هنرمعماری ۴۶

نقد، نظریه‌پردازی و پژوهش در معماری و طراحی داخلی با رویکرد انسان‌دوستانه

شماره‌ی چهل‌وشش، پاییز ۱۳۹۶، قیمت: ۱۸،۰۰۰ تومان

ISSN: 2008 - 7497

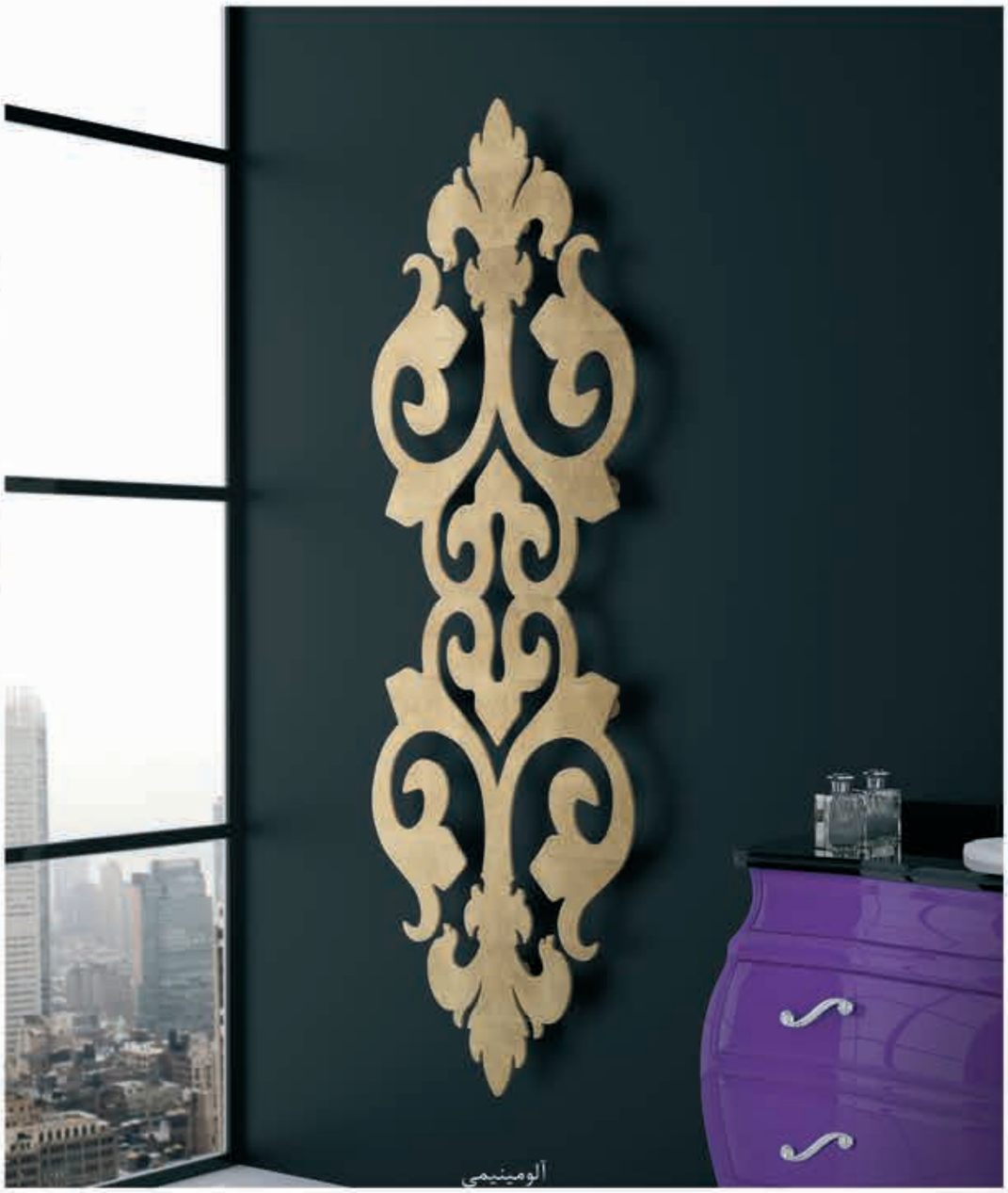
معمار سال ایران زنانِ معمارِ منتقد: ساناز افتخارزاده و تمامی دیگر زنان معمار منتقدی که هنوز طلوع نکرده‌اند.

جایزه‌ی ساختمان سال ایران فراخوان دومین دوره

دوسالانه‌ی ملی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران فراخوان سومین دوره

ROYA
www.royaco.com
نشان معمار سال ایران با حمایت انحصاری شرکت رویا طرح داخلی

رادیاتور|حوله خشک کن|فن کویل



رادیاتور، حوله خشک کن و فن کویل همواره تازیبا و جاگیر بوده و کلبوس 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 ۴۶

نقد، نظریه‌پردازی و پژوهش در معماری با رویکرد انسان‌دوستانه

ISSN: 2008 - 7497 شماره‌ی چهل‌وشش، پاییز ۱۳۹۶، قیمت: ۱۸,۰۰۰ تومان

سرمقاله

میترا در جامه‌ای مدرن / شهریار خانی‌زاد ۸

معمار سال

هبوط / مینا حنیفی‌واحد ۱۲

معمار سال ۱۳۹۶: زنان معمار منتقد، ساناز افتخارزاده و تمامی دیگر زنان معمار منتقدی که هنوز طلوع نکرده‌اند. ۱۴

نقدهای زنانِ معمار در ایران: توسعه‌ی مرز معماری یا گذر از خط قرمزها؟ / تحریریه‌ی هنرمعماری ۱۶

دوسالانه

بندر تاریخی کنگ: بهشت گمشده / شیوا آراسته ۱۸

نظریه‌پردازان معماری

تأثیر «محیط» بر نقد معماری / یان نوسوم / ترجمه‌ی مهدیه حیدری ۲۸

معماری حل‌المسائل نیست؛ معماری خودش مسئله ایجاد می‌کند، ۳۴

مصاحبه‌ی ولادیمیر بلوگلوفسکی با پیتر آیزنمن / ترجمه‌ی اردلان مقدم

حرفه‌ی نقد / دیوید لِدربارو / ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد ۴۰

پیچیده‌گویی‌های معمارانه: مغالطات کلامی و بحران واژه‌گزینی / اشکان قشقایی ۴۴

فراسوی نیک و بد: گریز از جهل مرکب، نقدی بر سخنان پویان روحی / مدیا فرزانفر ۴۸

ویلای توتستان اثر دفتر معماری سهراب رفعت / سهراب رفعت ۵۰

نقد نیما مکاری بر ویلای توتستان اثر سهراب رفعت ۵۸

دو سناریوی انتقادی و چند ایده برای ویلای توتستان اثر سهراب رفعت / تحریریه‌ی هنرمعماری ۶۲

معرفی ساختمان اتاق بازرگانی، صنایع، معادن و کشاورزی استان کرمانشاه / نیما مکاری ۶۶

نقدی بر پروژه‌ی ساختمان اتاق بازرگانی، صنایع، معادن و کشاورزی استان کرمانشاه / سیامک پناهی ۷۲

احترام به گذشته، احترام به آینده‌ی خودمان است: داستان باغ کتاب تهران و نقدی بر جلسه‌ی مؤسسه‌ی تهران در مورد آن / عیسی ذکایی از مهندسین مشاور پل میر ۷۴

در خدمت و خیانت به کتاب: نقدی بر باغ کتاب تهران / علیرضا عظیمی حسن‌آبادی ۸۰

چه کسی از خانه‌ی شریفی‌ها می‌ترسد؟ / محسن اکبرزاده ۹۲

این یک خانه نیست! / نقدی از ساناز افتخارزاده درباره‌ی خانه‌ی شریفی‌ها ۹۴

معماران مدرن‌گرای ایران

کنج میدان کاج، روایت سیروس بزرگ گرایلی و مهندسین مشاور آتاوا / تحریریه‌ی هنرمعماری ۱۰۲

یک معمار

علیرضا مشهدی میرزا و معرفی آثار وی ۱۲۸

نقدی بر آثار علیرضا مشهدی میرزا / محمد یاسر موسی‌پور ۱۵۶

نقدی بر آثار معماری علیرضا مشهدی میرزا / علی اصغرزاده ۱۵۸

چرا علیرضا مشهدی میرزا باید به فکر یک انقلاب در معماری‌اش باشد؟ / تحریریه‌ی هنرمعماری ۱۶۰

پایداری و ضد پایداری

گزارشی از بازسازی و بهسازی زمین بازی بیمارستان کودکان حضرت علی‌اصغر(ع)، ۱۶۲

واحد مسئولیت اجتماعی مهندسین مشاور زما، رضا مفاخر و همکاران

نگاهی کوتاه بر شرح حال «خانه شهر» کرمان / مینا صالحی و محمدحسین تجلی ۱۶۶

هنر

خودانتقادی غیرتخصصی: تأملی بر نمایشگاه ابژه ۲ / تحریریه‌ی هنرمعماری ۱۷۰

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، کورش حاجی‌زاده، نگار حکیم، مینا حنیفی‌واحد، شهریار خانی‌زاد، علی خادم‌زاده، سارا رحیمی، علیرضا سیداحمدیان، علیرضا عظیمی حسن‌آبادی، علیرضا مشهدی میرزا، رضا مفاخر

واحد پژوهش و توسعه‌ی هنرمعماری:

رکسانا خانی‌زاد، علیرضا عظیمی حسن‌آبادی، محمدرضا عظیمی حسن‌آبادی، الهه مایانی

همکاران این شماره‌ی فصلنامه (به ترتیب حروف الفبا): حسین برازنده (عکاس)، شهرام قربانی (چاپ ابیانه)

لیتوگرافی: رسام گرافیک (۶۶۵۹۲۷۲۴-۶۶۵۶۲۷۳۵)

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

صحافی: فرانگر (۷۷۳۳۹۳۳۹)

تیراژ: ۶۰۰۰ جلد

نقل و انتشار مطالب هر شماره از فصلنامه‌ی هنرمعماری به هر شکل با مجوز کتبی دفتر هنرمعماری 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

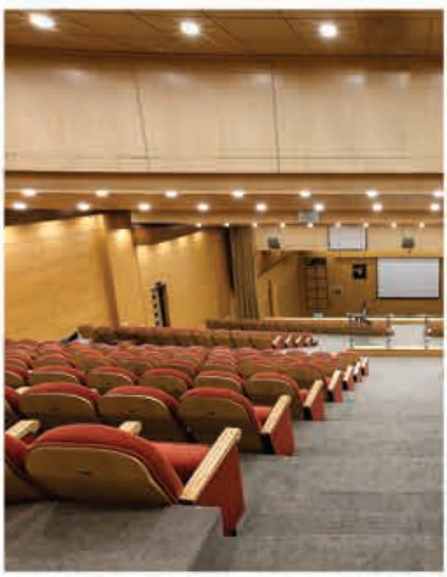
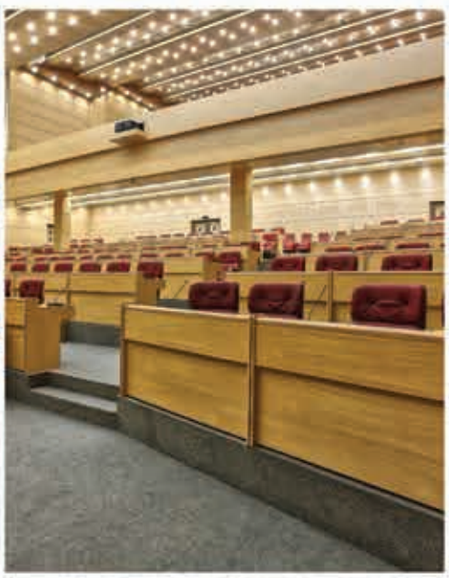
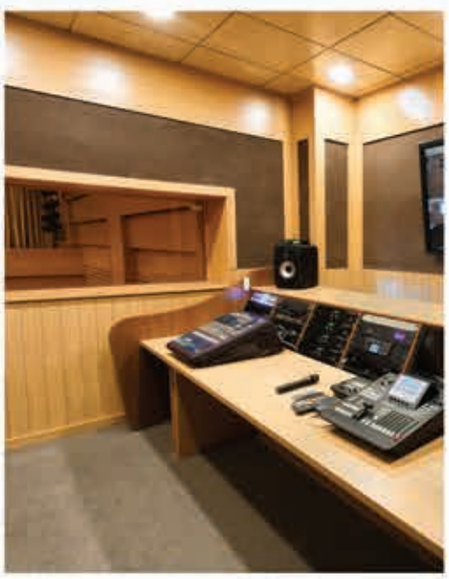
هنر معماری نخستین گروه فرارسانه‌ای (Hypermedia) ایران است. تمرکز اصلی این مجموعه بر نقد، نظریه‌پردازی و جریان‌سازی در معماری است. ما از ابزارهای مختلف سازمانی و رسانه‌ای خود، برای ارتقای فرهنگ ایران استفاده می‌نماییم. علاقه‌مندان خلاق و مستعد در ارسال مقاله، یادداشت و گزارش با رویکرد نقد و نظریه‌پردازی 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: ساناز افتخارزاده به مناسبت معرفی زنان معمار منتقد به عنوان معمار سال ایران [عکاس: شهریار خانی‌زاد]

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

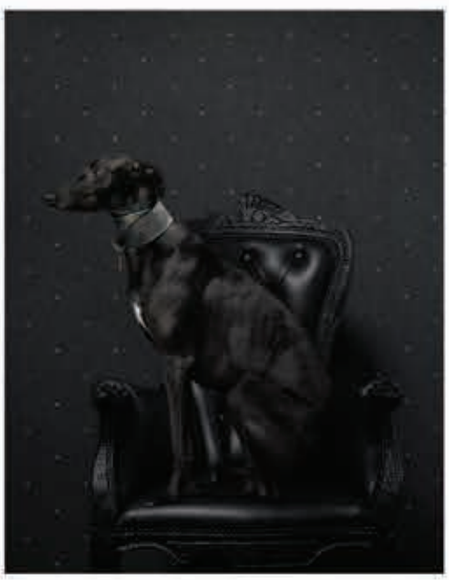
ROYA
TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

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

موکت رول | سالن اجتماعات ساختمان مرکزی دیوان عدالت اداری | طراح: آقای مهندس صفاجو | شرکت فدک طرح و سیستم

ROYA
TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION



SOLO WOOD TORLYSme GUARD DOOR | 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 DURY | 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

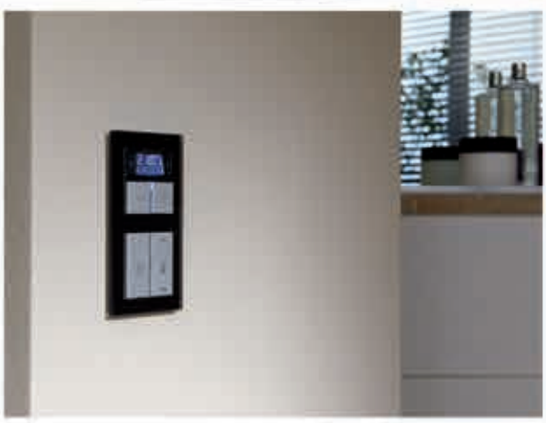
Hotel
Installationssysteme

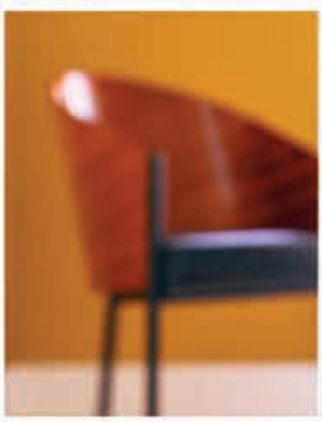
شرکت برنـا کوشش
نماینده انحصـاری محصولات یونـگ آلمـان

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

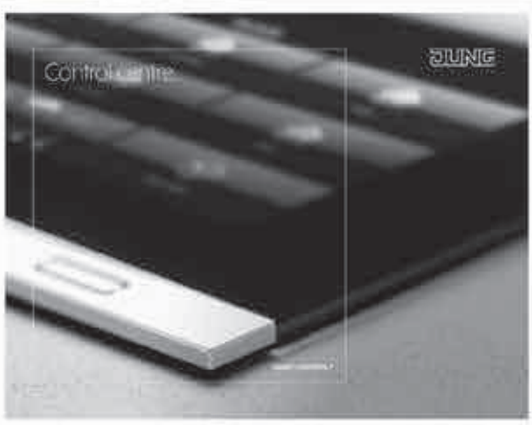




JUNG

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

wWw.Harmonic-center.com

Harmonic
CENTER
Furniture & Interior Design

Telegram.me/Harmonic_Center

Instagram.com/Harmonic.Center

مشاهده بروشور هارمونیک سنتر

T.me/Harmonic_Center

RIVO Gold Edition

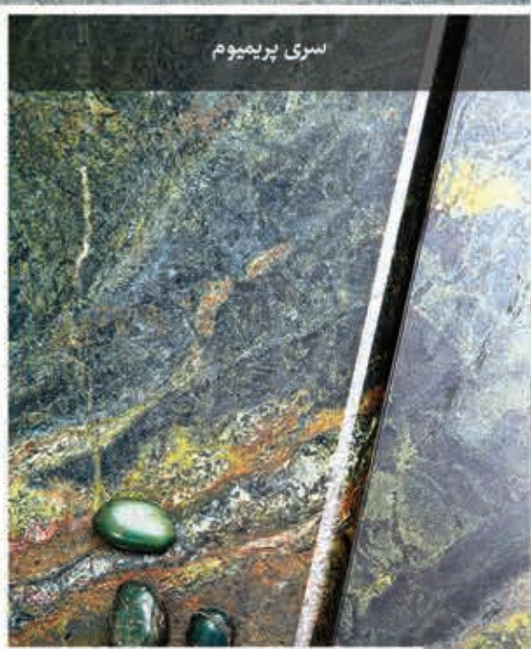
آرتاز طرح

artage
DESIGN

- Tell: 021 88 61 21 53
- web: artagedesign.com

صنایع سنگ آروین

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



بزرگترین واحد فرآوری سنگ های گرانیت داخلی و وارداتی

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

تلفن: ۰۸ ۲۰ ۱۱ ۸۴ - ۰۲۱ فکس: ۰۹۹ ۳۰ ۶۶ ۸۸ - ۰۲۱

info@arvingranite.ir www.arvingranite.ir

zarinIran
SINCE 1881
چینی زرین ایران
طرح گرانادا

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 ۰۲۲۰
اصفهان ، مجتمع تجاری سیتی سنتر ، طبقه اول تلفن: ۰۳۱-۳۶ ۵۱۴۱۴۱

zarinhome
zarinhome.com
zarinbechin_bot

صنعت چوب
در هنر معماری

THE WOOD INDUSTRY IN ARCHITECTURAL ART

کارخانه و دفتر مرکزی: ایران- تهران، جاده آبعلی، خیابان ۳۵ متری اتحاد، خیابان ۱۵، شماره ۱۸، تلفن: ۷۷۲۳۹۰۱۸ فکس: ۷۷۲۴۵۵۴۴
نمایشگاه میرعماد: ایران- تهران، خیابان شهید بهشتی، خیابان میرعماد، شماره ۵۹، کد پستی ۱۵۸۷۸۵۳۵۳۸، تلفن: ۸۸۷۵۲۰۱۳ ▯ ۸۸۷۴۰۳۷۵ فکس: ۸۸۷۴۰۳۷۶
نمایشگاه بازار مبل شماره ۱: ایران- تهران، یافت‌آبادشرقی، تقاطع بزرگراه آیت‌الله سعیدی، مجموعه بازار مبل شماره ۱، طبقه اول، شماره ۳۱۲، تلفن: ۹۰-۶۶۳۱۲۷۸۹ فکس: ۶۶۳۱۲۶۳۶
نمایشگاه بازار مبل شماره ۳: ایران- تهران، بزرگراه آیت‌الله سعیدی، نرسیده به چهارراه یافت‌آباد، بازار مبل شماره ۳، طبقه اول، شماره ۱۰۷، تلفن: ۱۴ -۶۶۱۹۴۲۱۳ فکس: ۶۶۱۹۴۲۱۵
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

studiokoly.com

VORWERK

وانیتار
VANITAR

vanitar.com | #vanitariran

flawless finishing

studiokoly.com

وانیتار
VANITAR

flawless finishing

BERRY ALLOC

Laminate

Click Vinyl

walls

Parquet

vanitar.com | #vanitariran

دستگیره های خروج اضطراری **سارو**

ساخت کشور **ایتالیا**

دارای استاندارد **EN 1125**

SARO®

PANIC EXIT DEVICE

SARO® PANIC EXIT DEVICE

ساخت کشور ایتالیا

Model : **ET1**

دستگیره خروج اضطراری فشاری سارو

ضدآتش

EN 1125 : 2008

CE Anti-panic Fire Rated

Model : **EB1**

دستگیره خروج اضطراری میله ای سارو

ضدآتش

EN 1125 : 2008

CE Anti-panic Fire Rated

Model : **EB3**

دستگیره خروج اضطراری ماژولار سارو

برای استفاده ۱ ، ۲ و ۳ نقطه

ضدآتش

EN 1125 : 2008

CE Anti-panic Fire Rated

Model : **OT1**

دستگیره بیرونی خروج اضطراری سارو

CE

برای مشاهده سایر محصولات به وبسایت ما مراجعه فرمایید.

تلفن : ۶۶۷۵۱۸۹۱ - ۰۲۱

نمابر : ۶۶۷۵۱۸۹۰ - ۰۲۱

وبسایت : www.saroglobal.ir **پست الکترونیکی :** info@saroglobal.ir

Telegram.me/saroglobal Instagram.com/saroglobal

SARO GLOBAL®

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

ANGELO
ceramica

Unit 4, 16 Vahdat Rd., Shiraz
Jonoubi St., Mollasadra,
Tehran, Iran.
Tel: +98 21 880 63183
www.angeloceramica.it

VOLCANO is a three-dimensional sculptural surface with an artistic, luxurious touch, completely inspired by nature as its name implies. We have them in five different colors. This 15x15 collection is an excellent way to create a statement in your home.

رسام
GRAPHIC

RASSAM GRAPHIC
لیتوگرافی دیجیتال رسام گرافیک

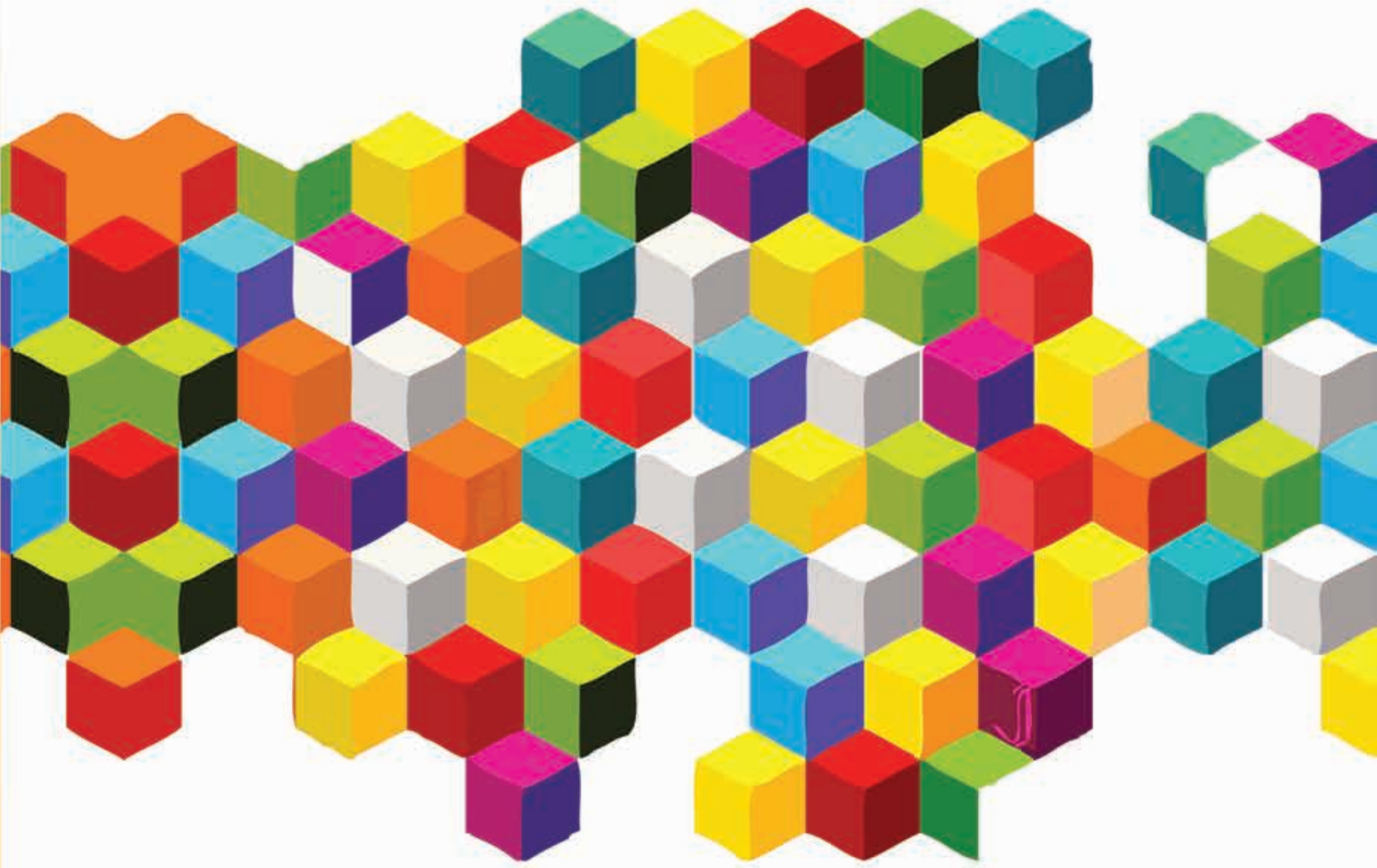
سریع ترین، پیشرفته ترین، مطمئن ترین و با کیفیت ترین لیتوگرافی دیجیتال

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)

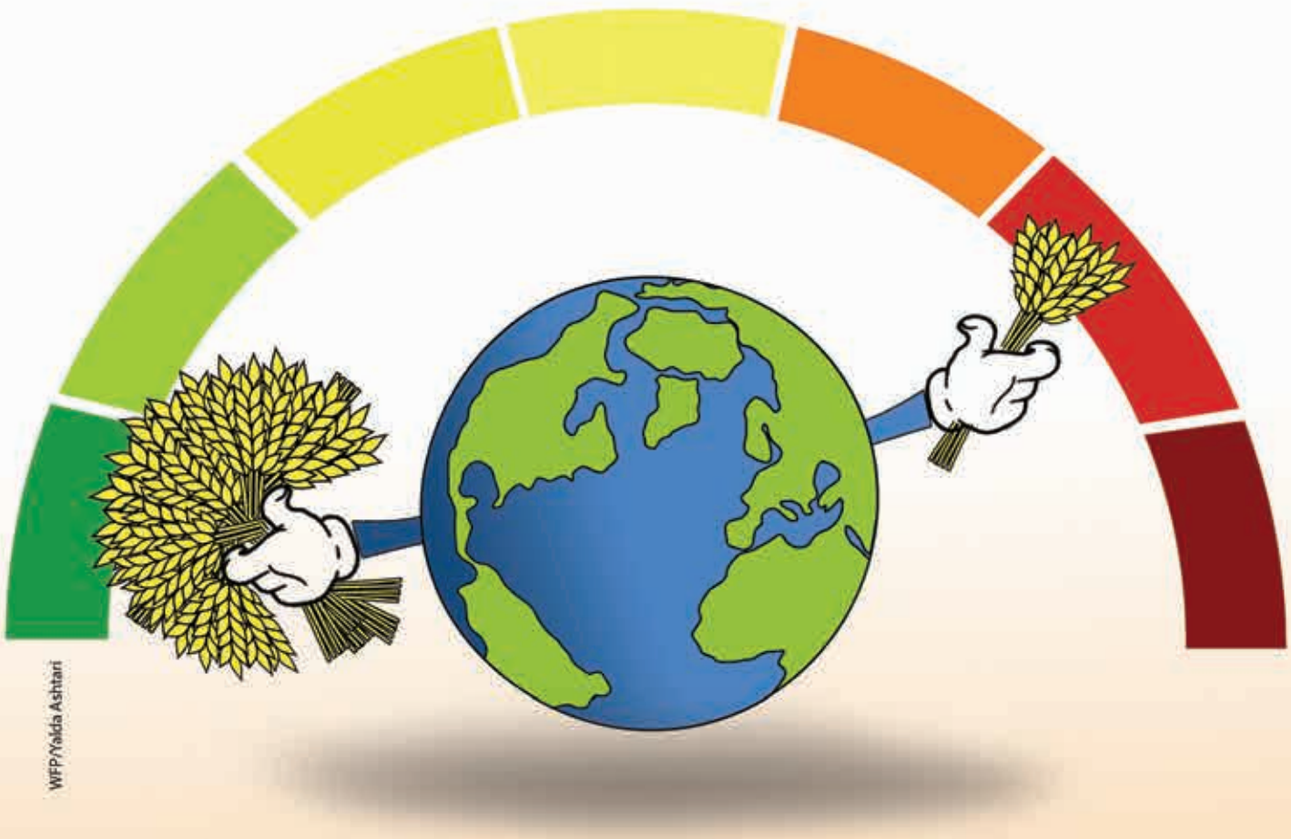


میدان انقلاب، خیابان کارگر شمالی، بالاتر از نصرت، نبش کوچه مهناز، پلاک ۱۱۵۶ ۶۶۵۶۲۷۳۵ / ۶۶۵۶۳۸۷۷ / ۶۶۵۹۲۷۲۴

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

EDCO®
LUXURY SWITCHES & SYSTEMS

سری گوتیک

طراحی گوتیک را با تکنولوژی همراه کردیم تا سبکی جدید را، در این خانواده از کلید و پریزها به شما ارائه دهیم.

Made in
Germany

دفتر مرکزی ادکو ایران
تهران،خ دولت،خ مطهری،
پلاک ۶ واحد ۱۹

تلفن: ۲۲۷۹۳۷۱۰
۲۲۷۹۳۹۴۴
۲۲۵۸۰۹۷۳

EDCO®
LUXURY SWITCHES & SYSTEMS

Love where you live

ساختمان اداری شرکت فن آوری اطلاعات
تهران - خیابان بخارست

فاد
LIGHTING DESIGN CO. FAD

چراغ خطی توکار بدون لبه (TRIMLESS)

021 22 63 91 63

@ fadlighting

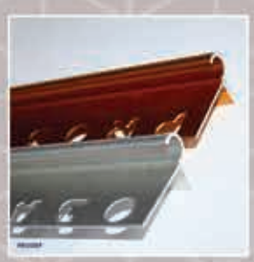
info@fadco.ir

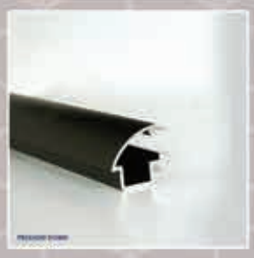
www.fadco.ir

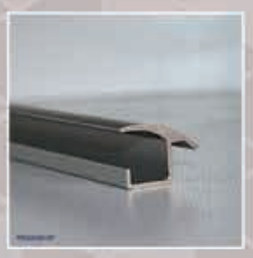
پروبانڈ PROBAND

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

vira
Luxury Office Furniture
Italian Design

LUXURY OFFICE FURNITURE & INTERIOR DESIGN

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

تهران، بزرگراه مدرس به سمت شمال، خیابان
دستگردی (ظفر)، شماره ۲۱۵، طبقه ۲ شرقی
www.viradeco.com

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

تجربه مبلمان
لوکس اداری

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]
فروشگاه روکا : ۳ - ۴۰۰۱ ۱۱ ۲۶- ۲۱ [۰۹۸]

ARMANI / Roca

گشایش شوروم [روکا] و [آرمانی روکا] همزمان با ۱۰۰ سالگی برند روکا

خانه و معماری
KHANE VA MEMARI

. چینـــی بهداشتـــی . شیـــرآلـــات . کاشـــی و سرامیـــک . وان و جکـــوزی .

نمایندگی انحصاری محصولات روکـا . اسپـانیـــا
w w w . r o c a . c o m

دفتـــر مرکـزی : ۶۵ ۴۵ ۵۷ ۸۸ -۲۱ [۰۹۸]
فروشگاه روکـا : ۳ - ۴۰۰۱ ۱۱ ۲۶ -۲۱ [۰۹۸]

Roca 100 1917-2017

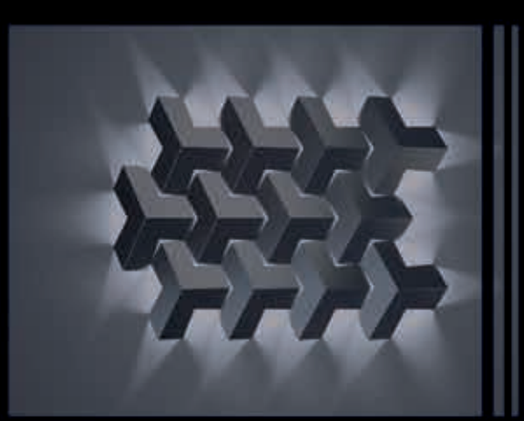
گشایش شوروم [روکا] و [آرمانی روکا] همزمان با ۱۰۰ سالگی برند روکا

SLAMP:
THE LEADING LIGHT

Decorative Lighting

مجموعه ای فاخر از برندهای معتبر
روشنایی دکوراتیو و تکنیکال اروپایی
برای اماکن VIP ، سالن تشریفات ، هتل ها
رستوران ها و پروژه های فاخر مسکونی

tel : 021 22 29 44 73
fax :021 26 11 81 02
www.mirolux.ir
info@mirolux.ir
Mirolux_Lighting



ARCH

MIROLUX Decorative Lighting

مجموعه میرو لوکس

نماینده انحصاری برندهای لوکس صنایع روشنایی دکوراتیو

Decorative Lighting

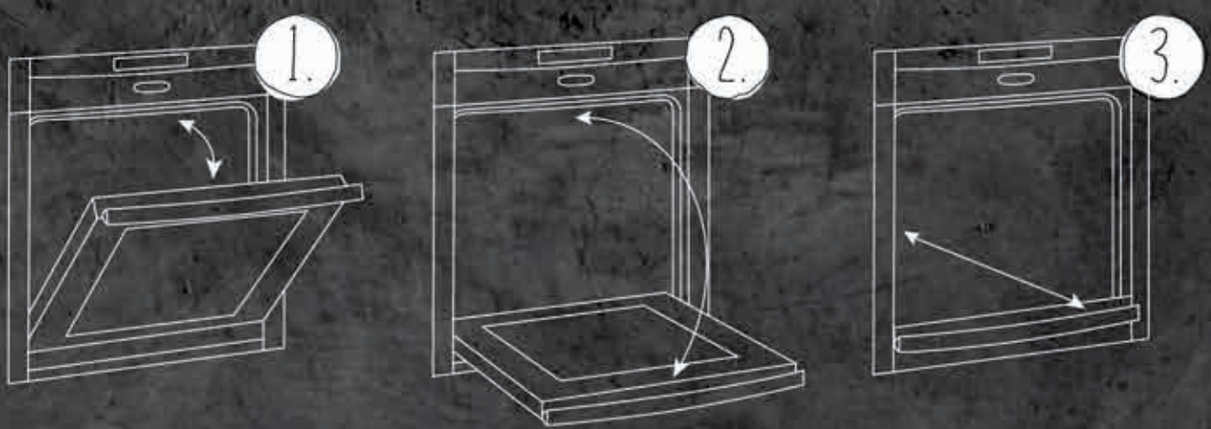
NEFF

COOKING PASSION SINCE 1877

NOT EVEN THE OVEN DOOR GETS IN THE WAY OF COOKING

GET CLOSER TO YOUR COOKING

The NEFF unique Slide&Hide® door fits smoothly under the oven to give plenty of room, as well as a better access to the oven's interior – ensuring a convenient and flexible approach to cooking.



Accessible – Baste, taste and monitor your dishes throughout the cooking process.

The disappearing door allows to maximise the space in small kitchens.

Unique – Be the envy of all your dinner guests with the only oven to feature a disappearing door.

NEFF authorized partner

FOKA

www.foka.ir

No 223, North Africa St, Tehran

021 22054525 | 021 22054524

The difference is Gaggenau.

Unifying apparently contradictory elements is an art we master to perfection. Our iconic design exudes an irresistible charisma even in its uncompromising minimalism. Like the ovens 200 series, here with oven, Combi-steam oven and warming drawer. The stunning composition in Gaggenau Anthracite, Metallic or Silver elegantly blends into every interior design. Far from being opposites, statement and understatement are united in perfect harmony.

For more information, please visit www.gaggenau.com.

Authorized partner

FOKA

No. 14, Maryam St, Africa Ave. Tehran
www.foka.ir | 021 2205 2933 | 021 2204 7899

GAGGENAU

Mastering the art of understatement.

Setareh Chideman

ستاره چیدمان ماندگار

ارائه کننده لوکس ترین و کاملترین محصولات کف

آسوده باش، ما در کنارت هستیم ...

Relax, We're on your side

Stages of life

wineo

wiparquet®

Made in Germany

تلفن تماس با کارشناسان (۸ خط): ۰۲۱-۲۶۲۱۶۹۱۱

vitality
Laminate Flooring

Made in Belgium

مقاومت بالا در برابر سایش • مقاوم در برابر حریق • مناسب برای گرمایش از کف • آنتی استاتیک • ۲۰ سال گارانتی

انتشارات هنر معماری قرن منتشر کرد:

هوشنگ سیحون

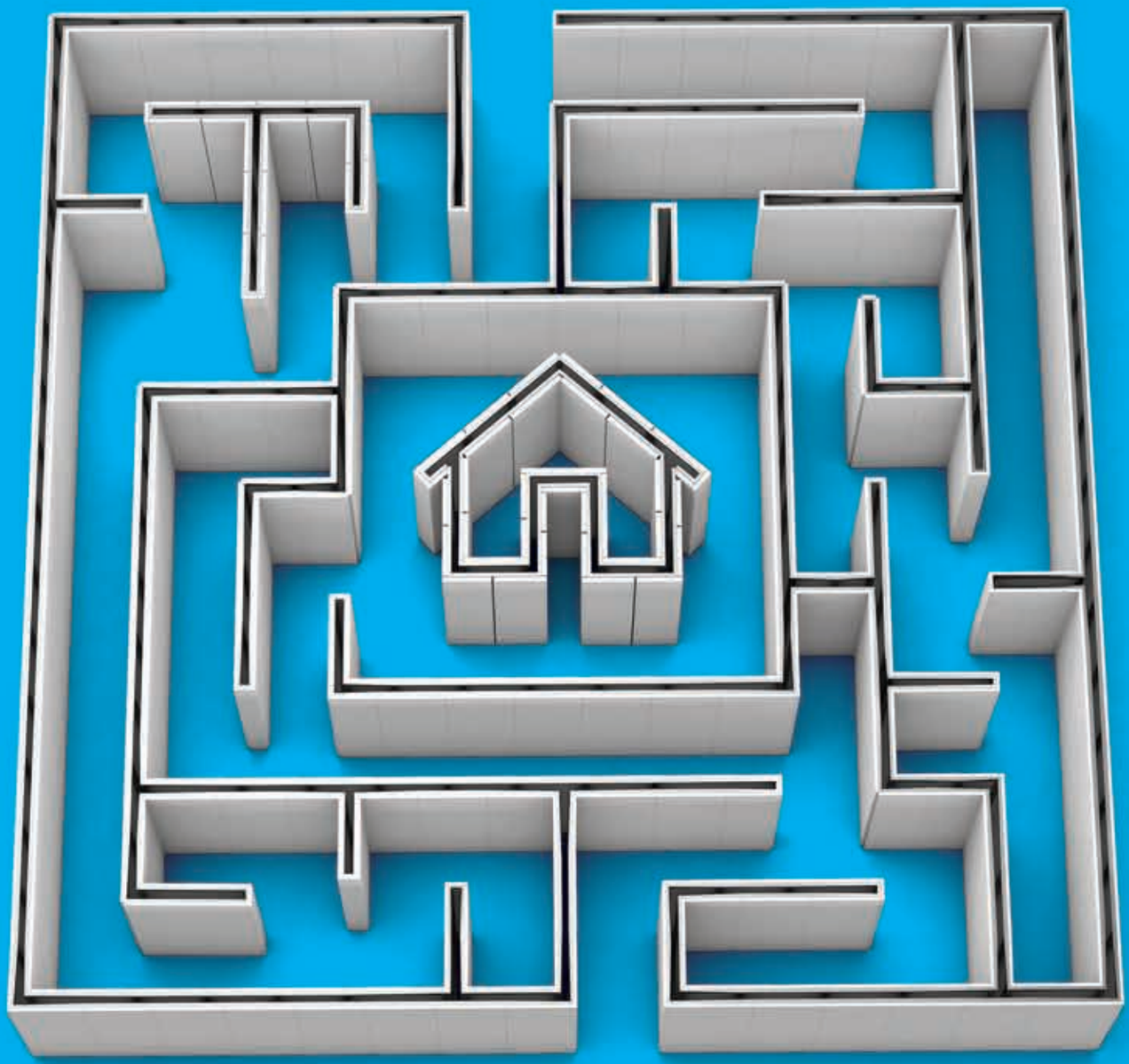
معمار نقاش هنرمند

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

۶۸۸ صفحه، قطع رحلی بزرگ (۳۳×۲۳ سانتیمتر)، تمام گلاسه، با چاپ و صحافی نفیس

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

www.aoa.ir



در راه کـــار با شماییم

کناف همـواره با بهتریـن راه حل‌ها برای اتمـام
موفقیت‌آمیـز پروژه شما در کنارتان خواهد بود.

KNAUF
www.knauf.ir #کناف

GERMAN
Technology

MADE IN ITALY
PROVASI
Designers & Manufacturers

PROVASI

Designers & Manufacturers

گالستیان
GALSTIAN

100 YEARS 1917-2017

Furniture, Interiors, Accessories

www.galstian-furniture.com
instagram.com/galstianfurniture
facebook.com/galstianfurnitureco

تهران، خیابان بهشتی، نرسیده به چهار راه تختی، شماره ۲۴۰، ساختمان گالستیان
شعبه الهیه: خیابان الهیه، خیابان مریم غربی، مجتمع کوبین سنتر، واحد ۲۴
تلفن دفتر مرکزی: 46 36 74 88-21 98+

MADE IN ITALY
CARPANELLI

CARPANELLI

گالستیان
GALSTIAN

100 YEARS 1917-2017

Furniture, Interiors, Accessories

تهران، خیابان بهشتی، نرسیده به چهار راه تختی، شماره ۲۴۰، ساختمان گالستیان
شعبه الهیه: خیابان الهیه، خیابان مریم غربی، مجتمع کوبین سنتر، واحد ۲۴
تلفن دفتر مرکزی: 46 36 74 88-21 98+

www.galstian-furniture.com
instagram.com/galstianfurniture
facebook.com/galstianfurnitureco

گـالری ثمیـن

(بازدید با تعیین وقت قبلی)

نمایشگاه دائمی: تهران، بلوار میرداماد، بعد از شهید حصاری (رازان جنوبی)

نرسیده به میدان مـادر، جنب بـانک سپه ، پلاک ۱۰۶ ، فروشگاه ثمیـن

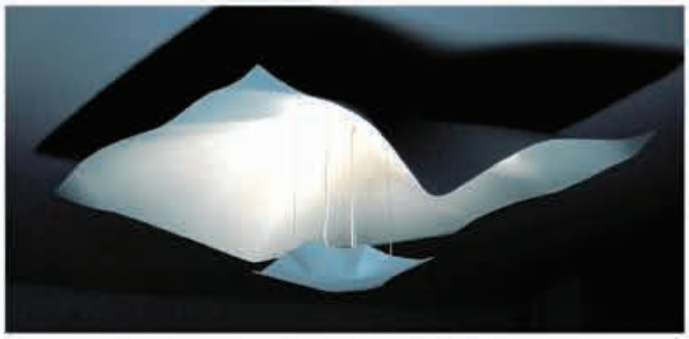
تلفن نمایشگاه دائمی: ۶۹ ۷۶ ۹۰ ۲۲ (۹۸۲۱+) ۷۱ ۰۴ ۲۲ ۲۲ (۹۸۲۱+)

e-mail: info@samingroup.co

SAMIN GALLERY

Luxury
Lighting &
Accessories

The art of
handmade



گـالری ثمیـن

(بازدید با تعیین وقت قبلی)

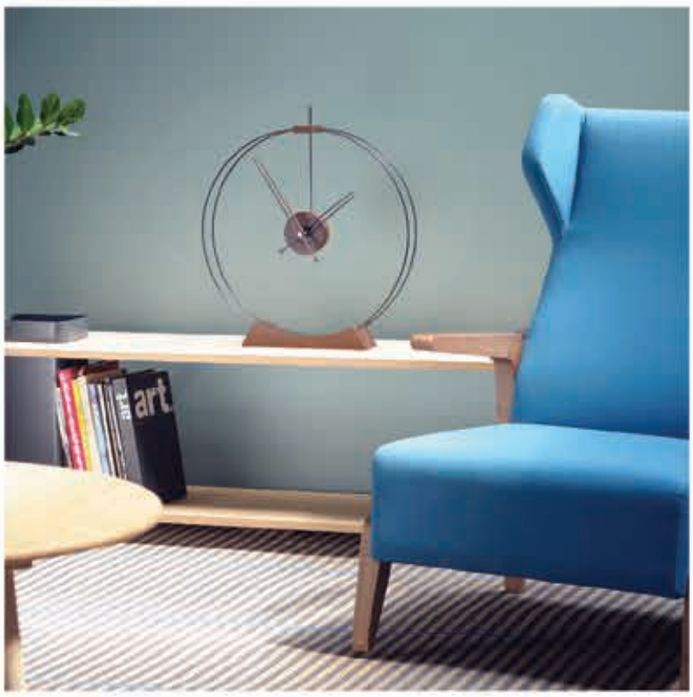
نمایشگاه دائمی: تهران، بلوار میرداماد، بعد از شهید حصاری(رازان جنوبی)

نرسیده به میدان مـادر، جنب بـانک سپه ، پلاک ۱۰۶ ، فروشگاه ثمیـن

تلفن نمایشگاه دائمی: ۶۹ ۷۶ ۹۰ ۲۲ (۹۸۲۱+) ۰۴۷۱ ۲۲ ۲۲ (۹۸۲۱+)

e-mail: info@samingroup.co

SAMIN GALLERY



You may
delay but
time
will not.

Nomoniran

BehrizanDesign™

Exclusive Product by Behrizan Design

elite™

NEW DESIGN 2018-2019

STYLES • INNOVATIVE DESIGN

NEW COLORS • DIFFERENT S

IRAN
CONTEMPORARY
ARCHITECTURE
DARAB DIBA

معماری معاصر ایران

داراب دیبا

BehrizanDesign

شرکت بهریزان برگزار می‌کند:

رونمایی از کتاب معماری معاصر ایران

نیمه‌ی اول آذر ماه ۱۳۹۶

didgraphics
انتشارات دید
انتشارات کتاب آبان
DYBAN INTERNATIONAL

نقد، نظریه‌پردازی و پژوهش در معماری با رویکرد انسان‌دوستانه

Architecture Criticism, Theory, and Research by a Humanitarian Approach

مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری هنرمعماری برگزار می‌نماید:

سومین دوسالانه‌ی ملی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران

نام و نام‌خانوادگی طراح اصلی: .....

همکاران طراحی: .....

شرکت یا گروه طراحی: .....

آدرس: .....

.....

تلفن: ..... **تلفن همراه مسئول پروژه:** ..... **فکس:** .....

پست الکترونیکی: .....

وب‌سایت: .....

بخش شرکت در دوسالانه:

☐ **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. مسابقه‌ی طراحی معماری اکوکمپ آموزشی-تفریحی در بندر تاریخی کنگ**

مشخصات آثار ارسالی بخش نمایشگاه
پروژه‌های اجرا شده و نشده‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران در دو سال اخیر

ردیف	نام پـــروژه	تاریخ شروع و اتمام پروژه	زیربنا	نشانی پروژه
۱				
۲				
۳				
۴				
۵				
۶				

☐ **قوانین و شرایط دوسالانه را خوانده و قبول دارم.**

☐ **مدارک پروژه و طرح، طبق شرایط دوسالانه تهیه و همراه با این فرم ارسال گردید.**

☐ **کپی کارت ملی کلیه اسامی شرکت کنندگان نامبرده در این فرم به برگه الصاق گردیده است.**

امضا مسئول پروژه

*** شرکت‌کنندگان محترم لطفاً دقت نمایید در صورت عدم پرکردن چک‌لیست‌ها، یا عدم همخوانی بین اطلاعات مندرج و ارسالی، پروژه وارد دوسالانه نخواهد شد و برگزارکننده هیچ مسئولیتی را در قبال آن بر عهده نخواهد گرفت.**

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

Web: www.aoa.ir www.aoaonline.com E-mail: aoaholding@gmail.com Instagram: Honare_memari Telegram: @aoaonlineir

سومین دوسالانه ملی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران

3

The Third Biennale of Iranian Architecture, Urbanism and Interior Design

تفاوت آینده:

سومین دوسالانه ملی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران

در چهار بخش:

۱. نشان افتخار ملی معاصر

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

۳. جایزه‌ی ملی نقد معماری ایران

۴. مسابقه‌ی طراحی معماری «کوتاه» آموزشی-کاربردی در
چند کاربری کنگ

شرکت رویا طرح داخلی عضو سومین دوسالانه ملی

دبیرخانه دائمی

هنر معماری

HONAR MEMARI

تمامی حقوق این اثر محفوظ است و هرگونه استفاده از نوشته‌ها و تصاویر بدون اجازه ممنوع است

www.[illegible].ir

شرکای رسانه‌ای

شرکای ملی

شرکای استانی

فراخوان

هنرمعماری برگزار می‌کند:
سومین دوسالانه‌ی ملی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران
(قضاوت آینده)

دوسالانه می‌ایستد، اما این ایستادن به معنای سکون نیست، بلکه جهشی است برای جهتگیری. دوسالانه تاریخ را می‌نویسد، اما این تاریخ به معنای گزارش گذشته نیست، بلکه آینه‌ای است برای قضاوت آینده. دوسالانه فرصتی است برای اثبات خویشتن، فرصتی است برای پیشبرد نظریه. سومین دوسالانه‌ی ملی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران در راستای بازبینی فضای معماری کشور در دو سال اخیر و تبیین افق‌های آینده، فراخوان عمومی خود را منتشر می‌نماید. این دوسالانه به صورت کاملاً مستقل و با اتکا به نیروی انگیزشی بخش خصوصی، مجامع دانشگاهی و جامعه‌ی حرفه‌ای معماری، شهرسازی و طراحی داخلی کشور برگزار می‌گردد.

دبیر سومین دوسالانه: شهریار خانی‌زاد

مشاور عالی اجرایی سومین دوسالانه: علیرضا عظیمی حسن‌آبادی

شورای مشاوران علمی دوسالانه:

کامران توسلی
شهرام گل امینی
علی خادم‌زاده
شیوا آراسته
سارا رحیمی
پرستو پوروحیدی
مهناز رضائی

بخش‌های مختلف سومین دوسالانه و قوانین آن به شرح ذیل می‌باشند:

۱. نشان دکتر علی‌اکبر صارمی

داوران:

کمیته‌ی عالی انتخاب برنده‌ی نشان دکتر علی اکبر صارمی:

- هایده حائری (همسر جناب آقای دکتر علی‌اکبر صارمی)
- علیرضا قهاری (برنده‌ی دوره‌ی پیشین نشان دکتر علی‌اکبر صارمی)
- علی تمیز کار (مدیرعامل شرکت رویا طرح داخلی)
- یک نفر نماینده‌ی تیم تحقیقات پنهانی
- یک نفر نماینده‌ی هنرمعماری

جایزه:

برنده‌ی نشان دکتر علی اکبر صارمی، مفتخر به دریافت نشان منقوش به نیمرخ دکتر علی‌اکبر صارمی (عضو جاویدان شورای عالی هنرمعماری) و گواهی رسمی، می‌گردد. این فرد در کتاب جامع دوسالانه که به همین منظور چاپ خواهد گردید معرفی خواهد شد. همچنین منتخب، در فصلنامه‌ی هنرمعماری (ویژه‌نامه‌ی دوسالانه) و در پورتال رسمی نشان در وب‌سایت هنرمعماری معرفی و صفحه‌ی اختصاصی او طراحی و اجرا خواهد شد. او همچنین به عضویت دائمی کمیته‌ی عالی، جهت انتخاب برنده‌ی نشان دکتر صارمی در دوسالانه‌های بعدی درخواهد آمد.

۲. نمایشگاه آثار برتر اجرا شده و نشده در دوسال اخیر (۱۳۹۷-۱۳۹۵)

کلیه‌ی آثار اجرا شده و نشده‌ی کشور طی دو سال اخیر (از مهر ۱۳۹۵ تا مهر ۱۳۹۷) که طراحی یا اتمام اجرای آنها در این بازه بوده است امکان حضور در این بخش را دارند. این آثار توسط داوران مخصوص این بخش که از معماران دارای تجربه در حرفه هستند داوری شده و منتخبین در نمایشگاه‌هایی نمایش داده خواهند شد. منظور از نمایشگاه در این بخش از فراخوان، مجموعه‌ی نمایشگاه‌هایی است که با هماهنگی و همکاری برگزار کننده با دیگر نهادها و مؤسسات عملیاتی خواهند شد. تلاش می‌گردد این نمایشگاه‌ها در طی نه ماه، از مهر ۱۳۹۷ تا خرداد ۱۳۹۸ در نقاط مختلف کشور برگزار گردند. هدف، اشاعه‌ی فرهنگ و الگوسازی در سطح کل کشور خواهد بود.

جایزه:

- دریافت تقدیرنامه از دبیرخانه و هیئت داوران (برای کلیه‌ی آثار منتخب این بخش)
- نمایش در نمایشگاه منتخبین این بخش
- چاپ آثار در کتاب جامع دوسالانه
- چاپ آثار در فصلنامه‌ی هنرمعماری (ویژه‌نامه‌ی دوسالانه)
- انتشار آثار در پورتال رسمی دوسالانه

داوران (به ترتیب حروف الفبا):

- کامبیز آرامی
- داریوش بوربور
- علی خادم‌زاده
- داور جانشین: سیروس بزرگ گرایلی

۳. جایزه‌ی ملی نقد معماری ایران

با هدف تشویق، ایجاد انگیزه‌ی درونی و الگوسازی برای رقابت سالم در بین منتقدین، نظریه‌پردازان و دانشجویان معماری، این جایزه در دومین دوره‌ی متوالی برگزار می‌گردد. نقدهای ارسالی محدودیتی در سبک، محتوا، تعداد صفحات و نوع نظریه‌ی مطرح شده ندارند، ولی می‌بایست دارای ادبیات انتقادی باشند.

داوران این بخش از دوسالانه (به ترتیب حروف الفبا):

- محسن اکبرزاده
- سیامک پناهی
- محمدعلی مرادی
- داور جانشین: پرستو پوروحیدی

جایزه:

- دریافت تقدیرنامه از دبیرخانه و هیئت داوران (برای کلیه‌ی آثار منتخب این بخش)
- چاپ آثار در کتاب جامع دوسالانه
- چاپ آثار در فصلنامه‌ی هنرمعماری (ویژه‌نامه‌ی دوسالانه)
- انتشار آثار در پورتال رسمی دوسالانه
- عضویت افتخاری نویسندگان در آکادمی بین‌المللی منتقدین و نویسندگان

به غیر از جوایز معنوی مذکور، دبیرخانه به منظور تشویق و تقدیر از منتقدین گرامی، جوایز مادی‌ای را به شرح ذیل تقدیم می‌نماید:

- **نفر نخست:** بیست میلیون ریال

• **نفر دوم:** پانزده میلیون ریال
• **نفر سوم:** ده میلیون ریال
• **تقدیر ویژه‌ی هیئت داوران در صورت تشخیص هر نقدنامه:** پنج میلیون ریال

۴. مسابقه‌ی طراحی معماری اکوکمپ آموزشی-تفریحی در بندر تاریخی کنگ

شرح این بخش از مسابقه

مطالعه‌ی امکان‌سنجی اراضی پیشنهادی توسط دبیرخانه‌ی دوسالانه جهت طراحی اکوکمپ آموزشی-تفریحی با نگاهی بر اصول پایداری، انسان‌دوستانه و زمینه‌گرا می‌باشد. این اقامتگاه ضمن اینکه در خدمت گردشگران است، به صورت هسته‌ی فعالیت‌های آموزشی بندر تاریخی کنگ عمل خواهد نمود و گردشگران در این مجموعه با تاریخ، فرهنگ، سنت سکونت، معیشت و روش‌های بهره‌مندی از مواهب طبیعی (خصوصاً آب و باد) در زندگی گذشته‌ی مردمان این دیار آشنا خواهند شد. این اقامتگاه همچنین می‌تواند به صورت غیرمستقیم به نیازهای داخلی بندر کنگ و رشد ارزش افزوده‌ی منطقه کمک نماید. گردشگران به واسطه‌ی حضور در این مجموعه، کیفیت زندگی در ابعاد مختلف این بندر تاریخی را تجربه خواهند نمود. طرحی همخوان با زمینه‌ی کالبدی، اجتماعی و محیطی هدف نهایی این مسابقه است. سایت مسابقه دارای بناهای قدیمی پراکنده شامل ۱۵ آب‌انبار (بُرکه) و یک مسجد قدیمی دو طبقه است که در نوع خود منحصربه‌فرد می‌باشد.

داوران این بخش از دوسالانه (به ترتیب حروف الفبا):

• شیوا آراسته
• پیروز حناچی (مشاور عالی وزیر محترم راه و شهرسازی)
• محمد حسن طالبیان (معاون میراث فرهنگی سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری)
• وحید قبادیان
• علیرضا مشهدی میرزا
• داور جانشین: سید هادی احمدی روئینی (مشاور سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری)

جایزه:

• کلیه‌ی آثار منتخب این بخش مفتخر به دریافت تقدیرنامه از دبیرخانه و هیئت داوران می‌گردند.
• چاپ آثار در کتاب جامع دوسالانه
• چاپ آثار در فصلنامه‌ی هنرمعماری (ویژه‌نامه‌ی دوسالانه)
• انتشار آثار در پورتال رسمی دوسالانه

به غیر از جوایز معنوی مذکور، دبیرخانه به منظور تقدیر از معماران گرامی، جوایز مادی‌ای را به شرح ذیل تقدیم می‌نماید:

نفر نخست منتخب داوران محترم: یکصدوبیست میلیون ریال
نفر دوم: هفتاد میلیون ریال
نفر سوم: پنجاه میلیون ریال

مشارکت‌های بیشتر و جذب رسانه‌های رسمی

• نهادها، مؤسسات و شرکت‌هایی که تمایل به هرگونه همکاری و حمایت مالی و معنوی از سومین دوسالانه‌ی ملی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران دارند و کلیه‌ی رسانه‌های چاپی و دیجیتالی که تمایل دارند نام آنها به عنوان رسانه‌ی رسمی دوسالانه در کنار دیگر رسانه‌ها مطرح شود و در نهایت کلیه‌ی افراد حقیقی و حقوقی، دانشجویان و دوستداران ارتقای معماری ایران که تمایل به همکاری و کمک به بهتر شدن دوسالانه دارند، می‌توانند از طریق ایمیل aoaholding@Gmail.com یا شماره‌ی تلگرامی ۰۹۳۹۳۴۴۶۸۷۰ با ما مکاتبه نمایند.
• جزئیات و تعهدات متقابل در مذاکرات بعدی قابل ارائه و بررسی‌های بیشتر است.

پاسخگویی به پرسش‌ها یا ارائه‌ی پیشنهادات

در صورتی که شرکت‌کنندگان محترم پس از مطالعه‌ی کامل اسناد دوسالانه پرسش یا ابهامی داشتند، می‌توانند از طریق ایمیل aoaholding@Gmail.com یا شماره تلفن‌های دبیرخانه با ما مکاتبه نمایند.

دبیرخانه‌ی دوسالانه

دفتر مرکزی مؤسسه‌ی هنرمعماری، محل دائمی دبیرخانه‌ی سومین دوسالانه خواهد بود.

• **آدرس:**
تهران، پایین‌تر از خیابان شهید مطهری، خیابان شهید مفتح شمالی، خیابان زهره، کوچه‌ی قابوسنامه، پلاک ۱، واحد ۶
• **تلفکس:** ۰۲۱۸۸۳۴۲۹۶۰ ۰۲۱۸۸۳۴۲۹۶۱
• دبیرخانه‌ی دوسالانه آماده‌ی دریافت انتقادات و پیشنهادات کلیه‌ی استادان، معماران و دانشجویان گرامی است.
• این خلاصه‌ی فراخوان دوسالانه است. برای مطالعه‌ی فراخوان کامل به سایت برگزار کننده و حامی رسانه‌ای دوسالانه مراجعه نمایید.

قوانین، جوایز و دانلود اسناد در وب‌سایت رسمی دوسالانه و حامیان رسانه‌ای دوسالانه

تاریخ	اقدام
پاییز ۱۳۹۶	اعلام فراخوان در رسانه‌های رسمی دوسالانه
۱۵ مرداد ۱۳۹۷	آخرین مهلت ارسال آثار در کلیه‌ی بخش‌های دوسالانه
تا ۲۵ مرداد	کنترل رعایت قوانین و کدبندی آثار
۲۵ و ۲۶ مرداد	داوری ابتدایی و تعیین آثار اولیه‌ی داوری کریستالی
۵ شهریور	داوری کریستالی
۸ شهریور	جشن دوسالانه، اعلام برندگان و اهدای جوایز مصادف با عید سعید غدیر خم

هنر معماری

جایزه‌ی ساختمان سال ایران

۱۳۹۶

فرایند انتخاب

مرحله اول: بررسی اسناد اثر

پس از ثبت‌نام کاندیداهای دریافت جایزه و تکمیل فرم‌ها و ارسال مدارک معماری مسئولیت آثار، مدارک و رفع نواقص احتمالی را بر عهده خواهد داشت. در این مرحله صرفاً مدیریت اسناد، بررسی ضلع‌های سه‌بعدی و مسائل مربوط به مالکیتی شرکت کنندگان با قوانین جایزه با همکاری مدیریت معماری دفاتر کار انجام می‌گیرد. در کار بعد، فرایندهای داوری آغاز می‌گردد.

مرحله دوم: توضیح آثار توسط معماران در مصاحبه‌ای حضوری با داوران

کلیه‌ی آثار شرکت کننده در این رویداد فرصت توضیح و ارائه توسط معمار خود را در حضور داوران دارند. در این مرحله به هر معمار یا تیم طراحی مدت ۲۰ دقیقه جهت توضیح آثار و چگونگی رفع دغدغه‌های طراحی زمان داده می‌شود. داوران نیز در صورت طرح پرسش آن را در حضور طراح مطرح و رفع ابهام خواهند نمود. لازم به یادآوری است که در این مرحله اسناد ارسالی توسط معماران نیز بررسی می‌گردد. در پایان مصاحبه‌ها جلسه‌ای توسط هیئت داوران برگزار می‌گردد.

مرحله سوم: بازدید حضوری تیم داوران از آثار لیست کوتاه و تعامل با کاربر، کارفرما و بهره‌بردار همراه با حضور معمار

تیم داوران به صورت جمعی یا گروه‌های تقسیم شده (برحسب انتخاب و فرایند آن) به بازدید حضوری از آثار فینالیست اقدام می‌نمایند. این گروه با بررسی دیسیپلین‌های مسابقه و معیارهای ارزیابی آشنایی به نقد و تحلیل آثار در طی بازدید حضوری، فیلم‌برداری (در صورت نیاز)، امانه‌ی گفت‌وگو و مصاحبه با معمار اثر و تعامل با افراد دخیل در پروژه خواهد پرداخت.

دبیر جایزه‌ی ساختمان سال: فرهاد فلاحی‌زاده (مدیرعامل مؤسسه‌ی معماری، مدرس هنرستان معماری و عضو مسئول انتشارات معماریس)

مشاور عالی اجرایی جایزه‌ی ساختمان سال: علیرضا مظفری حسن‌آبادی (پژوهشگر دکترای معماری، مدیر واحد تحقیق و توسعه‌ی مؤسسه‌ی معماریس)

داوران اصلی (Grand Jury)

۱. فیروز آزاده (دکترای معماری، منتقد و مدرس دانشگاه، مدیرعامل شرکت مهندسی پارس‌پژوه)
۲. سروش باری (دکترای معماری، استاد دانشگاه، مؤلف کتاب‌های معماری از جمله نگاهی به پیدایش معماری نو در ایران)
۳. سیاوش کیمیایی (دکترا در معماری، استاد دانشگاه، و مؤلف کتب معماری از جمله فناسیات در معماری)
۴. کوروش هادی‌زاده (دکترای معماری، عضو هیئت علمی دانشگاه، معمار سال جایزه‌ی میلاد در سال ۱۴۰۲)
۵. سهراب رفعت (فارغ التحصیل معماری از ایتالیا، فینالیست و رتبه‌ی دوم دوره‌ی پیشین جایزه ساختمان سال ایران)
۶. عبدالرضا دانایی (کارشناس ارشد معماری، پیمانکار مهندسین معماری پل سبز)
۷. سید یاسر هاشمی

شرایط شرکت و هزینه‌ی ثبت‌نام در مسابقه

۱. این جایزه تنها به ساختمان‌هایی اعطا می‌گردد که در کشوری سرزمینی ایران و توسط معمارانی ایرانی ساخته شده باشد. اشتغال تیم مشارکت با دفاتر خارج از ایران بلامانع است.
۲. این جایزه تنها به ساختمان‌هایی اعطا می‌گردد که ساخت آنها به اتمام رسیده باشد و کارهای در حد طراحی و یا نیمه‌اتمام داوری نخواهند شد.
۳. هر نفر یا شرکت معماری برای ورود هر اثر خود به جایزه ملزم به پرداخت هشت میلیون و پانصد هزار ریال (نیمه میلیون و پانصد هزار ریال بابت ورودی مسابقه + پنج میلیون ریال بابت معرفی اولین اثر) می‌باشد. برای ورود هر اثر اضافی به جایزه به غیر از اولین اثر نیز مبلغ پنج میلیون ریال اضافه بابت پرداخت گردد.
۴. شرکت‌کنندگان مجاز در صورت انصراف تا ۹۶ ساعت پس از واریز وجوه خود، می‌توانند مبلغ واریزی خود را پس بگیرند. پس از ۹۶ ساعت امکان بازپرداخت وجوه برای هزینه‌های انتشاراتی نیست.

جوایز

- ساختمان سال ایران و کلیدی فینالیست‌ها توسط گروه مدیریتی مورد معرفی رسانه‌ای قرار خواهند گرفت. از جمله انتشار و معرفی در شماره‌ی ۳۹ ضمیمه‌ی هنرمعماری (پیوند ۱۴۱۸)
- پروژه‌ی ساختمان سال ایران و آیتم‌ها پرونده‌ای در درگاه مسابقه در وبسایت رسمی هنرمعماری.
- برنامه‌ی زمانی نخست این رویداد ساختمان سال ایران، علاوه بر اعلام معرفی آسب جایزه و دریافت لوح و دیپلم، مبلغ دویست میلیون ریال بابت پاداش نقدی دریافت خواهد نمود. این جایزه به صورت یکپارچه و یک و یا سال‌هایی از توسط هیأت داوران این رویداد شرکت زیبا طرح داخلی (کلیه گذشته پیشنهادهای کلف و موارد) به برنده اعدا خواهد گردید.
- هنرمعماری از آیکونهای ساختمان سال ایران به جهت درک عمیق از معماری ایران و آمدگ به ایده‌های تازه معماری تقدیر و اعتبار خواهد نمود. همچنین دیپلم سال نیز در صورت تأیید داوران مورد تقدیر قرار خواهد گرفت.

تاریخ‌های مهم

- آخرین مهلت واریز وجه ثبت‌نام و دریافت مدارک (Final Entry) پایان وقت اداری (ساعت ۱۶) روز ۲۲ اسفند ۱۴۱۷
- آغاز فرایند مصاحبه و ارائه‌ی پروژه توسط معماران به داوران از ۱۵ فروردین ۱۴۱۸
- اعلام لیست فینالیست‌ها ۲۲ فروردین ۱۴۱۸
- آغاز فرایند بازدید از پروژه‌های فینالیست توسط هیات داوران اردیبهشت ۱۴۱۸
- اعلام برنده‌ی نهایی ساختمان سال ایران، ضمیمه‌ی هنرمعماری، شماره‌ی ۳۹، اردیبهشت ۱۴۱۸

این خلاصه‌ی فراخوان جایزه است. برای مطالعه‌ی فراخوان کامل به سایت هنرمعماری مراجعه نمایید.

تحت حمایت شعبه شعاع مالی قرآت رویا فروه دانش
ROYA
www.qpsc.ir
تقدیم به پدر و مادر فرزانه فرد در ولیعصر
www.mali.ir

میترا در جامه‌ای مدرن

شهریار خانی‌زاد

تو دو دیده فروبندی و گویی روز روشن کو　　زند خورشید بر چشمت که اینک من تو در بگشا

(مولانا، دیوان شمس، غزل ۵۴)

آیین مهرورزی و مهرپرستی، تاریخی بس کهن در فرهنگ این مرزوبوم دارد و همواره شاعران گرانقدرمان تحت تأثیر آن، اشعاری ماندگار سروده‌اند تا آنجایی که مهرپرستی ایرانیان جهان‌شمول گشت و در هر قوم، فرهنگ و دینی ردّ پایی از این آیین را می‌توان مشاهده نمود. میترا، به معنی عهد و پیمان و عدالت است و نمادش خورشید می‌باشد. در طول تاریخ و در ادیان مختلف، میترا دستخوش تغییراتی گشت و متناسب با زمانه‌ی خویش، این الهه‌ی نور، در هر دوره‌ی همچون ققنوسی از خاکستر خود باز متولد شد تا جایی که در فلسفه‌ی اشراق توسط شهاب‌الدین سهروردی (شیخ‌الاشراق) به زیباترین مفاهیم خود دست یافت و از آن پس تأثیر زیادی بر عرفان و مکاتب فلسفی غرب و ادیان مختلف گذاشت. باری، تمام این مقدمه‌چینی‌ها برای این است که پلی بزنیم از گذشته به امروز ــ به میترای کهنمان در عصر جدید و ظهور مجددش با جامه‌ای مدرن.

به میترا و یا مهر می‌توان از ابعاد مختلفی نگاه کرد، چه از منظر زبان‌شناسی که همچنان از واژه‌ی «مهر» هر روز استفاده می‌کنیم و چه جنبه‌ی فلسفی و یا عرفانی آن که نور را محور می‌دانند و بر ظلمت فائق می‌آید و حتی نمادی از خرد نیز می‌گردد. از این رو، هر انسانی نشانی از او در خود دارد و در واقع، بنابر تعبیری، منشأ هستی نور تلقی می‌گردد. اگر بخواهیم از منظر خویش به میترا بنگریم، میترا در عصر مدرن در وجود هرکدام از ما نشانه‌ی خویش را حفظ نموده و در بستری متفاوت و با ابزاری متفاوت متجلی می‌گردد. آنکه رسالتش را در هر زمینه و تخصصی، اطلاع‌رسانی یا آگاهی‌بخشی به افراد جامعه، شفاف‌سازی، نقد، ایجاد گفتمان برای رسیدن به نتایج مطلوب و پایبندی به اخلاقیات و اصول حرفه‌ای می‌داند، بیش از هر فرد دیگری نشانی از مهر را بر پیشانی خود دارد، گرچه امروزه دنیا با تمام اغواگری‌های رنگارنگش بیش از پیش در تلاش است تا ما را از رسالتمان و آن نور هدایتگرِ جوهرمان دور نماید و در عوض در سر ما سودای شهرت، ثروت، غرور و ... می‌نهد. آنگاه ریا و تزویر، بازیِ دست‌های پشت‌پرده و فریب، مرسوم می‌شوند و در دل ما بذر ترس را می‌کارند. ترسی که نهایتاً به افول نور می‌انجامد و مهرورزی‌مان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. این ترس در بین بسیاری از مردم مشهود است. ترس انسان را کور و لال می‌کند و همین امر باعث می‌شود جامعه منفعل شود و در عرصه‌ی دانش، ارتقایی صورت نگیرد و انسان به بیراهه رود و یا در طول ادوار، تنها از صفر تا یک درجا زند.

همه‌ی ما همواره در متون گوناگون درباره‌ی نبرد بین نور و تاریکی خوانده‌ایم، اما گویی اغلب این مسئله را در افسانه‌ها و یا داستان‌ها دنبال کرده‌ایم و در زندگی حرفه‌ای‌مان آنچنان که باید به آن نمی‌پردازیم. اگر به جامعه‌ی مدرن و وضعیت نقد معماری به طور خواص، بپردازیم، می‌توان استنباط کرد که نبرد نور و تاریکی همچنان در این عرصه نیز ادامه دارد و تاریکی همان عدم آگاهی، پنهان‌کاری و تزویر در حرفه و یا در جامعه است و نور، همان عقلانیت، پایبندی به اصول، تعهد حرفه‌ای، شفاف‌سازی، بسترسازی، نقد و اطلاع‌رسانی صحیح می‌باشد. در حقیقت، آنچه امروز مردم به آن نیازمندند، همین شفاف‌سازی‌ها و تعهدات حرفه‌ای است و رسانه‌های مختلف باید با تمام توان خود در این راستا و جهت حفظ رسالت خود در قبال مردم انجام وظیفه کنند و هنرمعماری مفتخر است که به عنوان یک رسانه، همگام با دیگر رسانه‌های کشور و دیگر عزیزانی است که بی‌وقفه در تلاش برای ارتقای سطح دانش و آگاهی مردم هستند. اساساً از نظر ما با توجه به فضای فکری کشور، کلیه‌ی مفاهیم رسانه، نقد، آگاهی‌بخشی، میترا، مدرنیزاسیون

ایران عزیز، شفاف‌سازی، سواد رسانه‌ای، ارتقای معماری معاصر و معمار سال ایران در سال ۱۳۹۶ همگی در یک سبد قابل جمع‌آوری هستند. خوشبختانه نونهال نقد معماری کشور عزیزمان نیز با منتقدانی هرچند معدود، در حال رشد و نمو است و اگر دیگر معماران نیز در این راستا همگام شوند، دیری نخواهد گذشت که درختی به بار نشسته را شاهد باشیم. تنها با حمایت از یکدیگر است که صدایمان به گوش جهانیان خواهد رسید.

ایرانیان برخلاف دیگر ملت‌ها، به جای ایندرا (خدای جنگ)، میترا را بزرگ‌ترین و مهم‌ترین ایزد خود قرار دادند و تأثیرش را هم بر جهانیان در تمامی این قرون شاهد بوده‌ایم؛ حال چه شده که اینگونه گذشته را فراموش می‌کنیم و تنها به تخریب، جبهه‌گیری و جنگ (مجازی) علیه یکدیگر می‌پردازیم و هیچ سؤال و نظر مخالفی را برنمی‌تابیم؟ چطور فقط به شعار دادن درباره‌ی ایجاد گفتمان و نقد می‌پردازیم و هنگامی که به عمل می‌رسد، ریشه‌ی یکدیگر را با تیشه می‌زنیم؟ ما به گذشته‌ی‌مان دیدی اینچنین داریم و به آن مفتخریم، آیا فکر کرده‌اید آیندگان درباره‌ی ما چه خواهند گفت؟ آیا افتخار و احترامی برای آنها نسبت به ما باقی خواهد ماند؟

در این شماره از مجله نیز ما همچنان به دغدغه‌ی اصلی خود پرداخته‌ایم و علاوه بر مقالات مختلفی که پیرامون نقد معماری آورده شده ــ همچون شماره‌های پیشین ــ برای تأکید بر اهمیت نقد تا جایی پیش رفتیم که معماران سال را بسته به همین دل‌مشغولی‌ها برگزیدیم، به این امید که گامی در جهت پیشبرد معماری کشور برداشته باشیم.

زنان معمار منتقد، معمار سال ایران در سال ۱۳۹۶ هستند. ما اعتقاد داریم این زنان وجه انتقادی در همه‌ی مسائل دارند. ایشان، مثل هر منتقد دیگری از وجوه خاصی نیز برخوردارند و قوی‌ترین وجه آنها مطالبه‌گری‌شان است. همین مطالبه‌گری باعث می‌شود گاهی سایش بین ایشان و جامعه و متخصصین معماری بیش از حالت استاندارد گردد. ما مشکلی در این حضور و شدت این سایش ندیدیم و ترجیح دادیم معماری ایران سیستمی داشته باشد که زیر نگاه انتقادی و مطالبه‌گرانه باشد تا اینکه سر در برف کند و خود را بی‌نقص تصور نماید. ما مفتخریم به چنین انتخابی که کاملاً مستقل از جریانات مالی و فکری و سیاسی فضای کشور رخ می‌دهد. در فضای سیاست‌زده و شهوت بی‌پایان شهرت از طریق رسانه‌های کشور باید حضور این زنان معمار منتقد و مبارزه‌های آنان را با این انتخاب تقدیر نمود.

معماری ایران بیش از پیش نیازمند نقد، شفاف‌سازی و گفتمان است و شاید این گام، برای ما گام‌های بعدی را آسان‌تر نماید. هنرمعماری طی سال‌ها فعالیت خود، سعی نموده تا این سخنان را تنها در حد شعار باقی نگذارد و همگام با دیگر معماران و هنرمندانی باشد که چنین دغدغه‌های را داشته‌اند و آرای مخاطبان ما گواهی بر این ادعا است. ما همواره می‌کوشیم تا بهتر از پیش باشیم، زیرا به مخاطبانمان احترام می‌گذاریم و همواره از علاقه‌مندان برای ایجاد نقد و گفتمان دعوت به عمل آورده‌ایم و دست تمامی افرادی که ما را در این راه یاری رسانده‌اند می‌فشاریم، از انتقادات و پیشنهادات استقبال می‌کنیم و برآنیم تا با حرکت رو به جلو، به شفاف‌سازی و اطلاع‌رسانی بپردازیم.

معمـــــار سال

Architect of the Year

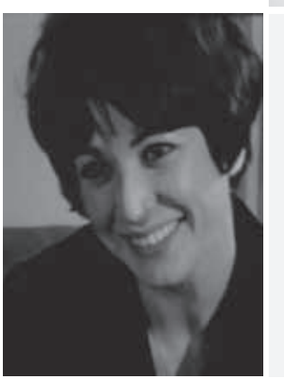
ROYA

www.royaco.com

تحت حمایت انحصاری مالی شرکت رویا طرح داخلی

ساختن با رسانه ...

سال ۱۳۹۴ سالی بود که علی‌رغم مخالفت دوست و دشمن، پروژه‌ی فرهنگی انتخاب معمار سال در ایران را آغاز و به نوعی اکران نمودیم. وقتی در آن سال از پویا خزائلی پارسا پرسیدیم «هدف نهایی شما از اینگونه اقدامات [منظور کارهای انسان‌دوستانه‌ی پویا در کمپ الزعتری اردن] چیست؟» او پاسخ داد: «ترسیم آینده‌ای متفاوت بر پایه‌ی "میرایی" یا همان "عشق"». در همان مصاحبه پویا بزرگ‌ترین آرزوی خود را تأسیس یک مؤسسه‌ی تحقیقاتی، اجرایی و آموزشی در حوزه‌ی معماری خاک عنوان نمود. یک سال بعد، گروه معماری دوران تحول به عنوان معمار سال ایران برگزیده شدند. در سال ۱۳۹۵ این گروه برگزیده شدند تا بر همگان مشخص شود که معمار سال لزوماً یک فرد نیست. چه بسا در جهان معاصر، ستاره‌بازی و تک‌روی کردن اساساً دروغی بیش نباشد و پشت هر اسم و بِرندی ده‌ها نام پیدا و پنهان دیگر نیز باشند. آن روز، همچون امروز، ایمان داشتیم که اصلی‌ترین انگیزه‌ی این گروه از اقدامات فرهنگی‌اش، عشق بوده است. باعث مسرت است که گروه معماری دوران تحول دارای یک مؤسسه است و اقداماتش هر روزه شتابی مضاعف به خود می‌گیرد. اکنون که نشان معمار سال در ایران، به سومین تجربه‌ی خود رسیده است، در کنار تمام فاکتورهای پیشین، باید دو فاکتور جدید را نیز معرفی نماییم ــ معیارهایی که در بُعد پنهان هر موفقیتی که منجر به کسب نشان معمار سال گردد نیز وجود دارد: «عشق» و «همکاری اجتماعی». به نظر می‌رسد عشق و همکاری اجتماعی، دو محرکه‌ی فعالیت هستند و هر دستاورد بعدی‌ای که در پیشرفت افراد ظهور می‌کنند ــ که ما همیشه آنها را اندازه می‌گیریم ــ به نوعی محصول این دو هستند. بنابراین باید تأکید کنیم که برای کسب نشان معمار سال، باید حداقل این دو فاکتور را درون خودمان تقویت کنیم و بکوشیم جامعه را نیز به این دو ارزش تجهیز کنیم. شاید برندگان معمار سال در سومین دوره، بیشترین خلوص را در تبلور عشق و همکاری و سازش اجتماعی داشته باشند.



هبوط

مینا حنیفی‌واحد

حماسه‌ی زنان در طور تاریخ بشر متأسفانه به نوعی تراژدی تبدیل شد و از آن زمانی که انسان خدایان را زن تصور می‌نمود، هزاران سال می‌گذرد. زمانی که زنان نماد قدرت و آفرینش بودند و مردان به عبادت خدایان زن می‌پرداختند رفته رفته به تاریخ پیوست و با پیدایش مسیحیت و در پی آن ادیان دیگر، خدایان تغییر کرده و در اذهان بشر مردانه تصور شدند. زنان که همواره از انعطاف بیشتری برخودارند در برابر قدرت‌طلبی مردان سر خم نموده و پذیرفتند که سهم کمتری در اراده و قدرت داشته باشند؛ پذیرفتند که به حاشیه رانده شوند. البته این را تنها نباید از دید مردان و قدرت‌طلبی ایشان دانست، زیرا به همان اندازه به ضعف زنان نیز مربوط می‌شود. ضعف از این بابت که سر خم نموده و تبدیل به اعضای منفعل جامعه شدند. در این گیرودار، زنان به خود و دیگر زنان نیز بد کرده و از آنجایی که تاب مبارزه با مردان را نداشتند به مبارزه با یکدیگر و تحقیر خود و هم‌نوعان دست زدند و همواره این بی‌انصافی را علیه هم‌جنسان خود حتی تا به امروز ادامه می‌دهند. این وضعیت تا جایی پیش می‌رود که نیچه فریاد سر می‌دهد و می‌گوید: «کسی دوستدار حقیقی زنان است که امروز به آنها بگوید: زنان در باب زنان سکوت کنند! ... آیا حقیقت ندارد که در کل، "زن" را تاکنون خودِ زنان بیش از دیگران تحقیر کرده‌اند؟» بله، متأسفانه باید با این واقعیت در جامعه‌ی خود روبرو شویم که دشمن ما نه مردان ــ زیرا آنها تنها به دنبال غریزه‌ی قدرت خود رفته‌اند و موفق هم شده‌اند ــ که خود زنان هستند، وقت آن رسیده که از بدگویی، مبارزه و خوارشمردن زنان دست بشوییم.

در واقع، زنان باید به جای تحقیر و کوچک شمردن خود و دیگر زنان، بار دیگر با اعتماد بیشتری در پی احقاق حقوق خود باشند. بگذارید کمی خودمانی‌تر بحث را ادامه دهم، آیا اینگونه نیست که بیشتر زنان ترجیح می‌دهند از مردان در جامعه دستور بگیرند و آنها برایشان تفکیک وظایف کنند تا زنان؟ چند درصد از زنان، همکاران، مدیران، منتقدان، حرفه‌مندان و هنرمندان زن را در جامعه به اندازه‌ی مردان جدی می‌گیرند؟ چگونه انتظار داریم در جامعه‌ای که خودِ زنان یکدیگر را حمایت نمی‌کنند و کوچک می‌شمارند، مردان به ما ارج نهند؟ وقت آن است تا با این دیدی که جامعه‌ی مردسالار به زنان القا کرده‌اند مبارزه نماییم و از خودمان نسبت به خودمان و سپس نسبت به دیگر زنان شروع کنیم.

البته همواره در تاریخ، به‌خصوص تاریخ معاصر، هستند زنان قدرتمندی که بر پای خود ایستاده‌اند و سعی نموده‌اند خلاف این جریان فعالیت کنند و به واقع که بسیار هم موفق بوده‌اند، اما تعداد آنها نسبت به مردان بسیار اندک است. در غرب این جریان تا حدودی حل شده است و اکنون زنان بیشتری فعالیت‌های حرفه‌ای خود را با قدرت دنبال می‌کنند و در ساختار خانواده نیز از حاشیه فاصله گرفته‌اند، اما جامعه‌ی امروز ما فاصله‌ی بسیاری دارد تا به آنچه درخور «زن» است دست یابد. اگر بخواهیم از بعد دیگر به این جریان نگاه کنیم، باید بپذیریم که زنان در تربیت فرزندان، به ویژه در فرهنگ ما، از نفوذ بیشتری برخوردارند و قطعاً اگر زنان ما قدرت و اعتمادبه‌نفس بیشتری در جامعه داشته باشند، در تربیت مردان و زنان آینده، نکات عمیق‌تر و بیشتری برای آموزش خواهند داشت تا زنان منفعلی که تحقیر، درونشان نهادینه شده است و نه خودشان می‌توانند قدمی برای خود بردارند و نه تاب تحمل زنان جریان‌ساز دیگر را دارند.

سرنوشت زنان در جوامع بیش از هر چیز دست خودشان است. هم می‌توان در این وادی همچون سیمرغ بود و از خاکستری که برایمان باقی مانده، باز زاده شویم، هم می‌توان همچون قُمری بود و نهایتاً طعمه‌ی پرندگان شکاری دیگر شد. آری، «اینجا چشم‌انداز باز است و جان بر بلند!! اما انسان‌هایی خلاف این وضعیت هم هستند که آنها هم بر بلندی‌اند و چشم‌اندازی باز دارند، اما به پایین می‌نگرند». (فریدریش نیچه) همان‌طور که در طول تاریخ زنانی را می‌بینیم که در بالاترین مقامات دولتی و حکومتی فعالیت داشته‌اند و یک تنه در برابر تبعیضات ایستادگی کردند. زنانی چون ایندیرا گاندی نخست وزیر هند (۱۹۹۷-۱۹۹۶ و ۱۹۸۴-۱۹۸۰)، مارگارت تاچر نخست وزیر بریتانیا (۱۹۹۰-۱۹۷۹)، بی‌نظیر بوتو نخست وزیر پاکستان (۱۹۹۰-۱۹۸۸, ۱۹۹۶-۱۹۹۳)، میشل باشله رئیس جمهوری شیلی (۲۰۰۶ تا ۲۰۱۰ و از سال ۲۰۱۴)، یولیاتیموشنکو نخست وزیر اوکراین (۲۰۰۵ و ۲۰۰۷ تا ۲۰۱۰)، الن جانسون سیرلئاف رئیس جمهوری لیبریا (از سال ۲۰۰۶ و برنده نوبل صلح ۲۰۱۱)، آنگلا مرکل صدراعظم آلمان (از سال ۲۰۰۵ تاکنون) در فعالیت‌های سیاسی معاصر و زنانی چون سیمین بهبهانی، سیمین دانشور، فروغ فرخزاد، آلیس واکر، تونی موریسون، مارگارت اتوود، جِی کِی رولینگ در دنیای ادبیات معاصر و سیمون دوبوار، هانا آرنت، سیمون وِیل، آیریس مرداک و بسیاری دیگر در حوزه‌ی فلسفه و آدا لوئیس هاکستبل در حوزه‌ی نقد معماری و زاها حدید، گیسو حریری و مژگان حریری، وینکا دابلدم، جولی اسنو و ... در حوزه‌ی معماری جایگاه زن را بار دیگر تثبیت نمودند و با تمام وجود و با باور به زن بودنشان راه خود را در پیش گرفتند. در این مرزوبوم نیز هستند زنانی که از نقدِ خود، پای را فراتر گذاشته‌اند و در حوزه‌های مختلف، نه تنها به ایفای نقش می‌پردازند، بلکه جریان‌سازی نیز می‌کنند. این زنان با محدودیت‌های بسیاری مواجه‌اند، هم از سوی مردان جامعه‌یشان و هم از بدِ روزگار هم‌جنسانشان، اما با شکیبایی و امید به تغییر، پیش می‌روند و جایگاه خود را تعیین می‌کنند: از جمله زنان منتقد معماری شیوا آراسته معمار، پژوهشگر و طراح حوزه‌ی معماری زمینه‌گرا و ساناز افتخارزاده تئوریسین معماریِ انسان‌مدار و که به آموزش زنان جوان نیز می‌پردازند؛ گرچه همکاران معمارشان موانع بسیاری بر سر راهشان می‌گذارند و صراحت لهجه‌ی این دو زن به مذاق بسیاری از مردان معمارمان خوش نمی‌آید، باز هم در برابر بایکوت کردن‌ها و حمله‌ها، راه خود را پیش‌می‌گیرند و با نگاهی حرفه‌ای به نقد معماری و به پرده‌برداری از لابی‌ها، باندبازی‌ها و مسائل پنهان پشت‌پرده می‌پردازند. برخی معماران در جامعه‌ی معماری هستند که ابداً مایل نیستند به قلم این دو منتقد معماری، نقد شوند و سعی می‌کنند صدای آنها را خاموش کنند، اما ما معتقدیم باید از آنها حمایت شود، زیرا اکنون آنها تنها زنانی هستند که در نقد معماری، بدون جبهه‌گیری‌ها و لابی‌گری‌ها، با صراحت و صداقت (برخلاف بسیاری از مردان معمارمان) فعالیت می‌کنند آن هم در روزگاری که کم نیستند به اصطلاح نقدهای بی‌مایه، سطحی، جانبدارانه و خطا. به واقع، باید قدردان چنین زنانی باشیم که نه به فکر گرفتن پروژه و کسب شهرت، بلکه تنها به فکر ارتقای سطح معماری ایرانمان هستند و در واقع امثال ایشان می‌توانند در عرصه‌ی معماری کشور الگوی دانشجویان جوان باشند و به ارتقای معماری با شهامت خود کمک کنند. امید است مردان و زنان بیشتری اینچنین پا به عرصه‌ی نقد بگذارند و تحولی در جامعه پدید آورند. باری، نقد کردن مردانگی نمی‌خواهد، شهامت، جسارت و شفافیت می‌طلبد که در وجود زنان قطعاً وجود دارد. همان‌طور که مارگارت تاچر درباره‌ی سیاست می‌گوید: «اگر جویای هرچه گفته شده هستید از یک مرد بپرسید و اگر می‌خواهید کاری انجام شود از یک زن بخواهید.» بله، حرف را همه می‌زنند، شهامت در عمل است که زنان از آن برخوردارند، تنها کافی است به زن احترام بگذارند و تن به تحقیر ندهند.

باید تمامی زنان کشورمان را خطاب قرار دهیم و عاجزانه از آنها بخواهیم دید نوینی درباره‌ی زن، توانایی‌های زن و جایگاه زن داشته باشند ــ نوعی پیوند، نوعی احترام به یکدیگر و اعتمادبه‌نفس. مسلم است که هرقدر به خود و دیگر زنان احترام بگذاریم، باز هم ممکن است بی‌اختیار اعتمادبه‌نفسمان را خدشه‌دار کنند ــ چه این تحقیر در حد تماشای یک بازی فوتبال باشد و چه در حد رانندگی. قطعاً موانعی خارج از اختیار ما بر سر راهمان وجود دارد، اما این نیز بگذرد ... تنها احترام، اعتماد به خویشتن و پرهیز از قضاوت ناعادلانه و تخریب یکدیگر است که در این برهه چاره‌ی درد مشترکمان می‌گردد.

باشد که الگوهای زنِ بسیاری برای الهام گرفتن در زندگی داشته باشیم.

زنان معمار منتقد

معمـــــار ســـال

۱ ۳ ۹ ۶

ساناز افتخارزاده و تمامی دیگر زنان معمار منتقدی که هنوز طلوع نکرده‌اند.

ROYA
www.royaco.com
تحت حمایت انحصاری مالی شرکت رویا طرح داخلی

نقدهای زنانِ معمار در ایران: توسعه‌ی مرز معماری یا گذر از خط قرمزها؟

تحریریه‌ی هنرمعماری

یک قرن دیگر ما را برای کلیات و توده‌ای که بودیم نمی‌شناسند، بلکه تک‌ستارگانی که تقدیم بشریت کردیم باعث تمجیدمان می‌شوند!

هیچ، افسانه‌هایی در سایه، زنان، زنان معمار، زنان معمار منتقد ... شاید باورکردنی نباشد، اما این شِمایی از تاریخ معماری ایران است. تاریخی که در ابتدای آن هیچ اطلاعاتی از حضور زنان نداریم. سپس افسانه‌هایی که ادعا می‌کنند معمار فلان بنا زنی بوده است. یا در طرح دیگر بنایی تاریخی زنی دخیل و نقش مؤثر داشته است؛ سپس به جهان معاصر وارد می‌شویم. جهانی که در آن معماری از آموزش آن آغاز می‌شود و بعد بنیانگذاری آموزش معماری در ایران. این تاریخ تعمیق دموکراسی در بدنه‌ی به ظاهر روشنفکر معماری ایران است. نزدیک یک قرن پیش دانشکده‌ی فنی، دانشکده‌ای تماماً مردانه بود. دانشکده‌ی معماری کمی رقیق‌تر، منعطف‌تر و بازتر بود و دخترانی نیز در آن مشغول به تحصیل بودند. نسل اول، چندان در بازار حضور نداشتند و ردّ چندانی از آنها در دست نیست. فقط آنها را در بین انبوه پسران دانشکده در عکس‌های دسته‌جمعی می‌بینیم. گویی پس از دانشگاه دود شدند و به هوا رفتند، زیرا همه چیز، هنوز خیلی سخت‌تر (و متعصب‌تر و مقاوم‌تر) از آن بود که پذیرای ایشان باشد. چند دهه بعد، جنسیت، معیار انتخاب رشته‌های دانشگاهی نبود و دختران در کنار پسران، مشق معماری می‌کردند. محصول نهایی این موج، زنان معماری بودند که امروز برخی از آنها در حال معماری کردن هستند. این نسل، هرچند توانستند بیرون از دانشگاه هم قدرت‌نمایی کنند، اما به چیزی بیش از معماری کردن در سایه‌ی مردان نرسیدند. نسل سوم، همین زنان جوان معمار امروزی هستند. نسلی که هم خود دانشگاه را مدیریت می‌کنند، هم مشغول تدریس می‌باشند، هم دانشجویان دخترش در اکثریت هستند، هم در فضای حرفه‌ای معماری، فعل معماری را صرف می‌کنند، دفتر را می‌گردانند و نظارت و سیاستگذاری هم می‌کنند؛ اما از نظر ما، این پایان ماجرا نیست. به تک‌دختران دانشکده‌ی معماری یک قرن پیش بازگردیم: کسانی که تابو را در هم شکستند و خطی را نوشتند تا یک قرن بعد، کشور از نیمی از استعداد انسانی خودش محروم نشود. حالا امروز، تک معماران زنی را داریم که بیشتر از هر چیز دیگری به منتقد بودن خود شناخته می‌شوند. اینها همان تک‌ستارگان یک قرن بعدی هستند: شیوا آراسته‌ها، ساناز افتخار زاده‌ها و تمام آنهایی که هنوز دست به قلم نشده‌اند.

هرچند نسل‌بندی تاکنون کمی‌محور بوده است، اما اکنون شاهد تغییر فاز هستیم. زین پس، جهش نسل‌ها کیفی خواهد بود و نه کمی. اینها نسل جدید هستند. در نسل‌بندی کمی، نسل چهارمی هستند، اما در نسل‌بندی کیفی‌محور، نسل اولی هستند. هنوز تعدادشان به صورت تعداد رسمی به تعداد انگشتان یک دست هم نمی‌رسد، اما ارتش پنهان آنها همه جا حاضر و آماده است و فعالیت انتقادی می‌کنند. منتظر هستند تا سختی‌های بیشتری دود شوند و به هوا روند تا ناگهان ظهور کنند. روزی که بیرون بیایند خواهید دید چقدر زیاد بودند و به صورت آلترناتیو و زیرزمینی فعال بوده‌اند. آن روز خیلی از ما آرزو می‌کنیم کاش زودتر به این لایه از معماران ایران اعتماد می‌کردیم و آنان را به دلیل نقاد بودنشان بیش از پیش تمجید می‌نمودیم. در تمام دفاتر معماری، در تمام دانشکده‌ها، پشت تمام میزهای تصمیم‌گیری، در گوشه‌ی ذهن تمام مردان مسئولی که باید تصمیم بگیرند ... پشت خط هر معمار مردی که فعلاً فقط نام او مطرح می‌شود، آنها حضور نامرئی دارند. ما به جنسیت و نقش آن در معماری اعتقادی نداریم، رادیکال نیستیم، ما به استعدادهای بشر ایمان داریم. ما به جوهره‌ی بی‌پروایی، صراحت، جسارت در عین محافظه‌کاری، نوعی زیرکی خاص زندگی در این جهان منعطف کیفی‌محور ایمان داریم و می‌دانیم که پشت معماری مردانه‌ی معاصر ایران، زنان معمار منتقد ایستاده‌اند. از نظر ما، معمار سال ۱۳۹۶، زنان معمار منتقد هستند. هرچند از افرادی می‌شود نام برد، اما فرد خاصی مدنظر ما نیست، بیشتر یک جریان هستند که برخی از آنها همچون طرحی پایلوت ظهور کرده‌اند. زنان معمار منتقد! اما چرا ما ایشان را برگزیدیم؟

شاید از منظری که شما ایستاده‌اید، سال اخیر معماری، سالی عادی و همچون دیگر سال‌ها بود، اما از زاویه‌ی ما، این سال، بسیار طوفانی و فشرده بود.

این فشردگی باعث پیشرفت شدید معماری ایران شد. برخی آن را لشگرکشی خواندند، اما ما به آن می‌گوییم تحرک جامعه‌ی معماری. رقابت، فشار، استرس، همکاری، تعامل، حرکت و پیشروی به جلو، در امتداد فضایی که راحتی و بی‌تحرکی در آن عیب نیست! در همین فضای پرتحرک است که رسانه‌های جدید متولد می‌شوند. سازمان مسابقات چهره‌ی واقعی پنهان در پشت نقاب‌های مثبت‌ساز خود را می‌شناسد، نظام فکری و تئوری معماری دیگر فقط در تهران متمرکز نیست، معماران پا به عرصه‌های غیرمعماری می‌گذارند، آثار معماری از مرز فتوشاپ و زیباسازی رد می‌شود، دانشکده‌های معماری می‌فهمند که تنها تدریس، ضامن بقای آنها نیست و زنان معمار منتقد هم نقشی کلیدی دارند. آنها خط را نگه می‌دارند، مرز را محافظت می‌کنند، به فرصت‌ها و مسائل از زاویه‌ای می‌نگرند که ما نمی‌توانیم ببینیم و مهم‌تر از همه، نقش اصلاح‌طلبی خود را با جدیت پیگیری می‌کنند.

نقد معماری ــ که روزی در این مملکت عملی قبیح بود و به دردسرش نمی‌ارزید ــ ابزار اصلی ایشان است. نقد معماری، همچون نقد سینما، نقد موسیقی، نقد سیاست، نقد استراتژی و عملکرد سیستم، موجب بهینه‌سازی می‌شود. ما باید خود را بهینه کنیم و نقد معماری ما را بهینه می‌کند. ما را آماده‌ی حضور در جهان کیفی‌محور می‌کند. جهانی که جزئیات و زوایای جدید در آن مهم‌تر از کلیات هستند. زنان منتقد معماری، ما را بهینه‌سازی می‌کنند. این از تولید اولیه مهم‌تر است. تولید اولیه، امروز، در جهان سایبرنتیک آسان است. بهینه‌سازی سیستم معماری برای رسیدن به حداکثر تطابق با نیازهای بیرونی و پارادوکس‌های درونی‌اش است که مهم و سخت می‌باشد. معیار داوری و نگاه ما به آثار معماری نباید معطوف به تولید آنها، روند طراحی و تولید و هرچیزی باشد که به تولید بها می‌دهد. تولید، دیگر سخت نیست، بدون خلاقیت هم می‌شود تولید و توجیه کرد ــ چیزی که در معماری معاصر ایران مرسوم است. معیار ما باید متوجه میزان تطابق پذیری آثار معماری باشد و زنان، استاد تطابق‌پذیری هستند. به همین دلیل، حضور آنها به حیات ما بقا می‌بخشد. زنان معمار منتقد، سیستم معماری ایران را بهینه می‌کنند. آن را تراش می‌دهند تا به الماس خوش‌تراش نهایی برسیم. نباید فراموش کنیم آنها در ایران با نقد معماری کار می‌کنند، حتی اگر اسم نقد را بر زبان نیاورند. آنها فشار می‌آورند، اعمال سلیقه می‌کنند، کانال باز می‌کنند و دقیقاً نقد معماری می‌کنند. نقدی که ممکن است از نقد یک بنای ساده در گوشه‌ای از شهر تا نقد یک جریان و حتی نقد اخلاق حرفه‌ای در معماری گسترده باشد. طیفی که امروز دو سرحد محسوب شده است و ما در ایران در هر دو مرز، نفراتی را فعال یا غیرفعال داریم: در یک سو، آثار معماری عالی‌رتبه نقد و تحلیل می‌شوند ــ نه آثار ضعیف جهت کوبیدن که اساساً آثار ضعیف ارزش نقد ندارند و نقد در خدمت ابراز بیان ارزش‌های آثار قدرتمند است و این را باید مردم بدانند ــ و در سویی دیگر، نقدی که بر آداب حرفه‌ای معماری، فساد ناپذیری، مبارزه برای ارتقای هویت عقلانی-اخلاقی حرفه تلاش می‌نماید.

