هنر معماری ۶۳

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

ISSN: 2008 - 7497
زمستان ۱۴۰۰، قیمت: ۵۰،۰۰۰ تومان

یادگارهای معماری پارسیان / اکسپو ۲۰۲۰ دبی / **نقد معماری** / **معماری**، آرامگاه کمال‌الملک، ساختمان وزارت میراث فرهنگی، معماری موزان خادم، خانه باغ نیاوران اثر سهراب رفعت، تکنولوژی و معماری سبز / **یک معمار**، دیوید آجایه **طراحی داخلی**، دفاتر کار

HONAR-E MEMARI

زمستان ۱۴۰۰

هنرمعماری ۶۳

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

ISSN: 2008 - 7497

زمستان ۱۴۰۰، قیمت: ۵۰،۰۰۰ تومان

یادگارهای معماری پارسیـــان، مرمت و احیـــا

سرمقالـــه

۲ **اکسپو ۲۰۲۰ دبی و چالش‌های آن** / مرتضی صدیق

۴ **رویکردهای معمارانه در استفاده‌ی مجدد از معماری دست‌کند** / ساشا ریاحی‌مقدم

۱۲ **از باد تا آسباد** / انیس درویشی، علیرضا خاکسار

نقدمعمـــاری

۲۴ **چـرا معماری مهم است؟ / پل گلدبرگر** / ترجمه‌ی سودا ابوترابی

۳۶ **شالی، شمال و شگفتی‌های ویلایش** / علی‌اکبر صارمی

معمـــاری

۴۸ **آرامگاه کمال‌الملک / هوشنگ سیحون** / رکسانا خانی‌زاد

۶۰ **معماری ساختمان وزارت میراث فرهنگی گردشگری و صنایع دستی / اثر حسین امانت** / لادن مصطفی‌زاده

۷۸ **ساختمان میـــراث فرهنگی: مدرنیته‌ی آشنا** / علی اکبری

۸۰ **نگاهی به معماری ساختمان میراث فرهنگی** / فرامرز پارسی

۸۲ **معماری موژان خادم، ایران و فراتر از آن** / مرتضی همتی، سید علیرضا سیدی

۹۲ **خانه باغ نیاوران** / اثر سهراب رفعت

معماری انسان دوستانه

۱۰۰ **کتابخانه‌ی موئینگا**، اثر گروه معماران بی. سی / لادن مصطفی‌زاده

تکنولوژی و معماری ســـبز

۱۰۸ **آژانس اجرایی تحصیلی و دفاتر مالیاتی** / لادن مصطفی‌زاده

۱۱۴ **مرکز کنوانسیون و نمایشگاه ملبورن** / لادن مصطفی‌زاده

یک معمار

۱۱۸ **دیوید آجایه** / رکسانا خانی‌زاد

۱۲۸ **مصاحبه‌ی ولادیمیر بلوگولوفسکی با دیوید آجایه** / رکسانا خانی‌زاد

طراحی داخلی

۱۳۶ **دفاتر کار** / ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد

۱۵۶ **مبلمان آرفلکس** / آرین خانی‌زاد

۱۶۰ **تکنولوژی و پایداری در شرکت چینی بهداشتی «چینی‌کُرد»** / لادن مصطفی زاده

صاحب امتیاز: موسسه‌ی فرهنگی-هنری هنرمعماری قرن

مدیرعامل: شهریار خانی‌زاد

مدیر مسئول: دکتر کامران توسلی

سردبیر: شهریار خانی‌زاد

مدیر بازرگانی و دبیر هنری: سارا رحیمی

طراح گرافیک و صفحه‌آرا: مهشید اداوی

مترجم و ویراستار: رکسانا خانی‌زاد، مینا حنیفی‌واحد، لادن مصطفی‌زاده

مدیر بخش فنی و رایانه: فرید عابدین شیرازی

مدیریت سایت‌ها و فضای مجازی هنرمعماری: آرین خانی‌زاد

همکاران بخش سایت دانشنامه‌ی هنر معماری: فوزیه صفایی، لادن مصطفی‌زاده

هیات تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

علی اکبری، محسن اکبرزاده، سید مهدی حسینی

علی خادم‌زاده، شهریار خانی‌زاد، رکسانا خانی‌زاد، سارا رحیمی

نگار سریع‌الاطلاق‌فرد، وحید قبادیان، لادن مصطفی‌زاده، رضا مفاخر، محسن نوروزوند

واحد تحقیق، پژوهش و پیشبرد هنرمعماری: رکسانا خانی‌زاد، آرین خانی‌زاد

عکاس: حسین برازنده

لیتو گرافی، چاپ و صحافی: اندیشه برتر (۷۷۵۰۵۰۰۱)

تیراژ: ۴۰۰۰ جلد

دانشنامه هنرمعماری

مرجعیت علمی در معماری معاصر ایران و جهان

www.aoapedia.ir

• تصویر روی جلد-خانه باغ نیاوران / اثر سهراب رفعت / عکاس: پرهام تقی‌اف

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

نشانی: تهران، خیابان شهید مفتح (شمالی)، پایین‌تر از خیابان شهید مطهری، خیابان زهره، خیابان قابوسنامه، پلاک ۱، طبقه‌ی همکف، واحد ۶ کد پستی: ۳۳۱۱۷ - ۱۵۸۸۸ تلفکس: ۸۸۳۴۲۹۶۰ -۸۸۳۴۲۹۶۱

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

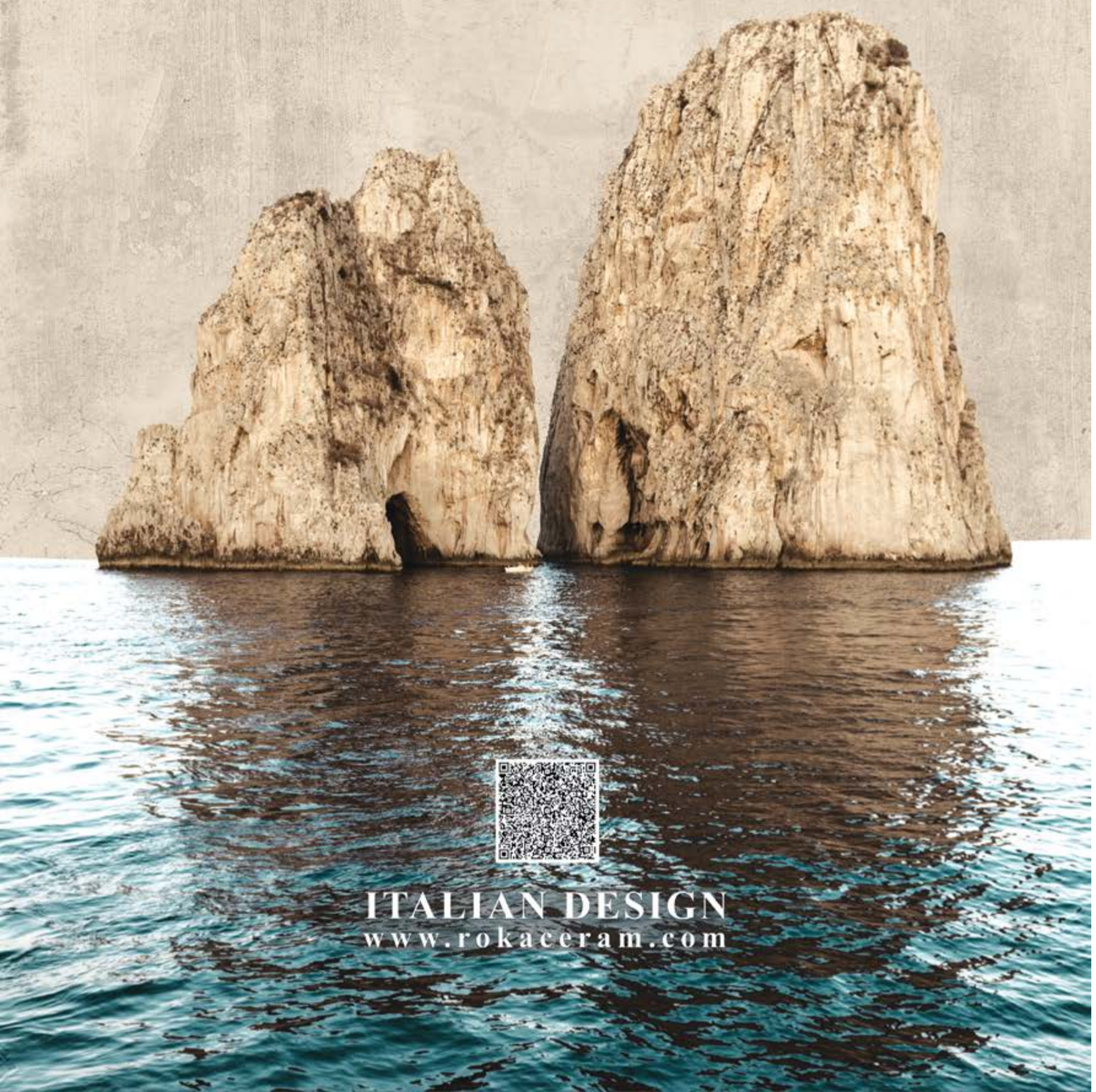
Harmony
Group

NEW
Collection **2022**

www.Harmony.ir
Harmony.ir

RokaCeram
tile & ceramic company

ADORN YOUR DREAM...



ITALIAN DESIGN
www.rokaceram.com

LUXURY BATHROOM FURNITURE

CETRA Group

شـو روم فـرمانیه (مرکـزی): ۲۲۶۷۳۹۰۹ (۰۹۸۲۱+)
www.cetra-co.com, @cetragroup

la fabbrica
Civilization of Beauty

BELLOSTA

GALASSIA
Italy

CERAMICA
ALTHEA

Unique glass

uniqueglass

یونیک گلس

طراح، سازنده و اجرای پروژه‌های شیشه‌ای و لوسترهای خاص

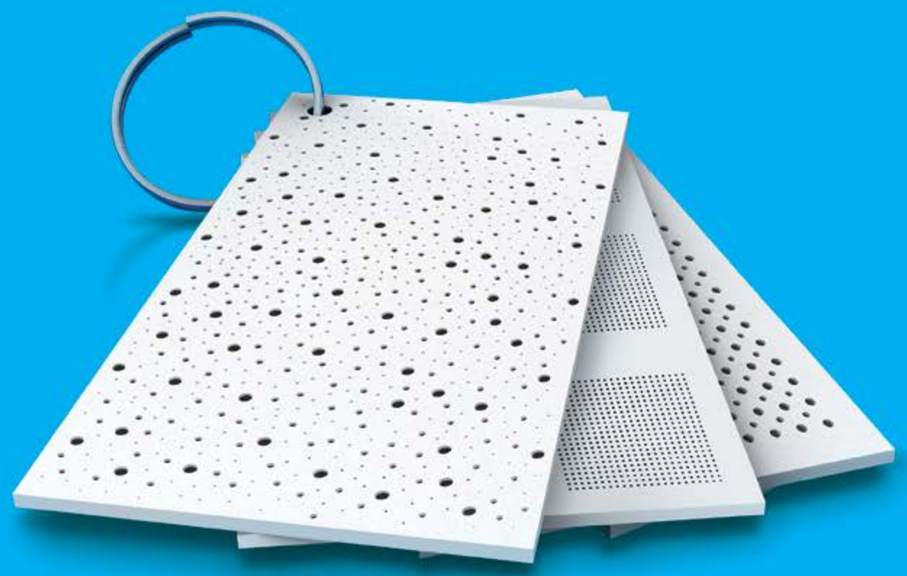
آدرس: تهران، حکیمیه، بلوار بهار، خیابان سازمان آب، کوچه نیلی، پلاک ۸

شماره تماس: ۰۹۱۲۱۸۳۲۳۴۶ - ۰۲۱۳۳۱۰۹۹۹۵

وب‌سایت: www.uniqueglass.co

اینستاگرام: Uniqueglass

کی پلاس



پنل های آکوستیک کی پلاس

کی پلاس همواره سعی می کند در طراحی خلاقانه و بهبود خصوصیات عملکردی به کمک معماران و طراحان بیاید.
پنل های آکوستیک برای ایجاد محیطی آرام طراحی و تولید شده اند، استفاده از این پنل ها در محیط های آموزشی، آمفی تئاتر، بیمارستان ها، علاوه بر ایجاد فضای آکوستیک به زیبایی محیط نیز می افزایند.

www.kplusi.ir

کابین گستر

صفحات HPL ، برند ASD ترکیه

www.cabingostar.com

cabingostar@gmail.com

Instagram : cabingostar

021 - 44 093 093 - 4

۱۵سال فعالیت

بیش از ۸۰۰ پروژه

مشهورترین: برج میلاد تهران

خاص‌ترین: مجتمع مهر و ماه

مرتفع‌ترین: بارگاه سوم قله دماوند

Arvinaj | Interior Design, Office Furniture

SIMPLE
AND
ELEGANT ...

آروینـاز | مبلمان اداری
طراحی داخلی

اتوبان چمران، خیابان ملاصدرا، خیابان خوارزمی، مجتمع ملاصدرا | تلفن: ۱۰۰۸ ۸۸۰۵ - ۳۰۴۶ ۸۸۰۵ فکس: ۰۷ ۱۰ ۰۵ ۸۸
www.arvinaj.com | arvinaj_furniture

Arvinaj | Interior Design, Office Furniture

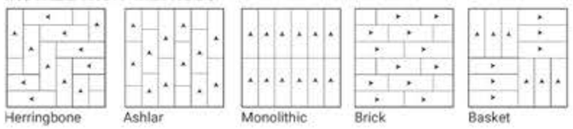
اتوبان چمران، خیابان ملاصدرا، خیابان خوارزمی، مجتمع ملاصدرا | تلفن: ۱۰۰۸ ۸۸۰۵ - ۳۰۴۶ ۸۸۰۵ فکس: ۰۷ ۱۰ ۰۵ ۸۸

www.arvinaj.com | arvinaj_furniture

ELEGANCE
COMFORT
TRANQUILITY

آروینـاژ | مبلمان اداری
طراحی داخلی

INSTALLATION METHODS



ROYA

TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

SURFACE CENTER

Tropical planks

PANEL: 1200 x 141 x 8 mm

نمایشگاه مرکزی محصولات رویا | تهران ، خیابان دکتر شریعتی ، نبش خیابان کلاهدوز ، برج نگین فلهک ، طبقه اول ، واحد ۱۱
ارتباط با مشتری ۲۵۹۹۱ | ۲۲۶۱۰۰۰۱ | www.royaco.com | royaco

Tropical planks

LAMINATE FLOORING

MERANTI
مبلمان و پارتیشن‌های اداری

میز کنفرانس TCO100
محصول منتخب
و کسب لوح زرین
از دهمین نمایشگاه بین المللی مبلمان و تجهیزات اداری
اکسپو ۲۰۲۱

تهران، خیابان ولیعصر، نرسیده به میدان ونک، نبش کوچه فوزی
پلاک ۲۵۴۴

Hotline: 021 - 41176

merantico
www.meranti.co.ir

PROBAND پروبند

نوارهای کنج و لبه سطح

WFP
برنامه جهانی غذا
wfp.org/fa

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

IN THREE COLORS

چراغ تو کار بدون لبه (Trimless001)

فاد

طراحی و مشاوره نورپردازی

تولید چراغ های LED و تجهیزات روشنایی

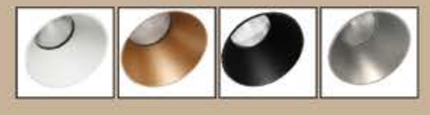
021 22 63 91 63

@ fadlighting

info@fadco.ir

www.fadco.ir

- چراغ سقفی تو کار بدون لبه با چهار رنگ رفلکتور



Kitchen & Bathroom By SPL

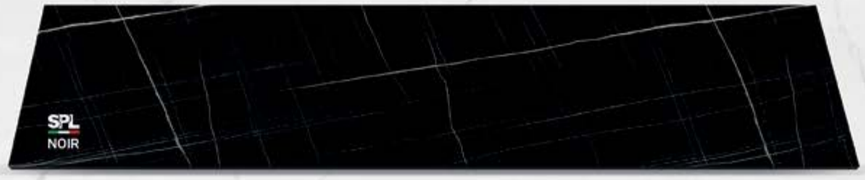
Dimension: **1400 x 4200 / 12m & 3m**

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

Kitchen & Bathroom

Dimension: **1400 x 4200 / 12m & 3m**

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



SPL

BERELA LIGHT

BERELA DARK

VOLCANO

BRITANICCA

GALAXY

ENZO GOLD

ENZO DARK

ENZO LIGHT

SOLID GRAY MOON

SOLID GRAY STONE

CARBON GRAY

CARBON BLACK

CARBON G LIGHT

CARBON.W

JASPER

ZOHAL

EDORA

SPL HYUNDAI Stone LG Quartz NOVA PARAX MARMONITE

afrashplus

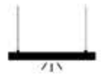
Collection of Best European Counter Top designs
Seamless, Bookmatch & Fourmatch capability
www.afrashplus.com

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

Rona General Catalogue
Lightopedia Vol. XI

Cove Light
Details

Homa Ray

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
CERAMIC
FULL BODY PORCELAIN

STATUARIO EXTRA
120 x 240 cm

STONETECH
60 x 120 cm

PMA, Iran's First Developer of Porcelain Ceramic Facade Cladding

3,000,000 SQUARE METERS FACADE CLADDING
WITH PMA FULL BODY PORCELAIN CERAMICS
IN MORE THAN 600 PROJECTS

PMA IMPERIO DE CERÁMICA Kale Kalekim

Headquarters:
No. 80, West Brazil St, South Shirazi St,
Mollasadra Ave, Tehran, Iran.
(+9821) 45609

Branch location:
Barranquet Nº4 ,14º- C. Burriana . Castellon.
Spain

Follow us: www.pma.co.ir

instagram.com/pma.co.ir

DOORTECH®

MDF & WOOD PLASTIC COMPOSITE (WPC) DOOR SYSTEMS

Behind every door
There is a Beautiful Life

www.doortech.ir

WINTECH®

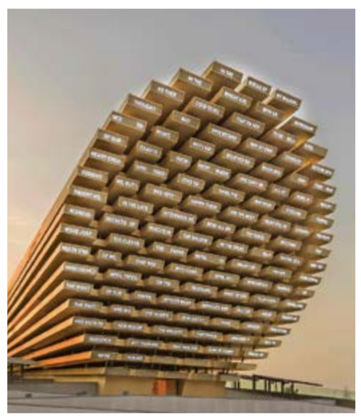
UPVC WINDOWS, DOORS and SHUTTER SYSTEMS

CERTIFIED BY RAL GERMANY

www.wintech.co.ir

یادگارهای معماری پارسیان، مرمت و احیا

Restoration & Renovation



سرمقالـــــــه

اکسپو ۲۰۲۰ دبی و چالش‌های آن

مرتضی صدیق

• آشنایی با اکسپو

من تاکنون چهار برنامه‌ی بازدید از اکسپو ۲۰۲۰ را برای معماران و علاقه‌مندان به معماری برگزار کرده‌ام و در حال برنامه‌ریزی پنجمین دوره‌ی بازدید از اکسپو هستم. من معتقدم اکسپو در حکم کتابی آموزشی برای کسانی است که قصد فعالیت در حوزه‌ی معماری دارند، چرا که ۱۹۲ کشور، نگاه به آینده و دیدگاه‌های خودشان را در رابطه با کشور خودشان و فضاهایی که در آینده قرار است ایجاد کنند به نمایش گذاشته‌اند. مجموعه‌ی اکسپو دارای پنج قسمت متشکل از سه قسمت اصلی و دو قسمت فرعی است:

• قسمت اصلی اول: زون حرکت و شروع
• قسمت فرعی اول: زون خاطرات و گذشته
• قسمت اصلی دوم: زون تداوم، استمرار و پایداری
• قسمت فرعی دوم: زون شوالیه‌ها
• قسمت اصلی سوم: زون فرصت

مانند یک کتاب فارسی‌نویس، مجموعه‌ی اکسپو با زون حرکت و شروع، آغاز می‌شود، در ادامه به زون تداوم، استمرار و پایداری و در نهایت به زون فرصت که انتهای این کتاب آموزشی است، می‌رسد. بین هر دو زون اصلی، یک زون فرعی قرار دارد؛ بین زون حرکت و پایداری، زون خاطرات و گذشته و بین زون پایداری و فرصت، زون شوالیه‌ها قرار دارد. مفهوم این نوع چیدمان این است که در آینده، زونی موفق خواهد بود که شروع بسیار خوبی داشته باشد، نقطه‌ی شروع‌اش را بشناسد، در مسیری که طی می‌کند، بتواند تداوم، استمرار و پایداری داشته باشد، بتواند فرصت‌شناسی کند، آینده را تخمین بزند و بتواند از حداقل‌هایی که طبیعت در اختیارش می‌گذارد، استفاده کند. زون خاطرات و گذشته، در واقع بازگشت به گذشته است؛ غرفه‌هایی که مرحله‌ی استمرار را رد کرده‌اند و در حال یافتن فرصت‌ها و برنامه‌ریزی برای آینده هستند، در زون شوالیه‌ها قرار دارند که این زون متفاوت از سایر زون‌های در نظر گرفته‌اند شده برای اکسپو است. کشورها با توجه به ایده‌ها و کانسپت‌های پیشنهادی خود، فضایی را در یکی از زون‌ها برای غرفه‌ی خود در نظر گرفته و با توجه به اینکه در کدام زون قرار دارند، مفاهیم متفاوتی را انتقال می‌دهند. از غرفه‌های واقع در زون حرکت، می‌توان به غرفه‌های الف، روسیه، فرانسه، الجزایر و ایران؛ از غرفه‌های واقع در زون پایداری و استقامت می‌توان به غرفه‌های اسپانیا، هلند، چک‌اسلواکی و آلمان؛ از غرفه‌های واقع در زون فرصت، می‌توان به غرفه‌های انگلستان، لوکزامبورگ، نروژ، سوئد و از غرفه‌های واقع در زون شوالیه‌ها، می‌توان به غرفه‌های عربستان، ژاپن و ایتالیا اشاره کرد. در این بین شاید یکی از زون‌های موفق این نمایشگاه، زون پایداری است.

هر یک از غرفه‌های حاضر در اکسپو از چند بخش تشکیل شده‌اند که در ادامه به معرفی آنها می‌پردازیم:

• بخش اول، متمرکز بر گذشته‌ی هر کشور است و آشنایی با تاریخچه و معرفی کلی از کشور در این مرحله صورت می‌گیرد.
• بخش دوم، متمرکز بر زمان حال است و آشنایی با وضعیت کنونی کشور و اینکه در حال حاضر، به لحاظ تکنولوژی، معماری، ایده‌پردازی و اجتماعی، آن کشور چه جایگاهی در جهان دارد، در این مرحله صورت می‌گیرد.
• بخش سوم، متمرکز بر زمان آینده است و اینکه کشور مد نظر چه دیدی به آینده دارد و در آینده چه استراتژی‌ها و برنامه‌هایی نسبت به دنیا خواهد داشت در این مرحله مطرح می‌گردد.
• در بخش چهارم با کمک تکنولوژی‌های موجود، ایده‌ای از آینده تحت نظارت دانشمندان کشور، به ظهور رسیده و در معرض نمایش قرار گرفته است.
• در بخش پنجم نیز معمار مجموعه، یک کانسپت و ایده که برگرفته از تمام این اتفاقات است را ارائه می‌دهد.

در واقع، اکسپو متشکل از ۱۹۲ کشور و ۱۹۲ فکر و ایده است که یا قوی هستند یا ضعیف؛ یا توانستند پیغامی را برسانند یا نصفه و نیمه رها شده‌اند ولی در نهایت، اکسپو، کتابی است که هم صفحات فاخر و هم صفحات ضعیف دارد و فضایی آموزشی است که می‌تواند برای هر دانشجوی معماری، فارغ‌التحصیل معماری و هر معمار متخصصی، مملو از ایده باشد و جهت‌دهی خاصی را برای آینده‌ی حرفه‌ای او رقم بزند.

• اکسپو و پایداری

نگاه اکسپو، صرفا پایداری نیست و پایداری یکی از موضوعاتی است که در اکسپو مطرح است؛ کشورها با دیدگاه‌های متفاوتی در اکسپو شرکت کرده‌اند و فقط نگاه تعدادی از کشورها پایداری است، یعنی در حالیکه تعدادی از کشورها با سرلوحه قرار دادن اصول پایداری، ایده‌پردازی کرده‌اند، کشورهایی هم هستند که ایده‌هایی در حوزه‌های دیگر را به نمایش گذاشته‌اند که با صرف انرژی و هزینه‌ی زیادی همراه بوده است.

طبق تخمین‌های زده شده، اکسپو با حدود ۲۵ میلیون نفر بازدیدکننده و ایجاد شغل برای حداقل دویست هزار نفر، باعث ایجاد صنعت توریسم گسترده و آشنایی کشورهای مختلف با یکدیگر از نظر فرهنگ، غذا، آداب و رسوم شده است. در اکسپو، گفتگوی مسالمت‌آمیزی فارغ از مسائل سیاسی بین تمدن‌های مختلف شکل گرفته است که بسیار ارزنده و ارزشمند است.

و همینطور امکان تجربه‌ی فرهنگ آن کشور وجود دارد اما غرفه‌ی ایران از ابتدا با هیچ داستانی شروع نمی‌شود، هیچ مقدمه‌ای برای ورود به غرفه برای آن در نظر گرفته نشده است، هیچ ارتباطی با مردم ایران نمی‌گیرد و حتی راهنمایی برای همراهی بازدیدکنندگان ندارد. به لحاظ تاریخی در غرفه‌ی ایران با استفاده از چند مجسمه به عنوان نمادی از تخت جمشید، فقط به یک دوره‌ی تاریخی اشاره شده است و بقیه‌ی دوره‌های تاریخی نادیده گرفته شده‌اند. در این مورد خاص (تخت جمشید) هم به موقعیت مکانی‌اش هیچ اشاره‌ای نشده و حتی هیچ توضیحی در مورد آن ارائه نمی‌شود. از دیگر فضاهای در نظر گرفته شده برای غرفه‌ی ایران می‌توان به اتاق فرش با دارا بودن سه یا چهار فرش، اتاق مینیاتور با دارا بودن چهار یا پنج تابلو مینیاتور و اتاق صنعت و معدن با دارا بودن حدود صد سنگ که هر کدام نمادی از معادن موجود در ایران هستند، اشاره کرد که تمام موارد گفته شده در مورد اتاق تاریخی، در مورد این فضاها هم صادق است. بعد از عبور از این فضاها به رستوران غرفه می‌رسیم که شاید بتوان از آن به عنوان نقطه‌قوت غرفه‌ی ایران یاد کرد چرا که از این نظر با کشورهای دیگر برابری می‌کند و حتی کشورهای دیگر هم از رستوران غرفه‌ی ایران استفاده می‌کردند.

از دیگر مسائل غرفه‌ی ایران، می‌توان به عدم دید به آینده اشاره کرد؛ به عنوان مثال هیچ نشانی از تلاش‌های ایران در زمینه‌هایی چون هوا و فضا، سلول‌های بنیادی، صنایع و هنرهای بومی و منطقه‌ای و غیره در این غرفه نمود پیدا نکرده و حتی ایده‌آل‌های کشور نیز به نمایش در نیامده است. از دیگر مسائل غرفه‌ی ایران، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

• دیتیل‌های اجرایی نمایشگاه بسیار ضعیف صورت گرفته است.
• نورپردازی ضعیفی دارد.
• فضاهای نمایشگاهی داخل بسیار بی‌ترتیب و بدون نظم و توضیحات شکل گرفته است.
• غرفه‌ی ایران به لحاظ ابعادی برای نمایش مفاهیم ایران، بسیار کوچک است.
• همه چیز رها شده است و غرفه یک داستان کوچک را هم روایت نکرده است.
• پرده‌ی طراحی شده برای غرفه به شکل تسبیح به نظر می‌رسد (نتیجه‌ی مصاحبه‌ی حضوری با ۱۶۰ نفر).
• هیچ درک درستی از غرفه‌ی ایران برای بازدیدکنندگان به وجود نمی‌آید.
• در غرفه‌ی ایران، همراهی برای تعامل با بازدیدکنندگان در نظر گرفته نشده است.
• فضاهای در نظر گرفته شده بسیار کوچک هستند.
• غرفه دارای دکوراسیون داخلی بسیار بدی است.
• موضوعات مورد نمایش بسیار خام است و قطعا در انتخاب آنها از متخصصین مشاوره گرفته نشده است.
• یکی از موضوعات مهم، بحث تبلیغات و مدیا است که در مورد غرفه‌ی ایران صورت نگرفته است.
• در غرفه‌ی ایران، هیچ چالشی و راهکاری مطرح و ارائه نشده است.
• بر خلاف ایده‌پردازی‌های اولیه، هیچ نمودی از شهرزاد در فضاهای غرفه احساس نمی‌شود.

حدود هفتاد کشور در جهان، غرفه‌ی مستقلی برای خود نداشتند و در سالنی که امارات برای این منظور تدارک دیده بود، مستقر بودند؛ بنابراین کشوری که بدترین غرفه‌ی اکسپو را هم داشته باشد، از این هفتاد کشور، یک قدم جلوتر است.

• غرفه‌ی ایران

غرفه‌ی ایران را از چند زاویه می‌توان مورد بررسی قرار داد: زمینه‌ی کار از عواملی است که باعث ارزنده و یا ضعیف به نظر رسیدن یک غرفه می‌شود؛ غرفه‌ی ایران در زون حرکت و در مجاورت غرفه‌های قوی اکسپو چون غرفه‌ی الف، اثر نورمن فاستر و فرانسه قرار دارد و به دلیل ساخت این غرفه‌ها با بودجه‌های کلان، کیفیت اجرای فوق‌العاده، تکنولوژی‌های پیشرفته و بیان قوی، نقطه‌ضعف‌های غرفه‌ی ایران بیشتر نمایان می‌گردد.

مسئله‌ی دیگر موجود در غرفه‌ی ایران را می‌توان نداشتن داستان و روایت برای آن بیان کرد؛ در غرفه‌ی دیگر کشورها، داستانی برای آشنایی با تاریخچه، اقلیم، معماری

• اجرای آبنما بسیار ضعیف و به صورت یک ماکت نمود پیدا کرده است.
• عدم استفاده از دانش و توانمندی بومی.

حدود چهارده میلیون درهم برای غرفه‌ی ایران هزینه شده است و با وجود تمام مسائل این غرفه، قطعا ایران از هفتاد کشوری که غرفه ندارند، یک قدم جلوتر است و حتی بسیار بهتر از کشورهایی مانند ترکیه، لیتوانی و چک‌اسلواکی عمل کرده است. البته قابل ذکر است که غرفه‌ی ایران، نکات مثبتی را نیز دارا است:

غرفه‌ی ایران کانسپت خوبی دارد و شبیه کوچه‌ها و محله‌های ایران طراحی شده است و مکعب‌های کنار هم، تجربه‌ی فضای کوچه‌های کم‌عرض ایران را برای بازدیدکنندگان امکان‌پذیر می‌کند. از موارد بسیار جالب اکسپو، می‌توان به غرفه‌ی اتریش اشاره کرد که با خصوصیات کاملا ایرانی و به صورت بسیار عالی ساخته شده است؛ اتریش با وجود دارا بودن معماری، موسیقی و اپرای عالی با هدف نمایش الگوی خانه‌سازی برای کشورهای عربی در اکسپو شرکت کرده است که الگوی خانه‌سازی آن متاثر از خانه‌سازی فلات مرکزی ایران و با مصالح بسیار ارزان در محل اکسپو ساخته شده است. علاوه بر اتریش، فنلاند هم با کانسپت ایجاد خانه‌های بومی حاشیه‌ی خلیج فارس در اکسپو شرکت کرده است. اما دیگر کشورها با ارائه‌ی ایده‌هایی برای کشور خود و یا جهان (و ارائه‌ی راهکاری برای آن) در اکسپو شرکت کرده‌اند.

• پیشنهادات برای اکسپوی ۲۰۲۵ ژاپن

• تسهیل شرایط برای ایده‌پردازی و طراحی برای اکسپو

یکی از شرایط شرکت در فراخوان اکسپوی ۲۰۲۰، داشتن شرکت با گرید بین‌المللی بوده است که به دلیل تحریم، خیلی از شرکت‌ها گرید بین‌المللی ندارند و امکان شرکت در فراخوان را از دست دادند. از دیگر شروط در نظر گرفته شده برای این فراخوان، جایزه‌ی بین‌المللی ذکر شده بود؛ که به نظر می‌رسد داشتن جایزه‌ی بین‌المللی دلیلی بارز بر توامند بودن یک شخص حقیقی و یا حقوقی نیست، چه بسا متخصصانی چون فرهاد احمدی و هوشنگ سیحون، جایزه‌ی بین‌المللی نداشته‌اند اما در معماری ایران تاثیرگذار بوده‌اند. اگر پارامترهای گزینش را به گونه‌ای انتخاب کنیم که تعداد زیادی از گروه‌ها امکان ایده‌پردازی و طراحی داشته باشند، قطعا نتیجه‌ی بهتری حاصل خواهد شد. پس باید محدودیت‌های مهندسان مشاور برداشته شود که امکان تولید طرح‌های بیشتری فراهم گردد.

• ایده‌پردازی و طراحی به موقع برای اکسپو

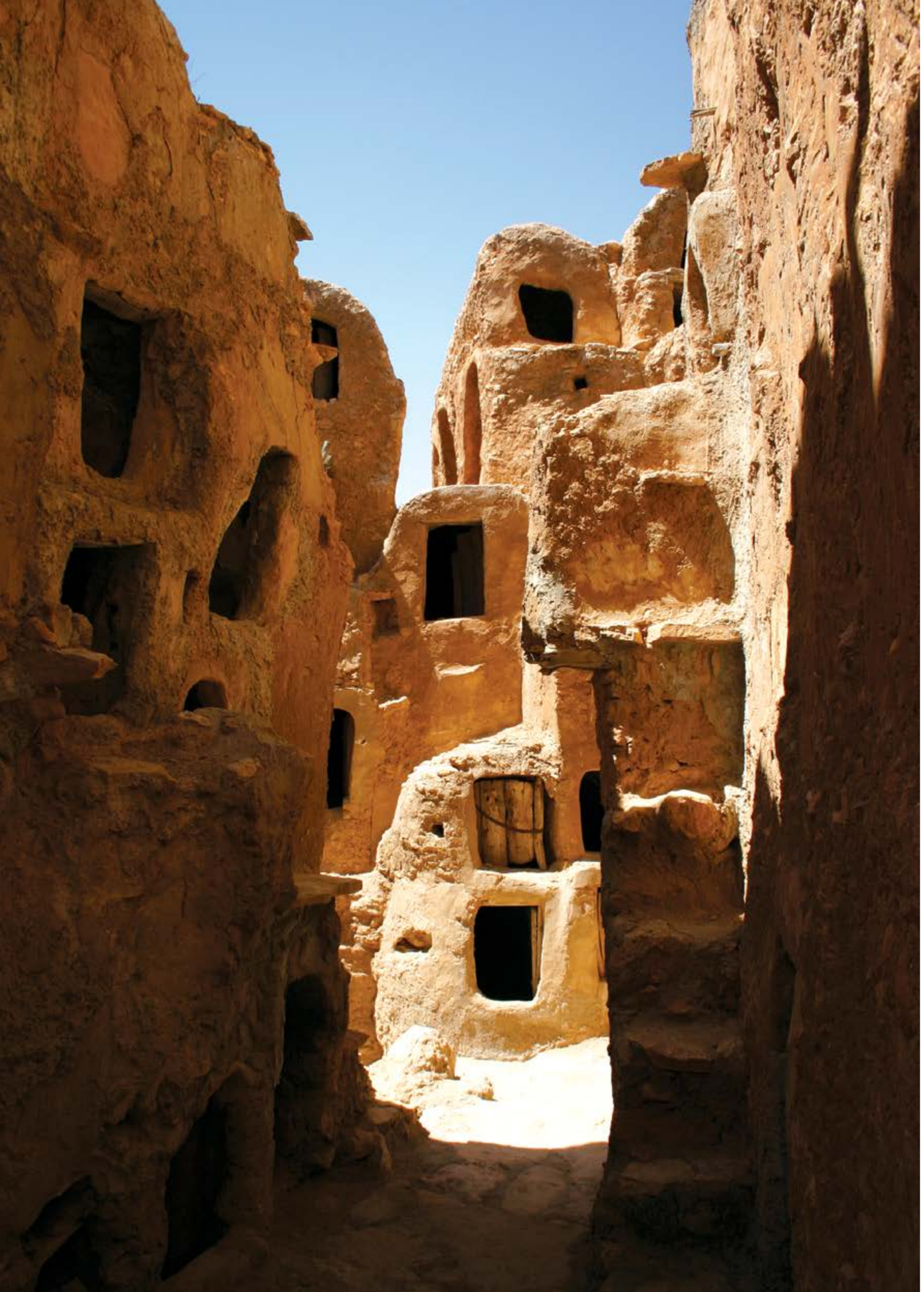
از همین الان برای اکسپوی ۲۰۲۵ ژاپن آماده شویم نه شش ماه مانده به اکسپو.

• نگاه دسته‌جمعی به مسئله‌ی اکسپو

کار اکسپو یک کار جمعی است و یک مرکز تحقیقاتی باید آینده‌ی کشور و تکنولوژی‌های آن را تبدیل به مدیا کند، تیم‌سازی کند و به محتوا تبدیل کند که در غرفه‌ی ایران در دبی این محتواسازی به چشم نمی‌خورد و این محتوا صرفا متعلق به معماری نیست و حوزه‌های دیگری نیز باید درگیر شوند. مهم‌تر از همه اینکه، این رویداد باید یک متولی داشته باشد. معمار، مهندس صنایع، متخصص مدیا، دکوراتور و غیره به طور همزمان کار را پیش ببرند. برای اکسپوی بعدی بحث انفرادی بودن و متولی‌های متنوع باید حذف شود.

رویکردهای معمارانه در استفاده‌ی مجدد از معماری دست‌کنـــــــد

ساشا ریاحی مقدم*



مطالعه، معرفی و بهره‌برداری از فضاهای دست‌کند در ایران و جهان، موضوع تازه‌ای است و اخیرا مورد توجه قرار گرفته است. در حال حاضر بیشتر مطالعات و پژوهش‌ها در این خصوص به بررسی‌های باستان‌شناسی محدود می‌شود. از نگاه گونه‌شناسی معماری بومی و تحلیل معمارانه‌ی فضاها، تنوع کارکردی و سیر تحول ساختاری، احیا و یا استفاده‌ی مجدد، این نوع معماری به لحاظ نظر و عمل، همچنان ناشناخته مانده است. گرایش انسان امروز به زندگی مدرن از یک سو و دشواری تولید فضای دست‌کند و همچنین تکنولوژی‌های جدید از سوی دیگر، باعث شده این شیوه‌ی ساخت در معماری معاصر مورد استقبال بشر قرار نگیرد. هر چند در سال‌های اخیر استفاده و بهره‌مندی از آنها به عنوان فضاهای طبیعی و تاریخی که نشان‌دهنده‌ی فرهنگ کهن انسان است، به ویژه توسط کشورهای اروپایی در زمینه‌ی گردشگری مورد توجه قرار گرفته است.

واژه‌شناسی

واژه‌ی «معماری دست‌کند» در زبان و فرهنگ مناطق مختلف، دارای معنا و مفاهیم متفاوتی است و به فضاهای کنده شده در زیرزمین، دامنه‌ی کوه‌ها و صخره‌ها، در جوار رودها و مسیل‌ها، غارها و غیره گفته می‌شود. مهناز اشرفی، ۱۳۹۱ در خصوص واژه‌شناسی این گونه معماری چنین می‌نویسد: «در زبان انگلیسی اصطلاح «دست‌کند» معادل «Man Made Cave» است و واژه‌ی «Troglodytic» برگرفته از اصطلاح مشابه فرانسوی آن مفهوم جامع‌تری را دربرمی‌گیرد. این واژه در اصل یونایی است و به معنی «نفوذ کردن در داخل چیزی» است؛ بدین ترتیب واژه‌ی «Troglidytic Architecture» را می‌توان «معماری نفوذ یافته در درون حفره» معنا کرد. جک رورسکی (Rewerski, Jack، 1999) نویسنده و محقق یونسکو در زمینه‌ی سایت‌های دست‌کند در کتاب خود تایید می‌کند که تروگلودیت به معنی استفاده از حفره‌ی کنده شده به دست انسان است. اصطلاح دیگری که در این زمینه مورد استفاده قرار می‌گیرد، معماری صخره‌ای است. مترادف انگلیسی آن «Rock Cut Architecture» و یا «Cave Architecture» است. در این‌باره غلامعلی همایون، ۱۳۵۴ می‌نویسد: اگر در صخره‌ای، حفره‌ای ایجاد کنیم و به‌تدریج حفره را وسعت دهیم تا فضای مورد احتیاج‌مان برای خانه یا آرامگاه ایجاد شود، این محصول مبارزه‌ی انسان با طبیعت در جهت تولید فضای مناسب را می‌توان معماری صخره‌ای نامید. در ادبیات تخصصی ایران، امروزه واژه‌ی «دست‌کند» به کار برده می‌شود و منظور از آن کلیه‌ی آثار معماری است که در دل کوه، تپه و یا زمین کنده می‌شوند. این واژه از یک طرف بیانگر فعل «کندن» است که در فرهنگ فارسی معین به «حفر کردن زمین و مانند آن» معنی شده است و از طرفی با اضافه شدن پیشوند «دست» به آن، بر عمل کندن به وسیله‌ی انسان تاکید دارد. در فلات مرکزی ایران مانند یزد و نائین اینگونه معماری و فضاهای وابسته به آن با تعبیری همچون «بوکن» مورد استفاده قرار می‌گیرد که همان واژه‌ی بوم‌کند به معنای کنده شده در زمین است. بنابراین می‌توان گفت فضای «دست‌کند» گونه‌ای از معماری است که از کندن بسترهای سخت طبیعی در زیر زمین یا دلِ کوه توسط انسان با ابزارهای ساده و بدون استفاده از مواد و مصالح ایجاد شده است. این معماری در هر منطقه با توجه به شرایط زیست‌محیطی و اقلیم و نیازهای ساکنین محلی، دارای تنوع و ویژگی‌های منحصربه‌فردی است. در سکونتگاه‌های شرقی البرز به این فضاها زاغه و یا تاق‌طویله نیز گفته می‌شود.

پیشینه و کارکردها

از نظر پیشینه و تعیین دوره‌ی تاریخی در مورد فضاهای دست‌کند نمی‌توان به طور دقیق و مشخص تاریخ‌نگاری انجام داد، با این حال به اعتقاد برخی باستان‌شناسان در ایران قدیمی‌ترین نمونه‌های معماری دست‌کند مربوط به تمدن اورارتو و ماد می‌باشد که از نمونه‌های آن گوردخمه‌های منطقه‌ی شمال غرب ایران و در اطراف دریاچه‌های ارومیه و وان در ترکیه را می‌توان نام برد. معماری دست‌کند از نظر کارکردی دارای تنوع و گستردگی زیادی است که در این مورد می‌توان به بناهای آرامگاهی (نقش رستم)، بناهای نیایشی (مهرابه‌ها و معابد)، بناهای مسکونی، بناهای خدماتی (محمدی‌فر و همتی ۱۳۹۵) مانند انبار یا زاغه، طویله، سرپناه و استحکامات دفاعی، فضاهای کشاورزی، استراحتگاه بین‌راهی، معماری وابسته به مدیریت آب (محمدی‌فر و دیگران ۱۳۹۶) و مهندسی سازه‌های آبی مانند قنات، پادیاو، آسیاب‌های آبی، شودان، آب‌انبارها و... اشاره کرد. پراکندگی، تنوع و گستردگی معماری دست‌کند در ایران فراوان است برای مثال دخمه‌ها و گورستان باستانی دره‌ی لیر در بندر سیراف بوشهر، سازه‌های وابسته به آب در شوشتر، مجموعه‌ی تدفینی دست‌کند سامن ملایر و ارزانفود همدان (محمدی‌فر و دیگران ۱۳۹۴)، شهر زیرزمینی نوش‌آباد کاشان، نارین قلعه و روستای بیده در میبد یزد، آسیاب‌ها و پایاب‌های نائین، گوردخمه‌های مادی کرمانشاه، نقش رستم فارس، غار پناهگاه‌های دامنه‌ی البرز، روستای کندوان در آذربایجان شرقی، صِوَر و محوطه‌ی حیله‌ور در آذربایجان، روستای کنزق اردبیل و معبد مهری ورجوی مراغه.

رویکردهای احیا و استفاده‌ی مجدد از فضاهای دست‌کند

فضاهای دست‌کند با توجه به نقش کارکردی و نوع کاربردشان در زندگی بشر، در طول سالیان گذشته کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. امروزه انسان از فهم و آگاهی بیشتری نسبت به ویژگی‌ها، ظرفیت‌ها، ارزش‌ها و قابلیت‌های این گونه‌ی معماری برخوردار است و تلاش می‌کند در دوران معاصر آنها را مورد بهره‌برداری قرار دهد. دوره‌ی تاریخی و میزان اصالت، وسعت و اندازه‌ی فضاها، محدودیت‌های فرهنگی و اجتماعی، کارکرد گذشته و نیازهای امروز، لزوم حفظ یکپارچگی منظری، زمینه‌ی قرارگیری و نفوذپذیری بستر، جغرافیا، اقلیم و توپوگرافی از جمله مولفه‌های تاثیرگذار بر انتخاب رویکرد و شیوه‌ی برخورد با معماری دست‌کند است. بر این اساس رویکردهای مختلفی در بین صاحب‌نظران و نظریه‌پردازان مطرح هست.

رویکرد اول بر بازپیرایی و احیای فضاهای معماری دست‌کند همانند کارکرد گذشته (رویکرد موزه‌ای) و بدون مداخله و توسعه تاکید دارد. از این نمونه می‌توان به محوطه‌ی «قصر نالوت» در کشور لیبی اشاره کرد. این مجموعه ساختاری مستحکم دفاعی برای زندگی موقت و انبار غذا در دامنه‌ی کوه بوده است که توسط جوامع بربر آفریقای شمالی ساخته شده تا در برابر یورش و حمله‌ی دشمنان و قبیله‌های دیگر محافظت شوند. هم‌اکنون این محوطه، خالی از سکنه، به عنوان یک مقصد مهم گردشگری مورد استفاده قرار می‌گیرد. در ایران هم مجموعه‌ی نقش رستم در فارس و مسجد زیرُک در بیده، میبد همچنان کارکرد گذشته‌ی خود را حفظ کرده است.

مسجد زیرُک بیده (Ziruk Mosque) و بوم‌گردی لب خندق (lab-e Khandaq Ecotourism Resort)

روستای بیده بر لبه‌ی تراس رسی شهر کهن میبد، در دل خاک ساخته شده است. پیرامون روستا در جانب شرق و غرب، دو مسیل یا آب‌کند طبیعی و جانب شمال و جنوب را خندق‌های دست‌کند فرا گرفته است. در بخش خندق جنوبی با عمق بیش از ۱۴ متر، فضاهای دست‌کند به شکل‌های گوناگون در کنار هم قرار دارند. بیشتر فضاها از چند اتاق مستقل یا پیوسته تشکیل شده و با این ترکیب، یک واحد مستقل زیستی به وجود آمده است. چشم‌اندازی منحصربه‌فرد و بی‌نظیر که حاصل کار انسان با طبیعت است. قطع به یقین در کمتر مکانی می‌توان حدود ۴۰ واحد کوچک و بزرگ دست‌کند را بر پهنه‌ی جانبی رودخانه‌ای خشک (فصلی) یافت. هر واحد دست‌کند در این پهنه شامل فضاها و عناصر مختصری از جمله ورودی، اتاق اصلی و اتاق پستو بوده است. امروزه در یکی از بناهای ساخته شده بر روی تپه‌ی بیده با استفاده از فضاهای دست‌کند زیرین، اقامتگاه بوم‌گردی ایجاد شده که مورد توجه گردشگران داخلی و خارجی قرار گرفته است. اقامت در بوم‌گردی «لب خندق» در فضاهای ساخته شده در بالا صورت می‌گیرد و پذیرایی، خدمات‌دهی و استراحت کوتاه در فضاهای دست‌کند پایین مجموعه انجام می‌شود. در استفاده و به کارگیری مجدد از فضاها، به‌ویژه دست‌کندها، به

*پژوهشگر دکتری مرمت و احیای بناها و بافت‌های تاریخی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

تصویر صفحه‌ی روبرو: قصر کابو در منطقه‌ی نالوت لیبی (Qasr Kabaw, Libya)، عکاس: Mike Gadd، ۲۰۰۶

طور محافظه‌کارانه برخورد شده و ایده‌ی طراحان بر استفاده از وسایل اصل موجود در این مکان‌ها و بازپیرایی فعالیت‌ها و سنت‌های قدیم بوده است. یکی از شاخص‌ترین بناهای دست‌کند بیده، مسجد «زیُرک» است که بر لبه‌ی شمالی قرار دارد. مسجد مذکور شبستانی بوده و ارتفاع متوسط فضاها کم‌تر از سه متر، اندکی بلندتر از قد فردی با قامت متوسط است. محراب بر انتهای شبستان، تورفتگی ساده‌ای است. نورگیری و تهویه نیز از طریق حفره‌های ایجاد شده در بالا صورت می‌گیرد. مسجد که به طور کامل در دل خاک حفر شده بود، اکنون با لایه‌ای از اندود سفید پوشانده شده و مورد استفاده‌ی اهالی قرار می‌گیرد. بر روی این ساختار دست‌کند، سازه‌ی جدید فلزی ساخته بودند و در فصل گرما، نماز را آنجا برپا می‌کردند. با آسیب‌ها و تهدیدهای به وجود آمده در اثر ریزش‌ها و ترک‌های عمیق، فعالیت نجات‌بخشی، حفاظت، مرمت و احیای مسجد توسط نگارنده در سال ۱۳۹۵ آغاز و در سال ۱۳۹۷ به پایان رسید. کلیات اقدامات انجام شده در این پروژه به منظور احیای دوباره‌ی بنا با کارکرد گذشته بوده و شامل جمع‌آوری سازه‌ی فلزی جدید، تراشیدن اندود گچ، شناسایی ترک‌ها و دوخت و دوز آنها، سبک‌سازی سقف، مقاوم‌سازی، استحکام‌بخشی فضاهای داخلی با استفاده از چوب تراورس و بازسازی ساباط‌های از بین رفته (پشت‌بندها) در گذرهای شرقی و غربی بنا بوده است.

رویکرد دوم اعطای عملکرد جدید، متناسب با کاربری گذشته با کمترین میزان دخالت در معماری گذشته است. در این شیوه، معمار سعی دارد با توجه به حفظ زمینه‌ی طبیعی و کارکرد تاریخی فضاها و در انطباق با نیازهای روز، ایده‌ی محافظه‌کارانه‌ی خود را طراحی نموده و پیش برد. برای نمونه می‌توان به اقدامات صورت گرفته در سایت میراث جهانی منظر فرهنگی روستای تاریخی میمند در کرمان، هتل لاله در روستای صخره‌ای کندوان و اقامتگاه دل‌پینو در اسپانیا اشاره کرد.

اقامتگاه دست‌کند دل‌پینو (Cuevas del Pino)

این اقامتگاه در دامنه‌های «سیرا مورنا» (Sierra Morena, Spain) اسپانیا واقع شده است، منطقه‌ای که به دلیل نوع سنگ و تشکیلات زمین‌شناسی مشهور است. قرن‌ها این سازه‌های صخره‌ای توسط کشاورزان و دامداران محلی استفاده می‌شد، ولی امروزه به عنوان یک سکونتگاه مدرن (توسط استودیو UMMO Estudio سال ۲۰۱۲ میلادی) توسعه یافته و مورد استفاده قرار می‌گیرد. معماران برای تجدید حیات و استفاده‌ی مجدد از این فضای دست‌کند با احترام به ساختار طبیعی موجود و کارکرد گذشته‌ی آن، طرح خود را برای ایجاد یک واحد اقامتی جدید در پیرامون بستر موجود قالب‌ریزی کرده و ترکیبی از معماری ارگانیک و مدرن ایجاد کردند. چشم‌انداز ساده و طبیعی آن بدون دخالت مانند گذشته حفظ شده است. ایجاد چمن‌های آراسته در لایه‌های سنگی، کاشت بوته‌ها و مسیر سنگ‌ریزه تنها مداخله‌ی معمار در محیط طبیعی این سازه است. دیوارهای سفید به جای یک رنگ خنثی‌تر، یک بوم تمیز است که زیبایی چشم‌انداز اطراف را برجسته می‌کند. معمار در طراحی برای استفاده‌ی مجدد از این فضای دست‌کند تاریخی به عنوان اقامتگاه، از وسایل و مبلمان پیشرفته و مدرن بهره برده است. کفسازی با موزاییک مرمر جنبه‌ای معاصر دارد که کف سنگی ناهموار را برای قدم انسان تراز می‌کند. پنجره‌ها و درهای شیشه‌ای بدون پوشش، ورود نور طبیعی را امکان‌پذیر کرده و مبلمان چوبی دست‌ساز و فرش‌های دست‌بافت، به کلِ فضا گرما بخشیده است. ایده‌ی معماران و طراحان پروژه این بوده است که چون این فضا در گذشته مورد استفاده‌ی کشاورزان و دامداران به عنوان پناهگاه بوده، امروزه نباید در آن مانند یک غارنشین زندگی کرد، بنابراین راحتی و عناصر مدرن یکی از جنبه‌های اصلی ارتقای فضاها در نظر گرفته شده است.

رویکرد سوم استفاده‌ی مجدد از معماری دست‌کند به عنوان مجموعه‌ای با امکانات مدرن و توسعه‌ی فضایی بر اساس نیازهای کاربری مورد نظر است. در این رویکرد که نمونه‌های آن را می‌توان در شهر کاپادوکیا، ترکیه و ماتِرا، ایتالیا یافت، علاوه بر بهره‌برداری از فضاهای دست‌کند و معاصرسازی آنها، معمار نسبت به طراحی سازگار با محیط و بستر برای توسعه‌ی فضاهای مورد نیاز اقدام کرده است. هتل وردزیا (Vardzia) در گرجستان، هتل میوزیوم (Museum) و هتل اکسدرا (Exedra) در کاپادوکیا و هتل سنت آنجلو (Sant'Angelo) و هتل صخره‌ای آکواتیو (Aquatio Cave) از نمونه‌های مناسب برای این رویکرد هستند.

هتل مدرن صخره‌ای آکواتیو (Aquatio Cave Luxury Hotel)

این هتل توسط «سیمون میشلی» (Simone Micheli) در سال ۲۰۱۸ م. طراحی شده است، یکی از نمونه‌های خوب در زمینه‌ی استفاده‌ی مجدد و اعطای کاربری به معماری دست‌کند است که در داخل محدوده‌ی «سایت میراث جهانی ماتِرا» (The Sassi and the Park of the Rupestrian Churches of Matera, World Heritage Site.)در منطقه‌ی جنوبی باسیلیکاتا در کشور ایتالیا واقع شده است. ماتِرا مجموعه‌ای از خانه‌های دست‌کند و غارهای تراشیده شده در دره‌ی رودخانه‌ای باستانی است. در اواخر دهه‌ی ۱۸۰۰ م. سکونت در خانه‌های دست‌کند ماتِرا به دلیل بهداشت نامناسب، شرایط اقتصادی و از رونق افتادن معیشت ساکنان آن رو به افول گذاشت و در سال ۱۹۵۲ م. به طور کامل تخلیه و جمعیت به خانه‌های جدید منتقل شدند. این منطقه تا دهه‌ی ۱۹۸۰ م. رها شده و متروکه بود. از اوایل دهه‌ی نود م. و با ثبت پارک-کلیساها و شهر زیرزمینی در سال ۱۹۹۳ م. به عنوان میراث جهانی یونسکو، تجدید حیات چشم‌انداز طبیعی-تاریخی و استفاده‌ی مجدد از خانه‌های دست‌کند به عنوان هتل‌ها، موزه‌ها و رستوران‌ها مورد توجه قرار گرفت و این مکان تبدیل به یک مکان پر جنب و جوش و مقصد تاریخی گردشگری شد. این سایت یک نمونه‌ی برجسته و دست‌نخورده‌ای از محل استقرار تروگلودیت در منطقه‌ی مدیترانه و کاملا متناسب با زمین و اکوسیستم آن است. اولین منطقه‌ی مسکونی مربوط به دوران پارینه سنگی است، در حالیکه سکونتگاه‌های بعدی روند تداوم زندگی تاریخ بشر در این منطقه را نشان می‌دهد. پروژه‌ی تجدید حیات و بهبود کلی این منطقه توسط معمار

پروژه‌ی ساماندهی و نجات‌بخشی مسجد زیرُک بیده (Ziruk Mosque)؛ میبد- سال ۱۳۹۷-۱۳۹۵، مدیر پروژه: ساشا ریاحی مقدم با همکاری پایگاه پژوهشی شهر تاریخی میبد و مشارکت دهیاری و جامعه‌ی محلی.

تصاویر بالا: پروژه‌ی اقامتگاه کوئوا دل‌پینو (Cuevas del Pino) واقع در دامنه‌های "سیرا مورنا" اسپانیا توسط استودیو معماری (UMMO Estudio) سال ۲۰۱۲ میلادی طراحی و اجرا شده است.

تصاویرپایین: پروژه‌ی هتل موزه‌ی کاپادوکیه (Museum Hotel Cappadocia) ترکیه در سال ۱۹۹۸ میلادی توسط گروه گردشگری ایندیگو (Indigo Tourism Group) با مدیریت اومر توسون (Ömer Tosun) آغاز و در سال ۲۰۰۳ میلادی افتتاح شده است. این پروژه ترکیبی از فرهنگ، معماری، سنت‌ها، سبک زندگی، غذاهای باستانی و حتی سبک‌های اولیه‌ی لباس‌های منطقه‌ای را در مفهوم منحصربه‌فرد "موزه‌ی زنده" ارائه می‌کند.

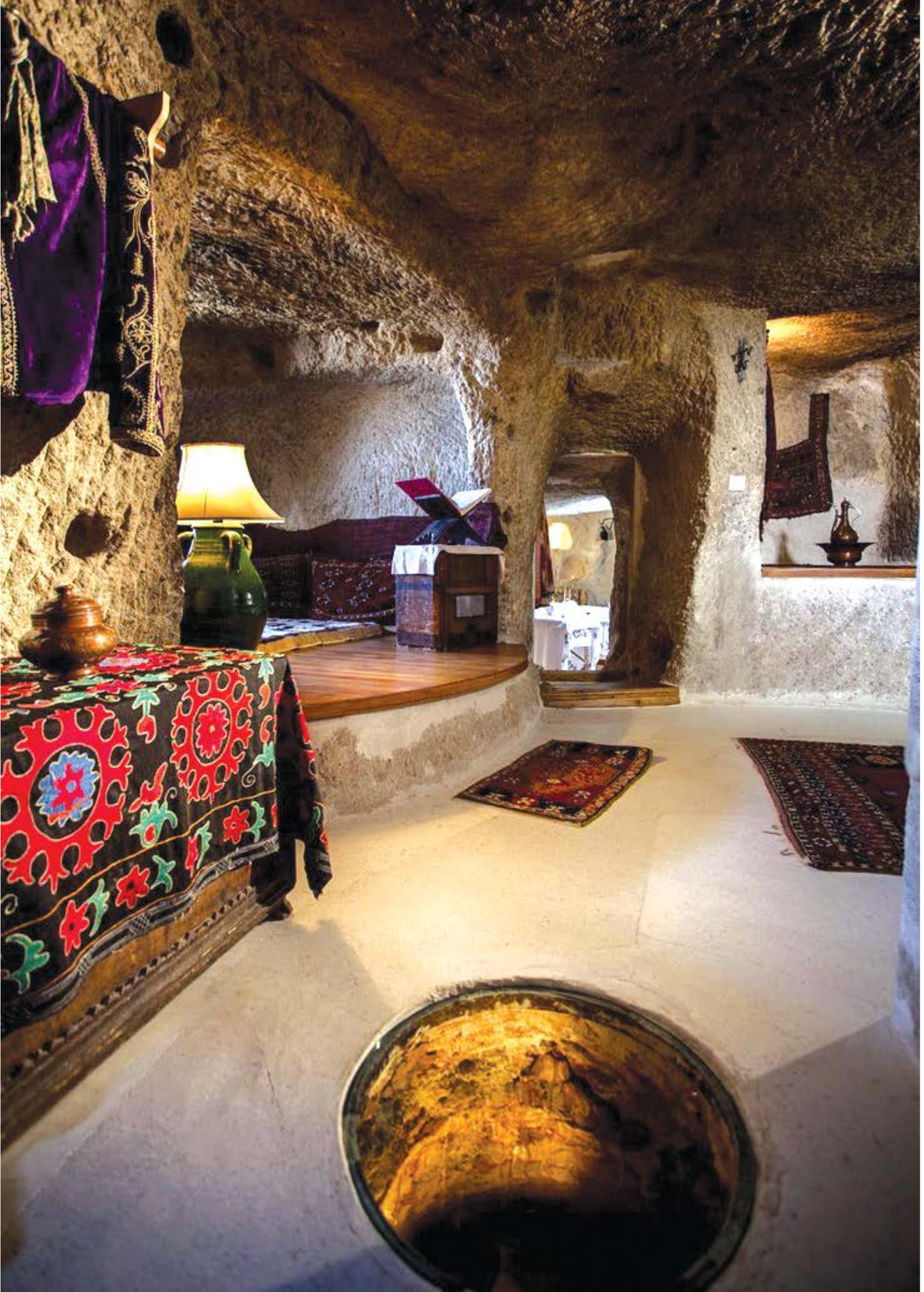
تصاویر این صفحه: پروژه‌ی کافه و اقامتگاه آی مائستری (Ai Maestri Rooms & Cafe in Matera) واقع در ماتِرا کشور ایتالیا (سال ۲۰۱۸ میلادی) حاصل طراحی و تجربه‌ی بی‌نظیر استودیو مانکا (Mancastudio) با احترام به اصول و هویت گذشته‌ی منطقه، ترکیبی از جذابیت، مهمان‌نوازی و هنر است. این مجموعه شامل یک هتل کوچک است که به طور دقیق و هنرمندانه توسط تیم معماری طراحی شده است. عکاس: Pierangelo Laterza

«کوزیمو دل‌آکوا» (Cosimo Dell'Acqua) دنبال شد و بر اساس دستورالعمل‌های یونسکو تحقق یافت. او در این پروژه نه در یک ساختمان، بلکه در یک سیستم پیچیده که شامل بناها، راه‌ها، غارها، مخازن و فضاهای دست‌کند بود، طراحی و مداخله کرد. هتل مدرن صخره‌ای آکواتیو در امتداد و راستای کوه سنگی در مساحت تقریبی ۵۰۰۰ مترمربع توسعه یافته است. امکان دسترسی به فضاهای قسمت پایین از طریق دو ورودی در دو فضای باز بزرگ که در گذشته میدان محله بوده‌اند، صورت می‌گیرد و به فضاهای سالن پذیرایی، رستوران، اتاق صبحانه، اتاق جلسات و مرکز سلامت و اسپا می‌رسد. «سیمونه میشلی» در طراحی داخلی فضاهای دست‌کند این هتل از اثاثیه‌ی زندگی بومی، آثار هنری ارزشمند و وسایل محلی استفاده کرده است. طراحی جدید او در بستر طبیعی-تاریخی، بدون ادعا و در عین سادگی با رنگ سفید، حرکت روان و خطوط بدون لبه و شناور در محیط به اصالت معماری احترام گذاشته است. سطوح و تاق‌های حفاری شده‌ی فضاهای دست‌کند از گلسنگ‌ها و آثار خرابی و فرسودگی تمیز شده و به حالت اولیه‌ی رنگ خود بازگردانده شده‌اند، گویا کندن آنها به‌تازگی به پایان رسیده است. روشنایی و نورپردازی به طور گسسته از کف در نظر گرفته شده است و منظری بی‌نظیر و دل‌پذیر از جلوه‌ی معماری دست‌کند را نمایان کرده است. برانگیختن احساس مخاطبین در فضاها، مفهومی است که بر کل روند طراحی تاثیرگذار بوده است. طراحی بخش اسپا و مرکز سلامت، اتاق‌های زیرزمینی قرن نهم م. را به بهترین شکل بازیابی و تداعی می‌کند. سالن رستوران فضایی انعطاف‌پذیر و با اتاق صبحانه و محل اجتماعات در ارتباط است. ظرفیت آن متناسب با موارد مختلف، متفاوت است و می‌تواند خود را با نیازهای احتمالی سازگار کند. اتاق‌ها عمدتا در قسمت فوقانی سازه وجود دارند، روشن هستند و مهمانان از چشم‌انداز طبیعی صخره‌ی «کاوئوزو» (Caveoso) و شهر باستانی که در دل زمین پنهان شده لذت می‌برند. جریان آب و روشنایی از طریق مرمت و احیای کانال‌ها، حفره‌های داخل دیوار، چاه‌ها و مخازن کوچک به اتاق‌ها بازگردانده شده است تا مهمانان بتوانند در طول اقامت، تاریخ مکان را درک کنند.

اقامتگاه مدرن سنت آنجلو (Sant'Angelo Luxury Resort)

این مکان نیز در باسیلیکاتا، محدوده‌ی میراث جهانی ماتِرا واقع شده است. خانه‌ها، غارها، پله‌ها، حیاط‌ها و فضاهای دست‌کند به طور یکپارچه منظر تاریخی و طبیعی اقامتگاه بوم‌گردی سانت آنجلو را شکل می‌دهد. طراحی این اقامتگاه در راستای اقدامات مرمت محافظه‌کارانه‌ی قبلی توسط معمار «استفانو تاردیتو» (Stefano Tardito) در سال ۲۰۱۱ م. با هدف ایجاد یک اقامتگاه گسترده انجام شده است. با توجه به پیشینه‌ی کارکردی و فلسفه‌ی وجودی این مکان‌ها، در روند طراحی پروژه‌ی هتل سنت آنجلو نیز ارزش‌های تاریخی، مورفولوژیکی و فرهنگی شهر باستانی دست‌کند، از طریق توسعه و ادغام فضاها و اتاق‌های مختلف با حساسیت زیادی مورد تاکید قرار گرفته است. این سازه‌ی

تصویر سمت راست: پروژه‌ی هتل مدرن صخره‌ای آکواتیو (Aquatio Cave Luxury Hotel) توسط سیمون میشلی (Simone Micheli) در سال ۲۰۱۸ میلادی داخل محدوده‌ی سایت میراث جهانی ماتِرا واقع در منطقه ساسی ایتالیا طراحی و اجرا شده است.



پروژه‌ی اقامتگاه مدرن سنت آنجلو (Sant'Angelo Luxury Resort) در سال ۲۰۱۱ میلادی توسط معمار (Stefano Tardito) در ماتِرا طراحی و اجرا شده است.
صفحه روبرو: پروژه هتل موزه کاپادوکیه (Museum Hotel Cappadocia)

عظیم دست‌کند به مساحت تقریبی ۱۰۰۰ مترمربع، توسعه یافته و خانه‌های دهقانان، اصطبل‌ها و غارها را به هم متصل و پیوسته می‌کند. این مجموعه شامل ۲۳ سوئیت مجلل بوم‌گردی (۱۹ مورد مرمت شده و ۴ مورد از ابتدا به طور کامل بازسازی شده است)، مرکز سلامت آبگرم‌های معدنی، تراس روباز، سالن رستوران و اتاق جلسات می‌باشد. سبک و شیوه‌ی هر یک از فضاها متفاوت است و با احترام به ساختار اصلی معماری دست‌کند، طراحی داخلی با وسایل مدرن ترکیب شده است. در واقع این اقامتگاه تبدیل به مکانی برای بازیابی هویت و تاریخ گذشته به همراه راحتی و سلامت انسان و محیط زیست شده است. آنچه در نگاه اول به این تجربه قابل مشاهده هست، عدم تمایل به ایجاد یک هتل ساده، بلکه قصد مداخله در مقیاس خرد شهری برای برداشت متفاوت و معاصر از پیشرفت شهر باستانی ماتِرا می‌باشد. رویکرد معمار در حفاظت، مرمت و احیای این طرح در واقع از گوش دادن به مکان و تاریخ و تحولات آن الهام گرفته است. بر این اساس تاردیتو سعی کرده تا تمام لایه‌های رسوب یافته با گذشت زمان را پاک‌سازی سطحی کند تا نه تنها ظاهر اولیه‌ی محیط دست‌کندها، بلکه روح آن را به نمایش بگذارد. نکته‌ی جالب و دارای اهمیت در طراحی داخلی و آماده‌سازی فضاهای دست‌کند این اقامتگاه، نحوه‌ی اجرای کف‌پوش است. در این بخش معمار با هدف احیای خاک باستانی منطقه، از لاتریت محلی (مخلوطی از خاک رس مستحکم و خاکستری) به عنوان یک پوشش واحد بدون نیاز به اتصالات استفاده می‌کند تا بتواند سطوح نامنظم را برای راه رفتن هموار کند. در جزئیات ایجاد کف، سطوح بعد از اجرا با دست سمباده زده می‌شوند تا بر حس نقص و عدم دقت که در بستر و زمینه‌ی طبیعی معماری دست‌کند وجود دارد، تاکید کند. تمام اجزا و عناصر تکنولوژیکی مانند تلویزیون‌ها، مینی بارها، حسگرها و غیره به طور خردمندانه‌ای در حفره‌های طبیعی سنگ‌ها پنهان شده‌اند. مبلمان داخلی مانند تختخواب، میز کنار تخت و صندلی‌ها نیز در ترکیب با حفاری دیواره‌ی غارها، ایجاد شده از سنگ‌های طبیعی آتشفشانی «توف»، (Tuff) ساخته و سپس با همان مواد کف، پوشانده شده تا به عنوان ادامه‌ی خطوط نامنظم معماری دست‌کند به نظر برسند. این ترکیب‌بندی مناسب بر رابطه‌ی بین قدمت و مدرنیته در ماده و رنگ از طریق طراحی روشنایی و نورپردازی پنهان و نامحسوس، با هدف یادآوری فانوس‌های کوچکی که در گذشته در این مکان‌ها روشن بوده‌اند، تاکید می‌کند.

بازیابی گذشته اما با نگاهی مدرن از نقاط قوت تجربه‌ی استفاده‌ی مجدد از فضاهای دست‌کند سایت میراث جهانی ماتِرا و هتل سنت آنجلو است. یکی دیگر از جنبه‌های موفق این پروژه در ارتباط با احیا، اعطای کاربری جدید و استفاده‌ی مجدد از فضاهای دست‌کند، توجه ویژه به مفهوم سلامت در زیست‌بوم است. این موضوع هم در فضاهای جمعی و عمومی مجموعه و هم در فضاهای اختصاصی و اتاق‌های بوم‌گردی با هدف حفظ و ارتقای سلامت روانی و فیزیکی مهمانان مورد نظر قرار گرفته شده است. در این راستا در طراحی معماری داخلی هتل، تمام وسایل و مبلمان اکولوژیکی هستند و با چوب‌های عاری از مواد مضر ساخته شده‌اند. برای بهم پیوستن اتصالات، به منظور کاهش استفاده از چسب‌های شیمیایی، پس از اتمام سطح، از مواد اشباع بر پایه‌ی عناصر طبیعی همچون موم، روغن مرکبات و رنگدانه‌های طبیعی استفاده شده است و پارچه‌های استفاده شده نیز طبیعی و ضد آلرژی هستند. بر این اساس می‌توان گفت معمار با یک فلسفه‌ی دقیق اثری را خلق کرده که قادر است هویت، تاریخ و فرهنگ را برانگیزد و شهر ماتِرا را به یک مرکز سلامت برای ذهن و جسم انسان تبدیل کرده است.

جمع‌بندی:

در ایران موضوع استفاده‌ی مجدد از میراث معماری دست‌کند در مرحله‌ی توسعه‌ی مبانی نظری قرار دارد و اغلب فعالیت‌ها به مطالعات باستان‌شناسی، شناسایی ظرفیت‌ها و مستندنگاری ارزش‌ها محدوده شده است؛ معماران نیز در مواجه با نمونه‌های بیشتر شناخته شده همچون روستای تاریخی میمند، کندوان، شهر زیرزمینی نوش‌آباد و بوم‌کن‌های میبد و پادیاوهای یزد، محافظه‌کارانه نسبت به حفاظت وضع موجود و احیای آنها اقدام کرده‌اند. معماران اروپایی در این خصوص از مرحله‌ی نظر عبور کرده و وارد اقدامات عملی شده‌اند. بر این اساس آثاری را از خود به جای گذاشته‌اند که با بررسی تجربیات موفق نمونه‌های موردی می‌توان پیروی از اصول (محدودیت‌ها) و به کارگیری ایده‌های معمارانه (خلاقیت‌ها) در طراحی را در موارد روبرو به طور خلاصه بیان کرد:

۱) حفظ اصالت کالبدی و مواد و مصالح در استفاده‌ی مجدد و احترام به بستر تاریخی و طبیعی فضاهای دست‌کند؛ ۲) بهره‌مندی از بستر طبیعی و حفره‌های موجود در چیدمان و طراحی معماری داخلی فضاها؛ ۳) استفاده از وسایل، اثاثیه و عناصر محلی و بومی در تجهیز و راه‌اندازی فضاهای جمعی و مستقل بر اساس نیازها؛ ۴) اعطای کارکردهای متناسب و سازگار با کاربری‌های گذشته‌ی فضاها؛ ۵) بروزرسانی امکانات و به کارگیری تجهیزات مدرن متناسب با زندگی امروزی؛ ۶) توجه ویژه به موضوع معماری پاک، سلامت و محیط زیست در طراحی‌ها.

منابع:

۱.اشرفی، مهناز ۱۳۹۱. پژوهشی در گونه‌شناسی معماری دست‌کند. نامه معماری و شهرسازی، دو فصلنامه‌ی دانشگاه هنر، شماره‌ی ۷.

۲.محمدی‌فر و دیگران ۱۳۹۴. بررسی تدفین‌های مجموعه معماری دست‌کند زیرزمینی سامن ملایر. مطالعات باستانشناسی، دوره‌ی ۷، شماره‌ی ۲.

۳.محمدی‌فر، یعقوب و همتی ازندریانی، اسماعیل ۱۳۹۵. مطالعه و بررسی معماری دست‌کند ایران. مسکن و محیط روستا، شماره‌ی ۱۵۶.

۴.محمدی‌فر و دیگران ۱۳۹۶. مدیریت آب در مجموعه‌ای معماری دست‌کند زیرزمینی ارزانفود همدان. دو فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی مرمت و معماری ایران، سال هفتم، شماره ۱۴.

۵. همایون، غلامعلی ۱۳۵۴. فلسفه‌ی معماری صخره ای و تمرکز در روستای میمند کرمان. فرهنگ معماری شماره‌ی ۱.

6. Rewerski, Jack 1999. L' art des troglodytes. Paris, Arthaud.

از بـــــــاد تا آسبـــــــاد

بررسی سیر تکوین آسبادهای نشتیفان با نگاه به فرهنگ شکل‌گیری آنها

انیس درویشی*
علیرضا خاکسار**

آسبادها بخشی از معماری بومی در نواحی شرقی ایران هستند که با استفاده از نیروی باد صد و بیست روزه به حرکت در می‌آیند. نشتیفان، خاستگاه آسبادها در خراسان است، روستایی که با آسبادهایش شناخته می‌شود اما ظرفیت‌های بسیار دیگری نیز دارد که قدمت‌شان، پا را فراتر از تاریخچه‌ی آسبادها می‌گذارد. باد، عضوی جدایی‌ناپذیر در این روستا و فرهنگ بومی مردمان آن است. آنان با پشتوانه‌ی زیست هزاران ساله و انتقال سینه به سینه‌ی تجربیات گذشتگان، توانستند با مهار باد، از آن به نفع ادامه‌ی حیات روستا و جریان زندگی خود، استفاده کنند. این روستا، کریدور بین چندین نقطه‌ی حکومتی و راه‌های تجاری در گذشته بوده است که علاوه بر مجموعه‌ی تاریخی آسبادها که دارای ویژگی‌های معماری بومی است، عناصر تاریخی و واجد ارزش متعددی را که پیشینه‌ی تاریخی قبل از اسلام دارند، همچون قبرستان‌های تاریخی، باغات کاج، زمین‌های کشاورزی، خانه‌های تاریخی، سقابه‌ها، رشته قنات‌ها و فرهنگ بومی و خاص این منطقه که هر یک داستانی در شکل‌گیری محلی برای زندگی دارند نیز شامل می‌شوند.

• نشتیفان یا نشتیغان

نشتیفان یا نشتیغان[1]، واقع در خراسان رضوی، محل مناسبی برای بهره‌برداری از مواهب طبیعت یا انرژی باد است و به همین دلیل این شهر با آسبادهایش شناخته شده است. به لحاظ طبیعی، بافت نشتیفان دارای توپوگرافی خاصی می‌باشد؛ از سمت شمال شهر، زمین‌های مسطح قرار دارد و با نزدیک شدن به شهر و سپس باغستان‌های کاج که در سمت جنوبی واقع شده‌اند، شیبی ملایمی و در نقاط مختلف از جمله محلی که آسبادها قرار گرفته، شیب زیادی که به صورت بستر طبیعی است، در مقابل پدیدار می‌شود. در واقع مکان آسبادها در بلندترین نقطه نسبت به بافت جنوبی روستا انتخاب شده که این بستر طبیعی، به خودی خود باعث ایجاد جریان‌های شدید باد[2] از سمت شمال به سمت باغستان‌ها و محله‌ها می‌شود.

آسبادهای نشتیفان[3] که از غُونه‌های بکر و اصیل مجموعه‌ی آسباد منطقه‌ی شرق خراسان در دوران سران آل مظفر[4] که برخواسته از شهر نشتیفان بوده و خاندان تیموری است، به علت قرارگیری در مسیر جاده‌های ابریشم و ادویه مورد توجه قرار می‌گیرد و امروزه به لحاظ جابجایی هسته‌ی سکونت محلی، به تنهایی و به طرز نسبتا رضایت‌بخشی استوار بر جای مانده است. در این بناها، پس از ساخت اولیه هیچ‌گونه تعمیر و تغییر اساسی صورت نگرفته است و تمامی اندام، عناصر و جزئیات آن اصیل و از یک نوع خلوص معماری و ساختمانی برخوردار است و از این جهت قابل ارجاع و استناد می‌باشند.

عملیات شناخت و مرمت این مجموعه بنا از سال ۱۳۷۶ آغاز و از سال ۱۳۹۳ زیر نظر اداره‌ی میراث فرهنگی خواف و پایگاه میراث فرهنگی آسبادهای ایران در جهت حفاظت اضطراری و مطالعات گسترده، گام‌های موثری برداشته شد و اکنون در راستای فاز نهایی خود -که ثبت جهانی می‌باشد- مرمت، احیا و حفاظت سازه‌ها را پشت سر می‌گذارد. مجموعه‌ی آسبادها در محله‌ی شمیران واقع شده که یکی از محلات بیرونی شهر قدیم نشتیفان است که بر کرانه‌های شمالی شهر و بر بالاترین نقطه، در کنار راه ارتباطی قدیمی نشتیفان به سایر نقاط منطقه‌ی شرق خراسان واقع گردیده است. سازه‌ی (Structure)[5] اصلی به کار گرفته شده در تمامی آنها خشت و کاهگل، به همراه تیر و ستون‌های چوبی برای پایداری سازه می‌باشد. آسبادها دارای دو طبقه هستند که طبقه‌ی اول را آس‌خانه و طبقه‌ی دوم را اصطلاحا پرخانه می‌نامند. سقف‌ها، گنبدی-ضربی با بافتی منسجم و آسبادها به صورت جزئی واحد از یک کل منسجم در کنار هم قرار دارند. تعداد ۳۳ آسباد موجود است اما در گذشته، ظاهرا ۴۳ عدد کارخانه‌ی آردسازی بوده که در اثر زمان و ایجاد خیابان‌کشی‌های جدید، تخریب شده و کاملا از بین رفته‌اند.

