هنر معماری ۶۴

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

ISSN: 2008 - 7497

بهار ۱۴۰۱، قیمت: ۱۰۰,۰۰۰ تومان

سرمقاله، داریوش بوربور و نشان شوالیه هنر و ادب فرانسه / مرمت و احیا، گزارش و آثار برندگانِ دومین جایزه‌ی ملی مرمت و احیای بناهای تاریخی و معاصر ایران ۱۴۰۰ / نقد معماری / معماری / طراحی داخلی و مبلمان

HONAR-E MEMARI

بهار ۱۴۰۱

هنر معماری ۶۴

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

ISSN: 2008 - 7497

بهار ۱۴۰۱، قیمت: ۱۰۰،۰۰۰ تومان

سرمقالـــه

۲ **داریوش بوربور و نشان شوالیه هنر و ادب فرانسه** / گزارش از ساناز رحیمی

مرمت و احیا، دومین جایزه‌ی ملی مرمت و احیای بناهای تاریخی و معاصر ایران ۱۴۰۰

۶ **بیانیه‌ی هیئت داوران**

۸ **اهدای «نشان ملی دکتر باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی» به استاد صدرالدین شیردل** / مصاحبه از رکسانا خانی‌زاد

مرمت جامع (مرمت و احیا) بناهای تاریخی

۱۲ **عمارت سبز (بوشهر) / رتبه‌ی نخست** / مجتبی نقی‌زاده منجیلی، نسترن توکلی بزاز

۲۰ **باغ تاریخی خان (ناصریه، یزد) / رتبه‌ی دوم** / محسن عباسی هَرُفته

۲۶ **بوتیک‌هتل مینودَر / رتبه‌ی سوم مشترک** / هما هرندی، مهدی هرندی

مرمت و احیای بناهای معاصر

۳۲ **خانه‌ی صدیق / رتبه‌ی نخست** / آرش خداداد، سمانه یاراحمدی

۴۰ **خانه‌ی تاریخی جری پولاک / تقدیر ویژه** / محسن عباسی هَرُفته

معماری میان‌افزا در بافت‌ها و محوطه‌های تاریخی

۴۴ **نهان در خاک / تقدیر ویژه** / امیرهومن اسدی مرصع، امیرپویا اسدی مرصع، هدایت گواهی

معماری داخلی بناهای مرمت شده

۵۰ **بازسازی عطاری زمانی / تقدیر ویژه** / احسان فیروزمندان، محسن عزیزیان

آرایه‌ها، تزئینات و عناصر وابسته به معماری

۵۴ **خانه‌ی اخوان / تقدیر ویژه** / منصور زارع، محمدرضا اخوان

نقد معمـــاری

۶۲ **چرا معمای مهم است؟ / پل گلدبرگر** / ترجمه‌ی سودا ابوترابی / فصل سوم

۸۰ **از پاویون ایران بیاموزیم** / علی اکبری

۸۴ **نکته‌هایی پیرامون طراحی یک مجموعه‌ی مسکونی** / علی‌اکبر صارمی

۸۸ **موزه‌ی آرامگاه فردوسی / معماری از هوشنگ سیحون** / علی اکبری

۹۴ **سیر تکاملی خانه‌های مرغزار / فرانک لوید رایت** / ورنر سلیگمان، ترجمه‌ی نرگس عافی، قسمت سوم، بخش دوم

معمـــاری

۱۱۰ **تکنولوژی و پایداری در بازسازی خانه‌ی ملاقـــات** / اثر فرانک لوید رایت

۱۱۶ **هتل فرودگاه امام** / شیوا آقابابایی

۱۲۴ **خانه‌ی رفیعی** / اثر جلیل موسوی

طراحی داخلی و مبلمان

۱۳۴ **دفاتر کار** / ترجمه‌ی مینا حنیفی واحد / بخش دوم

۱۵۲ **دفتر بازتاب** / نیما میرزامحمدی

۱۵۸ **آرتیفورت / طراحی مبلمان** / آرین خانی‌زاد

۱۶۲ **صندلی گیس / برنده‌ی جایزه‌ی A' Design Award, 2022** / اثر گروه هامون با همکاری مبلمان آروِیناژ

۱۶۴ **صندلی افرا / برنده‌ی جایزه‌ی A' Design Award, 2022** / اثر گروه هامون با همکاری مبلمان آروِیناژ

صاحب امتیاز: موسسه‌ی فرهنگی-هنری هنر معماری 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 واحد IT، سایت‌ها و فضای مجازی هنر معماری: آرین خانی‌زاد

همکاران بخش سایت دانشنامه‌ی هنر معماری: یاسین اردستانی، لادن مصطفی‌زاده

هیات تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

علی اکبری، محسن اکبرزاده، سید مهدی حسینی

علی خادم‌زاده، شهریار خانی‌زاد، آرین خانی‌زاد، رکسانا خانی‌زاد، سارا رحیمی

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

واحد تحقیق، پژوهش و پیشبرد هنر معماری: رکسانا خانی‌زاد، آرین خانی‌زاد

عکاس: حسین برازنده

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

تیراژ: ۴۰۰۰ جلد

دانشنامه هنر معماری

مرجعیت علمی در معماری معاصر ایران و جهان

www.aoapedia.ir

• تصویر روی جلد: عمارت سبز، رتبه‌ی نخست دومین جایزه‌ی ملی مرمت و احیا در بخش تاریخی، اثر مجتبی نقی‌زاده منجیلی و نسترن توکلی بزاز، عکاس: زهرا رضایی

• 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 نمی‌باشد. • 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

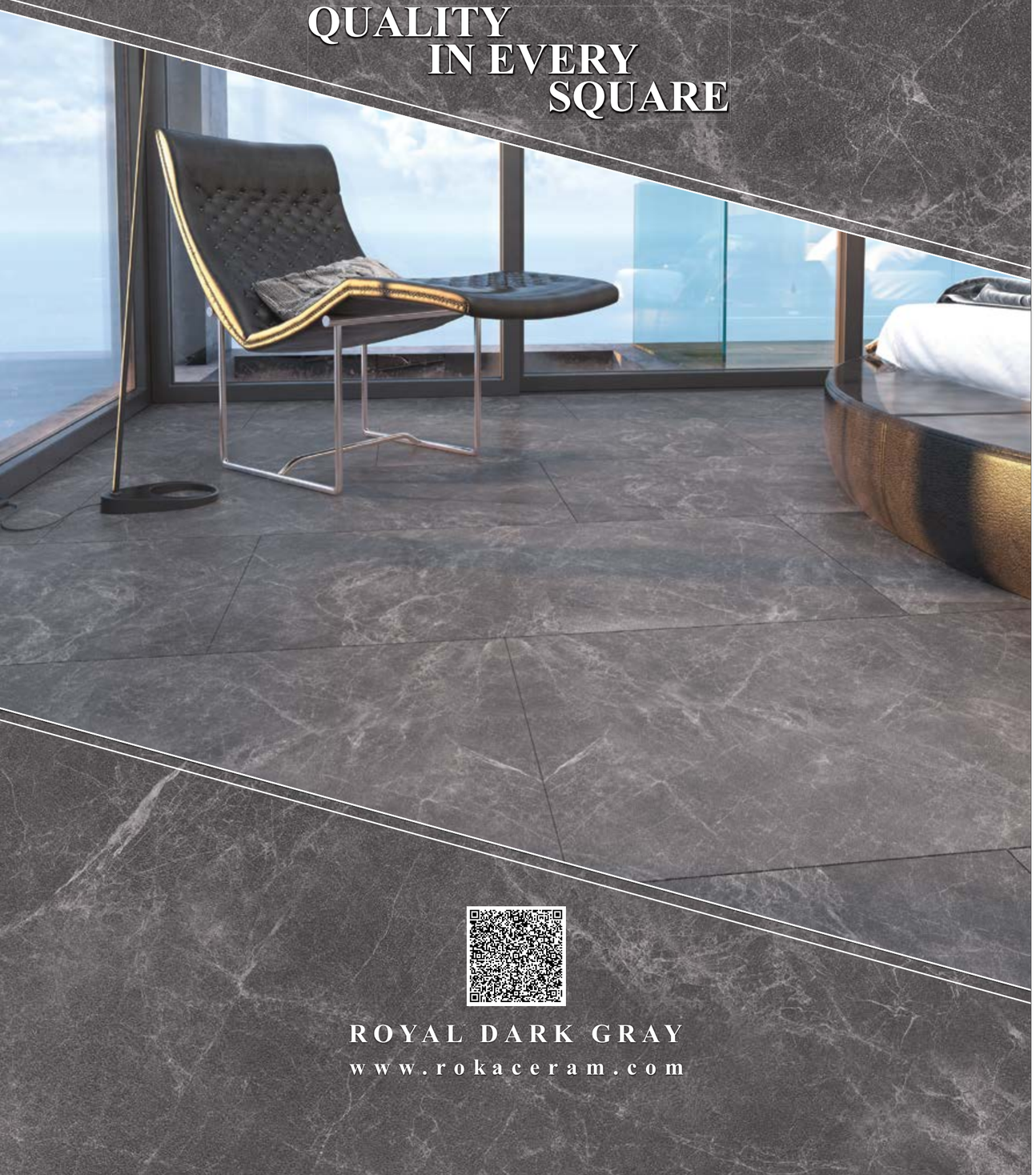
Harmony

متـفاوت اما هارمـونی

T22 from
New Collection 2022
۱۰۰ چیدمان در مشت شماست

RokaCeram
tile & ceramic company

QUALITY IN EVERY SQUARE



ROYAL DARK GRAY

www.rokaceram.com

LUXURY BATHROOM FURNITURE

CETRA Group

شوروم فرمانیه (مرکزی): ۲۲۶۷۳۹۰۹ (۰۹۸۲۱+)

www.cetra-co.com, @cetragroup

la fabbrica — Civilization of Beauty

BELLOSTA

GALASSIA Italy

CERAMICA ALTHEA

Unique glass

یونیک گلس

طراح و تولیدکننده‌ی انواع لوسترهای دکوراتیو و مصنوعات شیشه‌ای دست‌ساز

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

شماره تماس: ۰۹۱۲۱۸۳۲۳٤٦ - ۰۲۱۳۳۱۰۹۹۹۵

www.uniqueglass.co

uniqueglass

کِی پلاس

پنـل های آکـوستیک کی پلاس

کی پـلاس همـواره سعی می‌کند در طـراحی خـلاقانه و بهبـود خصوصیات عملکردی به کمک معماران و طـراحان بـیایـد.
پنل‌های آکوستیک برای ایجاد محیطی آرام طراحی و تولید شده اند، استفاده از این پنل ها در محیط های آموزشی، آمفی تئـاتر، بیمارستان‌ها، علاوه بر ایجاد فضـای آکوستیک به زیبایی محیط نیز می افزایند.

www.kplus.ir

کابین گستر

صفحات HPL ، برند ASD ترکیه

www.cabingostar.com

cabingostar@gmail.com

Instagram : cabingostar

021 - 44 093 093 - 4

۱۶سال فعالیـــــت

بیش از ۱۰۰۰پروژه

ورزشگاه الزوراء بغـــداد

پروژه بزرگ سال ۱۴۰۰

ELEGANCE
COMFORT
TRANQUILITY

Arvinaj | Interior Design, Office Furniture

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

www.arvinaj.com | arvinaj_furniture

آروینـاژ | مـبـلـمـان اداری
طـراحی داخـلـی

SIMPLE
AND
ELEGANT ...

آروینـاژ | مـبـلـمـان اداری
طـراحی داخـلی

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

www.arvinaj.com | arvinaj_furniture

Elementum

Nature as never seen before

PRIME WALLS

ROYA SURFACE CENTER

TOTAL WALL & FLOOR COVERING SOLUTION

www.royaco.com

Audacity
The Fearless Waterproof Hybrid Rigid Core

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

PRIME FLOORS
BASALT
CARPET TILLE

Tropical planks
LAMINATE FLOORING

SOLO WOOD
laminate

Size: 1200 x 141 x 8 mm

ROYA

تهران- خیابان شریعتی، نبش خیابان کلاهدوز، برج نگین قلهک، طبقه اول، واحد ۱۱
مشهد- بلوار هفت تیر- برج اداری تجاری آرمیتاژ - طبقه ۲۶ واحد ۲۶۰۱
قم، بلوار پیامبر اعظم، برج عمرانیه، طبقه اول اداری، واحد ۱۱۳

تلفن : ۲۵۹۹۱۰۰۰ـ ۲۲۶۱۰۰۰۱ (۰۲۱)
تلفن : ۳۸۴۳۳۷۰۷۰ ـ ۳۸۴۳۴۰۴۰ (۰۵۱)
تلفن : ۳۷۸۴۰۶۲۱ (۰۲۵)

@ Royaco
royaco
www.royaco.com

MERANTI
مبلمان و پارتیشن‌های اداری

تهران، خیابان ولیعصر، نرسیده به میدان ونک، نبش کوچه فوزی
پلاک ۲۵۶۴
Hotline: 021 - 41176
merantico
www.meranti.co.ir

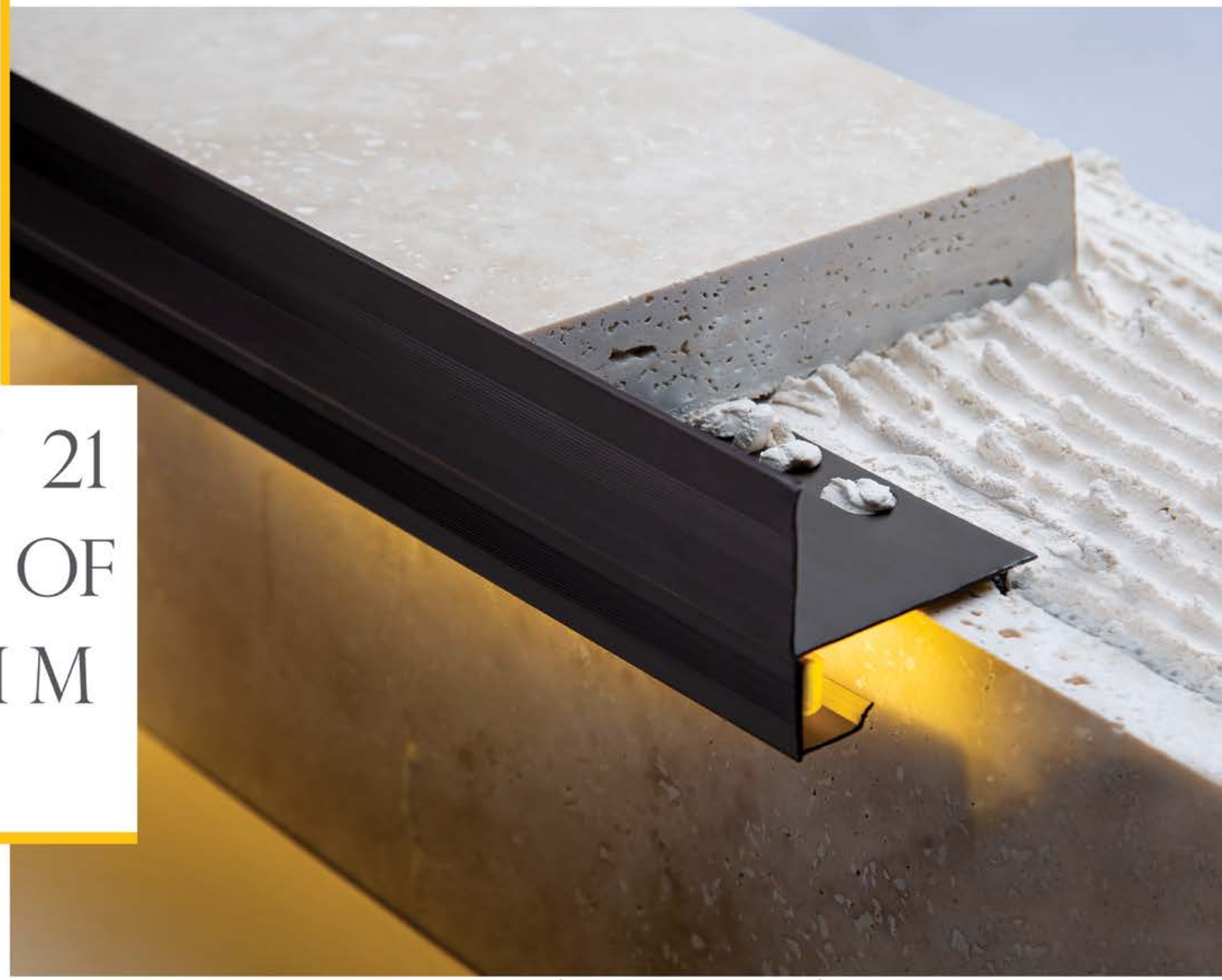
PROBAND پروبانڈ

بازارهای کنج و بین 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

Trimless Linear Light
Model: Flp 15

چراغ خطی توکار لبه دار با عرض 20 mm

کافه اسپروز - تهران
عکس: احسان تقوی

فاد
طراحی و مشاوره نورپردازی
تولید چراغ های LED و تجهیزات روشنایی

021 22 63 91 63
@ fadlighting
info@fadco.ir
www.fadco.ir

Kitchen & Bathroom By SPL

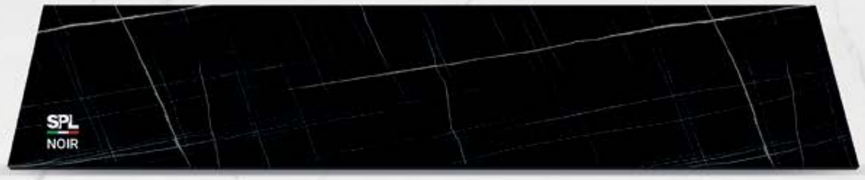
Dimension: **1400 x 4200 / 12m & 3m**

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

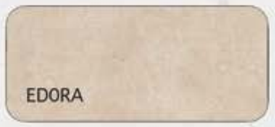
Kitchen & Bathroom

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

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



SPL



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

Magnetic
DUE
Gordan Gym

Visit Magnetic Pages
on our website

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

IMPERIO
DE CERÁMICA

Manifest of luxury with
IMPERIO porcelain ceramic

PMA
IMPERIO DE CERÁMICA
Kale Kalekim

Main office:
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

Philpa

Office Furniture & Partition

{ Adjustable }

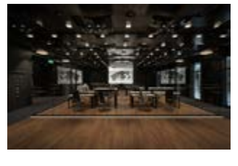
Height-Adjustable Workspace

مبـــلمـــان اداری و پارتـــیشـــن

آروگـــا: تکنولوژی در خدمت سلامتـــی

دارای مکانیزم تنظیم ارتفاع سطح میز و تغییر

حالت بـدن از نشسته به ایستاده در حین کار



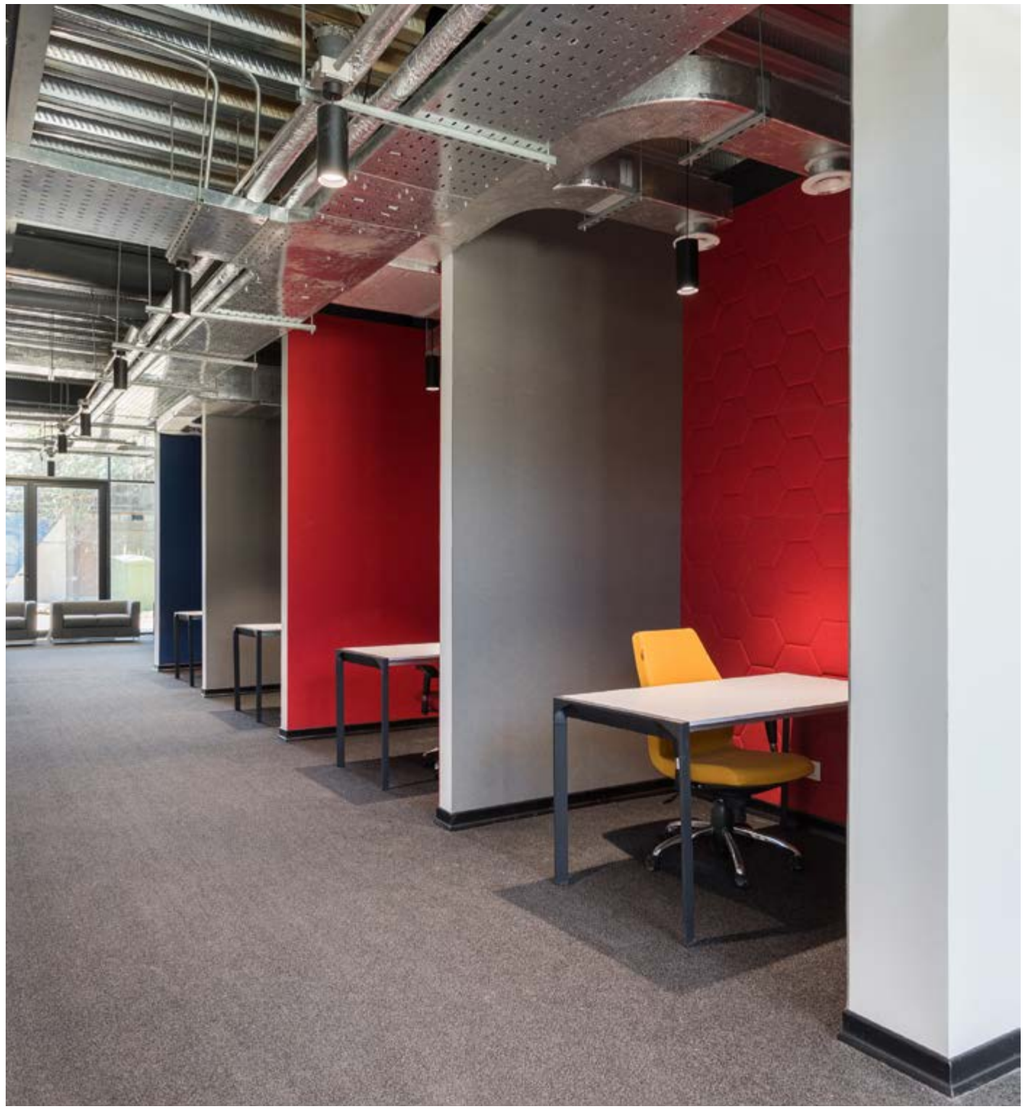
Aroga

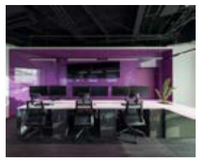
www.philpa.com | info@philpa.com

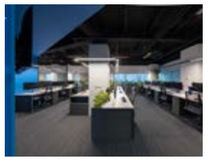
021-88095305 | 021-89780647

تهران، شهرک غرب، بلوار فرحزادی، دادمان غربی، تقاطع پل یادگار امام، پلاک ۵، ساختمان فیلپا

Philpa
Office Furniture & Partition
www.philpa.com | info@philpa.com
021-88095305 | 021-89780647
تهران، شهرک غرب، بلوار فرحزادی، دادمان غربی، تقاطع پل یادگار امام، پلاک ۵، ساختمان فیلپا







SHAMIM®
POLYMER

پلیمـــرهای مهندسی و تقویت‌شده

www.shamimpolymer.com

shamimpolymer.co 026 - 32774439 - 40

ARCHITECT: DAVOOD BOROOJENI

FUREX
A window to contemporary decoration
مجتمع نمایشگاه دائمی دکوراسیون
[مبلمان خانگی، اداری، درب و کابینت]
فیورِکس

Design By: Ammar Ispaar

احمدآباد مستوفی • میدان پارسا
شهرک بهسازی صنایع چوب ایران
www.furex.ir @furex.ir

رویدادهای هنر معمـــاری، ۱۴۰۱

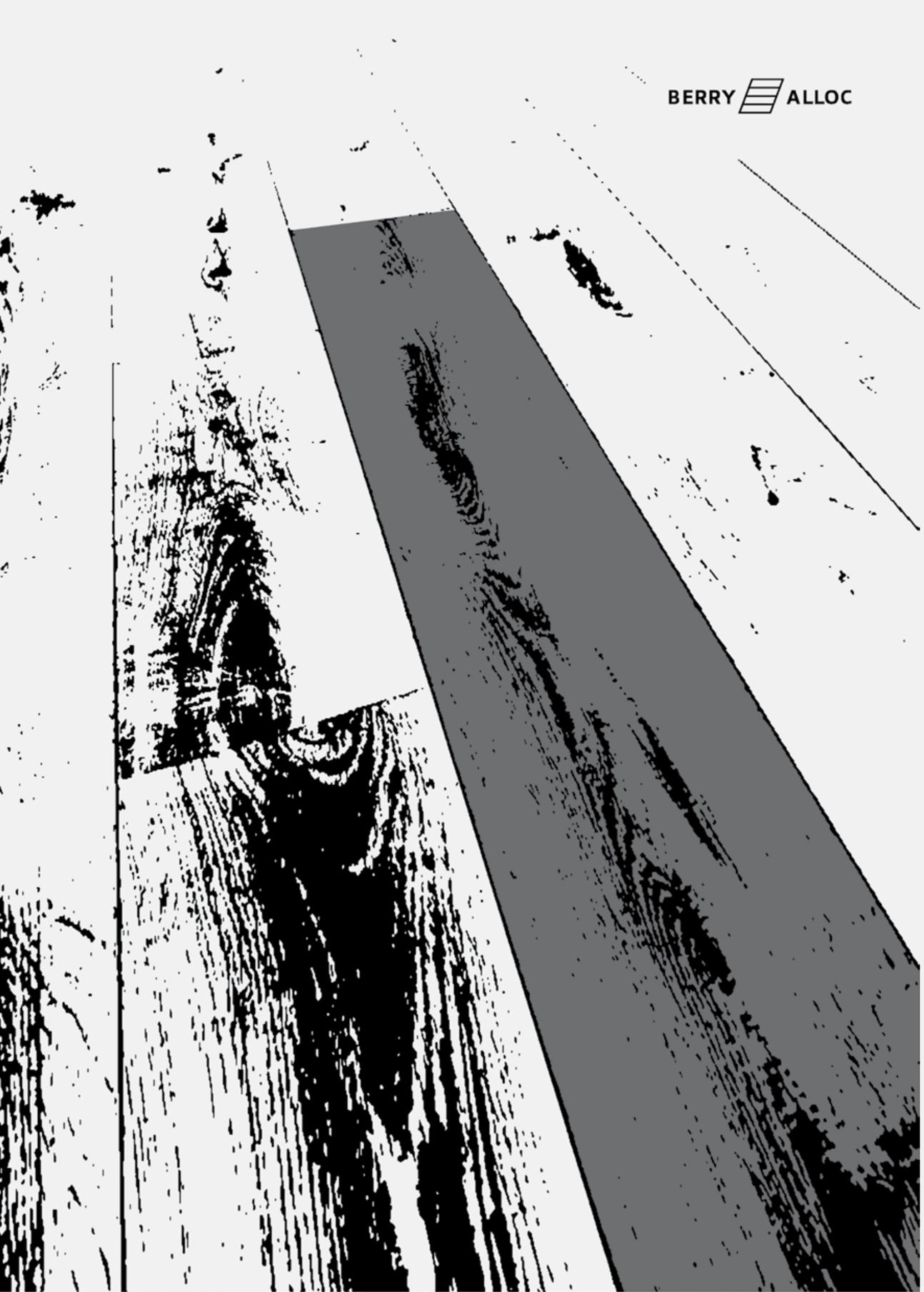
HONAR-E MEMARI

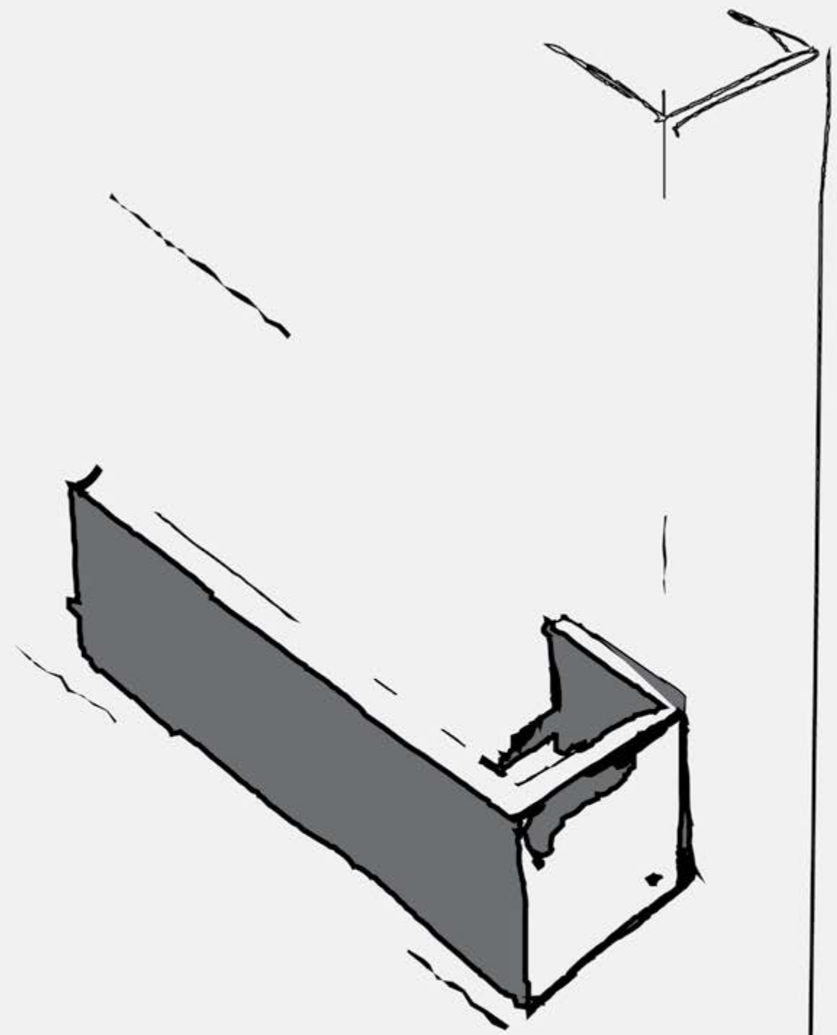
a o a . i r

a o a p e d i a . i r

BERRY ALLOC

FORMANI®





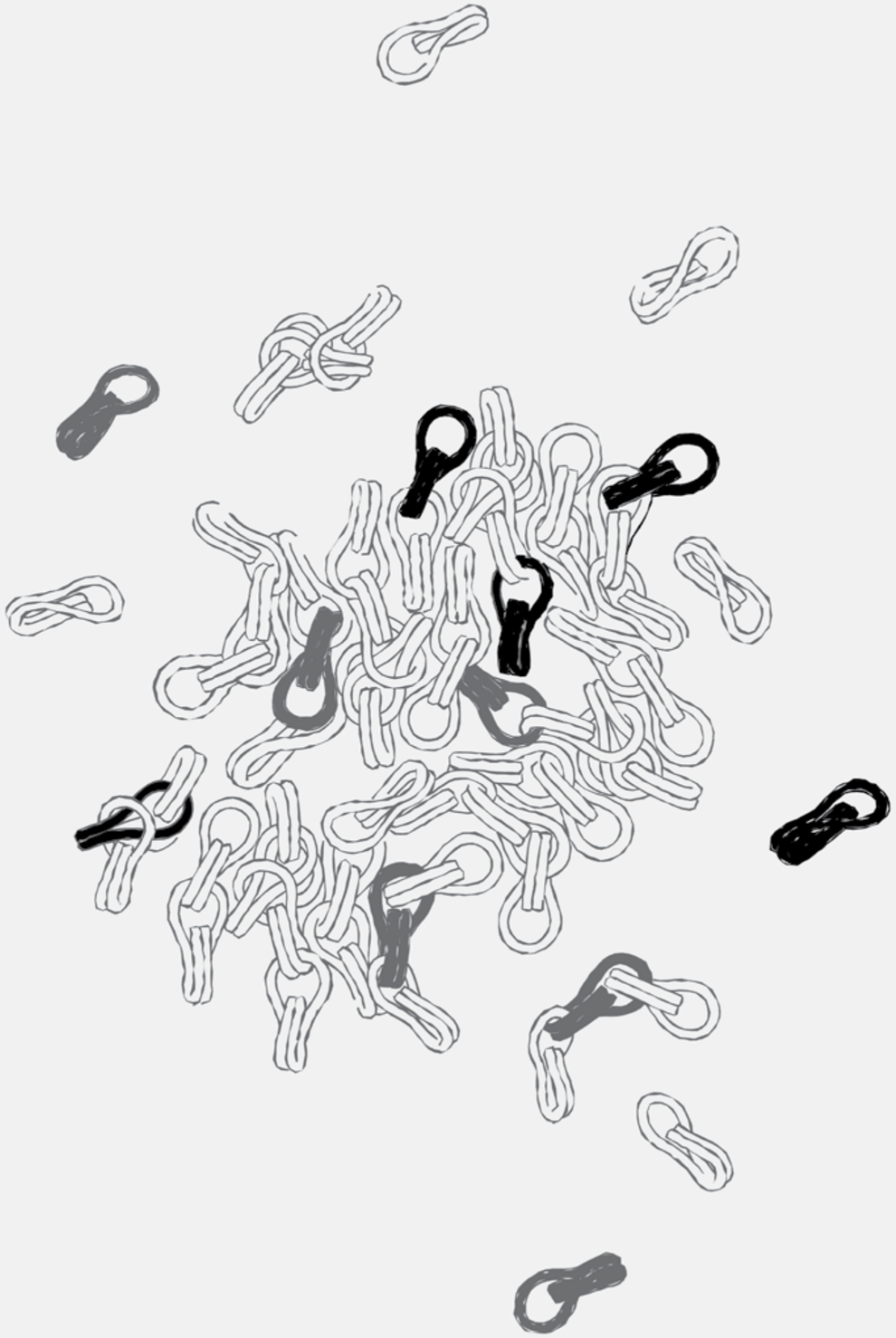
VANITAR

vanitariran

021-88663001

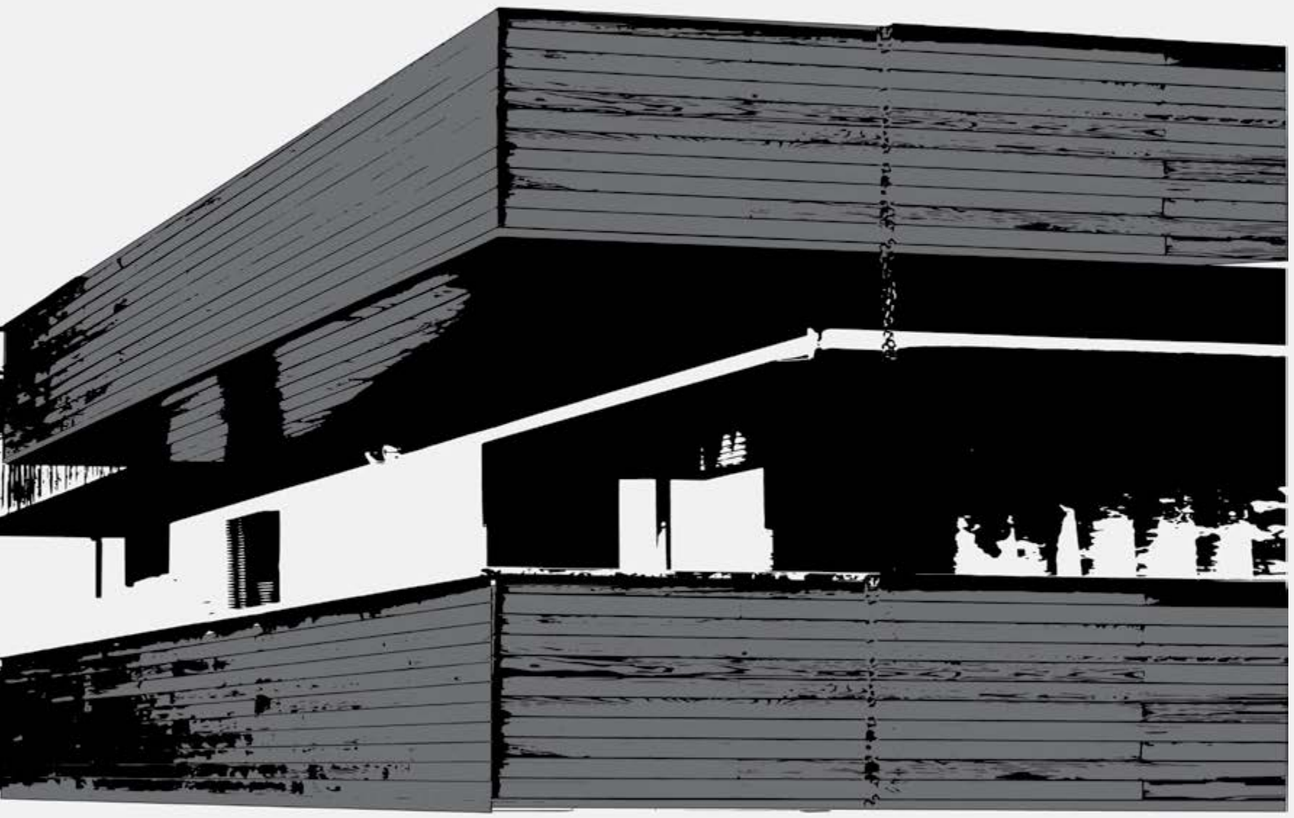
www.vanitar.com

kriskadecor®



Fontini

tilo



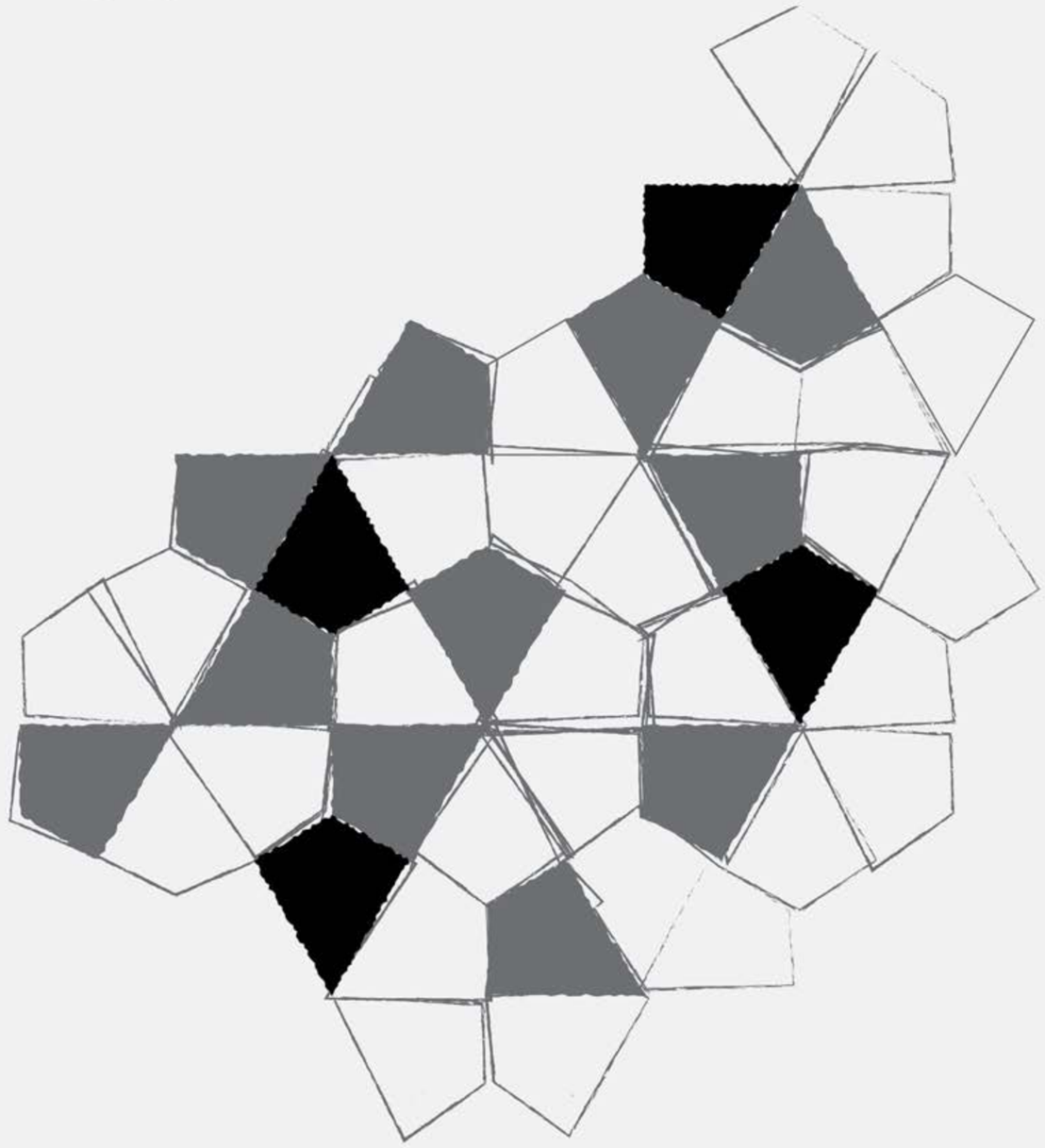
VANITAR

vanitariran

021-88663001

www.vanitar.com

VORWERK



VANITAR

vanitariran

021-88663001

www.vanitar.com

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

سرمقـــــاله

داریوش بوربور و نشان شوالیه هنر و ادب فرانسه

گزارشی از ساناز رحیمی، خبرنگار اعزامی هنر معماری

نشان شوالیه‌ی هنر و ادب دولت فرانسه به افرادی اعطا می‌شود که در رشته‌ی خود در سطح ملی و جهانی کارهای برجسته و اثرگذار انجام داده باشند. در سال ۱۳۹۹ مقامات فرانسه، به‌پاس یک عمر فعالیت، خدمت، خلاقیت و پیشبرد در زمینه‌ی اشاعه‌ی هنر، معماری، شهرسازی و نظریه‌پردازی، نشان شوالیه‌ی هنر و ادب را به داریوش بوربور، دیگر معمار ایرانی که مفتخر به دریافت این نشان گردیده (نسرین سراجی، دیگر معمار خوش‌نام ایرانی است که قبلا این نشان به وی اعطا شده است) اعطا نمودند. به‌دلیل همه‌گیری ویروس کووید ۱۹، مراسم اهدای این نشان دو سال به تاخیر افتاد تا اینکه در روز چهارشنبه، چهاردهم اردیبهشت‌ماه ۱۴۰۱ در جشنی با حضور شخصیت‌های علمی و هنری در سفارت فرانسه در ایران، به میزبانی سفیر فرانسه، فیلیپ تیبِیو (Philippe Thiébaud) و همسر ایشان، این مراسم برگزار گردید.

داریوش بوربور متولد هفتم اردیبهشت‌ماه ۱۳۱۳ در تهران، معمار، شهرساز، طراح، مجسمه‌ساز، نقاش، محقق و نویسنده، از پیشگامان جنبش نوین معماری (اواسط قرن بیستم) و بنیان‌گذار برنامه‌ریزی و طراحی شهری مدرن در ایران. اکثرا او را به‌عنوان «پدر شهرسازی مدرن ایران» و فردی بنیادین در تاسیس و تحول شورای عالی شهرسازی می‌دانند. آنتونی کرافت (Anthony Krafft) منتقد معماری سوئیسی، داریوش بوربور را یکی از خلاق‌ترین معماران دانسته که احتمالا در مسیر ابداع سبک معماری جدید قرن بیستم ایران است. همچنین منتقد معماری مشهور فرانسوی، میشل راگون (Michel Ragon) او را فردی در جست‌وجوی سبک معماری مدرن ایرانی معرفی می‌کند.

داریوش بوربور برنده‌ی مسابقه‌ها و جایزه‌های بین‌المللی پرشماری بوده که از آن جمله می‌توان به جایزه‌ی مرکوری طلا از ایتالیا (Gold Mercury International Award)، ۱۳۵۴؛ ۵۰ معمار برجسته‌ی جهان در دومین همایش و نمایشگاه بین‌المللی آثار معماران مشهور دنیا در بلگراد (Fifty Outstanding Achitects of the World)، ۱۳۶۷؛ تاثیرگذارترین فارغ‌التحصیلان علمی دانشگاه لیورپول انگلستان، ۱۴۰۰؛ اشاره نمود.

داریوش بوربور تحصیلات ابتدایی خود را در ایران گذراند و در سیزده‌سالگی برای ادامه‌ی تحصیلات به انگلستان رفت. او پس از دریافت دیپلم از دانشگاه کمبریج، لیسانس معماری و کارشناسی ارشد شهرسازی را از دانشگاه لیورپول دریافت کرد و دکتری خود را در حوزه‌ی معماری مناطق گرم و خشک در دانشگاه ژنو (۱۳۴۰) زیر نظر معمار و شهرساز نام‌آشنای فرانسوی، پروفسور اوژن بودوئن (Beaudouin Eugène) انجام داد. بوربور هم‌زمان با گذراندن دوره‌ی دکتری خود، با پروفسور آرنولد اوشل (Arnold Hoechel)، شهرساز معروف سوئیسی و معماران آوانگارد رابرت فری (Robert Frei) و کریستین هونزیکر (Christian Hunziker)، در چندین پروژه از جمله اولین بولینگ خودکار در ژنو و بیروت همکاری کرد.

از دید داریوش بوربور، زندگی‌اش به چهار دوره‌ی تقریبا بیست‌ساله تقسیم‌پذیر است. دوره‌ی اول سال‌های یادگیری، دوره‌ی دوم سال‌های حرفه‌ای، دوره‌ی سوم سال‌های پژوهش و تحلیل و دوره‌ی چهارم سال‌های فعالیت‌های گسترده‌ی پژوهشی در حوزه‌ی معماری، شهرسازی و ایران‌شناسی. او در مصاحبه‌ای می‌گوید: «دوره‌ی اولیه‌ی زندگی من بیشتر مربوط به فعالیت‌های یادگیری، ورزشی، هنر، نقاشی، گرافیک، عکاسی و تئاتر بوده است. البته در کنار این فعالیت‌ها من به نوشتن نیز مشغول بوده‌ام؛ بیشتر، داستان‌های کوتاه که در دوران دانشگاه در انگلستان منتشر شدند».

به‌گفته‌ی وی، دوره‌ی حرفه‌ای زندگی او (دوره‌ی دوم) در ایران بیش از ۱۷ سال به طول نینجامید که در این سال‌ها به فعالیت معماری، برنامه‌ریزی شهری، معماری منظر، طراحی، مجسمه‌سازی و همچنین طراحی مبلمان می‌پرداخت. در این دوره، او در سال ۱۳۴۰ به‌عنوان معاون مدیر فنی شرکت «ایران‌راه» -بزرگترین شرکت ساختمانی زمان خود در ایران- به تهران بازگشت. در سال ۱۳۴۳، او شرکت خود را با نام «مهندسین مشاور بوربور» تاسیس نمود. این شرکت با مدیریت و پشتکار وی در زمان کوتاهی به یک مؤسسه‌ی بزرگ مهندسین مشاور شامل رشته‌های معماری، شهرسازی، طراحی داخلی، محیط زیست، مهندسی سازه، تاسیسات، برق و برآورد و متره تبدیل شد.

ساختمان مرکزی این شرکت-که بوربور آن را طراحی کرده بود- در بلوار شهرزاد دروس قرار داشت و بیش از ۲۰۰ نیرو در آن فعالیت داشتند. این ساختمان دفتر مرکزی مهندسین مشاور بوربور بود و ساختمان دیگری روبه‌روی همین دفتر در پنج طبقه که هریک مختص به یک رشته بود، قرار داشت. بعدها شعبه‌هایی از این شرکت در شهرهای مختلف ایران راه‌اندازی شد. در سال ۱۳۵۵، داریوش بوربور کنسرسیوم «سپهر ایران» (Sphere Iran) را با چند شرکت تخصصی محیط زیست بین‌المللی به‌منظور تدوین طرح جامع محیط زیست منسجم ایران تاسیس نمود. در پایان این دوره او برای بار دوم وطن را ترک کرد و برای چندین سال به خارج از کشور رفت.

استاد احمد سعیدنیا، طراح شهری و مدیر سابق بخش طراحی شهرسازی مهندسین مشاور بوربور، درباره‌ی آثار این دوره از زندگی داریوش بوربور می‌گوید: «آثار معماری و شهرسازی داریوش بوربور جزو بهترین آثار معماری و شهرسازی در ایران بود. او این قدرت را داشت تا بهترین اشخاص را برای انجام کار در حوزه‌های گوناگون دفتر خود شناسایی کند و به همکاری بگمارد. طرح‌ها و آثار داریوش بوربور کاملا منحصربه‌فرد بودند. زمانی‌که در دفتر بوربور شروع به کار کردم متوجه شدم که این شرکت بسیار مستقل عمل می‌کند و تحت تاثیر هیچ نیرو و یا تفکر خارجی قرار ندارد. بوربور ساعت‌های متمادی به بررسی جزئیات می‌پرداخت و در عین حال از برنامه‌های کلی کار نیز غافل نمی‌شد.»

همچنین ایرج کلانتری دراین‌باره چنین بیان‌می‌دارد: «زمانی‌که بوربور وارد دوره‌ی فعالیت حرفه‌ای خود شد، من معماری تازه‌کار و هم‌سن خود او بودم. برخلاف اینکه به‌تازگی کار حرفه‌ای را شروع کرده بود، قادر به انجام کارهای بزرگی بود که از نظر من از اعتمادبه‌نفس ذاتی نشات می‌گرفت؛ اعتمادبه‌نفسی که برای مقابله با پروژه‌های در مقیاس بزرگ و پیچیده به او جرئت می‌بخشید. شروع فعالیت حرفه‌ای نیازمند گستره‌ی وسیعی از قابلیت‌های اجتماعی، سیاسی و مالی، تکنیکی و دانش است. معمارانی چون داریوش بوربور، علاوه بر اینکه دارای این صلاحیت‌ها بودند، توانستند تا با پیشرفت‌های تکنولوژی نیز، حرکت کنند. کم‌کم متوجه شدم که آثار معماری داریوش بوربور دارای نظم و منطق خاصی هستند اما در عین حال برخی از

داریوش بوربور و سفیر فرانسه فیلیپ تیبِیو (Philippe Thiébaud)، بهار ۱۴۰۱

عکس: ساناز رحیمی

این آثار دارای حس سوررئال بودند؛ برای نمونه، پنجره‌هایی که برای دفتر خود طراحی کرده بود چشم را تداعی می‌نمود.»

کریمی حکاک، استاد ممتاز زبان، ادبیات و فرهنگ فارسی دانشگاه مریلند، درباره‌ی شخصیت و آثار بوربور چنین می‌گوید: «همه می‌دانند که فرهنگ مقوله‌ی متنوع و پیچیده‌ای است، ولی تعداد کمی واقف به ابعاد و گستردگی آن هستند، اندک افرادی به خلاقیت آگاهانه آن می‌پردازند و انگشت‌شماری نسبت به جزئیات یک فرهنگ خاص احاطه پیدا می‌کنند. مجموعه‌ی مقالات، سخنرانی‌ها و مصاحبه‌های داریوش بوربور، ما را متوجه بسیاری از جنبه‌های گوناگون فرهنگ می‌نماید، نه تنها فرهنگ جدید و مدرن ایران، بلکه دیدگاهی از فرهنگ جهانی که خود آن را شخصا تجربه کرده است. این تکثر در بینش فرهنگی داریوش بوربور تعیین‌کننده‌ی دیدگاه‌های وی در پیدایش فرهنگ، فرهنگ در حال پیدایش و فرهنگ‌سازی است «بینشی با چابکیِ عقلانی و وضوح ذهنی، که خواننده را با کل عناصر گسترده‌ی فرهنگ روبه‌رو می‌نماید. مجموعه‌ی مقالات، سخنرانی‌ها و مصاحبه‌های داریوش بوربور خلاصه‌ای است از یک زندگانی نتیجه‌بخش و پربار، نمایانگر فعالیت‌های کاری و دستاوردهای شخصی است خودساخته، همچنین نمونه‌ای است از ظرفیت رشد درونی و بیرونی یک فرد.»

