فرهاد احمدی (۱۳۲۹-۱۳۹۹) فارغ‌التحصیل معماری و شهرسازی از دانشکده هنرهای زیبای، دانشگاه تهران در سال ۱۳۵۶ بود. او در کنار فعالیت‌های مستمر حرفه‌ای، سالیان متمادی به تدریس در دانشگاه شهید بهشتی اشتغال داشته است. در کنار توجه عمیق به رویکردهای معاصر، توجه به مسئلهٔ هویت و آموختن از طریق مطالعهٔ معماری تاریخی ایران، از رویکردهای اساسی احمدی در معماری و به گمان او راه حل اصلی برای وضعیت امروز معماری ایران بود. به گفتهٔ او «تنها با حل موضوع بحث‌برانگیز هویت می‌توانیم شاهد تحولی شگرف در معماری ایران معاصر باشیم».

دوفصلنامهٔ اندیش‌نامهٔ معماری
سال اول، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰
صفحات ۱۳۸ تا ۱۴۳

مقالهٔ نقطه‌نظر

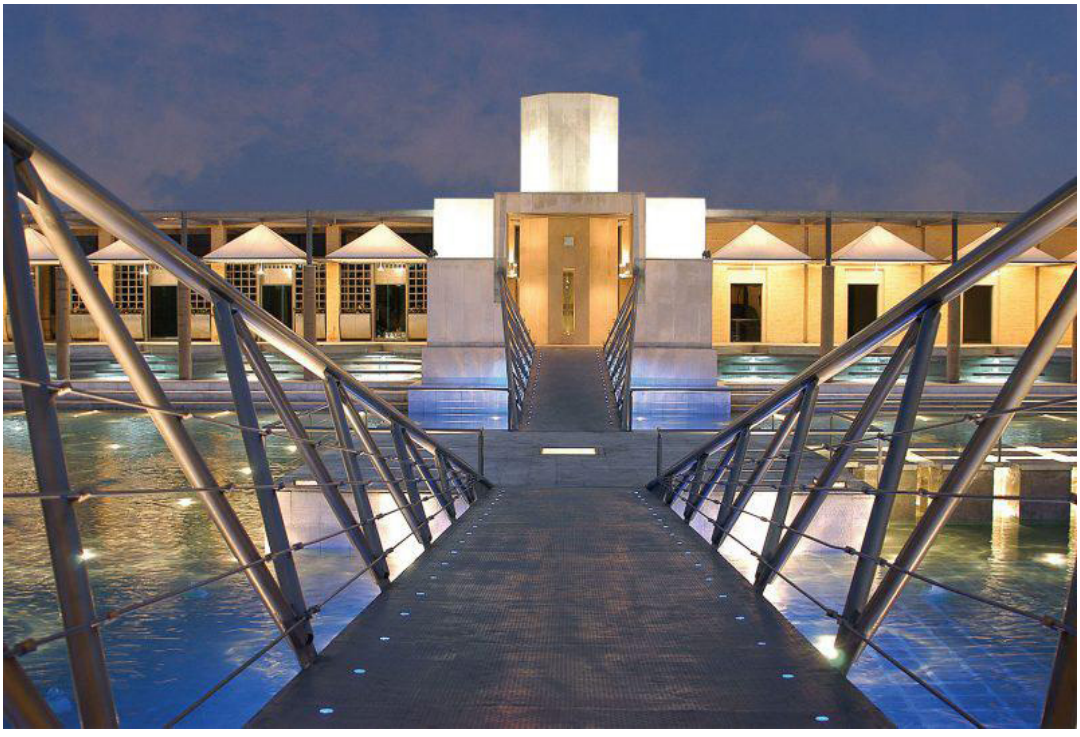
مرثیه برای معمار یا فهم اثر او؟

تأملی طراحانه در وجهی از بنای مرکز فرهنگی اصفهان، اثر فرهاد احمدی

سازمان‌دهی سنتی و اجزاء مستقل

حمیدرضا خوبی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۹/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۹



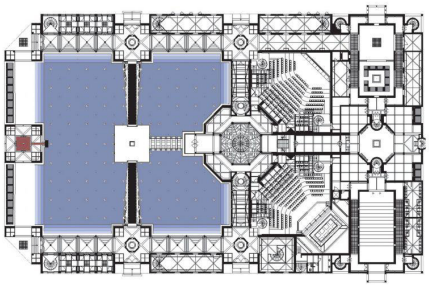
ت ۱: جناح غربی/شرقی حیاط، مرکز فرهنگی اصفهان