در مورد اهمیت باغات نشتیفان، در ابتدا باید این نکته را یادآور شد که طبق مطالعات و مشاهدات میدانی صورت گرفته، این باغات تاریخچه‌ای بسیار قدیم‌تر از آسبادها داشته و شانه به شانه‌ی وجود قنات‌ها یا همان آب حیات، در روند شکل‌گیری اولیه‌ی شهر نشتیفان، نقش خود را در ایجاد هسته‌ی اولیه‌ی سکونت، ایفا کرده‌اند.[6]

به بیان دیگر «تا آبی نباشد برای حیات، درخت و سبزه‌ای نخواهد بود! تا درختی نباشد کهن‌سال و سر ستبر، اسباب ایجاد تیر و خر پل و آسبادی نیز وجود نخواهد داشت...» پس باید درختان کاج[7] در طول سالیان متمادی رشد کرده و بالنده شوند تا از آنها برای ساخت آسبادها استفاده شود.

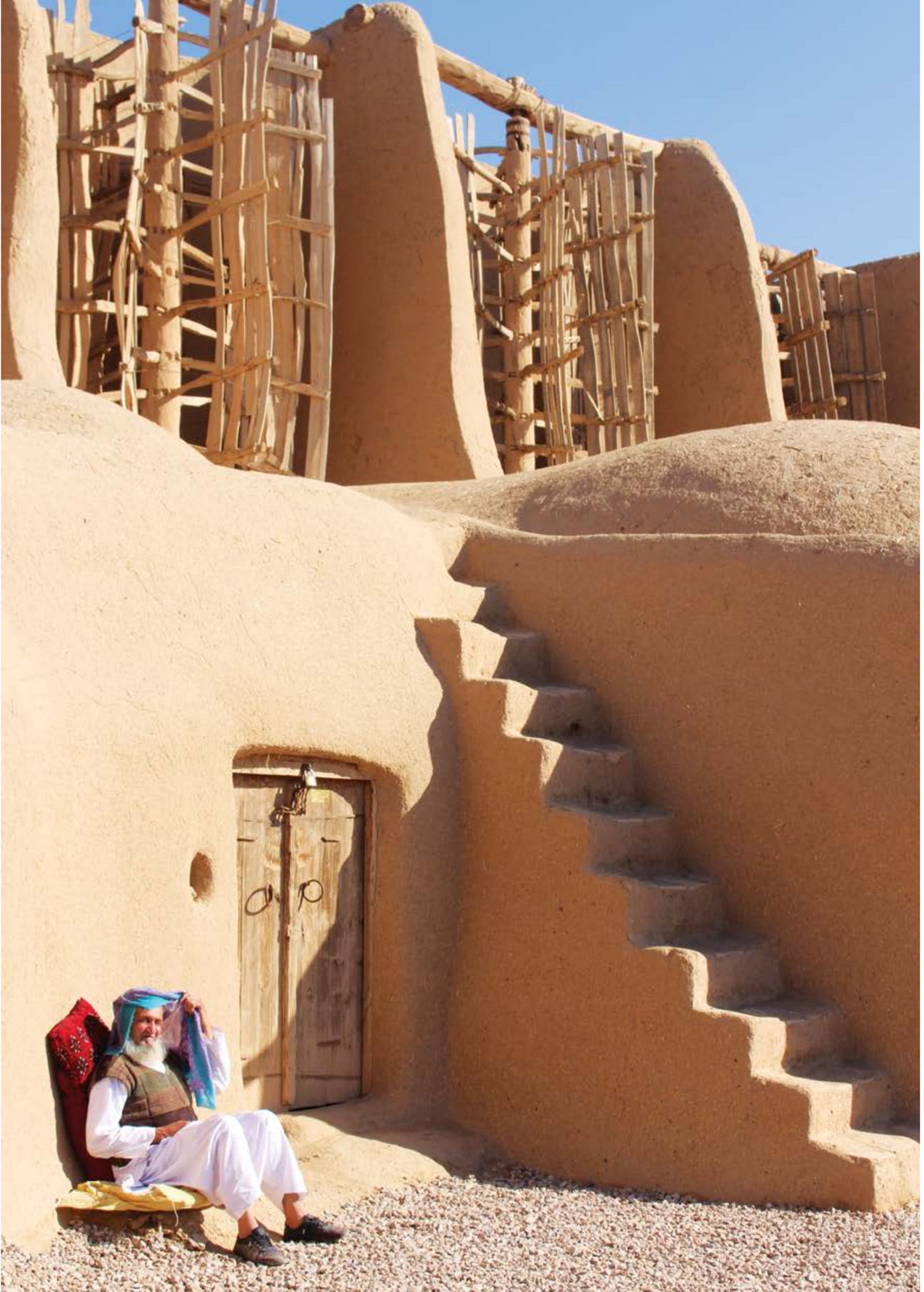
سیر پیدایش آسبادهای نشتیفان

در بررسی پیشینه‌ی تاریخی از دوره‌ی خوارزمشاهی تا صفوی در منطقه‌ی وسیع خواف، آثار و ابنیه‌ی عظیمی ساخته شده‌اند اما هیچ‌کدام به درخشانی ابنیه‌ی احداث شده در بازه‌ی اواخر دوره‌ی ایلخانی و آغاز دوره‌ی آل مظفر و تیموری نیستند. در واقع به علت سبک و سیاق بناها در این دوره که هرات پایتخت تیموریان انتخاب شده و نزدیکی به مرکز حکومت و راه‌های تجاری، نشتیفان این پتانسیل را پیدا می‌کند تا به عنوان دروازه‌ای از شرق به غرب و شمال به جنوب محسوب شود؛ بنابراین، اهمیت مکانی آن ایجاب می‌کند تا برای تامین آذوقه‌ی مردم، سپاهیان و سربازانی که دائم در رفت و آمد بودند و یا کاروان‌های تجاری، مجموعه‌ای از کارخانه‌های آردسازی در مجاور هرات، با دستور و هزینه‌ی حکومتی در این نقطه شکل گیرد.

دلایل ساخت ابزاری برای تامین آرد، خصوصا در مناطقی چون ایران که بیشترین ماده‌ی غذایی مصرفی نان و سایر حبوبات و غذاهایی است که از ترکیبات گندم به دست می‌آید، بر کسی پوشیده نیست و حتی اگر به دلایلی چون خشکسالی، گندم نایاب می‌شده از جو و سایر دانه‌های مشابه خوراکی مثل ارزن و... استفاده می‌کرده‌اند. بنابراین در همه‌ی زمان‌ها و مکان‌ها، افراد با ساخت وسیله‌ای جهت خُرد و آرد کردن دانه‌های خوراکی، این نیاز مبرم را در مناطق مختلف، بسته به شرایط اقلیمی به روش‌های متفاوتی برآورده می‌کرده‌اند.

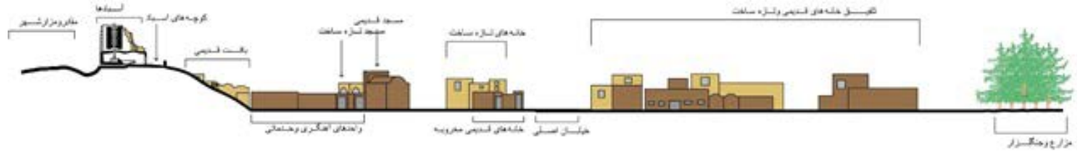
اینکه چه عواملی باعث شد در روستایی مانند نشتیفان تعداد آسبادها بر اساس شواهد و مدارک در دوره‌های مختلف از ۲۳ تا ۸۰ دستگاه در نوسان باشد در ادامه ذکر خواهد شد. آنچه که هم‌اکنون شاهد آن هستیم آثار ۳۴ دستگاه آسباد در دو ردیف نزدیک به هم در محله‌ای معروف به محله‌ی «آسیابان‌ها» و در مرتفع‌ترین قسمت قدیمی روستا است. علاوه بر آسبادها، بر اساس سوابق ثبتی موجود، شواهد و مدارک و آثار باقی‌مانده و علی‌رغم کمبود منابع آبی، نزدیک به ۱۵ دستگاه آسیای آبی در محل وجود داشته است. از این آمار چنین برمی‌آید که حرفه‌ی آسیابانی در نشتیفان، نقشی فراتر از تامین نیازهای خود اهالی محل داشته و توانایی مردمان محل در خودکفایی این صنعت، نوعی درآمدزایی و انجام خدمات در سطح گسترده محسوب می‌شده است (بلنداختر، نوراحمد، ۱۳۸۸).

لذا مواردی که باعث شد نشتیفان پتانسیل‌های بیشتری از آنچه تاکنون تصور می‌شد را در



*- کارشناس ارشد، مرمت و احیای بناها و بافت‌های تاریخی دانشگاه شهید بهشتی، دانشکده‌ی معماری و شهرسازی، نویسنده‌ی مسئول، anisdarvishi@gmail.com
**- کارشناس، مرمت و احیای بناها و بافت‌های تاریخی دانشگاه هنر اصفهان، دانش‌آموخته‌ی دانشگاه جندی شاپور دزفول، نویسنده‌ی مسئول، Alireza.khaksar2012@yahoo.com
عکس صفحه روبرو: انیس درویشی- سال ۱۳۹۷

عکس: حمید هاشم‌پور سال ۱۳۹۷



پروفیل۱: پروفیل روستای نشتیفان و نمای کلی آن. منبع: نگارندگان

مطالعات نشان دهد، به شرح زیر است:

۱. وضعیت خاص جغرافیایی نشتیفان که در معرض بیشترین بادها قرار داشته و به همین جهت فعالیت آسیادها در این محل، سابقه‌ای دیرینه‌تر نسبت به سایر روستاهای همجوار خود دارد.

۲. وجود بادهای ۱۲۰ روزه‌ی سیستان که وزش این بادها مقارن با فصل برداشت محصول گندم و به مدت ۴ ماه بوده است.

۳. نبود منابع آبی قدرتمند و پایدار که بتواند جوابگوی نیاز داخلی روستا و مراجعین روستاهای مجاور باشد و از طرف دیگر انرژی خدادادی و رایگان باد که با هزینه‌ای کمتر نسبت به آسیاب‌ها، باعث استقبال ساکنین نشتیفان مخصوصا کشاورزان -به خاطر جریان‌های شدید بادهای ۱۲۰روزه، که عامل مخلی برای کشت و کار آنها بوده -از این صنعت گردیده است.

۴. وجود روستاهای کوچک دور و نزدیک که برای تامین آرد، نیاز به آسیادها را بیشتر می‌کرده که برخی از این روستاها عبارتند از: روستاهای ناحیه‌ی معروف به پای‌کوه -در اصطلاح محلی، پاکو می‌گویند[۸]- که تعداد آنها به حدود ۷۹ کلاته می‌رسد. از روستاهای دیگر، می‌توان به مناطق دشت زوزن و قاسم‌آباد اشاره کرد. همچنین روستاهای بزرگ‌تری چون بهدادین و مومن‌آباد و حتی آبادی‌های کشور افغانستان و روستاهای توابع قائن نیز برای آرد کردن گندم به نشتیفان می‌آمده‌اند.

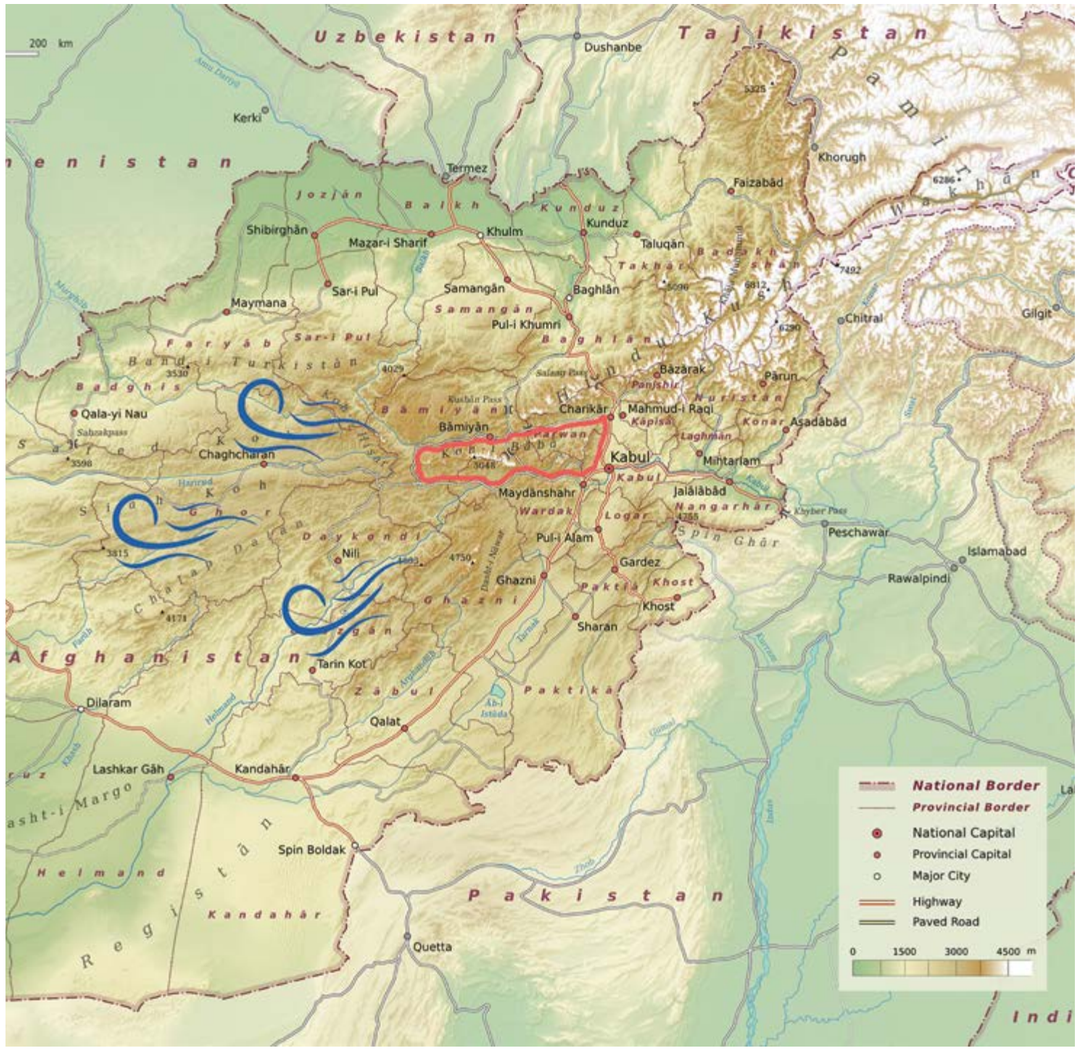
۵. موقعیت استراتژیکی نشتیفان: ابن حوقل در مسیر جاده‌ی ابریشم از راهی سخن می‌گوید که از مسیر قائن به بوسنج (بوشنگ هرات) امتداد داشته و شهرهای زوزن و خرگرد در کنار همین راه واقع بوده‌اند و نیز راهی که از نیشابور به هرات می‌رفته از سلامی و سپس سنگان خواف عبور می‌کرده و بنابراین با این توصیف، نشتیفان مثل امروز بر سر سه‌راهی قرار داشته است. لذا چنین موقعیتی باعث رونق حیات اقتصادی این روستا گردیده است.

۶. وجود مردمانی باهوش و با روحیه‌ی فعالیت‌های اجتماعی بالا و پرتلاش که به دنبال کسب منافع جمعی هستند باعث می‌شود که این ویژگی، در تبلیغ، بازاریابی و رونق این صنعت موثر باشد به گونه‌ای که به عنوان نمونه استادان سنگتراش بومی، سنگ‌های آسیا را از اطراف کوه سینو آماده می‌کردند و به شهرهای مجاور و حتی شهرهایی چون سمرقند، بخارا، هرات و بلخ، به فروش می‌رساندند. در نهایت مجموعه‌ی تاریخی آسیادها در رونق تجاری و تامین آرد کل منطقه‌ی خراسان بزرگ و همچنین تشکیلات حکومتی آن دوران، بسیار نقش داشته‌اند و اکنون پس از گذشت چندین سال، همچنان بر کرانه‌های شمالی شهر و بر بالاترین نقطه، در کنار راه ارتباطی قدیمی نشتیفان به سایر نقاط منطقه‌ی شرق خراسان استوار ایستاده‌اند. حال زمین با اعتقاد معماران ایرانی به این اندیشه که برای هزاران سال آن سازه قرار است پایدار بماند انتخاب گردیده، و زمین در خط‌الرأس نظامی[۹] و با نگاه به حریم اطراف آن و دسترسی به راه‌ها و جاده‌های اصلی و در خارج از دروازه‌های قدیم شهر و در محل قبرستان‌های تاریخی[۱۰] واقع گردیده تا هم از سطحی یکدست و هموار و بدون درخت بهره ببرد تا باد بتواند به‌خوبی جریان داشته باشد و هم از ساخت و ساز بناها و پیشرفت شهر به پشت آسیادها جلوگیری شود و همینطور به راه‌های تجاری، نزدیک باشد.(پروفیل۱) معماران، آسیادها را به صورت بافتی یکپارچه و هر واحد آسیاد را به صورت جزئی واحد از یک کل منسجم و یکپارچه که در مقابل عامل زلزله و نیروهایی از این قبیل مقاوم بوده و در کنار هم ساخته شده‌اند، می‌دیدند. چون هدف سازندگان، ایجاد مرکزی برای تولید آرد بوده، لذا با این نگاه، مجموعه‌ای متمرکز و پیوسته به هم در نظر داشتند که هم امنیت بیشتری برای آسیابان‌ها و تجار وجود داشته باشد و هم علاوه بر مقاومت در برابر بادهای شدید، کار عرضه و فروش در یک بازار تجاری در همان محل انجام شود و این مکان به نوعی بازار بورس و قیمت‌گذاری هم بوده؛ و در نهایت فرهنگ آس و آسیابانی به وجود آمده است.

۱. فرهنگ‌های بومی-محلی

ظهور آسیادها در نشتیفان به سبب وجود بادهای ۱۲۰ روزه بوده است که روستاییان با توجه به قدرت و شدت باد مذبور در پی ساخت آنها از قرن‌ها پیش، برآمده‌اند. عمده‌ترین دلیل روی آوردن به آسیاد در خواف و سرزمینی که به قول سون هدین[۱۱]: «در تمام طول سال، بادهای شمال حاکمیت دارند و همچنین نبود آب است» به جز استفاده بهینه از پارامترهای اقلیمی، همانگونه که ذکر شد، یک سازه از دل فرهنگ بومی-محلی است که این ساخت در طول تاریخ دچار تغییراتی شده که تا امروز به این صورت باقی مانده است. فرهنگ و دانش غنی، انسان را قادر ساخته است تا یکی از محدودیت‌های محیطی-طبیعی را از میان بردارد و آن را به نقطه قوتی تبدیل سازد تا نه تنها دافع جمعیت نباشد، بلکه سبب جذب و تثبیت جمعیت نیز شود.

مطالعاتی که در نشتیفان انجام گرفته، بیانگر این مطلب است که وجود آسیادها نقش اساسی و ارزنده‌ای در معیشت و روند زندگی مردمان گذشته‌ی این دیار داشته است. در روزگارانی که هیچ نیروی خاصی جهت رفع نیازهای بشر وجود نداشته، مهار باد و استفاده از آن، سبب ایجاد شرایطی مناسب برای زندگی شده است.



جریان بادهای ۱۲۰ روزه از کوه بابا واقع در افغانستان به سمت شرق ایران منبع: آرشیو نگارندگان

عکس۱: نمای کلی و دید پرنده از آسباد ها (میهن پناه ۱۳۹۷/۰۳/۱۸). منبع: پایگاه ثبت جهانی آسبادهای ایران-خراسان رضوی

۲. معماری بومی آسبادها

آسبادها را با توجه به منشور میراث بومی، بخشی از معماری بومی ایران می‌توان در نظر گرفت که تحت تاثیر اقلیم منطقه ساخته شده‌اند. در معماری آسبادها اصولی همچون شناخت بنا، استفاده از مصالح بوم‌آورد، شناخت خواص مصالح ساختمانی و کاربرد صحیح و بجای آن، سهولت تعمیر و نگهداری، پایین بودن هزینه‌ی ساخت، نگهداری و تعمیر، سادگی و پرهیز از بیهودگی، سازگاری با محیط و نیازها، انعطاف‌پذیری و خلاقیت را به‌وضوح می‌توان مشاهده کرد.(تصویر۱) معماری بنا را به دو دسته‌ی کالبدی و مکانیکی تقسیم می‌کنیم که در بخش کالبدی می‌توان از شناخت مصالح و در بخش مکانیکی از بررسی و تحلیل فرم اجزای این بنا صحبت کرد. به زبان ساده‌تر، آسبادها از دو بخش پرخانه و آس‌خانه تشکیل شده‌اند که مصالح و جزییات این دو بخش در بومی بودن آن تاثیر گذاشته است.(نمودار۱)

عمده‌ترین مصالح در بنای آسباد خشت، چوب و سنگ می‌باشد. نوع خاکی که برای خشت زدن آسبادها مورد استفاده بوده، به دلیل اینکه میزان سیلت بیش از۵۰٪ را دارا است، یک نوع خاک سیلتی می‌باشد و از باغستان‌های اطراف بنا تهیه می‌شده است. سنگ‌های آس مورد استفاده نیز از محل کوه سینو (محل سنگ‌کنی) به نشتیفان منتقل می‌شده است. (تصویر۱)

چوب مورد نیاز آسبادها در قسمت‌های مختلف همچون تیرپل، پره‌ها و غیره از جنس چوب درخت کاج است که اهالی نشتیفان به آن ناجو می‌گویند. بخش عظیمی از این درختان در قسمت مزارع نشتیفان قابل دسترس می‌باشد. این نوع چوب در برابر آسیب‌هایی چون موریانه مقاوم‌تر است و به همین دلیل تا به امروز با آسیب کمتری نسبت به سایر عناصر یک آسباد، مواجه بوده است. (تصویر۲)

بر اساس آزمایش‌های پتروگرافی که بر روی نمونه‌ای از سنگ آسیا در آزمایشگاه زمین‌شناسی دانشگاه شهید بهشتی انجام گرفت، می‌توان گفت که این نوع سنگ به دلیل کوارتز و سیلیس بالا با اکسیژن هوا واکنش می‌دهد و مقاوم می‌شود در نتیجه نوع سنگ، ریولیز و حدودا ۵۰ الی ۶۰ درصد کوارتز را دارا است به همین دلیل از این نوع سنگ به علت مقاومت آن در قسمت آرد کردن (سنگ آسیا) استفاده می‌شود. (تصویر۳)

تمامی اجزاء و مصالح آسباد، بوم‌آورد هستند و توسط استادکاران محلی تهیه شده‌اند. همچنین در فرم این اجزا از ساده‌ترین شکل و اتصالات استفاده شده است که آسیابان می‌تواند به‌تنهایی حفاظت و تعمیر آنها را به عهده گیرد. بر طبق دیتیل شماره‌ی یک

نمودار۱: نمودار طبقه‌بندی عوامل پایداری در بنا، منبع: نگارندگان

مشاهده می‌شود اگر چه آسبادها به صورت منفرد و مجزا درک می‌شوند اما در حقیقت ساختاری به هم پیوسته و مرتبط دارند؛ اینجاست که اگر اختلالی در بخشی از فرم سازه پدید آید، در روند کلی کار اختلال ایجاد می‌شود. به همین منظور برای سهولت تعمیرات اهتمام به استفاده از مصالح بوم‌آورد بوده است. آسباد، ساختمانی ساخته شده از خشت و گل، دارای دو بخش اصلی است؛ فضای آس‌خانه یا چرخ آس (که شامل اتاقی برای چرخ آس و ملحقات آن و اتاقی برای انبار می‌شود) و فضای پرخانه یا چرخ باد (که شامل فضایی محصور از سه طرف و بدون سقف است) که پروانه‌ی آسباد در آن نصب می‌شود.

پرخانه: بخش فوقانی آسباد که در واقع، طبقه‌ی دوم آن محسوب می‌شود، متشکل از سه دیوار به ارتفاع حدود ۴ متر و سیستم چرخ و پر است که از بام فضای چرخ آس آسباد به بالا امتداد یافته‌اند. پرخانه بخش بالای یک آسباد را شامل می‌شود که بیشترین مصالح آن چوب است.

آس‌خانه: این بخش فضایی سرپوشیده برای فعالیت‌های مربوط به آس کردن غلات فراهم می‌کرده است، ابعاد و اندازه‌ی آنها، متفاوت می‌باشند؛ فضای آس‌خانه‌ی آسباد متوسط دارای طول حدود ۱۳ متر و عرض ۳/۲۰ و ارتفاع ۲/۸۰ می‌باشد. زیربنای این فضا در حدود ۴۰ مترمربع است. این قسمت نیز کاملا از خشت و گل ساخته شده و دارای سازه‌ای تاقی از نوع گهواره‌ای و بعضیا ترکیب دو تاق کلمبه است. در بعضی از آسبادها در تعمیرهای اخیر از آجر نیز استفاده شده است. این فضا در بیشتر آسبادهای نشتیفان دارای سه قسمت می‌باشد که در بخش اول نزدیک به ورودی، فعالیت‌هایی نظیر پاک کردن گندم و غلات دیگر و انبار کردن (البته در بعضی از آسبادها) انجام می‌شود. در بخش دوم نیز عمل آس کردن صورت می‌گیرد. در این قسمت تیر پل از طریق روزنه‌ای به قطر حدود ۶۰ سانتی‌متر که در سقف تعبیه شده، به سنگ رویی آسباد متصل می‌گردد. بخش سوم که در بعضی از آسبادها وجود دارد، فضایی است که در آن گندم را انبار می‌کردند و به غله‌خانه موسوم است. به طور کلی در بخش پایینی آسباد، آس‌خانه قرار دارد که در این بخش از مصالحی چون سنگ برای سنگ آسیاب و خشت برای دیوارها و فضاهای داخلی جداکننده استفاده شده است.

۳.کارکرد آسباد

چگونگی کارکرد یک آسباد به این صورت می‌باشد که با گذر باد از دروازه و برخورد با پره‌هایی که هر ۴ تای آنها به ۶ باهو (بازو) وصل است، چرخ و پره با ۴۸ باهو و ۳۲ پره با صدایی خاص که در میان اهالی آشنا است به گردش در می‌آید. با چرخش موزون این مجموعه، تیر اصلی که از بالا به وسیله‌ی قلندرک در کلوسی‌مانند بلبرینگ می‌چرخد، بار تمام مجموعه را به خرپل وارد می‌کند. میخ متصل به تیر اصلی که به بخش قابل تعویض پیوند متصل است، در حفره‌ی سنگ آس متحرک می‌چرخد. در واقع میخ با قطعه‌ای فلزی به شکل بست‌های دم چلچله‌ای به نام توره یا کوخه در توره‌گاه درگیر است و توره در میان دو سنگ، حرکت سنگ متحرک را تسهیل می‌کند. گودرفتگی ظریف پایین توره، جایگاه قطعه‌ای چوبی به نام مُشته است، که نیروی فشاری پای آسباد را مانند یک ساختار اهرمی که به بیرم و شُوتخت (دک) وارد می‌شود، به توره منتقل می‌کند. این سیستم اهرمی دو عملکرد دارد:

۱. زمانی که قصد متوقف کردن سیستم کاری آسباد باشد، با فشار پا بر اهرمی که به صورت میخ طویله است، اهرم نیم گُنده به بالا فشره می‌شود و چوب موشته را به توره می‌فشارد و باعث توقف حرکت میخ و در نهایت کل مجموعه می‌شود.

۲. زمانی‌که آسیابان بخواهد آرد مرغوب‌تر و ریزدانه‌تری را به خاطر مسائلی مانند سفارش شخصی خاص یا آرد برای مراسم خاص تهیه کند، با تنظیم اهرم، فشار سنگ بالایی بر زیرین را بیشتر می‌کند، این عمل سرعت عملیات آردسازی را نیز کاهش می‌دهد. بخشی از دیوار خشتی به نام دروازه باز است، ابعاد دروازه از نصف قطر چرخ‌دنده‌ها کوچک‌تر است تا بتواند ممان کافی برای چرخش آس ایجاد کند. در قسمت دروازه چند تیرچه‌ی عمودی با مقطع دایره به تعداد ۵ تا ۷ عدد وجود دارد تا بتوانند نی‌بادها را که از جنس حصیر هستند، بر روی آنها ببندند.

نی باد دو عملکرد دارد:

۱. هنگامی که به قول افراد محلی باد از آسیابان اطاعت نمی‌کند، برای کنترل فشار باد از آنها استفاده می‌شود.

۲. زمانی که قرار است حرکت آسباد متوقف شود.

هنگامی که باد از دروازه‌ی بادگیر می‌گذرد و چرخ و پر را به حرکت در می‌آورد، وزن زیاد مجموعه‌ی چرخ و پر و نیروی باد به تیر اصلی وارد می‌شود و نیروها از طریق خرپل به دیواره‌های حمال جانبی منتقل می‌شوند.

تصویر۱: استاد سنگتراش که به وسیله ابزار آجینه، محل گودی سنگ را آماده می کند، ترسیم: عماد زارعی

عکس۲: نمای مزارع و درختان ناجو و آسبادهای نشتیفان، منبع: پایگاه ثبت جهانی آسبادهای ایران-خراسان رضوی
عکاس: میهن‌پناه، ۱۳۹۷

عکس ۳: کوه سینو و نقش سنگ آسبادهای نشتیفان، منبع: پایگاه ثبت جهانی آسبادهای ایران-خراسان رضوی
عکاس: انیس درویشی، ۱۳۹۶

عکس از فیلم نشنال جئو گرافیک

عکاس: انیس درویشی، ۱۳۹۶

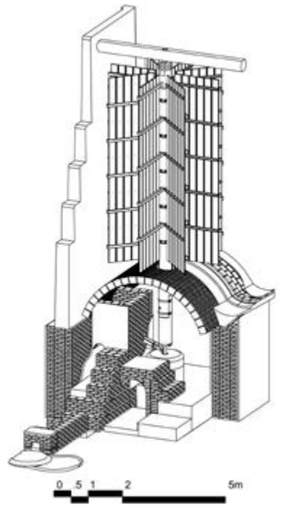
نیروهای رانشی احتمالی نیز به دلیل همجواری آسبادها با هم خنثی می‌شوند. قسمت پایین به علت تحمل بیشترین نیروی گشتاور و تنش بسیار، زود آسیب می‌بیند به همین دلیل این قسمت قابل تعویض ساخته شده است که پیوند نام دارد و به وسیله‌ی بست‌های فلزی و اتصال کام و زبانه به تیر اصلی محکم شده است. میخ از یک سو در پیوند محکم شده است و از سر دیگر در داخل شیار سنگ متحرک با فاق توره‌گاه درگیر است و مجموعه، سنگ متحرک را می‌چرخاند. گندم الک‌شده از دل یا پرخو با یک ناودانی فلزی شیب‌دار (دل‌برِه) به حفره‌ی میانی سنگ متحرک هدایت می‌شود تا ناودانی بتواند گندم را داخل حفره بریزد. سطح روی سنگ متحرک ناصاف است؛ چوبی به نام لک‌لکه، که از قسمت پایین با سیمی به پرخو وصل شده و از سمت دیگر به ناودانی مماس است، روی سنگ ناصاف قرار می‌گیرد. زمانیکه سنگ بالایی می‌چرخد، قسمت پایینی دل‌برِه را به خاطر سطح ناصافش می‌لغزاند؛ با این حرکت ارتعاشی، قسمت انتهای دل‌بره به طور مداوم ضربه‌هایی به ناودانی می‌زند و چون بخشی از ناودان در پرخو است، هم میزان ورودی گندم با سرعت باد تنظیم می‌شود هم این سیستم به یک سیستم خودکار مکانیکی تبدیل می‌شود و در کنار پرخوها، زمینی که در آن آسیابان با غربال‌های مختلف غلات را الک می‌کند با سنگ آسیای فرسوده‌ای فرش شده تا سطح صاف آن مانع هدر رفتن غلات شود و خاشاک آن توسط بادِ دریچه‌ی درباد به آشغال‌دون که فضایی در کنار همین قسمت و در ورودی است، پرتاب شود. بی‌نظمی در کار باد خللی در کار آسباد به وجود نمی‌آورد و کار به‌خوبی پیش می‌رود. یعنی یک جوال گندم ۳۰ الی ۴۰ منی (کیسه‌ی گندم در حدود ۱۵۰کیلوگرم) در پرخو ریخته می‌شود. آسیابان می‌تواند ساعت‌ها محل کار خود را ترک کند و نیازی به کنترل مستمر در آسباد احساس نمی‌شود. اگر باد بوزد و سنگ حرکت کند گندم هم بین سنگ‌ها ریخته می‌شود و تشکیلات آسباد فقط بی‌حضور باد معطل می‌ماند (شهرامی، مجتبی، ۱۳۹۱).

در هر آسباد فضایی برای سهمیه‌ی آرد خود آسیابان، محل گذاشتن نوبت و تنورچه‌ای در بیرون از آس‌خانه که در آن با استفاده از آرد حاصل، نان کوماج درست می‌کنند، وجود دارد. یک فرهنگ خاص از نظر سهمیه‌بندی، نوبت‌گیری، مُزد و مواجب و هدایایی که به آسیابان می‌دادند؛ که البته همه‌ی اینها در فرهنگ آسباد و آسیابان رو به فراموشی سپرده شده است. در واقع آسیا و آسیابانی بخشی از میراث فرهنگی و اجتماعی جامعه‌ی ایران است که به‌تدریج مرگی خاموش را تجربه می‌کند. آسیابانی به عنوان یکی از دانش‌های بومی مردمان این سرزمین که سازگاری کاملی با محیط زیست اطراف خود دارد، شایسته‌ی حفظ و نگهداری و به سبب اهمیت تاریخی آن در اجتماعات شهری، روستایی و عشایری، نیازمند مطالعه و بررسی است (ایمانی، حسین؛ شاه حسینی، ماهرو ۱۳۹۰).

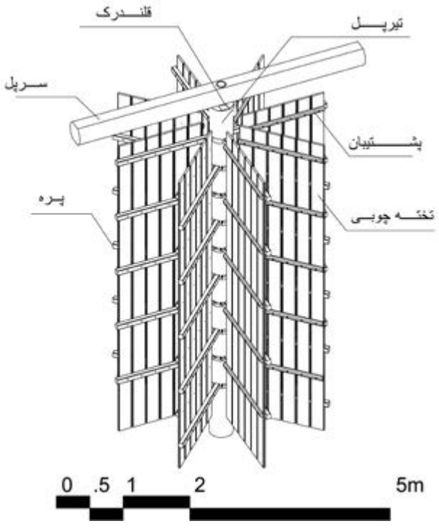
۴. نتیجه‌گیری

با مطالعه‌ی دقیق‌تر پیشینه‌ی تاریخی آسبادها و همچنین چندین سال کار پژوهشی بر روی عناصر محیطی و سازه‌ای، تلاش بر اینست تا با ارائه‌ی تصویری نو از آسبادها که اکنون می‌توان به واقع آنها را کارخانه‌های آردسازی نامید، دست یافت و همچنین مجموعه‌ی این فعالیت‌ها و بازشناسی ارزش‌های فرهنگی، تاریخی و معنوی آسبادها باعث شد تا این آثار بیشتر شناخته شده و بر حفاظت آنها تاکید شود و تا حد امکان از شیوه‌های همگن با سازه‌ی خشتی، گلی و از استادکاران ماهر و دانش و فرهنگ محلی در اقدامات حفتظتی استفاده شود. همچنین این فعالیت‌ها نشان می‌دهد که تمامی نمونه آسبادهای اصیل و دست نخورده‌ی موجود در منطقه، از یک الگو و شیوه‌ی معماری ویژه در ساختار کالبدی، تقسیمات فضایی و کاربردی پیروی می‌کنند و با حمایت و هزینه‌های حکومتی ساخته و پرداخته شده است. این شیوه‌ی ساخت و ساز، منحصر به نشتیفان نیست و می‌توان آثار آن را در شهرهای نزدیک نیز مشاهده کرد. با توجه به کمبود اسناد و مدارک موجود از گذشته‌ی بنا، به واسطه‌ی حضور آخرین نسل از آسیابان‌های نشتیفان، به یگانگی و وحدت در تکنولوژی ساخت بومی و رایج محلی دست یافتیم که طرح‌های بازسازی و استحکام‌بخشی اندام‌های سازه‌ای و عناصر چوبی و سنگی در بناها میسر گردید. امید است که پس از گذشت حدود یک دهه مطالعه، مرمت و مشارکت مستمر اهالی، زمینه‌ساز ثبت جهانی این آثار ارزشمند، معرفی بهتر و مرمت و احیای تمامی ۳۴ آسباد شویم.

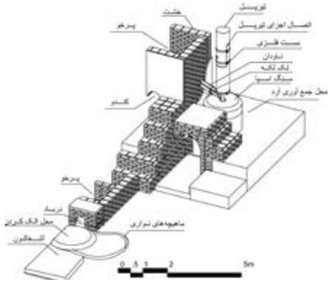
مرحبا باهم بچرخید و بنالید ای آسباد/ از زمان و از کسان بسیار گویید ای آسباد
ولی‌محمد گندمی نشتیفانی-آسیابان



جزییات سرتاسری فضای یک آسباد، منبع : نگارندگان



جزییات سرتاسری فضای پرخانه، منبع : نگارندگان



جزییات سرتاسری فضای آس خانه ، منبع : نگارندگان

نمای محوطه‌ی آسبادها، علیرضا خاکسار، ۱۳۹۸/۱۲/۲۸

پی‌نوشت

۱- در مورد پیشینه تاریخی نام نشتیفان که به صورت رایج نیش توفان در لفظ کلام اهالی یاد می‌شود، نامش دیرتر از دیگر شهرهای چندگانه‌ی ولایت خواف وارد منابع تاریخی و جغرافیایی شده است و از یک اصالت زبانی برخوردار است. در منابع مکتوب، اولین باری که به نام نشتیفان برمی‌خوریم، در متون دوره‌ی تیموری (سده نهم هجری) آن هم به صورت نَشتیغان یا نَشتیقان است و بنابر بعضی منابع، جد خاندان آل مظفر پس از عهد مغول از نشتیفان خواف به میبد رفته‌اند و حاکم یزد و فارس در سده هشتم هجری، شده‌اند. (نشتیفان، فصلنامه پاژ، بهار و تابستان ۱۳۸۸، شماره ۵، صفحه ۲)

۲- در علت چرایی جریان‌های باد در نشتیفان یا سیستان، در مرکز افغانستان سلسله رشته‌کوهی به اسم کوه بابا وجود دارد که اکثر اوقات پوشیده از برف هست و بلافاصله وقتی که در کویر مرکزی ایران در واقع حرارت هوا رو به گرمی می‌رود، هوای گرم به دلیل سبکی متصاعد می‌شود به آسمان و جای آن را به هوای سرد می‌دهد بنابراین کورانی از سمت شرق به سمت غرب و به سمت کویر مرکزی ایران ایجاد می‌شود که اگر نقشه طبیعی ایران را نگاه کنیم، دو کانال یا گذرگاه را بر روی نقشه می‌بینیم که یکی از قسمت خراسان می‌گذرد و دیگری از سیستان که از این دو کانال هوا به حرکت در می‌آید و باعث شار شدید جریان باد و چرخش آسبادها می‌شود.

۳-موقعیت آسبادهای نشتیفان به مختصات جغرافیایی $N\ ^{\circ}34\ ^{\prime}25\ ^{\prime\prime}55.24$ و $E\ ^{\circ}60\ ^{\prime}10\ ^{\prime\prime}33.21$ و با ارتفاع ۸۶۶ متری از سطح دریا.

۴- آسبادهای نشتیفان هرچند طبق فهرست ثبت ملی به دوره صفوی ربط داده شده اما اساس و پایه‌ریزی آنها می‌بایست در دوران تیموری شکل گرفته باشد؛ زیرا آثاری همچون حوض انبار و مسجد جامع شاهد این ادعا می‌باشند. (در کتاب پژوهشی از دانشگاه کمبریج، تاریخ ایران، دوره تیموریان، ترجمه دکتر یعقوب آژند، تهران، جامی، ۱۳۷۸، ص ۲۱۴ به وجود آسبادها در خراسان عهد تیموری، اشاره شده است.)

۵- معادل این کلمه که بار معنایی بخشی از واژه لاتین را می‌تواند برساند، ساختمایه در فارسی می‌باشد.

۶- در ارزشمند بودن باغات نشتیفان از نظر مطالعاتی، به‌نوعی سرمایه ملی طبیعی با حجمی که دارند، به‌حساب می‌آیند و می‌شود از آن‌ها دفاع کرد لذا باید پایه‌گذار حفاظتی نوین و متفاوت به صورت سایت تاریخی و همه‌جانبه برای حفاظت آن‌ها باشیم. ارزش‌هایش را باید شناخت و چندین سند از اهمیت باغات تنظیم کرد و آغاز پژوهش‌ها و مطالعات در مورد آن‌ها شد و در نهایت منشوری برای معرفی باغات شکل گیرد.

۷- در مطالعات میدانی، حدود پنج مدل درخت کاج را شناسایی کرده که احتمالاً چند مورد دیگر نیز به آن‌ها افزوده شود.

۸- چون در نزدیک و اطراف کوه‌های منطقه قرار دارد.

۹- خط‌الرأس، نظامی اصطلاحی است که در ادبیات نظامی به کار می‌رود و عبارت است ازخط فرضی پائین‌تر از خط‌الرأس جغرافیایی به اندازه قد یک سرباز بلندقد، می‌باشد که استفاده از این واژه برای توضیح مفهوم بالاترین نقطه شیبی که از آنجا می‌توان بدون مانعی، تمام مسیر را تا پایین در دید داشت.(روشن علی‌اصغر و فرهادیان نوراللہ. فرهنگ اصطلاحات جغرافیای سیاسی- نظامی. تهران: دانشگاه امام حسین (ع)؛ ۱۳۸۵. ص ۹۶.)

۱۰- با مطالعات میدانی، کتابخانه‌ای و برداشت کتیبه‌های به‌جای‌مانده از سنگ چینی صورت قبرها، به تاریخ‌هایی قبل از ساخت آسبادها برخورد کرده که نشان‌دهنده آن است که پیشینه قبرستان‌ها بر خلاف آنچه تصور می‌شود در منابع مکتوب و یا اذهان عمومی، بسیار قدیمی‌تر از آسبادها در این محل آرامستان وجود داشته و سپس آسبادها در مقابل آن پدید آمده است.(Workshop Report In October ۲۰۱۹- نگارش‌گر دوم)

۱۱- سون آندرس هدین، Sven Andres Hedin، جغرافیدان، مکان‌نگار، عکاس، کاوشگر و سفرنامه‌نویس سوئدی که در سال ۱۸۸۶ اولین سفر خود را به ایران آغاز کرد. (ویکی پدیا)

منابع و مآخذ

۱. ابن خلدون، عبدالرحمان بن محمد، العبر، ترجمه‌ی عبدالمحمدآیتی ۱۳۸۳. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲. احراری رودی، عبدالکریم ۱۳۸٤. خواف در گذر تاریخ، شیخ‌الاسلام احمد جام.

۳. اکبری، امیر، محمدی، علی ۱۳۹۳. نشتیفان شهر آسبادها نماد تکنولوژی سنتی در شرق ایران: خواف، اخترنگار.

٤. ایمانی، حسین، شاه‌حسینی، ماهرو ۱۳۹۰. آسیاب و آسیابانی در جامعه‌ی روستایی ایران، مجله‌نامه‌ی انسان‌شناسی، شماره‌ی ١٤.

۵. بلنداختر، نوراحمد ۱۳۸۸. آسبادهای نشتیفان و اثرات اجتماعی آن، مشهد، شاملو.

٦. بهادری، علی اصغر ۱۳۹۲، آسبادهای نشتیفان مثالی برای مهندسی هوشمندانه ایرانی، مجله‌ی صفه، شماره‌ی ٦۰.

۷. جعفری فارسانی، مریم ۱۳۹۲. تاثیر اقلیم در معماری بومی و پایدار آسبادهای ایران، همایش معماری و شهرسازی توسعه‌ی پایدار، موسسه‌ی آموزش عالی خاوران.

۸. خاکسار، علیرضا، Workshop Report In October . ۱۳۹۸

۹. خضری، زهره، آسباد ۱۳۸۸. تجلیگاه هنر و صنعت، دوفصلنامه‌ی دانشگاه هنر، شماره‌ی دو.

۱۰. شهرامی، مجتبی ۱۳۹۱. طرح مرمت و احیای آسباد روستای نشتیفان خواف، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده‌ی حفاظت و مرمت اشیا و ابنیه تاریخی.

۱۱. درویشی، انیس ۱۳۹٤، طرح مرمت و احیای مجموعه آسبادهای نشتیفان خواف، دانشگاه سمنان، دانشکده‌ی هنر سمنان.

۱۲. دکتر یعقوب آژند ۱۳۷۸. کتاب پژوهشی از دانشگاه کمبریج، تاریخ ایران، دوره تیموریان، تهران، جامی، ص ۲۱٤.

۱۳. روشن، علی‌اصغر و فرهادیان، نوراللہ ۱۳۸۵. فرهنگ اصطلاحات جغرافیای سیاسی-نظامی. تهران: دانشگاه امام حسین (ع)؛ ص ۹٦.

۱٤. محمد حسینی، احسان ۱۳۸٤. آسبادهای نشتیفان: یادگار نبوغ نیاکان ما، خواف، حیات نو اقتصادی.

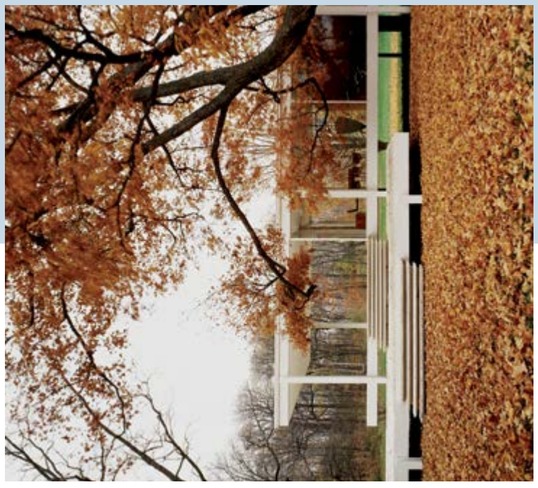
۱۵. مهدوی‌نژاد، محمد جواد ۱۳۹۰، آسبادها قدیمی‌ترین آسیاهای بادی در جهان، نقش جهان، شماره دو.

۱٦. نادری، بقراط ۱۳۵٦. آسبادهای خواف، سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران، شماره‌ی ۱۷۷ و ۱۷۸.

۱۷. نشتیفان، فصلنامه‌ی پاژ، بهار و تابستان ، صفحه‌ی۱، شماره‌ی ۵. ۱۳۸۸

نقد معمـــاری

Architectural Criticism



«معماری هنر است، هنری که نه به خاطر ذات هنر، بلکه برای هدفی اجتماعی پدید آمده است.»

پل گلدبرگر

فصل دوم

چـرا مـعمـاری مهـــم اســـت؟*

مفهوم، فرهنگ و نماد | **پل گلدبرگر،** ترجمه‌ی سِودا ابوترابی

دربخش قبل درباره‌ی تعادل هنر و کاربری آن در معماری و اینکه چطور معماری تنها هنر یا فقط یک وسیله‌ی کارکردگرا نیست بلکه هر دوی آنهاست، صحبت کردیم. پیش‌شرط ادراک معماری، پذیرش صفات هنری و کاربری برای معماری‌ست، نه خود هنر یا کاربری. اما تنها هنر است که شور و شوق می‌آفریند و همین‌جاست که عشق و احساس غلیان می‌کنند و تجربه‌ای ماورایی به معماری می‌بخشند. هیچ‌کس کلیسای شارتر را از این رو که مأمنی برای هزاران مؤمن بوده، خانه‌ی آبشار فرانک لوید رایت را به این دلیل که گوشه‌ای دنج و جنگلی برای گذران اوقات فراغت خانواده‌ی کافمن اهل پیتسبرگ بوده و یا محوطه‌ی دانشگاه ویرجینیا (اثر جفرسن) را برای سازماندهی مطلوب اساتید و دانشجویانش نمی‌شناسد؛ البته هریک از آنها تمامی این وظایف را به نحو احسن انجام داده‌اند. ما این آثار را می‌شناسیم، زیرا آنها دستاوردهایی ورای مسائل مادی دارند. این آثار هنری قادر بوده‌اند میلیون‌ها انسانی که مخاطب مستقیم آنها نیستند را به تحسین وادارند. اثر این بناها بر انسان‌ها، از زمانی که ساختمانی نوپا بوده‌اند تا کنون (اگر نگوییم بیشتر)، همچنان به قوت خود باقی‌ست.

هنگامی که از معماری به عنوان هنر یاد می‌کنیم، آن هدف اخلاقی که کارستن هریس به آن اشاره کرده و موضوعی بوده که در انتهای فصل پیش از آن صحبت شده بود را انکار نکرده‌ایم؛ در واقع هنر سبب تجلی این هدف اخلاقی می‌شود.

چیزی که هریس از آن به عنوان عملکرد اخلاقی معماری یاد می‌کند، بسیار حیاتی و فراتر از شکاف میان زیبایی و کاربری‌ست. کلیسای شارتر و دانشگاه ویرجینیا هر دو بناهایی عمیقا اخلاق‌گرا و به‌شدت هنری هستند. در هر دوی آنها آرمان زیبایی و اجتماع در عین حفظ تمامیت خویش، پیوندی ناگسستنی با یکدیگر دارند. می‌توان به آنها به دیده‌ی فرمی ناب نگریست. اما زمانی به درک عمیق از آنها دست خواهیم یافت که زیبایی آنها را با آرمان اجتماعی که در صدد نمایش آن هستند، یکپارچه بدانیم. آرمان‌هایی که در هر دو بنا، همگانی و مشترک هستند. البته در مورد شارتر، آرمان‌ها به همان اندازه روحانی هم هستند. در نظر من خانه‌ی آبشار هم آرمان اجتماعی "خانواده، طبیعت-خانه و قلب" را در خود دارد و با اینکه همچون آرمان‌های شارتر و دانشگاه ویرجینیا همگانی نیست، اما بی‌شک یک معماری اخلاقی‌ست.

تلفیق زیبایی و اخلاق عواملی در معماری هستند که همگان را وادار می‌کند تا به آن ایمان بیاورند. لویی کان، پیام‌آور راستین معماری عصر ما، طی اظهاراتی که مؤید معماری جاه‌طلبانه اما منکر تظاهر است، بیان کرد:

ارزش ندارد برای چیزی که به آن اعتقادی ندارید از سنگ مرمر استفاده کنید، اما برای آنچه که به آن باور دارید، حتی از توده‌های خاکستر هم استفاده کنید.

هنر زمانی در معماری نمود پیدا می‌کند که شوقی برای انجام چیزی فراتر از [تنها] حل مسئله داشته باشیم. همین شوق عمیق با رویکرد اخلاقی، به خودی خود بیانگر این حقیقت است که هنر در یک ساختمان، صرفا به خاطر هنر پدید نیامده، بلکه خواستگاهی اجتماعی دارد. بنابراین شاید بتوان از این حقیقت یک تعریف قابل قبول برای رویکرد اخلاقی در معماری ارائه داد: «معماری هنر است، هنری که نه به خاطر ذات هنر، بلکه برای هدفی اجتماعی پدید آمده است.»

این تعریف از سایر تعاریف رویکرد اخلاقی هنر در معماری مقبول‌تر است زیرا اغلب آثاری که از موهبت تعالی هنری برخوردارند، طبق معیارهای متعارف، منحصرا زیبا نیستند و آثار کان مثال‌های واضحی از این حقیقت می‌باشند. اغلب ساختمان‌های او در نگاه اول خشن به نظر می‌رسند که می‌توان به کلیسای یکتاپرستان در روچستر نیویورک اشاره کرد که تلفیقی از آجر و بتن است، در سال ۱۹۶۲ ساخته شده و پرتوهای نور از لابه‌لای بلوک‌های بتنی آن به محراب می‌تابد. این ویژگی‌های ممتاز، مدیون خاصیت سحرآمیز مترپال‌ها و طراحی‌ست. اتاق کلیسا مربع‌شکل است و نور طبیعی غیرمستقیم از میان دریچه‌هایی با ارتفاع زیاد که در چهار کنج اتاق قرار دارند، به درون می‌تابد. منبع نور را نمی‌توان دید، اما می‌توان از ورای بلوک‌های بتنی آن را احساس کرد. سقف بتنی با دریچه‌های مرتفع نور در هر چهار گوشه‌اش، به سایبانی معلق در فضا می‌ماند. گالری هنر ییل، اثر کان در سال ۱۹۵۳، باز هم ساختمانی از آجر با اندرونی غالبا بتنی است که خشونتی مشابه دارد. زیبایی نهفته در این گالری، (همچون کلیسای یکتاپرستان) در نگاه اول بر ما پوشیده است، اما با گذشت زمان به‌تدریج عیان می‌شود. همین موارد را می‌توان به خوابگاه کالج برایان (سالن اِردمن) نسبت داد که ساختمانی از سنگ و بتن است و در آن به‌عمد از نمادهای متعارف خانه استفاده نشده است. ساختمان‌های کان ما را تنبل بار نمی‌آورند، بلکه به فکر کردن وا می‌دارند.

زمانی که معماری به درجه‌ی رفیع هنری دست یابد، خود را از بند ابتذال یکنواختی شهری و برونشهری که امروزه سراسر جهان را با تکرارهای کسالت‌بارش به ستوه آورده و به سانِ پوچی

*گلدبرگر، پل. چرا معماری مهم است. ترجم هی سودا ابوترابی. تهران: انتشارات هنرمعماری قرن، ۱۳۹۳

تصویر صفحه روبرو: ویلا ساووآ، لوکربوزیه، فرانسه، ۱۹۳۱-۱۹۲۸

یک شهربازی‌ست که در آن فقدان احساسِ مکانی بیداد می‌کند، آزاد می‌سازد. کریستین نوربرگ شولتس با شیوایی تمام از فقدان احساس "مکان" در دنیای معاصر که آن را «فقدان ادراک مجسم و شاعرانه از جهان هستی» قلمداد می‌کند، سخن گفته و در کتاب معماری: مفهوم و مکان، ندای "ارجاع به خویشتن اشیا" را سر داده است. او احساسات بیگانه‌ای که در محیط فیزیکی معاصر ایجاد شده را ناشی از فقدان حس زیبایی می‌داند و می‌نویسد:
زندگی ارقام و اندازه‌ها نیست. زندگی از حقایقی چون مردم، حیوانات، گل‌ها، درختان، سنگ، خاک، چوب، آب، دهکده‌ها، خیابان‌ها، خانه‌ها، خورشید، ماه و ستارگان، ابرها، شب و روز و گذران فصل‌ها سرچشمه گرفته است. همانا دلیل بودن ما، مراقبت از آنهاست.
اغلب آثار معمارانه‌ای که محبوب و مورد توجه انسان‌ها هستند، جزو آثار هنری محسوب نمی‌شوند.
باید اقرار کنم که معماری بومی متکی به خود و معمولی روزمره‌ای که در این کتاب موج می‌زند، علی‌رغم سادگیش از فضیلتی طبیعی بهره‌مند و بسیار محبوب است. دوست نداشتن خانه‌ی مدیترانه‌ای سفیدرنگ با بامی سفالی، کلبه‌ای از توفال‌های چوبی در نیواینگلند و یا ساختمان‌های تجاری آجری واقع در خیابان‌هایی به سبک غرب میانه در شهرهای آمریکا کار آسانی نیست. ذات بشری اینگونه است که تنها با دیدن بعضی از آشکال واکنش خوبی نشان می‌دهد. این ویژگی بومی که در گذر زمان به اثبات رسیده، تنها وابسته به شرایط اقلیمی و فرهنگی مناطق نیست، بلکه به این آشکالی که به‌ذات، جذاب هستند نیز مربوط است. برای لحظه‌ای مسائل آزاردهنده‌ی مک‌دونالد و بزرگراه‌ها را فراموش کنید. چه چیزِ یک انبار غله‌ی قرمزرنگ در علفزار شیدار، چشم نواز نیست؟ هم فرمی جذاب دارد و هم به عنوان نماد یک زندگی راحت و منظم، تسکین‌دهنده‌ی روح و چشم است. همین موارد را می‌توان به خانه‌های سبک براؤن اِستون در ایتالیا یا کلبه‌های کیپ‌کاد نیز نسبت داد.
برای درک و تحسین فرم‌های جاه‌طلبانه‌ی هنری باید از درک مفاهیم روزمره آغاز کرد. در فصل پنجم به این موضوع خواهم پرداخت که مفاهیم روزمره جزئی از خاطرات معماری هستند. اصول ابتدایی را می‌توان از ساختمان‌های روزمره و عادی فرا گرفت. اما آنها همچون ملودی فولکلور و ترانه‌های مردمی هستند، نه سمفونی متعالی. هدف این بخش نگاهی موشکافانه به تفکری‌ست که معماری را در اوجِ قله‌ی هنر می‌پندارد و نیز دریافت این نکته که چگونه تجربه‌ی نگریستن به معماری به مثابه‌ی هنر، از مکانی به مکان دیگر تغییر می‌کند؛ تجربه‌ای که می‌تواند در باب معماری متعالی و بومی انبار غله‌ای در نیو اینگلند و یا معماری شگفت‌انگیز معاصر منظر با آن خطوط و وسعت نامنظمش باشد.
همانطور که توصیف عاملی که موجب عظمت یک قطعه‌ی موسیقی یا نقاشی می‌شود کار آسانی نیست، دلیل موفقیت معماری به عنوان هنر هم کار مشکلی است. ما بالفطره محافظه‌کار هستیم؛ ما با هرچه که از آن آگاهیم، احساس راحتی می‌کنیم و این مسئله، نه فقط برای ادبیات و موسیقی، بلکه در مورد ساختمان‌های بومی که در هر گوشه و کناری به چشم می‌خورند هم صادق است. گاه ممکن است شاهد تحولاتی کوچک باشیم. ابداعاتی بس قدرتمند وارد عرصه می‌شوند و به اجبار نگاهمان به دنیا را متحول می‌کنند این تفکر که "هنر، و حتی هنر متعالی، خالق لحظات بدیع تحول است" بیشتر محصول تراوشات خلاق ذهن داستان‌پرداز بشر است تا زندگی حقیقی. کمتر کسی بوده که با تجربه‌ی یک اثر هنری زندگانیش دگرگون شود. هنر، زندگی ما را با ایجاد نشاط و هیجان و تقویت حسِ ممکن بودن، دچار تغییر و تحول می‌کند و ما به‌تدریج با تجربه کردن متوالی این احساسات تغییر می‌کنیم.
لویی کان، یکی از نامدارترین معماران آمریکایی از زمان فرانک لوید رایت، از هنر متعالی به عنوان شکلی از تجلی امیال صحبت می‌کرد، نه وسیله‌ای برای پاسخگویی به نیازها. او دوست داشت بگوید: «نیازها یک دسته موز هستند.» بنابر عقیده‌ی کان، این امیال هستند که به آفرینش هنر می‌انجامند، نه احتیاجات و اگر در هنر کامیاب شوند، خود به نیازی جدید مبدل می‌شوند. جهان تا قبل از اینکه بتهوون سمفونی پنجمش را بنویسد به آن محتاج نبود، اما پس از آن، چرا. پس از این آفرینش، ادامه‌ی زندگی برای آنهایی که این موسیقی را شنیده بودند، بدون آن ممکن نبود. دنیا محتاج بتهوون شد اما دلیل آن نیازی ذاتی نبود، بلکه میل بتهوون که در هنر متجلی شده بود این نیاز را به وجود آورده و آن را فراگیر کرد.
همچون سمفونی پنجم بتهوون، دنیا پس از داوود یا هملت از آثار میکلانژ و یا دوشیزگان آوینیون و برهوت از آثار پیکاسو نیز دیگر همان دنیای سابق نبود. به همین ترتیب این موضوع در مورد اهرام مصر، کلیسای شارتر، معبد یونیتی (وحدت) اثر رایت، ویلا ساووآ اثر لو کربوزیه، برج سیگرم اثر میس وان در روهه، مؤسسه‌ی سالک اثر کان و هزاران بنای دیگری که حس دست‌یافتنی بودن برای بشر را تقویت می‌کنند نیز صحت دارد.
بسط دادن حس دست‌یافتنی بودن برای بشر شاید عملی دلپذیر باشد، اما همانند تعریف معماری مطلوب، مبهم و غیرقابل توجیه است. دلیل این امر تنها وجود شیوه‌هایی آزاردهنده و در عین حال مسرت‌بخش برای بسط این احساس نیست (به طور مثال کشف پدیده‌ی جنگ بیولوژیک یک اثر هنری نیست)، بلکه علت پیدایش آن با در نظر گرفتن اثر ضمنی مثبتش، انجام ماموریتی همراه با حسن‌نیت برای عصر جدید است. ماموریتی که گویی هنر در طی آن یک حمام گرم، پر از منطق و عروج روحانی می‌آفریند. هنر (تمامی انواع هنر) برای ایجاد چالش خلق می‌شوند، نه برای نازپروردانی. هنر معمولا حس دست‌یافتنی بودن را طوری بسط می‌دهد که درکش سخت، تجربه کردنش مشکل و فهمیدنش بهت‌آور است. هنر حتی در رفیع‌ترین درجه‌اش هم صرفا نگریستن به زیبایی نیست و حتی می‌تواند سخت آزاردهنده باشد. او ما را وادار به داشتن نگاهی متفاوت می‌کند و به نوعی، چهارچوب‌ها را در هم می‌شکند.
اغلب، پذیرش یک پدیده‌ی نو دشوار است؛ شاید آن پدیده‌ی نو حتی به نظر زشت و زمخت بیاید و به‌ندرت به عنوان پدیده‌ای زیبا پذیرفته شود. ژانت وینترسن می‌نویسد:
من هنر را مایه‌ی تسلی نمی‌دانم، هنر را آفرینش می‌پندارم. من به آن همچون حوزه‌ای پرانرژی می‌نگرم که یک فضای پرانرژی ایجاد می‌کند.
و در جایی دیگر از او می‌خوانیم:
محافظه‌کارترین و خنثی‌ترین فرد هم احتمالا اقرار خواهد کرد که کنستابل را دوست می‌دارد. اما آیا حامیان او، پس از آشوبی که نمایشگاه کنستابل در سال ۱۸۲۴ در سالن پاریس به پا کرد، باز هم او را دوست می‌داشتند؟ (...) در نظر عوام، امروز کنستابل یک نقاش خوبِ منظر است، نه فقط یک نقاش انقلابی که رنگ‌های روشن را در کنار هم می‌نشاند و طراحی را تحت‌الشعاع قرار می‌داد.
صد و پنجاه سال طول کشید تا به مردی که به کارگاه نقاشی پشت کرده، سه پایه‌ی خود را بیرون برده و به زیر جذبه‌ی نور شروع به ترسیم و نقاشی کرده عادت کنیم. تقلید از کنستابل آسان است، اما کنستابل بودن سخت است.
جویس، استراوینسکی، خوان گری، لوکربوزیه، میس وان در روهه، لویی کان، رابرت ونتوری، فرانک اُ.گه‌ری، رِم کولهاؤس و یا زاها حدید بودن آسان نیست. هریک از این هنرمندان به نوعی سنت‌شکنی کرده و نگاه ما را به آنچه که فرهنگ قادر به خلق آن است، تغییر داده‌اند. امروز این سنت‌شکنی‌ها برایمان مطلوبند و اگر به قوت خویش باقی بمانند، تکان‌دهنده هستند و ما را تغییر می‌دهند. روزگاری بود که سنت‌شکنی در نظر همگان ناپسند بود و به‌درستی درک نمی‌شد، اما اکنون تصور زندگی بدون آنچه که حاصل شور و عشق است، ممکن نیست.
اگر می‌گوییم معماری هنر است، از تعهد کاربردی بودن فرار نمی‌کنیم و نباید در مورد کم و کاستی‌های کاربری آن کوتاه بیاییم. با این وجود نباید اجازه بدهیم مسائل مربوط به کاربری در قضاوتِ ما از معماری نقش غالب را ایفا کنند. طرح بهانه‌گیری‌هایی همچون نشت بام خانه‌ی فرانک لوید رایت، در معرض باد بودن خانه‌ی لوکربوزیه و یا مشکل بودنِ ساخت خانه‌ی فرانک اُ.گه‌ری، خواه درست باشد یا غلط، عادلانه نیست. حتی شاید زندگی در این خانه برای ما لطفی نداشته باشد، اما نگرانی بر سر نشت بام خانه‌ی رایت به جا نیست. ویلا ساووآی غیرمتعارفی که لوکربوزیه در سال ۱۹۲۹ در منطقه‌ای در حومه‌ی پاریس ساخت، موضوع مباحثه‌ای خصمانه میان مادام ساووآ (صاحب ملک) و معمار گشت و مادام ساووآ بیش از یک دهه در خانه‌ای زندگی کرد که معماران آن را غیرقابل سکونت می‌پنداشتند.
ناراحتی مادام ساووآ همچون خشم ادیت فارنزورث نسبت به میس وان در روهه قابل درک بود. ادیت فارنزورث این ویلا را یکی از برجسته‌ترین خانه‌های قرن بیستم می‌دانست، اما با زندگی در شاهکار میس وان در روهه آن را به طرز اسفناکی غیرقابل سکونت یافت.
خانواده‌ی مادام ساووآ و ادیت فارنزورث از این رو که به‌ناچار لحظه لحظه‌ی زندگی خود را با یک شاهکار هنری سپری می‌کردند، بدشانس بودند. در واقع چنین کاری تقریبا غیرممکن است. اما بقیه مختارند فقط زمانی که مایل هستند، به تماشای این آثار بنشینند. بعضی‌ها این توانایی را دارند که تنها از بُعد کاربری، خانه‌ها را ارزیابی کنند. زمانیکه ساخت خانه‌ی شیشه‌ای فیلیپ جانسون در سال ۱۹۴۹ به اتمام رسید، بانویی پرمدعا با دیدن این شاهکار معماری مدرن بی‌درنگ آن را تصاحب کرد و گفت: «بسیار عالی‌ست، اما نمی‌توانم اینجا زندگی کنم» و جانسون در پاسخ گفت: «من نیز چنین چیزی را از شما نخواستم.» کاملا درست است. خوشا به حال ما اگر بتوانیم ساختمان x یا y را جدا از بحث کاربردی بودن و تنها به عنوان تجربه‌ای زیبا تحسین کنیم. بله، سقف ویلا ساووآ چکه می‌کند، اما روی ما

فضای داخلی کلیسای یکتاپرستان، لویی کان، روچستر، نیویورک، ۱۹۶۷-۱۹۵۹

نمای بیرونی کلیسای یکتاپرستان، لویی کان، روچستر، نیویورک، ۱۹۶۷-۱۹۵۹

تصویر بالا و پایین: ویلا ساووآ، لوکربوزیه، فرانسه، ۱۹۳۱-۱۹۲۸

خانه‌ی شیشه‌ای فیلیپ جانسون، نیوکانن، آمریکا، ۱۹۴۹

خانه‌ی فارنزورث، میس وان در روهه، ایلینوی، آمریکا، ۱۹۵۱-۱۹۴۵

که چکه نمی‌کند؛ و دیواره‌های شیشه‌ای و بی‌پرده‌ی خانه‌ی فارنزورث زندگی را در تابستان طاقت‌فرسا می‌کنند، اما من و شما که آنجا نمی‌خوابیم. با توجه به این حقیقت که هیچکس در نظر ارباب خود قهرمان نیست، فقط تعداد کمی از خانه‌های برجسته‌ی هنری به نظر ساکنانشان خارق‌العاده هستند و علت این امر، خیلی ساده، نزدیک بودن بیش از حد این افراد به این خانه‌هاست. آنها هر لحظه آنجا حضور دارند، پس چاره‌ای ندارند جز آنکه راحتی را در آن مکان پیدا کنند. سایرین می‌توانند به چالش و زیبایی درون این آثار فکر کنند و با آنها به عنوان آثار نخبگان برخورد کنند که البته چنین برخوردی با این آثار، با نیازهای زندگی روزمره کاملا در تضاد است. تعبیر دیگری از توصیفات آناتول فرانس از کار یک منتقد بیان می‌کند که ما از جسارت و آزادی عمل موجود در شاهکارها لذت می‌بریم.

به خاطر بسپارید که عظیم‌ترین لذت‌ها از معماری، کشف توانایی آن برای تبدیل شدن به هنر است.

هدف من از مطرح کردن مطالب پیشین، بیان این مسئله بود: مفهوم چالش که ارتباط تنگاتنگی با تجربه از هنر دارد، معمای لاینحلی است و در سطحی بالاتر از آنچه که معماری درگیرش است قرار دارد، زیرا ضرورت معماری، اگر نگوییم ناسازگار است، اما همیشه راحت هم نیست. اگر هنر متعالی برای به چالش کشیدن است و نه نازپروردانی (یا به قول ژانت وینترسن، برای آفرینش است و نه تسلی)، پس تکلیف معماری در تامین سرپناه و آسایش چیست؟ برخلاف هنر یا ادبیات، معماری موظف به حمایت ما در مقابل عوامل محیطی است و هر لحظه در مقابل دیدگان ما قرار دارد؛ باید به طریقی سبب آسایش شود، زیرا وظیفه‌اش حمایت از ماست. همانطور که برای رهایی از مطالعه نمی‌توان به جیمز جویس روی آورد و یا با جان کِیج به عنوان یک موسیقی مهیج رفتار کرد، زندگی در چهارچوب یک معماری که همچون چالشی مداوم باشد نیز غیرممکن است. هنر نیازمند توجه است. اما حضور مداوم معماری در تک تک لحظات زندگی، توجه پیوسته به آن را امری محال می‌سازد. این مسئله درباره‌ی تمامی گونه‌های معماری، از ساختمان‌هایی که صرفا برای استراحت طراحی شده‌اند گرفته تا آنهایی که هدف از طراحیشان به چالش کشیدن است،

ویلا فوسکاری، آندرهآ پالادیو، ونیز، ایتالیا، ۱۵۵۹

ویلا کیبریکاتی، آندرهآ پالادیو، ویچنستا، ایتالیا، ۱۵۵۴

صدق می‌کند. معماری روزمره به ما اجازه می‌دهد که فراموشش کنیم، آن را زمزمه‌ای در پشت‌صحنه‌ی زندگی بپنداریم و تنها اگر به طور غیرمنتظره‌ای، بزرگ، زشت و یا زیبا باشد، به آن توجه می‌کنیم. ما به‌ندرت بخش اعظم معماری پیرامون خود را می‌بینیم. همچنین در معماری، اغلب با چیزی انس می‌گیریم که از آن خوشنودیم نه با آنچه که به نظرمان تحقیرآمیز می‌رسد.

تصور من بر این است که ساووآ و فارنزورث اگر سکونت در آن خانه‌ها را تنها برای لذت بردن از فضای آنجا برمی‌گزیدند، رضایتشان جلب می‌شد. اما شکی نیست که آنها خوشحال نبودند، چون حتی در صورت وجود بامی که نشتی نمی‌دهد و حمایت شدن در برابر آفتاب سوزان، زندگی درون یک اثری هنری محال است. ساووآ و فارنزورث خود، معمارشان را انتخاب و پلان‌ها را تایید کرده بودند، اما اینها فقط فرعیات مسئله بود که تذکرشان تنها نمک بر زخم آنها می‌پاشید. مالکان خانه‌های فرانک لوید رایت از حضور پیوسته‌ی او در خانه و در تمام لحظات می‌گویند. البته منظور آنها روح رایت نیست، منظورشان این است که هر بُعد و هر گوشه از این خانه‌ها چنان زیبا توسط رایت طراحی شده بود که گویی تک‌تک حرکات و احساسات را برای ساکنانش دیکته می‌کند. اغلب مالکان آثار رایت به‌شدت به آنها وفادار بودند، اما جای تعجب نیست که گهگاه برای فرار از حضور همیشگی وی به دنبال مامنی هم می‌گشتند.

ما از یک معماری که حضوری پیوسته در زندگیمان دارد، توقعات بسیار زیادی داریم و حتی اگر همچون خانه‌های ساووآ و فارنزورث رنج‌آور نباشند یا مثل آثار رایت دائم خود را تحمیل نکنند هم ما را با امید به دنیایی ایده‌آل، یک زیبایی مطلق که درمان هر دردی‌ست و وعده‌ای برای به کمال رساندن دیگر جنبه‌های زندگی اغوا می‌کنند. البته این یک امر مطلق نیست. یک معماری تمام و کمال هم زندگی ما را به کمال نمی‌رساند. آلن دو باتنِ فیلسوف در کتاب معماری شادمانی می‌نویسد:

گاهی بدیع‌ترین معماری هم به اندازه‌ی یک آسپیرین و خواب نیمروزی به ما کمک نمی‌کند. [...] در غیر این صورت حتی اگر بتوانیم مابقی زندگیمان را در ویلای روتوندا [اثر آندرهآ پالادیو] یا خانه‌ی شیشه‌ای [اثر فیلیپ جانسون] سر کنیم، باز هم اغلب اوقات بدخلق خواهیم بود.

تناقض میان چالش و آسایش به مفهوم "معماری به مثابه هنر" برمی‌گردد. اگر هنر متعالی برای به چالش کشیدن آفریده شده و گاهی احتمال هر آسایشی را از بین می‌برد، آیا معماری به عنوان پدیده‌ای که موظف به تامین آسایش است، می‌تواند در زمره‌ی یک هنر متعالی تلقی شود؟ بی‌شک می‌تواند باشد و هست. با این حال، نتیجه‌ی بازی هنر و آسایش مستلزم برد و باخت (آنگونه که در نقل‌قولی از فیلیپ جانسون در ابتدای فصل آمده) نیست؛ هیچ‌کس به‌واقع در کلیسای شارتر زندگی نمی‌کند و هیچ‌کس انتظار تجربه‌ای زیبا از خوابگاه هاروارد را ندارد. جانسون در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ این جملات را به زبان آورد:

جانسِن را نه فقط در گفتار، بلکه به عنوان اخطاری علیه سیطره‌ی عمل‌گرایی مادی بر فرهنگ معماری که پس از جنگ پدید آمده، بشناسید. معماری چیزی فراتر از بهره‌وری است. معماری هنر است.

در اینجا خالی از لطف نیست که نگاهی هم به ساختمان‌های ناامیدکننده بیندازیم. دلیل این ناامیدی، تنها شکست آنها در القای حس زیبایی نیست، بلکه معماران آنها جنبه‌ی زیبایی‌خواهی را رها کرده و صرفا برای آفرینشی کاربردی تلاش کرده‌اند که البته در تحقق این مسئله هم موفق نبوده‌اند. آنچه مشکل‌آفرین است، نه بام نشت‌کننده‌ی یک شاهکار، بلکه بیمارستانی‌ست سرد با محیطی نفرت‌انگیز برای کارکنان بیمارستان و بیمارانی که بی‌شک برای شفا یافتن آنجا هستند، مدرسه‌ای‌ست که گویا بیشتر برای آسایش متولیانش طراحی شده تا راحتی دانش‌آموزان و معلمان، فرودگاهی‌ست با یک سالن پهناور که به زیرزمینی پُرازدحام می‌ماند و برای آسایش هواپیماها طراحی شده نه برای رضایت مسافران و یا یک بازار خطی‌ست که تنها برای راحتی عبور و مرور ماشین‌ها طراحی شده و بس. توفیق در اجرای درست کاربری در کنار مسائلی [انتزاعی] همچون بحث زیبایی، اگر نگوییم دلهره آور، اما به‌واقع بسیار پیچیده می‌باشد. هرگاه درباره‌ی عملکرد صحبت می‌کنیم، باید حتما در نظر داشته باشیم که در ساختمان چه فعالیت‌هایی صورت می‌گیرد و برای چه هدفی کاربرد دارد. توجه کنید که یک اصل بنیادین معماری مدرن بیان می‌کند که "فرم تابع عملکرد است". اما زمانی که عمیقا به آن فکر می‌کنید، آن را فاقد معنا و مفهوم می‌یابید.

این جمله صحت مطلق ندارد، زیرا هزاران عملکرد وجود دارند و فرم‌های متفاوتی هستند که می‌توانند پاسخگوی تنها یک عملکرد باشند. اما آیا این کلیشه که آگاهانه به انکار عملکرد و دست‌کم گرفتن آن می‌پردازد، از نظر بصری لذت‌بخش است؟

ویلا روتوندا، آندرهآ پالادیو، وینچنتسا، ایتالیا، ۱۵۶۶

ویلا باربارو، آندرهآ پالادیو، تروِیسو، ایتالیا، ۱۵۵۷

حتما تاکنون دریافته‌اید که من آسایش را بر چالش ترجیح می‌دهم؛ نه فقط به دلیل اعتقادم به یکسان بودن آسایش و کاربردی بودن امکانات و طرح‌ها، بلکه به این خاطر که به نظر می‌رسد آسایش با احتیاجات ساکنان یک ساختمان ارتباطی مستقیم دارد. یک بیمارستان ممکن است به دلیل داشتن مسیرهای مناسب برای انتقال بیماران میان اتاق جراحی و بخش اورژانس به نظر دارای عملکردی مطلوب باشد، اما به هیچ وجه بیماران در آنجا احساس راحتی نکنند که همین امر یک معیار بسیار مهم (و شاید بتوان گفت اخلاقی) است که عملکرد را شامل می‌شود. موضوعی که بیان شد، تفکری است که اساس کار "طراحی مبتنی بر شواهد" را تشکیل می‌دهد؛ شیوه‌ای که به دنبال تغییر اولویت‌های معماری اماکن همگانی ظهور کرد. به طور مثال طراحی بیمارستان باید با هدف یاری رساندن به تحقیقات علمی برای بهبود سلامت بیماران انجام شود و یا در طراحی یک مدرسه، برای جلب رضایت هرچه بیشتر دانش‌آموزان و معلمان باید از عناصر ویژه‌ای استفاده شود. این تفکر که محتوای تحقیقات علمی، تعیین‌کننده‌ی سمت و سوی طراحی منطق‌محور هستند و می‌تواند تنها شروعی برای روابط میان معماران و حرفه‌ی پزشکی باشند، در حال رشد و فراگیر شدن است.