جالب آنکه، برخی بر هویت نقادانه‌ی زنان معمار منتقد خرده می‌گیرند. به نظر می‌رسد در بین این جماعت، برخی هنوز به خوبی توجیه نشده‌اند. برخی هم هنوز زیر بیرق مردان هستند و از اینکه یکی از جنس خودشان حرفی می‌زند که موجب وزیدن باد مخالف بر این بیرق می‌گردد، ناراحت می‌شوند. اما اهمیتی ندارد، زیرا حتی اگر ستاره باشید هم قرار نیست همه شما را دوست داشته باشند و تأیید کنند. این زنان، نقد معماری در ایران را به فعالیتی مستمر برای توسعه‌ی مرز معماری تبدیل کرده‌اند؛ هرچند هنوز نظام مردسالار و فساددوست کنونی با ابزارهای مختلف خود می‌گریزد. آیا این زنان از خط قرمزها گذر می‌کنند؟ آری! زیرا چیزی که امروز خط قرمز می‌خوانیم، فردا به نمادی از حماقت‌هایمان تبدیل می‌گردد و این چیزی است که دانشجویان دختر معماری، زنان معمار، زنانی که در دانشکده‌های معماری هستند و همه‌ی زنان منتقد معمار حس می‌کنند ــ خیلی زودتر از آنکه ما بفهمیم.

دوسالانه

بندر تاریخی کنگ: بهشت گمشده*

شیوا آراسته

معمار، پژوهشگر و طراح حوزه‌ی معماری زمینه‌گرا

بدون شک رسالت معماری و به تبع آن معماران ، بالابردن سطح کیفی «زیستن» بشر در فضاهای مصنوع است، خواه این زیستن در فضاهای شهری باشد، یا در فضاهای عمومی (مراکز فرهنگی، تجاری، اداری و آموزشی) و یا در خانه. به گفته‌ی سالینگروس، پیشگامان مدرنیسم نفهمیده بودند که الگوهای معماری تا چه حد با الگوهای اجتماعی متناظرند و از همین رو، بی‌محابا به تخریب آنها پرداختند، درحالی‌که از دست دادن الگوهای معماری، خسارتی جبران‌ناپذیر بر کارکرد یک جامعه وارد میکند، چرا که احتمالاً الگوهای اجتماعی متناظر آنها نیز از دست خواهند رفت؛ درحالی‌که طراح دانا، آن کسی است که با طرح‌هایش، الگوهای اجتماعی را ارتقا بخشیده و تقویت کند.

از طرفی، بافت تاریخی شهرها به عنوان بخش مهمی از هویت فردی و اجتماعی ساکنان آنها و بستری برای زنده ماندن و تداوم تاریخ و فرهنگ ملت‌ها است که بی‌توجهی و تخریب آن، خسارات جبران‌ناپذیری در تمامی عرصه‌ها برای یک سرزمین به دنبال خواهد داشت. از این رو، حفظ و حراست از این میراث گرانبها، وظیفه‌ی بسیار مهمی است. این حفظ و حراست از تداوم زندگی در کالبد تاریخی، بی‌شک نیاز به مطالعات عمیق و گسترده در حوزه‌های مرتبط و تأثیرگذار دارد. مطالعات اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی، تاریخی و کالبدی باید به طور منسجم و همزمان روی بافت‌های تاریخی انجام شود و نتایج آن به صورت دستورالعمل و الگوهای قابل اجرا درآیند. این الگوها، صرفاً کالبدی نبوده و شامل الگوهای رفتاری و سنت سکونت در هر محله و شهر می‌تواند باشد. بدین ترتیب، با دستیابی به مجموعه الگوهای رفتاری-کالبدی در یک بافت، معاصرسازی و تسری آن به توسعه‌ی آتی محله، بافت و شهر می‌توان امیدوار بود که جریان زندگی باکیفیت در این میراث گرانبها تداوم یابد.

کنگ: سابقه‌ی آشنایی

پاییز سال ۱۳۷۵ بود که برای اولین بار با این بندر تاریخی و گوشه‌گیر آشنا شدم. مواجه‌های عجیب و به یاد ماندنی که سبب پیوندی عمیق بین ناخودآگاه من و این بافت تاریخی ارزشمند شد و معماری بی‌نظیر خانه‌های آن به صورت الگویی در ذهنم نقش بست و بن‌مایه‌ی تمام طرح‌هایی شد که پس از آن، کشیدم. باید اعتراف کنم خیلی خوش شانس بودم که در ابتدای آشنایی با معماری ایرانی با این بندر تاریخی که آن را «بهشت گمشده» نام نهاده‌ام، آشنا شدم. دانشجویان دوره‌های قبل از ما را برده بودند کاشان و جالب‌تر اینکه، بعد از ما هم باز مقصد سفرها کاشان بود. اما ما، پنجاه دانشجوی معماری دانشگاه شهید بهشتی بودیم که به همراه تنی چند از اساتید با پروازی مستقیم از تهران در فرودگاه بندر لنگه به زمین نشستیم. محل اقامت ما خانه‌ی فکری در بندر لنگه بود و هر روز برای آشنایی با بافت و معماری بندر کنگ از لنگه به کنگ می‌رفتیم. کیفیت‌های فضایی منحصربه‌فرد و معماری خاص خانه‌ها تا حدی در من و دوستانم تأثیر گذاشت که تصمیم گرفتیم پروژه‌ای مفصل در خصوص تحلیل خانه‌های کنگ برای یکی از دروس کار کنیم و نتیجه‌ی آن، شد پروژه‌ای مفصل و جامع در خصوص بندر کنگ که تحویل مرکز اسناد دانشگاه شهید بهشتی شد.

اما داستان در اینجا تمام نشد و این شهر رؤیایی، هیچگاه از ذهن من بیرون نرفت. حتی اسامی اهالی خانه‌ها در ذهنم حک شده بود. سال‌ها گذشت و من معلم دانشگاه شدم، در تمامی کلاس‌ها بهانه‌ای پیدا می‌کردم و از بندر کنگ و معماری بی‌نظیرش صحبت می‌کردم و معمولاً هم در آخر صحبتم، می‌گفتم: «کاش اون بافت ارزشمند همون‌طوری که من دیدمش باقی مونده باشه و مثل خیلی از بافت‌های تاریخی، دچار فرسودگی و تخریب

* [تصاویر از دفتر معماری پلساپارت]

نشده باشه». مشغله‌ی زندگی و کار، امان نمی‌داد برای سفری دوباره به بندر کنگ بروم. از طرفی، آنقدر کنگ در درون من زنده بود که گویی همین دیروز دیده بودمش. بارها تصمیم گرفتم تا آن پروژه را به کتاب تبدیل کنم، ولی ازدحام کارها امان نمی‌داد و زمان می‌گذشت، تا اینکه پس از گذشت ۲۰ سال، بر اثر اتفاقی شبیه به معجزه، در فضایی که امکان نداشت بجز مدیران شهرداری تهران حضور داشته باشند، با شهردار جوان و دلسوز بندر کنگ آشنا شدم. اولین مکالمات ما، حول اسامی بود که هنوز در ذهنم زنده بودند: خانواده‌ی کرچی، گلبت، ملا احمد (معمار بادگیرها و مساجد کنگ) و ... . حالِ همه را پرسیدم ــ به قدری صمیمی و نزدیک که آقای شهردار بی‌درنگ از من پرسیدند: شما اهل کنگ هستی ؟! و باور اینکه

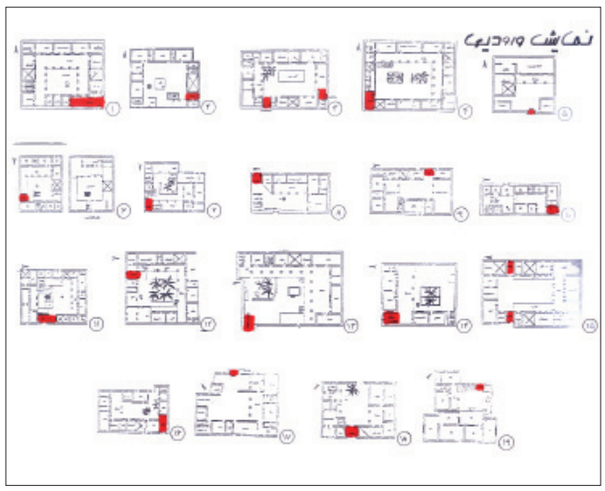
توضیح اینکه وارد هر کوچه‌ای می‌شدم چه حالی داشتم، بسیار مشکل است: درب خانه‌ها را بلد بودم و اسم صاحبانش را هنوز یادم بود. کنگ، همان کنگ بود با همان مردمان مهربان و صمیمی. پسر بچه‌هایی که ۲۰ سال پیش اسمشان را در پروژه نوشته بودم حالا مردانی ۳۰ تا ۴۰ ساله بودند و اغلب در همان خانه‌ها زندگی می‌کردند. چند نفری مرا به یاد داشتند و بلافاصله شناختند. بدین ترتیب، پروژه‌ی مطالعات و مستندسازی بافت و معماری بندر تاریخی کنگ و دستیابی به اصول این معماری و ارائه‌ی الگوهای معاصر منطبق با زمینه، مجدداً بعد از ۲۰ سال کلید خورد و در خلال انجام مطالعات، موفق شدیم بندر کنگ را در مسیر تهیه‌ی طرح ویژه و ثبت میراث جهانی قرار دهیم. آنچه در این نوشتار

من اهل کنگ نیستم و بیست سال است کنگ را ندیده‌ام برای ایشان بسیار سخت بود. بدین ترتیب، من برای انجام مطالعات بافت و معماری تاریخی بندر کنگ به این بندر دعوت شدم. یاد این شهر تاریخی و تعلق خاطر من به آن، بالاخره جواب داد و من آخر همان هفته برای دومین بار وارد بهشت گمشده شدم. بسیار مضطرب بودم و نگران از اینکه با بافتی مواجه شوم که فاصله‌ی زیادی با کنگ حک شده در ذهنم دارد. با ترس و دلهره وارد بافت شدم و در کمال ناباوری دیدم همه چیز همان‌طور دست‌نخورده باقی مانده است. گویا بعد از ما کسی به دیدن این شهر نرفته بود و در سکوت و فراموشی، این بافت ارزشمند از گزند تخریب و نوسازی در امان مانده بود.

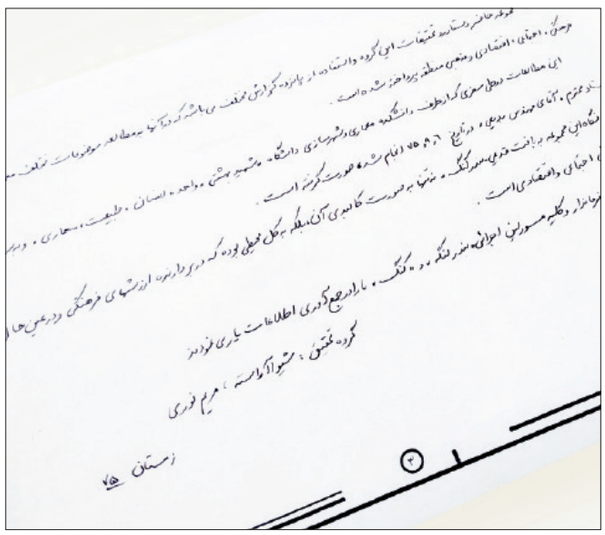
آمده، معرفی کوتاهی است از ویژگی‌های کلی و معرفی بافت تاریخی و معماری ارزشمند بندر کنگ.

در اینجا بر خود لازم می‌دانم از شهردار دلسوز و با تدبیر بندر کنگ، جناب آقای ایوب زارعی، بابت تمامی حمایت‌ها و لطفی که به اینجانب و تیم همراهم داشتند، تشکر و قدردانی کنم. همچنین از معاونت محترم وزارت راه و شهرسازی، جناب آقای دکتر پیروز حناچی، به دلیل توجه خاص به این بندر تاریخی و حمایت ایشان از تهیه‌ی طرح ویژه برای بندر کنگ و جناب آقای دکتر طالبیان، معاونت میراث فرهنگی کشور، بابت توجه و حمایتشان از موضوع ثبت بندر کنگ در میراث جهانی، تشکر و قدردانی می‌نمایم.

فهرست



کنگ
انسان، طبیعت، معماری
استاد: آقای مهندس [illegible]
گروه آوردندگان: هیوا آراسته
مریم نوری


کنگ
زمستان ۹۵

بندرتاریخی کنگ

موقعیت مکانی بندر کنگ، وسعت و جمعیت

شهر تاریخی بندر کنگ، یکی از شهرهای شهرستان بندر لنگه است که به لحاظ موقعیت مکانی در شرق بندر لنگه واقع شده و مرز بین این دو شهر، یک خیابان مشترک می‌باشد. همچنین فاصله‌ی این شهر از مرکز استان، بندر عباس، ۱۶۵ کیلومتر است. این بندر تاریخی در مختصات ″۵۳ °۵۴ تا ′۵۷ °۵۴ طول شرقی′۳۵ °۲۶ تا ′۳۷ °۲۶ عرض شمالی و ارتفاع متوسط پنج متر از سطح آب‌های خلیج فارس و در مسیر جاده‌ی بندرعباس-بوشهر قرار گرفته است.

جایگاه و نقش بندر کنگ در میان بنادر و شهرهای کرانه‌ی شمالی خلیج فارس

- موقعیت قرارگیری ویژه نسبت به جزایر مهم جنوبی: بندر کنگ در مرکز مجموعه جزیره‌های قشم، هنگام، تنب بزرگ، سیری، کیش و هندورابی قرار دارد.

- پایگاه دریانوردی و لنج‌سازی خلیج فارس است.
- جایگاه دوم صید ماهی در بنادر جنوبی پس از بندر چابهار می‌باشد.

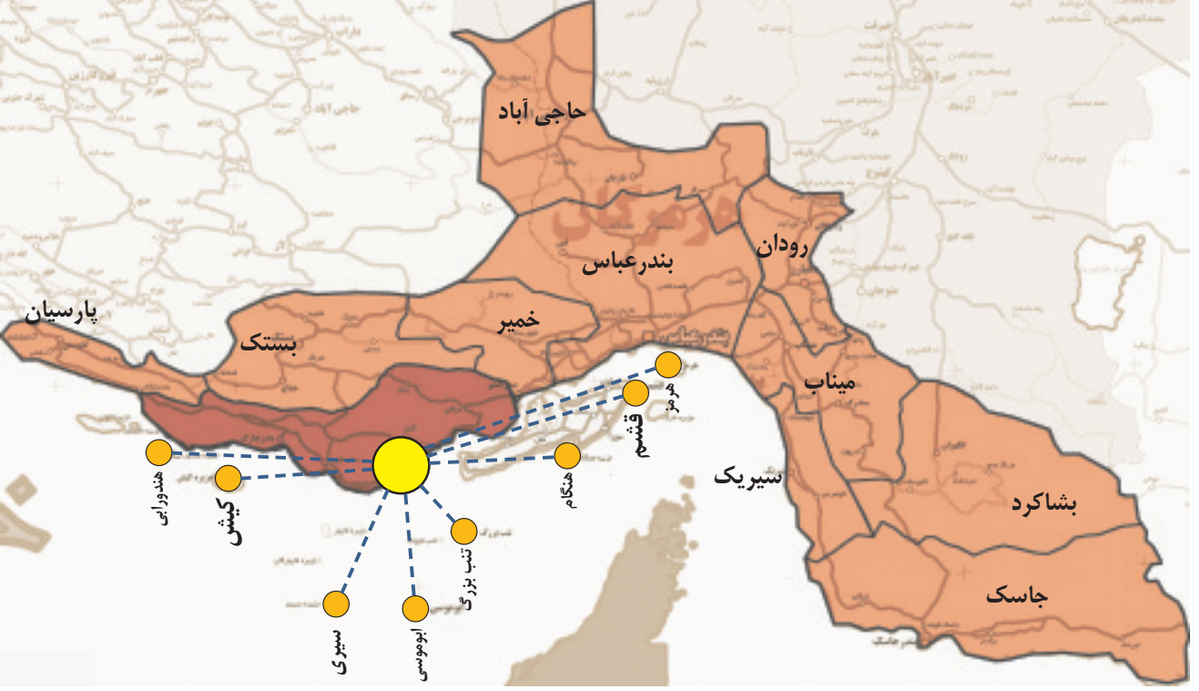
سیر تاریخی و بنای شهر کنگ

خاکش بوی نمک، بوی آب و بوی دریا می‌دهد. خرابه‌هایش، ما را به صدها سال پیش می‌برند، به شهری که چهار بار خراب شده و دوباره بر خرابه‌هایش بنا شده است. اما تاریخ مکتوب اینجا برمی‌گردد به ۱۸۰۰ سال پیش که در سه دوره آباد بوده است: عصر سلاجقه‌ی ایران، عهد اتابکان فارس و دوره‌ی صفویان.کنگ ... مرکز دریانوردی ایران قدیم.

براساس متون تاریخی و روایت‌های شفاهی بزرگان شهر، بندر کنگ دارای قدمتی بالغ بر ۳۰۰۰ سال است و بارها ویران و مجدداً بنا شده است. در طول این دوران، حداقل پنج بار هسته‌ی این شهر تغییر مکان داده است. براساس نقشه‌ی شماتیک ارائه شده، شهر اول، در محدوده‌ی قلعه‌ی پرتغالی‌های فعلی در جنوب‌غربی شهر کنونی قرار داشته که هم‌اکنون در زیر خاک مدفون است. کنگ دوم، در نزدیکی خورسور در شرق شهر فعلی قرار داشته و براساس متون تاریخی، شهر در این دوره پررونق و آباد بوده است. پس از ویرانی کنگ دوم، هسته‌ی این شهر به قسمت شمالی شهر فعلی، که امروزه هوجا نامیده می‌شود، انتقال می‌یابد و کنگ سوم در این منطقه رونق می‌گیرد. رفته رفته هسته‌ی تاریخی شهر از منطقه‌ی هوجا به مجاورت شهر کنگ در دوره‌ی اول بازمی‌گردد و شهر در این نقطه، شروع به رشد و گسترش می‌نماید و در نهایت، کنگ امروزی مابین منطقه‌ی کنگ دوم و چهارم بنا نهاده می‌شود و از جهات مختلف گسترش می‌یابد. کنگ پنجم یا شهر تاریخی امروز با قدمتی بیش از ۴۰۰ سال، دارای بافتی سالم، پویا، سرزنده و ارزشمند بوده و زندگی در آن جاریست.

ساختار فعلی شهر- بندر کنگ

شهر تاریخی و بندری کنگ دارای ساختاری دو تکه، ولی در هم تنیده است. با یک نگاه کلی به نقشه‌ی شهر و براساس تراکم توده و فرم حیاط‌دار بناهای بخش تاریخی، به راحتی می‌توان شهر را به دو بخش اصلی تقسیم نمود: بخش تاریخی که به رنگ نارنجی در عکس هوایی نشان داده شده است و بخش نوساز و توسعه‌ی شهر که به رنگ زرد نمایش داده شده است. هندسه‌ی معابر در کلیت شهر، ارگانیک و تابع میدان اصلی شهر که همان قلب بافت تاریخی می‌باشد، شکل گرفته است ــ میدانی که امروزه میدان انقلاب نام دارد. بخشی از بافت تاریخی بندر کنگ با مساحتی بالغ بر ۵۸ هکتار که تقریباً ۱/۱۲ از مساحت کل شهر بندر کنگ را شامل می‌شود، به شماره‌ی ۶۵۳۰ به تاریخ ۱۳۸۱/۰۷/۰۷ در فهرست آثار ملی کشور به ثبت رسیده است.



جانمایی شهر تاریخی بندر کنگ نسبت به بنادر و جزایر پیرامونی

مراحل تغییر هسته شهر کنگ در طول تاریخ

ساختار فعلی شهر-بندر کنگ

بافت تاریخی بندر کنگ

این بافت تاریخی منسجم، یکپارچه و پویا، با عناصر شاخصی مانند بادگیرهای قدیمی و کوچه‌های باریک و سایه‌انداز، که یادآور شهرهای سنتی ایرانی و به عبارتی بهتر، نمونه‌ای از یک ایرانشهر است، علاوه بر ارزش‌های فرهنگی که در سیمای کلی خود دارد و نیز سرزندگی و شادابی که در آن دیده می‌شود، دربرگیرنده‌ی دانه‌های معماری ارزشمندی است که هر یک راوی داستانی از تاریخ و سرگذشت این مرزوبوم می‌باشد. نتایج مطالعات میدانی در خصوص معماری این بندر تاریخی، نشان می‌دهد که تعداد بیش از ۲۸۰ خانه‌ی تاریخی در این بافت وجود دارد که در این میان، بالغ بر ۷۰ خانه، ارزش ثبت اثر در فهرست آثار تاریخی کشور را دارند. این موضوع در نوع خود نشان از بی‌نظیر بودن شرایط کالبدی این بافت تاریخی دارد که می‌تواند تصویری حقیقی از الگوی شهرسازی ایرانی و معماری خانه‌های نواحی جنوبی کشور ایران ارائه نماید.

علاوه بر این موضوع، بالغ بر ۳۰۰ بادگیر در این شهر تاریخی، هنوز سالم و پابرجا باقی مانده‌اند که باعث تمایز و منحصربه‌فرد بودن این بافت نسبت به سایر شهرهای تاریخی کوچک شده است. به راستی، پس از یزد، می‌توان بندر کنگ را شهر بادگیرها دانست: بادگیرهایی که در دورنمای کلی این شهر به عنوان عنصری نمادین از معماری ایرانی در کنار مناره‌های مساجد این شهر و درختان نخل استوار آن جلوه‌های بی‌نظیری از شهرسازی ایرانی را به تصویر می‌کشند.

قدم زدن در محدوده‌ی بافت تاریخی این شهر، حس دلپذیری از کیفیات محیطی «شهر خوب» را عینیت می‌بخشد: توجه به «اصول اقلیمی و آسایش حرارتی» که در ساختار شهری و معماری آن به خوبی رعایت شده است. «خوانایی ساخت شهر» که در آن مسئله‌ی ارتباط بصری با اطراف، وضوح الگوی معابر و تسلسل خاطره‌انگیز به خوبی رعایت شده است. «کالبد شهر» که دربردارنده ویژگی‌های جذابیت بصری، ارتباط با زمینه و محیط اطراف، تعادل توده و فضا، خط آسمان مطلوب و لبه‌ها و جداره‌های با کیفیت می‌باشد. «سرزندگی و حیات» در شهر که آکنده از حس زندگی و هیجان، فعالیت‌های زندگی‌بخش ساکنین و محیط و فضای جالب و جذاب است. خصوصیت «شادی و شعف» در شهر که هم در کالبد معماری و شهرسازی آن کاملاً به چشم می‌خورد و رنگ‌های حیات‌بخش طبیعت: قرمز، سبز، زرد و سرخابی را می‌توان هم در کالبد بافت و معماری و هم در پوشش مردم شهر مشاهده نمود که نشان دهنده‌ی شادی و نشاط فوق‌العاده‌ی آنان است.

خوشبختانه به دلیل فرهنگ بالای مردمان این بندر، بافت تاریخی و ارزش‌های فرهنگی و دانش بومی، در بین این مردمان با وجود تمام ناملایمات، حفظ شده و به امروز رسیده است. امروز، وظیفه‌ی ما به عنوان متولیان این میراث تاریخی-فرهنگی، تلاش مضاعف برای حفظ و نگهداری آن و از طرف دیگر، احیا و باززنده‌سازی و معرفی آن به مخاطبین در مقیاس ملی و جهانی است. ارزشمندی این بافت، نه تنها به جهت کالبد باارزش معماری و شهرسازی آن، بلکه تسلسل جریان زندگی مردمانی است که تاکنون، میراث‌بانان شایسته‌ای برای پیشینیان خود بوده‌اند. وجود آئین‌ها و مشاغل سنتی، از جمله صیادی، لنج‌سازی و دریانوردی که تاکنون نیز به صورت فعال در این بندر در حال انجام می‌باشد، بافت قدیم بندر کنگ را به یکی از ارزشمندترین بافت‌های کهن کشور تبدیل نموده است.

عکس قدیمی دید پرنده از خانه گلبتان در بندر تاریخی کنگ [مأخذ: از آسمان ایران، جاسم غضبانپور، ۱۳۷۴]

شاید بتوان گفت پس از خانه‌های تاریخی کنگ، برکه و آب‌انبارهای این شهر از نظر فرمی، شاخص‌ترین کاربری معماری در محدوده‌ی بافت تاریخی محسوب می‌گردند. به دلیل اهمیت دسترسی به آب شیرین در کنگ، بناهایی به فرم دایره‌ای با پوشش گنبدی برای ذخیره‌ی آب استفاده می‌گردند. این عناصر به دلیل استفاده از گنبد در ساختارشان، نشانه‌های کاملاً آشنا و شناخته شده‌ای از معماری ایرانی هستند که در معماری آنها عناصر التقاطی و غیرایرانی به چشم نمی‌خورد و از این رو، می‌توانند در کنار خانه‌های تاریخی این شهر و بادگیرهای سنتی آنها که کاملاً ریشه و پایگاه ایرانی دارند، نماد و نشانه‌ای با هویت از این شهر تلقی شوند.

مساجد کنگ، بعد از خانه‌ها، به عنوان مهم‌ترین بنای معماری در شهر به شمار می‌روند. تقریباً می‌توان گفت محلات مختلف، ساختار خود را با توجه به مساجد همجوار پیدا نموده‌اند. جهتگیری خانه‌ها و سیستم ارتباط کوچه‌ها و معابر مختلف، کاملاً تحت تأثیر مسجد هر محله می‌باشند. خانه‌های تاریخی در ساختاری هماهنگ به دور مساجد محله، سازمان یافته و استقرار پیدا کرده‌اند. مناره‌ی مساجد در بافت تاریخی، به دلیل ارتفاع بلند و رنگ غالباً سفید، در کنار بادگیرها، شاخص مهمی برای بافت به شمار می‌روند.

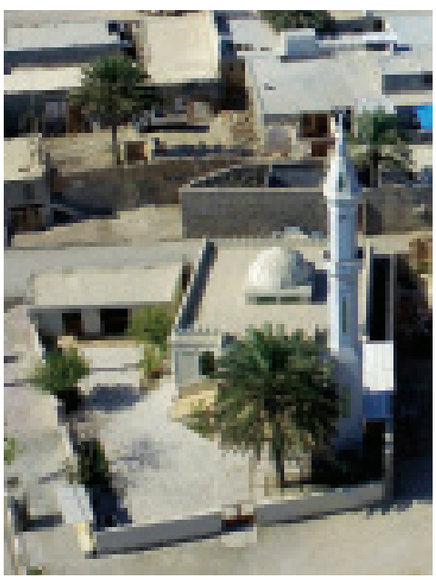
معرفی معماری تاریخی بندر کنگ

یکی از زیباترین خانه‌های بندر کنگ، خانه‌ی عیدی است. این خانه، دارای حیاط مرکزی بوده و فضای میانسرا به دلیل احاطه شدن با جداره‌های بلند و سایه‌اندازی درختان نخل، آب‌وهوایی مطلوب را برای ساکنان خانه فراهم می‌آورد. فضاهای زیستی پیرامون حیاط مرکزی در سه سطح، شکل گرفته‌اند. این بنا، از معدود خانه‌هایی است که دارای زیرزمین می‌باشد. فضاهای نیمه‌باز این خانه، ساباط‌هایی متصل به هم هستند که در چهار جهت پیرامونی حیاط ادامه یافته و فضای باز را به فضای بسته متصل می‌کنند. این خانه دارای سه بادگیر است که نسیمی خنک و ملایم را به اتاق‌های مربوط هدایت می‌کنند. فضای ورودی این بنا با داشتن ارتفاعی بلندتر از سایر فضاها، متمایز شده و تصویری زیبا از میانسرا را در بدو ورود قاب می‌کند. از جمله شاخصه‌های دیگر آن می‌توان به تزئینات کتیبه‌های بالای درب اتاق‌ها و سرستون‌های منحصربه‌فرد آن اشاره نمود. در مجموع، داشتن ویژگی‌های ذیل، این بندر را واجد ارزش ثبت جهانی و تهیه‌ی طرح ویژه نموده است:

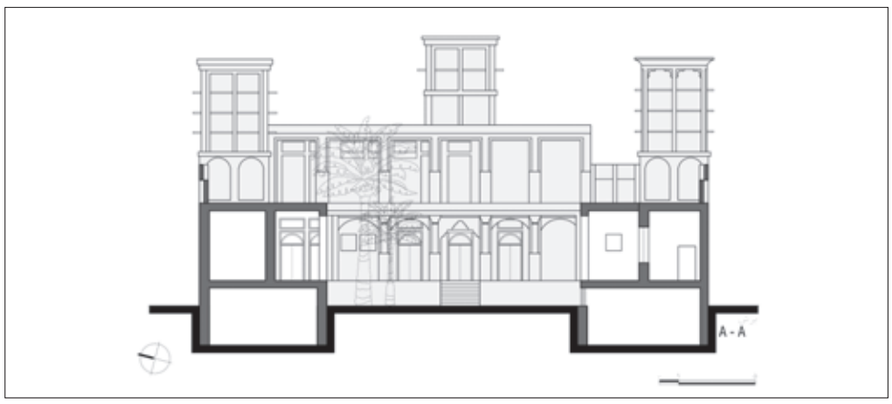
۱. هسته‌ی تاریخی ۳۰۰۰ ساله
۲. انسجام و یکپارچگی بافت
۳. پویایی و سرزندگی بافت (زندگی در بافت جریان دارد)
۴. بافت کنگ به مثابه تصویری از الگوی شهرسازی ایرانی
۵. سالم‌ترین و وسیع‌ترین بافت تاریخی شهری در حاشیه‌ی خلیج فارس
۶. تعدد دانه‌های سالم ارزشمند در بافت شامل خانه‌ها، آب‌انبارها و مساجد
۷. معماری منحصربه‌فرد خانه‌های تاریخی با هویت ایرانی
۸. دارا بودن میراث معنوی در مقیاس ملی و جهانی (مانند لنج‌سازی و ...)
۹. پتانسیل‌های گردشگری متعدد در داخل شهر و حومه‌ی آن (قلعه‌ی لشتان، خورها و ...)

بی شک با تدبیر، عمل و اقدام به موقع، بندر کنگ می‌تواند به یکی از ارزشمندترین هسته‌های تاریخی در ایران تبدیل شود و تداوم الگوهای معماری ارزشمند آن، می‌تواند این شهر را در مقیاس جهانی برجسته نماید.

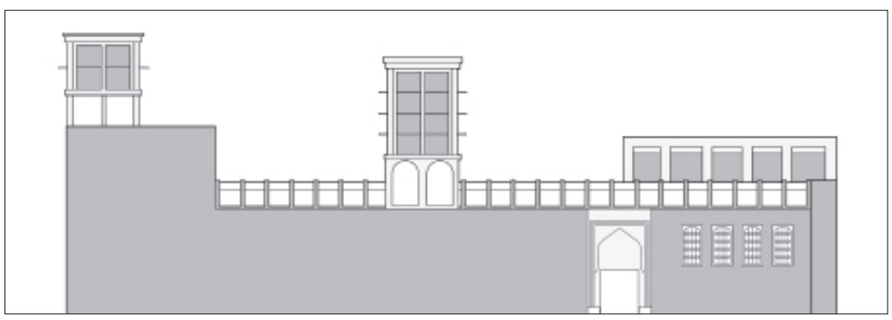
عکس هوایی بخشی از بافت تاریخی کنگ که در آن سالم بودن بافت و دانه‌ها به وضوح دیده می‌شود.



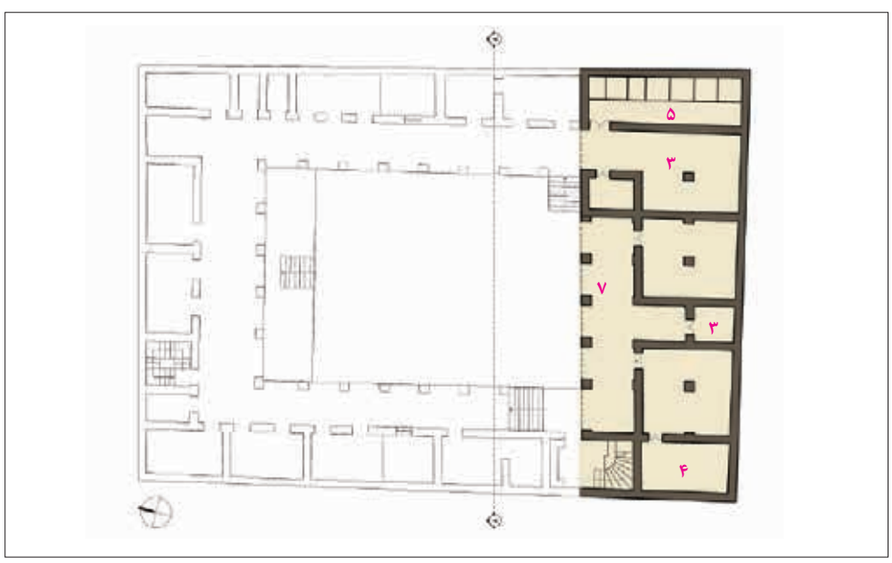
برکه (محل جمع‌آوری آب)



مقطع



نمای غربی

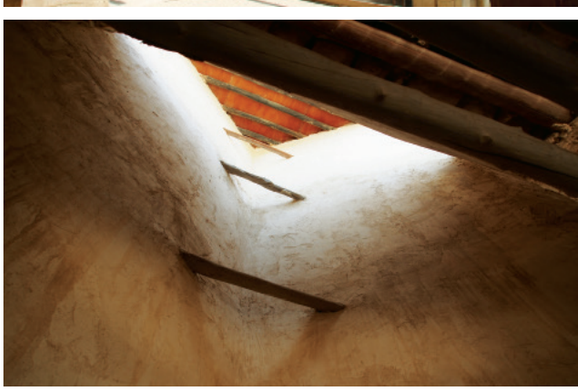


پلان طبقه‌ی اول

پلان طبقه‌ی همکف

۱. ورودی ۲. اتاق ۳. مطبخ ۴. انبار ۵. گتیه ۶. اتاق بادگیر
۷. ایوان ۸. مابین‌سرا

تصاویر این دو صفحه: **خانه‌ی عیدی، بندر کنگ**



نظریه‌پردازان معماری

تأثیر «محیط» بر نقد معماری

یان نوسوم

ترجمه‌ی مهدیه حیدری

مقدمه

نقد، فعالیتی است که معنای فرهنگی بسیار گسترده‌ای دارد و هدف آن، تفسیر و تهیه‌ی یک زمینه است. می‌توان اینگونه برداشت نمود که نقد، نوعی تفسیر هرمنوتیک و یا تأویل‌شناسانه می‌باشد که از ریشه‌ها، روابط، مفاهیم و ضروریات پرده برمی‌دارد. در عصر حاضر که مملو از بلاتکلیفی و پرسش‌های بی‌پاسخ می‌باشد، دشواریِ قضاوت نمودن، همچنان در حال افزایش است.
(جوزف ماریا مونتانِر)

پرسش اساسی این نوشتار، تأثیر «محیط» بر نقد و ارزیابی عملکرد ساختمان است. در اینجا به بحث در این رابطه خواهیم پرداخت که چگونه داشتن نوعی درک از محیط در قالب یک مفهوم، جهت شفاف‌سازی زمینه‌هایی که نقد جویای تشریحشان می‌باشد، ضروری است. در این مورد خاص، مفهوم محیط به نحوی تفهیم می‌گردد که در حیطه‌ی تعاریف پیشنهادی آگوستین بِرک (Augustin Berque) جغرافیدان قرار می‌گیرد و از این قرار است: «به مثابه رابطه‌ی یک جامعه با محیط پیرامونش». برای اینکه توضیح دهیم منظور از نقد چیست، به یک مقاله در دانشنامه‌ی یونیورسالیس (*Encyclopaedia Universalis*) و مجموعه‌ای از مقالات نقد منتخب اشاره می‌کنیم که مؤلفین در آنها، فراتر از نقد، به زیر سؤال بردن مواضع انتقادی و همچنین نقد سیر تکاملی معماری می‌پردازند. مطابق با گفته‌ی هلن جانییِر(Hélène Jannière)، از اواخر دهه‌ی هشتاد میلادی، نقد در حوزه‌ی ادبیات تخصصی به نوعی «موضوع بحث» مبدل شد و به تازگی، هم در فرانسه و هم به صورت بین‌المللی، جایگاه یک «موضوع پژوهشی» را به خود اختصاص داده است. شاید یکی از دلایل چنین گرایشی از این قرار باشد: «نیاز به نوسازی ابزارهای انتقادی، به هنگام مواجهه با تضعیف اصول و نقاط ارجاع در روند معماری».

در این مقاله، کار را با شناسایی وجوه تمایز مربوطه، حیطه‌های نقد، ارزیابی پس از بهره‌برداری (POE) و ارزیابی عملکرد ساختمان (BPE) آغاز می‌نماییم؛ سپس، با تأکید بر لزوم در نظر گرفتن محیط‌های ارجاعیِ پروژه‌های ساخت‌وساز مورد تحلیل، به بحث درباره‌ی ارزش ایجاد رویکردی هرمنوتیک نسبت به نقد و ارزیابی خواهیم پرداخت. در آخر، «در عصر حاضر که سراسر بلاتکلیفی است»، به طرح این سؤال می‌پردازیم: آیا این الگوی توسعه‌ی پایدار سازگار با محیط‌ها، توانایی فراهم نمودن نقاط ارجاع جدیدی را دارد که جایگاه بنیان نقد و ارزیابی را پذیرا باشند؟ این امر، در نهایت به تسهیل کوششی می‌پردازد که با قصد طرح راهبردهایی مشترک جهت استقرار مجدد «نقاط ارجاع» غایب و یا تضعیف شده‌ی مذکور جانییِر، حائز اهمیت می‌باشند.

معماری جهت به تصویر کشیدن تغییرات آتی

نقد چیست؟ تحلیلی از نشریات جدید در فرانسه، از دشواری تعریف این مفهوم و افزون بر آن، تعیین ریشه‌های نقد پرده برمی‌دارد. والِری دِویلارد (Valérie Devillard) و هلن جانییِر در مقاله‌ای که برای دانشنامه‌ی یونیورسالیس تألیف نمودند، به ذکر دو مکتب فکری مرتبط با تاریخ‌نگاری نقد پرداختند: یکی از این مکاتب، شروع این حوزه را با رنسانس همگام شمرده، تبیین آن را از طریق تحقیقات و رسالات نظری ممکن می‌داند؛ دومین مکتب، سرآغاز نقد را بیشتر با انتشار نخستین مجله‌های معماری در اواخر قرن هجدهم همزمان به حساب می‌آورد، مانند «۱۷۸۹ در آلمان»، «۱۸۰۰ در فرانسه» و وقایع‌نگاران آنها.

→ Marek Jarkovský. “Fake Empire”. [Retrieved 19 September 2017. From http://avax.news/pictures/133944]

در اولین مورد، پرسش اصلی این بود که آیا پیش‌فرض‌های نقد باید بر پایه‌ی شکل‌گیری تفکر نظری و تفکیک وجودی بشر از دنیای پیرامونش استوار گردند و یا خیر. همان‌طور که دین جای خود را به علم داد، شاهد میزان کمتری از عرفان در اطراف دنیای طبیعی بودیم و نوعی حس قوی وجود داشت که مدعی تسلط مطلق بشر بر آن بود. در حیطه‌ی معماری، رنسانس به مثابه لحظه‌ای خاص و شاهد تولد معماری مدرن در آن هنگام بود که همانند وجوه تمایز موجود میان بشر و جهانی که از آن سر برآورده، معمار به نوعی خودشناسی دست می‌یابد که گویای تفاوت او با یک پیشه‌ور است.

در دومین مورد، می‌توان از طریق پیوند زدن نقد به انتشار مجله‌های آکادمیک و حرفه‌ای، آن را تا حدودی با «بحران دنیایی یکپارچه که به شیوه‌ای کلاسیک ایجاد شده» مرتبط دانست. تکامل تکنیک‌ها و کشف سایر فرهنگ‌ها از طریق روزنامه‌نگاری، موجب تعدد انتخاب‌ها می‌گردد و در غیاب معیارها، به نوعی حرکت در راستای مکتب التقاطی می‌انجامد. در قرن هجدهم، همزمان با ادغام عقاید مربوط به زیبایی و تناسب با پدیده‌های فیزیولوژیک، جست‌وجو برای ارزش‌های جهانی، سیری نزولی را طی نمود. مجله‌ها و سایر رسانه‌ها به تهیه‌ی اطلاعات، روایات و عقاید مربوط به این تغییرات و جهتگیری‌ها می‌پرداختند. دو مکتب فکری‌ای که توسط دِویلارد و جانیِر ذکر شدند، نمایانگر بنیانی برای نقد هستند. گرچه، تعدادی از مؤلفین، بی‌نظیر بودن اثر منتقد را از آن نظر مورد تأکید قرار می‌دهند که محتوای تولید شده در مقایسه با حجم عظیمی از سایر متون و اصول، کاملاً متفاوت می‌باشد، اینگونه متن‌ها را نمی‌توان با انواع دیگر نوشته‌های مربوط به معماری و یا مقالات مجله‌ها یکسان دانست.

از دیدگاه پی‌یِر واگو (Pierre Vago)، صاحب امتیاز مجله‌ی مروری بر معماری امروز، از سال ۱۹۳۲ تا ۱۹۴۷، نمی‌توان مقام نقد را در حد «پژوهش» و یا «پایان‌نامه‌های نظری» تنزل داد، با وجود اینکه نیازمند «وجود ملاک‌های قضاوتی است که بر پایه‌ی داده‌های ارجاعی استوار هستند.» نقد، «چیزی فراتر از مطالعات عمومی، تاریخی، جامعه‌شناختی، فلسفی و یا زیبایی‌شناسی است»، علی‌رغم اینکه نیازمند «درک و فهمی عمیق و گسترده از همه‌ی جوانب معماری» می‌باشد؛ همان‌طور که قادر به تطبیق با «عقیده‌ای ذهنی و سطحی» نیست. مطابق با نقطه‌نظر انتخابی برِنارد هیوئت (Bernard Huet)، سردبیر مجله‌ی معماری امروز، از سال ۱۹۷۴ تا ۱۹۷۷، ما نباید این دو مورد را با هم اشتباه بگیریم: «نقد و نشر اطلاعاتی که کمابیش جنبه‌ی تکمیلی دارند». بنابر گفته‌ی او، «هر روزنامه‌نگار می‌تواند یک منتقد نیز باشد» اما «هر منتقد نباید هیچگاه یک روزنامه‌نگار تلقی گردد».

با توجه به این اظهارات، نقل قولی که در ابتدای این فصل از جوزِف ماریا مونتانِر (Joseph Maria Montaner) ذکر شد نیز به تبیین نقش نقد می‌پردازد؛ یعنی به «تفسیر و تهیه‌ی یک زمینه» جهت ارائه‌ی «نوعی تفسیر هرمنوتیک که از ریشه‌ها، روابط، مفاهیم و ضروریات پرده برمی‌دارد». هر منتقد، در مواجهه با یک پروژه‌ی معماری که یا ساخته شده و یا هنوز به آن مرحله نرسیده، به ارائه‌ی «یک تحلیل، توضیح و درک که با داده‌های کلی و جزئی مطابقت دارد» می‌پردازد. منتقد می‌تواند برای تبیین نقش زمینه و فرایندی که منجر به شکل‌گیری یک اثر معماری می‌شود، آن دسته از علوم اجتماعی را مبنای کار خود قرار دهد که به طور قابل توجهی در طول قرون نوزدهم و بیستم توسعه یافتند. بااین‌حال، منتقد برای اینکه یک اثر را زمینه‌یابی نماید و به ارزیابی معانی و علایق آن بپردازد، نمی‌تواند صرفاً بر داده‌های عینی تکیه کند. او با قضاوت درباره‌ی آثار معماری‌ای که تحت نظارت خود دارد، موضعی را برای خود برمی‌گزیند. بدین ترتیب، دو عامل ارزیابی پس از بهره‌برداری و ارزیابی عملکرد ساختمان، می‌توانند فراهم‌کننده‌ی بنیانی محکم برای اقدام به قضاوت باشند. گرچه، همان‌طور که پی‌یِر واگو بر آن تأکید داشت، قضاوت درباره‌ی ارزش یک اثر معماری، نیازمند «یک فرهنگ عمومی و فهم و درک تاریخی و فنی گسترده» است. چنین امری به طور ضمنی به این قضیه اشاره دارد: «تقریباً به طور روزمره، آگاه بودن از چیزهایی که طی دوره‌ای با تغییرات مداوم، در جهان گفته، نوشته، طراحی، ابداع و یا ساخته می‌شوند». در چنین شرایطی، دارا بودن «ظرفیت لازم، در دل این دیگ مملو از ایده و انتخاب مسیری تأثیرگذار و ثابت که می‌تواند در مقام بنیان یک عقیده، ایفای نقش نماید» ضروری است. به این صورت، دو عامل ارزیابی پس از بهره‌برداری و ارزیابی عملکرد ساختمان به ما این امکان را می‌دهند که طرح‌های پیشنهادی را بررسی و کیفیت‌سنجی نموده و عملکردها را با هم مقایسه کنیم و به نقد معماری فرصت تبیین تغییرات فرهنگی و ظرفیت آثار معماری را جهت نمایاندن این زمینه‌ی فرهنگی اعطا می‌نماید.

چرا اتخاذ رویکردهای هرمنوتیک نسبت به محیط‌ها ضروری است؟

با وجود اینکه نقش منتقدین تا حدودی شامل ارزیابی زمینه‌های آثار و پتانسیلشان جهت شفاف‌سازی موارد بعدی می‌شود، یکی از مشکلاتی که بر سر راهشان قرار می‌گیرد، آزمودن آن آثار در محیط شکل دهنده‌ی ایشان می‌باشد؛ یعنی، بدون اینکه به هنگام قضاوت، منعکس کننده‌ی فرهنگ شخصی و محیط فرد باشند. به عبارتی، برای درک این محیط‌ها، توجه به گونه‌های مختلف روابط موجود میان جوامع، افراد و دنیای پیرامونشان لازم به نظر می‌رسد. چنین روابطی به فرهنگ‌ها، دوره‌ها، موقعیت‌های جغرافیایی و درجه‌ی توسعه‌یافتگی آن جوامع بستگی دارند. همچنین، این عوامل در شیوه‌ی زندگی در جوامع، نحوه‌ی درک محیط و در نتیجه، گزینش‌های معماری‌ای که صورت می‌گیرند، تأثیرگذار می‌باشند. روشن نمودن این روابط و سهم آنها در فرایند طراحی، اشاره‌ای ضمنی به کاربرد یک رویکرد هرمنوتیک توسط منتقد دارد که با استعانت از مقاصد طراح و محیط شکل‌دهنده‌ی آن، به او در فهم بنیان‌های معماری یاری می‌رساند. علی‌رغم اینکه برخی از پرسش‌های مطرح شده در سطح بین‌المللی، مرزهای ملی را در هم می‌شکنند، نحوه‌ی تفهیم و حل‌وفصل آنها، به تناسب محیط‌های محلیشان، تغییر می‌کند. ضمناً، با وجود اینکه هر منتقد باید بتواند به طور همزمان، به تحلیل یک سازه و لحاظ نمودن محیطی که در آن شکل گرفته بپردازد، وی موظف است معنای آن را در عین تفکیک محیط ویژه، به تصویر بکشد.

جهت تفهیم این ضروریات، نگاهی به خانه‌ی آزوما (Azuma House) می‌اندازیم که توسط تادائو آندو طراحی شد و در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰، در منطقه‌ی سومیوشیِ (Sumiyoshi) اوساکا (Osaka)، با طرحی که ابعاد تقریبی۳/۳۰ در ۱۰ متری داشت، بنا شد (تصویر ۱). سادگی این سازه که کل آن با بتن خام ساخته شده، همراه با نمایی بسته در سمت خیابان و تشکیل سه فضا با اندازه‌های یکسان حول یک حیاط مرکزی، پیامی شفاف را از جانب معمار ارسال می‌نمود: تضمین این امر که ساکنین و به‌طورکلی، مردم به حفظ روابط خود با عناصر طبیعی می‌پردازند. با وجود بی‌آلایش بودن این ساختمان، نیرویی که از سادگی طرح و گزینش‌های معماری حاصل می‌شد، موجب شد که پیام او به جایگاهی بین‌المللی دست یابد. گرچه، در صورتی که فرد بخواهد به تهیه‌ی نقدی مفصل از این سازه بپردازد و گامی فراتر از یک خوانش سطحی بردارد، لازم است تا به وضوح، نحوه‌ی تفکر معمار را بفهمد و به نوعی درک از شهرهای ژاپنی دست یابد که در دهه‌ی ۱۹۷۰، با یک دید عمومی منفی نسبت به ماهیت بی‌نظم خود مواجه بودند.

تادائو آندو، به هنگام مواجهه با این وضعیت شهری و در اوایل فعالیت حرفه‌ای خود، به توضیح این امر پرداخت که حفظ ایده‌ی مشرف بودن واحدهای مسکونی به طبیعت و رابطه‌ی سنتی موجود میان مردم ژاپن و محیطشان، غیرممکن بود. وی قصد داشت این رابطه را از نو برقرار سازد، اما به نحوی امروزی‌تر. جهت دستیابی به این هدف، او به ساخت پیش‌نمونه‌هایی روی آورد که به منظور تولید احساس بنا می‌گشتند و ساکنین در آنها خود را در تماس با «طبیعتی که انتزاعی شده»، «بادی که انتزاعی شده»، «بارانی که انتزاعی شده» و «خورشیدی که انتزاعی شده» یافتند که همه‌ی اینها از طریق معماری صورت می‌گرفتند.

بنابراین، رمزگشایی نیت تادائو آندو و مکانیزم‌های معماری، نیازمند تلاشی هرمنوتیک از جانب منتقد است که موظف به درک معنای اعطا شده به مفهوم طبیعت، فضای مسکونی و به طوری کلی‌تر، عناصر معماری به کار رفته می‌باشد. این امر به معنای بازگشتی به سنت ژاپنی، همراه با شفاف‌سازی حجم عظیمی از تأثیراتی است که با رویکرد طراحی وی مرتبط هستند. به طور مثال، با اینکه تادائو آندو از دیوارها، کفپوش‌ها و سقف‌های ساخته شده با بتن خام استفاده می‌کند، خواسته‌ی اصلی او این است که این عناصر، غیرقابل تشخیص باشند تا به فضا امکان ابراز وجود داده شود. برای رسیدن به این مقصود، بتن پرداخت شده‌ی او، بافتی براق و صیقلی دارد که در ضمیر ناخودآگاه ساکنین، یادآور نوعی حجیم بودن می‌گردد و درعین‌حال، حس عمقی زیاد را درون فضاهای داخل این سازه تداعی می‌کند. بدین ترتیب، تادائو آندو در مواجهه با محیط شهرهای ژاپنی که دیگر امکان ساخت بناهای جدید را ندارند، ارزش حضور دیوارها را در عین نامرئی نمودنشان، مورد توجه قرار می‌دهد.

بدون درک مقاصد معمار، انجام یک تحلیل منتقدانه‌ی عمیق از آثار وی، امری محال است. هنگامی که نوبت به چیزی می‌رسد که او یک «آسودگی سطحی» تلقی می‌نماید و ممکن است فرد با آن موافق یا مخالف باشد، این نیات، بدون شک، معنای مهمی در یک محیط ژاپنی دارند و به کار بستن چنین رویکرد هرمنوتیکی، لزوم خود را اثبات می‌کند. همچنین، این امر در مورد دو عامل ارزیابی پس از بهره‌برداری و ارزیابی عملکرد ساختمان که باید محیط آثار معماری را لحاظ نمایند نیز صادق است. بدین ترتیب، فرایند قضاوت درباره‌ی اعتبار اهداف معمار تسهیل می‌گردد و با روشن نمودن آنها، به نقد یاری رسانده می‌شود.

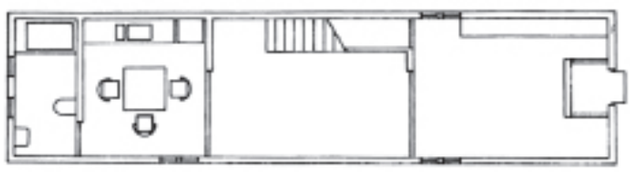
آیا الگوی پایداری می‌تواند مهیا کننده‌ی یک چارچوب مفهومی و یکپارچه، همراه با نوعی نقطه‌ی ارجاع برای نقد باشد؟

با اینکه در طول دهه‌های اخیر، تعداد کتاب‌ها و مقالات موجود در شاخه‌ی نقد چندبرابر شده است، چنین گرایشی می‌تواند دست‌کم تا حدودی به عنوان یک واکنش در برابر وضعیت معماری و اجتماعی موجود در اواخر قرن بیستم که توسط فرانسوا چازلین (François Chaslin) مورد اشاره قرار گرفت، در نظر گرفته شود. این همان دورانی بود که او در جایگاه سردبیر مجله‌ی معماری امروز فعالیت می‌نمود. او به یک پدیده‌ی آشکار و دوگانه اشاره نمود: «سقوط بنیان‌های نظری و فلسفی آن دسته از نظام‌های ائتلافی که به نحوی فرصت برقراری نوعی طبقه‌بندی را برای روند معماری ارائه می‌نمایند.»؛ همچنین، این دوران، شاهد توسعه‌ی چند نظریه در کنار رشد پدیده‌ی تعمیم یافته، جهانی و فراقاره‌ایِ «ستاره‌معمار» بود. بنابر گفته‌ی فرانسوا چازلین، مشخصه‌ی این دوره، نوعی رابطه‌ی تعمیم یافته‌ی بین‌الاذهانی است: معماران (هنرمندان نیز به همین منوال) باید برای اینکه بر روی صحنه و در مقابل چشمان دیگران حاضر شوند، در معرض انتقاد همکاران و حتی کارفرمایان خود قرار گیرند. افزون بر این، معماران باید رویکرد خاص خود را ابداع نمایند، تفاوت‌های آنها را برجسته سازند و سبکی متمایز ایجاد کنند. حال، منتقد در مواجهه با فقدان اختیار و یا قاعده‌ای اساسی که بتوان قضاوت‌ها را بر پایه‌ی آنها صورت داد، صرفاً به سلیقه و احساسات خود برای بحث در مورد آنها دسترسی دارد.

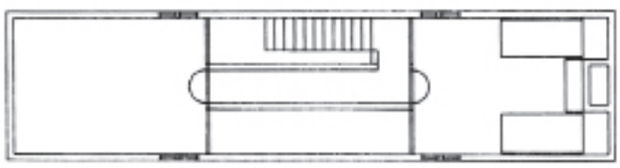
گرچه، اینک ممکن است از خود بپرسیم که آیا چنین وضعیتی در حال تغییرات فاحش است و یا خیر؟ آیا نیروی افزایش یافته‌ی توسعه‌ی پایدار، هم از لحاظ نظری و هم از جنبه‌ی عملی، نقاط ارجاع منحصربه‌فردی را به ما ارائه نمی‌کند که بتوان با استفاده از آنها، به نقد و ارزیابی پروژه‌های معماری، شهری و حتی محوطه‌سازی پرداخت؟ ما جهت توسعه‌ی نسل‌های آتی، نیازمند تأکید بر اهمیت گرایشی عمومی به مسائل مختلف اجتماعی، زیست‌محیطی، اقتصادی و فرهنگی هستیم؛ در نتیجه، الگوهای جدیدی برای قضاوت در مورد آثار معماری ارائه می‌گردند. در بسیاری از کشورها، قوانین و مجوزهایی وجود دارند. به طور مثال، HQE (استاندارد کیفیت بالای محیطی) در فرانسه، BREEAM (روش ارزیابی محیطی مؤسسه‌ی تحقیقات ساخت‌وساز) در انگلستان، LEED (استاندارد پیشرو در طراحی محیطی و انرژی) در ایالات متحده‌ی آمریکا، DGNB (شورای ساخت‌وساز پایدار آلمان) در آلمان و غیره ــ که با آگاهی و واکنش‌های روزافزون نسبت به این مسائل همراه می‌گردند. اندازه‌گیری تأثیر محیطی یک ساختمان، از زمان طراحی آن تا تکمیل، طی مدتی که مورد استفاده قرار می‌گیرد و حتی در طول چرخه‌ی حیاتش، در مقام بخشی از یک فرایند ارزیابی استاندارد عمل می‌کند که زمینه‌های قضاوت را مهیا می‌نماید. دو عامل ارزیابی پس از بهره‌برداری و ارزیابی عملکرد ساختمان، فعالانه و از طریق ارائه‌ی تحلیل‌های اصولی از پروژه‌های ساخت‌وساز، به این تمهیدات یاری می‌رسانند.

پس از ذکر این نکات، شاید بد نباشد که خودِ مفهوم توسعه‌ی پایدار را زیر سؤال ببریم. این مفهوم تا چه زمانی نمایانگر یک قاعده‌ی غالب است؟ آیا می‌توان اینگونه برداشت نمود که چنین امری تا زمانی نشان دهنده‌ی خطر قاعده‌مند شدن می‌باشد که بحث شیوه‌های جدید معماری مطرح است؟ افراد حرفه‌ای، در شرایط فعلی و محدود شدن با مقرراتی همچون قوانین مربوط به انرژی، به بررسی و ارزیابی شیوه‌های بسیار فنی و پرهزینه‌ای می‌پردازند که در حل مشکلات ایجاد شده به دنبال توسعه‌ی پایدار، مؤثر می‌باشند. در سال ۲۰۰۳، دانشگاه سنت لوکاس بروکسل، فراخوانی به نام «معماری و پایداری: دیدگاه‌های انتقادی» جهت انتشار مقالات داد که موجب طرح پرسش‌هایی در رابطه با چنین الگوهای توسعه‌ی پایداری گشت و این مفهوم و تأثیرش را مدنظر قرار داد. این فراخوان، نشان دهنده‌ی نیاز به «تمرکز بر "روش‌ها"ی بیشتری جهت به تصویر کشیدن "پایداری" با استفاده از یک "تخیل تکثرگرا"، به جای جست‌وجو به دنبال تعریفی فراگیر و تطبیق‌پذیر از مفهوم پایداری بود». بدین ترتیب، هدف از طرح ایده‌ی فراخوان مقالات این بود که موضوع پایداری، نه در قالب یک «ایده‌ی ایستا و یا ثابت و یا مجموعه‌ای از

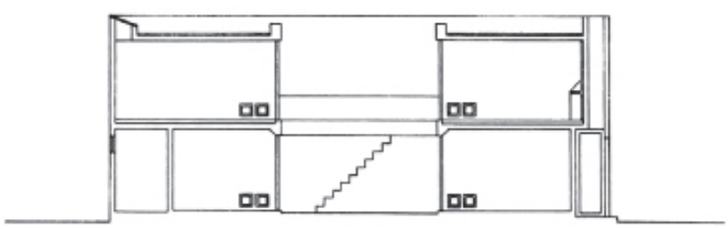
[Retrieved 2 October 2017. From https ://warosu.org/fa/thread/6807859]



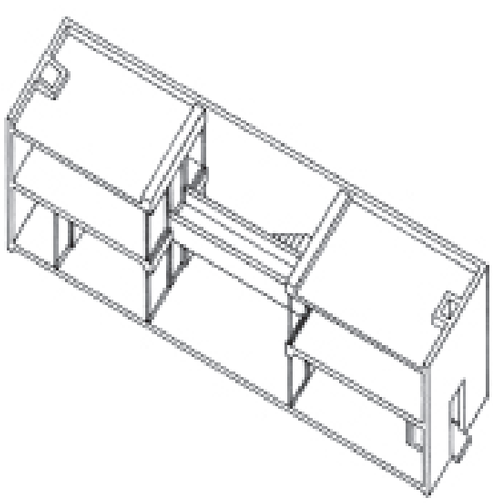
الف



ب



ج



د

تصویر ۱. طرح خانه‌ی آزوما در اوساکا به قلم تادائو آندو
الف) تراز پلان طبقه‌ی همکف ب) تراز پلان طبقه‌ی اول ج) مقطع د) تصویر ایزومتریک

قواعد/خصوصیاتی که صرفاً قابلیت الحاق به یک فرایند رایج طراحی، ساختمان و یا شهر را دارا می‌باشند»، بلکه به مثابه «ارزشی ذاتی در قالب یک چارچوب تکمیلی پویا» در نظر گرفته شود.

در مواجهه با چنین سؤالات و تردیدهایی، اکنون وظیفه‌ی منتقد است که با استفاده از دو عامل ارزیابی پس از بهره‌برداری و ارزیابی عملکرد ساختمان، به مثابه یک بنیان مفهومی، به شرح جهتگیری‌ها و انتخاب‌های طراحان بپردازد، بی‌آنکه تمرکز صرف بر روی «جوانب فنی» داشته باشد، بلکه با مشارکت «ابعاد زیبایی‌شناسانه» در این فرایند، به چنین اقدامی دست می‌زند. جهت دستیابی به چنین مقصودی، منتقد نیازمند تحلیل راه حل‌هایی است که پروژه‌های معماری به آنها رسیده‌اند و با بکارگیری رویکردی هرمنوتیک که احتیاجات ویژه‌ی محیط‌های محلی و بنیان‌های متنوع اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و زیست‌محیطی آنها را در نظر می‌گیرد، در تلاش برای دستیابی به توسعه‌ی پایدار می‌باشد.

نتیجه: نقد، قطب‌نمایی هدایتگر برای جهانی با تغییرات مداوم

افزایش آگاهی ما در شاخه‌هایی مانند علوم اجتماعی و شکل‌گیری ارزیابی پس از بهره‌برداری و ارزیابی عملکرد ساختمان به ما این امکان را می‌دهد تا به تحلیل بهتر زمینه‌ها و فرایندهای طراحی در نقشه‌های پیشنهادی معماری، شهری و محوطه‌سازی بپردازیم. با این وجود، جهان دایماً در حال تغییر است و تکنیک‌ها و احتیاجات، به طور مستمر دچار تحول می‌شوند. متعاقباً، در اثر مواجهه با تغییرات زمینه‌های ارضی، الگوهای جدیدی برای توقعات ساکنین، مفاهیم مربوط به سبک زندگی و دیدگاه‌های موجود نسبت به شهر، تعریف می‌شود. طراحان، در مقابله با معضلات متغیر موجود، موظف به یافتن راه‌هایی برای رفع نیازهای برنامه‌ها و تضمین سطوح احتیاجات فنی و فضایی هستند و باید توسعه‌ی آتی آنها را نیز زیر سؤال ببرند و به یافتن مسیرهای نوینی که به دست این احتیاجات متغیر تولید می‌شوند، مبادرت ورزند. با در نظر گرفتن این محرک، چارچوب دو عامل ارزیابی پس از بهره‌برداری و ارزیابی عملکرد ساختمان، نمایانگر «محافظ‌ها» می‌باشد، اما این منتقد است که به ارزیابی طرح‌های پیشنهادی، مطابق با ارزش جهت‌گیری‌های جدیدی که توسط آثار مورد نقد او ارائه می‌شوند، می‌پردازد.

در حال حاضر، مشارکت فاکتور پایداری بر حسب نیازهای جامعه، مسئله‌ای کلیدی است که می‌تواند به یک جهتگیری مشترک میان ارزش‌ها و دو عامل ارزیابی پس از بهره‌برداری و ارزیابی عملکرد ساختمان منتهی گردد. برای دستیابی به چنین هدفی، منتقدین باید بتوانند ارزش‌های تغییرات پیشنهادی را تخمین بزنند؛ به عبارتی، طرح‌های پیشنهادی معماران را از لحاظ الگوی توسعه‌ی پایداری بررسی نموده و تنوع محیطی را لحاظ نمایند. اگر چنین کاری صورت نگیرد، نقد و دو عامل ارزیابی پس از بهره‌برداری و ارزیابی عملکرد ساختمان، در معرض خطر شناخته شدن به عنوان ابزارهایی صرف قرار می‌گیرند که موجب یکپارچگی ساختمان‌ها و چشم‌اندازها می‌شوند و بدین ترتیب، نمایانگر ایده‌هایی غیرمتمایز می‌گردند.

[Retrieved 2 October 2017. From https://solo3d.wordpress.com/architecture/architecture-02/architectural-interiors/azuma-house]

Source

• Nussaum, Yann (2015). The Influence of the "Milieu" on Architectural 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. 104-110.

معماری حل‌المسائل نیست؛ معماری خودش مسئله ایجاد می‌کند*

مصاحبه‌ی ولادیمیر بلوگلوفسکی با پیتر آیزنمن

نیویورک، اکتبر ۲۰۰۳، ژوئن ۲۰۰۹

ترجمه‌ی اردلان مقدم

چرا فکر می‌کنید معماری باید درگیر مباحث و مقولات نظری باشد و چرا به نظر شما معماری باید روحیه‌ی انتقادی داشته باشد؟

هر معماری‌ای که در طول تاریخ سراغ داریم به نحوی یک گفتمان انتقادی بوده است. اقتضای معماری جابجایی، انتقال و فسخ قراردادهای آشناست؛ از این رو، ذاتاً انتقادی است. تاریخ هر رشته‌ای مربوط به همین فسخ و انتقال قراردادهاست. جنبه‌ی منحصربه‌فرد معماری این است که خودمختاری آن برخاسته از این حقیقت است که باید موجد فضا و مکان زیستن باشد. معماری، درعین‌حال فضاها را جابجا می‌کند. معماری باید عملکرد ایجاد کند و خودش باعث جابجایی در عملکردها می‌شود و تنها رشته‌ای است که این خاصیت را دارد. هر اثر عظیمی، چه فیلم باشد، چه موسیقی یا هنرهای تجسمی بنا به طبیعت خودش، ماهیت انتقادی دارد؛ یعنی در پاسخ به آنچه موجود است، جابجایی‌هایی صورت می‌دهد تا آنچه را در آینده ایجاد خواهد شد، خلق کند. فرایند آفرینش، آنچه را که موجود است تکرار نمی‌کند.

معماری چیست؟

این سؤال شبیه این است که از من بپرسید حیات چیست؟ به نظر من کاملاً واضح است که معماری چیست. معماری یک فعالیت فرهنگی‌ـانتقادی است. معماری روشن می‌کند که یک جامعه در هر زمان چه تلقی‌ای از خود دارد و از این نظر شبیه موسیقی، ادبیات، یا شعر است. نگاه وسیعی است به محیطی که انسان برای خود می‌سازد. منظور از محیط، فقط سرپناه یا ایجاد یک عملکرد کاربردی نیست. معماری عملکردها را حل نمی‌کند؛ بلکه آنها را به مسئله تبدیل می‌کند و به این ترتیب است که عملکردهای نوپدید خلق می‌کند. معماری به پرسش‌ها پاسخ نمی‌دهد؛ خودش منشأ طرح پرسش‌هاست. مسائل را حل نمی‌کند؛ خود، منشأ ایجاد مشکلات و مسائل است.

اما مشتریان معماری امید دارند که معماری مسائل آنها را حل کند ...

اما معماری چنین نمی‌کند. این همان ایده‌ی اشتباهی است که مردم درباره‌ی معماری در ذهن دارند.

چه کلماتی به نظر خودتان معماری شما را بهتر توصیف می‌کنند؟

انتقادی، فرم ضعیف، محو، غیردیالکتیکی، ضدمتافیزیکی، درگیر با فضاهای داخلی در ریشه‌ی خود، انفجاری، درگیر هیئت‌بخشی به زمینه.

پیرانزی، چامسکی و دریدا نام‌هایی هستند که در مطالعه‌ی آثار شما بیشتر از بقیه به چشم می‌آیند. اثر معماری شما چه ربطی به این اسامی دارد؟

اول از همه بگویم که پیرانزی خودش یک معمار انتقادی بود. او پروژه‌هایی می‌ساخت که ساختمان‌های واقعی و موجود را با ساختمان‌های ابداعی ترکیب می‌کرد. او چشم‌اندازها و ایده‌های مختلفی درباره‌ی فضا و زمان ابداع نمود. می‌توانم بگویم که معماری من از نظر خلق فضاهای بینابینی، نوعاً مرتبط با دستاورد پیرانزی است. آنچه پیرانزی در کامپو مارتسیو خلق نموده یک فضای بینابینی درونی است؛ یک فضای اضافه نیست، بلکه فضایی مفصل‌بندی شده است ــ نوعی مفصل‌بندیِ فضایی که اضافه آمده بود. چامسکی را خیلی زود کشف کردم، آن موقع مشغول کار بر روی ایده‌ی زبانشناسی بودم. یک مفهوم سامانبخش در زبان هست که به آن «ساختار ژرف» یا «ساختار عمقی» می‌گویند. هر زبانی بر مکانیسمی شهودی مبتنی است که من و شما قادر به درک آن هستیم. همه‌ی زبان‌ها دارای «ساختار ژرف» هستند و این همان چیزی است که من را به چامسکی پیوند می‌زند. زبانشناسی تلاشی بود برای دور کردن و حرکت دادن معماری از قراردادهای فرمال و متعارفش.

دریدا هم می‌گوید که هیچ دالّ متافیزیکی وجود خارجی ندارد. هیچ چیز قبل از چیز دیگر موجود نیست ــ تنها یک حقیقت موجود نیست. هیچ اصلی برای هیچ ارزشی در کار نیست. همه چیز در معرض زمینه‌ی نشانه‌ها و ردّ پاهاست. پیش از آنکه چیزی باشد، نشانه‌ای از چیز دیگر موجود بوده است. دریدا می‌گوید که غیبتی همواره پیش از حضور هست. اینها مقولاتی هستند که من را به دریدا پیوند می‌دهند، ایده‌ی ردّ پا و مأثورات همان چیزی است که من «بینامتنیت» (intertexuality) می‌نامم.

شما خانه‌های محرک و مهیجی ساخته‌اید. چرا برای شما ایده‌ی انتزاعی فضای مولد، مهم‌تر از ملزومات آیینیِ روزانه برای جلب نظر یک مشتری خاص بوده‌اند؟

خوب شاید به این دلیل که ملزومات آیینیِ روزانه برای فلان مشتری خاص همیشه از نظر معماری جالب نیستند. از اینها معماری صادر نمی‌شود؛ مثلاً کلیساهای بورومینی و پالادیو را در نظر آورید. شما که نمی‌پرسید عملکرد کلیسا چیست؟ چرا کلیسای سان کارلو آله کوآترو فونتانه‌ی بورومینی متفاوت از کلیسای سان جورجو ماجوره‌ی خود اوست؟ مسئله برای بورومینی عملکرد متغیر کلیسا نبود، بلکه این بود که ایده‌ی معماری به مثابه یک مَحمِل بیانی تغییر کرده است. به این ترتیب، موجود زنده تغییر می‌کند و ملزومات مورد نیاز آن موجود زنده نیز تغییر می‌کنند، اما معماری هم ملزومات و اقتضائات خاص خود را داراست. شما به معماری احتیاج ندارید که حمامتان را کنار اتاق‌خوابتان قرار دهد. شما از معمار انتظارات بیشتر و بالاتری دارید. پس کار او به عملکرد آیینیِ مورد نیاز یک مشتری خاص بستگی نخواهد داشت.

اما کلیسا در این مورد شاید مثال خوبی به اندازه‌ی خانه نباشد ...

خانه‌سازی یکی از آموزشی‌ترین تیپ‌های ساختمانی در طول تاریخ بوده است. پالادیو، لوکوربوزیه و فرانک لوید رایت، کل ایده‌ی خانه را در معماری غرب دگرگون ساخته‌اند. بلوک آپارتمانی نارکومفین در مسکو اثری از مویسِی گینزبورگ جهان را به کل دگرگون کرد. می‌دانید که خانه می‌تواند کل جهان را تغییر دهد و در هر خانه ایده‌ای از یک شهر کامل وجود دارد. آلبرتی هم می‌گفت: «خانه یک شهر کوچک و شهر، یک خانه‌ی کوچک است». به این ترتیب، باید گفت که شهرها و خانه‌ها ارتباط متقابلی با یکدیگر دارند.

شما فعالیت حرفه‌ای‌تان را با اجرای خانه‌های عجیب برای مشتریان‌تان آغاز کردید، درحالی‌که بسیاری از معماران نخستین بیانه‌های خانه‌سازی‌شان را برای اقوام و بستگان آغاز کرده‌اند. آیا این نکته در مورد شما امری اختیاری بوده است؟

نه، من در آپارتمان خودم در نیویورک زندگی می‌کنم که از قضا معمار دیگری که یکی از شاگردان من است آن را طراحی و اجرا کرده. من که نمی‌خواهم در اثر خودم زندگی کنم. هنر و زندگی متفاوت از یکدیگرند. من نمی‌گویم مردم باید در معماری زندگی کنند. آدم‌هایی سراغ من می‌آیند و می‌خواهند در معماری زندگی کنند، من هم آنها را به معماران دیگر حواله می‌دهم. من نمی‌خواهم خانه‌سازی کنم.

شما فهرستی از مهم‌ترین ساختمان‌های دوران ما را جمع‌آوری کرده‌اید. این فهرست کدام است؟

البته اینها «مهم‌ترین» ساختمان‌های دوران ما نیستند؛ بهتر است اینها را «انتقادی‌ترین» ساختمان‌های ساخته شده در فاصله‌ی ۱۹۵۰ تا ۲۰۰۰ نامید:

- خانه‌ی گیراسوله اثر لوئیجی مُرِتی
(Casa Girasole by Luigi Moretti)
- خانه‌های آدلر و دِوُر اثر لویی کان
(Adler and DeVore houses by Luis Kahn)
- سالن کنگره‌ی استراسبورگ اثر لوکوربوزیه
(Strasbourg Congress Hall by Le Corbusier)
- خانه‌ی فارنزورت اثر میس ون درروهه
(Farnsworth House by Mies van der Rohe)
- قبرستان مُدنا اثر آلدو روسی
(Modena Cemetery by Aldo Rossi)
- ساختمان مهندسی در دانشگاه لستر اثر جیمز استرلینگ
(Engineering Building in Leicester University by James Stirling)
- کتابخانه‌ی ژوسیو اثر رِم کولهاس
(Jussieu Library by Rem Koolhaas)

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

• موزه‌ی یهودی در برلین اثر دانیل لیبسکیند
(Jewish Museum in Berlin by Daniel Libeskind)

• ساختمان پیتر لوئیس در دانشگاه کِیس وسترن ریزِرو اثر فرانک گِری
(Peter Lewis Building in Case Western Reserve University by Frank Gehry)

• خانه‌ی وانا ونتوری اثر رابرت ونتوری
(Vanna Venturi House by Robert Venturi)

هیچ ساختمانی از پیتر آیزنمن در این فهرست شما نیست؟

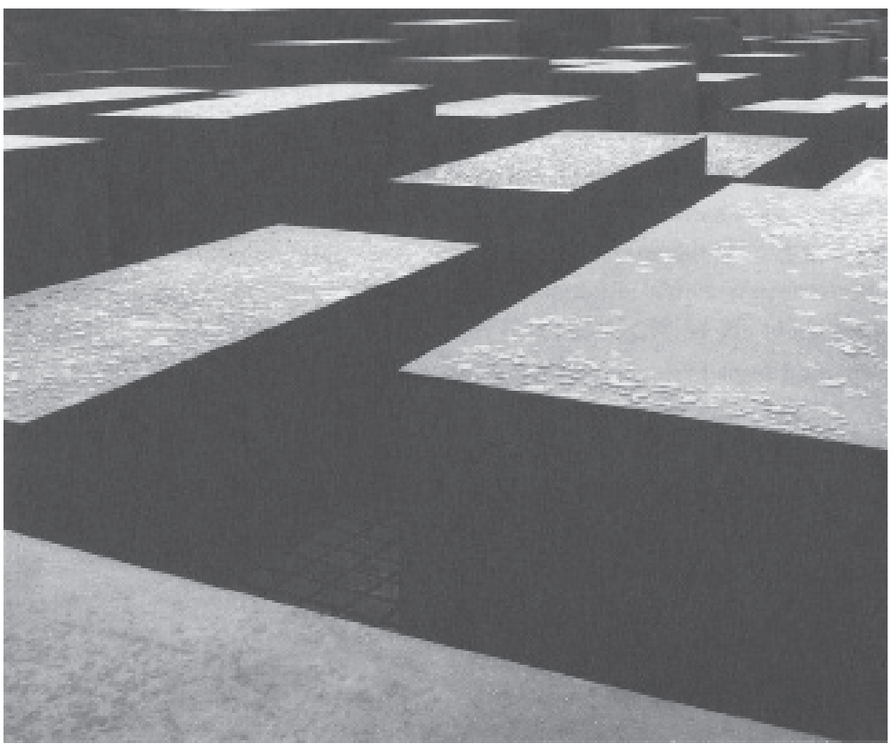
نه، چون من انتقادی و خارج از اثر خودم عمل می‌کنم.

تکلیف طراحی محبوب شما برای شاگردانتان چیست؟

آنالیز پروژه‌های تاریخی عظیم از بورومینی، برامانته، پالادیو، شینکل، پیرانزی، لوکوربوزیه و آدولف لوس. مجبورشان می‌کنم ویلیام فاکنر، مارسل پروست و جیمز جویس بخوانند و طراحی کنند. بخوانند، تحلیل کنند و طراحی کنند. هدف آموزش‌وپرورش، ارتقای سطح فرهنگ است، برای اینکه چشم شاگردان را به شیوه‌های جدید اندیشیدن، تجربه کردن و عمل معماری باز کنم. ببینید، وقتی یک آهنگساز به مدرسه‌ی موسیقی می‌رود از او نمی‌خواهند بنشیند و یک سونات بنویسد. چون شاگردان نمی‌دانند چطور می‌شود سونات نوشت. آنها اول به کنسرتوهای باخ، موتسارت و بتهوون گوش می‌دهند. پیش از هر کار باید بفهمند که موسیقی اساساً چیست و چه کارهایی در آن امکان‌پذیر است. ساختار ژرف موسیقی چیست؟ شما هم نمی‌توانید عمل معماری داشته باشید، مگر اینکه قبلاً فهمیده باشید که معماری چیست. آن چیز چیست که «درونیات» معماری گفته می‌شود؟ من یاد می‌دهم که معماری چیست، نه اینکه چطور باید معماری کرد.

ایده‌ی اصلی در پشت بنای یادبود کشته‌شدگان یهودی در برلین چیست و این ایده چطور در طول زمان حس شده است؟

من می‌توانم به شما بگویم که ایده‌ی اصلی این بنا چیست، اما نمی‌توانم بگویم که آخر و عاقبت درک مخاطبین از این موزه چیست. قصد من اجرای ایده‌ی «سکوت» بود. من به نوستالژی یا احساس عذاب وجدان یا حتی به نجات و رستگاری اعتقادی ندارم. تجربه داشتن در زمان حال مسئله‌ی من است، تجربه‌ای که انتظارات شما از زمان و مکان را به چالش بکشد. وقتی در یک زمین وسیع پر از سنگ‌های افراشته قرار بگیرید، جهت را گم می‌کنید، تنها می‌مانید و شبیه آن احساسی را تجربه می‌کنید که قربانیان در اردوگاه‌های نازی یا در گولاگ تجربه می‌کردند، اما بدون هیچ معنا و دلالتی، بیشتر همچون تجربه‌ی گم شدن و تنها ماندن. اگر این را احساس می‌کنید، من در کارم موفق بوده‌ام.



↑ بنای یادبود یهودیان کشته شده‌ی اروپا، برلین، ۲۰۰۵-۱۹۹۸

چرا در این بنای یادبود دقیقاً ۲۷۵۱ بلوک سنگی افراشته شده است؟

دلیلی نداشت و فقط مسئله‌ی پر کردن سایت با سنگ‌های افراشته بود. این عدد هیچ معنایی ندارد. همه چیز در یک شهر معنا دارد. پروژه‌ی ما یک معضل لاینحل زمانی و مکانی است. شبیه به معضل لاینحلی است که رایش سوم در فاصله‌ی ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵ برای جهان ایجاد کرد. پروژه‌ی سکوت است، شنیدن صدای زندگان، نه صدای مردگان. صدای مردگانی است که سخن خواهند گفت!

پروژه‌ی رؤیایی شما کدام است؟

این پروژه هنوز در آینده واقع است! اگر از من می‌پرسیدید دوست داری در کجای روسیه ساختمان بسازی، می‌گفتم که دوست داشتم یک پروژه‌ی فرهنگی در سن پترزبورگ یا مسکو بسازم. نمی‌خواهم در ولادی‌وُستُک ساختمان بسازم. دوست دارم یک ساختمان مثلاً یک کلیسای ارتدکس روسی جدید بسازم. این یک تجربه‌ی جدید برای من است. یا یک ساختمان بلندمرتبه، یا حتی یک زندان. خیلی کارها هست که دوست دارم انجامشان بدهم. نمی‌خواهم کارهایی که قبلاً انجام داده‌ام دوباره در زندگیم تکرار شوند. نمی‌خواهم یک موزه‌ی دیگر بسازم. دنبال تجربه‌های جدید هستم. عاشق استادیوم ورزشی هستم. شاید بتوانم دو سه تا استادیوم بسازم. دوست دارم در شهر زادگاهم، نیویورک، یک پروژه‌ی عظیم اجرا کنم. دوست دارم در دانشگاه محل تحصیلم، دانشگاه کُرنل، یک پروژه‌ی عظیم اجرا کنم. نمی‌خواهم در پِرت (Perth) استرالیا، پروژه اجرا کنم، زیرا کسی نمی‌رود آن را ببیند. من دوست دارم در ورشو و بوداپست ساختمان بسازم ... .

برویم سراغ پروژه‌ی شما در سانتیاگو دِ کُمپوستلا واقع در اسپانیا. همان‌طور که گفتید خیلی از پروژه‌های شما به ایده‌ی نفی ابتدای مطلق توسط دریدا بستگی دارند ... هیچ مبدأ مطلقی در کار نیست و همه چیز در معرض بی‌شمار ابتدا است. پیش از اینکه چیزی موجود باشد، اثر آن چیز موجود بوده است. در سانتیاگو شما چهار اثر یا ردّ پا را تشخیص داده‌اید: شبکه‌ی خیابانی مرکز شهر؛ تیپوگرافی تپه؛ شبکه‌ی دکارتی انتزاعی و نشانه‌ی نمادینِ شهر سانتیاگو ــ که عبارت باشد از یک صدف دریایی. آنگاه شما این چهار انتزاع را بر یکدیگر منطبق کردید و شرایطی خیالی برای سایت مورد نظرتان ایجاد نمودید که سرانجام به سایت واقعی پروژه‌ی خودتان بدل شد.

بله، فرم ساختمان از آن انطباق نشأت گرفت. از این رو، آغاز، خودِ سایت نبود، بلکه آثار و نشانه‌ها و ردّ پاهای سایت به معنای دریداییِ کلمه بود.

چرا این ردّ پاها برای شما مهم هستند؟

خوب، به این دلیل که اعتقاد به مبدأ یا اصل، به حضور، به متافیزیک و دالّ استعلائی از نظر من اشتباه است؛ آنگاه که فکر دریدا را قبول می‌کنید، این آثار و ردّ پاها برای شما خیلی مهم می‌شوند. زیرا نشان می‌دهند که ممکن است پروژه‌ای را بدون داشتن هرگونه سایت فیزیکی واقعی ابتدایی آغاز کرد و به پیش برد. فروید همیشه می‌گفت شهر رُم آن چیزی نیست که امروز می‌بینیم، بلکه لایه‌های متعددی از تاریخ و مکان‌های قدیمی است که بر روی یکدیگر قرار گرفته‌اند. این همان ایده‌ی چشم‌انداز است که به آن اعتقاد دارم. در هر پروژه‌ای ما ایده‌ی کاراکتر متافیزیکیِ سایت واقعی را به چالش می‌کشیم. این اقدام رویکرد ما را متفاوت می‌سازد، نه بهتر از معماران دیگر، بلکه متفاوت از ایشان.

آیا این ردّ پاها در ایجاد یک هندسه‌ی معماری برای شما اهمّیت دارند، یا اینکه فکر می‌کنید مخاطب هم می‌تواند آنها را رمزگشایی و کشف کند؟

بله، به گمان من چنین است. من قطعاً می‌خواهم مردم این ردّ پاها را تجربه و رمزگشایی کنند. کسانی که پروژه را می‌بینند به من می‌گویند که منشأ و مبدأ این ردّ پاها را در وجود خودشان احساس کرده‌اند.

شما گفتید که نمی‌خواهیم یک عالَم ساختمان بسازید. در عوض ۲۰ ساختمان بسازید چون ۲۰ ایده‌ی عالی در اختیار دارید. ایده‌ی اصلی پروژه‌ی سانتیاگو چیست و چطور سانتیاگو متفاوت از پروژه‌های دیگر شماست؟

پیش از هر چیز بگویم که انطباق این ردّ پاهای محلی در پروژه‌ی سانتیاگو به کل متفاوت از پروژه‌های دیگر من بوده است. آنچه پروژه‌ی سانتیاگو را متفاوت می‌کند این است که در فضاهای درونی جلوه‌های مختلف ایجاد کرده است. مواد و مصالح به کار رفته در پروژه نیز متفاوت هستند. همه‌ی مواد و مصالح در اینجا محلی هستند و مفصل‌بندی پیاده‌راه‌ها و نماهای ساختمان‌ها همگی از مبنای سنت ساختمان‌سازی محلی منتزع شده‌اند. یک منطقه‌ی کامل از فضای درونی وجود دارد که شیشه‌ی آینه‌ای در کف و سنگ در دیوار به کار رفته است و در شیشه منعکس می‌شود و شما فکر می‌کنید که دارید بر روی سنگ قدم می‌گذارید. به این ترتیب، درست نمی‌فهمید که کجا هستید. جلوه‌های اینچنینی بی‌شماری وجود دارند که بیننده در خودِ پروژه آنها را تجربه می‌کند.

گفتید که معماری باید سنت و قراردادها را به صورت انتقادی به پرسش بگیرد و گفتید که معضل اصلی معماری همین نیاز به خلق مکان‌های جدید است، اما در عوض گفتید که معماری مکان‌ها را جابجا می‌کند. آیا همین نکته در مورد پروژه‌ی سانتیاگو نیز صادق است؟ چه جابجایی‌ای در آن صورت گرفته است؟

یک نگاهی به کفپوش شیشه‌ای بیندازید. زمینی که بر روی آن قدم می‌گذارید جابجا شده است. بام ساختمان سانتیاگو، دامنه‌ی تپه است. تپه‌ای برش خورده، در ساختمان وارد و تبدیل به بام ساختمان شده که کماکان مثل دامنه‌ی تپه به نظر می‌رسد. حالا دیگر کف بنا به معنای متعارف کلمه نیست. پس شیشه را در کف به کار بردیم که زمین و خاک واقعی را منعکس سازد، زمین و خاکی که اکنون بر بالای سر شما قرار دارد؛ پس با به چالش کشیدن این قراردادها و سنت‌ها، مثل زمین، کف، دیوار، نما و فضای داخلی، شرح خودمان را بر آنها نوشتیم.

آرون بِتسکی در کتاب خود با عنوان زمین‌خراش‌ها: ساختمان‌سازی بر روی زمین* می‌گوید: «ساختمان‌ها جانشین زمین می‌شوند. این، گناه اولیه‌ی معماری است»، زیرا ساختمان‌ها از طریق جایگزینی زمین، فضا، مکان، نور خورشید، هوا و غیره را از میان می‌برند. آیا پروژه‌ی سانتیاگو تلاشی بود برای نجات این میراث گناه اولیه که در معماری هست؟

خوب، من نمی‌توانم با قرائت شما مخالفتی داشته باشم، ولی تا جایی که می‌فهمم هیچ علاقه‌ای به نجات اینچنینی ندارم.

آیا قصد شما بازتولید طبیعت نبود و دغدغه‌ی محروم نساختن طبیعت توسط ساختمان جدیدی که جای طبیعت را اشغال می‌کنید، نداشتید؟

نه طبیعت، بلکه طبیعت غیرطبیعی. ما از طریق محاسبات کامپیوتری پیشرفته قابلیت این را پیدا کردیم که طبیعتی غیرطبیعی خلق کنیم. می‌خواستم طبیعتی خلق کنم که شما را به این اعتقاد برساند که مسئله طبیعت نیست. آنچه به نظر می‌آید شبه‌طبیعت است، که من آن را «طبیعت غیرطبیعی» می‌نامم. ساختمانی که ما در سانتیاگو ساختیم شبیه به تپه است. به نظر نمی‌رسد که ساختمان در آنجا «احداث» شده باشد. به نظر می‌رسد که همچون کوهستانی عظیم از دل زمین برآمده و رشد کرده است. به بیان بهتر، ساختمان همچون پروسه‌ای طبیعی است ــ چیزی که قرار بود در ظرف ۱۰ میلیون سال اتفاق بیفتد در ده سال به وقوع پیوست. به این ترتیب، آنچه شما درباره‌ی نجات می‌گویید، به نظر من بی‌ربط است.

معماری شما هرگز بازنمایی نبوده و اکنون شما می‌کوشید تا طبیعت را بازنمایی و کپی‌برداری کنید.

اما بنای سانتیاگو بازنمایی طبیعت نیست! «طبیعت غیرطبیعی» است. معماری من بازنمایی هیچ چیزی نیست. حتی بازنماییِ طبیعت غیرطبیعی هم نیست؛ اصلاً طبیعت نیست. به همین دلیل، معماری من طبیعت را بازنمایی نمی‌کند، اما بر ضد طبیعت هم نیست. هم ساخته‌ی دست بشر است، هم دارای عناصر طبیعی است. آنچه می‌خواستم «غیرطبیعی» بود و این، اولین باری بود که اقدام به چنین کاری می‌کردم.

شما ساختمان‌هایی ساخته‌اید که گویی می‌کوشند از چنگ اشیا خلاص شوند. ساختمان‌های شما چالشی هستند، جهتگیری مشخص ندارند، جهتگیری جدید پیدا می‌کنند و به قول معروف مردم را اذیت می‌کنند. آیا این هم بخشی از نیت شما در پروژه‌ی سانتیاگو بوده و با این کار قصد القای چه نکته‌ای را در مخاطب داشته‌اید؟

نه، نمی‌خواستم کسی را اذیت کنم، یا اینکه معماری را از چنگ اشیا خلاص کنم. من به واکنش‌های معماری سنتی در عمل جابجایی علاقه دارم. من می‌خواهم تا مردم از محیط فیزیکی اطرافشان مطلع باشند. می‌خواهم احساس متفاوتی داشته باشند، فعال باشند و نه منفعل، چون در جهان رسانه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم، همگی منفعل شده‌ایم. هیچ ارتباطی بین بدن، ذهن و چشم ما وجود ندارد. آنچه معماری قادر به انجام آن است و هیچ رشته‌ی دیگری جُز آن قادر نیست، همین برقراری ارتباط میان بدن، ذهن و چشم است.

نیت پنهان در پروژه‌ی سانتیاگو آگاه ساختن مردم از محیط طبیعی بود، چون خیلی از مردم که در جنگل پیاده‌روی می‌کنند فقط درخت و سنگ می‌بینند. در سانتیاگو مردم فقط در طبیعت قدم نمی‌زنند. می‌خواستم باور کنند که در شهری قدیمی، در تاریخ و در زمان تاریخیِ خاصی قدم می‌زنند. می‌خواستم اشیا را احساس کنند؛ اشیا را لمس کنند و از محیط خودشان آگاهی بیشتر و عمیق‌تری

---

* *Landscrapers: Building with the Land*

کسب کنند. در همه‌ی این ساختمان‌ها، فضاها به نحو متفاوتی طراحی شده‌اند. مثلاً در کتابخانه، قفسه‌های کتاب بخشی از شارِ فضا هستند. کتاب‌ها انگار که بخشی از زمینه‌اند. هر شش ساختمان حس متفاوت و متمایزی القا و انگار به اتفاق یکدیگر یک همنوازی شش نفره را اجرا می‌کنند.

آیا به نظرتان پروژه‌ی شما در سانتیاگو پروژه‌ی زیبایی است؟

به شما بگویم که آنجا بودن و آنجا قدم زدن تجربه‌ی شگفت‌انگیزی است. با تمام پروژه‌های من فرق دارد. ابعاد و مقیاسات آن باورکردنی نیستند؛ حیرت‌انگیز است. خوب، من نمی‌دانم «زیبا» چیست. بلکه می‌گویم که تأثیرگذار است، بسیار مؤثر و محسوس است ... .

آیا کوشیدید پروژه را زیبا طراحی کنید؟

نه، هیچ کوششی نکردم. من هیچوقت سعی نمی‌کنم چیزی را زیبا کنم.

پس پروژه‌های شما بیش از آنکه متأثر از استتیک باشند، از ایده‌های نظری نشأت می‌گیرند؟

پروژه‌های من می‌شکفند ...

اما نمی‌کوشید نتیجه‌ی پروژه را حک و اصلاح کنید تا کمابیش جذاب‌تر به نظر برسد؟

نه، گمان نکنم. نه، واقعاً نه. البته ما دغدغه‌ی جزئیات را داریم، اما جزئیات چیزهایی نیستند که پروژه را زیبا بنمایانند. منظورمان چیزهای کوچک است.

خوب، از نظر من پروژه‌ی سانتیاگو زیباست چون ارتباطی شاعرانه با چشم‌انداز پیرامونش برقرار ساخته است.

من نمی‌گویم که سانتیاگو زیبا نیست، اما در مورد آن از این اصطلاح استفاده نمی‌کنم. اگر بروید آنجا می‌گویید، خوب بله، زیباست. اما بگذارید از ساندرا هم بپرسم که آیا به نظرش پروژه‌ی سانتیاگو زیباست. [ساندرا هِمینگوی، معمار ارشد پروژه‌ی شهر فرهنگ سانتیاگو به مصاحبه می‌پیوندد] ما سؤالی داریم که شاید تو بتوانی آن را جواب دهی. من یک جواب صادقانه می‌خواهم و نه جوابی به سبک پیتر آیزنمن. آیا به نظر تو پروژه‌ی سانتیاگو زیباست و اگر زیباست، آیا ما تعمدی داشتیم که آن را زیبا بسازیم؟

ساندرا همینگوی: به نظر من این پروژه در معنای متعارف کلمه «زیبا» نیست.

چرا؟ آیا تلاش کردید آن را زیبا بسازید؟

ساندرا همینگوی: به نظر من بیشتر پروژه‌ای محرک و مهیج است، که از نظر من زیبایی همین است.

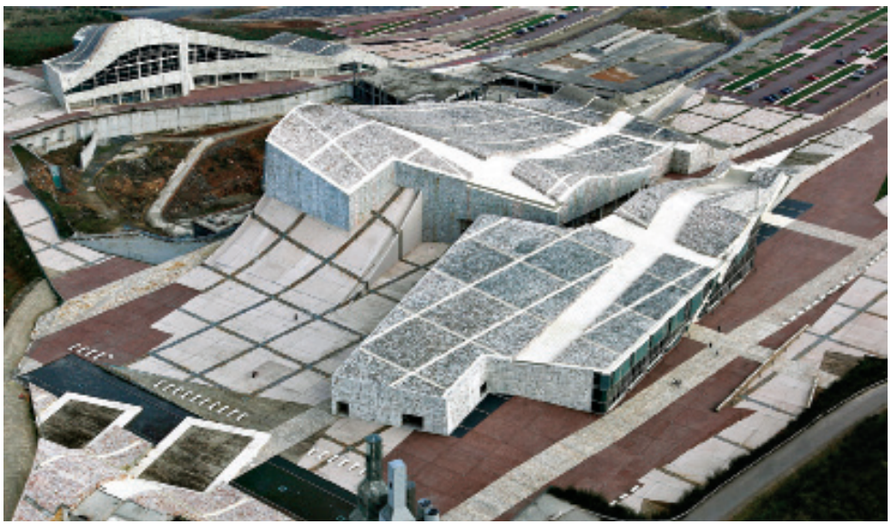
به آن دلیل که ایده‌ی فرم‌ساز اولیه زیباست، یا زیباست موقعی که به آن نگاه می‌کنید؟

ساندرا همینگوی: من فکر نمی‌کنم به آن سادگی‌ها که می‌گویید باشد. «زیبا به نظر رسیدن» ــ من معنای این اصطلاح را نمی‌دانم.

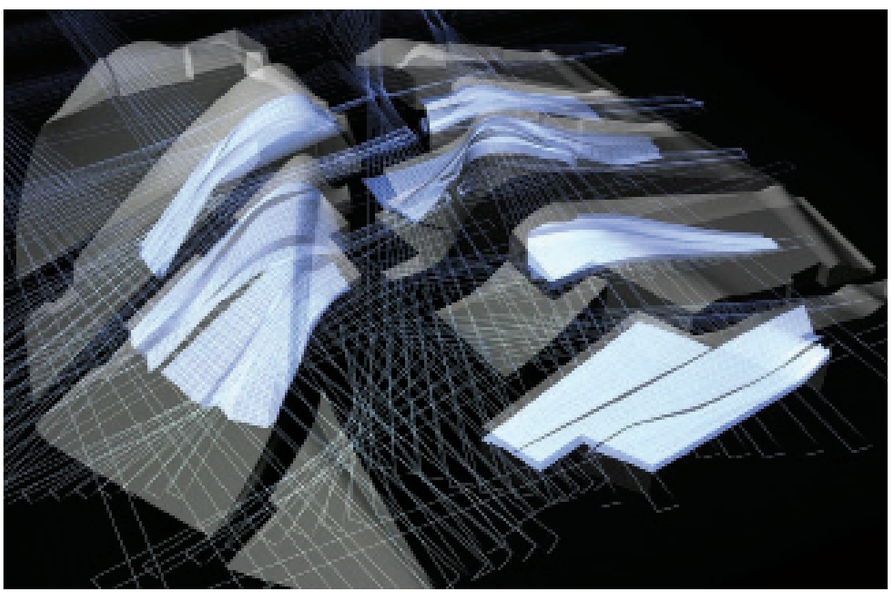
وقتی به آن نگاه کنید معنایش را می‌دانید.

پیتر آیزنمن: من فقط این را می‌دانم که می‌روم آنجا و به خودم می‌گویم: آفرین! نفسم در سینه حبس می‌شود ... اما اینها زیبایی را تعریف نمی‌کند.

ساندرا همینگوی: این زیبایی نیست؛ کاری با بیننده می‌کند:



[Retrieved 2 October 2017. From http://www.archdaily.com/785334/interview-with-peter-eisenman-i-am-not-convinced-that-i-have-a-style/570ba6a2e58ece64aa000180-interview-with-peter-eisenman-i-am-not-convinced-that-i-have-a-style-photo]



شهر فرهنگ گالیسیا، سانتیاگو دِ کُمپوستلا، اسپانیا، ۲۰۱۳-۱۹۹۹ (دیاگرام کامپیوتری)

شهر فرهنگ گالیسیا، سانتیاگو دِ کُمپوستلا، اسپانیا، ۲۰۱۳-۱۹۹۹

تحریک و تهییج ... درک فضایی و انتظارات فضایی شما را تغییر می‌دهد. زیبایی نتیجه‌ی برخی انتظارات خاص است. آنچه این پروژه به انجام می‌رساند، این است که برخلاف انتظارات شماست.

پیتر آیزنمن: و قبول نداری، ساندرا، که اینطور شد. ما اینطور طراحی‌اش نکردیم. ما هم شگفت‌زده شدیم، نه؟ ما جزئیات را کنترل کردیم، و نه کلیت پروژه را.

ساندرا همینگوی: می‌توانم بگویم که چون بر روی پروژه بسیار کار کرده بودم از دیدن اشکال فضایی تعجب نکردم، بلکه از دیدن نیرویی که در فضا ایجاد شده بود متعجب شدم.

آیا مسئولیت طراحی نهایی این سازه را خود بر عهده می‌گیرید، یا تأثیر آن را مرهون طراحی کامپیوتری می‌دانید؟

ساندرا همینگوی: نه، به گمانم تعمد و اختیاری در عمل طراحی وجود داشت. یقیناً مجموعه‌ای از قواعد و قانون‌ها را وضع کردیم که پروژه با آنها شکل گرفت، اما نتیجه‌ی نهایی مملو از شگفتی‌های غیرمترقبه بود: انحناهای مضاعف، تاخوردگی‌ها، خمیدگی، لمیدگی‌ها، فضاهای اضافی پنهان و همه نوع امتدادها و راستاها. همگی با هم رخ دادند و به وقوع پیوستند. قدرتی که در این عناصر پدیدار شد عمدی نبود. کاملاً محرک و پویا است. ما نتوانستیم همه چیز را پیش‌بینی کنیم.

پیتر آیزنمن: سعی کردیم هر یک از این ساختمان‌ها را در خودش و برای کل مجموعه چنان طراحی کنیم که احساسی ماورائی در بیننده ایجاد کند. این پروژه، بیشتر «والا» است تا «زیبا» و بسیاری از عناصر قدرتمندش را نمی‌شد طراحی کرد. هربار که آنجا می‌روم خودم چیزهای جدیدی کشف می‌کنم.

ساندرا همینگوی: به گمانم زیبایی اصطلاحی بسیار منفعل است و این مکان را نمی‌توان مکانی آرام، راحت و آسوده در نظر گرفت. فضاهای آن به کلی ابهام دارند. تنش زیادی در فضای پروژه هست. بر روی انقباضات و انبساطات فضایی میان فضاهای تنگ و فضاهای انفجاری خیلی کار کردیم. به گمانم که پروژه خیلی عمیق از کار در آمده است. می‌خواستیم مردم به لحاظ ذهنی و عقلی هم با ساختمان درگیر شوند.

