برج ـ دروازه: گونه نوین فرمِ پیرو کارکرد یا دال تهی

سیدحسین (ایرج) معینی*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۰/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۲/۱۰

چکیده

با این که امروزه نه مقید نمودن فرم معماری به تبعیت از کارکرد، نه دیدن آن به عنوان نظامی صرفاً نشانه شناختی و نه بحث ضرورت یا عدم ضرورت توجه به زمینه در طراحی هیچ یک جزو موضوعات تازه بحث در معماری محسوب نمی‌گردند هنوز مشکل می‌توان در دنیای حرفه‌ای بدون داشتن پاسخ‌هایی برای نحوه مواجهٔ با پرسش‌های فوق، زمینه تحقق طرح‌های معماری واجد پشتوانه قابل اعتنای فکری را فراهم آورد. این نوشتار نگاهی است به گونه ساختمان‌های دوقلوی بلند متصل به هم، که به لحاظ این که باالنسبه فاقد پیشینه تاریخی است تا حدودی عاری از لایه‌های معنایی است که در طول زمان بر آن‌ها انباشته شده باشد. با توجه به این ویژگی و با نیم نظری به دیدگاه جیم کالینز که قائل به جایگزینی شعار «فرم تابع کارکرد است» با «ارزش تابع موقعیت است» در زمان حاضر می‌باشد، هدف نشان دادن این موضوع است که حتی در مورد چنین گونه‌ای که هنوز کمتر در گذر زمان دستخوش خوانش‌های متکثر گردیده است، باز هم می‌توان شاهد نوعی سیالیت در رابطه بین فرم و کارکرد از یک سو و فرم و بستر سیاسی - اجتماعی و کالبدی از سویی دیگر بود. به عبارت دیگر این فقط سنت‌های تاریخ محور و عقلانیت گرایانه دیدگاه‌های کلاسیک گونه‌شناسی نیست که برای توضیح این گونهٔ نوین به نظر ناکافی می‌رسد، بلکه تفکر مدرنیستی تبعیت فرم از کارکرد – که هنوز برای توجیه منطق طراحی کارایی خود را دارد – و مدل پسامدرن ساختمان به منزله محملی برای تولید معنا و ارجاعات نمادین نیز تکیه‌گاه‌های محکمی برای تحلیل آن به شمار نمی‌روند.

پرسش‌های تحقیق

۱. آیا رویکردهای گونه‌شناختی در تبیین شکل‌گیری گونه‌های جدید فرم‌های معماری کارایی دارند؟

۲. در تنش معاصر بین نگاه‌های عقلانی‌سازی و نمادگرایی که اولی با حرفه و اقتصاد و دومی با فرهنگ و سیاست رابطه نزدیک‌تری دارند آیا می‌توان یکی را به عنوان نیروی غالب در شکل‌گیری گونه‌های نوین فرم‌های معماری قلمداد نمود؟

کلیدواژه‌ها: گونه‌شناسی، نشانه‌شناسی، کارکردگرایی، نقد معماری معاصر

*استادیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی
Email: h_moeini@sbu.ac.ir

این «طاق نصرتی» جدید است که پیروزی نوع بشر را جشن می‌گیرد، نمودی از امید به این که در آینده همه مردم آزادانه با هم دیدار کنند (یوهان اتو فن اسپرکلسن، نقل شده از۳۴ :Dirckinck-Holmfeld ۱۹۹۰).

رویکرد گونه‌شناسانه در معماری، چه با هدف شناخت سیستماتیک میراث معماری و چه با هدف یافتن راهکارهایی برای طراحی، به خصوص پس از عصر روشنگری، پیشینه‌ای غنی ولو پرفرازونشیب دارد. با این حال آنچه در مورد نقاط اتکای گونه‌شناسی مورد اتفاق نظر، و در واقع تا حدودی بدیهی است یکی مبتنی بودن آن بر عقلانیت‌گرایی دوره روشنگری و تمایل این عقلانیت‌گرایی به طبقه‌بندی است و دیگری مبتنی بودن آن بر پیشینه‌های تاریخی و سنت‌های خلق فضا. آنتونی ویدلر در مقاله سال ۱۹۷۷ خود ضمن مرور پیشینه گونه‌شناسی معماری تاریخ آن را به دو بخش تقسیم می‌کند: بخش اول سرچشمه گرفته از عقلانیت گرایی عصر روشنگری که توسط آبه لوژیه فرمول‌بندی شد و مدل آن کلبه‌های اولیه بود، و بخش دوم آنچه برگرفته از الگوهای صنعتی‌سازی در اوایل قرن بیستم پدید آمد و لوکوربوزیه یکی از منادیان آن بود. به اعتقاد ویدلر این دو مشترکاتی داشتند: از جمله باور به این که «علوم عقلانی، و بعدها تولید تکنولوژیک، پیشرفته‌ترین ـ فرم ـ های زمانه را می‌سازند» و رسالت معماری این است که پیروی از آن‌ها و خبره شدن در کاربردشان را به عنوان وسیله پیشرفت ببینند (۱۶۰). ویدلر سپس قائل به پیدایش گونه‌شناسی‌ای از نوع سوم می‌گردد که هرچند مانند انواع متقدم خود مبتنی بر اصول عقلانیت و طبقه‌بندی است ولی برای مشروعیت خود کمتر به دنبال عاملی خارجی (مثل طبیعت یا تکنولوژی) و بیشتر نظامی خودبسنده مبتنی بر عناصر معماری شهر است:

