

هرمعماری

نقد، نظریه‌پردازی و پژوهش در معماری، مرمت، احیا و طراحی داخلی با رویکرد انسان‌دوستانه

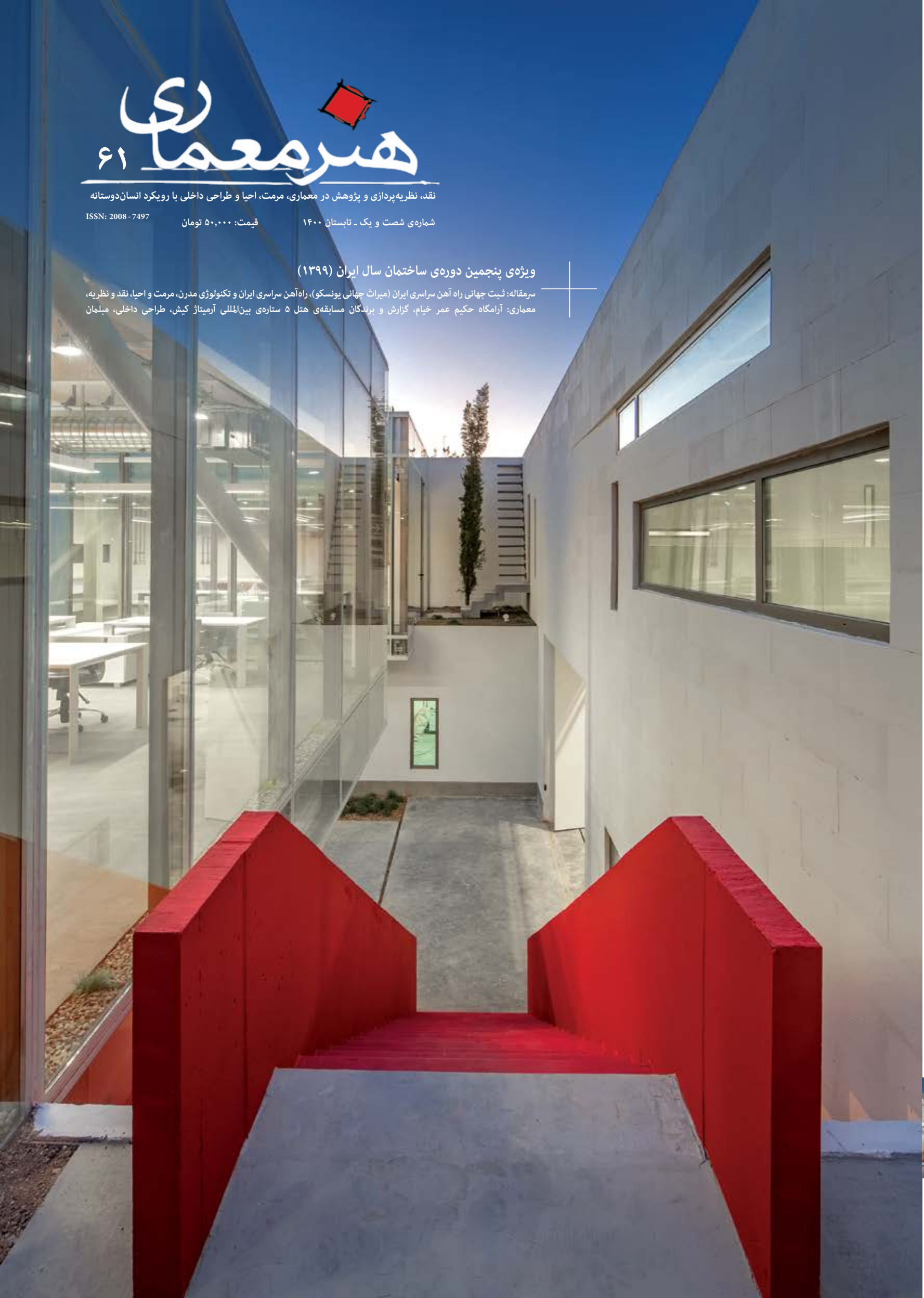
ISSN: 2008-7497

قیمت: ۵۰,۰۰۰ تومان

شماره شصت و یک - تابستان ۱۴۰۰

ویژه‌ی پنجمین دوره‌ی ساختمان سال ایران (۱۳۹۹)

سرمقاله: ثبت جهانی راه آهن سراسری ایران (میراث جهانی یونسکو)، راه آهن سراسری ایران و تکنولوژی مدرن، مرمت و احیا، نقد و نظریه، معماری: آرامگاه حکیم عمر خیام، گزارش و برندگان مسابقه‌ی هتل ۵ ستاره‌ی بین‌المللی آرمنی‌تاز کیش، طراحی داخلی، مبلمان



هنرمعماری

نقد، نظریه‌پردازی و پژوهش در معماری، مرمت و احیا و طراحی داخلی با رویکرد انسان‌دوستانه

تابستان ۱۴۰۰، قیمت: ۵۰,۰۰۰ تومان

ISSN: 2008-7497

سرمقاله

۴ ثبت جهانی راه آهن سراسری ایران (میراث جهانی یونسکو) ۳۰ مرداد ۱۴۰۰
فرامرز پارس

۶ راه‌آهن سراسری ایران و تکنولوژی مدرن
امیر بان‌مسعود

مرمت و احیا

۱۶ جایگاه مرمت‌های گنبد سلطانیه در تاریخ مرمت علمی فنی ایران
فرامرز پارس، لاله غلامی

نقد و نظریه

۶۶ سیر تکاملی خانه‌های مرغزار، فراینگ لوید رایت / ورژن سلیمان / ترجمه ترکی عافی

۳۴ بازنویس خاطره / نقدی بر پروژه‌های انارستان پندرزگ در نقت

۳۸ اثر پدرو جعفریکی و نازلی جعفریکی / علی اکبری

نقش دبیران مطبوعات به عنوان منتقد / مایکل جی. کراوس / ترجمه رگسانا خان‌زاد

پنجمین دوره ساختمان سال ایران ۱۳۹۹

۴۴ بیانیه هیئت داوران پنجمین دوره ساختمان سال ایران ۱۳۹۹

۵۰ ساختمان سال ایران ۱۳۹۹ / کارخانه شمیم پلیمیر / داوود بروجنی

۶۴ کارفرمای سال ایران ۱۳۹۹ / مدیریت کارخانه شمیم پلیمیر (مانند: محمد توکل)

۶۶ تقدیر ویژه هیئت داوران / دیانای مایان / آتشین خسرویان

۷۶ راه‌پافته به مرحلهی فینال و بازپد / ساختمان آتاری ۱۳۳۵ / محمد مهدی ذاکر حقیقی

۷۸ راه‌پافته به مرحلهی فینال و بازپد / ویلا مشرف / محمدرضا کوزدی

۸۴ راه‌پافته به مرحلهی دفاع / خانه‌ی آلی / کامبیز اسکندری‌تبار

۹۰ راه‌پافته به مرحلهی دفاع / پنجره‌خانه / آتشین خسرویان

۹۶ راه‌پافته به مرحلهی دفاع / ساختمان اداری و نمایشگاه مجموعه‌ی تولیدی آدا / جلال دادور، زویین دلاوریان

۱۰۶ راه‌پافته به مرحلهی دفاع / مسکونی سپینود / محمد مهدی سعیدی

۱۰۸ راه‌پافته به مرحلهی دفاع / مسکونی پیوند / محمد مهدی سعیدی

معماری

۱۱۴ آرامگاه حکیم عمر خیام، انجمن آثار ملی / هوشنگ سیحون / رگسانا خان‌زاد

مسابقه هتل ۵ ستاره‌ی بین‌المللی آرمیتاژ کیش

۱۳۰ بیانیه هیئت داوران مسابقه‌ی هتل ۵ ستاره‌ی بین‌المللی آرمیتاژ کیش

۱۳۴ رتبه‌ی نخست / شهاب علی‌بوست، سونا آفتخاراظم

۱۴۰ رتبه‌ی دوم / بهزاد حیدری، شبرین صمدیان

۱۴۶ رتبه‌ی سوم / کسبو خریزی، مرگن خریزی

۱۵۶ تقدیر ویژه / امید شلیخی، حسن سلیمان‌پور

۱۵۸ شرکت‌کننده / سینا احمدی، پریس مهناش

۱۶۶ شرکت‌کننده / امیرحسین اشعری

۱۶۶ شرکت‌کننده / بهروز منصور

طراحی داخلی

۱۷۰ طراحی و معماری داخلی مراکز اجتماعی و دولتی / ترجمه‌ی مینا حبیبی‌واحد

میلان

۱۸۴ صندلی‌های بیژن شافعی (صندلی حیران) / هنر معماری

۱۸۸ فیلیپ استازک / آریین خان‌زاد

صاحب امتیاز: موسسه فرهنگی-هنری هنرمعماری قرن

مدیرعامل: شهریار خان‌زاد

مدیر مسئول: دکتر کامران توسلی

سرمدبیر: شهریار خان‌زاد

مدیر بازرگانی و دبیر هنری: سارا رحیمی

طراح گرافیک و صفحه‌آرا: میترا استبری

مترجم و ویراستار: رگسانا خان‌زاد

مدیر بخش فنی و رایانه: فرید عابدین شیرازی

مدیریت سایت‌ها و فضای مجازی هنرمعماری: آریین خان‌زاد

همکار بخش سایت دانشنامه هنرمعماری: میترا استبری

هیات تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

علی اکبری، محسن آکرزاده، سید مهدی حسینی، علی خادم‌زاده،

شهریار خان‌زاد، رگسانا خان‌زاد، سارا رحیمی، ساناز سروش‌فر،

نگار سریع‌الاطلاق فرد، وحید قبادیان، رضا مفاخر، محسن نوروزوند

واحد پژوهش و پیشبرد هنرمعماری:

آریین خان‌زاد، رگسانا خان‌زاد

عکاس: حسین براننده

لیتو گرافی، چاپ و صحافی: اندیشه برتر (۷۷۵۰۵۰۱)

تیراژ: ۴۰۰۰ جلد

دانشنامه معماری

مرجعیت علمی در معماری معاصر ایران و جهان

www.aopedia.ir



• تصویر روی جلد- ساختمان سال ایران ۱۳۹۹، کارخانه‌ی شمیم پلیمیر اثر: داوود بروجنی / عکاس: پرهام تقی‌آف

• نقل و انتشار مطالب هر شماره از فصلنامه‌ی هنرمعماری به هر شکل با مجوز کتبی دفتر هنرمعماری امکان‌پذیر می‌باشد. • آرای نویسندگان لزوماً نظر نشریه‌ی هنرمعماری نمی‌باشند. • مقالات و نوشته‌ها در صورت لزوم ویرایش و خلاصه خواهند شد.

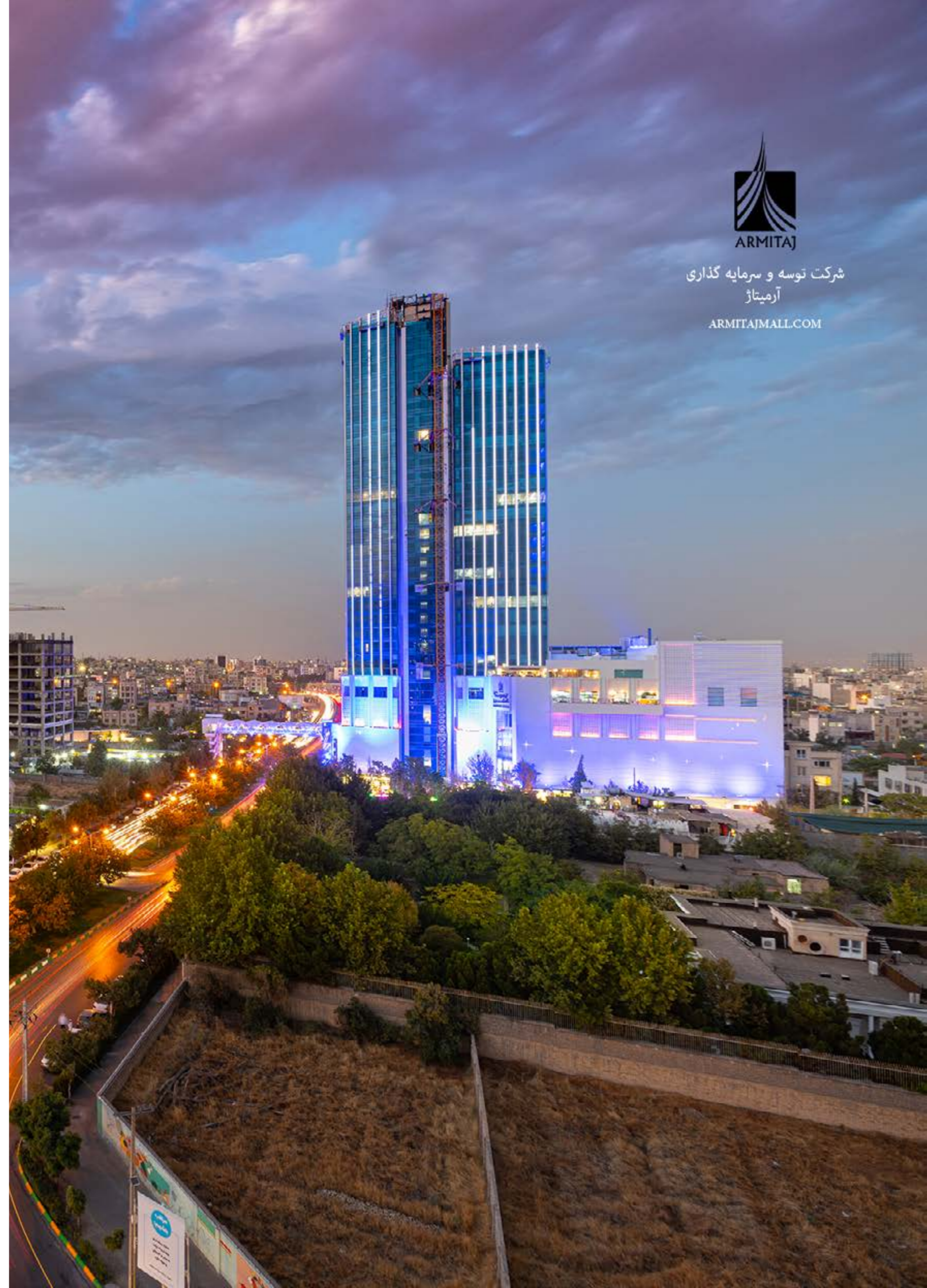
نشانی: تهران، خیابان شهید متفح (شمالی)، پایین‌تر از خیابان شهید مطهری، خیابان زهره، خیابان قابوسنامه، پلاک ۱، طبقه‌ی همکف، واحد ۶ کد پستی: ۳۳۱۱۷ - ۱۵۸۸۸ تلفکس: ۸۸۴۳۹۶۰ - ۸۸۴۳۹۶۱

www.aoa.ir (وب‌سایت رسمی هنرمعماری) www.aopedia.ir (دانشنامه هنرمعماری) Instagram: Honare_memari E-mail: aoaholding@gmail.com



شرکت توسعه و سرمایه‌گذاری
آرمیتاژ

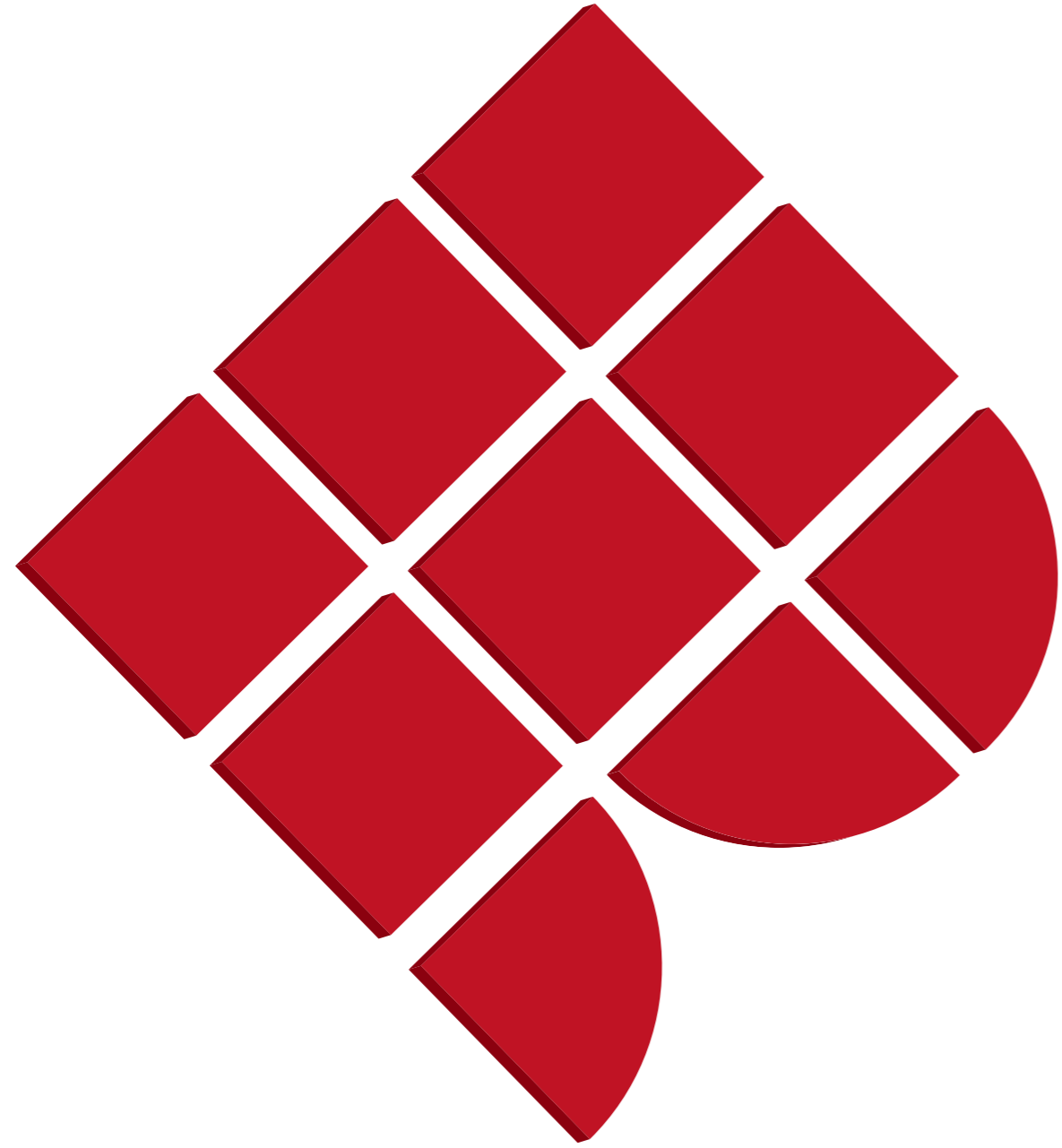
ARMITAJMALL.COM



 Harmony



خلق زیبایی کاستن ارزشیهاست.



ITALIAN DESIGN

ADORN YOUR DREAM...
www.rokaceram.com



LUXURY BATHROOM FURNITURE

CETRA
Group

(+98 21) 2267 3909
@CETRAGROUP
WWW.CETRA-CO.COM



GALASSIA
Italy

CERAMICA
ALTHEA

1 / Subframe
Installing
Linear
Profiles



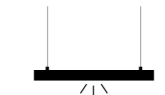
2 / Recessed
Linear
Lights



3 / Surface
Mounted
Linear
Lights



4 / Pendant
Linear
Lights



5 / Silent Panel
Linear
Lights



6 / Spot
Track
Lights



7 / Gypsum
Down
Lights



8 / Flexible
Linear
Lights



9 / Skirtings
Linear
Lights



10 / Magnetic
Linear
Lights



Rona Light


Creative Lighting Solutions



Lighting:
Rona Light

© Negin Zafar Dentistry
Shariati St.

Unique glass

 **uniqueglass**

وبسایت: www.uniqueglass.co
اینستاگرام: Uniqueglass

آدرس: تهران، حکیمیه، بلوار بهار، خیابان سازمان آب، کوچه نیلی، پلاک ۸
شماره تماس: ۰۹۱۲۱۸۳۲۳۴۶ - ۰۲۱۳۳۱۰۹۹۹۵

یونیک گلس

طراح، سازنده و اجرای پروژه‌های شیشه‌ای و لوسترهای خاص

سامانه خدمات
کی پلاس

کابین گستر

صفحات HPL ، برند ASD ترکیه



یک کلیک فاصله تا سقف و دیوار دلخواه شما

برای اجرای انواع سقف های کاذب و دیوارهای داخلی با استفاده از پنل های گچی کی پلاس می توانید هرکجا که هستید پروژه خود را در سایت سامانه خدمات کی پلاس ثبت کنید و تامین محصول و اجرای آن را به عهده نصاب های متخصص بگذارید.



www.cabingostar.com

cabingostar@gmail.com

Instagram : cabingostar

021 - 44 093 093 - 4



www.service.kplusi.ir

۱۵ سال فعالیت

بیش از ۸۰۰ پروژه

مشهورترین: برج میلاد تهران

خاص ترین: مجتمع مهر و ماه

مرتفع ترین: بارگاه سوم قله دماوند



SIMPLE
AND
ELEGANT ...

اتوبان چمران، خیابان ملاصدرا، خیابان خوارزمی، مجتمع ملاصدرا | تلفن: ۸۸۰۵ ۱۰۰۸ - ۸۸۰۵ ۳۰۴۶ فکس: ۸۸۰۵ ۱۰۰۷

www.arvinaj.com | @arvinaj_furniture

ELEGANCE
COMFORT
TRANQUILITY

مبلمان اداری
طراحی داخلی

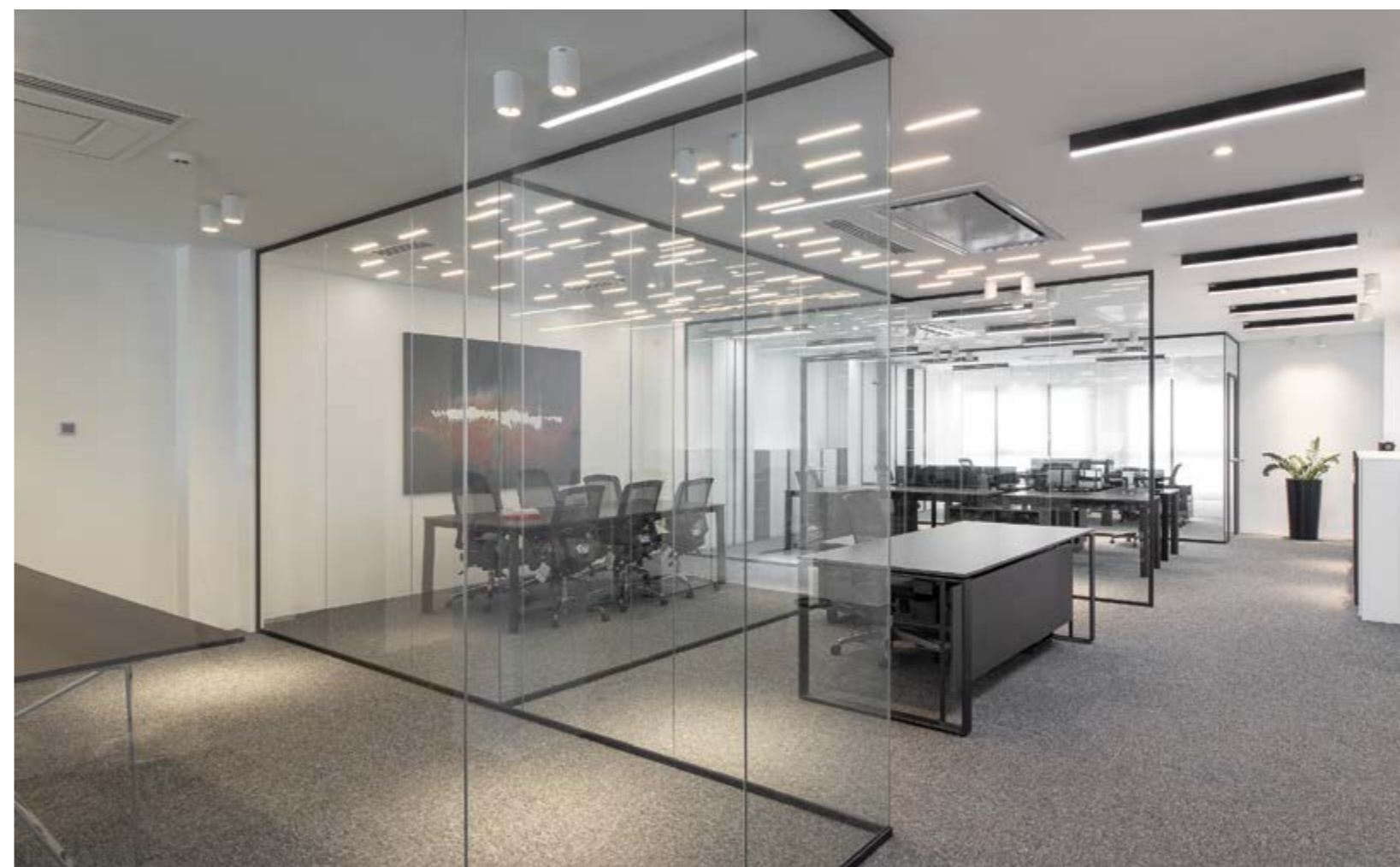
آریناژ



Arvinaj | Interior Design,
Office Furniture

اتوبان چمران، خیابان ملاصدرا، خیابان خوارزمی، مجتمع ملاصدرا | تلفن: ۸۸۰۵۱۰۰۸ - ۸۸۰۵۳۰۴۶ فکس: ۸۸۰۵۱۰۰۷

www.arvinaj.com | @arvinaj_furniture





رویا بستری برای رویش اندیشه‌های نو و
خلاقیتی که در خیال، به رنگ قرمز است.
در انتظار رویش، در انتظار تجربه شدن مهم
است، در مسیر اندیشه‌هایمان قدم برداریم، مهم
است، قدم‌هایمان را کجا می‌گذاریم همراهی
تو، داستان همسفری ماست.



POPULAR ATTRACTION
CARPET TILE



ELITE TILE BLEND
A.R.F. (ADVANCE RIGID CORE FLOORING)

رویا، تجربه خلاقیت ...

Audacity
The Fearless Waterproof Hybrid Rigid Core



Water Proof
10X More Impact Resistant
3X more Rigid

ELITE TILE STRIDE
A.R.F.
(ADVANCE RIGID CORE FLOORING)

نمایشگاه مرکزی محصولات رویا | تهران، خیابان دکتر شریعتی، نیش خیابان کلاهدوز، برج نگین قلعهک، طبقه اول، واحد ۱۱
ارتباط با مشتری | ۲۵۹۹۱ | ۲۲۶۱۰۰۰۱ | www.royaco.com | [@royaco](https://www.instagram.com/royaco)

ROYA
TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

REAL WOOD
WOOD PARQUET



SOLO WOOD





MORE THAN 21 DESIGN, MADE OF ALUMINIUM & STEEL

+98 21 2207 1567
+98 21 2237 9868
+98 935 102 1712
www.probandco.com
proband.co@gmail.com
proband_company

بیش از 22 کد با قابلیت تولید در رنگ های متنوع
محصولی مناسب جهت ارتقاء زیبایی
بالا بردن کیفیت نصب کاشی، سرامیک، چوب و...

IN THREE COLORS



کافه اسپروز- تهران
عکس: احسان تقوی



Trimless Linear Light
Model: Flp 15

چراغ خطی توکار لبه دار با عرض 20 mm

☎ 021 22 63 91 63

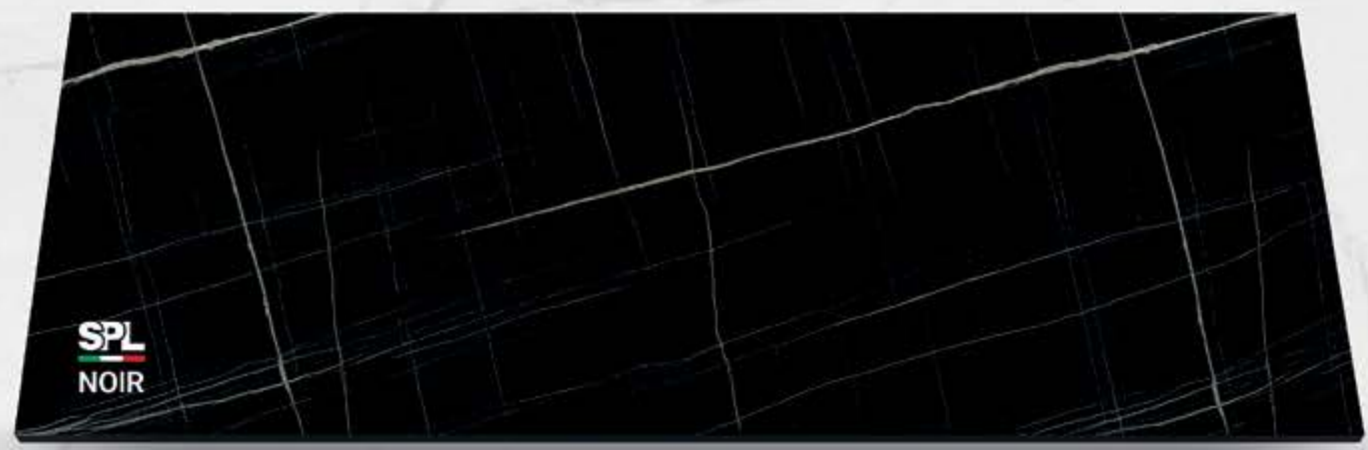
✉ info@fadco.ir

📷 @fadlighting

🌐 www.fadco.ir

فاد

طراحی و مشاوره نورپردازی
تولید چراغ های LED و تجهیزات روشنایی

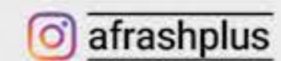
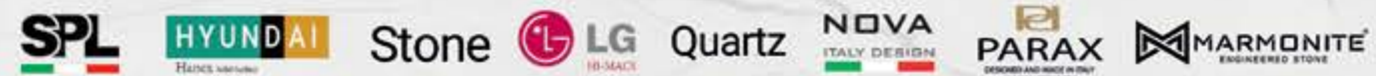


Kitchen & Bathroom By



Dimension: 1400 x 4200 / 12m & 3m

Collection of Best European Counter Top designs
Seamless, Bookmatch & Fourmatch capability



Collection of Best European Counter Top designs
Seamless, Bookmatch & Fourmatch capability

www.afrashplus.com



Photo By:
Deed Studio

© Ronix Building
Hafez Ave



Visit our Website



Rona Light



TEHRAN, IRAN
Unit 802, Paramis Elite Building
Maryam St. Elahie



<https://rona.lighting/>



+98 21 88 208 776
+98 21 88 208 777



info@rona.lighting


PMA
PORCELAIN
SLAB

Tomorrow's buildings are designed today

120x240 | 120x120 | 160x160 | 120x280 | 160x320

PMA
CERAMIC

Kale

Follow us:  www.pma.co.ir
 [instagram.com/pma.co.ir](https://www.instagram.com/pma.co.ir)



Behind every door
There is a Beautiful Life

www.doortech.ir



CERTIFIED BY **RAL GERMANY**

www.wintech.co.ir



فراخوان ارسال آثار به دبیرخانه‌ی چهارمین دوره‌ی

کتاب سال معماری معاصر ایران ۱۴۰۰

کتاب سال معماری معاصر ایران پنجره‌ای است به معماری امروز ایران. هتر معماری پس از گذشت ۱۸ سال از فعالیت خود در عرصه‌ی مطبوعات تخصصی (۶۰ شماره از فصلنامه‌ی هتر معماری) و انتشار بیش از ۱۴۰ عنوان کتاب معماری، شهرسازی و طراحی داخلی جریان‌ساز، تاثیرگذار و ماندگاری چون هوشنگ سیحون (شهريار خانی‌زاد)، معماری معاصر ایران (امیر بانی مسعود)، معماری غرب (امیر بانی مسعود)، تار و پود و هنوز (دکتر علی اکبر صارمی)، کامران دیبا و معماری انسان‌دوستانه (شهريار خانی‌زاد)، پنج معمار، رنگ مدرن، رنگ‌های دکوراتیو، مغز معمار (دکتر کریم مردمی) و سه دوره (مجلد) از کتاب سال معماری معاصر ایران (۱۳۹۷-۱۳۹۸-۱۳۹۹) چهارمین دوره (۱۴۰۰) از کتاب سال معماری معاصر ایران را در دست انتشار دارد.

کتاب سال معماری معاصر ایران با بررسی و انتخاب آثار رسیده به دبیرخانه‌ی کتاب سال و انتشار آن سعی در مستندسازی، الگوسازی، جریان‌سازی و معرفی پروژه‌های حرفه‌ای و با کیفیت و همچنین معرفی معماران خلاق و تاثیرگذار به جامعه و کارفرمایان در جهت ارتقا و گستردگی هرچه بیشتر جامعه‌ی معماری کشور دارد. با اطمینان خاطر و افتخار اعلام می‌داریم در سه مجلد پیشین توانستیم با معماران بسیار توانمند و اهل حرفه و پیشکسوتان این عرصه همکاری داشته و با معماران جوان شهرهای مختلف و آینده‌سازان ایران عزیز آشنا و به معرفی آنان بپردازیم. باید خاطر نشان سازیم این کتاب شاهکارهای معماری معاصر ایران نیست، بلکه مجموعه‌ای از اتفاقات خوب و تاثیرگذار و الگوساز برای معماری و عموم مردم ایران است. این کتاب گزارشی است از تلاش‌های قابل تقدیر معماران عزیز کشور برای ارتقا و هرچه بالاتر بردن سطح فرهنگ، زندگی، آسایش، رفاه و امید مردم خوب این سرزمین. ضمناً از مجلد سوم، پروژه‌های معماران ایرانی که در سطح بین‌الملل به فعالیت مشغول هستند نیز امکان حضور خواهند داشت.

با این مقدمه از کلیه‌ی شرکت‌های مهندسان مشاور، دفاتر معماری و معماران مستقل جهت حضور در این کتاب که پنجره‌ای است از معماری امروز ایران برای آیندگان دعوت به عمل می‌آید.

Website: aoa.ir

Email: aoaholding@gmail.com

Tell: 88342960- 88342961

HONAR-E MEMARI

IRANIAN CONTEMPORARY ARCHITECTURE YEAR BOOK 2021

SHANIRIAN KHANIZAD & NOZARA KHANIZAD

HONAR-E MEMARI

Arvinaj

Interior Design
Office & Studio



FREDERIQUE CONSTANT
GENEVE



**LIVE
YOUR
PASSION**

WORLDTIMER
MANUFACTURE

Handcrafted in-house movement.
Manufacture Collection: in-house developed,
in-house produced and in-house assembled movements.

frederiqueconstant.com

فردریک کُنستانت

مدرن الیه، طبقه رویال، واحد ۴۴ تلفن: ۲۲۰۱۸۰۲۷
www.aryazaman.com گارانتی آریا زمان



FREDERIQUE CONSTANT
GENEVE



LIVE YOUR PASSION
HIGHLIFE
PERPETUAL CALENDAR
MANUFACTURE
frederiqueconstant.com

مدرن الیه، طبقه رویال، واحد ۴۴
تلفن: ۲۲۰۱۸۰۲۷

گارانتی آریا زمان
www.aryazaman.com

فردریک کُنستانت

9th
Interior Design
awards

هنر معماری برگزار می کند...

INTERIOR DESIGN

نهمین

جایزه

ملی

طراحی داخلی

ایران معاصر ۱۴۰۰

www.aoa.ir

تلفن های تماس: ۰۲۱-۸۸۳۴۲۹۶۰-۱

فودپوینک فبیلیس - طراح: مرتضی همتی، عکاس: محمد زارزاده

HONAR-E MEMARI



هیئت داوران
نهمین جایزه
ملی طراحی داخلی
ایران معاصر ۱۴۰۰



از بالا راست: مهندس شیوا آقابابایی (مدیرعامل مهندسين مشاور طرح و آفرینش)، دکتر امیرحسین اشعری (مدیرعامل گروه معماری اشعری و همکاران)، مهندس شهرام حدادی ایبانه (مدیرعامل شرکت توسعه سرمایه گذاری آرمیتاژ)
وسط راست: مهندس کیسو حریری (مدیرعامل دفتر معماری حریری و حریری)
مهندس افشین خسرویان (مدیرعامل مهندسين مشاور فرا طرح شرق)،
دکتر مریم دربندی (استاد دانشگاه هنر)
پایین راست: مهندس حمید گازر (مدیرعامل دفتر معماری گازر)،
دکتر عبدالرضا محسنی (استاد دانشگاه هنر)



دبیران علمی و اجرایی
نهمین جایزه
ملی طراحی داخلی
ایران معاصر ۱۴۰۰

اسامی به ترتیب از سمت راست: دبیر علمی: مهندس علی خادم زاده (مدیرعامل شرکت آرتاژ)، دبیران اجرایی: رکسانا خانی‌زاد، آرین خانی‌زاد

با مشارکت جوایز و رویدادهای بین المللی ...

حامیان مالی
نهمین جایزه ملی
طراحی داخلی ایران معاصر
۱۴۰۰



Arvinaj | Interior Design,
Office Furniture



Rona Light



Harmony
Furniture & Interior Design

ROYA
TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

حامیان رسانه‌ای نهمین جایزه ملی
طراحی داخلی ایران معاصر ۱۴۰۰

HONAR-E MEMARI


موسس و بنیان‌گذار

هست
کتابخانه‌های

خط معمار
رسانه ای برای معماری ایران


حامی انحصاری پنجمین دوره مسابقه ساختمان سال ایران



MADE IN ITALY 

حامی انحصاری پنجمین دوره مسابقه ساختمان سال ایران



MADE IN ITALY 



نقد، نظریه پردازی و پژوهش در مرمت و احیا
معماری و طراحی داخلی با رویکرد انسان دوستانه

آرامگاه خيام، عکاس: شهریار خانی زاده



سر مقاله

سوم مرداد ۱۴۰۰

ثبت جهانی راه آهن سراسری ایران، یکی از بزرگ‌ترین پروژه های عمرانی تاریخ معاصر کشور (میراث جهانی یونسکو)

فرامرز پارسی



↓ راه‌آهن به وسیله ی تونل‌های مختلف از کوه بالا می‌رود

↑ خط آهن در نزدیکی گدوک



داستان راه‌آهن سراسری برای من از مجله‌ی معمار و نوشتن مقاله‌ای برای بخش ایران شماره‌ی فروردین و اردیبهشت سال ۸۹ آغاز شد که موضوع آن شماره، معماری ایستگاه‌های راه‌آهن در نظر گرفته شده بود. به روال معمول کار را با مطالعات تاریخی آغاز کردم و دریاقتم طرح پروژه‌ی راه‌آهن سراسری متعلق به اواخر قاجار بوده که به پیشنهاد صنیع‌الدوله پس از به دست آمدن تجربه‌ی احداث حدود ۴۰۰ کیلومتر راه‌آهن در نقاط مختلف ایران در دستور کار قرار گرفته بود. در دوره‌ی رضاشاه با تغییراتی در مسیر راه‌آهن سراسری، پروژه مجدداً آغاز گشته و تا سال ۱۳۱۷ راه‌آهن سراسری با همکاری چندین کشور و با مدیریت شرکت کانسکس اتریش با عبور از اقلیم‌های گوناگون و با ساخت سازه‌های متعدد شامل پل‌ها، تونل‌ها، سازه‌های حفاظتی و از همه مهم‌تر ایستگاه‌های راه‌آهن، در مسیری از بندر شاهپور تا بندر ترکمن و البته مسیرهای فرعی به سمت مشهد و زنجان به بهره‌برداری می‌رسد و علاوه بر ایجاد یک زیرساخت توسعه‌ی بسیار مهم برای کشور در تعیین سرنوشت جنگ جهانی دوم نقشی استثنایی ایفا می‌کند.

در این مقاله سعی شد بر نقشی که معماری ایستگاه‌های راه‌آهن بر معماری شهرها و روستای مجاور از خود برجای نهاده تاکید شود. همچنین ایستگاه‌های راه‌آهن نه تنها رقیبی برای دروازه‌های ورودی تاریخی شهرها معرفی شدند بلکه به عنوان دروازه‌های ورود مدرنیته نیز مطرح شدند.

در سال ۹۰ تا ۹۲ بخش‌هایی از پیاده‌روی از خلیج فارس تا دریای خزر به طول ۱۸۰۰ کیلومتر را در کنار خط آهن انجام دادم. مخصوصا مرحله‌ی آخر این پیاده‌روی از گرمسار تا فیروزکوه از کنار خط آهن جنوب به شمال انجام شد.

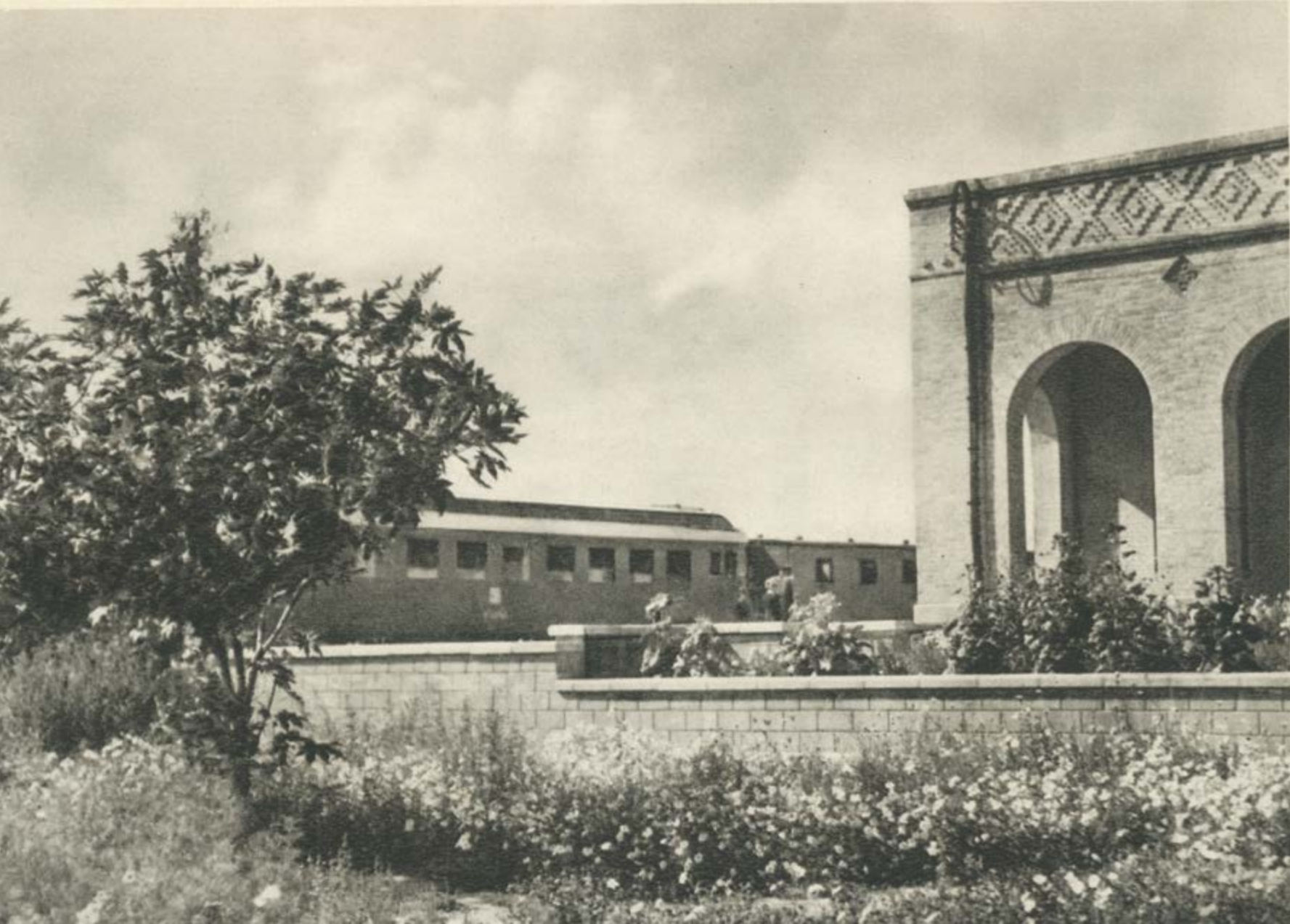
ایده‌ی مستندسازی و حفظ و احیای ایستگاه‌های راه‌آهن و در نهایت ثبت ملی آن در این سفر شکل گرفت و در پاییز سال ۹۲ برای انجام مطالعاتی مقدماتی و نوشتن پروپوزالی به منظور انجام مستندسازی، بودجه‌ای محدود را در مشاور عمارت خورشید به این کار اختصاص دادم و تیمی دونفره به سرپرستی خانم مرضیه ابراهیمیان و نفر دوم خانم مریم محمدی برای عکاسی و تهیه‌ی شناسنامه‌ی اولیه‌ی ایستگاه‌های راه‌آهن سراسری پهلوی اول از بندر ماهشهر تا بندرترکمن مامور شدند. حاصل کار تهیه‌ی پروپوزالی بود با مضامینی که در مقاله‌ی سال ۸۹ نوشته شده بود به علاوه یک آسیب‌شناسی عمومی و تاکید بر نقش ایستگاه‌های راه‌آهن در توسعه‌ی شهری پهلوی اول و همچنین تاکید بر ارزش‌های معماری و اجتماعی ایستگاه‌ها و در نهایت پتانسیل گردشگری راه‌آهن.

پروپوزال فوق به دکتر سعید ایزدی معاونت وزارت راه و شهرسازی ارائه و با استقبال ایشان و تأیید دکتر آخوندی وزیر وقت راه و شهرسازی دستور انعقاد قرارداد مستندسازی ایستگاه‌های راه‌آهن دوره‌ی قاجار و پهلوی داده شد. اگرچه انعقاد قرارداد یک سال به طول انجامید در نهایت با پشتیبانی دکتر ایزدی و همراهی همه جانبه‌ی مهندس قارداش‌ی مدیر کل دفتر مهندسی و نظارت تاسیسات زیربنایی راه‌آهن قرارداد تغییراتی که ایستگاه‌های راه‌آهن را به لحاظ اهمیت و ارزش در سه سطح طبقه‌بندی کرده و حجم اطلاعات برداشتی را تابع این سه سطح نمودند منعقد شد.

تیم مشاور از این زمان با مدیریت آقای یونس قهرمانی و حضور افراد کلیدی پروژه شامل آیسان چاوش‌نژاد، هانیه شهرابی، مهری مداح، فاطمه ارژمند، حسین پوراحمد و خورشید پارسی آغاز به کار نمود. در نهایت با ارائه‌ی نتایج پروژه به میراث فرهنگی و حمایت و استقبال همه جانبه‌ی دکتر محمدرحسن طالبیان، معاونت حفظ و احیای میراث فرهنگی، نه تنها مسیر راه‌آهن ثبت ملی شد بلکه به پیشنهاد ایشان و استقبال راه‌آهن، تیمی متشکل از سرکار خانم مهندس فیروزه سالاری و حمید بینایی از میراث فرهنگی و یونس قهرمانی، ملیکا خسروچردی و سحر بنار، از مشاور عمارت خورشید و خانم حریر صدراپی و محمد نیک‌آئین از راه‌آهن به مدت ۶ ماه پرونده‌ی ثبت جهانی را زیر نظر دکتر طالبیان تهیه کردند که در اولین ارائه به یونسکو پرونده برای تکمیل بخش‌هایی که از طرف این نهاد ضروری بود بازگشت داده شد. برای تکمیل پرونده، راه‌آهن جمهوری اسلامی و میراث فرهنگی از خدمات مشاور طرح و ساخت طراد به سرپرستی حسین علوی‌زاده و سیمین فرهنگی (مدیر پروژه)، مجید پورمیرعلی و زهرا اکبری و سایر همکاران این مشاور استفاده نمود و با راهنمایی دکتر طالبیان و تیم میراث فرهنگی پرونده آماده و مجدداً به یونسکو ارسال شده که در نهایت در تاریخ سوم مرداد ۱۴۰۰، به لیست آثار ثبت شده‌ی کشورمان در میراث جهانی یونسکو افزوده شد. امروز کشور ما مفتخر به ثبت جهانی یکی از بزرگ‌ترین پروژه‌های عمرانی تاریخ معاصر ایران است که به عنوان میراث صنعتی تأثیراتی همه جانبه بر ابعاد مختلف توسعه‌ی اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی کشور از خود بر جای نهاده است که بررسی ابعاد این تأثیرات مستلزم مطالعاتی گسترده می‌باشد و باید اذعان نمود برای انجام این مهم هنوز در آغاز راه هستیم و ثبت این اثر با ارزش، شروعی است برای پیمودن این راه طولانی و امید فراوان وجود دارد که با توجه به ارزش‌های گردشگری راه‌آهن، ایستگاه‌ها و ابنیه‌ی فنی متروک این مسیر مورد مرمت و احیا قرار گیرند و یا دادن کاربری متناسب با گردشگری، ضمن حفظ و احیای آنها، راه‌آهن این بار نقشی جدید در توسعه‌ی کشور از طریق توسعه‌ی گردشگری نیز به عهده گیرد.

منبع عکس‌های این دو صفحه:

آرشيو هنرمعماری Axel Von Graefe. Iran: Das Neue Persien. Berlin/Zurich, Atlantis-verlag, 1957



↓ پل راه‌آهن روی کارون نزدیک اهواز

↑ ایستگاه راه‌آهن در صالح‌آباد، خوزستان





میدان و ایستگاه راه‌آهن تهران

راه‌آهن سراسری ایران و تکنولوژی مدرن

امیر بانی‌مسعود

از نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم میلادی که مرادوت ایران با اروپا بیشتر شد، نخستین چیزی که از مظاهر تمدن اروپایی جلب توجه اندیشمندان ایران را نمود راه‌آهن، به عنوان وسیله‌ی مدرن، و فوائد بی‌شمار آن در پیشرفت ترقی و تمدن بود. سابقه و گذشته‌ی راه‌آهن در ایران به زمان ناصرالدین شاه برمی‌گردد. ناصرالدین شاه تحت تاثیر اندیشه‌های امیرکبیر و پیش از آنکه به سفر اروپا رفته و راه‌آهن را به چشم دیده باشد، به ایجاد راه‌آهن در ایران، بسیار علاقمند بود. بعد از امیرکبیر و ناصرالدین شاه، می‌توان به کسانی همچون میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله و محمد کاشف‌السلطنه اشاره نمود. مستشارالدوله حاصل مشاهدات خود از دوران حضور در روسیه پیرامون خطوط راه‌آهن و نقش آن در پیشبرد صنعتی کشور را در کتابی به عنوان کتابچه‌ی بنفش یا رساله‌ی راه‌آهن به رشته‌ی تحریر درآورد. آنچه در این کتاب مهم می‌نماید، تلفیق مبانی نظری اسلام با فناوری غربی است. او در ایجاد راه‌آهن تهران به حضرت عبدالعظیم و از آنجا به قم، تلاش وافر نمود. نخستین طرح او [تهران-قم] به نام «پروژه‌ی ناصری راه‌آهن قم» تهیه شد و او لایحه‌ی آن را در ۱۳ آبان سال ۱۲۵۳ خورشیدی نوشت. وی برای محکم‌کاری و جلب حمایت حکومت و برای آنکه نشان دهد طرح یاد شده مورد مخالفت روحانیون قرار نخواهد گرفت، رای حاجی ملاصادق، مجتهد بزرگ قم را جویا شد و مجتهد رای موافقی به نفع طرح او و منافع کلی ایجاد راه‌آهن صادر کرد (رک. آدمیت، ۱۳۵۱: ۲۲۸). بعد از مستشارلدوله، محمد کاشف‌السلطنه با نوشتن رساله‌ی فواید راه‌آهن سعی نمود تا فواید وجود راه‌آهن سراسری را تشریح نماید. از منظر وی راه‌آهن عامل تحول در زمینه‌های اقتصادی و دگرگونی در عرصه‌ی صنعت و کشاورزی بود (رک. کاشف، ۱۳۷۲).

از سال ۱۲۴۴ خورشیدی (۱۸۶۵ میلادی) به بعد پیوسته عده‌ی کثیری از ملل مختلف اروپایی به تهران آمده و هر یک سعی می‌نمودند امتیاز قسمتی از خطوط راه‌آهن ایران را بگیرند. از میان آنها دولت‌های فرانسه، آلمان، روسیه و اتریش بیشترین تلاش را نمودند، ولی دولت انگلستان موفق‌تر عمل کرد. در سال ۱۲۵۱ خورشیدی (۱۸۷۲ میلادی) دولت انگلیس

تصویر روبرو: پل ورسک (یا پل پیروزی). مازندران

تصمیم گرفت راه‌آهن هندوستان را به عراق و ایران وصل نماید. طرح راه‌آهن مزبور قرار بود از دریای مدیترانه شروع شده از عراق عبور نموده و از جنوب ایران بگذرد و از راه مکران به کراچی در هندوستان منتهی گردد. برای انجام این امر کمسیون مخصوص در پارلمان انگلستان تشکیل شد و مطالعه‌ی آن به عهده‌ی هیئتی از متخصصین به ریاست بارون جولوس رویتر که امتیاز احداث بانک شاهنشاهی را نیز بعدا به دست آورد، واگذار گردید. رویتر امتیاز کشیدن راه‌آهن ایران را در زمان صدارت میرزا حسنخان سپهسالار به دست آورد. این امتیاز منحصر به راه‌آهن سراسری (از غرب به شرق) نبود بلکه امتیاز کشیدن راه‌آهن از دریای خزر به خلیج فارس و امتیاز ترامواهای شهری را به مدت هفتاد سال شامل می‌شد. با مخالفت دولت روسیه و با نظر به اینکه روسیه تعهد کرد که در امور افغانستان دخالت ننماید، انگلستان اجرای طرح را در سال ۱۲۵۲ خورشیدی (۱۸۷۳ میلادی) یک طرفه و بدون مشورت با ایران لغو نمود (رک. راه‌آهن سراسری ایران، ۱۳۱۷). در سال ۱۲۵۳ خورشیدی (۱۸۷۴ میلادی) شخصی به نام بارون فالکنهاین که درگیر ساخت راه‌آهن گرجستان بود، به تهران سفر کرد به امید این‌که بتواند امتیاز راه‌آهن حلفا به تبریز را از دولت ایران بگیرد. البته فالکنهاین تا حدودی موفق شده بود که این امتیاز را کسب نماید ولی در آخرین مراحل قرارداد، دولت ایران متوجه گردید که این شخص، عامل اصلی دولت روسیه است و هدف از کسب امتیاز این است که بعدها دولت روسیه بتواند راه‌آهن تبریز را به بغداد وصل کرده و آن را علیه‌ی دولت عثمانی استفاده نماید. لذا با تلاش‌های زیادی که بارون فالکنهاین برای گرفتن امتیاز انجام داد، در نهایت نتوانست رضایت ایران را جلب نماید (رک. راه‌آهن سراسری ایران، ۱۳۱۷). در سال ۱۲۶۱ خورشیدی (۱۸۸۲ میلادی) مسیو بوتال که قبلا نیز پاره‌ای امتیازات از قبیل کارخانه‌ی گاز و برق تهران را از دولت ایران گرفته بود امتیاز ساخت راه‌آهن رشت به تهران را گرفت. در سال ۱۲۶۴ خورشیدی (۱۸۸۵ میلادی) عملیات اجرای طرح آغاز گردید ولی بعد از مدت کوتاهی عملیات از طرف ایران متوقف شد و قرارداد بوتال نیز فسخ گردید.

در پی اعتراض و پیگیری‌های بواتال، ایران اجازه‌ی کشیدن راه‌آهن تهران به حضرت عبدالعظیم را به او واگذار نمود. بواتال که اعتمادش از دولت ایران سلب شده بود و امید به ادامه‌ی کار نداشت، امتیاز خود را به یک شرکت بلژیکی واگذار نمود و این شرکت با سرمایه‌ی دو میلیون فرانک راه‌آهن شاهزاده عبدالعظیم به تهران را به اتمام رساند و به طور رسمی در سال ۱۲۶۷ خورشیدی (۱۸۸۸ میلادی) افتتاح نمود. یک سال بعد، در سال ۱۲۶۸ خورشیدی (۱۸۸۹ میلادی)، همین کمپانی امتیاز ۹ کیلومتری تراموای شهری تهران را نیز به دست آورد. در سال ۱۲۶۸ خورشیدی (۱۸۸۹ میلادی) حاج محمدحسین، معروف به امین‌الضرب با سرمایه‌ی خود و جمعی از تجار ایرانی قصد داشت راه‌آهنی از دریای مازندران به تهران بکشید. اولین مرحله‌ی ساخت، شامل خطی به طول ۱۸ کیلومتر بین بندر محمودآباد در ساحل دریای مازندران و شهر آمل بود. برای این منظور چند مهندس از کشور بلژیک استخدام شدند و ریل‌های لازم را نیز از همان کشور خریداری نمودند. هزینه‌ی بالای آن باعث شد که این خط فقط در بین این دو منطقه‌ی مزبور باقی بماند و ادامه نیافت. عمارت مفصلی هم که امین‌الضرب به عنوان ایستگاه و مهمان‌خانه در آمل ساخته بود، به خاطر عدم رسیدگی به تعمیرات آن، به‌تدریج تخریب شد و از بین رفت و چند سال بعد از افتتاحیه‌ی آن، ریل‌های مسیر نیز به‌کلی تخریب شد و خط از کار افتاد. در سال ۱۲۹۱ خورشیدی (۱۹۱۲ میلادی) امتیاز ساخت راه‌آهن از جلفا تا تبریز به بانک استقراضی روسی واگذار شد. این خط که در اصل سومین راه‌آهن ایران بود، ۱۴۷ کیلومتر مسافت داشت و بعدها توسط روس‌ها خط دیگری هم از صوفیان در نزدیکی تبریز تا شرفخانه در ساحل دریاچه‌ی ارومیه به طول ۵۳ کیلومتر ساخته شد. این خطوط از حیث عرض خط (۱۵۲۴ میلی‌متر) و سایر مشخصات فنی شبیه راه‌آهن‌های روسیه بود و به قصد این ساخته شده بود که این خطوط در نهایت به خطوط راه‌آهن قفقاز متصل شود و رابط مستقیم ریلی بین آذربایجان و قفقاز باشد. در سال ۱۲۹۸ خورشیدی (۱۹۱۹ میلادی) راه‌آهنی به طول ۵۰ کیلومتر از بوشهر تا برازجان توسط انگلستان ساخته شد که تا مدتی هم هر روز یک قطار مسافری از بوشهر به برازجان حرکت می‌کرد. این خط بعدها متروک گردید و از بین رفت (رک. راه‌آهن سراسری ایران، ۱۳۱۷).

با شکل‌گیری انقلاب مشروطه در سال ۱۲۸۵ خورشیدی، بسیاری از رجال ترقی‌خواه، تاسیس راه‌آهن سراسری را به عنوان یک ابزار مورد نیاز برای پیشرفت جامعه مطرح نمودند. مرتضی قلی‌خان صنیع‌الدوله که در سال ۱۲۸۶ خورشیدی ریاست وزارت فوائد عامه را به عهده داشت از مدافعان سرسخت تاسیس راه‌آهن سراسری در ایران بود. صنیع‌الدوله راه‌آهن را یگانه وسیله‌ی ترقی ایران می‌دانست و فواید و محسّنات آن را در کتاب راه نجات بیان نمود. وی در این کتاب، امنیت را لازمه‌ی جامعه دانست و برای رسیدن به این خواسته چند چیز را برشمرده است؛ دو مورد آنها مستقیم و بی‌واسطه هستند که با ایجاد قوای نظامی و ایجاد قوای عدلیه حاصل می‌گردند. دو رکن دیگر با واسطه، امنیت را امکان‌پذیر می‌کنند که آنها توسعه و گسترش تعلیم و تربیت و ایجاد راه‌ها و کشیدن جاده‌ها هستند (رک. صنیع‌الدوله، ۱۳۶۴). صنیع‌الدوله که در مدرسه‌ی صنعتی برلین در رشته‌ی مهندسی معدن درس خوانده بود به عنوان وزیر مالیه در کابینه‌ی نظام‌السلطنه، طرح اجرای راه‌آهن سراسری را به مجلس برد. او پیش‌بینی کرده بود که اگر دولت فقط چهار کرور تومان بر گمرک قند و چای بیفزاید و شصت یا هفتاد کرور تومان قرض از دولت‌های خارجی بگیرد، به‌راحتی می‌تواند راه‌آهن سراسری ایران را اجرا نماید. مالیات بر قند و شکر با مفاد قرارداد ترکمانچای که ایران حق دخالت در عوارض گمرک‌ها به ضرر روسیه را نداشت در تضاد بود و روس‌ها یکی از مخالفین سرسخت این طرح بودند. قند و شکر یکی از عمده اقالم مصرفی مردم ایران بود که حجم اعظمی از آن از طریق روسیه تأمین می‌شد. صنیع‌الدوله تلاش کرد که این عوارض را بر نمک مقرر کند، ماده‌ای غیرسیاسی که بر سر آن دعوایی نبود. او تا حدودی هم موفق شد و حتی طرح مورد استقبال مجلس اول مشروطیت واقع گردید. اما به دلیل مخالفت شدید و کارشکنی روس‌ها و در نهایت با قتل او (به تحریک روس‌ها و به دست یک گرجی‌نبار) این طرح امکان تحقق نیافت (محبوبی اردکانی، ۱۳۷۰: ۷۱).

صنیع‌الدوله طرح راه‌آهن سراسری را از روی نقشه‌ی هانری کیپرت آلمانی کشیده شده بود؛ نقشه‌ای که در سال ۱۲۶۲ خورشیدی (۱۸۸۳ میلادی) در برلین با مقیاس ۱/۱۰۰۰۰۰۰ تهیه، و طرح راه‌آهن و خطوط شوسه‌ی ایران در آن پیش‌بینی شده بود (رک. مکملی، ۱۳۷۹، ج ۴: ۸). همان‌گونه که بیان گردید، با استقرار حکومت مشروطه، برای جنبش تجددخواه ایران، رشد صنعت یکی از آرمان‌های اصلی دولتمردان بود. از آنجاییکه این جریان روند منسجمی و دولت مشروطه توان مالی نداشت، لذا بسیاری از برنامه‌ها فرصت مطرح شدن نیافت. با روی کار آمدن دولت پهلوی، روند صنعتی شدن ایران و سیاست‌گذاری در این زمینه وارد مرحله‌ی جدید شد و برای شخص رضاشاه، صنعتی شدن تا حدودی به استقرار راه‌آهن بستگی داشت. دولت پهلوی با در نظر گرفتن نظام برنامه‌ریزی، به‌صورت رسمی به سیاست‌گذاری در زمینه‌ی صنعت پرداخت و مراکز و نهادهایی همچون اداره‌ی طریق و شوارع، اداره‌ی کل صنعت و اداره‌ی کل معادن را به منظور برنامه‌ریزی صنعتی تشکیل داد. در این بین، وزارت طرق و شوارع (وزارت فواید عامه) به سرپرستی علی‌اکبر داور مسئولیت بررسی زمینه‌های استقرار راه‌آهن و برنامه‌ریزی در این خصوص را برعهده گرفت. این وزارتخانه در سال ۱۳۰۴ خورشیدی طرح راه‌آهن سراسری ایران بدون منبع مالی خارجی را به مجلس ارایه کرد. در همان سال مجلس طرح راه‌آهن سراسری ایران را با موافقت اکثریت تصویب نمود و به دولت اجازه داد تا برای برنامه‌ریزی و ساخت

آن، نیروهای متخصص لازم را از کشورهای غربی استخدام نماید. برای انجام این منظور مهندس آمریکایی، پولنده، به همراه یازده کارشناس آمریکایی دیگر استخدام دولت ایران شدند و دولت نیز اداره‌ی راه‌آهن را جهت نظارت بر ساخت راه‌آهن تأسیس نمود. عملیات ساخت راه‌آهن سراسری ایران در روز ۲۳ مهرماه سال ۱۳۰۶ خورشیدی رسماً در محلی نزدیک ایستگاه راه‌آهن فعلی تهران با کلنگ‌زنی رضاشاه آغاز شد و بلافاصله ساخت راه‌آهن سراسری در سه نقطه‌ی شمال و مرکز و جنوب ایران آغاز گردید. پس از بررسی‌های متعدد با مهندسان آمریکایی، چنین تصمیم گرفته شد که مرحله‌ی نخست راه‌آهن از شمال مرکزی به جنوب غربی به طول ۱۳۹۴ کیلومتر تحقق یابد و هزینه‌ی آن از محل دریافت مالیات ویژه بر چای و قند و شکر تأمین شود، لذا راه‌آهن سراسری ایران به شیوی آمریکایی ساخته شد. یعنی از دو دریا شروع شد تا حمل مصالح و ماشین‌های سنگین و قطعات ماشین‌آلات، سهل‌تر باشد. از سویی در احداث راه‌آهن سراسری ایران ملاحظات سیاسی و نظامی بیش از همه ذهن رضاشاه را مشغول داشته بود، به طوریکه رضاشاه تصمیم گرفت، راه‌آهن مورد نظر خود را، بر این اساس قرار دهد که حتی‌المکان به خنثی کردن مزایای احتمالی دولت‌های خارجی بیانجامد. راه‌آهن او، از نوع ریل استاندارد بود، در حالیکه راه‌آهن روسیه از نوع ریل عریض، و راه‌آهن انگلیس در عراق، از نوع ریل باریک بود. به منظور اینکه راه‌آهن ایران را حتی‌الامکان دور از راه‌آهن عراق قرار دهند، بندر جدیدی به نام بندر شاهپور (بندر امام خمینی فعلی، در تنگه‌ی خلیج فارس موسوم به خورموسی) ساخته شد. از طرفی، برای اینکه روس‌ها نتوانند به‌آسانی داخل ایران رخنه کنند، راه‌آهن سراسری را به بندر انزلی متصل نکردند، بلکه بندر جدیدی به نام بندر شاه (بندر ترکمن فعلی) ساخته شد. البته این نکته را نیز نباید فراموش نمود که راه‌آهن سراسری در آن زمان وسیله‌ای برای بسط قدرت نظامی حکومت در نقاط مختلف کشور بود؛ کشوری که عمدتاً بر اساس ملوک‌الطوایفی و نیروهای مرکز گریز شکل گرفته بود. از این رو تاسیس راه‌آهن سراسری بیش از آن‌که جنبه‌ی اقتصادی داشته باشد، سیاسی بود.

برای تأمین مخارج راه‌آهن به ترتیبی که پرداخت آن تحمیل سنگینی به دوش ملت نشود، قانون انحصار قند و شکر در تاریخ نهم خرداد ماه سال ۱۳۰۴ خورشیدی وضع گردید. برای اعتبار بودجه‌ی تأسیس راه‌آهن مطابق این قانون از هر سه کیلو قند و شکر و چای که به ایران وارد می‌شود یا در داخل کشور تهیه می‌گردد دو ریال مالیات برای مصرف راه‌آهن دریافت می‌گردید. این مبلغ جزئی که پرداخت آن برای همه افراد تا حدودی نامحسوس بود قسمت اعظم هزینه‌ی راه‌آهن را تأمین نموده و آنچه هم کسر آمده بود از محل درآمد عمومی کشور جبران شد.

دولت به منظور برآورد توان اجرایی کمپانی‌هایی که به منظور ساخت راه‌آهن سراسری وارد ایران شده بودند، به طور آزمایشی ۱۵۰ کیلومتر از مسیر خطوط شمال و جنوب را در اختیار سه شرکت آلمانی (فیلپ هُلنسمان، یولیوس برگر و سیمنس باو اونیون) و یک شرکت آمریکایی (یولن) قرار داد. شرکت‌های آلمانی عملیات را از شمال و شرکت آمریکایی ساخت راه‌آهن را از جنوب آغاز کردند. عملیات ساخت در جنوب به‌خوبی شمال پیش نرفت و روی هم رفته رضایت دولت را فراهم نکرد. شرکت آمریکایی در جنوب ریل‌ها را مطابق اصول و استاندار بین‌المللی کار نگذاشته بودند، به طوریکه در سال ۱۳۰۸ خورشیدی بر اثر بارندگی‌های زیاد و طغیان رودخانه‌ی کرخه، سیل قسمت اعظم خط را در نواحی اهواز تخریب نمود و از بین برد. از طرفی نیز، ساخت راه‌آهن در شمال و جنوب از جلگه‌ها و اراضی مسطح که عملیات ساخت در آنها نسبتاً آسان‌تر بود گذشته و در اوایل سال ۱۳۱۲ خورشیدی در هر دو قسمت وارد نواحی کوهستانی شده بود. لذا در عمل شرکت‌های مذکور توان فنی و قدرت اجرا در چنین نواحی را نداشتند و ساخت راه‌آهن سراسری کند و در بعضی مناطق تعطیل شده بود (رک. راه‌آهن سراسری ایران، ۱۳۱۷). با تحقیقاتی که عبدالحسین تیمورتاش، وزیر دربار رضاشاه، انجام داد، متوجه شده بود که کنسرسیوم کامپاکس که قبلاً مقاطعه‌ی ساخت راه‌آهن را در کشور ترکیه به عهده داشته و عملیات خود را در آنجا به نحو رضایت‌بخشی برای دولت ترکیه انجام داده بود، گزینه‌ی خوبی برای ادامه کار ساخت راه‌آهن سراسری ایران است. در تاریخ اول خرداد ماه سال ۱۳۱۲ خورشیدی دولت ایران با کنسرسیوم کامپاکس قراردادی امضا نمود مبنی بر اینکه کامپاکس به سمت مشاور فنی و نماینده‌ی اداره‌ی راه‌آهن سراسری ایران عملیات ساخت را ادامه دهد و خط سراسری ایران را در اوایل سال ۱۳۱۸ خورشیدی به طور کامل تحویل دولت ایران دهد. شرکت کامپاکس انجام کار را به چند پیمانکار اروپایی واگذار نمود. شرکت انگلیسی ریچارد کاستین یکی از قسمت‌های صعب‌العبور کوهستانی در جنوب ایران را تکمیل کرد. سایر قسمت‌ها، به شرکت‌های بلژیکی، ایتالیایی، سوئدی، چکسلواکی و سوئیزی داده شدند.

شهرپور سال ۱۳۱۷ خورشیدی اتصال راه‌آهن جنوب-شمال برقرار گردید. دو قسمت شمالی و جنوبی راه‌آهن سراسری ایران، سرانجام در کوهستان‌های میان خرم‌آباد و اراک به یکدیگر رسیدند. رضاشاه، به دست خود، آخرین پیچ ریل را نصب کرد. همان‌گونه که اول ساتن می‌گوید، در پی یازده سال کار و هزینه‌ی سی میلیون لیره‌ی انگلیسی طرح بزرگ راه‌آهن سراسری با کامیابی به پایان رسید و شاید برای نخستین بار پس از سده‌های میانه، یک کشور شرقی توانسته بود بدون کمک مالی غرب، یک طرح بزرگ را به اجرا درآورد (به نقل از: آوری، ۱۳۶۰: ۸۶). بین سال‌های ۱۳۱۴ و ۱۳۱۵ خورشیدی اوج کاری کنسرسیوم کامپاکس بود، به طوریکه روزانه متجاوز از ۶۰ هزار نفر در طول تمام خطوط مشغول کار بودند. این افراد در اصل عشایر و روستائیان بی‌تجربه‌ای بودند که زیر نظر تکنسین‌های کامپاکس آموزش‌های لازم را جهت کار



عملیات مهندسی دراره آهن



منبع عکس‌های این صفحه

Axel Von Graefe. Iran: Das Neue Persien. Berlн/Zurich, Atlantis-verlag, 1957

آرشیو هنرمعاری

بندرشا هپوراآخرین نقطه جنوبی راه آهن

با تکنولوژی و مصالح مدرن دیده بودند. (بخشی از این تکنسین‌ها، ایرانیان فارغ‌التحصیل از کشور روسیه بودند که با کامپاکس همکاری می‌کردند.) از سویی نیز، نیاز صنعت و در راس آن راه‌آهن به نیروهای متخصص، دولت را متوجه لزوم اعزام محصلین به خارج و یا تاسیس مراکز آموزشی در داخل کرد. در این زمینه سازمان‌های آموزش دولتی، پیشقدم بودند که بیشتر آنها زیر نظر وزارت معارف قرار داشتند. در سال ۱۳۰۸ خورشیدی اولین گروه (۳۹ نفر) از محصلین ایرانی جهت کسب تخصص با گرایش کار در راه‌آهن عازم اروپا شدند (شفا، ۱۳۵۶، جلد اول: ۷۹). اولین آموزشگاه راه‌آهن به نام «مدرسه‌ی مهندسی» در سال ۱۳۱۰ خورشیدی با برنامه‌ای که توسط عبدالرزاق‌خان مهندس، نیکلای مارکف، مظلومیان مهندس، میرسید فضل‌الله‌خان و کریم طاهرزاده بهزاد تهیه و تنظیم شده بود، با ریاست علی‌قلی خان مهندس رسماً افتتاح شد. مدت دوره چهار ساله بود و داشتن تصدیق‌نامه‌ی شش ساله‌ی متوسط برای دواطلبان الزامی بود (رک. روزنامه‌ی اطلاعات، مورخه‌ی ۱۸ شهریور ۱۳۱۰). دوره‌ی «معاون مهندس» نیز با هدف پرورش تکنسین فنی از بین بنایان باسواد زیر چهل سال سن در همین زمان افتتاح شد. مدت این دوره پانزده ماه پیش‌بینی شده بود. مهم‌ترین اقدام در زمینه‌ی آموزش نیروی انسانی، تاسیس هنرستان دولتی پسران (۱۳۰۶ خورشیدی) و دانشکده‌ی فنی دانشگاه تهران بودند. در خرداد ماه سال ۱۳۱۳ خورشیدی، قانون تاسیس دانشگاه تهران به تصویب مجلس شورای ملی رسید و دانشکده‌ی فنی نیز در مهر ماه همان سال فعالیت خود را آغاز کرد و در بدو تاسیس در ساختمان دارالفنون مستقر گردید. در خرداد ماه سال ۱۳۱۵ اداره‌ی راه‌آهن دومین آموزشگاه راه‌آهن به نام هنرستان صنعتی راه‌آهن را با ۲۰ دانش‌آموز افتتاح نمود. مدت تحصیل در این آموزشگاه سه ماه پیش‌بینی شده، و عمده هدف آن نیز تربیت کادر فنی راه‌آهن بود. در سال ۱۳۱۷ خورشیدی اداره‌ی عمران و آبادی وزارت کشور نیز در اقدامی مشابه یک دوره‌ی یکساله به نام «آموزشگاه کمک مهندس» را تاسیس نمود. کلاس‌های این آموزشگاه در دانشکده‌ی فنی دانشگاه تهران تشکیل می‌شد ولی از حیث برنامه‌ی دروس مستقیماً زیر نظر اداره‌ی جغرافی و بررسی‌های علمی وزارت کشور بود. در کنار آموزش در داخل برنامه‌هایی برای اعزام دانشجویان به خارج از کشور با هدف تحصیل نیروهای متخصص در زمینه‌ی صنعت و تکنولوژی صورت گرفت. به عنوان نمونه، در سال ۱۳۰۸ خورشیدی، کمیسون بودجه لایحه‌ای راجع به اعزام ۳۰ نفر دانشجو برای تحصیلات فنی راه‌آهن به آلمان مطرح نمود. لازم به یادآوری است که اولین اتحادیه‌ی مهندسی ایران در سال ۱۳۱۲ خورشیدی آغاز به کار نمود و در بدو امر نیز هدف آن تنظیم نظام‌نامه‌ی مهندسی و صدور پروانه‌ی اشتغال بود. این اتحادیه در سال ۱۳۱۶ خورشیدی اولین مجله‌ی خود به نام «صنعت در ایران» را منتشر کرد (رک. روزنامه‌ی اطلاعات، مورخه‌ی ۳۰ خرداد ۱۳۱۶).

راه‌آهن، دروازه‌ی ورود مصالح جدید (بتن و فولاد و شیشه)، تکنولوژی مدرن و ایده‌های نوآورانه‌ی معماری مدرن به ایران بود. دولت برای اینکه بتواند بخشی از سیمان مورد نیاز ساخت راه‌آهن را تامین نماید، اقدام به تاسیس کارخانه سیمان شهر ری در سال ۱۳۱۲ خورشیدی کرد. این کارخانه در سال ۱۳۱۰ خورشیدی با طرح ارایه شده از طرف کمپانی اف. ال. اشمیت سوئدی و کمپانی لنبنس آلمانی و با نظارت علیقلی‌خان سپاهی مهندس ساخته شد. اولین محصول کارخانه با ظرفیت روزانه ۱۰۰ تن سیمان در سال ۱۳۱۲ خورشیدی روانه بازار شد. استفاده از مصالح جدید (بتن) در ساخت جاده‌ها، پل‌ها و ابنیه‌ی راه‌آهن در پذیرش وسیع آن در ساختمان‌های عمومی و خصوصی بسیار موثر بود. مصالح و تکنولوژی جدید جایگزین مصالح و روش‌های سنتی شد و اصول اساسی طراحی که قرن‌ها متداول بود تغییر کرد (رک. بانی‌مسعود، ۱۳۹۹: ۶۶–۶۳). همچنین مصالح جدید سبب شد که نسل اول معماران مدرن ایرانی بتوانند خانه‌های مدرنی از خود به یادگار بگذارند. فرم‌های حجمی جسورانه و هماهنگی در عین عدم تقارن وجهی مشخصه‌ی همه‌ی این خانه‌هاست.

