آیا دی کانستراکشن در معماری، یک دوره‌ٔ گذار است؟

•گفت وگو با رضا دانشمیر (مهندس معمار)

■ گردآورنده: مریم امینی

اشاره:

بحث معماری از شماره‌ٔ اول فصلنامه، با طرح مبحث دی کانستراکشن و نظرات دریدا درباره‌ٔ نمودهای دی کانستراکشن در معماری، و نیز تاثیرات آن در ساختارهای فرهنگی، آموزشی، سیاسی... آغاز شد. در شماره‌ٔ قبل، تجسم این مفهوم در معماری آیزنمن از خلال گفت وگوی او با کریه بررسی شد. بحث این شماره ضمن مصاحبه ای با آقای مهندس رضا دانشمیر و دو تن از دانشجویان رشته معماری، به بررسی اجمالی تاثیرات این نوع معماری در ایران، به ویژه در دانشکده های معماری می پردازد. به دلیل مرتبط بودن این مباحث با یکدیگر، ابتدا بخش کوتاهی از سخنان دریدا، آیزنمن و کریه را درباره‌ٔ مفهوم خانه عیناً نقل کرده، سپس به بحث اصلی می پردازیم.

□ دریدا: واقعیت این است که معماری، همواره به مسکن یا محیط سکونت تعبیر شده است - محل سکونت افراد بشر یا خدایان - جایی که خدایان یا مردم حضور دارند، تجمع می کنند، زندگی می کنند و غیره. البته این تعبیری است بسیار عمیق و متین، اما با این تفسیر، معماری به عنوان هنر ساختمان تابع ارزشی می شود که محل تردید است. این گونه ارزشها نزد هیدگر با امر ساختمان و مثلاً با موضوع نگاهداری، محافظت، مراقبت و مانند آن پیوسته است. و پرسش از این گونه مفروضات هیدگر برای من جالب بود؛ این سؤال برایم مطرح بود که آن نوع معماری که صرفاً به ارزشهای سکونت، اقامت، پناه دادن به حضور خدایان و افراد بشر وابسته نیست، چه معنایی دارد؟ آیا این گونه معماری امکان پذیراست؟ آیا در این صورت، بازهم نحوی معماری خواهد بود؟ فکر می کنم کسانی مثل آیزنمن و شومی - که خود را معماران د کنستروکتیویست می نامند - به من نشان داده اند که چنین چیزی به راستی ممکن است. نه به عنوان یک «واقعیت» یا امری صرفاً برهانی، چراکه شما یقیناً همواره می توانید معماری آنها را در کنار فراهم آوردن محل سکونت، پناهگاه و مانند آن مشاهده کنید؛ بلکه پرسشی که اکنون مورد نظر من است فقط به چیزی که آنها می سازند مربوط نمی شود، بلکه با نحوه‌ٔ تفسیر ما از آنچه می سازند ارتباط دارد. البته می توان آن را به شیوه ای مرسوم، یعنی صرفاً به عنوان صورت تغییر یافته و «مدرن» همان انواع قدیم معماری تعبیر کرد. بنابراین دکنستروکسیون صرفاً فعالیت و تعهدی از سوی معمار نیست؛ بلکه از جانب دیگر وابسته به افرادی است که مطالعه می کنند، به این بناها نگاه می کنند، وارد این فضا می شوند، در این فضا حرکت می کنند و فضا را به گونه ای متفاوت تجربه می کنند. با این دید فکر می کنم که تجربه معماری - بگذارید به جای سخن گفتن از «ساختمانها» آن را چنین بنامیم - ... به معنای فراهم آوردن زمینه ای است جهت تجربه‌ٔ امکان این نحو ابداع یک معماری متفاوت، نوعی معماری که به اصطلاح «هیدگری» نیست...

□ آیزنمن: ما در خانه هایی زندگی می کنیم که برای مردم امروز طراحی نشده اند. ما نیازمند گونه‌ٔ جدیدی خانه هستیم

که جوابگوی نیازهای خانواده هایی باشد که در دو شهر مختلف زندگی می کنند. خانواده هایی که دو نفر از افراد آن بیرون از خانه کار می کنند. و در نتیجه هیچ کس نیست که در طول روز از بچه ها مراقبت کند. این نوع خانه وجود ندارد. ما به خانه هایی با ساختار کاملاً متفاوت نیاز داریم. و اگر بر طبق الگوی ذهنی شما، که می دانید طی قرنها متحول شده، به خانه سازی ادامه دهیم، قادر به حل مشکلات نخواهیم بود. شکل خانه همواره تغییر کرده است. ما به عنوان معمار باید شکل جدیدی برای آن ارائه دهیم؛ چراکه اشکال قدیمی دیگر برای یک خانواده بدون خدمتکار کارآیی ندارد.

□ کریه: تا جایی که به خانه آمریکایی مربوط می شود، ۹۹ درصد خانه هایی که با مفهوم خانه در ذهن مردم مطابقت دارند، خانه های سنتی هستند. حالا این نوعی بازار آزاد است که در آن، مردم عملاً در انتخاب آزادند. چرا خانه های سنتی را انتخاب می کنند؟ به این دلیل که فکر می کنند خانه و محل رشد خانواده، چیزی است که معمولاً در قالب یک خانه سنتی درک می شود. شرایط، آن گونه که شما مطرح می کنید تغییر نکرده است. امروز مسئله ما معمارها طراحی خانه هایی کاملاً جدید، متناسب با وضعیت عجیب و غریب خانواده های از هم پاشیده و بچه های فراری و غیر نیست، بلکه مسئله، اصلاح ماده ای است که عموماً مفهوم خانه به آن تعلق می گیرد. مشکل ما نحوه ارائه یا سازماندهی خانه نیست. این مشکل تا اندازه زیادی حل شده است. مسئله چگونگی ارتباط یا عدم ارتباط بیشتر خانه ها با شهر است. این در وهله اول یک مشکل برنامه ریزی شهری است و مدرنیستها در جواب آن هیچ تئوری و راه حل جدی در درازمدت ارائه نداده اند... شما تصور می کنید تغییر درک ما از جهان مادی، مستلزم تغییرات ساختاری بنیادین در مفهوم اخلاقیات است؟

□ آیزنمن: یک لحظه صبر کنید، چه کسی از اخلاقیات صحبت کرد؟ شما مفهوم اخلاقیات را وارد موضوع می کنید. من هرگز این مسئله را مطرح نکردم.

□ کریه: ممکن است شما چنین کاری نکرده باشید، اما مسئله همین است. به نظر من ساختمانهای شما سرد، انتزاعی و بیگانه هستند.

