مهندس «عبدالرضا ذکایی» طراح ساختمان بهارستان در گفت‌وگو با «شرق»:

نمایندگان با طرح هر می مجلس مشکل داشتند

نیما توسلی

تا آنجا که می‌دانیم فعالیت معماری را در دفتر معماری «سردار افخمی» آغاز کردید. ممکن است درباره فعالیت معماری‌تان بگویید؟

همان‌طور که اشاره کردید، من از سال ۱۳۴۸ در دفتر آقای سردار علی افخمی کار معماری را شروع کردم. در ایران، ابتدا کارها توسط اصل ۴ (ترومن) انجام می‌شد که یک موسسه آمریکایی بود و کمک‌های فرهنگی و علمی می‌کرد. بعد از مدتی، تعداد فارغ‌التحصیلان معماری افزایش یافت و از طرف دیگر، دانشجویانی که در خارج از کشور بودند نیز به ایران بازگشتند. به این‌ترتیب بحث‌هایی مطرح شد که اصل۴ کم‌کم بسته شود. برای این کار نیاز به NGOهایی بود که بتواند کارهای عمرانی از جمله ساختن راه‌ها و بیمارستان‌ها و پل‌ها و دانشگاه‌ها و... را انجام دهد. این، آغاز پیدایش مهندسان مشاور پس از انحلال اصل ۴ بود.

اوایل کار، مهندسان مشاور فرمایشی بود و به واسطه ارتباط با فلان وزیر و فلان وکیل به افرادی که مهندسان مشاور بودند کار داده می‌شد. البته، معماران آن زمان همگی از افتخارات معماری کشور محسوب می‌شوند. کم‌کم مهندسان مشاور به شکل امروزی مطرح شد. این را هم بگویم که از سال‌های دهه ۱۳۴۰ به بعد، نسبت به حجم کارهای معماری، امکانات عملیاتی نمودن آنها کم بود. برای مثال یادم می‌آید که پروژه‌ای را در اصفهان مطالعه می‌کردیم اما کارخانه‌ها در آن زمان توان تامین آجر و سیمان و... را نداشتند. بنابراین، طرح‌ها مدام کوچک‌تر می‌شد و پروژه‌ها با آن سرعتی که سازمان برنامه می‌خواست پیش نمی‌رفت و عملیاتی نمی‌شد.

در آن زمان در دفتر سردار افخمی به همراه من چهار معمار خارجی شامل دو معمار انگلیسی، یک معمار آمریکای‌جنوبی و یک معمار فرانسوی فعالیت می‌کردند. هر یک مسوول پروژه‌ای بودیم. در آن زمان مهندس کم داشتیم و در روزنامه‌های خارجی آگهی می‌دادیم. حتی در آن زمان به این افراد ماشین پیکان و خانه برای اقامت نیز داده می‌شد.

یکی از دلایلی که در آن زمان باعث می‌شد تا به مهندسان مشاور کار زیاد ندهند و جلوی رشد این شرکت‌ها را می‌گرفتند، حضور سازمان برنامه بود که در راس آن دکتر اصفیا قرار داشت. در واقع، این سازمان نگران بود که با کاردادن به مهندسان مشاور، خودشان بیکار بمانند. در سال ۱۳۵۶، دفتر سردار افخمی تعطیل شد چون ایشان به پاریس رفتند و من از طرف ایشان وکالت گرفتم تا کارهای دفتر را انجام دهم. تا حدود شش ماه بعد از رفتن سردار افخمی، با وکالتی که داشتم دفتر را اداره کردم تا اینکه یک مدیر دولتی که معمار هم بود به دفتر آمد. پس از آن حسابرسی سازمان برنامه آمد و کم‌کم من هم از دفتر بیرون آمدم.

در معماری معاصر، نام شما بیشتر به عنوان مدیر پروژه طراحی مجلس بر سر زبان‌هاست. این درحالی است که کارهای معماری دیگری نیز انجام داده‌اید. کمی از سایر کارهای معماری، به ویژه معماری شهری خود و شرکت پل میر برای ما بگویید؟

شاخص‌ترین کار معماری من مربوط به همین مجلس می‌شود که در هر حال اکثر مردم آن را می‌شناسند. با این‌حال از جمله کارهای دیگری که کرده‌ام می‌توان به پروژه دو هزار واحد مسکونی در ساری اشاره کرد که پروژه زیبایی بود و در سال ۱۳۵۵ به کارفرمایی شرکت چوب مازندران اجرا شد.

در گفت‌وگویی که چندی پیش سردار افخمی با روزنامه «شرق» داشت، ایشان اشاره کردند که طراح مجلس بوده‌اند و گویا شما در این خصوص نظری دارید...