نسل اول ایستگاه‌های راه‌آهن سراسری را به‌درستی می‌توان جزو اولین ساختمان‌های مدرن ایران دانست. به بیانی دیگر، روند مدرنیزاسیون در معماری ایران از ایستگاه‌ها و ساختمان‌های جنبی راه‌آهن آغاز شد؛ ساختمان‌های بدون تزئینی که اکثریت با استفاده از تکنولوژی و مصالح مدرن و گاه با ایده‌های نوآورانه‌ی معماری و با رعایت ملاحظات اقلیمی و استاندارهای لازم ساخته شده‌اند. به عبارتی دیگر، ابنیه و سازه‌های راه‌آهن به عنوان اولین الگوهای معماری صنعتی جدید در کشور ایجاد گردید که به صورت مجموعه بناهایی وابسته به یکدیگر در طول مسیرهای مشخص در گستره‌ی کشور به صورت زنجیره‌ای منسجم به منظور کارکرد خاص و هماهنگ احداث شدند. علاوه بر ساختمان‌هایی نظیر منازل مسکونی، کارخانجات و انبارهای وابسته به راه‌آهن که دارای ارزش‌های ملی و فرهنگی می‌باشند، در طول خط از بندرشاه تا بندرشاهپور ۹۰ ایستگاه راه‌آهن ساخته شده که ۳۱ ایستگاه آن در خط شمال یعنی از بندرشاه تا تهران و ۵۹ ایستگاه آن از تهران تا بندرشاهپور واقع است (رک. راه‌آهن سراسری ایران، ۱۳۱۷). بسیاری از ایستگاه‌های راه‌آهن به دلیل شرایط اقلیمی و نوع مصالح به کار رفته که در طول این مسیر وجود داشته، بخشی از هویت معماری هر منطقه را در خود دارند (رک. بانی‌مسعود، ۱۳۹۹: ۶۶–۶۳).

ساختمان ایستگاه راه‌آهن تهران، نگین ایستگاه‌های راه‌آهن رضاشاهی است. ساخت ایستگاه را کمپانی فیلیپ هُلتمنمان (Philipp Holzmann) آلمانی در یک مسابقه بین شش کمپانی اروپایی و آمریکایی در سال ۱۳۱۳ خورشیدی برنده شد. از نحوه‌ی مسابقه و حتی

داروی آن اطلاعات دقیقی در دست نیست ولی آنچه مسلم است نیکلای مارکوف و کریم طاهرزاده بهزاد جز داوران مسابقه بودند. ساختمان مرکزی ایستگاه در سال ۱۳۱۷ خورشیدی همزمان با اتمام عملیات ساخت راه‌آهن سراسری به صورت صوری افتتاح شد ولی عملیات ساخت آن تا سال ۱۳۱۹ خورشیدی ادامه داشت (Pohl, ۱۹۹۹: ۱۹۰). طبق اسناد شرکت فیلیپ هُلتمنمان، طرح آن بر اساس معماری نئوکلاسیک آلمانی طراحی شده و با استفاده از آخرین مصالح مدرن آن زمان یعنی بتن‌آرمه ساخته شده است (رک. Pohl,۱۹۹۹). ساختمان ایستگاه که اولین ساختمان بتن‌آرمه‌ی واقعی ایران است، با زیربنای ۳۴۰۰۰ مترمربع، بنایی متقارن متشکل از دوپال است که به بدنه‌ی اصلی با ارتفاع بلندتر در مرکز متصل‌اند. ساختمان در نما و پلان متقارن است. به کارگیری مصالحی چون سنگ در نما و پنجره‌های متعدد با سطوح وسیع با قاب فلزی از سایر ویژگی‌های این بناست.

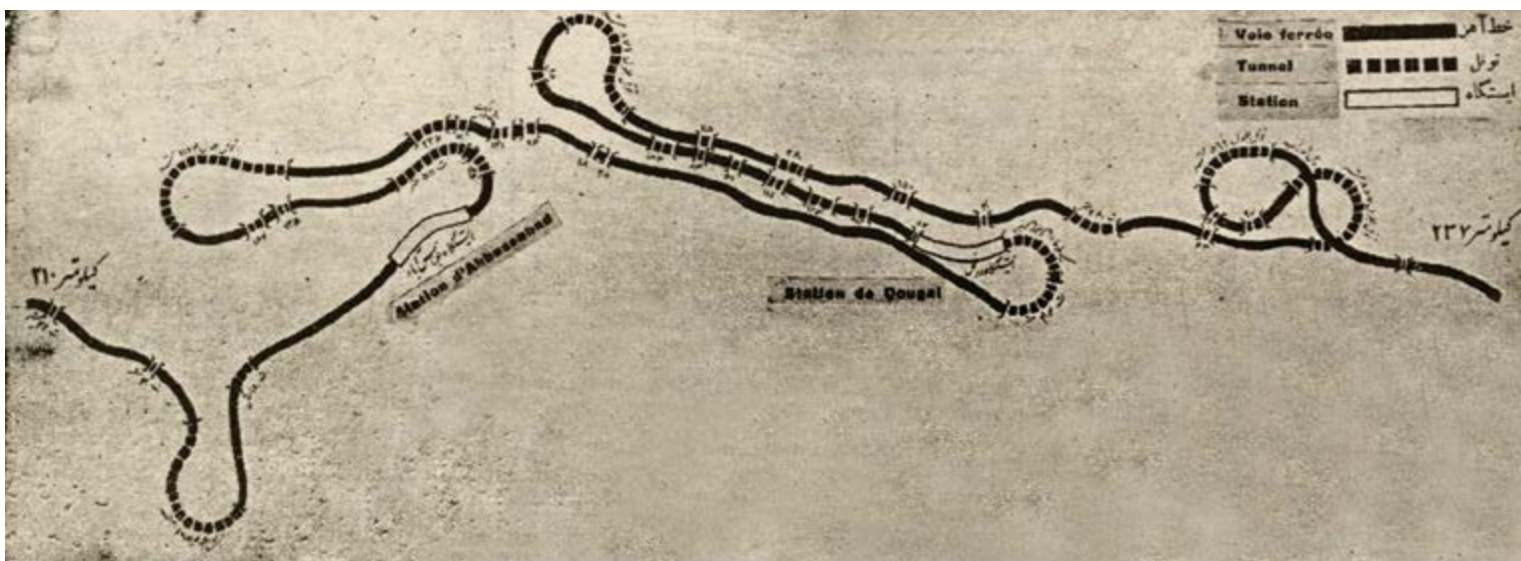
در ایران راه‌آهن نه تنها محبوب‌ترین وسیله‌ی سفر شمرده می‌شد، بلکه نمادی بود از پیشرفت و ترقی. در اواخر دهه‌ی ۱۳۱۰ ه.ش راه آهن سراسری ایران نیز دو پهنه‌ی آبی در شمال و جنوب کشور (یعنی دریای خزر و خلیج فارس) را در مسیری به طول ۱۲۹۴ کیلومتر، به یکدیگر متصل ساخت. راه‌آهن سراسری ایران پای کمپانی‌های معظم اروپایی را به ایران گشود و بر ارتقای سطح نیروی کار در ایران نیز تأثیری ژرف بر جای نهاد.

منابع:

- آبراهامیان، پرواند ۱۳۸۹. تاریخ ایران مدرن. ترجمه‌ی محمدابراهیم فتاحی. تهران: نی.
- آدمیت، فریدون ۱۳۵۱. امیرکبیر و ایران. تهران: خوارزمی.
- آوری، پیتر ۱۳۶۰. تاریخ ایران از تاسیس سلسله‌ی پهلوی تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲. ترجمه‌ی محمد رفیعی مهرآبادی. تهران: عطائی.
- بانی‌مسعود ۱۳۹۹. معماری معاصر در ایران: از ۱۳۰۴ تاکنون. مشهد: انتشارات کتابکده کسری.
- راه‌آهن سراسری ایران ۱۳۱۷. نشریه‌ی راه‌آهن سراسری ایران: ۱۳۱۷-۱۳۰۶. تهران: وزارت طرق.
- شفا، شجاع‌الدین ۱۳۵۶. کاهنامه پنجاه ساله‌ی شاهنشاهی پهلوی. جلد ۵. تهران: کتابخانه‌ی پهلوی.
- شوشتر، مورگان ۱۳۵۱. اختناق ایران. ترجمه‌ی ابوالحسن موسوی شوشتری. تهران: نشر صفی‌علی شاه.
- صنیع‌الدوله، مرتضی قلی‌خان ۱۳۶۴. راه نجات. به‌کوشش هما رضوانی. تهران: نشر تاریخ ایران.
- کاشف، محمد ۱۳۷۲. تغییرات و ترقیات در رفع و حرکت و مسافرت و حمل اشیاء و فواید راه‌آهن. به کوشش جواد صاحبی. تهران: میراث مکتوب.
- کاظم‌پیکی، محمدعلی ۱۳۳۸. «بریتانیا و خطوط آهن در ایران». مجموعه مقالات ایران و استعمار انگلیس. تهران: موسسه مطالعات و پژوهش‌های سیاسی.
- محبوبی اردکانی، حسین ۱۳۷۰. تاریخ موسسات تمدنی جدید در ایران، ج۳. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- مکملی، محمدکاظم ۱۳۷۹. تاریخ جامع راه‌آهن ایران تا انقلاب اسلامی. ج۲. تهران: راه‌آهن جمهوری اسلامی ایران.
- میرزائی پری، زهرا ۱۳۸۴. «قرارنامه‌ی راه‌آهن طهران-شاهزاده عبدالعظیم». گنجینه‌ی اسناد ۵۹، پاییز: ۴۱-۵۷.

- Bamberg, J. H. 1994. The History of the British Petroleum Company: The Anglo-Iranian Years, 19281954-. vol 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crinson, Mark 2003. Modern Architecture and the End of Empire. Burlington: Ashgate.
- Pohl, Manfred 1999. Philipp Holzmann: Geschichte eines Bauunternehmens 18491999-. München: VC. H. Beck.

منابع تصاویری که منبع زیرنویس ندارند متعلق به آرشیو کتابخانه‌ی ملی ایران است.



↑ نقشه‌ی مسیر راه‌آهن از کیلومتر ۲۱۰ تا کیلومتر ۲۳۷.



↑ ماشین دودی

↓ پل ریلی نزدیک روستای دواب. مازندران.





جایگاه مرمت‌های گنبد سلطانیه در تاریخ مرمت علمی-فنی ایران

فرامرز پارسی*، فاطمه غلامی**

گنبد سلطانیه یکی از مهم‌ترین بناهای تاریخی ایران و متعلق به دوره‌ی ایلخانی است. این بنا در سال ۷۰۹ هجری قمری توسط سلطان محمد خدابنده اولجایتو در سلطانیه ساخته شده است. معماری این بنا به دلیل ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن در تاریخ معماری ایران مانند تزئینات، روند شکل‌گیری و توسعه‌ی گنبد‌های آجری دو پوسته و... حائز اهمیت بوده و همچنین در سطح بین‌المللی بارها مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است، مخصوصاً از زمانی که سن پائولزی این بنا را الهام‌بخش ساخت گنبد عظیم سانتاماریا دلفیوره توسط برنلسکی می‌داند. بارها به معماری و تزئینات این بنا در پژوهش‌های مختلف پرداخته‌ایم لذا در این نوشته به نقش و اهمیت مرمت‌های این بنا که در سال ۱۳۸۴ شمسی به عنوان هفتمین میراث معماری ایران به ثبت جهانی رسیده، پرداخته شده است. در ایران شروع مرمت علمی-فنی را از دهه‌ی ۴۰ شمسی و با حضور و آغاز به کار گروه‌های ایتالیایی روی مهم‌ترین بناهای تاریخی کشور در اصفهان، شیراز، قزوین و زنجان می‌دانیم. با توجه به اینکه گنبد سلطانیه نیز یکی از این بناهای تاریخی مهم و با ارزشی است که توسط گروهی ایتالیایی با سرپرستی پروفیسور سن پائولزی در دهه‌ی ۴۰ شمسی مرمت‌های علمی-فنی در آن آغاز شده است، اهمیت این بنا علاوه بر نقش آن در تاریخ معماری ایران، در تاریخ مرمت علمی-فنی نیز قابل تامل و ارزیابی است.

تاریخچه و وجه تسمیه‌ی گنبد سلطانیه

در سال ۶۸۹ ه.ق چهارمین فرمانروای مغول ایران، ارغون‌خان، به ساختن شهری در ناحیه‌ی شهبویاز واقع در حدود سی کیلومتری جنوب شرقی زنجان که حدوداً دو هزار متر از سطح دریا بالاتر بود، اقدام کرد. وی تصمیم گرفته بود که آن را اقامتگاه تابستانی خود قرار دهد. آنچه احتمالاً نظر او را به این خطه جلب کرده بود خنکای هوا در آن بلندا در فصل گرم، همچنین زیبایی محل، تنوع و فراوانی شکار، و غنای مراعاتی بود که آن را برای پرورش اسب مناسب می‌ساخت. دیوار این شهر جدید محیطی برابر ۱۲۰،۰۰۰ گام داشت و مغولان آن را قنغور اولنگ یعنی «چمنزار اسبان نیکو و آراسته» می‌نامیدند. (حمدالله مستوفی، ۱۳۸۱) شهر جدیدالتاسیس (السلطانیه) در سال ۷۰۹ هجری قمری توسط سلطان محمد خدابنده اولجایتو و با حضور جمع کثیری از روسای لشگری و کشوری افتتاح و به نام سلطانیه که به سلطان محمد خدابنده منسوب است، نامگذاری شد. همچنین اولجایتو در پای کوه بیستون شهر سلطان آباد چمچمال و در موغان، شهر اولجایتو سلطان آباد را ساخته و نام‌گذاری نموده است (ثبوتی،۱۳۸۰،۴۴-۴۶).

در ارتباط با عملکرد گنبد سلطانیه دو نظریه ارائه گردیده، نظر نخست مربوط به مورخین و جغرافی‌دانان متقدم است، که بنای گنبد را آرامگاه سلطام محمد خدابنده

اولجایتو معرفی نموده‌اند از آن جمله در کتاب نفایس‌الفنون چنین آمده:«... (اولجایتو سلطان) از جهت مرقد خود، گنبدی بس عالی هشت منار بر سر آن ساخته شده...» مولف روضه‌الصفاء می‌نویسد:«...اولجایتو سلطان جهت مضجع خویش گنبدی به اتمام رسانید و مسجد و دارالضیافه و دارالشفاء نیز احداث فرمود...».

نظریه‌ی دوم، انتساب و اختصاص بنا از طرف اولجایتو به آرامگاه علی‌بن ابوطالب (ع) و حسین بن علی (ع) است. معتقدین بر این نظریه در توجیه این افکار به طور خلاصه بیان می‌کنند که اولجایتو برای ادامه‌ی حکومت، خود را مسلمانی متعصب جلوه‌گر ساخت و در این رابطه طرحی داد مبنی بر ایجاد بنای با شکوهی که قبور ائمه اطهار را به آن محل انتقال دهد و با تبدیل پایتخت به بزرگ‌ترین مرکز مذهبی تشیع، بتواند خلاء بین خود و توده‌های مردم را پر نماید. محققین وجود کلمات علی(ع) و ترکیبات متنوع آن در تزئینات داخل گنبد را، یکی از دلایل محکم بر این نظریه می‌دانند و معتقدند که این مسئله به لحاظ ممنوعیت

نیش قبر در اسلام جامعه عمل نبوشیده است (ثبوتی، ۱۳۸۰، ص ۵۲-۵۴).

معماری گنبد سلطانیه

گنبد سلطانیه یکی از باشکوه‌ترین و مهم‌ترین بناهای تاریخی ایران است. محققان، گنبد سلطانیه را سومین گنبد بزرگ جهان می‌دانند و همچنین سن پائولزی معتقد است که گنبد سانتاماریا دلفیوره با الهام از گنبد سلطانیه ساخته شده است. این بنا دارای پلان هشت ضلعی بوده و گنبد آجری آن ۴۸/۵ متر ارتفاع دارد، ۲۵/۶۰ متر قطر دهانه‌ی آن، عرض جرزها ۶/۸۷-به استثناء جرزهای شمال‌غربی و شمال شرقی که به عرض ۱۲/۴۰ متر است- و طول آنها از بیرون ۱۷ متر و از داخل ۸/۶۰ متر است. این جرزها در درون علاوه بر راه‌پله دارای ۸ ایوان مرتفع و نزدیک ۵۰ اتاق و حجره هستند. گنبد سلطانیه علاوه بر منحصربه‌فرد بودن گنبد دو پوسته‌ی آن که نشان‌دهنده‌ی نوعی تکامل در معماری گنبد از دوره‌های پیش از اسلام تا سلجوقی که گنبد‌های دو پوسته را در معماری خود داشته است می‌باشد، از نظر تزئینات نیز حائز اهمیت است، چرا که در دوره‌های مختلف تزئینات بی‌نظیری از جمله تزئینات گچی، آجری، کاشی، نقاشی، چوب و سنگ و... را می‌توان در این مجموعه مشاهده کرد. شاید هیچ چیز به اندازه‌ی تزئینات سلطانیه رسالت فکری هنرمند را نشان ندهد زیرا اگر اسکلت بنا در فرم و روابط تاثیر بسزایی دارد ولی برای عامه‌ی مردم قابل درک نیست و تنها همین تزئینات است که در وهله‌ی اول چشم بیننده را خیره می‌کند و نحوه‌ی تفکر هنرمند زمان را برای بیننده با روشنی بازگو می‌کند (جدی، ۱۳۵۵). «گنبد سلطانیه»، بزرگ‌ترین گنبد آجری جهان در جلسه‌ای که روز ۲۴ تیر سال ۱۳۸۴ شمسی با حضور نمایندگان «کمیته‌ی میراث جهانی یونسکو» در شهر «دوربان» آفریقای جنوبی برگزار شد با اکثریت آرا و بدون هیچ مخالفتی، در فهرست میراث جهانی یونسکو به ثبت رسید.

*کارشناسی ارشد معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران

** کارشناسی ارشد مرمت و احیای بناها و بافت‌های تاریخی، دانشگاه هنر تهران

emarate_khorshid@yahoo.com

fatemeh.gholami39@yahoo.com

عکاس تصاویر سلطانیه: شهریار خانی‌زاد



گنبد سلطانیه قبل از مرمت‌های سن پائولزی. منبع: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران

رسم علمی و آکادمیک را پذیرفت. نخستین گام‌ها در این باب را در تلاش‌های «سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران» می‌یابیم که طی همکاری‌هایی با یونسکو و سپس با دانشگاه تهران، زمینه‌ساز دگرگونی‌های اساسی می‌شوند (فلامکی، ۱۳۹۵، ص ۳۶).

بدین صورت آغاز مرمت علمی-فنی در ایران را می‌توان با ورود هیئت علمی ایزمئو (موسسه ایتالیایی شرق نزدیک و شرق دور، ISMEO) به سرپرستی پروفیسور جوزپه توچی و گروه دیگری به سرپرستی سن پائولزی، به ایران در اواخر دهه‌ی ۴۰ و بر عهده گرفتن مرمت مهم‌ترین آثار معماری تاریخی ایران در اصفهان و شیراز و بعدها قزوین و زنجان دانست.

نخستین اقدامات مرمتی در گنبد سلطانیه

از اواخر دهه‌ی چهل طراحی مرمت و اجرای تعمیرات این بنا توسط سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران و مشاوره‌ی دانشکده‌ی معماری دانشگاه ملی، مرکز باستان‌شناسی صورت پذیرفت و پیش از آن نیز اقدامات تعمیراتی توسط اداره کل باستان‌شناسی صورت گرفته بود. پروژه‌ی مرمت مسجد و آرامگاه سلطان محمد خدابنده (الجابیتو) واقع در سلطانیه‌ی زنجان که طبق قراردادی به دانشکده‌ی معماری دانشگاه ملی ایران واگذار شده بود توسط پروفیسور پیرو سن پائولزی، مدیر انستیتوی مرمت آثار باستانی و متخصص یونسکو، با همکاری دکتر رضا کسانی استاد مرمت دانشکده‌ی معماری دانشگاه ملی ایران تهیه و اجرا گردید.

سن پائولزی گزارش‌هایی را از روند کار خود و نتایج حاصل از مطالعات و اقداماتش در بنا منتشر کرده است که در ادامه به شرح و بررسی برخی از موارد این گزارش خواهیم پرداخت.

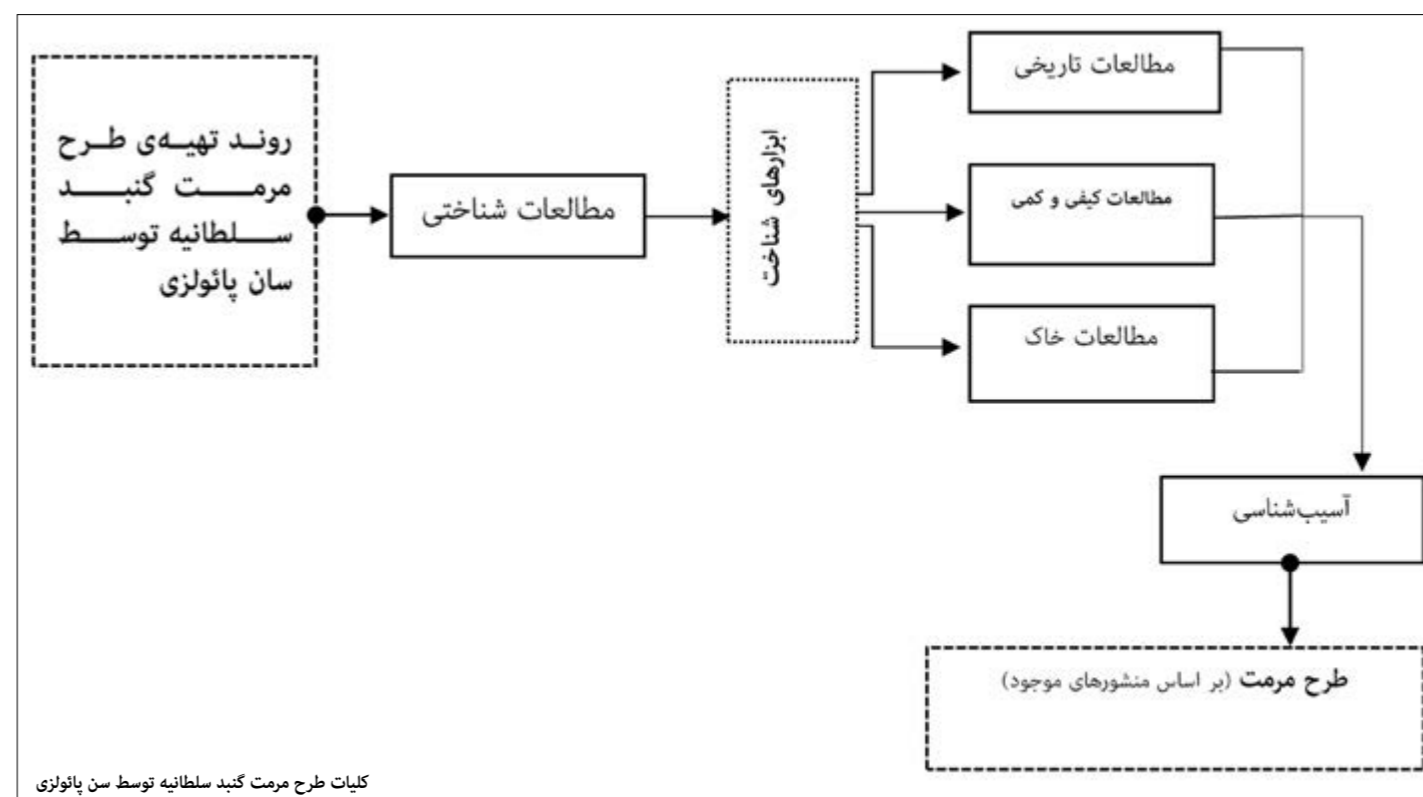
این گنبد بعد از «زیگورات چغازنبیل»، «ارگ بم»، «تخت جمشید»، «پاسارگاد»، «تخت سلیمان» و «میدان نقش جهان»، هفتمین اثر تاریخی ایران محسوب می‌شود که در فهرست میراث جهانی یونسکو به ثبت رسیده است.

بنابر گزارش یونسکو، مقبره‌ی اولجایتو یک پیوند اساسی و یادبود اصلی در توسعه‌ی معماری اسلامی در آسیای مرکزی و غربی است. شناخت و بررسی کامل بنای گنبد سلطانیه نخستین بار به صورت مفصل توسط پروفیسور سن پائولزی انجام شده است که در ادامه به فعالیت‌های این گروه ایتالیایی پرداخته خواهد شد.

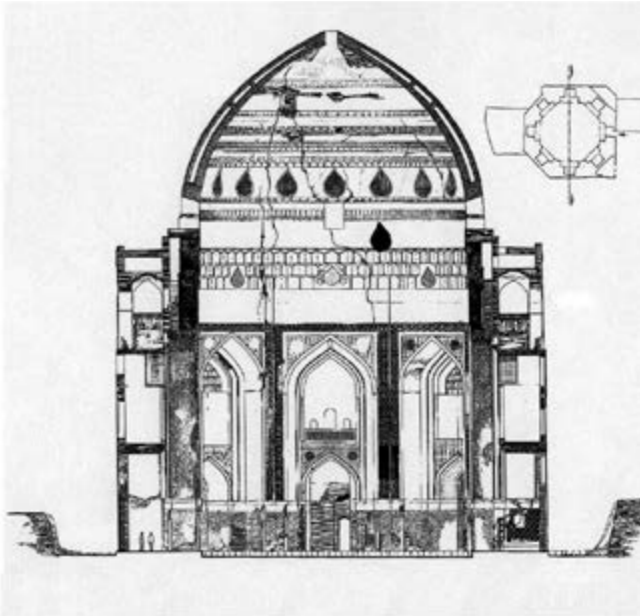
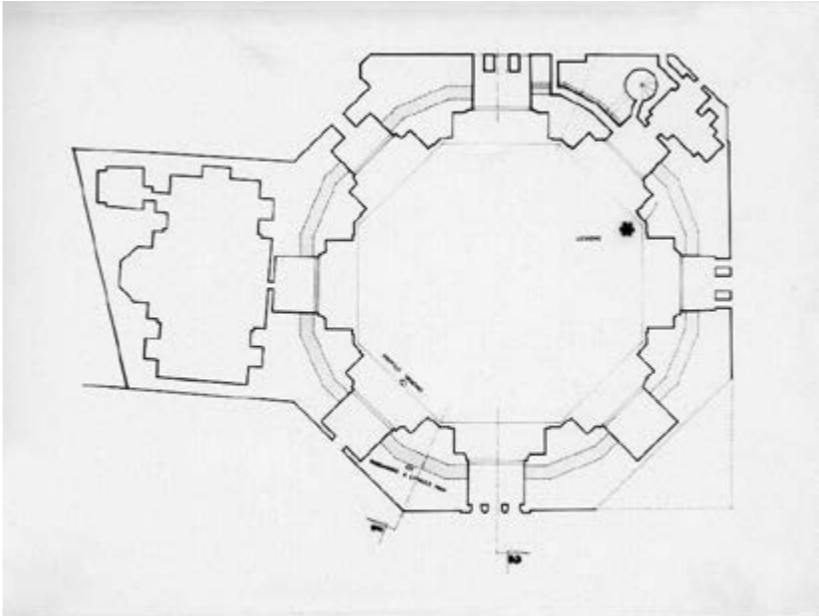
آغاز مرمت علمی-فنی در ایران

قبل از آغاز مرمت‌های علمی در ایران، فعالیت‌های باستان‌شناختی، حفاری و ثبت مستندات، در سده‌ی نوزدهم آغاز شده که پیشگامان این عملیات، عمدتاً اروپاییان بودند. در سال ۱۹۲۵ میلادی اماکن مقدسه را به روی پژوهشگران گشودند و در سال ۱۹۲۸، مرکز مطالعات باستان‌شناختی ایران به سرپرستی آندره گدار تأسیس شد. در سال ۱۹۶۴ و در جریان سازماندهی دوباره‌ی نظام اداری، مرکز مطالعات باستان‌شناختی با نام «اداره کل باستان‌شناسی» زیر نظر وزارت فرهنگ قرار گرفت و در سال ۱۹۶۵، وزارت خانه‌ی مذکور اقدام به تأسیس «سازمان ملی حفاظت از یادمان‌های تاریخی» کرد (یوکیلهتو، ۱۳۸۷، ص ۲۹۸).

چنانکه مستند است، ایرانیان، تا تقریباً سه نسل از نسل نوی امروزی، برای بهسازی یا باززنده‌سازی یا مرمت بناهای خویش، بی‌تدوین نظریه‌هایی که مکتوب شوند و ارزیابی جمعی گردد و به صورت مستند قابل تعمیم قلمداد شوند و بخواهند بار تجربی-علمی جهانی پیدا کنند، اقدام می‌کردند. این راه و روال مرمت بناهای تاریخی -که نزد بزرگان «انجمن آثار ملی» کشورمان بیشترین میزان شکوفایی خود را داشت- از حدود پنجاه سال پیش، راه و



کلیات طرح مرمت گنبد سلطانیه توسط سن پائولزی



مقطع و پلان گنبد سلطانیه تهیه شده توسط سن پائولزی، منبع: بیسانی، ۲۰۲۰ م.

کلیات طرح مرمت گنبد سلطانیه، گزارشات سن پائولزی

مرحله‌ی اول-مطالعات شناخت شامل:

۱-تهیه‌ی نقشه‌ی بنا با اندازه‌برداری مستقیم (رولوه) در محل که باعث شناخت کلی بنا گردید و اطلاعات لازم جهت شناخت ساختمان از جنبه‌های مختلف چه از نظر فرم و چه از نظر مقاومت ایستایی به دست آمد.

۲-نقشه‌برداری بنا به سیستم عکسبرداری توسط سازمان نقشه‌برداری ایران. این نقشه‌ها مبین صحت اندازه‌ها و فرم منحنی گنبد می‌باشد که در حال حاضر به وسیله‌ی نقشه‌برداری با دست انجام یافته است.

۳-انجام مطالعات زمین‌شناسی و مقاومت خاک توسط انستیتوی ماخ انجام شده که راهنمایی دقیق جهت طرح مرمت بنا است و توانستیم با توجه به آن و وضعیت ساختمان و چگونگی تقویت پایه‌ها و هم بستگی آنها تصمیم‌های لازم را اتخاذ بنماییم.

۴-بررسی وضع ایستایی بنا. برای این منظور آزمایش‌هایی در آزمایشگاه‌های دانشکده‌ی فنی پیزا توسط سن پائولزی نسبت به تعیین مقاومت اجزای مختلف بنا (ملات‌ها-آجرها-اندودها) انجام شده است.

۵-بررسی سطوح مختلف داخلی (تزیینات) و طرح تعمیر خطوط و پوشش‌های کاشی داخل توسط پروفسور مارکوگراس متخصص در این زمینه انجام شده است.

۶-خواندن و تشخیص خطوط کتیبه‌ها توسط دکتر ستوده.

۷-تهیه‌ی گزارش تاریخی توسط دکتر زریاب خوئی و صادق صمیمی.

مرحله‌ی دوم-آسیب‌شناسی (کیفیت استاتیکی)

فراموشی ساختمان و عدم عملیات حفاظتی و مرور زمان باعث گردید که به‌تدریج اثرات ویرانی و شکستگی در آن ظاهر گردد. علل عمده‌ی ویرانی بنا عبارتست از عوامل جوی، تغییر درجه حرارت، زلزله و فشارهای موجود در محل تکیه‌گاه طاق‌ها و گنبد‌ها روی پایه‌های بنا و پی‌ها.

شدیدترین ترک‌ها در روی گنبد ظاهر شده و این‌ترک‌ها در امتداد نصف‌النهارات وارد شده و ادامه‌ی آنها در جهت تقریبا عمودی تا زمین کشیده شده است. ترک‌های بیشمار دیگری در سقف‌ها و قوس‌های ایوان‌های خارجی وجود دارند و در نَماه‌های خارجی درزها و شکستگی‌های متعدد به چشم می‌خورد. جرزهای بزرگ حمال دارای ترک مهمی نمی‌باشند. از پوشش خارجی گنبد اطلاعات زیادی کسب نمی‌گردد زیرا اغلب نقاط در حدود ۱۰ سال پیش تعمیر گردیده و متاسفانه چگونگی این تعمیرات به طور واضح شناخته نمی‌شود ولی در هر صورت به نظر می‌رسد که عملیات انجام شده با اصول صحیحی اجرا شده باشند.

از اقداماتی که در حدود ۲۰۰ سال قبل انجام شده می‌توان اضافه کردن یک سری قوس‌ها در ایوان‌های خارجی را نام برد که از نقطه نظر استاتیکی عملی انجام نمی‌دهند و چنانچه بعدا تشخیص داده شود می‌توانند قوس‌های اخیر را بردارند. ترک‌ها به نظر ساکن

می‌آیند این مطلب از سالم بودن قسمت‌های اضافه شده در ادوار بعدی نتیجه می‌گردد و تایید آن را می‌توان از ترک نخوردن قسمت‌هایی که در ۱۰ سال اخیر مرمت شده‌اند به دست آورد (سن پائولزی، ص ۲۵-۳۳).

ضمن مطالعات نظری در محل چنین نتیجه گرفته می‌شود که اختلاف فاحشی بین ملات گنبد و ملات بقیه‌ی اسکلت ساختمان وجود دارد. ملات گنبد خیلی مقاوم است و در خمیر آن تکه‌های مرمر سفید وجود دارد.

زمین پی ساختمان

راجع به این موضوع یک سری آزمایش به وسیله‌ی موسسه‌ی فنی مکانیک خاک در تهران انجام شد. نتایج حاصل از گزارشات نشان می‌دهند که نشست عنوان شده در زمان بینهایت به مقدار ۲ و ۸ سانتی‌متر ابتدا قابل قبول نیست، در حقیقت برای زمین‌های ماسه‌ای بدون آب میزان نشست به ازای فشار ۴ کیلوگرم بر سانتی‌متر مربع مطمئنا بیشتر از یک یا دو سانتی‌متر نمی‌باشد (سن پائولزی، ص ۳۷).

عوامل آسیب‌رسان به گنبد:

۱-فقدان هرگونه عملیات حفاظت و تعمیرات که باعث تأثیر عوامل جوی و ایجاد خرابی تدریجی در قسمت نازک‌کاری‌ها و سطوح خارجی اجزای ساختمان گردیده است.

۲-اثرات زلزله

۳-فشارهای جانبی گنبد، قوس‌ها و طاق‌های مرکب با وجود آنکه نسبتا یکدیگر را خنثی می‌کنند باعث حرکت و چرخش قسمت بالای جرزهای حمال به طرف خارج شده‌اند. یعنی باید چنین تعبیر نمود که در اثر فشارهای جانبی مذکور جرزها حول پایه‌ی خود به طرف خارج دوران نموده‌اند.

۴-نشست‌های کوچک و احتمالا متفاوت در قسمت‌های مختلف پی‌ها.

۵-تغییرات درجه حرارت.

به عقیده‌ی اینجانب مهم‌ترین عامل ترک‌خوردگی بنا علل دوم و سوم مذکور در بالا می‌باشند، خصوصا شکل ترک‌خوردگی‌ها در گنبد و قوس‌ها موید علل فوق است ولی در هر صورت باید دانست که تمام عوامل نامبرده متحدا در از بین رفتن و ویرانی ساختمان موثر بوده‌اند.

مرحله‌ی سوم-طرح مرمت

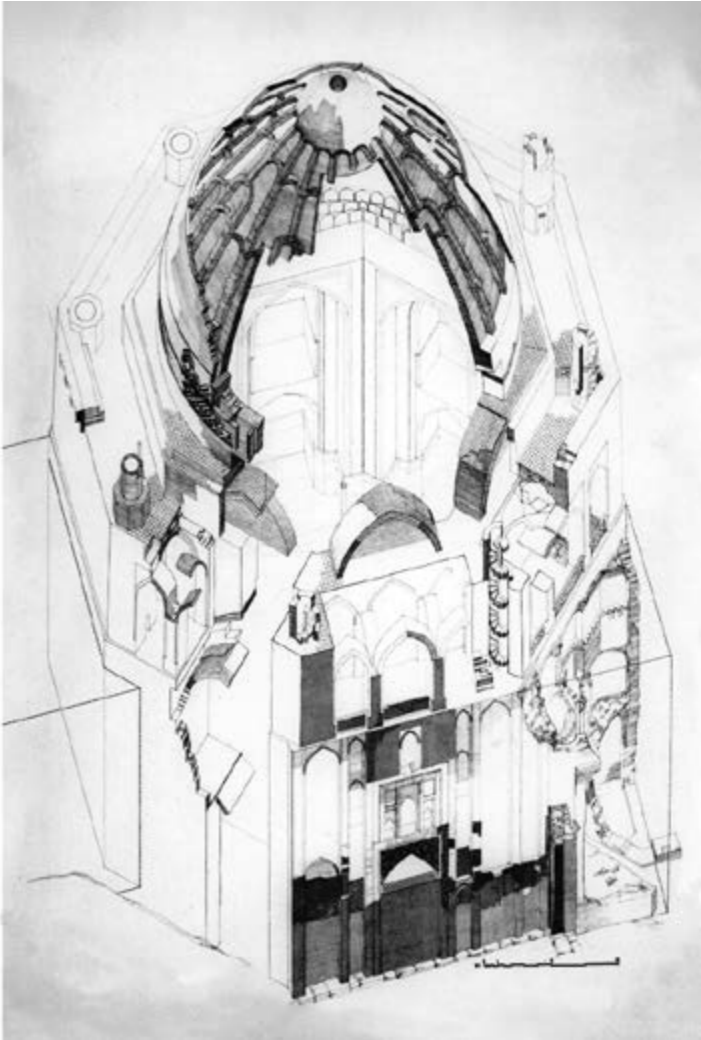
تدوین طرح کلی نهایی تحت عناوین:

الف-بررسی و مطالعه‌ی موقعیت گنبد در رابطه با شهر قدیمی سلطانیه

ب-طرح ترمیم بنا از جنبه‌ی استحکامی

پ-طرح ترمیم تزیینات داخلی بنا

ت-شرح یکایک کارها و برآورد هر یک از آنها



ترسیم سه بعدی و جزئیات گنبد سلطانیه توسط سن پائولزی، تصاویر و آسیب‌های گنبد از نمای داخلی زیر گنبد. منبع: پیسانی، ۲۰۲۰ میلادی

۱-پیشنهادات مربوط به اقدامات موثر در استاتیک ساختمان: در وهله‌ی اول با تخریب قسمت‌هایی که بعدا اضافه شده کاملا موافقت می‌گردد و به عبارت روشن‌تر برداشتن طاق‌های اضافی در ایوان‌های خارجی (که عملکرد آنها چندان معلوم نیست و می‌توان هرگونه ارزش استاتیکی را از آنها سلب نمود) بلامانع است.

۲-جهت باز کردن راهروهای رابط بین ایوان‌های داخلی و برداشتن سقف مجددی که جهت پوشش تراس دور گنبد اخیرا ساخته شده لازم است اقدام گردد. البته عمل اخیر باید پس از مرمت و تقویت طاق‌ها و قوس‌های مرکب از پوشش ایوان خارجی که نحوه‌ی آن بعدا شرح داده خواهد شد انجام گیرد.

قبل از این اقدامات استاتیکی با در نظر گرفتن وضع ویران بنا لازم است یک سری دخالت‌ها جهت بهبودی کلی و سالم نمودن ساختمان صورت گیرد، این عملیات را به دو دسته تقسیم می‌کنیم:

۱-عملیات اساسی، یعنی دخالت‌های مهم کلی که به منظور بهتر کردن جنبه‌ی ایستایی ساختمان صورت می‌گیرد و با از میان بردن عوامل موثر در خرابی کلی ساختمان، آغاز خواهد شد، حجم عملیات فوق بسیار زیاد و قابل توجه است.

۲-اقدامات موضعی که به منظور مرمت نواقص اجزای مختلف باید انجام شود و هدف از این کار ایجاد مقاومت کافی در نقاط مذکور و بهبود وضع اسکلت ساختمان می‌باشد، اقدامات مربوط به دسته‌ی دوم را نمی‌توان پیش‌بینی نمود و یا در مورد حق تقدم در مرمت یک جزء نسبت به جزء دیگر تصمیم قاطع گرفت، مگر ضمن اجرای کار.

جزو اقدامات مربوط به دسته‌ی اول عملیات زیر پیشنهاد می‌گردد:

به وجود آوردن یک حلقه از بتن مسلح در پایه‌ی گنبد برای تحمل فشارهای جانبی حاصله از گنبد. در صورت امکان بهتر است حلقه‌ی مذکور از بتن مسلح پیش‌فشرده تهیه شود تا بدینوسیله تغییر شکل محدودتر گردد، در هر صورت این موضوع چندان مهم نمی‌باشد و استفاده از بتن آرمه‌ی معمولی اشکالی ندارد.

تعمیرات عمومی قوس‌ها و طاق‌های مرکب که پوش ایوان‌های خارجی را تشکیل می‌دهند



و عبارت از قسمت‌هایی از اسکلت ساختمان می‌باشد و دارای ترک‌های عمیق و زیاد هستند. تعمیر این قسمت‌ها باید با برداشتن پوشش تراس شروع گردد، جهت دقت بیشتر در اجرا، بهتر است کلیه‌ی مصالحی را که خاصیت پرکننده دارند برداریم تا اسکلت ساختمان از وجود بارها و مواد اضافی عاری گردد و بعدا اقدام به تعمیر اسکلت از لحاظ استاتیکی بنمائیم. برای این کار لازم است حلقه‌ی دیگری از بتن در حوالی حاشیه‌ی بالایی تراس احداث کنیم و نقاط مختلف آن را به حلقه‌ی بتنی زیر گنبد متصل نمائیم تا بدینوسیله فشارهای جانبی وارد بر قوس ایوان‌های خارجی را خنثی کنیم.

تعمیر ترک‌های پوشش داخلی گنبد خصوصا ترک‌های مهمی که از گنبد به طرف پایه‌های حمال سرازیر شده است؛ این اعمال که در هر صورت نباید قبل از دو اقدام ایستائی که در بالا ذکر شد انجام گیرد به طریق زیر اجرا می‌گردد:

تمیز کردن عمقی ترک‌ها و بیرون آوردن کلیه‌ی مصالحی که در داخل این ترک‌ها ریخته شده‌اند مانند آجرها و ملات‌های خورد شده و بعد پوشاندن و مرمت دقیق و کامل ترک‌ها با آجر و سیمان.

در مورد مرمت قطعه‌ی جداشده‌ی قشر داخلی گنبد که حدود ۱۲ مترمربع مساحت دارد و قریب ۰ تا ۹ سانتی‌متر پائین افتاده باید توجه مخصوص معطوف داریم برگرداندن این قطعه به جای خود کار بسیار مشکلی است، زیرا بین ترک‌های این قطعه مقادیر زیادی مصالح خورد شده انباشته شده و چنانچه بخواهیم این قطعه‌ی بزرگ را با فشار به جای خود برگردانیم حتما باعث شکستگی لبه‌های خود قطعه و یا قطعات مجاور خواهیم شد و در نتیجه خسارت بیشتری به قشر داخلی وارد خواهد آمد.

علاوه بر این دوغاب سیمانی هم که در چند سال اخیر در بین ترک‌ها ریخته شده عمل جدا کردن و جابجا کردن قطعه‌ی فوق را مشکل‌تر می‌نماید، شاید راه‌حل ساده‌ی این تعمیر را بتوان اینطور پیشنهاد کرد که قشر تزئیناتی قطعه‌ی فوق را جدا کنیم و سپس قسمت‌های بیرون آمده را بتراشیم و پس از اینکه سطح آن با سطوح مجاور هم تراز شد آن را محکم کرده و سپس قشر تزئینی را دوباره روی آن بچسبانیم. مجموعه عملیات پیشنهادی فوق برای تصحیح وضع ایستائی کنونی و اطمینان در حفظ و بقای آتی ساختمانی باید بدون شک



گنبد سلطانیه حین انجام عملیات مرمتی. منبع: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران

اجرا شوند (پائولزی، ص ۴۵-۴۱).

و در خلال اجرای تعمیرات در حوزه‌های مختلف، کمربندی از بتن و فولاد بر گرد دایره‌ی بزرگ گنبد تعبیه شده سپس برای حفاظت از تغییر شکل و جلوگیری از انقباض و انبساط این کمربند در سرمای شدید زمستان سلطانیه و کنترل درجه حرارت فضای داخلی گنبد طرح گرمایش بنای گنبد مورد مطالعه قرار گرفت و به دنبال آن پس از طراحی سیستم گرمایشی، در ضمن فعالیت‌هایی که برای مکان‌یابی محل احداث موتورخانه‌ی تأسیسات حرارتی صورت گرفت، بخشی از بارو و برج سنکی ارگ شهر قدیم در جنوب ساختمان موجود گنبد، توسط هیئت مرکز باستان‌شناسی کشف گردید. پروژه‌ی مرمتی مقبره‌ی الجایتو در سلطانیه که در سال ۱۳۴۸ به مرحله‌ی عمل درآمد و جمعا تا شهریور ماه ۱۳۵۷ حدود ۹ سال و اندی به طول انجامید یکی از ظریف‌ترین و پیچیده‌ترین کارهای مرمتی در نوع خود بود که تا زمان خود در ایران به انجام رسیده است. مدت عملیات از ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۷ در نظر گرفته شد که حدود یکسال آن صرف تهیه‌ی طرح و مقدمات کار و بقیه‌ی مدت صرف عملیات مرمتی شد.

نتیجه‌گیری

پس از مطالعه و بررسی گزارش‌های منتشر شده از طرح و اجرای مرمت گنبد سلطانیه توسط سن پائولزی، می‌توان مرمت گنبد سلطانیه را یکی از نخستین مرمت‌هایی در ایران دانست که طرح آن با دستوالعمل‌های علمی-فنی بر اساس منشورهای بین‌المللی موجود در آن زمان مانند منشور آتن (۱۹۳۱ میلادی) و منشور ونیز (۱۹۶۴ میلادی)

تدوین شده است. در طرح مرمت این بنا پندهایی از این منشورها مانند به کار بردن فنون و مصالح مدرن در مرمت بناها، -در صورتیکه فنون سنتی برای حفاظت و ساخت نامناسب باشند می‌توان با بهره‌گیری از فنون مدرن به استحکام‌بخشی یادمان پرداخت، مشروط بر آنکه داده‌های علمی و تجربه، اثربخشی این فنون را نشان داده و تأیید کرده باشند- و همچنین پنهان کردن اقدامات استحکام‌بخشی تا به این ترتیب از سیمای ظاهر و ویژگی یادمان مرمت شده مراقبت شود و توصیه‌هایی مانند احترام به لایه‌های دوره‌های گذشته (حذف لایه‌هایی با قدمت ۲۰۰ سال و متعلق به دوره‌ی صفوی طبق گزارش سن پائولزی) نادیده‌گرفته شده است. مرمت‌های سن پائولزی اگرچه روندی علمی داشته‌اند اما به دلیل تأکید بیش از اندازه و رویکرد سازه‌محور آنها و همچنین اهمیت استحکام‌بخشی و پایداری ساختار بنا، باعث شده است که برخی از ارزش‌های کالبدی معماری بنا نادیده گرفته شوند و لایه‌های تاریخی مربوط به دوره‌ی صفوی به دلیل نداشتن توجیه عملکرد سازه‌ای، در روند مرمت‌های گروه ایتالیایی حذف شده و از بین رفته‌اند. پس از مرمت‌های سن پائولزی در سلطانیه در دهه‌های اخیر مرمت‌ها بیشتر شامل مرمت تزئینات ایوان‌ها و داخل گنبد، بازخوانی برج و باروی شهر در محوطه و همچنین رویکردی حفاظتی در این بنا در حال اجرا است مانند پایش‌های محیطی و سازه‌ای با شاهدگذاری‌های مختلف و همچنین پایش رطوبت برای محافظت از اندودها و آمودهای بنا که در دستور کار است.

در سال ۱۳۹۷، ه.ش همایشی با همکاری مرکز مستندنگاری



عملیات آرماتوربندی و کمربند بتنی دور گنبد توسط سن پائولزی در سال ۱۳۵۱، منبع: پیسانی، ۲۰۲۰ میلادی



و مطالعات معماری ایران، دانشکده‌ی معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی و با مشارکت «اداره‌ی کل امور پایگاه‌های سازمان میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری»، «دانشکده‌ی معماری و شهرسازی دانشگاه جامع فلورانس» و «موسسه‌ی تاریخ هنر فلورانس» برگزار شده است و تحقیقات زیادی بیشتر در زمینه‌ی تزئینات بنا صورت گرفته است. اما پس از گذشت حدود ۵۰ سال از مرمت‌های گنبد سلطانیه و با وجود قرار گرفتن این بنا در فهرست جهانی یونسکو، هیچگونه ارزیابی و نقدی روی اقدامات انجام شده توسط سن پائولزی انجام نشده‌است. لازمه‌ی این ارزیابی، بررسی و مطالعه‌ی کامل آسیب‌های بنا قبل از مداخلات سن پائولزی و سپس آسیب‌شناسی و ارزیابی وضع موجود بنا است که به ما این امکان را می‌دهد که با توجه به نتایج حاصله، درست یا غلط بودن مرمت‌های مربوط به گروه ایتالیایی را نقد و بررسی کنیم. لازم به ذکر است در این پژوهش نگارنده تنها به بازخوانی و اشاره به نقش این مرمت‌ها در تاریخ مرمت علمی-فنی ایران پرداخته است.

منابع

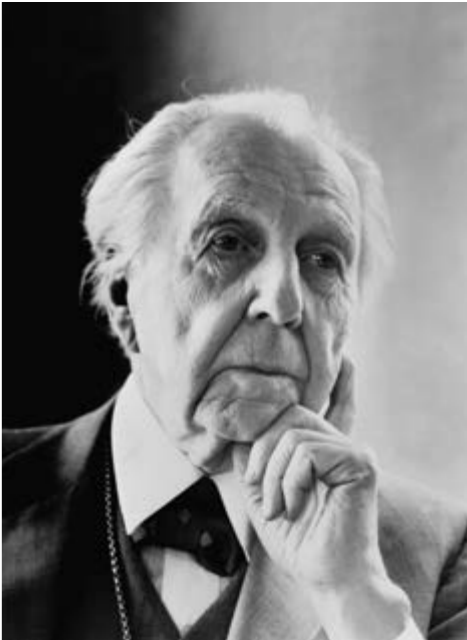
- اصغریان جدی، احمد (۱۳۵۵). کلیاتی درباره‌ی معماری گنبد سلطانیه. فرهنگ معماری ایران بهار ۱۳۵۵ شماره‌ی ۲ و ۳.
- ثبوتی، هوشنگ (۱۳۸۰). معماری سلطانیه در گذرگاه هنر، انتشارات پازینه.
- سن پائولزی، پیرو. پروژه‌ی مرمت مسجد و آرامگاه سلطان محمد خدابنده در سلطانیه. جلد اول گزارشات، سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران.
- سن پائولزی، پیرو (۱۳۵۳). تاثیر معماری گنبد سلطانیه‌ی ایران در ساختمان گنبد سانتاماریادلفیوره‌ی ایتالیا. کسای (مترجم)، سازمان حفاظت از آثار باستانی، تهران.
- فلامکی، محمدمنصور (۱۳۹۵). منشور مرمت معماری. نشر فضا، تهران.
- حمدالله مستوفی، حمدالله بن ابی بکر (۱۳۸۱). نزهةالقلوب، جلد ۱، حدیث امروز، قزوین.
- یوکیلهتو، یوکا (۱۳۸۷ ش). تاریخ حفاظت معماری. (محمدحسن طالبیان مترجم) چاپ اول. تهران: روزنه.

Pisani, Francesco(۲۰۲۰). Il Mausoleo di Oljeitu a Soltaniyeh. I restauri di Piero Sanpaolesi a quindici anni dall'iscrizione nella lista del patrimonio mondiale dell'UNESCO, RAY, Firenze University Press.



منبع تصویر روبرو: آرشيو هنرمعماری Axel Von Graefe. Iran: Das Neue Persien. Berlin/Zurich, Atlantis-verlag, 1957

نقد و نظریه



سیر تکاملی خانه‌های مرغزار، فرانک لوید رایت*

ورنر سلیگمان، ترجمه‌ی *نرگس عافی**, قسمت سوم، بخش اول

بحث در مورد آثار قدیمی فرانک لوید رایت باید با ارجاع به معماری داخلی آمریکایی در ربع پایانی قرن نوزدهم شروع شود که به واسطه‌ی نوشته‌ی وینسنت اسکالی (Vincent Scully) با نام «سبک شینگل (the Shingle Style)» شناخته می‌شود. کار رایت در شیکاگو به ۱ عنوان کارآموز لیمان سیلزبی (Lyman Silsbee)، نخستین پروژه‌های او و خانه‌ی خودش در اوک پارک (Oak Park) در سال ۱۸۸۹ شواهد بصری از ارتباطی با سبک شینگل را فراهم می‌آورند. اسکالی گمان می‌کرد که فرانک لوید رایتِ جوان باید علاقه‌ی بسیاری به کار بروس پرایس (Bruce Price) داشته باشد که به احتمال زیاد از طریق نشریات در دسترس او بود. علاوه بر این، اسکالی اینگونه می‌پنداشت که پلان خانه‌ی کنت (Kent House) اثر پرایس، متعلق به سال‌های ۸۶-۱۸۸۵، خویشاوندی محکمی را با کار اول رایت در شیکاگو، یعنی خانه‌ی خود رایت نشان می‌دهد و در نتیجه احتمالا به‌عنوان منبع الهام به کار گرفته شده است که عهده‌دار شباهت‌ها هم در پلان و هم در بیان معماری است. این فرضیات تا به امروز رواج داشته‌اند، اما من ادعا می‌کنم که آنها بسیار سطحی و متکبرانه هستند و بیش از آنکه باعث تقویت درک ما از اهمیت مشارکت‌های فرانک لوید رایت شوند، آن را مبهم می‌سازند.

این اقدامی مرسوم و البته مایه‌ی تاسف در تاریخ معماری است که به دنبال شاهدهی برای ارتباطی پیوسته بین یک نسل از معماران و نسلی دیگر است و به هر پیشرفت غیرمنتظره‌ی شخصی مهم یا خلاقیت‌های آنی مشکوک است. پژوهش‌های تاریخی با این فرض اساسی انجام می‌شوند که کار هر هنرمند بزرگی حتماً به طور مستقیم به مشارکت‌ها و تأثیرات دیگران مربوط است، به خصوص آنهایی که کارشان در نهایت تحت‌الشعاع قرار گرفت و آنهایی که تقدیر باعث شد اعتبار و شناخت درخور را کسب نکنند. گرچه به طور قطع درست است که هیچ معماری در خلأ زندگی نمی‌کند و آن اقدامات خلاقانه‌ی ناگهانی در درجه‌ی اول بر پایه‌ی واکنش‌هایی قوی به ایده‌ها و کارهای موجود است، تقریباً غیرممکن است که برای ذهن واقعا خلاق، منبع الهام واحد و غالبی وجود داشته باشد. برای معمار واقعی، ذهن انباری ژرف از اطلاعات و تأثیرات را شامل می‌شود که در فرایند ساخت، هویتشان را از دست می‌دهند و به چیزی جدید تبدیل می‌شوند. برای بحثی انتقادی بر پذیرش فرض تأثیر آثار مسکونی سبک شینگل بر توسعه‌ی خلاقانه‌ی فرانک لوید رایت جوان،

تصاویری که فاقد منابع می‌باشند متعلق به کتاب هستند.

منبع تصویر بالای صفحه: **www.archdaily.com**

*نرگس عافی: **narges.afee@yahoo.com**

تصویر روبرو: خانه‌ی وینزلو، اثر فرانک لوید رایت
منبع: فرانک لوید رایت فایفر، بروس بروکس. (۲۰۰۴). ترجمه‌ی علیرضا سید احمدیان (۱۳۸۷). تهران: انتشارات هنر معماری قرن

مقیاس واقعا تناسبات است... چه کسی می‌تواند تناسبات را آموزش دهد؟ بدون داشتن حس تناسبات،

هیچ‌کس نباید برای ساختن تلاش کند. این استعداد حسی باید گواهی‌نامه‌ای باشد که طبیعت به معمار داده است.

ورنر سلیگمان

مهم است مشخصه‌های اصلی آن آثار شناسایی شوند.

اگر با فضایی مرتبط با قرارگیری در سایت شروع کنیم، خانه‌های سبک شینگل عموماً مانند توده‌های واحد زیبایی به صورت جداگانه در چشم‌انداز قرار می‌گیرند. باغ‌های آنها به‌ندرت چیزی بیش از سطوح تزیین‌شده‌ی منظر بوده و ارتباط کمی با پلان‌های خانه‌ها دارند. سایت پلان ابتدایی است و هیچ تمایزی بین قسمت جلو و عقب آن نیست.

خانه‌ها در ترکیبشان دارای جزئیات هستند و در لبه‌های بیرونی‌شان نیرومندند. هم پلان و هم حجم، ترکیبی از قطعه‌های فرمی هستند، حجم‌هایی با بیرون‌زدگیِ بالکن‌ها، پنجره‌های شیکاگویی، ایوان‌ها و کلاه‌فرنگی‌ها. مجموعه‌های پرجزئیاتی از رواق‌های ورودی به حجم خانه پیوسته یا آن را قطع کرده‌اند. تا جای ممکن از تقارن پرهیز شده است. اگر قدرت اتحادبخش کیفیت خارق‌العاده‌ی تک‌مصالحی‌شان و حضور بصری تقسیمات افقی اضافه‌شده در دنباله‌هایی از لایه‌های سازمان‌دهی‌شده نبود، این حد از انحلال حجم خانه‌ها تحمل‌ناپذیر می‌شد.

اساساً همه‌ی سطوح بیرونی با مصالح یکسانی پوشیده شده‌اند؛ توفال (Shingle)های چوبی که الگوهای بسیار متنوعی داشتند ولی در مقیاس شبیه به هم بودند. دیوارها، سقف‌ها، کف‌ها و زیرفُا (Soffit)ها یکی می‌شوند. حتی پنجره‌ها به قاب‌های شیشه‌ای کوچکی تقسیم می‌شوند که اثر مشابه اما درخشان‌تری از بافت توفال‌ها را تولید می‌کنند. دودکش‌های آجری مفصلاً طرح‌ریزی شده و در مقیاس و بافت به‌دقت با سطوح دیگر خانه ترکیب شده‌اند. این راهبردی ساده در ترکیب‌بندی است: کیفیت تک‌مصالحی‌بودن و شباهت در مقیاس همه‌ی سطوح، حجم‌های پیچیده‌ی به هم پیوسته و متقاطع ساختمان را یکی می‌کند. به‌علاوه، لایه‌بندی افقی یکی از شیوه‌های ترکیب‌بندی معمارانه‌ی قدرتمند در سازمان‌دهی انبوه حجم‌های مختلف در نظر گرفته می‌شود، در جاییکه حجمی منفرد به‌ندرت مجاز است که به‌عنوان شکلی کامل بدون دخالت حجم‌های دیگر وجود داشته باشد و حجم کلی گشتالت [سازمان] مشخصی ندارد.

عناصر خانه با نوارهای افقی متوالی به هم بافته شده‌اند، که پیش‌آمدگی لبه‌ی بام‌ها،

یال‌ها، پنجره‌ها، ستوری‌ها، ورودی‌ها و بالکن‌ها را جمع می‌کند.



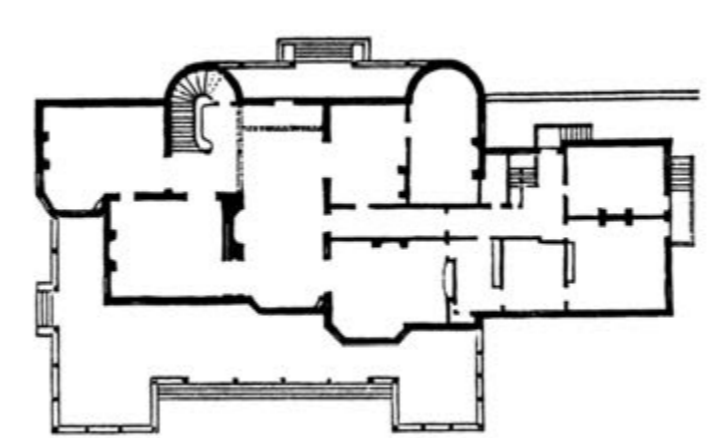
دو خانه از مک‌کیم (McKim)، مید (Mead) و وایت (White) که خانه‌های رابرت گوئلت (Robert Goelet) و ایزاک بل (Isaac Bell) در شهر نیوپورت (Newport) در ایالت رودآیلند (Rhode Island) هستند، به عنوان نمونه آورده شده‌اند. اگر از ساحل نگاه کنیم، طبقه‌ی همکف خانه‌ی گوئلت در درجه‌ی اول از ایوانی عمیق تشکیل می‌شود. این ایوان لایه‌ی اصلی و شاخص را می‌سازد که توسط سایه‌ی عمیق پشت ستون‌ها تقویت شده است. منطقه یا لایه‌ی ایوان به دور کل خانه گسترش می‌یابد. در بالای بنا، لایه‌ها یکی پس از دیگری بخش‌های مختلف خانه را جمع می‌کنند -لبه‌ها و قرنیز سقف‌ها، بالا و پایین پنجره‌ها، زیرنماها و پنجره‌های شیکاگویی، کف و نرده‌ی بالکن‌ها. نوارهای الگوهای مختلف توفال‌ها، قالب‌گیری‌های یکپارچه و روکشی مسطح لایه‌بندی را تکمیل می‌کند.

انتظار زیادی است اگر بخواهیم چنین راهبردی برای ترکیب‌بندی حجمی، پلان‌های خوش‌ترکیبی بیافریند. ماهیت برنامه‌ریزی‌نشده‌ی پلان‌ها و مشکلات فرمی و فضایی حاصل در فضاهای داخلی، نیازمند جزئیات اتصال پیچیده در قاب‌سازی، قالب‌گیری و اشیای تزئینی و همچنین وابستگی به دکوراسیون داخلی است. در نتیجه تعجب‌آور نیست که سبک شینگل پلان‌های به‌یادماندنی ندارد.

پلان خانه‌ی گوئلت نوعی متعارف از این نوع است. یک رواق ورودی که به صورت متقارن بین دو جلوزدگی گرد برج‌مانند و یک راه‌پله‌ی مرکزی قرار گرفته است، مخاطب را به مجموعه‌ای از اتاق‌ها راهنمایی می‌کند که متقابلا ترتیب یافته‌اند. در عوض متوجه می‌شوید که در ورودی به یک سمت رفته و در وسط قرار ندارد و اینکه یک سالن ورودی و محوطه‌ی پذیرش قسمت آشکارشده در نما را به دو بخش تقسیم می‌کند. سالن ورودی نه تنها هیچ پذیرش نسبتی با رواق و ستون‌بندی آن نداشته بلکه با ویژگی‌های اصلی خانه نیز مطابقت ندارد؛ یعنی ایوان ساحلی و ردیف ستون متقارن اصلی آن. پلان به شکل ناخوشایندی بین بازشوهای اتاق نقاشی و اتاق غذاخوری، شومینه و بازشوی اتاق انتظار و راه‌پله و اتاق نشیمن می‌لغزد و سر می‌خورد.



خانه‌ی ایزاک بل، مک‌کیم، مید و وایت، نیوپرت، ردآیلند، ۱۸۸۱



خانه‌ی رابرت گوئلت، مک‌کیم، مید و وایت، نیوپورت، رودآیلند، ۱۸۸۲

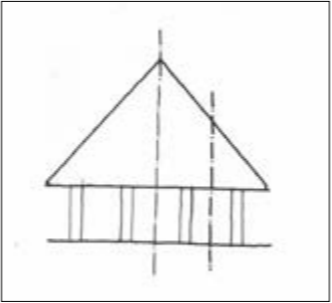
خانه‌ی ایزاک بل، مک‌کیم، مید و وایت، نیوپورت، رودآیلند، ۱۸۸۱

بدون هیچ دلیل مشخصی، راهروی خدمتکاران با شومینه به عنوان عنصر مرکزی خانه هم‌راستا می‌شود. این را تنها می‌توان تصادفی عمدی از سوی معمار پنداشت؛ معماری به طور قاطعانه‌ای صلح‌آمیز باقی می‌ماند، نتیجه‌ی برخوردی تردستانه. عملگرایی آمریکایی بیان هنری خود را پیدا می‌کرد.

پلان خانه‌ی ایزاک بل نگرش مشابهی را آشکار می‌کند، گرچه در برخی از فضاها مانند اتاق غذاخوری، اتاق نقاشی و اتاق انتظار وضوح بیشتری دارد. گشودگی خارق‌العاده‌ی پلان طبقه‌ی همکف به شخص اجازه می‌دهد تمام فضا و همچنین رواق‌های گسترده را درک کند؛ این چشم‌انداز تنها با مجموعه‌ای از عناصر دیواری قطع می‌شود. درهای کشویی، جزئی مهم و کاربردی که در خانه‌های به سبک معماری یونان شناخته شدند، عنصری چشمگیر در کیفیت فضایی خانه‌های سبک شینگل شدند، به‌خصوص در خانه‌ی بل. ایوان، فضای داخلی را از نظر بصری فراتر از محدود‌ه‌اش گسترش می‌دهد و یک لایه‌ی پیش‌زمینه‌ی فضایی بین داخل و پهنای بصری پیوسته‌ی دریا مهیا می‌کند.

گرچه به نظر می‌رسد خانه‌ی بل تطابقی در روابط بین فضاهای داخلی و ایوان و بین بازشوهای پنجره و فاصله‌گذاری ستون‌های رواق ندارد، در قیاس با خانه‌ی گوئلت و دیگر خانه‌های سبک شینگل بسیار دقیق‌تر پرداخت شده است. ایوان بیشتر به توزیع عمومی و ساختار پلان ربط دارد تا اتاق‌های انتظار و نقاشی. ایوان مربع شکل با اتاق مطالعه و هشتی، و پنجره‌ی شیکاگویی منحنی‌شکل با اتاق غذاخوری تطابق دارد. رواق به‌وضوح گسترش اتاق غذاخوری است، خوانشی که با جزئیات داخلی بیشتر تقویت می‌شود.

پلان خانه‌ی ایزاک بل به لحاظ ایده‌های فضایی و فرمی پیشگویانه است. آیا فرانک لوید رایت پلان را دیده بود یا حتی گمان می‌کرد که ارزش توجه داشته باشد؟ این فرضیه از گزاره‌ای که می‌گفت ایده‌های آثار اولیه‌ی رایت از خانه‌های بروس پرایس نشأت گرفته قابل حمایت‌تر نیست.

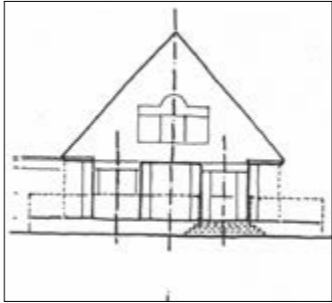


خانه‌ی فرانک لوید رایت، اوک پارک، ایلینویز، ۱۸۸۹؛ تجزیه‌وتحلیل نماها

فرانک لوید رایت وقتی خانه‌ی خودش در اوک پارک را طراحی کرد و ساخت، ۲۲ سال سن داشت و در دفتر آدلر (Adler) و سالیوان (Sullivan) کار می‌کرد. گرچه خانه‌ای شگفت‌آور نیست، ممکن است گمان کنیم از آنجاییکه این خانه برای خودش ساخته شده، بر آن است تا بیانیه‌ای برای ایده‌ها و اهداف معمارانه‌اش باشد. از آنجا که این خانه با توفال پوشیده شده است، ممکن است به عنوان نمونه‌ای از سبک شینگل در نظر گرفته شود.

خانه در پوشش یک سنتوری بزرگ قرار دارد؛ سنتوری‌ای روی طبقه‌ی همکف عقب نشسته با دو پنجره‌ی شیکاگویی قرینه. یکی از این پنجره‌ها در ورودی و دو تراس باغی را که با زاویه‌ی قائمه نسبت به هم قرار دارند در خود جای داده است. اثر سنتوری یکی از شگفتی‌های به‌یادماندنی و قاطعیت اراده است که به‌وضوح به عنوان بیانیه‌ای معمارانه در نظر گرفته شده است. تناسبات سنتوری ساده نیستند؛ آنها نسبت‌های فشرده‌شده و سنگینی هستند که بارها و بارها در کار رایت تکرار شده‌اند. تضاد با خانه‌ی چندلر، اثر بروس پرایس، آموزنده‌ترین است. در خانه‌ی رایت، حجم سنتوری قویا از طبقه‌ی همکف تمایز یافته است. سطح سنتوری خشن و یکپارچه، غیرقابل‌انعطاف و تنها دارای یک بافت است. قالب‌گیری‌ها در اطراف لبه‌ها در حالت حداقلی نگاه داشته شده است تا تمرکز بر قدرت رسای فرم باقی بماند. پنجره‌ی سه‌جانبه عنصری در سنتوری است که به صورت تصویری بیان شده است. در خانه‌ی چندلر شیب سنتوری بیشتر بوده و به دو قسمت تقسیم شده است؛ پایینی یا چارچوبی نیمه‌چوبی (Half-timber) و بالایی با توفال پوشیده شده که تأثیر معمارانه‌ی سنتوری را از بین می‌برد. علاوه‌بر این، چهره‌ی پنجره‌ی سرلیان (Serlian Window) را بی‌اهمیت می‌سازد.

دو پنجره‌ی شیکاگویی در طبقه‌ی همکف خانه‌ی رایت تغییری خمیری‌شکل از سطح زیر زیرنما تولید می‌کنند. سطوح جلویی پنجره‌های شیکاگویی با جلوی سنتوری تراز شده‌اند و با یک نوار صیقلی و مسطح جداکننده مفصل‌بندی شده‌اند که همچنین به صورت مفهومی به عنوان قابی (Architrave) بالای درها و پنجره‌ها نیز عمل می‌کند. در دو گوشه‌ی بیرونی سنتوری، رایت تخته‌ای مسطح را جایگزین ردیفی از توفال می‌کند. این شیوه‌ای معمول اما اثربخش است که اجازه می‌دهد پیش‌آمدگی لبه‌ی تام تا سطح جلویی ادامه پیدا کند و پنجره‌های شیکاگویی و سنتوری را به هم گره می‌زند. در مقایسه با ترکیب‌بندی خانه‌ی چندلر، خانه‌ی رایت سطح بسیار بالاتری از کمال را در مفصل‌بندی و تفکیک عناصر افقی از عمودی، از دیوارهای پایه تا زیرنماها و سقف نشان داده شده است.



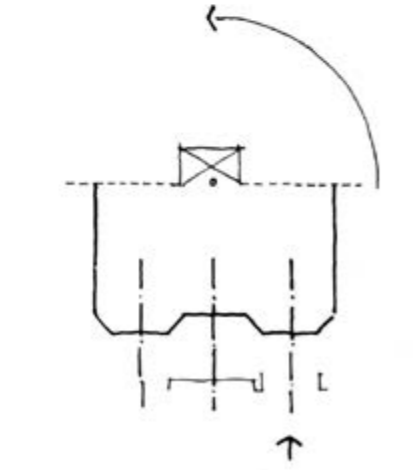
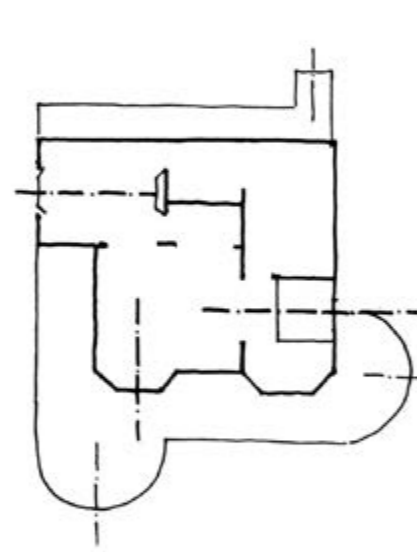
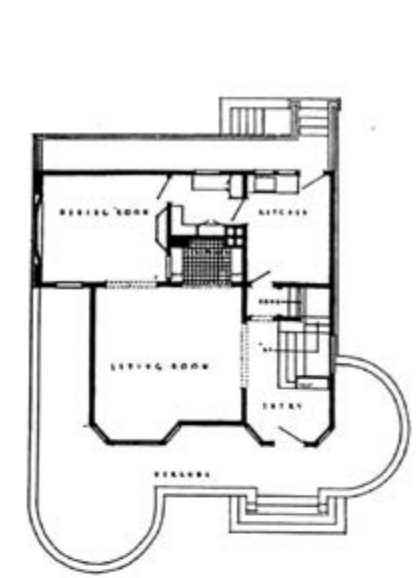
اگر شباهتی بین پلان‌های خانه‌های سبک شینگل و خانه‌ی خود رایت وجود داشته باشد، باید گشودگی اشتراکی باشد. (در انجام چنین مقایسه‌ای، باید در ذهن داشته باشیم که این خانه از فردی ۲۲ ساله است که با کار معمارانی بالغ در اوج دوره‌ی حرفه‌ای‌شان مقایسه می‌شود.) گذشته از وسعت سرتاسری، نگرش بسیار متفاوت و فراگیری در پلان رایت وجود دارد. این نگرش آغشته با حسی از نظم و انضباط است که حتی با پلان خانه‌ی بل بسیار تفاوت دارد. نمای ورودی خانه‌ی رایت طرحی سه‌بخشی را نمایش می‌دهد که منطقاً یک ورودی در مرکز را لازم دارد. تغییر مکان ورودی به سمت راست پلان، پیکربندی مجدد را اجتناب‌ناپذیر می‌کند. جابه‌جایی مکانی محل ورود می‌تواند با نیرویی مقایسه شود که به گوشه‌ی یک شی اعمال می‌شود تا آن را بچرخاند. رایت این را به‌عنوان منطق ذاتی ترکیب می‌پذیرد و مشخصه‌های ضمنی را با قرار دادن یک شومینه‌ی دیواری در مرکز یا محور چرخش تحکیم می‌کند. دیوارهای چرخ‌دنده‌ای (Pinwheel) باغ و رواق پشتی و پله‌ها در رقصی مفهومی به دور هسته به هم می‌پیوندند. ناسازگاری ظاهری بین تقارن بیان‌شده و تقسیم سه‌بخشی جلوی خانه و نامتقارن‌بودن ورودی، پایداری یک عنصر و حرکت دیگری، به‌وضوح عمدی است. (پلان مورد بحث پلان طبقه‌ی اصلی است، چون پلان طبقه‌ی دوم متقارن است.) هم‌زیستی دو جنبه‌ی پلان تنها از طریق جدایی آشکار حجم سنتوری و پایه ممکن است. این پایه بخشی منحصر‌به‌فرد است، تنها بخش از سازمان فرمی که قابلیت پذیرش تغییر شکل را دارد.

پلان خانه به‌دقت تنظیم شده است. در ورودی در مرکز سالن ورودی و کف‌پله‌ها قرار گرفته است. بازشوی بین ورودی و اتاق نشیمن در یک سمت با پلکان و در سمت دیگر با دیوار اصلی اتاق نشیمن تطابق دارد. پنجره‌ی شیکاگویی اتاق نشیمن با بازشوی اتاق نشیمن به اتاق غذاخوری هم‌تراز است، در حالیکه لوله‌ی بخاری به بخش صلب دیوار جلویی و اتاق غذاخوری که به صورت متقارن سازمان‌دهی شده پاسخ می‌دهد.

فضای داخلی خانه در تضاد با دیگر خانه‌های آن زمان است. داخل خانه، با دیوارهای گچی ساده، صاف و آراسته در لبه‌ها، در قیاس باید خشن به نظر بیایند. هیچ تزئینی در داخل خانه نیست که جزو ذات بافت نباشد. همانند فضای بیرون، فضای داخل نیز قویا ترکیبی خطی دارد. دنباله‌ای از قالب‌های چوبی دیواری (Wainscot)، کابینت‌ها، شومینه و نرده‌های پله‌ها را سازمان‌دهی می‌کند. بازشوهای اتاق با قالب‌گیری‌های متوالی و یک نوار گچی صاف بدون تزئین، شبیه به یک قاب سازمان‌دهی شده‌اند.