۱. استادیار گروه معماری، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه شهیدبهشتی، تهران، ایران.
h-khoei@sbu.ac.ir

مرثیه‌گفتن برای هنرمندان یا متفکران یا دانش‌مندانْ کاری خلاف جنس وجود آنان است. برای تکریم ایشان بهتر است به آثارشان نگریست و آن‌ها را فهمید. چه، با فهم آثار آن‌ها به احَوال‌شان نزدیک می‌شویم و به بهترین وجهی از آنان یاد می‌کنیم. تکریم حقیقی اصلاً همین است.

با همین نگاهْ، صفحهٔ[1] «فرهاد احمدی» فقید را گشتم و دلم خواست که تصاویر «مرکز فرهنگی اصفهان» را مرور کنم؛ و در پیِ آن به یکی از صفات طرح فکر کردم.

در نظری کلی، طرح «مرکز فرهنگی» بر پایهٔ سازماندهی «حیاط بزرگ پیش‌خان» و عرصه‌های دو سوی حیاط و مجموعه فضاهای لایهٔ جنوبی شکل گرفته. در این ترکیبْ حیاط ــ که برخی را به یاد حیاط مرکزی معماری ایران می‌اندازد ــ پُرجلوه‌ترین بخش مجموعه است. «هشتیِ ورودی» با «دو رواق شرقی و غربی» همراه با «هشتی/آتریوم اصلی و اعوان و انصارش»، حیاط منظم و باقاعده را از چهار جهت محصور می‌کند. بخش دیگر پروژه به جنوب زمین رفته و در نقش لایهٔ فرعی مجموعه کار می‌کند ــ همان بخشی که با دالان/راهروی بلند شرقی به رواق شرقی وصل است.


ت ۲: نقشهٔ تراز اصلی/ همکف مجموعه

این‌ها که آمد معرفی ساده‌ای بود. اما از شرح باقی ماجرا صرف‌نظر می‌کنم و طول و تفصیل نمی‌دهم چون می‌خواهم فقط در یک مبحث بمانم.

با گِردبستن بخشی از فضاهای مجموعه به دور حیاطی بزرگ ــ با بستری وسیع از آب و تخت‌گاه میان آب و پل‌هایی که به سمت آن نشانه رفته‌اند ــ، پیدا است که قرار بوده کیفیتی تازه و جلوه‌ای امروزی از طرح حیاط‌مرکزی در این مجموعهٔ فرهنگی آشکار شود.

در این عرصه از بنا، تقریبا اغلب عناصر کالبدی آشنای معماری ایران ــ به لحاظ نام ــ به میان آمده‌اند، یعنی:

الف ــ دستگاه ورودی

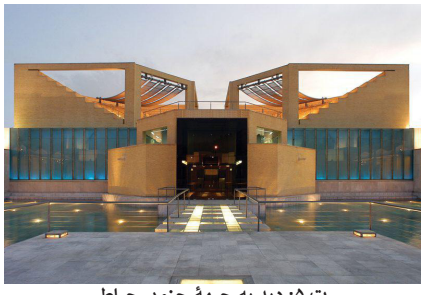
ب ــ رواق‌های یمین و یسار

ج ــ شاه‌نشین جنوبی (که چنان که آمد هشتی‌مانند است و هم‌زمان آتریومی چند طبقه است که در یکی از ترازهایش نقش تالار انتظار تالارهای اجتماعات را بازی می‌کند)

د ــ شبه‌ایوان‌های میانهٔ رواق‌ها

ت ۳: دستگاه ورودی/هشتی

ت ۴: درون هشتی ورودی


ت ۵: دید به جبههٔ جنوبی حیاط

ت ۶: رواق غربی و گوشه‌ای از حیاط

1 https://www.instagram.com/officialfarhadahmadi

نباید از نظر دور داشت که در جدارهٔ ورودی، حیاط ــ به عمد ــ به تمامی محصور نشده؛ چراکه پاره‌ای از آن دیوار قاطعی ندارد و با دیوار کوتاه و گلدان‌ها نشانه‌گذاری شده است. در عوضْ هشتی ورودی یا دروازهٔ باز ــ که دید را قطع نمی‌کند ــ در میانهٔ این ضلع قرار گرفته است.