آثار معماری دفتر داریوش بوربور شامل خانه‌ها، بناهای اداری، دانشگاهی، تجاری و به‌طور کلی طیف وسیعی از کاربری‌ها است. چیزی که همیشه مورد توجه داریوش بوربور بوده، به‌کارگیری خلاقیت در آثارش است؛ خلاقیتی که برخواسته از نحوه‌ی استفاده از مصالح و طبیعت واقعی سازه و ساختمان باشد. به‌گفته‌ی او، هیچ‌وقت سعی نکرده تا از سبک خاصی پیروی کند اما یقینا آثار او دارای سبک و سیاق خاصی هستند که کاملا ناخودآگاه به کار گرفته شده است. در دوره‌ی سوم، داریوش بوربور به پاریس رفت و شرکت خود را با نام «Borbor International Management Consultants» تاسیس نمود که سال‌ها به معماران و شهرسازان، مشاوره و خدمات پژوهشی و کتابخانه‌ای ارائه می‌داد. پس از چند سال، بوربور پاریس را به مقصد آمریکا ترک کرد و در آنجا به معماری و پژوهش‌هایی درباره‌ی ایران پرداخت. این فعالیت‌ها تا سال ۱۳۷۰ ادامه داشت؛ سالی که بوربور دوباره به ایران بازگشت و دوره‌ی چهارم آغاز گردید.

در دوره‌ی چهارم، پس از بازگشت مجدد به ایران او «پژوهشکده و کتابخانه‌ی مطالعات ایرانشناسی» را به‌صورت مؤسسه‌ای خصوصی، مستقل، غیرانتفاعی و غیردولتی و با تاکید خاص بر تحقیقات در رشته‌های بکر و نو، بنیان‌گذاری می‌کند. هدف این موسسه، گردهم آوردن گروه کوچکی از پژوهشگران در حوزه‌های متفاوت و هدایت برخی پژوهش‌هایی بود که ناممکن بود توسط یک نفر انجام شود.

داریوش بوربور در کنار فعالیت‌های معماری، از دیگر هنرها نیز غافل نشد، نقاشی، مجسمه‌سازی، گرافیک و عکاسی از دیگر علایق او بودند. همچنین او نویسنده‌ای زبردست در حوزه‌های معماری، شهرسازی و ایران‌پژوهی است. به‌گفته‌ی خودش، چون‌که مایل به انجام کار نصفه‌نیمه نبوده و نیست، از کار تدریس کناره‌گیری کرده تا تمام توجه و دقت خود را صرف کار حرفه‌ای و پژوهش کند.

منابـــع

مصاحبه‌ی هنر معماری با داریوش بوربور

On the occasion and in appreciation of Dariush Borbor's lifelong contributions "Documentary, Directed by Hamid Reza Hosseini" , YouTube

هادی احمدی‌روئینی

فرامرز پارسی

نگار سریع‌الاطلاق

علی سوداگران

محمدحسن طالبیان

عبدالرضا محسنی

رضا مفاخر

محسن نوروزوند (دبیر علمی)

دبیـــران اجرایی

شهریار خانی‌زاد (مدیر رویداد)

رکسانا خانی‌زاد

آرین خانی‌زاد

بنیان گذار: موسسه‌ی هنر معماری، ۱۳۹۹

بیانیـــــه‌ی هیئت داوران
دومین جایزه‌ی ملی مرمت و احیای بناهای تاریخی و معاصر ایران، ۱۴۰۰

جلسات داوری دومین جایزه‌ی ملی مرمت و احیای بناهای تاریخی و معاصر ایران در دو جلسه در تاریخ‌های ۱۴۰۰/۱۱/۲۰ و ۱۴۰۰/۱۱/۲۳ با حضور هیئت محترم داوران، دکتر محمدحسن طالبیان، مهندس فرامرز پارسی، مهندس نگار سریع‌الاطلاق، مهندس علی سوداگران، دکتر هادی احمدی روئینی، دکتر عبدالرضا محسنی و مهندس رضا مفاخر، دبیر علمی رویداد دکتر محسن نوروزوند، بنیان‌گذار و مدیر رویداد شهریار خانی‌زاد و دبیران اجرایی، رکسانا خانی‌زاد و آرین خانی‌زاد بصورت آنلاین برگزار گردید. در این جلسات، بعد از بررسی پروژه‌های ارسالی توسط هیئت محترم داوران با وزن‌دهی به آثار رسیده و سپس بحث و گفت‌وگوی داوران به‌صورت آنلاین، نفرات برتر هر بخش، آثار تقدیرشده و دریافت‌کننده‌ی نشان دکتر باقر آیت‌اللّه زاده شیرازی مشخص و انتخاب گردیدند. نشان زنده یاد دکتر باقر آیت‌اللّه زاده شیرازی (حافظان میراث تاریخی)، با رای هیئت محترم داوران به استاد صدرالدین شیردل تعلق گرفت. این جایزه به پاس یک عمر فعالیت در عرصه‌ی حفظ و مرمت بناهای تاریخی و تلاش برای انتقال دانش سنتی به نسل های بعد به این استادکار بزرگ تقدیم گردید.

در حوزه‌ی مرمت جامع، از میان آثار رسیده، تعداد ده اثر به مرحله‌ی داوری مسابقه راه پیدا نموده بودند که داوران معیارهای خواسته‌شده در شرایط مسابقه را حول محورهای ۱-اصالت و یکپارچگی، ۲-تکنیک و ظرافت اجرای مرمت، ۳-نوآوری، ایده‌پردازی، خلاقیت، سناریو و ارزش‌آفرینی در احیا، ۴-طراحی داخلی و نورپردازی، ۵-تاثیرات اجتماعی پروژه‌ها، دسته‌بندی کرده و پس از بررسی چندباره‌ی پروژه‌ها و بحث‌های مفصل نظری و تکنیکی در هر یک از موارد، نمره‌ی یک تا ده را در نظر گرفتند.

امتیازدهی‌ها بر اساس مقایسه‌ی آثار رسیده به مسابقه بوده و پروژه‌ی مبنایی به‌عنوان الگو، مد نظر نبوده است.

لازم به ذکر است که در بخش‌های ۱.آرایه‌ها، تزئینات و عناصر وابسته به معماری ۲.معماری داخلی بناهای مرمت شده ۳.معماری میان‌افزا در بافت‌ها و محوطه‌های تاریخی، فقط یک پروژه دریافت شده بود به همین دلیل امکان مقایسه و تعیین نفرات اول تا سوم وجود نداشت اما با توجه به کیفیت آثار رسیده از این پروژه‌ها تقدیر گردید. همچنین در بخش مرمت و احیای بافت‌ها و محوطه‌های تاریخی پروژه‌ای دریافت نشد. در بخش بهترین بهترین‌ها و بهترین نورپردازی و بهترین مجری در بین آثار رسیده، با توجه به رای هیئت داوران محترم هیچ پروژه‌ی برنده‌ای انتخاب نگردید.

رتبه‌ی نخست بخش مرمت جامع بناهای تاریخی

عمارت سبز بوشهر اثر مجتبی نقی‌زاده منجیلی و نسترن توکلی بالاترین امتیاز متوسط را در معیارها به دست آورد. این پروژه مخصوصا به‌دلیل توجه به تکنیک‌های ساخت و انعکاس آن به‌عنوان ارزش در فضاهای داخلی، تاثیر بر محیط و جامعه‌ی پیرامون، ایجاد سناریویی خلاقانه در طرح احیا و مستندنگاری مناسب، حائز شرایط کسب رتبه‌ی نخست شناخته شد. اما هیئت داوران در نقد و تحلیل این اثر، موافق رواق توری الحاقی -که در طرح اولیه موجود نبوده- و همچنین کاشی‌کاری کف که مناسب مناطق تاریخی نیست، نبودند.

رتبه‌ی دوم بخش مرمت جامع بناهای تاریخی

باغ تاریخی خان (ناصریه‌ی یزد) اثر محسن عباسی هَرُفته علاوه بر کسب امتیازات کافی، به‌دلیل مرمت با مداخلات حداقلی در سازمان فضایی و اجزای معماری و توجه به اصالت و یکپارچگی، رتبه‌ی دوم این بخش را به دست آورد. اما به‌عقیده‌ی داوران، نورپردازی و طراحی داخلی این اثر به دقت و توجه بیشتری نیاز داشته است.

رتبه‌ی سوم مشترک بخش مرمت جامع بناهای تاریخی

بوتیک‌هتل مینودَر یزد اثر هما هرندی و مهدی هرندی با امتیاز مساوی با **خانه‌ی شفیعی گرگان** اثر علی نیک‌سرشت و سعیده احمدی، به‌دلیل حفظ یکپارچگی از یک سو و تاثیر اجتماعی از سوی دیگر، به‌عنوان رتبه‌ی سوم مورد توجه داوران قرار گرفتند. هیئت داوران معتقد بودند در پروژه‌ی هتل مینودَر اجزای اضافه‌شده مانند پله‌پیچ، اسپلیت‌ها، دوربین‌های مداربسته و... باید با ظرافت بیشتر و با کمترین جلب توجه جانمایی می‌شدند.

رتبه‌ی سوم مشترک بخش مرمت جامع بناهای تاریخی

همانطور که در بالا اشاره گردید **خانه‌ی شفیعی گرگان** اثر علی نیک‌سرشت و سعیده احمدی به دلیل حفظ یکپارچگی از یک سو و تاثیر اجتماعی از سوی دیگر، به عنوان رتبه‌ی سوم مشترک مورد توجه داوران قرار گرفت. اما هیئت داوران عنوان نمودند که بهتر بود از الحاقاتی که ارتباطی با بنا نداشته فاصله گرفته و نوع عناصر استفاده شده بیشتر با منطقه هماهنگ می‌شد. (این پروژه به دلیل عدم ارسال مدارک و تصاویر باکیفیت در مجله منتشر نگردید)

رتبه‌ی اول بخش مرمت و احیای بناهای معاصر

خانه‌ی صدیق تهران اثر آرش خداداد و سمانه یاراحمدی به‌دلیل توجه به ارزش‌های خاص این دوره از معماری معاصر، انطباق خلاقانه‌ی سناریوی طرح با ارزش‌های معماری این بنا و کیفیت خوب اجرا به رتبه‌ی نخست دست یافت.

• در این بخش هیچ پروژه‌ای حائز رتبه‌ی دوم و سوم تشخیص داده نشد.

تقدیر ویژه‌ی بخش مرمت و احیای بناهای معاصر

خانه‌ی تاریخی هرمزگان اثر محسن عباسی هرفته به‌دلیل احیای وفادارانه به بنا و نقش مهم احیای این پروژه در جزیره‌ی هرمز مورد تقدیر داوران قرار گرفت.

تقدیر ویژه‌ی معماری میان‌افزا در بافت‌ها و محوطه‌های تاریخی

نهان در خاک اثر امیرهومن اسدی مرصع، امیرپویا اسدی مرصع و هدایت گواهی به‌دلیل نگاه درست کارفرمای پروژه به حفظ خاطرات شهری و برخورد خلاقانه‌ی طراح در حفظ باقی‌مانده‌های یک بنای تاریخی مخروبه برای کارکردی شهری، مورد تقدیر هیئت داوران قرار گرفت، اما بهتر بود تا در گسترش ایده، توجه بیشتری به کار گرفته شود. همچنین کارفرمای این پروژه، شهرداری منطقه‌ی ثامن مشهد، حجت عابدی تقدیر هیئت داوران را دریافت نمود.

تقدیر ویژه‌ی بخش معماری داخلی بناهای مرمت‌شده

عطاری زمانی، اثر احسان فیروزمندان و محسن عزیزیان به‌دلیل برخورد خلاقانه با فضای محدود عطاری و انطباق عملکرد با ساختار فضایی-طاقی بنا، مورد تقدیر داوران قرار گرفت.

تقدیر ویژه‌ی بخش‌آرایه‌ها، تزئینات و عناصر وابسته به معماری

خانه‌ی اخوان شیراز اثر منصور زارع و محمدرضا اخوان به‌دلیل استفاده از آرایه‌های تاریخی -به خصوص در نمای خارجی بنا- و احیای تکنیک‌های سنتی تزئینی معماری شیراز، مورد تقدیر داوران قرار گرفت. اما هیئت داوران معتقد بودند با توجه به نبود ماخذی برای آرایه‌های به‌کارگرفته شده در اثر تخریبات زیاد بنا، بهتر بود تا تزئینات از سادگی بیشتری برخوردار می‌بود و حداقل مداخلات در بخش تزیئنات بنا صورت می گرفت.

اهدای «نشان ملی دکتر باقر آیت‌اللّه‌زاده شیرازی » به استاد صدرالدین شیردل

حافظان میـــراث تاریخی ایـــران

مصاحبه از رکسانا خانی‌زاد

جایزه ملی مرمت و احیای بناهای تاریخی و معاصر ایران و همچنین نشان ویژه‌ی دکتر نشان ویژه‌ی دکتر باقر آیت‌زاده‌الله شیرازی جهت تقدیر از حافظان میراث تاریخی ایران توسط موسسه‌ی هنر معماری (ناشر فصلنامه ی هنر معماری) در سال ۱۳۹۹ تاسیس و بنیان گذاری شد، نشان دکتر شیرازی هرساله همزمان با اعلام نتایج جایزه‌ی ملی مرمت و احیا به یکی از فعالان حوزه‌ی مرمت و تحیا اهدا می‌گردد. در دومین دوره‌ی این رویداد و توسط هیئت داوران این نشان به استاد صدرالدین شیرازی اعطا شد.

استاد صدرالدین شیردل در سال ۱۳۲۷ در خانواده‌ای کوچ‌رو در روستای «خلج» شهر «ماکو» در استان آذربایجان غربی به دنیا آمد. پدر ایشان دامدار بود و خود نیز همین پیشه را دنبال کرد.

تا دوازده سالگی صدرالدین، هیچ مدرسه‌ای نبود تا او و هم‌روستایی‌هایش بتوانند تحصیل کنند. در همین سن‌وسال بود که به آنها خبر دادند بزرگِ طایفه‌ای مدرسه‌ای ساخته و پس از آن بود که شیردل به مدرسه رفت اما پس از شش سال تحصیل، به‌دلیل محدودیت سنی از تحصیل در مدرسه بازماند. پس از آن حدود یک سال هم به‌صورت آزاد تحصیل کرد و بعد به خدمت سربازی رفت اما قبل از آن، خانواده‌اش به روستای «قره‌کلیسا» کوچ و در آنجا کشاورزی را شروع کردند و ایشان نیز پس از اتمام خدمت سربازی به روستای قره‌کلیسا بازگشت.

در مهرماه ۱۳۵۱، گروهی به سرپرستی دکتر منصور فلامکی، از طرف دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران برای مرمت «قره‌کلیسا» اعزام می‌شوند؛ اعزام این گروه مرمت‌گر، با پایان خدمت سربازی شیردل مصادف شد. وی در آن زمان به‌دلیل گذراندن خدمت سربازی خود در تهران، تنها کسی در روستا بود که با زبان فارسی آشنایی داشت، و بدین ترتیب از ایشان به‌عنوان سرکارگر دعوت به کار شد. مرمت پروژه‌ی قره کلیسا ، بعد از حدود سه ماه به پایان رسید.

در تیرماه سال ۱۳۵۲ یک گروه فرانسوی به‌سرپرستی پروفسور اِدوارد اوتوجیان (Édouard Utudjian)، معمار سازمان یونسکو، برای مرمت قره‌کلیسا وارد روستا شدند. استاد شیردل در مصاحبه با هنر معماری درباره‌ی ملاقات با ایشان می‌گوید:

> به من گفت تو فرانسه بلدی؟ گفتم نه، ما زورکی فارسی بلدیم، گفت تو این را راه بیانداز تا ما یک مترجم بیاوریم. من برای اینکه زبان او را یاد بگیرم صبح ساعت پنج می‌رفتم پیشش، او مجبور بود همه چیز را به من بگوید تا من به دیگران انتقال دهم؛ به بنّا بگو این کار را بکن، به نجار بگو این کار را بکن و... . عصر هم از ساعت پنج بعد از ظهر تا دهِ شب پیششان می‌ماندم. اوایل بسیار سخت بود، او کلمه‌به‌کلمه را در دیکشنری پیدا می‌کرد و به من نشان می‌داد تا من روند کار را متوجه شوم و به بنّاها و استادکارها منتقل کنم و من هم اگر سوالی داشتم، در دیکشنری کلمات را به او نشان می‌دادم. این روند یک ماه ادامه داشت، بعد از یک ماه از تهران آمدند و گفتند که ما مترجم برای این منطقه پیدا نکردیم و آن فرد گفت آقای شیردل کار من را راه می‌اندازد و احتیاجی به مترجم نیست.

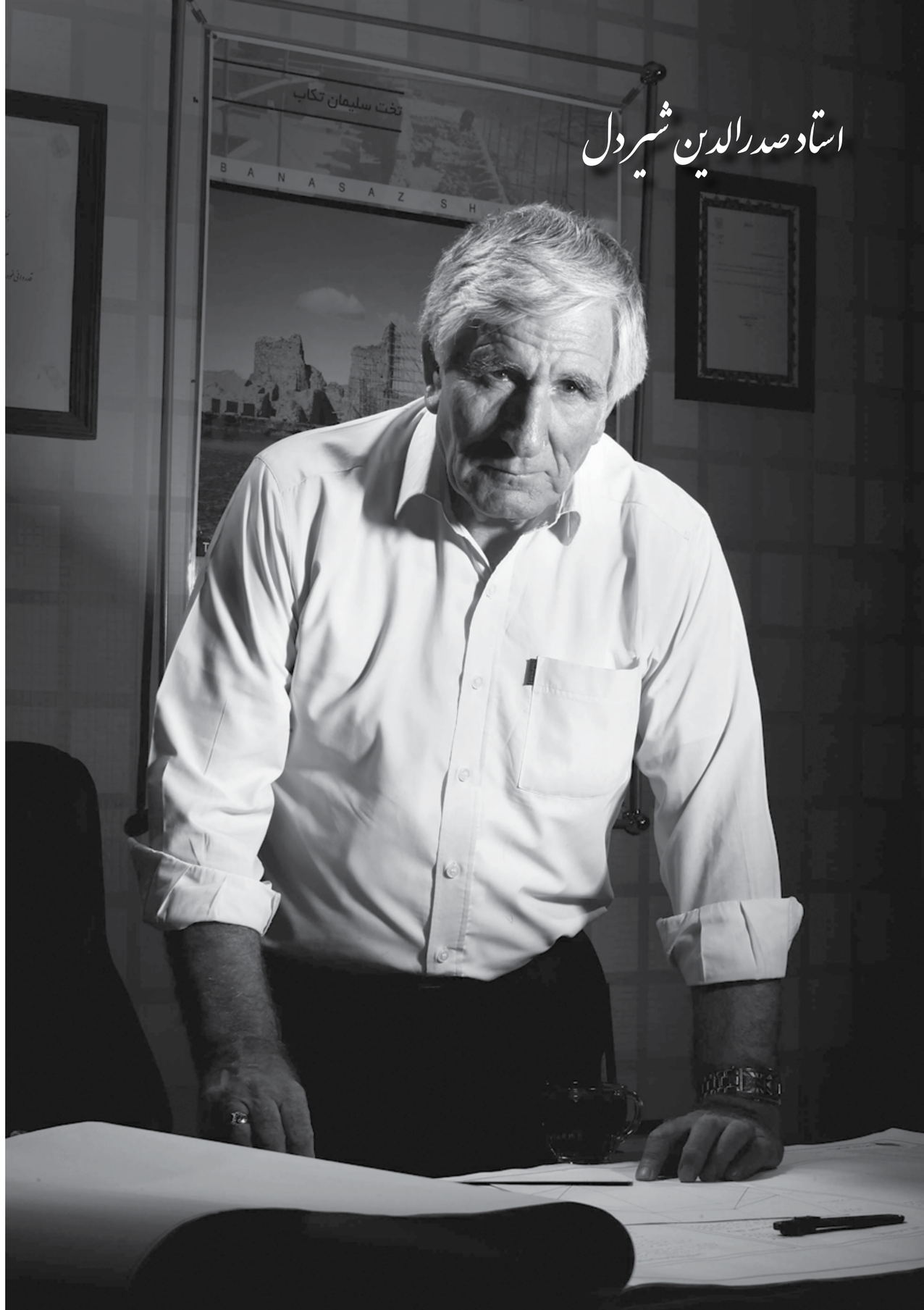
صدرالدین شیردل درباره‌ی چگونگی فراگیری اصول و فنون حرفه‌ای مرمت از فرانسویان چنین می‌گوید:

> سرپرست کارگاه ما شخصی بود به نام ژان آلفرد مارتن (Jean Alfred Martin) که تحصیلات سنگ‌تراشی داشت و حتی تز او طراحیِ سنگی برای پله‌ی کاخ الیزه بود. من نمی‌گذاشتم او فارسی یاد بگیرد و به هر قیمتی بود باید در ساعات غیرکاری به من سنگ‌تراشی یاد می‌داد و این برای من مثل دانشگاه بود؛ سنگ را چطور می‌تراشند؟ استخراج از معدن چگونه است؟ معدن را چطور پیدا می‌کنند؟ و... . من هر روز پس از هشت ساعت کار در کارگاه تا شب پیش آنها می‌ماندم و کل کار روز بعد را یاد می‌گرفتم و تمام اینها را به بنّاها انتقال می‌دادم. این بهترین موقعیت برای یادگیری بود.

در این دوران استاد با علاقه و پشتکار خود تمام فنون مرمت را تا سال ۱۳۵۵ فراگرفت. در همان سال قرار بود فردی فرانسوی برای مرمت کلیسای «سنت استپانوس» در جلفا به ایران بیاید. شیردل در نامه‌ای به سازمان حفاظت آثار باستانی (وزارت میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی کنونی) درخواست کرد تا این کار به او محول شود؛ درخواست او از طرف سازمان تصویب و با فرستادن مبلغ ۳۰۰ هزار تومان مرمت بنا آغاز شد. پس از سه ماه، کار آنها پس از بررسی کارشناسان مورد تایید قرار گرفت. پس از آن شیردل به‌عنوان «کمک کارشناس خارجی» استخدام شد. او در سال ۱۳۵۶ به‌دلیل نبود نیروی فنی در سازمان میراث، به‌خصوص در بخش بناهای سنگی، مرمت کاخ «سردار» در روستای «باغچه‌جوقِ» ماکو و کلیسای سنت استپانوس و پروژه‌ی «برج مادر» در مراغه را به‌طور هم‌زمان انجام داد. عشق و اشتیاق استاد به مرمت این بناها، تا حدی بود که نه‌تنها رفت‌وآمد بین دو استان و سه پروژه او را خسته نمی‌کرد بلکه زمستان‌ها نیز به مقبره‌ی «دانیال نبی» در شوش می‌رفت و رایگان برای فرانسوی‌ها کار می‌کرد تا بیشتر از فنون این تخصص آگاه شود. در سال ۱۳۵۷ شیردل به‌عنوان سرپرست کارگاه قره‌کلیسایِ چالدران، کاخ سردار در باغچه‌جوق و نیز بخشی از کلیسای سنت استپانوس انتخاب شد. ایشان در سال ۱۳۶۰ نیز به مرمت برج ناقوس همین کلیسا پرداخت.

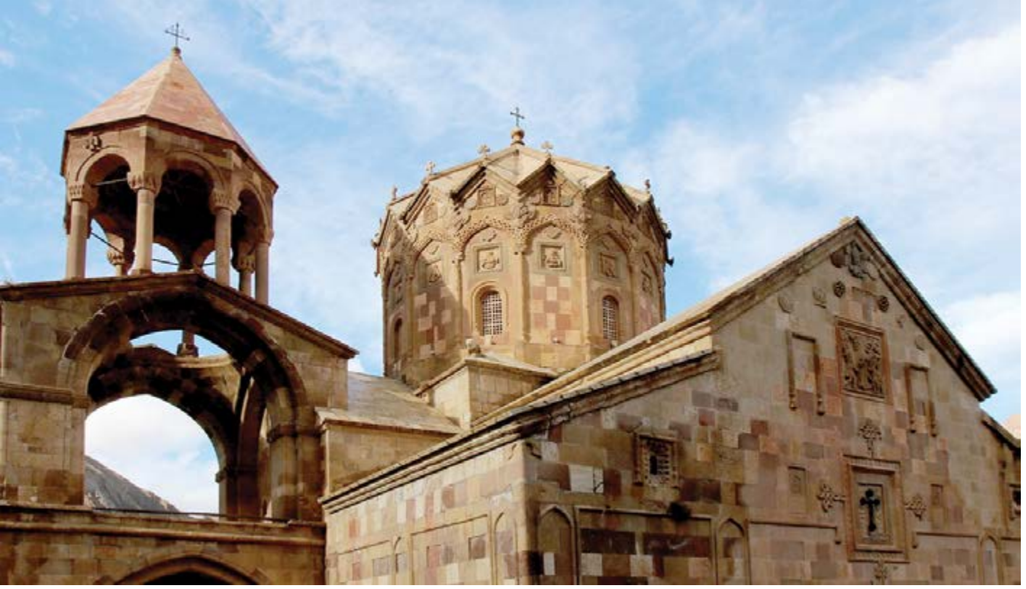
سال‌ها بعد، طرح جابه‌جایی کلیسای «زورزور» مطرح شد؛ کلیسایی هفتصدساله در ماکو که به‌دلیل احداث سد در آن مکان، بایستی جابه‌جا می‌شد. استاد که شاهد انجام پروژه‌ای مشابه توسط فرانسوی‌ها بود، داوطلب انجام این کار شد و به‌عنوان سرپرست کارگاه، با کمک کارشناسان سازمان میراث فرهنگی استان آذربایجان غربی، مهندسان، باستان‌شناسان و سایر دست‌اندرکاران، عملیات این پروژه را آغاز کرد. بنا پیاده شد، عکس‌برداری از تک‌تک سنگ‌ها، نقشه‌برداری و شماره‌گذاری انجام شد و کلیسا به ۵۰۰ متر دورتر انتقال یافت. زمانی‌که کار پروژه‌ی کلیسا شروع شد، بیشتر قسمت‌های گنبد آن از بین رفته بود و تنها قسمت کوچکی از آن باقی مانده بود. پس از پیداکردن نمونه‌سنگ‌ها و بررسی‌های لازم، متوجه شدند که گنبد این کلیسا شانزده‌تَرک بوده و نمونه‌ی آن در ارمنستان و ترکیه وجود دارد. کلیسا به‌مرور زمان و در اثر زلزله حدود ۶ سانتی‌متر باز شده بود که موجب خطا در محاسبات می‌شد و به همین دلیل در جبهه‌ی جنوبی کلیسا، یک فضای خالی ۶ سانتی‌متری با گل پوشیده شد تا مشخص شود که این فاصله، ناشی از خطای معمارانه نبوده و جابه‌جایی کلیسا با دقت و بدون کوچکترین خطایی انجام شده است.

شیردل در سال ۱۳۸۰ از سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان آذربایجان غربی بازنشسته شد اما همچنان به مرمت بناها ادامه داد و در سال ۱۳۸۳ شرکت «بناساز شیردل» را تاسیس کرد. در حال حاضر این شرکت در استان‌های آذربایجان



استاد صدرالدین شیردل

عکس صفحه روبرو: استاد صدرالدین شیردل، عکاس: لقمان رحیمی



↑ کلیسای سنت‌استاپوس- جلفا- آذربایجان شرقی، منبع: www.kojaro.com

↑ کلیسای زوزور روستای بارون- منطقه آزاد ماکو، منبع: wikipedia.org

↓ کاخ‌موزه سردار ماکو، روستای باغچه‌جوق منطقه آزاد ماکو، عکاس: ایوب فارابی، منبع: www.isna.ir

غربی، خوزستان، اردبیل، گیلان، کرمانشاه، کهگیلویه و بویراحمد، چهارمحال و بختیاری، لرستان و ایلام فعالیت دارد. دریافت رتبه‌ی برتر مرمت استان گیلان در سال ۱۳۸۶ و استان آذربایجان غربی در سال ۱۳۸۷، از افتخارات این شرکت است.

وی مهم‌ترین موارد قابل‌توجه در مرمت اصولی را، ابتدا شناخت مصالح می‌داند. طبق نظر ایشان، فعالان حوزه‌ی مرمت باید کاملا با مصالح سنتی، نحوه‌ی اصولی تولید و حتی استخراج مصالح از معادن آشنا باشند. ایشان یکی از بزرگترین معضلات امروز در مرمت بناهای تاریخی را استفاده از سیمان در روند مرمت می‌داند و در این باره چنین می‌گوید:

باید در مرمت بناهای تاریخی از ملات سنتی استفاده شود. ورود سیمان و ایزوگام به بناهای تاریخی مانند ورود سرطان به بدن انسان است؛ ایزوگام اجازه نمی‌دهد رطوبتِ داخل بنا تبخیر شود و سیمان رطوبت را جذب می‌کند و در زمستان یخ می‌زند و باعث تَرَک‌خوردگی دیگر مصالح می‌شود. گچ دست‌کوب انتخاب بهتری برای این کار است که من در مرمت باروهای «تخت سلیمان» از آن استفاده کردم. مرحوم شیرازی نیز از مخالفان ورود سیمان به بناهای تاریخی بودند بنابراین در مرمت تخت سلیمان، گشتیم و مرحوم سلطان‌علی محمدی اصل را پیدا کردیم و به کمک او کوره‌ی آهک و گچ در تخت سلیمان زدیم، یک برج و دو باروی تخت سلیمان با همان گچ ساخته شد و تا به امروز بدون هیچ مشکل و رطوبتی پا برجا است. از کوره‌ی گچ و ساخت گچ دست‌کوب در ساخت یک دهنه از پل کشکان لرستان، چند دهنه از پل گاومیشان ایلام و مرمت بقعه‌ی شیخ صفی‌الدین اردبیل، الموت قزوین و... نیز استفاده کردیم.

ایشان در ادامه به شناخت زمینه، اقلیم بنا و مصالح در دسترس و مناسب بنا و سپس آسیب‌شناسی اشاره می‌کند: «تمام این مراحل باید تحت نظر نیروی متخصص انجام شود و نه یک پیمانکار. حتی کارگران پروژه باید به اهمیت بنا آگاه و تجربه‌ی کار در سایت تاریخی را داشته باشند» استاد پس از بیان اهمیت موضوعات فوق، از ناراحتی خود به‌خاطر ناآشنایی دانشجویان با مصالح بیان داشتند:

«تحصیلات آکادمیک جای خود را دارند و استادها وظیفه دارند دانشجوها را علاقه‌مند به آثار و تشنه‌ی یادگیری کنند. بعد از تحصیلات آکادمیک، دانشجویان باید مشغول به کار در کارگاه شوند و کارهای اجرایی را یاد بگیرند. دانشگاه‌ها در کنار تدریس باید حداقل یک‌سوم زمان را به کار عملی اختصاص دهند تا دانشجویان مصالح را بشناسند و لمس کنند و در کل با کارهای اجرایی آشنا شوند.»

در حال حاضر استاد صدرالدین شیردل با رتبه‌ی «هنرمند درجه‌ی یک» به همراه فرزندان خود در حال احیای موزه‌ی مشکین‌شهر هستند. فرزندان ایشان نیز دارای تحصیلات آکادمیک در رشته‌ی معماری، مرمت و عمران و فعال در حوزه‌ی مرمت می‌باشند. استاد در بیش از پنجاه سال فعالیت حرفه‌ای، حدود چهل نیروی متخصص را آموزش داده است که در حال حاضر در سیستان و بلوچستان، اصفهان و دیگر نقاط ایران مشغول به کار هستند.

آثار مرمتی و ماندگار استاد صدرالدین شیردل و شرکت بناساز شیردل

آذربایجان غربی
- مناره‌ی مقبره‌ی شمس تبریزی
- شهربانی ارومیه
- مسجد جامع سردشت
- بازار تاریخی خوی
- بازار تاریخی ارومیه (فازهای ۱، ۲ و ۳)
- جداره‌ی شهرداری ارومیه
- پل‌های تاریخی آذربایجان غربی
- حمام بیستون سردشت
- مدرسه‌ی ۲۲ بهمن ارومیه
- احداث ساختمان دهیاری و آتش‌نشانی چالدران (عمرانی)
- احداث کمپینگ گردشگری ماکو (عمرانی)
- اجرای پل‌های لوله‌ای و دالی‌راه‌های روستایی (عمرانی)
- ایوان شمالی آتشکده‌ی تخت سلیمان
- مسجد جامع بوکان
- مسجد سیدالشهدای خوی
- محصورسازی انبار گمرک سازمان
- چشمه ثریا (عمرانی)
- پل باراندوز ارومیه
- بازارچه‌ی مرزی منطقه‌ی آزاد ماکو (عمرانی)
- امامزاده‌ای کهنه‌شهر سلماس
- قره‌کلیسای چالدران
- پل کسیان قره‌ضیاءالدین
- مسجد سردار ارومیه
- مدرسه‌ی هدایت ارومیه
- بازار دوشابچی ارومیه

اردبیل
- اجرای دیوارکشی بقعه‌ی شیخ صفی‌الدین اردبیل
- مرمت و سامان‌دهی بقعه‌ی شیخ صفی‌الدین اردبیل
- مدرسه‌ی صالحیه‌ی بازار اردبیل (فاز ۳)
- مجتمع تجاری شیخ صفی‌الدین اردبیل
- مسجد عالی‌قاپوی اردبیل
- مسجد ثمین
- خانه‌ی وکیلی
- خانه‌ی رضازاده
- خانه‌ی ابراهیمی
- خانه‌ی میرفتاحی
- پل ابراهیم‌آباد
- پل هفت‌چشمه
- پل نیر
- مسجد کلهران
- مجتمع باستان‌شناسی اردبیل
- مسجد جمعه اردبیل

تهران
- خانه‌ی ناصرالدین‌میرزا
- بازار تهران
- ساختمان مرکزی بانک تجارت
- مسجد حاج رجب‌علی

چهارمحال و بختیاری
- قلعه‌ی چهل‌شتر شهرکرد

خوزستان
- کاروان‌سرای خیرآباد بهبهان (فازهای ۱، ۲، ۳ و ۴)
- خانه‌ی سوزنگر دزفول (فازهای ۱، ۲ و ۳)
- مسجد جامع دزفول (فازهای ۱ و ۲)
- قلعه‌ی تاریخی شوش
- تالاب بین‌المللی شادگان (عمرانی)

سمنان
- کاروان‌سرای قصر بهرام
- مجتمع چشمه‌علی دامغان
- کاروان‌سرای عین‌الرشید

کردستان
- پل گاران مریوان
- بازار سنندج
- سردر بازار سنندج

کرمانشاه
- بازار توپ‌خانه‌ی کرمانشاه (فازهای ۱، ۲، ۳، ۴ و ۵)
- پل کوچه‌ی کنگاور
- تکیه‌ی بیگلر بیگی
- تعمیر و مرمت مسجد نواب
- معبد آناهیتا
- خانه‌ی زرشکیان
- سرای کاشانی
- ساختمان قدیم استانداری

کهگیلویه و بویراحمد
- پل پاتاوه

گیلان
- قلعه‌رودخان
- خانه‌ی آق‌اولر
- هتل ایرانِ رشت
- خانه‌ی میرزا کوچک‌خان جنگلی
- پل تجن گوکه
- پل نیاکو
- پل پونل رضوان‌شهر
- حمام دیلمان
- کاروان‌سرای تی‌تی
- موزه (مدرسه)ی حکیم نظامی آستارا
- مسجد اکبریه‌ی لاهیجان
- خانه‌ی سرهنگ عضدی سیاهکل
- پل تاریخی مورغانه‌پورد کوچصفهان

لرستان
- پل کشکان (فازهای ۱، ۲ و ۳)
- پل کلهر (فازهای ۱ و ۲)
- عمارت سربازخانه (فاز ۱)
- مدرسه‌ی حجتیه
- پل گاومیشان
- پل دختر
- محوطه‌سازی و سامان‌دهی باغ گلستان (فازهای ۱ و ۲)
- بازارچه‌ی صنایع دستی باغ گلستان (عمرانی)

هرمزگان
- قلعه‌ی پرتغالی‌های جزیره‌ی هرمز
- دیوار ساحلی شهرداری جزیره‌ی هرمز (عمرانی)
- پارک شهید آزموده در جزیره‌ی هرمز (عمرانی)
- پارک شهرداری (عمرانی)
- پارک جزیره‌ی هرمز (عمرانی)

رتبه‌ی نخست

عمارت سبـــــز (بوشهر)

مجتبی نقی‌زاده منجیلی
نسترن توکلی بزاز

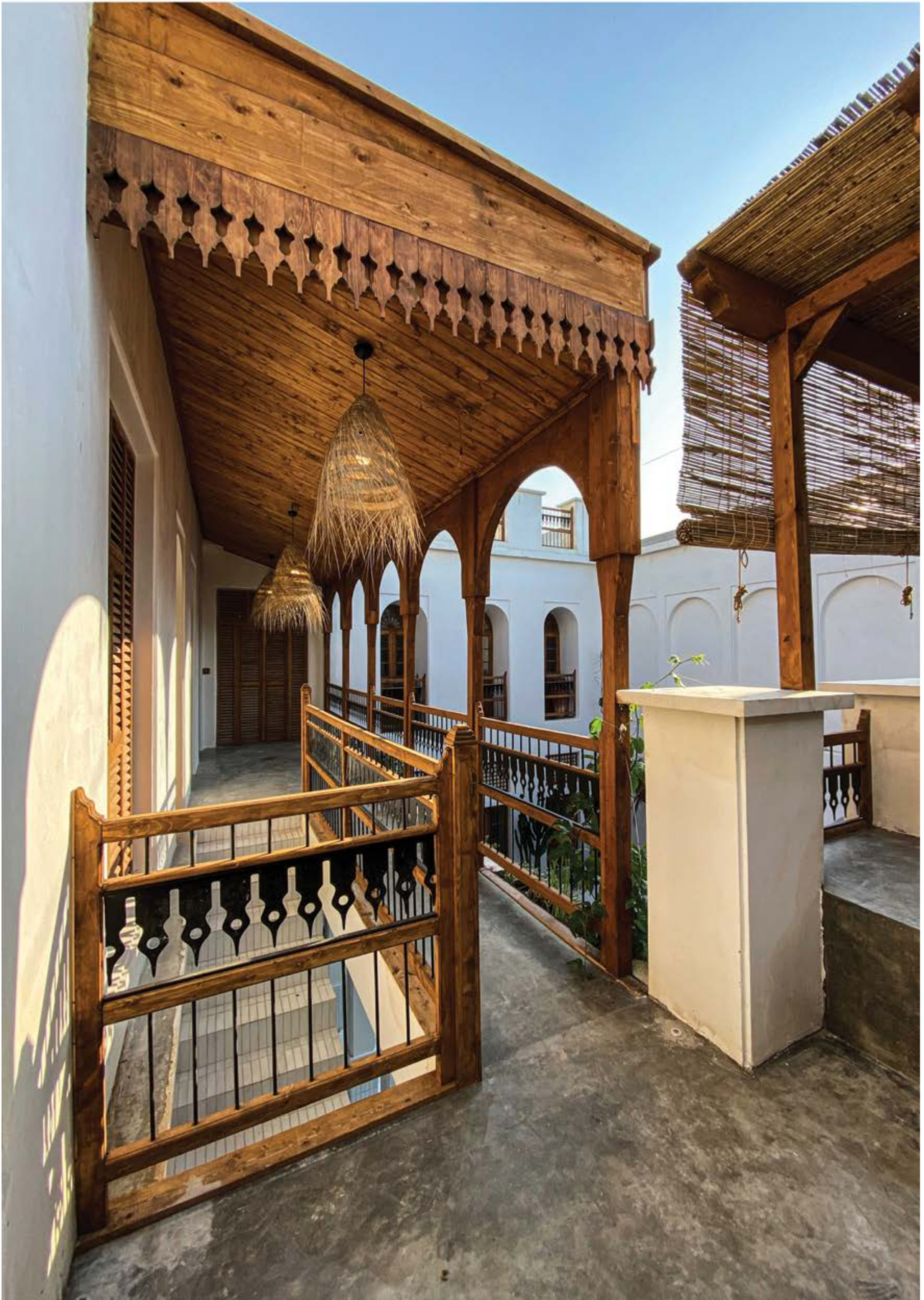
پروژه‌ی بوشهر در پاسخ به سوالات همیشگی معماران پروژه، درباره‌ی تبیین جایگاه معماران جهت شناخت و فهم اثر و پیشبرد اصولی و وفادار به بستر طرح بوده است.
همواره در هر پروژه‌ای سوالات گوناگون و نحوه‌ی پاسخگویی به آن مسیر روشنی پیش پای معماران قرار می‌دهد، مسیری شامل تعیین صورت مسئله‌ی هر پروژه، بررسی بستر شکل‌گیری طرح، احترام به الگوها در عین تطبیق‌پذیری با زمان حال و آینده‌ی بنا و هم‌راستایی با نظر و ایده‌ی کارفرما. مسیری که در هر پروژه به‌صورت منحصربه‌فردی آغاز شده، شکل می‌گیرد و ادامه می‌یابد و در پروژه‌های بازسازی مسئولیت بیشتری نیز به همراه دارد؛ زیرا ارزش بافت تاریخی بنا، الگوهای موجود در آن و نوع نزدیکی و شناخت مصالح و... همگی نیازمند نگاهی دقیق‌تر و اصولی‌تر هستند.
«عمارت سبز» در ابتدا شامل بنای چندپاره‌ای بوده که در طی زمان به‌صورت غیراصولی ساخته و بر مساحت آن افزوده شده است. بنا شامل یک بدنه‌ی شمالی، جنوبی و شرقی بوده که در طی سالیان با دخل و تصرف بسیار و بازسازی‌های غیراصولی از ماهیت اصلی خود دور شده، دچار مشکلات اساسی گردیده و همچنین ظاهر آن کاملا مخدوش شده بود.

پس از بازدید اولیه‌ی بنا، بررسی آن و صحبت‌های مطرح شده در جلسات متعدد با کارفرما هدف اصلی بر پایه‌ی باززنده‌سازی بنا و برگشت به الگوهای ارزشمند و تاریخی آن در عین افزودن روح تازه‌ای به بنا تعیین شد.
مرحله‌ی اول: بررسی وضع موجود (موقعیت قرارگیری بنا در بافت، بررسی الگوهای ارزشمند ساخت، بافت و بنا، بررسی استحکامات و مداخلات انجام شده در بنا و...)
مرحله‌ی دوم: شناسایی زوائد موجود و حذف آنها
مرحله‌ی سوم: بررسی سازه‌ی موجود و تقویت و الحاق به آن (در راستای طرح)
مرحله‌ی چهارم: افزودن الگوهای بومی رایج به همراه تغییرات مرتبط با هویت تعریف شده برای پروژه در عین انطباق با الگوهای مطالعه شده‌ی امروزی همراه با درنظرگرفتن توان ساخت نیروی بومی و مصالح بومی منطقه (شناشیل (بالکن چوبی کرکره دار، از عناصر معماری بومی سواحل خلیج فارس)، افزودن حوض در میانه‌ی حیاط، ترکیب‌بندی کاشی کف با استعاره از الگوی بافت حصیر و سایه‌روشن‌های آن، ساخت روشنایی‌ها با مصالح بومی منطقه، افزودن بازشوهای بیشتر در جداره‌ی بیرونی بنا، تصحیح هشتی ورودی و...).

نام پروژه: عمارت سبز / عملکرد: مسکونی / دفتر طراحی: دفتر معماری اِو دیزاین (Ev.Design) / معماران: مجتبی نقی‌زاده منجیلی، نسترن توکلی بزاز / ترسیم و پرزانته: پریسا عزیزی، محمد حسینی برآفتابی، زهرا اصلانی، فاطمه پوررمضان / طراحی و معماری داخلی: مجتبی نقی زاده منجیلی، نسترن توکلی بزاز / مجری: دفتر معماری اِو دیزاین / مدیر پروژه: آرش نقی‌زاده منجیلی / کارفرما: هوتن هاشمی / نوع سازه: سنگی / آدرس پروژه: استان بوشهر، بندر بوشهر، خیابان انقلاب / مساحت زمین: ۲۵۰ متر مربع / زیربنا: ۳۵۰ متر مربع
تاریخ شروع و پایان ساخت: ۱۴۰۰-۱۳۹۹ / عکاس پروژه: زهرا رضایی
وبسایت: evdesignoffice.com
ایمیل: ev.design.office@gmail.com
اینستاگرام: ev.design.office

FRANCE
2020

BEFORE
AFTER
Ground Floor Plan
First Floor Plan
Section B-B
Section A-A
Section B-B
Section A-A



رتبه‌ی دوم

باغِ تاریخی خان (ناصریه، یزد)

محسن عباسی هَرُفته

معرفی

باغِ تاریخی خان از بناهای دوره‌ی ناصرالدین‌شاه قاجار محسوب می‌شود که توسط یکی از حاکمان وی در یزد بنا شد. باغ، فضاهایی چون عمارت، سردر و ورودی به‌انضمام مجموعه‌ی اقامتی خدمه، حمام و همینطور کوشک (عمارت اصلی) و از همه مهم‌تر باغ انار وسیعی به همراه تک‌درختان مثمر دیگر در لابه‌لای آن دارد. این باغ بر سر راه قدیم یزد-تفت قرار داشته و به همین دلیل عناصر رفاهی جهت رفاه کاروانیان چون ساباط، آب‌انبار، قهوه‌خانه و صفه‌های استراحت موقت در مجاورت عمارت ورودی و حاشیه‌ی جاده‌ی مجاور باغ تعبیه شده است. کوشک یا عمارت اصلی این باغ به لحاظ طرح، با دیگر باغ‌های یزد متفاوت و بیشتر متاثر از سبک رایج دوره‌ی قاجار در تهران است؛ این امر به واسطه‌ی مراودات بسیار حاکم یزد با دربار تهران در این دوره است. عرصه‌ی باغ در حدود ۶/۵ هکتار و زیربنای عمارت ورودی (شامل سردر، هشتی و دالان ورودی، خانه‌ی خدمه، حمام و آب‌انبار) ۱۶۰۰ متر مربع و عمارت اصلی (کوشک) در سه طبقه (زیرزمین، همکف و اول) در مجموع ۱۴۵۰ متر مربع است.

این بنا پس از انقلاب به تملک مجموعه‌ی الغدیر یزد درمی‌آید و دخل‌وتصرفات پراکنده و عموما نامناسبی در آن صورت می‌گیرد تا آنکه در سال ۱۳۸۹، زمانی‌که در وضعیت نامطلوبی به‌لحاظ سازه‌ای و معماری به سر می‌برد و کاربری مشخصی نداشت، توسط این مشاور طرح مرمت و احیای آن انجام شد و در سال ۱۳۹۲ عملیات اجرایی آن به پایان رسید.

طرح مرمت و احیا

طرح مرمت و احیای این ساختمان با هدف تغییر کاربری به مرکز فرهنگی-رفاهی، در دستور کار این مشاور قرار گرفت. سوئیت‌های اقامتی، رستوران، کافی‌شاپ، حمام سنتی و بخش‌های اداری و مدیریتی از مهم‌ترین کاربری‌هایی بودند که از طرف کارفرما برای این مجموعه در نظر گرفته شده بود. عناصری چون آب‌انبار، فضای سبز باغ و نظام آب‌رسانی باغ نیز مورد مرمت و بازسازی قرار گرفتند. چیدمان و محل استقرار این کاربری‌ها در پلان طرح بازسازی معرفی شده است.

در طراحی فضاها، مبتنی بر کاربری جدید، سعی شد تا چارچوب‌های فضایی اصیل باغ مخدوش نشوند و خوانایی خود را از دست ندهند، برعکس، عناصر افزوده‌شده در قالب طرح، در مسیر نظامات فضایی باغ تاریخی قرار گیرند. این عناصر با شناخت دقیق سبک بنا و با استفاده از مهارت استادکاران سنتی طراحی و اجرا شدند. از همه مهم‌تر با توجه به اینکه باغ یک بهشت زمینی در اقلیم یزد محسوب می‌شود، در طی فرایندی دشوار و پیچیده، فضای سبز باغ و نظام آب‌رسانی آن بر مبنای مصاحبه با معمّران، نقشه‌های قدیمی و شواهد موجود، بازخوانی و بازسازی شد. شاید پیچیده‌ترین مسئله‌ی این پروژه پایبندی به اصالت‌های مجموعه از یک سو و پاسخ‌گویی به نیازهایی بود که در کاربری جدید پاسخ به آنها اجتناب‌ناپذیر می‌نمود. بر این اساس سعی شد باغ با حفظ اصالت‌ها، دوباره احیا و در جریان زندگی مردم شهر قرار گیرد چرا که در نظریه‌های نوین حفاظت، بهترین نوع حفاظت از یک بنای تاریخی، قرار دادن دوباره‌ی آن در چرخه‌ی زندگی است.

با توجه به فرسایش کلی بنا، محدوده‌ی مداخلات پروژه، کل مجموعه را شامل می‌شود. برای رفع آسیب‌ها و پیچیدن نسخه‌ی درمان باغ، اصول زیر مدنظر قرار گرفت:

- بازگرداندن اصالت و یکپارچگی ازدست‌رفته به بنا
- واکاری درختان از بین رفته مطابق نقشه‌ی کاشت اصیل
- حداقل مداخله
- خواناسازی حداکثری وضعیت اصیل بنا
- استفاده از شیوه‌های بومی ساخت در فرایند مرمت بنا
- استفاده از مصالح بومی در مرمت بنا
- استفاده از استادکاران بومی محل در فرایند مرمت
- تناسب بین کاربری جدید و ظرفیت‌های بنا

مهم‌ترین مداخلات صورت گرفته بر اساس اصول یادشده، فهرست‌وار شامل این موارد می‌شود:

۱. آزادسازی حریم مجموعه و پاک‌سازی آن از ساخت‌وسازهای بی‌ارزش اخیر (مانند سردر اصلی ورودی مجموعه که در سال‌های اخیر کاملا تغییر شکل یافته بود، مطبخی که در جبهه‌ی غربی عمارت اصلی الحاق شده بود و...)

۲. استحکام‌بخشی سازه‌ی فرسوده‌ی مجموعه با بهره‌مندی از روش‌های حفاظتی (مانند استحکام‌بخشی پی سست پیرامون عمارت، مهارکشی و کلاف‌بندی دیوار جبهه‌ی شمال‌شرقی عمارت اصلی که کاملا رانش کرده بود و...)