این گونه‌شناسی متشکل از عناصر مجزا نیست و متشکل از قطعاتی که بر حسب کارکرد، ایدئولوژی اجتماعی، یا ویژگی‌های فنی طبقه‌بندی شده‌اند نیز نمی‌باشد، بلکه ضمن کامل بودن آماده تکه تکه شدن است؛ تکه‌هایی که نه فرم-گونه‌های رسمی را از نو ابداع می‌کنند و نه فرم‌های گونه‌شناختی گذشته را تکرار می‌نمایند، بلکه طبق معیارهایی گزینش و سرهم می‌شوند که از سه سطح معنایی برگرفته شده‌اند ـ سطح اول که از معانی‌ای که از گذشته بر فرم‌ها اطلاق شده‌اند به ارث رسیده؛ دوم معانی‌ای که از انتخاب یک قطعه مشخص و مرزهای آن که معمولاً از یکی از گونه‌های پیشین به دیگری گذر می‌کنند؛ و سوم معانی‌ای که از ترکیب‌بندی مجدد این اجزا در بستری جدید حاصل می‌شوند. (۱۶۱)

هرچند متن ویدلر باید در بستر زمانی پیدایش معماری پسامدرن و به خصوص کار آلدو روسی خوانده شود، بحث از گونه‌شناسی‌ای که تا حدودی از ویژگی‌های جبر گرایانه مدل‌های قبلی فاصله دارد از نکات مهم آن است. این رویکرد جبر گرایانه از جمله در کارهای معماران و متفکرینی که قائل به رابطه تنگاتنگ فرم و کارکرد هستند نیز به شکلی دیده می‌شود. در این مورد به خصوص باید به لوییس سالیوان اشاره شود که شعار «فرم تابع کارکرد است» منتسب به او است. او با نگاه به پدیده‌های طبیعی و موجودات زنده تبعیت فرم از کارکرد را قانونی همه‌گیر می‌یابد و هنرمندان را از نادیده گرفتن آن بر حذر می‌دارد (۱۸۹۶:۴۰۸). پل-آلن جانسون در کتاب خود (۱۹۹۴:۳۰۵) ضمن نقل قول از سالیوان و چند چهره دیگر به هم سویی فرم و کارکرد در قرن گذشته به خصوص نیمه اول آن در تفکر معماری اشاره می‌کند و ریشه آن را در پیوند سودمندی و قابلیت شناسایی می‌یابد:

معماران علی‌رغم متهم شدنشان به انزوا عموماً در طلب این بوده‌اند که کانسپت‌های معماری را قابل انتقال نمایند، چرا که این امر به برقراری ارتباط کمک می‌کند و ارزش اجتماعی آنان را تأیید می‌نماید. سخن کوتاه اگر فرم از طریق رابطه خود با کارکرد قابل تحلیل نبود صنعت معماری، ابزار نقد، مبنایی برای آموزش معماری، گفتمان نظری و خلق اثر هم در کار نبودند. تحلیل فرم با توجیه کارکردی بسیار مهم بوده زیرا به معماران اهرمی سیاسی داده تا دیگران را قانع کنند که یک راه حل به خصوص متناسب بوده ارزش پشتیبانی دارد؛ نه

این که این گونه تحلیل الزاماً در روند شکل‌گیری طرح کمکی می‌کند، ولی واضح است که به هر حال در آن نقش بازی می‌کند. (۶-۳۰۵)