همین گشودگی جدارهٔ شمالی و جبههٔ رو به زاینده‌رود است که این حیاط را میان حیاط مرکزی و حیاطِ پیش‌خان یا جلوخان معلق می‌کند. این رفت و آمد میان دو جلوه از حیاطْ کیفیتی دوپهلو به آن می‌دهد که احتمالاً از آغاز در ضمیر طراح فقید بوده است.

با این مقدماتْ دانش تفصیلی‌تری از ویژگی کلی طرح و سازماندهی آن پیدا می‌کنیم. اما اکنون وقت آن است که از خود بپرسیم:

چه چیزهایی این پروژه را در نظر طراح آن و بسیاری از کسانی که مخاطبش هستندْ به معماری امروز جهان پیوند می‌زند ــ و در اراده و خواست طراح ــ طرح را «معاصر» می‌کند؟

وقتی از معماری امروز جهان سخن می‌گوییم، خواه ناخواه از تجارب معماری‌ای حرف می‌زنیم که از دهه‌های اوایل قرن گذشتهٔ میلادی در اروپای غربی ــ و اندکی اروپای شرقی ــ نُضج گرفت. سپس در دهه‌های چهل و پنجاهِ همان قرن به بار نشست و با مدرسهٔ باوهاوسْ مکتب آموزشی پیدا کرد و از نظریهٔ «زیبایی‌شناسی کاربردی» [1] مایه گرفت. این جریان با کنسترکتیویسم روسی قوام یافت و با اندیشه‌های «دستایل»[2] درآمیخت و با «آرتیکولیشن مینیمالیستی»[3] تراش یافت. همچنین از کمپوزیسیون طبیعت بیجان‌های نَقاشی مدرن و احجام فرمال مجسمه‌سازی مدرن ریشه گرفت. آنگاه در جریان‌های «موج نو»[4] دههٔ هفتاد همان قرن در امریکا تحول یافت و در اثر نهضت‌های پست‌مدرن اشکال تاریخی را به ترکیب‌های مدرن راه داد. دست‌آخر با دیکانستراکشن[5] ــ یا به قول برخی «اوراق‌گرایی» ــ هندسه و نظم آشکارِ متعارفْ از سکه افتاد و سرانجام در دهه‌های اخیرْ به تردید در هر اصل قاطعی ختم شد و کوشید هر عنصر آشنایِ معماری را از بازی بیرون کند.

در این بستر وقایع، طرح مرکز فرهنگی اصفهان چگونه خود را از احوال سنتی سازماندهی حیاط‌مرکزی ایرانی جدا می‌کند و می‌کوشد به معماری معاصر جهان امروز پیوند زند؟

در این باره می‌توان به وجوه مختلفی از طرح پرداخت. اگر در این باب به کلی‌ترین تصمیم بیاندیشیم و در تفسیر طرح فعلاً به همان بسنده کنیم، آن تصمیم چنین است:

«بریدن احجام از هم و جداکردن قطعات عناصرکالبدی از یک‌دیگر».

با این ترفند طراحانهْ طرح به جای آن که از مجموعه عناصری تشکیل شود که به هم بافته شده‌اند، در عوض به مجموعه قطعاتی بدل می‌شود که کنار هم نشسته‌اند تا کمپوزیسیونی مدرن بسازند. اگرچه ترکیب کلی آن‌ها بر پایهٔ محورهای تقارن عام سنتی رخ داده و گوش چپ و راست‌های سنتی پیدا کرده، منتها چشم مخاطب که میان احجام و فضاها می‌چرخدْ در هر پرسپکتیوْ ترکیبی مدرن از احجام خالص ــ یا نسبتاً خالص ــ را می‌بیند.

---

1 Functional Aesthetic

یا زیبایی‌شناسیِ کاربردیْ اصطلاحی است که به رویکرد آن‌دسته از معماران مدرن اطلاق می‌شود که معتقد بودند اثر معماری وقتی به درجهٔ عالی‌ای از زیبایی می‌رسد که در جلوهٔ بیرونی و فضای داخلی از «کاربری» خود ــ و یا «کاربری»های گوناگون خود ــ سخن بگوید. هر چند که گاه نزد ایشان واژهٔ «کاربری» تَوَسُّع می‌یافت و شامل نظام سازه‌ای و تأسیساتی و حتی «شیوهٔ هماهنگی بنا با شرایط آب و هوایی» هم می‌شد. وقتی والتر گروپیوس ــ معمار آلمانی ــ نمای ساختمان را «تئوری‌علمی اقتباس‌شده از ذات بنا» تلقی می‌کرد به همین معنا اشاره داشت.