خانه‌ی چندلر، بروس پرایس، تاکسیدو پارک، نیویورک، ۱۸۸۵



خانه‌ی فرانک لوید رایت، آنالیز پلان



نمای بیرونی خانه ویلیامز، ساخته‌شده در ۱۸۹۲

نمای بیرونی خانه ویلیامز، ساخته‌شده در ۱۸۹۲

نمای بیرونی خانه ویلیامز، ساخته‌شده در ۱۸۹۲

نمای بیرونی خانه ویلیامز، ساخته‌شده در ۱۸۹۲

نمای بیرونی خانه ویلیامز، ساخته‌شده در ۱۸۹۲

نمای بیرونی خانه ویلیامز، ساخته‌شده در ۱۸۹۲

نمای بیرونی خانه ویلیامز، ساخته‌شده در ۱۸۹۲

نمای بیرونی خانه ویلیامز، ساخته‌شده در ۱۸۹۲

نمای بیرونی خانه ویلیامز، ساخته‌شده در ۱۸۹۲

نمای بیرونی خانه ویلیامز، ساخته‌شده در ۱۸۹۲

نمای بیرونی خانه ویلیامز، ساخته‌شده در ۱۸۹۲

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت برای آدلر و سالیوان، شیکاگو، ایلینویز، ۱۸۹۲؛ تجزیه‌وتحلیل نماها

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت برای آدلر و سالیوان، شیکاگو، ایلینویز، ۱۸۹۲؛ تجزیه‌وتحلیل نماها

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت برای آدلر و سالیوان، شیکاگو، ایلینویز، ۱۸۹۲؛ تجزیه‌وتحلیل نماها

خانه‌ی جیمز چارنلی، پلان

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

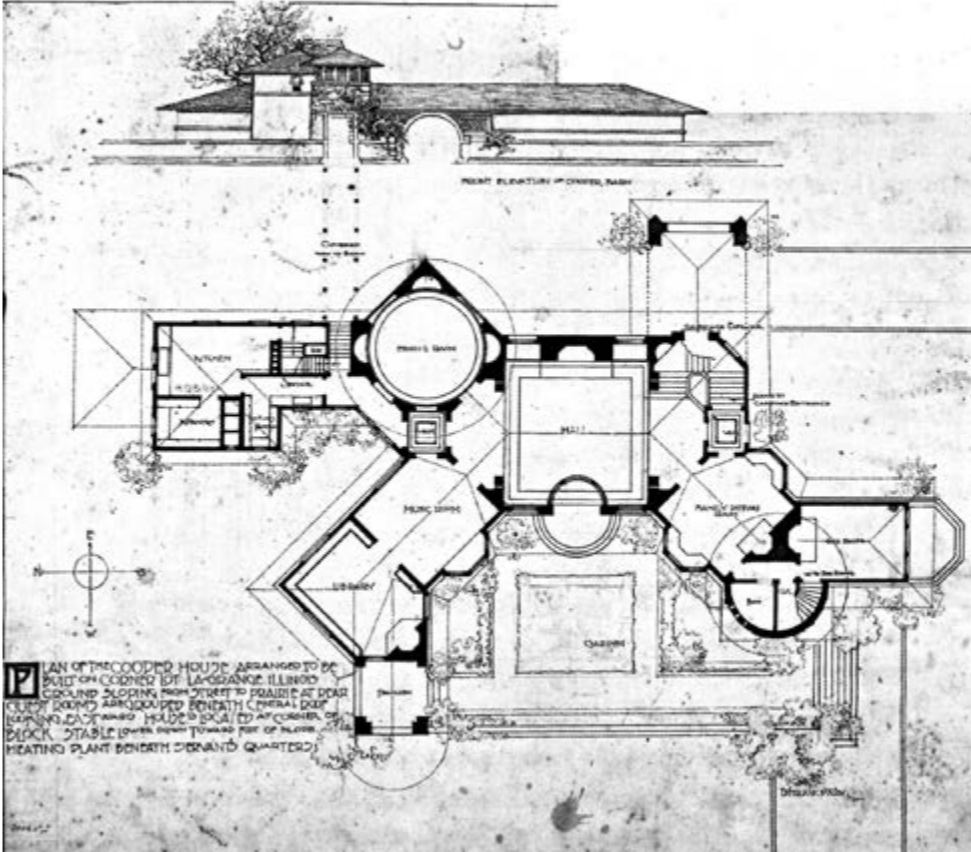
خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی جیمز چارنلی، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰



خانه‌ی هنری کوپر، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی هنری کوپر، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی هنری کوپر، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی هنری کوپر، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی هنری کوپر، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی هنری کوپر، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی هنری کوپر، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی هنری کوپر، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی هنری کوپر، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی هنری کوپر، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

خانه‌ی هنری کوپر، فرانک لوید رایت، لاکرانز، ایلینویز، ۱۸۹۰

طراحی شده است، باید اینگونه گمان کرد که طراحی بدون تأثیرگذاری سالیوان نبوده است، همانطور که برای هر شرکتی که دو شخصیت قوی طراحی دارد اینگونه است. خانه‌ی چارنلی عمارتی (Palazzo) کوچک است که از یک بلوک مستطیلی ساده ساخته شده و به تبعیت از پیشینه‌ی کلاسیک سنتی به یک پایه، یک بخش مرکزی و یک راس یا فضای زیر شیروانی تقسیم شده است. نمای اصلی به خیابان آستور (Astor) از یک تقسیم سه‌بخشی با تأکید ویژه به بخش مرکزی تشکیل شده است. نما با توصیف ساده‌ی مشابه در پلان مطابقت دارد، گرچه آنسوی این نظم و سادگی ظاهری، پیچیدگی حیرت‌آوری قرار گرفته است.

بدنه‌ی خانه بر یک پایه‌ی سنگی از سنگ بادبر (Ashlar) مسطح قرار گرفته است. پایه در مرکز ترکیب سه‌بخشی بالا می‌آید تا چارچوبی برای درگاه فراهم کند. پایه و قابی که درگاه را احاطه می‌کنند، عنصر وارونه‌ی ترکیلی را در نما به نمایش می‌گذارند. مرکز پایه با حجم اصلی خانه احاطه شده است، توده‌ی وارونه‌ی یوشکلی از سازی آجری که بر پایه قرار می‌گیرد. این توده نه تنها به قسمت مرکزی پایه می‌پیوندد، بلکه در طبقه‌ی دوم عقب می‌رود تا یک ایوان سرپوشیده (Loggia) پرجزئیات با تزیینات سالیوانی را در خود جای دهد.

تمام بخش‌ها به هم وابسته‌اند و مانند نازک‌کاری‌های ژاپنی به هم پیوسته‌اند. پایه با توده‌ی آجری خانه متناسب است و هر یک به نوبه‌ی خود ایوان سرپوشیده را در جای درست حفظ می‌کنند. این موضوع یک نمایش قدرتمند در ترکیب‌بندی از نیروهای بصری است؛ تضادی از حجم و فضای خالی از مسیر و تناسب مخالف. حجم بیرون‌زده‌ی رو به جلوی ایوان سرپوشیده مسیری مخالف فحره‌ی حجم آجری را نشان می‌دهد؛ مسیر رو به بالای پایه یک نیروی مقابله با مسیر رو به پایین در تامین می‌کند؛ شکل افقی ایوان سرپوشیده با جناحین عمودی آجری تضاد دارند؛ و… . پایه‌ی اندکی بیرون‌زده بسیار مسطح و بدون جزئیات است. قالب ظریفی توده‌ی آجر خانه را از پایه مفصل‌بندی می‌کند. حجم‌های آجری معمولا در آثار رایت آجرهای رومی هستند که در نرم‌ترین شکل ممکن چیده می‌شوند. بازشوهای پنجره‌ها، جز در زیر شیروانی، هیچ جزئیاتی که آنها را دربرگیرد ندارند و طوری به نظر می‌رسند که انگار با چاقویی تیز از دیوار برش داده شده‌اند. یک لایه‌ی سنگی که زیر شیروانی را از بدنه‌ی اصلی خانه جدا می‌کند، مانند این است که با سازی آجری تراز شده باشد. نبود هیچ پیش‌آمدگی و جزئیاتی در دو بال و پایه، اثر مرکز فرمی ایوان سرپوشیده را که به شکل ظریفی پرجزئیات شده زیاد می‌کند. با قرار دادن پنجره‌های اتاق نشیمن و اتاق غذاخوری در طبقه‌ی همکف مستقیما بر روی پایه در ترکیب‌بندی، رایت پایه، دیوارهای آجری و بازشوها را به همدیگر متصل می‌کند. اتصال بین دیوار آجری و پایه با قطع‌کردن و حذف‌کردن بخشی از قالب‌گیری در بالای پایه به نمایش درآمده است. این اتصال به سطح جلویی صاف پایه اجازه می‌دهد تا لبه‌ی پنجره (Windowsill) را شکل دهد. تأثیر آن وضعیت عمدی دوسویه‌ی پنجره‌هایی است که به نظر می‌رسد بیشتر به پایه تعلق دارند تا توده‌ی آجری، گویی عنصری از پایه به بخش بالایی خانه هجوم می‌برد. با پنجره‌های همسایه که ارتفاعی یکسان دارند و در قاب‌های پایه در مجاورت در ورودی قرار گرفته‌اند، این تفسیر تحکیم می‌شود. جای پرسش نیست که این

نقل‌مکان‌ها عمدی هستند؛ برای تأیید، تنها کافی است تا جنبه‌های دیگر خانه بررسی شوند.

قاب ورودی، بخش تی‌شکل پایه، مانند یک سطح هموار، بدون هیچ مفصلی، رو به بالا ادامه پیدا می‌کند تا به ایوان سرپوشیده می‌رسد. دو پنجره که به طور نامتناسب بزرگ و به شکل آزار دهنده‌ای کشیده‌اند، در کنار چیزی که در مقایسه به نظر می‌رسد یک در کوچک است واقع شده‌اند. بازشوهای پنجره بی چون‌وچرا بزرگ‌تر از آن هستند که فقط فضای کمدهای لباس نسبتا کوچک را روشن کنند و در نتیجه یک الزام عملکردی نیستند. راس در ورودی پایین‌تر از پنجره‌ها قرار دارد و اینطور به نظر می‌رسد که از محل خارج شده است. این موضوع احساس آشفتگی در ترکیب‌بندی را ایجاد می‌کند. پیش از این گفته شد که حرکت رو به پایین در با مسیر رو به بالای قاب مقابله می‌کند. به همین ترتیب، پنجره‌های افقی خودشان را از پنجره‌های عمودی در حجم آجری متمایز می‌کنند، اگرچه هم‌ارتفاع هستند. حتی سنگ‌کاری موجود در قاب، که پنجره‌ها و در را احاطه کرده است، با افزایش اندازه‌ی لایه‌ی عمودی‌اش نسبت به بقیه‌ی پایه در ترکیب‌بندی حضور پیدا می‌کند. پیچیدگی یکسانی در دو بال سازی آجری کناری قابل مشاهده است. بازشوهای درون دیوار طرح خودشان را تولید می‌کنند که یادآور چیدمان بازشوها در نماها توسط هانری هابسون ریچاردسون (Henry Hobson Richardson) است. چهار پنجره‌ی عمودی در پایه و تک پنجره‌های عمودی در طبقه‌های اول و دوم، به دو پنجره‌ی افقی با قالب‌هایی در زیر شیروانی منتهی می‌شوند. چگونه می‌توان این پنجره‌های خاص را توضیح داد؟ آیا قرار بوده به ایوان سرپوشیده تعلق داشته باشند، یا به پنجره‌های افقی، یا به پایه؟ همانطور که پیش از این در خانه‌ی خودش مشاهده شد، ترکیب‌بندی و نسبت‌ها شخصیت متمایزی دارند. آنها نسبت‌هایی نیستند که معماران معمولی استفاده می‌کنند و ترکیب‌بندی‌شان هم بدون نیت احساسی نیست. هیچ چیز معمولی‌ای در مورد سختگیری در ترکیب‌بندی، نسبت‌ها یا دستورالعمل بیان معمارانه که شاعرانگی خارق‌العاده‌ی خانه را تولید می‌کند وجود ندارد.

در تطابق با ترکیب نما، پلان خانه‌ی چارنلی یک تقسیم سه‌بخشی ساده با یک سالن پله‌ی مرکزی، یک اتاق نشیمن در یک سمت و یک اتاق غذاخوری در سمت دیگر است. آنچه در نگاه اول پلانی کاملا معمولی به نظر می‌رسد، با یک تفاوت در جهت دو اتاق اصلی، یعنی اتاق نشیمن و اتاق غذاخوری پیچیده شده است. همانند خانه‌ی خود رایت، نمودی از چرخش وجود دارد که بعدتر با جزئیات بیشتر درباره‌ی آن بحث خواهد شد.

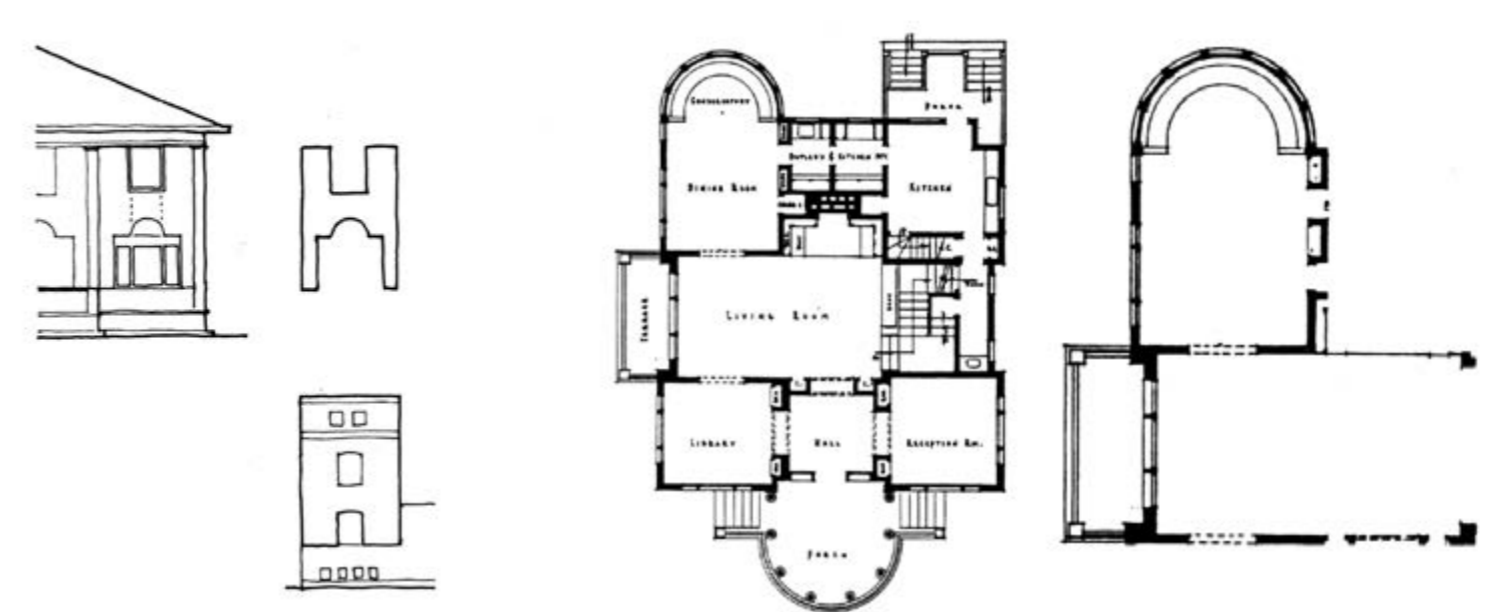
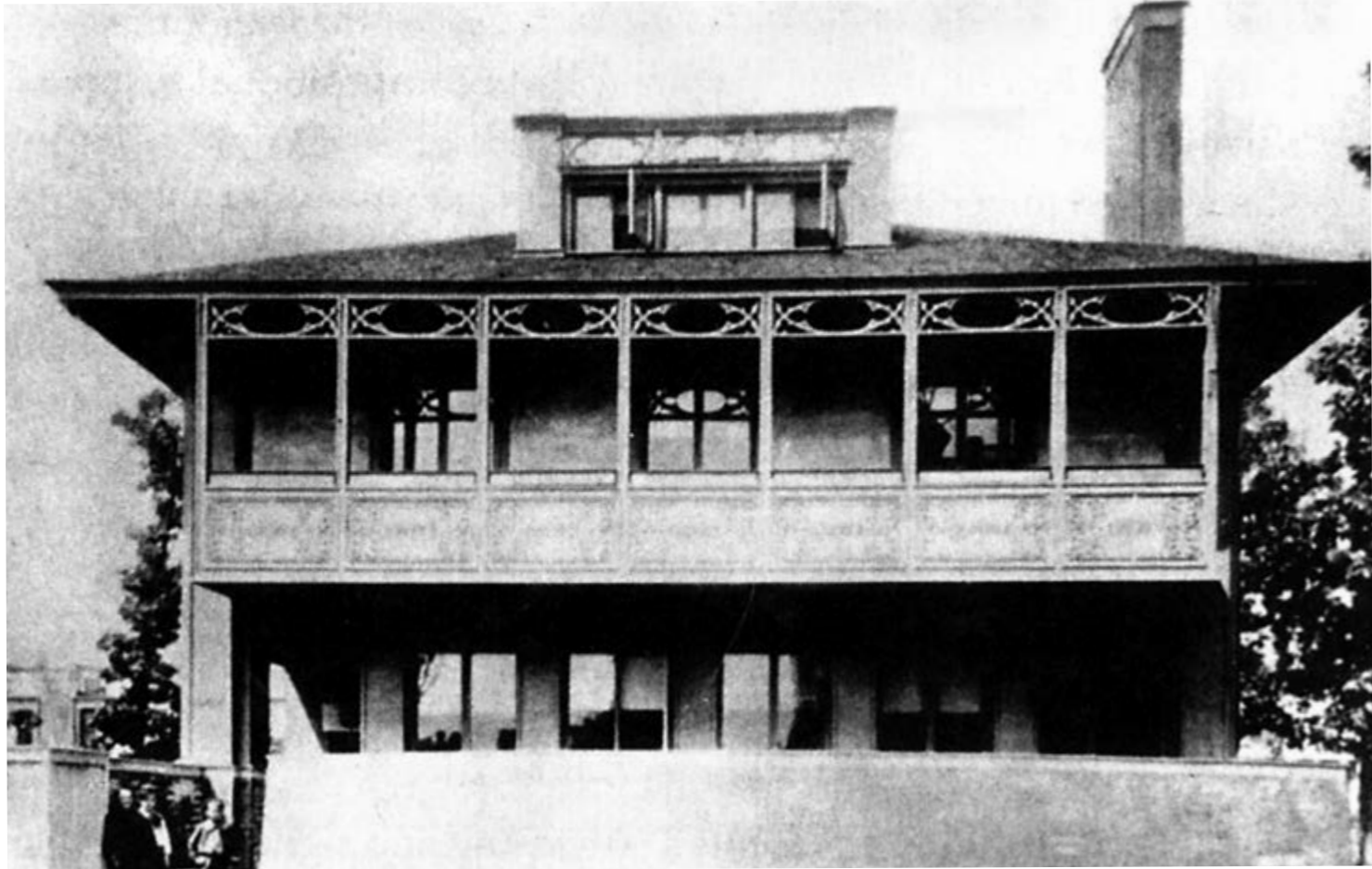
سه خانه‌ی مک‌آرتور (McArthur)، بلاسم (Blossom) و هارلان (Harlan) از سال ۱۸۹۲، جست‌وجوی مداوم رایت برای یک زبان معمارانه‌ی منسجم را نشان می‌دهند. خانه‌ی مک‌آرتور یک دگرگونی در خانه‌ی خود رایت است. سطح جلویی سقف شیروانی گمبرل (Gambrel Roof) یک سطح ساده‌ی یکپاچه است؛ اما برخلاف خانه‌ی رایت، بازشوهایی که در ترکیب‌بندی هستند به طرز ناراحت‌کننده‌ای مخرب‌اند. رایت دوباره به یک منطقه‌ی کاملا مفصلی در زیر سقف، بین زیرنما و پایه، با دو پنجره‌ی شیکاگویی بزرگ می‌رسد که یک ایوان مسقف بیرون‌زده را در بر می‌گیرند. گرچه ممکن است شباهت‌هایی بین ایوان خانه‌ی مک‌آرتور



خانه‌ی وارن مک‌آرتور، شیکاگو، ایلینویز، ۱۸۹۲؛ تجزیه و تحلیل سقف و دیوارها، منبع عکس پایین: www.flickr.com

و ایوان سرپوشیده‌ی خانه‌ی چارنلی دیده شود، این ایوان در خانه‌ی مک‌آرتور یک ضمیمه‌ی بدشکل مزاحم است. بخش بین پایه و زیر شیروانی به یک مجموعه لایه‌ی افقی تقسیم شده است. رایت دوباره یک نوار قاب‌مانند در قسمت پایینی زیر شیروانی و در بالای پنجره‌هایی شیکاگویی ایجاد می‌کند. نوار، سطح عمودی را از زیر شیروانی بیرون‌زده مفصل‌بندی کرده و رئوس همه‌ی بازشوها و همینطور بازشوهای ایوان را شکل می‌دهد. پایه یک بخش سنگی ساده است که رویش یک دیوار آجری به ارتفاع یک لبه‌ی پنجره تا زمین نشسته است. این تقسیم‌ها و مفصل‌بندی‌ها رایت را قادر ساختند تا رابطه‌ی بین پنجره و دیوار را از نو تفسیر کند. قاب و آستانه‌ها بازشوهای پنجره‌های شیکاگویی و ایوان را جمع می‌کنند و یک مجموعه از قاب‌های مستطیلی ساده تولید می‌کنند. پنجره‌ها و قاب‌های دیواری به عنوان یک نوار متوالی به هم متصل می‌شوند.

خانه‌ی مک‌آرتور سرآغازی شد برای مجموعه‌ای از طراحی‌ها برای خانه‌های واقع در سایت‌های باریک شیکاگو. این سایت‌ها مشکل طبیعی ورودی از پهلو را داشتند که این موضوع وضعیتی شرم‌آور در خانه‌ی مک‌آرتور را به نمایش می‌گذارد. با در نظر گرفتن نمای خیابان، انتظار می‌رود ورودی خانه از مرکز و از طریق ایوان مربوطه باشد. با این حال، بازشوی مرکزی ایوان تا اندازه‌ای با یک دیوار آجری بسته شده است و این باعث شده اینطور به نظر برسد که بعدا با آجر پر شده است. با وجود همه‌ی مشکلات مشهود، خانه‌ی مک‌آرتور فریبنده است؛ این شاید به خاطر خامی و بدشکلی آن باشد. پلان خانه چندان ممتاز نیست، گرچه ممکن است به حضور یک چرخش چرخ‌دنده‌ای شکل در آن پی برده شود. با این حال در مشخصه‌هایش بیشتر شبیه به یک پلان سبک شینگل باقی می‌ماند تا دیگر خانه‌های رایت.



خانه‌ی جورج بلاسم، شیکاگو، ایلینویز، ۱۸۹۲؛ مقایسه‌ی نماهای خانه‌ی بلاسم و خانه‌ی چارنلی

خانه‌ی جرج بلاسم، تجزیه‌وتحلیل پلان

شده است، دیوارهای باغ تنها سطوح آجری نمایان هستند. بالکن به‌وضوح عنصر موکد و کانون تمرکز نما است. گرچه خانه‌ی هارلان تنها یک سال پس از خانه‌ی چارنلی ساخته شده است، بالکن آن به طرز قابل‌ملاحظه‌ای از ایوان سرپوشیده‌ی جد خود متفاوت است. ایوان سرپوشیده‌ی خانه‌ی چارنلی بر یک پایه‌ی پشتیبان قرار دارد که از آن کنسول می‌شود، در حالیکه بالکن خانه‌ی هارلان به نظر می‌رسد از لبه‌ی جلویی سقف کم‌شیب آویزان شده و به‌نرمی به بدنه‌ی خانه متصل شده است. بازشوها در بالکن قاطعانه مربع هستند و قاب‌های تزئین‌شده از مربع‌های یک اندازه ترکیبی از تقسیم‌های ساده فراهم می‌کنند که به‌راحتی قابل‌خواندن هستند. عناصر عمودی بالکن باعث می‌شوند اینطور به نظر برسد که پوشش یا پرده‌ای قبل از نمای حقیقی ساختمان آویخته شده است. بالکن صرفاً متصل نشده است، بلکه با سطح جلویی پیش‌آمدگی بام پیوند خورده است. بالکن به عنصر میانجی بین سطح جلویی خانه و زیرنمای سقف یا خود سقف تبدیل می‌شود. به همین میزان ممکن است بالکن عنصری متصل به سقف بعد از جلو آمدن از حجم ساختمان فرانت شود. هر تفسیری که انجام شود، نتیجه، دیگر یک جعبه با دری (سقف) روی آن نیست.

به نظر می‌رسد به زمینه‌ی تخته‌های افقی هجوم می‌برند، یکی از پایین و دیگری از بالا. اینگونه عمدا وضعیت مبهمی ایجاد می‌شود که در آن پنجره‌ها به همان اندازه که عنصری از قاب‌های تخته‌های افقی هستند، عنصری از قاب احاطه‌کننده هم محسوب می‌شوند. این ماموریت حساب‌شده و وابستگی متقابل پنجره‌ها، نیم‌ستون‌ها و قاب در ترکیب‌بندی، جست‌وجوی مداوم رایت برای یک پیوستگی در عناصر اولیه‌ی معماری از پایه، سقف، دیوارها، بازشوها و لبه‌ها را نشان می‌دهد.

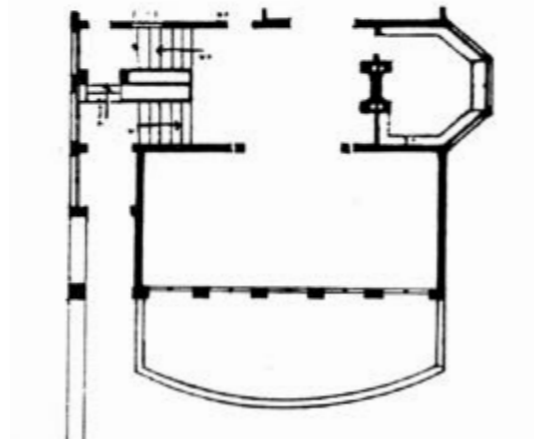
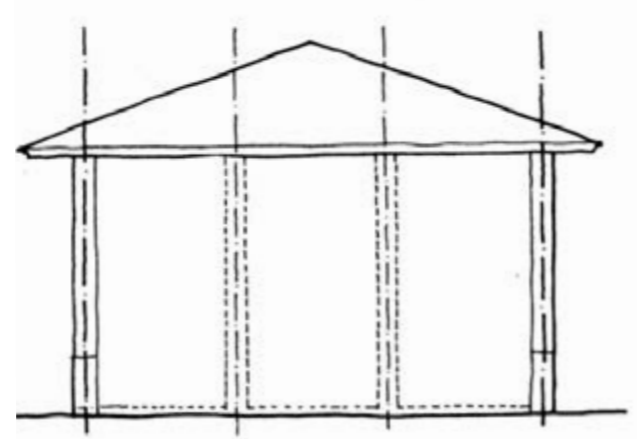
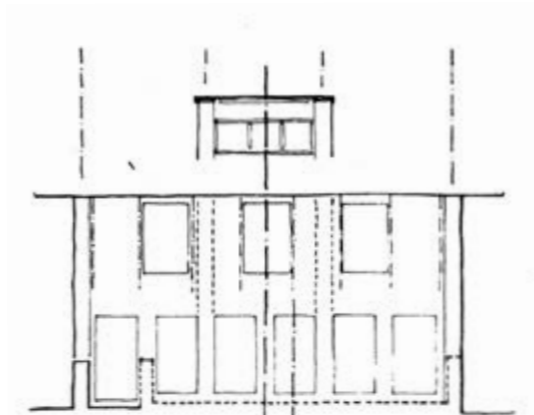
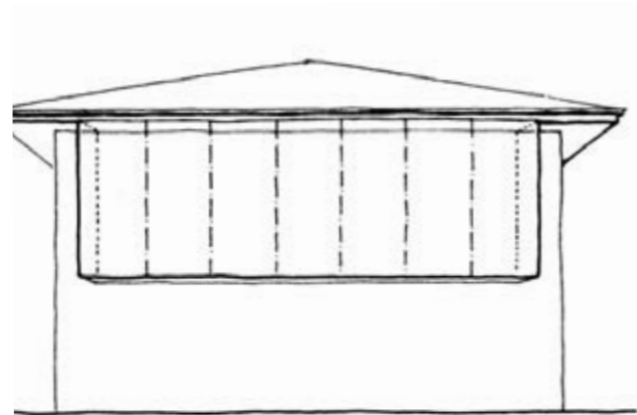
پلان خانه‌ی بلاسم بسیار منظم‌تر از پلان خانه‌ی مک‌آرتور است. یک شبکه‌ی مربع نه قسمتی نئوکلاسیک عجیب که با وجود سخت‌گیری‌اش در تقسیمات شبکه‌ای، رایت حسی از چرخش را در رابطی اتاق نشیمن و اتاق غذاخوری ایجاد می‌کند.

خانه‌ی هارلان که آنهم در سال ۱۸۹۲ ساخته شده است، همانطور که گرنث کارپنتر مانسون (Grant Carpenter Manson) می‌گوید «رادیکال‌ترین در ارتفاع و پلان در میان گروه» است. هیچکاک آن را «بهترین خانه‌ی رایت در اوایل قرن نوزدهم که به دلیل پیش‌آگاهی‌ای که در مورد خانه‌ی مرغزار تکامل‌یافته‌ی وی در یک دهه بعد می‌دهد جالب‌توجه است» نامیده است. بدون شک، خانه پیشرفت شگفت‌آور و قابل‌توجهی در کار معمار را نشان می‌دهد. حتی در دهه‌ی پنجاه میلادی، بدون اجزای عمودی بالکنش و در حالتی عریان و فرسوده، خانه حس خارق‌العاده‌ای از حضور و وقار را داشت.

همانند خانه‌ی مک‌آرتور، خانه‌ی هارلان راه‌حلی برای قطعه زمین باریک شهری ارائه می‌دهد. دریافت اولیه از خانه آن را یک حجم ساده‌ی عادی با سقفی بسیار کم‌شیب نشان می‌دهد که یک پنجره‌ی زیر شیروانی (Dormer) بزرگ مستطیلی در آن قرار گرفته است. یک بالکن تزئینی که یادآور خانه‌ی چارنلی است، به خانه و سقف متصل شده است. در جلوی خانه یک دیوار آجری باغ که اندکی محدب است، یک تراس را دربرمی‌گیرد. ورودی به خانه از سمت چپ، بین دیوار محدب باغ و یک دیوار آجری مستقیم است. از آنجاییکه بقیه‌ی خانه با چوب پوشیده

خانه‌ی بلاسم، در همسایگی خانه‌ی مک‌آرتور، سایتی در کنج را اشغال کرده است. از بین دو نمای مهم آن، نمای اصلی رو به خیابان کنوود (Kenwood) است. با وجود جلوه‌ی سبکی که هنری راسل هیچکاک (Henry-Russell Hitchcock) از آنها به عنوان «سنت‌گرایی شرقی» یاد می‌کند، این خانه از اعتباری که معمولاً به آن نسبت داده می‌شود، اهمیت قابل‌توجه‌تری در سیر تکاملی کارهای رایت دارد. خانه یک بلوک مربعی دو طبقه‌ی ساده با یک سقف کم‌شیب (Low-Hipped) است. باز هم نماها بر یک تقسیم سه‌بخشی ساده بنیان نهاده شده‌اند و از بسیاری جنبه‌ها شبیه به خانه‌ی چارنلی هستند. در این خانه همانند خانه‌ی چارنلی، بخش مرکزی از تقسیمات سه‌بخشی عقب نشسته است (گرچه در مقایسه با آن کم‌عمق‌تر است) و با یک رواق نیم‌دایره از ستون‌های ایوننیایی آراسته شده است. تورفتگی نما با رانش رو به جلوی رواق بی‌اثر شده است. خانه و رواق به هم پیوسته شده‌اند بنابراین مانند ایوان سرپوشیده‌ی خانه‌ی چارنلی، رواق نیز دیگر صرفاً یک پیوست نیست. گرچه ورودی خانه از طریق رواق است، رایت یک بخش باریک مستطیلی اضافه برای پله‌ها در پشت نیم‌دایره‌ی ستون‌ها فراهم کرده است. این بخش ورودی به خانه از پهلو را مهیا می‌کند و مانع از مشکل ادراکی وارد شدن به فرم منحنی از سمت جلو می‌شود.

یک سقف بزرگ، بیرون‌زده و نسبتاً کم‌شیب مانند کلاه‌ی بالای خانه را می‌پوشاند. نمای سه‌جانبه از قاب‌های دیواری‌ای مشخصاً مفصل‌بندی شده تشکیل شده که بین یک پایه‌ی آجری نمایان و یک زیرنمای پیش‌آمده محکم نگه داشته شده‌اند. قاب‌های تک با نیم‌ستون‌هایی که دو طبقه ارتفاع دارند، در گوشه‌ها، در بخش بالا با طاقچه‌ای عمیق و در بخش پایه‌ای با قاب آستانه‌ای (Sill Panel) شامل تخته‌های افقی دربرگرفته شده‌اند. یک پنجره‌ی سرلیان در بخش پایینی کف و یک پنجره در سطح اتاق‌خواب (با ابعاد متنظر با بخش مرکزی) به قاب احاطه‌کننده متصل شده‌اند و به بخشی از یک تزئینات پیچیده‌ی گوتیکی (Tracery) تبدیل شده‌اند. پنجره‌ها که از نظر موضوعی شبیه به پنجره‌های حجم جانبی در خانه‌ی چارنلی هستند،



خانه‌ی آلیسون هارلان، شیکاگو، ایلینویز، ۱۸۹۲؛



خانه ی ویلیام وینزلو، ریور فارست، ایلینویز، ۱۸۹۳، منبع: www.flickr.com

پنجره‌ی زیر شیروانی که از ردیف پنجره‌های کوتاه و با عرض زیاد تشکیل شده است، بین دو عنصر عمودی نگه داشته شده است. این دو عنصر همانند نیم‌ستون‌هایی که چارچوب بالکن طبقه‌ی پایین را تشکیل می‌دهند، سطح جلویی را تا سقف ادامه می‌دهند. تزئینات بالای پنجره‌ها، نقش‌مایه‌های تزئینی بالای بالکن را دوباره تکرار می‌کنند. اگر رد دو نیم‌ستون پنجره‌ی زیر شیروانی را در نمای زیرین دنبال کنیم، معلوم می‌شود که آنها ادامه‌ی دو تا جرز بین پنجره‌های طبقه‌ی همکف هستند. حتی جزئیاتشان یکی است. این معمولا در طراحی غیرعادی و متغیر نیست (نقل قول گرنت کارپنتر مانسون). این چیدمان در نما تصادفی نیست؛ توزیع مشابهی در تعداد بازشوها در خانه‌ی چارنلی رخ می‌دهد و در بسیاری از خانه‌های اولیه‌ی رایت هم پیدا می‌شود.

بالکن و پیش‌آمدگی بام یک سطح پیشانی شفاف می‌سازند. لایه‌ی دوم حجم صلب خانه را شامل می‌شود. از آنجا‌که بالکن تمام عرض نما را پوشش می‌دهد، فضای خالی محسوسی در گوشه‌ی بین زیرنما، پهلوی بالکن و قطعه‌ی باقی‌مانده از دیوار خانه حاصل می‌شود. نتیجه یک کنج بازگشتی (Reentrant corner) و انتقالی از جلو به پهلو است که رابطه‌ای را شکل می‌دهد که بسیار شبیه به آنچه توسط بالکن بین دیوار جلو و سقف تولید می‌شود است. راه‌حل کنج موضوعی عمده در سیر تکاملی خانه‌ی مرغزار می‌شود.

توسعه‌ی خارجی خانه‌ی هارلان نشان از نظریه‌ی جست‌وجوی آگاهانه‌ی رایت برای نظام‌های مرتبط با فرم و ترکیب‌بندی که به یکپارچگی عناصر مختلف معماری می‌انجامد دارد. بدون شک این جست‌وجو بیشتر شهودی است، اما بیش از هرچیزی محصول یک ذهن نکته‌سنج و چشم‌های یک هنرمند است.

یک سال بعد، در سال ۱۸۹۳، رایت پروژه‌ی خانه و اصطلب وینزلو (Winslow) را پذیرفت. این نخستین اثر

قابل‌توجه بعد از تاسیس دفتر خودش بود. این خانه در اندازه و قامت خانه‌ی چارنلی بود و تا امروز با تمام شکوه و جلال اصلیش حفظ شده است. اگرچه خانه اندازه‌ی متوسطی دارد، حضور آن به طور خارق‌العاده‌ای با شکوه و آرام است. هنری راسل هیچکاک از این کیفیت با عنوان «کلاسیک» یاد می‌کند، روحی زمینه‌ی خانه است که بدون شک نتیجه‌ی توزیع دقیق بخش‌ها و پالایش تناسبات است. مشخصه‌های آشکار خانه‌ی وینزلو حجم مستطیلی ساده‌ای است که با یک سقف کم‌شیب معلق وسیع پوشانده شده و تقسیمات متقارن سه‌بخشی نمای جلویی است. جلوی خانه از جلوی خانه‌های چارنلی و بلاسم کمتر مفصل‌بندی شده و دقیق‌تر است. نما به‌صورت عمودی به یک پایه‌ی سنگی پیش‌آمده، بخشی یک و نیم طبقه از آجر که تا آستانه‌ی پنجره‌های طبقه‌ی دوم گسترش پیدا می‌کند و بالای آن یک کتیبه‌ی سفالی با بافت‌های برجسته که سقف را با پیش‌آمدگی وسیعش از حجم دیوار آجری مفصل‌بندی می‌کند تقسیم شده است. بافت مملو از کتیبه‌های زینتی شبیه به توده‌ای از برگ‌ها ظاهر می‌شود تا کاملا غیرساختاری باشد و جداسازی سطح افقی زیرنما از سطح عمودی حجم آجری زیر آن را بیشتر نشان دهد.

دیوارهای طبقه‌ی همکف که از آجرهای رومی‌اند، بر یک پایه‌ی پیش‌آمده یا یک فرنیز قرار دارند و به یک قالب در پایین کتیبه‌ی سفالی منتهی می‌شوند که هم‌زمان آستانه‌ی پنجره‌های طبقه‌ی دوم هم است. کتیبه‌های تزئینی بین این قالب‌گیری و یک پروفیل پرجزئیات از زیرنما محصور است. در شیوه‌ای مشابه با خانه‌ی مک‌آرتور، پنجره‌های طبقه‌ی دوم به صورت متقارن چیده شده‌اند که این کتیبه را به تابلوهای مستطیلی ساده‌ای از تزئینات تقسیم می‌کند. برای اینکه قاب‌های تزئینی و پنجره‌های طبقه‌ی دوم بیشتر یکپارچه شوند، یک نوار مسطح باریک هم قاب‌ها و هم پنجره‌ها را احاطه می‌کند و علاوه بر آستانه، به بخشی از پروفیل زیرنما هم تبدیل می‌شود. پنجره

در کنار مجاور می‌شود که تابلو را قویا قطع می‌کنند، انگار که با ابزاری تیز بریده شده باشد. بازشو با باریک‌ترین قالب‌ها دربرگرفته شده است، در تضاد با قاب در که با سنگ‌های تزئینی دکوری مشابهی با بقیه‌ی قاب احاطه شده است. راس در به طور قابل توجهی پایین‌تر از بازشوه‌های پنجره است و حتی این گمان را ایجاد می‌کند که پهنه‌ی بازشوی در ورودی کوچک‌تر از پهنه‌ی بازشوی پنجره‌های مجاور است. نوار تزئینات سالیوانی که در را احاطه کرده آن را از قاب جدا می‌کند. در ممکن است به عنوان الحاقی به قاب به نظر آید، همانطور که خود تابلو ممکن است به عنوان الحاقی به حجم خانه دیده شود. درِ خانه‌ی وینزلو به طور قابل توجهی پهن‌تر از در خانه‌ی چارنلی و از نظر تناسبات کوتاه‌تر و عریض‌تر از آن است. خانه‌ی چارنلی پنجره‌های افقی و در بلند و باریکی دارد. پنجره‌ها در تابلوی خانه‌ی وینزلو به شکل کاملا واضحی مربعی هستند که این تمایز واضحی با پنجره‌های افقی در دیوار آجری دارد. با احاطه‌کردن پنجره‌ها در دیوار آجری با یک قاب سنگی مخصوص که شبیه به لبه‌ی قاب ورودی با پروفیلی کوچک‌تر است و با قراردادن آنها در مجاورت پایه‌ی سنگی، آنها به‌وضوح خودشان را به‌عنوان وابسته‌های قاب ورودی می‌شناسانند. جایگاه کم‌ارتفاع آنها در داخل دیوار آجری و جزئیاتشان، از نظر بصری به‌اندازه‌ی پنجره‌های بزرگِ مجاورِ در هیجان‌انگیز است. این قطعا حساب‌شده است. ورودی خانه‌ی وینزلو کاری با قدرت ترکیب‌بندی استثنایی است.

اگرچه بسیار دربراره‌ی نسبت‌ها نوشته شده است، اما آنها همچنان مورد سوءتفاهم‌اند. نسبت‌ها معمولا مسئله‌ای مرتبط با روابط ریاضی دقیق در نظر گرفته می‌شوند که نسبت‌های ریاضی را با کیفیت‌های زیبایی یکسان می‌پندارند. اگر این فرض‌ها درست بودند، هرکسی که از نسبت‌های عددی یا خط‌های منظم استفاده می‌کرد، به‌طور خودکار اشیا و ساختمان‌هایی با تناسبات زیبا طراحی می‌کرد. مشخصا اینگونه نیست، وگرنه امروز ساختمان‌های زیباتر بسیاری داشتیم. من ساختمان‌های بسیاری دیده‌ام که بر پایه‌ی مدول یا نظام‌های تناسبی دیگر بوده‌اند و اگر نمی‌دانستم که چنین نظامی توسط سازنده استفاده شده است، هیچ‌وقت حدسی در این باره نمی‌زدم. این موضوعی بسیار ذهنی است، با این حال ما هنوز با پذیرش نسبت‌ها به عنوان موضوعی مرتبط با شخصیت معمار و چشم‌های آموزش‌دیده مخالفیم. به خصوص برای من آشکار شده است که کارهای لوکوربوزیه و فرانک لوید رایت، بیش از هر معمار متاخر دیگری، به‌خاطر تناسبات منحصربه‌فردشان خالی از اشتباه است.

رایت و لوکوربوزیه هر دو نسبت‌های افقی کوتاه و عریض را ترجیح می‌دادند، یعنی مستطیل‌های اندکی کشیده‌ی افقی تقریبا مربع‌شکل با نسبتی در حدود پنج به شش یا هفت به هشت. این ترجیح به تعریف‌های اندک است که بیشتر کارهای آنها را فراتر از معمول می‌کند. رایت همیشه برای موقعیت‌هایی از یک مربع استفاده می‌کرد که به‌طور خاص و قطع قابل‌توجه بودند، مانند پنجره‌ها در ورودی خانه‌ی وینزلو. استفاده‌ی مشابهی از یک مربع را می‌توان در پنجره‌های طبقه‌ی بالای ویلا‌ی لاروش (Villa La Roche) از لوکوربوزیه دید. نسبت‌های پنجره‌ها آنچه را که مربوط به شخص معمار است آشکار می‌سازند، یک حس شهودی مخصوص برای هر طراح. حس تناسبات در یک معمار جدا از تولید، چیزی خوشایند است و حتی ممکن

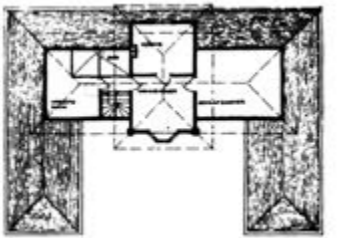
است منجر به روابطی شود که برای بیننده ناخوشایند است. آنچه من توضیح می‌دهم آن تمایل خاص در نسبت است که فراتر از توجه عقلی می‌رود. این همچنین به طرز نزدیکی به آن کیفیت منحصربه‌فرد شخصیت گره خورده است که خودش را در شکل‌هایی که یک هنرمند تولید می‌کند نشان می‌دهد. همانطور که در داستان امانتی (Amannati) و طراحی پونت سانتا ترینیتا (Ponte Santa Trinita) گفته شد، او از دوستش میکلانژ خواسته بود تا در شکل‌دادن منحنی‌ها کمکش کند. برای بسیاری از مخاطبان زیرک، این شکل‌ها بی‌تردید اثر میکلانژ هستند؛ آنها حتی امروز، در نسخه‌ی نوسازی‌شده‌شان باقی مانده‌اند، برخی شکل‌های موجودی که در پرشورترین حالت ممکن حس شده‌اند، شکل‌های یک شخصیت هنرمند بزرگ.

نسبت‌های ریاضی بدون شک در اطمینان‌یافتن از استحکام یک کار مهم هستند. در زمینه‌ی بیشتر کارهای فرانک لوید رایت نظامی شبکه‌ای قرار دارد که او آنها را یک «نظام واحد» می‌خواند:

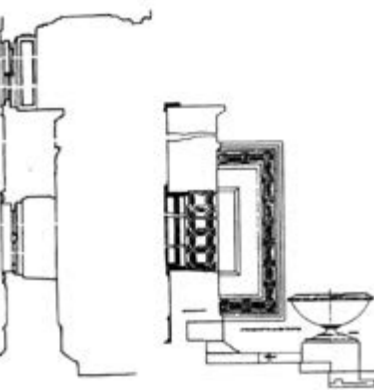
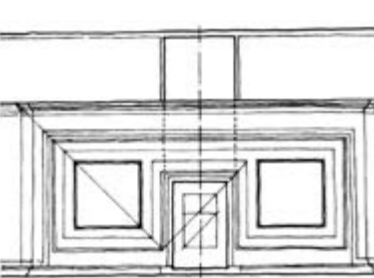
تنها راه مطمئن برای اینکه مقیاس را تماما حفظ کنیم، این است که یک «نظام واحد» را بپذیریم، خط‌های واحد که در دو جهت صفحه را قطع می‌کنند، آنطور که از پیش تعیین شده فاصله‌دار شده‌اند، انتخاب آکس به آکس چهار فوت یا دو فوت، هشت اینچ یا هر آنچه به نظر می‌رسد مقیاس مناسب برای هدف مطرح در نتیجه می‌دهد. به این ترتیب، تقسیم‌ها در فاصله‌گذاری در نهایت به بافت معینی می‌رسند؛ مقیاس مد نظر در جزئیات حتما دنبال می‌شود. یک استانداردسازی مشخص اینجا، در آغاز، مقرر می‌شود، مانند پیچ‌وتاپ در فرش شرقی… خیال‌پردازی آموزش‌دیده برای تفاوت قائل‌شدن یا همسان‌ساختن یا تاکیدکردن ضروری است تا دائما بافته شود یا با آن بازی شود. مقیاس واقعا تناسبات است… چه کسی می‌تواند تناسبات را آموزش دهد؟ بدون داشتن حس تناسبات، هیچ‌کس نباید برای ساختن تلاش کند. این استعداد حسی باید گواهی‌نامه‌ای باشد که طبیعت به معمار داده است.

درباره‌ی پشت خانه‌ی وینزلو بسیار نوشته شده است، که به‌طور ضمنی نشان می‌دهد پیچیدگی‌اش در پلان‌ها و حجم‌های متقاطع، خیر از کار بعدی رایت دارد. هنری راسل هیچکاک می‌نویسد که:«ترکیب‌بندی عالی پشت خانه با اتصالات جسورانه از عناصر افقی و عمودی، تضاد بین فضاهای پر و خالی و فرم‌های مستطیلی و چندضلعی از سوی مقلدین اولیه به‌ندرت درک می‌شد». با بهترین نیت، من تنها می‌توانم آن را از نظر معماری غیرماهرانه، حل‌نشده و حتی خجالت‌آور در نظر بگیرم. طراحی پشت خانه‌ی رایت نتیجه‌ی دغدغه‌های صرفا عمل‌گرایانه و نه ترکیب‌بندی است. این وضعیت حتی در خانه‌های بعدی هم باقی می‌ماند. تنها لازم است پشت خانه‌ی ویلیتس (Willits) یا مارتین (Martin) بررسی شود تا وضعیت مشابه تشخیص داده شود.

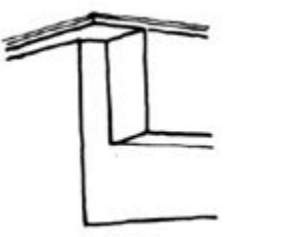
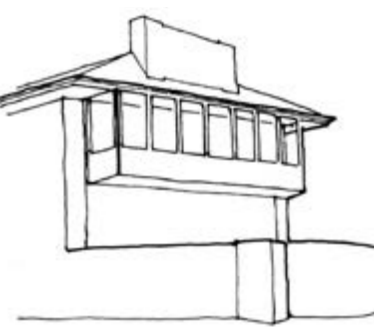
پلان خانه‌ی وینزلو چندین شگفتی را ارائه می‌کند. فضاهای داخلی دلپذیرند. پهنای راه ورودی تا راهروی داخلی ادامه پیدا می‌کند، جایی که با سکویی اندکی مرتفع‌شده مواجه می‌شوید که یک لوله‌ی بخاری را که با ردیفی بلند و باریک از ستون‌ها و قوس‌ها پوشانده شده در بر گرفته است. جزئیات تاثیرگذار هستند، اما متأسفانه با در نظر گرفتن قدرت نمای ورودی، در توالی رخدادهای قبلی خارج از مقیاس و نامناسب هستند.



اصطلب خانه‌ی ویلیام وینزلو



خانه‌ی ویلیام وینزلو، تجزیه‌وتحلیل روابط متناسب نمای ورودی، بالا، تجزیه‌وتحلیل مقطع و جزئیات ورودی، پایین



خانه‌ی آلیسون هارلان، تجزیه‌وتحلیل نما و کنج بازگشتی



↑ فضای داخل خانه ی وینزولو www.news.wttw.com

↓ فضای داخلی خانه ی وینزولو منبع: www.architizer.com



با این حال در محوطه‌ی غذاخوری چنین نیست، جاییکه مجموعه‌ای از ستون‌های ریچاردسونی که حضور قابل‌توجهی دارند، یک گلخانه‌ی آلاچیق‌مانند را مفصل‌بندی می‌کنند. سازمان‌دهی پلان سه‌بخشی که بیشتر شبیه به پلان خانه‌ی چارنلی است، با چرخشی که توسط تغییرات جهت‌دار کتابخانه، اتاق غذاخوری و اتاق نشیمن نشان داده شده همراه شده است. لوله‌ی بخاری در اینجا برخلاف خانه‌ی خود رایت در چرخش شرکت نمی‌کند و به صورت ساکن بخشی از تقسیمات سه‌بخشی باقی می‌ماند. سطوح داخلی اتاق نشیمن با مجموعه‌ای از قالب‌گیری‌های متوالی سازمان‌دهی شده‌اند که شبیه به تزئینات نوار زینتی در تابلوی ورودی هستند و بازشوهای پنجره‌ها را هم درگیر می‌کنند. مقصود از طراحی همان است، به هم پیوستن و در هم بافتن عناصر مختلف ترکیب‌بندی و تبدیل آنها به بافتی همگن.

در جانب شمالی خانه ورودی سواره‌ی قوس‌دار قرار دارد (بازگشتی واضح به روزهای همراهی رایت با سالیوان)، که به شکل عجیبی بی‌ارتباط با بقیه‌ی خانه است. دسترسی به اصطبل وینزولو از طریق همین ورودی سواره است. برخلاف خانه‌ی اصلی، فرم‌های اصطبل به‌شدت پیچیده‌اند. می‌توان تصور کرد که رایت، با این فرصت برای طراحی اصطبل، احساس آزادی بیشتری برای تجربه‌کردن پیدا کرد. ورودی سواره هم‌راستا با محور اصطبل است و به نظر می‌رسد قوس آن پاسخی از سوی قوس بالای ورودی اصطبل دریافت کرده است. حجم اصطبل متقارن و هرمی است. اگرچه ساختمان با الحاق یک فضای باز در ورودی شکل U می‌گیرد، حجم‌های اصلی در یک پلان T شکل چیده شده‌اند. حجم مرکزی بلندترین است و یک سقف کم‌شیب مفصل‌بندی‌شده را بر خود حمل می‌کند. به نظر می‌رسد به

این حجم مرکزی عمودی، حجم کم‌ارتفاع‌تر قائمی با سقف کم‌شیب نفوذ می‌کند؛ لبه‌ی آن به پیش‌آمدگی‌های لبه‌ی بام حجم مرکزی متصل می‌شود. دو بالی که حیاط کالسکه (carriage yard) را در بر گرفته‌اند، سقف‌های کم‌شیب خودشان را در سطح دیگری که ارتفاع آن پایین‌تر است دارند. دیوارهای محصورکننده از پایه‌ای سنگی با دیوارهای آجری بر بالای آن ساخته شده‌اند و یک نوار گچی بر فرازشان قرار دارد که دیوار آجری را از زیرها جدا می‌کند. این نوار گچی، شبیه به کتیبه‌ی سفالی در خانه‌ی اصلی، پنجره‌ها را در خود جای می‌دهد. از این مرحله، این بیان‌ها از دیوار، زیرها و سقف، عناصر مهم زبان معمارانه‌ی رایت می‌شوند. اسکسی کوچک از چارلز ای وایت (Charles E. White)، یکی از کارآموزان رایت (۱۹۰۴) نقش‌مایه‌ی معمارانه‌ی اصطبل وینزولو را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد که همانند ساختمان‌های سبک شینگل، هر لایه در ترکیب‌بندی نوار دنباله‌داری است که بخش‌های مختلف ساختمان را سازمان‌دهی می‌کند.

اهمیت اصطبل در احتمالات گوناگون مرتبط با ترکیب‌بندی است که به نفوذ ظاهرا نظام‌مند حجم‌ها به یکدیگر مربوط می‌شود. این امکان از شیوه‌ای استفاده می‌کند که از سبک شینگل مشتق شده است و لایه‌های متوالی افقی را برای سازمان‌دهی ساختمان به کار می‌گیرد. انبار خانه‌ی کوپر در سال ۱۸۸۷ به این امکان در ترکیب‌بندی به‌طور ضمنی اشاره می‌کند، گرچه این خانه به قلمروی دروازه‌های سبک شینگل محدود باقی می‌ماند. اصطبل وینزولو جایگاه ویژه‌ای در تجارب سلسله‌ی تکاملی کارهای رایت دارد. تقریباً به شکل پیشگویانه‌ای، اصطبل به احتمالات ترکیب‌بندی در به هم وصل‌شدن پازل‌مانند حجم‌های باریک کشیده‌ی یک اتاق تک در عرض با نمایشی ادامه دارد..



خانه‌ی ویلیام وینزولو، ریور فارست، ایلینویز، ۱۸۹۳، منبع: www.architectureforsale.com



***علی اکبری**

بازتولید خاطره

نقدی بر پروژه‌ی انارستان پدربزرگ در تفت

اثر پدram جعفرییکی و نازلی جعفرییکی

در نخستین مواجهه با پروژه‌ی ویلای انارستان پدربزرگ، که به‌زعم پیتر زومتور تاثیرگذارترین لحظه‌ی رویارویی با اثر است، ادراک ضمنی از پروژه، بی‌درنگ مفهوم «بازتولید خاطره» را به ذهن نگارنده متبادر ساخت. ناکفته پیداست که پروژه میان گذشته و حال و حتی آینده در رفت و آمد است و از درون کشمکش‌های دیالکتیکی سنت -مدرنیته و زمینه- فرامتن زاده شده است. در این بنا تلاش شده است تا زمینه‌ی اثر به‌خوبی شناخته و به زبان معماری‌ای بازتولید شود که بتوان آن را در ادبیات امروز معماری گنجاند. مشخصه‌ی بارز بنا، ایجاد موقعیت‌هایی است که می‌تواند بستر حضور جمعی را فراهم آورد و این امر موجب ایجاد خاطرات جدید در میان انسان‌های حاضر در بنا خواهد شد که اعضای یک خانواده هستند. مفهوم «همبستگی خانوادگی» یکی از اساسی‌ترین مفاهیم حاکم بر فضاهای پروژه است که آشکارا مسئله‌ی اصلی پروژه بوده است. سنت به مثابه‌ی نظام خانواده، در کنار هم بودن نسل‌های متعدد از پدربزرگ تا نوه‌ها و در یاد داشتن زندگی با طبیعت به مثابه‌ی سرمنشا رزق و روزی، خود را به پروژه تحمیل کرده است و طراح کوشیده مدرنیته را در قالب تجارب جدید فضایی حمل بر سنت مذکور کند و از برهمکنش این دو به موقعیت‌های نهایی برسد. از این رو پروژه را واجد ظرفیت‌هایی کرده است که می‌توان به آنها بیشتر اندیشید.

ورای جسمانیت اِبژه‌های معماری و جنبه‌های عملکردی و محتوای برنامه‌ریزی آنها، تجربه‌ی ادغامی ملموس در این بنا منجر شده است تا آنچه متظاهر شده، صرفا مکانی برای رویدادها، چیزها و فعالیت‌های روزمره‌ی صرف نباشد. بلکه پدیده‌ای ناملموس‌تر اتفاق بیفتد که از دل ظهور تدریجی و بی‌وقفه‌ی فضاها، مواد و جزئیاتِ هم‌پوشان در تعامل مکرر و متناوب با ذهنیت کارفرما و موقعیت قرارگیری پروژه، پدیدار می‌شود؛ آنچه موریس مرلوپونتی از آن به «واقعیت میانجی» یاد می‌کند در این بنا هم‌ارز با لحظه‌ای است که در آن، عناصر مجزا شروع به از دست دادن وضوح خود می‌کنند. لحظه‌ای که اِبژه‌ها با زمینه و با یکدیگر درهم می‌آمیزند. در مقیاس کلان‌تر جسمانیت تک‌رنگ و آجری پروژه، بنا را با تفت در هم تنیده می‌سازد. فضاهای نیمه‌باز و نیز چشم‌انداز به بیرون از پنجره‌ها، بیرون را به درون کشیده و درون را تا حدی با بیرون در میان گذاشته است. شاه‌توت، استخر را به چالش کشیده و استخر خود را با درخت همساز کرده است. حیاط، باغ انار را به درون خود راه داده و باغ با حیاط غریبی نمی‌کند. آب، درون و بیرون را به هم رسانده و حد تفکیک را کم‌رنگ کرده است. تراس‌ها، امتداد فضای جمعی و اتاق هستند و فضای جمعی، امتداد تراس. بالا، پایین را به سمت خود کشیده و پایین، خود را در ارتباط با بالا سامان داده است. شومینه، موقعیتی ساخته است که افراد را نزد خود می‌خواند و همه را گردهم می‌آورد تا خاطرات گذشته مرور شود و لحظات اکنون، خاطرات آینده را شکل دهد. بنابراین باززی اصلی پروژه به‌زعم کریستوفر الکساندر، «درهم‌تنیدگی اجزا و انسجام» پروژه است. انسجامی که «مرزها» را به چالش کشیده و «ابهام» را متبلور کرده است. پروژه در کلیت با زمینه و در اجزا، هر یک با دیگری درهم تنیده است.

امتزاج ساختمان با پیش‌زمینه، زمینه‌ی میانی اطراف و منظر دوردست، همراه با تمامی ویژگی‌های سوپژکتیو از مواد و نور، اساس «ادراک کامل» را شکل می‌دهد. تمامی حواس پنج‌گانه‌ی انسان در فضا درگیر می‌شود و نیز ذهنیات او به چالش کشیده می‌شود. در این پروژه، ظهور «ایده»ی آغازین، امتزاجی از ذهنیت و عینیت، سیر زمان و خاطرات است. به این معنا که منطق مفهومی که طراحی را پیش می‌برد، پیوندی درون ذهنی با مسائل ادراک غایی خود آن دارد. هنگامی‌که در فضای جمعی نشسته‌ایم، چشم‌انداز دوردست کوه‌ها، نوری که از پنجره وارد می‌شود، مصالح کف و دیوارها، از لحاظ ادراکی در هم می‌آمیزند. کوه‌ها تا عمق فضا و تا آبدارخانه به درون پروژه آورده شده است و این همپوشانی پیش‌زمینه، زمینه‌ی میانی و منظر دوردست، موقعیتی حیاتی در خلق فضای معماری در این پروژه ایجاد کرده است. می‌توان به‌خوبی فضا و موقعیت‌های حضورپذیر، تابش نور، رنگ‌ها، هندسه‌ی فضاها، جزئیات و مصالح را به مثابه‌ی پیوستاری تجربی انگاشت. البته امتزاج پله‌ها با کف و از بین رفتن مرز ماهوی آنها می‌تواند منجر به خطای دید و ایرادات عملکردی شود؛ اما مجموعه‌ی به هم پیوسته‌ای از زمان، نور، ماده و جزئیات، «کلیت» فضا را خلق کرده است؛ جاییکه دیگر نمی‌توان در آن، عناصر منفرد را از هم تمییز داد.

کدر بودن رنگ جداره‌ها، منجر شده است تا نورهای تابانده‌شده و بازتابش‌یافته مدیریت شود و طیف‌های پدیدارشناختی ناخواسته تولید نشود. نیروهایی که بر تجربه‌ی نور در فضاها تاثیر می‌گذارند، بر اساس میزان نور در دسترس و نیز سایر خواص، عمل می‌کنند و در اینجا «تعین یافتگی» نورها و بازتاب‌ها منجر به ادراک فضا همانطور که در جسمانیتش تبلور یافته، شده است. تابش آفتاب بر رنگ گرم و سفید سطوح، به‌واسطه‌ی شدت تابش نور آفتاب در روزهای مختلف تغییر می‌کند.

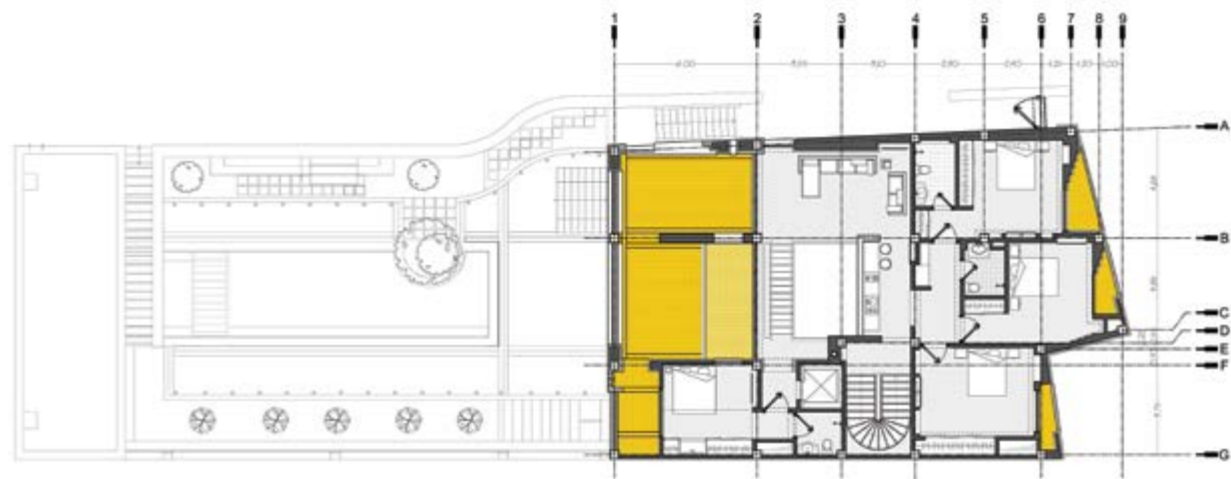
حرکت خورشید، رنگ‌ها را زنده می‌سازد و گذشت زمان را به جریان‌ی شگرف و درخشنده در ساختمان تبدیل می‌کند. نمی‌توان ادعان داشت که مقصود اصلی در این بنا، حول محور نور می‌چرخد اما جوهر ادراکی و قدرت متافیزیکی معماری توسط کیفیت نور و سایه‌ی شکل‌گرفته از طریق فضاها‌ی پر و خالی، شفافیت‌ها، کدربودن‌ها و نیمه‌شفافیت‌ها ایجاد می‌شود. نور طبیعی، با تنوع تابش خود، شورمندی معماری را در فضاهای مختلف پروژه تنظیم می‌کند. در این ساختمان تا حدی آنچه چشم‌ها می‌بینند و حواس، ادراک می‌کنند، بر اثر شرایط نور و سایه شکل می‌گیرد.

جسمانیت آجری پروژه، ساختمان را از نفاخرهای اجتماعی دور کرده و آن را تبدیل به بنایی انسانی کرده است که به‌خوبی در زمینه‌ی خود نشست‌ه و چیزی بر آن تحمیل نکرده است. آب به مثابه‌ی یکی از مهم‌ترین عوامل محیطی در پروژه، ضمن اتصال تالار تابستانی به حیاط، تلطیف هوا با ایجاد رطوبت و صدای دلنشین آبشار، موقعیت منحصر‌به‌فردی ایجاد کرده است. می‌دانیم که مواقعی که رنگ‌ها و تصویر درختان پاییزی در برکه‌ای زلال و آرام انعکاس می‌یابد، از چشم‌انداز واقعی‌شان تاثیرگذارتر به نظر می‌رسند.



*علی اکبری (استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد یادگار امام خمینی، شهر ری)

تصاویر: پدram جعفرییکی



یکی از عوامل تاثیرگذار معماری خود را مطرح کند. همچنین در خلق موقعیت‌های فضایی ناکام مانده‌اند که می‌توانست محقق شود.

معمار در این پروژه تلاش کرده است ضمن تحقق خواسته‌های کارفرما مبنی بر حفظ نظام خانواده و گردهمایی‌های خانوادگی، تجارب فضایی جدیدی برای افراد فراهم کند و سرحدات تجارب آنها را ارتقا دهد. از این منظر پروژه الکن نیست و می‌تواند کیفیت‌های خود را در بستر پروژه، بازتولید کند و به مثابه‌ی انشای تازه در متن تفت مطرح شود. خط طراحی منطقی، هندسی، انسانی و متنوع باعث شده است پروژه زایا باشد. مسئله‌ی پروژه، واقعی است و خواست کارفرما که مسئله‌ای اجتماعی است تا تحقق کامل دنبال شده و روشن است که پروژه بر مبنای شبه‌مسئله یا مسئله‌پردازی صوری پیش نرفته است. پروژه واجد مضامینی همچون بازتولید زندگی خانوادگی، ارتباط نسل‌های متوالی با هم و کیفیت‌های فضایی خاطره‌انگیز در آغوش طبیعت است که می‌تواند از حیث محتوا، غنی ارزیابی شود. سرحدات برانگیختگی حسی در پروژه هرچند از حیث بداعت در ماهیت تجارب حسی، خلاقه نیست اما تنوع انحای تجارب حسی قابل‌اعتناست. در محیط‌های مختلف بنا می‌توان برانگیختگی حواس مختلف را به‌خوبی تجربه کرد. استراتژی‌ها و تکنیک‌های به کار رفته در طراحی با هدفِ مخاطب قرار دادن احساسات انسان‌ها ساده و غنی است. با توجه به درهم‌تنیدگی فضاها به مثابه‌ی یکی از اصول طراحی در این پروژه، تشخیص یافتگی هر یک از فضاها به‌ویژه در مورد فضاهای جمعی، کم‌رنگ و مرزها تعمدا محو شده است. حتی پروژه با محیط بیرون و چشم‌انداز دوردست نیز در برخی مواقع مرزهای خود را پاک کرده است تا بتواند با محیط بیرون تعامل داشته باشد. یکپارچگی کف‌سازی در فضاهای مختلف نیز بر یکپارچگی فضاها به‌مثابه‌ی کل واحد افزوده و از تشخیص فضاها کاسته است. فرم و تکنیک نهایتاً یکدیگر را مغلوب نکرده‌اند و در خدمت هم بوده‌اند. به جز در مورد پله‌ها که به نظر می‌آید تکنیک نتوانسته به خدمت فرم درآید، در کلیت پروژه سلطه‌ی یکی بر دیگری مشهود نیست. نقطه‌ی اوج پروژه می‌تواند فضای جمعی در پیشگاه شومینه و نیز تالار تابستانی انتهای حیاط باشد؛ دو موقعیت جمعی در

این اتفاق در مورد تعامل درخت و حوض آب در این پروژه رخ داده است. سطح آیینه‌ای آب در امتداد طول حیاط، پس‌زمینه و ساختمان را به مثابه‌ی تصویری شگفت‌انگیز، دقیق و واضح به‌ویژه در شب بازتاب می‌دهد. ما اغلب می‌توانیم در حوض آب، خطوط کانونی تشدیدشده‌ی نور خورشید را ببینیم که از طریق تالو امواج کوچک بازتاب‌یافته همچون لنز منعکس‌کننده‌ی نور عمل می‌کنند. دامنه‌ی بساویبی پروژه یکی از شاخص‌های منحصربه‌فرد آن است. کاربرد آجر در کالبد بنا در تعامل با سطوح سفید خالص، هرآینه افراد را به سمت خود فرا می‌خواند تا آن را لمس کنند. همچنین نحوه‌ی حضور آب در حیاط و عمق حوض به نحوی طراحی شده است که می‌تواند موقعیت نشستن در کنار آب و فرو بردن دست‌ها و پاها در آب را فراهم کند. همچنین امکان رفتن به زیر آبشار و تجربه‌ی لذت‌بخش آب در تابستان، موقعیت مضاعفی از ادراک آب ایجاد کرده است. در فضاهای مختلف حس لامسه درگیر با فضاست و می‌خواهد فضا را لمس کند. بنابراین می‌توان گفت افراد در فضا می‌توانند آن را مزه کنند.

تناسبات پروژه، هرچند بلند است اما به نحوی مدیریت شده که فضاها از تناسبات انسانی فاصله نگیرد. خلوص هندسی پروژه در نمای حیاط، تاکید بر تقارن موضعی، حفظ تصویر کهن‌الگوی از تقسیمات مربعی و چهارگانه در نما، خلوص هندسی، حضور عناصری مانند فخر و مدین آجری که می‌تواند پروژه را به تجربه‌های تاریخی نزدیک کند، همگی باعث شده است تا بدن ساختمان، خود را به بدن افراد تحمیل نکند. بدن انسان، کانون طراحی فضاها و حیاط بوده است و علی‌رغم مترائ زیاد زیربنا، فضاها ماهیت انسانی خود را از دست نداده‌اند. روی هم رفته کادربندی نما در حیاط، تصویر نابی پیش چشم مخاطب قرار داده است.

پله‌ها در پروژه یکی از عناصری است که پروژه را به چالش کشیده است. چه پلکان ورودی در خیابان و چه پله‌ی دسترسی به حیاط و چه پلکان با پارگرد گرد به سمت طبقه‌ی اول و چه پله‌های داخلی، همگی مخاطب را به چالش کشیده‌اند. هرچند تلاش شده است پله‌ها خدش‌های به تناسبات پروژه و نظم هندسی آن وارد نکند اما کارکرد پله در مواردی مخدوش شده است و نتوانسته به مثابه‌ی

راستای کانسپت پروژه متناسب با فصول زمستان و تابستان که ماهیت این ساختمان را شکل می‌دهد. حرکت آب مابین این دو به طور نسبی این موقعیت را تشدید کرده است. فضاهای جمعی در طبقه‌ی اول نیز موقعیت‌های درجه دو را شکل داده است. امر بی‌بدیل در این ساختمان تناسب میان فضای خلق شده با مفهوم فضا نزد ساکنان و انتظارات آنان از خانه و نیز نزد مردم عامه است. به نظر نمی‌آید کسی در ماهیت «خانه بودن» پروژه به تردید بیفتد و یا اندیشه‌ی بهره‌برداری‌های دیگری از آن به ذهنش خطور کند. این پروژه خانه است و خانه خواهد ماند. افراد در آن حاضر خواهند شد و خاطرات جمعی جدیدی را در کنار هم به نحوی تجربه خواهند کرد که خود را عضوی از کالبد بنا می‌پندارند. آنان در بنا جای می‌گیرند و بنا در ذهن آنان جای می‌گیرد. تصور عامه از پروژه به مثابه‌ی خانه، مخدوش نشده است. اعتنای پروژه به سیاق خود چه از حیث تجسد کالبدی و چه از حیث ارزش‌های انسانی و اجتماعی حاکم بر طراحی، پررنگ و محسوس است. دغدغه‌های اصلی مالک پروژه از جنس اجتماعی است و این خود بزرگ‌ترین امتیاز برای پروژه بوده است تا خود را با جهان اندیشه‌ورزی مردم آن سرزمین تطبیق دهد. حد زایایی پروژه، در عناصر، اجزا، مصالح، تناسبات و رویدادها مطلوب است اما زاینده‌ی آن در موقعیت‌های مشابه مواجهه با کارفرمای دغدغه‌مند از جنس خاطره‌مندی بین‌نسلی خود را بیشتر بروز خواهد داد. نهایتاً باید گفت پروژه‌ی حاضر می‌تواند یکی از مصادیق موفق معماری مستقل باشد. به این معنا که معمار تقلا نکرده است تا همسو با جریان‌های جاری و رایج معماری چه از حیث فرم، چه از حیث توسل به کیفیت‌های بصری فریبنده، چه از جنبه‌ی بهره‌برداری از تکنولوژی‌های پرهزینه‌ی غیرکاربردی و تزئینی و چه مبتنی بر نگاه جایزه‌ای و به اصلاح مجله‌ای به ساختمان پیش برود. معمار پروژه تلاش کرده است مسئله‌ی واقعی پروژه و زمینه‌ی کار را خوب فهم کند و خلاقیت‌های خود را در جهت خلق موقعیت‌های حضورپذیر به خدمت بگیرد. از این رو نتوانسته به سمت خلق معماری استعاری و کاربرد عناصر فضا به نحویکه متضمن معانی فراتر از خود باشند، پیش برود و بنا را از یک ساختمان عادی که صرفاً پاسخ‌گوی نیازهای کارفرما باشد به سمت معماری شاعرانه و متعالی سوق می‌دهد.





نقش دبیران مطبوعات به عنوان منتقد*، مایکل جی.کرازبی

ترجمه‌ی رکسانا خانی‌زاد

مقدمه

نقد معماری در آمریکا تاریخچه‌ای طولانی دارد که به اواسط دهه‌ی ۱۸۰۰ برمی‌گردد. در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ با پدیده‌ی انفجار در حوزه‌ی کاربری عمومی نقد معماری مواجه هستیم به نحویکه معماری، برنامه‌ریزی عمرانی و طراحی توسط بسیاری از روزنامه‌ها پوشش داده می‌شدند. مجله‌های حرفه‌ای معماری را پوشش می‌دادند، اما تحلیل انتقادی آنها نسبت به مطبوعات روزانه کمتر بود. تعداد منتقدین معماری تا اواخر قرن بیستم با حدود ۴۰ یادداشت منظمًا در آن زمان گسترش یافت. در ۱۲ سال اخیر با تعدیل نیرو در دفاتر روزنامه، ادغام با سایر انتشاراتی‌ها و یا برچیده شدن کلی آنها تعداد این منتقدین کاهش یافته است. اما بر خلاف انتظار، در این میان، با قرار گرفتن نقدها در لیست سِروها، توییت‌ها و بلاگ‌ها، تعداد منتقدینی که نوشته‌های آنها به صورت آنلاین قابل دسترسی است افزایش پیدا کرده است. یعنی در حالیکه از تعداد منتقدین حرفه‌ای کاسته می‌شد، اظهار نظرهای معمارانه با ورود آماتورها به این حوزه افزایش می‌یافت. امروزه منتقد حرفه‌ای معماری دیگر کمتر به عنوان نگاهبان حوزه‌ی عمومی عمل یا بر مبنای ذوقیات خود قضاوت می‌کند. گرایشی فراگیر از نقد و اظهار نظر شکل گرفته که کمتر بر سبک معماری و بیشتر بر کیفیت زندگی شهری و بر مقوله‌ی پایداری معماری متمرکز است. افراد غیرمتخصص بیشتری احساس می‌کنند که قدرت ارزیابی معماری‌ای را که مستقیما بر آنها تاثیرگذار است دارا هستند، و ما الآن شاید به سمت دوره‌ای حرکت می‌کنیم که « شهروند منتقدان» بسیاری با محیط ساخته‌شده درگیر هستند. نویسنده‌ی معماری، وین آتو (Wayne Attoe) چارچوبی را برای نقد معماری پیشنهاد می‌دهد که فعالیتش خارج از قلمرو نویسنده‌ی حرفه‌ای است و به نقد معماری اجازه می‌دهد تا در اشکال متنوعی رشد کند. چهارچوب آتو شاید شهروندان منتقد بیشتری را تشویق کند تا در این راه رشد کنند.