جانسون در تردید خود نسبت به وجود رابطه‌ای طبیعی یا جبری بین فرم و کارکرد تنها نیست، که از این میان می‌توان به رویکردهایی اشاره نمود که وجوه نمادین معماری را بر وجوه کارکردی آن مقدم می‌یابند، چه با زیربنای فکری مدرنیستی و چه با زیربناهای نسبتاً متأخرتر پسامدرن که در آن‌ها به تأسی از نقد (ادبی) اثر معماری نیز در وهله اول همچون نظامی از نشانه‌ها تلقی می‌گردد. یک مثال معروف در این زمینه متن رولان بارت (۱۹۹۳: ۲۳۶ـ۶۰) در مورد برج ایفل است. او در این متن برج را دالی تهی می‌یابد که علاوه بر این که به عنوان نماد شهر پاریس در اذهان همگان جا افتاده است به خاطر شکل ساده خود ممکن است تداعی مدرنیته، ارتباطات، علوم قرن نوزدهم، موشک، ساقه، جرثقیل و غیره را بکند. به تعبیر بارت همان طور که یک برق‌گیر برق را به خود جذب می‌کند برج ایفل معانی مختلف را به خود جذب می‌کند بدون این که هیچ یک از این معانی ثابت و نهایی باشند.

در این ارتباط اشاره‌ای به کار جیم کالینز که بیشتر در حوزه مطالعات فرهنگی است به نظر مفید می‌رسد. او که در دهه ۱۹۹۰ بازگشت ارزش‌های مدرنیستی را رصد می‌نمود بر این نکته اذعان داشت که بازگشت این ارزش‌ها به منزلهٔ بازگشت به اعتقادات جهان شمولی مدرنیستی نیست، بلکه ارزش‌ها بیشتر زاده ارتباطات ابژه‌ها و بینندگان آن‌ها هستند:

متغیر بودن ارزش زیبایی‌شناختی [در دوره بازگشت به مدرنیسم] را نه می‌توان به ذائقه ذهنی مشاهده کننده اثر نسبت داد و نه به ویژگی‌های ذاتی ابژه هنری، بلکه باید آن را بیشتر مرتبط با چارچوب‌های استدلالی- رسمی‌ای دانست که روابط بین بینندگان و ابژه‌ها را در موقعیت‌های ویژه انتقال و مطابق با دستورالعمل‌های مختلف ایدئولوژیک با هم مرتبط می‌کند. در حالی که در دوره مدرنیسم فرم ممکن است تابع کارکرد بوده باشد، دوره بازگشت محصول برداشتی از ذائقه‌ها است که در آن ارزش تابع موقعیت است، خصوصاً موقعیت معیارهای ارزشگذاریی که در رشته چارچوب‌های رسمی، زیبایی و سودمندی را اغلب با واژگان‌هایی ضد و نقیض برای مخاطبان مربوطه‌شان تعریف می‌کنند. (۱۹۹۵: ۱۷۷)

رواج گونه‌های بلندمرتبه دیگر امروزه در بسیاری شهرها واقعیتی پذیرفته شده است. واقعیتی که البته ریشه‌های آن را باید در امریکای قرن نوزدهم جست: جایی که در آن تحولاتی همچون تراکم نواحی مرکزی شهرها و افزایش قیمت زمین گسترش بلند مرتبه‌سازی را به صورت پاسخ منطقی این تحولات جلوه می‌داد و به نظر می‌رسد این منطق عقلانیت گرا به واسطه پیچیدگی‌هایی همچون ارتباطات عمودی و مسائل سازه‌ای تا به امروز به صورت زیربنای محکمی برای توجیه بسیاری ویژگی‌های فرمال ساختمان‌های بلند مرتبه باقی مانده باشد. مثلاً شاید بتوان رواج گونه‌های دوقلو را بر مبنای نیاز به بهینه‌سازی نورگیری طبیعی ساختمان توضیح داد. با این حال این موضوع نیز به نظر درست می‌رسد که رواج گونه‌های بلند مرتبه در مناطقی که درگیر ضرورت‌های تراکم و قیمت‌های زمین نیستند، مثلاً در کشورهای ثروتمند عربی دلیلی است بر پیشی گرفتن ارزش‌های نمادین این گونه‌ها بر پاسخگویی به نیازهای شهرهای متراکم.