2 De Stijl

۳ Articulation: تراش

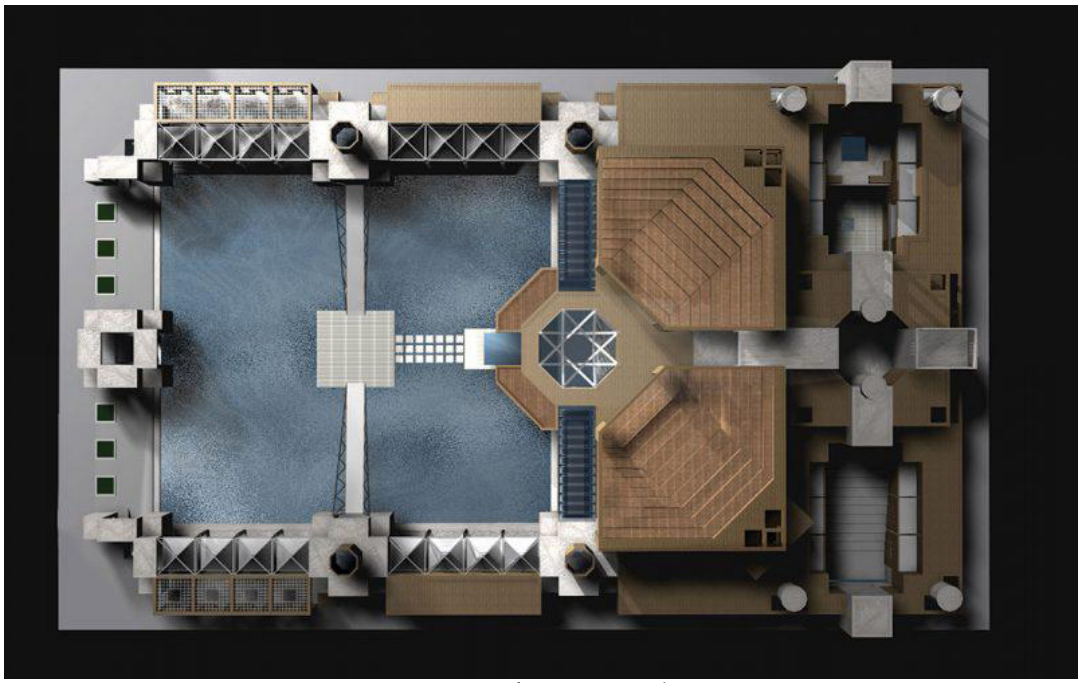
این واژه در لغتنامه‌ها اغلب به معنای مفصل‌بندی آمدهٔ اما برای تبیین بیشتر باید گفت که وقتی طرح اولیه و خلاصهٔ معماری ــ و یا هر کار طراحی دیگری ــ به تفصیل می‌رود و اجزاء و بخش‌های مختلف پیدا می‌کند، لحظه به لحظه «آرتیکولیشن» آن بیشتر می‌شود.

Minimalism: اختصارگری، کمینه‌گری

۴ جریانی در معماری دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی آمریکا که معمارانی همچون چارلز مور و مایکل گریوز و رابرت سترن را در آن جای می‌دهند. برخی از آن‌ها به تدریج به کار با اشکال تاریخی روی آوردند و بخش پراهمیتی از نهضت معماری پست‌مدرن دههٔ هشتاد را رونق دادند.

5 Deconstruction Architecture

در این باب فی‌المثل می‌توانید به نوشته‌های Geoffrey Broadbent رجوع کنید.



ت ۷: سازمان کلی حجم به مثابه ترکیب اجزاء و دانه‌های منفرد

فی‌المثل:

آتریوم حجم مستقلی است و اگرچه با دو بازو به راست و چپ وصل است، اما آن دو بازو شیشه‌ای شده‌اند تا حجم آتریوم از آن‌ها جدا شود و هرگز با آن‌ها نیامیزد و دست‌آخر یکه و تنها بماند و احوال مجسمه‌ای پیدا کند.