ایشان بخشی از تیم پروژه مجلس بودند و طراح و مدیر پروژه مجلس، من بودم که از طرف مهندسان مشاور پل‌میر این پروژه را طراحی کردیم و ساختیم. سردارافخمی اصولا چندان معمار پرکاری نبودند و پروژه‌های زیادی اجرا نکردند. در آن زمان، معماران خلاق و پرکاری مانند سیحون، کامران دیبا و... داشتیم که روال کاری آنها متداول دیگران نبود. دیگران، از جمله در دفتر سردار افخمی، پروژه را از طریق مهندسان ارشدی که در دفتر داشتند پیش می‌بردند و خودشان چندان به پروژه‌ها سرنمی‌زدند.

با این حال، اثر شاخص تئاترشهر را آقای سردارافخمی انجام دادند. نظرتان درباره الگوی معماری تئاترشهر چیست؟

تئاترشهر در دورانی از معماری مدرن ایجاد شد و به نوعی اقتباسی مناسب و خوب از دو بنای شاخص می‌باشد. یکی پروژه ایستگاه راه‌آهن ناپل از کارهای مری لویی جینر و دیگری پاویون آمریکا در نمایشگاه بروکسل در سال ۱۹۵۰. کانسپت اصلی معماری مربوط به ایستگاه ناپل است، اما هنری که سردار افخمی به خرج داده و با استفاده از نمای سنتی، معماری تئاترشهر را به سرانجام رسانده، هنر ارزشمندی است.

در هر صورت، اقتباس خوبی صورت گرفته و کار مدرن و خوبی ایجاد شده است.

به جز شما، افراد شاخص دیگری چون سردار افخمی، عباس قریب، مسعود قاضی‌زاهدی، منصور وکیلی، داریوش فیروزلی و بهروز احمدی نیز در طراحی مجلس فعال بوده‌اند. نقش چه افرادی در طراحی این مجموعه شاخص‌تر بوده و تقسیم وظیفه در تیم همکاری چگونه بوده است؟

سردار افخمی بیشتر به عنوان مدیر موسسه سردار افخمی و همکاران، در پروژه همراه بود و دو یا سه‌بار در جلسه‌های پروژه حضور یافت. علت آن نیز این بود که پروژه در فاز یک به تیم پروژه تحویل داده شده بود. حسن متقی مسوول معماری داخلی بود. بهروز احمدی مسوول نمای ساختمان مجلس بود. هر یک از افراد در بخشی از پروژه همکاری داشتند و به‌طور کلی گروه طراحی شامل سردار افخمی، عباس قریب، مسعود قاضی زاهدی، منصور وکیلی، داریوش فیروزلی و بهروز احمدی می‌شد و من هم مدیر پروژه بودم.

تجربه طراحی مجلس چه تفاوت‌هایی با سایر فعالیت‌های معماری شما داشته است؟

هر اثر معماری تجربه خاص خود را دارد. به جز کانسپت معماری، ساختمان مجلس، بیشتر به دلیل اهمیت ملی که داشت، تجربه خاصی هم داشت. هماهنگی‌هایی در سطح کلان در ارتباط با مسایل مدیریتی، مالی و اداری صورت می‌گرفت و وزارت مسکن، مجلس و رییس‌جمهور وقت، نقش مهمی در عملیاتی‌شدن این طرح داشتند.

مهندس آخوندی، در وزارت مسکن و شهرسازی آن زمان، نقش مهمی در هماهنگی‌ها داشت و مهندس تابش نیز به عنوان مجری طرح‌های دولتی و معاون وزارت مسکن به برقراری ارتباطات و هماهنگی‌ها برای رفع مشکلات مبادرت می‌کردند. آقای ناطق‌نوری، هم به عنوان رییس مجلس وقت نقش مهمی در پاسخ به سوالاتی که در رابطه با مجلس می‌شد و رفع مشکلات احتمالی داشت. واقعیت آن است که در آن زمان برخی نمایندگان مجلس ایراداتی می‌گرفتند که چرا طرح شبیه هرم است. آقای ناطق‌نوری، یک‌بار جلسه‌ای گذاشت و من از نظر فنی توضیح دادم که چرا شکل مجلس به این صورت طراحی شده است. مسایلی از جمله پیشرفت معماری معاصر، ویژگی‌های محیطی و موقعیت مکانی زمین مجلس، ایستایی و... که در آن زمان البته نمایندگان مجلس با این توضیحات به خوبی توجیه شدند. در واقع می‌خواهم به این اشاره کنم که از یک‌سو تیم فنی و طراحی نهایت تلاش خود را می‌کرد تا پروژه به درستی پیش رود و از سوی دیگر تیم مدیریتی و هماهنگی کارفرما نیز نقش موثری داشت. به عنوان مثال یادم می‌آید که قرار بود خرپاهایی که برای سازه ساخته بودیم را روی ستون بنشانیم و نیاز به مِفصل داشتیم و آن را به تنها شرکتی که در آلمان هم بود و می‌شد سفارش داد، سفارش داده بودیم. اما همان زمان این شرکت به کشور انگلیس واگذار شد و کار به تاخیر افتاد. آقای تابش آن زمان پیشنهاد دادند که فعلا خرپاها بدون مِفصل روی ستون کار گذاشته شود تا

