرد. در واقع، وجود برخی از نمونه‌ها می‌توانند نشانگر این باشند که چگونه نمایشگاه‌های معماری، در لحظاتی خاص، ابزاری غیرمنتظره را مهیا می‌کنند که از طریق آن، نوعی حرکت در نشر، خودشناسی و پیشرفت حیطه‌ی انتقادی فرهنگ معماری صورت می‌گیرد.

بدین منظور، ما موظفیم کار خود را با این اظهار آغاز نماییم که برگزاری نمایشگاه‌های معماری، از گذشته با نوعی انگیزه‌ی تشریفاتی به پیش رانده شده است و این امر، به احتمال زیاد، در مقابل نیاز به تأمین دیدگاه‌های نقادانه و یا تأمل عمیق درباره شرایط فعلی قرار می‌گیرد. نمایشگاه‌های جهانی (World's Fairs)، گالری‌های هنرهای زیبا در قرن نوزدهم و نخستین نمایش‌های مربوط به تک‌نگاری (monograph) معماران، اساساً به عنوان ابزاری برای تقدیر از دستاوردهای فردی و جمعی شناخته شده‌اند. با وجود اینکه ممکن است این عوامل، ایده‌های توسعه و تغییر را در اختیار عموم قرار داده باشند، نمی‌توان آنها را جزء آن دسته از ابزار «پروژه‌های نقادانه»‌ی خودآگاه به شمار آورد که مسیر تاریخ را زیر سؤال می‌برند.

بدون شک، این امکان وجود دارد که نمایشگاه‌های معماری پیشامدرن، در خدمت اهداف قیاس‌های نقادانه بوده باشند: به طور مثال، هنگام اعلام نتایج عمومی آن دسته از رقابت‌های معماری که تحت حمایت مقامات مختلف برگزار می‌شدند. بااین‌حال، تا پیش از پیدایش جنبش مدرن، حرفی از طرح نمایشگاه‌ها به عنوان شیوه مستقلی برای تولیدات فرهنگی در میان نبود که این امر، موجب دگرگونی آگاهی عموم مردم و منافع رشته‌ی مذکور گردید.

بدین منظور، نخستین نمونه‌ی موفق از نمایشگاه‌گردانی معماریِ «کنش‌گر»، در شرایطی به شدت ایده‌آل پدیدار شد که تقریباً در قرن بیستم دنبال نشد. همزمان با ساخت وایسنهوف (Weissenhof Siedlung) اشتوتگارت در سال ۱۹۲۷ به دست میس ون دِرروهه، «پروژه‌ی نقادانه»ی مدرنیته، آزموده شد و به شکلی کاملاً معمارانه، در اختیار گروه گسترده‌تری از مخاطبان قرار گرفت ــ «نمایشگاهی» شامل ساختمان‌هایی مدرن که به دست برخی از معماران بنا شده بود. این شهر به عنوان آزمایشگاهی برای الگوهای جدید معماری و همچنین، جهت ترفیع مفهومی «کاربردی» از مدرنیته که در قالب جایگزینی برای نمونه‌های تاریخی رایج عمل می‌نمود، مورد استفاده قرار گرفت.

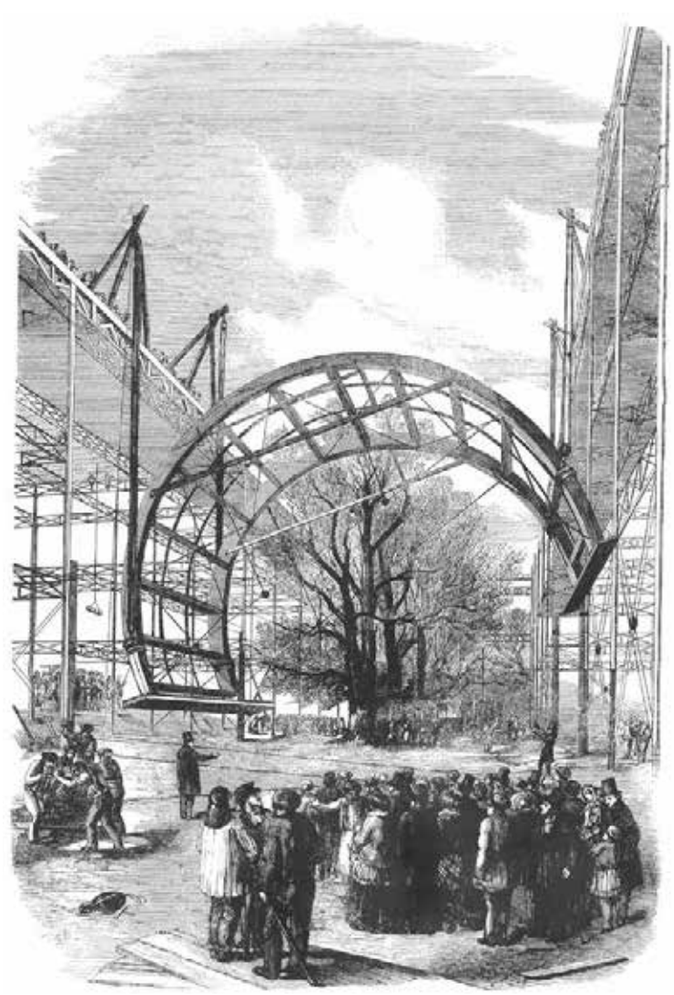
پس از مدتی کوتاه، نمایشگاهی دیگر (معماری مدرن: نمایشگاه سبک بین‌المللی) در موزه‌ی هنر مدرن در سال ۱۹۳۲ برگزار شد که اهمیت بیشتری از لحاظ «کاربردی» داشت، گرچه این نمایشگاه گرفتار شکلی سنتی‌تر بود. این برنامه که توسط هنری راسل هیچکاک و فیلیپ جانسون سازماندهی شده بود، «پروژه‌ی نقادانه» را از طریق تجویز زبان و «سبک»ی جدید برای معماری آیندگان ایجاد کرد. این سؤال همچنان باقی است که آیا این نمایشگاه در تثبیت جایگاه تاریخی سبک بین‌المللی، قاطع عمل نموده و یا صرفاً از انگیزه‌ای اجتناب‌ناپذیر که لزوماً از پیش تعریف شده بود، سوءاستفاده کرده است. به هر صورت، موزه‌ی هنر مدرن، در قالب نمونه‌ای تاریخی عمل می‌نماید که نشان می‌دهد یک نمایشگاه چگونه می‌تواند به طور مؤثر موجب دگرگونی فهم عمومی از معماری شود. دلایل این امر عبارتند از:

- تعریف اصطلاحاتی دخیل در جنبش مدرن
- بکارگیری جایگاه موزه و بازدیدهای متناوب جهت دسترسی به گستره‌ی وسیع‌تری از مخاطبان
- پایداری در تأثیر نقادانه‌ی این برنامه

در یک موزه‌ی بین‌المللی، به عنوان پروژه‌ی افتتاحیه‌ی نخستین دپارتمانی که تاکنون کار خود را وقف معماری کرده بود، این نمایش به همراه برخی از برنامه‌هایی که پس از آن اجرا شد، کمابیش به تضمین مقبولیت و بازتعریف معنای معماری در جامعه پرداخت. برگزاری نمایشگاه‌های معماری، به صورتی که نمایانگر چنین اشتیاقی جهت موشکافی و

افتتاحیه‌ی نمایشگاه بین‌المللی ملکه ویکتوریا، قصر بلورین، لندن، ۱۸۵۱

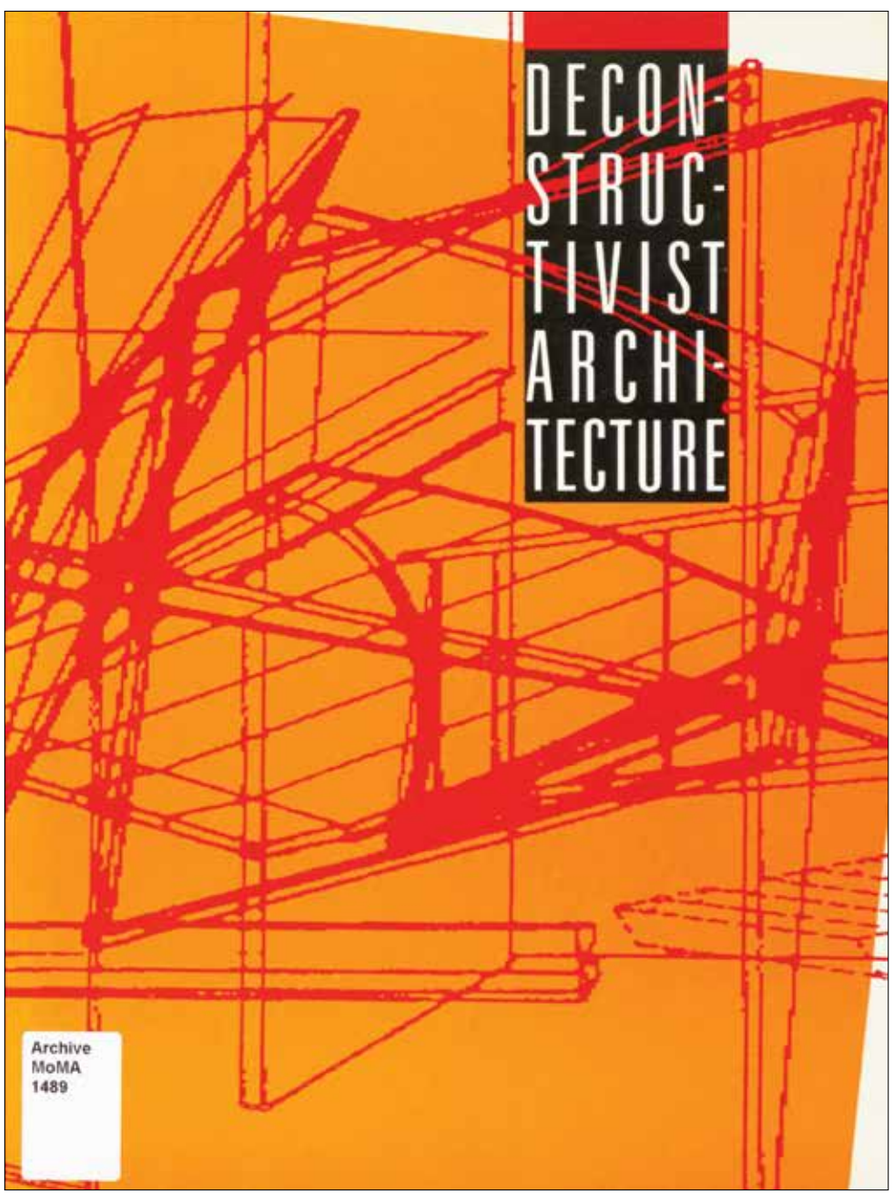
[Retrieved 8 July, 2017. From https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Abel_Prior_-_Queen_Victoria_opening_the_1851_Universal_Exhibition,_at_the_Crystal_Palace_in_London_-_Google_Art_Project.jpg]



قصر بلورین، نمایشگاه جهانی ۱۸۵۱، جوزف پکستن [بانی‌مسعود، ۱۳۹۴: ۲۰۷]

ایجاد تغییرات باشند، سه دهه‌ی دیگر زمان خواهد برد. بااین‌حال، در اواخر دهه‌ی ۶۰ و اوایل دهه‌ی ۷۰ میلادی ــ آن هنگام که نمایشگاه‌گردانی معماری، شروع به بروز تغییراتی مهم در زمینه‌ی هنر نمود ــ تأثیر پروژه‌های نقادانه‌ی نوین نتوانست دستاوردهای پیشین خود را در عرصه‌ی اجتماعیِ گسترده، محقق نماید.

با وجود اینکه نمایشگاه‌هایی مانند ترینال (سه‌سالانه) میلان که در سال ۱۹۶۸ برگزار شد و موجب برانگیختگی واکنش‌های سیاسی و انضباطی مهمی گردید ــ چنین



کاتالوگ مربوط به نمایشگاه معماری ساختارشکنانه
[Retrieved 10 July, 2017. From https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1813?locale=en]

رویدادهایی، بدون شک، به پیش‌بینی و اطلاع‌رسانی در مورد شیوه‌های فعلی درک انتقادی از حرفه‌ی نمایشگاه‌گردانی می‌پردازند ــ تأثیر این رویدادها محدود به حیطه‌ی معماری بود. همان‌طور که در حوزه‌ی هنر شاهد بودیم، ندایی حیاتی نیز برای برقراری پیوند مجدد میان معماری و زمینه‌ی گسترده‌تر سیاسی و اجتماعی‌اش به گوش رسید. بااین‌حال، واکنش حوزه‌ی معماری، به طور دقیق، منجر به گرایشی خلاف این امر گشت: جنبشی به سوی خودکاوی در این زمینه، چشم‌پوشی از تاریخ معاصر و نوعی مقاومت پایدار در مقابل «نقد کاربردی» که در نهایت، باعث سقوط و غیرممکن شدن هرگونه «پروژه‌ی نقادانه» شد.

نمایشگاه‌گردانی معماری به مثابه حرفه‌ای نقادانه

در دهه‌ی ۸۰ میلادی، نوع جدیدی از محافظه‌کاری اقتصادی با یک دگرگونی فرهنگی ظهور نمود که حداقل در بخش‌هایی مشخص، به شدت موجب تنزل بود. همان‌گونه که هال فاستر (Hal Foster) با تیزبینی خاصی مطرح کرد، پسامدرنیسم توسط دو حزب متضاد، محصور گردید: یکی از این احزاب، در مواجهه با غیرممکن بودن ایجاد تغییرات اساسی، رجعتی غیرسیاسی را به سمت تاریخ‌گرایی و خودمختاری در معماری آغاز نمود؛ درحالی‌که، دومین حزب، در واکنش به چنین بازگشتی، مرزهای معماری را با شدتی چشمگیر در هم شکست. گرچه این احزاب دارای خصوصیات مشترکی همچون مقابله با پروژه‌ی فرهنگی مدرنیسم می‌باشند، زبان‌های بصری و فضایی متنوعی توسط آنها ارائه می‌گردد.

درست در همین زمان است که موزه‌ی هنر مدرن، نمونه‌ای دیگر از نمایشگاه معماری را ارائه می‌دهد که بیانگر توانایی حرفه‌ی نمایشگاه‌گردانی در تعریف مواضع ثابت نقادانه‌ی مربوط به معماری می‌باشد. معماری ساختارشکنانه ــ که در سال ۱۹۸۸ توسط فیلیپ جانسون و مارک ویگلی (Mark Wigley) سازماندهی شده بود ــ به تعریف موضعی نوین در برابر زبان پسامدرن و تاریخ‌گرا پرداخت که از دهه‌ی ۸۰ میلادی به بعد، رویدادهای ارجاعی آینده را تحت سلطه‌ی خود درآورده بود: مانند دوسالانه‌ی معماری ونیز که به تازگی جا افتاده است.

با وجود اینکه نمی‌توانیم وارد جزئیات تاریخی شویم، دلایل خوبی برای این امر در دست است تا در این فصل، کمی به بحث در مورد این نمایشگاه خاص بپردازیم. این نمایشگاه، در طرح پیشنهادی خود برای ایجاد یک مکتب جدید، همان‌گونه که در بالا به شرح آن پرداختیم، صرفاً به ایجاد پیوندی مجدد با سنت موزه‌ی هنر مدرن که با «نقد کاربردی» سروکار دارد، اکتفا ننمود، بلکه پایه‌گذار دیدگاهی امروزی از این امر شد که چگونه یک نمایشگاه معماری می‌تواند در چارچوب معاصر، فرصت مداخله و حضور را به یک گفتمان نقادانه بدهد. اگر چنین فرض کنیم که در مواجهه با روند سبکی رایج، یک زبان معماری جایگزین، به طور واضح، در تلاشش جهت تعیین مسیر تحولی نظری در حرفه‌ی معماری و شناسایی پیشگویانه‌ی قهرمانان معماری آینده، مورد پشتیبانی قرار می‌گیرد ــ حتی اگر آن کار در نهایت باب آینده را بگشاید، وضع مبهم فعلیِ چیزی که ما امروزه آن را «اَبَرمعماری» می‌نامیم ــ این نمایشگاه، در لحظه‌ی افتتاح، به برخی از جوانب کلیدی اشاره نموده است که می‌توان به یاریشان نمایشگاه‌گردانی را به چشم حرفه‌ای نقادانه مشاهده نمود.

همزمان با اینکه نمایشگاه‌گردانی، ورود به صحنه‌های جدید و شیوه‌های نوین عملکرد را آغاز نمود، این برنامه به عنوان آخرین نمونه‌ی مرتبط باقی ماند و به شرح این امر پرداخت که چگونه جایگاه نهادی آن موزه می‌تواند به مثابه اساس نمایشگاه‌گردانی عمل کند. موزه‌ی هنر مدرن نیز وارد دوره‌ای گشت که در آن تک‌نگاری‌های تشریفاتی، به طور مداوم، جای خود را به برنامه‌های موضوعی می‌دادند.

این برنامه‌ها به تنهایی قادر به تعریف تغییرات فرهنگی بنیادی نبودند. گرچه تعداد فزاینده‌ای از نهادهای موزه‌ای به برگزاری نمایشگاه‌های معماری روی آوردند، لزوماً به ارتقای رویکرد نقادانه‌ی مربوط به دگرگونی‌های این حوزه، کمکی ننموده‌اند. نهادهایی در مقیاس‌های مختلف، همچون مرکز مراقبت‌های تسکینی پیشرفته (CAPC) واقع در بوردو و یا مرکز ژرژ پمپیدو در پاریس (به ذکر فرانسه اکتفا می‌کنیم) بدون شک به ارتقای نمایشگاه‌های موضوعی مرتبط کمک کرده‌اند. مرکز معماری کانادایی مونترآل که توسط میرکو زاردینی (Mirko Zardini) مدیریت می‌شود، اعتباری در کشف موضوعات حساس به دست آورده است که به حیطه‌ی معماری مربوط هستند.

بااین‌حال، اینگونه به نظر می‌رسد که این تلاش‌ها در ایجاد تأثیری مهم و چشمگیر، چه در داخل و چه در خارج حوزه‌ی معماری، ناموفق بوده‌اند. چنین شرایطی، پیش‌نیاز بنیانگذاری یک «پروژه‌ی نقادانه»ی مرتبط می‌باشد. بدون شک، چنین به نظر می‌رسد که جایگاه نمایشگاه‌گردانی معماری، به عنوان حرفه‌ای نقادانه، به جایی دیگر انتقال یافته باشد و به دست یک فعالیت فرهنگی رو به رشد و متنوع در حیطه‌ی معماری، با افزایش رویدادهای دوسالانه (بینال) و سه‌سالانه (ترینال) در قالب لحظاتی مهم جهت ارزیابی حوزه‌ی معماری و حتی از طریق افزایش تعاملات و تبادلات میان مشاغل مربوط به نمایشگاه‌گردانی هنر معاصر حفظ شده باشد. با وجود اینکه ممکن است حیطه‌ی نمایشگاه‌گردانی معماری که به تازگی توسعه یافته، به علت پیشرفت و نشر فعالیت فرهنگی، تجزیه شده به نظر برسد، چنین اظهاری نیز قابل دفاع است که این امر نتیجه‌ی خرده تلاش‌های بی‌شماری است که اکنون می‌توانند به ایجاد تغییرات حیاتی در فهم و ارزیابی حرفه‌ی معماری منجر شوند. برخلاف محوریت پیشینِ تعداد محدودی از نهادهای مرتبط با برگزاری نمایشگاه‌ها، نمایشگاه‌گردانی معماری آغازگر کار تقلید از تنوع و وفور مواضع موجود در دنیای هنر می‌باشد. مستقل از موقعیتشان در زمینه‌های نهادی و یا به‌طورکلی در این حیطه، نمایشگاه‌گردانان باری دیگر به عنوان اشخاصی منحصربه‌فرد و دارای پروژه‌های نقادانه‌ی مستقل، پا به این عرصه می‌نهند.

این تحول به درکی نوین از پتانسیل‌های نمایشگاه‌گردانی معماری برای نقد، منتهی می‌شود و در همین حین، منعکس کننده‌ی تغییری اساسی در مفهوم نمایشگاه‌گردانی می‌گردد. با وجود سوابق قابل دسترسی که برخی از آنها مستقیماً از قلمروی معماری برخاسته‌اند، در طول ۵۰ سال اخیر، مفهومی جدید و ویژه از نمایشگاه‌گردانی ظهور نموده است ــ مفهومی که به مقابله با دیدگاه سنتی موجود نسبت به نمایشگاه‌گردانان می‌پردازد. مطابق با این دیدگاه، نمایشگاه‌گردان، فردی تلقی می‌شود که در نگهداری اشیا درون کلکسیون‌ها و فعالیت‌های مربوط به نمایش صحیح آنها، تخصص دارد. برگزاری نمایشگاه‌ها، به عنوان پیامدی مسلم از ناآرامی‌های فرهنگی و سیاسی دهه‌ی ۶۰ میلادی و روشی برای ایجاد جهان‌بینی‌ها پدیدار گشت که یکی از این جهان‌بینی‌ها، به طور ویژه در حوزه‌ی هنر، به ارتباطی چشمگیر دست یافت. نمایشگاه‌گردانی، به جای یک حرفه‌ی صرفاً سازمانی، به حرفه‌ای مؤلف‌ـمحور تبدیل شد و با ایجاد چنین تغییر ظریفی، امکان کار بر روی سایر پروژه‌های نقادانه‌ی شخصی‌تر به وجود آمد.

در نتیجه، همان‌طور که یک منتقد معماری با نوشتن هر نقد جدیدی، به بازسازی دیدگاه‌های خود درباره‌ی معماری می‌پردازد، اکنون، برگزاری نمایشگاه‌ها، ارائه کننده‌ی ابزاری غنی و پیچیده می‌باشد که می‌توان با کمک آن، همان دیدگاه‌ها را دنبال کرده و ابراز نمود. با در نظر گرفتن تحولات ایجاد شده در مفهوم نمایشگاه‌گردانی که در بالا تشریح شد، حال ممکن است یک پروژه‌ی نقادانه‌ی شخصی از طریق نمایشگاه‌ها و سایر فعالیت‌های فرهنگی سر برآورد. در واقع، این رویدادها با زمینه‌ها و موضوعات متوالی تکرار می‌شوند تا باعث تداوم بازتاب نقادانه‌ای منسجم از تولیدات معماری گردند. فراتر از نمایش صرف یک نمونه کار، عملکرد نمایشگاه، از طریق سنتی که محوریت را به مباحث نقادانه می‌دهد، به تصویر کشیده می‌شود.

بررسی این تحول در حیطه‌ی نقد، در حرفه‌ی شخصی من به این موارد منجر شد: استقبال از تحلیل مدرنیسم غیرخطی در یک برنامه‌ی تک‌نگاری مانند «پانچو گوئدس، مدرنیستی جایگزین» (Pancho Guedes, An Alternative Modernist) (به عنوان فردی با شغل آزاد که داخل محدوده‌ی موزه‌ای در بازل در سال ۲۰۰۷ کار می‌کرد)؛ زیر سؤال بردن نقل و انتقال شهری مداوم در حین استعدادیابی معماران جوان هر محل در برنامه‌ای گروهی مثل «مفاهیم انحصاری» (Silo Concepts) (به عنوان برنامه‌ریز دوسالانه‌ای مستقل در لیسبون، ۲۰۰۳)؛ تفسیر مجدد مواضع سیاسی در معماری، در حین اعمال گزینش زیبایی‌شناسانه از یک کلکسیون بزرگ، در برنامه‌ای همچون «۹+۱ روش سیاسی بودن» (Ways of Being Political 1+9) ــ مانند یک نمایشگاه‌گردان در موزه‌ی هنر مدرن، در نیویورک، ۲۰۱۲.

با این وجود، در عین گسترش غیرقابل انکار فعالیت‌های فرهنگی، حرفه‌ی نمایشگاه‌گردانی همچنان به شدت متکی به فرصت‌ها می‌باشد؛ بدین معنی که ما باید محدودیت‌های احتمالی هر پروژه‌ی نقادانه را که ممکن است به نمایشگاه‌گردانی به عنوان ابزاری شاخص رجوع کند، در نظر گرفته و ارزیابی نماییم.

ختم کلام: محدودیت‌های نمایشگاه‌گردانی به عنوان پروژه‌ای نقادانه

با وجود خوش‌بینی مسلط بر رویکرد نقادانه‌ی موجود در رابطه با نمایشگاه‌گردانی معماری که در اینجا مطرح شد، فرد، موظف است درباره‌ی محدودیت‌هایی که بر سر راه این حرفه قرار دارند، تأمل نماید. اکنون، درحالی‌که حرفه‌ی نویسندگی، از استقلال قابل ملاحظه‌ای برخوردار است، نمایشگاه‌گردانی به دلیل وابستگی‌های متعددی، محدودتر می‌گردد. این وابستگی‌ها طبیعتاً توانایی ادامه‌ی یک پروژه‌ی نقادانه را از راه برگزاری نمایشگاه‌ها محدود نموده و یا مانع آن می‌گردند.

به‌طورکلی، اگر نقد معماری به دلیل اتکا به یک نظام اقتصادی به شدت شکننده، در حال تحلیل رفتن باشد (حتی نقدی با چاپ سنتی که در متون آکادمیک لحاظ شده است)، فرد می‌تواند اینگونه پاسخ دهد که نقد کتبی را می‌توان همواره با کمترین هزینه پیگیری نمود. گرچه، ممکن است در موارد خاص، این قضیه در مورد نمایشگاه‌ها صادق باشد، ما عموماً در دیگر موارد نیازمند روش‌های جامع‌تری برای دستیابی به اهدافمان خواهیم بود. هرچه فصل‌بندی مطالب جهت القای یک استدلال، بلندپروازانه‌تر باشد، این وابستگی اقتصادی، مشکل‌سازتر خواهد شد.

تصاویر این صفحه: **نمایشگاه «۱+۹ روش سیاسی بودن»، موزه‌ی هنر مدرن، ۲۰۱۲**

[مأخذ تصاویر این صفحه: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1289?locale=en. From 4 July 2017 .Retrieved]

به ویژه در موقعیت‌هایی که خلاقیت فرهنگی، متکی به حفظ مخاطبان باشد ــ البته اگر با مکانیزم‌های تولیدی پیچیده اداره نشوند، همان‌طور که امروزه در بیشتر نهادهای فرهنگی شاهد هستیم ــ در نهایت، این امکان وجود دارد که استقلال نمایشگاه‌گردانی، تحت تأثیر قرار گیرد و همراه با آن، توانایی لازم برای جذب عموم به محتوای نقادانه دستخوش تغییر گردد.

در حقیقت ممکن است برنامه‌های نهادی، لزوماً با فعالیت‌های نقادانه‌ی فردی همرأی نباشند و این خود به عنوان محدودیتی دیگر بر سر راه نمایشگاه‌گردان قرار می‌گیرد و این امر یادآور سنتی است که برگزاری نمایشگاه‌ها را ملزم به کاربردی بودنشان می‌داند. حتی اگر در نقد کتبی این گرایش باعث جریمه شدن منتقد معماری گردد، زیرا وظیفه‌ی اصلی، بازخوانی نقادانه‌ی آثار است، به‌خصوص زمانی که فرد باید معنای اثری معاصر را که به دست هنرمندان زنده خلق شده‌اند، رمزگشایی نماید.

با وجود اختلاف‌هایی جزئی، موارد مذکور صرفاً چالش‌هایی پیش‌پاافتاده بودند و هر پروژه‌ی نقادانه‌ای در موقعیتی با آنها روبرو می‌شود که استفاده‌ی غیرنقادانه به نوعی هنجار تبدیل شده باشد. در چنین موقعیتی، علی‌رغم میل فردی جهت ادامه‌ی پروژه‌ی نقادانه، برگزاری نمایشگاه‌ها به طور دقیق، نیاز به زیر سؤال بردن برخوردی منفعلانه را برجسته می‌سازد. در راستای فعالیت نقادانه، حرفه‌ی نمایشگاه‌گردانی نهایتاً به این امر اشاره دارد که برخلاف خوانشی بی‌کلام و تخصصی ــ و بحث موجزی که در این زمینه از آن منتج می‌گردد ــ این خودِ مخاطب است که در گفتمان نقادانه دخیل می‌شود و نمایشگاه‌ها و سایر فعالیت‌های فرهنگی می‌توانند ابزار مناسبی جهت دستیابی به چنین هدفی باشند.

تصاویر این صفحه: **نمای داخلی نمایشگاه معماری ساختارشکنانه، موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک، ۱۹۸۸**

[مأخذ تصاویر این صفحه: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1813?locale=en. From Retrieved 10 July, 2017.]

منبع

• بانی‌مسعود، امیر (۱۳۹۴). [تصویر]. معماری غرب: ریشه‌ها و مفاهیم. چاپ هفتم. تهران: هنر معماری قرن.

• Gadanho, Pedro (2015). Is Curating the New Criticism?. In Preiser, F. E. W., Davis, T. A., Salama, M. A. & Hardy, Andrea (Eds.), *Architecture Beyond Criticism*: *Expert Judgment and Performance Evaluation* NY: Routledge. pp. 46-52.

ما همیشه در حاشیه‌ی وجود زندگی می‌کنیم*

مصاحبه‌ی ولادیمیر بلوگلوفسکی با وینکا دابِلدَم (Winka Dubbeldam)

ترجمه‌ی علیرضا سید احمدیان

نیویورک، ژوئن ۲۰۰۵

جدا کردن آثار شما از دیگر معماران معاصر هلندی، همچون بِن ون برکل (Ben van Brkel) و رِم کولهاس، کار دشواری است. همیشه میل آشکاری برای نوآوری در آثار شما وجود داشته است. وقتی از آرون بِتسکی (Aaron Betsky) پرسیدم که چرا طراحی معماران هلندی اینقدر عالی است، گفت: «بخش عمده‌ی هلند، سرزمینی مصنوعی است که از زیر دریاها و رودها بیرون آورده شده و می‌توان گفت که کل کشور هلند یک اثر معماری است. این کشور باید به طور مستمر آرایش خود را تغییر دهد تا مشاغل و کاربری‌های مختلف در آن امکان‌پذیر گردد. از این طریق مردم از مصنوعی بودنِ چشم‌انداز کشورشان آگاه می‌شوند، اما این آگاهی، درعین‌حال راه را به سوی گشودگی و پذیرندگی و تجربه‌پذیری باز می‌گذارد، زیرا هیچ زمین ثابتی در هلند وجود ندارد».

کتابی عالی از سایمن شاما (Simon Schama) وجود دارد به نام ناخشنودی اغنیا: تفسیری از فرهنگ هلند در عصر زرین[1]. موضوع کتاب درباره‌ی سلطه‌ی هلند از طریق سیستم‌های هیدرولیک بر آب است که در خاطره‌ی جمعی اهالی هلند ثبت شده است. برای هلندی‌ها مهم بود تا نیروهای طبیعت دخیل در وجودشان فهمیده شوند. به همین خاطر، فکر می‌کنم این نکته به تصمیم‌گیری‌های خطیر هلندی‌ها منجر شده است، زیرا ما هلندی‌ها همیشه در حاشیه‌ی وجود زندگی کرده‌ایم.

درعین‌حال به گمانم مهم است که هلندی‌ها به عنوان بازرگانانی موفق شناخته می‌شوند. ما بازرگانی و مذاکرات تجاری را دوست داریم و دقیقاً همین کار را با زمین انجام می‌دهیم ــ بازرگانی زمین و مذاکره درباره‌ی آن. این نوع ایده‌ی زمان‌مندی همیشه به تفکر پیرامون آینده یاری رسانده است. ما به گذشته نچسبیده‌ایم. ما گذشته را ارج می‌نهیم، اما نمی‌کوشیم گذشته را در حال و آینده کپی کنیم.

ما در اینجا و اکنون زندگی می‌کنیم و می‌خواهیم این نکته را بیان کنیم. ما همواره می‌کوشیم تا در اشیا پیشرفت ایجاد کنیم و فکر بزرگی داریم. چشم‌انداز را همواره تغییر می‌دهیم و زیر زمین یا آب اگر لازم باشد تونل احداث می‌کنیم. این ذهنیت هلندی است. ما نسبت به ایجاد تغییرات، احساساتی یا عاطفی برخورد نمی‌کنیم ــ ما تغییر را اعمال می‌کنیم.

در آثار شما فلسفه چه رابطه‌ای با معماری برقرار می‌کند؟

من از طرفداران ایده‌ی فیلسوف آلمانی، مارتین هایدگر، هستم که هنر را جنبه‌ی روحانیِ جامعه و علم را «نظریه‌ی امر واقع» می‌نامید و از «امر واقع» به مثابه «امر بالفعل و مؤثر» سخن می‌گفت. این نگاه، بسیار زیباست و برای من عین خود معماری است. معماری حد واسط میان امر روحانی و امر علمی است. از این رو، مهم است که معماری را نه فقط از منظر سبک‌شناختی که از منظر فُرمال نیز مطالعه کرد، اما آن را بیشتر بر جنبه‌های اجرایی معماری استوار ساخت. به این روش هایدگری، مثلاً فُرم سبک‌شناختیِ یک خانه تعریف نمی‌شود، بلکه خود خانه است که به صورت اُرگانیک خودش را مُدوله می‌کند. ما همان‌طور عمل می‌کنیم که یک طراح صنعتی یک کفش یا صندلی فوق‌العاده راحت را طراحی و اجرا می‌کند. من هم دوست دارم اینگونه معماری را تجربه کنم. هرچیزی که ما معماران احداث می‌کنیم از یک ایده‌ی سبک‌شناختی صادر نشده است، بلکه حاصل تحقیق و روش‌های پژوهشی است. نیمی از بنای احداث شده، حاصل شهود است و نیمی دیگر، حاصل علم، یا به تعبیری پروسه‌ای نیمه‌هنری و نیمه‌علمی است. اگر من به عنوان معمار به دنبال الهام بگردم، مطالعه می‌کنم؛ مثلاً آثار فیلسوف فرانسوی، ژیل دُلوز را می‌خوانم و برای الهام گرفتن هرگز به آثار معمارانِ دیگر نگاه نمی‌کنم.

شما معماری خودتان را به این صورت تعریف کرده‌اید: «فرماسیون‌هایی که تدریجاً پیدا می‌شوند و تدریجاً به کمال می‌رسند». این کمالی که شما در جست‌وجوی آن هستید اصلاً چیست؟

ما دنبال ایده‌ی کمال نیستیم. منظورمان از کمال، درخواستِ یک پروسه‌ی زایای مدولاسیون است. ما هدفی در سر داریم، اما می‌گذاریم تا خودِ این پروسه ما را هدایت کند. هر چه هست مربوط می‌شود به پژوهش و احساس اینکه چیزها باید به نقطه‌ی کمالشان نزدیک‌تر و نزدیک‌تر شوند. من عاشق کتاب منشأ هندسه[2] اثر ادموند هوسرل هستم. موضوع این کتاب فرق میان هندسه و ریاضیات است.

ریاضیات از آن حیث جالب است که «وضعیت امور و اشیا» را توصیف می‌کند و کمتر درباره‌ی ارزش‌های مطلق سخن می‌گوید. مثلاً می‌دانیم که مجموع زوایای داخلی یک

وینکا دوبِلدام

تولد: ۱۹۶۶، هلند

تحصیلات: انستیتوی تحصیلات عالیه‌ی معماری، روتردام (۱۹۹۰)؛ دانشگاه کلمبیا (۱۹۹۲)

فعالیت: مؤسس آرخی‌ـتکتونیکس در نیویورک، ۱۹۹۴

پروژه‌ها: ساختمان V33، منهتن (۲۰۱۴)؛ ساختمان LRH، منهتن (۲۰۱۴)؛ رستوران تاشان، فیلادلفیا (۲۰۱۱)؛ موزه‌ی معماری هلند، NAI و پاویون دوسالانه‌ی مد هلند، روتردام، هلند (۲۰۱۱)؛ برج آمریکایی لافت، فیلادلفیا (۲۰۰۹)؛ برج هتل چِست‌نات، فیلادلفیا (۲۰۰۸)؛ ساختمان GW497، منهتن (۲۰۰۴)؛ خانه‌ی جیپسی ترِیل، کروتون رزرووآر، نیویورک (۲۰۰۲)؛ ساختمان مسکونی GT و سالن آئیدا (۲۰۰۰)

کتاب‌ها:

Archi-Tectonics (DAAB, 2010); *AT-INdex* (Princeton Architectural Press, 2007); *Winka Dubbeldam Architect* (010 Publishers, 1996)

آموزش: کرسی و استاد در دانشگاه طراحی و معماری پنسیلوانیا

جوایز:

TU Delfl; Wall of Fame, the Netherlands (2009); First Prize for Staten Islans: Green Housing Design Competition, New York City (2008); Smart Environments Award, IIDA & Metropolis (2006); Best and Brightest, nomination Esquire Magazine, The Genius Issue (2004); Emerging Voices Awards by Architectural League of New York (2001)

---

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

1. *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*

2. *Origin of Geometry*

↑ [Retrieved Jun 06, 2017. From http://www.aedes-arc.de/cms/aedes/en/programm?id=9616427]

مثلث، دو قائمه یا ۱۸۰ درجه است. اما اگر مثلث را بر روی یک سطح محدب منعکس کنید، مجموع زوایا از ۱۸۰ درجه بیشتر می‌شود و اگر مثلث را بر روی یک سطح مقعر منعکس کنید، از ۱۸۰ درجه کمتر می‌شود. ریاضیات امکان توصیف و آزمون این حالت‌های نامتناهی را فراهم می‌آورد، درحالی‌که در هندسه باید دنبال ارزش‌های مطلق بود. به علاوه، ریاضیات متوجه است که اشیا ایستا و بی‌حرکت نیستند. اشیا، می‌توانند محیط‌های جدیدی را موجب شوند و ایجاد کنند. برای من جالب است که از اواسط قرن نوزدهم، ریاضیدانان متوجه وجود سطوح ریمانی، نوار مُبیوس و دیگر دفُرماسیون‌های تیپولوژیک شدند، اما معماری یک قرن‌ونیم بعد متوجه مقصود و منظور آنها شد. ما معماران هنوز اینها را «جدید» تلقی می‌کنیم. بخشی از این امر به این دلیل است، که تا همین اواخر، معماری فنی بود که عمدتاً از یک استادکار آموخته می‌شد و مبتنی بود بر رویکردهای مختلف سبک‌شناختی. تازه ۱۰ یا نهایتاً ۱۵ سال است که معماری از رویکرد زاینده‌ای بهره‌مند شده که به کار تولید سیستم‌های پیچیده می‌آید. نگاه کنید که پزشکی، بانکداری و حتی علم حقوق، همین روش اندیشه را به کار گرفته‌اند. به گمانم معماری در اتکا، نه تنها بر هنر، بلکه بر علم نیز باید از توازن و تعادل بیشتری برخوردار باشد.

فیلسوف و ریاضیدان بزرگ، گوتفرید ویلهلم لایب‌نیتس، به امکان خلق زبان جهان‌شمولی اعتقاد داشت که مرکب از نمادهای بصری باشد. آیا به نظر شما معماری می‌تواند در جست‌وجوی چنین نظامی از نمادهای بصری باشد؟

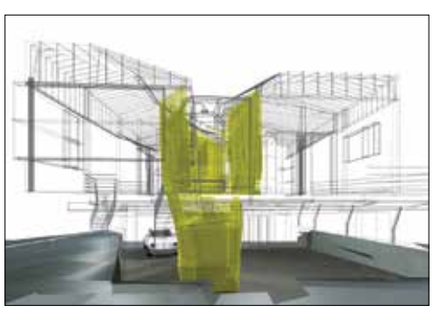
این نکته خیلی یونگی به نظر می‌رسد. نه، من چنین فکری نمی‌کنم. به گمانم معماری تماماً مبتنی بر فرهنگ است. شکل «دایره» در فرهنگ غرب به کل متفاوت از «دایره» در فرهنگ‌های شرقی است. رنگ سیاه در یک فرهنگ نشانه‌ی اندوه است و در فرهنگی دیگر نشانه‌ی شادمانی. نمادها مهم هستند، اما خیلی محلی می‌باشند.

آیا در پروژه‌ی آپارتمان‌های گرینویچ شما پیغامی نهفته است؟

ما نمای آن ساختمان را نوعاً به صورت غشایی در نظر آوردیم که نقش ارتباطی داشت؛ یعنی یک اینترفیس برای پیوند با شهر بود.

ساختمان گرینویچ (GW497)، منهتن، ۲۰۰۴ [Retrieved Jun 06, 2017. From http://www.archilovers.com/projects/112820/gw497.html]

واقعاً فکر ما این بود که نما در نقش یک اینترفیس ایفای نقش کند. در عمل، کدگذاری معماری منطقه را گرفتیم و دو سیستم کدگذاری، یکی به صورت اشکال مستقیم و یکی دیگر با اشکال خمیده را در آن وارد کردیم. با این کار، مجموعه‌ای از سطوح خمیده خلق کردیم که برخی از آپارتمان‌ها را به سمت خیابان هُل می‌داد؛ یعنی ساکنانی معلق ایجاد کردیم و آپارتمان‌های دیگر را از سمت خیابان دور نمودیم، انگار که آسمان درست بالای سرشان قرار گرفته است. اینترنت، فضای عمومی را درست به داخل اتاق‌خواب ما آورده است و به این ترتیب، دیگر نمی‌توان جدایی واقعی میان فضای عمومی و خصوصی را متصور شد؛ می‌خواستم این نکته را تحقیق کنم و آن را گرامی بدارم. در این آپارتمان‌ها وقتی یکی از ساکنین به پایین یا بالا به آپارتمان‌های دیگر نگاه می‌کند، ارتباطی غریب و حتی نوعی هوس چشم‌چرانی بین همسایه‌ها به وجود می‌آید. من خودم در همین ساختمان زندگی می‌کنم و آدم‌ها با من از تجربه‌ی فضایی‌شان صحبت می‌کنند ــ آنها



از زندگی در این ساختمان هیجان‌زده هستند. نکته‌ی مهم برای من این بود که ساختمان‌های این پروژه «کاراکتر» و «شخصیت» داشته باشند ــ که دارند.

قبلاً رسم بر این بود که معماران به رُم سفر می‌کردند و خرابه‌های رُم را از نزدیک می‌دیدند، از رویشان طراحی و کپی می‌کردند، و آنچه را دیده بودند تفسیر می‌کردند. امروزه معماری به همان اندازه که درباره‌ی امر واقع است، درباره‌ی امر مجازی، حجم و تخت و همچنین درباره‌ی امر تجربی و امر ارتباطی نیز هست. نظر شما درباره‌ی کاری که معماران امروزه باید به جای رفتن به شهر رُم و مشاهده‌ی ویرانه‌های قدیمی انجام دهند، چیست؟

شاید بد نباشد که بیشتر ریاضیات و فلسفه مطالعه کنند و سیستم‌های پیچیده را دریابند.

پس دیگر احتیاجی به سفر کردن نداریم؟

اگر بخواهید فرهنگ بالایی کسب کنید، باید خیلی بخوانید و خیلی مسافرت کنید. من همیشه از شاگردانم می‌خواهم که نظریه‌ی انتقادی و فلسفه بخوانند. خیلی مهم است که آدم استدلال خاص خودش را داشته باشد و بداند که در قبال دیگر حرفه‌ها و تخصص‌ها چه موضعی باید اتخاذ کند. اینجا در آمریکا، اغلب، تاریخ معماری را با دوران باستان آغاز می‌کنند و در لوکوربوزیه متوقف می‌شوند ــ همه چیز بعد از لوکوربوزیه حذف می‌شود. ولی من گمان می‌کنم که دانشجویان باید همه چیز را تا زمان ما خوب بدانند؛ ما در حال پر کردن چنین حفره‌ای هستیم. مطالعه‌ی دوران قدیم و معماری آن خیلی خوب است، اما فقط برای اینکه آن را با آینده مقایسه کنیم؛ یعنی نمی‌توانیم با وجود این همه ابداعاتی که در دهه‌های اخیر صورت گرفته، تاریخ دوران معاصر را نادیده انگاشت. معمارانی چون هانس شارون، میس و آلوار آلتو قدم‌های بسیار بزرگی در این عرصه برداشته‌اند؛ پس فقط مسئله رفتن به رُم نیست، بلکه باید تحولات اندیشه‌ی انتقادی را درک کنید و بفهمید که عمل معماری چطور تحول پیدا کرده است. معماری، همواره در قبال تحولات و تغییرات فرهنگی و تکنولوژیک واکنش نشان داده است. اختراع اتومبیل، مستقیماً به فکر فوتوریست‌ها مرتبط بود، اختراع تلویزیون و بمب اتمی هم براساس فکری بود که آرشیگرام انجام داده بود و اینترنت پدیده‌ای است که در هر موضوعی که امروزه در حال مطالعه‌ی آن هستیم متجلی است. به نظر من مطالعه‌ی این نقل و انتقالات فرهنگی خیلی مهم‌تر از رفتن به رُم و مطالعه‌ی خرابه‌های آنجاست.

فُرم همیشه برای معماران جذابیت داشته است. در کنار بحثِ سازه، فضا و نور، فُرم، یکی از چهار سنگ بنای معماری را تشکیل داده است. معماران معاصر، از جمله خود شما، اغلب می‌گویند که «فُرم» مسئله‌ی معماری نیست، بلکه «اجرا» مسئله‌ی آن است! چطور ممکن است که «فُرم» مسئله‌ی معماری نباشد؟

خیلی ساده است. به گمان من در دوران قدیم هم چنین چیزی صادق بوده است. برای من ساختمان‌سازی، ایجاد یک پروسه است، پروسه‌ای که اجرا را تحلیل می‌کند و هر فُرم خاصی هم منبعث از اجراست. اما به نظر من، اغلب زمانی که صَرف بحث درباره‌ی فُرم می‌شود، در واقع درباره‌ی پیروی از یک سبک خاص است. گاهی اوقات معماران اشکال و زبان موفقی کشف می‌کنند و تا بی‌نهایت آنها را تکرار می‌کنند. این رویکرد، رویکرد سبک‌شناختی است و من علاقه‌ای به چنین رویکردی ندارم. آنچه برای من جالب است یافتن چیزی در اصل و منشأ مورد مطالعه است و تحقیق درباره‌ی اینکه آن چیز، چطور به صورت اُرگانیک بیان می‌شود.

مثلاً خانه‌ی جیپسی تریِل (Gypsy Trail) را در نظر آورید. این خانه را به این دلیل دوست داریم که موضوعش خانه نیست، بلکه ایجاد تأثیر و محیطی متفاوت است. ما جنبه‌های اجرایی مختلفی را برای بهینه‌سازی خانه آزمودیم، که به طرح و شکل‌گیری متفاوتی منجر شد ــ نقدی بود بر نسبت سنتی میان سرسرا و اتاق در معماری. در واقع، در این خانه فقط یک سرسرا وجود ندارد، ولی هیچ فضایی هم از دست نرفته است. در عوض، یک هسته‌ی اجرایی در این خانه هست که به صورت اُرگانیک در پاسخ به فشار برنامه‌ی احداث خانه مدولاسیون پیدا می‌کند و از این طریق کاربرد خود را به صورت کامل به منصه ظهور رسانده است. خانه‌ی جیپسی تریِل، بزرگ به نظر می‌رسد چون پیوسته است، تقریباً شبیه به حلقه‌ی مُبیوس (Mobius loop) است.

آپارتمان‌های خیابان گرینویچ و خانه‌ی جیپسی تریِلِ شما، دو پروژه هستند که در دو نقطه‌ی مقابل یکدیگر قرار

تصاویر این صفحه: **خانه‌ی جیپسی تریِل، کروتون رزرووآر، نیویورک، ۲۰۰۲**

↑ [Belogolovsky, 2015: 201]

↖ [Belogolovsky, 2015: 202-203]

↖ [Retrieved Jun 11, 2017. From http://www.archi-tectonics.com/projects/gypsy-trail-residence/construct.html]

دارند. آیا می‌توانید در مورد ربط این دو پروژه با یکدیگر توضیح دهید؟

ربط آنها این است که در هر دو از یک تحقیق مشابه پیروی شده است. چرا شما فکر می‌کنید که آنها در دو نقطه‌ی مقابل یکدیگر قرار دارند؟

چون به نظر می‌رسد که طرح خانه‌ی تریل از داخل به خارج متوجه است، درحالی‌که آپارتمان‌های گرینویچ از خارج به داخل متوجه هستند، اینطور نیست؟

نه، اتفاقاً من نمای ساختمان آپارتمان را از داخل به خارج در نظر گرفتم. در آنجا نما، یک اینترفیس کاملاً فعال است. هم در داخل عمل می‌کند و هم در خارج. انگار ساختمان با فضای شهری در حال مصاحبه است؛ یعنی از طریق اعوجاجاتی که پیدا کرده با شهر حرف می‌زند؛ کل خانه از طریق هسته‌ی بیش‌فعالش با محیط بیرون در حال تعامل است.

با آرون بِتسکی حرف می‌زدم و او می‌گفت که به‌خصوص در مکان‌هایی چون نیویورک، نما، آخرین جبهه‌ی معمار است و اگر دنیا بیشتر و بیشتر به مسئله‌ی ارتباطات بپردازد و بیشتر و بیشتر درباره‌ی سطوح و جلوه‌های ویژه‌ی معماری سخن بگوید، باید معماری را مقوله‌ای مربوط به سطوح و خلق جلوه‌های ویژه دانست.

این نگاه خیلی منفی است! نه، ما در اینجا اینطور عمل نکرده‌ایم. در کَتَم نمی‌رود، ما جراح زیبایی نیستیم.

سزار پلی می‌گفت: «بعضی وقت‌ها معماری فقط موضوع یک سانت و دو سانت است».

خوب این درست است. اما این کلاً مسئله‌ی دیگری است. خیلی شاعرانه و واضح است که معماری را نمی‌توان به ریزه‌کاری‌های میلی‌متری تقلیل داد. در عوض، منظور از معماری این است که بتوان حتی در یک سانتی‌متر هم آن را یافت. مثلاً به ساختمان‌های ژان نوول نگاه کنید. من خیلی به مقوله‌ی پوسته در معماری علاقه‌مند نیستم. برای من معماری باید مناسبات و مصاحبه‌ی بین درون و بیرون، خلق فضا و محیط باشد. پروژه‌های ما اصلاً و ابداً تخت نیستند، یک عالمه اصطکاک و تعامل بین اجزایشان و یک عالمه بازاندیشی در فضا در آنها به چشم می‌آید.

چه کلماتی بهتر می‌توانند معماری شما را توصیف کنند؟

«ابداع» یکی از آن کلمات است، همین‌طور کلمه‌ی «اصل». ما دوست داریم پروژه‌های معطوف به آینده، پروژه‌های ابداعی یا تحقیقی را کار کنیم. یک عبارت مرتبط دیگر «سازه‌ی عمقی» است. من با ژست خیلی ساده‌ای از پیچیدگی استقبال می‌کنم. معماری یکطرفه که نیست. درباره‌ی نیروهای بسیاری است: اقتصاد، سیاست، فرهنگ، جامعه و از اینطور چیزها. معماری فقط پوسته نیست. به همین دلیل من با منحصربه‌فرد خواندنِ نما موافق نیستم.

شما با معماران مشهوری در نیویورک کار کرده‌اید. از آنها چه آموخته‌اید و کدام یک بر شما بیشترین تأثیر را بر جای نهاده‌اند؟

خوب، من از همگیشان چیزهایی یاد گرفته‌ام. اما بیشتر از همه از پیتر آیزنمن به دلیل تمرکزی که بر معماری، نظریه و بر اندیشه‌ی انتقادی دارد.

کانتکست یا زمینه چقدر در معماری شما حائز اهمیت است؟

کانتکست یا زمینه می‌تواند مهم باشد. اما مهم‌تر از همه، دیالوگی است که بین ساختمان و فُرماسیون آن برقرار می‌شود.

و منظورتان لزوماً بصری نیست، درست است؟ مثلاً آیزنمن از کانتکست یا زمینه‌ای استفاده می‌کند که واقعاً موجود نیست. در آثار آیزنمن کانتکست می‌تواند ردّ پای چیزی باشد که موقتاً در گذشته موجود بوده یا حتی هرگز وجود خارجی نداشته است.

مطلقاً، به گمانم معماری یک نوع بازی هوشمندانه است. همیشه ایجابی نیست، اما می‌تواند مطایبه‌آمیز [ایرُنیک] هم باشد. مسئله‌ی معماری واکنش، پاسخگویی و گاه عقب‌نشینی است.

ساختمان مورد علاقه‌ی شما چیست؟

ساختمان مورد علاقه‌ی من سالن فیلارمونیک برلین اثر هانس شارون است. به گمانم، این سالن، نخستین ساختمان اجرایی واقعی است که به سازه‌ای بسیار اُرگانیک، اصیل و حتی شاید بتوان گفت عجیب بدل شده است و مرا کاملاً شیفته‌ی خودش می‌کند. شارون خودش آن را ساختمانی «زشت» توصیف کرده است. به نظر من، محشر است!

در اوایل قرن بیستم آدولف لوس بین تزئین و بین مقوله‌ی جنایت، نسبتی موازی برقرار کرد. آیا شما فکر می‌کنید در ابتدای قرن بیست‌ویک، همین نتیجه را می‌توان به نحوی گرفت و بین خط مستقیم و جنایتی که در معماری نام می‌برند، نسبت موازی برقرار کرد؟

نه، نه لزوماً. اما می‌توانیم از سطح، به عنوان یک الگوی پوششی و دربرگیرنده یاد کرد، نه به عنوان عنصری که بر روی سطح اعمال می‌شود. به این ترتیب، در واقع یک انتقاد هم در کار است، اما انتقادی که روشش به طور کلی فرق دارد.

منظورم از خط مستقیم، خط صُلب و خط استاتیک است.

به گمانم چسبیدن به قراردادها و رسوم متعارف، جنایت است. خط مستقیم اگر به صورت درست و صحیحی اجرا شود، می‌تواند به اندازه‌ی خط منحنی برانگیزنده باشد. اگر می‌خواهید «برانگیزنده» باشید نیازی نیست به فُرم

ساختمان V33، منهتن، ۲۰۱۴ [Belogolovsky, 2015: 204]

گیر کنید. اما موافقم که اشکال دینامیک در اغلب موارد، چالش‌های جالب‌تری را رقم می‌زنند.

شما درباره‌ی ابعاد فضایی هم سخن گفتید. به این ترتیب باید گفت زمان هم در شیوه‌های دینامیک و در افق‌های انتقالی، بازنمایی می‌شود. منظورتان از انگیزش در حرکت و تقلید حرکت همین است دیگر، درست فهمیدم؟

نه واقعاً. من از همه چیز تقلید نمی‌کنم! تصور درستی نیست که منظورمان از «دینامیک» حرکت فیزیکی باشد. ثبت و ضبط نیروها، خودشان را در فُرم تقطیر و تلخیص می‌کند و دینامیک را تعیین می‌کند. در اینجا منظورمان از دینامیک، حرکت فیزیکی نیست. در ریاضیات، زمان هیچ ربطی به حرکت ندارد؛ زمان در ریاضیات بیشتر انعکاس و یا تجسم یک بعد دیگر است، مثلاً یک ابرمکعب، که به آن بعد چهارم هم می‌گویند، نه «زمان».