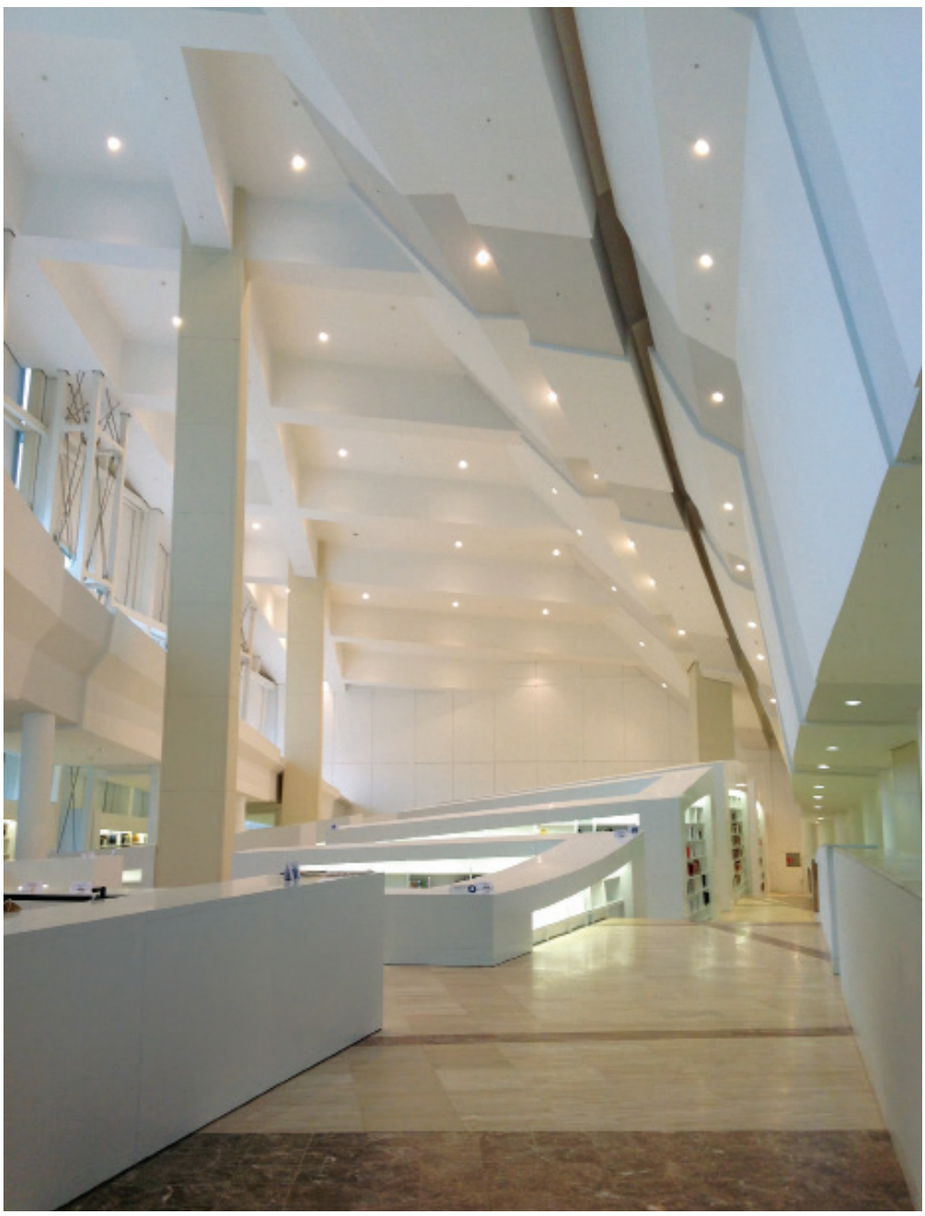
پیتر آیزنمن: به گمانم مسئله‌ی این پروژه خوش آمدن یا خوش نیامدن مردم نیست. اگر بروید آنجا خودتان را در حضور عنصر مرموزی احساس خواهید کرد.

شما یکی از معدود معمارانی هستند که بنیادهای پذیرفته شده‌ی معماری را به پرسش گرفته‌اند. شما از پروژه‌ی سانتیاگو، که تا به امروز بزرگ‌ترین پروژه‌ی شما بوده، چه آموخته‌اید و در پروژه‌های آتی امکان چه کارهایی را به شما می‌دهد؟

من ایده‌ی زیادی در ذهن ندارم. فکر می‌کنم که سانتیاگو یک ایده‌ی جدید برای این دفتر بود. از یاد نبرید که پروژه‌ی سانتیاگو اکنون دَه ساله است و ما سه چهار پروژه‌ی دیگر پس از آن به انجام رسانده‌ایم که همگی واریاسیونی از ایده‌ی سانتیاگو بوده‌اند. نمی‌توانیم بگوییم چه آموخته‌ایم و ایده‌ی جدیدی هم نداریم. هنوز باید این را کشف کنیم. به گمانم ایده‌ی منسجم ساختن ساختمان و چشم‌انداز [هنوز] یک ایده‌ی بسیار نیرومند است.

↑↑ [Retrieved 2 October 2017. From https://danscaminotravels.wordpress.com/201222/10//day-37-santiago/]

[Retrieved 2 October 2017. From http://johnstonarchitects.com/tag/design-process/]



[Retrieved 11 October 2017. From http://ngch81.blogspot.com/20162072016--107/10/santiago-de-compostela.html]

Source

• Belogolovsky, Vladimir (2015). *Conversation with Architects*: *In the Age of Celebrity*. Berlin: DOM Publishers. pp. 206-224.

حرفه‌ی نقد

دیوید لِدربارو*

ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد

در مقدمه‌ای بر جنگ ادبیات روسیه، ولادیمیر ناباکوف اظهار می‌دارد که حتی یک صفحه هم از آثار داستایوفسکی ارزش گنجانده شدن نداشته است. این به این مفهوم است که داستایوفسکی را نباید با هر صفحه‌ای که نوشته قضاوت نمود، بلکه می‌بایست کل صفحاتی را که کتابش را تشکیل می‌دهند در نظر گرفت.

(خورخه لوئیس بورخس)

بحران، منتقد، انتقادی، نقد، نقد کردن، نقدنامه:

۱. بحران، ترجمه‌ی کلمه‌ی لاتین واژه‌ی یونانی «*Krisis*» است به معنی وارسی، قضاوت و بررسی کردن ...

۲. صفت واژه‌ی یونانی «*Kritikos*» ،«*Krisis*» به معنی کسی که قادر به تشخیص، قضاوت و بحث است که واژه‌ی منتقد نیز از آن گرفته شده است ...

اریک پارتریج (*Eric Partridge*)

یکی از رویکردهایی که می‌توان درباره‌ی مسئله‌ی نقد معماری معاصر اتخاذ نمود به اختصار چنین است: تبیین هدف، تمیز آن از انواع دیگر سخنرانی و نوشتار، یا توضیح پیشینه‌ی آن، وضعیت کنونی و چشم‌اندازش ــ سطری که پیرو آن می‌نویسم، کاربردی است. من نقد را همچون یک حرفه می‌شمارم که با ابزار و عملکردهای خاص خودش انجام می‌شود. تمرکز من در این نوشتار بر نقد کتبی خواهد بود؛ البته به این هم می‌پردازم که یک مدرس یا طراح، هنگامی که با پروژه‌ای روبرو می‌شود که نیازمند بررسی تصمیمات بد و خوب و گزینه‌های موجود دارد، چه می‌گویند. من معتقدم که حرفه‌مندان و اساتید هم مانند نویسندگان در این حرفه فعالیت دارند که البته باید هم فعالیت داشته باشند، زیرا اگر چنین نباشد پروژه‌ها پیشرفت نمی‌کنند، دانشجویان در یادگیری با شکست مواجه می‌شوند و تحقیق و پژوهش فایده‌ی خود را از دست می‌دهد. من اولین کسی نیستم که بر الزام نقد کردن و فواید آن در سطح حرفه‌ای تأکید می‌کنم. الکساندر پوپ، شاعر انگلیسی، نقد را «عنصر اصلی خلاقیت هنری» می‌داند.

علی‌رغم آنچه پیش‌تر نقل شد، ارتباطی که من میان نقد و خلاقیت ایجاد نمودم ممکن است در بخش‌هایی مردود شمرده شود، به‌خصوص میان کسانی که مبلغ «اصالت» هستند. براساس مفهومی که از اثر هنری در دوره‌ی رمانتیک به وجود آمد و هنوز هم پا برجاست، آثار ابداعی، ثمره‌ی ممارست‌های تجربی و یا اکتشافی است، آن هم نه به روش علمی، بلکه با «پایان باز»، زیرا برخلاف تجارب کنترل شده و محدود، اکتشافات خلاقانه اساساً خودجوش هستند و مسیر و نتیجه‌ی مشخصی ندارند. چنین روش ساده و بدون برنامه‌ریزی، در قضاوت عقلانی هم بدون کمک باقی می‌ماند، خصوصاً اگر این داوری از سوی شخصی به غیر از طراح آن اثر باشد. در واقع، اینگونه نیست که هر تصمیم‌گیری‌ای در نتیجه‌ی این امر حذف گردد، زیرا از آنجایی که در دوره‌ی منریسم یا تکلف‌گرایی، هنرمندان خلاق، «قضاوت چشم» را جایز می‌دانستند، بصیرت، پایه و اساس نقد هنری به شمار می‌آمد ــ البته اگر متضمن آن واژه باشد. موافقت و هم‌رأیی با ابداعات تعلیم نیافته و بدون فکر، برابر با این عقیده است که افراد تعلیم دیده در طراحی مشغول آموزش و نقد شوند، زیرا آنها استعداد خلاقیت در کار هنری را ندارند. بر این اساس، نقد تبدیل به «نشانه ــ اگر نگوییم سبب ــ ضعف خلاقیت» است. امیدوارم بتوانم نشان دهم که این فرضیه اشتباه است و ثابت کنم که در کُنه نقد هم تصور کردن، ساختن و خلق نمودن وجود دارد و نقد، به نوعی با ساختن سروکار دارد. من حتی معتقدم که معماری با آثار منتقدان، غنی می‌شود که اتفاقاً اشاره به این موضوع دارد که معماری بدون نقد، ضعیف می‌گردد.

نقد معماری نیازمند یک شفاعت ویژه‌ی دیگری هم هست و آن به این دلیل است: ماهیت خودِ اثر معماری، پایداری نسبی‌اش و قابلیت دسترسی آسان. این موضوع را تطبیقی در نظر بگیرید: هنرهای برنامه‌ریزی شده ــ منظور اجراهای هنری‌ای است که آغاز و پایانی مشخص دارند، مانند موسیقی ــ با هنرهایی که عملکردشان غالباً زیبایی‌شناسانه است (مانند شعر و نقاشی) به نظر می‌آید بیشتر از معماری پذیرای نقد هستند و بیشتر از آن بهره‌مند می‌گردند. در واقع نقد، زمان مثال اول را به عقب بازمی‌گرداند، همان‌طور که سنگ‌های ساختمان بازمی‌مانند. ارزیابی و تفسیر، دو مثال بعدی را برای مخاطب آشنا می‌سازند ــ مانند دسترسی آسان ساختمانی به عنوان الگویشان. اما بُعد جسمی و زیبایی‌شناسی، تنها دو بُعد از انواع ابعادی است که نقد در هنرهای دیگر مغلوب می‌سازد. پُل سلان، شاعر بزرگ قرن بیستم، ابیاتش را همچون «نامه‌ای در بطری» وصف می‌کند. هانس‌ـگئورگ گادامر درباره‌ی اینکه چطور باید چنین ارتباطی خوانده شود تا درک گردد، تصدیق می‌کند که خواننده (کسی که مشتاق است یاد بگیرد نه اینکه فقط تأیید نماید) باید فکر کند، حدس بزند و شعر را دوباره بازسازی کند تا اینکه آن را رمزگشایی کرده و نهایتاً به درستی شعر را بخواند و بشنود. شاید گادامر این پیام را نرساند، اما سلان معتقد است که پیام شاعری همواره ناقص است و در واقع پیدا کردن بطری و برداشتن چوب‌پنبه‌ی آن نیز بخشی از تفسیر شعر است. از این رو، دانستن زبان آلمانی برای خواندن اشعار سلان مهم است؛ همان‌طور که زبان فرانسه برای اشعار رنه شار و انگلیسی برای اشعار شیموس هینی لازم است ــ همان‌طور که برای خواندن روزنامه واجب است، اما اشعار آنها به نفوذ بیشتری در زبان نیازمند است. صبور بودن و آرام خواندن در درک عمیق‌تر و خوانش بهتر کمک می‌کند، اما قوه‌ی تخیل ما از آن هم مهم‌تر است. منظورم از تخیل، حالت حیرتی است که مکرراً در متن در حرکت می‌باشد و مجدداً به متن باز می‌گردد تا طیف بیشتری از معانی متن را کشف کنیم. شکیبایی در این امر از اهمیت خاصی برخوردار است، زیرا به ندرت پیش می‌آید که مفهوم یک شعر به یکباره درک شود؛ در واقع، مفاهیم یک شعر با چندین مرتبه شنیدن شعر و یا خواندن است که به طور پی‌درپی آشکار می‌شود و افزایش می‌باشد. برای هینی، برخی اشعار، خودِ «شیفتگی» هستند: منظور او از این واژه علاقه‌ای پایدار و بی‌پایان است؛ حتی ممکن است درباره‌ی رمزگشایی یک شعر هم صدق کند. همان‌طور که گادامر معتقد است به رمزگشایی‌ای که نقد می‌تواند در آن کمک بسزایی ایفا کند. همین امر درباره‌ی نقاشی نیز صادق است، چرا که یک نقاشی هم مانند نامه‌ای در بطری، در موزه برای ما نمایان می‌شود و ما با اشتیاقی وافر آن را می‌گشاییم و تشویق به مشاهدات تفسیری مکرر می‌شویم. بهترین آثار، به طور متداوم، معانی جدید عرضه می‌کنند. از این رو، شاهکار بودن یک نقاشی و یا یک شعر به سخاوت و دست‌ودلبازی آنها در اهدای مفاهیم مختلف است و تمام چیزی که نیاز دارند کسی است که به شنیدن و نگاه کردن منتقدانه ادامه دهد. هنرهای دیگر نیز به نظر می‌رسند بیش از معماری متکی به نقد هستند؛ در مقایسه‌ای میان اجرا در ساختمان‌ها، نمایشنامه‌ها، کنسرت‌ها و ... که معمولاً طبق زمانبندی مشخص و از پیش تعیین شده‌ای شروع می‌شوند، توسعه می‌یابند و تمام می‌شوند و پایان اجراهای

* David Leatherbarrow, University of Pennsylvania

بد و ضعیف خیلی زود به سرانجام نمی‌رسد. اما چه خوب چه بد، پایان به اصطلاح آثار زمانمند یا گذرا معمولاً با بازگویی‌ها و ارزیابی، مقایسه و تفاسیر مختلف همراه است؛ به عبارتی دیگر، به نقد که یا تحسین می‌کند و یا معایب را نشان می‌دهد منجر می‌شود و به درک بهتر اثر کمک می‌کند. برعکس، سکونت که از شروط اساسی مفهوم معماری است، زمانمند نیست. مسلماً برنامه‌ها (که در زمان پدیدار می‌شوند) سازگار با آثار ساخته شده هستند، اما تکرار این جریان آشکار شدن بی‌پایان است. علاوه بر این، تجربه‌ی طولانی اُنس و آشنایی بیشتر شده در نتیجه ارزیابی را آسان‌تر می‌کند ــ دست‌کم این چیزی است که یک تفکر ابتدایی درباره‌ی نقد معماری به ما نشان می‌دهد.

با این وجود، علی‌رغم روش‌های مختلفی که در تجربه‌ی انواع هنرها وجود دارد، نقطه‌ی اشتراک ساختمان‌ها با شعر، نقاشی و هنرهای نمایشی این است که معمولاً آثار اول جالب‌تر از آن چیزی هستند که در نگاه نخست به نظر می‌رسند؛ گویی آن چیزی که در نگاه نخست بسیار بدیهی می‌نمایاند، رازهای دیگری هم در پسِ خود دارد. این امر تا حدودی به اندازه بستگی دارد. زمینه و فضاهای موجود در یک ساختمان در یک لحظه برای ما نمایان نمی‌شوند. این امر درباره‌ی ویژگی‌های بومی ساختمان هم صادق است. در واقع فضامندی، وسعت و زمینه‌ی ساختمان سبب به وجود آمدن نقد می‌شوند. سکونت منفعل، از شرایطی فراتر از معیارها و چارچوب اولیه غافل می‌ماند. من وقتی با منوی غذا، قبل از سفارشم مشغول می‌شوم، دیگر علاقه‌ی چندانی به آشپزخانه، انباری و یا حیاط پشتی ندارم. استفاده‌ی یک فضا و نادیده گرفتن دیگر فضاهای نزدیک به آن مراتب علایق و اولویت‌ها را نشان می‌دهد، اما نقد بر چنین غفلت‌هایی با ارائه‌ی تصویری جامع و مناسب غلبه می‌کند. این نوع نقد را می‌توان عملکرد ثبتی نقد خواند که در آن شکل کلی اثر به طور قابل فهمی برای مطالعه و درک بهتر ارائه می‌شود. با چنین ثبت کردنی، اثر از ماندگاری متفاوتی ــ جدای از آنچه مصالح ساختما امکان می‌دهند ــ برخوردار می‌گردد. گرچه سنگ و آهن عمر و ماندگاری ساختمان را افزایش می‌دهند، نقد معماری، خصوصاً نقد کتبی، ماندگاری و پایداری به مراتب بیشتری را به ساختمان ارزانی می‌دارد. مصداق این امر را ویکتور هوگو پس از گوتنبرگ درباره‌ی معماری اینگونه می‌گوید: «کتاب سنگ‌ها بسیار با صلابت، ماندگار و استوارند، اما جای خود را به کتاب کاغذی می‌دهند که استوارتر و ماندگارتر می‌باشند ... به راستی چه کسی می‌تواند نپذیرد که آن ماندگارتر نیست؟» در واقع در فرایند ثبت آثار نیز تغییر وجود دارد؛ یعنی کیفیت‌های فضایی و مصالح اثر به واسطه‌ی دیگر برگردان می‌شوند و آن واسطه، زبان نوشتاری و یا گفتاری است.

البته عملی نمودن مرحله‌ی اول این کار ما را به مرحله‌ی دوم سوق می‌دهد. در واقع ثبت شواهد، تنها زمینه را برای نقد مهیا می‌سازد و ما به یک بازسازی در ادامه‌ی گزارشمان نیازمندیم. در این مرحله، مشاهده‌ی جوانب مختلف ساختمان جای خود را به تفکر درباره‌ی انسجام ساختمان می‌دهد ــ البته منظور تنها انسجام فیزیکی نیست. چنین بازسازی‌ای در نقد، منجر به ایجاد چشم‌اندازی نوین از پروژه می‌شود ــ چشم‌اندازی که از درک کلی‌ای که سکونت برای ما فراهم می‌کند فراتر می‌رود، اما همچنان به اندازه‌ی نتیجه‌ی ثبت دقیق و کامل آن نیست. در حقیقت، قدری هم باید برای گزینش شرایطی که باید ثبت گردد شکیبا بود، زیرا حاصل این امر ایجاد تصویری در ذهن است که به خودیِ خود مستقیماً در اثر دیده نمی‌شود، گرچه درست و غلط بودنش همواره با اثر اندازه‌گیری می‌شود.

سومین مرحله ضروری در فرایند نقد، امری است که من آن را «تغییر موقعیت» می‌نامم. بدیهی است که هر اثری به محض آنکه ساخته می‌شود، در شهر و منطقه، موقعیت خاص خودش را دارد و اغلب بناها هم برای سایت خاصی طراحی می‌شوند. اما موقعیتی که نقد برای بنا ایجاد می‌کند، بیشتر فرهنگی است تا ارضی؛ به عبارتی دیگر، کارش مشخص نمودن موقعیت بنا در کنار دیگر ساختمان‌های هم‌نوع خود است و آنهایی که به طور مشابه بهتر و یا ضعیف‌ترند. اصلی‌ترین مشکل این مرحله آن است که هیچ قاعده‌ی کلی و قطعی‌ای و یا معیاری برای مشخص نمودن موقعیت و رتبه‌ی آثار وجود ندارد. تا جایی که من می‌دانم، نقد، راهی برای توسعه و کشف همان شرایطی است که ارزیابی‌هایش را بر آن نهاده. می‌دانم که قضاوتِ همان فرضیه‌های یافت شده‌ی پیشین متناقض به نظر می‌رسد و یا ممکن است غیرمنطقی باشد؛ با این وجود، به وسیله‌ی خودِ اثر است (نه تئوری آن) که منتقد به درک بهتری از مسائل بنیادین معماری و جایگاهش در جهان دست می‌یابد.

اکنون که سه عملکرد نقد، یعنی ضبط، بازسازی و تغییر موقعیت معرفی شد، بیشتر به شرح این موارد خواهم پرداخت. برای اینکه مفید و تأثیرگذار باشیم، نقد معماری باید به طور مناسب و کافی به جوانب خاص یک اثر بپردازد. نقد، تئوری‌های کلی و عقاید عمومی و مشترک را ارائه نمی‌دهد و اگر هم قرار باشد این مباحث جایی در نقد داشته باشند، قطعاً به مسائل مهم‌تری هم در کنار آنها می‌پردازد. شایستگی یک گزارش، بسته به دقت آن درباره‌ی بررسی یک اثر معماری و اطلاعات مکفی‌ای است که در گزارش ثبت می‌شوند. به عنوان مثال، ما انتظار داریم که نقد، اطلاعات جامع و معقولی درباره‌ی عوامل مختلف طراحی داخلی، طراحی نما و فضای باز ارائه دهد. در واقع چنین اطلاعاتی، توضیحی هستند و نیازمند شفافیت زیادی برای تبیین می‌باشند. علاوه بر این، انتظار می‌رود نقد، اطلاعات دقیقی درباره‌ی فضاها، مصالح و کاربری‌های خاصِ اثر فراهم آورد. در واقع، «باورهای عامه» برای نقد مناسب نیستند، زیرا از جزئیات برخوردار نبوده و بیشتر بر مبنای فرضیات هستند؛ اما کار منتقد ارائه‌ی گزارشی شفاف و تصویری کامل و دقیق از اثر است که کار زیادی می‌برد. باید بازدیدهایی صورت گیرد، مصاحبه‌هایی انجام شود و اسناد مختلف بررسی شوند تا داستانی که منتقد نقل می‌کند معتبر خوانده شود. افزون بر این، مشاهده از نزدیک و پذیرا بودن برای ثبت شواهدِ پیش‌بینی نشده نیز از اهمیت ویژه‌ی برخوردار است. البته تنها گردآوری سیلی از اطلاعات کافی نیست و منتقد باید درک و بصیرت کافی داشته باشد تا بتواند تشخیص دهد کدام اطلاعات مهم‌تر هستند و ذکر کدام موارد در ساخت یک اثر مؤثر است و تصویری که می‌سازد را هوشمندانه جلوه می‌دهد. هنگامی که به شرح عملکرد دوم نقد، یعنی بازسازی برسم، توضیح خواهم داد که چطور تشخیص چنین ارتباطاتی در نقد، محدودیت‌ها و چارچوب یک نقد بی‌طرفانه و عینی را معین می‌نماید. پیش از این موضوع، مسئله‌ی تغییر موقعیت نیازمند توضیح بیشتر است.

منتقدان به بیان معماری به صورت کلامی می‌پردازند و این فرایند ممکن است مشابه دیگر انواع ثبت کردن

همچون عکسبرداری یا تهیه‌ی رونویس صوتی باشد که به این طریق ترکیبی از مناظر و یا صداها به فرم ماندگار و قابل دسترس‌تری تبدیل می‌شوند. نمونه‌ی بارز دیگر در این باره، ضبط یک کنسرت است: چنین ضبط کردنی چیزی را که برای مدتی باعث لذت بردن افراد شده است، به صورتی بسیار ماندگارتر و قابل دسترس‌تر درمی‌آورد. حال، این تغییر موقعیتی که در نقد معماری صورت می‌گیرد، تغییر از بُعد بصری به کلامی است: خیابانی که اطراف ما را احاطه کرده است، در صفحات رونویس می‌شوند و نما به بحث گذاشته می‌شود.

بدیهی است که در چنین ترجمانی از اثر، لازم است که ویژگی‌های اثر مختصر شده و حتی به نوعی اثر «اصلی» هم تحت تأثیر قرار گیرد و به تلافی هرآنچه که در اثر نیست بپردازد، زیرا چیزی که یک نوشته با دیگران به اشتراک می‌گذارد بیشتر از آن چیزی است که یک خیابان و یا نما نشان می‌دهد. در اینجا واژه‌ی «اصل» باید داخل گیومه بیاید چون طرح‌های بسیار کمی هستند (اگر نگوییم هیچ طرحی نیست) که در نبود نقد به وجود آمده باشند ــ علی‌رغم ادعاهایی که در خصوص خلاقیت بدون قضاوت انعکاسی می‌شود. نقد، به عنوان شکلی از ثبت نمودن اطلاعات، مسیری استدلالی دارد که توسط آن پروژه‌های خاصی وارد جامعه‌ی گفتمان می‌شوند، جامعه‌ای که خیلی بزرگ‌تر و دربرگیرنده‌تر از تعداد افرادی است که از اثر بازدید می‌کنند. از آنجایی که منتقد برای دیگران می‌نویسد، بُعد عمومی معماری را که الزامی است، تصدیق نموده و گسترش می‌دهد. افزون بر این، چنان نوشته‌ای دارای اختصارات غیرقابل انکاری است. البته خطر جانبداری هم غیرقابل اجتناب می‌باشد، چرا که بیان، به‌طورکلی، وابسته به تقلیل وقایع و جوانبی است که به طور روزمره با آن سروکار داریم. ثبت مناسب اطلاعات، یعنی کم کردن سوءتفاهماتی که بر اثر گزینش جزئیات و ارائه‌ی آنها به وجود می‌آیند.

با اینکه ثبت دقیق مسائل برای نوشتن نقد الزامی می‌باشد، اما کافی نیست. همان‌طور که قابل درک‌ترین متنی هم که بیشترین اطلاعات را درباره‌ی اثر می‌دهد برای نقد کافی نیست. شاید توضیح فرایند بازسازی از آن جهت که آثار از پیش‌ساخته یا تا حدی طراحی شده‌اند کمی پیچیده باشد، وگرنه چیزی برای نقد کردن وجود نداشت. اما تاکنون همان‌طور که برخی از جوانب اثر برگزیده، ملاحظه شده است، می‌توان گفت نقد درباره‌ی پروژه حرف می‌زند، بحث‌هایی ارائه می‌دهد و شکل نوینی را تفسیر می‌کند. من این گام را هنگامی که گفتم تخیل در نقد لازم است در ذهن داشتم. همچنین، این امر حضور اثر در دامنه‌ی عمومی را نیز مجدداً تأیید می‌کند. مهارت‌هایی که منجر به بازسازی می‌شود از مهارت‌های مربوط به ثبت کردن، متفاوتند: در اینجا دیگر مشاهده کردن مهم نیست، بلکه بحث گزینش از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌شود. گام بعدی، ایجاد ارتباط و یا پیوستگی میان جوانب و عناصر برگزیده برای نقد است تا پیکربندی منسجمی به وجود آید. بی‌طرفی منتقد درست در این مرحله به بیشترین حد خود می‌رسد و در درون فرایند رخ می‌دهد، زیرا گزینش از پیش درباره‌ی اینکه کدامیک از حقایق باید درباره‌ی پروژه ثبت گردند و حتی انتخاب معیارهای نقد انجام شده است؛ به‌هرحال، تمام پروژه‌ها به یک اندازه جالب نیستند، چه برسد به اینکه شاخص باشند.

حال سؤال اینجاست که اگر تمامی موارد قابل مشاهده در پروژه‌ای برای نوشتن یک نقد مهم نیستند؛ پس کدام جزئیات، نکات، موقعیت‌ها، وقایع و مناظر است که باید در نقد ذکر شوند؟ باید گفت که برای این پرسش، هیچ پاسخ روشنی وجود ندارد و نمی‌توان به یک جواب کلی درباره‌ی نقدِ پروژه‌های مختلف رسید. در اینجا احتمالی دوگانه در خصوص شایستگی متن نقد حاکم است: ویژگی‌های خاص اثر و داستانی که می‌گوید (و منتقد بازگو می‌کند). در واقع جوانب خاصی از پروژه حفظ می‌شوند و همین اجزایی که متعلق به یکدیگرند، تصویری خوانا از نقد منتقد ارائه می‌دهند. یکی از جوانب مهم این امر، پیوستگی میان اجزای برگزیده شده‌ی پروژه است، حتی اگر فرض اولیه‌ی پروژه انقطاع و یا انفصال فضایی باشد. بیلی سیِن درباره‌ی نمای موزه‌ی هنر عامیانه در نیویورک می‌گوید: می‌خواهم نمای ساختمان به بیننده‌اش بگوید «به من نگاه کن، من اون چیزی که تو فکر می‌کنی نیستم.» حال، نقد چه چیزی می‌تواند در پاسخ به این اشاره درباره‌ی مقصود طراح ارائه دهد؟ برای طرح نقدی قابل فهم، اسناد پروژه باید جمع‌آوری و تفسیر شوند: مقطع طولی بنا و جزئیاتی از ساخت پروژه، مصالح، پلان ورودی‌ها و چشم‌انداز میان آنها و همچنین نقشه و چشم‌انداز خیابان و میدان از جلو و غیره ــ در واقع هر مسئله‌ای که برای ارائه‌ی متنی خوانا درباره‌ی نما به هم مرتبط است ــ باید مورد مطالعه قرار گیرند. بقیه‌ی جزئیات، تصاویر و نقشه‌ها، علی‌رغم واقعیتشان ممکن است گیج کننده باشند ــ نه اینکه آنها اشتباه‌اند، اما مفید نیستند. معمار، خود، ممکن است اسنادی را برای تقویت حمایت از خوانش خود گزینش نموده باشد و در این کار نقدی را شکل داده باشد و بنابراین، به بازسازی بنا مانند تصویری که بتواند در جامعه‌ی گفتمانی مورد بحث قرار گیرد، می‌پردازد. البته نقش ذهنیت فردی در گزینش و بازسازی، غیرقابل انکار است، اما آن نیز مقید به شواهد موجود می‌باشد. نکته‌ی مهم دیگر این است که روایت‌هایی که نقد ارائه می‌دهد برای خواندن و شنیدن دیگران است: افرادی که ممکن است چیزی درباره‌ی بنای مورد بحث ندانند، اما درباره‌ی معماری و جهانی که بنا در آن ساخته شده تا حدی اطلاعات دارند. بنابراین، بازسازی نیز نوعی مکان‌یابی مجدد برای ساختمان است که توسط آن، بنای انتخاب شده میان دیگر آثار مشابه ــ نه تنها آثاری که به طور مشابه خوب یا بد هستند، بلکه آثاری که بتوان معماری خواند ــ تغییر مکان داده می‌شود. در این مقطع، نقد، فرضیات اولیه را که اساساً هم فلسفی هستند مطرح می‌نماید.

اگر قرار بود هنجارهای معمول، افق ارزیابی ما را درباره‌ی دوام، کارکرد، و ظاهر ساختمان شکل دهند، آن وقت نیازی به قوه‌ی درک خاصی و یا نقد معماری نبود. در واقع این کاری است که همه‌ی ما به طور روزمره درباره‌ی ساختمانی که در آن زندگی می‌کنیم و یا بناهایی که بازدید می‌نماییم انجام می‌دهیم و هیچ مشکلی هم نیست. می‌توانیم بگوییم مصالح این ساختمان سست است، چیدمان اتاق‌های آن ساختمان ناخوشایند است و یا شکل آن یکی ساختمان نامتعارف است؛ اما نقدی که سزاوار این نام باشد، از آنجایی که قوانین را غنی‌تر می‌نماید، متفاوت از اینگونه قضاوت‌ها می‌باشد. قضاوت‌های روزمره و یا پیش‌حرفه‌ای اشتباه نبوده، ولی با نفوذ هم نیستند، زیرا پیش‌فرض‌هایی که آنها مطرح می‌کنند، خود، موضوعِ نقد هستند. قطعاً هنجارهای معمول در معرض تغییرند. همان‌طور که دیوید هیوم در قرن هجدهم اذعان داشت که استانداردهای سلیقه در طی ادوار، قابل تغییرند، گرچه در هر دوره‌ای از تاریخ شاید آن استانداردها به ظاهر کاملاً بدیهی و طبیعی به نظر آیند. در واقع، تناقض نقد در این است: زمینه‌های ارزیابی یک اثر هم در فرایند نقد فرض می‌شوند و هم بازتعریف می‌گردند.

اگرچه پروژه‌ها به طور انفرادی مطرح می‌شوند، در کنار دیگر آثار معماری دوباره جای می‌گیرند. چیزی که آلدو روسی درباره‌ی مقایسه‌ی گونه‌شناسی می‌گوید، درباره‌ی نقد هم صدق می‌کند: مقایسه، متضمن فهم شباهت است. تفاوت میان منتقد حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای در این است که اولی قضاوتش درباره‌ی ویژگی‌های اثر را در افقی گسترده‌تر انجام می‌دهد، درحالی‌که، دومی، یعنی منتقد غیرحرفه‌ای نگرشی به مراتب محدودتر و بومی‌تری دارد. در واقع وجود مقایسه‌ای گسترده در نقد، طبیعی است زیرا مهارت نقد و میل به آن از دل علاقه‌ای وافر به معماری برمی‌آید. در حقیقت دغدغه‌ی منتقد معماری درباره‌ی خودِ اثر معماری و ارتباط آن در کل رشته‌ی معماری است و اینکه چگونه درک ما از معماری توسط آن پروژه عمیق‌تر و یا غنی‌تر می‌گردد. افزون بر این، علاقه‌ی منتقد به معماری باعث پیشرفت علاقه‌ی اولیه‌ی دیگر به جهانی است که اثر به آن کمک می‌کند؛ یعنی جهان و یا فرهنگی که ما به ارث برده‌ایم و می‌خواهیم به آن بهبود بخشیم. هنگامی که این فرایند به خوبی انجام شود، قرائت نقد، دیگر محدود به اساتید و حرفه‌مندان نمی‌شود. علاوه بر این، وقتی معماران آن نقد را می‌خوانند سعی خواهند نمود ساختمان‌ها را در زمینه‌ای گسترده‌تر بنگرند و جوانب تاریخی، محیطی و سیاسی ساختمان‌ها را در نظر گیرند. این امر، بار دیگر به نقد، ماهیت جهان‌سازی‌اش را می‌بخشد.

گرچه نقد، نه نظریه است و نه فلسفه، متضمن هردو می‌باشد زیرا وقتی به اندازه‌ی آن دو عمیق نباشد، تفاسیر و تأثیرش بی‌واسطه خواهند بود و برای نتیجه‌گیری‌ها درباره‌ی پروژه‌هایی خاص، نه تنها به معماران این امکان را می‌دهد فرضیاتی که بر آن کار می‌کنند بازتعریف نمایند، بلکه وضعیتی که پروژه‌ها در جهان دارند و درک می‌شوند را نشان می‌دهد. هنگامی که منتقدان ساختمان‌هایی را با دیگر بناها مقایسه می‌کنند، ماهیت یک اثر معماری بازبینی می‌گردد. دانش متعارف منسوخ نشده است، اما باید پذیرفت که دگرگون شده است، چرا که احتمالات نوینی در نظر گرفته می‌شوند و محدودیت‌های فرضیات قدیمی (فرضایت گذشته، هنجارها و استاندارد) کشف شده‌اند. باز هم باید متذکر شوم که چنین تغییر مکانی، نه تئوریک و نه تجربی و یا عینی است.گرچه مهارت نقد در بالاترین درجه‌ی خود، به هر دو مرز علم و فلسفه دست می‌یابد، در این امر متکی به نکات و ارجاعات واقعی‌ای می‌باشد که اثر همگام با زندگی و نثر روزمره داشته است.

[Retrieved 7 October, 2017. From https://eyespluswords.com/201701/03//hazy/]

Source

• Leatherborrow, David (2009). The Craft of Criticism. In *Journal of Architectural Education*. pp. 20-21.

پیچیده‌گویی‌های معمارانه: مغالطات کلامی و بحران واژه‌گزینی

اشکان قشقایی*

در دنیای امروز هر آنچه در گستره‌ی اندیشه باشد، نیازمند زبانی است که پرسش‌گری و پاسخ‌گویی سنجیده و روش‌مند علم و فلسفه‌ی مدرن را در خود جا دهد. بسط و نشر اندیشه، دارای روش و اصول است و در آن جدیتی است که جا برای هیچ بازیگوشی و آسان‌گیری باقی نمی‌گذارد. زبان، ابزار اندیشیدن است و ارائه کننده‌ی محصول آن است و به همین دلیل، ظرفیت‌ها و روشِ بکارگیری آن در گستره‌ی اندیشه بسیار مهم و حساس است. نقد و تحلیل در گستره‌ی اندیشه می‌تواند نقش مهمی در شناخت و اصلاح نحوه‌ی کاربرد زبان داشته باشد. این یادداشت تلاش می‌کند خواننده را با برخی سوءکاربردها و کمبودهای واژگانیِ زبان فارسی در ادبیات تئوری معماری، آشنا کند و این مهم را از راه معرفی مثال‌هایی روشن‌تر سازد.

سی سال پیش آلن سوکال (Alan Sokal)، استاد فیزیک دانشگاه نیویورک، برای سنجش وزن علمیِ مجله‌ی سوشال تکست (*Social Text*) مقاله‌ای نوشت با عنوان تخطی از مرزها: به سوی تأویلی متحول کننده از گرانش کوانتومی** و در آن ادعا کرد که گرانش کوانتومی یک ساخت اجتماعی زبانی است. وی در این مقاله با استفاده از واژه‌های پرطمطراق، موضوعاتی مانندِ نسبیت عام، فیزیک کوانتوم، هندسه‌ی نااقلیدسی را به مباحثی مانند هرمنوتیک و فمینیسم مرتبط ساخت؛ پس از چاپ مقاله، سوکال اعلام کرد که نوشته‌اش هیچ معنایی نداشته و تنها ترکیبی بی‌معنا از واژگان و مفاهیم بی‌ارتباط بوده است. او نشان داد که با استفاده از پیچیده‌گویی و ادبیات غامض، توانسته داوران نشریه را مرعوب کند و ادعای باطل خود را منتشر نماید. این ماجرا به فریب سوکال (Sokal Affair) مشهور شد. بازگویی این ماجرا به معنی تأیید تمامی نظریات سوکال نیست، بلکه آنچه از فریب سوکال و رسوایی‌های مشابه علمی برمی‌آید آن است که حربه‌ی پیچیده‌گویی حتی متخصصین را هم فریب می‌دهد.

تئوری معماری به واسطه‌ی ماهیت میان‌رشته‌ای خود، همواره با گستره‌ای از مفاهیم علوم انسانی، علوم طبیعی، فلسفه و هنر آمیخته بوده است. به همین علت زبانِ تئوری معماری دارای تنوع واژگانی زیادی است که عمدتاً در زبان فارسی هم، معادل‌های مناسبی برای آنها ساخته نشده است. با توجه به اینکه برخی صاحبنظران معتقدند زبانِ ما از نظرِ واژگان برای ترجمه‌ی متن‌هایِ اساسیِ علم و فلسفه کم‌مایه و از نظر سبکی، به دلیل بارهایی که تاریخِ نوشتاریِ دور و دراز بر دوش‌اش گذاشته، بیمار است،[۱] اگر پیچیده‌گویی و سوءِکاربرد زبان را نیز به کمبودهای زبان بیفزاییم، زبان تئوری معماری نامفهوم و گیج کننده و در مواردی ابزاری برای فضل‌فروشی و مغالطه‌کاری خواهد شد.

از زمان ارسطو تا امروز، تلاشی مداوم برای نظام‌مند کردن تفکر در جریان بوده است. در این مسیر زبان و نحوه‌ی به کار بردن آن همواره از مباحث محوریِ منطق و فلسفه بوده است. زبان‌هایی همچون انگلیسی، فرانسه و آلمانی از آنجا که زبان‌های پرورده‌ی ذهن و اندیشه‌ی مدرن‌اند و همگام با آن رشد کرده و گسترش یافته‌اند، برای بیان دستاوردهای اندیشه‌ی مدرن مناسب هستند.[۲] البته همین زبان‌ها هم از تصحیح و پالایش خود غافل نبوده‌اند. چنانکه در اوایل قرن بیستم در غرب با گسترش فلسفه‌ی تحلیلی (Analytic Philosophy) که خصوصیت معرف آن، اصرار فیلسوفان این نحله بر وضوح و ساده‌نویسی و دوری جستن از هرگونه ابهام است، زبان علم و فلسفه به سمت ساده‌نویسی هدایت شد.[۳]

در سیر تحول زبان فارسی، آنان که زبان را به ناراستی و کژی به کار برده‌اند بیشتر از اهالی فضل و ادب و علم بوده‌اند. فارسی‌گویان، جز جماعت فضل‌فروشان، به زبان طبیعی خود سخن گفته‌اند و درست سخن گفته‌اند و از این رو پاسدار زبان خود بوده‌اند، هرچه از حوزه نفوذ ادبا و علما دورتر بوده‌اند، بیشتر سلامت و سادگی زبان را نگاه داشته‌اند. در دوران معاصر گرایش به سادگی زبان با نثر سیاسی و روزنامه‌نویسی آغاز شد. بدون شک روزگار زبان‌بازی و دانش‌فروشی منشیانه[۴] و ناشیانه سرآمده بود و زبان گرایش به این یافت که مایه‌ی رساندن معناها و اندیشه‌ها باشد.[۵] اما این تحول همچنان در گام‌های نخست است، چرا که مثال‌های فراوانی وجود دارد که حتی در محافل تخصصی، ابهام و پیچیده‌نویسی همچنان ابزار یکه‌تازی است. در گستره‌ی ادبیات معماری در ایران، آنچه را که باعث پیچیده‌گویی و سوءکاربرد زبان شده است شاید بتوان به دو دسته تقسیم نمود:

۱) مغالطه‌کاری نویسنده

۲) نبود معادل‌های مناسب برای واژگان تخصصی

مغالطه‌ها

در تعریف مغالطه (Fallacy) می‌توان گفت شکلی از استدلال که نتیجه‌ی آن تابع مقدمه‌هایش نیست.[۶] با این تعریف کلی شاید تصور شود که مغالطه تنها مربوط به جنبه‌ی استدلالی بحث است؛ اما گاهی شخص در پی اثبات مدعایی نیست و صرفاً در صدد بیان گزاره‌ای است، در این صورت نیز زمینه‌ی وقوع لغزش و ارتکاب خطا در اندیشه منتفی نیست.[۷] مغالطه‌هایی که در ادامه توضیح داده شده از نوع غیراستدلالی هستند، زیرا که عمده‌ی لغزش‌هایی که در متون تئوری و نقد معماری ما دیده می‌شود به این دسته مربوط می‌شوند.

---

* دانش‌آموخته‌ی کارشناسی‌ارشد معماری، دانشگاه شیراز

** *Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*

۱. آشوری، داریوش. گفت‌وگوی دویچه وله با داریوش آشوری، مصاحبه‌گر علی امینی، ۲۰۱۱.

۲. آشوری، داریوش (۱۳۵۶). دو مقاله. تهران: آگاه. ص ۱۰.

۳. دباغ، سروش (۱۳۹۰). فلسفه تحلیلی چیست؟. ماهنامه‌ی تخصصی فلسفه نو. آبان ۱۳۹۰، شماره‌ی ۲.

۴. اشاره به منشی‌های درباری در دوره‌های مختلف تاریخ ایران

۵. آشوری، داریوش (۱۳۵۶). دو مقاله. تهران: آگاه. ص ۵۶.

6. Paul, Edwards. *The Encyclopedia of Philosophy*. New York. pp.169-170

۷. خندان، علی‌اصغر(۱۳۸۶). مغالطات. قم: مؤسسه‌ی کتاب بوستان. ص ۴۳.

مغالطه‌ی واژه‌های مبهم (Hedging): هرگاه گوینده یا نویسنده از لغات و واژه‌هایی استفاده کند که به علت ابهام و عدم تعین، سخن او غیرقابل نقد نماید؛ به این ترتیب که در هر شرایطی بتواند ادعا کند سخن او هنوز صحیح و پابرجاست و به این وسیله خود را از هر اعتراض و انتقادی مصون بدارد.[۸]

مغالطه‌ی فضل‌فروشانه (Blinding with Science): این مغالطه که گونه‌ای ادعای بدون استدلال (Calming without reasoning) محسوب می‌شود، وقتی صورت می‌گیرد که کسی با استفاده از کلمات ثقیل و پیچیده سعی کند مخاطب را مرعوب نماید و چنین وانمود کند که او دارای مراتب فضل و کمال است.[۹] یکی از مثال‌های شاخص آن استفاده‌ی مکرر از واژه‌های دشوار است. مخاطبی که معنای این واژه‌ها را نمی‌داند از تعدد آنها به ستوه آمده، تحت تأثیر قرار می‌گیرد و توجه کمتری به محتوای سخن می‌کند و به همین علت ضعف یا خطای استدلال از او مخفی می‌ماند.

مغالطه‌ی پرتاب نام‌ها (Name-dropping): عادت به ذکر نام افراد معروف یا مهم که گوینده می‌شناسد یا وانمود می‌کند که می‌شناسد با هدف مهم نشان دادن سخن خود. این مغالطه را نیز می‌توان گونه‌ای فضل‌فروشی به حساب آورد.

مغالطه‌ی ارعاب (Proof by Intimidation): استفاده از استدلالی که درک آن دشوار باشد با هدف مرعوب کردن مخاطب در مسیر پذیرش آن استدلال، مغالطه‌ی ارعاب نامیده می‌شود. در واقع هر سه مغالطه‌ای که پیش از این نام برده شد، همگی روش‌هایی هستند برای مرعوب کردن مخاطب اما در این روش، استدلال، ابزار مرعوب کردن مخاطب است.

چند مثال ...

معماران همواره از معماری نوشته‌اند؛ از ویتروویوس و آلبرتی گرفته تا امروز که نظریه‌پردازی و نقد، بخش جدایی‌ناپذیری از پیکره‌ی معماری در جهان است؛ اما شروع شکل‌گیری آنچه به عنوان تئوری معماری از آن نام برده می‌شود به دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ میلادی بازمی‌گردد که با ورود جدیِ اندیشه‌ی فلسفی به حوزه‌ی معماری همراه بود. این در هم آمیزی افراطیِ ادبیات تئوری معماری با حوزه‌های اندیشه و فرهنگ، ورود عبارات و اصطلاحات و حتی رویکردهای تازه، به ساختار متن را در پی داشت و تا جایی پیش رفت که در اواخر دهه‌ی ۷۰ میلادی با گسترش تفکرات پست‌مدرن و افزایش انتقادات به معماری مدرن، عرصه‌ی نقد و نوشته‌های معماری پر شد از متونی که خصوصیت اصلی آنها پیچیده‌گویی و در هم آمیزی مفهومی و زبانیِ حوزه‌های گوناگون بود. با اندکی تأخیر، این نحوه‌ی نگارش به ادبیات معماری ایران نفوذ کرد و فرصتی برای جولان و یکه‌تازی‌ها و مطرح شدن نام برخی معماران شد و با وجود نقدهایی که در همان سال‌ها بر این زبان نوشته شد تا امروز هم شاهد گسترش آن در فضای معماری ایران هستیم .[۱۰]

برای مثال به این متن توجه کنید:

«kitsch به سان سولاریس[۱۱] مظاهر گوناگون را به نمایش می‌گذارد. اقیانوسی از رپلیکانهای (Replica) جورواجور تا حد بحران اسکیزوفرنی و چندگانگی منشأ گاه آرام تا حد مرگ زرد رنگ، به طول دو دهه مثل جلد مقدس پروانه‌های ساختمانی که فلز مهر شده‌ی آویزان آن می‌گوید: ما از مینیمالیسم هیچ چیز نمی‌دانیم و باز kitsch و یا میل شدید به فرهنگ‌های دو قطبی اندرون و بیرون و آویزانی به روکوکوی مفلوج بی‌مناسبت اروپایی به عنوان سند پایداری فرهنگی طبقه متوسط در مقابل امیال نوین بی‌ابزار. kitsch به بیستمین سال تولد خود رسیده. یک صحنه از درون پژو ۴۰۵ wide angle میان جامعه می‌ریزد. عملکردگرایی سوسیالیستی سودجویانه انگلیسی هیلمن در سولاریس فرو می‌رود و شکل ماشین با امیال دهه‌ی ۹۰ فارغ از پیشینه‌ی زیبایی‌شناسی رولان باروت برای اجتماع به نمایش درمی‌آید.»[۱۲]

برداشت خوش‌بینانه آن است که نویسنده تلاش دارد نقدی بر جریان‌های روز معماری و ساخت‌وساز بنویسد و در آن به مشکلات قانونی، سلیقه‌ی طبقات جامعه و دانش معماران اشاره کند؛ اما آنچنان درگیر پیچیده‌گویی شده است که فهم موضوع اصلی متن دشوار و درک جزئیات آن غیرممکن است. پیامد این روش نوشتن، پیش از هر چیز، از دست رفتن ارتباط با مخاطبی است که شاید بیان همین موضوع با زبانی قابل فهم، می‌توانست در او اثرگذار باشد. شاید هم هدف از این متن انتقال ایده‌ای به مخاطب نیست، بلکه درحالی‌که هیچ چیز قابل فهمی به مخاطب نمی‌گوید، کاری کند که مخاطب حس کند دارد چیزی یاد می‌گیرد.

در مثالی دیگر در پاسخ به پرسشِ «تعریف شما از معماری منظر چیست؟» این پاسخ داده شده است:

«منظر پایان ندارد حال یک مرحله از تداوم تعلیق و گشایش اقتصادی است. در واقع تنها در حال عواقب اجتماع سیستم‌هایی با ظرفیت اقتصادی که در نهایت به قلمرو و مرزبندی و معنای منفرد می‌انجامد و در یک آن معنای جزء و کل به نحوی ارائه می‌کند که سابقه‌ی طولانی پرورش و توسعه بر مبنای اقتصاد و وابستگی آنامورفیک فشار جداره‌های اسموزیک در قالب بافت‌ها، جنبه‌های کروماتیک، تغییرات نور و ... کمرنگ می‌گردد ... .

---

۸. خندان، علی‌اصغر(۱۳۸۶). مغالطات. قم: مؤسسه‌ی کتاب بوستان. ص ۵۸.

۹. همانجا، ص ۱۴۰.

۱۰. شکوفی، بابک (۱۳۸۶). پیچیده می‌گویم پس هستم. معمار. مهر و آبان ۱۳۸۶.

۱۱. موجودی ساخته استانیسلاو لِم

۱۲. از مقدمه‌ی مهرداد ایروانیان در دومین کتاب معماران معاصر شیراز (۱۳۸۷). شیراز: قلمکده. ص ۱۲.

منظره همیشه ناپایدار می‌ماند چرا که عناصر حتی در مقیاس میکروتایم که دارای پایداری زمانی مکانی هستند با تأثیر نور و زمینه‌های فرار رنگی فوق ایستا می‌گردند. بدین لحاظ دریا با جابجایی همه متن خود بالاترین رده‌ی ناپایداری حتی در مقیاس میکروتایم را داراست و دنباله این ناپایداری متن صحرا است که با ذرات عناصر خود به تعریف یک سیستم مونارکی واحد می‌نشیند ... .»[۱۳]

آیا این متن به تعریفی از معماری منظر منجر شده است؟ آیا این «حرف‌های پیچاپیچ»[۱۴] روش مناسبی برای ارائه‌ی یک تعریف است؟ به نظر می‌رسد فرار از پاسخ و پس از آن توضیحِ تفکر در هم با زبانی گنگ، کاری است که نویسنده انجام داده است. مغالطه‌ای که باعث می‌شود متن غیرقابل فهم و در نگاه اول غیرقابل انتقاد به نظر آید.

به مثال دیگری دقت کنید که نویسنده از متابولیست‌ها (Metabolists) و نگاه آنها به معماری می‌گوید:

«در ادامه‌ی یافت بارزه‌های مابعد جهانشمولی مدرن و یافت منطق رسش به منطقه‌ی شمولی و بوم‌گرایی در رهیافتی پدیدارشناسانه در تبارشناسی همین هماهنگی و هارمونی منتهی به سکنا گزیدن نهفته است. همان‌گونه که پیش‌تر آمد رهیافت متابولیست‌ها در طراحی پی‌آیند آگاهی زیبایی‌شناسانه از اصول و مراتب حاکم بر ترکیب‌بندی‌های فضایی و فرم نبود و بیشتر ریشه در عنصری از سنت معماری، زیست، بود و باش و هستی‌شناسی ژاپنی داشت: سیستم. متابولیسم فرایند تولید ماده، تلاش برای بقا، تخریب و بر ره این گذر آزاد شدن انرژی در ارگانیسم است. متابولیست‌ها از این واژه برای تدوین و تبیین انگاره معمارانه‌ی نوسازی چرخه‌ای استفاده کردند.»[۱۵]

از این مطلب چه برداشت کردید؟ شاید استفاده‌ی مسلسل‌وار از اصطلاحات تخصصی و گیج کننده و ابهام در ساختار جملات، خواننده را مرعوب کند و به این فکر فرو برد که عدم درک مطلب حاصل بی‌دانشی اوست. شاید عنوان شود که ماهیت این موضوع گنگ و پیچیده است، اما اگر نگاهی به کتاب‌ها، مقالات و مصاحبه‌هایی بیندازیم که در موضوع «جنبش متابولیسم» در معماری، وجود دارد (اعم از زبان اصلی و ترجمه)، متوجه خواهید شد که توضیح این موضوع احتیاجی به این «آتش‌بازی زبانی» ندارد.

در مثال بعد می‌توان نمونه‌ای از آنچه پیش از این با عنوان «مغالطه‌ی پرتاب نام‌ها» عنوان شد را دید:

«ظاهر بنا با تغییر آب‌وهوا تغییر می‌کند؛ و از منظری پدیدارشناسانه، آنگونه که نوربرگ شولتز می‌گوید: زمین را به آسمان پیوند می‌زند، این بخار مواج آلومینیومی، علی‌رغم صلبیت وجودی‌اش برخلاف آن چه مارکس می‌گوید به هوا نمی‌رود، بلکه با پیرامون خود ممزوج می‌گردد و بر این سیاق بنا علی‌رغم وابستگی ساختاری بسیاری از عناصر تعریف کننده‌ی هستی‌شناسانه‌اش به وضعیت مدرن، در چارچوب مدرنیته توسعه مدار متصلب نیمه‌ی اول قرن بیستم قابل تحلیل نمی‌باشد.» [۱۶]

این توصیف یا نقد درباره‌ی بنای پاویون گالری سرپنتاین (Serpentine Gallery Pavilion) سخن می‌گوید، اما چرا باید در توضیح به قول نویسنده‌ی «پدیدارشناسانه»ی آن، عبارت ساده‌ی «زمین را به آسمان پیوند می‌زند» را از قول نوربرگ شولتز (Christian Norberg-Schulz) بیاورد؟ یا از آن عجیب‌تر نقل عبارت «به هوا رفتن» از زبان مارکس است. اگر این عبارت مربوط به بخشی از فلسفه و اندیشه‌ی مارکس است، پس چرا کوچک‌ترین توضیح یا ارجاعی به منبع در متن وجود ندارد؟ شاید نویسنده بر معلومات پیشینی خواننده حساب بازکرده است. چرا باید خواننده این عبارت عام از مارکس را به خاطر داشته باشد و اگر هم اینگونه باشد چه کمکی به تشریح پاویون سرپنتاین می‌کند؟ به نظر می‌رسد نویسنده از این نام‌ها کمک می‌گیرد تا مطلب ساده‌ی خود را بیش از آنچه هست مهم جلوه دهد.

در مثال‌های عنوان شده، نشان داده شد که سوءکاربرد زبان در ادبیات نقد و تئوری معماری، متون مبهم و در مواردی غیرقابل فهمی را به وجود آورده است. جمی وایت این زبان را «زبان گنگ حرفه‌ای» می‌نامد و می‌نویسد: «اولین نشانه‌ی این زبان این است که آنچه را که گفته شد درک نمی‌کنید. ولی شاید فکر کنید از اصطلاحاتی کاملاً به درد بخور استفاده شده و ایراد از شماست که متوجه منظور آن نمی‌شوید؛ یعنی بی‌اطلاعی شما باعث عدم درکتان شده است.»[۱۷] همین ترس از بی‌اطلاعی و تلاش برای کتمان آن، راه را برای مغالطه‌کاران هموار می‌کند و فضای نشر اندیشه را به شکل گسترده‌ای در اختیار آنها قرار می‌دهد. در صورتی که در بسیاری از موارد انتخاب این روش حاصل هراس نویسنده از روشن شدن نادرست بودن ادعای خود است. مطرح کردن ادعای شفاف، خطرناک است. وقتی موضوعی در قالبی ساده بیان می‌شود، به همان سادگی ممکن است نادرستیِ ادعا ثابت شود.[۱۸]

کمبودهای زبان و بحرانِ واژه‌گزینی[۱۹]

مغالطه‌کاری تنها علت مبهم بودن زبانِ تئوری معماری نیست. اگر نویسنده‌ای قصد نوشتن مطلبی به دور از مغالطه در گستره‌ی معماری را داشته باشد، آیا شرایط و موجودی امروز زبان ما انتقال دهنده‌ی مفاهیم مدنظر او هست؟ کمبودهای ساختاری و واژگانیِ زبان فارسی در انتقال مفاهیم نظریِ تفکرات مدرن، در معماری هم وجود دارد. از آنجا که واژگان زبان، بزرگ‌ترین نقش را در نمود مفاهیم و معانی دارا هستند، یکی از بنیادی‌ترین اقدام‌ها برای کمک به توانمندی و کارایی علمی زبان، تقویت و گسترش واژگان آن به ویژه در حوزه‌ی دانش و فن است.[۲۰] این امر در دوران معاصر، همواره مورد توجه بوده است. در روزنامه‌ی صوراسرافیل در سال ۱۲۸۵ شمسی اینگونه آمده است: «هر اساس مخصوصی، معلومات مخصوصه دارد و بیان هر معلومات مخصوصه نیز لغات و اصطلاحات مخصوصه می‌خواهد. به واگن‌چی نمی‌توان ساربان گفت و تلگراف را پروانه نمی‌توان نامید، وگرنه از فهماندن معنی و مقصود عاجز می‌شویم و همین‌طور که تا حالا گنگ و گیج مانده‌ایم، الی‌الابد خواهیم ماند.»

دگرگونی زبان امری ضروری و چاره‌ناپذیر است و این دگرگونی نخست در واژگان زبان رخ می‌دهد. برای ساختن واژه‌های جدید، اصول و روش‌ها و ضوابطی اتخاذ شده است، اما در غالب موارد این اصول و روش‌ها و ضوابط به صراحت بیان نشده‌اند. مسئله‌ی دیگر، چگونگی معیار شدن واژه است. در این زمینه دو نظر وجود دارد: بنا بر نظرِ اول، واژه‌گزینان واژه‌ها را برمی‌گزینند و واژه‌ها به جامعه عرضه می‌شود. به کار برندگان، خود، آنچه را ترجیح می‌دهند انتخاب می‌کنند و پس از مدتی، دیگر واژه‌های معادل از میان می‌روند و یک واژه باقی می‌ماند. بنا به نظرِ دوم، باید دستگاهِ صالحی وجود داشته باشد که از میانِ واژه‌های برگزیده برای مفهومی معین، یکی را به عنوانِ واژه مناسب برگزیند و آن را با قدرت و نفوذی که دارد رواج دهد و معیار سازد.[۲۱]

کمبود واژگان فارسی در ادبیات معماری تا جایی حس شده که برخی صاحبنظران ظرفیت فکری ما برای تولید گفتمان را به علت نبود واژگان مناسب دچار مشکل می‌دانند.[۲۲] این ادعا درست به نظر می‌رسد، زیرا معماری مانند فلسفه و علم به سرعت در حال دگرگونی است و به فراخور این دگرگونی واژه‌ها و اصطلاحات جدید ساخته می‌شود. مباحث روز معماری دنیا خارج از دایره‌ی تجربه‌ی تاریخی و زندگی اجتماعی ما شکل می‌گیرند. هنگامی که ما قصد آموختن و آموزش این مباحث را داریم، زبان ما نیز باید قابلیت انتقال آن را داشته باشد. قابل انکار نیست که زبان معماری هم مانند هر نظام فکری دیگری دارای ابهامات و نظرات شخصی است و همین موضوع فصاحت و بلاغت زبان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. فصاحت زبانی می‌تواند لایه‌های مختلفی از ارتباطات را شکل دهد و در شکل‌دهی به درک مخاطب نقش مهمی ایفا کند. در محدوده‌ی واژگان تخصصی و علمی معیارهای منطقی، ساختمندی زبان، نظم و یکپارچگی مجموعه‌ی واژگان و پاسخگویی به نیازهای آموزشی، پژوهشی و ارتباط علمی حاکم است. در غیر این صورت، در واژگان تئوری معماری، گوناگونی، ناهمگونی و پراکندگی و ناتوانی در انتقال مفهوم ایجاد می‌کند. در حوزه زبان‌شناسی این توافق وجود دارد که فردی باید واژه‌سازی کند که هم بر زبان تخصص خود هم بر زبان فارسی مسلط باشد. عده‌ای به صرف احساس کمبودهای زبانی دست به واژه‌سازی و واژه‌گزینی می‌زنند و این تلاش

---

۱۳. رفعت، رسول (۱۳۸۸). گفت‌وگویی کوتاه در باب معماری منظر با مهرداد ایروانیان. مجله‌ی اینترنتی تخصصی معماری منظر. بهمن ۱۳۸۸، شماره‌ی ۵۸.

۱۴. عبارتی از داریوش آشوری در توصیف سخنان احمد فردید.

۱۵. بصیرت، آرش (۱۳۹۰). چگونه تکنولوژی از خود عبور کرد. روزنامه‌ی شرق. اسفند ۱۳۹۰، شماره‌ی ۱۴۸۳. ص ۹.

۱۶. بصیرت، آرش (۱۳۸۹). غرفه گالری سرپنتین؛ طراحی در منطقه ممنوعه. وبسایت معماری اتوود، بازیابی شده در ۱۳۹۶/۲/۱۰، از http://www.etoood.com/Article.aspx?ArtKey=108

۱۷. همانجا، ص ۶۵.

۱۸. همانجا، ص ۶۵.

۱۹. فرایندِ گزینش واژه‌ی مناسب برای یک مفهوم

۲۰. کافی، علی. مبانی علمی واژه‌سازی و واژه‌گزینی. نامه‌ی فرهنگستان. تابستان ۱۳۷۴؛ شماره‌ی ۲: صص ۴۹-۶۷.

۲۱. همانجا.

۲۲. روحی، پویان (۱۳۹۶). بگو از چه می‌ترسی، تا بگویم که هستی. روزنامه‌ی شرق. فروردین ۱۳۹۶، شماره‌ی ۲۸۳۲. ص ۱۰.

[Retrieved 11 October 2017. From http://naosian.tumblr.com/post/129062353708]

به علت نبود آشنایی کافی با روش‌های واژه‌سازی، منجر به ورود اصطلاحات و واژه‌هایی به زبان تئوری و نقد معماری شده است که بر ابهام این زبان افزوده‌اند. باید روشی برای جبرانِ کمبودهای زبان فارسی در حوزه‌ی معماری برگزید که به گسترش اندیشه و گفتمان معماران کمک کند و این امر توسط افرادی با تخصص در تئوری روز معماری و مسلط به زبان فارسی امکان‌پذیر است، نه از مسیر اعمال سلیقه‌ی شخصی.

جمع‌بندی

اگر بپذیریم که کاربرد اصلی زبان، برقراری ارتباط و انتقال مفاهیم است، با پیچیده‌گویی و سخنان مغلق، نمی‌توان به این هدف رسید. به نظر می‌رسد رویکرد رو به گسترش معماران در پیچیده‌گویی، حاصلی جز دور شدن گفتمان معماری از واقعیت‌های روز و مسیر آینده نخواهد داشت و ظاهر سنگین کلمات، چیزی بر ارزش معماری ما نخواهد افزود. تجربه‌ی تاریخی نشان می‌دهد که بسط اینگونه گفتار و نوشتار (به ویژه هنگامی که نقد نشود) نتایجِ نامطلوبِ بسیاری خواهد داشت. اولین گام برای اصلاح این جریان، شناخت و تلاش برای نقد آن است، اگرچه نقد این روش نیز آسان نیست، زیرا این پریشان‌گویی‌ها با غرشی از واژگان پرطمطراق و ترساننده و رگباری از دانش «بی‌کران» فلسفی و زبانی، در فضایی آکنده از هیجان و شوریدگی و نیز ترس و نادانی، به زبان می‌آید، چنان که فرصت درنگ درباره‌ی منطق آن را نمی‌دهد.[۲۳] گام دوم، تمرین و گسترش تفکر نظام‌مند و زبانِ گویا و روان است. در نهایت باید از خلط مبحث اجتناب کنیم، شکاف‌های تاریخی را در نظر آوریم، از کیمیاگری فلسفی که در آن معماری و متافیزیک و عرفان به هم می‌ریزند، با هم گلاویز می‌شوند و همدیگر را آلوده می‌کنند تا معلوم نیست چه آش درهم‌جوشی پدید آورد، فاصله بگیریم.[۲۴]

---

۲۳. آشوری، داریوش (۱۳۸۴). ما و مدرنیت. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی صراط. ص ۲۲.

۲۴. برداشتی از نظر داریوش شایگان درباره‌ی تفکر و زبان احمد فردید. جهانبگلو، رامین (۱۳۸۷). زیر آسمان‌های جهان، ترجمه‌ی نازی عظیما. تهران: فرزان روز. ص ۷۸.

فراسوی نیک و بد: گریز از جهل مرکب

نقدی بر سخنان پویان روحی

مدیا فرزانفر

به راستی جمله‌ی ویلهلم رایش درباره‌ی وضعیت امروز ما صدق می‌کند که می‌گوید هرچه کمتر درباره‌ی چیزی بدانیم، بیشتر به آن امر ایمان می‌آوریم. (*Listen Little Man*!) در دنیایی که ما زندگی می‌کنیم خصوصاً هنگامی که دم از مطالعه و آگاهی می‌زنیم، دیدگاه‌های رادیکال و انحصارطلب جایگاهی ندارند و مخاطبمان می‌دانند که دیدگاه‌هایی از این دست که با قطعیت حکم می‌دهند و به راحتی به رد و یا قبول مبحثی می‌پردازند تنها نشان از تعصب و کوته‌نظری گوینده‌اش دارد، چرا که بسیاری از امور نسبی هستند و امر مطلقی خصوصاً در مباحثی فلسفی وجود ندارد ــ که اگر داشت قرن‌ها فلسفیدن بشر چه بیهوده می‌نمود.

چنین نگاه‌ها و رویکردهایی در تمامی سطوح جامعه و در اغلب گرایشات تحصیلی توسط عده‌ای ممکن است نظر ما را جلب کنند و یکی از کسانی که نظر نگارنده‌ی این نوشتار را اخیراً به خود جلب نمود صحبت‌های آقای پویان روحی در خصوص معماری در جلسه‌ی رونمایی از ترجمه‌شان بود. صحبت‌های ایشان برای آن دسته از دانشجویان جوانی که مایلند خود را برتر و یا متمایز از جامعه بدانند بسیار خوشایند و مورد قبول است، اما با نگاهی عمیق‌تر برای آن دسته که به مفاهیم توجه می‌کنند و نگاهی فراتر از چنین تفکیک‌هایی دارند، سخنان ایشان نامعقول و بی‌اساس می‌نماید.

در این جلسه هم، مانند برخی جلسات دیگر، مشاهده شد که گوینده صحبت‌های پراکنده‌ای می‌زند و از فلسفه وام می‌گیرد بدون اینکه نگاهی به مفهوم جامع و صحیحی درباره‌ی آن موضوع و تاریخ پشت سر آن داشته باشد. این رسم سالیان ما بوده و هست که صرفاً تکه‌های از جملات فلاسفه‌ی غرب را برای مصداق سخنانمان به زبان بیاوریم بدون آنکه نگاهی عمیق و تأملی در پس و پیش آنها داشته باشیم. ما حتی رسم تقلید و بت‌سازی را هم نمی‌دانیم ــ اگر می‌دانستیم به این نکته می‌رسیدیم که پیش از نقد و رد موضوعی، باید آن را بپذیریم، با آن زندگی کنیم، بخشی از آن شویم و سپس با درک جامعی که به دست آورده‌ایم، بتی را که برای خود ساخته‌ایم بشکنیم و پایمان را از آن فراتر بگذاریم.

اولین امری که برای نگارنده پیرامون سخنان پویان روحی جلب نظر نمود، این بود که به نظر، ایشان دچار سردرگمی میان مباحث هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی و پدیدارشناسی شده‌اند و یا آنکه پدیدارشناسی را تنها محدود به چند فیلسوفی که کمابیش با فلسفه‌ی ایشان آشنایی دارند، اشتباه گرفته‌اند. به همین منظور، لازم است در ابتدا تعریفی کلی و ساده از پدیدارشناسی ارائه و سپس به ادامه‌ی این مطلب پرداخته شود.

اول از هرچیز باید گفت پدیدارشناسی به مطالعه‌ی ساختار تجربه و آگاهی انسان می‌پردازد. در واقع، پدیده‌هایی را که ما آنها را تجربه می‌کنیم و طوری که آنها در تجارب ما باقی می‌مانند و مفهومی که برای فرد از دیدگاه اول شخص دارند از دغدغه‌های فلاسفه‌ی پدیدارشناسی می‌باشند. بنابراین این شاخه از فلسفه را باید از هستی‌شناسی (متافیزیک و یا مطالعه‌ی ماهیت امور)، معرفت‌شناسی (مطالعه‌ی دانش و تبیین و توجیه آن) و منطق و اخلاق جدا بدانیم. اساساً پدیدارشناسی به طیف گسترده‌ای از تجارب در انسان می‌پردازد: از ادراک، حواس پنجگانه، تصور، عواطف، امیال، اراده تا آگاهی ذهنی و فعالیت‌های اجتماعی و زبانی و ... و ساختار چنین تجاربی شامل یکی دیگر از مفاهیم کلیدی پدیدارشناسی، یعنی «حیث التفاتی» (Intentionality) می‌شود که بنابر توضیحات فرانتس برنتانو، «ارتباطی که حیث التفاتی نامیده می‌شود، ارتباط با چیزی است که می‌تواند موجودی بالفعل نباشد که به عنوان یک عین حاضر باشد ... شنیدنی نیست، مگر اینکه چیزی شنیده می‌شود، باور کردنی نیست، مگر اینکه چیزی باور می‌شود و امیدواری نیست، مگر اینکه چیزی مورد امید قرار می‌گیرد ... در مورد دیگر پدیده‌های ذهنی نیز اینچنین است.» به عبارتی دیگر، او از نوعی رابطه بحث می‌کند که عین مورد التفات آن، لزوماً وجود خارجی ندارد، بلکه هر لایه‌ای از ذهن انسانی، می‌تواند لایه‌ای دیگر را به عنوان عین مورد التفات قرار دهد. بیشتر این بیان حکایت از آن دارد که عین در درون التفات قرار می‌گیرد و پدیده‌های ذهنی حاوی التفات به همراه عین هستند ــ این توضیح، ما را به واژه‌ی دیگری ارجاع می‌دهد و آن «درون‌باشندگی» (In-existence) التفاتی عین است که برنتانو حیث التفاتی را مبنای درون‌باشندگی التفاتی عین می‌دانسته است. پس از او هوسرل یکی از فلاسفه‌ی پدیدارشناسی و تحت تأثیر برنتانو، سعی دارد تا هر پدیده ذهنی را التفاتی ندانند، بلکه می‌کوشد تا نشان دهد که اساساً تنها تجربه التفاتی وجود دارد که از سوی نفس در شناخت اشیا رخ می‌دهد. این تجربه نیز بین دو چیز واقع نمی‌گردد، بلکه فقط یک پدیده است که رخ می‌دهد و آن همان تجربه‌ی التفاتی است که ویژگی آن قصدی است که در آن تجربه نهفته است.* بنابراین پدیدارشناسی لایه‌ی پیچیده‌ای از آگاهی را گسترش می‌دهد و در پی تبیین انواع تجربه‌ها و پدیده‌ها می‌باشد. همچنین پدیدارشناسی معماری نیز در پی مطالعه‌ی عقلانی (ذهنی) و تجربی تجربه‌ی معمارانه‌ی انسان در باب معماری می‌باشد.

پدیدارشناسی در طول تاریخ فلسفه، طیف وسیعی از فیلسوفانی را که هر یک در تلاش برای درک انسان و چگونگی تجارب انسان دارند، شامل می‌شود و حتی فیلسوفان تجربه‌گرایی همچون لاک و هیوم را نیز می‌توان در حیطه‌ی پدیدارشناسی در نظر گرفت گرچه در آن زمان ایشان از چنین شاخه‌ای از فلسفه اطلاعی نداشتند. از این رو، این شاخه از فلسفه چنان وسیع و سرشار از تفکرات مختلف و نکته‌های بسیار می‌باشد که غیر ممکن است آن را به تنی چند از فیلسوفان محدود نمود و آنگونه که آقای روحی تصور می‌کنند، پدیدارشناسی را ــ صرفاً برای غیرقابل قبول دانستن برخی از آرای هایدگر ــ برای معماری «خطرناک» بدانند بدون اینکه چرایی آن را توضیح دهند. ایشان حتی دقیق و صریح شرح نمی‌دهند که چرا با عقاید هایدگر مخالفت می‌ورزند و ایشان را خطرناک می‌دانند.

پویان روحی در صحبت‌هایش اداعا می‌کند که «پدیدارشناسی معماری راجع به دانش و فکر و ایده نیست و فقط احساسه» و ایشان ادامه می‌دهند که «پدیدارشناسان و کسانی که این عقاید را بسط دادن اساساً با دانش ضدیت داشتن»! چطور به این اشتباه رسیده‌اند و چطور می‌شود کسی در آن جمع و از همکاران معمارشان او را تصحیح نکند. چه کسی می‌تواند ادعا کند که پدیدارشناسان اساساً با دانش ضدیت دارند؟ تعریف ایشان از دانش چیست؟ اساساً فیلسوفی وجود دارد که با دانش مخالف باشد؟ قصد این نوشتار حمایت از هیچ مکتب فلسفی و یا نظریه‌ای نیست، اما نقد هم اصولی دارد و این اصول ابداً در سخنان پویان روحی رعایت نشده‌اند. هر شخصی با یک مطالعه‌ی جزئی هم می‌تواند درک کند که این گفتار مغرضانه است و پدیدارشناسان با دانش ضدیتی ندارند. چه خوب می‌شد اگر چنین مبانی‌ای در دانشگاه‌هایمان توسط اساتید فلسفه، برای دانشجویان معماری تبیین می‌شد تا معماران جوان دچار چنین سوءتفاهماتی نگردند.

هایدگر در اثر برجسته‌ی خود هستی و زمان، دو نوع رابطه میان انسان و جهان متصور می‌شود: یکی ایده‌آل‌گرایانه و دیگری واقع‌گرایانه: در نوع نخست، جهان به نوعی، عملکرد فردی است که در آن آگاهانه فعالیت می‌کند و دنیایش را شکل می‌دهد؛ یعنی فرد نقش تعیین کننده را ایفا می‌کند، درحالی‌که در نوع دوم، این جهان است که بر فرد عمل کرده و تأثیر می‌گذارد و فرد تنها عکس‌العمل می‌شود. هایدگر بر این باور است که ذات زندگی انسان از هر دو مورد به دور است، زیرا هر دو نیازمند جدایی و همچنین نوعی رابطه‌ی مستقیم میان فرد و جهان هستند که در حقیقت در جهان واقع و زندگی تجربی امکان‌پذیر نیست. از این رو، او بر این باور است که انسان از جهان جدا نمی‌تواند باشد، بلکه به طور پویا در آن درگیر و غوطه‌ور می‌شود. در دیدگاه پدیدارشناسانه‌ی دیگری، پالاسما، پدیدارشناسی را به مثابه نگاهی خالص به پدیده‌ها و نگرشی در جوهرشان می‌داند و می‌گوید: «برای تبدیل شدن یک ساختمان به معماری، یک ساختمان عملکردی باید هم "فضا" و هم "مفهوم" داشته باشد.» همچنین استیون هال معتقد است: «پدیدارشناسی، مطالعه‌ی ذات و جوهر پدیده‌ها است و معماری این قابلیت را دارد که پتانسیل خود را بار دیگر به هستی برگرداند و با تنیدن فرم، فضا و نور تجربه‌ی زندگی روزمره را برای انسان ارتقا بخشد.» حال سؤال اینجاست که چه ایرادات علمی‌ای به این مسائل می‌توان وارد نمود و اساساً اعتقاد بر این اصول چه خطری برای معماری کشور ما در پی خواهد داشت که پویان روحی در کل، پدیدارشناسی را خطرناک می‌دانند؟

پویان روحی در ابتدای سخنش متذکر می‌شود که «معماری با حس‌وحال کاری ندارد» و حواس در درک معماری نقشی ندارند. سؤالی که می‌توان در اینجا مطرح نمود این است که آیا انسان از طریق حواسش تجربه نمی‌کند؟ آیا معمار از حواسش برای طراحی و بیننده از حواسش برای درک معماری استفاده نمی‌کند؟ ایشان این ادعایشان را چطور می‌تواند اثبات و تبیین کنند؟ مگر ایجاد حس مکان در بیننده‌ی معماری یک فرایند حسی نیست؟ مگر معماری در خدمت نیازهای انسان و ایجاد ارتباط میان حواس با انسان با محیط ساخته شده نیست؟ علت کمبود معماری خوب در جوامع معاصر را تنها به بدسلیقگی مخاطبان نسبت ندهید. بهتر است از خود معماران هم بگویید و اول خود را به نقد و چالش بکشید؛ از معمارانی بگویید که فقط سودای معروف شدن در سر دارند و طرح‌هایشان فقط

---

* کلهر، رضا (۱۳۸۰). پدیدارشناسی برنتانو، حیث التفاتی و شهودی. فصلنامه‌ی نامه مفید، شماره‌ی ۳۰.

حس کنجکاوی و تعجب را در انسان برمی‌انگیزانند و هیچ ارتباط حسی‌ای بین انسان و محیط پدید نمی‌آورند. اگر ضعفی هم در این میان است، دو جانبه است و اینگونه می‌شود انگاشت که معماران در این بین اشتباهی ندارند و از معماری درک درستی دارند. برای این معضل به جای اینکه انگشت اتهام را به سوی مردم نشانه بگیرید و آنها را عوام بدانید و خود را جزو خواص، بهتر است معماران را به نقد بکشید و از خودتان شروع کنید.

در جای دیگر، پویان روحی نقل قولی از کلود پرو می‌آورد که «معماری مانند موسیقی نیست که صرفاً با احساسات کار داشته باشد! معماری درباره‌ی فکر و ایده‌هاست.» کسانی که موسیقی می‌دانند حتماً می‌توانند این صحبت را دقیق‌تر بسنجند. موسیقی هم شاخه‌ای از دانش است که با هندسه و ریاضیات و فکر و ایده سروکار دارد، با تمام پیچیدگی‌هایش درباره‌ی گام‌ها و فواصل، دستگاه‌ها، سازها و ... و علم موسیقی‌شناسی به مطالعه و تحقیق درباره‌ی چنین پیچیدگی‌هایی می‌پردازد؛ پس این درست نیست که چون صرفاً فلان معمار یا نظریه‌پرداز حرفی را دانسته و ندانسته می‌زند، ما هم بدون تأمل درباره‌شان برای عده‌ای دانشجو آموزش دهیم. در واقع چنین پیروی‌های کورکورانه‌ای است که برای جامعه‌ی معماری ما خطرناک است، نه مکاتب فلسفی! اگر درباره‌ی حوزه‌ی دیگری جز معماری چندان اطلاعی نداریم، بهتر است که اصلاً درباره‌شان سخنان پراکنده و ناصحیح ارائه ندهیم تا سوءتفاهمی پیش نیاید.

در جای دیگری پویان روحی مجدداً نقل قولی می‌آورد که بسیار تعجب‌برانگیز تر از دیگر نقل قول‌هایش است. ایشان می‌گویند از آیزنمن می‌پرسند «می‌توانی تصور کنی که بودلر هنگام نوشتن اشعارش به این فکر می‌کرد که شعرش را چطور بنویسد که مردم دوستش داشته باشند و آیزنمن در جواب می‌گوید نه، به هیچ‌وجه!» چندین اشکال اساسی به این مثال وارد است. اول اینکه، معماری یک کار انفرادی نیست و معمار تنها برای دل خودش و از روی ذوق و قریحه در اتاق خود معماری نمی‌کند، معماری با مردم در تعامل است و بر کیفیت زندگی کاربرانش تأثیر می‌گذارد. دوم، در نظر گرفتن مخاطب و تأثیر یک شعر بر روی مخاطب برای بسیاری از شاعران مهم است، گرچه برای برخی نیز مهم نمی‌باشد. بنابراین اینگونه مقایسه‌ی شعر با معماری قیاس مع‌الفارق است، خصوصاً در راستای صحبت‌هایی که درباره‌ی دانش معماری از پویان روحی شنیدیم. هنوز بسیاری از منتقدان ادبی درباره‌ی تعریفی جامع و چگونگی شعر سرودن با یکدیگر اتفاق نظر ندارند، حال چطور یک معمار می‌تواند با مثالی از یک شاعر هم به تعریف شعر و هم به تعریف معماری بپردازد؟ صحبت‌ها و قضاوت‌های اینچنینی کار ساده‌ای نیست و ما نمی‌توانیم به سادگی درباره‌ی این مباحث حکم صادر کنیم.

نکته‌ی دیگر آنکه القای این نگاه تک‌بعدی که در گذشته معماری تنها تربیت (Training) بوده و اکنون دانشجویان باید آموزش (Educate) داده شوند نیز نگاه محدودی است. زیرا بنابر مفهوم لغوی واژه‌ی «educate»، آموزش، جنبه‌ی تئوریک یا نظری دارد و جنبه‌ی کسب مهارتی و تربیتی آن در این واژه محوریتی ندارد، اما می‌دانیم که یک معمار نیازمند تعلیم و تربیت است، به عبارتی دیگر، هم واجب است مهارت کسب نماید و حرفه را بیاموزد و هم آموزش ببیند و با دانش معماری آشنا گردد.

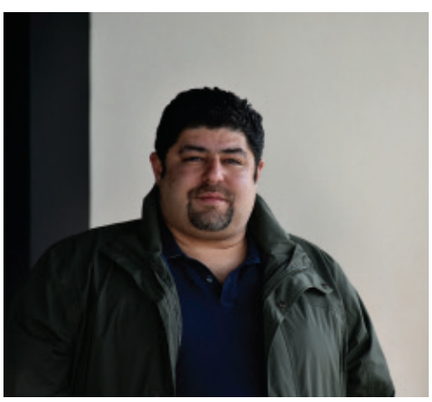
اینکه ما فردی را یا افرادی را آدم‌های بد قصه‌ی معماری برشماریم ــ بدون عمیق شدن در نقطه‌نظرات و مطالعه درباره‌ی کارهایی که در این راه انجام داده‌اند و یا ارائه‌ی دلایلی محکم برای مردود شمردن نظراتشان ــ بسیار نخ‌نما و کلیشه‌ای است و از انسانی که در قرن بیست‌ویکم زندگی می‌کند و آگاهی دارد انتظار می‌رود در این باره کمی افق دیدش را وسیع‌تر کند و فراتر از نیک و بد بنگرد، خصوصاً اگر بحث درباره‌ی علم و دانش باشد.

سؤالی که مطرح می‌شود این است که آیا مغایرتی در فکر و ایده با احساس و تجربه هست؟ این تفکیک‌ها اساساً بر کدام پایه و اساس هستند که می‌خواهید تجربه و احساس را از فکر و ایده جدا کنید؟ اگر معماری کارش ایجاد حس و تجربه نیست پس باید تبیین بشود کارش چیست؟ اینکه تنها بدون استدلال محکمی بگوییم معماری این چیز و آن چیز نیست اصلاً مخاطب را راضی نمی‌کند، باید پاسخی محکم بیاورید در جواب این سؤال که اگر معماری عملکرد، تجربه و احساس نیست، پس دقیقاً چیست؟ دانشی که عملکردی ندارد یا با تجربه کاری ندارد به چه کار انسان می‌آید؟ حال اگر احساس و تجربه را از انسان بگیرید، از ما چه می‌ماند؟ مگر جز این است که معمار، خود، از چنین ابزارهایی در طراحی‌اش استفاده می‌کند؟ جالب است که همکاران معمار ایشان، یعنی آقای دانشمیر و خانم قره‌گوزلو، درست در همان نشست اذعان دارند که موسیقی و نقاشی نقش کلیدی در معمار شدنشان داشته است! البته برخی دانشجویان در همان نشست هم سؤالاتی را مطرح کردند که باز آقای روحی تا حدی مجبور شدند حرف‌های خودشان را عوض کنند و این کار بیش از پیش تناقضات فکریشان را آشکار ساخت. اما مهم‌ترین تناقض در همان بخش اول سخنانشان است که ایشان در پایان و پس از اینکه بارها اعلام کردند مردم و نظر مردم و نیازهای مردم برای ایشان مهم نیست و برای معماران هم نباید مهم باشد، مثالی آوردند ــ احتمالاً ندانسته در نقض صحبت‌های خودشان ــ و آن هم درباره‌ی تام مین و کارفرمای ایشان بود که برای اینکه تام مین کارفرمای خود را راضی کند، به خرج خودش با او سفرهای مختلفی رفت و دادگاه‌های مختلف را به کارفرما نشان داد و پس از آموزش کارفرما، شروع به ساخت پروژه‌ی مد نظر خود نمود. حال سؤال اینجاست که آیا اگر تام مین مانند آقای روحی و امثال ایشان فکر می‌کردند، نیازی بود که برای کارفرمایش وقت بگذارد و او را آموزش دهد؟ آیا این احترام و اهمیت دادن به کارفرما یا به عبارتی دیگر به مردم نیست؟ به نظر می‌رسد متأسفانه برخی معماران جوان و کم‌تجربه در این روزگار نقشی پیامبرگونه برای خود می‌بینند که مبرا از نیاز هرکسی تنها به دنبال ارضای آرزوهای خود می‌روند و فکر می‌کنند با افکار و تخیلاتی که در ذهنشان است می‌توانند یک تنه یک جامعه را زیرورو کنند ــ اما این توهمی بیش نیست! باید به جای اینکه دانشجویان را هر روز دچار تناقضی بیشتر کنیم، سعی کنیم بدون احساس تعلق داشتن ــ بهتر است بگوییم تعصب ــ به هیچ نظری، صرفاً تئوری را بدون جانبداری آموزش دهیم و اجازه دهیم دانشجویان، خود، پس از کسب دانش و تجربه، راهشان را بیابند و صحیح را از ناصحیح تشخیص دهند، نه اینکه لیستی از خوب‌ها و بدها ارائه دهیم و بعد هم شانه خالی کنیم و بگوییم «اینها نظرات شخصی من نیستند.»

انتقاد دیگری که می‌توان داشت ــ البته نه تنها به صحبت‌های پویان روحی، بلکه به برخی معماران و منتقدان معماریمان ــ این است ایشان جامعه را به عام و خاص تقسیم می‌کنند و خود و بقیه‌ی معماران را برج عاج‌نشین و بقیه‌ی مردم را عوام می‌پندارند که درکی از معماری ندارند و درباره‌ی سلیقه‌ی مردم هم به سادگی نشان دادن یک تصویر حکم می‌دهند. باز هم لازم است تکرار شود که این قطعیت در قضاوت دیگران و حکم دادن‌ها، تنها نشان از تعصب و کوته‌نظری دارد. معماری در زندگی مردم نقش دارد و برای مردم است و اینکه مخاطبان خود را به معماران مورد علاقه‌ی خود محدود می‌کنید، نشان می‌دهد شما ساده‌ترین راه را برای شانه خالی کردن از زیر بار مسؤلیت‌هایتان انتخاب کرده‌اید. معمار، هم در قبال معماری و هم مردم وظایف و مسؤولیت‌هایی دارد و به جای اینکه نقش مردم و مخاطبان به قول خودتان «عام» را از حرفه‌تان محدودتر کنید، بهتر است مسئله‌ی آموزش مردم و دانشجویان را به اساتید کاردان و با تجربه بسپارید، تناقضات ذهنی‌تان را با کسب آگاهی بیشتر حل نمایید و از نیازهای مردم، آگاهی پیدا کرده و دیدی کثرت‌گرا داشته باشید.

باری، هرچه بگوییم باز هم همان‌طور که کریس واتسون می‌گوید: «شنیدن صدای ساکنین ساختمان در نقد معماری رایج نیست و این "فریاد سکوت" نشنیده گرفته شده است.» خواهش من از معماران و منتقدان معماریمان این است که کمی با دید بازتر و پذیراتر بیندیشند و نگذارند که برای وضعیت نقد معماری در کشورمان بیش از این مرثیه‌سرایی کنیم. درک مخاطبانمان را زیر سؤال نبریم و آنها را با برچسب‌هایی نادرست قضاوت نکنیم، شفاف سخن بگوییم و با فضل‌فروشی، خود را جدا از مردم ندانیم تا نقدی شیوا، گیرا و ژرف داشته باشیم.

در نهایت لازم می‌دانم متذکر شوم که با وام‌گیری از چنین رویکردی است که باید اصول هنرمعماری بنا نهاده شود و نقدهای ارسالی منتقدان را فارق از اسم و رسم و اصولی که دارند و با کمال احترام با اصول خود محک زنند؛ یعنی همان هماهنگی و ارتباط نقدها با جوانب کاربردی اثر و نگاهی مردم‌محور. می‌بایست معماری و نقد معماری را در خدمت به مردم و ارتقای سطح زندگیشان بدانیم. مردمی که شاید امثال آقای روحی عوام به حساب آورند، اما در چارچوب حرفه‌ای هنرمعماری به نظر می‌رسد چنین تفکیک‌هایی جایی ندارند چرا که هنرمعماری بنیادی انسان‌دوستانه را ایجاد نموده است. البته این فقط رویکرد هنرمعماری نیست زیرا اگر اینگونه بود معماری مانند الخاندرو آراونا جایزه‌ی پریتزکر را برنده نمی‌شد، اما چنین گام‌هایی در هنرمعماری در راستای همگام شدن با جهان، شایان تقدیر است و امید است جامعه‌ی معماری ایران همسو با چنین گام‌هایی به همکاری با یکدیگر بپردازند.



ویلای توتستان اثر دفتر معماری سهراب رفعت*

سهراب رفعت

ویلای توتستان کردان با زیربنای ۴۰۰ مترمربع، واقع در باغی ۲۸۰۰ مترمربعی در دهکده‌ی بانو صحرای منطقه‌ی کردان قرار دارد. با کنار هم قرار دادن مسائل مختلفی مانند خواسته‌های کارفرما، وضعیت زمین، دید و منظر، اقلیم و جغرافیای محل، دسترسی‌های زمین، دخالت حداقلی به زمینه‌ی طرح و ...، به یک ایده‌ی اصلی در طراحی دست یافتیم که خط و خطوط اصلی ویلا را شکل داد. توجه به دید و منظر دوردست و نیز خود زمینه و همین‌طور ایجاد ارتباط فیزیکیِ روان بین فضاهای درونی و بیرونی فرم پروژه با دو مکعب مستطیل شکل گرفت. مکعب زیرین علاوه بر ارتباط بصری قوی با زمینه‌ی جهت‌دهی شد و مکعب بالایی با چرخش نود درجه‌ای، دید و منظر اطراف و دوردست را پوشش داد. این در حالی است که سعی شده با عدم ایجاد بازشو در سمت غربی و شرقی، علاوه بر کنترل نور مزاحم، محرمیتی نیز در دو جبهه به دلیل وجود همسایگی‌ها داشته باشیم.

در ادامه با توجه به فرایند طراحی طی شده، شفافیت جداره‌ی شمالی و جنوبی تقویت گردید تا علاوه بر ایجاد روشنایی طبیعی (به‌خصوص نفوذ نور جنوب در تمامی فضاها) در طی روز، نوعی سیالیت درون به بیرون نیز به وجود آید. به لحاظ عملکردی، طبقه‌ی همکف با کاربری عمومی و طبقه‌ی اول با کاربری خصوصی در نظر گرفته شد و به زیرزمین نیز فضاهای انباری، رختشویخانه، موتورخانه و تصفیه اختصاص یافت. با توجه به نیاز کارفرما، بخش عمومی ویلا با گسترش در سطح، تبدیل به فضاهایی مانند استخر، جکوزی، آتشگاه و آلاچیق گردید تا روابط فضایی روانی بین فضای درون و بیرون شکل گیرد.

در پایان سعی گردید با ایجاد حجمی مینیمال از ایجاد اغتشاش بصری در زمینه پرهیز شود و باعث خوانش آسان و ماندگار در ذهن مخاطب گردد. همچنین ایجاد پوسته‌ی فلزی حجم بالایی ویلا با گذر زمان کیفیت بصری متفاوتی را از خود نشان می‌دهد و در جهت نوآوری در استفاده از متریال بوده تا علاوه بر ایجاد کنتراست بیشتر و تقویت حس معلق بودن حجم فلزی و حجم پایینی، خواسته‌های زیبایی‌شناسانه‌ی طرح را نیز محقق سازد.

مشخصات پروژه

- **نام پروژه:** ویلای توتستان
- **کاربری:** ویلای مسکونی تک واحدی آخر هفته
- **کارفرما:** حمید کوره‌چیان
- **طراح و مدیر پروژه:** سهراب رفعت
- **همکاران طراحی:** سالومه بابائی، نگین عسگری، محمد شوقی، وحید جودی
- **فاز ۲:** نرگس جزایری
- **سازه:** بهرنگ بنی‌آدم
- **اجرا:** دفتر معماری سهراب رفعت
- **تأسیسات:** شرکت سوپرپایپ
- **مشاور تأسیسات:** علی فرجی
- **تاریخ شروع:** تابستان ۱۳۹۳
- **تاریخ پایان:** اسفند ۱۳۹۵
- **آدرس پروژه:** کردان، بانوصحرا
- **عکس:** علی دقیق

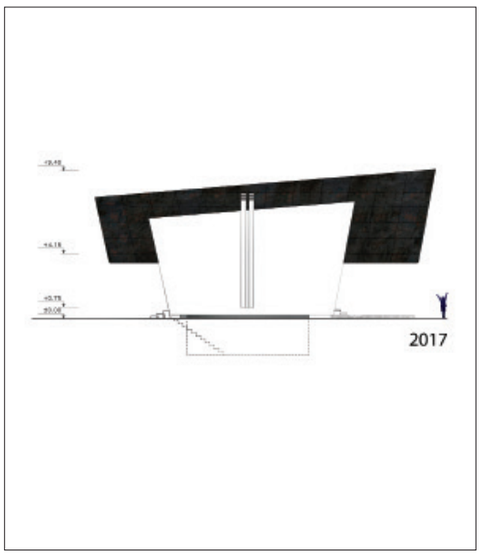
- **وب‌سایت:** www.sohrabrafat.com
- **اینستاگرام:** sohrabrafat.architecturegroup
- **ایمیل:** sohrab_rafat@yahoo.com
- **تلفن:** ۰۲۱-۲۲۲۹۶۱۹۱

[تصاویر از دفتر معماری سهراب رفعت]

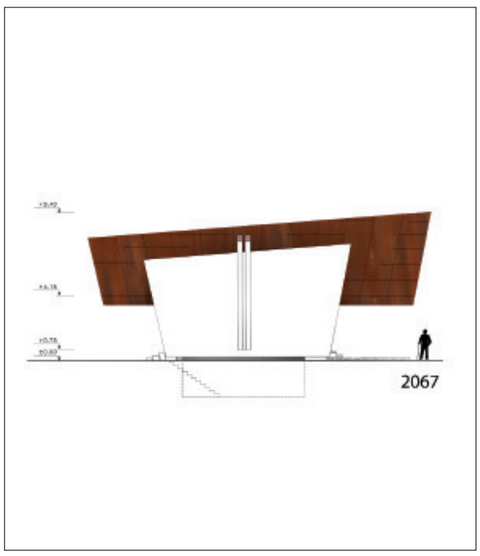
* از سه طرح برتر و فینالیست جایزه‌ی ساختمان سال ۱۳۹۶به انتخاب هیئت داوران

سایت پلان

۱. ورودی ۲. استخر ۳. جکوزی ۴. اتاق سرایدار ۵. سایبان ۶. آبشار ۷. گلخانه ۸. شومینه ۹. انبار، سرویس‌بهداشتی، رختکن، حمام ۱۰. موتورخانه ۱۱. آلاچیق

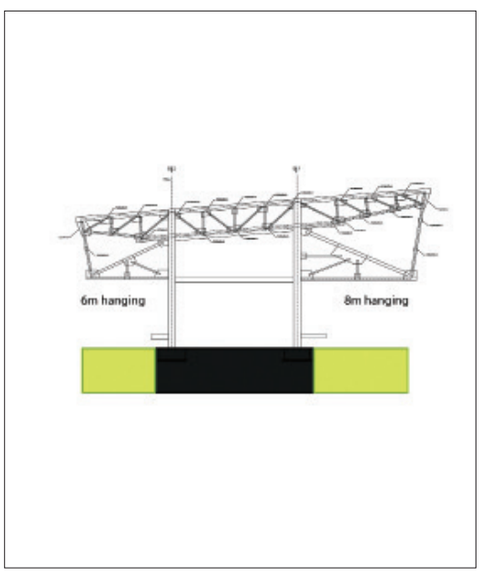


نمای غرب

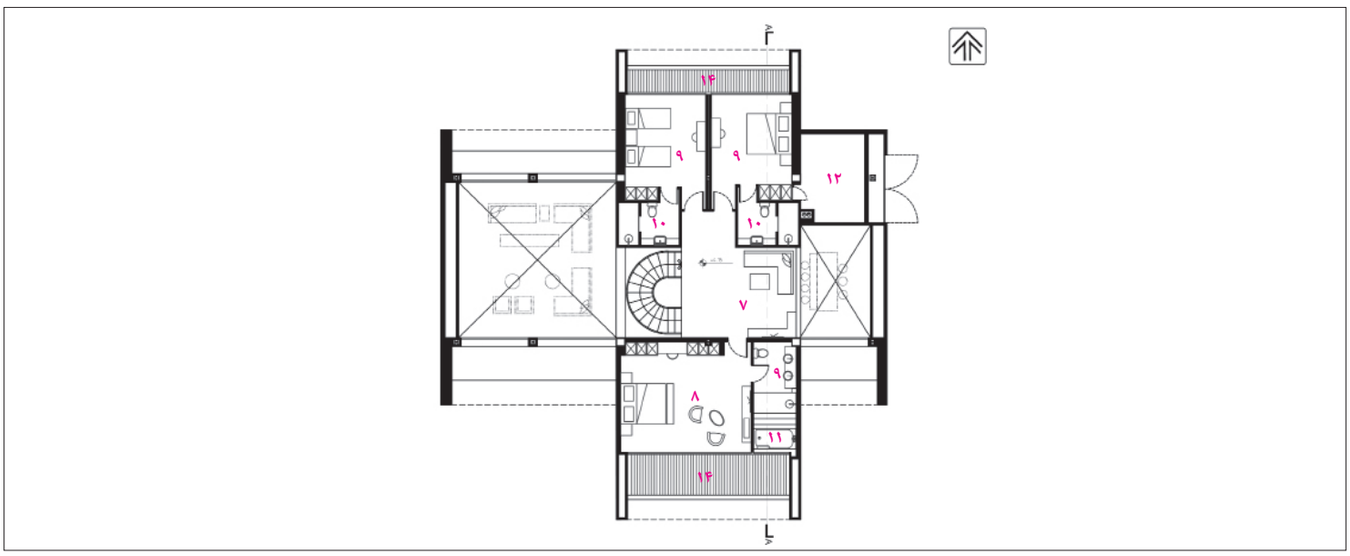


نمای غرب

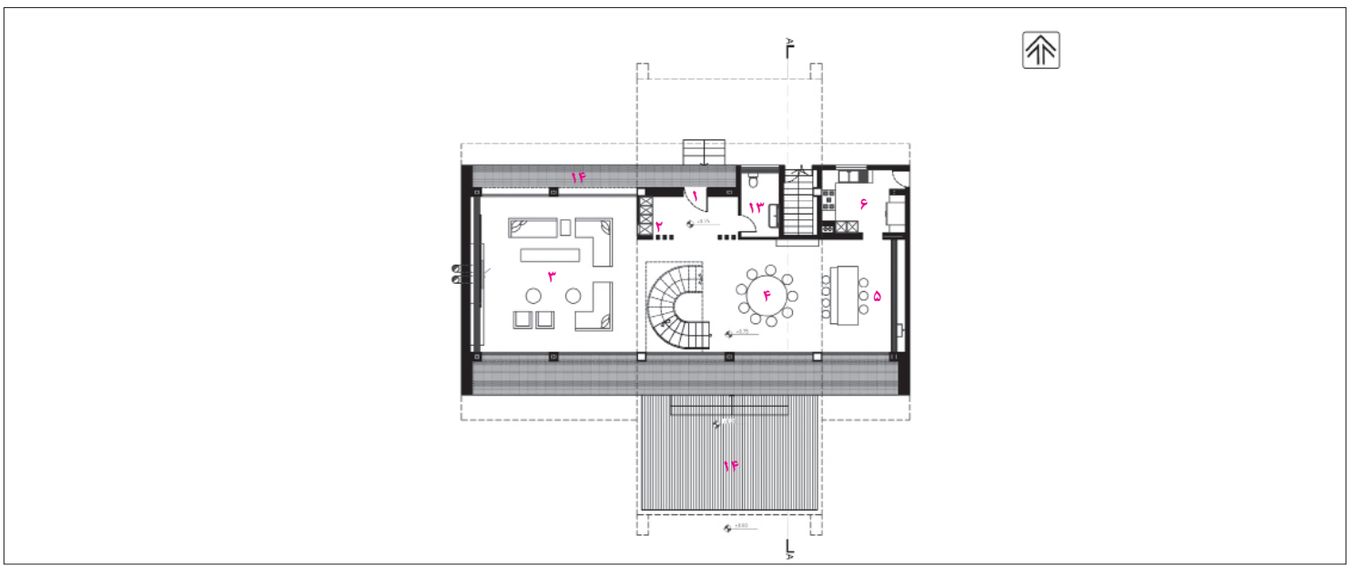
تغییر بافت نمای فلزی بنا در طول زمان، ساختمان را جزئی از طبیعت می‌کند، همان‌گونه که انسان در طول زمان رشد کرده و پیر می‌شود.