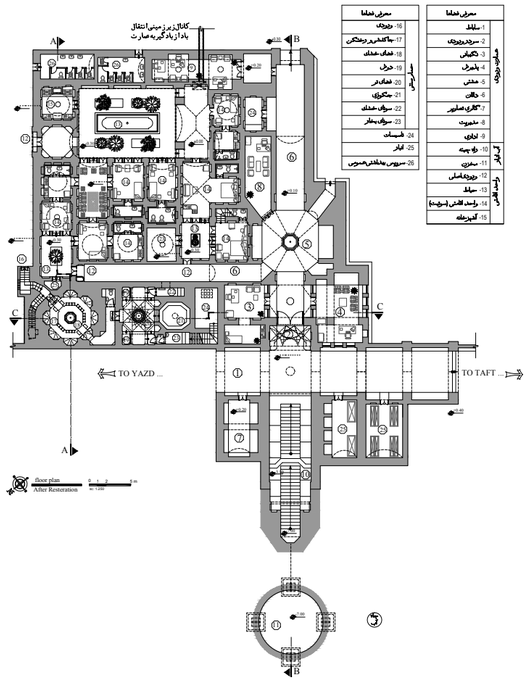
۳. مرمت اجزای تخریب‌شده به شکل اصیل آنها (مانند مرمت و استحکام‌بخشی مخزن و پله‌های آب‌انبار، تجدید اندود ماهاب با سیم‌گل و دم‌گیری گچی، مرمت درهای چوبی و...)

۴. بازسازی عناصر تزئینی بنا به‌منظور ارتقای کیفیت فضاها (مانند رسمی‌بندی‌های بالای ارسی‌های جبهه‌های شمال‌غربی و جنوب‌شرقی کوشک، رسمی‌بندی سقف سربینه‌ی حمام و...)

۵. تجهیز داخلی (طراحی یا انتخاب مبلمان و تجهیزات) فضاهای بنا به‌نحوی‌که برای فعالیت‌های جدید مورد نظر مناسب و در جهت تقویت حال‌وهوای کلی بنا باشند.

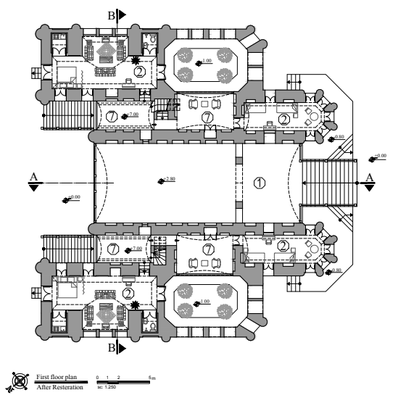
نام پروژه: مرمت و احیای باغ تاریخی خان (ناصریه یزد) / عملکرد: مرکز فرهنگی-رفاهی بوستان ولایت / دفتر طراحی: دفتر طراحی محسن عباسی هرفته / معمار: محسن عباسی هرفته
همکاران طراحی: همکاران معماری: میثم کارگر، یاسر زوینی، ادیبه احمدی، اعظم شفیع نادری / همکار سازه و مقاوم‌سازی: عباس محمدی، شریف عظیمی / همکار تاسیسات الکتریکی: محمد علی مجاهدیان / همکار تاسیسات مکانیکی: سید محسن رضوانفر / گرافیک: شهاب خورشیدی، محمد رفیع‌زاده / مجری: محسن عباسی هرفته، محسن ذاکری‌نیا / کارفرما: مجموعه‌ی الغدیر یزد / نوع سازه: دیوار باربر / نوع تاسیسات: VRF / عکاس: سلما افخمی / آدرس پروژه: یزد، کیلومتر ۵ جاده‌ی یزد به تفت، باغ تاریخی خان (مرکز فرهنگی-تفریحی بوستان ولایت) / مساحت زمین: ۶/۵ هکتار / زیربنا: ۳۰۵۰ متر مربع / تاریخ شروع و پایان ساخت: ۱۳۹۲-۱۳۸۹ / عکاس پروژه: سلما افخمی

ایمیل: mohsen_abbasi57@yahoo.com
اینستاگرام: mohsen_abbasi_harofteh

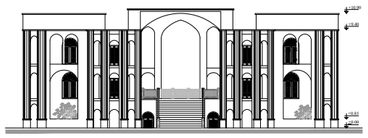


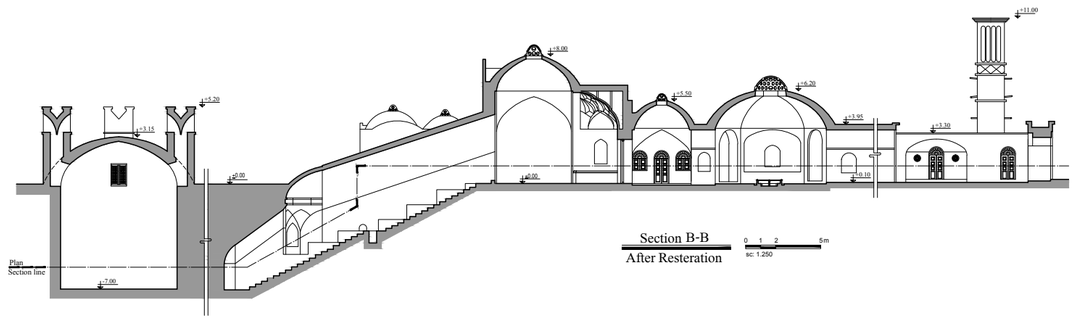
معرفی فضاها	
1- سایاط	
2- سردر ورودی	
3- نگهبانی	
4- پاسیو	
5- مدخل	
6- دهلیز	
7- گذری صلیبی	
8- مدیریت	
9- انباری	
10- چاه پیمه	
11- مخزن	
12- ورودی اصلی	
13- سایاط	
14- راسته الاشی (شرقی-غربی)	
15- گلبرزخانه	

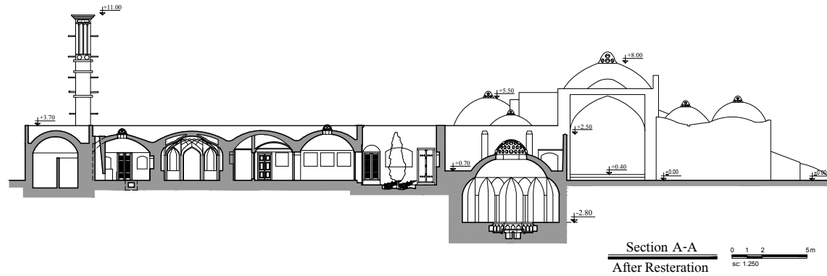
معرفی فضاها	
16- ورودی	
17- ساکاداشریر و دهلیزکن	
18- فضای خدمات	
19- حیاط	
20- فضای در	
21- سکوهای	
22- سرویس خدماتی	
23- سرویس بهداشتی	
24- تأسیسات	
25- انبار	
26- سرویس بهداشتی-دوش	

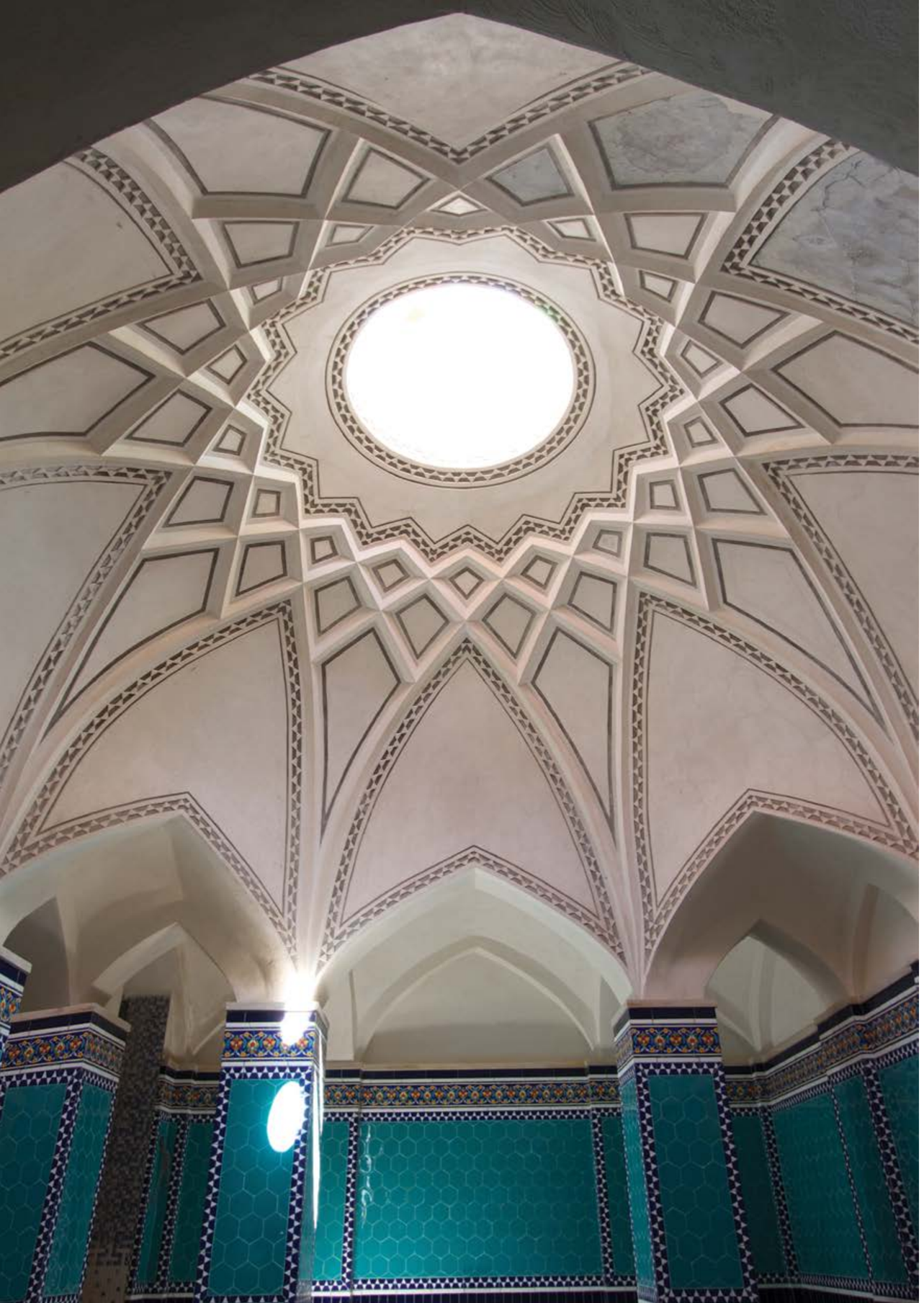


معرفی فضاها
1- طارم
2- راسته الاشی (شرقی-غربی)
3- انباری
4- اتاقک‌ها
5- پیاده‌خانه
6- دالان‌ورودی‌شان
7- ایوان
8- گلبرزخانه
9- خدمات گلبرزخانه
10- دستارخانه
11- سرخ خانه
12- تأسیسات









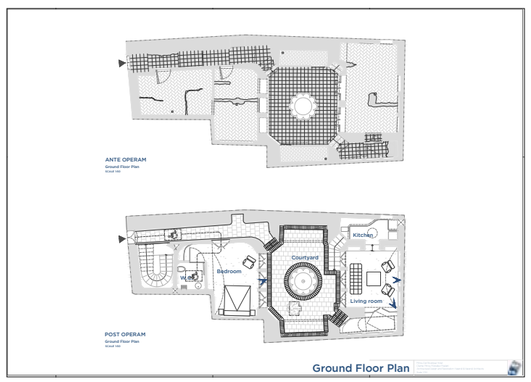
بوتیک‌هتل مینـــودَر

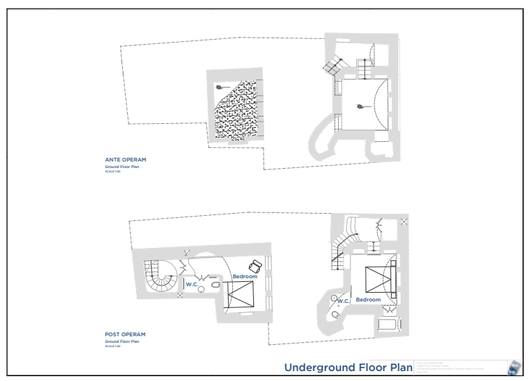
هما هرندی
مهدی هرندی

گروه طراحی هرندی و هرندی برای پروژه‌ی مرمت و بازسازی بوتیک‌هتل مینودَر، علاوه بر درنظرگرفتن اصول مرمت صحیح، تلاش کرده با رعایت اصول طراحی پایدار، این مجموعه‌ی کوچک را تا حد امکان بهتر و کارآمدتر از گذشته در اختیار کاربر قرار دهد.
متاسفانه خانه‌ی مدنی که خود بخش کوچکی از یک مجموعه‌ی بزرگتر (خانه‌ی اولیا) بوده در گذر زمان مورد دخل و تصرف‌های فراوان و غیراصولی قرار گرفته بود؛ از جمله تجاوز ساختمان بانک مجاور آن به حریم خانه با استفاده از مواد و مصالح ساختمانی ناهمگون با بستر تاریخی شهر و همچنین جداسازی بازگشت‌ناپذیر بنا از مجموعه‌ی خانه‌ی اولیا، که تمام این موارد، شناخت گذشته و درک ساختار اصلی بنا را بسیار دشوار کرده بود. بر این اساس، در روند طراحی سعی بر آن شد که تا جای ممکن با زدودن آثار مخرب گذشته، بنا را از نظر کالبدی و ساختاری به آنچه در گذشته بوده است نزدیک کرد.
در جریان برداشت اولیه از خانه‌ی مدنی، دو اتاق در زیرزمین این خانه کشف شد. با توجه به اصل تسلسل و ارتباط فضاها در خانه‌های سنتی کویر مرکزی ایران و یزد و با توجه به اینکه در جریان دخل‌وتصرف‌های غیراصولی گذشته راه دسترسی به بام و همچنین یکی از اتاق‌های زیرزمین مسدود شده بودند، تصمیم گرفته شد با اضافه‌کردن یک راه‌پله در ورودی بنا، حلقه‌ی اتصال فضاها مجددا کامل شود.
در زمینه‌ی مرمت، پرهیز از همانندسازی و بازسازی عینی گذشته و در عین حال، استفاده از تکنیک‌هایی که از نظر فیزیکی و شیمیایی با مواد و مصالح سنتی به‌کاررفته در بنا سازگاری داشته باشند در درجه‌ی اول اهمیت قرار گرفته‌اند. برای کاهش حداکثری مصرف انرژی مخصوصا در فصل تابستان یک داربست چوبی و یک درخت نارنج در نظر گرفته شده بود تا از تابش مستقیم نور خورشید به فضاهای داخلی جلوگیری کنند که متاسفانه این دو مورد به تایید میراث فرهنگی نرسیدند. در این پروژه جهت کاهش مصرف آب و آلاینده‌های جوی، از سیستم آب‌گرم‌کن کم‌مصرف و ایمن برقی استفاده شده است.

نام پروژه: مینودَر / عملکرد: بوتیک هتل / دفتر طراحی: استودیو معماری هرندی و هرندی / معماران: هما هرندی، مهدی هرندی / طراحی و معماری داخلی: هما هرندی، مهدی هرندی
همکاران: بهسا قبادی / مشاوران: پویا خزائلی‌پارسا، نیکولا پرتی / ناظر اجرایی: هما هرندی، نگار گرجی ممتاز / مجری بخش داخلی: استودیو معماری هرندی و هرندی / مجری مشاور بخش‌های مرمتی: گروه احیا و مرمت خانه‌ی تراب / مسئول اجرا: سیدهادی رضوی / مدیر فنی: هانی شایق / ارائه‌ی مطالعات: گروه احیا و مرمت خانه‌ی تراب / ساخت مبلمان چوبی: آرمان صفوی / ساخت بازشوهای چوبی: رضا احیایی / کارفرما: مینو مصطفوی مدنی / نوع سازه: بنایی / نوع تاسیسات: اسپلیت / آدرس پروژه: یزد، خیابان امام خمینی، کوچه‌ی دکتر مدنی / مساحت زمین: ۱۴۸ متر مربع / زیربنا: ۲۰۰ متر مربع
تاریخ شروع و پایان ساخت: ۱۴۰۰-۱۳۹۷ / عکاس پروژه: دید استودیو
وبسایت: www.harandi.studio
ایمیل: info@harandi.studio
اینستاگرام: harandi.architects

Keyplan
SCALE 1:200
ANTE OPERAM
Cross Section B-B
SCALE 1:50
ANTE OPERAM
Cross Section C-C
SCALE 1:50
ANTE OPERAM
Cross Section D-D
SCALE 1:50
POST OPERAM
Cross Section C-C
SCALE 1:50
POST OPERAM
Cross Section C-C
SCALE 1:50
POST OPERAM
Cross Section D-D
SCALE 1:50
Cross Sections


ANTE OPERAM
Ground Floor Plan
SCALE 1:50
POST OPERAM
Ground Floor Plan
SCALE 1:50
Kitchen
Courtyard
Bedroom
Living room
Ground Floor Plan


ANTE OPERAM
Ground Floor Plan
SCALE 1:50
POST OPERAM
Ground Floor Plan
SCALE 1:50
W.C.
Bedroom
W.C.
Bedroom
Underground Floor Plan

خانه‌ی صدیـــــق

آرش خداداد
سمانه یاراحمدی

بازسازی خانه‌ی صدیق

خانه‌ی صدیق، بنایی است دواشکوبه به مساحت حدودی ۳۸۰ متر مربع که در کوچه‌ی صدیق در محله‌ی قلهک قرار گرفته است. تاریخ ساخت بنا به ابتدای دوره‌ی پهلوی دوم بازمی‌گردد و آخرین بنایی در کوچه‌ی صدیق است که تاکنون تخریب و نوسازی نشده است. در واقع ساختمان، بخشی از حافظه‌ی جمعی محله است. کاربری بنا در زمان تحویل به تیم طراحی، خوابگاه دخترانه‌ی دانشگاه بود و به این سبب عملکرد کلیه‌ی فضاهای خانه از جمله اتاق و مهمانخانه به خوابگاه تغییر یافته و بخش زیادی از جداره‌ی بیرونی بنا به جهت کاهش دید با ورق‌های ایرانیت پوشانده شده بود. جالب اینکه با وجود استفاده‌ی نادرست و بارگذاری نامتجانس با عملکرد ساختمان، بسیاری از المان‌ها و تزئینات اولیه‌ی ساختمان دست‌نخورده باقی مانده بودند.

خواست کارفرما در ابتدا، نوسازی بنا برای ایجاد دفترکار اداری یک استارتاپ فضای مجازی و محلی برای فعالیت اجتماعی در خصوص گردشگری و تجربیات غذایی بود که در نهایت با پروپوزال تیم طراحی به جهت باززنده‌سازی فضای ساختمان موجود و استفاده از حس نوستالژیک خانه در فضای کار و پرهیز از تخریب حداکثری ساختمان، با استراتژی هزینه‌ی حداقلی موافقت شد. پیش ورودی از یک طرف در کنار پلکان قرار گرفته بود که فضای ارتباطی دو اشکوب بود و از سوی دیگر ورودی طبقه‌ی همکف و راهروی منتهی به حیاطی بود که با باغچه و استخری قدیمی، همان حس محرمیت در هشتی ورودی خانه‌های ایرانی را ایجاد می‌نمود.

فضای نشیمن، اتاق‌ها و آشپزخانه همگی حول فضای هال ورودی چیده شده و با رف‌ها، گچبری‌ها و قاب‌بندی‌ها چشم‌نوازی می‌کردند. اشکوب بالا نیز همچون اشکوب پایین، چیدمانی با مرکزیت هال ورودی داشت. پنجره‌ها و درهای چوبی با شیشه‌های رنگی -که نور را به خانه دعوت می‌نمودند- تاثیر بسزایی در روح‌بخشی به فضای خانه داشتند. در صحبت با همسایگان قدیمی مشخص شد که در وضعیت ابتدایی بنا تعدادی طاق وجود داشته که در مراحل مختلف بازسازی از بنا حذف شده بودند که خود سرنخی بود برای طراحان که بتوانند بخشی از خاطره‌ی تاریخی بنا را به آن بازگردانند.

اصول تیم طراحی برای بازسازی

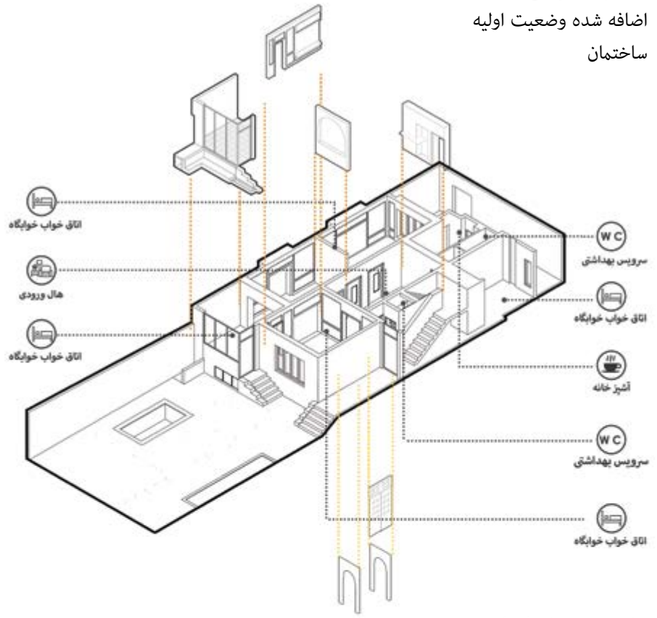
۱. حفظ هویت بنا و تعریف عملکرد متفاوت و جدید در جوهره‌ای از گذشته‌ی ساختمان
۲. تغییر حداقلی در پوسته‌ی بیرونی و کارکرد محله‌ای و همچنین ساختار فضایی داخلی
۳. شناسایی، حفظ و بهره‌وری از المان‌ها و تزئینات باقیمانده از گذشته‌ی بنا
۴. حذف زوائد و المان‌های آزاردهنده
۵. بازتعریف عملکردهای جدید موردِ نیاز در دل ساختار کلی ساختمان با ایجاد کمترین تغییرات
۶. شاخص‌سازی فضاهای ارتباطی در راستای اهداف معماری
۷. ایجاد فضای گلخانه به‌جهت ایجاد نقطه‌ی جذب قوی برای کارمندان در حیاط
۸. بازسازی حیاط با حفظ درختان موجود
۹. تقویت اتصال فضای خانه و حیاط از طریق کشاندن فضای سبز به داخل و فضای آشپزی به حیاط

نام پروژه: بازسازی خانه‌ی صدیق / عملکرد: دفتر کار / دفتر طراحی: کوشک طرح / معماران: آرش خداداد، سمانه یاراحمدی / همکاران طراحی: زهرا نیک‌زارع، ترانه طیبی، روژین رسول‌آبادی، فهیمه میرزایی، منا پروین‌زاد، افسانه فاریابی، فرناز جهانگیری، نگین خرسندنژاد، سارا بلوکی / طراحی و معماری داخلی: کوشک طرح / مجری: کوشک طرح / کارفرما: جوی استودیو / نوع سازه: دیوار باربر آجری / نوع تاسیسات: کولر آبی و رادیاتور / نورپردازی: کوشک طرح / آدرس پروژه: شریعتی، دوراهی قلهک، کوچه‌ی صدیق / مساحت زمین: ۳۲۰ متر مربع / زیربنا: ۳۸۰ متر مربع / تاریخ شروع و پایان ساخت: تابستان ۱۳۹۹ تا بهار ۱۴۰۰ / عکاس پروژه: آرش خداداد

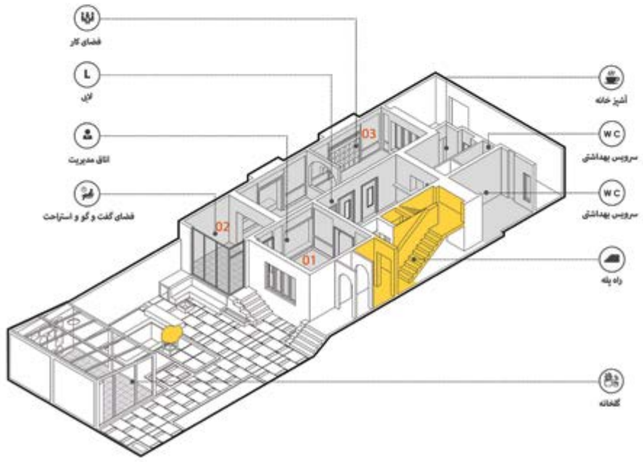
وبسایت: www.kooshk.org
ایمیل: info@kooshk.org
اینستاگرام: kooshk_office , kooshk_home

طبقه همکف

وضعیت پیش از بازسازی
و المانهای طراحی و
اضافه شده وضعیت اولیه
ساختمان



وضعیت پس از بازسازی



01

02

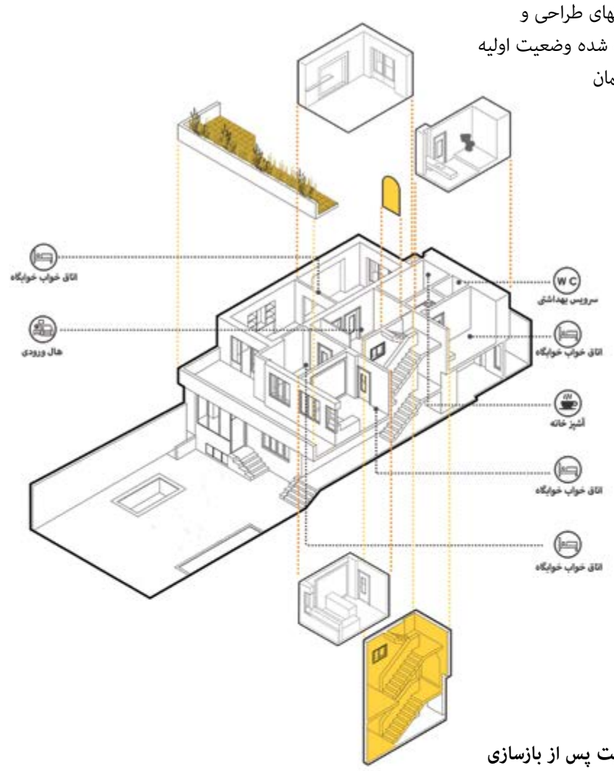
02

03

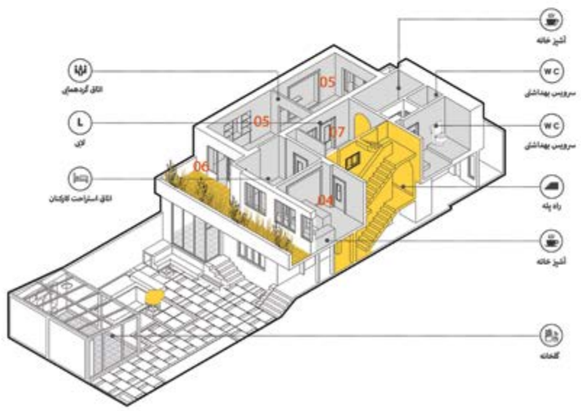
01 02 03

طبقه اول

وضعیت پیش از بازسازی
و المانهای طراحی و
اضافه شده وضعیت اولیه
ساختمان



وضعیت پس از بازسازی



04

05

06

07

فضای حیاط قبل از بازسازی

فضای تراس قبل از بازسازی

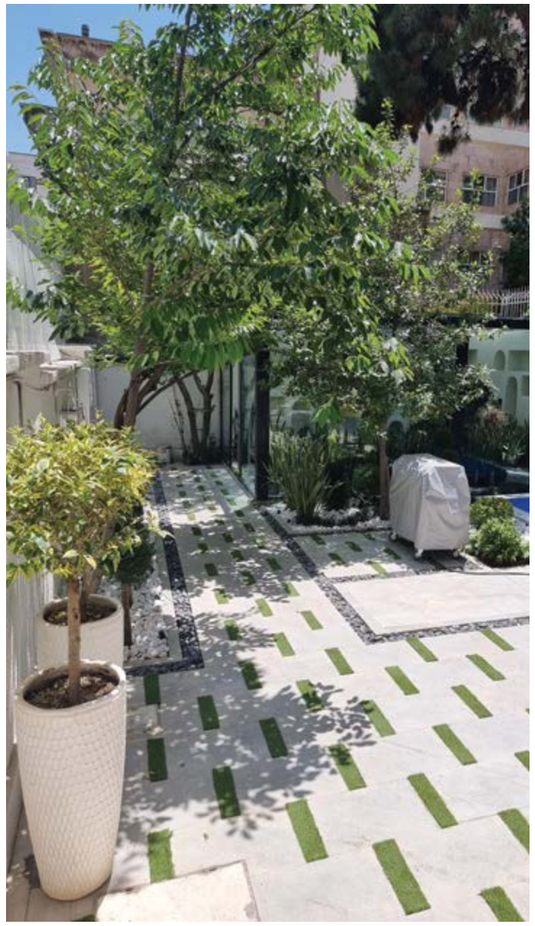
فضای آشپزخانه قبل از بازسازی

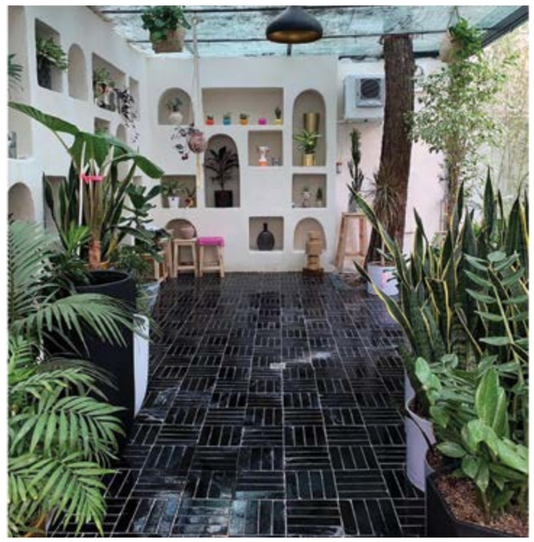
10

09

پلان طبقه همکف

پلان طبقه اول





تقدیر ویژه

خانه‌ی تاریخی جری پولاک

محسن عباسی هَرُفته

معرفی

این بنای یک‌صد ساله، از یک سو معماری ویژه‌ای داشت و از سوی دیگر کارکرد جدید خاصی پیدا کرده بود که این دو موضوع در مبانی نظری حفاظت از آن بسیار تاثیرگذار بود. لذا برای تبیین مبانی نظری، ابتدا مختصری به ویژگی‌های معماری بنا اشاره می‌گردد.

رابطه‌ی منحصربه‌فرد با دریا و استقرار در مجاورت قلعه‌ی تاریخی پرتغالی‌ها، بنا را موقعیتی یگانه بخشیده است. معماری خاص بنا در وهله‌ی اول چشم هر بیننده را به خود جلب می‌کند چرا که با ساختاری متفاوت از معماری ایران در منطقه‌ی حاشیه‌ی خلیج فارس مواجه می‌شود. معماری بنا آمیزه‌ای از سبک غربی و محلی است. عملکرد رفاهی-تفریحی آن در کنار ساحل، به بنا ماهیتی برونگرا داده است که البته تا حدی از خصوصیات معماری سواحل جنوبی خلیج فارس است اما نه به این شدت و حدت؛ نعل درگاه‌های رومی و شاکله‌ی سنگی بنا نیز این امر را تقویت نموده است. اما نکته‌ای که به شاکله‌ی معماری بنا تا حدی کیفیت بومی می‌دهد استفاده از روش‌های بومی در ساخت بنا است؛ سقف‌های تیرپوش، آجرهای فرشی، نقوش و تزئینات آشنا، سنگ‌های محلی به همراه اندود قرمز رنگ محلی و... همه و همه بر معماری بومی محل دلالت دارند.

مبانی نظری

در مواجهه با بنایی با چنین سبک منحصربه‌فردی، به نظر رسید بهترین تصمیم پایبندی به وضعیت اصیل آن و تلاش برای احیای اصالت و یکپارچگی آن است؛ چه در مقام فرم معماری بنا و چه به‌لحاظ شیوه‌ی ساخت و مصالح. بنابراین اصول مرمت و احیای بنا به شرح ذیل مدنظر قرار گرفت:

- بازگرداندن اصالت و یکپارچگی ازدست‌رفته به بنا
- حداقل مداخله
- خواناسازی حداکثری وضعیت اصیل باغ و کوشک
- استفاده از شیوه‌های بومی ساخت در فرایند مرمت بنا
- استفاده از مصالح بومی در مرمت بنا (سنگ و خاک قرمز محل و ملات‌های آهکی)
- استفاده از استادکاران بومی محل در فرایند مرمت
- تناسب بین کاربری جدید و ظرفیت‌های بنا
- تمایز در الحاقات طراحانه
- مناسب‌سازی برای کاربری جدید (مرکز فرهنگی) با احترام به ارزش‌های بنا

چالش ساخت مقبره در حیاط

از سوی دیگر چالش این پروژه موضوع ساخت مقبره برای شهدای گران‌قدری بود که چند سال قبل از تعریف پروژه، در حیاط این بنای تاریخی دفن شده بودند. تمام تلاش تیم طراحی بر این متمرکز شد تا ضمن توجه به حضور شهدا در بنا، ارزش‌های تاریخی مجموعه نیز مورد تعرض قرار نگیرد. نهایتا با طراحی یک گره در کف‌سازی که به مرکز (محل دفن شهدا) تاکید داشت و از نقوش معماری ایرانی-اسلامی به شمار می‌رود که با مبانی توحیدی شهادت نسبت نزدیک دارد، سعی شد تا حریم بصری بنای تاریخی مخدوش نگردد. ضمنا با استفاده از دو لوح سنگی که بر روی آنها نیز گره‌ای برای تخلل بیشتر و رابطه‌ی مفهومی با دو شهید و آیه‌ای مرتبط با شهادت کار شده بود، تلاش شد با حداقل مداخله و حداقل بارگذاری و جرم‌گذاری در محوطه‌ی این بنا، بیشترین میزان مفاهیم مرتبط با فرهنگ شهادت صورت پذیرد.

اهم اقدامات حفاظتی

بر اساس مبانی فوق، اهم اقدامات حفاظتی در این پروژه شامل موارد ذیل است:

۱. آزادسازی حریم بنا از ساخت‌وسازهای فاقدارزش دوره‌ی اخیر

۲. سبک‌سازی بام‌ها

۳. استحکام‌بخشی سازه‌ی فرسوده‌ی بنا:

- پر کردن حفره‌های دیوارهای کنده‌شده توسط موش‌های خرما با سنگ و ملات‌های آهکی
- دوخت‌ودوز ترک‌های سازه‌ای سقف‌های چوبی و تعویض چوب‌های فرسوده
- آناستیلوز عناصر سنگی به واسطه‌ی فرسودگی ملات بین سنگ‌ها

۴. مرمت اجزای تخریب‌شده به شکل اصیل آنها:

- مرمت خورشیدی نما
- تجدید اندود نما با خاک قرمز محلی مطابق وضعیت اصیل
- مرمت درها، نرده‌ها و تیرهای چوبی و روغن‌کاری مجدد آنها
- بازسازی عناصر سنگی تخریب‌شده (مانند یکی از سردرهای سنگی حصار جنوبی)

۵. بازسازی و تجهیز داخلی فضاهای بنا با حداقل مداخله به‌نحوی‌که برای کاربری جدید (مرکز فرهنگی جزیره) مناسب باشند.

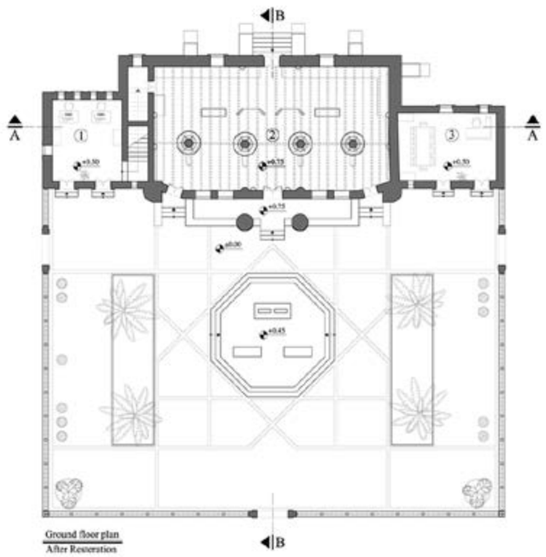
۶. طراحی یادمانی بر روی قبور به‌نحوی‌که مزاحمتی برای اثر تاریخی نداشته باشد و در ضمن به جهت مفهومی، یادمانی برای دو شهید مدفون در محل باشد. در این باره همان‌طور که قبلا گفته شد، با توجه به اینکه امکان ساخت‌وساز در مرکز حیاط با توجه به حریم بصری ساختمان تاریخی وجود نداشت، سعی شد در کف‌سازی حیاط از نقش گره -که عنصری مفهومی در معماری اسلامی است- استفاده شود، ضمن آنکه با بهره‌گرفتن از قابلیت مرکزگرای گره، توجه به مرکز (محل دفن شهدا) نیز ایجاد شود و سپس با حداقل عناصر، یادمانی که انتقال حداکثری مفاهیم را در پی داشته باشد، ایجاد شود (در طراحی این یادمان، مفاهیمی چون ایستادگی و پایداری، خلوص و پاکی با انتخاب رنگ سفید برای یادمان و ایجاد تمایز میان یادمان و بنای تاریخی، توجه به فرم‌های آشنای اسلامی (گره)، نگاه یادمان به سمت دریا به‌عنوان نما بی‌کرانگی، مدنظر بوده است، ضمن آنکه آیه‌ی انتخاب‌شده بر روی سنگ که با فلز اجرا شده است با درخشندگی خود، غایت شهادت و مقام شهید را یادآوری می‌کند.)

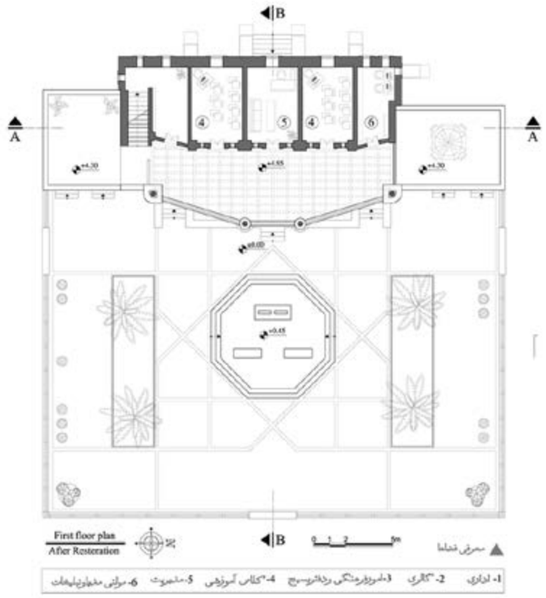
نام پروژه: خانه‌ی تاریخی جری پولاک (مرکز فرهنگی شهدای گمنام جزیره‌ی هرمز) / عملکرد: مرکز فرهنگی / دفتر طراحی: محسن عباسی هرفته / معمار: محسن عباسی هرفته / همکاران معماری: سیدمجتبی حسینی، یاسر زوینی / همکار سازه: عباس محمدی / همکار تاسیسات الکتریکی: محمدعلی مجاهدیان / همکار تاسیسات مکانیکی: محسن رضوانفر / مجری: گروه فنی-مهندسی واژار (شرکت واژار گستر آریا) / کارفرما: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس کشور / نوع سازه: دیوار باربر / نوع تاسیسات: کولر گازی / آدرس پروژه: استان هرمزگان، جزیره‌ی هرمز، مجاور قلعه‌ی پرتقالی‌ها، خانه‌ی جری پولاک (مرکز فرهنگی شهدای گمنام هرمز) / مساحت زمین: ۸۲۸ متر مربع / زیربنا: ۳۵۵ متر مربع / تاریخ شروع و پایان ساخت: ۱۳۹۸-۱۳۹۲

عکاس پروژه: حشمت روایی

ایمیل: mohsen_abbasi57@yahoo.com

اینستاگرام: mohsen_abbasi_harofteh


B
A
A
B
Ground floor plan
After Resteration


B
A
A
B
First floor plan
After Resteration
N
سرویس بهداشتی
۱- اداری 2- کافی 3- سرویس بهداشتی زنانه-مرد 4- کتابخانه آموزشی 5- سالنموت 6- سرایدار مدعوین/بیمارستان

Ground floor plan
Befor Resteration
N
وضعیت بنا قبل از مرمت و الحاقات به آن

تقدیر ویژه

نهان در خـــــاک

امیرهومن اسدی مرصع
امیرپویا اسدی مرصع
هدایت گواهی

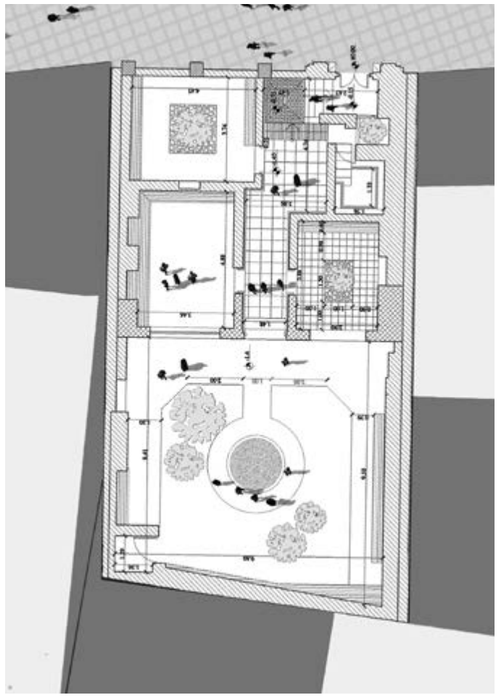
پاتوق «باغ حسن‌خان»

راسته‌ی «باغ حسن‌خان»یکی از اصلی‌ترین مسیرهای بافت تاریخی محله‌ی «پایین خیابان» و «عیدگاه» مشهد بوده است که از میانه‌ی خیابان نواب صفوی فعلی (پایین خیابان سابق) شروع و تا سرای «عزیزالله‌اُف» در نزدیکی حرم رضوی امتداد داشته است.
از زمان تصویب طرح بهسازی و نوسازی بافت فرسوده‌ی مرکز شهر مشهد (طرح طاش) در دهه‌ی هفتاد شمسی، بافت این منطقه به‌شدت دچار تحول و دگرگونی شده است؛ قطعات یک‌به‌یک خریداری و اکثر جمعیت ساکن مجبور به ترک بافت شده‌اند. متاسفانه بخشی از این مسیر و تمامی بافت تاریخی آن از میان رفته است.
با وجود تخریب‌های فراوانی که در بافت این راسته رخ داده است چند بنای تاریخی در میانه‌ی این محور باقی مانده که از آن جمله می‌توان به خانه‌های تاریخی و ثبت‌شده‌ی «ناظران» و«کرمانی‌ها» اشاره کرد. در سال ۱۳۹۸ احداث یک فضای سبز در زمینی به مساحت ۳۰۰ متر مربع در بین خانه‌های ناظران و کرمانی‌ها در اولویت کار شهرداری قرار گرفت. این زمین در دهه‌ی ۸۰ توسط شهرداری خریداری و بنای موجود در آن بلافاصله تخریب گردیده بود، از آن زمان این زمین تبدیل به یک فضای گم‌شده شد و در دوره‌ای توسط مردم به‌عنوان پارکینگ مورد استفاده قرار گرفت.
بر اساس مطالعات تاریخی و میدانی وجود بنایی تک‌توده مربوط به دوره‌ی پهلوی اول قابل تشخیص بود. بر اساس همین مطالعات پیوندی بین خانه‌ی ناظران و زمین موردنظر آشکار شد که نتایج حاصل از سوندژهای شناسایی و یافت بقایای درگاهِ اتصال میانسراها، تاکیدکننده‌ی این موضوع بودند. در شیوه‌ی مرسوم تخریب بافت تاریخی مشهد با توجه به اختلاف تراز خیابان با بناهای تاریخی، معمولا طبقه‌ی اول بناها تخریب و به‌صورت آوار در فضاهای همکف-زیرزمین جای‌گیری می‌شده است. با توجه به اینکه بافت تاریخی ۳۶۰ هکتاری مشهد کاملا از بین رفته و تنها نمونه‌های اندکی از ابنیه‌ی تاریخی باقی مانده است توجه به میراث زیر تراز صفر از اهمیت بسیاری برخوردار است.
شیوه‌ی طراحی برخلاف شیوه‌ی معمولِ طرح و اجرا بود و کاملا عکس آن برنامه‌ریزی شد، ابتدا عملیات سوندژهای شناسایی آغاز و وجود بقایای تاریخی تایید شدند، در گام بعد عملیات آواربرداری و حفاری به مدت یک ماه به شکل غیر ماشینی منجر به یافت بقایا و پی‌رنگ شامل اجزا و عناصرِ کاملی از یک بنای تاریخی مربوط به دوره‌ی پهلوی اول شد.
نقشه‌برداری دقیق برای آغاز طراحی حفاری تا عمق ۳ متر در بعضی قسمت‌ها را نشان داد، اتفاق خوشایند وجود بخش زیادی از آجرهای نما، ناشی از تخریب، در زیر آوار بود که پس از گذر از چند مرحله مجددا قابل استفاده گردید.
راسته‌ی باغ حسن‌خان، امروز نیز با توجه به حجم گسترده‌ی تغییر و تحولات همچنان جریان اصلی رفت‌وآمد است. دو نکته در مسیر طراحی از اهمیت خاصی برخوردار بود. ابتدا، احیای ارتباط تاریخی بین دو بنای تاریخی خانواده‌ی ناظران و گسترش آن به بنای تاریخی کرمانی‌ها و سپس احیای پیوستگی نمای راسته و برقراری پیوند مجدد بصری بین ابنیه‌ی مذکور، همچنین در این پروژه به چند اصل توجه خاص شده است که از آن جمله می‌توان به اصول مرمت روایت‌گرایانه، حفظ تشخیص مرمت و اصالتِ فضایی اشاره کرد، آن‌چنان‌که در منشورهای بین‌المللی به آن اشاره شده است.

نام پروژه: نهان در خاک / عملکرد: پاتوق شهری / دفتر طراحی: معماران بن / معماران: امیر هومن اسدی مرصع، امیرپویا اسدی مرصع، هدایت گواهی / همکاران طراحی: هادی پوریزدیان، نیکتا انتظاری، محمدسعید رمضانی / نظارت مرمت: هدایت گواهی، رضا غنی / برداشت و ترسیم: طلیعه بیکیان / گرافیک و ارائه: محمدسعید رمضانی / مجری: مقداد یوسف‌نیا (شرکت نوین طرح و عمران خاوران پارت) / کارفرما: شهرداری منطقه‌ی ثامن مشهد؛ امور مشاوران شهرداری، حجت عابدی / نوع سازه: آجری / نورپردازی: معماران بن / آدرس پروژه: مشهد، خیابان نواب صفوی، بلوار شهید حاج‌حسنی کارگر، خیابان عسگریه، پلاک ۱۳۴ / مساحت زمین: ۳۰۰ متر مربع / تاریخ شروع و پایان ساخت: از دی ماه ۱۳۹۸ تا شهریور ماه ۱۳۹۹ / عکاس پروژه: محمد باقری‌نژاد
وبسایت: www.bonarchitects.com
ایمیل: bonarchitectsoffice@gmail.com
اینستاگرام: bon_architects

نقشه هوایی مشهد - ۱۳۴۷

نقشه ی هوایی محدوده مرکزی شهر مشهد - ۱۴۰۰



سایت پلان

مقیاس ۱:۱۰۰

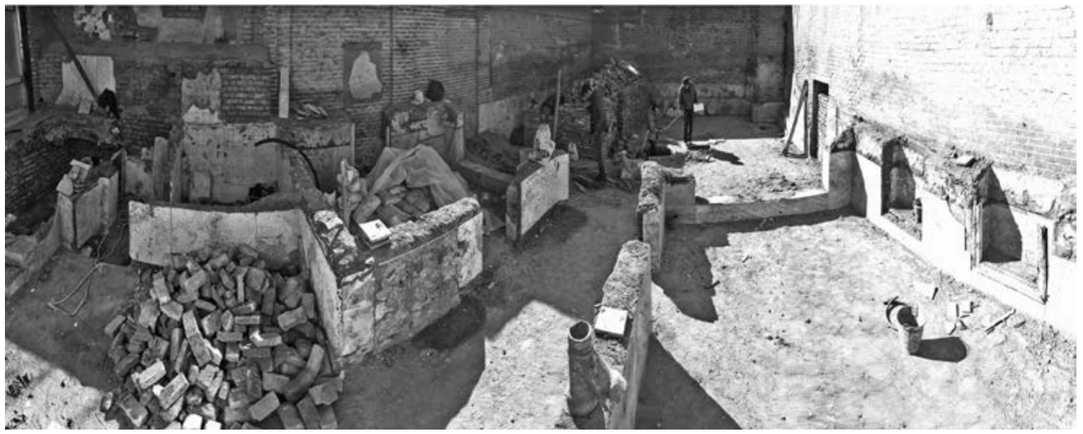
۰۳

۰۲

۰۱

مشهد- محور باغ حسن خان- پاتوق باغ حسن خان زمستان ۱۴۰۰

مشهد- محور باغ حسن خان- پاتوق باغ حسن خان زمستان ۱۴۰۰



تقدیر ویژه

بازسازی عطاری زمانـــی

احسان فیروزمندان
محسن عزیزیان

فضای پیشنهادشده برای طراحی در بازار قیصریه، در بافت قدیم شهر لارستان قرار داشت؛ بنایی برجسته، ماندگار و قابل‌احترام در یکی از قدیمی‌ترین بازارهای ایران که جلوه‌ای از شگردهای معماری ایران است. بازار قیصریه‌ی لار، سرمشقی برای ساختن سایر بازارهای قدیمی ایران بوده و از روی طرح این بازار، بازارچه‌ی بلند اصفهان و سپس بازار وکیل شیراز در دوره‌ی زندیه بنا شد. چهار دالان طولانی «شمالی»، «جنوبی»، «شرقی» و «غربی»، استخوان‌بندی اصلی بازار را می‌سازند. این دالان‌ها در محل یک چهارسوق، یکدیگر را قطع می‌کنند. در طرفین دالان جنوبی و شرقی و غربی ۱۳ زوج مغازه و در طرفین دالان شمالی ۱۴ جفت مغازه احداث شده است. بنای اصلی بازار بسیار قدیمی است.

طاق‌های ضربی با این ارتفاع در سایر بازارهای قدیمی ایران دیده نمی‌شود. جالب‌ترین بخش بازار قیصریه‌ی لار، طرح چهارسوق آن است که در نوع خود از نظر معماری منحصربه‌فرد است. گنبد سنگی چهارسوق طرح بسیار جالبی دارد و ارتفاع آن بیش از ۱۸ متر است.