وقتی مردم درباره‌ی معماری کلاسیک صحبت می‌کنند، درباره‌اش می‌گویند که «بی‌زمان» است و این درست است. به نظر می‌رسد که زمان در داخل معابد یادمانی، ایستا، عظیم با آن توازن و تقارن کاملشان نمی‌گذرد. این درست برعکس معماری معاصر است، که خیلی دینامیک است و اینطور به نظر می‌رسد که در حال حرکت است؛ مواج است و به بیان بهتر، انگار در حال فرافکنی به آینده است.

به گمانم این انعکاسی از جای کنونی ما در زمان است. زمانی بود که آدم جایی نمی‌رفت. ما در فرهنگ و زمانه‌ی دیگری زندگی می‌کنیم. شیوه‌ی زندگیمان بسیار متفاوت از قدیم شده است. به تحول در طراحی اتومبیل نگاه کنید. در ابتدای طراحی، اتومبیل یک جعبه بود که روی چهار چرخ قرار می‌گرفت. اما چرا دیگر چهارگوش نیست؟ نه به این خاطر که قبلاً حرکت نمی‌کرد و الان حرکت می‌کند. خیر، وسیله‌ی نقلیه همیشه در حال حرکت بوده، اما دچار تحول و تکامل شده است. در قیاس با این، به گمانم معماری، بیانی از فرهنگ و انعکاسی از تکنولوژی است. به بیان بهتر، معماری ادغام امر هنری و امر علمی با یکدیگر است.

Source

• Belogolovsky, Vladimir (2015). *Conversation with Architects*: *In the Age of Celebrity*. Berlin: DOM Publishers. pp. 190-205.

کالج دماوند (ساختمان مرکزی دانشگاه پیام نور کنونی)*

ویلیام وسلی پیترز (بنیاد فرانک لوید رایت) با همکاری نظام عامری، کمال کمونه و هرمزدیار خسروی

تحریریه‌ی هنرمعماری

فرانک لوید رایت: «در روزگاری که معماری غربی قرون وسطی ساختن طاق‌های سنگی را آغاز می‌کرد، معماری ایرانی با طاق‌ها و گنبدهای بلند، قامت برافراشته بود و ایرانی، عاشقانه با سنگ بنّایی می‌کرد. با برترین دانش از کاربرد خاک رس و کوره‌ی داغ، پی‌های عظیم از آجر و ساروج می‌ریخت، بر دیوار قطور از خشت، گنبد آجری می‌نشاند و درونش را از کاشی، نقش‌های زیبا می‌انداخت [...] شاید قصه‌ی غایی معماری ایرانی، ایجاد کیفیتی در روح و روان آدمی باشد [...] معماری ایرانی جایگاهی رفیع زیر بام‌های بلند معماری جهان دارد.»

(*Wright, 1953: 57-54*)

«رایت هرگز به ایران سفر نکرد، درحالی‌که شور و شوق او در سخنان تحسین‌آمیزش این پرسش را بر می‌انگیزد که منبع دانش او چه بوده است؟ پاسخ قطعی به این پرسش ساده نیست، اما او از کودکی با افسانه‌ی هزارویک شب آشنا شده بود و آن را به عنوان منشأ اصلی شیفتگی‌اش نسبت به فرهنگ ایرانی برمی‌شمرد. [...] او کتاب بررسی هنر ایران را از پیشکسوت آمریکایی در شناخت هنر ایرانی، آرتور آپهام پوپ، نزد خود داشت. [...] رایت همچنین از ابتدای زندگی حرفه‌ای‌اش، کاشی‌های ایرانی را جمع‌آوری می‌کرد» (معرفت، ۱۳۹۲: ۵۹-۶۴).

در دهه‌ی ۵۰ خورشیدی، بنیاد فرانک لوید رایت که پس از مرگ وی، تحت ریاست همسرش بود، طی همکاری با مهندسین مشاور عامری، کمونه و خسروی، تعدادی اثر در ایران طراحی و اجرا نمود. البته نظام عامری به عنوان تنها شاگرد ایرانی فرانک لوید رایت پیش از این نیز در تلیئسین با رایت ارتباط داشت و بدین طریق، رایت شخصاً خانه‌ی عامری‌ها در تهران را طراحی نموده بود ــ که متأسفانه اجرا نشد. از مجموع آثاری که در این سال‌ها طراحی گردیدند، یک اثر نیز موضوع آموزشی داشت که ما بدان خواهیم پرداخت. این اثر، کالج دماوند نام داشت که دانشگاهی دخترانه بود و براساس آن مقرر بود اساتید آمریکایی به دختران ایرانی آموزش دهند. «سایت انتخابی این اثر، زمینی به وسعت ۸/۵ هکتار و برای ۱۲۰۰ نفر دانشجو تدارک گردیده بود. از نرده‌کشی سایت دانشگاه و سردر ورودی تا نحوه‌ی بکارگیری مصالح و کاشی‌ها و ساختمان‌ها، یادآور طرح دانشگاه ایالتی آریزونا و ساختمان بخش اداری مارین کانتی** فرانک لوید رایت در کالیفرنیا بود، که همزمان میراث غنی ایرانی را با بهترین فناوری معاصر ترکیب می‌کرد».

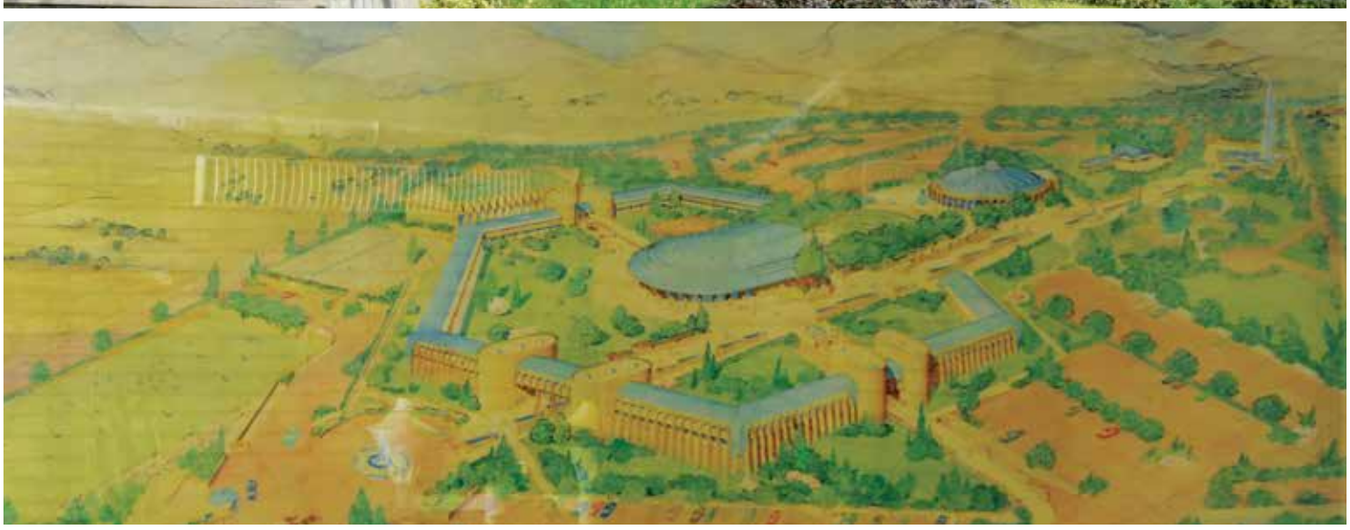
کالج دماوند که امروز به ساختمان مرکزی دانشگاه پیام نور تغییر کاربری داده است، مجموعه‌ای از ساختمان‌های اداری و آموزشی با فرم‌های بدیع و غریب در شهر تهران می‌باشد. طرح این کالج پس از انقلاب اسلامی و در دوران کنونی، دچار تغییر و ساخت‌وسازهای دیگر شده است. ما در این مقاله نگاه خود را به طرح اصلی و اولیه‌ی کالج معطوف نموده‌ایم. در طرح جامع این کالج، سردر دانشگاه، چهار بلوک خوابگاهی، کتابخانه‌ی مرکزی، آمفی‌تئاتر، سلف‌سرویس، ساختمان اداری و کلاس‌ها، ساختمان پرسنل، ساختمان ریاست، سالن ورزش، پارکینگ‌های روباز و زمین‌های تنیس دیده می‌شود. آنچه که چشم را در نگاه نخست به این طرح جذب می‌کند، طرح کلاس‌ها و ساختمان اداری حل شده در دل آنهاست که این مجموعه را به مفهومی چون ساختمان/دیوار بدل می‌سازد. این ساختمان/دیوار هیئتی شش ضلعی دارد که نسبت به شمال جغرافیایی دچار چرخش شده و در نقاطی همچون دروازه شکافته می‌گردد و راه به درون اسرار علمی خود می‌دهد. طراحان با هوشمندی، در محل این شکافتگی‌ها، احجامی استوانه‌ای قرار داده‌اند که بر ابهت و گیرایی بنا می‌افزاید و برای مخاطبین و عابرین سایت به عنوان تنها نشانه‌ی بنا قابل رؤیت است. بنابراین طرح کلی این کالج، دیواری مرتفع جلوه می‌نماید که به نظر می‌رسد هدف از آن اعمال محدودیت بر دید از بیرون سایت به درون است. همچنین به واسطه‌ی شیب زمین، این ساختمان/دیوار بالاتر از خطِ دید ناظرین و عابرین قرار می‌گیرد و دید به درون آن و اتفاقات پشت آن راحت نیست، خصوصاً که پنجره‌های آن نیز بزرگ، مدور اما با ارتفاع زیادی از کف قرار گرفته‌اند. این پوشش و لایه‌بندی فضاهای درونی، فرض تلاش برای نیل به محرمیت در فضاها را قوت می‌بخشد و با توجه به دخترانه بودن دانشگاه نیز مناسب و بجا جلوه می‌نماید. همچنین کالج را به شهرهای سنتی ایرانی، با برج و باروهای قدرتمند دفاعی شبیه می‌نماید. اما آنچه تعجب برانگیز است و ما را در برداشت این مفهوم از دلیل و فلسفه‌ی این طراحی مردد می‌نماید، این است که این ساختمان/دیوار از کتابخانه، آمفی‌تئاتر و سلف‌سرویس محافظت می‌نماید. خوابگاه دانشجویان، خارج از این حصار عظیم، در شرق و در جوار خیابان اصلی در مجاورت سایت و سالن ورزش و زمین‌های تنیس نیز در غرب سایت (و خارج از حصار)، مجاور به خیابان دیگری است. بنابراین با توجه به اینکه خود این ساختمان/دیوار، محل تشکیل کلاس‌ها و اتاق‌های اداری است، به نظر می‌رسد طراحان، علی‌رغم موفقیت در ساخت حصاری مدرن (به لحاظ فرمی و مکانیابی)، در سازماندهی بناهای درون حصار، کم‌دقتی به خرج داده‌اند و اصل محرمیت را به کناری نهاده‌اند و کتابخانه با گنبد بزرگ آبی را کانون توجه قرار داده‌اند. نتیجه‌ی این امر، ما را به این پرسش می‌رساند که هدف از این ساختمان/دیوار چه بوده است؟ چرا بین فرم و سازماندهی کلی مجموعه هماهنگی وجود ندارد؟ چرا به اعمال عملکرد خطی این کلاس‌ها و ایجاد راهروهای طویل دقت نشده است؟ چرا طراحان به چرخش و سیرکولاسیون کاربران در گرداگرد سایت از طریق این ساختمان/دیوار دل بسته‌اند؟ شاید اقلیم منطقه آنان را به انتخاب ترغیب نموده است. آنها از فضاهای باز غافل شده‌اند و عملاً آن را به پارکینگ و فضاهای سبز بین ساختمان تنزل داده‌اند. آیا طراحان در مسیر نیل به فرمی جدید در بناهای آموزشی، مسائل بنیادین یک فضای آموزشی را نقض کرده‌اند؟ استراتژی‌ای که میس ون درروهه نیز در آثار خود بسیار استفاده می‌نمود. در یک جمع‌بندی این ساختمان/دیوار، باقدرت تمام ذهن طراحان را به خود مشغول ساخته و سایت و کل اثر را تحت سیطره‌ی خود درآورده است، اما آنگونه که باید شایسته‌ی رهبری این کالج نیست. این ساختمان/دیوار با مسائلی بنیادین در تضاد است و از چیزی جز کتاب‌ها و سالن آمفی‌تئاتر قرار نبوده حفاظت نماید. بنابراین محاسن این ساختمان/دیوار ابتدا ایجاد یک حریم اولیه برای داخل کالج، شباهت فرمی و نزدیکی مفهومی به برج و باروهای شهرهای سنتی و توانایی در خلق پرسپکتیوهای بدیع و خاطره‌ساز می‌باشد.

در طرح کلی کالج، نکته‌ی دیگری نیز جلب توجه می‌نماید. طراحان، چشمه‌ی آب موجود در بخش شمال شرقی سایت را به عنوان محلی برای تجمیع و صحبت‌های دانشجویان دیده‌اند و حول آن سکوهایی جهت نشست، بحث و گفت‌وگو و البته مطالعه تعبیه نموده‌اند. با توجه به شیب تند زمین از شمال شرقی سایت (محل چشمه) تا سردر ورودی کالج در جنوب غربی سایت، جریان آب این چشمه به عنوان محوری قوی در طراحی سایت کالج دیده شده است. این محور در آکس جغرافیایی سایت نیست و همچنین حتی در آکس سازماندهی بناهای کالج نیز نمی‌باشد، اما تلاش شده در مقاطعی، ترکیبی قوی از آب و گیاه و دسترسی را در خود داشته باشد. این محور حتی به عنوان خط تقارن بناها نیز عمل نمی‌نماید و گویی تنها و تنها به عنوان خیابان اصلی کالج قابل بررسی است. این خیابان، از حاشیه‌ی ساختمان‌های مهمی چون کتابخانه و آمفی‌تئاتر می‌گذرد و نقطه‌ی آغاز و پایان آن چشمه و حوض ورودی کالج است. بنابراین این محور نمی‌تواند به عنوان عنصری با هدف باغ‌سازی، به خوبی نمونه‌های سنتی ایرانی باشد. همچنین با تعریف محور در باغ ایرانی فاصله‌ی چندانی دارد. فرهنگسرای نیاوران و دفتر مخصوص فرح پهلوی، موجود در باغ قدیمی محله‌ی نیاوران، اثر کامران دیبا و چشمه‌ای طبیعی که در شمال این سایت قرار دارد، نمونه‌ای بس نزدیک‌تر به موضوع محور در باغ ایرانی و اثرگذارتر بر مخاطبان می‌باشد.

در طراحی کالج دماوند، براساس اتخاذ استراتژی صحیح و بجا، طراحان تمام ساختمان‌ها را با فرمولی یکسان از مصالح و فرم‌ها طراحی نموده‌اند. این فرمول، بدنه‌ای آجری، طاقواره‌هایی رفیع با پنجره‌ای بر بلندای آنها و سقف‌های قوسی فیروزه‌ای رنگ است. احجام استوانه‌ای هم به عنوان حجم کمکی، هرزمان که لازم بوده، در محل شکافتگی حصار یا در حاشیه‌ی خوابگاه‌ها به کار گرفته شده است. بر بدنه‌ی این احجام حفره‌هایی با آجر ساخته شده است که از هیبت آنها کاسته و آن را مطلوب کاربرانش می‌نماید. با اینکه طاقواره‌های کالج مهم‌ترین سند مدعیان شباهت کالج دماوند به نمونه‌های خارجی شده است، اما این استراتژی و البته بدیع بودن آن در معماری ایران، کالج دماوند را

*[عکاس تصاویر: حسین برازنده]

** Marin County Civic Center

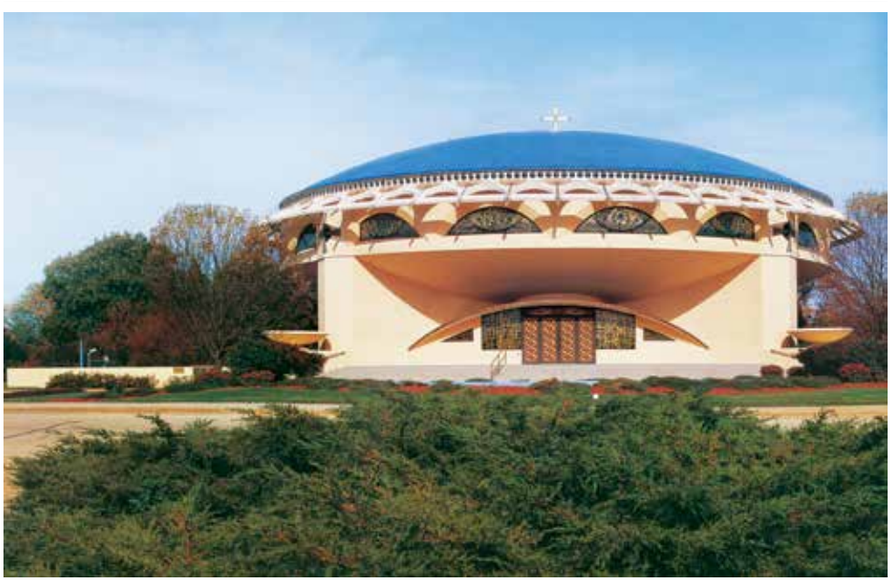


اسکیس دید پرنده از کل پروژه که نشان می‌دهد تنها نیمی از پروژه اجرا شده است.

به بنایی ماندگار و دارای هویت خاص تبدیل نموده است. این بنا از نمونه‌ی کلاسیک دانشگاه تهران با ساختمان‌های بتنی و نمای سیمانی سرد، فاصله گرفته و درعین‌حال اسیر بلوک‌گرایی معاصر با نمای آجری نیز نشده است. به واقع این خاص بودن کالج دماوند و آرامشی که در فرم‌های آن موجود است با کاربران دختر آن و روحیات آنان در تطابق است و طراحان را از این حیث در معماری ایران ممتاز می‌نماید.

هرچند که خرد کردن نما توسط طاقواره‌ها و تعبیه‌ی پنجره در آنها، ما را به یاد خرد کردن نما در آثار رایت به همین شکل می‌اندازد و همین‌طور چرخش نرم دیوارهای آجری بسیار شبیه به بخش‌هایی از ساختمان جانسن اثر رایت است و گاهی نیز به شباهت این بنا به دانشگاه آریزونا اشاراتی می‌گردد، اما بیشترین شباهت کالج دماوند به مرکز شهری مرین کانتی می‌باشد. کتابخانه‌ی کالج دماوند، ساختمانی دایره‌ای شکل است با گنبدی آبی رنگ که بدون هیچ‌گونه حرف بیشتری خود را مهیای دانشجویان نموده است. طرح این گنبد و سقوف آبی رنگ بنا (سقف آبی این بنا را در سال‌های بعد ایزوگام کرده‌اند)، طرح کالج دماوند را به مرکز شهری مرین کانتی نزدیک می‌کند، اما آیا مگر این موضوع مسئله‌ی مهمی است؟ آیا با اثبات یا رد چنین شباهت‌هایی چیزی از ارزش‌های یک بنایی که خوب کار می‌کند کاسته می‌شود؟ اگر ما بخواهیم در طراحی‌های خود، فرمی تولید نماییم که شبیه هیچ فرمی در جهان نباشد، آنگاه نتیجه بسیار خطرناک خواهد بود. در حداقل وضعیت مورد نظر، قطعاً طراح در نمایش اثر خود اغراق و تقلب خواهد نمود و یا برای تولید فرم مطلوب باید بعضی مسائل بنیادین را زیر پا بگذارد. این اتفاق ناگوار است و همین اتفاق است که کپی محض را همان‌قدر منفور می‌کند که کپی ناقص و بی‌خردانه را، اتفاقی که شاید در کالج دماوند نیز کمابیش افتاده باشد.

در انتها بد نیست اشاره‌ای نیز به سردر و دیوارهای محوطه‌ی این کالج نماییم. این سردر طراحی شده، با اینکه از فرمی اکسپرسیونیستی و نزدیک به بلندپروازی‌های اریک مندلسون دارد، اما از جنس آجر است و با کاشیکاری فیروزه‌ای و پنجره‌های مشبک، خود را متعلق به ایران معرفی می‌نماید. شخصیت نزدیک این سردر به بناهای مجموعه می‌تواند درسی برای نوآموزان معماری باشد و این نکته را یادآوری کند که سردر حتماً نباید از بتن مسلح باشد. همچنین اینگونه برداشت می‌شود که این سردر، بسیار مؤدبانه در برابر فرهیختگان دانشگاهی ایستاده است ــ نه همچون غولی فریادکنان یا قد علم کرده که تنها بخواهد هیبت خود را نمایش دهد. دیواره‌ی شرقی این سردر در تاریخ معماری ایران، نمونه‌ای ندارد و منحصربه‌فرد است. این دیوار محدب آجری با درپوش آبی رنگ خود، با اینکه بسیار متراژ اندکی دارد، بی‌نظیر است. دیوارهای محوطه‌ی دانشگاه نیز از فرمی مارپیچ برخوردار هستند که در تورفتگی‌ها با کاشت درخت، فضای عبوری از کنار کالج را دلنشین نموده است. افزون بر این، در بخش‌هایی، دیوار صاف می‌گردد و با نصب نرده‌هایی، کالج دماوند جلوه‌ها و پرسپکتیوهایی از خود را به عابران نمایش می‌دهند. اکثر مواقع این جلوه‌ها همان احجام استوانه‌ای قدرتمند می‌باشند. ریتم به وجود آمده از این وضعیت در بدنه‌ی دیوار، مسیر عبوری از کنار کالج را به مسیری دلپذیر بدل می‌نماید.



تصویر بالا: کتابخانه و سالن اجتماعات کالج؛ تصویر پایین: کلیسا گریک ارتودکس اثر فرانک لوید رایت که ممکن است حتی این بنا مورد الهام قرار گرفته باشد. [Weintraub, 2008: 36]

[Retrieved July 3, 2017. From https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/002//Frances_M._Gray.jpg]

[Retrieved July 3, 2017. From https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/112//President_D._Ray_Heisey.jpg]

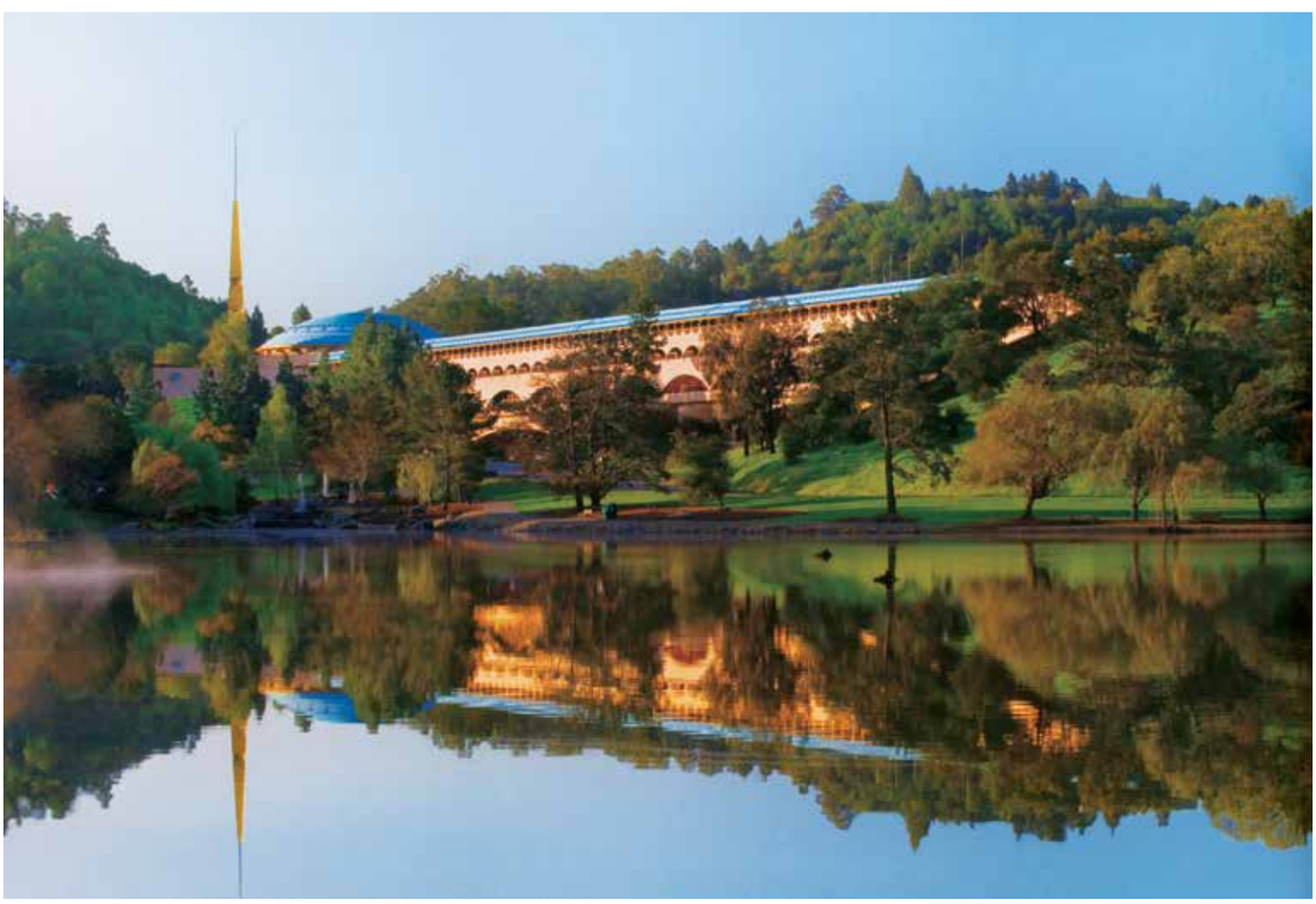
↑ ↖ مدیران کالج در حین ساخت بنا

[Retrieved July 3, 2017. From http://www.khalvatememar.com/FA/Album/1/]

[Retrieved July 3, 2017. From https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/33/b/Damavand_College_in_1975.jpg]

[Retrieved July 3, 2017. From https://en.wikipedia.org/wiki/File:Damavand_College_in_1977.jpg]

↑ ↖ ↖ تصاویر قدیمی از بنا در حین ساخت



تصویر بالا نمای اصلی ساختمان کالج است که منبع الهام آن در تصویر پایین، مرکز شهری مارین کانتی اثر فرانک لوید رایت می‌باشد. [Weintraub, 2008: 274-275] ↑

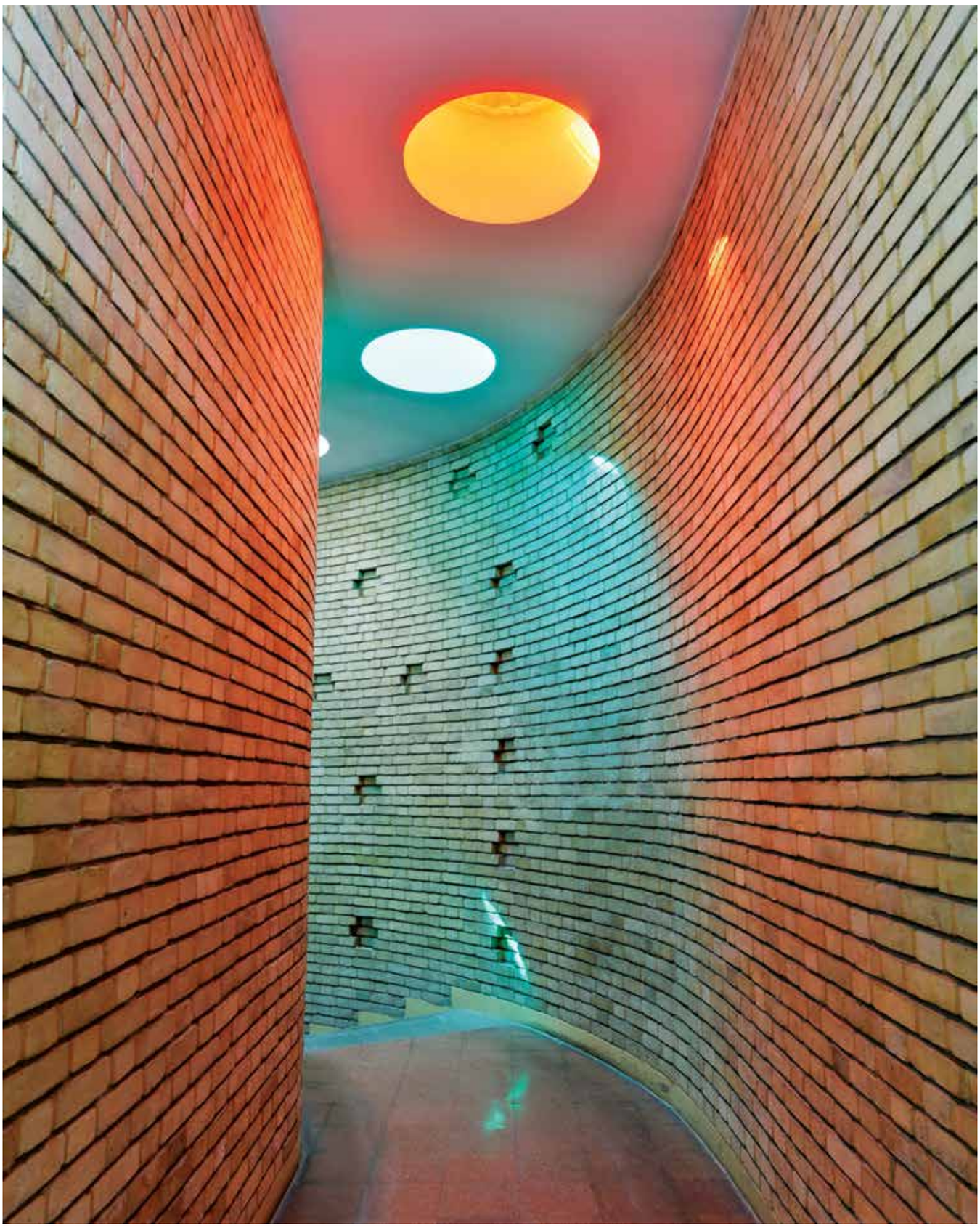
↑ ↖ جزئیاتی از سردر ورودی

نمای پشت سردر

نمای پشتی کتابخانه و سالن اجتماعات

نمای پشتی کتابخانه

تصاویر این دو صفحه: **تولید فضای با کیفیت داخلی به وسیله‌ی دقت در نورهای طبیعی، مصالح و اجرای نهایی**



منابع

• معرفت، مینا (۱۳۹۲). بنیاد فرانک لوید رایت و معماری ایرانی، ترجمه‌ی هانی ابطحی. نشریه‌ی معماری و فرهنگ، سال پانزدهم، شماره‌ی ۵۲. صص ۶۴-۵۹.

• Lloyd Wright, Frank (1953). *The Future of Architecture*. New York: Horizon press. pp. 54-57.

• Weintraub, Alan (2008). [Image]. *Frank Lloyd Wright*: *The Buildings*. New York: Rizzoli.

طراحی داخلی

او فقط یک اکسپرسیونیست سازه نبود: درنگی بر مبلمان و آثار طراحی داخلی ارو سارینن

تحریریه‌ی هنرمعماری

طراحی داخلی: دروازه‌ای برای فرار از کُمای فرمالیسم سنتی!

در اینکه معماری معاصر ایران در توهم فرمالیسم مانده است، تردیدی نیست. گرچه این وصف حالِ بخشی از معماری ایران است که پیدا و پنهان، چه بخواهند و چه نخواهند، چه باشند و چه نباشند، درست یا غلط، می‌توانیم فرمالیسم بخوانیم؛ بخشی دیگر که به کسی پاسخگو نیستند و تحت لفظ معظم «مهندسین مشاور» یا به صورت زیرزمینی با دفاتر غیرقانونی فعالیت می‌نمایند، نماند! بخشی که هنوز معماری را تا حد حلِ صِرف عملکرد باقی گذاشته‌اند و اساساً لزومی بر توسعه‌ی مرز معماری نمی‌بینند! به‌هرحال، ما در کُما هستیم؛ جهان در حال تدوین مرزهای جدید است و ما در کُما به سر می‌بریم. کُمایی که غایت معماری را فرمالیسم می‌داند اما واقعیت این است که غایت معماری، فرمالیسم بود. بیش از ۱۰۰ سال پیش، غایت معماری در ابتدای راه خود بود و فرمالیسم را راه نجات معماری می‌دید، اما حتی در آن دوره هم فرم مسئله‌ی اصلی همه‌ی معماران نشد و خیلی زود عمر آن دیدگاه به سر آمد. جالب‌تر آنکه، حتی پست‌مدرن‌ها هم فرمالیست نیستند ــ این برداشتی است که ما از آنها داریم. در واقع این تنها چیزی است که ما از آنها درک می‌کنیم. اگر مبانی نظری معماران پست‌مدرن را بخوانیم، حتی آنجا هم متوجه نوعی زمینه‌گرایی انتقادی می‌شویم که مطلقاً معماری را تا حد فرمالیسم ذلیل نمی‌داند. هر مکتب و تفکری آداب و معنویاتی دارد، اندیشه‌ی فلسفی دارد و در پس این نظریات است که خود را توجیه و موجه می‌کند. فرمالیسم در جهان امروز چه توجیهی جز روشی برای اقناع کافرمای ظاهربین دارد؟ امروز، هر کسی برای خود، تئوری و سبک هنری دارد! پرطمطراق بودن، این روزها چیز عجیبی نیست، هرکسی می‌تواند شعر بنویسد، اما باید از این روش‌های توجیه گذر کرد و به عمق حقیقت معماری وارد شویم.

متأسفانه برداشت ما از معماری سنتی خودمان نیز برداشتی فرمال بوده است. ما خط مبانی نظری و معنویت‌گرایی و انسان‌گرایی معماری سنتی خود را نمی‌بینیم، روش خوانش معماری سنتی خود را نمی‌دانیم و آن را همچون ابژه‌ای قابل تکثیر تلقی می‌کنیم، اما از اسم آن دفاع می‌کنیم. نباید در این مسیر نیز دچار تخطئه شویم و از کاه کوه بسازیم و به قول معروف، شعار هنر نزد ایرانیان است و بس سر دهیم؛ یا یک جزء معماری را به لطف محصول دوران اسلامی بودن، گل سرسبد معماری و اندیشه‌ی معماری جهان بدانیم.

اگر بخواهیم از این کُما بیرون بیاییم، باید راهی منطقی، علمی و درعین‌حال دارای شایستگی‌های هنری پیدا کنیم. به نظر می‌رسد طراحی داخلی، خصوصاً با رویکرد مدرن به عنوان یک مکتب، آنچنان که باید به ما ایرانیان معرفی نشده و این همان راه حل پیشنهادی است. این معماری، پتانسیل رهایی ما را از رکود فکری و اقتصادیِ موجود را دارد. قطعاً تاریخ طراحی داخلی بیش از معماری قدمت دارد و ما در این حوزه نیازمند کار پژوهشی هستیم. در این یادداشت با بررسی آثاری از دوران مدرن معماری جهان، حداقل به زعم تاریخ‌شناسان معماری، مرز انتقادی خود را که از فرمالیسم موجود شروع شده است، تا معنای درک ما از مدرنیته و خلأ بینشی معماران ایرانی در این وادی گسترش می‌دهیم.

نماد درک مردم از معماری

هرقدر که حکومت‌ها، نهادها، جوامع، افراد توانمند و هرکسی که قصد خودنمایی دارد، معماری را روش مناسبی برای تبلیغات خود بداند، نماد درک مردم از معماری را باید «طراحی داخلی» دانست. ما اگر می‌خواهیم درک کنیم مردم چقدر معماری می‌دانند، باید به طراحی داخلی خانه‌ها و دفاتر کار ایشان رجوع کنیم؛ باید اذعان کنیم که مردم ما طراحی داخلی را تا حد سلیقه و نیاز خود تنزل داده‌اند و این به دلیل کم‌کاری خود ما نیز هست. روزی که ارجاع کارهای طراحی داخلی به

→ ارو سارینن در محل کار همراه با همسرش

[Retrieved 5 July, 2017. From http://dedece.com/assets/media/uploads/e/e/eero%20saarinen%20(1).png]

حد کارهای معماری برسد، روزی که حرفه‌ی طراحی داخلی، دارای نظام، نهاد، سازمان، دانشگاه و آموزشگاه مشخص شود، آن روز، روزی است که ما مرز جدیدی در معماری خود تعریف کرده‌ایم. معماری امروز ما یک دست و یک پا ندارد و از این رو، معماریمان توان دویدن ندارد ــ اگر بدود بیشتر خنده‌دار جلوه می‌کند تا مؤثر! به این موجود ناقص باید علاقه‌ی وافر او به فرمالیسم معماری را نیز اضافه کنیم. ما فکر می‌کنیم با فرمالیسم، بخش اعظم مشکل متقاعد کردن کارفرما را حل کرده‌ایم. البته این نظریه تا حدودی درست است، زیرا او فرم را بهتر از فضا می‌فهمد و تنها فرم را می‌خواهد. اما این رسالت معمار است که وی را آموزش دهد و قانع کند. متأسفانه اوضاع اقتصادی و اجتماعی بهانه‌ای شده است تا همه از زیر بار این مسئولیت، شانه خالی کنیم. حقیقت این است که ما خودمان هم معلمان خوبی نیستیم!

جامعه همانند مریضی است که از مرض خود اطلاع ندارد. جامعه، چون فرد آتش گرفته‌ای است که از ترس سوختن، دیوانه‌وار می‌دود، لیکن این دویدن موجب شعله‌ورتر شدن آتشی که بر جان او افتاده می‌گردد. او بهانه‌هایی هم در دست دارد، بهانه‌هایی مثل ایجاد سرپناه. این رسالت ماست که وی را با طعم معماری، به معنای فرصتی برای زندگی بهتر آشنا کنیم. این وظیفه‌ی ماست که او را از منجلاب سنت‌های غلط و اشتباه و عقاید قدیمی نجات بخشیم. این ما هستیم که باید او را از دو پرتگاهِ فرمالیسم سنتی و فرمالیسم امروزی که بوی خودنمایی و عقده‌گشایی می‌دهد، نجات دهیم. ما باید مردم را با زندگی، تفکر، معماری و طراحی داخلی مدرن آشنا کنیم. این تأکید بر مدرن دقیقاً به معنای لفظ کلمه‌ی مدرن است: مدرن به معنای تفکر عقلانی، انسان‌محوری، آزاداندیشی و انسان آگاه به دانش تکنولوژیک و انواع سواد رسانه‌ای، ارتباطاتی، مالی، تحلیلی، سلامتی، بوم‌شناختی و مسلط بر محیط به لحاظ روانی. انسانی که با آچار آشنا است و می‌تواند خود و محیط پیرامونیش را کنترل کند؛ انسانی که سواد بصری دارد و درکی از زیبایی هنر دارد: این انسان، مدرن است. راه رهایی از کُمایی که در آن به سر می‌بریم، مدرن شدن خودمان و مردم است. فرمالیسم ریشه دوانده زیرا تفکر مدرن عقب نشسته است. باید خوشحال باشیم که چتر آموزش عالی در کشور گسترده شده و باید بیش از پیش راضی باشیم که سطح ارتباطات در کشور در حال رشد است؛ آموزش عالی و ارتباطات گسترده نطفه‌های تشکیل جامعه‌ی مدرن هستند. هرچند اینها هنوز نابالغ هستند و زردی آنها، بیش از طلایی درخشان آن به چشم می‌آید. اما آن حرکت عظیم مدرنیزاسیون مردم و شکل‌گیری جامعه‌ی مدنی آغاز شده است. ما معماران باید در این راه همراه شویم و مردم را از بخش مربوط به خودمان، یعنی مزایای مدرنیته در معماری آگاه سازیم. اگر مدرنیزاسیون، حقیقی و ریشه‌ای باشد ــ چه از جانب اندیشه‌ی معمار، چه رسم‌الخط او، چه رفتار او و چه از جانب طلب مردم از او ــ آنوقت بسیاری از مشکلات اجتماعی و زندگی شهرنشینی ما نیز حل می‌گردد.

طراحی داخلی دوران مدرن: زیبای خفته!

طراحی داخلی تاکنون همچون هر دانش دیگری، دسته‌بندی و سبک‌شناسی‌های متعددی به خود دیده است. منظور من از طراحی داخلی دوران مدرن، دقیقاً پروژه‌های داخلی‌ای است که توسط معماران مدرن، در دوران مدرن و با نگاه مدرن طراحی شده است. البته ممکن است اثری امروزی نیز با نگاه مدرن، کار شود و این ایرادی ندارد. ما تعمداً، روی مسئله‌ی زمان عصر مدرن تأکید می‌کنیم تا بار مقایسه‌ایِ یادداشت افزایش یابد؛ یعنی مخاطب آگاه باشد که راهی که غرب در مدنیزاسیون امروز خود طی نموده، چه زمانی آغاز شده، چگونه طی شده، چه پارامترهایی داشته و چرا امروز به لایه‌ی عمیق‌تری رسیده است. چرا ما نمی‌توانیم و نباید بدون طی این لایه‌های بالایی، وارد لایه‌های عمیق‌تر معماری بشویم و اگر با اصرار وارد شویم ــ البته تا حدودی توسط برخی جریانات معماری وارد شده‌ایم که دغدغه‌ی نوگرایی، نه برای سعادت مردم، بلکه برای فریب آنان به بهانه‌ی نووارگی و کسب منافع اقتصادی دارند ــ چه خطراتی ما را تهدید می‌کند.

یکی از موانعی که بر سر راه درک ما از معماری مدرن قرار گرفته است «نبود ارتباطات پیوسته و عمیق»، خصوصاً در زمانی است که غرب، راه مدرنیزاسیون را طی می‌کرد. ما با تأخیری چند دهه‌ای معماری مدرن را شناختیم و آنگاه به سبب تفاوت زبان، برداشتی سطحی و بسیار اشتباه داشتیم. مثلاً معماری مدرن را معماری‌ای سفید و عاری از تزئینات خواندیم بدون اینکه از خود بپرسیم چرا و حتی فراتر، نگاه انتقادی داشته باشیم که ذات مدرنیته است و اینکه با فرض درست بودن این گزاره، اگر قرار است تزئینات حذف شوند، چه چیزی جایگزین می‌گردد و یا چه چیزی را جایگزین کرده‌اند. ما در واقع به نوعی، بین فارسی و عربی و فرانسه در کشمکش بودیم که زبان انگلیسی نیز به آن اضافه شد! حال بماند که آلمان‌ها نیز با زبان خود بار تکنولوژیکی مدرنیته را به دوش می‌کشیدند. امروز به مدد شبکه‌ی جهانی وب، حتی اگر تمام مرزها بسته باشند، باز هم فضا برای مطالعه‌ی غرب تا شرق مهیا است. ارتباطات، پیوسته در جریان هستند؛ آنقدر که برخی معتاد ارتباطات شده‌اند. زبان انگلیسی نیز حداقل در بین اهل حرفه بیشتر جا افتاده است. راه مسافرت و بازدید حضوری نیز هموارتر گردیده است. بنابراین اگر اکنون هم به برداشت سطحی از غرب اقدام کنیم، حقیقتاً دو دهه‌ی دیگر معماری ما در مکتب جهانی معماری، از مسائلی صحبت می‌کند که برای جهان خاطره شده است. ما باید ابتدا درک خود را افزایش دهیم و کم‌کم وارد فضای نووارگی شویم و در ادامه، اقدام به طرح نظرات و عقاید خود کنیم: نه باید زودتر از درک نسبی از روش فکر جهان، با او به صحبت نشست و نه آنقدر دیر و با تردید زیاد وارد شویم که دیگر از قطار جهانی جا مانده باشیم. عقلانیت مدرن، یعنی همین موضوع طراحی داخلی را آنگونه که بوده ببینیم و نکوشیم از ادغام آن با سنت ایرانی اسلامی، موجودی جدید خلق نماییم. این موجود برای آینده‌ی مردم، مردمی که در حال مدرن شدن هستند، فایده‌ای ندارد و تنها موجب زیان بیشتر و عقب‌ماندگی خانمان‌براندازتری می‌شود. در ادامه به تحلیل و نقد آثار طراحی داخلی ارو سارینن، جدا از معماری اکسپرسیونیست جذاب و فوق العاده‌ی وی، خواهیم پرداخت.

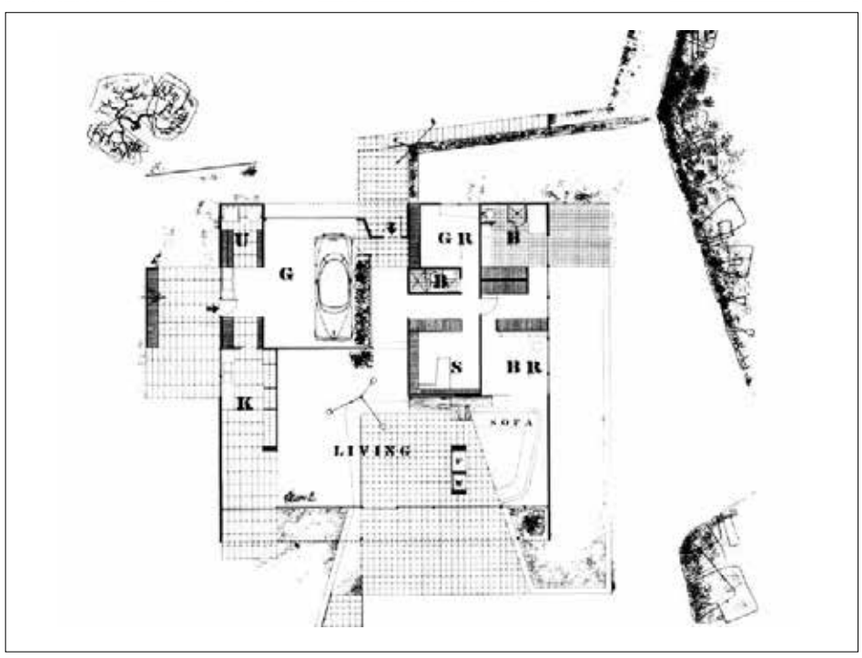
ارو سارینن: محکوم به اکسپرسیونیست سازه‌گرا بودن

ارو سارینن، معمار شهیر فنلاندی‌الاصل، ساکن آمریکا بود. او را به دلیل سازه‌های ورزشی، کلیساها، فرودگاه‌ها و ترمینال‌های هوایی که ساخته است اکسپرسیونیست تندیس‌گرا که سازه را می‌فهمد برچسب زده‌اند؛ اما او یکی از بازماندگان عصر طراحی داخلی مدرن برای ایرانیان است ــ کسی که حتی برای خود آمریکایی‌ها نیز کمی ناشناخته باقی ماند، به نحوی که مدال طلای

صندلی و زیرپایی رحِمی [Pierluigi, 2009: 24]

انجمن معماران آمریکا را پس از فوت او، با سرافکندگی تمام به خانواده‌اش اهدا کردند. هرچند آثار دولتی و تندیس‌های بتنی او برای پیشبرد مرز معماری در آن دوران، بسیار مؤثر بود، اما نباید از استعداد مطلق سارینن در طراحی و معماری داخلی غافل ماند.

از نخستین آثار او، خانه‌ی مطالعه‌ی موردی شماره‌ی ۹ است که با همکاری ایمز انجام شد. این خانه محصول سال ۱۳۲۳ تا ۱۳۲۷ خورشیدی (برابر با ۱۹۴۵ تا ۱۹۴۹ میلادی) است. اگر به دکوراسیون و مصالح این خانه بنگریم، متوجه عمق تعهد او به جریان جهانی مدرنیته می‌شویم. تلاش در جهت خلق یک پروتوتایپ برای معماری مدرن در این اثر به خوبی مشهود است. استفاده از مزایای صنعتی سازی و طراحی فضای ناب و خالص مدرن از جمله کوشش‌های سارینن در این طرح می‌باشد. تعهد و خلاقیت سارینن، تنها در بناهای مسکونی تک واحدی یا ویلاهای خصوصی نبود. او در بین سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۸ خورشیدی (برابر با ۱۹۴۸ تا ۱۹۵۶ میلادی) مرکز فنی جنرال موتورز را طراحی و اجرا نمود. در این طرح، موضوع اکسپرسیونیستِ دوستدار بتن به کلی فراموش می‌شود. طراحی داخلی بنا فرصتی برای تجربه‌ی مصالح جدید در معماری بود، خصوصاً اینکه مدیران جنرال موتورز دوست داشتند تأکید کنند که این مرکز تحقیقاتی آینده را ترسیم می‌کند. حتی طراحی پلکان مارپیچ داخلی این بنا با فولاد استیل ناب و با زیبایی تفکر مهندسی مدرن تهیه شده است. یکی دیگر از آثار بسیار شاخص سارینن در طراحی داخلی نمازخانه‌ی کریسگی می‌باشد که دقیقاً در جوار سالن اجتماعات کریسگی واقع است. این مجموعه در دانشگاه MIT قرار دارد. خنده‌دار است که همیشه در معرفی سارینن و آثار او در کریسگی، همگان از سالن اجتماعات بزرگ، سازه‌گرا و تندیس‌وار او صحبت کرده‌اند، اما کسی از نمازخانه‌ی آجری و بسیار معنوی او حرفی به میان نیاورده است. این دو بنا در سال‌های بین ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۷ خورشیدی (برابر با ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۵ میلادی) طراحی و اجرا شدند. در همان زمان افتتاح بنا، برخی به سادگیِ بیش از اندازه‌ی فرم‌ها، متضاد بودن با طبیعت اطراف و دلگیر و تاریک بودن آنها اشاره کردند، اما ما امروز می‌دانیم که برخی از این اشکالات جزء محاسن کار هستند. فرم آجری و استوانه‌ای نمازخانه به وسیله‌ی مناره‌ی عجیب و غریبی که بر روی آن است، باعث ایجاد پرسش در ذهن بیننده می‌شود. هری برتویا (Harry Bertoia) نیز یک اینستالیشن فلزی برای محرابه‌ی اثر طراحی کرد که سارینن با زیرکی تمام آن را با نورگیرهای طبیعی سقف ترکیب کرد. نورگیرهایی که امروز توسط صفحات مشبک فلزی پوشانده شده‌اند تا بنا آسیب فیزیکی نبیند. آجر و نور و چوب، طراحی داخلی این اثر را شکل می‌دهند. سارینن در این اثر به گرم بودن فضا و حس خودمانی نمازخانه برای دانشجویان بیش از هرچیز دیگری اهمیت داده است. این آثار نشان می‌دهند که در خوانش سارینن باید بار دیگر دقت کنیم و طراحی داخلی‌های او را مورد بازبینی قرار دهیم. او در حوزه‌ی طراحی مبلمان نیز تجاربی داشت. معروف‌ترین اثر او صندلی رَحِمی بود. او در باب مبلمان مدرن، صراحتاً ابراز کرده بود که مبلمان مدرن می‌تواند بدون از دست دادن گزندگیِ معاصر بودن، اتفاقاً خیلی هم آسوده و راحت باشد. ارجاع به رحِم در نام این صندلی، چنانچه خود سارینن خاطر نشان کرده، انعکاسی است از فراگیر شدن روانکاوی در فرهنگ عامیانه‌ی سال‌های پس از جنگ. معمار بر این نکته تأکید نموده، کسانی که روی این صندلی می‌نشینند، به‌خصوص خانم‌ها، باید احساس جمعیت خاطر داشته و قادر به تمدد اعصاب باشند. این صندلی از یک پوسته‌ی فایبرگلاس رویه‌دوزی شده که بر روی چهارپایه‌ی فولادی با روکش کروم قرار گرفته، تشکیل شده است: نگاه، مصالح، تکنیک و محصولی مدرن که برای سال ۱۳۲۹خورشیدی (۱۹۴۷ میلادی) خیلی آوانگارد بوده است.



تصاویر این دو صفحه: **خانه‌ی مطالعه‌ی موردی شماره‌ی ۹**

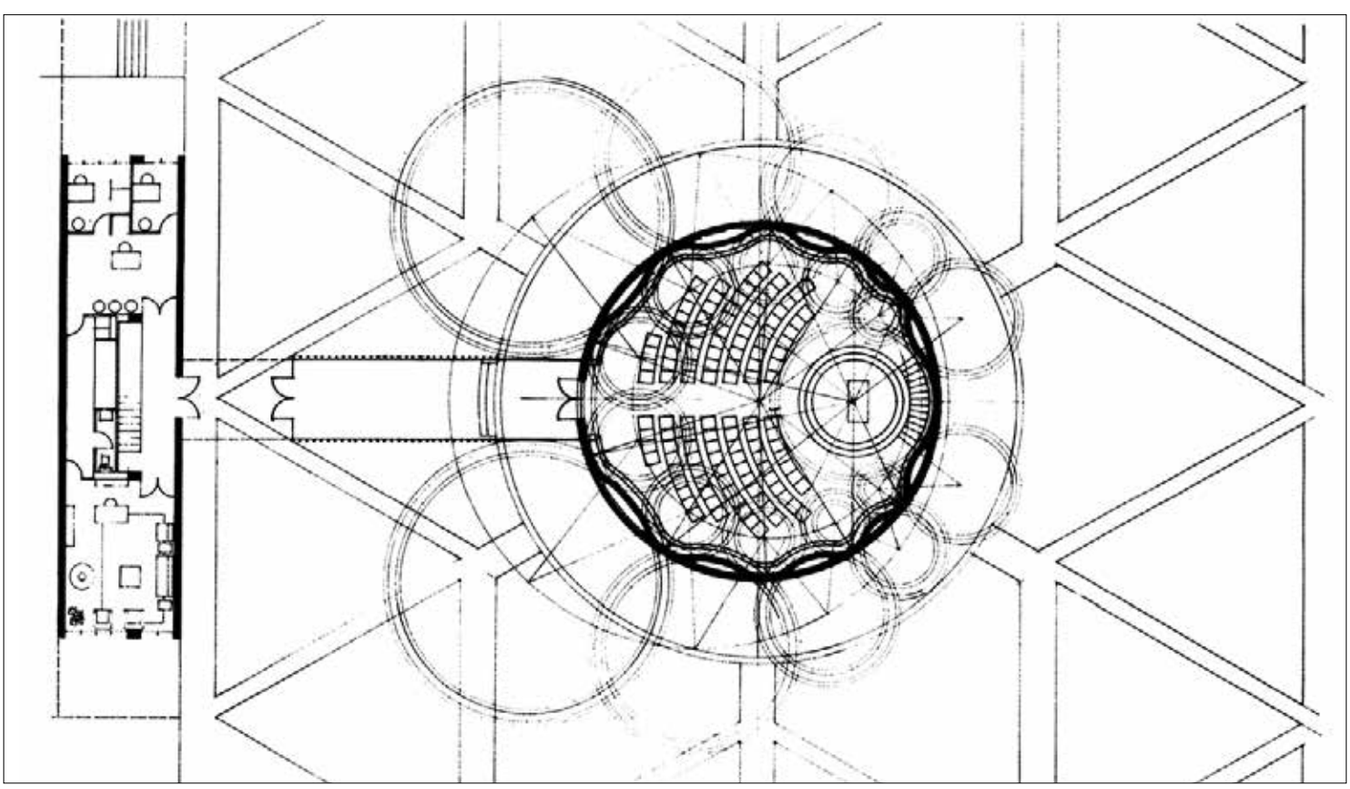
[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Pierluigi, 2009: 21-23]

[Retrieved 8 July 2017. From https://www.flickr.com/photos/mishpo/3659654141]

[Retrieved 8 July 2017. From https://www.pinterest.com/pin/243264817348123755/]

تصاویر این صفحه: **مرکز تحقیقات جنرال موتورز، میشیگان، آمریکا**

تلألؤ نورپردازی‌ها بر دیوارهای داخلی نمازخانه



تصاویر این صفحه: **سالن اجتماعات و نمازخانه‌ی کریسکی، ماساچوست، آمریکا**

[مأخذ تصاویر این صفحه: Pierluigi, 2009: 40-41]

خانه‌ی ایروین میلر کاری از ارو سارینن، ۱۳۳۱ تا ۱۳۳۵ خورشیدی

↑ ↟ آقا و خانم میلر در خانه‌شان

↑ ↟ [Retrieved 8 July 2017. From http://www.imamuseum.org/page/miller-family]

این اثر برخلاف برداشت عمومی از او (اکسپرسیونیست سازه‌گرا)، ویلایی بسیار ضدفرم است که به سادگی در کولومبوس، ایندیانا، به نام صاحبان آن، خانم و آقای میلر شناخته می‌شود. کل اثر چیزی نیست جز مکعبی مستطیل و کشیده شده در سطح زمین. اثر از مدول ۷۶×۷۶ سانتی‌متر سازمان یافته و در نهایت، مستطیلی به ابعاد ۳۰×۳۶ را پوشانده است. شانزده ستون فلزی چلیپایی، سقف مسطح بنا را نگه داشته‌اند. کنسول سقف به میزان ۱/۵۰ سانتی‌متر، دورتادور اثر اجرا شده است. در این اثر، معمار از همراهی معمار داخلی، الگزاندر جیرارد (Alexander Girard) و معمار منظر، دَن کایلی (Daneil Kiley) بهره برده است.