سیر تکاملی نقد معماری

شروع رسمی نقد معماری از آثار مونتگومری اسکایلر (Montgomery Schuyler) نشأت می‌گیرد، که به عنوان یکی از قدیمی‌ترین و بهترین نویسنده‌های نقد معماری در

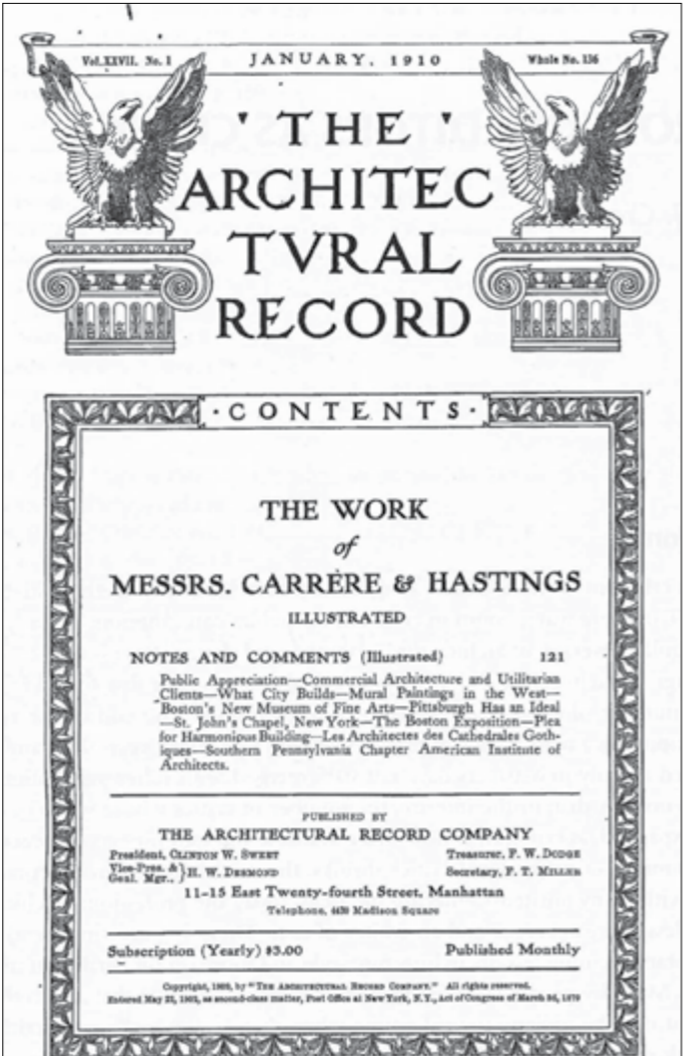
آمریکا شناخته می‌شود. اسکایلر در سال ۱۸۶۵ نخست به روزنامه‌ی دِه وُرد (The World) و ۱۸ سال بعد با خروج از آن روزنامه به نیویورک تایمز (New York Times) پیوست و از فعالیت حرفه‌ای پربراری که با دیگر نشریات همچون مجله‌ی هارپر (Harper) نیز داشت برخوردار گردید. او ضمنا برای آرشیتکچرال ریکورد (Architectural Record) (تصویر شماره‌ی ۱) می‌نوشت، و آنجا بود که نقدهای گزنده‌ی او در ستونی به نام «انحرافات معماری» درج می‌شدند که درباره‌ی معماریانی می‌نوشت که آثاری مفتضح به لحاظ طراحی خلق می‌کردند. در سال ۱۹۳۰ مورخ و نویسنده‌ی معماری، تالбот هملین (Talbot Hamlin) شکایت داشت که در مقایسه با «روزهای داغ» نقدهای اسکایلر، نقد معماری معاصر بسیار بی‌رقم شده است.

دقیقا در همان زمانیکه هملین انتقاد خود به نقد را در مجله‌ی آمریکن آرشیِتکت (American Architect) می‌نوشت، لوئیس مامفورد (Lewis Mumford) شروع به نوشتن ستونِ «خط افق (Skyline)» خود در نیویورکر (The New Yorker) کرد، که بیش از ۳۰ سال ادامه یافت. مامفورد آموزش معماری ندیده بود اما به‌شدت اهل مطالعه و تفکر بود و تحت تاثیر آثار معمار شهرساز اسکاتلندی، پتریک گدس (Patrick Geddes) قرار داشت. او با شور و اشتیاق نسبت به معماری، برنامه‌ریزی و طراحی به عنوان ارزش‌های اجتماعی مطلب می‌نوشت و نقشی در ارتقای کیفیت زندگی ایفا می‌نمود. تمرکز او بر امر اجتماعی و مدنی بود، اما نگاهی نیز به حوزه‌ی خصوصی داشت، به این معنا که میان روش‌های ساخت جامعه و تاثیر این روش‌ها بر زندگی تک‌تک افراد جامعه رابطه برقرار می‌کرد.

بعد از مامفورد ستونِ «خط افق» به نقدهایی از دیگر نویسندگان مانند برندن گیل (Brendan Gill) و پل گلدبرگر (Paul Goldberger) اختصاص یافت. اما غیبت نوشته‌های مامفورد باعث شد تا در دهه‌ی ۱۹۶۰ خلا نوشته‌هایی در ارتباط با کیفیت محیط شهری بیشتر حس شود، یعنی

درست زمانی که آگاهی عمومی از تغییر و تحولات حاصله از روند بازسازی شهرها افزایش می‌یافت. جنبش نوپای حفاظت از محیط و ابنیه‌ی قدیمی در دهه‌ی ۱۹۶۰ این

چالش اصلی این است که شهروند منتقدانی با چارچوبی برای نقد محیط انسان‌ساخته تربیت کنیم تا به واسطه‌ی آنها بناها، محلات و شهرهای بهتری ساخته شوند. ما وارد برهه‌ای شده‌ایم که منتقد معماری باید نقشی بیشتر فعالانه در آموزش مردم جهت شهروند منتقد بودن ایفا کند.



عکس یک: صفحه فهرست مجله‌ی آرشیتکچرال ریکورد، یکی از پیشروترین انتشارات معماری اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم. شماره‌ی ژانویه‌ی ژانویه ۱۹۱۰



عکس دو: جلد مجله‌ی آرشیتکچورال فروم، ژانویه ۱۹۵۵، یکی از چندین مجله‌ی حرفه‌ای که در میانه‌ی قرن بیستم شناخته شده بودند.

که بسیاری از منتقدین و معماران اراده می‌کنند اهمیت ندارد: نقد جهان را تغییر نمی‌دهد، نقد حتی آنقدر که باید، ماهیت معماری را تغییر نمی‌دهد. او نقد معماری را با نقد تئاتر مقایسه می‌کند، و می‌گوید که حتی اگر یک منتقد تئاتر از یک شوی برادوی انتقاد کند، آن شو می‌تواند عاقبت به خیر شود. «اگر یک منتقد معماری از ساختمانی خوشش نیاید، کسی آن را خراب نمی‌کند.» حتی مایکل سورکین (Michael Sorkin)، دشمن قسم‌خورده‌ی گلدبرگر، که در دهه‌ی ۱۹۸۰ برای ویلیج وُیُس (Village Voice) مطلب می‌نوشت نیز معتقد است: «بی رودربایستی بگویم، اصلا فکر نمی‌کنم حتی ذره‌ای در دنیای واقعی تاثیر گذاشته باشم.» (Stephens ۱۹۹۸)

وقتی از هم‌قطاران گلدبرگر در تحقیق مدرسه‌ی

روزنامه‌نگاری کلمبیا پرسیدند که آیا به نظر خودشان نوشته‌هایشان تاثیرگذار بوده، تقریبا همگی با گلدبرگر موافق بودند. هنگامیکه بیش از سه چهارم جامعه‌ی مورد بررسی معتقد بودند که نوشته‌هایشان به نحوی در حوزه‌ی معماری تاثیرگذار است، بیش از نیمی از ایشان بر این باور بودند که معماران و کسانی که در کار ساخت‌وساز هستند در موقع طراحی هیچگاه نظرات آنها را در پروژه‌های جدید لحاظ نمی‌کنند (Szántó et al. ۲۰۰۱). بسیاری از

نویسندگان معماری نقش خود را بیشتر همانند «مطلع» رسانه می‌دانند تا «قاضی/داور»، مطلعی که به عموم مردم آموزش می‌دهد معمار یا کارفرما در پروژه دنبال چه چیز است. در عین حال، منتقدان مورد بررسی، نوشته‌های خود را به عنوان «سیستم هشدار زودهنگام» در نظر می‌گرفتند که جامعه را از پروژه‌های تازه‌ای که پا به عرصه‌ی وجود می‌گذارند آگاه می‌سازد، و به عموم مردم کمک می‌کنند تا بتوانند آنها را نقد کنند و به آنها واکنش نشان دهند (Szántó et al. ۲۰۰۱).

اما سایر منتقدان فعالیت خود و اهمیت فعالیت خود را نوعی رسالت برمی‌شمردند:«والاترین هدف نقد می‌بایست این باشد که مردم را به تفکر وادارد»، و این نظر مارتین فیلر (Martin Filler) است که چند سالی برای هاوس اند گاردن (House & Garden) درباره‌ی معماری مطلب می‌نوشت. فیلر در ادامه می‌گوید:«نقد باید مردم را به تفکر درباره‌ی محیط پیرامونشان و مشارکت فعال برانگیزد، مثلا از طریق پیوستن به یک گروه برنامه‌ریزی عمرانی، راه انداختن نهضتی برای حفاظت از عناصر شاخص، تلاش برای تغییر قوانین منطقه‌بندی یا ایجاد یک ناحیه‌ی تاریخی. به نظر من، این کاری است که منتقد باید انجام دهد.» جوزف ریک‌ورت (Joseph Rykwert) می‌نویسد که او همیشه معتقد بود

منتقد باید جنگجو باشد، و برای این کار باید قرارگاهی برای عملیات در اختیار داشته باشد، نه فقط تجهیزاتی از قبیل روزنامه، گاهنامه، برنامه‌های رادیو و تلویزیون، یا بلاگ که نظرات خود را به گوش عموم مردم برساند، بلکه به صورتی نزدیک‌تر و صمیمی‌تر، در قالب مفاهیم شفاف بیان کند که جامعه باید چه انتظاری از دست‌اندرکاران امر ساخت‌وساز داشته باشد.. بلر کیمین (Blair Kamin) از شیکاگو تربییون (Chicago Tribune) پژواکی از آرای فیلر و ریک‌ورت در تامل بر نوشته‌ی آن تمکو (Allen Temko) است، که به مدت بیش از سی سال برای سان فرانسیسکو کرونیکل (San Francisco Chronicle) می‌نوشت. کیمین توصیف می‌کند که تمکو چگونه در مرحله‌ی برنامه‌ریزی قبل از بروز ضایعه مقابل پروژه ظاهر می‌شد. کیمین معتقد است:«این برخورد پیشگیرانه است که تاثیری بسزا دارد، منتقد صبر نمی‌کند تا اشتباهات رخ دهند بلکه قبل از اینکه خیلی دیر شود در مقام تصحیح آنها برمی‌آید. این کار نه تنها به خلق پل‌های بهتر، بلکه به معماری بهتر، حفاظت تاریخی بهتر، اسکله‌ها و سازه‌های ساحلی بهتر منجر شده است.» «همانطور که تمکو نشان داده، مقابله‌ی مستقیم با پلان‌های نامناسب و اصلاح در ملک شخصی خود، هفته به هفته و سال به سال، آزمون نهایي غیرت و بلند همتی منتقد است.»

^[1] Michael J. Crosbie, “The Role of Editors as Critics,” in Architecture Beyond Criticism: Expert Judgment and Performance Evaluation, Routledge, 2015, pp. 37- 45

دست پشت پرده در نقد

انتقادات از وضعیت نقد معماری بیشتر اوقات منحصرا بر منتقدین متمرکز بوده‌اند، و به‌ندرت قدرت‌های پس پرده‌ی نشریات که نقد را شکل می‌دهند در نظر می‌گیرند. البته که دبیران مطبوعات نقش مهمی در تعیین موضوعات و چگونگی پوشش دادن آنها دارند. این قدرت بسته به نشریات و مخاطبان مورد نظرِ نقد تفاوت می‌کند. منتقدین معماری در روزنامه‌ها و مجلاتی، با مخاطبان عمومی، از اینکه دبیران مطبوعات، معماری را به قدر کافی درک نمی‌کنند گله دارند.

طنز ماجرا اینجاست که معماری به عنوان «مردمی‌ترین» هنر کمتر از بقیه‌ی هنرها درک می‌شود. سردبیران مطبوعات خیلی از قافله عقب نمانده‌اند: آنها بیشتر اوقات دانش و حتی علاقه‌ی کافی به معماری را ندارند. دبیران مطبوعات اغلب دنبال این هستند که مشخص کنند آیا فلان بنا متعلق به یک «ترند» است، و یا بُعد علائق عمومی جهت توجیه طرح داستانشان وجود دارد. دبیران و نشریاتی که برایشان کار می‌کنند اغلب حتی نمی‌دانند چرا اصلا دارند روی فلان موضوع کار می‌کنند (Stephens ۱۹۹۸). نتیجه اینکه دبیران مطبوعات شاغل در روزنامه‌ها و مجلات عمومی گهگاه به سمت پوشش سلبریتی‌های معماری با پروفایلِ «ستاره معمار» جذب می‌شوند؛ و این یعنی، صحبت از شخصیت جای صحبت از اثر را می‌گیرد.

اگر دبیران شاغل در مجلات حوزه‌ی علائق عمومی به معماری کم اهمیت می‌دهند، شاید بتوان در مقابل اینطور هم استدلال کرد که نشریات تخصصی معماری بیش از حد به آن اهمیت می‌دهند. رقابت در حوزه‌ی معماری مخصوصا از زمانی که مجلات کاغذی مانند آرشیتکچر (Architecture)، آرشیتکچرال فرُوم (Architectural Forum)، آرشیتکچر پلاس (Architecture Plus)، آرشیتکچرال ریکورد (Architectural Record) و پروگرسِیو آرشیتکچر (Progressive Architecture) (تصویر شماره‌ی ۲) با انتشاراتی‌ها و دبیرانشان، که برای سهم یافتن از بازار همچشمی می‌کردند، به رقابتی نفسگیر بدل شد. این موضوع به فعالیت‌های ژورنالیستی غیراخلاقی منتهی گردید، مانند قول به معماران که جلدهای براق نشریات به آثارشان اختصاص یابد، یا تعداد صفحات بیشتر برای مقالات ایشان، انتخاب نویسنده، حتی نقد و بررسی متن قبل از انتشار، در ازای پوشش انحصاری. نقد واقعی در مطبوعات حرفه‌ای با این شرایط عملا غیرقابل انتشار شده و هنوز هم می‌شود و مطبوعات تخصصی معماری از این شرایط رنج برده و می‌برند.

کثیری از منابع اطلاعاتی در معماری امروز، خوی انحصارطلبی مجلات تخصصی را تشدید کرده‌اند، اما عادات قدیمی سخت از بین می‌روند. مجلات تخصصی آتشین‌مزاج شده و امروزه بیشتر به سمت مخاطره‌پذیری متمایل هستند، و من معتقدم که دلایلش تا حدی به متمایز کردن خودشان در حوزه‌ای برمی‌گردد که با نشریات آنلاین، بلاگرها، توثیت‌کننده‌ها و لایک‌ها اشباع شده است. مجله‌ی پروگرسِیو آرشیتکچر (P/A) یکی از نخستین مجلاتی بود که خود را با این رویکرد منطبق ساخت، و روش معرفی و نقد معماری را در سال ۱۹۹۲ به صورت رادیکال تغییر داد. (نویسنده‌ی مقاله‌ی حاضر از ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۶ در این نشریه سِمَتِ دبیری را عهده‌دار بوده است.) پروگرسِیو آرشیتکچر تحت رهبری تام فیشر (Tom Fisher)، که آن سال دبیر اجرایی بود و در جهتگیری هیئت تحریریه با جان موریس دیکسون (John Morris Dixon) همراه بود، کاری را انجام

داد که از نظر من نه تنها در حیطه‌ی انتشار نقدهای تند و تیز بلکه در پرداختن به موضوعاتی تخصصی خارج از برنامه بود، نیز نوعی جهتگیری جسورانه به حساب می‌آمد، موضوعاتی مانند جنسیت، استثمار کارآموزان، سوء رفتار انستیتوی معماران آمریکا (AIA)، صدور مجوز فعالیت‌ها، آموزش معماری، برنامه‌های جوایز طراحی/معماری و غیره (تصویر شمارهٔ ۳). مطالعات بر تهیه‌ی مقالاتی «تحقیقی» متمرکز شد که به این موضوعات می‌پرداختند و نسبت به مقدسات تخصصی معماری هتک حرمت می‌کردند. در آن زمان اهل تبلیغات از این رویکرد دلسرد و دلزده شدند و در نتیجه درآمد پروگرسِیو آرکیتکچر آتقدر کاهش یافت که مجبور شد دست از انتشار بردارد. این بود تمام داستان زندگی و مرگ نقد پیشروِ معماری و خودِ پروگرسِیو آرشیتکچر. اگرچه برنامه‌ی جایزه دادن‌های پروگرسِیو آرشیتکچر بعد از بسته شدن مجله نیز ادامه یافت، که به قسمتی از مجله‌ی آرشیتکچر بدل گردید و امروز توسط آرشیتکت گردانده می‌شود (تصویر شماره‌ی ۴). اهدای این جوایز که در سال ۱۹۵۳ پایه‌گذاری شده بود به شکل نقد معماری ادامه یافته‌اند، که در آن هیئت داورانی هماهنگ، برندگان جایزه را که بهترین آثار تازه و ساخته‌نشده در طراحی معماری و طراحی شهری را به نمایش می‌گذاشتند انتخاب می‌کردند. (یکبار حوزه‌ای مجزا برای «تحقیقات معماری» نیز در نظر گرفته شد.) این واقعیت که آثار شرکت‌کننده ساخته نشده بودند، به داوران این امکان را می‌داد که هچتی را برای مطالعات طراحی‌های آینده نشان دهند که به نظرشان ارزشمند می‌رسید.

بعد چه شد؟

ما در نقطه‌ای قرار داریم که ماهیت نقد معماری از فعالیت منتقدان تخصصی برای انتشاراتی که نگاهبانان و شکل‌دهندگان درک عمومی از مقوله‌ی ساخت‌وساز بودند به نقدی تبدیل شده که به مراتب پراکنده‌تر، تساوی‌خواه‌تر، در دسترس‌تر، دموکراتیک‌تر، آشفته‌تر، متعصب‌تر با پتانسیل بالایی در انتشار اطلاعات نادرست‌تر و شاید حتی از خودراضی‌تر است. چیزی که من توصیف می‌کنم چشم‌اندازی از بحث‌هایی در رابطه با معماری است که به دیگر حوزه‌ها شباهت بسیار دارد: سیاست، ورزش، هنر و سینما. نقدها در تمامی این حوزه‌ها و حتی دیگر حوزه‌ها در حال یکنواختی و یکسان شدن هستند. در واقع اطلاعات رایگان بسیاری برای مردم در فضای اثری وجود دارد، به نحویکه کمتر کسی می‌آید و بر مبنای سلیقه و ذوقیات حرفی می‌زند. بیایید تنها وبسایت خود معماران را در نظر بگیریم، که پتانسیل آن به عنوان دستگاه انتشارات به‌ندرت مد نظر قرار می‌گیرد. منتقد، شغل نگاهبانی را از دست داده و مخالفان از روی باروها وارد می‌شوند تا شهر را تسخیر کنند.

اینکه ما از اینجا به کجا می‌رسیم به برآورد فرهنگی اشخاص بستگی دارد، اما من معتقدم روش برقراری ارتباط و به اشتراک‌گذاری اطلاعات امروز بالقوه این توانایی را دارد که هر کدام از ما را به یک منتقد معماری تبدیل نماید. این لزوما به آن معنا نیست که کیفیت آن نقدها با ارزش خواهد بود، اما چیزهایی در اینترنت وجود دارند که بسیار جذاب هستند. و اگر اراده داشته باشید، راه‌های بسیاری برای یادگیری نقد وجود دارد. در حال حاضر نشانه‌های بسیاری در بلاگ‌های مسافرتی فراوان و پُست‌های مشاوران سفر درباره‌ی معماری در مکان‌هایی که مردم در زمان تعطیلات

به آنجاها مسافرت می‌کنند وجود دارد و نوعی علاقه در همه جا به نظر می‌رسد.

به نظر می‌رسد کتاب وین آتو، معماری و تخیل انتقادی، ماموریت یافته تا هر یک از ما را به یک منتقد تبدیل کند. البته رویکرد آتو خیلی کلی است. زمانی که تعریف لانگه (۲۰۱۲ Lange) از نقد معماری هنوز وابسته‌ی محدودیت‌های «نقد و بررسی»‌هایی است که توسط منتقد معماری نوشته می‌شوند، آتو می‌گوید نقد معماری در هر زمان و توسط هرکس ممکن است محقق شود، کافی‌ست بخواهیم آن را نقد در نظر آوریم و توضیح می‌دهد که در تحقیقاتش برای کتاب خود درباره‌ی نقد معماری چیزی که دریافته این بوده که:«ارزیابی تقریبا گناه‌آلود تمامی اشکال واکنش به محیطِ ساخته‌شده و میل گفتن اینکه اگر همه چیز نقد محسوب می‌گردد، بیشترین چیزی که باید از یک منتقد انتظار داشت این است که با رسانه‌هایی کار کند که او را به هدفش نزدیک سازند». آتو متذکر می‌شود که «روداری/تحمّل» در قبال آنچه مایل است به عنوان نقد مشروع در نظر بگیرد، «حاصل نقطه نظر خاصی است، یعنی عملا هر آنچه مردم در محیطِ ساخته‌شده یا درباره‌ی آن انجام بدهند، صورتی از نقد است». به تعبیر دقیق‌تر آتو، همه‌ی ما، چه معمار باشیم یا نباشیم، غالبا درگیر نقد هستیم، «مجموعه‌ای پویا از رفتارهای متنوع».

این نحوه‌ی نگاه به نقد در معنای بسیار وسیع و آزاد این اصطلاح قرار می‌گیرد. در حالیکه درک ما از منتقد، به مثابه‌ی کسی که با دانش و تجربه‌ی تخصص خود تنها کسی‌ست که می‌تواند آثار معماری را مورد قضاوت قرار دهد، را عمیقا به چالش می‌کشد، به نظر می‌رسد دغدغه‌اش بیشتر واکنش مردم در قبال معماری است، چه از طریق قبول معماری و چه از طریق طرد و رد آن. این تشخیص در طیف متنوعی از «نقدها» مشهود است: همه چیز از ارزیابی پس از سکونت در اثر معماری و آثار هالی وایت (Holly White) کسی که زندگی در فضاهای شهری را با دوربین مخفی ۸ میلیمتری خود در یوتیوب مستند کرد، با ویدیوهایی شامل نحوه‌ی تعامل مردم با جهان ساخته‌شده در اطرافشان. تعداد این شهروند منتقدان که آلکساندرا لانگه (Alexandra Lange) از آنها نام می‌برد، دائما در حال افزایش است.

این شکل از تفسیر نقد نیازمند چارچوبی فراگیر برای نقد است. آتو چارچوبی عالی در نظر گرفته، و متدهای نقد را به این صورت دسته‌بندی کرده است: نقد «هنجاری» که استانداردهای بیرونی را در نظر می‌گیرد؛ نقد «تفسیری» که به دنبال نزدیک ساختن دیدگاه مخاطبِ معماری به دیدگاه معمار است؛ و نقد «توصیفی» که بر اطلاعات فاکتوئل به «عینی»‌ترین صورت ممکن تمرکز دارد (Attoo ۱۹۷۸). این مقولات چارچوب فراگیری برای فهم ماهیت انتقادی خیلی از تعاملات ما با محیط انسان‌ساخته به دست می‌دهد. چه کسی تصور میکند که ناظران/بازرسان بنا هم «منتقد» معماری باشند؟ اما هستند، زیرا کدهای ساخت‌وساز را به شکل «هنجاری» تفسیر می‌کنند. عکاسان هم زمانی که از مختصات یک بنای قدیمی یا محله‌ای سنتی در حال تخریب عکس می‌گیرند، به عنوان منتقدی به روش «تفسیری» عمل می‌کنند. نهاد «بررسی بناهای تاریخی آمریکایی»، که میراث معماری آمریکا را مستند می‌ساخت، در سال ۱۹۳۳ در شکل نقد «توصیفی» شکل گرفت، البته که هیچگاه تحت این عنوان به آن ارجاع داده نشد.

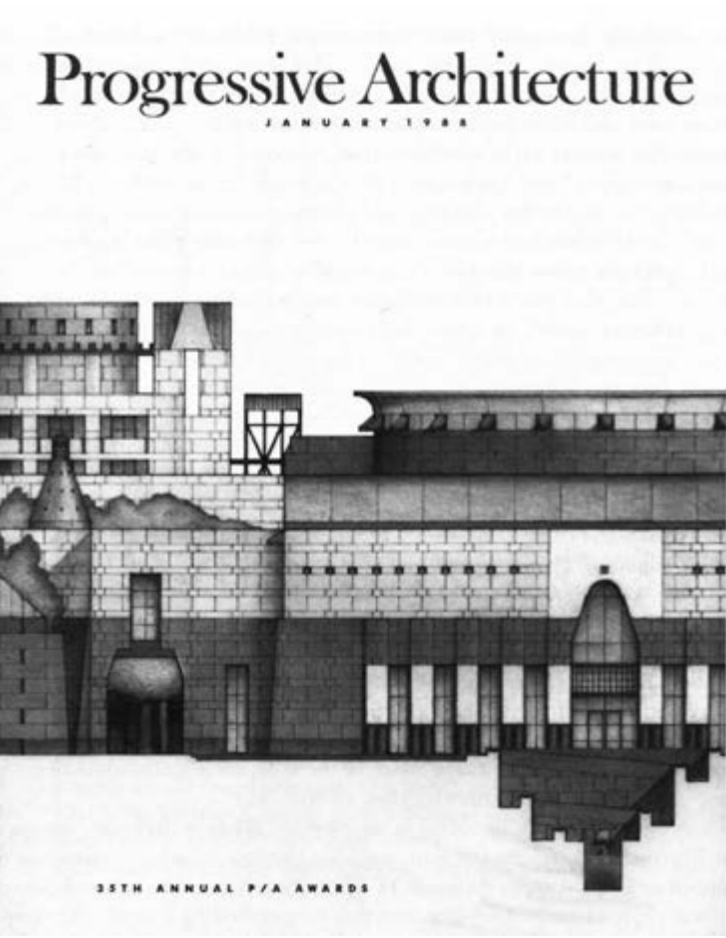
از سال ۱۹۸۲ من در برنامه‌های معماری مختلف در آمریکا رشته‌ای با عنوان «نوشتن درباره‌ی معماری» را تدریس کرده‌ام که با ضوابط حاصل از مقولات دسته‌بندیِ نقد توسط آتو شکل گرفته است. چون این ضوابط به دانشجویان اجازه می‌دهد تا محیط ساخته‌شده را با ابزارهای مفهومی متفاوت و فراتر از کلمات نقد کنند، به‌راحتی کارآمدی چارچوب آتو را درک می‌کنند. هدف این رشته‌ی درسی این نیست که در معنای مرسوم، منتقد معماری تربیت کنیم، بلکه می‌خواهیم دانشجویانی داشته باشیم که نسبت به جهان ساخته‌شده نگاهی انتقادی پیدا کنند، و تشویقشان کنیم تا نقطه نظر معمارانه‌ی خود را بیان کنند، نوعی فلسفه‌ی نقد، که بتوانند از آن به عنوان ذره‌بینی برای ارزیابی و سنجش معماری، چه معماری خودشان و چه معماری دیگران استفاده کنند. آنها خط مقدم «شهروند منتقد» را تشکیل می‌دهند.

نتیجه

حوزه‌ی نقد معماری در آمریکا، با بیش از یک سده قدمت، حتی زمانی که تعداد منتقدان تمام‌وقت روزنامه‌ها و مجلات تخصصی معماری که روزگاران‌ی فراوان چاپ می‌شدند کاهش یافته، قابلیت ترمیم‌پذیری خاصی از خود نشان می‌دهد. نقد قابل دسترس در اینترنت و نیز دسترسی به نقطه نظرات معماری، چه از سوی حرفه‌ای‌ها و چه از سوی آماتورها، گسترش یافته است. چالش اصلی این است که شهروند منتقدانی با چارچوبی برای نقد محیط انسان‌ساخته تربیت کنیم تا به واسطه‌ی آنها بناها، محلات و شهرهای بهتری ساخته شوند. ما وارد برهه‌ای شده‌ایم که منتقد معماری باید نقشی بیشتر فعالانه در آموزش مردم جهت شهروند منتقد بودن ایفا کند. نتیجه ممکن است آماتورهایی را نیز درگیر خویش سازد، که کاملا بر مطالبه‌ی معماری بهتر در آینده سرمایه‌گذاری نموده و صورت‌های محتملِ تحقق این مطالبات را بیان می‌دارند.



تصویر سوم: در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰، مجله‌ی پروگرسِیو آرشیتکچر منظما موضوعات انتقادی و تخصصی حوزه‌ی معماری را منتشر می‌کرد، از جمله نحوه‌ی مدیریت انستیتوی معماری آمریکایی/AIA، شماره‌ی آوریل ۱۹۹۶ .



تصویر چهارم: طرح جلد شماره‌ی مربوط به سی و پنجمین جایزه‌ی سالانه‌ی P/A ، ژانویه‌ی ۱۹۸۸. برنامه‌ی جایزه‌ی P/A بحث‌های داغی در رابطه با جهتگیری‌های طراحی و ترندهای حرفه‌ی معماری به راه می‌اندازد.



تصویر بالا از سمت چپ: شوروم شرکت مبلمان گالستیان (هیئت داوران پنجمین دوره ی ساختمان سال ایران و مدیر رویداد)- بهزاد حیدری، شهاب علیدوست، سهراب رفعت، شهریار خانی‌زاد

تصویر پایین: شوروم شرکت مبلمان گالستیان (هیئت داوران پنجمین دوره ی ساختمان سال ایران و مدیر رویداد و دبیر اجرایی)- شهاب علیدوست، بهزاد حیدری، وحید قبادیان، سهراب رفعت، آریین خانی‌زاد



پنجمین دوره ی ساختمان سال ایران ۱۳۹۹

برگزارکننده هنر معماری



شرکت مبلمان گالستیان حامی انحصاری پنجمین دوره ی ساختمان سال ایران ۱۳۹۹

HONAR-E MEMARI

موسس و بنیان‌گذار ساختمان سال ایران
۱۳۹۵

بیانیه هیئت داوران پنجمین دوره ی ساختمان سال ایـران ۱۳۹۹

انتخاب و تشخیص پروژه‌هایی که دارای پتانسیل الگوسازی، تاثیرگذاری، جریان‌سازی و همچنین احترام به کاربر و خلق حس فضایی باکیفیت از بین آثار ارسال شده به دبیرخانه ی ساختمان سال ایران باشند از مهم‌ترین معیارها و اهداف و دغدغه‌ی بنیان‌گذار ساختمان سال ایران (هنر معماری) و همچنین هیئت محترم داوران آن در کنار سایر معیارهای اعلام شده به شرح زیر است:

- ساده‌ترین، کاربردی‌ترین و زیباترین پاسخ (استراتژی ایجاد بهترین سوال‌ها و بهترین پاسخ‌ها)
- توجه به مفهوم اصالت در معماری-زیبایی ناب و بدون حشو و زوائد
- تکنیک‌ها، کیفیت فضایی و اجرایی پروژه
- حداکثر تعامل پروژه با سایت پلان و بستر پروژه
- توجه به طبیعت و حداکثر تلاش در حفظ آن
- افزایش سرانه‌ی فضای سبز توسط پروژه
- توجه به معماری انسان‌دوستانه (توجه به حقوق شهروندی، ایجاد آرامش در محیط و انسان، طراحی پیاده‌روها، بام و نماهای عمومی مناسب با محیط)
- توجه به اصول پایداری و استفاده از سیستم‌های هوشمند ساختمانی و صرفه‌جویی در مصرف انرژی
- نگاه ویژه به ارتباط و تعامل معماری، معماری داخلی و فضای سبز پروژه (فضاهای داخلی و خارجی، فضاهای بسته، باز و نیمه باز)
- اقتصادمندی طرح

پیش از خواندن بیانیه و اعلام نتایج این دوره، جا دارد نهایت تقدیر و تشکر خود را از حامی مالی، معنوی، فرهیخته و هنر دوست کشور جناب آقای هاملت خالویان مدیرعامل محترم مبلمان گالستیان و همکاران گرامیشان ابراز داریم که نهایت همکاری و همراهی در جهت ارتقا و پیشبرد معماری ایران را داشته و همچنین از معماران، کارفرمایان و شرکت‌کنندگان عزیز به جهت حضور و به قضاوت گذاشتن آثار خود در جلسات دفاع از آثار به‌صورت آنلاین و همراهی و ایجاد امکان بازدید حضوری هیئت محترم داوران از پروژه‌های خود که به منظور ارتقا، الگوسازی و جریان‌سازی معماری کشور صورت پذیرفت، کمال تشکر و قدردانی را داریم.

وجود مراحل داوری متعدد در روند انتخاب ساختمان سال ایران باعث شده است تا این رویداد از پرکارترین و طولانی‌ترین رویدادها باشد. این روند در دو سال آخر با وجود اپیدمی ویروس کووید ۱۹ از سال‌های پیش سخت‌تر شده است اما امسال ما با تجربه‌تر بودیم و برگزاری جلسات، دفاع و حتی بازدید آنلاین برای ما راحت‌تر بود؛ روشی که مسافرت و گردهمایی‌ها را در این شرایط به حداقل رساند. پس از ثبت‌نام و اتمام مهلت ارسال آثار، که ثبت‌نام برای آثار منتشر شده در کتاب سال معماری معاصر ایران ۱۳۹۹ رایگان بود، تمامی پروژه‌ها برای هیئت محترم داوران ارسال گردید و در مراحل بعد با امتیازدهی و برگزاری یک جلسه، ۹ اثر راه‌یافته به مرحله‌ی دفاع مشخص گردیدند که به‌ترتیب الفبا عبارت بودند از:

خانه‌ی الی اثر کامبیز اسکندرآباد

کارخانه‌ی شمیم پلیمر اثر داوود بروجنی

ویلا ی مایان اثر افشین خسرویان

پنجره‌خانه اثر افشین خسرویان

ساختمان اداری و نمایشگاه مجموعه تولیدی ادنا اثر جلال دادور و ژوبین دلوریان

ساختمان اداری ۱۳۴۵ اثر محمدمهدی ذاکر حقیقی

ساختمان سپینو اثر محمدمهدی سعیدی

ساختمان پیوند اثر محمدمهدی سعیدی

ویلا مشرف اثر محمدرضا کهزادی

کارخانه‌ی شمیم پلیمر اثر داوود بروجنی
ویلا ی مایان اثر افشین خسرویان
ساختمان اداری ۱۳۴۵ اثر محمدمهدی ذاکر حقیقی
ویلا مشرف اثر محمدرضا کهزادی

بازدید از کارخانه‌ی شمیم پلیمر به‌صورت بازدید هوایی و حضوری توسط سهراب رفعت و همچنین سایر داوران در شهر صنعتی کوثر کرج و ویلا مشرف در نور به صورت حضوری صورت گرفت اما با توجه به اعلام وضعیت قرمز اکثر شهرهای ایران، بازدید از ساختمان اداری ۱۳۴۵ در شیراز و ویلا ی مایان در مشهد به صورت مجازی، یکی آنلاین و دیگری از طریق فیلم صورت گرفت. در ادامه‌ی جلسه با توجه به رای اکثریت یک پروژه به عنوان ساختمان سال ایران ۱۳۹۹ و یک اثر دیگر به عنوان پروژه‌ی قابل تقدیر سال ۱۳۹۹ معرفی گردیدند.

پنجمین ساختمان سال ایران ۱۳۹۹

ساختمان سال ایران ۱۳۹۹، به دلیل توجه به عملکرد، ارتقای سلیقه و احترام به خواسته‌های کارفرما و در عین حال ایجاد فضاهای با کیفیت برای همه‌ی کاربران در تمامی بخش‌ها، استفاده از مصالح متناسب با فضاهای متنوع، توجه به وجود عملکرد برای تمامی اجزا و پرهیز از عناصر صرفاً تزئینی، توجه به سایت و زمینه تامین نیازهای کاربری‌های مورد نظر کارفرما و ارتباط دوسویه‌ی معمار و کارفرما، رضایت بسیار کارفرما از معماری و فضای به وجود آمده، ایجاد اتمسفر و حس فضایی برای تمام افراد حاضر در بنا و در نهایت امکان الگوسازی، تاثیرگذاری و جریان‌سازی در حوزه‌ی کاربری‌های صنعتی تعلق می‌گیرد به کارخانه‌ی شمیم پلیمر اثر مهندس داوود بروجنی

تقدیر ویژه‌ی هیئت داوران

تقدیر ویژه‌ی هیئت داوران به دلیل توجه به سایت و زمینه، استفاده از مصالح ساده‌ی در دسترس و متناسب با بافت روستا و در عین حال به کارگیری اصول معماری مدرن در ایجاد فضاها و ترکیب آن با عناصر و جزئیات معماری سنتی ایران و استفاده‌ی درست و بهینه از شیب و شرایط زمین و در نهایت الگوسازی در حوزه‌ی خانه‌های روستایی و حس فضایی خانه، از ویلا ی مایان در مشهد اثر مهندس افشین خسرویان.

کارفرمای سال ایران ۱۳۹۹

عنوان کارفرمای سال ایران به دلیل اعتماد کارفرما به طراح پروژه و سپردن کارها و تصمیم‌گیری‌ها به افراد حاذق و حرفه‌ای، پذیرش ایجاد تغییر در معماری فضاهای صنعتی، ایجاد فضاهای با کیفیت برای تمامی بخش‌های اداری و تولید، ارتباط دو سویه‌ی کارفرما با معمار پروژه و همسویی و همراهی در ایجاد اتمسفر و حس فضایی برای تمام افراد حاضر در بنا و امکان الگوسازی، تاثیرگذاری و جریان‌سازی در حوزه‌ی کاربری‌های صنعتی تعلق می‌گیرد به مدیریت محترم کارخانه‌ی شمیم پلیمر به نمایندگی جناب آقای مهندس محمد توکل.

تقدیر و تشکر

و در پایان، هنرمعماری (موسس و بنیانگذار ساختمان سال ایران) و هیئت داوران ساختمان سال ایران ضمن تقدیر و تشکر ویژه از تمامی شرکت‌کنندگان، کارفرمایان و مجریان پروژه‌ها برای همراهی ما در این پروسه، امیدوار است هرچه بیشتر شاهد پروژه‌های با کیفیت در بخش‌های مختلف معماری کشور بوده و این رویداد هر سال بتواند تاثیر مهمی در ارتقای کیفیت معماری ایرانمان داشته باشد.



هیئت داوران
پنجمین دوره ی
ساختمان سال
ایـران
۱۳۹۹



بالا راست: مهندس بهزاد حیدری (مدیرعامل مهندسان مشاور طرح و معماری پرگار)، مهندس سهراب رفعت (مدیرعامل دفتر معماری سهراب رفعت)، دکتر شهاب علیدوست (مدیرعامل گروه معماری علیدوست و همکاران)،

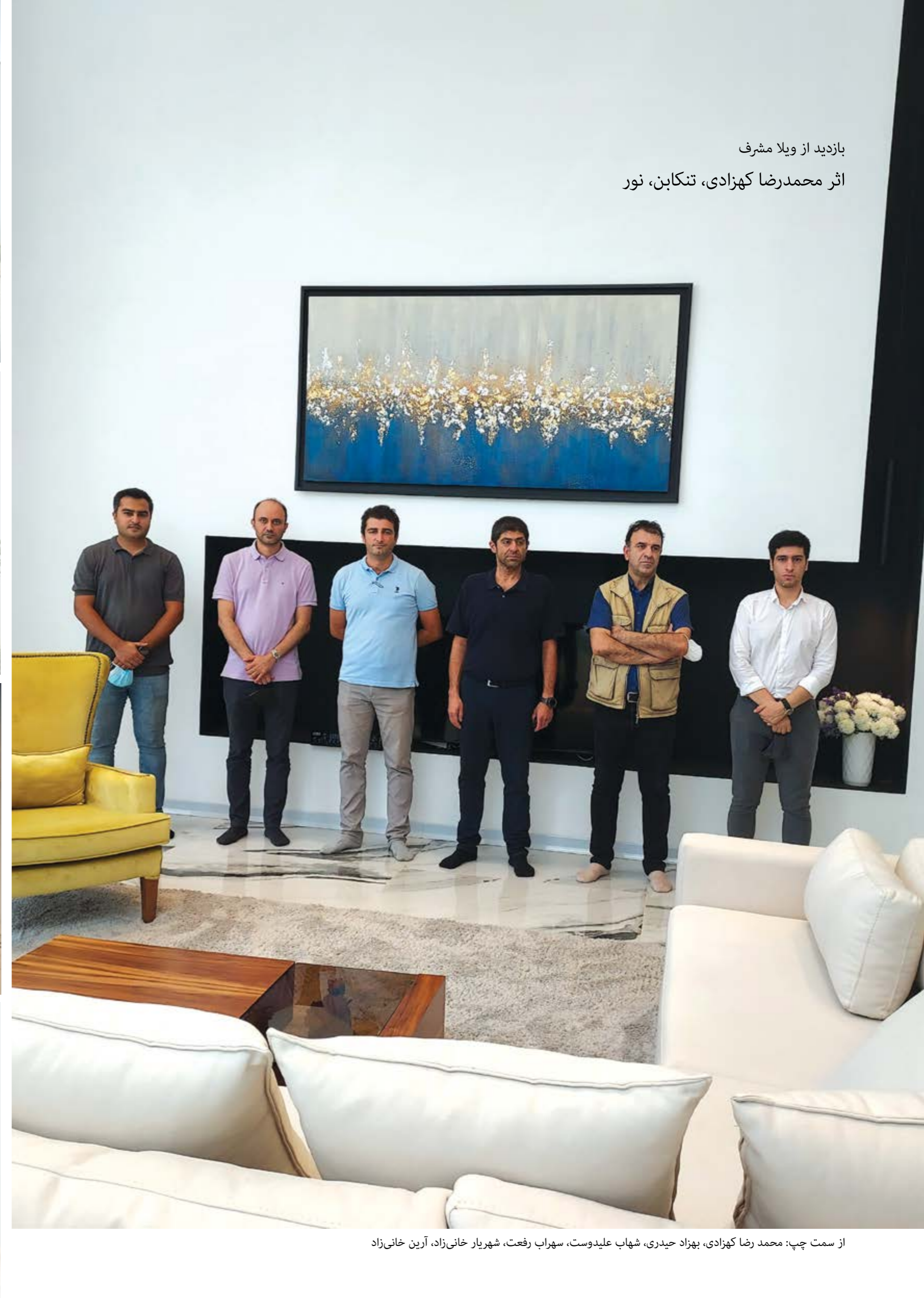
پایین راست: مهندس حمید فتوره‌چیانی (موسس و بنیان‌گذار دفتر معماری فتوره‌چیانی)، مهندس حمید فتوره‌چیانی (موسس و بنیان‌گذار دفتر معماری فتوره‌چیانی)، دکتر وحید قبادیان (استاد معماری و عضو هیئت علمی)



دبیران اجرایی
پنجمین دوره ی
ساختمان سال
ایـران
۱۳۹۹

موسس و بنیان‌گذار: شهریار خانی‌زاد

دبیران اجرایی: آرین خانی‌زاد، رکسانا خانی‌زاد



بازدید از ویلا مشرف
اثر محمدرضا کهزادی، تنکابن، نور

از سمت چپ: محمد رضا کهزادی، بهزاد حیدری، شهاب علیدوست، سهراب رفعت، شهریار خانی‌زاد، آرین خانی‌زاد



دکتر وحید قبادیان، اعلام بیانیه توسط ایشان



پرواز و بازدید هوایی سهراب رخت، از داوران ساختمان سال از کارخانه شمیم پلیمر

بازدید از کارخانه شمیم پلیمر

اثر داوود بروجنی

از سمت راست: داوود بروجنی، محمد توکل، مجید فتوره چپانی، شهاب علی دوست، بهزاد حیدری، حمید فتوره چپانی، باربد مختاری، آرن خان‌زاد





BUILDING OF THE YE AR SHAMI M POLYME RFACTORY

2020

کارخانه‌ی شمیم پلیمر

ساختمان سال ۱۳۹۹ ایران

اثر داوود بروجنی

به دلیل:

توجه به عملکرد، ارتقای سلیقه و احترام به خواسته‌های کارفرما و در عین حال ایجاد فضاهای با کیفیت برای تمامی کاربران در تمامی بخش‌ها، استفاده از مصالح متناسب با فضاهای متنوع، توجه به وجود عملکرد برای تمامی اجزا و پرهیز از عناصر صرفاً تزئینی، توجه به سایت و زمینه، تامین نیازهای کاربری‌های مورد نظر کارفرما و ارتباط دوسویه معمار و کارفرما، رضایت بسیار کارفرما از معماری و فضای به وجود آمده، ایجاد اتمسفر و حس فضایی برای تمام افراد حاضر در بنا و امکان الگوسازی، تاثیرگذاری و جریان‌سازی در حوزه‌ی کاربری‌های صنعتی تعلق می‌گیرد به کارخانه‌ی شمیم پلیمر اثر

مهندس داوود بروجنی





کارخانه‌ی شمیم پلیمر

داوود بروجنی

موضوع طرح، کارخانه‌ی تولید مواد پلیمری است. متناسب با عملکرد، کارخانه بخش‌های تولید، اداری و پژوهش دارد. زمین پروژه به هندسه‌ی نزدیک به مربع (۶۰ متر طول و ۵۰ متر عرض) در شمال و غرب به همسایه و در جنوب و شرق به خیابان محدود است. این زمین با مساحت سه هزار مترمربع در شهرک صنعتی کوچکی در استان البرز ایران واقع است. زمین پروژه شیب حدود ۱ درصد از غرب به شرق و شیب حدود ۳ درصد از جنوب به شمال دارد. عدم تفکیک معماریانه‌ی قلمرو فعالیت گروه‌های مختلف کاری در کارخانه‌های ایران، دلیل اصلی کیفیت نامناسب فضاهای زیستی در چنین کاربری‌هایی است. از آنجا که یک کارخانه، فضاهای متعدد کاری و به تبع آن طیف گسترده‌ای از شاغلین از کارگران ساده تا متخصصین آزمایشگاهی دارد، کیفیت فضاهای ارتباطی که در حقیقت نقش جداکننده‌ی قلمروهای مختلف را نیز دارند، اهمیت دوچندان پیدا می‌کند. عدم رعایت سلسه مراتب دسترسی و جامایی نامناسب کاربری‌های مختلف نسبت به یکدیگر نیز به میزان قابل ملاحظه‌ای از راندمان تولید می‌کاهد و برای جبران آن نیاز به مصرف انرژی و نیروی انسانی بیشتر است. شخصیت متداول بناهای صنعتی در ایران، ساختمانی یکپارچه است که به ناچار دیوارهای داخلی نقش جداکننده‌های اصلی را دارند.

این پروژه تلاش می‌کند با افزایش کیفیت فضاهای دسترسی با این مشکل مقابله کند و کیفیت زندگی شاغلین کارخانه را بهبود بخشد. در طراحی کارخانه شمیم پلیمر به مواردی چون کیفیت فضایی مطلوب، معماری بومی، اقلیم و خلوص استفاده از مصالح توجه شده است. در ایران از گذشته الگوهای مشخصی برای ساماندهی طرح بناها وجود داشته است. حیاط میانی و محوره‌های عمود بر هم دو الگوی مهم در معماری ایرانی است. این دو الگو امروز هم در طرح بناهایی با کاربری‌های مسکونی، اداری، چند منظوره، پارک‌ها و غیره استفاده می‌شود ولی رد پای آن در معماری صنعتی امروز ایران کم شده است. اسنادی در دست است که حدود ۴۰۰ سال پیش و در دوره‌ی تاریخی صفویان این دو الگو در طرح کاربری‌های صنعتی نیز استفاده می‌شده است. کارخانه‌های آن دوره که بیوتات نام داشته است دو محور عمود بر هم و حیاطی در میان داشته‌اند. پیش‌بینی این دو الگو در طراحی معماری کارخانه شمیم پلیمر تلاشی برای باززنده‌سازی این دو شیوه‌ی معماری ایرانی در کاربری‌های صنعتی است.

طرح این مجموعه در اطراف دو فضای تهی عمود بر هم اتفاق می‌افتد. یک فضای تهی کشیدگی جنوب به شمال و فضای تهی دیگر کشیدگی شرق به غرب دارد. هندسه‌ی فضای تهی امکان تفکیک بخش‌های مختلف را میسر می‌کند و در عین حال دسترسی هر قلمرو به قلمرو دیگر از طریق این حیاط میانی میسر می‌شود. پیش‌بینی حیاط میانی کمک می‌کند بخش‌های مختلف کارخانه شامل اداری، آزمایشگاه و تولید به خوبی از یکدیگر جدا شوند. چالش دیگر، احتمال متروک ماندن این حیاط میانی بود. ابعاد انسانی، هوای آزاد، نور و سایه، فضای سبز و رنگ، کیفیت فضایی حیاط میانی را افزایش می‌دهد. بخش‌های مختلف با دیوارهایی از جنس شیشه یا پنجره به حیاط میانی اشراف دارند و امنیت روانی آن را تأمین می‌کنند. پیش‌بینی این فضای میانی جدا از اینکه احساس تعلق در کارکنان مختلف کارخانه ایجاد می‌کند، فضایی برای همزیستی آنهاست. در این فضا طیف وسیعی از شاغلین با یکدیگر ملاقات می‌کنند.

بستر طرح، زمستان‌های سرد با بادهای شدید غربی و تابستان‌های گرم دارد. کاهش مصرف انرژی به وسیله‌ی راهکارهای معماری در طراحی این کارخانه دغدغه بود. برای این منظور از مصالحی با ضریب انتقال حرارتی کم برای دیوارها استفاده و رنگ پوسته‌های خارجی با هدف کمترین میزان جذب تابش در تابستان سفید انتخاب شد. فضاهایی چون انبارها در جداره‌ی غربی قرار گرفتند تا در تابستان و زمستان همانند فیلتر حرارتی عمل کنند و میزان مصرف سوخت‌های فسیلی را برای تنظیم شرایط محیطی کاهش دهند. راهکار دیگر برای این منظور بام سبز بخش اداری کارخانه است. بام این قسمت با عمق کاشت حدود ۸۰ سانتی‌متر فیلتر حرارتی مناسبی برای زون اداری است. در دی ماه دمای هوای بیرون و قسمت اداری، روزانه کنترل شد. کمترین دمای هوا در بیرون در این ماه منفی ۸ درجه بود و در همین مدت کمترین دمای داخل بدون استفاده از وسایل گرمایشی ۱۲ درجه سانتیگراد ثبت شد.

خلوص استفاده از مصالح، جدای از اینکه حس صنعتی به فضاها می‌دهد، آسیب کمتری به محیط زیست می‌رساند. سازه از فولاد، کف‌ها از بتن، دیوارها از بلوک‌های پیش‌ساخته‌ی بتنی، شیشه و پانل‌های پیش‌ساخته بتنی و پله‌ها از بتن درجا ساخته شدند بدون اینکه مصالح دیگری به آنها افزوده شود.

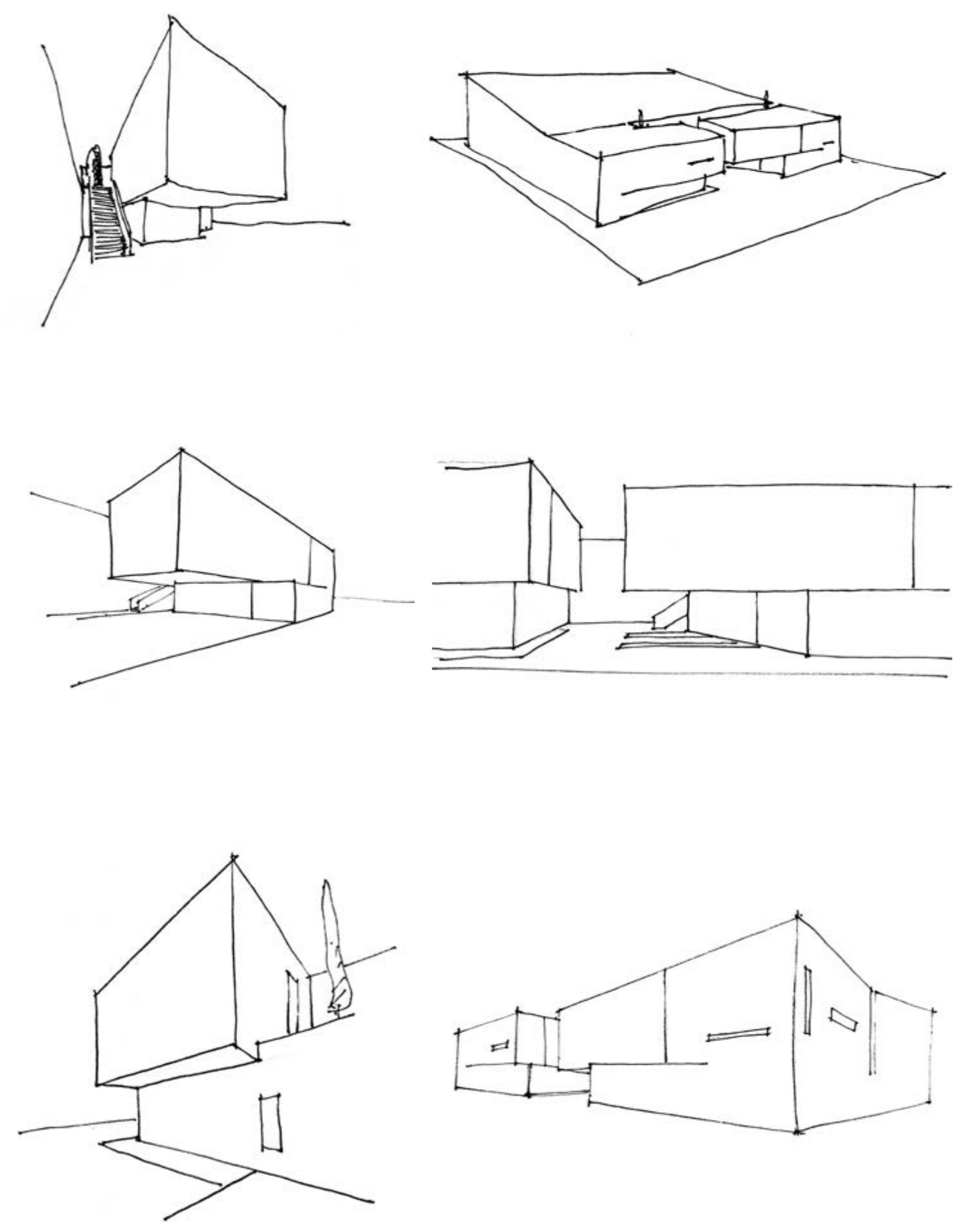
نام پروژه: کارخانه‌ی شمیم پلیمر / عملکرد: کارخانه / دفتر طراحی: دفتر داوود بروجنی / معمار اصلی: داوود بروجنی / همکاران طراحی: صبا عماری، حامد کلاته

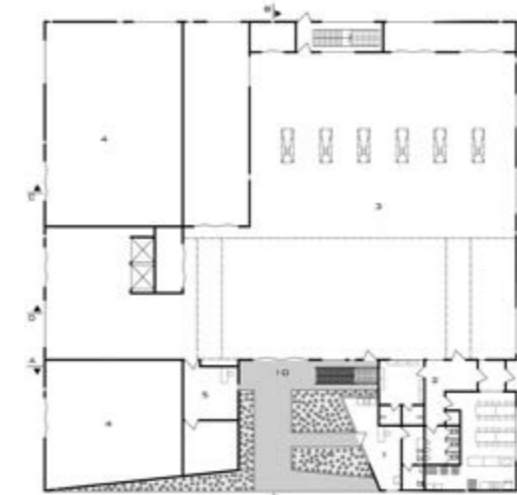
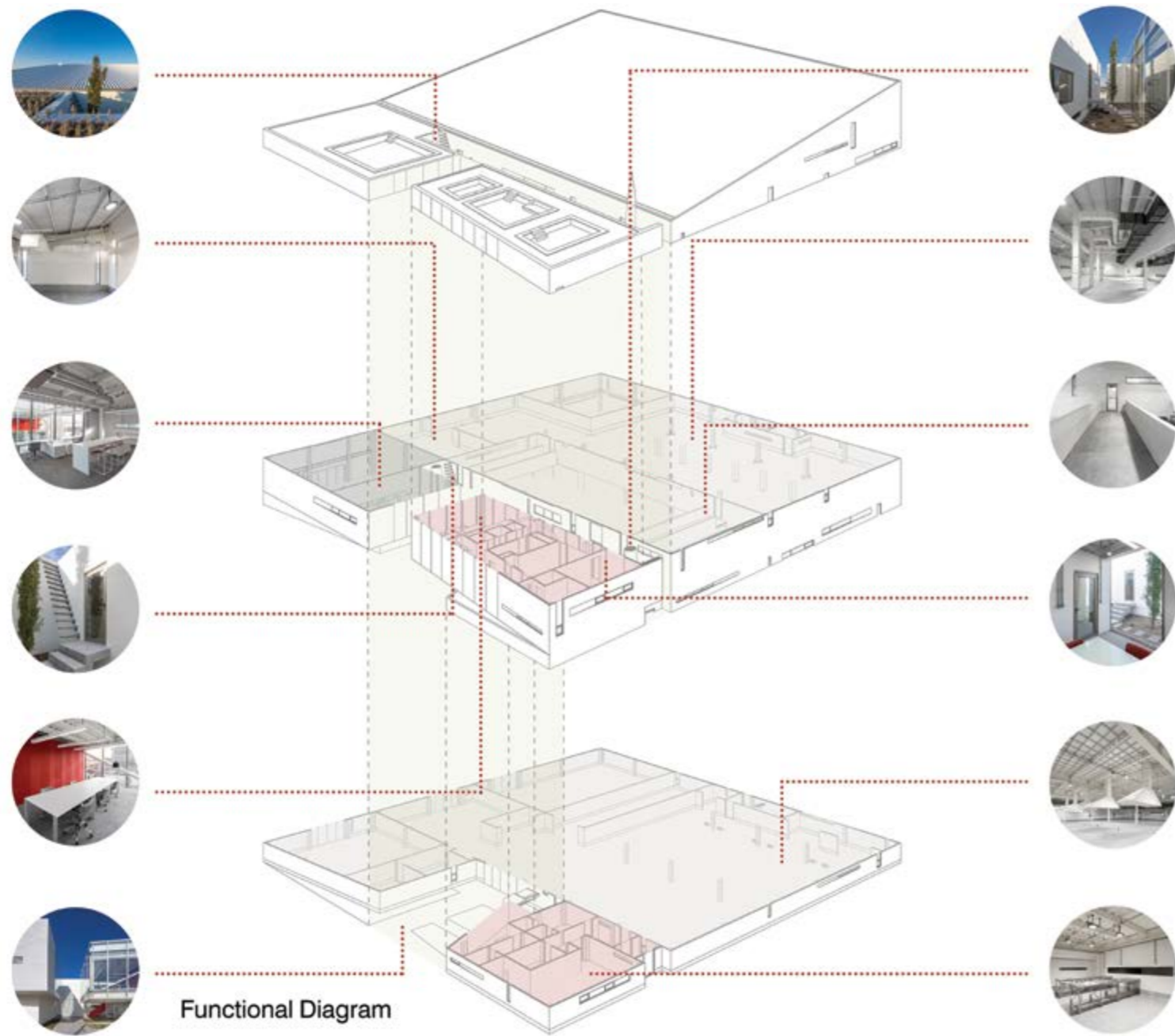
مشاور معماری مدعو: ایمان عنایتی / ارائه: صبا عماری، سامان مکوند / طراح سازه: بردیا خفاف / طراح تاسیسات: حمیدرضا نیکزاد، محسن جعفری، امیر سلامت

مجری: داوود بروجنی، باربد مختاری، عمران نظریان / مساحت زمین-زیربنا: ۳۰۰۰ مترمربع، ۳۰۵۰ مترمربع

آدرس پروژه: البرز، کیلومتر ۱۵ جاده ماهدشت به اشتهارد، شهرک صنعتی کوثر، خیابان دوم شرقی / تاریخ شروع و پایان ساخت: ۱۳۹۹-۱۳۹۸ / کارفرما: شرکت شمیم پلیمر

عکاس پروژه: پرهام تقی‌آف / ایمیل: keroug.ag@gmail.com / اینستاگرام: davoodborojeni





- Ground Floor Plan
Key: Rooming (1)
- 1. lounge
 - 2. staff area
 - 3. production area
 - 4. boardroom
 - 5. boardroom support office
 - 6. office
 - 7. kitchen
 - 8. break room
 - 9. storage area
 - 10. reception area

Ground Floor Plan

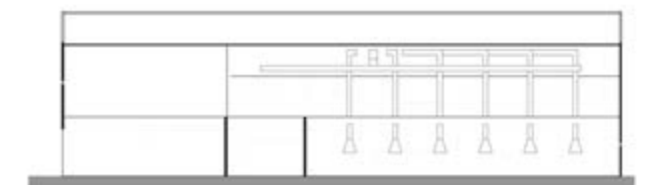


- First Floor Plan
Key: Rooming (1)
- 1. lounge
 - 2. staff area
 - 3. production area
 - 4. boardroom
 - 5. boardroom support office
 - 6. office
 - 7. kitchen
 - 8. break room
 - 9. storage area
 - 10. reception area

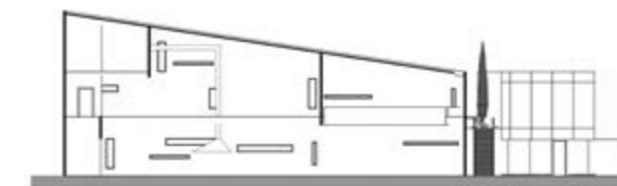
First Floor Plan



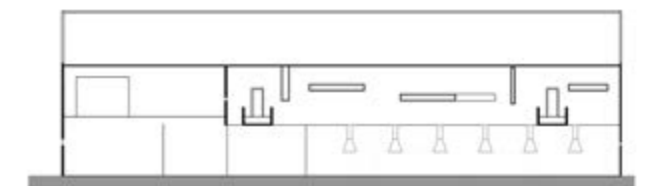
Section A-A



Section C-C

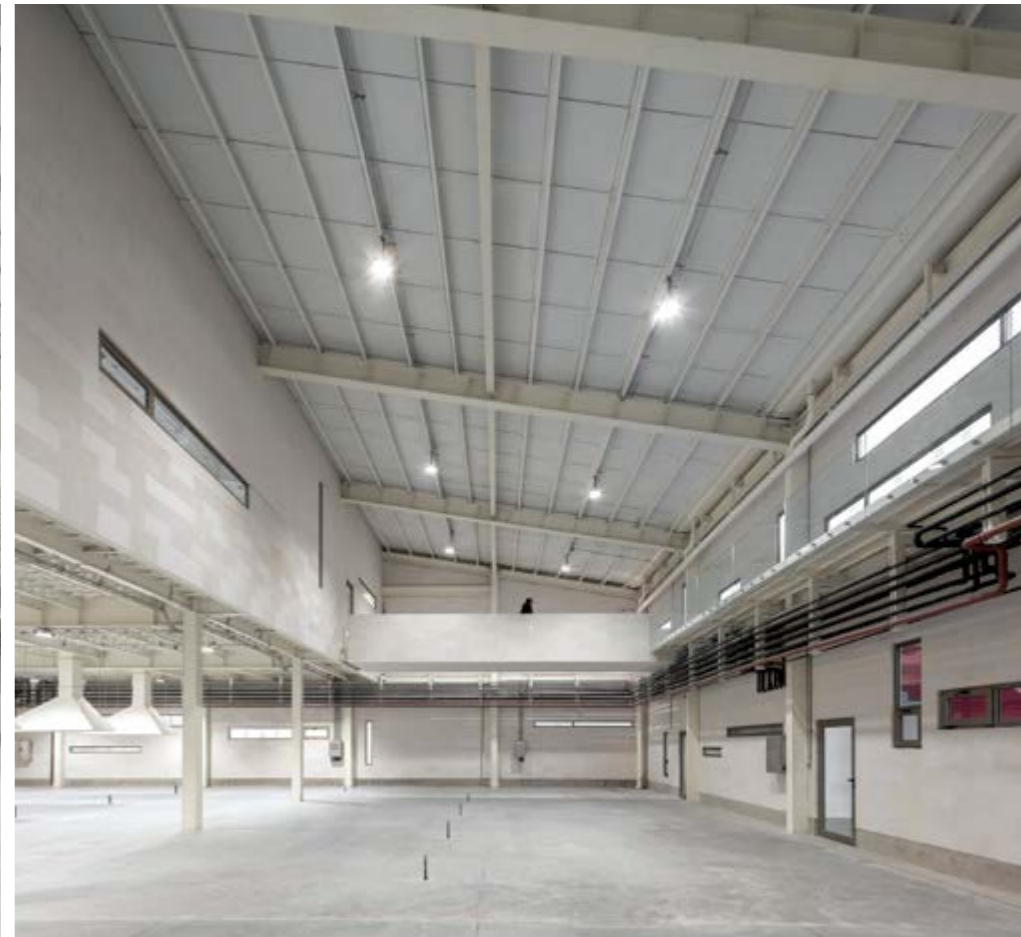


Section B-B



Section D-D











کارفرمای سال ایران، ۱۳۹۹

کارفرمای کارخانه‌ی شمیم پلیمر (نماینده، محمد توکل)



به دلیل:

اعتماد کارفرما به طراح پروژه و سپردن کارها و تصمیم‌گیری‌ها به افراد حاذق و حرفه‌ای، پذیرش ایجاد تغییر در معماری فضاهای صنعتی، ایجاد فضاهای با کیفیت برای تمامی بخش‌های اداری و تولید، ارتباط دوسویه کارفرما با معمار پروژه و همسویی و همراهی در ایجاد اتمسفر و حس فضایی برای تمام افراد حاضر در بنا و امکان الگوسازی، تاثیرگذاری و جریان‌سازی در حوزه‌ی کاربری‌های صنعتی تعلق می‌گیرد به مدیریت محترم کارخانه‌ی شمیم پلیمر



ویلاي مایان، افشین خسرویان

در مشهد استفاده شده است. شایان ذکر است که سایه‌ی ناشی از فضای نشیمن مسقف و آب استخر که در مسیر نسیم منطقه، از سوی دره قرار دارد ایجاد پدیده‌ی دودکشی می‌کند که با باز نمودن پنجره‌ی طبقه‌ی بام تاثیر بسیاری در کاهش مصرف انرژی در ایام ییلاق را داراست به گونه‌ای که مصرف انرژی در طبقه‌ی همکف به نزدیک صفر می‌رسد. بر اساس الگوی ساخت و متریال طبیعی-تاریخی زمینه، اندود پروژه از کاهگل طبیعی منطقه همراه با اندکی خاک آهن‌دار و آجر صورت گرفته و با زمینه هماهنگ بوده و حس، بو و صمیمیت خاص منطقه را با جزئیات ساده‌ی چوبی و بومی به ما اضافه می‌نماید. جزئیات دیوارکوب‌ها و تزئینات نورپردازی همه با جزئیات بومی و هنرهای دستی منطقه اجرا گردیده است.

ویلاي مایان در کناره‌ی بیرونی سومین روستای توریستی ییلاقی مشهد با قدمت ۱۸۰۰ سال قرار دارد. زمینی با عرصه‌ی ۲۶۵ مترمربع به عرض ۹ متر در زمینی صخره‌ای با شیب تند که ویژگی خاص آن چشم‌انداز بکر و پیوندش با زمینه است. رابطه‌ی همساز بین حجم و زمینه به گونه‌ای که کمترین تغییر در ریخت (شکل) تاریخی-طبیعی زمینه صورت پذیرد، مهم‌ترین محور اندیشه‌ی طرح برای تیم طراحی بود. در این راستا، مطالعه و شناسایی کامل الگوهای بومی از ریخت‌شناسی بافت روستای تاریخی تا اکولوژی محیط طبیعی کمک شایانی به شکل‌گیری طرح نمود.

با توجه به محدودیت سطح عرصه، توپوگرافی شدید و آب و هوای ییلاقی منطقه، طراحی در برش به عنوان فرایندی برای شکل‌گیری نحوه‌ی رابطه‌ی زمینه و حجم و حل مسایل آن مورد استفاده قرار گرفت. قرار دادن تنها دو حجم (حجم ورودی-پارکینگ و حجم اقامتی) در دو سطح و برقراری رابطه بین آنها به وسیله‌ی فضای سبز و روف‌گاردن پاسخ مناسبی به برنامه و منظر و عرصه‌ی باز پروژه داد.

ایوان‌ها نقش کلیدی در کاهش جرم، حجم برای تقویت رابطه با زمینه از طریق تامین دید و نور مناسب را بازی می‌کنند. امتداد حیاط سبز، ایوان نسبتاً عمیقی را شکل می‌دهد که فضای نشیمن مسقف و همچنین حریمت نسبی جانبی را جهت استخر تعریف می‌نماید. همچنین در حیاط طبقه‌ی اول جهت تامین حریمت مناسب از ساختاری باز و بسته شونده از پوشش گیاه بومی منطقه به نام ارغوان، جزو صنایع‌دستی منطقه‌ی طبقه‌ی

نام پروژه: ویلاي مایان / عملکرد: مسکونی / دفتر طراحی: شرکت مهندسين مشاور فراطرح شرق

معماران اصلی: افشین خسرویان / همکاران طراحی: علی جاوید، فهیمه کریمی / طراحی و معماری داخلی: مهسا صداقت

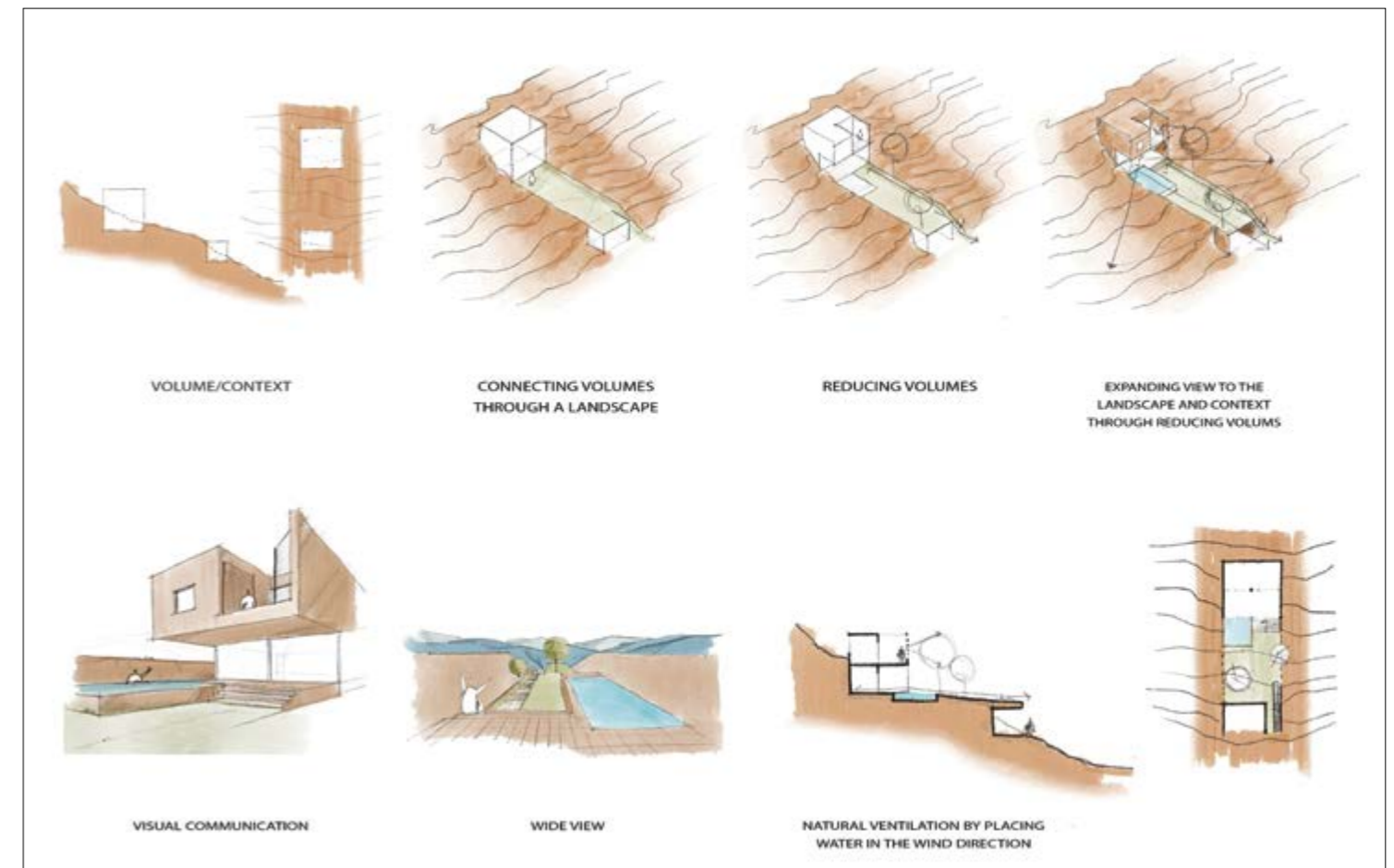
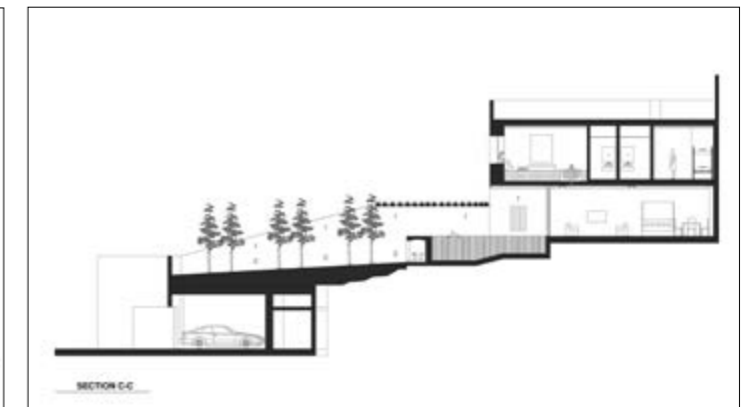
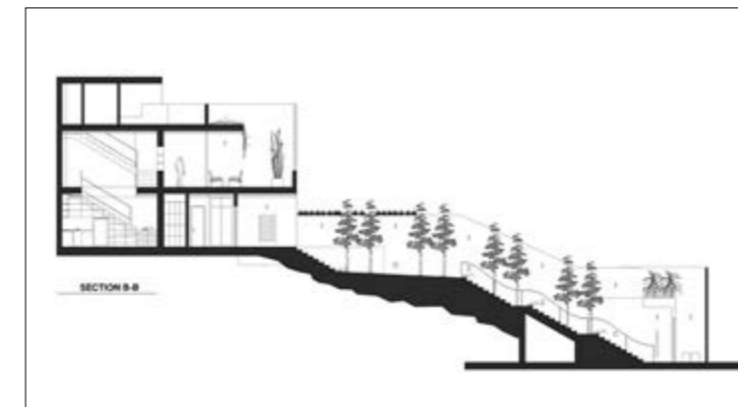
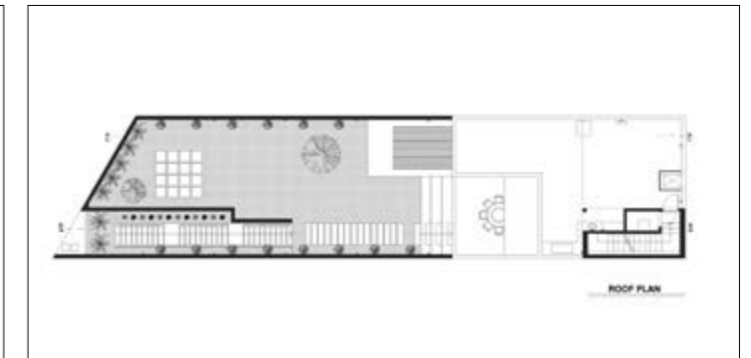
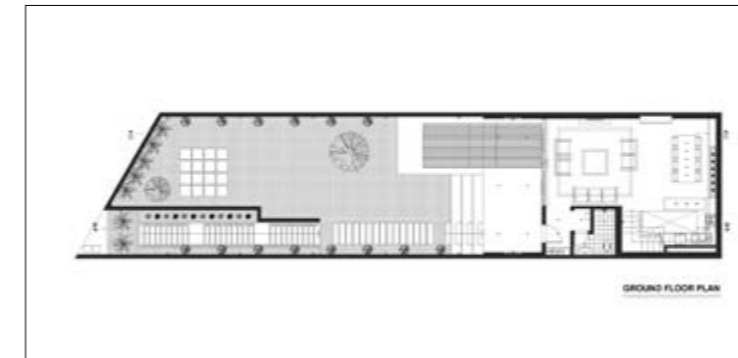
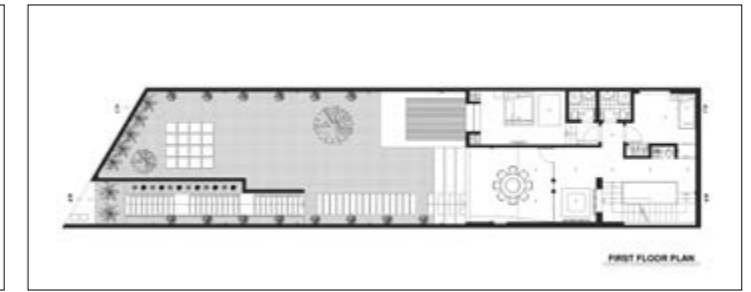
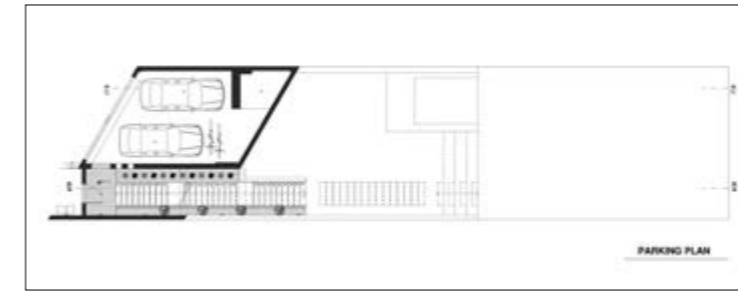
کامپیوتر و گرافیک: علی جاوید، فاطمه کریمی، سمیه اسعدی / نظارت: وجیهه ابریشمی / سازه: هومن موحد اول

تاسیسات مکانیکی: مهدی پزشکی‌راد / کارفرما: خانواده معمار / نوع سازه: سازه فلزی، تیرچه کرومیت / نوع تاسیسات: سرمایش (کولر آبی)، گرمایش (سیستم گرمایش از کف)

آدرس پروژه: روستای مایان، مشهد / مساحت زمین-زیربنا: ۲۶۵ مترمربع-۲۴۲ مترمربع

تاریخ شروع و پایان ساخت: ۱۳۹۸-۱۳۹۷ / عکاس پروژه: استودیو نیمکت

وبسایت: www.afshin-khosravian.com / ایمیل: faratarh.arc@gmail.com / اینستاگرام: @afshin.khosravian







ساختمان اداری ۱۳۴۵، محمد مهدی ذاکر حقیقی

ساختمان اداری ۱۳۴۵ یک مجموعه‌ی هفت طبقه‌ای شامل ۵ طبقه با کاربری اداری و ۲ طبقه با کاربری تجاری در مجموع به مساحت ۱۷۰۰ مترمربع زیربناست.