عناصر کلیدی "طراحی مبتنی بر شواهد" ساده و صریح هستند و شامل ایجاد روابطی بهتر با محیط، فراهم کردن حق انتخابی بیشتر و محیطی لذت‌بخش از لحاظ بصری و شنوایی، طراحی جامع و منطقیِ ساختمان و پرهیز از صداهای آزاردهنده، نورهای درخشان و بوها می‌شوند. طراحی مبتنی بر شواهد از اهمیت کاربردی بودن فضا کم نمی‌کند، بلکه تنها جایگاه ویژه‌ای برای آسایش کاربران قائل می‌شود. همچنین لغت آسایش از لحاظ معنایی به خرسندی نزدیک است. خرسندی (رضایت) در معماری از ارزش بالایی برخوردار است و فکر می‌کنم زمانی که آلن دوباتن کتابش را معماری شادمانی نام نهاد، مفهومی شبیه به خرسندی و رضایت از طرح را در ذهن داشت (و به‌راستی چه عاملی در معماری، فیلسوفان را ترغیب می‌کند تا درباره‌اش کتاب‌ها بنویسند؟) او در این کتاب ارتباط میان معماری، احساس و سیرت بشری را کشف کرده و علیه این باور که معماری به خودی خود قادر به تغییر زندگی و حکمرانی بر احساسات ما می‌باشد، اخطار داده است. گاهی اوقات آسایش، یا بهتر بگوییم، خرسندی به‌تنهایی کفایت می‌کند. ما بیش از هر چیز احتیاج به درکِ ترکیبی داریم که منحصربه‌فرد بودن معماری را در تامین آسایش فیزیکی و نیز دعوت به چالش با زیبایی موجود در خود می‌داند. این گفته به این معنی نیست که ساختمان باید به همان اندازه که چالش‌برانگیز است، تداعی‌کننده‌ی خرسندی هم باشد (که امری محال است) بلکه گویای این مطلب است که این دو ویژگی که به‌ندرت در یک همنشینی حضور دارند را باید در کنار یکدیگر در نظر گرفت. ترکیبی که معماری به آن نیازمند است، بسیار ظریف‌تر از ترکیبی‌ست که دیگر انواع هنر به آن نیاز دارند. هر ساختمان دارای تعدادی عناصر محسوس و پاسخگو به جنبه‌ی کاربردی و تعدادی عناصر نامحسوس که تامین‌کننده‌ی زیبایی‌خواهی جاه‌طلبانه هستند، می‌باشد. لویی کان در این‌باره می‌گوید: «یک ساختمان فوق‌العاده باید با معیارهای غیرقابل اندازه‌گیری آغاز و با معیارها و ابزار قابل سنجش، طراحی شود و در نهایت نیز اندازه‌گیری و سنجیدن آن ممکن نباشد.»

بدون شک آنطور که بعضی معماران می‌پندارند، پاسخ به تناقضات معماری در جهت رد مقوله‌ی آسایش نیست و همیشه ارزش زیبایی با میزان آسایشی که یک ساختمان می‌تواند تامین کند، نسبت عکس ندارد. به‌خصوص طرف خطاب من با معمارانی‌ست که در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ به خاطر جنبش ساختارشکن خود مطرح شدند و با افتخار دم از وظیفه‌ی معماری در پدید آوردن حس جابه‌جاشدگی و عدم آسایش زدند که ظاهرا با هدف منعکس‌کردن شروط پست‌مدرن همراه شد (آثار معمارانی چون پیتر آیزنمن در نیویورک، اریک اُوِن مُس در لس آنجلس و شرکت کوپ هیملبلا در وین که به‌شدت بر برخورد فرم و زوایای تند تکیه داشتند، نمونه‌هایی از این دست هستند). یکی از رسالت‌های معماری، خلق زیبایی‌ست، اما در اینجا تمامی وظایف معماری برای اسکان انسان و تامین حتی اندکی آسایش برای کاربر انکار شده است و زوایای مشوش و فرم‌های ناهماهنگ، فعالانه در پی سلب آسایش هستند. این معماری نه حاصل ترکیب منطقی ضابطه‌ها، بلکه برخاسته از این تفکر است که تنها چیزی که اهمیت دارد، چالش است و آرامش‌بخش بودن نما به نوعی به ضعف و سادگی کار تعبیر می‌شود.

آسمانخراش میدان ریتر در سیاتل اثر مینورو یاماساکی که تعادل خود را بر روی یک ستون بتنی حفظ کرده و سایه‌ای منحوس بر پیاده‌رو افکنده، فرمی ساده و نرم از چالشی‌ست که فریادی زجرآور سر داده، نه یک تجربه‌ی ژرف از معماری.

با این وجود هدف این معماری والاتر از گونه‌ی افراطی دیگری‌ست که چالش را فدای آسایش می‌کند. سردمداران این معماری افراطی سازندگان ویلاهای جورجین و خانه‌های مجلل سبک مستعمراتی اسپانیا می‌باشند که در پی احساس‌گرایی هستند.

از زمان پیدایش و ورود معماری مدرن به عرصه در حوالی دهه‌ی ۱۹۲۰، تعداد معمارانی که دارای چنین تفکری بوده‌اند در میان نسل حاضر بیش از هر زمان دیگری‌ست. همانطور که در فصل پیش گفته‌ام، این افراط نتایج فوق‌العاده‌ای را هم در پی داشته است. این سبک معماری تداعی‌کننده‌ی آسایش در جهان است و نشان‌می‌دهد ما همان‌قدر که به وجود ساختمان‌های برجسته نیازمندیم، به همان اندازه هم به ساختمان‌های عادی نیاز داریم (موضوعی که به تفصیل در بخش هفتم به آن خواهم پرداخت)؛ همچنین در اثبات حقانیت آن سخن بسیار است، اما مسئله اینجاست که این معماری از زیر بار والاترین آرمان‌های هنر شانه خالی کرده و به این دیدگاه اکتفا می‌کند که "معماری با خلق پس‌زمینه‌ای آرام‌بخش برای زندگی شهری به هدف خود خواهد رسید".

اغلب اوقات این موضوع صحت دارد. خانه‌های دلباز سبک نئوشینگل که آثار معمارانی همچون رابرت اِی.ام.استِرن و ژاکلین رابرتسن هستند، بی‌تردید نمونه‌های هوشمندانه و بدیع بعضی از عظیم‌ترین معماری‌های آمریکایی‌اند. زندگی در چنین خانه‌هایی آسان و نگریستن به آنها لذت‌بخش است و در توانایی آنها در برآورده کردن آرمان‌های معماری هیچ شک و شبهه‌ای وارد نیست. به عنوان نمونه‌هایی در این خصوص می‌توان به بهترین‌های نئوجورجین، کلنیال اسپانیایی و معماری نئوکلاسیک اشاره کرد، قطعا آنها تسلی‌بخش و حتی شادی‌آور هستند.

اگر از شاهکارها توقع داریم که مکان‌هایی آرامش‌بخش و متمدن باشند، باید این ضوابط را در میان ساختمان‌های دیگری که حضوری مطلوب دارند، جستجو کنیم. ساختمان‌های این‌چنینی غافل از لحظات سخت آفرینش‌های هنری که همانا لحظه‌های پیشرفت در عرصه‌ی هنر هستند، به پایکوبی و ستایش آنچه که آفریده شده می‌پردازند. بر اساس تعبیری از ژانت وینترسن، خانه‌ی نئوکلاسیکی که امروز ساخته شده، همین امروز تسلی‌بخش است و این آرامشی که در خانه نهفته به سبب نو بودنش نیست.

هر ساختمانی موظف به کمک در راستای پیشرفت‌های معماری نیست (که از این بابت خدا را شاکریم، زیرا امکان داشت که شهرهایمان با صداهای ناهنجار نفسانی اشباع شود) اما حتما باید به خاطر داشته باشیم که میان فضیلتی که میراث گذشتگان است و فضیلتی که برای ترقی و تغییر نگاه ما به جهان تلاش می‌کند، تمایزی وجود دارد. یک خانه‌ی مجلل به سبک جورجین در لانگ آیلند که توسط دلانو و آلدریش در دهه‌ی ۱۹۳۰ طراحی شده، بسیار مسرت‌بخش است و تا امروز هم کیفیتش را به‌خوبی حفظ کرده است؛ اما این خانه‌ی آبشار فرانک لوید رایت است که جهان را تغییر می‌دهد و بسیار مهم است که ما چنین تمایزی را از یاد نبریم. کسی که خانه‌های مجلل جورجین را بقایای کسل‌کننده‌ی عصر گذشته قلمداد می‌کند، خود را از موهبت تجربه کردن فرم، جزئیات و تناسباتی که استادانه خلق شده‌اند، محروم کرده است. همینطور کسی که موزه‌ی گوگنهایم در بیلبائو اثر فرانک اُ.گه‌ری را مجموعه‌ای آشفته از عناصر صنعتی می‌نامد از نعمتی ژرف‌تر محروم شده، زیرا شانس تجربه کردن و درک یکی از برجسته‌ترین و هیجان‌انگیزترین آثار هنری اواخر قرن بیستم را از دست داده است. بگذارید معماران این راه‌ها را نادیده بگیرند؛ خرگان حرفه‌ی معماری باید هر دو شیوه‌ی ساختن را درک کنند؛ چالش غالب بر آسایش، و آسایش غالب بر چالش.

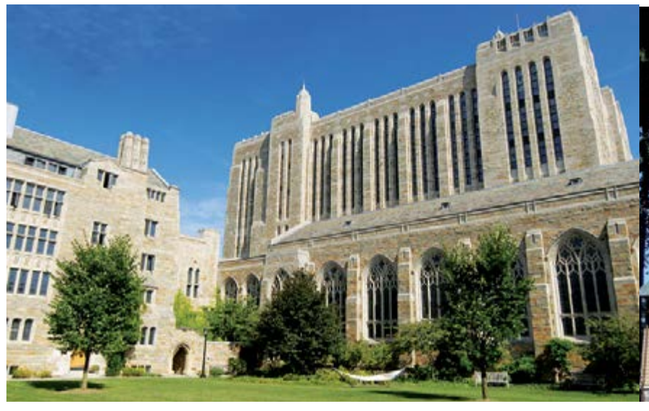
آیا هر دو اولویت معماری (چالش و آسایش) می‌توانند در قالب هنر با هم ادغام شوند؟ یا بهتر بگوییم، آیا این دو را می‌توان بدون تضعیف یکی از آنها، با هم تلفیق کرد؟ در آسمانخراش یاماساکی دیدیم که چگونه چالشی ساده‌لوحانه سبب صلب آسایش شد. بهره‌مندی ناقص از چالش و آسایش (یک معماری که کمی چالش‌برانگیز است و کمی آسایش‌بخش و در هیچ‌کدام تمام و کمال نیست) یک توافق عمومی است و دنیایی که ساختیم و در آن به سر می‌بریم مملو از معماری‌های اینچنینی است. یکی از این نمونه‌ها، معماری ساختمان شرکت‌های حقوقی در اواخر قرن بیستم است؛ برای مثال می‌توان از ساختمان پهن و زاویه‌دار مرکزی شرکت آی.بی.ام در آرمونک نیویورک و یا آسمانخراش بسیار بلند این شرکت در شانگهای با سوراخی به عنوان تاجش که سعی در ادغام نیازهای فیزیکی و تعبیری از پیکرتراشی داشته، نام برد. اما در بهترین حالت، معماری حاصل ترکیبی بسیار

تصویر روبرو: آسمانخراش میدان ریتر، مینورو یاماساکی، سیاتل، واشینگتن، آمریکا، ۱۹۷۷

موزه‌ی گوگنهایم، فرانک آ.گه‌ری، بیلبائو، ۱۹۹۸

خانه‌ی هنری دابلیو.لانگفلو (شاعر) به سبک جورجین، کیمبریج، ماساچوست

خانه‌ای به سبک نئوشینگل، اپلتن پی.کلارک، واشنگتن دی.سی، ۱۸۹۷



کالج ترومبول، جیمز گمبل راجرز، نیوهیون، آمریکا، ۱۹۳۳

کالج برنفرد، جیمز گمبل راجرز، نیوهیون، کانکتیکات، آمریکا، ۱۹۲۱

عمیق‌تر از این بوده و از چالش و آسایشی در یک سطح بالاتر برخوردار است. شاید تعبیر احساسات شدید بهتر از چالش باشد. بی‌شک دلیل موفقیت ساختمان‌های گوتیک در پیل، اثر جیمز گمبل راجرز، علی‌رغم پی‌بندی سست آنها، همین امر بوده است. آنها صرفا زیبا نیستند، بلکه به‌صراحت کاربری خود را به عنوان یک مؤسسه تداعی می‌کنند.

در دوره‌ی بی‌هویتیِ اواخر قرن بیستم و آنچه که از معماری انتظار می‌رود، عدم تداعی این حس موجب می‌شود که هیچ اهمیتی برای آن قائل نشویم. در آثار راجرز، از جمله برج هارکنس، و نیز در مهم‌ترین عنصر مقبره‌ی کوادرَنگل (که امروزه تبدیل به کالج‌های برَنفرد و سِیروک شده‌اند) و یا کالج‌های بَرکلی، ترومبول و جاناتان ادواردز، معصومیت به عظمتی دلیرانه ارتقا پیدا می‌کند که والاتر از تن‌آسایی آثار معماری ناب باستانی است. انعکاس تاریخی ساختمان‌های پیل، مشابه ویلاهای شبه‌مدیترانه‌ای که بنگاهان املاک به توسعه‌ی آنها دامن زده‌اند، نیست. اینها به‌راستی بیانی هستند که ریشه در جسارت فرد دارند. ساختمان‌های پیل، همانند ساختمان وول‌ورث و یا ترمینال گرند سنترال یا کتابخانه‌ی عمومی نیویورک، (اگر نخواهیم بگوییم شکوه بصری) حکایت از یک موجودیت شهری توانا دارند که فقدان آنچه که چالش نامیدیم را به‌خوبی جبران می‌کنند. همچنین این ساختمان‌ها (که در اینجا من آنها را به نمایندگی از تمامی آثار هنریِ وام‌دار معماری گذشته، به‌کار می‌برم) عمیقا اخلاقی هستند تا باری دیگر به بُعد معادله‌ی معماری بازگردند. این گفته‌ی کارستن هریس در رابطه با عملکرد اخلاقی از بسیاری جهات صحت دارد: بهره‌مندی همزمان از چالش و آسایش در گرو عملکرد اخلاقی است؛ به این معنا که آرمان رفیع زیبایی‌خواهی ساختمان در خدمت هدفی اجتماعی هم باشد. زمانی که یک ساختمان به این آرمان دست پیدا کند و دارای هدف اجتماعی پرمایه و قانع‌کننده‌ای باشد، به سطحی از عملکرد می‌رسد که کمتر سازه‌ای موفق به حصول آن شده است و در مورد عملکرد اخلاقی آن باید گفت که حتی اگر هدف معمارانش بیشتر تامین آسایش ما بوده باشد، باز هم ما را به چالش خواهد کشید. معماری متعالی ما را بهت‌زده و سرگشته کرده، از ادامه‌ی راه وا می‌دارد و حرفی برای گفتن باقی نمی‌گذارد. خلق فضایی خاص، قدرتمند، شاعرانه، استادانه و به تعبیر لوکربوزیه "غیرقابل وصف" در معماری متعالی (که به سان موسیقی و شعری برجسته نمی‌توان توصیف دقیقی برایش ارائه داد) به والاترین دستاورد معماری در خلق زیبایی می‌انجامد. دست کم، فضا به اندازه‌ی همان دیوارها، کف‌ها، جزئیات و تزئیناتی که احاطه‌اش کرده‌اند، نمود واقعیت زیبایی در معماری‌ست. (در بخش چهارم مفصلا به بررسی مقوله‌ی فضا خواهم پرداخت).

فضایی که استادانه خلق شده قادر به ایجاد شگفتی است، اما این مسئله هرگز چیزی از اهمیت حجم و شکل بیرونی ساختمان کم نمی‌کند. آثار برجسته همیشه ترکیب و تلفیقی از احجام، حفره‌ها و عناصر افقی و قائمی هستند که به طرز غیرقابل تصوری یکپارچه گشته‌اند تا تاثیری مشابه آنچه که فضا پدید می‌آورد به جا بگذارند. بی‌جهت نبود که ویتروویوس برای بُعد سوم تعریفش از معماری، لغت "لذت" را برگزید. معماری متعالی باید پدیدآورنده‌ی یک شادی غیرقابل وصف باشد.

هم شادی و هم چالش؟ چطور ممکن است این دو با هم و در کنار هم پدید آیند؟ چطور یک معماری متعالی می‌تواند شادی‌آفرین باشد، در صورتی که وظیفه‌اش ایجاد چالشی‌ست که می‌دانیم نیتش آشفته کردن نظم جهان است؟ گویی شادی به مقوله‌ی آسایش مرتبط می‌شود و نه چالش. منطق می‌گوید که شادی به خانه‌های آرام، مجلل، بی‌بهره از چالش، اما بسیار راحت سبک نئوجورجین تعلق دارد و شادی از آن شیء جسوری که تاکنون مشابهش را ندیده باشیم به وجود نمی‌آید.

آنچه که عنوان شد، جادوی ترکیب در معماری است که اگر به‌درستی عمل کند، همچون شاهکارهای هر عصری و البته عصرِ ما موجب شگفتی و در عین حال، آسایش خواهد شد. معماری متعالی همانطور که ما را به حیرت وامیدارد، در خود آرامشی نهفته دارد که مثال‌های بارز آن را می‌توان در تغییر شکل‌های عمدی فرم‌های کلاسیک به دست مَنِریست‌های ایتالیایی (از میکلانژ گرفته تا گیولیو رومانو)، ذوق هنری غیرعادی و کلاسیک نیکولاس هاکسمور، سر جان سوِان یا سِر ادوین لوتینز، قدرت لوکربوزیه، سردی و انزوای میس وان در روهه، فرم‌های پرشور و رمزآلود لویی کان، ادا و اصول‌های معاصر رابرت ونتوری و یا فرم‌های به‌ظاهر نامنظم فرانک اُ.گه‌ری مشاهده کرد.

تمامی این آثار، به‌خصوص برای کسانی که اولین بار آنها را می‌بینند، می‌توانند بسیار شگفت‌انگیز باشند و هستند. از جهات دیگر، این آثار با خلق فضا و فرمی که با ما در تعاملی قوی و گرم هستند، حس اطمینان‌بخش بسیار عمیقی به وجود می‌آورند. آنها به طرق مختلف و بدون انکار لذت و دیگر بندهای معادله‌ی ویتروویوس، سعی در پدید آوردن شادی بصری دارند. آنها لذت را به مثابه‌ی احساسات شدیدی تعبیر می‌کنند که معماری متعالی قادر به تداعی آنهاست. یک ساختمان عالی باید کاربرد داشته باشد، باید پابرجا باشد و باید یک اثر هنری باشد.

شالی، شمال و شگفتی‌های ویلایش

علی‌اکبر صارمی، زمستان ۱۳۹۰

سرآغاز

همین سال گذشته، خانه‌ای ۶۰ متری در زمینی به مساحت ۱۳۰ مترمربع پیش رویمان سر برافراشت که در ادامه‌ی مطلب به توضیح مفصل آن خواهیم پرداخت. وقتی از سازنده‌اش پرسیدم که دوست عزیز آیا این کار برایت استفاده‌ای هم داشت، در جواب، گفت:«بله آقا، کمتر از ۲۰ میلیون خرج کردم و نزدیک به ۴۰ میلیون فروختم» و ذهن من، درمانده از ده‌ها سؤال که چگونه به این شکل و با سرعتی کمتر از دو ماه این ساختمان، ساخته شد و چه کسی خریدارش بود. البته این فقط یک نمونه است؛ هکتارها زمین از شالیزارهای شمال به چنین قطعات کوچکی تقسیم شده که ویلاهای گوناگونی در آنها ساخته شده‌اند و توسعه‌ی آنها ادامه دارد. بله از پدیده‌ای به نام ویلا سخن می‌گویم و این ماجرا در مازندران، در ۲۰ کیلومتری بین نوشهر و محمودآباد می‌گذرد و مدت‌هاست ذهن مرا به خود مشغول کرده است. البته در این خطه، دیدنی‌های بسیاری وجود دارد. اما اینکه برایتان می‌گویم از نوع خاصی است؛ آنچنان خاص که گاهی فکر می‌کنم، نوعی رویاپردازی هم به آن اضافه شده و شاید نتیجه‌ی رویاهای مردمانی باشد که دست به عمل زده و چنین چیزهای غریبی را در این نقطه از کره‌ی زمین ساخته‌اند.

آری برایتان از «ویلا» می‌نویسم. از مفهوم ویلا، از ویلاسازی، آنچه درون این ویلاها می‌گذرد، از مردم و خانواده‌هایی که استفاده‌کنندگان این ویلاها هستند و از طبقه‌ی متوسط[1] شهرهای ما که مصرف‌کنندگان واقعی آنها هستند.

در ۱۰- ۱۵ سال گذشته، آنچه من شاهدش بودم، سرعت عجیب این ویلاسازی‌هاست. بنابراین از واقعیتی سخن می‌گویم که وجود دارد و طرفین به وجود آورنده‌ی آن یعنی تولیدکننده و مصرف‌کننده، هر دو موجودات عاقلی هستند و حساب‌وکتابشان درست است و بی‌گدار به آب نزده‌اند، وگرنه اینچنین شاهد رشد سرطان‌گونه‌ی این‌گونه ساخت و سازها نبودیم. البته نمی‌خواهم در شروع کار بلافاصله موضع‌گیری کنم و دست به انتقاد از اتفاقاتی که افتاده بزنم یا بر له و علیه آن سخن بگویم. واژه‌ی رشد سرطانی را نیز به این منظور به کار بردم که حامل واقعیتی تلخ از زندگی امروز است که در تمامی زمینه‌ها رخ می‌دهد و با وجود تلخی‌اش باید پذیرفت که فعلا وجود دارد و راه‌حل‌های چندان موفقی هم برای آن اندیشیده نشده است.

در چند ماه گذشته، بارها و بارها به این موضوع فکر کرده، نوشته و از کتاب‌های مختلف، یادداشت برداشته‌ام. زیر جمله‌های نویسندگان گوناگون با ماژیک «های‌لایت» زرد و نارنجی و گاهی آبی- هرکدام از این رنگ‌ها گویی مفهومی دارند ولی رنگ آبی را نمی‌پسندم چون جمله را غمگین و مایوس‌کننده می‌کند و فقط زمانی به کار می‌برم که ماژیک‌های قبلی خشک شده باشند- خط کشیده‌ام، ولی در نهایت موضوع به‌قدری وسیع و گاهی پیچیده می‌شد که جمع‌وجور کردنش مشکل به نظر می‌رسید.

بالاخره ماجرا از اینجا آغاز می‌شود که واقعیتی در منطقه‌ی محدودی که در بالا اشاره شد، اتفاق افتاده است. این واقعیت، مسلما محدود به این منطقه‌ی خاص نیست بلکه از شواهد و قراین اینچنین برمی‌آید که در تمامی مناطق کنار دریا در مازندران و گیلان، چنین ساخت و سازهای پرسرعتی شکل‌گرفته و در حال پیشروی است.

مطالعات فوق می‌تواند از کلیات شروع شود و به جزئیات برسد؛ از علت‌های ساخت و ساز و چگونگی روی آوردن گروهی از هم‌وطنان ما به داشتن یا اجاره کردن ویلا آغاز و به مسائل اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی در کل جامعه منتهی شود. همچنین به مسائلی چون بحران هویت، اوقات فراغت، چگونگی تخریب محیط زیست و ده‌ها موضوع کوچک، بزرگ، مهم و غیر مهم پرداخته شود، سپس به موضوع یک ویلا در شمال برسد.

با چنان روشی که غالبا به همراه غرق شدن در دریای کلیات است، لذت یک شنای فرح‌بخش در دریای مازندران گرفته می‌شود. یک شنای لذت‌بخش یعنی پرداختن به خود شنا، لمس آب با تن خود و تماشای غروب آفتاب با صدها طیف رنگ در آب، نگاه کردن به کوه‌های سرسبز کناره‌ی دریا و فکر نکردن به عواقب آنچه درون و پیرامون آب می‌گذرد، از آلودگی‌های آب -چند سال پیش گاهی تکه‌های کوچک نفت هم در آن مشاهده می‌شد- گرفته تا لکه‌های ساختمانی درون جنگل. بله این تجربه‌هاست که وادارم می‌کند از یک جزء کوچک شروع کنم، از همین خانه‌های ۶۰ متری که برایتان گفتم و سعی خواهم کرد با استفاده از آنچه پیش رویمان سبز شده است، به شیوه‌ی ساخت و ساز، نحوه‌ی تفکر پشت آنها و احیانا به مصرف‌کنندگانشان یعنی طبقه‌ی متوسط شهری بپردازم. (عکس ۱)

به طبقه‌ی متوسط تاکید خاص می‌کنم، زیرا فرض بر این است که این مصرف‌کنندگان، از وضعیت اقتصادی ویژه‌ای برخوردارند که حتما صاحب خودرو هستند و اوقات فراغتی هم برایشان فراهم است که در تعطیلات به ویلای خود می‌روند یا ویلایی اجاره می‌کنند[2]. در حاشیه این را نیز اضافه کنم که در دهه‌های گذشته غالبا کنار جاده‌ی کناره، بچه‌ها و جوان‌هایی را می‌دیدید که تکه‌ای مقوا در دست داشتند که روی آن نوشته‌ی "اتاق" به چشم می‌خورد و داد می‌زدند اتاق که اگر خودروی شما سرعت معینی داشت، الف آن شنیده نمی‌شد و می‌شنیدید "تاق". امروزه کمتر واژه‌ی اتاق به چشم می‌خورد زیرا ویلا حداقل در اسم جای آن را گرفته است. بنابراین می‌نویسند "ویلا" و داد می‌زنند ویلا که در این فقره، بین نوشته و فریاد، تفاوتی نیست.

نوعی تقسیم‌بندی

این سرآغاز را داشته باشید تا به تقسیم‌بندی کل داستان بپردازیم. ابتدا و در بخش نخستین به همراه مشاهده‌ی چند ویلای کوچک به تصاویر مجموعه نگاه خواهیم کرد و خواهیم دید که چه انبوه عظیمی از این ویلاهای قارچ‌گونه از زمین روییده‌اند. بنابراین کمیت آنها نشان‌دهنده‌ی چیزی در پس و پشتشان است که حکایت از مسئله‌ای اجتماعی دارد. سپس به بخش‌های دیگر مانند جزئیات ساختمانی، به رنگ‌ها، به درها و پنجره‌ها، به فضای داخلی، به عملکردها، به آشپزخانه‌های اوپن، شومینه‌ها و دیگر جزییات می‌پردازیم. این جزئیات، حکایت از نوعی سلیقه‌ی عمومی می‌کند که می‌توان آن را سلیقه‌ی بخشی از طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی امروز ایران دانست. سلیقه‌ای که از یک‌سو می‌تواند بسیار متعالی، چشم‌پرور و زیبا باشد و از طرفی بسیار بازاری و چینی‌الاصل و ناشیانه و سطحی شود. به این دومی البته نگاه نزدیک‌تری خواهیم داشت و اصطلاح کیچ[3] را که به این نوع هنر اطلاق می‌شود، خواهیم شکافت. در این میان حیفم آمد که درباره‌ی خود دریا و تاریخچه‌ی شنا و علت‌های اقبال عمومی مردم به دریا ننویسم؛ بنابراین در این زمینه‌ها نیز بسته به حال و هوای مطلب، قلم خواهم زد زیرا من گرفتار تاریخم و گهگاه به جا و بی جا به آن‌سوی زمان سر می‌زنم.

چرا ویلا

در اینجا این سؤال پیش می‌آید که مگر امروزه، مسائل و مشکلات شهروندان ما کم است که بخواهند فرصتی را برای ویلا ساختن و ویلا داشتن و ویلا اجاره کردن صرف کنند. سؤال کاملا بجایی است من هم همین سوال را از خود داشته و دارم اما هنگامی‌که به سرعت عجیب تخریب محیط زیست و زمین‌های کشاورزی مازندران (۲۰ کیلومتری بین نوشهر و محمودآباد و اطراف روستای اندَرور که الان به آن انارور می‌گویند) به واسطه‌ی این ساخت‌وسازها و به اصطلاح ویلاسازی‌ها می‌نگرم، می‌اندیشم که لابد تقاضایی پشت این ماجرا نهفته است. کسی که در این وانفسای بحران اقتصادی، برای ساخت و ساز هزینه می‌کند، مسلما در انتظار سود مناسب است وگرنه می‌تواند پولش را در جای دیگری سرمایه‌گذاری کند که احتمال دارد سود بیشتری هم عایدش شود.(تصویر ۲). این روزها (تیرماه ۱۳۹۰) که مسئولین بلندپایه‌ی محترم مملکتی صحبت از تخصیص زمین‌های ۱۰۰۰ متری با ویلاهای ۲۰۰ متری درون آنها برای بی‌خانمان‌های مستضعف می‌کنند که گل و سبزی بکارند و خودکفا شوند؛ تصور کنید در صورت تحقق این آرزو چه بلایی بر سر محیط زیست این مرز و بوم مخصوصا شالیزارها و باغ‌ها و جنگل‌های شمال خواهد آمد.

به‌راستی اولین گروه‌هایی که برای تفریح به شمال رفتند که بودند و چگونه دریایی که طی قرن‌ها فقط برای صید ماهی مورد استفاده قرار می‌گرفت، یک‌باره تبدیل به محلی برای تفریح و استراحت شد. در این زمینه، پروژه‌ی ویلای من در سال اول رشته‌ی معماری دانشکده‌ی هنرهای زیبا که شرح آن در کتاب "تار و پود و هنوز ..." داده شده، گوشه‌ی کوچکی از شیوه‌ی برخورد ما را در اوایل دهه‌ی ۴۰ خورشیدی با دریا نشان می‌دهد[4].

این نوع نگاه به ویلا بهانه‌ای است برای شناخت بیشتر از جامعه‌ای که درونش هستیم. جامعه‌ای که بسیار پیچیده‌تر از آن است که می‌پنداریم. جامعه‌ای که همه‌چیز را هم‌زمان می‌خواهد. زمانی گفته می‌شد که فقط خواسته‌های اقتصادی و داشتن حداقل‌های معیشت، اولین نیازهای ما و به‌اصطلاح زیربنای زندگی را تشکیل می‌دهد که پس از برآورده شدنشان، نیازهای دیگر از قبیل فرهنگ و هنر و اوقات فراغت و به‌اصطلاح روبنا رخ می‌نماید. ولی تجربه نشان می‌دهد که جامعه‌ی امروز ایران، چنین تقدم و تاخرهایی را نمی‌پذیرد و خواهان هم‌زمان همه‌ی آنها است. به‌درستی جوان‌های امروزی ما، مخصوصا جوانان دانشگاهی که اکثریت عظیمی را تشکیل می‌دهند، همه‌چیز را می‌خواهند و نمی‌توان از خیل عظیم بیکاران تحصیل‌کرده خواست که اولویتشان فقط امرار معاش باشد و دیگر خواسته‌های اجتماعی را در نوبت بعدی اولویت زندگی قرار دهند. از این رو پیچیدگی‌های جامعه‌ی ما بسیار گسترده‌تر از تحلیل‌های ساده‌ای است که غالبا از زبان به اصطلاح دست‌اندرکاران و متخصصین و مسئولین امر شنیده می‌شود. در اینجا بار دیگر باید به این مهم اشاره شود که هنگام صحبت از ویلا، منظور فقط تعداد اندک ساختمان اعیانی برای به اصطلاح قشر مرفه بی‌درد جامعه نیست بلکه مشاهده‌ی انبوهی از این ویلاها که مسلما عرضه و تقاضای اقتصادی نیز پشتوانه‌ی آنها است، سبب شد که به این مقوله پرداخته شود. از جهت دیگر همه‌ی کودکان و جوانان ما حق دارند که بتوانند در زمستان در خلیج فارس شنا کنند و در تابستان در دریای مازندران. ما بر روی گنجینه‌ی بیکرانی از طبیعت زیبا در این نقطه از کره‌ی زمین زندگی می‌کنیم و مصرف بجایی از قطرات نفت‌مان کافی است که این طبیعت زیبا در اختیار همگان قرار گیرد.

جهان سوپر مدرن و نامکان‌ها

هنگام نوشتن این مقاله به کتاب بسیار جذاب مارک اوژه (MarcAuge') انسان‌شناس نامدار فرانسوی با عنوان «نامکان‌ها» مراجعه و شباهت‌های بسیاری را از توصیف او از جهان سوپر مدرن و نامکان‌ها با بحث ویلا مشاهده کردم که می‌تواند بحث‌های ما را پربارتر کند[5].

عکس ۱ – ساحل در زمان‌های دور

عکس(الف)۱ – همان ساحل و عرض ۲۴ متری که برای ما از ساحل باقی‌مانده است .

در بحث مارک اوژه، نحوه‌ی گذران کوتاه‌مدت در فضایی خاص در بخش ناشناخته‌های ذهن ما قرار می‌گیرد که شاید همان ناشناختگی به جذابیتش می‌افزاید و استفاده‌کنندگانش را در انتظار تجربه‌ای تازه قرار می‌دهد.

معمار معروف و نویسنده‌ی توانای دیگری که به موضوع مشابهی پرداخته و به بحث ویلاهای ما مربوط می‌شود، رم کولهاس است که در کتاب «درباره‌ی شهر ژنریک» سخن می‌گوید. در اینجا کولهاس از توسعه‌های جدید شهری بحث می‌کند که به‌سرعت در حال افزایش‌اند و واژه‌ی فراوانی نیز در مورد آن صدق می‌کند. مهم‌ترین ویژگی‌های این شهرها، شهرک‌ها و توسعه‌های شهری، گسترش‌های بی حساب و کتاب و بدون مرکز بودن آنها است. آنها از هر طرف می‌گسترند و پیش می‌روند و غالبا نقشه و طرح مشخصی پشت سرشان نیست[۶].

کولهاس این شهرها را شهر عام می‌نامد و می‌گوید: «شهر عام، شهری است که از گرفتاری مرکز، و از قید و بندهای هویت آزاد است. شهر عام با این چرخه‌های مخرب وابستگی در تقابل است: این شهر، هیچ‌چیز به جز انعکاس احتیاجات و توانایی‌های امروزی نیست. این شهر بدون تاریخ است. برای همه به اندازه‌ی کافی بزرگ است. آسان است. به صرف هزینه و تعمیرات احتیاج ندارد. اگر روزی به اندازه‌ای کوچک شود که پاسخگوی نیازها نباشد، به‌راحتی گسترش می‌یابد. اگر کهنه شود، خود باعث تخریب خود شده و مجددا مطابق نیازهای روز بازسازی می‌شود. شهر عام به یک اندازه و در همه‌ی نقاط هیجان‌آور یا کسل‌کننده است. آن شهر به اندازه‌ی یک استودیوی هالیوود سطحی است. این شهر می‌تواند هر صبح دوشنبه، هویتی جدید تولید کند... شهر عام، قابل تفکیک است؛ یعنی از تکرار یک واحد ساختاری ساده شکل می‌گیرد و می‌توان از کوچک‌ترین قطعه‌ی آن، مثل یک کامپیوتر رومیزی و حتی یک دیسکت، آن را بازسازی کرد. در عین حال مهم‌ترین جذابیت آن، بی‌نظمی حاکم بر آن است... شهر عام نشان‌دهنده‌ی مرگ قطعی برنامه‌ریزی است.»

او سپس درباره‌ی زیبایی و رنگ و معماری در شهر عام می‌گوید: «چشمان خود را ببندید و انفجاری را با رنگ قهوه‌ای روشن تجسم کنید. رنگ متالیک بادمجان، تنباکوی خاکی و کدو تنبل خاک‌آلود اشاعه می‌شود. همه‌ی ماشین‌ها در مسیر خود برای رسیدن به مراسم عروسی در حرکت هستند. ... سبک دلخواه، پست‌مدرن است، و همیشه اینطور خواهد ماند. پست‌مدرنیسم تنها سبکی است که در ارتباط بین عمل معماری و احساسات موفق بوده است. پست‌مدرنیسم، علمی که بر اساس قرائت‌های متمدن از تاریخ معماری باشد، نیست بلکه یک روش در معماری حرفه‌ای است که نتایج لازم را با سرعتی هماهنگ با سرعت توسعه‌ی شهر عام فراهم می‌کند. به جای این آگاهی آنگونه که مخترعانش آرزو داشتند، فقط توانسته گونه‌ای ناخودآگاهی خلق کند. کمک کوچکی هم برای مدرنیته به شمار می‌آید.» رفتار مردم در چنین مکان‌هایی را کولهاس چنین تعریف می‌کند: «مردم در شهر عام، فقط زیباتر از هم‌نوعان خود نیستند، بلکه به خوش‌اخلاقی، کم‌شوقی درباره‌ی کار، دشمنی کمتر، خوشایندتر بودن مشهورتر هستند، به عبارت دیگر می‌توان گفت بین معماری و رفتار رابطه‌ای وجود دارد، که شهر می‌تواند با روش‌های ناشناخته، مردم بهتری به وجود آورد.»

مجموعه‌ی ویلاهای یادشده که غالبا بدون هیچ طرح و برنامه‌ای از زمین روییده‌اند، همان شهر عام را تداعی می‌کنند که کولهاس به‌خوبی کیفیت آن را توصیف کرده است.

ویلای ۶۰ متری

در شب سوم فروردین در یکی از همین سال‌ها (۱۳۸۷ یا ۸۸ یا ۸۹) سه اتومبیل به‌زور در پارکینگ حیاط این ویلا جا شدند. صدای موسیقی از درون اتومبیل‌هایی که به طرف این ویلا می‌رفتند، شنیده می‌شد. موسیقی بسیار بلند از صدایی لس‌آنجلسی که رپ می‌خواند و شیشه‌های ماشین پراید را می‌لرزاند. صدای موزیک این سه ماشین وقتی به پارکینگ رسیدند، تبدیل به یک صدا شد و فقط از داخل یک اتومبیل شنیده می‌شد. باز هم بسیار بلند. مسلما گوش دادن به صدای موزیک آن هم به این بلندی، بخشی از گذران اوقات فراغت ویلانشینان ما است که گویا در تهران یا دیگر شهرها امکان‌پذیر نیست.

این سه خانواده که بیشترینشان را احتمالا جوانان تشکیل می‌دهند، نیز تعدادی پدر، مادر و تعدادی بچه، بساطشان را در ویلای ۶۰ متری باز می‌کنند و همانند جوانان فیلم "درباره‌ی الی" هرکدام در گوشه‌ای (حتما به زور) جا خوش می‌کنند.

در این میان اتاق اصلی همان اتاق پذیرایی است با آشپزخانه‌ی اوپن و کانتر جلوی آن. دو اتاق کوچک و یک توالت و دستشویی و دوش هم فراهم است.

آشپزخانه‌ی اوپن که سال‌های گذشته غریب می‌نمود، حالا به فضایی مانوس و معمولی تبدیل شده است و دیگر کسی از تازه‌واردین از دیدن آن حیرت نمی‌کند و سرگردان نمی‌شود. از اینجا معلوم می‌شود که معماری به اصطلاح مدرن در این ویلاها به طور کامل جا افتاده و عملکردهای حداقل که بخش مهمی از تعلیمات معماری مدرن را تشکیل می‌داد در اینجا پیاده شده است.

عکس ۲ - مجموعه ویلاهای ساخته شده در پای کوه، دهکده انارور، مازندران

درها، پنجره‌ها، کاشی سرویس‌ها، کاشی آشپزخانه و لوازم آن ایرانی است و از حداقل قیمت و کیفیت برخوردارست. یادمان نرود که من از ویلایی ارزان‌قیمت صحبت می‌کنم که فعلا در بحث ما بیشترین تعداد را به خود اختصاص داده‌اند. درها بسیار ساده با رویه‌ی نئوپان نازک، کف اتاق‌خواب‌ها موکت نمدی، کف اتاق اصلی و آشپزخانه، سرامیک ساده با رنگ لیمویی. رنگ درون و بیرون این ویلاها غالبا ترکیبی از زرد و نارنجی و کرم و قهوه‌ای است. رنگ‌هایی که به آنها رنگ‌های شاد می‌گویند. نقشه‌ی بیشتر این ویلاها شبیه هم است. نوعی تکرار الگویی خاص که در این حداقل‌ها جواب بدهد. (عکس ۳)

نرده‌ها

در اینجا به بخش‌هایی از این ساختمان که به اصطلاح بخش‌های زیبایی‌شناسانه و سلیقه‌ای سازندگان آنهاست، می‌پردازیم. به نرده‌ها نگاه کنید، پیچ و خم‌های آرت نوی فرانسوی[۷] در آنها کاملا مشهود است. نمونه‌ی آن را می‌توان از معماری قاجار به بعد در کاخ‌های قجری و دیگر خانه‌های اعیان و اشراف آن زمان دید و سپس در خانه‌های دوران پهلوی اول در تهران و شهرستان‌ها. به نمونه‌هایی از این دست نگاه کنید. (عکس ۴)

این نرده‌ها با وجود کوچکی و گاهی کم‌اهمیت بودنشان، نقش بزرگی در ارضای نوستالژیک ما دارند. نوستالژی را در اینجا به معنای حسرت از گذشته به کار می‌برم. گاهی به آن «سنتی» هم می‌گویند. امروزه این کلمه به‌شدت جا افتاده است و با اضافه کردن کلمه‌ی سنتی به آخر رستوران، ساختمان، لباس، قلیان، غذا و غیره نوع خاصی از کیفیت حاصل می‌شود که غالبا مخلوطی از بدسلیقگی، سرهم‌بندی، ناشی‌گری و در نهایت گرانی است. به یک نجار، سفارش در و پنجره برای خانه‌ای داده شده بود. اجرای کار به شکل بسیار بدی صورت گرفته و حتی بخش‌هایی از چوب گُندگی نشده (رنده نخورده بود) و بدون نصب ابزار و زوار و نوار چوبی تحویل داده شده بود. وقتی از نجار پرسیده شد که این دیگر چه نوع پنجره‌ای است، استاد نجار ما در جواب گفت: «آقا مهندس کارتان را سنتی درست کرده‌ام.» در اینجا کلمه‌ی سنتی واجد تمام مشخصاتی بود که در بالا توضیح داده شد.

این نرده‌های فلزی با کمی خم کردن شبیه تکرار علامت سؤال (؟؟؟؟) شده و سنتی می‌شوند و آنها را حتی در بعضی از آهنگری‌ها و فروشگاه‌های لوازم ساختمانی می‌توانید بخرید. آری به سنت احتیاج داریم. چراغ‌ها و آویزهای این ویلاها هم گاهی شکلی سنتی به خود می‌گیرند و حبابی داخل آن علامت‌های سؤال قرار می‌گیرد و می‌شود چلچراغ سنتی.

ما معماران در زمینه‌ی سنت، مشکلات فراوانی داریم. از یک طرف در مواردی بسیار سنتی هستیم، مثلا غالبا در سفرهای برون‌مرزی که پیش می‌آید و من محروم از خوردن غذای ایرانی هستم، آنچنان در حسرت یک وعده خورش قورمه‌سبزی (البته ساخت وطن) دم غنج می‌رود که بهترین غذای عالم را به آن بشقاب پلو و خورش عالی که مادرم با لوبیا چیتی می‌پخت و همسرم با لوبیای چشم بلبلی می‌پزد، عوض نمی‌کنم. شاید غذای سنتی ما تنها چیزی باشد که هنوز بعضی از خانواده‌ها به بهترین نحو آن را می‌پزند. به هرحال به نظر

عکس۳ - نمای یک ویلا

عکس۴- نمونه‌هایی از نرده‌های ویلاها

عکس۴- نمونه‌هایی از نرده‌های ویلاها

عکس ۵- پنجره‌ها با شیشه های آینه‌ای و رنگی

عکس ۶- یکی از خانه‌های نوادگان حاج‌اسماعیل

عکس ۷ - بنگاه معاملاتی

می‌رسد که ترکیب سنتی و مدرن فقط از عهده‌ی خانم‌های آشپز ماهر برمی‌آید و معماران ما تاکنون نتوانسته‌اند غذای معماری به‌قاعده‌ای ابداع کنند.

ترکیب این نرده‌ها با شیشه‌های رفلکس و آینه‌ای هم ترکیب غریبی است. این شیشه‌ها چند سالی است مد روز ساختمان‌های ما شده و گاهی به نظر می‌رسد یکی از دیواره‌های حمام و توالت را پشت و رو کرده و به نمای ساختمان‌ها چسبانده‌اند.(عکس۵)

یادی از پدیدآورندگان این نوع سلیقه

یکی از پدیده‌هایی که منجر به این نوع سلیقه شده را به صورتی بسیار سهل و ساده می‌توان این‌گونه شرح داد:

در دهکده‌ی انارور که پیشتر به حضورتان معرفی شده بود، حدود چهار دهه‌ی پیش نبش یکی از کوچه‌هایش دکان بقالی قرار داشت و ما صاحب آن را «عزیز زهرا» می‌نامیدیم، زیرا غالبا مشتریانش را با این نام صدا می‌کرد. دکان عزیز زهرا به معنای واقعی یک بقالی بود، البته نه شبیه بقالی‌ای که ناصرخسرو در هزار سال پیش در ده خرزویل نزدیک قزوین از او یاد کرده است و گویا هرچه می‌خواستند نداشت[۸]. این بقال ما پیرمردی بسیار با محبت، شریف و درستکار بود و در قفسه‌های چوبی کج و کوله‌اش، از لامپا گرفته تا دمپایی و تله‌موش و کش تنبان و نخ قرقره و پنیر کوهی و ماست تغاری یافت می‌شد. سال پیش به سراغ بقالی عزیز زهرا رفتیم. متاسفانه در سن ۹۰ سالگی دار فانی را وداع گفته بود. آری او یکی از آخرین بازماندگان انسان اصیل مازندرانی بود.

نوه‌های این پیر دست‌داشتنی اکنون سوپر باز کرده‌اند. حتما شما می‌دانید که در این سوپرها چه می‌فروشند و در یخچال آنها چه اجناسی قرار دارد. جوان شریفی که آن را می‌گرداند، اصلا و ابدا کوچک‌ترین شباهتی با عزیز زهرا ندارد. او دانشجوی دانشگاه آزاد اسلامی بود که یا رشته‌ی کامپیوتر می‌خواند یا بازرگانی و احتمالا پدر یا عمویش سازنده‌ی یکی از این ۶۰ متری‌هاست زیرا در همان بقالی سابق و سوپر امروز صحبت خرید و فروش زمین شالی بود و طرفین درصدد صید مشتری تهرانی.

حال اگر در عالم خیال، این پیرمرد نازنین را در کنار این جوان دانشجو و آن پدر، عمو یا دایی قرار دهیم و سلیقه‌ی آنها را با هم جمع بزنیم، از این جمع چه حاصل می‌شود؟ آیا نتیجه همان نخواهد بود که شرح داده شد؟ سرعت تغییر از بقالی به سوپر مسلما این سلیقه را ایجاد می‌کند. خواننده‌ی عزیز امیدوارم مرا متهم به روشنفکر برج عاج‌نشین نکنید، که به هر آنچه اتفاق افتاده با دیده‌ی خاص می‌نگرم. در اینجا فقط مشاهدات خود را برایتان می‌گویم که گاهی چاشنی خاطره را نیز به آن افزوده‌ام تا حوصله کنید و با من همراه شوید. این جوانان در این روستا غالبا تحصیل‌کرده، لااقل در حد دیپلم هستند. بیشتر دختران به دانشگاه راه‌یافته‌اند. از جمله دختران حاج‌اسماعیل -که در همین دهکده، یک قطعه از شالی‌اش را حدود ۴۰ سال پیش به من فروخت و هم‌اکنون هفت کفن پوسانده است- اکنون پزشک و وکیل هستند و پسرانش هم دست‌اندرکار خرید و فروش زمین‌های شالی و ساختن ویلا. بنابراین می‌بینید چه تغییر عظیمی در این چند دهه اتفاق افتاده و حاج‌اسماعیل روستایی و پسرش عبدالعلی که دوست و هم‌سن‌وسال من بود و سوادی هم نداشت، اکنون فرزندانش کاملا هم‌طراز فرزندان دانشگاهی من هستند و هیچ تفاوت هویتی، روستایی و شهری میانشان نیست. اینجاست که مطالعه‌ی روحیات و خواسته‌های این نسل جدید، بسیار مهم و ضروری به نظر می‌رسد. (عکس ۶)

ترتیب کنار هم چیده شدن این ویلاها هم جالب است که صرفا تقسیم شالیزار و باغ به کوچک‌ترین قطعات، تعیین‌کننده‌ی آن است. البته شهرک‌سازی‌ها از این امر مستثنی هستند. این شهرک‌ها به وفور در همه‌جا سبز شده‌اند که مسلما دارای طرح و نقشه‌ای نیز بوده‌اند. هرکدام از این شهرک‌ها وابسته به چند بنگاه معاملاتی هستند که در جاده‌ی کناره ردیف شده‌اند. این بنگاه‌های معاملاتی هم غالبا با شیشه‌های رفلکس آینه‌ای به رنگ‌های آبی و برنزی مزین هستند. (عکس ۷)

به دیواره‌های باغچه‌ها هم نگاه کنیم. این دیواره‌ها با مصالح اولیه‌ی بلوک سیمانی ۲۰×۲۰×۴۰ سانتی‌متر ساخته سپس بسته به ذوق و سلیقه و جیب صاحبش، دارای نمای سیمان یا سنگ می‌شوند. در عین حال سریع‌ترین راه ساختن هم به وسیله‌ی همین بلوک‌های سیمانی است که غالبا بی‌دست‌وپاترین بناها هم می‌توانند آن را بچینند؛ بدون استفاده از تراز و شاقول و نخ.

این را هم در حاشیه بگویم که به نظر می‌رسد در شمال دوران آجرچینی به طریقه‌ی معمولی و سنتی به معنای صحیح آن، به سر رسیده است.

به طوریکه وقتی از یک استاد بنا و بعدها از چند استاد دیگر خواستم در کلبه‌ی ما یک تکه دیوار با آجر قرمز بچینند و مرا خوشحال کنند که ترکیبی از تیرآهن در کنار آجر قرمز بار دیگر درست خواهد شد، نتیجه نه تنها اسف‌بار بلکه مضحک بود. وقتی بعد از چند هفته با پسرم سپهر که مهندس ناظر این اتاقک الحاقی کوچک بود به سر ساختمان رسیدیم، اولین چیزی که مشاهده کردیم، کلاف نسبتا بزرگی از نخ بود که بر سر راه افتاده بود. همان کلاف نخی که برای استاد بنا به همراه شاقول و تراز گرفته و گفته بودم که چگونه نخ‌کشی کند و شاقول بیندازد و تراز کند. ولی با نهایت تعجب مشاهده شد که این استاد بنای ما چنان چیدمانی کرده بود که به نظرم اگر آجرها را به‌دست نوه‌ی ۷ ساله‌ی همسایه می‌دادیم بهتر می‌چید. تمام آجرها، بدون استثناء کج و کوژ و جلو و عقب بودند. هرچه فکر کردم که این دیواره‌ی ناصاف را با آن آجرهای گران‌قیمت چگونه بندکشی کنیم که شاید نتیجه، نوعی معماری بروتالیستی[۹] باشد! دیدم نتیجه همان به اصطلاح سنتی خواهد بود که نجار ماهر ما گفته بود و در ناصیه‌ی این دیوار هیچ نور روشنایی به چشم نمی‌خورد که بتوان امیدی به آینده‌اش داشت. حتی بنای استادکار ما سوراخ پنجره را که مستطیل ساده‌ای بود، تبدیل به ذوزنقه‌ای کرده بود که سر و تهش ده سانتی‌متر با هم فرق داشت. همچنین پنجره‌ای کوچک و دایره‌ای در نظر گرفته بودیم که تبدیل به سوراخ منحنی کج و معوجی شد. در

نهایت متوسل به سیمان‌کار شدیم و کل دیواره را با سیمان سفید تگری پوشاندیم.

بنابراین در این وانفسای ساخت و ساز حتی اگر بهترین نقشه‌ها را هم با دقیق‌ترین ابزار کامپیوتری و سه‌بعدی‌های سحرانگیز ترسیم کنی، در نهایت چنین بلایی سرش می‌آید که فاقد کمترین وجهی از مهارت است.

این ویلاها بسیار سریع ساخته در نهایت، رنگ شده و شیشه‌ی رنگی بر پنجره‌های آلومینیومی یا PVC نصب می‌شود. البته سقف‌های شیب‌دار از داخل گاهی ملبه‌کوبی چوبی می‌شود که در نوع خود بد نیست و گرمای خاصی به درون خانه می‌بخشد. (عکس ۹) شومینه در این ویلاها تمامی ذوق و سلیقه و زیبایی هنر سازنده در این گوشه‌ی کوچک را نمایان می‌سازد. (عکس۱۰)

سبکبالان ساحل‌ها

هنگامی‌که از رادیوی تاکسی خواننده‌ی بدصدایی شعر زیبای حافظ را -شب تاریک و بیم و موج و گردابی چنین حایل / کجا دانند حال ما سبکبالان ساحل‌ها- به آواز می‌خواند و یا بهتر بگویم مشق آواز می‌کرد، انتهای این شعر بار دیگر مرا در هنگامه‌ی ترافیک تهران، به سمت و سوی داستان ویلا کشاند و فارغ از هیاهوی خیابان به کنار دریا رفتم. ولی پیش از پرداختن به اصل موضوع یکی از پرسش‌های خود را از لسان‌الغیب باید مطرح کنم هرچند ممکن است کاملا بی‌ارتباط با موضوع اصلی باشد. بنا به نوشته‌ها و تحقیقات حافظ‌شناسان، حضرت ایشان چندان به مسافرت علاقه‌مند نبوده‌اند و آب رکن‌آباد و سیه‌چشمان شیرازی را به گلگشت در تمام عالم ترجیح می‌داده و گویا فقط به یزد سری زده و به سرعت برگشته‌اند؛ البته حق با ایشان بوده است یزد کجا و شیراز کجا. ولی سؤال این است که حافظ دریا ندیده چگونه چنین تصویر نابی را از دریای متلاطم جنوب (حتما خلیج‌فارس) آن هم در شبی تاریک به نظم در آورده است.

حال شما هر قدر این بیت را به عوالم روحانی و عرفانی حافظ ارتباط دهید، من حافظ را تصویرپردازی واقع‌گرا می‌دانم که با وجود لسان‌الغیب بودنش، واقعیات و مخصوصا لذات زندگی را درک کرده و سپس آنها را در قالب شعر ریخته است. اینجا باید به ذهن هنرمند این رند بزرگ، آفرین گفت که چگونه بدون دیدن دریای مواج و هول‌انگیز، این چنین وضعی را به تصویر کشیده است.

دریایی که بود

برگردیم به دریا و اینکه ما ایرانیان از چه زمانی از دریای مازندران و گیلان به عنوان مکانی تفریحی استفاده کردیم و از شنا کردن لذت بردیم.

نخست نگاهی به فرهنگ آب و آب‌بازی در گذشته‌های ایران می‌اندازیم و نظرات چند پژوهشگر را در این زمینه مورد بررسی قرار می‌دهیم. آندرانیک هوویان در کتاب «ارمنیان ایران» می‌گوید:«یکی از کهن‌ترین جشن‌های مشترک ایرانیان و ارمنیان، جشن تیرگان یا آب‌پاشان است که ارمنیان آن را وارداوار می‌گویند.»

او نظرات گوناگونی از پژوهشگران را در کتاب خود جمع‌آوری کرده است[۱۰]. در «عالم‌آرای صفوی» نیز که بیشتر به شرح زندگانی، جنگ‌ها، کشورگیری‌ها و کشورداری شاه‌اسماعیل و شاه‌عباس صفوی پرداخته، به برگزاری جشن آب‌پاشان در مازندران اشاره کرده است[۱۱]. همچنین اسکندربیک ترکمان، منشی مخصوص شاه‌عباس ضمن توصیف وقایع سال بیست‌وپنجم جلوس به شرح جشن آب‌پاشان پرداخته است[۱۲]. در ضمن سیاحان و سفرای بسیاری از کشورهای اروپایی مقیم دربار شاه‌عباس از علاقه‌ی او به این جشن، مطالب بسیاری نوشته‌اند. از جمله پیترو دولاواله، جهانگرد ایتالیایی که در زمان اقامت در ایران شاهد جشن آب‌پاشان در شهر اصفهان بوده و توصیف او از این جشن، خواندنی است[۱۳]. آخرین سند مربوط به جشن آب‌پاشان، به نیم‌قرن اخیر بازمی‌گردد که محمود پاینده لنگرودی، درباره‌ی آن شرح داده است[۱۴].

علاوه بر جشن آب‌پاشان از دریای مازندران به عنوان مکانی برای استفاده از آب دریا به منظور شنا و آفتاب گرفتن، تا دوران پهلوی اول نشانی در دست نیست. حتی بعضی از جهانگردان اروپایی با وجود توصیف زیبایی‌های طبیعت شمال، آب و هوای کرانه‌های دریا را ناسالم تشخیص داده‌اند[۱۵].

شنا در آفتاب و راز صندوقچه‌ی مستوره خانم

از اواخر دوران پهلوی اول که آبادانی گیلان و مازندران شروع و جاده‌ی چالوس افتتاح شد، کم‌کم توجه به دریا به گونه‌ای که مورد نظر ما است آغاز گردید. به نظر نگارنده، شنا کردن و آفتاب گرفتن و لمیدن روی ماسه‌ها، همانند پدیده‌های بسیار دیگر، سوغات فرنگ بوده و به احتمال زیاد دانشجویان اعزامی به فرانسه بودند که سواحل جنوب آن کشور را دیده و در تعطیلات تابستان از آنجا استفاده کرده‌اند. در این زمینه در کتاب "کاروان فرهنگ در فرنگ" نوشته‌ی جلال ستاری می‌خوانیم:

«در ۲۴ تیرماه ۱۳۰۹ (اوایل سلطنت پهلوی اول) امتحانات عموم محصلین خاتمه یافت و محصلین برای دو ماه و نیم تعطیل، هر قسمت به نقطه‌ی خوش آب و هوایی نزدیک به محل مدرسه رفته‌اند. محصلینی که شبانه‌روزی بوده‌اند بر حسب دستور اداره‌ی سرپرستی از طرف مدارس مربوطه پانسیون‌هایی در ییلاقات نزدیک یا سواحل نزدیک دریا تهیه شده و محصلین باز تحت نظر اولیای مدرسه در این نقاط تعطیل خود را بسر می‌برند [۱۶].»

این که به نوشته‌ی کتاب جلال ستاری بعضی از دانشجویان ایرانی در تابستان سال ۱۳۰۹ می‌توانستند به جنوب فرانسه بروند و از دریای مدیترانه استفاده کنند، مرا به یاد ماجرایی انداخت که کاملا می‌تواند در ارتباط با حقایق فوق باشد. در سال‌های ۱۳۲۷ یا ۱۳۲۸ (که من پنج یا شش ساله بودم) در طبقه‌ی دوم خانه‌ی ما در زنجان اتاق کوچک پستو مانندی بود که در آن تعدادی صندوق چوبی و چند صندلی و یک مبل کهنه قرار داشت. این اتاق بوی عطر به‌خصوصی هم می‌داد که همان بوی خوش مرا به این اتاق می‌کشاند. پس از مدتی، راز و رمز بازکردن قفل‌های صندوقچه‌های چوبی را یاد گرفتم و در یکی از بعدازظهرهای تابستان، دور از چشم مادر، شروع به بازکردن صندوق‌ها کردم. بوی نفتالین به همراه عطر خوشبوی فوق، مرا در لذت کار مخفیانه و گناه‌آلودی که می‌کردم، بیشتر تشویق می‌کرد و در ادامه‌ی گشتن‌ها و زیر و رو کردن لباس‌های زنانه و کت و شلوارهای مردانه و کفش‌های براق و زیبا به پاکت کوچکی دست یافتم که در گوشه‌ای از صندوق پنهان شده بود. این پاکت حاوی عکس‌های بسیار زیبا و سحرانگیز و هوس‌آلودی بود که حتی اکنون، پس از گذشت این همه سال، جزئیاتشان به یادم مانده است.

این مجموعه اسباب و اثاثیه متعلق به یکی از بستگان نزدیک ما دکتر ابوالقاسم‌خان (عبدالقاسم‌خان) کاووسی سرهنگ ارتش و مادرش مستوره خانم بود. البته آنها را به امانت در خانه‌ی ما گذاشته بودند و احتمالا جناب سرهنگ

عکس ۸ - دیواره های ویلا ها

عکس ۹- سقف شیبدار

عکس ۱۰- عکس از شومینه

به خاطر مسائل خانوادگی و ازدواج جدیدی که کرده بود، آنها را دور از چشم اغیار، در خانه‌ی ما انبار کرده بود.

به عکس‌ها برگردیم که بیشتر آنها تعدادی مرد و زن جوان و زیبا و خوش‌اندام را در لباس شنا و در کنار دریا نشان می‌داد. ابوالقاسم‌خان هم در بیشتر آنها به صورت نشسته یا ایستاده و یا درازکش بر روی ماسه‌ها، در میان زیبارویان دیده می‌شد. مسلما کودک خردسال ۵ یا ۶ ساله‌ی کنجکاو، روحش از هیچ ماجرایی خبر نداشت و فقط سرهنگ را در آن عکس‌ها می‌شناخت که شاد و خندان با مایویی شبیه شلوارهای کوتاه کنونی، با پُزهای گوناگون جلوی عکاسی حرفه‌ای در نیس، کن یا مونت‌کارلو ژست‌های آنچنانی گرفته بود[۱۷].

حال کم‌کم ارتباط داستان عکس‌های صندوقچه‌ی سحرانگیز فوق با ماجرای دانشجویان اعزامی به اروپای دوران پهلوی اول روشن می‌شود که صاحب عکس یکی از همان دانشجویان بود که تابستان‌ها را در کنار دریا به خوشگذرانی مشغول می‌شدند. ایشان و تعداد دیگری از جوانان ایرانی ما به احتمال قریب به یقین، همان جوانانی بودند که هنگام بازگشت به ایران، به کنار دریای مازندران رفتند و به یاد روزهای خوش دریای مدیترانه و سواحل زیبای جنوب فرانسه، دریای شمال را هم کم از مدیترانه نیافتند اینها شاید از اولین گروه‌هایی بودند که شناکردن و آفتاب گرفتن را میان دیگر دوستان و آشنایان‌شان باب کردند. این البته یک فرضیه است ولی شواهد و قراین نشان می‌دهد که می‌تواند یکی از نقاط عطف چگونگی گذراندن اوقات فراغت ایرانیان نیز باشد. متاسفانه نگارنده با وجود سعی و کوشش فراوان و پرس و جوی دائم از اقوام، اثری از آن عکس‌های گرانبها پیدا نکرد. البته اگر پیدا می‌شد، آیا امکان چاپ آنها در این مقاله بود؟ به هرحال شما هم اگر تخیلتان را به کار بیندازید، شاید چنین تصاویری می‌توانست باشد. (عکس ۱۱)

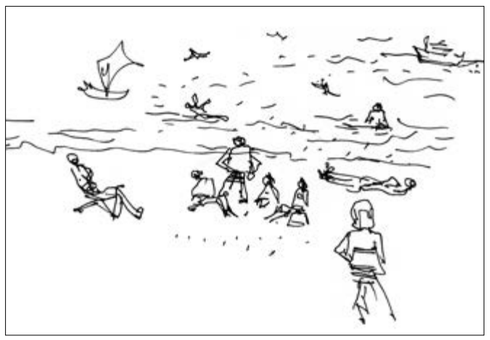
پلاژهای بندر انزلی

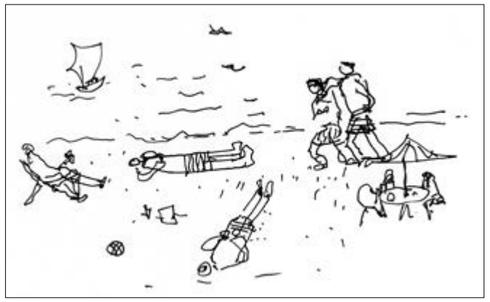
در کتاب «تاریخ جامع گیلان انزلی» نوشته‌ی عزیز طویلی نکته‌های بسیاری از نحوه‌ی استفاده از آب دریا آورده شده است[۱۸]. ابتدا به نقشه‌ی اسکله‌ی شناور پلاژ شهرداری بندرانزلی که در سال ۱۳۱۰ شمسی تهیه شده و اصل آن در اداره‌ی ثبت و اسناد بندر انزلی موجود است نگاه کنید. (عکس ۱۲)

در تفسیر این نقشه در کتاب یادشده، می‌خوانیم: «در واژه‌نامه‌ی نوین آمده است: پلاژ به معنی ساحل مسطح دریا، گرمابه‌ی دریایی که جای شنا، حمام و تفریح است. اینکه این کلمه از چه سالی در انزلی رایج شده، معلوم نیست. در پشت بیمارستان فعلی (سمت غرب موج‌شکن انزلی) بلدیه‌ی انزلی (شهرداری) مبادرت به احداث یک پلاژ دو طبقه از چوب و تخته کرد و یک پل چوبی از جلوی پلاژ به موازات موج‌شکن با فاصله‌ی حدود ۲۰۰ متر تا داخل دریا کشید تا علاقه‌مندان به شنا بتوانند از انتهای پل برای پریدن به دریا استفاده کنند. ...طبق مدارک موجود در بایگانی راکد شهرداری انزلی یک پلاژ چوبی دو طبقه و یک طبقه در سال ۱۳۱۲ شمسی به وسیله‌ی شهرداری به مساحت ۱۵۰ مترمربع ساخته شده بود و در محل فعلی بیمارستان نیز حمام دریایی به نام "زنده‌شورخانه" احداث کرده بودند با بررسی‌ای که انجام گرفت حمام دریایی که از آن یاد شده تعداد ۹ کابین با دوش بوده که آب آن از منبع بالای آنها تامین می‌شد و این حمام‌ها در پشت موج‌شکن و اداره‌ی هواشناسی البته با فاصله‌ای قرار داشت... جالب است که "مرده‌شور خانه‌ی شهر" در انتهای خیابان ناصرخسرو و در فاصله‌ی ۳۰۰ متری از این "زنده‌شورخانه" قرار گرفته بود.»

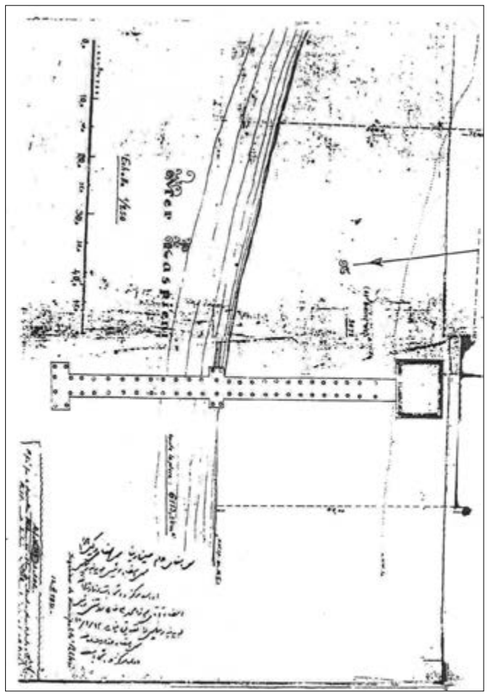
همچنین در این کتاب درباره‌ی شنای خانم‌ها در دریا گفته شده است: «البته در سال‌های ۱۳۱۱ و ۱۳۱۲ پلاژ مردانه و زنانه از هم جدا بود و با فاصله از پلاژ مردانه برای زن‌ها محوطه‌ای را با (نی) دور کرده و این دیوار تا قسمتی از دریا پیش رفته و خانم‌ها با پیراهن و یا چادر خود را در آب دریا شستشو می‌دادند. قسمت زنانه دارای مسئولی بود به نام (سیدخانم) که هیچ مردی جرات نزدیک شدن به محل را نداشت و از طرفی روزانه و در فصل شنا دو پاسبان از طرف شهربانی مراقب محل آب‌تنی زنان بودند... با بررسی‌هایی که انجام گرفت از حدود سال‌های ۱۳۱۸ به بعد که تعدادی از زنان که بیشتر خارجی و یا خارج‌دیده بودند و از کازینوی انزلی و یا پلاژ گراندهتل غازیان استفاده می‌کردند باعث رواج آب‌تنی زنان با لباس شنا شدند البته نه در مکان دیگر زیرا در سرتاسر کنار دریا پلاژی وجود نداشت [۱۹].»

در انتهای این بخش صحبت درباره‌ی شنا کردن در شهر تهران از قول جعفر شهری در مجموعه کتاب‌های «طهران قدیم» شنیدنی است که می‌خوانیم: «چاله‌حوض آبگیری وسیع در ابعاد مختلف از ده تا بیست ذرع طول و پنج تا ده ذرع عرض بود. سرپوشیده‌ای با سه چهار تا شش هفت گز عمق که بلااستثنا در تمامی حمام‌ها ساخته شده بود و این از دو جهت مورد استفاده قرار می‌گرفت که اولا مخزن ذخیره‌ای برای کسر آب حمام در موقع کم‌آبی‌ها باشد و دیگر در تابستان‌ها وسیله‌ی بازی، شنا، ورزش مشتریان، جلب ایشان و جبران کسادی حمام شود که معمولا در تابستان‌ها رو به نقصان می‌گذارد. مشتریان





تصویر ۱۱ - سواحل نیس و کن درجنوب فرانسه، سال‌های ۱۳۱۲



تصویر ۱۲- کروکی اسکله‌ی شنا و پلاژ شهرداری انزلی در سال ۱۳۱۰ شمسی ـ اصل کروکی در اداره ثبت و اسناد بندر انزلی

چاله‌حوض‌ها معمولا لشوش، ولگردها، بیکاره‌ها، لات‌ها، ورزشکاران و شناگران با ذوقی بودند که برای تمرین و تقویت اعمالِ آب با مسابقات و نمایشات در آن گرد می‌آمدند و این همان اعمال بود که دسته‌هایی را برای تماشا به سوی خود می‌کشید. از بازی‌های در این چاله‌حوض‌ها، اول شناهایی مانند شنای «مرغابی»، «قورباغه»، «پشت و رو»، «چهار دست و پا»، «عربی» و «آب دزدکی» بود که سرتاسر چاله‌حوض به مسابقه می‌گذاردند. دیگر شناها «شیرجه»، «زیرآبی»، «غواصی» و «مارآبی» بود که شرط‌بندی می‌کردند و مدت توقف و اعمال زیرآبی و نفس‌داری را به مسابقه می‌گذاشتند. بعد از این‌ها شناهای از پشت ماندن به روی آب، بدون آنکه دست یا پایی بجنبانند و «قایم‌باشک» و بازی «گرگ و گله» و «ترنابازی» با لنگ خیس لوله‌کرده و عقب هم کردن و «پشتک وارو» و «ماه و ستاره» بود، مخصوصا بازی اخیر را که بعضی‌ها شگفت‌انگیز انجام می‌دادند. مشتریان تابستانی این چاله‌حوض‌ها غالبا سر و کاری با دلاک و کیسه و صابون و مانند آن نداشتند و سود آنها برای حمامی همان پول حمام آنها بود که از آب سرد بدون هزینه‌ی چاله‌حوض به دست می‌آمد و از جمعیتی که به‌منظور تماشای آب‌بازها به حمام روی می‌آوردند و در آخر (جنبش آب) که حمام را از خلوتی و کساد تابستان و از ننگ و عار (توسر خوردن) معاف می‌کرد و اصطلاح جنبش آب صادق می‌شد زیرا عقیده‌ای میان حمامی‌ها بود که می‌گفتند: «آب باید بجنبد. یعنی حمامی برای صاحبش سود می‌کند که آبش حرکت داشته باشد، چه وقتی درِ حمام باز شد ناچار خرجی به آن تعلق می‌گیرد و آنگاه چه یک نفر به آن برود چه هزار نفر همان خرج است و فقط منفعتش فرق می‌کند[۲۰].»البته یافتن ریشه‌های تاریخی شنا در ایران از مباحثی است که امیدوارم دانش‌پژوهی همت کند و به آن بپردازد.

در انتها

در انتها اگر مطالب فوق را خلاصه و به بحث‌های اولیه‌ی کتاب رجوع کنیم، ملاحظه می‌شود که در شهرهای ایران جماعت کثیری به عنوان طبقه‌ی متوسط شهری مشغول زندگی بوده‌اند و هستند. چنانچه قبلا نیز اشاره شده، مشترکات آنها بیشتر فرهنگی است تا رفاهی، در میان آنان می‌توان طیف وسیعی از جوانان دانشگاهی جویای کار را مشاهده کرد و در عین حال قشر نسبتا مرفهی را نیز لابه‌لایشان تشخیص داد که بدون هیچگونه به رخ کشیدن‌های ثروت‌های خانوادگی در کنار هم زندگی می‌کنند. این جوانان و مخصوصا جوانان تحصیل‌کرده با اکثریت دختران، طبقه‌ی متوسط شهرهای ما را به همراه خانواده‌هایشان تشکیل می‌دهند. نباید از نظر دور داشت که تاثیر متقابل این جوانان، امروزه بر خانواده‌هایشان و بالعکس بسیار مهم و قابل ملاحظه است.

این نیز گفتنی است که معماری به عنوان اثری با طول عمر و تا حدودی ماندگار، بر جای می‌ماند، ولی مردمانیکه درون آنها زندگی می‌کنند به حکم اینکه «هر که آمد عمارتی نو ساخت/ رفت و منزل به دیگری پرداخت» می‌آیند و می‌روند و منزل به دیگری می‌سپارند. در این ویلاها نیز با وجود مردمی که با سلیقه‌های امروزین و روحیات کنونی آنها را می‌سازند و استفاده می‌کنند، حکم همان است. زمینی اشغال، ساختمانی احداث می‌شود و مجموعه‌ای به وجود می‌آید که به نظر می‌رسد مدت‌های طولانی در اختیار وارثین آینده قرار گرفته و شاید هیچ‌وقت به صورت اولیه یعنی شالی و باغ درنیاید. در این زمینه می‌توان به نکته‌های بسیار مهم زیر اشاره کرد.

در دوران گذشته به علت تکرار و تداوم الگوهایی خاص، معماری وجه ماهرانه‌ای به خود می‌گرفت و سازندگانش کاملا به چگونگی چیزی که می‌ساختند، اشراف داشتند. نمونه‌ی کوچکی از این مهارت را در مقاله‌ی «موزه‌ی روستایی گیلان» به همراه تصاویری زیبا می‌توان مشاهده کرد. (تصویر ۱۳)

همچنین تداوم فرهنگ ساخت و ساز طی قرن‌های متمادی، منجر به نوعی شفافیت و روشنی در فضاها، فرم‌ها و احجام معماری می‌شد که بین صاحبان بنا و سازندگان آن نوعی همدلی و همزبانی ناگفته و نانوشته‌ای را به وجود می‌آورد. به طوریکه کمتر امکان اعمال سلیقه‌ای خاص در مقیاسی وسیع در معماری فراهم می‌شد. ولی تفکر مدرن و در نتیجه‌ی آن معماری مدرن، بنا به دلایلی تمامی بار طراحی و ساخت و ساز را بر عهده‌ی طراحان و سازندگان آن گذاشت به طوریکه در نهایت هیچ‌گونه دیالوگ و گفت‌وگویی میان مصرف‌کننده و طراح به وجود نمی‌آمد و ساکنان و استفاده‌کنندگان نهایی، غالبا با نوعی معماری انتزاعی و ناآشنا سروکار داشتند که نمی‌توانستند به‌جز مسایل کمی و عملکردی (مانند کوچکی و بزرگی یا کوتاهی و بلندی) اظهار نظر کنند. این بیگانگی سال‌ها ادامه داشت اما طی دهه‌های گذشته، گویی در این زمینه نیز همدلی و هم‌نوایی بین ایشان (طراح، سازنده و مصرف‌کننده) به وجود آمده است. مهم‌ترین ویژگی این همدلی را در ویلاهای فوق می‌توان مشاهده کرد. در اینجا نوعی سلیقه‌ی عمومی حاکم شده که گویی هر دو طرف می‌دانند که چه می‌خواهند. این سلیقه را می‌توان سلیقه‌ای بازاری، عامیانه، عام‌پسند و نظایر اینها دانست. عملکرد این بناها نیز کاملا برای طرفین شناخته شده‌است؛

عکس ۱۳- خانه‌ی موسوی (فصلنامه‌ی جامعه‌ی مهندسان مشاور ایران پائیز ۱۳۸۹)

اتاق‌های پذیرایی، خواب، سرویس‌ها، آشپزخانه‌ی اوپن و غیره. نکته‌ی مهم این است که از طرفی بناهای ساخته شده‌ی فوق، کاملا تابع شرایط، امکانات، فرهنگ، نقطه‌نظرات و سلیقه‌های امروزین سازندگان و ساکنان آن هستند.

از طرف دیگر چنانچه گفته شد، عمر این بناها به مراتب فزون‌تر از عمر این افراد است و به آیندگان سپرده خواهد شد. زیرا اثر معماری برخلاف انبوه محصولات مصرفی دیگر که با عمری کوتاه از چرخه‌ی مصرف خارج می‌شوند، از یک‌سو همچون طراحی خودرو تابع نیازهای زمانه است و از سوی دیگر برخلاف خودرو، به صورت اسقاطی درنیامده و نمی‌توان آن را به نحو مطلوبی بازیافت کرد و به گونه‌ی دیگر مورد استفاده قرار داد. معماری امروز، اعم از ویلاهای نامبرده‌ی فوق و بسیاری از بناهای دیگر، شدیدا تابع رسم و رسوم و به اصطلاح مد زمانه هستند و کسی نمی‌داند که آیندگان با طرز تفکر و نیازهای متفاوت، چگونه با آنها مواجه خواهند شد. به‌علاوه، زمین اختصاص داده شده به این ساختمان‌ها همواره تحت مالکیت صاحبانشان بوده است و دیگر به صورت اولیه برنخواهد گشت. اینجاست که تاثیرات تخریبی که امروزیان بر محیط زیست می‌گذارند تا آینده‌های دور نیز ادامه خواهد یافت.

در خاتمه آنچه بیان شد، صرفا هشداری به این است که بالاخره معماری امروز به کجا می‌رود، معماری‌ای که از یک‌طرف برآورنده‌ی نیازمندی‌های زمانه‌ی ما و از طرف دیگر به محیط زیست چسبیده است و شاید به این زودی‌ها خیال برخواستن از زمین را نداشته باشد. به نظر نگارنده اگر اجبار به ساختن باشد، شاید یکی از راه‌حل‌های ممکن در این زمینه، سادگی در طراحی و اجرا در عین به کارگیری تکنولوژی مناسب روز، به حداقل رساندن پیرایه‌های بنا و آگاهی از به اصطلاح مد روز (برای به دام نیفتادن در آن) باشد. از دیگر سو معماری، هنری است همانند تمامی هنرهای دیگر و نمی‌توان از هنرمند توقع داشت که هنگام خلق اثر خود به فکر آینده‌های نامعلوم دور نیز باشد. ولی اگر اثر هنری واجد ارزش‌های هنر زمانه‌ی خود باشد، ممکن است در آینده نیز به عنوان اثری هنرمندانه شناخته شود. مجموع این ارزش‌ها، تناقض‌ها و آنچه در پیرامون می‌گذرد، بخشی از دانشی است که هر معمار با تسلط بر آنها تا حدودی می‌تواند دیرپایی اثر خود را پیش‌بینی کند.

پی نوشت

۱. در تعریف طبقه‌ی متوسط در ایران «طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران»، احمد اشرف و علی بنوعزیزی، ترجمه‌ی سهیلا ترابی فارسانی، انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۸، ص ۷۵ و ۷۶ می‌خوانیم:

«طبقات اجتماعی عمده در آستانه‌ی انقلاب ۱۳۵۷ (۱۹۷۸) عبارت بودند از اقشار مسلط شامل متخصصان غرب‌گرا و کارمندان دولت و بورژواهای جدید رو به رشد؛ اقشار متوسط و متوسط پایین‌شهری که به صورت کارمند در بخش دولتی و خصوصی مشغول به کار بودند؛ طبقات متوسط و متوسط پایین سنتی که شامل اکثریت علما، تاجران خرد، کسبه و پیشه‌وران و شاگردان آنها بود.»