این اثر به زبان ساده در امتداد سنت خانه‌سازی‌های میس ون درروهه است. به نظر می‌رسد سارینن هم تمایل زیادی به فرمالیسم مرسوم در آن عصر نداشته است ــ برخلاف چیزی که بعدها در آثار دولتی از او می‌بینیم. این اثر از نخستین آثاری بوده که او مستقل از پدر، خود، طراحی و اجرا نموده است. اگر میس، با حذف مسئله‌ی فرم، به جزئیات و مصالح ناب و خالص در آثار خود می‌پرداخت، سارینن به کیفیت فضای داخلی، سادگی سازه‌ای و رعایت هندسه‌ی ناب توجه نشان می‌داد. اگر معماری مدرن را به واقع‌بینانه‌ترین حالت خود تبدیل کنیم، به دو اصل بنیادین برمی‌خوریم: نخست، طراحی ساده (Simple Design) و دیگری، تکنولوژی بالا (High Technology). با این معیار اثر سارینن تا حد بسیار زیادی به معماری مدرن نزدیک شده است. قطعاً همان‌گونه که مشهود است این اثر به واسطه‌ی برخی تزئینات آسیایی و آمریکای جنوبی‌اش که سلیقه‌ی کارفرما بوده است، کاملاً مدرن سفید به معنای ناب کلمه‌ی پوریسم نیست؛ گرچه بررسی خیلی از آثار طراحی داخلی مدرن این تفکر غلط را رسوا می‌کند که مدرن باید حتماً سفید و ساده باشد. این شیوه‌ای است که به علت اوج گیری مینیمالیسم به وجود آمد. ناگفته نماند همان‌طور که هنوز هیچ جامعه‌ای صد در صد مدرن نشده و حتی مدرن‌ترین جوامع هم اسیر مشکلاتی هستند، معماری صد در صد مدرن واقعی هم بسیار سخت به منصه ظهور می‌رسد.

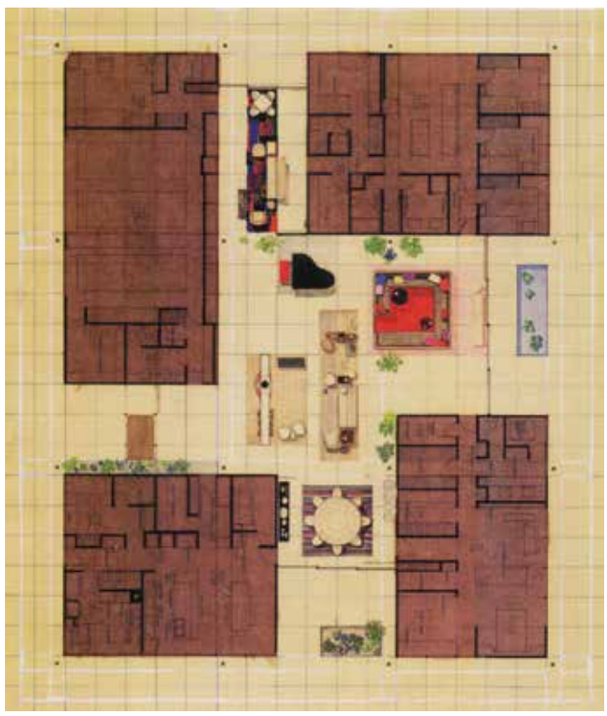
در این اثر، بحث سقف به معنای جان کلمه، با هشت خط معماری که در واقع تیرهای بین شانزده ستون هستند، حل شده است. سارینن هرچه داشته در زیر این سقفِ تقریباً معلق انجام داده است. او نخست فضاها را به دو دسته‌ی عمومی و خصوصی تبدیل نموده است. دسته‌های خصوصی در چهار مکعب در چهار گوشه‌ی زیر سقف، با آرایشی پروانه‌وار و در حال گردش قوام یافته است. سپس بین این چهار مکعب به فضای عمومی اختصاص یافته است. بدون هرگونه قضاوت و پیش‌داوری باید اذعان داشت که این الگو برای معماران ایرانی یادآور الگوی خانه‌های چهار صفه در شهر زواره و در دل کویر ایران است. موضوعی که خود، جای پژوهشی جدی‌تر در معماری بومی ایران و نقش طراحی داخلی در شکل‌گیری فرم بیرونی آن را می‌طلبد. فرمی که همیشه سوژه‌ی تحقیقات ما بوده است، منتها بدون توجه به طراحی داخلی.

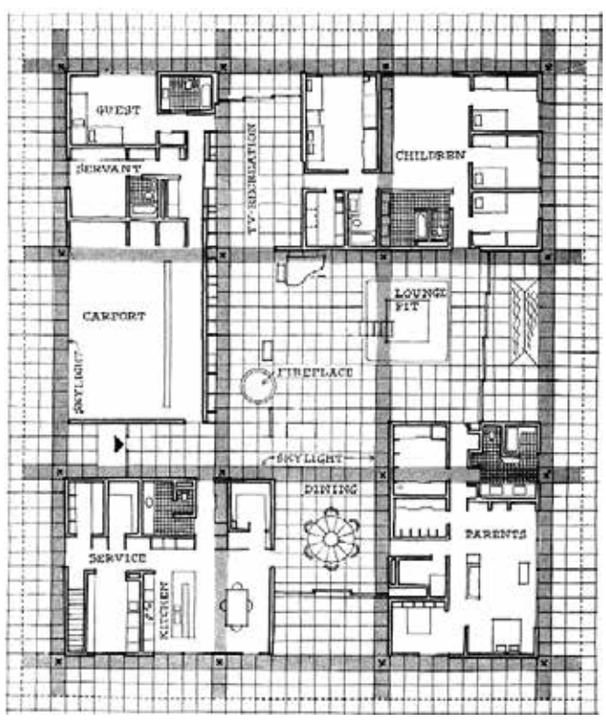
طرح فضای میانی، که چیزی شبیه آسیاب بادی شده است، بسیار بوروکراتیک می‌باشد. محورهای حرکتی ساکنین، خطوط راستی است که آنها را بین فضاهای خصوصی و در دل فضای عمومی جا می‌دهد. این تقسیم‌بندی مربع‌مستطیلی فضاها و این حرکت در بین عناصر کاملاً عقلانی، چیزی است که ما به صورت باورنکردنی در نقشه‌ی ایندیانا، ایالت محل سایت پروژه نیز می‌بینیم. البته ادعایی مبنی بر الهام گرفتن نیست، لیکن می‌کوشیم اعتراف کنیم که تمام جهان‌بینی آن اقلیم اینگونه بوده است ــ از تقسیمات سیاسی تا طراحی داخلی. حتی با دیدی اجتماعی‌تر، به راحتی قابل تشخیص است که این تقسیم‌بندی فضایی، به نوعی یادآور جهان‌بینی حکومتی آن اقلیم نیز می‌باشد. حرکت آزادانه، به اختیار و خلاقانه، ولی در چارچوب‌های تعریف و در قانون تصویر شده است؛ قانونی که ممکن است حتی حقیقی نباشد و بیشتر به صورت مجازی نوشته و اعمال گردد ــ منظور، قوانین اجتماعی و آداب شهروندی و شهرنشینی است. در اینجا هم مخاطب برای حرکت در فضا با مانع و علامت اخطاری مواجه نمی‌شود، اما مبلمان و حس فضایی، او را ملزم به حرکت در خطوطی می‌کند که معمار می‌خواهد.

معمار این بنا، در طراحی داخلی، نوعی ادبیات حرفه‌ای را مطرح می‌کند که به مخاطب خود همچون پزشکی راهکار ارائه می‌دهد. هرجا که معمار صلاح می‌دانسته نشستن به نفع مخاطب است، صندلی‌هایی که خود نیز اثر هنری هستند، چیدمان شده‌اند. هرجا که منظری باید دیده می‌شد، این امکان نیز مهیا شده است. اما شاه‌بیت این طراحی داخلی، فرورفتگی ناگهانی در دل فضای عمومی است. فضایی انقلابی و آشوبی که نه تنها در تراز خود که در رنگ و مبلمان خود نیز علیه کل خانه قیام می‌کند. همین خودسری این فضاست که آن را به نقطه‌ی عطف خانه تبدیل می‌کند. مرکزی در خانه که به لحاظ هندسی در مرکز نیست و می‌کوشد به یکی از نماهای خانه، با دیواری شیشه‌ای که دید به عمق باغ اطراف دارد، نزدیک شده و نگاه کند. من می‌گویم انقلابی و خودسر، اما باید ساده‌لوح باشیم اگر فکر کنیم که در طراحی این فضا، معمار عنان اختیار از کف داده و این هسته به طرح بی‌اختیار او اضافه شده باشد. سارینن در اینجا با زیرکی تمام، مخاطب خود را وادار می‌کند که به این کانون گرم خانوادگی دل ببندد و عاشق آن شود. کانونی که هر خانه‌ای لازم دارد. سارینن، نه تنها این نیاز را می‌شناسد که راه برآوردن آن در مخاطب خود را نیز می‌داند. چیزی که انسان‌گرایی معماری مدرن نامیده می‌شود. انسان‌گرایی‌ای که در خدمت اوست، اما حوصله و علاقه‌ای به گفت‌وگو با او ندارد. او دوست ندارد ساعت‌ها توضیح دهد و از مزایای کار خود بگوید، در واقع، ترجیح می‌دهد مخاطب، خود این گام آخر را امتحان کند، لذت ببرد، درک کند و قدر بداند ــ او کار خود را انجام می‌دهد و می‌رود؛ مثل یک تکنیسین، یک متخصص، یک پزشک، یک نفر که کار با ابزار را بلد است. شاید او همه‌ی خانه را جهنم می‌کند تا این بهشت قرمز و افتاده و فرورفته در دل زمینِ خانه به قلب تپنده‌ی آن تبدیل شود. مایه‌ی شگفتی است که این هسته‌ی کوچک، چنان انرژی‌ای در بر دارد. رنگ‌های به کار رفته در این هسته از کف‌ها و سقف مسطح و بسیار سفید و بدون تزئین بنا می‌گذرد و رنگ دیوارهای قفسه‌های کتابخانه را شکل می‌دهد. گویی رنگ‌های این هسته همچون اشعه‌ای تابناک به گوشه‌گوشه‌ی بنا تابیده شده و هر دیواری، تلألؤیی از آن مرکز داغ و رنگین خود را دریافت نموده است.

این اثرِ کمتر شناخته شده‌ی سارینن، خود، مانیفستی از طراحی داخلی مدرن است: با تکنیک، ساده در طراحی (پلانی ساده و مینیمال فقط با چند خط)، دارای نقشه و راهبرد در برخورد با مخاطب، بسیار آگاه نسبت به روان‌شناسی و عصب‌شناسی انسان، مطلع نسبت به فنون ساختمان‌سازی و البته کم‌سخن در گفتن از مزایای خود. جالب آنکه موزه‌ی هنر ایندیاناپولیس (Indianapolis Museum of Art) با تملک این ملک با همکاری بنیاد میلر، هزینه‌ای ده میلیون دلاری برای مرمت و احیای آن اختصاص داده است. این رفتار با یک ملک نه چندان مشهور نسبت به دیگر آثار سارینن، با رفتار ایرانیان در برابر ویلای نمازی اثر جو پونتی در تهران ، خانه‌ی شهر کرمان (که به کوشش رسانه‌ها و مسئولین محترم میراث فرهنگی استان کرمان در حال ثبت ملی شدن است) و سایر آثار معماریمان قابل تأمل است. ما در این یادداشت به جهت تمرکز بر طراحی داخلی، از تکمیل سفیدی این بنا و سرخی آن نشیمن با سبزی محوطه و باغ‌سازی ویلا که خود باعث شده آن را ویلا-باغ بخوانند، می‌گذریم.

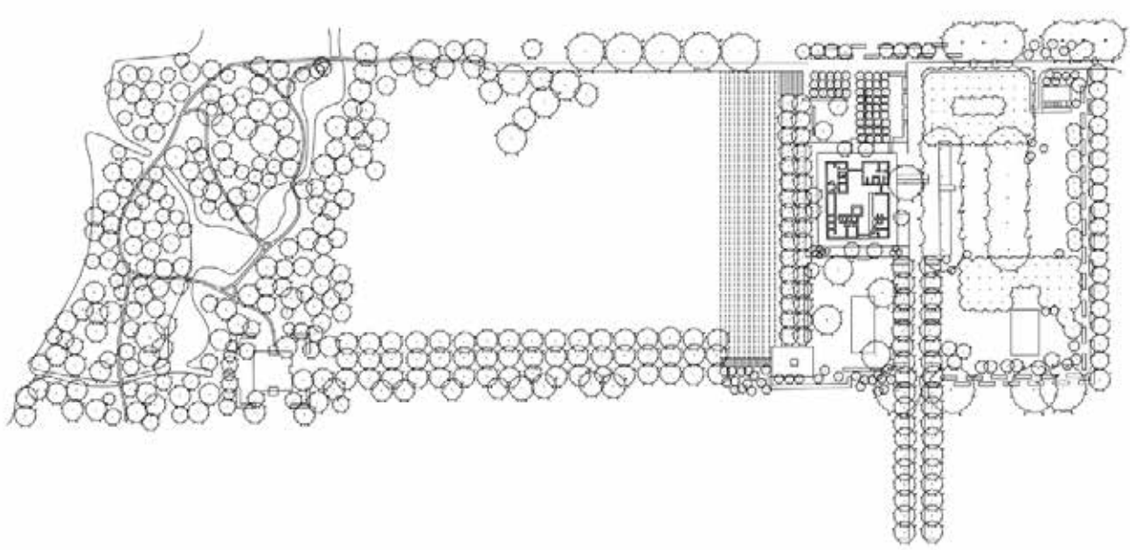
[مأخذ تصاویر این صفحه: Retrieved 8 July 2017. From https: //www.mcmdaily.com/the-miller-house]



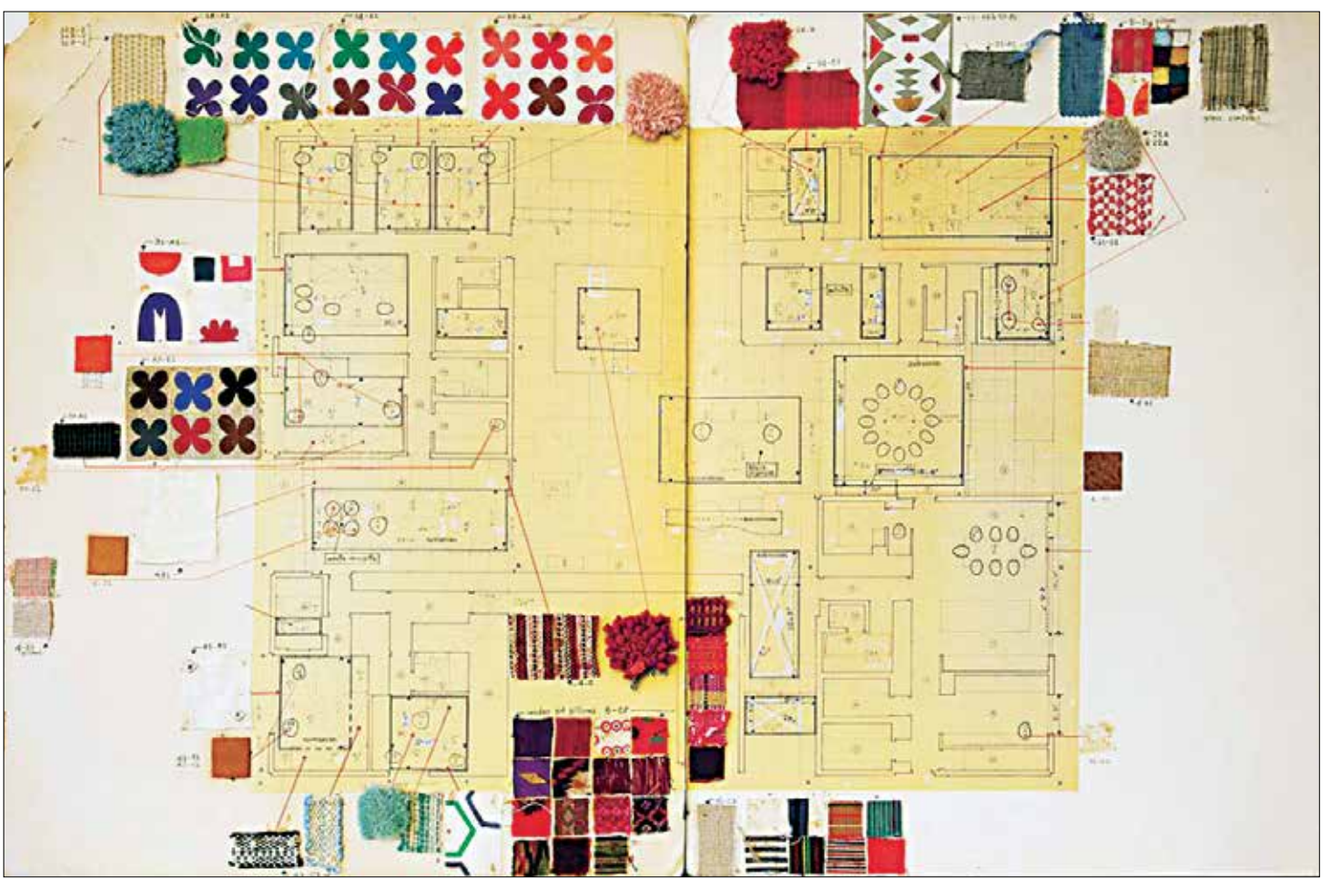


↑ [Pierluigi, 2009: 44]

↓↑ [Retrieved 8 July 2017. From https: //www.mcmdaily.com/the-miller-house]



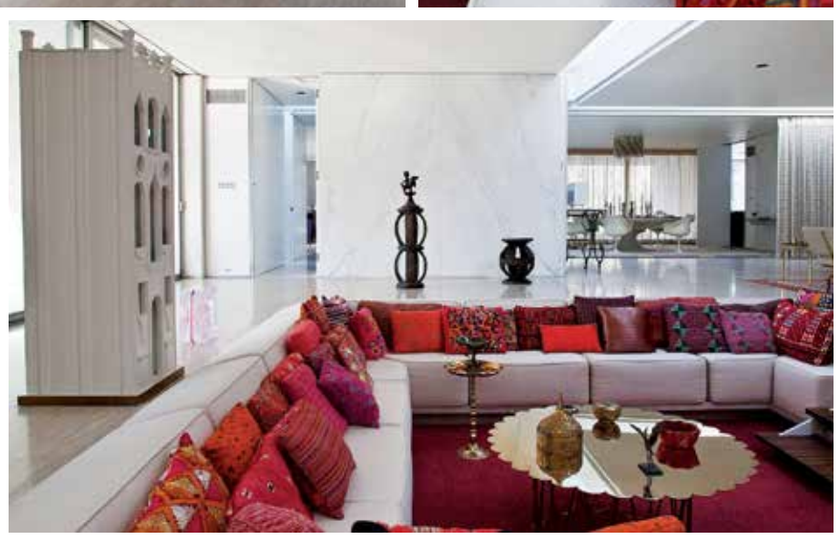
تصاویر این صفحه: **پلان مبلمان، پلان مشتمل بر تیرها و سایت‌پلان خانه‌ی ایروین میلر، ارو سارینن، ایندیانا**



کاتالوگ رنگ و بافت و جنس مصالحی که در طراحی داخلی به کار رفته است.

[Retrieved 8 July 2017. From https: //www.mcmdaily.com/the-miller-house]

[Pierluigi, 2009: 44]



[مأخذ تصاویر پایین: https://www.mcmdaily.com/the-miller-house .From Retrieved 8 July 2017]

[Retrieved 8 July 2017. From https://www.mcmdaily.com/the-miller-house]

[Pierluigi, 2009: 45]

[مأخذ تصاویر این صفحه: https://www.mcmdaily.com/the-miller-house [Retrieved 8 July 2017. From

منابع

• سرائینو، پی‌یرلوئیجی (۲۰۰۶). ارو سارینن، ترجمه‌ی علیرضا سیداحمدیان(۱۳۸۸). تهران: هنرمعماری قرن.

• گروه مؤلفان و ویراستاران (۱۳۹۶). روش‌های نقد و تحلیل بنا در معماری. تهران: هنرمعماری قرن. (منتشر نشده).

• Serraino, Pierluigi (2009). [Image]. *Eero Saarinen* (*1910-1961*): *A Structural Expressionist*. Köln: TASCHEN.

رُستُم در آتلیه‌ی دانشکده‌ی هنرهای زیبا، تهران، ۱۹۵۳ [Voskanian, 2014: 326]

معماران مدرن گرای ایران

آخرین امپراطور معماران ارمنی ایران

الهه مایانی

در اغلب اسناد موجود، تنها سه اثر در کشور سهم شف محبوب آتلیه‌ی هوشنگ سیحون و مدیر گروه نه چندان پر سروصدای گروه معماری دانشکده‌ی معماری دانشگاه تهران عنوان شده است: باشگاه ارامنه (۱۹۶۵)، مجموعه‌ی ورزشی باشگاه آرارات (۱۹۷۵-۱۹۷۰) و یک کلیسای کوچک (۱۹۸۷-۱۹۸۵) در جنوب شرقی مجموعه‌ی ورزشی آرارات تهران. اما ظاهراً کودکستان ارامنه‌ی تبریز (۱۹۶۸)، ویلایی تحت عنوان «خانه‌ی آخر هفته» (۱۹۶۵)، مرکز فرهنگی شوشی در آرتساخ (واقع در منطقه‌ی قره‌باغ ــ ۲۰۰۶) را نیز باید به این لیست اضافه نماییم. حتی بازسازی ساختمان روزنامه‌ی ارمنی آلیک دیلی (*Alik Daily*) در تهران، مرمت قره کلیسا (تحت عنوان رسمی کلیسای تادئوس مقدس که در سال ۲۰۰۸ در فهرست میراث جهانی یونسکو به ثبت جهانی رسید.) در سال ۱۹۷۵ و مرمت (شناسایی، زمین‌شناسی و رلوه‌ی بنا) کلیسای سرکیس مقدس (۱۹۸۵) و حتی بازسازی یک کلیسا در شمال ایران (۱۹۷۶) را باید جزء کارهای مرمتی او دانست. به غیر از این پروژه‌ها، طراحی یک مرکز فرهنگی در تهران (۱۹۷۹، احتمالاً مرکز نمایشی بوده است: Performance Center)، ترمینال اتوبوس شیراز (۱۹۷۹) و ساختمان زورخانه (۱۹۷۹) را که به سفارش بانک تجارت بوده است نیز جزء بناهای اجرا نشده‌ی او باید دانست. کلیسای سرکیس مقدس را باید کشف بی‌نظیر رُستُم دانست، زیرا او نخستین کسی بود که به معرفی این بنای کوچک و تهیه‌ی نقشه‌هایی از آن اقدام نمود و براساس مطالعات خود، قدمت آن را به ۱۷۵۰ پس از میلاد نسبت داد. رُستُم پس از حضور در ایالات متحده‌ی آمریکا با همکاری برادر خود، زاون، به انجام امور معماری مانند آپارتمان‌سازی، مراکز تجاری و اداری پرداخت.

رُستُم وسکانیان به دلایل نامعلومی، چندان برای ما آشنا نیست. او هم بنای عمومی ساخته، هم در دانشگاه فعال بوده و هم آثار فاخری در قالب بناهای شخصی خلق نموده است. شاید این ذات عصر او بوده است که همگی تمایل داشتند امروز برای ما، در پشت پرده‌ای از حجاب به عنوان یک راز باقی بمانند. حتی اعداد و ارقام زندگی این نسل نیز با راز گره خورده است. معتبرترین منبع علمی مطالعه‌ی این معمار با استعداد ــ که به حق او را «آخرین امپراطور» معماران ارمنی-ایرانی نامیده‌اند ــ مجلدی است که به تعدادی محدود در لس آنجلس آمریکا چاپ دیجیتال شده است. کتابی که به تعدادی از آثار معماری، نقاشی‌ها، مجسمه‌ها، مجموعه‌ای از آثار تجسمی (که او آنها را mixed media می‌نامید)، اسکیس‌ها و تصاویر شخصی وی پرداخته است. این کتاب به کوشش زارع آروشاتیان (Zareh Arevshatian) و با همکاری شخصِ رُستُم گردآوری شده بود. اما متأسفانه رُستُم هرگز محصول نهایی را به چشم خود ندید و پیش از انتشار رسمی آن، در ۲۰ مرداد ۱۳۹۲ به دلیل سرطان خون درگذشت. اتفاقی که نشر رسمی کتاب را هم برای همیشه به تاریخ سپرد. در این کتاب به پنج اثر معماری رُستُم به شرح باشگاه ارامنه، مجموعه‌ی ورزشی باشگاه آرارات، کودکستان ارامنه در تبریز، کلیسا و ویلای آخر هفته پرداخته شده است. هرچند اطلاعات ارائه شده، بسیار محدود و محتوای نوشتاری نیز حامل بار فنی معماری نیست.

رُستُم وسکانیان متولد ۱۹۳۲در تبریز است. او فرزند دوم مِلیک و آراکس وسکانیان بود. پدرش از عکاسان متبحر شهر بود که در مراسم‌های رسمی سران لشگری و کشوری حاضر می‌شد. پس از کوچ به تهران، به علت محدودیت‌های اعمالی بر ارامنه‌ی آن دوران، در محله‌ی شاه‌آباد و نزد یکی از بستگانشان سکنا گزیدند. رُستُم تا پایان جنگ جهانی دوم که محدودیت تحصیل ارامنه در مدارس عمومی لغو شد، در کلاس‌های خصوصی به تحصیل پرداخت؛ سپس در دبیرستان ماندگار البرز تهران، با واسطه‌گری پدرش با مدیران دبیرستان، ریاضی خواند و در سال ۱۹۵۲ دیپلم خود را دریافت نمود. در همان سال موفق به دریافت جایزه‌ای از سفارت ایالات متحده به علت عکاسی‌های خود گردید. در ۱۹۵۸ میلادی از هنرهای زیبای دانشگاه تهران فارغ‌التحصیل و به عنوان یکی از پنج فرد منتخب، بورس چهارساله‌ی دانشگاه هنرهای زیبای پاریس شد. جالب آنکه برای عزیمت به پاریس با خودرو اقدام نمود و این سفر دو ماه به طول انجامید و از یونان، ایتالیا (رقابت‌های المپیک تابستانی ۱۹۶۰) و سوئیس بازدید نمود. در ۲۸ سالگی وارد آتلیه‌ی زاوارونی (معمار فرانسوی:۱۹۹۱-۱۹۱۰) شد.

۱۹۳۴

۱۹۳۸

رُستُم با مادر و خواهرش، ۱۹۳۵

رُستُم در آتلیه‌ی لویی کان

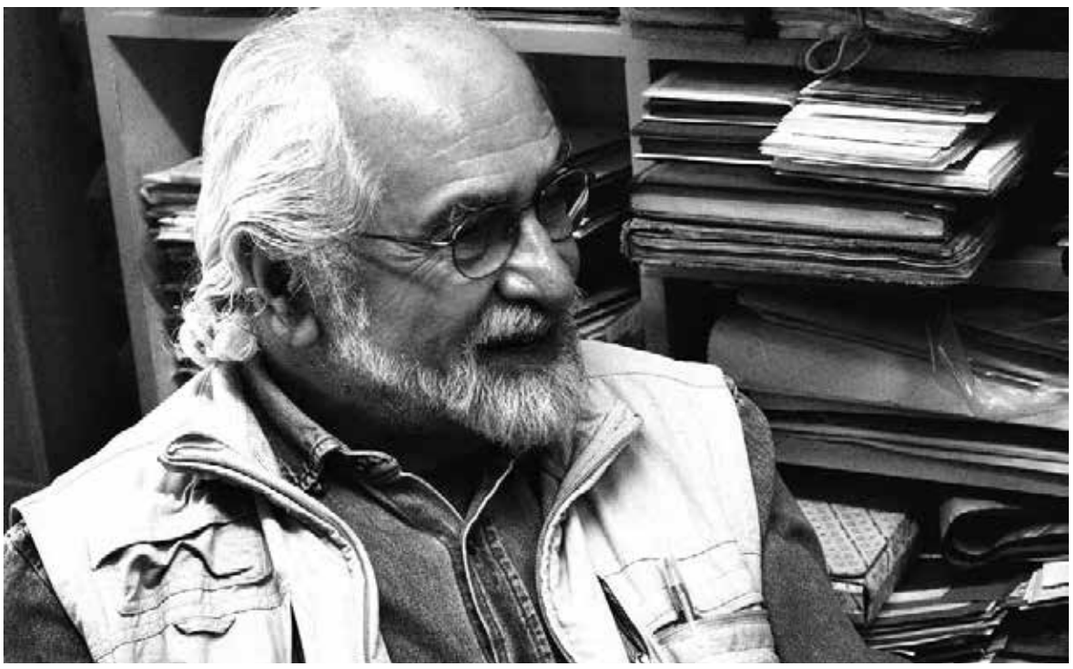
رُستُم در حین دریافت جایزه

رُستُم با خانواده، یکسال پیش از دریافت دیپلم

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Voskanian, 2014: 19-23, 197, 260, 323]

در سال ۱۹۶۲، در مسابقه‌ی بین‌المللی طراحی پاریس شرکت نمود و رتبه‌ی نخست را کسب کرد. وسکانیان مدرک D.P.L.G. خود را در سال ۱۹۶۴دریافت نمود. در همان ایام به تهران بازگشت و به عنوان دستیار هوشنگ سیحون مشغول به کار شد. در سال ۱۹۶۶ در بینال تهران به علت نقاشی‌هایش مدال طلا کسب نمود. وی بین سال‌های ۱۹۶۶ تا ۱۹۶۸ مشاور وزارت عمران بود و تحت عنوان فرصت مطالعاتی، مدت شش ماه از کشور خارج شد. ابتدا مدت سه ماه در پنسیلوانیای آمریکا بود و در آتلیه‌ی لویی کان (در سال ۱۹۷۳) به مطالعه، تحقیق و انجام امور معماری مشغول بود. در ادامه، سه ماه دوم را در انگلستان و فرانسه به مطالعه‌ی هنرهای زیبا پرداخت. او حداقل یک دهه در دانشگاه تهران مشغول به تدریس بود و حتی مدتی (۱۹۸۰-۱۹۷۵) به سمت مدیر گروه معماری دانشکده، منصوب گشت. او در سال ۱۹۷۹ در سمپوزیوم هنر و معماری ارامنه در ارمنستان شرکت و سخنرانی نمود. در سال ۱۹۸۰ دفتر کاری خود را تعطیل نمود و آثار متأخر او در این ایام، که پیش‌تر ذکر آن رفت، علی‌رغم تأیید مقامات، هرگز ساخته نشدند. او در سال ۱۹۸۳ برای برگزاری نمایشگاهی از آثار نقاشی خود عازم پاریس و نیویورک شد؛ سپس به ایران بازگشت و به اقدامات معماری و مرمتی مشغول شد. رُستُم، ایران را در سال ۱۹۸۷ ترک کرد. رُستُم وسکانیان در سال ۲۰۰۶ به ارمنستان سفر کرد و با تعدادی از دانشجویان دانشگاه تهران ملاقات و گفت‌وگو نمود. او در سال ۲۰۰۹ بدون سروصدای زیاد به ایران مراجعت نمود که در این سفر توسط افراد و مجامعی چون باشگاه آرارات و دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران مورد تقدیر قرار گرفت. در سال ۲۰۰۹ از دانشگاه دولتی معماری و ساختمان ایروان مدرک دکترای افتخاری خود را دریافت نمود.

رُستُم وسکانیان در طول عمر خود بیش از ۲۴ نمایشگاه نقاشی و آثار تجسمی به صورت تکی و گروهی برگزار نمود که برخی از آنها در گالری‌های مهمی چون زَروان، موزه‌ی هنرهای معاصر تهران و گالری گورکی (Gorky) نیویورک برگزار شدند. در برخی منابع تعداد آثار اجرایی رُستُم بیش از ۵۰ عدد عنوان شده است که تاکنون سند علمی معتبری از این موضوع در دست نیست. ولیکن این مسئله به دلیل همکاری رُستُم با برادران خود در ایران (پیش از انقلاب اسلامی) و آمریکا (پس از انقلاب اسلامی) چندان غیرمحتمل هم نیست. او کلکسیونی از اشیای هنری و عتیقه با قدمتی برابر قرن دوازدهم هنر اسلامی به این سو جمع‌آوری نموده بود. اکثر این اشیا از افراد و مجموعه‌داران خصوصی خریداری شده بود. بیش از ۲۰۰۰ قلم از این اشیا طی مراسمی رسمی در سال ۲۰۱۱ به موزه‌ی تاریخ ایروان اهدا گردید.



↖ آتلیه‌ی شخصی رُستُم

اصفهان، ایران؛ به ترتیب از چپ هوشنگ سیحون، محمد کریم پیرنیا، اوتلو زاوارونی و رُستم وسکانیان، ۱۹۷۰

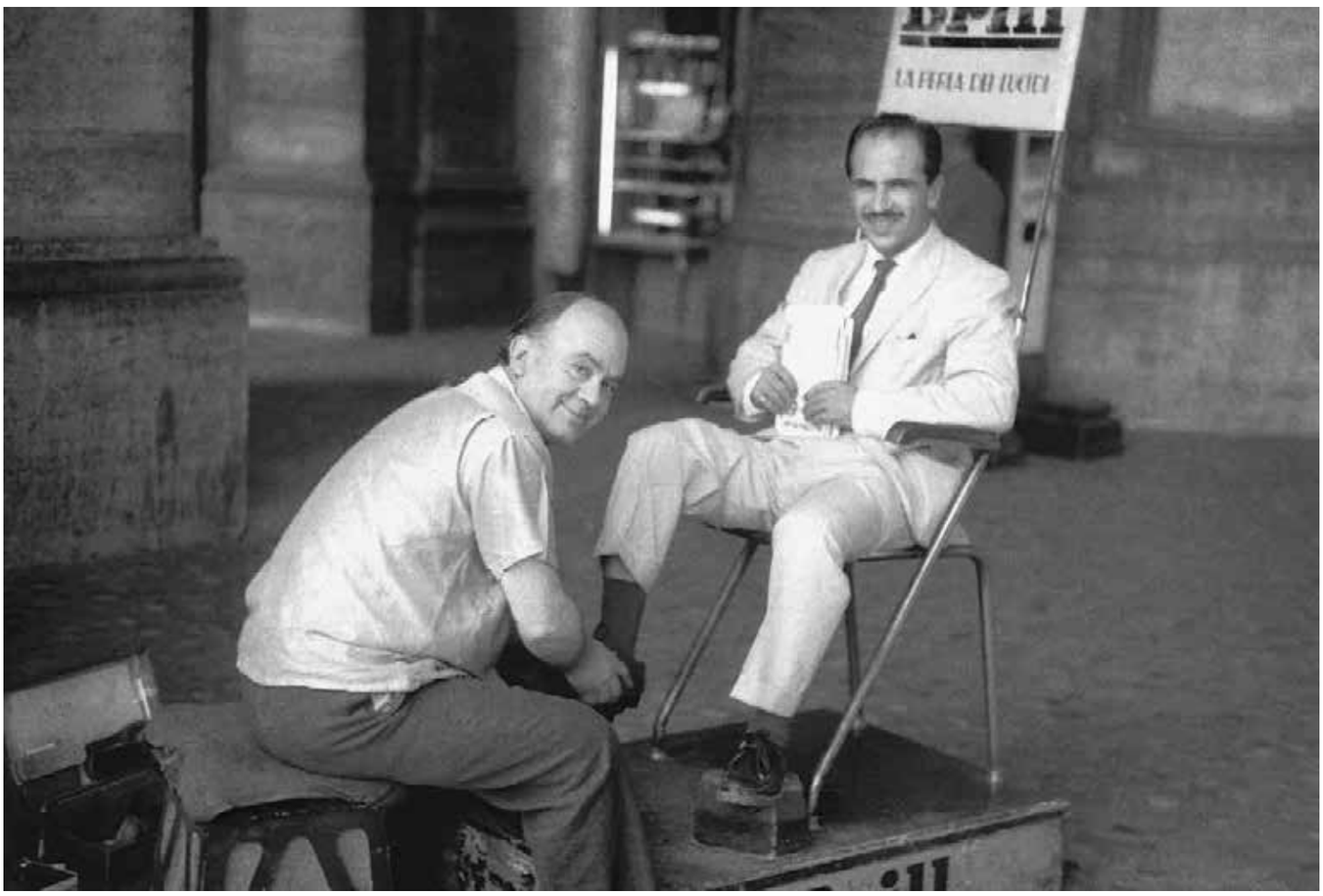
عکس دسته‌جمعی دانشجویان: وسط تصویر از چپ به راست: حیدر غیایی، محسن فروغی و معمار مدعو برنارد زرفوس و نفر سوم از سمت راست (ردیف اول) رُستم وسکانیان، ۱۹۵۵

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Voskanian, 2014: 327, 328, 338, 339, 342]

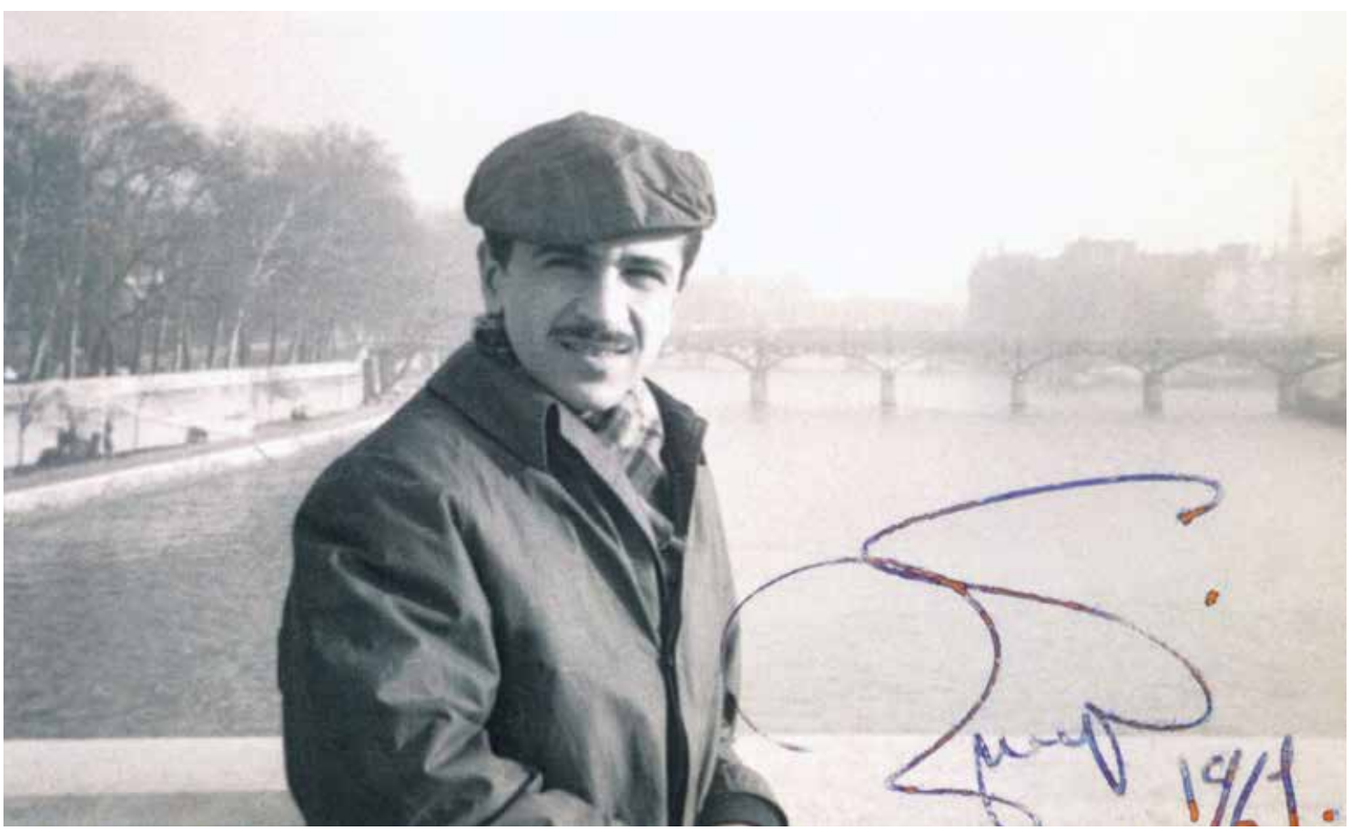
اولین روز ترم جدید در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران با حضور هوشنگ سیحون و دانشجویان، ۱۹۶۵

پنج نفر منتخب بورسیه برای دانشکده هنرهای زیبای پاریس؛ رُستم وسکانیان (نفر اول از سمت راست)

نشستی برای خوش‌آمدگویی به دانشجویان معماری ترم جدید، رُستُم وسکانیان در کنار هوشنگ سیحون، ۱۹۶۵



روزی در شهر رم، ایتالیا، ۱۹۶۰

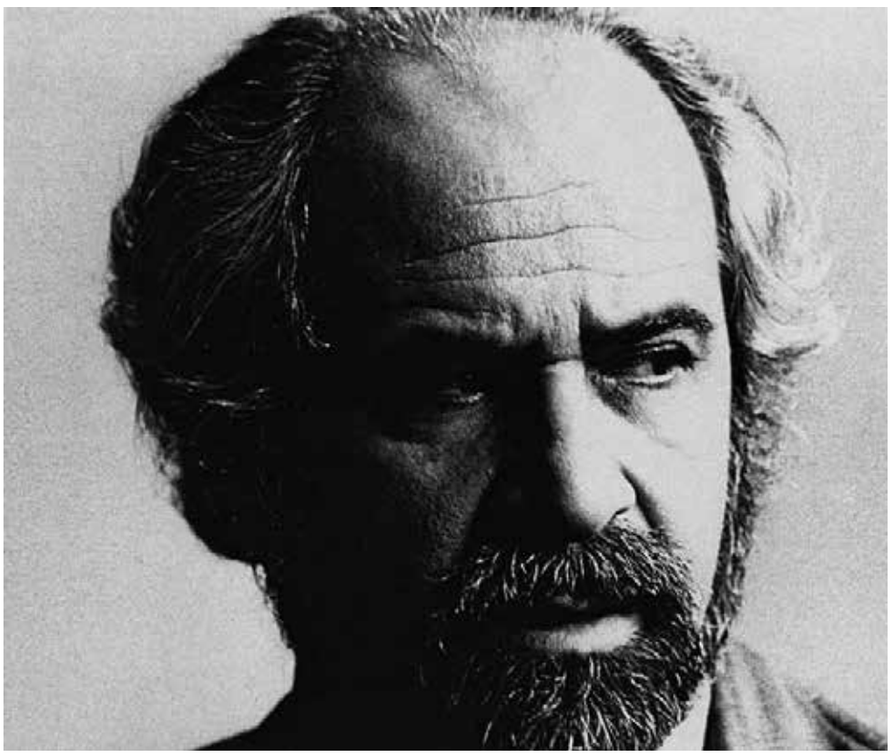


پاریس، فرانسه، ۱۹۶۱

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Voskanian, 2014: 325, 326, 329, 332-333, 335-336, 340, 346, 348, 350, 352, 355]

افتتاحیه‌ی المپیک، رم، ایتالیا، ۱۹۶۰

رُستُم در آتلیه‌ی دانشکده‌ی هنرهای زیبا، تهران، ۱۹۵۳



رُستُم همراه با جمعی از دوستان، پاریس، فرانسه، ۱۹۶۳

رُستُم به همراه دو تن از دوستانش در علم‌کوه، ۱۹۴۹

رُستُم در ویلای آخر هفته با دوستان خانوادگی: نازیک پتروسیان (سمت چپ) و خواننده‌ی ارمنی-فرانسوی، رُزی آرمن (سمت راست)، تهران، ۱۹۶۹

بازدید علمی دانشجویان به کاشان با هوشنگ سیحون (در وسط تصویر)، ۱۹۵۵

استودیوی رُستُم، ۱۹۸۲

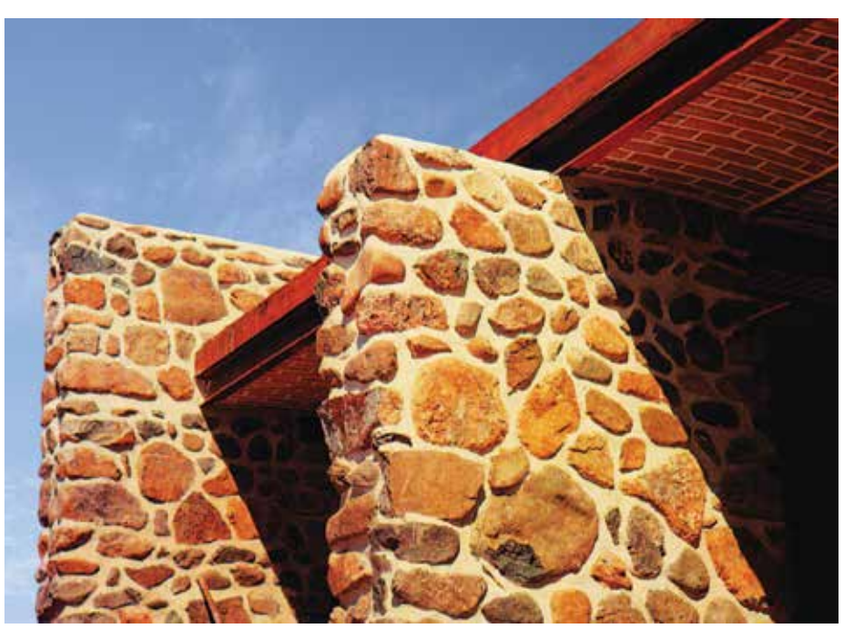
رُستُم با همکاران معمارش، ۲۰۰۶

رُستُم با اساتید دانشگاه، ایروان، ارمنستان، ۲۰۰۹

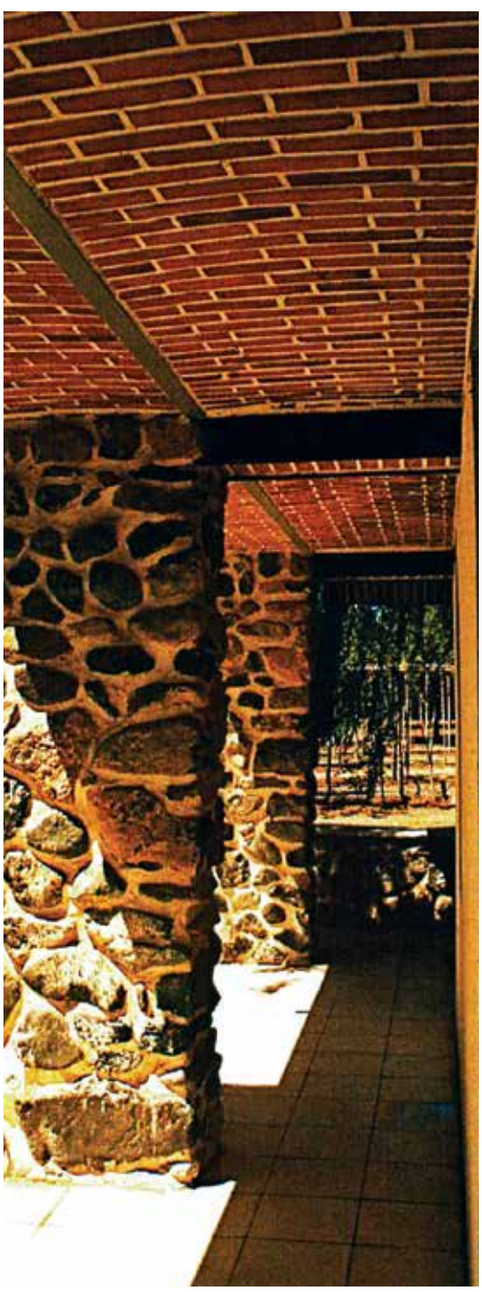
رُستُم با ادوین کوچار (در سمت چپ) و برادرش زاون وسکانیان، ۱۹۹۰

به نظر می‌رسد یکی از نخستین و گمنام‌ترین بناهای ساخته شده توسط رُستُم وسکانیان، ویلای آخر هفته در سال ۱۹۶۵ باشد. زمین بنا در مناطق شمالی تهران و به مساحت ۵۰۰۰ مترمربع بوده است. کار به واسطه‌ی دوستی بین رُستُم و کارفرما به او رسیده بود. مصالح بنا، روستایی و به صورت خشن و عیان کار شده است، اما طرح آن مدرن است. این ویلا، یکی از مصادق بارز سبک Rural Modern است. او پیرامون این بنا می‌نویسد: «به صورت عمومی، من مدافع استفاده از مصالح طبیعی در اجرا هستم؛ خصوصاً اینکه به بروز حالتی صمیمی در بنا کمک می‌نماید. ویلای آخر هفته به شفاف‌ترین شکل ممکن، مانیفست بارز این رویکرد من در طراحی است که در نمای بیرونی آن از آجر، سنگ و استیل استفاده شده است. در این بنا حتی ناودان آن به ریزش آب باران به صورت طبیعی کمک مضاعف می‌نماید.» (Voskanian, 2014: 63) بنا برای فرار از گرمای طاقت‌فرسای تابستان، از تهویه‌ی طبیعی برخوردار است. طراحی داخلی بنا نیز جدا از طرح بیرونی آن نیست و از ترکیب صفحات مدرن و مسطح افقی و عمودی بهره برده است.

خانه‌ی آخر هفته، نمای غربی، ۱۹۶۵



جزئیات روش نگهداری سقف توسط دیوارهای باربر اجرا شده با مصالح بومی



نمایی از سمت جنوب ساختمان

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Voskanian, 2014: 62-63, 65]

نبوغ رُستُم و تسلط او بر فن معماری را باید در باشگاه ارامنه (۱۹۶۵) جست‌وجو نمود. جایی که او ابتدا پیشنهاد ارتقای طراحی داخلی بنا را مطرح کرد اما بعدها با تغییر محل پروژه، موضوع کار از اساس تغییر نمود. او توضیح می‌دهد که برای حل مسئله‌ی معماری، روی به راه حلی خلاقانه می‌آورد:

«باشگاه ارامنه به دلایل اقتصادی و مالکیت از محل قدیمی خود در "چهارراه یوسف‌آباد" به نبش "خیابان سفارت فرانسه ــ خارک" منتقل شد. زمینی به مساحت ۱۲۰۰ مترمربع، باغی در جنوب و در شمالش ۶۰۰ مترمربع ساختمان در سه طبقه با ورودی محقری از غرب، همین! بدون سالن اجتماعات، آشپزخانه‌ی کافی و سرویس‌های لازم. گردانندگان باشگاه که سالیانه برنامه‌های عروسی، سخنرانی، اکسپوزیسیون، رسیتال آواز، پیانو، شب‌نشینی جشن‌های ملی و غیره را در محل قدیمی خود برپا می‌داشتند، بدون وجود یک سالن، موجودیت باشگاهی‌شان نفی می‌شد. لاجرم چاره‌اندیشی‌شان به راه‌های زیر می‌رسید:

۱- خرید زمینی در جوار باشگاه ۲- ساختن سالن ۳- تبدیل دو طبقه‌ی آخر به سالن ۴- ساختن سالن در باغ جنوبی

و در مقابل، هزینه‌ی فوق‌العاده، مختل شدن برنامه‌های روزمره‌ی باشگاه، اشکالات فنی در اجرا، از بین رفتن درختان و غیره، اجرای پیشنهادات فوق‌الذکر را مواجه با اشکال می‌کرد. رُستُم به منظور حفظ فضای سبز و با توجه به ارزش زمین‌های داخلی شهر، زیر بنای اقتصادی کشور و توان مالی باشگاه، طرح سالن زیرزمینی را پیشنهاد و به مرحله‌ی اجرا درآورد. دقت در حفظ درختان موجود، از بین نبردن فضای باز، ایجاد کنسترکسیونی سالم، فضایی اصیل و عاری از سبک‌های مد روز با یک آکوستیک کاملاً خوب و حساب شده و کورانی طبیعی از راه‌پله‌ی جنوب به پاسیوی شمال و ایجاد یک سالن پلی‌فونکسیونل جهت استفاده‌های مختلف که با یک طبقه‌ونیم و سرویس‌های لازم و ارتباط کافی کامل می‌شود، قابل توجه و حائز اهمیت است.» (هنر و معماری، ۱۳۴۹: ۶۶)

بنابراین بنای باشگاه را باید بنایی دو طبقه در زیر زمین قلمداد نمود که معمار در آن به حفظ درختان روی زمین مبادرت ورزیده است. این اثر فاخر در سال ۱۹۷۲ به علت آکوستیک مناسب، میزبان اجرایی از شارل آزناوور(Charles Aznavour) بود. همچنین این بنا در مقطعی کوتاه، میزبان نمایشگاهی از آثار و نقاشی‌های رُستُم در دل خود بود ــ یکی از معدود نمایشگاه‌هایی که به آثار رُستُم اختصاص یافته بود. متأسفانه بخشی از این بنا در تابستان سال ۱۳۹۴ به علت گودبرداری پارکینگ مرکز تجاری علاءالدین تخریب و اسناد و تصاویری از تاریخ این بنا نابود گردید. لازم به ذکر است که این باشگاه، زمانی کنسولگری سوئد بوده است.