عکس: آیدین رهبر، شرق

مهندس عبدالرضا ذکایی، بیشتر بابت طراحی و مدیریت پروژه ساختمان جدید مجلس در بهارستان مشهور است. او با این‌حال پروژه‌های ارزنده دیگری را هم طراحی و اجرا کرده است. این معمار که سال ۱۳۱۹ در خانواده‌ای اهل هنر و کتاب به دنیا آمده، اولین تجربه حرفه‌ای‌اش را در مهندسان مشاور و دفتر سردارافخمی (طراح و مدیر پروژه تئاترشهر) سپری کرد. به جز معماری، یک دوره آموزشی تعمیر آثار باستانی را هم نزد پروفسور دتسی باردسکی (Detsi Bardeski) دید که مرمت مقبره الجایتو از کارهای این پروفسور است. او خواهرزاده عبدالرضا صدیقی، مجسمه‌ساز معروف و خالق آثاری چون فردوسی و یعقوب لیث است.

به گفته مهندس ذکایی، جلال آل‌احمد و نیما یوشیج از همسایگانش بودند و حتی جلال آل‌احمد در دوران دبستان معلم انشای او بود. او، دوران مدرسه را در دبستان شاپور تجریش (که در حال حاضر موزه شده) و دبیرستان البرز سپری کرد و در دانشگاه ملی (شهید بهشتی کنونی) کارشناسی‌ارشد معماری را گرفت. هدف از این گفت‌وگو، آگاهی از برخی حواشی طراحی ساختمان مجلس جدید بود و همین‌طور تجربیات کاری ذکایی در معماری معاصر ایران. از طرف دیگر، با توجه به گفت‌وگویی که روزنامه «شرق» اواخر سال گذشته با آقای سردار افخمی کرده بود، به برخی ابهامات پاسخ داد.

موقعی که مفصل برسد و آن هنگام مِفصل‌گذاری صورت گیرد. همین‌طور هم شد و بعد از اینکه مِفصل‌ها آمد، پیمانکار با جک خرپاها را حدود ۵۰ تا ۶۰ سانت بالا برد و مِفصل‌ها را کار گذاشت. این یک‌نمونه از مدیریت زمان و هماهنگی‌های کارفرما بود.

کمی از ایده طراحی بنای مجلس و کانسپت‌های معماری (به ویژه معماری ایرانی) که در آن به کار رفته برای ما بگویید؟

حجم کلی مجلس در جلسات، به دست آمد و نهایی شد. طرح اولیه‌ای که آقای «موید عهد» داده بودند دایره‌ای بود و در ابتدا نمی‌دانستیم که این طرح داده شده و حتی ساخته شده، زیرا حتی فونداسیون آن هم ریخته شده بود و هنگام خاک‌برداری متوجه آن شدیم. از نیروی انتظامی مواد منفجره گرفتیم و به سختی و با استفاده از کتراک فونداسیون را تخریب کردیم. با توجه به اینکه پروژه مجلس طراحی و ساخت بود، نقشه‌ها مصوب نشده به دست پیمانکار می‌رفت تا ساخته شود.

برای ساخت این بنا، ساختمان قبلی نمایندگان را که کار آقای شیخ زین‌الدین، بود خراب کردیم و برای این کار اجازه ایشان را هم گرفتیم و اگر اجازه نمی‌دادند خراب نمی‌کردیم. دلیل خراب‌کردن این ساختمان این بود که بیشتر یک‌کار معماری پست‌مدرن بود و با اینکه در زمان خودش خیلی هم نو و بدیع بود اما با فرم جدید مجلس هماهنگ نبود و به همین دلیل هم این ساختمان و پله‌ها و بقعه بارگاه و شمس‌العماره آن با هماهنگی آقای شیخ زین‌الدین خراب شد.

طرح مثلثی و شبه‌هرمی بنا از نظر منطق معماری به این دلیل اجرا شد که در یک سوی زمینی که برای مجلس در نظر گرفته شده بود، یک ساختمان بلند قرار داشت و در سوی دیگر هم یک ساختمان تشریفات کوچک که فاصله این دو بنا هم حدود ۹۰متر بود. قرار بود حدود ۳۰هزارمترمربع بنا کار شود و بنابراین تلاش شد هرچه بنا بلندتر می‌شود از ساختمان اول دورتر شود. ساختمان نمایندگان کوتاه بود و ساختمان تشریفات دراز، بنابراین برای اینکه این دو بنا با هم ترکیب شوند باید شکل پلان به همین صورت که درآمده، اجرا می‌شد.