یکی از گونه‌های طرح‌های بلند مرتبه چند دههٔ اخیر که از منظر فوق قابل تعمق می‌باشد گونه برج‌های دوقلویی هستند که در قسمت فوقانی به یکدیگر متصل شده‌اند و شکل کلی دروازه گونه‌ای را تداعی می‌کنند. این گونه که شاید بتوان گفت در مقایسه با طرح‌های پیشنهادی معمارانی همچون معماران ابرساختاری ژاپن در دهه ۶۰ که اکثراً ساخته هم نشدند از جسارت و پیچیدگی کمتری برخوردار است با طرح طاق لادفانس پاریس به طور جدی در عرصه ساختمان‌های بلندمرتبه ظاهر شد و هرچند در شکل خالص خود گونه فراگیری نشد آنقدر در طرح‌های متعدد دیگر ظهور نموده است که بتوان از آن به عنوان یک سنت فرمال مربوط به چند دهه اخیر نام برد. آنچه در مورد این گونه جالب توجه است ماهیت دوگانه آن از جنبه منطق کارکردی و ساختاری است، چرا که از یک سو انتظام دو تکه‌ای

بخش‌های عمودی آن مانند گونه‌های ساده‌تر دوقلو باعث اجتناب از عمیق شدن بیش از حد ساختمان می‌شود و همچنین اتصال فوقانی دو قسمت مهاربندی مناسبی را در مقابل نیروهای جانبی مثل نیروی باد فراهم می‌آورد ولی از سوی دیگر همین اتصال افقی حجمی را ایجاد می‌نماید که نگه داشتن آن در ارتفاع بالا و بدون هیچ‌گونه ستون میانی کار بسیار دشواری است، همان طور که یافتن کارکردهایی برای آن که بتوانند در لابه‌لای سازه پیچیده این قسمت جای گیرند و زیاد شدن عمق بنا برای نورگیری و شبکه دسترسی برای آن‌ها مشکلی تولید نکند کار ساده‌ای نیست. بنا بر این سؤال مهمی که در مورد این سنت نوین فرمال مطرح است این است که آیا از مدل‌هایی که بحث آن‌ها رفت مدل سنتی‌تر «فرم پیرو کارکرد» مدل مناسب‌تری برای توضیح این گونه است یا مدل «دال تهی». به عبارت دیگر این که آیا ضرورت‌های سازه‌ای و ساختاری و پیچیگی‌های سازماندهی کارکردها در توضیح چرایی رواج این گونه محوریت دارند یا این گونه فرمال در دست معماران و در بسترهای مختلف معانی و جایگاه‌های متفاوتی می‌یابد.

نوشتار حاضر در ادامه با نگاهی به پنج نمونه طرح‌های این «برج-دروازه»ها سعی در پاسخ به این سؤالات دارد که اولاً آیا ارتباطات یکسانی بین این طرحها و بسترهای آن‌ها وجود دارد و ثانیاً آیا توضیحاتی که در تبیین مبانی طراحی این ساختمان‌ها داده شده است بر ارتباط محکمی بین فرم و کارکرد بناها دلالت دارد یا انتخاب‌ها و یا ضرورت‌های بیانی و نمادین معماری بر گزینش این گونه‌ها تأثیرگذاری بیشتری داشته است، تا از این طریق به این سؤال بنیادی‌تر پاسخ دهد که آیا استفاده از این گونه متضمن تبلور ایده‌های مشخصی در طراحی و نوع ارتباط مشخصی با محیط است یا این دلالت‌ها وارتباطات می‌توانند در دست معماران مختلف و با قرارگیری در بسترهای مختلف دستخوش تغییر گردند.

نمونهٔ اول: طاق لادفانس، پاریس

این ساختمان در مسیر محور تاریخی پاریس و به خواست رئیس جمهور وقت فرانسوا میتران ساخته شد که معتقد بود محله لادفانس در این محور نیازمند ساختار مونومانتالی است که در قرون آتی نمادی از فرانسه بماند (2010French Moments). در برنامه‌ای که برای مسابقه طراحی این ساختمان تهیه شده بود اشاره شده بود که ساختمان باید توسعه محله لادفانس را با تعبیه تسهیلات فرهنگیی تکمیل کند که هم واجد کیفیات معاصر و هم بین‌المللی باشد و همچنین محور تاریخی را با ساختمانی که قویاً نماد عصر حاضر باشد تقویت نماید (پیتر یورگنسن در 1990:35Dirck-inck-Holmfeld). از لحاظ کارکردی ساختمان بایست