طرح کودکستان ارامنه در تبریز به سفارش خیریه‌ی گاسپاریان اجرا گردید. ساخت این بنا دو سال به طول انجامید. رُستُم در این اثر کوشید نور را به طرق مختلف به داخل بنا بکشاند تا کودکانی که موظف هستند ساعاتی از روز را به بازی و آموزش در فضاهای داخلی مهد مشغول باشند، از نور روز محروم نگردند. براساس همین نیاز، فرم بیرونی بنا از کشیدگی افقی برخوردار است. احجام ساده‌ای که به صورت لایه به لایه روی یکدیگر سوار شده و از فضای میان آنها نور از طریق نورگیرهای سقفی وارد بنا می‌شود. بخش اعظم فرم‌های سازنده‌ی بنا، روی به جهت جنوب دارند و از دیوارهای تمام شیشه‌ای برخوردارند. این دیوارها به دلیل پیش‌آمدگی سقف، به حد معقولی از آفتاب بهره می‌برند. طرح رنگ‌آمیزی و سازماندهی بیرونی بنا از سادگی مطلوبی برخوردار است و می‌تواند به خوانش آسان‌تر بنا و آرامش روحی و روانی کودکان کمک نماید.

استادیوم ورزشی باشگاه آرارات، بزرگ‌ترین اثر اجرا شده‌ی رُستُم در خاک ایران است که با همکاری برادر او، روبیک وسکانیان، به سرانجام رسیده است. زمین مجموعه بیش از ۶۶,۰۰۰ مترمربع وسعت داشت که با هدف توسعه‌ی ورزش، به ۷۴,۰۰۰ مترمربع افزایش یافت. برای طرح این مجموعه، مطابق با استانداردهای روز جهان، تنها برای ساخت استادیوم، ۸ ماه به مسطح‌سازی زمین مشغول بودند. رُستُم این بنا را اینگونه شرح می‌دهد:

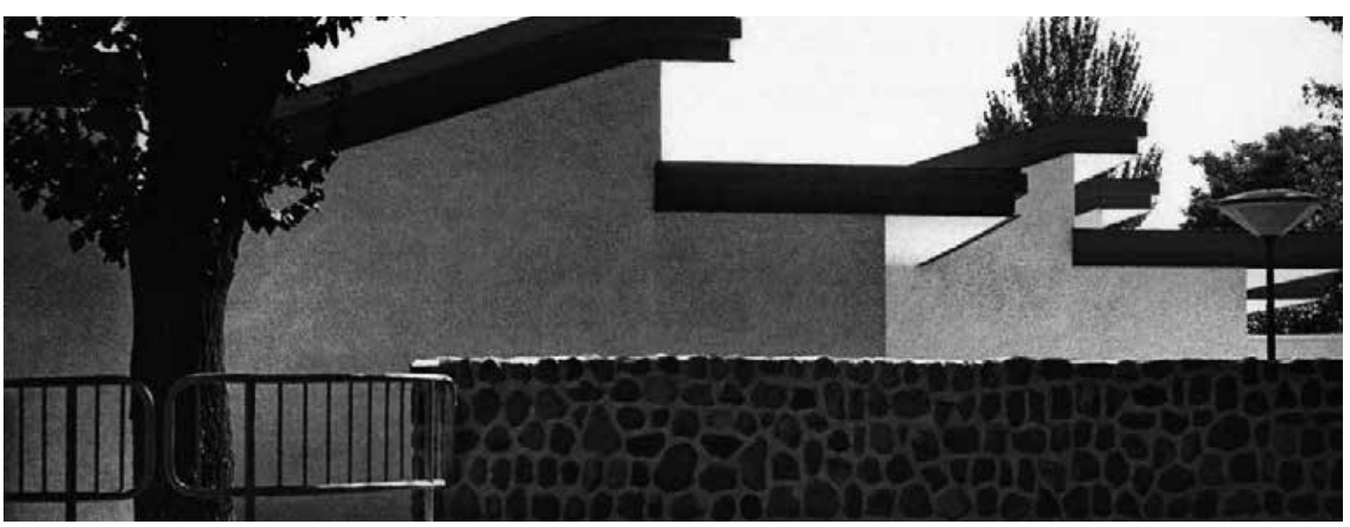
«استادیوم آرارات در شرق منطقه‌ی ونک در تهران قرار گرفته است. شیب متوسط محوطه از شمال به جنوب ۴ درصد و اختلاف سطح به ۱۵ تا ۱۷ متر می‌رسد. فضاهای ورزشی استادیوم تشکیل شده است از:

الف) زمین فوتبال به گنجایش "۱۰۰۰۰ نفر" با جایگاه مخصوص، پیست دو و میدانی، محل پرتاب دیسک، نیزه، وزنه، پرش طول، پرش ارتفاع و پرش با نیزه، رختکن، سرویس‌ها و فضاهای لازم دیگر

ب) سالن سرپوشیده در دو طبقه: طبقه‌ی همکف شامل ورودی، سالن‌های بزرگ برای ورزش‌های سبک و رستوران؛ طبقه‌ی اول، شامل سالن مربوط به زمین بسکتبال به گنجایش ۱۵۰۰ نفر [زمین ورزش با ابعاد استاندارد المپیک برای رشته‌های بسکتبال، والیبال، تنیس، بوکس و بخش هنرهای رزمی]

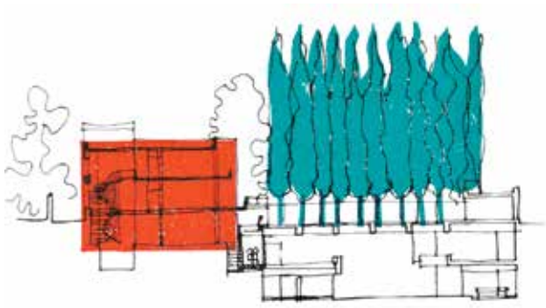
ج) فضاهای باز، شامل استخر شنای بزرگ به ابعاد ۱۵×۳۳/۳۰ متر با دایو ۳ و ۵ متری؛ استخر شنای کوچک به ابعاد ۲۲×۱۰ متر برای کودکان [به همراه مسیر ویژه‌ی پیش‌آهنگی و فعالیت‌های بدنسازی]» (هنر و معماری، ۱۳۵۶: ۸۰)

لازم به گزارش است که فصلنامه‌ی هنر و معماری که در سال ۱۳۵۶ منتشر شده است، ظرفیت استادیوم فوتبال را به اشتباه ۱۰۰۰ نفر و مساحت مجموعه را ۵۰۰۰ مترمربع عنوان نموده که در این یادداشت، ارقام مذکور اصلاح گردیده است. همچنین در برخی منابع، ظرفیت استادیوم ۱۵۰۰۰ نفر، مساحت زمین را شش و یا بیش از هفت هکتار خوانده‌اند که برای هیچکدام از این مسائل، سندی علمی در دست نیست. آنچه که مشخص است این است که سایت این مجموعه از دو قرن پیش به قبرستان ارامنه اختصاص داشته که به دلیل همخوانی بیشتر با پارک ملت و باشگاه انقلاب (کلوپ پهلوی سابق) بنا به پیشنهاد محمدرضا شاه پهلوی، به کاربری جدید تغییر عملکرد می‌دهد. اکثر بناهای این سایت از جنس بتن اکسپوز، آجر و شیشه هستند و معمار تمایلی به ماجراجویی فرمی یا دور شدن از منطق سازه‌ای ساخت چنین مجموعه‌هایی، بجز در کلیسای کوچک آن، نداشته است. این مجموعه در حد المپیک طراحی شده بود و افتتاح آن، برد تبلیغاتی فراوانی را برای حکومت وقت داشته است. هم‌اکنون نیز برگزاری المپیک ارامنه در این مجموعه، با حضور ورزشکاران ارمنی سراسر کشور و کشورهای ارمنستان و گرجستان، باعث فخر مسئولین است. اتفاقی که گاه به گاه با اعتراض شدید کشور ارمنستان و حتی کارشکنی در حضور ورزشکاران آن کشور مواجه می‌گردد. به‌هرحال مجموعه‌ی ورزشی آرارات تهران تاکنون میزبان ۴۸ دوره از المپیک ارامنه بوده است. بخش‌های فرهنگی مجموعه در زمان اجرا به دلیل کمبود بودجه اجرا نشدند و متأسفانه امروز بناهای نه چندان فاخر و هماهنگ با روح اصلی بنا جای آنها را گرفته است.

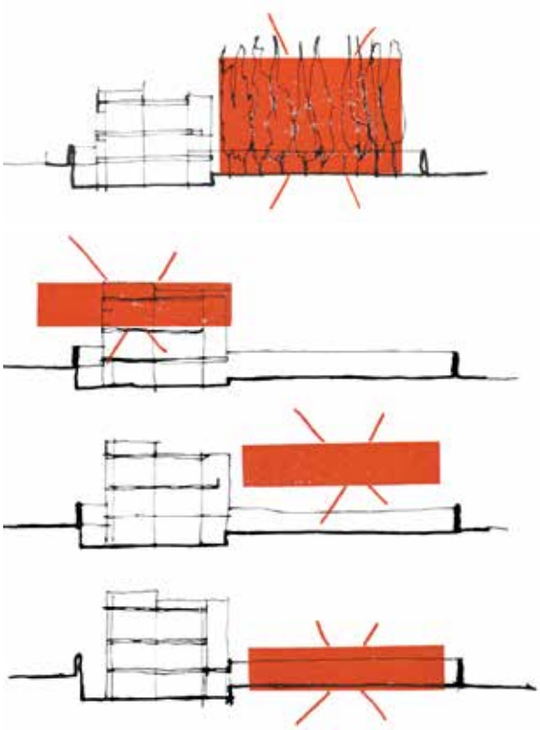


نمای غربی ویلای آخر هفته

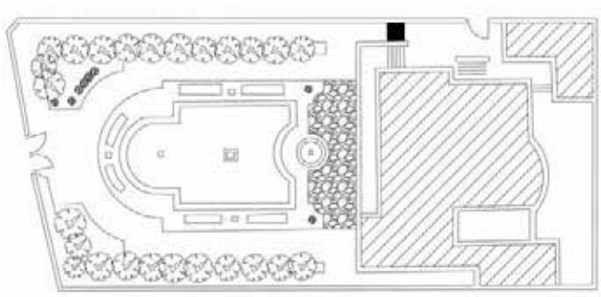
↑ ↗ [Voskanian, 2014: 53-55]



برشی از مجموعه که جایگذاری باشگاه را در زیرزمین به منظور دقت در حفظ درختان موجود نشان می‌دهد.



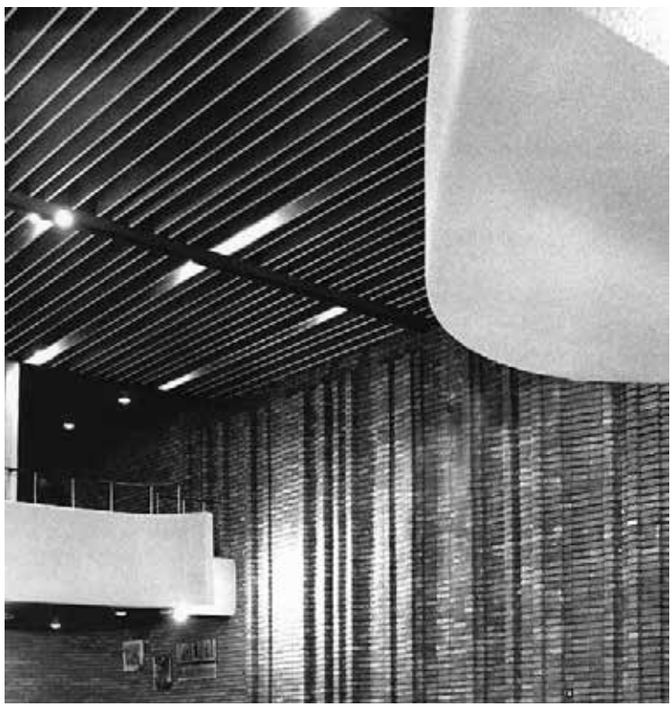
دیاگرام‌هایی که رد گزینه‌های مختلف معمار جهت جایگذاری بنا را نشان می‌دهد.



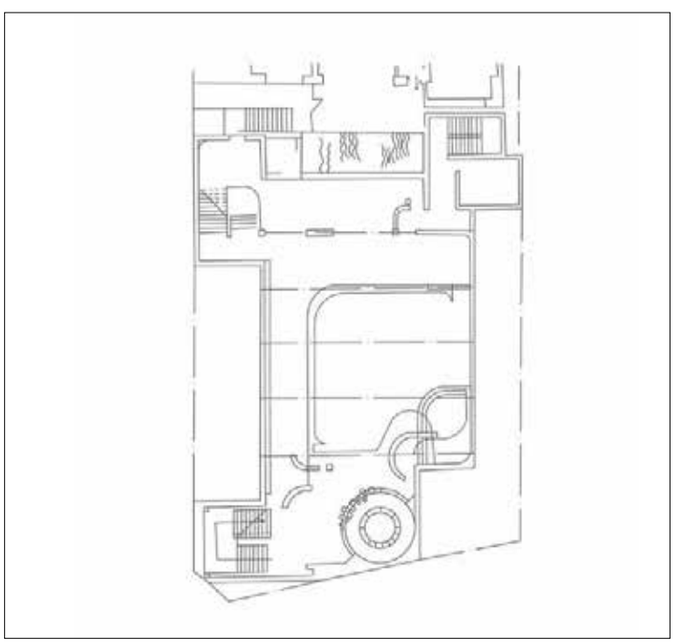
سایت پلان مجموعه

تصاویر این دو صفحه: **باشگاه ارامنه، ۱۹۶۶** [مأخذ تصاویر پایین: دوفصلنامه‌ی هنر و معماری ۶ و ۷، ۱۳۴۹]

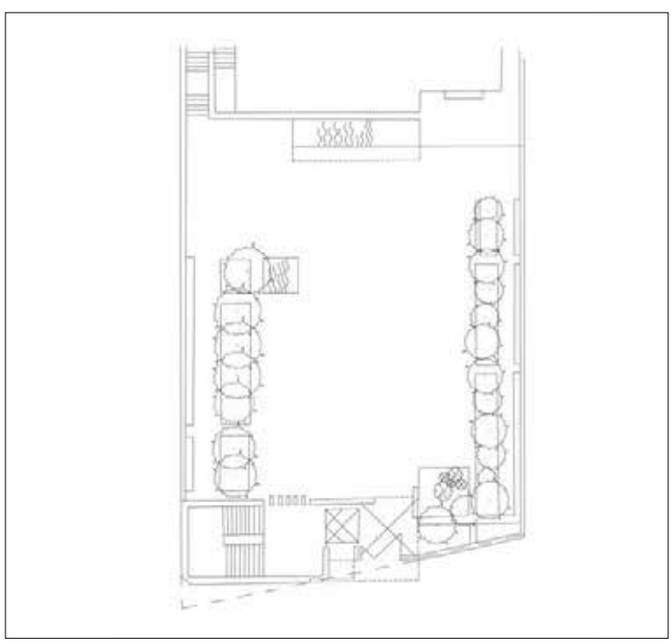
↑ ↖ نمایشگاه آثار رُستُم، ۲۰۰۹



↑ ↑ ↗ ↗ [Voskanian, 2014: 52-54-56-57]



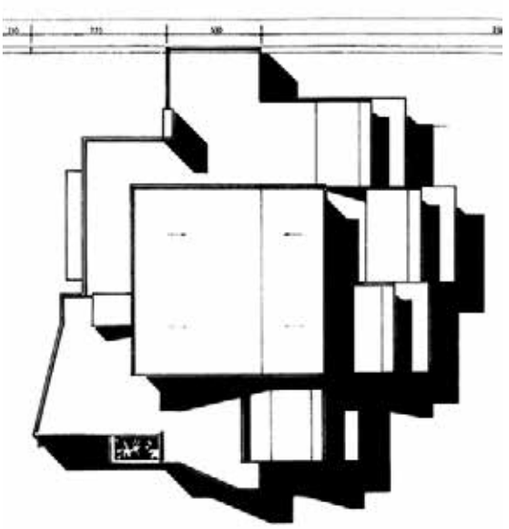
پلان تراز ۲-



پلان تراز ۱-

[مأخذ تصاویر پایین: دوفصلنامه‌ی هنر و معماری ۶ و ۷، ۱۳۴۹]

نمای جنوب‌غرب



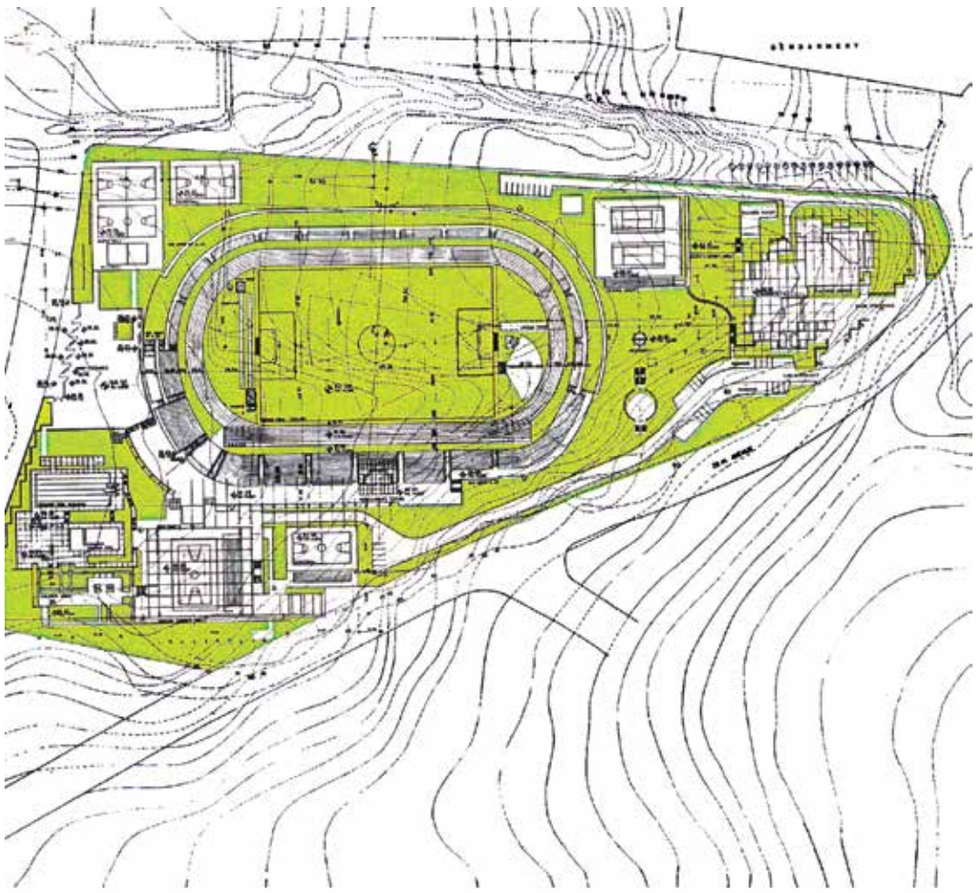
پلان سقف

نمای جنوبی

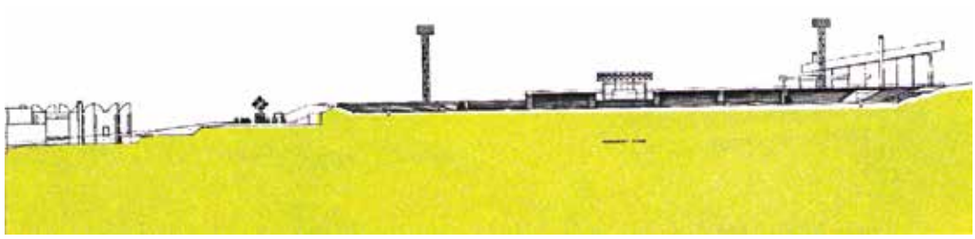
تصاویر این دو صفحه: **کودکستان ارامنه، تبریز، ۱۹۶۸** [مأخذ تصاویر این صفحه: Voskanian, 2014: 58-60]

↑ ↖ [دوفصلنامه‌ی هنر و معماری ۶ و ۷، ۱۳۴۹]

فضای داخلی مهدکودک، سالن اصلی [Voskanian, 2014: 61] [دوفصلنامه‌ی هنر و معماری ۶ و ۷، ۱۳۴۹]

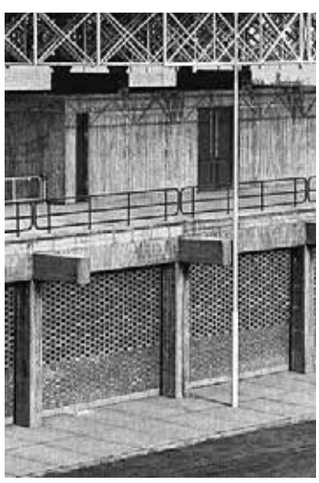


سایت پلان مجموعه‌ی استادیوم ورزشی



نمای مجموعه

↑↑ [Voskanian, 2014: 28]



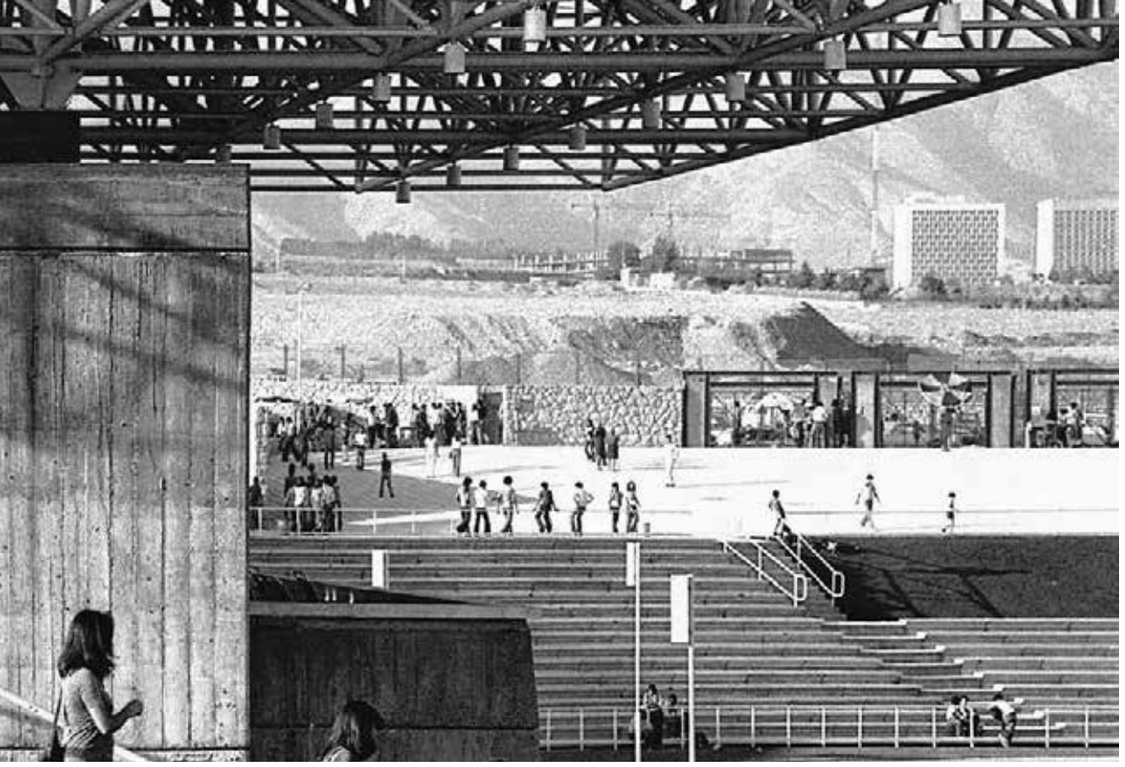
نمایی از درب ورودی اصلی و پیست دو میدانی

نمای غربی استادیوم، قسمت وی‌آی‌پی (VIP)

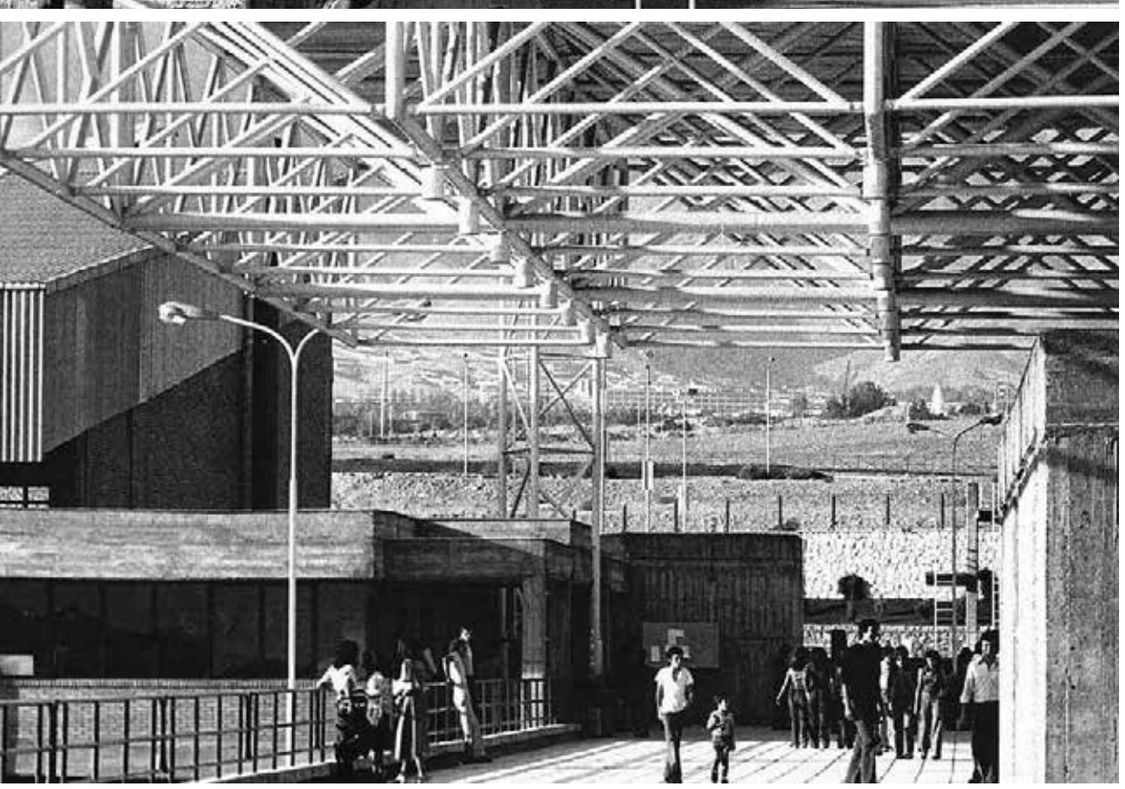
↑↗ [Voskanian, 2014: 30-31]

[دوفصلنامه‌ی هنر و معماری ۴۱ و ۴۲، ۱۳۵۵: ۸۲]

تصاویر این دو صفحه: **استادیوم ورزشی باشگاه آرارات، ۱۹۷۵**



نمای جانبی جایگاه اختصاصی و ورودی اصلی استادیوم



راهروی پشتیِ بخش وی‌آی‌پی که به تمام بخش‌های استادیوم دسترسی دارد.

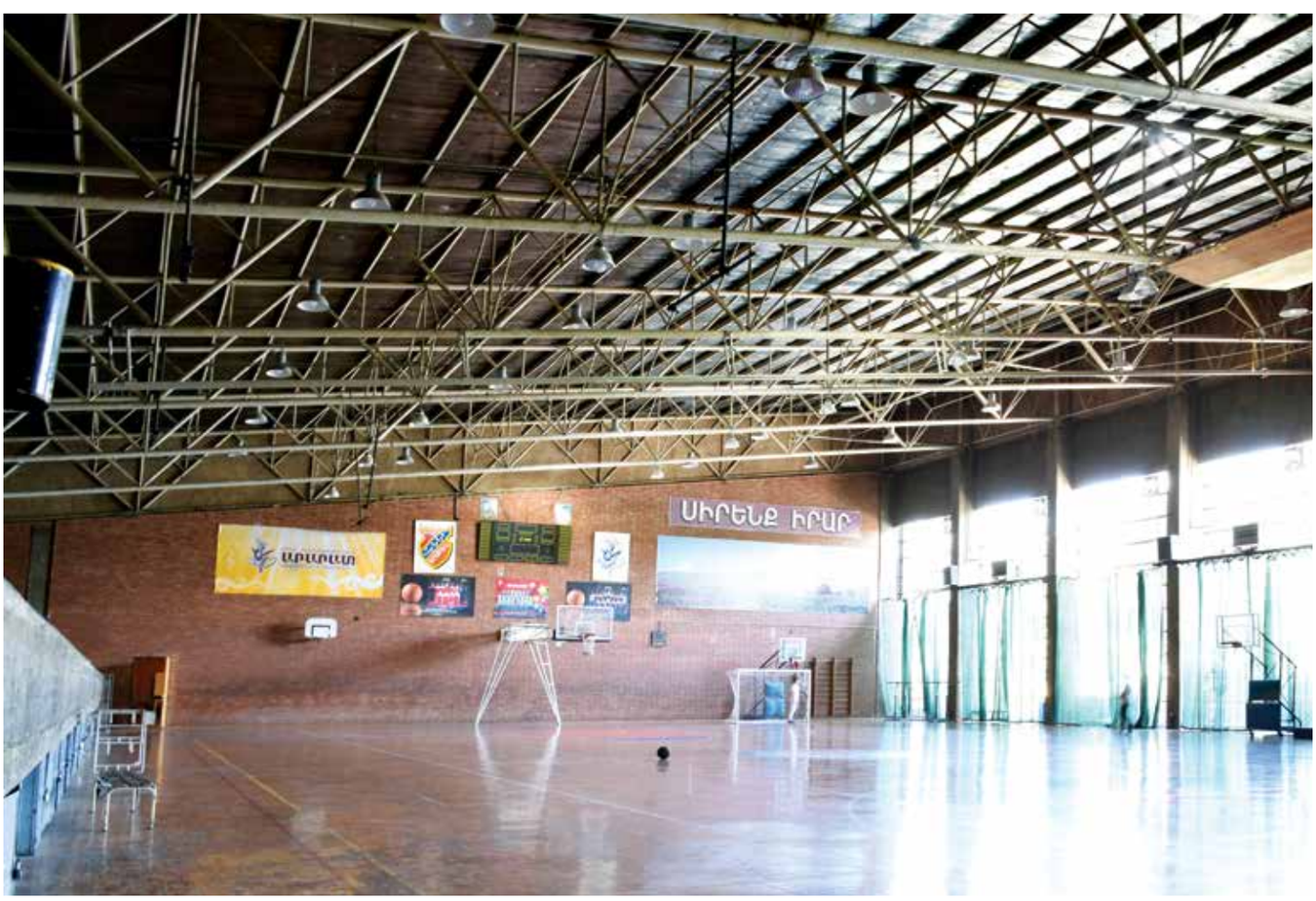
نمایی از ورودی استادیوم

[مأخذ تصاویر این صفحه: Voskanian, 2014: 29-33-35]

↗← [عکاس: شهریار خانی‌زاد]

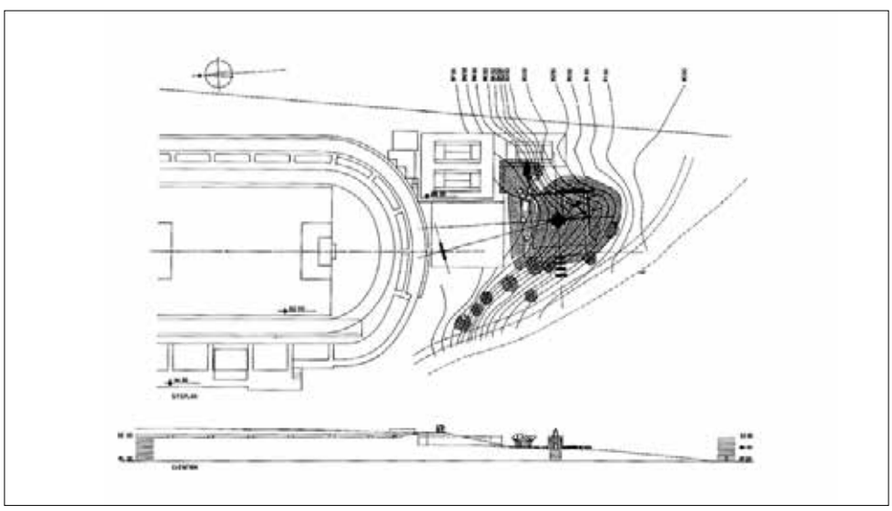
[عکاس: پگاه پایه‌دار اردکانی]

واحد اداری مجموعه‌ی آرارات

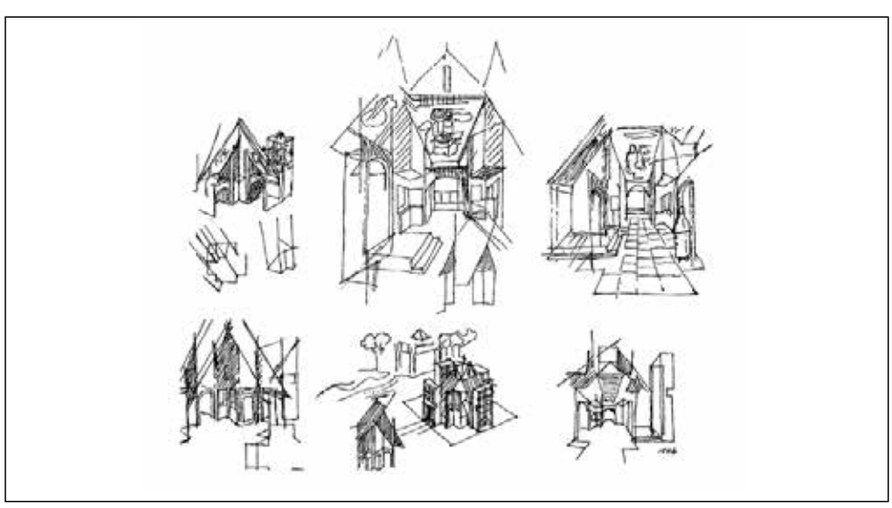


سالن ورزشی مجموعه‌ی آرارات [عکاس تصاویر این صفحه: شهریار خانی‌زاد]

مراسم رسمی تقدیس عبادتگاه، ۲۵ سپتامبر ۱۹۸۷ [Voskanian, 2014: 45]



سایت پلان پروژه که با چیزی که هم‌اکنون اجرا شده کمی تفاوت دارد. در طرح اجرا شده، کلیسا در جنوب زمین‌های تنیس قرار دارد و دسترسی آن با گذری ویژه تفکیک شده است. [Voskanian, 2014: 46]



اسکیس‌های اولیه [Voskanian, 2014: 51]

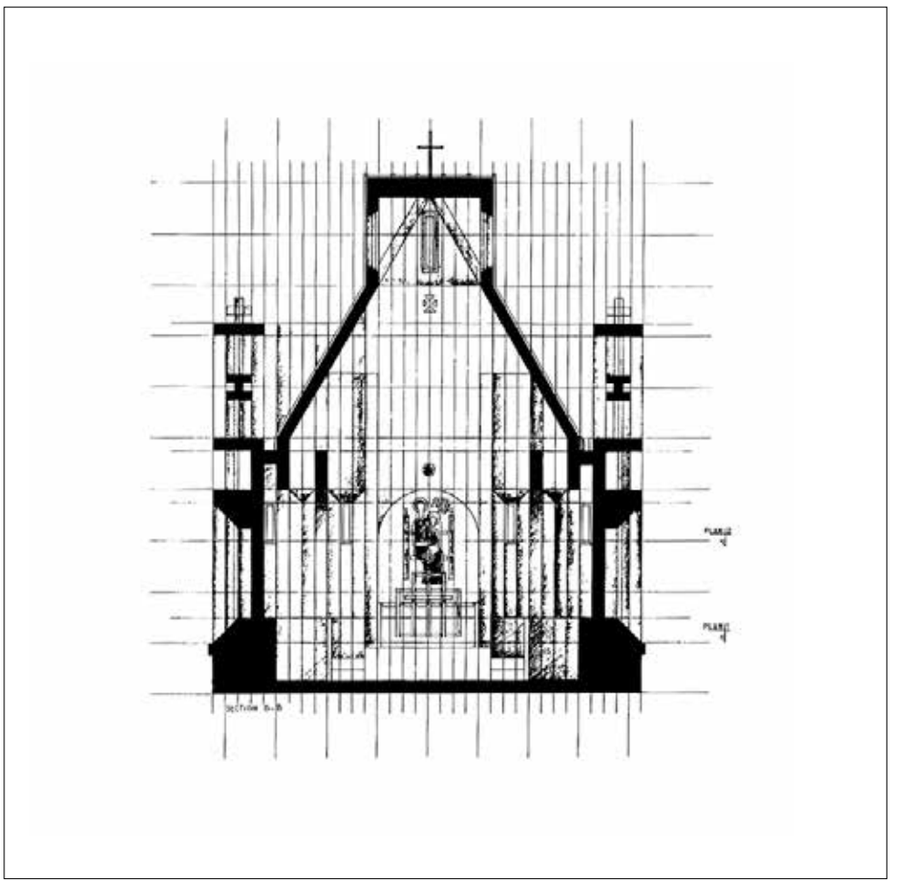
← **روش نزدیک شدن به بنا که یادآور آداب ورود به بسیاری از بناهای شاخص معماری ایران مثل مقبره‌ی خیام (شاهکار هوشنگ سیحون) می‌باشد.**
[عکاس تصاویر دو صفحه‌ی قبل و دو صفحه‌ی روبرو: شهریار خانی‌زاد]

وسکانیان در مصاحبه‌ای در دوران حضور در آمریکا، اذعان داشته که از همان ابتدای ساخت مجموعه‌ی ورزشی آرارات، مقرر بود یک بنای یادبود هم به پاس تدفین‌شدگان در سایت اجرا گردد. اما ظاهراً به دلیل محدودیت بودجه این امر محقق نشده است. بنای کلیسای کنونی، در واقع، همان بنای یادمان است. در سفرهای سال ۱۹۸۳ بود که وی نامه‌ی پیشنهاد ساخت کلیسا را دریافت نمود. از قرار معلوم، هیئت مدیره‌ی آرارات برای ساخت بنا عجله داشتند، بنابراین آن را در جنوب استادیوم فوتبال بنا نمودند. این بنا پس از انقلاب اسلامی و در میانه‌ی دوران دفاع مقدس به پایان رسید. همچنین بین مقام اسقفی و مدیران آرارات، بر سر ساخت این بنا نزاعی مطرح بوده است. مدیران و رُستُم بر ساخت یادمانی به یاد در خاک خفتگان سایت آرارات توافق کرده بودند، اما مقام اسقفی به ساخت کلیسا یا عبادتگاه اعتقاد داشت. نهایتاً کار تا آنجا بالا گرفت که این بنا بر روی کاغذ تحت عنوان یادمان شهدای ارمنی جنگ ایران و عراق مطرح گردید. بنایی که از سال ۱۹۸۵ تا ۱۹۸۷ رُستُم را برای طرح و ساخت خود درگیر نمود و به دلیل اینکه آخرین اثر رُستُم در خاک ایران است، آن را باید صورت حقیقی اندیشه‌های او، حداقل در باب معماری، دانست. مشخصاً این عبادتگاه کوچک بتنی به دلیل فرم و نوآوری پلاستیک خود برای پذیرش به عنوان یک بنای مذهبی در بین اقلیتی تیزبین در ایران دچار سختی‌هایی بوده است. جدا از این موضوع، در منابعی، بودجه‌ی ساخت بنا را به دربار پهلوی (یا بنیاد پهلوی) ارجاع می‌دهند؛ اما ساخت بنا مصادف است با انقلاب اسلامی و دوران دفاع مقدس. از این جهت، رازآلودگی و عدم شفافیت علمی پیرامون این بنا نیز همچون بسیاری از آثار دیگر آن دوران وجود دارد. وضعیتی که ریشه در عدم علاقه‌ی ما ایرانیان به تاریخ‌نگاری، در عین وابستگی و اهمیت‌بخشی شدید به مقوله‌ی تاریخ و مسائل آن دارد. تقدیس این عبادتگاه کوچک در نهایت، توسط اسقف اعظم، آرتاک مانوکیان (Artak Manoukian) در تاریخ سوم مهر ۱۳۶۶ (مصادف با ۲۵ سپتامبر ۱۹۸۷) انجام شد و تصویری از این برنامه‌ی رسمی به همراه لوح حکاکی شده بر سردر کلیسا، به عنوان سند تاریخی در دست است. مساحت بنا مجموعاً ۵۰ مترمربع است و ظرفیت ۴۰ نفر را دارا می‌باشد. بنا در داخل با ۱۶ نورگیر طبیعی تغذیه می‌گردد که به آن علی‌رغم ظاهر بتنی و نسبتاً خشنش، روحیه‌ای معنوی می‌بخشد. این عبادتگاه، علاوه بر فرم و مصالح، در جزئیات اجرایی نیز بسیار پیشرو است. لازم به ذکر است که ساخت عبادتگاه‌های بتنی در بین معماران معاصر ایران چندان غریب نیست. از نمازخانه‌ی موزه‌ی فرش اثر کامران دیبا تا اثر گمنام غلامرضا پاسبان حضرت در پارک فردوسی، این علاقه همیشه وجود داشته است. در اثر رُستُم، بازی‌های سایه و نیم‌سایه در نماسازی بنا، همخوانی فرم، سازه، کاربری و پلان متقارن بنا، آن را به شدت به معمای یادمانی نزدیک می‌کند. رُستُم وسکانیان که به تغییر در سیستم آموزشی اعتقاد داشت، در این بنا به تغییر تعبیر ما از بناهای مذهبی (کلیسا و عبادتگاه‌ها) اقدام نموده است. در نهایت آنکه، او را به لحاظ ارزش آثار معماری باید همردیف افرادی چون وارطان هوانسیان، پل آبکار، گابریل گورکیان و آوتیس اوهانجانیان دانست. او به دلیل ساخت بناهای عمومی فرهنگی و خاطره‌ساز برای اقلیت ارامنه به عنوان یک «قدرت فرهنگی» شناخته می‌شود.

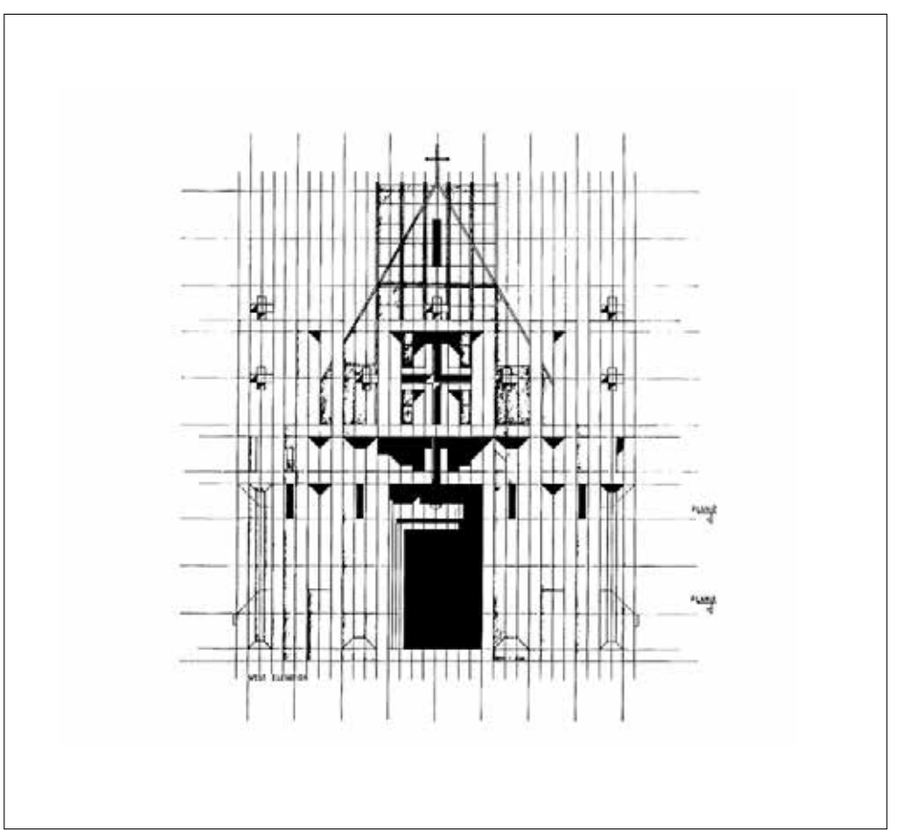
در نهایت لازم است از همکاری جناب آقای سوان زاروکیان، همچنین مدیریت محترم مجموعه‌ی ورزشی-فرهنگی آرارات و تمامی دوستان و دست‌اندرکارانی که ما را جهت نگارش این نوشتار یاری نموده‌اند، کمال سپاس و قدردانی را به جا آوریم.

یاد و خاطر رُستُم وسکانیان گرامی ...

تصاویر این دو صفحه: **جزئیات نمادین بنا و سنگ قبرهایی به یادگار مانده از قدیم در جوار کلیسا**
[عکاس تصاویر این دو صفحه: شهریار خانی‌زاد]



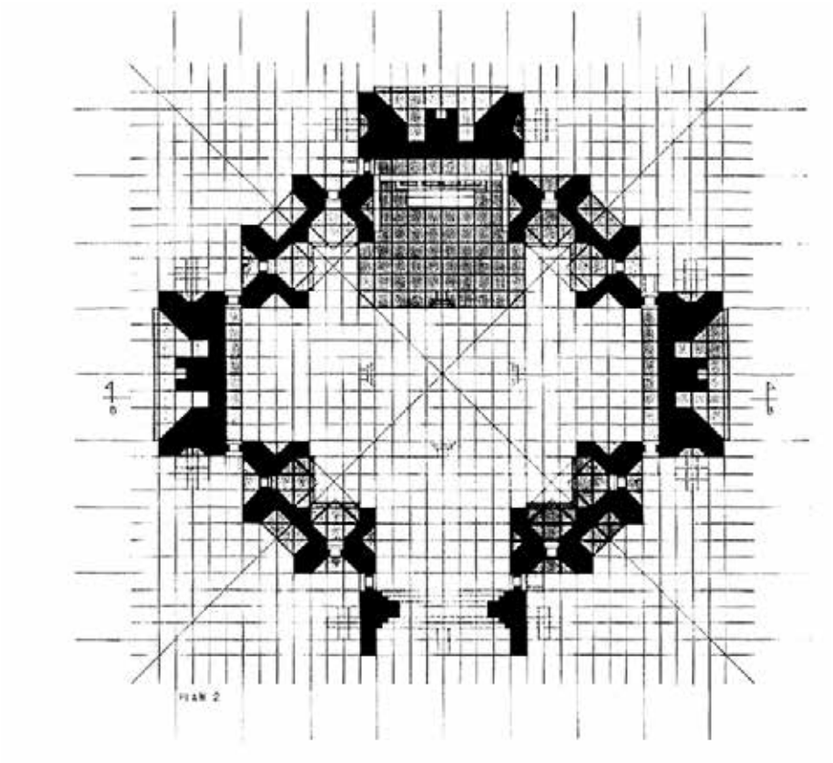
مقطع داخلی نمای شرقی



نمای غربی

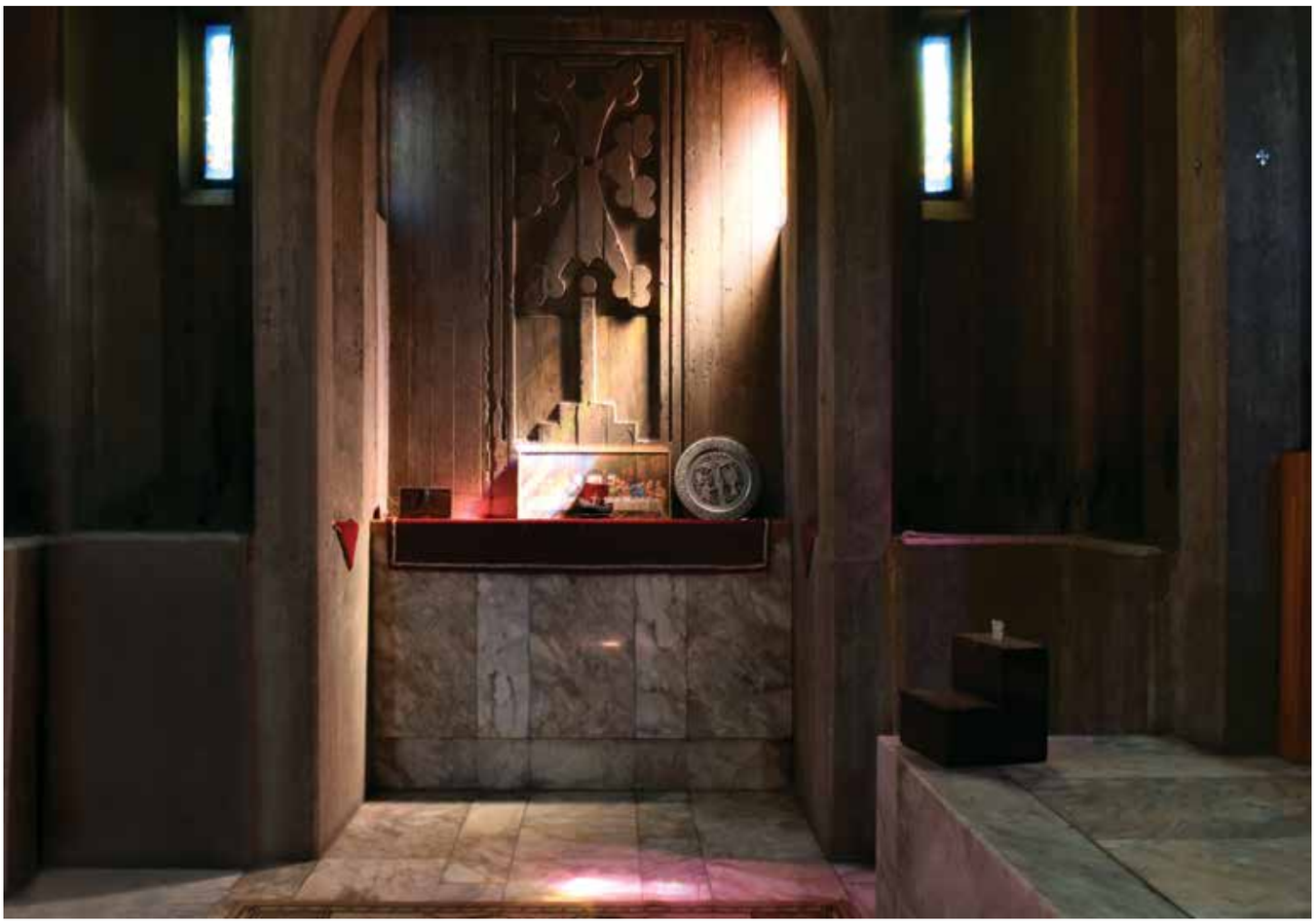
↑↑ [Voskanian, 2014: 48-49]

← [عکاس: شهریار خانی‌زاد]



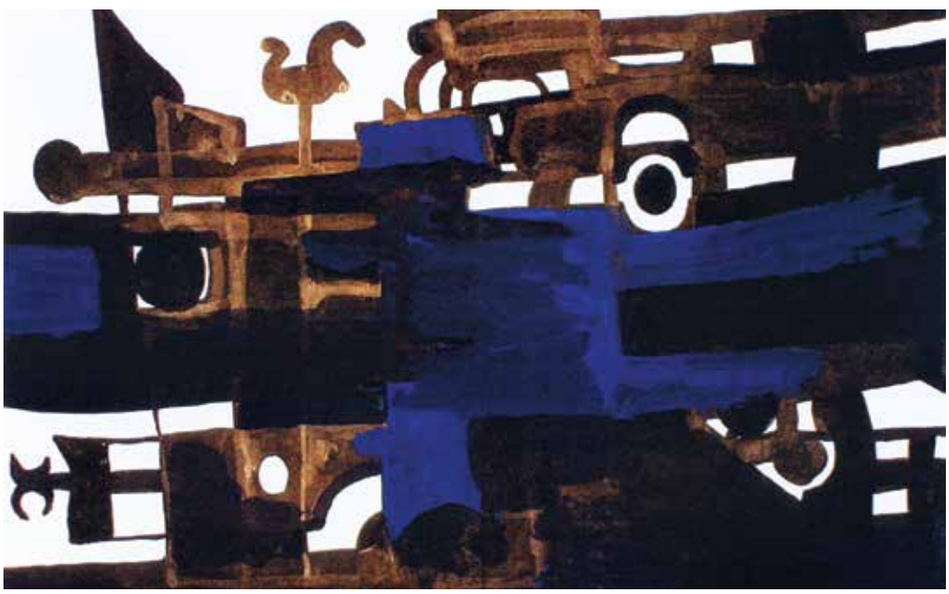
پلان کلیسای صلیب مقدس [Voskanian, 2014: 47]

[عکاس تصاویر این دو صفحه و دو صفحه‌ی بعد: شهریار خانی‌زاد]



[عکاس تصاویر این دو صفحه و دو صفحه‌ی بعد: شهریار خانی‌زاد]