از سوی دیگر ناصر فکوهی در مقاله‌ای با عنوان «نوکیسه‌گان فرهنگ» در روزنامه‌ی شرق، ۳ خرداد ۱۳۸۹ می‌گوید: «در ایران نیز از ابتدای قرن بیستم با ظاهر شدن شهرنشینی جدید، اقشاری از نوکیسگان که اغلب موفق شده بودند به دلایل سیاسی -یعنی عمدتا نزدیک به دربار و حاکمان یا به دلیل سیاستگذاری‌های فرهنگی همین گروه، روانه‌ی اروپا شوند در بازگشت نخستین گروه از "اسنوب"ها یا تازه‌به‌دوران‌رسیدگان فرهنگی را به وجود آورند که در اصطلاح عامیانه برای آنها از واژگانی چون "فرنگ‌رفته" یا "فُکل-کراواتی" و از این قبیل استفاده می‌شد.»

او سپس در زمینه‌ی وضعیت جامعه‌ی مدنی امروز می‌گوید: «گروه بزرگی از افراد جامعه‌ی ما را در حال حاضر دانشجویان و دانش‌آموختگان دانشگاه‌ها تشکیل می‌دهند، یعنی کسانی که توانسته‌اند به برکت ثروت عمومی جامعه، تحصیلات خود را در سطوح مختلف در نظام دانشگاهی به انجام برسانند. گروهی بزرگ نیز کسانی هستند که ولو آنکه وارد نظام دانشگاهی نشده باشند، خود به دلیل علاقه‌مندی‌شان به فرهنگ به سوی عرصه‌ای در اندیشه و هنر رفته‌اند و بدل به مصرف‌کنندگان فرهنگ در همه‌ی اشکال آن شده‌اند. شمار کالاهای فرهنگی به صورت کتاب، فیلم، برنامه‌های نمایشی و تمامی انواع دیگر کالاهای رسانه‌ای هر روز افزایش می‌یابد و جامعه‌ی مدنی که به این ترتیب ایجاد شده است و انجمن‌هایی که این جامعه به وجود آورده امروز ما را راس جوامع خاورمیانه از لحاظ پتانسیل‌های رشد و پیشرفت فکری قرار داده است. کمااینکه نه فقط نویسندگان بلکه متخصصان علوم انسانی و علوم دقیقه و هنرمندان ما در شرایط داخلی و با وجود تمامی مشکلات، هرگز از کار باز نایستاده و دائما در کار تولید هنر و اندیشه‌اند بلکه گروه‌هایی که به ناچار یا به میل خود از کشور مهاجرت کرده‌اند نیز در اغلب موارد تلاش به تولید فرهنگی در چارچوب‌های زبانی و قالب‌های فرهنگی ایرانی دارند. این امر بسیار مهم و بسیار پرارزشی است و دقیقا همین امر است که باید ما را نسبت به خطرات تازه‌نوکیسگی و تازه‌به‌دوران‌رسیدگی فرهنگی به همان میزان که به‌درستی نسبت به خطرات لمپنیسم و پوپولیسم فرهنگی برحذر هستیم، حساس کند.»

۲. امروزه گذران اوقات فراغت یکی از ملزومات شهرنشینی امروز است و بنابر تحقیقی که با عنوان «شهرنشینی و ضرورت برنامه‌ریزی اوقات فراغت» در فصلنامه‌ی تحلیلی «جستارهای شهرسازی» سال نهم، شماره‌ی ۳۲، تابستان ۱۳۸۹ آمده است: «در طول چند دهه‌ی اخیر با تغییرات بنیادی در شهرنشینی و دگرگونی در مفهوم کار، سکونت نیز چگونگی گذران اوقات فراغت به یکی از ضرورت‌های حیاتی جوامع بشری و مشغله‌های مهم برنامه‌ریزان و مدیران اجتماعی بدل شده است. بایستی به این نکته نیز توجه کرد که توسعه‌ی فضاهای فراغتی شهر برای شهروندان، یک تجمل نیست که بتوانند از آن صرف نظر کنند بلکه توسعه‌ی این فضاها با شرایط توسعه‌ی عمومی پیوند خورده است و در نتیجه حق برخورداری از فضاهای فراغتی، نه تنها به خاطر عدالت، بلکه به دلیل منطبق بودن آن با نیازهای غیرقابل سرکوب نوع بشر، جای خود را یافته است. با توجه به شکل پیچیده و درهم زندگی شهرنشینی، نیاز به فراغت و گذران آن ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است. فراغت یکی از شاخص‌های جامعه‌ی صنعتی گسترش یافته است و مختص شرایط کنونی است که عصر صنعتی را از دوران مشقت‌بار گذشته متمایز می‌کند. در شهرها گذران فراغت برای کسب تعادل روحی، امری واجب است که نبود آن حتی روی توانایی‌های کاری افراد نیز موثر است.»

۳. هنر کیچ (kitsch) میلان کوندرا در کتاب هنر رمان که مجموعه‌ای جذاب از نظریات این نویسنده و متفکر صاحب‌نام چک است، درباره‌ی معنای کلمه‌ی "کیچ" که اصل آن آلمانی است می‌گوید: ...نیاز به نگریستن در آینه‌ی دروغ زیباکننده و بازشناختن خشنودانه و شادمانه‌ی خویش در این آینه... من هرگز از رمان‌های پلیسی آگاتا کریستی به خشم نیامده‌ام، در عوض چایکوفسکی، راخمانینف... فیلم‌های بزرگ هالیوودی مانند کرامر بر ضد کرامر، دکتر ژیواگو (بیچاره باسترناک!) کسانی و چیزهایی هستند که من عمیقا و صمیمانه از آنها نفرت دارم و بیش از پیش از روحیه‌ی کیچ موجود در آثاری که مدعی نوگرایی‌اند برآشفته می‌شوم. نفرتی که نیچه نسبت به کلمه‌های "زیبا" و "رداهای نمایشی" ویکتور هوگو در خود احساس می‌کرد، نشانه‌ی بیزاری از کیچ قبل از پیدایش کلمه‌ی آن بود.» (در این زمینه ن ک. میلان کوندرا، هنر رمان، ترجمه‌ی پرویز همایون‌پور، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۳، همچنین پایان‌نامه‌ی دکترای علیرضا تغابنی در دانشگاه آزاد اسلامی در رشته‌ی معماری با عنوان "معماری عامه‌پسند (کیچ)" با راهنمایی نگارنده خواندنی است.

۴. "تار و پود و هنوز ..." نوشته‌ی علی‌اکبر صارمی، انتشارات هنر معماری، ۱۳۸۹ ص ۷۵

۵. مارک اوژه در چند بخش کتاب به صورتی موجز بحثی را با عنوان سوپرمدرنیته شرح داده است: «جامعه‌ی سوپرمدرن با سه ویژگی افراط، فشردگی زمان، فضا و فردیت توصیف می‌شود» سپس در زمینه‌ی اندیشیدن به طریقه‌ی سوپرمدرن می‌گوید: «از منظر سوپرمدرنیته، مشکل اندیشیدن درباره‌ی زمان از فراوانی بیش از اندازه‌ی رخدادهای جهان معاصر ناشی می‌شود. فراوانی بیش از اندازه‌ی فضا همچون طعمه‌ی دام عمل می‌کند، دامی که به زحمت می‌توان دانست چه کسی طعمه‌ی آن را حرکت می‌دهد. دنیای سوپرمدرن با دنیایی که فکر می‌کنیم و در آن زندگی می‌کنیم دقیقا هم مقیاس نیست، در واقع ما در دنیایی زندگی می‌کنیم که هنوز یاد نگرفته‌ایم به آن بنگریم. باید فکر کردن درباره‌ی فضا را از نو بیاموزیم.»

اوژه سپس در تعریف سوپرمدرنیته به گونه‌ای دیگر می‌افزاید: «سوپرمدرنیته در واقع ذهنیت‌های فردی را در معرض تجربه و آزمون صورت‌های به کلی جدید قرار می‌دهد که مستقیما با پدیدایی و تکثیر نامکان‌ها در پیوند هستند و امکان می‌دهند فردیت‌های متمایزی که شبیه یکدیگرند ولی به یکدیگر هیچ حساسیتی ندارند، در مدت زمانی به کوتاهی طی یک مسیر، در کنار هم قرار گیرند.»

اوژه در ارتباط مدرنیته با سوپرمدرنیته به صورتی موجز می‌گوید: «باید قبل از گذر به سوپرمدرنیته، به مدرنیته دست یافت... تماشاگر مدرنیته، ناظر در هم بافتگی کهنه و نو است. ولی سوپرمدرنیته از کهنه (از تاریخ) نمایشی ویژه می‌سازد، کاری که با همه‌ی چیزهای غریب و نامأنوس (اگزوتیک) و همه‌ی ویژگی‌های محلی انجام می‌دهد... . جایگاهی که به‌خوبی در بروشورهای آژانس‌های مسافرتی منعکس است. بنابراین ممکن است وسوسه شویم که مکان را به منزله‌ی فضای نماد و معنا در تقابل با نامکان به منزله‌ی فضای فاقد نماد و معنا قرار دهیم.»

همچنین در ابتدای این کتاب محمدرضا حایری در ارتباط با فضا، مکان و نامکان می‌گوید: «مکان محدوده‌ای مشخص است که در آن مجموعه‌ای از فعالیت‌های قابل شناسایی صورت می‌گیرد، فضا عبارت است از گردهم آمدن مکان‌هایی متنوع که تاثیرگذاری آنها بر یکدیگر فضا را شکل می‌دهد و سوپرمدرنیته معادل عصریست که در آن قسمت‌هایی از مکان‌ها در فضا به نامکان تبدیل می‌شوند. مکان در واژگان اوژه هویت‌مند، رابطه‌مند و دارای تاریخ است. بر این اساس، تحقق نامکان درون فضاهایی شکل می‌گیرد که از هویت، تاریخ و ارتباط تهی باشد. شکل‌گیری این‌چنینی نامکان یکی از محصولات عصر سوپرمدرنیته است.»

بدین ترتیب می‌توان ویلاهای فوق را نامکان‌هایی بدون هویت و تاریخ دانست که از فراوانی امروز (فراوانی در تمام زمینه‌ها) ناشی شده و فضاهای نوظهوری را حاصل کرده است. به چند تعریف دیگر از مارک اوژه می‌پردازیم که شناخت نامکان‌ها را آسان می‌سازد.

«فضایی که نتوان آن را هویت‌مند، رابطه‌مند و تاریخی تعریف کرد، نامکان است. فرضیه ما این است که سوپرمدرنیته مولد نامکان‌ها، یعنی فضاهایی است که خود مکان انسان‌شناختی نیستند، ... دنیایی که در آن نقاط اقامت گذری و سکنای موقت، بعضی در شکل لوکس و بعضی در شکل فلاکت‌بار و غیرانسانی، مدام افزایش می‌یابند (هتل‌های زنجیره‌ای و محل‌های اسکان غیرمجاز، باشگاه‌های تعطیلات و اردوگاه‌های پناهندگان، و حلبی‌آبادها که محکوم به خرابی یا به گندیدگی ابدی‌اند... مکان و نامکان بیشتر مثل قطب‌های مخالف هم هستند: اولی هرگز به کلی از میان نمی‌رود و دومی هرگز به تمامی تحقق نمی‌یابد... بنابراین ممکن است وسوسه شویم که مکان را به منزله‌ی فضای نماد و معنا در تقابل با نامکان به منزله‌ی فضای فاقد نماد و معنا قرار دهیم.»

در زمینه‌ی وزن و ارزش واژه‌ها و بار خاصی که به همراه دارند، نیز توصیف‌های مارک اوژه خواندنی هستند. چنانچه کلمه‌ی "ویلا" مسلما تداعی مکان خاص، غیرقابل تعریف و جذاب را می‌کند که بخش‌هایی از بار معناهای آن را در خلال توصیف فضاهای معمارانه‌ی آن توضیح خواهیم داد.

اوژه می‌گوید: «در واقعیت ملموس جهان امروز، مکان‌ها و فضاها، مکان‌ها و نامکان‌ها در هم تنیده می‌شوند، در هم نفوذ می‌کنند. امکان نامکان از هیچ مکانی غایب نیست. بازگشت به مکان، پناه و چاره‌ی کسی است که به نامکان‌ها رفت و آمد می‌کند (و مثلا رویای خانه‌ای ییلاقی در اعماق روستا را در سر می‌پروراند. مکان‌ها و نامکان مثل واژه‌ها و مفاهیمی که آنها را توصیف می‌کنند مخالف یکدیگرند (یا یکدیگر را فرا می‌خوانند). ولی واژه‌های مد روز ـ واژه‌هایی که سی‌سال پیش وجودشان ممکن نبود -واژه‌های مربوط به نامکان هستند... در فضای نامکان پیوند افراد با اطرافیان‌شان از طریق واژه‌ها و متن صورت می‌گیرد. می‌دانیم که واژه‌هایی هستند که تصویر، یا بهتر است بگوییم تصاویر، می‌سازند: برای کسانی که هرگز به تاهیتی و مراکش نرفته‌اند شنیدن یا خواندن این نام‌ها هم می‌تواند تخیل‌برانگیز باشد... «وزن واژه‌ها» (که یک نشریه‌ی هفتگی فرانسه به آن مفتخر است و آن را با «شوک عکس‌ها» همراه می‌کنند) فقط مربوط به اسامی خاص نیست، بسیاری از اسامی عام (اقامت، مسافرت، دریا، آفتاب، سفر با کشتی تفریحی...) گاه و در شرایطی خاص همان نیروی برانگیزنده را دارند.»

یکی دیگر از ویژگی‌های ویلای ما، عجین شدن ساکنان آن با نوعی دلخوشی، از خود بی‌خبری، عدم توجه به قیدهای ظاهری در نهایت رهایی از آنچه در خانه‌ی اصلی و یا «مکان» می‌گذرد است. مارک اوژه می‌گوید:«فضای نامکان، کسی را که به آن وارد می‌شود از تعیّنات عادی خویش رها می‌کند. وجود او محدود است به آنچه در مقام مسافر، مشتری و راننده انجام می‌دهد یا تجربه می‌کند. شاید هنوز تشویش‌های شب پیش وی را می‌آزارند یا نگران فرداست، ولی محیط فعلی او موقتا از فکر آنها دورش می‌کند. در حالیکه دچار نوعی تسخیرشدگی و از خود بی‌خبری دلپذیر شده است، مثل هر تسخیر شده‌ای با قریحه یا اعتقادِ کم یا بیش تسلیم آن حال می‌شود و مدتی مزه‌ی خوشی منفعلانه بی‌هویت‌شدگی و لذت فعالانه‌تر نقش بازی کردن را می‌چشد... این هویت گذرا ، با بی‌نام و نشانی نسبی‌ای همراه است که باعث می‌شود افراد بتوانند موقتا مقام و جایگاه خود را نادیده بگیرند و به ظاهر خود بی‌توجه باشند، در نتیجه بی‌گمان حتی ممکن است نوعی احساس رهایی به آنها بدهد.»

۶. «دربارهٔ شهر ژنریک»، رم کولهاس، ترجمه‌ی ایمان رییسی، نشر خاک، ۱۳۸۷، ص ۱۹۶، ۱۹۷ و ۱۹۸.

۷. جنبش هنری آرت نوؤ (هنر نو) طی دهه‌ی آخر قرن نوزدهم و دهه‌ی اول قرن بیستم (۱۹۱۰-۱۸۹۰) رونق گرفت. این جنبش تمام جنبه‌های هنر طراحی یعنی معماری، نقاشی، گرافیک و طراحی صنعتی را دربرمی‌گرفت. هسته‌ی اولیه‌ی این جنبش هنری را باید در شهر بروکسل بلژیک جست. بلژیک از نخستین کشورهایی بود که بعد از انگلستان در آن مظاهر عصر صنعت پدیدار شد. هدف اصلی جنبش هنر آرت نو رسیدن به وحدت تزئین، ساختار و عملکرد مطلوب بود و از این رو شکل‌ها و خطوط آرت نو بیشتر ابداعی بودند تا برگرفته از طبیعت یا آثار گذشته. از کتاب «معماری غرب» نوشته‌ی امیر بانی مسعود، نشر هنر معماری قرن، تهران ۱۳۸۹ ص ۲۳۲.

۸. سفرنامه‌ی ناصرخسرو، به اهتمام محسن خادم، نشر ققنوس، تهران، ۱۳۸۲، ص ۱۲۴.

۹. واژه‌ی بروتالیسم (Brutalism) که از واژه‌ی انگلیسی بروتال (Brutal) به معنی خشن و در معماری از دیواره‌هایی با بتن پرداخت نشده گرفته شده است و از سال۷۰-۱۹۵۰ به عنوان شیوه‌ی مرسوم بعد از جنگ درآمد. هدف آن نوعی صداقت در نمایش شخصیت مصالح، آنگونه که هستند بود. کارهای لوکوربوزیه به عنوان پیشرو این سبک مثال زدنی است. این شیوه با رواج ساخت و سازهای بتنی و در ساختمان‌های عمومی نظیر تئاترها و سالن‌های کنسرت، موزه‌ها و... مورد توجه قرار گرفت. برای اطلاعات بیشتر به سایت .www.blogspot com مراجعه کنید.

۱۰. یکی از قطعات بسیار دلکش اوستا که «تیریشت» نامیده شده در نیایش فرشته‌ی باران است که در پرتو کوشش او زمین پاک اهورایی از بخشایش باران برخوردار می‌گردد و کشتزارها سیراب می‌شود. در تیریشت ستاره‌ی تشتر به صفتِ آب‌آورنده و دارنده‌ی نطفه‌ی آب موصوف شده است»

او سپس از قول ابوریحان بیرونی در مورد جشن آب‌پاشان می‌نویسد: «و در این روز مردم به یکدیگر آب می‌پاشند و سبب این کار همان سبب اغتسال است و برخی گفته‌اند که علت این است که در کشور ایران دیرگاهی باران نبارید و ناگهان به ایران سخت ببارید و مردم به این باران تبرک جستند و از این آب به یکدیگر پاشیدند و این کار همینطور در ایران مرسوم بماند» نگاه‌کنید به کتاب‌های زیر:

"ارمنیان ایران" نوشته‌ی آندرانیک هوویان، انتشارات هرمس، ۱۳۸۴ ص (۱۷۰ تا ۱۷۲)

"ادبیات مزدیسنا" تالیف و تفسیر ابراهیم پور داوود، انجمن زرتشتیان ایران، بمبئی، بدون تاریخ، ص ۳۲۵

ابوریحان بیرونی، آثارالباقیه عن القرون الحالیه، به قلم اکبر داناسرشت، انتشارات ابن سینا، تهران، ۱۳۵۲، ص۲۴۹

۱۱. «...آقا رستم در مازندران که پایتختش ساری بود، برخاسته به قصبه طاخونه آمده بود که شاه‌عباس ماضی آن قصبه را شهر معظم ساخته و آن را فرح‌آباد نام نهاده است. در کنار دریا خیمه و خرگاه بر سر پای کرده بودند و روی دریا را سیر می‌کردند و قریب به سیصد چهارصد دیوزاده بدنژاد در آن بارگاه نشسته بودند و هرکدام از زور دست خود سخن می‌گفتند و آن روز، روز عید ایشان بود و اردوی دیوان در کنار دریای قلزم خیمه‌ها زده بودند و ارباب و اهالی مازندران تمام آمده بودند و در کنار آب با یکدیگر آب‌پاشی می‌نمودند و جمیع به عیش و طرب مشغول بودند» از کتاب عالم آرای صفوی، به کوشش یدالله شکری، بنیاد فرهنگ ایران، چاپ گلشن، بدون تاریخ، ۱۳۴۵، ص ۱۷۸ و ۳۲۳.

۱۲. « ...در اول تحویل سرطان که به عرف عجم و شگون کسری و جم روز آب‌پاشان است به اتفاق در چهارباغ صفاهان تماشای آب‌پاشان فرمودند و در آن روز به زیاده از صدهزار نفس از طبقات خلایق و وضیع و شریف در خیابان چهارباغ جمع آمده به یکدیگر آب می‌پاشیدند. از کثرت خلایق و بسیاری آب پاشی، زاینده‌رود خشکی پذیرفت و فی‌الواقع تماشایی غریبی است»

همچنین اسکندربیک در شرح وقایع سال بیست و ششم جلوس شاه‌عباس که در فصل بهار در مازندران بود و در اوایل تابستان برای تماشای جشن آب‌پاشان رهسپار گیلان شد، می‌نویسد: «جهان از طراوت ایام فروردین و بهار و ترشح تقاطر امطار تازه و تر و از نکهت عبیرآمیز ریاحین دماغ جهانیان معطر گردید و حضرت اعلی شاهی ظل‌الهی به دستور ولایت، بهشت‌آسای مازندران کامیاب دولت بودند و چون فصل نشاط‌افزای بهار سپری گشته هوای آن دیار رو به گرمی نهاد اراده‌ی تماشای جشن و سور و عشرت و سرور پنجه که معتاد مردم گیلان است از خاطر خطیر سر زد. رسم مردم گیلان است که در ایام خمسه مسترقه هر سال به حساب اهم تنجیم آن ملک بعد از انقضای سه ماه بهار قرار داده‌اند و در میانه اهل عجم روز آب‌پاشان است. بزرگ و کوچک و مذکر و مونث به کنار دریا آمده با یکدیگر آب‌بازی کرده بدین طرب و خرمی می‌گذراند و الحق تماشای غریبی است. القصه موکب همایون از فرح‌آباد بدان صوب در حرکت آمد به قصبه رودسر از اعمال رانکوه گیلان، که صحبت بهجت‌افزا منعقد شده بود، رسید تماشایی آن سور و نظاره‌گر آن انجمن سرور بودند.» از«اسکندر میرزا ترکمان»، عالم‌آرای عباسی، نیمه‌ی دوم از جلد دوم، چاپ گلشن، تهران، ۱۳۵۰، ص ۱۳۸ و ۱۷۹.

۱۳. «در روز جمعه پنجم ژوئیه (۲۲ رجب) مراسم عید (آب‌پاشان) یا آب‌ریزان انجام گرفت، من تا این روز مراسم این عید را ندیده بودم چه ظاهرا در غیاب شاه، موقوف می‌شود. در روز این عید، تمام مردم از هر طبقه و حتی شخص شاه نیز بی‌هیچ ملاحظه به سبک اهالی مازندران لباس کوتاه در بر می‌کنند و برای اینکه عمامه‌هایشان از ریزش آب گل آلود نشود به جای آن شب کلاهی به سر می‌گذارند و دست‌ها را تا آرنج بالا می‌زنند و در کنار رودخانه یا محل دیگری که آب زیاد در دسترس باشد در حضور شاه حاضر می‌شوند و به محض اینکه شاه اجازه داد با ظروفی که در دست دارند در ضمن رقص و خنده و مزاح و هزارگونه تفریحات دیگر بر سر و روی هم آب می‌پاشند. گاه کار این آب‌پاشی به جایی می‌رسد که برخی از مردم یا به سبب خشم و غضب یا به علل دیگر ظروف را به سویی می‌افکنند و با دست به آب‌ریختن می‌پردازند و حریفان خود را به میان رود یا استخر می‌اندازند؛ چنان که غالبا این عید با خفه شدن جمعی از مردم به پایان می‌رسد. در اصفهان مراسم عید آب‌ریزان را در کنار زاینده‌رود، در انتهای خیابان چهارباغ مقابل پل زیبای الله‌وردی‌خان به جای می‌آورند... به همین سبب شاه، آن روز اول صبح به آنجا رفت و تمامی روز را در یکی از غرفه‌های زیر پل به تماشا نشست.» «سفرنامه‌ی پیترو دولاوال»، ترجمه‌ی شجاع‌الدین شفا، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۴۸.

۱۴. «به یاد داریم که در پایان بهار سال ۱۳۳۲ شمسی، بزرگ‌ترین فستیوال سیاسی که در آن پیران و جوانان، احزاب و دسته‌های سیاسی، مردم شمال را بسیج کرده -نگارنده نیز در آن فستیوال حضور داشت- شماره‌ی همه شرکت‌کنندگان و حاضران شاید بین چهار تا پنج هزار نفر بود و این بزرگ‌ترین جشن با برخورداری از بسیاری امکانات و یاری‌های همگانی در پنجاه سال اخیر بود. اما شمار بیست هزار کس در جشن آب‌پاشان حدود چهارصد سال پیش، کنار دریای رودسر- لنگرود، از سوی عبدالفتاح فومنی، شگفت‌انگیز است و این همه هزار آدم در کنار دریای گیلان شکوه و شور و عشق و عظمت و همگانی بودن (جشن آب‌پاشان گیلان) را می‌رساند...» از کتاب "آبریزگان و آخرین جشن آب‌پاشان در گیلان و دیلمستان"، نوشته‌ی محمود پایندی لنگرودی، ماهنامه‌ی گیله‌وا، سال اول، شماره‌ی اول، ۱۳۷۱ ص ۱۸۹.

۱۵. «پی‌یر ژوبر (Pier Jober) از مستشرقین دوران ناپلئون است که با زبان‌های شرقی و تاریخ شرق آشنایی کامل داشت. وی از سوی ناپلئون بناپارت ماموریت یافت که به دربار ایران عزیمت کرده از اوضاع این کشور اطلاعاتی به‌دست آورد و زمینه‌ی مناسبات دوستانه را میان ایران و فرانسه پی‌ریزی نماید...»

ژوبر در سفرنامه‌ی خود درباره‌ی دریای خزر می‌نویسد: «می توان تائید کرد که آب و هوای این کرانه‌ی دریای خزر ناسازگار است و با استان‌های دیگر ایران خیلی فرق دارد زیرا کمبود بسیار زیاد بیشه‌ها خیلی در خشکی هوا و جریان آزادش دخالت دارد. گرمای تابستان از روی شالیزارها و مرداب‌ها بخارهای خیلی پر گزند بلند می‌کند و سبب می‌شود که تقریبا همگی گرفتار تب گردند. تب‌های روزانه (سه روز در میان) به نظر می‌آید که عمومیت بیشتر دارد. این تب‌ها اغلب به مرگ منتهی می‌شوند؛ تب‌های دو روز در میان کمتر خطرناک است و در پاییز بیشتر رواج دارد.» همچنین ژان باپتیست تاورنیه (Jean-Baptist Tavernier) سیاح فرانسوی که در نیمه‌ی دوم قرن هفدهم گیلان را مورد بازدید قرار داده آب و هوای این سرزمین را ناسالم دانسته است. به هنگام اقامت تاورنیه در ایران، سلطنت این کشور را شاه‌صفی و شاه‌عباس دوم به عهده داشتند. ژان شاردن (Jean chardin) نیز که مسافرتش به گیلان در نیمه‌ی دوم قرن هفدهم انجام گرفت مانند تاورنیه آب و هوای گیلان را برای زندگی ناسالم توصیف کرده است. از کتاب گیلان، جلد اول، تدوین ابراهیم عربانی، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران ۱۳۷۴، ص ۴۸۵، ۶۴۷ و ۶۴۸.

۱۶. "کاروان فرهنگ در فرنگ"، نوشته‌ی جلال ستاری، انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۷

۱۷. در زمینه‌ی تاریخچه‌ی شنا در دریاهای اروپا به مقاله‌ی زیر مراجعه کنید:

,The seaside resort: a British cultural export JohnK.Walton,Department of Humanities, University of Central Lancashire
http://www.history.ac.uk/ihr/Focus/Sea/articles/walton.html

۱۸. "تاریخ جامع گیلان انزلی" نوشته‌ی عزیز طویلی، جلد اول، ناشر مؤلف، ۱۳۷۰، صص ۵۹۳، ۵۹۸ و ۶۰۰

۱۹. واژه‌ی پلاژ اولین بار در کتاب "خاطرات ممتحن‌الدوله؛ زندگینامه‌ی میرزامهدی‌خان شقاقی"، انتشارات امیرکبیر تهران ۱۳۶۲، صفحه‌ی ۸۴ آورده شده است. در اینجا هنگامی که میرزامهدی در پاریس اقامت داشته و به تحصیل در رشته‌ی مهندسی راه و پل‌سازی در مدرسه‌ی إکل سانترال (Ecole Centrale) در سال ۱۸۶۲ میلادی، مشغول بوده است، درباره‌ی شنا در دریا می‌گوید: «به واسطه‌ی بندر بودن شهر دیپ (شمال فرانسه) اشخاص سرمایه‌دار اجازه از بلدیه‌ی شهر حاصل نموده یک قسمت از لب دریا را حفاظی از چوب کشیده برای استحمام اهالی حاضر کرده بودند و در ساحل اتاق‌های کوچک متعدد ساخته شده بود که مشتریان در آن اتاق‌های چوبی رخت از تن برگیرند و برای شنا در دریا حاضر شوند. در نزدیکی اغلب این پلاژها قهوه‌خانه احداث نموده بودند که مردم پس از بیرون آمدن از آب در آنجا مشروب، قهوه، چای و غیره صرف نمایند و شاگردان مکاتب را نیز هفته‌ای دو بار به حمام دریا می‌بردند. یکی از روزها که محصلین ایرانی در یکی از آن حمام‌ها لب دریا مشغول شناوری و به اصطلاح آب‌بازی بودند دو سه نفر از آن میان که در ایران چال حوض بازی را به وجه احسن بلد بودند پشتک و وارو می‌زدند... .»

۲۰. "طهران قدیم"، نوشته‌ی جعفر شهری، انتشارات معین، ۱۳۷۱ صص ۴۸۲ و ۴۸۵.

معمـــاری

Architecture

«تا ایران کمال‌الملک و فردوسی را دارد، از بندگی و استعمار محفوظ است و تن به اسارت و استثمار دیگران نخواهد داد.»

جکسن، ایران‌گرد و سیاح آمریکایی

آرامگـــاه

کمال‌الملـــــــک هوشنگ سیحون

رکسانا خانی‌زاد

به همت انجمن آثار ملی

شادروان محمد غفاری (کمال‌الملک) فرزند میرزا بزرگ در آخر شوال سال ۱۲۶۴ ه.ق در کاشان دیده به جهان گشود و پس از تحصیلات مقدماتی در پانزده سالگی به تهران آمد و برای ادامه‌ی تحصیل وارد دارالفنون شد. او برادرزاده‌ی میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملکِ نقاش از هنرمندان بنام نقاشی در عصر قاجار بوده است که ظهور او در عرصه‌ی نگارگری با ابداعات و نوآوری‌های او در سبک و روش، فصل تازه‌ای را در بخش هنرهای تجسمی ایران گشود. در واقع در خانواده‌ی کمال‌الملک چندین نقاش وجود داشته است؛ پدر پدربزرگ پدری او نقاش سلطنتی نادرشاه افشار و کریم خان زند بوده است. همچنین سه فرزند ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک نیز نقاشان مهمی بودند. پدر کمال‌الملک نقاش آماتور بود و برادر بزرگتر وی، ابو تراب نیز هنرمندی بود که پرتره‌های چاپ سنگی او از سرشناسان قاجار شهرت داشت.

سه سال بعد هنگام آخرین امتحان ناصرالدین‌شاه به دارالفنون آمد و در یکی از اتاق‌ها تصویر اعتضادالسلطنه، وزیر فرهنگ وقت، را دید و پرسید این تابلو کار کیست؟ وزیر فرهنگ محمد غفاری را معرفی کرد و ناصرالدین‌شاه پس از ملاطفت بسیار نسبت به نقاش جوان و پر استعداد دستور داد که در عمارت بادگیر اتاقی برای او تعیین کنند تا در آنجا مشغول نقاشی گردد. محمد غفاری در آن اتاق مشغول نقاشی شد و نوشته‌اند که در ظرف چهار سال یکصد و هفتاد تابلو تهیه کرد و ملقب به لقب نقاشباشی و معلم نقاشی شاه شد و در سال ۱۳۱۰ هجری قمری با کشیدن تابلوی «تالار آینه» به وی لقب کمال‌الملک داده شد.

کمال‌الملک بر حسب تقاضای خود و به خرج خویش برای دیدن کارهای استادان بزرگ فن به اروپا رفت، حدود سه سال (۱۲۷۹-۱۲۷۶) را در فلورانس، رم و پاریس سپری کرد، از موزه‌های معروف و آثار هنری نقاشان بزرگ بازدید کرد و در موزه‌ها به رونگاری از آثار استادانی چون، رامبراند و تیسین پرداخت. او در سال سوم اقامتش در اروپا خبر کشته شدن ناصرالدین شاه را شنید و به ایران بازگشت. بر اثر ناملایماتی که در دوره‌ی مظفرالدین‌شاه برای کمال‌الملک پیش آمد در سال ۱۳۲۱ قمری به بغداد رفت و چند سال در آنجا مقیم بود و تابلوهای زرگر بغدادی و شاگردش، میدان کربلا و فالگیر بغدادی ره‌آورد این سفر بود. کمال‌الملک پس از بازگشت از بغداد در سال ۱۳۲۹ قمری بر اثر علاقه و کوشش شادروان حکیم‌الملک، وزیر معارف وقت، و کمک و تشویق گروهی از دوستانش مدرسه‌ی صنایع مستظرفه را تاسیس کرد. این مدرسه در اراضی باغ نگارستان ایجاد شد و استاد در آن شاگردان بنامی تربیت کرد. اغلب شاگردانش به مراتب عالی از هنر ارتقا پیدا کردند و در دنباله، به مدت نیم قرن شیوه و روش استاد خود را پایدار نگاه داشتند. مجموعه شاگردان استاد کمال‌الملک، بالغ بر ۷۰ تن می‌شوند که بیش از ۵۰ نفر آنان، به مراتب والای هنر دست یافتند. مکتب کمال‌الملک اصطلاحی است برای توصیف آثار شاگردان کمال‌الملک و پیروان راه و روش او. آشتیانی، وزیری، حیدریان، شیخ، یاسمی، محمود اولیا، علی‌اکبر نجم‌آبادی، یحیی دولتشاهی، محسن سهیلی صدیقی، محسن مقدم، فتح‌الله عبادی، رضا شهابی، مارکار قرابگیلان، صمیمی، مصطفی نجمی و چند تن دیگر در این مکتب جای دارند. شاید بتوان نام رسام ارژنگی و میرمصور ارژنگی که در روسیه آموزش دیدند و در تبریز به تدریس پرداختند و نیز علی‌اصغر پتگر، جعفر پتگر و هوشنگ پیمانی را هم بر آن فهرست افزود؛ ولی علی رخساز و علی‌اکبر صنعتی از این جمع تا اندازه‌ای متمایز هستند. سرمشق او طبیعت و راهنمایش علم بود و هرچند مدرسه عمری طولانی نکرد اما تحولی بزرگ در این حوزه ایجاد کرد.

بعدها به جهت طرح پیشنهادی موزه‌ی مکتب کمال‌الملک و انتخاب باغ موزه نگارستان به جهت سابقه‌ی فعالیت مدرسه صنایع مستظرفه، در این مکان و با همت سازمان زیباسازی شهرداری تهران خوشبختانه تعدادی از مهم‌ترین آثار شاگردان برجسته‌ی مکتب کمال‌الملک خریداری شد؛ که البته این آثار منحصر به دو نسل از پیروان این مکتب است که بخش عمده‌ی آن شاگردان مستقیم استاد و بخش دیگر را شاگردان مدرسه‌ی کمال‌الملک (نسل دوم) شامل می‌شوند.

در اواسط سال ۱۳۰۶ شمسی (۱۳۴۷ قمری) کمال‌الملک به دلیل اختلافاتی که با وزیران معارف بر سر استقلال مدرسه پیدا کرد تقاضای بازنشستگی کرد و در ۲۲ اردیبهشت ماه سال ۱۳۰۷ شمسی (۱۳۴۸ قمری) به ملک شخصی خود در حسین‌آباد نیشابور رفت و به نگهداری عده‌ای از فرزندان برادر مرحوم خود، ابوتراب غفاری، پرداخت و پس از مدتی اقامت در آنجا بر اثر کسالتی ممتد ساعت دو بعد از ظهر روز یکشنبه، ۲۷ مرداد ماه ۱۳۱۹ (۱۳۵۹ قمری) در شهر نیشابور در سن نود و پنج سالگی بدرود زندگانی گفت و در نزدیکی مقبره‌ی شیخ عطار به خاک سپرده شد. کمال‌الملک هنرمندی عالیقدر بود و نقاشی‌های او از آثار هنری ممتاز و عالی است و نمونه‌هایی از آنها در موزه‌ی کاخ گلستان و عمارت بهارستان و موزه‌ی ملی ملک محفوظ است.

تعدادی از آثار نقاشی بیشتر شناخته‌شده‌ی او عبارتند از: میدان کربلا، شیخ رمال، فالگیر بغدادی، زرگر بغدادی، خانه‌ی روستایی و تالار آینه که همگی دارای ترکیب‌بندی عالی بوده‌اند؛ سردار اسعد، حاج سید نصرالله تقوی و سه خودنگاره که در قالب پرتره (چهره) کشیده شده‌اند؛ باغ مغانک، شمیران، و کوه البرز که در دسته‌بندی منظره جای دارند. تعدادی از آثار نقاشی او نیز در موزه‌ی کاخ گلستان، عمارت بهارستان و موزه‌ی ملی ملک نگهداری می‌شوند.

عکاس آرامگاه کمال الملک: حسین برازنده (instagram: @architect_photography)

کمال‌الملک در کنار شاگردانش

کمال‌الملک در خانه‌ی خود در حسین‌آباد نیشابور در اواخر عمر

آرامگاه کمال‌الملک

چنانکه اشاره شد شادروان کمال‌الملک را در قبرستان مقابل باغ آرامگاه شیخ عطار و در کنار دیوار باغ به خاک سپردند؛ جایی در حومه‌ی شهر نیشابور و به فاصله‌ی دو کیلومتری از سمت غرب آرامگاه خیام. طراحی آرامگاه این نقاش بزرگ نیز بر عهده‌ی سیحون گذاشته شد.

در سال ۱۳۲۹ شمسی از نخست وزیر نامه‌ای به آقای صدر استاندار استان نهم نوشته شد و رونوشت آن به انجمن آثار ملی ارسال گردید مبنی بر اینکه وضع آرامگاه استاد هنرمند عالی‌مقام ایرانی (مرحوم کمال‌الملک) که در قبرستان جلو آرامگاه شیخ فریدالدین عطار در شهر نیشابور واقع است به نحو تاسف‌آوری درآمده و حتی بر روی آن سنگ نصب نگردیده و نام این فرزند عالیقدر ایران بر روی آجری حک شده است، لازم است به پاس افتخارات فناناپذیری که به وسیله‌ی مرحوم کمال‌الملک نصیب این کشور گردیده است از محل بازدید به عمل آورده، در درجه‌ی اول سنگ مزار آبرومندی برای آن تهیه کنید و در صورت امکان نسبت به ساختمان بنای یادبودی در محل مزار اقدام لازم به عمل آورید.

از مکاتبات متعدد و اقدامات مختلفی که در ظرف چند سال در این باره به عمل آمد نتیجه‌ی مطلوبی حاصل نشد و تنها در سال ۱۳۳۳ شمسی که تعمیرات مقدماتی بقعه‌ی عطار آغاز شد قطعاتی به محوطه‌ی آرامگاه افزوده گردید و مساحت آن از ۱۸۸۰ به ۵۸۸۰ مترمربع رسید و قبر کمال‌الملک در داخل باغ آرامگاه عطار قرار گرفت. بعدها نیز اراضی دیگری به باغ آرامگاه افزوده و مساحت آن بالغ بر ۱۸۰۰۰ مترمربع گردید.

در آبان ماه سال ۱۳۳۵ شمسی آقای رضا جعفری، استاندار خراسان به انجمن آثار ملی نوشت که در سفر نیشابور، آرامگاه ابدی کمال‌الملک زیارت شد، با نهایت تاسف باید عرض کنم که مقبره‌ی این هنرمند عالیقدر ایرانی که مسلما زیارتگاه هنرمندان ایران و جهان خواهد بود به هیچ وجه مناسب با شئون این مرد بزرگ که هنرش موجب افتخار است نمی‌باشد. بسیار بجا است که بنایی متناسب، بر آرامگاه ابدی ساخته شود. خواهشمند است دستور فرمایند نقشه‌ی بنایی که در خور مقام او است تهیه و هزینه‌ی ساختمان آن برآورد شود تا افراد شریف این استان نیز به سهم خود در این امر مهم همکاری نمایند.

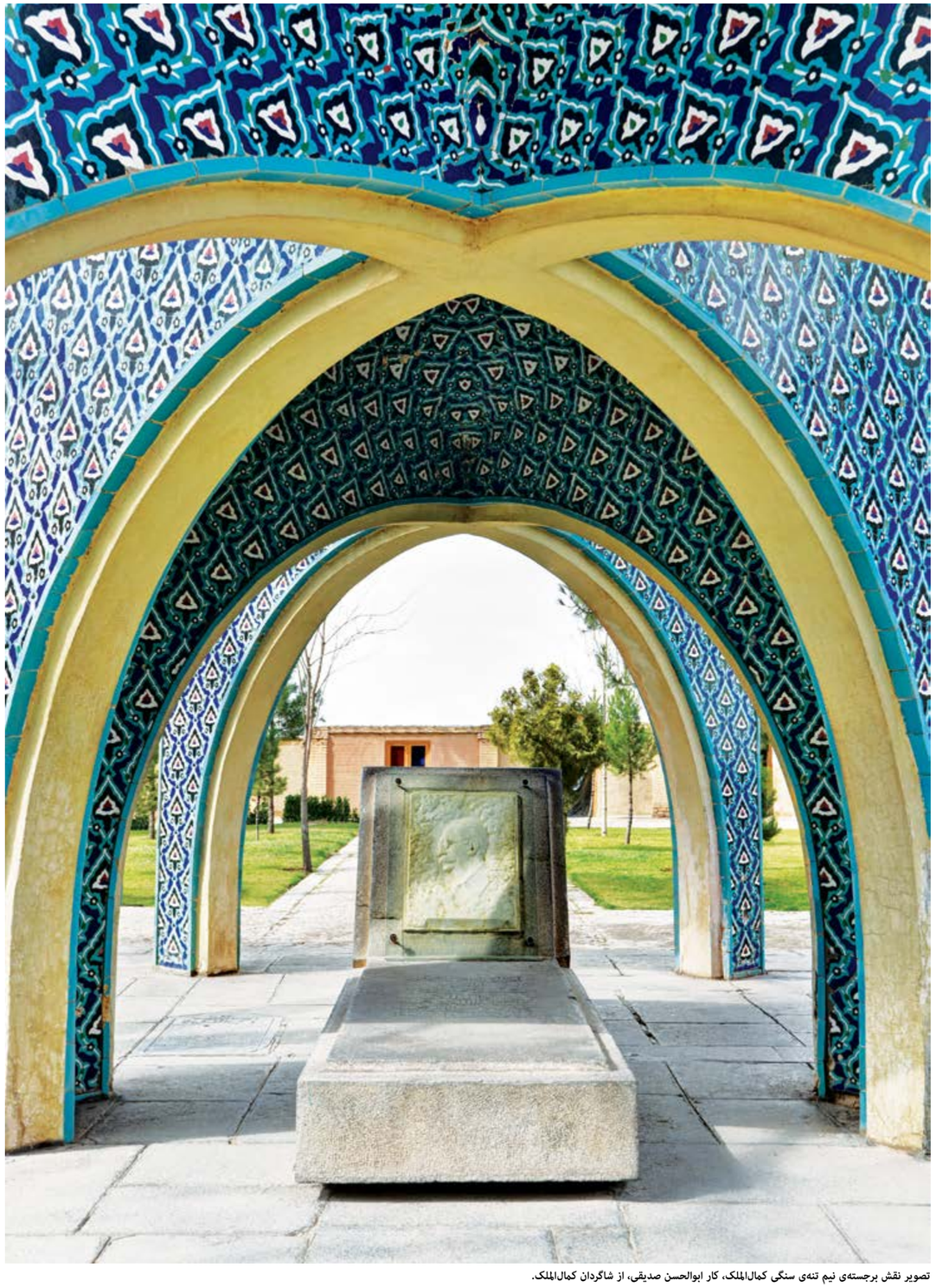
در سال ۱۳۳۶ آقایان مهندس سیحون و حسین جودت به دستور انجمن آثار ملی از مرقد کمال‌الملک بازدید به عمل آورده و به انجمن گزارش دادند که: مقبره‌ی شادروان کمال‌الملک باید به صورت پوششی از بتن و متناسب با محوطه بنا گردد و اطراف آن باز باشد. در قراردادی که در اسفند ماه سال ۱۳۳۷ شمسی با آقای سیحون منعقد شد مقرر گردید که ایشان نقشه‌های مربوط به آرامگاه کمال‌الملک را ظرف مدت دو ماه تهیه نمایند و پس از تصویب انجمن به مقاطعه‌کار تسلیم گردد. آقای مهندس سیحون همچنین مسئولیت نظارت در اجرای کارهای آرامگاه کمال‌الملک را به نمایندگی از طرف انجمن آثار ملی قبول کرده و بدین ترتیب ساختمان آرامگاه کمال‌الملک از اوایل سال ۱۳۳۸ شمسی به وسیله‌ی شرکت کا.ژ.ت و با نظارت آقای سیحون آغاز گردید و تا سال ۱۳۴۰ شمسی پی‌سازی آرامگاه، نصب استخوان‌بندی آهنی، کاشیکاری بنا، تهیه و نصب سنگ مزار و نقش‌برجسته‌ی نیم‌تنه‌ی سنگی وی کار استاد ابوالحسن صدیقی از شاگردان استاد، جدول‌سازی و باغچه‌بندی محوطه‌ی آرامگاه، احداث دو حوض در محوطه‌ی آرامگاه و غیره انجام گردید و بنایی متناسب با عهد و زمان زندگی و عوالم هنری شادروان کمال‌الملک ساخته شد و چنانکه خواهد آمد روز دوشنبه دوازدهم اسفندماه سال ۱۳۴۲ شمسی مورد بازدید محمدرضا شاه قرار گرفت.

بنای آرامگاه کمال‌الملک در فضای شمالی مقبره‌ی شیخ فریدالدین عطار با بتن مسلح بنا گردیده و مساحت زیربنا ۲۸ مترمربع می‌باشد و دارای شش ایوانچه‌ی مقعر است و داخل فرورفتگی ایوانچه‌ها را باکاشی معرق نفیس به رنگ‌های لاجورد و سفید و غیره زینت داده‌اند، تلفیق ماهرانه‌ی سنت و مدرنیته در این اثر، به صورت نمادین، طاق و تویزه و ایوان را در ذهن تداعی می‌کند.

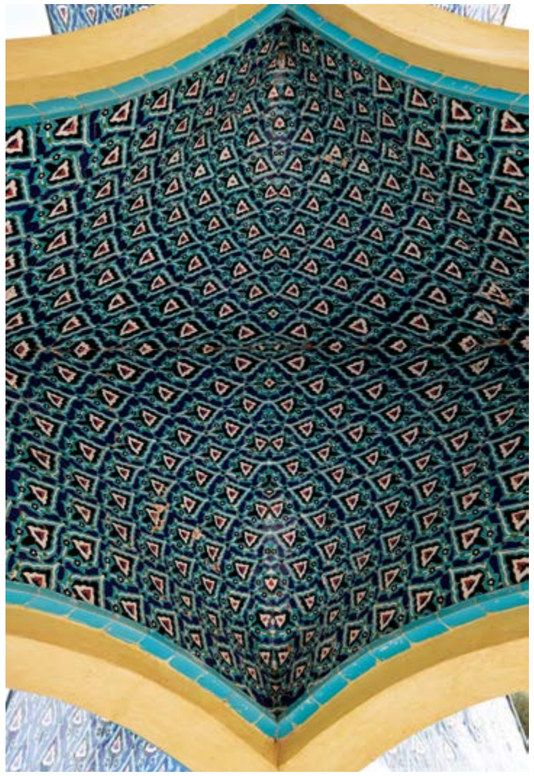
پلان این آرامگاه از دو مدول (پیمون) مربعی‌شکل تشکیل شده که مستطیلی با تناسب ۲ به ۱ را می‌سازد؛ این تناسب و این ابعاد سال‌ها به طور سنتی بین ایرانیان رواج داشته است و کاخ‌های هخامنشی در تخت جمشید نیز، چه در جزء و چه در کل، بر اساس شکل مربع هستند. اضلاع مربع در نما با یک قوس نیم‌دایره خودنمایی می‌کنند؛ حجم بنا از قوس‌هایی متقاطع که روی اقطار مربع زده شده، پدید آمده؛ این قوس‌های متقاطع تداعی‌گر «طاق‌های چهاربخش» هستند که در معماری سنتی ایران بسیار دیده شده و احتمالا منبع الهام طراح نیز بوده است. هوشنگ سیحون با بهره‌گیری خلاقانه از قوس و با پیچشی که در ایده‌ی کلی آن ایجاد کرده، به نتیجه‌ای ظاهرا متفاوت و هندسه‌ای پیچیده دست یافته است. این طرح مبتکرانه به مدد سازه‌ی پوسته‌ای بتنی اجرا شد.

در بنای یادبود کمال‌الملک دو نوع قوس به شرح زیر دیده می شود: شش قوس نیم‌دایره‌ی نما (خارجی) که نسبت دهانه به ارتفاع آنها ۱ به ۱/۲ است، و چهار قوس متقاطع (داخلی) که بر روی اقطار دیده می‌شوند. لازم به ذکر است که در پایین قوس‌های اصلی نما از روبه‌رو، دو قوس کوتاه‌تر نیز وجود دارد که در واقع حاصل تلاقی قوس‌های متقاطع هستند. شاید بتوان گفت حجم کلی بنا از پوسته‌ای سه‌بعدی در فضا حاصل شده است که در یک حرکت نرم، دو نوع قوس یادشده را به هم پیوند می‌دهند. تزئینات استفاده شده برای آرامگاه کمال‌الملک، کاشی معرق است که نقوش آنها بسیار هنرمندانه روی سطوح منحنی نما اجرا شده است؛ این نقوش در پیشروی به سمت خط تقارن قوس‌ها، کوچک و کوچک‌تر می‌شوند. این سبک و نحوه‌ی اجرای تزئینات و به ویژه کاشی‌های معرق، یادآور معماری سنتی کاشان -محل تولد کمال‌الملک- هستند. تزئین طاق‌ها با الهام از کاشی سنتی کاشان صورت گرفته است.

این قوس‌ها و پوشش آنها در بالا، اشکال هندسی مخروطی‌شکلی را به وجود آورده‌اند که ابتکاری هندسی بوده و اوج خلاقیت معماری در بهره‌گیری از عناصر معماری سنتی ایران در ترکیبی جدید و موزون را نشان می‌دهد. در این بنا نیز همانند آرامگاه خیام، هندسه نقشی شایان توجه دارد و پیوند عمیقی میان این بنا و نظام معماری ایرانی برقرار کرده است. تزئینات روی نما با اقتباس از نقش گچبری‌های خانه‌ی بروجردی‌ها و همچنین تیمچه و بازار کاشان با کاشی معرق به وجود آمده است. فرم کلی بنا، تزئینات و همچنین رنگ



تصویر نقش برجسته‌ی نیم تنه‌ی سنگی کمال‌الملک، کار ابوالحسن صدیقی، از شاگردان کمال‌الملک.



نقوش هنرمندانه بر روی سطوح منحنی نما با کاشی‌های معرق آبی لاجوردی و سفید و آبی و همچنین قوس‌های متقاطع و کمانی که به معماری سنتی کاشان، زادگاه کمال‌الملک، ارجاع دارد.

کاشی‌ها، دارای شباهت و هماهنگی بس عجیب با بنای مجاور، یعنی آرامگاه عطار است، به طوریکه شاید بازدیدکننده در بدو ورود به باغ و در نگاه اول، چنین استنباط کند که آنها دو جزء از یک کل هستند!

روی قبر کمال‌الملک سنگی است به طول و عرض ۳،۴۶۰۱ متر که ارتفاع آن ۴۰ سانتی‌متر می‌باشد و در بالا سر به صورت منشوری درآمده که ۱،۲۰ متر ارتفاع دارد. بر روی سنگ مزار نوشته شده است:

آنکه پاینده و باقیست خدا خواهد بود.

آرامگاه

شادروان محمد غفاری کمال‌الملک

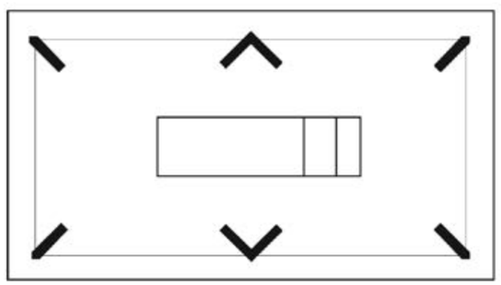
تولد آخر ماه شوال‌المکرم ۱۲۶۴ هجری

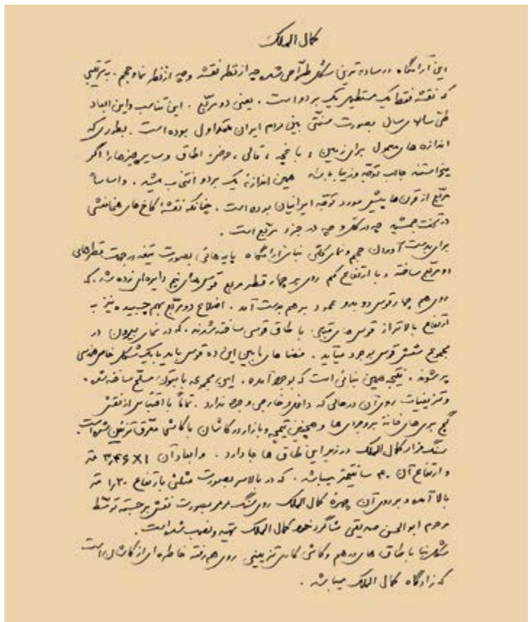
درگذشت یکشنبه ۱۳ رجب‌المرجب ۱۳۵۹ هجری

مطابق ۲۷ مردادماه ۱۳۱۹ شمسی

بر روی منشور بالا سر، نقش برجسته‌ی نیم‌رخ کمال‌الملک اثر ابوالحسن صدیقی، شاگرد ایشان به طور برجسته بر لوح سنگی سفید نمایان است. هوشنگ سیحون در مورد ایده‌ی مقبره‌ی کمال‌الملک می‌نویسد:

[...] از باغ خیام بعد از طی نزدیک دو کیلومتر به طرف غرب، به باغ دیگری می‌رسیم که مدفن شیخ فریدالدین عطار است و یک بقعه‌ی قدیمی آن را در بر دارد. در جوار آرامگاه عطار با فاصله، محل به خاک سپردن نقاش مشهور، کمال‌الملک، است که همچنین، طرح بنای یادبودش به عهده‌ی اینجانب قرار گرفت. این بنا در نقشه از دو مربع تشکیل شده است و تناسب یک بر دو را دارد. برای هر واحد، یعنی هر ضلع مربع در نما یک قوس در نظر گرفته شده که در چهار ضلع مستطیل، شش قوس زده شده است. علاوه بر این، دو قطر هر مربع، دو قوس دیگر تشکیل می‌دهند که از داخل با هم تلاقی می‌کنند. پس چهار قوس هم از داخل زده شده است که مجموعا می‌شود ده قوس. برخورد این قوس‌ها و پوشش آنها در بالا، اشکال هندسی مخروطی شکلی را به وجود آورده‌اند که ابتکاری است هندسی و با تزئینات کاشی معرق روی آنها، معماری کاشان یعنی محل نشو و نمای کمال‌الملک یادآوری می‌شود. سنگ روی مزار از گرانیت مشهد و از دو قسمت مرتفع و خوابیده ولی یکپارچه، تراشیده شده است که روی قسمت مرتفع، چهره‌ی کمال‌الملک به صورت نقش برجسته توسط آقای ابوالحسن صدیقی حجاری شده است. بنا و پوشش آن از بتن مسلح است. همچنین سیحون در دستنویس‌های خود نیز درباره‌ی طرح آرامگاه کمال‌الملک بیان نموده است که: «این آرامگاه در ساده‌ترین شکل طراحی شده، چه از نظر نقشه و چه از نظر نما و حجم. به ترتیبی که نقشه فقط یک مستطیل یک بر دو است. یعنی دو مربع. این تناسب و این ابعاد طی سال‌های سال به صورت سنتی بین مردم ایران متداول بوده است به طوریکه اندازه‌های معمول برای زمین، باغچه، قالی، حوض، اتاق و سایر چیزها را اگر می‌خواستند جالب توجه و زیبا باشد همین اندازه‌ی یک بر دو انتخاب می‌شد و اساسا مربع از قرن‌ها پیش مورد توجه ایرانیان بوده است. چنانکه نقشه‌ی کاخ‌های هخامنشی در تخت جمشید چه در کل و چه در جزء مربع است. برای به دست آوردن حجم و نمای کلی آرامگاه پایه‌هایی به صورت تیغه در جهت قطرهای دو مربع ساخته و با ارتفاع کم روی هر چهار قطر مربع‌ها قوس‌های نیم دایره‌ای زده شد که روی هم چهار قوس دو به دو عمود بر هم به دست آمد. اضلاع دو مربع به هم چسبیده نیز به ارتفاع بالاتر از قوس‌های قبلی با طاق قوسی ساخته شدند که در نمای بیرون در مجموع شش قوس به وجود می‌آید. فضاهای مابین این دو قوس باید با یک شکل خاص هندسی پر شوند. نتیجه همین بنایی است که به وجود آمده. این مجموعه با بتن مسلح ساخته شده و تزئینات روی آن در حالیکه داخل و خارجی وجود ندارد، تماما با اقتباس از نقش گچبری‌های خانه‌ی بروجردی‌ها و همچنین تیمچه و بازار در کاشان با کاشی معرق تزئین شده است.



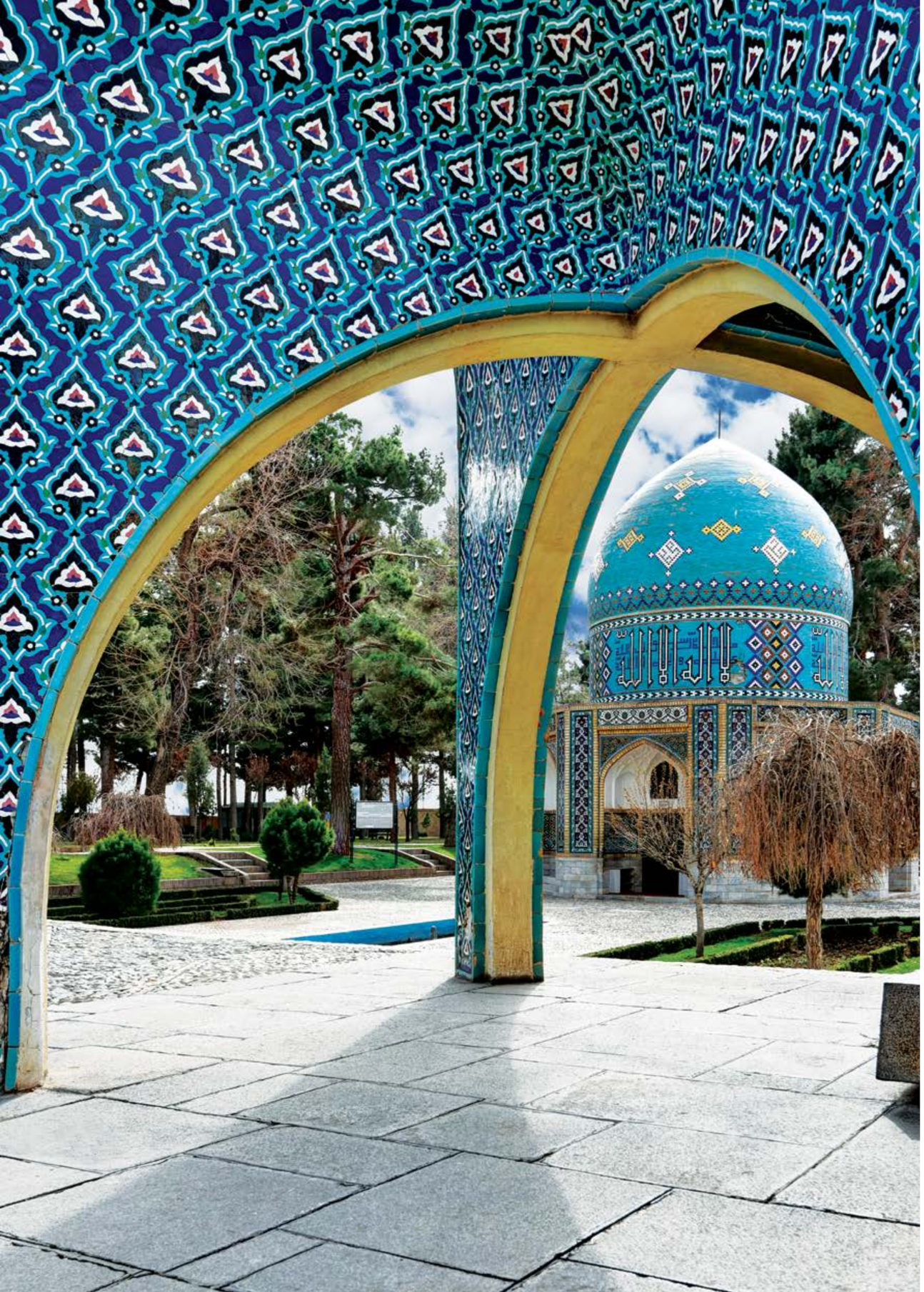


کمال الملک

این آرامگاه ساده‌ترین شکل طرحی است که از نظم نقشه و حجم ... [illegible] که نقشه فقط یک مستطیل یک بر دو است. یعنی دو مربع. این تناسب و این ابعاد طی سال‌های سال به صورت سنتی بین مردم ایران متداول بوده است. بطوریکه اندازه‌های معمول برای زمین، باغچه، قالی، حوض، اتاق و سایر چیزها را اگر ... [illegible] همین اندازه‌ی یک بر دو انتخاب می‌شد، و اساسا مربع از قرن‌ها پیش مورد توجه ایرانیان بوده است. چنانکه نقش کاخ‌های هخامنشی در تخت جمشید چه در کل و چه در جزء مربع است.

برای به دست آوردن حجم و نمای کلی ساختمان پایه‌هایی به صورت تیغه در جهت قطرهای دو مربع ساخته و با ارتفاع کم روی هر چهار قطر مربع قوس‌هایی زده شد که روی هم چهار قوس دو به دو عمود بر هم به دست آمد. اضلاع دو مربع به هم چسبیده نیز به ارتفاع بالاتر از قوس‌های قبلی با طاق قوسی ساخته شدند که در نمای بیرون در مجموع شش قوس به وجود می‌آید. فضاهای مابین این دو قوس باید با یک شکل خاص هندسی پر شوند. نتیجه همین بنایی است که به وجود آمده. این مجموعه با بتن مسلح ساخته شده و تزئینات روی آن در حالیکه داخل و خارجی وجود ندارد، تماما با اقتباس از نقش گچبری‌های خانه‌ی بروجردی‌ها و همچنین تیمچه و بازار در کاشان با کاشی معرق تزئین شده است. [illegible]

دست‌نوشته‌ی هوشنگ سیحون در رابطه با طراحی آرامگاه کمال‌الملک



سنگ مزار کمال‌الملک در زیر این طاق‌ها جا دارد و ابعاد آن ۱۰۳٫۴۶ متر و ارتفاع آن ۴۰ سانتی‌متر می‌باشد که در بالاسر به صورت مثلثی با ارتفاع ۱٫۲۰ متر بالا آمده و بر روی آن چهره‌ی کمال‌الملک روی سنگ مرمر به صورت نقش برجسته توسط مرحوم ابوالحسن صدیقی شاگرد خود کمال‌الملک تهیه و نصب شده است. شکل بنا با طاق‌های در هم و کاشی‌کاری تزئینی روی هم رفته خاطره‌ای از کاشان است که زادگاه کمال‌الملک می‌باشد.»

فرامرز پارسی درباره‌ی معماری آرامگاه کمال‌الملک می‌نویسد: «کار مقبره‌ی کمال‌الملک شاید جزو کارهای اصلی سیحون حساب نشود، خود سیحون نیز طی مصاحبه‌ای که سال‌ها پیش با ایشان داشتیم آن را جزو بهترین کارها و آثار محبوب خود برنشمرد. من نیز عقیده دارم که کارهای سیحون به دو دسته‌ی خیلی خوب و خوب تقسیم می‌شوند که این کار به دسته‌ی دوم تعلق دارد. ایده‌ی اولیه‌ی کار دو طاق چهاربخش کنار هم است، منتها طاق چهاربخشی متفاوت با نمونه‌ی تاریخی خود. در طاق چهاربخش سنتی، چهار طاقی که روی اضلاع مربع قرار دارند و طاق‌های قطری (لنگه‌طاق‌ها) ارتفاع برابری دارند. در کار سیحون اما اینگونه نیست و طاق‌های روی اضلاع هم دهانه‌ی عریض‌تر و هم ارتفاع بیشتری دارند که در نهایت بنا شکل ویژه‌ای به خود گرفته است و هر یک از طاق‌ها مانند یک فیلپوش به چشم می‌آید. این کار سابقه ندارد و رایج هم نیست، نمی‌شود گفت تجربه‌ی موفقی بوده چون بعدها نیز نه توسط سیحون و نه شخص دیگری به کار گرفته نشد. مقبره نیز در وسط و بین این دو طاق چهاربخش قرار گرفته است که این هم تجربه‌ی موفقی نبوده؛ مقبره معمولا از دو طرف روی محور بنا قرار می‌گیرد، در اینجا اما مقبره از یک طرف روی محور قرار گرفته و از طرف دیگر امتدادش به پایه می‌رسد و سرآخر نیز سیحون مجبور به کمی جابجایی شده است. در کل، بنای آرامگاه کمال‌الملک تجربه‌ای بوده که قسمت‌هایی از آن جواب نداده اما از آنجاییکه هنر دست معمار خوش قریحه‌ای چون هوشنگ سیحون می‌باشد، حاصل کار بنایی جذاب و ویژه است، به خصوص با وجود کاشی معرق ظریف کار شده. این بنا در نیشابور جا افتاده و جزو خاطرات جمعی شهر و مردمان نیشابور و همچنین هنرمندان ایران شده است به خصوص اینکه این آرامگاه متعلق به کمال‌الملک است؛ فردی معتبر و مورد احترام که جایگاهی رفیع در تاریخ هنر ایران دارد. بنابراین بنا حامل چیزی بیش از معماری خودش است که آن را ارزشمندتر می‌کند. مکان پروژه دلچسب است و خود بنا به عنوان یک مونومان چشمگیر و ویژگی‌های لازم را داراست ولی با توجه به استفاده از طاق چهاربخش که در معماری گذشته‌ی ما خیلی رایج نبوده و اینکه دو طاق چهاربخش استفاده شده و نه سه تا و در نتیجه مقبره روی محور فرعی قرار گرفته، به نظر بنا جزو تجربیات اصلی سیحون نیست. اما از طرف دیگر می‌توان اینها را جزو ویژگی‌های مسیر طراحی‌ای دانست که سیحون در طول زندگی حرفه‌ای خود طی کرد؛ مسیری که در آن سیحون سعی داشت عناصر و موتیف‌های معماری را با بیانی نه صرفا بر اساس الگوهای معماری گذشته بلکه بر اساس استفاده‌ی مدرن از اجزای معماری تاریخی به کار بگیرد، همانطور که شاهد هستیم در الگوی مقبره‌سازی سنتی ما یک تک فضا داریم که به صورت هشت‌ضلعی و یا مربع است ولی در آرامگاه کمال‌الملک با استفاده از دو طاق چهاربخشی، دو مربع ایجاد شده است. این روش سیحون است، روشی که سال‌ها بر معماری ایران حکومت می‌کند و در این مدت معماری‌های خوب نیز شکل گرفته ولی این نوع معماری چیزی نبوده که تداومی بیش از ده بیست سال داشته باشد و بعدها این نوع نگاه به معماری آرام آرام کنار می‌رود ولی قابل‌کتمان نیست که در مدت اوج این معماری آثار شاخصی بوده که آرامگاه کمال‌الملک را نیز می‌توانیم در این حلقه ارزیابی کنیم و آن را بخشی از این جریان معماری بدانیم.»

بیژن شافعی آرامگاه کمال‌الملک را از آثار نسل دوم کارهای هوشنگ سیحون بر می‌شمرد، نسلی که ویژگی کاملا متفاوتی با نسل اول کارهای او دارد. او عقیده دارد: «در دهه‌ی ۴۰ بود که گرایشی در اجتماع رواج یافت تحت عنوان نگاه به خود، به سرزمین و به هویت. این دیدگاه با نگاه زیبایی‌شناسی سیحون آمیخته شد و در کارهای نسل دوم او بروز پیدا کرد که آرامگاه کمال‌الملک نیز جزو این دسته است. همچنین این بنا مانند دیگر آرامگاه‌های ساخته شده توسط هوشنگ سیحون در چهارچوب هندسه شکل گرفته است؛ شاید بتوان گفت به دلیل اینکه سیحون دنباله‌رو لوکوربوزیه بوده، سعی داشته همچون او هندسه را در آثار خود به کار گیرد. از سوی دیگر در آن زمان افرادی مانند لوکوربوزیه، فیلیکس کاندلا و آگوست پره به سمت سقف‌های پوسته‌ای و سبک بروتال روی آورده بودند که البته سیحون در طراحی پوسته‌ی آرامگاه کمال‌الملک، مانند دیگر آثار خود حجمی مبتکرانه خلق نمود. در واقع حجم آرامگاه پوسته‌ای است بر اساس هندسه که در نتیجه‌ی تقاطع یکسری خطوط منحنی نه در پلان بلکه در محور ارتفاعی شکل گرفته؛ با فرمی نو و بدیع و نه بر اساس دیدگاه فلسفی سیحون، بلکه بر اساس ذهن مجسم‌گونه‌ی او.»

محسن اکبرزاده، پژوهشگر معماری، آرامگاه کمال‌الملک را چنین توصیف می‌کند: «این باور در میان زبان‌شناسان وجود دارد که زنده بودن یک زبان، فراتر از تعداد گویش و رانش و یا زمینه‌های استفاده از آن در زندگی روزمره تا متون علمی، نیازمند تولید واژه است. توان واژه‌زایی است که به یک زبان اجازه می‌دهد در مواجهه با پدیده‌ها و نیازهای جدید، امکان نام‌گذاری داشته باشد. آنچه سیحون در مقبره‌ی کمال‌الملک به نمایش می‌گذارد، کلمه‌ای تازه از واج‌های قدیمی است. شبستان دو دهانه‌ای از طاقی چهارترک که هر دهانه‌اش ایوانی کامل است. ایوانی که پوش آن چنان بر فضای خالی‌اش غلبه داده شده تا حاشیه‌هایی که عرصه‌ی زینت در معماری سنتی بوده‌اند تا حد یک لوحه گسترش یافته و جلوه‌ی حاشیه‌کاری به متن اصلی تبدیل شود. گویی هر قوس یک بوم نقاشی است که بناست تا جذبه‌های نگارینه‌های ایرانی را بازنمایی کند. تداوم زبان یک ملت در دهان شکرین سیحون بزرگ آن نقطه‌ای است که نقش این نیمای معماری را آشکار می‌کند.»

آرامگاه خیام، بقعه‌ی عطار، آرامگاه کمال‌الملک و بناهای تابعه‌ی آنها و همچنین آرامگاه نادر در روز دوشنبه ۱۲ فروردین ماه ۱۳۴۲ شمسی افتتاح گردیدند. محمدرضا شاه پهلوی پس از گشایش آرامگاه نادر در مشهد در ساعت یازده و ربع با قطار به نیشابور رفته و در ساعت یک بعد از ظهر روز دوشنبه وارد نیشابور شد و پس از اتمام مراسم افتتاحیه در ساعت دو و چهل و پنج دقیقه بعد از ظهر آنجا را ترک گفتند.

طی گزارشی که تیمسار سپهبد آق اولی، رئیس هیئت مدیره‌ی انجمن آثار ملی در مراسم نیشابور ارائه دادند ارقام تقریبی هزینه‌های فعالیت‌های صورت گرفته به شرح زیر است:

هزینه‌ی بنای آرامگاه خیام و ابنیه‌ی تابعه‌ی آن از موزه و کتابخانه و شبکه‌ی برق و لوله‌کشی و منبع آب و غیره:
۶۶۴,۵۳,۲۵۰ ریال

هزینه‌ی تکمیل و تزئین بقعه‌ی عطار و توسعه‌ی محوطه و سایر کارهای مربوط به آن و هزینه‌ی احداث آرامگاه هنرمند فقید کمال‌الملک:
۵,۴۴۶,۰۰۰ ریال

هزینه‌ی حفر چاه عمیق و موتورهای آب و برق:
۳,۶۴۳,۲۰۰ ریال

هزینه‌ی احداث خیابان مشجر آسفالتی به طول سه کیلومتر:
۱۱,۰۵۸,۰۳۴ ریال

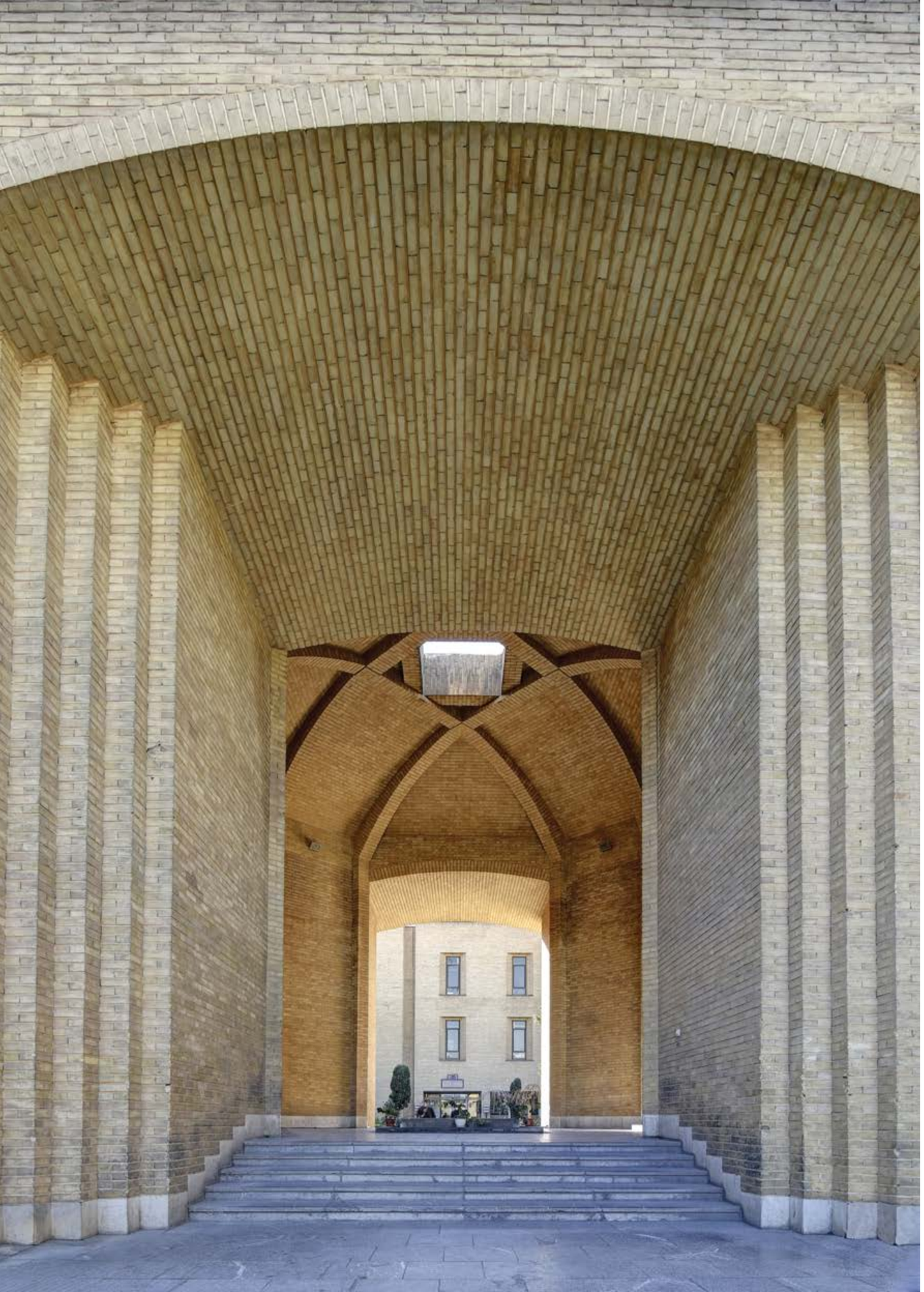
هزینه‌ی تهیه و طبع کتب:
۱,۲۰۰,۰۰۰ ریال

جمع کل:
۸۷,۸۰۰,۴۸۴ ریال

منابـــع

- بحرالعلومی،حسین. (۱۳۵۵). کارنامه‌ی انجمن آثار ملی . تهران: انتشارات انجمن آثار ملی
- مولوی،عبدالحمید. (۱۳۵۵). آثار باستانی خراسان (جلد اول) . تهران: انتشارات انجمن آثار ملی
- بانی‌مسعود، امیر. (۱۳۸۸) . معماری معاصر ایران. تهران: انتشارات هنرمعماری قرن
- خانی‌زاد، شهریار. (۱۳۹۴) . هوشنگ سیحون . تهران: انتشارات هنرمعماری قرن
- negarestan.ut.ac.ir
- iranicaonline.org

با سپاس ویژه از بیژن شافعی (گروه معماری دوران تحول) برای دستنویس‌های هوشنگ سیحون



معماری وزارت میراث فرهنگی گردشگری و صنایع دستی

اثر حسین امانت

لادن مصطفی‌زاده

عکاس: حسین برازنده*، شهریار خانی‌زاد

حسین امانت دانش‌آموخته‌ی دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران در سال ۱۳۲۱شمسی در تهران به دنیا آمد؛ وی در سال ۱۳۴۵ فارغ‌التحصیل شد و در همان سال، دفتر معماری خود را تاسیس کرد و برنده‌ی اول مسابقه‌ی طرح یادمان شهید آریامهر (برج آزادی) شد. حسین امانت با وقوع انقلاب اسلامی به شهر ونکوور (کشور کانادا) مهاجرت کرد و فعالیت‌های معماری خود را در خارج از کشور ادامه داد. برج آزادی را می‌توان از مهم‌ترین کارهای حسین امانت دانست که با طراحی و ساخت آن به مناسبت جشن‌های دو هزار و پانصد ساله شناخته شد؛ از دیگر کارهای حسین امانت در کشور و خارج از کشور، می‌توان به طراحی دانشگاه صنعتی شریف، دانشکده‌ی مدیریت بازرگانی دانشگاه تهران، ساختمان مرکزی میراث فرهنگی کل کشور، سفارت ایران در چین و بسیاری کارهای دیگر در سطح بین‌المللی اشاره کرد.

حسین امانت را می‌توان جزء معماران پیشگام نسل دوم معماران ایران معاصر به حساب آورد که علاقه به معماری با ریشه‌های سنتی، ایرانی، مبتنی بر طبیعت و معماری ارگانیک از ویژگی‌های بارز این نسل از معماران می‌باشد.

ساختمان سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری کشور

ساختمان سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری کشور در تقاطع خیابان آزادی و زنجان (تقاطع بزرگراه یادگار امام و خیابان آزادی) قرار گرفته است که از شمال به خیابان آزادی، از شرق به خیابان زنجان جنوبی، از جنوب به پارک زنجان و از غرب به سازمان آتش‌نشانی و خدمات ایمنی شهرداری محدود شده است. این بنا در دو مرحله طراحی شده است؛ مرحله‌ی اول طراحی در سال ۱۳۵۲ به عنوان یک مجموعه‌ی فرهنگی-هنری توسط حسین امانت انجام شد و عملیات اجرایی آن، یک سال بعد در سال ۱۳۵۳ شروع شد اما به دلیل وقوع انقلاب اسلامی و مهاجرت ایشان، عملیات اجرایی آن متوقف شد. پس از چندین سال توقف در مراحل اجرای کار، مرحله‌ی دوم طراحی توسط مهدی حجت و زنده‌یاد باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی با حفظ ساختار اصلی بنا انجام شد و نهایتا در سال ۱۳۶۶ با عنوان ساختمان سازمان میراث فرهنگی کشور به بهره‌برداری رسید.