فریم بُر، با کمترین آسیب به زمین

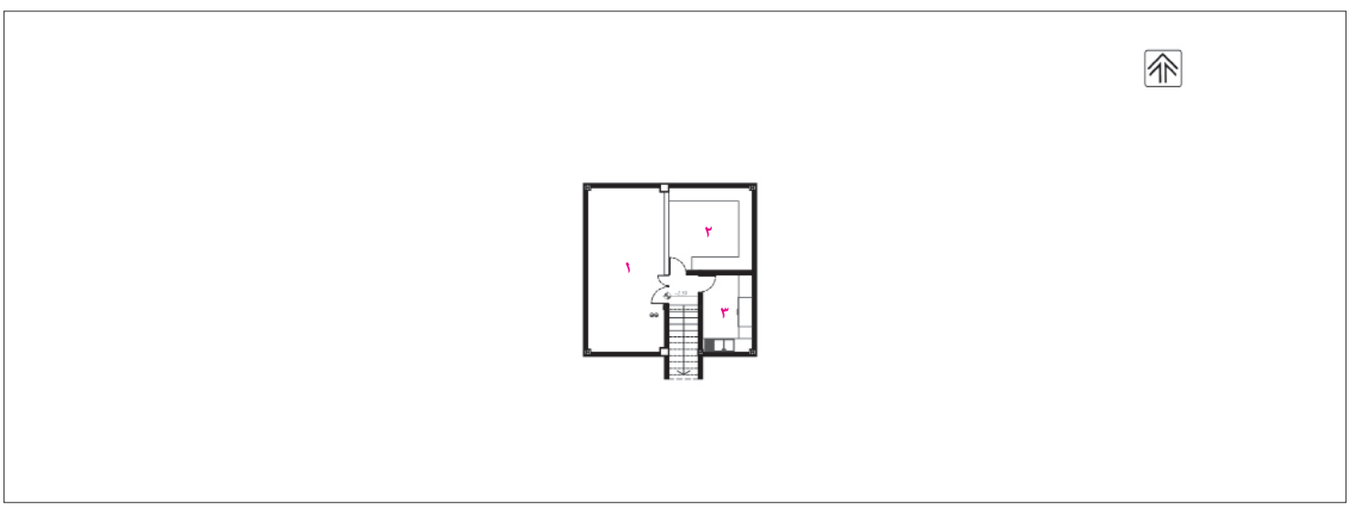


پلان طبقه‌ی اول



پلان طبقه‌ی همکف

۱. ورودی ۲. رختکن ۳. اتاق نشیمن ۴. ناهارخوری ۵. آبدارخانه ۶. آشپزخانه ۷. فضای خصوصی ۸. اتاق‌خواب اصلی ۹. اتاق‌خواب ۱۰. حمام ۱۱. جکوزی ۱۲. انباری ۱۳. سرویس بهداشتی ۱۴. تراس



پلان زیرزمین

۱. موتورخانه ۲. انباری ۳. رختشویخانه

نقد نیما مکاری بر ویلای توتستان اثر سهراب رفعت

وقتی صحبت از نقد ویلایی درست در میانه‌ی باغ می‌شود، در عین اینکه پروژه، ماهیتی مسکونی پیدا می‌کند، نوع نگاه به آن با واحدهای مسکونی در «مجتمع‌های مسکونی» تفاوت عمده‌ای پیدا می‌کند. بخشی از تفاوت‌ها در ساختار گشتالتی اثر معنی می‌شود، زیرا در کوشک میانه‌ی باغ با توجه به آزادسازی حجم از اطراف، مسئله تنها یک پوسته‌ی خالص شهری یا به عبارتی دیگر، نمای تخت یک اثر تعریف نمی‌شود. در اینجا با اضافه شدن محور Z، «عمق» به محور X و Y، «عرض و ارتفاع» پروژه ماهیتی فرمی پیدا کرده، نحوه‌ی نگرش به آن از حالت قبل کاملاً استحاله می‌شود.

در این پروژه، معمار بسته به عملکردهای مختلف فضاهای داخلی، تجلی متفاوتی از مسئله‌ی رنگ، فرم و بافت در ساخت جداره‌های خارجی پروژه بازنمایی می‌کند و این موضوع در عین بدیع بودن، گزاره‌ای کاملاً متفاوت از صورت‌های پیش از خود بازتعریف می‌کند. در این پروژه، طبقه‌ی همکف که عملکردهای جمعی نظیر فضای گفت‌وگو را در خود جای داده، در نمای خارجی خود فرمی کشیده پیدا کرده است، همه چیز به آرامی در جای خویش آرام گرفته، کاور سفیدی جداره‌های شیشه را در خود جای می‌دهد و دید و منظر فضاهای داخلی رو به سوی فضای سبز پیشانی اثر باز می‌شود و بدین ترتیب، عنصر سبز پیرامونی حیاط، راهی به سوی فضاهای داخلی می‌گشاید. برعکس، طبقه‌ی فوقانی که عملکردی خصوصی نظیر اتاق‌خواب‌ها را در خود جای می‌دهد، جرأتی گستاخانه می‌یابد ــ نه تنها احترامی به فرم کشیده و همگون طبقه‌ی زیرین نمی‌کند، بلکه در ساحتی متفاوت، عامدانه فرم مرتب پروژه را به مبارزه طلبیده، گرافیک نهایی اثر را دستخوش تغییرات بنیادین می‌کند. نتیجه‌ی نهایی اثر، فرمی است ایستا و درعین‌حال پویا که اساساً ماهیتی متفاوت نسبت به ویلاهای روتین پیشین می‌یابد و این پویایی، نشاطی توأم با حرکت را به پروژه‌ی نام برده شده ارزانی می‌دارد. زمانی اهمیت و اعتبار این فرم افزایش می‌یابد که فرم بیرون‌زده از ساختمان ــ که عملکردی سکونتی را دربردارد ــ خود را تا حدی بیرون می‌کشد تا شخصی که در داخل اتاق طبقه‌ی فوقانی قرار دارد، به واسطه‌ی شیشه‌های قدی روبروی خویش، خود را درست بر روی استخر واقع در حیاط، معلق یافته، کیفیت فضایی متفاوت‌تری به باشنده در فضای داخلی ارائه می‌دهد. از این رو، در ترکیبی هوشمندانه، ماهیت فضای داخلی، پیوندی ناگسستنی با فضای پیرامونی پیدا کرده، به ارزش ساختاری ویلا اضافه می‌کند.

در فضاهای داخلی، داستان به گونه‌ای دیگر تعریف می‌شود. جدا از طبقه‌ی زیرزمین که به فضاهای خدماتی و تأسیساتی اختصاص پیدا کرده است؛ فضاهای اصلی که در طبقات همکف و فوقانی بارگذاری شده‌اند، ماهیتی متفاوت می‌یابند. طبقه‌ی همکف به فضای جمعی اختصاص پیدا کرده است؛ هسته‌ی میانی اثر با سیرکولاسیون مدور، نه تنها شفتی مهیج میان طبقات ایجاد می‌کنند، بلکه با قرارگیری درست در میانه‌ی اثر، از میزان فضاهای پرت و کم‌مصرف کاسته شده، کمینه‌گرایی را در اثر هویدا می‌کند. فضاهای خواب به راحتی به این شفت دسترسی می‌یابند و قابلیت حضور در طبقه‌ی فوقانی که اتفاقات با درجه‌ی اهمیت خصوصی‌تر در آن صورت می‌گیرد را بازتعریف می‌کند و بدین سان، فضای منفی به حداقل رسیده، فضاهای کارکردی مثبت، تعریف صحیح‌تری می‌یابند. طبقه‌ی فوقانی، همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، ماهیتی متفاوت یافته و عمده‌ی فضا به ساختاری خصوصی اختصاص می‌یابد. از این رو، تا آنجا که این امکان فراهم بوده است به جداره‌ها افزوده شده، فضایی یکپارچه و سیال ماهیت خویش را از دست می‌دهد که کمک شایان ذکری به درک خط‌القعرهای فضایی اثر نموده است و ناظر در فضا به جای اکتشاف فضایی اثر، بیشتر به سمت درک صحیح آن سوق داده می‌شود. افزون بر این، فرصت با هم بودن در فصولی از سال را که بسته به شرایط اقلیمی نامساعد، امکان حضور در فضاهای باز طراحی شده وجود ندارد، در فضای تالار طبقه‌ی همکف فراهم می‌شود.

در پایان برای سهراب رفعت گرامی در همه‌ی مدارج حرفه‌ای، آرزوی کامیابی و پیشرفت دارم.

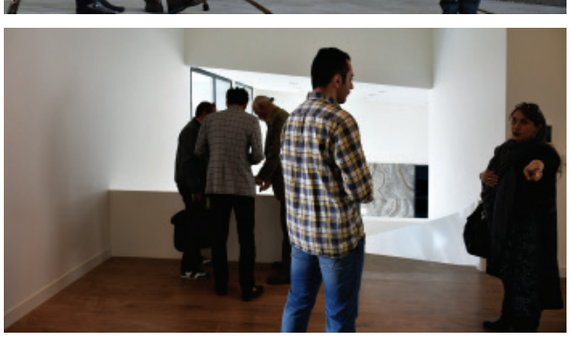
۱۴شهریور ۱۳۹۶

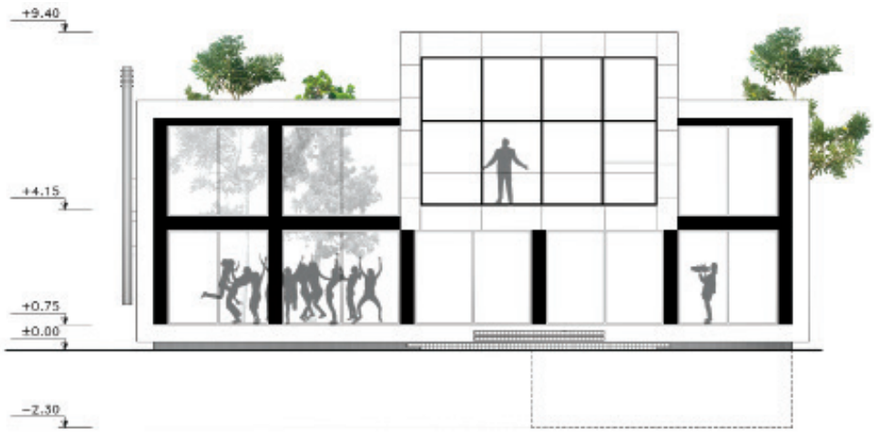
پاسخ سهراب رفعت به نقد نیما مکاری

ابتدا لازم می‌دانم که از مجموعه‌ی محترم هنرمعماری و نیز اساتید و هیئت داورانی که برای بازدید از پروژه در جریان جایزه‌ی ساختمان سال ایران ۱۳۹۵ تشریف آوردند و نظرات سازنده‌ای را مطرح کردند و همین‌طور نیما مکاری عزیز برای وقتی که گذاشته‌اند برای بررسی و نقد پروژه تشکر و قدردانی کنم.

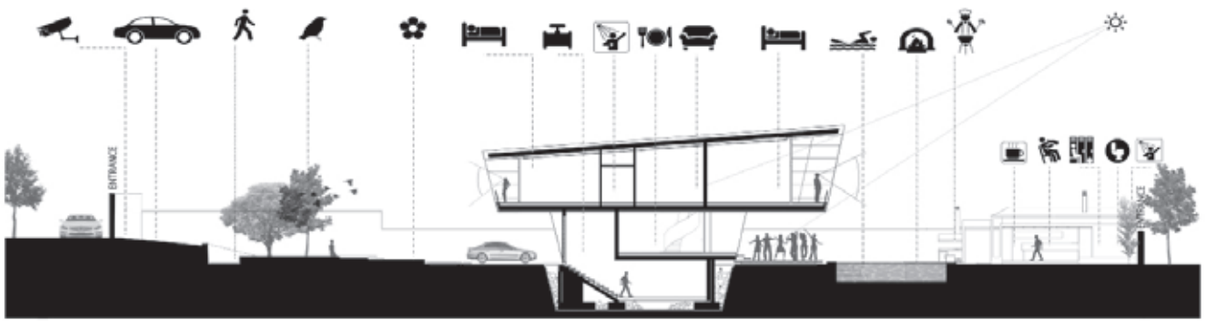
چند نکته را در جهت روشن‌تر شدن برخی موارد طراحی عرض می‌کنم: اول اینکه یکی از دلایل تفکیک فضاهای عمومی و خصوصی در ارتفاع، براساس میزان ارتباط فضای داخل و بیرون بوده است و در این بین پوسته‌ی شفاف حجم سفید رنگ، نه تنها وظیفه‌ی انتقال نور به فضای عمومی همکف را دارد بلکه به لحاظ دید و منظر افراد داخل سالن از دو پوسته‌ی شفاف در دو جبهه به میزان قابل توجهی دید به باغ را خواهند داشت و این شفافیت، دید آزادی را به دو انتهای زمین خواهد بخشید. نکته‌ی دیگر، دلیل به وجود آوردن کنسول در طبقه‌ی اول، هرچه کمتر کردن میزان سطح اشغال زمین می‌باشد تا فرصتی باشد برای بیشتر شدن امکان استفاده از بستر مجموعه به عنوان فضای سبز و باغ، با این استراتژی لنداسکیپ تا کنار حجم سفید و زیر کنسول حجم بالایی آمده است تا ارتباط نزدیک‌تر و دو طرفه‌ای بین طبقه‌ی همکف و فضای بیرونی ویلا داشته باشد.

تصاویر صفحه‌ی بعد: **بازدید داوران اولین دوره‌ی ساختمان سال در اسفند ۱۳۹۵ (سیاوش تیموری، سیروس باور، شیوا آراسته و کوروش حاجی‌زاده) از پروژه‌ی توتستان سهراب رفعت**





نمای جنوب



مقطع

دو سناریوی انتقادی و چند ایده برای ویلای توتستان اثر سهراب رفعت

تحریریه‌ی هنرمعماری

ویلای توتستان اثر دفتر معماری سهراب رفعت، اثری در امتداد دیگر ویلاهای فردوس جنوبی این معمار است. آثاری که اغلب از فرمول چرخش دو مکعب ساده بر روی یکدیگر انسجام یافته‌اند. سهراب رفعت با حل موضوع فرم در این سری ویلاها، ذهن خود را درگیر سازه و جزئیات اجرایی نموده است. این اثر از مینمیالیسم ویلایی به یاد رستم برخوردار نیست، اما در عوض به بُعد تندیس‌واری معماری نزدیک شده است. نگاهی به اسناد ارائه شده از سوی معمار و تدابیری مثل کندن بنا از روی زمین، عدم تنوع مصالح ساختمانی، عدم صلبیت جداره‌ها و باز گذاشتن اطراف آن بر این ایده مهر تأیید می‌زنند. حتی در داخل بنا، دستگاه پله‌ی گرد اثر که با کیفیت فوق‌العاده بالایی اجرا شده است، بر این نظریه تأکید می‌نماید. شفافیت بنا با بکارگیری شیشه‌ها و دیدن استخر از سویی به سوی دیگر بنا نیز می‌تواند بر اثرات روانی آن بیش از پیش بیفزاید. اجزایی که به نوعی امضای دیدگاه‌های طراح هستند نیز در این اثر دیده می‌شوند. پر و خالی کردن نما به وسیله‌ی دیوارهای سفید و شیشه‌ها در محور افقی نما و سپیدی و سیاهی در محور عمودی نما و چرخش دو مکعب در محوری متکی بر بُعد سوم نیز از نکات ارزشمندی است که می‌تواند به عنوان پرسشی از معمار مطرح گردد. جالب آنکه، این تقارن نه تنها در فضاسازی داخلی، که حتی در انتخاب مصالح سنگ برای شومینه در یک سو و سنگ کانتر آشپرخانه‌ی تمیز در سوی دیگر وجود دارد. گویی معمار می‌کوشد با زبانی غیرمستقیم و از طریق تقارن و دیوارهای سنگی سرد، خشن و بی‌روح، حسی روحانی، کم‌حرف و خونسرد را القا کند. با این تفسیر، باید اثر ویلای توتستان سهراب رفعت را واجد بیانی انتزاعی بخوانیم. بیانی که یکی از خاستگاه‌های معماری مدرن است. اگر عشق مدرنیست‌ها به بیان انتزاعی و حضور آن در این اثر را با رزومه، مصالح، رنگ و دیگر مسائل مطرح در طرح‌های سهراب را با هم یکجا در نظر گیریم، آنگاه باید صادقانه به مدرن بودن سهراب رفعت و وفاداری او به این جهانبینی اعتراف کنیم.

هنگامی که به عرصه‌بندی این پلان می‌نگریم، منطقی حاصل احترام به نظرات کاربران را در آن می‌بینیم. چهار عرصه‌ی خصوصی، نیمه‌خصوصی، نیمه‌عمومی و عمومی در پلان همکف بنا با ظرافت و زیرکی خاصی به کمک دستگاه پله جانمایی شده است. این تفکیک حتی در طبقه‌ی اول بنا که اغلب فضاهای خصوصی و نیمه‌خصوصی در آن گنجانده شده‌اند نیز تا حدودی دیده می‌شود. در طراحی سایت پلان اثر، کار به بخش شرقی سایت کشیده شده است. بدین ترتیب، بخش زیادی از زمین در اختیار طراحی باغ قرار گرفته است. همچنین به نظر می‌رسد دسترسی خودرو در طول سایت، از شمال به جنوب در این طراحی دخیل بوده است. مکانیابی بنا و شاه‌نشین آن به نحوی است که شاه‌نشین در خلوتی امن و در پناه بنا در جنوب‌شرقی سایت قرار گرفته است. استخر و مجموعه‌ی اجاق، جکوزی و ... بنا نیز در سایه سار بنا به فضایی امن و ایمن تبدیل شده است. آیا اگر ویلا در بخش شمال‌غربی سایت بود، جایی که هندسه‌ی زمین نیز دچار شکستگی می‌شود، گزینه‌ی بهتری برای مکانیابی این اثر نبود؟ اگر این تدبیر ــ با حفظ حریم درخت‌های کهنسال موجود در آن بخش سایت ــ در نظر گرفته می‌شد، سهراب تنها و تنها با مکانیابی اثر، یک عرصه برای ایجاد باغی با ابعادی منطقی و مستطیلی شکل در اختیار داشت. مستطیلی که با روحیات بنا و دسترسی‌های پیاده‌ی اثر نیز بیشتر تطابق داشت. از طراحی بنا مشخص است که معمار قصد داشته تا بنایی جدا از زمینه طراحی کند و بیشتر به دنبال طی ایده‌ها و اندیشه‌های خود در معماری بوده است تا زمینه‌گرایی. با در نظر داشتن این فرض، باز هم پیشنهاد مذکور گزینه‌ی بهتری بود، زیرا اثر در بخش شمالی سایت ــ جایی که توپوگرافی زمین نیز مرتفع بود ــ قرار می‌گرفت و حالت یادمانی بنا بیشتر به چشم می‌آمد. نه تنها کاربر بنا از بالکن طبقه‌ی اول افق بیشتری از منطقه‌ی کردان را به نظاره می‌نشست که مهمان وارد شده ــ چه از شمال سایت و چه از سمت جنوب سایت ــ پرسپکتیوهای جذاب‌تری از بنا را مشاهده می‌نمود و این برای بنایی که قصد خودنمایی دارد واجب است. علاوه بر این، دسترسی خودرو در تمام طول سایت نیز بهینه‌تر می‌گشت. این بهینه‌سازی نه تنها به لحاظ هندسه‌ی سایت که به دلیل طراحی و عبور کامل خودرو از بخش شرقی سایت ــ کاملاً چسبیده به دیواره‌ی شرقی سایت ــ باعث می‌شد که بین خودرو و بنا حداقل سایش به لحاظ تأثیر روانی به وجود آید. جالب این است که محل پیشنهادی مذکور به اتاق سرایداری اختصاص یافته است و شاه‌نشین بنا در جنوب‌شرقی‌ترین بخش سایت قرار گرفته است. جایی که نه دیدی به بیرون وجود دارد و نه منظری. هر آنچه در شاه‌نشین دیده می‌شود خود بنا است! این در حالی است که اگر بنا با تغییرات جزئی در تناسبات خود ــ که می‌دانیم به دلیل محدودیت‌های شهرداری و مسائل تغییر کاربری باغات چندان آسان نبوده است ــ به شمال‌غربی منتقل می‌شد و شاه‌نشین در کنار آن و با حرکت به سمت جنوب، استخر با کشیدگی متفاوت از آنچه اکنون هست و گلخانه ــ که بنایی به یادگار مانده از قدیم سایت است ــ در سر جای خود مثل اکنون باقی می‌ماند و در نهایت سرایداری در جنوب‌غربی‌ترین بخش سایت واقع می‌شد؛ آنگاه بخش غربی سایت، با هندسه‌ی نامنظمش در اختیار ابنیه بود و تمام عرصه‌ی مرکزی و شرقی سایت در اختیار باغ و فضاهای تفریحی و رواق‌های گل آذین بود. فضاهایی که دلیل اصلی ساخت ویلا هستند. حتی امکان بررسی گزینه‌ی موازی بودن لبه‌ی اثر با دیوار غربی سایت در این حالت مطرح است. در این ایده، سرایداری با قرارگیری در بخش جنوب‌غربی سایت، حداقل بر ورودی جنوبی سایت تسلط داشت، اما اکنون این بنا، علی‌رغم قرارگیری

در توپوگرافی مرتفع، به دلیل مکانیابی بنا، حداقل یک بخش از سایت را نمی‌بیند: بخشی که در پشت بنا پنهان می‌شود. این سرایداری تقریباً هر دو ورودی را می‌بیند، اما می‌شود به راحتی او را فریب داد، از دیوار شیشه‌ای کشویی جنوبی بنا یا درب پشتی آشپرخانه وارد بنا شد و سپس از طریق همین مسیر خارج شد.

یک سناریوی دیگر برای بنا با ملایمت بیشتری به طرح موجود می‌نگرد. فرض کنید بنا در محل فعلی تنها و تنها ۱۸۰ درجه چرخش داشت و مجموعه‌ی استخر و شاه‌نشین آن رو به شمال سایت می‌کردند. اگر این اتفاق می‌افتاد و جای شاه‌نشین و سرایداری جابجا می‌شدند آنوقت دستاورد ما چه چیزهایی بود؟ دید و منظر بالکن‌ها در این سناریو تغییر نمی‌کرد، جز اینکه منظر اتاق مستر و با دو اتاق دیگر تغییر می‌کرد. اما با توجه به اینکه یک جبهه‌ی طرح فعلی کاملاً از شیشه است، آنگاه این جبهه در سناریوی جدید، رو به شمال داشت نه جنوب. اکنون این جبهه، که در پشت خود سالن اصلی بنا، محل زندگی، نشیمن، آشپزخانه و شومینه را داراست، منظری از استخر و شاه‌نشین و دیوار جنوبی سایت را دارد. دیواری که به تدبیر سهراب، سفید شده است و بافت آن تغییری نکرده، ولی درختانی برای بهتر شدن آن در طی گذر سال‌ها کاشته شده‌اند. در سناریوی جدید، طبقه‌ی همکف بنا، دارای دیواری شیشه‌ای رو به شمال می‌شد، این فضا منظر کوه‌های شمال سایت را داشت، و همچنین از منظر درختان تنومند و قدیمی بخش شمالی سایت نیز بهره‌مند می‌شد. در مقابل خود استخر را می‌دید و در گوشه‌ی نگاه خود، شاه‌نشین را در ارتفاعی بالاتر داشت. خود شاه‌نشین نیز علاوه بر تمام مزایای پیشین کوه‌های شرقی سایت را نیز می‌دید.

درباره‌ی ایجاد فضا برای دید و منظر سایت بحثی دیگر نیز مطرح است. شاید بهتر آن بود که دسترسی‌ها به بام بنا به چیزی بیش از نردبان‌های متصل به دیوارهای بیرونی محول گردد. چرا؟ در اثر جدید سهراب رفعت، بام به واسطه‌ی کنسول فلزی عظیم به دو بخش غربی و شرقی تقسیم شده است. بخش غربی، مساحتی بزرگ‌تر از بخش شرقی دارد. هیچ یک از دو فضای مذکور متأسفانه مورد بهره‌برداری قرار نگرفته‌اند. هرچند این بنا از فضاهای داخلی و محوطه‌سازی غنی است، نشست در ارتفاع تقریباً هفت متری، در محیطی که دورتادور شما را رشته‌کوه‌ها و باغات کردان احاطه کرده‌اند، لطفی دیگر دارد. جالب آنکه برای تولید چیزی شبیه این حس، سهراب، مکعب فلزی سیاه را با دو بالکن به طول طره‌ی ۶ و ۸ متری می‌سازد، اما از سقف بنا غافل می‌ماند. شاید ایجاد یک دسترسی ساده از نشیمن خصوصی طبقه‌ی اول به بام (حداقل بام غربی) و صرف‌نظر کردن از وید موجود و سقف بلند آشپزخانه، انتخاب مناسبی بود. هرچند ممکن بود این حرکت از کیفیت فضای طبقه‌ی همکف، خصوصاً در بخش آشپزخانه بکاهد و گشودگی کلان موجود را خدشه دار کند. حتی سقف خود کنسول سیاه رنگ به دلیل ابعاد خود فضایی وسوسه‌انگیز است.

در مبحث ورود به بنا، شاید قدرت ورودی ساختمان مورد تردید قرار گیرد. تعریف این ورودی، علی‌رغم پلکان و نرده و قرارگیری آن روی سکو و زیر کنسول فلزی، درحالی‌که در چند متری خود، ورودی زیرزمین با درون رفتگی خاص خود را می‌بیند، نیاز به تأمل بیشتر و اثرات اجزای ساختمان روی یکدیگر را نشان می‌دهد. این درنگ در موضوع انتخاب مصالح برای بالکن نیز مطرح است. بالکن تمام فلزی، هرچند سهراب را به موضوع فرسوده شدن اجزای فلزی ساختمان در گذر سال‌ها رسانده است ــ موضوعی که در آثار قبلی او نیز شاهد آن بوده‌ایم ــ ممکن است برای یک بالکن اقامتی موقتی کمی غیرعادی و نامناسب باشد، چرا که این مصالح ساختمانی برحسب ذات خود یا زیادی داغ می‌شود یا زیادی سرد! بنابراین ساخت این بالکن و تصور حرارتی که در تابستان از خود ساطع می‌کند نگران کننده است. موضوع شیشه‌های جان پناه بالکن و زاویه‌ی آنها نیز از جمله نگرانی‌های ما به هنگام بازدید طرح بود. به نظر می‌رسد منطقی آن بود که این شیشه‌ها به جای بیرون، به سمت داخل بنا دچار زاویه می‌شدند تا موجب سقوط فردی به پایین نگردند.

با تمام این تفاصیل، صد البته که نباید فراموش کنیم دفتر معماری سهراب رفعت در این اثر کیفیت اجرای بسیار بالایی را از خود نشان داده است. اجرای همین بالکن و پوسته‌ی فلزی آن به لحاظ اجرائی امری بسیار سخت است که مستلزم دقت نظر زیادی می‌باشد. این دقت نظر و علاقه به جزئیات و ارتقای کیفیت در معماری ــ که حقیقتاً از دل‌نگرانی‌های عمیق معماران حساس به آینده‌ی این حرفه در ایران نیز است ــ برای ما مایه‌ی دلگرمی و آموزنده است. بحث تمیز بودن اجرای این اثر تنها محدود به اتصالات نیست. وقتی ما از کیفیت اجرا و تمیزی اثر صحبت می‌کنیم، منظور شناخت ذات دقیق کار با مصالحی چون بتن، چوب، خاک، شیشه و فولاد است. فن اجرایی که روز به روز با کمرنگ‌تر شدن استادکاران استخوان خُرد کرده در رشته بیش از پیش به بحرانی تبدیل می‌گردد. ما شاهد آثار زیادی بودیم که سروصدای زیادی داشته‌اند. اینها حتی حرفه‌ای‌ترین رسانه‌های خارج از کشور را با سرهم کردن داستان‌های بی‌ربط به معماری و تصویرسازی از طرحی بسیار ساده و پراشکال در قلب تهران فریب داده‌اند. محصول نهایی آنقدر ضعیف است که با دیدن اثر از نزدیک، بیشتر از قدرت معماری به محاسن فتوشاپ و هنر پست پروداکشن پی‌می‌بریم. اما آثار سهراب این خیانت را به معماری نکرده و نمی‌کنند و چه موضوع آنها طراحی داخلی یک باشگاه ورزشی باشد و چه ویلایی در کردان، آنچه کاهش نمی‌یابد، کیفیت اجرا و ماندگاری آثار است.

پاسخ سهراب رفعت به نقد ویلای توتستان از تحریریه‌ی هنرمعماری

با توجه به نقد انجام شده، پنج مورد را لازم می‌دانم متذکر شوم:

۱. در مورد جانمایی ویلا، اول اینکه با توجه به قوانین شهرداری و به‌خصوص جهاد کشاورزی از بابت تغییر کاربری زمین و براساس جواز بازسازی و نوسازی که روی بنا، استخر و آلاچیق قدیمی آنجا گرفته شده بود، تمامی عناصر موجود در سایت باید در موقعیت قدیم خود قرار می‌گرفتند، به طوری که حتی میزان سطح اشغال نیز باید نزدیک به همان سطح اشغال اولیه می‌بود که البته برای اینکه زیربنای بیشتری در این سطح داشته باشیم تا پاسخگوی موارد درخواستی کارفرما باشد از کنسول کردن بنا به چهار طرف، استفاده کردیم. در ضمن، لکه گذاری‌های قدیم سایت نیز با توجه به اصول صحیحی انجام شده بود که در آن مسیرهای دسترسی با توجه به موقعیت گذر شهرک پایین و نیز گذر بالایی سایت انجام شده بود و لکه‌های بعدی (ویلا، آلاچیق، سرایداری، گلخانه و ...) با توجه به آن پدید آمده است. تمام سعی در طراحی این مجموعه، این بوده است که کمترین میزان آسیب به فضای سبز قدیمی وارد شود. در ادامه نیز موقعیت استخر برای هرچه بیشتر کردن محرمیت نسبت به سرایداری و برای دریافت آفتاب تمام روز باید در ضلع جنوبی قرار می‌گرفت و از طرفی بیشترین شفافیت حجم نیز رو به این سمت پیش‌بینی شد تا هم از نور کافی و هم از عمق میدان بیشتری در این جبهه برخوردار باشد. (ناگفته نماند که به دلیل وجود همسایگی‌ها و کنترل نور غرب، از شفافیت در دو نمای شرقی و غربی کاسته شده است.) ایده‌پردازی روی کاغذ در ابتدا می‌تواند خیلی سهل و آسان باشد، ولی هنگامی که با عوامل متعدد محیطی و قوانین شهری و خواسته‌های مختلف روبرو می‌شویم، باید بهترین راه را انتخاب کرد تا مجموع عوامل، سازگار شوند.

۲. در مورد پیشنهاد استفاده از بام برای فضای نشیمن، با توجه به ایده‌ی کلی فرم و درخواست‌ها و برنامه‌ی فیزیکی، نیازی و لزومی به استفاده از بام نبود.

۳. در رابطه با ورودی اصلی بنا، زمانی که هیئت داوران محترم برای بررسی پروژه تشریف آوردند، هنوز موارد زیادی به اتمام نرسیده بود. از جمله ورودی اصلی ویلا که در انتها پس از تکمیل شدن پله‌های همسو با حجم و نیز پیش‌بینی محلی خاص برای نصب مجسمه‌ای فلزی متناسب با معماری مجموعه در کنار ورودی، کاملاً حس دعوت‌کنندگی ورودی اصلی برآورده شد.

۴. در خصوص نگرانی درباره‌ی جانپناه تراس بالا، جهت شیب شیشه جانپناه با توجه به خطوط اصلی بیرونی حجم، طوری تعیین گردیده که به روانی و خوانایی حجم کمک کند، اما این تصور که این جهتگیری می‌تواند باعث ایجاد حادثه‌ی جانی شود، به کل مردود می‌باشد: اول اینکه شیشه‌ی مسلح لمینیت شده با دیتیل استاندارد به حجم فلزی متصل شده است و نیز پروفیلی فلزی به عنوان دست‌انداز روی شیشه قرار دارد که خطر پرت شدن را به صفر می‌رساند، مگر آنکه شخصی تصمیم به خودکشی گرفته باشد!

۵. در رابطه با نکته‌ای که راجع به گرمای فلز حجم بالا ناشی از تابش خورشید مطرح ش ، باید گفته شود که با توجه به دیتیل اجرایی خاص این حجم فلزی و نیز با در نظر گرفتن میزان انتقال حرارت، ما بین پوسته‌های فلزی از فوم پلی اورتان پاششی با ضخامت زیاد استفاده نمودیم تا از انتقال حرارت خورشید به داخل تراس به میزان بسیار زیادی جلوگیری شود و میزان انتقال به مقداری تقلیل یافته که قابل چشم‌پوشی است.

در پایان از مجموعه محترم مجله‌ی هنرمعماری برای نقدی که انجام داده‌اند و مجالی که ایجاد شد برای بررسی جزئیات این پروژه، کمال تشکر را دارم.

معرفی ساختمان اتاق بازرگانی، صنایع، معادن و کشاورزی استان کرمانشاه

نیما مکاری

با توجه به موقعیت قرارگیری پروژه‌ی اتاق بازرگانی صنایع و معادن استان کرمانشاه در مخروط پرواز فرودگاه کرمانشاه و محدودیت قانونی ارتفاع پروژه (۱۴ متر) و همچنین نیاز به تأمین حدود ۵۰۰۰ مترمربع زیربنای ناخالص برای پروژه‌ی مذبور، کالبد مجموعه به جای توسعه در راستای قائم، بر روی پهنه‌ی ۱۰۰۰۰ مترمربعی سایت گسترش یافت. نتیجه‌ی اعمال این استراتژی، تأثر کامل از هندسه‌ی سایت در پلاستیک نهایی پروژه است. در توصیف تفکر حاکم بر روند شکل‌گیری پروژه چهار نکته‌ی ذیل قابل عرضه می‌باشد:

۱. کمینه‌گرایی: محصول نهایی پروژه‌ی اتاق بازرگانی استان کرمانشاه در پاسخگویی به مسائل پروژه کمینه‌گرا است؛ به این معنا که آنچه در کانسپت کالبدی پروژه به وقوع می‌پیوندد، در خروج یک بازوی عملکردی از قالب مکعب مستطیل زیربنای پروژه خلاصه می‌شود. اما همین حرکت واحد، عامل ایجاد سه حوزه‌ی عملکردی-کالبدی، یعنی فضا و محور ورودی، فضا و محوطه‌ی بام سبز در میانه‌ی حجم پروژه و بازوی عملکردهای پرمخاطب است. بدین ترتیب، می‌توان ادعا نمود پروژه در روند انتخاب راه حل‌های کالبدی برای خلق فضا، کمینه‌گر می‌باشد. این کمینه‌گرایی باعث هم‌پیوندی ناگسستنی میان کالبد، فضا و عملکردهای گوناگون و در ظاهر نامتجانس مجموعه است، به گونه‌ای که می‌توان وجود محور ورودی را هم‌ارز وجود بام سبز دانست که این دو عامل شکل‌گیری نمای اصلی پروژه‌اند.

۲. هندسه: هندسه‌ی نهایی کالبد پروژه، بیش از هر چیز دیگری به دلیل محدودیت صعود در ارتفاع، متأثر از هندسه‌ی کشیده‌ی سایت است. جهتگیری پروژه بر کشیدگی سایت منطبق گردیده است و عدم ایجاد بدنه‌ی صلب در همجواری مسیر دسترسی سواره، فرصت حضور و سرایت فضای سبز باارزش موجود در حاشیه‌ی خیابان اصلی به داخل سایت را فراهم آورده است.

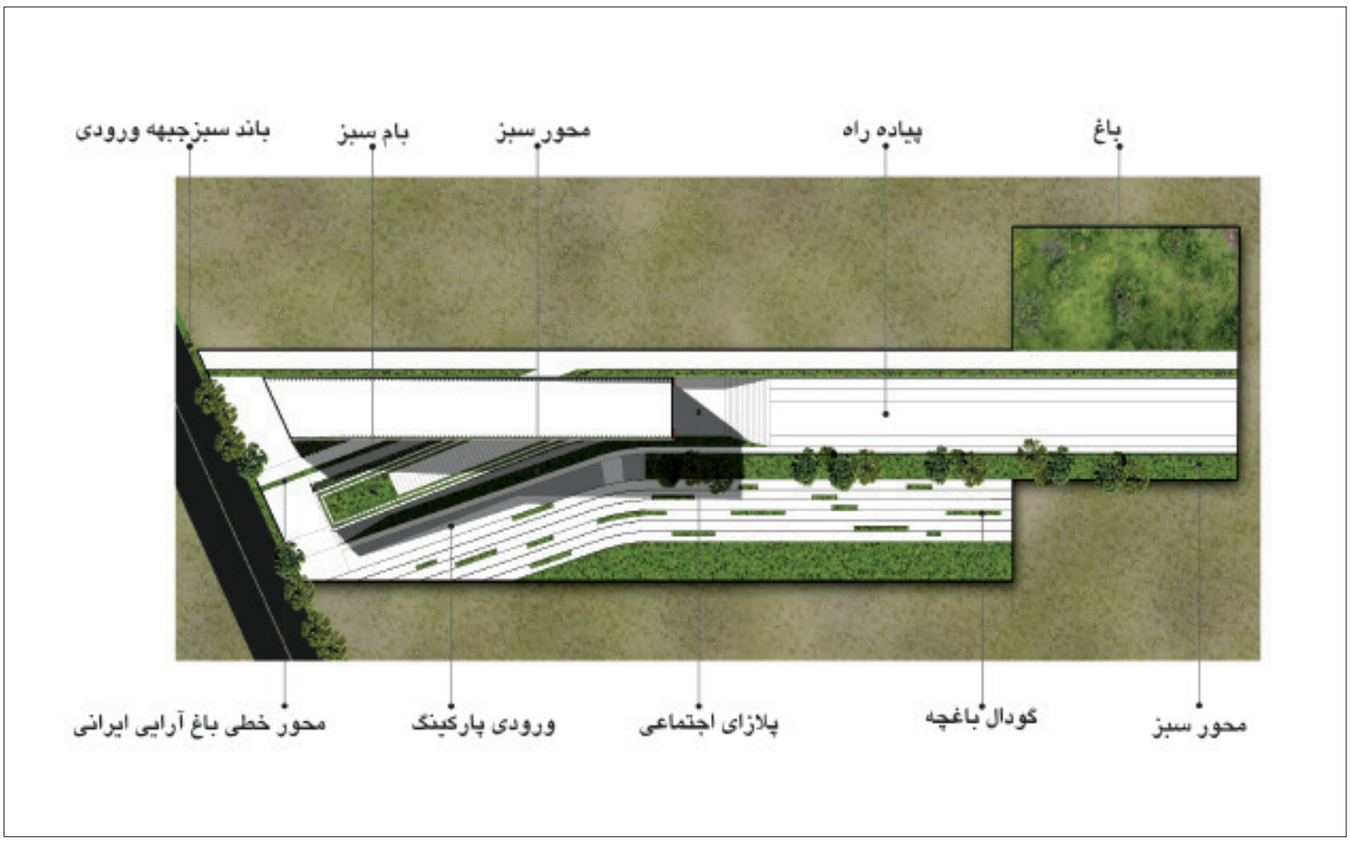
۳. سیرکولاسیون و انگیزه‌ی حرکت: افزایش میزان سیرکولاسیون در شیوه‌ی ساماندهی خطی، به ویژه در کاربری‌های مسکونی و اداری، عامل نامطلوب در برنامه‌ریزی پلان تلقی می‌گردد. در این پروژه با قرارگیری آمفی‌تئاتر در منتهی‌الیه پروژه، محورهای سیرکولاسیون از حدود یک‌سوم طبقات بنا حذف گردید. همچنین با جانمایی ورودی‌های ساختمان در میانه و مرکز بازوهای پروژه، به جای ابتدای آن، سهم بیشتر سیرکولاسیون از فضای داخلی به محور ورودی مجموعه در محوطه‌ی بنا انتقال یافت. برخلاف سهم نامطلوب افزایش طول مسیر سیرکولاسیون در داخل بنا، در محوطه و لنداسکیپ با جانمایی درست انگیزه‌های حرکت، می‌توان افزایش طول مسیر سیرکولاسیون را به عاملی مطلوب در پروژه بدل نمود. قرارگیری دو وید تعاملی بین فضای داخلی و محور ورودی در محوطه، جانمایی مناسب محدوده‌ی فضای سبز و انتخاب صحیح مبلمان، متریال و جزئیات کف محور ورود در محوطه، عوامل ایجاد اشتیاق در مخاطب پروژه برای سیر در این محور و رسیدن به فضای ورودی است. در حقیقت می‌توان ادعا کرد طول مسیر سیرکولاسیون در محوطه و فضای باز بیش از آنکه به مقدار مسافت پیمایش وابسته باشد، بر قوت انگیزه‌ی حرکت متکی است.

۴. مدولاسیون و پیش‌ساخت: نکته‌ی حائز اهمیت در تناسبات کلان پروژه و نیز عناصر سازنده‌ی نمای پروژه، سهولت در شیوه‌ی اجرا است. سادگی و همسانی تقسیمات موجود در نمای پروژه، تسأهل در ساخت اجزای آن را در پی دارد. این موضوع کمک شایانی به اجرای دقیق‌تر و در نهایت کم‌خطاتر پروژه می‌کند. با رعایت مدولاسیون در شکل‌گیری طرح در حوزه‌ی سازه و به تبع آن فاز دو طراحی معماری می‌توان حجم زیادی از پروسه‌ی ساخت، به ویژه در بخش نمای مجموعه را به شیوه‌ی پیش‌ساخته انجام داد. با توجه به ظرفیت‌های اجرایی محدود در شیوه‌ی «درجا» و نیز کم بودن نیروهای متخصص بومی، این نکته بیش از پیش اهمیت می‌یابد.

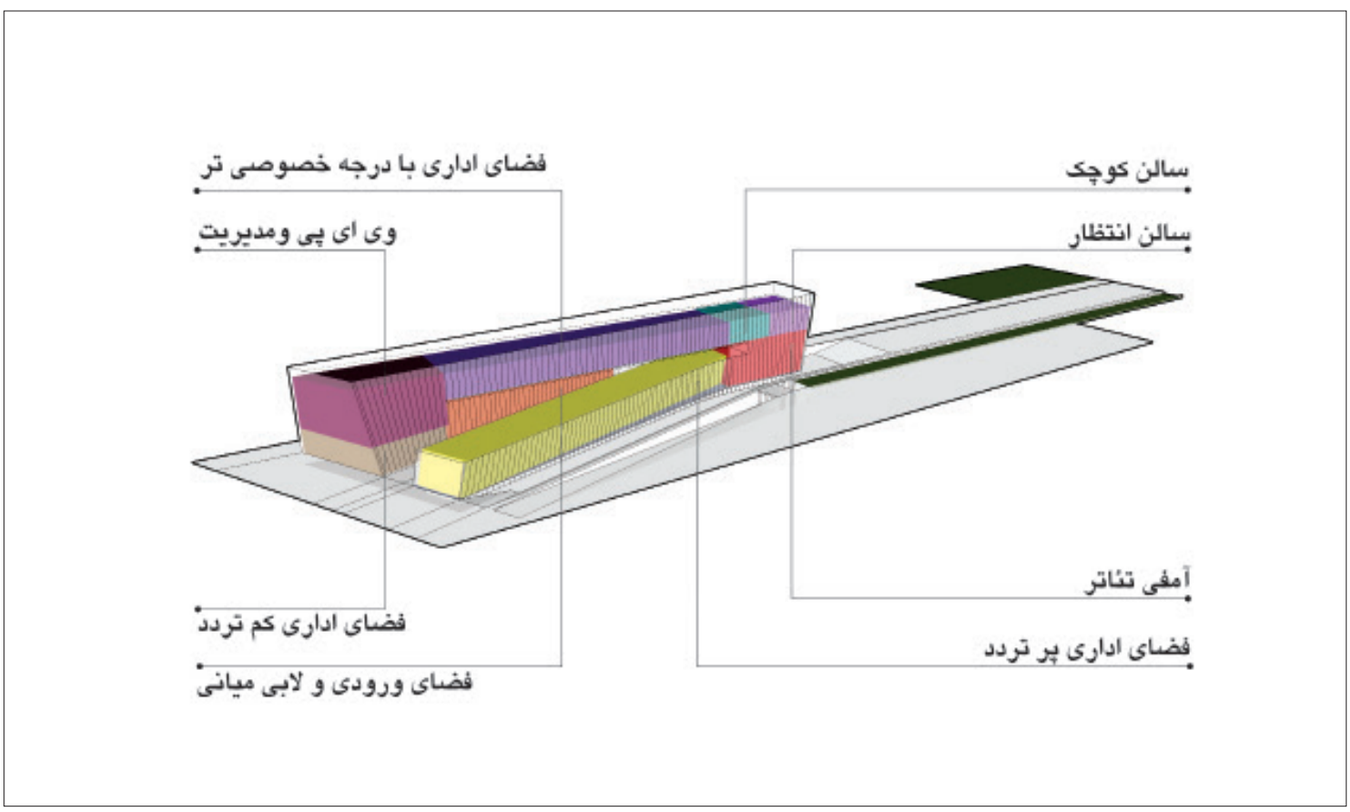
مشخصات پروژه

- **نام پروژه:** ساختمان اتاق بازرگانی، صنایع، معادن و کشاورزی استان کرمانشاه
- **کارفرما:** اتاق بازرگانی، صنایع، معادن و کشاورزی استان کرمانشاه/ آقای مهندس کاشفی
- **مشاور:** دفتر طراحی نیما مکاری و همکاران
- **مدیر طراحی:** نیما مکاری
- **مسئول طراحی:** مجتبی نبوی
- **همکاران طرح:** سعید قربانی فرد، محمدحسین غفاری، امیرحسین یوسفی، حمیده آچاک
- **فاز ۲:** علی تیرگان
- **ناظر عالی:** جواد فتاحی
- **سازه:** دفتر طراحی و تضمین کیفیت سازان (رضاییان، رضایی)
- **تأسیسات مکانیکی و الکتریکی:** شرکت کنکاش مکانیک

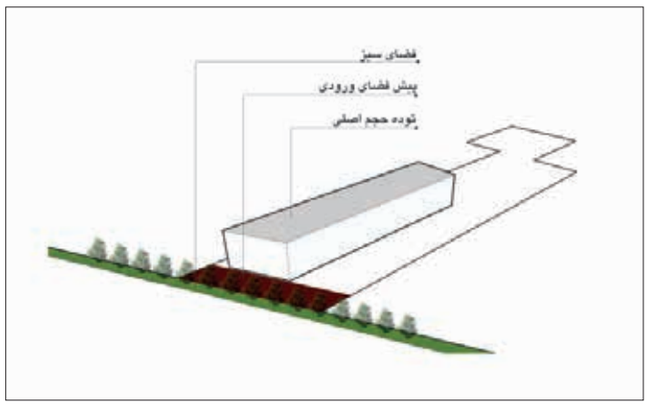
[تصاویر از آرشیو اهدایی دفتر نیما مکاری و همکاران به هنرمعماری]



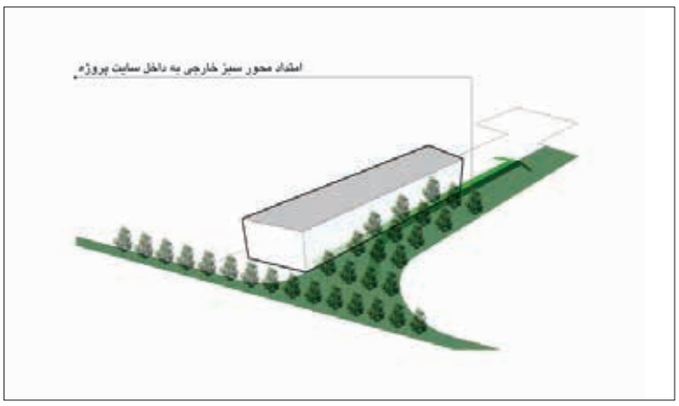
سایت پلان



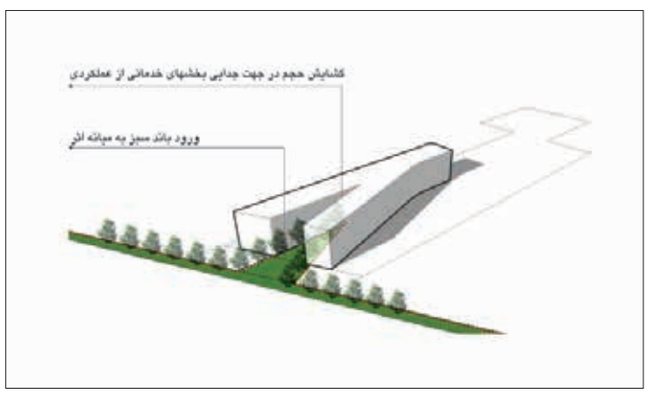
برنامه‌ی پلان



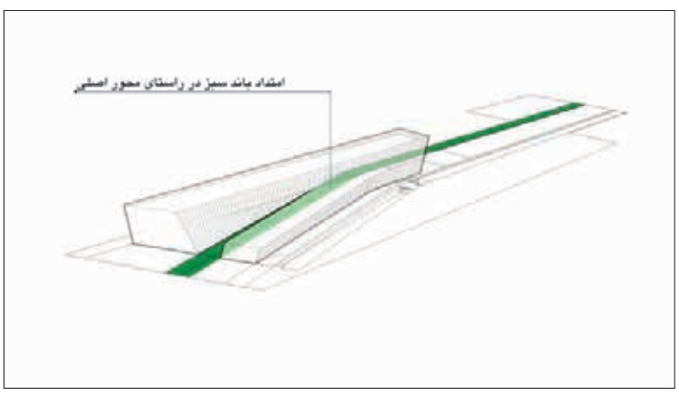
نمودار ۱



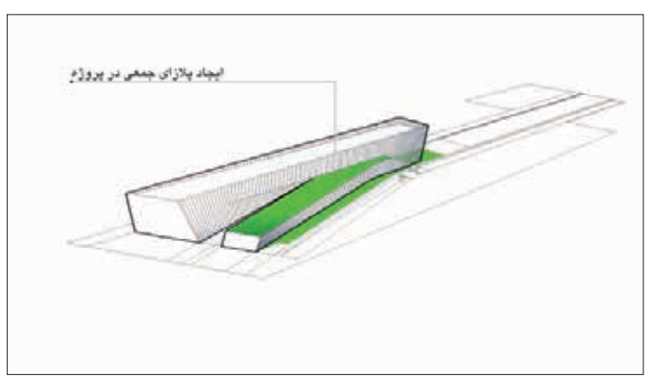
نمودار ۲



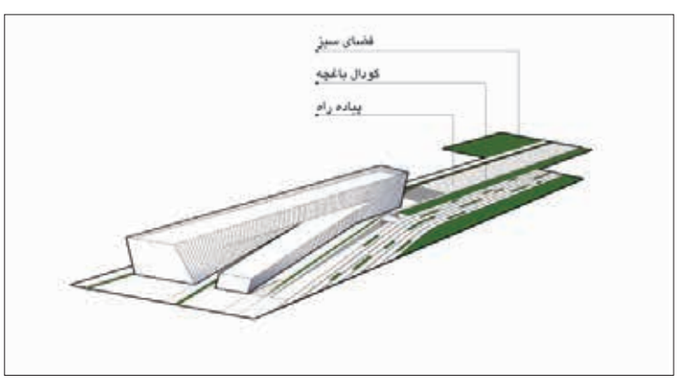
نمودار ۳



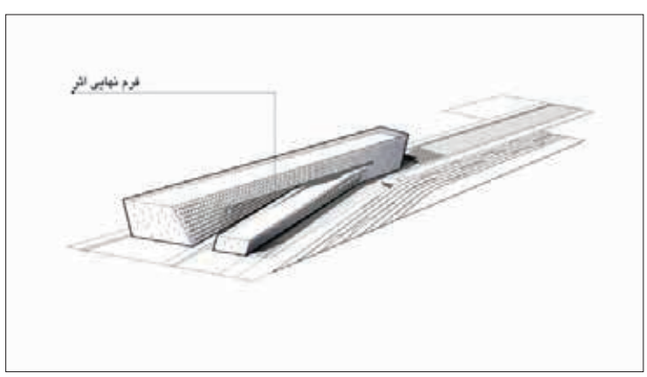
نمودار ۴



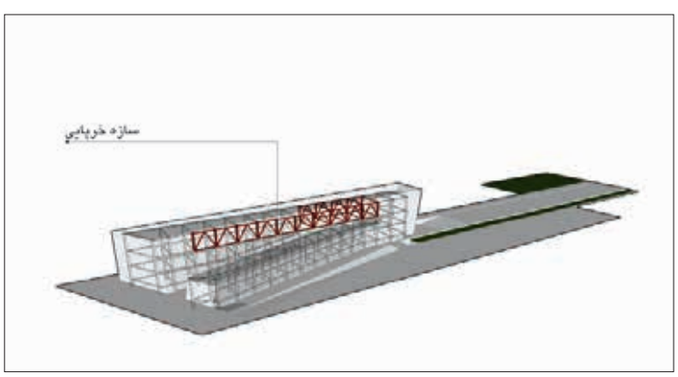
نمودار ۵



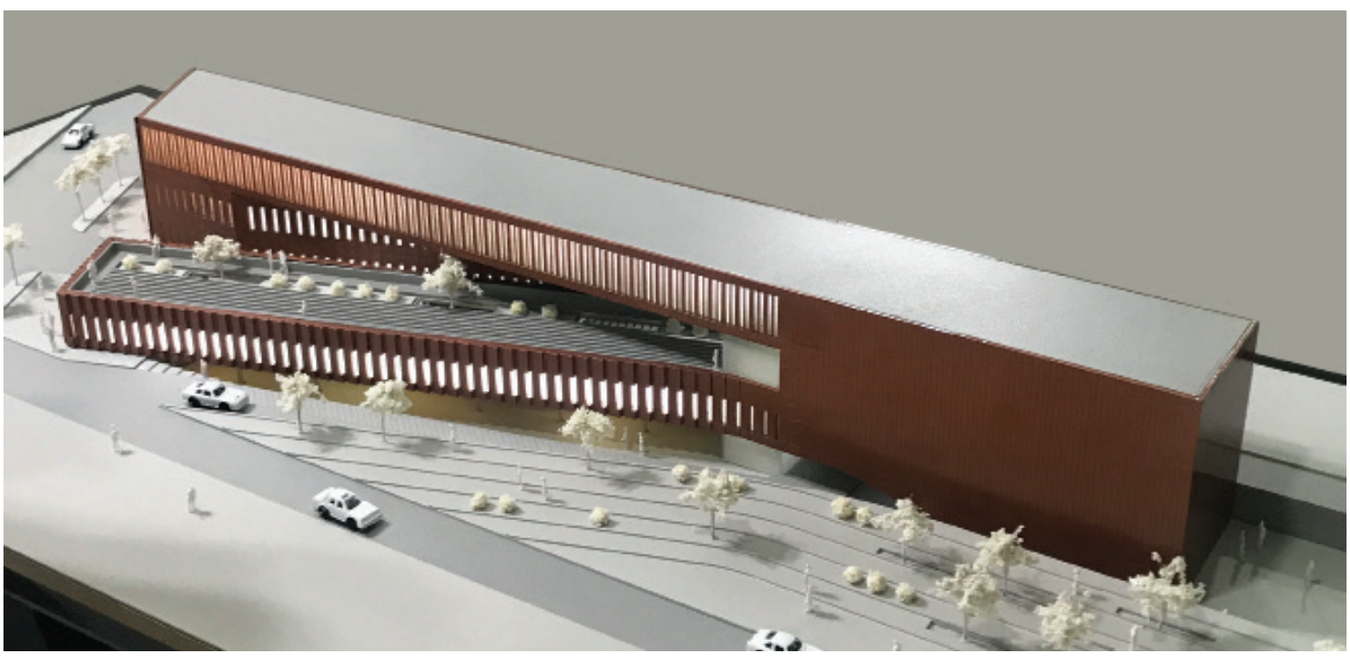
نمودار ۶

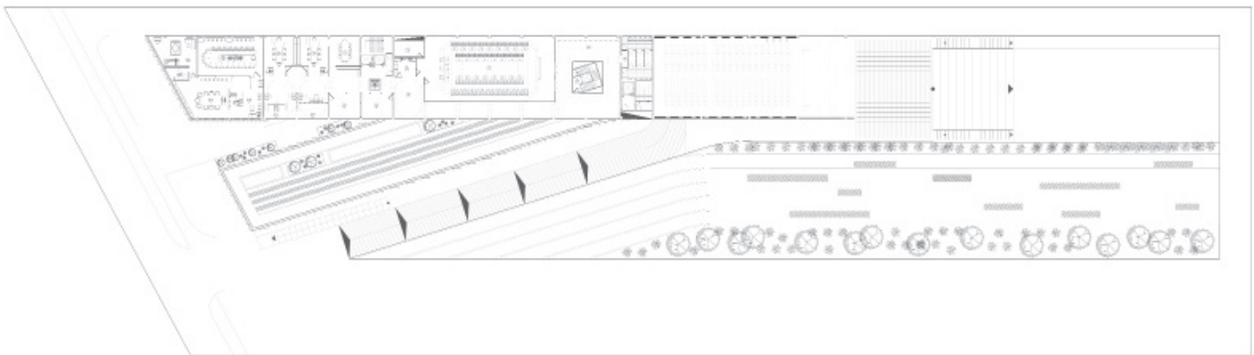


نمودار ۷

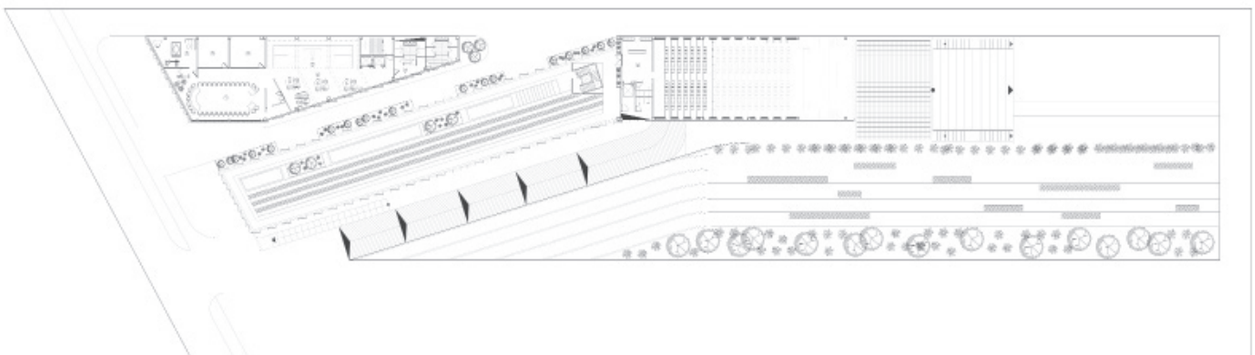


سیستم سازه‌ای پیشنهادی پروژه

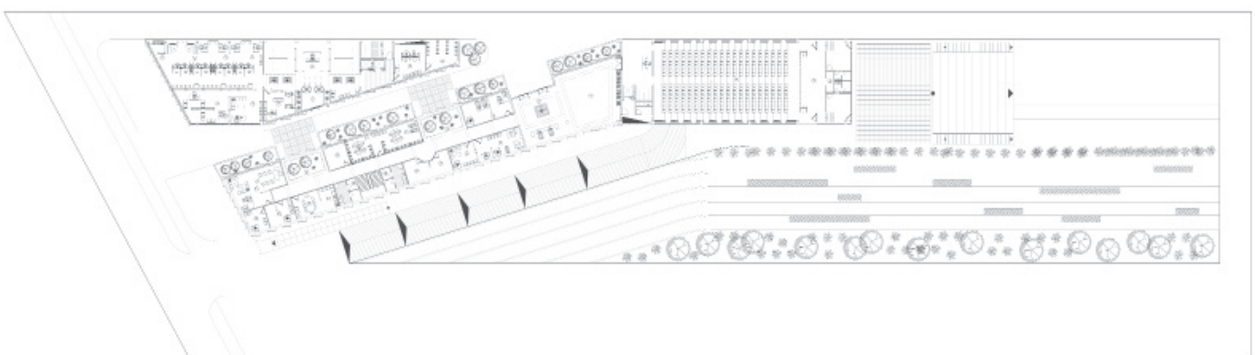




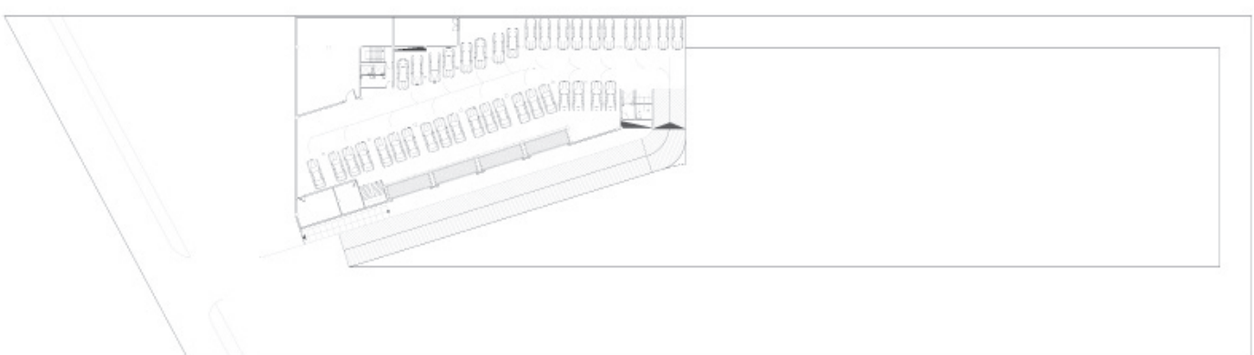
پلان طبقه‌ی دوم



پلان طبقه‌ی اول



پلان طبقه‌ی همکف



پلان زیرزمین

نقدی بر پروژه‌ی ساختمان اتاق بازرگانی، صنایع، معادن و کشاورزی استان کرمانشاه

سیامک پناهی

اتاق بازرگانی صنایع و معادن استان کرمانشاه ... و اما نیما مکاری که از دانشجویان قدیم و دوست و همکار امروزی من هستند. از نظر بنده، نیما به عنوان یک دانشجو و به مثابه یک معمار، عموماً انسانی پرکار، ممتاز، با تلاشی پیگیر و فوق‌العاده با انگیزه است. وی مسیر چند ساله‌ی بسیاری از معماران را به سرعت طی نموده و در این مسیر، ناملایمات بسیاری تحمل نموده و مصداق کامل یک معمار جوان و موفق می‌باشد.

نقد آثار معماری و شهرسازی کار دشواری است و البته نقد آثاری که هنوز ساخته نشده‌اند، دشوارتر به نظر می‌رسد، چرا که درک پدیدارشناسانه‌ی آن ممکن نیست، احساس و نظر مخاطبان قابل لمس نبوده و بازخورد جامعه و حس جاودانگی آن قابل سنجش نمی‌باشد. منتقد با عدم شناخت دقیق پیمایش فضایی برونو زوی، عدم درک دقیق تصور فضایی زیگفرید گیدیئون، ناشناس بودن رویداد فضایی برنارد شومی، مهجور ماندن حس پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی و عدم درک دقیق هستی‌شناسی فضایی کریستین نوبرگ شولتز مواجه است، در هر صورت با تمامی موانع موجود سعی در تجزیه، تحلیل و بازخوانی پروژه‌ی اتاق بازرگانی صنایع و معادن استان کرمانشاه اثر نیما مکاری خواهم داشت.

می‌خواهم در اینجا اذعان کنم که همیشه در بررسی آثار معماری بهتر است نگاهی به مصاحبه‌ی عمیق و شگرف میلان کوندرا بیندازیم ... وقتی که خبرنگاری در فرانسه پس از انتشار رمان جدید وی در مورد آن پرسید، ایشان در جواب گفتند: «هر رمان جدید من باید نشان دهد که من آن را نوشته‌ام؛ یعنی خطوط فکری کلی من را نشان دهد و از طرفی، باید یک کار جدید باشد، وگرنه اصلاً چرا نوشته می‌شود؟» از این زاویه وقتی به آثار زاها حدید، پیتر آیزنمن، رم کولهاس، دانیل لیبسکیند، برنارد شومی، فرانک گری، بیارکه اینگلز، فرشید موسوی و دیگر معمارانی که مدعی رهبری معماری جهان هستند می‌نگریم، این دو اصل میلان کوندرا به خوبی به چشم می‌آید. پس اگر بخواهیم واقع‌بینانه نقد کنیم، باید بپذیریم که پروژه‌ی اخیر نیما را نمی‌توان بدون بررسی و مطالعه‌ی آثار قبلی او، ساخته شده یا نشده، مسابقات، طرح‌های خیالی و نمادین داوری نمود. در بررسی پروژه‌های گذشته می‌توان یک خط فکری مداوم با چنین مشخصاتی را شناسایی نمود: به طور مشخص، تداوم طراحی در یک مسیر خاص ایرانی مدرن متأخر با نیم‌نگاهی به هستی‌شناسی سایت، زمینه‌گرایی از نوع سوپرمدرنیته و منطقه‌گرایی انتقادی نسل دوم ماشین. وی عموماً از مصادیقی استفاده می‌کند که در کار وی نهادینه شده است، برای مثال می‌توان به محور سبز، گودال‌باغچه، پلازای اجتماعی، مسیر باغ ایرانی و هندسه‌ی خالص اشاره نمود. اینها مصادیق کلی هستند و استفاده‌ی مداوم از اینها تداوم را در طراحی ایجاد می‌کند و براساس گفته‌ی میلان کوندرا، نشان دهنده‌ی خط فکری طراح و نویسنده است، اما در مرحله‌ی بعدی که طراح باید بتواند کار جدیدی انجام دهد و رمان بدیع بیافریند چه؟ آیا او موفق بوده؟ می‌توان در اینجا اذعان نمود که وی در این پروژه موفق بوده است و کاری بدیع در مقایسه با آثار قبلی وی تولید شده است؟ چرا؟

پروژه با رعایت هستی‌شناسی ایرانی، روح زمینه‌گرایی و منطقه‌گرایی انتقادی، شکاف مؤثر در مدرن متأخر، دانش طراحی معماری در سیرکولاسیون حرکتی و عبور از نیرنگ سیرکولاسیون خطی و زیبایی‌شناسی مینیمالیسم، می‌تواند پروژه‌ای قابل تقدیر باشد. همچون اکثر پروژه‌های وی، دیاگرام‌های متعدد، تحلیل سایت، تحلیل‌های هندسی، کالبدی، فضایی، تحلیل‌های اقلیمی، زیبایی‌شناسی بصری و دیگر پالیمسست‌های مؤثر در طراحی و ارائه‌ی مشخص پلاستیک حجمی بنا از نکات مثبت طرح می‌باشد.

محدوده‌ی ارتفاع ۱۴ متر و همچنین محدویت‌های سایت و اجبار بر خطی بودن، مزید بر علت شده است تا با روح کمینه‌گرایی (مینیمالیسم) عجین شده و به دنبال حل کردن مشکلات معماری با عبور از پیچیدگی ماکسیمالیستی و ورود بر جغرافیای مینیمالیسم باشد. قابل ذکر است خطر ماندن در خط فکری مشخص، گاهی انسان را از ایجاد پروژه‌های مفهومی دور می‌نماید. به طور مثال استفاده‌ی دائمی از محور باغ ایرانی و گودال‌باغچه در اکثر پروژه‌ها، گاهی مفهوم اصلی و غالب پروژه را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد ــ آنچه عموماً نیما مکاری با تکنیک‌هایی توانایی عبور از این مشکل را دارد. این مشکل در پروژه‌ی اخیر با درصد پایینی به چشم می‌خورد و طراح توانسته با پیچش حجمی و ارائه‌ی تکنیک فضایی در پدیدارشناسی تنیدگی احتمالی از پرتگاه آن بگریزد، اما می‌توان به عنوان یک پرسش‌گر پرسید: مشکل اصلی معماری در اتاق بازرگانی صنایع و معادن استان کرمانشاه چیست؟ و در تفکر مفهومیِ حاکم بر این پروژه چه مفهومی از اتاق بازرگانی، صنایع و کرمانشاه در طراحی دخیل بوده است؟ آیا طراح در کالبد گشتالتی پروژه، تمامی پرسپکتیوهای موجود، همچون محل شکاف داخلی را که بسیار فضای ویستای شهری زیبایی دارد، رصد نموده است؟ آیا خط آسمان که در راستای مینیمالیسم و محدودیت ارتفاع شکل گرفته در راستای مفهوم خاصی نمی‌توانست تغییر نماید و سؤالات دیگری که البته هیچکدام از ارزش‌های طراحی پروژه نمی‌کاهد.

اینجانب ضمن تشکر از نیما برای تلاشش در طراحی اخیر که پیشرفت قابل ملاحظه‌ی ایشان را در طراحی نشان می‌دهد، آرزوی موفقیت بیشتر برای این معمار جوان دارم و امیدوارم پروژه با رفع کاستی‌های اندک به مرحله‌ی اجرا برسد. قطعاً تا آن روز، نیما فرصت زیادی دارد تا به سؤالات من بیشتر فکر کند و برای پاسخ آنها راهکارهایی از جنس فضا و واقعیت نشان دهد.

پاسخ معمار به نقد سیامک پناهی

پیش از هرچیز باید از نقد استاد دوران نوجوانی و همکار گرانقدر روزهای فعلی دکتر سیامک پناهی تشکر کنم. استاد ارجمندم، جناب دکتر پناهی گرامی، در مورد نقدی که نسبت به پروژه داشته‌اید بر خود لازم می‌دانم به توضیح چند نکته‌ی کوچک، اما مهم و قابل بحث بپردازم. نخست آنکه، آنچه در مورد پلازاهای شهری، محور خطی و باغ ایرانی فرمودید کاملاً صحیح است. به دلیل علاقه‌ی شخصی به دستاوردهای معماری ایرانی، خواسته یا ناخواسته بسیاری از این مفاهیم به صورت ناخودآگاه در پس‌زمینه‌ی ذهن بنده نقش بسته است. این مفاهیم گاه به صورت مستقیم و گاه به صورت غیرمستقیم در پروژه‌ها تداعی معنا می‌شود. بسته به شرایط پروژه، خصوصاً در پروژه‌هایی که مالکیت خاص ندارند یا بهتر بگویم، عملکردهای عمومی دارند، این ویژگی‌ها پررنگ‌تر می‌شود. شاید دلیل این موضوع آن است که در این پروژه‌ها، حضور باشنده در فضا نسبت به دیگر پروژه‌ها پررنگ‌تر بوده، ناخواسته ما را به حضور بیشتر ناظر در فضا سوق می‌دهد. آنچه در این پروژه و دیگر پروژه‌های ما ملموس می‌باشد این است که معمار، تا آنجا که امکان دارد از خودنمایی دوری می‌جوید و با گذار به حاشیه، فرصت را برای حضور ناظرین در متن اصلی طرح فراهم می‌آورد. شاید به همین دلیل است که همواره سعی شده از توده‌ی حجم در راستای حضور مردم کم شده، واشدگاه‌هایی باشندگان در فضا را بیش از پیش، غرق در خویشتن خویش کند. از آنجا که این مفاهیم به تنهایی توانایی حضور در طرح را ندارند، در راستای طراحی پروژه، تبدیل به مصادیقی نظیر «محور خطی، پلازاهای شهری، باغ ایرانی و ... » می‌شوند و این مصداق‌ها هستند که ماهیت اصلی پروژه را رقم می‌زنند.

در طی نقد خویش با ایجاد چنین مفاهیمی است که شکاف‌های داخلی میان دو حجم جدا از گشایش فضایی و ایجاد پرسپکتیوهای جذاب، ناظر در فضا را به سمت داخل کشیده، حضور ناظرین در فضا را پررنگ‌تر می‌کند. انگیزه‌ی حرکتی شاید مهم‌ترین ویژگی این پروژه باشد، چرا که کارفرما اعتقاد داشت در این پروژه می‌خواهد بیش از هر چیز، میل به پویایی در فضای اقتصادی پررونق را تجربه کند. از این رو، بیش از هر چیز، انگیزه‌ی حرکت برای ما در اولویت شکل‌گیری طرح قرار داشت و شاید خطی کردن پروژه، مهم‌ترین مصداق شکل‌گیری آن باشد. در پایان مجبور بودیم از سطوح مسطح بدون بازی فرمال در خط آسمان استفاده کنیم، شاید مهم‌ترین دلیل آن محدودیت در ارتفاع و حل کردن کارکردهای پیچیده در این محدودیت کلیدی بود که سبب می‌شد ما با عدم اختلاف ارتفاع در خط آسمان بتوانیم برنامه‌ی فیزیکی طرح را پاسخگو باشیم.

در پایان جای دارد از حسن توجه استاد گرانقدرم، دکتر پناهی، کمال تشکر را دارم. باشد که همچون همیشه چون فانوسی درخشان، مسیر را از نامسیر برای معماران جوان‌تر روشن گردانند.

احترام به گذشته، احترام به آینده‌ی خودمان است: داستان باغ کتاب تهران و نقدی بر جلسه‌ی مؤسسه‌ی تهران در مورد آن

عیسی ذکایی از مهندسین مشاور پل میر

در دوازدهم شهریور ماه سال جاری به کوشش مؤسسه‌ی تهران، از سلسه گفت‌وگوهای شهر و معماری: پروژه‌های بزرگ مقیاس، باغ کتاب تهران در محل آمفی‌تئاتر این بنا در اراضی عباس‌آباد تهران برگزار گردید. با توجه به اهمیت پروژه و روند شکل‌گیری آن طی یک دهه‌ی اخیر، همچنین نحوه‌ی برخورد با پروژه در جلسه‌ی بررسی طرح، شاید لازم باشد ضمن ارائه‌ی روند طرح، نسبت به نحوه‌ی برگزاری جلسه، نکاتی را متذکر شد تا اینگونه جلسات معماری در آینده از انسجام مناسب‌تری برخوردار گردد. انتظار می‌رود خروجی فنی و علمی اینگونه جلسات چیزی بیش از پخش پوستر در شبکه‌های مجازی بوده و درخور جامعه‌ی مهندسی کشور باشد. گزارش و نقد حاضر در دو بخش ارائه می‌شود. بخش اول، تاریخچه‌ی پروژه و فرایند طراحی است که مورد بحث قرار می‌گیرد. در بخش دوم، چگونگی برگزاری و معرفی پروژه‌ی باغ کتاب در جلسه‌ی مذکور مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد.

مسابقه

با توجه به طرح جامع مصوب اراضی عباس‌آباد و تعیین موقعیت باغ کتاب در زمین مجاور کتابخانه‌ی ملی و لزوم دستیابی به طرح مناسب منطقه، سازمان فرهنگی-هنری شهرداری تهران به عنوان متولی پروژه، بررسی چگونگی اجرای این پروژه‌ی بزرگ مقیاس را در دستور کار خود قرارداد. فراخوان مسابقه‌ی طرح معماری باغ کتاب در آذر سال ۱۳۸۳ انجام و پس از انجام مراحل مسابقه و برگزاری داوری، نفرات برتر در تاریخ ۱۳۸۴/۱/۲۲ اعلام شدند. داوران این مسابقه عبارت بودند از آقایان حسین شیخ زین‌الدین، کامبیز ناظرعمو، باقر آیت‌الله زاده شیرازی، هادی ندیمی، مهدی حجت، علی غفاری و سعید تیزقلم زنوزی.

با عنایت به اینکه پروژه‌های با زیربنای بیش از ۱۰ هزار مترمربع نمی‌توانند رأساً از سوی کارفرما به اشخاص حقیقی واگذار شوند، ادامه‌ی مطالعات با عقد قرارداد از سوی سازمان توسعه‌ی فضاهای فرهنگی (به عنوان کارفرما) با مهندسین مشاور پل میر (به عنوان مشاور طرح) در مرداد سال ۱۳۸۴ صورت گرفت. بررسی نقشه‌های طرح برگزیده‌ی مسابقه آغاز شد و با جمع‌آوری اطلاعات و مطالعات پایه، مقدمات بازنگری و طراحی مجدد مجموعه صورت گرفت. در این راستا و جهت هدایت روند طراحی، از سوی کارفرما، کمیته‌ای تحت عنوان «هیئت راهبردی» متشکل از معماران برجسته‌ی کشور تشکیل و با برگزاری جلسات فنی و راهبردی، طراحی و هدایت پروژه، گام به گام، در تعاملی حرفه‌ای، به طور همزمان صورت گرفت.

روند طراحی

بازطراحی باغ کتاب در سال ۱۳۸۴ توسط مهندسین مشاور پل میر آغاز گردید. یکی از اهداف طرح، حفظ ماهیت طبیعی اراضی اطراف پروژه و حداقل تصرف در آن بود. بر همین اساس، معماری طرح به گونه‌ای دیده شد تا ضمن حفظ تپه‌ی عظیم موجود، کاربری‌های لازم طراحی و فضای سبز محدوده‌ی طرح نیز افزایش یابد. بدین ترتیب، بخش عظیمی از هزینه‌های طرح تعدیل می‌یافت. ایده‌ی بام سبز از همان ابتدا مطرح و مقرر شد تا حداکثر بهره‌مندی از فضای سبز در مجموعه به دست آید.

حفظ محور فرهنگ و درعین‌حال تداوم پیوستگی بین بلوک‌های پروژه از طریق زیرگذر فرهنگ صورت گرفته بود. عوارض طبیعی تپه نیز باعث شد تا جانمایی طرح در تمامی گزینه‌ها و نیز در طرح نهایی، همخوان با تپه دیده شود. حفظ تپه‌های ضلع شرقی زمین (مقابل مجموعه‌ی کتابخانه‌ی ملی) با ایجاد یک کورانگلز موازی جداره‌ی

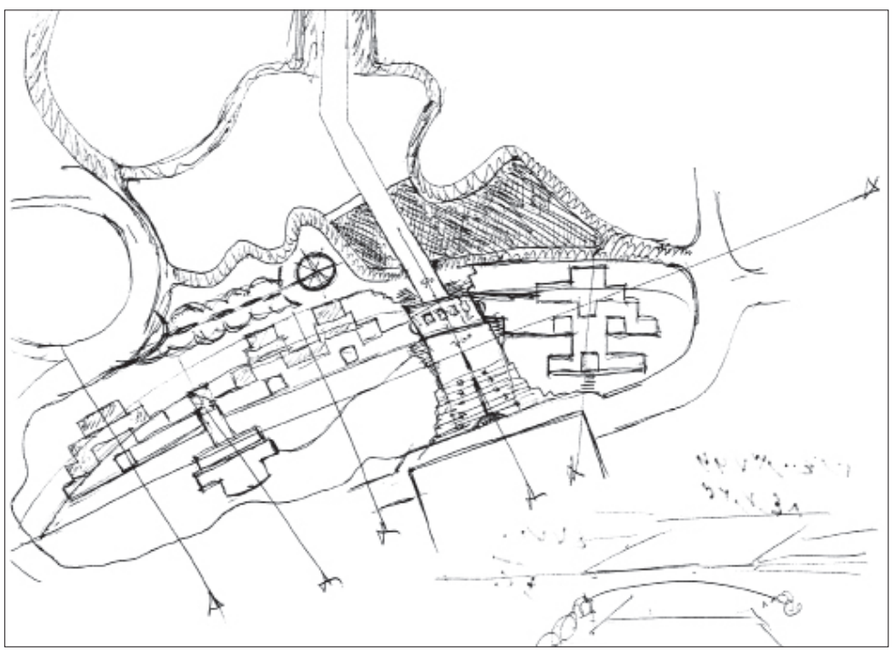
مشخصات پروژه

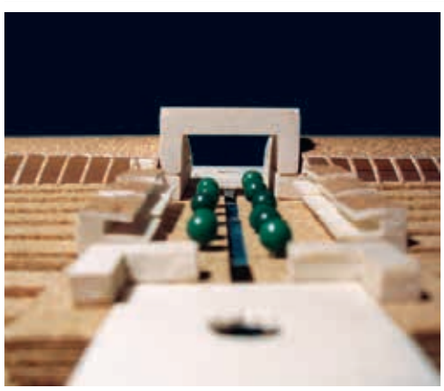
- **نام پروژه:** باغ کتاب تهران
- **محل پروژه:** اراضی عباس آباد تهران، مقابل کتابخانه‌ی ملی
- **مساحت زمین پروژه:** ۱۱ هکتار
- **سطح زیربنای پروژه:** ۶۱۰۰۰ مترمربع
- **کاربری مجموعه:** فرهنگی-تفریحی
- **طرح اولیه:** مهندسین مشاور پل میر (۱۳۸۴ تا ۱۳۸۶)
- **پیمانکار طرح و ساخت:** شرکت کیسون (۱۳۸۶ تا ۱۳۹۶)
- **مشاور کارفرما و دستگاه نظارت:** مهندسین مشاور پل میر (۱۳۸۶ تا ۱۳۹۶)

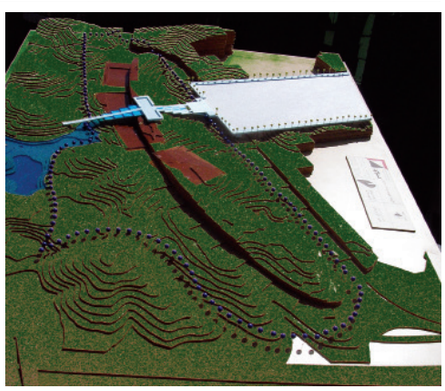
[تصاویر از آرشیو اهدایی مهندسین مشاور پل میر به هنرمعماری]

← ماکت طرح باغ کتاب، عبدالرضا ذکایی، مهندسین مشاور پل میر

سایت مجموعه از مدارک برندگان مسابقه







تصاویر پایین صفحه: **ماکت‌های ساخته شده از ایده‌های اولیه**

بلوک‌های ساختمانی، ضمن ایجاد فضای ارتباطی و نورگیری بدنه‌ی شرقی مجموعه، این امکان را می‌داد که بازدید کننده بتواند با ایجاد مسیر رامپ و پله به روی تپه‌ی شرقی و از طریق پل‌های متعدد به روی بام مجموعه دسترسی داشته باشد. در واقع طرح به گونه‌ای دیده شد که بام مجموعه تنها شامل فضای سبز، مسیر پیاده و نورگیرهای سقفی باشد و هیچ سازه‌ی دیگری در حجم خودنمایی نکند. در طراحی مهندس ذکایی نکات مهمی در طرح دیده می‌شود، مانند حفظ محیط زیست با ایجاد دره‌ی کتاب که از محور اصلی پروژه سرچشمه می‌گرفت و تا بام تپه در فضایی سبز ادامه داشت ــ محیط آرامی که از تراز گذر شرق به غرب ایجاد شده بود و ستون‌های بتنی با اندامی پیچیده و طبیعی و در هم که بار سنگین بنا را بر دوش می‌کشید. در هر نقطه از این دره‌ی کتاب، زندگی کتاب و کتابخوانی و رسم و رسومات قهوه‌خانه‌نشینی و گفت‌وگوهای کافه‌ای بین هنرمندان را ذکر و نقد می‌نمود. این محیط به فضا آرامش و تنوع افکار را اهدا می‌کرد. به‌خصوص نهر آبی که در میان دره بود و افسوس که همگی اینها حذف شده‌اند.

ایجاد یک دریاچه در ضلع غربی مجموعه و ارتباط بصری آن با مجموعه و نیز ایجاد ارتباط از طریق پل روی دریاچه و مسیرهای دسترسی پیاده در پیرامون دریاچه، فصل مشترک این بخش از مجموعه به سایر کاربری‌های اراضی عباس‌آباد بود. کانسپت اصلی توسط عبدالرضا ذکایی در گزینه‌های مختلف ارائه و پس از هماهنگی و برگزاری جلسات معماری در هیئت راهبردی طرح در اواخر سال ۸۴ نهایی گردید. در طول حدود یکسال طراحی پروژه، گزینه‌های مختلفی ارائه و با برگزاری جلسات فنی و معماری در هیئت راهبردی، نقاط قوت و ضعف گزینه‌های ارائه شده، بررسی و مورد بحث قرار گرفت و جمع‌بندی نقطه‌نظرات در جلسات بعدی کنترل و در گزینه‌های دیگری بررسی می‌گردید.

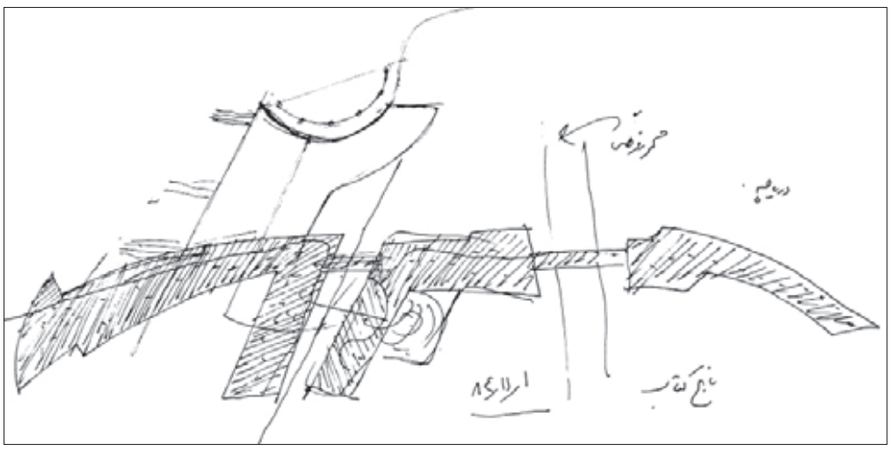
پس از ارائه‌ی طرح‌های مختلف، طرح نهایی ارائه شده در اواخر سال ۱۳۸۴ مورد تأیید کارفرما و هیئت راهبردی قرار گرفت و مقدمات تهیه‌ی مدارک مرحله‌ی اول مهیا گردید.

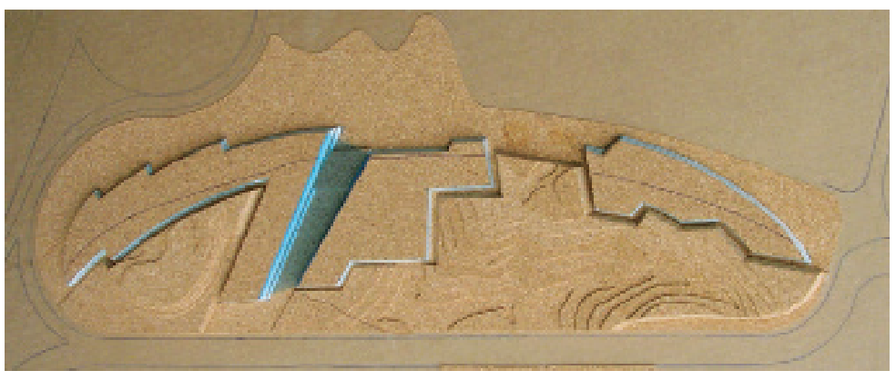
روند اجرای پروژه

پس از ارائه‌ی مدارک مرحله‌ی اول در مهر سال ۱۳۸۵ و بررسی و تأیید کارفرما، مطالعات مرحله‌ی دوم آغاز و نقشه‌های این مرحله در تیر سال ۱۳۸۶ ارائه گردید. با طی مراحل قانونی و انتخاب شرکت کیسون به عنوان پیمانکار پروژه، در اردیبهشت سال ۱۳۸۶ طی مراسمی که در سالن همایش کتابخانه‌ی ملی برگزار شد، با کلنگ مسئولین وقت، آغاز عملیات اجرایی پروژه با برنامه‌ریزی زمان اجرای عملیات در مدت ۷۳۰ روز، کلید خورد.

در مرحله‌بندی اجرا، ابتدا مقرر شد تا عملیات و اجرای بلوک ۳ (بلوک شمالی) آغاز گردد. در نیمه‌ی راه و با انجام عملیات خاکبرداری بلوک شمالی، با مذاکرات و توافقات صورت گرفته در اسفند سال ۱۳۸۸، ادامه‌ی پروژه به صورت طرح و ساخت ادامه یافت و مقرر شد تا جهت تسریع در اجرا با حفظ نقشه‌ها و کانسپت اصلی و تأیید شده، در روند اجرایی، جزئیات با روش طرح و ساخت هماهنگ شده و ادامه داده شوند. در این راستا، ضمن برگزاری جلسات فنی و هفتگی، ادامه‌ی طراحی در دفتر فنی داخلی شرکت کیسون با هماهنگی پیمانکار طرح و ساخت (کیسون) و زیر نظر کارفرما و مشاور اصلی او، یعنی شرکت پل میر، انجام شد و عملیات اجرایی نیز، زیر نظر مشاور و دستگاه نظارت پل میر ادامه یافت.

ماکت نهایی طرح مصوب





↑↑ اسکیس و ماکت اولیه‌ی طرح مصوب نهایی

طرح پلان پیشنهادی بام سبز

نقد جلسه‌ی بررسی باغ کتاب تهران توسط مؤسسه‌ی تهران (۹۶/۰۶/۱۲)

حضور عوامل پروژه

معمولاً در جلسات و گفت‌وگوهای معماری و بررسی طرح و طراحی یک پروژه ، به ویژه اگر پروژه از نظر وسعت، اهمیت طراحی و اجرای آن در مقیاس فرامنطقه‌ای (به گفته‌ی برخی در جلسه حتی فراملی) باشد از نمایندگان اصلی گروه‌های مختلف دعوت می‌گردد و نسبت به بررسی همه جانبه‌ی طرح از زاویه‌های مختلف همفکری و هم‌اندیشی می‌شود. این در حالی است که در گردهمایی انجام شده، خبری از مشاور و طراح اصلی و پیمانکار طرح و ساخت نبود. پروژه‌ای با این وسعت (۶۱۰۰۰ مترمربع) در مهم‌ترین نقطه‌ی شهر (اراضی عباس‌آباد) تاریخ نهفته‌ای در دل دارد. این تاریخ نه یک سال و دو سال، که تاریخی ۱۳ ساله است.

به قول یکی از اساتید حاضر و عضو پانل گفت‌وگو، آقای مهندس ایرج کلانتری، حضور عوامل اصلی در این گردهمایی به نوعی علاوه بر ارتقای سطح کمی، از نظر کیفی و اخلاقی نیز مفید و پرفایده خواهد بود. به نظر نگارنده، جدا از مسائل طراحی و خلق ایده که جذابیت معمارانه‌ی بسیاری دارد، روند طرح و ساخت چنین مجموعه‌ای، خود، تاریخ و نکات فراوان و آموزنده‌ای دارد که تمامی آنها می‌تواند عبرت و راهگشای کارهای بعدی باشد. اما تمامی حاضرین از این امکان و فرصت بی‌بهره ماندند.

نحوه‌ی ارائه‌ی پروژه

تعریف و ارائه‌ی یک پروژه‌ی معماری در چنین سطحی، بدون بیان کانسپت اولیه و چگونگی رسیدن از نقطه‌ی صفر به نقطه‌ی صد، چندان فنی و معماری نمی‌باشد. حتی اگر در یک پروژه، گروه دومی ادامه دهنده‌ی مطالعات گروه دیگری بود، اصول و اخلاق حرفه‌ای حکم می‌کند که با معرفی کلی طرح، مشاور و طراح قبلی، ضمن اعتبار بخشی به خود، روند درست و فنی طرح را برای شنونده و بیننده تعریف و ارائه نماید ــ اتفاقی که متأسفانه در جلسه دیده نشد. عدم معرفی درست پیمانکار طرح و ساخت و نقش آن در اجرای پروژه و نیز نظارت پروژه از سوی گروه ادامه دهنده‌ی پروژه (حتی به صورت خلاصه و اشاره) نیز از نقاط ضعف به شمار می‌رود. یادمان باشد که ادامه‌ی طرح توسط دفتر فنی صورت گرفت که در داخل شرکت کیسون فعالیت داشته است. هرگونه مغلطه در این باب، درحالی‌که اکثر جامعه‌ی معماران از ماجرا با خبر هستند تنها و تنها باعث کاهش اعتبار جلسات و برگزار کننده نزد حرفه‌مندان خواهد گردید.

نوع معرفی طرح با دیاگرام‌های نه چندان حرفه‌ای و نقشه‌ها و مدارکی که حتی از نظر زیبایی‌شناسی نیز چندان مطلوب نبودند، نمی‌تواند در حد چنین پروژه‌ای در ابعاد بزرگ مقیاس تلقی گردد. به قول یکی از حاضرین در جلسه، این پروژه می‌تواند در سطح جهانی مطرح گردد، ولی با چنین ارائه‌ای حق مطلب به درستی ادا نخواهد شد و کاش اصلاً جلسه برگزار نمی‌شد.

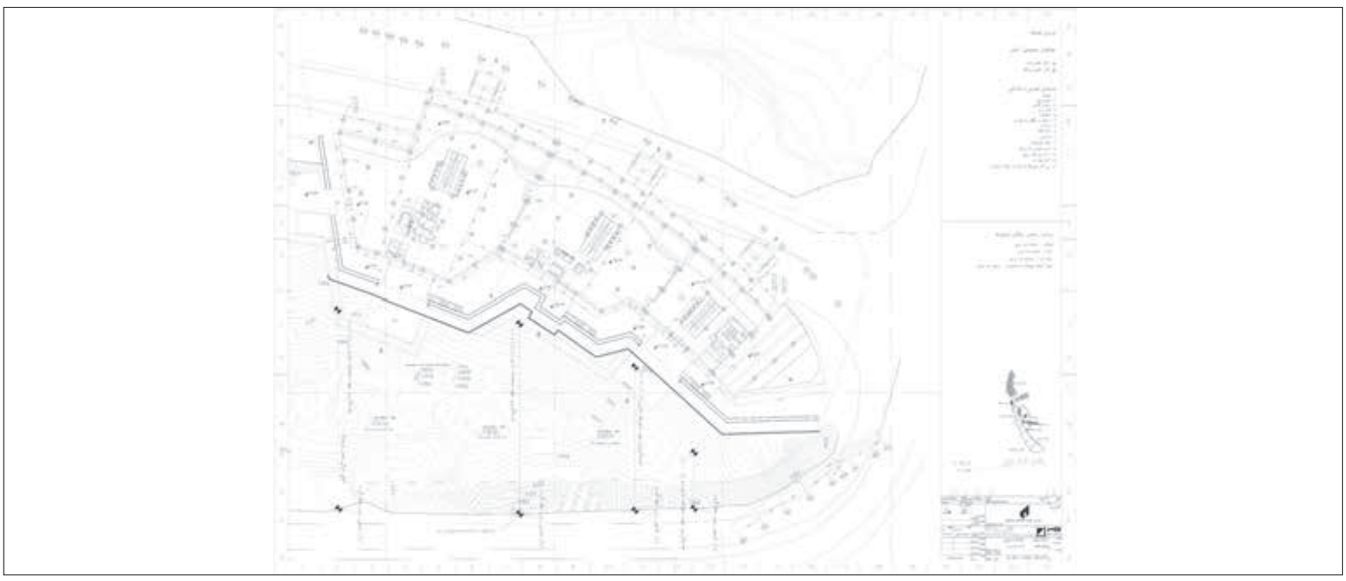
معرفی معماری طرح نمی‌تواند صرفاً با معرفی سقف کاذب، دریاچه، ویدها و نورگیرها و حتی بام سبز بیان شود. ایده و کانسپت اولیه و مسیر دستیابی به طرح نهایی از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری و معرفی معماری پروژه می‌باشد. اشاره به بودن یا نبودن سقف کاذب، چگونگی عبور تأسیسات و کاربری‌های طرح و غیره، قسمت‌های بعدی تعریف یک پروژه می‌باشند. در روند یک معماری، نیاز کارفرما و بهره‌بردار، نحوه‌ی برخورد با محیط پیرامون پروژه، دید و منظر، عوارض طبیعی و موقعیت و هندسه‌ی زمین و در نهایت، خلاقیت معمار و گروه معماری از عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری طرح می‌باشد. در بیان رسیدن به طرح و تعریف آن، برخی مطالبی عنوان شد که قابل پذیرش نمی‌باشد و هیچکس از ارتباط آنها با طرح نهایی آگاه نشد.

اول آنکه، تمامی نکات معماری گفته شده توسط ارائه دهنده، آقای مهندس سام طهرانچی، از قبیل جانمایی دریاچه، طراحی تأسیسات داخلی سالن‌ها به صورت نمایان، ایجاد ویدهای بزرگ در طبقات و سایر موارد در اولین طرح‌های ارائه شده توسط مهندسین مشاور پل میر به مدیریت عبدالرضا ذکایی در اواخر دهه‌ی ۸۰، طراحی و دیده شده بود. اینکه ایشان فرمودند اینها در اواخر کار طراحی شدند اصلاً صحیح نیست و با توجه به روند طی شده، نیاز به تجربه‌ی مجدد و کسب نظرات دیگران نبود.

دومین مسئله، مقایسه‌ی طرح با سایر طرح‌های مشابه در داخل و یا خارج از کشور می‌باشد. به قول ایرج کلانتری که به درستی در جلسه عنوان فرمودند، اهمیت یک پروژه به ابعادش نیست که به کیفیت معماریش است. مقایسه‌ی طول ۵۵۰ متری پروژه در کنار ارتفاع نمادهای بلند جهان، چون برج ایفل و افتخار به اینکه طول این پروژه بسیار بلندتر از ارتفاع بسیاری از نمادهای سایر شهرهای جهان می‌باشد، اگر نه خیلی، ولی کم خنده‌دار نیست! چرا که صعوبت اجرا بر روی زمین، قابل مقایسه با اجرا در ارتفاع نبوده و احتمالاً نخواهد بود و چه کسی طول بنا را با ارتفاع برج‌های مخابراتی مقایسه می‌کند؟ اتفاقی که در ادامه با مقایسه‌ی طول باغ کتاب تهران از یک ناو هواپیمابر نیز تکرار شد. طول باغ کتاب در تهران بیشتر از یک ناو هواپیمابر آمریکایی در وسط اقیانوس است ... خُب که چه؟

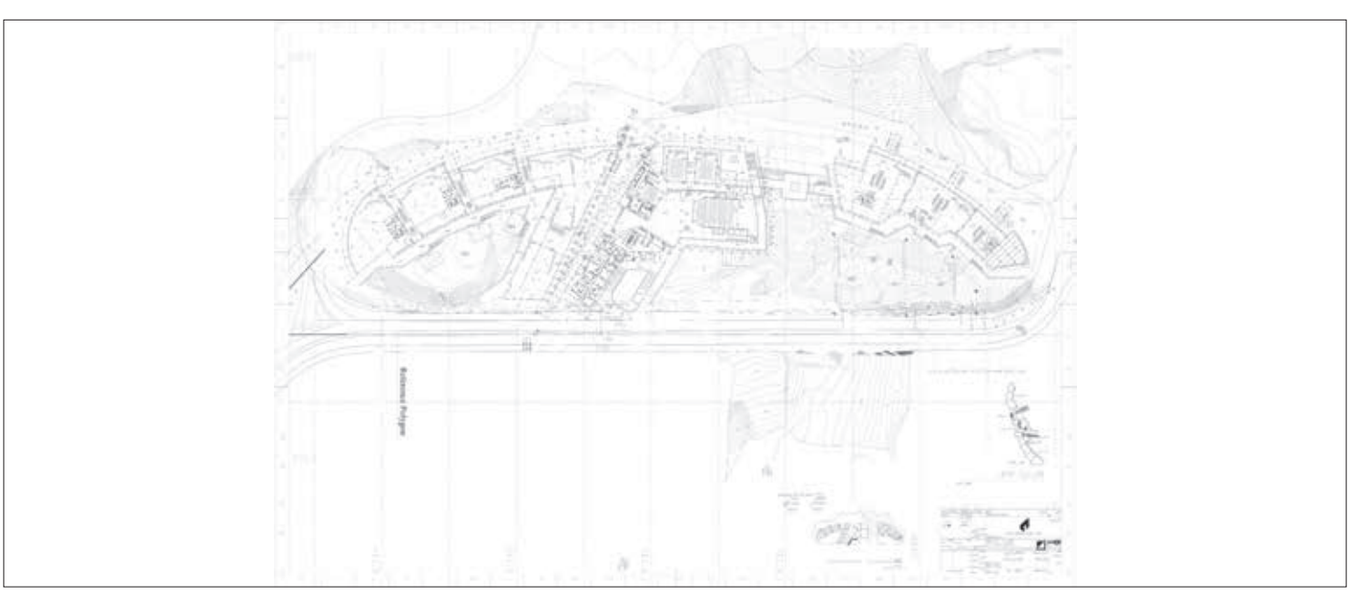
موضوعات مطرح شده، سانسوری که از عوامل حقیقی ساخت بنا شد و برنامه‌گردانی برگزارکننده، گوشه‌ای از مشکلات جامعه‌ی مهندسی و معماری کشور است. هرچند خلاصه و اندک، ولی می‌تواند تلنگری باشد بر جامعه‌ی مهندسی تا بدانند پروژه‌ها دارای شناسنامه هستند، شناسنامه‌ای که به‌هرحال جزء تاریخ آن پروژه می‌باشد ــ گاه شفاهی و گاه مکتوب و در هر زمانی قابل نقد و بررسی. چه بهتر که با احترام به تاریخ و روند شکل‌گیری پروژه‌ها، هم به خود احترام بگذاریم و هم به گذشتگان و پیشکسوتان، زیرا در این حرفه با احترام به گذشته، به آینده‌ی خودمان احترام می‌گذاریم.