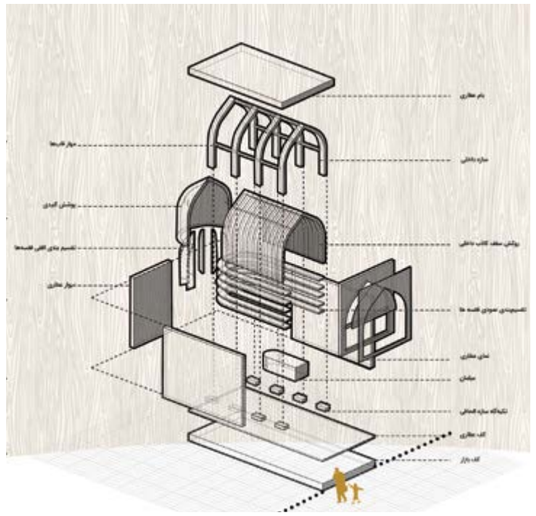
در روند طراحی بازسازی «عطاری زمانی»، مهم‌ترین مسئله، احترام و تبعیت از فضایی بود که با آن روبه‌رو بودیم. خواسته‌ی اصلی و اولیه‌ی کارفرما انسجام محصولات درون حجره و فضایی به دور از آشفتگی موجود بود.

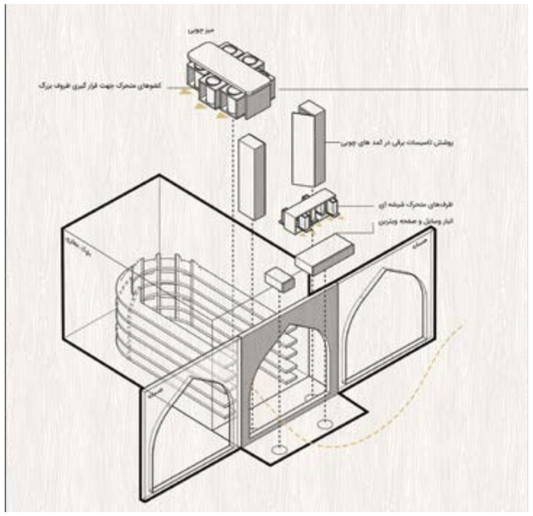
فضای شکل‌گرفته و طراحی‌شده با الگوبرداری از طاق ورودی حجره و گنبدهای بازار شکل گرفت. در ابتدا به‌دلیل قرارداشتن در محدوده‌ی تاریخی و میراث فرهنگی با محدودیت‌هایی جهت طراحی روبه‌رو بودیم، به همین دلیل تنها با گچ‌کاری در این حجره درزها، ترک‌ها و کثیفی‌ها برطرف گردید. طرح اصلی با انتقال طاق دوبعدی ورودی به‌عنوان مدول به انتهای حجره و چرخش ۳۰ درجه‌ای آن و تشکیل فضایی گنبدی و سه‌بعدی شکل گرفت که تبعیتی از گنبد سنگی موجود چهارسوق بازار بود. همچنین جهت ارائه و انسجام محصولات و نیز به‌منظور القای حس دعوت‌کنندگی بیشتر، طبقات در تقاطع با نیم‌گنبد که تا ورودی امتداد یافت، ایجاد گردید. آشفتگی اولیه‌ی مغازه به‌صورتی بود که صرفا نیمی از مغازه برای مشتریان قابل‌دید بوده و نیمی دیگر به گونه‌ای تبدیل به انبار شده بود و کارفرما (فروشنده) قادر به ایجاد نظمی خاص و ارائه‌ی محصولات در آن نبود. با ایجاد فضایی برای گردش دورتادور درون حجره به محوریت میز، حرکت فروشنده به جهت ارائه‌ی محصولات به مشتریان فراهم گردید و همچنین ایجاد باکس‌ها و قفسه‌ها به تبعیت از نیم‌گنبد انتهایی، چیدمان و نمایش محصولات را توانست در خود حل کند و همچنین میز مرکزی علاوه بر ایجاد مرکزیت، با محفظه‌های درون خود، انبارهای کوچکی برای فروشنده فراهم ساخت تا محصولات اضافی در آن جای گیرد و طی‌کردن هرروزه‌ی مسیر انبار اصلی در بیرون از بازار تا حجره به گونه‌ای برطرف شد.

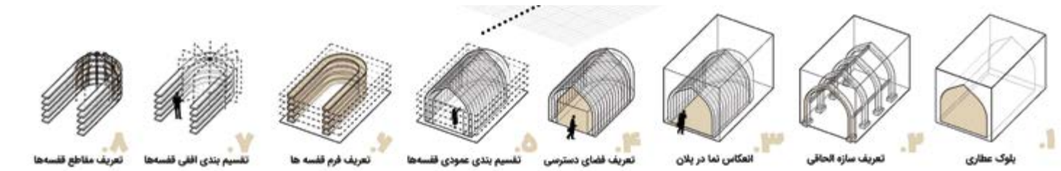
در نورپردازی حجره تصمیم به استفاده از نورهای ریلی شد تا علاوه بر انعطاف در زاویه‌ی تابش و نورپردازی هر چه بهتر محصولات، آسیب کمتری به سقف موجود وارد شود، چرا که به تبعیت‌از ضوابط میراث فرهنگی اجازه‌ی هرگونه حفاری و صدمه به سازه‌ی بازار و دیوارهای آن غیرممکن و به عبارتی غیرمجاز بود. در نهایت ویترین‌های شیشه‌ای کوچک در جلو و نمای حجره، به‌منظور نمایش ادویه‌ها با رنگ‌های گوناگون و زیبایی که در این ویترین‌های شیشه‌ای نمایان می‌گردد، ایجاد گردید.

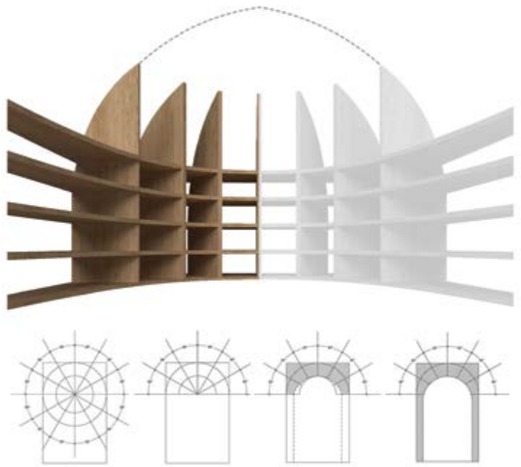
نام پروژه: بازسازی عطاری زمانی / معماران: احسان فیروزمندان، محسن عزیزیان / کارفرما: امیر زمانی / مجری بخش چوب: صنایع چوب احمد / حسن زمانی حقیقی، محمد کهنسال / تاسیسات برقی: محمدرضا رضایی / عکس: امیر دلشاد / گرافیست: عبدالحمید عالی‌حسینی / سال طراحی و ساخت: تابستان ۱۴۰۰

ایمیل: ehsan.firoozmandan@gamail.com , azizian.moh3n@gmail.com
اینستاگرام: Firoozmandan.architects , aziziann.mohsenn






۱. بلوک عطاری
۲. تعریف سازه الحاقی
۳. انعکاس نما در پلان
۴. تعریف فضای دسترسی
۵. تقسیم بندی عمودی قفسه‌ها
۶. تعریف فرم قفسه ها
۷. تقسیم بندی افقی قفسه‌ها
۸. تعریف مقاطع قفسه‌ها



تقدیر ویژه

خانه‌ی اخـــــوان

منصور زارع
محمدرضا اخوان

خانه‌ی اخوان بخشی از یک خانه‌ی قاجاری است که طی تخریب‌ها و جداسازی‌های مکرر تنها شاه‌نشینی هفت‌دری همراه با زیرزمین را در زمینی به مساحت حدود ۱۰۰ متر مربع از خود به جای گذاشته بود. در دوره‌های بعد الحاقاتی بدون اساس جهت ایجاد فضایی قابل‌سکونت در حیاط به خانه اضافه شده بود. این خانه در نزدیکی نارنجستان قوام در محله‌ی گذر قوام در بافت تاریخی شیراز قرار گرفته است که به لحاظ عدم تشخیص هویت در فهرست آثار میراث فرهنگی نیز قرار نگرفته بود.

مرمت بنا و چالش‌ها

با توجه به اینکه ریزدانه‌ها (که بخش گسترده‌ای از بافت تاریخی شیراز را شامل می‌شود) اساسا یکی از راه‌های احیای بافت و زنده‌نگه‌داشتن آن هستند تصمیم به مرمت بنا گرفته شد تا شاید الگویی باشد برای خانه‌های کوچک‌مقیاسی که با توجه به وسعت کم و عدم توجه میراث فرهنگی در معرض تخریب هستند. ازبین‌رفتن تمام تزئینات و آجرکاری‌ها و نبود سرنخ‌ها و آسیب جدی بنا از یک طرف و نداشتن فضای کافی جهت هم‌سوکردن فضا با زندگی معاصر از طرف دیگر تصمیم به مرمت بنا را به بزرگترین چالش پیش رو تبدیل کرده بود.

عدم وجود سرنخ‌های تزئینی و آجرکاری‌ها به‌دلیل آسیب‌های بنا

پس از مطالعه‌ی دقیق و آسیب‌شناسی استحکام بنا، شامل رطوبت‌زدایی و زه‌کشی، حذف الحاقات اضافی سازه‌ای (ستون‌های زیر تاق آجری)، تثبیت خاک و سبک‌سازی و مهار سقف -که شاید ساده‌ترین بخش از طرح مرمت را شامل می‌شد، مرمت پوسته‌ی بنا (شامل نما و تزئینات و...) از تطابق بررسی خانه‌های هم‌جوار باقی‌مانده که این شاه‌نشین بخشی از آنها بوده است و بررسی تیپولوژی خانه‌های قاجاری مکتب شیراز صورت گرفت و سپس طیفی از موتیف‌های معماری ایرانی دوره‌ی خود مثل حوض، سردر و شیرسر که در اثر تخریب و جداسازی از بین رفته بود به طرح اضافه گردید.

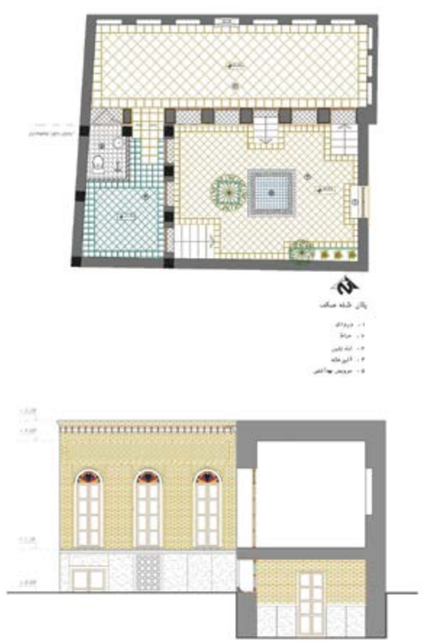
کالبد قدیم با زندگی معاصر

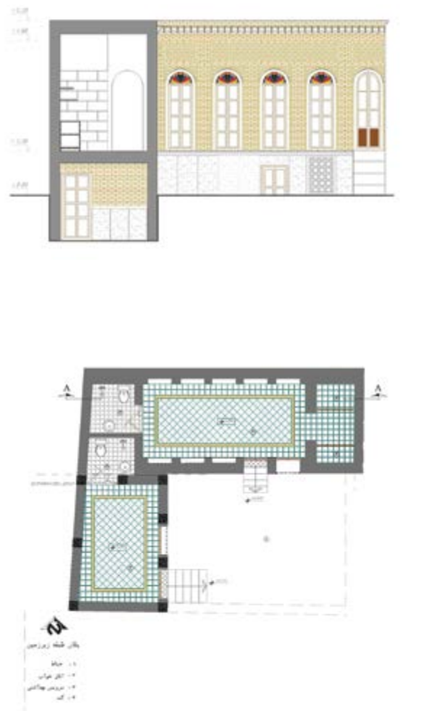
اضافه‌شدن الحاقاتِ بدون پایه و اساس و غیرفنی به خانه، به‌دلیل عدم فضای کافی جهت زندگی امروزی بوده است. پس برای پاسخ به نیاز زندگی امروزی قسمتی به بنا در جهت احیای آن اضافه گردید و الحاقات قبلی و اضافی حذف شد. برای ایجاد تمایز بین ساختمان‌ها ضمن نگاه‌داشتن هفت‌دری و جداسازی سازه‌ای آن با درز انقطاع، داخل بنا به شکلی ساده و بدون تزئینات طراحی و اجرا گردید.

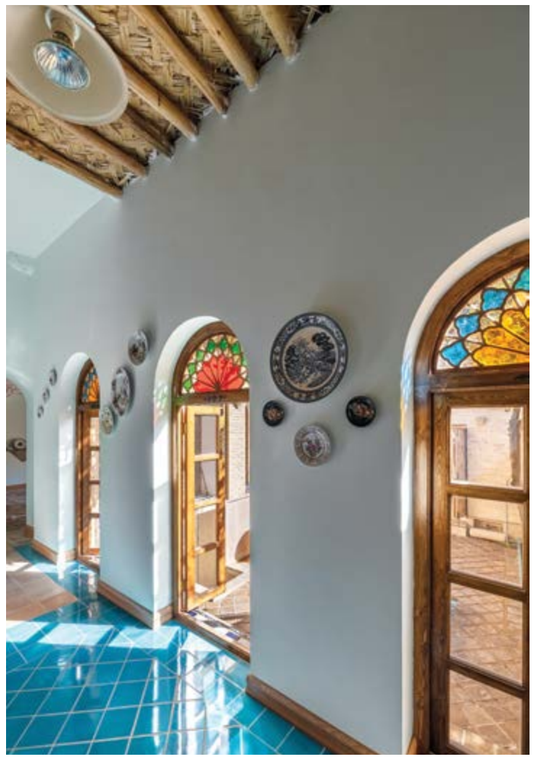
همچنین جهت خوانایی طراحی و ایجاد انسجام بصری و ایجاد حس تعلق، نمای خارجی طرح به شکل سه‌دری و مطابق با فرم اصلی بنا و داخل بنا به‌صورت ساده و بدون تزئینات جهت تمایز با شاه‌نشین اصلی اجرا گردید.

نام پروژه: خانه‌ی اخوان / عملکرد: مسکونی / معماران: منصور زارع، محمدرضا اخوان / طراحی تزئینات: محمدرضا اخوان / مجری: محمدرضا اخوان / ناظر: منصور زارع و همکاران / کارفرما: محمدرضا اخوان / نوع سازه: بنایی / نوع تاسیسات: اسپلیت و شومینه / آدرس پروژه: شیراز، خیابان لطف‌علی خان زند، گذر قوام / مساحت زمین: ۱۰۰ متر مربع / زیربنا: حدود ۱۵۰ متر مربع / تاریخ شروع و پایان ساخت: ۱۴۰۰-۱۳۹۸ / عکاس پروژه: خاطره عشقی

ایمیل: mansourzare64@gmail.com
اینستاگرام: _mansourzare_ , mohammad.akhavan.1







نقد معمـــاری

Architectural Criticism

در هر صورت بهترین تعریفی که من می‌توانم برای تعادلی که تمامی آثار معماری باید سودای رسیدن به آن را داشته باشند، ارائه کنم این است: «این آثار باید هم آشنا باشند و هم نو، هم لذت‌بخش باشند و هم آرامش‌بخش، هم منظم باشند و هم تازه، هم پر سر و صدا و هم آرام؛ طوری باشند که توامان برای شما حس تعادل و الهام را به ارمغان آورند.»

پـــل گلدبرگر

چـــرا مـــعمـــاری مهـــــم اســـت؟*

معماری به‌مثابه‌ی یک جسم | پل گلدبرگر، ترجمه‌ی سِودا ابوترابی

فصل سوم

معماری یک فرم فیزیکی است. هرقدر هم که به مفاهیم فرهنگی، نمادگرایی و ارزش اجتماعی معماری توجه کنیم و یا هرقدر که این دنیای مجازی، تحت سیطره‌ی کامپیوترها به خلق مفاهیم فضای مجازی تازه‌ی خود ادامه دهد، ماهیت معماری همچنان به قوت خود باقی خواهد ماند. این ماهیت عبارت است از ساختمان‌ها (نه مفاهیم) و چگونگی ترکیب آنها برای خلق مکان‌هایی بزرگ‌تر. معماری، فرمِ ساخته‌شده در دنیای فیزیکی است و باید درک شود، تجربه شود و طبق استانداردهای ساخت فرم‌ها در دنیای فیزیکی قضاوت شود. البته اصول سنتی هنوز هم اعمال می‌شوند، به هر حال معماری متکی به تاثیرش بر حوزه‌ای است که بخش‌های یک سازه را با هم و با کل آن سازه در ارتباط می‌سازد و همچنین متکی بر نحوه‌ی ارتباطشان با فرم بشری است. هر ساختمان با نحوه‌ی ادراک چشم ما از فضا و ترکیب‌بندی‌ها در ارتباط است و شاید به‌خاطر ارتباطش با حافظه، نحوه‌ی عملکرد و آن میزان آرامش فیزیکی که تداعی می‌کند، به‌نحوی با تجربه‌ی ما از فضا هم مرتبط باشد؛ بدیهی است که ارتباط ما با یک ساختمان همیشه با ظاهر ساختمان آغاز می‌شود.

این حقیقت با وجود تاثیر شدید کامپیوتر، این بازوی دنیای مجازی، بر روند طراحی و ساخت، همچنان به قوت خویش باقی است. در تمامی انواع ساختمان‌ها، از اشکال مجسمه‌گونه‌ی غیرعادی موزه‌ی گوگنهایم در بیلبائو، اثر فرانک اُ.گِه‌ری و سالن کنسرت والت دیزنی در لس آنجلس گرفته تا آسمان‌خراش‌های بسیار بلند اخیر همچون برج دبی که ساخت آنها بدون یاری تکنولوژی‌های کامپیوتری امری محال بوده و نیز تکنولوژی دیجیتال که امکان خلق نمایشی موثرتر از فضای حقیقی را بیشتر از هر زمان دیگری به وجود آورده، حقیقت بنیادی هیچ تغییری نکرده است. معماری، همان ساختمان‌ها است و ساختمان‌ها ماهیتی فیزیکی دارند. آنها سقف، دیوار و کف دارند. آنها نماها و ظواهری دارند که هم ترکیبات بصری هستند و هم نماهای عمومی. آنها اندرونی دارند که هم به‌عنوان اتاق‌ها و هم فضاهای سه‌بعدی کاربرد دارند. آنها یک فرم و شکل کلی دارند که از دور و نزدیک نمایان است و بسته به دیدگاه بیننده، ممکن است حتی تمامیتی کاملا متفاوت پدید آورند. ماهیت فیزیکی ساختمان‌ها، چه ممتاز و چه عادی، سبب اندیشیدن ما به آنها به مثابه‌ی یک جسم (آبژه) می‌شود.

کتاب «ساختمان‌های گِرد، ساختمان‌های مربع و ساختمان‌هایی که مثل ماهی تکان می‌خورند»، اثر فیلیپ اِم.ایساکسن، یک سرود غنایی در وصف شادمانی معماری است که برای کودکان نوشته شده و دارای سرفصل‌هایی همچون «دیوارهای قطور و دیوارهای باریک»، «نور و رنگ»، «استخوان‌های کهنه و استخوان‌های نو» (با موضوعیت اسکلت‌بندی) و "آسمان‌های داخلی" (در باب سقف‌ها) است. هیچ فصلی از کتاب به نحوه‌ی عملکرد ساختمان، دلیل ساخته‌شدن آنها و یا چگونگی روند ساخت اختصاص ندارد. دلیل این امر اهمیت ندادن ایساکسن به این موارد نیست، بلکه از این رو که می‌داند اینها بهترین گزینه‌ها برای شروع آشنایی با معماری نیستند، از آنها صحبتی به میان نمی‌آورد. مورد مشابه دیگر، کتاب فوق‌العاده، اما پر از مبالغه‌ی «تجربه‌ی معماری» نوشته‌ی آیلِر راسموسِن است که دارای سرفصل‌هایی همچون «احجام و حفره‌ها در معماری»، «معماری و ریتم»، «مقیاس و تناسبات» و «تجربه‌ی معماری در قالب صفحات رنگی» (با جملاتی نه‌چندان موزون، اما هدفی یکسان) است. **عشق‌ورزیدن به معماری بدون توجه‌کردن و لذت‌بردن از نگریستن به ساختمان‌ها محال است.** اگر به ظاهر فیزیکی ساختمان‌ها بی‌توجه باشیم، هنگام نگریستن به توفال‌های سفید کلیسایی در نیواینگلند گرین، قادر به درک حس متعالی پیوند مناره‌ها با آسمان، حس خوش‌آمدگویی درِ ورودی آن و یا حس دیوارهای تُرد و مسطحش نخواهیم بود؛ گویا هرچقدر هم که بر دلایل پدیدارشدن و روند احداث ساختمان‌ها علم داشته باشیم، باز هم کاملا قادر به درک معماری نیستیم.

البته ماهیت فیزیکی ساختمان‌ها تنها بخشی از ماجراست. ساختمان‌ها حضوری عمومی دارند. آنها را می‌توان به‌مثابه‌ی یک فرم فیزیکی تحلیل کرد. اما لازم است به خاطر داشته باشیم که هر ساختمانی دارای ماهیت اجتماعی، سیاسی و مالی است و ما در لحظه‌ی بحرانی، حاضر به نادیده‌گرفتن این موضوعات هستیم؛ از همین رو نشان‌دادن دست‌کم، احترامی درخور به جنبه‌های سیاسی و اجتماعی از ضروریات ادراک معماری است. چه **کسی تنها با درنظرگرفتن بُعد زیبایی، جدا از زندگانی ساکنان یک خانه‌ی عمومی قادر به قضاوت درباره‌ی آن است؟ یا جدا از میزان برخورداری بیماران از امکانات رفاهی می‌تواند درباره‌ی یک بیمارستان قضاوت کند؟ و یا درباره‌ی یک مجموعه‌ی نظامی، بدون توجه به هدف پدید آمدنش؟**

هیچ‌یک از این صرفاساختمان‌ها یک شیء نیستند. این سازه‌ها از ناگفته‌هایی در قلمرو سیاست و اجتماع و همچنین از ارزش‌های اجتماعی سخن می‌گویند و این مسئله درباره‌ی یک سالن کنسرت، یک کتابخانه، یک موزه و یا یک مرکز خرید که هرکدام نماینده‌ی تعهدی به منبع وجودی خود هستند هم صدق می‌کند. نحوه‌ی نگرش ما به این تعهدات در برداشتمان از آنچه که ساختمان ارائه می‌دهد، تاثیرگذار است. آیا با آگاهی از جریان آلبرت اسپیر درباره‌ی برلین می‌توان مدعی شد که او برای رژیم نازی طراحی نکرده است؟ (تصور نمی‌کنم. اغراق خودخواهانه و ابتذال، پذیرش این استدلال را که این زیبایی کار اسپیر بوده تا مشتریان نازی را به کارش علاقه‌مند کند، دشوار می‌کند.) واضح‌تر بگویم، آیا اجازه می‌دهیم که هر بنایی قضاوت ما درباره‌ی زیبایی را دچار انحراف کند؟ خواه این بنا یک موزه باشد که با سازه‌ای جسور و بدیع ساخته‌ی یک معمار جوان، امنیت مالی خود را به مخاطره می‌اندازد و یا مدرسه‌ای باشد که به یک معماری پیش‌پاافتاده قناعت کرده و یا برعکس، مدیری دارد که برای فخرفروشی، یک ساختمان پرشکوهِ شبه‌فرانسوی بنا می‌کند. البته مساعدت‌نکردن به این امر هم تا حدودی محال است، اما هنوز یکی از چالش‌های ادراک معماری، تصمیم‌گیری درباره‌ی جایگاه مسائل اجتماعی آن است؛ اینکه چه زمانی باید نقشی بنیادین بازی کند و چه زمانی لازم است تا به پس‌زمینه رانده شود؟ اگر قرار بود تمامی دستاوردهای معماری کشورهایی که سیاست آنها مورد قبولمان نیست را انکار کنیم و حتی معماری کسانی که آنها را قبول نداریم را نیز نادیده بگیریم، در این صورت تمامی اساس ایده‌ی داوری معمارانه را با بی‌اعتبارکردن بحث زیبایی، به سخره گرفته‌ایم. ما نمی‌توانیم ادعا کنیم که هر ساختمانی، فارغ از هر مسئله‌ی دیگری، تنها از نبود زیبایی در رنج است.

برای ادامه‌ی بحث از شما می‌خواهم که تمامی مسائل دیگر را فراموش کرده و تنها به این فکر کنید که یک ساختمان زمانی‌که در مقابلش ایستاده‌اید، چگونه به نظر می‌رسد. انجام چنین کاری به‌دلیل نبود یک روش یگانه برای تحلیل ساختمان‌ها و یا حتی معیارهای مشترکی برای قضاوت درباره‌ی زیبایی آنها دشوار است. حتی حوزه‌ی ادراک بصری هم اولویت‌های واضح و مشخصی ندارد. اول به چه چیزی می‌نگرید؟ آیا این نمای ساختمان است که مهم‌ترین معیار قضاوت درباره‌ی موفقیتش در رسیدن به زیبایی است؟ یا نحوه‌ی تلفیق تمامی اجزای ساختمان برای پدید آوردن جسمی یکپارچه تعیین‌کننده‌ی زیبایی آن است؟ یا اصلا هیچ‌کدام. آیا طبیعت و کیفیت فضای داخلی تعیین‌کننده‌تر است؟ و اگر این نمای ساختمان است که اول به آن می‌نگرید، آیا نما به‌عنوان یک ترکیب هنری، به شایستگی ایفای نقش می‌کند؟ آیا شایستگی و جذابیت فیزیکی مصالح برایتان اهمیت دارد؟ اگر از ترکیب راضی باشید اما رنگ

---

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

تصویر روبه‌رو، مرکز فرهنگی بین المللی اسکار نیمایر،استوریاس، برزیل، ۲۰۱۱

بنای لینکلن، هنری بیکن، واشنگتن دی.سی، ۱۹۳۲-۱۹۱۴

خوب نباشد و یا اگر رنگ خوب باشد اما تزئینات و دکوراسیون نامطلوب باشند چطور؟ آیا نما بیش از اندازه شلوغ، باریک، مملو از تزئینات و یا تیره است؟ آیا یک ساختمان با سبک سنتی را بر حسب وفاداریش به آن سبک قضاوت می‌کنید یا اگر برای متفاوت و بدیع بودن خلق شده، آن را بر حسب تفاوتش با هر آنچه که قبلا دیده‌اید، مورد ارزیابی قرار می‌دهید؟ هیچ‌یک از این پرسش‌ها به‌تنهایی پاسخی ندارند و به هم مرتبط هستند. شاید در این مرحله مهم‌ترین نکته این باشد که هر چیزی بسته به شرایط می‌تواند حائز اهمیت باشد و شاید از این بابت که هیچ معیار مطلقی برای درجه‌بندی ساختمان‌ها ازلحاظ زیبایی‌شناسی وجود ندارد، خوشبختانه هستیم؛ آنچه مسلم است تاکنون تمامی تلاش‌ها برای تعریف یک چنین معیاری به شکست انجامیده است. دلیل این امر در وهله‌ی- اول چیزی است که به ذات و طبیعت هنر بازمی‌گردد و آن، ماهیت هنر است که در درجات رفیع خود، دارای احساسی سحرآمیز است و از این رو ما هرگز قادر به آفرینش یا بازآفرینی فرمولی برای آن نیستیم. ثانیا ابداع یک فرمول عددی برای زیبایی، به‌خصوص در حیطه‌ی معماری (که سعی دارد تمامی جوانبی را که درونمایه‌ی ادراک ما از ساختمان‌ها را تشکیل می‌دهند، در نظر بگیرد) امکان‌پذیر نیست. منظور از درونمایه، بحث پیرامون جنبه‌ی فیزیکی نیست و این مسئله در مورد یک ساختمان شهری در خیابانی باریک، برجی در کنار بزرگراه، ساختمانی در یک مزرعه‌ی پرفراز و نشیب، جنگلی ژرف، کوچه‌ای بن بست در حومه‌ی شهر و یا انواع سازه‌های معمارانه‌ی دیگر هم صدق می‌کند. بحث پیرامون دوره‌ای است که ساختمان در آن ساخته شده و حتی گاهی مقوله‌ی سیاست نیز به میان می‌آید، که معمار باید تمامی این موارد را مد نظر داشته باشد. بعد از این موارد، همان‌طور که قبلا هم گفته شد، اهداف طراحان و سازندگان و نیز کاربری ساختمان در اولویت قرار می‌گیرند. تصمیم‌گیری درباره‌ی اهمیت و اولویت‌بندی هر یک از این موارد، بخشی از چالش پیش روی ماست.

آنگاه که کاملا هدف را شناسایی کردید، این سؤال پیش می‌آید که ارتباط این ساختمان با ساختمان‌های اطراف به چه نحوی برقرار است و اینکه آیا این یک ارتباط مطلوب است یا خیر؟ معماری هنری خاص است، نه عام که در آن صحبت کردن از ظواهر و حقیقت ساختمان‌ها مفیدتر از تنظیم یک فرمول‌بندی برای آنها خواهد بود.

بگذارید بحث را با ذکر نکته‌ای درباره‌ی یک بنای آمریکایی که همه آن را می‌شناسند، یعنی بنای یادبود لینکلن و ارتباط آن با مقبره‌ی عظیم یونانی که الهام طرح بوده، یعنی بنای پارتنون ادامه دهیم. هر دوی این ساختمان‌ها زیبایی مشابه، اما تفاوت‌های قابل‌توجهی دارند. بنای یادبود لینکلن (این جعبه‌ی مرمرین که با سی‌وشش ستون احاطه شده و در انتهای بازاری در واشنگتن قرار دارد) از جهاتی یک مقبره‌ی یونانی است و از جهاتی دیگر هیچ شباهتی به آن ندارد. معماری به نام هنری بیکن شاهکاری آفریده که از بسیاری جهات به اندازه‌ی ساختمان‌های مدرنی که بین سال‌های ۱۹۳۲-۱۹۱۵ در اروپا بنا شدند ناب و خلاقانه است و از جهاتی دیگر، یک اثر خاطره‌انگیز.

بیکن زیرکانه از اصول معماری یونانی برای رسیدن به هدف خود بهره گرفت (در واقع از معماری یونانی-رومی، زیرا از خصوصیات هر دو سبک کلاسیک در کار خود بهره برده است). هدف وی خلق جعبه‌ای رسمی و پهناور برای زنده‌نگه‌داشتن یاد آبراهام لینکلن و نمادی از اطمینان و عزت آمریکایی بود. این بنا چشم‌اندازی که از عمارت کنگره‌ی ایالات متحده آغاز و تا دو مایل به سمت شرق گسترده شده را کور کرده و در انتهای استخری قرار گرفته است، از دور به تاج محل می‌ماند و گویی بر روی آب شناور است. بنای لینکلن را می‌توان یکی از برترین نمونه‌های صحنه‌پردازی قلمداد کرد. اگر این بنا نتوانست در زیر نور روز احساسات شما را تحریک کند، در شب به آن بنگرید که نوری لطیف جعبه‌ی مرمرین را در پشت ستون‌های دوریک به درخشش وا می‌دارد. جعبه در پشت این مرمرهای سفید، تیره گشته و از نظر بصری به عکس‌های نگاتیو می‌ماند.

بیکن کار خود را از پارتنون آغاز کرد و سپس به مابقی محوطه پرداخت. بنای یادبود لینکلن بیشتر از اینکه همچون مقبره‌های یونانی یک سازه‌ی استوار بر ستون‌ها باشد، بر روی یک جعبه‌ی مرمرین و احاطه‌شده با ردیف ستون‌ها استوار است. دیوارها در پشت ستون‌ها پنهان شده و از آنجا مستقیما دیده می‌شوند. این تاثیر که باز هم تکرار می‌کنم، در زیر نور شب بسیار مهیج‌تر است، وامدار پوشش کلاسیکی است که روی یک فرم هندسی ژرف و کهن کشیده شده. در ساخت این بنا هیچ تلاشی برای تقلید از مقبره‌ی یونانی اصیل نشده و نمی‌توان منکر این واقعیت شد که تمایل اصلی بیکن پیوند قدرت فرم مطلق با عظمت سکوت بوده است. استین ایلر راسموسن می‌نویسد:

ادراک معمارانه، ارتباطی تنگاتنگ با حس سختی و لطافت، سنگینی و سبکی، احجام و حفره‌ها و ریتم یا تعامل‌های بصری دارد.

بنای یادبود لینکلن به‌وضوح نشان‌دهنده‌ی تمامی این احساسات است: سختی فرمی که به‌تندی تعریف شده و در مقابل لطافت نسبی مجسمه‌ی لینکلن در حالت نشسته اثر دنیل چستر فرنچ قرار گرفته است؛ می‌توان گفت سبُکی ستون‌ها، سنگینی سازه‌ی جعبه‌ای‌شکل را خنثی کرده‌اند و ستون‌ها و فضای پشت آنها جدالی میان احجام و حفره‌ها پدید آورده‌اند. راسموسن باور داشت که این ریتم‌های بصری، دنیایی [گسترده و غنی] هستند که با اشکال مختلف در ساختمان‌های مختلف نمود پیدا می‌کنند. وی در کتاب تجربه کردن معماری می‌گوید:

اکثر ساختمان‌ها به همراه دیگر انواع سطوح، توامان دارای ترکیبی از مفاهیم متضادی همچون

پاویون بارسلونا، میس وان در روهه، بارسلونا، ۱۹۲۹

سختی و لطافت و استحکام و سستی هستند. اگر بخواهیم درباره‌ی بنای یادبود لینکلن بیشتر صحبت کنیم، بحث به فراتر از معیارهای راسموسن کشیده می‌شود. بیکن برای ایجاد هم‌خوانی بیشتر با عمارت کنگره در انتهای بازار، مقبره را طوری چرخاند که سمت عریض‌تر آن، هم نقش نمای اصلی و هم ورودی اصلی را بازی کند و با عمارت کنگره فرق داشته باشد. او همچنین برای صراحت بیشتر ساختمان، سقف سه‌گوش را (که در مقبره‌های اصیل یونانی به چشم می‌خورد) حذف و بامی مسطح را جایگزین آن کرد. پس اگر بنای یادبود لینکلن به هیچ کاری نیاید (که به هیچ وجه این‌طور نیست)، دست کم می‌تواند یادآور این حقیقت باشد که صرفا حضور عناصر معماری کلاسیک در ساختمان نیست که به آن مفهوم می‌بخشد. واژگان سبک سنتی به جای تقلید از دیگران می‌توانند به شکلی بسیار خلاقانه‌تر مورد استفاده قرار بگیرند. در این مورد بیکن از ترکیب مسائل شهری و صحنه‌پردازی برای آفرینش ساختمانی که در آن شکوهی حیرت‌آور و یقین بیداد می‌کند، بهره گرفته است. هنوز برای خیلی از مردم، مقبره‌ی لینکلن همان کنگره است اما پرشکوه‌تر، بزرگ‌تر و مجلل‌تر. حال آیا این ساختمان مرمرینِ سفید و سخت برای یادآوری لینکلن که مردی متواضع بود، بیش از حد سرد و تلخ است؟ مخالفت با لوییس مامفرد که گفته «چه کسی در آن مقبره زندگی می‌کند؟ لینکلن یا خالقان آن؟» آسان نیست، اما خالقان آن می‌دانستند که چطور از معماری برای خلق جلال و شکوه بهره بگیرند و این مهم‌ترین کامیابی آنها است.

در نهایت، می‌توان اصیل‌ترین ستایش لینکلن را متصور شد، زیرا هنری بیکن فهمیده بود که چطور می‌توان با ارجاع به معماری یونانی، یک بنای آمریکایی ساخت.

همواره تعدادی از نویسندگان در جهت تحلیل تجربه‌ای که از نگاه کردن به ساختمان‌ها به دست می‌آید، تلاش کرده‌اند. اکثر این افراد، همانند راسموسن سرگرم وجه ادراک بصری قضیه شدند و باعث تعجب است که به‌ندرت به مقوله‌های نمادگرایی و سبک‌ها پرداخته‌اند. ویلیام کادیل، ویلیام پنا و پل کِنون در کتاب «معماری و شما»، سه راهکار برای درک شکل‌ها ارائه داده‌اند: اول برای اشکالی (با ویژگی) پلاستیکی، منعطف و قالب‌پذیر. دوم اشکال مسطح یا اغلب اشکالی که حاصل برخورد صفحات و سطوح هستند؛ و سوم برای اشکالی دارای اسکلت یا قاب که گویی فضا درونشان جریان دارد. ترمینال تی.دابلیو.ای اثر اِرو سارینن در فرودگاه جان اف.کندی واقع در نیویورک، نمونه‌ای تمام‌عیار از یک ساختمان پلاستیکی است. سالن کنسرت والت دیزنی، اثر فرانک اُ.گِهری در لس آنجلس نیز بر اساس دسته‌بندی بیان‌شده در همین گروه ساختمانی جای دارد. اما بی‌شک پاویون بارسلونا اثر میس وان در روهه در سال ۱۹۲۹ نماینده‌ی اشکال نوع دوم است. آپارتمان مسکونی یونیته دآبیتاسیون (لوکربوزیه، مارسی، ۱۹۵۳) با آن شبکه‌های بتنی هم نمادی از اشکال نوع سوم است. این یک تقسیم‌بندی کاربردی است، اما همچون دیگر فرمول‌های دسته‌بندی، شفافیت و وضوح را به واقعیت ترجیح می‌دهد و این واقعیت را که بخش عظیمی از معماری در این دسته‌بندی نمی‌گنجد (زیرا بعضی از ساختمان‌ها تلفیقی از هر سه راهکار هستند) نادیده می‌گیرد.

شاید این دسته‌بندی‌ها اندکی در تحلیل یک آسمان‌خراش به‌کار آیند، اما اگر شما در تلاش برای درک خانه‌ی خود باشید، این دسته‌بندی‌ها را چندان مفید نخواهید یافت. نظرات راسموسن در باب ساختمان‌های بلند، که مخالفت با آنها آسان نیست هم چندان کاربردی ندارند. اگر به سه آسمان‌خراش آمریکایی که مربوط به دوران پس از جنگ هستند، (به ساختمان سیگرم اثر میس وان در روهه در خیابان پارک واقع در نیویورک، ساختمان جنرال موتورز اثر ادوارد دورل استون در خیابان پنجم واقع در نیویورک و برج جان هنکاک اثر یومینگ پی و هنری کُب در میدان کوپلی واقع در بوستون) بنگرید متوجه می‌شوید که اکنون باید طور دیگری به آنها نگاه کنید، چرا که عوامل زیادی به صورت‌مسئله اضافه شده‌اند. ساختمان رمزآلود و پرشکوه سیگرم مستطیلی خاموش و متقارن، رو به خیابان است که در پشت بازاری گران و روباز قد علم کرده. دسترسی به آن از میان بازار یک فرصت استثنایی است؛ حس می‌کنید که باید در مسیری مستقیم قدم بردارید و نمی‌توانید بی‌توجه از کنار آن بگذرید. ساختمان سفید و درخشان جنرال موتورز با قامتی عظیم‌تر، به طور مشابه، هم متقارن است و هم رو به خیابان؛ اما سال‌ها بود که مسیری پرشکوه و تشریفاتی، همچون ساختمان سیگرم ساخته نشده بود. این ساختمان یک بازار زیرزمینی داشت و برای رسیدن به درِ اصلی باید به گودالی عمیق واقع در خیابان پنجم فرو می‌رفتید. (امروزه این بازار مسطح شده و به فروشگاه زیرزمینی محصولات کامپیوتری اَپل مبدل گشته است). ورودی بازار، جعبه‌ی شیشه‌ای نفیسی است که به نقطه‌ی کانونی مجللی برای بازار تبدیل شده و در جای کاملا صحیحی قرار گرفته که در هر بازاری باید باشد، یعنی هم‌سطح با خیابان. برج هنکاک تقریبا فاقد ورودی است و شکلی غیرعادی دارد، گویی ساختمان را به‌صورت قطری بریده باشند؛ از بعضی زوایا به بیسکوییت ویفری می‌ماند و از جهاتی دیگر یک سطح صاف است که گویی پشتش خالی است. این برج شبیه به مجسمه‌ای انتزاعی است؛ زیبا اما خاموش و وجود هر دری می‌تواند به تمامیتش خدشه وارد کند. جای تعجب نیست که معماران تصمیم گرفتند تا محتاطانه درِ ورودی را در طبقه‌ی همکف تعبیه کنند؛ آنها می‌خواستند توجه ما را از در ورودی دور کنند. در اینجا هدف، به حداقل رساندن احساس پیوستگی ساختمان‌ها و تصور کردن این برج به مثابه‌ی جسمی مجلل و مجسمه‌گونه که در درون ترکیب پیچیده‌ی میدان کوپلی جای گرفته، بوده است. پوشش برنزی سازه‌ی ساختمان سیگرم نمایی به رنگ قهوه‌ای تیره به آن داده است. تیرهای فلزی و ستونی I شکل که میان پنجره‌های کل نما دیده می‌شوند، فرمی از تزئینات مدرن هستند. آنها درست

سالن کنسرت والت دیزنی، فرانک اُ.گه‌ری، لس آنجلس، ۲۰۰۳-۱۹۹۹

آپارتمان مسکونی یونیته دِآبیتاسیون، لوکربوزیه، مارسی، فرانسه ۱۹۵۲

ساختمان جنرال موتورز، ادوارد دورل استون، نیویورک، ۱۹۶۸-۱۹۶۴

برج جان هنکاک (هنری اِن کُب از شرکت آی.ام.پی، ۱۹۷۶-۱۹۶۸) و کلیسای ترینیتی (هنری هابسن ریچاردسن، ۱۸۷۷-۱۸۷۲)، بوستون، ماساچوست

برج سیگرم، میس وان در روهه و فیلیپ جانسن، نیویورک، ۱۹۵۸

همانند قالب‌های سنتی، به نما عمق و بافت می‌بخشند و ریتم ایجاد می‌کنند. ساختمان جنرال موتورز، پوشیده از مرمر سفید هم دارای خطوط عمودی در سراسر ارتفاعش است، اما این خطوط عمودی به جای بافت ظریف تیرهای I شکل میس، در واقع نوارهایی قطور و سفیدرنگ هستند و به جای پنجره‌های مسطح هم از پنجره‌های سه‌قسمتیِ شاه‌نشین استفاده شده تا ریتمی به نما بدهد که البته این اقدام منجر به شکل‌گیری حرکتی موجدار شده است.

برج هنکاک همچون ساختمان جنرال موتورز در زیر نور قرار دارد، اما این دو ساختمان از بسیاری لحاظ دیگر با هم فرق دارند. ساختمان مرتفع هنکاک با شیشه‌های انعکاسی پوشانیده شده و دیوار نما کاملا مسطح است؛ گویی هیچ ضخامتی ندارد. به‌عمد برای آن هیچ بافت و تزئیناتی تعریف نشده و تنها شکل ساختمان و الگوی شبکه‌ای مسطح و پنجره‌های رفلکس هستند که چشم را درگیر می‌کنند.

در اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ که عملیات ساخت رو به پایان بود، پنجره‌های ساختمان شروع به افتادن کردند و پس از یک سری جریانات قضایی مفصل، آنها را با پنل‌های مشابهی از جنس دیگر جایگزین کردند، اما تا مدت‌ها ساختمان به جای شیشه با چند لایه تخته پوشانده شده بود.

همین امر سبب شد که این ساختمان بیشتر از اینکه یک اثر معماری باشد، به محل وقوع یکی از شرم‌آورترین اشتباهات بی‌سابقه در حرفه‌ی ساخت و ساز مبدل شود.

زمانی‌که شیشه‌های جدید جایگزین شدند، تازه عیان شد که هنکاک به گونه‌ای طراحی شده که همانند یک مجسمه‌ی مدرن بی‌روح، شکوهمند و کاملا انتزاعی باشد. این برج علی‌رغم وزن زیادش سبک به نظر می‌رسد و در نقطه‌ی مقابل ساختمان سیگرم قرار دارد که ظاهر سنگین، بردبار و رسمی ساختمان‌های سنتی را دارا است. این ساختمان شاید توسط یکی از خبره‌ترین معماران مدرن قرن بیستم طراحی شده باشد، اما گویا بیشتر از اینکه بخواهد پا روی سنت‌های معماری بگذارد، در صدد ستایش آنها برآمده است. تناسبات پنجره‌های برج هنکاک فوق‌العاده هستند. حس می‌کنید که پشت هریک از این جام‌ها، زندگی جریان دارد و اغلب می‌توانید فعالیت‌های پشت شیشه‌ها را ببینید. شاید ادوارد دورل استون در طراحی ساختمان جنرال موتورز حتی بیشتر از میس وان در روهه سعی در احترام‌گذاشتن به سنت‌های معماری داشته، اما در این کار از ابزار سنگین‌تری بهره گرفته است. پنجره‌های شاه‌نشین که جزء اصلی هر خانه‌ی کوچکی هستند، وقتی به صدها پنجره‌ی دیگر تکثیر می‌شوند، چنین می‌نمایند که گویا فاقد یک ترتیب منظم هستند و ریتم و بافت نما بیشتر از اینکه مطلوب باشد، زشت جلوه می‌کند. همچون ساختمان هنکاک، هدف اصلی پِی و کُب به چالش کشیدن حیطه‌ی متعارف معماری بوده است. جام‌های شیشه‌ای هنکاک بیشتر شبیه قاب هستند تا پنجره‌های واقعی و چون سراسر رفلکس هستند، نمی‌توان پشت آنها را دید. اما تصویر نمای ساختمان کلیسای ترینیتی اثر هنری هابسن ریچاردسن که در مجاورت این برج شیشه‌ای قرار دارد، به همراه تصویر آسمان آبی و خاکستری بوستون روی نمای صیقلی برج منعکس و دیده می‌شود. هنگامی که به ساختمان سیگرم، برج هنکاک و ساختمان جنرال موتورز می‌نگرید، صرفا یک جسم پیش روی شما نیست، بلکه به چشم‌اندازی از جهان خیره شده‌اید. معماری ورای هر چیز دیگری، به‌دنبال نظم بخشیدن است. نظم میس را به‌سادگی می‌توان دید؛ ظریف و پیش‌پاافتاده، اما قدرتمند و به خود متکی است. ساختمان سیگرم به هیچ وجه سازه‌ی کوچکی نیست، اما مقیاسش آنقدرها هم بزرگ نیست؛ از این رو گویی این ساختمان برحسب اندازه‌های انسانی طراحی شده است. در نگاه اول، طرح آن ساده به نظر می‌رسد، اما دقت غیرمعمولی که بر روی جزئیاتش اعمال شده و وقار تناسباتش به هیچ وجه اتفاقی نیستند. اگر بتوان بی‌آلایش بودن ساختمان سیگرم را به تعلیمات آیین ذِن تشبیه کرد، در مقابلش ساختمان جنرال موتورز تداعی‌کننده‌ی یک جهان پرزرق و برق است که در آن تعدادی ژست‌های خیره‌کننده مانند مرمر سفید و پنجره‌های شاه‌نشین وجود دارند که برای آفریدن تجربه‌ای زیبا و پوشاندن این حقیقت که ساختمان در پایان روز تنها جعبه‌ای ملبس است، پدید آمده‌اند. میس به دنبال مخفی کردن این واقعیت که جعبه‌ای طراحی کرده نبود، بلکه می‌خواست ما را در یافتن یک زیبایی آرام و ژرف یاری کند. اما استون گویی باور نداشت که می‌توان زیبایی حقیقی را در چنین سادگی‌ای یافت و می‌خواست همه چیز را به همین صورت تصور کند. چشم‌اندازی که پی و کُب با برج هنکاک ارائه دادند دشوار، پیچیده و مملو از حرکت و خطوطی پرتنش بود. آنها در صدد رقابت با میس وان در روهه در زمینه‌ی آسمان‌خراش‌های جعبه‌ای نبودند و تصمیم داشتند در کار خود از شکل دیگری استفاده کنند؛ شکلی که شفاف و صیقلی بود و گامی رو به جلو در عرصه‌ی طراحی آسمان‌خراش‌ها محسوب می‌شد (ساختمان سیگرم در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰، ساختمان جنرال موتورز در اواخر دهه‌ی۱۹۶۰و برج هنکاک در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ ساخته شدند و ازآنجایی‌که هیچ‌یک از دو مورد اخیر برای رقابت با اولی طراحی نشده‌اند، می‌توان چنین نتیجه

گرفت که هدف معماران آنها نوآوری و بدعت‌گذاری بوده است). ساختمان جنرال موتورز ارتباط ناچیزی با پیرامون خود دارد که سهل‌انگاری بازار اصیل فرورفته در دل زمین و اندکی ماتم‌زده‌اش هم به آن دامن زده است. ساختمان سیگرم علی‌رغم اینکه یک سازه‌ی شیشه‌ای در خیابانی است که دست کم در دهه‌ی ۱۹۵۰ پوشیده از ساختمان‌های بنایی بود، به‌دقت مطابق با محور تقارن دوم (متضاد با محور همسایگی خود؛ کلوپ راکت و تنیس اثر مک کیم، مید اند وایت، واقع در خیابان پارک) بنا شده است. وقتی در مقابل ساختمان سیگرم می‌ایستید، می‌توانید خطی فرضی را که درست از مرکز نما، بازار، خیابان و سپس از مرکز کلوپ تنیس می‌گذرد ببینید. در مورد برج هنکاک هم، با وجود اینکه شیشه‌ی رفلکس سبب نهایت تمایز و انزوای ساختمان شده (از بیرون نمی‌توان داخل را دید و هیچ نشانه‌ای از فعالیت انسانیِ درونش پیدا نیست) تصاویر منعکس‌شده‌ی ساختمان‌های اطراف بر بدنه‌ی برج در این شیشه‌ها باعث می‌شوند تا پیوندی میان این برج و همسایگانش احساس کنیم. این ساختمان برخلاف انتظاری که از آن داریم، با مکانی که در آن استقرار یافته کاملا مطابقت دارد.

آلوار آلتو، معمار برجسته‌ی فنلاندی، در سال ۱۹۵۵ در سخنرانی خود گفت:

"فرم غیرقابل تعریف" یک معماری است که انسان را خوشنود و خوشحال می‌سازد، البته نه آن‌طور که کمک‌های اجتماعی. او درست می‌گفت:« اما تا زمانی‌که کاملا دلیل توانایی فرم در تداعی واکنش احساسی را ندانیم، قادر به درک این گفته نخواهیم بود. منظور آلتو از این جمله این بود که همه چیز به نحوه‌ی ادراک ما از حضور فیزیکی یک ساختمان، مانند نما، شکل کلی، تزئینات یا فضاهای داخلی آن بستگی دارد. باید اقرار کرد که هیچ راه‌حل جامعی در این زمینه وجود ندارد، اما برای این سؤال که چرا چشم از نگریستن به بعضی فرم‌ها لذت می‌برد و از بعضی دیگر نمی‌برد، هزاران پاسخ وجود دارد.»