هر اثر معماری تجربه خاص خود را دارد. به جز کانسپت معماری، ساختمان مجلس، بیشتر به دلیل اهمیت ملی که داشت، تجربه خاصی هم داشت. هماهنگی‌هایی در سطح کلان در ارتباط با مسایل مدیریتی، مالی و اداری صورت می‌گرفت و وزارت مسکن، مجلس و رییس‌جمهور وقت، نقش مهمی در عملیاتی‌شدن این طرح داشتند

در ارتباط با ویژگی‌های معماری ایرانی و حتی اسلامی آن هم باید توضیح دهم که یک‌بار همان موقع ساخت مجلس این توضیح از من خواسته شد و در مجلس هم توضیح دادم. واقعیت این است که طرح مجلس از همان ابتدا قرار نبود به این شکل باشد و در مسابقه‌ای که برای طراحی مجلس در سال ۱۳۶۳ برگزار شده بود، شرکت ما (پل میر) برنده مسابقه شد. آن موقع، طرح مجلس به صورت دایره‌ای بود و بادگیرهایی شبیه بادگیرهای یزد داشت به همراه فضاهایی برای کمیسیون‌های مجلس. البته آن طرح هم این ویژگی گریز از مرکز را به دلیل موقعیت دوبنای مجاور آن داشت. با این‌حال هنگام عملیاتی‌شدن طرح، من پیشنهاد کردم که آن طرح دایره‌ای کنار گذاشته شود چرا که شبیه یک‌کار دوران صفوی بود تا دوران اسلامی مدرن و به همین دلیل طرح مثلثی را پیاده کردیم. در توضیحاتی که آن زمان به نمایندگان مجلس دادم هم گفتم که طرح جدید مجلس به هیچ‌وجه نشات گرفته از صدر اسلام نیست، اما شایسته ایران اسلامی در قرن حاضر است. از طرف دیگر، ویژگی‌های معماری داخلی این بنا کاملا ایرانی است و احساسات معماری اسلامی و ایرانی در آن در هم گره خورده است. اصولا معماری ایرانی و اسلامی از یک زمان به بعد دیگر خیلی روی هم اثر گذاشته‌اند وگرنه معماری اصیل و صرفا ایرانی که همان تخت جمشید است و خانه‌های خشت و گلی ۲۵۰۰ سال پیش.

طراحی داخلی، بنا منطبق بر چه اصولی بوده است و به‌طور کلی از چه فضاهایی تشکیل می‌شود؟

طراحی داخلی کار حسن متقی است و شاهکار است. ارتباطات و فضاهای داخلی همه به دقت و با هماهنگی و به صورت اصولی طراحی و اجرا شده است. اما یک چیزی از ماجرای آکوستیک (صداگذاری) ساختمان مجلس برایتان تعریف کنم. برای آکوستیک مجلس من با شرکت سندی براون (Sandy Brown) قرارداد بستم که یک شرکت بسیار زبردست در این‌خصوص است و از کارهایش می‌توان به صداگذاری اپرای سیدنی اشاره کرد. سندی براون پس از اینکه به ایران آمد (و با پوند هم البته حقوق می‌گرفت که در آن زمان چندان زیاد نبود)، طراحی صدای مجلس را انجام داد و تا ۳۰درصد کار را هم پیش برد. بعد از آن، کارفرما خواست که ادامه آکوستیک را سروش انجام دهد.

بعد از اتمام کار با برگزاری جلسه‌ای در مجلس مشخص شد که صدا به گوش حاضران نمی‌رسد و کارفرما مجددا خواست تا از سندی براون دعوت کنیم و بالاخره سندی براون برای بار دوم در قالب یک تیم سه‌نفره به ایران آمد و تشخیص داد که اشکال اصلی از میکروفون‌ها و دستگاه‌هایی است که کار گذاشته شده است. در نهایت، البته کار به فیلیپس سپرده شد.

طرح نمای ساختمان مجلس هم ماجرای خود را دارد. نمای مجلس قرار بود از شیشه باشد و ما به دنبال شیشه‌ای بودیم که رفله نباشد و چون آن زمان در ایران نبود باید سفارش می‌دادیم. حتی اقدامات زیرسازی برای شیشه هم صورت گرفته بود. آن زمان یک هیات راهبردی وجود داشت که آقایان شیخ زین‌الدین، بهروز احمدی و مهندس ناظر عمو نیز در آن حضور داشتند و هفته‌ای یک‌بار جلسه می‌گذاشت. آقای ناطق نوری هم ماهی یک‌بار می‌آمدند تا مشکلات هماهنگی و مالی و اداری را رفع و رجوع کنند. در هر حال، آن زمان چون سفارش شیشه طول می‌کشید در نهایت آقای احمدی سنگ تراورتن کار گذاشت.

آیا ارتباطی بین طرح قبلی مجلس و طرح پیشنهادی شما وجود داشته است؟

نه خیر. طرح جدید مجلس صرفا بنا به دلایل فنی به این شکل طراحی شد و طرح قبلی مجلس به هیچ‌وجه مدنظر نبود.