با توجه به قرارگیری سایت پروژه در مرز اتصال باغ‌های باقیمانده‌ی قصردشت شیراز و بلوک‌های شهری منطقه‌ی معالی‌آباد شیراز و مختلف‌الاضلاع بودن شکل زمین، چالش اصلی طراحی ضمن تأثیرپذیری از همجواری‌ها و در راستای رسیدن به تعامل حداکثری بین بدنه‌ی شهری، طبیعت اطراف و بستر پروژه رسیدن به فرمی موافق با شکل سایت پروژه بود. برای حل این چالش، در طراحی این ساختمان از دو باکس غیرموازی ولی هم‌راستا با همسایگی کمک گرفته شده است. هر باکس به نشانه‌ی هم‌راستایی با اضلاع بستر در راستای خودش به داخل بستر طراحی امتداد داده شد تا بتوانیم تأثیر منفی چالش ذکر شده‌ی بستر را کم‌رنگ کنیم.

چالش بعدی، انتخاب متریال احجام بود که در راستای انتخاب آنها می‌بایست تعاملی بین پروژه و بستر پروژه و طبیعت اطراف برقرار می‌شد، که نتیجه‌ی آن باعث ایجاد آرامش در محیط و انسان‌های اطراف گردد. جهت امتداد یافت بدنه‌ی شهری از ضلع غربی پروژه متریال آجر و همچنین در جهت امتداد باغ‌های باقی‌مانده‌ی قصردشت متریال شیشه برای پوسته‌ی بیرونی پروژه در نظر گرفته شد. حجم شفاف مجاور باغات به‌زیبایی در تعامل معماری با فضای سبز و طبیعت موجود نقش خود را ایفا می‌نماید که با تغییر دیتیل‌های

نام پروژه: ۱۳۴۵ / عملکرد: اداری / دفتر طراحی: آتلیه شهرسازی و معماری باؤ

معمار اصلی: محمد مهدی ذاکر حقیقی / همکاران طراحی: هدیه روحانی، شیما معصومی، صالح سلطانی‌نژاد، پوریا صالحی

مدیر پروژه: دفتر تاو / طراحی و معماری داخلی: آتلیه شهرسازی و معماری باؤ / مجری: ساسان شاپوری‌نیا

کارفرمایان: مصطفی بخشایی، پیمان مرتب / نوع سازه: اسکلت فلزی، پیچ مهره / طراح سازه: محمد ستاری / نوع تاسیسات: چیلر، فن‌کوئل / طراح تاسیسات: سیدعلی عبدالله‌زاده

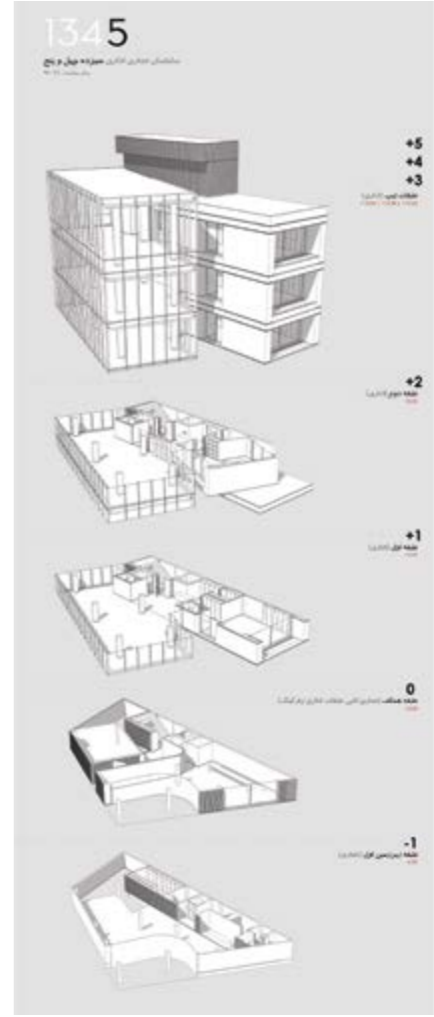
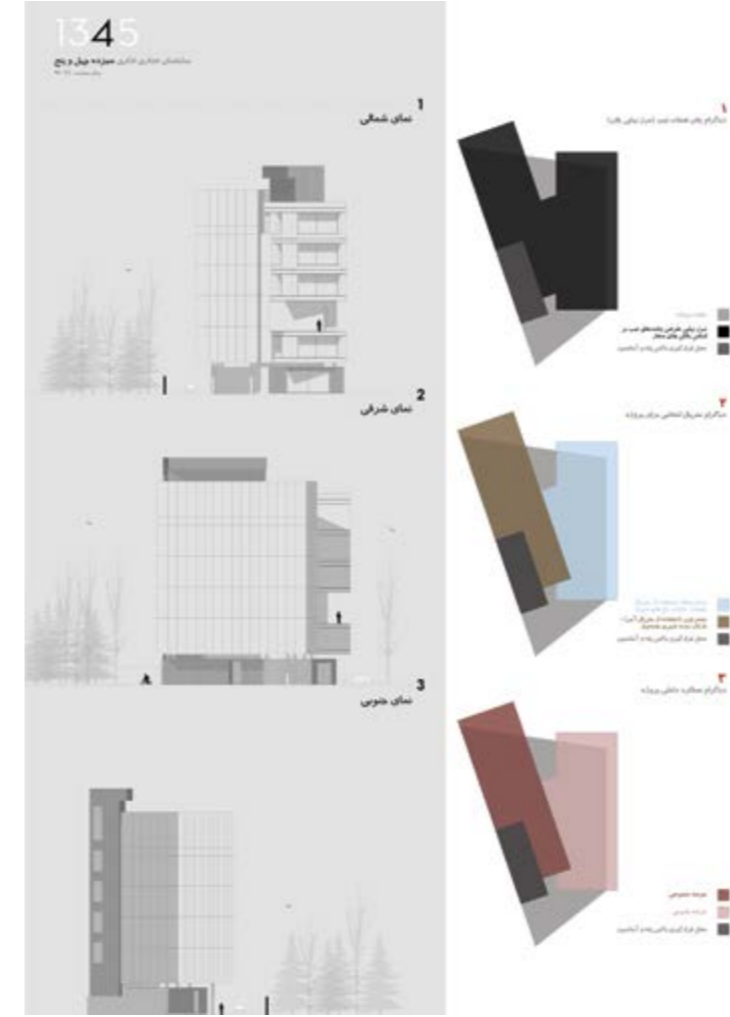
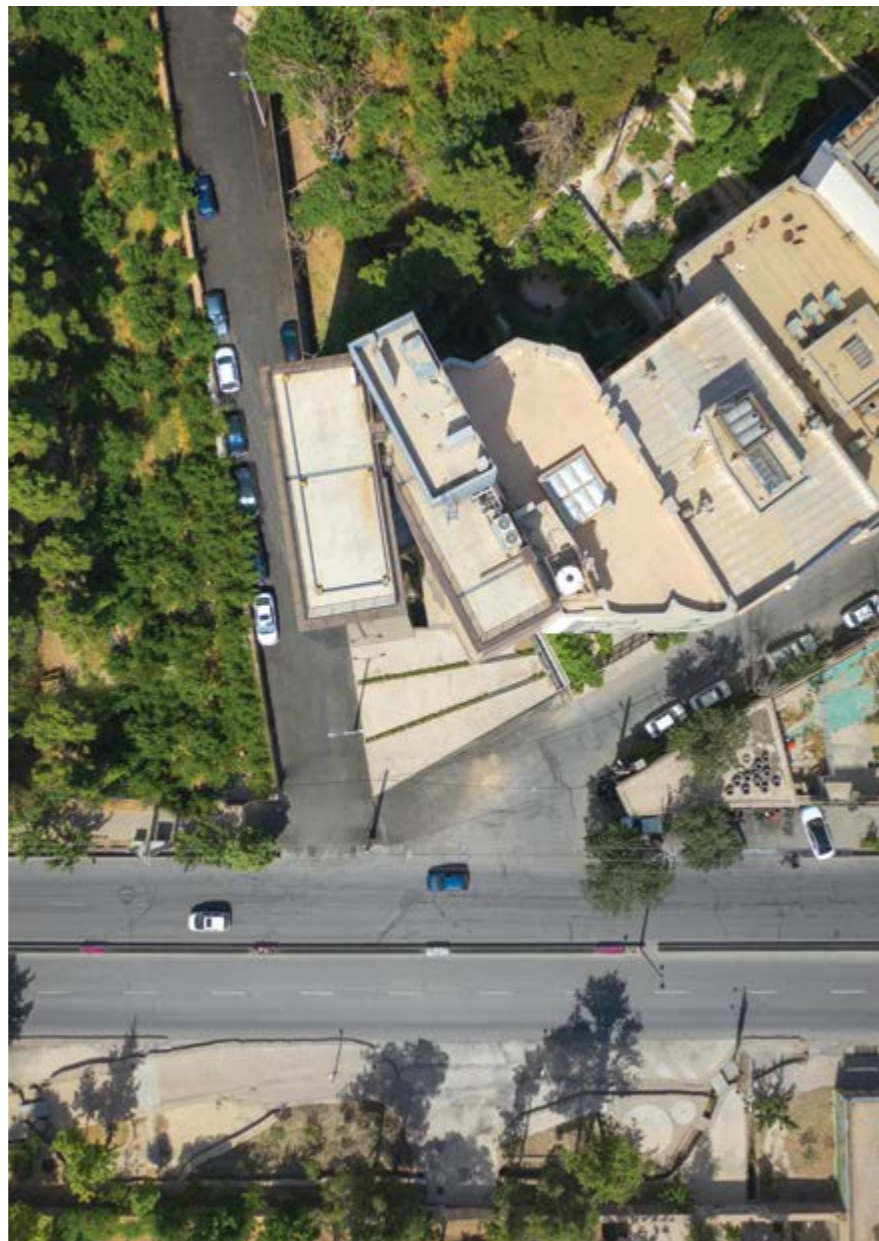
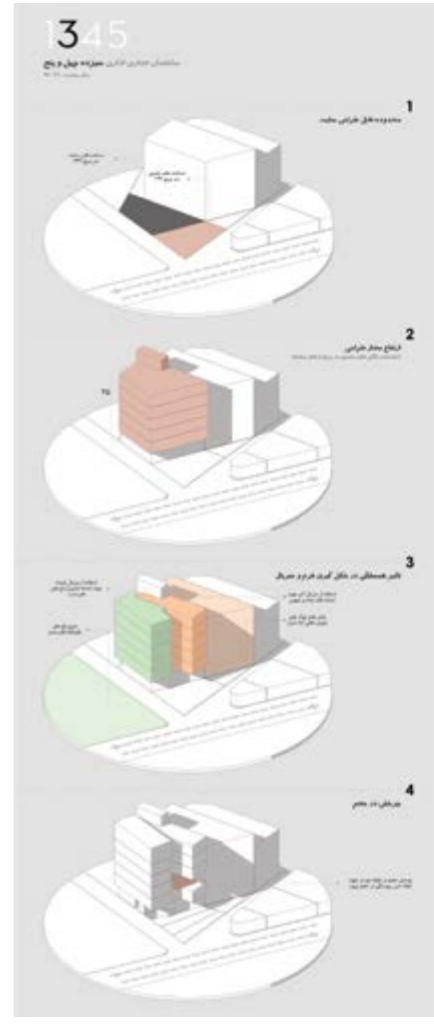
آدرس پروژه: شیراز، بلوار میرزای شیرازی شرقی، نبش کوچه‌ی ۲۵ جنگلی

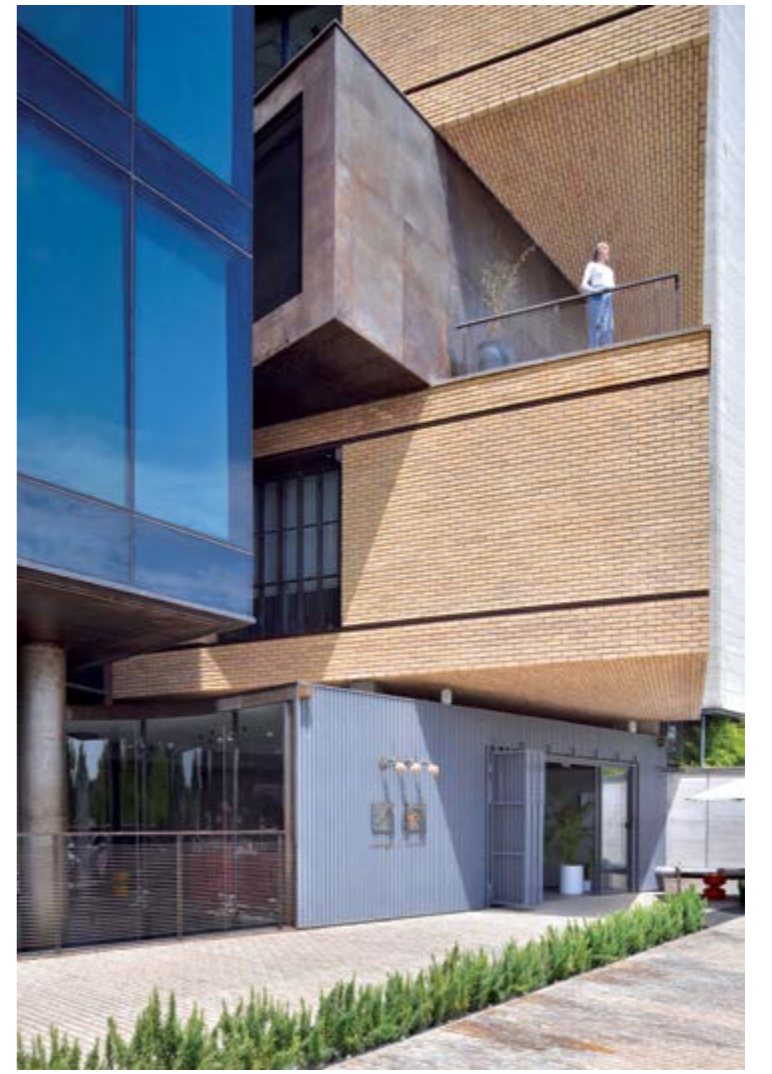
مساحت زمین: ۲۵۱ مترمربع (۴۸۱ مترمربع کل زمین، ۲۳۰ مترمربع عقب‌نشینی) / زیربنا: ۱۷۰۰ مترمربع

تاریخ شروع و پایان ساخت: بهار ۹۶-زمستان ۹۹ / عکاس پروژه: دید استودیو (www.deedstudio.com-اینستاگرام: deedstudio)

ایمیل: thebao.pa@gmail.com / اینستاگرام: bao.pa









ویلا مشرف، محمدرضا کهزادی

همکف و مابین فضای پذیرایی و حال خصوصی قرار گرفته و از طریق شکاف موجود بین کابینت‌های پایین و بالا ارتباط بصری بین این فضاها میسر می‌شود یا شومینه در جای خود می‌چرخد و به راحتی می‌توان به هر نقطه‌ای که نیاز هست چرخانده شود.

زمانی که پروژه ویلا مشرف به ما معرفی شد مسئله‌ی اصلی کارفرما اشراف همسایگان داخل شهرک ویلایی به فضاهای درونی ویلا و منظر (و استخر) بود. او خواهان امنیت و امکانات این شهرک ساحلی و خصوصی بود و می‌خواست از فضاهای داخلی نسبت به فضاهای خارجی بیرون کاملا شفافیت بصری رعایت شود و به راحتی دید کامل به بیرون داشته باشد و افراد حاضر در نقاط عمومی شهرک دید به داخل نداشته باشند. با طراحی تیغه‌های هم‌راستا با جداری مشترک ساختمان با خیابان شهرک، این مرز ایجاد و در نقاط مختلف نقش‌های گوناگونی اعم از دیواره‌ی جداکننده، آبنما، رواق ورودی، جان‌پناه و... پیدا کرد.

پروژه علاوه بر جداره‌های شیشه‌ای و شفافیت بین فضای بیرون و درون، قالب خصوصی خود را هم حفظ کرد. همچون خاصیت معماری برون‌گرای مسکن در شمال ایران، هم ارتباط مناسبی با منظر و فضای عمومی شهرک پیدا کرد و هم در صورت صلاح‌دید ساکنین، می‌تواند فضای خصوصی خود را به نحو دلخواه داشته باشد. این یعنی ترجمه‌ی معماری گذشته‌ی این منطقه به زبان امروز و برای کاربر امروزی.

در فضاهای داخلی هم، عناصری چون آشپزخانه، شومینه و قاب تلویزیون به شکلی طراحی شده که با حالت روتین خود متفاوت دیده می‌شود. به طور مثال آشپزخانه در مرکز طبقه‌ی

نام پروژه: ویلا مشرف / عملکرد: ویلایی

دفتر طراحی: mrk office / معمار اصلی: محمدرضا کهزادی

همکاران طراحی: ندا میرانی، محمد آقاجانی، مرتضی علی‌محمدی، حسین آقایی، نرگس سفیدایی، مهنوش غفاری،

سارگل تهرانی، مهرداد باقری، معظمه اشکوریان، صنم کشوریژوه، سپهر صادقی، سوگند شوریج

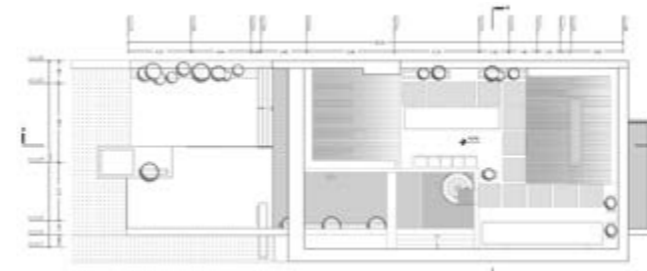
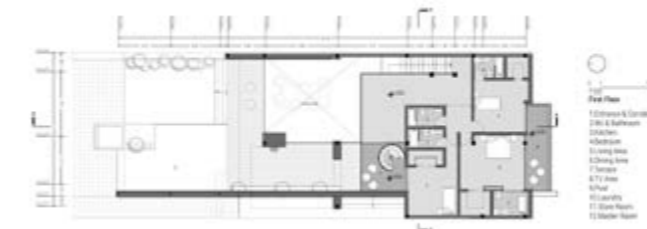
منظر: ندا میرانی / طراح سازه: سیامک پورزند

مجری: علی راستاد / دکوراسیون: نیکاچوب / کارفرما: علیرضا دارابی

مساحت زمین-زیربنا: ۸۰۰ مترمربع، ۴۲۰ مترمربع / تاریخ شروع و پایان ساخت: ۱۳۹۷-۱۳۹۹

آدرس پروژه: ایران، مازندران / عکاس پروژه: دید استودیو، بنیامین جهان‌شاهی

ایمیل: mrkohzadi88@gmail.com / وبسایت: www.mrkoffice.ir







خانه‌ی الی، کامبیز اسکندرتبار

نزدیک به آن، ریز اقلیم خانه نیز بهبود یابد و همچنین باعث تعامل بین اعضای خانواده و همنشینی عملکردها می‌شود و در نهایت جایی برای خود می‌یابد و آرام می‌گیرد. این بنا با هدف ایجاد یک فضای دنج و توأم با سبزیگی و تک رنگ و ایجاد کوران و هوای بسیار دلپذیر برای ساکنین طراحی شده است.

شهرک آنااس، مجموعه‌ای با فضایی باز و محیطی آرام در شهرستان نور که پروژه‌ی ما در آن ساخته شده است. از نکات قابل توجه در طراحی ویلا دید و منظری است که در شهرک وجود دارد.

ساختار کلی و هندسه‌ی غالب این پروژه پاسخی است به نیازهای عملکردی و هندسه‌ی کلی سایت و محدودیت‌های اقلیمی. کلیت طرح از ترکیب سه مکعب مستطیل کنار هم شکل گرفته که با ایجاد وید در طبقه‌ی اول یکپارچگی فضا تقویت شده است. پیش‌آمدگی تراس خطی در نمای اصلی حس دعوت‌کنندگی را تقویت نموده و همچنین فضای نیمه‌محصور روباز در ابتدای پروژه ضمن خوشامدگویی به مخاطب، فضای گرم و صمیمی را به وجود آورده است. ساختار مکعب‌شکل اولیه بعد از لغزشی آرام، جا را برای نفوذ سبزیگی فراهم می‌آورد تا نور و هوای تازه به قلب پروژه رسوخ نماید.

نکته‌ی قابل اشاره در مورد حیاط جلو و عقب خانه اینکه باعث تعادل دمای بیرون و درون در فصل سرد و گرم می‌گردد. حیاط جلو یک منطقه‌ی آرامش‌بخش مانند فضایی برای نوشیدن قهوه‌ی صبحگاهی است. این فضا مکانی است که باد، نور خورشید و سایه‌ی دیوار آجری با یکدیگر ملاقات می‌کنند تا سکوت شکل گیرد.

دیگر موضوع قابل ذکر در این پروژه خلق حیاط و دید اختصاصی برای آشپزخانه و نشیمن، فضای پاک بصری و ذهنی را برای کاربر این فضا تداعی نموده است. استفاده از درهای کشویی شیشه‌ای برای باغچه‌ی میانی باعث شده علاوه بر تهویه و نور طبیعی روز در فضای

نام پروژه: خانه‌ی الی / عملکرد: مسکونی / دفتر طراحی: آتلیه معماری کامبیز اسکندرتبار

معماران اصلی: کامبیز اسکندرتبار / همکاران طراحی: عباس غلامی، ریحانه حسینی، علیرضا اسفندیاری، هیلدا طهرانی

طراحی محوطه: مژگان دبیریان / سازه: حمیدرضا ناصرسعید / تاسیسات مکانیکی: مصطفی گنجی / تاسیسات برقی: فیروز عرفانی

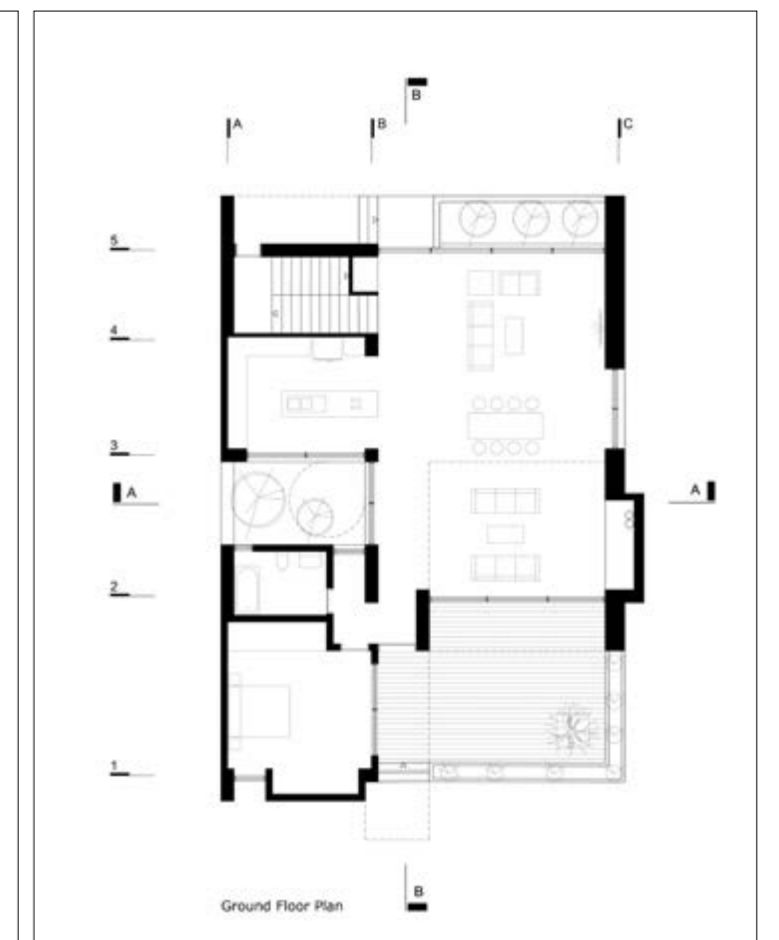
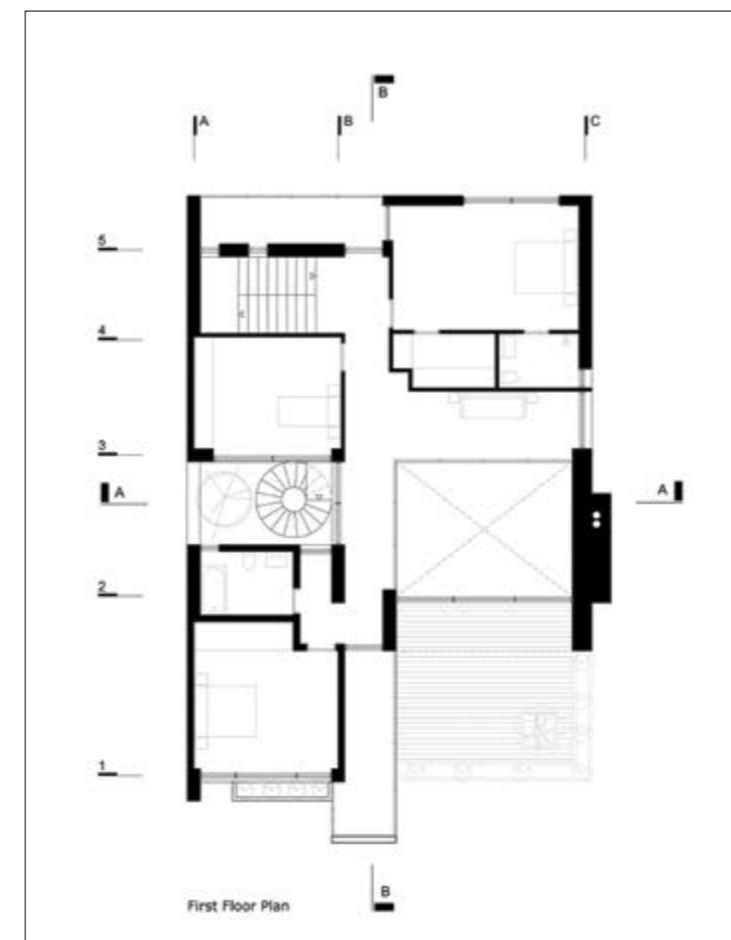
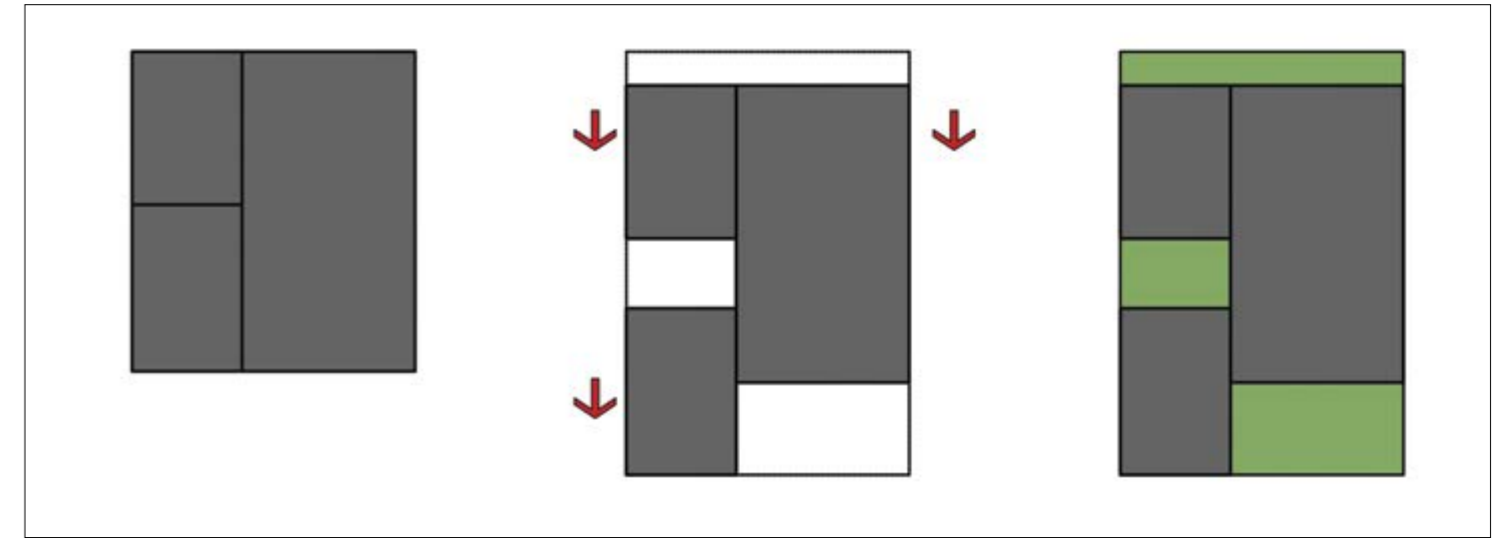
اجرا: کامبیز اسکندرتبار / کارفرما: فیروز فدوی / نوع سازه: بتنی

آدرس پروژه: مازندران، نور، خیابان امام، شهرک آنااس / مساحت زمین-زیربنا: ۴۵۰ مترمربع-۳۵۰ مترمربع

تاریخ شروع و پایان ساخت: ۱۳۹۹-۱۳۹۸ / عکاس پروژه: استودیو دید

ایمیل: kambizeskandartabar@gmail.com









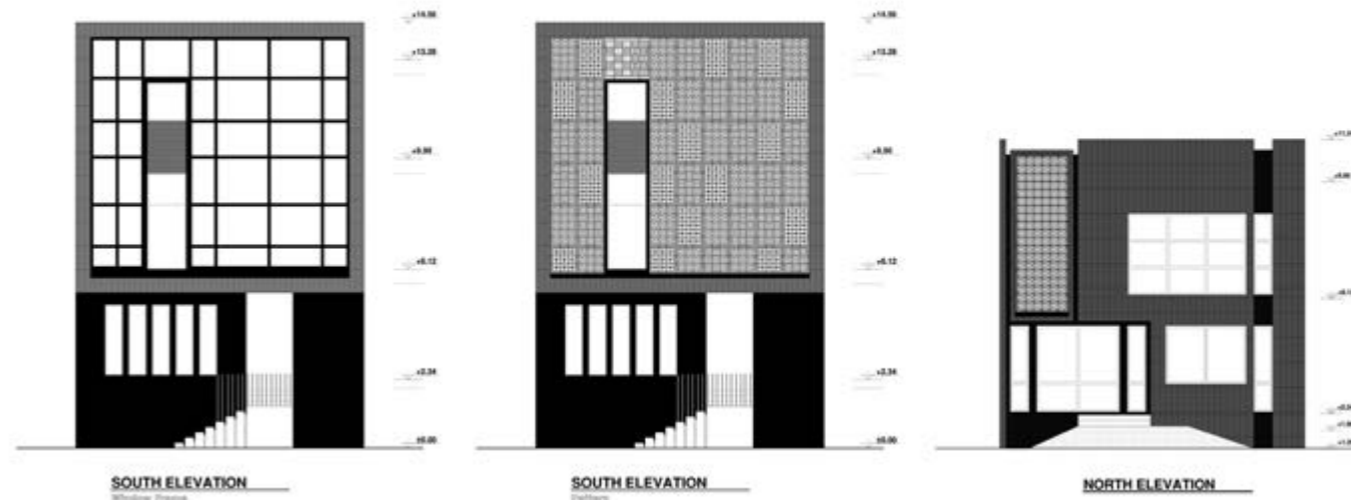
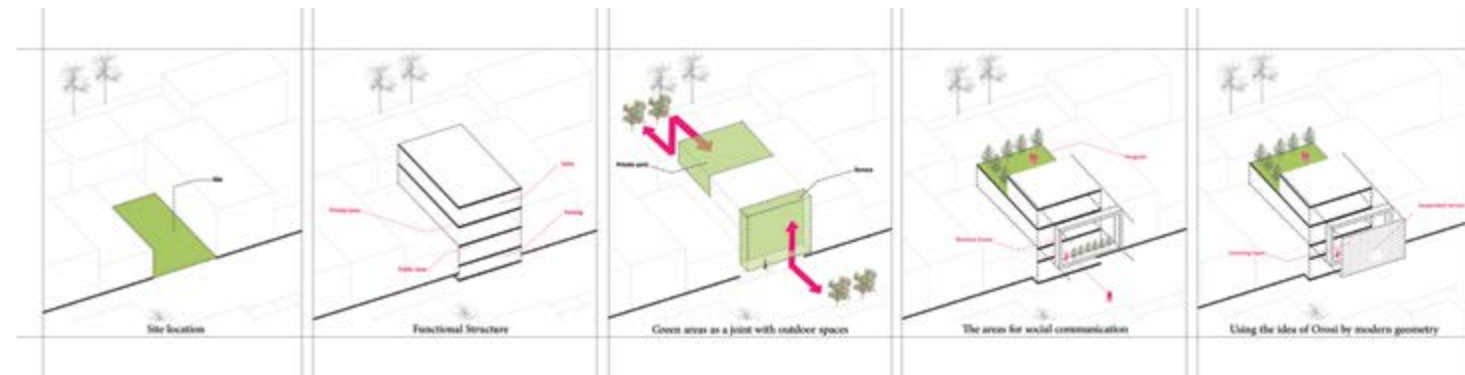
پنجره خانه، افشین خسرویان

این خانه در زمینی به مساحت ۲۵۰ مترمربع به صورت یک واحد در چهار طبقه تعریف گردیده است. دغدغه‌ی دید و منظر، مشرفیت و محرمیت در این پروژه به دنبال یافتن پاسخی دیگر بود. با الگوبرداری از ساختار معماری ایرانی برون‌گرا که در روستاهای کهن اطراف مشهد اعم از کنگ و ازغد وجود دارد و تکامل آن را در شمال ایران و یا ابنیه می‌بینیم، کل پروژه در یک نگاه به شکل یک ایوان و یک پنجره شکل گرفت که تراس کوچک‌تری را در طبقه‌ی دوم در دل خود جای داده است.

طرح گرهی این پنجره نیز از گونه‌های ایرانی با هندسه‌ی امروزی‌تری به صورت تکه‌دوزی درآمده است که پنجره‌ای وسیع با محرمیت مناسب به محیط پیرامون خود باز می‌کند. تراس‌ها در یک لایه بیرون از فضای خصوصی تعامل اجتماعی فراموش شده‌ی صاحبان خانه و همسایه‌ها را دوباره زنده می‌کند.

نام پروژه: پنجره خانه / عملکرد: مسکونی / دفتر طراحی: شرکت مهندسی مشاور فرا طرح شرق
معماران اصلی: افشین خسرویان / همکاران طراحی: غزاله داوری (مدیر پروژه)، مهناز دولت‌آبادی
طراحی و معماری داخلی: مهسا صداقت / کامپیوتر و گرافیک: رضا محتشمی، فرشید بشکار
مجری: رضا حسینی، فرهاد وفايي‌باقری / سازه: هومن موحداول
تاسیسات مکانیکی: مهدی پزشکی‌راد، محمدتقی غنی‌زاده / تاسیسات الکتریکی: محمدرضا زرین‌خو
کارفرما: آقای دکتر خدیوی / نوع سازه: سازه فلزی، سقف متال دک و دیوار برشی
نوع تاسیسات: سرمایه‌ش (چیلر و فن کویل سقفی و زمین توکار)، گرمایش (موتورخانه مرکزی شامل بویلر- پمپ گرانتوس و داب مستقل برای هر واحد)
آدرس پروژه: مشهد، بولوار خیام، خیابان کمال‌الملک

مساحت زمین-زیربنا: زمین به مساحت ۲۵۰ مترمربع و به ابعاد ۲۰ در ۱۰ می‌باشد-۶۵۰ مترمربع
تاریخ شروع و پایان ساخت: ۱۳۹۸-۱۳۹۳ / عکاس پروژه: استودیو نیمکت، مهسا صداقت
وبسایت: www.afshin-khosraviyan.com / ایمیل: faratarh.arc@gmail.com / اینستاگرام: [afshin.khosraviyan](https://www.instagram.com/afshin.khosraviyan)

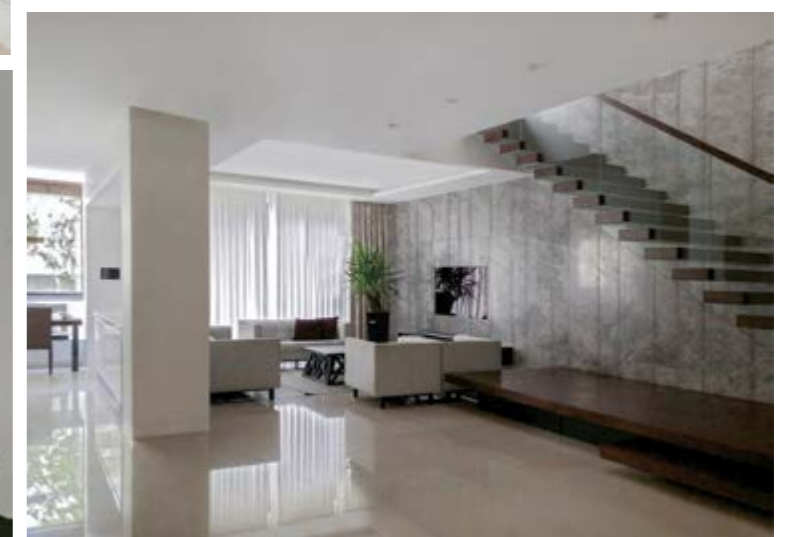


Basement Floor Plan

Ground Floor Plan

First Floor Plan

Second Floor Plan





ساختمان اداری و نمایشگاه مجموعه تولیدی ادنا جلال دادور، ژوبین دلاوریان

این پروژه در ضلع غربی مجموعه‌ی تولیدی ادنا، و در محدوده‌ای که در طرح بالا دست پروژه بدین منظور پیش‌بینی شده بود طراحی و اجرا گردیده است. این ساختمان در ۴ طبقه با زیربنایی نزدیک به ۱۶۰۰ مترمربع و با داشتن فضاهای اداری (مدیریت، فروش، حسابداری، بازرگانی، اتاق جلسات) سالن غذاخوری، شوروم، تاسیسات و پارکینگ اجرا گردیده است. روند طراحی در این پروژه با پاسخ به موارد زیر شروع و در روند طراحی با طرح این مسئله که چگونه یک ساختمان اداری در یک مجموعه تولیدی می‌تواند ویژگی‌های خاص و منحصر به فردی پیدا کند، ادامه یافت.

الف- هندسه‌ی کشیده‌ی بستر پروژه

ب- وجود فضایی بزرگ و حجیم نظیر شوروم در دل ساختمان اداری که به تبع آن ارتباط داخلی و ساماندهی پروژه تحت تاثیر این امر قرار می‌گیرند.

پ- تعلق ساختمان اداری به مجموعه‌ی تولیدی و همجواری با آن.

در پروسه‌ی طراحی سعی شده است تا پاسخ‌های هوشمندانه‌ای به موارد اول و دوم داده شود و در رابطه با مورد سوم پرسشی مطرح گردد و پاسخ معمارانه به آن ایده‌ی طراحی را شکل دهد.

الف- کشیدگی در امتداد شمال-جنوب که به تبع آن جبهه‌های اصلی بنا را در سمت شرق و غرب تعریف می‌کند و همزمان دید و نورهای مزاحم را به همراه می‌آورد از محدودیت‌های بستر می‌باشد. به حداقل رساندن بازشوها در اضلاع شرقی و غربی و استفاده از قاب‌های فلزی سفید رنگ بیرون زده، جهت کنترل نور مزاحم از انتخاب‌های معماران در طراحی مجموعه‌ی مذکور بوده است. در نهایت این قاب‌ها با گلدان‌های فلزی سفید رنگ به همراه دست‌اندازهای شفاف مایه‌ی تلطیف و تعدیل نما گردیده‌اند. در عین حال، کنترل بازشوها در دو نمای شرقی و غربی کمک کرده است تا با تغییر تناسبات این بازشوها تمرکز و توجه ناظر را به فضاهایی نظیر مدیریت مجموعه و... هدایت کنیم.

ب- جاهایی فضای مستقل و وسیع شوروم محصولات پلاستیکی (با سطحی نزدیک به ۵۰۰ مترمربع، در محلی از زمین که هندسه‌ی آن گنجایش چنین سطحی را داشت صورت گرفته است. با جاهایی شوروم، این امکان فراهم گشت تا بتوان با ایجاد گشایشی در مرکز جرم، آن را به دو قسمت تقسیم کرده و قسمتی را که به لحاظ سطح پاسخگوی نیاز این بخش بود به شوروم اختصاص دهیم.

ث- تاثیرگذارترین بخش در روند طراحی با طرح این پرسش آغاز شد که تعلق ساختمان اداری به فضای تولیدی آن (که نفس وجود ساختمان اداری نیز هست) چگونه می‌تواند در شکل‌گیری کالبد ساختمان تاثیرگذار باشد.

همانگونه که در دیاگرام‌های پروژه نیز مشخص است، با ایجاد توده‌ی خالی در میان کالبد پروژه، تناسبات کشیده‌ی زمین تعدیل و همزمان پرسپکتیو و دیدهای متنوعی به ساختمان تولید و بارگیری انبار فراهم گشت. از این محل است که مراجعین و استفاده‌کنندگان ساختمان اداری شاهد اتفاقات پویا و زنده‌ی تولید در مجموعه خواهند بود و جذابیت چنین فضایی برای مشتریانی که به مجموعه مراجعه می‌کنند نیز رغبت و تمایل آنها را برای خرید از این مجموعه افزایش می‌دهد. همزمان با این تصمیم‌گیری، سعی شد که اتفاقات پروژه در این توده‌ی خالی تاثیرگذارتر و متنوع‌تر گردد. دو پل ارتباطی با جداره‌های کاملا شفاف ارتباط بین دو بلوک شمالی و جنوبی را شکل داده و گذر از بلوک جنوبی به شمالی و بالعکس تنوع و جذابیت‌هایی را برای این مجموعه به ارمغان می‌آورد. با شکل‌گیری فضای خالی مرکزی و تمرکز و توجه به آن توانستیم سادگی و خوانایی را در نماهای شرقی و غربی در راستای درک بهتر از مجموعه افزایش دهیم و توامان پاسخ‌های بهتری از محدودیت‌های نورگیری و دید نامناسب از شرق و غرب (که پیشتر به آن اشاره شد) داشته باشیم. فضای خالی به وجود آمده نقش تعیین‌کننده‌ای در تقسیم‌بندی و جاهایی فضاهای داخلی داشته است. فضاهای وسیع‌تر و آنهایی که مراجعین و استفاده‌کننده‌های بیشتری داشتند در یک بال تجمیع شدند.

نام پروژه: ساختمان اداری و نمایشگاه مجموعه تولیدی ادنا / عملکرد: اداری / دفتر طراحی: دفتر معماری لاین

معماران اصلی: جلال دادور، ژوبین دلاوریان / همکاران طراحی: مریم نریمانی، مهتاب مولایی، شاهین نامدار، سها غلامی

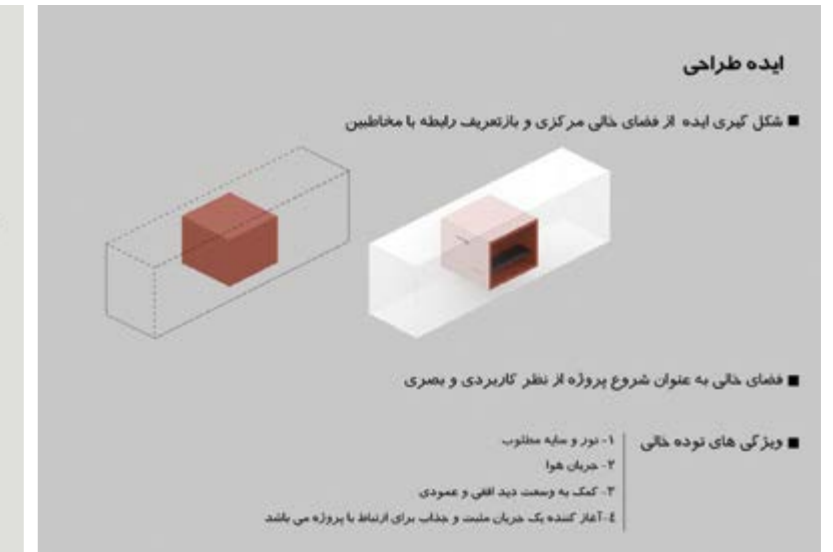
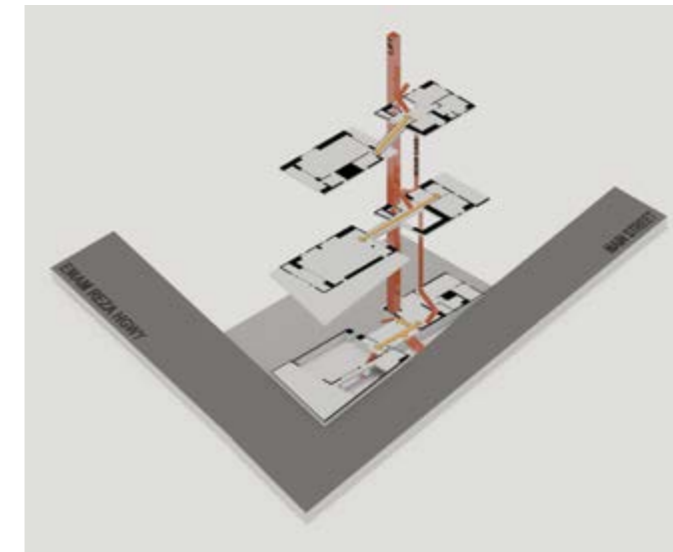
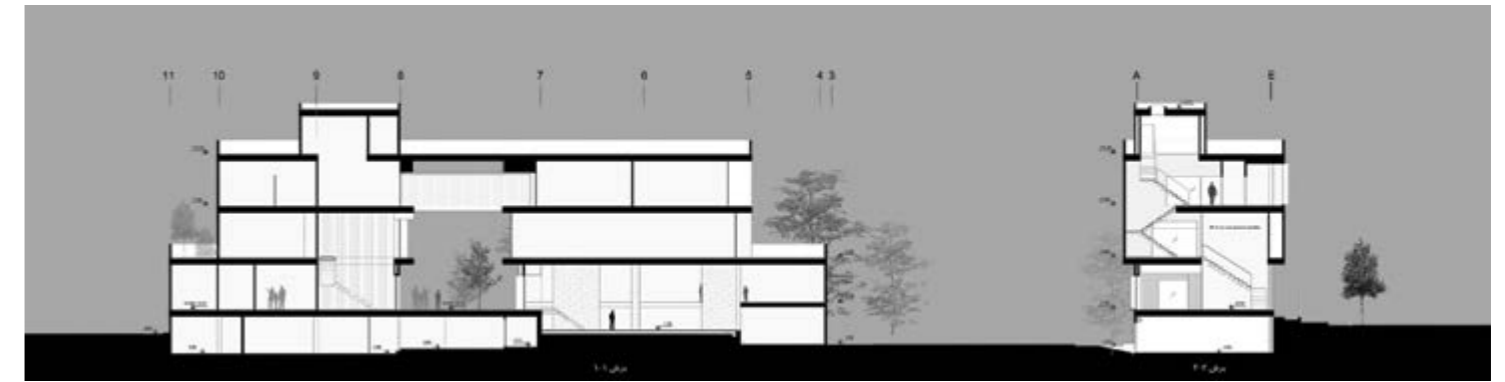
طراحی و معماری داخلی: دفتر معماری لاین / گرافیک محیطی: سارا نیک‌کار، ترانه بهبود / مجری: محمود کیخانی

کارفرما: هادی خانجانی / نوع سازه: اسکلت بتنی با دال تخت / نوع تاسیسات: داکت اسپلیت، VRF / نورپردازی: شرکت فاد

آدرس پروژه: بزرگراه امام رضا، کیلومتر ۱۸ جاده خاوران، فرون آباد دوم، بلوار امام خمینی، ساختمان ادنا

مساحت زمین-زیربنا: ۸۰۰ مترمربع-۱۴۰۰ مترمربع / تاریخ شروع و پایان ساخت: ۱۴۰۰-۱۳۸۹

عکاس پروژه: استودیو دید / وبسایت: www.line-arch.com / ایمیل: info@line-arch.com / اینستاگرام: @linearchitectureoffice







مسکونی سپینود، محمدمهدی سعیدی

زمین پروژه‌ی «سپینود» به چندین دلیل از موقعیت ویژه‌ای برخوردار است: (۱) همجواری با کوه‌های شمال تهران و وسعت چشم‌انداز به آنها؛ (۲) شیب زیاد زمین در طول آن که امکان حذف رمپ پارکینگ‌ها را فراهم می‌آورد؛ همچنین از آنجا که طبقات اول به بعد در سطح ارتفاعی بالاتری نسبت به ساختمان روبرو قرار می‌گیرند، از همین طبقه گستره‌ی وسیعی از چشم‌انداز را می‌توان دید؛ (۳) موقعیت قرارگیری زمین در نبش تقاطع، نورگیری از دو جبهه‌ی جنوب و شرق را ممکن ساخته است.

کوه‌های شمال تهران میراث طبیعی و مناظر هویت‌بخش شهر تهران‌اند. در شرایطی که متأسفانه ضوابط ساخت‌وساز حامی حفظ تمامیت این میراث نیست و انواع دست‌اندازی‌ها را بر پیکره و منظر آن روا می‌دارد، مسئولیت طراحان و سازندگان در به حداقل رساندن این فرایند آسیب‌زا سنگین‌تر خواهد بود.

لذا طراح در اینجا کوشیده است طرح خود را در کمال سادگی، وقار و ظرافت‌های اجرایی بیان نماید تا تصویر خلق شده توسط او در رابطه با پس‌زمینه‌ی کوهستانی‌اش متواضع باشد و با توجه به محدودیت‌های موجود کمترین آسیب را به آن وارد کند. رنگ و جنس بنا (چوب و سنگ) نیز به گونه‌ای انتخاب شده که در زمستان به نوعی در پس‌زمینه ادغام گردد.

با توجه به قرارگیری زمین ساختمان در نبش تقاطع، کل حجم بنا قابل ادراک است. در طراحی فرم بنا هر طبقه به فرم یک جعبه است که پوسته‌ای بتنی با ضخامت ۱۵ سانتی‌متر آن را در بر می‌گیرد. این پوسته در طبقات اول، سوم و پنجم به ارتفاع یک طبقه و در باقی طبقات با ارتفاع دو برابر، دو طبقه را در بر می‌گیرد. پوسته در طبقات یک و سه می‌چرخد. میزان چرخش با چرخش ضلع جنوبی زمین برابر است که علاوه بر تنوع و هماهنگی شکلی که در حجم پدید می‌آورد، تراس‌های بزرگ‌تر و دیدهای متفاوتی در دو طبقه از ساختمان ایجاد می‌کند. به منظور دیده‌شدن پوسته‌ی بتنی و در راستای سبک‌تر دیده‌شدن بنا، جان‌پناه شیشه‌ای انتخاب شده و عقب نشسته است.

در طراحی پلان‌ها به منظور بهره‌مندی حداکثری از نور روز کاربری‌هایی که نیازمند نور طبیعی نبوده‌اند در مرکز، قسمت غرب و شمال بنا قرار گرفته‌اند. ایده‌ی جعبه و صفحات سیال در فضای داخل نیز به کار رفته است. رویکرد طراحی در فضای داخلی نیز بر سادگی، ظرافت و مینیمال‌بودن

نام پروژه: مسکونی سپینود / عملکرد: مسکونی / دفتر طراحی: استودیو سیدروس / معمار اصلی: محمدمهدی سعیدی / همکاران طراحی: دنیا فرقانی، مهسا معصوم‌زاده، میلاد یزدآبادی

طراحی و معماری داخلی: استودیو سیدروس / مجری: استودیو سیدروس / سرپرست کارگاه: محمدحسن سعیدی

کارفرما: بخش خصوصی / نوع سازه: بتنی / نوع تاسیسات: چیلر، فن کویل و موتورخانه مرکزی / نورپردازی: استودیو سیدروس

آدرس پروژه: تهران، نیاوران، سه‌راه پاس، نبش فرخ و موسوی پلاک ۲ / مساحت زمین-زیربنا: ۴۵۳ مترمربع-۲۵۱۵ مترمربع

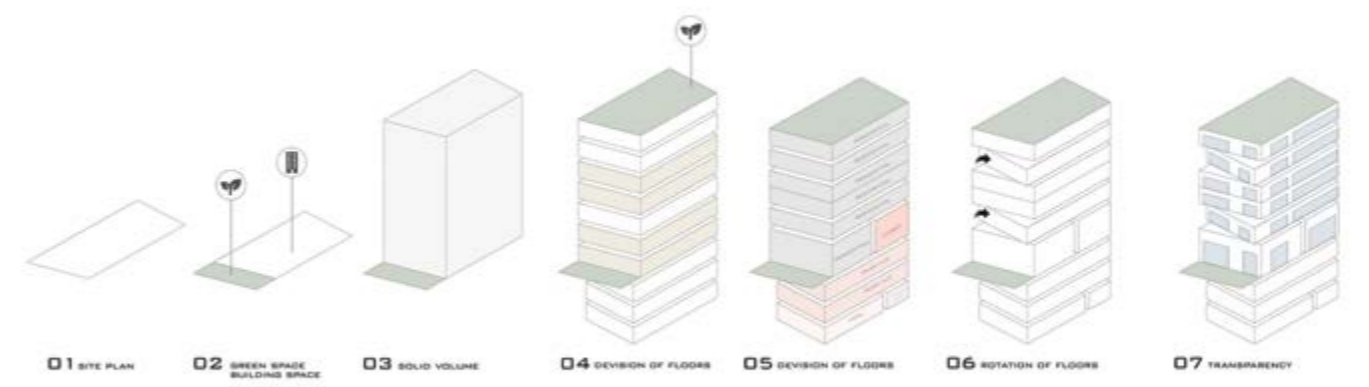
تاریخ شروع و پایان ساخت: ۱۳۹۹-۱۳۹۷ / عکاس پروژه: دید استودیو

وبسایت: www.cedrus-architects.com / ایمیل: info@cedrus-architects.com / اینستاگرام: [cedrus.architecture.studio](https://www.instagram.com/cedrus.architecture.studio)

استوار است. اتاق‌ها مملو از نور شرق‌اند و نشیمن، آشپزخانه و پذیرایی از نور جنوب و چشم‌انداز مطلوب بهره می‌گیرند. نورپردازی مصنوعی نیز عموماً نورهایی خطی را شامل می‌شود که در هماهنگی با کارکرد بنا طراحی شده‌اند. در فضای داخلی تضاد رنگی تیره و روشن به‌کار رفته است. این تضاد به جدا کردن فضاها و القای حس حرکت از یک فضا به فضای دیگر کمک می‌کند. در فضاهایی همچون نشیمن و اتاق‌های خواب بدنه‌ها تا جای ممکن خنثی و خالی از تزئینات‌اند که اجازتی استفاده از طیف وسیع میلمان را به کاربر فضا می‌دهد.

در قسمت ورودی با توجه به فاصله‌ی کم میان در ورودی و آسانسور به منظور ایجاد احساس گشایش فضایی، دیواره‌ی مقابل ورودی کوتاه‌تر اجرا شده است. در اینجا تفاوت و تضاد مصالح و نحوه‌ی نورپردازی احساس فرو رفتن یک جعبه در جعبه‌ای دیگر را به‌خوبی نشان می‌دهد. در واقع می‌توان گفت در فضای داخل با صفحات سبکی مواجهیم که به آرامی و ظرافت از کنار هم می‌گذرند و آنجا که باید حس حرکت می‌آفرینند و در جاییکه نیازمند مکث و سکون هستیم مخاطب را با تداعی جعبه به مکث وا می‌دارند. در اینجا صفحه، یک محدودیت یا مانع نیست بلکه یک فضای منعطف، یک مدیوم و یک ترکیب صیقل‌یافته است. در این حالت فضا در یک منظر صفحه‌ای رخ می‌دهد که دارای دسته‌بندی‌های مختلف است. لورهای چوبی استفاده شده در نما دو عملکرد را ممکن می‌سازند: کنترل نور ورودی به اتاق خواب‌ها و حفظ محرمانیت آنها. لذا این امکان را به کاربر می‌دهند با توجه به نیاز و احساس خود به تنظیم نور و دید بپردازد.

چنانچه حیاط خانه را به عنوان عنصری حیات‌بخش بدانیم که ضمن فراهم‌آوری سبزیگی و امکان معاشرت، تعامل و دمی آسایش یافتن در فضای باز را ممکن می‌سازد، آنچه امروز به عنوان حیاط مجتمع‌های مسکونی از گزند ساخت‌وساز بر جای می‌ماند عملاً قادر به برآورده کردن این نیاز نیست. از این رو در ساختمان «سپینود»، پشت‌بام با تامین فضای سبز و باز مطلوب نقش حیاط (حیات) را ایفا می‌نماید. در پشت‌بام نیز از ایده‌ی جعبه‌ی چرخیده و پرش‌خورده استفاده شده است که اوج آن را می‌توان در صفحه‌ی تاخوردگی سایبان دید. سایه‌بان بام چون مجسمه‌ای ظریف، حسن ختام بنا است و خط آسمان آن را تکمیل می‌کند. در حقیقت در این ساختمان پشت‌بام به عنوان منظر پنجم طراحی شده است و کل حجم را یکپارچه می‌سازد. لذا از هر ارتفاعی که به مجموعه بنگریم، منظری طراحی شده خواهیم دید.







مسکونی پیوند، محمدمهدی سعیدی

زمین پروژه ی پیوند به چندین دلیل از موقعیت ویژه ای برخوردار است: (الف) همجواری با کوه های شمال تهران؛ (ب) قرارگیری در بافتی با غلبه ی کاربری مسکونی و آرام (ج) امکان نورگیری مناسب از دو جبهه ی شمال و جنوب. بافت محله عمدتاً خانه های سازمانی آجری، با ارتفاع نه چندان زیاد را دربرمی گیرد. از این رو، تقویت و توسعه ی هویت ذاتی مکان به عنوان نخستین هدف در دستور کار قرار گرفت. ساختمان پیوند به خودی خود یک ساختمان مسکونی امروزی است که برای سکونت خانواده ی سه برادر در کنار یکدیگر طراحی شده است. از ابتدا، هم کارفرما و هم گروه معماری سیدروس بر این باور بودند که ساختمانی بیافرینند که در کنار کارآمدی، تجربه ی ارزش های معماری را برای شهر و ساکنانش فراهم آورد. در چشم انداز اولیه، کیفیت، چه از نظر استفاده از مواد و مصالح و چه در تبیین رویکرد طراحی، جایگاه ویژه ای یافت. در کنار این مهم، اقتصادی بودن پروژه نیز مد نظر کارفرما بوده است، لذا با تکیه بر کیفیت، دقت و خلاقیت طراحانه، این بنا به محیط مسکونی سازگار با محیط زیست، امن و آرام تبدیل شده است که تبلور آن در رضایتمندی ساکنان مشهود است. درست است که اسم بنا وام گرفته از نام خیابان پیوند است اما این پروژه تماماً بازتابنده ی تعامل لایه های هم پیوند متعدد است: پیوندهای خانوادگی کارفرما، پیوند نظرات کارفرما و طراحان، پیوند میان سنت های طراحی خانه های ایرانی و سبک زندگی امروز، پیوند میان زمینه و ساختمان جدید. این پروژه بر اساس رویکردی مبتنی بر زمینه شکل گرفت و توسعه یافت. در پروژه ی پیوند تلاش شده است که ترکیب ساختمان جدید با بافت پیرامونش به شیوه ای جذاب، هماهنگ، بی ادعا و در عین

حال نوآورانه طراحی شود. به طور کلی تأثیرات ویژه ی طراحی ساختمان پیوند را می توان در موارد زیر خلاصه کرد:

- تبیین روابط اعضای خانواده و فامیل و ترجمه ی آن به فضاهای معماری در هماهنگی حداکثری با نیازهای کارفرما و استانداردهای معماری؛
- تلاش طراحان برای کمترین خودنمایی در ترکیب با بافت پیرامون؛
- حفظ حریم خصوصی ساکنین در لایه های مختلف؛
- طراحی اقتصادی پروژه: از سوی کارفرما هیچ فشاری بر طراح در استفاده از مصالح یا سبکی خاص از معماری وجود نداشت لذا در راستای اهداف اقتصادی پروژه از باکیفیت ترین مصالح ایرانی استفاده شده است که در کنار طراحی دقیق جزئیات اجرایی تلاش شده محصولی درخور پدید آید.

نام پروژه: مسکونی پیوند/ عملکرد: مسکونی/ دفتر طراحی: استودیو سیدروس/ معمار اصلی: محمدمهدی سعیدی

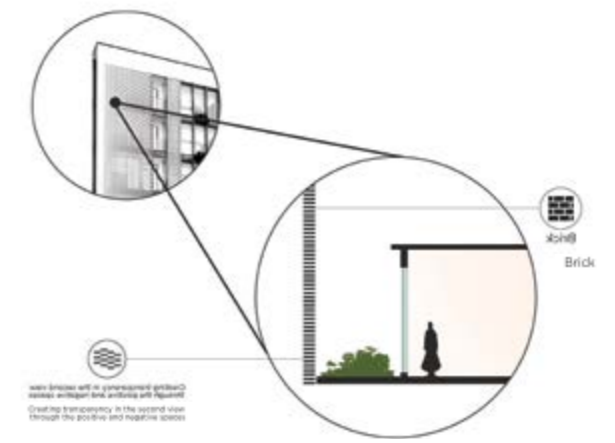
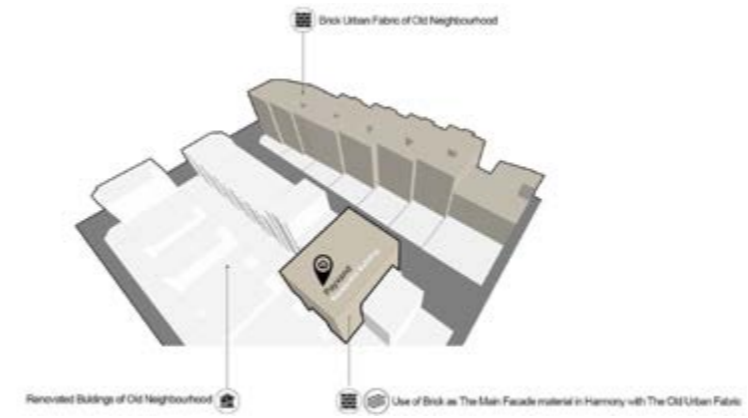
همکاران طراحی: دنیا فرقانی، معصومه مهربانی، مهسا معصومزاده / طراحی و معماری داخلی: استودیو سیدروس

کارفرما: سعید سپاسیان/ مجری: رضا گودرزی، محمد گودرزی / نورپردازی: کولیوند/ نوع تاسیسات: چیلر فن کونل و موتورخانه مرکزی/ نوع سازه: فلزی

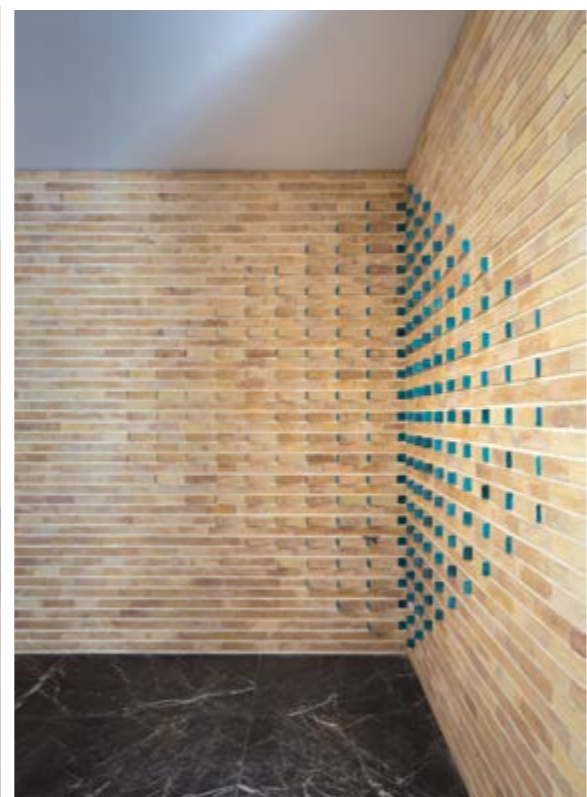
آدرس پروژه: تهران، سعادت آباد، شهرک مخابرات / مساحت-زیربنا: ۳۹۸ مترمربع، ۱۸۳۸ مترمربع

کارفرما: سعید سپاسیان/ تاریخ شروع و تاریخ پایان ساخت: ۱۳۹۹-۱۳۹۶ / عکاس پروژه: محمدحسن اتفاق

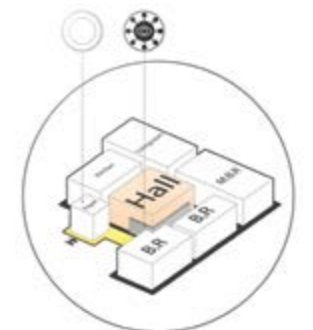
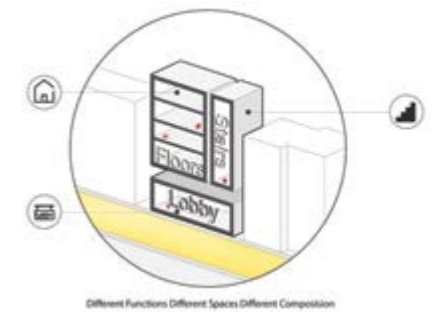
وبسایت: www.cedrus-architects.com / ایمیل: info@cedrus-architects.com / اینستاگرام: [cedrus.architecture.studio](https://www.instagram.com/cedrus.architecture.studio)



Facade Brick Design Detail
Traditional Architecture with Modern Idea



GROUND FLOOR PLAN



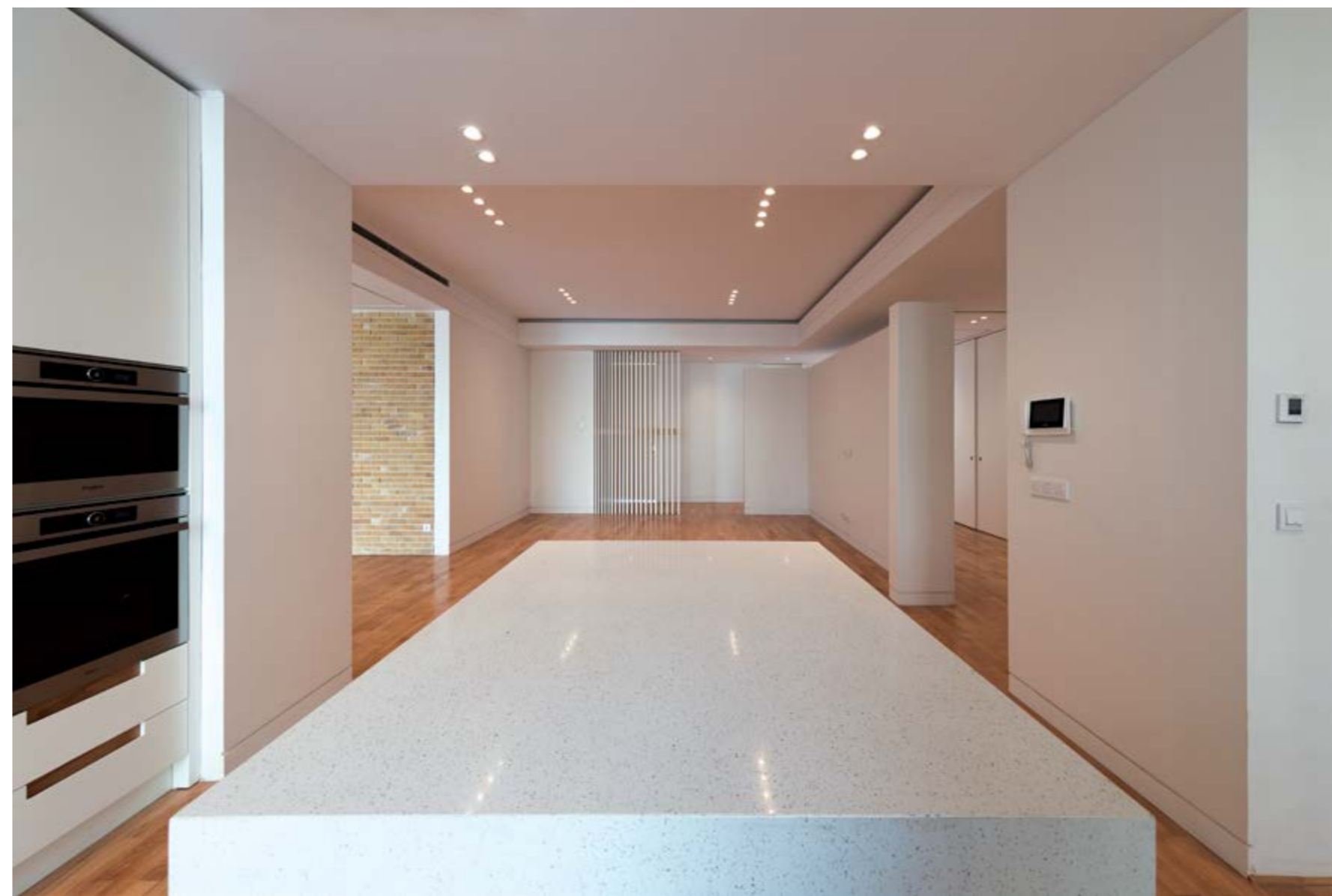
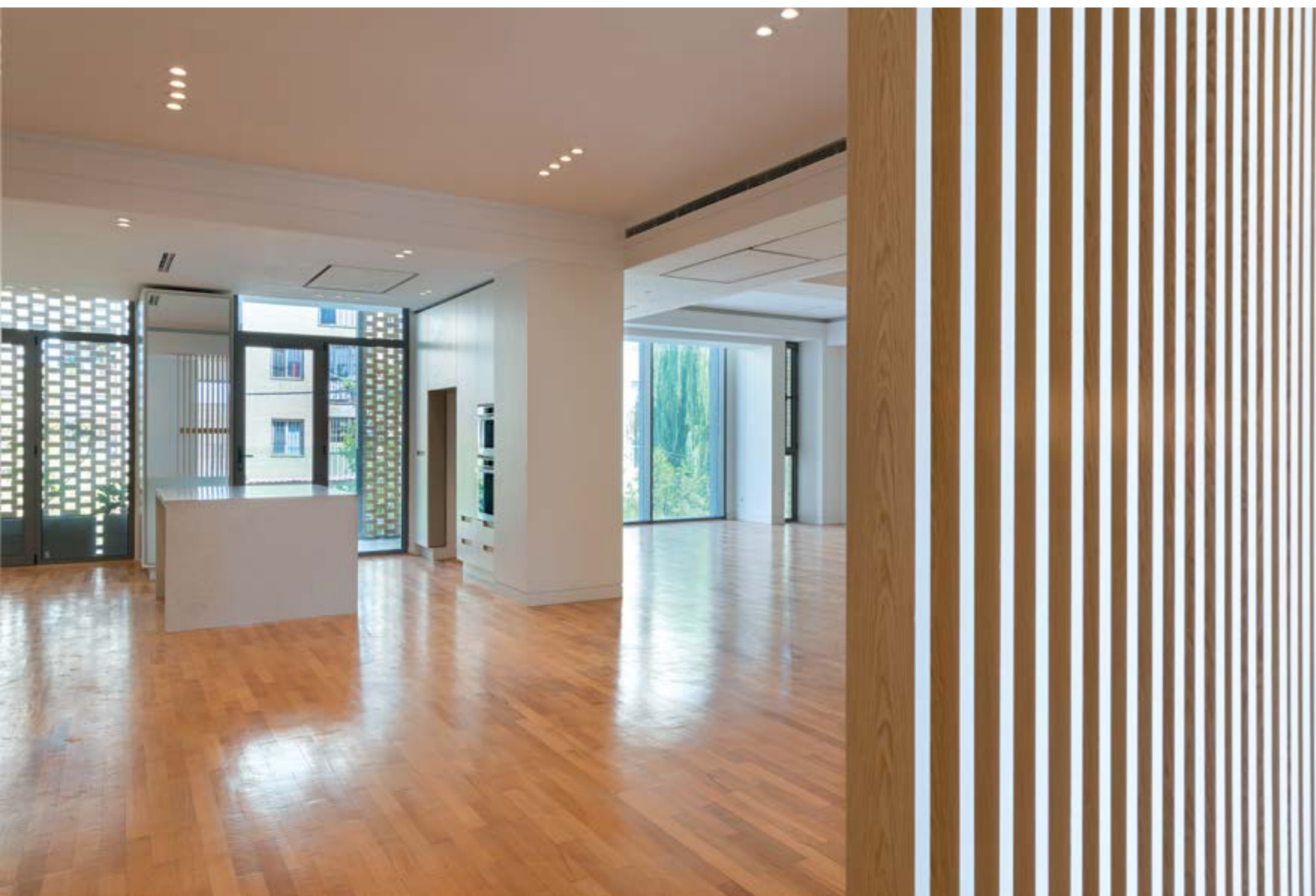
DESIGN IDEAS:

- The importance of central space as a HALL and interface between spaces
- Inspiration from traditional Iranian architecture in the entrance (HASHTI)
- Establishing visual communication between spaces by reducing the height of the wall



TYPICAL FLOOR PLAN







آرامگاه

حکیم عمر خیام

رکسانا خانی‌زاد

به همت انجمن آثار ملی

خواجه امام حجه‌الحق ابوالفتح عمر بن ابراهیم خیامی نیشابوری معروف به حکیم عمر خیام از ریاضی‌دانان، حکما و شاعران بزرگ ایران است. قدیمی‌ترین ماخذی که در آنها ذکری از خیام شده غیر از نامه‌ی سنایی به خیام به ترتیب عبارت است از چهارمقاله‌ی نظامی عروضی سمرقندی، مرصادالعباد شیخ نجم‌الدین ابوبکر رازی معروف به دایه، نزه‌الارواح و روضه‌الافراح فی تواریخ حکماء متقدمین والمتاخرین از شمس‌الدین محمد بن محمود الشهرزوری، کامل‌التواریخ ابن اثیر، تاریخ‌الحکماء قاضی اکرم جمال‌الدین ابوالحسن علی بن یوسف القفطی، آثارالبلاذ والخبارالعباد زکریا بن محمد بن محمود القزوی، جامع‌التواریخ رشیدالدین فضل‌الله وزیر، فردوس‌التواریخ ابرقوهی، تاریخ‌الفی از احمد بن نصرالله تنوی هندی (حواشی چهارمقاله‌ی قزوی). خیام بین سال‌های ۲۳۰ و ۴۴۰ دیده به جهان گشود، از دوران جوانی و تحصیلات او اطلاع صحیحی در دست نیست و آنچه مسلم است وی در حکمت، ریاضی، نجوم و پزشکی از سرآمدان روزگار خود بوده است. در سال ۴۶۷ ه.ق. ملک‌شاه سلجوقی خیام را با چند تن دیگر از دانشمندان بنام آن روزگار چون ابوالمظفر اسفزاری و میمون بن نجیب واسطی و ابوالعباس لوکری به اصلاح تقویم مامور ساخت. نوشته‌اند که: «نظریات خیام برای اصلاح تقویم حتی از تقویم فعلی اروپا که موسوم به تقویم گریگوریست صحیح‌تر است، چه تقویم گریگوری در طول ۲۳۲۰ سال یک روز خطا می‌کند و تقویم خیام در ۳۷۷۰ سال یک روز خطا می‌کند.»^۱ خیام با همکاری ابوالفتح عبدالرحمن المنصور الخازنی و دیگر دانشمندان، رصدی برای ملک‌شاه ترتیب دادند که مال بسیار بر آن خرج شد و تا سال ۴۸۵ یعنی سال وفات ملک‌شاه دائر بود و پس از آن متروک شد.^۲

رساله‌هایی که در علوم ریاضی از خیام بازمانده همه دلایل بارزی است بر تبحر و استادی خیام در علوم ریاضی. چنانکه اشاره شد خیام در پزشکی نیز از سرآمدان روزگار خود بوده و نوشته‌اند که سنجر ملک‌شاه بیماری آبله داشت و خیام را برای معالجه‌ی او برگماشتند. خیام در روزگار خود نیز مورد احترام پادشاهان، بزرگان و دانشمندان بود و با

و احتمالا برجسته‌ترین آنها در این علم است.»
حرفه‌ی خیام شاعری نبود ولی گاه عقاید و نظریاتش را در قالب رباعیاتی حکیمانه بیان می‌کرد. قسمتی از تالیفات خیام در پی افت‌وخیزهای تاریخ در طی سال‌ها از بین رفته است. برخلاف گفته‌های عوام که خیام را «خراباتی و باده‌پرست» می‌خوانند یا از روی اغراض یا هوس، وی را «مست و باده‌خوار» معرفی می‌کرده‌اند، در مستندات تاریخی به‌کرات ضد این بیان شده و علم و شناخت عمیق خیام را نافی آن ویژگی‌ها می‌دانند. مرحوم نخجوانی می‌نویسد: «این اندیشه‌های لابالیانه، ایرانیان را به سوی جمود و خمود و سستی و لابالی‌گری می‌کشاند. ما خیام را برای ایران می‌خواهیم، نه ایران را برای خیام.» حکیم عمر خیام از قرن نوزده به اینطرف در اروپا و آمریکا شهرت یافت و شاید بتوان بدون اغراق او را معروف‌ترین شاعر ایرانی در مغرب‌زمین به شمار آورد. البته آغاز این معروفیت در پی ترجمه‌های ادوارد فیتز جرال (انگلستان، ۱۸۰۹) از اشعار خیام به زبان انگلیسی بوده است که از روی نسخه‌ی کتابخانه‌ی بادلیان آکسفرد - که تاریخ ۸۶۵ هجری قمری را بر خود دارد و مشتمل بر ۱۰۱ رباعی است- در سال ۱۸۵۹ صورت گرفت.