استنلی اَبِرکرامبی در کتاب «معماری به مثابه‌ی هنر» که مقدمه‌ای به معماری با رویکرد زیبایی‌شناسی‌ست، می‌گوید: اَشکال هندسی اصلی، تمامیتی غیرقابل انکار دارند. شکل‌ها توجه ما را می‌ربایند، کنجکاوی ما را فرا می‌خوانند و به بهترین شیوه‌ی ممکن هیجان یا نفرت ما را برمی‌انگیزند. بعضی از آنها از این رو که لبریز از پیام‌های خاص هستند، ما را به گونه‌ای قابل فهم تحت تاثیر قرار می‌دهند و بعضی دیگر حتی به‌سختی قابل توصیف‌اند. با شرح یا بدون شرح، اشکال قدرتی بی‌چون و چرا دارند.

بی‌شک یکی از دلایل خارق‌العاده بودن پانتئون در رم همین موضوع است. این سازه، استوانه‌ای است که با طاقی کوتاه مسقف شده و سردری به سبک و سیاق کرنتی دارد و در واقع ترکیبی از چند شکل هندسی ساده است. اما وجود ردیفی از ستون‌ها در سردر آن استوانه است که به مدت چند صد سال توجهات را به خود معطوف کرده. پانتئون ترکیبی از دوایر است: محوطه‌ی داخلی، دایره‌وار است، درون گنبد به شکل یک نیم‌کره است، روزنه‌ی گردی در مرکز گنبد پیداست و البته ستون‌ها با اینکه تکیه‌گاهی برای سردر مستطیل‌شکل هستند، اما اینها هم ریشه در شکل دوایر دارند.

تناسبات موجود در معبد، تقویت‌کننده‌ی هندسه‌ای ساده و ناب هستند؛ قطر دایره و ارتفاع تا نوک گنبد ۴۳ متر است.

اگر نیم‌کره‌ی گنبد با نیم‌کره‌ای دیگر تکمیل شود، کاملا در دل ساختمان جای می‌گیرد و به همین منوال کل ساختمان می‌تواند درون یک مکعب فرضی قرار بگیرد.

اهرام، چه اهرام مصر باشند و چه هرم شیشه‌ای یومینگ پی در جلوی ساختمان موزه‌ی لوور پاریس و یا حتی یک هرم کوچک کاغذی، حاکی از قدرتی عظیم هستند و چون پایدار و به‌راحتی قابل تشخیص و ادراک‌اند، ازلحاظ بصری چنین می‌نمایند که هیچ‌کس نمی‌تواند خدشه‌ای به شکل آن وارد کند و دست‌کم به‌عنوان یک فرم هندسی ناب، هیچ معمایی در آن نهفته نیست. شکل هرم تقریبا برای همگان تداعی‌کننده‌ی مفاهیمی پیوسته است، اگر مایل باشید می‌توانید مصر را یک هرم فرض کنید که البته مبنای این اعتقاد می‌تواند ریشه در باور مصریان داشته باشد که می‌گویند پوشش طلایی نوک هرم به هنگام انعکاس نور صبحگاهی، خدای خورشید (Ra) را نشان می‌دهد. هرگز نمی‌توان این مسئله را انکار کرد که هر هرم به نوعی یک پیوند میان ما و تمدن باستان ایجاد می‌کند. یومینگ پی (از شرکت معماری آی.ام.پِی) زیرکانه از خصوصیت پیوستگی هرم برای طراحی هرمِ شیشه‌ای که در سال ۱۹۸۹ به‌عنوان ورودی جدید ساخته شد و به نماد جدید لوور در پاریس تبدیل شد، بهره گرفت. در نخستین تحلیل، سازه از شیشه و فولاد در میان محوطه‌ی لوور آخرین چیزی بود که می‌شد تصور کرد. این هرم نه تنها مدرنیته را به فضای قرن شانزدهم معرفی کرد، بلکه زیبایی و شفافیتی را به همراه داشت که معمولا به طرح‌های صنعتی نسبت داده می‌شد تا به یک کاخ سلطنتی در فرانسه. یومینگ پی برای دفاع از طرح خویش، از اصالت باستانی هرم یاری جست. او ادعا کرد که هرم به هیچ وجه شکلی مدرن نیست و یکی از کهن‌ترین و پایه‌ای‌ترین اشکال معماری است و حالا فقط آن را با مصالحی مدرن ساخته بودند. پی درست می‌گفت؛ هرم شیشه‌ای و ساختمان قدیمی لوور کاملا هماهنگ در کنار هم جای گرفتند. این هرم تبدیل به کانونی پرشکوه در میانه‌ی محوطه و مابقی لوور بدل به پشت صحنه‌ای تمام و کمال برای حضور درخشان و روحانی آن شد.

البته این نکته یکی از کم‌اهمیت‌ترین دلایل موفقیت این هرم است و اگر به شیوه‌ی استین ایلر راسموسن به آن بنگریم، هرم مذکور نمایش سُبُکی در عین سنگینی و شفافیت در عین صلب بودن است. هرم از نظر ابعاد هم بی‌نقص است؛ به اندازه‌ای بزرگ است که در میان محوطه به‌خوبی دیده می‌شود، ابعادی مناسب برای ورودی موزه دارد و در عین حال، ابعادش چنان بزرگ نیست که ساختمان قدیمی را تحت‌الشعاع قرار بدهد.

دقت یومینگ پی در جزئیات هم جالب توجه است. او توانسته این حس را تداعی کند که هرم، با وجود تفاوت سبک ساختاری که با لوور دارد، همچون ساختمان موزه یک بنای نفیس و یگانه است که بیشترین فاصله‌ی مفهومی را نسبت به مضامین تولید انبوه یا ساخت و ساز تجاری معاصر جهان دارد.

شما نمی‌توانید درباره‌ی هتل لاکسور در لاس وگاس (اثر وِلدون سیمپسن) که آن هم دارای هرمی شیشه‌ای اما فاقد نکته‌سنجی‌های پی است، به همین صورت قضاوت کنید. هرم لاکسور مجموعه‌ای از اتاق‌های معمولی هتل که در اطراف یک آتریوم روباز قرار دارند را احاطه کرده و توسط شیشه‌ی رفلکس وصف‌ناپذیری به رنگ قهوه‌ای پوشانده شده است. در صورتیکه شکل ظاهری این هرم چنین نبود، هیچ وجه تمایزی با یک ساختمان تجاری-اداری نمی‌داشت. فضای مرکزی لاکسور ناشیانه ساخته شده و وضوح بیرونی هرم به داخل راه نیافته است. به هر حال، واقعیت این است که فرم هرم برای اغلب کاربری‌های ساختمانی قابل استفاده نیست.

فارغ از بناهای باستانی، همین امر سبب محدود بودن تعداد اهرام شده است.

هرم ای.ام.پی در لوور تنها یک پاویون ورودی برای یک لابی زیرزمینی است. اهرام، کاربرد محدودی دارند و مانند مکعب اپل در مقابل ساختمان جنرال موتورز که یک پاویون ورودی نیز می‌باشد، آنها نیز می‌توانند شکلی روباز، شفاف، ناب و کاملا انتزاعی از شیشه داشته باشند. اما هدف در لاکسورِ لاس وگاس، خلق یک هتل-کازینو با حال و هوای مصری بود. معماران مجبور بودند تا تمامی عملکردهای معمولی را با این هدف مطابقت دهند که در اکثر موارد موفق نبودند و به بازوهای جعبه‌ای مشابه اکتفا کردند. هرم به‌عنوان نمادی تمثالی و محفظه‌ای برای اتاق‌های هتل و فضاهای عمومی استفاده شد، اما به‌دلیل محدودیت‌های حاصل از این شکل، جا دادن کل هتل در آن امکان‌پذیر نبود. از این رو مجبور به ساخت هرمی عظیم شدند که سبب پِرت شدن بخش قابل توجهی از فضای مرکزی شده و ساختِ همچین سازه‌ای را غیرعاقلانه می‌نمود.

اشکال ساده می‌توانند قالب‌هایی تحمیل‌شده به معماری قلمداد شوند که نمونه‌ی آن را قبلا در لاکسور دیدیم. نمونه‌ی دیگر از این دست، موزه‌ی هیرشهورن در بازار واشنگتن اثر گوردن بانشَفت از شرکت اسکیدمور، اُوینگز و مریل است که عملیات ساختش در سال ۱۹۷۴ به پایان رسید. بانشفت به‌وضوح مایل به طراحی موزه‌ای منحصربه‌فرد بود که شبیه هیچ بنای دیگری نباشد. نتیجه‌ی کار او یک سازه‌ی استوانه‌ای با حیاطی گرد، واقع در میان بنا بود. این شکل به هیچ وجه با کاربری خود به‌عنوان موزه و یا با فرم و شکل ساختمان‌های اطرافش ارتباط واضحی ندارد. ساختمان موزه‌ی هیرشهورن کمی وزین‌تر از یک دونات بتنی است، می‌توان گفت یک انبار بزرگ مدور است که هیچ نشانه‌ای از هنر و نقشی مدنی که هر موزه‌ای موظف به ایفای آن است، ندارد. در نتیجه‌ی این فرم دوناتی، وی توانسته گالری‌های داخل موزه را دایره‌شکل طراحی کند، اما هیچ‌یک از آنها مطلوبیتی که در فضای موزه‌ی گوگنهایم، اثر رایت در نیویورک، حس می‌شود را ندارند. آنها صرفا گیج‌کننده و خالی از لطافت هستند. موزه‌ی هیرشهورن یک فرم هندسی است که ارتباطش با کاربری خود و محیط اطرافش قطع شده و تنها به‌سانِ یک بشقاب‌پرنده‌ی خوشایند در بازار نقش‌آفرینی می‌کند. در اینجا به نظر می‌آید که معمار تعهدات معماری را رها کرده و درگیر هندسه شده یا می‌توان گفت که وی تصمیم گرفته به جای پیروی از عقل سلیم، به بازی با اشکال مطلق بپردازد. شاید اگر این موزه زیبایی آنچنانی داشت، تکبر و سهل‌انگاریش نسبت به سنت‌ها و عملکردها بخشوده می‌شد، چون یک زیبایی نفس‌گیر ممکن است بتواند بسیاری نواقص و کمبودها در معماری را جبران کند. اما ساختمان هیرشهورن لجوجانه پس از گذشت بیش از یک نسل که زمانی طولانی برای تغییر سلایق محسوب می‌شود، درست همانند زمانی‌که یک بنای نوساز بود، سنگین و نامطلوب به نظر می‌رسد.

ساختمان رُز سنتر (مرکز تحقیقات زمین و فضا، واقع در موزه‌ی تاریخ طبیعی آمریکا در نیویورک) که در سال ۲۰۰۰ توسط گروه پولشک پارتنرشیپ ساخته شد، از شکلی به‌مراتب ابتدایی‌تر [و مفهومی‌تر برای کاربردی که دارد] بهره برده است: یک کره. ساختمان رز در مقایسه با نمونه‌ای که پیش‌تر بیان شد، از این شکل به‌خوبی استفاده کرده، اما ازلحاظ کاربردی تقریبا همان کاستی‌ها و معایب را دارد. آیا این مسئله در اینجا حائز اهمیت است؟ به عقیده‌ی من نه خیلی، زیرا به نظر می‌رسد که کره‌ی پولشک برخلاف دونات بانشیفت، آرام‌تر و تحت فشار کمتری باشد. این کره‌ی پهناور در دل یک جعبه‌ی شیشه‌ای چهارطبقه جای گرفته و مرکز آن محل قرارگیری افلاک‌نمای موزه است. این کره الهام‌گرفته از یکی از نامدارترین طرح‌های ساخته نشده‌ی تاریخ معماری است، یعنی طرح پیشنهادی اِتین لویی بوله به سال ۱۷۸۴ برای مقبره‌ی یادبود ایساک نیوتن است. قرار بود طرح این مقبره‌ی یادبود به شکل یک کره ساخته شود و برای تداعی ستارگان، روی سطح آن حفره‌های کوچکی ایجاد شود که اولین نمونه‌ی مفهومی از افلاک‌نما را شکل می‌داد. کره‌ها همانند اهرام ازلحاظ بصری تاثیر قدرتمندی دارند، اما به‌راحتی خود را وقف نیازهای متداول معماری نمی‌کنند. چگونه برایش تکیه‌گاهی فراهم می‌کنید؟ یا درها را کجا تعبیه می‌کنید؟ بوله کره‌ی خویش را بر روی پایه‌ای عظیم قرار داد و قوسی کوچک از قسمت تحتانی آن جدا کرد. او با این اقدام، ظاهری ماشینی به کارش بخشید و آن را از بند فرم هندسی ناب و کامل رهانید. او در میان کره‌اش و در راستای خط استوا، یک در تعبیه کرد و برای برقرای ارتباط با بالکن‌های دو طرف از پل‌هایی مجهز به پلکان و بالابر استفاده کرد. والاس کی.هریسن برای حل معضل به‌ظاهر غیرقابل حل تعیین محل در ورودی در حجم کروی پریسفیر که نمادی برای نمایشگاه جهانی نیویورک در سال ۱۹۳۹ بود، برازنده‌ترین راه ممکن را پیشنهاد کرد: نصب یک پله‌برقی که تا محل درِ ورودی، واقع در میان کره، بالا می‌رود و اجرای یک سطح شیبدار چرخان که دور تا دور کره به سمت پایین در گردش است. اگر یک کره که در داخل جعبه‌ای شیشه‌ای قرار دارد، راحت‌ترین و منطقی‌ترین ورودی را نداشته باشد، با حضور مطلق و مستبدانه‌ی خود موجب تداخل حرکت‌ها در داخل، اطراف و در فضای ورودی می‌شود. رز سنتر از آن دست ساختمان‌هایی است که شما را به بخشش نقص عملکردش وا می‌دارد، زیرا هنگامی که در محیطی شبیه به پارک در شمال موزه نشسته‌اید، درمی‌یابید که زیبایی کره‌ی عظیمی که توسط محفظه‌ی شیشه‌ای احاطه شده، با هیچ چیزی در نیویورک یا هر کجای دیگر دنیا قابل مقایسه نیست: تجرد به نمایشی علمی مبدل شده و نقشه‌ی خیالی بوله در قرن هجدهم به کمک تکنولوژی قرن بیست‌ویکم به حقیقت پیوسته است. این ساختمان که شب‌هنگام در نوری لطیف و آبی غوطه‌ور می‌شود و حالتی روحانی به خود می‌گیرد که به‌ندرت شبیه آن در ساختمان‌های متعارف دیده می‌شود، هنوز هم جایگاه خود را به‌عنوان یک اثر جذاب و چشمگیر حفظ کرده است. هرچه توقعات در زمینه‌ی کاربردی بودن کمتر باشند، یک اثر معماری مبتنی بر شکل هندسی ساده، نتیجه‌ی بهتری خواهد داشت. بنای یادبود واشنگتن، اثر رابرت میلز، یک ستون هرمی‌شکل سنگی و یک مثال تمام و کمال از آنچه گفته شد محسوب می‌شود، زیرا این بنا به‌جز اینکه

فضای داخلی پانتئون، جووانی پائولو پانینی، رم، ۱۲۸

نمای خارجی پانتئون، جووانی پائولو پانینی، رم، ۱۲۸

هرم شیشه‌ای، موزه‌ی لوور، آی.ام.پی، پاریس، ۱۹۸۹

تصاویر این صفحه: **هتل لاکسور، وِلدون سیمپسن، لاس وگاس، ۱۹۹۱**

در جای خود بایستد، هیچ کاربرد دیگری ندارد. تنها این سازه در کل حوزه‌ی منطقه‌ی کلمبیا اجازه داشته بلندتر از گنبد عمارت کنگره باشد. شما می‌توانید از این بنا بالا رفته و از دریچه‌ی پنجره‌ای کوچک به اطراف بنگرید. اما تنها زمانی که از دوردست به آن می‌نگرید به اوج وضوح، سادگی و صراحتش پی می‌برید و اگر با جنبه‌های شخصیتی جورج واشنگتن آشنا باشید، این خصوصیات می‌تواند برای شما تداعی‌کننده‌ی این شخصیت تاریخی و سیاسی باشند. این بنا حاکی از یگانگی واشنگتن و پیوند با گذشته و حتی کل تاریخ است. ما خوش‌شانس بودیم که ایده‌ی احاطه کردن هرم با ردیفی از ستون‌های کلاسیک هرگز اجرا نشد و این بنا به‌صورت یک شکل ناب باقی ماند. اشکال هندسی خالص در اویل قرن بیستم توجه معماران مدرن را به خود جلب کردند. آنها در تلاش برای رهایی از آنچه خودشان آشفتگی و بی‌روحی معماری قرن نوزدهم می‌نامیدند، بودند.

بر همین اساس لوکربوزیه به کارخانه‌ها و سیلوهای غرب میانه‌ی آمریکا روی آورد، زیرا باور داشت که آنها بیش از هر بنای دیگری در ایالات متحده از مطلوبیت و توجهات محروم مانده‌اند. بگذارید برای لحظه‌ای این پرسش که آیا اصلا صداقت در معماری وجود دارد یا خیر و اگر وجود دارد، چگونه است را رها کنیم. برای معمارانی که برای ابراز صداقت در ساخت و ساز تلاش می‌کردند، یک سیلو به طور خاص، همچون اتحاد کامل فرم و عملکرد بود، هیچ تزئینات اضافی و بخش زائدی نداشت، هیچ عنصری در آن فدای فرم نشده بود و تنها اجتماعی از استوانه‌های بلند، بزرگ و گرد برای خلق فرمی منسجم بود. آنها علاوه بر اهداف مادی، به نظر دارای حضوری پایدار و ماندنی بودند.

لوکربوزیه سیلوهای آمریکایی را "اولین نمره‌های عظیم عصر جدید" نامید. جاذبه‌ی اشکال هندسی ساده یا نسبتا ساده هنوز از بین نرفته است. برج سنت مری اَکس واقع در خیابان شماره‌ی ۳۰ در لندن، اثر نورمن فاستر که به برج گِرکین معروف است، همچون برج آگبار در بارسلونا اثر ژان نوول، شبیه به یک خیارشور است. هر دو آسمان‌خراش در قرن بیست‌ویکم ساخته شده‌اند. برج فاستر با افزایش ارتفاع، به‌تدریج عریض‌تر می‌شود. سپس همینطور که به سمت نوک گرد برج نزدیک می‌شویم، شکل به سمت مخروط نزدیک شده و باریک‌تر می‌شود. برج نوول با یک بیضی آغاز شده و همانند برج مری اَکس با دیواره‌هایی مشبک در نزدیکی نوک برج، شبیه یک فرم مخروطی‌شکل می‌شود. فرم و شکل این نوع ساختمان‌ها حرفی برای گفتن ندارند و شاید از آنها به این خاطر که به مفهومی آشنا، رنگ و بویی نو بخشیده‌اند، یاد شود. در واقع هر دوی این ساختمان‌ها پوششی شیشه‌ای دارند که دورترین مصالح به طبیعت انسانی هستند. شیشه‌ی فاستر دارای الگوی مارپیچی است که به نظر برای تاکید بر هندسه‌ی برج چنین طراحی شده است. برای پوسته‌ی شیشه‌ای ساختمان نوول از تکنولوژی برتری استفاده شده است. در این سازه لایه‌ای پیچیده از پنجره‌ها برای خلق الگویی "پیوسته در حال تغییر" (مانند یک جسم سیال) طراحی شده‌اند، با این هدف که در نهایت، یک شکل ساده‌ی هندسی، بیانی اکسپرسیون به خود بگیرد.

شب‌هنگام که به برج آگبار می‌نگرید، تاثیر بصری پوسته‌ی غیرعادی آن را به اندازه‌ای حیرت‌آور می‌یابید که تقریبا شکل برج را فراموش می‌کنید. (البته این موضوع نیز یادآور می‌شود که نورپردازی در شب قادر است هر ساختمان سه‌بعدی را به یک اثر دوبعدیِ کاملا متفاوت تبدیل کند. نمونه‌هایی از اثرات این پدیده را می‌توان در کارکرد چراغ‌های نئون در آسمان‌خراش تگزاس و یا در آن دسته از برج‌های آسیایی که دارای نماهایی محتوی میلیون‌ها دیود ریز نوری هستند و به یک صفحه‌ی تلویزیونی غول‌آسا می‌مانند، مشاهده کرد (شاید این هم شیوه‌ای ماندگار برای نمایش شکل حقیقی ساختمان باشد.)

برج فاستر در لندن و برج نوول در بارسلونا کاربری اداری دارند و در هیچ‌یک از این دو سازه، شکل ظاهری متفاوت قادر به آشکارسازی طبیعت درون خود نیست. در واقع فضای داخلی این برج‌ها، همچون پانتئون یا هرم یومینگ پی در لوور، تقریبا نسخه‌ی توخالی شکل خارجی ساختمان هستند. در عوض، فضای داخلی این برج‌ها شامل دفاتر کار متعارفی است که بیشتر آنها دارای دیوارهای شیبدار هستند (در اینجا هم طبق عادت همیشگی معماران، مجموعه‌ای از عملکردهای پیچیده در یک مجموعه‌ی بزرگ‌تر قرار گرفته‌اند.) تقریبا همه‌ی ساختمان‌ها تا حدودی یک مکعب روبیک با فضاهای داخلی متفاوت هستند که در دلِ شکلی بزرگ‌تر جای گرفته‌اند. پس باز هم درباره‌ی سازه‌ای که برجسته‌ترین و جذاب‌ترین شکل را در میان تمامی ساختمان‌های بلند قرن بیست‌ویکم دارد، یعنی برج سی.سی. تی.وی در پکن که بیشتر نسخه‌ی مربعیِ یک دونات است که بالای آن به سمتی متمایل شده و گویی در یک گوشه معلق مانده است، می‌توان (به نقل از معمارانش، رِم کولهاؤس و اوله شیرِن از شرکت معماری متروپولیتن) گفت که این برج نتیجه‌ی طبیعی سازماندهی منطقی کاربری‌های آن است.

معماران این برج، استودیوهای بزرگ و افقی تولید را روی سطح همکف و سایر امکانات همگانی را در بخش افقی که در بالای برج و مانند یک پل طراحی شده، تعبیه کرده‌اند. دفاتر اداری مختلف که پشتیبانی تولید را به عهده دارند نیز در بخش‌های عمودی که با قسمت‌های بالایی و پایینی برج در ارتباط‌اند، جای گرفته‌اند. ساختمان علی‌رغم اینکه پنجاه‌وپنج طبقه دارد، پهناور است و در میان تمامی ساختمان‌های اداری قاره‌ی آسیا بیشترین متراژ سطح اشغال بستر را دارد. طرح فرم برج، همان روابط کاربردی که معماران در پی آن بودند را محقق کرده، اما بدیهی است که این سازه‌ی جسور که به تصویرسازی‌های لوییس اثر می‌ماند و به طور شگفت‌انگیزی پیچیده ساخته شده، یگانه راهکاری نبود که معماران انتخاب کنند. اگر عملکرد و پاسخگویی به نیازهای کاربران جزو ملاک‌های اصلی در طراحی یک ساختمان باشد، اتخاذ رویکردی مانند این و ساختن بنایی چنین اعجاب‌انگیز، کمی مخاطره‌آمیز به نظر می‌رسد. امروزه شما می‌دانید که خلق چنین بنایی امکان‌پذیر است و مهندسان قادر به ساخت آن هستند؛ درحالی‌که تا یک دهه‌ی پیش خلق آن غیرممکن بود.

عملکرد، مفهومی انعطاف‌پذیر است. واضح است که خلق یک طرح به یاد ماندنی برای ساختمانی که بتواند سی.سی. تی.وی را در دنیا مطرح کند، به اندازه‌ی کاربردی بودن دفاتر اداری و تسهیلات تولید ساختمان حائز اهمیت بود. هیچ ایرادی بر این مسئله وارد نیست؛ معماری همیشه به‌عنوان آرم منحصربه‌فرد شرکت‌های عظیم و قدرتمند کاربرد داشته است. تعداد اسامی آثار معماری ماندگار و بی‌نظیری همچون پانتئون، شارتر، شهر ممنوعه، سنت پیترز، کاخ کرملین، کاخ ورسای یا کنگره‌ی آمریکا که در سطح جهانی شناخته شده‌اند، بی‌شمار است و شاید بتوان نام سی.سی.تی.وی را هم به‌عنوان اولین ساختمان مدرن برای شرکتی در پکن به این فهرست افزود. ساختمان وول‌ورث، ساختمان آر.سی.ای در مرکز راکفلر، جانسن وکس، خانه‌ی لوور، و برج سیرز تنها تعدادی از ساختمان‌های قابل توجه هستند که پیش از برج سی.سی.تی.وی ساخته شده‌اند. پرسشی که این ساختمان در ذهن پدید می‌آورد در این باره نیست که آیا داشتن ویژگی‌های عجیب و جذاب بودن برای ساختمان یک شرکت

موزه‌ی هیرشهورن، گوردن بانشفت، واشینگتن دی سی، ۱۹۷۴

برج آگبار، ژان نوول، بارسلونا، ۲۰۰۴

برج خیابان سنت مری اَکس (گرکین)، نورمن فاستر، لندن، ۲۰۰۴

مناسب است یا خیر، بلکه سؤال اینجاست که آیا این ساختمان اصلا چهره‌ی عمومی معقولی در بافت این شهر دارد؟ آیا همچون موزه‌ی هیرشهورن، عجیب و یکه‌تاز به نظر می‌رسد؟ و آیا شکل غیرعادی برج سی.سی.تی.وی نقش مهمی را در مقیاس شهری ایفا می‌کند؟ وجود این برج در بستر کلانشهر پکن معقول است. خط آسمان این شهر آشفته‌بازار ساختمان‌های معمولی است، به طوریکه هیچ‌کدام قابل تشخیص و ممتاز نیستند. برج سی.سی.تی.وی اولین ساختمان به یاد ماندنی و بلند این شهر است و به‌زودی همچون ساختمان امپایر استِیت در نیویورک، برج سیرز در شیکاگو و یا حتی به نوعی، برج ایفل در پاریس، به‌عنوان یک اِلمان مرتفع که از اکثر نقاط شهر پیداست، نمادی برای شهر و نقطه‌ای برای جهت‌یابی شناخته خواهد شد. مزیت ساختمان سی.سی.تی.وی این است که از زوایای مختلف، نماهای متفاوتی را ارائه می‌دهد و این ویژگی به جذابیت آن افزوده است. هنگامی‌که در بزرگراه هوایی پکن از کنار آن می‌گذرید و یا در خیابان ایستاده و نگاهی به آن می‌اندازید، نمی‌توانید از آن چشم بردارید؛ ساختمان‌های زیادی نیستند که اینچنین مسحورکننده باشند.

سازه‌ای مانند برج سی.سی.تی.وی، جایی‌که مجموعه‌ی عظیم و پیچیده‌ای از عملکردها را به شکل یک معماری نوین در خود جای داده، پدیده‌ای نیست که هر چندوقت یکبار تکرار شود. جای دادن تمامی نیازهای کاربردی مختلف یک ساختمان، تنها با کمک قوانین هندسی ساده در شکلی مانند ساختمان سی.سی.تی.وی که از اشکال متداولی مانند مستطیلی با اضلاع مستقیم و سقفی شیبدار یا مسطح استفاده کرده و از فرم‌های عجیب و پیچیده‌ای همچون کره، هرم و یا ستون هرمی اجتناب کرده، بسیار راحت‌تر است. در ضمن، اکثر ساختمان‌ها فرمی شبیه به مستطیل دارند و جای دادن چنین سازه‌ای در میان انبوه ساختمان‌هایی که خیابان‌ها و میادین را پر کرده‌اند نیز آسان‌تر است.

در چنین شرایطی چگونه یک معمار می‌تواند اطمینان حاصل کند که من و شما به آثارش توجه کرده و آنها را به خاطر می‌سپاریم؟ البته گاهی اوقات این مسئله دغدغه‌ی معمار نیست. من در بخش هفتم به تشریح این موضوع خواهم پرداخت و فعلا به گفتن این نکته اکتفا می‌کنم: زیبایی یک ساختمان حاصل یک شکل منفرد نیست، بلکه مفهومی است که از ترکیب اشکال پدید می‌آید. به‌عنوان مثال ترکیبی که گوردن بانشفت در خانه‌ی پیشتاز لور در نیویورک، با قرار دادن قطعه‌ای عمودی بالای یک همتای افقی به دست آورد، چنین به نظر می‌رساند که قطعه‌ی عمودی به‌نرمی روی دیگری شناور است و این حجم افقی نیز، خود، طوری روی ستون‌ها تکیه کرده که گویی بالای سطح زمین معلق است. همچنین به‌عنوان مورد دیگری از این دست می‌توان به ترکیب مثال‌زدنی ساختمان مجلس نمایندگان و ساختمان سنا، اثر اسکار نیمایر در برزیل اشاره کرد، جایی‌که او قطعات یکسان را به گونه‌ای کنار هم گذاشت که یک فرم متعارف را با دوتایی کردن، از حالت عادی خارج کند. او دو قطعه‌ی مشابه را به‌صورت عمودی روی قطعات افقی قرار داد و در دو طرف آنها دو گنبد (شبیه دو بشقاب و یکی بر عکس دیگری) بنا کرد. ساختمان‌های نیمایر تا حدی یادآور ترکیب فرم‌هایی است که کنسرسیوم بین‌المللی معماران برای سازمان ملل متحد در نیویورک ساخته است. فرم ساختمان مجمع عمومی سازمان ملل، نقطه‌ی مقابل قطعه‌ی عظیم و مسطح ساختمان دبیرخانه و حجم افقی ساختمان کنفرانس است. اگر بخواهیم از ساختمان‌های بزرگ اداری بگذریم و به مجموعه‌ای از ساختمان‌های کوچک مسکونی بپردازیم، می‌توانیم به ترکیب مربع‌ها و مستطیل‌هایی اشاره کنیم که چارلز مور در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ به کمک دانلین لیندِن، ویلیام ترنبول و ریچارد ویتیکر در مجموعه‌ی مشاع خود در خلیج اقیانوس آرام سن فرانسیسکو طراحی کرد و آن را سی رَنچ نامید. این گروه ساختمانی، مجموعه‌ای قدرتمَند و مجسمه‌گونه از احجام در مقابل دریا و گروهی از کلبه‌های بی‌آلایش هستند که معماری ساده و طبیعی آلونک‌های مزارع را به یاد می‌آورند.

مور توانست در ترکیب زیبای سی رنچ دو ویژگی تمایل برای خلق حجمی مجسمه‌گونه و انتزاعی و نیز تمایل برای پیوند با تاریخ را در کنار هم قرار دهد و بعدها از آنها به‌عنوان دو موضوع

رز سنتر، موزه‌ی تاریخ طبیعی آمریکا، شرکت معماران اِنیاد (پولشک سابق)، نیویورک، ۲۰۰۰

متفاوت در معماری آمریکایی نام برده شد. در اینجا آلونک‌ها دقیقا مانند هم کپی نشده‌اند: بام‌ها فقط به یک سمت متمایل‌اند تا به هر بخش حسی مدرن‌تر و پرچین و شکن‌تر بدهند. پنجره‌های سقفی و پنجره‌های بزرگی در آنها تعبیه شده که چشم‌اندازی رو به خلیج دارند و سازه‌ها با چوب رِدوود پوشیده شده‌اند. سی رنچ شاهکاری خوشایند، ایستاده در میان صخره‌ها و در مقابل اقیانوس آرام است که هیچ جزئی از آن، فارغ از بقیه‌ی اجزایش کاربرد ندارد. این ویژگی بیشتر از هر چیز دیگر، یک درس برای اصول ترکیب احجام جعبه‌ای‌شکل است. در اینجا زبان روزمره‌ی معماری از قدرت تجرد و فراتر از آن، از توانایی یک اثر معماری در ایجاد صمیمیت و بقا سخن می‌گوید.

زمانی‌که یک ساختمان عمدتا از یک جعبه تشکیل شده باشد، که اغلب همینطور هم است، نه یک شکل غیرعادی داریم، نه تعدادی شکل که با هم رقابت کنند؛ با این وصف چگونه می‌خواهیم به آن هویت ببخشیم؟ به بیانی دیگر چگونه می‌توان یک جعبه را از سایر جعبه‌ها متمایز ساخت؟ پاسخ در این حقیقیت ساده نهفته که حتما لازم نیست سطوح و جعبه‌ها ساده باشند و حقیقت این است که اینها به‌ندرت کاملا ساده و عریان ساخته می‌شوند. دیوارهای خارجی حاوی پنجره‌ها، درها، قاب‌ها، بیرون‌زدگی‌ها و انواع تزئینات رایج دیگر هستند. نحوه‌ی چیدمان این عناصر از نظر تاثیری که بر ترکیب می‌گذارند، از آفرینش شکل یا حجم ساختمان مهم‌تر است. نمای یک ساختمان می‌تواند توسط پنجره‌ها که معمولا به‌عنوان بازشو مطرح هستند، یا توسط دیوارها که آنها را احجام می‌نامیم، تحت‌الشعاع قرار گیرد و احجام نیز می‌توانند ساده و مسطح و یا بسیار آراسته باشند.

نمای ساختمان می‌تواند همچون پوسته‌ی نازکی بر روی سازه کشیده شود و یا مانند پرده‌ای که با یک الگوی زینتی روی یک دیوار کشیده می‌شود، سازه را بپوشاند. نمونه‌ی این مورد را در برج هنکاک، اثر پی و کِب در بوستون مشاهده می‌کنیم. همچنین نما می‌تواند به طور مستقل دارای عمق و بافت باشد که برای نمونه در این زمینه می‌توان به برج مسکونی یومینگ پی از مصالح بتن مسلح (اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰) پلازای کیپس بِی، برج سیلور در نیویورک و برج سوسایتی هیل در فیلادلفیا اشاره کرد. نما قادر است سازه‌ی ساختمان را به یک زبان گویای زیبا تبدیل کند؛ برای مثال می‌توان به کاری که بروس گراهام و فضلور خان از شرکت معماری اسکیدمور، اوینگز و مریل در مرکز جان هنکاک شیکاگو انجام دادند، اشاره کرد: نمای آن پوشیده از مهاربندهای Xشکل عظیمی است که تنوع بصری ایجاد کرده‌اند. همچنین این مهاربندها یادآور مقیاس عظیم ساختمان و نحوه‌ی پایداری آن هستند. مرکز هنکاک با رویکرد به کار بردن نمایی که گویای اِلمانی از سازه‌ی خود باشد، به نوعی پیرو سنت قدیمی شیکاگو در شیوه‌ی احداث ساختمان‌های بلند بوده است. بسیاری از اولین آسمان‌خراش‌های شیکاگو شامل پنجره‌های سه‌قسمتی (که یک قسمت پهن، توسط دو قسمت باریک احاطه شده) در میان ستون‌های سازه‌ای هستند؛ ریتمی دلپذیر که توسط تنوع قطری خطوط عمودی پدید آمده و این تنوع، تنها حاصل تقسیم‌بندی پنجره‌ها و الزامات سازه‌ی ساختمان است. پنجره‌ی سبک شیکاگو چیزی فراتر از یک درس بود؛ یک ابزار ترکیبی بود که معماران به شیوه‌های مختلفی از آن بهره می‌بردند.

اغلب آسمان‌خراش‌های شیکاگو بر عمودی بودن و بلند جلوه نمودن تاکید داشتند؛ اگر ساختمان‌های لویی سالیوان را بر اساس معیارهای امروزی بسنجیم، آنچنان مرتفع محسوب نمی‌شوند، اما همین سازه‌ها با خطوط عمودی که روی بدنه‌ی خود دارند، از هر عنصر دیگری (حتی تزئینات پیچیده و شکوهمند سالیوان قوی‌تر هستند) بلندتر به نظر می‌رسند. نماهای سالیوان اغلب ترکیبات سه‌قسمتی بودند که از یک پایه‌ی نسبتا حجیمِ یک یا دو طبقه‌ای، یک بخش اصلی حاوی هشت یا ده طبقه و یا بیشتر با خطوط عمودی وَ یک سقف مزین با یک بیرون‌زدگی عالی تشکیل می‌شدند. این ایده که با نمای یک برج می‌توان همچون یک ستون کلاسیک با پایه و بدنه و سرستون برخورد کرد، در نخستین روزهای طراحی آسمان‌خراش‌ها یک دستاورد موفق در جنبه‌ی زیبایی‌شناسی محسوب می‌شد، زیرا این مفهوم را مطرح کرده بود که طراحی ساختمان‌های بلند، هم به مهندسیِ نوین احتیاج دارد و هم به حس زیبایی معمارانه.

اگر معماری ترکیب است، پس ترکیب هم گاه می‌تواند در حکم الگو باشد. البته تکرار، همیشه تضمین‌کننده‌ی درست بودن یک کار نیست و به همین دلیل است که اغلب کسالت‌آور می‌شود. اما در ساختمان هاووت، یکی از برجسته‌ترین ساختمان‌های فهرست سازه‌های صنعتی چدنی قرن نوزدهم نیویورک، یک الگوی واحد از عناصر کلاسیک در پنج طبقه تکرار شده و به نما هارمونی و غنایی غیرعادی بخشیده است. ارزشش را دارد که برای یافتن دلیل موفقیت این ساختمان، به‌دقت به آن بنگریم.

هیچ عنصری در اینجا جدید نیست؛ جِی.پی.گِینور که معمار آن بوده هیچ چیزی را ابداع نکرد.

بنای یادبود واشینگتن، رابرت میلز، واشینگتن دی.سی، ۱۸۸۵

تصویر صفحه‌ی بعد: موزه‌ی گوگنهایم، بیلبائو، اثر فرانک اُ.گِه‌ری، ۱۹۹۷

سی رنچ، چارلز مور و همکاران، کالیفرنیا، دهه‌ی ۱۹۶۰

مجلس نمایندگان و ساختمان مجلس سنا، اسکار نیمایر، میدان سه قوه، برزیل، ۱۹۶۴-۱۹۵۷

نحوه‌ی چیدمان این بخش‌ها در کنار هم مهم است؛ پنج طبقه‌ی بنا حاوی پنجره‌هایی است که هریک داخل قوسی متکی بر ستون‌های کوچک کرنتی (نوعی ستون که در میان سه ستون یونانی، باریک‌ترین و پرکاربردترین بوده) قرار گرفته و به واسطه‌ی این ستون‌ها، به روی پایه‌های حاشیه‌دار احاطه شده است. یک سرستون و نرده در بالای هر طبقه و یک قاب شکوهمند در بالای کل ساختمان قرار گرفته است.

اما چه چیزی این ساختمان را جادویی و دیگر ساختمان‌هایی که در نمای خود از ترکیب عناصر کلاسیک استفاده کرده‌اند را بی‌روح کرده است؟ در اینجا جزئیات دقیق و پرچین و شکن و نیز عمق نما برای ایجاد بافت و سایه ایده‌آل هستند، اما جزئیات و عمق آنقدرها نیست که تصور شود ساختمان از مصالح دیگری به‌جز فلز و شیشه ساخته شده است. به بیان دیگر، هیچ‌کس ساختمان هاووت را با سازه‌ای از سنگ حکاکی‌شده اشتباه نمی‌گیرد. نکته‌ی جالب‌تر درباره‌ی نما، تناسب فوق‌العاده‌ای‌ست که میان عناصر افقی و عمودی ساختمان برقرار است؛ این الگو همچون صفحه‌ی شطرنج است و خود ساختمان به یک حجم عمیق می‌ماند. یک بلوک بزرگ و یک پوسته مشاهده می‌شود که بر روی حجم داخلی گسترده شده و شما می‌توانید ساعت‌ها به این نما خیره شوید تا تنها شکوه رقص کلاسیک عناصر آن را بارها و بارها تماشا کنید.

رودولف آرنهایم در حین تلاش‌های خود برای مشخص کردن اینکه شکل‌ها، تناسبات و روابط میان اجزا چگونه خوشایند می‌شوند و مطلوب می‌نمایند، به بهترین وجه اقدام به بررسی ادراک همگانی از ساختمان‌ها کرده است. او در کتاب «پویایی فرم‌های معماری» می‌گوید:

رنگ، حرکت و پویایی اَشکال، قاطع‌ترین عوامل ادراک حسی هستند و ما کمتر از همه درباره‌ی آنها می‌دانیم.

به این معنی که رابطه‌ی فرم‌ها و احجام، کلید ارتباط ما با آنهاست. از نقطه نظر آرنهایم، اینکه بعضی از فرم‌ها و احجام به‌خوبی با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند و بعضی دیگر نمی‌توانند، یک امر عادی است. ما در جایی بی‌نهایت احساس آرامش داریم که نظمی واضح بر آن حاکم باشد و ضرورتی ندارد که این نظم، لزوما با سادگی همراه باشد، اما باید میان نیروهای افقی و عمودی توازنی برقرار بوده

ساختمان مرکزی سی.سی.تی.وی، رم کولهاؤس و اوله شیرن از شرکت معماری متروپولیتن، پکن، چین، ۲۰۱۲

و درون ساختمان ارتباطی روشن با بیرون آن داشته باشد؛ نه چنان تعریف‌نشده و مبهم باشد که حس کنیم حضورمان در آن مکان، بی‌اهمیت، گیج‌کننده و بی‌ربط است و نه چنان خشک، سخت و جدی تعریف شده باشد که با بودن در آنجا احساس فشردگی و پریشان‌حالی کنیم. آرنهایم در صحبت‌هایش به جای عبارت "سطح افقی" از اصطلاح "صفحه‌ی فعالیت" و به جای "سطح عمودی" از "صفحه‌ی دید" استفاده می‌کرد. او به طرز شگفت‌آوری نظرات خود درباره‌ی معماری را به آنچه که شاید از آن، به طور کلی، به‌عنوان ادراک حسی یاد می‌کنیم پیوند زده است:

نسبت میان آرمیدن و جنبیدن، سبکی و سنگینی، استقلال و وابستگی، درباره‌ی اینکه زندگی چیست و چگونه باید باشد، در نهاد حس بشری نهفته است و به‌نحوی یکی از متغیرهای اساسی در زمینه‌ی سَبک می‌باشد.

او چنین استنتاج می‌کند که مسئله‌ی اصلی، تعادل است: تعادل میان سبُک و سنگین، دور و نزدیک، بلند و کوتاه، روشن و تاریک، پویا و ساکن؛ و این مسئله بی‌شباهت به نتیجه‌ی راسموسن نیست. مقیاس عناصر باید با یکدیگر و با ما هم‌خوانی داشته باشد. این موضوع تقریبا می‌تواند تجویزی برای معماری کلاسیک باشد، اما برخلاف اعتقاد راسموسن، آرنهایم تلاشی برای محدود کردن اصول خود به سبک کلاسیک یا هیچ سبک دیگری نمی‌کرد. با اینکه تشابهات اندکی میان معماری و موسیقی وجود دارد، اما همچنان اجتناب از فکر کردن به ارتباط تناسبات هارمونیک در موسیقی با مقوله‌ی تعادل در معماری دشوار است. **تعادل بصری به اندازه‌ی هارمونی موسیقی قابل اندازه‌گیری و تعریف شدن نیست. اما اگر این تعادل وجود نداشته باشد، احساس ناهماهنگی خواهیم کرد. عناصر باید به‌راحتی با هم مرتبط باشند؛ برای ساختن نما در معماری، همچون توالی در موسیقی، باید همکاری آنها را حس کنیم. عناصر باید جزئی از یک نظام بزرگ‌تر باشند. برای مثال به نمای کلیسای عظیم سانتا ماریا نوولا در فلورانس (اثر آلبرتی در قرن پانزدهم) بنگرید.**

ستون‌ها، طاق‌ها، استوانه‌ها، پیچک‌ها، طاقچه‌ها و خلاصه طیف وسیعی از عناصر کلاسیک بر روی نمای این کلیسا برای به اوج رسیدن در یک آرایش سنتوری گرد هم آمده‌اند. به

ساختمان سانتا ماریا نوولا، لئون باتیستا آلبرتی، فلورانس، ایتالیا، سده‌ی ۱۵

ساختمان هاووت، جان.پی.گِینور، نیویورک، ۱۸۵۶

نظر می‌رسد هر جنبه از نما که رنگ‌آمیزی خیره‌کننده‌ای دارد، طوری سازماندهی شده تا نگاه‌ها را به سمت بالا سوق دهد و حس کامل بودن و لذت را تداعی کند؛ درست مانند قطعه‌ای موسیقی که گوش را نوازش می‌دهد و از یک نت به نت بعدی هدایت می‌کند. هر عنصر، جزئی از یک کل است و جایگاه آن در این کلِ ضروری، قاطع و غیرقابل تغییر می‌باشد. در صورتیکه هر عنصری از آن را حذف کنید، دیگر نما کاربردی نخواهد داشت و اگر هر چیزی به آن بیفزایید، زائد به نظر می‌رسد.

همه‌ی عناصر مرتبط هستند و نگاه شما به‌آسانی میان عناصر حرکت می‌کند، اما آنچه که حس می‌کنید، عناصر نیستند، بلکه کل مجموعه است. حال برای رسیدن به چنین کمالی لازم نیست حتما هر جزء از یک ترکیب معماری کاملا مشابه عناصر کلاسیک آلبرتی باشد، گرچه در صورتیکه آنها شباهت زیادی هم داشته باشند، خطر کسالت‌بار شدن به وجود می‌آید. برای مثال می‌توان به تلاش‌های گزاف آلبرتی اسپیر در حوزه‌ی معماری کلاسیک برای نازی‌ها یا معماری غم‌زده‌ی بروکراتیک در قرن بیستم که با انواع خط و مشی‌های سیاسی توسط دولت‌ها شکل گرفت، اشاره کرد. اما اگر عناصر یک ترکیب معماری بسیار متفاوت از یکدیگر باشند هم احتمال اینکه یک ترکیب و یک کل موفق داشته باشیم، کم خواهد بود. گاهی اوقات ناهماهنگی شدید، می‌تواند پدیدآورنده‌ی یک مفهوم باشد، اما این ناهماهنگی نباید به یک عادت بصری مداوم بدل شود.

سادگی یا نظم بیش از حد نیز می‌تواند کسل‌کننده باشد. رابرت ونتوری در کتاب پیچیدگی و تضاد در معماری، در پاسخ به شعار معروف میس وان در روهه که می‌گفت: «هرچه کمتر، بیشتر (Less is More)» چنین نوشته است: «هرچه کمتر، کسالت‌آورتر.» ونتوری این مطلب را در سال ۱۹۶۶ نوشت و کتاب وی اغلب به‌عنوان جبهه‌ی مقابل کتاب لوکربوزیه، «به سوی یک معماری نو» قلمداد می‌شود. ونتوری در کتاب خود توصیه می‌کرده که انسان‌ها نه تنها تاریخ را انکار نکنند، بلکه دوباره به آن بنگرند تا بفهمند که هیچ‌گاه آنقدر که برای ساده بودن ساخته شده‌اند، بی‌آلایش و ساده نبوده‌اند. ونتوری می‌نویسد:

معماری ضرورتا پیچیده و پارادوکسیکال است و این خصوصیاتش را مدیون برخورداری از عناصر سنتی منسوب به ویتروویوس، یعنی استحکام، سودمندی و زیبایی است.

در واقع ونتوری تمایلی به جواب دادن به لوکربوزیه و دیگر طرفداران متعصب مدرنیسم نداشت، بلکه به بحث درباره‌ی زیبایی فرم معماری علاقه‌مند بود و می‌خواست ندای "توانمندی و ابهام تجربه‌ی مدرن" را سر دهد؛ چیزی که در نظر وی، معماری مدرن ارتودکس با تمرکز بر سادگی مینیمالیستی را انکار می‌کند. ونتوری می‌گفت:

در تاریخ معماری، تعداد بسیار کمی از ساختمان‌ها خالص و نامتناقض بوده‌اند، پس چرا ساختمان‌های عصر ما باید اینگونه باشند؟ من ترجیح می‌دهم که معماری بیشتر هیبریدی باشد، تا خالص؛ مخاطره‌آمیز باشد، تا واضح و روشن؛ دفرمه باشد، تا طبق اصول همیشه دیکته‌شده؛ مبهم باشد، تا ناپیوسته؛ معمولی باشد، تا از پیش طراحی‌شده؛ همساز باشد، تا منحصربه‌فرد؛ زائد باشد تا ساده؛ نامتناقض و دوپهلو باشد تا رُک و واضح. معماری باید هم از مسیرهای رایج منحرف باشد و هم غیرشخصی، هم کسالت‌آور باشد و هم جذاب، هم بازمانده‌ی گذشته باشد و هم یک بدعت تازه. من طرفدار یک مفهوم ژرف هستم نه یک مفهوم سطحی؛ طرفدار سرزندگی پرهرج و مرج هستم نه وحدت آشکار. ونتوری این سؤال را مطرح کرد که اگر ادبیات، فیلم، شعر و نقاشی قادر به انعکاس ابهامات زندگی مدرن هستند، چرا معماری نتواند؟ شکی نیست که حق با او بود. معماری هیچ‌گاه به اندازه‌ی ایدئولوژی‌های مدرنگرا ساده نبوده است و بهترین ساختمان‌ها، که ساختمان‌های مدرن هم شامل آنهاست، در هیچ قالبی جای نگرفته‌اند. هر صفحه از کتاب ونتوری مثال‌هایی از آثار برومینی، برامانته، میکلانژ، نیکولاس هاکسمور، فرانک فِرنِس، ویلیام باترفیلد، لویی سالیوان و حتی خود لوکربوزیه آورده تا تاکید کند که در ترکیب معماری، مسئله‌ی نوآوری مطرح است و نه پیروی از فرمول و اینکه برجسته‌ترین ساختمان‌ها، اغلب عملکردی کمتر از آنچه که انتظار می‌رود، دارند.

شگفتی‌آفرینی یک امر ضروری است و با اینکه ایده‌ی "شگفتی‌آفرینی سفارش‌شده" (به معنای خلق عاملی شگفت‌انگیز از روی یک نسخه‌ی دیکته‌شده) اصطلاحی پارادوکسیکال به نظر می‌رسد، اما یقین دارم که در هر اثر معماری که قادر به ایجاد تحول در مخاطب خود است، عامل شگفت‌آور و متحیرکننده‌ای وجود دارد. در صورتیکه هر عنصر قابل پیش‌بینی باشد، نظمش به پیش‌پاافتادگی می‌انجامد، نه آرامش. برخی ساختمان‌ها، حتی اگر هزاران بار هم آنها را ببینیم، باز هم چشم و حواس ما را به خود معطوف می‌کنند. ساختمانی که به این سان شگفتی مخاطب را برمی‌انگیزد، چیزی در خود دارد که (به اندازه‌ی کافی) با آنچه که به‌صورت معمول توجه ما را به خود جلب می‌کند، متفاوت است.