یعنی اگر قرار بود این بنا در کشور دیگری، مثلا ترکیه ساخته شود، باز چنین شکلی می‌داشت؟

اگر در چنین موقعیتی که توضیح دادم بود و دو بنا با این ویژگی‌ها در کنارش بودند بله. اما این را هم بگویم که طرح مجلس در تهران هم حتی اگر این دو بنا در پیرامون آن نبودند به این شکل طراحی نمی‌شد. هدف اصلی، ایجاد ارتباط بین ساختمان تشریفات و ساختمان اداری بود. این‌کار، شبیه یک رباعی می‌ماند که اگر یک کلمه از آن را بردارید وزنش به هم می‌خورد.

عمر مفید این بنا را تا چه زمانی تخمین زده‌اید و برای حفظ این بنا، چه راهکارهای دوره‌ای پیش‌بینی کرده‌اید؟

معمولا برای هر ساختمان باید یک بخش نگهداری در نظر گرفته شود که سالی یک‌درصد از ارزش بنا هزینه نگهداری آن شود. این بنا، قابلیت عمر صد سال و حتی بیشتر را هم دارد و اگر این نگهداری به خوبی در مورد آن رعایت شود، می‌تواند تا سال‌های سال و حتی چند قرن هم بماند. مثلا در بنای گلدن‌گیت (Golden Gate) در حال حاضر هیچ‌یک از قطعات مربوط به بنای اولیه نیست و هر ساله تغییر و مرمت و نگهداری شده است. اسکلت اصلی مجلس از بتن آرمه است و از آنجا که تهران شهری نیست که رطوبت داشته باشد، با محاسباتی که ما انجام داده‌ایم، حتی توان مقابله در برابر زلزله هشت‌ریشتری را هم دارد. ما در مکاتباتی که آن زمان با وزارت مسکن داشتیم، خواسته بودیم که سازه مجلس را ۱۰درصد اور دیزاین (Over Design) کنند. کل هزینه پروژه در آن زمان حدود ۱۰میلیون‌تومان شد در بیش از ۲۵هزارمترمربع زیربنا که هزینه زیادی نبود.

در دهه‌های اخیر، از چه بناهای شاخص معماری دیگری در شهر تهران می‌توانید نام ببرید؟

به نظر من، مجلس، یکی از پروژه‌های شاخص در طول تاریخ معماری ایران محسوب می‌شود. از دیگر بناهای شاخص معماری در سال‌های اخیر، می‌توانم به ساختمان کنفرانس سران کشورهای اسلامی (طرح مهندس سروران)، دانشگاه امام‌صادق (طرح نادر اردلان) و میدان آزادی (طرح حسین امانت) اشاره کنم.

نقش این بنا را در هویت‌بخشی به شهر تهران و همچنین کشور ایران در چه جایگاهی می‌بینید؟

ابتدا باید تعریفی از نماد داشته باشیم. در قدیم، دروازه‌های شهر تهران نماد این‌شهر محسوب می‌شدند. شاخصه و نماد یک شهر لازم نیست حتما هویت ملی آن شهر را داشته باشد. مثلا برج آزادی نماد شهر تهران است اما برج میلاد حتی به نظرم نماد این شهر به حساب نمی‌آید. مجلس هم در آن مقیاس نیست که نماد شهری برای شهر تهران باشد، همان‌طور که موزه لوور نماد شهر پاریس نیست، اما برج ایفل نماد پاریس محسوب می‌شود.

و در انتها، برای نقدهایی که درباره طرح بنا می‌شود، از جمله شکل خاص هرمی آن، ویژگی‌های اقتدارگرایانه، شکل نامتعارف و... اگر توضیحی دارید بفرمایید؟

همین الان در بزرگراه کردستان در نزدیکی دیوان عدالت اداری، یک بنای دیگر شبیه ساختمان مجلس ساخته شده که به دلیل موقعیت و وجود دو بنای دیگر در نزدیکی زمین به این شکل در آمده و با هدف حفظ وابستگی ساختمان‌ها به یکدیگر و برای اینکه جلوی نور را نگیرد به صورت شیب‌دار و هرمی ساخته شده است. دلایل ساخت مجلس به شکلی که وجود دارد کاملا فنی و مبتنی بر کانسپت معماری بوده است. از طرف دیگر، همان‌طور که توضیح دادم این بنا خیلی هم هرم نیست! این بنا نه مرکز دارد و نه اضلاع آن مساوی است و فقط به دلیل قرارگیری دو بنای مجاور آن، به این شکل طراحی شده است. به نظر من این بنا اگر در یک کشور اروپایی طراحی و اجرا می‌شد در صد مجله معماری چاپ می‌شد، در حالی که در ایران خیلی برای آن تبلیغ نکردند. قرار بود حتی کتابی در این زمینه تهیه شود که آن هم اجازه داده نشد.