□

از آنجا که دانشکده های معماری - که صاحبان تفکر آینده معماری کشور را تحویل جامعه می دهند - بشدت تحت تأثیر فضایی هستند که از طریق مجلات خارجی و آثار ساخته شده جدید ایجاد می شود، آشنایی با نظریات این دانشجویان (هرچند اجمالی) می تواند به شناخت چگونگی این تاثیرات در معماری ایران مدد برساند. گفت وگویی بسیار مختصر با دو دانشجوی معماری انجام داده ایم. از امیرحسین طاهری بروجری (دانشجوی معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران) پرسیده ایم چه عاملی بر تفکر و یادگیری دانشجویان دانشگاه معماری بیشترین تاثیر را باقی می گذارد؛ استاد، دروس، مجله ها، کارهای ساخته شده بیرون؟

□ تمام عوامل فوق مجموعه ای از مثبت ها و منفی هاست که خلاء به وجود می آورد. خلأیی که کنش های متفاوت ایجاد می کند. یکی در این خلأ متوقف می شود و دیگری با انرژی بیشتری به حرکت در جهتی (کدام جهت؟) ادامه می دهد. شکاف

ایجاد شده در تمام طول تحصیل وجود دارد و گذشتن از این شکاف تنها به عهده خود دانشجو گذاشته می شود. هیچ کدام از مجله ها، استادان و دروس دانشگاهی یک حرف را نمی زنند و باعث گسترده تر شدن شکاف می شود. نه خط دادن استاد صحیح است و نه متفاوت بودن استاد و دروس و دیگر عوامل. یکی از مهمترین ساختارهای دانشگاه که بی توجه از کنار آن رد می شویم خود دانشجویان هستند. ایجاد جوی از طرف خود دانشجویان با ارائه کارهایشان و تأثیری که بر کار یکدیگر می گذارند، در ساختن دانشجو کمک بسیار می کند، حتی با درست شدن جو رقابت (سالم و ناسالم) همه را به تکاپویی پویا وامی دارد.

■ درباره ٔ ساختمان اجتماعات شهرداری (واقع در زعفرانیه) چه نظری دارید؟

□ من با دیدن ساختمان «دی کانستراکشن» زعفرانیه حس خوبی داشتم. شاید وجود یک ترکیب بندی مناسب و استفاده از مصالح بجا، این حس را در من به وجود آورد. این برداشت خوب پس از ورود به داخل عمارت تقلیل یافت. بعد از درگیر شدن با مسایل معماری و قرار دادن آنها در کنار یکدیگر، این ساختمان دیگر جذابیت اولیه را برای من نداشت. کنار گذاشته شدن عوامل معماری اگر از طرف طراح، آگاهانه انجام پذیرد مثبت است و در غیر این صورت خیر.

از مریم کامیار (دانشجوی همین دانشگاه) نیز همین دو سؤال را پرسیده ایم:

□ با در نظر نگرفتن جهت، تمام موارد فوق تأثیر بسزایی دارند. اما اینکه بگوییم این تأثیرات در کدام جهت است، جهت منفی استادان بر دانشجو مشخص می شود. خط دادن، خط خواستن و تک وجه بودن، و به یک معنا کانالیزه شدن همه دانشجویان در کانال استاد. پس از این حرف شاید بتوان گفت درسها تأثیر مثبت تری دارند، با بی طرف ماندن متون. در مورد مجله ها با خط های زیادی که می دهند بدون اینکه با فرهنگ ما هم خوانی داشته باشند، مسلماً بر تمام دانشجویان تأثیر می گذارند که در مورد بد و خوب بودن این تأثیر باید از تک تک دانشجوها سؤال شود. حس عمومی من در مورد ساختمانهای ساخته شده در گذر عام این بوده که هرکس از هر دری سخنی می گوید. نتیجه یک آهنگ ناهمگون است که تشخیص دادن یک کار قابل تأمل از یک کار کم ارزش، برای من دانشجو امری دشوار به شمار می آید.

وی در مورد ساختمان اجتماعات شهرداری چنین می گوید:

□ اولین واکنش من در مورد ساختمان خوب بود. نمی دانم این کشش به علت نوآوری این ساختمان بود و یا زیبایی آن. دیدن این ساختمان به مرور این احساس خوب را از بین برد و شاید بتوان گفت وقتی این عمارت، تازگی خود را برای من از دست داد، حس خوب من هم از بین رفت. ساختمان را حال یک اسکین یا فکر اولیه می بینم، بدون آنکه طراح، تفکر عمیقی روی آن انجام داده باشد.

□

اما بخش اصلی این مبحث اختصاص دارد به گفت وگو با مهندس رضا دانشمیر، طراح پروژه ساختمان اجتماعات شهرداری، واقع در زعفرانیه، که از نمونه های معماری دی کانستراکشن به شمار می آید.

برنامه فیزیکی پروژه عبارت بوده از طراحی یک سالن چند منظوره به ظرفیت حدود ۶۰۰ نفر، به همراه ملحقات مربوطه شامل سرسرای ورودی، سالن انتظار، آشپزخانه، پارکینگ برای سی اتومبیل، موتورخانه، انبارها و سرویسهای بهداشتی.

سایت پروژه به شکل ذوزنقه ای است با سه زون متفاوت که با شیب خیابان زعفرانیه به صورت پله ای به سه سطح مختلف تقسیم شده است. در این تقسیم بندی زون B، فضای سبز موجود است و امکان ساخت در دو بخش A و C میسر بود. با توجه به برنامه پروژه، ارتفاع در حدود ۱۰ الی ۱۲ متر از سطح زمین برای ساختمان قابل پیش بینی بود و زون C به خاطر پایین تر بودن تراز ارتفاعی آن نسبت به زون A (در حدود ۸ متر) به نظر می رسید برای حجم بزرگی به مساحت تقریبی ۱۲۰۰ متر مربع و ارتفاع ۱۲ متر، بستر مناسبی است، و با توجه به شکل زمین که مستطیلی به ابعاد ۶۸ × ۲۹ متر بود، مشخص شد که ساختمان نیز حالتی کشیده، هماهنگ با محیط خویش را خواهد داشت و حجم بزرگی به ابعاد ۴۵ × ۲۵ متر و به ارتفاع ۱۲ متر به آرامی در دل سایت قرار گرفت.

ساختمان اصلی دارای دو ورودی است که یکی از آنها از طریق پارکینگ که در زیر سالن اصلی قرار دارد، اختصاص به V.I.P و یا مدعوین خاص دارد که از طریق لابی و پله ٔ شیشه ای به سرسرای ورودی در سطح بالاتر هدایت می شوند و دیگری که از سمت خیابان و پیش فضای ورودی به سرسرای ورودی مربوط می شود، در حقیقت ورودی اصلی است و میهمانان از این طریق به سالن دسترسی پیدا می کنند.

آقای مهندس رضا دانشمیر متولد ۱۳۴۴، دارای فوق لیسانس معماری و شهرسازی از دانشگاه علم و صنعت. تاکنون طراحی پروژه ٔ ساختمان جدید شهر کتاب واقع در جنب دانشگاه شهید بهشتی، پروژه ٔ باشگاه وزارت کشور واقع در زعفرانیه، پروژه ٔ بازسازی بندر خرمشهر و چندین پروژه ٔ دیگر را به عهده داشته و هشت نمایشگاه نقاشی انفرادی و گروهی نیز برگزار نموده است.

