خاستگاه جریانی نوگرا در معماری معاصر ایران

تاریخ معاصر ایران و به تبع آن، معماری معاصر ایران را می‌توان از زمان‌های متفاوت شروع کرد: شکل‌گیری دوره قاجار که مصادف با نوگرایی اروپایی است؛ شکل‌گیری جریان روشنفکری ایرانی که به شکل‌گیری انقلاب مشروطه انجامید؛ تلاش برای نوسازی سازمانی و اداری که از زمان به قدرت رسیدن وزرای با کفایتی چون امیرکبیر، قائم‌مقام و سپهسالار شروع شد و امثال آن، هر یک می‌توانند صورتی از معاصر شدن جامعه ایرانی را نشان دهند. ولی به‌زعم راقم این سطور، اگر بخواهیم آغازی برای معماری معاصر ایران قائل شویم، به نظر می‌رسد آغاز به فعالیت حرفه‌ای اولین تحصیل‌کرده‌های ایرانی- که همگی دانش‌آموخته معماری خارج از کشور بودند - شروع خوبی برای معماری معاصر ایران باشد. چراکه عمده دغدغه معماران نسل اول معماری معاصر ایران، گرایش به معماری مدرنیسم اروپایی و ترویج آن در ایران دوره پهلوی بوده، لذا مدرنیزاسیون معماری ایران ریشه در کارها و اندیشه‌های این معماران داشته است. از مهم‌ترین این معماران می‌توان به کریم طاهرزاده بهزاد، وارطان هوانسیان، گابریل گورکیان، محسن فروغی و پل آبکار اشاره نمود.

آنچه ما در ایران به‌عنوان معماری مدرن می‌شناسیم، در اصل، نتیجه انعکاس مستقیم تحولات معماری مدرن اروپایی از کانال و صافی معماران نسل اول معماری معاصر ایران است. همان‌گونه که بیان گردید، این معماران همگی تحصیل‌کرده اروپا بودند و با جریانات و گرایش‌های معماری آن دوره از نزدیک آشنا شدند و سعی بی‌دریغ در پیاده کردن اهداف و مفاهیم معماری مدرن در ایران دوره رضاشاهی داشتند.

تأسیس دانشکده هنرهای زیبای تهران و به تبع آن سرازیر شدن دانش‌آموختگان این دانشکده در محیط کار و تدریس، خود نوید شکل‌گیری نسل دوم معماری معاصر ایران را به ارمغان آورد. نوع آموزش در دانشکده هنرهای زیبای تهران و جریانات و تحولات معماری دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی در اروپا، دیدگاه این نسل را نسبت به مدرنیسم تا حدودی متفاوت‌تر از نسل پیش قرار داد. البته لازم به ذکر است که نسل دوم معماران ایران نه از طریق مباحث نظری بعد از مدرن، بلکه از طریق کارهای سه معمار معروف جهان، لوئی کان، آلوارآلتو و تا حدودی حسن فتحی، به عمقِ تاریخ‌گرایی خود درغلتیدند. این معماران را می‌توان، معمارانی مدرن با دغدغه‌های تاریخ و بوم نامید. از مهم‌ترین این معماران می‌توان به هوشنگ سیحون، عبدالعزیز فرمانفرمائیان، کامران دیبا، نادر اردلان، حسین امانت و از پیروان خلف آن‌ها در بعد از انقلاب اسلامی می‌توان به مهدی علیزاده، هادی میرمیران، ایرج کلانتری، حسین شیخ زین‌الدین، علی‌اکبر صارمی اشاره نمود.

حال باگذشت سه دهه از انقلاب اسلامی، تغییراتی بنیادین در نگرش ما نسبت به معماری ایجاد شده است. بخشی از این تغییرات عواملی جهانی و بخشی نیز بومی است. از عوامل خارجی می‌توان به تحولات و نگرش خاص مدارس معماری غرب نسبت به معماری و دسترسی آسان به اطلاعات از طریق نسل جدید رسانه‌ها به‌خصوص اینترنت و از عوامل وطنی می‌توان به توسعه آموزش معماری در جا جای ایران و نمایشگاه کتب خارجی اشاره نمود. لذا شکل‌گیری نسل سوم معماران معاصر ایران را باید محصول چنین عواملی دانست.