میراث تاچر

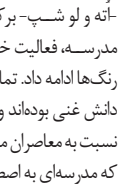
تاچریسم در معماری و شهرسازی

آرش بصیرت

به‌راستی میراث «مارگارت تاچر» برای معماری و شهر چه بوده است؟ آیا ما هنوز با اشباح، حالا سرگردان، برآمده از کنش‌های این سردمداران نئولیبرالیسم در حوزه شهری مواجهیم؟ آنچه از پی می‌آید، با قبول این گزاره که هرآنچه هست، چیزی نیست جز حاصل جمع پیامدهایش، بیشتر به دنبال برشمردن تبعات سیاست‌های مارگارت تاچر و تاثیرات پیدا و پنهان آنها بر معماری و شهرسازی است. دیوید هاروی، جغرافیدان، در کتاب «فضاهای امید» (۲۰۰۰) تکه‌کلام مارگارت تاچر: «هیچ بدیلی وجود ندارد» را تاکیدی موکد بر عدم وجود جایگزینی بر بازارِ آزاد نئولیبرال و جهانِ خصوصی‌سازی شده می‌خواند. همین باورهای عمیقا راستگرا و نومحافظه‌کارانه است که شهر را از آن فهم تاریخی‌اش به مثابه گستره‌ای با امکانات وسیع برای همْ رسش به لحاظ فضایی متعامل انسان‌ها خارج می‌سازد و آن را به ابزاری تبدیل می‌کند برای تسریع مالکیت خصوصی. معماری نیز که تحت‌تاثیر ایده‌پردازی‌های یوتوپیاگراهای مدرن و تکنولوژی باوری همچون سانت الیا، لودویگ هیلبرزیمر، تونی گارنیه و لوکوربوزیه در قامت مونومنتالیسم، به‌شدت با شهر گره خورده بود، بر قرار این روحیه، بُعدی مالی به خود می‌گیرد و به‌عنوان تسریع‌کننده جریان سرمایه در جهان به‌شدت در حال کوتاه و کوچک شدن به نقش‌آفرینی می‌پردازد. کنش منتهی به تحقق این باورها از سوی رونالد ریگان، مارگارت تاچر و دیگر طلیعه‌داران نئولیبرالیسم به سیاستگذاری‌هایی منتج می‌شوند که هم بعد فضایی دارند و هم بعد آموزشی و هم بر معماری و هم بر شهرسازی تاثیر می‌گذارند. این سیاست‌های فضایی در بعد عمومی موجبات حذف یا به حاشیه‌راندن تامین مسکن عمومی از اولویت‌های دولت و خصوصی‌سازی آن را فراهم می‌آورند و موجب می‌شوند بخش عظیمی از لایه‌های با درآمد پایین و قسمی از طبقات متوسط، دیگر نتوانند در مراکز شهرها زندگی کنند. این روند، بازْآرایی لایه‌های متشکله چشم‌انداز یا منظر در فهم تاریخی‌اش دامن زده، سبب تهی شدن این مفهوم از لایه‌های اجتماعی، فرهنگی و انسان‌شناسی می‌شوند و به عوض تغلیظ بُعدِ زیبایی‌شناسانه آن و عملا تبدیل بافت یا بستر به جولانگاهی بی‌دفاع و خنثی برای معماری روی دادْگون را نشانه می‌روند. گویی مارگارت تاچر و رونالد ریگان، بهشتی می‌آرایند برای ایده‌های ضدبرنامه‌ریزانی همچون فون هایک و میلتون فریدمن که برنامه را عملا از تبعات منحوس دولتِ بزرگ می‌خوانند و مناسبات خودْسامان‌دهنده سرمایه را تنها بدیل ممکن برای برنامه می‌بینند، موزه گگنهایم بیلبائو اثر فرانک‌گری (۱۹۹۷) و تمسک فزاینده به بیلبائو افکت پی‌آیند آن در مقیاسی جهانی ثمره همین روحیه در برخورد با مساله هویت و بافت شهری است. همین روحیه تقلیلگرایانه در مواجهه با بافت به حوزه سیاست‌های آموزشی معماری و شهرسازی نیز نفوذ می‌کند و تغییر بنیادین در سرفصل دروس آموزش معماری را به نطفه می‌نشیند، دروس طراحی مسکن انبوه و عمومی از سرفصل آموزشی حذف و بر طراحی برج، کاربری‌های خدماتی و فرهنگی همچون موزه و کاربری‌های اداری و تجاری همچون مراکز تجاری شهری تاکید بیشتری می‌شود، در یک کلام سیاست‌های نومحافظه‌کارانه با رویکردی تاریخی غالبا کلاسیک دل به آفرینش فرم می‌بندند. یکی از محصولات مستخرج این فهم التقاطی و زیبایی‌شناسانه، پست‌مدرنیسم است؛ مکتبی دردْخوانِ سرمایه‌داری که از معماری پست‌مدرن در قامت کاتالیزوری برای ترویج فرهنگ مصرفی در شهر استفاده می‌کند. به موازات این ایسم زایی پسا دهه هفتادی، سیستم نشانه‌شناسی خودمحوری که با رویکرد نفی مدرنیسم روی در سبک‌های عمیقا تئوریکی همچون دیکانستراکشن و پساساختارگرایی می‌کشد را نیز می‌توان از دیگر تبعات تقلیل معماری به نظریه دانست، روندی که عملا به فرمالیسمی ختم می‌شود، شکل‌گرفته بر پایه زبان‌محوری‌ساختاری و معماری را به کنشی برآمده از نشانه‌ها، مقید می‌سازد، خانه‌های پیتر آیزنمن مخصوصا خانه شماره شش (۱۹۷۵) او در قامت یک نمایشگاهِ نظریه در وجه کالبدی‌اش، می‌تواند نمود واضح و بی‌تعارف این تفسیر از معماری باشد.