ساختمان سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری کشور در زمینی مستطیل‌شکل به مساحت ۳۰۰۰۰ مترمربع قرار دارد و دارای سه بلوک ساختمانی (A، B و C) است که بنا بر عملکردهای خود، پیرامون فضاهای باز محوطه توزیع شده‌اند؛ این بلوک‌ها دارای حداکثر ارتفاع سه طبقه، نمای آجری، ساختار خطی یا مرکزی و دارای حیاط‌های مرکزی می‌باشند؛

• بلوک A، بلوک اصلی مجموعه با مساحت ۱۰۰۰۰ متر مربع و ارتفاع سه طبقه است که در دو جهت شرقی-غربی و شمالی-جنوبی توسعه یافته است.

• بلوک B با مساحت ۱۰۰۰ مترمربع و ارتفاع ۱۲ متر به صورت یک سالن اجتماعات ۲۵۰ نفره در نظر گرفته شده است.

• بلوک C، به مساحت ۴۵۰۰ مترمربع در سه طبقه است که در امتداد شرقی-غربی توسعه یافته است.

برای این مجموعه، شش ورودی در نظر گرفته شده است که ورودی‌های اصلی (ورودی‌های مرتبط با حیاط U شکل و گنبدخانه‌ی مرکزی و غیره) در بخش شمالی زمین و در مجاورت با خیابان آزادی قرار گرفته‌اند؛ ورودی‌های غربی و شرقی، ویژه‌ی وسایل نقلیه در نظر گرفته شده‌اند و ورودی مجاور آمفی‌تئاتر یا سالن اجتماعات در مواقع برگزاری کنسرت و نمایش مورد استفاده قرار می‌گیرند.

به دلیل وجود سه بلوک ساختمانی مجزا (A، B و C) در این مجموعه، شاهد ایجاد نماهای متفاوتی در سطوح و لایه‌های مختلف هستیم که یکپارچگی بین آنها به دلیل استفاده از آجر در تمام نماها برقرار شده است. در مجموعه، شاهد تاکید بر تناسبات افقی به دلیل ارتفاع کم بلوک‌ها (حداکثر تا سه طبقه) هستیم که برای ایجاد تعادل، تاکید بر تناسبات عمودی در کشیدگی پنجره‌ها و بازشوها اتفاق افتاده است؛ همینطور، نماهای طولانی به کمک تقسیم‌بندی‌های عمودی به بخش‌هایی کوچک‌تر تبدیل شده‌اند.

تداوم معماری سنتی ایران که یکی از ویژگی‌های بارز پیشگامان نسل دوم معماران ایران معاصر است در حیاط‌های مرکزی، استفاده از آجر، به کار بردن نقوش هندسی در تزئینات جداره‌ها و طراحی نورگیرهای سقفی نمود پیدا کرده است؛ موارد بیان شده (حیاط مرکزی، آجر، نقوش هندسی، نورگیرهای سقفی) به همراه موارد دیگری چون مقیاس و تناسبات انسانی، راسته‌های بازار، سقف‌های گنبدی، هشتی، تزئینات آجری و غیره، بیانگر جنبش‌های پست‌مدرن به ویژه گرایش‌هایی که به ارتباط با بوم، بستر و گذشته تمایل دارند، می‌باشند. از دیگر ویژگی‌های بارز این مجموعه، انسجام و یکپارچگی آن است که این انسجام و یکپارچگی در موارد مختلف نمایان شده است؛ نظم و ریتم قوی نورگیرها و سقف‌ها (ایجاد یکپارچگی بین تکه‌های مختلف ساختمان)، استفاده از آجر در تمامی سطوح نما (یکپارچگی سیمای بیرونی)، استفاده از زبانی نسبتا واحد در طراحی نماهای مجموعه، از جمله این موارد هستند.

دیدگاه‌ها و نظرات

در مقاله‌ای با عنوان تحلیل اصول فضایی و الگوگزینی بهینه در معماری الگوگرای معاصر ایران که توسط مهدی حمزه‌نژاد و مهسا رادمهر نوشته شده است، ساختمان سازمان میراث فرهنگی کشور اثر حسین امانت مورد نقد تحلیل قرار گرفته است؛

در این مقاله، هدف معمار در طراحی این ساختمان، یافتن راهکاری برای پیوند معنایی و کالبدی با تاریخ معماری ایران و تلفیق آن با معماری نوگرا مطرح شده که در زمان خودش جریانات معماری سنتی ایران را دچار تحول کرده است. ایجاد الگوی درون‌گرا از طریق سامان‌دهی اندام‌ها گرداگرد یک یا چند میانسرا (سامان‌دهی فضاها حول حیاط‌های مرکزی) از دیگر موارد مورد توجه در این مجموعه است که نظم حاصل از آن برای مخاطب چشم‌نواز است؛ اما چیدمان درونگرا، تنها هدف طراحی نبوده و تک تک اجزاء، نقشی ممتاز در این تمرکز بصری و ذهنی رو به درون ایفا کرده‌اند. معمار در طراحی این مجموعه، سادگی و خلوص به همراه تزئینات اندک را به عنوان بعد مشترک سنت و مدرن در نظر گرفته است اما به نظر می‌رسد که اصول ساماندهی در نظر گرفته شده برای فضاها در این مجموعه به معماری مدرن نزدیک‌تر است؛ ایده‌های فضایی و فرمی و مصالح و روش ساخت، متعلق به معماری سنتی و استفاده از فناوری (اسکلت فلزی) و به خصوص ارتباط درون و بیرون، متعلق به معماری مدرن است. حسین امانت در مورد‌ارتباط بازشوها و کم رنگ بودن آنها با حیاط، بیان می دارد:

در طی سخنرانی که مهندس حسین امانت در مورد طراحی‌هایشان در ایران و جهان داشتند، سوالی در مورد ساختمان میراث پرسیده شد، مبنی بر اینکه ارتباط بازشوها و حیاط در این ساختمان چندان پررنگ به نظر نمی‌رسد، آیا نگاه خاصی در این ارتباط، مد نظر شما بوده است؟ و پاسخ ایشان این بود که این ساختمان در ابتدا به عنوان یک ساختمان فرهنگی طراحی شده بود نه ساختمان سازمان میراث فرهنگی کشور؛ و این ساختمان فرهنگی دارای کارگاه‌های زیادی برای زری‌بافی، قالی‌بافی و نقره‌کاری بوده که افراد در آنها مشغول به کار هستند و نیاز به ارتباط قوی بین کارگاه‌ها و حیاط نبوده و بازشوهای ایجاد شده به دلیل امکان مشاهده‌ی کارهای انجام شده در کارگاه‌ها توسط افراد عبورکننده بوده است.

منابع و ماخذ

• شایان، حمیدرضا و معمار دزفولی، سجاد ۱۳۹۳. بررسی تطبیقی رویکردهای معماری معاصر ایران (بازشناسی نظریه در آثار سه نسل از معماران). نقش جهان، سال چهارم، شماره‌ی دو، ۷- ۱۶.

• اعتصام، ایرج و فرمهینی فراهانی، رضا و اقبالی، سید رحمان ۱۳۹۲. سیر تحولات فرمی در طراحی معماری بناهای فرهنگی در معماری معاصر ایران (سه دهه پس از انقلاب اسلامی). هویت شهر، شماره‌ی چهاردهم، سال هفتم، ۳۶-۲۵.

• میرمیران، هادی و اعتصام، ایرج و میرمیران، حمید و وزارت مسکن و شهرسازی (معاونت شهرسازی و معماری، دفتر معماری و طراحی شهری، سازمان مجری ساختمان‌ها و تاسیسات دولتی و عمومی) و مهندسین مشاور نقش جهان پارس ۱۳۸۸. معماری معاصر ایران؛ ۷۵ سال تجربه‌ی بناهای عمومی (۱۳۰۰ تا ۱۳۷۵ هجری شمسی). تهران: سازمان چاپ فروغ دانش، جلد دوم.

• حمزه‌نژاد، مهدی و رادمهر، مهسا ۱۳۹۶. تحلیل اصول فضایی و الگوگزینی بهینه در معماری الگوگرای معاصر ایران (بررسی موردی: سازمان میراث فرهنگی کشور، حسین امانت). دوفصلنامه‌ی معماری ایرانی، شماره‌ی یازده، ۱۶۸- ۱۴۵.

• بانی‌مسعود، امیر ۱۳۸۹. معماری معاصر ایران (در تکاپوی بین سنت و مدرنیته). تهران: نشر هنر معماری قرن، چاپ سوم، ۳۲۵-۳۲۴.

• سخنرانی حسین امانت، مجموعه سخنرانی‌های VPA، آپریل ۲۰۱۹

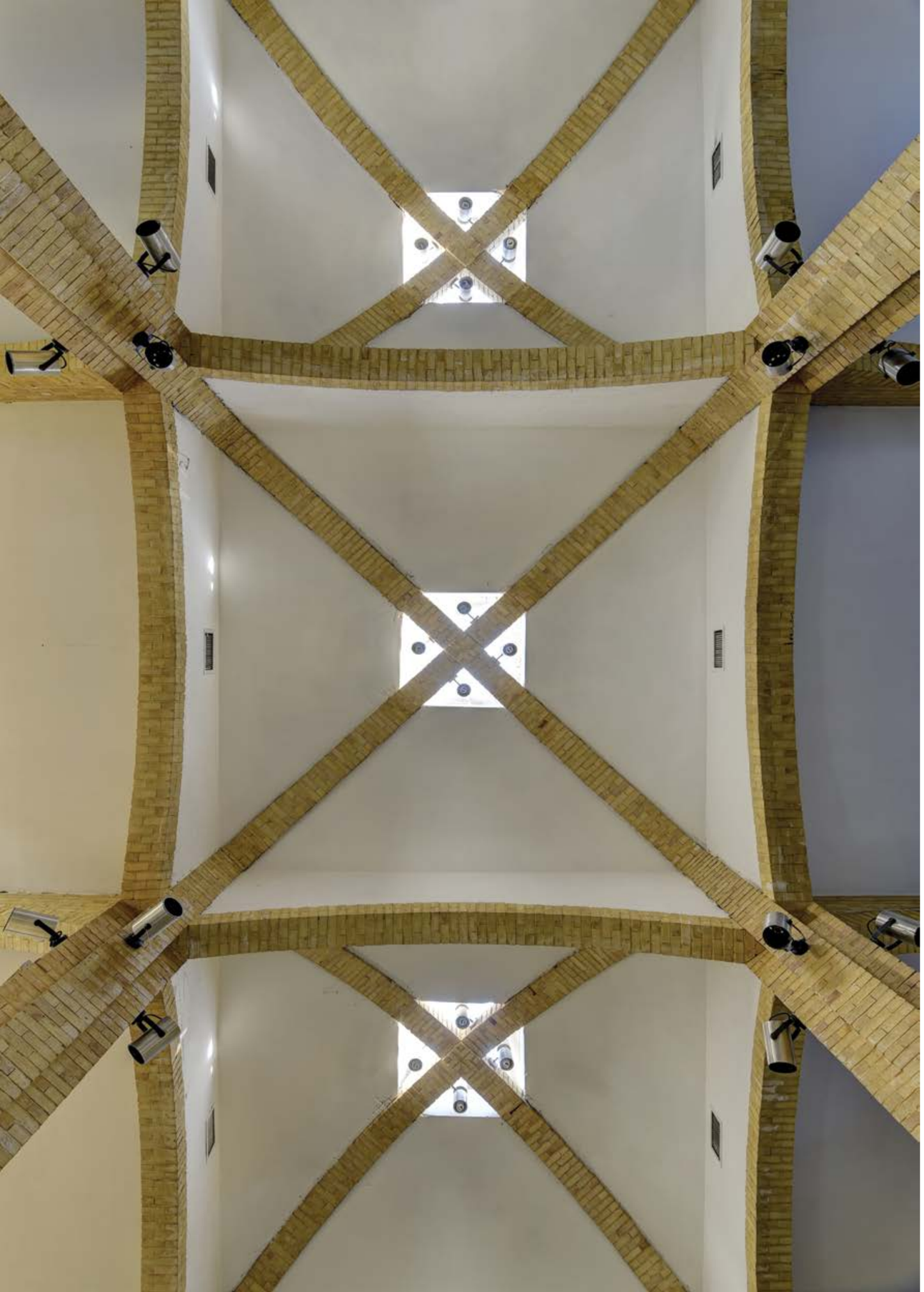
اینستاگرام عکاس: @architect_photography*

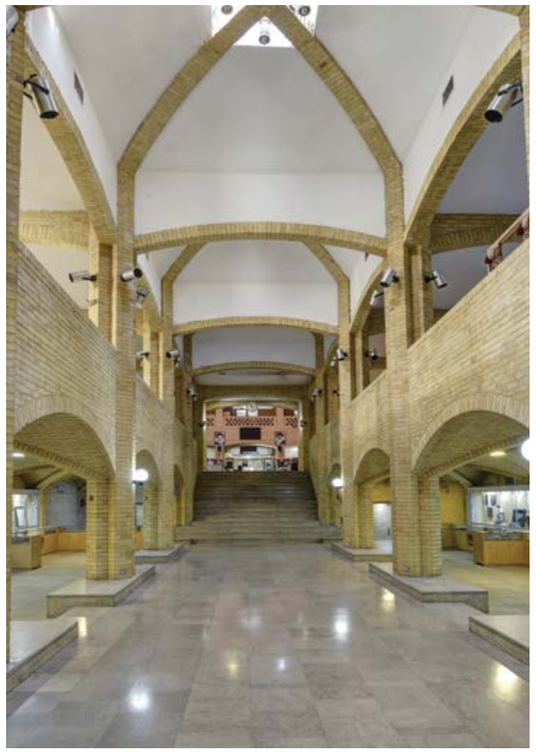
فضای بیرونی به سمت جنوب

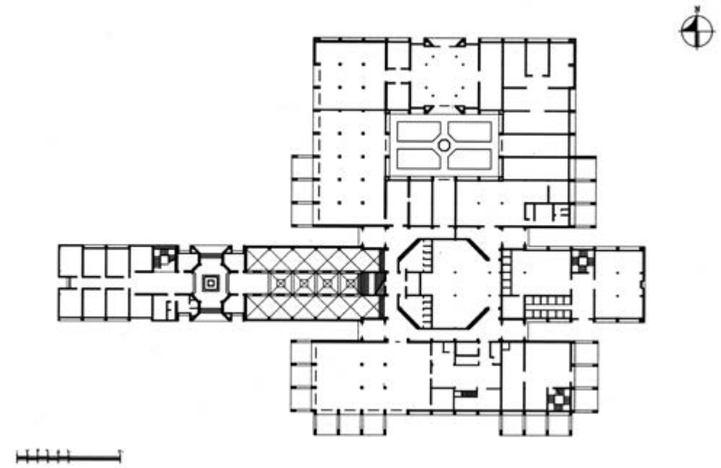
فضای بیرونی به سمت جنوب

فضای بیرونی به سمت خیابان آزادی (شمال)

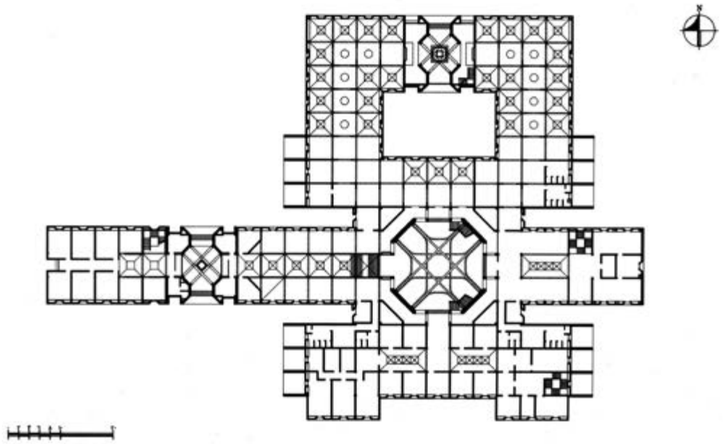
تصویر صفحه روبرو: طاق ورودی ساختمان اصلی



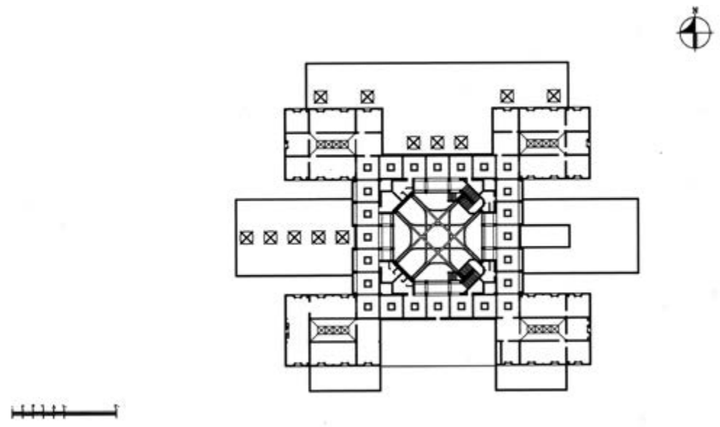




پلان طبقه‌ی همکف

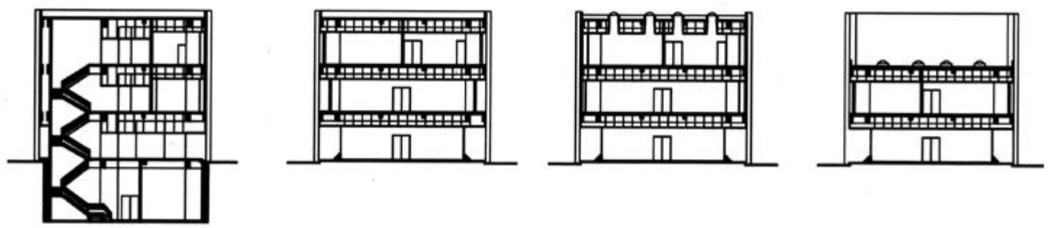


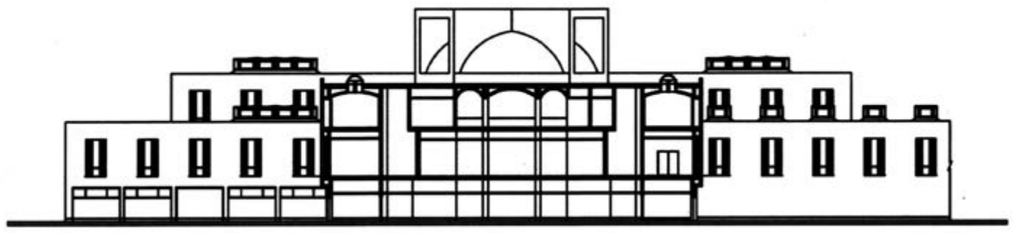
پلان طبقه‌ی اول



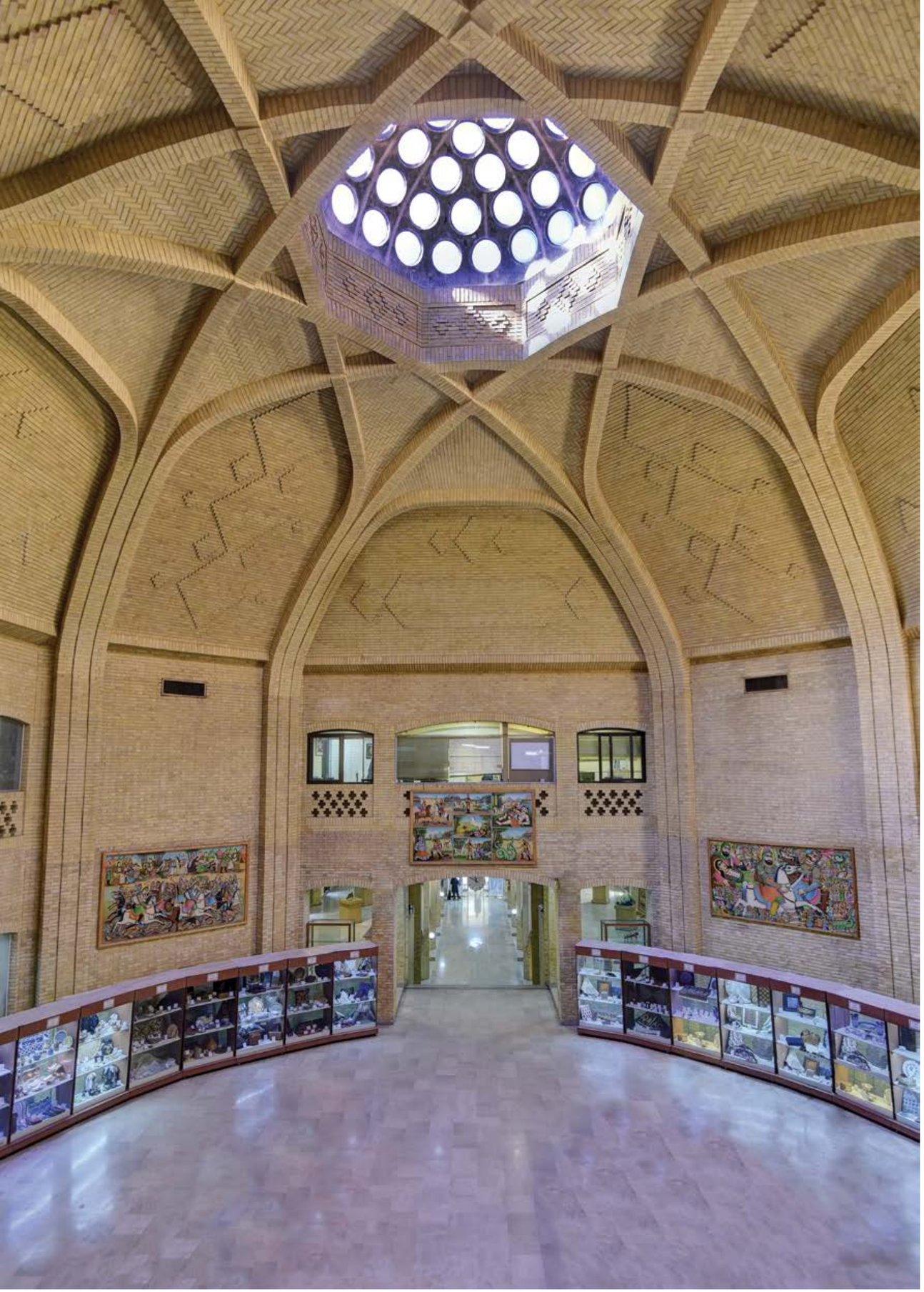
پلان طبقه‌ی دوم

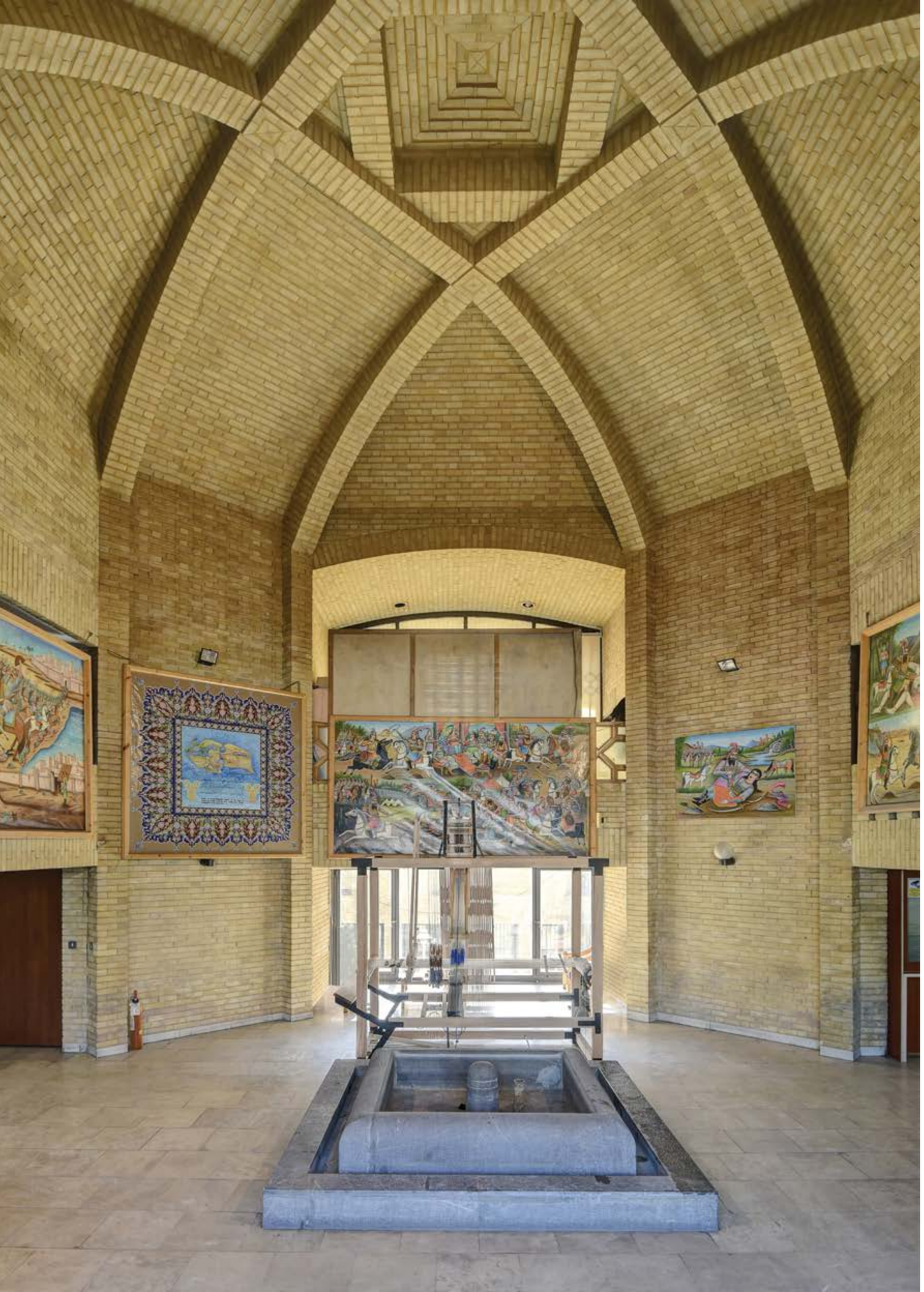
پلان‌های طبقات بلوک A در ساختمان میراث فرهنگی کشور

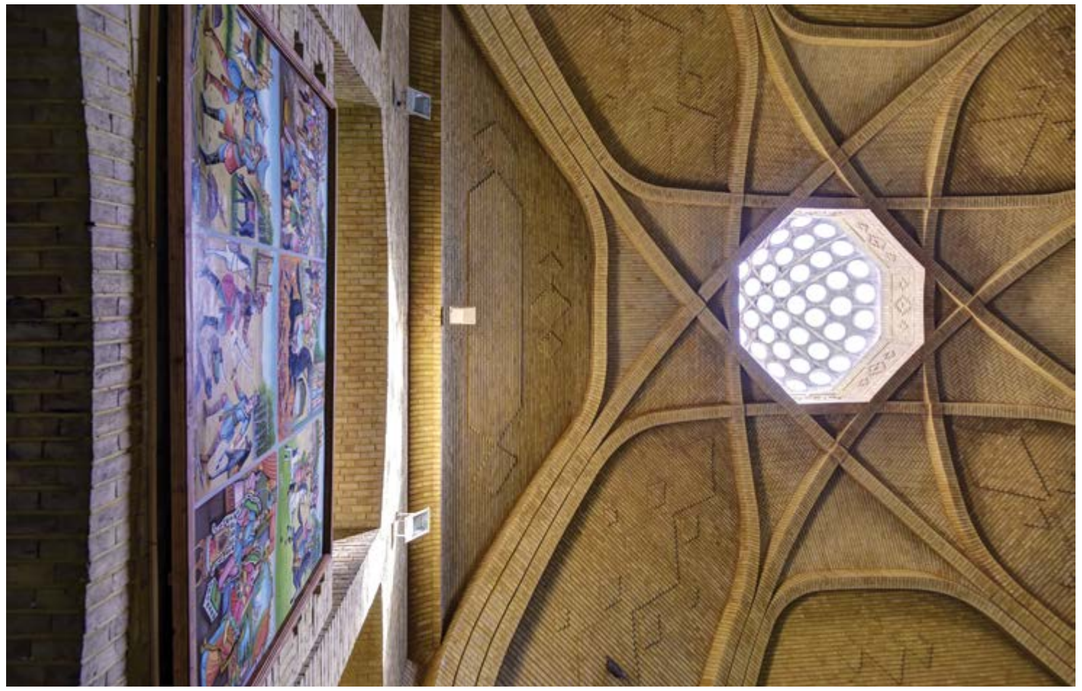




نماها و برش‌های بلوک A در ساختمان میراث فرهنگی کشور







سالن آمفی تئاتر وزارت میراث فرهنگی

ساختمان میـــراث فرهنگی: مدرنیته‌ی آشنا

علی اکبری*

مجموعه ساختمان وزارت میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع‌دستی از آن دست پروژه‌هایی است که در دوران شکوفایی طرح‌های مدرن ملهم از ایده‌ی دمیدن روح معماری گذشته‌ی ایران در کالبد جدید، زاده شد. ناگفته پیداست که پروژه، محصول فرآیندهای طراحی معماری مدرن است که آن زمان، دستور کار غالب طراحی در ایران بود. چند مکعب مستطیل کوچک و بزرگ با اختلاف ارتفاع در کنار هم قرار گرفته و از طریق عناصر نشانه‌ای مانند طاق‌ها و نورگیرهای سقفی و عناصر آشنا در ذهن ایرانیان مانند حوض‌های آب و چهارطاقی‌ها، مجموعه فضاهایی را شکل داده است که بیشترین تناسب را با عملکرد در نظر گرفته‌شده برای آن دارد.

روشن است که بازآفرینی معماری گذشته‌ی ایران، مسئله‌ی درونی حسین امانت بوده و کوشیده پس از تجربه‌ی موفق یادمان میدان آزادی، این بار، پروژه‌ای را به ثمر برساند که دارای عملکرد پیچیده‌ای است و همزمان جنبه‌های نمادین را نیز می‌طلبد. امانت در آثار دیگرش نیز این مضمون را متبلور ساخته و می‌توان گفت یکی از دغدغه‌های ذهنی او بوده است. از این حیث، پروژه دارای اعتبار ذاتی است به این معنا که معمار پیرو گفتمان رایج در آن سال‌ها و مد روز نبوده و باور او به بازتولید معماری گذشته‌ی ایران در تظاهر مدرن به مثابه‌ی راه‌حل برون‌رفت از چندگانگی‌های فرهنگی و هویتی، عمیق و ریشه‌دار است. پیش و پس از او، معماران دیگری نیز چنین ادعایی داشتند. برخی نیز آثار درخشانی آفریدند اما اکثر آنان یا نتوانستند فهم دقیقی از معماری گذشته داشته باشند و یا تفاسیری ارائه کردند که راه را برای هر نوع طراحی و توجیه آن در گفتمان به اصطلاح معماری ایرانی، باز می‌گذاشت. باید تاکید کرد که بازتولید در خط طراحی امانت بر پایه‌ی امتزاج ارجاع مستقیم برخی عناصر در معیت مدرن‌سازی برخی عناصر دیگر شکل می‌گیرد و معماری جدیدی می‌آفریند که هم مدرن است و هم رنگ و بوی تاریخی دارد. از حیث نسبت میان پروژه و زمینه، باید توجه داشت که تهران شهری است که در دوران مدرن زاده شده است؛ بنابراین در پیوستار تاریخی چیزی قرار نمی‌گیرد و پشت سر خود میراث سترگی نمی‌بیند مگر تجربه‌ی زیسته‌ی ایرانیان در سایر شهرها اعم از تبریز و اصفهان و شیراز.

بنابراین حتی پر بی‌راه نیست اگر گفته شود، معمار تلاش کرده است شهروندان تهرانی که در تهران به دنیا آمده‌اند و فضاهای مدرن شهری را از بدو تولد تجربه کرده‌اند، از طریق این پروژه، که در ابتدا به عنوان یک ساختمان فرهنگی یا نوعی فرهنگسرا با اهداف اداری، فرهنگی و آموزشی در نظر گرفته شده بود، با معماری در پهنه‌های وسیعی از ایران آشنا شوند. به عبارت دیگر، پروژه از حیث مدرنیت طراحی با تهران مدرن هم‌نواست و از حیث ارجاعات تاریخی با سایر پهنه‌های زیستی ایران.

دستاورد مهم این ساختمان، زبان آن است. هم‌نشینی عناصر بدیع در ساختاری نغز و کاربرد کنایی و استعاری عناصر به مثابه‌ی واژگان، زبان الگویی آفریده است که می‌تواند بارها توسط معماران دیگر به کار رود. اگر بخواهیم متن را به واژگان یا عبارات سازنده‌اش تجزیه کنیم، باید به این موارد اشاره کنیم:

۱. هندسه: حتی اگر نپذیریم که هندسه ریسمان رمز جمال است، قطعا باید بپذیریم که نظم ماهوی آن، شهود عقلانی زیبایی‌شناسی وجدان ما را به خود فرامی‌خواند و ما را با نظم ریاضیاتی عالم پیوند می‌زند. هندسه، حلقه‌ی مفقوده‌ی معماری امروز ما، رمز گشوده‌ی دل‌نشینی فضاها در ساختمان میراث فرهنگی است که پروژه را در ضمیر ناخودآگاه ما برای‌مان آشنا می‌سازد. تقدیر محسوسات در تبدیل به صورت معقولات تنها از طریق اندازه‌ها یا هندسه‌ها ممکن و مقدر است و حسین امانت به نحو اکمل آن را در وجود خود نهفته دارد و در خط طراحی‌اش مجسم می‌سازد. از این رو، پروژه‌ی امانت نسبتی وجودی با خود او دارد و در دیگر آثارش نیز این امر قابل رؤیت است. از اینجا باید دانست که مأنوس بودن با هندسه محقق نمی‌شود مگر با ممارست و مؤانست مستمر و درونی‌سازی قواعد آن و تبدیل آن به تعقل بدن‌مند. در ساختمان میراث فرهنگی، هر یک از اجزا در خود و در کلیت با سایر اجزا دارای هندسه است. این امر از مقیاس خرد و در جزئیات چارچوب درها و پنجره‌ها آغاز می‌شود و تا ابعاد و هم‌نشینی احجام و تناسبات آنها با هم تصاعد می‌یابد. هر یک از اجزا به خودی خود، متقارن است اما در مقیاس کمی بزرگ‌تر، تقارن از بین می‌رود. به عبارتی تقارن موضعی و نه کلی، استراتژی حاکم بر خلق فرم‌ها و فضاها در پروژه است و به آن شخصیتی بخشیده است که آن را به‌درستی به عنوان فرزند خلف اسلاف تاریخی در شجره‌نامه‌ی معماری ایرانی جای می‌دهد.

۲. بیان استعاری: ساختمان میراث فرهنگی، به‌راستی بنایی شاعرانه است. به این معنا که معمار فرم‌ها، فضاها و عناصر را به نحوی طراحی کرده است که هر چیزی معنایی را فراتر از آنچه هست، می‌نمایاند. اطوار حضور آب، خاک، هوا، نور و تاریکی و تناسبات کالبدی در هر یک از فضاها، کیفیت‌هایی را خلق کرده است که مخاطب را با تمام ادراکات حسی‌اش در برمی‌گیرد و او را مقهور خود می‌سازد. ذهن مخاطب را فرامی‌خواند، ذهنیت‌هایش را فعال می‌سازد، معانی را در ضمیرش به حرکت درمی‌آورد و او را به عوالم دیگری می‌کشاند. این امر در چهارسوی مرکزی به اوج خود می‌رسد. تناسبات فضا، غالب‌ترین وجه استعاری آن است و چشم آدمی را به سمت آسمان می‌برد. انسان خود را در کانون فضا و زمان می‌یابد که رو به نور دارد و جهان حول خود را فراموش می‌کند. کیفیت فضایی که در ناخودآگاه تجربه‌ی زیسته‌ی ایرانیان حاضر است، در اینجا بازآفریده می‌شود. امر انضمامی تبدیل به امر انتزاعی می‌شود و فضا فارغ از زمان و مکان، وجدان تاریخی ایرانیان را برمی‌انگیزد و در وجود آنان جای می‌گیرد. بنابراین مسئله‌ی ایرانیت، در لایه‌های عمیق‌تری روی می‌دهد و در کالبد باقی نمی‌ماند و تبدیل به مضمون واقعی و همه‌جا حاضر در پروژه می‌شود. ایرانیت مدرن یا مدرنیت ایرانی در شاعرانگی‌های فضا به نحو احسن متجسد می‌شود. پروژه از حیث برانگیختن عواطف انسانی، در گوشه گوشه‌اش فکر شده است؛ از تناسبات پله‌های ورودی تا فضاهای عملکردی مانند آمفی‌تئاتر و راهروها. آب، تو را به خود می‌خواند تا دستی در آب کنی، دیوارها تو را می‌خوانند تا لمس‌شان کنی و هر کنجی از فضا تو را می‌خواند تا آنجا بنشینی.

۳. شخصیت یافتگی هر فضا ضمن پاسخ‌گویی به عملکردهای مد نظر، یکی دیگر از صفات بارز این مجموعه است. هر جز علی‌رغم اینکه می‌تواند یک شخصیت مستقل را نشان دهد، در کلیت نیز می‌تواند عضوی از اعضای ارکستر سمفونیک باشد و در ارتقای سطح پروژه نقش ایفا کند. فرم و تکنیک با یکدیگر رابطه‌ی تعاملی-تکاملی برقرار می‌کنند و هیچیک در فکر غلبه بر دیگری نیست. پروژه فاقد نقاط تراژیک است و هیچ‌چیز در آن شکست‌خورده نیست. هرچند راهروها علی‌رغم شخصیت یافتگی، از حیث عملکرد انعطاف‌پذیر هستند و امکان می‌دهند تا در موقعیت‌های مختلف، مورد بهره‌برداری‌های متفاوت واقع شوند. این امر می‌تواند از یک منظر حسن قلمداد شود و از این منظر که ممکن است بهره‌برداران در آینده، تشخص راهروها را به‌درستی درک نکنند و تحولات رخداده، ساختار کلی را حفظ نکند، ظرفیت مازادی ایجاد کرده است که استفاده از آن مستلزم دانش است. اتفاقی که مشاهده شده در برخی مقاطع در برگزاری نمایشگاه‌های موقت، فضا را به چالش کشیده است.

۴. تکثیرپذیری و زایایی ساختمان دیگر مشخصی بارز آن است. به این معنا که ابداعات پروژه، دستور زبان فرم‌ها، ساختار حاکم بر هم‌نشینی اجزا و الگوهای به کار رفته در آن، آنچنان دارای قدرت زایندگی و تکثیر هستند که می‌توانند الفبای ساخت ده‌ها پروژه نظیر این باشند. اگر در یادمان میدان آزادی، عناصر به نحوی منحصربه‌فرد طراحی شده‌اند اما در اینجا معمار کوشیده است زبانی زاینده و بازتولیدشونده خلق کند و در اختیار دیگر معماران بگذارد. پروژه هم جامعه‌ی معماران، هنرمندان، فرهیختگان و دانشگاهیان را مخاطب خود قرار می‌دهد و هم توده‌های مردم از هر صنف و قشری. همه در این ساختمان احساس خوبی دارند و با بنا احساس نزدیکی می‌کنند. از این حیث به‌درستی با مضمون خود هم‌راستاست.

پروژه روایتی است از ضرب‌آهنگ تغییر اما در امتداد سیر تاریخی تمدن مردمانی که هرآینه از امر مدرن ضمن حفظ داشته‌هایشان، استقبال کرده‌اند. مردمانی که همواره تغییر را پذیرفته، در خود حل کرده و مدل بومی خود را ارائه کرده‌اند. از این رو، وظیفه یا رسالت معمار یا هنرمند، به کارگیری خلاقیت و استعدادش در مسیر تحقق این مدل بومی است. جامعه‌ی ایرانی در آن دوران، تحولات را تا جایی می‌خواست و می‌پسندید که رابطه‌اش با هویت تاریخی‌اش به طرز ناباورانه‌ای مغشوش نشود و بتواند خود را در دنیای مدرن، به جا آورد. ساختمان میراث فرهنگی از این حیث، یکی از نقاط عطف و تکیه‌گاه مستحکمی است. زبان پروژه، با واژگان مدرن اما آشنا، وجهی از اندیشه‌ای را به منصه‌ی ظهور می‌رساند که گذار به دنیای مدرن را به اتکای داشته‌های تمدنی ممکن می‌سازد و حتی در برابر چشم مهمانان بین‌المللی، آن داشته‌ها را مایه‌ی عزت و افتخار معرفی می‌کند. خط طراحی مدرن را از طریق اندیشه‌ی فلسفی با تجربه‌ی زیسته و شهودی ایرانیان پیوند می‌زند و نحوه‌ی گذار آنان به دنیای مدرن را متبلور می‌سازد.

*معمار و استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد یادگار امام خمینی (ره)، شهرری

نگاهی به معماری ساختمـــــان میراث فرهنگـــــی

فرامرز پارســـــــــی

ساختمان میراث فرهنگی کشور به طراحی مهندس حسین امانت به دلایل گوناگون جایگاه ویژه‌ای در معماری معاصر ایران به خود اختصاص داده است. این بنا که طرح‌های فاز یک و احتمالا بخش‌هایی از فاز دو آن پیش از انقلاب طراحی شده بود، با تهیه‌ی نقشه‌های تکمیلی آن توسط مرحوم دکتر شیرازی و دکتر مهدی حجت در سال ۶۳ تکمیل و به بهره‌برداری رسید. این بنا، نقطه اوج نگاهی در معماری معاصر است که اگر چه در چارچوب مدرنیزم به معماری نگاه می‌کند ولی متاثر از معماری تاریخی ایران، سعی در تلفیق این دو جریان معماری دارند.

اگر معمارانی چون مارکوف و طاهرزاده بر بستر معماری ایرانی، ورود نگاه مدرن به معماری را در دستور کار خود قرار دادند و معمارانی چون سیحون و فروغی و حتی آفتاندلیانس در دوران کار حرفه‌ای خود به موتیف‌ها و عناصر معماری ایرانی توجه داشتند اما دهه‌ی آخر پهلوی دوم متاثر از نگاه جهانی پست مدرنیزم از یک سو و جنبش‌های فکری متاثر از نگاه به گذشته به نمایندگی سید حسین نصر و پیرنیا از سوی دیگر و متکی بر دستاوردهای تکنیکال معماری مدرن و در نهایت رونق اقتصادی ناشی از صادرات نفت موجب شکل‌گیری گروهی از معماران شد که در تاریخ معماری معاصر ایران کم‌نظیر بودند؛ معمارانی چون اردلان، دیبا، فرمانفرمائیان، کلانتری و حسین امانت.

این گروه در عین توجه به مفاهیم معماری تاریخی ایران چون درون‌گرایی و یا نظم‌های هندسی چون تقارن و تکرار از عناصر معماری تاریخی چون بادگیر و یا تزئینات کاشی‌کاری و با استفاده از ترکیب مصالح بتن و آجر آثار درخشانی پدید آوردند، ولی حسین امانت در مسیری که از برج آزادی در استفاده از کاربندی آغاز کرد در نهایت به طرح ساختمان میراث فرهنگی رسید که هم در استفاده از مصالح و هم مفاهیم و هم هندسه و تزئینات به خلوصی دست یافت که این بنا را به نقطه اوج و شاید بتوان به نقطه پایانی برای این دوره درخشان تبدیل کرد.

در این بنا، الگوهای فضایی چون حیاط مرکزی، هشتی، رواق و حتی در بخشی که به منظور ارائه‌ی صنایع دستی در نظر گرفته شده بود از الگوی راسته‌بازار و تیمچه نیز استفاده کرد. او به‌درستی دریافته بود که سازه‌های معماری تاریخی ایران دارای رابطه‌ای ناگسستنی با فضای معماری هستند، بنابراین استفاده از سازه‌های طاقی چون طاق چهاربخش، طاق آهنگ، طاق خوانچه‌پوش و از همه مهم‌تر کاربندی را مورد استفاده قرار داد که وجه ممیزه‌ی این بنا با سایر ابنیه‌ی این دوره‌ی درخشان معماری ایرانی است.

امانت، بدون ترس، روش رایج این دوره یعنی استفاده از بتن نمایان در کنار آجر را کنار گذاشت و تمام سطوح را با آجر و یا آجر و گچ پوشش داد و در حوزه‌ی تزئینات از گره‌های متنوع معماری ایرانی به خصوص در پنجره‌هایی که متاثر از اورسی‌های بناهای سنتی طراحی شده، استفاده کرد و می‌توان گفت اگر در کارهای اردلان و فرمانفرمائیان، عناصری از معماری تاریخی به چشم می‌خورد و نقش عناصر و مفاهیم معماری تاریخی در کارهای دیبا سنگین‌تر می‌شود، ساختمان میراث فرهنگی نمونه‌ی موفقی از غلبه‌ی مفاهیم و عناصر معماری تاریخی بر شاخص‌های معماری مدرن می‌باشد. به گونه‌ای که مخاطب خود را در فضایی احساس می‌کند که بدون شک فرزند معماری فاخر ایرانی است. نکته‌ی قابل تامل، در اینجاست که این نگاه به معماری با چنین شدت و حدتی متوقف شد و جریانات معماری پس از آن، روز به روز از آن فاصله گرفتند. شاید چون این معماری بیش از اینکه به یک راه‌حل دست یافته باشد، حاصل نبوغ معمارانی است که در شرایطی خاص، دوره‌ای خاص را رقم زدند.

موژان خادم: ایران و فراتر از آن!

گفتگو با موژان خادم در مورد آثار معماری او در ایران، پاکستان، مصر، ترکیه و آمریکا

مرتضی همتی[1]
سید علیرضا سیدی[2]

پیش‌درآمد

بی‌تردید موژان خادم را می‌توان یکی از برجسته‌ترین معماران نسل دوم ایران دانست، با این توضیح که اثرگذاری و اعتبار وی بیش از آنکه معطوف به ایران باشد، مربوط به آثاری است که وی در خارج از مرزهای ایران بر جای گذاشته است. موژان خادم که معماری را در دانشگاه تهران زیر نظر هوشنگ سیحون و پس از آن در دانشگاه ایلینوی و سپس در هاروارد فرا گرفت، یکی از معدود معماران هم دوره‌ی خود است که هم در داخل و هم در خارج از کشور، در مدتی طولانی، به طور پیوسته و در بالاترین سطح، توانسته به فعالیت حرفه‌ای بپردازد. نگرش فلسفی او به معماری و توجه وی به بستر مفهومی پروژه‌ها موجب شده که کارهای وی با گذر زمان نه تنها تکراری و کسالت‌بار نشوند، بلکه هر روز زنده‌تر و پویاتر از قبل به حیات خود ادامه دهند. موژان خادم که سال‌ها رئیس بخش طراحی و یکی از شرکای اصلی شرکت بین‌المللی پرکینز اند ویل (Perkins & Will) در شیکاگو بود، نقش بسیار مهمی در تاسیس دفتر این شرکت در تهران -به عنوان مدیر عامل اولین دفتر شرکت در خارج از آمریکا- در سال ۱۳۵۱ داشت. وی پس از ترک ایران در سال ۱۹۸۰میلادی به عنوان شریک اصلی شرکت پِیت (Payette) در شهر بوستون ادامه کار داد. لازم به تذکر است که ایشان پس از ارائه دادن طرح اولیه‌ی دانشگاه آقاخان-در پاکستان- و قبل از آمدن به ایران برای ارائه دادن طرح‌های اجرایی دانشگاه آقاخان -با نظر صاحب کار- با شرکت «پِیت» شریک شده بودند. ایشان پس از رفتن به بوستون و اتمام طرح‌های اجرایی و نظارت بر ساختمان‌های دانشگاه آقاخان، دفتر خود را در همان شهر بوستون -بیست و پنج سال پیش- به نام «بوستون دیزاین کولابراتیو» یا BDC تاسیس کردند و اکنون نیز در این شرکت به فعالیت مشغول‌اند.

محصول فعالیت حرفه‌ای شش و نیم ساله‌ی موژان خادم در ایران، به یادگار گذاشتن پروژه‌های بزرگی در دانشگاه جندی شاپور اهواز -شهید چمران کنونی- چون ساختمان کتابخانه‌ی مرکزی، دانشکده‌ی مهندسی، اقامتگاه خصوصی، طرح ساختمان مرکز هنرهای نمایشی و کنفرانس‌ها، بیمارستان گلستان و نیز طرح جامع این دانشگاه بود. علاوه بر آن ایشان موفق به اجرای طرح جامع فرحزاد (شهرک غرب) شامل طرح اولیه‌ی معماری، محوطه‌سازی و فضای سبز، بازارچه‌ی فاز اول و مدرسه‌ی ایران زمین در شهرک غرب گردیدند. ایشان همچنین مشاور طرح جامع خرزشهر -به رهبری مهندس بیژن کفایی- بودند، مضافا طرح دانشکده‌ی دندانپزشکی تبریز، طرح آزمایشگاه‌های مقاومت در مقابل اشعه برای سازمان انرژی اتمی در نوران اصفهان، همچنین پروژه‌هایی کوچک مقیاس چون خانه‌ی مسکونی عبدالرضا انصاری (وزیر کشور سابق) از دیگر پروژه‌های ایشان در ایران است. موژان خادم در خارج از کشور به مجال بیشتری برای بروز اندیشه‌های معماری‌اش دست یافت، آثار شاخصی چون دانشگاه و بیمارستان آقاخان در کراچی پاکستان، طرح جامع و طرح معماری مجموعه ساختمان‌های دانشگاه قوچ (Koç University) در شهر استانبول در ترکیه و طرح جامع و طرح معماری دانشگاه آمریکایی در قاهره (و انتقال کل دانشگاه به فاصله‌ی سی کیلومتری از قاهره) (American University in Cairo AUC)، مرکز درمان جامع سرطان سیلوِستر در میامی و برج درمان بیماری‌های حاد «لرنر تاوِر» برای بیمارستان‌های دانشگاه کلیولند و لابراتوارهای جاکسون در ایالت مِین در ایالت متحده‌ی آمریکا تنها بخشی از آثار وی هستند. نوشتار در دست، حاصل مصاحبه‌ای است که در پاییز و زمستان ۱۳۹۸ صورت گرفت و بر نحوه‌ی شکل‌گیری نگرش طراحی موژان خادم، در دوره‌ی شش سال و نیم حضور وی در ایران و اهم پروژه‌های او در خارج از کشور تمرکز دارد.

گفتگو

موژان خادم در سال ۱۳۱۴ در خانواده‌ای متجدد در تهران چشم به جهان گشود و دوران کودکی را در خانه‌ی پدری در خیابان سزاوار گذراند. پدرش عارفی فرهیخته و ادیب بود و در حرفه‌ی ساختمان‌سازی فعالیت می‌کرد و مادرش زنی تحصیلکرده و مدرن بود که موژان را به انجام کارهای هنری و تجسمی تشویق می‌کرد. موژان تحصیلات ابتدایی را در دبستان منوچهری و فردوسی و دوره‌ی متوسطه را در دبیرستان البرز گذراند. او که در تمامی این دوران -چه در خانه و چه در مدرسه- از شعر و ادبیات به عنوان الهام‌بخش‌ترین وجه هنری زندگی‌اش نام می‌برد، در دبیرستان البرز از شاگردی حمیدی شیرازی، شاعر توانمند معاصر بهره‌مند شد و تاثیرات شاعرانه‌ی این دوران در تمامی وجوه زندگی‌اش جاری گشت. پیش از ورود به رشته‌ی معماری، در سفری به ایتالیا به همراه پدر و مادر فرهیخته‌اش شیفته‌ی بسیاری از آثار هنر و معماری این کشور شد که تاثیر این تجربه بر متاخرترین آثارش -برای نمونه در طرح مرکز دانشجویان دانشگاه قوچ- نیز هویدا است. موژان خادم به وسیله‌ی یکی از بستگانش به نام مهرداد گلستانه که در دانشکده‌ی هنرهای زیبا مشغول تحصیل بود با رشته‌ی معماری آشنا گردید و پس از پذیرفته شدن در آزمون ورودی سال ۱۳۳۲ وارد پردیس هنرهای زیبایِ دانشگاه تهران شد.

۱. پژوهشگر دکتری معماری منظر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد مطالعات معماری ایران، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

• شما آموختن معماری را در دانشگاه تهران و زیر نظر هوشنگ سیحون آغاز کردید. از نحوه‌ی نگرش و آموزش سیحون بفرمایید، آیا ایشان نقشی در شکل‌گیری تفکرات شما داشتند؟

مهندس سیحون معلمی فوق‌العاده بود، آنچه من از هوشنگ سیحون یاد گرفتم در هاروارد هم نیاموختم! آشنایی من با سیحون مربوط به سال اول دانشکده است که طبق روال آن روزها، سال اول را با یادگیری و ترسیم تناسبات معماریِ کلاسیک (به خصوص یونان و همچنین مصر و ایران) زیر نظر مهندس سیحون گذراندم. اما اتفاقی که نقش مهمی در شکل‌گیری تفکراتم داشت در سال دوم دانشگاه و در پروژه‌ای به عنوان «طرح خانه‌ای برای یک شاعر» رخ داد. ماجرا از این قرار بود که علی‌رغم تلاش‌های چندماهه‌ی دانشجویان، هیچکدام از طرح‌ها مطابق میل مهندس سیحون واقع نمی‌شد و ما که بیم قبول نشدن در درس را داشتیم از او درخواست کردیم تا ما را بیشتر راهنمایی کند. سیحون از ما خواست تا از دکتر مقدم، استاد تاریخِ هنرِ دانشکده، ملتمسانه و عاجزانه درخواست کنیم که به ما بگوید که مهندس سیحون چه می‌خواهد!؟ از ایشان خواهش کردیم و دکتر مقدم با قرار قبلی، ما را از میان کوچه و بازار به نزدیکی خانه‌اش -که امروز با نام موزه‌ی مقدم شناخته می‌شود- برد و در مسیر برای ما تعریف کرد که اطراف خانه‌اش دارای چه خصوصیات معماری‌ای هستند تا به محدوده‌ی خارج خانه‌اش رسیدیم آنگاه گفت: «در جوار باغِ دیوارِ خانه‌ام که راه می‌روم چه حس می‌کنم؟ هر قدمی که پایین‌تر می‌روم چگونه احساسم تغییر می‌کند؟» تا به در خانه‌اش رسید. اگر درست یادم باشد در ورودی خانه‌اش دو پله از خیابان پایین‌تر بود. به ما گفت این پایین آمدن از این دو پله باعث می‌شود که من خودم را از فضای شهری و تردد آن مستقل ببینم. می‌توانم بیشتر به خودم فکر کنم و کمی درونگراتر بشوم. در را باز کرد و باغ زیبای منزلش هویدا شد. شروع به قدم زدن در باغ کرد و در حال قدم زدن جزئیات باغ‌سازیِ اطراف خانه را برای ما توضیح داد. مثلا می‌گفت این جا آبنما است و دیدنش روح‌پرور است؛ اینجا درخت بید است و زیرش نیمکتی در مجاورت این فواره و آبنما به منظور نشستن و درونگرایی قرار دارد، اینجا بستر گل‌های مختلف است که مشام را معطر می‌کند و... و توضیح داد که در طول این قدم زدن و تماشا و دیدار هر جزئی از باغ چه احساساتی در درون او پدید می‌آید. بعد داخل خانه شدیم، فضاهای داخل خانه را در رابطه با آنچه در باغ و در خارج دیده بودیم نشان داد و توضیح داد که دیدار منظرهای خارجی از داخل خانه چه احساساتی را در او بر می‌انگیزد. ما متوجه شدیم که سیحون از ما طرح یک خانه نمی‌خواهد. او طرح تمام محوطه را می‌خواهد. یعنی برای اینکه طرحی به او بدهیم باید به محیط دور آن بنگریم و طرح خود را در مقیاسی بزرگتر ارائه کنیم و این برای همیشه در ذهن من ماند.

• به نظر می‌رسد شما بعد از دو سال تحصیل در دانشگاه تهران، تهران را رها کردید و به آمریکا رفتید و در آنجا ادامه تحصیل دادید. از این دوران بگوئید. دلیل رفتن به آمریکا چه بود؟ و در چه دانشگاه‌هایی تحصیل کردید؟

من مایل بودم به ایتالیا بروم ولی چون خواهر من در دانشگاه ووستر (Wooster) اوهایو در آمریکا قبول شده بود، پدرم اصرار کرد من هم به آمریکا بروم. به آمریکا رفتم و در دانشگاه میامی در ایالت اوهایو به ادامه‌ی تحصیلات معماری پرداختم. اما نوبنیاد بودن آن دانشکده‌ی معماری و تفکرات افراطی مدرنیستی و مینیمالیستی و عملکردگرایانه‌ی آن مرا شدیدا دلسرد نمود و تصمیم گرفتم به دانشگاه ایلینوی که از شهرت ویژه‌ای نیز برخوردار بود بروم. پس از آن با تطبیق دادن واحدهای گذرانده‌ام در دانشگاه تهران آموزش معماری را از سال سوم شروع کردم. در این دانشگاه با زنده یاد منوچهر مزینی که یک سال بعد از من وارد آن دانشگاه شد آشنا و دوست شدم. سپس در سال ۱۹۵۹ در زمان ریاست خوزِه لوئی سِرْتْ وارد دانشکده‌ی معماریِ هاروارد (GSD) شده و شروع به تحصیل تخصصی (کارشناسی ارشد) در رشته‌ی شهرسازی کردم. هر چند استادِ به نامی با نام سِرْجْ شِرمایُوف، مشوق کارهایم بود اما معتقد هستم در آن دوران بیشتر تحت تاثیر تفکرات و خط فکری شخصی خود بودم. خط فکری و تفکراتی که از تعلیماتِ سیحون و به خصوص با مطالعه‌ی کُتُبِ ایران‌شناس معروف آرتور آپهم پوپ و آثارِ عرفای شهیر مانند عطار نیشابوری و مولانا رومی به دست آورده بودم. من این خط فکری را «معماری ممتد» نامیده‌ام.

• ممکن است این خط فکری را توضیح دهید و بفرمائید منظورتان از «معماری ممتد» چیست؟

معماری عبارت است از نمود خارجی حقایق نهفته در برنامه‌ی طرح و فرهنگ انسان‌ها در رابطه با طبیعتی که اثر معماری در آن احداث می‌شود و این نمود خارجی راجع به زندگی آن فرهنگ است. از نظر من زندگی به صورت ممتد و پویا در زمان و مکان (طبیعت) جریان می‌یابد و نباید توسط معماری از هم گسسته شود. «معماری ممتد» معماری‌ای است که بیننده را همواره در بربگیرد و هیچگاه از او منفک نباشد، دارای حافظه‌ی تاریخی بوده و بر طبیعت فخر نفروشد. این نوع تصور فضایی و فرهنگی در بسیاری از معماری‌های سنتی، مانند نمونه‌هایی در دانشگاه کمبریج در انگلیس وجود دارد ولی نمونه‌های بسیار بارز آنها را می‌توان در معماری سنتی ایران دید. این نوع معماری همواره بیننده را درون حیاط‌های متعدد و متصل به هم دربرگرفته و لازمه‌ی درکش این است که بیننده در حال حرکت بوده و از حیاطی به حیاط دیگر مشی نماید تا جلوه‌های ظاهر و باطن طرح برای او شکوفا گردد. این دیگر معماری «اشیاء در فضا» نیست بلکه «معماری ممتد فضاهای بسته و باز است» که همواره بیننده را دربرگرفته، او را جزو اصلی و لاینفک طرح می‌نماید و فکر او را معطوف به درون‌گرایی و تعمق درباره‌ی معنی زیبایی و جلوه‌های ظاهری و باطنی‌اش در طبیعت و آثار معماری می‌نماید. در این نوع معماری «نمای خارجی» به معنی کلاسیک کلمه (facade) جای خود را به نماهای ممتد و متغیر داخلی می‌دهد که به صورتی پویا در پیش دیدگان بیننده شکوفا می‌شوند. دیگر داخل و خارج از هم متمایز نیستند. معمار می‌باید فضاهای باز ممتد را که حقیقتا زندگی طرح در داخل آنها می‌گذرد و شکوفا می‌شود، نه به صورت حیاط‌های تزئینی، بلکه به صورت فضاهایی با عملکرد خاص برای احتیاجات کیفی و کمّی طرح احداث نماید. به عبارت دیگر معمار باید اولویت را به طرح فضاهای باز و خلأها بدهد. خصیصه‌ی «معماری ممتد» این است که بخاطر ممتد بودنش «متراکم و پویا» است. به این معنی که چون متراکم و پیوسته (ممتد) است اجازه‌ی ورود هیچگونه خودرویی را به درون طرح نمی‌دهد. به نحوی که مثلا در طرح‌های بزرگ دانشگاهی (برای ده تا دوازده هزار دانشجو و استاد و کارمند) شخصِ پیاده می‌تواند از هر نقطه‌ی طرح تا دورترین نقطه‌ی مورد نظر را در مدت زمان ده تا دوازده دقیقه بپیماید. چنین طرحی دستخوش تغیرات بنیادین -که توسط هجمه‌ی خودروها و پارکینگ‌ها در طول زمان می‌شود- نمی‌گردد. چنانکه در اکثر کارهای معماری معاصر می‌بینیم، به خاطر این هجمه پس از مدتی اصالت طرح از بین می‌رود و معماریِ طرح تبدیل به هرج و مرج محیط‌زیست می‌شود. معماری ممتد چند جنبه دارد:

۱. ممتد در مکان: به این معنی که حتی‌المقدور معمار باید نماد خارجی عملکرد و برنامه‌ی طرح را همانند زندگی که ممتد است ممتد نشان دهد و آن را به صورت قطعه‌های جدا طرح ننماید. البته این نوع طراحی احتیاج به توضیح برای به کار بردن روش‌های خاص و بدیعی دارد که ما در کارهای طراحی خود به کار می‌بریم. این روش‌ها بسیار زمان‌بر هستند و شرح آنها در این مختصر نمی‌گنجد.

۲. ممتد در زمان: بدین معنی که چون هر پدیده‌ی معماری نه تنها نمود خارجی برنامه‌ی طرح بلکه نمود خارجی فرهنگ زمان خود نیز می‌باشد، می‌باید به منزله‌ی حلقه‌ی اتصالی بین گذشته و آینده‌ی آن فرهنگ باشد. در عین حال که باید پیشرفته‌ترین تکنولوژی عصر خود را به خدمت گیرد، باید هم حاوی حافظه‌ی تاریخی گذشته و هم مبشر شکوفایی آینده‌ی آن فرهنگ باشد.

۳. ممتد در طبیعت: بدین معنی که اولویت با طبیعت است و معماری باید همواره در ادامه‌ی طبیعت بوده، زیبایی طبیعت را اعتلا بخشد و آن زیبایی به وسیله‌ی معماری تداوم یابد و معماری باید با آن هماهنگ شود. هیچگاه نباید معماری بر طبیعتی که در آن غرس می‌شود استیلا یابد و ارجحیت پیدا کند. اگرچه زمان و مکان (زمین و زمان) از طبیعت تفکیک‌ناپذیرند ولی به خاطر اینکه پدیده‌های طبیعت از اهمیت متعالی و ویژه‌ای برخوردارند و همچنین به خاطر اینکه بسیاری از معماران اولویت را به طرح معماری خود می‌دهند و با این کار طبیعت را خدشه‌دار می‌کنند، در این بحث اهمیت طبیعت را به عنوان جنبه‌ای اساسی و جداگانه مطرح می‌نمایم.

• شما فعالیت حرفه‌ای‌تان را در دفتر پرکینز اند ویل شیکاگو -که دفتری باسابقه و بزرگ بود- آغاز کردید، لطفا از نحوه‌ی ورود و فعالیتتان در این دفتر بگویید.

اینکه دانش آموخته‌ی هاروارد بودم به من قدرت انتخاب بین دفاتر مختلف را می‌داد و من هم دفتر پرکینز اند ویل را -که به دلیل کارهای دانشگاهی‌اش شهرت داشت- انتخاب کردم چرا که معتقدم «معماری ممتد» را در پروژه‌های بزرگ‌مقیاس بهتر می‌توان پیاده کرد. در سال ۱۹۶۲ وارد آن دفتر و در سال ۱۹۶۹ رئیس بخش طراحی و عضو شرکای اصلی شدم.

• در سال ۱۹۷۱ در مجله‌ی هنر و معماری شماره ۱۲-۱۳مقاله‌ای به نام «آشنایی با یکی از آرشیتکت‌های ایران و کارهای وی» چاپ شد که به معرفی شما و پروژه‌هایتان می‌پردازد. این اولین آشنایی جامعه‌ی حرفه‌ای معماری ایران با شما بود. لطفا از ارتباطتان با جامعه‌ی معماری داخل کشور و نحوه‌ی ورودتان به ایران بگویید.

در تابستانِ سال ۱۹۶۹ در کنفرانسی بین‌المللی در سیسیلِ ایتالیا منوچهر مجذوب، معمار موفق ایرانی و دوست دانشکده‌ی هنرهای زیبا را که از من دو یا سه سال جلوتر بود دیدم. منوچهر که خود تحصیلات تکمیلی را در ایتالیا گذرانده بود، از شرایط و امکاناتِ آن زمان ایران برایم

گفت و مرا به کار کردن در ایران تشویق کرد. پس از آن در دفتر پرکینز اند ویل مطالعاتی راجع به تاسیس دفتری در تهران صورت دادیم. در همین زمان آقای ویل، یکی از دو بنیان‌گذارانِ شرکت پرکینز اند ویل، ریاست جامعه‌ی معماران آمریکایی را عهده‌دار بود و از طرفی چون مهندس سیحون مایل به همکاری با دفتر ما بود بنا به پیشنهاد ایشان آقای ویل به مجمع معماران در اصفهان که توسط فرح پهلوی برگزار شده بود دعوت شدند. متعاقبا من پس از تماس‌های لازم برای تحقیقات جهت تاسیس دفتری در تهران به ایران رفتم. سفر پربارى بود و موفق به ایراد چند سخنرانی بزرگ شدم و در این سخنرانی‌ها بسیاری از معماران و فرهیختگان فرهنگی حضور داشتند. دو سخنرانی اول به همت رایزن فرهنگی سفارت آمریکا، ریچارد ارنت و همکارشان خانم لوئیس رات در انجمن فرهنگی ایران و آمریکا در خیابان عباس‌آباد منعقد شد. متعاقب آن با رئیس دانشگاه تهران دکتر رضا ملاقات نمودم، و به دعوت رئیس وقت دانشکده‌ی هنرهای زیبای تهران دکتر میرفندرسکی در آن دانشکده نیز سخنرانی نمودم که مورد توجه استادان و دانشجویان قرار گرفت. دو سفر دیگری هم به معیت آقای پرکینز موسس شرکت پرکینز اند ویل به تهران صورت دادم که هر دو با موفقیت زیادی روبرو شدند. در همین حین مهندس اشراق سردبیر مجله‌ی هنر و معماری مقاله‌ای راجع به کارهای من در مجله‌ی هنر ومعماری به چاپ رساندند.

در این زمان خانم اشرف پهلوی علاقه‌ی زیادی به ساختن بنایی داشتند که بتواند با «شهیاد» یا برج آزادی رقابت کند، به دنبال شخص متخصصی در زمینه‌ی ساختمان‌های دانشگاهی برای طرح کتابخانه‌ی دانشگاه جندی شاپورِ (دانشگاه چمران) اهواز می‌گشتند. آقای دوگلاس نایت رئیس سابق دانشگاه دووک در کارولینای شمالی، دوست و همکار آقای ویل در هیئت مدیره‌ی دانشگاه کُرنِل، که در آن زمان مشاور اختصاصی سازمان شاهنشاهی خدمات اجتماعی بودند، من و دفتر پرکینز اند ویل را به دلیل تخصصمان در زمینه‌ی ساختمان‌های دانشگاهی به ایشان معرفی کردند. بدین ترتیب طرح معماری کتابخانه به ما واگذار شد. من هم توسط قائم‌مقام ایشان که جناب عبدالرضا انصاری بودند، پیغام دادم که کتابخانه در اهواز، محلی با تردد کم و دور از انظار می‌باشد ولی «شهیاد» (برج آزادی) در نزدیک فرودگاه و محلی با تردد بسیار زیاد در وسط کلانشهر تهران است که همه هر روز آن را مشاهده می‌کنند و این دو بنا به علت موقعیتشان در خور رقابت با هم نیستند! به هر حال طراحی اولیه‌ی کتابخانه را در شیکاگو انجام دادم و طرح‌های اجرایی‌اش را در تهران به اتمام رساندیم، همانگونه که می‌بینید طرح خیلی جالبی هم از آب درآمد.

• ساختمان کتابخانه نه تنها در زمان خود بسیار پیشگام بود بلکه امروزه هم هر بیننده‌ای را مسحور می‌کند و بی‌شک یکی از مهم‌ترین ساختمان‌های دانشگاه جندی‌شاپور و حتی کل خوزستان در دوران معاصر به شمار می‌رود. این ساختمان در واقع آغازگر فعالیت شما و پرکینز اند ویل در دانشگاه جندی شاپور و به عبارتی داخل ایران است. لطفا در رابطه با فعالیتتان در این دانشگاه بفرمایید. با چه کسانی همکاری کردید؟ چه ساختمان‌هایی را طراحی کردید؟ و آیا در این پروژه «معماری ممتد» مد نظر شما بوده است؟

در یکی از این سفرها به تهران در هتل هیلتون بودم که مهندس کامران دیبا به ملاقات من آمد. در آن زمان من ایشان را نمی‌شناختم. ایشان به من گفتند که برای کارهای ساختمان‌ها و طرح جامع دانشگاه جندی شاپور باید با یکدیگر همکاری کنیم. در عرض مدت خیلی کمی من با ایشان دوست شدم. چقدر هم آرشیتکت خوب و مرد شریفی هستند. البته دانشگاه جندی‌شاپور بزرگ بود و ایشان قبل از ما آنجا کار کرده بودند ولی تا آن جایی که من یادم هست رسما بعد از اینکه به ایران آمدم، طرح جامع دانشگاه به ما واگذار شد. کتابخانه‌ی مرکزی که صد درصد، بعد طرح مرکز هنرهای نمایشی و کنفرانس‌های دانشگاه و بعد هم طرح دانشکده‌ی علوم انسانی را نیز -که امروزه به دانشکده‌ی مهندسی تغییر کاربری یافته است- به دفتر ما دادند و ما تمام این ساختمان‌ها را طراحی کردیم. من آرشیتکت‌های مخصوصی هم برای کمک به این طرح‌ها اختصاص داده بودم. همچنین کتابخانه، طرح جامع، مرکز هنرهای نمایشی و کنفرانس‌ها و دانشکده‌ی علوم انسانی (دانشکده‌ی مهندسی امروزی) همگی با همین اندیشه‌ی «معماری ممتد» طراحی شده‌اند.

چون می‌خواستم کتابخانه کانون توجه باشد ولی در عین حال نمی‌خواستم حدود و ثغورش مانند بناهای سنتی که عملکرد زنده دارند به‌آسانی برای بیننده واضح باشد -بر خلاف قبرها و یخچال‌های در بیابان که عملکرد زنده ندارند و هندسه‌ی خارجی‌شان در اولین نگاه قابل درک است- هندسه‌ی بنا را به این صورت که می‌بینید طرح کردم. این طرح از مرکز بنا گسترده می‌شود و دارای چهار برج نسبتا کوتاه مرکزی است که حاوی چهار دروازه‌ی ورودی به داخل بنا می‌باشند. این دروازه‌ها به صورتی طرح شده‌اند که یادآور دروازه‌های سنتی و سردرهای ایرانی باشند. لازم به ذکر است که در طرح جامعی که توسط دفتر ما تهیه شده بود، قرار بود تمام ساختمان‌های دیگر به صورت معماری ممتد در دور و حول کتابخانه‌ی مرکزی احداث شوند. ضمنا خانم اشرف پهلوی که در آن زمان سفرهای دیپلماتیک تاثیرگذاری انجام داده بودند -برای مثال در سفری با استالین ملاقات داشتند- علاقه داشتند اسناد و اشیاء تاریخی‌ای را که از این سفرها به دست آمده بود، در موزه‌ای در همین دانشگاه جندی‌شاپور بگذارند. البته این مدارک آنقدر زیاد نبودند که یک موزه‌ی مفصلی برای آن ساخته شود؛ این است که در قسمت جلوی کتابخانه موزه‌ی کوچکی برای این منظور طرح کردم. لازم به ذکر است که پیمانکار این طرح نیز مانند پیمانکار برج شهیاد (آزادی)، شرکت رُس به سرپرستی آقای پورفتحی بود.

• یکی از دیگر آثار ساخته‌شده‌ی شما به جز کتابخانه و دانشکده‌ی علوم انسانی، اقامتگاه اختصاصی -که امروز با نام سرای نارنجستان شناخته می‌شود- است. در این مورد نیز توضیح بفرمائید.

خانم اشرف پهلوی رئیس هیئت امنای دانشگاه جندی‌شاپور بودند و برای حضور در جلساتِ هیئت امنا به اهواز می‌آمدند و با خودشان کسان دیگری را هم می‌آوردند و قرار بود هر وقت به اهواز می‌آیند، در آنجا یعنی اقامتگاه اختصاصی سکونت کنند. اقامتگاه اختصاصی برای ایشان و همراهانشان با طرز فکر «کوشک و باغ ایرانی» در یک نخلستان طراحی شده بود که اتفاقا معماری‌اش با معماری بقیه‌ی آثارم در اهواز کاملا فرق داشت. مصالح بنا تماما آجری بود و پله‌های داخلی بسیار جالبی هم برای آن طرح کرده بودم که بدون نظارت من نتوانستند آن را بسازند. همانطور که بدون نظارت من نتوانستند پلکان بسیار زیبای کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه را آنگونه که ما طرح داده بودیم بسازند. در زمانی که ایران را ترک کردم طرح اقامتگاه اختصاصی به مرحله‌ی ساختمان نرسیده بود.

• در زمان فعالیت در دانشگاه جندی شاپور شرکت پرکینز اند ویل هم اولین دفترش را در خارج از آمریکا در تهران در سال ۱۹۷۳ تاسیس کرد و گویا پروژه‌های مختلفی از جمله طرح جامع فرحزاد (شهرک غرب) را نیز در کشور طراحی و اجرا کرد. نقش شما در این دفتر چه بود و سرانجام این دفتر چه شد؟

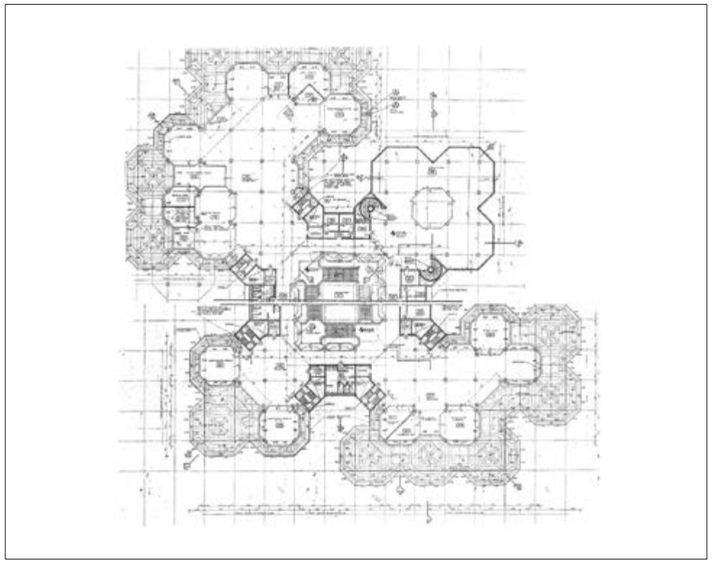
دفتر پرکینز اند ویلِ تهران به ریاست من، به عنوان مدیر عامل شرکت، تاسیس شد. با توجه به همکاری گسترده‌ی ما و کامران دیبا در پروژه‌ی دانشگاه جندی‌شاپور و پروژه‌ی طرح جامع فرحزاد این دفتر به نام «داش پرکینز اند ویل» شروع به کار کرد که بعدها با توجه به مشکل اقتصادی‌ای که برای پرکینز اند ویل پیش آمد، من سهام پرکینز اند ویل را خریدم و شرکت به نام موژدا و همکاران -که نام آن متشکل از موژان و داش بود- تغییر نام داد. طرح جامع فرحزاد اولین کاری بود که وقتی به تهران رسیدم انجام دادم. این محله برای چهارصد هزار خانوار پیش‌بینی شده بود. دفتر ما در تهران متجاوز از پنجاه کارمند داشت. من گروهی را در حدود دوازده آرشیتکت خبره برای کمک از آمریکا برای این کار و دیگر کارها (از جمله کارهای دانشگاه جندی شاپور) به ایران آوردم. همکار خود آقای ریچارد گُلُمبِگ را که آرشیتکی آمریکایی و باتجربه بود مسئول کارهای اداری دفتر نمودم و آقای هَری لِی مَنْ را که آرشیتکتی بسیار باتجربه بود، مسئول بررسی عالی کارهای فنی دفتر کردم و خود سرپرستی کلیه‌ی طرح‌های معماری را به عهده گرفتم. شریک آمریکایی من آقای هانس نیومن احتیاجات ما را از دفتر شیکاگو برآورده می‌کرد. نام آرشیتکتی که برای کمک به کار شهرک غرب به ایران آوردم کِن کِرادِرز بود. کلیه‌ی طرح اولیه‌ی شهرک غرب و همچنین محوطه‌سازی و فضای سبز آن به صورت معماری ممتد -که راجع به آن صحبت کردیم- انجام پذیرفت. اولین حرفی را که آقای احمد طالقانی مدیر عامل طرح شهرک غرب -که منتصب از طرف بنیاد پهلوی و بانک عمران بود- به من گفت این بود که کلیه‌ی ساختمان‌های این طرح باید در عرض چهار سال تمام شود. برای من این حرف خیلی عجیب بود چرا که امکان ساخته شدن و تمام شدن این طرح برای چهارصد هزار خانوار در چنین مدت کوتاهی بسیار بعید به نظر می‌رسید. لازم به تذکر است که در مرحله‌ی اجرا و به خصوص بعد از آن که ما از ایران رفتیم مسئولین مربوطه تعداد زیادی برج به صورت متراکم به جای جایِ طرح اولیه‌ی ما اضافه کردند، به نوعی که طرح اولیه کاملا خدشه‌دار و دگرگون شد.

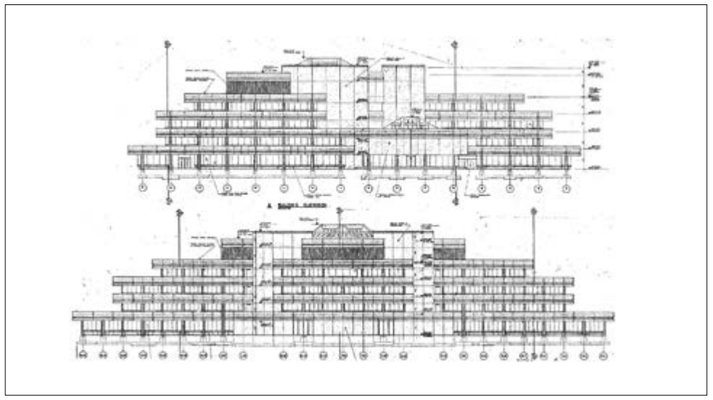
• در رابطه با بیمارستان گلستان اهواز که در آن شاهد نظام استادانه‌ی پر و خالی هستیم -که نتیجه‌اش حیاط‌های سرسبز متعدد است- توضیح بفرمائید. این فضاها نور اتاق‌های بستری را تامین می‌کنند و کیفیت فضایی ویژه‌ای را چه برای بیماران ساکن اتاق‌ها و چه برای سایر کاربران که در راهروهای بین بخش‌ها حرکت می‌کنند، ایجاد کرده است.