نقاشی‌های رُستُم وسکانیان



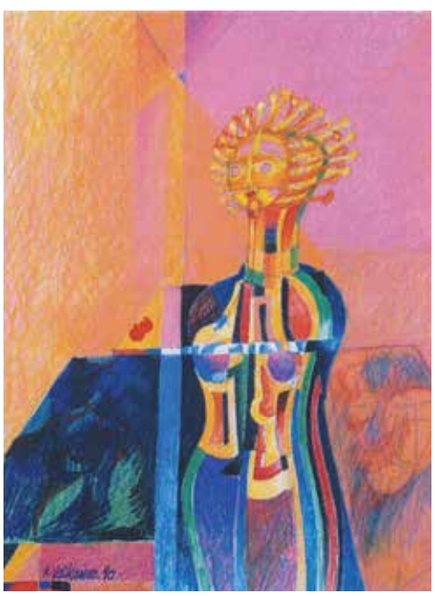
Sunrise, Gouache on paper, 1971

Untitled, Gouache on paper, 1971

The Castle, Oil on canvase, 1947

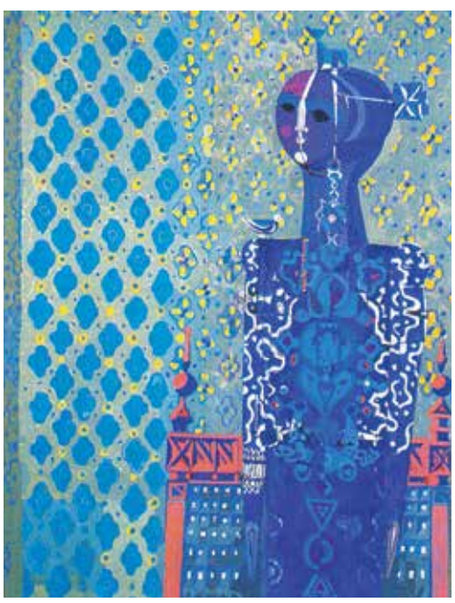
Serenity, Gouache on paper, 1953-1954

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Voskanian, 2014: 70, 73, 76, 82, 94, 146, 147, 189, 195, 196]

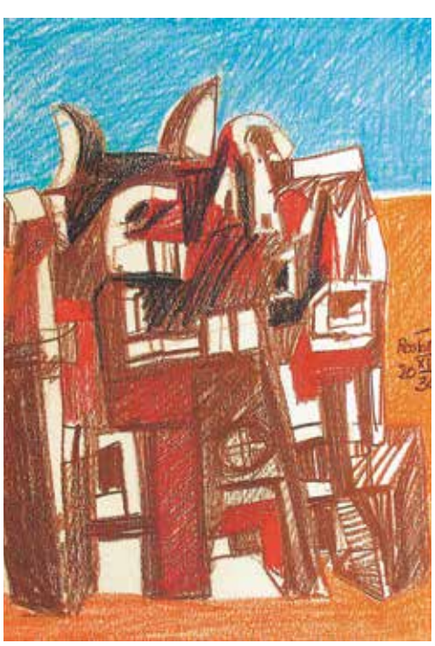


The high priestess, Pencil on paper, 1990

The prophecy, Pencil on paper, 1990

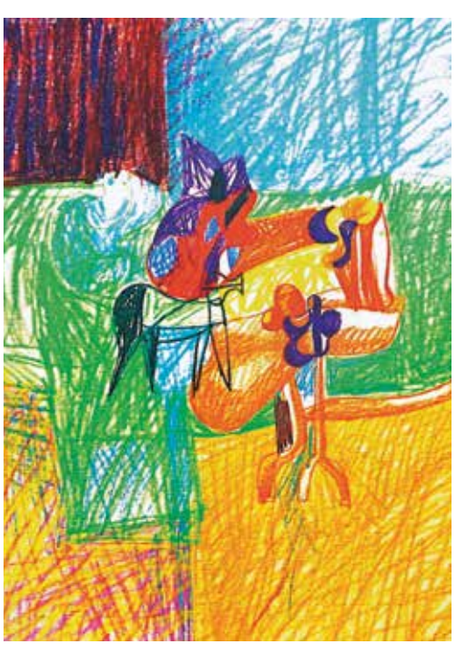


The Former Queen, Gouache on Canvas, 1990



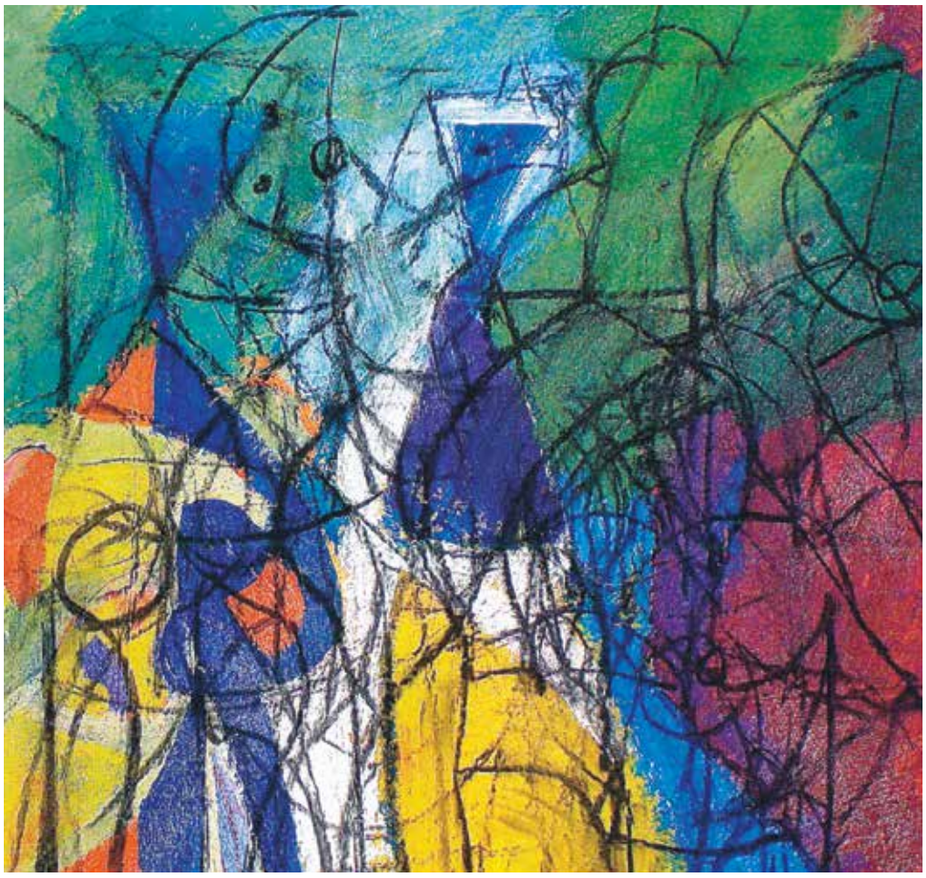
The castle, Pencil on paper, 2001

Metamorphosis, Gouache on paper, 1976



The Meeting in the park, Pencil on paper, 2001

The Musicians, Gouache on paper, 1983



The Dance, Acrylic and pencil on paper, 2001

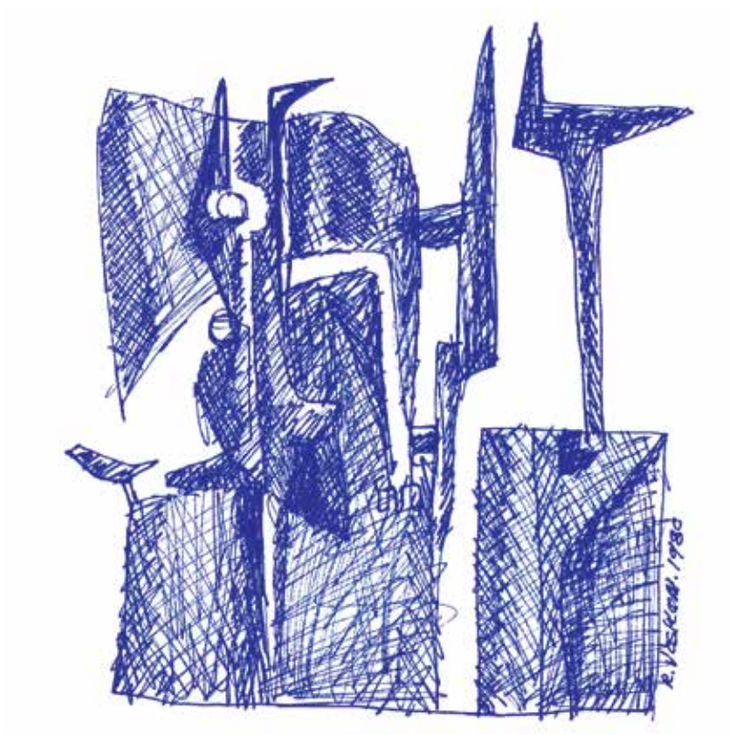
Memory of a childhood, Acrylic on paper, 2009

The Trickster, Gouache on paper, 1981

The Vision, Acrylic on paper, 2009

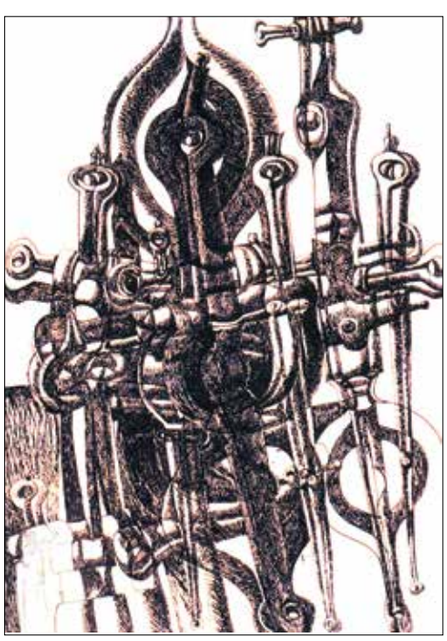
Dreamface, Acrylic on paper, 2001

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Voskanian, 2014: 96, 97, 102, 110, 111, 117, 122, 133, 137, 158]



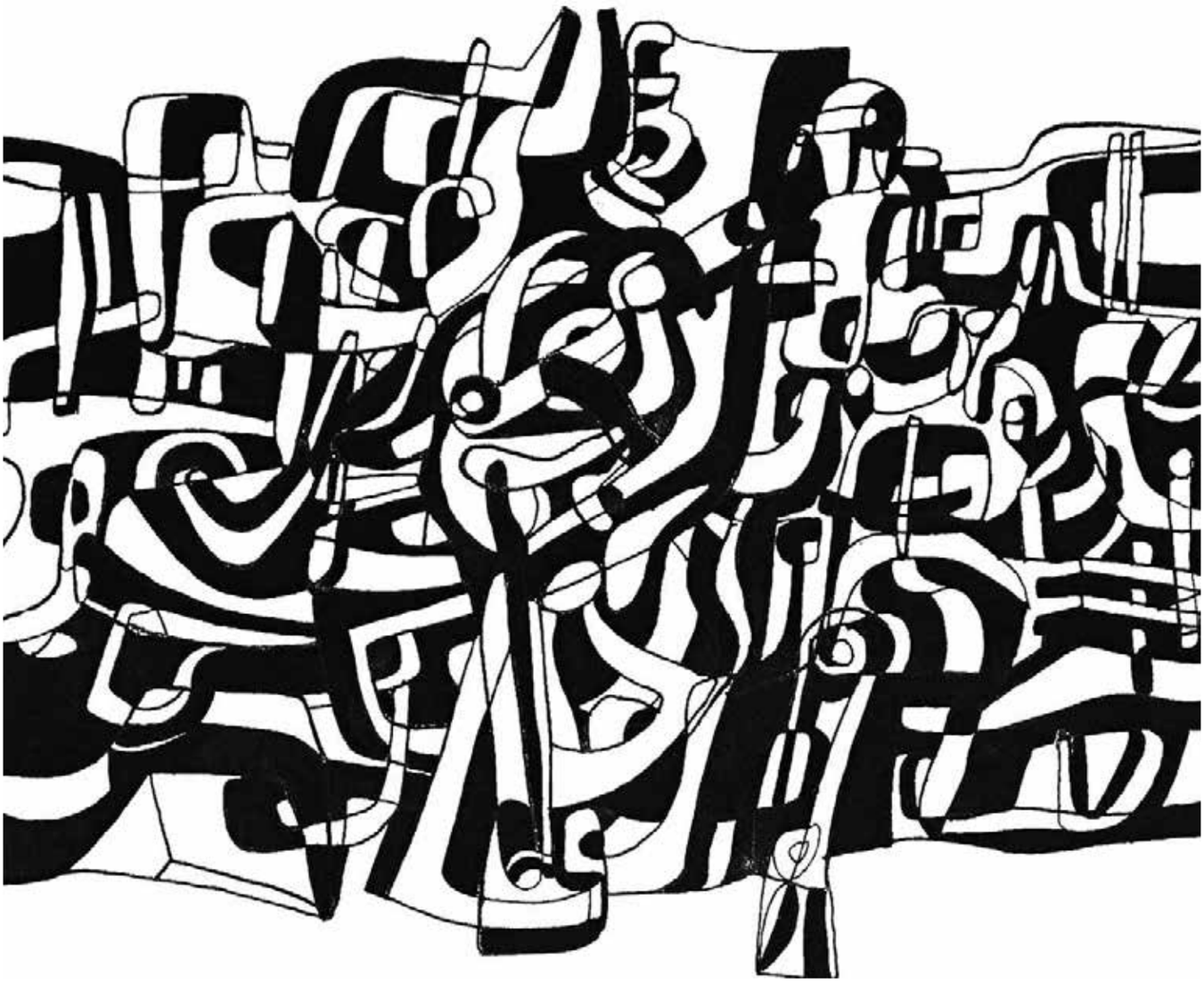
Composition of Figures, Ink on paper, 1980

Erasure, Ink on paper, 1982



Ready for defense, Ink on paper, 1982

Memory, Ink on paper, 1984



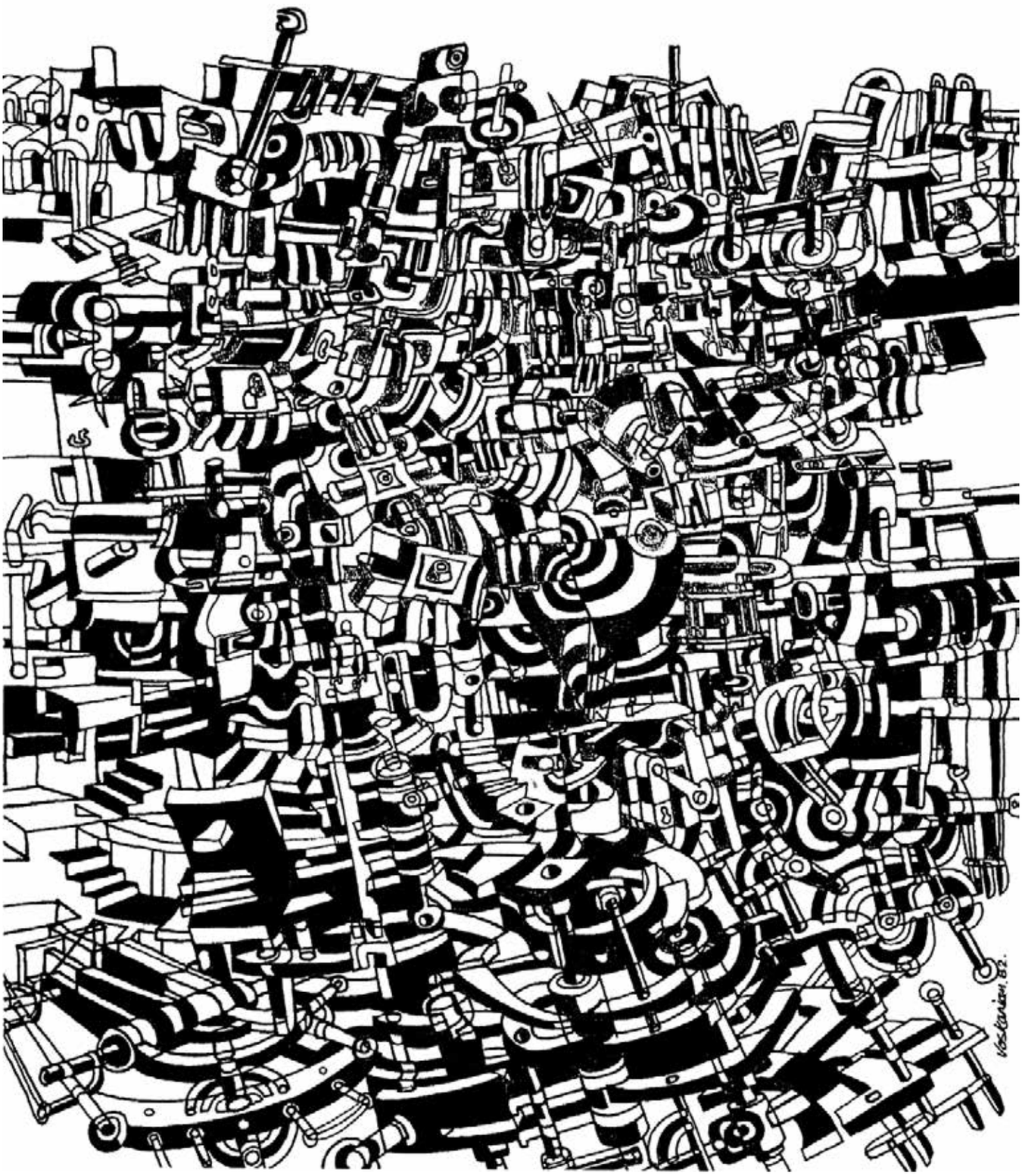
Movement No. 2, Ink on paper, 1984

1951, April 24, Ink on paper, 1983

Obsession, Ink on paper, 1984

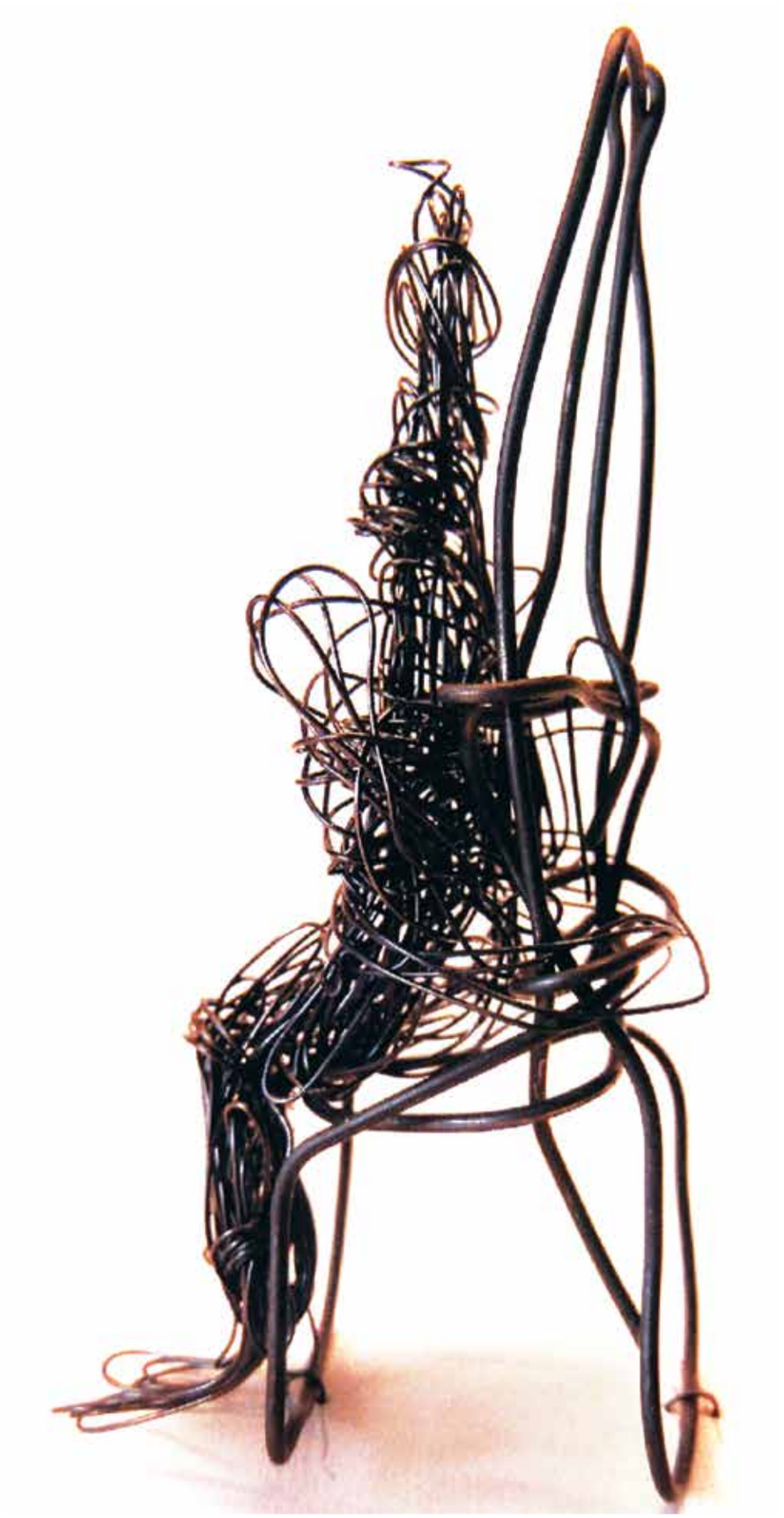
'Til the End of Time, Ink on paper, 1981

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Voskanian, 2014: 88, 90, 92, 99, 105]



Technology, Ink on paper, 1982

مجسمه‌های رُستُم وسکانیان



Man in a Chair, Steel and Wire, 2010

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Voskanian, 2014: 204, 205, 211, 217, 231, 257]

The King's Reseption, Ceramic, 2010

Bust of a Man 3, Ceramic, 2010

Figures in Blue, Ceramic, 2008

Helios and Selene, Ceramic, 2002

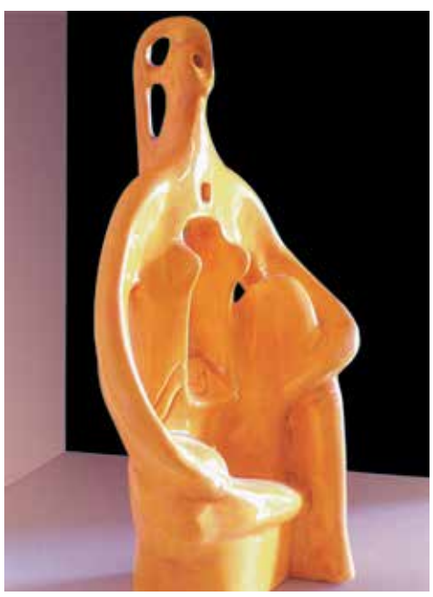
The promise, Ceramic, 2010

Sad face of the moon, Ceramic, 2007

The garden of eden, Ceramic, 2008-9

The family, Ceramic, 2006

Anxiety, Ceramic tiles, 2009



The seating alien, Ceramic, 2002

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Voskanian, 2014: 207, 212, 228, 241, 255, 259]

The imaginary friend, Ceramic, 2006

Memory of Home: The Desert Bazaar, Ceramic, 1990

House of Lies, Ceramic, 2004

Myth or Fiction, Mixed media on canvas, 1997

Wisdom/Perception, Mixed media on canvas, 1995

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Voskanian, 2014: 206, 243, 244, 268, 276, 291]

The reunion, Ceramic, 2010

منابع

• برقعی، محمدرضا و یمین اسفندیاری، ایرج (۱۹۹۶). گفت‌وگو با مهندس رُستُم وسکانیان. نشریه‌ی پایه (نشریه‌ی انجمن معماران و شهرسازان ایرانی). شماره‌ی ۲. صص ۶-۴.

• مؤسسه‌ی ترجمه و تحقیق هور. رُستُم وسکانیان. دسترسی در تاریخ ۱۰ اسفند ۱۳۹۵ از:
http://www.paymanonline.com/article.aspx?id=6A02E3A1-FD4F-43AB-A24F-BB8C713B9766

• میناسیان، آرمن (۱۳۹۰). آخرین امپراتور (درباره‌ی استاد رُستُم وسکانیان). فصلنامه‌ی فرهنگی پیمان. شماره‌ی ۵۸، صفحات نامشخص.

• وسکانیان، رُستُم (۱۳۴۹). باشگاه ارامنه. دوفصلنامه‌ی هنر و معماری. شماره‌های ۶ و ۷ (تیر-آذر، ۱۳۴۹).

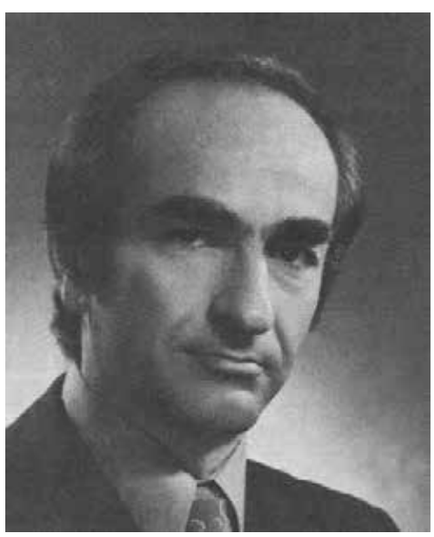
• وسکانیان، رُستُم (۱۳۵۵). استادیوم ورزشی باشگاه آرارات. دوفصلنامه‌ی هنر و معماری. شماره‌های ۴۱ و ۴۲ (مرداد-آبان، ۱۳۵۵).

• Voskanian, Rostom (2014). *Rostom*: *LifeTime Memories.* Alcoprinting INC.

پلان: رسم و خطوط فراموش شده

نقدی بر لطیف ابوالقاسمی و سیروس باور

علیرضا عظیمی حسن‌آبادی



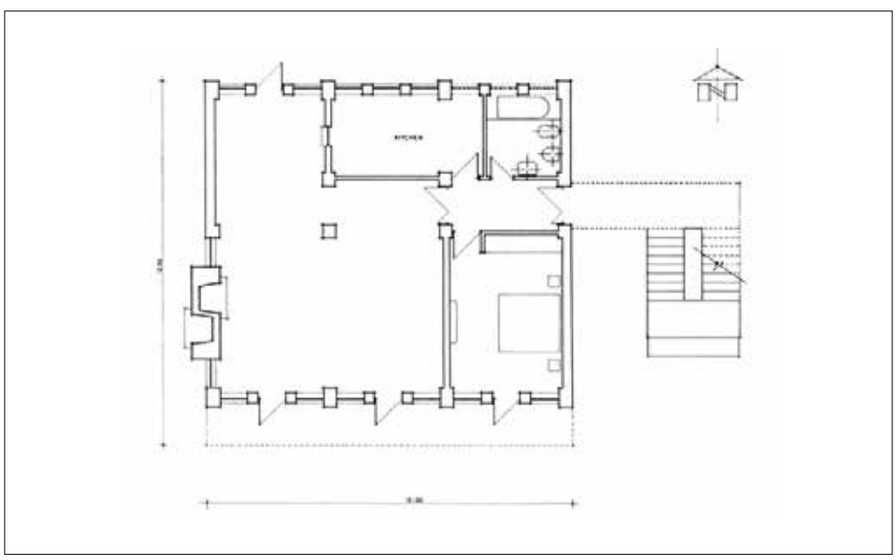
از نظر نادر اردلان و لاله بختیار، معماری ایران، دچار یک دوگانگی است. این دوگانگی حول دو قطب مدرنیته و سنت و زندگی‌های حاصل از آنان بیشترین نوسان را داشته است. برای مثال در معماری دوران پهلوی که بر طبل مدرنیته کوبیده می‌شد، به وضوح متوجه چرخش دیدگاه‌ها به سمت جریانات جدید می‌شویم. ظهور پدیده‌ی برون‌گرایی در مقابل مهم‌ترین صفت معماری گذشته، یعنی درون‌گرایی، اصلی‌ترین عامل محتوایی بود که باعث تغییرات شکلی در معماری این دوره گردید. اما در همین دوره در یک حرکت نوسانی، شاهد «غنای بیشتر پلان‌های پروژه‌ها» می‌شویم؛ یعنی همزمان با تغییر رویکرد در لایه‌ی سطحی آثار معماری، شاهد تغییرات بنیادین در عمق معماری نیز می‌شویم. همان‌گونه که با تغییر پوشش مردم، آداب و اخلاقیات آنها نیز به مرور تغییر می‌کند، اما پلان ... اهمیت اولویت پلان در طراحی معماری به دلیل روابط عملکردی جدید و شیوه‌ی جدید آموزش در ایران که در آن پلان، بهانه‌ی آموزش ترسیم فنی است، مشهود است.

دو استاد مسلم مدرنیسم، یعنی لوکوربوزیه و فرانک لوید رایت در باب پلان اظهار نظرهای جالبی می‌کنند. لوکوربوزیه (کسی که عنوان «پلان آزاد» را وارد معماری جهان نمود) می‌گوید: «پلان، مولد است!» و رایت نیز معتقد بود: «پلان: اصلاً در ذات این واژه عنصری نهفته است. پلانی که آینده‌ای روشن برای آن متصور باشد، منطق دارد ـ همان منطق ساختمان که به صراحت تمام بیان شده است. مگر آنکه به قصد ارائه در بازار مکاره تهیه شده باشد». البته بجز این دو، ما در طی تاریخ مبانی نظری معماری با مفاهیمی چون پلان فضایی از آدولف لوس نیز آشنا هستیم و حتی می‌توان به رم کولهاس اشاره کرد که صحبت از مقطع آزاد در تکمیل پلان آزاد لوکوربوزیه می‌کند. بنابراین می‌توان از منظر پلان، تاریخ معماری را بازخوانی نمود. بازخوانی‌ای که تاکنون در مورد ایران انجام نشده است و با توجه به حساسیت‌های کنونی شهرداری‌ها، به نظر می‌رسد نتایج آن جالب توجه باشد.

بدین ترتیب تفحص در معماری معاصر ایران، تبدیل به تحقیقی چندبعدی می‌شود که در آن، خط سیری بین مفاهیم و نیات تا عملکرد و پلان فنی باید بررسی گردد. همچنین بازیگران این معماری و جریان‌هایی که ایجاد کرده‌اند، باید زیر ذره‌بین قرار بگیرند. در این نوشتار، به چند معمار پرداخته شده است که علی‌رغم آثار قابل توجه ایشان، تاکنون آنگونه که شایسته‌شان بوده مورد توجه قرار نگرفته‌اند.

لطیف ابوالقاسمی: ویک‌اند (Weekend)

از بناهای گمنام استاد دانشگاه تهران، که کمتر از او شنیده و خوانده‌ایم، ویک‌اند (Weekend) سبز دشت، اثر لطیف ابوالقاسمی است. این بنا در بین سال‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۴۱ بنا گردیده است. کل واحد مسکونی چیزی نیست جز یک خانه‌ی تک اتاقه. مساحت بنا ۱۲ در ۱۲ (با توجه به طول شمش‌های پروفیل نرمال) است. دستگاه پله‌ی بنا، بیرون از سیستم ساختمان و جهت دسترسی به بام و دید به اطراف طراحی شده است. نمای این بنا، یک دست سرسبز می‌باشد و مشخص نیست که در عصر طراحی این بنا، آیا مسائلی چون معماری سبز و دیوارهای سبز و ... مطرح بوده است یا خیر! آیا اساساً این مفاهیم برای ابوالقاسمی مهم بوده است؟ معمار، خود، می‌گوید: «این بنا در آغوش طبیعت با نهایت خلوص و سادگی و با حداقل قیمت، دارای اصالت، درون‌مایه‌های سنتی و حداکثر کارایی است» (هنر و معماری، ۱۳۵۳: ۶۵). جالب این است که بداعت و قیمت تمام شده‌ی این بنا به حدی بوده است که بنا به اظهار معمار با اتمام ساخت آن، سفارش یک بنای جدید، دقیقاً به همین شکل، به وی داده شده است. این معمار فرهنگ‌دوست در بحث آموزش معماری نیز بسیار حساس و فعال بود، به نحوی که در مصاحبه‌ای در سال ۱۳۵۳ به مناسبت پنجمین سال انتشار فصلنامه‌ی هنر و معماری از او منتشر شده است، افق بلند او به وضوح مشهود است: «[...] اجازه بدهید تذکر بدهم که تدریس معماری بیان درستی نیست و بهتر است بگوییم تعلیم‌وتربیت معمار، چون معماری چیزی نیست که آن را بتوان تدریس کرد، بلکه باید سعی کرد که معمار بار آورد، و از آن بالاتر، انسان! [...] خیلی عجیب است که در یک شهر و یک دانشگاه برای تعلیمات دانشکده‌ی پزشکی، جان آدمیزاد فراهم می‌شود و بیش‌ازحد لزوم، ولی برای رشته‌ی معماری مهیا کردن خاک و آجر و گچ و سیمان حکم کیمیا پیدا می‌کند!» (هنر و معماری، ۱۳۵۳: ۱۴).



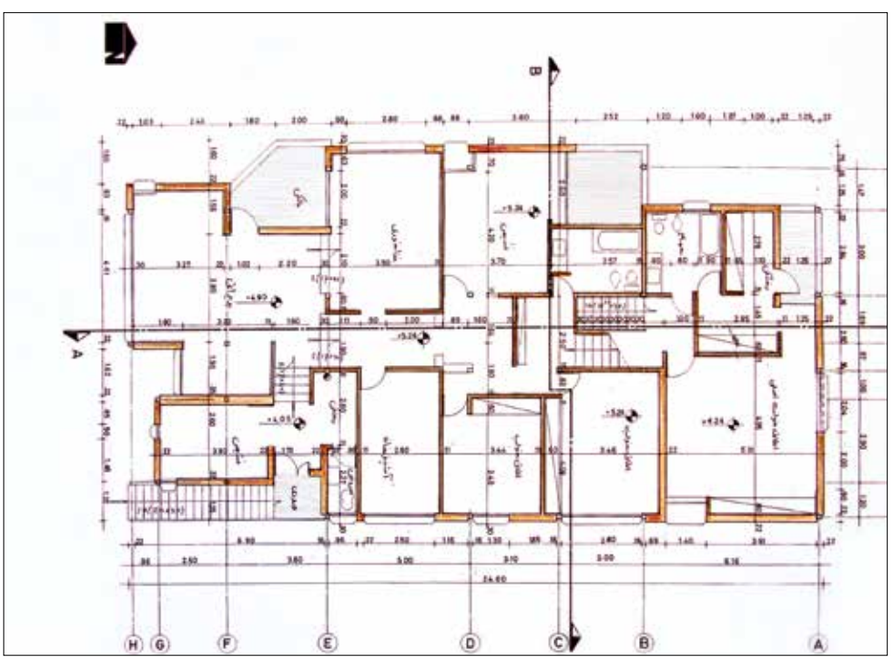
تصاویر این صفحه: **ویک‌اند، سبزدشت** [مأخذ تصاویر این صفحه: فصلنامه‌ی هنر و معماری ۱۷، ۱۳۵۳: ۶۵-۶۴]

سیروس باور: خانه‌ی شخصی معمار در شهرک غرب

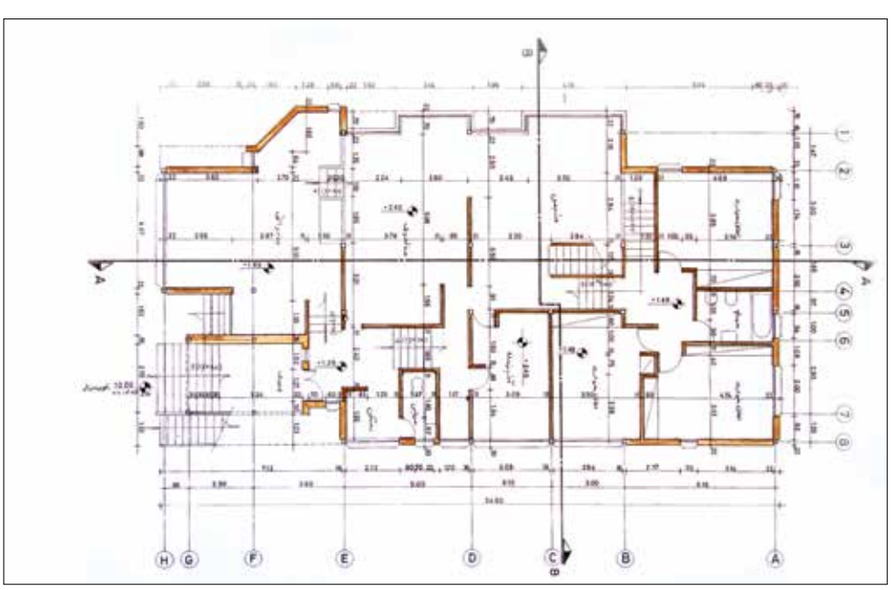
تغییرات ساختاری پلان در معماری پیش از انقلاب اسلامی، تنها معطوف به سازه نبود. سازماندهی‌ها قرار بود تغییر کند. در این ایام، توجه به اصل پلان فضایی، بدون ذکر نام آن و احتمالاً حتی بدون آگاهی از وجود آن توسط معماران، این سال‌ها به عنوان یک ضرورت در طراحی مدنظر بود. از بناهایی که در واقع ضمن داشتن تمام ارزش‌های معمارانه، حائز پلان‌های قدرتمندی نیز می‌باشند، ساختمان مسکونی سیروس باور در شهرک غرب تهران است. این بنا آواز قوی معماری بناهای مسکونی سیروس باور است ــ حداقل در سبک آپارتمان‌های او. طراحی داخلی پویا، حل روابط عملکردی به ساده‌ترین و منطقی‌ترین روش ممکن، از جمله صفات این بنا هستند. طرح درونی خانه تودرتو و فضاها بین دیوارهای پارتیشن و پلکان در هم پیچیده‌اند.

از پیچیدگی فضاهای درونی خانه که بگذریم، باور را باید در استفاده از مفهوم پارتیشن در معماری یک «استاد» قلمداد کنیم. او همچون مهدی علیزاده، همان‌گونه که بارها ذکر آن رفته است، مفهوم پارتیشن و دیوار غیربابر را با کنه وجود خود درک نموده است. بدین ترتیب، طرح پنجره‌ها در نماهای آثار ایشان نه یک شکل، بلکه براساس نیاز درونی بنا طراحی می‌شود. ممکن است نیم‌نگاهی به ترکیب‌بندی منطقی آنها نیز شده باشد. به هر تقدیر، طرح نما در آثار ایشان، بیشتر به یک تابلوی انتزاعی (آبستره) می‌ماند. حال این وضعیت را با ترکیب‌بندی فرم بنا و جزئیات بتنی طراحی شده توسط معماران باید در هم آمیخت تا به عمق ارزش آثار این دو پی‌برد.

سیروس باور، معماری فرصت‌طلب در بهره‌برداری از محدودیت‌های پروژه است. او که فرزند دوران صنعتی شدن ایران و بزرگ شده‌ی مسجدسلیمان است، به خوبی با تفکر و زندگی مدرن از نزدیک آشنا بوده است. مسجدسلیمان در زمان سیروس باور، شهری مدرن و صنعتی با امکاناتی فوق پیشرفته بود که به واسطه‌ی حضور انگلیسی‌ها و تولید نفت، از شهرهای مدرن ایران تلقی می‌شد. باور، اکنون در سن ۸۲ سالگی، همچنان مدافع سرسخت مدرنیسم است. او بیشتر از همه به وجه نوآورانه‌ی مدرنیسم اعتقاد دارد و آن را راه حل رفع مشکلات کنونی می‌داند.



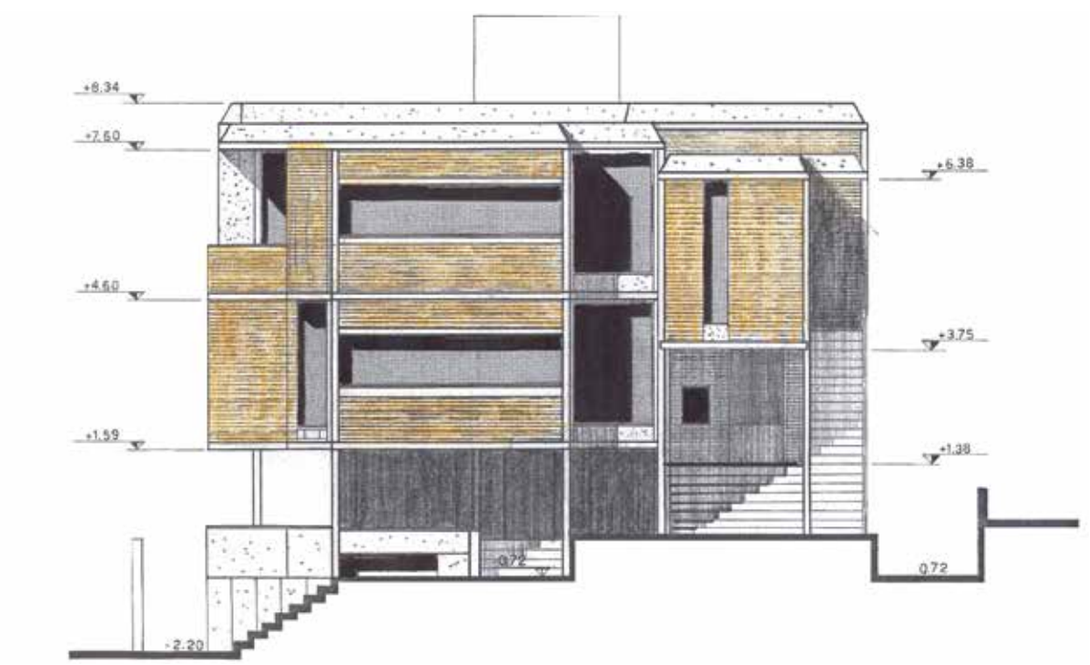
پلان طبقه‌ی دوم



پلان طبقه‌ی اول

نمای غربی

نمای شرقی



نمای جنوبی

منابع

• فصلنامه‌ی هنر و معماری (۱۳۵۳). آموزش معماری: گفت‌وگو با لطیف ابوالقاسمی. هنر و معماری، شماره‌ی ۱۷، صص ۱۹-۱۴.

• ابوالقاسمی، لطیف (۱۳۵۳). نمونه‌ای چند از آثار آجری لطیف ابوالقاسمی. هنر و معماری، شماره‌ی ۱۷، صص ۷۳-۶۱.

چشم‌ها را باید شست ...*

مصاحبه‌ی تحریریه‌ی هنرمعماری با ایرج اعتصام

۹ خرداد ۱۳۹۵

جناب دکتر اعتصام همان‌طور که می‌دانیم تاریخ تطبیقی معماری ایران و جهان عنوان بسیار مهمی است و جای آن در معماری ایران بسیار خالی است، شما چند سال در این پروژه کار کردید. هدف اصلی شما و لزوم اهمیت این کار در چیست؟

در این سال‌ها که با کتاب‌های مختلف داخلی و خارجی سروکار داشتم، در محصولات معماری، ارتباط کمتری با هم دیدم و به دنبال آغاز برنامه‌ی جدیدی افتادم. معماری در عصر حاضر روز به روز، به علت پیشرفت تکنولوژی اطلاعات و ارتباطات و یکپارچه شدن جهان، گسترش پیدا کرده است و در کتاب‌های تاریخ معماری، هنر و ... که می‌خواندیم، هر دوره‌ای برای خود آموزنده بود.

فکر کردم که اگر در حال حاضر، ژاپن کاری انجام می‌دهد، ما چه کار انجام می‌دهیم، فرانسه، آلمان و... چه کار می‌کنند، آیا به آنها نزدیک شده‌ایم یا دور شده‌ایم؟ اثراتشان چگونه بوده است؟ این ایده‌ها در ذهنم بود و کم‌کم این موضوعات را به عقب بردم و برایم جالب آمد که از آغاز تاریخ، از مایا، روم، یونان و... شروع کنم که آن طرح‌ها چگونه به وجود آمدند و چگونه روی هم اثر گذاشتند. از جمله‌ی این اثرات، دوره‌ی ساسانی با روم یا یونانی با هخامنشی بود که هر دو، معماری مستقیم‌الخطی داشتند که معماری با قوس و فضاهای جدید معماری را به وجود آورده بودند. این پژوهش‌ها پایه‌ای شد تا بتوانم این کار را ادامه دهم و کشفی بود درباره‌ی زمانی که رنسانس آغاز تحول در هنر و معماری بود تا ببینیم در ایران چه خبر بود و چه می‌گذشت و ما چه کار می‌کردیم که در پاسخ به این سؤال به اواسط دوران صفویه برخوردیم و بر اساس این تطبیقات، کتاب را معماری تطبیقی نام نهادیم.

در این کتاب‌ها، هرچه که به پیش می‌رویم، تاریخ مفصل‌تر شده است. جلد اول حدود ۴۰۰-۳۰۰ صفحه است و جلد دوم از قرن چهارم میلادی از زمان تثبیت مسیحیت تا اواسط قرن نوزدهم (آغاز معماری مدرن) حدود ۸۰۰-۷۰۰ صفحه است و کتاب دوره‌ی معاصر به علت معماری وسیع‌تر، افزایش معماران و گسترده شدن سبک‌ها و مقایسه آنها شامل دو جلد است و در حال تلاش برای چاپ کتاب و ترجمه‌ی انگلیسی آن هستیم.

در زمینه‌ی هنر به کدام بخش‌ها پرداخته‌اید؟ آیا پوشش کلی داده‌اید یا اینکه هنر خاصی را عمیقاً متمرکز شده‌اید؟

در بخش هنر بیشتر به نقاشی و مجسمه‌سازی در تمام دوره‌ها اشاراتی شده است و معتقدم معماری همیشه به عنوان بخشی از هنر تجسمی بوده و هست و خواهد بود.

همیشه به معماری ژاپن و کارهای معماران ژاپنی به عنوان الگو اشاره می‌کنید، طبق مطالعاتی که انجام دادیم، متوجه شدیم که حدود بیست سال پس از کار نمازخانه‌ی موزه‌ی فرش اثر کامران دیبا و نمازخانه‌ی دانشگاه باهنر اثر یوسف شریعت‌زاده، تادائو آندو اولین کار خود و پس از چند سال کلیسای نور را ساخته است، آنچه که دنیا به عنوان مینیمالیسم مفهومی می‌شناسد و این موضوع به نام او ثبت شده است؛ درحالی‌که دیبا و شریعت‌زاده به گواه تاریخ اجرای آثارشان جلوتر بوده‌اند. چرا این اتفاقات در معماری ما می‌افتد و چرا ما نمی‌توانیم خودمان را خوب به دنیا معرفی کنیم؟

به علت روابط فرهنگی و قطع روابط، ما را خوب نمی‌شناسند یا به شکل دیگری می‌شناسند که به هیچ وجه شایسته نیست. اخیراً با توجه به کارهایی که در ایران صورت گرفته و اخبار آن منعکس شده، به کارها بیشتر توجه شد. در طی ۳۰-۲۰ سال گذشته ما چیزی را به دنیای خارج از ایران عرضه نکردیم که بخواهیم ما را بشناسند.

از نظر من ژاپنی‌ها جزء کشورهایی هستند که روش آنها، روش ایده‌آلی است که شاید روزی مملکت ما بتواند به آن صورت بنا شود. امروزه اگر شما کارهای ژاپنی را نگاه کنید و ندانید کار تادائو آندو یا کنزو تانگه است، قطعاً می‌گویید که معمار این بنا یک ژاپنی است: عجیب است، در دوران پلورالیسم و این همه تنوع فرهنگی! اینکه شما می‌توانید معماری را نگاه کنید و به آن شخصیت دهید و بگویید که این معماری ژاپن است، ریشه‌ی عمیق و زیادی در تاریخ هنر و معماری ژاپن دارد که از دوره‌های اولیه، معماری مدرسه‌هایشان با انگلیسی‌ها شروع شده بود و بعدها در خود ژاپن به دوره‌هایی رسیدند که تعداد زیادی از معماران و سازمان‌های معماری با سنت ژاپنی مخالفت شدید کردند و اعتقاد داشتند که به دوران تکنولوژی و مدرن رسیده‌اند و باید وابستگی را به دور بریزند، گروه دیگری وجود داشتند که کاملاً برعکس بودند و اعتقاد به سنت، تاریخ و تکنولوژی ژاپن داشتند. به گفته‌ی آنها پاگودای ۷-۶ طبقه درست کردیم و به غرب و معماری غرب نیازی نداریم. باید به دنبال معماری سنتی برویم. جنگ و دعواهایی که در دانشگاه‌های آنجا و جامعه‌ی ژاپن صورت گرفت، نهایتاً ترتیبی بود که خصوصیات سنتی ژاپن در معماری مدرن‌شان منعکس شد و سنتی که از آن سخن می‌گوییم به معنای فرم نیست. بزرگ‌ترین اشتباهاتی که ما انجام می‌دهیم به محض اینکه می‌گوییم معماری سنتی ایران، یاد قوس در معماری ایرانی می‌افتیم، در صورتی که مسئله ریتم، سایه روشن، مصالح، ارتباطات و مسائل فضایی و ... مطرح است.

یا از دیگر اشتباهاتی که امروزه معمول است این است که تا می‌گوییم ایرانی، به قوس اشاره می‌کنیم و دیگری اینکه به آن کاشی بچسبانیم. مسجد شیخ لطف‌اللّه را ببینید ... به عقیدی من به شیخ لطف‌اللّه کاشی نچسبانده‌اند، بلکه کاشی بخشی از فضای معماری است که نمی‌توان جدایش کرد، ولی مواردی دیده می‌شود که بدنه درست شده و بر روی آن کاشی چسبانده‌اند؛ این کاشی‌ها هم در شیخ لطف‌اللّه چسبانده شده است ولی بخشی از فضای معماری تلقی می‌شوند. در ژاپن هم در اثر ممارست دانشگاه‌ها بود که کار به پیش رفت و آنها نقش بسزایی داشتند و موفق هم شدند.

و افسوس ما بر این است که کار شریعت‌زاده و دیبا به خوبی کار آندو به دنیا معرفی نشده‌اند ...

مگر بقیه معرفی شده‌اند؟ ما تا امروز چیزی را به دنیا معرفی نکرده‌ایم. کنزو تانگه با نمایشگاه اکسپوی ۶۷، ژاپن را نجات داد و ژاپن دوباره خودش را به دنیا معرفی کرد، درحالی‌که نمونه‌ی معاصر اکسپوی ما اصلاً خوب نبود.

علت در اخلاق است؟ منسجم نیستیم؟ انجمن معماران ژاپن بیش از ۴۰۰۰ عضو رسمی دارد و ما هیچ انجمنی را در معماری ایران، بجز نظام مهندسی نداریم که بتواند این تعداد اعضا را یکجا جمع کند. علت در چیست؟

ما نمی‌توانیم مسائلی را با ژاپن مقایسه کنیم. باید سعی کنیم که اختلافات را از طریق آشنایی بیشتر گروه‌ها با همدیگر حل کنیم و کارها را انجام دهیم. تعداد سازمان‌هایمان در ایران بسیار زیاد است و سازمان‌های کوچک بیشتری هم داریم. زمانی که به فرانسه، انگلیس، آلمان می‌روید، یک سازمان می‌بینید، سازمان آمریکا (AIA: The American Institute Of Architects) است

*[عکاس تصاویر: شهریار خانی‌زاد]

و سازمان دیگری نمی‌بینید، درحالی‌که در ایران سازمان‌های زیادی را شاهد هستیم.

در ژاپن، کنزو تانگه استاد مطرح و مهمی بود و توانسته بود نسل بعد خودش را، که معماران درجه‌ی یک و توانمند ژاپن هستند، تربیت کند. کنزو تانگه از لحاظ تعلیمات، بسیار قوی بود و دانشجویان را خوب هدایت کرد و خودش کارهای جالبی می‌کرد. هم کار شهرسازی و هم معماری انجام می‌داد. همه‌ی کارهای او از جمله کاری که بر روی خلیج توکیو انجام داد، کار بسیار درخشانی است و شخصیتی همچون کنزو تانگه به ندرت پیش می‌آید که داشته باشیم. تحولاتی که در معماری ژاپن رخ داد و بیراهه رفتن‌ها، باعث شد که کنزو تانگه قد علم کرده و بتواند گروهی را جمع کند و پرورش دهد و در نهایت کشورش را نجات دهد. من می‌گویم الگوهایی که بچه‌های ما امروز ازشون یاد می‌گیرند هم موارد جذابی نیستند.

ابتدای صحبتمان از تکنولوژی گفتید. در ساختمان‌های هوشمند و فناوری چه نیازی را احساس کردید که فرمودید باید در زمینه‌ی ساختمان‌های هوشمند و فناوری کار شود؟

تأسف برانگیزه! ما امروزه هم ساختمان هوشمند را کم می‌شناسیم. مسئله‌ی انرژی در دنیای امروز خیلی پر اهمیت است و تأثیر مستقیم و غیرمستقیم روی معماری داشته و دارد. زمانی، ساختمان‌های کوچک و محدود را با جهت‌یابی اقلیمی هماهنگ می‌کردیم و تا حدی جلوگیری از پرت انرژی داشتیم، ولی در حال حاضر اینچنین نیست. در ساختمان‌های بلند ما، انرژی سریع از دست می‌رود و این موضوعی است که تأثیر جهانی دارد. هدف اصلی معماران، باید این موضوع باشد که به نحوی از مصالح هوشمند، با توجه به معماری، استفاده کنند که بتوانند مصرف انرژی را پایین بیاورند. ساختمان برج آگبار در بارسلونا توانست ۳۳ درصد از حجم انرژی ساختمان بکاهد. مصالح هوشمند و کششی که دنیای امروز را به طرف معماری بایونیک کشانده است، برای این است که ما به طبیعت آسیب نرسانیم و انرژی موجود را برای نسل بعد هم باقی بگذاریم.

فکر می‌کنید از لحاظ علمی به آن سطحی رسیده‌ایم که بتوانیم وارد درجه‌ی کاربردی شویم؟

بله، دقیقاً. بروید دانشکده‌های دیگر را ببینید. مهندسین ما واقعاً موضوع را حل کرده‌اند. مشکل الان فرهنگ ما معماران است که هنوز به سیستم‌های سنتی علاقه دارد. من اعتقاد دارم حتی قانون هم در این زمینه لازم نداریم؛ باید فرهنگ‌سازی کنیم. اولین موضوع، مصالح است که فراوان در دنیا هست و می‌توانیم در نما به کار ببریم؛ مهم‌تر از مصالح، طراحی هست. ما در طراحی سواد کار هوشمند و بایونیک را نداریم. تنها بحث ظاهر و چندتا عکس ساده نیست. معماری بایونیک کار پیچیده‌ای است و الان دنیا در این حد معماری می‌کند، اما ما از زیر کار درمی‌رویم ــ فرار کردن مشکل را حل نمی‌کند. ما تنها داریم گام بلندی را که باید برداریم را به تأخیر می‌اندازیم.

وقتی شما به خانه‌ای در کاشان یا یزد برخورد می‌کنید، این واقعیت را می‌بینید. آنها به زمان خود هوشمند، پایدار و بایونیک بودند. الان دقیقاً باید چه کار کنیم؟

بله، بودند؛ حقیقتاً بودند. ببینید معماری سبز، بایونیک و هوشمند، معماری روز دنیا هستند که امروزه در حال کار هستند و ما باید از معماری هوشمند که نمونه‌های بسیار خوبی هم اجرا شده است، استفاده کنیم. ما نمی‌توانیم با بهانه‌های سطحی، این موضوع را تکذیب یا کتمان کنیم. ما جزئی از این جهان هستیم و روزی ما هم باید بایونیک، هوشمند، سبز و پایدار بسازیم.