شاید در این برهه خاص، بحث در مورد شکل‌گیری این نسل زودهنگام باشد. ولی آنچه از قراین و شواهد پیداست، جامعه معماران معاصر ایران باید خود را برای استقبال این نسل نوظهور مهیا و آماده نماید. فعالیت معماران نسل سوم معماری ایران [که عمدتاً جوان‌سال هستند] را می‌توان همسو با دوران شکل‌گیری جنبش نئومدرن و معماری عصر دوم رسانه‌ها دانست. نئومدرن را ازاین‌رو به کارهای آن‌ها قلمداد می‌نمایم، چون به تحولات و جریانات بعد از مدرن می‌پردازد. لذا جهت شفاف‌تر شدن موضوع، واژه «نئومدرن» را در بستر شکل‌گیری آن بررسی می‌نمایم.

اصطلاح نئومدرن برای اولین بار در سال ۱۹۸۲ میلادی به‌کاربرده شد و عمده کاربرد آن در سال مذکور، نام‌گذاری سبکی معماری بود که بعد از مدرنیسم شکل گرفت (جنکس، ۸: ۱۹۹۳) یکی از منتقدین سرسخت مدرن، چارلز جنکس، در مقاله‌ای با عنوان «نئومدرنها»، تصویری روشن از سیر تحول معماری مدرن و گذار آن به حیطه مباحث مطرح‌شده بعد از مدرن ترسیم کرده است. او در کاربرد اصطلاح نئومدرن بر این عقیده است که این اصطلاح دهن‌کجی به منتقدینی بود که اصطلاح پست‌مدرن را مطرح کردند و عمده دیدگاه‌های آن‌ها، متوجه کار معمارانی بود که شدیداً وامدار معماری لوکوربوزیه و معماری مدرنیسم متأخر بودند. آنچه برای جنکس در تعریف معماری نئومدرن حائز اهمیت است، گذر از دیدگاه نظری و جهان‌بینی متفکران مدرن است. جنکس می‌نویسد: در واقع نئومدرنیسم چیزی جدید در معماری است. نئومدرن ها دیگر به انسان‌گرایی اعتقادی ندارند، آن‌ها بیشتر آثار خود را نوعی نمایش توجیه شخصی با افکار متافیزیکی می‌دانند. نئومدرنها دیگر آرمان‌گرایانی نیستند که آرزو دارند جامعه را تغییر دهند، بلکه بیشتر زیبایی‌شناسانی هستند که با فرم‌های مدرنیستی بازی می‌کنند. پیام آن‌ها اخلاقی نیست، بلکه سبک‌شناختی است. جنکس در ادامه مطالب می‌افزاید: من در این باره به‌تفصیل استدلال کرده‌ام که آن‌ها در سبک و معنی با «مدرنیست‌های متأخر» همچون لوکوربوزیه، گروپیوس، میس وندروهه و دیگران که سرمشق را در دهه ۲۰ بنیاد نهاده‌اند، فرق دارند و از این لحاظ، پیشوندی دیگر برای نشان دادن این تمایز ضروری است. البته می‌توانم نارضایتی آن‌ها از به‌کارگیری چنین اصطلاح اندکی منفی و ناجور یعنی «متأخر» را درک کنم. به نظر می‌رسد که آن‌ها «در خط پایانی مرگ یک سنت قرارگرفته‌اند» (جنکس،۱۹۹۳ :۸-۹ (معماران نئومدرن دغدغه‌های معماران مدرن را ندارند و عمده کارشان گذر از اهداف و جهان‌بینی مدرن و رسیدن به فرم جدیدی است که ماهیتاً با معماری مدرن تفاوت دارد. کارهای آن‌ها نه در پی نوعی پیوستگی با اهداف اجتماعی است و نه حل مسئله‌ای که معماران مدرن با آن درگیر بوده‌اند، بلکه عمده دغدغه‌های معماران نئومدرن، معماری کردن برای معماری است و خود معماری مسئله اصلی این معماران است.