کتابخانه‌ی مرکزی، دانشگاه شهید چمران اهواز.

دانشکده‌ی مهندسی (علوم انسانی سابق)، دانشگاه شهید چمران اهواز.

ماکت طرح اصلی کتابخانه مرکزی، دانشگاه شهید چمران اهواز.





کتابخانه‌ی مرکزی، دانشگاه شهید چمران اهواز.

آنچه از این طرح به یاد دارم آن است که برای طرح بیمارستان گلستان شریک خود را در پرکینز اند ویل، به نام اقای نورمَن میلت که متخصص طراحی بیمارستان بودند، از شیکاگو به ایران آوردم. او دو سال در ایران زندگی کرد و برنامه‌ریزی طرح و همچنین طرح اولیه را انجام داد. سپس در سال ۱۹۷۶ یا اوایل ۱۹۷۷ به آمریکا مراجعت نمود. من و خانواده‌ام نیز از پایان سال ۱۹۷۸ تا آغاز سال ۱۹۸۰ به کلی ایران را ترک کردیم.

• به نظر می‌رسد پس از خروج از ایران مجال بیشتری برای بروز اندیشه‌های شما در «معماری ممتد» فراهم آمد. یکی از مهم‌ترین آثار شما در کراچی پاکستان با پروژه‌ای با عنوان دانشگاه و بیمارستان آقاخان رقم می‌خورد؛ که به عنوان یکی از مهم‌ترین مراکز آموزشی و بهداشتی در پاکستان به شمار می‌آید. این مجموعه -چه در حوزه‌ی دانشگاهی و چه در حوزه‌ی سلامت- دارای امکانات و خدماتی در سطح کشورهای توسعه یافته است که با توجه به بستر پروژه دارای اهمیتی فوق‌العاده می‌باشد و نقش بسیار مهمی در تحصیل جوانان، تولید علم پژوهشگران و البته سلامت مردم پاکستان دارد. لطفا از این پروژه برای ما بفرمایید.

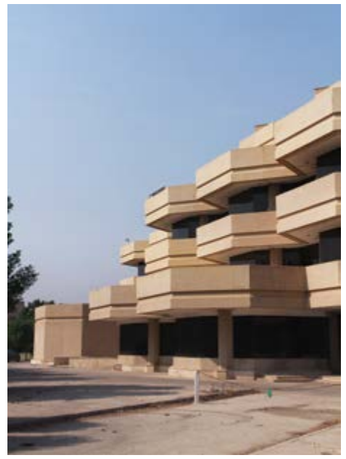
طرح دانشگاه آقاخان یکی از مهم‌ترین پروژه‌های من است. شروع این طرح اندکی قبل از تاسیس دفتر من در تهران بود. لازم به تذکر است که کریم آقاخان -آقاخان چهارم- مایل بود که دانشگاهی برپا نماید که در عین حالیکه نمودار به روزترین تکنولوژی و افکار معماری است نمودار فرهنگ سنتی پاکستان و باورهای اعتقادی‌شان نیز باشد. به عبارت دیگر هم حافظه‌ی تاریخی داشته باشد و هم مبشر شکوفایی فرهنگ و تکنولوژی آینده باشد. این دید وسیع کریم آقاخان بود که پس از بازدید از تعداد بسیاری از دفاتر معماری مهم اروپا و آمریکا منجر به انتخاب من برای مشاور طراحی دانشگاه آقاخان شد. به این دلیل قبل از شروع طرح با کلیه‌ی اعضای تیم طراحی اعم از معماران، مهندسان و برنامه‌ریزان -که همه غربی بودند و درک درستی از خواسته‌ی معماری کریم آقاخان نداشتند- برای مطالعه‌ی ظرایف معماری در کشورهای اسلامی عازم سفری دو ماهه به اکثر ممالک اسلامی و یا ممالکی که پیشینه‌ی اسلامی داشتند شدیم. این سفر شامل بازدید از آثار مهم معماری و هنری در اسپانیا، مراکش، تونس، مصر، ایران، پاکستان و هندوستان بود. بر اساس پژوهش‌ها و مشاهدات این سفر فکر اصلی طرح مبنی بر احداث معماری متراکم و ممتدی که همواره بیننده را دربرگیرد و حاوی حیاط‌های تو در تو و سردرهای متعدد و برخوردار از حافظه‌ی فرهنگ پاکستان و باورهای اسماعیلیان باشد در ذهنم متبلور شد و مبنای طرح دانشگاه آقاخان گردید. ارائه‌ی چنین طرحی در آن زمان برای مجتمع دانشگاهی و پزشکی بی‌سابقه بود. لازم به ذکر است که پس از این سفر و تحقیقات مربوطه برای ما واضح شد که حقیقتا معماری سنتی بسیاری از این ممالک در دوران پسااسلامی، یا معماری تلفیقی بوده و واجد اصالت بارزی نبوده است و یا مانند آثار معماری در گرانادای اسپانیا، تاج محلِ هندوستان و یا بسیاری از آثار پسااسلامی مصر تحت تاثیر معماری ایرانی با بن‌مایه‌ی پیشااسلامی آن بوده است. فقط در ایران و ترکیه می‌توان شاهد شاهکارهای معماری و هنری پسااسلامی بود، که در آن مناطق هم، معماران و هنرمندان با الهام گرفتن از بن‌مایه‌های قوی پیشااسلامی هنری و معماری ایرانی و بیزانسی خود موفق به به وجود آوردن چنین شاهکارهایی شده‌اند. دانشگاه آقاخان در کلیه‌ی مراحل طرح جامع، طرح‌های معماری و اجرایی خارجی و داخلی، مبلمان، تزئینات، نقوش و متون گرافیکی در خارج و داخل بنا زیر نظر مستقیم من و گروه خبره‌ی طراحان من انجام گرفت. لازم به ذکر است که مقدار بسیار زیادی از موفقیت طراحی دانشگاه آقاخان مدیون همکاران خُبره‌ی من می‌باشد که نام و مسئولیت هر یک را در سایت خود ذکر کرده‌ام.

• تیم شما در مسابقه‌ی طراحی دانشگاه آمریکایی در قاهره که به جابه‌جایی از مرکز قاهره به سی کیلومتری خارج آن انجامید نیز برنده شد. این دانشگاه یکی از باسابقه‌ترین دانشگاه‌های مصر و البته خاورمیانه است و امروزه نیز همچنان یکی از مهم‌ترین دانشگاه‌های واقع در این منطقه به شمار می‌آید که دارای اساتید و دانش‌آموختگان سرشناس متعدد و با ملیت‌های مختلف است. لطفا در مورد ایده‌هایتان در این طرح بفرمایید.

طرح جامع و طرح معماری دانشگاه آمریکایی در قاهره -که پس از یک مسابقه‌ی مهم بین‌المللی و طولانی و سه مرحله‌ای بین مهم‌ترین دفاتر معماری آمریکایی و اروپایی برگزار شد و ما به خاطر فلسفه‌ی «معماری ممتد» خود برنده‌ی آن مسابقه شدیم- پخته‌ترین کار طراحی دفتر من است. متاسفانه کیفیت ضعیف نقشه‌های اجرائی توسط دیگران و کارهای بی‌رویه‌ی پیمانکاران متعدد (به خاطر اغراض شخصی نماینده‌ی صاحب کار)، آسیب‌های جدی و جبران‌ناپذیری به طرح و هماهنگی کلی معماری آن دانشگاه وارد نموده است. چون می‌خواستیم این طرح به نوعی یگانه، نمودار برنامه‌ی آکادمیک دانشگاه و همچنین خصوصیات فرهنگ مصر باشد؛ برای ارائه‌ی آن پس از مطالعه‌ی طولانی پیش‌زمینه‌های تاریخی، فرهنگی، هنری و معماری مصر و قاهره گُلاژهای مختلفی از فضاهای باز معماری تاریخی مصر مانند حیاط‌های مدرسه‌ی ابن‌طولون، مدرسه‌ی سلطان حسن، شارع المعز، مدرسه الازهر و... در مصر و بن‌مایه‌ی تاریخی آنها مانند حیاط‌های مسجد قیروان در تونس و مسجد شاه در اصفهان و... تهیه نمودیم و یکی از آن گُلاژها را که بسیار مناسب بود برگزیدیم و اساس طرح خود قرار دادیم و برنامه‌های تحصیلی ارائه شده توسط برنامه‌ریزان را که متجاوز از شصت جلد کتاب برای بیش از از شصت ساختمان مختلف بود در هم ریختیم و صرف نظر از اینکه کدام فضای آموزشی، اجتماعی و یا تالار و اتاق مربوط به کدام ساختمان و دانشکده است، فضاهای سر پوشیده‌ی تحصیلی را بر اساس اولویت آکادمیک و اهمیت اجتماعی آنها در رابطه با احتیاجشان به درجات مختلف خلوت (درون‌گرایی) و جلوت (بیرون‌گرایی) و تردد، در اطراف فضاهای باز و حیاط‌های بزرگ و کوچکِ طرح مستقر کردیم و نتیجه‌ی نهایی طرح، طرح ممتد و متراکم بسیار جالبی شد که نه تنها موجبِ تسهیل و اعتلایِ تصادم افکار و مراودات در زندگانی اجتماعی و آکادمیک دانشجویان، استادان و کارمندان می‌شد، بلکه نمود بارزِ برنامه‌ی تحصیلی دانشگاه و فرهنگ منحصربه‌فردِ مصر می‌گردید و کاملا از طرح‌های ارائه شده‌ی دیگر معماران متمایز شد. به این ترتیب طرح ما برنده‌ی این مسابقه‌ی بین‌المللی گردید.

• اما در این بین به نظر می‌رسد در طرح دانشگاه قوچ (Koç) در استانبول -که دانشگاهی مفصل و عظیم و پروژه‌ای بسیار با اهمیت است- توانسته‌اید ایده‌هایتان را به طور کامل اجرا کنید. لطفا شرحی راجع به این پروژه بفرمایید.

وقتی ما یک کار بزرگی مانند دانشگاه آقاخان در کراچی یا مانند دانشگاه آمریکایی قاهره در مصر یا مانند دانشگاه قوچ (Koç University) در ترکیه و... را انجام می‌دهیم -که مساحت زیربنایِ هر یک از آنها بالغ بر سیصد هزار مترمربع (سه میلیون فوت‌مربع) و برای متجاوز از ده هزار دانشجو پیش‌بینی می‌شوند، و احتیاج به مدت زمانی متجاوز از ده تا پانزده سال برای طرح و اجرای ساختمان دارند- در شروع کار، تیم طراحی من باید بروند و تاریخ آن مملکت، تاریخ زندگی آن صاحب کار و همچنین تاریخ کارهای هنری، ادبی و موسیقیایی فرهنگ مربوطه را مطالعه کنند و با تمام این کارها، با روحیه‌ی آن مملکت و آن صاحب کار و کارهای معماری‌ای که قبلا انجام شده آشنا شوند تا بتوانند در تیم من شرکت کنند. در طراحی دانشگاه قوچ در ترکیه -که بین چند شرکت معتبر آمریکایی و انگلیسی به مسابقه گذاشته شده بود، ما باز هم به خاطر فلسفه‌ی «معماری ممتد» برنده‌ی طرح شدیم- با توجه به موقعیت استثنایی و رویائی محل قرارگیری آن، واقع در کنار تنگه‌ی بسفر در اروپا، با دورنمای ساحل آسیایی آن از یک سو و دریای سیاه از سوی دیگر، از اندیشه‌های اشراقی شیخ شهاب‌الدین سهروردی و مولانا جلال‌الدین رومی الهام گرفتم. این پروژه بر اساس نماد «دروازه‌ی نور» و محور طلایی «شرقی-غربی» طرح‌ریزی شده است. در این پروژه از انتخاب زمین گرفته تا کلیه‌ی مراحل طراحی از مقیاس طرح جامع تا طرح‌های محوطه‌سازی، فضای سبز، معماری خارجی و داخلی، تزئینات، مبلمان، تاسیسات تا نقوش و متون گرافیکی در خارج و داخل محوطه، در طرح و اجرا زیر نظر مستقیم من و تیم معماری‌ام انجام گرفت. البته باید بگویم که گروه معماران و متخصصانی که با من کار می‌کنند بسیار زُبده و خبره هستند و همه‌ی ما با هم همسو فکر می‌کنیم. موفقیت طراحی این پروژه‌ها مقدار زیادی مدیون همکاری آن عزیزان است. من نام همه‌ی آنها و نقش‌های کلیدیشان را مفصل در سایت دفتر خود BDCINTL.COM متذکر شده‌ام. لازم به ذکر است که مؤسس دانشگاه قوچ، خاندان قوچ می‌باشد که ثروتمندترین و خوشنام‌ترین خاندان ترکیه و از معتبرترین خاندان‌های اروپا است. اکنون پس از گذشت بیست و شش سال از تاسیس دانشگاه قوچ، این دانشگاه یکی از بهترین دانشگاه‌های ترکیه است و دارای شهرت جهانی می‌باشد.



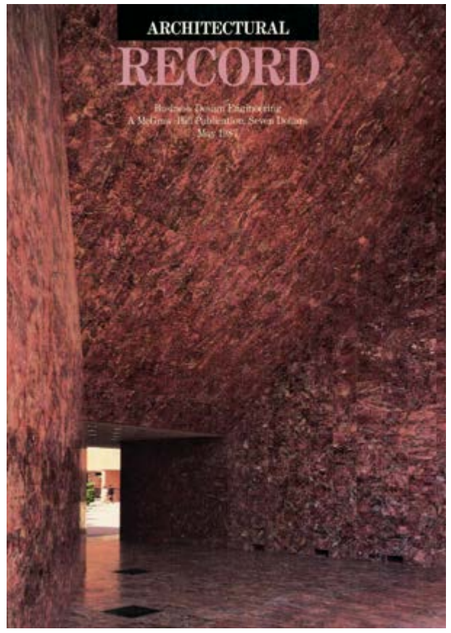
نمایی از کتابخانه‌ی مرکزی، دانشگاه شهید چمران اهواز.

اقامتگاه خصوصی که امروزه با عنوان سرای نارنجستان به فعالیت خود ادامه می‌دهد.

طرح مرکز هنرهای نمایشی و کنفرانس‌های دانشگاه شهید چمران اهواز که هرگز اجرا نشد.

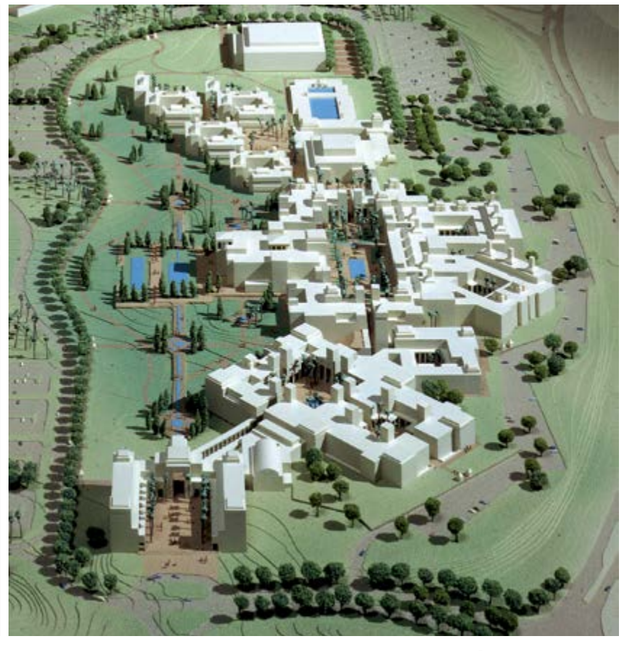
• شما برنده‌ی مسابقه‌ی مهم دیگری به نام شهر پزشکی نیروهای ارتش پاکستان (Armed Forces Medical City) در شهر روالپندی در پاکستان شدید که متاسفانه این پروژه‌ی بسیار بزرگ‌مقیاس به مرحله‌ی اجرا نرسید؛ علت اجرا نشدن این طرح چه بود؟ ممکن است شرحی راجع به این طرح بدهید؟

بله، قبل از اینکه -بیست و پنج سال پیش- دفتر شخصی خود را در بوستون افتتاح کنم، هنگامی که مشغول نظارت کارهای دانشگاه آقاخان در کراچی بودم چند بار کریم آقاخان به معیت ژنرال ضیاءالحق رئیس جمهور وقت پاکستان برای بازدید به محل ساختمان دانشگاه آمدند. ژنرال ضیاءالحق مفتون طرح معماری ممتد دانشگاه آقاخان شد و چون مسابقه‌ای بین‌المللی برای طرح جامع و معماری شهری، پزشکی و دانشگاهی برای ارتش پاکستان در شهر روالپندی در نظر گرفته بود از ما خواست که در این مسابقه شرکت کنیم. مسابقه‌ای بسیار پرهزینه و بزرگ بود و ما باری دیگر به خاطر ارائه‌ی طرح خود مبنی بر «معماری ممتد» برنده‌ی طرح شدیم و متجاوز از یک سال هم برنامه‌ریزی و طرح جامع و طرح معماری آن زمان برد و به تصویب اُمرایِ ارتش پاکستان هم رسید ولی به خاطر این که ژنرال ضیاءالحق در یک سانحه‌ی هوایی کشته شد، پروژه در مرحله‌ی طرح باقی ماند و ساخته نشد. این طرح شامل بیمارستان دو هزار تخت‌خوابی، بیمارستان زنان، بیمارستان VIP، همچنین دانشگاه، خوابگاه‌ها، محله‌ی مسکونی، مرکز خرید، فضاهای سبز، مراکز تفریحی و... بود.

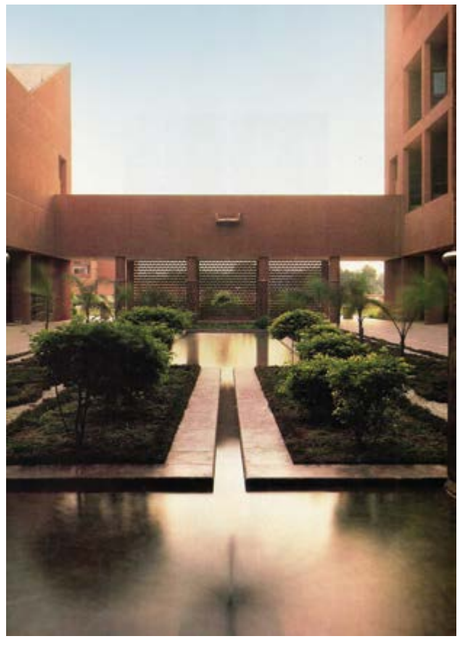


عکس یکی از ورودی‌های دانشگاه آقاخان بر روی جلد مجله‌ی آرکیتکچرال ریکورد، سال ۱۹۸۷.

طرح جامع دانشگاه آقاخان در کراچی نمودار بافت حیاط‌های تو در تو و معماری ممتد و پیوسته‌ای است که همواره بیننده را دربرمی‌گیرد.



ماکت طرح جامع دانشگاه آمریکایی قاهره در شهر جدیدالتاسیس «قاهره جدید». طرح دانشگاه ملهم از ارزش‌های هنری و معماری سنتی مصر و قاهره می‌باشد و نمایانگر بافت فشرده و پیوسته‌ی ایده‌ی معماری ممتدی است که همواره بیننده را احاطه می‌نماید. همچنین دانشگاه مشرف به پارک بزرگی ملهم از باغسازی ایرانی است.



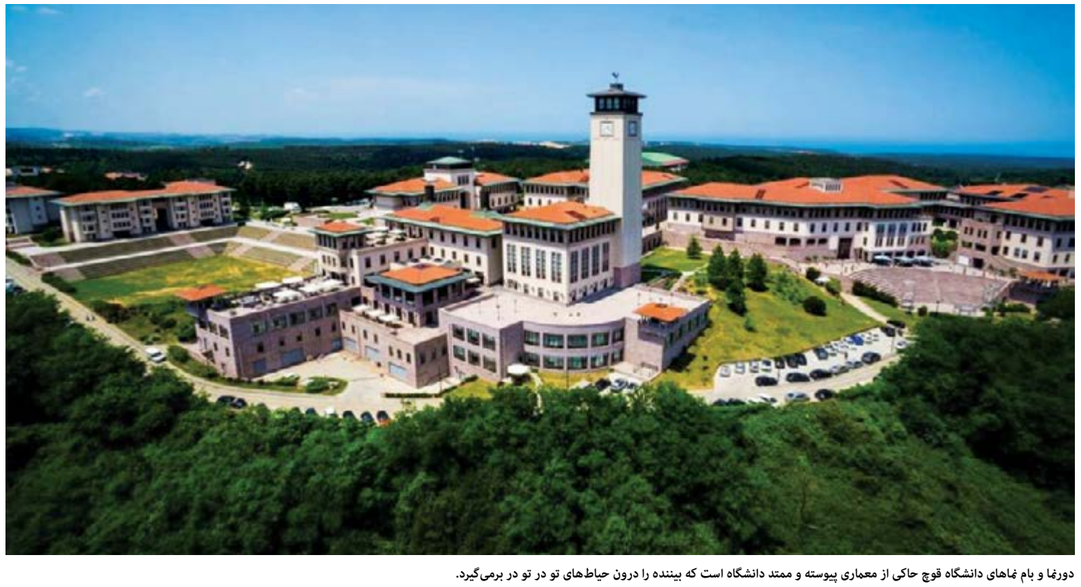
ساختمان بیمارستان آقاخان در کراچی، بخش VIP.

↑ فاز دوم دانشگاه قوچ در ادامه‌ی معماری ممتد فاز نخست، حیاط‌های تو در تو به لابراتورهای پژوهشی و کلین‌روم‌ها که در سال ۲۰۱۸ به بهره‌برداری رسید.

↑ یکی از حیاط‌های دانشگاه آمریکایی در قاهره، لازم به ذکر است نماهای اطراف حیاط‌های دانشگاه مطابق نظر موژان خادم اجرا نشد و به هماهنگی طرح اولیه‌ی دانشگاه آسیب رسانده است.

↑ دورنما و بام نماهای دانشگاه قوچ حاکی از معماری پیوسته و ممتد دانشگاه است که بیننده را درون حیاط‌های تو در تو دربرمی‌گیرد.

↑ بخشی از مدل شهر پزشکی روال پندی در پاکستان متجاوز از ۵۰۰ هزار مترمربع شامل بیمارستان دو هزارتختخوابی، بیمارستان زنان و کودکان، دانشکده‌ی پزشکی، خوابگاه‌ها، کوی استادان و پزشکان، مراکز خرید، کلوپ استادان، سالن‌ها و زمین‌های ورزشی



دورنما و بام نماهای دانشگاه قوچ حاکی از معماری پیوسته و ممتد دانشگاه است که بیننده را درون حیاط‌های تو در تو در برمی‌گیرد.

لابراتوآرهای جَکْسونْ در بازْ هآرْبِرْ، مِیْنْ. نمودار معماری ممتد در مقیاسی کوچک.

• بعد از تجربه‌ی فعالیت‌های مختلف در معماری، طراحی شهری، مدیریت دفاتر بین‌المللی و همچنین تدریس -پاره‌وقت- معماری در دانشگاه تهران چه توصیه‌ای برای معماران نسل آینده دارید؟

توصیه‌ای که من به معماران جوان ایرانی دارم این است که بهتر است طرز فکر آنها راجع به طراحی و معماری عوض شود و فکر نکنند که معماری باید نمادی از خودشیفتگی ما یا صاحب‌کار باشد. معماری اصیل نماد خارجی حقایق نهفته در بطن طرح است همانگونه که شکل ظاهری یک درخت و یا شکل ظاهری بدن انسان که معماری درخت یا بدن انسان است، نمود خارجی حقایق درونی درخت و یا بدن انسان است، شکل ظاهری یک مشروع (پروژه) معماری نیز باید نمودار خارجی حقایق نهفته در درون آن مشروع معماری باشد. بنابراین ما باید در صدد جستجوی حقایق نهفته در بطن یک پروژه‌ی معماری باشیم. اگر نیّتمان خودشیفتگی نباشد در جستجوی حقیقت، «زیبایی» را کشف می‌کنیم. آن زیبایی همان معماری مورد نظر است که برای متعین شدنش باید به لباسِ طرح، ملبس گردد. فراموش نکنیم که «طرح» فقط یک وسیله است و نه هدف. اگر چنین کنیم نه تنها معماری شکوفا می‌گردد بلکه دنیای ما نیز بسیار زیباتر خواهد شد. اما اگر گرفتار خودشیفتگی گردیم و برای شهرت به دنبال طرحی جنجالی رویم و هدف را «طرح» قرار دهیم و نه کشف زیبایی‌ای که در بطن طرح نهفته است، نتیجه‌اش هرج و مرج مدنی در معماری است که امروزه در کلانشهرها دیده می‌شود. مطلب دیگری که لازم است معماران جوان متوجه شوند این است که خود را به طور افراطی درگیر شعارهای مکاتب مدرن و یا مینیمالیست معماری مانند «فرم پیرو عملکرد است» و یا «کمتر بیشتر است» ننمایند. این مختصر اجازه‌ی توضیح بیشتر در این باره را نمی‌دهد.

↑دانشگاه قوچ، مرکز پردیس دانشگاهی، شامل فضای سبز چند منظوره، نشیمن‌گاه و فضای تفریح و تعامل دانشجویان.

↑ دورنمای شرقی معماری پیوسته دانشگاه قوچ، ناظر به میدان اصلی دانشگاه و آمفی‌تئاتر دانشگاه که به طور متراکم در مجموعه‌ی طرح ادغام شده است.

دروازه‌ی نور (علم) که منتهی به میدان وسیع دانشگاه قوچ مشرف به بخش آسیایی و طلوع آفتاب می‌باشد. (دروازه‌ی نور نماد دانش است) و سقف تذهیب شده‌ی آن که نماد تحول فرهنگی از بدایت رنسانس بین شرق و غرب است.

برج «آلفرد اند نرما لرنر» برای درمان بیماری‌های حاد، طراحی شده برای دانشگاه-بیمارستان‌های کلیولند.

مرکز درمان سرطان «سیلوِستر» برای دانشگاه میامی در فلوریدا. نمودار معماری ممتد در مقیاسی کوچک.

خانه باغ نیـــــاوران

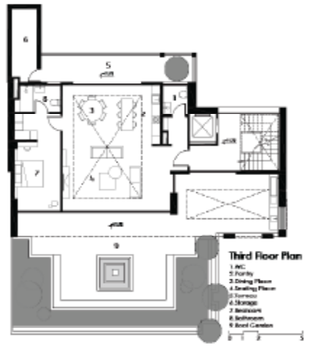
معماری از سهراب رفعت

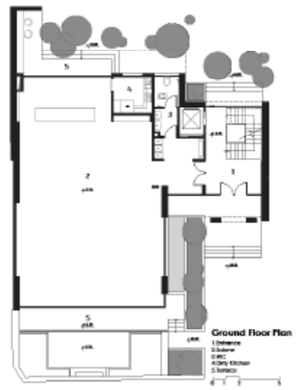
تمایز شخصیت ساختمان‌های مسکونی، از توجه دقیق به خردترین عوامل موثر در هر پروژه میسر می‌شود. در روند مطالعه و طراحی هر پروژه، بنابر شرایط، نقاط موثری یافت می‌شوند که به تعریف خاص آن پروژه کمک می‌کند.

در اینجا سبک زندگی و ترجیحات کاربران در کنار بستر و زمینه قرارگیری بنا، سمت و سوی شکل‌گیری این پروژه را مشخص نمود. زمینه‌ی این پروژه خود شامل دو نقطه مهم است، یک پوشش گیاهی و طبیعی پیرامون بنا و دیگری بافت و هویت محله. قرارگیری سایت پروژه در هسته‌ی مرکزی محله‌ی نیاوران و در مجاورت ابنیه با قدمت و ارزش معماری بالا، باعث شکل‌گیری کالبد بیرونی و نمای پروژه گردید و بدین ترتیب ضمن حفظ هویت محله، خوانشی جدید از کاربرد مصالح مورد استفاده در بناهای ارزشمند همجوارش در کالبد این پروژه ارائه گردید. از طرف دیگر در بافت مسکونی محله‌ی نیاوران، درختان و چشم‌انداز سبز ناشی از آنها، همچنان نقش پررنگی در شکل‌دهی فضاهای مسکونی محله دارند. از همین رو در خانه باغ نیاوران، درختان موجود در داخل قطعه زمین پروژه در کنار درختان قطعات مجاور که همگی چنارهایی کهنسال و با ارزش بودند، موقعیت استقرار و جهت‌گیری بنا، جهت بازشوهای ساختمان، پیشامدگی‌ها و فرورفتگی‌های نما و همچنین فضاهای ایجاد شده در حیاط‌های پیرامونی را مشخص نمودند.

کاربران این خانه باغ همگی از یک خانواده‌ی بزرگ و در عین حال با نیازها و تفکرات متفاوت بودند و این امر منجر به تفاوت برنامه و ساختار واحدهای مسکونی و همچنین شکل‌گیری فضاهای مشاع متنوع و گسترده در ساختار برنامه پروژه شد، به گونه‌ای که می‌توان خانه باغ نیاوران را محل گردهمایی یک خانواده‌ی بزرگ در نظر گرفت. سیرکولاسیون ما بین طبقات نیز به منظور پاسخدهی به روابط بین خانواده‌ها به فضایی شفاف و گسترده در ساختار پروژه تبدیل شد. شفافیت ایجاد شده در فضاهای مشترک و ارتباطی پروژه کمک کرد تا پیوند هرچه بیشتر میان ساکنین با یکدیگر و با فضای باغ برجسته‌تر شود و کل ساختمان به مثابه‌ی یک خانه‌ی بزرگ درک شود. بدین ترتیب، ضمن فراهم شدن فضاهایی مسکونی که همه‌ی الزامات عمومی آنها رعایت گردیده بود، دو مولفه‌ی کاربر و زمینه، مهم‌ترین عناصر شکل‌دهنده‌ی به هویت در این پروژه به حساب می‌آیند.

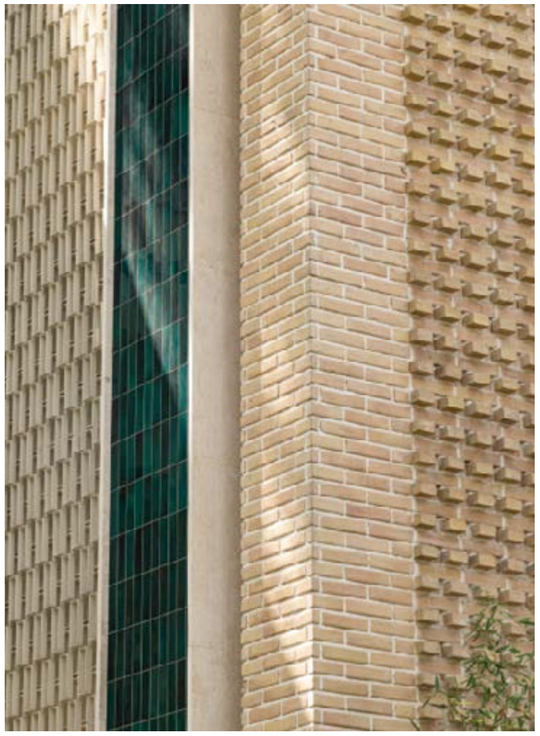
نام پروژه: خانه‌باغ نیاوران / عملکرد: مسکونی / دفتر طراحی: دفتر معماری سهراب رفعت / معمار اصلی: سهراب رفعت / همکاران طراحی: نگین عسگری، نازیلا نورمحمدی، محمد شوقی، مرجان سمنانی، نرگس جزایری و دانیال سارنج / طراحی و معماری داخلی: نگین عسگری و نازیلا نورمحمدی / مجری: محمد جمالان و سعید اسدی / مهندس تاسیسات الکتریکی: آرمان محمدی / نورپردازی: شرکت فاد / مهندس تاسیسات مکانیکی: ابوذر میوه چی / نوع تاسیسات: چیلر و فن کویل / مهندس سازه: مهندسین مشاور ابنیه کسری / نوع سازه: اسکلت بتنی و سقف وافل / آدرس پروژه: تهران، نیاوران / کارفرما: حمیدرضا جمالان / مساحت زمین: ۱۰۰۰ مترمربع / زیربنا: ۱۳۵۰ مترمربع / تاریخ شروع و پایان ساخت: ۱۳۹۹-۱۳۹۷
عکاس پروژه: پرهام تقی‌اف
وبسایت: www.sohrabrafat.ir
ایمیل: info@sohrabrafat.com
اینستاگرام: @sohrab_rafat_architecture


Third Floor Plan


Ground Floor Plan

Second Floor Plan

Basement Plan



کتابخانه‌ی موئینـــــــگا

اثر گروه معماران بی. سی

لادن مصطفی‌زاده

گروه معماری بی. سی (BC) در بروکسل، بلژیک با هدف تاثیرگذاری مثبت بر ایده‌های مردم و سیاره (زمین)، فعالیت خود را در سال ۲۰۰۹ شروع کرد و اکنون با چهار بنیانگذار و حدود پانزده همکار بر روی پروژه‌هایی از اروپا و آفریقا کار می‌کند. گروه بی. سی به نمایندگی از نسل‌های بعد (پایداری) عمل می‌کند و به همین دلیل در انجام پروژه‌هایش سه حوزه‌ی مطالعات، معماری و مصالح را معمولا همزمان پیش می‌برد. یکی از پروژه‌های موفقی که این گروه معماری با تمرکز بر سه حوزه‌ی مطالعات، معماری و مصالح، توانسته است، پیش ببرد، کتابخانه‌ی موئینگا (Muyinga) است که در سال ۲۰۱۲ با مساحت ۱۴۰ مترمربع در شهر موئینگای کشور بروندی (Burundi)، آفریقا ساخته شده است.

کتابخانه‌ی موئینگا با منابع محلی و رویکرد مشارکتی برای کودکان ناشنوا ساخته شده است. ویژگی‌های منحصر به‌فردی در ساخت این پروژه مورد توجه قرار گرفته است که مواردی چون الهامات بومی، ادغام مجدد اجتماعی، آموزش و انتقال دانش، ظرفیت‌سازی، مشارکت و تحقیقات در مورد مصالح محلی از آن جمله هستند.

• الهامات بومی

اساس طراحی کتابخانه‌ی موئینگا بر اساس مطالعه‌ی کامل شیوه‌های معماری بومی در بروندی شکل گرفت. قبل از شروع طراحی، به مدت دو ماه، مصالح، تکنیک‌ها و گونه‌های مختلف ساختمان‌های محلی در منطقه و استان‌های اطراف مورد بررسی قرار گرفت، یافته‌های حاصل از این مطالعه به روز شدند، دوباره تفسیر و چارچوب‌بندی شدند و نهایتا در طراحی این ساختمان مورد استفاده قرار گرفتند.

یکی از نتایجی که از این مطالعه حاصل شد، فضایی به نام هالوِی پُرچ (Hallway Porch) به معنای ایوان راهرو است. هالوِی پُرچ، فضایی اجتماعی در اغلب خانه‌های سنتی بروندی بوده که روابط اجتماعی در آن شکل می‌گرفت و از استفاده‌کنندگان در برابر باران‌های شدید و آفتاب محافظت می‌کرده است. در طراحی کتابخانه‌ی موئینگا، هالوِی پُرچ در ابعاد بزرگ به عنوان فضای اصلی گردش در نظر گرفته شده است و تعامل بین فضای داخل و بیرون آن از طریق استفاده از بازشوهای شفاف قرار گرفته بین ستون‌ها، برقرار شده است و در صورت باز شدن این درها امکان دید به مناظر بروندی به وجود می‌آید. انتهای طولی هالوِی پُرچ به خیابان می‌رسد که در آن ضلع برای کنترل دسترسی از بلاندر (Blinder) استفاده شده است. بلاندرها یک عنصر مهم معماری در نمای خیابان هستند که از لایه‌ای ضعیف از بتن یا ماسه ساخته شده‌اند و زمان باز یا بسته بودن کتابخانه را به‌وضوح نشان می‌دهند.

یکی دیگر از عناصر بسیار مهم در معماری بروندی و به طور کلی آفریقا، مرزبندی فعلی خطوط املاک است که از شیوه‌های قبیله‌ای ترکیب سکونتگاه‌های خانوادگی نشات می‌گیرد. در طراحی کتابخانه‌ی موئینگا این امر از طریق فرایند طراحی مشترک توسط جامعه و ان.جی.او های محلی به وجود آمد.

فرم کلی کتابخانه حاصل منطق ساختاری است که از انتخاب مصالح و ملاحظات اقلیمی ناشی می‌شود. از بلوک‌های آجری با خاک فشرده (CEB) و تایل‌های محلی ساخته شده از خاک رس برای دیوارها و سقف استفاده شده است، در سیستم ساختاری ساختمان از ستون‌های زیادی استفاده شده که از درون و بیرون ساختمان قابل تشخیص است و به عنوان تکیه‌گاه برای دیوارهای بلند کتابخانه مورد استفاده قرار می‌گیرند.

سقف با شیب سی و پنج درصدی و برآمدگی از بلوک‌های CEB پخته نشده، محافظت و به معماری کتابخانه کمک می‌کند. در راستای ملاحظات اقلیمی در فضای داخلی بالا، امکان تهویه‌ی مداوم از طریق دیوارهای مجوف ایجاد شده است که علاوه بر آن به نورانی شدن نمای کتابخانه در عصر کمک می‌کند.

ارتفاع زیاد کتابخانه در سمت خیابان امکان ایجاد فضایی ویژه را برای کتاب‌خوان‌های کوچک را فراهم کرده است، با استفاده از هاموچ (Hammock) ساخته شده از طناب گیاه سیزال (Sisal)، امکان رویاپردازی برای کودکان در هنگام مطالعه فراهم شده است.هاموچ توری ساخته شده از طناب است که به عنوان مبلمان از آن استفاده می‌شود و در این پروژه برای ساخت آن از طناب گیاه سیزال استفاده شده است که در آفریقا رشد می‌کند. قابل ذکر است که در استفاده از سیزال برای ساخت هاموچ نیز تاثیرپذیری از ویژگی‌های محلی به‌وضوح قابل درک است.

• ادغام مجدد اجتماعی

پروژه‌ی ساخت کتابخانه‌ی موئینگا یک پروژه‌ی اجتماعی است که در آن قرار است ادغام مجدد اجتماعی جامعه‌ی ناشنوایان و نابینایان با کل جامعه اتفاق بیافتد. در فرهنگ بروندی معمولا کودکان ناشنوا به حال خود گذاشته می‌شوند اما کتابخانه‌ی موئینگا به دلیل ارتباط با مدرسه‌ی کودکان ناشنوا از طریق توسعه‌ی زیرساخت‌های عمومی در پی ایجاد تعلق این گروه با یک

جامعه‌ی بزرگ‌تر است.

• گفتگوی بین فرهنگی و فرآیندهای مشارکتی

طراحی مشارکتی نقش پررنگی در معماری مدرن دارد، برخی از ابتکارات مطرح شده در این زمینه بسیار نوآورانه هستند اما اغلب تبدیل تئوری به عمل واقعی به‌راحتی صورت نمی‌گیرد. گروه معماران و مطالعات بی. سی از ابتدای این پروژه بر فرآیندهای مشارکتی در عمل ساخت و ساز متمرکز شده و از مشارکت نیروی کار محلی، دانشجویان، کارآموزان و معماران جوان استفاده و همین‌طور ارتباط بین دانش‌آموزان ناشنوا و شنوا را تسهیل کرده است.

• فرآیندهای آموزشی در طول ساخت و ساز

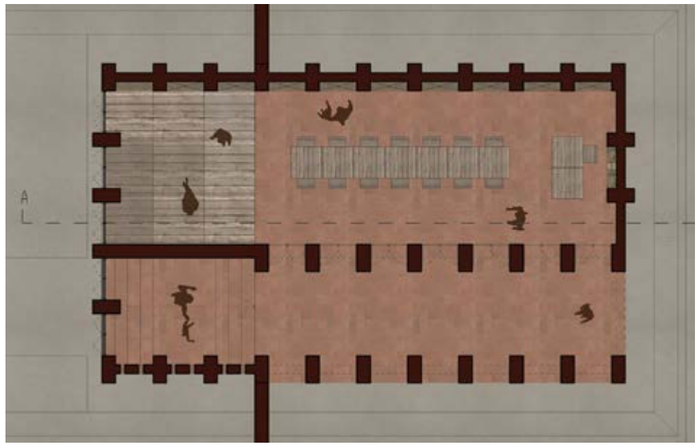
موسسات آموزشی مختلف از جمله دانشگاه معماری ال.یو.سی.ال (LUCA) بروکسل، دبیرستان زونکرکن (Zevenkerken) و غیره در این پروژه مشارکت داشته‌اند:
مدرسه‌ی تابستانی با دانشگاه معماری ال.یو.سی.ال (LUCA) بروکسل: هر سال سه تا شش دانش‌آموز برای کار در بروندی به مدت حداقل شش هفته به این پروژه ملحق می‌شوند که توسط بورسیه‌ی وی.ال.آی.آر-یو.اُ.اِس (VLIR-UOS) پشتیبانی می‌شوند.
تجربه‌ی سفر برای دبیرستان زونکرکن: هر سال، حدود بیست تا سی دانش‌آموز دبیرستانی می‌آیند و در طول اقامت دو هفته‌ای خود در بروندی، دیدگاه خود را گسترش می‌دهند.
دوره‌های کارآموزی معماری: هر سال یک تا دو نفر برای کارآموزی معماری خود در مدت حداقل یک ماه به این پروژه می‌پیوندند.
هر گروهی که باشد، به کارگاه‌های کوچک واقع در محل با موضوعات مختلفی مانند تولید خشت، تجزیه و تحلیل خاک، بامبوبافی، طراحی مبلمان و غیره در فضایی تعاملی با صنعتگران محلی که در آن دانش همه‌ی افراد به اشتراک گذاشته می‌شود، می‌پیوندند. این کارگاه‌ها، درکی از تاثیرات مستقیم اجتماعی، فرهنگی، زیست‌محیطی و اقتصادی برخی اقدامات در حال جهانی شدن را به ارمغان می‌آورند (اقدامات در مقیاس کوچک، مهم هستند).

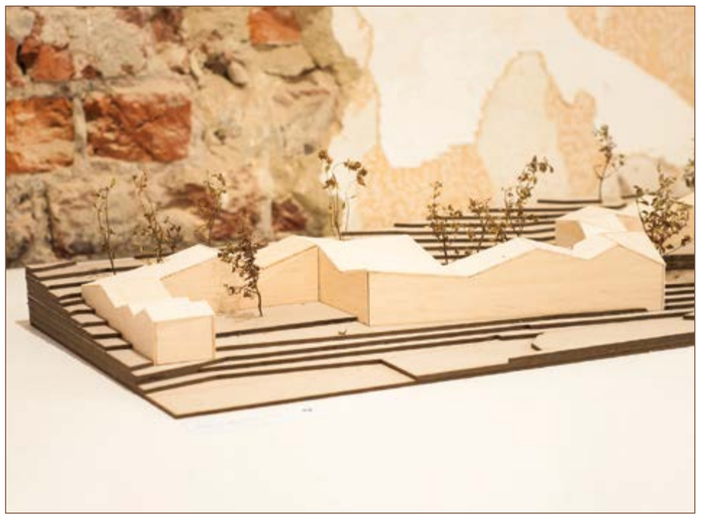
• اقتصاد محلی، انتقال دانش و ظرفیت‌سازی

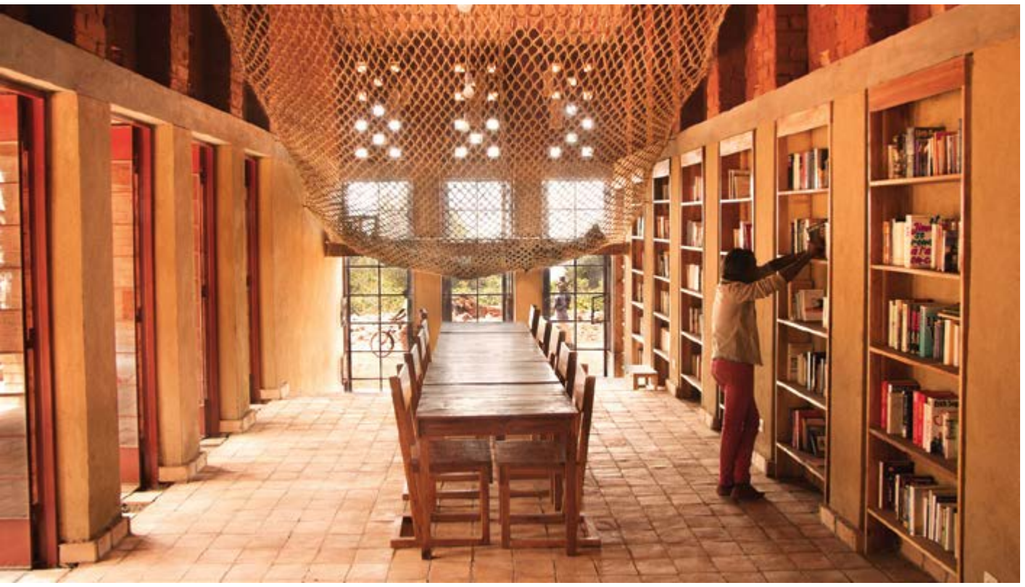
تمام تحقیقات مصالح، تصمیمات طراحی و سازماندهی سایت ساخت و ساز با هدف استفاده از تخصص نیروی کار و مصالح محلی و نهایتا تقویت اقتصاد محلی صورت گرفته است. در این راستا، کار دستی به کار ماشینی ترجیح داده شده و از کارگران، سرکارگران و معماران محلی و همینطور از مصالح محلی چون خاک رس، سیزال و اکالیپتوس (Eucalyptus) استفاده شده است و در صورت ضرورت استفاده از سیمان به حداقل استفاده از آن و تهیه‌ی آن از مغازه‌های محلی تاکید شد.
انتقال دانش دوسویه (بین سازندگان محلی و گروه معماری بی. سی) یکی دیگر از مواردی است که در این پروژه به آن تاکید شده است. انتقال دانش در روند ساخت کتابخانه در تمام جهات صورت گرفته است.

• همکاری‌های بین‌المللی

در این پروژه همکاری‌های بین‌المللی با سایر موسسات، گروه‌ها، سازمان‌ها و مدارس صورت گرفته است:
•همکاری با ان.جی.اوهایی از اُدیِدم موئینگا (Muyinga Odedim) برای ترویج یک رویکرد جامع در فرآیند ساخت و ساز در بروندی با تمرکز ویژه بر توسعه‌ی ساختارهای آموزشی (مدارس).
•همکاری با سازمان غیر انتفاعی بلژیکی ساتیمو (Satimo)







برای حمایت مالی.

•همکاری با روتاری آلست (Rotary Aalst) برای حمایت مالی.

•همکاری با SHC، یک ان.جی.او برای کمک به معلولان در آفریقا و غیره.

در نهایت ولیر-یوس (VLIR-UOS) در ترکیب با دانشکده‌ی معماری کی. ی. لیون (KU Leuven)، پردیس سینت لوکاس بروکسل/گنت (Sint-Lucas Brussels/Ghent) و مدرسه‌ی هوگ‌جنت (Hogeschool Ghent) شرکای آکادمیک این پروژه هستند.

• تحقیقات مصالح محلی

چالش منابع محدود در این پروژه به یک فرصت تبدیل شد و گروه معماران بی. سی موفق به تامین مصالح ساختمانی و نیروی کار محلی شدند و توانستند از اقتصاد محلی حمایت کنند. تحقیقات انجام شده در زمینه‌ی مصالح محلی در این پروژه، شامل موارد زیر است:

• تجزیه و تحلیل خاک از طریق تست‌های میدانی و آزمایش‌های آزمایشگاهی

خاک خام به عنوان مصالح ساختمانی، شکننده‌تر از سایر مصالح ساختمانی است. برای دانستن کیفیت آن، می‌توان آزمایش‌های آسان میدانی انجام داد اما برای درک بهتر و بهبود عملکرد آن، می‌توان از برخی آزمایشات دیگر در آزمایشگاه استفاده کرد.

• آجرهای خاک فشرده (CEB) از دل طبیعت

پس از یک تحقیق گسترده در ارتباط با مصالح، تصمیم گرفته شد از آجرهای خاک فشرده (CEB) به عنوان مصالح اصلی برای ساخت ساختمان استفاده شود. برای این کار از دو دستگاه برای تولید CEB استفاده شد و چهار نفر به طور مداوم به این کار مشغول بودند و روزانه ۱۱۰۰ واحد تولید می‌کردند.

• چوب اکالیپتوس

برای ساخت تیرهای باربری که سقف را نگه می‌دارند، از چوب‌های اکالیپتوسی که به طور پایدار در مورامبا (Muramba) برداشت می‌شوند، استفاده شد. چوب اکالیپتوس باعث اسیدی شدن خاک می‌شود و در نتیجه مانع از رشد سایر گیاهان می‌شود و در صورت مدیریت صحیح، اکالیپتوس به دلیل استحکام بالا و رشد سریع، بهترین راه‌حل برای ایجاد و گسترش فضاها و استفاده به عنوان چوب ساختمانی است.

• تایل‌های با کیفیت محلی

تایل‌های سقف و کف در یک آتلیه‌ی محلی در اطراف موئینگا ساخته شد. هر سطح سقف در طرح کتابخانه از حدود ۱۴۰۰ تایل به جای ورق‌های آهن وارداتی استفاده شده و مصالح محلی را به عنوان یک عنصر کلیدی طراحی برای زیرساخت‌های سقف تجدید می‌کند.

• گچ خاکی محلی

خاک رس برای تهیه‌ی گچ از دره‌ی نیاماسو (Nyamaso)، در سه کیلومتری محل ساخت تامین گردید، پس از آزمایش ترکیبی از آن انتخاب و در فضای داخلی کتابخانه اعمال شد. گچ خاکی در برابر استفاده‌ی معمولی در داخل ساختمان برای عملکرد عمومی مقاوم است و در این پروژه به‌خوبی ظاهر شد.

• بامبو

بامبوی محلی برای ساخت و ساز با کیفیت نیست اما می‌تواند برای کارکردهای خاص طراحی داخلی یا فیلترهای نور مورد استفاده قرار گیرد. در یک کارگاه مشترک با برونده‌ها و بلژیکی‌ها، تکنیک‌های بافندگی مورد بررسی قرار گرفت و در پایان برای چراغ‌های داخل کتابخانه از بامبو استفاده شد.

• سیزال

تورسازی از الیاف گیاهی سیزال یکی از اقتصادهای خرد کوچکی است که در این پروژه شکوفا شد. برای این کار از شخصی از اطراف موئینگا با تسلط بر تکنیک طناب‌بافی سیزال استفاده شد. در این پروژه، او چهار کارگر را آموزش داد که اکنون به این تکنیک تسلط دارند و از آن به عنوان مهارتی برای کسب معیشت خود استفاده می‌کنند. بانوج به دست آمده از این بافت به عنوان فضایی برای بازی، استراحت و مطالعه کودکان در نیم‌طبقه‌ی بالای فضای کتابخانه عمل می‌کند.

• بتن

در این پروژه برای کم کردن ریسک مسائل ساختاری کتابخانه از یک ساختار اسکلت بتنی سبک استفاده شد اما هدف اصلی این گروه معماری، حذف استفاده‌ی سازه‌ای از بتن برای ساختمان‌های آینده است.

منابع و ماخذ

www.archdaily.com

http://www.bc-as.org/

آژانس اجرایی تحصیلی و دفاتر مالیاتـــــی

لادن مصطفی‌زاده

آژانس اجرایی تحصیلی و دفاتر مالیاتی که در گرونینگن (Groningen)، هلند قرار دارد و در سال ۲۰۱۱ با همکاری چندین گروه ساخته شده است. همکاران این پروژه، استودیوی معماری یو. اِن (UN)؛ استودیوی لینزه (Linse)، گروه مهندسان آروپ (Arup)، گروه بالژون (Baljon) و استراکتون (Strukton) بودند و مالک آن خدمات ملی ساختمان (National Building Service) است که به اختصار RGD نامیده می‌شود.

• استودیوی یو. اِن

استودیوی یو. اِن که در سال ۱۹۸۸ توسط بِن‌وان‌پرکل (Ben van Berkel) و کارولین بوس (Caroline Bos) تاسیس شد، یک شبکه‌ی بین‌المللی متخصص در معماری، معماری داخلی، طراحی محصول، توسعه‌ی شهری و پروژه‌های زیرساختی است. ماموریت استودیوی یو. اِن، طراحی برای تاثیر ماندگار و کمک به چالش‌های اجتماعی شهرنشینی، تغییرات اقلیمی، پیری جمعیت و نابرابری اجتماعی-اقتصادی است، بر این اساس به دنبال ایجاد ارزش در محیط‌های ساخته‌شده با تمرکز بر هدف و راه‌حل است؛ طرح‌هایی که زندگی را ساده‌تر می‌کنند، تاثیری کم بر کره‌ی زمین و تاثیری ماندگار بر شهرها و مردم دارند. استودیوی یو. اِن به عنوان معمار و طراح داخلی در طراحی این پروژه، نقش داشته است.

• استودیوی لینزه

استودیوی لینزه توسط پائول لینزه (Paul Linse) در سال ۱۹۹۹ تاسیس شده است و در تلاش برای ایجاد فضاهای داخلی با در نظر گرفتن شرایط و نیازهای کاربر(ان) و تاکید بر گذشته، حال و آینده است. در استودیوی لینزه، تیمی از طراحان داخلی و معماران با هم در حال کار کردن بر روی طرح‌های بین‌المللی هستند. استودیوی لینزه به عنوان طراح داخلی در طراحی این پروژه نقش داشته است.

• گروه مهندسان آروپ

آروپ یک شرکت خدمات حرفه‌ای چندملیتی بریتانیایی است که دفتر مرکزی آن در لندن است و خدمات طراحی، مهندسی، معماری، برنامه‌ریزی و مشاوره را در تمامی جنبه‌های محیط ساخته شده، ارائه می‌دهد. چشم‌انداز گروه مهندسان آروپ، ایجاد آینده‌ای پایدارتر و متعادل کردن زندگی مردم، فضاها و سیاره (زمین) است. آروپ با علم بر اینکه «ایجاد توسعه‌ی پایدار واقعی مستلزم تحولات ترکیبی اقتصادی، اجتماعی و زیست‌محیطی در مقیاس جهانی است»، در پی تحقق تحول از طریق پروژه‌های خود است. این شرکت برای تحقق هدف توسعه‌ی پایدار در پروژه‌هایش، دو تعهد مهم یعنی تمرکز بر انرژی و رویکرد پایدار در طراحی را برای خود در کنفرانس COP26 مشخص کرده است. گروه مهندسان آروپ به عنوان طراح سازه و تاسیسات در طراحی این پروژه نقش داشته است.

• گروه بالژون

لودیویجک بالژون (Lodewijk Baljon) در سال ۱۹۹۲، پایان‌نامه‌ی خود را با عنوان «طراحی پارک‌ها، بررسی رویکردهای معاصر طراحی در معماری منظر» دریافت کرد و سپس، گروه معماران منظر بالیژون را برای کار روی پروژه‌های داخلی و خارجی در آمستردام تاسیس کرد.

Education Exeacutive Agency and Tax Offices

این گروه یک دفتر پیشرو در زمینه‌هایی چون طراحی باغ، فضاهای سرزنده شهری و ایجاد مناظر وسیع است و با تمرکز بر پایداری، فن‌آوری، نوآوری و سنت در پی تقویت شخصیت مکان‌ها است. گروه بالژون به عنوان معمار منظر در طراحی این پروژه‌ی، نقش داشته است.

• استراکتون

استراکتون یک شرکت ساخت و ساز و ریلی است که در طراحی، تامین مالی، ساخت، مدیریت و نگهداری زیرساخت‌ها و اقامتگاه‌ها مشارکت دارد. استراکتون متشکل از چندین شرکت چون استراکتون نیرو (Strukton Power)، استراکتون ریل (Strukton Rail)، استراکتون عمران (Strukton Civiel)، استراکتون بین‌المللی (Strukton International) و... است که هر کدام خدمات متفاوتی را به مشتریان ارائه می‌دهند.

سوابق کاری و مطالعاتی شرکت‌های مشارکت‌کننده در ساخت این پروژه نشان می‌دهد که همه‌ی آنها به نوعی بر مباحث پایداری و انرژی متعهد هستند و با همکاری این گروه‌ها، یکی از کم‌مصرف‌ترین ساختمان‌ها به لحاظ مصرف انرژی در اروپا به وجود آمد. تمام این گروه‌ها در طراحی این ساختمان به دنبال ایده‌های جدیدی بودند که هم از نظر محیط زیستی مناسب باشد و هم امکان استفاده از یک سیستم جدید از فضاهای کاری انعطاف‌پذیر و کارآمد را فراهم کند.

آژانس اجرایی تحصیلی و دفاتر مالیاتی یک ساختمان دولتی در گرونینگن هلند است که در سال ۲۰۱۱ ساخته شده است. این ساختمان دولتی با در داخل باغی قرار گرفته است و دو عملکرد مجزا شامل دفاتر مالیاتی و آژانس اجرایی تحصیلی را در خود جای داده و بر همین اساس، هویت مجزایی را برای هر گروه از کاربری‌ها در نظر گرفته است. این ساختمان دارای بیست و چهار طبقه‌ی کاری است که در طی چهار سال و با هزینه‌ی ۱۸۵ میلیون دلار (معادل ۱۳۰ میلیون یورو) ساخته شده است. این ساختمان دارای ۲۵۰۰ ایستگاه کاری (با قابلیت پشتیبانی از ۳۵۰۰ کارمند)، ۱۵۰۰ پارکینگ دوچرخه و ۶۷۵ پارکینگ خودرو، در داخل یک باغ و مجاورت یک جنگل قرار گرفته است.

کارکردهای این ساختمان در سه سطح متفاوت در نظر گرفته شده است:

• کارکردهای عمومی در سطوح پایین‌تر ساختمان قرار گرفته‌اند و از این طریق، امکان تعامل بین کارمندان، مشتریان و بازدیدکنندگان به وجود آمده است.

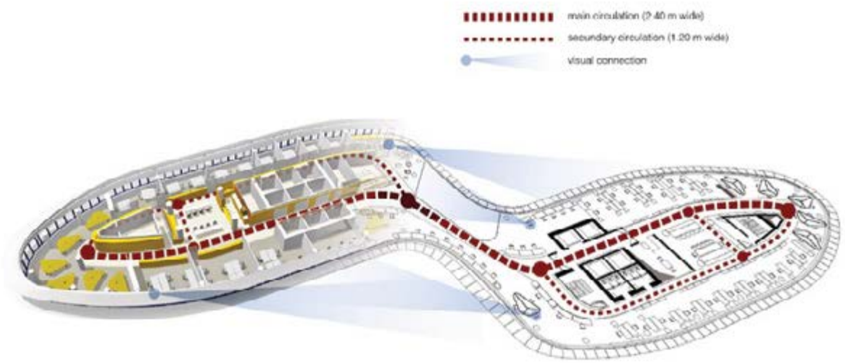
• در دومین سطح، فضاهای اداری قرار گرفته است؛ در این سطح، راهروها بن‌بست نیستند و هر راهرو رو به قسمتی از منظره‌ی فضای بیرون دارد، راهروهای اصلی دارای ابعاد متفاوتی هستند که باعث می‌شود به‌راحتی از هم قابل تشخیص باشند.

• در سومین سطح و بر بالای دفاتر اداری، خدمات دانشجویی قرار گرفته است.

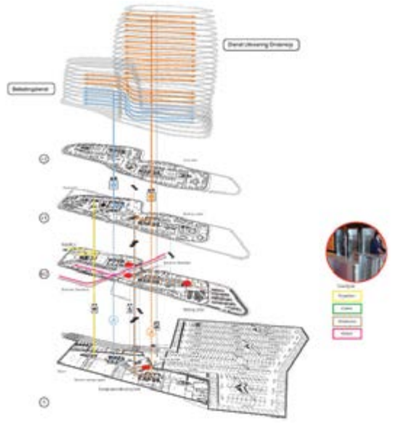
موارد مورد توجه در این پروژه به قرار زیر، قابل بیان است:

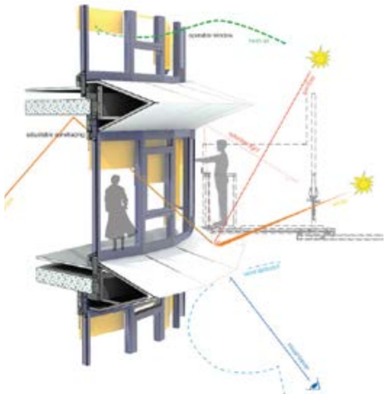
• باغ‌شهر

باغ‌شهر، محیط طبیعی و اکولوژیکی را با سرزندگی فضای عمومی شهری ترکیب می‌کند، با اکولوژی خاص جنگل مجاور ارتباط برقرار می‌کند و غذا و سرپناهی برای پرندگان و حشرات

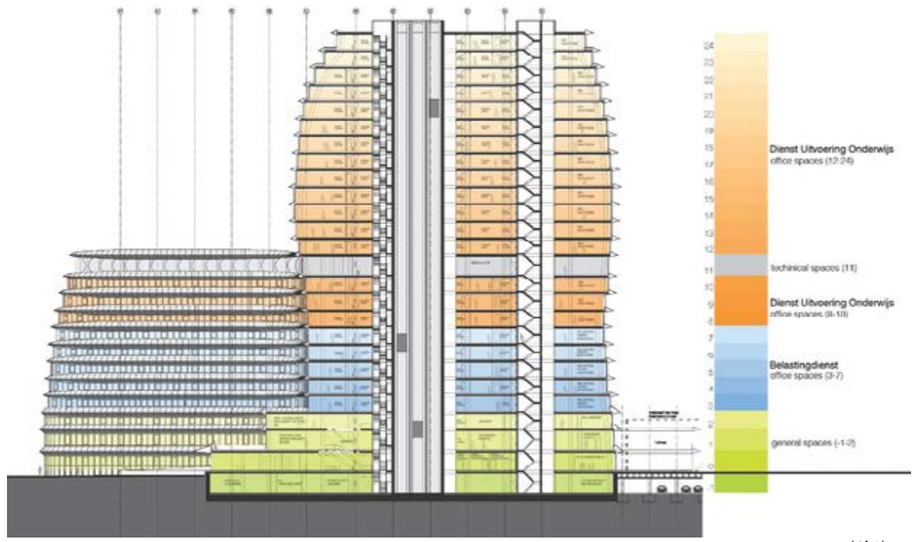


سیرکولاسیون اصلی، ثانوی و بصری





نحوه عملکرد باله‌ها در نما از نظر هدایت نور خورشید و جریان باد



چیدمان فضایی

فضای کار سالم

فراهم می‌کند. ورودی اصلی ساختمان در این باغ قرار دارد و این باغ، نور طبقات پایین را در طی روز فراهم می‌کند.

• آلاچیق

آلاچیق‌های باغ، انعکاسی از طراحی ساختمان اصلی است و از طریق یک راه‌پله‌ی بیرونی با شیب ملایم، امکان دسترسی به تراس پشت‌بام فراهم شده است.

• پارکینگ زیرزمینی

سه نورگیر در پارکینگ زیرزمینی قرار گرفته است که از طریق آنها، اتصال فضای پارکینگ به باغ‌شهر امکان‌پذیر شده است. علاوه بر آن به عنوان راه‌پله‌های اضطراری نیز عمل می‌کنند.

• رویکرد سبز در ساختمان‌های بلند

فرم آیرودینامیکی ساختمان، امکان کنترل باد در ریزاقلیم محلی و حیات پرندگان را تضمین می‌کند. پایداری در طراحی نما از طریق عناصر باله‌ای‌شکل تحقق یافته است؛ عناصری که امکان هدایت نور خورشید، جریان باد و بهره‌گیری از نور روز را امکان‌پذیر می‌کند.

• فضای کار سالم

نور طبیعی فراوان روز، دسترسی به هوای تازه و گرمایش و تهویه‌ی قابل تنظیم به راحتیِ فضاهای کاری فردی در سراسر ساختمان کمک می‌کند. همه‌ی امکانات موجود در ساختمان اعم از پارکینگ زیرزمینی، رستوران و سالن بدنسازی در طبقه‌ی همکف، مرکز تجاری و تراس در طبقه‌ی اول به هم متصل شده‌اند.

• محل کار قابل دستیابی

این پروژه یکی از پایدارترین ساختمان‌های اداری بزرگ اروپا است که شرکت سازنده‌ی آن (RGD) در پی ایجاد ساختمانی آینده‌نگر، پایدار، انعطاف‌پذیر با حد قابل قبولی از زیبایی است؛ این ساختمان از نظر معماری برای پاسخ به درک جامع از مفهوم پایداری شامل انرژی، مصالح، عوامل اجتماعی و عوامل محیطی تلاش می‌کند و پایداری خود را در کاهش مصرف انرژی (EPC 0,74) و همچنین کاهش قابل توجه مصرف مصالح نشان می‌دهد.

همینطور، ایده و طراحی این پروژه بر اساس سه فاکتور ادغام هویت‌ها، پایداری و آب و هوای داخلی سالم بوده است:

• ادغام هویت‌ها

این ساختمان که دو سازمان دولتی متفاوت را در خود جای داده است، دو بال اداری مجزا و در عین حال متصل را فراهم می‌کند که توسط یک حلقه‌ی پیوسته به هم متصل می‌شوند. این حلقه‌های اتصال که دارای تمام امکانات اشتراکی هستند، به عنوان نقاط ملاقات‌های غیررسمی عمل می‌کنند و آسانسورها در تقاطع این حلقه‌ها قرار می‌گیرند.

• پایداری

نوآوری، خلاقیت و پایداری سه موضوع کلیدی هستند که به صورت پیوسته با هم در طراحی و ساخت این پروژه رعایت شده‌اند.

• باله‌های نما، باد و نور روز ورودی را تنظیم می‌کنند و همچنین گرمای اضافی را مسدود و نیاز به خنک‌کننده را کاهش می‌دهند.

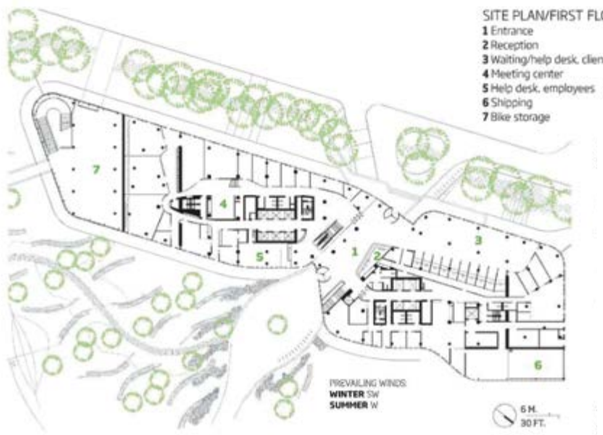
• طراحی آیرودینامیکی ساختمان با کنترل باد از کم آبی خاک و آسیب به درختان جلوگیری می‌کند.

در واقع، مدیریت باد در این پروژه بسیار مهم بود چرا که اگر باد به طور مستقیم به این ساختمان برخورد می‌کرد، باعث خشک شدن خاک، آسیب به درختان و زیستگاه موجودات زنده می‌شد. بنابراین از یک فرم آیرودینامیکی برای این ساختمان استفاده و ارتفاع کف تا سقف طبقات کاهش داده شد. این کاهش ارتفاع که بیست و یک فوت از طرح اولیه فاصله داشت، امکان صرفه‌جویی در منابع ساخت و ساز، گرمایش، سرمایش، باله‌های نما و غیره را فراهم کرد.

دلیل قرارگیری باله‌ها بر روی نما، صرفا برای کنترل باد نبوده، بلکه کمک به سایه‌اندازی، روشنایی روز و کارایی تهویه از دیگر عوامل ایجاد این باله‌ها بوده است. استودیوی یو. اِن و گروه مهندسان آروپ این باله‌ها را به دلیل کارایی انرژی و اکولوژیکی به صورت حلقه‌ای

(تصویر بالا) رستوران: صندلی‌ها و پنل‌های دایره‌ای به عنوان عناصر بصری در قسمت ناهارخوری

(تصویر پایین) فضای کار سام: امکان انجام کسب و کار خصوصی در لابی.



به دور هر طبقه از ساختمان در نظر گرفتند، شکل این بالها با توجه به موقعیت مکانی‌شان متفاوت و بنابراین محاسبه‌ی آن کار سختی بود. همینطور، بالها طوری قرار گرفته‌اند که از ورود مستقیم نور خورشید به فضای اداری در طول تابستان جلوگیری می‌کنند.

• آب و هوای داخلی سام

یک سیستم تهویه‌ی پرفشار، با ورودی و استخراج هوای تازه از طریق هواکش اصلی مرکزی و دریچه‌های نما در طبقه‌ی یازدهم، یک منبع هوای زیر کف را فراهم می‌کند که گردش هوا در داخل فضاها را تضمین و در نتیجه تامین هوای سالم‌تری را فراهم می‌کند.

استفاده از مصالح بازیافتی در کفپوش‌ها از دیگر موارد مورد توجه در این پروژه بوده است. همینطور قابل ذکر است که برای کارایی انرژی و صرفه‌جویی در هزینه‌ها از رتبه‌بندی هلندی بازده انرژی در این ساختمان استفاده شده است:

• ضریب رتبه‌بندی بر اساس مصرف انرژی کلی ساختمان‌های جدید در مقابل ساختمان‌های مشابه گذشته است و این ساختمان دارای ضریب ۰,۷۴ در مقابل استاندارد ۱,۱ برای ساخت و ساز اداری است.

• چگالی توان روشنایی این ساختمان ۰,۷۵ وات بر فوت مربع به جای ۰,۹۴ وات بر فوت مربع در یک ساختمان اداری معمولی هلندی است.

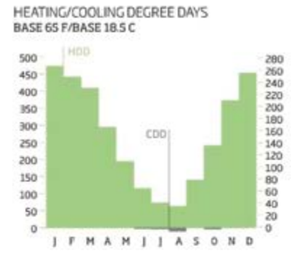
• مصرف انرژی روشنایی پیش‌بینی شده ۰,۶۸ کیلووات بر فوت به جای ۱,۶۹ کیلووات بر فوت برای یک دفتر معمولی با صرفه‌جویی شصت درصدی است.

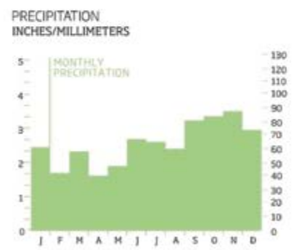
این ساختمان نشان می‌دهد که چگونه طراحی محاسباتی معاصر، می‌تواند پیچیدگی‌های اجزای معماری مورد نیاز در یک ساختمان اداری را ترکیب و سپس جزئیات اصلی پروژه را دقیقا کنترل کند.

• یکی از منابع بسیار مهم تهویه‌ی این ساختمان، باد است. در سطوح پایین‌تر، هوای تازه‌ی محیط از طریق زیرزمین و در طبقه‌ی دوم از طریق حیاطی که در مرکز قرار داده شده است، تامین می‌شود.

• یک منبع اصلی گرمایی با دریچه‌های قابل تنظیم در نظر گرفته شده است تا جریان باد را که از طبقه‌ی بالا به سمت پایین جریان می‌یابد و مستقیما به سمت ساختمان می‌رود، جذب کند. هوای تازه از طریق دریچه‌های هر طبقه هدایت می‌شود و از طریق سوراخ‌های پانچ شده در بالای اتاق خارج و به سمت هسته هدایت می‌شود. این حرکت عمودی تکنیک تهویه‌ی، که در آن هوا به سبب جلوگیری از رشد میکروبی از پایین به بالا حرکت می‌کند، در اتاق‌های استریل شده بیمارستان مورد استفاده قرار می‌گیرد.

•گرمایش و سرمایش ساختمان توسط چهار چاه (دو چاه برای گرمایش و دو چاه برای سرمایش) پشتیبانی می‌شود که آب را در طول تابستان و زمستان در داخل ساختمان به گردش درآورند و به کنترل آب و هوا کمک کنند.



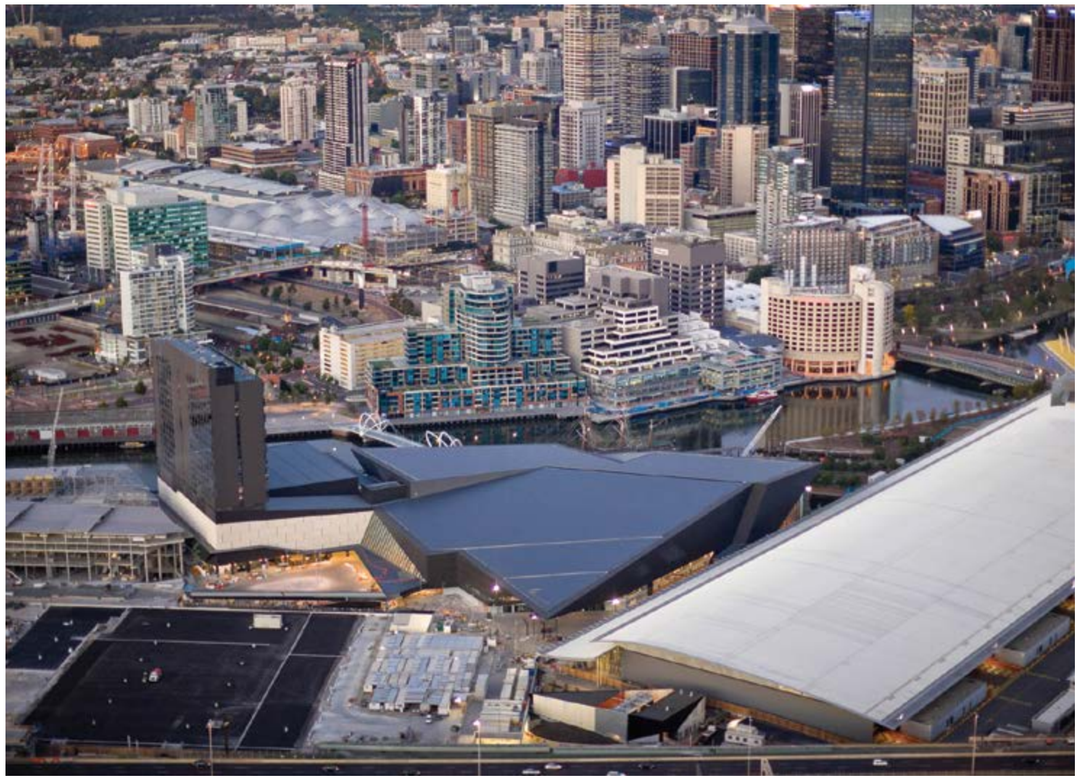


>SOURCES
Concrete floors Betonson
Facade fin Sorba
Facade panels Blitta
Kitchen Metos Kitchen Intelligence
Lighting Philips
Ceiling panels Eissink
Recycled rubber flooring EPI Sports & Rubber Surfaces

گرمایش و سرمایش، دما و نقطه شبنم، بارش

منابع و ماخذ:

• Green Source, the magazine of sustainable design, 2011
• www.unstudio.com
• www.studiolinse.com
• www.arup.com
• www.baljon.nl
• www.strukton.com



مرکز کنوانسیـــــون و نمایشـــــگاه ملبورن

لادن مصطفی‌زاده

مرکز کنوانسیون و نمایشگاه ملبورن در ملبورن، استرالیا قرار دارد و توسط استودیوی وودز باگُت (Woods Bagot) و گروه معماران اِن. اچ (NH Architecture) طراحی و ساخته شده است.

• استودیوی وودز باگُت

وودز باگُت یک استودیوی معماری جهانی است و هفده استودیو در شش منطقه‌ی مختلف دارد. هدف این استودیو، معماری برای مردم است؛ معماری که از تنوع و شکوفایی بین فرهنگ‌های مختلف نشات می‌گیرد و با انعطاف‌پذیری و انطباق‌پذیری، پیش می‌رود. از نظر این استودیو، هر بینشی نیاز به اقدام دارد و به همین دلیل، طراحی برای مردم را منوط به معماری نمی‌داند بلکه آن را فرایندی متشکل از مطالعه، آزمایش و ساخت و ساز می‌داند. استودیوی وودز باگُت برای داشتن یک طراحی خوب، ده مرحله‌ی بسیار کاربردی را بیان می‌کند:

• صدایت را پیدا کن؛ Find your voice
• متفکر چندزبانه شو؛ Become a multi-lingual thinker
• ذهنیت ارائه‌ی خدمات به مشتری را داشته باش؛ Have a client service mentality
• با قصد و هدف گوش کن؛ Listen with intent
• ایمنی و رفاه سیاره (زمین) و شهروندان را در نظر بگیر؛
Consider the safety and wellbeing of the planet and its citizens
• در تمام مقیاس‌ها کار کن؛ Work across all scales
• هیچ‌یک از ما به اندازه‌ی همه‌ی ما باهوش نیست؛ None of us is as smart as all of us
• اجازه بده ایده‌ها نفس بکشند؛ Let ideas breathe
• مسئله را عمیقا حل کن؛ Dive deep into problem solving
• هر ایده را با یک هدف، هم‌راستا کن؛ Package every idea with a purpose

طراح باید پس از تجربه، کاوش مفاهیم و بررسی ایده‌های متقابل، بتواند دیدگاه‌های جدیدی را ایجاد کند (پیدا کردن صدا)؛ بتواند تعصبات را کنار بگذارد و فرصت استفاده از دیدگاه‌های مشتری، جامعه و... را داشته باشد (متفکر چندزبانه)؛ بتواند از همراهی با مشتریان لذت ببرد و به آنها گوش کند (ارائه‌ی خدمات به مشتری)؛ طراح باید محیط امنی را برای مشتریان ایجاد کند تا بتواند آنچه را که آنها فکر می‌کنند، به طور کامل دریافت کند (با قصد و هدف گوش کردن)؛ از هر فرصتی برای رهبری پایداری زیست‌محیطی، اجتماعی و اقتصادی استفاده کند (در نظر گرفتن ایمنی و رفاه سیاره و شهروندان)؛ خیابان‌ها و ساختمان‌ها به هم مرتبط هستند و با هم ترکیب می‌شوند، پس تجربه‌ی هر فضا، فراتر از هر مقیاس خاصی است (کار کردن در تمام مقیاس‌ها)؛ دانش محدود نیست و برای همیشه در حال ترکیب شدن است، پس طراح باید بتواند در فضایی پویا و با ایده‌های متضاد کار کند (هیچ‌یک از ما به اندازه‌ی همه‌ی ما باهوش نیست)؛ ایده‌ها سیال هستند، طراح باید گزینه‌های زیادی را مطرح کند و به طور مداوم، آنها را آزمایش کند، استودیوها، فضاهای مطالعه، آزمایش و ساخت هستند (نفس کشیدن ایده‌ها)؛ همچنین او باید سؤالات زیادی بپرسد، به داده‌ها اعتماد کند، آنها ممکن است چیزی را به ما بگوید که نمی‌خواهیم بشنویم (حل عمیق مسئله)، نهایتا هر پروژه باید به عنوان داستانی توصیف شود که کاربران و مشتریان به‌عنوان بازیگران بتوانند آن را درک کنند (هم‌راستا کردن ایده با هدف).