پلان سالن‌های نمایشگاه و آمفی‌تئاتر بلوک ۲



پلان تراز اول، بلوک ۳

پلان تراز همکف، بلوک ۱



پلان تراز خاک

در خدمت و خیانت به کتاب: نقدی بر باغ کتاب تهران

علیرضا عظیمی حسن‌آبادی

لازم به ذکر است برحسب رویه‌ی هنرمعماری، این نقد پس از بازدید به دفعات و توسط عضو تحریریه‌ی این فصلنامه تهیه گردیده است. البته ناگفته نماند که رسم در هنرمعماری دریافت اسناد طراحی از معماران گرامی و ارسال نقد به آنها پس از نگارش و نهایتاً دریافت پاسخ معمار به نقد منتشر شده، می‌باشد. از آنجایی که هیچ یک از اصول فوق به دلیل عدم همکاری دفتر معماری هسته‌ی طراحی (فضای چهارم) تحقق نپذیرفت، پاسخی در پایان این نقد از طرف معمار درج نگردیده است.

نام باغ کتاب را که می‌شنوم موجی از خاطرات مثبت و منفی در ذهنم طوفانی به پا می‌کنند ــ از روزی که در کنار یکی از دکه‌های برِ خیابان انقلاب، تیتر برگزاری مسابقه‌ای برای طراحی یک باغ کتاب در تهران نظرم را جلب کرد، تا روزی که روی کاناپه‌های همین بنا، سرخط خبرهای تغییر و تحول در شورای شهر و شهرداری تهران را پیگیری می‌کردم. باغ و کتاب و معماری در تاریخ این مملکت یادآور رخدادهای مهمی است: باغ‌هایی ملهم از بهشت الهی، کتابخانه‌هایی به بزرگی یک کاخ، سوزاندن کتابخانه‌ها، مخفی کردن کتاب‌ها، کشف کتاب‌های نایاب، زیر ساختمان‌های عصر پهلوی ... اول خیابان کارگر! خلاصه اینکه معماری و کتاب و باغ در بزنگاه‌های زیادی در تاریخ این مملکت به یکدیگر جوش خورده‌اند. بزنگاه‌های معمارانه‌اش برای من که هوادار کتاب و قلم و نوشتن هستم جذاب‌تر هستند. کلکسیونی از نام‌هایی که می‌شود با هرکدام از آنها برای دانشجویان داستان‌هایی آموزنده، علمی و حماسی ساخت و معماری‌ها یادشان داد: کتابخانه‌ی ملی ایران، سید هادی میرمیران، یوسف شریعت‌زاده، محسن میرحیدر، کتابخانه‌ی ملی در شیراز، شیشه و بتن و الگوی هخامنشیان، نمایشگاه بین‌المللی تهران، ترافیک، اشتیاق، نمایشگاه شهر آفتاب، غوغا، بلوا، سالن‌های برزنتی بدون تهویه و خنک کننده، حیاط مرکزی یا گودال‌باغچه، باران و سیلاب، بی‌توجهی به ناشران دانشگاهی، متروی یک قطار در میان و ... اکنون باغ کتاب تهران.

قرار بود جایگزینی برای نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران باشد ــ رویدادی که روزانه بین ۵۰۰ تا ۸۰۰ هزار نفر بازدید کننده در زمان برگزاری خود دارد. اما امروز از آن به عنوان بزرگ‌ترین مرکز سرگرمی‌های علمی و فرهنگی کشور یاد می‌شود. مدیرانش آن را مدرن‌ترین مرکز علم کشور می‌خوانند که در هر برهه از زمان با توجه به روح زمانه، می‌توانند کاربری‌های زمانه‌ی خود را در روح آن دمیده و به کار گیرند ــ از کتابفروشی و کتابخانه گرفته تا باغ علم و فناوری و یادگیری. روزنامه‌نگاری، آن را بزرگ‌ترین فروشگاه کتاب ایران خواند و ظاهراً خیلی در این انتخاب مراعات کرده است: منشور شیشه‌ای فرو رفته در گودی زمین، الماس تراش خورده‌ی مدفون در خاک و پله و پوشش‌های سبز. می‌خواهد باغ بودنش را ثابت کند، درحالی‌که در چشم‌انداز غربی‌اش بوستان محبوب، پر از داستان و خاطره و معروف طالقانی چنگ و دندان نشان می‌دهد.

طرح نهایی چیزی نیست که مدنظر داوران مسابقه‌ی ملی معماری طراحی باغ کتاب تهران بود. آن طرح نتوانست تیم اجرایی را قانع کند و ظاهراً اصلاح آن بیش‌ازحد گران و زمان‌بر بود؛ اما همین طرح، تا حدود زیادی بر طرحی که مهندسین مشاور پل میر پس از مسابقه برای آن کشیده بودند نزدیک است. کش و قوس‌های ماجرای برگزاری مسابقه و برندگان و مهندسین مشاور دخیل در ماجرا و ... موضوع این نقد نیست، گرچه قطعاً خود بحثی جداگانه را می‌طلبد که تا حدودی در دیگر مقالات به آن پرداخته شده است. خصوصاً با طرح این پرسش اساسی که اکنون طرح به پایان رسیده است، حقیقتاً کدام طرح در بین تمام این طرح‌ها برای باغ کتاب تهران بهتر بود؟ بهره‌بردار کنونی بنا از تعداد ستون‌های زیاد، از لایه‌های کاربردی اندک بنا، از عدم توجه به نظرات او در حین طراحی، از عدم تطابق بنا با نمونه‌های مشابه جهانی گله‌مند است. به جرأت می‌توان اظهار نمود که هوش آنها و تلاش ایشان است که اکنون باغ کتاب سرپا می‌باشد. این را می‌شود به راحتی درک کرد. خود بنا کمکی به معماری نکرده ... هرچند اثر محترمی است. محتوا و تدابیر استراتژی‌های درون آن است که به نجات فرهنگ و هنر معماری آمده است.

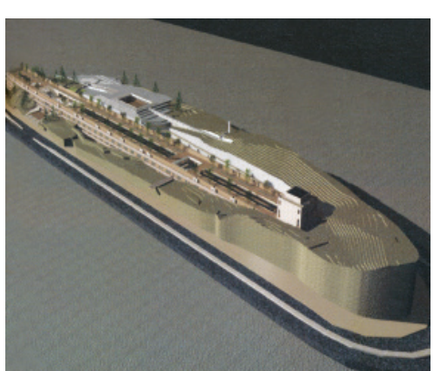
→ [عکاس: شهریار خانی‌زاد]

به هر تقدیر ملاکِ نقد ما وضعیت فعلی بناست. چیزی که رونمایی و افتتاح شده است. باغ کتاب تهران در سه تراز (زیرزمین، همکف و اول) در اراضی عباس‌آباد تهران واقع شده است. این بنا در همسایگی کتابخانه‌ی ملی ایران، مجموعه‌ی فرهنگستان‌های جمهوری اسلامی ایران، باغ موزه‌ی دفاع مقدس (با کمی فاصله) قرار گرفته است و در کنار دیگر آثار و به وسیله‌ی طراحی محورهای پیاده‌ای چون محور فرهنگ، می‌کوشد تا هندسه‌ای نامرئی از بناهای فرهنگی را برای مردم پایتخت تمدن ایرانی مهیا نماید. اصل بنا، مجموعاً از چهار بلوک تشکیل شده است که به ترتیب بهارستان (ویژه‌ی کودک و نوجوان)، خیالستان (گذرگاه خیال)، نگارستان (سالن‌های سینما و تئاتر) و سروستان (ویژه‌ی بزرگسالان) خوانده می‌شود. ریزفضاهای داخلی آن بجز لمکده‌هایی که به صورت خطی یکسوی طبقه‌ی همکف را به خود اختصاص داده و محلی است برای تماشای منظر بیرون و استراحت، در مبلمانی که کمتر در بناهای عمومی ایران شاهد آنها هستیم، شامل موارد ذیل است:

- دو کتابفروشی مختص کودک و نوجوان
- دو باغ علم کودک (با مشارکت LG) و علم نوجوان
- فروشگاه نوشت‌افزار، اسباب بازی و محصولات فرهنگی
- باشگاه‌های رباتیک و نجوم
- مرکز رویدادهای علمی
- آکادمی باغ کتاب
- کافه‌ی کودک
- خانه‌ی کودک
- کتابفروشی و فروشگاه محصولات فرهنگی بزرگسال
- سالن‌های سینما و جایگاه ویژه‌ی تئاتر
- گالری هنر و نگارخانه
- کافه‌ی هنر
- مرکز اداری و پشتیبانی

سام طهرانچی، کسی که در کنار مهندسین مشاور پل میر، شرکت کیسون و دیگران به عنوان طراح اثر مدعی است، در توضیح آن می‌گوید:

«فرم کشیده‌ی پروژه، برگرفته از کتابی باز، محدوده‌ی طراحی، شرایط اقلیمی و توپوگرافی زمین است. لایه‌های سبز پوشاننده‌ی بام و لایه‌های حرکتی درون بنا، دو عامل شکل دهنده‌ی حجم بنا هستند. استفاده از فضای سبز و حفظ طبیعت این منطقه، جایگاه ویژه‌ای در طرح جامع اراضی عباس‌آباد دارد. بدین جهت در طراحی این پروژه سعی داشتیم ساختمانی برگرفته از طبیعت و هماهنگ با محیط اطراف ایجاد کنیم. استفاده از بام سبز نقطه‌ی عطف طراحی این بناست که آن را با محیط اطرافش هماهنگ می‌کند و کاربر را محدود به حرکت در فضای داخلی باغ کتاب نمی‌کند و به کاربر حق انتخاب حرکت در همه‌ی فضاها از بام تا داخل مجموعه را می‌دهد. در پروژه‌ی باغ کتاب تهران، بام، صرفاً عنصری پوشاننده نیست، بلکه جزئی از طبیعت و فضای درونی مجموعه است و تداوم حرکت را به خوبی القا می‌کند.» (سخنرانی سام طهرانچی در مراسم معرفی باغ کتاب در تاریخ ۱۳۹۶/۰۶/۱۲)



طرح رتبه‌ی نخست در مسابقه‌ی برگزار شده

شاید بتوان گفت نقطه‌ی قوت طرح چنین فضاهایی این است که دست معمار برای ایده‌پردازی‌های معمارانه بازتر است؛ پس معماران اغلب سعی می‌کنند تا با خلق فضاهای منحصر و کانسپت‌های بدیع، مخاطب را تحت تأثیر قرار دهند. در این بنا نیز به نظر می‌رسد که طراحان سعی کرده‌اند کاربران ایرانی را با روی جدیدی از معماری آشنا کنند که در کشور ما کمتر تجربه‌ی آن را داشته‌اند ــ طراحی لابی و ورودی و همچنین ایده‌های جست‌وجوگرانه‌ای که برای ویدها در نظر گرفته شده است دلیلی بر این ادعا می‌باشد. اما این تجربه‌های جدید فضایی در برخی از قسمت‌ها مانند گذر خیال بیشتر مانند کانسپت‌های اولیه‌ی دانشگاهی است تا یک طرح سازمان یافته. وقتی آثاری از این دست افتتاح می‌شوند، همه‌ی ما باید از خود بپرسیم تولید طرح جدید چه بهایی دارد؟ هر تخیلی باید ساخته شود؟ شاید اگر سال‌ها بعد قبض‌های باغ کتاب را بررسی کنیم یا آمار و ارقام آن را با توجه به میزان سود و ضرر ملی جمع بزنیم نظر بهتری بتوانیم ارائه دهیم. البته برخورد مردم با این فضا را نباید فراموش کرد؛ پویایی و جذابیتی که این بخش برای مخاطبین ایجاد نموده قابل انکار نیست، اما بهتر بود اگر می‌خواستیم عملی شدن این ایده‌پردازی را در دنیای حقیقی ببینیم، کمی واقعی‌تر به آن فکر می‌کردیم و از آن برای رسیدن به اهداف کاربریمان بهره می‌بردیم. تغییر کاربری بنا از طرح مسئله‌ی اول همیشه راه حل نیست.

بزرگ‌ترین حسن این بنا، با وضعیتی که همین امروز دارد، براساس همان توضیحاتی است که خالقان و مسئولانش در موردش گفته‌اند؛ یعنی ایجاد عملکردی جدید در سپهر معماری ایران ــ مرکز سرگرمی‌های علمی و فرهنگی کشور یا مرکز علم کشور ... . این عملکردی نو در معماری ایران است. معماری‌ای که عملکردهای زیادی از جهان را نه در خود دارد، نه درکی از آنها دارد و نه حتی می‌داند که چنین چیزی وجود دارد. در ایران، مدرنیزاسیون با سیاست آنقدر ترکیب شده است که گاهی حقیقتاً مشخص نیست امری علمی دارای نیتی سیاسی است یا جریانی سیاسی در حال سوءاستفاده از علم. ایجاد مراکز علمی در سراسر کشور قطعاً جریانی ضروری است، زیرا یکپارچگی دانش است که به نوعی باعث ایجاد عدالت در نظام آموزشی و پژوهشی کشور می‌گردد. نکته‌ی دیگر، این حقیقت است که با هر وضعیتی، مردم این بنا را تجربه می‌کنند، مانند دیگر بناهای عمومی تهران و چندان نباید نگران مقبولیت آن توسط مردم باشیم. تهران امروز، آنقدر فقر فرهنگی دارد که باغ کتاب تهران برای اهل فرهنگش دلِ خوشِ رسیدن به آرزویی صد ساله را دارد. به هر تقدیر، این بنا سرانه‌ی فضاهای فرهنگی با محوریت کتاب را در تهران افزایش داده است. توجه رسانه و مردم را به سوی خود جلب نموده است. با برگزاری رویدادها و تعامل بیشتر با مدارس و دانشکده‌ها، نقش خود را در محیط فکری-فرهنگی تهران و حتی کشور باز خواهد نمود. اما موضوع معماری و کالبد آن جای کاوش بیشتر دارد.

در ابتدای امر، به نظر می‌رسد موضوع باغ کتاب پارادوکس‌های زیادی دارد که ذهن انسان را به خود درگیر می‌کند. نخست باغ ... کدام باغ؟ سقف سبز بنا باغ آن است؟ محوطه‌سازی آن باغ است؟ منظور از باغ چیست؟ باغی که حفظ باید می‌شد و شده یا نشده؟ فضایی که در آن اهل کتاب بگویند و بخوانند و بنویسند؟ از نظر نگارنده، چنین باغی در باغ کتاب تهران مطلقاً دیده نمی‌شود. لابی و سرسرای ورودی فوق‌العاده است، شفاف، مبهوت کننده، تکنولوژی بالا، دعوت کننده، تا حدودی خوش ساخت ... اما باغی در میان نیست. در داخل بنا، بخش‌هایی به موضوعات پایداری زمین، کاهش گرمایش کره، سبز ماندن شهرها، بحران کمبود آب و دغدغه‌هایی از این دست اختصاص یافته است. حتی در باغ علم کودک که به جای خود به آن خواهیم پرداخت، بخشی به این موضوعات اختصاص یافته است. اما خنده‌دار است که تمام بنا با شیشه پوشانده شده است و دستگاه‌های تهویه با تمام قوا در طول روز کار می‌کنند! اگر باغ کتاب با رویکرد پایداری طراحی می‌شد و یکی از مدارک رسمی این حوزه را کسب می‌نمود بهتر نبود؟ چرا معماری را به تجسم ایده‌های پایداری اقلیمی و ... تبدیل نمی‌کنیم وقتی تمام دغدغه‌ی محتوای درونی، آموزش پایداری به مردم است! اینجاست که مخاطب آگاه گیج می‌شود. چشم معنابین، خطوط ایده را گم می‌کند و نمی‌فهمد که آیا بهتر نبود به جای ایجاد رستوران سبز، اول معماری بنا سبز می‌بود؟ دیوارهای بنا چرا باید تمام قد از شیشه باشند که ظهرها پرده‌های آن کشیده شده و سایه ایجاد کند؟ آیا هدف از این شیشه‌ها مشاهده‌ی منظر بیرونی هستند؟ اگر هدف دیدن بیرون بوده است که باز هم مسئله پیچیده‌تر می‌شود: چرا این بنا به کتابخانه‌ی ملی پشت کرده است؟ فکر کنید در داخل باغ کتاب قدم می‌زدید و در یک سوی خود کتابخانه‌ی ملی ایران را مشاهده می‌نمودید. آرزویی که اکنون دیگر محال است. یا در صورت چرخاندن ضلع شیشه‌ای باغ کتاب به سمت کتابخانه‌ی ملی، عابر بیرون چه می‌دید؟ او انعکاس منبع کتاب ایران را در دل بنای جدید می‌دید و با به وجود آوردن تصویری ذهنی برای خود، هنگامی که از بنا دور است، انعکاس کتابخانه را به وضوح در آن می‌بیند و وقتی که به آن نزدیک می‌شود، کتابخانه‌ی ملی کم‌کم رنگ ببازد و کاربر با گذر از دیواری شیشه‌ای وارد باغ کتاب می‌شود ــ این سناریو هم دیگر خیالی بیش نیست. اگر هم باشد به شدت چیزی که می‌توانست باشد نیست. جبهه‌ی کتابخانه‌ی ملی، یعنی جبهه‌ی شرقی بسته می‌شود تا جبهه‌ی غربی، با منظر پارک طالقانی و دریاچه‌ی مصنوعی، در طول ۵۵۰ متر و به ارتفاع ۱۴ متر، روی به غرب، از شیشه پوشانده شود. حقیقتاً چرا؟!

جالب است که ۸۰٪ نمای شرقی بنا سبز است. نمای غربی نیز کاملاً شیشه است و عنوان شده که زاویه‌ی خاص این جداره باعث کاهش تشعشع می‌گردد. همچنین جنس این جداره، شیشه‌ی ۶/۵ سانتی با لایه‌ای ضد تشعشع اظهار شده است. اما با همه‌ی این تدابیر در کل تنها و تنها ۳۰٪ از کار دستگاه‌های تهویه‌ای که ۲۴ ساعته در باغ کتاب تهران کار می‌کنند، کاسته شده است. در کنار این نباید هزینه‌ی اولیه‌ای که برای همه‌ی این موارد شده است را هم فراموش کنیم.

دسترسی به بنا نیز همچنان در تار عنکبوتی اراضی عباس‌آباد گرفتار است. مشکلی که ایستگاه‌های متروی

شهید حقانی و شهید همت و خودروهای ون و تاکسی (در بعضی مواقع رایگان) برای کتابخانه‌ی ملی ایران نتوانستند آن را حل کنند. کتابخانه‌ی ملی ایران، هنوز هم بنایی محصور در میان تپه‌ها است. پارکینگ ندارد، دسترسی ندارد، رفت‌وآمد به آن را باید به جان خرید. در باغ کتاب، به دلیل اتمام ساخت باغ موزه‌ی دفاع مقدس و ایجاد محور فرهنگ، اوضاع بهتر است اما مکفی نیست. درصد افراد پیاده و ماشین‌سواران در ایران مشخص است. به همین دلیل است که اتفاقاً در کنار بنا، پارکینگ چند طبقه با ظرفیت حداقل ۲۰۰۰ خودرو در دست ساخت است ــ اما این فاجعه است! از چاله درآمدن و به چاه افتادنی در پیش است. فضای میانی مجموعه‌ی فرهنگستان‌های جمهوری اسلامی و کتابخانه‌ی ملی و باغ کتاب که روزی توسط میرمیران «میدان فرهنگ» خوانده می‌شد و قرار بود نقش جهان تهران باشد، الان گودی عمیق شده و قرار است پارکینگ طبقاتی شود. این یک فاجعه‌ی انسانی در لطف به ماشین است. شاید بهتر این بود که خود بنا دارای پارکینگ می‌شد یا مسئولین فکری اساسی برای گردش مخاطبین بخش شمالی بزرگراه شهید همت اراضی عباس‌آباد نمایند ــ چیزی بیشتر از چهار خودروی ون. آیندگان ما را برای حذف میدان فرهنگ و تبدیل آن به پارکینگ طبقاتی نخواهند بخشید.

ادعا شده که بنا مدولار بوده است. این مدول ابعاد ۶۰ سانتی‌متر در ۶۰ سانتی‌متر داشته است. چرا؟ و مهم‌تر اینکه اگر مدولار بوده چرا ۱۰ سال طول کشید. این چه بنای مدولاری است که بیش از ۴۰۰ ستون دارد؟ مدولار بدون صنعتی‌سازی و بدون سازه‌های نوین، تنها روی کاغذ! واقعیت این است که شباهت ساختار اصلی سازنده‌ی فضای داخلی باغ کتاب تهران و سالن فرودگاه بین‌المللی امام خمینی[ره] به تنهایی برای اقامه‌ی نگرانی جهانی از فرمول بتن و شیشه کافی است.

مغلطه‌هایی که می‌کوشند نواقص طرح را جبران کنند نیز در نوع خود جالبند: «این یک بنا نیست! یک لنداسکیپ بزرگ است! [...] کتاب باز بالعکسی است! اصلاً مهم نیست ایده چی بوده ... مهم این است که الان مردم که وارد آن می‌شوند، خصوصاً بچه‌ها، در آن گردش و تفریح می‌کنند!» یا اظهار شده که هدف طراحی معماری این بنا، دیده نشدن بنا یا سازه‌ی آن بوده است. آیا واقعاً اظهار این مطلب با وجود گوشه‌ی شمالی اثر ــ که همچون خاری گزنده به روح و چشم عابران فرورفته و آنان را با زهر چشم به گذر از کنار بنا و کتابخانه‌ی ملی دعوت می‌کند ــ چیزی جز مغلطه و بازی با کلمات است؟

حرف‌هایی که برای جامعه‌ی حرفه‌ای و منتقدان معماری اصلاً قابل قبول نیستند. اگر لنداسکیپ چه در معنای غربی آن و چه در معنای شرقی آن و چه در معنای ایرانی آن، یعنی ساخت چشم‌اندازی از طبیعت برای مخاطب انسانی باشد، در اینجا لنداسکیپی در کار نیست. اگر منظور حفظ یا ساخت طبیعت است که اینجا چنین اتفاقی نیفتاده است. ایجاد فضایی در زیرِ زمین که ربطی به کتاب و کتابخوانی و سرگرمی ندارد، لنداسکیپ نیست. ساختن بام سبز هم چیزی بیشتر از ساختن یک بام سبز نیست ... که اگر اینگونه بود تمام پشت بام برج‌های الهیه لنداسکیپی فوق‌العاده دارند! جالب آنکه در طرح مهندسین مشاور پل میر، ما نقش داد و ستد با طبیعت را بیشتر حس می‌کنیم. دقیقاً نقطه‌ی قوت آن طرح، ادغام و در آغوش گرفتن طبیعت بود. در این طرح طبیعت با

باغ کتاب تهران، طرح سام طهرانچی

شمشیر شیشه‌ای سرکوب شده و در عوض طرحی انتزاعی با چمن‌های مثلث‌بندی شده جایش را گرفته است. پوششی برای دستگاه‌های تهویه‌ی مطبوع که باید ۲۴ ساعته کار کنند. در همین جا هندسه‌ی متقاطع پله‌ها که احتمالاً طراحان از فرم خشن و هیجانی آن به ذوق آمده بودند (بدون اینکه به ربط آن به باغ ایرانی و کتاب و فرهنگ ما فکری کنند) دستگاه پلکانی را می‌سازد که بالا و پایین رفتن از آن نیاز به چشمانی توانا و تمرکزی کم نظیر دارد.

کفران نعمتِ طرح جامع میرمیران برای عباس‌آباد با تبدیل میدان فرهنگ به پارکینگ طبقاتی و بی‌توجهی به گذر فرهنگ، رخ نشان می‌دهد. میزان ارتباط باغ کتاب با محور فرهنگ آنقدر ضعیف است که به نظر می‌رسد گویی طراح خبری از محور نداشته است و در نهایت به دستگاه پلکانی عظیم تنزل یافته است. کسی که از محور فرهنگ به بنا نزدیک می‌شود، که منطقاً باید در آینده اکثر مخاطبین از اینجا به صورت پیاده وارد شوند، با بدنه‌ای کشیده و شیشه‌ای مواجه می‌شوند که درب‌هایی کوچک به داخل بنا دارد. این بجز دریاچه و کشتی و محوطه‌سازی است. وقتی عابر می‌کوشد از محور بگذرد، باید پلکان عظیم روی بنا را به جان بخرد و بالا برود. این امتداد محور فرهنگ در باغ کتاب تهران است ــ یا برخورد به دیوار عظیم شیشه‌ای و جستن منفذی برای ورود به بنا از طریق آن یا بالا رفتن از پلکان و رساندن خود به بام بنا و در نهایت پارکینگ طبقاتی! حتی روی بام بنا درب‌های ورودی به بنا بسته شده‌اند؛ پس اگر نیت ورودی خاطره‌ساز به باغ کتاب تهران را داشته باشیم باید از سوی دیگرِ بنا پایین رفته و به مسیر خود ادامه داده و از سردر که در پشت بنا است (اکنون) وارد آن شوید. در بدنه‌ی غربی هیچ سردری دیده نشده است ــ بدنه‌ای که محور فرهنگ را در خود دارد. البته اظهار شده که این بنا باید ۱۸۰ درجه می‌چرخید و جای نمای شرقی و غربی و کشش فرمی آن تغییر می‌کرد. نکته‌ی به جایی است، اما فرم کشیده و انحنای زمین این کار را سخت می‌کند. اکنون جای سردر غربی بنا که سردر اصلی می‌بایست می‌بود، خالی است. با فرض ساخت چنین سردری و دیوار شیشه‌ای در جبهه‌ی شرقی بنا، آنگاه مخاطب، پس از طی پیاده‌روی از جوار باغ موزه‌ی دفاع مقدس، وارد محور فرهنگ می‌شد، سردر بنایی خوش نقش را می‌دید، به سمت آن حرکت کرده، وارد بنا می‌شد که باغ کتاب نام داشت و آن سوی خود، کتابخانه‌ی ملی، میدان فرهنگ و مجموعه‌ی فرهنگستان‌های جمهوری اسلامی را می‌دید. او می‌توانست از باغ کتاب بگذرد و به راه خود ادامه دهد یا در درون باغ بماند و بچرخد ــ سناریویی که اکنون نقش بر آب شده است.

به نظر می‌رسد در اینجا طراح، دل بسته‌ی داشتن فرمی یکپارچه برای بنا بوده است، اما از سویی دیگر و در رفتاری تناقض‌آمیز در طرح باغچه‌ها و فضای سبز بیرونی به مثلث‌بندی و شکست صفحات روی می‌آورد! اگر فرم نیز می‌شکست کار طراح به سختی امروز نبود. شکست‌هایی که اتفاقاً با نیازهای بنا همخوان است. چیزی که از قضا مجدداً در طرح شرکت پل میر می‌بینیم ــ بنایی چند تکه، بلوک‌بندی شده، در ترکیب با طبیعت، که مثل دانشجویان معماری در فرم اولیه‌ی خود گرفتار نشده و هرجا که خواسته شکافته شده، هرجا که خواسته بسته شده، بالا و پایین شده، اصلاً در جایی ساخته نشده و تنها خاک منطقه حفظ شده و البته به دلیل اصل سازماندهی در معماری، انسجام خوبی نیز دارد ــ انسجام بین احجام سازنده‌ی بنا و نه تنها انسجام در طراحی پلان. حال، بگذریم به ظن برخی سازماندهی در پلان، یعنی اینکه بلوک‌های تیپ را در یک محور کنار هم بچینیم. این سازماندهی خطی هم نیست، مدولار هم نیست، عکس پیتزا هم قرار نیست جای خود پیتزا را بگیرد، این معماری است که با واقعیات، جزئیات و حقایق فنی کار می‌کند، نه حرف‌های استعاری.

[عکاس تصاویر بالا: علیرضا عظیمی حسن‌آبادی]

حقیقت این است که امروز برای جامعه‌ی معماران، فرم، دیگر ارزشی ندارد. چرا باید باغ کتاب تهران تنها یک فرم باشد؟ آن هم با چنین اشکالاتی؟ آیا وقت آن نرسیده که به چیزهای دیگری در معماری بیندیشیم. آیا در مورد پروژه‌ی ملی، بودجه و فرایند ساخت و جزئیات و صنعتی‌سازی مسئله نیستند که این بنا ۱۰ سال زمان ببرد؟ در معماری معاصر جهان فرم، دیگر اولویت نیست و این را معماران ایرانی باید قبول کنند. رصد جوایز معتبر معماری جهان، ساختمان‌های سال کشورهای مختلف، نشریات و صداهای مختلفی که از سرتاسر جهان شنیده می‌شوند مؤید این مطلب است. فراموش نکنیم این بنا یک دهه پیش طراحی شده است. اگر همان موقع افتتاح می‌شد، شانس صحبت از آن بیشتر بود، اما اکنون شرایط تغییر کرده است. از طرفی، فروتنی بنا با لبه‌های تیز شیشه‌ای و مثلث‌بندی‌های بدنه‌ی آن در تضاد است. نمی‌دانم روزی که مجموعه‌ی فرهنگستان‌های جمهوری اسلامی راه‌اندازی شود، روزی که تکلیف گودهای عمیق و کاربری‌های زمین‌های اطراف باغ کتاب مشخص شود، آیا اساساً چیزی از باغ کتاب تهران باقی می‌ماند؟ آیا راهی برای رسیدن و دیدن باغ کتاب از فاصله‌ی بیشتر از یک پیاده‌رو باقی می‌ماند؟ خطوط تیز و زوایای حاد، مطمئناً اگر هم طراحی می‌شوند، باید هدفی را دنبال کنند و یا اگر سازه‌ای برای ساخت آن استفاده شود باید طوری طراحی گردد که حس بودن در چنین فضایی را به مخاطب نشان دهد و او بتواند آن را درک کند، اما متأسفانه در این بنا، گویی خطوط تنها مأموریتی به اندازه‌ی نمایش بنا و به رخ کشیدن آن را داشته‌اند. بهتر بود معماران از این نقاط تقاطع و تأثیرگذار بهتر استفاده می‌کردند و آن همه دغدغه‌های تأثیرات بیرونی را به درون بنا نیز منتقل می‌نمودند.

اساساً کدام نیاز معماری نمای شیشه‌ای و سقف اکسپوز بنا را زیبا کرده است؟ اینها ایده هستند یا زیبایی؟ زیبایی چیست جز راه حلی منطقی برای حل مسئله‌ای درون طرح بنا؟ آیا قرار است ما به دوران ژرژ پمپیدو برگردیم؟ اینها ایده‌هایی مناسبی برای باغ کتاب تهران هستند؟ حتی اگر هم باشند، ایده‌های پروژه هیچکدام جدید نیستند؛ تمام ایده‌ها و مبانی قدیمی هستند ــ حتی به زمان آغاز پروژه نیز قدیمی هستند. ما فقط مفتخریم به اتمام ساخت بنا. این پروژه در خدمت نشر نیست. در خدمت کتاب هم نیست. این کار تنها دغدغه‌ی تمام شدن و درامدزایی داشته است.

باغ کتاب تهران کنونی قابل مقایسه با ایده‌ها و نقشی نیست که پروژه‌ی شهر فرهنگی گالیسیا اثر پیتر آیزمن در جهان بازی کرد. پروژه‌ای که در سال ۱۹۹۹ طراحی و در سال ۲۰۱۳ افتتاح گردید. علی‌رغم این زمان طولانی، اکنون که به طرح نهایی می‌نگریم هنوز هم شهر فرهنگی گالیسیا برای توسعه‌ی نظری جهان معماری کاربرد دارد. حال شما ببینید ایده‌ی اصلی در سال ۱۹۹۹ چقدر غنی بوده که بعد از نزدیک به دو دهه ارزشمند است. آیا باغ کتاب تهران هم اینگونه است؟ بنایی که به دلیل کاربری این روزهای خود، نوع نگاه طراح به اثر (همگونه با طبیعت و بافت و برخورد با مسئله) نیز شباهت عجیبی دارد.

بحث معماران از بحث مردم جداست. فرم این بنا ممکن است برای مخاطبین جذاب باشد، اما باید دید همین مخاطبین وقتی که پای استفاده و کاربرد بنا به میان آید نیز چنین نظری دارند یا خیر. بیایید فرضاً این مخاطبین را لایه‌بندی کنیم. بخشی از جامعه‌ی هدف، همان‌هایی هستند که سرانه‌ی مطالعه‌ی آنان و میزان مصرف کتاب در سبد زندگی‌شان آمار وحشتناکی را نشان می‌دهد. بخشی از اینها همان خانواده‌هایی هستند که در بازدیدهای ما بنا را پسندیدند و اذعان نمودند که زین پس هم به صورت دوره‌ای فرزند خود را به این مرکزی سرگرمی رایگان و جذاب خواهند آورد. برخی دیگر را دیدیم که در گوشه‌ای سایه پناه گرفته بودند تا استراحت کنند. بنا را گیج کننده خواندند و مدعی شدند اگر به شهر کتابِ نزدیک خانه‌ی خود بروند، تنوع بیشتری از خدمات را خواهند داشت، ضمن اینکه نیاز نیست گرداگرد بزرگراه شهید حقانی را دور بزنند. برخی دیگر از پارکینگ بنا ناراضی بودند ــ پارکینگی که در کار نیست. احتمالاً منظور آنها پارک خودروها در کنار شریان‌های دسترسی اراضی دورتادور بنا بوده است. برخی دیگر از نبودن همان پارکینگ و پیاده‌روی طاقت‌فرسای آن شکایت کردند. اهل فرهنگ، ریال بنا را تمجید کرده‌اند، اما بیشتر برای محتوای درونی آن و اصل رویداد، نه معماری آن. خود معماران نیز تا زمان نگارش این نوشته، اظهارات چندانی نکردند. شاید خاطرات پشت سر بنا، ذوق نوشتن از باغ کتاب تهران را کور کرده است. تنها نشستی برگزار شد که محتوا و عناصر و کیفیتش موضوع این نقد نیست.

جدا از این اقشار، باید متوجه کتابفروشان تهرانی نیز باشیم. باغ کتاب تهران، بهترین نماد امپریالیسم تفکر مدیریت شهرداری در دوران اخیر خواهد بود. تفکری که حریم و حرمت بافت محلات مسکونی را با اعطای تراکم‌های بالا نابود کرد. تفکری که نه تنها ساختن بنایی مسکونی، بلندتر از بقیه را عیب نمی‌دانست که حتی اعطای تراکم تجاری و مال‌ها را نیز به عنوان روشی برای درامدزایی جا انداخت و خدا داند که شهرهای دیگر که همیشه پیرو تهران بودند چه سرنوشتی خواهند داشت! این یک امپرالیسم فوق حکومتی است که ما مردم را به باغ کتاب تهران آورده و با فشار به خرده‌فروشان تهرانی، آنها را زیر چرخ‌های خود له می‌کند. چیزی که عملاً در حال وقوع است. کدام خرده‌فروش می‌خواهد با باغ کتاب تهران و امکانات آن مبارزه کند؟ آیا بهتر نبود باغ کتاب تهران در خدمت افزایش ذوق و شوق کتابخوانی باشد و نه کتابفروشی؟

فضاسازی، نقطه‌ی اوج هنر معماری است. معمار این بنا در طراحی خود سعی نموده تا فضاهای متنوعی را به مخاطبان عرضه دارد، اما تا چه اندازه می‌توان این فضاها را مربوط به بزرگسالان دانست؟ این درست است که برای فرهنگسازی باید از سنین کودکی و نوجوانی آغاز نمود، اما نباید فضای مناسبی را غیر از فروشگاه در اختیار بزرگسالان قرار داد؟ شاید فرض بر این بوده که همجواری بنا با کتابخانه‌ی ملی که به دلیل کاربری خود مجبور به رعایت برخی شاخصه‌ها به منظور تأمین سکوت و آرامش است، نیاز این بنا را به ایجاد فضایی برای بزرگ‌ترها و مطالعه‌ی آنها کاهش می‌دهد، اما این بنا که باید باغی از کتاب باشد، تا چه اندازه توانسته مخاطبانی که وارد کتابخانه‌ی ملی می‌شوند را حتی برای یک روز به خود جذب نماید؟ آنچه بیشتر دیده می‌شود، جذب مخاطبین بزرگسال به مجموعه به خاطر تفریح کودکان است تا بهره‌گیری از کاربری باغ کتاب! این نقد را می‌توان بر مبلمان‌های حاضر در این فضاها نیز وارد کرد. با وجود اینکه شاید بتوان این بنا را از معدود کارهای ایران دانست که مبلمان همسو با معماری در نظر گرفته شده و معمار تا حدودی به چیدمان و جایگذاری آن فکر کرده است، اما چند درصد از این مبلمان‌ها طوری هستند که بتوان بر روی آن نشست و در شرایط مناسب به مطالعه پرداخت؟ اگر نگوییم همه، اما بیشتر مبلمان‌ها در مکانی قرار داده شده‌اند که تنها برای رفع خستگی بر روی آنها می‌نشیند و نه تفکر نسبت به یک کتاب.

ظاهراً طراحی ورودی بزرگ از دغدغه‌های طراحان بوده است. بخشی که پیش از این نیز از آن صحبت کردیم. مخاطب در بطن ورود، بین مسیر جنوبی و شمالی یکی را باید برگزیند. به‌هرحال فرقی نمی‌کند کدام را انتخاب نمایندف زیرا در نهایت مجبور است این مسیر را برای چند بار طی کند. نظام دسترسی‌های درون بنا و دستگاه‌های پله برقی به نحوی است که شما برای گردش کامل بنا باید حداقل چهار مرتبه از پلکان بالا و پایین بروید. این در حالی است که هنوز زیرزمین بنا راه‌اندازی نشده است و تنها دو تراز همکف و اول بنا به بهره‌برداری رسیده است. بنای یکپارچه‌ای که از ۴۰۰ ستون بلند بتنی اشباع شده است، هرچند حتی الان هم پاتوقی برای نشستن دوستداران کتاب و استفاده از پریزهای برق و کار با لپ‌تاپ شده است، اما چه بهتر بود اگر در فضاهایی برش می‌خورد، با طبیعت پیوند می‌خورد، با بناهای اطراف صحبت می‌کرد، نه اینکه مرزی بین بوستان طالقانی و دریاچه در غرب خود و میدان فرهنگ (اگر ساخته بشود و به جایش پارکینگ طبقاتی بالا نرود) و کتابخانه‌ی ملی و مجموعه‌ی فرهنگستان‌های جمهوری اسلامی می‌شد. به نظر می‌رسد به دلیل طول زیاد بنا، بیش از نیم‌کیلومتر، ایجاد یک برش در فرم و ساختن دره‌ای که هم کافه و پاتوق اهل کتاب باشد و هم نوعی دسترسی غیررسمی ایجاد کند ضروری بوده است.

سناریوی دیگر طراحی همین مضمون را در بر دارد. شاید بهتر آن بود که محور فرهنگ با قدرت بیشتری در فرم خود را نشان می‌داد و تبدیل به سرسرایی برای ورود به بنا می‌شد، نه پلکانی عظیم و طاقت‌فرسا؛ سرسرایی که اکنون هم در بنا دیده شده است، اما در محلی غیر از امتداد محور فرهنگ. حسن این تدبیر آن است که تناسبات محور فرهنگ در کل بنا، اثر را به دو بخش شمالی و جنوبی تقسیم می‌نمود ــ تقسیم‌بندی‌ای که از وضع فعلی منطقی‌تر می‌بود. بخش شمالی به کاربری‌هایی غیر از کاربری جنوبی اختصاص می‌یافت. برای مثال بخش شمالی به فروشگاه‌ها و فست فودها و سینماها و ... و بخش جنوبی به کتاب و کتابخوانی. اینگونه مخاطب نیز سردرگم نمی‌شد، از چرخش بیهوده و خسته کننده در درون بنا در امان می‌ماند و طرح نیز از منطق بهتری برخوردار می‌شد. حتی می‌شود اینگونه تصور نمود که محور فرهنگ تبدیل به دره‌ای شود و از دل بنای تپه‌ای شکل بگذرد.

این مهم از جهاتی دیگر نیز ارزشمند و قابل توجه است. اکنون، جبهه‌ی غربی بنا به کافه و رستوران‌ها اختصاص یافته است ــ جایی که مردم دمی به آسایش می‌نشینند. عبور خودرو در این سایت ممنوع است و باید بسیار خوشحال بود که بالاخره مکانی در تهران پیدا شده که صدای ماشین‌ها در آن شنیده نمی‌شود. در همین وضعیت، کاربر افق پارک طالقانی و باغ کتاب تهران با نمایی شیشه‌ای را دارد. حال فرض کنید استراتژی طراحی برعکس بود؛ یعنی در جبهه‌ی غربی چیزی بود که اکنون در جبهه‌ی شرقی است ــ یعنی سطوح شیبدار، فضاسازی‌ها، فضاهای سبز، پلکان و ... . چیزی که داشتیم فوق‌العاده بود! زیرا مردم پس از چرخش در بنا به جبهه‌ی غربی برای استراحت و میل غذا می‌رفتند و می‌توانستند روی صندلی‌های کافه‌ها بنشینند (مثل همین الان) و یا روی پلکان

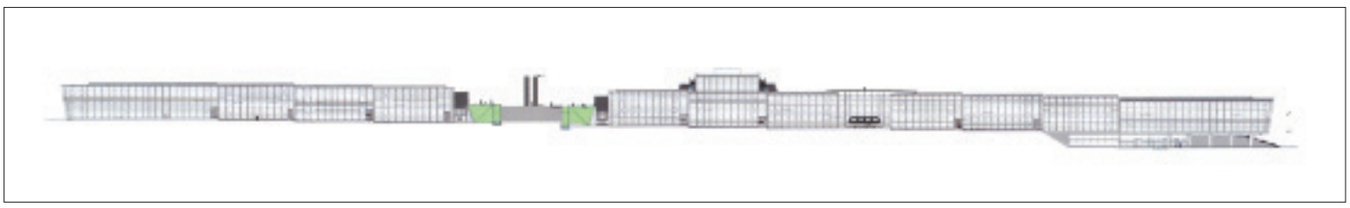
بنا و یا حتی نوشیدنی خود را برداشته و به روی بام بنا بروند و در بام سبز آن به نوشیدن، بحث کردن در مورد کتاب‌ها و محتوای آنها، دیدن منظره‌های اطراف و ... مشغول شوند؛ اما اکنون این نعمت مقدور نیست زیرا مردم اگر چنین چیزی بخواهند باید غذای خود را حمل کنند، از دل سالن باغ کتاب بگذرند، خود را به جبهه‌ی شرقی برسانند و سپس از بنا بالا بروند. وانگهی، پس از قبول این زحمت چه دستاوردی دارند؟ افق کتابخانه‌ی ملی، شهر تهران با بناهای ناهمگون، پارکینگ طبقاتی و ... که به هیچ عنوان با منظر پیشین قابل مقایسه نیست. از طرفی با اجرای این سناریو در جبهه‌ی شرقی نیز برای مخاطبی که وارد بنا می‌شد اتفاقات بهتری می‌افتاد ــ موضوعی که پیش از این در مورد آن صحبت کردیم.

حقیقت این است که وقتی در یک نمای ۳۶۰ درجه، به کتابخانه‌ی ملی ایران در یک سوی تصویر و باغ کتاب تهران در سوی دیگر نگاه می‌کنیم تغییرات اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و مهندسی ملت ایران و جامعه‌ی معماران را می‌بینیم. منطق معماری دهه‌ی ۷۰، آجر، فروتنی، کتاب، آرامش، لایه‌لایه بودن، عمیق بودن، مرموز بودن، پایدار بودن، مهندسی شدن، بام سبز به سهم خود، توجه به منظر، توجه به شهر، دغدغه‌ی ماندگاری بنای شاخص و خیلی از دیگر صفات منعکس از فرهنگ و هنر ایرانی را در کتابخانه‌ی ملی می‌بینیم. اما در سوی دیگر عکس، خشونت معاصر، بی‌منطقی رفتاری، نوکیسه بازی، شیشه‌های بزرگ، فرم تیز و برنده، کانسپت دوستی و تلاش برای متفاوت بودن از طریق زشت و غیرمهندسی بودن و البته ژست فناورانه و روشنفکری می‌بینیم!

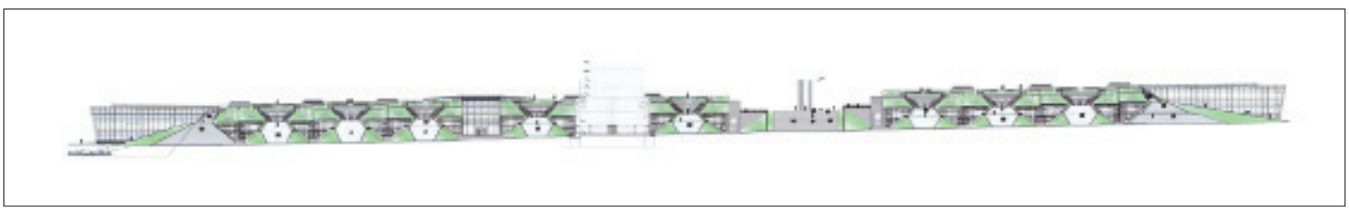
می‌توان بار دیگر این پرسش را مطرح نمود که باغ کتاب در خدمت کتاب است یا خیانت به کتاب؟ آیا اساساً مسئله‌ی نمایشگاه کتاب حل شد یا مثل همیشه صورت مسئله پاک شد؟ اکنون آنچه که ما از کتاب در این باغ کتاب دیدیم، چند فضای کتابفروشی خیلی ساده بود که مثل آن در اکثر شاپینگ‌مال‌ها و شهر کتاب‌های تهران نیز هست. بقیه‌ی فضاها نه تنها در خدمت کتاب نیستند، بلکه خنجری از پشت بر کمر کسانی است که به شوق باغ «کتاب» به این محل آمده‌اند. آیا بهتر نبود در باغ کتاب، سرگذشت کتاب، داستان چاپ یک کتاب، کارگاه‌های نگارش و تصحیح کتاب نیز دیده شود و نه سینما؟

اراضی عباس‌آباد که روزی یکی از موقعیت‌های مناسب شهر برای اجرای طرح‌های بدیع کشوری محسوب می‌شد، امروزه بیشتر به پازلی مغشوش و ناهمگون شبیه است که بار سنگین معماری‌های بیشتر کانسپچوال معماران ایرانی را بر دوش خود می‌کشد. مجموعه‌هایی که می‌توانستند در کنار هم و با همکاری هم، بخش مهمی از شهر را به پتانسیل قوی فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی تبدیل کنند، اما هرکدام از قطعه‌های این پازل، جداگانه ساز خود را می‌نوازند. باغ کتاب که باید پردیسی برای کتاب‌های کتابخانه‌ی ملی باشد، جام بزرگ شیشه‌ای شکسته‌ای است که در کنار کتابخانه ملی اثر ارزشمند یوسف شریعت زاده، در زمین فرو رفته است. نه آنکه سرش را در برف کرده باشد؛ اما مثل تمساح در آب، فعلاً کاری هم با اطرافیان خود ندارد. نباید فراموش کرد این اثر ملی، ایرانی نیست. طراحان آن با افتخار از حضور و نقش پررنگ خارجی‌ها، از طراحی تا اجرا و حتی نظارت یاد می‌کنند. اینها همگی باعث تأسف است برای بنایی که ساخت آن بیش از یک دهه زمان برده است. دهه‌ای که می‌توانست منشأ تأسیس شرکت‌ها و تربیت نسلی جدید از مهندسان ایرانی به واسطه‌ی سپردن کار باغ کتاب تهران به ایشان باشد. همان‌گونه که از شرکتی دانش‌بنیان و ایرانی برای حل مشکل پیچش صدا استفاده شد.

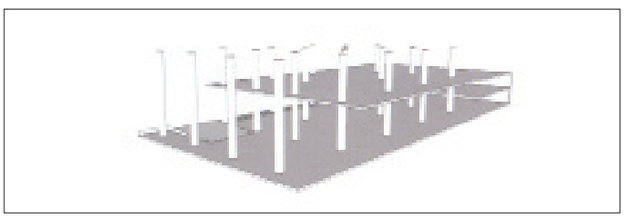
[عکاس تصاویر این صفحه: شهریار خانی‌زاد]

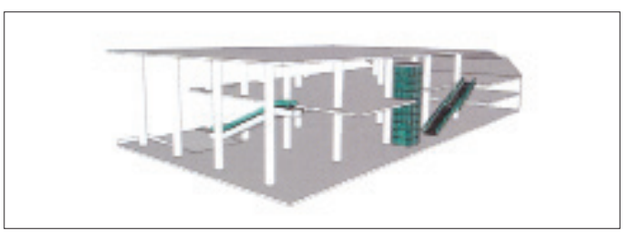


نمای غربی

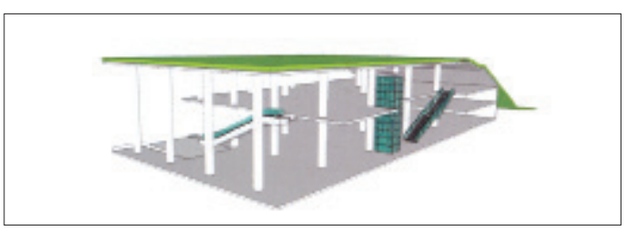


نمای شرقی

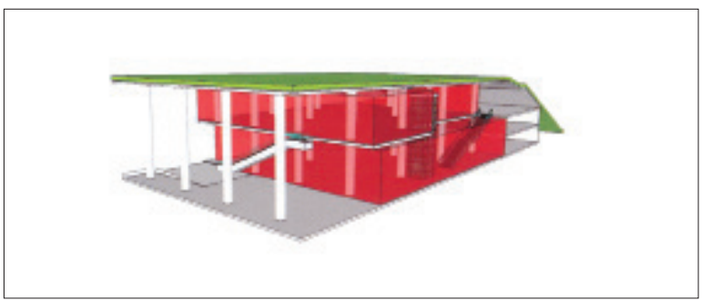




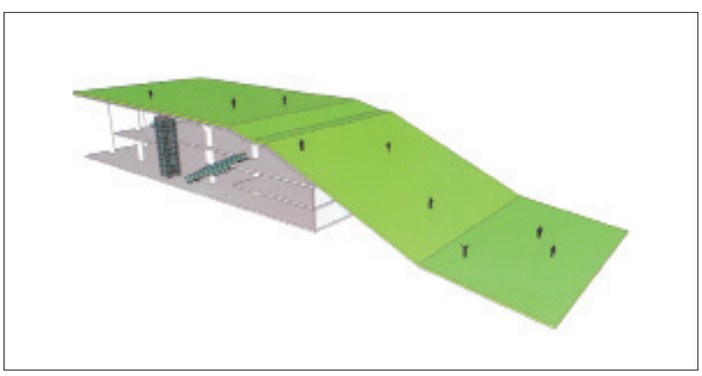
دسترسی عمومی



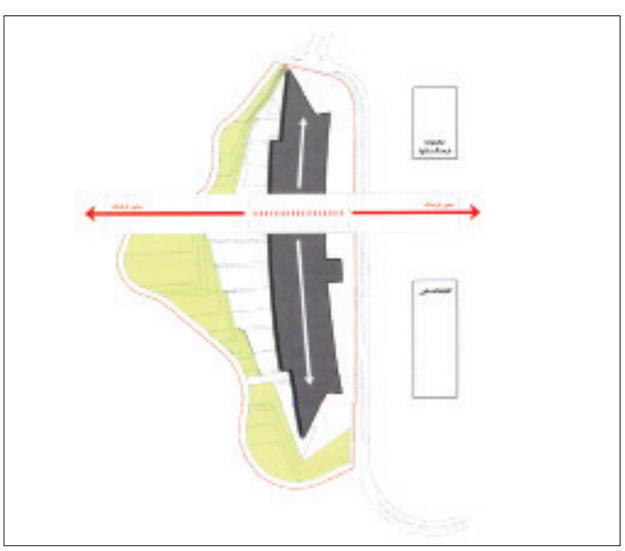
بام سبز

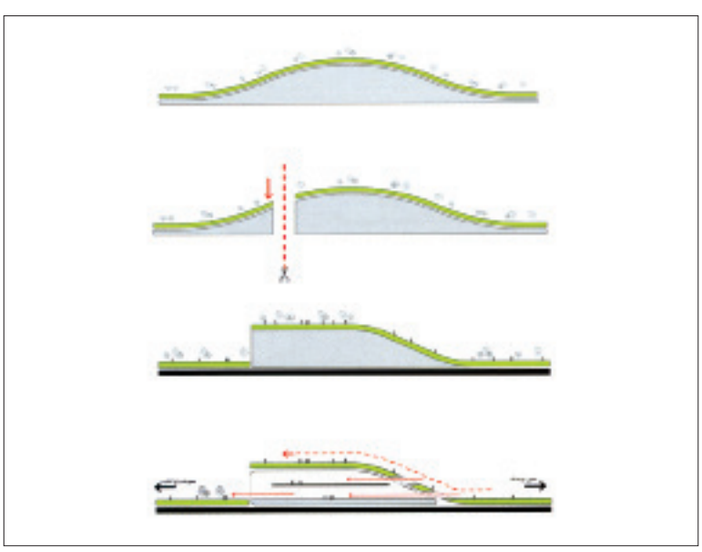


سالن‌های نمایشگاهی



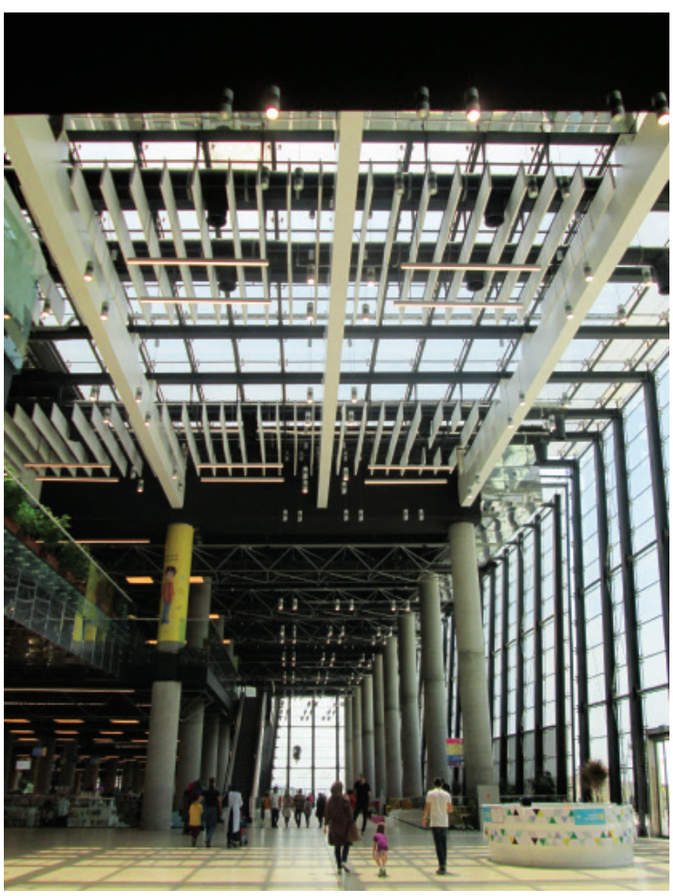
دیاگراهای تحلیلی از یکی از بلوک‌های نمایشگاهی



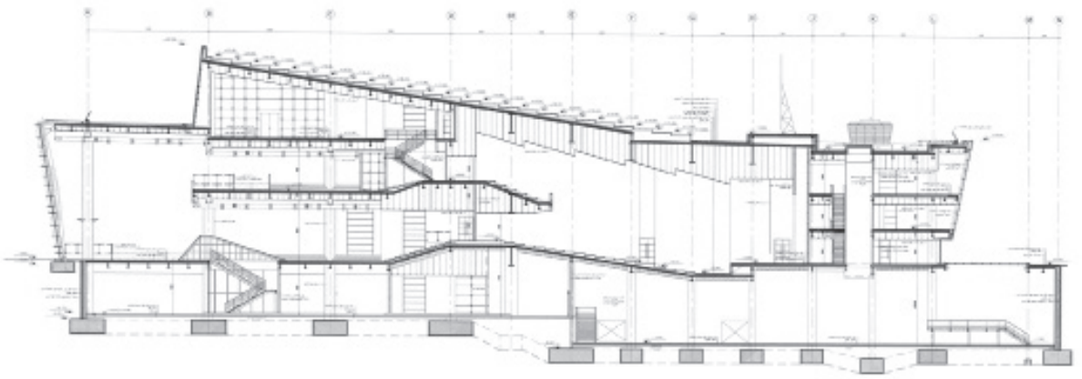


دیاگراهای تحلیلی

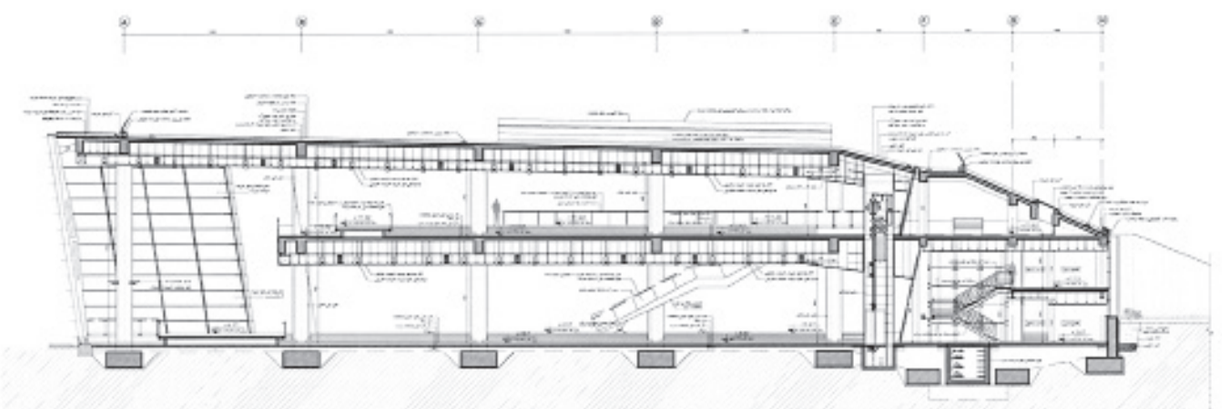
↖↑ [عکاس: شهریار خانی‌زاد]



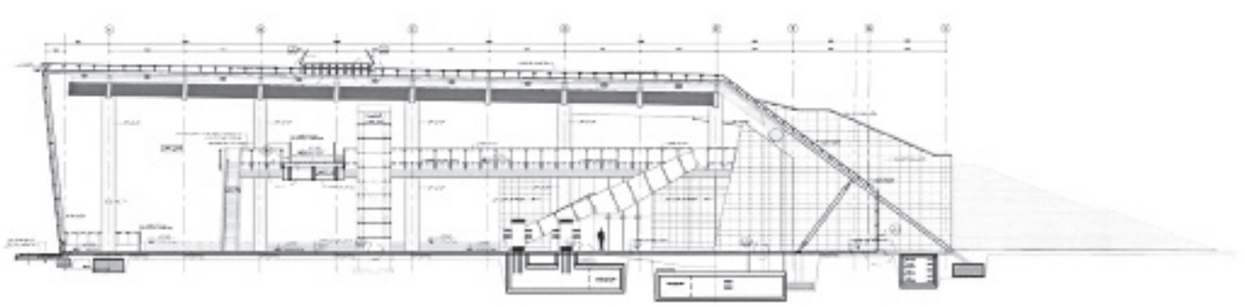
↖↑ [عکاس: علیرضا عظیمی حسن‌آبادی]



مقطع از بلوک C2

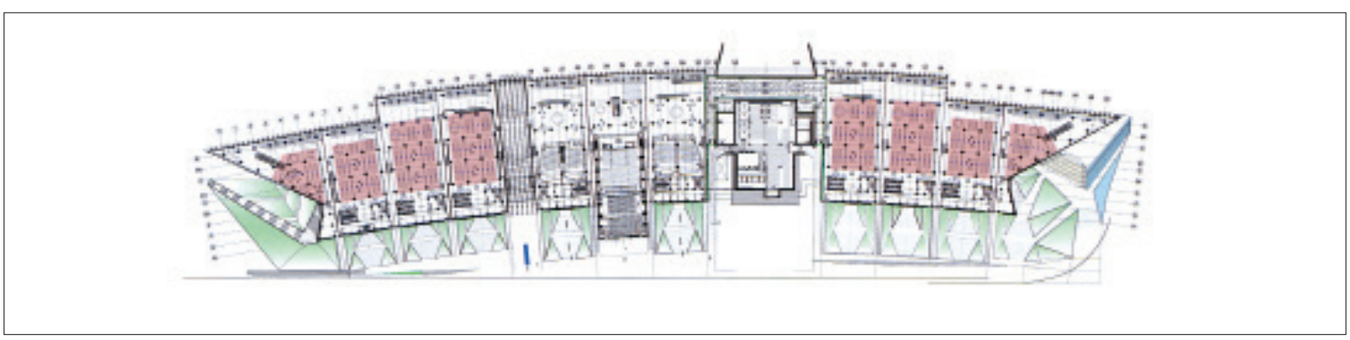


مقطع از بلوک A2

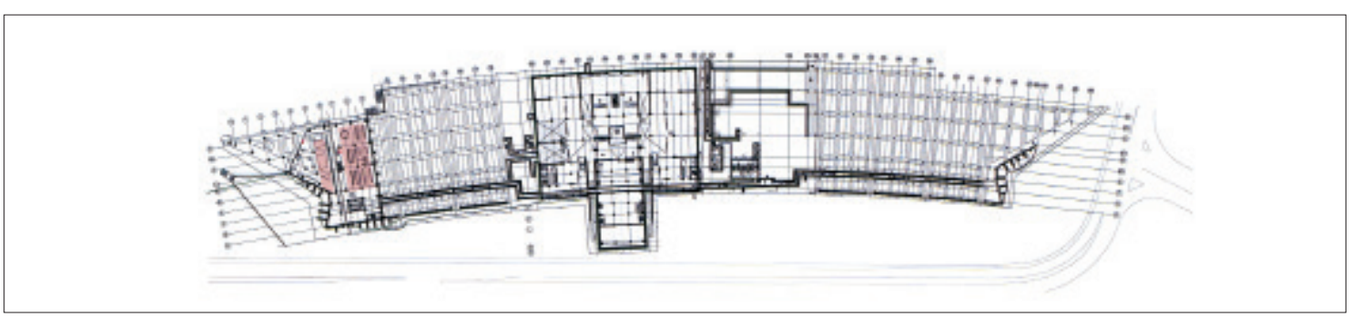


مقطع از بلوک C4

[عکاس: علیرضا عظیمی حسن‌آبادی]



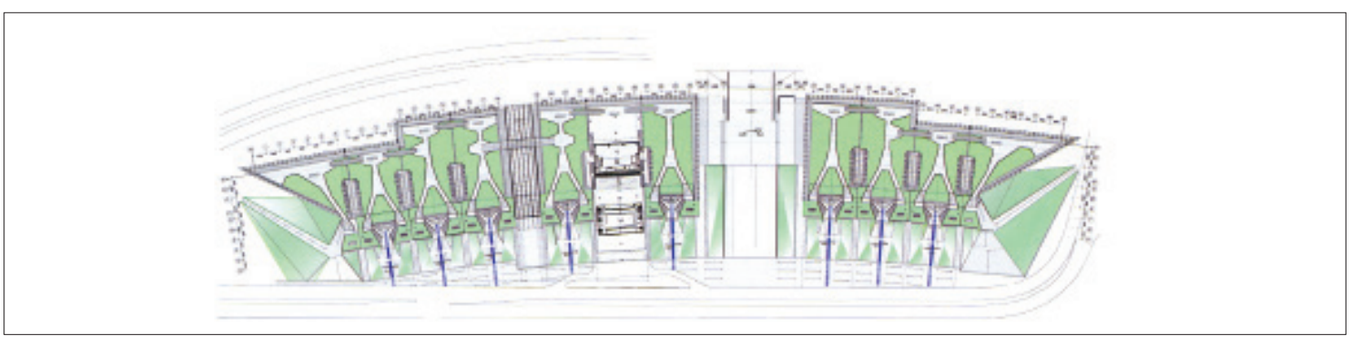
پلان همکف



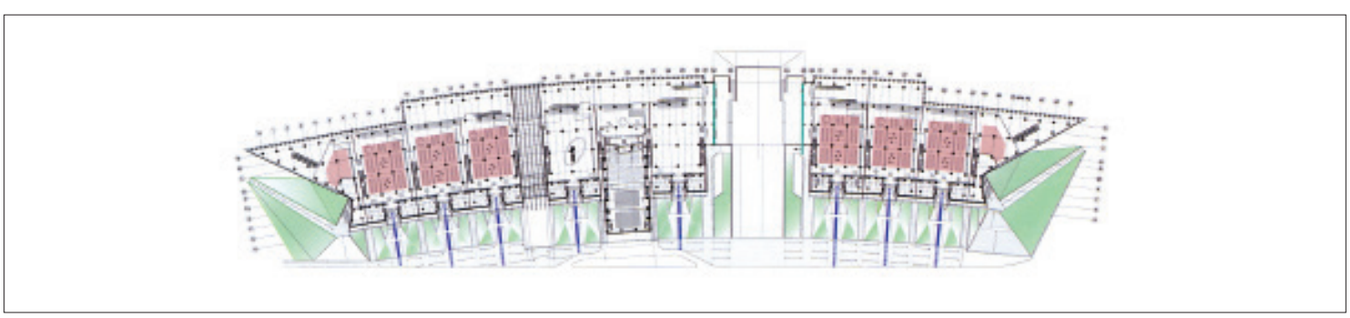
پلان زیرزمین

↑↖ [عکاس: شهریار خانی‌زاد]

↑↖ [عکاس: علیرضا عظیمی حسن‌آبادی]



پلان VIP



پلان طبقه‌ی اول

منابع

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

• دوماهنامه‌ی معمار (۱۳۸۴)، مرداد و شهریور، شماره‌ی ۳۲. [تصویر]. ص ۶۶.

• دوماهنامه‌ی معمار (۱۳۹۱)، مرداد و شهریور، شماره‌ی ۷۴. [تصاویر]. صص ۹۲-۸۷.

چه کسی از خانه‌ی شریفی‌ها می‌ترسد؟*

محسن اکبرزاده

وقتی برای اولین بار حکیم ابن داوود اسفراینی، برای خواجه نورالدین اکبر، والی یزد، یادآوری نمود بادی را که از راه پله می‌وزید و اتاق گوشواره را خنک می‌کرد، امید نداشت قبول کند حالا روی شاه‌نشین، خرپشته‌ای بی‌پلکان بر پا کند تا باد را مستقیم داخل اتاق بیندازد. وقتی هم چنین شد، تا نسلی از معماران بیایند و بگذرند، مایه‌ی ریشخند استادان هم‌قطار بود که سقف شاه‌نشینش سوراخ است و سر زمستانی باید با خار و کتان پوشیده شود و حیف از آن همه هزینه. اما شاگردان آن استادان بعدها بادگیر را بسیار مفصل‌تر و کاراتر توسعه دادند و به فرجام رساندند. اگر قرار باشد همین‌طور خیالبافی کنم به این فکر می‌کنم که نخستین نابغه‌ای که سعی کرده سرمایه‌گذار یا سلطانی را قانع کند تا با زدن چاه‌های متعدد در کویر و وصل کردن آنها از زیر به یکدیگر آب کوهپایه‌ها را به میانه‌ی دشت کشاند، چه نابغه‌ای در فن مذاکره بوده و چه قدرت اقناعی داشته و چطور توانسته ایده‌ی خودش را به رؤیای کارفرما تبدیل کند؟ خاصه اینکه هنوز هم که هنوز است احیا و حفر قنات با تلفات جانی همراه است. راستی اولین کسی که صاحب یک خانه را باور داد تا به جای تنگ گرفتن روزن‌های رو به حیاط، آنها را تا حد ممکن بگشاید و بعد با ردیف‌های متعدد از چوب که هرگز مصالح خوشنامی نبوده، نمونه‌های اولیه ارسی را بر پا کند تا معماری خانه‌های ما از پیش از مغول کاملاً متمایز شود، آیا همان گرفتاری‌هایی را از سر گذرانده که علیرضا تغابنی در این ارسی‌های معاصر تحمل کرده است؟

یک ارسی سنتی این کارها را انجام می‌دهد:

۱. فضا را باز، بسته و نیمه‌بسته می‌کند. ۲. تبادل دید، نور، هوا و صدا را به اختیار ساکنین درمی‌آورد. ۳. مؤثرترین عنصر تشخص بخش در نمای خانه است.

ارسی معاصر علیرضا تغابنی نیز همه‌ی این کارها را انجام می‌دهد و فراتر از آن می‌تواند با ایجاد تنوع فضایی، خانه را فعالیت‌پذیرتر و ماندنی‌تر کند؛ ولی بی‌انصافی است اگر درباره‌ی همان سه مورد نخستین نیز این دقت نظر را نداشته باشیم که سطح ارائه‌ی این خدمات چقدر تغییر کرده است. در مورد اول به سهولت می‌توان پذیرفت که طیف اختیاری که برای گشودگی و یا بسته بودن فضا به کاربر داده شده است، به هیچ وجه قابل قیاس با امکانات یک ارسی سنتی و یا یک پنجره‌ی معمول معاصر نیست. در مورد دوم، هیچ ارسی‌ای در زمستان به قدر نمونه‌ی خانه‌ی شریفی‌ها توان مسدود کردن فضا را ندارد. همان‌طور که در تابستان نمی‌تواند با عمق سایه‌دار شده‌ی مناسبی، پذیرای تبادل هوا باشد. در ارسی‌ها نمی‌شود که لته‌ها را منفصل از شیشه‌ها جابجا کرد، اما در نمونه‌ی مذکور می‌شود نور بدون صدا، هوای بدون نور، دید بدون نور و یا هر نظام ترکیبی دیگری را انتخاب نمود. مورد سوم، همان چیزی است که این پروژه را پر سروصداترین پروژه‌ی معاصر ایرانی بعد از برج شهیادِ حسین امانت نموده است. خلاقیتی که آنقدر در آن تمایز هست که چشم را خیره کند و آنقدر بجا و به اندازه است که چشم را نمی‌زند. آیا کارفرمای معاصری در این سطح چه چیزی بیشتر می‌خواسته که دریافت نکرده است؟

این همانندسازی با سنت معماری در دیگر فضاهای این عالی‌قاپو قابل ردیابی است. تراس‌های مُطبق رو به نوری که بر یکدیگر استوار شده‌اند و طبقات را شکل داده‌اند، با آن حوضِ در ارتفاع که نور را از خود می‌تاباند و از زیر، مقرنس‌های مواج نیلگونی را بازنمایی می‌کند که در خیال معمار ایرانی با گچ و کاشی متجسد می‌شود، همه و همه بازآوری خودآگاه یا ناخودآگاه تمناهایی است که معماران پیشتاز ایرانی در همه‌ی اعصار با آن کلنجار رفته‌اند. منظومه‌ای که شرحش رفت، حول یک حیاط مرکزی پوشیده انتظام یافته که به قول مرحوم میرمیران، شفافیت را به عنوان بنیادی‌ترین گوهر معماری ایرانی در نظر گرفته است. نور همه جا هست. دسترسی سهل، ولی تفکیک فضاهای به یکدیگر گشوده شده، متعین و ملموس است. منظره‌ها تکرار ناپذیرند و پرسپکتیوهای متعدد باعث می‌شوند خانه ظرفیت خاطره‌سازی فراوانی داشته باشد.

اگر به گلایه‌های جامعه‌ی حرفه‌ای درباره‌ی سلیقه‌ی کارفرماها گوش فرا دهیم با یک چالش رایج مواجه می‌شویم. کارفرمایی که بنایی می‌خواهد تا نشان دهنده‌ی جایگاه داشته یا نداشته‌ی او باشد، ولی معمولاً آنچه در نهایت انتخاب می‌کند و یا برایش دل می‌لرزاند همان نمای مستهجن کلاسیک رومی است. اگر رجوع به این نظام نشانگانی که ایده‌ی مقتدرانه‌ی اصالت را در اشرافیتی دگر جست‌وجو می‌کند بخواهد بدیلی اخلاقی بیابد، چه چیزی جز بازنمایی یک هویت نه رو به گذشته، که رو به آینده، می‌تواند عصریت لازم را به پروژه ببخشد؟ اگر معمار توانسته پروژه را با رضایت کارفرما به پیش ببرد، فن‌شناسی معمارانه را توسعه دهد، تحسین ایرانی و انیرانی را برانگیزاند و از مُدهای رایج و مألوف فراروی کند و اعتماد به نفس مخالف‌خوانی را به همکاران مقهور شده‌ی خود ببخشد، دیگر چه کاری برای انجام دادن باقی مانده است؟ آیا مطالبه‌ی پاسخ‌هایی که در صورت مسئله‌ی این خانه وجود نداشته، نقدی منصفانه است؟

بگذارید صریح و صادقانه سخن بگویم، آنانی که چشم‌انداز تعاریفشان از معماری ایرانی رو به گذشته است، عینک خود را از مستشرقینی عاریه کرده‌اند که به نیت دلالی عتیقه به این خاک پاگذاشتند. آنانی نیز که مطالبه‌ی معماری ایرانی را سد راه واردات بی‌گمرک فرم، از تجربه‌های فرنگی می‌دانند، روی دیگر همان سکه‌اند. هرچند این دو گروه بنا به خاصیت هندسی سکه، چشم دیدن یکدیگر را ندارند، ولی در این که هر دو، یک پول سیاه برای معاصر شدن این جامعه نمی‌ارزند، کاملاً هم‌ارزند. تنها طریق تداوم معماری ایرانی، مثل تداوم هر امر دیگری، زنده بودن آن است. آدم زنده وکیل و وصی نمی‌خواهد و خودبنیاد، خود را تعریف می‌کند. در حال جست‌وجوی ماهیت خود است و دست به خطا و اشتباه می‌زند تا راه منطبق با خودش را بیابد. لذا نمی‌تواند در دوره‌ی گذار، صاحب سبک باشد. نمی‌خواهد که روی یک دستمایه ریسک کند و خود را به ظن تجربه‌ی دگرزمانی و دگرمکانی قمار نمی‌کند، چون هیچ تضمینی وجود ندارد. او تنها طریقی که می‌تواند انتخاب کند معاصر بودن با مسئله‌ی زمانی‌ـمکانی خود است؛ یعنی همان گلایه‌ای که پیش‌تر ذکر شد.

آنچه را در سنت معماری ایرانی ستودنی می‌یابیم، یادگار سنت‌شکنانی است که جدای از حل مسئله، به خلق مسئله‌ای جدیدتر پرداخته‌اند. امکانی را به انتخاب‌های احتمالی روی میز بین معمار و کارفرما افزوده‌اند و از به نتیجه نرسیدن آن پروا نکرده‌اند. تمسخر و تمجید را با هم به جان خریده‌اند و شاید به عبارت بهتر، اصلاً هیچکدام را به هیچ نگرفته‌اند. شاملو نیز وقتی در خطابه‌ی تدفین، جامعه‌ی معماران معاصر را به دو گروه تقسیم می‌کند، درباره‌ی ایشان می‌گوید: در برابر تندر می‌ایستند، خانه را روشن می‌کنند و می‌میرند.

* تمامی تصاویر مربوط به خانه‌ی شریفی‌ها از دفتر معماری دیگر

این یک خانه نیست!*

ساناز افتخارزاده

تئوریسین معماریِ انسان‌مدار

[لازم به ذکر است برحسب رویه‌ی هنرمعماری تلاش شد که این نقد پس از بررسی میدانی اثر و در گفت‌وگو و تعامل با معمار تهیه گردد، ولی متأسفانه به دلیل عدم تمایل معمار، این هدف محقق نگردید. همچنین براساس چارچوب استاندارد و حرفه‌ای هنرمعماری درخواست بازدید از بنا به مالک محترم نیز ارسال گردید که پاسخ مشخصی دریافت نشد.]

«هرآنچه را که به شما عرضه می‌شود تنها با دو معیار خرد و وجدان بسنجید.»

زرتشت

اکنون، مدتی است که از پخش گزارش‌ها و تصاویر پرس تی‌وی (Press TV) از پروژه‌ای «جالب» موسوم به خانه‌ی شریفی‌ها گذشته است. تصاویری که در انواع فضاهای مجازی دست به دست می‌گشت و نامزد شدن آن در جایزه‌های خارجی مؤید آن شده بود که این اثر در حد یک اختراع قابل اعتناست. طراح این پروژه، جناب آقای دکتر علیرضا تغابنی با رویکرد تکثرگرایی تا حدی به افتراق آرا و امکان تحقق باورهای متضاد در عرصه‌ی معماری باور دارد که در یکی از نشست‌های معمارانه در حضور عموم مدعوین اینگونه اظهار داشتند که: «از آنجا که امروزه دوره‌ی تکثرگرایی است، لزومی ندارد وقتی کسی برای طراحی خانه به شما مراجعه می‌نماید آنچه را که از خانه انتظار می‌رود به او ارائه کنید، شما می‌توانید آن چیزی را که مایل هستید طراحی نمایید» و اینچنین است که زمانی که آقای شریفی برای طراحی منزلی باشکوهِ نمای کلاسیک به او مراجعه می‌نماید، متقاعد می‌شود که به جای خانه، «ماشینی چرخنده» که البته شهرت بیشتری برای او به ارمغان خواهد آورد را دریافت نماید.

این متن در عین بررسی وضعیت فیزیکی این بنا به این مهم می‌پردازد که ادعای معمار در خصوص «طراحی خانه»، «تکثرگرایی»، «اقلیم‌گرایی» و «نوگرایی» تا چه اندازه قابل قبول است که صرف هزینه‌ی پنج برابر اندازه‌ی معمول چنین زیربنایی را سزاوار باشد:

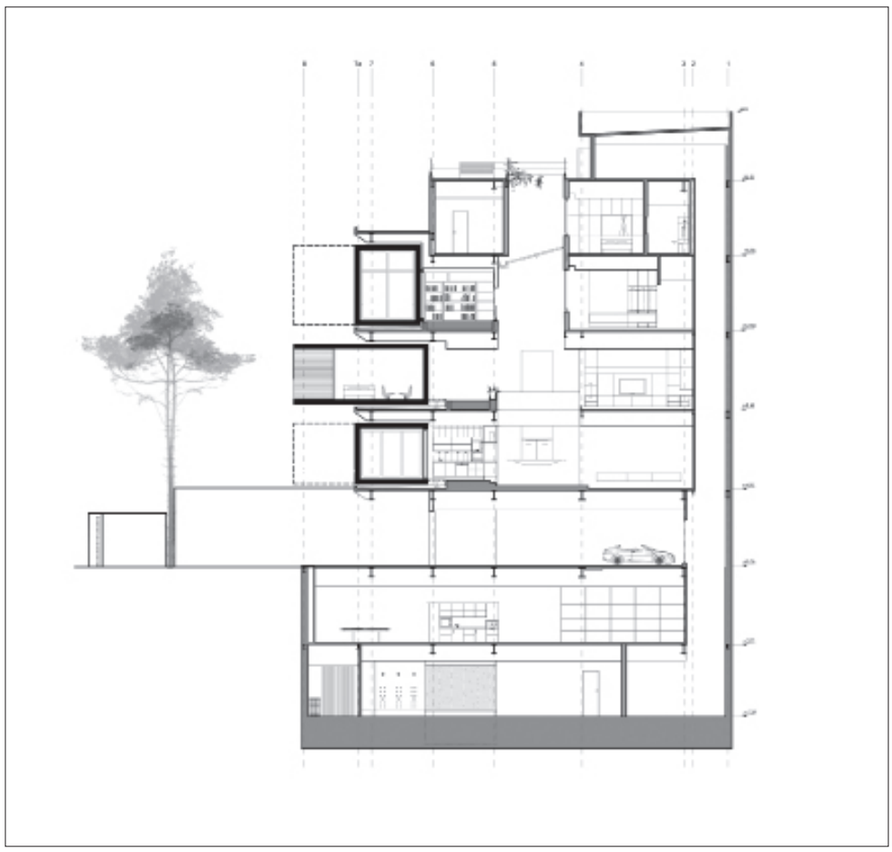
۱. تکثرگرایی انحصاری ممکن نیست

نخستین مسئله‌ای که باید از طراحان معتقد به تکثرگرایی پرسیده شود این است که اساساً چگونه ممکن است با اعتقاد به چنین رویکرد بی‌معیاری که هیچ محکی برای سنجش درستی و خطای عقاید و عملکردها به دست نمی‌دهد، اعتبار امری از جمله معماری را سنجید؟ و اگر نتیجه‌ی تکثرگرایی، پذیرش همه‌ی باورها در کنار هم باشد؛ پس چگونه معمار می‌تواند درخواست اولیه‌ی کارفرما برای داشتن یک بنای نئوکلاسیک را زیر سؤال ببرد و به نام «ارتقای فرهنگ و سلیقه‌ی مشتری» طرح مورد نظر خود را به او تحمیل نماید؟ در تکثرگرایی مورد نظر طراح که حتی معمار را از التزام به ارزش‌ها و استانداردهای معماری معاف می‌دارد، چه محکی می‌تواند موجب برتری نظر معمار بر نظر مالک واقعی اثر شود تا بابتش بهایی نجومی بپردازد؟! چگونه می‌توان اعتقاد به تکثرگرایی را از طراحی پذیرفت که تا تابلوهای نقاشی روی دیوارهای بنا را نیز به سلیقه‌ی خود به صاحب خانه تحمیل می‌نماید؟ پیداست که در همین گام نخست، فلسفه‌ی طرح دچار تناقضی عمیق است.

۲. تناقض اثر با اقلیم تهران

ممکن است وقتی شما برای یک داور ناشناس در گوشه‌ای دیگر از جهان که تفاوت اقلیم و عرض جغرافیایی اسلو و تهران را نمی‌داند پروژه‌ی خود را اقلیمی معرفی کنید و او با پیش‌فرض التزام شما به استانداردها و واقعیت‌های اقلیمی و بومی ادعای شما را بپذیرد، اما قبولاندن این امر به ساکنین تهران به دلیل لمس واقعیت غیرممکن است. این پروژه، ملهم از معماری «اقلیمی» گذشته‌ی ایران معرفی شده است و مدعی است در پاسخ به اقلیم تهران با تلفیق معماری برون‌گرای شمال ایران و درون‌گرای کویر ایران به معماری نوینی با جعبه‌های اتاق‌ها که در زمستان بسته و در تابستان باز می‌شوند، دست یافته است.

* عنوان این مقاله ملهم از نوشتاری از میشل فوکو است با عنوان این یک پیپ نیست!



مقطع A-A

مقطع B-B

اما معماری گذشته‌ی ایران در هر اقلیمی در پاسخ مستقیم به نیازها، باورها، فرهنگ و اقلیم مکان و با توجه ویژه‌ای به نور آفتاب شکل گرفته است. در هر حالت چنانچه بخواهیم امروز از آن معماری متعالی، ولو به زبانی جدید، ایده بگیریم، ما نیز باید به همین فاکتورها پاسخ دهیم. تقلید فرمال و شکلی از آن معماری‌ها در شهری دیگر، دال بر معماری اقلیمی نیست. اینکه فضایی زمستان‌نشین در خانه‌ی قدیمی کویری بسته بوده است و امروز ما هم بیاییم در اقلیم تهران، فضایی را در زمستان ببندیم یک تقلید ظاهری است که لزوماً همان نتیجه را در بر ندارد یا اگر با الهام از خانه‌های بالکن‌دار گیلانِ معتدل، بالکن بسیار عمیقی در جنوب ساختمان ایجاد کنیم که در جنب خیابان هرگز برای صاحبخانه کاربردی نخواهد داشت، سودی جز پرت زیربنا و تضییع نور آفتاب تهران نیست.

در واقع اگر دقت کنیم می‌بینیم که برخلاف ادعا، برای اجرایی شدن ایده‌ی اصلی، یعنی جعبه‌های چرخان، به کلی تنها وجه نورگیری ساختمان از بین رفته است: بنا بیش از سه متر برای ایجاد فضای کنسول جعبه‌ها از مرز همسایگی عقب نشسته و حدود سه متر دیگر برای ایجاد فضای چرخش جعبه‌ها عمق بالکن ایجاد شده است! با درک منطق اقلیم تهران و مقررات ملی ساختمان، راه حل اقلیمی در طراحی جبهه‌ی جنوبی بنا، ایجاد بالکن و سایبان به اندازه‌های مشخص شده در مقررات ملی مبحث ۱۹ است که در هیچ حالتی از این طرح مراعات نشده است.

درست برعکس ادعای طرح شده در صورت رعایت شرایط اقلیمی و به منظور صرفه‌جویی در مصرف انرژی، فضای داخلی در زمستان از نور بسیار مایل خورشید گرم می‌شود. بسته بودن فضا با جداره‌ی کاملاً بسته و بدون روزنه، نه تنها داخل را از منظره‌ی زیبای زمستانی محروم می‌کند، بلکه آن را برخلاف اصول معماری پایدار، کاملاً وابسته به گرمای مکانیکی می‌کند. همچنین باز شدن جعبه‌ها در تابستان، میزان اتلاف انرژی را به شدت بالا می‌برد و سودی در تابستان ندارد. وقتی که قوطی می‌چرخد و در بیرون کنسول می‌شود، بخش کنسول شده از پنج طرف در ارتباط با فضای کنترل نشده قرار می‌گیرد و به شدت تحت تأثیر دمای بیرون، گرم می‌شود ــ علاوه بر اینکه سقف آن مستقیماً زیر آفتاب است. بدین ترتیب مصرف انرژی برای متعادل نگاه داشتن دما به شدت بالا می‌رود و این درحالی است که بالکن ایجاد شده رو به جنوب در تمام روز هیچ کارایی خاصی ندارد.

علاوه بر این، بدیهی است که درزبندی کامل چنین جعبه‌هایی در محل اتصال به فضای داخلی ساختمان برای مانع شدن از ورود گرما، سرما، خاک و حشرات غیرممکن است. تصور کنید که جعبه به بیرون بچرخد و تمام تابستان بیرون باشد. بام آن مملو از غبار و نیز فضولات چسبنده پرندگان می‌شود. بعد به داخل می‌چرخد و مأمن مناسبی برای پرورش قارچ و باکتری و حشرات و برخاستن ذرات آن می‌شود! توجه به این نکته جالب است که در کل زمستان که جعبه‌ها بسته است، فضای آنها و مجاورشان هیچ نور و دید و تهویه‌ی مستقیمی ندارد! وانگهی مگر تهران تنها دارای دو فصل است که طراح مدعی است جعبه‌ها در تابستان باز و در زمستان بسته می‌شوند؟

۳. وید مرکزی در نقطه‌ی مقابل حیاط مرکزی

مشخصاً به دلیل مسدود شدن جبهه‌ی نورگیر و جابجایی اتاق‌های اصلی به بخش‌های بی‌نور بنا به ویژه در هنگام

بسته بودن جعبه‌ها، طراح به تمهید دیگری، یعنی نورگیری از سقف در وسط بنا اندیشیده است و این ایده را نیز منتسب به حیاط‌های مرکزی قدیم معرفی کرده است.

واقعیت این است که یک نورگیر ناچیز سقفی هیچ ارتباط و شباهتی به حیاط مرکزی که عنصر اصلی بوده است، ندارد و برعکس، درحالی‌که حیاط مرکزی یک تمهید کاملاً اقلیمی بوده است، این نورگیر داخلی یک امر کاملاً ضداقلیمی و فوق‌العاده انرژی‌بر است. همان‌طور که در فیلم‌های منتشر شده از این بنا دیده می‌شود، این نورگیر تنها برای تأمین روشنایی کافیست و هرگز جبران منظر و تهویه و نورگیری به ویژه نور جنوب را نمی‌کند. تمهیدی که معمار برای تأمین نور طبقات اندیشیده، نه تنها موجب کاهش زیربنا شده، بلکه برخلاف مقررات ملی مبحث ایمنی در برابر آتش است و نیز موجب می‌شود برخلاف توصیه‌های معماری پایدار، گرمایش و سرمایش بنا با اتلاف بسیار زیاد انرژی همراه شود، چرا که به دلیل مرتبط بودن تمام بخش‌های بنا امکان کنترل حرارتی و گرمایش و سرمایش موضعی وجود ندارد. چنانکه گزارش واقعی از ساکنان این خانه حاکیست که در همان اوایل سکونت یکی از اتاقک‌های چرخان درست کار نکرده و با گیر کردن به دست‌انداز، بازمانده است و در شبی زمستانی کل خانه به یک یخچال تبدیل شده است! همچنین با بریده شدن سطح توسط نورگیر، طراح ناچار شده باز هم فضای بیشتری را به سیرکولاسیون اختصاص دهد و به جای تعریف فضای بسته، فعالیت کاربری‌ها را به صورت باز و مسیر عبور تعریف کند. در نتیجه، وقتی کسی آشپزی می‌کند یا تلویزیون می‌بیند یا مطابق مبلمان طراح، در همکف، تمرین پیانو می‌کند یا به پیشنهاد طراح در محل معین شده بچه‌ها، بازی می‌کنند، همه در هر کجای بنا در فعالیت یکدیگر تداخل می‌کنند.

۴. زیربنای از دست رفته

برای به دست آوردن تصوری از میزان پرت زیربنا لازم است بدانید هر طبقه می‌توانست سطحی حدود ۲۷۰ مترمربع داشته باشد؛ یعنی فقط در یک طبقه امکان طرح یک آپارتمان ۴ خوابه با امکانات کامل وجود داشت، اما در اینجا در یک طبقه‌ی مفروض فقط یک باکس چرخان وجود دارد با یک اتاق خواب بدون نور و باقی سطح صرف وید، بالکن، سیرکولاسیون و فضای چرخش باکس شده است. با تعریف یک خانه در ۷ طبقه عملاً کانون خانواده از هم پاشیده و اعضای خانواده باید بیشتر وقت خود را برای رسیدن به فضاهایی که در سطح طبقات پراکنده شده‌اند در صف آسانسور بگذرانند! با این وجود، ادعایی شده مبنی بر افزایش زیربنا در هنگام باز شدن جعبه‌ها. به راحتی در تصاویر مشخص است که به منظور تأمین فضای چرخش جعبه‌ها و پرهیز از تجاوز به حریم همسایگان بنا بیش از سه متر از مرزی که می‌توانست به طور معمول ساخته شود عقب نشسته و بدنه‌ی اصلی نیز حدود سه متر در داخل بالکن‌ها عقب نشسته است . بدین ترتیب مشخص است که زیربنای بسیار زیادی در هر طبقه از دست رفته است که باز شدن جعبه‌ها جبران یک‌سوم آن را هم نمی‌کند و مهم آنکه فضای ایجاد شده از باز شدن آنها نیز بالکن است که به زیربنا اضافه نمی‌شود!

۵. بی توجهی به روابط خانوادگی و رفتار انسانی در فضای خانه

توجه به پلان و دسترسی فضاهای مختلف اثبات می‌کند که طراح، مطابق نظر خود که «در برابر درخواست طراحیِ خانه، هرآنچه را که صلاح می‌داند به تصویر می‌کشد» کمترین نگاهی به رفتار و نیازهای معمول انسان و خانواده نداشته است تا حدی که می‌تواند آینده‌ی این خانواده را به مخاطره افکند: به رغم تأکید بر کانسپت جعبه‌های چرخان برای ایجاد نور و منظر متغیر جالب است که هیچکدام از اتاق‌های اصلی این بنا نور و دید مناسب ندارد. به راستی از نظر روانی و نیاز نورگیری، چگونه انسانی می‌تواند این جعبه‌ها را هنگام بسته بودن به سوی نور و منظره‌ی اصلی تحمل نماید؟ اساساً هنگامی که جعبه‌ها به بیرون می‌چرخند و کنسول می‌شوند چه منظره‌ی خاص و هیجان‌انگیزی جز رمپ خودرو و بناهای متداول تهران را به نمایش می‌گذارند که ارزش چنین مانوری را داشته باشد؟ در کدام طرح منطقی‌ای، اتاق موقت مهمان از تنها وجه نورگیر و منظره‌ی بنا بهره می‌گیرد، درحالی‌که پنجره‌ی اتاق‌خواب اصلی از یک نورگیر ناچیز و بدون دید و تهویه به سوی داخل بنا باز می‌شود؟ و اگر مهمان اینقدر عزیز باشد، چطور است که برخلاف تمام طراحی‌های مرسوم از یک سرویس بهداشتی مستقیم و از همه مهم‌تر حمام برخوردار نیست و برای استفاده از آن باید از اتاق خود بیرون آمده، در فضای عمومی مسیری را تا حمام بدون رختکن طی نماید و احتمالاً با حوله‌ی حمام، عریان بازگردد؟!

زوج صاحب این منزل زن و شوهر جوانی هستند که ممکن است قصد گسترش خانواده‌ی خود را داشته باشند. حال تصور کنید بچه‌دار شوند، در پلانی که می‌توانست یک آپارتمان کامل را در خود جای دهد فقط یک اتاق‌خواب وجود دارد! نوزاد و دایه‌ی احتمالی او باید کجا بخوابند تا نزدیک مادر باشند؟ (محض اطلاع اینکه نوزاد باید تا دو سالگی حتی شب‌ها از شیر مادر تغذیه کند!) فرض کنید کودک تا دو سالگی در اتاق والدین باشد، بعد چه می‌شود؟ درحالی‌که کل ساختمان از مزاحمت بخش‌های مختلف به دلیل یکپارچگی رنج می‌برد ناگهان متوجه می‌شویم اتاق‌های کودکان در طبقه‌ای به کلی مجزا روی پشت بام قرار دارند! طراحی همه‌ی اتاق‌های دیگر در یک پلان کاملاً مجزا که خارج از باقی پلان‌ها از طریق وید نیز به دیگران متصل نیست و باید از طریق راه پله و آسانسور به آن رسید دال بر آن است که معمار به کلی بچه‌ها را فراموش کرده و دست آخر با عجله، یک پلان عمومی بر بام ترسیم کرده است. فرض الحاقی بودن این طبقه از آنجا قوت می‌گیرد که می‌بینیم طراح کوشیده است با عقب بردن آن و قرار دادن گلدان‌هایی بر بام کلاً این طبقه را از دید ناظر بیرونی حذف کند تا مزاحم نمای جعبه‌های چرخان نباشد و البته بدین ترتیب، اتاق‌ها دید به بیرون را از دست داده‌اند. اما اگر طراح به عمد و حساب شده چنین طرحی را اندیشیده که بچه‌های کوچک به کلی جدا از پدر و مادر زندگی کنند، پس این عذر بدتر از گناه است! چرا که کودک تا شش سالگی هنوز از تنهایی یا تاریکی می‌ترسد و طبق استانداردهای روان‌شناختی حتی در غرب هم باید تا شانزده سالگی زیر نظر مستقیم والدین باشند. هیچ تفکر تکثرگرا و هیچ فلسفه‌بافی‌ای، این حق را ندارد که برخلاف این اصل عمل کند. این در حالی است که در این خانه بچه‌ها می‌توانند بدون اطلاع پدر و مادر از راه پله و آسانسور پشتی از منزل خارج شوند یا هر کاری در اتاق‌ها انجام دهند یا هر رنجی در تنهایی متحمل شوند، دور از دسترس همانند یا خدای ناکرده غریبه‌ای از راه فضای باز و پارکینگ به طبقه‌ی بالا راه یابد و هیچ فریادی در بنای اصلی شنیده نشود.

این بی‌توجهی به واقعیت نیازها و رفتار انسانی در فضا، در جای جای طرح دیده می‌شود: فقط در بررسی پلان همکف می‌بینیم که مجموع مساحت آشپزخانه از مساحت فضای پذیرایی بیشتر است و چنین بنای عظیمی، مساحت بسیار کمی برای مهمانانی دارد که چنان آشپزخانه‌ی بزرگی برایشان در نظر گرفته شده است و جالب اینکه دو آشپزخانه و ناهارخوری دیگر نیز در طبقات فوقانی مسلط بر فضای داخلی خانه تعریف شده است. در همین بخش نیز قابل توجه است که فضاهای نشیمن، پذیرایی، شومینه و تلویزیون اصلی ادغام شده، بخش بزرگی از آن بابت فضای گردش دسترسی طبقات به لحاظ بصری و کارکردی از بین رفته است، با اختلاف ارتفاعِ بخش ناهارخوری محدود شده و مبلمان نشیمن و شومینه در وضعیت ناهنجاری نسبت به یکدیگر قرار گرفته‌اند. فضای ناهارخوری، درست زیر نورگیر مرکزی قرار دارد. از نظر روانی شاید نشستن موقت در زیر یک نورگیر بلند در فضای عمومی مانند فضای انتظار بیمارستان یا تالار شهر، جالب باشد، اما هرگز برای فضای شخصی دائمی که انتظار صمیمی بودن و دنج بودن از آن می‌رود، مناسب نیست و به مرور زمان به انسان احساس ناامنی و سرگشتگی دست می‌دهد. همچنین قابل توجه است که فضای اصلی همکف ــ درحالی‌که از نور بعضاً مزاحم سقف رنج می‌برد ــ دید و تهویه و نور مستقیمی که از فضای پذیرایی انتظار می‌رود، ندارد. پیانو درست مقابل درب ورود قرار گرفته و هر وقت کسی با دست‌های آلوده وارد خانه می‌شود باید تمام عرض این فضا را طی کند تا مقابل چشم همگان به سرویس بهداشتی برسد.

۶. مشکل چیدمان داخلی

از مشکلات اساسی اتاق‌های گردان، مبلمان و چیدمان داخلی آنها و از آن مهم‌تر فضای کنار آنهاست. یکی از مشکلات طبیعی، کابل‌کشی و لوله‌کشی و نگهداری آتی آنهاست که بی‌شک مانعی برای تعریف نوع فضاها بوده است. به لحاظ روانی و عملکردی، جهت و مبلمان هر فضا در ارتباط مستقیم با نورگیری، بازشوها و سیرکولاسیون داخلی تعریف می‌شود؛ بنابراین اگر فضا دارای کاربری مشخص و مهمی باشد، مسئله‌ی مبلمان گریبان‌گیر می‌شود. همچنین وقتی جعبه به بیرون می‌چرخد، جای خالی آن در فضای جنبی باید به گونه‌ای انعطاف‌پذیر تعریف شود. در برابر این مسئله‌ی اساسی، طراح راه حل ساده‌ای اتخاذ کرده است: حذف صورت مسئله! به راحتی می‌توان دید که فضایی که می‌توانسته در هر طبقه به سه اتاق بزرگ نورگیر جنوبی اختصاص یابد، تنها به یک جعبه‌ی چرخان اختصاص داده شده و باقیمانده‌ی فضا به نام بالکن، پرت شده است. فضای جعبه‌ها نیز به جای اتاق‌های درجه‌ی یک به فضاهای درجه‌ی دو (اتاق مهمان، اتاق کار و آشپزخانه‌ی اضافه) که عموماً بلااستفاده‌اند با مبلمان ناچیز اختصاص داده شده و چنانچه در پلان‌ها دیده می‌شود، حتی در چیدمان همین فضاهای مینیمال نیز اشکال وجود دارد.

۷. هزینه‌ی انعطاف‌پذیری

در سایت‌های اینترنتی معاملات ملکی مبلّغ این پروژه اظهار شده که علاوه بر مورد اقلیمی، جعبه‌های چرخان، انعطاف‌پذیری‌ای در برابر عملکرد داخل خود دارند که کاربر می‌تواند بنا به میل خود آن را تغییر دهد. باید پرسید مگر این چرخش، تنوع دیگری جز تغییر در نورگیری ایجاد می‌کند که سخن از انعطاف‌پذیری می‌رود؟ در واقع باید

پرسید این تنوع چه مزیتی بر باز و بسته کردن پرده‌های کم خرج دارد؟ به همین ترتیب ادعای چنین سایت‌هایی مبنی بر بام سبز این پروژه کاملاً منتفی است، مگر آنکه همه‌ی بام‌های تهران را به دلیل آنکه می‌توان چند گلدان بر لبه‌ی آن گذاشت بام سبز بدانیم!

۸. شکستن حریم خصوصی

در کمال شگفتی، معمار ایجاد نورگیر داخلی را توجیه درون‌گرا شدن بنا و رعایت حریم خصوصی مانند معماری گذشته خوانده است. این در حالی است که به روشنی می‌بینیم با ایجاد شیشه‌های جانبی نما، چنین امری مد نظر نبوده است. نیاکان ما زمانی که از محرمیت سخن می‌گفتند از باوری حرف می‌زدند که در تمام سال و نسبت به درون و بیرون یکسان رعایت می‌شده است. کدام محرمیت و احترام به فضای خصوصی است که در زمستان رعایت شود و در تابستان شکسته شود؟ کدام فرد قائل به محرمیت را می‌شناسید که مایل باشد اتاق‌خواب یا کارش با یک جداره‌ی شیشه از باقی خانه جدا شود؟ وقتی اکثر فضاها به نام انعطاف‌پذیری باز تعریف شده‌اند، پیداست که حریم خصوصی افراد خانواده حتی نسبت به یکدیگر هم رعایت نشده است. طراحی طبقه‌ی همکف از مسیر عبور از آشپزخانه تا مکانیابی سرویس‌های بهداشتی و آسانسور و ناهارخوری، نشان از آن دارد که طراح هیچ اهمیتی به تفکیک فضای خصوصی ساکنین از فضای مهمان نمی‌دهد. تمام فعالیت‌های خانواده از قبیل تماشای تلویزیون، بازی، نواختن پیانو، غذا خوردن و ... در فضایی یکپارچه اتفاق می‌افتد و این بی‌توجهی به محرمیت تا جایی پیش رفته که سرویس بهداشتی مهمان در فضای عمومی تعریف شده و هنگامی که جعبه‌ی اتاق مهمان، باز می‌شود فضای کاملاً خصوصی او با یک شیشه‌ی سرتاسری از داخل بنا جدا می‌شود!