□

■ تلقی عمومی خود را از معماری بیان کنید؟

□ ابتدا باید بگویم که تعریف معماری در قالب یکی دو جمله، با توجه به ابعاد گسترده ٔ آن بسیار دشوار است. آن هم در انتهای قرن بیستم که به نظر می رسد تمامی راههای ممکن پیموده شده و نکته ای باقی نمانده که ذهن بشر به کنکاش در آن نپرداخته باشد. ولی با تمامی سبکها و نظریات ارائه شده در جهت گسترش فرهنگ معماری بازهم همان مسئله قدیمی به عنوان سؤال مطرح است: ایجاد رابطه ٔ فضایی نوین بین

پدیده های مختلف مفاهیم معماری در دوره های کلاسیک، مدرن، پست مدرن، دی کانستراکشن و معاصر. هر یک به دنبال رفع نقص دیدگاه قبلی با ارائه راه حل فضایی جدید به وجود امده اند. معماری کلاسیک با الگوهای فضایی سه بعدی خودش و سازماندهی سلسله مراتب فضایی، راه حل ارائه می داد. این سلسله مراتب فضایی، برای معماری مدرن که در شرایط اجتماعی اقتصادی سیاسی دیگری زندگی می کردند، دست و پاگیر و بی مورد جلوه کرد. پس آن را کنار گذاشته، فضایی یکنواخت و بدون سلسله مراتب را جایگزین آن کردند. یکنواختی فضای معماری مدرنیسم برای معماران پست مدرنیست ملال آور شد. پس برای ایجاد فضایی ناهمگون، الگوهای معماری قبل از دوره مدرنیسم را این بار بدون سلسله مراتب و منطبق با نیازهای زمان رها کردند ولی فضای جدیدی را ارائه نکردند، دی کانستراکشنیستها از این کار بی حاصل به تنگ آمده آن را برهم زدند و فضای جدیدی به وجود آمد، ولی سیستمی ارائه نشد. اکنون معماران معاصر به دنبال ارائه سیستمی جدید هستند که فضای تولید شده توسط آن، سیستم فضایی جدید، ناهمگون و بدون سلسله مراتب بوده، توانایی توصیف و حل و فصل مسائل انسان معاصر را داشته باشد.

به هر حال وظیفه معماری، ایجاد فضاهای جدیدی است که قبلاً سابقه نداشته اند، زیرا تنها فضاهای نو هستند که تولید انرژی می کنند و تاثیرگذار هستند و از آنجا که معماری فی نفسه موضوعیت دارد، دارای مفهومی آبستره است که به طراح امکان این را می دهد که جدا از مقولات دیگر به خود معماری بپردازد و حیات مستقل آن را حفظ نموده و تداوم بخشد.

■ مقصودتان از معماری آبستره چیست؟

بیشتر منظورم نوعی معماری است که از تزئینات پرهیز می کند وسعی ندارد با تزئینات خودش را قابل قبول کند. و طبعاً این جریانی بود که از سال ۱۸۹۰ شروع شد با «گرو پیوس» و «تئو وان دزبرگ» و بعداً می رسد به «موندریان» و نهایتاً «میس وان دررو» و فکر می کنم این برای همه روشن بود که این محور زبان دیگری دارد که من به آن می گفتم آبستره که در ادامه می آید و ایدئولوژی می گیرد و خط می گیرد و می شود مدرنیسم. و اصولی پیدا می کند که می گوید که این کار را بکنیم، این کار را نکنیم و من در این بیان به دنبال مدرنیسم نبودم و به اصل آن رجوع می کردم.

■ آیا برای رسیدن به خلوص در معماری بایستی شکل در صورت ظاهر، آن خلوص و سادگی را داشته باشد و یا این خلوص و سادگی باید در بطن کار نهفته باشد. این موضوع را در پروژه سالن شهرداری توضیح بدهید و اگر سؤال خیلی روشن نیست اینطور بگویم که آیا فقط طراحی معماری در یک شکل ساده باعث رسیدن به خلوص می شود؟ و منظورم از خلوص در معماری همان آبستراکسیون است، همان آبستراکسیون که درباره اش صحبت کردیم آیا فقط در فرم شکل می گیرد و یا یک معنی نهفته درون آن شکل قرار دارد که باعث می شود هر شکل دیگری به خود بگیرد و ما درک کنیم که این همان خلوص است، پس به آن بیشتر تکیه داریم و نه به شکل ظاهری.

- هر دو مهم است، هم شکل و هم معنای نهفته در آن و از طرف دیگر آبستراکسیون در معماری لزوماً به سادگی نمی انجامد.

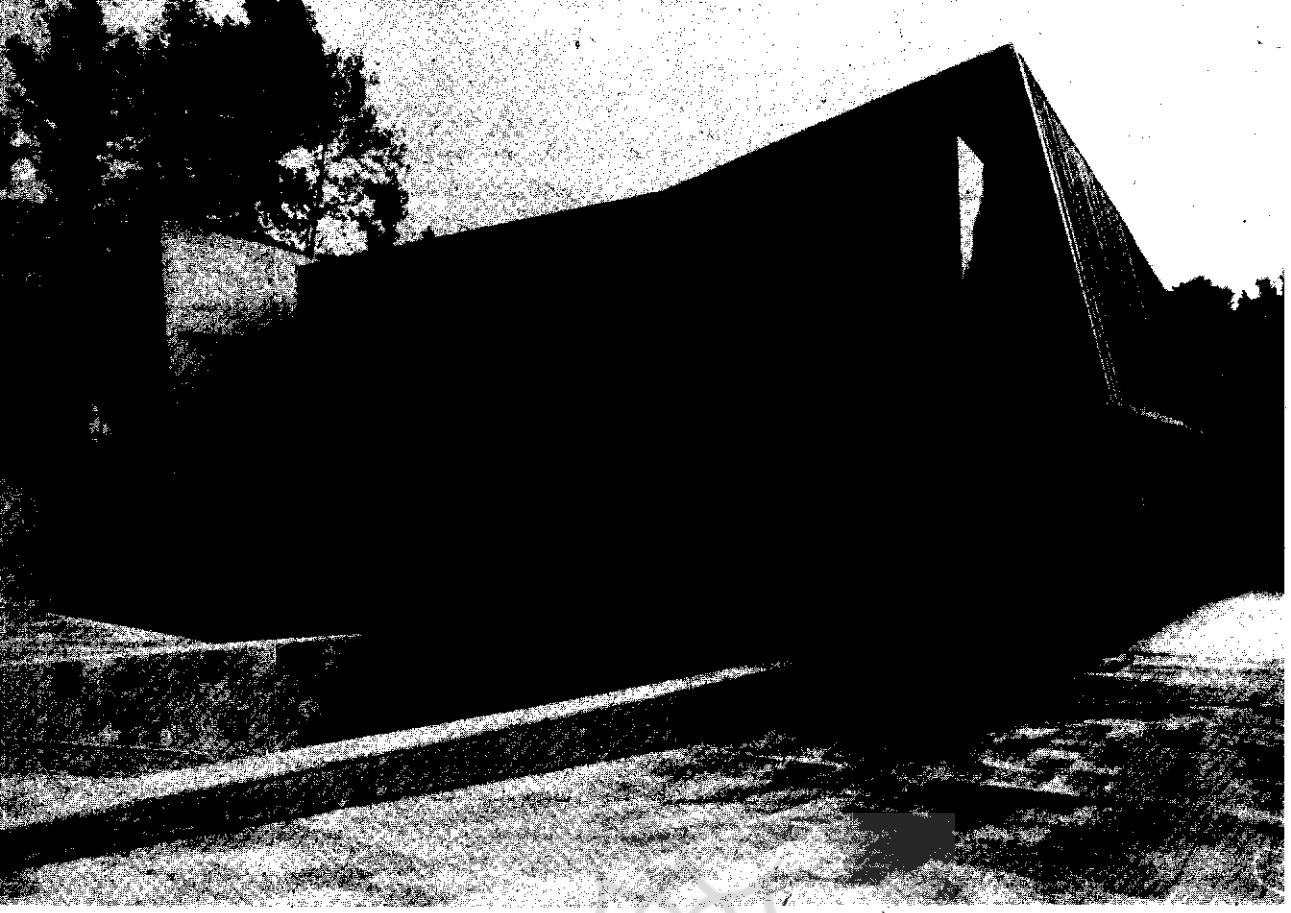
■ این را در مورد پروژه سالن شهرداری توضیح بدهید که آیا یک چنین چیزی حاصل شده است؟ می توانیم در شکل ظاهری این خلوص را ببینیم و احتیاجی به بیان ندارد؟ آیا با این صحبتی که کردیم، در بطن کار همین خلوص و سادگی وجود دارد؟