۱- از یادداشت‌های دهخدا در ذیل خیامی (حاشیه)

۲- کامل ابن اثیر، ذیل وقایع سال ۴۶۷

عکس صفحه روبرو: فرید خدارحمی



استقبال انگلیسی‌ها از این اشعار، زبان و مضامین آنها چنان بوده است که بسیاری از مردم، قطعات زیادی از آن را به خاطر سپردند، عباراتش زیانزد خاص و عام شد، به مثل‌ها راه پیدا کرد و کلماتی نظیر «کوزه، ساقی، بلبل، پروین، کاروان‌سر، جمشید و بهرام» که فیتزجرالد عینا در ترجمه‌ی خود آورده بود، مانوس انگلیسی‌زبانان شد.

قدیمی‌ترین ماخذی که از قبر خیام سخن گفته، چهارمقاله‌ی نظامی عروضی است، به سال ۵۰۶ هجری قمری که علاوه بر اطلاعات محل دقیق قبر، در آن نوشته است:«من در میان مجلس عثرت از حجه‌الحق عمر شنیدم که او گفت:»گور من در موضعی باشد که هر بهاری شمال بر من گل‌افشان می‌کند». مرا این سخن مستجیل نمود و دانستم که چونی گزاف نگویی. چون در سنه ثلاثین به نیشابور رسیدم، چهار (چند) سال بود تا آن بزرگ روی در نقاب خاک کشیده بود.»(بحرالعلوم، ۱۳۵۵) پس از درگذشت حکیم عمر خیام جسد آن بزرگ را در گورستان حیره‌ی نیشابور نزدیک امامزاده محمد محروق به خاک سپردند. با حمله‌ی مغول به نیشابور و کشتار عمومی مردم آن شهر، بناها ویران شد و گورستان‌ها نیز خراب و پایمال گردید. پس از آن نخستین بار در زمان سلطان حسین بیکرا بقعه‌ی امامزاده محروق تجدید بنا شد و در زمان شاه طهماسب صفوی ایوان جلوی بقعه و غرفه‌های اطراف احداث گردید و یکی از آن غرفه‌ها در جهت شرقی بنای امامزاده محل قبر حکیم عمر خیام بود و قبر به صورت مکعب مستطیل با آجر و گچ در وسط غرفه قرار داشت.

همانطور که پیشتر در شماره‌های قبلی هنرمعاری شرح دادیم در سال ۱۳۱۳ مراسم جشن هزاره‌ی فردوسی در تهران و توس برگزار گردید و چون پیش‌بینی می‌شد که خاورشناسان و دانشمندانی که به توس مسافرت می‌کنند و طبعاً از نیشابور می‌گذرند به زیارت عمر خیام هم خواهند رفت لذا انجمن آثار ملی بر آن شد که بر مزار او آرامگاهی بنا کند و چون وقت کافی در پیش نبود با شتاب ساختمان سنگی روبازی در محل غرفه‌ی قبر خیام ایجاد شد. طرح جدید این آرامگاه اثر کریم طاهرزاده بهزاد، که در مشرق بارگاه امامزاده محمد محروق در زیر آسمان قرار داشت عبارت بود از دو ایوان بالا و پایین و دیواری کوتاه سنگی از سنگ خلیج مشهد در اطراف محل قبر، روی قبر که سه چهار متر از دیوار بقعه‌ی امامزاده فاصله داشت ستونی قرار داده شده و این رباعیات از ملک‌الشعرای بهار بر آن منقوش بود:

بر تربت خیام نشین کام طلب

یک لحظه فراق از غم ایام طلب

تاریخ بنای بقعه‌اش گر خواهی

کام دل و دین ز قبر خیام طلب

درباره‌ی این بازدید (بازدید مهمانان هزاره‌ی فردوسی از مقبره‌ی خیام) آقای دکتر صدیق که خود جزو کاروان بوده نوشته‌اند:

«خاورشناسان به‌تدریج از راه رسیدند و وارد باغ شدند و از منظره‌ی دل‌انگیز و فرحبخش آن شاد گشتند و بر ذوق و هنر ایرانی آفرین گفتند تا به مزار خیام رسیدند و دور آن حلقه زدند. آنان که فارسی می‌دانستند رباعی مذکور را خواندند و برای سایرین ترجمه کردند. اشتیاق فوق‌العاده‌ی خاورشناسان به زیارت خیام آنان را به مراقبه و تامل عمیق

و‌اداشت، ناگاه «سر دنیسن راس» که تالیفی درباره‌ی خیام کرده رباعی ذیل را از ترجمه‌ی انگلیسی فیتز جرالد به آوای بلند از حفظ خواند:

چون می‌گذرد عمر چه شیرین و چه تلخ

پیمان‌ه چو پر شد چه نشابور و چه بلخ می نوش که بعد از من و تو ماه بسی

از سلخ به غره آید از غره به بلخ

«درینک واثر» لحظه‌ای بعد، رباعی زیر را از همان ترجمه‌ی فیتز جرالد از بر با آهنگ دلپسند و شیوایی بسیار خواند:
یاران چو به اتفاق میعاد کنید

خود را به جمال یکدیگر شاد کنید

ساقی چو می مغانه بر کف گیرد

بیچاره مرا هم به دعا یاد کنید

از شنیدن این رباعی یکی از مهمانان از شدت شور و اشتیاق به صدای بلند به گریه افتاد و طبعاً حضار بدو تاسی جستند و حالی به همه دست داد که من از وصف آن عجز دارم. (بحرالعلوم، ۱۳۵۵)

آرامگاه جدید خیام

از همان سال ۱۳۱۳ که آرامگاه خیام گشایش یافت، علاقه‌مندان به خیام و مردم صاحب‌نظر، آن را درخور شان و مقام خیام نمی‌دانستند و به خصوص پس از آرامگاه ابن‌سینا و سعدی و شروع به ساخت آرامگاه نادر پیوسته از اولیای امور انجمن آثار ملی می‌خواستند که بنایی متناسب با مقام خیام بر تربت او بنیاد نهاده شود. آقای فاضلی رئیس فرهنگ نیشابور از سال ۱۳۳۳ با ارسال گزارش‌ها و نامه‌هایی به استاندار خراسان و وزارت فرهنگ و انجمن آثار ملی پیوسته تقاضای مردم و زائران مزار خیام را درباره‌ی بنای آرامگاه آن بزرگ اظهار می‌داشت و در تیرماه ۱۳۳۵ آقای رام، استاندار خراسان، از انجمن آثار ملی درخواست کرد که نقشه‌ی آرامگاه خیام و عطار تهیه شود و پس از آن آقای رضا جعفری استاندار و رئیس انجمن آثار ملی خراسان به انجمن آثار ملی نوشت که در سفر نیشابور، آرامگاه خیام بازدید شد، این بنا به هیچ وجه متناسب با شان و مقام آن حکیم نیست و درخواست کرد که برای تجدید بنای آرامگاه خیام که از هر حیث مناسب باشد اقدام و بذل توجه شود. در نامه‌هایی که پس از آن از مقامات اداری و رسمی خراسان و نمایندگان آن استان در مجلس شورای ملی و مجلس سنا به انجمن آثار ملی می‌رسید درخواست می‌شد که نقشه‌ی اساسی بنای آرامگاه خیام تهیه و هزینه‌ی ساختمان آن برآورد شود تا مردم خراسان نیز به سهم خود در این امر مهم ملی شرکت جویند.

در آبان ماه سال ۱۳۳۵ انجمن آثار ملی به استاندار خراسان اطلاع داد که از چندی قبل جهت تهیه‌ی نقشه‌ی متناسب برای آرامگاه خیام و بقعه‌ی عطار و آرامگاه کمال‌الملک اقدام شده و پس از خاتمه‌ی امر نسبت به ارسال آن به استانداری و انجمن آثار ملی خراسان اقدام خواهد شد.
نقشه‌ی بنا

در مرداد ماه ۱۳۳۵ از طرف انجمن آثار ملی به مهندس سیحون استاد دانشگاه تهران نوشته شد که طبق گزارش‌های رسیده وضع ساختمان آرامگاه عمر خیام بسیار نامناسب می‌باشد و انجمن در نظر دارد در این مورد اقداماتی به

عمل آورد ، نقشه و طرح لازم را تهیه نموده و با انجمن در این باره همکاری نمایید و در آذر ماه همان سال مجدداً از طرف انجمن به مهندس سیحون نوشته شد که چون در نظر است آرامگاهی که با شان حکیم عمر خیام و کمال‌ملک متناسب باشد ساخته شود همانطور که قبلاً هم در این باره مذاکره شده نقشه‌ای متناسب و سزاوار مقام آن حکیم بزرگ و این هنرمند شهیر تهیه و به انجمن آثار ملی ارسال دارید تا در این موقع که زمهری علاقه‌مندان به انجام این امر به انجمن آثار ملی مراجعه می‌کنند درباره‌ی تهیه‌ی مقدمات آن اقدام شود.

یک ماه بعد آقایان مهندس سیحون و حسین جودت

پس از بازدید آرامگاه خیام در نیشابور طی گزارشی به

اطلاع انجمن رسانیدند که:«...راجع به مقبره‌ی خیام به

طوریکه ملاحظه فرموده‌اند، محل آن فعلاً چسبیده به

بقعه‌ی امامزاده محروق می‌باشد و هرگونه عملی در این

محل نمی‌تواند استقلال و برجستگی به مقبره‌ی خیام بدهد

و لازم است که محل جدیدی در همان محوطه در نظر

گرفته شود. با مطالعاتی که در این قسمت به عمل آمد

محل آرامگاه تعیین گردید و کروکی‌های لازم نیز متناسب

با محل جدید تهیه شد تا در صورتیکه مورد موافقت باشد

نقشه‌های تکمیلی و صورت برآورد هزینه‌ی آن تقدیم گردد.» (بحرالعلوم، ۱۳۵۵)

توضیح این نکته لازم می‌نماید که مساحت باغ امامزاده محمدبن محروق که در زمان صفویه در محل قبرستان حیره احداث شده در حدود ۴۳۲۰۰ مترمربع است و به صورت مربع مستطیل به طول ۲۴۰ متر و عرض ۱۸۰ متر شمالی جنوبی می‌باشد و بقعه‌ی امامزاده در وسط این باغ قرار دارد و محلی را که مهندس سیحون برای آرامگاه خیام در نظر گرفته بود و آرامگاه خیام در آن محل بنا شد در گوشه‌ی شمال شرقی باغ قرار دارد.

انجمن آثار ملی طرحی را که مهندس سیحون برای آرامگاه خیام تهیه کرده بود، در ششم خردادماه ۱۳۳۷ به دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران فرستاد و تقاضا کرد که طرح مذکور را مورد مطالعه‌ی دقیق قرار دهند و هرگاه از لحاظ اصول فن معماری ایران نکات و دقائق بیشتری در نظر دارند مراتب را اعلام نمایند تا آقای مهندس سیحون در تکمیل و تهیه‌ی نقشه‌ی قطعی اقدام نماید. آقای مهندس محسن فروغی، رئیس دانشکده‌ی هنرهای زیبا در تاریخ ۱۷ خردادماه ۱۳۳۷ طی نامه‌ای به انجمن اطلاع داد که طرحی که توسط آقای مهندس هوشنگ سیحون استاد این دانشکده برای آرامگاه حکیم عمر خیام تهیه شده است و ماکت‌های مربوط به آن مورد دقت قرار گرفت و از طرف آقای مهندس سیحون درباره‌ی آن توضیحات کافی داده شد. با توجه به این نکته که در تهیه‌ی طرح مزبور از سبک معماری ایران حداکثر استفاده به عمل آمده این نقشه چه از لحاظ اصول فن معماری و چه از نظر سبک برای آرامگاه حکیم بزرگ ایران کاملاً متناسب است.

از آن پس اعضای انجمن آثار ملی در جلسه‌های متعددی موضوع بنای آرامگاه و نقشه‌ی آن را مورد بررسی دقیق قرار دادند و در برخی از این جلسه‌ها آقایان موید ثابتی، نبوی و برخی دیگر از نمایندگان خراسان در مجلس، نیز حضور داشتند.

سرانجام در تاریخ بیست و چهارم اسفند ماه ۱۳۳۷ بین انجمن آثار ملی و آقای مهندس سیحون قراردادی در



عکاس تصاویر صفحه‌ی رویرو: حسین برازنده



بازدید چند تن از طراحان و مسئولان صاحب‌منصب در نخستین روزهای فروردین ۱۳۴۲. از سمت راست: هوشنگ سیحون، حبیب یغمایی، تیمسار سپهد آق‌ولی، دکتر تقی تفضلی، مهندس نکو، مهندس کسنانتین و سید محمدتقی مصطفوی

۱۳ ماده امضا شد که به موجب آن مقرر گردید که آقای مهندس سیحون نقشه‌های آرامگاه خیام و آرامگاه کمال‌الملک و کارهای تکمیلی آرامگاه و محوطه‌ی آرامگاه اطراف و بناهای تابعه‌ی آنها و خیابان بین دو آرامگاه را تهیه و در اجرای آنها نظارت نماید و بابت نقشه و محاسبات فنی و نظارت معادل پنج درصد کل هزینه‌ی کارها به ایشان پرداخت گردد. به موجب این قرارداد آقای مهندس هوشنگ سیحون متعهد گردیده که نقشه‌های مقدماتی و همچنین نقشه‌های قطعی و نقشه‌های تفصیلی بنای یادبود حکیم عمر خیام را که شامل بنای اصلی و سکوبندی اطراف و آبنماها و بناهای تابعه‌ی آن باشد متدرجا از تاریخ امضای قرارداد تهیه و تحویل نماید. نقشه‌های قطعی بر اساس ماکت و طرح اولیه‌ای که به تأیید دانشگاه رسیده و مورد تصویب انجمن قرار گرفته است حداکثر سه ماه پس از تاریخ این قرارداد و نقشه‌های تفصیلی به‌تدریج تحویل گردد. علاوه بر این مقرر گردیده است که آقای مهندس سیحون مسئول نظارت در اجرای کارهای آرامگاه باشد و یک نفر مهندس دیپلمه‌ی ساختمان که سابقه‌ی کار در کارگاه‌ها داشته باشد از طرف خود در کارگاه بگمارد که به طور دائم اجرای کارها را طبق نظر و دستور ایشان در محل، مراقبت و نظارت نماید و حقوقش به عهده‌ی آقای مهندس سیحون باشد. به علاوه خود آقای مهندس هر دو ماه یکبار شخصا کارها را در محل بررسی و نظارت نماید و گزارش پیشرفت عملیات را کتبا به انجمن بدهد. ضمناً آقای مهندس سیحون قبول کرده است که برنامه‌ی کار را با مقاطعه‌کار طوری تنظیم و در اجرای آن مراقبت نماید که ساختمان مقارن زمان گشایش آرامگاه نادر آماده‌ی گشایش باشد.

آقایان مهندس سیحون و جودت قسمتی از خصوصیات بنای آرامگاه خیام را طی گزارشی چنین به اطلاع انجمن رسانیده‌اند:«...استخوان‌بندی بنا فلزی و دارای روکش آلومینیوم خواهد بود. در قسمت سقف نوعی شیشه‌های ضخیم الوان و در متن قسمت بدنه با کاشی پشت و رو تزئین خواهد شد. زیرسازی بنا با بتن و کرسی و راه‌پله و آبنماها با سنگ گرانیت و بدنه‌ی دیوار مجاور آبنماها با سنگ تراورتن و سنگ روی قبر از سنگ سیاه مشهد خواهد بود. محل آرامگاه در انتهای محور شرقی و غربی باغ و در ابتدای اختلاف سطح موجود واقع است و از کل منظره‌ی باغ امامزاده محروق استفاده خواهد شد.»

مقاطعہ کار

شرکت ساختمانی کا.ژ.ت در تاریخ بیست و دوم آذر ۱۳۳۷ به انجمن آثار ملی اطلاع داد که:«با استحضار از نظر آقای مهندس هوشنگ سیحون نسبت به ساختمان آرامگاه خیام، که باید با بتن ظریف اجرا شود و از هر جهت بدون عیب و قابل‌قبول آن انجمن باشد این شرکت حاضر است این کار را انجام دهد و در صورتیکه احتاج به متخصصان و کارگران خارجی باشد طبق نظر انجمن و آقای مهندس سیحون از خارج استخدام نماید و کار را به طرز آبرومندی که مورد قبول مهندس ناظر و آن انجمن باشد به پایان رساند.» (بحرالعلومی، ۱۳۵۵)
آقایان مهندس سیحون و جودت طی نامه‌ی مفصلی به انجمن نوشته‌اند که:«همانطور که استحضار دارند طرح اولیه‌ی ساختمان آرامگاه خیام با استخوان‌بندی فلزی تهیه گردید و در نظر بود که روکار آن با آلومینیوم پوشیده شود، پس از مراجعه به اهل فن معلوم شد که روکش آلومینیوم بر فلز آثار نامطلوبی از لحاظ ترکیبات شیمیایی دارد. از این رو تصمیم گرفته شد که کار با طرز بتن ظریف اجرا گردد و ارتفاع آرامگاه نیز از ۱۲ متر به ۲۲ ترقی داده شود تا عظمت بیشتری پیدا کند.



ساخت آرامگاه موقت خیام در بھبوحه‌ی جشن هزاره‌ی فردوسی، اثر کریم طاهرزاده بهزاد، ۱۳۱۳

چون از طرفی اجرای مستقیم اجرای کار به دستگاه‌های خارجی مستلزم تحمل هزینه‌ی زیاد می‌باشد و از طرف دیگر شرکت مقاطعه‌کاری (پیمانکاری) کا.ژ.ت حاضر است کار ساختمان آرامگاه مذکور را به مسئولیت خود انجام دهد و در صورت لزوم از کارگران متخصص خارجی نیز استفاده کند این شرکت به طوریکه در ساختمان آرامگاه نادر مشاهده شد مقاطعه‌کاری است که علاقمندی خود را به حیث مقاطعه‌کاری ظاهر ساخته است و در اجرای کار دقیق می‌باشد. آرامگاه خیام از ابنیه‌ای است که باید منتهای دقت در استحکام و حسن اجرای کارهای آن به عمل آید بنابراین صلاح کار در این است که اجرای آن به عهده‌ی همین شرکت که امتحان خود را داده است واگذار گردد، چون از لحاظ جنبه‌ی فنی اجرای این کار وضعیت خاصی دارد باید به شرکتی واگذار شود که از هر جهت مورد اطمینان باشد. بدیهی است اندک بی‌توجهی در این کار ممکن است نظیر آرامگاه فردوسی موجب تاثر و پشیمانی گردد.

آقایان مهندس محسن فروغی، مهندس صادق، مهندس سیحون و جودت نیز صورت مجلسی تهیه و به اطلاع انجمن آثار ملی رسانیده‌اند که:«ساختمان بنای آرامگاه خیام که شامل استخوان‌بندی از فلز و بتن و روکار سنگی و کاشی‌کاری در قسمت بدنه می‌باشد کاری عادی نیست که بتوان مشابهی برای آن در خارج داشت، این ساختمان در عین حال که ظریف است باید از لحاظ اجرای کار و تامین استحکام آن دقت فراوان گردد. چون عمده در عملیات مذکور کارهای ظریف است و باید طبق اصول عالی فن در اجرای آن دقت کافی به عمل آید بنابراین انجام دادن آن باید به مقاطعه‌کاری رجوع شود که علاوه بر داشتن سابقه در کارهای مهم آزمایش خوبی هم در نظایر این کارها داده باشد.» (بحرالعلومی، ۱۳۵۵)
شرکت کا.ژ.ت دارای سابقه‌ی عملیات مهم و مجهز به وسایل لازم می‌باشد و در کار آرامگاه نادرشاه افشار طبق اظهار نظر آقای مهندس سیحون حیثیت مقاطعه‌کاری خود را به‌خوبی حفظ نموده و کارها را بر قاعده‌ی صحیح اصول فنی انجام داده است و کارش مورد رضایت آن انجمن و آقای مهندس سیحون، مهندس ناظر می‌باشد.

در جلسه‌ی هیئت مدیره‌ی انجمن که در تاریخ دوم دی ماه ۱۳۳۷ تشکیل شد و با توجه به سابقه‌ی عمل شرکت کا.ژ.ت در آرامگاه نادر و توضیحات گزارش‌های مذکور و همچنین وضع استثنایی آرامگاه خیام از لحاظ نوع کار چنین تصمیم گرفته شد که برای زودتر عملی ساختن این امر مهم، اجرای آن به عهده‌ی شرکت کا.ژ.ت گذارده شود و شرکت مذکور تخفیفی را که برای کار آرامگاه نادر پذیرفته است برای این کار هم قبول نماید، زیرا به فرض مناقصه گذاشتن، علاوه بر تعویق کار تصور تخفیفی بیش از آنچه در آرامگاه نادر حاصل شده است نمی‌رود و مقاطعه‌کار دیگر هم باید مدتی بگذرد تا امتحان طرز کار و عمل خود را بدهد. به موجب این تصمیم، در تاریخ هفتم دی ماه ۱۳۳۷ از طرف انجمن به شرکت کا.ژ.ت نوشته شد که با پیشنهاد آن شرکت راجع به ساختمان آرامگاه خیام با شرایطی موافقت می‌شود. در همان تاریخ نامه‌ای نیز به آقای دکتر مهران، وزیر فرهنگ نوشته شد که

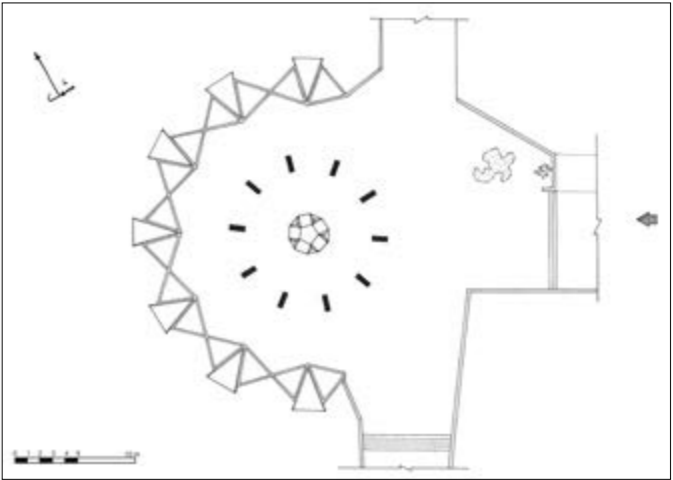


عکاس دو تصویر پایین: حسین برازنده



عکاس دو تصویر بالا: شهریار خانی‌زاد





پلان آرامگاه

به اداره‌ی کل اوقاف دستور دهند قسمتی از باغ امامزاده محروق را که برای محل آرامگاه خیام در نظر گرفته شده در اختیار نمایندگان انجمن مقاطعه‌کار ساختمان قرار دهند و نیز دستورات لازم به ادارات فرهنگ و اوقاف نیشابور صادر نمایند که در اجرای این امر مهم نهایت همکاری را بنمایند.

نصب اولین سنگ بنا

ساعت پنج بعد از ظهر روز سه‌شنبه ۲۸ اردیبهشت ماه ۱۳۳۸ با حضور استاندار و جمعی از اعضای انجمن آثار ملی خراسان و روسای ادارات و معاریف نیشابور طی مراسمی اولین سنگ بنای آرامگاه خیام نصب گردید. در آغاز این مراسم آقای برهمند فرماندار نیشابور طی سخنانی اظهار داشت که:«در اواخر سال ۱۳۳۷ تیمسار سپهبد آقاولی رئیس هیئت مدیره‌ی انجمن آثار ملی به اتفاق عده‌ای از مهندسان و آقای علمی مدیر اینه‌ی تاریخی، مسافرتی به نیشابود نموده، از آرامگاه عطار و قبر مرحوم محمد غفاری (کمال‌الملک) هنرمند فقید بازدید نموده و پس از مراجعه‌ی ایشان به تهران قرارداد تهیه‌ی نقشه‌ی آرامگاه خیام با آقای مهندس سیحون منعقد گردید و اجرای ساختمان به شرکت ساختمانی کا.ژت واگذار شد و اینک گودبرداری این بنا خاتمه یافته است.»و امروز اولین سنگ شروع ساختمان نصب می‌گردد. تعمیر و تکمیل مقبره‌ی شیخ فریدالدین عطار نیز آغاز گردیده و نقشه‌ی آرامگاه شادروان کمال‌الملک نیز در دست تهیه است. سنگ‌های لازم جهت جرزها و کتیبه‌ها و ازاره‌های داخل و خارج آرامگاه‌ها در مشهد تهیه شده و مشغول حمل آنها به نیشابور می‌باشند.

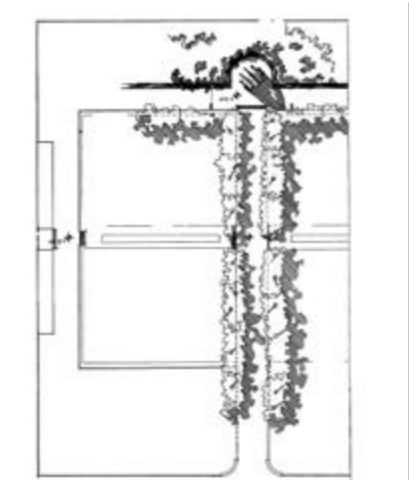
عده‌ای از هنرمندان کاشی‌ساز مشهد نیز مشغول تهیه‌ی کاشی‌های نیفسی جهت نمای آرامگاه می‌باشند. برای ارتباط بین دو آرامگاه خیام و عطار نقشه‌ی جامعی جهت ایجاد خیابانی وسیع و مشجر تهیه شده و اکنون مشغول احداث آن می‌باشند. چون قسمت عده‌ی اراضی این خیابان متعلق به اشخاص بود آقای ابراهیم سعیدی عضو انجمن آثار ملی و باستانی نیشابور از طرف انجمن آثار ملی آن اراضی را خریداری نمودند. برای تامین آب جهت احتیاجات دو آرامگاه و گلکاری و آبیاری اشجار قرارداد حفر یک حلقه چاه عمیق با شرکتی در خراسان منعقد شده و هم‌اکنون هفتاد متر آن حفر گردیده است. در ضمن اجرای این کارها برای تعمیرات اساسی بقعه‌ی تاریخی امامزاده محروق نیز که در همین باغ واقع است اقدام به عمل

خواهد آمد. انجمن آثار ملی برای چاپ برخی از آثار خیام

و عطار و تالیف کتاب‌هایی درباره‌ی آن دو بزرگ مطالعاتی به عمل آورده و قراردادهایی با دانشمندان و مولفان منعقد ساخته است.» پس از آن آقای رضا جعفری استاندار و رئیس انجمن آثار ملی خراسان لوحه‌ای را که تهیه شده بود در پی بنا قرار داد که در آن نام انجمن آثار ملی و تاریخ آن روز (۲۸ اردیبهشت ۱۳۳۸) نیز ثبت گردیده بود.

و بدین ترتیب از اوایل سال ۱۳۳۸ ساختمان آرامگاه خیام عملا آغاز و قسمتی از کارهای اساسی آن در همین سال انجام گردید که از آن جمله بود:

گودبرداری و بتن‌ریزی پی‌های جهت بندساختن دیوارهای سنگ‌تراش در اطراف بنا، ساختمان قسمتی از دیوارهای خیابان ورودی باغ، ساختمان قسمتی از پله‌های سنگی در مدخل و وسط باغ و پله‌بندی‌های مختلف دیگر، سفت‌کاری ساختمان پذیرایی و کتابخانه و دفتر بنا، استوار کردن قسمتی از استخوان‌بندی فلزی بنا، تهیه و تراش مقداری از سنگ‌های روکار بنا، تهیه‌ی سنگ گرانیت جهت آبنماهای اطراف بنا و غیره. ضمنا معلوم شد که طرح بتن مسلح ظریف به صورتیکه مورد نظر بوده به‌علت اشکالات فنی در ایران غیرعملی است و به جای آن پیشنهاد گردید که استخوان‌بندی برج مشبک بنا از آهن ساخته شود و روی آن را با سنگ‌های تراش نازک نمایازی نمایند و چون اجرای این طرح هزینه‌ی زیادتر و مهلت بیشتری نیاز داشت پس از مدتی مذاکره و بررسی به وسیله‌ی هیئت مدیره‌ی انجمن آثار ملی موضوع در جلسه‌ی هیئت موسسین انجمن مطرح و مقرر شد که از طرف هیئت موسسین بررسی بیشتری در محل به عمل آید و در نتیجه در آذرماه ۱۳۳۸ عده‌ای از آقایان هیئت موسسین به خراسان عزیمت نمودند و با بررسی در جلسه‌هایی که در نیشابور و مشهد تشکیل شد اجرای طرح اخیر یعنی ساختمان بنای یادبود خیام به صورت برج مشبک با استخوان‌بندی آهنی و روپوش سنگ‌تراش و تزئینات کاشی‌کاری تصویب و شروع به اجرای آن گردید.



سایت پلان

خارج بنا، تکمیل دیوارهای سنگی خیابان روبروی بنا، ساختن دیوارهای سنگی کرسی محوطه‌ی بلندتر واقع در جلوی امامزاده محروق، نصب نرده‌های سراسری در جلوی کرسی محوطه‌ی امامزاده، پوشش محوطه‌ی بالای آبنماهای اطراف آرامگاه خیام به وسیله‌ی سنگ‌های گرانیت نامنظم، آسفالت کردن خیابان ورودی و خیابان جنوبی آرامگاه، تکمیل پیاده‌روهای اطراف مهمانسرا و دفتر و کتابخانه‌ی خیام، احداث حاشیه‌های مجاور خیابان‌ها برای گلکاری و چمن‌کاری در محوطه‌ی باغ آرامگاه، ساختن چهار رشته پله‌های سنگی در طول خیابان واقع در محور امامزاده و تهیه‌ی اثاث و لوازم جهت مهمانسرا و دفتر و کتابخانه‌ی خیام از قبیل فرش، مبل، تختخواب و غیره. بدین ترتیب در اوایل سال ۱۳۴۱ کار ساختمان آرامگاه پایان یافت و این اثر شاخص معماری در ۱۸ آذر ۱۳۵۴ به شماره‌ی ۱۱۷۵/۱۲ در فهرست آثار ملی به ثبت رسید.

انتقال استخوان‌های خیام

در فروردین ماه سال ۱۳۴۱ که ساختمان آرامگاه خاتمه می‌یافت از طرف انجمن آثار ملی به فرماندار و رئیس انجمن آثار ملی نیشابور و آقای ابراهیم سعیدی عضو انجمن آثار ملی نوشته شد که:«پس از برداشتن آثار مقبره‌ی سابق حکیم عمر خیام باید عظام نیز با دقت کامل و عکس‌بردای‌های دقیق با حضور نمایندگان انجمن آثار ملی نیشابور و مقامات مربوط و ذیصلاحیت در صندوقی جای داده شود و با انجام تشریفات مذهبی صندوق محتوی استخوان‌ها در محل جدید آرامگاه طبق اصول مذهبی دفن گردد. در این باره قبلا به نماینده‌ی شرکت کا.ژت اطلاع داده شود که محل دفن در آرامگاه جدید آماده باشد.» (بحرالعلومی، ۱۳۵۵) در روز ۲۹ اردیبهشت ماه ۱۳۴۱ با حضور تیمسار سپهبد آق‌ولی و آقایان دکتر صدیق، تیمسار سرلشکر فیروز، حسن نبوی، دکتر علی‌اکبر شهابی مدیر کل اوقاف و گروهی از معتمدین و مقامات اداری و اعضای انجمن آثار ملی نیشابور پس از اجرای مراسم مذهبی، استخوان‌ها که در محفظه‌ای قرار داده شده بود به آرامگاه جدید انتقال یافت.

آثار بنای آرامگاه سابق

در اسفندماه ۱۳۴۰ آقایان مهندس سیحون و جودت به انجمن آثار ملی گزارش دادند که شهرداری نیشابور در نظر دارد که اثر بنای آرامگاه سابق خیام را به میدانی که مقابل



بیرون آوردن استخوان‌های خیام از مدفن سابق حکیم

دبیرستان خیام است انتقال دهد و صورت مجلسی تهیه شده است که به ضمیمه ارسال می‌گردد. در صورت مجلس آمده بود که:«چون با احداث بنای عظیم یادبود خیام در باغ امام‌زاده محروق لازم بود که اثر بنای سابق به محل مناسب دیگری انتقال یابد در جلسه‌ای با حضور رئیس انجمن شهر، مجتهدی کنیل شهرداری، عبدالله سعیدی وکیل سابق نیشابور، حسن جودت، مهندس سیحون و مهندس کنستانتین تصمیم گرفته شد که آن را به یکی از میدان‌های شهر انتقال دهند و چون کارهای آرامگاه خیام تا آخر فروردین سال ۱۳۴۱ پایان می‌یابد لازم است که عملیات مربوط به انتقال تا آن تاریخ انجام گردد.» (بحرالعلومی، ۱۳۵۵)

ساختمان آرامگاه

فرامرز پارسی می‌نویسد:«با دولتی شدن آرامگاه‌سازی، ساخت آرامگاه‌ها دو مسیر جداگانه را پیمودند. یکی امامزاده‌ها و آنچه با وقف معتقدین به کرامات این امامزادگان یا امامان ساخته می‌شد و دیگری مقابر شعرا و ادبا و دانشمندان که با بودجه‌های دولتی انجام می‌شد. مسیر اول همچنان تابع زبان معماری تاریخی بوده و البته با تحولاتی در تزئینات، به خصوص گرایش به سمت تزئینات متکلف چون آینه‌کاری و مسیر دولتی که در آغاز با مقبره‌ی حافظ و فردوسی در زمان پهلوی اول انجام شد و ترکیبی از معماری ایرانی و نئوکلاسیک غربی را دست‌مایه‌ی طراحی قرار می‌داد. با ورود معمارانی چون فروغی و سپس سیحون گرایشی از معماری خلق شد که به جرأت می‌توان آن را تاثیرگذار بر معماری دهه‌ی آخر پهلوی دانست. این معماران که در عین تبعیت از اصول معماری مدرن شیفته‌ی معماری ایرانی نیز بودند دست به ترکیبی از نشانه‌های معماری ایرانی با فرودگرایی و نوگرایی معماری مدرن زدند. از مشخصات این آرامگاه‌ها توجه معمار به ویژگی‌های زندگی فرد می‌باشد. مسائلی چون ریاضی‌دان بودن یا شاعر بودن، چیزی که تا پیش از این در معماری مقابر موضوعیت نداشت. در فرم نیز اگرچه متأثر از برج مقبره‌های تاریخی هستند ولی ترکیب کاشی و سنگ تم اصلی مصالح در این معماری را شکل می‌دهد و استفاده از کاربندی با نگاهی مدرن نیز گرایشی رایج محسوب می‌شود.»

آرامگاه عمر خیام از لحاظ معماری یک بنای نمونه است چنانکه مجله‌ی معروف Japan architect در شماره‌ی ژانویه‌ی ۱۹۶۳ خود بنای آرامگاه خیام را از نظر طرح و جنبه‌های هنزی مورد ستایش قرار داده است. این آرامگاه در باغ بزرگی در خارج از شهر نیشابور قرار دارد و به فاصله‌ی دو کیلومتری غرب آن، باغ دیگری است که آرامگاه



انتقال استخوان‌های خیام به داخل آرامگاه جدید

عارف بزرگ ایران، عطار نیشابوری نیز در آنجا قرار دارد. چنان که گفته شد، مزار خیام در ابتدا چسبیده به امامزاده محروق بود اما آرامگاه جدید بر محوری در جهت آرامگاه عطار ساخته و همچنین جادهایی برای ارتباط بین دو آرامگاه کشیده شد. آنطور که ذکر شد، هوشنگ سیحون پیرو وصیت خیام، مکانی در باغ انتخاب کرد که اختلاف ارتفاع سه‌متری با درختان زردآلوی باغ داشت تا هر بهار، شکوفه‌ها بر مزار خیام بریزند. او می‌گوید که این کار، یعنی جابه‌جایی محل دفن، را در مورد هفت شخصیت انجام داده است: خیام، عارف قزوینی، ابوسعید خدوک، نادرشاه افشار، کلنل محمدتقی‌خان پسپان (سردار خراسانی)، ابوعلی سینا و فردوسی.

طراحی آرامگاه جدید حکیم عمر خیام با توجه به شخصیت وی که دانشمند، ستاره‌شناس، فیلسوف، ریاضیدان، شاعر و رباعی‌سرای بزرگ ایران‌زمین بود، صورت گرفته است. در معماری بنای یادبود وی تأکید به مسائل هندسی و نجوم و همچنین الهام گرفتن از باغ‌های ایرانی چنین می‌نماید که مجموعه به همراه آبنماهای سنگی هفت‌گانه‌ی مثلثی گرداگرد آن که با توجه به افلاک و ستارگان، در قالب اشکال منتظم دodeضلعی و مخروط گنبدی‌شکل مشبک و دارای تزئینات کاشی‌های معرق با خطوط تعلیق شکسته ساخته شده، همه و همه نشان از رویکرد ناب و تفکر عمیق و هنرمندانه‌ی هوشنگ سیحون در باب این حکیم شهیر دارد.

چشمه‌ها به دور نیم‌دایره‌ی بزرگی به مرکز برج یادبود که از جنس گرانیت است، ساخته شده‌اند و با برآمدگی‌ها و فرورفتگی‌های مثلثی خود شکل خیمه را تداعی می‌کنند –خیام نیز به معنی خیمه‌دوز است و این نام که اشاره به شغل پدر او دارد، موتیفی است که بارها در این طرح سیحون لحاظ شده است و سیحون با این کار قصد داشت نام خیام را در چشمه‌سارهای اطراف مقبره‌اش منعکس کند. امیر بانئ‌مسعود در کتاب معماری معاصر ایران ایده‌ی اصلی کار از زبان هوشنگ سیحون اینطور نقل می‌کند:

«در سی و چند سال پیش، که انجمن آثار ملی تصمیم گرفت بنای مناسب برای خیام ایجاد کند، طرح آن را به عهده‌ی اینجانب گذاشتند. چون در جوار امام‌زاده، امکان ایجاد ساختمان بزرگ قابل‌توجهی نبود، به ناچار محور عرضی دیگری در باغ به وجود آوردم که عمود بر محور اصلی است و ورودی بنای خیام از همین محور در نظر گرفته شد. به خصوص که این محور در جهت باغ عطار نیز



اقامه‌ی نماز بر استخوان‌های خیام

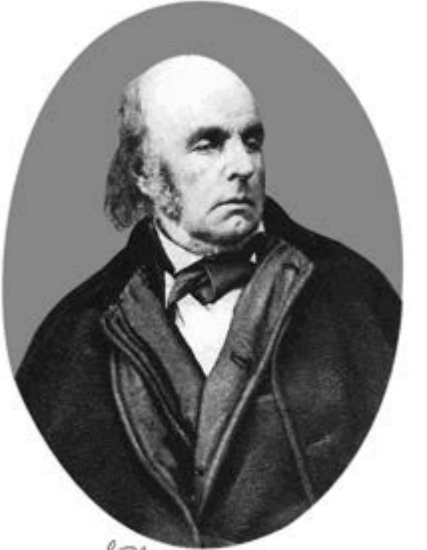
بود. یعنی از همین ورودی جاده‌ی دیگری کشیده شد که باغ امام‌زاده و خیام را به باغ عطار ارتباط می‌داد.

دایره‌ی کتب به ۱۰ قسمت با فواصل ۵ متری تقسیم شد، به طوریکه برج یادبود بر ۱۰ پایه مستقر باشد. عدد ده، اولین عدد دو رقمی در ریاضی و پایه‌ی اصلی بسیاری از اعداد است. از هر یک از پایه‌ها، دو تیغه‌ی مورب به طرف بالا حرکت می‌کند، به ترتیبی که با تقاطع این تیغه‌ها، حجم کلی برج در فضا ساخته می‌شود و چون تیغه‌ها مورب‌اند، خطوط افقی آنها باید ناظر به محور عمودی برج باشد. پس تیغه‌ها به صورت مارپیچ به طرف بالا حرکت می‌کنند تا با هم تلاقی کنند و از طرف دیگر سر در بیاورند که خود، یک شکل پیچیده‌ی ریاضی و هندسی است. […] برخورد تیغه‌ها با یکدیگر، فضاهای پרוخالی و به خصوص در بالا، ستاره‌های درهمی را به وجود می‌آورد که از لایه‌لای آنها آسمان آبی نیشابور پیداست و نوک گنبد، به‌تدریج به طرف ستاره‌ها کوچک‌تر می‌شود تا آخر یک ستاره‌ی پنج‌پر آنها را کامل کند. این ستاره‌ها و آسمان، اشاره به شخصیت نجومی خیام دارند. برخورد تیغه‌ها با هم، ۱۰ لوزی بزرگ می‌سازند که باید با کاشی‌کاری پُر شوند. بهترین تزئین، استفاده از رباعیات خود خیام بود که به صورت خط شکسته و درهم به روش سیاه‌مشق‌های خطاطان بزرگی مانند میرعماد و بعضی استادان شکسته‌نویس با کاشی به صورت نقوش انتزاعی، سرتاسر لوزی‌ها را پر کنند. […] از طرف دیگر، حوض‌ها از سنگ گرانیت با پوشش کاشی فیروزه هستند که

در مجموع، قسمتی از ستاره را نشان می‌دهند، به تعداد هفت پر به مفهوم هفت فلک و هفت قبهٔ که باز اشاره به افلاک و نجوم، دانش دیگر خیام دارد و نیز نمادی از خیمه است. روی هم رفته، مجموعه در یک حال‌وهوای شاعرانه با درختان تنومند در اطراف ساخته شده است. و همانطور که خواست خود خیام بوده، کاملا باز است و مزارش در بهاران، گل افشان می‌شود.

فضای داخل لوزی‌های بزرگ‌تر در پایین بنا از دو سمت با کاشی‌های معرق تزئین یافته و بسته شده؛ به این ترتیب که در جبهه‌ی خارجی هر لوزی، دو رباعی به خط شکسته و تعلیق به صورت درهم و کوچک و بزرگ و با زینت کاشی معرق، نمایازی شده است. از داخل نیز قسمت‌های پر -از جمله همین لوزی‌ها- با نقش گل و برگ و پیچک باز از هم، با کاشی معرق تزئین گردیدند.

در طراحی هوشنگ سیحون لوزی‌های وسط، خالی و باز گذاشته شده‌اند و قاب‌بندی‌ها با سنگ‌های ظریف



ادوارد فینزجرالد، مترجم رباعیات خیام به انگلیسی



تصویر خیام به طراحی محمدعلی حیدریان



نیم‌تنه‌ی خیام، اثر ابوالحسن صدیقی

و شفاف انجام شده و سطح لوزی‌های داخل آنها از دو جانب با کاشی‌های معرق تزئین یافته و بسیار جلوه‌ی زیبایی دارد و همگی اشاره به شخصیت شاعری خیام دارند لازم به ذکر است که (برخلاف ایده‌ی نقاشی‌خط و اجرای آن که امری کاملا جدید بود) شیوه‌ی قاب‌بندی کاشی به وسیله‌ی سنگ در بناهای تاریخی سابقه دارد، از آن جمله در بنای تاریخی درب امام اصفهان، متعلق به دو امامزاده ابراهیم و زین العابدین، از نوادگان حسن مثنی و علی بن جعفر(ع) (۸۸۰ ه‍.ق) مُونه‌های عالی کاشی معرق با قاب‌سازی سنگ مرمر دیده می‌شود و در بنای مسجد مولانا در تایباد از آثار زمان شاهرخ تیموری و همچنین در مسجد کبود تبریز (به تاریخ ۸۷۰ ه‍.ق) که در هر دو بنا ظریف‌ترین و عالی‌ترین نمونه‌های کاشی معرق ایران موجود است، نیز سنگ و کاشی را به شیوه‌های مشابه با طرحی زیبا و هنرمندانه تلفیق نموده و در کنار هم به کار برده‌اند.

در جبهه‌ی خارجی آرامگاه خیام نیز از سنگ‌هایی که با استقامت‌تر از سنگ مرمر و در عین حال از حیث رنگ و شفافیت، مناسب با کاشی‌های معرق بنا می‌باشد استفاده شده است. اشکال مثلث و لوزی که بر اضلاع دهگانه‌ی آرامگاه خیام مشاهده می‌شود به سبب شکل دایره‌ای بنا و انحنای آن در جهت عمودی به صورت مثلث‌ها و لوزی‌های غیرمستوی است و در سراسر بنا خمیدگی‌هایی دارد و به همین سبب سنگ‌ها با انحنایی مناسب هموار گردیده است. سقف زیر گنبد با کاشی‌های معرق و قسمت خارجی گنبد با معرق سنگی پوشیده شده است. در کنار آرامگاه، هفت خیمه‌ی سنگی بسیار زیبا وجود دارد و در زیر هر یک حوض آب با کاشی فیروزه‌ای رنگ ساخته شده و ریزش آب در آنها منظره‌ای بدیع ایجاد کرده است و در گرداگرد محوطه‌ی خارج بنا در پشت برج آبنماهایی از تخته سنگ‌های عظیم گرانبث با طرح‌های هندسی هرمی شکل تعبیه گردیده است. بیست رباعی منتخب از خیام که بر جبهه‌ی خارجی ده ترک لوزی شکل با خط تعلیق با کاشی معرق نقش گردیده بر طبق درخواست انجمن آثار ملی به وسیله‌ی استاد جلال‌الدین همایی انتخاب و به خط آقای مرتضی عبدالرسولی نوشته شده است و آقای مصطفی طباطبایی کاشیکار اصفهانی و دستیاران همشهری او با کاشی معرق آنها را تهیه و نصب کرده‌اند.

محسن اکبرزاده، معمار و پژوهشگر معتقد است: «هرچند می‌توان با تبارشناسی، مقبره‌ی خیام را گنبدی ترک‌بندی شده و بدون پوش دانست، اما باید تسلیم شد و قبول کرد که آنچه معمار آفریده در سنت‌اش بی‌مانند است. بی‌مانندی در عین پیشینه‌دار بودن، یعنی به معاصریت آن سنت رسیدن. این با معاصر‌سازی مرسوم فرق دارد که بنایی مدرن آفریده شود و از تن سنت، اجزائی را مانند چاشنی به آن بیافزایند و یا ساختاری سنتی چون گنبد را با اطوار یا اجزای مدرن بازآفرینی کنند. در معاصر‌سازی همواره نوعی رابطه‌ی غالب و مغلوب میان امر سنتی و امر مدرن توسط معمار پذیرفته می‌شود. ولی در مقبره‌ی خیام با معاصریت یک سنت طرفیم. چه آنکه آذین کاشی بنا نیز در همین وضع است. خطی که به کار رفته، قطاع‌بندی هندسی ترک‌ها، گشودگی رو به آسمان قطاع غیرباربر کاربندی افراز و حتی نوع وصل شدن گنبد به زمین، هیچیک معاصر‌سازی نیست. اینکه تداوم ترک‌بندی با جرزهایی که توان باربری بیشتری دارد اجازه داده تا به جای چهار طاق، ده طاق روی

زمین حادث شود، تمنای همواره‌ی معمار سنتی ایرانی بوده است که تنگنای مصالح امانش می‌داده است. حتی تداوم هندسه در محوطه‌سازی، عین تداوم گنبدخانه‌ی میانی در طاق‌بندی رواق دور ارسن‌های ایرانی رقم خورده هر چند، ترکیب‌بندی آن آموزه‌ای مدرن است»

همچنین الهه نجفی درباره‌ی معماری این بنا معتقد است:«مقبره‌ی حکیم عمر خیام نیشابوری و شهر نیشابور، هریک به نحوی در ماندگاری نام یکدیگر موثر و وام‌دار دیگری هستند. هویت تاریخی و آسمان نیشابور بر مقبره‌ی خیام و مقبره‌ی خیام بر هویت شهری و صنعت گردشگری شهر نیشابور در ۵۹ سال گذشته تاثیرگذار بوده است، چنانچه غالبا اولین تصویر ذهنی از شهر نیشابور، تصویر آرامگاه خیام است. موقعیت مکانی آرامگاه که کمی با فاصله از هیاهوی شهر و در دل باغ جامایی شده، آن را در مقایسه با برخی آثار مشابهش چون آرامگاه بوعلی سینا، ازحیث آسیب‌های محیطی مصون نگه داشته است.

طراح بی‌بدیل اثر، پدر معماری مدرن ایران، استاد هوشنگ سیحون نیز در این بستر مناسب، طی بازی‌های هوشمندانه و تکنیک‌های منحصربه‌فرد،در تقابل و تضادهای بصری که در ذیل به برخی از آنها اشاره خواهیم کرد، هنر خود را به رخ ناظر کشانده و بر دلربایی آن افزوده است.
• ابعاد خداگونه و فراانسانی آرامگاه از یک سو و حس در بر گیرندگی و خضوع طرح از دیگر سو، ابهت و مردم‌واری را در این حجم در کنار هم نشانده است، آنچه به کمال در شخصیت‌شناسی خیام نیز محل سخن است.

• به کارگیری هسته‌ی فلزی و پیکربندی بتنی، در عین حال ایجاد شفافیت و گشایش‌های مدولار و خلق پرسپکتیوهای متنوع به باغ و آسمان باعث شده بنا با وجود عظمت، سبک، شفاف و سیال جلوه کند و طبیعت را در بر گیرد.

• توجه و بهره‌گیری از تمام زمینه‌های علمی حکیم خیام و ایجاد ارتباط معنادار میان ریاضیات، نجوم و ادبیات و نیز تبلور آنها در ایده‌پردازی، از دیگر نکات قابل تامل در طراحی این اثر است. اشکال هندسی، اعداد، صور فلکی، همگی به خدمت معمار درآمده‌اند، بلوغ فکری وی را به رخ ناظرین می‌کشند و طرحی یکپارچه ارائه می‌دهند که هر لحظه معماگونه با موشکافی ناظر، رازی از خویش عیان می‌سازد. این معماگونه‌گی طرح و به چالش کشیدن ناظر، اشاره‌ای به غایت موضوع بر لقب اصلی خیام دارد که جهانیان او را با عنوان نابغه‌ی پرسشگری می‌شناسند.

• توجه و تداوم یک ایده در کلیات و جزئیات طرح همان چیزی است که طراحی را یکپارچه و چشم‌نواز می‌کند. تکرار ترکیب‌بندی‌ها، المان‌ها و وفاداری به خط مشی الهام‌بخش طرح، از سنگ مقبره تا طراحی محوطه با مهارتی ستودنی یکپارچگی خاصی به طرح بخشیده است. کافیتست از بیرون بنا با نگاهی به یکی از حفره‌های لوزی‌شکل به سوی باغ نظاره کنید، تکرار، تسلسل و قاب‌های بی‌بدیلی را تجربه خواهید کرد.

• و سرآخر، گستراندن بنا بر بستر طرح، چنانچه گویی به آن زمین تعلق داشته و بر آن ریشه دوانده است، ضرورتی که استاد سیحون به زیبایی هرچه تمام در این اثر بر آن اهتمام ورزیده‌اند.

طراحی خیمه‌گونه (با اقتباس از زندگی خیام)، ترکیبی از حوض‌های فیروزه‌ای، هرم‌های گرانبثی و جوی‌های روان که در مجموع حول مرکز دایره‌ی برج، خیمه‌وار آن را در برگرفته و چون دامنی بر زمینه باغ خرامیده‌اند و سبزینگی باغ را از



تصویر هوایی از آرامگاه خیام و امامزاده محروق در سایت

آن خود کرده‌اند نیز قابل توجه است. آرامگاه خیام علاوه بر اینکه به عنوان بنایی با ارزش در بستر زمانی خود چشم‌نواز است، الگویی ارزشمند برای خوب دیدن، نحوه‌ی ایده‌پردازی، بهره‌گیری از هنر، علوم، طبیعت، تحلیل همه جانبه‌ی صورت مسئله و در نهایت طراحی برای معماران است.»

محوطه و محل آرامگاه

محل بنای آرامگاه چنانکه اشاره شد در گوشه‌ی شمال شرقی باغ امامزاده محمد محروق قرار دارد و خیابان بزرگ شمالی جنوبی باغ با وضع اصلی محل و درخت‌های کهنسال آن محور و چشم‌انداز اصلی بقعه‌ی مذکور را تشکیل می‌دهد



و بنای آرامگاه خیام در جانب شمال شرقی همین خیابان به مسافت کمی از آن احداث شده و خیابان دیگری در محور آن رو به مغرب ایجاد گردیده و ورودیه‌ی باغ هم در جانب غربی باغ ترتیب یافته است. به علت اختلاف سطح داخل باغ کف خیابان اصلی سابق‌الذکر و سطح زیرین بنای آرامگاه خیام پایین‌تر از محل بقعه‌ی امامزاده و محوطه‌ی روبروی بقعه قرار گرفته است و در نتیجه منظر و موقع امامزاده که بنایی مذهبی و تاریخی است محفوظ مانده است. با توجه به وضع زمین باغ، قرار گرفتن آرامگاه خیام در گوشه‌ی محوطه به صورتیکه یک طرف آن دیوار سنگی و



طرف دیگر پلکانی برای بالا رفتن به بالای آبنماهای اطراف برج می‌باشد منظره‌ای زیبا ایجاد کرده است، در محوطه‌ی بالای آبنماها که هم‌سطح با قسمت بلندتر باغ است درخت‌های بید کاشته شده و با پراکنده شدن شاخه‌های آنها در فضای برج بر سرسبزی و طراوت محوطه افزوده خواهد شد و دیواره‌های بلند کرسی بنا با سنگ ساخته شده و بین کرسی محوطه و بقعه‌ی امامزاده محروق نرده‌های کوتاه سراسری نصب گردیده است.

تمام محوطه‌ی آرامگاه از چمن و گل و سبزه پوشیده شده و پیاده‌روهایی در اطراف مهمانسرا و دفتر و کتابخانه‌ی خیام

ساخته شده است. در باغ آرامگاه در کنار خیابان‌ها حاشیه‌ها و سینه‌مال‌هایی برای گلکاری و چمن‌کاری احداث گردیده و خیابان‌های ورودی و جنوبی آرامگاه آسفالت شده و دیوارهای خیابان مقابل آرامگاه با سنگ پوشیده شده است. ضمناً با تعمیرات و ترمیمات وسیعی که در بقعه‌ی امامزاده محروق صورت گرفته بر شکوه و نزهت آرامگاه خیام بسیار افزوده شده است. چراغ‌های پایه‌داری در محوطه تعبیه شده و در پای هر یک صفحه‌ی فلزی سه گوش سیاهی نصب شده تا در محوطه‌ی آرامگاه سایه روشن مناسب با خاموشی و سکوت ابهت‌آمیز چنین مکانی فراهم آید. به طور کلی باغ و آرامگاه خیام را از هر حیث می‌توان از نقاط خوش منظره و دیدنی و زیبا به حساب آورد.

دفتر، کتابخانه، تالار پذیرایی

در قسمت شمال غربی باغ خیام، عمارت دفتر با تمام وسایل لازم قرار دارد. ابعاد اتاق دفتر ۴۰۶ * ۳۰۷ می‌باشد و بر دیوار غربی آن سنگی نصب شده و قصیده‌ی آقای ابراهیم صهبا به همراه مقدمه‌ای بر روی آن نقر شده است. کتابخانه‌ی خیام به ابعاد ۶۰۶*۶۰۶ متر در شرق دفتر آرامگاه واقع است و در زمان افتتاح بیش از پانصد مجلد کتاب به آن اهدا شده بود. در شمال دفتر و کتابخانه، تالار پذیرایی با تمام لوازم آن قرار دارد، این تالار ابعادش ۱۱*۴۰۵ متر می‌باشد. مهمانان و شخصیت‌های داخلی و خارجی که برای بازدید آرامگاه می‌آیند در این تالار پذیرایی می‌شوند. در شمال غربی باغ، ساختمان مخصوصی مشتمل بر چهار اتاق به نام مهمانسرا به صورت آبرومندی بنا گردیده و لوازم آنها از قبیل فرش و میز و صندلی و قفسه و چراغ و تخت‌خواب و حمام و بخاری و غیره فراهم گشته است.

تصویر خیام و تالیف کتب درباره‌ی او

به منظور تهیه‌ی تصویری از خیام که مانند تصاویر سعدی و فردوسی و ابن سینا مورد تصویب انجمن آثار ملی قرار گیرد در مهرماه سال ۱۳۴۱ جلسه‌ای با حضور آقایان دکتر صدیق و دکتر رضازاده‌ی شفق و مهندس هوشنگ سیحون و اکبر تجویدی معاون دانشکده‌ی هنرهای تزئینی و شیرزاد نماینده‌ی انتشارات رادیو و هیئت مدیره‌ی انجمن، انجمنی تشکیل گردید. در این جلسه گفته شد که اینک که آرامگاه مجلل و آبرومندی به وسیله‌ی انجمن آثار ملی بر تربت حکیم عمر خیام ساخته شده تهیه‌ی تصویر خیام لازم می‌نماید و به خصوص که تهیه‌ی تصویر خیام به منظور ساختن مجسمه‌ی او نیز لازم است. در این جلسه همچنین گفته شد که انجمن آثار ملی در نظر دارد تصویری از شاعر معروف انگلیسی فیتز جرالده که بهترین و معروف‌ترین مترجم رباعیات خیام است تهیه نماید تا در تالار کتابخانه‌ی مجاور آرامگاه خیام نصب گردد. آنگاه مطالبی که درباره‌ی شخصیت خیام با بررسی دقیق در احوال و آثار او و همچنین نقل قول‌های معاصران وی فراهم آمده بود مورد بحث و مطالعه قرار گرفت و مقرر شد که پس از آن نیز به طرق مختلف تحقیقات و مطالعاتی در این باره به عمل آید. سرانجام تهیه‌ی تصویر حکیم عمر خیام به عهده‌ی آقای استاد محمدعلی حیدریان گذارده شد و استاد بر مبنای مطالعات و تحقیقاتی که به عمل آمده بود ابتدا طرح سیاه قلم تصویر را تهیه کرد و پس از تأیید و تصویب انجمن آثار ملی تصویر حکیم عمر خیام با رنگ روغن ساخته شد. تصویر فیتس جرالده نیز به وسیله‌ی استاد حیدریان تهیه گردید. مجسمه‌ای از نیم‌تنه‌ی عمر خیام از جنس سنگ مرمر سفید یکپارچه به سال ۱۳۴۹ توسط استاد ابوالحسن صدیقی و به سفارش انجمن آثار ملی، در رم تهیه و در شمال خیابان ورودی باغ آرامگاه حکیم نیشابوری و در باغچه‌ی جنوبی مهمان‌سرا قرار داده شد. همچنین مقارن بنای آرامگاه و پس از آن، کتاب‌هایی که یا از آثار خیام و یا درباره‌ی آن حکیم بزرگ است به وسیله‌ی انجمن آثار ملی چاپ شده است.

منابع

بحرالعلوم،حسین.(۱۳۵۵). کارنامه‌ی انجمن آثار ملی . تهران: انتشارات انجمن آثار ملی بانی‌مسعود، امیر. (۱۳۸۸) . معماری معاصر ایران. تهران: انتشارات هنرمعماری قرن خانی‌زاد، شهریار. (۱۳۹۴) . هوشنگ سیحون . تهران: انتشارات هنرمعماری قرن معماری کریم طاهرزاده‌ی بهزاد. مولف: شافعی،بیژن؛ سروشیانی، سهراب؛ دانیل، ویکتور(مجموعه‌ی معماری دوران تحول در ایران). تهران: انتشارات دید، ۱۳۸۴

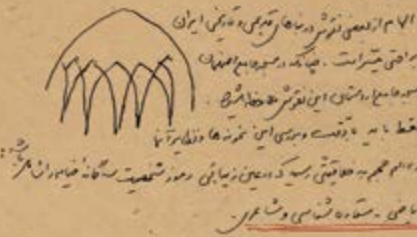
Paradise Lost,Georg Gerster,Edited by Maryam Sachs, China, Phaidon ۲۰۰۸

منبع تمامی عکس‌های تکرنگ از کتاب کارنامه‌ی انجمن آثار ملی به تالیف حسین بحرالعلوم می‌باشد.

عکاس تصویر روپرو: حسین برازنده



۵۱۱ در کتب معتبره معاصرین ایران در خصوص تمهیدات
گنبد و مناره و در طرفین باغ شکل و در این خصوص
نویسندگان مشهور



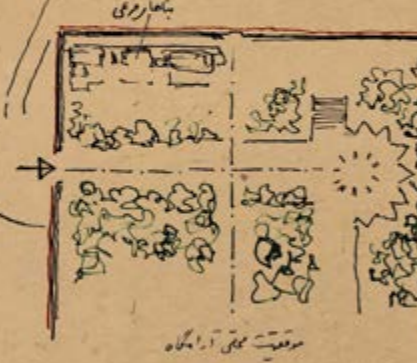
۳۱۱ از معنی لغوی در معانی لغوی و معانی لغوی
برای شکر است. چنانکه در معنی لغوی
و معنی لغوی این لغت معنی لغوی
قطر باغ و در معنی لغوی این لغت معنی لغوی
در معنی لغوی معنی لغوی در معنی لغوی معنی لغوی
معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی

بعد از آن که در این خصوص در معنی لغوی معنی لغوی
معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی
معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی



که از آنجا که این معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی
معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی

معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی
معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی
معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی



خیام

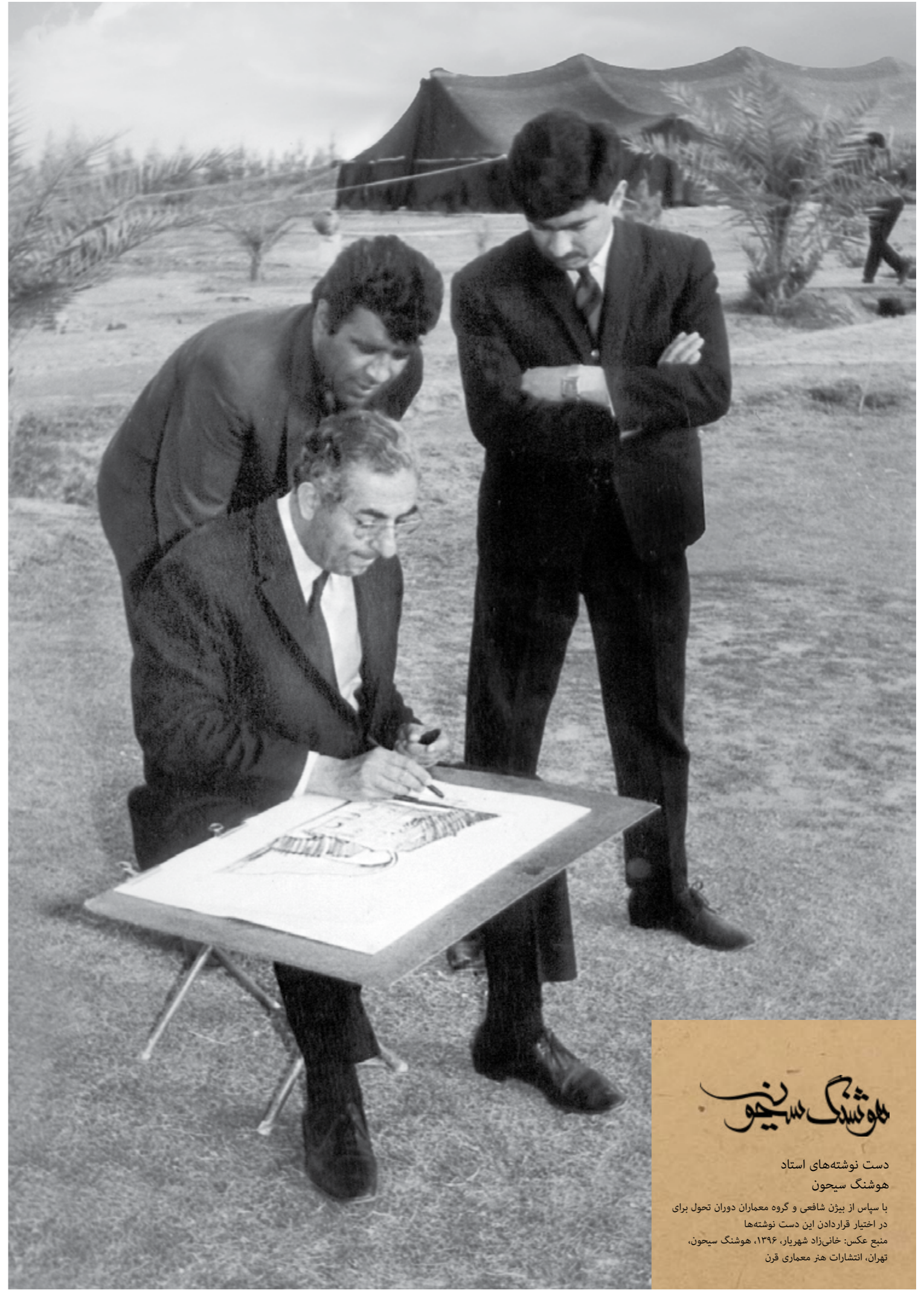
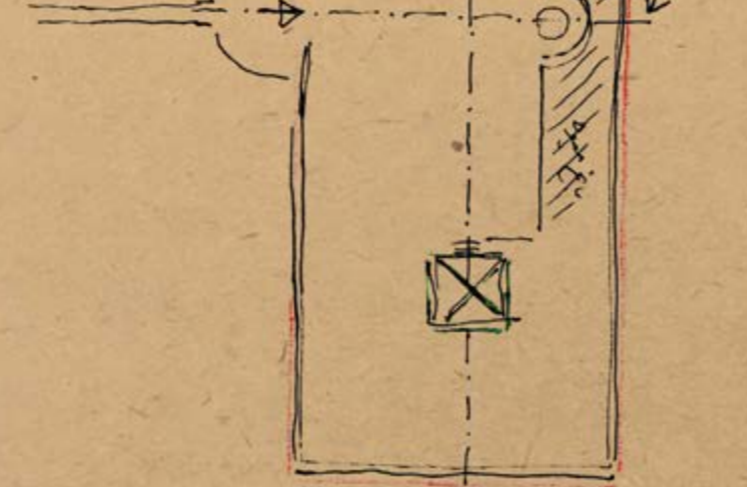
گفته خیام در چهارمقاله فقهی عرضی: «گورن در معنی لغوی باغ که هر چهار
سوال برین نظر استانی میکنند.»

بیر خود خیام تکلیف را روشن کرده و فرموده است که گورن در معنی لغوی باغ
یعنی آن بقع است که باغ از هر طرف باز باشد و در معنی لغوی باغ
در آن بریند.



معنی لغوی باغ اما نه آنکه گورن قیامه شکر چنانکه از آنجا که در معنی لغوی

این معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی
اول آنکه چون چسبیده به اطراف استانی
بیشتر در ساخت از آنجا تغییر معنی لغوی
و در این معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی
که در اختلاف معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی
بر بنا فواید و از آن در معنی لغوی
بزرگ گورن معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی
این معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی معنی لغوی



هوشنگ سیحون
دست نوشته‌های استاد
هوشنگ سیحون
با سپاس از بیژن شافعی و گروه معماران دوران تحول برای
در اختیار قرار دادن این دست نوشته‌ها
منبع عکس: خانی زاد شهریار، ۱۳۹۶، هوشنگ سیحون،
تهران، انتشارات هنر معماری قرن



کارفرما: شرکت توسعه سرمایه‌گذاری آرمیتاژ

HONAR-E MEMARI

برگزارکننده: هنر معماری



شهرام حدادی ایبانه (مدیرعامل شرکت توسعه سرمایه‌گذاری آرمیتاژ) کیش، جلسه‌ی توجیهی مسابقه

بیانیه‌ی هیئت داوران مسابقه‌ی هتل پنج ستاره‌ی بین‌المللی آرمیتاژ کیش

سنگ بنای گروه شرکت‌های پاریز و آرمیتاژ در سال ۱۳۷۰ بنا نهاده شد. مجموعه‌ای که با محور قراردادن فعالیت‌های عمرانی در حوزه‌ی شهری، ساخت مجتمع‌های ساختمانی را با کیفیتی برتر سرلوحه‌ی فعالیت‌های خود قرار داده است.

شرکت توسعه سرمایه‌گذاری آرمیتاژ نیز با هدف تعریف پروژه‌های شاخص شهری و تأمین سرمایه‌ی آنها، با شعار«بنای همیشه برتر» تأسیس شد و اکنون با عنوان هلدینگ اصلی در کنار انجام مطالعات و نیازسنجی‌های لازم، تعریف مگا پروژه‌های با کیفیت با کاربری‌های گوناگون هتل، مسکونی، اقامتی، تجاری و اداری را در مشهد و سایر شهرهای کشورمان در دستور کار خود دارد .

برج اداری تجاری آرمیتاژ گلشن، برج مسکونی آرمیتاژ هاشمیه، برج مسکونی آرمیتاژ رز، مجتمع تجاری اقامتی آرمیتاژ طبرسی و... بخشی از پروژه‌های اجرا شده توسط این گروه به شمار می روند. در حال حاضر در جزیره‌ی کیش ۵۱ هتل فعال وجود دارد که از این تعداد ۱۳ هتل پنج ستاره، ۱۴ هتل چهار ستاره و ۱۳ هتل سه و دو ستاره هستند. احداث ۴۱ هتل دیگر نیز در دستور کار قرار دارد و در مراحل مختلف اجرایی هستند. با توجه به سن برخی از هتل‌های موجود و ضوابط و مقررات درجه‌بندی هتل‌های ایران، هتل‌های موجود از نظر کیفی در مقایسه با استانداردهای جهانی معمولاً دارای فاصله‌ی معنی‌داری می‌باشند. در حال حاضر هیچ برند بین‌المللی هتلی در جزیره‌ی کیش فعال نمی‌باشد ولی احتمال فعالیت آنها در برخی پروژه‌های در دست اقدام وجود دارد. تقریباً در بیشتر هتل‌های موجود فضاهای جنبی و تفریحی ویژه‌ای پیش‌بینی نگردیده است.

با توجه به اینکه در پروژه‌های در دست اقدام فاصله‌ی کیفی بین هتل‌های داخلی با نمونه‌های خارجی به‌تدریج در حال کم شدن است و از طرفی رقابتی شدن بازار این هتل‌ها، موضوع کیفیت و استاندارد بودن فضاها و امکان ارائه‌ی خدمات بهینه و مناسب بیشتر مورد توجه قرار گرفته است. بدین جهت طراحی و اجرای پروژه به گونه‌ای که در کنار رعایت الزامات سرمایه‌گذاران بتواند معیارهای کیفی و بهره‌برداری در سطح هتل‌های ۵ ستاره‌ی روز بین‌المللی را داشته باشد از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌باشد.

موضوع مسابقه، طراحی پروژه‌ی هتل پنج ستاره‌ی آرمیتاژ کیش است که در زمینی به وسعت ۱۵۷۲۰ مترمربع احداث خواهد شد. اجرای این پروژه در دو فاز برنامه‌ریزی گردیده که فاز اول با کاربری هتل و زیربنای بین ۲۵ تا ۲۸ هزار مترمربع و فاز دوم با کاربری هتل رزیدنس با زیربنای حدود ۳۵-۳۰ هزار مترمربع است. موضوع مسابقه، جامایی هر دو فاز به همراه محوطه (مستر پلان) و معماری مرحله‌ی اول یکی از فازها خواهد بود. در کنار تمام موضوعات مبانی نظری و کالبدی معماری، برای توجه به موضوعاتی همچون خلق کیفیت‌های فضایی ویژه‌ی هتل، هویت بصری، تم طراحی و همچنین بهینه‌سازی بهره‌برداری میبایست امتیاز ویژه در نظر گرفته شود. یکی از اهداف اصلی برگزاری مسابقه، دست‌یابی به طرح‌هایی دارای کیفیت معمارانه است تا ارزشی بر زیبایی‌های جزیره بیافزاید.

مسابقه به صورت محدود برگزار شد. در ابتدا هنر معماری و کارفرما بیش از ۳۰ شرکت را در مرحله‌ی اول در نظر گرفته و قرار بر این شد تا ۵ شرکت برای مسابقه و رقابت انتخاب گردند اما در نهایت به دلیل گروه‌های مطرح معرفی شده از هشت گروه معماری مطرح کشور دعوت به عمل آمد (متأسفانه یکی از گروه‌ها به دلیل ابتلای چند تن از همکارانشان به کرونا، موفق به اتمام طرح و ارائه‌ی آن نشدند). همچنین کارفرمای پروژه سفری به جزیره‌ی کیش جهت آشنایی هر چه بیشتر گروه‌های شرکت‌کننده با سایت و موقعیت پروژه،

همجواری‌ها و... ترتیب دادند. پس از اتمام مهلت ارسال آثار، طی جلسه‌ای در خانه‌ی هنر هارمونی، شرکت‌کنندگان به صورت آنلاین به دفاع از آثار پرداختند و سوال و جواب‌ها مطرح گردیدند. پس از بررسی آثار در روزهای بعدی، در جلسه‌ای آنلاین، داوران به بحث و گفتگو پیرامون پروژه‌ها پرداخته و در نهایت نفرات اول، دوم، سوم و یک اثر شایسته‌ی تقدیر انتخاب گردید.

شرکت‌کنندگان در مسابقه به ترتیب الفبا

سینا احمدی و پریس بهتاش (مهندسین مشاور شارستان)

امیرحسین اشعری (دفتر معماری اشعری و همکاران)

مهرداد ایروانیان (دفتر معماری مهرداد ایروانیان و همکاران)

بهزاد حیدری و شیرین صمدیان (مهندسین مشاور طرح و معماری پرگار)

گیسو حریری و مژگان حریری (دفتر معماری حریری و حریری)

امید شفیعی و حسن سلطان‌پور (مهندسین مشاور بعد پنجم)

شهاب علیدوست و سونا افتخاراعظم (دفتر معماری علیدوست و همکاران)

بهروز منصوری (مهندسین مشاور عمارت خورشید)

برندگان مسابقه

رتبه‌ی نخست:

شهاب علیدوست و سونا افتخاراعظم:

به دلیل برخورد متفاوت و پدیدآوردن احجامی ماندگار در خاطره‌ی اجتماعی و ایجاد زمینه‌ی مناسب برای تکمیل و اعمال تغییرات در مرحله‌ی ساخت و بهره‌برداری جهت تطابق بیشتر طرح با اندیشه‌ی کارفرما و مسائل اقتصادی.