۹. عدم تنوع فضایی با وجود هفت طبقه بنا

بسیاری سایت‌ها از وجود امکانات متنوع این بنا اظهار خرسندی و شگفتی کرده‌اند که به راستی جای تعجب است که به این زودی خانه‌های بیست سال پیش فراموش شوند و از ایجاد چند فعالیت محدود در وسعت هفت طبقه اظهار رضایت شود! تا دو دهه‌ی پیش اکثر خانه‌ها چنین بودند: دو یا سه طبقه بنا و زیرزمین و حیاط مشجری که همه متعلق به یک خانواده بود و زیربنا آنقدر زیاد بود که خانواده‌ها نمی‌دانستند با آن چه کنند. بنابراین حمام‌های بزرگ با رختکن، آشپزخانه، اتاق‌های مجهز، کتابخانه، اتاق‌های موسیقی، فیلم، بیلیارد، نگهداری حیوانات، ورزش، انواع انبارها، استخر باز و ... تعریف می‌کردند. به نسبت آن خانه‌ها، این بنا امکانات چندانی ندارد. اتاق‌های بسیار کم و کوچک و بی‌نوری دارد و به نام تعریف فضاهای انعطاف‌پذیر، بیشتر فضاها در اطراف نورگیر به صورت باز و مزاحم تعریف شده‌اند. در واقع اختلال در ضلع جنوبی، لزوم تأمین دسترسی‌ها حول نورگیر مرکزی، عدم نورگیری مناسب و عدم توانایی حل پلان بوده است که چنین فضاهای غیرقابل استفاده‌ی زیادی به وجود آمده، درحالی‌که در کل سه طبقه، بجز اتاق‌های چرخان، تنها یک اتاق اصلی وجود دارد و سه اتاق دیگر به صورت اضطراری و در جبران زیربنای از دست رفته در طبقه‌ی چهارم، تنگاتنگ و باز با پرت فضای بسیار اما کوچک و بی‌امکانات قرار گرفته‌اند و هیچ اتاق خاصی که از یک بنای مدعی مدرنیسم انتظار می‌رود دیده نمی‌شود؛ یعنی در مجموع، امکانات این خانه در زمینی نزدیک به ۴۱۰ مترمربع و در ۷ طبقه بنا، هیچ چیز بیشتری از یک خانه‌ی معمولی چهار خوابه ندارد، آشپزخانه‌ی آن معمولی و ورودی آن کاملاً غیر استاندارد و نامناسب برای مهمان و برخلاف مقررات ملی از همان ماشین‌رو است.

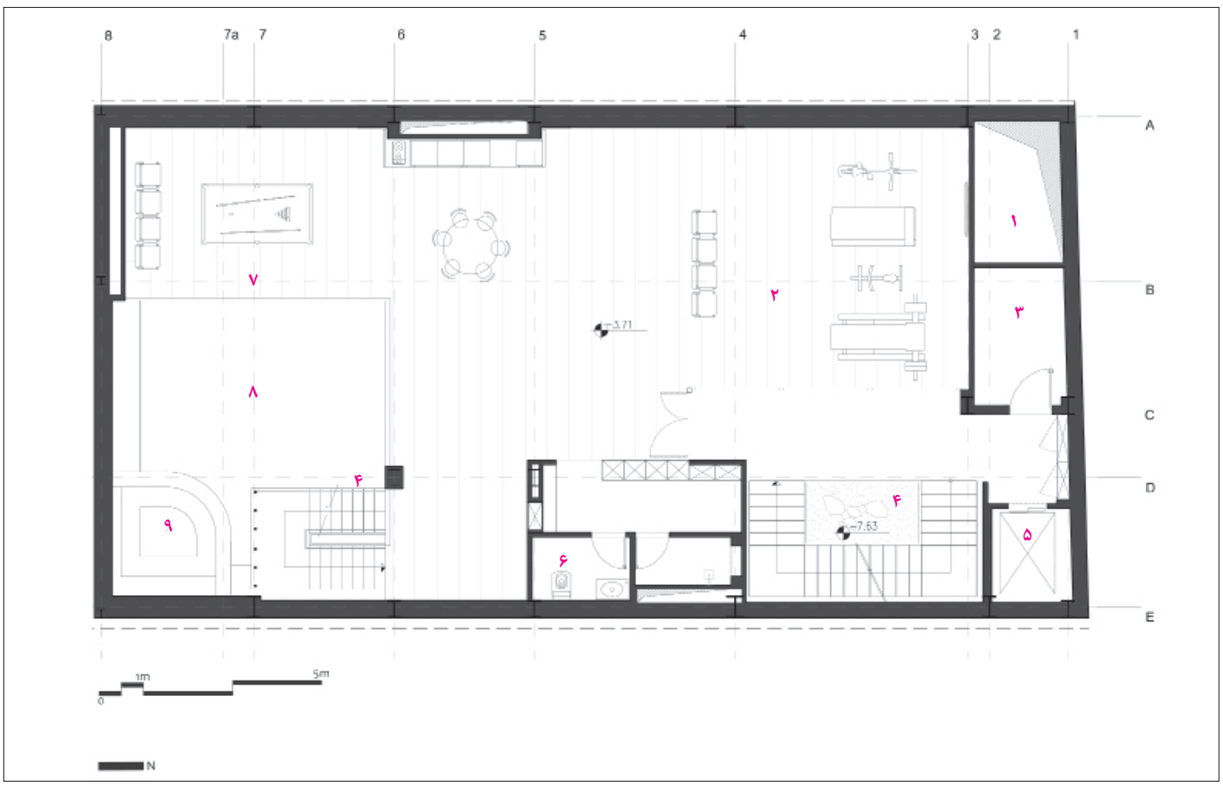
۱۰. خلاقیت و ارزش کانسپت اصلی

آخرین دفاع از چنین طرحی، نوآوری و پیشتازی آن است. به درستی بسیاری اختراعات و ابداعات مهم بشری با هزینه‌های گزاف، ریشه در ایده‌هایی داشته‌اند که در ابتدا چندان کارامد نبوده‌اند. آیا ممکن است این طرح نیز طلیعه‌ی حرکتی نوین در ساختمان‌سازی باشد یا به دلیل نوآوری سزاوار تقدیر و تشویق گردد؟ بی‌شک تنها کانسپت مهم و مورد نظر طراح این پروژه جعبه‌های چرخان بوده است. ایده‌ی ایجاد تنوع و حرکت در خانه‌ای که باید محل سکون و سکنی گزیدن باشد. این کانسپت آنقدر برای طراح مهم بوده است که اقلیم، درخواست‌های کارفرما، نیازهای انسانی ساکنین، اقتصاد خانواده، عملکرد، نورگیری، زیربنا، طول عمر مفید بنا، سیرکولاسیون، امنیت، مقررات ملی ساختمان و ... همه را قربانی آن کرده است. حال باید دید که آیا به راستی این ایده در این حد ارزشمند بوده است: پاسخ این است که ایده‌ی «خانه = ماشین» دهه‌ها پیش در اروپا با متحرک‌سازی بخش‌هایی از ساختمان مطرح شد و از آنجا که تناسبی با آرامش و سکون درخواستی در خانه نداشت و قطعات متحرک زودتر از حالت معمول مستهلک و بلااستفاده می‌شدند، به زودی کنار گذاشته شد. این ایده بار دیگر در مقیاس‌های بزرگ در امارات متحده‌ی عربی با هدف تبلیغات در چندین ساختمان تکرار شد که در بسیاری از آنها نیز منجر به شکست گردید. اما اگر کسی امروزه به دنبال تنوع‌های مکانیکی یا هوشمند در ساختمان‌سازی باشد، آنقدر ایده‌های پیشرو و خیره کننده در نمایشگاه‌های ساختمان یا BMS دیده می‌شود که با هزینه‌های کمتر قابل خریداری است و ایده‌ی حرکت بی‌هدف یک اتاق در برابرش هیچ جلوه‌ای ندارد. حتی نحوه‌ی ساخت سیستم چرخش این پروژه نیز در حقیقت تکنیک پیچیده‌ای ندارد. این فناوری همان است که در سن‌های گردان تئاترها، نمایشگاه‌های اتوموبیل، صنعت ذوب‌آهن و کشتیرانی ایران سازندگان متعددی دارد و تنها اینجا زیر چند کانکس بیرون از ساختمان به کار گرفته شده است. معمار این طرح مدعی است که به دلیل شغل کارفرما، تنها یک هفتم هزینه‌ی چهار میلیون دلاری این خانه، صرف جعبه‌های گردان شده است، اما بدیهی است که غیر از اجرای سازه‌ی کاملاً متفاوت برای این طرح، باقی ساختمان و هزینه‌های آن نیز تحت تأثیر این فکر اولیه بوده است. بنابراین هزینه‌ی چنین ایده‌ای، علاوه بر هزینه‌های معنوی و سلامتی که ساکنین می‌پردازند از لحاظ مادی، در واقع تفاضل هزینه‌ی یک خانه‌ی معمولی چهار طبقه با زیرزمین‌ها با این بنا است و آنگاه باید قضاوت کرد آیا چنین ایده‌ای که به خاطرش تمام فضاها پرت شده و کیفیت تمام اتاق‌ها از بین رفته است و نور مطلوب جنوب به کلی ضایع شده است، آیا صرفاً برای ایجاد تنوع، ارزنده است یا خیر؟ آیا اگر پس از این، ثروتمندان که تا به حال به دنبال نمای رومی بودند بخواهند برای ارضای جاه‌طلبی چنین بناهایی بسازند که در هر کوچه با آن صدای ناهنجار بخشی از هر بنا در حال بالا و پایین شدن و باز و بسته شدن باشد، منظره‌ی خوشی برای شهروندان ایجاد می‌شود؟

از نقطه‌نظر خلاقیت و نوآوری، بسیار مهم است که ابتدا تعریف خلاقیت مشخص شود: خلاقیت به هر کار اتفاقی، نابجا و بی‌هدف اطلاق نمی‌گردد. خلاقیت عبارت است از «ارائه‌ی پاسخی نوین به یک مسئله‌ی اساسی». در نتیجه برای طراحی، همیشه باید دید که مسئله‌ی اساسی طرح چیست؟ وقتی کسی مسئله‌ی اساسی طرح را نادیده می‌گیرد و با طرح کانسپت‌های فرمال به ماجراجویی می‌پردازد، نه تنها پاسخی به نیازهای اصلی کارفرما نمی‌دهد، بلکه تمام توان بعدی خود را باید صرف حل مشکلاتی کند که آن ایده‌ی تحمیلی به دنبال می‌آورد. متأسفانه تلقی سطحی و عجیبی که این روزگار از خلاقیت در معماری شده است، تخصص معماری را به کلی به سوی ناکجا آباد کشانده است. از معمارانی به عنوان خلاق نام برده می‌شود که نه تنها به مسائل اساسی طرح پاسخ نمی‌دهند که با تمرکز بر یک کانسپت متظاهر بر مشکلات و مسائل طرح می‌افزایند و طبعاً قدرت حل آن مسائل ثانویه را نیز ندارند. چنانکه در این طرح می‌بینیم، به غیر از حل این مسئله که جعبه‌ها چگونه بچرخند، برنامه‌ی فیزیکی، چینش فضاها، ابعاد اتاق‌ها، دسترسی‌ها، نورگیری، تعریف کاربری‌ها، صرفه‌جویی در مصرف انرژی، مبلمان و ... همه مسائل ثانویه‌ای شدند که به دنبال مخدوش شدن جبهه‌ی اصلی ساختمان ایجاد شده است و شما در این حجم به این بزرگی، یک مکان آسوده و کافی برای انجام کاربری تعریف شده پیدا نمی‌کنید.

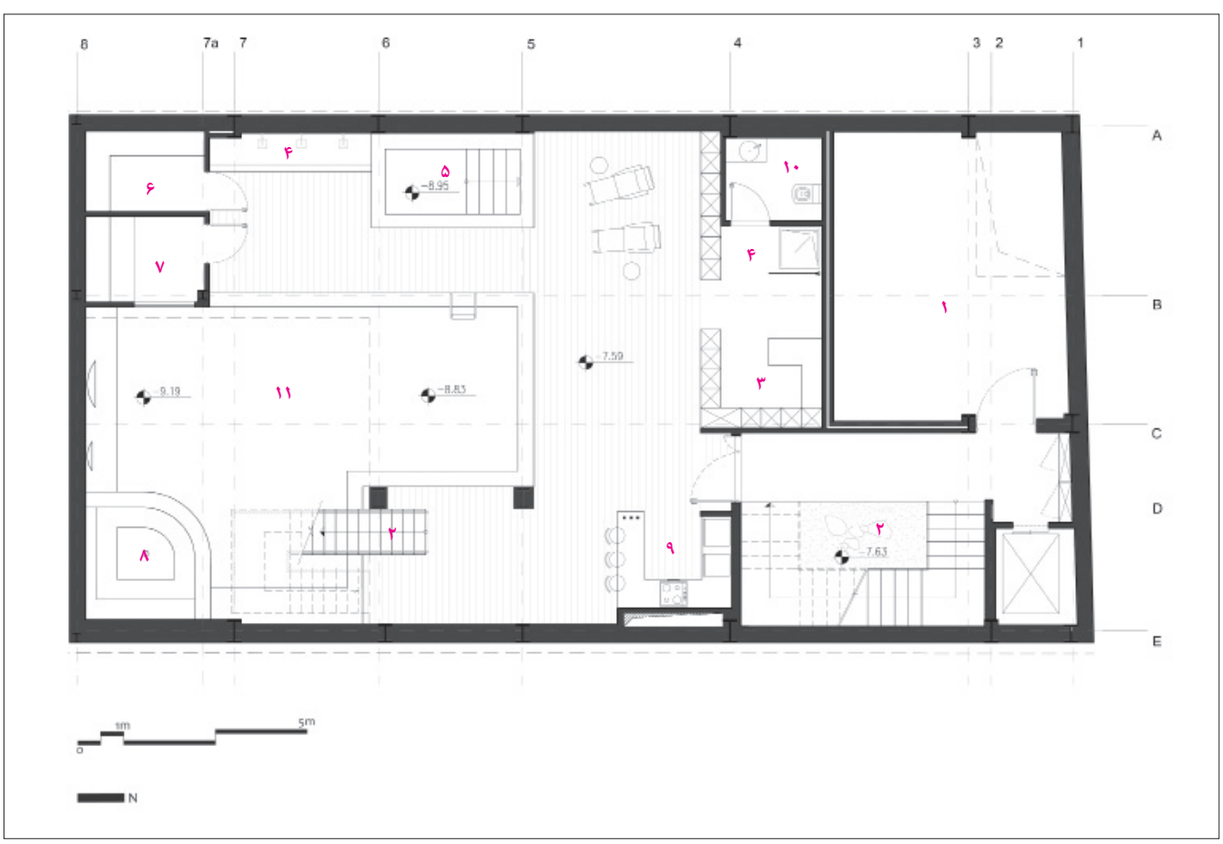
نهایتاً متوجه می‌شویم تنها هدف منطقی و قابل قبول از ایجاد چنین پروژه‌ای کسب «شهرت» است. در حقیقت آن چیزی که معمار به واسطه‌اش تشویق می‌شود توانایی انجام کاری غیرعرف و هژمونی او بر کارفرماست و گویا برای داوران و دیگران هیچ اهمیتی ندارد که این امر نامعمول تا چه اندازه مخاطره‌آمیز، غیرواقعی و غیراقتصادی است. باید پرسید «جامعه‌ی ما در چه وضعیتی گرفتار آمده است که برخی حاضرند برای دستیابی به شهرت، چنین هزینه‌های مادی و معنوی سنگینی به خرج خود و دیگران بپردازند؟» و «چگونه کسانی شهرت‌طلبی، برتری جویی و تحمیل سلایق خود را با فلسفه‌ی تکثرگرایی توجیه می‌نمایند؟»

حقیقت آن است که خود «خانه» به راستی تعریفی مشخص و معین در ارتباط با «انسان»، روان و ذهن و فیزیک او، نیازها و رفتارها و عادات او دارد که انکارناپذیر است. «خانه» ظرف و واسطه‌ی سکنی گزیدن انسان بر زمین و در جامعه است و این مهم، مطلبی نیست که دستخوش تعبیر و تأویل‌های متفاوت گردد. توانایی واقعی طراح خانه، درست براساس میزان آگاهی و تسلط او بر این حقایق و توانایی تجسم بخشیدن و پاسخگویی به آنها سنجیده می‌شود. خلاقیت معمار براساس میزان بداعت پاسخ‌هایی سنجیده می‌شود که او به اساسی‌ترین مسائل مربوط به موضوع پروژه، یعنی «کیفیت خانه گزیدن انسان بر زمین» ارائه می‌نماید. رجوع به این معیار، تنها بر سر درب این بنا می‌توان نوشت: «این یک خانه نیست!» ناخانه‌ای که هرچند دوست و غریبه برای چرخیدن در جعبه‌های بازی‌اش بسیار مشتاق می‌باشند و تمام عرصه‌های خصوصی‌اش را با هیجان درمی‌نوردند، اما مالک نخست و آخرش خانواده‌ی مشهور شریفی‌ها خواهند بود.



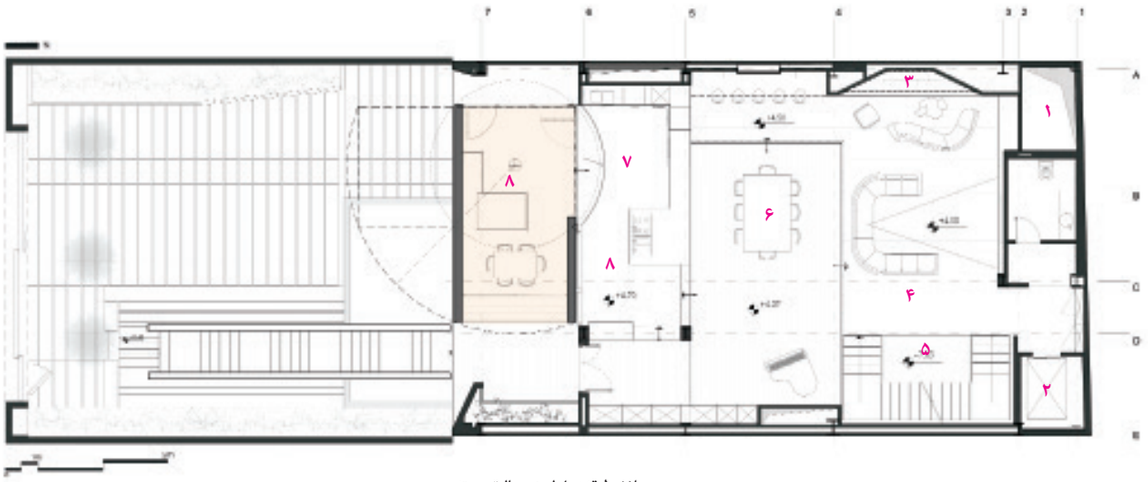
پلان طبقه‌ی ۱-

۱. داکت ۲. اتاق بدنسازی ۳. اتاق تأسیسات ۴. راه‌پله ۵. آسانسور ۶. سرویس بهداشتی ۷. بیلیارد ۸. وید ۹. جکوزی

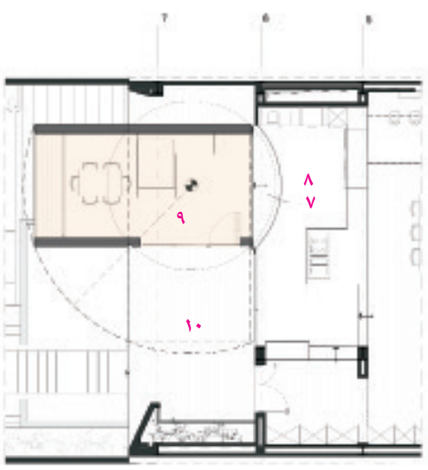


پلان طبقه‌ی ۲-

۱. اتاق تأسیسات ۲. راه‌پله ۳. رختکن ۴. حمام ۵. استخر آب سرد ۶. سونا بخار ۷. سونا ۸. جکوزی ۹. سرو نوشیدنی ۱۰. سرویس‌بهداشتی ۱۱. استخر

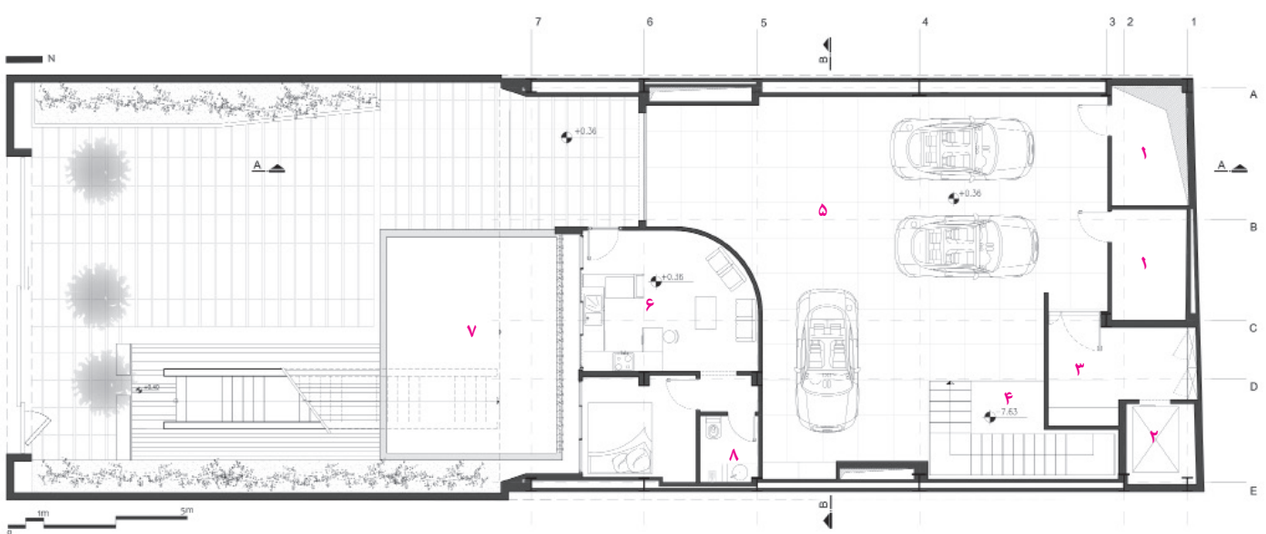


پلان طبقه‌ی اول در حالت بسته

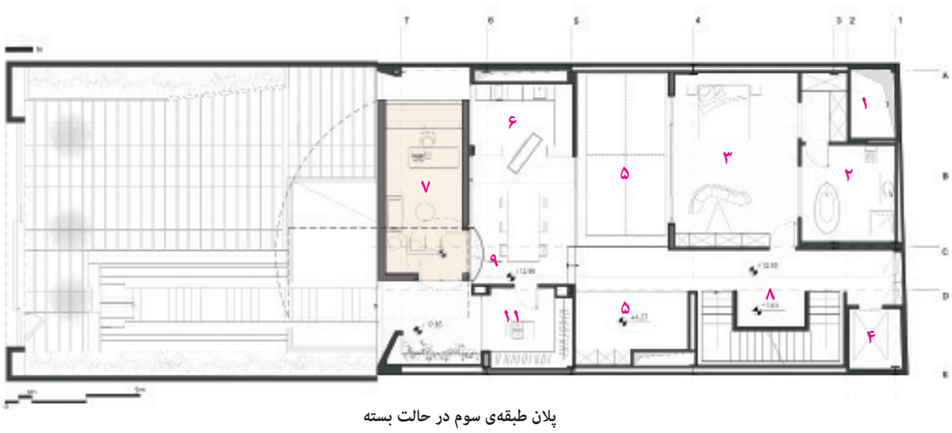


پلان طبقه‌ی اول در حالت باز

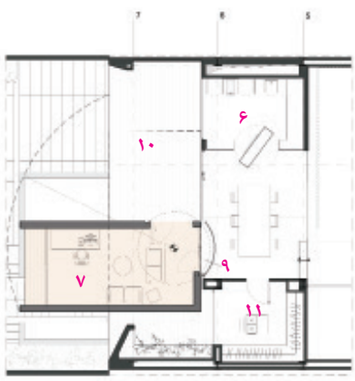
۱. داکت ۲. آسانسور ۳. شومینه ۴. اتاق نشیمن ۵. راه‌پله ۶. ناهارخوری ۷. پلکان متحرک ۸. آشپزخانه ۹. فضای صبحانه‌خوری ۱۰. تراس



۱. داکت ۲. آسانسور ۳. ورودی ۴. راه‌پله ۵. پارکینگ ۶. سرایداری ۷. استخر سرباز ۸. سرویس بهداشتی

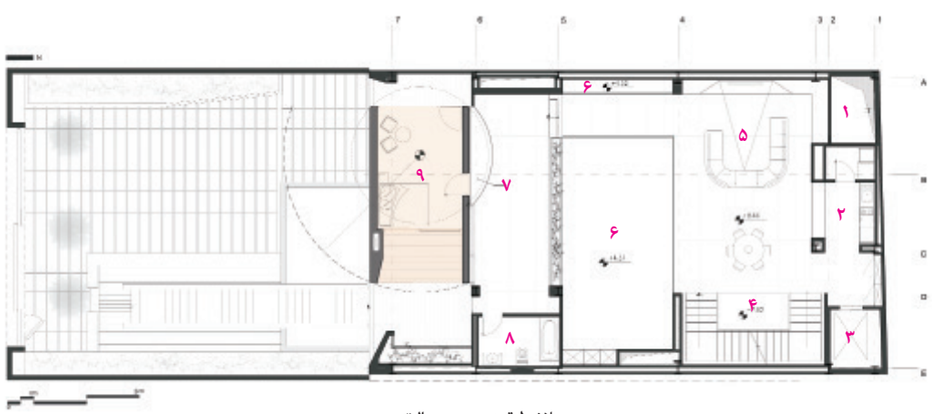


پلان طبقه‌ی سوم در حالت بسته

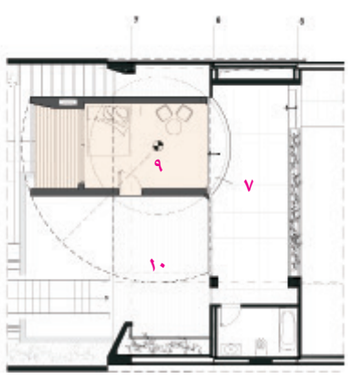


در حالت باز

۱. داکت ۲. حمام ۳. اتاق‌خواب اصلی ۴. آسانسور ۵. وید ۶. آشپزخانه ۷. اتاق کار ۸. راه‌پله ۹. پلکان متحرک ۱۰. تراس ۱۱. رختکن



پلان طبقه‌ی دوم در حالت بسته



در حالت باز

۱. داکت ۲. آشپزخانه ۳. آسانسور ۴. راه‌پله ۵. اتاق تلویزیون ۶. وید ۷. پلکان متحرک ۸. حمام ۹. اتاق مهمان ۱۰. تراس

معماران مدرن‌گرای ایران

کنج میدان کاج

روایت سیروس بزرگ گرایلی: البرز، هنرهای زیبا، وزارت مسکن و شهرسازی، ذوب آهن، AA، دفتر مشاور عالی شهرسازی و مهندسین مشاور آتاوا*

تحریریه‌ی هنرمعماری

بار نخست نبود که به شرکت او برای مصاحبه و گفت‌وگو مراجعه می‌کردیم، اما این بار نبودِ پروژه برای کار و طراحی مشهود بود. او و همکارانش نیز در رکود بازار معماری می‌کوشند تا چراغ مهندسین مشاور معظم خود را روشن نگاه دارند و چشم انتظار تغییرات هستند. با خوشرویی از ما استقبال می‌کند و داستانش را از بازگویی خاطرات کودتای ۲۸ مرداد شروع می‌کند:

«خانه‌ی پدری من کمی پایین‌تر از پارک دانشجو بود. من تقریباً شاهد بیشتر وقایع سیاسی آن دوران که بازتاب آن در محور خیابان انقلاب رخ می‌داد، بودم. شاید باورتان نشود، که کودتای ۲۸ مرداد با تعداد معدودی تانک و چندین کامیون سرباز انجام شد!» سیروس بزرگ گرایلی علی‌رغم تحصیلات بسیار موفق و کلیدی خود، با فروتنی از آنها یاد می‌کند و تأکید می‌کند که دنبال کار و پیشرفت برای کل جامعه‌ی معماری ایران بوده است. به همراه شرکای خود که داستان همکاری آنان به صفحاتی مجزا نیاز دارد از مشکلات اجرای پروژه‌های صنعتی در ایران می‌گوید که هنوز زنجیره‌ی عملکرد آن تکمیل نشده است. گلایه از کمبود منابع اطلاعاتی در دانشکده‌های معماری آن دوران می‌کند و می‌گوید که این کمبود نظری، موجب محدودیت هنر معماری به پیروی صرف از فرم و نه از مفاهیم گردید. این مقاله نگاهی است به زندگی و معمارانه‌های او در ایران اما پیش از هر چیز بد نیست نگاهی به زندگینامه‌ی ایشان داشته باشیم.

سیروس بزرگ گرایلی متولد ۱۳۲۰ در تهران و فارغ‌التحصیل دبیرستان ماندگار البرز است. او از همان زمان دبیرستان با دوستانی چون مهندس بیت منصور، حسین امانت و منوچهر ایران‌پور رفاقتی ماندگار را پایه‌گذاری نمود. در ادامه‌ی راه، کارشناسی‌ارشد معماری را از پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران در سال ۱۳۴۶ دریافت نمود. موضوع دفاعیه‌ی او طراحی «کارخانه‌ی داروسازی، آزمایشگاه‌ها و خطوط تولید و مرکز اداری کارخانه‌ی داروسازی در کرج» بود. موضوع انتخابی او به نوبه‌ی خود در آن زمان از جذابیت و نوآوری خوبی برخوردار بود و وی را وادار نمود تا از داروپخش و سایر کارخانجات داروسازی و کارخانه‌ی سرم‌سازی حصارک بازدید به عمل آورد. خودش تأکید می‌کند که موضوع را به خاطر نو بودن در دانشکده انتخاب کرده است، هرچند می‌دانست که کاری سخت در انتظارش خواهد بود. او ارتباط بین پایان‌نامه‌ی ارشد و آثار صنعتی و تحقیقاتی‌ای که بعداً ساخته است را اتفاقی و حاصل دست تقدیر می‌داند. بزرگ گرایلی در زمان دانشجویی در دفتر عبدالعزیز فرمانفرمائیان، مقتدر و آندرف و مدتی را در استخدام وزارت مسکن و شهرسازی (با کسب موفقیت در کنکور ورودی آن سازمان) و دوران سربازی خود را در دفتر فنی کارخانه‌ی ذوب آهن اصفهان گذراند. از آثار اجرایی او در این بازه‌ی زمانی (بین سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۴۹)، تعدادی پروژه چون کوی نهم آبان، ساختمان مرکز اداری سنگ آهن بافق و ساختمان آگلومراسیون ذوب آهن و اولین پارک

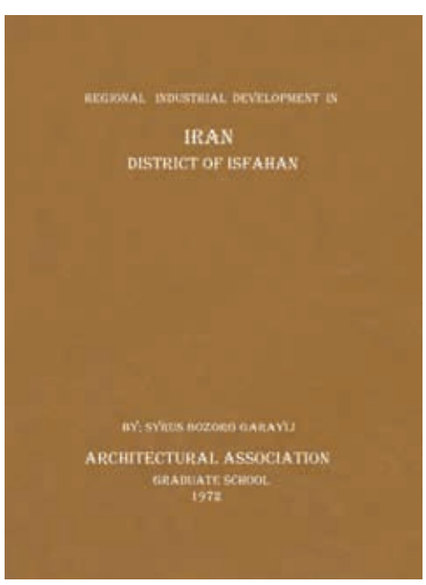
* کلیه تصاویر از آرشیو اهدایی مهندسین مشاور آتاوا به هنرمعماری

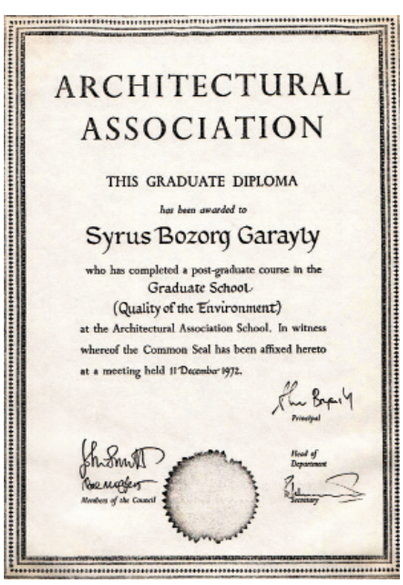
کناره‌ی زاینده‌رود هنوز پا بر جا مانده است. سیروس بزرگ گرایلی در سال ۱۳۴۹ برای تکمیل تحصیلات خود عازم انگلستان گردید. او در لندن اقامت گزید و از مدرسه‌ی انجمن معماران* کارشناسی‌ارشد معماری با گرایش کیفیت محیط (Quality of Environment) را در ۱۳۵۱ کسب نمود. موضوعی که امروز به اهمیت آن واقف هستیم! او اذعان دارد که علی‌رغم فضای بین‌المللی ایران در آن سال‌ها، دو تفاوت عمده در بدو تحصیل در AA او را تحت تأثیر قرار داد: نخست احاطه‌ی کامل و تمایل استادان و دانشجویان انگلیسی در بررسی مسائل معماری در قالب مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و تلاش مجدانه‌ی آنان که در قالب بحث‌های مداوم و عمیق تظاهر می‌نمود و دیگری وجود کتابخانه‌های متعدد و بزرگ و فروشگاه‌های کتاب از جمله انتشارات پنگوئن که اتفاقاً در نزدیکی مدرسه‌ی AA قرار داشت. کتابفروشی‌ای که در چندین طبقه فعال بود و تعداد آثار مربوط به معماری آن برای سیروس جوان آن روزها، که عادت کرده بود تنها از یک کتابفروشی نه چندان مطرح و بزرگ در خیابان انقلاب کتاب‌های معماری را تهیه کند، باورنکردنی بود.

«اصلاً برام باورکردنی نبود که مبحث معماری این همه کتاب و بحث داره! خیلی از موضوعات را برای نخستین بار می‌شنیدم، اما در آنجا چندین کتاب در موردش چاپ شده بود!»

با مهندس بیت منصور در دبیرستان ماندگار البرز

دوران سربازی با مهندس ارسلان عامری (مدیر عامل مهندسین مشاور مسکون)





پایان‌نامه‌ی ارشد در مدرسه‌ی انجمن معماران بریتانیا و مدرک تحصیلی اخذ شده

* London Architectural Association or AA School of Architecture

دانشگاه تهران

نظر باینکه

آقای سیروس بزرگ گرایلی

دارنده شناسنامه شماره ۱۱۵ صادره از تهران متولد سال ۱۳۲۰ در تهران

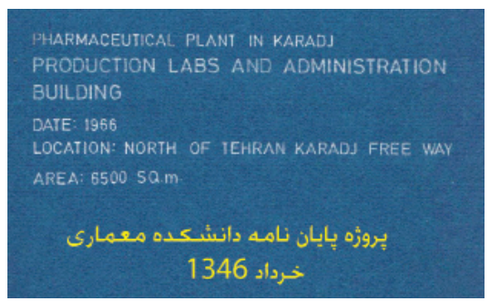
دوره تحصیلات دانشکده هنرهای زیبا رشته معماری را در تاریخ ۲۲ خرداد ماه ۱۳۴۶ پایان رسانیده و شایستگی دریافت درجه

مهندسی معماری

را احراز نموده است بموجب قانون تاسیس دانشگاه مصوب ششم خرداد ماه یکهزار و سیصد و پنجاه و شمسی این دانشنامه باو اعطا شده و از امتیازات آن بهره مند گردد.

رئیس دانشگاه - دکتر جهانشاه صالح

رئیس دانشکده هنرهای زیبا - مهندس هوشنگ سیحون



تصاویر بالا: **پایان‌نامه‌ی ارشد در دانشگاه تهران و طراحی انجام شده و در نهایت مدرک تحصیلی با مهر و امضای مهندس هوشنگ سیحون**

تصاویر پایین: **سفر به اصفهان همراه با لویی کان، زاوارنی (استاد سیحون در زمان دانشجویی)، پل رودولف و تعداد دیگر معماران بنام خارجی و ایرانی آن روز، ۱۳۴۹**

آثار

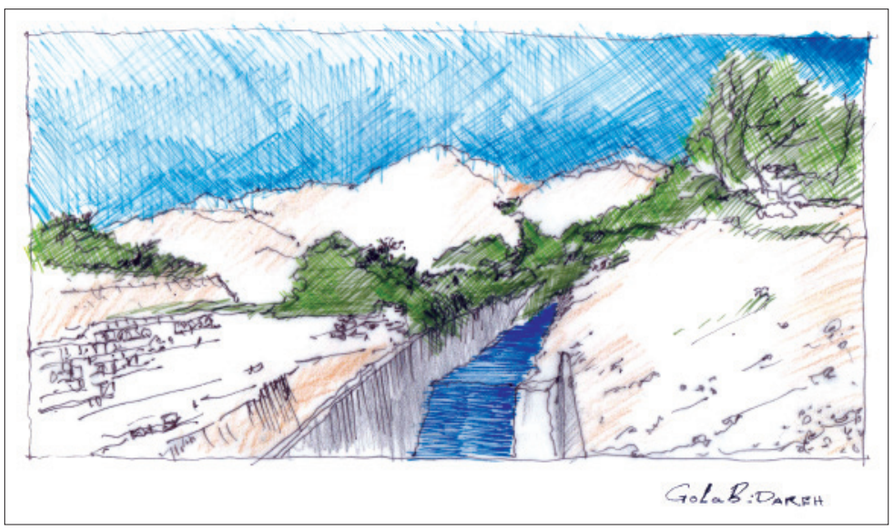
گرایلی نیز، همچون اکثر همعصران خود، در طراحی با دست ذوق و قریحه‌ای دارد. بررسی این آثار ما را متوجه علاقه‌ی او به طبیعت و تصویرسازی از آن می‌کند. «من نمی‌خوام از کارِ دست دفاع بی‌مورد کنم. ما هم الان در شرکت کار با نرم‌افزار داریم اما کار دست، دانشجو رو صبور می‌کنه؛ کار معماری صبر می‌خواد. چه طراحی کردنش و چه اجرا کردنش و چه با کارفرما ساختنش که از همه سخت تره! این کار با دست، آدم رو صبور می‌کرد. ضمن اینکه ما وقتی غرق در کار خلق اثر هنری می‌شویم، زمان رو فراموش می‌کنیم و این خیلی خوبه. من به معماری بایونیک خیلی علاقه دارم و فکر می‌کنم کارِ دست باعث نزدیکی به طبیعت و درک اون میشه. اگر این معماری و روش شناخت جا بیوفته شهرهای ما امروز خیلی سیمای بهتری خواهند داشت و اینقدر خشک و مکانیکی نخواهند بود ــ به‌هرحال ما در این شهرها زندگی می‌کنیم.»

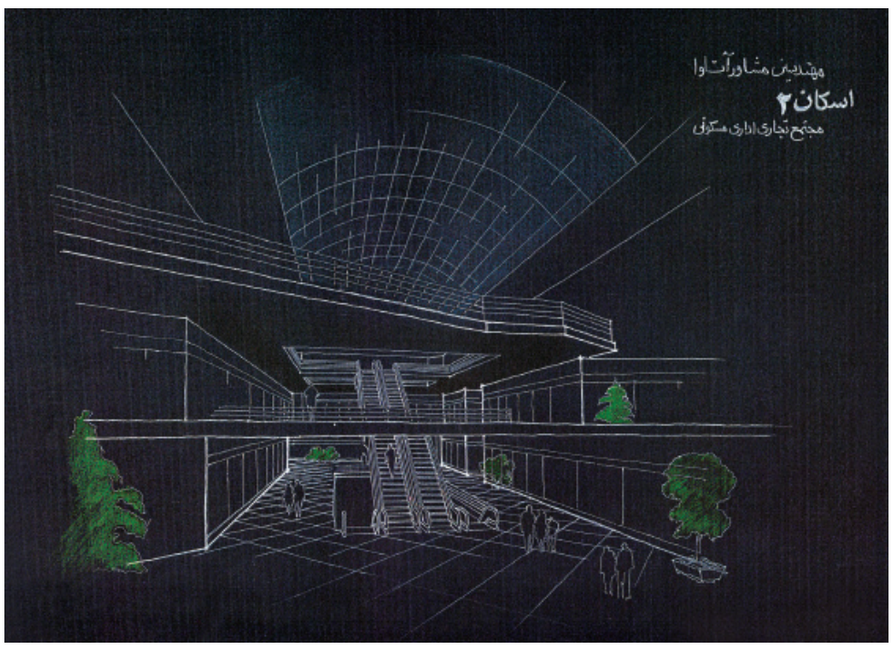
در ادامه‌ی دوران حرفه‌ای خود، گرایلی پس از بازگشت به ایران و پس از مصاحبه با پروفسور گرنویل پولن مشاور عالی شهردار تهران، سرپرستی دفتر مشاور عالی شهرداری تهران را عهده‌دار گردید و این دفتر، مسئول تهیه‌ی طرح استراکچر پلان شهرک غرب گردید و سپس به همراه دوستانی که در ذوب آهن اصفهان پیدا کرده بود، مهندسین مشاور آتاوا را در سال ۱۳۵۱ تأسیس نمود. این مهندسین مشاور در سال ۱۳۵۲، در نخستین دوره‌ی برگزاری کنکور سازمان برنامه و بودجه‌ی کل کشور شرکت نمود. کنکوری که با هدف شناسایی و رتبه‌بندی مهندسین مشاور سراسر کشور برگزار شده بود. آتاوا در این کنکور از بین ۹۵ شرکت کننده، رتبه‌ی نخست را کسب نمود و عملاً به صورت مستقل وارد فضای اجرایی کشور گردید. سیروس بزرگ گرایلی تاکنون آثار تألیفی متعددی از جمله کتاب ساخت سلول‌های داغ هسته‌ای به سفارش سازمان انرژی اتمی ایران و ترجمه‌ی کتاب اندیشه و تدبیر در طراحی معماری را نیز منتشر نموده است.

ماحصل معماری‌های گرایلی در نزدیک به نیم‌قرن فعالیت حرفه‌ای معماری، طراحی و اجرای صدها بنای معتبر و ملی بوده است. بخش اعظم کوشش‌های او، در راستای همان پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد معماری او در هنرهای زیبا است. کارخانه‌ها و بناهای صنعتی‌ای که هریک در گوشه‌گوشه‌ی کشور به حرکت مداوم چرخ صنعت ایران کمک می‌نمایند. به‌طورکلی آثار سیروس بزرگ گرایلی را می‌توان در پنج دسته قرار داد: آثار ارزشمند اما اجرا نشده، بناهای معماری مسکونی، بناهای معماری عمومی، بناهای معماری صنعتی و آثار شهرسازی، منظر و طراحی شهری. درنگی بر معماری بزرگ گرایلی آثار شاخص هر دسته را بر ما نمایان می‌سازد:

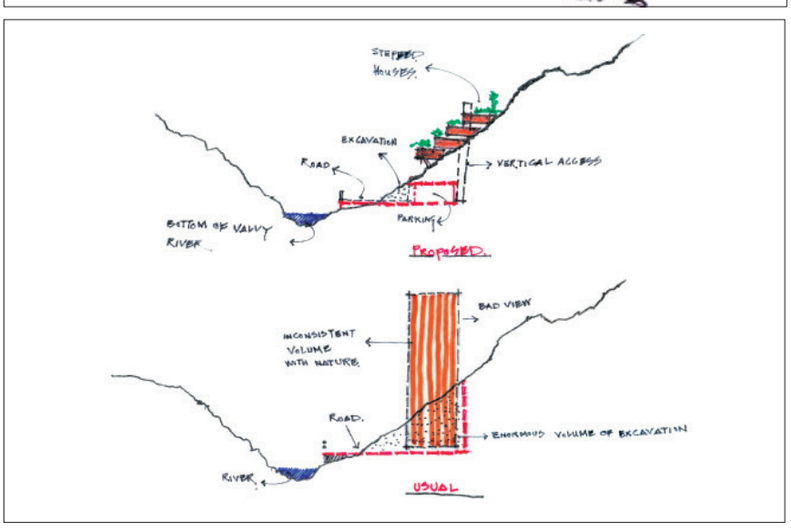
۱) آثار ارزشمند اما اجرا نشده: مهم‌ترین آثار این دسته عبارتند از تالار شهر شیراز، مجتمع ابنیه‌ی اداری بانک مرکزی، مرکز فرهنگی تجاری ایران در مسکو، باغ کتاب تهران و مجتمع اداری و تجاری به‌آفرین (تهران کریم خان).

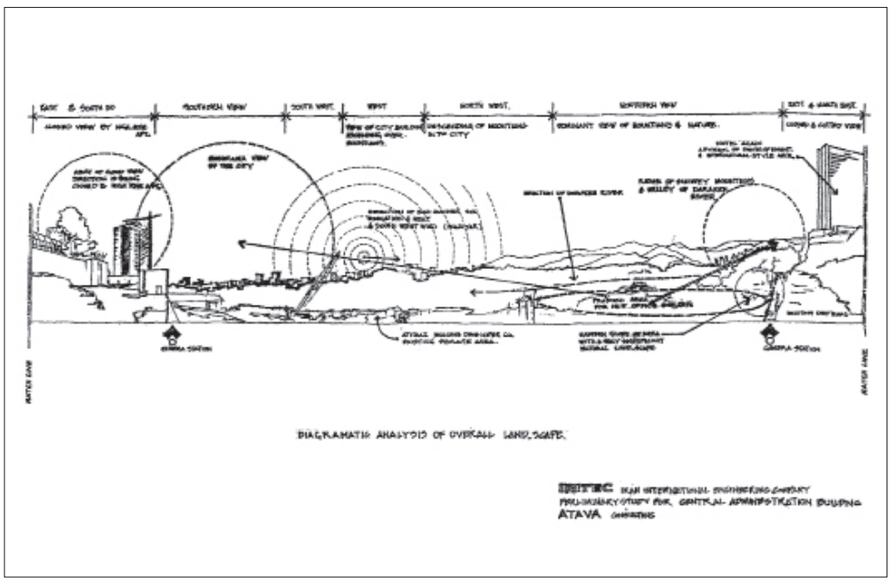
جدا از این آثار، در رزومه‌ی او ده‌ها بنای صنعتی اجرا نشده با دلایل مختلف، از جمله نداشتن توجیه به چشم می‌خورد. مطالعاتی که دفتر او انجام داده و کارفرما را متقاعد کرده‌اند که ساخت بنایی با مشخصات مدنظر او، وی را دچار زیان خواهد نمود ــ عملی که به لغو پروژه برای همیشه و یا ارجاع کار به دفاتر دیگر منجر شده است.

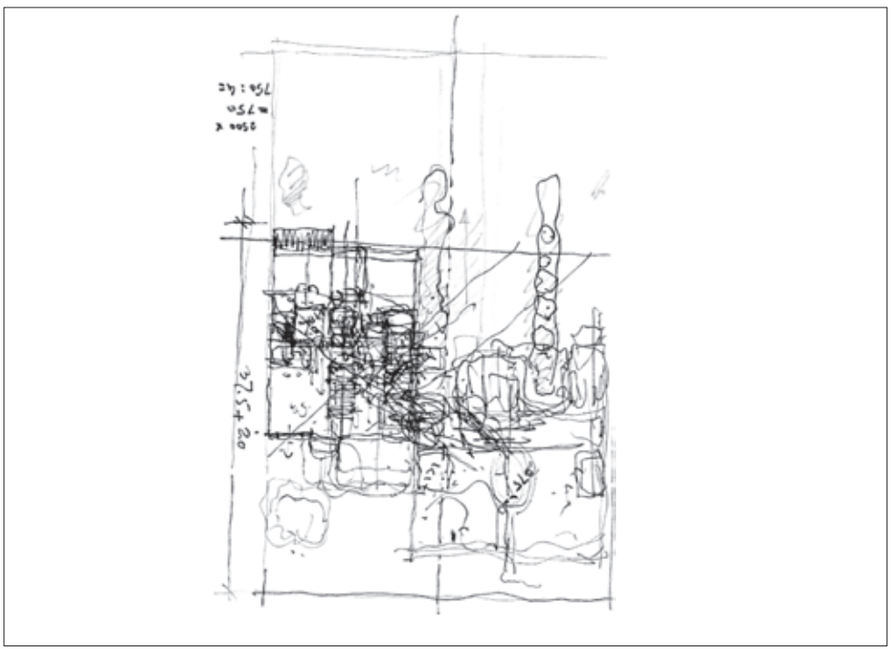




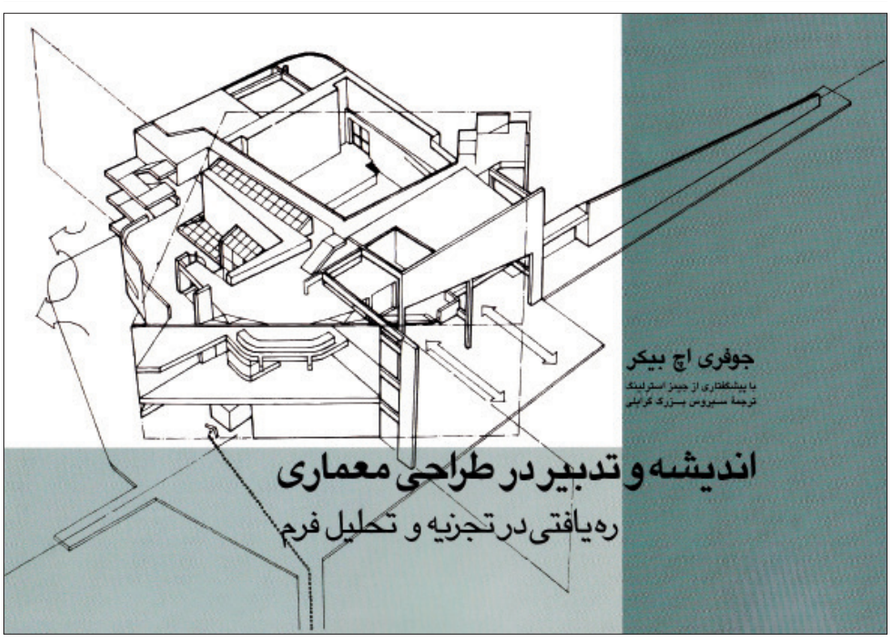
تصاویر این دو صفحه: **اسکیس، کروکی و دستخط‌ها**


STEPPED HOUSES
EXCAVATION
ROAD
VERTICAL ACCESS
PARKING
BOTTOM OF VALLEY
RIVER
PROPOSED
BAD VIEW
INCONSISTENT VOLUME WITH NATURE
ROAD
ENORMOUS VOLUME OF EXCAVATION
RIVER
USUAL

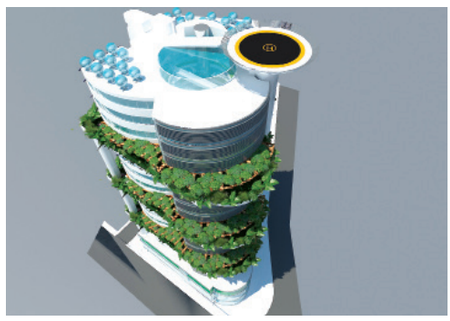




← اسکیس، کروکی و دستخط‌ها

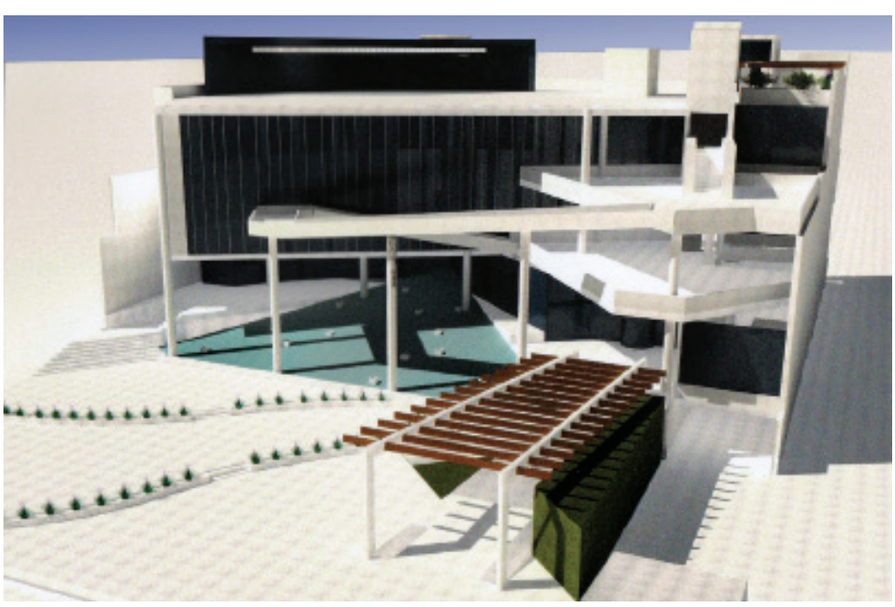


عکس روی جلد کتاب اندیشه و تدبیر در طراحی معماری

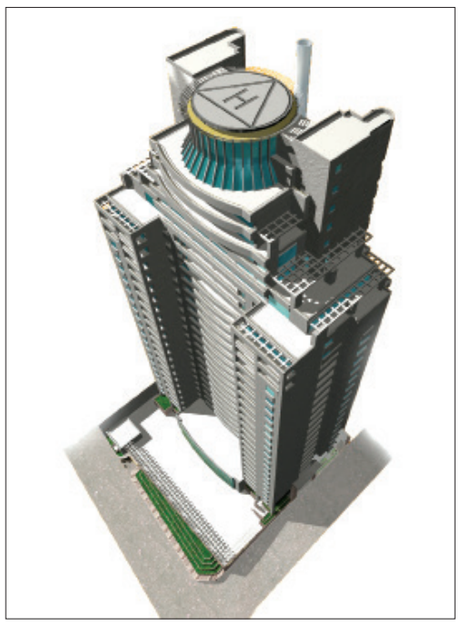


↑ ↑ ↖ مجتمع تجاری و اداری به‌آفرین (کریم خان زند)

↑ ↖ ↖ مجتمع اداری تجاری ایرانیان در مسکو



↑ ↑ ↖ خانه‌ی مهر کارکنان فولاد



تصاویر این صفحه: **برج مسکونی صبا**

۲) بناهای معماری مسکونی: مهم‌ترین بناهای این دسته عبارتند از مجموعه‌ی مسکونی ۱۰۰۰ واحدی خلبانان شکاری، برج سرو شیراز، مجموعه‌ی مسکونی تجاری مرجان، برج مسکونی ۳۲ طبقه‌ی صبا، مجتمع مسکونی پیراسته، تعاونی مسکن پرسنل پادگان سنندج، مجتمع مسکونی حمل و نقل جلفا، مجتمع مسکونی کارکنان کارخانه‌ی ایران پوپلین، تعاونی مسکن، نساجی بروجرد، مجتمع مسکونی شمشک، مجتمع‌های مسکونی کوی کیارنگ و برج مسکونی ۳۳ طبقه‌ی الهیه.

۳) بناهای معماری عمومی: مجتمع تجاری و پارکینگ بهجت آباد، مجتمع تجاری، اداری و آپارتمانی کیان (خیابان زرتشت) و ایستگاه متروی دانشگاه امام علی(ع) که در هنگام افتتاح «مجلس» خطاب می‌شد، بیمارستان خوابگاه دانشجویان دانشگاه تهران و مرکز تحقیقات استانداردهای رادیواکتیو اصفهان.

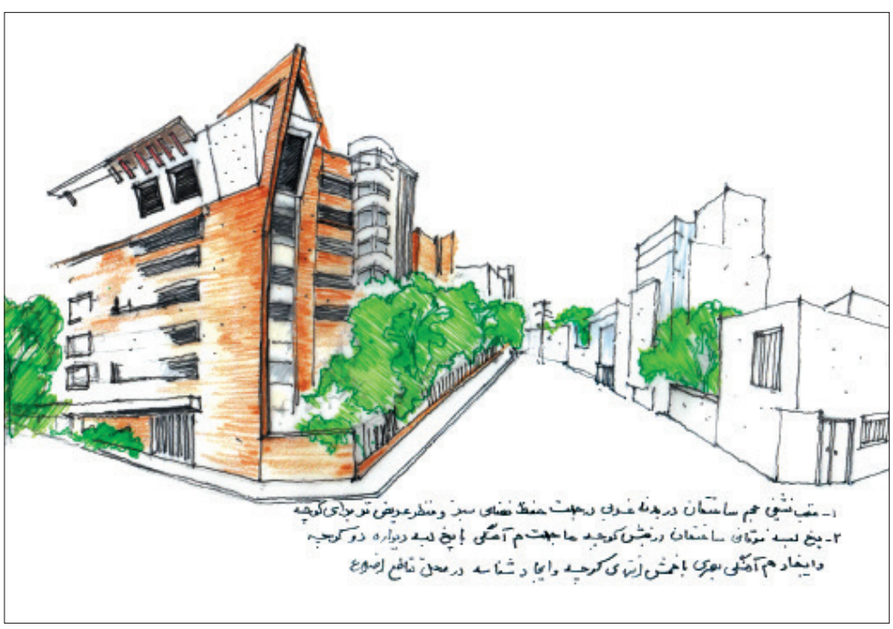
۴) بناهای معماری صنعتی: کارخانه‌ی الکترود آما، مجتمع فروسیلیس سمنان، ایران خودرو خراسان، ذوب آهن کردستان، کارخانه‌ی ایران منیزیا، فولاد غرب آسیا، سیمان سفید ساوه، فولاد آلیاژی یزد، آلومینیوم المهدی بندرعباس، فروکروم سبزوار، کارخانه‌ی شیشه‌ی لیا، کارخانه‌ی شیشه قزوین، کارخانه‌ی بسته‌بندی محصولات در امارات متحده‌ی عربی، سیمان سپاهان، کاشی خزر در رشت، توسعه‌ی کارخانه‌ی کاشی حافظ شیراز، کارخانه‌ی کاشی میبد، کبریت و نئوپان‌سازی سپیدان چوب، کبریت و نئوپان‌سازی زنجان چوب، ایران پوپلین رشت، کارگاه رنگرزی و تکمیل مجتمع نساجی پاکریس، سلکباف یزد، توسعه‌ی کارخانه‌ی ایران برک، نساجی آذربایجان، ریسندگی و بافندگی گل نخ اصفهان، خزرریس مازندران، فرش ماشینی شهرکرد، نساجی خراسان، صنایع چوب رشت، نساجی حجاب شهرکرد، نساجی حجاب یزد، پلی استر یزد، شیشه‌ی فلوت قزوین، کارخانه‌ی تولید پلی پروپیلن، تأسیسات زیربنایی مرکز انرژی اتمی ایران، دودکش ۷۰ متری آزمایشگاه مرکز تحقیقات هسته‌ای و آزمایشگاه‌های مربوط به سازمان انرژی اتمی ایران شامل آزمایشگاه رادیو ایزوتوپ و کنترل کیفی، آزمایشگاه سوخت هسته‌ای و آزمایشگاه فیزیک شیمی و شیمی متشعشع (قابل ذکر است این طرح‌ها همه به صورت تیمی انجام شده و خصوصاً آقای مهندس جهانگیر اصغری در آن نقش عمده‌ای داشته‌اند).

۵) آثار شهرسازی، منظر و طراحی شهری: محوطه‌سازی دانشکده‌ی فرماندهی و ستاد (دافوس)، اولین پارک حاشیه‌ای زاینده‌رود در ضلع جنوبی این رودخانه، حدفاصل سی‌وسه پل و پل فلزی و در نهایت طرح هادی و طرح تفضیلی شهرک غرب.

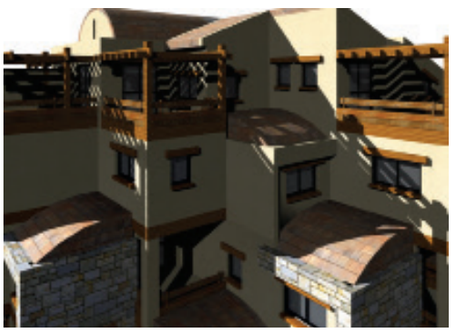
اندیشه‌ها

گرایلی اعتقاد دارد جریان معماری جهان علی‌رغم نام‌های مختلفی که بر آن می‌گذارند، همچنان رو به نوآوری‌های جدید است. او درخصوص این فضا چنین می‌گوید:

«ما باید به آنچه می‌توانیم از سنت‌هایمان به عرصه‌ی جهانی معرفی کنیم، پایبند باشیم. مانند ژاپنی‌ها که باغ ژاپنی را به دنیا هدیه دادند [...] معماری بدون شک نیاز به درک روشنی از مفاهیم سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دارد و طراحی معماری بدون در نظرگیری این عوامل به نتیجه‌ای مطلوب نخواهیم رسید [...] و دستاوردی بهتر از تهران نخواهیم داشت. تهران می‌توانست مثل شهر رم در ایتالیا که نام فرعی "هفت تپه" را بر آن گذاشته‌اند، نام "هفت دره" را به خود بگیرد به آن سبب که تهران بر بستر هفت دره امتداد یافته از کوهستان البرز گسترش یافته است، اما عدم درک صحیح ما از چگونگی استفاده از بسترها به عنوان فضای سبز، باعث شد امروز آن دره‌ها ناپدید یا بی‌ثمر شوند [...] غریزه‌ی خودنمایی در بین همه‌ی معماران شایع است ــ مختص ما ایرانی‌ها نیست. این حس جهانی است، لیکن باید در برابر آن مقاومت کرد و کاری را انجام دهیم که به ارتقای کیفیت محیط می‌انجامد نه فرد یا تفکر خاصی [...] در معماری گاهی بحث ارتقای محیط است، لزوماً نباید چیزی از نو ابداع نمود [...] تاریخ تهران برای ما حامل درس‌های بزرگی است. این تاریخ نشان می‌دهد ما کمتر زمانی با برنامه‌ی کلان جلو رفته‌ایم. من معنای معماری بدون برنامه را نمی‌فهمم! مثلاً خیابان سپه تهران، همانی که کنار توپخانه است به عنوان اولین فرودگاه ایران مورد استفاده قرار گرفت و نخستین هواپیما در ایران آنجا بود که به زمین نشست، خیابانی که امروز ما سردر باغ ملی را نیز آنجا می‌بینیم و ردیفی از بناهای بانک و موزه‌ی معتبر و تاریخ‌ساز».



تصاویر این صفحه: **مجتمع مسکونی کیارنگ**



↑ ↖ ↖ مجتمع مسکونی شمشک

↑ ↑ ↖ همکاران دوره‌های مختلف

نقد و تحلیل آثار

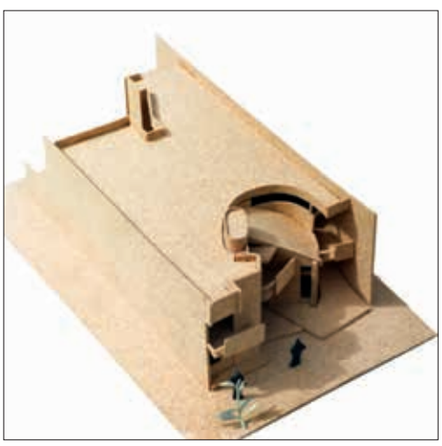
نخستین آثار سیروس بزرگ گرایلی، ویلاهایی شخصی در اصفهان است و نخستین ویلاهای بزرگ گرایلی، یورشی همه جانبه به فرم با هدف تولید فضا می‌باشد. نمای اصلی در این آثار، گویی همچون بنایی تخریب شده یا اثری که دچار موج انفجار گردیده، دچار تغییر و تحول شده است. درعین‌حال این نما در خود می‌پیچد و عناصر فضایی را به پرسشی در ذهن مخاطب تبدیل می‌نماید. دیگر آثار، با بیانی صریح و شفاف و با استفاده از صفحات و پیش‌آمدگی آنها شکل می‌گیرند. حالت سنتز این دو نگاه به طراحی، ویلای گل شیرازی، محصول همین ایام است که در نما و عمق نما به ساختارشکنی اقدام می‌کند. ویلای گل شیرازی در پلان از قاعده و تفکر خطوط راست گریزان است و می‌کوشد چون خمیری، عملکردهای یک خانه را در لفافه‌ای از دیوارهای پارتیشن بکشد. این اثر، جدا از آثار شاخص آن دوران نیست. ویلاهای اولیه‌ی علی‌اکبر صارمی، سیروس باور، مهدی علیزاده، ایرج کلانتری و ... همگی در آن ایام به دنبال خلق فضایی تو در تو و درعین‌حال در خدمت عملکردها بودند.

احتمالاً یکی از افتخارات گرایلی در سپهر معماری ایران باید طراحی نخستین پارک حاشیه‌ای در جوار زاینده رود اصفهان باشد. پروژه‌ای که نقطه‌ی آغازی است بر عرصه‌ای که امروز شاهد آن هستیم؛ دو محور سبز خطی در جوار زاینده رود که به ستون فقرات اصفهان تبدیل شده‌اند ــ ستون فقراتی که ارزش افزوده‌ی زاینده رود به حساب می‌آید. تولید منظر سبز، تپه‌سازی، المان‌سازی با ساده‌ترین مصالح و روش‌های ممکن از جمله خصایص این اثر هستند.

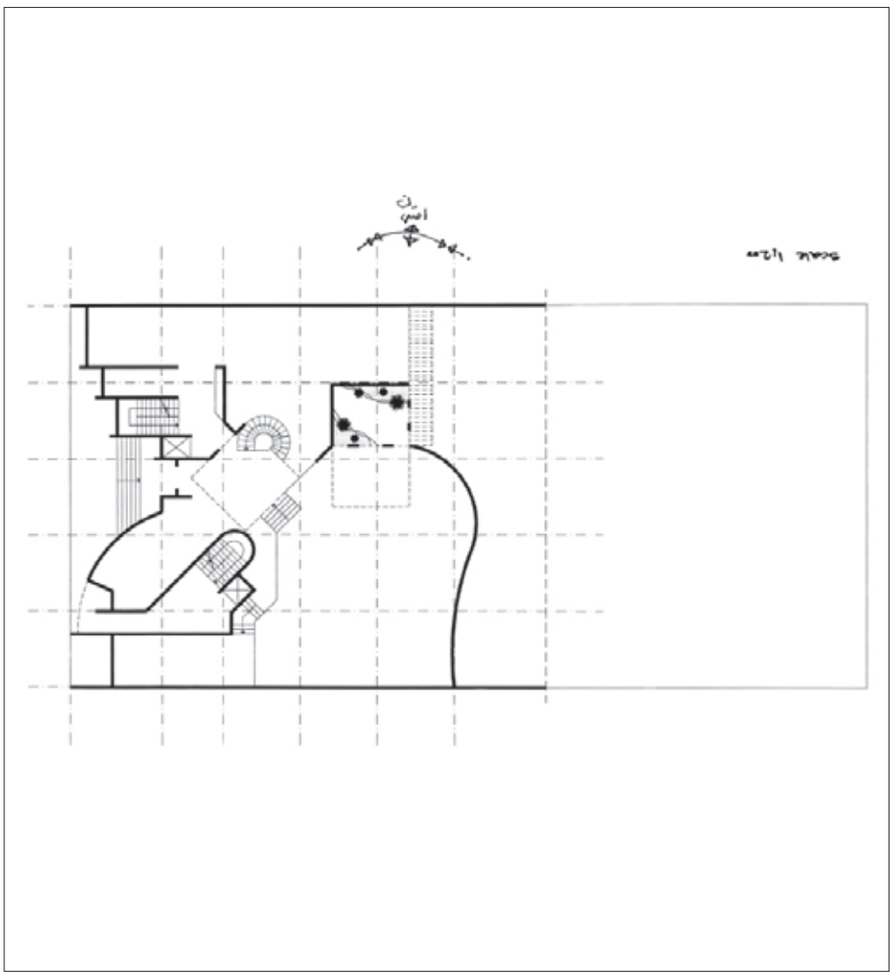
گرایلی پیش از انقلاب اسلامی، همکاری خود را با سازمان انرژی اتمی آغاز نمود و به طراحی و ساخت بناهای اداری و تحقیقاتی مورد نیاز این سازمان مشغول شد و این همکاری پس از انقلاب اسلامی نیز ادامه پیدا کرد و بر ابعاد و حجم آثار افزوده شد. در این مقطع، آثار معماری گرایلی نیز بیشتر رنگ و بوی صنعتی و بناهای تحقیقاتی به خود گرفت. در این آثار، گذر از استانداردهای خشک صنعتی که معماری را به جداول عددی تنزل می‌داد، مسئله بود. کارخانه‌ی سنگ آهن بافق از نخستین آثار با دیدگاه مذکور است. این طرح که شباهت فرمی زیاد به طرح ارشد گرایلی دارد، با تمسک به آجر و فرم پرتراش و کم‌حرف، گرایشات گرایلی به معماری ایرانی را آشکار می‌نماید. این گرایش در کارخانه‌ی فروسلیس سمنان نیز دیده می‌شود. هرچند در اینجا مصالح و بیان از حالت آجر و فرمالیسم به بتن و سیمان و نمادپردازی تغییر حالت داده است.

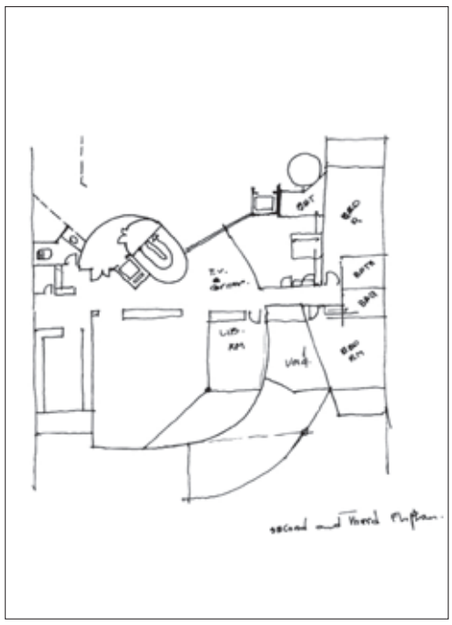
برخی دیگر از آثار مجتمع‌های صنعتی و کارخانه‌ای گرایلی از بیان مذکور فاصله گرفته‌اند و به حالت صنعتی نزدیک‌تر گشته‌اند. بااین‌حال، خود او این آثار را حاصل تلاش گروهی و مطالعات زیاد می‌داند. آثاری که برخی از آنها برای نخستین بار در ایران اجرا شده‌اند و هیچ استاندارد و تجربه‌ی قبلی‌ای در ساخت آنها نبوده است. نقش سازه در این آثار بسیار پررنگ است ــ موضوعی که در دفتر آتاوا نیز به چشم می‌آید. این آثار حاصل همکاری بیش از چهل سال است. مهندسینی که در روزگار جوانی در ذوب آهن اصفهان آشنا شدند و اکنون در قالب مهندسین مشاور آتاوا در دو اتاق کنار یکدیگر مشغول کار معماری و مهندسی هستند ــ فرهنگی که نه تنها در بین مهندسین و معماران ایرانی که اخیراً در بین خود معماران نیز دیده نمی‌شود!

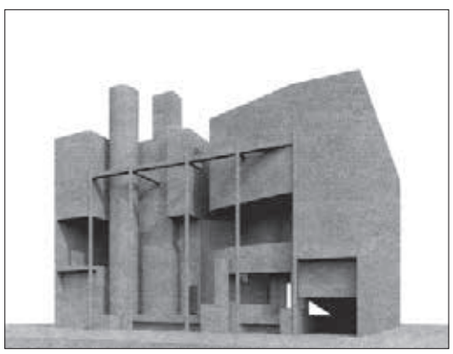
↑ ↟ ↖ حضور بر سر پروژه‌های صنعتی و کارخانه‌ها



تصاویر پایین: **سه ویلا در اصفهان**





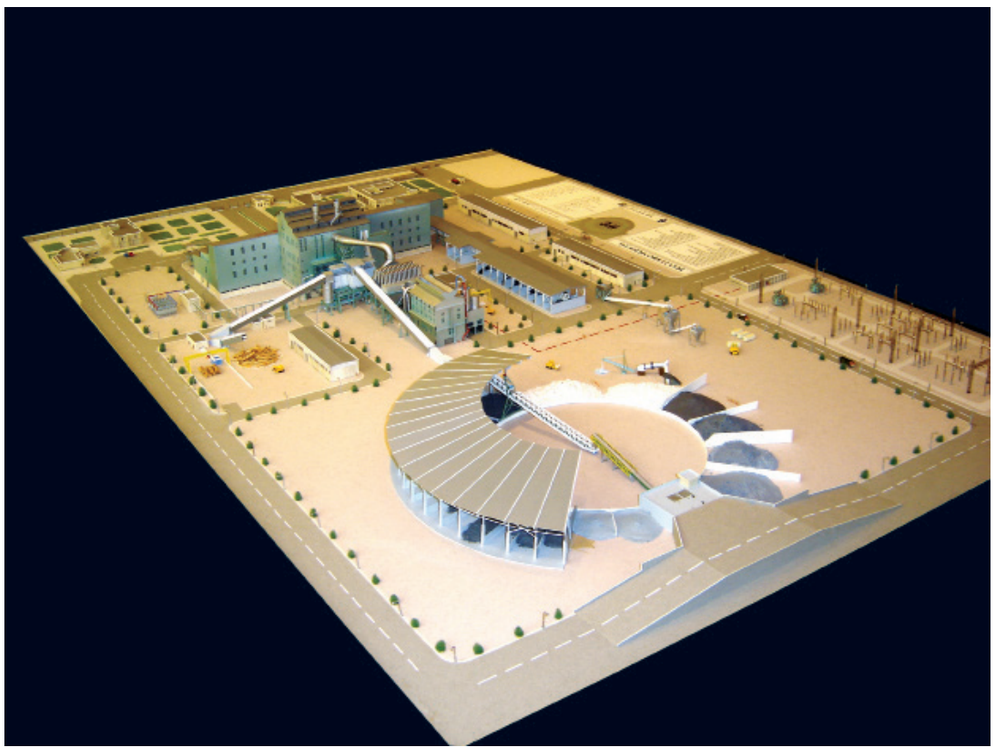


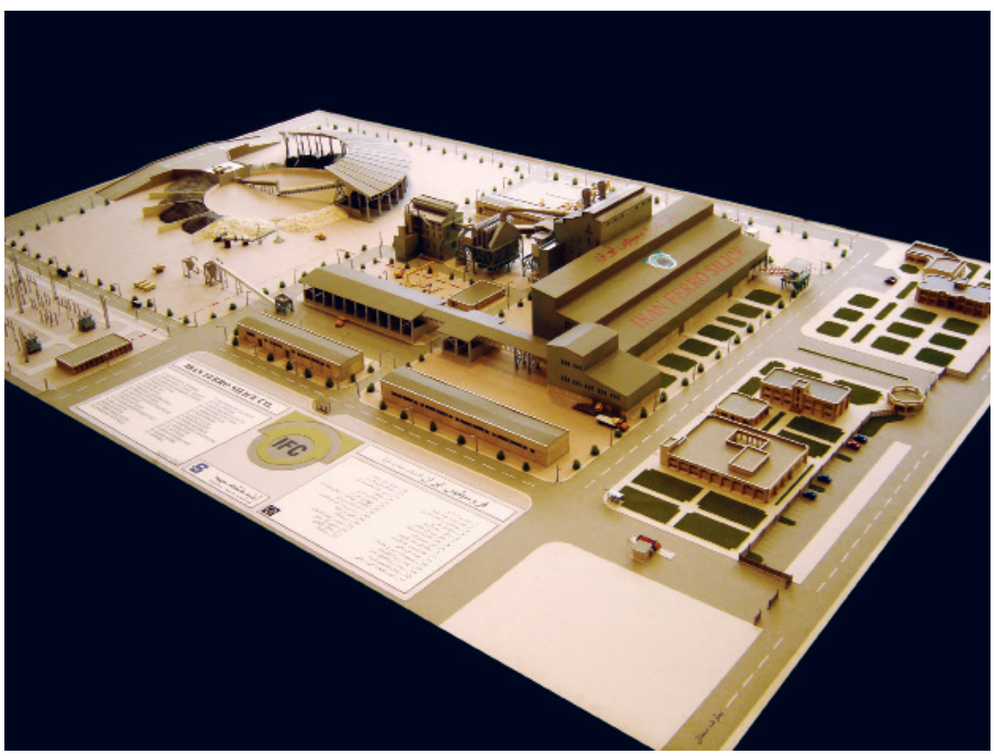
↑ ⇞ ↖ ویلای گل شیرازی

↑ ⇞ ↖ اولین پارک ضلع جنوبی زاینده رود بین سی‌وسه پل و پل فلزی، ۱۳۴۸

تصاویر بالا: **مرکز اداری سنگ آهن بافق**

↑↑ کارخانه‌ی سیمان سفید ساوه





تصاویر این صفحه: **ماکت و طرح اجرا شده‌ی کارخانه‌ی فروسیلیس سمنان**

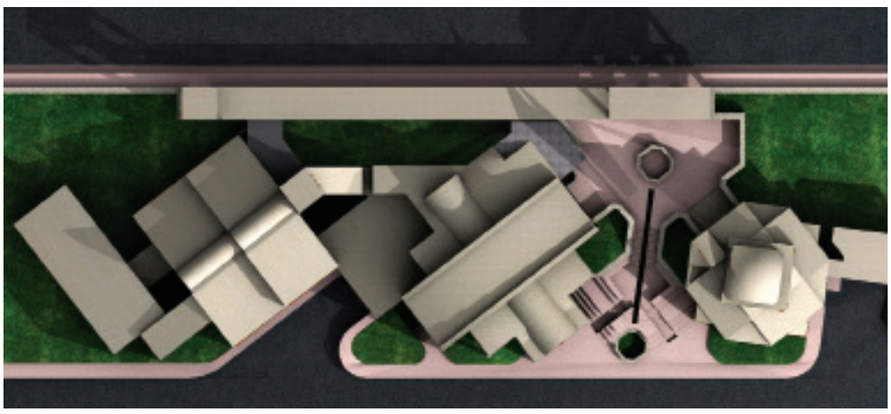
تصاویر این صفحه: **کارخانه‌ی تولید الکترو آما**

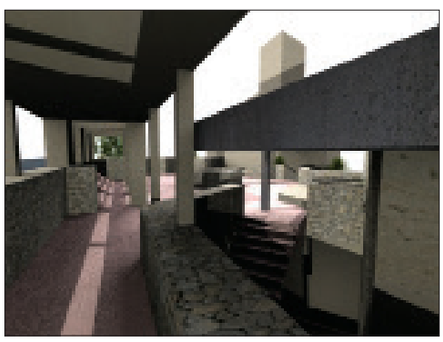
طرح توسعه‌ی کارخانه‌ی آما

↑ بانک کارخانه‌ی آما

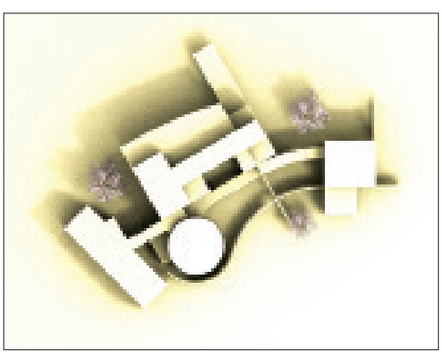
↑↑ کارخانه‌ی فولاد زاگرس

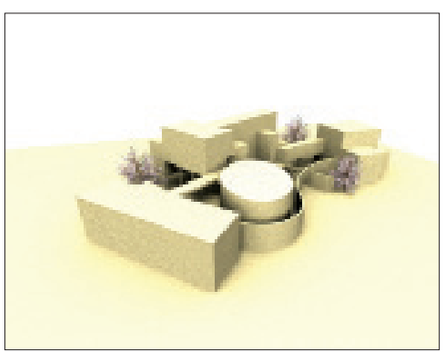
↑↑↑ سالن‌های تولید کارخانه‌ی فولاد غرب آسیا

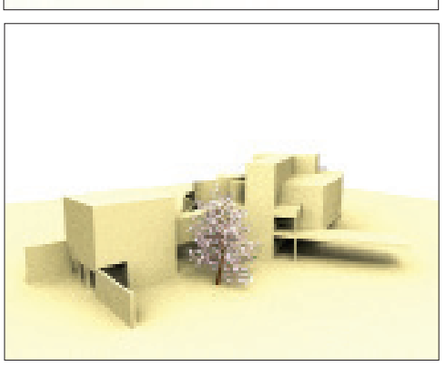


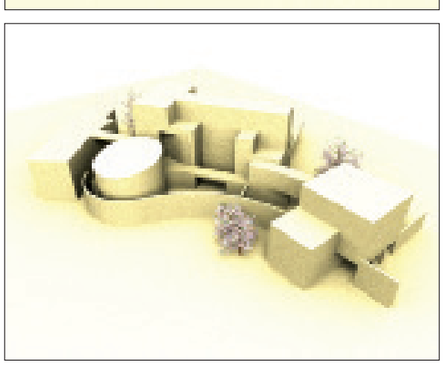


تصاویر بالا: **ابنیه‌ی جنبی کارخانه‌ی فولاد غرب آسیا**





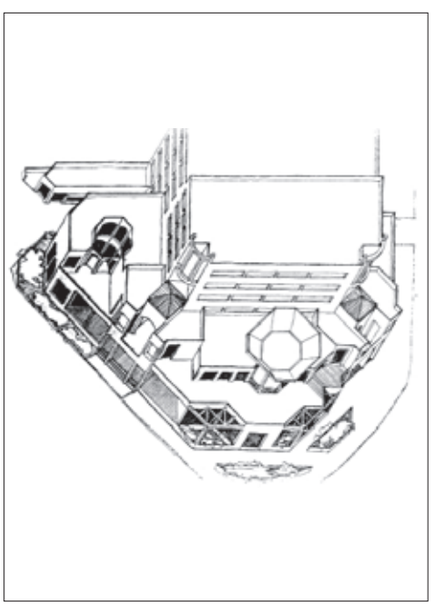




تصاویر پایین: **ساختمان مرکز اداری فولاد غرب آسیا**

درعین‌حال که دفتر آتاوا به ساخت بناهای صنعتی مشغول بود، در ساخت بناهای عمومی و شهری نیز به کسب تجربه اقدام می‌ورزید. بی‌شک یکی از معروف‌ترینِ این آثار برای شهروندان تهرانی است بی‌آنکه از معمار آن مطلع باشند. مجتمع اداری‌ـتجاری و پارکینگ طبقاتی بهجت آباد در جوار تقاطع خیابان حافظ و بلوار کریم خان زند قرار گرفته و محصول سال ۱۳۷۲ است. این اثر، به دلیل روش طراحی‌اش بسیار شاخص است و الگوی معماری حکومتی ایرانی در آن به وضوح دیده می‌شود. فرم بنا به شدت به معماری ایرانی نزدیک می‌شود: تقارن نماها، مکعب‌های چیده شده روی یکدیگر، عدم تقارن در جزئیات، فرم‌های باصلابت، گشودگی‌های اندک، هندسه‌ی نماسازی‌ها، ترفیع و فرود طبقات، همگی نشان از الگوپردازی شدید گرایلی در این اثر دارد. باید خاطر نشان کرد در دوره‌ای از معماری معاصر ایران، طراحی بناهای حکومتی و اداری با روش الگوبرداری از معماری ایرانی مورد توجه قرار گرفت که چندان هم بد نبود، ولی میزان موفقیت این آثار، موضوعی است که امروز باید مورد تحقیق قرار گیرند. به زعم ما، این بنا به معیار موفقیت در پایداری و حفظ هویت خود، در شهری که بناها پس از سه ماه از تحویل دستخوش تغییر و تحول فرمی و عملکرد می‌شوند، بسیار موفق بوده است. به لحاظ الگوپردازی نیز این بنا موفق بوده است و این اثر کمتر معرفی شده باید در کنار دیگر بناهای این جنبش مطرح گردد: بناهایی چون مجلس سنا، سازمان میراث فرهنگی، مدرسه‌ی عالی مدیریت، کتابخانه‌ی ملی شیراز، ساختمان مرکزی بهشهر، سفارت ایران در پکن و مرکز انتقال خون در جوار برج میلاد. تبحر گرایلی در ترکیب عملکردهای معماری تحسین برانگیز و از نقاط قوت اوست. این مهم در بنای مجتمع تجاری‌ـاداری و هتل آپارتمان کیان نیز مشهود است؛ هرچند در این بنا، روح ایرانی در فرایند طراحی حاکم نیست و بیان انتزاعی و مینیمال‌تری مورد هدف قرار می‌گیرد.

یکی دیگر از آثار بسیار شاخص و گمنام گرایلی، مجموعه‌ی مسکونی ۱۰۰۰ واحدی خلبانان شکاری در شهرک غرب است. این پروژه پس از انقلاب اسلامی آغاز شد و در سال ۱۳۶۴ به سرانجام رسید که یادگار دوران دفاع



تصاویر این صفحه: **مجتمع اداری‌ـتجاری و پارکینگ طبقاتی بهجت آباد**

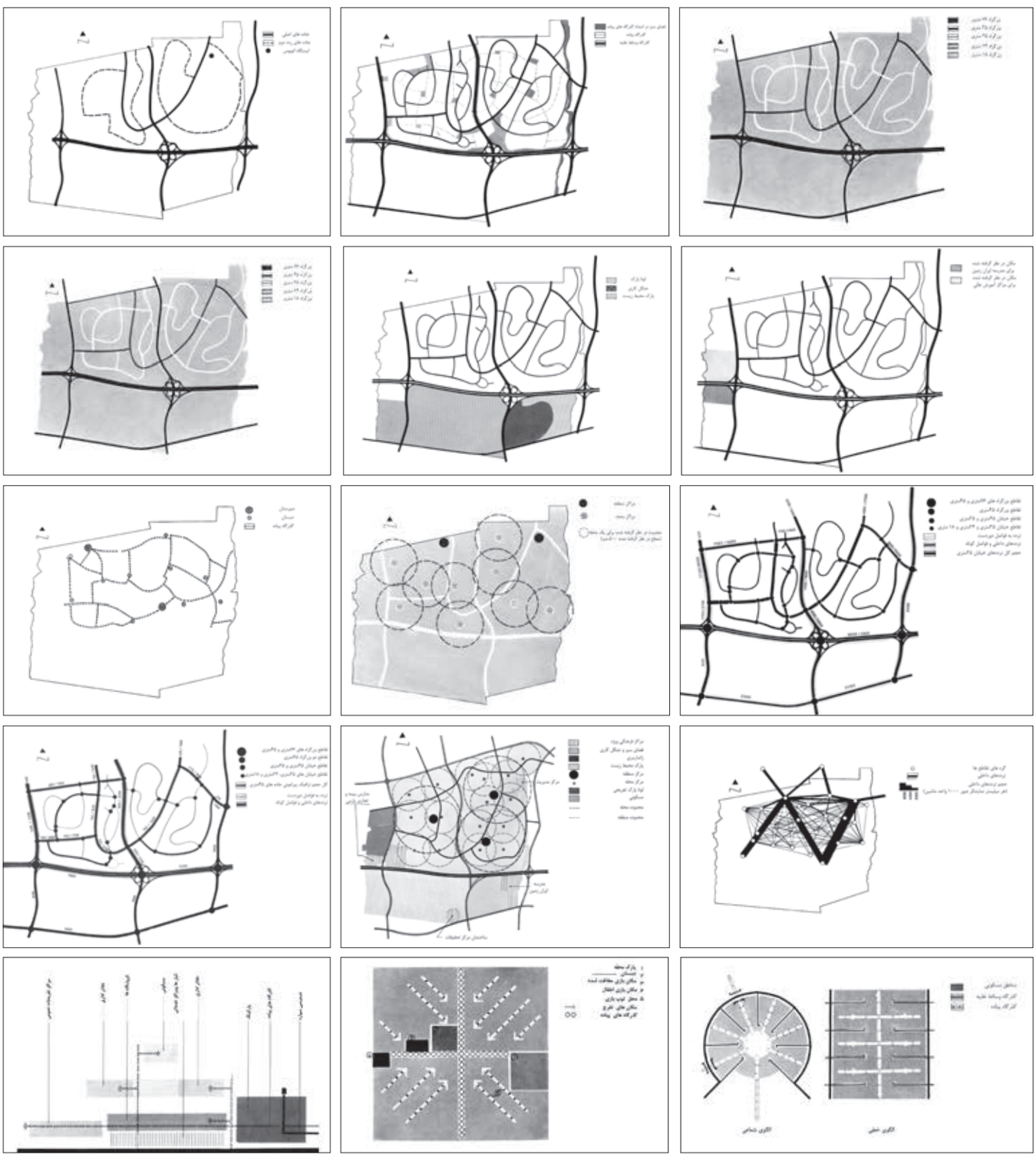
۴۴ ۱۰۰۰ واحد مسکونی تعاونی مسکن خلبانان شکاری شهرک غرب، ۱۳۵۸

مقدس است. مجموعه‌ی بناهای آجری که در جوار بزرگراه و پیش از ورود به میدان صنعت، نظر را به سمت خود جلب می‌نماید. این بناها نیز با اینکه در هنگامه‌ی انقلاب اسلامی بنا شده‌اند، از کیفیت اجرایی خوبی برخوردار هستند. ترکیب آجر و مکعب مستطیل‌های بتنی همگام با تراش فرم‌های صلب آن، باعث شده است که بلوک‌ها همچون مجموعه‌ای از ادوات مهندسی شده به چشم بیایند. موفقیت این پروژه علاوه بر مهندسی فرم آنها، در توجه به نور و ایجاد کیفیت بالای محیطی برای همه‌ی واحدها است.

کیفیت محیطی مجموعه‌ی مسکونی خلبانان شکاری در واقع میوه‌ی تجربه‌ی بزرگ‌تری بود که پیش از آن انجام شده بود. سیروس بزرگ گرایلی را باید خالق شهرک قدس تهران (غرب سابق) دانست. شهرکی ممتاز که هنوز هم علی‌رغم دخل و تصرفات صورت پذیرفته در آن و ساخت صدها بنای غیرمجاز و خارج از طرح اولیه‌ی شهرک، از کیفیت زندگی بالایی برخوردار است. به‌هرحال گرایلی کسی است که نه تنها در AA کیفیت محیطی را خوانده که در انگلستان با باغشهرها و شهرهای حومه‌ای بریتانیایی آشنا شده است. او قطعاً این محل‌ها را دیده است و باید اذعان کنیم هرچند هیچ مدرکی در دست نیست، شهرک غرب ملهم از آن فضا و دوران تحصیلات است. آنچه که این طرح را ممتاز می‌کند، تقسیم‌بندی خوب امکانات، تعبیه‌ی گذرهای شاخص و خاطره‌انگیز، نظم سازماندهی و طراحی منطقی عرصه‌ها می‌باشد.

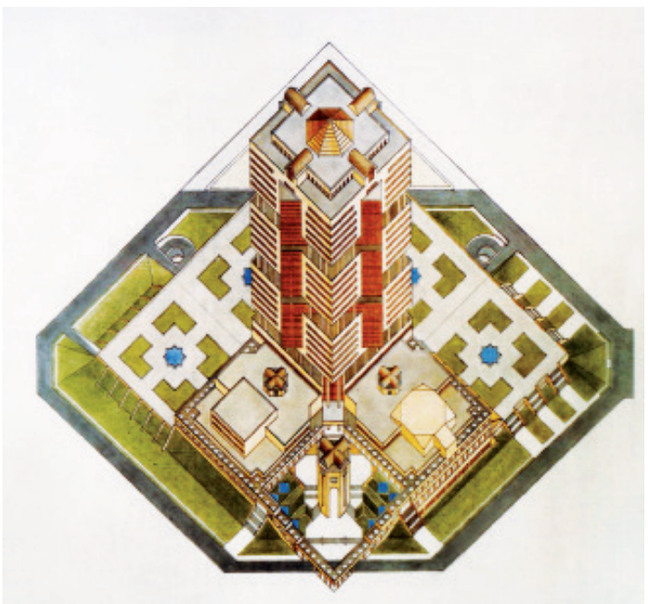
یکی از فرصت‌های از دست رفته در معماری ایران که متأسفانه به حاشیه کشیده شده است، موضوع مسابقات معماری ایران است. ترکش این حاشیه‌ها و بدسلیقگی‌ها به مهندسین مشاور آتاوا نیز اصابت نموده است. مجتمع ابنیه‌ی اداری بانک مرکزی تهران کنکوری است که در سال ۱۳۶۹ برگزار شد و طرح پیشنهادی مهندسین مشاور آتاوا نیز تا مرحله‌ی برگزیدگان بالا رفت. طرح شامل یک ساختمان بلند مرتبه در جوار دو بلوک کوتاه‌تر با اهداف اداری بود ــ چیزی که در نگاه نخست در این طرح برجسته است، آزادی و باز بودن فرم این بنای حکومتی نسبت به عملکرد آن است. ایجاد طبقات آزاد و ستون‌هایی که در نما، رعنا و مشهود هستند از جمله دلایل ایجاد این حس می‌باشند. تزئینات بنا تا حدودی بینابین معماری مدرن و عناصر دکوراتیو ایرانی مانده است. درحالی‌که قامت بنا تماماً مدرن و رو به شفافیت می‌رود، قسمت فوقانی بنا با تغییر جهت در طراحی، روی به عناصر تزئینی می‌آورد. در بحث فنی، گرایلی و همکارانش در این بنا سیستم پنیوماتیک حمل سکه و اسکناس را پیشنهاد داده بودند که در نوع خود بسیار نوآورانه بوده است.

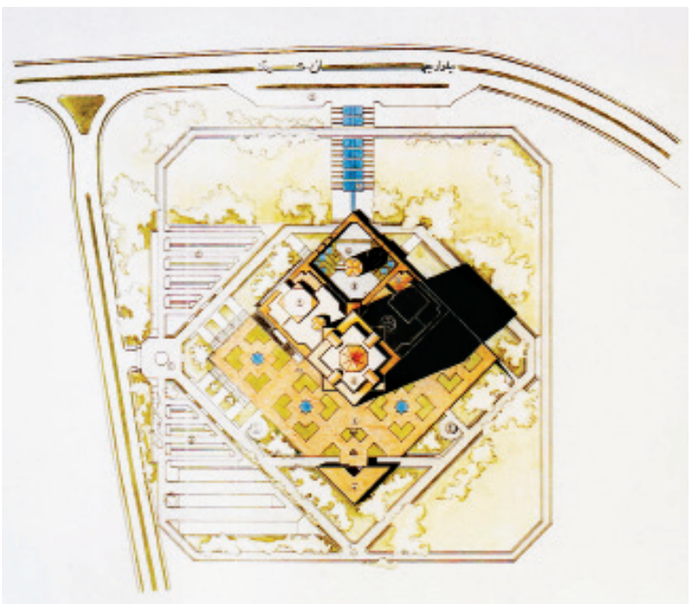
۱۰۰۰ واحد مسکونی تعاونی مسکن خلبانان شکاری شهرک غرب، ۱۳۵۸

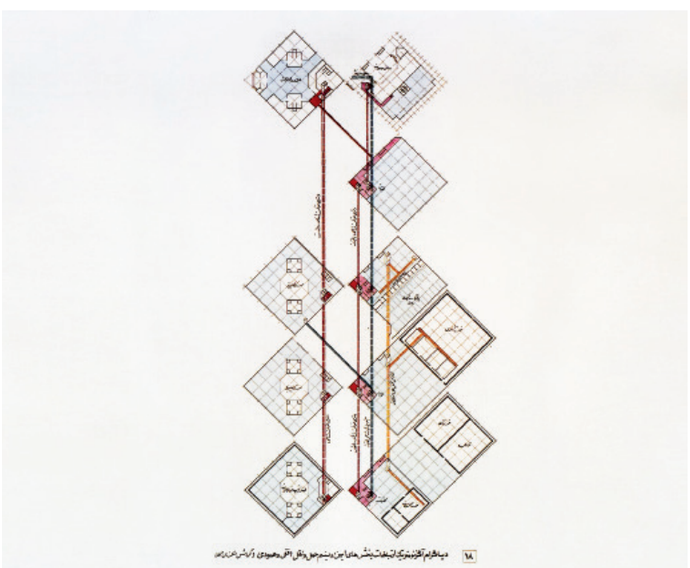


تصاویر پایین: **طرح شهرک غرب دفتر مشاور عالی شهردار تهران، ۱۳۵۲**

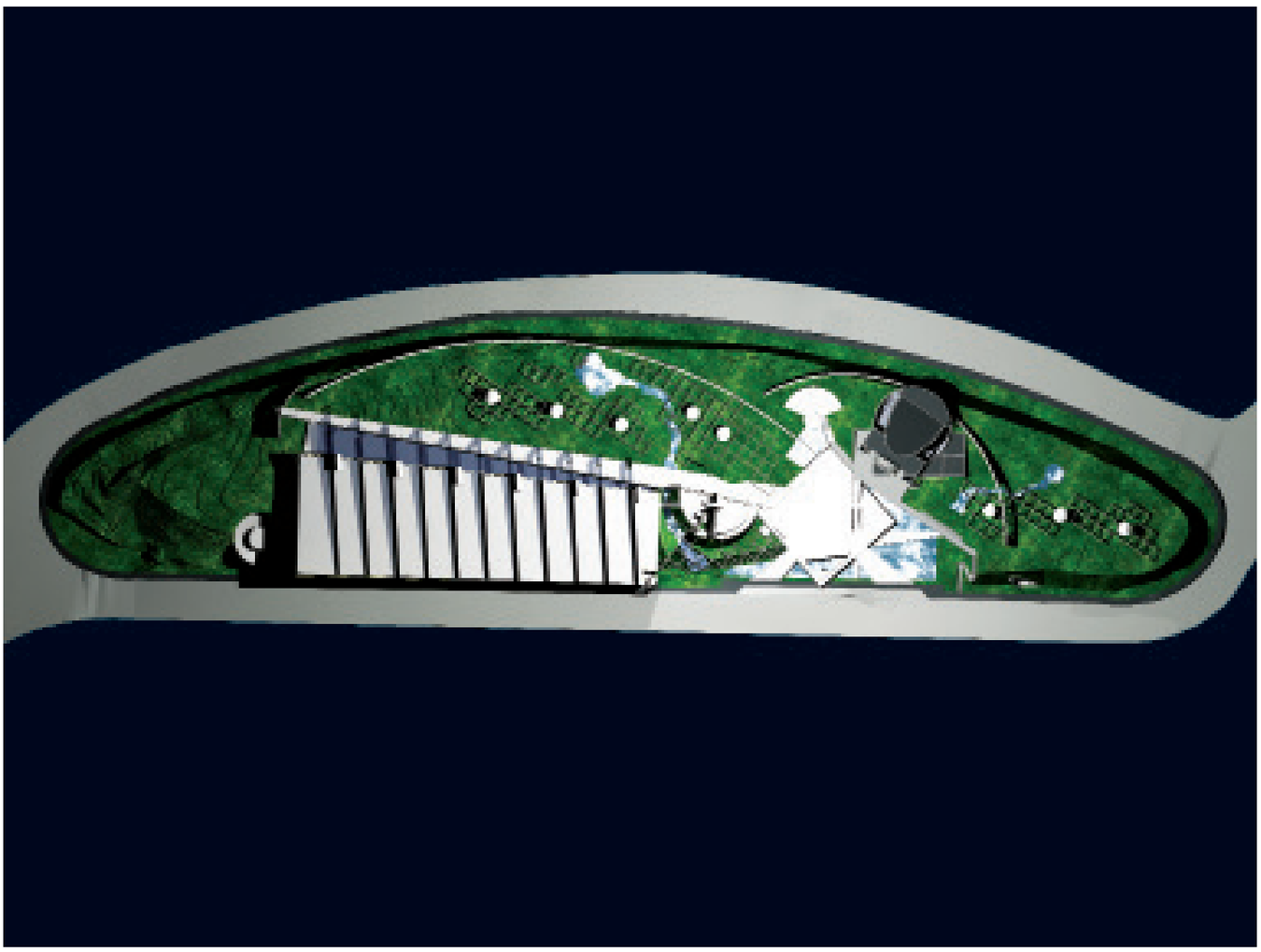
↑ ⇑ طرح شهرک غرب دفتر مشاور عالی شهردار تهران، ۱۳۵۲

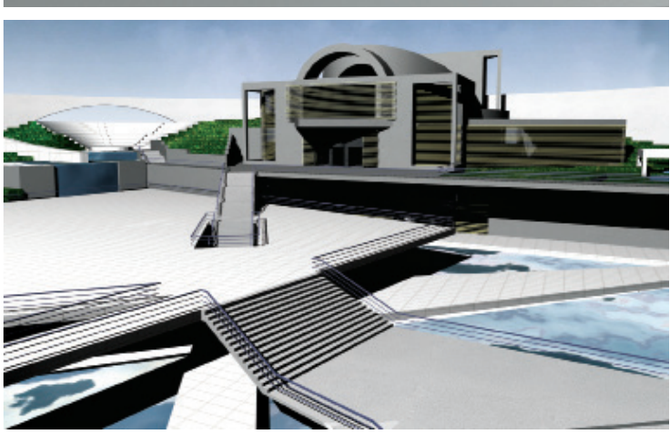






تصاویر این صفحه: **کنکور طراحی مجتمع ابنیه‌ی اداری بانک مرکزی تهران یکی از طرح‌های برگزیده، مساحت زیر بنا ۲۰،۰۰۰مترمربع، ۱۳۶۹**

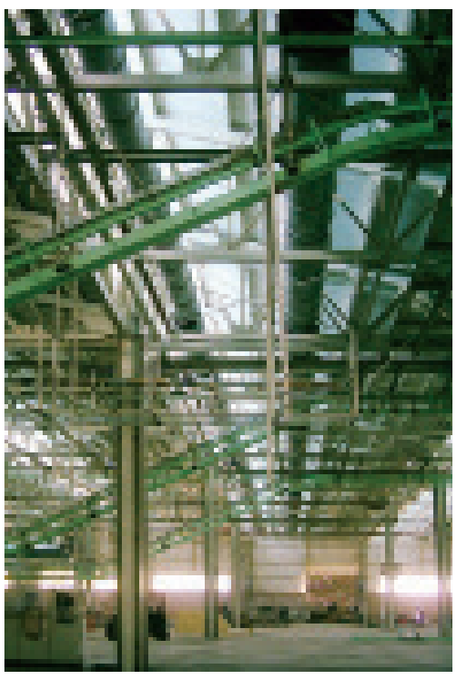




تصاویر این صفحه: **کنکور باغ کتاب تهران**

طرح محوطه‌سازی دانشکده‌ی فرماندهی و ستاد

مجتمع مسکونی دانشور



تصاویر پایین: **ایران خودرو خراسان**

↑↑ مجتمع مسکونی پیراسته

یک معمار

علیرضا مشهدی میرزا

علیرضا مشهدی میرزا فارغ‌التحصیل کارشناسی‌ارشد معماری از دانشگاه علم و صنعت ایران، فعالیت حرفه‌ای خود را از سال ۱۳۷۸ آغاز کرده است. کسب جوایز داخلی و بین‌المللی معماری و همچنین چاپ آثار وی در خارج از ایران دستاورد ۱۸ سال فعالیت حرفه‌ای معمار در طراحی و اجرای پروژه‌های مسکونی، اداری، تجاری و ... در داخل و خارج از کشور است. وی علاوه بر کارِ حرفه‌ای، در دانشگاه در مقطع کارشناسی‌ارشد تدریس می‌نماید و تاکنون بیش از ده‌ها کارگاه آموزشی در سراسر ایران در دانشگاه‌های مختلف برگزار نموده است و از جمله شاخص‌ترین آثار این معمار، خانه‌ی آجربافت، خانه‌ی چهل‌گره، بانک ملت شعبه نجات‌الهی می‌باشد.