نسل سوم معماران ایران نیز همسو با جریانات معماری غرب، دغدغه‌ای جز فرار از سیطره معماری مدرن ندارند و نام‌گذاری کارهای آن‌ها در اینجا، ذیل واژه معماری «نئومدرن»، به این معنی نیست که همگی آن‌ها را می‌توان در این چارچوب قرار داد، بلکه هدف اصلی از نام‌گذاری، اشاره به جریانات بعد از مدرن و تحولاتی است که درصدد دوری جستن از مباحث معماری مدرن دارد. کارها و پروژه‌های رضا دانشمیر و کاترین اسپریدونف را می‌توان جزء کارهای نسل سوم معماران ایران قلمداد نمود. این زوج معمار بااینکه هنوز در آغاز راه‌اند، ولی ثابت کرده‌اند که باوجود محدودیت‌های بی‌شماری که گریبان گیر معماران بعد از انقلاب اسلامی است، می‌توان خوب طراحی نمود. تاریخ معماری معاصر ایران، رضا دانشمیر را با طرح بسیار موفق گالری آو (۱۳۷۹) به یاد می‌آورد؛ طرحی که برای او محبوبیت زیادی به همراه داشت.

دانشمیر در این طرح، استخر متروکی را دستمایه فعالیت معماری خود قرار داد. موضوع بسیار ساده و گویاست، مکان متروکی که می‌خواهد تغییر کاربری دهد. آنچه در اینجا مهم می‌نماید، خلق فضا و هویتی نو است که معمار آگاهانه به سراغ آن می‌رود. ناظر در برخورد اول، به‌یقین درمی‌یابد که وارد فضای متفاوت‌تر ازآنچه فکر می‌کرده، شده است. فرم شکاف یافته سقف و پله‌هایی که حرکت و کشش خاصی در ناظر ایجاد می‌کند، عواملی است که در پیش‌فرض ناظر نسبت به درک فضا و فرم پروژه بسیار تأثیرگذار است.

ایده پروژه از ترکیب دو حجم تشکیل می‌شود که یکی فرم بیرونی را می‌سازد و دیگری که حامل عنصر اصلی فضای داخلی یعنی پل‌های طویل و مستقیم است، در درون آن جای می‌گیرد. صفحه‌ای موج مانند که شکافی بزرگ آن را دو نیم کرده و با انعکاس تیرگی درونی سبب جذب بیننده به‌سوی فضای داخلی می‌شود، نقش اصلی را در ساخت فضای جدید حیاط ایفاء می‌کند. هرچه از ورودی اصلی دور می‌شویم، موج آرام‌تر شده و به سطحی ساکن بدل می‌گردد. پوسته داخلی حامل پله از ارتباط حجمی مابین قاب مستطیل شکل) نگه‌دارنده اصلی) و صفحه موج مانند بیرونی شکل می‌گیرد و چهار نقش را با هم ایفاء می‌کند:

به کمک ساختار خود، حرکتی چرخشی در درون پروژه به وجود می‌آورد؛ ارتباط بین فضای بیرونی و درونی را تأمین می‌سازد؛ سازه اصلی را که یک خرپای ۱۲ متری است، درون خود جای می‌دهد؛ همچون مجسمه‌های عظیم در فضا تأثیر می‌گذارد و چشم‌اندازهایی متفاوت به آن می‌بخشد (ر.ک.به: دانشمیر، ۱۳۸۰). ساختمان پل رومی (۱۳۸۵) و پردیس سینمایی پارک ملت (۱۳۸۷)، محصول همکاری رضا دانشمیر و کاترین اسپریدونف بعد از تأسیس شرکت مهندسان مشاور حرکت سیال در سال ۱۳۸۳ خورشیدی، است؛ پروژه‌هایی که طراحان، آگاهانه به دنبال یافتن زبان معماری خویش در آن‌ها هستند. در این راستا، به نظر می‌رسد، طرح پردیس سینمایی پارک ملت زبانی گویا و بیانی سلیس‌تر دارد. از این‌که این پروژه، طرح مهمی است، شکی نیست و سؤال این است که چرا این پروژه را باید دید و در درون فضاهای آن حرکت نمود؟

ساختمان پردیس سینمایی پارک ملت در یک نگاه، فرمی کشیده دارد و حجم آن یادآور فرم‌های اکسپرسیونیستی است و زیبایی‌شناسی آن ریشه در دیدگاه مینیمالیستی دارد، ولی لزوماً خود پروژه مینیمالیست نیست. طرح پروژه جزء معدود طرح‌هایی است که در ایران اجرا شده و به زیباترین بیان ممکن سازه و فرم معماری آن در یک همگونی کامل نسبت به هم طراحی شده‌اند. به‌عبارتی‌دیگر، معماری پروژه محصول سازه و فرم آن است.