رتبه‌ی دوم:

بهزاد حیدری و شیرین صمدیان

به دلیل سیال بودن حجم که دارای فرم مناسب با موضوعیت مسابقه می‌باشد و هماهنگی با دریای پیرامون، ایجاد تنوع بصری، بهره‌مندی از تراس در حجم، یکپارچگی حجم، فضای سبز مناسب در طرح، کشیدگی افقی در حجم طرح، جذابیت در حجم پودپیوم و ایجاد فضای مناسب برای ایجاد فضاهای مورد استفاده‌ی عموم.

رتبه‌ی سوم:

گیسو حریری و مژگان حریری

به دلیل خط آسمان مناسب حجم، اقتصادی بودن طرح، روابط قابل حل عمودی و افقی، استفاده‌ی مشابه از راهکار نمای طرح در ساختمان‌های طراحی شده، استفاده از فضاهای هتلی مناسب، امکان حل برنامه فیزیکی فضاها بر اساس هتل، سادگی در حجم طرح، برخورد منطقی با پروژه در راستای تسهیل مراحل اجرا و بهره‌برداری و پدید آوردن حجمی شاخص در ذهن و حافظه‌ی جمعی که معرف و یادآور کاربری پروژه بوده و تصویری آشنا و تا حدی قدیمی را ارائه می‌دهد.

اثر قابل تقدیر:

امید شفیعی و حسن سلطان‌پور

به دلیل برخورد جسورانه با موضوع و پدیدآوردن حجمی شاخص، خوش‌تناسب و ماندگار در حافظه‌ی اجتماعی و پتانسیل تبدیل شدن به یک لندمارک درون جزیره.



هیئت داوران
مسابقه‌ی هتل بین‌المللی
آرمیتاژ کیش
۱۴۰۰

اسامی به ترتیب از سمت راست بالا: مهندس شیوا آقابابایی (مدیرعامل مهندسی طرح و آفرینش)، مهندس شهاب‌الدین ارفعی (رئیس هیئت‌مدیره‌ی مهندسی مشاور ارگ بم کرمان)، مهندس شهرام حدادی (مدیرعامل شرکت توسعه سرمایه‌گذاری آرمیتاژ)، مهندس عبدالرضا ذکائی (بنیان‌گذار مهندسی مشاور پلمیر)، دکتر ساسان سوادکوهی (مدیرعامل مهندسی مشاور صحیفه اسکان)، مهندس محمد نعمتی (رئیس هیئت مدیره‌ی مهندسی مشاور طرح و آفرینش)



دبیران علمی و اجرایی
مسابقه‌ی هتل بین‌المللی
آرمیتاژ کیش
۱۴۰۰

اسامی به ترتیب از سمت راست: مهندس علی خادم‌زاده، مشاور طراحی داخلی، دبیر علمی و عضو علی‌البدل (مدیرعامل شرکت آرتاژ)، دبیران اجرایی: رکسانا خان‌زاد، آریین خان‌زاد



تصویر بالا سمت چپ صفحه‌ی روبرو: امیر نیک‌نفس (نماینده‌ی گروه معماری علیدوست و همکاران)، بهروز منصوری (مدیرعامل مهندسی مشاور عمارت خورشید)، پریس مهتاش (نماینده‌ی مهندسی مشاور شارستان)، سید محمد بلائی‌نژاد (نماینده‌ی دفتر معماری کیسو حریری و مؤگان حریری)، امید شفیعی (مدیرعامل مهندسی مشاور بعد پنجم)، امیرحسین اشعری (مدیرعامل گروه معماری اشعری و همکاران)، بهزاد حیدری (مدیرعامل مهندسی مشاور طرح و معماری پرگار)، شهرام حدادی ایبانه (مدیرعامل شرکت توسعه سرمایه‌گذاری آرمیتاژ و کارفرمای پروژه)، شهریار خان‌زاد، (مدیرعامل هنر معماری و برگزارکننده‌ی رویداد) تصاویر روبرو: بازدید از سایت پروژه توسط شرکت‌کنندگان در کیش دو تصویر پایین صفحه‌ی روبرو: جلسه‌ی داوری در خانه‌ی هنر مجموعه‌ی هارمونی



شهاب علیدوست، سونا افتخاراعظم

۱- در دهه‌های اخیر، همواره هتل‌ها از جمله مهم‌ترین موضوعات طراحی معماری در بستر شهری بوده‌اند. نقش آنها در توسعه‌ی اقتصادی مناطق و نیز رونق گردشگری داخلی و خارجی چشمگیر و قابل اعتنا است. بیش از نیم قرن است که جزیره‌ی کیش به عنوان یکی از مهم‌ترین مقاصد گردشگری ایران شاهد طراحی و ساخت هتل‌های پر شماری بوده است. موقعیت بی‌نظیر این جزیره در خلیج فارس و نیز اقلیم بی‌همتای آن، مهم‌ترین عوامل شکل‌دهنده‌ی بافت شهری و طراحی معماری ابنیه قلمداد می‌شود. در ارتباطی دو سویه و متقابل، ساختمان هتل‌ها که به طور عمومی مهم‌ترین و بزرگ‌ترین بناهای این جزیره هستند می‌توانند نقش یک نشانه‌ی شهری شاخص را بر عهده گیرند. به عبارتی دیگر طراحی هتل که خود برگرفته و ملهم از عناصر هویتی کیش است، تبدیل به یک نشانه‌ی هویت‌بخش در جزیره می‌گردد.

از سوی دیگر در پروسه‌ی طراحی هتل آرمیتاژ سعی طراحان بر این بوده است که با تامین برنامه فیزیکی مورد نظر کارفرما، و نیز بهره‌گیری از استانداردهای روز ساخت هتل، عملکرد بهینه حاصل شود. ضمناً با توجه به موقعیت قرارگیری هتل در جزیره‌ی کیش توجه به دید و منظر بسیار حایز اهمیت است. فرم بنا و قرارگیری فضاها در کنار یکدیگر و زاویه‌ی استقرار بلوک‌ها نه تنها امکان دید مناسب به دریا را برای همه‌ی فضاهای اقامتی فراهم نموده، بلکه سایه‌اندازی بلوک‌ها بر یکدیگر امکان بهبود شرایط اقلیمی در فصل گرم سال را به ارمغان می‌آورد.

۲- معماری قابل دفاع بسیاری از ساختمان‌های کیش در دهه‌ی پنجاه (نظیر کاخ اختصاصی و برخی ابنیه‌ی مسکونی) که تا حد زیادی همسو با اقلیم و معماری بومی منطقه طراحی شده بودند، جهت شکل‌گیری هویت بنای هتل دست‌مایه‌ی تیم طراحی قرار گرفته است. همچنین کانسپت مفهومی پروژه برگرفته از درخت کهنسال انجیر معابد جزیره‌ی کیش است؛ اینچنین است که ماهیت دوگانه‌ی برج‌های فاز اول و دوم پروژه، مشابه در هم تنیدگی ساقه‌های متعدد درخت «لور» به یک ماهیت یکتا می‌رسند. به بیانی دیگر کلونی واحدهای اقامتی و فضاهای خدماتی مابین آنها در عین کثرت، به یک کل یکپارچه (وحدت)



دست می‌یابند. ضمناً این کانسپت امکان ایجاد تنفس و سایه‌اندازی در فضاهای میانی را نیز ایجاد می‌کند و مشاعاتی با کیفیت افزون فراهم می‌سازد.

۳- قرارگیری عملکردها در طبقات گوناگون مبتنی بر برنامه‌ی فیزیکی پیشنهادی به این شرح است: فضاهای اداری، تاسیسات، انبارها و آشپزخانه و نیز فضاهای خدماتی در طبقه‌ی زیرزمین مستقر شده‌اند. طبقه‌ی همکف، لابی، رستوران و تالار پذیرایی، کلاب کودکان، لانژ و واحدهای تجاری را در خود جای داده است. فروشگاه‌ها علاوه بر دسترسی از بدنه‌ی شهری، با لابی نیز در ارتباط هستند. تیم طراحی فضاهایی نظیر رستوران‌های مجاور معبر شهری، بیزینس سنتر، اتاق‌های جلسه و بخشی از اتاق‌های تاسیساتی را در نیم‌طبقه‌ی همکف مکان‌یابی نموده است. در طبقه‌ی اول رستوران‌های چهارگانه و خدمات مرتبط با آنها استقرار یافته‌اند. طبقات دوم تا چهاردهم مختص فضاهای اقامتی و کاربری‌های تابعه آن است. به علت فرم خاص بنا در قسمتی از طبقه‌ی چهاردهم، استخر زنانه و مردانه‌ی رویاب به صورت مجزا و نیز فضاهای ورزشی پیش‌بینی و طراحی شده‌اند.

۴- استراتژی اصلی طراحان در جامایی و فرم بلوک‌ها در کنار یکدیگر دو محور اصلی را در بر می‌گیرد. نخست تامین دید حداکثری به سمت دریا برای فضاهای اقامتی که به واسطه‌ی جامایی اتاق‌ها در هندسه‌ی متفاوت بنا میسر شده است؛ به گونه‌ای که تمام اتاق‌ها با داشتن پنجره‌های شمالی یا شرقی می‌توانند از دید مطلوب به سوی دریا بهره‌مند شوند. این مهم با چرخش هندسه‌ی بلوک‌ها و نحوه‌ی استقرار آنها فراهم می‌شود. نکته‌ی دیگر، سایه‌اندازی احجام منفرد بر یکدیگر است که در اقلیم گرم و مرطوب جزیره‌ی کیش بسیار حائز اهمیت است.

همچنین در هم تنیدگی و فاصله‌ی بین احجام، سبب شکل‌گیری فضاهای ارتباطی با دید متنوع و مطلوب به سمت دریا و بافت شهری جزیره شده است. با شکل‌گیری ویدهای متنوع در مفاصل این مشاعات، عملاً پیوستگی بصری بین طبقات جهت بهبود کیفیت فضاها ایجاد شده است. این پیوستگی که در بالاترین تراز به اسکای لایت منتهی می‌شود، امکان بهره‌گیری از نور طبیعی و تنوع بصری را فراهم می‌سازد.

معماران: شهاب علیدوست، سونا افتخاراعظم / دستیار طراحی: امیر نیک‌نفس

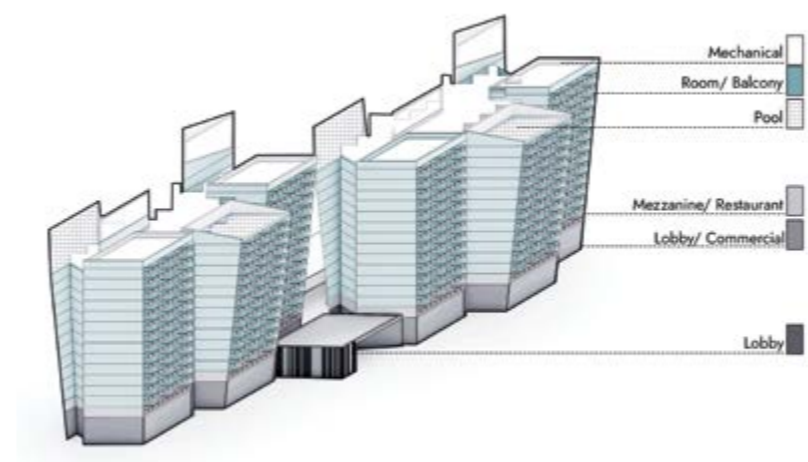
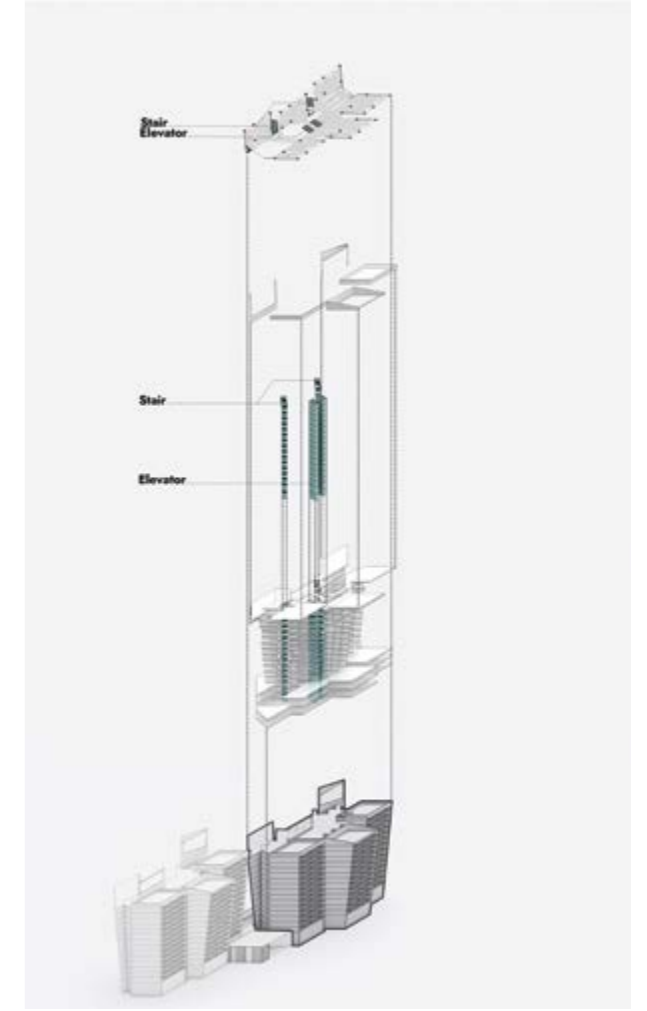
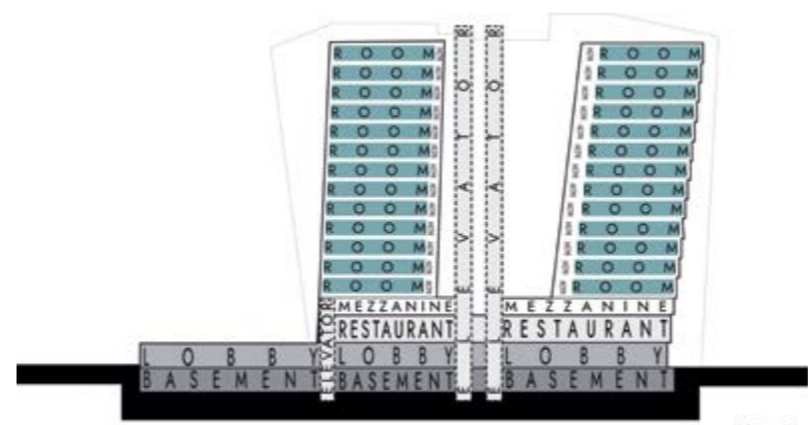
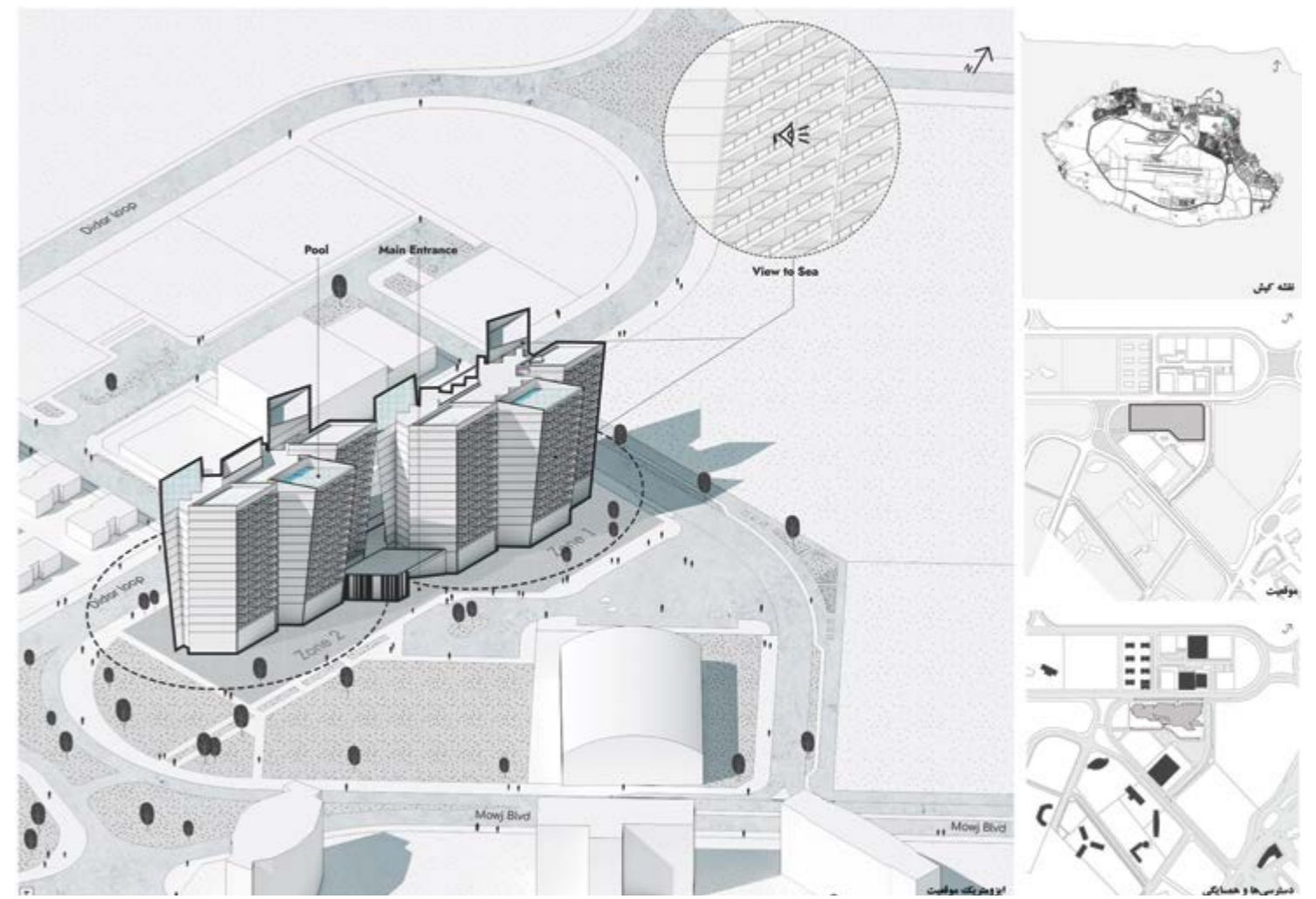
دفتر طراحی: گروه معماری علیدوست و همکاران

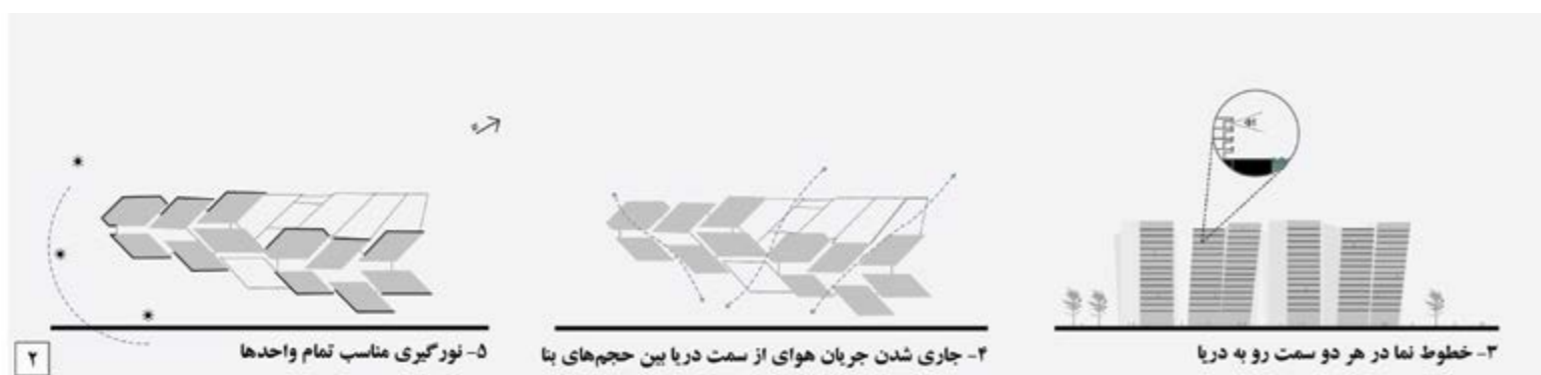
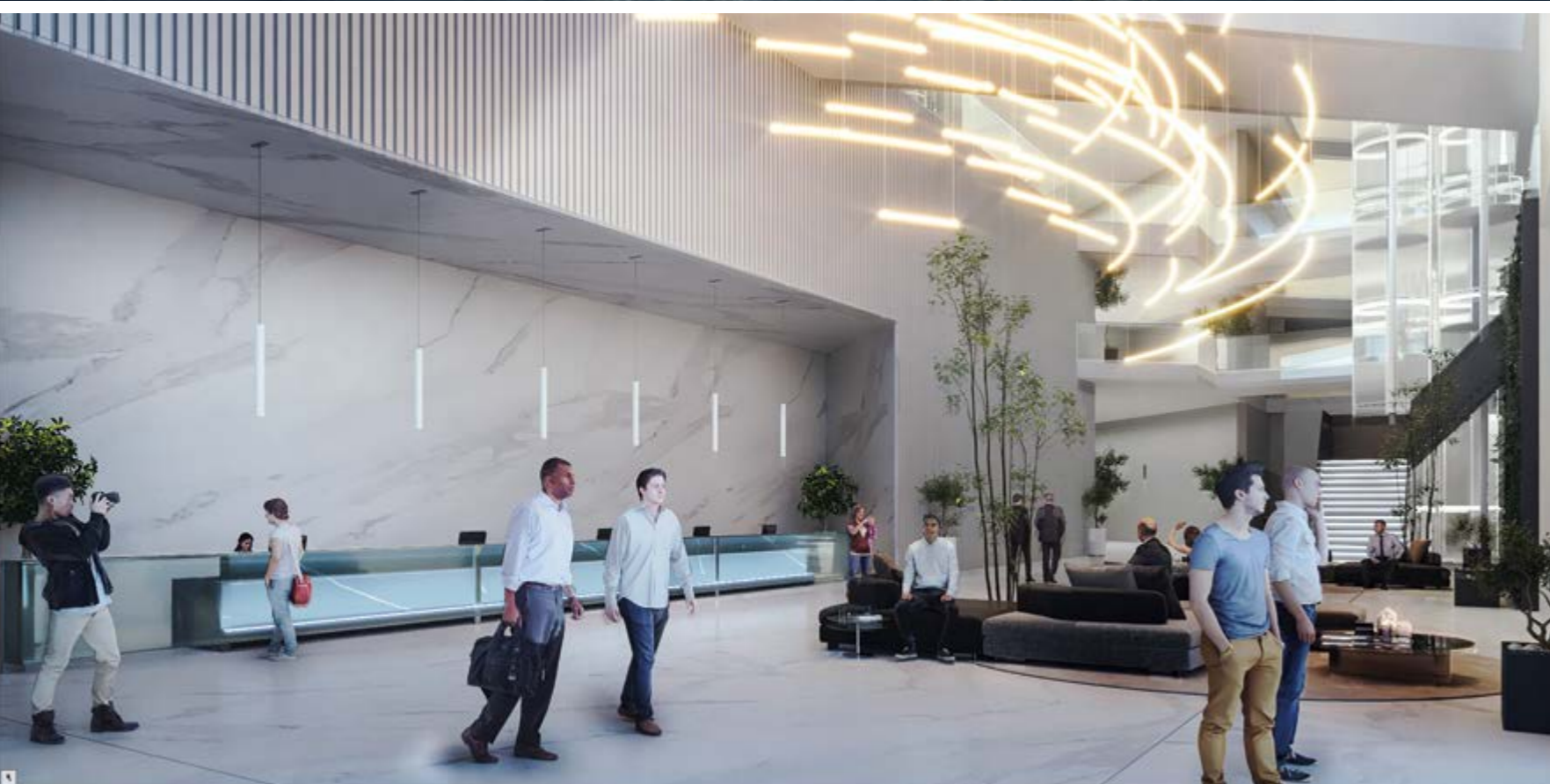
تیم طراحی: امیر نیک‌نفس، مینا مهرداد، حامد بختیاری، مهرداد کارچانی، آیدا احسانی، سهند محدث، محمدعلی ایزدی

محل پروژه: جزیره‌ی کیش، بلوار موج / وضعیت: کانسپت / کاربری: هتل / تاریخ: تیر ۱۴۰۰

گرافیک و ارائه: احسان داننده / کارفرما: شرکت توسعه و سرمایه‌گذاری آرمیتاژ (شهرام حدادی)

وبسایت: www.alidoost-partners.com





رتبه‌ی دوم



بهزاد حیدری، شیرین صمدیان

هتل پنج ستاره‌ی آرمیتاژ کیش در زمینی به وسعت ۱۵۷۲ متر در دو فاز اجرا خواهد شد. فاز اول با رویکرد هتل و مشاعات مربوطه، و فاز دو با رویکرد هتل‌های رزیدنس در نظر گرفته شده است. کشیدگی زمین مستطیل‌شکل پروژه در راستای شمال شرقی-جنوب غربی است که این گسترش پتانسیل بسیار خوبی جهت ایجاد تناسبات و بهره‌برداری از پلان عملکردی هتل به وجود می‌آورد. قرارگیری دو ساختمان با پایه‌ی مشترک تعریف اولیه‌ی پروژه است که در بدو امر منطقی به نظر می‌رسد، ولی با توجه به تناسبات کشیده‌ی زمین، قرارگیری دو توده‌ی کلی موجب انسداد دید و تداخل عملکرد بصری دو کاربری خواهد شد.

روند شکل‌گیری ایده و توده‌گذاری اولیه به شرح زیر است:

۱. قرارگیری دو توده‌ی مساحتی در ساده‌ترین شکل ممکن و فضای مشاعی میانی (طبق تعریف و فرض اولیه)
۲. اعمال کشیدگی به توده‌ها جهت بهره‌وری از نورگیری بیشتر و همچنین ساماندهی عملکرد درونی پلان‌ها با توجه به کاربری هتل و هتل رزیدنسی.
۳. در شکل‌گیری فرم اجزا، تاکید بر پتانسیل عمده و اصلی زمین که در واقع کشیدگی آن و طول قابل توجه و ارزشمند آن است، حکم اولیه شد.

استفاده از خطوط افقی سیال که در دیدار اولیه راوی داستان ساختمان است شاخصه‌ی اصلی فرم شد. این صفحات در هر سه ساختمان نقش اصلی را ایفا می‌کنند. جهت احترام و ایجاد جذابیت برای مراجعین راه‌هایی برای سرویس‌دهی در طبقه‌ی اول پیش‌بینی شد. در واقع ورودی هتل از تراز همکف به یک طبقه بالاتر برده شد تا هم از نظر ترافیکی و هم از منظر ارتقای کیفی، نقشی متفاوت با ورودی جاری در هتل‌های کیش داشته باشد. این راه‌ها امکان ایجاد سایه و رواق‌هایی را برای فضای تجاری به وجود می‌آورند، و در عین حال پویایی و تکاپوی فرمال ساختمان را تقویت می‌کنند.

۴. در میانه‌ی ضلع شرقی، محوری عمود بر زمین وجود دارد که با امتداد یافتن آن از دل سایت به لوپ خدماتی کوچکی در ضلع شرقی می‌رسیم. شکل‌گیری این امتداد به وسیله‌ی ایجاد حیاط مرکزی و در واقع گودال باغچه صورت پذیرفت، که از سه سمت به پویایی و کشاندن مردم ساکن و مسافران کیش به این مجموعه کمک شایانی خواهد نمود.

۵. فضای تعاملی قرار گرفته بین دو حجم با هر فرم تعریف شده‌ای، مسئله‌ای است که در روند طراحی این پروژه مدنظر قرار گرفته است. در واقع گفتگوی دو ساختمان و تاثیرپذیری فضای میانی از این دو ساختمان نه به عنوان فضای ایجاد شده بلکه به عنوان فضای طراحی شده مد نظر قرار گرفت.

۶. پتانسیل عریض شدن زمین در ضلع شمال شرقی راه‌گشای حل مسئله‌ی تعاملی بین دو ساختمان قرار گرفت. بنابراین با فاصله‌گرفتن دو ساختمان از هم، و جابجایی بال شمالی به سمت شرق و قرارگیری آن در دل فضای تو رفته‌ی زمین و جابجایی بال جنوبی به سمت غرب موجب شد تا دو ساختمان از سر راه هم کنار رفته و در عین استقلال بتوانند وحدت کلی را حفظ نمایند. ۷. با جابجایی بال شمالی و جنوبی، عرصه‌ی مناسبی مقابل هر یک از بال‌ها به وجود آمد. در این مرحله فضای مشاعی میانی که اغلب به وسیله‌ی هتل و فاز یک ساختمان استفاده خواهد شد، به سمت مقابل بال شمالی جابجا شد.

این جابجایی امکان استفاده‌ی مستقل را برای مجموعه‌ی هتل و همچنین استفاده‌ی ساکنان هتل رزیدنسی را به صورت مشترک فراهم آورد. حجم ساختمان مشاعی شامل لابی بال رو، تجاری بی‌زینس سنتر و رستوران‌ها است که به صورت ساختمانی جداگانه و مفصل‌هایی به ساختمان هتل متصل می‌شود. بام این عرصه‌ی مشاعی در اختیار فضای رستوران و صبحانه‌خوری مجموعه هتل قرار گرفت.

اول این محور، محور خیابان عمود بر ضلع غربی، دومین محور لوپ خدماتی شرقی و سومین گذریست که محصول فاصله‌گذاری بین ساختمان هتل و ساختمان مشاعی است.

ایجاد سایه‌اندازی‌های مناسب، گذرها، حیاط میانی، گودال باغچه، حضور آب و فضای سبز امکان حضور مسافران و مهمانان هتل را در سایه پررنگ‌تر خواهد نمود و این ضعف که در تمام هتل‌های کیش به موضوع هتل به عنوان ساختمانی سرویس‌دهنده و محلی برای استراحت و اسکان نگاه می‌شود را با نگاهی شهری برطرف کرده و ارتقا می‌دهد.

۸. عمود بر لایه‌ای که خطوط سقف و کف را ایجاد می‌کند، لوورهای عمودی پیش‌بینی شده است. این لوورها دو نقش عمده بر عهده دارند:

اول: نقش سایه‌اندازی به داخل فضا و کاهش مصرف انرژی، دوم ایجاد حریمیت از بیرون که امکان ایجاد بیشترین سطح بازشو را در لایه‌ی پشتی خود فراهم می‌آورند که ظرافت و عرض کم این لوله‌ها در عین حال موجب انسداد دید داخل اتاق‌ها نیز نمی‌شود. در نهایت سادگی برخورد با موضوع تعامل ساختمان‌ها با عرصه‌ی شهری، ایجاد فضای سایه‌انداز و قابل استفاده و استفاده از پتانسیل فرم زمین اهداف طراحی مجموعه بوده است.

در هر برج سه شفت عمودی سازه‌ای-تاسیساتی پیش‌بینی شد. در واقع هسته‌های مرکزی، هم اصلی‌ترین بخش سازه هستند و هم امکان ارتباط عمودی ایجاد رایزرها تاسیساتی و دسترسی خدماتی را به آسانسورهای اختصاصی فراهم می‌آورند. کف طبقات، کنسول‌هایی هستند که از این سه شفت آزادانه، سیال و سبک با دریا، باد و جزیره و حرکت نفت‌های اطراف در تعاملند.

معماران: بهزاد حیدری، شیرین صمدیان

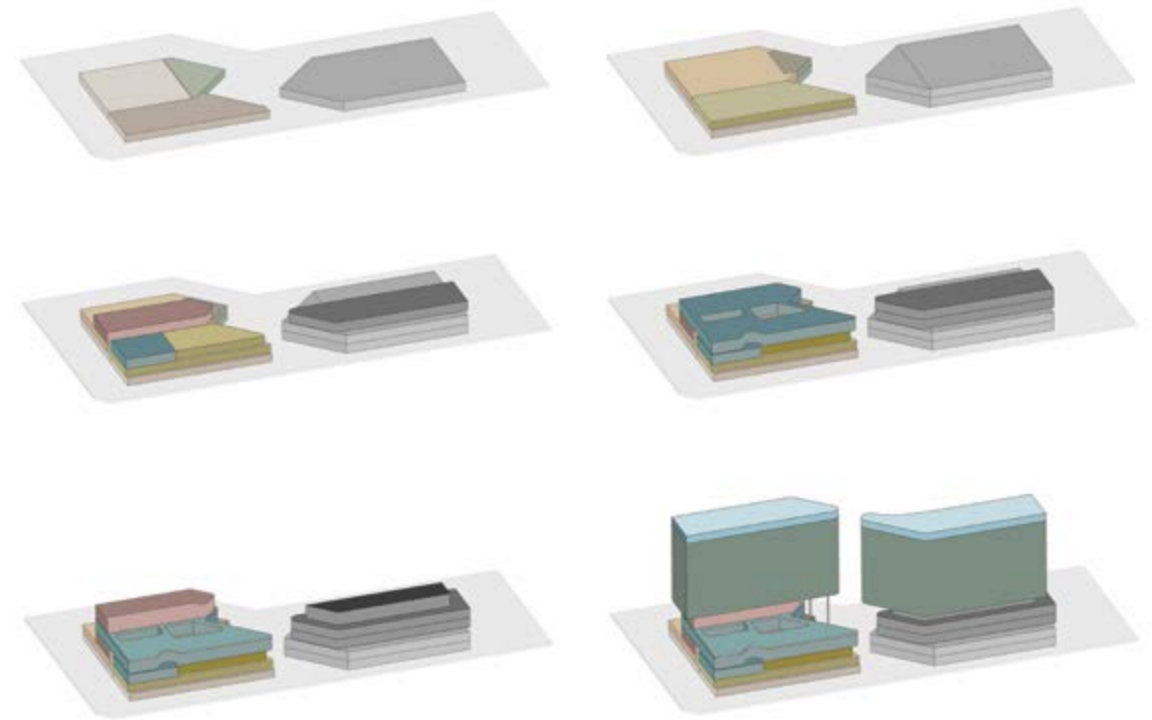
دفتر طراحی: مهندسان مشاور طرح و معماری پرگار

همکاران طراحی: میلاد حسن‌زاده، امیرفاضل قهرمان‌پور، شرمین امیری

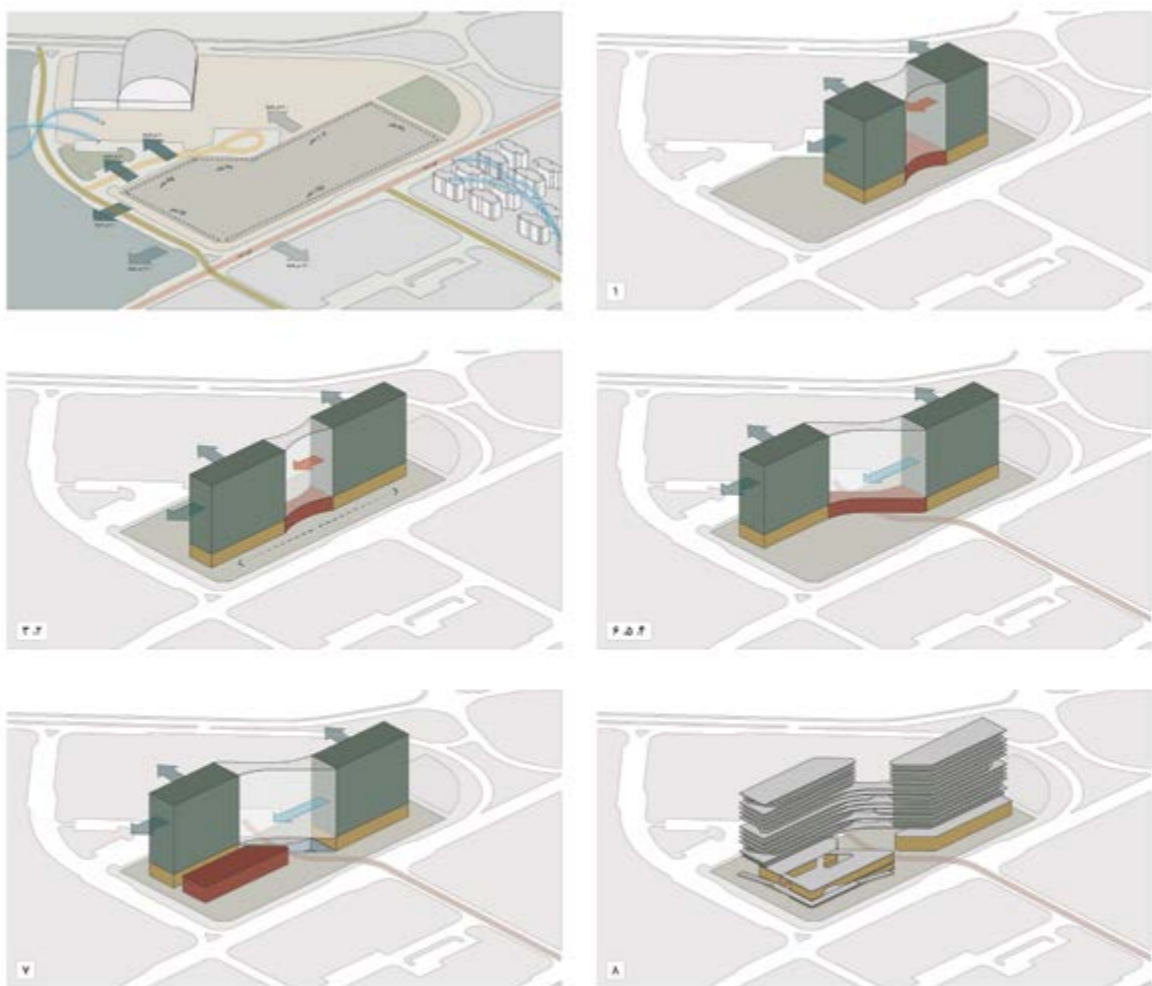
گرافیک: مریم عقابایی، امیرمسعود توسلی، صبا ترکاشوند، لیلا عزیزی، پریا بیهبانی

رندر: شرمین امیری، بهنام برزگر

وبسایت: www.pargar.studio



آشپزخانه مرکزی: آشپزخانه مرکزی، اتاق کارکنان، پارکینگ
 درخت: درخت، فضای کارکنان، پارکینگ و کنفرانس
 استون: استون، پارکینگ
 تباری: تباری، استون
 لاس: لاس، مساحه خوری
 پذیرش و محوس: پذیرش و محوس، لاس
 پارک کودک: پارک کودک، لاس



توده اصلی: توده اصلی، فضای داخلی
 مساحات: مساحات، گول بالچه
 محدود مسکونی تجاری: محدود مسکونی تجاری
 محدود مساحات: محدود مساحات
 دسترسی درجه 1: دسترسی درجه 1
 دسترسی درجه 2: دسترسی درجه 2
 دسترسی درجه 3: دسترسی درجه 3
 جهت وزش باد: جهت وزش باد
 آسناد دید: آسناد دید
 گشودگی دید: گشودگی دید
 کشیدگی در طول مساحت: کشیدگی در طول مساحت





گیسو حریری، مژگان حریری

مفاهیم و برند تجاری

طرح پیشنهادی برای یک هتل پنج ستاره‌ی «هتل هنر» در جزیره‌ی کیش واقع در ساحل جنوبی خلیج فارس ایران ارائه شده است. بنا به تعریف، هتل هنر یک مرکز و مکان فرهنگی مهمی است که در آن مهمانان می‌توانند از هنرهای متنوع، فیلم و موسیقی معاصر ایران لذت ببرند. هتل‌های هنری می‌توانند حامی جشنواره‌های بین‌المللی باشند و به مقصدی برای مسافران در سطح جهان تبدیل شوند. در این هتل‌ها، فضاها و لابی‌های مشترک اغلب به عنوان گالری هنری کار می‌کنند و انواع مختلفی از جدیدترین آثار هنر و مبلهان را به نمایش می‌گذارند. ما استراتژی «هتل هنری» را به عنوان مفهوم و کانسپت و «برند تجاری» برای هتل کیش آرمنیتاژ و تمام هتل‌های آینده‌ی آرمنیتاژ پیشنهاد می‌کنیم. همکاری با کارشناسان هنر و مدیران موزه‌ها و گالری‌ها تجربه‌ای بی‌نظیر را برای مهمانان هتل و بازدیدکنندگان به ارمغان می‌آورد. آرمنیتاژ با ارائه‌ی تجربه‌ای منحصر به فرد، به یک برند تجاری لوکس و هتل بین‌المللی تبدیل خواهد شد.

تاریخچه

جزیره‌ی کیش از نظر اقتصادی و سیاسی تحت تاثیر سلسله‌ی هخامنشی بوده و با تمدن مادها و پارس‌ها پیوند خورده است. این جزیره دارای بقایای باستانی شهر حریره و قنات‌های طاقدار زیرزمینی است که کاریز کیش و یا «شهر زیرزمینی» نامیده شده است و آب شیرین را برای جزیره تامین می‌کند. طرح پیشنهادی ما از این سازه‌های تاریخی الهام می‌گیرد و آن را به عنوان عنصر اصلی و کلیدی هتل به تفسیری مدرن تبدیل می‌کند.

اقلیم/آب و هوا

این جزیره در بیشتر اوقات سال گرم و مرطوب است و میزان رطوبت آن در سال تقریباً ۶۰٪ است. در این طرح ما با سایه‌بان‌های عمودی در غرب و سایه‌بان‌های افقی در ضلع جنوبی، به چالش آب و هوا می‌پردازیم و با نصب صحیح «مانع رطوبت» به طرف خارج در عایق‌های دیواری، تهویه‌های متقابل در سراسر هتل و استفاده از فضاها داخلی و خارجی، پشت‌بام‌های سبز و عناصر آب، با گرما و رطوبت مبارزه می‌کنیم.

ویژگی‌های زمین‌شناسی

جزیره‌ی کیش اغلب به دلیل سواحل زیبا و مرجانی منحصر به فردش که از تعداد بی‌شماری از موجودات دریایی و ارگانیک مشتق شده و از اسکلت مرجان‌ها و سایر گونه‌ها و گیاهان دریایی ساخته شده است، «مروارید خلیج فارس» نامیده می‌شود. این طبیعت قابل توجه جزیره با مرجان‌های سفید آن به طور انتزاعی نمایانگر مرجانی حجم اصلی هتل را تعریف و ایجاد می‌کند.

طرح سایت

این ملک ۱۵۲۷۰ مترمربع مساحت دارد و طرح پیشنهادی برای دو مرحله تقسیم و توسعه یافته است؛ فاز اول برای یک هتل ۳۰۰-۲۸۰ اتاقه و فاز دوم برای هتل رزیدنس برنامه‌ریزی شده است. استراتژی ما برای نقشه‌ی سایت، محوطه و فازها را به دو قسمت متقارن و برابر تقسیم نمی‌کند، بلکه به دو قسمت بهم پیوسته تقسیم می‌کند. فاز اول شامل یک ساختار مستطیلی کشیده و همراه با یک باغ بزرگ است. فاز دوم شمال غربی مجموعه را به خود اختصاص داده است که آپارتمان‌ها به صورت جداگانه در دسترس افراد ساکن در آن هستند و متعلق به مالکین انفرادی خواهد بود اما به کلیه‌ی خدمات و امکانات هتل مانند دریا، سرویس اتاق، خانه‌داری، رستوران‌های متنوع، استخرها، مرکز ورزشی و سونا دسترسی دارند.

معماری

پودیوم

ساختار هتل بر روی زمین یک ترکیب دو بخشی است که تشکیل شده از یک پودیوم دو طبقه و یک حجم دوازده طبقه که شامل اتاق‌های مهمان در بالای پودیوم است. پودیوم حاوی ورودی است که توسط طاق‌های هذلولی مدرن در بتن پوسته نازک طراحی شده است و تاریخ تمدن و معماری ایرانیان باستان در جزیره را نشان می‌دهد؛ فرهنگی که ورودی ساختمان‌های عمومی و مهم را با طاق‌های بلند نشان می‌داد این طاق‌ها نه تنها سمبل ورود هستند و ورودی به هتل را نشان می‌دهند، بلکه به سایه‌بان هم تبدیل می‌شوند که از ضلع جنوبی پودیوم در برابر آفتاب شدید جنوب نیز محافظت می‌کنند. این فرم‌های طاقدار ارگانیک سپس تا طبقه‌ی دوم ادامه می‌یابند و فضاهایی منحصر به فرد برای رستوران در روی بام سبز پودیوم ایجاد می‌کنند. پودیوم یک حجم طویل و کشتی مانند است که شامل لابی، میز پذیرش، سالن انتظار، رستوران، آشپزخانه، فضای گالری و سایر خدمات عمومی هتل است. یک پله‌ی مارپیچ در لابی مهمانان را به سطح mezzanine می‌رساند که در آن نمایشگاه‌های هنری برگزار می‌شود و مهمانان می‌توانند آثار هنری را از فروشگاه‌ها و گالری‌ها خریداری کنند.

در پایان

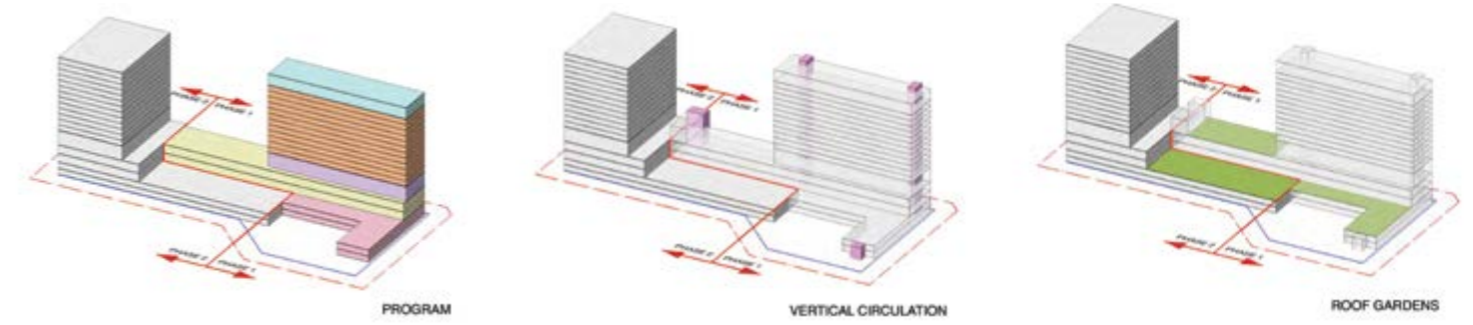
در آینده، هتل‌ها مشخصه‌ی «هتل بودن» ذاتی و اصلی خود را از دست می‌دهند و به مکان‌های متنوعی با تجربه‌های گوناگون تبدیل می‌شوند، جاییکه در آن سبک زندگی و تجربه‌های اجتماعی با هم ترکیب و تلفیق می‌شوند. از نظر ما، هتل هنر-آرمنیتاژ پیشگام این روند و مسیر خواهد بود و علاوه بر اینکه یک اقامت راحت را برای بازدیدکنندگان و مهمانان فراهم می‌کند، برای آنها یک منبع الهام نیز خواهد بود.

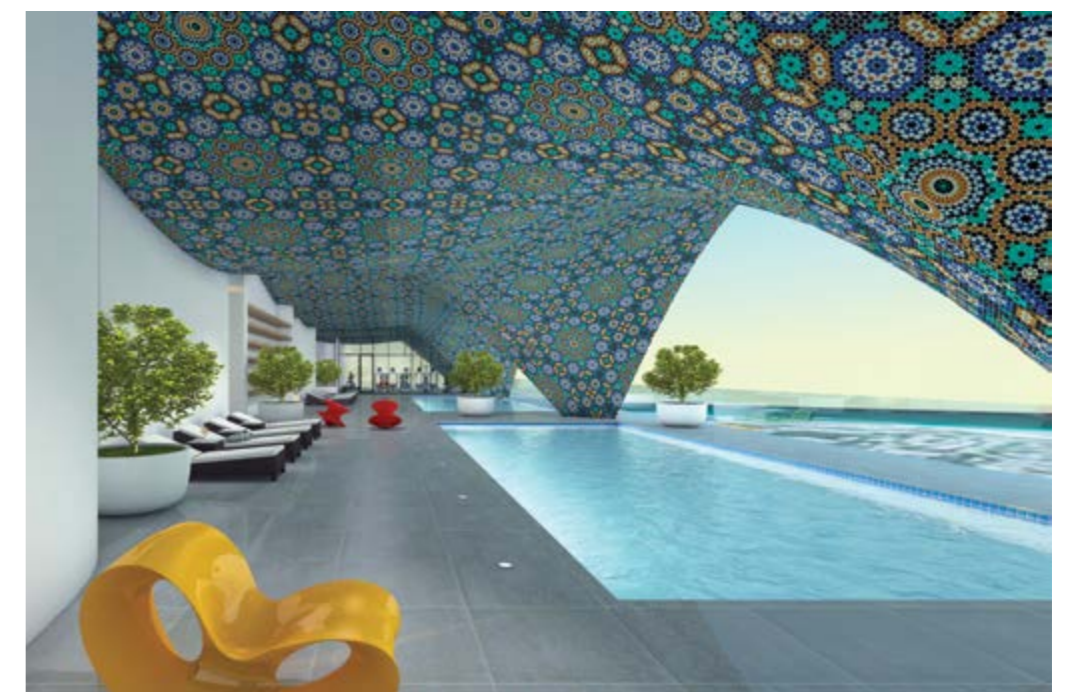
معماران: گیسو حریری، مژگان حریری

دفتر طراحی: دفتر معماری حریری و حریری در نیویورک

همکاران طراحی: Mohammad Beladi, Joe Tortoralla, Kyuhun Kim, Bieinna Ham, Maria Rodrigues, Silman Structural Engineering

طراحی داخلی و انتخاب مبلمان و آثار هنری: دفتر معماری حریری و حریری / ویسایت: www.haririandhariri.com







امید شفیعی، حسن سلطان‌پور

در نتیجه‌ی ایده‌ی معمارانه وضعیتی در ادامه‌ی لنداسکیپ خواهد بود و لنداسکیپ با حفظ و ایجاد یک فرصت جایگزین به عنوان عنصر کلیدی در سازماندهی برنامه و نفوذپذیری مجموعه در سطوح پایه‌ی پروژه نقش ایفا خواهد کرد.

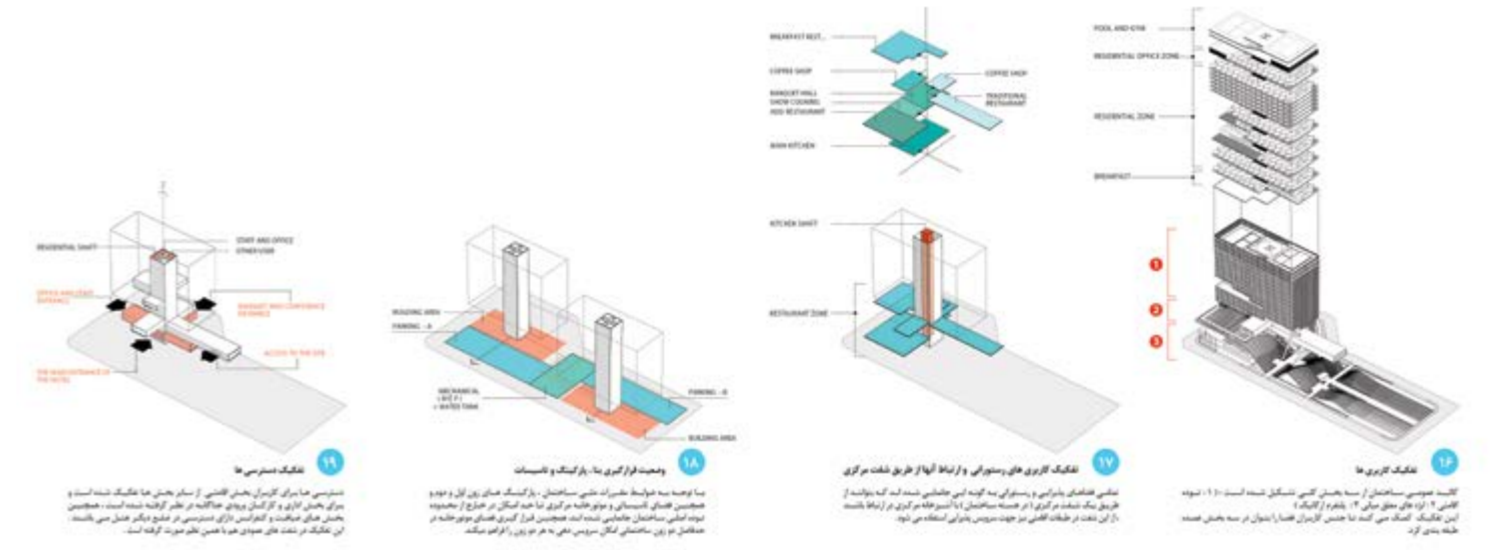
همچنین با توجه به جهت‌گیری و موقعیت سایت، توده‌ی ساختمان نسبت به ۳ وضعیت و امتداد متفاوت می‌تواند واکنش قابل قبولی را داشته باشد، یکی از آنها خود استخوان‌بندی و محور اصلی سایت (شمال شرقی-جنوب غربی) است و دو جبهه‌ی دیگر دیدهای شمالی و شرقی هستند که امکان دید مستقیم به دریا را برای فضاهای اقامتی فراهم می‌کنند، با توجه به اینکه هر کدام از استراتژی‌های مد نظر با محاسن و معایبی روبرو هستند مدلی ارائه گردید که بتواند محاسن هر سه رویکرد را ارائه و از معایب موجود در آنها دوری کند و در واقع این مدل برآیندی از استراتژی‌های ارائه شده در سه ساختار مهم و مختلف را ارائه می‌کند، به گونه‌ای که با حفظ راستای توده‌ی اصلی ساختمان نسبت به استخوان‌بندی و کشیدگی سایت، تمامی واحدها از دید مستقیم دریا بهره‌مند خواهند بود. همچنین تمام واحدها نسبت به نور غربی و باد غالب سایت محافظت خواهند شد در حالیکه از بهترین دید و منظر بهره خواهند برد، از طرفی یک هسته‌ی مرکزی که هم نقش سازه‌ای را ایفا کرده و هم عملکردها و دسترسی‌های مهم پروژه را تامین می‌کند در مرکز توده‌ی پروژه جایابی می‌شود و در راستای محورهای x و y عملکردهای مجموعه را شکل خواهد داد، در نتیجه عموم عملکردهای مجموعه با این هسته، سازماندهی و تغذیه خواهند شد.

با جایابی توده‌ی اولیه‌ی هتل‌ها بر اساس ضوابط و استانداردهای موجود، با ساختاری مواجه می‌شویم که هم در سطوح مرتفع و هم در بخش اتصال مجموعه با زمین با یک توده‌ی یکپارچه و کم‌نفوذ روبرو خواهیم بود، در نتیجه، ارتباط و تعامل سایت مجموعه از یک سطح پانزده هزار مترمربعی به یک لبه با عمق نهایتاً ۱۰ متر در طول سایت تقلیل پیدا می‌کند و منجر به کاهش درگیر شدن سایت با زیست شهری و بهره‌مندی از حیات بالقوه‌ی شهری که در ادامه‌ی بقای مجموعه موثر است خواهد شد. کاهش نفوذپذیری سایت از یک منظر، زمینه‌های شکل‌گیری تعاملات اجتماعی را کاهش داده و از منظری دیگر، با توجه به اقلیم منطقه، گردش هوای آزاد در سایت را محدود می‌کند، همچنین بر میزان پوشش گیاهی سایت و سرزندگی اجتماعی حاصل از آن تاثیر خواهد گذاشت.

در پاسخ به این امر، با توجه به تصرف کاربری‌ها در تراز همکف، بام طبقه‌ی همکف (در ارتفاع ۱۰+ متری) را به عنوان یک لنداسکیپ جایگزین سبز در نظر می‌گیریم که خود را تا حد امکان از طبقات بالایی و پایینی جدا می‌کند و با تغییر کدهای ارتفاعی آن و ایجاد تحدب و تقعر لازم فرصت‌های فضایی را خلق خواهیم کرد که موجب افزایش نفوذپذیری سایت شود، از طرفی هم این برش، گردش هوا را در سطوح مختلف افزایش داده و همچنین بخش‌های اقامتی را از کاربری‌های عمومی پایین آن جدا می‌کند.

در ادامه محورهای مهم طولی و عرضی سایت را جهت گسترش به درون سایت شناسایی می‌کنیم تا لنداسکیپ حاضر بر استخوان‌بندی منتج از سایت منطبق شود و با انطباق لنداسکیپ بر پارادایم‌های موجود فرصت افزایش نفوذپذیری سایت را فراهم کنیم،







سینا احمدی، پریس مهتاش

بتواند آن را با ترسیم خطوطی ساده به دیگران معرفی نماید که این امر در جذب توریست و مخاطبین مجموعه تاثیرگذار خواهد بود.

در گام دوم با سبک‌سازی و بسط و گسترش احجام در جهات مختلف با ایجاد دید و منظر متنوع و چندوجهی و کنترل تابش نور خورشید و در گام بعدی با در نظر گرفتن لابی همراه با باغ‌های حاره‌ای و قرارگیری خدمات عمومی در آن‌ریوم، تسهیل دسترسی همگانی، ایجاد اسکای‌لایت و تداوم بصری با آسمان سعی در ایجاد فضایی دلنشین و تجربه‌ای بی‌بدیل برای مهمانان مجموعه شده و در پایان با استفاده از دنباله‌ی فیبوناچی، و به طبع آن اسپیرال تناسب‌تلاپی که در سراسر جهان هستی وجود دارد، با مدول پایه به ابعاد ۴/۳۲ متر، و رعایت این تناسب‌تلاپی در سه بعد در ساختمان، سعی در ایجاد جذابیت بصری و افزایش کارایی و عملکرد پروژه شده است به طوری‌که در طراحی ابعاد اتاق‌ها، تناسب‌تلاپی تقسیم‌بندی‌ها، ارتفاع طبقات و تمام اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی طرح با تبعیت از هندسه‌ی دنباله‌ی فیبوناچی با مدول واحد به ابعاد ۴/۳۲ متر، سعی در ایجاد تناسب‌تلاپی متوازن و عملکردی که به نیاز کاربران پاسخگو بوده و در عین حال تجربه‌ی حضوری متفاوت را رقم بزند، شده است.

هتل پنج ستاره‌ی آرمیتاژ کیش طبق خواست کارفرمای محترم در دو فاز لحاظ گشته که متراژ فاز دو بیشتر از فاز یک بوده و به همین دلیل جامه‌ای احجام پروژه بر اساس متراژ موجود و شرایط بستر طرح صورت گرفته است. فاز یک طرح بر اساس متراژ خواسته شده در سه برج و فاز دو نیز بر اساس متراژ مورد نظر در چهار برج با ارتفاع‌های متغیر در جهات مختلف به جهت ایجاد دیدهای متنوع و بهره‌وری از دید و منظر دریا و با فواصل متناسب به جهت عدم ایجاد سایه‌اندازی احجام بر یکدیگر در نظر گرفته شده است. همچنین طراحی لابی در دو طبقه به جهت ارائه‌ی خدمات رفاهی-تفریحی-همگانی و ایجاد فصل مشترک مابین این دو فاز باعث پیوستگی طرح شده و با در نظر گرفتن باغ‌های حاره‌ای در جداره‌ی شیشه‌ای دیواره‌ها و نفوذ سبزی‌نکی در لابی باعث ایجاد تنوع و تلطیف فضایی شده است.

پیچیدگی‌ها و دشواری‌های دنیای مدرن و فرصت‌های اندک انسان امروز که هر روز در تداوم صنعتی شدن بیشتر و بیشتر در روزمرگی مدرنیته غرق می‌شود، باعث شده تا انسان بیشتر به گذشته و داشته‌های خود اهمیت دهد.

از این رو شاید بتوان نمادسازی و نمادپردازی را به مثابه‌ی پُلّی برای دستیابی به خاطرات جمعی دانسته و از طریق تداعی خاطرات جمعی و یا ساخت این خاطرات توسط نمادهایی تازه، حسی خوشایند و واحد را ایجاد نمود. چرا که حس مکان به معنای ادراک ذهنی مردم از محیط و احساسات کم و بیش آگاهانه‌ی آنها از محیطی است که شخص را در ارتباطی درونی با محیط قرار می‌دهد، به طوری‌که فهم و احساس فرد با زمینه‌ی معنایی محیط پیوند خورده و یکپارچه می‌شود.

این حس عاملی است که موجب تبدیل یک فضا به مکانی با خصوصیات حسی و رفتاری ویژه و خاص برای افراد می‌گردد. حس مکان علاوه بر اینکه موجب احساس آسودگی از یک محیط می‌شود، از مفاهیم فرهنگی مورد نظر مردم، روابط اجتماعی و فرهنگی جامعه در یک مکان مشخص حمایت کرده و باعث یادآوری تجارب گذشته و ایجاد حس هویت در افراد می‌شود. با توجه به این حس در ارتقای کیفیت فضای طراحی شده، نقش ایجاد خاطره‌ی جمعی که یکی از عوامل موثر در ایجاد حس مکان و حس تعلق به مکان است بی‌تاثیر نیست. بنابراین می‌توان به واسطه‌ی فعالیت‌ها و تعاملات اجتماعی، ایجاد یک فضای جمعی نمادگرایانه، حس تعلق و حس مکان را در افراد ایجاد کرد تا روح فضا را در کالبد مکان دریابند و با خاطره‌های مشترک و تجربه‌ای واحد فضا را ترک کنند.

بنابر آنچه گفته شد طراح در گام اول در طراحی حجم به دنبال ساده‌نگاری و تداعی خاطرات جمعی ایرانیان بوده و با الهام از آب‌انبارهای کیش حجمی خالص و نمادین را خلق نموده است به گونه‌ای که هر شخصی با تجربه‌هایی متفاوت با نگاهی به حجم پروژه به یک تداعی واحد دست یابد و از طرفی دیگر به دلیل سادگی احجام و فرم آیکونیک بودن احجام، انگاره‌ی پروژه پس از تجربه‌ی حضور در فضا، به‌راحتی در افکار او نقش بسته و



طراحان: سینا احمدی، پریس مهتاش

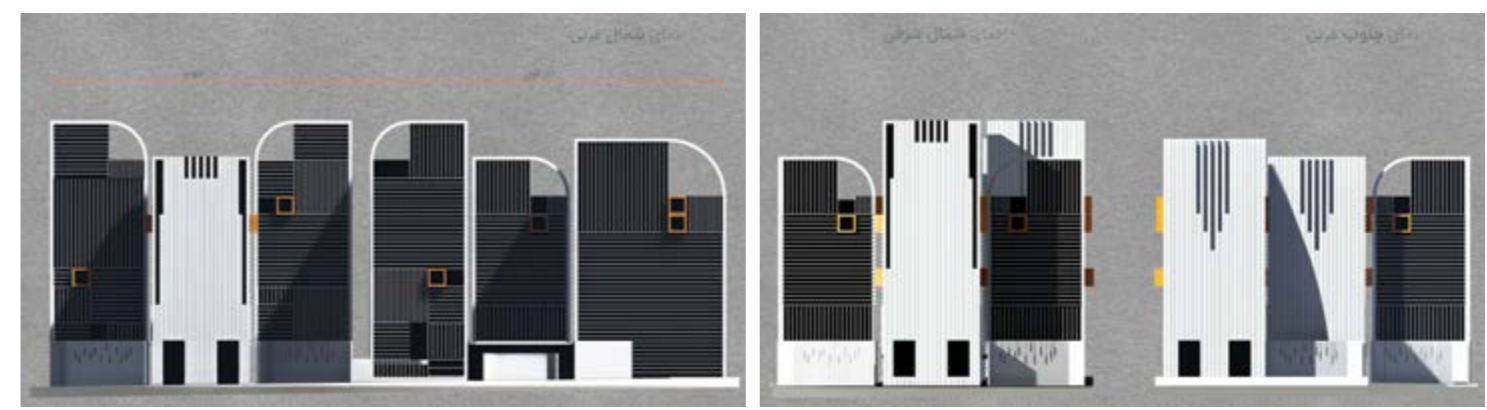
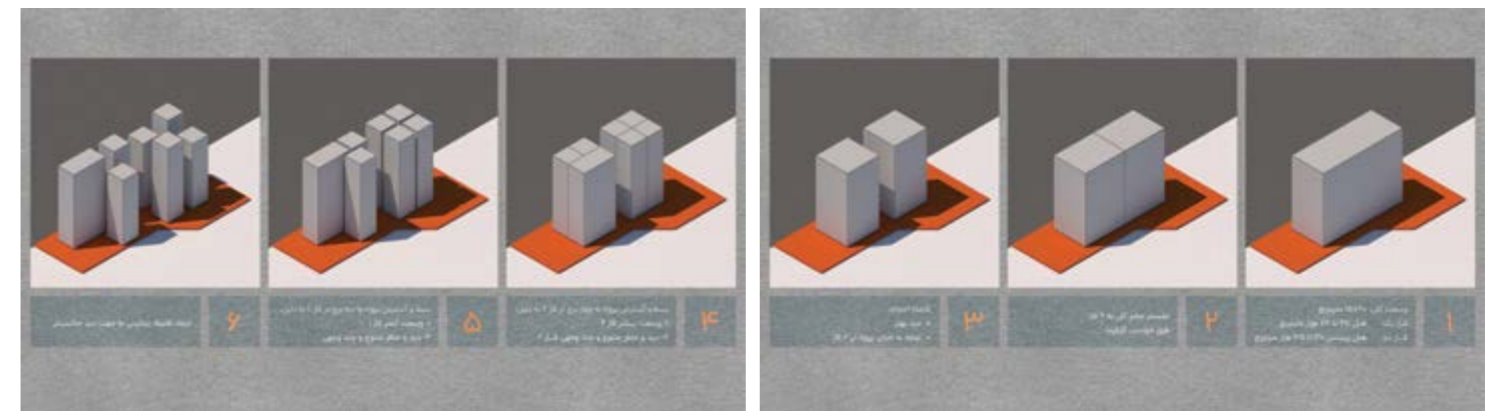
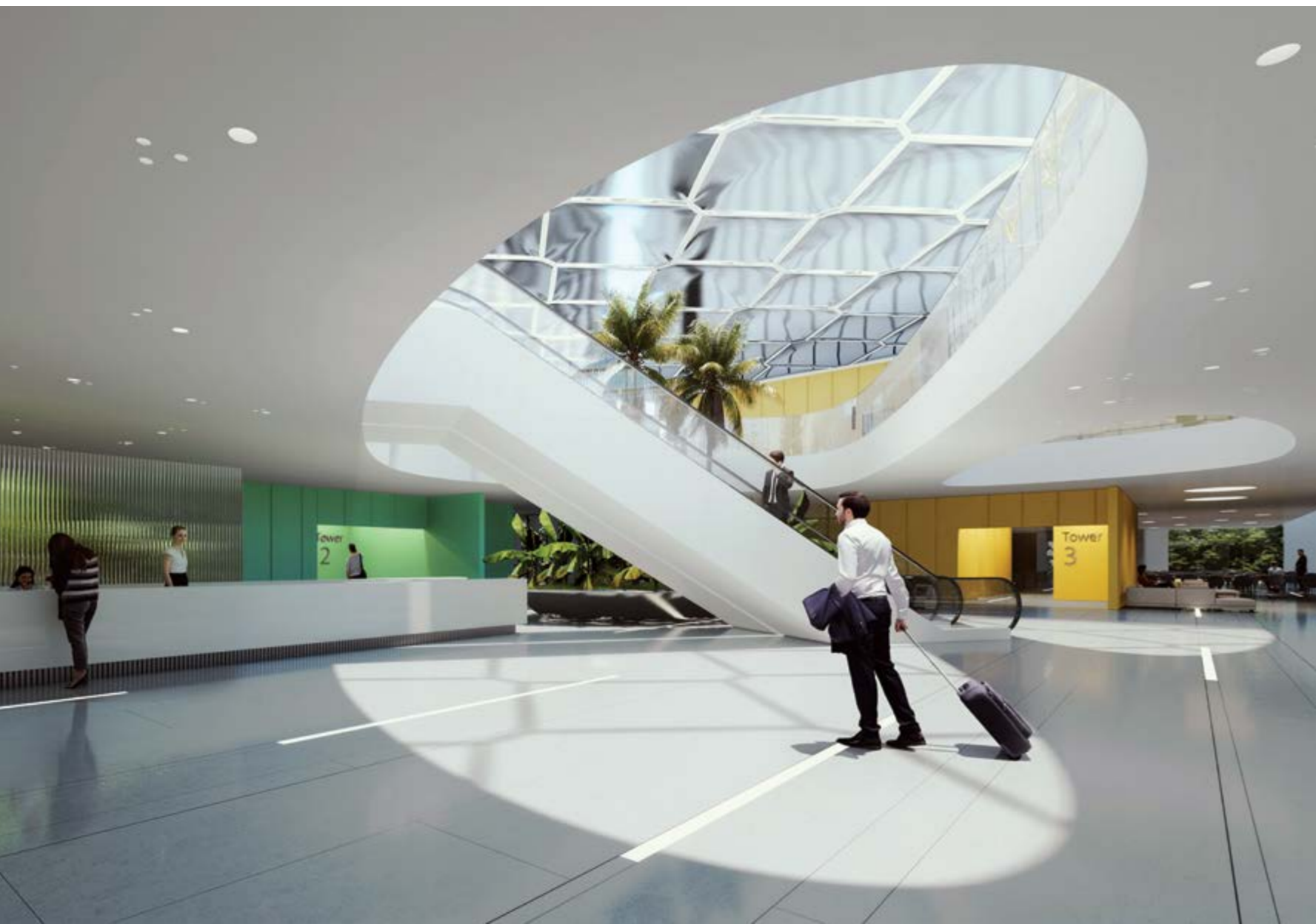
مهندسین مشاور شارستان

تیم طراحی: فرنوش راضی، کامیار امام، مهسا زمانی، مراد احمدی

سه بعدی: حامد سرحدی

طراحی گرافیک: اشکان قدیری‌نیا

وبسایت: www.sharestan.com





امیرحسین اشعری

جزیره‌ی کیش که از گذشته یکی از قطب‌های تجاری منطقه بوده با پیشینه‌ای تاریخی و طبیعت منحصر به فرد خود اخیراً مورد توجه گردشگران قرار گرفته است و یکی از شاخص‌ترین مناطق جنوب ایران از لحاظ توریستی محسوب می‌شود.

رشد این شهر از جنبه‌ی گردشگری باعث شده ساختمان‌ها و بافت جدید شهر با هدف ترغیب حضور گردشگران بنا شود و هتل‌ها جزو مکان‌هایی هستند که می‌توانند با تکیه بر مولفه‌های معماری-محیطی، بستری مناسب برای جذب گردشگر در بافت شهر باشد. کاربری هتل‌ها معمولاً محل اقامت موقت مسافران بوده است و بیشتر محدود به خدماتی مختص مهمانان خود بود ولی امروزه این جریان متفاوت می‌باشد و ما در این طرح با این سوال روبرو بودیم که:

آیا می‌توان کاربری‌های متنوع‌تری با تکیه بر جنب و جوش‌های جمعی و تعاملات اجتماعی، در هتل ایجاد کنیم که هم در فرم و هم در کالبد طرح اثرگذار باشد و و اگر بله این کار به چه شکلی باید صورت بگیرد؟

این کاربری‌های متنوع می‌توانند به غیر از مهمانان خود هتل، گردشگران دیگر جزیره و حتی کیشوندان را به مجموعه دعوت کنند و باعث حضور بیشتر تمامی مخاطبین در این فضاها باشند.

برای رسیدن به جواب ابتدا سعی کردیم این پویایی و سیالیت را در فرم ایجاد کنیم و توسط برش‌های افقی حجم و چرخش آنها بر روی هم تراس‌های بزرگ جمعی و عملکردهای

متنوع و همزمان، تعامل و دید به سطوح پایین‌تر را در حجم ایجاد کردیم.

تراس‌های باز و نیمه‌باز جزو فضای الحاقی اتاق‌ها، رستوران‌ها و سینما هستند و در قالب فضای پاتوق و عمومی می‌توانند با خلق خاطرات فردی و جمعی، حس تعلق بیشتر به کاربران بدهد. برای ایجاد انعطاف‌پذیری بیشتر در فرم، از طریق شبکه‌بندی و تقسیمات هندسی، حجم را به مدول‌های کوچک‌تری تقسیم‌بندی کردیم.

یک شکاف عرضی نیز در سطح همکف با الگوبرداری از کوچه‌های باریک و بلند مناطق گرم و مرطوب تعریف کردیم تا بستری برای فضاهای نیمه‌باز و عمومی ایجاد کرده و همچنین عنصر ارتباطی فضاهای جلو و پشت فضا و مسیر کوران هوا فراهم شود. این چرخش در مقیاس کوچک‌تر در مدول‌های بدنه هم تکرار شده و توانستیم ارتباط بصری کامل با دریا و نور مساعد را برای تمامی اتاق‌ها فراهم کنیم و حداکثر استفاده را از پتانسیل‌های محیطی بستر داشته باشیم.

در بالاترین تراز ارتفاعی فضایی برای دو استخر مجزای زنانه و مردانه با هدف خلق فضایی خدماتی-تفریحی و قابل دسترس برای عموم در نظر گرفته شده که دید ۳۶۰ درجه به دریا و جزیره را فراهم می‌کند.

با توجه به سیستم مدولار ساختار اصلی و پویایی و انعطاف‌پذیری فرم، امکان توسعه‌ی طرح و گسترش آن وجود دارد و به تقارن طرح اول در سایت پیش‌بینی و جاهایی شده است.

معمار: امیرحسین اشعری / دفتر طراحی: گروه معماری اشعری و همکاران / تیم طراحی: علی عطاران، زهرا جعفری، الناز امینی خانیمنی، هادی حقیقت، زهرا رحیمی

سه بعدی: مصطفی یکتزاده، زهرا جعفری، آیدا رفیعی / محل پروژه: جزیره‌ی کیش، بلوار موج / وضعیت: کانسپت / کاربری: هتل

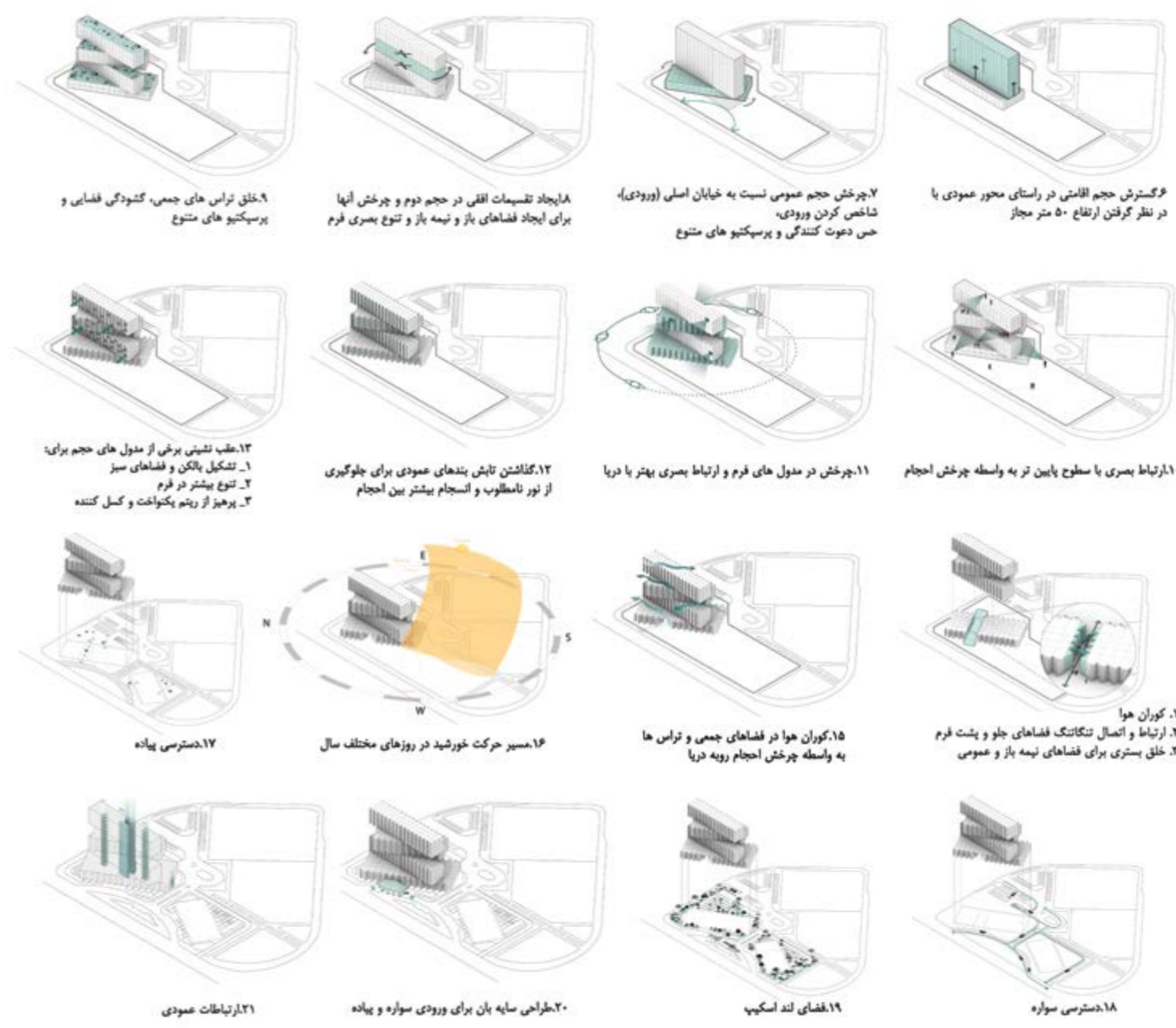
تاریخ طراحی: تیر ۱۴۰۰ / کارفرما: شرکت توسعه و سرمایه‌گذاری آرمیتاژ (شهرام حدادی ابیانه)

مشاور سازه: محمد سعید سعادت / مشاور تاسیسات: زهرا شکرالهی

گرافیک: زهرا جعفری، رودابه لطف‌پور، سارا ناظمی / مطالعات: الناز امینی خانیمنی، رودابه لطف‌پور، زهرا رحیمی

ماکت: اسما سیرجانی / انیمیشن: احسان شبانی / موشن دیاگرام: محمدرضا محمودی / هماهنگ‌کننده: اسما سیرجانی / وبسایت: www.ashari-architects.com







بهروز منصوری



این پروژه با رویکرد مجموعه هتل و اقامتی در دو فاز با توجه به مختصات سایت و ملاحظات اقلیمی و بومی جزیره کیش به گونه‌ای صورت گرفته است که ضمن رعایت محدودیت‌های دسترسی و ضوابط فرادست، پیش‌بینی نحوه‌ی توده‌گذاری و توسعه‌ی آتی عرصه‌های پیرامون به لحاظ دید و منظر در مقیاس کلان بتواند هر فاز آن به صورت مستقل دارای عملکرد و کالبد فضایی متاثر از ایده‌ی اصلی طرح باشد. موقعیت قرارگیری سایت و کاربری‌های پیرامون، تاکید بر ماموریت این پروژه در مقیاس مسکونی و خدمات شهری در ترکیب با ساختمان هتل در نظر گرفته شده است.