• گروه معماران اِن. اچ

گروه معماران اِن. اچ (NH Architecture) واقع در ملبورن، استرالیا، با هدف طراحی پروژه‌های بزرگ‌مقیاس و عمومی با کاربری مختلط در استرالیا و نیوزلند تاسیس شد. این گروه، به دنبال روش‌های سنتی نیست بلکه به دنبال بیان جدید برای معماری به عنوان یک فضای عمومی و انسان‌محور است. حفظ یکپارچگی فرهنگی و همکاری اجتماعی از الویت‌های این گروه است و در همین راستا، بستری را برای حضور مشتریان، مهندسان، برنامه‌ریزان و... برای فرآیند یکپارچه‌ی طراحی، فراهم می‌کند.

مرکز کنوانسیون و نمایشگاه ملبورن در سال ۲۰۰۹ با مساحت ۶۶۰۰۰ مترمربع با عنوان معماری فرهنگی در ملبورن استرالیا ساخته شده است. این مرکز در محدوده‌ی سائت‌بانک (Southbank) قرار دارد و بخشی از یک توسعه با کاربری مختلط است. ساختمان آن به شکل مثلث در نظر گرفته شده و به عنوان یک نقطه‌ی کانونی برای محوری شهری (که از منطقه‌ی تجاری مرکزی، اسکله‌ها و رودخانه‌ی یارا (Yarra) می‌گذرد)، عمل می‌کند. این مرکز از طریق نمای شیشه‌ای خود که به سمت رودخانه‌ی یارا است، امکان مشاهده‌ی فعالیت‌های صورت گرفته در آن را برای رهگذران و امکان مشاهده‌ی مناظری از رودخانه‌ی یارا و سالنی پر از نور طبیعی را برای استفاده‌کنندگان فضا فراهم می‌کند.

هسته‌ی اصلی این ساختمان برای تجمع عمومی یک سالن نمایش عمومی ۵۰۰۰ نفری و به شکل بادبزن است. فضاهایی چون سالن، اتاق‌های جلسه و مهمانی، هتل، رستوران، کافه و پارکینگ نیز برای آن در نظر گرفته شده است؛ اتاق‌های جلسات و مهمانی از طریق پله‌برقی و یک پلکان بزرگ به مرکز اجتماع مرکزی متصل می‌شود.

مرکز کنوانسیون و نمایشگاه ملبورن، نمایشگاهی برای عملکرد و دانش انسانی است و هر کدام از فضاها با تاکید بر یک ویژگی خاص شکل گرفته است؛ در فضاهای مدنی بر حوزه‌ی دریایی، در فضاهای مهمان بر فرهنگ و در فضاهای کاربردی بر منطقه‌ی تجاری تاکید شده است. در این مرکز از کنوانسیون‌ها و نمایشگاه‌های جهانی برای ارتباط با شهر و نمایش فرهنگ محلی، دعوت شده است.

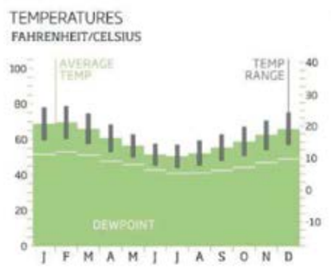
طراحی مرکز کنوانسیون و نمایشگاه ملبورن به صورت معماری عمومی و با عنوان لنداسکیپ شهری در نظر گرفته شده و با حفظ این ویژگی، شهر به عنوان یک مرکز برای تجارت بین‌المللی، تفریحات عمومی و... به تصویر کشیده شده است. دستیابی به ایده‌ی لنداسکیپ شهری از طریق اتصال پروژه‌ها (طراحی شهری و معماری) با محیط اطراف که دسترسی و امکانات محلی را بهبود می‌بخشد، میسر می‌گردد. یکی از چالش‌های طراحی این مرکز، ادغام مرکز جدید با مرکز نمایشگاهی موجود در عین ایجاد هوییتی متمایز برای مرکز جدید بوده است و در نتیجه، این دو ساختمان از طریق یک راهرو شیشه‌ای محصور، به هم متصل و تبدیل به بزرگترین نمایشگاه و مرکز کنوانسیون شدند.

مرکز کنوانسیون و نمایشگاه ملبورن دارای سقفی مورب با هندسه‌ای هیجان‌انگیز، وسیع و بدون درز است که باعث ایجاد زوایای تماشایی از هر نقطه می‌شود، مساحت کل سقف

Melbourne Convention and Exhibition Centre

پانل‌های چوبی، انعکاسی از بافت تاریخی- دریایی

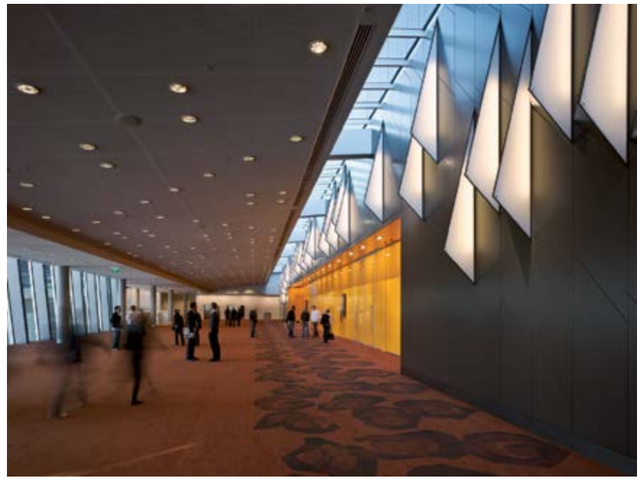
تصویر بلا و پایین: استفاده از رنگ سبز در سالن عمومی



نمودار دما، بارش و وضعیت آسمان

استفاده از سقف مورب در مرکز کنوانسیون و نمایشگاه ملبورن

سقفی مورب با هندسه‌ای هیجان‌انگیز، وسیع و بدون درز



۲۰۰۰۰ مترمربع و طول هر ضلع آن ۲۰۰ متر است.

از دیگر ویژگی‌های این پروژه، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

• استفاده‌ی مداوم از رنگ قرمز (در فضاهای عمومی) در تضاد با رنگ سبز (سالن عمومی) گذار از فضاهای رسمی به صمیمی را نشان می‌دهد.

• صندلی‌های سالن عمومی، حداکثر انعطاف‌پذیری را ارائه می‌دهند و امکان برگزاری دو یا سه رویداد همزمان را فراهم می‌کنند.

ارتباط این مرکز از طریق یک پل عابر پیاده با مرکز شهر برقرار می‌شود که این پل عابر پیاده به عنوان بخشی از پروژه در نظر گرفته شده و توسط گروه معماران گریمشاو طراحی شده است.

ملبورن اغلب به عنوان پایتخت فرهنگی استرالیا در نظر گرفته می‌شود و بنابراین، گروه‌های طراح به دنبال انعکاس فرهنگ شهر بودند و این مرکز به عنوان ناحیه‌ی فرهنگی و تقویت سائت‌بانک در نظر گرفته شد.

مانند بسیاری از پروژه‌های عمومی در استرالیا، تعداد کمی از این مراکز (کنوانسیون) در هر سال ساخته می‌شوند یا توسعه می‌یابند، اما این پروژه، اولین مرکز کنوانسیون در جهان است که بر اساس معیارهای طراحی و عملکرد پایدار، طراحی و ساخته شده است و توانسته است رتبه‌ی زیست‌محیطی ستاره‌ی سبز شش ستاره (Star Green Star 6) را دریافت کند.

از موارد پایداری رعایت شده در این پروژه، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

• سیستم‌های جمع‌آوری آب باران.

• یک تصفیه‌خانه در محل.

• پانل‌های آب گرم حرارتی خورشیدی روی پشت بام.

• استفاده از روش مقرون به صرفه با امکان مصرف کمتر مصالح برای عایق رطوبتی زیرزمین.

• کارا بودن سیستم‌های هوای زیرزمین به لحاظ مصرف انرژی.

• استفاده از پانل‌های چوبی برای سالن عمومی به عنوان انعکاسی از بافت تاریخی-دریایی رودخانه‌ی یارا و استفاده‌ی پایدار از درختان (۵۴ درخت در کل)

•و...

چنین ساختمان‌هایی که برای جذب بازدیدکنندگان و کسب و کار ضروری هستند، اغلب زیان‌ده بوده و یا انتظار نمی‌رود که سود کلانی داشته باشند اما مرکز کنوانسیون و نمایشگاه ملبورن، توانسته است آن را تغییر دهد. این پروژه، جوایز زیادی را دریافت کرده است که از آن جمله به جوایز تعالی طراحی داخلی (Interior Design Excellence Awards)، جوایز موسسه‌ی معماران استرالیا (Australian Institute of Architects Awards)، جایزه‌ی دستاوردهای ساخت و ساز استرالیا (Australian Construction Achievement Award) می‌توان اشاره کرد.

منابع و ماخذ:

• Green Source, the magazine of sustainable design, 2011

• www.nharchitecture.net

• www.woodsbagot.com

یک معمـــــــار

David Adjaye

دیوید آجـــــایه

معمـــــاری، داستـــان تمـــدن مـــا را به نمـــایش مـی‌گـــذارد...

رکسانا خانی‌زاد

تولد: تانزانیا، ۱۹۶۶

تحصیلات: رویال کالج هنر (فوق لیسانس معماری، ۱۹۹۳)

فعالیت‌ها: تاسیس دفتر آجایه در سال ۱۹۹۴ در لندن، دیگر دفاتر: برلین، نیویورک

برخی از پروژه‌ها: کتابخانه‌ی محله‌ی فرانسیس ای.گریگوری، واشنگتن دی.سی (۲۰۱۲). مدرسه‌ی بین‌المللی مدیریت اسکولکُوُ، مسکو (۲۰۱۰). خانه‌ی کاریِج، منهتن (۲۰۰۸). موزه‌ی هنرهای معاصر، دنور (۲۰۰۷). میدان ریوینگتون، لندن (۲۰۰۷). مرکز صلح نوبل، اسلو (۲۰۰۵)، فروشگاه ایده، جاده‌ی وایت‌چپل، لندن (۲۰۰۵)، خانه و استودیوی آفیلی، لندن (۱۹۹۹)

برخی از کتاب‌ها: معماری کلان‌شهرهای آفریقا (انتشارات ریزولی، ۲۰۱۱). دیوید آجایه (انتشارات ریزولی، ۲۰۱۱). دیوید آجایه، ساخته‌ها (نشر توتو، ۲۰۰۶). دیوید آجایه؛ ساختن بناهای عمومی (انتشارات تامز و هادسون، ۲۰۰۶). دیوید آجایه؛ خانه‌ها (تامز و هادسون، ۲۰۰۵)

آموزش: تدریس در مدرسه‌ی طراحی دانشگاه هاروارد، تدریس در دانشگاه پرینستون

Awards

2021

– Adjaye Associates: Top 50 Interior Architects, The Architect's Newspaper

– David Adjaye: Pratt Legends Award, Pratt Institute

– David Adjaye: RIBA Royal Gold Medal, Royal Institute of British Architects

– David Adjaye: World Economic Forum's 27th Annual Crystal Award

– Adjaye Associates: Most Innovative Architecture Practice in Ghana, LUXlife Magazine

– Adjaye Associates: Leading Architecture and Design Firm, London, Design and Build Award

– 1199 SEIU United Healthcare Workers East: Best Interior, Chicago Athenaeum American Architecture Award

– Mole House: Best Dwellings, New London Awards

– Thabo Mbeki Presidential Centre: Best Library, Chicago Athenaeum International Architecture Award

– The Webster: Best Retail Store, ICSC Global Design & Development Gold Medal Award

– Princeton University Art Museum: Honorable Mention for Unbuilt Cultural Building, Architect's Newspaper Best of Design Award

2020

– David Adjaye: New York Live Arts Honoree

– David Adjaye: Isamu Noguchi Award

– 130 William: The Architecture Community, International Residential Architecture Award

– 1199 SEIU United Healthcare Workers East: Best Interior Workplace, Architect's Newspaper Best of Design Award

– The Webster: Best Commercial Retail / Mixed-Use Space, Architect's Newspaper Best of Design Award

– The Webster: Best Large Retail Interior, Dezeen Awards

– The Webster: Best Large Retail Interior of the Year, Dezeen Public Vote

– The Webster: Art: Interior & Exterior Lighting, Muse Design Award

– The Webster: Designer / Custom Lighting, Muse Design Award

– The Webster: Best Commercial Architecture, Chicago Athenaeum American Architecture Awards

– The Webster: Commercial/Mixed-Use, AIA|LA Design Award

– Ruby City: Best New Public Building, Wallpaper* Design Award

– Ruby City: Best Museums & Cultural Buildings, Chicago Athenaeum American Architecture Award

– Ruby City: Innovative Architecture, Iconic Awards

2019

– Ruby City: Time Magazine's World's Greatest Places

– 130 William: Best Facade, The Architect's Newspaper's Best of Design Award

– 130 William: Best Residential High-rise Architecture, International Property and Travel Award

– Smithsonian National Museum of African American History and Culture (NMAAHC): Institute Honour Award for Architecture, American Institute of Architects (AIA)

2018

– David Adjaye: Washington University International Humanities Medal

– David Adjaye: AJ100 Contribution to the Profession Award

– David Adjaye: Thomas Jefferson Memorial Award

– David Adjaye: Louis I. Khan Memorial Award

– Smithsonian National Museum of African American History and Culture (NMAAHC): Interiors Awards, Civic/Public, Contract Magazine

– Smithsonian National Museum of African American History and Culture (NMAAHC): Best in Competition, AIANY Design Awards

– Smithsonian National Museum of African American History and Culture (NMAAHC): Gold Winner, Good Design Award

– Studio Museum Harlem: NYC Excellence in Design Award, New York City Public Design Commission

2017

– David Adjaye: Knights Bachelor award for services to architecture in the Queen's New Years honors list

– David Adjaye: Africa Design Award, Africa Design Days

– David Adjaye: TIME Magazine's 100 Most Influential People

– David Adjaye: Ghana Legacy Honors Impact in Architecture Award– Adjaye Associates: 10 Most Innovative Architecture Companies, Fast Company

– Adjaye Associates: Public Building Architect of the Year, Building Design Awards – Adjaye Associates: Firm of the Year, Architizer A+ Awards – Smithsonian National Museum of African American History and Culture (NMAAHC): "Cultural Event of the Year" – New York Times

– Smithsonian National Museum of African American History and Culture (NMAAHC): Award for Excellence in Architecture, AIA|DC Chapter Awards

– Smithsonian National Museum of African American History and Culture (NMAAHC): Best Cultural Institution, Surface Travel Award

– Smithsonian National Museum of African American History and Culture (NMAAHC): Design of the Year, Beazley

2016

– David Adjaye: Eugene McDermott Award in the Arts at MIT

– David Adjaye: Panerai London Design Medal

– David Adjaye: Museum of the African Diaspora's Visionary Leader in Design

– Adjaye Associates: Firm of the Year, Iconic Awards

– Sugar Hill Mixed-Use Development: Merit Award, AIANY Design Awards

– Sugar Hill Mixed-Use Development: Best Multi-Unit Residential Building, NYCxDesign Awards

– MEMO (The Mass Extinction Memorial Observatory): Future Projects and Civic Award, World Architecture News

2014

– David Adjaye: W.E.B. Du Bois Medal, Harvard University

2013

– David Adjaye: International Breakthrough Architect of the Year, Building Design

– David Adjaye: Powerlist: Britain's Most Influential Black Person

– Alara Concept Store: Retail Architecture, International Property Award

– Francis A. Gregory: RIBA International Award, Royal Institute of British Architects

– William O. Lockridge Bellevue Neighborhood Library: International Award, Royal Institute of British Architects (RIBA)

2011

– David Adjaye: Designer of the Year Award, Design Miami

– Genesis Pavilion: Award for Culture, Condé Nast Innovation and Design Awards

– Moscow School of Management SKOLKOVO: 1st Prize, Public Building, IX International Architecture Award

2008

– MCA Denver: RIBA International Award, Royal Institute of British Architects

– Stephen Lawrence Centre: Design of the Year Finalist, Beazley

– Rivington Place: RIBA Arts & Culture Award, Royal Institute of British Architects

2007

– David Adjaye: Appointed Officer of the Order of the British Empire (OBE), award for services to architecture in the Queen's birthday honours list

2006

– Idea Store Whitechapel: RIBA Stirling Prize Shortlist, Royal Institute of British Architects

1993

– David Adjaye: RIBA Bronze Medal for Architecture Students, Royal Institute of British Architects

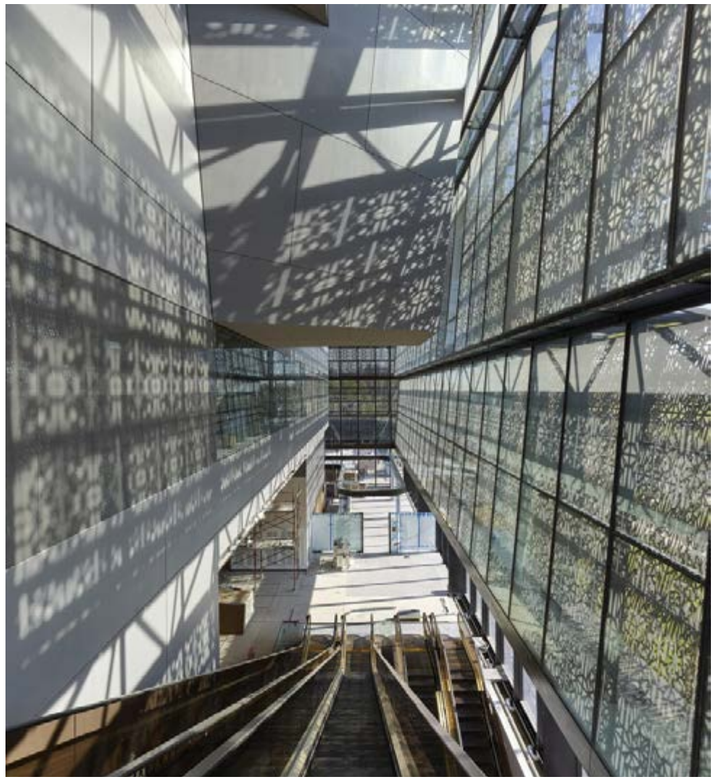
خانه‌ی الکترا ، ۲۰۰۰

موزه‌ی ملی تاریخ و فرهنگ آفریقایی آمریکایی انستیتو اسمیتسونیان (Smithsonian) ، واشنگتن دی.سی (۲۰۱۶)

سر دیوید آجایه (Sir David Adjaye) معمار انگلیسی غنایی تباری است که طراحی‌های متفاوت و استفاده‌ی خلاقانه‌ی او از مصالح و نور در سطح جهانی بسیار تحسین شده است. پدر و مادر آجایه اصالتا غنایی بودند، پدرش دیپلمات بود و به همین دلیل آجایه در جوانی در کشورهای مختلفی در آفریقا و خاورمیانه زندگی کرده است؛ اما در نهایت خانواده‌ی او در لندن ساکن شدند. علاقه‌ی او به هنر باعث شد تا او به تحصیل معماری بپردازد. آجایه مدرک کارشناسی خود را از دانشگاه بانک جنوبی لندن (from London South Bank University) در سال ۱۹۹۰ و مدرک کارشناسی ارشد را از کالج سلطنتی هنر (the Royal College of Art) در سال ۱۹۹۳ دریافت کرد. او در زمان تحصیل، در شرکت‌های معماری کمی کار کرد و بعدها با شراکت ویلیام راسل (William Russell)، شرکت آجایه و راسل را در سال ۱۹۹۴ تاسیس کرد. شش سال بعد در سال ۲۰۰۰، آجایه توانست به‌تنهایی شرکت خود به نام آجایه و همکاران (Adjaye Associates) را پایه‌گذاری کند. پروژه‌های اولیه‌ی آجایه، خرده‌فروشی‌ها، رستوران‌ها، استودیوها و خانه‌های شخصی را شامل می‌شد. در سال‌های بعد کار او وسعت یافت و بناهای عمومی بزرگ‌مقیاس مانند فروشگاه‌های زنجیره‌ای ایده (۲۰۰۵-۲۰۰۴) -مراکز کتابخانه‌ای جمعی که در دو منطقه از لندن توسط او طراحی گردید- مرکز صلح نوبل در اسلو (۲۰۰۵)، موزه‌ی هنرهای معاصر در دنور (۲۰۰۷) و مدرسه‌ی مدیریت مسکو (۲۰۱۰) را شامل شد. اینکه آجایه در سنین جوانی برای کار روی چنین پروژه‌های برجسته‌ای انتخاب شد، اتفاقی غیرمعمول در دنیای معماری بود. همچنین او در کنار کار معماری به طراحی مبلمان برای برندهایی مانند نول (Knoll) و موروسو (Moroso) نیز پرداخته است. اجرای

فضای داخلی خانه‌ی الکترا ، ۲۰۰۴-۲۰۰۵

معتبرترین پروژه‌ی آجایه تاکنون، در سال ۲۰۰۹ بر عهده‌ی او گذاشته شد؛ زمانیکه از بین تعدادی از معماران بنام برای طراحی خانه‌ی جدید موزه‌ی ملی تاریخ و فرهنگ آفریقایی آمریکایی انستیتو اسمیتسونیان (Smithsonian) در واشنگتن دی.سی (۲۰۱۶) انتخاب گردید. در سال ۲۰۰۹ تحت تاثیر رکود اقتصادی او مجبور شد تا تغییراتی در ساختار شرکت خود به وجود آورد، اما این موضوع خدشه‌ای به کار حرفه‌ای او وارد نکرده و آجایه قوی‌تر از قبل بازگشت. مسافرت‌های کودکی آجایه به او این اجازه را داد تا به درجه‌ی بالایی از حساسیت فرهنگی دست پیدا کند و با سبک‌های مختلف معماری آشنا شود که به گفته‌ی او بر رویکرد طراحی‌اش تاثیرگذار بوده است. همچنین این موضوع که برادر کوچک آجایه از ویلچر استفاده می‌کرد نیز بر او تاثیرگذار بود و باعث شد تا تفکری که او «مسئولیت اجتماعی در معماری» می‌نامید شکل بگیرد. هرچند طرح‌های او دارای عناصر مشترکی هستند، به نظر می‌رسد که آنها به صورت گسترده‌ای در مقیاس و ظاهر متفاوت‌اند چرا که آنها تحت تاثیر پارامترهای خاص فضاهای فیزیکی مورد نظر و عملکرد ساختمان هستند. خانه‌ی الکترا (Elektra House) یکی از شناخته‌شده‌ترین خانه‌های شخصی است که در سال ۲۰۰۰ در لندن توسط آجایه طراحی شده است. فضای خارجی تیره، خشن و مدرن بوده و برای دو هنرمندی که در آنجا زندگی می‌کنند محیطی بی‌نقص فراهم می‌کند. سایت این خانه متعلق به یک کارخانه‌ی کفش بوده است. زمانیکه خانه کامل گردید، به دلیل عدم وجود پنجره هیاهویی برپا شد. تنها پنجره‌ی قابل مشاهده در نمای پشتی است که با قرار گرفتن در طبقه‌ی اول تنها بخشی از آسمان را به نمایش می‌گذارد. طبقه‌ی همکف شامل فضایی است با یک آشپزخانه‌ی باریک و یک فضای خارجی کوچک که می‌توان



فضای داخلی موزه‌ی ملی تاریخ و فرهنگ آفریقایی آمریکایی انستیتو اسمیتسونیان (Smithsonian) ، واشنگتن دی.سی (۲۰۱۶)

وایت چپل، (Idea Store Whitechapel)، ۲۰۱۴

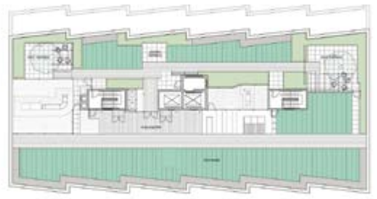
شوگر هیل (Sugar Hill)،۲۰۱۴

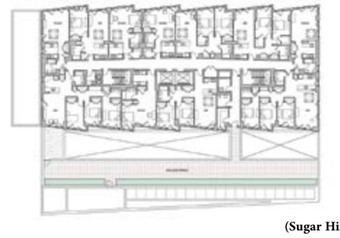
فضای داخلی شوگر هیل (Sugar Hill)،۲۰۱۴

از اتاق اصلی به آن راه یافت. طبقه‌ی اول از سمت نمای پشت و جلو عقب نشسته و شامل سه اتاق خواب و یک سرویس بهداشتی است. تنها منابع نوری این پروژه نورگیرهای سقفی هستند که برای هر فضا یک عدد در نظر گرفته شده است؛ همچنین دو اتاق این بنا دارای یک پنجره‌ی مشترک هستند که رو به دیواری خالی است. این بنا، خانه‌ای است که ممکن است در توکیو مشاهده شود نه جایی در شرق لندن. خانه‌ای بیگانه، درونگرا و مرموز اما در عین حال فریبنده.

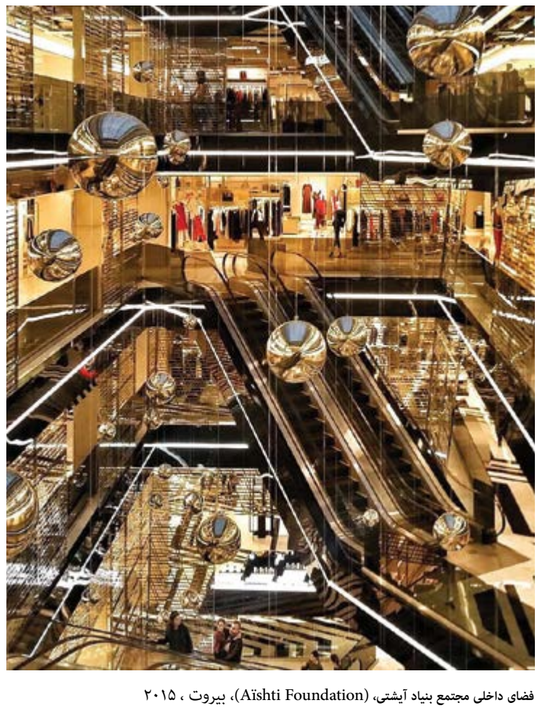
فروشگاه‌های ایده (Idea Store)، اثر آجایه فضاهایی روشن و مطبوع و پر از حس جنب و جوش هستند و ایده‌ی اصلی این فضاها ترغیب جامعه به حضور در بنا است. فروشگاه‌های ایده، طرحی پیشرو برای دسترسی به سطح وسیعی از اطلاعات و امکانات آموزشی است. برای این هدف، به طور مثال در فروشگاه ایده‌ی وایت چپل (Idea Store Whitechapel)، سازماندهی فضای داخلی دارای نفوذپذیری بالایی است و سیرکولاسیون حرکتی طوری طراحی شده است که طبقات پائینی را به کافه‌ی طبقه‌ی بالا متصل می‌کند. این پروژه در شمال جاده‌ی وایت چپل واقع شده است. مصالح بنا از غرفه‌های بازار نزدیک به پروژه الهام گرفته شده است، غرفه‌هایی که قاب‌های سازه‌ای نمایان آنها با ورق‌های سبز و آبی پوشیده شده است. در این بنا طیفی از فعالیت‌ها وجود دارد که لایه لایه قرار گرفتن آنها دسترسی را آسان می‌سازد. در طراحی نما، تیغه‌های چوبی که روی نمای خارجی قرار گرفته‌اند صرفا تزئینی نبوده و به عنوان سازه‌ی پشتیبان قفسه‌های کتاب، میز کارها و کمدها عمل می‌کنند.

طرح برنده‌ی آجایه برای موزه‌ی ملی تاریخ و فرهنگ آفریقایی-آمریکایی ملهم از هنر و معماری یوروبانی‌ها (Yoruban) -قبیله‌ای در غرب آفریقا- بوده و سیر تجربیات آفریقایی-آمریکایی را به نمایش می‌گذارد؛ برخلاف پیش‌زمینه‌ی دیگر موزه‌ها و مونومان‌های واشنگتن دی.سی. این موزه که تاریخ، هنر و فرهنگ مردم آفریقایی-آمریکایی از زمان برده‌داری تاکنون را به نمایش می‌گذارد، مکعبی شیشه‌ای است که توسط پنل‌های مشبک تزئینی آلومینیومی به رنگ برنز دربرگرفته شده است؛ نمادی از آثار فلزی برده‌های آفریقایی-آمریکایی که در جنوب زندگی می‌کردند. تراکم این پنل‌ها می‌تواند بسته به نور طبیعی مورد نیاز گالری‌ها تنظیم شود. نمای خارجی بنا یادآور تاج ملکه‌ها در مجسمه‌های باستانی یوروبان است. نمایی که رو به مرکز خرید است، به یک ایوان وسیع و آبنما باز می‌شود. برای رعایت محدودیت ارتفاعی که بر بناهای ساخته شده در اطراف مجتمع تجاری



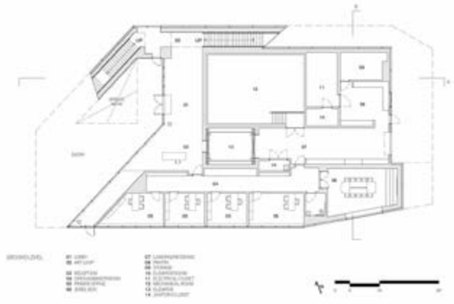


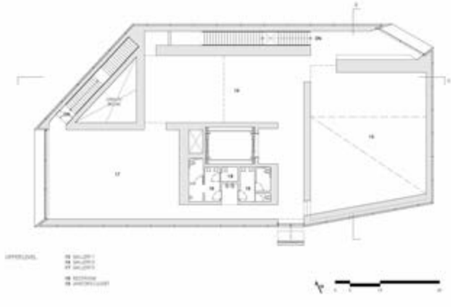
پلان، شوگر هیل (Sugar Hill)



فضای داخلی مجتمع بنیاد آیشتی، (Aïshti Foundation)، بیروت ، ۲۰۱۵

مجتمع بنیاد آیشتی، (Aïshti Foundation)، بیروت ، ۲۰۱۵





اعمال می‌گردد، آجایه نصف ساختمان را به زیر زمین برد. گالری‌های تاریخی در زیرزمین قرار گرفته‌اند و گالری‌های بالا، به بخش فرهنگی اختصاص داده شده‌اند و هنر، روایات و آثار مرتبط با هنرمندان، موسیقیدان‌ها، نویسندگان و ورزشکاران را به نمایش می‌گذارد. این ساختمان همچنین دارای یک سالن نمایش و فضاهایی برای تامل و تفکر می‌باشد.

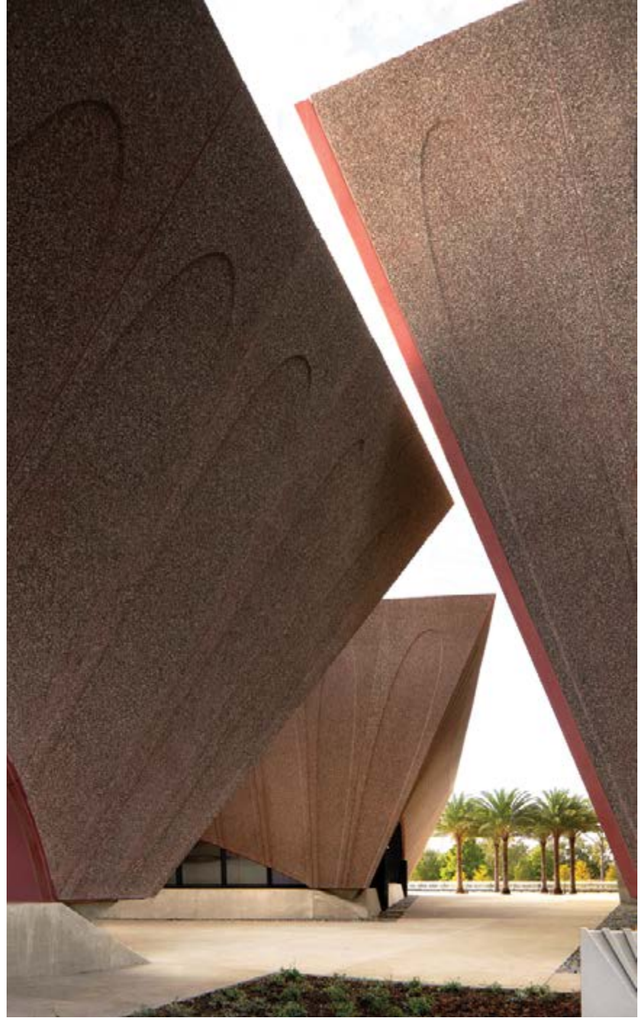
دریافت پروژه‌های بزرگ مقیاس توسط آجایه ادامه یافت؛ یکی از این پروژه‌ها شوگر هیل (Sugar Hill) بود، مجتمعی مسکونی با کاربری مختلط در نیویورک که یک تیپولوژی جدید برای خانه‌های مقرون به صرفه است؛ همراه با موزه، فضاهایی برای اجتماع، ادارات و آپارتمان‌ها. بودجه‌ی این پروژه بسیار محدود بوده و از طریق یک موسسه‌ی غیردولتی تهیه شده بود. به طور غیرمعمول طرح بنا فضاهای عمومی را شامل می‌شود. موزه‌ی کودکان و مرکز کودکان طراحی شده، تعهد گروه معماران آجایه به شهر و فرهنگ را به نمایش می‌گذارد.

طی برگزاری یکسری کارگاه و جلسات برنامه‌ریزی، این پروژه با حضور کارفرما و جامعه‌ی محلی شکل گرفت تا اطمینان حاصل گردد طرح از نظر الزامات کاربردی و زیبایی‌شناسی کاملا با تاریخچه‌ی سایت هماهنگ است. این پروژه، بنایی است مدرن که مکمل ردیف خانه‌های ملهم از گوتیک محیط اطراف خویش است.

بنا در طبقه‌ی نهم برای ایجاد تراسی به عرض سه متر عقب می‌نشیند و بدین ترتیب در سمت مقابل کنسول می‌شود. روکش استفاده شده که جنبه‌ای تزئینی دارد، احترامی به فرهنگ و تاریخ منطقه است. الگوی استفاده شده در نمای ساختمان، با تغییر در ابعاد و عمق، بازی نور روی سطح را افزایش می‌دهد. در این ساختمان، موزه‌ی هنر و قصه‌گویی کودکان با مساحت حدود ۵۵۰۰ مترمربع با فضاهای نمایشگاهی، اجرا و نمایش و استودیوهایی برای کار و زندگی هنرمندان طراحی شده است. طبقه‌ی دوم شامل فضایی به مساحت حدود ۳۷۰۰ مترمربع است که به مرکز آموزش کودکان زیر شش سال اختصاص دارد. در طبقه‌ی نهم نیز دفاتری اداری طراحی شده است. تمامی فضاهای مسکونی، مرکز یادگیری و همچنین موزه از فضای سبز پلازای عمومی قابل دسترسی هستند.

مجتمع بنیاد آیشتی (Aïshti Foundation) بنایی است چندعملکردی شامل بوتیک‌های مد، یک کتابفروشی، چند رستوران و کافه و یک اسپا که در بیروت در سال ۲۰۱۵ ساخته شده است. بنا رو به یک تفرجگاه ساحلی دارد، سایتی که خود باعث می‌شود تا بازدیدکنندگان به بازدید از فضاهای داخلی بنا ترغیب شوند. کنار هم قرار گرفتن هنر و خرید، حل چالش طراحی برای یک تیپولوژی جدید را به نمایش می‌گذارد، تیپولوژی‌ای که سعی در یکپارچه‌سازی دو جهان اغلب متناقض دارد. طبقاتی که به فروشگاه‌ها اختصاص دارد در یک سمت بنا و به

شهر رابی (Ruby City)، سن‌آنتونیو، تگزاس، سال ۲۰۱۹



تصاویر این صفحه: مرکز رویدادها و کتابخانه‌ی وینتر پارک (Winter Park Library & Events Center)، ۲۰۲۱، در فلوریدا

دور یک آتریوم مرکزی قرار دارند. سمت دیگر ساختمان، گالری‌های بنیاد آیشتی را در خود جای می‌دهد. در حالیکه بخش فروشگاهی توسط نمایی صلب دربرگرفته شده و نور را از آتریوم دریافت می‌کند، نمای شرقی دارای تک پنجره‌ای بزرگ است که پشت آن پلکانی قرار دارد.

پروژه‌ی بعدی شهر رابی (Ruby City) است؛ موزه‌ای خصوصی در سن‌آنتونیو، تگزاس که در سال ۲۰۱۹ ساخته شد. این بنا، مرکز هنری معاصر به مساحت حدود ۴۰۰۰ مترمربع است که حدود ۳۰۰۰ مترمربع آن به فضای نمایشگاهی اختصاص دارد. این موزه بخشی از یک مجموعه‌ی در حال رشد است؛ مجموعه‌ای که یک پارک و یک استودیو را نیز دربرمی‌گیرد.

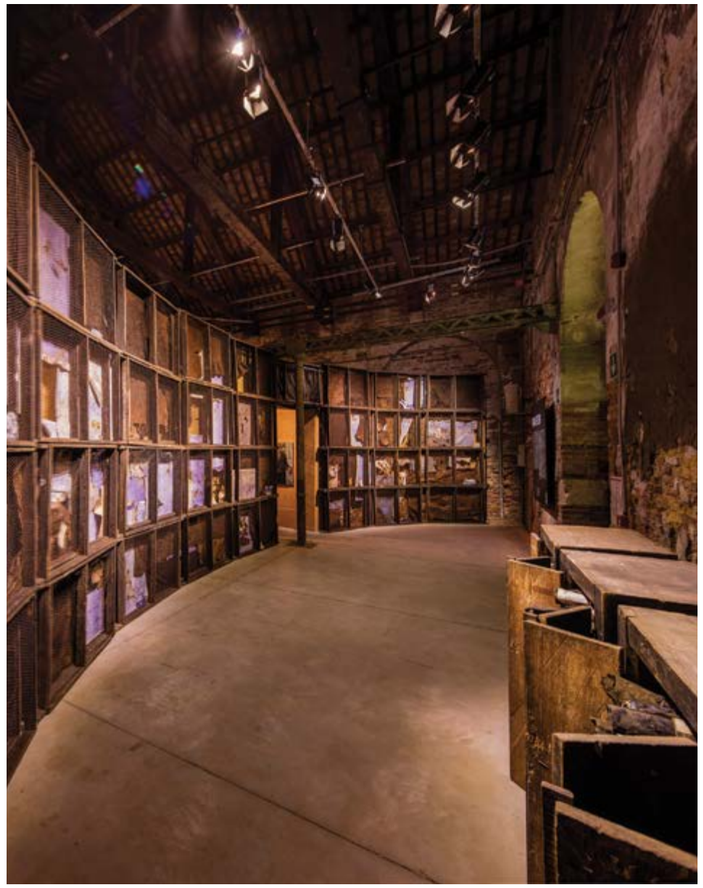
بازدید از بنا از طبقه‌ی همکف شروع می‌شود، تا بالا و گالری‌های مستقل ادامه پیدا می‌کند و در نهایت دوباره به لابی و پلازا می‌رسد. مصالح پوسته‌ی بیرونی از بتن پیش‌ساخته است که به رنگ قرمز آغشته شده. تا ارتفاع سه متر بتن پرداخت شده است تا رهگذران با لمس دیوار بافت نرمی را احساس نمایند. پس از این سه متر، در بالا، دیوار بتنی سخت و خشنی وجود دارد.

در سال ۲۰۱۹ دیوید آجایه اولین پاویون ملی غنا در بینال هنر ونیز را طراحی نمود. این غرفه، که نامش «آزادی غنا است»، نمایانگر میراث و فرهنگ غرب آفریقا است. در این پاویون فرم‌های بیضی‌شکل سنتی به کار گرفته شدند. این فضاها که با خاک پوشانده شده‌اند و از داخل به یکدیگر مرتبط‌اند، سمبل خانه‌های گلی سنتی هستند و هر هنرمند در یکی از این اتاقک‌ها به نمایش آثار خود می‌پردازد.

از پروژه‌های دهه‌ی بیست آجایه می‌توان به مرکز رویدادها و کتابخانه‌ی وینتر پارک (Winter Park Library & Events Center) در سال ۲۰۲۱، در فلوریدا اشاره کرد. این مرکز فرهنگی و اجتماعی، از یک کتابخانه‌ی دو طبقه، یک مرکز رویدادها با تراسی روی سقف و همچنین ورودی‌ای که کاربران را از سمت خیابان به داخل راهنمایی می‌کند تشکیل شده است. طاق‌های به کار گرفته شده ملهم از معماری بومی منطقه بوده است؛ این طاق‌ها به همراه پنجره‌های وسیع، حائلی متخلخل بین درون و بیرون ایجاد می‌کنند که باعث می‌شود نور طبیعی به عمق ساختمان نفوذ کند. ارتباط طبقات، هم در بخش رویدادها و هم برای کتابخانه، بسیار انعطاف‌پذیر در نظر گرفته شد. به طور کل، مرکز رویداد و کتابخانه‌ی وینتر پارک در کنار هم، فضایی برای گردهمایی‌های اجتماعی و بالا بردن اطلاعات ایجاد نموده و ارتباط قوی‌ای با زمینه‌ی طبیعی خود به وجود می‌آورند.

یکی دیگر از فعالیت‌های آجایه، سفر به پایتخت کشورهای آفریقایی و عکاسی از شهر بود، عکس‌های او به صورت هفت مجموعه منتشر گردیده است. همچنن او چندین کتاب (به صورت تنها یا گروهی) منتشر نموده و در طی سال‌ها کار حرفه‌ای، جوایز بسیاری کسب نموده است.

در ادامه به مصاحبه‌ی ولادیمیر بلوگولوفسکی با دیوید آجایه می‌پردازیم.



تصاویر بالا: پاویون ملی غنا در بینال هنر ونیز، سال ۲۰۱۹

مصاحبه‌ی ولادیمیر بلوگولوفسکی با دیوید آجایـــــــه | رکسانا خانی‌زاد

مصاحبه: لندن، آپریل ۲۰۰۸

• شما تا به حال با معماران معروفی برای بی بی سی مصاحبه کرده‌اید. برای شروع این مصاحبه چه نوع سوالی از خودتان مد نظرتان است؟

(می‌خندد) من از خودم می‌پرسم: هدف تو از آثارت چیست؟

• پس بگذار من هم با همین سوال آغاز کنم. هدف آثار تو چیست؟

قسمت مورد علاقه‌ی من در معماری یافتن استراتژی‌ها است، آنهایی که معنایی نو از فضاهای عمومی را به وجود می‌آورند. منظور من راه‌های تازه‌ی ملاقات یکدیگر و با هم بودن است. من ماموریت معماری را آسان ساختن دسترسی به این نوع فرصت‌ها در زندگی اجتماعی می‌دانم.

• شما با اسکار نیمایر، چارلز کورآ (Charles Correa)، کنزو تانگه، آی.ام.پی و موشه صفدی مصاحبه کرده‌اید، فرد دیگری نیز بوده است؟

ششمین معمار لیست، فیلیپ جانسون بود اما قبل از این مصاحبه‌ها درگذشت. ایده‌ی کار مصاحبه با نسلی از معماران بود که بسیار به نسل معماران بزرگ مدرنیست مانند میس وندروهه، لوکوربوزیه، لویی کان، آلوار آلتو، والتر گروپیوس و ژوزف لویی سرت نزدیک بودند.

• آیا سوال خاصی بود که از همه‌ی آنها می‌پرسیدید؟

سوال اول این بود: چیزی که شما را هنگام رویارویی با این معماران بزرگ تحت تاثیر قرار داد چه بود؟ روح آن مواجهه را چگونه توصیف می‌کنید؟ در واقع من سعی داشتم یک شجره‌نامه از ایده‌ها را کشف کنم.

• پاسخ آنها چه بود؟

برای مثال اسکار نیمایر زمانی که ۲۷ سال داشت لوکوربوزیه را ملاقات نمود. در نتیجه تغییر او از چیزی که بود به مدرنیسم، تغییری بنیادی بود. برای چارلز کورآ معمارانی مانند کان و آلتو معنای عمیقی از خاستگاه مدرنیسم را به نمایش می‌گذاشتند. برای من مهم بود تا رابطه‌ی احساسی این معماران با آرمان‌های مدرنیسم و همچنین شیوه‌ی نگرش عمیق آنها به جهان را دریابم. من به این نکته‌ی جالب دست یافتم که بسیاری از معماران از منابع محدودی الهام می‌گیرند. دقیقا همان منابعی که همه‌ی ما به آن بر می‌گردیم.

• شما سه دفتر فعال دارید؛ در لندن، در نیویورک و برلین. نحوه‌ی کار این دفاتر چگونه است؟

من فکر می‌کنم مدل سنتی و آرمانی یک استودیوی معماری -چه در تپه‌های سوییس و چه در ساحل پرتقال- که نوعی تفکر زیبا اما جدا از جهان است دیگر رایج نیست. با این حال دفتر من یک شرکت حقوقی خواستار گسترش جهانی نیست. می‌توانم بگویم من معماری جهانی هستم و همانند دیگر معماران با ردیابی اقتصادها و جاهایی که کارفرمایان حضور دارند کار می‌کنم. آنها هستند که فرصت‌هایی برای کار ایجاد می‌کنند. من نیاز دارم تا به صورت استراتژیکی عمل کنم و به فرصت‌های مختلف به صورت جهانی پاسخ دهم و برای آن باید در مکان‌های مختلفی در جهان حاضر باشم. بنابراین من سه دفتر در شهرهایی که پروژه داریم تاسیس کردم. دفتر اصلی اینجا در لندن با حدود چهل نیرو است. تیم‌های نیویورک و برلین بسیار کوچک هستند و توسط افرادی که مدت زیادی با من کار کرده‌اند مدیریت می‌شوند. من معمولا یک یا دوبار در ماه به آنجا می‌روم. شکر خدا معماری بسیار آرام حرکت می‌کند. تکمیل یک پروژه سه تا پنج سال زمان می‌برد بنابراین ما قادریم تا روی چندین پروژه به صورت همزمان کار کنیم.

• شما به این مشهور هستید که با هنرمندان مشهور زیادی کار کرده‌اید. این فرصت‌ها چطور برای شما پیش آمد؟

من در جستجوی فرصت‌هایی بودم تا به وسیله‌ی آنها در فعالیت معماری خود بازاندیشی داشته باشم. من سعی دارم با گرد هم آوردن چندین کارشناس، اثری کامل بسازم، گونه‌ای گسمتکونستورک (Gesamtkunstwerk) که در زبان آلمانی به معنای ترکیب هنرها است تا آرمان‌های فنی و هنری یک اثر کامل معماری را بر آورده سازم.

• این ارتباطات چگونه شکل گرفت؟

من در دهه‌ی ۱۹۸۰، عصر تئوری‌های سنگین تحصیل کرده‌ام. اما من نمی‌خواستم تجربه‌ام صرفا ذهنی باشد و می‌خواستم تا از طریق ساختن بیاموزم. تئوری واقعا برای فعالیت‌های معماری ضروری است اما برای من تئوری به معنای ساختن و فهمیدن و تفکر و سپس دوباره ساختن است، نه موقعیت فرضی صرف. از نظر من معماران زیادی درباره‌ی چیستی جهان تئوری می‌سازند، در حالیکه بقیه در حال تولید بناهای منصوب به پست‌مدرن و مضحک هستند. و سپس هنرمندان کسانی بودند که محیط و آثار فکرشده‌ی خود را می‌ساختند؛ برخی از آنها آثار معماری واقعی بودند. بنابراین برای من هنرمندان مردمانی عادی بودند که

مدرسه‌ی مدیریت اسکولکُوُ

برخی از آثار مالویچ

برای رسیدن به جایی که باید باشم آنها را دنبال کردم. پس به مدرسه‌ی هنر رفتم و سپس به رویال کالج هنر، جاییکه با هنرمندان زیادی آشنا شدم.

• پس کسانیکه در نهایت همکار و کارفرمای شما گشتند، همکلاسی مدرسه‌ی شما بودند، در واقع شما یکی از آنها بودید.

بله، آنها افراد هم نسل من بودند.

• اولین باری که هنر و معماری نظر شما را به خود جلب کرد چه زمانی بود؟

من تا اواخر نوجوانی چیز زیادی از معماری نمی‌دانستم و بعد از طریق معلم هنر دبیرستان با این عرصه آشنا شدم.

• در دانشگاه ساوت‌بنک (southbank) پایان‌نامه‌ی شما درباره‌ی شهر شیبام در یمن و در رویال کالج هنر درباره‌ی فضای مقدس و مراسم چای در ژاپن بوده است. فرهنگ چه نقشی در آثار شما دارد.

فرهنگ برای من نقش اسطوره‌ای دارد. فرهنگ چیزی است که معماران می‌توانند با استناد به آن داستان تمدنی قوی را رقم بزنند. برای من معماری داستان تمدن ما را به نمایش می‌گذارد. من مجذوب فرهنگ‌های مختلفی هستم. شیبام در یمن یک پدیده است -شهری که از بستر خشک رودخانه ساخته شده است و مهندسی برجسته‌ای در دل کویر را به نمایش می‌گذارد. گونه‌ای سراب قدرتمند. و ژاپن نیز بسیار مجذوب‌کننده است چرا که در فرهنگ چین ریشه دارد اما کاملا بازنویسی شده و تقریبا با توانایی ژاپنی‌ها برای ساماندهی فرهنگ، از نو خلق شده است. من برای یک سال در کیوتو زندگی کرده‌ام.

• بیایید درباره‌ی مدرسه‌ی مدیریت اسکولکُوُ (Skolkovo School of Management) در حومه‌ی مسکو صحبت کنیم. آیا این پروژه یک مسابقه بود؟

بله ما برای شرکت در یک مسابقه‌ی محدود بر اساس آثار قبلی خود دعوت شده بودیم. آی.ام.پی، سانتیاگو کالاتراوا و دیکسون جونز از دیگر شرکت‌کنندگان بودند. من جوان‌ترین آنها بودم و تا قبل از آن در این مقیاس کار نکرده بودم.

تصاویر این دو صفحه: مدرسه‌ی مدیریت اسکولکُوُ

پروپوزال ما درباره‌ی تصور یک آرمان شهر دیگر بود. چرا که ایده‌ی یک محوطه‌ی آموزشی بهترین جایی است که شما می‌توانید یک اتوپیا خلق کنید چون به نوعی محوطه‌ی آموزشی، مکانی رهبانی است، بهشتی فوق‌العاده است و جهان نیز از آن دور است. و من فکر کردم باشه، ما این ایده‌ی عالی آرمان شهر را در مسکو داریم، جاییکه برف می‌بارد و زمستان بسیار سردی دارد اما در عین حال در تابستان بسیار گرم است. دیگران همه محوطه‌های یک کالج را ارائه دادند اما من نوعی سلسله مراتب را پیشنهاد کردم. در واقع، یک ایده‌ی مدرنیستی از شهری عمودی روی صفحه‌ای عظیم که به محیط اطراف متصل است و شامل فضاهای مختلفی می‌شود؛ میدان‌های عمومی، پلازاها و فضاهای باز و امکانات اقامتی و تفریحی. ردپای بنا تقریبا محو شده و مانند یک نقطه بر روی ۱۱ هکتار فضای باز زیبا معلق است. از نگاهی دیگر، بنا شبیه به یک صومعه است، از نظر مفهومی به لا تورت (La Tourette) اثر لوکوربوزیه شباهت دارد. اما فرم ساختمان ادای احترامی به آثار مالویچ (Malevich) است، کسی ک من طرفدار کارهایش هستم. آثار او منبع بزرگی برای فهم تاریخ مدرنیسم و مدرنیته است. برای من، میس ون معرف سبک مدرن بین‌الملل است، سبکی با سیستم سازماندهی راست گوشه‌ی گسترده و مالویچ معرف مدرنیسمی متفاوت است، سبکی که هیچ‌وقت آنطور که باید شناخته نشد. و اگر مدرنیسم میس ونی به شهر مربوط است پس مدرنیسم مالویچ درباره‌ی انتخاب تصادفی مشخصی است اما در این تصادفی بودن یک نظام ضمنی در محیط و ارتباط با طبیعتش نیز وجود دارد. چیز دیگری که در این پروژه تاثیر داشت مجسمه‌های برنزی یوروبا بود، چیزی که کارفرما درباره‌ی آن نمی‌دانست. ایده‌ی این پروژه آوردن انسان‌ها از یک جهان به جهان دیگری بود که روی یک صفحه قرار داشت.

• این پروژه ترکیبی از ایده‌ها و اساسا آزمایشی برای خلق آرمان شهر است.

بله، اما آرمان شهر از نظر کارفرمای من یک محوطه‌ی دانشگاهی سنتی بود. پس تمامی آنها خواستار یک محوطه، یک ساختمان اصلی برای مدیریت، چهار دانشکده در هر طرف، یک پلازا، پوشش گیاهی، دریاچه و... بودند. و بعد آنها فکر کردند که دمای هوا منفی ۳۰ درجه خواهد بود، پس چگونه باید از ساختمانی به ساختمان دیگر برویم؟ و سوال بعدی این بود: «آیا باید به زیرِ زمین برویم؟ سپس همه با طرح‌های مفصلی که سعی در حل این مشکل داشتند به میدان رقابت آمدند. اما چرا باید به دنبال ایده‌ای برویم که نیازی به آن نیست؟ پس من گفتم: «ما به یک الگوی جدید نیاز داریم، یک آرمان شهر نو». پس به هیچ وجه این چیزی نبود که من تنها به آن رسیده بشم. این ایده از یک گفتمان به دست آمد.

• شما در مناسبت‌های مختلف به روسیه سفر کردید. نظر شما راجع به این کشور چیست؟

من این کشور را بسیار هیجان‌انگیز و همچنین به طور غیرقابل‌باوری فکر شده دیدم. بار اولی که به روسیه رفتم دانشجوی کالج بودم، دقیقا قبل از پرسترویکا (Prestroika) در اواسط دهه‌ی ۱۹۸۰. روسیه هنوز یک کشور کمونیستی محسوب می‌شد اما تغییرات مردم مشهود بود. من با گروهی از علاقمندان به معماری همراه بودم و ما همه چیز را دیدیم. من از تمام آثار بزرگ کانستراکتیویسم اثر ملنیکوف، گینزبورگ و خیلی‌های دیگر بازدید کردم. سپس در دهه‌ی ۱۹۹۰ دوباره به روسیه رفتم و شاهد تغییرات چشمگیر آن بودم. چیزی که برای من جذاب می‌نمود نوع تفکر درباره‌ی این شهر بود؛ شهری که روی شهر قدیمی ساخته شده بود، شهری که در یک زمان، هم جذاب بود و هم ترسناک. همچنین من از چندین صومعه و کلیسای روسی در منطقه‌ی گلدن رینگ (Golden Ring) بازدید کردم. ایده‌ی سقف‌های مفصلی روی یک طاق برای من جذاب بود، مانند قطعه‌ای کوچک از جهان. این تصویر تصوری قوی از بهشت، آرمان شهر و یا شهر بی‌نقص و عالی و یا بهشتی با یک پرسپکتیو است که همیشه به بالا اشاره می‌کند. من تحت تاثیر توانایی ترجمه‌ی این ایده‌ها به فرم‌های زیبای برج‌ها و گنبدهای کلیساهای ارتدکس روسی قرار گرفتم.

• نظر شما درباره‌ی معماری کانستراکتیویسم چیست؟

من بسیار از آنها تاثیر گرفتم، اما تاثیری عینی در کارهای من نداشتند. نقشی که این آثار دارند این است که همه‌ی ما این میراث عظیم آثار خلاق را به ارث می‌بریم و حالا من می‌توانم مسیر حرکت خود را به سوی منبع مشخصی که آن را مناسب یافته‌ام تغییر دهم؛ و آن زیبایی و انعطاف‌پذیری معماری است. برای من معماری یک ماشین نیست، یک نوع بیان است از خواسته‌های مردم در هر عصر.

• زمانیکه روی پروژه‌ی مدرسه‌ی اسکولکُوُ در مسکو کار می‌کردید آیا شکل تازه‌ای از دید به شهر را کشف کردید؟

یکی از راه‌های دیدن مسکو این است که با چشمان غربی به آن ننگریم. منظور من این است که زمانیکه شما به شهر نگاه می‌کنید آن را با همان مکان در شهر خود مقایسه نکنید. این استراتژی به معماران کمک می‌کند تا واقع‌گرایانه مشاهده کنند. و نگاه کردن سخت است. خیلی از مردم طرح می‌دهند. آنها می‌آیند و با ایده‌هایی پیش‌فرض طرح‌هایی ارائه می‌کنند، سپس این طرح‌ها را پرداخت می‌کنند. تا متناسب با پروژه گردند. و گاهی حتی مردمی که در همان مکان زندگی می‌کنند کاراکتر تمدن خود و بافت اجتماعی بومی را نمی‌بینند و آن را تشخیص نمی‌دهند.

• این نگرانی در روسیه وجود دارد که ممکن است معماران خارجی نسبت به تاریخ، بافت و یا بناهای سنتی آگاه نباشند. بر اساس تجربه‌ی شما منفعت اینکه معماری خارجی برای یک کلانشهر طراحی و اجرا انجام دهد چیست؟

من فکر می‌کنم ما در جهانی زندگی می‌کنیم که عدم توجه و نیاموختن از چیزهایی که در شرایط کلانشهرهای جهانی اتفاق می‌افتد، یک فاجعه‌ی بالقوه است؛ چرا که ایده‌ی کلانشهرها بر پایه‌ی شرایط بومی‌شده نیست، بلکه طبق سیستم شبکه‌ی جهانی پیشرفته است. پس ما نیاز داریم تا ظرفیتی که در نیویورک و یا شانگهای وجود دارد را بشناسیم و بتوانیم برخی از این ایده‌ها را در جاهای دیگر نیز پیاده کنیم. هیچ راهی نیست تا یگ گروه متخصص بومی بتوانند شرایط مختلفی را که در شهرهای مختلف وجود دارد را تنها با سفر به آنجا دریابند، به خانه برگردند و آن را اجرا نمایند. این چیزی است که در گذشته جریان داشت. زبان کلاسیک توسط ایتالیایی‌هایی که به سنت پترزبورگ و یا نوروژ می‌آمدند آورده شد. ایتالیایی‌ها به شمال آمدند و آن را به دیگران یاد دادند. بنابراین چهره‌ی شهر که متعلق به آن منطقه به نظر می‌رسد در واقع ساختگی است. این موضوع جهانی است و درباره‌ی مجموعه‌ای از ایده‌ها است که به مکان دیگری انتقال یافته و سپس به فرهنگ تبدیل شده‌اند. در آخر این موضوع، درباره‌ی به اشتراک‌گذاری ایده‌ها است و اگر یک ایده‌ی مشخص توسط یک شخص خارجی آمده، خوب چه اشکالی دارد.

• شما برای معمار پرتغالی، ادواردو سوتو دمورا (Eduardo Souto de Moura) کار کرده‌اید. آیا ایشان کسی بود که شما شخصا تمایل داشتید تا با او کار کنید و سپس برای کار به دفتر او رفتید؟ چرا به آثار او جذب شدید؟

بله، دقیقا، او پدر معنوی من است. من آثار او را در اواخر دهه‌ی ۸۰ دیدم و در آن زمان او تازه کلاب سینمای فوق‌العاده‌ای را در پورتو به پایان رسانده بود. این پروژه مصداق معماری از دل هیچی بود. تنها دیوار گرانیتی ساده با دو در آیینه‌ای در دو انتهای یکی از زیباترین باغ‌هایی که در عمرم دیده‌ام. برای من او معماری بود که در زمینه‌ی متافیزیک فعالیت داشت؛ نه تنها در بحث کارکرد بلکه در حوزه‌ی ایده هم همینطور بود. من کسی را پیدا کرده بودم که خردگرا نبود، فقط ماشینی را ساخته بود، اما کسی بود که شعر نابی را خلق کرده بود. این موضوعی متقاعدکننده بود چرا که برای من این یک سیگنال در رابطه با شیوه‌ی تازه‌ای برای کار کردن بود که من به آن علاقه داشتم. بنابراین به پرتغال رفتم که به او بگویم بسیار به کارهایش علاقمندم و می‌خواهم برای او کار کنم. از آن پس او دیگر هشت نیرو داشت. او مرا استخدام کرد زیرا از اینکه من تنها برای دیدن او سفر کرده بودم خرسند بود.

• سوتو دو مورا گفته است که: «سایت پروژه چیزی است که تو می‌خواهی باشد. راه‌حل هیچوقت از سایت پروژه برنمی‌آید بلکه از ذهن افراد به وجود می‌آید.» آیا شما با این جمله موافقید و خود شما چطور با شرایط و فرهنگ سایت ارتباط برقرار می‌کنید.

من فکر می‌کنم کار ما به عنوان یک معمار این است که با قضایایی که برای عموم معنایی خاص دارند کنار بیاییم. اگر عموم مردم پس از شناخت بنا طوری به آن واکنش نشان دهند که انگار ساختمان به آن بافت تعلق دارد، آن موقع است که شما موفق شده‌اید که با آن منطقه ارتباط برقرار کنید. این روشی برای کار کردن با پدیدارشناسی و روانشناسی توپوگرافی مقیاس و فضایی است که باعث می‌شود تا بافت موجود را بشناسیم و به بافت جدید هویت ببخشیم.

• در یکی از مصاحبه‌هایتان شما گفته‌اید که به عنوان یک معمار جوان به دنبال اعتباری تازه در معماری هستید، نه سبک‌شناسی صرف و بازگشت به زمان دیوارها و مصالح ضخیم.» ممکن است این را مشخص‌تر توضیح دهید.

نکته این است که من در پی محدودیت زمان خود نیستم. زیاد مایل نیستم که این را بگویم، اما ما در گذشته قادر بودیم هر نوع دیوار ضخیم آجری زیبایی را بسازیم...و الان نمی‌توانیم. برای من مهم نیست چون این موضوع برای این عصر نیست. و اگر عصری که ما در آن زندگی می‌کنیم به نازک بودن اهمیت می‌دهد پس من در این زمینه با روشی سختگیرانه‌ای فعالیت کرده و آن را بیان می‌دارم. موضوع برای من فعل ساختن است. همه چیز درباره‌ی این است که سازنده کیست.

• آیا معماری شما، باعث ایجاد تعارض بین شما و معماری معاصر بریتانیایی شد که بسیار سیستماتیک، شفاف، ناپایدار، ظریف و غیرمادی است؟

بله، از سویی من در اینجا تحصیل کرده‌ام. پیتر اسمیتسون یکی از اساتید من بوده است. اولین اثر من در اینجا ساخته شده است. من چیزهایی که از معماری انگلیسی آموخته‌ام را دوست دارم. اما سعی دارم زمانی که به دنبال منبعی برای ارجاع هستم فراتر از آن بروم؛ توانایی خوب ساختن چیزها و کمال‌گرایی. این سنت انگلیسی است. من این را دوست دارم. اما چیزی که آن را رد می‌کنم این است که نظریه‌ی ساختن به مثابه‌ی یک ماشین عالی اما سرد و سخت است. برای من این موضوع یک چیز احساسی و فرهنگی است. کار من همیشه متفاوت است، هر پروژه پاسخی به معیارهای مشخصی است و حتی اگر من در مکانی یکسان بنایی بسازم، پروژه بسیار متفاوت خواهد بود. من فکر می‌کنم این ایده غنی‌تر است. موضع من این است.

• پرسه زدن در لندن از طرفی وجه‌ی مجذوب‌کننده‌ی مذهبی شهر و از طرف دیگر چهره‌ی ماشینی شهر و همچنین چگونگی پیوستن این دو به یکدیگر را به نمایش می‌گذارد. این سنت به تاریخ بر می‌گردد و البته الآن بسیاری از ساختمان‌ها هر چیزی را که با آن هویت داشتند را از دست داده‌اند و آنها کاملا و عینا به ربات تبدیل شده‌اند. زمانی توجهم به خانمی جلب شد که با اشاره به ساختمان ریچارد راجرز در لندن می‌گفت که برای مردم خطرناک است که اطراف ساختمانی راه بروند که هنوز در دست ساخت است. با اینکه ساختمان تمام شده و در حال بهره‌برداری بود.

بله، این انگلیس است. اما برای من معماری یک ماشین بی‌نقص که مورد استفاده قرار گرفته است نیست. معماری برای من درباره‌ی تکامل و تغییر، جهش‌یافتگی، ساختن و پیچش است. من در تلاش هستم تا معماری خود را با شرایط متفاوت و زندگی در حال تغییر اطرافش وفق دهم.

• زمانیکه آثار دیگر معماران را مشاهده می‌کنید، چه ویژگی‌هایی را بیشتر می‌ستایید و نمونه‌هایی که شما را بیشتر تحت تاثیر قرار داده‌اند کدامند؟

زمانیکه من یک معماری را می‌یابم، همیشه به دنبال یکسری ویژگی‌های پدیدارشناسانه هستم و همچنین در پی اینکه آیا طراح و سازنده دید جدیدی داشته و یا این دید نو با نگرش مردم و محیط سازگار است. سپس هرچه که هست، من را به حرکت وا می‌دارد. معماری خوب از نظر من معماری‌ای است که تعریف نشده است. می‌تواند ترکیبی از چیزهای زیادی باشد و من پذیرای تمامی احتمالات هستم. برای مثال ما برای مدت زیادی با یک موزه‌دار هنری کار می‌کردیم و مشکل بزرگ با بسیاری از پروژه‌هایی که موزه بودند این بود که معماری بر هنر چیره بود. موزه‌های خوب فرصت‌هایی برای وقوع تمامی احتمالات، به وجود می‌آورند و نه تنها آنهایی که توسط خود معماری تعیین شده است. پس شما می‌توانید ساختمان خود را هر قدر که می‌خواهید دیوانه‌وار بسازید و تا هر وقت که بخواهید زمان داشته باشید تا بتوانید یک مشکل اساسی را حل کنید.

• پس موزه‌هایی هستند که تنها یک هدف، یک تصویر و یک معنا دارند، و همچنین موزه‌هایی وجود دارند که موضوعات زیادی را در اختیار ما می‌گذارند و به هنر اجازه می‌دهند تا قصد و هدف معمار را تغییر دهد.

بله، برای مثال موزه‌ی یهود دانیل لیبسکیند تنها یک راه برای تجربه‌ی فضا در اختیار مخاطبان قرار می‌دهد. امکان ندارد بشود به صورت دیگری آن را دید. پایان داستان. یا حتی ساختمان زاها حدید در رم. بنای زیبایی است، اما تنها یک راه برای کشف آن وجود دارد. معماری باید با توجه به بنا تجسم یابد نه بر اساس فهرست ذهنی معمار. بنابراین سوالی که همیشه موزه‌داران می‌پرسند یکسان است: آیا ساختمان از هنر پشتیبانی می‌کند و یا آن را تعریف می‌کند؟ که البته اگر تعریف کند یک فاجعه خواهد بود یا در نهایت بنایی پوچ برای معماری. شاید چیزی باشد که شهر به آن نیاز داشته باشد اما برای هنر اینطور نیست. هنر به معناهای داستان‌های زیادی نیاز دارد، نه تنها یک داستان که توسط معمار تعیین گردد.

• من فکر می‌کنم شما برا دیدن معماری سفرهای زیادی را انجام داده‌اید.

اوه، بله، جایی نیست که نرفته باشم. تنها امتیاز ویژه‌ای که من داشته‌ام این است که دقیقا از وسط قطب شمال زمین را نصف کرده‌ام.

• ممکن است برخی از معمارانی را که آثار آنها را تحسین می‌کنید نام ببرید؟

در توکیو، ژاپن تایرا ناشیزاوا (Taira Nishizawa)، در کویر آریزونا در آمریکا معمار جوانی به نام ریک جوی (Rick Joy)، در ملبورن، استرالیا معمار جوان فوق‌العاده‌ای به نام شان گادسِل (Sean Godsell)، در فرانکفورت، آلمان معمار جوان خارق‌العاده‌ای به نام نیکولاس هیرش (Nikolaus Hirsch). در جنوب آفریقا معماری جوان به نام مُفِتی موروجِله (Mphethi Morojele) که در جوهانزبرگ، کاپ تاون و برلین نیز دفتر دارد. همچنین چندین معمار خوب در لندن نیز هستند، جاناتان ولف (Jonathan Woolf)، همچنین آلخاندرو زائرا پولو (Alejandro Zaera-Polo) و فرشید موسوی از دفاتر خارجی. پس بسیاری معمار جوان از نسل من وجود دارند و من کارهایشان را دیده‌ام و می‌گویم: «واو این معرف عصری است که ما در آن زندگی می‌کنیم. ما همه یکدیگر را می‌شناسیم و عضو یک شبکه هستیم.

منابع:

Conversations with Architects, In the Age of Celebrity, Vladimir Belogolovsky
www.britannica.com - www.archiweb.cz - www.adjaye.com - www.archdaily.com
www.dezeen.com - www.flickr.com - www.architizer.com

طراحی داخلـــی

Interior Design

دفاتـــــر کار

ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد

در طول قرن گذشته، قرارداد ناگفته‌ی بین کارفرما و کارمند که امنیت مادام‌العمر را در ازای وفاداری مادام‌العمر تضمین می‌کرد، در حال فاش شدن است. امنیت شغلی و وفاداری بی‌دریغ با یک شرکت، دیگر دورانش سپری شده است. شرایط توافق بین کارفرما و کارمند تغییر کرده است؛ فرایند جذب نیروی جدید، جایگزین روش‌های قدیمی استخدام شده است. نه تنها کارکنان باید دارای سرعت عمل و انعطاف‌پذیری باشند، بلکه کارفرمایان نیز باید خود و محیط کار را تا جای ممکن مطلوب سازند. از این رو، دفاتر کار دیگر خاکستری نیستند و محیط کار به همراه دیگر نهادها مانند بیمارستان‌ها، مدارس و ساختمان‌های دولتی، در طراحی داخلی، روند طراحی داخلی مسکونی را اما پیچ و تابی به خصوص در پیش گرفته‌اند. آنچه به نظر پیشرفت منطقی برنامه‌ریزی روشنفکرانه می‌رسید -در تغییر از طبقات باز کارخانه‌ها و میزهای نمایان برای نظارت مدیریت به اتاقک‌های مکعبی نیمه‌خصوصی- در دهه‌ی ۱۹۹۰ با تولد دفاتر مجازی منفجر شد.

در آرمان‌شهر کم‌دوامِ «اقتصاد نوین»، به نظر می‌رسید که محل کار به مفهوم پیشین خود در حال ناپدید شدن و یا حداقل تغییر شکل دادن به تلفیقی از خانه، پاتوق و باشگاه باشد. در این وارونگیِ بازی، دیوارهای دفترکار به پوسته‌های پیرامون تلفن‌های همراه، پالم پایلوت‌ها و لپ‌تاپ‌ها تبدیل شد. همانطور که منتقد طراحی، ورونیک وین (Véronique Vienne) مشاهده کرده است، «محل کار در اواخر دهه‌ی ۱۹۹۰ و هزاره‌ی دوم به یک وب‌سایت سه‌بعدی تبدیل شد -همچون پورتالی به دنیای الکترونیک.» شور و شوق جذب سرمایه‌گذاران و استعدادها در دات-کام در سیلیکون ولی منجر به تسخیر سریع دفاتر توسط مشاورین املاک و همچنین فراوانی فضاهای مبله‌ی اجاره‌ای شد.

طراحی دفاتر سازمانی با توجه به رفتارهای کاری جدید به طور فزاینده‌ای بی‌ربط به نظر می‌رسیدند. این ضرب‌المثل قدیمی که بهترین ایده‌ها در غیررسمی‌ترین فضاهای اداری، مثل آب سردکن، ظاهر می‌شوند -یعنی جاییکه مدیران و کارمندان این فرصت را پیدا می‌کنند که به طور غیررسمی با هم تعامل داشته باشند- به یک اصل اساسی در کسب و کارهای نوآورانه تبدیل شد. در نهایت، این امر منجر به آزمایشاتی در کارهای جمعی شد که بازتاب آزمایش‌های نسل قبل در زندگی اشتراکی بود- با این تفاوت که اکنون ایده‌آلِ آرمان‌شهر از ضد سرمایه‌داری به ابرسرمایه‌داری تغییر نموده بود.

در هر دو کهن‌الگوی قهوه‌خانه‌ی پر از بالشتک دهه‌ی ۶۰ میلادی و اتاق کنفرانس/زمین بسکتبال اواخر دهه‌ی ۱۹۹۰، روکشی از بی‌زحمتی وجود داشت که در زیر آن، سرخوردگی‌ای قریب‌الوقوع در کمین بود. در پیش‌گویی وهم‌آوری از رکود اقتصادی‌ای که در آغاز هزاره اتفاق افتاد، کارگران دات-کام، که از فضای کاری خود محروم شده بودند، احساس بی‌خانمانی کردند. در نهایت، هنگامی که سرمایه‌داری مجازی با فروپاشی دات-کام از درون منفجر شد، طراحان قرن بیست و یکم باقی ماندند تا از بقایای آن، دفاتر کار معاصر را دوباره بسازند.

اکنون مانند هر جنبش رادیکال دیگری، آونگ به عقب بازگشته است، البته نه تا آخر -هنوز در حول مرکز شناور است. ایده‌آلیسم واقعی طراحی رادیکال محل کار، اکنون جذب فضاهای اداری هنجارتری شده است. در واقع، انعطاف‌پذیری -که اغلب به عنوان یک ویژگی جدید در محل کار تبلیغ می‌شود- برای مدت طولانی‌ای ایده‌آل طراحی دفاتر شرکتی بوده است؛ درست همانطور که حتی خلاصه‌ترین تاریخ دفاتر اداری اواخر قرن بیستم نشان می‌دهد.

پیشتر مدولاریته به عنوان یک اصل اساسی مدرنیسم در اواسط قرن بیستم تثبیت شده بود. در دهه‌ی ۵۰ میلادی، اسکیدمور، اوینگز و مریل (SOM/Skidmore, Owings & Merrill) با اختراع چشم‌انداز اداری مدرن، که با لور هاوس (Lever House) در نیویورک (۱۹۵۲) شروع شد، مدولار بودن را با معرفی پارتیشن‌های متحرک با ارتفاع و رنگ‌های مختلف به دفاتر کار رساندند. با این حال، هدف، برهم زدن سلسله‌مراتب اداری سنتی یا ایجاد فضاهای سازگار برای کارمندان نبود، بلکه اطمینان حاصل کردن از آن بود که طرح‌های بصری و فضایی معماران به دلیل راحت‌طلبی‌های مدیران تاسیسات خراب نشود. گوردون بانشفت (Gordon Bunshaft) از SOM معتقد بود که «کارکنانِ رفاه اجتماعی فوق‌العاده هستند، اما نباید آنها را معمار نامید». افزون بر این، لازم به ذکر است که در آن زمان، شرکت‌ها آنچنان تمایلی به تغییرات شدید و سریع نداشتند و کسب و کارها یکپارچه‌تر و مشاغل پایدارتر بودند.

در مقابل، در اروپا، جاییکه دفاتر به طور سنتی بیشتر اشتراکی بودند، بذر محل کاری واقعا مترقی داشت کاشته می‌شد. در آلمان در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰، گروه کوئیک‌بورنر (Ouickborner)، در واکنش به سبک بین‌المللی، اولین دفتر با پلان باز را ساخت که به نام بورولاندشافت (Bülrolandschaft) شناخته شده است. ترجمه‌ی تحت‌اللفظی «بورولاندشافت» چشم‌انداز اداری است. این طرح با الگوبرداری از ویژگی‌های ارگانیک طبیعت، با فضاهای آزاد و چیدمان آزاد گیاهان و صفحات، به عنوان تقسیم‌کننده‌های فضایی، طراحی شد؛ گرچه موفقیت کوئیک‌بورنر، که جلوتر از زمان خود بود، عمر کوتاهی داشت. بعدها معلوم شد که طرح بیش از حد باز بود؛ کارمندان در برابر نظارت احساس آسیب‌پذیری و عدم فضای خصوصی داشتند و با وجود سر و صدا حواسشان پرت می‌شد. با این حال، بورولاندشافت بستر کار را برای اکتشاف فضایی‌ای که دوباره در دهه‌های بعدی داغ شد، فراهم نمود. در واقع، موفقیت زودهنگام‌تر با معرفی سیستم‌های اداری‌ای بود که پتانسیل انعطاف‌پذیری داشتند، اگرچه در عمل به‌ندرت تغییری در آنها ایجاد شد.

با این وجود، مبلمان مدولار توانست به طور موقت میان فرهنگ کنترل اداری و فرهنگ اجتماعیِ رو به رشد استقلال شخصی پلی ایجاد کند که در سال ۱۹۶۴ با اکشن آفیس (Action Office) به طراحی رابرت پروبست (Robert Probst) برای هرمان میلر (Herman Miller) آغاز شد. انواع این محصولات (که همچنان پررونق هستند) توسط هرمان میلر، نول (Knoll)، استیل‌کیس (Steelcase)، تکنیون (Teknion) و تعداد بی‌شماری از دیگر تولیدکنندگان مبلمان اداری و عمومی تولید شده است و تعدادشان آنقدر زیاد است که مقاله‌ی جداگانه‌ای می‌طلبد. از این رو، در اینجا تنها به نمونه‌های استثنایی‌ای می‌پردازیم که در زمینه‌ی فضای داخلی کاملا موفق بوده‌اند؛ زیرا در نهایت، اغلب سیستم‌های مبلمان اداری با واقعیت سردی روبرو هستند: هرچند که آنها می‌توانند واسطه‌ی خوبی میان فضای عمومی و خصوصی و مدیریت مقیاس و تغییر باشند، مبلمان مدولار به نظر می‌رسد برای همیشه انگ اتاقک‌های مکعبی ادارات را با خود به همراه دارد. از این رو، طراحان معاصر تمایل بیشتری به استفاده‌ی ترکیبی از مبلمان برای کاهش محدودیت‌های یک سیستم دارند.

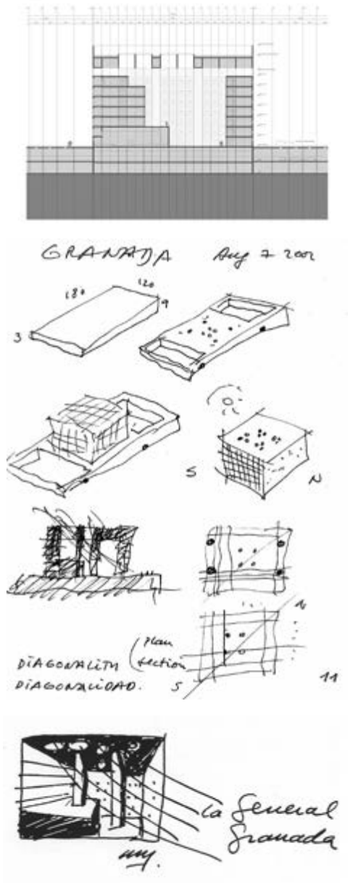
با این حال، تردیدی وجود ندارد که تحولات نیم‌قرن گذشته، که به طور خلاصه در اینجا مرور شد، همچنان بر دفاتر کار امروز تاثیر می‌گذارد -حتی پس از شورش مختصر دهه‌ی ۱۹۹۰ علیه هرگونه محدودیت فضایی. گرچه دفتر مجازی تولدی زودهنگام داشته است، اکنون در بستری پایدارتر در حال رشد و نمو می‌باشد. با وجود اینکه دیوارها و پرده‌های امروزی دیوارهای دفاتر کار را تغییر می‌دهند، همچنان چالش اصلی بر سر ایجاد محیط‌هایی است که به اندازه‌ی کافی عمومی و در عین حال خصوصی باشند.