حلقه گروپیوس

زنان پیشرو مدرسه «باوهاوس»



الیس راثتورن

زمانی که گرترود آرنت ۲۰ساله در سال ۱۹۲۳ وارد مدرسه هنر و طراحی باوهاوس شد، دختری بود سرزنده و مستعد که توانسته بود کمک هزینه مدرسه جهت تحصیل را به دست آورد، او که تجربه چندین سال کار به‌عنوان کارآموز را در دفتر معماران مختلف با خود به همراه داشت، دل به سودای آموزش معماری بسته بود، تمام این موفقیت‌ها باید احساسی خوش آیند در او برمی‌انگیخت؛ اما به واقع هیچ شانسی برای او وجود نداشت. باوهاوس به سبب درگیری و کشمکش طولانی بین بنیانگذار مدرسه؛ والتر گروپیوس معمار و یکی از کاریزماتیک‌ترین مدرسانش، یوهانس ایتن؛ کسی که می‌خواست مدرسه را محملی برای ره‌یافت شبه معنوی‌اش در هنر و طراحی قرار دهد، ملتهب بود. به آرنت گفته شد برای او هیچ جایی در دوره معماری وجود ندارد و او مجبور شد به کارگاه ریسندگی و بافندگی برود.

گرترود آرْنْت، تنها نبود، تقریبا تمام دانشجویان مونث مدرسه نیز مجبور به قبول موضوعاتی زنانه شبیه به دوره‌های آموزش نساجی یا کارگاه‌های کار با سرامیک شدند. آرشیو باوهاوس در برلین در حال حاضر در قالب برگزاری مجموعه‌ای از نمایشگاه‌ها تحت‌عنوان «زنان باوهاوس»، تلاشی نو را آغاز کرده است، برای ادای دین به زنانی همچون گرترود آرْنْت، زنانی که در مدرسه به حاشیه رانده شدند. همچون بسیاری از دیگر زنانی که به اجبار به کارگاه‌های نساجی و کار بر پارچه روان شده بودند، نمایشگاه آثار گرترود آرنت، شامل تجربیات عکاسانه او که در باوهاوس آغاز شد و تا انتهای عمر ادامه یافت، نیز می‌شود. پیش از برگزاری نمایشگاه مروری بر آثار گرترود آرنت، آثار بنیتا کُک ـ اَته و لو شپ- برکنکامپ نیز برگزار شده است که این دومی، پس از ترک مدرسه، فعالیت خود را در زمینه‌های طراحی صحنه، تصویرسازی و تئوری رنگ‌ها ادامه داد. تمام زنان پیش آمده بی‌نهایت باهوش، مقید به حرفه و از نظر دانش غنی بوده‌اند و البته همه آنها چه در مدرسه باوهاوس و چه پس از آن، نسبت به معاصران مردشان، با موانع بزرگ‌تر حرفه‌ای مواجه شده‌اند؛ چگونه است که مدرسه‌ای به اصطلاح پیش رو تبدیل به یک نهاد زن‌گریز می‌شود؟

مدرسه باوهاوس که گستره زمانی فعالیتش به سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۳ بازمی‌گردد، همیشه در مواجهه با زنان غیرمنصف نبود، این مشی بیشتر به سال‌های اولیه آغاز به کار مدرسه برمی‌گردد، سال‌هایی که زنان را مجبور به تحصیل و آموزش در رشته‌های خاص می‌کردند، روندی درست خلاف آنچه والتر گروپیوس در مانیفست مدرسه بر آن تاکید گذاشته بود؛ پذیرشِ «هر فرد یا انسان موجه، بدون توجه به سن و جنس‌اش.»

کاترین اینس، از برگزارکنندگان نمایشگاه «هنر مدرسه باوهاوس همچون زندگی»، در مورد تسلط نگاه مردانه بر مدرسه می‌گوید: «باوهاوس مامنی بود برای آرمان‌های پیش روی آن زمان و مردْ محور بودن فضا در این مدرسه نیز بازنمودی است از نگرش غالب اجتماعی آن زمان... اما در عین حال گامی است برای تحقق عدالت در تمام سطوح.»