مفهوم سفر و اقامت موقت بر اساس تاویلی از کاروانسرای ایرانی به عنوان الگوی تاریخی چنین فضایی بوده است.

بر این اساس ایجاد حیاط مرکزی در دو مفصل مجزا به جهت فازبندی اجرایی و کاربری مستقل در دو محور متاثر از جهت جغرافیایی و هندسه‌ی سایت شکل گرفته که در ارتفاع با ایجاد حیاط‌های مرتبط با حیاط اصلی ضمن تاکید بر ملاحظات اقلیمی و الگوی معماری ایرانی، ایجاد سلسله مراتب فضایی از فضای باز به فضای نیمه‌باز و بسته را فراهم آورده است.

همچنین در جهت تداوم الگوی معماری بومی و معاصر جزیره، المان‌های عمودی با عملکرد تابش‌بند و تاکید بر ریتم و تکرار در جداره‌های نما استفاده شده است. ملاحظات کلی طرح را در مقیاس شهری و معماری به شرح زیر می‌توان برشمرد.

ملاحظات شهری:

- رعایت سلسله مراتب دسترسی‌های شهری جهت تنظیم ورودی‌های سواره به سایت
- ایجاد محور پیاده بین دو جبهه‌ی اصلی پروژه با تاکید ارتباط کاربری‌های مقیاس شهری و محله‌ای

- پیش‌بینی فضای شهری چند عملکردی در محل تقاطع معابر اصلی سایت
- بهره‌گیری از شیب‌راه‌های پیاده جهت ارتباط بین ترازهای طبقات مرتبط با معابر سایت

- تفکیک دسترسی‌های پیاده‌ی داخل مجموعه با رعایت سلسله مراتب عرصه‌های عمومی تا خصوصی

- تاکید بر ایجاد نشانه‌ی شهری در جهت خوانا بودن حجم بنا

ملاحظات معماری:

- تاویل الگوهای معماری بومی و سنتی ایران

- بازخوانی الگوی فضایی کاروانسرا به منظور استقرار فضایی و سلسله مراتب حرکتی کالبدی طرح

- پیش‌بینی احداث پروژه در دو فاز مجزا به گونه‌ای که ضمن استقلال فاز اول، در مرحله‌ی دوم هویت معماری یکسان در پیوستگی طرح نهایی وجود داشته باشد.

- بهره‌گیری از تابش‌بندهای عمودی در جهت کنترل دید و نور و نیز تداوم تیپولوژی بناهای دوره‌های متاخر جزیره کیش

- رعایت ملاحظات سازه‌ای بر اساس مدولاسیون فضاهای اقامتی در ارتفاع

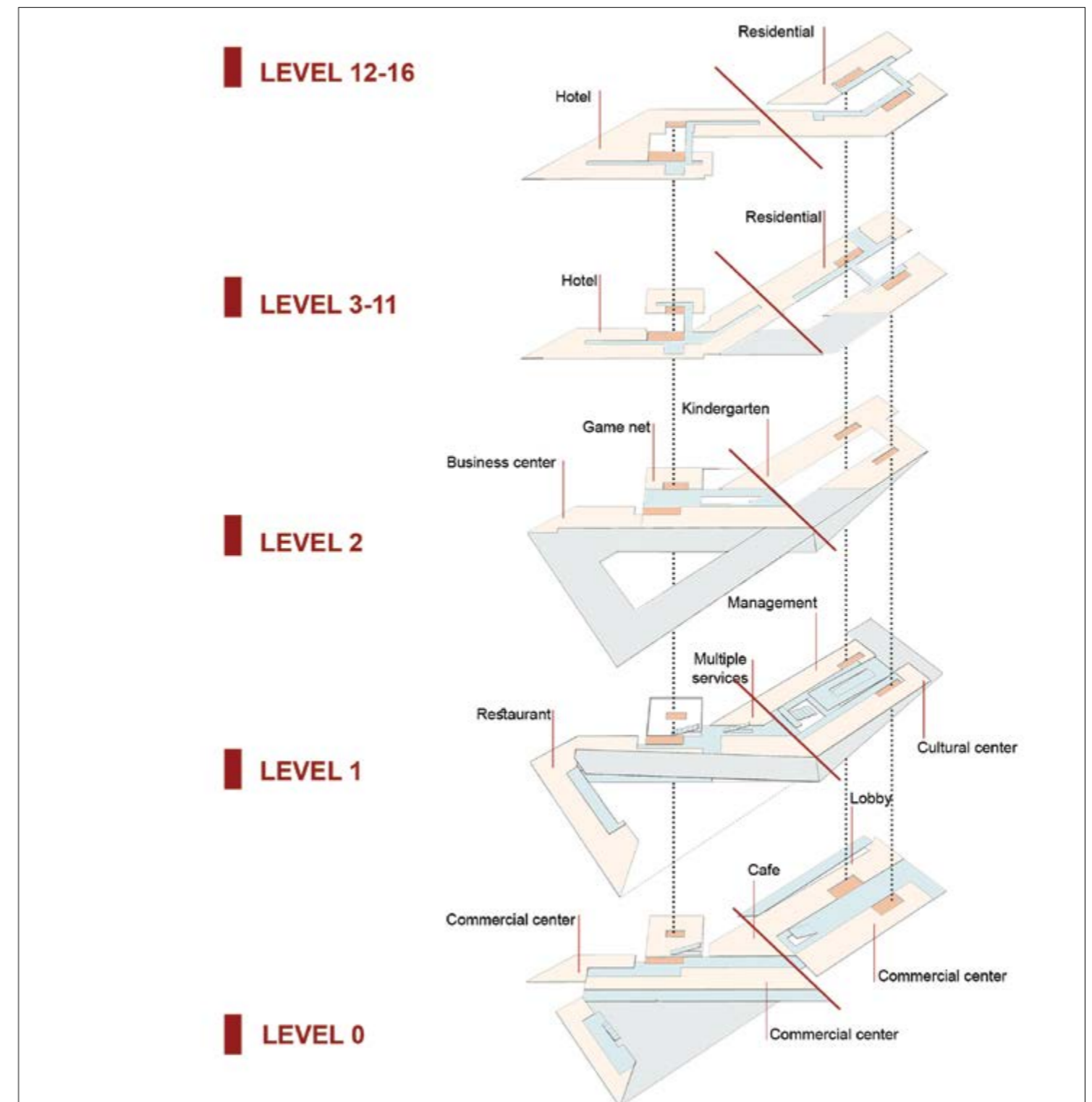
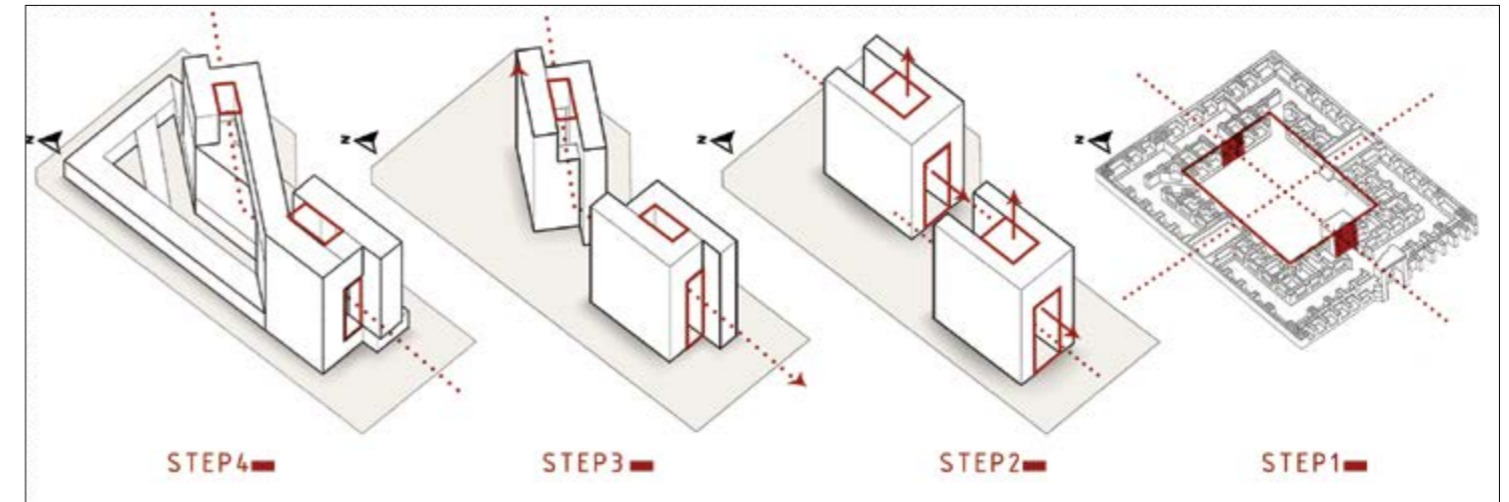
معمار: بهروز منصوری/ دفتر طراحی: مهندسان مشاور عمارت خورشید

همکاران طرح: نگار نبوی طباطبائی، هیوا منصوری، اشکان داودی، محمد احمدی، ارژنگ اشکیانی، پرستو رستمی

مدل سازی سه بعدی: نیلوفر ساعی، پدram علم‌بیک

انیمیشن: محسن ملک

وبسایت: www.emaratkhorshid.com



طراحی و معماری داخلی مراکز اجتماعی و دولتی*

ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد

عوامی از قبیل احیای شهری، رشد فعالیت‌های فوق برنامه و افزایش امکانات رفاهی کاربران، وجهه‌ی اجتماعی کتابخانه را ارتقا بخشیده تا جایی که شواهد نشان از تغییر قریب‌الوقوع نقش آن دارد. در حال حاضر، کتابخانه نقش جانبی در مراکز اجتماعی دارد؛ درست همان‌گونه که فضای اجتماعی همچون کافه‌ها و اتاق‌های کنفرانس عملکردی جانبی در کتابخانه دارند. اتحاد این دو فضای مدنی، که سابقاً از یکدیگر مجزا بودند، لزوماً در نتیجه‌ی محدودیت‌های اقتصادی ناشی از کمبود بودجه‌ی عمومی نیست. در حقیقت، این گرایش، نمایانگر کم‌رنگ شدن محدودیت‌های گونه‌شناسی است که با جریان پنهان انقلاب دیجیتال در آغاز هزاره‌ی دوم شدت یافته است.

یکی از بهترین نمونه‌های چنین تغییری را می‌توان در ژاپن مشاهده نمود. کافه و کتابخانه‌ی سایبری از همان منطق دیگر فضاهای دوگانه پیروی می‌کند و مانند گالری/فروشگاه در کشوری است که سلسله‌مراتب زیبایی‌شناسی و کاربرد، نقش پررنگی نداشته و اساساً درک عمیقی از فناوری نیز وجود نداشته است. گرچه حتی در این بستر، مدیاتک (Mediatheque) ساخت تویو ایتو در سن‌دای (۲۰۰۱) به عنوان یک کتابخانه، مرکز رسانه، محل اجرا و گالری نمونه‌ی کم‌نظیری از این تلفیق شاعرانه است. از بارزترین ویژگی‌های این پروژه، دسته‌ای از ستون‌های خمیده است که بنابر گفته‌ی خود معمار، از تاب خوردن جلبک‌های دریایی در آب الهام گرفته شده است. این استعاره، اشاره بر این امر دارد که با حرکت ما در آب‌های ناشناخته‌ی دیجیتال، آداب و تصورات ما ملزم به پذیرا بودن، نه تنها در برابر مطالبات فناوری در حال تغییر، بلکه هدفی نوین است. به طور خلاصه، باید پذیرفت کتابخانه در حال تغییر شکل است.

برخلاف نمای پاپ مرکز پمپیدو و طراحی رنزو پیانو و ریچارد راجرز در پاریس (۱۹۷۶) -نمونه‌ای دور اما جالب از شفافیت مرکزی- ایتو همه را ستون‌بندی می‌کند، اما داکت‌های تاسیسات را بدون جداسازی و تفکیک به نمایش می‌گذارد. این داکت‌های با شکوه (و سازه‌ای) که با لوله‌های سفید مشبک شده، فضای بیشتری برای کف، جهت برنامه‌ریزی مجدد، آزاد نموده و همچنین نمای گرافیکی برجسته‌ای را شکل می‌دهد که از میان هر طبقه‌ی این ساختمان هفت طبقه می‌گذرد. افزون بر این، مبلمان سفارشی در جای جای ساختمان چیده شده است. نمونه‌هایی از این مبلمان شامل میز پذیرش قرمز و صندلی‌های زرد به طراحی کریم رشید، صندلی به شکل شبد (در طبقه‌ی دوم) به طراحی کازویو سچیمو (Kazuyo Sejima & Associate) و همکاران و میز مارپیچ سبز کم‌رنگ به طراحی راس لاوگرو (Ross Lovegrove) (در مرکز سمعی بصری طبقه‌ی هفتم) می‌شود. مبلمان به کار رفته در این پروژه همراه با میز و نیمکت‌های قرمز رنگ در فضای عمومی به طراحی دفتر معماری کی. تی به نوعی مکمل ویژگی تندیس‌گونه‌ی فضای داخلی است که هویت بصری متمایزی را در هر طبقه شکل داده، بدون اینکه فعالیت و کاربری ثابت و معینی به آنها بدهد.

مثال دیگری به مراتب در مقیاسی کوچک‌تر و ساده‌تر از مدیاتک ایتو که همان گرایشات برای انعطاف‌پذیری را انعکاس می‌دهد، در کپنهاگ به طراحی دورت مندراپ (Dorte Mandrup Architect) است که در سال ۲۰۰۱ ساخته شد (Neighborhood Center). این شرکت معماری در نتیجه‌ی ساخت سازه‌ای جدید و بازسازی طراحی داخلی، مجموعه‌ای شامل کتابخانه، تالار شهر و کافه را طراحی نمودند. سرسرای جدیدی که توسط ستون‌های سفید رنگ به ارتفاع سه طبقه گری‌بندی شده است، کافه و محوطه‌ی ثبت درخواست کتاب از کتابخانه را در خود جای می‌دهد، اما امکان بستن آن بعد از ساعت کاری کتابخانه وجود دارد. به این منظور که بتوان جهت فعالیت‌های دیگری به کار گرفته شود. (فقه‌ی کتاب‌ها در سازه‌ی قرن نوزدهمی مجاور قرار گرفته شده است). بخش الحاقی، یک سالن اجتماعات است که مانند یک خانه‌ی درختی بر

تنه‌ی ستون‌های مورب بتنی جای گرفته و با مبلمان ساده‌ی قرمز و سفید سوزان فاسگرین (Susanne Fossgreen) طراحی شده است. دیوار شیشه‌ای این بخش به صورت دوجداره در قاب چوبی‌ای که از زمین تا سقف ارتفاع دارد همچون قفسه‌ی کتاب عظیم‌الجثه‌ای به چشم می‌آید. گویی می‌خواهد روح آگاه و گفتمان آکادمیک کتابخانه را با فضای عمومی پیوند زند.

مصالح چوب و شیشه هم به دلایل سازه‌ای و هم نمادین در سالن جنگلداری توموچی در ژاپن انتخاب شده است. این سالن در شهرک جنگلداری توموچی به عنوان مرکز اجتماعی کوچک در سال ۲۰۰۴ ساخته شده است. از معمار این پروژه، تaira Nishizawa (Taira Nishizawa) خواسته شده بود تا سازه‌ای به عنوان سالن اجتماعات و جلسات و همچنین سالن ورزشی طراحی کند که نمادی از شهر توموچی باشد. در نتیجه، معمار این سازه، کامپوزیتی هنرمندانه مهندسی شده از چوب و شیشه را طراحی نمود که از بیرون به شکل پیله‌ی پروانه یا بوته‌ای در حال رشد در یک گلخانه است. ساختار مشبک این سازه بسیار سبک است و نیازی به فنداسیون بتنی ندارد. سالن اجتماعات آن به اندازه‌ی دو زمین مینی والیبال می‌باشد که هر دو کاربری ورزشی و اجتماعی را در خود جای می‌دهد. برخلاف دیدگاه ضد مادی‌گرایانه‌ای که در پروژه‌ی مندراپ و معماری ذات‌گرایانه‌ی نیشیزاوا در سالن جنگلبانی توموچی مشاهده شد، مرکز فرهنگی ماریون (Marion Cultural Center) -کتابخانه، کافه و سالن نمایش در حومه‌ی شهر آدلاید، استرالیا (۲۰۰۱)- خودشیفته‌وار زرق و برق خود را به رخ می‌کشد. حروف غول‌آسای M-A-R-I-O-N نما و فضای داخلی این ساختمان را شکل می‌دهند که به واقع

هویت شهرک را با کتابخانه، سالن نمایش، سالن اجتماعات، کافه و گالری ادغام می‌نماید. این حروف کاملاً سه بعدی با گرافیک فوق‌العاده، حضور ساختمان را اعلام می‌کنند و جایگاه‌های ویژه‌ی مطالعه، راهروها و اتاق‌ها را نیز شکل می‌دهند. در معماری زنده و پرنرژژی این ساختمان که توسط شرکت اشتون راگات مک‌دوکال (Ashton Raggatt McDougall) طراحی شده، ارجاعات بیشماری به زبان در سراسر طراحی داخلی نارنجی و بنفش این سازه وجود دارد. به عنوان مثال، خط بریل، زبان اشاره و هیروگلیف بر روی پنجره‌ها حکاکی شده است؛ به علاوه‌ی دست‌های بزرگی که به عنوان مسیر یاب عمل می‌کنند. این طراحی تعدداً پرحرف، به خط مشی کتابخانه مبنی بر ترغیب به گفت‌وگو -و نه پرهیز از آن- تأکید دارد. در کل، تمام المان‌های به کار برده شده زیر یک سقف به طور یکپارچه قرار گرفته‌اند و بیانگر استفاده‌ی معماران آن از پارادایم مال‌ها است تا کانسپت یک مرکز فرهنگی با کاربری‌های ذکر شده را برای عموم دست‌یافتنی‌تر و جذاب‌تر نمایند.

ساختمان‌های دولتی و عمومی

از میان تمام فضاهای شهری، ساختمان‌های دولتی یا همان دادگاه‌ها، ساختمان‌های شهرداری، مجلس یا کنگره و سفارتخانه‌ها بیش از هر ساختمان دیگری احتمال نشان دادن بیشترین تمرکز قدرت و تاریخ را دارند. افزون بر این، طراحی ساختمان‌های دولتی بیشتر محافظه‌کارانه است، خصوصاً در جوامعی که رهبران آن پاسخگو به اعضای رای‌دهنده هستند و تمایلی به طرد نمودن سلیقه‌ی عموم ندارند و یا نمی‌خواهند در صرف بودجه‌های عمومی بی‌توجه و بی‌پروا به چشم آیند. در نتیجه، در چنین مواردی، طرحی که از قراردادها و سنت‌ها الگو برداری نکند به نوعی شرمساری بدل می‌شود. تنها موقعیت استثنایی‌ای که ممکن است در این جریان رخ بدهد زمانی است که شوق مدنی و رونق معماری با هم مصادف شوند. اکنون شاید یکی از این موقعیت‌های استثنایی باشد. از آنجا که دیده‌ایم معماری برای موزه‌ها و سالن‌های کنسرت و همچنین کاربران آنها چه‌ها می‌تواند انجام دهد، این نیروی آهسته در جریان دولت‌ها نیز شروع به در نظر گرفتن ساختمان‌های دولتی به عنوان نمادی ملی و منطقه‌ای کرده است تا اینکه تنها به چشم انباری از بوروکراسی به آن بنگرد.



*Contemporary world interiors. susan yelavich. phaidon press. 2007

تصاویر روبرو: مدیاتک (Mediatheque) تویو ایتو، سن‌دای (۲۰۰۱)-منبع: EL CROQUIS, 123: TOYO ITO, 2001-2005, 2005

عکس‌هایی که فاقد منبع می‌باشد متعلق به کتاب است.



شرکت معماری تایرا نیشیزاوا (Taira Nishizawa Architects)، سالن جنگلداری توموچی، توموچی، کوماموتو، ژاپن، ۲۰۰۴



شرکت معماری اشتون راگات مکدوگال (Ashton Raggatt McDougall)، مرکز فرهنگی ماریون (Marion Cultural Center)، استرالیا، ۲۰۰۱



شرکت معماری دورت مندراپ (Dorte Mandrup Architects)، مجتمع چندمنظوره Neighborhood Center، کوبنهاگ، ۲۰۰۱



تا اواخر قرن بیستم، معماری رسمی به دو گروه عمده تقسیم می‌شد: هنرهای زیبای کلاسیسیسم -با احیای پرطمطراق مایکل گریوز در ساختمان پرتلند (۱۹۸۰) در اورگان- یا نمونه‌ای شدیدتر از آن، کلاسیسیسم ساده شده‌ی معماری مدرن متعالی که پل رودولف در ساختمان مرکز خدمات رفاهی، آموزشی و بهداشتی واقع در بوستون (۱۹۷۰) بی‌رحمانه بیانگر آن بود. در هر دوی این موارد، سرمایه‌گذاری شهری عمدتا منحصر به نمای با ابهت این ساختمان‌ها بود. امروزه اما تمییز دادن ساختمان‌های دولتی از همتایان غیردولتی‌شان کار ساده‌ای نیست و حتی فضای داخلی آنها نیز شبیه به دیگر ساختمان‌های غیردولتی است. البته ساده‌انگارانه است اگر بگوییم که قطبی شدن تاریخ‌گرایی و مدرنیسم که در قرن اخیر قوت داشته، اکنون ناپدید گشته است. بلکه باید اظهار داشت که این دو قطب، بیش از پیش به یکدیگر نزدیک شده‌اند و طراحان، فرم‌ها و سنت‌های گذشته را درونی کرده و ایده‌هایی از زمینه‌های دیگر معماری وارد پروسه‌ی طراحی می‌کنند. در این فرایند، زمینه‌گرایی پست‌مدرن دیگر کمتر به اقتباسات تاریخی آشکار می‌پردازد (همانطور که در دادگاه اورگان به طراحی گریوز مشاهده می‌شود) بلکه بر فرصتی برای هیبریداسیون متمرکز می‌شود.

آدا کرمی-ملامید (Ada Karmi-Melamede) و برادرش، رام کرمی (Ram Karmi) با توجه به اعتدال در اجرای عدالت، ترکیبی زیرکانه از سنت و نوآوری در طراحی ساختمان دیوان عالی در اورشلیم (۱۹۹۵-۱۹۹۳) به کار برده‌اند. این مجموعه، شامل یک کتابخانه، دفتر اداری با اتاق قضات و جناحی شامل پنج دادگاه است که همچون انگشتان دست از سالن مرکزی به اطراف کشیده شده‌اند. در این پروژه از سنت‌های طراحی تقلید نشده، بلکه در میان مجموعه با تضادهایی که از ورودی شروع می‌شوند به آن سنت‌ها ارج نهاده شده است. به عنوان مثال در سرسرای اصلی، کف مرمر با نقش و نگار خاورمیانه‌ای توسط دختر رام کرمی، تال (Tal)، طراحی شده است که با نوری که از راس زاویه‌ی هرمی سقف می‌تابد، منور می‌شود. سقف این دادگاه از معماری باسیلیکایی الهام گرفته و مکمل المان معاصر به کار رفته در نیمکت‌های چوبی است که به

نوبه‌ی خود از دیوارهای آکوستیک تزئینی در انتهای سالن بهره می‌برند. مانند دیوارهای خانه‌های عربی، این عناصر تنها باعث ایجاد چشم‌اندازی از درون به بیرون می‌شوند و نه برعکس.

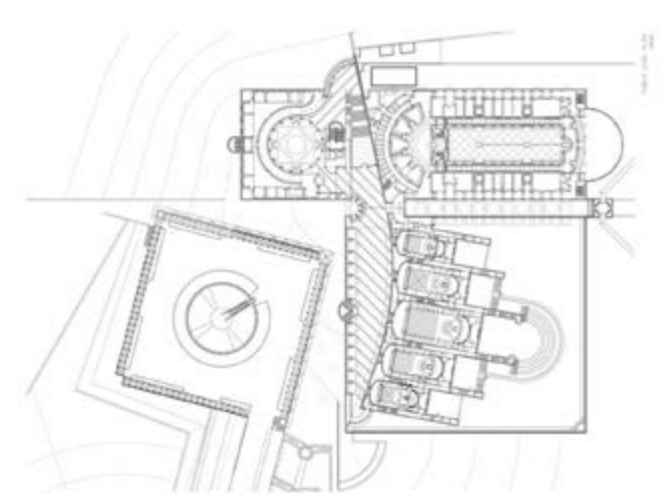
مسئله‌ی زمینه، چه به لحاظ لفظی و چه متافیزیک، تعریف‌کننده‌ی پروژه‌ی نوسازی سیتی هال (ساختمان شهرداری) اوترخت در هلند (۱۹۹۹) می‌باشد. این پروژه توسط گروه معماری EMBT و همکاران طراحی شده و آخرین ماموریت انریک میرلیس (Enric Miralles) پیش از مرگ نابهنگام وی در چهل و پنج سالگی بود که توسط شریک وی بندتا تگلیابو (Benedetta Tagliabue) به اتمام رسید. در واقع، پس از مرگ انریک، بندتا تگلیابو کارهای شرکت را برعهده گرفت. این اثر بیانگر تغییرات اخیر در جریان طراحی است و به جای آنکه از المان‌های معماری تقلید کند و یا آنها را با ایجاد تضادهایی از هم جدا کند، معماران آن کاملا به یکی کردن چهارچوب تاریخی و لایه‌های جدید طراحی با هم پرداخته‌اند. با کار کردن در هزارتویی از الحاقات که طی پنج قرن به این پروژه اضافه شده بود، معماران قصد ایجاد فضای داخلی یکپارچه‌ای نداشتند، بلکه همانطور که انریک میرلیس می‌گفت، هدفشان ایجاد «ترکیبی از تنوع و گوناگونی خانه‌های شهر» بود. در حقیقت، EMBT تکه‌های بازمانده‌ی تاریخی را با متصل کردن آنها به راهروها و دیوارهای تیر و تخته‌ای که قاب پنجره‌ها و راه‌پله‌ها را هم شکل می‌دادند، حفظ نمود. همچنین کنسول به کار برده شده در سقف اتاق شورای شهر و رده‌های نامنظم چوب تیره‌رنگ بر دیوار سفید، رنگ و بویی قرون وسطایی به طرح می‌دهد، بدون اینکه معماری آن را تسلیم تاریخ‌گرایی مصنوعی کند.

در عوض، عدم تقارن سازه‌ای و این ایده که پیشه‌وری به استعاره‌ای برای معماری جوامع معاصر بدل شود، در طراحی اتاق ازدواج به‌خوبی خود را نشان می‌دهد. در این اتاق، روپروی دیوار نارنجی‌رنگ و آتشدانی خارج از مرکز، زوجی در حال عهد بستن هستند که هرکدام روی صندلی‌ای با دو رنگ مختلف زیر دو لوستر متفاوت نشسته‌اند که هرکدام قاطعانه منحصر‌به‌فرد، اما به‌راحتی این فضا را به یکدیگر شریک می‌شوند.

در حقیقت، EMBT فرایند طراحی را «رویکردی روان‌شناسی» در نظر دارد و اخیرا همین دیدگاه را در ساختمان جدید پارلمان اسکاتلند (۲۰۰۴) در ادینبرا پیاده نموده است. تاکید معماران بر فرم‌های نمادین اشاره بر دولت به مثابه‌ی اجتماعی از افراد است. از این رو، میزهای سفارشی طراحی شده، صندلی‌های گانودی در تالار مناظره و نمیکت‌های خصوصی بیرون از مجمع عمومی، دلالت بر همین دیدگاه دارند. در عین‌حال، معماری EMBT حساسیت‌های دموکراسی مدرن و درکی عمیق از تاریخ اسکاتلند را نیز انعکاس می‌دهد: صلیب‌های بزرگ سلتیک که در سقف لابی حکاکی شده‌اند و اسکله‌های سیمانی که در فضاهای بینابینی همچون درختی باستانی برافراشته شده‌اند، مثال‌هایی از این قبیل‌اند.

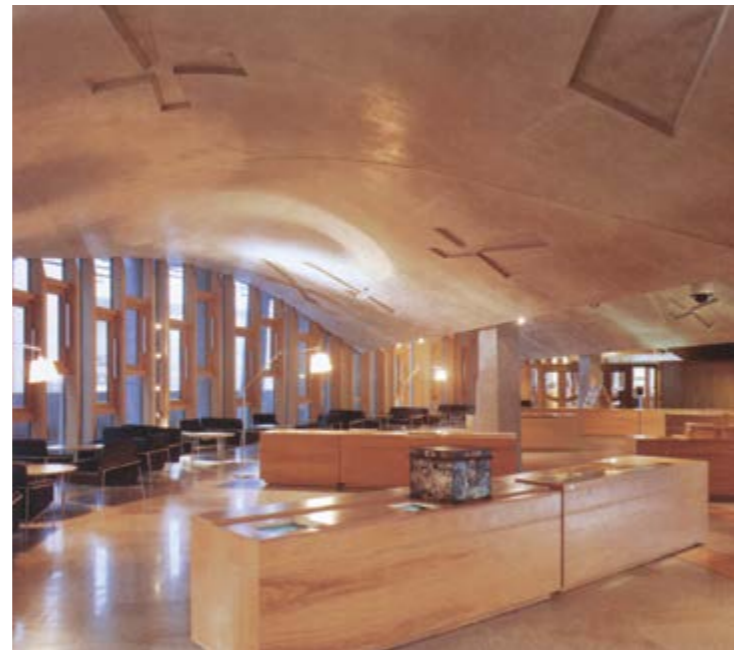
درست همان حس گرافیکی‌ای که در پروژه‌ی اوترخت به آن پرداختیم، در این پروژه نیز به ویژه در اتاق کمیته قابل مشاهده است. در این اتاق، گرچه از الوار برای دیوار و قاب پنجره‌ها استفاده شده، از سبک معمول EMBT در به کارگیری اشکال هندسی با زوایای تیز فاصله گرفته است. در اتاق کمیته، معماران برای سقف از گچ ارگانیک استفاده نموده و همچنین برای سقفِ لابی سبز از پنجره‌های سقفی فلزی مانند بال بهره جسته‌اند. به طور کلی، تورفتگی‌ها و برآمدگی‌ها با هم در ایجاد سبکی یکپارچه یکی نشده‌اند، بلکه در نقطه‌ی مقابل به اتاق‌های قائمی که در آن جای گرفته‌اند کلاژ و لایه‌بندی شده‌اند -اشاره‌ی بصری ظریفی که به اهمیت مباحثه و نقش آن در فرایند دموکراتیک تاکید دارد. چنین ویژگی‌هایی در ساختمان‌های عمومی گونتر بنیش نیز آشکار است- همانطور که اساس کار وی از همان اواخر دهه‌ی ۵۰ میلادی در اشتوتگارت چنین بود. به عنوان مثال، مجمع عمومی پارلمان آلمان (۱۹۹۰) در بُن، سرشار از نواقص عامدانه و تعاملات پیچیده است که همان خصوصیاتی هستند که بنیش با آزادی فردی و دموکراسی مرتبط می‌داند. فرم مدور سالن پارلمان به نوعی نمایانگر برابری یکایک نمایندگان احزاب مختلف با یکدیگر می‌باشد. در عین‌حال، در تنش با خط مستقیم و معلق جایگاه عموم و خبرگزاری‌های مختلف است که برای رصد جلسات پارلمان حضور دارند. خارج از این فضای متمرکز و به‌شدت نمادین، عدم تقارن موج می‌زند. لابی‌ها توسط نور متقاطع می‌شوند و درست در همین المان‌ها و همچنین راه‌پله‌ای که مانند لانه‌ی پرنده است، می‌توان شاهد رابطه با وکتورهایی بود که پارلمان اسکاتلند را تعریف می‌کنند.

بازسازی رایشتاگ (پارلمان آلمان) در برلین (۱۹۹۹) بار متفاوتی بر دوش معماران خود تحمیل کرد چرا که در سال ۱۸۹۴ ضربه‌ای جدی به معماری پل والوت (Paul Wallot) وارد شده بود. در واقع، با بمباران شدن مرکز فرماندهی هیتلر و به اشغال درآمدن آن توسط شوروی، این بنا تا سال ۱۹۹۵ متروکه بود. راه‌حل نورمن فاستر و شرکایش به جای ایجاد پیچیدگی‌های بسیار در فرم، واژگونی شدید معنایی بود. با گنبدی از شیشه که در مرکز پایتخت باز پس‌گرفته شده‌ی آلمان بود، نورمن فاستر به دموکراسی‌ای شفاف ادای احترام نمود. با این کار، او تمرکز را از نمایندگان مردم به مردم معطوف نمود. شهروندان و گردشگران در رمپ‌های مارپیچ این گنبد با شکوه شیشه‌ای به سمت سکوی مشاهده‌ی عموم که در بالای سالن اصلی پارلمان است، قدم برمی‌دارند.



شرکت معماری آدا کرمی-ملامید (Ada Karmi-Melamede) و رام کرمی (Ram Karmi)، اورشلیم، ۱۹۹۵- منبع تصاویر: www.archdaily.com



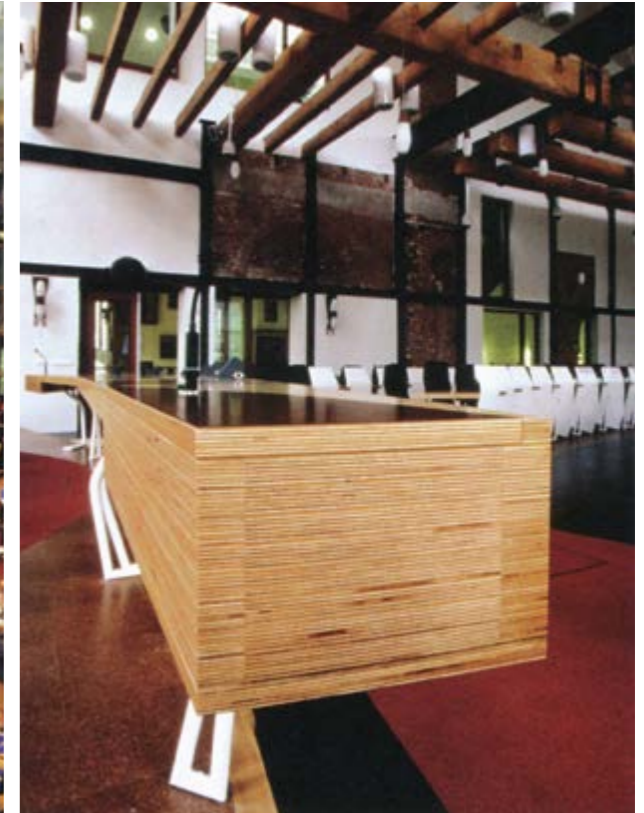


گروه معماری EMBT و همکاران/ انریک میرالیس بندتا تگلیابو (Enric Miralles Benedetta Tagliabue)، ساختمان پارلمان اسکاتلند، ادینبرا، ۲۰۰۴

مشاهده نمود. طراحی این اثر انعکاس‌دهنده‌ی جوانه‌های سیستم سرمایه‌داری در این کشور جوان است. پروژه به دو حجم تقسیم می‌شود. جلوی بنا دربردارنده‌ی جعبه‌هایی است که با محورهایی اندکی کج روی هم قرار گرفته‌اند، درحالی‌که پشت ساختمان کاملاً قائم است. در واقع، این دوگانگی در جلو و پشت ساختمان، به نوعی نمایانگر دوگانگی‌ای است که اغلب در دموکراسی‌های در حال ظهور تجربه می‌شود.

درست مانند سایر و وگا نیز دریافته‌اند که کاربران این ساختمان به احتمال زیاد وقت زیادی را در انتظار سپری می‌کنند تا چرخ چرخ‌دنده‌های بروکراسی بچرخد. از این رو، به جای ارائه‌ی فضایی آرامش‌بخش، معماران این پروژه با ایجاد وارن در فضاهای خصوصی که همچون تونل‌های باریک از کانال‌های عمودی گیج‌کننده‌ای عبور می‌کنند یا پایین می‌آیند، استفاده نموده‌اند.

کارپنتر (James Carpenter) برای دادگاه ویژه‌ی دادرسی - که به شکل استوانه است - در نظر گرفته شده است. این بخش در قلب ساختمان شش طبقه‌ی شفاف است و از عرض و طول مانند یک گوی می‌باشد. در واقع، گنبد وارونه‌ی کارپنتر، حضور تشریفاتی و دلپذیری دارد، بدون اینکه با حس‌وحال مینیمالیست معماری مایر، به ویژه در نوار پهنی از چوب راش که دور تا دور اتاق را احاطه نموده است، در تناقض باشد. (گنبد این بنا مانند اغلب آثار معماری مایر، پنهان‌کننده‌ی عملکرد آن است که در اینجا شامل سیستم اطفاء حریق اسپرینکلر می‌باشد.) برخلاف طراحی دادگاه‌ها که باید فضایی آرام برای کاربرانی باشند که به اندازه‌ی کافی در زندگی‌شان استرس دارند، برخی ساختمان‌های عمومی برای این طراحی می‌شوند که حال‌وهوای کاربران را دگرگون سازند. چنین هدفی را می‌توان در پروژه‌ی شرکت معماری سدار و وگا (Sadar and Vuga) در طراحی اتاق بازرگانی و صنعت اسلونی (۱۹۹۹)



شرکت معماری بنیش و شرکا، مجمع عمومی پارلمان آلمان، بُن، ۱۹۹۰

گروه معماری EMBT و همکاران/ انریک میرالیس بندتا تگلیابو (Enric Miralles Benedetta Tagliabue)، پروژه‌ی نوسازی سیتی هال اوترخت، هلند، ۱۹۹۹

قرار دادن کاربران را به دلایل گوناگون دارد، مایر، تاثیر روان‌شناسی نور را نیز در نظر گرفته و چشم‌اندازی وسیع از لانگ آیلند به افراد در حال انتظار دادگاه ارائه می‌دهد تا انتظار را با چنین نمای برایشان سهل نماید. (لازم به ذکر است که ساختمان‌های عمومی جدیدتر مانند اثر مایر، بیش از پیش در خصوص ایجاد فضاهای پایدار به آزمون گذاشته می‌شوند. برای نمونه، تام مین (Tom Mayne) مدیر شرکت معماری مورفوسیس (Morphosis) طوری ساختمان فدرال سانفرانسیسکو را طراحی نمود - در سال ۲۰۰۵ تکمیل شد - که تهویه‌ی طبیعی داشته باشد و ظاهراً با این روش مصرف انرژی ساختمان را ۵۰ درصد کاهش داد.) در فضای داخلی دادگاه سندرا دی اوکانور (Sandra Day O'Connor) در آریزونا ایالات متحده (۲۰۰۰) به طراحی مایر، نه تنها از سیستم ابداعی کنترل غیرفعال آب و هوا، بلکه از مصالح نوین نیز استفاده شده است: سقفی شبیه به لنز به طراحی جیمز

در مرکز این گنبد، مجسمه‌ای نورانی وجود دارد که پیچیدگی‌های بصری گنبد و همچنین مجمع پارلمان را روشن می‌کند. اینجا، در این آمیختگی معماری هنرهای زیبا و گنبد شیشه‌ای، بی‌سلیسگی و ابتدال بدون اینکه چیزی از قدرت مقیاس این بنا کم کند، از میان می‌رود. امروزه این فضاهای نورانی جایگزین متعلقات و تزئینات سنگین‌تر در ساختمان‌های دولتی با شکوه است. تریبون‌ها، نیمکت‌های قضایی و دیگر تزئینات رسمی در مقایسه با فضاهای داخلی نوین رنگ می‌بازند. پرچم‌ها و نشان‌های افتخار، گرچه همچنان حضور دارند، در برابر فرم کم‌اهمیت‌تر جلوه می‌کنند. ریچارد مایر در دادگاه و ساختمان فدرال ایالات متحده (۲۰۰۰) در نیویورک، ایده‌آلی افلاطونی در دادگاه پر از نوری که در کنار حیاط داخلی وسیعی بنا شده است، مجسم می‌کند. این دادگاه هدفی فراتر از یک بنای فرمال را دنبال می‌کند. با علم بر اینکه چنین فضاهای داخلی بزرگی قابلیت تحت تاثیر



ریچارد مایر و شرکا، دادگاه و ساختمان فدرال ایالات متحده، نیویورک، ۲۰۰۰

قطب‌های زیبایی‌شناسی سنتی می‌باشد که این مهم با فناوری -که تفاوتی بین این دو قایل نیست- حاصل شده است. حساسیت‌های متناقضی که روزی شاهد آن بودیم، اکنون در هم می‌آمیزند تا به موازنه‌ای متناقض دست یابند.

البته تناقض جزء طبیعی هر ساختمان دولتی است، چرا که اینگونه بناها از یک سو، بی‌پروا بیانگر احساس اقتدار هستند و از سوی دیگر به عموم، اطمینان مسئولیت‌پذیری و پاسخگویی مسئولین را می‌دهند. در مادرید، دفتر معماری سانچو مادرید-خوس (Sancho Madridejos) نیز در طراحی تالار شهر سن فرناندو دِ هنارس (San Fernando de Henares; ۱۹۹۹) با چنین دوگانگی‌ای دست‌وپنجه نرم کرده است. این مجتمع مکعبی از فضاهای صلبی و وید تشکیل شده که بر بقایای یک کارخانه‌ی نساجی قرن هجدهمی ساخته شده است. این بنا سه طبقه، در یک جناح دربرگیرنده‌ی اتاق شوراها و در جناح دیگر، فضاهای عمومی می‌باشد. در این ساختمان از دیوارهای نیمه‌شفاف اونیکس استفاده شده که ارجاعی شاعرانه به سابقه‌ی تاریخی این مترتال دارد و در اینجا با شیوه‌ای مشابه آلبرتو کامپو بائرا (Alberto Campo Baeza) در طراحی بانک کاها (Caja General bank) به کار برده شده است. هندسه‌های مجازی این بنا، به اندازه‌ی عقاید عموم که در سراسر اتاق‌های این تالار شهر پخش شده‌اند، متغیراند.

شاید قوی‌ترین نشانه‌ی معماری نوآورانه‌ی معاصر -از جمله خطای دید و عدم تقارن- که به جریان‌های اصلی معماری راه پیدا کرده، میزان لذت مواجهه با چیزهای غیرقابل پیش‌بینی‌ای باشد که اکنون با آغوش باز در میادین دیپلماسی نیز پذیرفته شده است؛ آثاری از جمله پارلمان اسکاتلند تا تالار شهر سن فرناندو دِ هنارس را شامل می‌شود. با نگاهی به این دو بنا، تحسین شده -که با فاصله‌ی ده سال از هم ساخته شده‌اند- دو دیدگاه و حساسیت تاریخی و فرهنگی متفاوت آشکار می‌شود.

به‌راستی این بنای اساسا شهری، ساختمانی مملو از حواس‌پرتی برای کاربران است. به علاوه، نوسانات فضایی به بهترین نحو در راستای رسالت این نهاد است تا محرکی برای گردش سرمایه باشد. البته ذات اجتماعی این نقل‌وانتقالات را نیز تقویت می‌کنند.

در نهایت، گردش مردمی که از میان این سطوح رنگارنگ و جوراجور با تمامی ویدها و چشم‌اندازهای به هم پیوسته می‌گذرند، از گردش سرمایه انتزاعی‌تر نیست. دوگانگی شفافیت و تنش، لایت موتیف شرکت معماری ایرلندی-آمریکایی به نام باکولز/مکوی (Bucholz/McEvoy) در طراحی ساختمان شورای شهرستان فینگال یا فینگال کانتی هال (Fingal County Hall; ۲۰۰۰) در دابلین است. لابی آتریوم پنج طبقه‌ی براق این پروژه هم چشم‌اندازی از نمای باستانی شهرک را برای کاربران فراهم می‌کند و هم پنجره‌ای به سوی آنچه آینده برای آنجا دربردارد می‌گشاید. داخل دیوارهای قوس‌دار، بازدیدکنندگان از زیر سیستم کابلی دوزنقه شکلی می‌گذرند که معماران آن، آن را نمادی از انقلاب فناوری خارق‌العاده‌ی ایرلند در دو دهه‌ی اخیر می‌دانند. گرچه هیچ چیزی در این پروژه بهبوده نیست، کابل کششی‌ای که به اندازه‌ی ۳۶٫۵ متر پیرامون دیوار شیشه‌ای از سقف معلق است، همچون کشتی بادبانی عظیمی می‌باشد. چنین کارکردی را می‌توان در جناح دیگر ساختمان که شامل ادارات می‌شود، ملاحظه نمود. در اینجا، چهارچوب پنجره‌ها و تهویه (در کل مجموعه، تهویه‌ی طبیعی است) بافت متقاطع دل‌پذیری را به نمایش می‌گذارد و تعادلی در ظاهر آفیس‌های باز با مبلمان ساده ایجاد می‌کند. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این بنا را در اتاق شوراها می‌توان دید. در این بخش، میزهای نیمه‌دایره‌ای با شیشه‌ی روی آنها حاکی از شفافیت در عین پیچیدگی بوروکراسی است.

سراسر این ساختمان، نه تقارن و نه نمایش معنی و ویژگی‌ها اجازه‌ی غلبه بر دیگری یا بیش از حد نمایان بودن را ندارند. این تعادل نمایانگر جریانی به سمت از میان برداشتن



نورمن فاستر و شرکا (Foster + Partners)، رایشتاگ، پارلمان جدید آلمان، برلین، ۱۹۹۹ -منبع: www.flickr.com



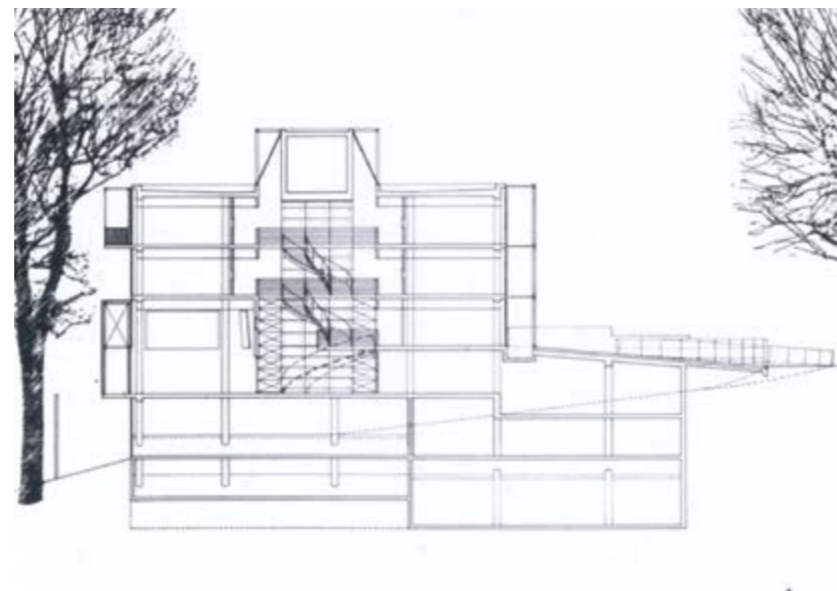
شرکت معماری سدار و ووگا (Sadar and Vuga)، اتاق بازرگانی و صنعت اسلونو، لیوبلیانا، ۱۹۹۹



ریچارد مایر و شرکا، دادگاه سندرا دی اوکانر (Sandra Day O'Connor)، آریزونا، آمریکا، ۲۰۰۰



شرکت معماری باکونز/مکووی (Bucholz/McEvoy)، ساختمان شورای شهرستان فینگال، ایرلند، ۲۰۰۰



دفتر معماری هایکینن کومونن (Heikkinen-Komonen)، سفارت فنلاند، واشینگتن دی. سی، ۱۹۹۴



دفتر معماری سانچو مادریدهوس (Sancho Madridejos)، تالار شهر سن فرناندو د هنارس (San Fernando de Henares)، مادرید، ۱۹۹۹



غیرمنتظرانه از چشم‌اندازهای سفارت است، همچنان که بازدیدکنندگان ساختمان را به سمت بام سبز و کنسول آسمان‌نما می‌پیمایند. داخل فضاهای کاری و تشریفاتی سفارت، این تبادل نگاه میان بازدیدکنندگان و بنا ادامه پیدا می‌کند. پارتیشن‌های شیشه‌ای و آلومینیوم سوراخ‌دار، دفاتر عمومی را شکل داده، درحالی که بخش پذیرش با پرده‌های توری لیمویی، زرد و نقره‌ای به طراحی پترا بلیس (Petra Blaisse) از حریم خصوصی بیشتری برخوردار می‌شود. افزون بر این، در اتاق کنفرانس بدون پنجره، گیس باکر (Gijs Bakker) از پوشش دیواری Peepshow استفاده می‌کند که ویوی متفاوت فراهم کرده و همچنین در کف با ایجاد منفذی شیشه‌ای دیدی به محوطه‌ی طبقه‌ی پایین باز می‌کند.

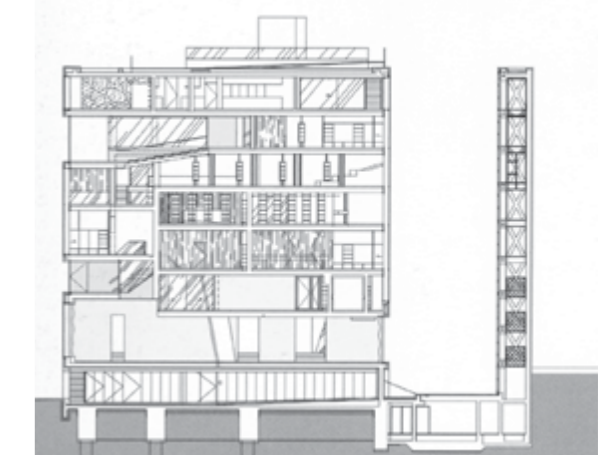
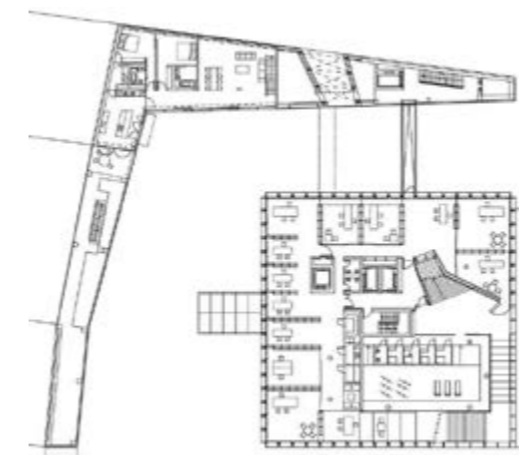
با این وجود، به جای برانگیختن حس عدم توازن، ترکیب فضایی ساختمان سفارت، نوعی حس اهلی‌سازی را ایجاد می‌کند که با مبلمان داخلی تقویت می‌شود. مبلمان، ترکیبی از المان‌های معاصر و همچنین فرش‌های سنتی ایرانی است. به هر حال، تاریخ هلند با ماتریالیسم پروتستان از دیگر جوامع متمایز می‌شود. کولهاس در این بنا از کیفیت بیش از حد بورژوازی اجتناب می‌کند و با ایجاد مقری ملی، ارزش‌هایی نوین در اختیار دیپلماسی قرار می‌دهد. سفارت کولهاس که به اندازه‌ی همتای فنلاندی خود در واشنگتن فرمال نیست، فضا را برای آزادی جسورانه‌تری در طراحی شهری فراهم می‌کند.

به علاوه، این امر نمایانگر تمایل این نسل به تلفیقی از گونه‌ها (مسکونی و عمومی) می‌باشد و تقاطعی از زبان‌های فرمالی است (متعامد و ارگانیک) که هر دو به سرعت تبدیل به نشان بارز هزاره‌ی جدید شده‌اند.

اما چنین مقایسه‌ای قطعاً نشانگر مسیر طراحی‌ای است که پذیرای سنت‌شکنی می‌باشد. در نگاه اول، سفارت فنلاند در واشینگتن دی. سی. (۱۹۹۴) به طراحی دفتر معماری هایکینن کومونن (Heikkinen-Komonen) ظاهراً دنباله‌رو پروتکل‌های مدرنیست است. دیوارهای شفاف آن در چشم‌انداز طبیعت محو می‌شود و اتاق‌های آن با صندلی‌های ایمز (Eames) و علامت تجاری معماران آن، یعنی میزهایی از جنس تخته سه‌لایی توسی، مبلمان شده است.

البته فضا، المان‌های اشاره‌ای مانند انحنای نزولی راه‌پله‌ی باروک و خطی از بالای آن با نواری از هالوژن‌ها را نیز دربردارد. همچنان که پالت غالب داخل را استیل، شیشه و چوب به سبک میس و آلتو (Mies and Aalto) شکل می‌دهد، اتاق‌های کنفرانس با روکشی از مس، محدودیت‌ها را زیر پا می‌گذارند. این مصالح روشن و درخشان نه تنها حس برون‌گرایی فضا را تقویت می‌کنند، بلکه اتاق‌ها به خودی خود به طور دراماتیکی از تنگه‌ای ۱۸ متری معلق هستند که از مرکز ساختمان می‌گذرد. (صفحه قبل)

درست یک دهه بعد از تکمیل سفارت فنلاند، نسبت بین تقارن و نمایش معنی و ویژگی‌ها در طراحی سفارت هلند (برلین، ۲۰۰۳) توسط رم کولهاس معکوس شدند. کولهاس در این بنا یک تفرجگاه شیشه‌ای محصور طراحی نموده که برای بازدیدکنندگان این امکان را فراهم می‌کند تا در حالی که همچنان در قلمرو هلند هستند، در تکه‌ی کوچکی از برلین قدم بگذارند. جدای از هیجانی که در این ظاهراً دو فضا تجربه می‌شود و همزمان داخل و بیرون از ساختمان بودن، این گذرگاه هدف مهم‌تری نیز دارد و آن ارائه‌ی ترکیبی



تصاویر این دو صفحه: رم کولهاس (شرکت معماری OMA)، سفارت هلند، برلین، ۲۰۰۳



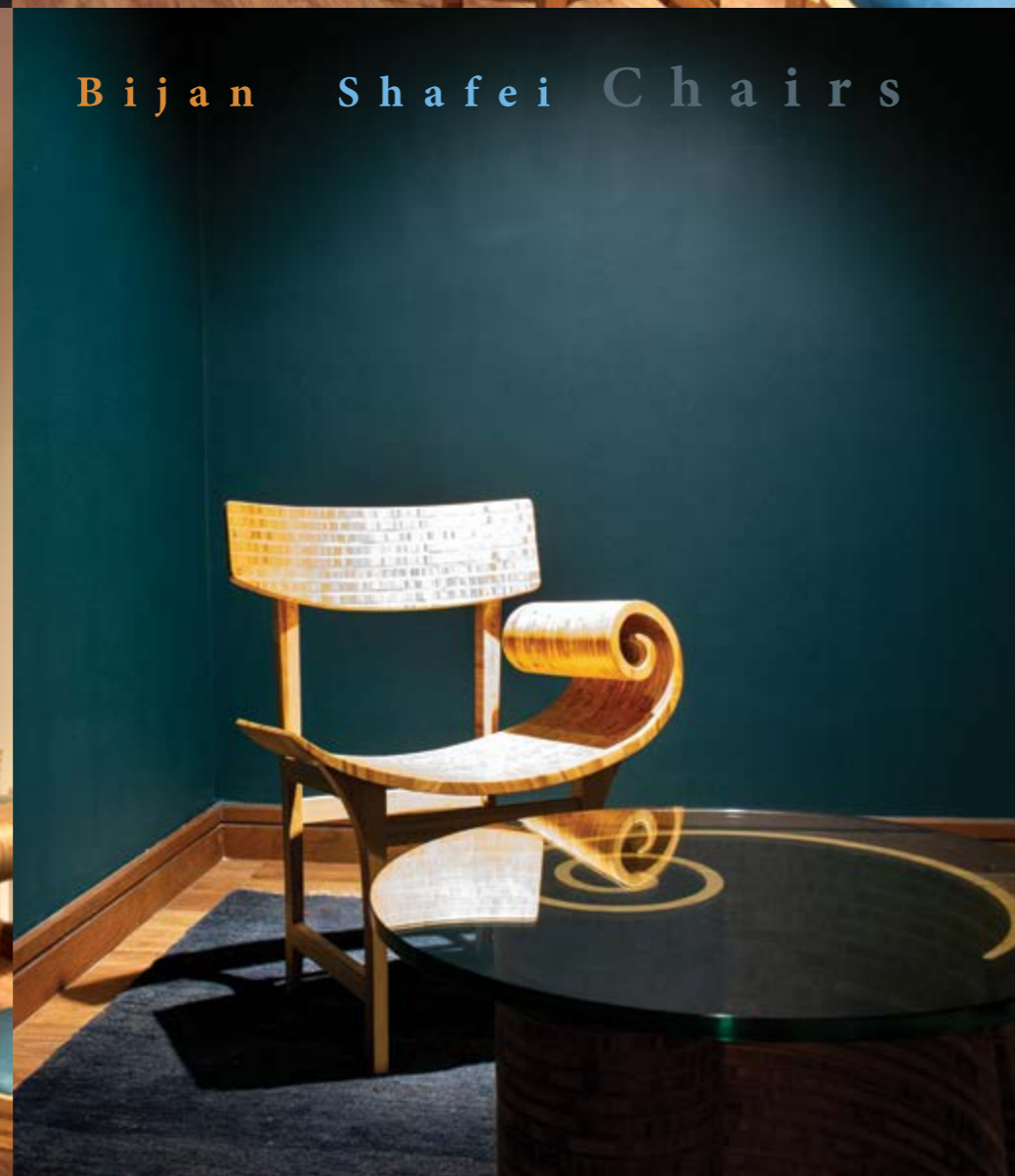
Bijan Shafei

Heiran Chairs

Instagram: @architect_b_design



Bijan Shafei Chairs



صندلی‌های بیژن شافعی (صندلی حیران)

هنر معماری

او از دو دهه قبل و در یک روند خلاق، ادامه‌ی نوآوری‌هایش را در معماری داخلی و مبلمان دنبال کرد. شافعی از ۸ سال قبل با بهره‌گیری از خصوصیات بامبو و امکانات بی‌انتهای این گیاه سبز به عوامل حسی، روانی، ارگونومی، زیبایی‌شناسی و معماری پایدار توجهی ویژه نمود. در سالن طراحان مزون اُبژه‌ی پاریس بود که اندیشه‌ها و رویاهایش را به تجارب جدید بدل نمود و با طراحی صندلی‌هایش آغازی تازه در طراحی مبلمان در ایران را رقم زد.

دفتر معماری بیژن شافعی و ناهید بریانی که از ۲۷ سال فعالیت در حوزه‌ی معماری و معماری داخلی برخوردار است جهت نیازهای پروژه‌های دفتر خود به طراحی و تولید گونه‌های مبلمان و تجهیز فضاهای داخلی پرداخته است و از حدود ۸ سال قبل و در ترکیبی نوین در حوزه‌ی مبلمان، پژوهشی وسیع درباره‌ی «بامبوی مهندسی شده» انجام داده و آن را به عنوان متریاصل اصلی طراحی و تولید مبلمان جهت سازگاری با محیط و سبز بودن محصول قرار داده‌اند.

بامبو قبلا و در کشورهای شرق آسیا به روش سنتی در حوزه‌ی مبلمان کاربرد داشته است ولی «بامبوی مهندسی شده» با توجه به مقاومت و انعطاف‌پذیری خود نقش ویژه‌ای در تولید انواع محصولات چوبی ایفا نموده است. امید است دریچه‌ای را که این طراحان و معماران عزیز در این عرصه گشوده‌اند مورد پشتیبانی و ارزیابی فضاهای فرهنگی، هنری و آموزشی قرار گیرد.

در تمدن‌های کهن ایران، صندلی همواره از جایگاه و مقام ویژه‌ای برخوردار بوده است. شاید گویاترین تصویر آن صحنه‌ی حجاری موجود در موزه‌ی ایران باستان است که داریوش بر صندلی شاهی تکیه زده و پا بر روی کرسی چوبی دارد. در این تصویر جزئیات کامل صندلی و کرسی قابل مشاهده و مطالعه است.

تولید صندلی و مبلمان در عصر تحول و دوران معاصر بر اساس اسناد و مدارک تصویری به حدود ۱۵۰ سال پیش باز می‌گردد. نجاران ارمنی در جلفا از چوب گردو و چنار صندلی، میز و مبل می‌ساختند.

در ابتدای قرن حاضر حضور آرشیکتک و طراح برای معماری یک بنا، زمینه‌ای شد که تعدادی از آنها من‌جمله پل آبکار به موضوع معماری داخلی و طراحی مبلمان توجه خاصی نشان دهند و در کارهایشان به طراحی صندلی نیز پرداختند. نجاران خوش‌ذوق به جز ساخت در و پنجره‌ی چوبی عهده‌دار ساخت انواع مبلمان برای سبک زندگی جدید شدند. بعدها تولیدکنندگان و استادکاران بر اساس الگوهای صندلی‌های کلاسیک و مدرن که به کشور وارد می‌شدند به ساخت مبلمان پرداختند اما در روند تولیدات خود کمتر به موضوع «طراحی صندلی» توجه داشتند و حتی در محیط‌های آموزشی و دانشگاهی نیز مطالعه و بررسی در این زمینه انجام نمی‌پذیرفت.

بیژن شافعی آرشیکتکی است که به خلاقیت در حوزه‌ی معماری بسنده نمی‌کند.



نمایشگاه مزون ایژ پاریس



philippe
starck

STARCK®

«بهبود کیفیت در حالیکه تلاش می‌کنیم آن را با قیمت مناسب برای تعداد بیشتری از مردم در دسترس قرار دهیم.»



آرین خانی‌زاد

فیلیپ استارک در سال ۱۹۴۹ متولد شد. کودکی

او که در زیر میزهای طراحی پدرش که مهندس هوانوردی بود گذشت،

یک درس مهم به او آموخت: همه چیز باید در روابط انسانی به همان اندازه که در دیدگاه

پایانی بر هر حرکت خلاقانه حاکم است، با ظرافت و دقت سازماندهی شود. او به این نتیجه رسیده بود که

این فلسفه است که باعث می‌گردد خلاقیت برای همه سودمند باشد و بدین ترتیب او با شوقی بی‌حد روی کوچکترین

جزئیات کار می‌کرد. فیلیپ استارک در نیولی و پاریس به تحصیل معماری و طراحی پرداخت و پس از آن به عنوان طراح برای پیر

کاردین مشغول به کار شد.

محصولات فیلیپ استارک در میلیون‌ها خانه در سرتاسر جهان دیده می‌شوند. بازه‌ی طراحی‌های او از مسواکی با شکل و شمایل پویا، تلویزیونی

متحرک و قابل حمل (برای تامسون)، دستگاه آبگیری لیمو روی پاهای عنکبوتی (برای آلسی)، یک برس توالت فرنگی، و صندلی‌ها و چراغ‌هایی با تمام

اشکال و ابعاد ممکن را در بر می‌گیرد. تقریباً همه در زندگیشان حداقل یکی از طراحی‌های او را دیده‌اند. یکی از حیرت‌آورترین اظهارات او این است که وی

هیچ علاقه‌ای به شکل خارجی طراحی‌های خود ندارد، علیرغم این واقعیت که آنها اغلب به طور مستقیم برای حواس جذاب هستند شاید در نتیجه‌ی قاطعیت خود در

معاملات با شرکت‌های مختلف، در تولید محصولات انبوه مقرون به صرفه بازار موفق بوده است.

معماری

اگر چه فیلیپ استارک خود را بیشتر یک طراح می‌داند تا معمار، در اوایل دهه‌ی ۸۰ چندین ساختمان در ژاپن طراحی کرد، با فرم‌هایی که برای همه جدید بودند. اولین آنها در توکیو

بود که در سال ۱۹۸۹ تکمیل شد و ابتکار چشمگیری در آن به کار رفته بود. نانی نانی (NANI NANI) بنایی به شکل انسان و قابل توجه بود که از مصالح زنده برای پوشش او استفاده

شده بود که با گذشت زمان تکامل می‌یافت.

یک سال بعد، وی با طراحی سالن پذیرایی اساهی (Asahi) در توکیو و سپس مجموعه‌ای از دفاتر در اوزاکا، معروف به بارون ورت (Baron Vert)، در سال ۱۹۹۲ عنوان رهبر معماری

آوانگاردیست را به خود اختصاص داد. در فرانسه، او مسئول طراحی برج مراقبت فرودگاه بودرد (۱۹۹۷) و توسعه‌ی مدرسه‌ی ملی هنرهای دکوراتیو (Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs) در پاریس شد (۱۹۹۸).

از دهه‌ی ۸۰ به بعد او در صنعت هتلداری نقش برجسته‌ای داشت و در آن سال‌ها انقلابی چشمگیر مشاهده شد. استارک همراه با یان شرگر (Ian Schrager)، رویکرد جدیدی را ارائه داد و کدهای

جدیدی را برای طراحی هتل ایجاد کرد که اولین آنها رویالتون (Royalton) در نیویورک بود. این تجربه با دِلانو (Delano) در میامی در سال ۱۹۹۵ ادامه یافت.

دهه‌ی ۲۰۰۰ انقلاب دیگری را در صنعت هتلداری ایجاد کرد. اس.ال.اس بورلی هیلز (The SLS Beverly Hills) در سال ۲۰۰۷ اولین اقامتگاه واقعی هتل استارک در آمریکای شمالی بود. این بنا

دارای کانسپت منحصربه‌فرد دو ورودی است، جایی که یکی برای استفاده‌ی اختصاصی مشتریان و دیگری برای عموم مردم است که به بازار باز می‌شود.

سال ۲۰۱۰ یک تاریخ کلیدی در جهان ماجراجویان دریایی بود، زیرا این عاشق سرسخت قایق -من نمی‌توانم بدون دریا زندگی کنم-. از پروژه‌ی خود در پورت آدریانو (Port Adriano) در مایورکا

(Majorca) روغایی کرد. در آنجا او تصویری کاملاً جدید از شهرسازی ارائه داد و مرزهای بندر و قایق‌ها و دریا و خشکی را محو کرد. از طریق ایجاد یک پارکینگ زیرزمینی، در حالیکه دسترسی به

فضاها آسان می‌شود زیبایی سایت دست‌نخورده باقی می‌ماند. او به اعتقادات خود در مورد نامرئی شدن و کم شدن متریاها پایبند است:«معماری تقریباً نامرئی است» او توضیح می‌دهد:«شما

فقط هنگامی که برای بار دوم نگاه می‌کنید متوجه آن می‌شوید.» و از آنجا که او انسان و طبیعت را در مرکز پروژه قرار داده، بنابراین استانداردهای زیست‌محیطی کاملاً رعایت شده است.

از ابتدا طرح‌های او هرگز نه برای مرفهین، بلکه برای کل جامعه در نظر گرفته شده بود. او عاشق طراحی دموکراتیک است و تعریفی روشن ارائه می‌دهد:«بهبود کیفیت در حالیکه تلاش

می‌کنیم آن را با قیمت مناسب برای تعداد بیشتری از مردم در دسترس قرار دهیم.»

طراحی داخلی و طراحی صنعتی

اولین موفقیت او به عنوان یک طراح داخلی، در اوایل دهه‌ی ۸۰ بود که رئیس جمهور فرانسوا میتران (Francois Mitterrand) او را مسئول طراحی میلمان کاخ الیزه کرد. صندلی

سه‌پایه‌ی کاستس (Costes) او، برای کافه‌ای با همین نام در پاریس، یک موفقیت عالی دیگر برای او بود. استارک تأثیر زیادی بر پست‌مدرن دهه‌ی ۸۰ و میانه‌روی کمی بیشتر

دهه‌ی ۹۰ گذاشت و به یک طراحی بین‌المللی واقعی تبدیل شد. طراحی‌های آن دوره شامل صندلی نوآورانه‌ی دکتر گِلاب (Dr Glob) برای کارتل (Kartell)، با آن ترکیب

منحصربه‌فرد فلز و پلاستیک، نمونه‌ی اولیه‌ی یک موتورسیکلت برای آپریلیا (Aprilia)، عینک برای آلن میکلی (Alain Mikli)، شیرهای مخلوط‌کن برای هانس گروهه

(hansgrohe) و دوراویت (duravit)، اسباب‌بازی، ساعت، لوازم خانگی و چراغ‌ها، از جمله رومثو مون (Romeo moon) برای فلوس (Flos) می‌شد. استارک

با طراحی داخلی فوق‌العاده‌ی هتل دِلانو (Delano) در میامی و رستوران پنینسولا (Peninsula) در هنگ کنگ مشهورتر شد، همچنین به مدت طولانی

از او به عنوان مشاور طراحی کمک گرفته می‌شد (به عنوان مثال، برای سالن‌های یورو استار در لندن و پاریس). او به عنوان طراحی که بسیار

به دنبال ارتقای خودش بود، بدون شک در درک اشتباه اینکه طراحی یک زیاده‌ی گران‌قیمت است نقش داشته است، اما او همچنان

تلاش زیادی برای از بین بردن این دیدگاه داشته است؛ به عنوان مثال طراحی صندلی کوزی (Cozy) که هزینه‌ی بسیار کمی

برداشت. او همچنین سر این موضوع که پلاستیک بسیار کمتر از چوب به محیط‌زیست آسیب‌رسان است بحث

کرد و به مناسبت نمایشگاه آثارش در مرکز ژرژ پومپیدو (Georges Pompidou) در پاریس، او

سخت‌رانی شکفت‌انگیزی در مورد زندگی، اقتصاد و طراحی کرد. اما از اشاره به

آثار خود خودداری کرد.



منابع : www.starck.com www.architonic.com www.flos.com Bernd polster, Claudia Neumann, Markus Schuler, Frederick Leven. The AZ of Modern Design. Marrell Publisher, 2006



1 / Subframe
Installing
Linear
Profiles



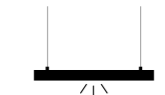
2 / Recessed
Linear
Lights



3 / Surface
Mounted
Linear
Lights



4 / Pendant
Linear
Lights



5 / Silent Panel
Linear
Lights



6 / Spot
Track
Lights



7 / Gypsum
Down
Lights



8 / Flexible
Linear
Lights



9 / Skirtings
Linear
Lights



10 / Magnetic
Linear
Lights



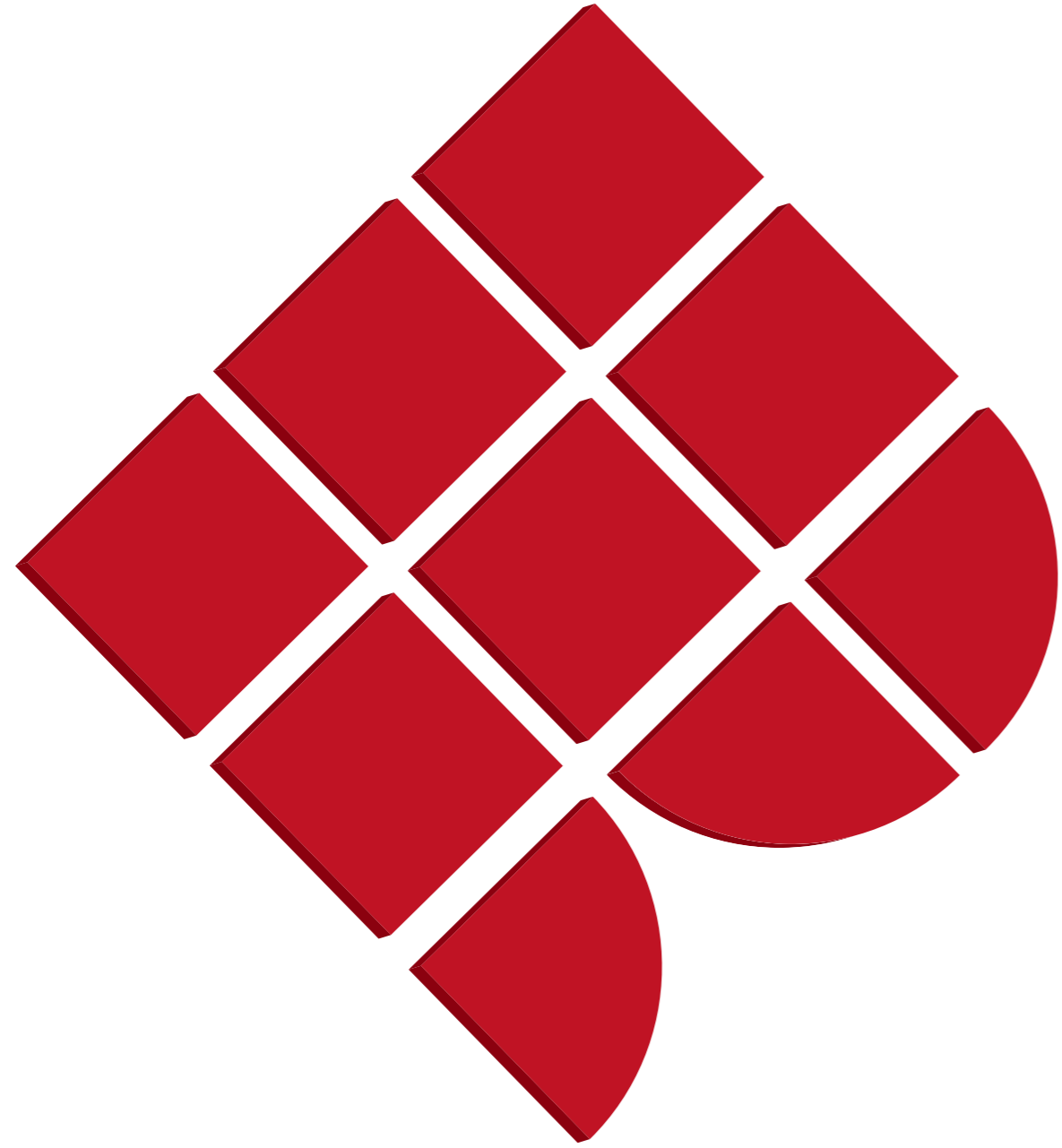
Rona Light

Creative Lighting Solutions



Lighting:
Rona Light

© Negin Zafar Dentistry
Shariati St.



ITALIAN DESIGN

ADORN YOUR DREAM...
www.rokaceram.com



LUXURY BATHROOM FURNITURE

CETRA
Group

(+98 21) 2267 3909
@CETRAGROUP
WWW.CETRA-CO.COM



GALASSIA
Italy

CERAMICA
ALTHEA

Harmony



خلق زیباست کاستن ارزشیهاست.