امروز سوال پیش رو این است: چگونه این محیط‌ها می‌توانند بازتر و سازگارتر باشند و در عین حال حس امنیت را به کارمندان القا کنند -اگر امنیت نه، حس احترام به هر کارمند و فضایی برای بهره‌وری رقابتی مناسب و همچنین جذاب برای مشتریان را فراهم آورند؟ زیرا در دنیای امروزی که از طراحی آگاه است، فضای داخلی دفتر به همان اندازه که یک سایت کاری و عملگراست، نوعی تبلیغ نیز می‌باشد. از همه‌ی مدل‌هایی که در نیم‌قرن اخیر تکامل یافته‌اند، پاسخی که طراحان در سال‌های اخیر ارائه داده‌اند همان تاکیدی فزاینده بر جنبه‌ی زندگی اجتماعیِ کار است.

در این بخش شاهد مدل‌سازی دفاتر مانند شهرهایی پرجنب و جوش، دهکده‌های خوشه‌ای، لافت‌هایی وسیع، خانه‌های صمیمی و اردوگاه‌های موقت خواهیم بود. در واقع،

تصویر صفحه روبرو: فاستر و شرکا، دفتر مرکزی کامرز بانک (Commerzbank AG Headquarters)، فرانکفورت، ۱۹۹۷

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



آلبرتو کامپو بائزا، دفاتر مرکزی کاها جنرال (Caja General de Ahorros)، **فرانکفورت**، ۲۰۰۲

آلبرتو کامپو بائزا، دفاتر مرکزی کاها جنرال (Caja General de Ahorros)، **فرانکفورت**، ۲۰۰۲

تصادفی نیست که این گونه‌شناسی‌ها همگی مکان‌هایی هستند که مردم در آن زندگی می‌کنند. دفاتر کار امروزی با این فرضیه‌ی پذیرفته شده اداره می‌شود که کار، مانند یادگیری، یک فرایند ترکیبی است. کار اداری اکنون «کار دانش» تلقی می‌شود. از آنجاییکه «دانش» مفاهیم فضایی بسیار کمتری نسبت به «دفتر» دارد، طراحان برای بازسازی فضاهای کار آزادتر هستند. مانند کلاس درس، دفاتر کار نیز مدت‌ها است که مدل کف کارخانه و ایده‌ی تنبیهی مبنی بر اینکه کار باید از نظر فیزیکی و روانی از زندگی شخصی جدا باشد را کنار گذاشته‌اند. از قضا، برخی از پیشرفته‌ترین آزمایش‌های امروزی در طراحی محل کار، در مکان‌های متروکه و معماری‌های دور ریخته شده‌ی عصر صنعتی که با کار یدی طاقت‌فرسا و کاملا جدا از زبان خانه و خانواده بودند، انجام می‌شوند.

دفاتر امروزی، صرف نظر از پوسته‌ی بیرونی‌شان، قطعا مجموعه‌ای از ویژگی‌های مسکونی را پذیرفته‌اند: از جمله معرفی پرده‌ها، لوازم داخلی و مبلمانی که زمانی برای محل کار بسیار نرم یا زنانه در نظر گرفته می‌شدند. مسکونی‌سازی دفاتر کار چه به صورت قراردادی و چه برنامه‌ریزی شده، تاثیر روانی ظریفی بر کارمندان داشته است و به آنها احساس تعلق خانوادگی می‌دهد که جایگزین انگیزه‌های قدیمی برای وفاداری کورکورانه می‌باشد. در حالیکه این تغییرات ممکن است منعکس‌کننده‌ی دیدگاهی مترقی‌تر از نیروی کار باشد، این نیز درست است که مسکونی‌سازی محل کار، یک جنبه‌ی عمیقا عملگرایانه‌ی سرمایه‌داری متاخر است. واقعیت امر این است که مردم در حال حاضر بیشتر از همیشه زمان خود را در محل کارشان می‌گذرانند و این امر نشان می‌دهد که بهره‌وری و سودمندی به همان اندازه که به فُرجه‌های سخت بستگی دارد به ارائه‌ی امکانات رفاهی نرم نیز بستگی دارد.

ساختمان‌های اداری: شهرهایی درون ساختمان

بلوک‌های اداری چندطبقه احتمالا کمترین انعطاف در ترکیب‌بندی را برای نوآوری داخلی دارند. شرکت‌های بزرگ همچنین به دلیل وجود تعداد زیاد کارکنان، به احتمال زیاد تمایل بیشتری به گروه‌بندی و نظمی سفت و سخت دارند. با این حال، در درون آن ساختارهای به ظاهر ثابت، همواره جریان‌های ثابتی از رفت و آمد همراه با معاملات مختلف در حال شکل‌گیری است. آلبرتو کامپو بائزا (Alberto Campo Baeza)، معمار اسپانیایی، این فعالیت کندو مانند را با وضوح شاعرانه‌ای غیرمعمول در طراحی خود برای دفاتر مرکزی کاها جنرال (Caja General de Ahorros)، بزرگ‌ترین موسسه‌ی بانکی در گرانادا (۲۰۰۲)، اسپانیا، ارج نهاد.

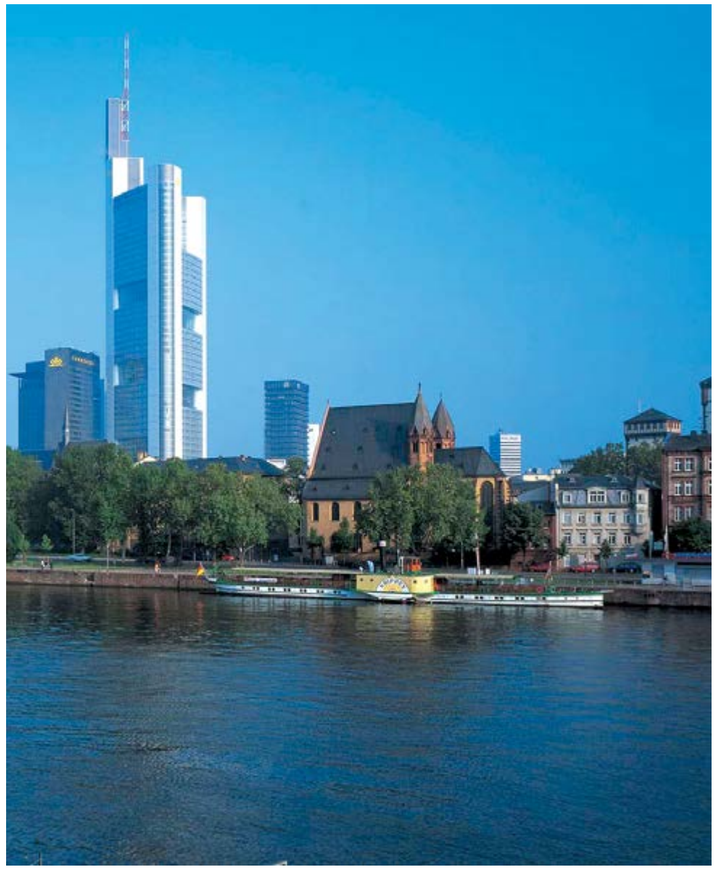
کامپو بائزا در مربع به ظاهر ساده‌ی ساختمان کاها جنرال، فضای داخلی بسیار ظریفی طراحی نموده است. آتریوم بزرگ مرکزی، که یک مکعب خالی را تشکیل می‌دهد، با ردیفی از دفاتر احاطه شده است -آرایشی کاملا متعارف به استثنای وجود تعجب‌برانگیز چهار ستون نامتقارن به ضخامت ۲/۷۵ متر که در آن نفوذ می‌کنند. دو تا از ستون‌ها از کف بالا آمده‌اند و دو تای دیگر از یک حجم مستطیل‌شکلی که شامل ادیتوریوم می‌باشد، روییده‌اند. همچون کلیساهایی که از آنها الهام گرفته شده، آتریوم این ساختمان دارای مقیاسی نفس‌گیر است که تعادل بی‌نظیری میان نور را به نمایش می‌گذارد. نورگیرها اشکال هندسی‌ای چشمگیر و در عین حال زودگذر را روی زمین و دیوارها می‌افکنند. به طور همزمان، نور به صورت افقی نیز به وسیله‌ی آفتاب‌شکنی که در نمای جنوبی و همچنین در سراسر دفاتر باز شیشه‌ای وجود دارد، به گردش می‌افتد و به دو دیوار هفت طبقه‌ی آلاباستری {توده‌ی ریزدانه‌ی سنگ گچ} که «L» دیگری از دفاتر را پوشانده‌اند، می‌تابد. سایه‌های افراد که در حال کار و رفت و آمد هستند را می‌توان از میان دیوارهای درخشان و رگه‌دار مشاهده نمود. با این دیوار پرده‌ای فوق‌العاده مدرن که از متریالی تاریخی ساخته شده -آلاباستر اغلب در قرون وسطی جایگزینی برای شیشه محسوب می‌شده است- کامپو بائزا رفت و آمدهای معمولی دفتر را تا سطح تئاتر ارتقا می‌دهد.

نه تنها مشاغل به طور فزاینده‌ای به تعاملات غیررسمی کارکنان خود به عنوان منبع خلاقیت نگاه می‌کنند -برخلاف دلیلی مبنی بر سرکشی یا ناکارآمدی- آنها همچنین فضاهایی را که در آن چنین فعالیت‌های غیررسمی رخ می‌دهد، برای سلامت شخصی و شرکتی ضروری می‌دانند. این امر در طراحی نورمن فاستر برای دفتر مرکزی کامرز بانک (Commerzbank AG Headquarters) در فرانکفورت (۱۹۹۷) نیز صدق می‌کند. در میان پنجاه و سه طبقه‌ی این ساختمان، نُه «باغ آسمانی» چهار طبقه وجود دارد که کارکنان در زمان استراحت و ملاقات یکدیگر در آنجا وقت می‌گذرانند. این باغ‌ها علاوه بر ارائه‌ی امکانات رفاهی استاندارد کافه‌های شرکتی، نقش سازمانی نیز ایفا می‌کنند و به عنوان کانونی برای دسته‌های دهکده‌مانند دفاتر کار در دل ساختاری عظیم‌تر عمل می‌نمایند. در این باغ‌ها با دست و دل‌بازی گیاهانی از آمریکای شمالی، آسیا و مدیترانه کاشته شده‌اند که اهداف زیست‌محیطی نیز دارند و نور روز و هوای تازه را به آتریوم مرکزی -که به ارتفاع کل ساختمان است- می‌رسانند. دفاتر منفرد که در راستای هر سه طرف این ساختمان مثلثی قرار گرفته‌اند، نماهایی را به سمت بیرون شهر و به داخل به سمت دفاتر دیگر در آن سوی آتریوم ارائه می‌دهند و با پیوند بصری فضاهای شخصی و جمعی، بر ایده‌ی وجود شهر در شهرتاکید می‌کند.

در مرکز ژنزیم (Genzyme Center) در کمبریج، ماساچوست (۲۰۰۳)، شرکت معماری آلمانی بِنیش و شرکا (Behnisch & Partner) ایده‌ی آتریوم مرکزی را به عنوان یک بلوار عمودی که از میان «دهکده‌هایی» از دفاتر کاری باز بالا می‌رود، تعمیم داد. گرچه آتریوم این ساختمان ۱۱۰۰۰ مترمربعی که ۹۲۰ کارمند را در خود جای می‌دهد، ستونی ناشکسته از فضا نیست. در واقع، مطابق با اکتشافات مداوم شرکت در اکسپرسیونیسم ارگانیک، ساختمان مانند یک درخت در دوازده طبقه ساخته شده است و شاخه‌های افقی از مرکز ساختمان دوشاخه می‌شوند تا تنوعی از فضاهای متمایز ایجاد کنند. «دفاتر خانگی» فردی با چشم‌اندازی به فضای عمومی و باغ‌های داخلی در تمام ارتفاع آتریوم گسترده شده‌اند. همانند دفتر مرکزی کامرز بانک، طراحی متمرکز داخلی، انزوای کار را آسان می‌کند. مرکز ژنزیم همچنین دارای یک المان تزئینی جالب است که تداخل واژگان مسکونی و تجاری را در ساختمان‌های اداری بزرگ نشان می‌دهد و فراتر از مجموعه‌ای از وسایل مدرن در اواسط قرن می‌رود. «لوسترها»یی که از شیشه‌ی اکریلیک درخشان ساخته شده‌اند از میله‌های فولادی ضد زنگ آویزان شده و گویی به طور تصادفی در سراسر آتریوم شناور هستند و نور خورشید را که از طریق نورگیر سقف به داخل می‌تابد، در کل فضا پخش می‌کنند.

ساختمان تلنور (Telenor building) در فورنبو (۲۰۰۲)، مقر بزرگ‌ترین شرکت مخابراتی نروژ است که شهری برای خود محسوب می‌شود و مساحتی بیش از

تصاویر این دو صفحه: فاستر و شرکا، دفتر مرکزی کامرز بانک (Commerzbank AG Headquarters)، فرانکفورت، ۱۹۹۷



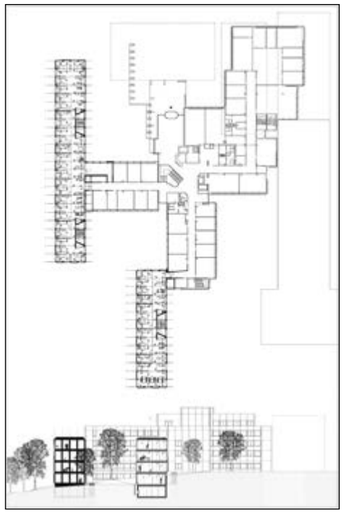
۲۵۵۰۰۰ مترمربع دارد. این مجموعه که توسط شرکت معماری ان‌بی‌بی‌جی (NBBJ) مستقر در سیاتل، به سرپرستی پیتر پران (Peter Pran) و با معماری داخلی Spor Dark Design of Norway طراحی شده است، بیش از ۷۰۰۰ کارمند را که پیش‌تر در ۳۵ مکان مختلف در منطقه‌ی اسلو پراکنده بودند، گرد هم آورده است. مانند کامرز بانک و دفتر مرکزی ژنزیم، ساختمان تلنور وسعت فضا را به زون‌های کاری مختلف تقسیم می‌کند (در این مورد ۲۰۰ بخش که هرکدام سی تا چهل نفر را در خود جای می‌دهند). این بنا همچنین دارای رستوران‌های چند طبقه‌ی شیشه‌ای و یک آتریوم هیجان‌انگیز است که به عنوان باغ زمستانی سرپوشیده کاربرد دارد.

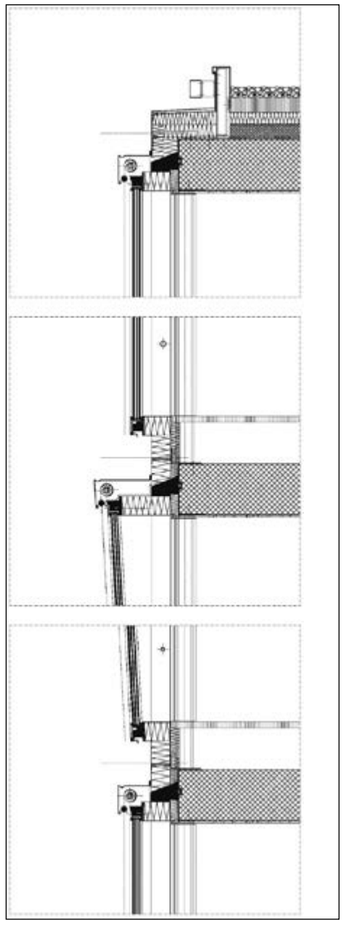
با این حال، برخلاف نمونه‌های قبلی، ساختمان تلنور با منظره‌ای شهری احاطه نشده، بلکه در شش مایلی اسلو بر یک آبدره قرار دارد. همچون کشتی‌ای پهلو گرفته، با ترکیب‌بندی‌ای افقی به دو فرم قوس‌دار شیشه‌ای تقسیم می‌شود: یکی از آنها به ارتفاع سه طبقه است و برای جذب نور بیشتر به سمت عقب متمایل شده و دیگری دارای پنج طبقه می‌باشد که با زاویه‌ای رو به جلو برای ایجاد مانعی در برابر تابش مستقیم و شدید نور طراحی شده است. طراحی ساختمان را می‌توان به عنوان تفسیری از ماهیت سیال ارتباطات از راه دور در نظر گرفت -چیزی که مانوئل کاستلز، اقتصاددان برجسته‌ی اسپانیایی، «فضای جریانات» نامیده است. همه‌ی دفاتر پلان باز دارند که اینجا و آنجا با قرار گرفتن باکس‌های شیشه‌ای به نیاز به حریم خصوصی کارمندان احترام می‌گذارند و در عین حال نیز نیمه‌شفاف هستند. نیمی از کارمندان فضای کاری ثابتی ندارند، زیرا ساختمان طوری سیم‌کشی و طراحی شده تا بتواند آنها را در هر مکانی جای دهد. کیف و کوله‌پشتی کارمندانی که جای ثابت ندارند در زیر میز اشتراکی‌شان قرار می‌گیرد و با لمس یک دکمه نیز می‌توانند ارتفاع میز را به اندازه‌ی

تصاویر این صفحه: بنیش و شرکا (Behnisch & Partner)، مرکز ژنزیم (Genzyme Center)، کمبریج، ماساچوست، ۲۰۰۳

دلخواه تغییر دهند. ترکیب متنوع مبلمان اداری، از جمله میزهای کار مختلف با انحنای نامنظم، به همان اندازه‌ی خود ساختمان- که در بین فضاها، بلوارهای منحنی و پلکان‌های آبشاری دارد- با نشاط و دموکراتیک است و توجه ویژه‌ای به تشویق کارکنان به تعاملات تصادفی دارد. همه‌ی این عناصر، تعادلی را میان جهان کوچک همیشه در تغییر تیم‌ها و کارمندان با جهان کلان عمیق و به هم پیوسته‌ی شرکت تلنور ایجاد می‌کنند.

معماران سوئیسی، ژاک هرتزوگ و پیر دمورون (Jacques Herzog & Pierre de Meuron)، تنش‌های بین شخصی و عمومی، فرد و شرکت را در مقیاسی کوچک‌تر در طراحی پروژه‌ی الحاقی دفتر مرکزی شرکت بیمه‌ی هلوتیا پاتریا (Helvetia Patria) در سنت گالن، سوئیس (۲۰۰۲)، آزمایش نموده‌اند. دفاتر اداری که با اتاق‌هایی با پنجره‌های قدی جفت می‌شوند، ساختمان چهار طبقه را به تابلوهایی شفاف و پشت سر هم چیده شده تبدیل می‌کند. از بیرون، سایه‌ی کارمندان اداری مانند بازیگران قطعه‌ی اجرای رابرت ویلسون (Robert Wilson) به نظر می‌رسند و حرکات بی‌صدای آنها در قاب‌های گرافیکی پنجره‌های ساختمان که هرکدام با کمی زاویه متمایل شده‌اند تا به هر دفتر جهت‌گیری متفاوتی دهند -به تصویر کشیده شده‌اند. در این اجرا، می‌توان گفت که لوازم جانبی، توجه بیننده را از بازیگران به خود جلب می‌کنند: لامپ‌های لوله‌ای که توسط معماران طراحی شده‌اند، مانند گیاهانی فضایی از سقف آویزان می‌شوند و با قابلیت پیچش به هر جهتی، روشنایی دلخواه را برای کاربران خود فراهم می‌کنند. صندلی‌های پلاستیکی زرد و قرمز پانتون، نُت‌های رنگی چشم‌نوازی را در فضاهای سراسر سفید و زیبای ساختمان ارائه می‌دهند. هرتزوگ و دمورون با قرار دادن چنین مبلمان و پنجره‌بندی‌ای در مدولاریته‌ی قابل پیش‌بینی یک دفتر استاندارد، ادغام غیرمحتملی از منحصربه‌فرد بودن و



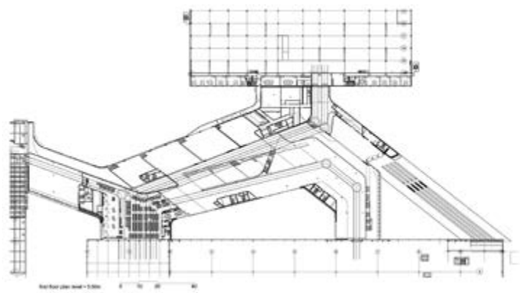


ساختمان تلنور (Telenor building)، پلان و جزییات

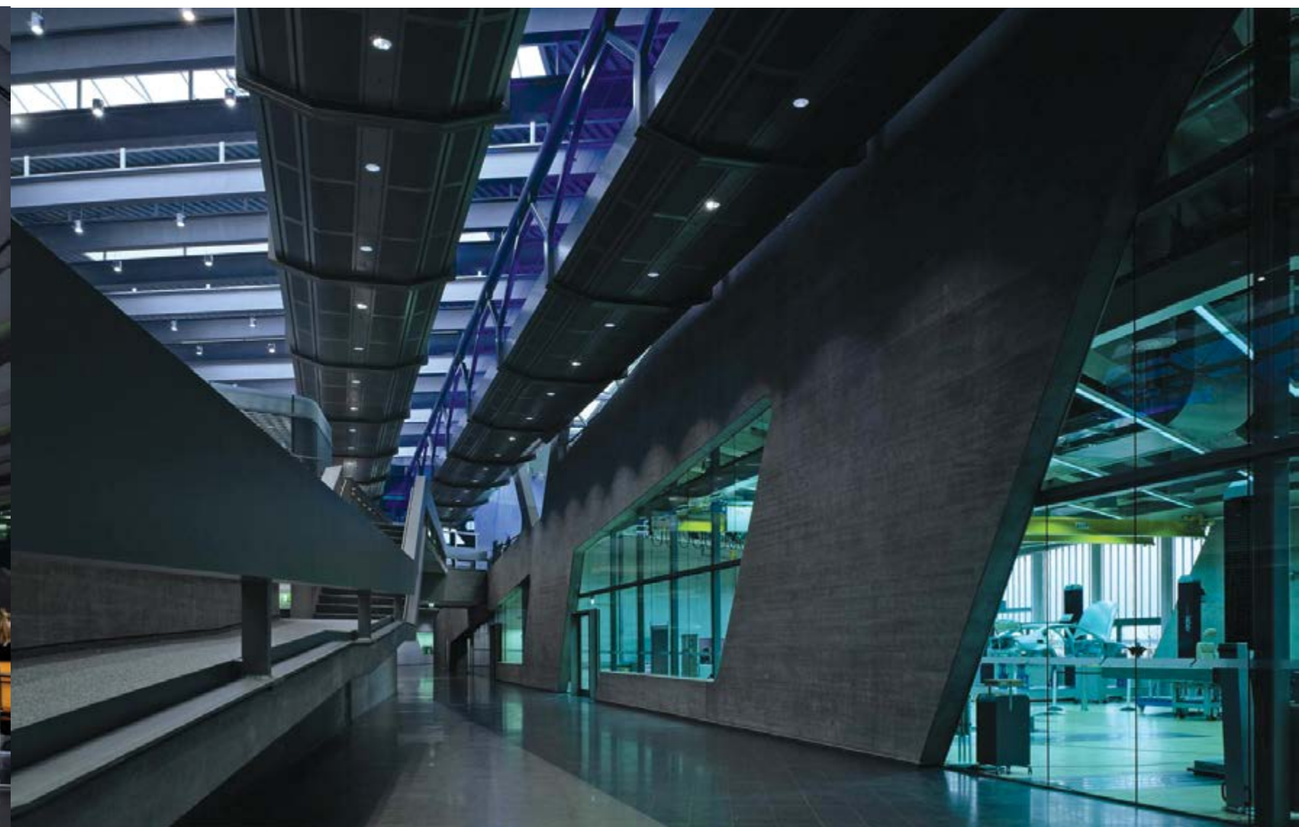
شرکت معماری ان‌بی‌بی‌جی (NBBJ)، ساختمان تلنور (Telenor building)، فورنبو، نروژ، ۲۰۰۲

هرتزوگ و دمورون، دفتر مرکزی هلوتیا پاتریا (Helvetia Patria)، سنت گالن، سوئیس، ۲۰۰۲

انطباق را به وجود آورده که حتی محافظه‌کارترین صنایع نیز می‌توانند از آن استقبال کنند. گرچه دفاتر ساختمان مرکزی بی‌ام‌و (۲۰۰۵) به طراحی زاها حدید -که به طور گسترده‌ای تبلیغ شده است- نزدیک به یکدیگر نیستند، طراحی آن سعی بر آن داشته تا پلی میان شکاف‌های بین کارمندان و مدیریت بسازند و از بیگانگی میانشان بکاهد. این فضا که به عنوان یک «گره‌ی ارتباطی» تصور می‌شود، ساختمان‌های پناهگاه‌مانند مختلفِ کارخانه‌ی خودرو را با محل‌های اداری و جلسات و همچنین یک کافه‌تریای دموکراتیک -که همه‌ی کارکنان شرکت در آن غذا می‌خورند- متصل می‌کند. ماهیت ترکیبی طراحی در لابی عظیم ساختمان، ابعاد چشمگیری پیدا می‌کند: در این فضا که طبقه‌ی دوم به طور مورب از بالا به آن نفوذ می‌کند، شاهد حرکت اتومبیل‌هایی می‌باشیم که از روی تسمه در حال جابجایی از بخشی به بخش دیگر کارخانه هستند. فضای داخلی چند وجهی که با نوارهای شیشه‌ای بلند مشخص شده است، جلوه‌ی زیبایی به مفهوم سرعت و حرکت می‌دهد، درحالیکه حجم احجام متقاطع آن، به واقع حس اقتدار را به بیننده منتقل می‌کنند.



زاها حدید، ساختمان مرکزی بی‌ام‌و ، لایپزیگ، آلمان، ۲۰۰۵



کوئن ون ولسن، ساختمان رسانه‌ی هلندی (Dutch Media Authority)، هیلفرسوم، هلند، ۲۰۰۱

دفتر کار در باغ

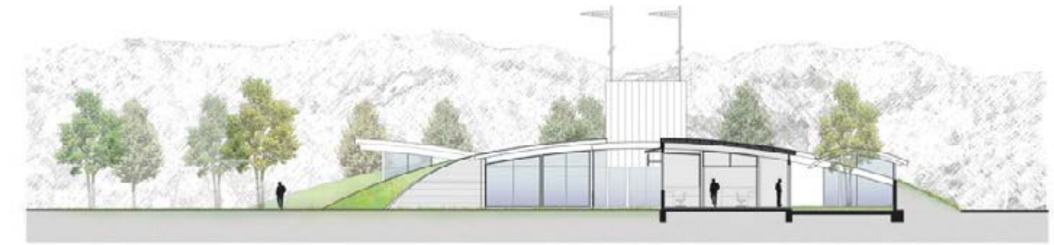
درحالیکه دفاتری مانند کامرز بانک، ژنزیم، تلنور و بی.ام.و به نوعی گلخانه‌های شهری هستند که برای افزایش سودمندی آن را به نمایش می‌گذارند، رویکردی جایگزین، بر مزایای آرامش تاکید می‌ورزد. معمار هلندی کوئن ون ولسن (Koen van Velsen)، طراحی ساختمان رسانه‌ی هلندی (Dutch Media Authority) در سال ۲۰۰۱ را در زادگاهش هیلفرسوم (Hilversum) به عنوان مجموعه‌ای از فضاهای آرام که به چشم‌اندازهای جنگل می‌نگرد، تصور نمود. در واقع درختان از سایبان ورودی عبور می‌کنند و پاسیوها در اطراف چندین درخت موجود از حجم ساختمان برداشته شده‌اند که نقاطی مرکزی برای هر دفتر فراهم می‌کند. به جای قرار دادن دفاتر در امتداد محیط ساختمان، ون ولسن آنها را در مرکز ساختمان در حیاط‌های داخلی که تبدیل به اتاق‌های بیرونی می‌شوند، قرار داده است. راهروهای مشترک کاملا شیشه‌ای، که در طول نماهای شمالی و جنوبی چیده شده‌اند، پلکانی دارند تا با توپوگرافی سایت مطابقت داشته باشند و همچنین این فرصت را برای کارمندان فراهم کنند تا بتوانند در طول روز کاری در جنگل قدم بزنند. فضاهای داخلی با جزئیات عالیِ این ساختمان -که به ریشه‌های ژاپنی مدرنیسم کلاسیک ادای احترام می‌کند- با پنجره‌های نامنظم و دیوارهای غالبا سفید که به طور عاقلانه‌ای توسط صفحاتی با رنگ‌های غلیظ شده قطع می‌گردند، تعریف می‌شود. این ساختمان مبلمانی مینیمال و گرافیکی زیبا دارد با نشان‌گذاری‌هایی ساده که وظیفه‌ی یک موسسه‌ی دولتی برای تدوین و نظارت بر رسانه‌ها را یادآور می‌شود.

طراحی دفتر معمار شیلیایی انریکه براون (Enrique Browne) برای پایونیر (Pioneer) -شرکتی در پاین، شیلی، متخصص در تولید و بازاریابی بذر (۱۹۹۸)- را می‌توان در رابطه با منظر، نمونه‌ای شایان ذکر یافت. به طور مطلوبی، این دفتر در چشم‌انداز جای گرفته و تا حدی زیر یک تپه‌ی چمنزار نهان شده است. براون، کانال‌های نور طبیعی را در سقف چمنی ساختمان گذاشته و یک حیاط و باغچه بین دو جناح موازی آن قرار داده است. نور طبیعی در فضاهای اداری توسط پارتیشن‌های شیشه‌ای زیبا پخش می‌شود. علاوه بر این، صفحه‌های شفافی که چند متر کوتاه‌تر از ارتفاع سقف زاویه‌دار هستند، در برابر دیوارهای حائل از جنس سنگ بومی و تیرچه‌های چوبی سقف، ظریف‌تر و زیباتر به نظر می‌رسند. عظمت این ساختمان در سالن دو طبقه‌ی آن قرار دارد که از فضایی بلند و نورانی با پانل‌هایی از چوب روشن و دیواری شیدار برخوردار است. پنجره‌های این سالن چشم‌اندازی زیبا به باغ ارائه می‌دهند. گرچه بخشی از این بنا زیر زمین قرار دارد، همه‌ی کارمندان با طبیعت در تماس هستند؛ در واقع، براون طبیعت بیرون را از بالا به درون ساختمان آورده است.

آلونک جدید

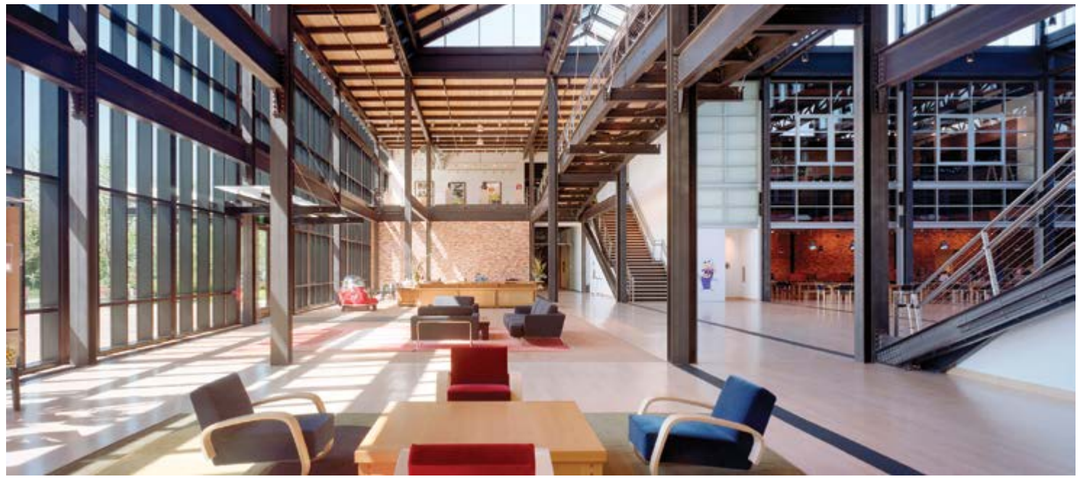
هنگامی که انریکه براون دفتر کار را به عنوان یک نهال قرار داد، ناخودآگاه به ریشه‌های کشاورزی تاریخ کار دست زد. به همین صورت، هنگامی که معمار نیویورکی راس اندرسون (Ross Anderson) طراحی دفتر مرکزی یک شرکت خرده‌فروشی لباس به نام ابرکرومبی و فیچ (Abercrombie & Fitch) را در نیو آلبانی، اوهایو بر عهده گرفت، آن تاریخچه را پیش روی خود قرار داد و مجموعه‌ای از شش سوله را بنا کرد که در آن دفاتر، استودیوها و سالن‌های غذاخوری قرار گرفتند. این دو اثر، روی هم رفته، بیش از آنکه محصول یک پروژه‌ی ساخت و ساز پردیس شرکتی باشند، مزرعه‌داری روستایی به سبک قرن بیست و یکمی هستند.

خاطره‌ی کار یدی با برتری ساخت و سازهای چوبی تداعی می‌شود -که هیچ کجا چشمگیرتر از نور ۴*۲ سالن ورودی پردیس ساختمان اصلی نیست. در فضاهای عمومی، ساختاری مانند قیف غلات، کافه‌تریا را در خود جای می‌دهد و کارمندان ناهار را بر نیمکت‌های بلند زیر لوسترهایی صرف می‌کنند که شبیه چرخ‌های واگن هستند. افزون بر این، سالن اجتماعاتی که فضایی باز رو به بیرون دارد، همچنان حال و هوای روستایی و گرامیداشت کارآفرینی سخت آن زمان را یادآور می‌شود. به طور قابل توجهی، این مجموعه عاری از دیگر مضامین بیش از حد احساسی است، به این دلیل که اندرسون معماری روستایی را با تمسخر تقلید نمی‌کند، بلکه زبان آن را با اشاراتی تندیسی مانند لوستر با طرح چنگک در سالن غذاخوری و شومینه‌ای عظیم در سالن اجتماعات ترکیب می‌کند. به طور خلاصه می‌توان گفت، طراحی او به طرز ماهرانه‌ای ریشه‌ی فرهنگی عمیق مزرعه‌ی خانوادگی را با شهرنشینی فردگرایانه‌ای ترکیب می‌کند که به نام تجاری شرکت پیوند می‌خورند. استودیوهای طراحی و دفاتر، که میان فضاهای اجتماعی واقع شده‌اند، ظاهرشان از مدرنیسم اواسط قرن گرفته تا زبان صنعتی بومی و دفاتری مانند لانه‌ی مرغ و خروس و یا



انریکه براون، پایونیر (Pioneer)، پاین، شیلی، ۱۹۹۸

گروه معماری اندرسون، ابرکرومبی و فیچ (Abercrombie & Fitch)، نیو آلبانی، اوهایو، ۲۰۰۱



بولین سیوینسکی جکسون (BCJ)، استودیوی انیمیشن پیکسار، امری‌ویل، کالیفرنیا، ۲۰۰۲

قفسه‌های لباس فلزی با یکدیگر متفاوت هستند.

دفتر مرکزی ابرکرومبی و فیچ شاهدی بر یک استراتژی متداول است که بر اهمیت طراحی خاص فضاهای اشتراکی و تفریحی تاکید می‌شود، به ویژه در شرکت‌هایی که بر روی حاصل گفتگوهای تصادفی کارکنان خلاقشان سرمایه‌گذاری می‌کنند و به حفظ انرژی‌های خلاقانه‌ی آنها اهمیت می‌دهند. برای دفتر مرکزی جدید پیکسار (۲۰۰۲) -استودیوی انیمیشن دیجیتال مشهور استیو جابز در امری‌ویل، کالیفرنیا- بولین سیوینسکی جکسون (BCJ/Bohlin Cywinski Jackson)، طراحان فروشگاه‌های اپل در نیویورک، شیکاگو و توکیو، جهت طراحی فضای کاری‌ای زنده به کار گماشته شدند تا با پیکربندی فضایی مناسب، تعامل اجتماعی میان کارگردانان، تهیه‌کنندگان، انیماتورها و میزبان مشاورانی که با پیکسار کار می‌کنند، افزایش یابد. بنابراین، بخش لافت آجری، فولادی و شیشه‌ای بی‌سی‌جی یک آتریوم دو طبقه است -همان اتاق نشیمن غول‌پیکر پیکسار- که همه باید در مسیر رسیدن به یکی از سه تئاتر ساختمان، کافه اسپرسو یا اداره‌ی پست از آن عبور کنند. (کارمندان همچنین از امکاناتی مانند استخر، زمین بسکتبال و مرکز تناسب اندام برخوردار هستند.)

برای جبران بیشتر انزوای کار پشت درهای بسته، بی‌سی‌جی، دفاتر انیماتورها را در گروهک‌های U شکلی طراحی نمود که حول مرکز سالنی شامل کافه‌ها، کاناپه‌ها و حتی زمین گلف قرار می‌گیرند. برای فضاهای عمومی، معماران داخلی آن، گارسیا + فرانسیکا (Garcia + Francica) از سانفرانسیسکو، نمونه‌هایی از کارهای لاین راسِت (Ligne Roset)، کاسینا (Cassina)، چارلز ایمز (Charles Eames)، آلوار آلتو (Alvar Aalto) و وارن پلانتر (Warren Platner) را با هم ترکیب نمودند. به عنوان مثال، هشت فرش دستبافت تبتی سفارشی، جزایری از رنگ‌های زنده به فضا افزوده‌اند که زیبایی و راحتی را برای سهولت در روزهای کاری طولانی به ارمغان می‌آورند. علاوه بر این، بی‌سی‌جی، بر این امر آگاه بود که مانند هر محل کاری که مانند خانه‌ی دوم در آن وقت می‌گذارنیم، فضاها باید با شخصی‌سازی‌های موقت سازگار باشند. مدیر تاسیسات پیکسار، تام کارلایل، گزارش می‌دهد که دو سال پس از افتتاح ساختمان، ده «اتاق» پیش‌ساخته به گروه‌های دفاتر اضافه شد که انیماتورها آنها را با نقاشی و سایدینگ خود شخصی‌سازی کردند. گرچه این مداخلات موقتی به حساب می‌آیند، تصویری واضح از غریزه‌ی لانه‌سازی‌ای است که در دفاتر امروزی تشویق می‌شود.

گروه طراحی پنتاگرام، موزَک (Muzak)، فورت میل، کارولینای جنوبی، ۲۰۰۰

در عصری که کار یدی تا حد زیادی به تنها ضربه‌هایی روی صفحه‌ی کلید کاهش یافته است، بازگشت کارخانه-دفتر بسیار فراتر از آزادی‌های فضایی است که این محیط‌های مانند لافت می‌توانند فراهم کنند. البته تصویری که آنها ایجاد می‌کنند به همان اندازه اهمیت دارد -به‌ویژه برای شرکت‌هایی که می‌خواهند ظاهری معمولی و راحت داشته باشند و در عین حال به طور جدی صنعتی در نظر گرفته شوند. در دفتر مرکزی موزَک (Muzak) در فورت میل (۲۰۰۰)، کارولینای جنوبی، آلونک کارخانه، نماد بسیار بزرگی از تولد دوباره‌ی نام تجاری آن شرکت دارد. به دنبال هویت گرافیکی جدیدی که در سال ۱۹۹۷ توسط کیت هینریکس (Kit Hinrichs) از پنتاگرام طراحی شد، شرکت موزک طی قراردادی با جیمز بیبر (James Biber) -همچنین از پنتاگرام- طراحی دفتر مرکزی شرکت را در مکانی جدید به او سپرد. موزک در تغییر موقعیت خود به عنوان «معماران صوتی»، به جای آنچه پیشتر ارائه‌کنندگان «موسیقی میکس شده برای فضاهای عمومی» تعریف شده بود، به فضای داخلی‌ای نیاز داشت که دامنه‌ی جدیدی از بلندپروازی‌هایش را منعکس کند.

با افزودن جنبه‌ی شهری به تجارت موسیقیِ «کنسروی»، فضای کار صنعتی کاملا جدید بیبر، پویایی اجتماعی یک شهر کوچک را برای ۳۰۰ کارمند شاغل در آن ایجاد می‌کند. بیبر، طراحی خود را بر اساس نقشه‌های شهرهای قرون وسطایی ایتالیا شکل داد: محوطه‌ی پذیرش که به صورت گرافیکی بر آن تاکید شده، عملکردی همچون میدان مرکزی به سبک ایتالیایی دارد که فضاهای کاری دو طبقه به بیرون از آن کشیده شده‌اند.

علاوه بر این، همانطور که خانه‌های قرون وسطایی هیچ مبلمان ثابتی نداشتند، تمام میزهای طراحی شده توسط ویترا روی چرخ هستند و راهروهای اداری اساسا از قابلیت تنظیم مجدد برخوردارند. همه‌ی دفاتر از جمله دفاتر مدیران عامل، پلانی باز دارند. در اینجا، قدم گذاشتن روی فرش، جایگزین در زدن به عنوان پروتکلی برای شروع مکالمه به حساب می‌آید. فراتر رفتن از تقویت همکاری بین کارمندان، طراحی این پروژه، نظیر بصریِ موسیقی متن است که به رنگ و مصالح «امتیاز» می‌دهد -همانگونه که موزَک ویژگی‌های احساسی صدا را به مکان مرتبط می‌کند. بیبر کابینت‌های آبی، سبز و نارنجی روشن (به طراحی ویترا) به کار برده است تا رنگ خاکستری دیوارهای بتنی و کف سیمانی را با نت‌های رنگی زنده جبران کند. فضای بزرگ با شماره‌گذاری «گوشه‌های خیابان» نشان شده است و هر زون دارای سوئیت کنفرانس است که از مصالح متفاوتی ساخته شده‌اند تا ظاهری منحصربه‌فرد داشته باشند. به عنوان مثال، فضایی لطیف، یک فضایی چوبی، فضایی نیمه‌شفاف، فضایی فلزی که به نوعی هرکدام تنوع سازها و صداهایی را که این کسب و کار بر اساس آنها بنا شده است را بازتاب می‌دهند. این ایده که یک فضای شرکتی ممکن است بیش از یک رابطه‌ی نمادین یا مفهومی با محصول شرکت باشد، به‌وضوح در رلینگن، آلمان، جایی که معماران بی‌آرتی (BRT/Bothe Richter Tehrani) دفتر مرکزی تولیدکننده‌ی محصولات روشنایی توبیاس گراو (Tobias Grau) را با طراحی دو حجم تونل‌مانند آلمینیومی و شیشه‌ای کامل نمودند، به چشم می‌خورد.

تصویر بالا و صفحه بعد: معماران بی‌آرتی (BRT/Bothe Richter Tehrani)، توبیاس گراو (Tobias Grau)، رلینگن، آلمان، ۲۰۰۱

ساختار اول که در سال ۱۹۹۹ ساخته شد، شامل کارگاه‌ها، کافه‌ها، دفاتر، اتاق‌های نمایش در دو طبقه است؛ ساختار دوم در سال ۲۰۰۱ به عنوان انبار ساخته شد. در اینجا بی‌آرتی نه تنها یک معماری پارلانته (یا گویا) -همچون چراغ قوه- ایجاد نموده، بلکه به تلفیقی نیرومند از معماری معاصر و باستان در مفهوم فضای کار دست یافته‌اند. دیوارهای منحنی مزین به آلومینیوم دفتر مرکزی گراو، از تمایل به جریانی جدید در خلق فضاهای ارگانیک سخن می‌گوید، درحالیکه دنده‌های چوبی‌ای که تکیه‌گاه بنا هستند، یادآور صنعت کشتی‌سازی می‌باشد که زمانی ستون اصلی حوالی هامبورگ بوده است. افزون بر این، برای شرکتی که دغدغه‌ی اصلی‌اش مصرف انرژی بوده، این ساختمان انرژی-آگاه می‌باشد. به عنوان مثال، نماهای جنوبی کاملا شیشه‌ای و با پنل‌های خورشیدی به رنگ آبی پوشانده شده‌اند؛ در امتداد دیوارهای شرقی و غربی، لوورهای غول‌پیکر شیشه‌ای سبز به طور خودکار با موقعیت خورشید حرکت می‌کنند. علاوه بر این، اتاق‌های کنفرانس پوشیده با صفحه‌های عظیم شیشه‌ای، نور طبیعی را که با نور مصنوعی محصولات شرکت مخلوط می‌شود به درون جذب می‌کند. در واقع، کل پروژه «عملیات»ی دقیق در تنظیم نور است و هر عنصر داخلی -از راه‌پله‌های بتنی در ورودی لابی تا دیوار آجدار کافه‌تریا، با خطوط کشیده‌ی نور و سایه همراه می‌شود.

پروژه‌ی دیگری که به همین اندازه قابل توجه است ساختمان پاستیل‌مانند شیشه‌ای و فولادی‌ای است که گروه معماری تالر انریکه نورتن/ تی‌ای‌ان برای شرکت رسانه‌ای تلویزیا (Televisa Service Buildong) در سال ۱۹۹۵ طراحی نمود. در این پروژه، پوشش روبان‌مانندی از سقف سازه منحنی می‌شود تا دیوارهای ساختمان را شکل دهد که به نوبه‌ی خود، کل دفاتر این شرکت عظیم رسانه‌ی تلویزیونی را دربرمی‌گیرد. نمای عظیم شیشه‌ای این ساختمان، فضای عمومی مطبوع و پر از نوری را برای کارمندان در زمان استراحت یا بازدیدکنندگان برای تجمع فراهم می‌کند.

برخلاف ساخت از صفر پروژه‌های قبلی دفاتر کارخانه، شکل منحنی ساختمان شرکت Cell Network (۲۰۰۱) در کپنهاگ، از یک بندرگاه هواپیمای دریایی از بین رفته بود که در سال ۱۹۲۱ ساخته شد. دورته ماندروپ معتقد است که «نوسازی باید داستان زندگی پیشین یک بنای تاریخی را بازگو کند» و شرکت معماری او در اینجا با حفظ ویژگی‌های معماری سازه و تضاد آنها با شفافیت مدرنیته، به این هدف دست یافته است. سه برج داخلی، که از ستون‌ها و پله‌های فولادی (همه به رنگ سفید) و کف از چوب درخت توس ساخته شده‌اند، زیر سقف بتنی طاقدار که از قبل به جا مانده، به‌زیبایی بالا می‌آیند. با گردآوری و به کارگیری پارچه‌ی سفید چتر نجات، دور دفاتر و اتاق‌های کنفرانس، امکان تغییرات سریع فضایی فراهم شده و در عین حال از پرده‌ها به عنوان صفحه‌ی نمایش برای ارائه‌ی مطالب طراحان و استراتژیست‌های اینترنتی استفاده می‌شود.

سه برج که هرکدام به ترتیب دو، سه و چهار طبقه هستند، فضاهای کاری و فراغت گوناگونی را خود جای داده‌اند: از جمله دفاتری با پلان باز با ایستگاه‌های کاری سفارشی از چوب توس برای ۱۰۰ کارمند، یک اتاق کنفرانس شیشه‌ای مجهز به مبلمانی به طراحی ایمز (Eames)، صندلی‌هایی به طراحی گروه آلومینیوم (Alminium Group)، سالنی برای کارمندان با صندلی‌های بین بگ سفارشی، تجهیزات روشنایی به طراحی جاسپر موریسون (Jasper Morrison)، سالنی برای مهمانان با صندلی‌های پایه کوتاه موریسون و شومینه‌ای که از زمین بیرون زده است. در پشت بام بلندترین سازه، فضایی برای مدیتیشن با گهواره‌هایی میان ستون‌ها قرار دارد. در این پروژه، نه تنها برج‌ها از نظر بصری با یکدیگر در هم می‌آمیزند و حس باز بودن و ارتباط را تشویق می‌کنند، فضاهای پرمنفذ آنها نیز چشم‌اندازی به بیرون فراهم کرده و همچنین نور طبیعی را از نمای جلوی تمام شیشه‌ای ساختمان به داخل راه می‌دهد. در هوای گرم، درهای کشویی فولادی و آلومینیومی به کار برده شده در نمای پشت -که جایگزین درهای ۷۴۳ مترمربعی و قدیمی بندرگاه شده است- کاملا به بیرون باز می‌شوند.

فضاهایی مانند ساختمان شرکت Cell Network به طراحی ماندروپ با تاکیدشان بر

شفافیت و باز بودن محل کار، در حقیقت مدیون اکتشافات مهمی هستند که توسط جی چیات (Jay Chiat؛ ۱۹۳۱-۲۰۰۲) آغاز شد. چیات ۱۴ با همکاری گای دِی (Guy Day)، آژانس تبلیغاتی چیات/دی (Chiat\Day) را در سال ۱۹۶۸ تاسیس نمود. همزمان با رشد شرکتش و برانگیختن تحسین بین‌المللی با کمپین‌هایی برای مشتریانی همچون اپل و انرجایزر (او باعث معروف شدن انرجایزر بانی (Energizer Bunny) شد)، چیات شروع به زیر سوال بردن روش کاری در شرکت خودش کرد. دل‌مشغولی او با پتانسیل فناوری‌های دیجیتال برای رهایی کارکنانش از میزهایشان و گذراندن زمان بیشتری با مشتریان، منجر به یکی از معروف‌ترین سرمایه‌گذاری‌ها در طراحی دفتر قرن بیستم شد.

این حماسه با دفتر فرانک گری در سال ۱۹۹۱ در ونیز، کالیفرنیا آغاز شد و شامل یک جفت دوربین شکاری غول‌پیکر بود که با همکاری هنرمندانی چون کلاس اولدنبرگ (Claes Oldenburg) و کوسیه فان بروخن (Coosje van Bruggen) طراحی شده بود. در واقع، این اولین دفتر چیات/دی به سبک انبار بود و شامل فضایی باز بزرگ و غیررسمی در یک طبقه می‌شد که به کارکنان حس هدف مشترک می‌داد. در کنار پیشرفت‌های بنیادی در فناوری‌های بی‌سیم که به‌زودی در آن زمان اتفاق افتاد، ساختمان گِری کاتالیزوری بود که نهایتا منجر به بدنام‌ترین تجربه‌ی چیات در زمینه‌ی دفاتر مشترک شد.

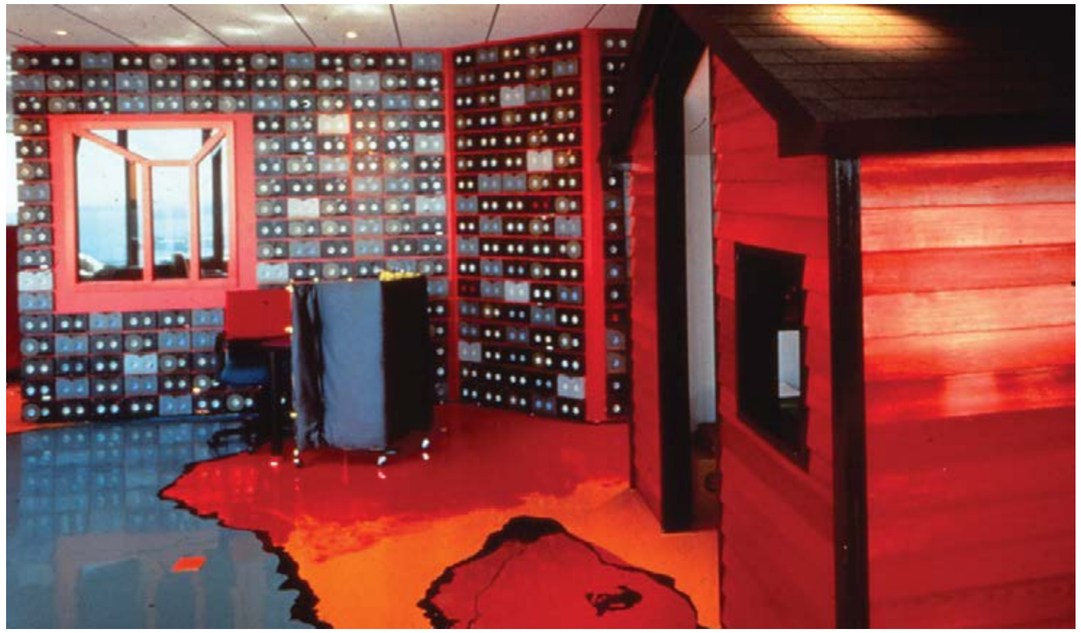
در سال ۱۹۹۵، شعبه‌ی دیگر این شرکت در نیویورک، توسط یکی دیگر از بت‌شکنان معماری، گائتانو پسچه (Gaetano Pesce) طراحی شده بود که بدون میزی اختصاصی برای کارمندان، بدون منشی جهت پاسخگویی به تلفن‌ها و بدون کارت ویزیت شخصی یا دفاتری در گوشه و کنار ساختمان، افتتاح شد. در اینجا، تنها چیز شخصی‌ای که به کارمندان اختصاص داده شده بود -چه کارمندان ارشد و چه تازه استخدام شده- یک قفسه بود. حتی لپ‌تاپ‌ها هم به اشتراک گذاشته می‌شدند. وایرد (Wired) به نقل از چیات در سال ۱۹۹۴ نوشته است که او «سعی دارد به جای مدرسه‌ی ابتدایی، فضای کار را بیشتر شبیه به دانشگاه بسازد. بیشتر مشاغل مانند مدارس ابتدایی اداره می‌شوند- به سر کار می‌روید و تنها زمانی دفتر خود را ترک می‌کنید که مجبورید به دستشویی بروید. این نوع رفتارها با کارمندان باعث ایجاد انزوا و ترس می‌شود و نهاتا بهره‌وری را کاهش می‌دهد.» اثاثیه و کفپوش‌های رزین پسچه و مبلمان راحتی، پاسخی مشخصا مهارنشدنی به گزارش چیات داد. این به معنای واقعی کلمه همان بازتابی از فروپاشی‌ای بود که به دنبال احساس نیاز شدید کارمندان به روالی معمول در روز کاری خود پدید آمد.

جالب اینجاست که افتتاح دفتر طراحی شده توسط پسچه در نیویورک، با جنبشی رو به رشد در میان مربیان (به ویژه در سطح مدرسه ابتدایی) همزمان شد که در آن خواستار جایگزینی آموزش تکلیف‌محور -که با ردیف‌های میز و نیمکت‌ها مشخص شده بود- با یادگیری مشارکتی، با تعداد کمتری دروس سازمان‌یافته، فضاهایی بازتر و اثاثیه‌ای سیار

گروه معماری تالر انریکه نورتن/ تی‌ای‌ان، شرکت رسانه‌ای تلویزا (Televisa Service Building)، مکزیکوسیتی، ۱۹۹۵

دو تصویر بالا: دورته ماندروپ، ساختمان شرکت Cell Network، کپنهاگ، ۲۰۰۱

دو تصویر بالا: فرانک گری، ساختمان چیات/دی، کالیفرنیا، ۱۹۹۱



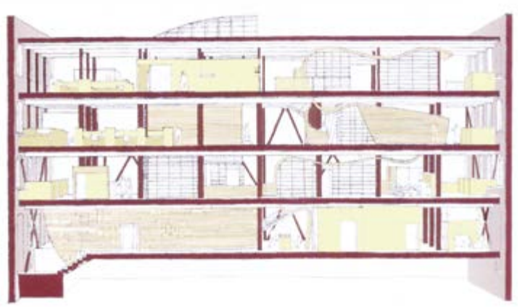
گائتانو پسچه، چیات/دی، نیویورک، ۱۹۹۵

بودند. با این حال، از آن زمان تا کنون، هم دفتر و هم کلاس‌های درس، شاهد بازگشت به «اصول اولیه» بوده‌اند. گرچه این امر بدون تاثیراتی عمیق از جی چیات و دیگران نبود که از ایده‌ی دفتر بدون میز دفاع کردند. (شایان ذکر است که روش واگذاری فضای اداری بر اساس نیاز از اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ توسط چندین شرکت مشاوره‌ی بزرگ از جمله ارنست اند یانگ (Ernst and Young)، مشاورین اندرسن (Anderson Consulting) و پرایس واترهاوس کوپرز (Price Waterhouse Coopers) آغاز شد. این امر بیشتر با انگیزه‌ی اقتصادِ املاک مطرح شده بود تا برای کنجکاوی در مورد زندگی اجتماعی دفتر و کارکنان. این چیدمان اداری که به عنوان «هتلینگ» نیز شناخته می‌شود، امروزه عمدتا جهت ارائه‌ی حداقل امکانات کاری برای نیروهای فروش متغیر مورد استفاده قرار می‌گیرد.) شاید مهم‌ترین پیشگویی آرمان‌شهری پسچه، ادغام ابزار کار با محیطی برای گذراندن اوقات فراغت بود. در حقیقت، مشکل دفتر پسچه بیش از حد ملایم بودن و شبیه خانه بودنش یا ویژگی‌های عجیب و غریب فرمالش نبود -درست برعکس، همانطور که مشاهده خواهیم نمود، این موضوعات بسیار برای دفاتر آینده تاثیرگذار بود- مشکل اصلی ماهیت بیش از حد عمومی بی‌رحمانه‌شان بود.

کلایو ویلکینسون (Clive Wilkinson) با درک اینکه هیچکدام از افراد در چیات/دی به اندازه‌ی مدیرعامل آن سرگردان نبودند و حتی افراد ریسک‌پذیر نیز پیش از به اشتراک گذاشتن کارها و عقایدشان نیاز دارند به طور خصوصی کار کنند، دفتر لس‌آنجلس (۱۹۹۹) شرکت جانشین، تی‌بی‌دبلیوای/چیات/دی (TBWA \Chiat\Day)، را با متعال کردن فضای لافت گِری و سالن سوررئالیستی پسچه در نقطه‌نظر خود، مبنی بر دفتری به عنوان شهری چندلایه و بلواردار، طراحی نمود. در نهایت، چیات/دی توسط گروه آمنیکام (Omnicom Group) در سال ۱۹۹۵ خریداری و منجر به ادغام با تی‌بی‌دبلیوای/چیات/دی شد. از این رو، ویلکینسون دفاتر فردی را بازسازی کرد و اتاق‌های جلسه را به‌وضوح و دقت ترسیم نمود. کانتینرهای حمل و نقل زرد رنگ در سه طبقه روی هم قرار گرفته و به عنوان اتاق کنفرانس برای مدیران هنری و تبلیغ‌نویسان به کار می‌رود. تیم‌های منصوب به حساب‌های خاص شرکتی در ساختارهای چادرمانند که از پرده‌های سفید نیمه‌شفاف در سقف ۲۸ متری ساختمان کشیده شده‌اند، گرد هم می‌آیند. در این بین، ایستگاه‌های کاری، مورد توجه ویژه قرار گرفتند: ویلکینسون یک سیستم سفارشی با رنگ سبز کلروفیل، آبی کالیفرنیا و مشکی مات به نام NEST (محیطی دلنواز برای نشستن و فکر کردن) طراحی نمود. با ترکیبی از واژگان و بعضا هم‌مرز شدن با صداهایی ناهنجار، ویلکینسون خلاقیتی بی‌نظم برای دفتر لس‌آنجلس در نظر گرفت که ایده‌آلی برای ماهیت بیش‌فعال تجارت در حوزه‌ی تبلیغات به حساب می‌آید.

برخلاف فضای داخلی شهری-صنعتی ویلکینسون، طراحی مارمول رادزینر (Marmol Radziner) برای شعبه‌ی سانفرانسیسکو تی‌بی‌دبلیوای/چیات/دی (۲۰۰۲) روایت خود را از تاریخچه‌ی ساحل باربری این سایت گرفته است. دیوارهایی با انحنای زیاد و پالتی از کف چوب‌پنبه‌ای، قالیچه‌هایی از علف دریایی، پانل‌های دیواری از جنس کرباسیپ، افرا و صنوبر داگلاس، فضای داخلی یک انبار مربعی‌شکل سال ۱۸۸۰ را تغییر می‌دهند.

در واقع، استعاره‌ی دریایی رادزینر، بر اساس خلاقیت به کار رفته در قطعات بازیابی شده از یک کشتی شکسته است. در اینجا، بدنه‌ی حجیم کشتی از میان فضا سر بر می‌آورد و راهروهای طبقه‌ی اول و اتاق‌های کنفرانس طبقه‌ی دوم را دربرمی‌گیرد. نیروی عمودی بدنه‌ها نیز بقایای به جا مانده از روحیه‌ی بی‌نظم چیات است که در افسانه‌ای اینگونه بیان شده است: «ما نیروی دریایی نیستیم؛ ما دزدان دریایی هستیم.» حالا دفاتر کاری باز با مجموعه‌ای از چهاردیواری‌های کم‌ارتفاع در اندازه‌های مختلف به تعادل رسیده‌اند که این فضاها، نور و نگاه‌های اجمالی همکاران را می‌پذیرد و در عین حال به حفظ حریم خصوصی کارمندان احترام می‌گذارد. در اینجا -و همچنین در دفتر لس آنجلس- طراحان به طور قطع از طرح‌هایی که سعی در تغییر رفتارهای محل کار دارند، دوره شده و به جای آن به طرح‌هایی توجه نموده‌اند که توسط رفتارهای کاری هدایت می‌شوند.با همه‌ی این اوصاف، رفتار در فضای کاری، خود، دستخوش تغییراتی انقلابی شده است. سیاست اداری ممکن است یکی از ویژگی‌های ثابت تجارت باشد، اما آداب و رفتار بجای اداری بسیار متغیر است. به طور مثال، در شرکت‌هایی که ترجیح می‌دهند به عنوان آتلیه یا استودیو تلقی شوند، متریال و فضاها از ارزش چندانی برخوردار نیستند و بیشتر خشن و آماده هستند، نسبت به کثیفی و کهنگی کتانی کارمند بی‌تفاوت هستند و با فرهنگ نسل جوان، که می‌خواهند بیشتر آنها را جذب کنند، سازگار می‌باشند. به عبارتی دیگر، گرچه آثاری از گذشته حفظ شده، پرستیژی هنری و نامتعارف نیز به امانت داده شده است. در قسمت دوم این مقاله به لافت‌ها، دهکده‌ها و دفاتر مسکونی شده خواهیم پرداخت. در فصلنامه‌ی شماره‌ی ۶۴ همراه ما باشید.



مارمول رادزینر، تی‌بی‌دبلیوای/چیات/دی، سانفرانسیسکو، ۲۰۰۲

دو تصویر بالا: گروه معماری کلایو ویلکینسون، تی‌بی‌دبلیوای/چیات/دی (TBWA \Chiat\Day)، لس‌آنجلس، ۱۹۹۹

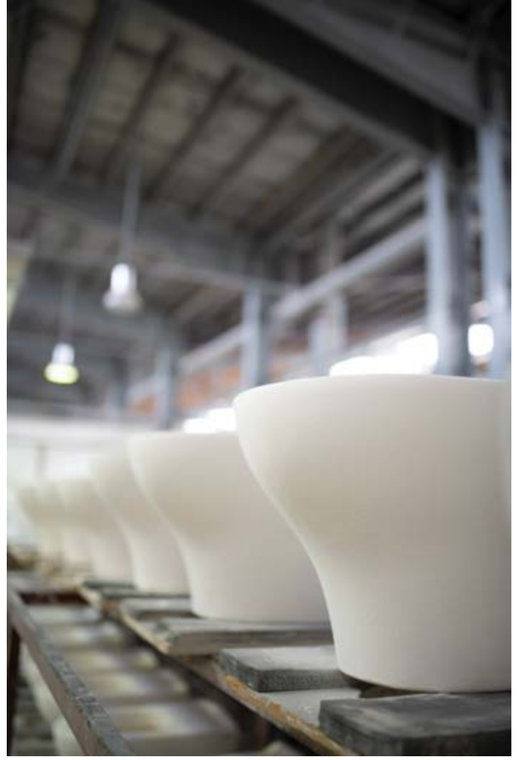
مبلمـــــــان آرفلکســـــــــ

آرین خانی‌زاد

آرفلکس

چهار عدد مقطع لاستیک اسفنجی
به همراه مقداری تسمه‌ی کشسان کافی بود تا یکی از
تاثیرگذارترین مبلمان پس از جنگ در ایتالیا کامل شود. صندلی لیدی
(Lady) در سال ۱۹۵۱ توسط طراحی جوان به نام مارکو زانوسو (Marco Zanuso)،
برای کارخانه‌ی تولیدی آرفلکس (Arflex) که دو سال پیش از آن تاسیس شده بود، تولید
شد. در رویداد سه سالانه‌ی میلان، اجزای صندلی از هم جدا شدند تا مراجعه‌کننده‌ها بتوانند
خلاقیت در اجزای داخلی آن را ببینند. صندلی لیدی مدال طلای رویداد را برد و همچنین پیشگام
سبک ارگانیک در دهه‌ی ۱۹۵۰ شد. از همه مهم‌تر، این صندلی به عنوان نماد دیدی تازه از طراحی مدرن
ظهور کرد که از صنعت و تکنولوژی الهام گرفته بود. وقتی در سال ۱۹۴۹ کارخانه‌ی آرفلکس تاسیس شد، بدون
شک مدرن‌ترین تولیدی مبلمان در ایتالیا بود. برخلاف کارخانه‌های متعددی در ایتالیا که به صنعتگری سنتی
می‌پرداختند، آرفلکس محصول صنعت مدرن بود. در ادامه کارخانه‌ی تولیدی لاستیک پیرِلی (Pirelli) متریال جدیدی
تولید کرد؛ لاستیکی اسفنجی با نام گوماپیوما (gommapiuma) که قرار بود با ترکیب شدن با تسمه‌ی کشسان در
کارخانه‌ی تولید مبلمان مورد استفاده قرار گیرد. آرفلکس با پیرلی شریک شد و با طراحان خلاقی همکاری کرد و این
ریسک را پذیرفت که شرکت در زمینه‌ی جدیدی از طراحی مبلمان فعالیت داشته باشد. از همان ابتدا، تولید صنعتی
به عنوان نیروی محرکه‌ی کمپانی بود. صندلی لیدی و طراحی‌های دیگر مارکو زانوسو، مانند وودلاین (Woodline)،
مارتینگالا (Martingala)، صندلی آنتروپوس (Antropus) یا اسلیپ-او-ماتیک (Sleep-o-matic)، که یک مبل تختخواب‌شو
کاربردی بود، همگی موفقیتی بزرگ به حساب می‌آمدند. آرفلکس همچنین با فرانکو آلبینی (Franco Albini) و
اِربِرتو کاربونی (Erberto Carboni) نیز کار کرد. که اولی صندلی مدرن و راحت فیورنزا (Fiorenza) و دومی صندلی
ارگانیک دِلفینو (Delfino) را خلق کرد. همکاری با معماری با نام چینی بوئِری (Cini Boeri) در دهه‌ی ۱۹۶۰
مورد قابل توجه و ویژه‌ای بود؛ برای اولین بار صندلی اسفنجی پلی‌اورتانی با نام بوبو (Bobo) تولید شد که
مطلقا هیچ قاب نگه‌دارنده‌ای نداشت و از سال ۱۹۷۱ مبلمان سرپنتونه (Serpentone) بوئری راه خود را
به اتاق پذیرایی‌های معاصر خانه‌ها پیدا کرد. هر دو اینها نقطه عطفی در تاریخ مبلمان بود. در
این حین، بورکهارت فوگتر (Burkhard Vogtherr) و هَنِس وتشتاین (Hannes Wettstein) به
جمع همکاران معمار و طراح شرکت پیوستند. وتشتاین برای این برند مجموعه‌ای از
مبلمان هندسی با نام مودز (Moods)، مجموعه‌ی مستر (Master) که شامل
یک میز با ظرافتی فوق‌العاده می‌شد و همچنین مجموعه‌ای از
صندلی‌های متمایز اسپلاین (Spline) را طراحی
کرد.

منابع :
www.arflex.it
Bernd polster, Claudia Neumann, Markus Schuler, Frederick Leven. The AZ of Modern Design. Marrell Publisher, 2006



تکنولوژی و پایداری در شرکت چینی بهداشتـــــــی «چینی‌کُرد»

لادن مصطفی‌زاده

پایداری از رویکردهایی است که اکثر جوامع، کشورها و شهرها در حال حرکت به سمت آن هستند و روز به روز، قدم‌های جدیدتر و با ثبات‌تری را در این مسیر برمی‌دارند. در واقع، پایداری، بالا بردن دوام محصولات در حوزه‌های مختلف زندگی است تا با عمر طولانی‌تر، تولید زباله و پسماند محدودتر شوند. معمولا پایداری در سه بعد اصلی پایداری محیط زیستی، پایداری اقتصادی و پایداری اجتماعی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

هنگام بحث در مورد پایداری، شاید در وهله‌ی اول، موارد روساختی را به ذهن بیاوریم اما در واقعیت موارد زیرساختی نیز می‌توانند نقش مهمی در پایداری داشته باشند. به عنوان مثال در یک کارخانه، فضای تهیه‌ی مواد اولیه، نحوه‌ی تولید محصول، نحوه‌ی ارائه‌ی محصول، قابلیت استفاده‌ی دوباره و غیره از مواردی است که در حیطه‌ی پایداری قرار می‌گیرند.

کارخانه‌ی پایدار در واقع همان تولید محصولات از طریق فرآیندهای اقتصادی مناسب است که اثرات منفی زیست‌محیطی را به حداقل می‌رساند و در عین حال انرژی و منابع طبیعی را حفظ می‌کند. تولید پایدار همچنین ایمنی کارکنان، جامعه و محصول را افزایش می‌دهد. ایجاد تولید ناب و پایدار در گرو سه عامل مردم (People)، سیاره (Planet) و سود (Profit) است که مردم معادل فاکتور اجتماعی، سیاره (زمین) معادل فاکتور زیست‌محیطی و سود معادل فاکتور اقتصادی در تعریف پایداری است. این تعریف نشان‌دهنده‌ی این است که کارخانه‌ی پایدار یکی از موارد برای رسیدن به پایداری کل است.

یکی از اجزای پایداری، پایداری زیست‌محیطی است که به آگاهی زیست‌محیطی و حفظ منابع طبیعی اشاره دارد و به‌شدت نگران سلامت محیط است. پایداری محیطی به عنوان تعامل مسئولانه با محیط زیست برای جلوگیری از تخریب منابع طبیعی در درازمدت تعریف می‌شود. پایداری زیست‌محیطی در کارخانه‌ی پایدار به صورت محافظت از سیاره (زمین) تعریف می‌شود.

کارخانه‌ی چینی کُرد یکی از کارخانه‌های واقع در ایران است که در راستای پایداری زیست‌محیطی قدم بر می‌دارد و می‌توان از آن به عنوان کارخانه‌ی دوستدار محیط زیست نام برد. کارخانه‌ی چینی کُرد، بزرگ‌ترین تولیدکننده‌ی وسایل چینی بهداشتی شامل روشویی، توالت فرنگی، رو کابینتی، توالت ایرانی و زیردوشی در ایران است که در شهرک صنعتی فرامان کرمانشاه قرار دارد. کارخانه‌ی چینی کُرد حدود چهل سال پیش و همزمان با شروع صنعت چینی بهداشتی در ایران تاسیس شده است و مانند صنایع دیگر، دو ویژگی تکنولوژی و پایداری زیست‌محیطی در آن بسیار مهم است؛ تکنولوژی به کیفیت نهایی محصولات کمک می‌کند و پایداری زیست‌محیطی تضمین می‌کند که کم‌ترین آسیب به محیط زیست وارد شود.

کارخانه‌ی چینی‌کُرد، اگرچه قدمتی تقریبا چهل‌ساله دارد اما همسو با تکنولوژی روز پیش می‌رود. این همسویی باعث شده است که چینی‌کُرد در بخش تولید بسیار توانمد باشد که این توانمندی در چهار بخش، خود را نمایان می‌کند:

• ماشین‌آلات منحصربه‌فرد تولیدی

کارخانه‌ی چینی‌کُرد از تکنولوژی فایرکلی (ترکیبی از مواد اولیه با قابلیت ساخت محصولات چینی بهداشتی با سایز بزرگ) در فرایند تولید محصولات سرامیکی استفاده می‌کند و بالاترین ظرفیت و کم‌ترین محدودیت را در استفاده از آن و تولید محصولات سایز بزرگ دارد. کارخانه‌ی چینی‌کُرد علاوه بر چهار کوره‌ی تونلی، دو کوره‌ی شاتل دارد که با استفاده از کوره‌های شاتل، علاوه بر راندمان بالاتر و مقرون به صرفه‌تربودن در تولید، با کاهش اثرات مخرب زیست‌محیطی، از محیط زیست مراقبت می‌کند.

• تکنولوژی برنامه‌ریزی، طراحی و تولید روز دنیا

کارخانه‌ی چینی‌کُرد با استفاده از سیستم ای.آر.پی (ERP) به عنوان یک سیستم مدیریت کسب و کار و سیستم اس.ای.پی (SAP) به عنوان یکی از بهترین سیستم‌های مدیریت منابع سازمانی یکپارچه در جهان، امکان رسیدن به بهره‌وری و نوآوری بیشتری را دارد. همینطور استفاده از بروزترین نرم‌افزارهای طراحی و پرینتر سه‌بعدی، امکان طراحی محصولات ظریف و زیبا و بررسی همه‌جانبه‌ی محصول را امکان‌پذیر می‌کند.

• دانش فنی طراحی و ساخت محصولات پیچیده

امکان تولید محصولات سایز بزرگ مانند زیردوشی‌های سرامیکی، روکابینتی‌های کشیده یا روشویی‌های دیواری بزرگ‌سایز و تولید محصولات صاف و بدون شیار، تخصص زیادی را لازم دارد و از این نظر این کارخانه، در کنار برندهای برتر دنیا قرار می‌گیرد.

• کنترل کیفیت

علاوه بر زیبایی، کیفیت محصول از جمله مواردی است که مورد توجه معماران قرار می‌گیرد. استفاده از دستگاه ابزار دقیق مخصوص صنعت سرامیک در آزمایشگاه، آزمایش و نظارت کنترل کیفی در فرایند آماده‌سازی مواد اولیه، نظارت و کنترل کیفیت دقیق در تمام فرایندهای تولید مانند لعاب‌زنی، درجه‌بندی، بسته‌بندی و غیره، منجر به کیفیت نهایی و رضایت کاربر محصولات می‌شود.

چینی‌کُرد؛ دوستدار محیط زیست

شرکت چینی‌کُرد از ابتدای تاسیس خود در سال ۱۳۶۳، حفاظت از محیط زیست را به عنوان یکی از مهم‌ترین مسئولیت‌های اجتماعی خود در نظر گرفته است، از جمله موارد توجه به محیط زیست در این کارخانه، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

• صرفه‌جویی در مصرف آب از طریق تصفیه‌ی پساب‌های بهداشتی و صنعتی و استفاده‌ی دوباره از آنها.

• آبیاری درختان داخل و اطراف کارخانه با آب تصفیه شده در تصفیه‌خانه.

• جلوگیری از هدر رفت آب با استفاده از سیستم آبیاری قطره‌ای در توسعه فضای سبز.

• استفاده‌ی دوباره از ضایعات در چرخه تولید خود شرکت و یا کارخانه‌ی سیمان (با هزینه‌ی خود شرکت).

• اندازه‌گیری منظم میزان آلودگی در خروجی دودکش‌های سالن‌های تولید.

• تعویض منظم فیلتر دودکش‌ها برای جلوگیری از ورود ذرات آلاینده و گازهای CO و CO_2 به جو.

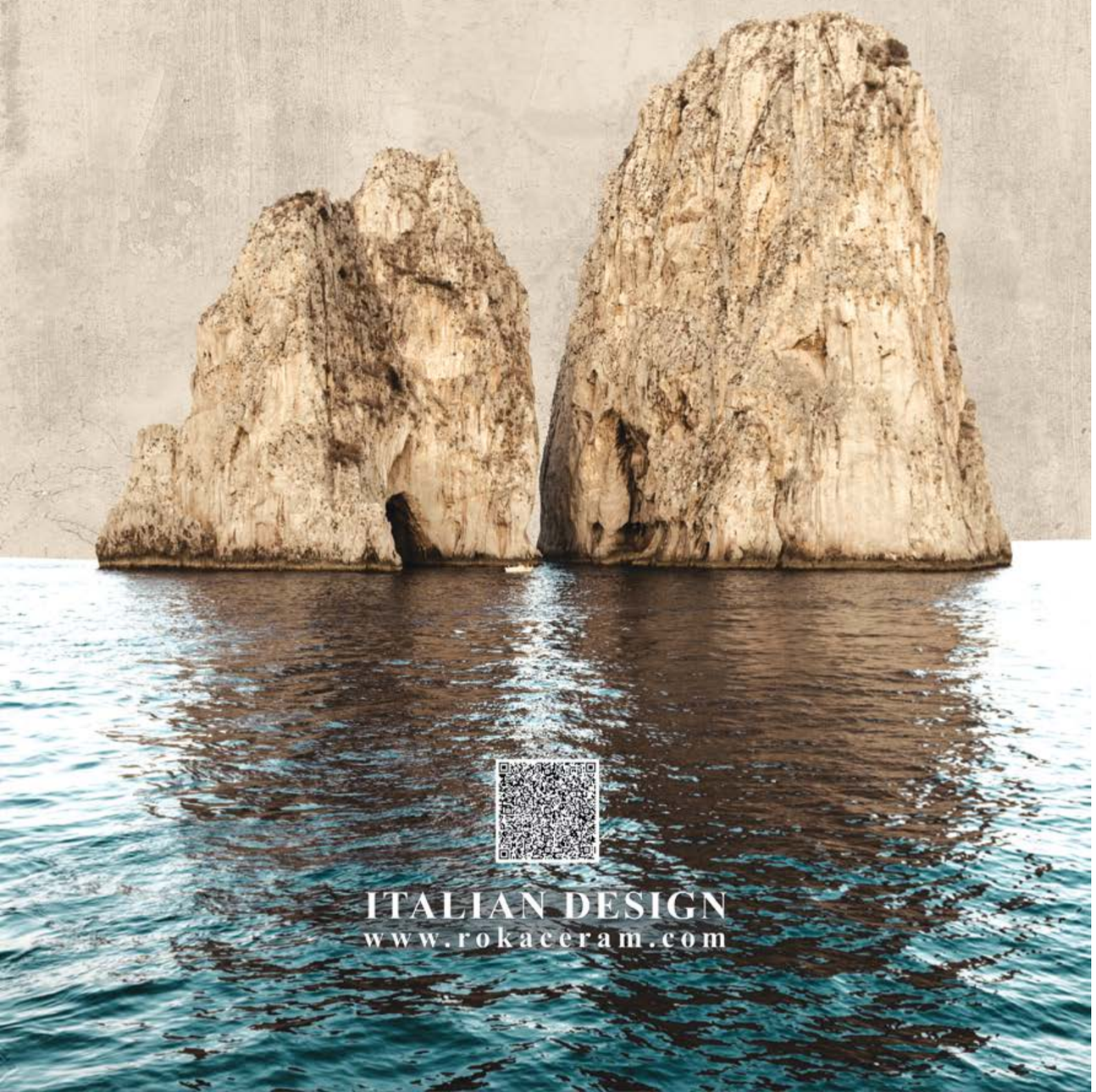
• صرفه‌جویی در مصرف انرژی با استفاده از لامپ‌های کم‌مصرف ال.ای.دی (LED).

• امکان استفاده از نیمی از آب ذخیره شده در مخزن توالت فرنگی به جای مصرف کل آب به دلیل مکانیزم دو زمانه نصب شده بر روی آن.

•www.cordgroup.com

RokaCeram
tile & ceramic company

ADORN YOUR DREAM...



ITALIAN DESIGN
www.rokaceram.com

LUXURY BATHROOM FURNITURE

CETRA Group

شـو روم فـرمانیه (مرکـزی): ۲۲۶۷۳۹۰۹ (۰۹۸۲۱+)
www.cetra-co.com, @cetragroup

la fabbrica
Civilization of Beauty

BELLOSTA

GALASSIA
Italy

CERAMICA
ALTHEA

Harmony
Group

NEW
Collection **2022**

www.Harmony.ir
Harmony.ir