درست همین دیدگاه است که طرح پروژه را از یک دیدگاه فیزیکی مدرن یعنی حل عملکرد و رسیدن به فرم و سازه معماری جدا می‌نماید. لازم به ذکر است که این سخن نه به این معنی است که عملکرد پروژه مهم نیست و یا نسبت به سازه و فرم معماری آن از اهمیت پایین‌تری برخوردار است. اینکه عملکرد پروژه باید به لزومات برنامه فیزیکی آن نیز پاسخ دهد، شکی نیست. ولی سخن بر سر آن است که حل عملکرد و پاسخگویی به برنامه فیزیکی، هدف و غایت اصلی پروژه نیست و به‌زعم راقم این سطور، همین دیدگاه و برخورد با معماری پروژه، شکاف عمیق بین نسل دوم و سوم معماران معاصر ایران را از هم مشخص می‌نماید.

حجم پروژه زبانی ساده و سلیس دارد و خود آن نیز محصول فرم کشیده و نامعین سایت است. نظر به اینکه طراحی سالن‌های متعدد در چنین پروژه‌هایی،لزوم به ارتفاع رفتن را اجتناب‌ناپذیر می‌کند، طراحان آگاهانه از پتانسیل سایت پروژه برای سرشکن کردن ارتفاع نهایی حجم استفاده نموده و با طراحی دو سالن در زیرزمین تا حدودی توانستند ارتفاع ساختمان را تعدیل کنند.

فضاهای داخلی در هماهنگی کامل نسبت به هم طراحی‌شده‌اند. این سخن زمانی مهم می‌نماید که به یادآوریم، مدیریت طراحی ساختمان‌های بزرگ با کاربری‌های متفاوت و متنوع بسیار دشوار است و در اکثر موارد عمده دغدغه طراح، معطوف به ساماندهی عملکردهای آن می‌شود. ولی آنچه با بررسی این پروژه می‌توان فهمید، طراحان آن توانسته‌اند از این آزمون موفق بیرون بیایند و تنوع عملکردها، آن‌ها را از خلاقیت و طراحی فضاهای داخل بازنداشته است. استفاده کردن از شیب‌راهه برای دسترسی‌های فضاهای داخلی، بنا به مقتضیات سایت، انتخابی بجا و مناسب است، به‌خصوص شفافیت نما و چشم‌اندازهای بیرونی نیز به کمک آن می‌آید و باعث می‌شود ارتباط عمیقی بین بیرون و درون حجم برقرار گردد.

و نکته آخر اینکه شکاف و فضای باز وسط حجم،که خود محصول سازه و معماری پروژه است، به‌خوبی توانسته چشم‌اندازی از سایت را در درون حجم پروژه قاب نماید. از طرفی تأثیر این استراتژی در سازمان‌دهی فضایی عناصر پروژه منجر به ایجاد سه فضای باز و کشیده شده است. فضای اول در زیرزمین به فعالیت‌های نمایشگاهی، فضای دوم در همکف به ایوان سرپوشیده ورودی و فضای سوم در بالاترین سطح به رستوران و غذاخوری مجموعه اختصاص‌یافته است. این فضای باز افقی توسط دو فضای عمودی در دو سوی خود که شامل فضاهای انتظار و خدماتی‌اند به یکدیگر متصل می‌شوند. به‌زعم راقم این سطور، این ترفند معماری که هم در ساماندهی فضای داخلی و هم در حجم ساختمان به‌کاررفته، باعث شده است تا تداوم فضای پارک در درون پروژه احساس شود و این عامل یکی از مهم‌ترین نکات عطف پروژه است که باعث می‌گردد، حجم ساختمان پردیس سینمایی پارک ملت به سایت آن تعلق داشته باشد.

نویسنده: امیر بانی مسعود

منبع:

http://www.caoi.ir/fa/bulletins/study/1185-%D8%AE%D8%A7%D8%B3%D8%AA%DA%AF%D8%A7%D9%87-%D8%AC%D8%B1%DB%8C%D8%A7%D9%86%DB%8C-%D9%86%D9%88%DA%AF%D8%B1%D8%A7-%D8%AF%D8%B1-%D9%85%D8%B9%D9%85%D8%A7%D8%B1%DB%8C-%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%B5%D8%B1-%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%85%DB%8C%D8%B1-%D8%A8%D8%A7%D9%86%DB%8C-%D9%85%D8%B3%D8%B9%D9%88%D8%AF.html