شامل سه جزء اصلی می بود: دو وزارتخانه و یک مرکز بین‌المللی ارتباطات. طرح برنده که متعلق به یوهان اتو فن اسپرکلسن بود بر مبنای یک حجم مکعبی بود که میانه آن خالی شده بود تا تداعی پنجره‌ای را بکند که رو به سوی آینده گشوده شده است و در عین حال پاسخ مدرنی باشد به طاق نصرت قدیمی شهر (همان). سه وجه پر مکعب در عین حال به عرصه‌های سه گانه کارکردی بنا نیز پاسخ می‌داد. بنا بر این آنچه در اینجا شاهدیم نوعی هم ارزی وجه نمادین/ نشانه‌شناختی ساختمان با تقسیم‌بندی سه گانه کارکردی آن است. ساختمان در وجه نمادین نه تنها به غرور ملی شهروندان و تجلیل از قدرت سیاسی درفرانسه می‌پردازد، بلکه با ارائه تصویر تجریدی از طاق نصرت‌ها اشارات تاریخی خود را نیز در کنار «پنجره نگاه به آینده» قرار می‌دهد. طاق لادفانس به این ترتیب نمونه‌ای است که ضمن ارجاع به گونه‌ای تاریخی، هزچند با مقیاسی متفاوت، از نگاه به آینده و پاسخ به برنامه کارکردی نیز غافل نمی‌ماند.

نمونه دوم: ساختمان آسمانی یومدا، ازاکا

این ساختمان که عمدتاً مشتمل بر فضاهای اداری و هم چنین دارای یک محل رصد در قسمت فوقانی آن می‌باشد به فاصله زمانی کوتاهی از طاق لادفانس توسط هیروشی‌ها را طراحی شده بر مبنای ایده «شهری در میان آسمان» شکل گرفته است (Bognar, 1995 :45). هرچند بوتوند بوگنار در نقد خود در مورد بنا به شباهت‌های آن با طاق لادفانس اشاره می‌کند، ولی خاطرنشان نیز می‌گردد که شباهت‌های دو طرح فراتر از شکل دروازه‌ای آن‌ها نمی‌رود که از دلایل آن یکی این است که طاق لادفانس در واقع مکعبی است که درون آن تهی شده است و بدین ترتیب طراحی یکپارچه‌تر و مونومانتال‌تری دارد در حالی که یک‌دستی فضایی و وحدت فرم کمتر در طرح‌ها را مورد نظر بوده است و طرح بیشتر از مرتبط کردن و افزودن اجزای مختلف به همدیگر شکل گرفته است، و بیشتر می‌توان آن را شهری معلق دانست تا یک بنای شهری (همان): ایده‌ای که در ساختمان‌های بلند مرتبه دیگری که از الگوی برج-دروازه پیروی نمی‌کنند - همچون برج «کوزه شکسته» (Shard) رنزو پیانو در لندن نیز که معمار آن را به عنوان شهری عمودی توصیف می‌کند - نیز مد نظر بوده است. بوگنار همچنین در نقد خود به این موضوع اشاره می‌کند که ایده شهرهای معلق از جمله در کارهای ساخته نشده نسل‌های قبلی معماران ژاپنی به خصوص معماران مکتب متابولیسم نیز مورد استفاده قرار گرفته بود واین ایده را معمارانی همچون کنزو تانگه به شهرهای معلق روی خلیج توکیو نیز تسری داده بودند (همان) که البته در آن طرح‌ها الزاماً از این گونه 'برج-دروازه'ها

استفاده نشده. بدین ترتیب می‌توان گفت که این قرابت فرمال بین طاق لادفانس و ساختمان آسمانی یومدا نمی‌تواند به منزله خاستگاه‌های فکری مشترکی بین دو اثر تلقی شود، چرا که در حالی که اثر اول به نوعی مونومانتالیسم مجسمه سازانه و کاهشی تمایل دارد کار دوم واجد ارجاعاتی به روندهای شکل‌گیری شهرها و دیدگاه کلان‌گرای شهرسازی است.

نمونهٔ سوم: طرح «خانه ماکس راینهارت»، برلین

سایت این کار ساخته نشده پیتر آیزنمن در نقطه‌ای پررفت و آمد و در مجاورت معابر و ایستگاه‌های مهم شهری قرار داشت. با این حال این سایت در منطقه‌ای متراکم واقع شده بود که از لحاظ ویژه بودن موقعیت و دید ویژه به بنا شباهت زیادی به مورد طاق لادفانس نداشت. این محل به خاطر پاسداشت تئاتر ماکس راینهارت که روزی در همین محل قرار داشت انتخاب شده بود و قرار بود محلی برای نهادهای مرتبط با هنر تئاتر همچون مجمع و آرشیو ماکس راینهارت، یک سالن تئاتر و سایر تسهیلات مرتبط با تاریخ تئاتر و فیلم، و علاوه بر آن تسهیلاتی همچون هتل، مراکز کنفرانس و رسانه‌ها، مرکز خرید، دفاتر اداری و رستوران باشد (Machado and el-Khoury:1995:80). با این که آیزنمن به نیت خود برای دادن نقش دروازه نمادین برلین به بنا اشاره می‌کند که بتواند هویت قابل تشخیصی را برای برلین به عنوان شهری جهانی به ارمغان می آورد، تلویحاً به این امر نیز اذعان دارد که منشأ فرم نه مستقیماً برگرفته از عناصر تاریخی شهر است و نه پاسخ‌دهی به کارکردهای گوناگون بنا، بلکه بر مبنای مدل ریاضی نوار موبیوس شکل گرفته (همان و Jeong, 2006 :138). ماحصل کار با این مدل طرحی است که هرچند هنوز هیئت کلی یک دروازه را حفظ کرده ولی نه واجد وضوح و خلوص بصری دو نمونه قبلی است، و نه می‌توان چنین روشنی‌ای را در رابطه کارکرد و فرم آن و نه در ارجاعات معنایی و نشانه‌شناختی اثر یافت.