- پروژه شهرداری، پروژه ساده ای بود. یعنی من اسمش را نمی گذارم خلوص و سادگی، من اصلاً دنبال خلوص و سادگی نبودم. من دنبال یک بیان تجریدی بودم که این ممکن است ساده هم نباشد و ممکن است جریان دیگری هم درونش باشد. ولی این در هر پروژه معماری دو وجه دارد، یکی سیستم دادن به آن پروژه است. اگر پروژه بزرگ باشد، آن وقت آن چه ما می توانیم راجع به محتوایش صحبت بکنیم بیشتر همین پروژه های بزرگ است که می طلبد آدم بتواند یک برنامه ای ایجاد کند برای سامان دادن به وضعیت زندگی پروژه. حالا این سامان دادن و به اصطلاح سیستم دادن و طراحی کردن (منظورم طراحی کردن فرمش نیست) می تواند یک دیالوگ مستقیمی داشته باشد با فرم. بنابراین هر دو را دربرمی گیرد. یعنی درواقع فرم و محتوایش از هم جدا نیستند. یعنی ظاهر و باطنی وجود ندارد و همه اش همین است.

■ وقتی می گویید ظاهر و باطن جداگانه ای وجود ندارد و یکی است، از آن سو با معنای پروژه هم روبرو هستیم، که جهت سالن اجتماع عمود به خیابان است، ولی جهت شیب سقف به موازات خیابان است. این وضعیت تجریدی را چگونه توجیه می کنید؟ یعنی وقتی وضعیت تجریدی این دو با همدیگر یکی بشود چه معنی پیدا می کند؟

البته منظورم این نیست که فرم از عملکرد تبعیت می کند. آن باطن در پروژه های بزرگ است که خودش را خیلی نشان می دهد. طراحی پروژه بزرگ این گونه نیست که آدم بنشیند و آن را بکشد، یعنی فرض کنید وقتی می خواهیم یک بیمارستان و یا یک کتابخانه بزرگ بکشیم، در اینجا قبل از اینکه آدم وارد مرحله طراحی کردن بشود نوعی طراحی می طلبد بابت اینکه چه سیستمی را روی این پروژه پیاده کنیم که پروژه بهتر کار شود. بعد از این مرحله که به اصطلاح، خودش یک «پیش معماری» است، می شود وارد مرحله معماری شد.

■ یعنی اگر این یک پروژه بزرگی بود چنین معنایی درونش اتفاق نمی افتاد (در معنا نه در عمل) که مثلاً جهت از هر نظر که بگیریم، شکل، حرکت، اتفاق، در داخل یعنی مفهوم نهفته در درون با جهت باز از هر نظر که بگیریم، شکل، حرکت و فرم در شکل بیرونی یکی نباشد؟ یعنی در داخل، معنا و جهت و شکل چیز دیگری است و با معنا و شکل و جهت در بیرون فرق



می‌کند؟ اگر یک پروژه بزرگی بود دیگر امکان نداشت که این تضاد وجود داشته باشد؟ یا اینکه این یک موضوع جداگانه است؟ چون به هر حال وقتی طراحی انجام می‌شده این موضوع کاملاً واضح بوده که سالن در این جهت است ولی داریم چنین سقفی را برایش درنظر می‌گیریم.

□ ما بیشتر روی این فکر می‌کردیم که اینجا دو تا سالن وجود دارد، یکی سالن انتظار است و یکی سالن اصلی است. سالن انتظار یک جایی است که باید با بیرون که خیلی سبز و زیبا است مرتبط باشد. سالن اصلی با بیرون نباید در ارتباط باشد و ما زمینی داشتیم که جبهه شمالی آن زمین، فضای دلپذیری بود که این طرح خیلی برایش مناسب بود. با توجه به موقعیت زمین در سازماندهی فضایی پروژه، درنظر گرفتیم که این جبهه را که به طور کلی یک پانوراما‌ی کشیده است با منظره‌ای از درخت و سبزه و کوه به صورت یک نوار باریک و دراز اختصاص بدهیم به سالن انتظار. کل سطح را هم شیشه کردیم که بتوانند از بیرون استفاده بکنند. شخصاً ترجیح می‌دهم اگر هیچ فاکتور ویژه‌ای وجود نداشته باشد، اگر شیب سقف من این است، شیب سالن با آن هماهنگ باشد. ولی اینجا نتیجه جمع‌بندی مجموعه عوامل این بود که این انتخاب را بکنم با اینکه معقول به نظر نمی‌رسد. دلایل متعددی وجود دارد: یکی خیابان زعفرانیه است که باید پروژه در آن خودش را نشان بدهد، مثلاً اگر این شیب به سمت پشت بود چیزی دیده نمی‌شد یا حتی اگر شیب از جهت مخالف بود شاید باز آن جذابیت را نداشت. یکی این مساله است و یکی هم سالن انتظار است که بالاخره این سالن انتظار بهترین جایش همین ضلع شمالی است که طول محدودی دارد و هر چقدر من بخواهم به عنوان سالن اصلی درنظر بگیرم همین سالن انتظار کم می‌شود، وگرنه من می‌توانستم نصفش را اختصاص دهم برای انتظار ولی دلیلی برای این کار پیدا نمی‌کردم.

■ پس در اینجا دیگر یک اصل مهم و ویژه‌ای که نشود تغییرش داد به آن معنایی که ظاهر و باطن یکی هستند نمی‌تواند اصل واقع شود چراکه عوامل بیرونی ممکن است چنان مؤثر باشد که این اصل منتفی بشود.

□ بله همینطور است و اصولاً تجرید هم به یک معنا به همین سمت می‌رود. یعنی در آبستراکسیون ما می‌توانیم سطوح فکری و فضایی، محورهای فکری و فضایی را کاملاً جدا کنیم و روی هم سوارشان بکنیم بدون اینکه با هم تلفیق بشوند و یک چیز یکپارچه‌ای را تشکیل دهند.