به هر رو جایگاه زنان در مدرسه باوهاوس پس از ۱۹۲۳ بهتر شد، گروپیوس موفق شد ایتن را از مدرسه اخراج و هنرمندی مجارستانی به نام لازلو موهولی ناگی را جانشین او کند، او تضمین داد که در دوره مسوولیتش دانشجویان زن آزادی عمل بیشتری داشته باشند، موهولی یکی از آنها را پر و بال داد؛ ماریان برانت، او به کارگاه فلز رفت و نهایتا به یکی از سرآمدان طراحان صنعتی آلمان دهه ۱۹۳۰ تبدیل شد. البته آرْنْت، کُک ـ اَته و شپر- برکنکامپ به اندازه برانت خوش شانس نبودند، چرا که پیش از آمدن موهولی وارد باوهاوس شده بودند.

گرترود آرنت در جوانی

کُک ـ اَته، در میان این سه نفر، تنها هنرمندی بود که فعالیت حرفه‌ای‌اش را در همان رشته‌ای که تحصیل کرده بود ادامه داد و نهایتا به یکی از چهره‌های تاثیرگذار در طراحی پارچه و آموزش هنر بدل شد. شپر- برکنکامپ، پس از ازدواج با یکی از همکلاسی‌هایش فعالیت حرفه‌ای را کنار گذاشت و سال‌ها بعد که باوهاوس بازگشت در تئاتر باوهاوس به عنوان یکی از عوامل عادی مشغول به کار شد. آرنت نیز پس از فراغت از تحصیل به سال ۱۹۲۷، ارتباط غیررسمی‌اش با باوهاوس را حفظ کرد و تنها زمانی به باوهاوس بازگشت که همسرش ـ که در دوران دانشجویی با او آشنا شده بود- پست تدریس در مدرسه را پذیرفت.

باید پذیرفت فعالیت حرفه‌ای این سه زن نهایتا در حوزه‌هایی از هنر به اتمام رسید که از نظر نگاه مردانه حاکم بر طراحی در آن زمان هیچ گاه به اهمیت معماری یا طراحی صنعتی نبودند و بعضا همچون تیولی زنانه female preserve به آنها نگریسته می‌شد. کتاب‌ها و نمایشگاه‌هایی که در مورد این رشته‌ها نوشته یا با محوریت این رشته‌ها برگزار شده بسیار کم بوده است. حتی موفق‌ترین فارغ التحصیلان رشته نساجی باوهاوس همچون آنی البرز، گُـنتا اشتِـلْـزِل و کُک اته نیز کمتر از همتایان مردشان در تاریخ مدرسه به چشم آمده‌اند، چراکه به گمان تاریخ [در روایت مردانه‌اش] این مردان بوده‌اند که به موضوعاتی «وزین تر» پرداخته‌اند. و البته قالب سازی‌های جنسیتی که توسط ساختار باوهاوس اعمال می‌شده است تنها مشکل حرفه‌ای نبوده که زنان به آن دچار بوده‌اند. همان‌گونه که ام اس. اینس نتیجه می‌گیرد، دوگانگی بنیادین مدرسه در قبال زنان بازتابی است از تعصب جاری در آن زمان. هر کدام از این سه زن همان چالش‌هایی را تجربه کردند که دیگر زنان درگیر با مسوولیت‌های خانگی در قبال مسوولیت حرفه‌ای‌شان با آنها مواجه می‌شدند. آنها با مشکل دیگری هم دست و پنجه نرم می‌کردند؛ تشدید ریسک به حاشیه رانده شدن بیش از حد توسط همسرانی که حوزه فعالیتشان دقیقا با آنها یکی بود. این زنان و همسرانشان، همچنین به لحاظ حرفه‌ای قربانی ماندن در اروپای جنگ جهانی دوم شدند، حال آنکه بسیاری دیگر از جمله گروپیوس و دیگر باوهاوسی‌های شناخته شده به دنبال یافت مامنی راه ایالات متحده را پیش گرفتند. ماندن در اروپا نه فقط آنها را از حلقه گروپیوس ـ که همچنان قدرت تاریخی خود در باوهاوس را حفظ کرده بود ـ دور کرد، بلکه پیامدهای دهشتناک سیاست‌های میانه قرن بیستم در قاره اروپا را نیز چون سیل بر سرشان آوار کرد. بدترین سرنوشت برای کُک ـ اَته و همسرش رقم خورد، آنها از تدریس در آلمان نازی منع شدند و به پراگ گریختند، متاسفانه او حین بازگشت به آلمان برای بازسازی زندگی‌اش در یک تصادف در لهستان درگذشت. نه آرنت و نه شپر- برکنکامپ به اندازه کُک ـ اَته و برانت ـ کسی که تا انتهای عمر اسیر دیوار آهنی در آلمان شرقی شد- آسیب ندیدند، اگرچه هیچگاه محنت و ترومای زندگی در آلمان نازی سایه خود را از زندگی خود و خانواده‌شان برنچید.

ترجمه: آرش بصیرت