آکوردهای آغازین سمفونی پنجم بتهوون، تابلوی رقص اثر ماتیس، طاق بانک اوتونا اثر لویی سالیوان در مینه‌سوتا و تنوع دلپذیر سبک کلاسیک در پاویون‌های دانشگاه ویرجینا اثر جفرسن، اشتراکاتی با کلیسای سانتا ماریا نوولا دارند؛ هیچ‌یک از این ساختمان‌ها دقیقا طبق آنچه که انتظار می‌رود عمل نمی‌کنند، اما هربار که به آنها نظر می‌افکنیم، احساس شعف و رضایت می‌کنیم و این موضوع درباره‌ی تک‌تک این ساختمان‌ها صدق می‌کند: تاج ساختمان کرایسلر، آرایش سنتوری شکافته‌ی کاخ بِلنهایم در آکسفردشایر، توده‌ی مارپیچی در سردر قوس‌دار کلیسای کرایست اثر هاکسمور در اسپایتال فیلدز، سقف مسحورکننده‌ی طبقه‌ی بالای تالار ولاتُن اثر رابرت اسمیثسن، خانه‌ی ییلاقی و ممتاز الیزابتی در نزدیکی ناتینگهام، خوابگاه بِیکر هاؤس در مؤسسه‌ی تکنولوژی ماساچوست اثر آلوار آلتو (با نمایی همچون غزل لطیف و خمیده به سمت رودخانه و نمایی با زوایایی تند به سمت شهر) یا ویلاهای ظریف و مجلل اوایل قرن بیستم اثر معمار انگلیسی سِر ادوین لوتینز که در آنِ واحد به تحریف و تجلیل سنت‌های کلاسیک پرداخته است. در هریک از این ساختمان‌ها آرایش مرسوم زمان با جادوی نوآوری ترکیب شد. آنچه که آنها به ما اعطا می‌کنند، غیرمنتظره و مستند است و به‌نحوی مدیریت می‌شوند که هم شگفت‌آفرین باشند و هم موزون. ممکن است ادعا کنیم که این معماری‌ها دید ما را نسبت به مفهوم هارمونی باز کرده‌اند. **در هر صورت بهترین تعریفی که من می‌توانم برای تعادلی که تمامی آثار معماری باید سودای رسیدن به آن را داشته باشند، ارائه کنم این است: «این آثار باید هم آشنا باشند و هم نو، هم لذت‌بخش باشند و هم آرامش‌بخش، هم منظم باشند و هم تازه، هم پر سر و صدا و هم آرام؛ طوری باشند که توامان برای شما حس تعادل و الهام را به ارمغان آورند.»**

از پاویون ایـــران بیاموزیم

علی اکبری*

اگر بخواهم صریح باشم، پاویون ایران در اکسپوی دبی، در ماقبل معماری متوقف مانده است و از این رو در قلمروی نقد اثر معماری نیز قرار نمی‌گیرد، اما با توجه به اهمیت موضوع و جوانب بین‌المللی آن -که البته این هم جای تأمل دارد، پرداختن به آن در جامعه‌ی معماری ایران مورد توجه و مطالبه قرار گرفته است. پس مفروض می‌داریم که در مورد یک اثر معماری یا یک تجربه صحبت می‌کنیم تا شاید از این زاویه بتوانیم از تحلیل اثر و شرایط زمینه‌ای تولید آن، نکاتی بیاموزیم.

به پاویون ایران در اکسپوی دبی می‌توان از منظرهای مختلف نگریست. مهم‌ترین منظر، مواجهه با خود اثر است. اثرِ ساخته‌شده و اینک تجربه‌شده، بارزترین ابژه‌ای است که پیش چشمان ما متظاهر می‌شود و حرف اصلی را می‌زند. مجموعه‌ای از چند مکعب در مجاورت هم که پاکت نامیده شده و واجد پوسته‌ای از مهره‌های سفالی است که بعدا در روند اجرا با مهره‌های چوبی جایگزین شده است. مکعب‌ها به رنگ آبی فیروزه‌ای در نظر گرفته شده که رنگ سرزمینی ایران‌زمین است و ایماژهای محفوظ در ضمیر ناخودآگاه مخاطب را به‌طور ضمنی و انتزاعی برمی‌انگیزد و فرا می‌خواند. ترکیب مکعب‌های فیروزه‌ای با مهره‌های خاکی‌رنگ، این نیت را تقویت و تکمیل می‌کند و کالبد بنا خود را در پیوستار تاریخی با اسلاف آشنای خود از عهد سلجوقی قرار می‌دهد. به نظر می‌آید که طراحان پروژه، می‌خواستند «ایرانیّت» عینیت‌یافته را به‌دور از شعارزدگی تصویری و کاربست نشانه‌های صوری و احضار بی‌پرده و بی‌پروای عناصر معماری یا هنریِ آشنا، اعم از فرم‌ها، عناصر و نقوش -که معمولا در این دست پروژه‌ها مرسوم است، به نحوی ضمنی و استعاری محقق سازند. حتی فاصله‌گرفتنِ فونت نام «ایران» از نستعلیق کلاسیک -به‌مثابه‌ی پررنگ‌ترین نماد نوشتار فارسی، در همین راستا قابل‌درک است. در همین جا باید گفت که از آنچه اثر می‌نمایاند، برمی‌آید که نگاه حاکم بر مفهوم ایرانیت در پروژه، معطوف به دوران موسوم به «دوران اسلامی» است و سعی شده برداشت انتزاعی از معماری سده‌های هفت و هشت هجری انجام شود. می‌توان مفروض داشت که چند مسئله در این امر، مدنظر طراحان بوده است؛ نخست آنکه معمولا در برداشت سطحی از ایرانیت، ذهن به‌سمت تکرار عناصر موتیف‌های هخامنشی می‌رود و در این پروژه، از این نگاهِ سطحی‌انگارانه فاصله گرفته شده است، همچنین با توجه به آنکه کشور میزبان، یک کشور از دنیای اسلام است، پر رنگ کردن تاریخ مشترک، ولو ضمنی و زیرسطحی، می‌تواند نقطه‌ی اتصال قابل اتکا و اعتنای پروژه با زمینه‌ی خود از حیث تبلور امر تاریخی باشد. همچنین، صورت تسبیح‌مانند لایه‌ی پوسته‌ای، عنصری است که هم در دست‌ساخته‌های ساکنان جنوب ایران دیده می‌شود و هم در صنایع‌دستی کشورهای حاشیه جنوبی خلیج‌فارس. این دومین فصل مشترک پررنگ پروژه با زمینه خود محسوب می‌شود.

باید دانست که توجه به شرایط زمینه‌ای و فرهنگ، سنت و تاریخ کشور میزبان، برای تقویت دوستی‌ها و قدرشناسی از میزبان، رسمی است که بسیاری از کشورها در طراحی پاویون‌های خود مدنظر قرار می‌دهند و پاویون ایران نیز از این امر دور نمانده است.

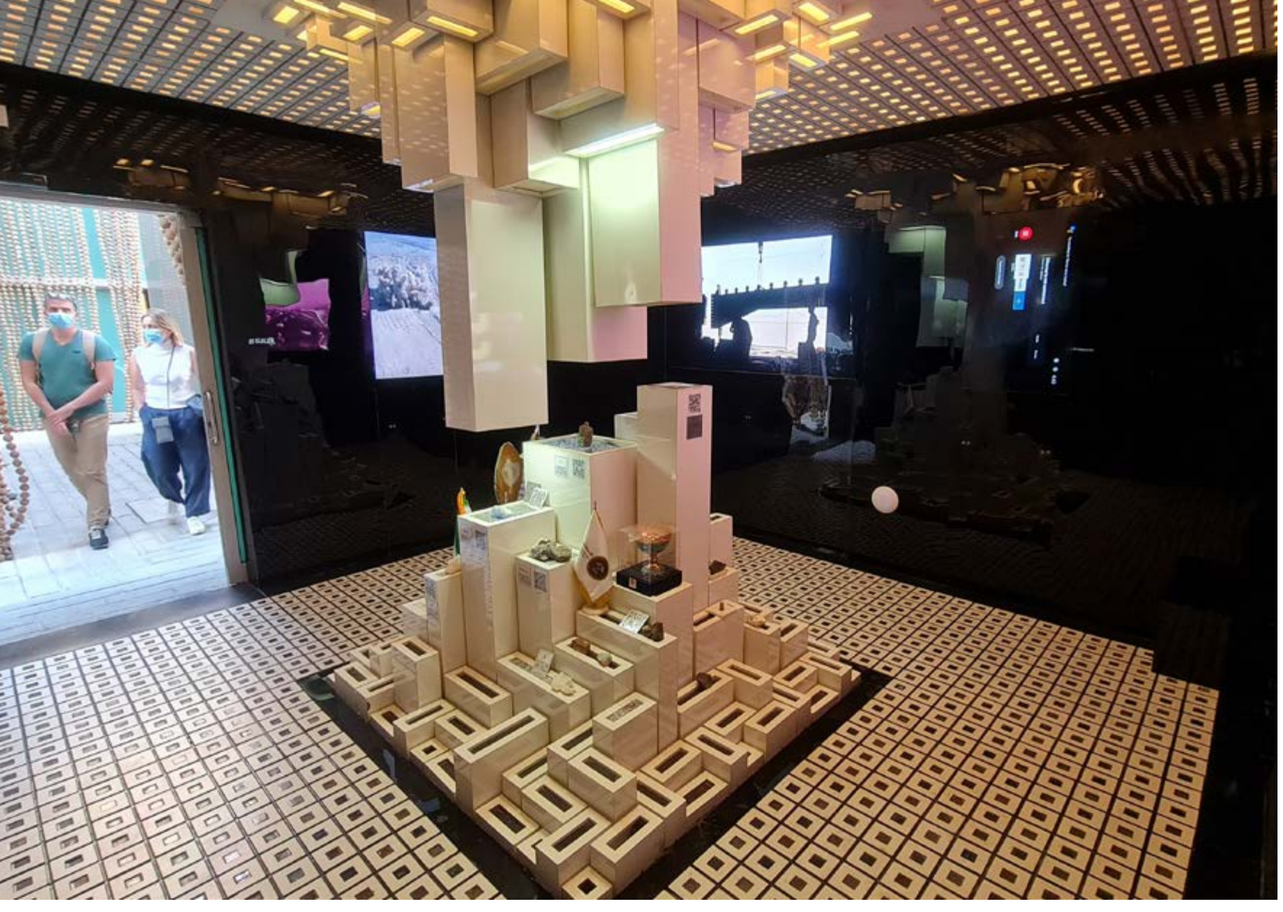
اما آنچه باعث شده که پروژه به‌زعم نگارنده، نتواند خود را به‌مثابه‌ی یک اثر معماری عرضه کند، عقیم‌ماندگی است و به نظر می‌آید از ابتدا، عدم امکان تحقق پروژه قابل پیش‌بینی بوده است. پروژه، فاقد برنامه‌ی مشخصی است و گویی خود را در موقعیتی قرار داده تا هر تصمیمی برای پاکت‌های آن می‌توانند، بگیرند و آن‌ها را هر طور که صلاح می‌دانند، مصرف کنند. فقدان محتوا و بی‌معنایی پاکت‌ها، باعث شده است سکانس دوم از پروژه، به‌کلی همه‌چیز را از بین برد، مخاطب را سردرگم و او را به خاطر اتلاف وقتش آزرده کند. این بی‌محتوایی، نه به دلیل فقدان مضمون است بلکه به دلیل انباشت بیش از حد مضامینی است که به نظر می‌آید، از بیرون به کار تحمیل شده است. انباشت مفاهیم بی‌ربط و با ربط، منجر به زایش موجودی ناقص‌الخلقه شده است و نهایتا مهندسین مشاور پروژه در توجیه بی‌سروسامانی کار با اعتمادبه‌نفس کافی، از تفکیک «معماری داخلی» از «معماری خارجی» سخن می‌راند و اظهار می‌دارد که معماری داخلی به عهده‌ی آنان نبوده است و فلان شرکت بنا به فلان دلایل نتوانسته کارش را انجام دهد! اما مسئله این نیست؛ کیست که نداند تفکیک «معماری داخلی» از «معماری خارجی»، فریب‌دادن مخاطب، پرت‌کردن اذهان، سلب مسئولیت (به‌ظاهر) از عدم طراحی فضاهای بسته‌ی پروژه و حتی به‌استهزاگرفتن شعور مخاطب عام‌وخاص است. معماری، معماری است و پروژه با همه‌ی ماهیت وجودی‌اش، معماری خوانده می‌شود. می‌دانیم که بسیاری از تمهیدات خلق کیفیت فضاهای سرپوشیده، باید از مراحل نخست اجرا، منظور شود و فی‌الواقع، خلق فضاها امر پسینی و موکول‌به‌آینده نیست، بلکه از همان ابتدا باید توسط طراح پروژه، معماری شود.

مسئله این است که پروژه فاقد محتوا است. پروژه نتوانسته درک درستی از مسئله‌ی اکسپو در دوره‌های اخیر داشته باشد. نه شعار اکسپو را به‌خوبی هضم کرده و نه شعار یا مضمون درستی برای حضور خود در اکسپو تدارک دیده است. تزریق محتوا از بیرون به پروژه، به نظر بیشتر رنگ‌وبوی توجیه دارد تا فهم دقیق مسئله. تحمیل امر رتوریک (تحمیل غیرواقعی ایده) به پروژه، بر آن سنگینی می‌کند و آن‌قدر «گل‌درشت» است که «تو ذوق می‌زند». طراحان پروژه، مسئله‌ی امروز ایران را نمی‌دانند و یا مسئله‌ای برای امروز دنیا مطرح نمی‌کند و طبیعتا پاسخی هم برای آن ندارند. سال‌هاست که اکسپو از مسئله‌ی جذب توریست عبور کرده است. هرچند این مقوله را با خود دارد، اما دیگر مسئله‌ی اصلی نیست. فروش فرش دست‌بافت و پسته‌ی خندان و زعفران، دیگر نمی‌تواند، محتوای لازم و کافی برای پاویون ایران باشد. حتی اگر بخواهیم به پارادایم جذب توریست به‌مثابه‌ی محتوای پاویون ایران درست فکر کنیم، داده‌های جامعه‌شناختیِ گردشگرانی که ایران را به‌عنوان مقصد سفر خود انتخاب می‌کنند، می‌رساند که عمدتا این افراد به گروه موسوم به «توریست‌های فرهنگی» تعلق دارند چرا که از محدودیت‌های حضور در ایران مطلع هستند و ایران را برای تفریح و خوش‌گذرانیِ مرسوم در دنیا برنگزیده‌اند. این قبیل افراد، ایران را از آثار ثبت‌شده‌اش در فهرست میراث جهانی یونسکو می‌شناسند و چهار سال صبر نمی‌کنند تا به دبی بیایند و ایران را از پاویون‌اش بازیابند. پس تحمیل موضوع گردشگری به پاویون ایران -که حتی با همین نگاه سطحی هم محقق نشده است- به‌کلی غلط است. باید تاکید کرد که آن دسته از کشورهایی که اکسپو را همچنان در راستای توریسم می‌بینند، تلاش می‌کنند آخرین ابتکارات خود را در این حوزه نشان دهند و زمینه‌های جدید تفریح را در کشورشان به نمایش بگذارند. از این زمره می‌توان به توریسم غذا اشاره کرد. این موضوع، بسترهای مورد نیاز خود را می‌طلبد و پاویون‌ها بر اساس آن از پیش، اندیشیده و طراحی می‌شوند و رستوران، فودکورت‌ها و فضاهای مختلف با معماری متناسب و پاسخ‌گو به عملکردهای تازه منظور می‌گردد. مشاهده شد حتی در این حوزه نیز پاویون ایران مستاصل است و فعالان ایرانی حوزه‌ی توریسم غذا، مجبور شدند برنامه‌های خود را در رستوران‌ها و فودکورت‌های سایر پاویون‌ها برگزار کنند.

بیایید شعار اکسپوی دبی را بار دیگر مرور کنیم؛ «پیوند ذهن‌ها، خلق آینده». همان‌طور که از شعار اکسپو برمی‌آید، نگاه‌ها به آینده است. بسیاری از ملت‌ها از دستاوردهای امروزشان برای آینده صحبت می‌کنند نه داشته‌های تاریخی و باستانی‌شان. فهم مسئله‌ی آینده، شاید مهم‌ترین ارمغان هر ملت برای سایر ملل باشد. آنان می‌کوشند تا آخرین اندیشه‌ورزی‌های خود را در باب

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

EMAIL: INFO@DEEDSTUDIO.COM / INSTAGRAM: @DEEDSTUDIO :عکس روبرو: استودیو دید



آینده به نمایش بگذارند. خط سیر تمدنی‌شان را از گذشته ترسیم کنند و تا افق آینده امتداد دهند. گوشه‌ای از پیشرفت‌های فکری خود را به‌استعاره و زیرکانه بنمایانند و خود را پیشرو، مصلحت‌اندیش و آوانگارد جلوه دهند. اما حد مساهمت ملت ایران با سایر ملل در این شعار کجاست؟ آینده‌اندیشی، چقدر در پاویون ایران مسئله بوده است؟ در این پروژه اذهان سایر ملل چگونه و چقدر با ذهن مردم ایران پیوند می‌خورد؟ چه فصول مشترکی متظاهر می‌شود و چه دیالوگی شکل می‌گیرد؟ باید اذعان کرد که پاویون ایران نه‌تنها به این موضوعات نزدیک نشده است بلکه در میانه‌ی ارکستر سمفونیک، نشسته و ساز ناکوک خود را می‌نوازد. وقتی از فقدان محتوا در پاویون ایران سخن می‌گوییم، دقیقا منظورمان همین است.

صرف‌نظر از ایرادات فنی فراوان و غیر قابل اغماض در اجرای پروژه، نکته‌ی مهم‌تر آن است که عمده‌ی ایرادات رخ‌داده، نه معطوف به ضعف در جزئیات اجرایی داکت‌های برق و سقف‌های کاذب و کابل‌کشی سیستم‌های برقی و سهل‌انگاری در طراحی دیتیل‌ها، بلکه ناشی از درک سطحی از ماهیت ماده است. کاربرد مهره‌های سفالی در آن مقیاس، بدیهی است که پروژه را به شکست نزدیک می‌کند و جایگزینی آن با گوی‌های چوبی، موضوعیت پایداری در پروژه را زیر سؤال می‌برد. احتمالا مناسب‌ترین ماده برای نزدیک شدن آن رندرهای مسحورکننده و فریبنده به واقعیت، مواد پلیمری بوده که این نیز با مفهوم پایداری ناسازگار است. معماران پروژه در نظر داشته‌اند که حداقل در نمای کار، بهره‌گیری از مواد طبیعی را به نمایش بگذارند اما این ادای لایه‌ای، سطحی و نگاه ابزاری به عناصر طبیعی نه فقط اشتباه تکنیکی بوده بلکه در سطح تبیین استراتژی‌ها نیز غلط است. طبیعت در بی‌ارزش‌ترین نحو ممکن، در پروژه به بازی گرفته شده است و دال بر هیچ مضمون کنایی و استعاری‌ای نیست. نکته‌ای که نباید از نظر دور داشت اینکه مفهوم پایداری هرچند سال‌ها است که یکی از شعائر اکسپو به شمار می‌رود، اما در عمل چنین نیست. اگر عمیق و دقیق بیندیشیم حتی پر بی‌راه نیست که بگوییم خود اکسپو ماهیتا یک رویداد پایدار محسوب نمی‌شود و به نظر می‌رسد برگزارکنندگان نیز خود متوجه این انتقادها شده‌اند و شعارهای دیگری را به موازات پایداری مطرح و آن‌ها را پررنگ‌تر کرده‌اند. پس اگر پاویون ایران پایدار نیست، چندان ایراد یا نقص محسوب نمی‌شود. آنچه عجیب است اصرار بر القای تبلور مفاهیم پایداری در آن است که نابجا و خطایی راهبردی است.

به پاویون ایران بازگردیم. پروژه در صورت ظاهری خود نوعی کنش انتقادی را بازتاب می‌دهد؛ نقدی بجا به برداشت‌های صوری از عناصر کالبدی معماری ایران مانند طاق‌ها و قوس‌های جناغی، سرستون‌های تخت جمشید یا بادگیر که اغلب اوقات در پروژه‌های بین‌المللی -که ایران را نمایندگی می‌کنند، به‌عنوان نشانه‌های عیان و آشکار از ایرانی‌بودن به کار می‌روند. از این نظر که معماران کوشیده‌اند، ایرانیّت را به لایه‌های عمیق‌تری ببرند و با ضمیر ناخودآگاه ایرانیان کار کنند، طراحی نسبت به اسلاف خود، یک گام به جلو برداشته است اما بحران در چگونگی بیان استعاری ایرانیت رخ داده است. بر بیرونی کار که می‌توانست مؤلفه یا عنصر شاخص آن باشد و به‌مثابه‌ی برگ برنده، برخوردی تازه را رقم بزند، کاملا تبدیل به ضد خود و محمل شکست پروژه می‌شود. بنابراین، پروژه هرچند در معرفی رویکرد تازه در سطح اندیشه، موفق است در پیاده‌سازی و تجسم اندیشه، کاملا شکست‌خورده است. باید اذعان کرد که طراحی این پاویون، برای مشاور پروژه، مسئله‌ی واقعیِ درونی بوده است. معماران پروژه برای کسب تجربه‌ای جدید که بتواند تبدیل به نقطه‌ی عطفی در این قبیل کارها باشد، اهمیت قائل بوده‌اند؛ از تکنولوژی نیز تا حدی بهره برده‌اند و تلاش کرده‌اند نهایتا خود را به‌مثابه‌ی معماران آوانگارد و پیشرو در این زمینه مطرح کنند که تئوری را در لایه‌های زیرینِ مسئله‌پردازی تعمیق و نیز دستاورد قابل اعتنایی ارائه کرده‌اند. پس، از منظر نسبت پروژه با دغدغه‌های درونی معمار، باید دانست که پروژه محصول سهل‌انگاری، سطحی‌نگری، شتاب‌زدگی، بی‌مسئولیتی و یا فرصت‌سوزی معماران آن نبوده است، بلکه آنان نهایت تلاش خود را کرده‌اند تا بهترین کار خود را به منصه‌ی ظهور برسانند.

بنا، الکن است و نمی‌تواند زبان یا گفتار تازه‌ای به معماری ایران اضافه کند. البته درس‌های زیادی برای آموختن دارد که در ادامه به آن خواهیم پرداخت اما اینکه پروژه بتواند عنصر، رویکرد، برنامه، روش، کیفیت، کاربری یا فضایی را به‌مثابه‌ی یک الگو، به جامعه‌ی معماری ایران معرفی نماید، دور از ذهن و انتظاری بیش از حد توان پروژه است. حتی پروژه نتوانسته آنچه می‌خواسته را به‌خوبی و به‌درستی بیان کند و در واقع، به لکنت زبان دچار شده است. از حیث برانگیختن احساسات و عواطف انسانی نیز نتوانسته با مخاطبان خود ارتباط مؤثر و مثبتی برقرار کند و عمده‌ی بازدیدکنندگان از خالی‌بودن پاکت‌ها از حیث تنوع رویدادهایی که انتظار داشته‌اند، آزرده‌خاطر شده‌اند. پروژه موقعیتی ویژه برای حضور افراد تدارک ندیده است و به تعبیری می‌توان گفت، حضورناپذیر است. اتفاقاتی که برای پخش فیلم‌ها چه در ال‌ای‌دی‌ها و چه در روزنه‌های روی دیوار در نظر گرفته شده است، ناشی از ایده‌های قدیمی و تکراری است و پاسخی هم‌پا با بهره‌برداری از تکنولوژی‌های جدید در سایر پاویون‌ها نیست. پیش‌تر به‌تفصیل در مورد عدم شخصیت‌یافتگی پاکت‌ها صحبت و تشریح شد که این امر ناشی از فقدان مضمون و محتوای غنی در پروژه است که برخاسته از ضعف در اندیشه‌ورزی عمیق در ارائه‌ی پاسخ‌های مناسب به مسئله‌ی اکسپو است. پاکت‌ها به موقعیت‌های تراژیک پروژه تبدیل می‌شوند و مبلمان داخلی فضاها، شاهکار کمیک آن است. از حیث رابطه‌ی فرم و تکنیک، باید گفت نهایتا تکنیک بر فرم به‌مثابه‌ی تمامیت صورت‌یافتگی بیرونی اثر، غلبه می‌کند و آن را شکست می‌دهد. تکنیک به‌مثابه‌ی روش‌های به‌کارگیری عناصر معماری، بر فرم استیلا می‌یابد و بیشترین انتقادها را نسبت به پروژه برمی‌انگیزد. پاکت‌ها، عقیم و ناپرورده باقی می‌مانند و نهایتا آنچه پدید آمده است، نتوانسته انتظارات کاربران ایرانی و غیرایرانی را برآورده سازد.

پروژه در دسته‌بندی معماری مستقل قرار می‌گیرد، به این معنا که معماران اثر کوشیده‌اند برخلاف تفکر غالب در طراحی این دست پروژه‌ها عمل کنند اما در روند طراحی و ارائه‌ی پروژه، نگاه به‌اصطلاح مسابقه‌ای بر طراحی حاکم بوده است که در ادامه به آن پرداخته می‌شود. پروژه علی‌رغم اینکه خود را ملهم از داستان‌های هزار و یک شب معرفی می‌کند اما روایتی را بازگو نمی‌کند، ابزار روایی ندارد و نسبت به مسئله‌ی روایت سکوت کرده است. ساختار دیالکتیکی فضا-بدن با سوژه‌های محاط در پروژه تعاملی ندارند. مقیاس پروژه، عامل مضاعف در عدم شکل‌گیری این تعامل است. از حیث حد اقتباس در پروژه باید گفت بنا، حاوی ایده‌های ناب و تازه در مواجهه با معماری یک پاویون است و ارجاع به دیگر پروژه‌های معماری ندارد. اما سؤال مهم و بنیادین دیگری که مطرح است، این است که چرا و چگونه چنین پروژه‌ای برگزیده شده است؟ پاسخ به این سؤال در فهم ماهیت دوران کنونی نهفته است: عصر تصویر. فریبندگی تصاویر محسورکننده و فقدان درک صحیح از واقعیت ماده و فرا واقع‌نمایی در رندرهای مجازی از طریق فناوری‌های دیجیتال، و نیز نگاه مسابقه‌ای به روندهای طراحی معماری که در سال‌های اخیر به طرز سهمگینی صحنه را از آن خود کرده است، منجر شده است تا چنین پروژه‌ای به‌عنوان بهترین انتخاب و ویترین نمایش معماری امروز ایران برگزیده شود. اگر درک صحیحی از سفال وجود داشته باشد، ناگفته روشن است که زنجیرهای مهره‌های سفالی در پوشش خارجی پاکت‌ها، حتی در بهترین حالت اجرا، هرگز مانند تصاویر سه‌بعدی ارائه‌شده‌ی طرح، منظم و هندسی نمی‌ایستند و این امر یعنی اولویت‌دادن عامدانه به بینایی‌محوری و اغواگری‌های تصویری به‌جای درک عمیق از ماهیت واقعی طراحی. این موضوع، خود آسیب‌شناسی مفصلی را می‌طلبد که در این مقال نمی‌گنجد اما به‌طور گذرا باید توجه داشت که برگزیدن طرح‌هایی که در ظاهر زیبا می‌نمایانند، نشان از سطحی‌نگری به معماری است و پیامدهایش عمیق، گسترده و ماندگار خواهد بود و می‌تواند جریان نادرستی در معماری ایران امروز ایجاد کند. از این منظر، می‌باید کسانی که با انتخاب‌های‌شان چنین رویه‌هایی را ترویج می‌کنند، نسبت به انتخاب خود و تبعاتش پاسخ‌گو باشند. همچنین در مواردی که افکار عمومی ایرانیان نسبت به اعتبار بین‌المللی جامعه‌ی ایرانی اعم از شهروندان عادی و متخصصان، جریحه‌دار می‌شود، و می‌توان گفت نتیجه‌ی کار، تضییع حقوق بیت‌المال بوده است، مهندسین مشاور باید نسبت به احقاق حقوق از دست رفته، پاسخ‌گو باشند. در انتها، نگارنده معتقد است تنها راه جلوگیری از تکرار چنین اتفاقاتی، باور به دموکراتیزاسیون در روندهای انتخاب بهترین پروژه بر اساس ماهیت تام طراحی است. به‌ویژه آنجا که پروژه جنبه‌ی بین‌المللی دارد و ایران را نمایندگی می‌کند، دیگر زدوبندهای باندی، مصلحت‌اندیشی‌های مبتنی بر منافع گروهی و تعارفات بی‌معنا میان مهندسان مشاور، محلی از اعراب ندارد. مدرک‌گرایی رادیکال و عدم برداشت صحیح از مفهوم تخصص‌گرایی، آسیب دیگری است که در این مسیر رخ می‌نمایاند و موجب هدررفت استعدادهای واقعی و جوان می‌شود که شاید بهتر از بسیاری از معماران مشهور قادر به ارائه‌ی طرح‌های خلاقه باشند. در همین پاویون اکسپو، اگر یک فراخوان عمومی در میان همه‌ی معماران و حتی دانشجویان انجام می‌شد، چه‌بسا طراحی‌های بسیار موجه‌تری ارائه می‌شد و از این فضا ممکن بود معماران جوان و مستعدی به جامعه‌ی معماری ایران معرفی گردد.

آنچه تجربه‌ی اکسپوی دبی به ما می‌آموزد اینکه نخست، باور داشته باشیم که فقدان مسئله‌پردازی واقعی و اندیشه‌ورزی ژرف، همچنین عدم طراحی مبتنی بر بینش معناگرایانه و اسارت در بند تصویرگرایی مبتذل، چالش مهم امروز معماری ایران است. چه رندرها و چه عکس‌هایی که از پروژه‌ها منتشر می‌شود، عمدتا بر فرا واقع‌نمایی و فریب چشم مخاطب استوار است و در بسیاری از مواقع به مسئله‌ی طراحی و محتوای اندیشه‌ی خاستگاه آن توجه نمی‌شود. خلا حضور نظریه‌پردازان معماری که در حوزه‌ی نظری طراحی را مبتنی بر مفهوم‌پردازی‌های واقعی هدایت یا ارزیابی کنند، در روندهای طراحی یا قضاوت آثار مشهود و محسوس است. از پاویون ایران باید بیاموزیم اینکه معماری یک وجود یکپارچه است و به اجزای خود قابل تفکیک نیست. همه‌ی ارکان معماری، باهم یک ماهیت واحد را می‌سازند و معمار اثر مسئول تمامیت اثر با همه‌ی ابعاد و وجوه جسمانی‌اش است. نکته‌ی دیگر آنکه، عالم مادی، ماهیت خاص خود را دارد و هرگز نمی‌تواند به تصویر نزدیک شود. بینایی‌محوری در طراحی معماری، اگر بن‌بست نباشد، قطعا بی‌راهه است. هر بنا برای آنکه به قلمروی دیسیپلین معماری وارد شود باید بستر محتوای عمیق و محمل معانی استعاری و درون‌مایه‌ی چندلایه‌ای باشد که جنبه‌های راستین واقعیت را در مسئله‌ی طراحی هر پروژه به‌درستی بازشناسی کرده و مناسب‌ترین پاسخ‌ها را به آن عرضه کند.

عکاس تصاویر صفحه‌ی روبرو: مرتضی صدیق

نکته‌هایی پیرامون طراحی یک مجموعه‌ی مسکـــونی

علی‌اکبر صارمی

اردیبهشت ۱۳۹۰

آرزوها

آرزوهای نسل من برای زندگی در یک خانه‌ی ایرانی، به گذشته‌مان برمی‌گردد. خانه‌ای حیاط‌دار با درختان میوه در باغچه‌هایش، حوض مربع‌شکل وسط حیاط، گل‌های طبیعی، سبزه‌های روییده در اوایل بهار زیر برف‌های کهنه در گوشه‌وکنار حیاط، ایوان تابستان‌نشین، پشت‌بام کاهگلی و نردبان چوبی کوتاه، درختان زردآلوی همسایه و خوردن پنهانی میوه‌های کال. حیاط‌های اندرونی و بیرونی، مهمانان جداگانه‌ی پدر در بیرونی و مادر در اندرونی، روضه‌خوانی و مراسم سفره و ده‌ها خاطره‌ی پنهان‌شده در گوشه‌وکنار این خانه. اگر باز هم بنویسم، تبدیل به کلیشه‌های آبکی فیلم فارسی و سریال‌های تلویزیونی خواهد شد که در نهایت حدیث نفس همیشگی از زندگی مردم ایران در گذشته را تکرار خواهد کرد. تجربه‌ای که من از چنین قصه‌هایی دارم این است که نسل من با این‌گونه حسرت‌خوردن‌ها و نوستالژی آن دوران، هیچ‌گونه ارتباطی با نسل امروز پیدا نمی‌کند و بیان تجربه‌های آنچنینی، در حد قصه و داستان باقی می‌ماند و برای امروزیان چندان دل‌فریب نیست.

بارها از جوانان دانشجوی معماری پرسیده‌ام که چه خاطره‌ای از خانه‌ی خود دارید و آیا در رویاهایتان گوشه‌وکنار یک خانه جایی دارد؟ جواب غالبا منفی است. زیرا چگونه می‌توان از زندگی آپارتمانی خاطره داشت. سوال از پشت‌بام خانه‌ای که پر از کولرهای آبی است، خنده‌دار به نظر می‌رسد. حیاط مشترک و مشاع که بخشی از آن به پارکینگ و یا ورودی آن اختصاص دارد نیز چنگی به دل نمی‌زند.

شاید جوان امروزی، زیبایی و جذابیت نهفته در نوستالژی نسل مرا در جای دیگری جستجو می‌کند که ما از آن بی‌خبریم. اینجا است که دوگانگی رخ می‌نماید و در نهایت این‌گونه می‌شود که تصمیم‌گیرندگان اصلی در مورد خانه و مسکن -البته بخش کیفی آن وگرنه سودآوری و سودجویی همیشه بوده و خواهد بود- هم‌نسلان من بوده و آنها با معیارها و آرزوهای خود سعی در القای تصوراتی از مسکن برای نسل امروز می‌کنند که شاید برای او و طبقه‌ی متوسط شهری آینده، تا حدودی غریب به نظر آید. به این دلیل «غریب»

تصویر روبرو: خانه ی افشار، زعفرانیه، علی اکبر صارمی ، تهران، ۱۳۵٤

می‌گویم که هنگام خواندن «بیانیه‌ی مسابقه‌ی تحقیقاتی» به جملاتی از این قبیل برخودم که کلیشه‌های نوستالژیک مرا بیدار کرد. جمله‌هایی مانند «الگوی فراموش‌شده‌ی زندگی ایرانی مسلمان»، «مسکن اصیل ایرانی»، «فرهنگ عمومی هماهنگ نشده»، «معماری جشنواره‌ای» و از این قبیل، که نمی‌دانم چگونه می‌توان به آنها در قالب معماری پاسخ داد. در اینجا درصدد نقد خواسته‌های بیانیه‌ی فوق نیستم ولی به‌عنوان معماری که نزدیک به نیم قرن تجربه‌ی طراحی معماری خانه، از سال‌های اولیه‌ی رشته‌ی معماری در دانشگاه تهران تا امروز را دارم، به صراحت اقرار می‌کنم که ناتوان از حل مسائلی چنین بغرنج، مانند «هویت ایرانی در معماری امروز» هستم.

اینجا است که ماجرای درهم‌آمیخته آرزوها و حسرت گذشته با زندگی امروز رخ می‌نماید و مرا به شناخت خواسته‌ها و آرزوهای نسل امروز، هر چند ناقص، وامی‌دارد.

واقعیت‌ها

این روزها وقتی خانه‌های کوچک طراحی شده توسط معماران جوان را در گوشه‌وکنار ایران و در مجلات معماری وطنی می‌بینم، غرق در لذت می‌شوم، که چگونه می‌توان در خانه‌ای کوچک -که غالبا به‌صورت تک‌بنا و ویلایی طراحی شده است- فضاهایی زیبا خلق کرد که چندان هم عطف به خاطرات حسرت‌بار گذشته‌ی من نمی‌کند، ولی تازه است، پر از نیرو و انرژی است و در عین حال «جشنواره» هم نیست. به طراحی فضاهای داخلی این خانه‌ها نیز نگاه می‌کنم، دوباره همان حس و حال مشاهده‌ی اثری هنری و جذاب به من دست می‌دهد.

آری اینها را جوانان معمار امروز، طراحی کرده‌اند که بیشترشان دفاتر مشاور عریض و طویلی ندارند و نمی‌توانند پروژه‌های مسکونی بزرگ و شهرک‌سازی‌ها و بلندمرتبه‌سازی را در دفاتر کوچکشان بگیرند و طراحی کنند. تجربه‌ای که در تماس با این معماران دارم این است که معماری ما در حال پوست‌انداختن است، در حال شکفتن است، در حال هم‌ترازی با معماری جهانی است، البته در مقیاس‌های کوچک.

به نظر می‌رسد علی‌رغم اینکه جوان معمار امروز، شخصا زندگی در خانه‌ای اصیل و ایرانی را تجربه نکرده است، ولی در خلق آثاری که دارای هویت امروزی طبقه‌ی متوسط ایرانی است، مهارت پیدا کرده است. حال اگر در نوستالژی گذشته‌ی من سیر نکرده، آیا نمی‌تواند خانه‌ای امروزین بنا کند؟ مطلبی که بیان شد، صرفا حاکی از احساسات جوان‌گرایانه در دوران پیرانه‌سری نیست، بلکه بیان اعتقاد راسخ من است که سعی می‌کنم از آنان بیاموزم و اگر بتوانم در تجربه‌های تازه به کار بندم.

چه باید کرد

بازگردیم به ماجرای به اصطلاح بلندمرتبه‌سازی و زندگی در آپارتمان‌های کوچک در طبقه‌ی پنجم، ششم یا دهم؛ این‌گونه زندگی را جبر زمانه، مشکلات طبیعی اجتماعی و اقتصادی زندگی در جوامع امروز رقم زده و هیچگونه ربطی به تصمیمات معماران و حتی شهرسازان ندارد. مشکل مسکن متعلق به تمام جهان است و در همه‌جا به آن فکر می‌کنند. تجددطلبی و در کنار آن زندگی مرفه داشتن، نیاز طبیعی انسان امروزی است. بخشی از این رفاه را ما به‌عنوان معمار باید در همین آپارتمان‌های کوچک برای ساکنن آن فراهم کنیم. روی کلمه‌ی «رفاه»، «راحتی» و «سلامت» در آپارتمان‌های امروزی تاکید دارم و ماجرای هویت ایرانی بودن را به دیدگاه‌های طراحان وامی‌گذارم و چنانچه در پیش‌تر گفتم، ماجرای هویت را نمی‌توان به‌صورت بیانیه‌ای ازپیش‌تعیین شده به آنان ارائه کرد. حال، برگردیم به این سوال که با توجه به شرایط روز، بهترین و مطلوب‌ترین خانه‌ای که ۷۰ یا ۱۰۰ متر مربع مساحت دارد چگونه است؟

داخل خانه

به نظر می‌رسید اولین نیاز عمیق هر کس در خانه‌اش، داشتن خلوت است. زندگی پرشتاب امروز و شهرهای شلوغ و پر سروصدا و آلوده‌ی ما نیاز به داشتن مکان خلوت برای افراد خانواده را صدچندان می‌کنند.

مکان خلوت الزاما به‌صورت اتاق شخص نیست، در موارد بسیاری امکان داشتن اتاقی تنها برای تمام افراد خانواده، مثلا یک خانواده‌ی ۴ نفری در یک خانه‌ی کوچک میسر نیست، ولی نحوه‌ی ترتیب فضا می‌تواند گوشه‌های دنج و خلوتی را به وجود آورد که تا حدودی این نیاز را تامین کند. مانند گوشه‌های دنجی که غالبا بچه‌ها در زیر میز و یا گوشه‌وکنار خانه با چیدن اسباب‌بازی‌های خود به دورشان به وجود می‌آورند. فضاهای نیمه‌بازی که نوجوانان برای استفاده از کامپیوتر و دیگر وسایل خود نیاز دارند. چنین مکان‌هایی را می‌توان درون خانه‌ها طراحی کرد.

به‌صورت بسیار کلی، خانه‌ی امروزی، اعم از تک‌بنا و آپارتمان کوچک یا بزرگ برای سه گروه طراحی می‌شود که عبارتند از کودکان، زنان و مردان. برخلاف نظریه‌ی کهنه‌ی اوایل قرن بیستم که تقسیم‌بندی‌هایی چون طبقات مرفه، متوسط، کارگران و کم‌درآمدها و... در نظر گرفته شده بود، در خانه‌های امروزین، کودکانِ تمام طبقات اجتماعی نیازهای مشابهی دارند و اصولا هیچ تفاوتی بین نیازهای بچه‌های کارگران و تهی‌دستان و مرفهانِ به اصطلاح بی‌درد وجود ندارد. همه‌ی آنها نیازمند محیطی سالم برای بازی‌های کودکانه‌شان هستند و بنابراین در هر خانه‌ای باید محل بازی و ورزش و تفریح بچه‌ها فراهم شود. مسلما درون خانه‌ای ۶۰-۷۰ متری طراحی چنین فضایی ساده به نظر نمی‌رسد ولی در مجموعه‌های آپارتمانی باید فضاهایی همگانی برای آنان در نظر گرفته شود. این‌گونه مکان‌ها را می‌توان تقسیم‌بندی کرد. مکان‌هایی که خاص کودکان کودکستانی و دبستانی است و نیاز به مراقبت مادران و سرپرستان دارد. فضاهایی که کودکان دبستانی می‌توانند آزادانه به بازی بپردازند و فضاهایی که مختص به اصطلاح نوجوانان و دبیرستانی‌ها است.

گروه دوم، بانوان در خانه هستند. اعم از بانوان شاغل در بیرون و یا خانه‌دارها. اصولا وابستگی خاصی بین زن و خانه وجود دارد و این وابستگی تقریبا در تمام جوامع جهان، اعم از غرب و شرق وجود دارد. بدین ترتیب فضاهای داخلی خانه باید به گونه‌ای طراحی شود که حرکت و آرامش و آسایش برای زن خانه فراهم شود. اینجا است که ارزش باغچه‌ای کوچک در آپارتمان مشخص می‌شود. اگر بالکن‌های تنگ‌وتُرُش تبدیل به باغچه‌ای کوچک شود، که خانم‌ها رسیدگی به گل‌وگیاه آن را بیش از آقایان بر عهده دارند، حتما طراوت بیشتری برای چنین خانه‌ای فراهم خواهد شد.

مسئله‌ی بسیار مهم دیگر در این خانه‌ها فضای آشپزخانه است. امروزه آشپزخانه‌ی باز و به اصطلاح اوپن کاملا جا افتاده و دیگر فضایی ناشناس و غریب نیست. چنین فضایی قابل‌مقایسه با آشپزخانه‌هایی که مادران ما در انتهای حیاط، مشغول غذا پختن در آن بودند نیست. آشپزخانه‌ی امروز محل گردهمایی خانواده‌های متوسط شهری است و بهترین مکانی است که می‌توان صبحانه، نهار و شام را در آن صرف کرد و به‌همراه گفت‌وگوهای خانوادگی، مسائل و مشکلات همیشگی را نیز مطرح نمود.

بنابراین آشپزخانه باید دارای وسعت و نور کافی و دارای کیفیت فضایی مناسبی باشد. به طوریکه زنِ خانه که معمولا بیشترین استفاده را از فضای آن می‌کند، از کارکردن در آن احساس آرامش و آسایش نماید. اینجاست که این سوال مطرح می‌شود که آیا باغچه و یا بالکن همیشگی، در ارتباط با این آشپزخانه شود و یا در ارتباط با اتاق نشیمن و یا اتاق‌خواب.

به نظر می‌رسد این بالکن اگر متصل به آشپزخانه باشد کارایی بیشتری خواهد داشت و می‌تواند در مواردی به‌عنوان محلی برای آماده‌سازی غذا و یا محل غذاخوری نیز مورد استفاده قرار گیرد. مسلما در چنین خانه‌های کوچکی طراحی تمام جزئیات آشپزخانه و سرویس‌های بهداشتی و جای مناسب برای وسایلی چون ماشین رختشویی و یخچال و انبار و... بایستی مورد توجه قرار گیرد.

گروه سومی که از آنان یاد کردم جایگاه مردان و پدران در این خانه‌ها است. من هنوز جایگاه خاصی برای آنان نمی‌توانم تعریف کنم زیرا اصولا مردان موجودات تنبلی هستند که غالبا به بهانه‌ی انجام کار بیرون، در خانه‌ی خود، لم‌دادن در گوشه‌ای و نگاه‌کردن به تلویزیون را به هر کار دیگری ترجیح می‌دهند. بنابراین اتاق نشیمن که در خانه‌ای کوچک در اتاق پذیرایی ادغام شده است، بایستی مکانی برای تجمع افراد خانواده به دور هم و پذیرایی از دوستان باشد. مسلما در چنین اتاقی راحت‌ترین مکان توسط مرد خانه غصب می‌شود. طراحی چنین فضایی با نور کافی و گوشه‌های مناسب، در بالا بردن کیفیت زندگی بسیار موثر خواهد بود.

بیرون خانه

چگونگی طراحی فضای بیرون این مجتمع‌ها بایستی از پیش مورد توجه قرار گیرد. همین فضاها است که برای ساکنان ایجاد خاطره می‌کند، روابط اجتماعی مناسب، امکان ورزش کردن و داشتن تفریحات سالم و گذراندن اوقات فراغت را برایشان فراهم می‌آورد.

از امکانات ورزشی شروع کنیم. امروزه با توجه به اولویت‌هایی که در برنامه‌ریزی چنین مجتمع‌هایی در نظر گرفته می‌شود داشتن استخری سرپوشیده با فضاهای جنبی آن مانند سونا و جکوزی از ضروریات است.

چنین مکان‌هایی را نباید به‌عنوان فضاهایی لوکس و پرخرج در نظر گرفت که مختص گروه‌های خاصی از خانواده‌ها است. بلکه در برنامه‌ریزی اولیه‌ی کالبدی، باید به‌عنوان فضایی اصلی، همچون پارکینگ در نظر گرفته شود. در صورت امکان، استخر سرباز نیز می‌تواند به آن اضافه شود. احداث سالنی به وسعت مناسب جهت بدنسازی، میز پینگ‌پونگ

علی‌اکبر صارمی و پدر در حیاط منزل خود، زنجان، ۱۳۳۸

و از این قبیل نیز، بایستی مورد توجه قرار گیرد. همچنین فضاهای ورزشی روباز از قبیل زمین‌های والیبال، بسکتبال و فوتبال (گل‌کوچک) بایستی مد نظر قرار گیرد. طراحی راهِ مناسبی برای دوچرخه‌سواری- در صورتیکه زمین اجازه دهد، مسلما در ارتقای کیفیت این نوع مجموعه‌ها موثر خواهد بود.

در طراحی این مجتمع همچنین احداث سالنی برای برگزاری مهمانی‌ها، عروسی‌ها و مراسمی از این قبیل ضروری به نظر می‌رسد. چنین فضاهایی حس همسایگی و مشارکت در شادی‌ها و غم‌های ساکنین را ارتقا می‌بخشد.

دیگر اینکه در چنین مجموعه‌هایی مسلما پدران و مادران و یا پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌هایی و یا بازنشستگانی زندگی می‌کنند که تمام ساعات روز را در خانه و یا در محوطه‌ی بیرون می‌گذرانند. حال، چگونه می‌توان فضاهایی دلپذیر برای آنان فراهم کرد. با کمی ذوق و سلیقه و خلاقیت می‌توان همین سالن مهمانی‌ها و مراسم را جهت استفاده‌ی این عزیزان نیز مهیا کرد، به طوریکه فضایی مشابه یک باشگاه طراحی شود و گذران ساعات طولانی روز را برایشان تسهیل نماید.

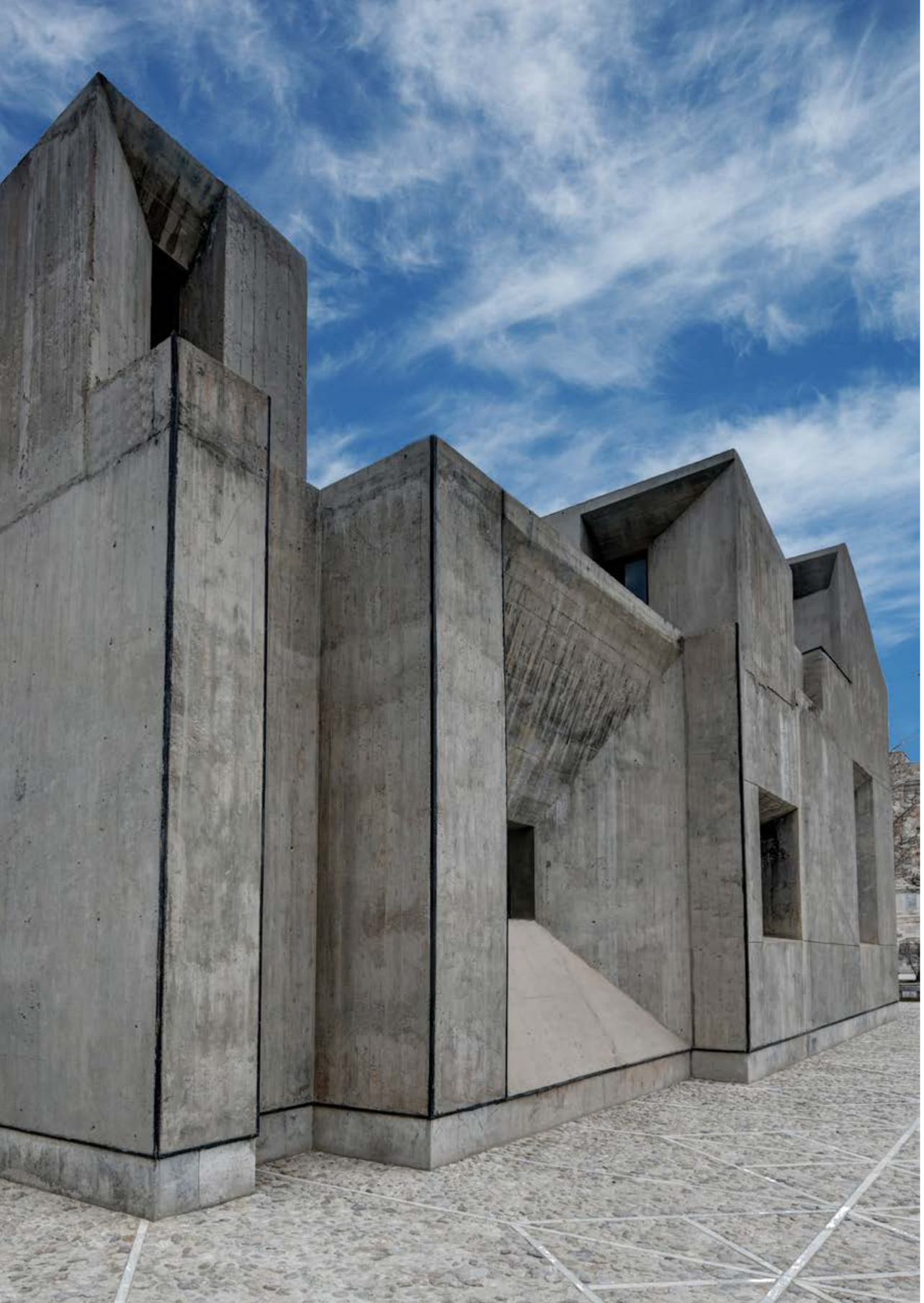
همچنین محوطه‌سازی، باغچه‌بندی، درنظرگرفتن جوی آب، حوض و فواره و محل‌های نشستن مناسب می‌تواند محیط جذابی را برای ساکنان فراهم آورد. امروزه در بسیاری از مجتمع‌های نسبتا بزرگ مسکونی، داشتن باغچه‌های کوچک جهت کاشتن سیفی و سبزیجات که توسط خود اهالی، مدیریت و باغبانی می‌شود، مسلما به سلامت روحی و جسمی افراد مجتمع کمک بزرگی خواهد کرد. مسئله‌ی مهم دیگر ارتفاع مناسب برای اینگونه مجتمع‌های مسکونی است. شاید در دهه‌های گذشته زندگی در خانه‌های ۲۰-۳۰ طبقه ارزش اجتماعی خاصی داشت. ولی امروزه با مطالعاتی که انجام شده زندگی در آپارتمان‌هایی با حداکثر هفت تا ده طبقه مناسب بوده و در طبقات بیش از آن آسایش مطلوبی برای ساکنان فراهم نمی‌شود. از طرف دیگر تهیه‌ی خانه‌های ویلایی با حیاط کوچک هرچند می‌تواند محیطی صمیمی و دلپذیر فراهم بیاورد، ولی در موارد بسیاری، محدودیت زمین اجازه‌ی چنین طرح‌هایی را نمی‌دهد. اختصاص بخش‌هایی از زمین نیز برای چنین خانه‌های خاصی شاید از جهات اجتماعی نیز توجیه درستی به همراه نداشته باشد. بنابراین بر عهده‌ی طراحان است که بتوانند با خلاقیت خود احجام بلند و کوتاه را چنان با هم تلفیق نمایند که مجموعه به‌صورتی موزون جلوه‌گر شود و همگی از نور و سایه و دید و منظر مناسب برخوردار باشند. مسئله‌ی پارکینگ نیز از معضلات طراحی در این‌گونه مجتمع‌ها است. مسلما هر خانه‌ای نیازمند حداقل یک پارکینگ است که دسترسی مناسب به درون خانه داشته باشد. ولی پارکینگ مهمان را با توجه به گنجایش محدود زیرزمین‌ها نمی‌توان در زمین ساختمان‌ها در نظر گرفت. بنابراین در محوطه‌سازی بایستی مکان مناسبی جهت خودروهای مهمان طراحی شود به‌صورتیکه مانعی جهت باغچه‌سازی و درخت‌کاری به وجود نیاید.