■ شما در صحبتهایی که داشتید راجع به انرژی صحبت کردید، مقصود شما از مفهوم انرژی چیست؟

□ منظور من برانگیزاننده بودن است. یعنی کاری که حداقل بتواند دیده شود و بیننده را تحت تاثیر قرار دهد.

■ در همین پروژه شهرداری این را می‌توانیم دقیقاً در همین معنایی که گفتید بگیریم؟ یعنی وقتی کسی از اینجا رد می‌شود این یک گیرایی برایش ایجاد بکند و نسبت به ساختمانهایی که چه در نزدیکی این و چه کلاً در محدوده شهری دیده است تنوعی برایش ایجاد شود؟

□ به طور کلی در هنر و در نقاشی، هنرمندانی موفق هستند که بتوانند فضای خالی را ایجاد بکنند. خیلی فیلم ساخته می‌شود و خیلی نقاشی کشیده می‌شود که شما از کنارش به

راحتی می گذرید. یعنی نتوانسته آن جوّ خاص را ایجاد بکند و یا جوش آن قدر رقیق است که شما را برنمی انگیزاند. خیلی محدود است این گونه آثار. مثلاً وقتی آدم می رود در یک نمایشگاه مثل موزه هنرهای معاصر که تابلوهای زیادی دارد، ضمن حرکت یکدفعه یک جا می ایستد و به تابلو خیره می شود. این یک انرژی دارد. منظور من این است؛ فضایی که ایجاد می شود. یعنی به نظر من معماری یک فضای خاص ارائه می کند و خنثی نیست.

■آیا شکل معماری است که باید تولید انرژی کند یا فضای معماری؟ این صرفاً منحصر به شکلهای جدید معماری است؟

□ مسلماً فضا مقدم بر فرم است، یعنی ما از طریق فرم است که می خواهیم فضا را شناسایی کنیم.

■ ولی یک معنایی هم در کار است، مثلاً حرکت، دید، فاصله، نور و عوامل دیگر. فضا یک مجموعه است و خیلی دقیق قابل تصویر کردن نیست. ولی آن را می شناسیم. پس فضا مقدم است در مفهوم انرژی و ما فقط به فرم متکی نمی شویم. حالا وقتی ما فقط به فرم اشاره نمی کنیم می خواهیم ببینیم که فقط شکلهای جدید فضاهای معماری هستند که ایجاد چنین فضاهای انرژی زایی می کنند، یا شکلهای قدیمی این فضاها هم می توانند فضاهای انرژی زا باشند؟

□ نه، شکلهای قدیمی، بلکه آثار برجسته ای که در تاریخ معماری هستند و مانده اند این فضای انرژی زا را دارا هستند. من که دیروز مسجد جامع اصفهان را دیدم و بازار را دیدم هیچ شکی ندارم که یک فضای انرژیک بود و اصلاً یک فضای خاصی بود. یعنی فضایی که یک هنرمند ایجاد می کند. یعنی انسان در آنجا با احترام راه می رود و مواظب راه رفتنش هم هست. چون آنجا خیلی فرق می کند با بیست متر آن طرف تر که یک کوچه معمولی است با آپارتمانهای چند طبقه معمولی که مردم خیلی شلخته راه می روند و در مسجد جامع و یا در بازار با احتیاط راه می روند. یعنی فضا آن احترام را طلب می کند. یعنی فضا، فضاست.

■ پس نقش اصلی را فضا دارد و ما برای اینکه بتوانیم آن فضا را ایجاد کنیم محتاج نیستیم شکل جدیدی ایجاد بکنیم که تفاوت داشته باشد و ظاهراً انرژی ایجاد کند. یعنی ما باید دقیقاً شناخت از فضا داشته باشیم و ممکن است حتی از المانهای قدیم و جدید بدون هیچ گونه تعصبی استفاده کنیم.

□ نه، من منظورم این است که ما الان در دوره دیگری هستیم که خیلی تفاوت دارد با دوره ای که مسجد جامع ساخته شد و یا بازار ساخته شد. این دوره یک دانش وسیع تری درونش است. کار ما باید بتواند دوره ای که درونش هستیم را توضیح بدهد. نمی توانیم از فضای دوره گذشته بخواهیم که دوره ما را توضیح بدهد چون نمی تواند.

■ اینجا یک سؤال اساسی مطرح است. حالا که اصل فضا است و فضا باید ایجاد انرژی کند، این دانشی که شما می گویید بیشتر است آیا مربوط به فضا است و یا مربوط به تکنیک؟ دانش ما در چه چیزی بیشتر است؟

□ دانش ما در فضا بیشتر است.

■ یعنی الان ما فضای معماری را بیشتر می شناسیم؟ یعنی المانهایی که برای این شناخت داریم بیشتر از آن کسی است که قبلاً این فضاها را ایجاد کرده؟ آیا می توانید ما را در چنین دیالوگی با فضای جدید آشنا کنید؟

□ در بررسی دوره مدرنیسم اختلاف فاحشی دارد با دوره های گذشته دیده می شود.آثار برجسته این دوره را که آدم نگاه می کند همه آثاری هستند که در قبل نمی توانستند اتفاق بیفتند.

■ درست است ولی فضا را بیشتر شناختند. یا نه، فضا را دوجور می شود تصور کرد. یکی اینکه فضا کلیتی است که می تواند در همه زمانها به خوبی خوب شناخته شده باشد ولی به زبان آن زمان به صورت متفاوتی ارائه می شود. ولی همیشه در اصل، شناخت فضا یکی است. فکر دیگر اینکه شناخت فضا دارد رشد می کند یعنی اگر الان مثلاً ما بخواهیم مسجد جامع اصفهان را بسازیم نه در شکل بلکه در معنا آیا بهتر از آن می سازیم؟ و در یک فضای رشد یافته تر. مثلاً چه کار جدیدی هست که ما بگوییم این در زمان خودش به نسبت از آن قوی تر است؟ چنین مثالی داریم؟

□ شما با پروژه های کولهاوس آشنایی دارید؟

■ بله.

□ من مثلاً می توانم کتابخانه «ژوسوئی» کولهاوس را مثال بزنم.

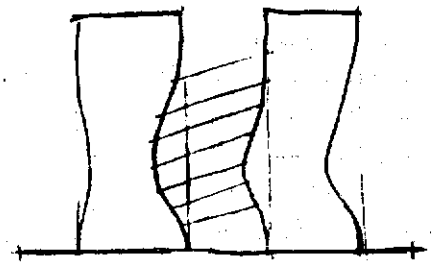
■ به تناسب از هرچه کار قدیمی است قوی تر است؟

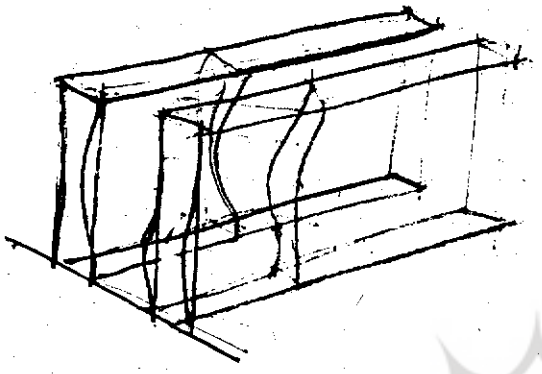
□ من نمی توانم بگویم از همه قوی تر است ولی می توانم بگویم که وجوه جدیدی از فضا را مطرح می کند. آن را مثال نمی زنم. همین پروژه کتابخانه ای را که برای مجلس ژاپن طراحی کردیم در نظر بگیرید. به گمانم این یک فضای جدیدی است و یک فضای جدیدی را ایجاد کرده که در قبل نبوده و فکر می کنم که برای من خیلی پروژه خوبی است. حقیقتاً فکر می کنم که برای من جالبترین پروژه ای است که وجود دارد.