اگر مسئله‌ی هویت را که چندین دهه است درگیر آن هستیم، کنار بگذاریم، به نظر شما مسئله‌ی بعدی در معماری ایران چیست؟ می‌توان گفت عدم توجه به فاکتورهای جهانی مثل همین هوشمندسازی؟

فاکتورهای جهانی هستند که هویت را می‌سازند! همین‌ها می‌توانند هویت هم داشته باشند و هویت ایرانی هم پیدا کنند، وقتی مجله‌ای را ورق می‌زنید، از یک طرف فرم کپسولی را در توکیو و از طرفی فرم‌های تادائو آندو را با پنجره‌های کوتاهش می‌بینید. اینها با هم ژاپن سریع، تکنولوژیک، با اخلاق و معاصر را ساخته‌اند. در کارهای تادائو آندو، تواضع ژاپنی دیده می‌شود. در کارهای کپسولی، زندگی معاصر را می‌بینید. اینها از فرهنگ آنها نشأت گرفته‌اند. در باغچه‌های ژاپنی، جهت حرکت، دید متواضع ژاپنی نسبت به محیط و احترام به محیط است و این موضوع در معماری منعکس شده است و بسیار مهم است، روی آن کار شده و به پیش رفته و برای خود هویت پیدا کرده است: این، یعنی هویت ــ هویت و تبلور آن در معماری.

امروزه پاگودای چینی-ژاپنی، در کنار کارهایی که معماران جدید انجام می‌دهند، هویت دارند. این هویت، هویت ژاپنی است و خود را حفظ کرده است. بنابراین این نیست که وقتی صحبت از هویت می‌کنیم، یک فرم قدیمی را در نظر گرفته یا بخشی از جامعه را بکوبیم و بگوییم آنها غربی یا شرقی هستند و هویت ندارند. یک نسل، یک ساختمان، می‌تواند کاملاً امروزی و مدرن باشد، ولی خصوصیات معماری و فرهنگ قدیمش را نیز داشته باشد. من می‌خواهم کمی انتهای بحث را باز بگذارم و کار را به مخاطبان شما واگذار کنم. ببینید ما معماری قدیم را هم نمی‌شناسیم و اصلاً در مورد آن کار نکرده‌ایم. ریتم، سایه‌روشن، فضامندی، جریان فضا، اینها چه بوده‌اند؟ چرا تاکنون آنالیز علمی بر رویشان انجام ندادیم؟ ما باید ساختمان‌های قدیمی را آنالیز کرده تا بتوانیم از آن چیزی را بیرون بکشیم که بتوانیم به صورت دائمی و جهانی از آن استفاده کنیم. این کار بچه‌های امروزی است که به آنالیز و فناوری‌های نو تسلط دارند. دانشجوی امروز نباید مثل زمان دانشجویی ما رفتار کند.

ببینید، من به یک راه حل کلی رسیده‌ام. البته این فقط یک ایده است. باید به بحث بگذاریم تا ببینیم چقدر می‌توان آن را به کار بست. ما در معماری امروزمان پراکندگی داریم و شاید یکی از دلایلش این است که در دانشکده‌های ما، مباحث و مطالبی باید مطرح شود که خیلی به اخلاق‌های شخصی و حرفه‌ای برنگردد و بتواند معماری را به عنوان یک هنر و یک اقدام فرهنگی- اجتماعی مطرح کند. دقت بفرمایید که همه‌ی ما از این معماری امروز زجر می‌کشیم. مردم آگاه نیستند، اما زجر می‌کشند ــ ما که درس معماری خوانده‌ایم بیشتر. مردم به کار خود مشغول هستند، این ماییم که باید به رسالت اجتماعی خود واقف باشیم و مشکل را حل کنیم.

وقتی همه به معماری شیخ لطف‌اللّه می‌نگریم، لذت می‌بریم، این موضوع، دلیلی دارد که دستگاه‌های دولتی، دانشگاه‌ها و ... باید پاسخگو باشند و اگر ما بتوانیم دلیل این سؤال را کشف کنیم و روی آن کار کنیم، می‌توانیم امیدوار باشیم حداقل نسل آینده با معماری ایرانی، بهتر آشنا می‌شوند. آن روز، روزی است که هویت هم خود به خود حل می‌شود.

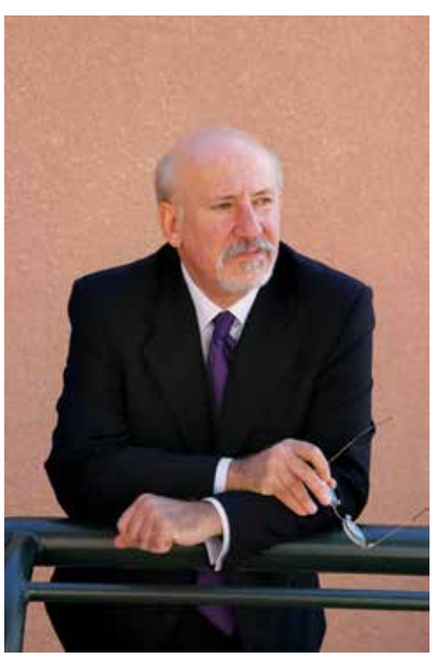
جناب دکتر با تشکر از اینکه وقتتان را به ما دادید.

کاوش مسیری دیگر در معماری غالب زمان

گفت‌وگوی علی کیافر* با نادر اردلان (بخش اول)

خرداد ۱۳۹۴

نادر اردلان



علی کیافر

اشاره

این نوشتار، بخشی از گفت‌وگوی بلند من با نادر اردلان درباره‌ی معماری ایران، نگرش او به معماری و طرح‌های او در زمان کار در ایران است. هدف، شناخت و شناسایی دگرگونی‌های معماری و شهرسازی ایران در دوران مدرنیته‌ی ایران است. گفت‌وگو با نادر اردلان در اصل به زبان انگلیسی انجام گرفته و سپس توسط مرجان غفوری، با همراهی من، به زبان فارسی برگردانده شده است. لازم است بدانید که بنا به ضرورت خلاصه کردن، برای تهیه‌ی این نوشته، گوشه‌هایی از بخش‌های مختلف به هم پیوسته و تغییرات اندکی در متن اصلی، بدون تأثیر بر مفاهیم و جوهره‌ی گفت‌وگو، صورت گرفته است و مجموعه‌ی این مصاحبه‌ها به زودی در قالب کتابی منتشر خواهد شد.

****

آقای اردلان، پیش از آغاز این گفت‌وگو، من زمینه‌های کلی مقوله‌های مورد نظر و پژوهش خودم را برای شما ارسال کرده بودم و با هم درباره‌ی آنها هم صحبت داشته‌ایم. در واقع، پرسش‌های من از شما را می‌توان اینگونه خلاصه نمود:

• تفکر شما در مورد معماری مدرن چیست؟

• شما در مورد ارزش و جایگاه معماری گذشته‌ی تاریخی، به‌خصوص در ایران، در معماری امروز چگونه می‌نگرید؟

• چه امکاناتی برای تلفیق معماری گذشته ــ که از آن بیشتر با اصطلاح «معماری سنتی» نام برده می‌شود ــ و معماری مدرن در ایران وجود دارند؟

• معماران دوران معاصر و پروژه‌های معماری که در دوران معاصر در ایران انجام شده‌اند را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

• پرسش آخری که خود چندوجهی است: از دیدگاه شما، معنای هویت چیست؟ آیا معماری مدرن ایران هویتی دارد، با هر تعریفی که چنین هویتی می‌تواند داشته باشد؟

علی، پیش از هر چیزی، می‌خواهم بابت این گفت‌وگو از شما تشکر کنم. این پرسش‌ها خیلی جالب هستند. من افکارم را در مورد آن چیزهایی که شما در جست‌وجوی آن هستید، بیان می‌کنم ــ هرچند ممکن است در نظراتم اشتباهاتی هم داشته باشم.

اول اینکه شما می‌پرسید: «تفکر شما در مورد معماری مدرن چیست؟» من فکر می‌کنم شما به طور روشنی این بحث را پایه‌گذاری کرده‌اید و من خیلی خوشحال خواهم شد که به شما پاسخ دهم، چون من عقاید خیلی خاصی در مورد این موضوع دارم. دومین چیزی که شما علاقه دارید بدانید، این است: «نظر شما در مورد ارزش و جایگاه معماری سنتی، به‌خصوص در ایران، چیست؟» و البته این زمینه‌ای فوق‌العاده و مورد علاقه‌ی من در چهل‌وپنج سال گذشته بوده است. پرسش سوم شما، کاملاً واضح است: «چه امکاناتی برای تلفیق معماری سنتی و معماری مدرن در ایران وجود دارند؟» و شما دوست دارید بدانید چه افرادی در این زمینه موفق بوده‌اند و چه کسانی نبوده‌اند. در نهایت اینکه، شما برداشت‌ها و نظریات من را درباره‌ی «ارزیابی پروژه‌های معماری که در دوران معاصر در ایران انجام شده‌اند» جویا شدید. این دورانی است که من سعادت بودن در ایران را داشتم ــ حداقل به عنوان یک معمار، از آغاز دهه‌ی شصت (میلادی) تاکنون. همچنین این پرسش که معنای هویت چیست و آیا معماری مدرن ایران هویتی دارد، بسیار عالی است. هویت، در واقع عنصر کلیدی است که در معماری معاصر ایران از دست رفته است و من خیلی دوست دارم به این قضیه بپردازم. این پرسشی است که خیلی‌ها به دنبال آن هستند، اما بسیار کم با پاسخ‌های معنی‌دار روبرو می‌شویم ــ این یک واقعیت است.

بیایید با معماری مدرن شروع کنیم. شما می‌دانید که من تحصیلات معماری‌ام را در اصل در انستیتوی تکنولوژی کارنگی که در حال حاضر اسم آن «کارنگی ملون» است و همچنین در دانشگاه هاروارد گذرانده‌ام. بنابراین تحصیلات معماری غربی من، وابسته به مدرن است و شما ممکن است از طرز فکری که من الان بعد از پنجاه سال از فارغ التحصیلی‌ام، دارم شگفت‌زده شوید.

برای شروع ما باید اصطلاح «معماری مدرن» را تعریف کنیم. من فکر می‌کنم برخلاف چیزی که عرف شده است و دقیقاً برمبنای تاریخی، جنبش معماری مدرن در اصل در اروپای شمالی پس از جنگ جهانی اول آغاز شد که بر پایه‌ی ردِ کامل هرآنچه که پیش از جنگ وجود داشت، سازمان یافته بود. یک باور اصلی فلسفی وجود دارد که همه‌ی این جنگ‌ها، کشته‌ها و ویرانی‌های جنگ جهانی اول، ناشی از نظام‌های زوال یافته‌ی اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و زیبایی‌شناختی بوده است که پیش از جنگ وجود

---

* علی کیافر، کارشناسی‌ارشد معماری از دانشکده‌ی معماری و شهرسازی دانشگاه ملی (شهید بهشتی کنونی) و دکترای برنامه‌ریزی شهری و منطقه‌ای از دانشگاه کالیفرنیای جنوبی در آمریکا است. او بیش از چهار دهه فعالیت حرفه‌ای، دانشگاهی و پژوهشی داشته که نزدیک به سه دهه‌ی آن را در مقام‌های ارشد و مسئولیت‌های اجرایی در آموزش‌وپرورش کالیفرنیا بوده است. از سال ۱۹۸۰، کیافر به تدریس دانشگاهی در زمینه‌های طراحی شهری، باززنده‌سازی محله‌های شهری، شناخت شهرهای خاورمیانه، طرح جامع آموزشی و برنامه‌ریزی، طراحی و ساخت فضاهای آموزشی ــ ابتدا در دانشگاه کالیفرنیای جنوبی و سپس در دانشگاه کالیفرنیا، ریورساید ــ پرداخته است. او موفق به دریافت جوایز و تقدیرنامه‌های گوناگون، از جمله جایزه‌ی «توسعه و دگرگونی برجسته‌ی محله‌ی اجتماعی» از انجمن معماران آمریکا (AIA) و جایزه‌ی «آموزش ممتاز» از دانشگاه کالیفرنیا شده است.

← [عکاس: شهریار خانی‌زاد]

ساختمان مرکزی

↑ مرکز باکاردی، میس ون در روهه

گالری ملی جدید، میس ون در روهه، برلین، آلمان، ۱۹۶۸-۱۹۶۲

↑ [Retrieved July 4, 2017. From https://repeatingislands.files.wordpress.com/201008//bacardi.jpg]

↗ [Retrieved July 17, 2017. From http://www.businesswire.com/news/home/20100825005269/en/Bacardi-Celebrates-Ties-Architect-Ludwig- Mies-van]

↗ [Retrieved July 17, 2017. From https://sobrearquitecturas.wordpress.com/201409/06//mies-en-mexico/]

داشت. اصلاحگران می‌خواستند از هرآنچه که منجر به این آشفتگی‌ها شده بود، دوری کنند و اصلاحات اجتماعی به وجود بیاورند. از این رو، انگشت گذاشتند روی مجرم اصلی که همان «فرهنگ موجود» بود. بنابراین، تعدادی از آموزگاران معماری و معماران حرفه‌ای برجسته، که در دهه‌ی ۱۹۲۰ در مدرسه‌ی باوهاوس متمرکز بودند، باور داشتند که معماری مدرن باید بدون رجوع به فرهنگ، طراحی شود. آنها قصد داشتند از یک لوح سفید و خالی از گذشته، شروع به کار کنند. با این تفکر، آنها هرآنچه را که به مسائل مهم فرهنگ و محتوا ــ که از عناصر کلیدی تشکیل دهنده‌ی هویت معماری هستند ــ اشاره داشت، دور انداختند. اینها اصولی پایه‌ای هستند که ویژگی‌های بومی مناطق مختلف جهان را از هم متمایز می‌کنند.

منصفانه باید گفت که در آن دوران دو شاخه در جنبش معماری مدرن وجود داشت. بین این دو گروه «مدرنیست»، اکثریت در دهه‌ی ۱۹۲۰ از شیوه‌ی باوهاوس و والتر گروپیوس آلمانی پیروی می‌کردند؛ درحالی‌که گروه اقلیت آنها، به‌خصوص در کشورهای اسکاندیناوی، وجه دیگر معماری مدرن را ــ که پاره‌ای از جنبه‌های ارزشمند کیفیت فرهنگی را در بر می‌گرفت و با محیط زیست سازگار بودند ــ ایجاد کردند. با این وجود، آن جریان اصلی که ما «معماری مدرن» می‌نامیم، عملاً در سال ۱۹۳۲ توسط هنری راسل هیچکاکِ تاریخدان و فیلیپ جانسون معمار که مدیر موزه‌ی هنرهای مدرن در نیویورک بود، تعریف شد. آنها بودند که اصطلاح «سبک بین‌المللی» را برای نمایشگاه موزه‌ی هنرهای مدرن ابداع نمودند. از ویژگی این سبک، اصالتاً فرم‌های مستطیلی، فضاهای داخلی آزاد، سطوح پوسته‌ای محکم که عمدتاً از شیشه و فلز بودند، دور ریختن تمامی ارتباطات فرهنگی و بدون نشانه‌ای خاص بود که می‌توانست در هر جایی، جدا از متن و زمینه‌ی موجود، ساخته شود.

وقتی من در دهه‌ی ۱۹۵۰ معماری می‌خواندم، یکی از با استعدادترین «ستاره‌های مدرنیست» میس ون درروهه بود که در سال‌های ۱۹۵۷ و ۱۹۵۸ موزه‌ی آزاد برلین را خلق کرده بود. این موزه یک سقف بزرگ مشکی مکعبی شکل دارد که از فلز ساخته شده است و بر روی تعداد اندکی ستون قرار گرفته است. این موزه، همچنین دیوارهای شیشه‌ای عقب نشسته دارد و طراحی آن پلان آزاد است. در همان موقع، تازه در هاوانا، پایتخت کوبا، میس ون درروهه ساختمان اداره‌ی مرکزی «باکاردی رام» را دقیقاً با فرم مشابهی ــ ساختمانی بزرگ با سقف بتنی بسیار بزرگی بر روی تعداد کمی ستون و با دیوارهای عقب نشسته‌ی شیشه‌ای ــ طراحی کرده بود. این ساختمانی بود برای هاوانا با هوایی گرم‌ومرطوب. برای میس، واژه‌ی «فضای جهانی» به معنای یک ایده‌ی بسیار خاص معماری، مثل یک حجم روشن بدون مانع، محصور در پوسته‌ای قاب شده در شیشه تعریف شده است. این واژه به یک حقیقت جهانی پرتنوع رجوع نمی‌کند و متأسفانه نقابی می‌کشد بر یک سبک معماری ناشناس که تا به امروز پایه و اساس اصلی معماری مدرن باقی مانده است.

این روزها یکی از سردمدارانِ بنام این سبک، رم کولهاس، معمار آوانگارد هلندی است. دستورالعمل اصلی او این است: «من می‌خواهم با معماری مدرن صد سال گذشته به مثابه تاریخی که فرهنگ از آن زدوده شده است برخورد کنم. در حال حاضر آنچه که در سراسر جهان باقی مانده است تک سبک معماری مدرن بین‌الملل است.» حالا من شخصاً باید بگویم که این خلاصه‌ی کل مسیری اشتباه است. خوشبختانه او در آخرین نمایشگاه، نظر افراطی خود را تعدیل کرد.

این تفکر که معماری مدرن با سبک جهانی را مسیری اشتباه برای استفاده در تمام سرزمین‌ها و شرایط مختلف می‌دانید، من درک می‌کنم، ولی درعین‌حال، زمانی که به ایران رفتید معماری شما در ارتباط و بسیار متأثر از معماری مدرن غربی بود، هرچند که بعدها دیدتان به معماری تغییر پیدا کرد و به لزوم توجه به ویژگی‌های بومی اعتقاد پیدا کردید. این اتفاق و مسیر حرکت در تفکرات شما چگونه شکل گرفت؟

از آنجایی که من در اوایل زندگی حرفه‌ای در سان فرانسیسکو، با شرکت اِس‌اُم (S.O.M) در کالیفرنیا، که یک شرکت متخصص پیشرو در معماری مدرن است، کار معماری و ساختمان‌سازی می‌کردم، برخی از ساختمان‌های من پس از بازگشت به ایران از معماری مدرن تأثیر گرفته بودند. یکی از این نمونه‌ها برج‌های دو قلوی سفید آپارتمان سامان است که من در سال ۱۹۶۶ طراحی کردم. من در جوانی، پس از اینکه از مدرسه‌ی طراحی هاروارد فارغ‌التحصیل شده بودم به سان فرانسیسکو رفتم و موقعیت بسیار خوبی به عنوان طراح در اِس‌اُم به دست آوردم. آنها به افراد جوان اجازه می‌دادند تا به طور جدی در پروسه‌ی طراحی شرکت کنند و من در سه یا چهار سالی که با آنها بودم سه یا چهار ساختمان ساختم که امضای خودم را داشت و این چیزی بود که زمانی که به ایران برگشتم من یاد گرفته بودم. بااین‌حال در طول زمانی که من در دفتر عبدالعزیز فرمانفرمائیان طراحی و بر ساخت آپارتمان‌های سامان نظارت می‌کردم، مطالعات خودم را در مورد دیدگاه‌های فلسفه‌های سنتی فرهنگ ایرانی و معماری ایران شروع کردم. من در دانشگاه تهران یک برنامه‌ی تحقیقاتی همراه با سفرهای علمی با دانشجویان برای مستندسازی معماری بومی از مناطق مختلف زیست اقلیمی ایران راه انداخته بودم. این فعالیت‌ها منجر به نوشتن کتاب حس وحدت شد که دانشگاه شیکاگو آن را در سال ۱۹۷۳ منتشر نمود. در آن موقع من واقعاً حس خوبی داشتم و شروع به یادگیری کامل یک فرهنگ جدید و زبان جدید کرده بودم. این حس در من ایجاد شد که آنچه من از خارج از کشور به ارمغان آورده‌ام در واقع بجز تعداد کمی از ملاحظات که خواهم گفت، به کلی برای شرایط ایران نامناسب است.

اکنون دیدگاه مشخصی درباره‌ی معماری مدرن جهانی دارید؟ بهتر بگویم: تا چه میزان از معماری مدرن بین‌الملل روی گردان هستید؟

چشم‌اندازی به سایت مدرسه‌ی عالی مطالعات مدیریت دانشگاه هاروارد [دانشگاه امام صادق(ع)]، تهران [مأخذ: بانی‌مسعود، ۱۳۸۹: ۳۱۷]

امروزه به باور من، سبک معماری مدرن، بخشی از جهانی شدن سرمایه و کسب و کاری بزرگ است و واقعاً هیچ علاقه‌ای به موضوع هویت ندارد. می‌خواهد به عنوان یک محصول استاندارد شده که در سرتاسر جهان توزیع شده است، به کار رود. معماری مدرن می‌گوید: «با موضوعاتی مثل موقعیت محلی، زمینه و بطن کار، آب‌وهوا و چیزهای فرهنگی مزاحم من نشوید!» به نظر من، این موضع، جایی است که معماری مدرن در آن ایستاده است و بسیاری از مدارس معماری هم این را آموزش می‌دهند. منظورم این است که حتی در دانشگاه هاروارد که من در آن هستم، پیام اصلی همین است. البته درعین‌حالی که چندگونگی انواع دیگری از زیبایی‌شناسی مدرن هم مورد بحث و پیگیری قرار می‌گیرد. بحث‌های علمی، چیزی شبیه این است: «شما چگونه می‌توانید کمیت مسئله‌ی "فرهنگ" را تعیین کنید؟ این مسئله امری بسیار مبهم، حتی شاید پس‌گرا و غیرقابل اندازه‌گیری است. بنابراین، از آنجا که نمی‌توان آن را اندازه‌گیری نمود، اجازه دهید آن را خارج از معادله نگه داریم.»

بسیار خوب ... اما در مورد ایران، در دوره‌ی دست‌کم نزدیک به یک‌سوم قرن، در دهه‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۷۰ معماری مدرن مورد توجه واقع شد، به‌خصوص از طرف معماران آموزش دیده در خارج. شما به این واقعیت چگونه نگاه می‌کنید؟

اولین توضیح من به شما این است: زمانی که ایران به سال‌های دهه‌ی ۱۹۴۰ تا اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ رسید ــ به غیر از معماران سنتی که بناهای معماری آجری را بلد بودند بسازند ــ به دلیل شرایط اقتصادی مملکت، ساختمان‌های مدرنی که ساخته می‌شدند، نسبتاً کم بودند. تعداد کمی از معماران آموزش دیده، به‌خصوص معماران فرانسوی، مانند آندره گدار و معماران پیشگام ایرانی مانند محسن فروغی یا هوشنگ سیحون، درگیر راه‌اندازی مدارس معماری یا طراحی و ساخت بناهای جدا از هم، یادمان ملی و یادبود شاعران بزرگ پارسی، بودند. ما باید برای این پیشگامان به خاطر آنچه که آموزش دادند و ساختند، احترام زیادی قائل باشیم به دلیل اینکه آنها در کل در جست‌وجوی هویت معماری ایرانی بودند و مصالح اصیل بومی را به کار می‌گرفتند.

در طول دهه‌ی ۱۹۷۰، اقتصاد بهبود یافته بود و تأثیر بازگشت رو به رشد معماران آموزش دیده در آمریکا، انگلیس، فرانسه، ایتالیا و آلمان در کشور دیده می‌شد. بااین‌حال، جریان اصلی آموزش‌وپرورش در بسیاری از این مدارس که آنها هم مثل من، مهارت خود را در آنجا آموخته بودند، براساس معماری مدرن بود. بنابراین آنها معماری مدرن را برای ایران به ارمغان آوردند و اغلب مردم در ایرانی که تبدیل به یک کشور صنعتی شده بود، خریدار معماری مدرن بودند تا نشان دهند که به روز و همراه با زمانه‌ی خود هستند. در آن موقع، گسترش انتقالی رسانه‌های جهانی و جهتگیری آموزشی کشور، آنچنان بود که بیشتر معماری شهری ایران شروع به تغییر نمود، اما این تغییر تنها «یک معماری مدرن با کیفیت متوسط» تولید کرد که این خود ناشی از محدودیت دسترسی به مصالح مدرن، محدودیت اقتصادی و همچنین سطح پایین دانش فنی بود.

در جریان هستم که با وجود دوری چهل ساله از ایران، مانند من، با ایران و مسائل آن، دست‌کم معماری و شهرسازی آن، در ارتباط هستید. با توجه به این نکته، مایلم بدانم معماری امروز ایران را چگونه می‌بینید و تعریف می‌کنید.

احساس من در مورد وضعیت معماری در ایران امروز، این است که این معماری به دو بخش اصلی تقسیم شده است: از یک طرف انواع کپی‌های غیربرجسته و ساختگی از سبک‌های نئوقاجار یا روکوکوی ایتالیایی وجود دارند و از طرفی دیگر، انواعی از سبک‌های معماری نئومدرنیستی تحت تأثیر گرایش‌های مختلف جهان. این مورد دوم که همچنان در ایران در حال افزایش هست، وجه غالب است که معماران حرفه‌ای با خواندن مجلات، تعقیب تلویزیون و اینترنت دنباله‌روی آن هستند، چرا که معماری امروز ایران، متأسفانه، به شدت زیر تسلط رفتار «بساز و بفروشانه» قرار دارد که نه یک معماری معنادار را حمایت می‌کند و نه آن را پرورش می‌دهد. بجز چند استثنا، معماران امروز در ایران به دنباله‌روی از هوس‌های سوداگرانه‌ی ساختمان‌سازها «بساز و بفروش‌ها»ی غیرماهر تنزل پیدا کرده‌اند. منظور من این است که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، یک معمار کنترل زیادی بر طراحی خودش داشت، اما هنوز سبک‌های مدرنیستی را دنبال می‌کرد که این خود شکست او بود. امروزه نقش یک معمار به طور اساسی و قابل ملاحظه‌ای کاهش یافته است. من در بیست سال گذشته چندین بار به ایران برگشته‌ام؛ در این سفرها دوستان مطلع در آنجا به من می‌گویند: «ما کاملاً توانایی خود برای کنترل (مسیر طراحی و معماری) را از دست داده‌ایم. ما فقط بساز و بفروش هستیم و تنها هرازچندگاهی کاری ارزشمند انجام می‌دهیم.» بنابراین، به نظر من معماری مدرن در دادن هویت به ایران خیلی موفق نبوده و در حقیقت بخش عمده‌ای از هویت ما را نابود کرده است.

شما به خوبی نظرتان درباره‌ی معماری مدرن در جهان و در ایران را مشخص کردید. حالا من می‌خواهم از شما بپرسم اگر برگردیم به تجربه‌ی معماری در ایران در طول سال‌هایی که شما اشاره کردید ــ دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ ــ سال‌هایی که خودتان هم فعالیت معماری چشمگیری داشتید، شما فکر می‌کنید علت شیفتگی یا دلباختگی به معماری مدرن در ایران چه بود؟ آیا آنطوری که شما گفتید، همه مربوط به غرب‌زدگی است، یا در این سال‌ها فرهنگ ایرانی و زمینه‌ی هنر و معماری ایرانی تغییر کرده و از این رو معمارها می‌خواستند کاری متفاوت انجام دهند؟ آیا این اتفاق ناشی از فقدان آگاهی بود؟ من فقط می‌خواهم به جوهره‌ی این گفتمان برسم. چه اتفاقی می‌افتد که معماران در ایران فقط معماری مدرن را در طراحی‌های خود به کار می‌گیرند؟

پیش از هر چیز من باور دارم که ایران همواره دارای جامعه‌ای با ساختار هرمی و سلسله‌مراتبی بوده است. شاه، خواستار ورود موقعیت ایران به قرن بیستم بود؛ پس او قطعاً معماری مدرن را تشویق می‌کرد. مانند تقریباً همه‌ی تصمیم‌گیرندگان در ایران، او شیفته‌ی این بود که تلاش کند از قرن هفدهم خارج شود و به قرن بیستم برسد. یکی از معماران برجسته‌ی حرفه‌ای ایران، در زمان بازگشت من، عزیز فرمانفرمائیان بود. من در سال ۱۹۶۶ به دفتر کوچک او پیوستم و خیلی زود در آنجا «طراح شریک» (Design Partner) شدم. زمانی که من در آن دفتر بودم، عزیز و جوزف زاکر، شریک دیگر و معمار بسیار با استعداد اهل وینِ اتریش، ساختمان وزارت کشاورزی را درست در کنار درب برج‌های سامان، طراحی کردند. اما این طرح هم به شدت تحت تأثیر ساختمان مدرنیستی پیرلی (Pirelli) که توسط جو پونتی قبلاً در میلان ساخته شده بود، قرار داشت. این ساختمان وزارت کشاورزی دقیقاً همان ساختمان بود. در واقع آن ساختمان، براساس همان فکر سازه‌ای فضاهایی با دهنه‌های بزرگ که با شیشه محصور شده‌اند، طراحی شده بود. این طرح «فضای جهانی» میس ون درروهه، اما در بتن پس‌تنیده را به خاطر می‌آورد. خوب، این وضعیتی بود که ما در آن زمان در آن قرار داشتیم و واقعیت هم دارد.

زمانی که من در مورد سیستم سلسله‌مراتبیِ تصمیم‌گیری در کشورمان صحبت می‌کنم، منظورم آن مراکز شهری است که تصمیمات ملی در آنجا گرفته می‌شد. من معتقدم که حدود ۱۰ درصد از مردم ما از جمعیت آن سال‌ها، حدود ۲ تا ۳ میلیون نفر، تکنوکرات‌ها، حرفه‌ای‌ها، بازرگانان و تکنیسین‌ها بودند؛ یعنی کسانی که در واقع در مراکز شهری درگیر تحول و دگرگونگی جامعه بودند. بقیه‌ی جمعیت کشور، روستایی و از روند تصمیم‌گیری به دور بودند. تازه اگر من می‌گویم ۱۰ درصد، فکر می‌کنم این عدد سخاوتمندانه هم هست. مگر ما چند نفر معمار آموزش دیده بودیم؟ شاید حداکثر صد نفر، که فقط تعداد انگشت‌شماری از آنان موقعیتِ هدایت‌کننده داشتند و تنها پنج تا ده نفر در امور مربوط به محیط زیست تصمیم‌گیرنده بودند. به این ترتیب تعداد کمی از افراد، بسیاری از تصمیم‌ها را می‌گرفتند؛ پس از آن هم پیمانکاران و مهندسین بودند که آنها را حمایت می‌کردند. با این همه، در کل این موارد، تعداد کمی از افراد درگیر مسائل عمده بودند و همه‌ی آنها در اصل به دنبال «سبک مدرن» رفته بودند.

من فکر می‌کنم در این زمینه، محسن فروغی، که برای او احترام بسیار زیادی قائلم، در کارهایش مانند بانک ملی و دانشگاه تهران، همیشه برخی از جنبه‌های معماری ایرانی را در نظر داشت. همچنین، هوشنگ سیحون به وضوح در این زمینه نقش تأثیرگذار و قابل توجهی داشت. هرچند که او بسیاری از آثار بناهای یادبود تاریخی را انجام داد، اما آنها همگی کارهای کلاسیک و بناهای یادبود به سبک بوزآرت (مدرسه‌ی هنرهای زیبای پاریس) بودند. اگرچه او چند خانه‌ی خوش ظاهر و ساختمان‌های عمومی هم انجام داد، ولی به اعتقاد من این ساختمان‌ها نشانی بر معماری ایران نگذاشتند. تنها همان آثار تاریخی هستند که او را به یاد ما می‌آورند و پس از آن من فکر می‌کنم شخصی که واقعاً برجسته‌ترین ساختمان شاخص در ایران را انجام داد که تعداد خیلی کمی هم از او پیروی کردند، اما به طور قطع من را خیلی تحت تأثیر قرار داد و شاید باعث شد که من هم به همان راه بروم، آنده گدار بود که با ماکسیم سیرو موزه‌ی ایران باستان را طراحی نمود و در سال ۱۹۳۴ ساخته شد ــ منظورم آن قوس پارابولیک تیسفون بود که او به آن ساختمان آورد و همین‌طور توجه زیادی به آجر کاری ظریف نمود. این ساختمان یک اثر با کیفیت معماری است. این تنها یک بنای یادبود تاریخی نبود. این به درستی ساختمانی بسیار مستقیم و بی‌رمز و راز است. صادقانه بگویم، من در دهه‌ی شصت میلادی هیچ ساختمان جدیدی در ایران که الهام‌بخش باشد ندیدم. از این روست که من تلاش کردم راه خودم را بروم تا راهی برای بیان هویت معماری ایرانی پیدا کنم.

شما نام برخی از معماران دهه‌ی شصت میلادی ایران را ذکر کردید. اما دیگران چه؟ به طور مشخص مثلاً کامران دیبا یا علی سردار افخمی که هر دو در خارج از ایران تحصیل کرده بودند ــ در غرب ــ و به آنها کارهای متعددی که از اهمیت عمومی برخوردار بودند ارجاع شده بودند. ولی نظر و طرح‌های دیبا و سردار افخمی از معماری کاملاً غربی دور بودند و به معماری بومی، حداقل در فرم، تمایل مشخص نشان دادند.

بله، من به این موضوع خواهم رسید ــ می‌خواستم در ابتدا زمینه‌ی کلی را بچینم. منظور من این بود که عزیز فرمانفرمائیان، معماری بسیار با استعداد و با توانایی‌های خدادادی بود. او در زمان خود، در میان تمام آرشیتکت‌های دیگر به خاطر تسلط فوق‌العاده‌ای که در سازماندهی دفتر معماریش داشت، واقعاً رشد کرد و نیروی غالبی در معماری شد. او پس از اینکه سازمان برنامه در اواخر دهه‌ی شصت میلادی دستور داد شرکت‌هایی که برای سازمان برنامه می‌خواهند کار کنند مجبورند شرکت‌های بزرگ حرفه‌ای تشکیل دهند و تنها یک دفتر معماری یک نفره‌ی ساده نباشند، دفتر حرفه‌ای خود را گسترش داد. داستان از این قرار بود که گفتند اگر شما می‌خواهید پروژه‌ی استادیوم صدهزار نفری را بگیرید که قرار بود محل بازی‌های آسیایی باشد، باید یک شرکت سهامی تشکیل دهید و چندین شریک حرفه‌ای و متخصص داشته باشید. از آنجا که چهار یا پنج نفر از ما شریک این شرکت شده بودیم ــ دو یا سه نفر به عنوان سرپرست گروه طراحی، دو نفر به عنوان مهندس و یکی در مدیریت ــ بنابراین پنج یا شش نفر از ما در همان موقع در آن دفتر وجود داشتیم. به باور من، طبیعتاً چندین شرکت دیگر ایرانی هم بودند که آنها هم مشغول انجام کارهایی بودند. این نام‌هایی که من گفتم قوی‌ترین‌ها تا دهه‌ی شصت میلادی بودند و من هنوز وارد دهه‌ی هفتاد نشده‌ام.

بسیار خوب، حرفتان قابل قبول است. من منتظر نظرتان درباره‌ی دیگر معماران آن دوران خواهم ماند. اما شما اشاره کردید به تأثیر ایده‌های «تصمیم‌گیرندگان» یا اگر واژه‌ی بهتری برای آن نتوانیم پیدا کنیم، «دستورات» آنها برای اینکه معماری در ایران «معماری مدرن» باشد؛ اما در مورد خود معماران چه می‌توان گفت؟ اگر احیاناً هیچ فشار یا سفارشی از بالا وجود نمی‌داشت، آیا معماران برجسته‌ی وقت، تمایل شخصی داشتند که معماری مدرن را در کارهایشان اعمال کنند؟ یا آنها دوست داشتند مسیری متفاوت را انتخاب کنند و به طور مثال به دنبال جست‌وجو و بکارگیری معماری ایرانی باشند؟

بله، در اطراف من چنین افرادی بودند که هم‌سن و سال من بودند و تثبیت شده هم بودند؛ مثلاً کسی همچون علی سردار افخمی که البته مرد بسیار با استعدادی بود. من فکر می‌کنم تئاتر تهران (تئاتر شهر) او احتمالاً بهترین کارش بود. حیدر غیایی هم البته یکی از چهره‌های بسیار شناخته شده بود. او با فروغی، ساختمان مجلس سنا را انجام داد. من فکر می‌کنم مقتدر یک چهره‌ی شناخته شده بود. از دیدگاه فلسفی، او به تاریخ ایران علاقه‌مند بود و دانشگاه شیراز او تبدیل به اثر معماریِ شناخته شده‌ای شد. اینها برخی اسامی از نسلی هستند که کمی مسن‌تر از نسل من بود. افرادی که من ملاقاتشان کرده بودم و با آنها نوعی رابطه هم داشتم.

مایلم پرسش دیگری را با شما مطرح کنم: هنگامی که ما به هنرهای دیگر در ایران نگاهی می‌اندازیم ــ موسیقی، نقاشی و سینما و ادبیات ــ می‌بینیم که در دوره‌هایی، زمان‌های خاصی، در تاریخ معاصر ما نگرش‌های جدید در آنها مطرح می‌شوند. اگرچه ممکن است شکل‌گیری و نمود این نگرش‌های جدید در سال‌های مختلفی در هنرهای گوناگون و در ادبیات اتفاق افتاده باشد، همه‌ی آنها کم‌وبیش در یک دوران ۳۰-۲۵ ساله رخ می‌دهند. از یک سو، هنر مدرن حضور دارد و کاملاً جای خود را در زندگی ایرانی باز کرده است و از سوی دیگر، هنر و ادبیاتی که دیدگاه مدرن دارد، ولی نگاهی هم به ریشه‌های بومی می‌اندازد. شما سبک جدیدی از نوشتن، یک تفکر و سبک جدیدی در ادبیات می‌بینید؛ پیشروانی هستند که با این نوع ادبیات مطرح شدند یا به یک سبک مدرن و یک چشم‌انداز جدید پرداختند، ولی پایه‌ی آنان ادبیات ایرانی بود. همان چیزی که در نقاشی و به‌طورکلی، هنرهای تجسمی و پس از آن در سینمای ایران اتفاق افتاد. گاهی اوقات رویکرد به این تفکر برمی‌گردد به تلاش برای آوردن هنرهای «محلی» هنرهای «ملی» و ویژگی‌های «بومی» در زمینه‌ی کار هنری و ادغامی از هنر مدرن و هنر قدیم عرضه می‌شود. اما حتی در این موارد هم به طور عمده در چشم‌اندازهای جدید، در یک نگرش جهانی جدید، سبکی تازه، تأثیرگرفته از ایده‌های نوین ریشه گرفته است. این را خیلی نمی‌شود «غرب‌زدگی» یا «پیروی از فکر غربی» گفت؛ بیشتر یک «چشم‌انداز مدرن در جهان مدرن» است. بنابراین پرسش من این است: آیا ما از آن نوع جنبش مدرن‌گرا، یا زبان جدید، یک سبک جدید در معماری که متفاوت از گذشته‌ی معماریمان باشد ولی درعین‌حال ایرانی باشد، در طول سال‌های دهه‌های پنجاه و شصت میلادی مشاهده می‌کنیم؟

بله، البته! این خصوصیت محیط اجتماعی ما در آن سال‌ها بود. به‌طورکلی «گشتالت» به معنای درک و رفتار جمعی زمان ما چنین بود. اما من می‌خواهم به شما بگویم که در آن اکثریت، یک اقلیت از مردم، مانند من، وجود داشتند که علاقه‌مند به کاوش مسیر متفاوتی برای جایگزینی تفکر غالب بودند ــ آنچه که بعداً به نام «منطقه‌گرایی انتقادی» (Critical Regionalism) خوانده شد. در دهه‌ی شصت ما بذری را کاشته بودیم که برای نوعی از معماری که برای جست‌وجوی ادغام تاریخ گذشته‌ی معماری بومی و معماری معاصر بود ارزش قائل بود و به همین دلیل است که من در اینجا از کلمه‌ی «معماری مدرن» استفاده نمی‌کنم. در حقیقت من واژه‌ی «معماری مدرن» را به عنوان یک عبارتِ تا حدودی منفی به کار می‌برم. من ترجیح می‌دهم با کلمه

«معماری معاصر» کار کنم، چون «معماری مدرن» دارای تعریف خاصی است.

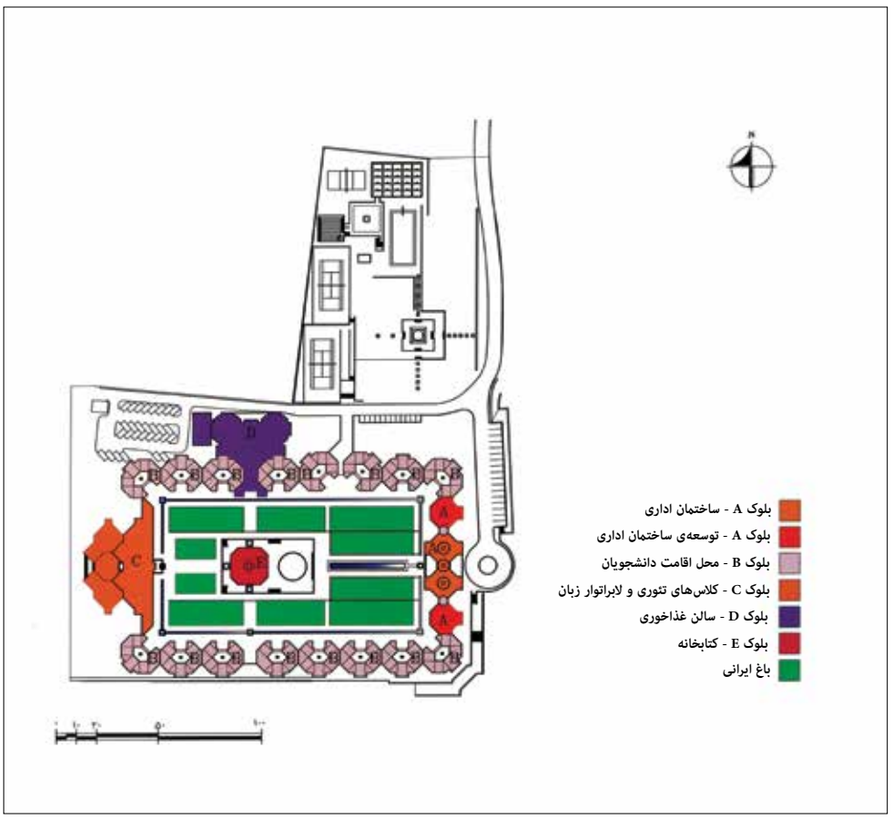
این حرفتان در مورد این نوع خاص معماری که در ایران شکل گرفت، درست است. در مقوله‌هایی که من و شما الان به آنها می‌پردازیم، واژه‌ی «معاصر» بسیار مناسب‌تر از «مدرن» است. من در این گفتمان واژه‌ی «مدرن» را به عنوان اصطلاح «پساسنت» استفاده کرده‌ام؛ «جدید» در مقابل «قدیم»، «مدرن» در مقابل «گذشته» ــ گذشته‌ای که بیشتر با کلمه‌ی «سنتی» از آن نام می‌برند. همین جا هم تأکید کنم که من با این واژه‌ی «سنتی» مشکل دارم، ولی بحث آن در حوصله‌ی این گفت‌وگو نیست. درهرحال، در چارچوب این گفت‌وگو، واژه‌ی «معاصر» بسیار معنی‌دارتر است.

من معتقدم که اکثر معماران ایران در آن سال‌های دهه‌های شصت و هفتاد، ساختمان‌هایی طراحی می‌کردند که متأثر از سبک بین‌المللی یا سبک معماری مدرن بودند. افراد بسیار معدودی علاقه‌مند به پیدا کردن ریشه‌های فرهنگی ما در معماری بودند تا از هویت بی‌زمان ما برای تعریف یک معماری نوآورانه‌ای برای دوران ما در ایران کمک بگیرند. اینها به جای این حرکات، تنها فرم‌های قدیم و جدید را کپی می‌کنند. ما چه درسی از آن زمان‌ها می‌توانیم بگیریم؟ برای من، آن درس‌ها خودشان را از دید فلسفی و معماری، با نوشتن کتاب حس وحدت نشان دادند. این دید برای اولین بار در طراحی مرکز مطالعات مدیریت ایران (ICMS) با همکاری مدرسه‌ی بازرگانی هاروارد به کار رفت که در حال حاضر دانشگاه امام صادق(ع) است. این کار توانایی استفاده از ایده‌های زمان‌ناپذیر فرم‌ها و فرایندهای سنتی را نشان داد: باغ‌های بهشتی، تغییرات اقلیمی کوچک از طریق خنک کردن آب، وجود درخت‌ها و سایه‌ی آنها، مدرسه‌ی حیاط‌دار، فضاهای درون‌گرا، تکنولوژی استفاده از آجر و غیره و اینکه معمار همیشه آگاه باشد که تهویه‌ی طبیعی و معماری پایدار چگونه می‌تواند کار کند.

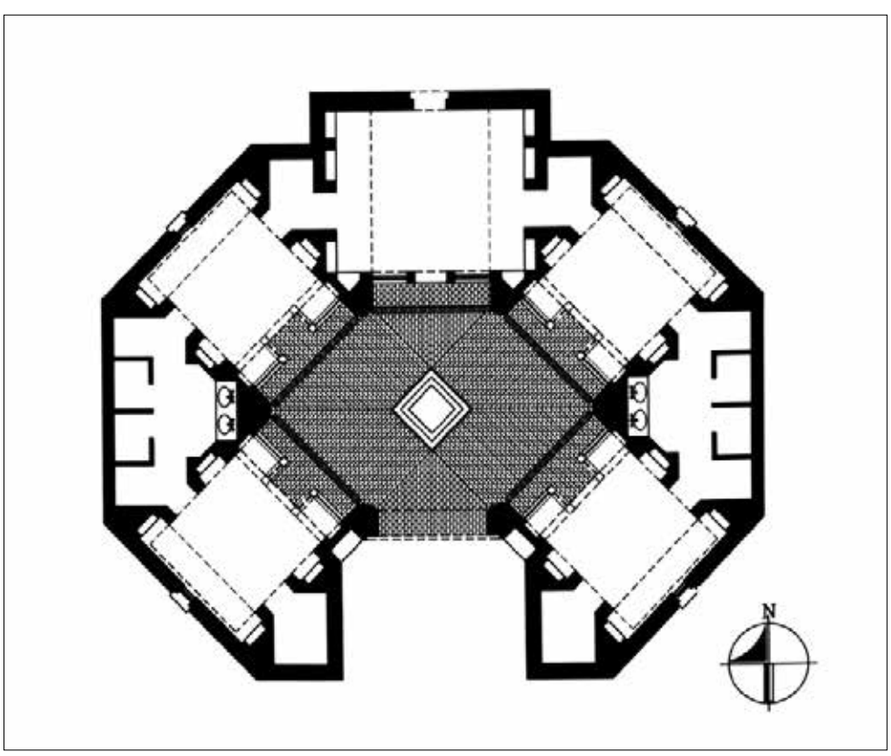
شما همچنین ساختمان‌های اداری گروه صنعتی بهشهر را طراحی کردید. معماری این بنا بسیار متأثر از معماری گذشته‌ی شهر کاشان است.

بله، من در آن زمان مشغول ساختمان اداره‌ی مرکزی خانواده‌ی لاجوردی و ادارات مرکزی گروه بهشهر در تهران بودم. من حاج آقا لاجوردی را متقاعد کردم که از آنجا که شما از کاشان می‌آیید ــ هم به دلیل معماری پایدار و هم دلایل فرهنگی ــ مناسب است که سنت عظیم حیاط بزرگ را در طراحی این ساختمان ادغام کنیم. من به او تصاویری از مسجد آقا بزرگ، شامل دو حیاط که در داخل یکدیگر بودند و ساختمان‌های دیگری از کاشان را نشان ایشان دادم. بنابراین اگر شما به ساختمان ادارات مرکزی بهشهر سابق بروید، دو حیاط با طراحی منظر و باغبانی کامل وجود دارند که در میان حیاط مرکزی دیگری قرار گرفته‌اند که دور یک فواره‌ی بزرگ متمرکز است. من فکر می‌کنم این روزها آنجا وزارت آموزش‌وپرورش یا چیز دیگری شده است. اما می‌دانید، آن ساختمان پر از فضای سبز و سایه‌های خیلی خنک است!

این اشاره، ما را می‌برد به سال‌های اوایل دهه‌ی هفتاد میلادی (پنجاه خورشیدی): اوایل دهه‌ی هفتاد، پس از اینکه ساختمان مرکز مطالعات مدیریت تمام شده بود و شما راه مستقل خودتان را پیش گرفتید.



سایت پلان بخش مرکزی و نمایش بلوک‌های ساختمانی در دانشگاه امام صادق(ع) [مأخذ: میرمیران، ۱۳۸۸: ۴۶۰]



پلان دفاتر مدیران گروه (خوابگاه دانشجویان اسبق) [مأخذ: میرمیران، ۱۳۸۸: ۴۶۳]

پس از اینکه ساختمان مرکز مطالعات مدیریت تمام شده بود، من شروع به جلو بردن راه خودم کردم. به همین خاطر، عزیز فرمانفرمائیان را پس از ۶ سال ترک کردم و دفتر خودم، «همکاران ماندالا» را راه‌اندازی نمودم و عزیز هم به دنبال انجام کارهای بزرگ خود رفت. اما من باید به شما بگویم که پیش از آن کار بزرگی که من و عزیز فرمانفرمائیان با یکدیگر خلق کردیم، استادیوم المپیک (مجموعه‌ی ورزشی آزادی کنونی) بود، که در آن بازی‌های آسیایی برگزار شد و شما می‌دانید که تمام این پروژه‌ها تحت فشار زیادی از نظر وقت و بودجه به اجرا درآمد. ابتدای کار در سال ۱۹۶۸ بود و پروژه باید در سال ۱۹۷۱ برای جشن‌های ۲۵۰۰ ساله‌ی شاهنشاهی ایران به اتمام می‌رسید. همه چیز به سرعت انجام شد. پس از آن، این مرکز ورزشی باید برای بازی‌های آسیایی در سال ۱۹۷۴ گسترش زیادی پیدا می‌کرد. من فکر می‌کنم ما ورزشگاه را در مدت ۱۸ ماه ساختیم. این یک استادیوم ۱۰۰،۰۰۰ نفره بود! البته جنبه‌های خوب و بد خود را هم داشت و نقصش این بود که به بسیاری از افراد اجازه‌ی اظهار نظر نداد.

خوابگاه قدیم دانشجویان مدرسه‌ی عالی مطالعات مدیریت دانشگاه هاروارد سابق، دفتر مدیران گروه فعلی دانشگاه امام صادق(ع)
[عکاس: شهریار خانی‌زاد]

خوب، برای طراحی آن پروژه کسی باید مداد به دست می‌گرفت و قرعه به نام من افتاد. به عنوان «شریک مسئول طراحی» دفتر مهندسین مشاور عزیز فرمانفرمائیان، وظیفه‌ی من، طراحی طرح جامع ورزشگاه و پس از آن ساختمان‌های مربوط به رویدادهای ورزشی مختلف بود. ماکت ساختمان را، با کمک معماران ارمنی فوق‌العاده‌ای که پایه و اساس کادر فنی دفتر بودند، از ورقه‌ی نازک چوب بلوط ساختیم. عزیز در بازی‌های المپیک مکزیک حضور داشته و ورزشگاه آزتک که توی زمین فرو رفته بود را دیده بود و بکارگیری این ایده را تشویق می‌کرد. من می‌دانستم یک استادیوم ورزشگاه فرورفته در زمین را چگونه باید طراحی کرد، چون زمانی که من در اِس‌اُاِم بودم، ما یک چنین استادیومی را در شهر اوکلند کالیفرنیا طراحی کرده و ساخته بودیم. یکی از استادان من در دانشگاه هاروارد، جرزی سلطان، یک معمار لهستانی برجسته بود که یک ورزشگاه ۸۰،۰۰۰ نفری در ورشو انجام داده بود. پروژه‌ی کارشناسی‌ارشد من در دانشگاه هاروارد هم شامل یک ورزشگاه بود. منظورم این است که من از این نوع استادیوم‌ها آگاهی داشتم و بلد بودم چگونه یک چنین استادیومی را طراحی کنم.

شما دستاوردهای حرفه‌ای خودتان در آن سال‌ها را چه می‌بینید؟

ببینید در آن دوران سه رویداد همزمان اتفاق افتاد: تکمیل ورزشگاه آزادی، بزرگ‌ترین دستاورد قابل توجه معماری من بود. انتشار حس وحدت در ۱۹۷۳ مفهوم معنی‌داری به زندگی من داد که بتوانم کار طراحی‌ام را به پیش ببرم و هر دوی اینها با هم، جرئت تأسیس دفتر خودم را به من دادند. من روش حرفه‌ای خود را براساس چهار اصل طراحی بنیاد گذاشتم که تا به امروز، آنها را برای خلق یک معماری معاصر معنی‌دار حفظ کرده‌ام: سازگاری با محیط زیست؛ ارتباط فرهنگی؛ کاربری هدفمند؛ فناوری نوآورانه.

در دهه‌ی ۷۰ به غیر از چند نفر که من به آنها اشاره کردم، دیگران همه معماری مدرن می‌کردند. یکی از همکاران نزدیک من، مرحوم داریوش میرفندرسکی، یک استعداد فوق‌العاده در معماری بود. او به سبک آلوار آلتو کار می‌کرد ــ او برای یکی از بستگان من یک خانه‌ی کاملاً آلتویی در نزدیکی پل رومی طراحی کرده بود. در آن موقع همه‌ی معمارها نشان و امضای خود را داشتند، همان‌طوری که من وقتی برای اولین بار به ایران آمدم، داشتم. من آنچه را که بلد بودم، از جایی آورده بودم که در آن آموزش دیده بودم و آنطور کار می‌کردم. شاید ما در طول زمان رشد کردیم. الان که من به آخرین کار مرحوم داریوش میرفندرسکی، که یک موزه در مشهد است که او طراحی کرده بود، نگاه می‌کنم، می‌بینم که آن موزه یک برداشت بسیار خلاقانه از یک فرم سنتی است. بنابراین شاید اگر همه‌ی ما کمی بیشتر دوام آورده بودیم، می‌توانستیم تعداد بیشتری کارهای پخته انجام دهیم که به طرز خلاقانه‌ای سنت‌های ما را با امکانات معماری معاصر ادغام می‌کرد.