در پایـــان

به مطالبی که گفته شد بایستی رعایت نکات بسیار ضروری ایمنی از قبیل تجهیزات زلزله و آتش‌نشانی و همچنین ضرورت صرفه‌جویی در انرژی و چگونگی حل مشکل زباله و... اضافه شود. همچنین با توجه به پیرانه‌های جمعیتی، فضاهای آموزشی، تجاری، تربیتی و فرهنگی و... در برنامه‌ریزی باید در نظر گرفته شود.

حال، اگر چنین مکانی برای ساکنین این‌گونه مجتمع‌ها فراهم گردد، و تا حدودی سلامت روح و روان آنها فراهم شود نکته‌های مربوط به هویت ایرانی-اسلامی نیز احتمالا تامین خواهد شد. در خاتمه این را نیز اضافه کنم که اگر خانه‌هایی که طراحی می‌کنیم به گونه‌ای باشد که حتی در هوای آلوده‌ای که پیرامونمان را فرا گرفته، صدای پرندگان خوش‌آواز از درون باغچه‌ها و بالای درختان آن شنیده شود مسلما فضای مناسبی خلق شده است.

یاد استاد دکتر علی‌اکبر صارمـــی گرامی‌باد



موزه‌ی آرامگاه فردوسی
صلابت متواضع

معماری از هوشنگ سیحون

علی اکبری*

ساختمان موزه‌ی آرامگاه فردوسی که البته در ابتدا به نیت چای‌خانه و رستوران در دهه‌ی ۱۳۴۰ خورشیدی طراحی و ساخته شده است، از آن دست بناهایی است که به خوبی، طراحش یعنی هوشنگ سیحون را نمایندگی می‌کند. زبان معماری سیحون را می‌توان در صفت «صلابت» منتزع کرد. مصالح، تناسبات، هندسه و خطوط قائم و مورب در راستای خلق وقار، شکوه، قوام، پایداری و استواری در پروژه‌هایی که این صفات را می‌طلبد، هنرمندانه در ذهن و دست سیحون به استخدام درمی‌آید. از این‌رو می‌توان به مفهوم «زبان معماری سیحون» قائل بود و نظام نشانه‌ای آن را بازشناخت.

در تحلیل ساختمان موزه‌ی آرامگاه فردوسی و احصای مولفه‌های منحصربه‌فرد آن باید تبیین کرد که بنا ضمن آنکه باصلابت است، هم‌زمان توانسته خضوع خود در برابر آرامگاه فردوسی را حفظ کند. تظاهر بتنی بیرون، مستحکم و باوقار است و ارتفاع کم ساختمان، فروتنی آن را به‌خوبی نشان می‌دهد. بنابراین، بنا به‌خوبی در زمینه‌ی خود نشسته و عالم صغیری در برابر عالم کبیر فردوسی ساخته است. می‌دانیم گه در گفتمان سیحون، تزئین به معنای هر آنچه بیش از حدنیاز مذموم است و در این بنا نیز حتی‌الامکان از آن پرهیز شده است. شیشه‌ها به حداقل ممکن رسیده است و از این رو، جهان درون خود را فاش نمی‌کند و مخاطب را به درون می‌طلبد. نوعی سرارآمیزی در ساختمان به‌وجود آمده تا کنجکاوی مخاطب را برای کشف و تجربه‌ی درون، تحریک کند. هرچقدر هندسه‌ی بصری آرامگاه به‌دلیل تقارن آن، قابل پیش‌بینی است، در ساختمان موزه، سیحون تلاش کرده است تا با ایجاد تنوع و تفاوت در هر جزء از ساختمان، اعم از هندسه‌ی و تناسبات پنجره‌ها، ارتفاع عناصر عمودی که چیزی شبیه به بادگیر است و عقب‌نشینی شیشه‌ها از لبه‌ی بنا، آن را غیر قابل پیش‌بینی کند. از این حیث، پروژه در زمینه‌ی زمانی-مکانی خود نوعی مدرنیسم آوانگارد در عبور از تقارن، تکثر اجزا در عین وحدت در متریال، غیر قابل حدس بودن برنامه‌ی فضایی و بازتولید عناصر تاریخی آشنا در ضمیر ناخودآگاه ایرانیان را ارائه کرده است. در اینجا، سیحون از طرح آرامگاه بوعلی در همدان که یک بنای تاریخی را به‌وضوح بازتولید بتنی کرده بود، فاصله گرفته و به سمت نوعی برداشت استعاری از عناصر تاریخی گام برداشته است که می‌تواند سرآغاز این نوع معماری در این سده محسوب شود که در آثار دیگران نیز تکرار شد. بنابراین، تجربه‌ی موزه‌ی آرامگاه فردوسی، نقطه عطف تاثیرگذاری در این زمینه محسوب می‌شود.

قابل فهم است که تک‌رنگ بودن ساختمان برای بنایی که در جوار آرامگاه فردوسی ساخته می‌شود و باید در برابر آن، کمترین میزان خودنمایی را داشته باشد، طبیعی‌ترین تصمیم است، آن هم در اندیشه‌ی معماری که سادگی و مینیمالیسم را در آثار خود، مزیت آنها می‌داند. پس پروژه هم‌زمان که زمینه را پاس می‌دارد، به زبان تاریخی و بین‌المللی توامان سخن می‌گوید و از این حیث، از متن خود فراتر می‌رود. باید اذعان کرد که به نظر می‌آید طراحی این ساختمان، بیش از آنکه ناشی از مسئله‌ی معمار در پاسخ‌دهی به نیازهای برنامه باشد، محصول نوعی تجربه‌ی جدید برای معمار بوده که خود را به آزمون برده است تا ببیند چقدر می‌تواند در خلق نوعی معماری مدرن زمینه‌گرایی موفق باشد که می‌خواهد از چارچوب مدرن، ولو خیلی اندک و با احتیاط، خارج شود. پس پروژه در خود، مسئله‌محور نیست اما به دنبال پاسخ به مسئله‌ی کلان‌تری است و آن تولید زبان جدیدی از معماری است.

به‌زعم نگارنده، پروژه توانسته زبانی بیافریند که در پروژه‌های دیگر و حتی توسط دیگر معماران، به‌کار گرفته شود. خیلی زود در دهه‌ی ۱۳۵۰ خورشیدی بازتولید عناصر تاریخی معماری ایران به‌صورت نمادین و نشانه‌ای، متداول شد و بسیاری کوشیدند چنین زبانی را تجربه کنند. زبانی که توانست از کاربرد مستقیم نشانه‌ها، فرم‌ها و عناصر تاریخی که در معماری پهلوی اول متداول شده بود، فاصله بگیرد و خود را به زبان معماری مدرن نزدیک کند و یا در قالب آن، بازتعریف نماید. بنابراین، پروژه در خلق زبانِ زایا، موفق است.

از حیث مضمون یا محتوای طراحی، به نظر می‌آید آنچه به‌مثابه‌ی درون‌مایه‌ی اصلی پروژه منظور شده است، همان بیان بصری فروتنانه همراه با اقتدار و صلابت بیرونی است و فضاهای درونی روایت یا سناریویی را بازگو نمی‌کنند. باید توجه داشت که ساختمان از ابتدا به‌عنوان چای‌خانه و مکانی برای اجرای نقالی و شاهنامه‌خوانی طراحی و ساخته شده و بعدها به موزه تبدیل شده است. پس بدیهی است که عملکرد فعلی ساختمان با طراحی آن حداقل آن‌طور که معمار اندیشیده، تناسب ندارد و دست‌کم روایت‌های معمارانه‌ی آن، قابل‌بازخوانی نیست. هرچند ساختمان توانسته بار موزه را به‌خوبی به دوش بکشد اما تحلیل محتوای فضایی آن به‌درستی امکان‌پذیر نیست.

در مواجهه با ساختمان، بارزترین مشخصه‌ای که منجر به برانگیختن احساسات مخاطب می‌شود، پرهیز از یکسانی در اجزای بناست و مخاطب را وامی‌دارد تا دور تا دور پروژه را بپیماید و هر آینه، نمای متفاوتی از ساختمان را پیش چشم خود ببیند. خشونت کنترل‌شده‌ی بتن، عظمت، گزندناپذیری، پایداری و استقامتِ شاهنامه طی زمان و جایگاه والای فردوسی در حفظ زبان فارسی و فرهنگ ایرانی را به‌نحوی به مخاطب القا می‌کند که ضمن فراخواندن احترام مخاطب در عین حال از انسان‌ها فاصله نمی‌گیرد و خود را از آنان دور نمی‌کند. بنابراین ساختمان توانسته صلابتی متواضع را محقق سازد. باید متذکر شد که فضاهای داخلی دست‌کم در کیفیتی که امروز تجربه می‌شود، احساس برانگیز نیست و بنا نمی‌تواند گفت و گوی قابل‌توجهی با انسان‌هایی ایجاد کند که در آن حضور دارند. بنابراین می‌توان گفت فضا به نفع فرم یعنی همه‌ی عناصر و اجزایی که در ساختار همنشینی خاص خود، صورت بیرونی بنا را ساخته‌اند، کنار کشیده است. معمولا در باب کیفیت فضایی چنین پروژه‌هایی گفته می‌شود که بنا سکوت کرده است تا رویداد مد نظر که در اینجا اجرای نقالی بوده است، نوای خود را به خوبی و به کمال به گوش مخاطب برساند، اما به‌نظر می‌آید در این اثر، کیفیت فضای داخلی ماهیت خود را از دست داده است. پس شخصیت‌یافتگی فضاهای داخلی به‌مثابه‌ی یکی از مؤلفه‌های مورد تحلیل در بنا، عنصر مفقوده‌ی بنا به حساب می‌آید.

هر چند در طراحی تلاش شده است تا با تنوع در پنجره‌ها، نور و سایه روی بتن عریان و سرد دیوارها، موقعیت فضایی خاصی ایجاد کند اما با توجه به عدم‌انطباق سطوح نورگیر با برنامه‌ی عملکردی، کیفیت مطلوب و نابی خلق نشده است. احتمالا همین کیفیت سرد و بی‌روح باعث شده است تا بعدها تصمیم بگیرند که با دیوارهای آجری روی نما و فضای داخلی، سطوح بتنی را بپوشانند تا بلکه فضا کمی گرم‌تر شود اما لایه‌ی آجری اجرا شده به‌قدری نسبت به بنا بیگانه بوده است که چندی بعد تصمیم گرفته می‌شود دیوارهای آجری، سفید رنگ شود تا چندان به چشم نیاید. باید افزود که شاید به‌دلیل خنثی بودن فضای داخلی بوده است که متصدیان امر در دهه‌ی ۱۳۶۰ خورشیدی به فکر تغییر کاربری ساختمان و تبدیل آن به موزه افتادند.

در این ساختمان، تکنیک در خدمت فرم است. به این معنا که

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

عکاس صفحه‌ی روبرو: حسین برازنده، زمستان ۱۳۹۳

عکاس تصاویر بالا و صفحه‌ی بعد: حسین برازنده

↓ عکاس: شهریار خانی‌زاد

عکاس: شهریار خانی‌زاد

همه‌ی عناصر ساختمان در وجود و ماهیت، روش‌های اجرا و تحقق‌بخشیدن به ایده‌ها، به‌نحوی به کار رفته است که عقب‌نشینی و تنوع سطوح شیشه و بالاوپایین رفتن لبه‌ی بنا در اتصال به آسمان همه‌چیز را تحت‌الشعاع خود قرار دهد. فرم در اینجا، به‌قدری یکپارچه و منسجم است که ساختمان را به مثابه‌ی یک ابژه‌ی هنری مطرح می‌کند. ابژکتیویته(عینیت) ساختاریافته‌ای که سوبژکتیویته(ذهنیت) مخاطب را به چالش می‌کشد و او را به تجربه‌ی جدیدی از اثر معماری دعوت می‌کند. معمار کوشیده سرحدات تجربه ایرانیان از فرم معماری را هرچند در یک پروژه‌ی کوچک، ارتقا دهد و ذهنیت آنان را نسبت به فرم موزه تاحدی دگرگون سازد. هرچند ابژه پیش چشم مخاطب، در زمینه‌ی خود به‌خوبی نشسته است اما در ماهیتش، امری انتزاعی است که خود را در قالب زمان و مکان جای نمی‌دهد. الگویی فرازمانی و فرامکانی به دست می‌دهد که می‌تواند هم‌زمان هم مدرن باشد و هم تاریخی، هم جدید باشد و هم حسی از آشنا بودن به مخاطب القا کند.

باید تأکید کرد که سیحون از آن حیث، معمار برجسته‌ای است که اشتراکات میان مناسبات مدرن و جهان پیشامدرن را به خوبی می‌شناسد و با توجه به تسلطش بر ریاضیات، هندسه، نظم و زیبایی‌شناسی و قدرت خلاقه‌اش در ترکیب هندسی ناشی از تصاویر ذهنی انبوه انباشته در قوه‌ی مخیله‌اش، با قدرت توانسته آثاری بیافریند که هر یک متناسب با شرایط زمینه‌ای‌اش، یکی از بهترین پاسخ‌ها به مسئله طراحی بوده است. در اینجا باید به نقش ترسیم کروکی در زندگی حرفه‌ای او اشاره کرد. ذخیره‌ی غنی از صورت‌های به کمال مندرج در ذهن او، سرمایه‌ای گرانبها برای خلق آثاری توسط او شده است که معماری معاصر ایران را یک گام بلند به جلو پیش برده است. آثاری همچون آرامگاه بوعلی در همدان، آرامگاه نادرشاه افشار و آرامگاه خیام، نبوغ او در فراخواندن تصاویر ذهنی‌اش و هر بار خلق فرم و فضای جدید را به‌وضوح نشان می‌دهد. در مورد معماری سیحون باید توجه داشت که آنچه مهم‌تر از تحلیل آثار اوست، تحلیل روندی است که او برای خلق آثارش پیموده است. روندی که مبتنی بر اهمیت ادراکات حسی، تجربه‌ی کامل و تمام‌عیار از فضاهای معماری گذشته ایران، درونی‌سازی دریافت‌های محیطی، برخورداری از جهان‌بینی و نظام گفتمانی خاص خود در ساحت اندیشه، آگاهی از جریان‌های فکری در غرب، توجه به نظم و منطق در طراحی، پرهیز از متحیرسازی مخاطب از جنبه‌ی تحمیل امر روشنفکرانه به او و نهایتا درک دقیق از زمینه، برنامه و عملکردهای فضایی هرچند از دید کمینه‌گرایی، خلق اثر را دنبال می‌کند.

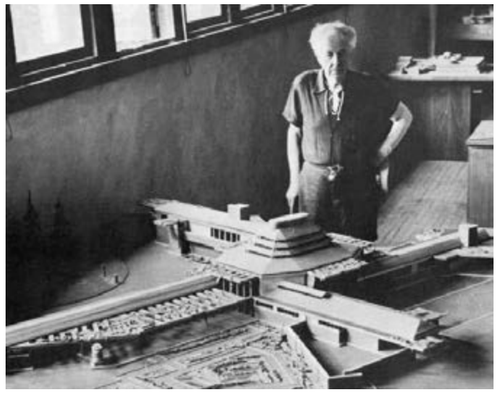
در مورد هر یک از این شاخص‌ها باید عمیقا اندیشید. بسیاری از معماران در دوران تحصیل در دانشگاه و حتی پس از آن و در حین کار حرفه‌ای خود، اقدام به ترسیم کروکی می‌کنند اما این کنش، تأثیری بر طراحی معماری آنان ندارد، امری که در مورد سیحون به‌کلی متفاوت است. سرمنشاء این تفاوت را شاید بتوان این‌طور تبیین کرد که ترسیم کروکی در اندیشه‌ی سیحون از ابتدا با هدف کاربست در طراحی اثر جدید و خلق فضای بدیع صورت می‌گرفته است؛ به این معنا که او ضمن استخدام تمام ادراکات حسی حین ترسیم، کوشیده است فضا را به مثابه‌ی تجربه‌ی زیسته در وجود خود درونی کند تا در موقعیت‌های بازآفرینی، تصویر ذهنی قوی‌تری برای فراخواندن در اختیار داشته باشد. این امر را از خاطرات دانشجویانی که وی را در سفرها همراهی می کردند، می‌توان دریافت. نکته‌ی دیگر که در بالا اشاره شد، برخورداری سیحون از جهان تفکری است که به حدی از اطمینان و یقین رسیده که هر مسئله‌ی طراحی را در خود حل می‌کند و پاسخی به زبان خود برای آن فراهم می‌آورد که هم پاسخ‌گوست، هم بداعت دارد و هم زیباست.

نکته‌ای که در انتها باید بر آن تامل کرد، کاربرد شگفت‌انگیز هندسه در معماری سیحون است. تناسبات، ترکیب سطوح و احجام، هم‌نشینی مصالح در نظم هندسی، بهره‌گیری بجا از تقارن‌های موضعی و عدم‌تقارن در مقیاس کلان، معماری او را برجسته کرده است. اگر به آثار فاخر دوران معاصر در ایران به‌دقت بنگریم، درمی‌یابیم که هندسه، زیربنای حتمی و قطعی تمامی آن‌هاست. هرچند معماران کوشیده‌اند از تقارن خشک و بی‌روح مدرن، عبور کنند اما از به هم ریختن هندسه در معنای ساختارشکنانه، پرهیز کرده‌اند. جریانی که در سال‌های اخیر در معماری ایران مبنی بر پرهیز از طراحی هندسی به راه افتاده است، نه‌تنها گفتمان زیبایی‌شناسی قابل شناسایی عرضه نکرده بلکه محصول درخوری نیز به ثمر نرسانده و جز سردرگمی، بی‌هویتی خطوط، بی‌نظمی بصری و آشفتگی، ارمغانی نداشته است. اگر بخواهیم از هوشنگ سیحون و دیگر معماران بزرگ دوران معاصر فقط یک درس بیاموزیم، آن درس، شناخت دقیق و پایبندی معمار به مفهوم هندسه و کمپوزیسیون‌های ناشی از آن است.

Frank Lloyd Wright;

Evolution of the Prairie House

BY WERNER SELIGMANN



سیر تکاملـی خانه‌های مرغزار (پرری) فرانک لوید رایت

ورنر سلیگمان، ترجمه‌ی نرگس عافی، قسمت سوم، بخش دوم

در پایان بخش اول سیر تکاملـــی خانه‌های مرغزار (Prairie House)، خانه و اصطبل ویلیام وینزلو (William Winslow) بررسی گردید و گفته شد که در ادامه‌ی خانه‌ی وینزلو، پروژه‌های دیگری که در جست‌وجوی روشی برای یکپارچه‌سازی بافت ساختمان بودند، آمدند. رایت در فرایندی پیوسته، با دقتی زیاد و نقدی بر ابتکارات خودش، مجموعه‌ای از شیوه‌های ترکیب‌بندی را به وجود آورد که کارهای خودش را به طور نظام‌مند تصحیح می‌کرد و آنها را از ناسازگاری و بقایای سبک شینگل (Shingle Style)، رها می‌کرد.

در این مجموعه از تجربه‌ها، خانه‌ی مک‌آفی (McAfee) که در سال ۱۸۹۴ ساخته شد، مرحله‌ی قابل‌توجه بعدی را نمایش می‌دهد. به نظر می‌رسد که پلان آن، مجموعه‌ای از بخش‌های گوناگون خانه‌های کوپر (Cooper)، وینزلو و خانه‌ی خود رایت است و هر فضا در خانه یک شکل هندسی ساده‌ی کامل دارد که با فضای بعدی ترکیب و به آن مرتبط شده است. استفاده از خط‌های محوری ساده در تمام این پلان‌ها دیده می‌شود و هر فضای اصلی برای ایجاد تقارن و یک طرح کاملا منسجم معمارانه سازماندهی شده است. پلان از دو دسته فضا "دسته اول شامل کتابخانه و ورودی و دسته دوم شامل اتاق غذاخوری و آشپزخانه" تشکیل شده است که این دو دسته فضا توسط اتاق نشیمن که در نگاه اول به‌صورت یک ایوان به نظر می‌رسد، به هم وصل می‌شوند.

این دو دسته فضا با دارا بودن زاویه‌ی قائمه نسبت به یکدیگر، اثر چرخشی در پلان ایجاد می‌کنند و از این جهت بسیار شبیه به خانه‌ی کوپر، بسیاری از خانه‌های سبک شینگل و اتاق نشیمن خانه‌ی مک‌آفی که به گردش بین دو دسته فضا اختصاص دارد، هستند، برنامه‌ای که در پلان‌های مارپیچی اجتناب‌ناپذیر است.

در مقایسه با خانه‌های قبلی رایت، پنجره‌ها در این خانه، یکپارچگی کمتری با بافت دارند و به‌صورت ردیفی از حفره‌ها در دیوار هستند که حتی جزئیات سبک سالیوانسک (Sullivanesque) نیز نتوانسته است آنها را بهتر کند. ترسیم پرسپکتیو، نواربندی افقی دیوارهای بیرونی و سقف شیب‌دار گسترده‌ای را نشان می‌دهد. طرح‌ریزی پایه‌ی خانه‌ی وینزلو به سکویی بزرگ با دیوارهای باغ با ارتفاع‌های متفاوت و یک باغ میوه‌ی توسعه یافته است که منجر به ایجاد تراس‌های متمایز شده است.

دیوارهای باغ و دیوار جلویی اتاق غذاخوری یک سطح را اشغال می‌کنند و با یک پایه‌ی پیش‌آمده‌ی مشترک که لبه‌ی سکو هم است، با هم یکی می‌شوند.

دیوارهای باغ در کنار اتاق غذاخوری از طریق نقش‌مایه‌های به‌هم‌پیوسته‌ی پنجره‌ی سه‌گانه‌ی اتاق غذاخوری به‌صورت ترکیبی ادغام می شوند.

این دیوارها دارای یک پوشش بیرون‌زده در سطح جلویی اتاق غذاخوری هستند. پوشش دیوار پایینی آستانه‌ی یک قاب تزئینی است، درحالی‌که پوشش دیوار بالایی آستانه‌ی بازشوی واقعی پنجره است.

پنجره‌های اتاق غذاخوری دارای برش‌های دقیقی از مصالح هستند و سطح دیوار باقی‌مانده بین پنجره‌ها به مجموعه‌ای از پایه‌ها تقلیل یافته است. نعل‌درگاه‌ها با آجر پوشانده شده‌اند که در تضاد با قالب‌ها و قاب‌های تزئینی پایین پنجره‌ها قرار می‌گیرد. سطوح عمودی گرچه دارای شکل کلی و جزئیات قابل توجهی است اما بسیار شبیه به خانه‌ی وینزلو است. منطقه‌ی اولیه‌ی خانه، متعلق به طبقه‌ی همکف و فعال‌تر است و درجه‌ی جدیدی از استقلال از کتیبه‌ی بالای خود را نشان می‌دهد.

کتابخانه‌ی هشت‌ضلعی به لحاظ فرمی و ترکیبی حرفی برای گفتن ندارد، دیوارهایش بخشی از سازه‌ی بنایی طبقه‌ی همکف هستند و مانند دیوارهای تراس، فراتر از بدنه‌ی اصلی خانه گسترش می‌یابند.

به نظر می‌رسد کتیبه‌ی سفالی بالای دیوارهای کتابخانه در جای مناسب قرار ندارد و با هیچ چیزی ارتباط برقرار نمی‌کند. برعکس، کتیبه‌ی واقع در پایین زیرنما (Soffit) ساده است و جزئیات تزئینی سفالی خانه‌ی وینزلو را ندارد و همچنین هیچ‌کدام از پنجره‌های پراکنده را در بر نمی‌گیرد. به نظر می‌رسد طراحی آن به جزئیات و ایده‌های خانه‌ی مک‌آرتور (McArthur) بیشتر از خانه‌ی وینزلو شبیه است. خانه‌ی مک‌آفی تغییر دیگری در ارتباط بین پنجره و سطح زیرنما را نشان می‌دهد. رایت سطح زیرنمای مستطیل‌شکل را در کنار کتابخانه‌ی هشت‌ضلعی و اتاق انتظار تقریبا برج‌مانندش قرار می‌دهد که این در تقابل با زیرنمای سقف هشت‌ضلعی بر فراز اتاق غذاخوری مستطیل‌شکل است.

در انتهای کتابخانه، لبه‌ی تیز حجم چهل و پنج درجه‌ی اتاق انتظار به لبه‌ی جلویی سطح زیرنما متصل می‌شود، درحالی‌که پنجره‌های شیکاگویی به‌صورت قائم با لبه‌های پیش‌آمده‌ی سقف تراز می‌شوند و بعد، در یک وارونه‌سازی (reversal) در اتاق غذاخوری، پنجره‌های شیکاگویی در چهل‌وپنج درجه، لبه‌ی سقف را قطع می‌کنند و دیوارها قائمه باقی می‌مانند. کنار هم قرارگرفتن دو انتهای خانه در موقعیت دو دودکش عظیم خلاصه شده است که تأییدی بر حالت چرخشی پلان است. به‌طور خلاصه همانند اصطبل وینزلو، خانه‌ی مک‌آفی از توده‌هایی ساخته شده است که اساسا در عرض آنها یک تک‌فضا قرار دارد. هر بال در طبقه‌ی دوم به بخشی تقریبا پیوسته از پنجره‌ها منتهی می‌شود. دیوار باغ، دیوارهای متعلق به طبقه‌ی همکف و کتیبه، درجه‌ی بالایی از استقلال در ساختار رسمی را برقرار می‌کنند. رایت در فرایندی قابل توجه از بیان عناصر مختلف خانه‌هایش، مدام ابزارهای جدیدی را اختراع می‌کند تا اجزای مختلف را به روش‌های غنی‌تر و پیچیده‌تر ترکیب کند.

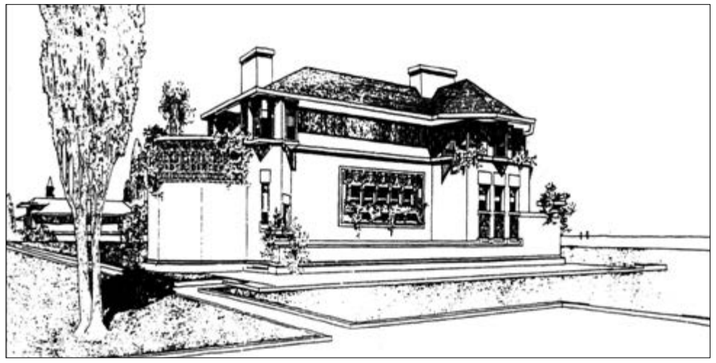
خانه‌ی هلر (Heller) در سال ۱۸۹۶، مجموعه‌ای از پروژه‌ها را دنبال می‌کند که با خانه‌های هارلان (Harlan) و مک‌آرتور برای زمین‌های باریک و طول زیاد شروع می‌شوند.

در ترسیم‌های منتشرشده در کتاب رابرت سی. اسپنسر جی‌آر (Robert C. Spencer Jr) تحت عنوان آثار فرانک لوید رایت در سال ۱۹۰۰ و بعدتر با ویرایش واسموث (Wasmuth) در سال ۱۹۱۰، رایت، خانه‌ای را کنار خانه‌ی مشابه دیگری نشان می‌دهد که باید ایده‌ی او از خانه به‌عنوان راه‌حلی اولیه برای حومه‌های شیکاگو تثبیت شود. پلان خانه، بلند و باریک و در جهت زمین سازماندهی شده است و مانند بیشتر خانه‌های او از سمت چپ وارد می شود و در نتیجه، یک مسیر دایره‌ای به سمت راست در اتاق نشیمن جلویی ایجاد می‌کند. ادامه‌ی فضاها با یک هشتی کوچک شروع می‌شود که به یک راهروی

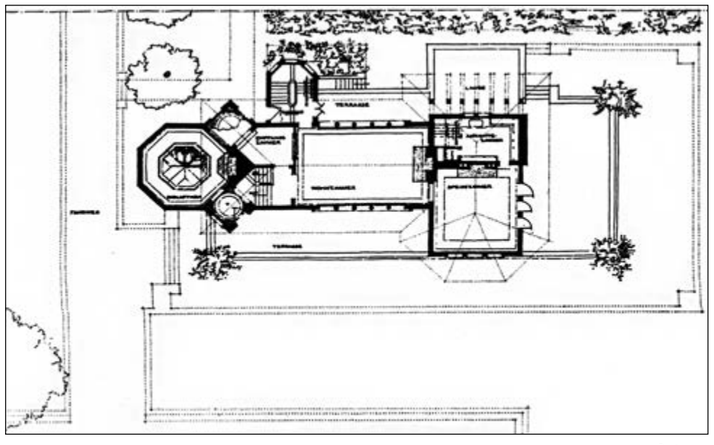
تصویر بالا: فرانک لویدرایت در کنار ماکت پروژه وینگ‌اسپرد (Wingspread)

تصویر صفحه‌ی روبرو: وینگ‌اسپرد (Wingspread)، ۱۹۳۷، آخرین خانه‌ی مرغزار

فضای داخلی خانه‌ی ایسادور هلر، شیکاگو، ایلینوی، ۱۸۹۶



خانه‌ی مک‌آفی، کنیل‌ورث، ایلینوی، ۱۸۹۴؛ پرسپکتیو



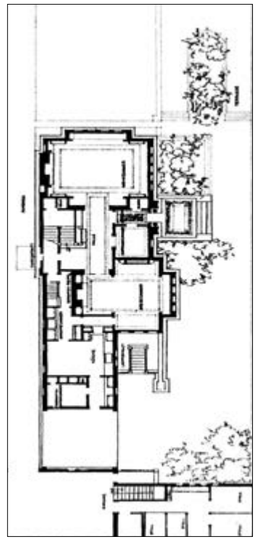
خانه مک آفی ، پلان

نسبتا طولانی، بلند و باریک، عمود بر ورودی منتهی می‌شود. بازشوهای هشتی با پاگرد پله‌ها تطابق دارد که از پشت یک صفحه‌ی چوبی، که از آن نور فیلترشده وارد هال می‌شود، دیده می‌شود.

دنباله‌ی فضاها به یک اتاق نشیمن صلیبی‌شکل ختم می‌شوند. محور هال به یک بازشوی بزرگ به سوی اتاق نشیمن منتهی می‌شود، حجمی بلند با چهار پنجره که رو به خیابان دارد. این فضای مرکزی در مجاورت دو پنجره‌ی شیکاگویی با طاقچه‌ی کوتاه کناری قرار می‌گیرد. یکی از طاقچه‌ها شامل شومینه‌ای است که در کنار پنجره‌ها قرار گرفته، درحالی‌که دیگری قفسه‌های کتاب را در زیر نواری از پنج پنجره دارد. ترسیم پلان، الگوی فرش را نشان می‌دهد که عملکرد فضایی مهمی را انجام می‌دهد، اما خوانش واقعی از فضا را مبهم می‌کند. اتاق نشیمن خانه‌ی هلر به‌طرز قابل توجهی پیچیده‌تر از خانه‌ی وینزلو است. اتاق نشیمن خانه‌ی وینزلو یک فضای مستطیل‌شکل ساده با یک پنجره‌ی شیکاگویی الحاقی است. به غیر از حالت متقارن، پنجره‌ی شیکاگویی تاثیری بر فضا نمی‌گذارد. دیوارهای کوتاه توسط پنجره‌های یکسانی برش می‌خورند که به طور مؤثری با مجموعه‌ی پیچیده‌ای از مدل‌سازی‌ها با دیگر بازشوهای اتاق ادغام می‌شوند. اتاق نشیمن خانه‌ی هلر صرفا یک اتاق با پنجره‌ی شیکاگویی الحاقی نیست. مرکز نسبتا بلند و قویا جهت‌دار اتاق نشیمن، به‌صورت فضایی در تضاد با طاقچه‌های کوتاه و عریض شومینه و قفسه‌ی کتاب ادغام شده است.

جهت جانبی فضاهای پایین‌تر، نیروی رو به جلو، فضای مرکز را متوقف و متعادل می‌کند. خانه‌ی هلر را می‌توان به‌عنوان گونه‌ای از خانه‌ی مک‌آفی تفسیر کرد. اتاق نشیمن خانه‌ی مک‌آفی به یک راهروی مرکزی محدود شده است و کتابخانه، تبدیل به اتاق نشیمن شده است. در خانه‌ی هلر، راهروی ورودی بلند و باریک، اتاق نشیمن را به اتاق غذاخوری، متصل می‌کند. اتاق غذاخوری شکل صلیبی مشابهی دارد که با ۹۰ درجه اختلاف نسبت به اتاق نشیمن قرار گرفته است. این

خانه‌ی ایسادور هلر، شیکاگو، ایلینوی، ۱۸۹۶



خانه‌ی ایسادور هلر، پلان

فضا هم دوباره بلند است که با دو طاقچه‌ی کوتاه با عمقی بیشتر از طاقچه‌های اتاق نشیمن، در مجاور شده است. شاید به‌دلیل عمق و عرض نسبتا کم آنها نسبت به حجم مرکزی، به اندازه طاقچه‌های اتاق نشیمن، فضا را تغییر نمی‌دهند. درحالی‌که فضای اتاق نشیمن به‌صورت دوطرفه متقارن است، اتاق غذاخوری تنها در یک جهت متقارن است. فضا به سه بخش مجزا تقسیم شده است که یکی به راهرو و پیکره‌ی مرکزی، دیگری به دو طاقچه‌ی هم‌جوار و سومی به پنجره‌ی شیکاگویی تعلق دارد. تقسیم‌بندی اتاق این امکان را فراهم می‌کند که بخش شومینه‌ی اتاق غذاخوری همراه با اتاق نشیمن به‌عنوان شکل اصلی و محوری پلان خوانده شود. اگر اتاق ناهارخوری را در مجاورت اتاق نشیمن تصور کنید، این امر حتی آشکارتر می‌شود. حالت‌های متضاد شکل‌های پلان چرخشی و پایدار، یک موضوعی دائما تکرار شونده هستند، اما هرگز مبهم نیستند، این یا آن جنبه غالب است، همان‌طور که هنگام مقایسه‌ی پلان‌های خانه‌های وینزلو و مک‌آفی مشهود است نامعقول نیست اگر فضای خارجی خانه‌ی هلر را نسخه‌ی غنی‌تری از خانه‌ی هارلان در نظر بگیریم. حجم کوتاه افقی اصلی خانه، با یک سقف کم‌شیب که به‌صورت گسترده‌ای معلق است، پوشانده شده است. حجم عمودی باریکی به این سقف نفوذ کرده که آن هم توسط سقف کم‌شیب خودش پوشانده شده است. برخلاف خانه‌ی هارلان که ارتباط تقسیم‌بندی‌های عمودی بدنه‌ی خانه با همتایشان در پنجره‌ی زیر شیروانی به‌صورت نهفته‌ای خوانا بود، خوانش‌ها در خانه‌ی هلر بسیار روشن هستند.

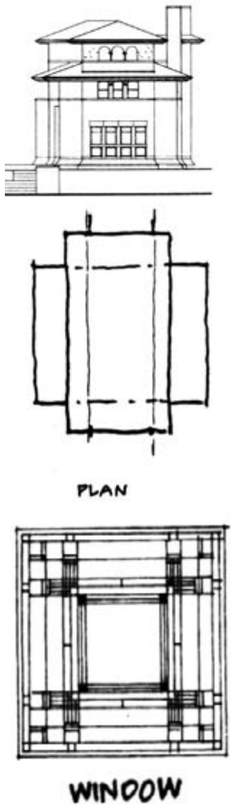
نفوذهای حجمی با تقسیم‌بندی‌های فضایی داخلی اتاق نشیمن و اتاق غذاخوری مطابقت می‌کنند. همانند خانه‌ی مک‌آفی، فرم بیرونی خانه‌ی هلر، ساختار چرخ‌دنده‌ای پلانش را بیان می‌کند. اتاق نشیمن و اتاق غذاخوری، فضاهای بیرونی مشابهی دارند که دو نمای جلویی را می‌سازند.

همانند خانه‌های وینزلو و مک‌آفی، سطوح عمودی بر یک پایه‌ی قرار گرفته در آب (water- table base) قرار دارند و به چندین منطقه‌ی افقی اصلی طبقه‌بندی شده‌اند؛ سطح پایه و سطوح کتیبه‌های جداکننده که بازشوهای پنجره و رواق در پایین زیرنمای دو سقف کم‌شیب را جمع می‌کنند.

کتیبه‌های حجم پایینی با یک تقسیم آستانه‌مانند و تغییری در الگوی سطح آجر، شناسایی می‌شوند (گرچه رایت در ترسیم‌هایش آن‌ها را گچی نشان داده است)، درحالی‌که کتیبه‌ی سطح بالایی، تزئینات ماهرانه و جزئیات ظریفی دارد که توسط ریچارد باک (Richard Bock) مجسمه‌ساز انجام شده است. این کتیبه‌ی تندیسی، حجم مرکزی را در ظاهر بسیار سبک‌تر نشان می‌دهد و حس نبودن ماده‌ی ساختاری در آن، همانند خانه‌ی وینزلو، جدایی سقف را از توده‌های زیرین‌اش نمایان‌تر می‌سازد. خانه‌ی هلر یکی دیگر از تجربه‌های رایت در یکپارچه‌سازی عناصر مختلف خانه است. حجم مرکزی اتاق نشیمن تا لبه‌ی جلویی سطح زیرِ نما گسترش می‌یابد و یک فضای خالی بین حجم آجر پایینی و سقف می‌سازد. اثری که توسط این بخش‌ها از فضا تولید می‌شود، بیشتر از آنکه، الحاقی از عناصر معمارانه باشد، یک مفصل‌بندی (آرتیکولاسیون-articulation)، در سه فضای مختلف است.

نمای جلویی خانه‌ی هلر، نوع تکامل‌یافته‌ی پنجره‌بندی اتاق غذاخوری خانه‌ی مک‌آفی است که به‌جای سه پنجره، چهار پنجره دارد. به هر حال، برخلاف پنجره‌های خانه‌ی مک‌آفی، پنجره‌های خانه‌ی هلر توسط یک نعل درگاه پیوسته‌ی سنگی واحد، که جنسی مشابه سنگ پایه دارند، به هم مرتبط شده‌اند.

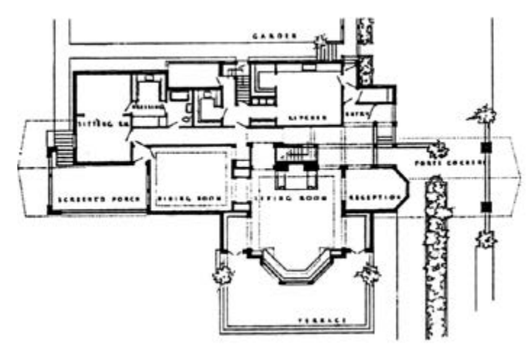
جرزهای آجری بین بازشوها، نعل درگاه سنگی را به پایه متصل می‌کنند. پروفیل پرجزئیات پایه، در بالا به یک سطح باریک پیوسته ختم می‌شود. این سطح با مصالح بنایی پوشیده شده و با سنگ سردر تراز است. بازشوهای پنجره، برش‌های خشک و دقیقی هستند. درحالی‌که آستانه‌های خانه‌ی مک‌آفی به هر بازشو به‌صورت جداگانه پاسخ می‌دهند، آستانه‌ی خانه‌ی هلر در سراسر چهار بازشو، پیوسته و از سطح جلویی دیوار



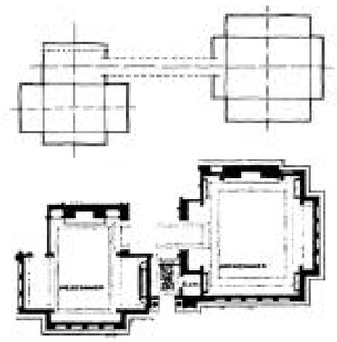
نماهای مرتبط خانه‌ی ایسادور هلر، تجزیه‌وتحلیل با پنجره و پلان

خانه‌ی بی هاردلی بردلی، گنکِی، ایلینوی، ۱۹۰۰

خانه‌ی وارن هیکاکس، گنکِی، ایلینوی، ۱۹۰۰



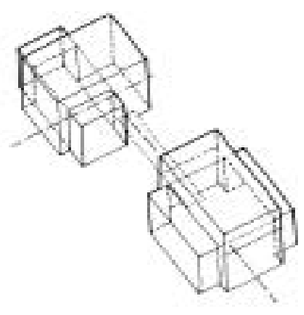
خانه‌ی بی هاردلی بردلی، گنکِی، ایلینوی، ۱۹۰۰، پلان



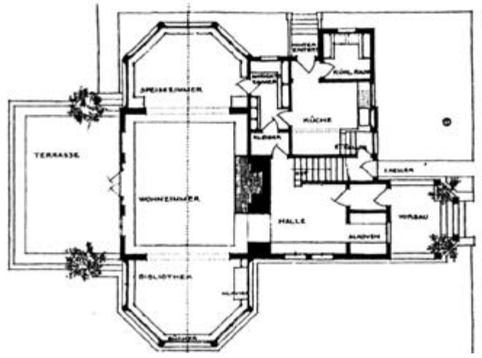
تجزیه‌وتحلیل پلان دو فضای اصلی

آجری برجسته‌تر است. این گسترش، منجر به ایجاد درکی بصری می‌شود که عناصر عمودی، جرزها، به لایه‌ی افقی آستانه نفوذ می‌کنند. قاب‌های بین جرزها به‌وضوح به پایه و آستانه متعلق‌اند. همانند خانه‌ی وینزلو، عنصری که به پایه تعلق داشته باشد، به جسم خانه رسوخ می‌کند. اینجا نتیجه بسیار متفاوت است؛ عناصر، دیگر تزئینی نیستند، اما اکنون تمام بافت را یکپارچه می‌سازند. بازشوهای پنجره‌ها تنها منافذی در یک دیوار نیستند، بلکه بخشی از یک راهبرد جامع مرتبط با ترکیب‌بندی هستند. تعبیر بصری فرمی از عناصر قاب‌های پنجره، به تفصیل رابطه‌ی بین حجم‌های بیان‌شده در نما را بازگو می‌کنند. یک رابطه‌ی مشابه در ترکیب‌بندی و ادراک، در بخش بالایی خانه، بین شیروانی بالایی سقف و کتیبه‌ی زیر سطح زیرنمای حجم پایینی وجود دارد. رایت، عمدا بخش بالایی خانه را با کاهش بازشوهای کتیبه‌ها به سه پنجره، تمایز بخشیده است. حجم مرکزی نفوذکننده‌ی پنجره‌ی شیکاگویی اتاق نشیمن و شیروانی بالایی، با یک برآمدگی اندک روبه‌جلو در کتیبه تشخیص داده می‌شود. این سطح، تراز یکسانی را با شیروانی بالایی سهیم می‌شود. هر دوی آنها با روکشی از لایه‌های متناوب از آجرهایی با رنگ‌های مختلف، پیوند داده شده‌اند. این شیوه‌ها هم برای مفصل‌بندی‌کردن (articulate) -که هدفش جداسازی است- و هم برای یکپارچه‌سازی به کار می‌روند. باید توجه کرد که بازشوها در کتیبه‌ی پایینی، برخلاف ترسیم‌های منتشرشده‌ی رایت، ابعاد یکسانی ندارند: بازشوی مرکزی بیشتر باریک است تا پهن. همچنین، جرزهای بین پنجره‌ها از پایه‌ستون‌ها و سرستون‌های سالیوانی مجهز شده‌اند که باعث می‌شود همانند عناصری الحاقی به نظر بیایند و ازآنجایی‌که بدنه‌ی ستون‌ها آجری هستند، به‌عنوان عناصری از دیوار هم به نظر برسند. دیده‌بان (monitor)، یک ایوان سرپوشیده از سه بازشوی مشابه قوس‌دار با دو دسته جفت‌ستون‌های دوکی‌شکل دارد. بازشو خاص است، چرا که هیچ ستون یا نیم‌ستونی در لبه‌های قاب‌های کتیبه، به قوس نمی‌رسند که این باعث می‌شود فضای خالی مرکزی بزرگ‌تر از فضاهای کناری‌اش به نظر برسد. قالب منحنی‌شکل قوس بدون انقطاع در طول بازشو امتداد می‌یابد. در نتیجه، دو جفت ستون، مانند جرزهای پایینی، به‌صورت متناوب هم به‌عنوان الحاق‌های ویژه‌ای به بازشوی کتیبه و هم عناصری از آن خوانده می‌شوند.

جلوآمدگی جلویی خانه‌ی هلر به‌صورت‌های متفاوتی تعبیر می‌شود، همان‌طور که در دیاگرام‌ها هم نشان داده شده است. دیاگرام‌های نما، مشابه چندین تعبیر و خوانش از پلان



نمودار فضا، تجزیه‌وتحلیل آگزونومتریک دو فضای اصلی



خانه‌ی وارن هیکاکس، گنکِی، ایلینوی، ۱۹۰۰، پلان

هستند. این درهم‌بافتن فرمی از فضاها و شکل‌ها بافت سراسری ساختمان را تشکیل می‌دهد و از نظر موضوعی، در طراحی حتی کوچک‌ترین جزئیات مانند پنجره‌های با قطعات شیشه (leaded-glass window) منعکس می‌شود.

به دنبال خانه‌ی هلر، دو الگوی پلان متمایز، چرخ‌دنده‌ای و سه‌جانبه یا صلیبی ظهور کردند و هر دو در تنوع‌های بی‌شماری تکرار شدند. دو خانه در شهر گنکِی (Kankakee) در ایالت ایلینوی، متعلق‌به سال ۱۹۰۰، که هیکاکس (Hickox) و بردلی (Bradley) نام داشتند، این دو الگو را معرفی می‌کنند. سال بعد، برای شماره‌های فوریه و ژوئیه نشریه‌ی خانه‌ی بانوان(Ladies' Home Journal)، رایت طرح‌هایی برای دو نمونه خانه ارائه کرد، «خانه‌ای در خانه‌های مرغزار (A Home in a Prairie Town)» و «خانه‌ای کوچک با فضای بسیار در آن (A Small House with 'Lots of Room in it's)». این خانه‌ها، برخلاف خانه‌های گنکِی (Kankakee)، به طور آشکاری وابسته به فشارهای کارفرمایان و روش‌های شخصی‌سازی نیستند، بنابراین باید این‌طور فرض شود که آن‌ها برای معمار، مجموعه‌ای از راه‌حل‌های ایده‌آل برای خانه‌های کوچک بوده‌اند. این خانه‌ها، دو الگوی پلان را ارائه می‌دهند؛ «خانه‌ای در خانه‌های مرغزار»، تقسیمات سه‌جانبه و «خانه‌ای کوچک با فضای بسیار در آن»، پلان چرخ‌دنده‌ای. معرفی این دو باید به این بحث اعتبار ببخشد که رایت آنها را به‌عنوان نمونه‌ی اولیه سازمان‌دهی‌های مرتبط با پلان می‌دید که هرکدام، ویژگی‌های فضایی متمایزی را در بر داشت.

شگفت‌آور است که اولین خانه‌ای که معرفی شد، راه‌حلی بر اساس پلان سه‌بخشی بود. جز خانه‌ی هیکاکس که تقریبا هم‌زمان با انتشار نشریه‌ی خانه‌ی بانوان بود، پلان سه‌بخشی تقریبا به‌طورکامل، الگوی پلان جدیدی برای رایت است. این پلان یک الگوی سنتی پلان است که از مرکزی شاخص تشکیل شده و با فضاهای مجاور پشتیبانی می‌شود. این پلان در خانه‌های سَبک یونانی متداول است، خانه‌هایی که ورودی آن‌ها، اغلب از رواق ستون‌دار به سالن مرکزی است که معمولا سالن پله‌هاست و از آن، مسیر حرکت به اتاق نشیمن در یک‌سو یا اتاق نقاشی یا غذاخوری در سوی دیگر منشعب می‌شود.

یک مشکل عمومی در چنین پلانی، این است که مهم‌ترین فضا به مسیر حرکت اختصاص داده شده است. در پلانِ «خانه‌ای در خانه‌های مرغزار»، رایت ورودی را به پهلو انتقال داده است،

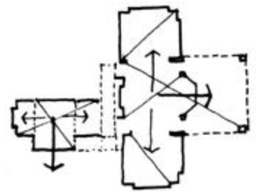
خانه‌ای در خانه‌های مرغزار ۱۹۰۰؛ پرسپکتیو از نشریه‌ی خانه‌ی بانوان (منتشرشده در سال ۱۹۰۱)

در نتیجه از پشت به فضای اصلی خانه نزدیک شده است. این موضوع، فضای مرکزی را به تک‌فضای مهم تبدیل می‌کند که با فضاهای فرعی اتاق غذاخوری و کتابخانه مجاور شده است. با افزایش بازشوهای بین اتاق‌ها، سه فضا اساسا به یکی تبدیل می‌شوند و حس خارق‌العاده‌ای از وسعت را تولید می‌کنند. این موضوع با تبدیل رواق سنتی به یک عرشه یا ایوان بزرگ، تشدید می‌شود و در اندازه، با اتاق نشیمن رقابت می‌کند. یک پنجره‌ی شیکاگویی بزرگ که مانند یک صفحه بین داخل و خارج عمل می‌کند، به رواق رسوخ می‌کند و فضای اتاق نشیمن را با درهم‌بافتن دو فضا و نمایش آنها به‌عنوان یک فضا، از نظر ادراکی گسترش می‌دهد. به‌جای ورود به اتاق نشیمن در مرکز، در تطابق با نظم پلان، رایت یک شومینه‌ی بزرگ را در مرکز جای‌گذاری می‌کند که مسیر حرکت را به پهلو انتقال می‌دهد. تطابق شومینه با پنجره‌ی شیکاگویی یک منطقه‌ی فضایی مشخص را در اتاق نشیمن ایجاد می‌کند. پلان، صفحه‌ای از ستون‌ها در جلوی شومینه را نشان می‌دهد، اما در مقطع حذف شده‌اند (ازآنجایی‌که وجودش وقفه‌ای ناخوشایند از فضا است، از این بحث حذف شده است). ورودی به اتاق نشیمن با یک در شیشه‌ای که به ایوان می‌رسد، تراز است که فضایی بینابینی میان فضاهای غیرخدماتی مانند اتاق نشیمن، اتاق غذاخوری و کتابخانه می‌سازد. پنجره‌های کتابخانه و اتاق غذاخوری به پنجره‌های خانه‌ی هلر شبیه‌اند و با بازشوهای به‌سمت اتاق نشمین، تراز هستند که این موضوع، خوانش فضایی جانبی متقابلی را ایجاد می‌کند. در کل، خانه چینش دقیقی از فضاهای گوناگون را در دنباله‌ای عمومی به نمایش می‌گذارد، درحالی‌که معمولا به نظر می‌رسد به آشپزخانه و آبدارخانه در مرحله‌ی بعدی فکر می‌شود.