■ آیا ما در شرایط جدید به شناخت نوینی از فضا با عنوان رشد فضا رسیده ایم یا خیر؟

فکر می کنم رسیده ایم. این پروژه عبارت بود از یک دیاگرام با فرم دو شکل و یک نیرو*. یعنی فضایی که این فضا (یا یک نیرو و جریان) از طریق تغییر شکلی که به اینها می داد خودش را معرفی می کرد.

این دیاگرام قضیه بود. نهایتاً ما دو بلوک خیلی ساده گذاشتیم کنار هم و برای اینکه اینها را به هم مربوط بکنیم (این پروژه را) یک جریانی را تعریف کردیم. در حقیقت این پروژه عبارت بود از سه بلوک به هم چسبیده که یکی از آنها نامرئی بود و به یک جریان تبدیل شده بود و این جریان از طریق تغییرشکلی که درون این بلوکها رخ می داد خودش را تعریف می کرد و تبدیل به یک فضای خاص می شد. فکر می کنم این فضا مهم ترین فضایی بود که تاکنون در طی بیست سال اخیر دیده بودم.





■ این خلاصه می شود در همان معنای آبستراکسیون فضا که ما در ادامه راجع به آن صحبت می کنیم. یک سؤالی اینجا داریم: اصولاً چرا باید فضای معماری تولید انرژی بکند؟

منظور از تولید انرژی این است که یک جو خاص ایجاد شود. برای مثال کارهای داوینچی و پیکاسو و موندریان تولید انرژی می کند. یک فضا به وجود می آورد.

■ منظور این بود که ما در کارهای حرفه ای (مقصود از حرفه ای تنها بخش فیزیکی و مقیاس خردش نیست، در مقیاس کلان هم مفاهیم برایمان درست رد و بدل می شود) وقتی می خواهیم یک موضوع را کمی عام بکنیم و کسی در خارج از این حیطه هم موضوع را درک کند باید معنای دیگری به وجود آوریم. می توانید برای مردم به طور عام توضیح بدهید که چرا اصولاً فضای معماری باید تولید انرژی بکند؟

فقط می توانم این گونه پاسخ دهم که اصولاً به فضاهایی می شود اطلاق معماری کرد که تولید انرژی می کنند. یعنی متاثر می کنند کسانی را که آنها را تجربه می کنند.

■ متاثر می کنند در چه جهتی؟ آیا به صورت آبستره در درون باقی می ماند یا اینکه نمود بیرونی دارد؟ مثلاً در زندگیشان تاثیر می گذارد و از آن به بعد بهتر زندگی می کنند؟

نمی دانم، نمی شود پیش بینی کرد که چه خواهد شد. ولی فکر می کنم که این یک تاثیری است در درون، به شکلی کاملاً ناخودآگاه و هر کسی یک برداشتی دارد.

■ برمی گردیم به این مطلب که اهمیت دارد موضوع روشن شود. فضاهای دورد کلاسیک را با آن نظم خاصشان مثلاً در آلمان می بینیم یک نظم و یک ریتمی دارند در کل شهر و در کل ساختمانها که با حرکت و زندگی منظم مردم نسبت دارند. برعکس در فضاهای شرقی خیلی حالتهای عرفان وتفکر در رابطه با فضاهای معماری حاکم است. در اینجا مردم نظم فیزیکی و حرکتی را چندان تجربه نمی کنند. حالا این مفهوم تولید انرژی در معماری این جنبه های عرفان و تفکر و فلسفه را هم درخود دارد یا...

فکر می کنم معماری مقوله ای مستقل است و ربطی به این نوع تفکر و فلسفه ندارد.

■ آیا حیات معماری ارتباطی با زندگی مردم ندارد؟ حیات معماری به طور مجرد چه مفهومی دارد؟

معماری را نباید ترجمه ای از مقولات دیگر دانست. این نشان می دهد که معماری یک وجه مستقل دارد و ربطی به اینکه مثلاً من فیلسوف باشم این کار را بکنم و یا عارف باشم ندارد. یعنی فضای سیاسی و غیرسیاسی نداریم. فضایی به وجود می آوریم که قابل استفاده است و هر کسی می تواند استفاده ای از آن ببرد.

■ پس ارتباطش با زندگی چه می شود؟ چون در تعریف شما معماری معنایی جدا از مقولات دیگر دارد. انسان با مقوله های متفاوتی سروکار دارد و همه چیزش در معماری نیست. معماری و مقوله های دیگر جمعاً در رابطه با انسان او را می سازد. ارتباط این معماری با چیزهای دیگر چیست؟

□ معماری بستر آن است. بستر زندگی است ولیکن خودش هم حیاتی جدا و مستقل و مجرد دارد. یعنی یک هویت خاص دارد. ما در ارتباط با ساختمانهایی هستیم که اگر معنای زندگی را در رابطه با آنها درست تشریح کنیم می بینیم اگر بیش از نیمی از تهران هم خراب بشود هیچ اتفاقی نیفتاده است.

■ اینجا حرف خیلی روشن شد. یعنی این مطلب مهمی است هم برای حرفه ایها و هم برای مردم عام. می خواهیم این را بفهمیم، یعنی این سؤال را که من می کنم به عنوان ایراد موضوع نیست بلکه به عنوان فهمیدن موضوع است که حالا چگونه ممکن است این بستر هیچ دیالوگی با این زندگی نداشته باشد. یعنی هر یک به طور مجرد باشند. بخصوص در سالن شهرداری، یعنی یک عده مردم از بیرون وارد سالن می شوند، می نشینند، یک اتفاقی می افتد. این حرکت رودخانه زندگی است. بستر هم یک فضایی است که ساخته ایم، یعنی در آن معنا اینها با هم هیچ ارتباطی ندارند؟ در معنای عامیانه اش، حتی یک کسی ممکن است بگوید چرا پله اش اینقدر زیاد بود و یا چرا غذا سرد شد تا آوردند بالا. چرا در خروجی این قدر کوچک است...

□ اینها مستقل از هم ایجاد می شوند و بعد با هم در ارتباط قرار می گیرند.

■ پس بطور مستقل و مجرد این بستر ساخته می شود. وقتی شما درباره نمای خیابان زعفرانیه صحبت کردید گفتید این زوایا به این جهت ایجاد شده که برای عابرین یا مردمی که وارد بنا می شوند تولید انرژی بکند و ما این را دقیقاً فهمیدیم. آیا این تولید انرژی با یک احساس خوب از این نما همراه است یا اگر با یک احساس بد هم بود تفاوتی نمی کند؟

□ به نظر من این احساس خوب و بد نسبی است. این مهم است که تولید انرژی را برای همه مردم بکند و اگر نکرد می‌گوییم اشکال دارد. عده‌ای رفته بودیم اصفهان، یکی از دوستان با دیدن مسجد جامع احساس خیلی بدی داشت. من نمی‌توانستم بگویم آقا ببین این چقدر زیباست، چون این بنا به نظر او چیز مزخرفی است. بنابراین برای یک کسی چنین حسی را برمی‌انگیزد و مثلاً من نوعی که به آنجا می‌روم خیلی شیفته می‌شوم و برایم جالب است. ولی دوست من به هر حال برانگیخته شده بود، گرچه احساس بدی داشت.