جوایز معماری

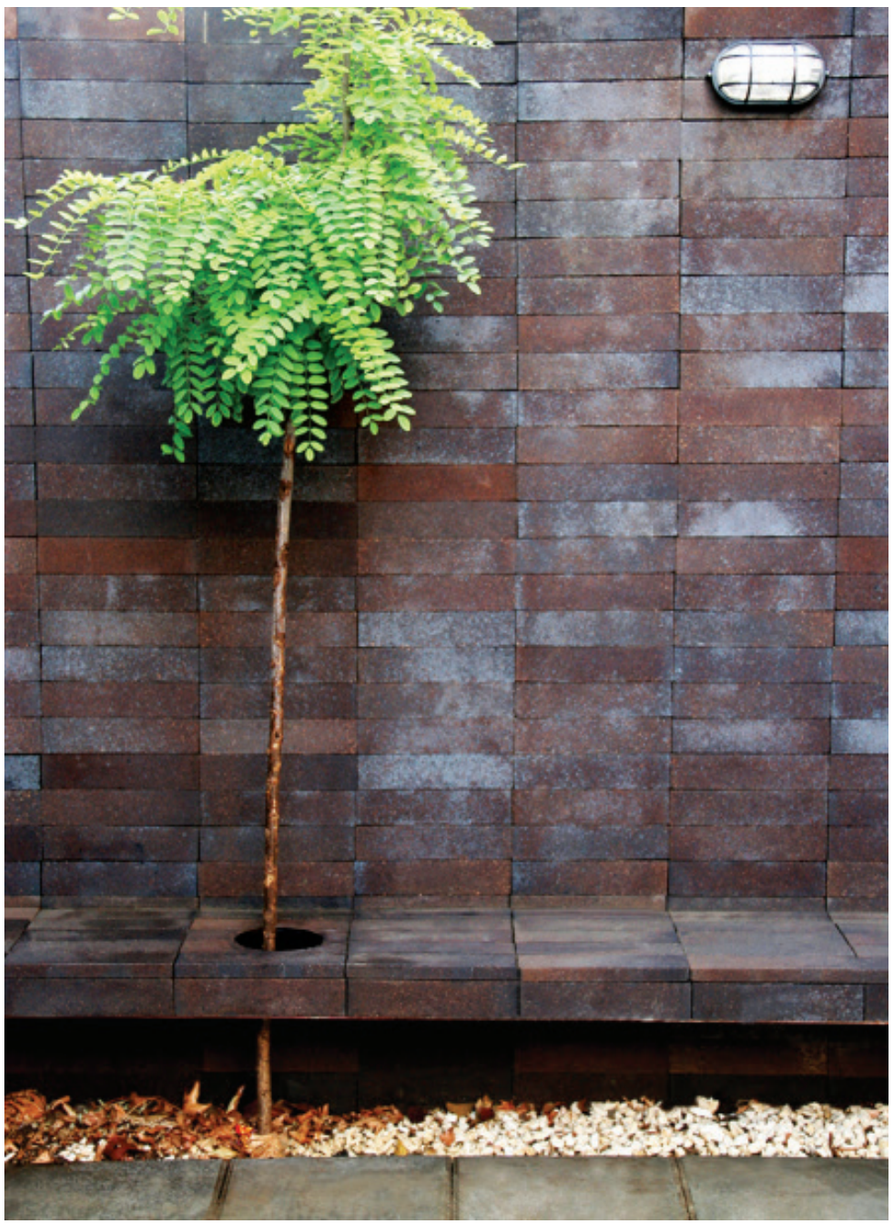
- فینالیست جایزه‌ی آقا خان ۲۰۱۶
- فینالیست فستیوال معماری جهان ۲۰۱۲، بخش مجتمع‌های مسکونی
- جایزه‌ی جهانی معماری شیکاگو در ۲۰۱۴
- منتخب جایزه‌ی جهانی ۲۰۱۴ مؤسسه‌ی جهانی آجر کشور انگلستان
- رتبه‌ی اول مسابقه‌ی شهرداری و شورای شهر بم
- رتبه‌ی اول مسابقه‌ی نمای پایلوت بانک صادرات
- رتبه‌ی اول طراحی داخلی ساختمان شعبه مرکزی بانک مسکن

پروژه‌های بین‌المللی

- طراحی پروژه‌ی مجتمع تجاری-اداری Millennium center، آلماتی، قزاقستان (۲۰۱۰)

چاپ آثار

- *Costruire in laterizio* در کشور ایتالیا (۲۰۱۵)
- *Brown Book* در کشور امارات (۲۰۱۲)
- *Material Masonry & Structure* در کشور چین (۲۰۱۲)
- مجله‌ی *A+A* در کشور چین (۲۰۱۴)
- کتاب *Brick* از انتشارات Phaidon (۲۰۱۶)



پوسته‌ی سه بعدی آجری و روش ۲۳

این بنا در یکی از ارزان‌ترین مناطق تهران از لحاظ قیمت آپارتمان واقع شده است؛ یعنی کارفرما می‌بایست حداقل هزینه را متحمل می‌شد. ساختمانی که قرار بود طراحی کنیم یک نما بیشتر نداشت. نمایی به عرض ۶ متر و ارتفاع حدود ۱۵ متر به اضافه‌ی یک حیاط کوچک و یک درب پارکینگ و ورودی به عرض ۶ متر. برای ایجاد سایه‌های متنوع روی نما و کنترل نور، تصمیم گرفتیم نمایی سه‌بعدی طراحی کنیم. محدودیت‌های پروژه از نظر متراژ و عدم امکان ایجاد تراس و فضای منفی در نمای خارجی، باعث شد از حداقل عمق لازم برای ایجاد نمای سه‌بعدی استفاده کنیم و بدون از دست دادن متراژ بنا این نما توسط بافت آجری ایجاد شود.

در سایت اطراف پروژه، خانه‌هایی قدیمی که با آجر ساخته شده‌اند در حال از بین رفتن بودند. مسئله این بود که می‌خواستیم نحوه‌ی استفاده از مصالحی ارزان قیمت مانند آجر، بتون و آهن را تغییر دهیم و از تکنولوژی ساده‌ای در آن استفاده کنیم؛ به همین دلیل روشی را به نام متد ۲۳ پیشنهاد نمودیم. در این متد، چیدمان آجرها مانند قطعات پازل بوده که مطابق آن، برای اجرای نما، ۲۳ اندازه آجر برش‌خورده و سوراخ می‌شدند که نهایتاً به صورت خشکه داخل میلگردهای تعبیه شده روی نما قرار می‌گرفتند. تجربه‌ی این پروژه نشان داد که افراد با بودجه‌ی متوسط یا کم نیز می‌توانند به معمار مراجعه کنند و پروژه‌شان از وجود طراح بهره‌مند گردد.

روش اجرا با ۲۳ جعبه: استفاده از اعداد و ارقام به جای استفاده از نقشه

با توجه به کم بودن دستمزد در این پروژه، می‌بایست روشی ابداع کنیم که نیاز چندانی به نظارت و یا تولید نقشه‌های جزئیات اجرایی نداشته باشد. بنابراین، کلیه‌ی

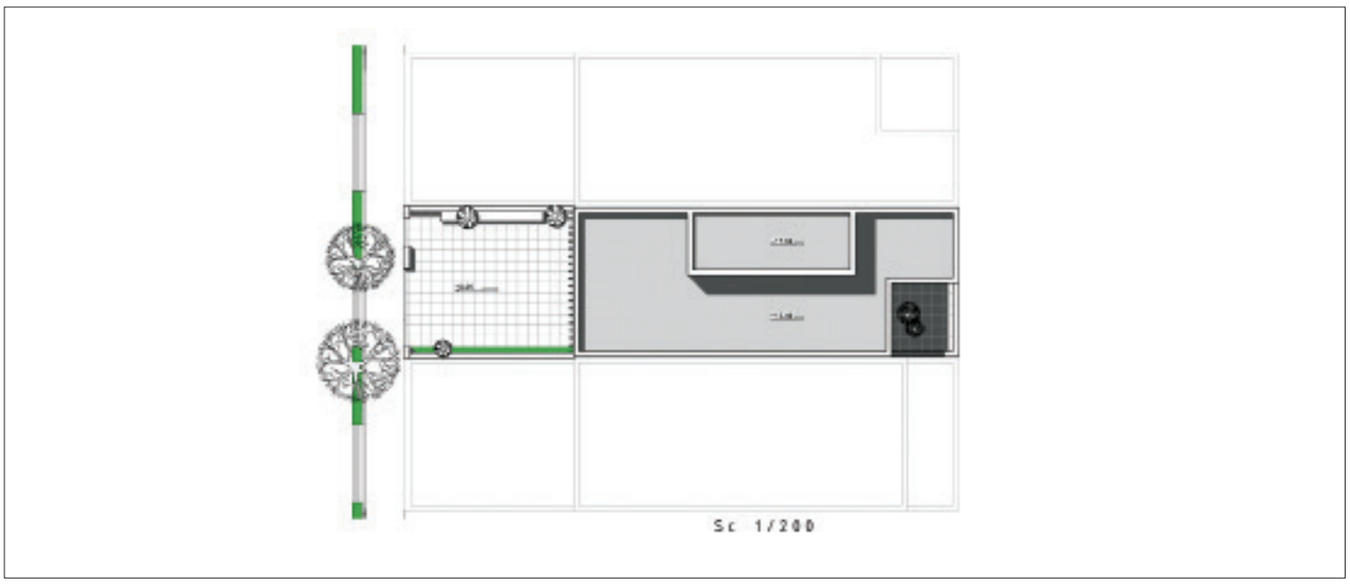
خانه آجر بافت

- **کارفرما:** علیرضا زاهد
- **معمار:** علیرضا مشهدی میرزا
- **همکاران طراحی:** کامران تفرشی و زهرا پورهادی
- **طراحی سازه:** علی برادران
- **طراح تأسیسات:** شرکت فرپویان
- **مساحت زمین:** ۱۳۰ مترمربع
- **مساحت واحدهای آپارتمانی:** ۶۲ مترمربع
- **تاریخ شروع و اتمام:** ۱۳۹۰-۱۳۸۹

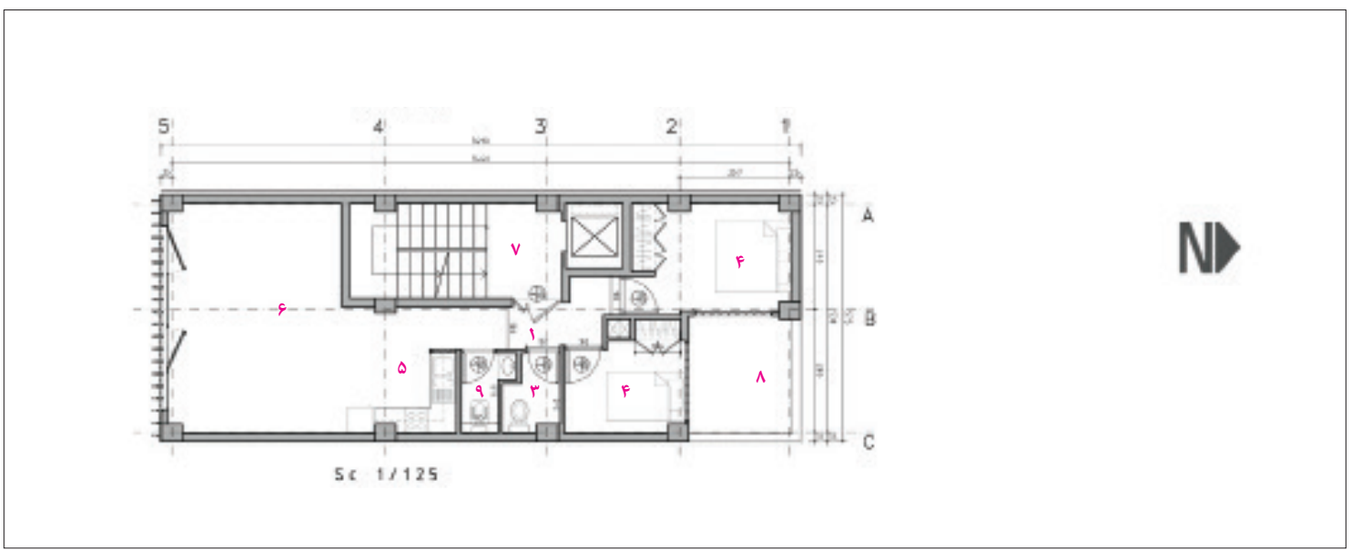
ملزومات اجرایی در یک دستورالعمل که مبنای آن اعداد و ارقام ریاضی است خلاصه شدند. اسم این روش را متد ۲۳ گذاشتیم، زیرا همه‌ی گزینه‌ها در آن با عدد ۲۳ شناخته می‌شوند: ۲۳ ردیف آجر، ۲۳ اندازه آجر برش‌خورده، ۲۳ کارتن آجر، ۲۳ ستون میلگرد که استراکچر نما بوده و آجرها به ترتیب داخل آن قرار می‌گیرند. در این روش، مطابق دستورالعمل که معادل یک برگ A۴ است و به کارفرما ارائه می‌شود، کارفرما می‌بایست ۲۳ جعبه برای هر طبقه تهیه نماید؛ روی هر جعبه از عدد ۱ تا ۲۳ کد گذاری می‌شود. داخل هر جعبه مطابق جدول دستورالعمل، آجرهای برش‌خورده از شماره ۱ تا ۲۳ قرار می‌گیرند. به عنوان مثال، مطابق جدول در جعبه‌ی شماره‌ی ۱، ۲۳ آجر از شماره‌ی ۱ تا ۲۳ و در جعبه‌ی ۲۳ فقط یک آجر، یعنی شماره‌ی ۲۳ قرار خواهد گرفت. این ۲۳ جعبه در هر طبقه قرار گرفته است و کارگر، جعبه‌ها را به ترتیب از جعبه‌ی شماره ۱ باز نموده و آجرهای آن را از اعداد ۱ تا ۲۳ در هر ردیف به ترتیب شماره داخل میلگرد می‌کند. به عنوان مثال در ردیف ۱، آجرها از ۱ تا ۲۳ کنار هم قرار می‌گیرند، در ردیف ۲ از ۲ تا ۲۳، در ردیف ۳ از ۳ تا ۲۳ و به همین ترتیب در ردیف ۲۳ فقط شماره‌ی ۲۳ قرار می‌گیرد. در این روش، آجرها به صورت خشکه چین روی هم چیده می‌شوند. این روش مانند اجرای پازل است که پشت قطعات پازل شماره‌گذاری شده و مجری بدون اینکه متوجه باشد با استفاده از ارقام و اعداد چیدمان را انجام می‌دهد. این روش امکان این مسئله را به ما می‌دهد که بدون نظارت مستمر با نیروی غیرمتخصص و بدون صرف هزینه‌های بالاسری مازاد، در مدت زمانی کوتاه نماهایی پیچیده از این قبیل را طراحی و اجرا نماییم.

دو درخت

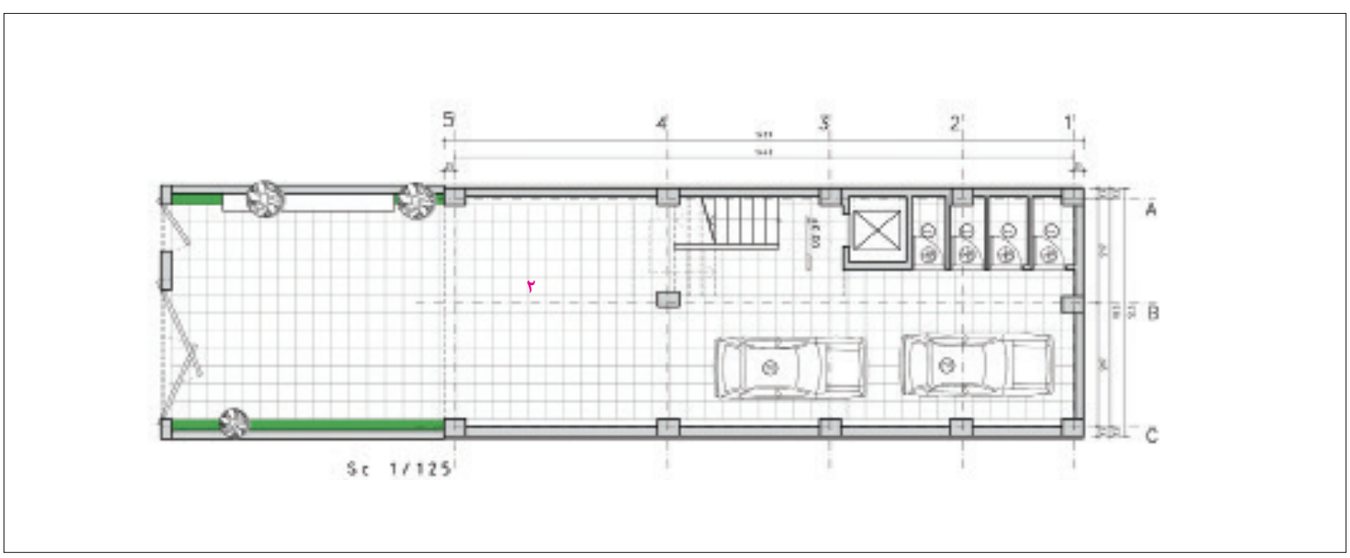
دو درخت چنار روبروی زمین پروژه قرار دارند. ارتفاع این دو درخت بلند است، به طوری که از داخل هر طبقه، درختان دیده می شوند. بنابراین تصمیم گرفتیم حضور درختان را در داخل خانه از بین نبریم و بتوانیم به هنگام استراحت در فضای نشیمن خانه، درختان را ببینیم بدون آنکه از بیرون دیده شویم و یا احتیاجی به پرده باشد. پوسته‌ی سه‌بعدی آجری به نحوی طراحی شد تا بخش‌هایی از خانه که به نورگیر و پنجره نیاز داشت مجوف شود. به همین دلیل، ایده‌ی ۵۰ درصد را اجرا نمودیم؛ یعنی ۵۰ درصد از سطح نما را به بازشو و نورگیر اختصاص دادیم، ولی نه به اشکال متعارف، بلکه به شکل شبکه‌ی شطرنجی و فضای پروخالی مطابق دیاگرام‌های ارائه شده. در روز نیازی به استفاده از پرده نیست و بیننده از داخل خانه بیرون را نظاره‌گر است بدون اینکه از بیرون، فضای داخل دیده شود.



سایت پلان

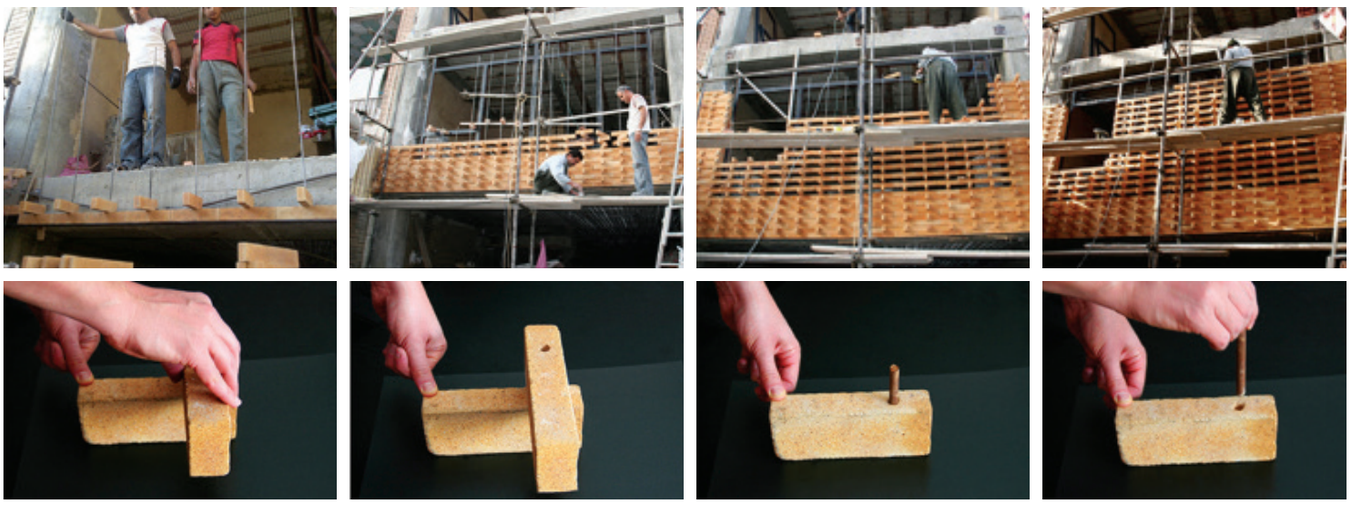


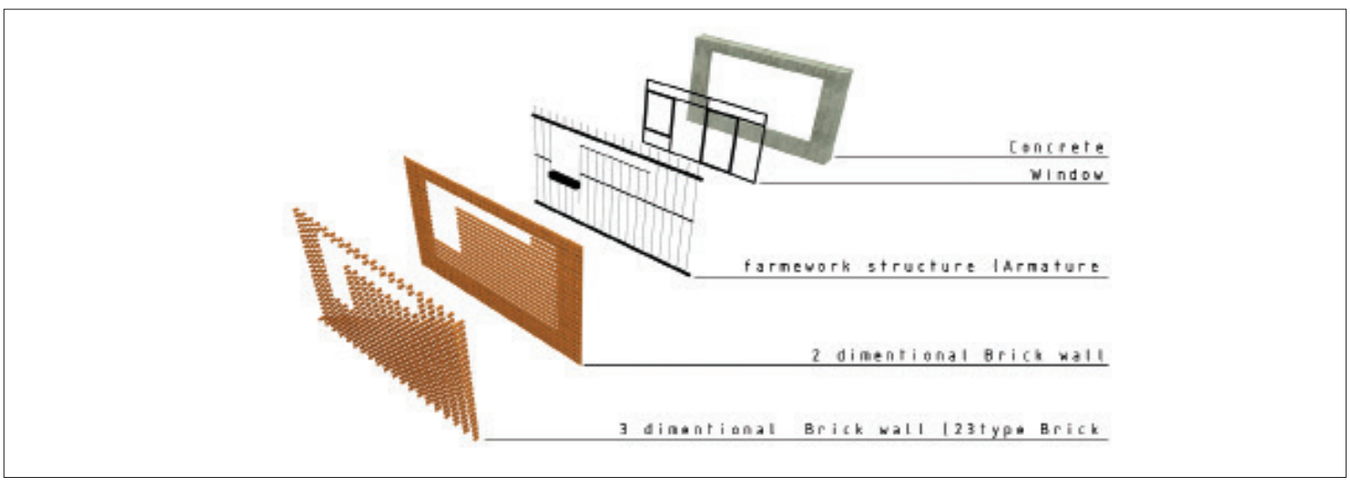
پلان طبقه‌ی اول

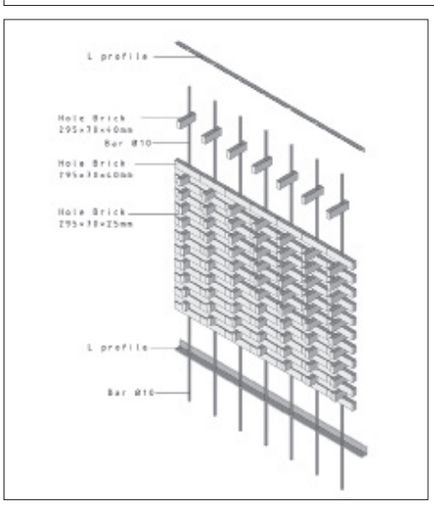


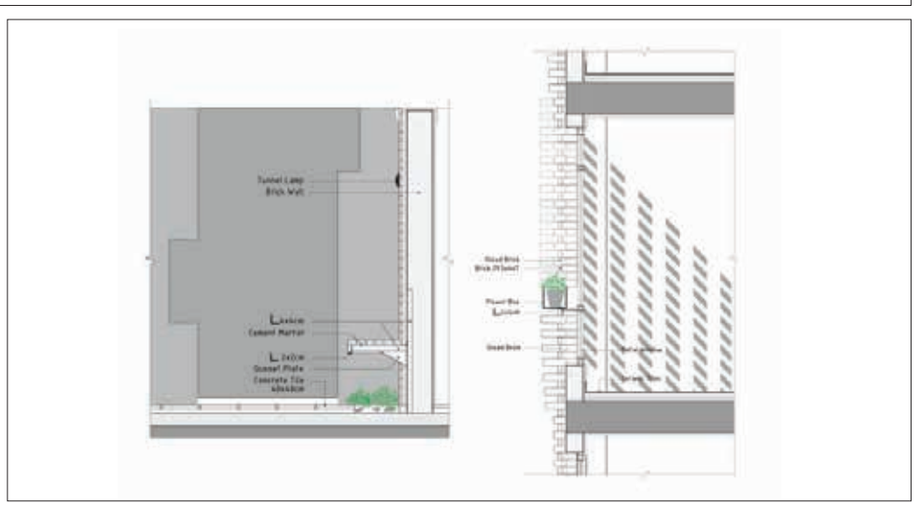
پلان طبقه‌ی همکف

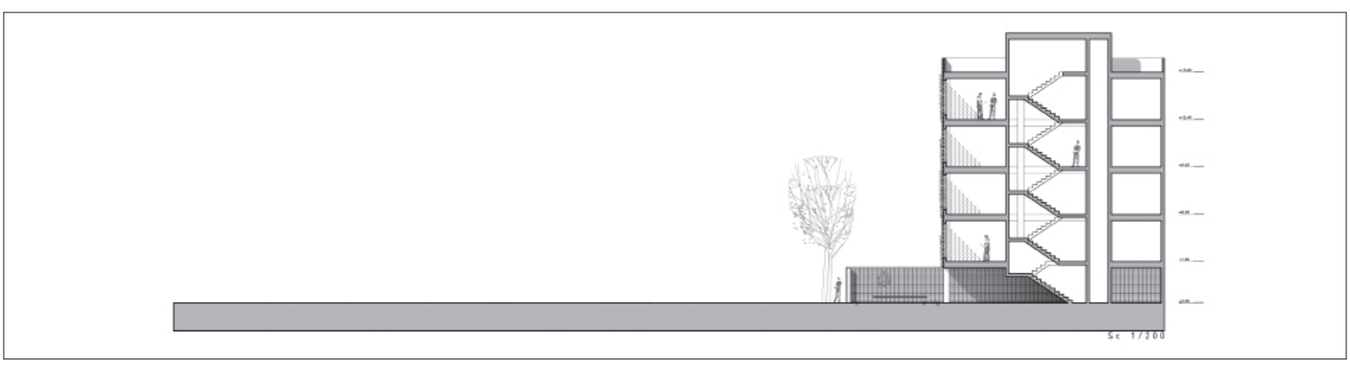
↑ ۱. انباری ۲. پارکینگ ۳. حمام ۴. اتاق‌خواب ۵. آشپزخانه ۶. اتاق نشیمن ۷. راه‌پله ۸. پاسیو ۹. سرویس بهداشتی




Concrete
Window
farmework structure (Armature
2 dimentional Brick wall
3 dimentional Brick wall (23type Brick


L profile
Hole Brick
295x78x40mm
Bar Ø10
Hole Brick
295x78x40mm
Hole Brick
295x78x25mm
L profile
Bar Ø10




Sc 1/200

مقطع

خانه‌ی چهل‌گره، ساختمانی مسکونی است که در یکی از مناطق متوسط تهران ساخته شده است. این ساختمان، دارای پنج طبقه و ده واحد مسکونی کوچک است که برای قشر تحصیلکرده با درامد متوسط و کم طراحی شده است. این طرح، سعی دارد نشان دهد که معماری، محصول مصالح گرانقیمت و یا تکنولوژی پیشرفته ساختمانی نبوده و حتی با بودجه‌های اندک، اقشار مختلف جامعه می‌توانند از مزایای معماریِ فکر شده بهره‌مند شوند. این ساختمان که طرحی پیچیده دارد با روش‌های اجرایی مختص خود با هزینه‌ی کم و نیروی کار ساده به اجرا درآمده است و به موازات طراحی ساختمان، روش‌های اجرایی خاص طرح تدوین شده‌اند. طراحان این ساختمان بر این باورند که در کشوری مانند ایران با تکنولوژی متوسط اجرایی و نیروی کار غیرمتخصص، می‌بایست روش‌های اجرایی ابداعی مختص پروژه ایجاد شوند تا پروژه بتواند خود را با شرایط اجرایی بومی تطبیق داده و نتیجه‌ی مورد نظر طراحی، بدون کمترین آسیب به طرح معماری حاصل شود.

فرش دستباف و متد اجرایی نمای خانه‌ی چهل‌گره

در این پروژه، طراحی حجم و پوسته‌ی خارجی با خلق شیوه‌ی اجرایی آن همراه بوده است. روشی که اجرای بافت آجری پیچیده را با تکیه بر امکانات موجود میسر نموده است. این روش شباهت‌هایی به روش بافت فرش دارد. در فرشبافی، یک یا چند نفر پشت دار قالی می‌نشینند و فرش را می‌بافند و شخصی نقشه را برای آنها می‌خواند که این نقشه‌خوانی با ریتم و آهنگ خاصی خوانده می‌شود. شخصی که نقشه را می‌خواند لزوماً فرشبافی نمی‌داند و نیازی نیست از کلیت طرح مطلع باشد. در خانه‌ی چهل‌گره، یک کارگر ساده پشت میلگردهایی که به عنوان استراکچر آجرها تعبیه شده، می‌نشیند و آجرهایی را که از پیش سوراخ شده‌اند، درون میلگردها قرار می‌دهد.

ترتیب و چگونگی قرارگیری آجرها در دستورالعملی قید شده که توسط شخص دیگری خوانده می‌شود. در این

خانه‌ی چهل‌گره

معمار: علیرضا مشهدی میرزا و حبیبه مجدآبادی
کارفرما: علیرضا زاهد
همکاران طراحی: حمید زین ساز و مانی شعبان‌زاده
مشاور فاز دو: محمد رضا طوافی
ترسیم: پرستو نوروزی و زهرا پورهادی
گرافیک و ارائه: نگار نظر
مساحت زمین: ۲۴۷ مترمربع
زیربنا: ۱۳۱۳ مترمربع

دستورالعمل، ردیف‌های مختلف آجرها شماره‌گذاری شده‌اند و به عنوان مثال مشخص است در ردیف هفتم از سمت راست، یک آجر برجسته، سه آجر مجوف یا توخالی و یک آجر برجسته کار می‌شود و به همین ترتیب آجرها براساس دستورالعملی که قبلاً توسط تیم طراحی براساس طرح نما تهیه شده، ردیف به ردیف داخل میلگردها قرار می‌گیرند. با این روش، بافت پیچیده‌ی آجری توسط دو کارگر ساده قابل اجرا است، بدون نیاز به اینکه مجری بر پیچیدگی‌های طرح واقف بوده و از نتیجه نهایی مطلع باشد.

متد طراحی شده برای اجرا دارای ویژگی‌های ذیل است:

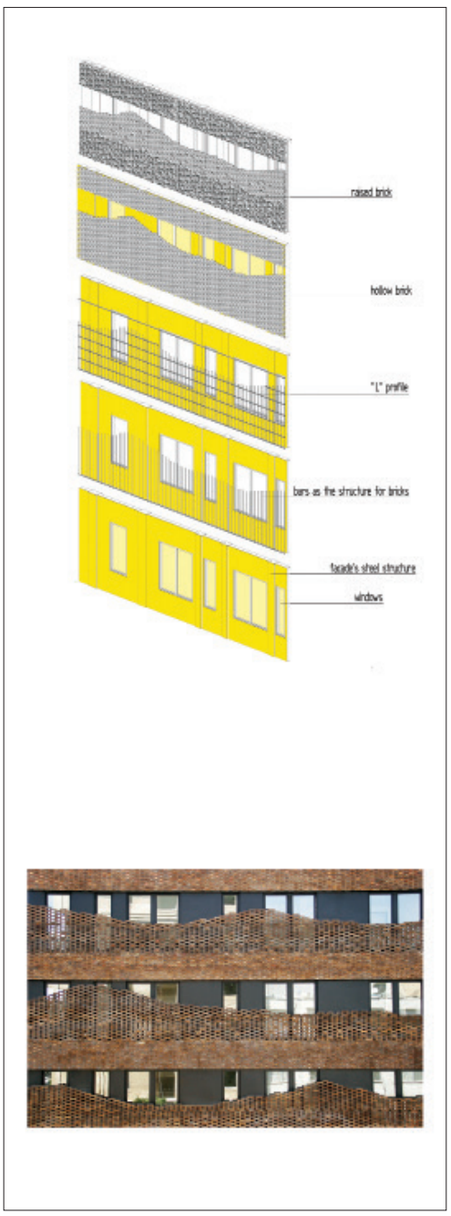
- توجه به پتانسیل ارزان بودن نیروی کار در ایران
- استفاده از کارگر ساده و غیرمتخصص
- ایجاد روشی ساده و قابل درک برای کارگر ساده
- در نظر گرفتن بودجه‌ی محدود پروژه در تعیین روش اجرا
- ترجمه‌ی نقشه‌های پیچیده‌ی فاز دو به دستورالعمل و زبانی ساده و قابل فهم برای مجریان
- قابلیت اجرای حجم بالایی از نما توسط دستورالعملی واحد و در زمان پیش‌بینی شده
- در نظر گرفتن جایی برای خطاهای احتمالی مجری نما (خطاها بخشی از ارزش طرح هستند، همان‌طور که خطا در فرش دستباف از ارزش کار دست کم نمی‌کند.)

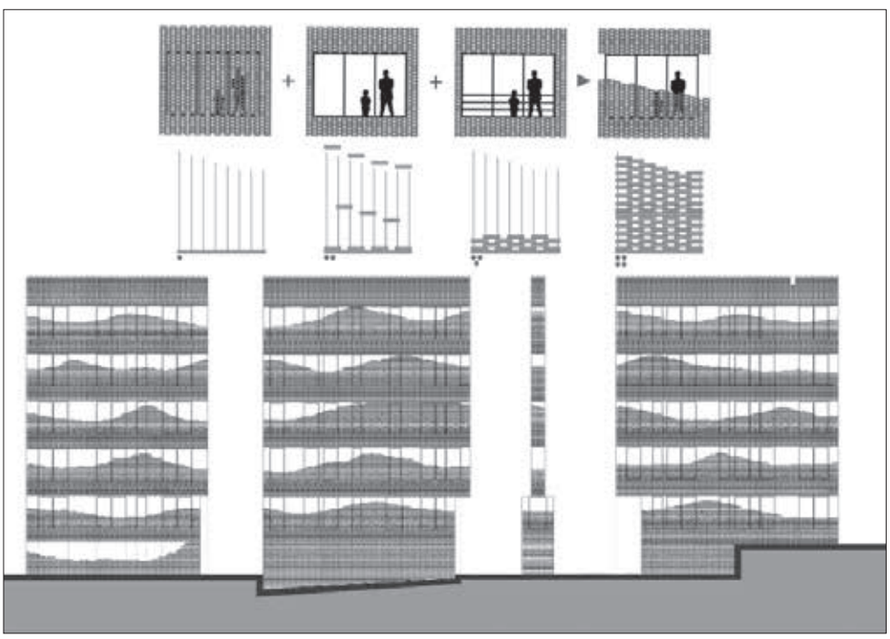
ایده‌ی کلی طرح خانه‌ی چهل‌گره

در طراحی حجم خارجی و اجزای عملکردی نما به دو روش می‌توان عمل کرد: روش اول، که بسیار مرسوم است، پرداختن به اجزای مختلفی نظیر درب، پنجره، نرده و ... به صورت مجزا و در کنار هم قرار دادن آنها به صورت تفکیک شده است. راه حل دوم، طراحی به صورت غیرترکیبی و به روشی است که در آن، طرح کلی پاسخگوی حل کلیه‌ی مسائل عملکردی نما باشد و ساختمان، نه به صورت اجزای تفکیک شده، بلکه به صورت یک شیء واحد و یکپارچه دیده شود.

در این پروژه، حجم و نمای خارجی با توجه به مقیاس شهری تمام اجزای عملکردی نما ازجمله درب و پنجره، نرده و فضای سبز از طریق یک طرح و راه حل واحد و به صورت غیرکومپوزیتیو (غیرترکیبی) طراحی شده و کلیتی واحد را به وجود می‌آورند. بافت آجری، مانند یک پوسته‌ی منعطف و هوشمند به تناسب فضایی که پشت نما وجود دارد در بعضی قسمت‌ها گشوده شده و نور و دید منظر فضاها را تأمین می‌کند و در بعضی دیگر به صورت بافت متخلخل توری شکل، نور آفتاب را کنترل کرده و حریم خصوصی در پس دیوار مجوف ایجاد می‌کند. بنابراین بافت آجری، از طرفی بازشوها را تعریف می‌کند و از سوی دیگر، از طریق استراکچری از میلگرد، نقش نرده‌های محافظ پنجره‌های نما را ایفا می‌کند. بافت مجوف آجری کیفیاتی دارد که در ذیل به آنها اشاره شده است:

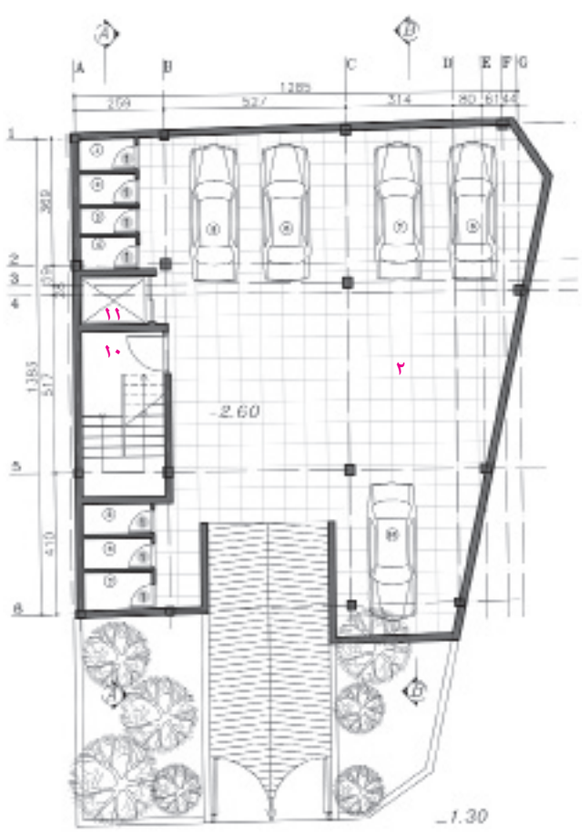
- ایجاد حجمی یکپارچه و منسجم متناسب با مقیاس شهری
- تعریف بازشوهای نما با ابعاد متنوع و متناسب با فضاهای پشت نما
- حل مسئله‌ی امنیت پنجره‌ها و کارکرد نرده‌ی محافظ
- ایجاد فضای خصوصی با تهویه‌ی طبیعی در تراس با کمک بافت متخلخل
- کنترل و تلطیف نور آفتاب و ایجاد سایه روشن در فضاهای داخلی


raised brick
hollow brick
"L" profile
bars as the structure for bricks
facade's shell structure
windows

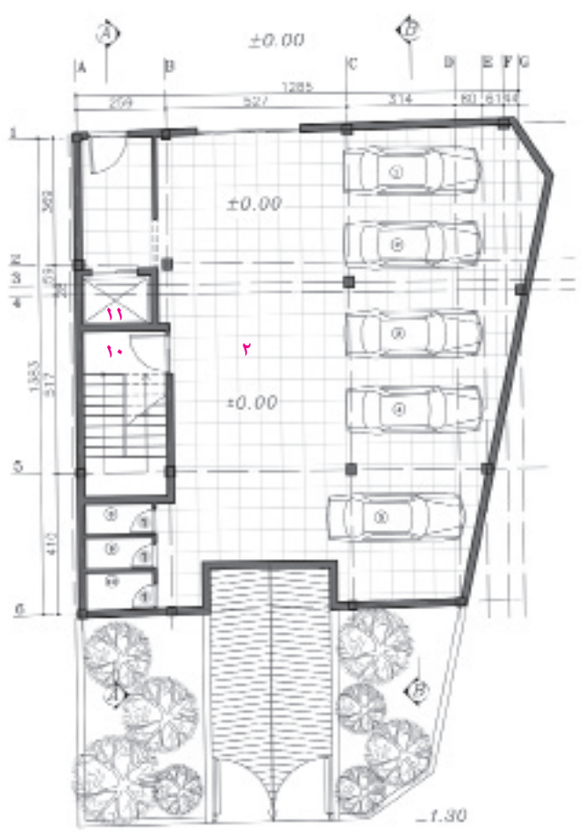


طبقه‌ی اول

طبقه‌ی دوم تا پنجم



زیرزمین



همکف

۱. انباری ۲. پارکینگ ۳. حمام ۴. اتاق خواب ۵. آشپزخانه ۶. سالن پذیرایی ۷. سرویس بهداشتی ۸. رختشویخانه ۹. تراس ۱۰. راه‌پله ۱۱. آسانسور

آپارتمان مسکونی «سی خانه» واقع در منطقه‌ی دربند و در شمالی‌ترین نقطه‌ی تهران قرار گرفته است. این ساختمان در یک زمین مثلثی شکل طراحی شده و در ابتدای ورودی محله‌ی قدیمی دربند قرار گرفته است. ساختمان‌های قدیمی در این منطقه از جنس آجر بوده که بیشتر آنها از بین رفته و تنها چند ساختمان قدیمی باقی مانده‌اند. این ساختمان دارای هشت طبقه است؛ سه طبقه از هشت طبقه مشاعات و پنج طبقه‌ی دیگر کاربری مسکونی دارد. مشاعات، شامل پارکینگ و ورودی اصلی، لابی، سالن اجتماعات، سالن ورزشی و استخر است. مجموعاً سی واحد مسکونی در این آپارتمان ۷۶۰۰ مترمربعی طراحی شده است. این بنا به دلیل شیب و اختلاف ارتفاع سایت، از ضلع شرقی هشت طبقه و از ضلع غربی شش طبقه است. با توجه به ابعاد ساختمان و بزرگی آن به لحاظ طول و عرض و ارتفاع، در طراحی سعی شده است با تبدیل حجم کلی ساختمان به مکعب‌های کوچک‌تر با اندازه‌های متنوع، ارتباط متناسبی با زمینه و محیط اطراف بنا، یعنی کوهپایه و محله قدیمی برقرار گردد.

این مکعب‌ها در ابعاد و اندازه‌های متنوع با اختلاف سطح نسبت به یکدیگر قرار گرفته‌اند و فضای منفی بین مکعب‌ها، تراس‌های سبز هستند. ایده و هدف طراح از چیدمان مکعب‌های مختلف در کنار یکدیگر، استعاره از خانه‌هایی است که در کنار هم یک مجموعه‌ی آپارتمانی را تشکیل می‌دهند. علاوه بر آن، این توده مکعب‌ها در دل کوهپایه تشابهی با صخره‌ها و شکل کوهستان دارد. با توجه به اینکه بافت قدیمی منطقه آجری بوده و در حال از بین رفتن است، طراح سعی کرده با اصرار و تأکید در استفاده از مصالح آجر، ساختمانی به صورت لندمارک ایجاد نموده و توجه مردم منطقه را به استفاده‌ی مجدد از آجر جلب نماید. این بنا دارای ویژگی‌هایی است که طراح سعی نموده با این شاخص‌ها، موقعیت‌ها و چالش‌های پروژه را تبدیل به فرصت نماید و همچنین به دنبال راه حل‌های تازه در نگاه و پردازش به موضوع سکونت در زندگی معاصر ایران است.

زمین سار

پروژه در تقاطع دو خیابان که با یکدیگر اختلاف سطح دارند قرار گرفته است و بنا به گونه‌ای طراحی شده که این ارتفاع‌ها را به هم وصل می‌کند. همین مسئله باعث ایجاد ورودی با کوچه‌ی پلکانی در ضلع شمال شرقی بنا شده است ــ درست مانند کوچه‌های پلکانی که در منطقه‌ی دربند هستند.

پلان الگوریتمیک یا پلان کاردستی

در طراحی سعی شده است بازی با آجر به احجام و فضا کشیده شود. فرورفتگی و پیش‌آمدگی براساس یک بازی یا تصادف به وجود آمده و این اتفاق‌ها در داخل بنا، پلان را از یک حالت مدرنیستی و الگوریتمیک متداول ساختمان‌های آپارتمانی، خارج نموده است ــ درست مانند نما که یک نمای کاردست (handmade) با آجر است، ساختمان نیز با ایده‌ی ضد طبقات تیپ تبدیل به یک کاردستی شده

دربند: سی خانه

کارفرما: مظفری و شرکا
طراح: علیرضا مشهدی میرزا
همکاران طراحی: پیام طالبی، حمید زین ساز، مانی شعبان‌زاده، امیرحسین رفعتی، پرستو نوروزی، زهرا پورهادی
مهندس سازه: کوروش صفایی
تأسیسات مکانیک: حسین منفرد
تأسیسات برق: فرزاد قلوبی
نظارت: پیام طالبی، علیرضا مشهدی میرزا
نظارت تأسیسات الکتریکال: امین عرب
نظارت تأسیسات مکانیکال: برزین غفاری
عکس: نگار صدیقی و امیرعلی غفاری
طراح فضای سبز: گروه امداد گیاه ایران
اجرا: سیاوش دمیریان

است. بنابراین، پلان‌های این مجموعه‌ی سی واحدی یکسان نبوده و تفاوت‌هایی در جانمایی تراس، آشپزخانه، سالن نهارخوری و نشیمن دارد. شاید اصرار طراح بر این نوع طراحی پلان به دلیل ایده‌ی گردهمایی و مجتمع سی خانه در یک مجموعه‌ی آپارتمانی است که هر خانه متفاوت از دیگری است و کاراکتری مجزا دارد.

فضاهای تصادفی

فرورفتگی و پیش‌آمدگی‌ها باعث ایجاد فضاهای تصادفی نیز شده‌اند. این فضاها تراس‌های عمیقی را به وجود آورده‌اند که مشرف به مناظر بدیع کوهستانی دربند است.

کودک

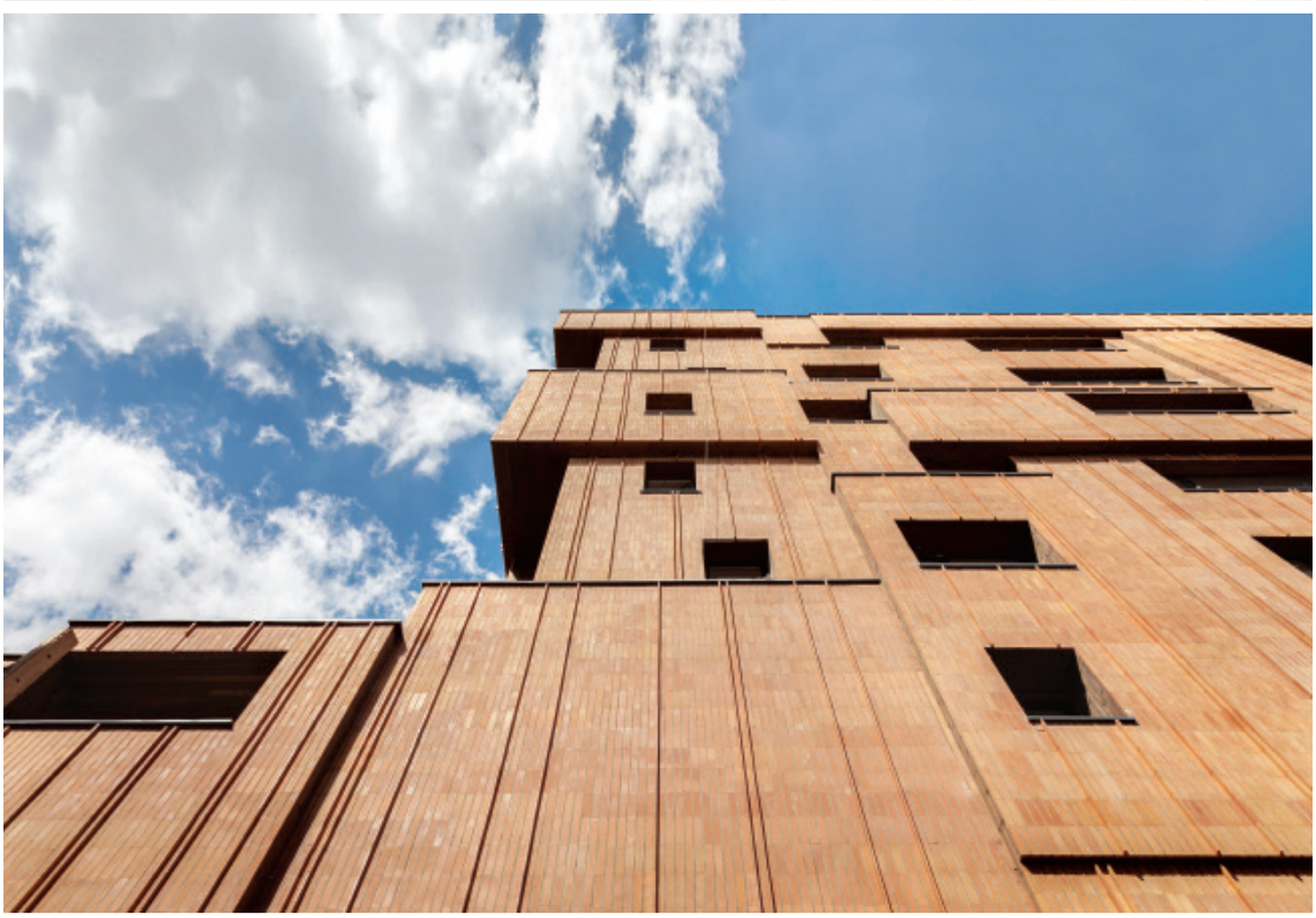
در طراحی این پروژه سعی شده به کودکان از بدو ورودی مجموعه توجه ویژه‌ای شود؛ یعنی کوچه‌ی فرعی ایجاد شده و پلکان با ارتفاع کم (ده سانتی‌متر) طراحی شده است که این پلکان سهولت بالا رفتن را برای افراد، به ویژه کودکان فراهم می‌آورد. در استخر، فضایی اختصاصی جهت شنای کودکان با عمق کم در مجاورت استخر بزرگسالان پیش‌بینی شده است. در حیاط خلوت جنوبی، سکوهای نشستن در سه ارتفاع طراحی شده است، یکی برای بزرگسالان، یکی برای قرار دادن گلدان و سومی برای نشستن کودکان که با توجه به ارگونومی و ارتفاع نیمکت استاندارد و کودکان طراحی شده است.

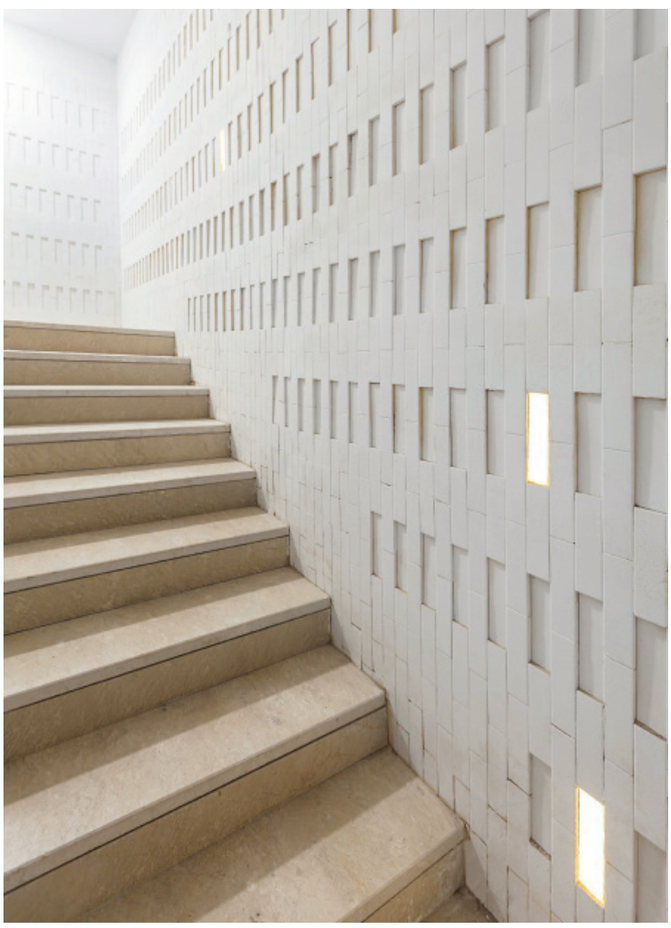
حیاط بام

ما طبق ضابطه‌ی شهرداری جهت سطح اشغال بنا در طبقه‌ی همکف ۸۰ درصد مساحت زمین و از طبقه‌ی اول تا آخرین طبقه ۶۰ درصد، به اضافه‌ی دو متر، مجاز بودیم. بنابراین در این پروژه به ترتیب در همکف، یک حیاط کوچک در ضلع شمالی زمین و با دسترسی مجزا به مساحت ۷۰ مترمربع، در طبقه‌ی دوم و ضلع جنوب، حیاطی به متراژ ۹۸ مترمربع و در ضلع شمال همان طبقه، حیاط دیگری به متراژ ۱۴۷ مترمربع طراحی شده است. در بام آپارتمان سی واحدی، بزرگ‌ترین فضای تجمع و عمومی به متراژ حدود ۹۰۰ مترمربع فضای سبز و استراحت را پیش‌بینی کردیم. به غیر از حیاط اول در همکف، کلیه‌ی فضاها در بام طبقات قرار گرفته‌اند و با تکنیک کف کاذب و زهکش اجرا شده‌اند. با تجمع و هدایت کلیه‌ی تأسیسات در دو خرپشته‌ی موجود در بام، پشت بام عاری از هرگونه عوارض تأسیساتی است و تبدیل به فضای نظر و بام تهران شده است و این فضا دارای پانوراما‌ی دید به تهران و کوهستان دربند و همچنین بافت اطراف است. سایر حیاط‌ها هرکدام به منظور خاص، اعم از فضای خدمات و سرویس به سالن اجتماعات تا فضای بازی کودکان و استراحت طبقات اولیه پیش‌بینی شده‌اند.

آجر

تقسیم‌بندی مکعب‌ها بر روی نما براساس عملکردهای پلان و کمپوزیسیون نمایی حجم است، نه براساس مضرب عددی آجر. بنابراین در هنگام اجرا با چالش چیدمان آجر در پانل‌ها مواجه بودیم. بدین شکل که آجرها در نما به صورت عمودی قرار گرفتند و بندهای یک سانتی‌متری نیز عمودی است. عرض آجرها ۷ سانتی‌متر است و در چینش آجرها کنار یکدیگر اگر کمتر از ۷ سانتی‌متر فضای خالی بماند، مجبور هستیم آخرین آجر را برش دهیم. اما اینجا به جای برش، روش از بین بردن خطا استفاده کردیم، بدین شکل که، علاوه بر آجر به عرض ۷، با چرخش آجر و قرار دادن آجر به صورت عمودی بر نما از ضخامت ۳ سانتی‌متری آن استفاده نمودیم؛ بنابراین ما با داشتن ۳ اندازه ۷ سانتی‌متری عرض آجر، ۳سانتی‌متر ضخامت آجر و ۱ سانتی‌متر بند، هر خطایی را پوشش دادیم. به عنوان مثال، اگر ٦ سانتی‌متر در انتهای کار در عرض مورد نظر کم بیاوریم، از دو عدد آجر چرخیده شده به ضخامت ۳ سانتی‌متر استفاده می‌کنیم، یا اگر ۵ سانتی‌متر کم بیاوریم از دو عدد آجرِ چرخیده شده مثل بالا استفاده کرده و ۱سانتی‌متر اضافه را بین بندها تقسیم می‌کنیم؛ یعنی با کم کردن بندهای آجرها، به طور مثال ۱۰ آجر، هرکدام به اندازه‌ی یک میلی‌متر خطای ۱ سانتی‌متری را از بین می‌بریم. بنابراین آجرهای عمودی در نما که بافتی متفاوت ایجاد نموده است، تنها نقش زیبایی و ایجاد سایه را ندارد، بلکه نقش عملکردی داشته و کمک می‌کند تا ما بتوانیم بدون برش آجرها، پانل‌های مکعبی را با آجر اجرا نماییم. کلیه‌ی آجرهای نما با ملات بر روی توری فلزی (رابیتس) و به دست کارگران و استادکاران اجرا شده است و ۳۷۰۰ مترمربع نمای آجری و کاردست محصول نهایی طرح است.





پلان طبقه‌ی دوم

↑ ↖ ۱. نشیمن ۲. آشپزخانه ۳. اتاق‌خواب اصلی ۴. اتاق‌خواب ۵. سرویس ۶. بالکن

پلان طبقه‌ی اول

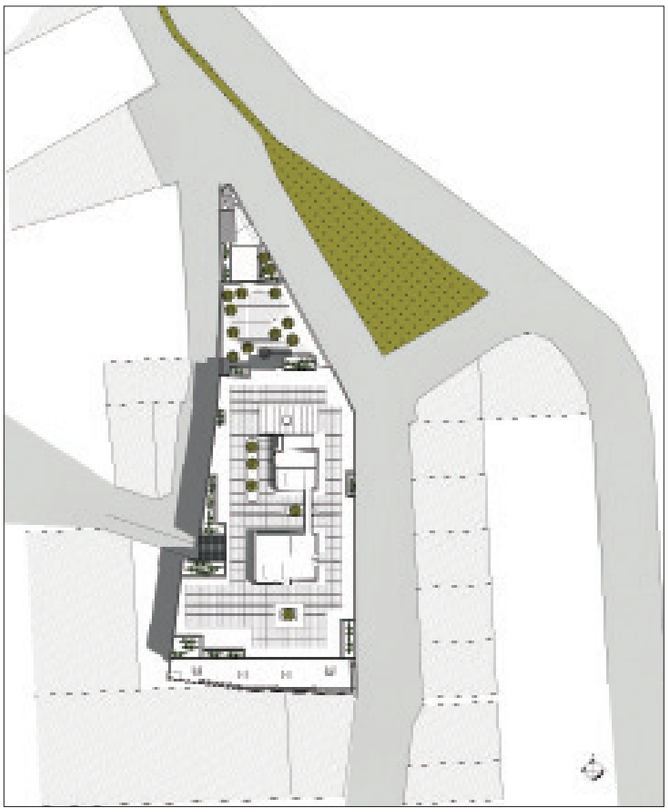
پلان طبقه‌ی همکف

۱. پارکینگ ۲. سرویس بهداشتی ۳. تی‌شوی

پلان زیرزمین ۱-

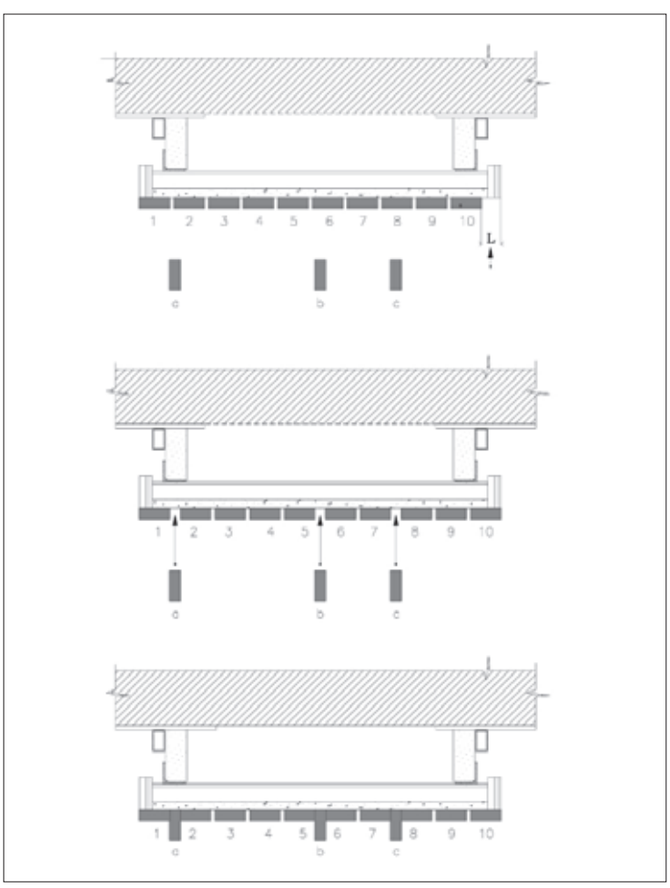
۱. پارکینگ ۲. انباری ۳. اتاق سرایداری

پلان طبقه‌ی ۲-
۱. لابی ۲. شهر کتاب ۳. سالن اجتماعات ۴. سالن ورزشی ۵. اتاق تأسیسات ۶. رختکن ۷. دوش
۸. سونا خشک ۹. جکوزی ۱۰. استخر



سایت پلان

نمای شمالی



روش نصب آجر

این پروژه در مرحله‌ی اسکلت و سقف و در شروع عملیات تیغه‌چینی به دفتر ما پیشنهاد شد. شرایط پروژه، عمده تفاوتی که با پروژه‌های قبلی داشت، موضوع مشارکت در ساخت بود. از این رو، اولین تجربه‌ی دفتر ما در بحث طراحی و نظارت به شیوه‌ی مشارکت در ساخت شکل گرفت. زمین پروژه در منطقه‌ی قیطریه‌ی تهران به مساحت ۵۱۶ مترمربع، زیربنای بنا ۲۴۰۹ مترمربع و آپارتمان دارای پنج طبقه‌ی مسکونی و دو طبقه مشاعات و پارکینگ است. در هر طبقه، ۳ واحد با متراژهای متفاوت طراحی شده است که جمعاً یک مجتمع مسکونی ۱۵ واحدی را شکل می‌دهد.

با توجه به اختلاف سطح و شیب عمومی زمین، یک ورودی اصلی پیاده، دو ورودی سواره و دو ورودی فرعی در بنا پیش‌بینی شده است. ورودی اصلی پیاده جهت ورود به لابی اصلی مجتمع در جبهه شرقی است و ورودی‌های سواره به ترتیب، یک ورودی در شرق جهت پارکینگ همکف و ورودی دیگر در جنوب به واسطه‌ی رمپ به پارکینگ طبقه‌ی اول دسترسی دارند. در طراحی این بنا، با توجه به امکان پیش‌آمدگی‌ها و کنسول‌ها مطابق ضوابط شهرداری، سعی شد به جای تولید فرم و احجام بیهوده بر روی نما، یک حرکت یکپارچه و نمادین بر روی ساختمان، عامل پیوند دهنده‌ی سه جهت بنا باشد. استفاده از دو مصالح آجر و چوب و تکرار المان‌های الگویی شکل مدرن، مانند کرکره‌های چوبی، آجرهای مجوف و فلاور باکس‌های عمودی، هدف طراح در انسجام و ایجاد یک حجم و نمای واحد با ایده‌ی واحد را دارد.

بنابراین به جای تلاش در اضافه نمودن المان‌های حجمی و صلب بر بنا، سعی در ایجاد یکپارچگی به واسطه‌ی المان‌های تکرار شونده و عملکردی بناست. در چینش این المان‌ها سعی شده بنا از حالت کلاسیک خارج شده و نما را به شکل انتزاعی‌تری نزدیک نماید.

همسایگی

همسایگی یا جوار و مجاورت در این پروژه، دستمایه و موضوع اصلی طراحی است. زمین پروژه در موقعیت ویژه‌ای قرار گرفته است؛ این زمین سه بر و در محل تقاطع سه خیابان فرعی در محدوده‌ی شمال‌غربی پارک قیطریه واقع شده است. با توجه به اینکه سه خیابان اطراف

خانه‌ای با همسایگی سبز

کارفرما: محمد مهدی دیانت و شرکا
مهندس سازه: حمیدرضا قاسمی
برق و مکانیک: امیر قراگزلو (شرکت فرایند فولاد بتن و ساروج)
طراح: علیرضا مشهدی میرزا
همکاران طراحی: حمید زین ساز، پیام طالبی، امین الله‌وردی
عکس: حسین برازنده، نگار صدیقی، امیرعلی غفاری
نظارت: حمید زین ساز
طراح فضای سبز: گروه امداد گیاه ایران
مبلمان داخلی: نشیمن کو
گرافیک: معین کامیاب

سایت عرض کمی دارند، فاصله‌ی بلوک‌های همسایه‌های شرقی، شمالی و جنوبی با ساختمانی که می‌بایست طراحی می‌شد، فاصله‌ی بسیار کمی بود. بنابراین اشراف دید مزاحم ساختمان‌های اطراف به حریم خصوصی داخل خانه و فضاهای عملکردی آن، تبدیل به مهم‌ترین مسئله‌ی پروژه شد. فضاهایی از قبیل خواب‌ها، سالن نشیمن، آشپزخانه و تراس، همگی در معرض دید همسایگان مجاور هستند. بنابراین در طراحی سعی شده با ارائه‌ی یک الگو و روش پیشنهادی که الگوبرداری از تکنیک قدیمی در معماری ایرانی است، به شکل مدرن یک حریم امن برای ساکنین خانه فراهم گردد. راه حل برون‌رفت از چالش دید مزاحم برای ما، طراحی شناشیر و مشربیه در جداره‌های بناست. حتی این الگو در برخی از نقاط مانند تراس‌ها، حیاط و پارکینگ تا عمق قابل توجهی بنا و فضای داخلی آن را درگیر می‌نماید. با این تکنیک، فضاهای مذکور با تعریف و کاربرد متفاوت، مورد استفاده‌ی ساکنین قرار می‌گیرد.

تراس

تراس در ساختمان‌های تهران یا استفاده نمی‌شود و یا تبدیل به انباری شده است. به دلیل مزاحمت دید، به ندرت ساکنین یک خانه از تراس جهت استراحت و حتی صرف صبحانه و نوشیدن یک قهوه استفاده می‌نمایند و تنها به کشیدن یک سیگار اکتفا می‌کنند. شبکه‌های متحرک چوبی که در جداره‌ی بیرونی تراس نصب و تعبیه شده‌اند، دید و نور را کنترل نموده و افراد خانواده می‌توانند با بستن کرکره‌های چوبی دید را محدود و فضای حریم خصوصی بدون مزاحمت را برای خود در تراس فراهم نمایند. از این رو، تراس، فضایی جهت استراحت و گذران اوقاتی از زمان زندگی می‌تواند باشد، بدون آنکه کاربران آن خانه احساس عدم امنیت و آرامش داشته باشند.

حمام

امروزه حمام‌ها در آپارتمان‌ها، فضاهایی بعضاً بدون کیفیت نور و دید هستند، در این پروژه سعی شد با تکنیک مشربیه و کنترل دید و قرار دادن حمام‌ها در جداره‌ی بنا از نورطبیعی و دید به بیرون بدون مزاحمت دید و اشراف همسایگی بهره جست.

پارکینگ (شبکه‌های آجری نما و مشربیه)

تلاش طراح در طراحی یکسان و یکپارچه‌ی نما از جنس غالب آجر به رنگ سفید است. از این رو، در بخش‌هایی از بنا مانند پارکینگ‌ها که نیاز به دید و نور و حتی تهویه‌ی طبیعی دارند، همان آجر به شکل شبکه و با تکنیک خشکه و مسلح نمودن آجرها به میلگرد اجرا شده است. مهم‌ترین نقشی که آجرها دارند بحث امنیت این قبیل فضاهاست که این شبکه‌ها مانند نرده عمل می‌کنند. در حیاط مجموعه نیز همین تکنیک استفاده شده است.

حیاط

علاوه بر نکات فوق‌الذکر مانند عملکرد نرده و ایجاد امنیت برای دیوارهای حیاط، شبکه‌ی طراحی شده در جداره‌ی حیاط نوعی دید و ارتباط بصری را با فضای بیرون و شهر برقرار می‌کند. این ارتباط، نه شفاف است، نه صلب و ارتباطی نیمه‌شفاف اطلاق می‌گردد. که در زوایایی و موقعیت‌هایی به لحاظ مکانی ناظر در حیاط به بیرون دید دارد. مهم‌ترین مسئله‌ی حیاط، رمپ پارکینگ طبقه‌ی

اول است که از کنار حیاط به صورت شیبدار و صعودی به سمت سقف پارکینگ همکف، ماشین‌ها را هدایت می‌نماید. در طراحی سعی شده با دیوار صلب و مرتفعی از جنس چوب و آجر در فصل مشترک و مرز حیاط و مسیر پارکینگ، این دو بخش کاملاً تفکیک شده و هرکدام به تنهایی و مجزا قرار گیرند و تنها راه ارتباطی آنها یک پلکان کوچک باشد. در بالای دیواره با توجه به عمق و ضخامت دیوار، یک باغچه در راستای رمپ قرار گرفته است که در آن، پیچ‌های رونده و درختان کاج قرار دارند.

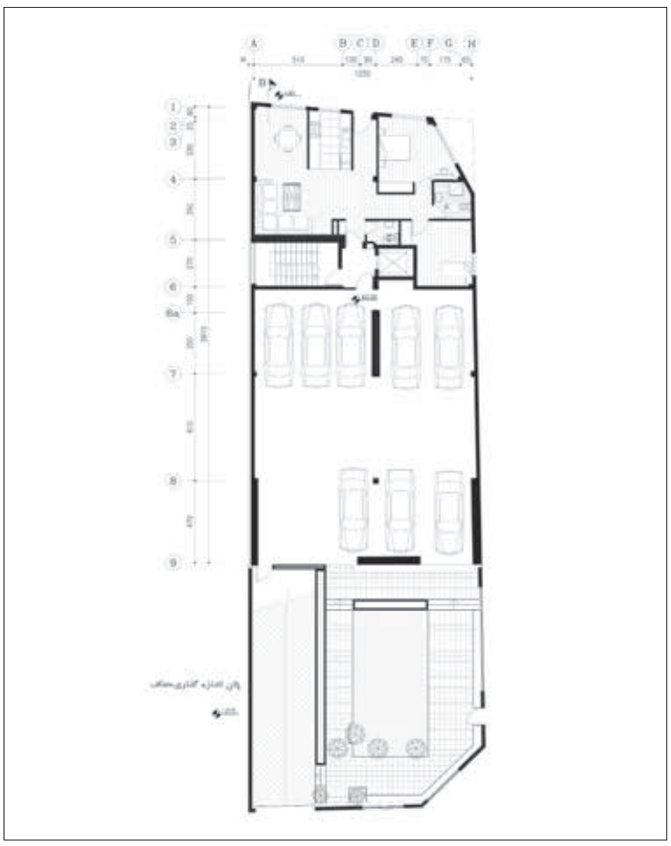
شناشیل و مشربیه

این دو الگو، المان‌هایی مربوط به معماری گذشته ماست که بعضاً ماهیت آن شبکه‌های مجوف چوبی یا دیواره‌های متخلخل آجری است. مهم‌ترین نقش آن در معماری، تأمین و ایجاد حریم خصوصی با کنترل دید مزاحم، کنترل اشعه‌ی گرمازای آفتاب، نورخورشید، سایه‌اندازی و تهویه‌ی هواست. این الگو بیشتر در مناطق گرم به لحاظ اقلیمی کاربرد دارد. در پروژه‌ی خانه‌ای با همسایگی سبز، سعی کردیم با الهام از این الگو در بدنه و جداره‌های بنا مانند تراس‌ها، فضای عملکردی چون اتاق‌خواب‌ها، نشیمن و حتی حمام، دید مزاحم را کنترل نموده و یک فضای مابین بیرون و درون حریم این خانه ایجاد نماییم. علاوه بر این، پوسته، نقش کنترل نور آفتاب و سایه‌اندازی را نیز دارد. ساکنین خانه می‌توانند کیفیت متفاوتی را در زندگی این خانه تجربه کنند و در حریم خصوصی ایجاد شده، تجربیات جدید را مانند استحمام در نور طبیعی و دید به بیرون، استراحت در تراس بدون مزاحمت دید و ارتباط بصری ،کنترل نور در فضای حیاط و پارکینگ را داشته باشند. شبکه‌های چوبی حتی در طول روز، دید را کنترل کرده و اهالی ساختمان را بی‌نیاز از نصب پرده می‌نمایند.

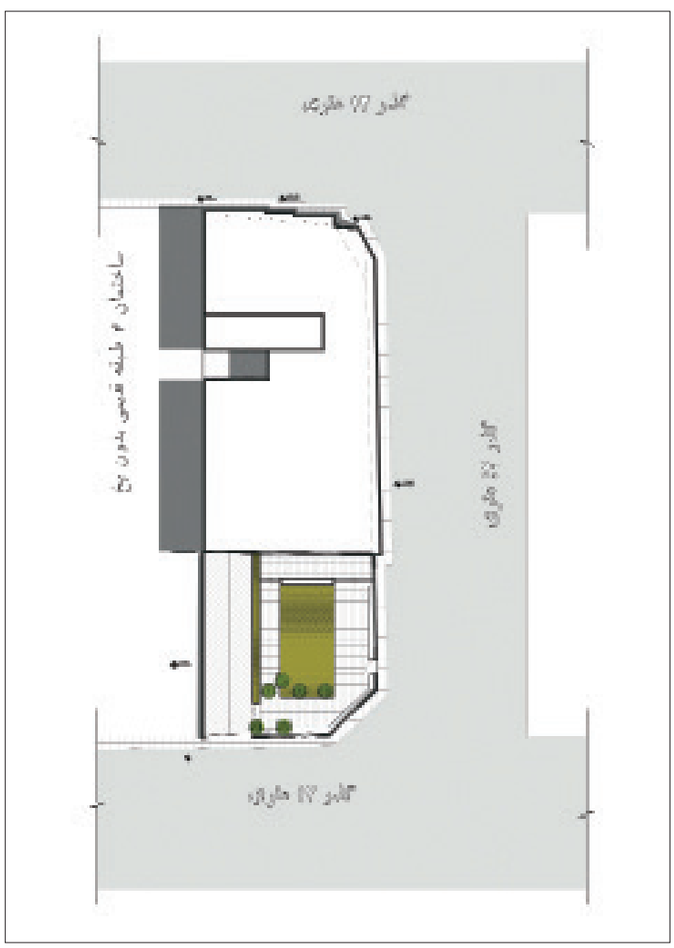
همسایه‌ی سبز

متأسفانه در تهران با ساخت‌وساز بی‌رویه با قطع درختان روبرو هستیم. در این طرح، سعی شده برای هر واحد یک یا دو درختچه به شکل باغ عمودی در همسایگی نما و پنجره‌ها قرار داده شود تا ساکنین خانه را از حس بصری و لمسی این درختچه‌ها بهره‌مند نماید. حرکت‌های عمودی خطی در نما به شکل انتزاعی سعی دارند یک نمای غیرمتقارن و غیرکلاسیک و سبز را در این منطقه ایجاد نمایند.

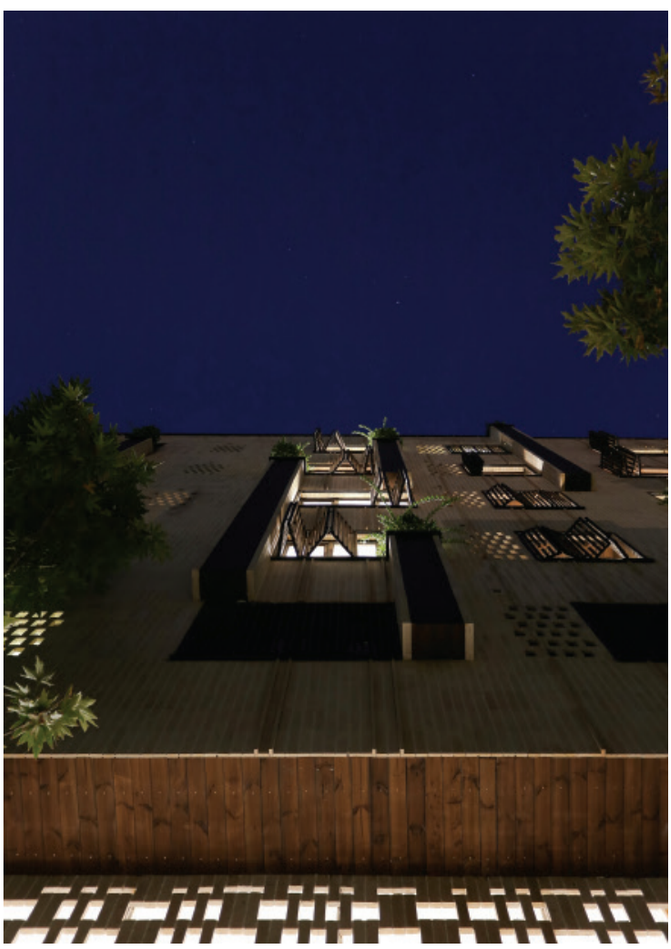
پلان طبقه‌ی اول

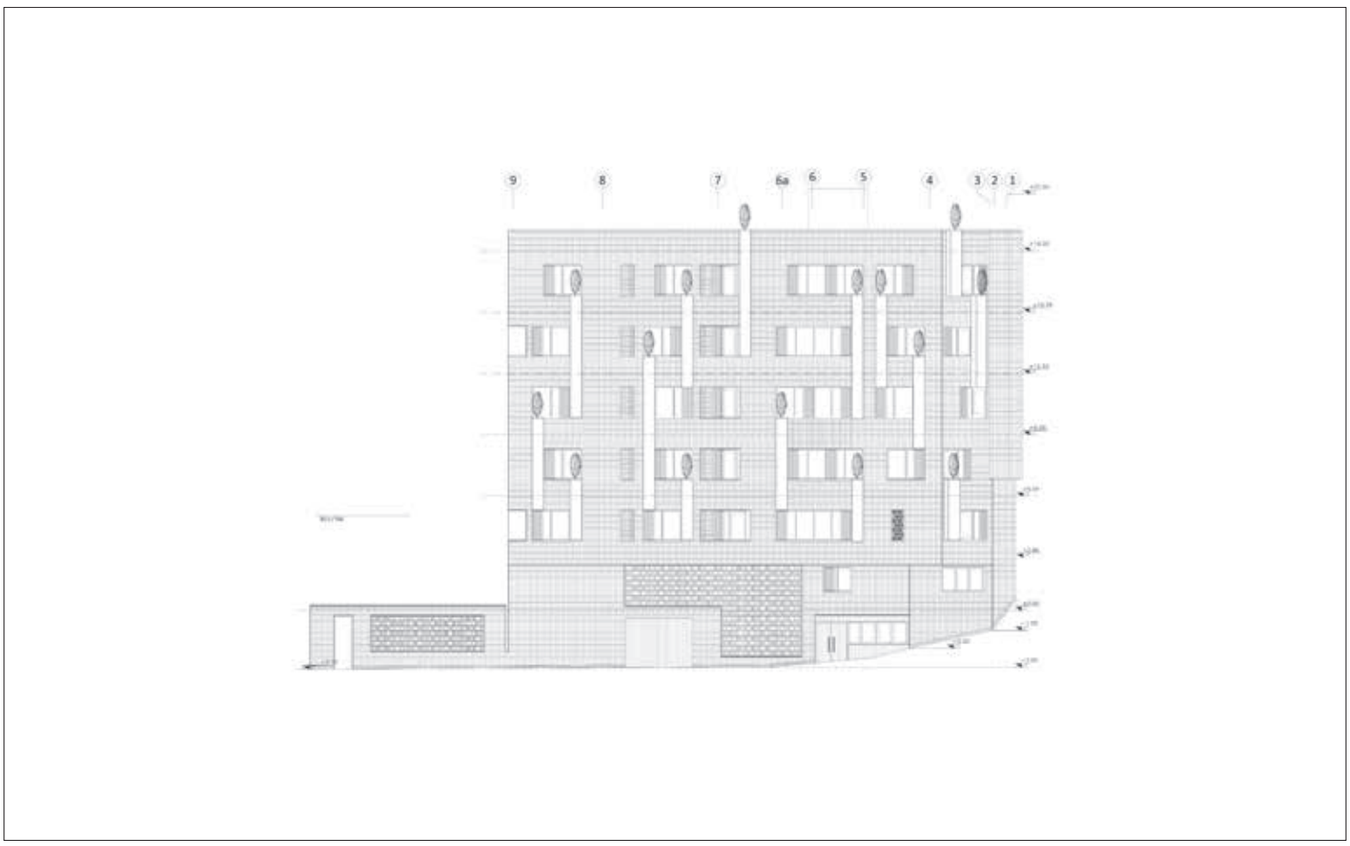


پلان همکف

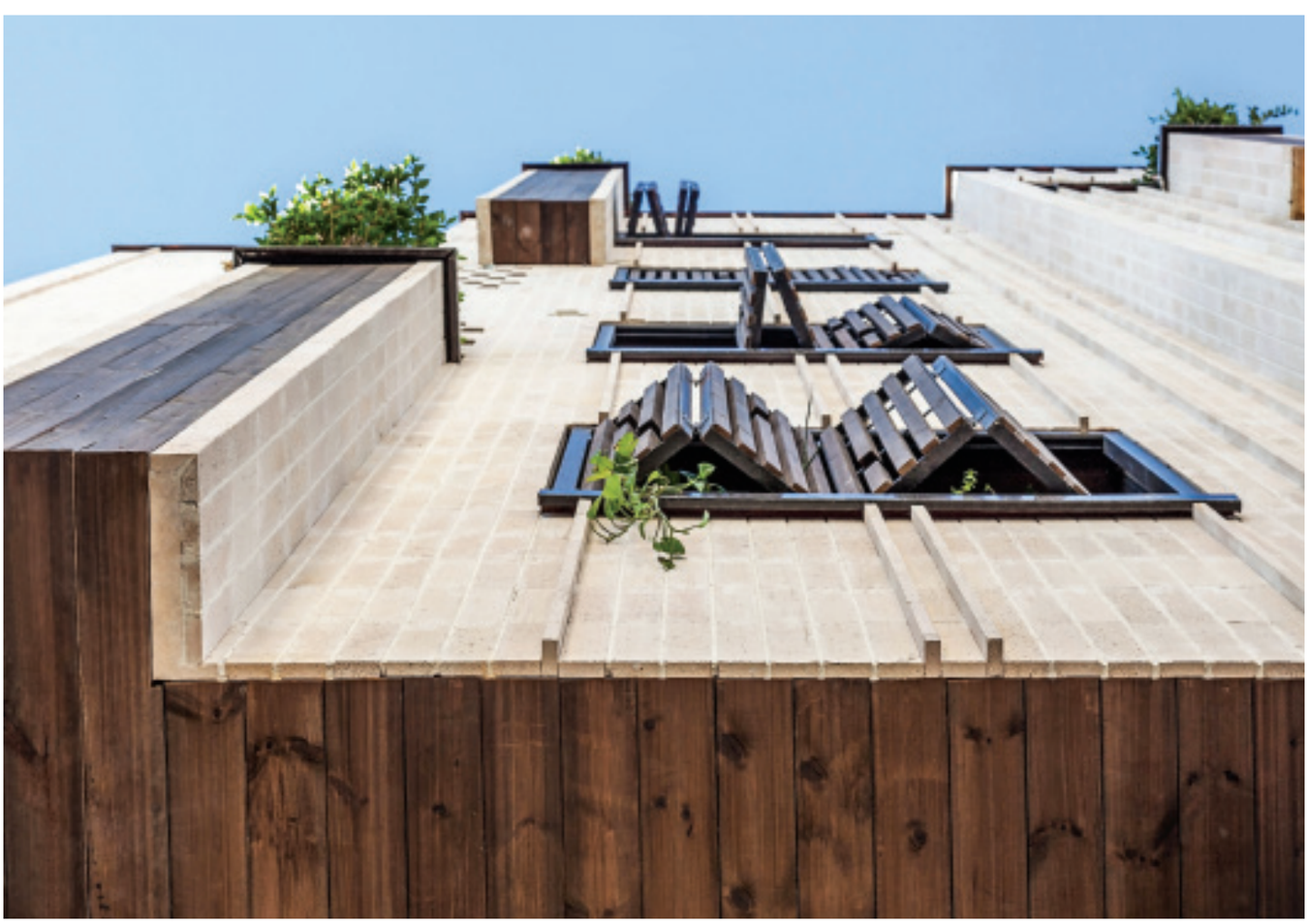


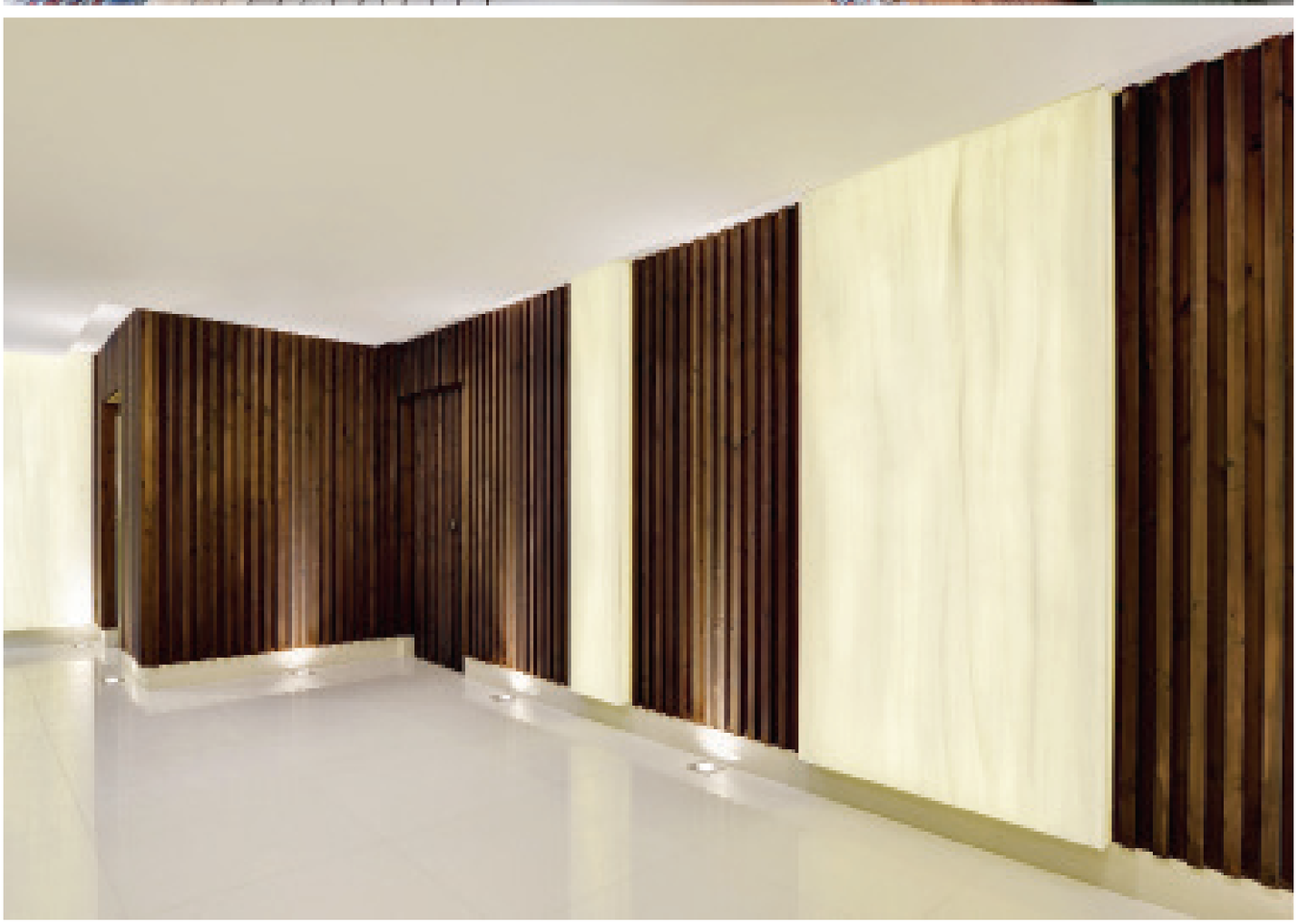
سایت پلان





نمای شرقی





نقدی بر آثار علیرضا مشهدی میرزا

محمد یاسر موسی‌پور

در ابتدا باید بگویم که خوشحالم از اینکه این گفت‌وگو پس از مرور حضوری کارهای تو انجام می‌شود و امروز یک تصویر دقیق از آنچه تا امروز انجام داده‌ای در ذهن داریم. من فکر می‌کنم می‌توان به صورت موردی درباره‌ی پروژه‌ها سخن گفت و آنها را جداگانه نقد کرد، اما من امروز علاقه‌مندم که آنها را به صورت یک پروژه‌ی واحد قرائت کنم و از خلال این قرائت، چیزهایی را به دست بیاوریم که در نقدِ مورد به مورد به دست نمی‌آوریم. به همین دلیل، من امروز علاقه‌ای به بررسی کردن برخی جزئیاتی که در کارهای تو نقش اصلی را ایفا نمی‌کنند، ندارم. وقتی من از خودم می‌پرسم علیرضا مشهدی میرزا را با چه کلید واژه‌ای می‌توان توضیح داد، به آجر می‌رسم. ولی فکر می‌کنم به این واژه نباید در همین موقعیت عام اکتفا کرد و توضیح معماری تو در گرو شکافتن و تدقیق همین کاری است که تو با آجر انجام داده‌ای. من فکر می‌کنم آجر در معماری معاصر، مصالح به حاشیه رفته‌ای بوده و در دهه‌ی اخیر، دوباره زندگی تازه‌ای را آغاز کرده که بی‌شک تو یکی از کسانی هستی که نقش پررنگی در این حیات تازه داشته. دلیل اصلی حضور کم‌رنگ آجر، استتیک کهنه‌ای بود که نه در سطح جامعه و متعاقب آن بازار و نه در سطح معماران، اقبالی برای حضور در آثار معماری دارای طراح را نداشت. برای من گذار از دوران رکود آجر با محمدرضا نیکبخت شروع می‌شود. او وقتی در ساختمان نگاران آجر قرمز را در خیابان مقدس اردبیلی به کار گرفت، یک شوک استتیکی را به آجر وارد کرد و ما با نوعی احیای این مصالح مواجه بودیم؛ اما پس از او، نام‌هایی مثل تو و یا هومن بالازاده از مهم‌ترین نام‌هایی است که هریک پروژه‌ی معاصرسازیِ آجر را به پیش برده‌اند. بااین‌حال تو در این پروژه، یک نقش منحصربه‌فرد داری که همین باعث می‌شود صحبت کردن درباره‌ی تو مهم باشد. تو در خانه‌ی آجربافت توانستی از استتیک عبور کنی و یک شوک تکنیکی به آجر وارد کنی و به واسطه‌ی این کار، توانستی آجرهای نازک امروزی را همچون یک پوسته ظریف ببافی و جلوی پنجره‌ها و تراس‌ها یک تخلخل کارامد درست کنی. این توسعه‌ی تکنیکی برای من خیلی مهم است. امروزه این پروژه‌ی تو در بسیاری سایت‌های بین‌المللی که بر آجر تمرکز کرده‌اند، آورده شده است. به نظر می رسد ما به سختی بتوانیم در توسعه‌ی تکنیکی مصالح دیگری همچون بتن مشارکت کنیم، اما آجر که با آن تاریخ بسیار داریم بهترین شانس ما به حساب می‌آمده و تو از آن استفاده کردی. پروژه‌ی بعدی تو که ظاهراً به صورت اشتراکی تولید شده، پروژه‌ی دلنشینی نیست، اما تکنیک تو در آن تداوم یافته است. درباره‌ی «چهل‌گره» صحبت می‌کنم. وقتی از چهل‌گره به پروژه‌ی خانه‌ای با همسایگی سبز حرکت می‌کنیم، یک اتفاق تعیین کننده می‌افتد: تو در آنجا در آستانه‌ی چرخشی هستی که در پروژه‌ی سی خانه‌ی دربند کامل می‌شود. این چرخش را من چرخش از تکنیک به استتیک می‌دانم؛ یعنی در همسایگی سبز، بافتن آجر از کل حجم رخت بر بسته و به چند نقطه‌ی معدود در ساختمان محدود شده است. به دربند که می‌رسیم، دیگر هیچ اثری از تکنیکی که تو آن را تألیف کرده‌ای دیده نمی‌شود. این به این معنا نیست که این دو پروژه‌ی متأخر بی‌ارزش هستند؛ از قضا، تو در آنجا در توسعه‌ی استتیکی آجر موفق بوده‌ای و توانستی یک استتیک مینیمال از آجر بیرون بکشی، درحالی‌که آجر به صورت طبیعی طراح را از مینیمال بودن فاصله می‌دهد. ولی من فکر می‌کنم در آنجا دیگر علیرضا مشهدی میرزا ــ در بالاترین غلظتی که از او می‌شناسیم ــ نیستی. از آنجایی که من معتقدم که استتیک فشار سرمایه‌داری به بدنه‌ی معماری است، اینجا هم حس می‌کنم که بعید نیست دست پنهان سرمایه را بتوان در آن سراغ گرفت. به هر صورت، من معتقدم که تو می‌توانی به نقش منحصربه‌فردی که داشتی برگردی و پروژه‌ی خوبی که آغاز کرده بودی را گام به گام جلو ببری.

پاسخ علیرضا مشهدی میرزا به نقد محمد یاسر موسی‌پور

حدود چهار سال پیش ایمیلی از دانشجویِ معماری در اورلاندوی آمریکا دریافت نمودم. این خانم دانشجو به دنبال جزئیات و مدارک بیشتری از پروژه‌ی خانه‌ی آجربافت بود. ظاهراً استاد ایشان جهت تحقیق و پژوهش، این پروژه را توصیه نموده بودند. پس از آن نیز پیام‌های مشابهی داشتم، به عنوان مثال دانشجوی معماری در استرالیا و یا دانشجویی در قبرس که مدارک این پروژه را جهت پژوهش و تحقیق نیاز داشتند و حتی یکی از آنها موضوع آموزشی بخشی از واحد درسی‌شان بود. آنچه مسلم است، توجه آکادمیک و حتی حرفه‌ای در سطح بین‌المللی به آجربافت یا چهل‌گره صرفاً به دلیل تکنولوژی به کاررفته در آن نیست. چنانچه مطالبی و مقالاتی که در دنیای پیرامون این دو پروژه به چاپ رسیده است را مرور کنیم، وجوه دیگری از ابعاد معماری این آثار توانسته نگاه جامعه‌ی حرفه‌ای در سطح بین‌المللی را به خود جلب کند. مثلاً در کتاب آجر، چاپ انتشارات فیدن در رابطه با خانه‌ی آجربافت چنین توضیح داده شده است:

«با یک شرایط ابتدایی به لحاظ تکنولوژی و کارگران نیمه‌ماهر، معمار، خانه‌ای خصوصی را در منطقه‌ای در جنوب شهر تهران به شکل بسیار ساده‌ای طراحی نموده است. این نمایِ آجری، ملهم از مشربیه است که نقش ایجاد حریم همسایگی و کنترل اشعه‌ی آفتاب را دارد. همچنین در مقاله‌ای تحت عنوان آجر به آجر از جان بارنز در مجله‌ی براون بروک به نقش اجتماعی معمار اشاره شده است و یا در جایزه‌ی آقاخان به روشِ آجرچینیِ ملهم از روش فرش‌بافی توجه شده است. بنابراین آنچه مسلم است محورِ توجه، صرفاً تکنیک اجرایی آجر نیست، بلکه رویکرد اجتماعی و زمینه‌گرایی در کنار چیدمان، اجرا، تعریف دستورالعمل‌های اجرایی و یا روش‌های خاص منجر به ایجاد یک کاردستی مطرح شده است.»

مخلص کلام درباره‌ی این مورد که اشاره کردی به نظر من تکنیک بخشی از یک مجموعه‌ی عوامل است که این دو کار را متمایز کرده است. در مورد بعدی اینکه آیا مصالح دیگر می‌تواند دستمایه‌ی چالش و پژوهش شود و به اعتقاد من سنگ و چوب هم به اندازه‌ی آجر ظرفیت کار دارند، کمااینکه افرادی چون کنگو کوما، معمار ژاپنی، یا گروه ووترونگنجیا ویتنامی چوب و بامبو را دستمایه‌ی کار خود قرار داده‌اند. شاید اگر فرصت و موقعیت آن برای من پیش آید حتماً این کار را بکنم، چون کارهای تحقیقاتی پژوهشی که مبتنی بر آزمایش و ساخت در لابراتوار یا کارگاه‌های ساخت است را دوست دارم و معتقد هستم که معماری نوین و پیشرفت آن در بخش‌هایِ قابل توجهی مرهون زحمات معماران محقق چون پیانو، فرای اوتو و ... است.

در مورد دو پروژه‌ی مؤخر باید بگویم که شرایط این دو پروژه کاملاً متفاوت است. در پروژه‌ی سوم، یعنی سی خانه‌ی دربند با ساخت سازه‌ای در حدود ۸۰۰۰ مترمربع زیربنا و ۳۰۰۰ هزار مترمربع نما در منطقه‌ی تاریخی و مدخل ورودی محله‌ی دربند مواجه هستیم، یا خانه‌ای با همسایگی سبز در محله‌ی قیطریه که موضوع آن پروژه‌ی مشارکت در ساخت بود و مسئله‌ی معماری این دو پروژه تفاوت عمده‌ای با سایر پروژه‌ها داشت، ضمن اینکه شاخص‌های آن نیز متفاوت بود. درست مثل پزشکی که برای هر بیمار داروی خاصی تجویز می‌کند، به اعتقاد من نمی‌بایست همان اتفاقاتی که در آجربافت افتاد در سی‌خانه هم بیفتد. جدای از فشار سرمایه‌داری، به اعتقاد من فاکتور مقیاس و موقعیت در پروژه‌ی سوم و مسئله‌ی همسایگی در پروژه‌ی چهارم، مهم‌ترین شاخص‌های تأثیرگذار بودند.

من در معماری اعتقاد به زمینه‌گرایی دارم و رویکرد من از سال ۸۳ در مسابقه‌ی بم و طرح ساختمان شهرداری بم بر همین اساس بود. بنابراین، با این رویکرد تفاوتی نمی‌کند که آجر مانند پروژه‌ی آجربافت دستمایه‌ی کار باشد، یا بتن اکسپوز در ساختمان شهرداری بم. کسانی که مرا می‌شناسند از یک دهه‌ی قبل با همین تفکر سعی کردم پرانسیپ و مرزبندی طراحی خودم را مشخص نمایم. اما آن بخش تکنیکی کار من قطعاً تحت شرایط خاصی می‌تواند تداوم یابد و به نظر من نیاز به یک لابراتوار و سرمایه دارد، چرا که این نوع محصول معمارانه، علی‌رغم اینکه آرایه‌ای برای یک پروژه دیده می‌شود، اما یک پروتوتایپ پژوهشی است که در دنیا قطعاً مورد حمایت شرکت‌های سازنده و ارکان قدرت حاکم ساختمانی و اجرایی مانند شهرداری، جهت توسعه و صنعتی شدن قرار می‌گیرد. مثلاً در کشور اتریش، مؤسسه‌ی واینربرگر که یک مجموعه‌ی تولید کننده‌ی آجر است، امروزه تبدیل به یک برند با گستردگی خدمات شده است؛ برگزاری دوسالانه‌ی جایزه‌ی آجر تا برخوردار بودن از لابراتوار و انجام پژوهش با موضوع آجر گرفته تا تولید، حوزه‌ی فعالیت این مؤسسه است. اما در ایران مسئله فرق می‌کند و چنین شرایطی باید محرز شده تا بتوان کاری که اشاره کردی را ادامه داد در غیر این صورت، تبدیل پروژه‌ی کارفرما به کار تحقیقاتی و پژوهشی تقریباً با شرایط موجود، امری محال است، مگر اینکه من، خود، سرمایه‌گذار این ماجرا باشم و پروژه را برای خودم تعریف کنم و بسازم.

در ارتباط با موضوع رنگ قرمز و شوک به جریان معماری، از نگاه من اینکار خلاقانه یا حرکت رو به جلو و حتی جریان‌ساز نیست، چون هیچ تأثیری روی من نگذاشته است. علاوه بر آن، تغییر رنگ آجر را کارخانه‌ی تولید کننده برای فروش در بازار ارائه می‌دهد. اگر شرکت‌های سازنده در ایران در کنار کارخانه، مرکز تحقیقات و لابراتوار راه‌اندازی کنند با کمک معماران می‌توان در زمینه‌ی فناوری و معماری با آجر به جایگاه موفقی در دنیا رسید. اخیراً کارهایی از هومن بالازاده دیدم، همان‌طور که اشاره کردی، او سعی دارد این رویه را دنبال کند و به اعتقاد من در این زمینه موفق است.