نمونهٔ چهارم: ساختمان مرکزی وزارت راه و ترابری، تهران

این ساختمان بر خلاف نمونه‌های قبلی در قطعه زمینی بکر در اراضی عباس‌آباد و در شرایطی طراحی شده که شکل دقیق ساختمان‌های مجاور آن نامشخص بوده ولی تراکم پیش‌بینی شده ساخت و سازهای مجاور چه از لحاظ سطح اشغال و چه تعداد طبقات احتمالاً تردید کمی باقی می‌گذاشته که موقعیت بنا پس از تکمیل ساختمان‌های اطراف بتواند به شاخصی نمونه‌های قبلی باشد. طراح ساختمان مهندسین مشاور دارافزین همچنین به این نکته واقف بوده است که با توجه به کشیدگی شرقی غربی زمین و قرارگیری جبهه اصلی بنا در سمت غرب بین آنچه از نظر کارکردی

(دریافت نور مناسب) و نمادین (ورودی اصلی) می‌توانست جبهه اصلی قلمداد شود ناهمخوانی لاینحلی وجود دارد که در طرح نیز خود را به شکل جدایی جبهه اصلی از جبهه دروازه گونه آن نشان می‌دهد (دارافزین ۲۱۷:). دارافزین همچنین به ملاحظات مهم کارکردی دیگری همچون نیاز به تأمین نور طبیعی و در نتیجه اجتناب از عمیق شدن پلان ساختمان که به منزله دوقلو شدن برج بود و همچنین ناکارایی کارکردی پلان‌های U، + و Z شکل نیز اشاره می‌کند ولی آنچه در گزارش آن‌ها به عنوان دلیل اصلی انتخاب فرم ذکر می‌شود حس نیاز به صلابت و سادگی و استفاده از استعاره دروازه است که اشاره به شروع و ختم راهها و پیوند شرق و غرب دارد. شاید به همین خاطر است که با وجود تخصیص بخش‌هایی از طبقات فوقانی به فضاهایی خاص بخش‌هایی از آن همچنان در اختیار بخش‌های کمتر ویژه مجموعه همچون معاونت‌های اداری می‌مانند که عمدتاً در دو بخش عمودی بنا جایابی شده‌اند، که نشان از عدم تناظر دقیق فرم بنا با دسته بندی‌های کارکردی آن دارد. طرح ساختمان وزارت راه به این ترتیب ضمن لحاظ پاره‌ای مشخصات کارکردی در پروسه شکل‌گیری آن با اولویت دادن به وجه نمادین اثر حتی با وجود قرارگیری در بستری نامناسب باز هم به استفاده از گونه برج دروازه روی می‌آورد که در آن هم 'صلابت' بنا و هم وجه نشانه‌شناختی آن به عنوان اولویت‌های اصلی مطرح شده‌اند.