■ آیا شما در معماری به مفهوم ایجاد فضای یک دیالوگ عمومی معتقدید؟ به نظر شما معماری باید تنها یک فضای شخصی، یعنی مونولوگ باشد که هیچ معنایی در رابطه با دیالوگ عمومی ندارد؟ این تاثیر چگونه باید باشد؟ این معنا را در مورد پروژه سالن شهرداری توضیح بدهید.

□ تاثیر در جهت اضافه کردن به دانش فضایی مردم یا احساسات فضایی مردم. ممکن است یک دید جدیدی را نسبت به دنیا برای اینها باز بکند، یک زاویه دید جدیدی را باز بکند که ممکن است منجر به یک نتایج جدیدتری شود.

■ یعنی به عبارت خیلی عامیانه یک نوع رشد فکری ایجاد کند که اگر فرضاً مردم در یک رکود فکری هستند از این رکود فکری بیرون بیایند و بتوانند همه چیز را بهتر ببینند. یعنی ایجاد فضای جدید به معنی باز کردن دریچه تفکر مردم باشد. پس در اینجا برمی‌گردیم به این که ما به یک دیالوگ عمومی معتقد هستیم. حالا می‌توانید این معنا را در رابطه با سالن شهرداری توضیح بدهید؟

در این سالن چه از جانب فضایی که از بیرون می‌سازد (از خیابان و از فضای بالا) و چه در فضای داخلش سعی شده که چنین چیزی باشد. فکر می‌کنم توانسته این کار را انجام بدهد. این که چطور توانسته قبلاً توضیح داده شد. من فقط می‌توانم این را ببینم که وقتی آنجا بودیم و کار می‌کردیم خیلی از مردم می‌آمدند، مکث می‌کردند، نگاه می‌کردند، سؤال می‌کردند که این چیست و چرا این شکلی است. بی‌تفاوت نبودند. حالا این که چگونه تاثیر می‌گذاشت را نمی‌توانم توضیح بدهم. ولی حس می‌کردم برای عده‌ای که از آن مسیر اتفاقاً گذر می‌کنند این یک چیزی است که به چشم می‌خورد و برانگیزاننده است.

■ باز همین معنا را دنبال می‌کنیم. سؤال این است که آیا فضای معماری در این تاثیر بر انسان باید تنها با نو بودن فضا ایجاد انرژی کند و به یک تعبیر «غریب» باشد؟

مسلم است من که معماری را آموختم و با دیدن آثار معماری متوجه شدم معماری چیست، چه زبانی دارد، دستور زبانش چگونه است. با چه زوایای دیدی در طول تاریخ چه نوع ساختمانها و بناهایی ساخته شده است. این دستور زبان را یاد گرفتم و دنبال کردم و متوجه شدم که چطور تغییر کرده است. دستور زبان تغییر کرده و نگاه معمار نسبت به مساله تغییرکرده. فرضیاتش را بر مبنای دیگری گذاشته با توجه به تکنولوژیهایی که به دست آمده و توانسته آثار دیگری را پدید آورد. پس اینکه یک اثری بخواهد ایجاد بشود بدون اینکه ارتباطی با قبل داشته باشد، به نظر من اصلاً غیرممکن است. بنابراین ارتباطی بین تمام آثار وجود دارد. حالا باید فهمید که این ارتباط به چه شکل است. فکر می‌کنم که این ارتباط باید یک ارتباط درونی باشد، یک ارتباط مفهومی، نه یک ارتباط شکلی. چون ارتباطی که از طریق مفهوم برقرار شود خیلی عمیق‌تر و پایدارتر است تا ارتباطی که صرفاً با فرم باشد. وقتی که آن ارتباط برقرار شد تجسمهای متنوعی به وجود می‌آید که با نیازهای زمان متناسب است. به نظر من پروژه‌ها به این شکل با هم در ارتباط هستند. معماری کلاسیک هست، معماری قبل از کلاسیک هم هست. مثلاً «شینکل» ارتباط دارد با معماری کلاسیک ولی به نوع دیگری «میس وان دررو» ارتباط دارد با «شینکل» و باز «پیتر بهرنس» ارتباط دارد با «شینکل» به یک نوع یک کسی مثل «آیزنمن» ارتباط دارد با «میس وان دررو» ولی به یک نوع دیگر، و «کولهاس» ارتباط دارد با «میس وان دررو» و جریان به این شکل ادامه دارد.

■ این کاملاً روشن است که از نظر اساس تفکر آنچه مهم است مفهوم است که کاملاً در دنباله و تکامل تدریجی معماری است و این ارتباطات هم کاملاً روشن است و در مفهوم هم این ارتباط وجود دارد. حالا معمار چون معماری می‌کند به عنوان یک پدیده عینی ممکن است سه حالت به خودش بگیرد، یکی این که اصل ارتباط را انکار کند که ممکن است پیش بیاید، دوم اینکه ممکن است ارتباط را انکار نکند ولی رجوع عینی‌اش را ارائه ندهد، سوم ممکن است که رجوع عینی‌اش را هم ارائه بدهد. حالا پیرامون آن صحبتهای قبلی که گفتیم معماری ایجاد یک فضای دیالوگ عمومی است، درباره‌ٔ تاثیری که می‌خواهد بگذارد، باید گفت مردم که با فضای معماری برخورد دارند بر مبنای آن دیالوگ عمومی، اگر معمار انکار کند که دیالوگ با آن فضا قطع می‌شود، دیالوگ خود به خود قطع خواهد شد. مقصودم از انکار، انکار شفاهی نیست، انکار فضایی است. یعنی در فضای معماری مفهوم را دارد که همان تکامل و ارتباط است ولی در فضا آمده این ارتباط را انکار کرده است.

□ من سعی می‌کنم فضایی را تولید بکنم که مربوط به زمان خودم باشد. بر مبنای همین مثال‌ها می‌بینید که «میس وان دررو» سعی کرد فضایی تولید بکند که در رابطه با زمان خودش بود و رجوعی که به شینکل می‌کرد از این نظر بود که شینکل به درستی سعی کرد فضایی را ایجاد بکند که مربوط به زمان خودش بود که متفاوت بود با دورهٔ نئوکلاسیک.