کار حرفه‌ای شما در ایران به طور مستمر و در دفتر مشاوره‌ی خودتان، با چه پروژه‌ها و چه فعالیت‌هایی به پایان رسید؟

صادقانه به شما بگویم، اگر به تعداد پروژه‌هایی که در سال ۱۹۷۹ بر روی کاغذ و در مرحله‌ی طراحی معماری باقی ماندند، نگاهی بیندازید، در قیاس با تعداد پروژه‌هایی که در عمل ساخته شده بودند، دستمزد بسیار بیشتری بابت انجام طرح‌ها و نقشه‌ها نسبت به پروژه‌هایی که تمام شده بودند، پرداخت شده بود. من واقعاً فکر می‌کنم که بهترین آثار ما پیش از اینکه تحقق پیدا کنند، هنوز آنجا مانده‌اند. دو اثر واقعاً بزرگ من که هرگز ساخته نشدند و دقیقاً هنگامی که انقلاب اسلامی اتفاق افتاد ارائه شدند، «مرکز بزرگداشت موسیقی تهران» با سالن کنسرتی به گنجایش دو هزار نفر بود که ما با هربرت فون کارایان و دیگران به عنوان مشاور انجام دادیم و یکی دیگر از آنها، «شهر نوران»، یک شهر خورشیدی در نزدیکی اصفهان بود. دانشگاه اِم‌آی‌تی این پروژه را به عنوان اولین شهر انرژی خورشیدی در جهان به نمایش گذاشت. این شهر برای آژانس انرژی هسته‌ای ایران با ظرفیت جمعیتی صد هزار نفره طراحی شده بود. ما این کار را با مهندس سازه‌ی لویی کان انجام دادیم و با افراد فوق‌العاده‌ای که راجع به انرژی هسته‌ای و طراحی پایدار بسیار می‌دانستند و حالا این صحبت به یاد من آورد که در همان زمان، ما در حال انجام پروژه‌ی عباس‌آباد با لویی کان و کنزو تانگه هم بودیم.

آیا منظورتان از پروژه‌ی عباس‌آباد، پروژه‌ای است که سابق به نام شهستان پهلوی شناخته شده بود؟

بله، منظورم همان پروژه است. فرح پهلوی، لویی کان و کنزو تانگه را در سال ۱۹۷۳ برای آماده‌سازی طرح جامع عباس‌آباد دعوت کرده بود. این معماران جهانی شناخته شده در همایش معماران که در سال ۱۹۷۰ در اصفهان برگزار شده بود، شرکت کرده بودند.

دهه‌ی هفتاد میلادی شاهد حضور تعداد قابل ملاحظه‌ای از بنام‌ترین معماران دنیا در ایران هستیم که شروع کاملاً شاخص آن کنگره‌ی اصفهان بود. شخص شما در شکل‌گیری این اتفاق نقش داشتید. چگونه این نگرش و خواست درگیر کردن معماران خارجی، که در هر حال رقبای بالقوه‌ی شما بودند، رخ داد؟

خوب، بسیاری از ما زمانی که دهه‌ی ۱۹۷۰ شروع شده بود، احساس می‌کردیم که فرصت‌های موجود در ایران گسترشی باورنکردنی خواهند داشت. همچنین ما واقعاً می‌دانستیم که تنها تعداد بسیار کمی هستند که درک درستی از مسیری که این رشد و توسعه طی خواهد کرد، دارند. در چنین وضعیتی، اولین چیزی که همه‌ی ما بر آن توافق داشتیم، دعوت همه‌ی معلمان مورد اعتمادمان و استادان بزرگ دنیا به ایران برای هدایت ما در تصمیم‌گیری بود. بنابراین موقعیت ما مثل بچه‌ای بود که در جلوی یک میز بزرگ پر از خوراکی قرار بگیرد. ما این امتیاز را داشتیم که بتوانیم صد معمار از بهترین دانشگاه‌ها و دفترهای معماری جهان را تحت نظارت دفتر مخصوص فرح پهلوی و به هزینه‌ی وزارت مسکن و شهرسازی به ایران دعوت کنیم و همه‌ی آنها هم آمدند چون می‌دیدند این یک فرصتی است که ایران را ببینند و شاید هم بتوانند به رشد آن کمک کنند. ایران سحر و جادوی خاصی داشت. از لحاظ تاریخی، ایران زمان بسیار طولانی درهای خارج را بر روی خودش بسته بود. شما می‌دانید که این چیزی است که به آن هراس و دوری از بیگانه (بیگانه هراسی)، یا به قولی درون‌گرایی، می‌گویند.

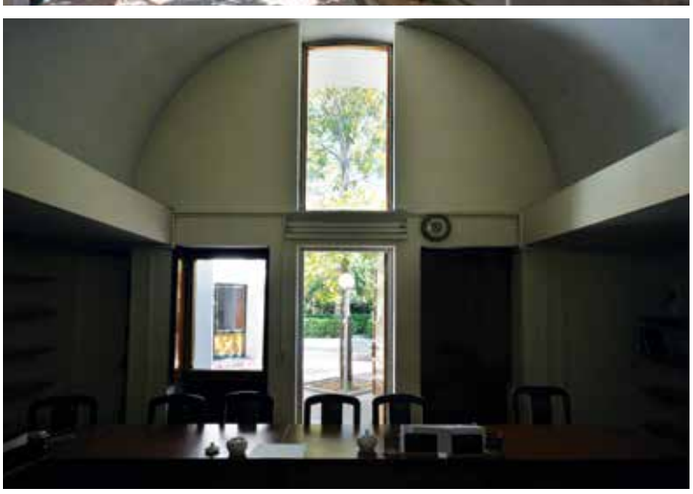
یکباره در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی درهای ایران به روی جهان باز شد، چیزی شبیه به آنچه الان من امیدوارم در ایران، اما با رشد و بلوغ بیشتری، رخ بدهد. به خاطر داشتن چنین تاریخ غنی‌ای، ایران مانند یک گل بود که شهدی ناب دارد و تمام پرندگان از سرتاسر جهان برای چشیدن این شهد، به دلیل آنچه که ایران برای عرضه کردن داشت، آمده بودند: برای شاعرانی مانند مولانا، حافظ، سعدی و عطار، تمام غول‌های ادبی که داشت و واکنش‌ها از این دست بود: «خدای من! واقعاً اینها وجود داشتند و ما نمی‌دانستیم؟!» و به این ترتیب افرادی برای آن خصوصیت‌ها و دیگران برای معماری ایران آمدند که ما از این بابت واقعاً مدیون آرتور آپهام پوپ و فلیکس اکرمن برای شناسایی هنر و معماری سرزمین پارس هستیم. آن سری از مطالعات عمیق تاریخ معماری ایران، به ما پایه‌ی فکریِ روشنگرانه‌ی لازم را داد تا بر آن اساس با اعتماد به نفس جلو برویم و البته دیگرانی هم بودند که انتشار پژوهش‌هایشان چشم ما را به خودمان باز کرد، مانند گدار، اتینگ هاوزن، گیرشمن و باستان‌شناس ایرانی، عزت‌اللّه نگهبان. اما به نظر من، کتاب‌های پوپ بود که راه را به ما نشان داد؛ البته، تفسیرهای فلسفی و افزوده‌های افرادی شبیه هانری کُربن و سید حسن نصر از شعر و ادبیات گسترده‌ی ایران، زمینه‌ی علمی برای فهم فرهنگمان و در نتیجه، بیان هنری آن را نیز فراهم کرد.

من فکر می‌کنم این نکته‌ای است که ما در مستندسازی حس وحدت عرضه کردیم. ما تمام کالبد شهرهای نمونه‌ی ایرانی و الگوهای داخلی آنها، فضاها و اشکال را دنبال و ترسیم کردیم و مسئله‌ی کلیدیِ «ظاهر» و «باطن» در تفکر طراحی را شناسایی نمودیم. ترسیم تمام پلان بازار اصفهان نشان داد که شما می‌توانید تداوم فضایی از مسجد جامع قرن دهم تا بناهای دوران صفویه در قرن هفدهم را داشته باشید و پس از آن تا دوران قاجار ادامه بدهید، تا پل خواجو و برسید به جایی که بازار ادامه می‌یابد. در هیچ کجای دنیا چنین سیستم گسترده‌ای از تداوم نظم فضایی وجود ندارد. ایده‌هایی که هم در مقیاس کلان تداوم فضایی مثبت را مطرح می‌کنند ــ که واقعاً وجود حیاط مرکزی را توجیه می‌کند ــ و هم در مقیاس خرد، به فهم الگوهای کاشیکاری ساختمان کمک می‌کنند. این ایده‌ها بر اصول طراحی ایرانی «وحدت در کثرت» و «کثرت در وحدت» متمرکز می‌شوند. به باور من این دریافت‌ها از سنت‌های ما واقعاً بی‌انتها هستند.

↑ لویی کان در جمع مهمانان اولین کنگره‌ی معماری جهان در اصفهان، شهریور ۱۳۴۹

↑ [Retrieved July 4, 2017. From http://jsah.ucpress.edu/content/74485/4/.figures-only]

↗ اعضای انجمن معماران ایران در اولین کنگره‌ی معماری جهان در اصفهان، شهریور ۱۳۴۹
۱. محسن فروغی ۲. کیقباد ظفر ۳. هوشنگ سیحون
۴. عبدالحمید اشراق ۵. نادر اردلان ۶. حسین شریفی
۷. داریوش میرفندرسکی
↗ [عکس از آرشیو از هنرمعماری]



↑↑↑ خوابگاه قدیم دانشجویان مدرسه‌ی عالی مطالعات مدیریت دانشگاه هاروارد سابق، دفتر اساتید فعلی دانشگاه امام صادق(ع)

↑↖↑ کتابخانه‌ی دانشگاه

[عکاس تصاویر این صفحه: شهریار خانی‌زاد]

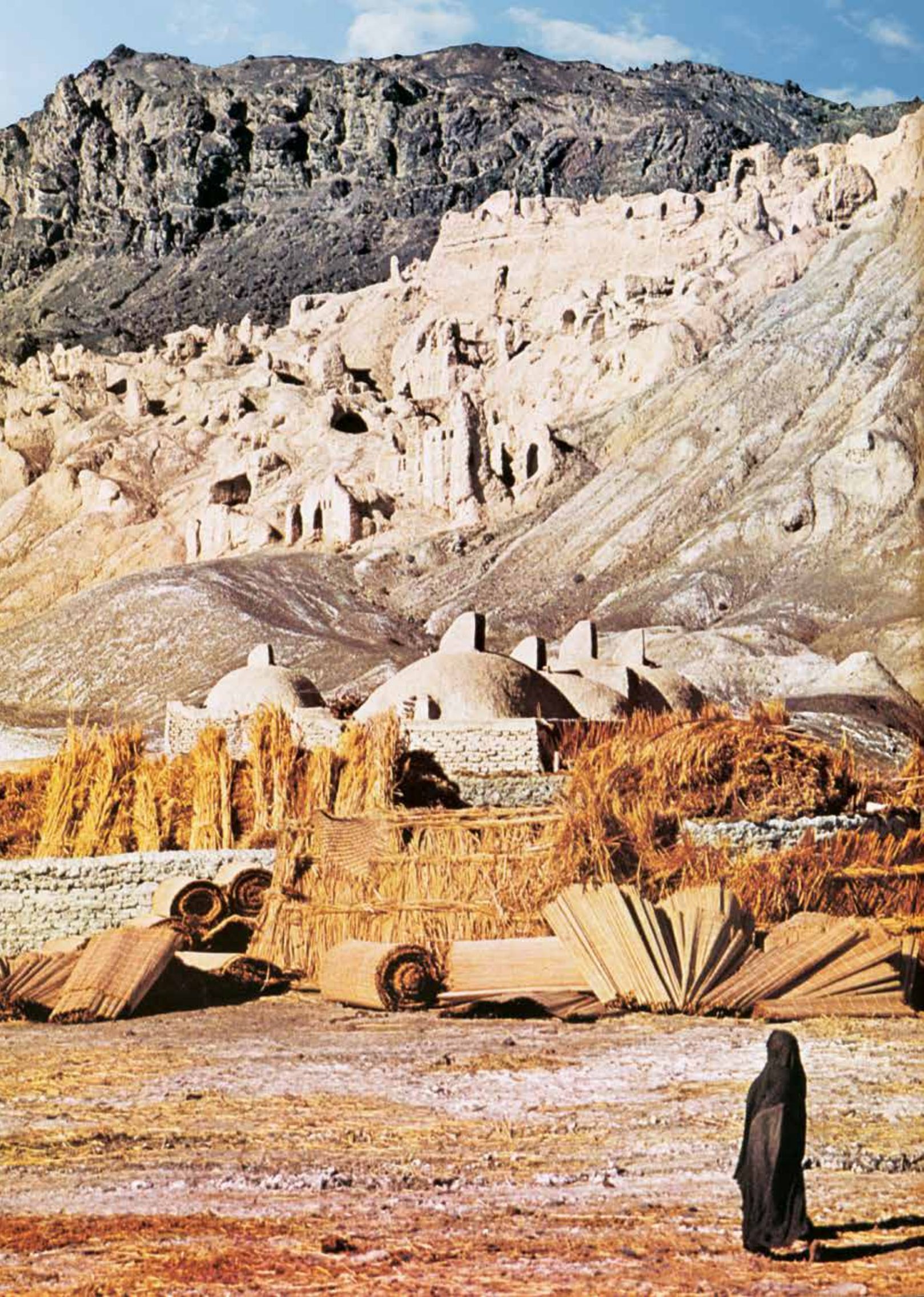
دید به نمای شرقی و جنوبی در ساختمان اداری گروه صنعتی بهشهر (وزارت آموزش و پرورش فعلی)

دید به حیاط مرکزی در ساختمان اداری گروه صنعتی بهشهر (وزارت آموزش و پرورش فعلی)

[عکاس تصاویر این صفحه: بهزاد جان‌بزرگی]

منابع تصاویر

- بانی‌مسعود، امیر (۱۳۸۹). معماری معاصر ایران: در تکاپوی بین سنت و مدرنیته. چاپ سوم. تهران: هنر معماری قرن.
- میرمیران، هادی و همکاران (۱۳۸۸). معماری معاصر ایران: ۷۵ سال تجربه‌ی بناهای عمومی (۱۳۷۵-۱۳۰۰هجری شمسی). جلد دوم. تهران: شرکت طرح و نشر پیام سیما.



پایداری
و
ضدپایداری

سرگذشت سه قلعه: بم، مورچه‌خورت و خَرانق

پگاه پایه‌دار اردکانی

میراث فرهنگی و تاریخی هر کشور، هویت و شناسنامه‌ی هر ملتی است و به همین دلیل تلاش‌های بسیاری در راستای شناسایی، حفظ، نگهداری، بازسازی و زنده نگاه داشتن این میراث می‌شود. یکی از رویکردهای ایجاد پایداری در این میراث، شناسایی بناهای تاریخی و به دنبال آن، جذب گردشگر می‌باشد، اما کشور ما با وجود توانمندی‌های بسیار در زمینه‌ی گردشگری، متأسفانه تاکنون نتوانسته است به جایگاه شایسته‌ای در این صنعت دست یابد. طبق گزارش سال ۲۰۰۰ سازمان جهانی توریسم، کشور ایران جزو ده کشور اول جهان از لحاظ جاذبه‌های گردشگری و جزو پنج کشور اول جهان از نظر تنوع گردشگری است (رحیم‌پور، ۱۳۹۲: ۱۰).

اما در بسیاری از موارد، بناها و آثار تاریخی‌ای که می‌توانستند باعث رونق هرچه بیشتر گردشگری و اقتصادی شوند، تخریب می‌گردند، حال آنکه گردشگری در دنیا، یکی از پولسازترین و سودآورترین صنایع محسوب می‌شود و بدون آنکه نیاز به سرمایه‌های کلان مانند ساخت کارخانه و یا خط تولید داشته باشد، می‌تواند با تکیه بر میراثی که از گذشتگان باقی مانده، سود اقتصادی بسیاری را برای هر کشور داشته باشد. تخریب آثار و یادگار گذشتگان در هر دوره‌ای، علل و دلایل گوناگونی داشته است. گذشته از جنگ‌ها، آتش‌سوزی‌ها و بلایای طبیعی که خود در طول تاریخ ویرانگری‌های بی‌شماری را باعث شده‌اند، عوامل انسانی نیز در این راستا دخیل بوده و دست در دست آنها گذاشته‌اند. برای مثال در تاریخنامه‌های معتبر دوره‌ی اسلامی مانند مروج الذهب و تجارب السلف، نقل شده است که ابو ایوب المُوریانی در ۱۴۶ قمری (۷۶۳ م.) به خلیفه‌ی منصور عباسی پیشنهاد کرد تا طاق کسری را ویران نماید و مصالح آن را برای بنای بغداد به کار برد. گاهی نیز با روی کار آمدن هر دولتی، برخی پادشاهان منصوب، سعی داشته‌اند تا برای زدودن یاد و خاطره‌ی پیشینیان‌شان، آثارشان را نابود سازند. دستور تخریب بناهای صفویه توسط مسعود میرزای ظل‌السلطان، پسر ناصرالدین شاه قاجار را می‌توان نمونه‌ای از اینگونه تخریب‌ها نام برد (نظری، ۱۳۹۴).

در روزگار ما نیز هرروز شاهد اخباری از این دست هستیم. بناهایی که با بی‌توجهی مسئولین و البته مردم به لیست تخریب‌شدگان می‌پیوندند و با بی‌برنامگی ما، نه تنها از آنها به درستی استفاده نمی‌شود، بلکه گذشت روزگار آنها را به نیستی می‌کشاند. یکی از مهم‌ترین بناهای از این دست را می‌توان قلعه‌ی عظیم بم نام برد. قلعه‌ای که پیش از زلزله‌ی سال ۱۳۸۲، با آنکه روی چندانی از احیا و مرمت دوباره ندیده بود، اما باز هم با سخاوت، سالیانه گردشگران بسیاری را به خودش جذب می‌نمود. پس از تخریب این مجموعه، مرمت ارگ براساس یک برنامه‌ی ده‌ساله تدوین می‌شود و کمیته‌های ملی و بین‌المللی فراوانی برای کمک در تسهیل و پیشبرد این برنامه تشکیل می‌گردد (تصاویر ۱).

یکی از مقالاتی که پس از این واقعه به منظور توضیح و تدلیل راهکارهای صورت گرفته نوشته می‌شود، توسط حجازی و همکارانش صورت می‌گیرد. آنها در مقاله‌ی خود به این نکته اشاره می‌کنند که «با توجه به عدم تجربیات و دانش کافی درباره‌ی مرمت و مقاوم‌سازی سازه‌های خشتی تاریخی در ایران و به دلیل ضرورت ارتقای دانش و کسب تجربه‌ی مرمت یک ساختار خشتی، مطالعه‌ی دلایل تخریب یک حجره‌ی خشتی در بازار ارگ در اثر زلزله و ارائه‌ی طرح مرمت و مقاوم‌سازی آن به عنوان پروژه‌ای مبنایی انجام شد.» (۱۳۹۴: ۷۱). در واقع می‌توان نتیجه گرفت که پیش از وقوع زلزله‌ی بم، دستورالعمل و راهنمایی برای مرمت و بازسازی بناهای خشتی در ایران وجود نداشته و ما با این اتفاق، به فکر مدون نمودن آن افتاده‌ایم.

بجز ارگ و قلعه‌ی بم که با وسعتی قریب به ۲۰ هکتار، بزرگ‌ترین مجموعه‌ی خشتی گِلی جهان به شمار می‌رود، قلاع و بناهای خشتی بسیار دیگری در سرزمین ایران وجود دارد که به نظر می‌رسد با میزان رسیدگی‌هایی که بر رویشان انجام می‌گیرد، آنها نیز پایانی مانند ارگ بم خواهند داشت. در این مقاله دو عدد از این بناها، به نام‌های قلعه‌ی خرانق و قلعه‌ی مورچه‌خورت مورد مطالعه قرار گرفته‌اند و به دلیل بیان اهمیت موضوع، مختصری از پیشینه‌ی تاریخی‌شان مورد بررسی قرار گرفته است.

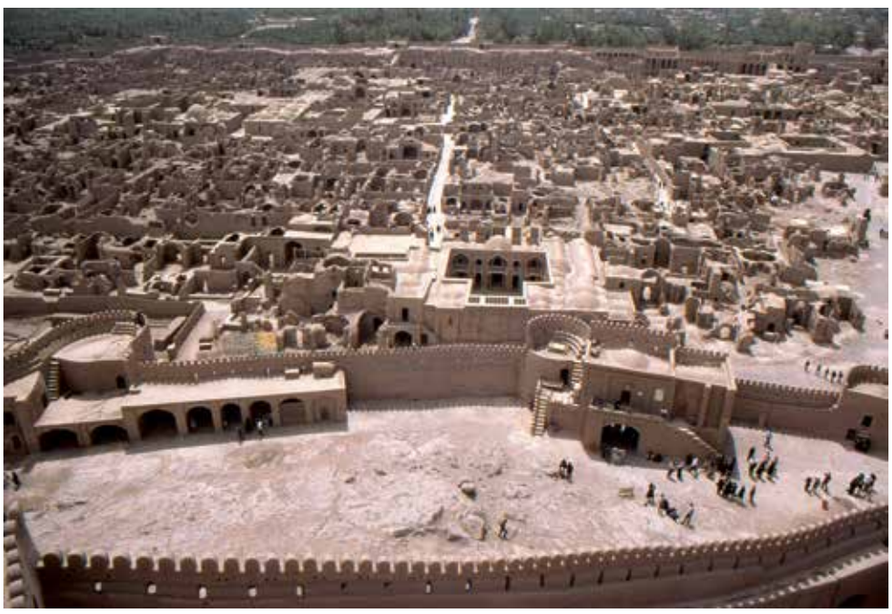
← **بقایای یک قلعه‌ی پارتی در مجاورت کوه خواجه، سیستان و بلوچستان** [Nasr, 1975: 137]

قلعه‌ی خرانق

روستای خرانق از توابع شهرستان اردکان در استان یزد می‌باشد که در موقعیتی جلگه‌ای قرار گرفته و دارای بافت مسکونی متراکم جدید و قدیم است. این روستا در مسیر جاده‌ی اردکان به طبس و طریق‌الرضا قرار دارد و قدمت آن بسیار بیشتر از یزد می‌باشد. براساس گزارش‌های باقیمانده از مورخان، در سال ۲۴ هجری شمسی مصادف با دوازدهمین سالگرد سلطنت یزدگرد، از قدیمی‌ترین آبادی‌های منطقه نام برده شده که نام «خورانق» نیز یکی از آنها می‌باشد (خادم‌زاده، ۱۳۸۰: ۵).

بخش قدیمی روستا در واقع شهرکی قلعه‌ای با ۸۰ واحد مسکونی است که در برخی از منابع قدمت آن به دوره‌ی ساسانی نسبت داده شده است و نیز صفاءالسلطنه‌ی نائینی و محمدحسین بن خلف برهان این مکان را جایی می‌دانند که بهرام گور در آن بزرگ شده و پرورش یافته است (تصویر ۲) (به نقل از حناچی، ۱۳۹۲: ۶۶). از طرف دیگر سپهری اردکانی آن را قدیمی‌تر دانسته و می‌گوید که سرداران اسکندر مقدونی سه ناحیه را در این قسمت از کویر بنا کرده‌اند: جندق، بیابانک و «خُرنَق» یا خرانق؛ این تاریخ به معنای تخمین ساخت این روستا در حدود ۳۲۰۰ سال پیش است (سپهری، ۱۳۴۸: ۲۰۰). مسافران بسیار مانند اصطخری، ابن خرداد، مقدسی، ایرج افشار و ژنرال گاردان نیز در سفرنامه‌های خود از این روستا نام برده‌اند و به شرحش پرداخته‌اند، اما آنچه به طور قطع می‌دانیم، تعلق برخی قسمت‌های روستا به دوران سلجوقی و بازسازی بیشتر بخش‌ها در زمان قاجار است (جوادی، ۱۳۸۹: ۷۴). این قلعه امروز خالی از سکنه می‌باشد و برخی از مالکان از خانه‌های خود به عنوان انبار و طویله استفاده می‌کنند، ولی با توجه به مستندات، تا دهه‌ی ۸۰ دو خانواده به صورت ثابت و یک خانواده به صورت فصلی در این قلعه سکونت داشتند.

این روستا از نوع روستاهای قلعه‌ای است که دورتادور آن خندق کشیده بودند. از ویژگی‌های مهم این روستا بافت متراکم و تودرتوی کوچه‌ها است که بسیاری از آنها به بن‌بست می‌رسند و در واقع محلی برای به دام انداختن سارقین به شمار می‌رفته است که از معروف‌ترین این کوچه‌ها با نام «کوچه‌ی گرگ» می‌باشد (تصویر ۳). خانه‌های این روستا اکثراً دو و سه طبقه هستند و در برخی نقاط، این تراکم به چهار طبقه نیز می‌رسد که طبقات پایینی اکثراً برای نگهداری احشام و طبقات بالاتر به منظور سکونت افراد بوده است (تصویر ۴). این قلعه تمامی امکانات و اجزای یک بافت مسکونی را داراست: مسجد، حمام، اماکن زیارتی و بقاع متبرکه، پل آبرسانی به قسمت‌های مختلف روستا منتسب به ساسانی (تصویر ۵)، زمین‌های کشاورزی در اطراف برای تأمین معاش، کاروانسرایی در کنار حصار (تصویر ۶) و چند بارو دورتادور قلعه که برای تأمین امنیت شب‌ها بسته می‌شده‌اند. این نوع از پل در ایران جزء معدود و یا تنها پل‌هایی است که با عملکرد آب گذر ساخته شده است و نمونه‌های مشابه آن در قسمت‌های دیگر دنیا نیز با نام «آباره» مشاهده می‌شود. برای مثال می‌توان به پل پون دو گار (Pont Du Gard) در کشور فرانسه اشاره نمود که طبقه‌ی سوم آن جهت انتقال آب و طبقات دیگر جهت تردد سواره و پیاده نظام لشکریان رومی مورد استفاده قرار می‌گرفته است (بانی‌مسعود، ۱۳۹۴: ۹۱).



↑↑ **تصاویر ۱. تصویر ارگ بم، پیش و پس از زلزله** [مأخذ: فصلنامه‌ی هنرمعماری ۴۲، ۱۳۹۵: ۷۲ و ۷۴]

تصویر ۲. عکس هوایی برج و باروی خرانق، روستای خرانق، اردکان [خرانق/https://fa.wikipedia.org/wiki. From https://fa.wikipedia.org/wiki/خرانق. Retrieved 24 June 2017]

تصویر ۳. نمونه‌ی یک کوچه و انباره

تصویر ۴. ساختار طبقاتی روستا

تصویر ۵. پلی برای آبرسانی به روستای خرانق

جزئیات پل تاریخی خرانق و دورنمایی از روستا

[عکاس تصاویر بالا: پگاه پایه‌دار اردکانی]

پل پون دو گار، اوایل قرن نخست میلادی، فرانسه

[Retrieved 8 July 2017. From https://en.wikipedia.org/wiki/Pont_du_Gard]

تصویر ۶. کاروانسرای خرانق

تصویر ۷. مسجد جامع روستای خرانق با منارجنبان

تصویر ۸. یکی از ورودی‌های مسجد جامع

تصویر ۹. حیاط مسجد جامع

[عکاس تصاویر این دو صفحه: پگاه پایه‌دار اردکانی]

یکی از عناصر مهم و جذاب این روستا، در کنار سازه‌ی بلندمرتبه‌ی خشت و گلی بناهایش، مسجد جامع شهر در چند طبقه با حیاط گود، شبستان دو طبقه و منارجنبان است که دسترسی به آن از چند طریق ممکن می‌باشد؛ یکی به بام، دیگری به حیاط و سومی به شبستان می‌رسد (تصاویر ۷ تا ۹). از عناصر تزئینی خانه‌ها، مشبک‌های خشتی و آجری به منزله‌ی پنجره و نرده‌های ایوان است که از دور خودنمایی می‌کند. منار قلعه، علاوه بر ایفای نقشش در کنار مسجد و تلاوت اذان از آن، در قدیم هدایتگر راه قافله‌هایی بوده که از یزد و خراسان به شیراز می‌رفتند. همچنین به هنگام خطر در بالای آن آتشی برپا می‌کرده‌اند تا همگان از این اتفاق باخبر شده و به سمت قلعه بیایند.

آخرین اخباری که تا زمان نگارش این نوشتار در مورد این قلعه در اخبار سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان یزد منتشر شده، در تاریخ ۲۹ فروردین ۱۳۹۶ انجام گرفته و از «نشست کارشناسان طرح ضربتی ارزیابی ظرفیت تولید و اشتغال روستاهای منتخب کشور با مدیر کل میراث فرهنگی یزد» خبر می‌دهد. در این نشست، کارشناسان اعزامی با حضور در روستاهای هدف به بررسی ظرفیت‌ها و پایش این روستاها در حوزه‌ی اشتغال و زیرساخت‌های مرتبط با حوزه‌ی مأموریت‌های خود در این روستاها پرداخته‌اند و پس از آن ضمن بازدید میدانی از روستای خرانق، زیرساخت‌های گردشگری، میراث و صنایع دستی این روستا را بررسی نموده‌اند. طبق آخرین بازدیدهای تحریریه‌ی هنرمعماری از این منطقه نیز برخی اقدامات مثبت از طرف سازمان میراث فرهنگی استان یزد، مانند بازسازی و مرمت کفپوش کوچه‌های روستا و یا سازماندهی دیوارها و سطوح ظاهری خانه‌های قلعه انجام شده، اما متأسفانه هنوز کاربری خاصی در نظر گرفته نشده است و لایه‌های داخلی‌تر، وضعیت مناسبی ندارند. البته با توجه به اینکه کاروانسرای مجاور قلعه مرمت و به هتل اقامتی تبدیل شده است، تعداد بازدیدکنندگان به این روستا نیز افزایش یافته، اما با ورود به قلعه، پس از گذشتن از کوچه‌های آن و با رسیدن به مسجد، در مخصوصِ منارجنبان بسته است؛ سقف بسیاری از خانه‌ها ریخته، به فضاهای داخلی خانه‌ها رسیدگی نشده و حتی بعید به نظر می‌رسد که دیوارهای آن مقاوم‌سازی شده باشند (تصویر ۱۰). از آنجا که در سراسر کویر ایران، چنین بناهای بلندمرتبه‌ای از خشت و گل وجود ندارد، باید به اقدامات جدی‌تری نسبت به این روستا فکر کرد.

تصویر ۱۰. دورنمایی از قلعه‌ی خرانق که تخریب بسیاری از قسمت‌ها را نشان می‌دهد.

دورنمایی از قلعه‌ی خرانق و حضور گردشگران علاقه‌مند به ابنیه‌ی تاریخی ایران

قلعه‌ی مورچه‌خورت

روستای مورچه‌خورت از توابع استان اصفهان، واقع در مسیر شاهراه اصلی اصفهان-تهران و دارای آب‌وهوایی نیمه بیابانی، گرم‌وخشک در تابستان و سردوخشک در زمستان می‌باشد. نام مورچه‌خورت در منابع قدیمی متعددی مانند الاعلاق‌النفیسه‌ی ابن رسته در قرن سوم و یا نزهت‌القلوب حمدالله مستوفی آمده است و نشان می‌دهد که روستای مورچه‌خورت در حدود اواخر قرن سوم هجری نیز آباد بوده و به همین نام مشهور و خوانده می‌شده است (امیرحاجلو، ۱۳۹۰: ۳۷۹). اشاره به نام این روستا در کتاب‌های تاریخ عمومی پس از جنگ نادر شاه افشار و اشرف افغان صورت پذیرفته و در کتاب جهانگشای نادری نیز تصویری از این نبرد ارائه شده است که موقعیت قلعه یا حصار روستا و کوه‌های اطراف منطقه را نشان می‌دهد (تصویر ۱۱).

همچنین در کتاب تاریخ نادرشاهی (نادرنامه) ابیاتی در وصف رزم نادر در مورچه‌خورت می‌خوانیم:

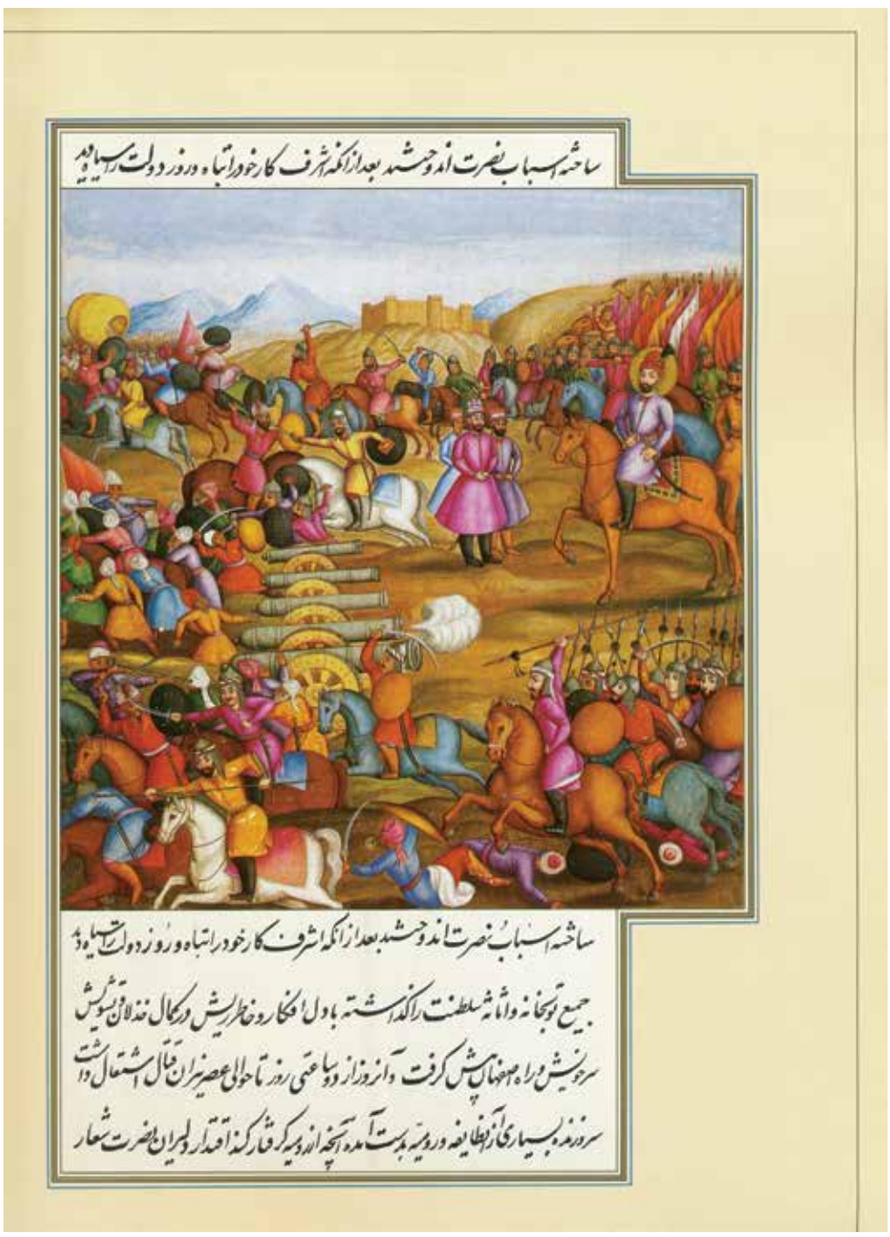
دگر باره مانند افراسیاب کشیده‌ست لشکر فزون از حساب
پی رزم و پرخاش آن کینه‌دار رسیدست تا قریه‌ی مورچه‌خوار

تاورنیه، از بزرگ‌ترین شرق‌شناسان و سفرنامه‌نویسان نیز در سفرنامه‌ی خود، بحث مختصری درباره‌ی کاروانسراهای موجود در مورچه‌خورت مطرح نموده است، اما وی به اشتباه نام «می‌شیاکور» را برای این قریه به کار برده است (آذری دمیرچی، ۱۳۵۳: ۴۶): «در وسط راه قهرود و اصفهان "می‌شیاکور" قرار دارد که یک کاروانسرای تنها نیست، بلکه چند کاروانسرا است و بهترین قسمت قریه را تشکیل داده‌اند.» (تاورنیه، ۱۳۶۳: ۸۸). با وجود آب‌وهوای نه چندان مناسب این ناحیه، به دلیل وجود شرایط سوق‌الجیشی در طول زمان، بناهای متعدد فراوانی در آن شکل گرفته است. برای مثال در حاشیه‌ی شمال غربی روستا، قلعه‌ای به همین نام وجود دارد که تا چند سال پیش نیز محل سکونت چند خانوار بوده است.

این قلعه، حصاری بلند و ۸ برج دیده‌بانی دارد که دورتادور قلعه‌ی ۳ هکتاری مورچه‌خورت را فرا گرفته است و وجود تنها دو ورودی در شمال و غرب مجموعه، علاوه بر بالا بردن ضریب ایمنی مجموعه، باعث دسترسی بهتر و آسان‌تر به مجموعه می‌گردد. آنچه در این مجموعه مهم و ارزشمند جلوه می‌کند، جدا شدن عرصه‌های گوناگون فضایی به منظور حفظ امنیت و آرامش مناطق مسکونی و سایر قسمت‌ها می‌باشد. برای مثال، استقرار فضاهای مذهبی همچون مساجد و حسینیه‌ها در جنوب قلعه، علاوه بر تعریف محدوده‌ی بافت مسکونی، باعث محافظت سیاسی و نظامی آنها گردیده است و گنبد زیبای فیروزه‌ای امامزاده علی در قسمت جنوبی قلعه از دور می‌درخشد (تصویر ۱۲).

قدمت قلعه تا دوره‌ی ایلخانی و حتی ساسانی تخمین زده شده است و طبق آنچه کتیبه‌ی موجود در آن نشان می‌دهد، قلعه آخرین بار در حدود ۲۰۰ سال پیش، مرمت گشته و بازسازی آن تا زمانی که سکونت در آن وجود داشته است، بر حسب ضرورت انجام می‌شده، اما پس از آن به فراموشی سپرده شده است. در زمان معاصر نیز درباره‌ی طرح مرمت و احیای این مجموعه، تاکنون اخبار متفاوتی منتشر شده است که نشان از تصمیم‌گیری‌های متفاوت در این راستا دارد (تصویر ۱۳). منوچهری در مقاله‌ی خود در سال ۱۳۸۸ بیان می‌کند که پروژه‌ی احیا و مرمت این مجموعه از سال ۱۳۸۶ در چارچوب مشارکت مردمی با مشارکت بنیاد مسکن استان اصفهان، شرکت توسعه‌ی گردشگری استان اصفهان، شرکت عمران و مسکن‌سازان منطقه‌ی مرکزی و شرکت تعاونی گردشگری روستای مورچه‌خورت، تحت شرکتی با عنوان شرکت احیای بافت تاریخی قلعه‌ی مورچه‌خورت آغاز گردیده است (منوچهری، ۱۳۸۸: ۸۵).

محمدی جزی نیز در روزنامه‌ی نسل فردا، منتشر شده در تاریخ ۲ خرداد ۱۳۹۶، قلعه‌ی مورچه‌خورت را خواهرزاده‌ی ارگ بم می‌خواند و از آغاز مرمت برج و باروهای آن با مشارکت مردم خبر می‌دهد، اما سرعت پیشروی اینگونه اقدامات را نه چندان مناسب ارزیابی می‌کند. میراث آریا نیز به نقل از بهزاد صبری، مدیرعامل شرکت توسعه‌ی ایرانگردی و گردشگری استان اصفهان، خبر از پیگیری عقد قرارداد مشارکتی برای احداث هتل پردیسان حکیم با مشارکت صندوق احیا و مرمت بناهای تاریخی و شرکت عمران‌سازان منطقه‌ی مرکزی در خرداد ۱۳۹۶ می‌دهد. بااین‌حال، همان‌طور که از اخبار رسیده برمی‌آید، این روند متأسفانه با سرعت مناسبی پیش نمی‌رود و این امر همتی بزرگ، برای برداشتن گام‌هایی بلند جهت احیا و ارتقای ابنیه‌ی سنتی ایران عزیزمان می‌طلبد؛ به امید آن روز.



تصویر ۱۱. تصویری در کتاب جهانگشای نادری که قلعه و روستای مورچه‌خورت را نشان می‌دهد. [مأخذ: استرآبادی، ۱۳۷۰: ۱۰۴]

تصویری از تخریب بخش مسکونی قلعه‌ی مورچه‌خورت

تصویر ۱۲. دورنمایی از گنبد فیروزه‌ای امامزاده علی

تصویر ۱۳. گذر یکی از کوچه‌ها و ساباط قلعه‌ی مورچه‌خورت که در حال تخریب است.

[عکاس تصاویر این صفحه و دو صفحه‌ی بعد: سولماز رحمانی‌راد]

نمونه‌ای از خانه‌های مسکونی قلعه‌ی مورچه‌خورت که تخریب شده است.

خانه‌ی مسکونی قلعه‌ی مورچه‌خورت

کلام آخر

در ایران، صنعت گردشگری به آرامی در حال رشد است و ملزومات این صنعت نیز در کنار آن در حال شکل‌گیری هستند، اما متأسفانه این روند نسبت به اقدامات جهانی بسیار کُند می‌باشد. با درک این موضوع که این صنعت یکی از منابع مهم اقتصادی برای دولت و مردم به شمار می‌آید و همچنین یکی از بهترین راه‌های تعامل میان فرهنگ‌ها و ملل محسوب می‌شود، توجه به میراث فرهنگی و تاریخیِ به جای مانده از گذشته، کم‌کم شکل تازه‌ای به خود خواهد گرفت که بی‌توجهی به آن، برای کشوری مانند ایران، با وجود منابع غنی در این حوزه خطرناک به نظر می‌رسد. به فراموشی سپردن این آثار و تخریب تدریجی آنها، در واقع پاک کردن صورت مسئله است و نمی‌تواند مطابق با اصول پایدار هویت تاریخی باشد.

نوشتار حاضر، شرحی از وضعیت سه قلعه و ارگ را در منطقه‌ی کویری ایران نشان می‌دهد. حال که وضعیت فعلی ارگ و قلعه‌ی بم را در سال‌های پس از زلزله دیده‌ایم، اگر بتوانیم به ساعاتی پیش از آن ثانیه‌های شوم زمستان ۱۳۸۲ بازگردیم، چه اقداماتی را در رأس امور قرار خواهیم داد؟ بی‌شک سعی می‌کنیم تا قدمی هرچند کوچک در این راستا برداریم و یا حداقل مستندنگاری و مطالعات گسترده‌ای در این زمینه انجام دهیم. اکنون نیز باید فرصت را غنیمت شمرده، میراث‌داران مناسبی برای گذشتگانمان باشیم و همین خشت‌های باقیمانده را به درستی احیا نماییم. در این راستا نه تنها مسئولین، بلکه مردم نیز باید هوشیار بوده و با ایجاد گروه‌های مردمی و اقدامات دیگر از این دست، برای پایداری و حفظ این اماکن تاریخی بکوشند.

تشکر و قدردانی

در نهایت بر خود لازم می‌دانیم تا از آقایان جعفر عسکری، عضو شورای اسلامی شهر و روستا حوزه‌ی مورچه‌خورت و حسین زنبوری، عضو روابط عمومی شهرداری شاهین شهر و همچنین خانم سولماز رحمانی‌راد برای همکاری و راهنمایی در بکارگیری مطالب و منابع موجود برای نگارش بخش مورچه‌خورت، تشکر نماییم.

فضای داخلی یکی از خانه‌های قلعه‌ی مورچه‌خورت

منابع

• استرآبادی، میرزا محمدمهدی (۱۳۷۰). تاریخ جهانگشای نادری. تهران: انتشارات سروش و انتشارات نگار.

• امیرحاجلو، سعید و سقایی، سارا (۱۳۹۰). آثار تاریخی دشت مورچه‌خورت اصفهان با استناد به متون و منابع مکتوب دوران اسلامی. نشریه‌ی مزدک‌نامه، شماره‌ی ۴.

• بانی مسعود، امیر (۱۳۹۴). معماری غرب؛ ریشه‌ها و مفاهیم. تهران: نشر هنر معماری قرن، چاپ هفتم.

• جوادی، شهره (۱۳۸۹). برج‌های گلی خرانق. نشریه‌ی منظر، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۹.

• حناچی، پیروز و آرمان، فهیمه (۱۳۹۲). شناخت ساختار کالبدی قلعه‌ی روستای خورانق با رویکرد تأثیرپذیری از الگوهای رفتاری. دو فصلنامه‌ی معماری ایران، شماره‌ی ۴.

• خادم‌زاده، محمدحسن (۱۳۸۰). بررسی و شناسایی روستای خورانق. یزد: اداره‌ی کل میراث فرهنگی استان یزد.

• رحیم‌پور، علی (۱۳۹۲). تحلیل آماری صنعت گردشگری جهان، بازارهای آینده و جایگاه ایران. فصلنامه‌ی گردشگری دانشگاه علم و فرهنگ، شماره‌ی ۱.

• سپهری اردکانی، علی (۱۳۴۸). تاریخ اردکان. اردکان: حنین اردکان.

• نظری، فرهاد (۱۳۹۴، ۱۴ بهمن). تخریب آثار تاریخی علامت بیماری فرهنگی. جام جم آنلاین. دسترسی در تاریخ ۱۰ تیر ۱۳۹۶ از: http://jamejamonline.ir/online/2268223632868090675/

• حجازی و همکاران (۱۳۹۴). مطالعه‌ی تخریب لرزه‌ای یک حجره‌ی خشتی در ارگ بم و ارائه‌ی طرح مرمت آن. دوفصلنامه‌ی علمی-پژوهشی مرمت و معماری ایران، شماره‌ی نهم.

• Nasr, Seyyed Hossein (1975). [Image]. *Persia*; *Bridge of Turquoise*. Italy: McClelland & Stewart.

گونه شناسی

ایستگاه‌های آتش‌نشانی

ترجمه‌ی الهه مایانی

بنابر گفته‌ی تام ویلکینسون (Tom Wilkinson) ایستگاه آتش‌نشانی، ترکیب منحصربه‌فردی از محیط خانگی (اندرونی) و محیط کاری است که در این محیط‌ها، موتورها و دستگاه‌های الکتریکی و مکانیکی، در فاصله‌ی بسیار نزدیک به بخش‌های خانگی قرار دارند و بدین ترتیب کوتاه‌ترین سفرهای بین محل زندگی و محل کار شکل می‌گیرد، حتی این سفر ممکن است به کمک ستونی باشد که آتش‌نشانان به کمک آن بین طبقات سُر می‌خورند.

تصویر ۱ ایستگاه آتش‌نشانی است که در سال ۱۹۵۱ در گلوسستر (Gloucester) به وسیله‌ی جی‌وی وال (JV Wall) ساخته شد و تصویر ۲، برجِ، یکی از قابل توجه‌ترین عناصر ایستگاه آتش‌نشانی است، که برای خشک کردن شلنگ‌ها و تمرینات آموزشی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در بسیاری از نمونه‌های تاریخی‌گرا، این سازه‌ها شکلِ برج ناقوس یا قلعه را پیدا می‌کردند؛ البته برج خانه‌های موتور شماره‌ی ۶ بالتیمور ریزین و ویترالد (Reasin and Weatherald; 1854) زنگ داشتند که برای فراخواندن آتش‌نشانانی که در ایستگاه مقیم نبودند، استفاده می‌شدند.

آیا ساختمانی وجود دارد که سریع‌تر به چشم بیاید؟ کلیسای ایده‌آل ممکن است یک منار مخروطی داشته باشد ولی احتمالاً امروزه نیایش در واحدهای صنعتی سبُک انجام می‌شود و درهای قرمز درخشان گاراژ ایستگاه آتش‌نشانی، بعید است که هیچوقت از دور خارج شوند. اسکان برای گروه آتش‌نشانان، اغلب در یک برج است که در ابتدا برای مکانیابی آتش و بعد برای خشک کردن شلنگ‌ها و آموزش، تشکیل می‌شود که جزء عناصر اصلی هستند. اینها فرصتی را برای طراحان تاریخ‌گرای پرتزئین فراهم می‌کردند و آن درهای گاراژ، قوس‌های روستایی را می‌طلبند. درحالی‌که ایستگاه آتش‌نشانی، ساختمانی است که در آن، کاربرد، باید مقدم بر زیبایی‌شناسی باشد.

مدتهاست که آتش‌نشانان با ما هستند، از ۶ سال پیش از میلاد، امپراطور آگوستوس، نهادهای شهری و مراقبان شهر را بنا نهاد تا آتش‌سوزی‌های اطراف رم را مکانیابی و خاموش کنند. نام مستعار آنها پیرو تجهیزاتشان اسپارتولی، یعنی «مردان سطل کوچولو» بود که شلنگ‌های بزرگ و ارابه‌هایی داشتند که پمپ‌های قوی‌تری در آنها نصب شده بود. درباره‌ی طراحی آنها و مراقبت خانه‌های باستانی، اطلاعات ناچیزی در اختیار ماست.

پیش از نابودی دوران تاریک، سطل‌های آب، تنها ابزار اصلی آتش‌نشانان بودند، تا اینکه بار دیگر، در اواخر قرن ۱۶میلادی، پمپ‌های دستی آب رواج پیدا کردند. البته، ابداع مجدد کامیون آتش‌نشانی در میانه‌ی قرن هفدهم، در نورنبرگ به شکل‌گیری ایستگاه‌های آتش‌نشانی امروزی منتهی شد. این دستگاه‌ها در نهایت روی گاری‌های اسبی سوار می‌شدند و ایستگاه‌ها باید اسب‌ها، کامیون‌ها و گروه آتش‌نشانی را در خود جای می‌دادند. در سال ۱۶۷۳ میلادی شلنگ لاستیکی در آمستردام ابداع شد و برج‌های خشک‌کن شلنگ به یکی از قسمت‌های ایستگاه‌های آتش‌نشانی بدل شد که برای جلوگیری از فرسوده شدن آنها لازم بود. پس از آتش‌سوزی بزرگ لندن، شرکت‌های بیمه، چند واحد آتش‌نشانی خصوصی را بنا نهادند، ولی آنها تنها در آتش‌سوزی‌هایی حاضر می‌شدند که دارای نشان بیمه‌گذار بود.

بنجامین فرانکلین، در سال ۱۷۳۶ میلادی، این ایده را در بوستون معرفی نمود. در نهایت دولتشهرهای بزرگ، که مورد هجوم آتش‌سوزی‌های بزرگ قرارگرفته بودند، متقاعد شدند که بر این نظرات ناهمگون غلبه کنند و گروه‌های شهرداری را تشکیل دهند. جیمز بریدوود (James Braidwood) نخستین اداره‌ی شهرداری را در ادینبورگ پس از آتش‌سوزی بزرگ سال ۱۸۲۴ میلادی بنا نهاد. او در ادامه، ۱۰ یگان خصوصی لندن را، پیش از مرگش در آتش‌سوزی مشهور خیابان تولی (Tooley Street) در سال ۱۸۶۱ میلادی با هم متحد کرد که بخشی از نتایج آن فاجعه‌ی آتش‌سوزی، شکل‌گیری یگان آتش‌نشانی شهر بزرگ لندن در سال ۱۸۶۶ میلادی بود.

← اسکیس ایستگاه آتش‌نشانی ویترا، زاها حدید، وایل آم راین، آلمان، ۱۹۹۳-۱۹۹۱ [Elcroquis Editorial, 2004: 482]

نیویورک سرویس شهرداری خود را از سال‌ها پیش، بین سال‌های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۵ میلادی بنا نهاده بود، ناپلئون لوبران و پسران (Napoleon LeBrun & Sons) ۴۲ آتش‌نشانی قدیمی را برای این واحد طراحی کردند که از جمله قلعه‌ی ساده ولی باشکوه، در لافایت (Lafayette) را شامل می‌شد. از سال ۱۸۷۹ میلادی به بعد، رابرت پیرسال (Robert Pearsall)، معمار یگان آتش‌نشانی لندن، ایستگاه‌های بسیاری را با جزئیات گوتیک و پرتزئین ساخت که چیدمان آن به صورت آزادانه در شکلی هنری و صنعتی فراهم آمده بود. موج بعدی ایستگاه‌ها، در پی ایجاد شورای لندن در سال ۱۸۸۹ میلادی به وجود آمد و از این بین، ایستگاه هنری و صنعتی ویلیام اسکات در همپستید غربی، در سال ۱۹۰۱ میلادی، سادگیِ گیرایی داشت که به روشنی نشانی از نوگرایی بود.

شکل زمین‌های شهری باریک به طور معمول ساختمان‌های دو یا سه طبقه را ملزم می‌کرد که در آنها آتش‌نشانان و خانواده‌هایشان در طبقات بالاتر زندگی کنند. گروه آتش‌نشانی باید از پلکان استفاده می‌کردند تا زمانی که دیوید بی کنیون (David B Kenyon) ، فرمانده گروه آتش‌نشانی سیاه در شیکاگو، میله ایستگاه آتش‌نشانی را در سال ۱۸۷۸ میلادی ابداع کرد. این کار، واحد او را به میزان قابل توجهی سریع‌تر کرد و به سرعت در سطح جهانی از کار او الگوبرداری شد.

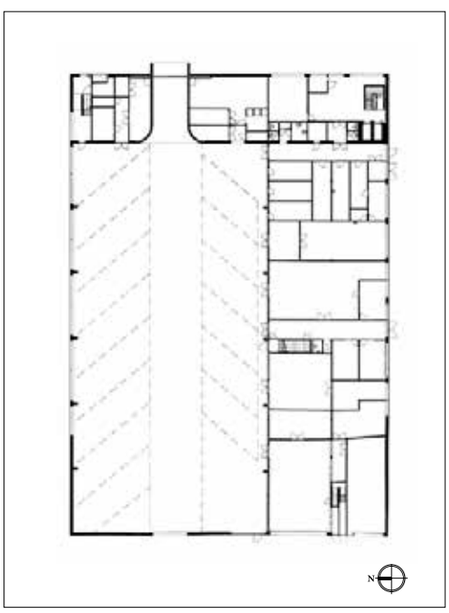
آتش‌نشانی‌های موتوردار، حدود سال ۱۹۰۰ میلادی، معرفی و به سرعت در ساختمان‌های موجود وارد شدند و در میانه‌ی همان قرن، چند تغییر فنی، آتش‌نشانی را دگرگون نمود. فولاد، سازه‌ها را بلندتر کرد؛ بنابراین نردبان‌های بسیار بلندتر الزامی شد و بالابرها نیز به مجموعه اضافه شدند. آن ابداع‌ها، کامیون‌های آتش‌نشانی را نیز بزرگ‌تر کرد و ایستگاه‌های قدیمی بسیاری را برای این منظور نامناسب ساخت. در آن زمان، موج تازه‌ای از ساختمان‌ها با نوگرایی و فارغ از سابقه‌ی تاریخی ساخته شد. برای مثال، ایستگاه سال ۱۹۳۶میلادی رابرت مالت استیونز (Robert Mallet-Stevens) در پاریس، ایستگاه سال ۱۹۳۸ اوون ویلیامز (Owen Williams) برای کارخانه داروسازی بوتز در ناتینگهام و ایستگاه بوردوی، سال ۱۹۵۴، کلود فریتس (Claude Ferrets)، که یک بلوک مسکونی کوربوزیه‌ای از آن بالا زده بود. از میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ تا دهه‌ی ۱۹۸۰ میلادی، شورای لندن شمار زیادی از ایستگاه‌ها را ساخت ــ مثل ایستگاه شوردیچ با نمای سیمانی بیرونی و آپارتمان‌های طاق‌بالکنی. برج‌های شلنگ، دیگر در شکل برج‌های ناقوس کلیسا یا قلعه‌های سوراخدار ساخته نمی‌شدند، بلکه به صورت سطوح بتنی صاف، اسکلتی از بالا تا پایین به صورت راه راه ساخته می‌شدند. به طور خاص، یک ساختمان آتش‌نشانی در چلسی نمای بیرونیِ ناهمواری داشت، زمانی که فناوری، آتش‌نشانی را تغییر داد و سبک قدیم را از دور خارج ساخت، ساختمان‌هایی با چارچوب فولادی، مواد ضد آتش و سیستم‌های آب پاش، آتش‌سوزی‌ها را کاهش داد و از تخریب آنها کاسته شد.