نمونهٔ پنجم: برج تلویزیون مرکزی چین، پکن

طرح این بنا با چهار طرح دیگری که به آن‌ها اشاره رفت از دو نظر متفاوت است، یکی این که اتصال دوبنا به همدیگر دارای امتدادی مستقیم نبوده و خود دارای شکلی شکسته است و دیگر این که دو بخش (تقریباً) عمودی آن در پایین نیز به هم متصل شده‌اند، هر چند که این امر مانع طراحی عرصه‌های باز و عمومی در محدوده ساختمان نشده . با این حال و با وجود این اتصال تحتانی نحوه ادراک شکل کلی بنا برای ناظرعلی الخصوص وقتی از فاصله دورتر دیده می‌شود شبیه به سایر بناهای فوق الذکر است. OMA دفتر طراح این ساختمان در توضیح نحوه پاسخگویی طرح به کارکردهای آن، آن را حلقه بسته‌ای می‌داند که چرخه کارکردهای بنا در آن تکمیل می‌شود، بدین ترتیب که استودیوهای تولید در بخش تحتانی قرار می‌گیرند و بخش‌های ادیت و پخش اخبار هریک در یک برج و بخش فوقانی به قسمت اداری تخصیص یاافته. این حلقه همچنین مسیرسراسری حرکتی جداگانه‌ای را برای بازدیدکنندگان در خود جای می‌دهد (OMA, 2012). آن‌ها همچنین نیت خود از انتخاب این گونه را دوری جستن از رقابت برای ساخت بناهای هرچه بلندتر و صرفاً دوبعدی می‌دانند و معتقدند فرم اختیار شده ضمن این که آنقدر بزرگ و رفیع هست که از همه جای شهر دیده شود امکان تجربه سه بعدیی را فراهم می‌آورد که در ساختمان‌های بلندمرتبه متداول مقدور نیست (همان). بدین ترتیب مونومانتالیسم برج تلویزیون چین هر چند با بسیاری از طرح های بلندپروازانه چین امروز هم سویی نشان می‌دهد ولی این هم سویی بیشتر گرایش به تجربه‌گرایی، چه در سطح سازماندهی کارکردها و چه در سطح درک فضاهای شهری دارد تا اشارات صریح نشانه‌شناختی.

نتیجه

آنچه در این مرور کوتاه در مورد این پنج نمونه قابل ذکر است این است که به جز طاق لادفانس و برج تلویزیون مرکزی چین ارتباط تنگاتنگی بین کارکردهای بنا و اجزای اصلی تشکیل دهنده فرم به چشم نمی‌خورد. به عبارت دیگر به نظر نمی‌رسد که در سه نمونه دیگر فرم بنا پاسخ مستقیمی به نیازهای تفکیک و مفصل‌بندی کارکردهای آن باشد. حتی به نظر نمی‌رسد که یک مزیت کارکردی تکه‌تکه کردن ساختمان بلند مرتبه که کاهش عمق بنا و افزایش میزان نورگیری طبیعی داخلی باشد، به جز در مورد برج وزارت راه و ترابری چندان مد نظر بوده باشد. از این گذشته (و ضمن وقوف به مسائل باالقوه کاربرد واژه «سبک» در اینجا) نمی‌توان این پنج نمونه را علیرغم شباهت گونه‌شناختی شان واجد سبک طراحی یکسانی دانست: در حالی که طاق لادفانس به وضوح طراحی مونولیتیک و مونومانتالی دارد ساختمان

یومدا بیشتر به ایده شهرهای معلق معماران نسل‌های گذشته مدرنیسم ژاپن نزدیک است، و «خانه ماکس راینهارت» تلاشی است برای طراحی بر مبنای مدل‌های ریاضی و نظریات فولدینگ. به همین ترتیب ساختمان وزارت راه و ترابری ضمن نزدیک شدن به سبکی مونومانتال بیش از آن که به طراحی مونولیتیک طاق لادفانس نزدیک شود قرابت‌هایی سبکی با سنت‌های پسامدرنیسم دهه ۸۰ میلادی می‌یابد، در حالی که مونومانتالیسم برج تلویزیون چین بیشتر معطوف به ایده ساختاریی است که به خصوص در شکل‌گیری انتظام سازه‌ای بنا که به گفته طراحان آن انعکاس دهنده شدت و ضعف نیروها و تنشها بارگذاری در قسمتهای مختلف آن است قابل تشخیص است.

این عدم تشابهات را هم چنین می‌توان در ارتباط بناها با زمینه‌های آن‌ها نیز دنبال نمود. از منظر رابطه با بستر فیزیکی شهر می توان گفت که همه این بناها با این نیت طراحی شده اند که بیش از آن که با زمینه خود پیوند خورده در آن حل شوند به صورت عناصر متمایزی در آن در آیند. با این حال طاق لادفانس از این لحاظ موقعیت بسیار ممتازتری دارد که ناشی از نحوه استقرار آن در محور تاریخی شهر است. برج تلویزیون چین نیز که با محوطه باز اطراف آن تا حدودی می‌توانست موقعیتی مشابه داشته باشد به خاطر افزودن بخش اتصال دهنده تحتانی به ساختمان و بالنتیجه منقطع کردن تداوم فضای شهری پیرامونی تا حدودی این موقعیت را از دست داده است. موقعیت سه بنای دیگر نیز با وجود این که با توجه به تناسبات، ارتفاع و شکل ویژه شان در محیط خود شاخص می‌شوند به واسطه قرارگرفتن در بافت‌های شهریی که انتظام و تراکم آن‌ها الزاماً با شاخص شدن این بناها همخوانی ندارد لااقل از دید ناظر پیاده حاضر در تزدیکی بنا کمتر با طاق لادفانس قابل قیاس است؛ مسئله‌ای که بسیاری از دیگر ساختمان‌های بلندمرتبه نیز با آن مواجه هستند، یعنی پیشی گرفتن تصویر از دور به تجربه از نزدیک در شکل دادن به درک ناظر از بنا.