نقدی بر آثار معماری علیرضا مشهدی میرزا

علی اصغرزاده

هرگونه نقد معماری بر یک تحلیل و سنجش درست و منصفانه استوار است و هرگونه تحلیل، پیش از اینکه بخواهد وارد ساحت ارزشی و ارزیابی شود، می‌بایست در مرحله‌ی مساحی و ارزیابیِ مناسب از اثرِ معماری مبتنی بر معیارها قرار گرفته باشد ــ معیارهایی همچون ساختار فرم و فضا، هندسه، ساخت، اجرا و ... . جدا از ارزیابی و تحلیل اثر معماری، ارتباط و صداقت ذهن معمار و کنش معمارانه‌اش، معیار دیگری برای قضاوت نهایی خواهد بود. سؤالاتی همچون ارتباط ذهنیات و درونیات معمار با اثر، یکی بودگی و نزدیکی درون معمار با اثر و برآورده شدن تفکر معمار در بنا، معیاری برای سنجش و پالایش اصالت معمار است. مسلماً اعتبار این معیار میسر نمی‌شود، مگر با مصاحبت مستقیم با خود معمار و تطابق فرایند فکری معمار با فرایند طراحی؛ اما معیار سومی که نقد متأخر را از نقدهای گذشته جدا می‌سازد، توجه و ارتباط با مخاطب در زمینه‌ی فرهنگی پروژه است. متعاقباً سؤال این معیار برای نقد این خواهد بود که آیا اثر معماری جدا از معیار زیباشناسی و درونیات معمار، توانسته به نیاز مخاطبان، به ویژه مخاطبان عام، پاسخ مناسب بدهد یا همچون یک پروژه‌ی مونومنتال برای نگریستن و نه زیستنِ مخاطبان خاص معمار طراحی شده است. براساس معیارهای گفته شده، معماری علیرضا مشهدی میرزا را می‌توان در چند بند ساختاربندی نمود ــ بندهایی که در پروژه‌های ایشان از ابتدا تا انتها پررنگ‌تر و قوام یافته‌تر می‌شوند و معیار خوبی برای کشف زبانِ معماری معمار خواهند بود. همانطور که، هر زبان معماری برساخته از واژگان و زمینه‌های جمعی و شخصی است، همنشینی این واژگان معماری در کنار یکدیگر متنی را شکل می‌دهند که رمزگان معماری برای خوانش معمار خواهد بود.

الف) سادگی در ساختار

توجه به نکات اجرایی و ساخت و اجرای ساده از همان لحظه اول طراحی شروع می‌شود. چگونگی اجرا نکته انضمامی به طراحی نیست، بلکه خود فرآیند طراحی است. چگونگی چینش آجرها، اتصال آنها به نما، همنشینی مصالح متفاوت به یکدیگر از نکات ریز طراحی است. گاهی این تکنیک‌ها در حالت پنهان قرار می‌گیرند و گاهی چنان اغراق می‌شوند که جوهر اصلی طراحی تبدیل می‌شود. معمار قصد دارد با ساده کردن اجرا، هزینه ساخت را در حد پایینی نگه دارد و از این طریق مخاطبان و سرمایه‌گذاران عام تری را پوشش دهد. امری که وی را در مقابل دیگر معماران پیشرو قرار می‌دهد که به دنبال اجراهای پیچیده و پرهزینه هستند.

ب) الگوریتم ایرانی آجربافی

شاید بتوان گفت که مهم‌ترین ابداع و خلاقیت اجرایی معمار، در آجرچینی با الگو گرفتن از فرشبافی است که از یک سو، بر روش ساخت معماری پارامتریک و دیجیتال، لباس بومی و فرهنگی پوشانده و از سوی دیگر، آجرچینی را با فرشبافی گره زده و درعین‌حال، اجرایی به ظاهر پیچیده و اما در باطن ساده و کم‌هزینه را محقق ساخته است. الگو گرفتن از داستان و الگوهای گره بافی فرش، دستاویزی برای آجرچینی و آموزش ساده‌ی ساخت به کارگران نه چندان حرفه‌ای شده است. این تکنیک اجرایی، در تمامی آثار معمار همچون آجربافت، چهل‌گره، همسایگی سبز و سی خانه دیده می‌شود؛ در پروژه‌ی آجربافت و سی خانه، این تکنیک اجرایی بسیار خوب در بستر نشسته و در عمل، پروژه‌های خوش ساختی را حاصل نموده اما در پروژه‌ی چهل‌گره، گویی در اجرای بعضی از اتصالات، به‌خصوص در کنج‌ها و شروع آجرچینی، مشکلات اجرا دیده می‌شود. اگر در چند بنای قبلی الگوریتم‌ها از ساختار منطقی تبعیت می‌کردند، در بنای چهل‌گره، تنوع ریتم‌ها و استفاده از خطوط تصادفی و منحنی، ساختار منطقی آجرچینی را کمی تلطیف کرده است.

ج) معماری با خطا

نقایص اجرایی همچون غیردقیق بودن مصالح، خطای کارگران در اجرا و کار با مصالح و ... نه تنها برای معمار نقطه‌ی تاریکی نیست، بلکه خود، یک ظرفیت و دستاویز طراحی است. این نقاط تاریک اجرایی که مشخصه‌ی فرهنگ نیمه‌صنعتی یا ماقبل صنعتی کشورهای جهان سوم، از جمله ایران، است، در پروژه‌های مختلف معمار به‌خصوص در پروژه‌های مؤخر، همچون همسایگی سبز و سی خانه، در درخشان‌ترین حالت ممکن عیان شده است.

چرخش نود درجه‌ای آجرها پس از چند ردیف آجرچینی برای گرفتن خطای اندازه‌ی آجرها، باعث ایجاد خطوط تصادفی در نما شده است و نما را از حالت خشک و یکنواخت خارج کرده و به پویایی و انعطاف آن کمک نموده است ــ گویی معمار با دست خود، خطوطی لرزان بر نما کشیده و کار را به صورت دستی و نه صنعتی اجرا کرده است: سنتی که در معماری گذشته‌ی ایران وجود داشته و باعث زنده بودن بنا می‌شده است.

د) پاسخ به بستر و زمینه

توجه به مختصات و جغرافیای بستر، استفاده از مصالح بومی، توجه و انعطاف به نظر مخاطب، بسیاری از آثار معمار را در دسته‌ی معماری زمینه‌گرا قرار داده است. ریزدانگی پروژه‌ی آجربافت که در بافت متراکم منطقه‌ی جیحون تهران واقع است، به همراه تراکم آجرها و جزئیات ظریف نما، نمای نیمه‌محصور و مجوف و ورودی‌های فلزی، موجب هماهنگی با زمینه‌ی خود شده است، به گونه‌ای که می‌توان این بنا را به عنوان الگوی مناسب برای توسعه‌ی بافت‌های متراکم تهران محسوب کرد.

در پروژه‌ی همسایگی سبز، قرارگیری در شیب و حل پارکینگ در چند تراز باعث طراحی مناسب در دیوار حایل و حیاط شده است و در پروژه‌ی سی خانه، قرار گیری بنا در کنج کوچه، لمیدگی بنا در کنار کوهپایه، ورودی چند ترازه، دعوت از کوچه‌ی محل به داخل بنا و استفاده از الگوی کوچه‌باغ دربند تک بنا را به یک معماری شهری ارتقا داده است که این کار را با دیگر کارهای معمار، متمایز می‌نماید. در بسیاری از پروژه‌ها، نمای شیشه‌ای و یا فضای تراس با شبکه‌ای از دیوار نیمه‌مجوف آجری پوشانده شده و فضای نیمه‌خصوصی تا خصوصی برای اهل خانواده و گاه، بازی کودکان در مجتمع‌های آپارتمانی فراهم کرده است.

ن) تجربه‌گرایی در طراحی و ساخت

بسیاری از ایده‌های طراحی و ساخت با تجربه کردنِ امرِ واقع، چه در آتلیه‌ی طراحی و چه در کارگاهِ ساختمانی محقق می‌شوند. تجربه کردن یا مواجه شدن با واقعیت‌های معماری و رویکرد حل مسئله، سبب شده است که بسیاری از ابداع‌های طراحی و اجرا در پای کارگاه برحسب تصادف رخ دهد و به جذابیت اثر کمک کند. ایجاد نورگیرهای تصادفی در پروژه‌ی چهل‌گره، بازی با احجام برای به دست آوردن تراس‌های متنوع در پروژه‌ی سی خانه نیز از این دست تجربیات هستند. این رویکرد پراگماتیک و تجربه‌گرایانه‌ی معمار با فضای ساخته شده، وی را در مقابل رویکرد ذهن‌گرایانه‌ی معمار-نظریه‌پرداز قرار می‌دهد که به دنبال ساختارمندی و نظریه‌پردازی معماری، فارغ از اجرایی و محقق شدن هستند.

و) پلان و هندسه‌ی ساده

بسیاری از پلان‌ها براساس حل مسائل عملکردی، پاسخ اقتصادی به نیازهای عملکردی مخاطب و ضوابط شهری طراحی شده و اغلب از هندسه‌ی ساده و راست‌گوشه برخوردارند. اگرچه در این پلان‌های ساده و منطقی، ایرادهای عملکردی مختصری نیز دیده می شوند، نکته‌ی قابل تأمل این است که تلاش فراوانی که معمار در طراحی نما و به دست آوردن جزئیات بدیع اجرایی نموده، در ساختار فرم و فضای کلی بنا وجود ندارد. به نظر، ساختار پلان و فضای مسکونی، مسئله‌ی دست دوم در ساختار زبانی معمار است؛ در عوض، نیاز عام مخاطبان به اینگونه فضاهای مسکونی و پاسخ به مسائل اقتصادی در تشدید شکل‌گیری این گونه از فضاهای مسکونی نقش اساسی داشته است. تنها فضاهایی که متفاوت از ساختار معمول آپارتمان نشینی است، سرسرای ورودی (لابی) و همچنین تراس‌های نیمه‌خصوصی است. قرارگیری سرسرای ورودی به طور شاخص (پروژه‌ی همسایگی سبز و سی خانه)، ایجاد فضای معظم و متفاوت ورودی (پروژه‌ی سی خانه)، تنوع در تراس‌ها و ایجاد تراس-حیاط‌های کشیده، عمیق و متفاوت به پویایی و منحصربه‌فرد بودن این گونه آپارتمان‌ها کمک کرده است.

ه) بازی با سطوح سبز

به نظر می‌رسد در پروژه‌های متأخرتر، معمار به دلیل وسعت زیربنای ساختمان، سایت و داشتن حریم‌های لازم، آزادی بیشتری در انتخاب فرم دارد و در این آزادی، فضای بام و سطوح سبز نیز به واژگان زبان معماری اضافه شده‌اند. به‌خصوص در پروژه‌ی سی خانه که تراس‌ها و باغ بام به وجه پررنگ و درخشان مبدل شده و در پروژه‌ی همسایگی سبز نیز حل سطوح حیاط و بسط و تسری خطوط سبز، جزء ایده‌های اصلی طراحی بنا شده‌اند، اگرچه ایجاد باریکه‌های سبز در پروژه‌ی همسایگی سبز که ایده‌ی دیوار سبز را دنبال می‌کنند در حد یک ایده‌ی فانتزی باقی مانده‌اند و خیلی نتوانستند ادغام بین کف سبز و دیوار سبز را به وجود بیاورند.

در پایان این تحلیل، می‌توان زبان معماری علیرضا مشهدی میرزا را در دو مقال درون‌زبانی و برون‌زبانی چنین صورت‌بندی کنیم: به لحاظ ساختار درون‌زبانی، یعنی ساختار مشهودی که معمار دنبال می‌کند، واژگان و روش‌هایی همچون طراحی همزمان با اجرا، با استفاده از تکنیک‌های اجرایی ساده و اقتصادی و پاسخ به زمینه‌ی فرهنگی و اجتماعی دیده می‌شود. رویکرد اجتماعی معمار، قصد دارد فارغ از جدل‌های فلسفی، معناگرایانه و هویت‌طلبانه، به دنبال یک ارتباط ساده با مخاطب در زمینه‌ی فرهنگی به همراه اجرای ساده و قابل آموزش با مصالح بومی باشد؛ به همین دلیل، فرم و شکل بنا و نوع برخورد اثر با زمینه‌ی شهر همچون فرم ارتباط و گفت‌وگوی معمار با اطرافیان خود، بی‌مدعا و بی‌تکلف است و خبری از جریان‌های بلندپروازانه فرمی-فضایی معماری پیشرو در آن نیست. اما اگر از مؤلفه‌های درون‌زبانی معمار برون آییم و نقد برون‌زبانی انجام دهیم در ساختارهای زبانی معمار، ارتباط این واژگان با بافت و زمینه خود مباحث جدیدی را به وجود می‌آورد که هریک از آنها قابل بحث و گفت‌وگو هستند.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، دغدغه‌ی اصلی معمار، تکنیک‌های اجرایی و ساخت بومی بود که بیشتر در نمای بنا مشهود است. شاید به دلیل کم بودن بنا برای نقد، خطر تنزل معمار به یک معمار متخصص در نما وجود دارد؛ اگرچه در ساختمان دربند چنین رویکرد پوسته‌ای شکسته می‌شود و تلاش معمار در بازی با احجام و چالش وی در جهت خروج از پلان تیپ مسکونی به همراه مسائل تکنیکی، بارز و اعیان است. رویکرد اجتماعی و زمینه‌گرای معمار در پروژه‌های اولیه‌ی وی، همچون آجربافت، واقع در منطقه‌ی جیحون، بیشترین درخشش را داشته ــ بافتی که خود دارای مشکلات اجتماعی، اقتصادی وشهرسازی فراوان است که البته در پروژه‌های مؤخرتر به دلیل تغییر رنگِ زمینه، کمرنگ‌تر می‌گردد. چنانچه در ساختمان همسایگی سبز، برخلاف ساختمان آجربافت، به دلیل تمایز الگویی، وجه فرمی، زیبایی‌شناختی و تکنیکی معماری بر وجه جامعه‌شناختی معمار غلبه می‌کند. به نظر می‌آید گفتار و کنش معمار قابلیت آن را دارد که معمار با خودنقدگری و بازگشت به ژانر زمینه‌گرایی که خود آن را تعریف نموده، چالش‌ها و مسائل جدیدی را شناسایی کند؛ یا خود را در معرض بسترهای پرمعضل و پرمشکل اجتماعی-اقتصادی قرار دهد و یا مسئله‌های جدید در زمینه‌های قدیم مطرح کند.

در پایان این نقد، اشاره‌ای بر ساختار زبان انتقادی معمار می‌کنیم، زیرا که بدون تردید خود اثر، دارای محتوای انتقادی در قیاس با دیگر معماری‌های معاصر نیز هست. همان‌طور که تاکنون گفته شد، جوهر معماری مشهدی میرزا، معماری زمینه‌گرا به همراه اجرای ساده، اقتصادی با مصالح بومی است، که گاهی بر حسب تغییر زمینه، وجهی پررنگ‌تر می‌شود. این معماری، منتقد معماری آوانگارد مطرح در رسانه‌ها هست. معماری‌های رسانه‌ای که اتفاقاً بسیار پرهزینه و گاه غیرهمگون با بافت اجتماعی می‌باشند، در اندک زمانی خوش می‌درخشند و اما دولت مستعجل آنها مجال بازتولید به یک الگوی اجتماعی در طول زمان را نداشته و ندارند. در مقابل این رویکرد زودگذر، معماری مشهدی میرزا و دیگر معماران جوان هم‌عقیده، قابلیت آن را دارند که با ساختارمندی این ژانر اجتماعی و تقویت رویکرد انتقادی، جایگاه خود را در جامعه‌شناسی معماری ایران یا معماری اجتماعی ایران تثبیت نمایند و شاید بتوان آن را در آینده، یک معماری انتقادی اجتماعی نامید.

چرا علیرضا مشهدی میرزا باید به فکر یک انقلاب در معماری‌اش باشد؟

تحریریه‌ی هنرمعماری

آجر، مصالحی است که از ساختار تا نما و دکوراسیون را در معماری پوشش می‌دهد. هر مصالحی چنین قدرتی ندارد؛ به عنوان مثال، بتن، با تمام پیچیدگی‌های مهندسی‌اش نیز همین نقشی را دارد که آجر با سادگی تهیه و اجرایش. معماری با آجر را می‌توان به عنوان مهرِ پیشانی معماری ایران قلمداد نمود. مُهری با عظمت که داستانی پرفراز و نشیبی نیز در پشت سر خود دارد. قطعاً اگر بخواهیم به عنوان یک دغدغه‌مند متکی به تئوری در معماری، روزی عناصری از معماری ایران را به عنوان شناسه‌ی این حرفه‌ی تاریخ‌ساز به جهانیان معرفی کنیم، «آجر» یکی از نخستین و بهترینِ این عناصر می‌باشد. اغماض نیست اگر بگوییم که جهان، معماری ایران را بیش از کاشی و گنبد و تخت جمشید، به آجر می‌شناسد و نقطه‌ی امیدبخش این جریان، حضور و فعالیت معماران معاصر ایران در عرصه‌ی معماری آجر است.

علیرضا مشهدی میرزا، یکی از آن معماران است. از نظر ما، او در تاریخ معماری ایران جایگاه خاصی دارد. وقتی به سیر معماری با آجر در ایران می‌نگریم، ردّ قدرتمند این فرامصالح ساختمانی را در همه‌ی اعصار و تفکرات حاکم در معماری می‌بینیم ــ چه وقتی که سودای عبور از دروازه‌های تمدن، سر تا پای ایران را فرا گرفته و چه وقتی که رؤیای معماری ایرانی اسلامی، دکترین خود را بر پایه‌ی آجر بنیان قرار می‌دهد؛ رگه‌ای از معماران هستند که با آجر دلبری می‌کنند. اما جایگاه واقعی مشهدی میرزا را می‌توان با مرور دو نکته بازشناخت: نخست، اینکه او چه زمانی آجر را برای کار برگزید. او زمانی آجر بافت را به معماری ایران معرفی نمود که فرم و نمای اپوکسی و دیاگرام و تئوری‌های فضایی در حال خفه کردن معماری ایران بود، اما آجربافت اصلاً دنبال این چیزها نبود. آجربافت معنای ایده را دوباره زنده کرد. ایده چیست؟ ایده راه حلی خلاقانه از جانب معمار برای حل مسائل پروژه است. اساساً یک روش ارائه‌ی ایده برای یک اثر معماری، تولید مسئله است؛ یعنی معمار در فرایند طراحی با طرح دغدغه‌هایی، پای مسائلی را به معماری‌اش باز می‌کند که در ادامه به بهانه‌ی حل آن مسائل، ایده‌هایی را نیز ارائه می‌دهد. آثار مشهدی میرزا نیازی به طی این فرایند ندارند. آنها خود به خود دردسرهایی، مثل ابعاد زمین و بودجه و زمینه‌گرایی را دارند. بنابراین مشهدی میرزا با ارائه‌ی ایده‌هایی ارزان و ساده به حل آنها مبادرت می‌ورزد: مانند آجربافت. آجربافت سیل بیدارکننده‌ای به صورت معماری ایران بود که دچار توهم فلسفه‌بافی در معماری شده بود.

نکته‌ی مهم دیگر در نقد علیرضا مشهدی میرزا و شناخت جایگاه او در معماری، چگونگی و روش استفاده‌ی او از آجر است. آجر در آجربافت وقتی مورد استفاده قرار گرفت که همه‌ی معماران، منتظر یک پروژه‌ی مرکز فرهنگی بودند تا به آجر بها دهند. اما مشهدی میرزا انتظار را دور زد و آجر نسوز کارخانه‌ای را به کار گرفت. هرچند او، آجر را به بیشتر از نماسازی‌ها راه نداد، اما به‌هرحال آجر را از آن حریم تخیلی‌ای که برایش قائل بودیم، بیرون آورد. مشهدی میرزا به ما یاد داد که خود آجرچینی، که هنری است مهم و ارزشمند از معماری سنتی ایران، به عنوان یک دغدغه باید حل شود و ایده‌هایی نیز در این زمینه ارائه داد.

این دو خدمت مشهدی میرزا به معماری ایران فراموش نشدنی هستند. اگر به مسئله‌ی آجر در معماری ایران، پس از آجربافت نگاه کنید به راحتی درمی‌یابید که مشهدی میرزا، پدر معنوی و الهام‌بخش خیلی از افراد، معماران و پروژه‌های بعدی‌ای است که اکنون با پژوهش در بافت آجر در نما سروکله می‌زنند. اغراق نیست اگر بگوییم که حتی تمام دغدغه‌ی معماری پارامتریک و دیجیتال با آجر که این روزها از یک مجسمه تا پاویون را در آثار معماری مشغول به خود کرده است نیز تحت جرقه‌ای شکل گرفتند که آجربافت زد؛ اما آیا این تمام چیزی است که ما باید در مورد مشهدی میرزا بگوییم؟

به عنوان هوادار مشهدی میرزا و با درک ارزش استعدادی که آجربافت را رقم می‌زند، باید اعتراف کنیم که نگران او نیز هستیم. مشهدی میرزا پس از آجربافت به چهل‌گره و آثار جدیدتر خود رسیده است: اولاً، هیچکدام از آثار بعدی، علی‌رغم اینکه مشهدی میرزا اصرار دارد که در آنها نیز به آجر با نگاهی دغدغه‌محور نگاه شده است، از بداعت آجربافت برخوردار نیستند. ثانیاً، مشهدی میرزا نباید در فضای آجر و آجربافت گرفتار شود. چیزی که ما امروز می‌بینیم ــ اگر تمام آثار سالانه‌ی مشهدی میرزا همین‌ها باشد که به ما نشان داده است ــ نوعی سرگرم شدن به آجر است. او باید هرچه سریع‌تر در معماری خود انقلاب یا جهش کند ــ چه این جهش با آجر میسر باشد و چه نباشد. او می‌تواند محورهایی نو در معماری ایران ایجاد کند ــ همان‌گونه که قبلاً انجام داده است. مشهدی میرزا در آجر پی چه چیزی می‌گردد؟ شاید اساساً ایده‌ی جدید او در جایی بیرون از آجر قرار دارد. او باید بپذیرد که ظرفیت آجر را یکبار، به شکلی بسیار قوی عملیاتی کرده است. آیا نمی‌خواهد انقلاب کند و تئوری‌ای نو برای ما رو کند؟ اینکه او می‌کوشد همچنان از آجر به ایده برسد بسیار خوب است و شاید برند معماری او را قوی‌تر کند، شاید شناسه‌ی معماری او بشود، اما این برای خود مشهدی میرزا یک نقطه‌ی توقف است. شاید او در دفتر خود و از درون، در حال رشد باشد، اما برای ما از بیرون، مشهدی میرزا از سال ۱۳۹۰ که آجر بافت را رو کرد، دیگر انقلابی نکرده است و اکنون وقت انقلاب است!

از آنجا که نقد بدون ارائه‌ی راه حل منصفانه نیست، درصدد ارائه‌ی پیشنهاداتی به مشهدی میرزا برآمدیم. تلفیق مصالح و کشف ترکیب با آجر یک ایده است. شاید دیگر مصالح همچون آجر و ماجرای بافت آجر را بتوان در مورد دیگر مصالح نیز به پژوهش گذاشت و از آنها به راه حل‌هایی رسید. شاید اساساً بهتر باشد مشهدی میرزا ضمن نگهداری مقوله‌ی آجر، به موضوعاتی مثل معماری‌های ارزان‌قیمت و مسئولیت‌های اجتماعی وارد شود. تجارب مشهدی میرزا در این زمینه، بسیار خاص و ارزشمند هستند. گره خوردن ایده‌های مشهدی میرزا با مسئولیت‌های اجتماعی معماران، ما را به لبه‌ی موضوع معماری‌های ارزان‌قیمت خواهد رساند. شاید خیلی رؤیایی باشد، اما از نظر ما اگر روزی قرار باشد آقاخان و یا حتی پریتزکر به یک معمار ایرانی برسد، با شناختی که از رویه‌ی این مسابقات داریم، قطعاً مشهدی میرزا بیشترین شانس را دارد. او به مصالح توجه می‌کند و دنبال ایجاد جریان خود است و به زمینه و بستر نیز بسیار بها می‌دهد. حداقل روی کاغذ، او شرایط اولیه را دارد.

لازم است در پایان، کمی از معماری مشهدی میرزا فاصله بگیریم تا نکته‌ای را گوشزد کنیم. رقابت در معماری مسئله‌ای عادی است. ما خود به رقابت بیش از رفاقت ایمان داریم و معتقدیم در یک فضای رقابتی، پیشرفت بیشتری برای کشور حاصل می‌شود تا اتمسفر رفاقتی و تعارفات همیشگی. اما اگر قرار باشد در رقابت از خطوط قرمز اخلاق رد شویم، آنوقت باید خود را خیلی آماده‌ی اتفاقات دیگر کنیم. هرچند عجیب نیست هنگامی که ما از فکر و اخلاق، تنها مراتب کاهنده و غیرانسانی آن را درک کرده‌ایم، تحلیل‌های ناقصی نیز ارائه دهیم. به‌هرحال اگر روزی فرا برسد که حتی یک رفیق در کنار علیرضا مشهدی میرزا قامت به راست نایستاده باشد، مطمئن باشید بخشی از بدنه‌ی منتقدان معماری، شانه به شانه‌ی او خواهند ماند و خواهند ایستاد. اینکه چرا این بدنه، حاضر به اعتبار گذاشتن برای مشهدی میرزا است به این موضوع برمی‌گردد که موفقیت معماری امروز ما حاصل تلاش او و استعداد جوانانی چون مشهدی میرزا است که طی سال‌ها می‌توان کوشش و پیشرفت آنان را ردیابی کرد، الگو ساخت و به جوان‌ترها ارائه داد. کسانی که در برهه‌ای پرسروصدا شدند و اکنون تنها از آنها نامی ــ آن هم با حاشیه‌های کدر و مبهم زیاد ــ باقی مانده است برای معماری ما سم هستند. ذات موفقیت، گام به گام است و آمدن و سروصدا کردن و کوبیدن و رفتن، کار رعدبرق‌هایی است که با نمی از باران و نمایش رنگین کمان صداقت، محو خواهند شد.

ما در این یادداشت از ضرورت حمایت از امثال مشهدی میرزا و ایجاد فضای رقابتی و جلب توجه رسانه‌ای به مقوله‌ی آجر و موضوع مسابقات ملی معماری با آجر در ایالات متحده، فاکتور می‌گیریم و طرح این پرسش که چرا آنجا چنین رویدادی دارند و اینجا نداریم را به زمانی دیگر وامی‌گذاریم و برای دفتر مشهدی میرزا و همکارانش آرزوی موفقیت و پیشرفت می‌کنیم.

پاسخ علیرضا مشهدی میرزا به نقد منتشر شده از تحریریه‌ی هنرمعماری

به اعتقاد من مقایسه‌ی پروژه‌های مذکور، یعنی چهار پروژه‌ی اخیر بدین شکل، قیاسی مع‌الفارق است با اینکه گزینش آجربافت در این میان در نگاه کلی گزینشی بجاست، اما با نگاهی عمیق‌تر و ملحوظ نمودن تمام مؤلفه‌های اثرگذار در یک پروژه شاید بتوان به نتایج دیگری جدای این تحلیل دست یافت.

آنچه مسلم است، هر پروژه‌ای ماهیتی متفاوت دارد، چرا که مسئله‌ی هر پروژه متفاوت است. در این چهار پروژه، هیچکدام مسئله‌ای مشابه دیگری نداشتند و تنها وجه مشترک آنها صرفه‌ی اقتصادی است و اینکه کارفرما کمترین هزینه را متحمل شده است. حتی زمینه‌ی پروژه‌ها به لحاظ اجتماعی نیز کاملاً یکسان نیست. وقتی پروژه‌ای با موضوع مشارکت در ساخت مطرح می‌شود، دیگر شرایط جدیدی بر پروسه‌ی طراحی و اجرا حاکم می‌شود. یا یک مجتمع مسکونی سی واحدی حدود ۸۰۰۰ مترمربع زیربنا مسئله‌اش با یک پروژه با ۴۰۰ متر زیربنا و ۴ واحد، کاملاً متفاوت می‌باشد. بنابراین سیب را با موز نباید مقایسه کرد.

نکته‌ی بعدی اینکه همواره اولین تجربیات با تجربیاتی تلخ و شیرین توأم است. مثلاً تعامل و برخورد کارفرما در چنین پروژه‌هایی که حالت پژوهشی، تجربی و تحقیقاتی دارد اگر چندان مناسب و دلچسب نباشد، چه بسا تکرار این تجربه برای معمار هم خوشایند نخواهد بود. قطعاً کارفرما نقش اول و آخر را در تحقق ایده ایفا می‌کند، چرا که سرمایه‌گذار و حامی پروژه به لحاظ مالی است و پس از آن نقش معمار رنگ و بو می‌گیرد. اگر شرایط اول محقق نشود، ایده روی کاغذ باقی می‌ماند.

پروژه‌هایی نظیر آجربافت یک الگو و پروتوتایپ است ــ یک کار تجربی، پژوهشی و تحقیقاتی است. کار بدین شکل مستلزم بی‌نیازی معمار از مسائل مالی و زمان است، یعنی این دو مؤلفه نباید برایش اهمیت داشته باشد. زمانی که صرف کار ابداعی می‌کند و هزینه‌ای که دستمزد واقعی او است و هیچگاه دریافت نمی‌کند. اگر زمانی فرابرسد که کارفرمایی با عنوان مؤسسه و سازمان دولتی یا خصوصی از ما حمایت کند، یا اینکه خودمان دست به کار شویم و کارفرما و معمار پروژه یک مجموعه باشند، آن زمان شاهد یک روند رو به رشد پژوهشی و تحقیقاتی در زمینه‌ی آجر خواهیم بود.

"نمی‌توانیم فقط برای خودمان زندگی کنیم. هزاران رشته ما را با انس
#هزاران_رشته
fundorun
xema architects

پایداری
و
ضدپایداری

گزارشی از بازسازی و بهسازی زمین بازی بیمارستان کودکان حضرت علی‌اصغر(ع)*

نمی‌توانیم فقط برای خودمان زندگی کنیم، هزاران رشته ما را به انسان‌های دیگر متصل می‌کند ...

واحد مسئولیت اجتماعی مهندسین مشاور زما

رضا مفاخر و همکاران

مسئولیت اجتماعی تعهدی در قبال جامعه، افراد انسانی و محیطی است که سازمان در آن فعال است. یک تعهد اجتماعی برای سازمان به پیروی از خط‌مشی‌ها، تصمیمات و عملیاتی است که با توجه به ارزش‌ها و اهداف جامعه‌ی مطلوب در نظر گرفته می‌شود و با رویکردی آینده‌نگر، نوعی سرمایه‌گذاری انسانی و اجتماعی به شمار می‌آید که سازمان، موفقیت و تداوم حیات خود را در گرو مسئولیت در برابر محیط اجتماعی می‌بینند. شرکت مهندسین مشاور زما به مدیریت رضا مفاخر، به عنوان یکی از اعضای شناخته شده‌ی جامعه‌ی معماری ایران، دپارتمان مسئولیت‌های اجتماعی خود را با هدف بهبود کیفیت فضای زندگی افراد آسیب‌دیده‌ی اجتماع که از امکانات مناسب برای زندگی، آموزش و رشد بی‌بهره هستند، شکل داد. این دپارتمان با حمایت و انگیزه‌ی والای انسانی خود به روزی می‌اندیشد که بتواند نقشی قوی و مؤثر در حل مشکلات و معضلات اجتماعی جامعه ایفا نماید.

زما با تعهد و مسئولیت‌پذیری در قبال جامعه به عنوان جزئی از ساختار کلی اجتماع، پیشروی جریانی نوین در صنعت معماری و ساختمان است تا هر فرد و سازمان، متناسب با توانایی و امکاناتی که در اختیار دارد، حامی آن در روند ساخت پروژه‌های عام‌المنفعه نیز باشد. زما می‌کوشد تا فضاهایی که در راستای چشم‌انداز خود، نیاز به بازسازی، تعمیر و ساخت دارند را شناسایی کند و با مشارکت داوطلبانه‌ی افراد و سازمان‌ها در تأمین هزینه‌ها و مایحتاج اجرایی، به ارتقای کمّی و کیفی فضاها بپردازد و آغازگر جریانی باشد که جامعه‌ی معماران و شهرسازان به سمت بهبود کیفیت زندگی اقشار نیازمند حرکت نمایند.

اگر نباشی، چیزی در دنیا کم است ...

بازسازی و بهسازی زمین بازی بیمارستان کودکان حضرت علی‌اصغر(ع) تحت عنوان «زمین شادی» به همت بخش مسئولیت‌های اجتماعی مهندسین مشاور معماری زما و با مشارکت داوطلبانه‌ی مردم، جامعه‌ی معماران، تولیدکنندگان مصالح و همکاری مؤسسه‌ی آینده‌ی برتر در تاریخ اول اردیبهشت ماه ۱۳۹۶ به صورت رسمی آغاز و در روز جمعه ۱۳ مرداد ماه با حضور تمامی حامیان مادی و معنوی آن به بهره‌برداری رسید. این بیمارستان که به عنوان یکی از مراکز تخصصی درمانی کودکان فعالیت دارد، علی‌رغم حضور بی‌شمار کودکان و نوجوانان و لزوم اختصاص فضایی استاندارد به جهت استفاده‌ی آنان، فاقد امکانات مناسب بود. پس از جلسه‌ی مشترک با رئیس بیمارستان کودکان حضرت علی‌اصغر(ع) و اعلام نیاز به بهسازی و بهبود کیفیت زمین بازی بیمارستان، فاز مشترکی به منظور تعریف پروژه، تیم و تأمین هزینه‌های اجرای کار در آذرماه ۱۳۹۵ آغاز شد. در ابتدای پروژه، بخشی از هزینه‌ها از طریق اعلام عمومی در سایت فاندوران، با حمایت و مشارکت‌های مردمی و همچنین شرکت‌های تولید کننده‌ی مصالح، تأمین شد. در ادامه، به منظور اطلاع‌رسانی جمعی، شفافیت و همچنین و در جریان قراردادن حامیان پروژه، شبکه‌ی مجازی بخش مسئولیت‌های اجتماعی زما در اینستاگرام تحت عنوان xemacsr شکل گرفت تا اتفاقات جدید و هر نوع به روزرسانی در مورد روند پروژه در آن درج شود. می‌توان گفت یکی از نقاط قوت در ایجاد کمپین مشارکتی، اعلام تمایل جمعی از معماران به منظور همکاری در ساخت وسایل بازی بود و این انگیزه می‌تواند در آینده نویدبخش مشارکت و همکاری جامعه‌ی معماران در بخش مسئولیت‌های اجتماعی باشد.

*** تصاویر و گزارش از دفتر معماری زما**

هنرمعماری آمادگی دارد تا گزارش اقدامات بشردوستانه و واحدهای مسئولیت‌های اجتماعی جامعه‌ی محترم معماران را در همین صفحه منتشر نماید. لطفاً در صورت تمایل با ما مکاتبه نمایید.

با شروع سال جدید در تاریخ ۱۶ فروردین ماه جلسه‌ی نهایی و هماهنگی با حضور ریاست، مدیریت و مهندس ناظر بیمارستان انجام شد و در اول اردیبهشت ۱۳۹۶ پروژه به صورت رسمی آغاز و در روز جمعه ۱۳ مرداد سال ۱۳۹۶ طی مراسمی به طور رسمی افتتاح شد. امید است این پروژه که آغازی بر کمپین «هزاران رشته» به همت بخش مسئولیت‌های اجتماعی مهندسین مشاور معماری زما است، سرآغازی برای پروژه‌های آینده‌ی این بخش و قدم‌های محکم‌تر هرکدام از ما، برای ایفای نقش خود در حل مشکلات و معضلات اجتماعی جامعه باشد.

تجهیزات فضا

آغاز کار

در تاریخ اول اردیبهشت ماه ۱۳۹۶ پروژه به صورت رسمی با جمع‌آوری کفپوش‌ها و وسایل بازی موجود و مشخص شدن محل فونداسیون آغاز شد. شیب‌بندی برای جمع‌آوری آب‌های سطحی نیز همزمان با کار پی‌ریزی انجام و در تاریخ ۵ اردیبهشت، پی‌ریزی در محل قرارگیری وسایل جدید آغاز شد. در ۱۱ اردیبهشت، شیب‌بندی به منظور تخلیه‌ی آب‌های سطحی، پس از چهار روز پایان یافت.

تونل رنگی

اسکلت این تونل با لوله‌ی فلزی به قطر ۴/۲ سانتی‌متر ساخته و بر روی فونداسیون‌ها نصب شد. سقف این تونل رنگی با برزنت‌هایی پوشانده و دیواره‌ی آن با روبان‌های پارچه‌ای رنگی تزئین شده است.

نخ‌های رنگی

یکی از جذاب‌ترین و زیباترین اتفاقات در این پروژه، شنیدن نظرات خانواده‌ها و همکاری آنها بود. برای زیباتر شدن فضا و بالا بردن کیفیت بصری فضا، نرده‌های اطراف زمین با بافت نخ‌های رنگی تزئین گردید. در این مرحله، تعدادی از پدران به یاری ما آمدند و ضمن کمک به تیم پروژه برای لحظاتی ناراحتی بیماری فرزندان خود را به فراموشی سپردند. این بخش از پروژه علی‌رغم هزینه‌ی اندک به جذابیت‌های فضا افزود.

تپه‌ی سبز

این تپه از جنس سیمان است که برای حفاظت و ایمنی، داخل آن از فوم کار شد تا از آسیب به کودکان ممانعت گردد. روی تپه از چمن مصنوعی پوشیده شده و توسط گیره‌های صخره نوردی امکان بالا رفتن برای بچه‌ها ایجاد گردیده است.

دیواره‌ی پر و خالی

طراحی دیوار پر و خالی با ایده‌ی بازی قایم‌موشک ایجاد شد. جنس دیوار پی‌وی‌سی است تا از گرمای تابستان در امان باشد و سطح مقاوم و درعین‌حال صاف و ایمن برای بچه‌ها ایجاد کند. رنگ‌های زنده، شاد و نیز سطوح منحنی با توجه به اصول روان‌شناسی کودک و نیاز آنها در محیط‌های درمانی، طراحی و در طول این مدت توانسته جذابیت‌های خاصی به لحاظ بصری و کاربردی ایجاد کند و حس خلاقیت کودکان را برانگیخته و آنها را در پی کشف بازی‌های مختلف و پیش‌بینی نشده هدایت نماید.

مقاوم‌سازی سرسره

به منظور استانداردسازی و بالا بردن ضریب ایمنی وسایل بازی، پلکان جدیدی برای سرسره‌ی موجود ساخته شد.

کفپوش

برای تهیه‌ی کفپوش زمینی تحقیق زیادی انجام گرفت. لازم به یادآوری است که کفپوش‌های گرانولی مورد استفاده در پارک‌ها، فاقد استانداردهای ایمنی و بهداشتی و از لحاظ فنی کاملاً رد شده‌اند. ضربه‌گیری و ایمنی، انعطاف‌پذیری، سهولت شست‌وشو در محیط درمانی و زیبایی از اولویت‌های تیم طراحی و اجرا برای انتخاب کفپوش‌های نصب شده‌ی کنونی بوده است. در نهایت، دو کفپوش انتخاب شد و بخشی از زمین بازی با کفپوش‌های تایل‌های رنگی پوشیده شد. این کفپوش تنها توسط یک شرکت در ایران تولید می‌شود.

چمن مصنوعی

سطح باقیمانده از فضا با چمن مصنوعی مفروش شده است. برای تهیه‌ی این چمن با چند شرکت داخلی مذاکره شد و در نهایت شرکت هلندی، بنابر نیاز محیط درمانی کودکان چمن خاصی را معرفی کردند که ویژگی‌های ذکر شده را داراست: بافت مقاوم در برابر رفت‌وآمد و مقاوم در برابر اشعه‌ی یو وی و وجود الیاف خاص در بافت چمن به منظور ضربه‌پذیری؛ این الیاف تولید شرکت (Ten Cate) هلند است که معتبرترین شرکت تولیدی الیاف چمن مصنوعی در دنیا است. با همکاری و حمایت نمایندگی این شرکت در ایران، بخشی از کالا با قیمت و تخفیف مناسبی به پروژه تحویل داده شد.

نقاشی دیواری

از دیگر اتفاقات زیبا در این پروژه، همکاری دوستان هنرمند در طراحی و اجرای نقاشی دیواری یکی از دیوارهای اطراف زمین بازی بود. طراحی توسط یکی از بانوان هنرمند و اجرای کار توسط یکی از استادان نقاشی دیواری به صورت داوطلبانه انجام شد، تا روح تازه‌ای متناسب با نیاز کودکان در فضا دمیده شود و کودکانی که به دلیل بیماری امکان استفاده از فضای بازی را ندارند بتوانند در این فضا با ما همراه شوند.

روایتی از افتتاحیه

۱۳ مرداد ۱۳۹۶ ساعت ۶ عصر، بیمارستان کودکان علی‌اصغر(ع)

«راهرو رو تا انتها برو، بعد از در شیشه‌ای، سمت راست!» این نشانی محل افتتاحیه‌ی زمین بازی در بیمارستان کودکان حضرت علی‌اصغر(ع) است؛ بیمارستانی که شبیه همه‌ی بیمارستان‌های دیگر، مرز غم و شادی، ناامیدی و امید در آن باریک است. جایی که امروز انسان‌ها به کنار هم آمدند تا فضایی را که کودکان به اجبار در آن قرار گرفته‌اند، حتی اگر کمی هم شده، برایشان قابل تحمل‌تر و شادتر نمایند. دکتر الهام طلاچیان، استاد دانشگاه علوم پزشکی ایران و رئیس مرکز آموزشی درمانی کودکان حضرت علی‌اصغر(ع) درباره‌ی این قسمت از بیمارستان می‌گوید: «فضایی در بیمارستان داشتیم که به رغم کمبود فضا برای بستری کردن بیماران، هرگز دلمان نیامد از این فضا استفاده کنیم و برای سلامت روان و آرامش بیمار و همراهش، سعی کردیم هرطور هست این فضا را حفظ کنیم. گاهی ساعت ۱۰ یا ۱۱ شب هم که می‌آمدم، بچه‌هایی را در اینجا مشغول بازی می‌دیدم؛ اما دیواری که حالا نقاشی شده، سفید و ترک‌خورده بود و فضای بازی و وسایل بازی هم ایمن نبودند؛ از نظر نمای کلی هم قدیمی بود و برای بچه‌ها جاذبه‌ای نداشت.»

دکتر طلاچیان درباره‌ی نحوه‌ی ساخت زمین بازی به کمک خیران هم می‌گوید: «گروه مهندسان مشاور زِما با مشارکت خیران، این پروژه را در زیباسازی و ایمن کردن محیط بازی، طراحی و اجرا کردند. بیمارستان تقبل کرد که زیرسازی و فضاسازی را انجام دهد و خیران که با گروه زما همراه شده بودند، کمک کردند اسباب‌بازی و چمن و فوم تهیه شود. عزیزان هنرمند دیگری هم طراحی و اجرای نقاشی را با وجود گرما و سختی، داوطلبانه برعهده گرفتند. نتیجه‌ی کار این شد که حالا بچه‌های بستری در بخش‌ها، از اتاق‌هایشان به این فضای زیبا نگاه می‌کنند و انرژی می‌گیرند؛ مراجعان سرپایی در نوبت درمانگاه و آزمایشگاه از این فضا استفاده می‌کنند و همراهان بیماران هم از این فضا بهره می‌برند و آرامش پیدا می‌کنند».

صدای موزیک، بچه‌ها و همراهانشان را از اتاق‌ها بیرون آورده، آنانی هم که امکان بیرون آمدن ندارند، از پنجره‌ی بخش خود به محوطه‌ی زمین بازی نگاه می‌کنند. دکتر طلاچیان ــ که هنگام برنامه هم حواسش به بیماران است ــ از مردم می‌خواهد که دست یاری بدهند به کارهای خیریه‌ی اینچنینی و می‌گوید: «همه‌ی کسانی که خودشان سلامتند و فرزندان سلامت دارند، به شکرانه‌ی این سلامتی، آستین بالا بزنند و در کنار کسانی قرار بگیرند که این نعمت را ندارند و به آنها کمک کنند». خوب است هر پروژه‌ای با توجه به مخاطب آن طراحی و ساخته شود، اما متأسفانه بسیار پیش می‌آید که مخاطب نادیده گرفته شده و نتیجه‌اش هم ساختمان‌های شبیه به همی است که در سراسر شهر می‌بینیم. درحالی‌که تناسب داشتن معماری با مخاطب ممکن است در جهت مثبت اثرگذار باشد؛ به ویژه معماری بیمارستان‌ها، مدرسه‌ها، کودکستان‌ها، خانه‌های سالمندان، آسایشگاه‌ها و ... می‌تواند در ایجاد «حال خوب» برای مخاطبان آنها تأثیرگذار باشد.

«رضا مفاخر» مدیرعامل شرکت مهندسان مشاور زما، درباره‌ی شروع به کار این شرکت می‌گوید: «از آنجایی که پروژه‌هایی مثل مدرسه یا بیمارستان به صورت خیریه ساخته می‌شوند، برای طراحی و فضاسازی آنها با توجه به مخاطب، کاری انجام نمی‌گیرد. در قدم نخست، خواستیم به عنوان طراحِ پروژه‌های خیریه وارد کار شویم و با گروه‌های خیریه همکاری کنیم؛ برای همین هم با گروه‌های مدرسه‌ساز و بیمارستان‌ساز ارتباط برقرار کردیم.» او می‌گوید: «با گسترش این ایده خواستیم خودمان هم دست به کار شویم و برای همین از دوستانمان برای طراحی و نظارت و اجرا کمک گرفتیم و در مرحله‌ی بعد هم از تولیدکنندگان مصالح خواستیم که مشارکت کنند و مصالح در اختیارمان بگذارند. ما با دوستانی که تولید کننده یا وارد کننده بودند مکاتبه کردیم و تعدادی از آنها قبول کردند؛ خیلی‌ها خواستند کمک نقدی کنند و ما هم توانستیم کار را به پیش ببریم. این پروژه با مشارکت تمام کسانی که در معماری و ساختمان فعالیت دارند، به سرانجام رسید».

غروب شده است، گروه خیریه، موسیقی و سازها را در جعبه گذاشته و راهی شده‌اند. بچه‌ها به اتاق‌هایشان برگشته‌اند. دختر بچه‌ای با آنژیوی دست و دمپایی‌های قرمز، روی تاب نشسته و دل نمی‌کند. در شیشه‌ای را باز می‌کنم، راهرو را تا انتها برمی‌گردم و از بیمارستان خارج می‌شوم. شاید شازده کوچولو هم به سیاره‌اش رسیده باشد و حالا برای گل سرخش تعریف کند که آدم بزرگ‌های عجیب، امروز زیاد عجیب نبودند!

"نمی‌توانیم فقط برای خودمان زندگی کنیم. هزاران رشته ما را با انسان‌های دیگر مرتبط می‌کند"
#هزاران_رشته

نگاهی کوتاه بر شرح حال «خانه شهر» کرمان

مینا صالحی و محمدحسین تجلی

در بازه‌ای از تاریخ شهر کرمان، عنوان هرکدام از نشریات شهر را که نگاه می‌اندازی، خبری از احتمال تخریب یک خاطره‌ی شهری را می‌بینی که با واژگان متفاوت، اما با یک هدف به چاپ رسیده‌اند و البته روزهای پس از آن که با خبر خوشحال کننده‌ی «عدم تخریب و ثبت ملی اثر» مواجه می‌شوی. نوشته‌ی حاضر نیز یادداشتی است که نویسندگان به بهانه‌ی این واقعه‌ی تاریخی درباره‌ی «خانه شهر کرمان» و پیشینه و ارزش تاریخی آن نوشته‌اند.

از اوایل سال ۱۳۴۸ شمسی، دولتمردان وقت به این فکر افتادند که جایگاهی به منظور برگزاری کنفرانس‌ها و پذیرایی از شخصیت‌های مملکتی‌ای که به شهر کرمان وارد می شدند، احداث نمایند. پس از بحث و تبادل نظر با دست‌اندرکاران، تصمیم گرفته شد تا محلی به نام «خانه شهر» توسط شهرداری، در یکی از نقاط شهر ساخته شود. به همین منظور، نقشه‌ای توسط مهندس اصغر اصفهانی، از مهندسین با سابقه‌ی کرمانی و نیز دفتر فنی و مهندسی استان تهیه شد.

برای آنکه اجرای این پروژه سریع‌تر و با هزینه‌ی کمتری انجام گیرد، جنبه‌ی مردمی بیشتری داشته و دچار مقررات دست‌وپاگیر معمول نگردد، در تاریخ ۱۵ آذر ۱۳۴۸ کمیته‌ای به نام «کمیته‌ی نظارت بر ساختمان خانه شهر» مرکب از استاندار، عباس اژدری (نایب رئیس انجمن شهر)، جهان‌بین، دکتر عیسی ضیاء ابراهیمی، حسن داوودی، حاج اصغر نخعی، حاج حبیب‌اللّه اشرفی، محمدعلی یاسایی و محمد ایران‌پور (شهردار کرمان) تشکیل شد. پس از فراهم شدن مقدمات کار، در تاریخ بیستم آذر سال ۱۳۴۸، مصادف با روز عید سعید فطر سال ۱۳۸۸ هجری قمری، طی تشریفاتی با حضور فتح‌اللّه معتمدی، استاندار کرمان و پیرنیا، استاندار خراسان، اولین کلنگ ساختمان بنای مزبور در اراضی مؤیدی واقع در شمال شهر زمین خورد. در این زمان پیرنیا، نیابت تولیت آستان قدس رضوی را نیز به عهده داشت و تصادفاً به منظور سرکشی موقوفات آستان قدس در استان کرمان و بازدید از آثار تاریخی گنجعلی‌خان به کرمان آمده بود. در نتیجه، ساخت ساختمان خانه شهر در شهرستان کرمان، خیابان ابوحامد، میدان بسیج، میدان عاشورا آغاز گردید.

جهت ساخت بنای خانه شهر، شهرداری و کمیته‌ی نظارت بر ساختمان خانه شهر، از عده‌ای از پیمانکاران امور ساختمانی دعوت نمود و در نتیجه، سید حسین ترابی، با کمترین دریافت دستمزد، برای ساختمان و مختار عبدالرحمانی هم با نازل‌ترین بها جهت تهیه‌ی مصالح ساختمانی تعیین گردیدند، ولی مشکل اساسی نداشتن اعتبار مالی کافی توسط شهرداری کرمان برای اجرای پروژه‌ی مزبور بود (دانشور، ۱۳۹۲). هزینه‌های اولیه‌ی بنا از طریق عوارض شهر و نیز مبالغی که استاندار به عنوان کمک بلاعوض از طریق شهرداری در اختیار کمیته‌ی مزبور گذاشت، تهیه و سفارش طراحی بنا داده شد. معمار نیز مجموعه‌ی خانه شهر را در دو طبقه شامل طبقه‌ی همکف، سالن اجتماعات به مساحت ۸۰۰ مترمربع، آشپزخانه، دفتر کار، نگهبانی، تالار پذیرایی و طبقه‌ی اول شامل سالن کنفرانس، اتاق‌های مخصوص توقف و استراحت افراد و شخصیت‌ها طراحی کرد. اما در اواسط کار، به این دلیل که سرمایه‌ی اولیه برای ادامه‌ی کار کافی نبود، با نظرخواهی از مردم شهر و با توجه به پیشنهاد شهرداری، تصمیم گرفته شد تا از هر کنتور آب، مبلغ ۱۵ ریال به صورت ماهیانه گرفته شود و این پول صرف هزینه‌های ساخت خانه شهر گردد. بنابراین همه‌ی مردم شهر کرمان، ماهیانه همراه با فیش آب خود مبلغ ۱۵ ریال، تحت عنوان عوارض شهرداری پرداخت می‌نمودند. نظارت خانه شهر بر عهده‌ی آقای مهندس محرابی بوده است که تاکنون نیز از مدافعین این بنا می‌باشد.

با گذشت حدود بیست ماه، کار ساختمان بنا پایان پذیرفت و در تاریخ ششم مهر ۱۳۵۰ شمسی، مصادف با عید سعید مبعث، طی تشریفات خاصی افتتاح شد و مورد بهره‌برداری قرار گرفت. به نقل از محمدعلی گلاب‌زاده، رئیس مرکز کرمان‌شناسی، نام این بنا به این دلیل «خانه شهر» نامگذاری شده است که هرچند این بنا تحت مالکیت شهرداری است، از ابتدای ساخت این بنا، تمامی مردم شهر کرمان در این خانه سهیم بودند ــ به گونه‌ای که خانه شهر مکانی برای تمامی مردم شهر به شمار می‌رفته است و حتی ورودی سمت راست تا مدت‌ها با کاربری رستوران، مورد استفاده‌ی عموم بوده است و مردم در سالن ضلع شمالی بنا پذیرایی می‌شدند. مراسم شامل مراسم رسمی، غیررسمی و دولتی بوده است. ساختمان خانه شهر، در زمینی به مساحت ۶۹۸۰ مترمربع بنا شده و حدود ۳۳۳۴ مترمربع زیربنا دارد.

برای ساخت بنای خانه شهر، از شیوه‌ی تلفیقی معماری سنتی و جدید الهام گرفته شده و با به کار بردن انواع مصالح ساختمانی و تزئینی، از قبیل سنگ، کاشی‌های رنگی و شیشه‌های الوان در درها و نماهای بنا، نهایت مهارت و ذوق مهندسی و معماری عرضه شده است. به‌طورکلی خصوصیات و ویژگی‌های این بنا را می‌توان در موارد ذیل خلاصه نمود:

۱. این بنای عام‌المنفعه، متعلق به همه‌ی مردم است و با رعایت اصول مردم‌سالاری و به دور از تشریفات زائد اداری، با کمترین هزینه و فرم مناسب نسبت به بناهای زمان خود در این شهر بنیان نهاده شد.

۲. این بنا از معماری واجد ارزشی برخوردار است که با الهام از معماری سنتی و ایرانی و بهره‌گیری از تزئینات وابسته به بناهای تاریخی شامل کاربندی، معرق کاشی، قاب‌بندی گچی و تزئینات سیم گل خصوصاً در نماهای جانبی و سالن اصلی طراحی و ساخته شده است.

۳. دو نمای جنوبی و شرقی از جمله زیباترین و ارزشمندترین نماهایی هستند که در دهه‌های اخیر در استان کرمان ساخته شده‌اند.

۴. مراسم مختلفی در خانه شهر اعم از رسمی و غیررسمی برگزار می گردیده که عموم مردم استان کرمان در آن شرکت می‌کردند و بخشی از خاطرات جمعی، شخصی و برنامه‌های دولتی در آن اتفاق افتاده است.

این بنا از بدو تأسیس تا سال ۱۳۵۷ (سال پیروزی انقلاب اسلامی) محل برگزاری تمامی مراسم‌های رسمی مانند مراسم نوروز بوده است و مردم کرمان در این مراسم شرکت می‌کرده‌اند. خانه شهر، محل پذیرایی از شخصیت‌های برجسته و تراز اول وقت مملکت بوده و کلیه‌ی همایش‌های مهم، مراسم سلام رسمی معمول در آن دوران و تصمیم‌گیری‌های سرنوشت‌ساز مربوط به شهر و استان در این محل صورت می‌گرفته است (دانشور، ۱۳۹۲). به روایت گلاب‌زاده، این بنا برای مدتی در اوایل انقلاب اسلامی، به عنوان دادگاه انقلاب اسلامی مورد استفاده قرار گرفت و فهیم، یکی از وکلای معروف کرمان، محاکمات خود را در این سالن برگزار می‌کرد، اما پس از آن، ساختمان، ساختار خود را از دست داد و محل نگهداری مواد مخدر شد. خانه شهر مجدداً در سال ۱۳۷۲ که دادگاه انقلاب به ساختمان جدید در غرب میدان عاشورا منتقل گشت، برای برگزاری مراسم مختلف اختصاص یافت. همچنین از بدو تأسیس «شورای شهر»، محل استقرار این شورا بود (دانشور، ۱۳۹۲).

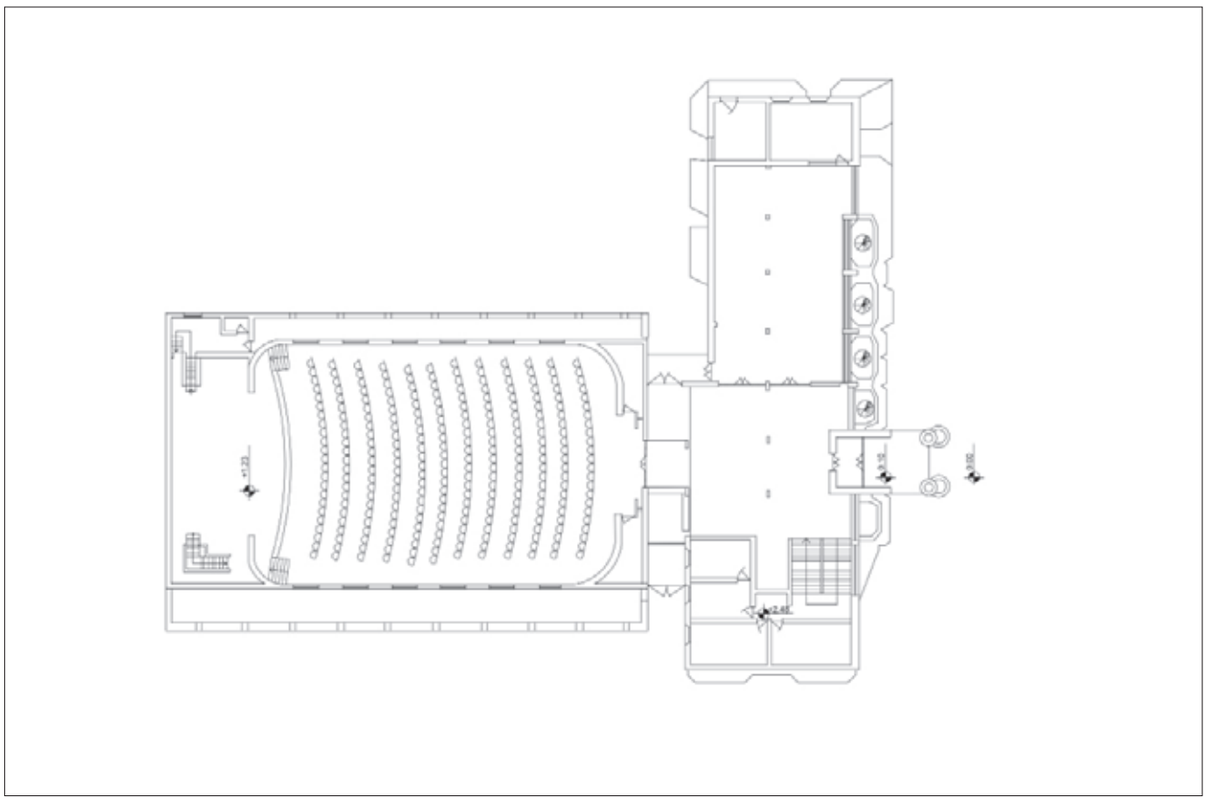
به‌طورکلی دخل و تصرف بسیاری در این بنا رخ نداده است، مگر خیابانی در ضلع جنوبی خانه شهر که در سال‌های گذشته آن را بسته و مسیر را مسدود نموده‌اند. جداره‌های خارجی حیاط جنوبی فرسایش یافته، حیاط شمالی نیاز به کفسازی دارد و زیرزمین سالن اصلی نیز دچار آسیب‌های بیولوژیکی شده است، همچنین آسیب‌های رطوبت صعودی‌ای که در بعضی قسمت‌های حیاط ایجاد شده، باعث از بین رفتن ازاره‌های آجری بنا گشته است.

با وجود تمامی این خاطرات شهری، در سال ۱۳۸۸ براساس طرح در نظر گرفته شده برای ساختمان جدید استانداری کرمان، مقرر شد که ساختمان جدید در پشت خانه شهر احداث گردد، اما از آنجایی که ورودی اصلی ساختمان جدید استانداری از محل خانه شهر طراحی شده بود، این بنا باید تخریب می‌شد تا ورودی و محوطه‌ی ساختمان جدید شکل گیرد. با جدی شدن خطر تخریب این بنا، دوستداران خانه شهر شروع به اعتراض نمودند و در سفری که طالبیان، معاون میراث فرهنگی کشور، به کرمان داشت، از او خواسته شد تا با توجه به پیشینه و ارزش خانه شهر، بنا در لیست آثار ملی ایران ثبت گردد و همچنین راهکاری برای ورودی ساختمان جدید در نظر گرفته شود (قاسم‌خانی، ۱۳۹۶). در نتیجه بنای خانه شهر کرمان، با کوشش وفایی، مدیر کل اداره کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان و کارشناسان مربوطه، در فهرست آثار ملی ثبت گردید که جای تقدیر و سپاس فراوان دارد. این خانه‌ی مردمی، اگرچه امروز از تخریب امروزی‌ها مصون گشته، اما باید این پرسش را مطرح نمود که چرا ما پیش از حادث شدن چنین اتفاقاتی به فکر پایداری و بقای خاطرات شهریمان نمی‌افتیم.

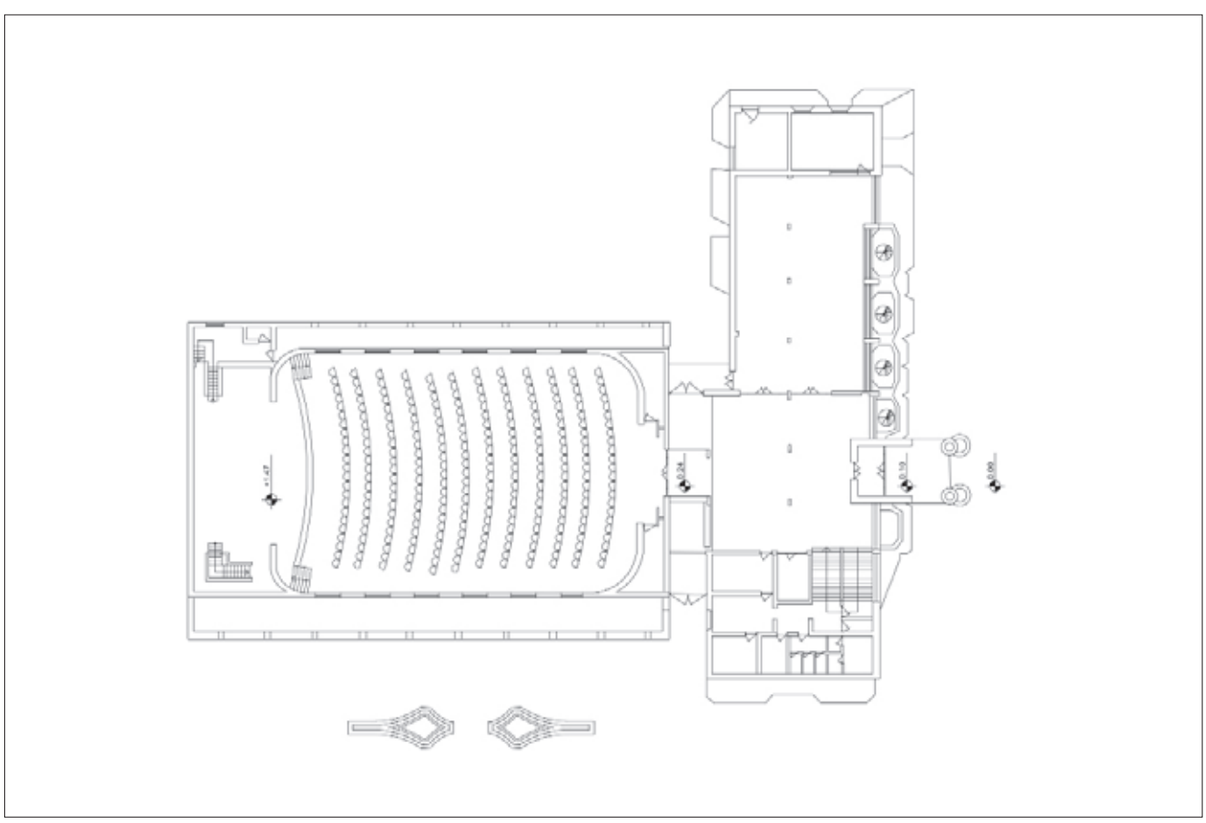
ورودی اصلی خانه شهر

نمای خانه شهر در کنار ساختمان جدید شورای شهر

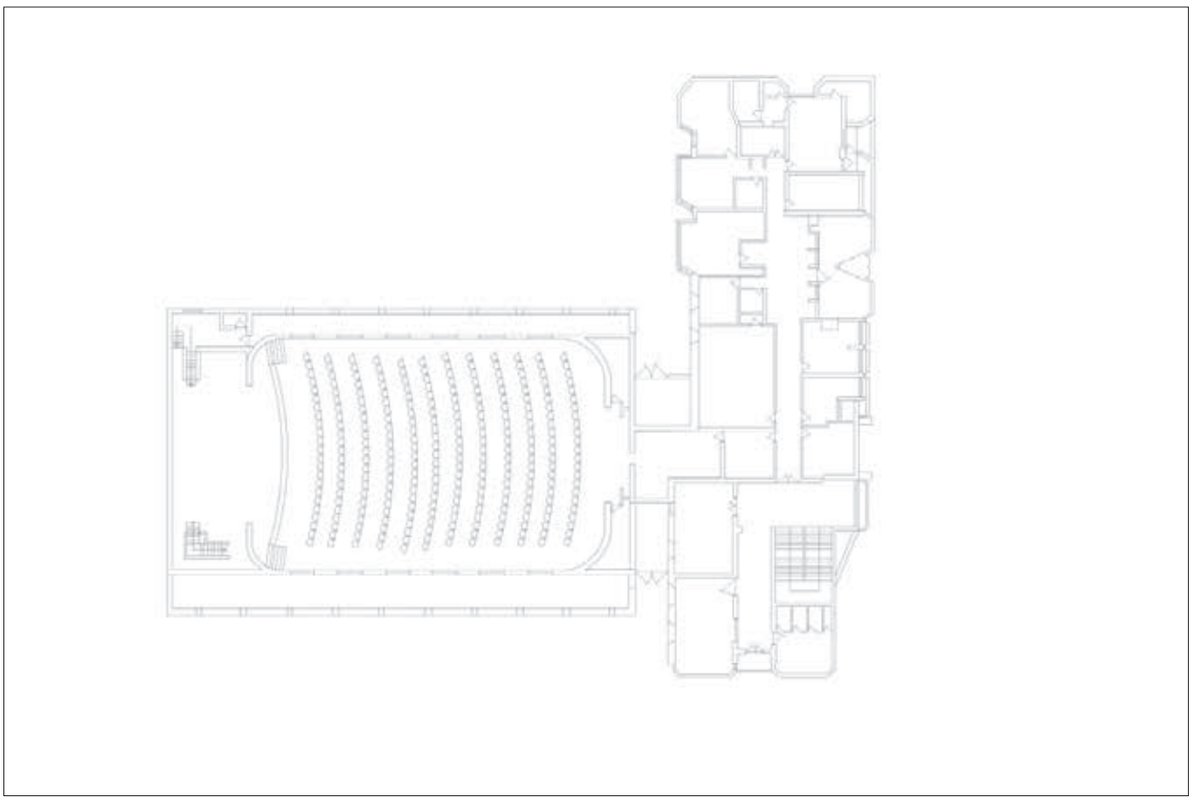
نمایی از وضعیت موجود فضای داخلی سالن کنفرانس



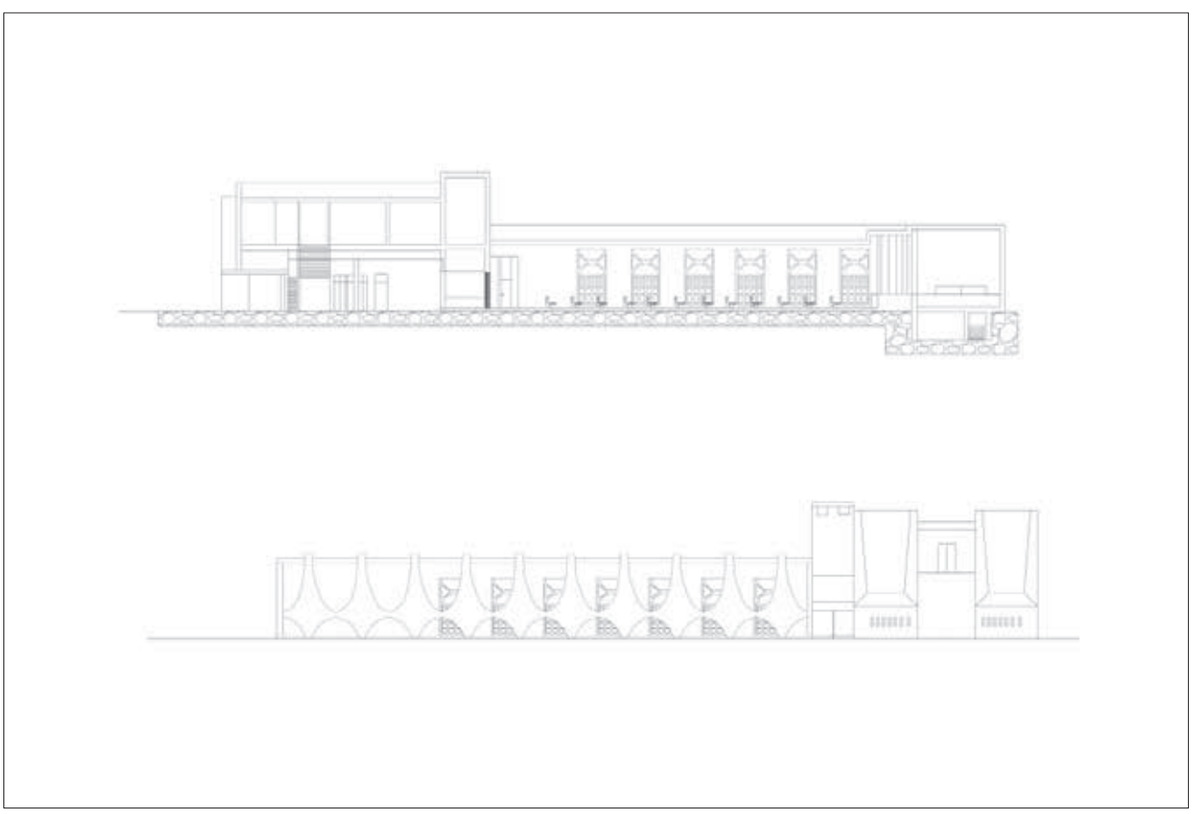
پلان نیم‌طبقه



پلان طبقه‌ی همکف



پلان طبقه‌ی اول



نمای جنوبی و مقطعی از بنا

منابع

• دانشور، محمد (۱۳۹۲). شهرداری‌ها و شوراهای استان کرمان در قرن اخیر. چاپ اول. کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.

• قاسم‌خانی، حکمت (۱۳۹۶). خانه شهر کرمان در یک قدمی تخریب. جام جم کرمان، کد خبر: ۲۸۳۲۶۹۴۸۵۱۳۱۹۴۰۷۵۶۶.

هنر

خودانتقادی غیرتخصصی: تأملی بر نمایشگاه ابژه ۲

تحریریه‌ی هنرمعماری

نمایش گروهی روشنایی ابژه ۲ در تاریخ ۱۷ الی ۲۴ شهریور ۱۳۹۶ و در گالری شماره‌ی ۱ فرهنگسرای نیاوران برگزار گردید. آثار، محصولاتی بودند که از دفاتر معماران، کارگاه‌های هنرمندان و دیگر طراحان مطرح ایرانی بیرون آمده بود. نمایشگاه‌گردانان این رویداد، الناز طهرانی و لورنزو پالمری بودند. ابژه ۲ در امتداد ابژه ۱ بود که به صندلی اختصاص یافته بود. در ابژه ۲، موضوع LIGHT ON, LIGHT OFF به چالش گذاشته شده بود. در ابتدا نگاهی به بروشور نمایشگاه و بررسی دغدغه‌ها و اهداف ابژه ۲ از منظر برنامه‌ریز اصلی آن، الناز طهرانی لازم می‌باشد: «ابژه فرصتی مهیا می‌کند تا افراد به کشف ارتباط بین فضا، اشیا و محیط نائل گردند و محفلی را برای بحث پیرامون موضوعات ارائه شده فراهم می‌آورد، این در حالی است که علاوه بر ارزش‌های زیبایی‌شناسانه، کارکرد اشیا، بحث و اشتراک نظرها و ایده‌ها در خصوص آن نیز حائز اهمیت است.» طهرانی در ادامه، جمله‌ای از لوکوربوزیه را بدون درج منبع نقل قول می‌کند: «تاریخ معماری، تاریخ کشمکش بشر برای بهره‌گیری از نور و روشنایی است (لوکوربوزیه)». او پس از این وقفه‌ی کوتاه به موضوع اصلی بازمی‌گردد:

«نور ادراک بین شیء، فضا و ماده را شکل می‌دهد، با حواس انسانی ارتباطی متقابل برقرار می‌نماید، نور نیرویی شگرف و رمزآلود است که همواره زمینه‌ی حیرت فلاسفه و هنرمندان را رقم زده است. در آغاز مدرنیسم، نقش عمده‌ای در شکل گیری جنبش امپرسیونیست ایفا می‌نماید و همواره ذاتش نمایانگر نوعی حضور آمیخته از بی‌حضوری است. در دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ ارتباط بین شیء هنری و فضا افزایش می‌یابد، نور در آثار دن فلاین نقشی مهم ایفا می‌کند، استفاده از نورهای مصنوعی فضای تاره را رقم می‌زند که در آن خطوط، رنگ‌ها و تابش روابط موجود در فضای معماری را بازتعریف می‌نماید. شیوه‌ی ادراک حسی انسان ارتباط مستقیمی با خصوصیات نوری آن فضا دارد. تجربه‌های انسانی از زندگی، همگی نشأت گرفته از نوریست که به محیط زندگی هویت می‌بخشد.»

در ادامه طهرانی پاراگرافی نُه خطی می‌نویسد که متشکل از سه جمله‌ی بلند است. متنی که غلط‌های املایی و قابل درک بودن آن، خود، بحثی جداگانه می‌طلبد. محتوایات داخل کروشه اضافه شده توسط نگارنده‌ی این سطور است:

«معماری به عنوان هنری برای خلق فضایی جدید مستثنی از این امر نبوده [است.] به گونه‌ای که نور [علامتِ] فضا[ی] معماری، [هم]شیء و هم ناظر را در برمی‌گیرد و سبب تجربه‌ای جدید از فضایی آشنا می‌گردد. نور و متریال به گونه‌ای جداناشدنی به یکدیگر وابسته‌اند و زمینه را برای درک متقابل هریک فراهم می‌آورند[.] در این میان دیزاین [؟] شاید یکی از راه‌های ارتباط میان این دو را فراهم می‌آورد. در الگوهای معاصر آنچه به یک محصول ارزشی خاص و مضائف [مضاعف؟] می‌بخشد توجه به فرهنگ‌های محلی در ساختارهای جهانی است که شکلی از بازخوانی خورده [خرده؟] فرهنگ‌ها را به دنبال دارد.»

پاراگراف آخر این متن که ظاهراً باید آن را مانیفست نمایشگاه ابژه ۲ دانست نیز به این شرح است: «هدف ابژه معرفی محصولات برخاسته از فرهنگ‌های بومی در بازارهای جهانی است و در این میان مس متریالی است که همواره در ادوار گوناگون به شیوه‌هایی متفاوت به کار گرفته شده و تاریخ گذشته‌ی ایران را به عصر جدید متصل می‌نماید. مس قابلیت انتقال پیام‌های پیچیده را داراست و انعطاف‌پذیری این ماده به هنرمندان اجازه داده است تا با بهره‌گیری از پتانسیل‌های آن، آثاری شگرف را پدید آورند. هدف ابژه ساخت اشیای کاربردی و هنری از مس است که جدا از تولید نور و ساختاری جذاب، فضا را نیز تحت تأثیر قرار دهد.»

← صادق تیرافکن، حجله، فلز و شیشه، ۲۰۰۲

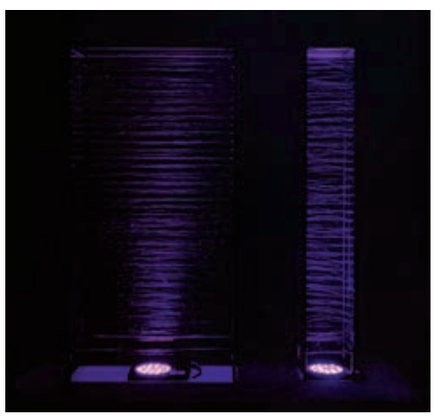
آیا هر ایده‌ای را باید عملیاتی کنیم؟

بعید می‌دانم کسی از ایران امروز، در اهمیت و ضرورت برگزاری رویدادهایی از این دست تردید داشته باشد. شاید هم آن نیم‌بیت مشهور دستاویز ورود ما به هر مسئله‌ای شده باشد که می‌گوید «به راه بادیه رفتن به از نشستن باطل»؛ آری! حقیقتاً همین‌طور هم است. لیکن نباید رفتن ما باعث عقبگرد گردد. رفتن ما در ایران امروز که بسیاری به باطل نشسته‌اند بسیار ارزشمند است، اما هر امری ملزوماتی دارد که باید از ابتدا آن را حل کنیم. اگر این تدبیر را از پیش در ذهن نیندیشیم، ممکن است حرکت ما اساساً به ضرر حرفه منجر گردد. خصوصاً در ایران که تاریخ معاصر در حوزه‌ی هنر و معماری، تاریخی درخشان بوده است و احتمالاً خیلی از ایده‌های ما، چهل سال پیش چندین مرتبه اجرا شده‌اند. اگر این دایره را از معماری (که دایره‌ی بسیار کوچکی است) به دایره‌ی فرهنگ گسترش دهیم، آن وقت شاید حتی خیلی از ایده‌ها در گذشته اجرا شده باشند که حتی امروز به ذهن ما نرسیده باشد. از سویی دیگر، امروز هر ایده‌ای در جهان، همزمان در ذهن چند نفر است. قطعاً تعدادی آن را عملیاتی می‌کنند. تعداد کمتری آن را به سرانجام می‌رسانند و تعداد انگشت شماری، ایده را به خوبی انجام می‌دهند و موجب خلق ایده‌های جدیدتر در ذهن دیگران می‌شوند. حال با این شاخص، ابژه در چه جایگاهی است؟ با ابژه جلو رفتیم یا به عقب برگشتیم؟ ایده‌ای را عملیاتی کردیم و موجب خلق ایده‌های جدیدتر شدیم یا باعث سوختن طیفی از ایده‌ها شدیم؟

شروین حسینی، معمار

ضعف اطلاع‌رسانی: نطفه‌ی شکست در نیل به اهداف

بروشور نمایشگاه ابژه ۲ ناقص است. بسیاری از آثاری که در نمایشگاه بود، در این بروشور نمایش داده نشده‌اند. چرا؟ اطلاع‌رسانی این رویداد نیز محدود بود به پست‌های شبکه‌های مجازی. متاسفانه پس از انتخابات ریاست جمهوری ۱۳۹۶ خیلی‌ها دچار این معضل شده‌اند. کسی متوجه آن نیست که انتخابات اخیر غیراخلاقی‌ترین انتخابات ایران بود و تقریباً تمام کاندیداهای محترم به جای توضیح برنامه‌های خود، به تکذیب اخبار کذب منتشر شده و البته عکس‌العمل‌های متقابل پرداختند. در فضای واقعی نمی‌شود اینگونه تاخت؛ فضای مجازی است که محفل خوبی برای تخریب و فریب افکار عمومی فراهم می‌کند و همین بود و هست که خیلی‌ها ترجیح می‌دهند در آنجا فعالیت کنند. ابژه چرا در اطلاع‌رسانی محدود به آن فضا بود؟ با تأکید بر این نکته که می‌دانیم نشریاتی به زودی به این برنامه خواهند پرداخت؛ اما اینها برای پس از رویداد است. منظور ما قبل از برگزاری و بخش اطلاع رسانی برگزاری است. در آمریکا هم تیم ترامپ با نشر اخبار دروغ، مردم را فریب داد و وقتی مردم این موضوع را فهمیدند که دیگر خیلی دیر شده بود. خیلی از آنها با شنیدن آن اخبار دچار نفرت شده بودند و خیلی دیر فهمیدند که اساساً دروغ و شایعه‌سازی‌ها برای تخریب رقبا بودند. ما از جامعه‌ی رسانه‌زده و سیاست‌زده‌ی معاصر توقع نداریم این موضوع را بفهمند، اما از تیمی علمی-فرهنگی که بر رویدادی به قولی ملی کار می‌کنند، این حداقل سواد رسانه‌ای را توقع داریم که در فضای مجازی پناه نگیرند! البته احتمالاً دست برگزارکنندگان به لحاظ مالی بسته بوده است، اما ما بعید می‌دانیم اگر دری با مطالبات درست زده می‌شد، یک «نه!» بزرگ تحویل داده می‌شد. شاید هم برگزاری رویدادی در تابستان که دانشگاه‌ها خالی است، موضوع چاپ پوستر و نشر در دانشگاه‌ها و پوشش حرفه‌ای اخبارِ رویداد را لغو کرده است. خوب، تبریک ــ این عذر بدتر از گناه است! متأسفانه پشتیبانی خبری بعدی این رویداد هم تا زمان نگارش این مطلب آنگونه که باید باشد، نبود. همین عامل باعث می‌شود که ابژه از آن هدف عالی خود، یعنی ایجاد تحرک در جامعه از طریق اقدام عملی فاصله بگیرد. این وضع باعث می‌شود ابژه به محفلی خودمانی تشبیه شود که مثل خیلی از دیگر وجوه زندگی خصوصی ما، ناگهان برای شوآف در اینستاگرام عمومی شده است! ــ ما فرقی بین اینها نمی‌بینیم. البته می‌دانیم که این روزها برخی برای اثرگذاری بر جامعه به روشی عجیب و کاملاً ایرانی روی آورده‌اند و آن گردآوری حداکثری کسانی است که چه مثبت و چه منفی سروصدای زیادی در فضای مجازی دارند. مثل نشست‌هایی که ۱۰ سخنران دارند با زمان سخنرانی هرکدام ۵ دقیقه! واقعاً خروجی چه خواهد بود؟ مهم‌تر از آن، اثرگذاری آن چه خواهد شد؟ اینجا هم به نظر می‌رسد ضمن احترام زیادی که برای بسیاری از افراد حاضر در رویداد داریم، هر کسی که سروصدایی داشته ــ نه اندیشه و استعدادی ــ وارد شده است. دقت کنید که مشکل ما در اینجا افراد نیستند. افراد مهم نیستند، بلکه فرایندی است که به غلط رایج شده است. فرایند ستاره‌بازی! فرایند جذب و پیشنهاد همکاری از طریق دایرکت اینستاگرام، غافل از اینکه اساساً طیفی از هنرمندان از لاک خود بیرون نمی‌آیند و ما اگر در نمایشگاه خود اینها را راضی به نمایش اندیشه‌شان کنیم بسیار موفق بوده‌ایم. اینها اساساً شبکه‌های مجازی را قبول ندارند و کیوریتوری هنرمند و ارزشمند است که اولاً اینها را شناسایی کند، قانع کند و به نمایشگاه بیاورد و ثانیاً به جامعه معرفی‌شان کند. کیوریتوری فقط ساختن صفحه‌ی اینستاگرام و پست گذاشتن نیست؛ راضی کردن گالری و تهیه‌ی بودجه نیست؛ کیوریتوری، اول از همه مطالعه‌ی فضا و گزینش هنرمندان حاضر در رویداد است. این افراد صرفاً سن بالا هم نیستند. ممکن است خیلی هم جوان باشند. باید تحقیق کرد، سمج شد، پرس‌وجو نمود، قدم به قدم رفت و رفت تا به یک نفر برسیم. تازه در این مرحله نباید با قطعیت به مطالعات اکتفا نمود و باید خودمان ببینیم آیا فرد مورد نظر حقیقتاً آنچه که می‌نمایند، هست؟ آیا اساساً این فرد و اندیشه‌های امروز او با موضوع نمایشگاه ما در تطابق است؟

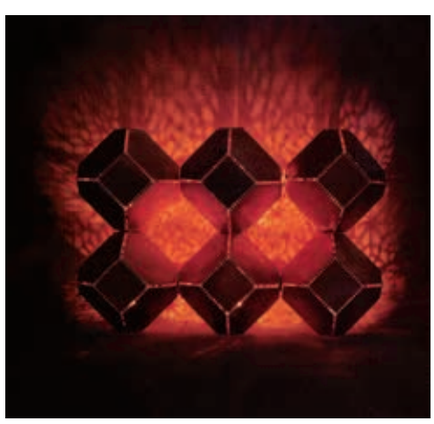


بهروز دارش، یادمان برای میدان ولیعصر، آهن، شیشه و نور

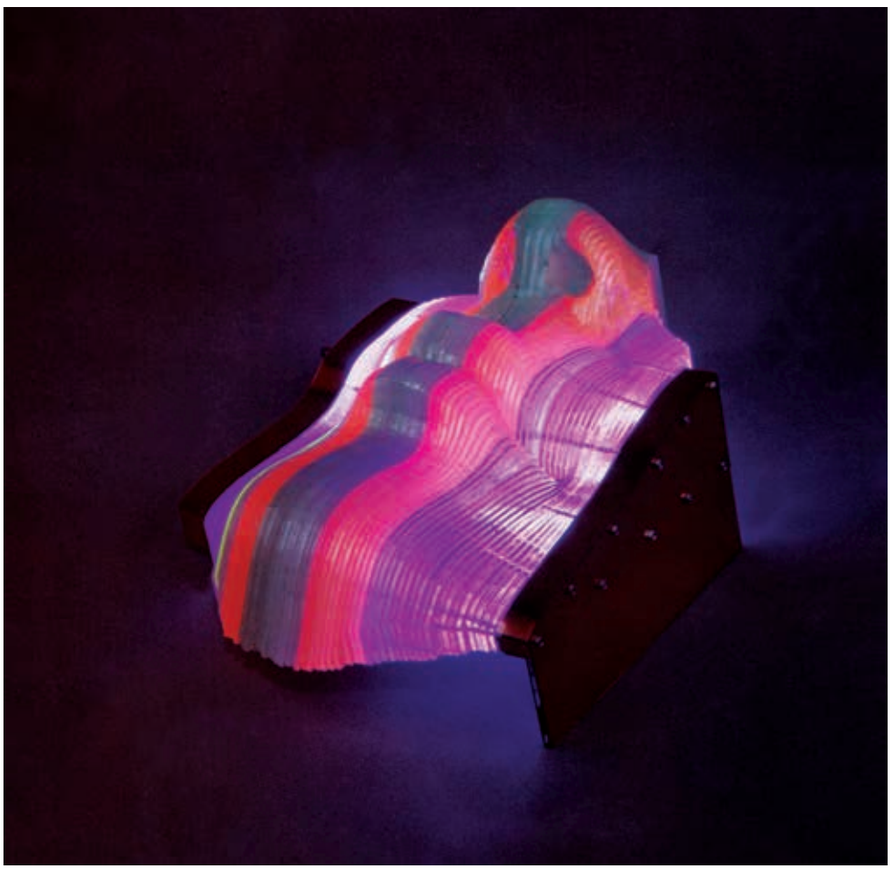
فرشید شیوا، بوطیقا در سیاه

نداشتن بودجه: کانون انحراف

ریشه‌ی وضعیت مذکور را می‌توان در عوامل متفاوتی جست که قطعاً یکی از آنها را باید عدم درک درست وظایف و رسالت‌های نهادهای مختلف از یکدیگر و داشتن توقعات بیجا دانست. واقعیت این است که در پشت پرده‌ی این نمایشگاه، رفتارهای غیرحرفه‌ای چنان نهادینه شده بود که حتی لیست هنرمندان نیز مورد انتقاد برخی قرار گرفت. انتقادی که قطعاً بجا بود. در اینکه برگزارکننده مختار است تا هر کسی را که صلاح می‌داند وارد برنامه کند تردید نداریم، اما وقتی انتخاب‌ها ضعیف می‌شوند، اثرگذاری کاهش می‌یابد. بگذارید ریشه‌ای‌تر بررسی کنیم: هر برنامه‌ای جدا از ایده‌ی اولیه و دانش کافی که باید داشته باشد، باید به یک سؤال پاسخ دهد. آیا ما برای رویداد خود بودجه‌ی کافی داریم؟ یا باید آن را از طریق



امین صادقی، شمعدان هشتی، مس



بهمن چگنی، آناهیتا، ورق آکرلیک شفاف، ورق مولتی استایل مس

حامیان حل کنیم؟ اینکه ما چه کسانی را باید بیاوریم با اینکه چه کسانی را می‌توانیم بیاوریم، خیلی فرق می‌کند. اینکه کسی خودش می‌آید، زیرا همه جا و در هر عرصه‌ای دوست دارد حاضر باشد، تا کسی که ما او را به عنوان یک استعداد ناشناخته می‌آوریم در نمایشگاه نیز تفاوت زیادی دارد. اینکه ما از رسانه‌ها توقع حمایت رسانه‌ای داریم یا چیز دیگر، مثلاً جذب اسپانسر هم مهم است. به نظر می‌رسد ابژه ۲ در ابتدا، جدا از آثار و ... باید این موضوع را حل کند. نداشتن بودجه و سرمایه‌ی کافی باعث می‌شود رویداد ما به محفلی دانشجویی و غیرحرفه ای تنزل یابد. کسانی در آن وارد می‌شوند که اول از همه قبول می‌کنند از این رویداد نفع مالی نبرند که هیچ، از جیب هم خرج کنند! شریان حیاتی یک رویدادی از این دست، افراد حاضر در آن است، اما به این ترتیب توقع دارید چه کسی در رویداد ما حاضر شود؟ مشخصاً در ابژه ۲ استعدادی کشف نخواهد شد. طیف هنرمندان نیز نشان می‌دهد که برگزارکننده هر کسی را که توانسته وارد برنامه کند، آورده است. اگر غیر این بوده است باید به مهارت‌های زیادی در بین برگزارکنندگان تردید کنیم و اگر همین است باید ابژه را در همین ابتدا دچار سوءتفاهم بزرگی دانست ــ سوءتفاهمی که در آن هنرمند نه به دلیل استعدادش، بلکه برای ارزان بودنش حاضر به حضور می‌گردد. از همین زاویه، مطمئناً در ابژه ۳ افراد بیشتری حاضر خواهند شد. زیرا این شوآف است و معماران ما (خصوصاً نسل نو) می‌دانند که برندینگ و فیس برندینگ و تبلیغات و سلبریتی شدن چقدر برای کار گرفتن مهم است. به‌هرحال جماعتی که مهندسین مشاور ندارند و از طریق دفاتر خصوصی امرار معاش می‌کنند باید مشاوران بازاریابی و تبلیغات و ... نیز داشته باشند و در این راه هم هزینه کنند. بنابراین قطعاً ابژه ۳ پرنفرتر خواهد بود، اما در وزن خروجی رویداد تردید داریم.

غیرتخصص‌گرایی در عصر تخصص‌گرایی

پیش از انقلاب اسلامی، معماران و هنرمندان ایرانی که در واقع محصول دانشکده‌ی هنرهای زیبا بودند، توانسته بودند همگام با همکاران خارج از کشور خود تجارب مشترکی را ارائه دهند. برخی از معماران حتی فراتر رفته و به هنرهای زیبا نزدیک‌تر از معماری شدند. پس از انقلاب اسلامی با بروز مسائل مختلف اقتصادی و سیاسی، این رویه فراموش شد. دو نمایشگاه ابژه در این وادی بسیار ارزشمند هستند ــ خصوصاً که بنیان ابژه را معماران گذاشتند، زیرا هنرمندان از این دست برنامه‌ها به وفور دارند: از دوسالانه‌ی بین‌المللی و ملی تا نمایشگاه‌های فردی در گالری‌های خصوصی. ابژه می‌کوشد بین معماران و هنرمندان بستر مشترکی ایجاد کند و این محترم است. این مهم به همکاری‌های جدی‌تر در آینده منجر خواهد شد، لیکن نباید فراموش کرد قرار نیست هیچ یک از هنرها جای دیگری را بگیرد. اگر فکر کنیم روزی می‌توانیم جای دیگری را بگیریم سخت در اشتباه هستیم. برای هنر سطح پایین، اساساً نگرانی‌ای وجود ندارد که حتی پرده‌فروش یا جوشکار هم می‌تواند جای معمار یا مجسمه‌ساز را بگیرد، اما در مورد هنر ناب، این اتفاق هرگز نخواهد افتاد. خصوصاً اینکه بخواهیم جریان‌سازی و ایجاد تحرک نماییم. احساسی که ما از بازخوردهای پس از رویداد داشتیم این بود که برخی دچار سوءتفاهم شده‌اند که می‌توانند و باید به دیگر حوزه‌ها ورود کنند. قضیه‌ی همان اقیانوس دانش و تجربه به عمق سه سانتی‌متر

شده است. این نیز یکی از تاوان‌های عدم دعوت از نخبگان، هنرمندان ... و همچنین کار خبری و اطلاع‌رسانی شفاف از یک رویداد است. تازه ما در پایتخت و بیخ گوش گالری فرهنگسرای نیاوران نشسته‌ایم که محل برگزاری رویداد بود و از مراجعه‌کنندگان سؤال نمودیم ... خدا داند از ۱۵۰۰ کیلومتری تهران، دانشجوی معماری، دچار چه توهمی شده است!

از سویی دیگر، در ابژه ۲ فاصله‌ی این تخصص‌گرایی کاملاً مشهود است. به طور خلاصه، به نظر رسید در این نمایشگاه معماران کوشیده بودند برنامه‌ها و تاکتیک‌هایی که در معماری به کار می‌برند را در اینجا نیز به کار برند. به عنوان مثال، پوسته‌ای جلوی یک منبع نوری قرار گرفته و متحرک است. پیش‌تر هم گفتیم اگر یکی از ارزش‌های ایده در حل مسئله‌ی آن به ساده‌ترین شکل ممکن است، یکی دیگر از ارزش‌ها ناب بودن آن می‌باشد. بررسی متحرک بودن در معماری و مقیاس کارهای اجرا شده در سطح جهان را به شما خواننده‌ی گرامی وامی‌گذاریم. اما تأکید بر یک پرسش را مغتنم می‌دانیم: آیا ایده‌ی مذکور برای کاری نمایشگاهی که اساساً مفهوم‌محور است و نه مسئله‌محور، مناسب است؟

از طرفی بحث مس به عنوان یک مدیوم در این نمایشگاه مورد تأکید بوده است. ظاهراً تغییر فرم مس و خلق تجربه‌ی کار با مس برای معماران و هنرمندان این نمایشگاه خیلی مهم بوده است، اما باز هم این خطایی بیش نیست. ما نمایشگاه نمی‌گذاریم که قدرت تغییر در مصالح خود را به رخ بکشیم. حتی اگر این باب باشد، از نظر ما بسیار غیرحرفه ایست. نگاهی کوتاه به صنایع در ایران و جهان، کوشش‌های مهندسین صنایع، مکانیک‌ها، طراحان صنعتی، الکترونیک و هواپیماهایی که ساخته‌اند، حتی همین گوشی‌های موبایلی که همگی در دست داریم نشان می‌دهد که امروز مصالح، تنوع آنها و ساختن و بکارگیری‌شان توسط بشر امروزی موضوعی حل شده است. بشر امروزی مشکل ساخت ندارد، مشکل ایده دارد؛ مشکل مفهوم دارد. بشر امروز دچار بحران اندیشه است، نه تولید دستی. برای همین، حداقل توقع از یک نمایشگاه این است که بیاید و ایده‌ها و مفاهیمی را که حول یک موضوع تبیین نموده و از هنرمندان و اهل نظر، مطالبه کرده نمایش دهد ــ نه اینکه قدرت خم، تا کردن، برش زدن و فولد کردن لایه‌های ورق مس را به رخ بکشد!

چند اثر با تک نگاه خاص

تفاوت کیفیت کارها در بازدید مشخص بود؛ هنگامی که همین بروشور ناقص را ورق می‌زنیم و مبانی نظری پشت سر کارها را می‌خوانیم، بیشتر به شکاف موجود پی می‌بریم. از تشریح کارهای تکراری، ضعیف، کپی و بعضاً خنده‌دار نمایشگاه می‌گذریم؛ از آثاری که ظاهراً خالقش به عنوان معمار، چیزی جز آنچه که در نرم‌افزارهای معماری به او اعطا شده، در توان ندارد هم در معماری، هم در نقاشی و هم در ابژه آنها را به کار می‌گیرد، از آثاری که در خم پنهان کردن سیم برق مانده بودند، از آثاری که طراحشان فکر کرده بود در حال نورپردازی نما است و یک نورافکن جلوی کار گذاشته بود، می‌گذریم و می‌کوشیم و به چند اثری که به نظرمان تلاش کرده بودند به نمایشگاه و موضوع آن با نگاه متفاوتی بنگرند و اعتباری خلق کنند بپردازیم: قطعاً یکی از آثار شاخص ابژه ۲، حجله اثر صادق تیرافکن بود. با اینکه محصول ۱۴ سال پیش است، همچنان نوآورانه می‌باشد. گرته‌برداری تیرافکن از تاریخ و فرهنگ معاصر ما و استفاده از آن در اثری امروزی می‌تواند برای ما آموزنده باشد. حجله، حتی بدون خوانش بروشور و نام آن نیز دلنشین است و برای بشر امروزی آرامش دهنده است. شاید به همین دلیل است که در بروشور نیز برای این اثر متنی نوشته نشده است. بهمن چگنی نیز با آناهیتا یکی از دیگر آثار اثرگذار نمایشگاه را خلق کرده بود. اینکه او چقدر با زیرکی به الهه آناهیتا رجوع کرده بود و نیمرخ پایینی صورت او را دستاویز طراحی کرده بود بسیار شگفت‌آور است. چگنی تمام حس زنانگی، آرامش و تقدیس یک الهه را در این اثر گنجانده است و چقدر عالی که آناهیتا، الهه‌ی نگهبان آب را برگزیده بود. کار شروین حسینی (معمار) نیز با عنایت به تلاش او برای توجه به خود نور و نه فرمی که نور در آن محبوس یا منتشر می‌شود، جذاب بود. طریق برق‌رسانی و تولید نور در این اثر، یکی از افتخارات ما معماران در برابر دیگر هنرمندان باید باشد، هرچند آن طرف میز نیز ما بهروز دارش و یادمان میدان حضرت ولی عصر(عج) را با تمام پیچیدگی‌های هنری و اجرایی‌اش داریم.

آناهیتا رضاالله تنها معماری بود که از مرز معماری و مجسمه گذشته بود و به اینستالیشن نزدیک شده بود. نحوه‌ی پاشش نور بر روی اثر و پرسشی که او در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند، بسیار متبحرانه است. اثر تابلوی نقاشی فرشید شیوا با نام بوطیقا در سیاه نیز تنها اثر نقاشی رویداد بود که شاید بهتر از همه‌ی هنرمندان دیگر و آثار آنها، به تاریکی مطلق برای خلق و درک ارزش نور و تشر به مخاطب دست یافته بود. اثر امین صادقی نیز تنها اثری بود که نور را در لامپ و اِل‌ای‌دی ندیده بود. او از شمع برای اثر خود بهره برده بود. همین کیفیتِ زنده بودن شمع باعث شده بود که کار او زنده‌تر از دیگر آثار باشد. امین صدرایی طباطبایی نیز به دلیل توجه همزمان به LIGHT ON و LIGHT OFF قابل تحسین است. او اثری دارای دو هویت خلق کرده بود و چه با نور، و چه بی نور، کار او حرف داشت. این اثر از ممتازترین آثار نمایشگاه بود. از معدود آثاری که پس از این اثر دارای هویتی چنین ممتاز بوده و می‌توان به آن اشاره کرد، کار مریم غلامی است. اثر او قویاً مفهوم فضای میانی را که یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم اصیل معماری ایران و جهان است، دوباره در ذهن متبادر می‌کند. همین ایده را نیز علی ذوالفقاری در سما تا حدودی به کار بسته بود، ولی ظرافت کار غلامی را نداشت. کار نهنگ، اثری بود که نه به منبع نوری، به فرم، به مسائل تکنیکی ساده و نه حتی به نور، که به انعکاس نور در کمال سادگی و وقار و متانتی که از نور داریم فکر کرده بود. شاید برادر این اثر در نمایشگاه ابژه ۲ کار سهیل قندیلی باشد ــ البته تبدیل نور به شعله در کار قندیلی در زمانه‌ای که از در و دیوار شهر بتن خشن می‌بارد، به نظر ما برای انسان معاصر، هدیه‌ی مناسبی از جانب یک هنرمند و آرامش‌بخش نیست.

علی ذوالفقاری، سما (دستیار طراحی: پگاه حیدری و دستیار ساخت: مجید کاظم‌پور)

امین صدرایی طباطبایی، مجسمه‌ساز

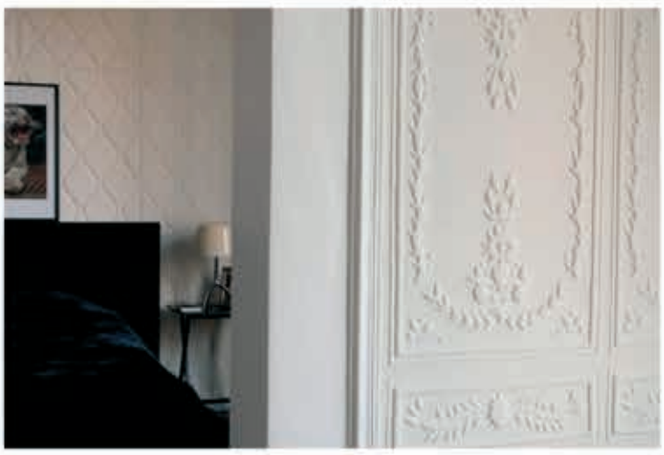
آناهیتا رضاالله، مس

مریم غلامی، مجسمه‌ساز و معمار

ÉLITIS

Auteur & Éditeur.

High-end Wallcoverings | France



طرح ایده
tarh e Ideh

۲۲۶۰۹۱۹۰

INDEXPO

۹ تا ۱۶ آبان/فرشته گالری آریانا

www.indexpo.ir

Harmonic
CENTER
Furniture & Interior Design
www.harmonic-center.com
telegram.me/harmonic_center
Harmonic
CENTER