■ گفتیم ما وقتی می‌بینیم یک دوره‌ای از معماری با ساختمانی (CONSTRUCTION) که دارد دیگر کار نمی‌کند، می‌دانیم که معنی کار نکردن چیست؛ آن انرژی و حیات معماری دچار نوعی رکود فکری و ذهنی می‌شود که در زندگی ما حاصل شده و از آنجا به بعد یک فروپاشی (DECONSTRUCTION) حاصل می‌شود و خود به خود دورهٔ زوال پدید می‌آید مثل دورهٔ کلاسیسیزم یا دوره مدرنیسم. این اتفاقی است که در برخورد با یک موضع ذهنی و فکری حاصل می‌شود. خود این

زوال یک فصل پنجم محسوب نمی‌شود. چیزی نیست که ما این زوال را معماری کنیم. به این معنا می خواهیم بدانیم که معماری دی کانستراکشن یعنی چه؟

□ معماری دی کانستراکشن به آن معنایی که منظور است در سال ۱۹۸۸ مربوط می شد به انتقادی از معماری پست مدرنیسم و در حقیقت نوعی اعتراض بود به حاکمیت این نوع معماری و طرز تفکر، با ارائه آثاری که زاویه دید جدیدی را نسبت به اصطلاح معماری دوره‌ٔ قبل که پست مدرنیسم بود نشان می‌داد. من فکر می‌کنم که آن بیشتر یک اسم سمبولیک بود، معماری دی کانستراکشن یک اسم بود، وگرنه به نظر من معماری دی کانستراکشن در این معماری هایی که ما می بینیم همین نماهای رومی است و در معنای واقعی اینها هستند که به عنوان معماری دی کانستراکشن وجود دارند. درواقع اینها ضد معماری هستند ولی آن اسم به این دلیل پدید آمد که بتواند آن تاثیر شوک‌آور را بگذارد و یک جوی را بشکند. من در این پروژه مساله را مربوط کردم به شالوده ها و تغییر دادن این پایه های فکری و جابه جا کردن مفاهیمی که به نظر یک معنا می‌داد ولی اگر در این زمان جایشان را عوض بکنند دیگر آن نیستند که بودند و معنایش واقعاً خراب کردن و یا زوال نبود. برای خود معماری که تحت عنوان دی کانستراکشن انجام می شد به معنای زوال و یا نمود دادن به یک زوال نیست.

■ پس این معماری چه بود؟

□ آن معماری به نظر من یک انرژی بود که توانست جو سنگینی به نام پست مدرنیسم را بشکند. مساله پست مدرنیسم بود که ما دوره مدرن را دیدیم و به نهایتش هم رسیدیم و چیز جالبی هم نبود و الان به نیازهای ما جواب نمی دهد. باید برگردیم به الگوهایی که در قبل وجود داشته،و این الگوها توانایی این را دارند که به نیازهای فعلی ما هم جواب بدهند. راه حل جدیدی وجود ندارد و همان راه حلهای گذشته که ما فراموششان کرده ایم، بهترین راه حلها هستند. می گویند معماری تمام شده و هرگونه چیزی تحت عنوان فضای نو و یا معماری نو بی معنا است و ما دیگر نباید دنبال چنین چیزی بگردیم. معماری دی کانستراکشن به این جهت آمد که این جو را بشکند و ثابت کند که هنوز هم چیزهایی وجود دارند که کشف نشده اند و می توان فضای جدید ایجاد کرد. معماری دی کانستراکشن خودش فرمول خاصی نداشت مثلاً با وجود تعداد زیاد آدمهایی که مطرح شدند کار هیچ کدام با دیگری ارتباط نداشت که مثلاً بگوییم «آیزنمن» شبیه «زاهاحدید» است یا «فرانک گری» شبیه «کولهاس». هر کدامشان یک زاویه خاص و یک جریان خاصی دارند که توانستند با کارهایشان نوید بدهند هنوز چیزهای کشف نشده‌ای وجود دارد و هنوز باید با دقت دانشمندانی که در آزمایشگاه نشسته اند عمل کرد. این کار در وهله اول خیلی خشک است و شیرینی معماری پست مدرنیسم را هم ندارد و همینطور شیرینی معماری کلاسیک را. ولی فضای جدیدی را می تواند تولید بکند و این فضای جدید حیات واقعی معماری است در دوره‌ٔ ما، اواخر قرن بیستم با تمام پیچیدگیهایی که دارد. باید توجه داشته باشیم همواره چیزهایی وجود دارد که باید توسط ما کشف بشود. معماری دی کانستراکشن یک اعتراض بود ولی بعداً معمارهایی که تحت این عنوان کار کردند در ادامه حرکت خودشان مسیر دیگری در پیش گرفتند. نه اینکه بگویند ما اشتباه کردیم و معماری دی کانستراکشن مانند تیری بود که در کردیم تا همه حواسشان جمع شود و بعد برویم سراغ کار دیگر. به این شکل نبوده، اما در ادامه کارهای خودشان به کشفیات جدیدی رسیدند یعنی به هر حال از دی کانستراکشن شروع شد با کارهای «گری» و «آیزنمن» آیزنمن هیچ وقت کارش را قطع نکرد. در دهه‌ٔ ۶۰ هم که هنوز پست مدرنیسم آغاز نشده بود آیزنمن یک روند منطقی را طی می‌کرد. در دهه‌ٔ ۷۰ و ۸۰ که اوج پست مدرنیسم بود او به عنوان معمار زیرزمینی بدون اینکه خودش را ببازد همچنان کار را ادامه داده و این قابل تقدیر است. عجیب است یک آدمی در شرایطی که همه معتقدند او اشتباه می کند همچنان کارش را ادامه بدهد و معتقد به کارش باشد و به نتیجه هم برساند.

دی کانستراکشنیستها همه به دنبال این بودند که راه حلی پیدا کنند برای توضیح فضای پیچیده معاصر تا این راه حلها تبدیل به یک ماهیت فیزیکی و ملموس شود. اینها باعث شد که جریان معماری به «فولد» برسد در سال ۹۲ و بعد فضایی جدید ارائه شود با نمونه ها و شکلهای مختلفی که ارائه دادند و بعد از آن حرکت کند و به نقاط دیگری برسد و ما الان در جایی هستیم که دیگر «فولد» هم نیست.

■ در صحبتی که راجع به دی کانستراکشن داشتید توضیح دادید که دوره مدرنیسم پس از دوره‌ٔ کلاسیک به عنوان نقطه عطفی پدید آمد که مبنایش ارائه فکر نو بود و اصول متفاوتی را پی‌ریزی کرد. قرار بود فضای جدیدی تجربه شود. دوره‌ٔ پست مدرنیسم با یک نگاه همه جانبه، مدرنیسم به بن بست رسیده را رد کرد. دی کانستراکشن خواست آن حالت سرکوب شده‌ٔ مدرنیسم را در دوره‌ٔ پست مدرن ایجاد کند و بگوید که همیشه می توان فضای جدیدی ایجاد کرد.

□ به گمان من معماری آن است که فضاهای متفاوتی ایجاد کند و سپس ارتباطی بین این فضاهای متفاوت پدید آورد. این طور نیست که ما بگوییم کنستراکشن نداریم و سعی می کنیم نوعی کنستراکشن داشته باشیم. من تئوریسین نیستم ولی حتماً تئوریهای تجربه نشده‌ٔ فراوانی وجود دارند.

■ بله. معماری یک کنستراکشن است. در نهایت از شما متشکریم.

■ گفت وگوکننده: مسعود ا. تهرانی

● تصویر دیاگرام در صفحه‌ٔ ۱۵۳ چاپ شده است.