بااین‌حال، حداقل تقاضا برای آتش‌نشانان در ایالات متحده‌ی آمریکا، همچنان بالا بود. در سال ۲۰۱۳ میلادی، ادارات آتش‌نشانی آمریکا ۳۱/۶ میلیون تماس تلفنی داشتند که از این رقم ۱/۲۴ تماس برای حریق بود و از این بین تنها ۵۰۰،۰۰۰ آتش‌سوزی واقعی بود و باقی موارد تماس برای اورژانس و خدمات درمانی بود. در مقایسه، در سال‌های ۲۰۱۳/۴ یگان آتش‌نشانی لندن ۱۷۱۰۶۷ تماس دریافت کرد که ۲۰۹۳۴ مورد از آنها برای آتش‌سوزی بود. درحالی‌که ایستگاه‌های آتش‌نشانی معدودی از دهه‌ی ۱۹۸۰ میلادی ساخته شده بود، در واقع ۱۰ مورد از آنها را بوریس جانسون شهردار (Boris Johnson) در سال ۲۰۱۴ تعطیل کرد، اما هم‌اکنون تعداد زیادی ایستگاه در ایالات متحده‌ی آمریکا ساخته می‌شود و جوایز سالانه‌ی طراحی ایستگاهِ مجله‌ی آتش‌نشانی سال ۲۰۱۵، انواع گسترده‌ی رویکردها را نمایان می‌کند که اغلبشان به طراحی شرکت‌های متخصص می‌باشد.

در حقیقت، پیشرفت فنی، تغییرات اجتماعی و قانونگذاری همواره به معماری انگیزه می‌دهد. امروزه ایستگاه‌ها، آتش‌نشانان زن و مرد را در خود اسکان می‌دهند و میله‌های سقوط به دلایل ایمنی و سلامتی بیرون قرار دارند. تأثیر علاقه به تناسب اندام نیز قابل توجه است؛ چنانکه مجله‌ی آتش‌نشانی می‌نویسد افزایش استقبال از ورزش‌های اصلی، مساحت بزرگ‌تری را در سالن‌های ورزشی ایستگاه‌های آتش‌نشانی الزامی می‌کند. با وجود همه‌ی امکانات به روز، اغلب این ساختمان‌ها به سبک‌های تاریخی هستند. سبک جدید ویکتورایی و نئوامپریالیسمی مک‌منسون (McMansion) در محیط‌های شهری پرطرفدار هستند، با اینکه دیوارهای به سبک نئوـپرایری (neo-Prairie) با دیوارهای بزرگ مورب گزینه‌ی دیگری است. بریتانیا از این تاریخی‌گرایی مستثنا نیست، پرنس چارلز، ایستگاه آتش‌نشانی‌ای را با ترکیبی مضحک از گاراژهای حومه‌ی شهری و کلاسیک‌گرایی نامنظم در حومه‌ی دورچستر طراحی کرد که به طور حتم، تنها تلاشی سلطنتی در نوع خود است. علاوه بر این، نمونه‌های اخیر رسمی‌تری هم وجود دارد که جالب توجه است: ایستگاه آتش‌نشانی ویترا ساخته‌ی زاها حدید در شهر آلمانی ویلم‌راین، با سرسرای تیزه‌دار، یا ایستگاه بسیار زیبای آلوارو سیزا در سانتو تیرسو، پرتغال، فقط نمونه‌هایی از این موارد هستند.

تصویر ۱ [مأخذ تصاویر این دو صفحه: *The Architectural Review* 1428, 2016: 58-59]

تصویر۲



تصاویر این صفحه: **ایستگاه آتش‌نشانی، دفتر معماران کلاوس اِن کان، اوترخت، هلند، ۲۰۰۴**

[مأخذ تصاویر این صفحه: *The Architectural Review* 1428, 2016: 66]

ایستگاه آتش‌نشانی، دفتر معماران کلاوس اِن کان، اوترخت، هلند، ۲۰۰۴

Fire Station, Claus En Kaan Architects, Utrecht, The Netherlands, 2004

ساختار بسیار ساده برج و سکوی بتنی تقریباً سیاه، نشان دهنده‌ی سبک هیلبرزایمر است که در تضاد زیادی با محیط شبه‌روستایی ساختمان قرار می‌گیرد. این ساختمان، دارای کاربری ترکیبی برای طرح توسعه‌ی ساختمان شهرداری است که شش طبقه از برج به دفاتر تعلق دارد و در طبقات بالا، اتاق‌های همایش حول یک ایوان باز قرار گرفته‌اند. خانه‌های سکودار و خوابگاه‌ها در طبقه‌ی دوم، متعلق به گروه آتش‌نشانی هستند. تنها نشانه‌ی تشخیص آن، تأکید رنگ قرمز در شکل تابلوی نوردار «برَندویر» در نیم‌تاج برج است.

ایستگاه آتش‌نشانی، آلوارو سیزا، سانتو تیرسو، پرتغال، ۲۰۱۳

Fire Station, Álvaro Siza, Santo Tirso, Portugal, 2013

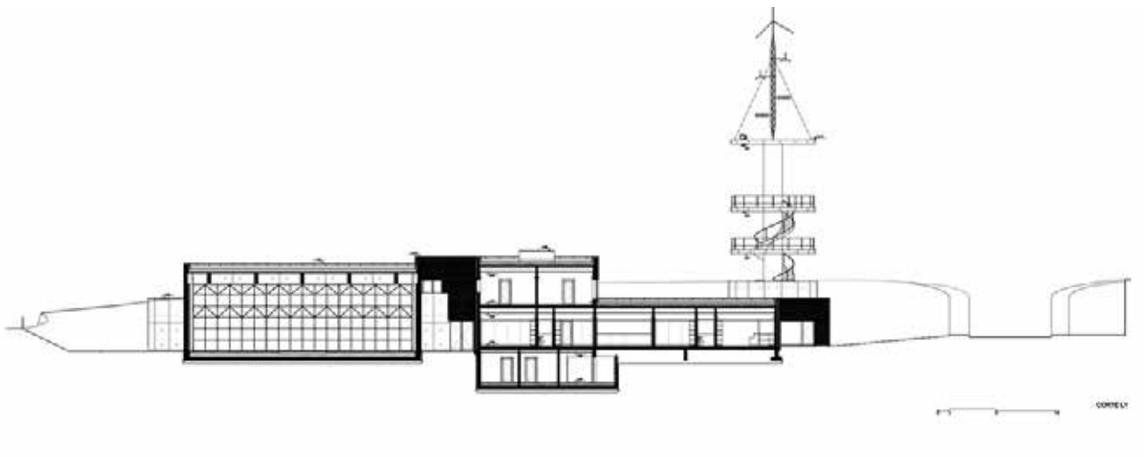
ایستگاه آتش‌نشانی اول آلوارو سیزا که در سن ۸۰ سالگی او تکمیل شد، تلاشی استادانه و با شکوه در ارتباط با مصالح و حجم‌ها در فضا می‌باشد. این گاراژ، متشکل از بتن خاکستری و سقفی شبکه‌ای است که روی درهای آن بازتاب می‌نماید. ساختمان اسکان از مصالح آجری ساخته شده و فضای داخلی رنگ سفید سردی دارد و این دو عنصر در راهرویی به یکدیگر می‌رسند. این مسیر، متشکل از دو راهروی صلیبی است که یکی به طبقه‌ی همکف و دیگری به طبقه‌ی بالا می‌رسد و این کار از ورود دود و سروصدا به ساختمان اسکان جلوگیری کرده و درعین‌حال خوابگاه را تا حد ممکن به گاراژ نزدیک می‌کند که در آن یک ظرف پایه‌دار کوچک و یک برج آموزشی بتنی پیچان قرار دارد.

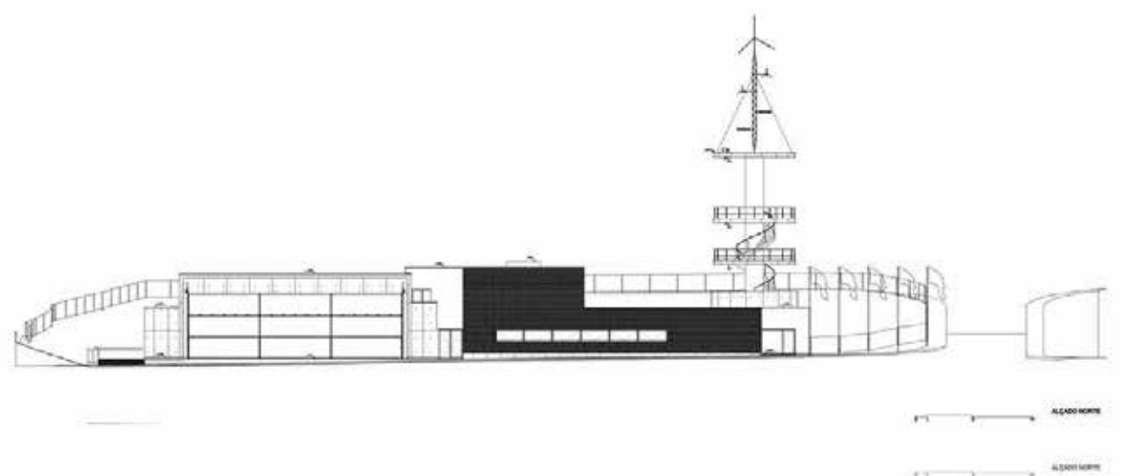
[Retrieved July 7, 2017. From http://www.archdaily.com/333349/fire-station-in-santo-tirso-alvaro-siza]

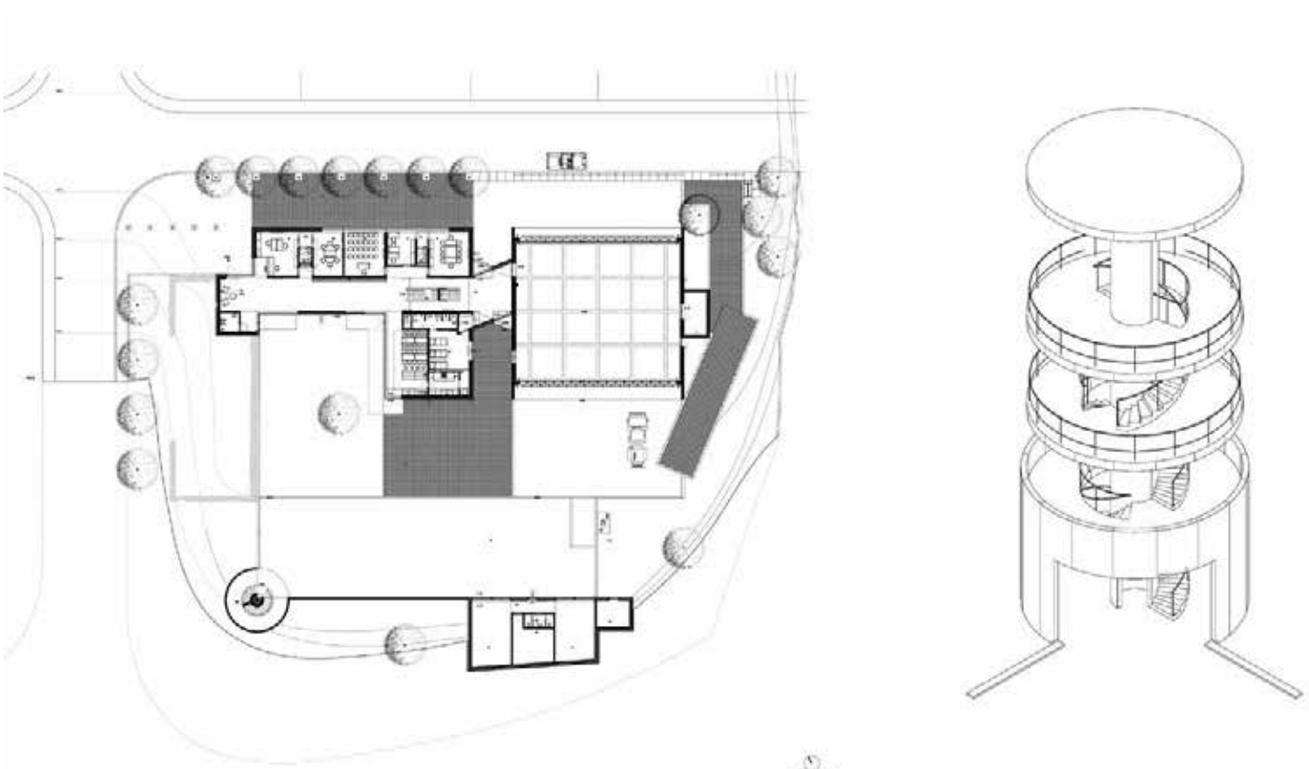
[Retrieved July 7, 2017. From https://www.architectural-review.com/buildings/fire-station-in-portugal-by-lvaro-siza/10002065.article]

تصاویر این صفحه: **ایستگاه آتش‌نشانی، آلوارو سیزا، سانتو تیرسو، پرتغال، ۲۰۱۳**

↑ ↑↑ ↗ [Retrieved July 7, 2017. From http://www.archdaily.com/333349/fire-station-in-santo-tirso-alvaro-siza]





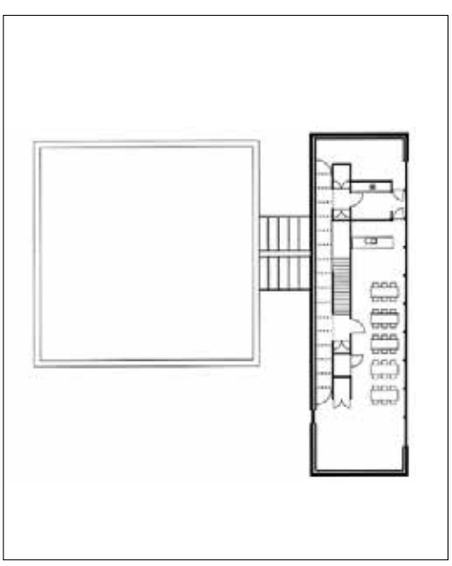


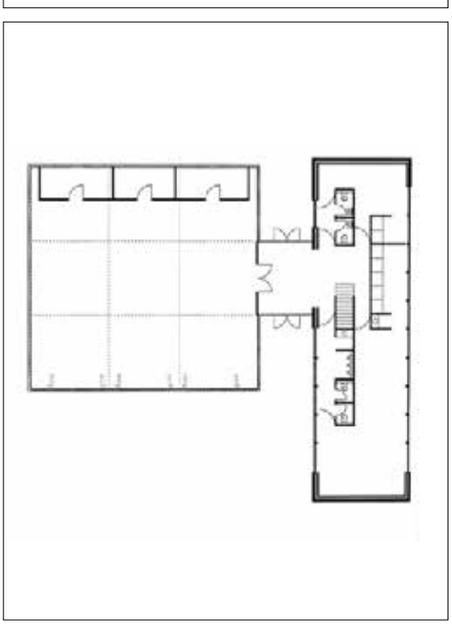
تصاویر این صفحه: **ایستگاه آتش‌نشانی، آلوارو سیزا، سانتو تیرسو، پرتغال، ۲۰۱۳** [مأخذ تصاویر این صفحه: http://www.archdaily.com/333349/fire-station-in-santo-tirso-alvaro-siza Retrieved July 7, 2017. From]

ایستگاه آتش‌نشانی، شرکت معماری ویچمان، نویس، آلمان، ۲۰۰۴

Fire Station, Wichmann Architekten, Nuess, Germany, 2004

این ایستگاه آتش‌نشانی در شهر باستانیِ نویس، ساختمانی با نظم و ترتیب زیاد از لحاظ طراحی و مصالح است که متشکل از دو حجم مکعبی می‌باشد: یک بلوک دو طبقه‌ی آجری برای آتش‌نشانان و دیگری برای ماشین‌های آتش‌نشانی. حجم دوم، از صفحات طولی نیمه‌مات شیشه‌ی پیلکینگتون «پروفیلیت» ساخته شده است و ماشین‌های آتش‌نشانی قرمز رنگ به صورت کدر از پشت این مصالح مات دیده می‌شوند که امنیتی پایدار به جامعه، مبنی بر حفاظت از آنان می‌دهد. در نتیجه، آن نمایش دهنده‌ی حالتی متفاوت از برقراری ارتباط با نخستین ایستگاه زاها حدید است که بیان می‌کند نیازی به تزئینات تصنعی نیست و اجازه می‌دهد تا اشیا خودشان حرف بزنند.



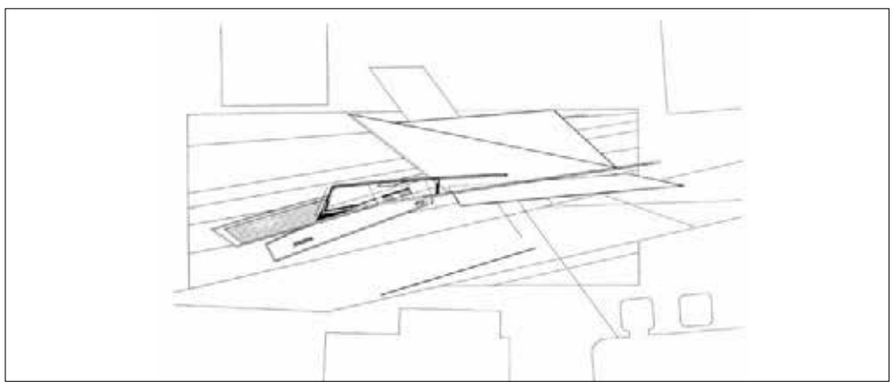


تصاویر این صفحه: **ایستگاه آتش‌نشانی، شرکت معماری ویچمان، نویس، آلمان، ۲۰۰۴** [مأخذ تصاویر این صفحه: *The Architectural Review* 1428, 2016: 62]

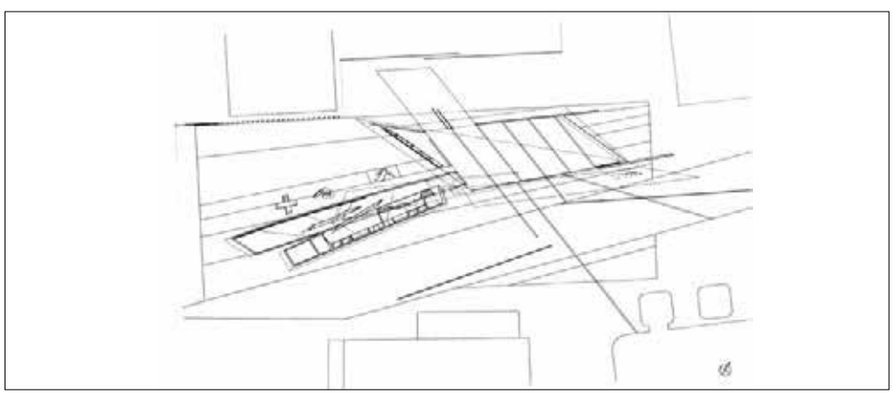
ایستگاه آتش‌نشانی ویترا، زاها حدید، ویلم راین، آلمان، ۱۹۹۳

Vitra Fire Station, Zaha Hadid Architects, Weilam Rhein, Germany, 1993

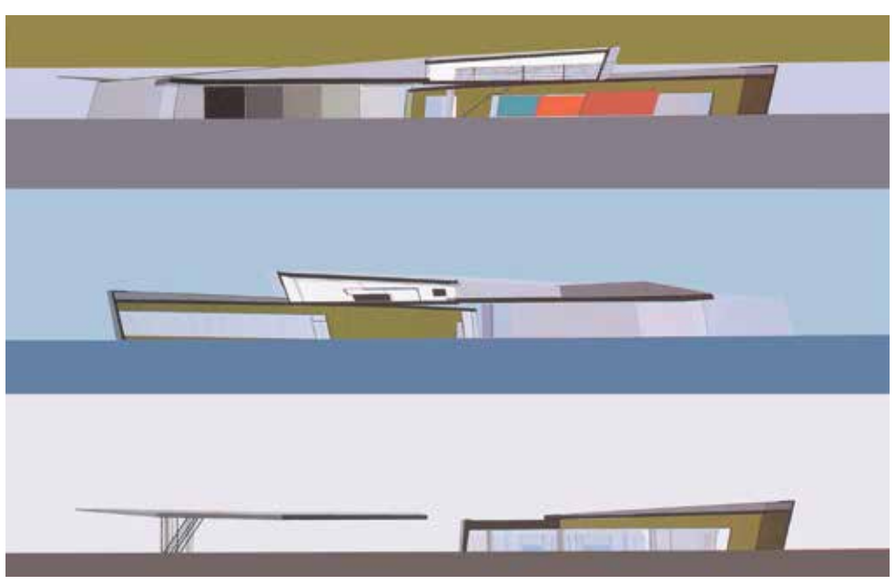
نخستین ساختمان تکمیلی زاها حدید، مشهورترین ایستگاه آتش‌نشانی در جهان است که با یک ایوان نوکدارِ اشاره کننده، «وضعیت اضطراری!» را فریاد می‌زند و باقی ساختمان، مجموعه‌ای پیچیده از سطوح اکسپرسیونیستی است، درحالی‌که این افراط‌کاری برای واحدِ پاسخگویِ شرایط اضطراری لازم نیست. این سازه، نمایش روشنی از قدرت تصنع در معماری و امکان دستیابی به جلوه‌های تأثیرگذار با ابزارهای معمولی است که پس از یک آتش‌سوزی فاجعه‌بار در کارخانه‌ی ویترا، در سال ۱۹۸۱ میلادی، سفارش داده شد. از این رو، اداره‌ی آتش‌نشانیِ محلی، از آن زمان قلمروی خود را برای پوشش دادن محوطه‌ی این کارخانه گسترش داد و این ساختمان به نمایشگاهی تبدیل شد.



پلان طبقه‌ی اول



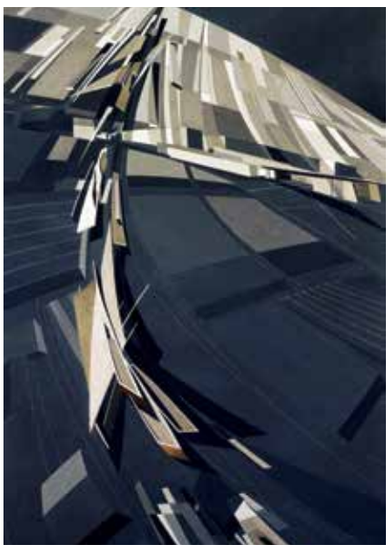
پلان طبقه‌ی همکف



مقاطع طولی

[مأخذ تصاویر این صفحه: Elcroquis Editorial, 2004: 148-149]

تصاویر این دو صفحه: **ایستگاه آتش‌نشانی ویترا، زاها حدید، ویلم راین، آلمان، ۱۹۹۳**



↑↗ [Retrieved July 7, 2017. From http://www.archdaily.com/785760/ad-classics-vitra-fire-station-zaha-hadid-weil-am-rhein-germany]

[Retrieved October 26, 2016. From http://www.worldarchitects.com/592390/wa-classics-vitra-fire-station-zaha-hadid-architects/]

[Retrieved October 26, 2016. From http://www.worldarchitects.com/592390/wa-classics-vitra-fire-station-zaha-hadid-architects/]

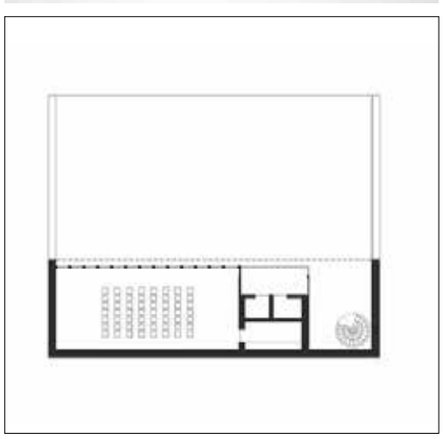
[Retrieved October 26, 2016. From http://openbuildings.com/buildings/vitra-fire-station-profile-18851]

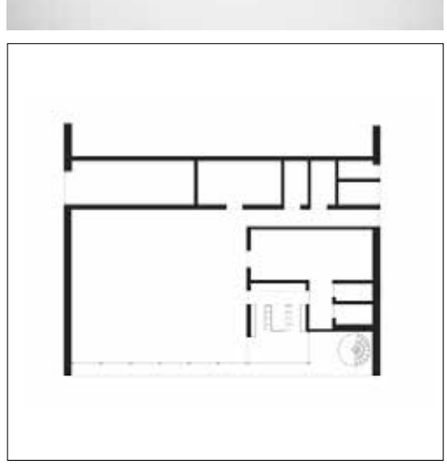
[Retrieved July 7, 2017. From http://www.archdaily.com/785760/ad-classics-vitra-fire-station-zaha-hadid-weil-am-rhein-germany]

معماری ایستگاه آتش‌نشانی پِدویلا، ایتالیا، ۲۰۱۶

Fire Station, Pedevilla Architects, Italy, 2016

قصیده‌ی ریچارد ویلبر (Richard Wilbur) برای یک کامیون آتش‌نشانی «چیزی زیبا، سنگین، خستگی‌ناپذیر و آشکار» است که از ویژگی‌های پاک‌کننده‌ی ذهنی قرمز رنگی فاقد ابهام استفاده می‌کند ــ رنگی که تداعی کننده‌ی ایستگاه‌های آتش‌نشانی و همین‌طور محتویات آنها است. با اینکه در این مورد از درها تا رنگ کردن کل ساختمان را در برگرفته، ولی ظرافتی دارد که شباهتی با سرخی معمول ندارد؛ این سازه‌ی بتنیِ رنگ‌آمیزی شده در این جامعه‌ی تیره، مانند یک لکه‌ی خون در برف نشسته است. این گاراژ، کامیون‌های آتش‌نشانی طبقه‌ی همکف را در برگرفته است و درهایی از جنس چوب بلوط به داخل آن باز می‌شوند. در طبقه‌ی بالا، سالن آتش‌نشانان قرار دارد که از ردیف چوب‌های سبک ساخته شده و احساس در خانه بودن را القا می‌کند. این دو بخش از طریق یک پلکان مارپیچ به یکدیگر متصل شده و از طریق ایوان تا فضای بالا اتصال پیدا می‌یابد.

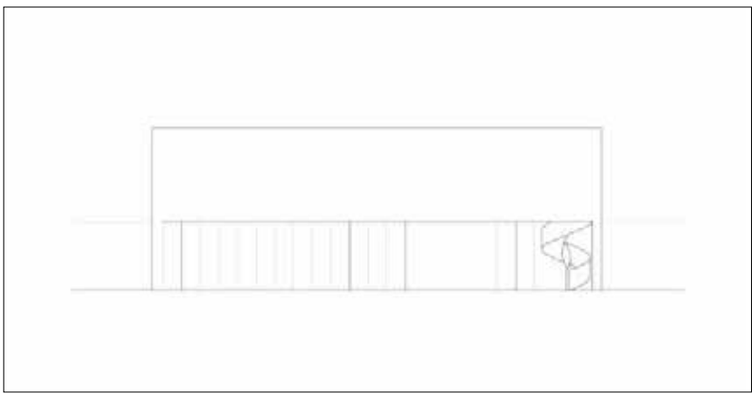


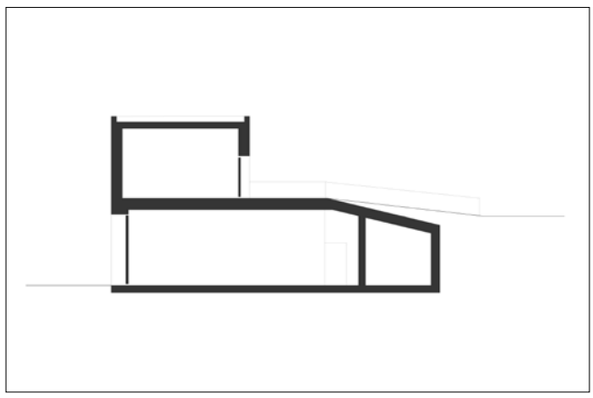


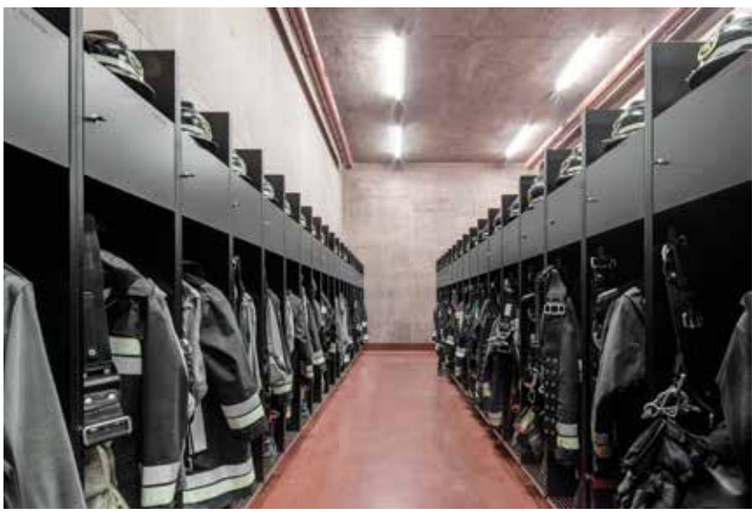
↑ ↗ ↗ [Retrieved July 7, 2017. From http://www.archdaily.com/791997/the-rose-of-vierschach-pedevilla-architects]

↑↑ [Retrieved July 7, 2017. From http://afasiaarchzine.com/201601//pedevilla/]

تصاویر این دو صفحه: **معماری ایستگاه آتش‌نشانی پِدویلا، ایتالیا، ۲۰۱۶**







[مأخذ تصاویر این صفحه: http://www.archdaily.com/791997/the-rose-of-vierschach-pedevilla-architects. From Retrieved July 7, 2017.]

Source

• The Architectural Review (2016). Typology Fire Stations. *The Architectural Review*. No. 1428. February, 2016. pp. 58-68.

هنر: عکاسی

نمایشگاه عکس ابراهیم روحی: (Fine Architecture Gallery)

ابراهیم روحی

اولین نمایشگاه عکس ابراهیم روحی با عنوان «Fine Architecture» از این نظر حائز اهمیت است که عکس‌های ارائه شده در نمایشگاه از فضای معماری معاصر ایران عکاسی شده و پس از آن، توسط عکاس شخصی‌سازی گردیده و با استفاده از قوه‌ی تخیل، به فرم‌های بدیع و نو تبدیل شده است. این نوع از عکاسی فتومونتاژ، اصطلاحاً شاخه‌ای از عکاسی معماری را شامل می‌شود که به Fine Art معروف است.

به جرأت می‌توان گفت که این نوع اثر عکاسی از زمان ورود عکاسی به ایران در سال ۱۸۴۴ میلادی (پنج سال پس از اختراع آن به صورت رسمی در فرانسه) در دوره‌ی محمد شاه قاجار، به صورت نمایشگاهی، کم سابقه بوده است. توجه جدی به این نوع عکاسی، هیچ وقت اولویت عکاسی معماری در ایران نبوده و به همین جهت، این نمایشگاه به صورت جدی با اعلام موجودیت عکاس، در جهت تولید عکس‌هایی با فضای خارج از مستند می‌باشد. همچنین انتخاب عنوان «Fine Architecture» به نوعی تلاش برای ایجاد چالش، برای مخاطبان عکاسی معماری معاصر ایران در این زمینه می‌باشد. نمایشگاه عکس‌های ابراهیم روحی با عنوان «Fine Architecture» از روز چهارشنبه، ششم اردیبهشت ماه در گالری نقش خیال (حوزه‌ی هنری اردبیل) گشایش یافت.

ابراهیم روحی که فاین آرت و فتومونتاژ، زمینه‌ی اصلی فعالیت عکاسی‌اش را تشکیل می‌دهد، در بیانیه‌ی این نمایشگاه می‌نویسد: «۱۴ سال پیش، معماری را به عنوان رشته‌ی تحصیلی خود انتخاب کردم؛ حالا خوب می‌فهمم معماری به واسطه‌ی جذابیت فرم‌هایش مرا به سمت خود کشید. در سال‌های تحصیل فهمیدم با معماری می‌شود به فلسفه، هنر و زیبایی رسید!» حالا بی‌هیچ واژه‌ی اضافه‌ای، پس از گذشت بیش از یک دهه از آن انتخاب، می‌خواهم با توضیح دو کلید واژه که در ادامه می‌آید، به معماری معاصر ایران به صورت فرمی و با انگاره‌ی ذهنی خود بپردازم:

واقعیت

هر اثر، «دنیای نشانه‌های» ویژه‌ی خود را می‌آفریند و دلالت معنایی خاص خود را ایجاد می‌کند؛ از این رو واقعیتی است مبهم. با آوردن عبارت «معماری معاصر ایران»، شاید تجسم دیدن عکس‌های مستند از ساختمان‌های معاصر ایران در ذهن‌ها نقش ببندد، ولی لازم به اشاره می‌دانم که آثار حاضر در نمایشگاه، از فضاهای عینی عکاسی و سپس «شخصی‌سازی» شده‌اند. به همین دلیل، این مجموعه ضد مستند است، چرا که بخشی از معنا غایب می‌باشد و هرگونه استنتاج استوار به غیاب است.

انگاره‌های ذهنی

معماری زیبا برای من، یعنی تمام قواعد مرسوم و عینی را کنار گذاشتن و رسیدن به نوعی از هنر، خاص خود هنر ــ حتی شاید خیالی! تصور حجمی که در آسمان معلق مانده، شاید برای هیچکدام از ما ملموس نباشد (به هر روی، انگاره‌های ذهنی با «آنچه در خیال ما نقش می‌بندد» نیز همواره با خود موضوع فاصله دارد) و این شاید تمثیلی از موضوع باشد، زیرا هر تصویر خیالی، وجودش را به خیالپرداز، یعنی شخص واقعی مدیون است و نه رابطه‌ای که با موضوع یافته است.

کیارنگ علایی، استاد عکاسی پیشرو ایران، در مقدمه‌ای بر این نمایشگاه می‌نویسد: رویکرد فاین آرت به دلیل تشخص «فردیت» عکاس و تناظر آن با سوژه‌گی واقعیت، سویه‌ای متفکرانه و شخصی است که پیش از هر چیز در مواجهه با اثر، حیات خلوت ذهن و فکر عکاس را به رخ می‌کشد. نوعی جهتگیری روشنفکرانه که جایگزین واقعیت مبتذل ــ به دلیل زیاد دیده شدن و مواجهه‌ی مکرر ــ اطراف شده است و در این جهتگیری، آنالوگونی از پدیده‌های زندگی به صورتی آیکونیک به صفحه‌ی عکس راه پیدا می‌کنند که کشف همین وجه قیاسی آن با واقعیت عینی، لذت مخاطب را در بازی «آنچه بوده/آنچه هست» دوچندان می‌نماید. هنری نمایی، خاصیت بارز آثاری است که سوار بر ابر خیال و روی جاده‌ی ایده پیشتازی می‌کند. برای این دسته از آثار، شکل، فرم و بازسازی فضا، منطبق برداشته‌های ذهنی و تلقی عکاس از واقعیت با هدف ایجاد واقعیتی جدید و رمزآمیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

- آدرس سایت: www.ebrahimroohi.com
- اینستاگرام: @ebrahim.roohi

مجموعه‌ی ابراهیم روحی دربرگیرنده‌ی آثاری از این رویکرد است که با تمرکز بر فضای بیرونی معماری، سعی در ارائه‌ی پیامی نمادین از معماری مدرن شهری دارد. این آثار، بی‌آنکه در پی نمایش تضادهای معماری و قیاس آن در ادوار مختلف باشند، بیشتر به تکلمه‌ای در بوم‌شناسی شهری می‌مانند که ساختار فضا/مکان در آن نقطه‌ی اصلی، ایده‌ی ابراهیم روحی بوده است. در این آثار با کشف جدیدی روبرو هستیم: کشفی که به زاویه‌ی دید و ترکیب مربوط می‌شود و ساختار صوری را تشکیل می‌دهد که از آن می‌توان به عنوان مصداقی بر عکاسی خلاقه در شاخه‌ی معماری نام برد.

در این عکس‌ها نه به شیوه‌ی سنتی عناصری جهت ایجاد مقیاس برای نمایش عظمت معماری استفاده شده، نه فضای اقلیمی بر معماری چیره گشته و نه روابط میان انسان/ محیط/ معماری دغدغه‌ی اصلی عکاس است تا از دل آن، مخاطب به کشف تناسبات میان فرهنگ و معماری در یک اقلیم دست یابد. آنچه در این عکس‌ها خودنمایی می‌کند، اشاره‌ای غیر مستقیم به روح معماری و کشف اسرار آن است که از طریق قرینه‌سازی‌ها و تکثر موضوع، شکلی جدید از معماری بنا روبروی دیدگان مخاطب قرار گرفته است.

فرم در فرایند شکل‌پذیری این عکس‌ها نقش اصلی را بازی می‌کند، اما فرمی که با دخالت عکاس بازشناسی و ویرایش شده و روح زیبای معماری را مکرراً بازگو می‌کند. این کیفیت جادویی فرم در عکس‌های ابراهیم روحی به عنوان پدیده‌ای نشانه‌شناسیک قابل توجه و تقدیر است. کانسپت معماری و اندیشه ساختارگرایانه در اماکن و بناهای شهری، بخشی از ایده‌ی این عکس‌ها است و معنای قراردادی را ایجاد می‌کند؛ یعنی دنیایی از رمزگان را بر سر مخاطب می‌ریزد که کیفیت‌های فضایی را در معماری به نمایش گذاشته و عناصر مادی معماری در کسوت یک روح معنوی و اسرارآمیز درآمده است. در نهایت اینکه، قرینه‌سازی، به عنوان مفهومی که از دیرباز با معماری ایرانی در هم تنیده است در این مجموعه به عنوان ساختار مشترک و مرتبط کننده‌ی عکس‌ها مورد توجه عکاس بوده‌اند.

رحمان مجرد، دیگر عکاس مطرح کشور، در مورد نمایشگاه Fine Architecture می‌نویسد: «در شهرها، بسیاری از فضاها تنها با تکرارشان بایگانی می‌شوند، در نتیجه افزایش تناقضات مناسب می‌تواند به عنوان منبع خلاقانه‌ای در نظر گرفته شود.» ابراهیم روحی با دانستن این قانون بی‌رحمانه، برای خود این وظیفه را قائل است که ناظر بر تغییرات روح فضاهای شهری در روند تغییر از فرم‌های ساده به تجربیات ذهنی باشد. تمام شکل‌های جدیدتر از آنچه اکنون جدید است، متولد می‌شوند. تکرار یک موتیف یا نقش‌مایه در آثار هنری، سابقه‌ای تاریخی دارد. به باور من، انسان با محیط خود رابطه‌ای متقابل دارد که ناظر به کنش تکرار و تفاوت است. در درون یک کادر نیز تکثیر و تکرار یک عنصر معین، می‌تواند به بی‌نهایت دامن بزند.

در آثار روحی، ساختن فضا از طریق تأکید بر یک یا چند عنصر واحد صورت گرفته است. عکس‌های وی در عین معاصریت در ساختار و تکنیک، از ریشه‌های کهن کشور و جغرافیای زیستی‌اش دور نمانده است. در نظریه‌ای چون «فرمالیسم روسی» که تأکید وافر بر فرم دارد، تلویحاً موضوع تکرارپذیری در هنر پذیرفته شده است، به طوری که یکی از عوامل اساسی مکانیزم آفرینش هنری تکرارپذیری آن است. «می‌گویند زمان، چیزها را تغییر می‌دهد؛ اما در واقع ما خود باید آنها را تغییر دهیم.» این گفته‌ی اندی وارهول، هنرمند آمریکایی، است که سعی کرد با تغییر در هنر زمانه‌ی خود به گفته‌اش جامه‌ی عمل بپوشاند.

این آثار، بستری برای نشان دادن نسبت‌های بدیعی از ذهن هنرمند است. که از طریقِ تخیل خود، انواع نسبت‌هایی را که می‌تواند با هستی برقرار کرد، افزایش می‌دهد و از این طریق، زندگی را گسترده‌تر نشان می‌دهد. آثار روحی از طریقِ این تکنیک‌ها با گذشته مرتبط است. با گذشته‌ای که قسمتی از این تکنیک‌ها را به شکل الگو و تجاربی آزموده شده درآورده و به حافظه‌ی جمعی ارائه داده است. البته با «حال» نیز مرتبط است ــ همچنین با «آینده»؛ با آینده‌ای که شاید برخی از این تکنیک‌های تخیلی را در خود بپذیرد.

قدرت این نوع تکنیک‌ها، چنان شدید است که بی‌واسطه بر «واقعیت» اثر می‌گذارند و آن را گسترده‌تر می‌کنند. بسیاری از تکنیک‌های مرسوم در سنت‌های هنری یا حتی تکنیک‌هایی که تجارب روزمره‌ی ما را رقم می‌زنند ــ تکنیک‌هایی که شاید سال‌ها یا حتی قرن‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند و ضروری به نظر می‌رسند ــ روزی تنها تجاربی تخیلی بوده‌اند. تجاربی چنان شدید و اثرگذار که متن «واقعیت» را شکافته‌اند و در دل آن جای گرفته‌اند. هر سبک یا سنتی هنری، بر پایه‌ی چنین تکنیک‌ها و تجاربی شکل گرفته و بالیده است.

ابراهیم روحی، متولد ۱۳۶۷، فارغ‌التحصیل معماری است و از سال ۱۳۸۹ فعالیت‌های عکاسی‌اش را شروع نموده است. برخی از عناوین و افتخارات عکاسی وی به شرح ذیل می‌باشد:

نمایشگاه‌ها

- نمایشگاه گروهی مستند اجتماعی روزهای زندگی ۱۳۹۲
- نمایشگاه گروهی کارگاه عکس اردبیل؛ تیر ۱۳۹۳: نگارخانه‌ی فدک
- نمایشگاه گروهی 1pix؛ تیر ۱۳۹۳: خانه‌ی هنرمندان ایران
- نمایشگاه گروهی 1pix؛ دی ۱۳۹۴: خانه‌ی هنرمندان ایران
- نمایشگاه گروهی «از نگاه من»؛ اسفند ۱۳۹۵

عناوین

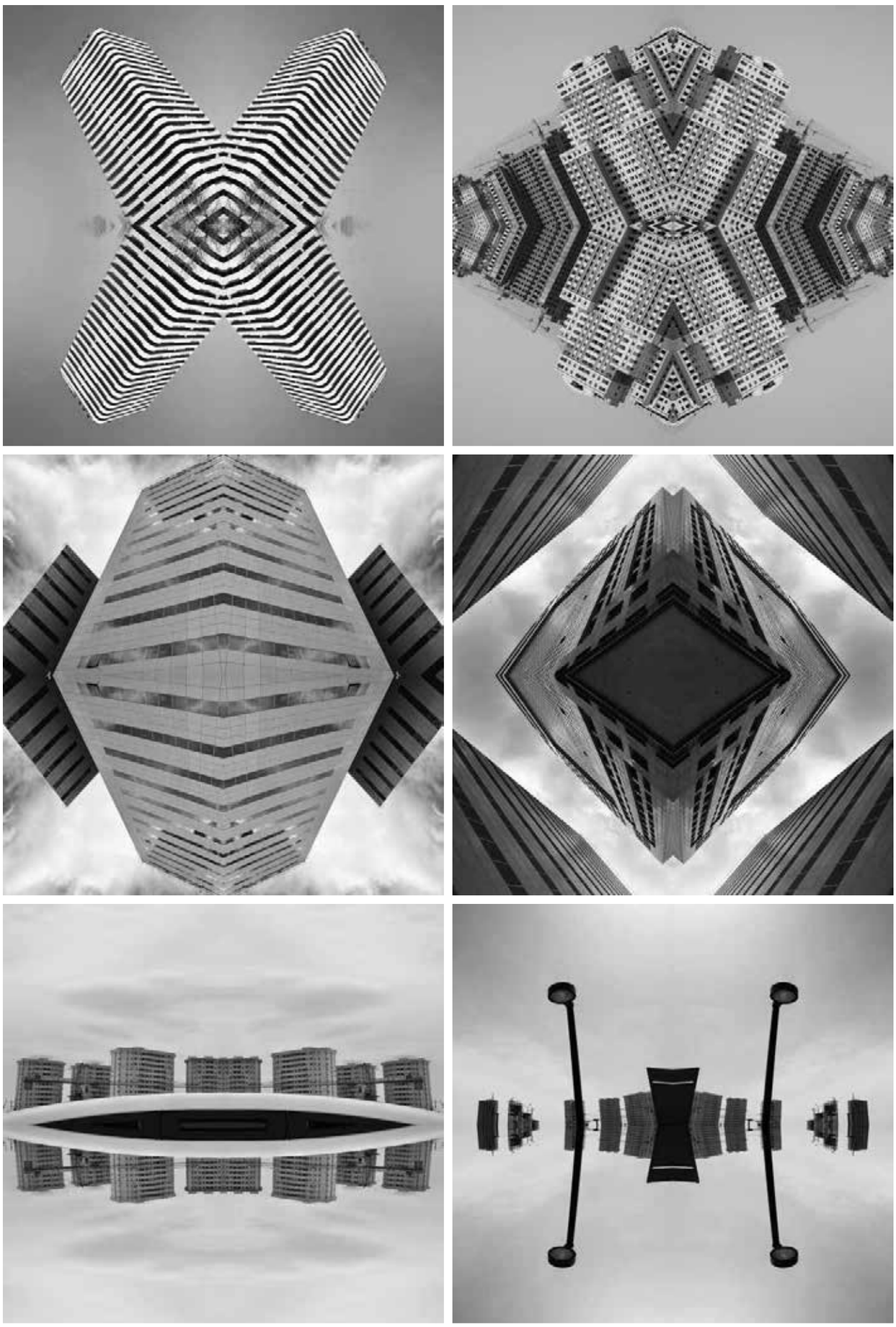
- اثر پذیرفته شده در دومین جشنواره‌ی پرتره‌سازی ۱۳۹۱
- دریافت دیپلم افتخار بخش نوعی نگاه جوانان زیر ۲۵ سال، یازدهمین جشن تصویر سال؛ اسفند ۱۳۹۲
- اثر پذیرفته شده در دومین اکسپوی عکس تهران ۱۳۹۲
- اثر پذیرفته شده در مسابقه‌ی نیکون ایران ۱۳۹۲
- اثر پذیرفته شده در یازدهمین جشن تصویر سال ۱۳۹۲
- اثر پذیرفته شده در دومین جشنواره‌ی عکس نگاه؛ بهمن ۱۳۹۳
- اثر برگزیده در سایت وان پیکس با موضوع درون؛ بهمن ۱۳۹۳
- آثار پذیرفته شده در دوازدهمین جشن تصویر سال؛ اسفند ۱۳۹۳
- اثر پذیرفته شده در هفتمین نمایشگاه دوربین دات نت (باغ موزه‌ی قصر؛ ۱۳۹۴)
- دریافت دیپلم افتخار جشنواره‌ی عکس پاریس px3، ۲۰۱۵
- آثار پذیرفته شده در هشتمین دوره‌ی جهانی Bēhance Portfolio Reviews در تهران
- ۹ اثر پذیرفته شده (پرینت) و دو مجموعه (نمایش به صورت مالتی‌مدیا) در سیزدهمین جشن تصویر سال؛ اسفند ۱۳۹۴، خانه‌ی هنرمندان
- اثر پذیرفته شده در «جستجوی کیفیت در شهر از دریچه‌ی تصویر»؛ بهمن ۱۳۹۵

سوابق آموزشی

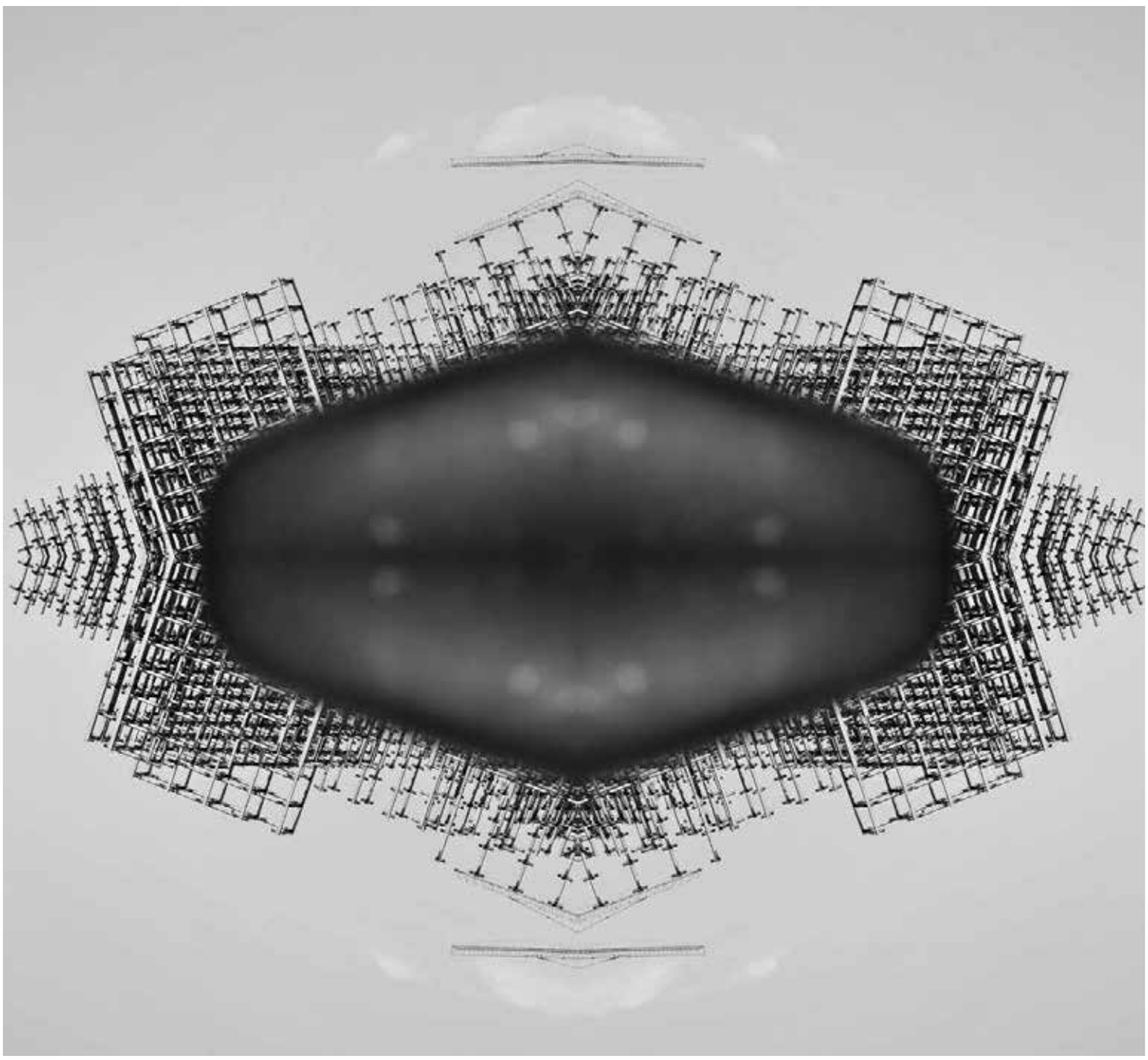
- برگزاری «کارگاه عکاسی معماری» در دانشکده سماء اردبیل؛ آذر ۱۳۹۳
- برگزاری کارگاه «چالش نقد در حوزه‌ی عکاسی» در حوزه‌ی هنری اردبیل؛ بهمن ۱۳۹۳

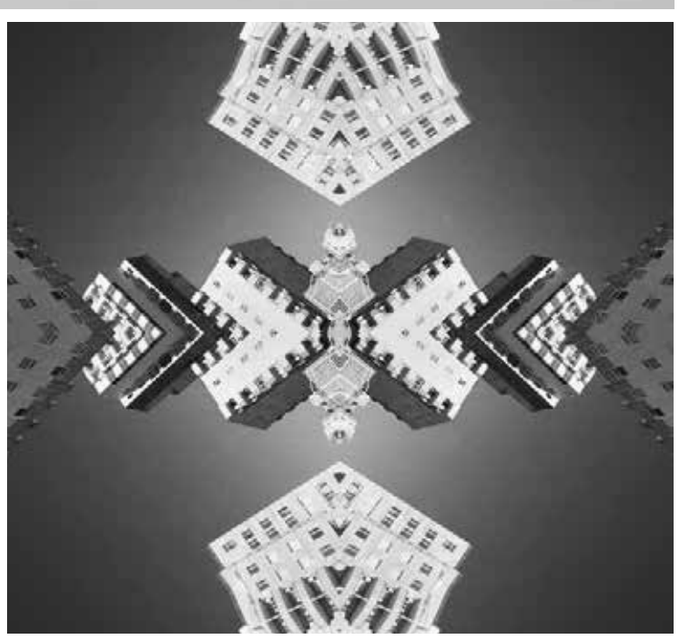
عناوین و افتخارات معماری (به صورت مختصر)

رتبه‌ی سوم طراحی برج یادمان اردبیل
رتبه‌ی چهارم طراحی دانشگاه آزاد واحد علوم تحقیقات اقلیم کوهستانی
منتخب یازدهمین مسابقه‌ی معماری میرمیران با عنوان «معماری پاسخگو»



تصاویر این دو صفحه: **مجموعه‌ی معماری زیبا، بدون عنوان**





New Collection 2017

بزرگترین نمایشگاه عرضه کابینت و روشویی کلاسیک
شیرآلات و چینی‌آلات ایتالیایی

CETRA

LUXURY BATHROOM FURNITURE

BELLOSTA ALTHEA

تهران، فرمانیه | تلفن: ۲۲ ۴۵۱۰

WWW.CETRA-CO.COM

PERGO®
ORIGINAL LAMINATE

100%
water-resistant

طرح ایده
tarh e ideh
۲۲۶۰۹۱۹۰

Harmonic Center
Out Door
Harmonic Center
Pento & Luce
Harmonic Center
BAROQUE
Harmonic Center
Harmonic Center
Hormony
Furniture
Harmonic Center
Furniture
Harmonic Center
C&J
Harmonic Center
CASANOVA
Harmonic Center
Hormony
Harmonic Center
Café
Harmonic
www.harmonic-center.com
telegram.me/harmonic_center