به همین ترتیب می‌توان بحث کرد که رابطه این بناها بابستر سیاسی اجتماعی‌شان، که به طور اخص می‌توان آن را با بار معنایی و نمادین آن‌ها پیوند داد متفاوت است. در حالی که نمادگرایی غرور ملی و اقتدار سیاسی در طاق لادفانس و برج وزارت راه و ترابری قابل ردگیری است این نمادگرایی در برج تلویزیون چین رنگ باخته جای خود را به تجلیل از شفافیت و قابل دسترس بودن می‌دهد. این فاصله گیری از نمادگرایی اقتدار در «خانه ماکس راینهارت» و ساختمان آسمانی یومدا به حداکثر می‌رسد، و از همین جاست که می‌توان شروع به این نتیجه‌گیری کرد که این فقط رابطه تنگاتنگ فرم و کارکرد نیست که در «برج-دروازه»ها زیر سؤال قرار می‌گیرد، بلکه هم چنین رابطه تنگاتنگ این گونه با ارجاعات معنایی آن از یک سو و ثبات نحوه تأثیر آن بر محیط در بسترهای گوناگون نیز مواردی می‌باشند که به نظر نمی‌رسد به طور ذاتی با این گونه پیوند داشته باشند. از این منظر می‌توان «برج-دروازه»ها را در عین ویژگی‌های منحصر به فردشان و هم سویی‌هایشان با پاره‌ای مسائل کارکردی باز هم دال‌هایی دانست که حتی اگر تهی هم نباشند واجد درجه‌ای از سیالیت در ارجاعات معنی شناختی و رابطه با محیط می‌باشند. بدین ترتیب می‌توان برج-دروازه‌ها را واجد قرابت بیشتری با «گونه‌شناسی سوم» ویدلر و «تبعیت فرم از موقعیت» کالینز دانست تا مدل‌های متقدم تر جبرگرایانه و تاریخ گرایانه. برج-دروازه‌ها به خوبی تنش بین انتظارات عقلانی‌سازی برگرفته از حرفه و اقتصاد امروز از یک سو و نگرش به معماری به عنوان پدیده‌ای فرهنگی سیاسی که به نوبه خود نیازمند حساسیت به ساختار اجتماعی و از سوی دیگر ساختار قدرت را به نمایش می‌گذارد.

کتابنامه

مهندسین مشاور دارافزین، مطالعات مرحله اول طرح ساختمان مرکزی وزارت راه و ترابری، ؟

Barthes, Roland, 1993‘The Eiffel Tower’, in *A Roland Barthes Reader*, ed. Susan Sontag, Vintage

Bognar, Botond, ‘Umeda Sky Building, Osaka (Hiroshi Hara & Atelier Phi)’, *AD Profile 116. Reaching for the Skies,* Vol. 65, no. 7/8, 1995 July/Aug

Collins, Jim, 1995 *Architectures of Excess: Cultural Life in the Information Age*, Routledge

Dirckinck-Holmfeld, Kim, ed. *Johan Otto von Spreckelsen*. *Arkitektur DK* , Special issue Vol. 34, no. 1/2, 1990 Eisenman, Peter, ‘Max Reinhardt Haus, Berlin’, *AA Files* No. 25, Summer 1993 Summer

French Moments, 2010 http://frenchmoments.com/Paris_La_Defense.html

Jeong , Ji-seong, 2006 *Architects and Design: Peter Eisenman*, CA Press

,nalA-luaP ,nosnhoJ *The Theory of Architecture: Concepts, Themes & Practices*, Van Nostrand Reinhold, 1994

Machado, Rodolpho and Rodolphe el-Khoury, ed.s, *Monolithic Architecture*, Prestel, 1995

Nesbitt, Kate, *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*, Princeton Architectural Press, 1996

OMA, http://oma.eu/projects/2002/cctv-%E2%80%93-headquarters 2012

Sullivan, Louis H, ‘The Tall Office Building Artistically Considered’, http://www.scribd.com/doc/104764188/Louis-Sullivan-The-Tall-Office-Building-Artistically-Considered , First published in Lippincott’s Magazine #57 (March 1896)

Vidler, Anthony, ‘The Third Typology’, in Oppositions 7, winter 1977, reprinted in Nesbitt 1996