همچنین هشتی یا دروازهٔ ورودی تنهای تنها در بَرِ شمالی نشسته و اگرچه یادآور هشتی‌های قدیمی ما است که همواره در دل حجم بنا پنهان بودند، این بار خود را بیرون می‌کشد و هم درون دارد و هم بیرونْ تا دوباره همچون قطعه‌مجسمه‌ای در کمپوزیسون دانه‌دانهٔ کلی به نظر رسد.

به‌علاوه رواق‌های چپ و راستْ خود به لحاظ آرتیکولیشنْ موجوداتی یک‌جاخطی و یک‌جاپارچه‌ای و مجزا هستند تا رواق چون عنصری مجزا عرض‌اندام کند.

رواق‌ها به همین هم قانع نیستند. چه، در میانهٔ شبه‌ایوانی دارند که اگرچه از یک‌سو با تشبیه دور یادآور ایوان‌های سنتی‌اند ــ اما خود را برکشیده‌اند و آرتیکولیشن توده‌ای پیدا کرده‌اند وجسیم و حجیم شده‌اند و یکه‌تازی می‌کنند.

تالارهای اجتماعات به مدد آمفی‌تئاترهایی که بر سرشان نشسته، اندام بلندی پیدا کرده‌اند و اگرچه از یک نگاهْ پشت و پناهی برای حجم آتریوم ساخته‌اند و زندگی در بام را نمایش می‌دهند، اما از نگاهی دیگر باز هم به بازیِ احجام و اجزاءِ تکه‌تکه رونق مضاعفی داده‌اند و به مفهوم «بیان حجمی کاربردی» پر و بالی داده‌اند.

این‌ها از نشانه‌هایی است که تعلق طرح «مرکز فرهنگی اصفهان» را به زیبایی‌شناسی مدرن و تجارب معاصر معماری جهان پیوند می‌زند. همان نشانه‌هایی که علی‌الاغلب در معماری ایرانی وجود ندارد و اگرچه گاه عناصری از آن بالنسبه مجزا می‌شوند؛ اما این مطلب در عناصر معدودی رخ می‌دهد.

در هنر و معماری ایرانی، به طور معمول عناصر و اجزاءِ ترکیبْ به هم بافته می‌شوند و در هم گره می‌خورند و کل منسجمی را می‌سازند که اجزائش در پلان دوم تشخیص داده می‌شود.

ترفندی که در طرح «مرکز فرهنگی اصفهان» شرح شد، یکی از رویکردهای طراحانه‌ای است که میان معماری آن با فضای تاریخی معماری ایران و اصفهان تفاوت ایجاد می‌کند تا از همین جهت به تجارب اخیر معماری جهان نزدیک شود.

این رویکرد طراحانه را می‌توان در آثار دیگر این معمار فقید و برخی معماران معاصر کشور هم پی گرفت و پیدا کرد.

ت ۸: کنجی از پروژه و اجزاء منفرد که حجم بیرونی خود را نمایش می‌دهند

حاشیه:
آنچه آمد از جنس شرح و تفسیر وجهی از طرح بنا بود و نه متنی که به قصد ارزیابی و قضاوت نوشته شود. چه، هدف تنها فهمِ احوال و رویکردِ طراح و معمار آن بود.

Bi-Quarterly Journal of Architectural Research
Vol.1 - No.2 - Autumn & Winter 2021
Pages 138 - 143

An Architectural Reflection on an aspect of Isfahan Cultural Centre by Farhad Ahmadi

Hamidreza Khoei[1]

Received Date: 2021 Dec 1 Accepted Date: 2022 Jan 19

Abstract

The late architect, Farhad Ahmadi, should be known and understood through his Works. Throughout his professional career, he demonstrated a partiality towards the relation of Persian Architecture and the Contemporary Architecture of the World.

His architectural approach can be comprehended in the design of a Cultural Centre in Isfahan: A prominent aspect of the Design Method is the concentration on the Traditional Spatial Organization. In addition, the detachment of Architectural Elements, concludes in their singularity. This manifests a Modern Expression.

Keyword: Farhad Ahmadi, Persian Architecture, Contemporary Architecture.

1. Assistant Professor, Shahid-Beheshti University, Tehran, Iran