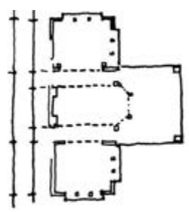
ترکیب‌بندی فرمی و فضایی اصلی پلان توسط پیکربندی اتاق نشیمن/ اتاق غذاخوری/ کتابخانه تعیین می‌شود، گرچه تصور می‌شود که با ویژگی‌های چرخشی معمولی که توسط ورودی خارج از مرکز و ارتباط متعاقب سالن با اتاق نشیمن و شومینه مرکزی ایجاد می‌شود، پوشانده می‌شود. ارتباط ورودی سواره با رواق، این خوانش چرخشی را تقویت می‌کند. قابل‌توجه‌ترین دستاورد این خانه، کیفیت فضاهایش است. پلان، با همه‌ی شباهت‌هایش به خانه‌های اولیه، به‌طور فزاینده‌ای باز شده است. هر فضا و زیرفضایی به وضوح تعریف شده است. اتصال فضایی به طور هم‌زمان، پیچیده‌تر و روشن‌تر شده است. سالن راه‌پله، اتاق نشیمن و رواق در مقابل با گروهی جانبی از فضاها که توسط اتاق غذاخوری، اتاق نشیمن و کتابخانه تولید می‌شوند، خنثی می‌شود. به علاوه، هر منطقه‌ی فضایی فرعی به‌وضوح تعریف‌شده و خواناست. برای مثال، ممکن است که رابطه‌ی اتاق غذاخوری / اتاق نشیمن/ کتابخانه به‌عنوان B-A-B و همچنین به‌عنوان A-B-A-B-A خوانده شود. فضاها دیگر مانند خانه‌های وینزلو و هلر تقسیم‌بندی نمی‌شوند، اما کیفیت جدیدی از فضا را ارائه می‌دهند که در آن به بیننده، حضور و تجربه‌ی هم‌زمان چندین فضا، یک توسعه‌ی بصری در جهت‌های گوناگون پیشکش می‌شود.

نمای جلویی خانه، تجربه‌ها و جست‌وجوهای خانه‌های اولیه و اصطبل وینزلو را ادامه می‌دهد. نمای پرسپکتیوی که از خیابان برداشت می‌شود، ورودی و دیوار انتهایی بال کتابخانه را نشان می‌دهد. تعبیر فرمی بال کتابخانه بدون شک از خانه‌ی هارلان مشتق شده است. بالکن خانه‌ی هارلان حالا دوباره به‌شکل بالکنی با نوارهایی از پنجره‌های متوالی تعبیر شده است. در ترسیم، رایت پنجره‌های گوشه را باز نشان می‌دهد. این باید اینگونه تعبیر شود که او می‌خواهد صلبیت دیوارهای جانبی را حتی بیش از این کم کند. همانند ستون‌های بالکن خانه‌ی هارلان، پنجره‌ها با لبه‌ی جلویی پیش‌آمدگی بام، تراز هستند. پنجره‌های شیکاگویی اتاق‌خواب‌ها که از دیوارهای کتابخانه پیش آمده‌اند، اثر یک گوشه‌ی بازگشتی را تولید می‌کنند که اجازه می‌دهند گوشه‌های حجم کتابخانه به‌صورت غیر منقطع از پایه تا زیرنما بالا روند. به هم پیوستن مشابه حجم‌ها در پنجره‌ی کتابخانه اتفاق می‌افتد. در نقطه‌ی اتصال پنجره‌ها به دیوار، لایه‌ی آستانه به جلو می‌آید تا یک گلدان در جلوی پنجره‌ها بسازد. بازشوی پنجره حاصل فضای خالی بین گوشه‌های اتاق، حجم گلدان و سطح زیرنمای پنجره‌های شیکاگویی اتاق‌خواب است؛ در نتیجه پنجره تنها حفره‌ای در دیوار نیست، بلکه پرشدن پرده‌مانند حفره‌هاست که با اتصال حجم‌ها ساخته می‌شود. با مشاهده‌ی کل فضای طبقه‌ی اول خانه، تنها حفره‌ای که در دیوار هست، ورودی است که به نظر می‌رسد بازشوهای قوس‌دارش یک نابه‌هنگامی و ناسازگاری را بیان کند. ورودی سواره و رواق اتاق نشیمن با گسترشی از سقف پایینی، شکل گرفته‌اند و هر کدام از آنها با دو حجم ساده پشتیبانی می‌شوند. دیوارهای باغ، دیوارهایی که رواق را احاطه می‌کنند و دیوارهای ورودی سواره، دنباله‌ای از دیوارهای آستانه در زیر پنجره هستند، راه‌حلی معمارانه که خاستگاهش، پنجره‌های شیکاگویی و رواق خانه‌ی مک‌آرتور است. دومین پروژه‌ای که توسط نشریه‌ی خانه‌ی بانوان چاپ شد، «خانه‌ای کوچک با فضای بسیار در آن»، بازتفسیر و نسخه‌ی پیشرفته‌ی خانه‌ی خود رایت در سال ۱۸۸۹ است. اینجا، سازمان‌دهی چرخ‌دنده‌ای پلان با یک ایده‌ی سازمانی

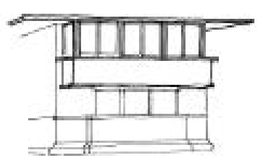
خانه‌ای کوچک با فضای بسیار در آن، ۱۹۰۰؛ پرسپکتیو از نشریه‌ی خانه‌ی بانوان (منتشرشده در سال ۱۹۰۱)

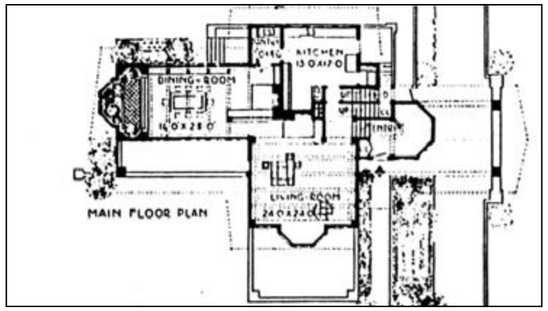


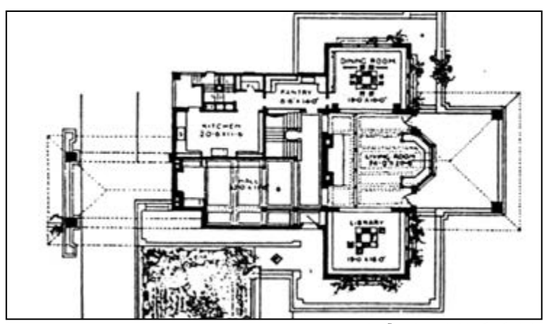
خانه‌ای در خانه‌های مرغزار، تجزیه‌وتحلیل پلان



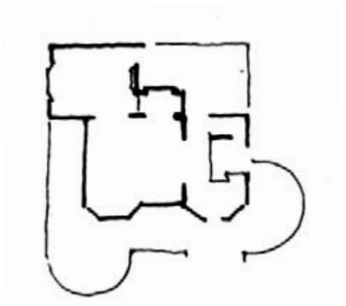
خانه‌ای در خانه‌های مرغزار، پلان

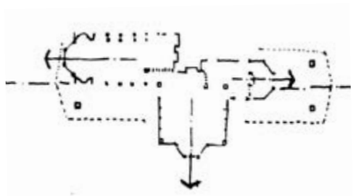


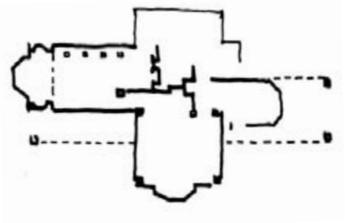




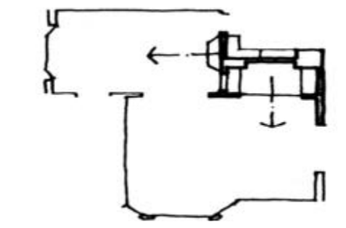
خانه‌ای کوچک با فضای بسیار در آن، پلان

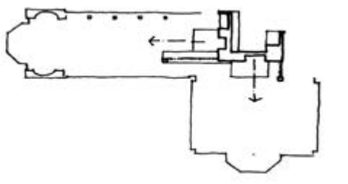






سه پلان بالا: خانه‌ای کوچک با فضای بسیار در آن، توسعه‌ای از خانه‌ی رایت





دو پلان بالا : خانه‌ای کوچک با فضای بسیار در آن، تجزیه و تحلیل نسبت اتاق‌های غذاخوری و نشیمن با شومینه‌ی مرکزی

خانه‌ی وارد ویلیتس، ۱۹۰۲

روشن‌تر شد؛ ایده‌ای که پیش از این در اصطبل وینزلو و خانه‌ی مک‌آفی حضور داشته است، جایی که هر بال از چرخ‌دنده، حجم یک تک‌فضا را تشکیل می‌دهد. اتاق نشیمن، اتاق غذاخوری و تالار پله به دور حجم شومینه‌ی بزرگ مرکزی می‌چرخند؛ لوله‌ی بخاری خانه‌ی خود رایت حالا به مجموعه‌ای از دو شومینه که بر هم عمودند تبدیل شده است. پیکربندی چرخ‌دنده‌ای مرکز شومینه و پوشش‌های چوبی‌اش، موضوع پلان را به‌طور خلاصه بازگو می‌کند. موقعیت ورودی پنجره‌های شیکاگویی در خانه‌ی خود رایت ۹۰ درجه چرخیده است و بال مفصل‌دار شده‌ی خودش را شکل داده است. هر بال به‌صورت متقارن، سازمان‌دهی شده و با اضافه‌شدن پنجره‌های شیکاگویی در انتها غنی شده است که این کیفیت، جهت‌مندی هر فضا را تقویت کرده است. پلان اتاق غذاخوری شباهت بسیاری به اتاق نشیمن خانه‌ی مک‌آفی دارد. به هر حال، در تضاد با خانه‌ی مک‌آفی که پنجره‌های اتاق نشیمن اساسا منافذی در دیوار باقی ماندند، این پنجره‌ها یک جزء اصلی از بافت سازمانی هستند. پنجره‌بندی به‌صورت ردیفی پیوسته از پنجره‌ها است که منطقه‌ی بین آستانه‌ی قاب‌بندی دیوار و سطح زیرنما را تصرف کرده‌اند، همان منطقه‌ای که ابتدا در خانه‌ی مک‌آرتور در سال ۱۸۹۲ نشان داده شد. مقطع اتاق غذاخوری که با پروژه منتشر شد، حسی قوی از تاثیر فضایی می‌داد. اگر با دیدن پرسپکتیو بیرونی اینگونه فرض کنیم که جانب دیگر فضا مشابه است، این فضا بیشتر یک ایوان محصور را نشان می‌دهد تا یک اتاق معمولی را. اتاق غذاخوری، شفاف‌سازی تلاش‌های رایت در تکامل یک زبان فضایی بازتر است. در مقابل، اتاق نشیمن «خانه‌ای کوچک با فضای بسیار در آن»، تنها یک نسخه‌ی کمی پیشرفته‌تر از خانه‌ی وینزلو است. یک پنجره‌ی شیکاگویی بزرگ با درهای مجاور شیشه‌ای که به تراسی محصور، گشوده می‌شوند، از نظر محوری با شومینه تطابق دارد؛ اما برخلاف اتاق نشیمن طرح اولیه برای «خانه‌ای در خانه‌های مرغزار»، اتاق‌ها اساسا به‌صورت یک فضای ساده‌ی جعبه‌مانند، باقی می‌مانند. طراحی‌های خانه‌های نشریه‌ی خانه‌ی بانوان در زمانی منتشر شدند که رایت در حال ساخت تعداد زیادی بنا بود. به هر حال، هیچ‌کدام از آنها، آن نوع از شفاف‌سازی معمارانه را که توسط خانه‌ی وارد ویلیتیس (Ward Willitis) در سال ۱۹۰۲ ارائه شد را فراهم نکردند. خانه‌ی ویلیتس اولین خانه‌ی حقیقی مرغزار است. درحالی‌که پلانش توسعه‌ای از پلان «خانه‌ای کوچک با فضای بسیار در آن» است، صفحه‌های سقف به نفع دقت فرمی در «خانه‌های مرغزار» رها شده‌اند. پلان خانه‌ی ویلیتس، بدون شک از نوع چرخ‌دنده‌ایی است که یک ساختار سه‌بخشی متقارن ثانویه در ترکیب‌بندی به آن افزوده شده است.

خانه، ایده‌های ترکیب‌بندی اصطبل وینزلو را توسعه می‌دهد. فرم خانه از حجم اصلی مرکزی عمودی و نسبتا محکم اتاق نشیمن تشکیل شده است. یک حجم افقی که به میزان کمی گسترش یافته، به‌طور عمودی با این حجم تلاقی پیدا می‌کند. در پلان خانه‌ی ویلیتس، فضای اتاق غذاخوری، ایوان، ورودی و ورودی سواره به‌صورت قابل‌توجهی امتداد یافته‌اند. بال‌های خانه‌ی ویلیتس با رفتار معمارانه‌شان، از اتاق نشیمن محصور متراکم و اتاق غذاخوری غرفه‌سازی‌شده به‌وضوح متمایز شده‌اند، بنابراین تفاوت‌ها تقریبا شروع به مقابله کرده و بر یکپارچگی خانه تاثیر می‌گذارند. اتاق نشیمن اگر چه به‌دقت سازمان‌یافته است، در درجه‌ی اول به‌صورت یک فضای جعبه‌مانند، باقی می‌ماند. حتی بازشوهای بزرگ در جانب تراس، این دریافت را تغییر نمی‌دهند. پنجره‌های دیوارهای جانبی نسبتا کوچک‌اند و در قسمت بالایی دیوار قرار گرفته‌اند. در مقابل، اتاق غذاخوری در یک دیوار پرده‌مانند متوالی از درها و پنجره‌های شیشه‌ای حل می‌شود. صلبیت انتهای اتاق غذاخوری «خانه‌ای کوچک با فضای بسیار در آن» به مجموعه‌ای از جرزهای با اندازه‌های مختلف تبدیل می‌شود. آخرین بقایای دیوارهای محصورکننده، ناپدید شده‌اند و فضاهای خالی باقی‌مانده بین جرزها با تزئینات پنجره‌های شیشه رنگی پوشیده شده‌اند. پنجره‌ها به الگوهای ظریفی تقسیم شده‌اند که نه‌تنها مقیاس را در هم می‌شکنند، بلکه سازمان‌دهی پلان و نماها را انتزاعی می‌کنند. نامعقول نیست اگر اظهار کنیم که اتاق غذاخوری خانه‌ی ویلیتس تغییر قابل‌توجهی در ساختن و شکل‌دادن به فضای معمارانه ارائه

خانه‌ی وارد ویلیتس، دید به اتاق نشیمن از سرسرای ورودی

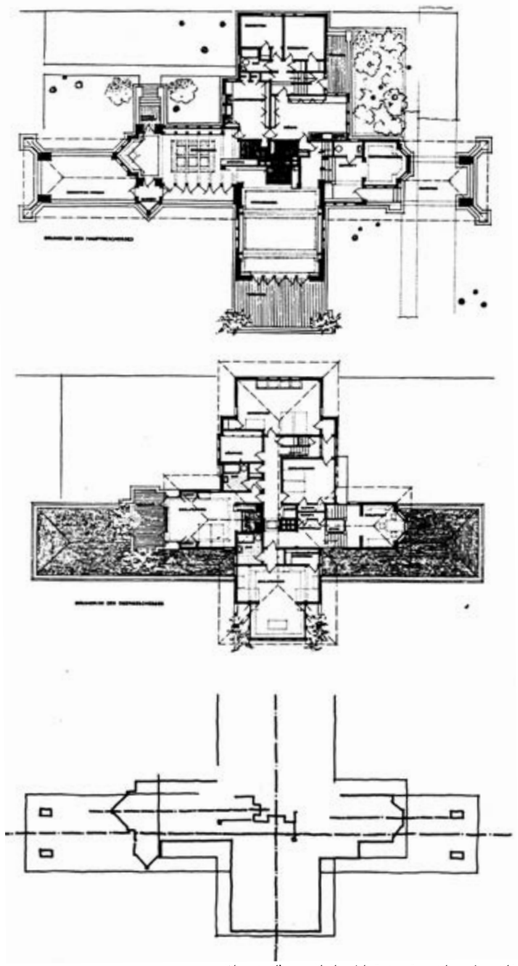
می‌کند. تنها باید آن را با فضای اتاق غذاخوری «خانه‌ای کوچک با فضای بسیار در آن» مقایسه کرد که متعلق به سال قبلش است. آنجا، فضا به چیزی منتهی می‌شود که یک باغ زمستانی به نظر می‌رسد، با یک پنجره‌ی شیکاگویی که بین دو قطعه دیوار خارجی محصور است. خط درها و پنجره‌ها در هر دو سمت اتاق بین حجم‌ها نگه داشته شده است.

در خانه‌ی ویلیتس، دو حجم خارجی به چهار جرز مشابه تبدیل شده‌اند و پنجره‌های پرده‌مانند در طول اتاق تا انتهای آن ادامه پیدا می‌کند، گر چه شاید به شیوایی خانه‌های توسعه‌یافته‌تر متاخر نباشد. پنجره‌های شیکاگویی دیگر از الحاقات نیستند، بلکه بخش‌های اصلی نظام احاطه‌کننده (enclosig system) هستند. تقریبا ده سال جست‌وجو و تجربه‌ی مداوم بین طراحی‌های اصطبل وینزلو و خانه‌ی هارلان و طراحی خانه‌ی ویلیتس قرار گرفته است. درست همانند اتاق غذاخوری که نتیجه‌ی تکامل طولانی‌مدت را نشان می‌دهد، ترکیب‌بندی معمارانه‌ی بیرون، به‌خصوص بال اتاق نشیمن، ایده‌های ترکیب‌بندی خانه‌های اولیه را ترقی داده است. سقف کم‌شیب‌تر و پیش‌آمدگی آن از همه‌ی خانه‌های پیشین، بزرگ‌تر شده است. پیش‌آمدگی بسیارخوب بر فراز حجم‌های احاطه‌شده واقعی توسعه یافته است. سقف از بدنه‌ی صلب پایینی خانه توسط نوارهایی پیوسته از پنجره‌ها جدا شده است و ایوانی شیشه‌ای را ایجاد می‌کند. پهنای پنجره‌های شیکاگویی پنج واحد است و عمق آن که در تمام خانه‌های قبلی فقط به‌اندازه‌ی عمق یک پنجره بود، الان به اندازه‌ی سه واحد شده است. اثر کلی به طور قابل‌توجهی متفاوت از خانه‌های پیشین است، با درجه‌ای از مفصل‌بندی که به‌طور ضمنی نشان می‌دهد که کل سقف بر فراز مجموعه‌ای از دیوارهای شیشه‌ای شناور است. دوباره، دیوار پنجره به لبه‌ی پیش‌آمدگی لبه‌ی بام متصل می‌شود.

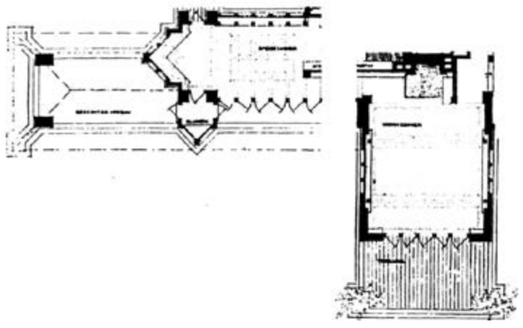
به هر حال، این پنجره‌ها، بخشی از قاب جلویی یک شبکه‌ی گسترده از قاب‌های شیشه‌ای و سفید را می‌سازند که سقف را به پایه وصل می‌کنند. نمای جلویی ترکیبی از سطوح مستطیلی و یک شبکه‌ی خطی است. سطوح سفید به‌عنوان ترکیبی واحد دیده می‌شوند؛ مستطیل افقی سطح جلویی تراس، سطوح عمودی در گوشه‌ها، شکل‌های مربعی در شبکه‌ی پنجره و مستطیل‌های سفید کوچک در پنجره‌های شیشه‌ای رنگی. عناصر خطی، ستون‌های بین پنجره‌ها به همراه لبه‌های زیرنما، کتیبه‌ها و آستانه‌ها که با خط‌های ظریف تقسیم‌بندی در پنجره‌های شیشه‌ای رنگی ترکیب شده‌اند، مانند یک شبکه‌ی خطی، بخش‌های گوناگون ترکیب را در کنار هم نگه می‌دارند.

مفصل‌بندی سقف و کنج تونشسته‌ی حاصل از آن، (که اولین بار در خانه‌ی هارلان ظاهر شد) اکنون وضعیتی را ایجاد می‌کند که در آن به نظر نمی‌رسد که دیوارها دیگر تکیه‌گاه بوده یا حتی به سقف متصل باشند. گوشه‌های سخت در کتیبه‌ی خانه‌ی هارلان، ناپدید شده‌اند. جداسازی سقف خانه‌ی ویلیتس در عکس‌های منتشرشده تا حد زیادی اغراق شده است، چرا که ستون‌هایی که در گوشه، سقف را تحمل می‌کنند، نمایان نیستند.

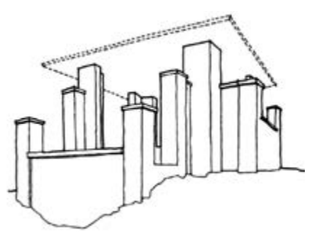
موقعیت چرخ‌دنده‌ای پلان، شایسته‌ی توضیح بیشتری است. ورودی، اتاق نشیمن، اتاق غذاخوری، در یک رابطه‌ی چرخ‌دنده‌ای به دور هسته‌ی مرکزی شومینه سازمان یافته‌اند. این



خانه‌ی وارد ویلیتس، تجزیه‌وتحلیل سازمان‌دهی ثانویه‌ی پلان



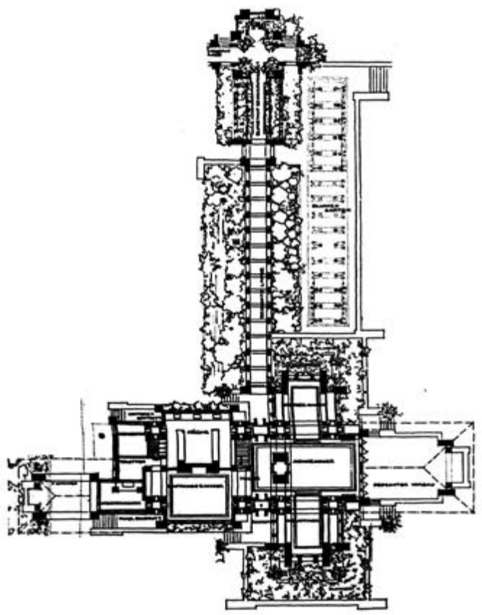
خانه‌ی وارد ویلیتس، تجزیه‌وتحلیل اتاق غذاخوری و اتاق نشیمن، و شکل‌گیری جرز اتاق غذاخوری



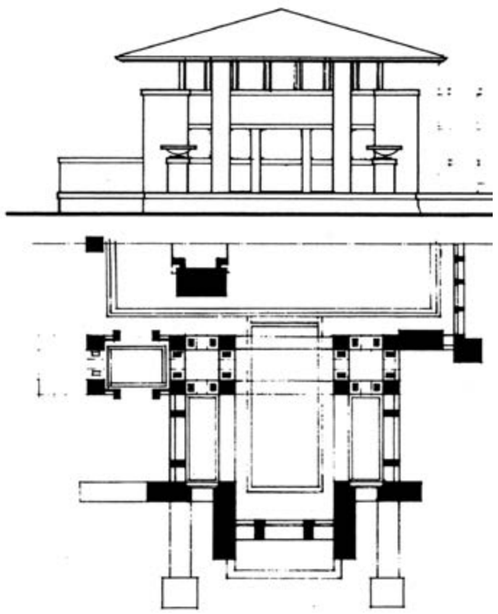
مدرسه‌ی خانگی هیلساید، اسپرینگ‌گرین، ویسکانسین، ۱۹۰۲،تجزیه و تحلیل سقف و دیوارها

چیدمان با یک سازمان‌دهی ثانویه‌ی پلان که با پیکربندی سقف، جرزهای رواق و ورودی سواره و وضعیت متقارن اتاق نشیمن و تراس مشخص می‌شود، پوشش داده شده است. خط‌های مرکزی این پلان به‌وضوح در ترسیم‌های رایت ملاحظه شده‌اند. این هم‌پوشانی، بعدها توسط جبهه‌ی جلویی خانه، با وضعیت متقارن بال اتاق نشیمن و امتداد لبه‌ی جلویی بال پایینی، آشکار می‌شود. در نتیجه تعجب‌آور نیست که رایت، عکس‌هایی از خانه را منتشر کرد که جلوی آن دیده می‌شود. این پدیده‌ی مشابه در ترکیب‌بندی شرایط متقارن پایدار که بر یک وضعیت چرخشی اضافه می‌شود، پیش از این در پلان خانه‌ی خودش در سال ۱۸۸۹ ارائه شده بود.

رایت در همان زمان که بر روی خانه‌ی ویلیتس کار می‌کرد، پیشنهادی دریافت کرد تا یک مدرسه‌ی جدید در نزدیکی اسپرینگ‌گرین (Spring Green) در ایالت ویسکانسین (Wisconsin) بسازد ــ مدرسه‌ی خانگی هیلساید (Hillside Home School) ــ که بخشی از مجموعه‌ی اتاق طراحی تالیسین (Taliesin) در سال ۱۹۳۳ شد. از آنجا که مشتریانش، خاله‌هایش بودند که پیش از این حرفه‌اش را حمایت کرده بودند، ممکن است اینگونه گمان شود که رایت کنترل کامل بر راه‌حل معمارانه‌ی پروژه داشته است. درحالی‌که تقریبا هر بخشی از پروژه، می‌تواند به‌عنوان نمایشی از کار او در آن زمان باشد، هیچ‌کدام از ساختمان‌هایش نمی‌توانند شیواتر از طرح سالن اجتماع، ایده‌های ترکیب‌بندی او را توضیح دهند، یا اتاق نشیمن انجمن مدرسه، از آنجا که ممکن است آن هم در نظر گرفته شود. پیرو امتداد پیشرفت پروژه‌های اولیه‌اش، این راه‌حل تقریبا اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌آید. سالن اجتماع یک غرفه بزرگ است که بر یک دامنه‌ی کم‌شیب و پوشیده از چمن قرار گرفته است. رشته‌ای از جرزهای ماسه‌سنگ بدون هیچ آماده‌سازی بصری از زمین بالا می‌روند. پایه‌ی اولیه ناپدید شده است؛ چرا که برخلاف خانه‌های چوبی‌اش، ساختمان سنگی می‌تواند اتصال مستقیم با زمین داشته باشد. جرزهای سنگی با ارتفاع‌های گوناگونی بالا می‌آیند و توسط دیوارهای سنگی و نازک شبکه‌مانند به یکدیگر متصل می‌شوند. بزرگ‌ترین جرزها، که در واقع دیوارهای L شکل هستند، تا سطح زیرنما بالا می‌روند؛ درحالی‌که مجموعه‌ای از جرزهای کوچک‌تر نزدیک به زمین باقی می‌مانند. به نظر می‌رسد جرزهای بزرگ، سقف هرمی با سفال قرمز را که به طور گسترده معلق است، تحمل می‌کنند؛ سقفی که لبه‌های آن و زیرنماها از طریق افزودن پرده‌ای از پنجره‌ها با عناصر بنایی ادغام شده‌اند. پنجره‌ها از قطعات شیشه‌ای بدون هرگونه تقسیمات افقی تشکیل شده‌اند تا جهت عمود آنها قطع نگردد. تقسیم‌بندی‌های چوبی، عمودی و بلند بین پنجره‌ها، مانند مجموعه‌ای از جرزهای بلند و باریک عمل می‌کند. لبه‌های سقف و جرزهای عمودی پنجره‌ها به هم می‌پیوندند و یکی می‌شوند. با چرخش در گوشه، پنجره‌ای کوچک صفحه‌ی جلویی را به سطح زیرنما و جرز بزرگ L شکل متصل می‌کند. سقف و پنجره می‌توانند به‌عنوان نظام متمایز سبک‌تری از عناصر معمارانه دیده شوند که به عناصر سنگینی که از زمین بلند می‌شوند، رسوخ می‌کند و با آن‌ها می‌پیوندند، ایده‌ای که به طور ضمنی



خانه‌ی داروین مارتین، بوفالو، نیویورک، ۱۹۰۴؛ پلان



خانه‌ی داروین مارتین، بوفالو، نیویورک، ۱۹۰۴؛ تجزیه و تحلیل ساختار جرز کتابخانه در پلان و نما

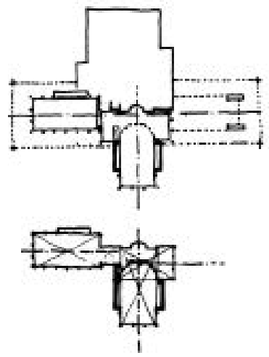
مدرسه‌ی شبانه‌روزی هیلساید، قبل از توسعه

مدرسه‌ی شبانه‌روزی هیلساید، ویسکانسین، آمریکا، ۱۹۰۲ منبع: acidadebranca.tumblr.com

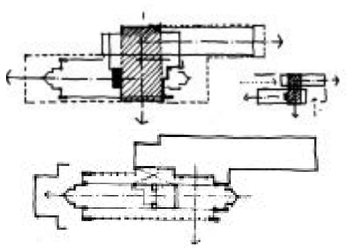
خانه‌ی داروین مارتین، بوفالو، نیویورک، ۱۹۰۴

در خانه‌ی هارلان و اصطبل وینزلو به آن اشاره شده بود. جای سؤال نیست که جرزهای پنجره‌ها عناصر معمارانه‌ی گسسته‌ی منفردی هستند، جرزهای کوچک‌تر؛ چرا که حتی وقتی پنجره‌ها به دیوار سنگی می‌رسند، جرزهای آن‌ها در یک قطعه و سازش‌ناپذیر باقی می‌مانند (وضعیتی که باید مشکلات قابل‌توجهی در جزئیات ارائه داده باشد تا پنجره‌ها را در برابر شرایط آب‌وهوایی، درزگیری کرده باشد). طراحی مدرسه‌ی خانگی هیلساید، لحظه‌ای تعیین‌کننده در تکامل خانه‌ی مرغزار است و به نظر می‌رسد رایت قصد داشته این ساختمان را برای خلاصه‌کردن ابداعاتش برای زبان رسمی فضای معمارانه استفاده کند. سخت است باور کنیم که تنها عاملی که خانه‌ی ویلیتس و خانه‌ی داروین مارتین را از هم جدا می‌کند، یک فاصله‌ی زمانی دوساله است.

خانه‌ی مارتین رخدادی منحصربه‌فرد در تاریخ معماری است (تصاویر صفحه‌ی قبل) که در آن به طور ناگهانی یک کار پخته، ظهور می‌کند. هیچ‌کدام از کارهای پیشین رایت کاملا ما را برای خانه‌ی مارتین آماده نمی‌کند. پلان، نسخه‌ای استادانه‌تر از خانه‌ی نشریه‌ی خانه‌ی بانوان، «خانه‌ای در مرغزار» است. این پلان مانند یک نقاشی خوانده می‌شود، مانند یک ترکیب ظریف از تیرها و نقطه‌ها با اندازه‌های متفاوت که در یک الگوی پیچیده چیده شده‌اند؛ دیوارهای بسیار کمی، محوطه‌ی خدماتی را از فضاهای اصلی خانه جدا می‌کنند. جرزها از یک سلسله‌مراتب روشن در ابعاد معین‌شان پیروی می‌کنند. بزرگ‌ترین عنصر، شومینه، بیشترین ارتفاع را داراست؛ کوچک‌ترین محفظه‌ها، لوله‌های گرمایشی هستند. هر عنصر ارتفاعی دارد که با توجه به اندازه‌اش در پلان و در تطابق با نسخه‌ی خود رایت در نظر گرفته شده است. پیوستگی تماتیکی (موضوعی) که در خانه ویلیتس مشاهده می‌شود، بر خانه مارتین نیز غلبه دارد؛ از جزئیات شومینه گرفته تا قفس کبوتر در گلخانه نفوذ می‌کند. همانند سالن اجتماع مدرسه‌ی خانگی هیلساید، پنجره‌ها نظام کاملی از صفحات ظریف هستند که فضاهای خالی بین حجم جرزها را پر می‌کنند. حتی اعضای عمودی بین پنجره‌ها در کف اتاق‌خواب بخشی از نظام عناصر ستون‌مانندی هستند که با پنجره‌های شیشه‌رنگی ظریف با یک‌ونیم اینچ عرض، مفصل‌بندی شده‌اند. خط‌های افقی خانه‌ی مک‌آرتور اکنون به رشته‌ای از نوارهای افقی ممتد تبدیل شده‌اند که به جرزهای عمودی متصل و در آن بافته می‌شوند، همانند خانه‌ی مک‌آفی، در منظر گسترش پیدا می‌کنند و گلخانه و گاراژ را با خانه ادغام می‌کنند. خانه‌ی مارتین یک شفاف‌سازی و بیانی حیرت‌آوری از ایده‌های اولیه است. پلان خانه از پلان سه‌بخشی اساسا ایستایی که توسط جنبه‌ای ضمنی از چرخش خنثی شده بود، استفاده می‌کند.ایده‌های موضوعی کار که به خانه‌ی مارتین می‌رسد، ادامه پیدا می‌کنند تا پایه‌ی به وجود آمدن بهترین کار فرانک لوید رایت را شکل دهند که این شامل خانه‌های متاخر مرغزار، برج سنت مارک (St. Mark)، خانه‌های یوسونی (Usonian Houses) و به‌خصوص خانه‌ی آبشار است. در یکی از آخرین خانه‌هایش، خانه‌ی هِیگِن (Hagan)، که متعلق به سال ۱۹۵۴ است و در نزدیکی بر ران (Bear Run) قرار دارد، رایت یک بار دیگر اصول فرمال و ایده‌های زبان معمارانه را که در پانزده سال اول حرفه‌اش ساخته بود، نشان می‌دهد.



خانه‌ی ایزابل روبرتز، ۱۹۰۸، پلان

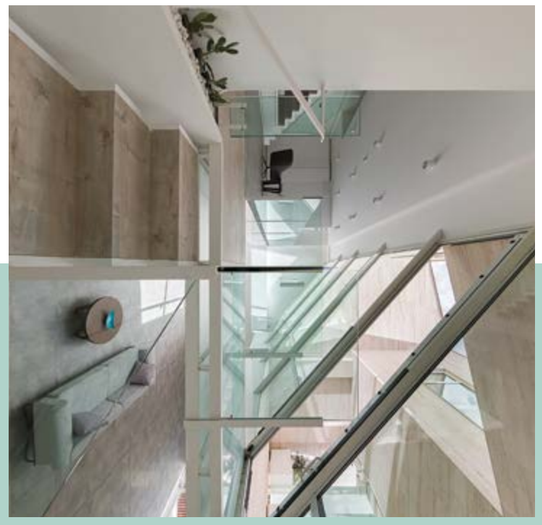


خانه‌ی فردریک روبی، ۱۹۰۷، پلان

↑ خانه‌ی ایزابل روبرتز، ۱۹۰۸

↓ خانه‌ی فردریک روبی، ۱۹۰۷

فضای داخلی خانه‌ی فردریک روبی، ۱۹۰۷



تکنولوژی و پایداری در بازسازی خانه‌ی ملاقـــــات، اثر فرانک لوید رایت

لادن مصطفی‌زاده

پدر او، ویلیام کری رایت (William Carey Wright) واعظ (preacher) و موسیقی‌دان بود و مادرش آنا لوید جونز (Anna Lloyd Jones) پیشه‌ی معلمی داشت. والدین فرانک لوید رایت از بنیان‌گذاران اولین انجمن وحدت‌گرا (First Unitarian Society) بودند و بعدها خود رایت نیز یکی از اعضای این انجمن شد.

انجمن وحدت‌گرا در سال ۱۹۴۶ سفارش ساخت بنایی برای انجمن در مَدیسن (Madison) ایالات متحده‌ی آمریکا را به رایت داد؛ رایت، کلیسای کوچکی را برای این انجمن ساخت و با اشاره به ارزش‌های سادگی و فروتنی کوئیکر (Quaker)، آن را خانه‌ی ملاقات (Meeting House) نامید. رایت، این خانه را با مقیاس انسانی طراحی کرد و در ساخت آن از مصالح طبیعی استفاده کرد و برای نمایش استحکام ساختاری (Structural Strength) و آرزو (Aspiration) که آنها را نمادی از جامعه‌ی مذهبی جهان‌گرایی وحدت‌گرای غیراعتقادی (Non-Creedal Unitarian Universalism Religious Community) می‌دانست، در سراسر طرح از شکل مثلث استفاده کرد. خانه‌ی ملاقات در سال ۱۹۵۱ تکمیل شد و به‌عنوان یکی از خلاقانه‌ترین نمونه‌های معماری کلیسا در جهان مورد استقبال قرار گرفت. این خانه دارای بسیاری از ویژگی‌های بارز ساختارهای یوسونی (Usonian Structures) رایت است. خانه‌ی ملاقات دارای یک طبقه، لبه‌های بیرونی گسترده، ورودی ساده، شومینه‌های بزرگ و کف بتنی است.

متمایزترین ویژگی آن شیشه و چوب سربه‌فلک کشیده در نمای جنوبی آن است که به گفته‌ی رایت نمادی از آرزو است. ازآنجایی‌که رایت یکی از اعضای قدیمی اولین انجمن وحدت‌گرا بود، بنابراین طراحی او منعکس‌کننده‌ی اعتقادات معنوی او بود. علاوه بر خانه‌ی ملاقات، دو بنای دیگر شامل جناح آموزش مذهبی و سالن اجتماعات پایین به ترتیب در سال‌های ۱۹۶۴ و ۱۹۹۰ توسط گروه معماران تالیسین و همکاران (Taliesin Associates Architects) طراحی و ساخته شد.

در سال ۱۹۶۴، انستیتوی معماری آمریکا (American Institute of Architecture) به‌دلیل تأثیر عمیق آن بر معماری کلیسا، خانه‌ی ملاقات را به‌عنوان یکی از ۱۷ ساختمانی (به‌عنوان نمونه‌ای از مشارکت و کمک رایت به فرهنگ آمریکایی) که باید حفظ شود، فهرست کرد؛ خانه‌ی ملاقات در سال ۲۰۰۴ به‌عنوان یک بنای تاریخی ملی ثبت شد.

در طی سال‌ها، انجمن وحدت‌گرای مَدیسن رشد کرد و به بزرگترین انجمن وحدت‌گرای جهان‌گرایی در ایالات متحده تبدیل شد؛ این رشد، همراه با تورهای مداوم معماری و حضور بازدیدکنندگان از سراسر جهان، تقاضای فزاینده‌ای را برای تکمیل و بهبود ساختار تاریخی اصلی ایجاد کرد. بنابراین انجمن وحدت‌گرا در سال ۲۰۰۸ سفارش تکمیل آن را به گروه معماران تی.کِی.دابلیو.اِی (TKWA) داد و خواستار حفظ یکپارچگی بین طرح جدید و قدیم، فراهم کردن فضایی برای نیازهای روزانه‌ی بازدیدکنندگان و هماهنگی ساخت‌وساز با ارزش‌های عمیق زیست‌محیطی شد. در طرح جدید، ۲۰۰۰۰ فوت مربع شامل یک سالن کنفرانس ۵۰۰ نفره، دفتر، فضای اجتماعات و معاشرت، آشپزخانه‌ی گسترده و فضای تمرین موسیقی به طرح قدیم الحاق شد؛ به طوریکه:

• بیان معاصر (طرح جدید) انعکاسی از معماری ارگانیک رایت (طرح قدیم) باشد.

Sustainability & Reconstruction- Meeting House, Frank Lloyd wright

Ladan Mostafazadeh

• طراحی ساختمان جدید، تفکر پایدار را در ساختاری آینده‌نگر (رو به جلو)، حساس تاریخی و با ساختار طراحی شده‌ی زیبا (که به نیازهای اجتماعی و آرزوهای معنوی کسانی که وارد می شوند، پاسخ می‌دهد) ادغام کند.

• بنای جدید و قدیم با هم یک کل منسجم را ایجاد کنند که با محیط اطراف (Surroundings) و محیط زیست (Environment) خود هماهنگ باشد.

اگرچه در حال حاضر این کلیسا توسط شهر مَدیسن محاصره شده است، اما در زمان ساخت توسط رایت بر روی یک قله‌ی مشرف به زمین‌های کشاورزی دانشگاه و دریاچه‌ی مِندوتا (Mendota) قرار داشت. تغییرات در سایت به‌دلیل محدودیت‌های اعمال شده توسط وضعیت تاریخی و ملی «خانه‌ی ملاقات» و همین‌طور ملاحظات اکولوژیک محدود شد و یک زمین هموار یک‌هکتاری در ربع شمال‌شرقی سایت برای ساخت و ساز تعیین شد. تیم معماری تی.کِی.دابلیو.اِی با درک اهمیت تاریخی خانه‌ی ملاقات اصلی، چهار معیار کلیدی را ایجاد کرد که تمام تصمیمات طراحی بر اساس آن اتخاذ می‌شدند:

• طراحی بر اساس اصالت بنا باشد، اما از تقلید تاریخی خودداری کنید.

• خانه‌ی ملاقات اصلی و الحاقات را به‌عنوان یک کل منسجم ببینید.

• از هندسه‌ای استفاده کنید که قدرت نمادین ساختمان شاخص را تقویت می‌کند.

• ساختمان‌های ادغام‌شده با سیستم‌های طبیعی توسط رایت را پیشرفته کنید.

برای حمایت از تلاش‌های اولیه‌ی برنامه‌ریزی و ایجاد توافق بین گروه‌های ذی‌نفع مختلف، تیم معماری یک گروه بازبینی متشکل از کارشناسان شناخته‌شده را تشکیل داد؛ گروه بازبینی برای شناسایی مسائل کلیدی در طراحی الحاقی جدید و ارزیابی تاثیر آن بر ساختمان و محوطه‌ی تاریخی تشکیل جلسه داد. فرایند بازبینی توسط این گروه (سازمان حفاظت از ساختمان فرانک لوید رایت) به‌عنوان الگویی برای ایجاد الحاقیه‌های حساس و بسیار پایدار به املاک تاریخی توصیف شده است. موفقیت این پروژه در هندسه‌ی آن نهفته است، در خانه‌ی ملاقات اصلی رایت، لوزی (Diamond) و مثلث اشکال هندسی غالب هستند؛ بنابراین تیم تی.کِی.دابلیو.اِی به این نتیجه رسید که ایجاد یک منحنی، ساده‌ترین و آرام‌ترین حرکتی است که می‌توان در پاسخ به هندسه‌ی شدید موجود در سایت انجام داد. طراحی ساختمان جدید توسط یک قوس منحنی ملایم شکل گرفت که تمرکز هندسی را بر ساختمان تاریخی رایت حفظ و در عین حال قدرت نمادین آن را تقویت کند. این رویکرد طراحی به ساخت جدید کمک می‌کند تا به طور طبیعی و زیبا بر روی سایت قرار گیرد. سقف الحاق شده‌ی جدید به سمت پایین شیب می‌خورد تا به‌طور یکپارچه به خانه‌ی ملاقات تاریخی ملحق شود و در عین حال به‌طور نامحسوسی پیش‌روی اصلی آن را بازتاب دهد. در طراحی و ساخت ساختمان جدید و الحاقات آن، توجه جدی به پایداری و مصرف انرژی شده است که در ادامه به آن می‌پردازیم:

انرژی (Energy)

طراحی ساختمان جدید تقریبا ۴۰ درصد کارآمدتر از تسهیلات پایه‌ای است. این نتیجه‌گیری بر اساس مدل اصلی طراحی انرژی است و با تجزیه و تحلیل اولیه پس از اشغال مصرف واقعی انرژی تقویت شده است. تصمیم برای انتقال بارهای حرارتی از طریق گرمایش و سرمایش

کف تابشی، به جای سیستم‌های هوای اجباری معمولی، عامل مهمی بود که به عملکرد کلی انرژی ساختمان کمک می‌کرد. اکثر سیستم‌های اچ.وی.اِی.سی (HVAC) هوا را برای حفظ دمای ثابت حرکت می‌دهند. هوا، چگالی کمتری نسبت به آب دارد و بنابراین در انتقال یک واحد انرژی کارایی بسیار کمتری دارد. به جای استفاده از پمپ‌های حرارتی هوا به هوا (Air-to-Air) منطقه‌ای، سیستم اچ.وی. اِی.سی تنها مقدار مورد نیاز هوای بیرون برای فضاهای اشغال‌شده را تصفیه و تامین می‌کند. کاهش حجم هوای انتقال‌یافته به اطراف ساختمان به معنی کانال‌کشی کمتر است و بنابراین هزینه‌ی انرژی فن‌ها به میزان قابل توجهی کمتر است. گرمایش و سرمایش زمین‌گرمایی به کاهش تقاضای انرژی کمک می‌کند.

نور و هوا (Light & Air)

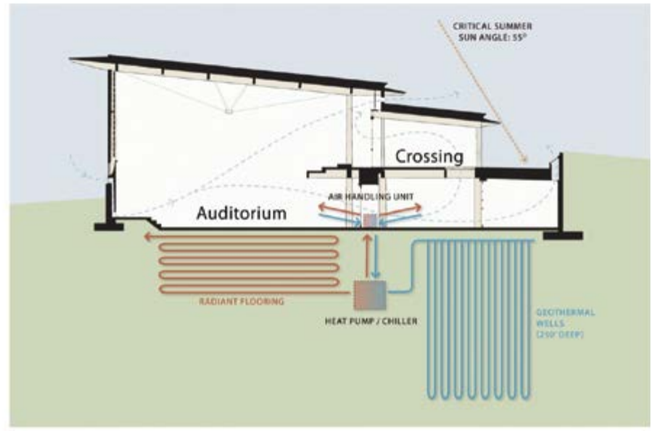
با جدا کردن انرژی گرمایش و سرمایش از نیازهای تهویه، می‌توان هوای تازه‌ی بیشتری را با کاهش هزینه‌ی انرژی در اختیار ساکنان قرار داد. تامین هوای تهویه با استفاده واقعی از طریق سنسورهای CO_2 فعال می‌شود و در صورت خالی بودن فضاها باعث صرفه‌جویی بیشتر در انرژی می‌شود. این رویکرد، هنگامی که با کاهش سموم موجود در هوای تولیدشده توسط پوشش‌ها و مواد داخلی ترکیب می‌شود، کیفیت هوای فوق‌العاده‌ای را داخل ساختمان ایجاد می‌کند. با محدود نگه داشتن عرض ساختمان جدید تا حد امکان -یک رویکرد طراحی مشترک با خانه‌ی اجتماعات اصلی رایت- فضاهای داخلی با نور روز پر می‌شوند. حیاط‌های داخلی به گونه‌ای طراحی شده‌اند که نور روز، پنجره‌های قابل اجرا و چشم‌اندازی به باغ‌ها و مجسمه‌ها را فراهم کنند.

آب (Water)

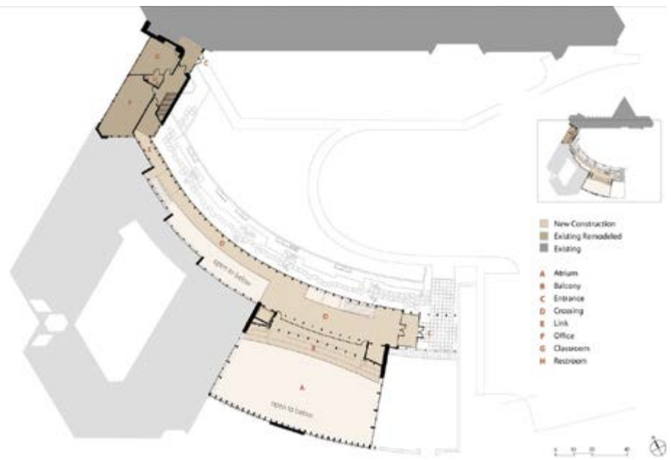
این پروژه به یک هدف مهم زیست‌محیطی دست یافت: ردپای ساختمان دو برابر شد، با این حال رواناب ناشی از طوفان تقریبا حذف شد. قبل از الحاقات، رواناب شدید باعث آبگرفتگی موضعی املاک همسایه می‌شد. با تکمیل الحاقات و محوطه‌سازی، تقریبا تمام آب طوفان در محل نگهداری می‌شود. این بهبود به‌دلیل مجموعه‌ای از اقدامات همکاری است؛ اول، یک سقف پوشش گیاهی، آب باران قابل توجهی را جذب می‌کند. پس از اشباع، رواناب به یک تراس (terrace) جریان می‌یابد که در آنجا به یک اتاق زیرزمینی هدایت می‌شود. سرریز آن از طریق لوله به یکی از دو باغ بارانی وارد می‌شود. آب طوفان که بر روی سقف‌های غیرقابل‌نفوذ می‌ریزد به داخل حیاط محوطه‌سازی شده، هدایت می‌گردد تا جذب شود. سرریز حیاط به باغ بارانی دوم لوله‌کشی می‌شود. رواناب ایجاد شده توسط سطوح غیرقابل نفوذ پارکینگ از طریق یک سری بیوسوالزها (Bio-Swales) برای تسهیل نفوذ هدایت می‌شود. گیاهان بومی (Native Plants) برای کمک به ذخیره‌ی آب طوفان در سیستم‌های ریشه‌ای عظیم خود، فیلترکردن سموم رواناب، به‌حداقل‌رساندن آبیاری و افزایش تنوع زیستی گیاهان و جانوران درنظرگرفته شدند.

طراحی زیست‌اقلیمی (Bioclimatic Design)

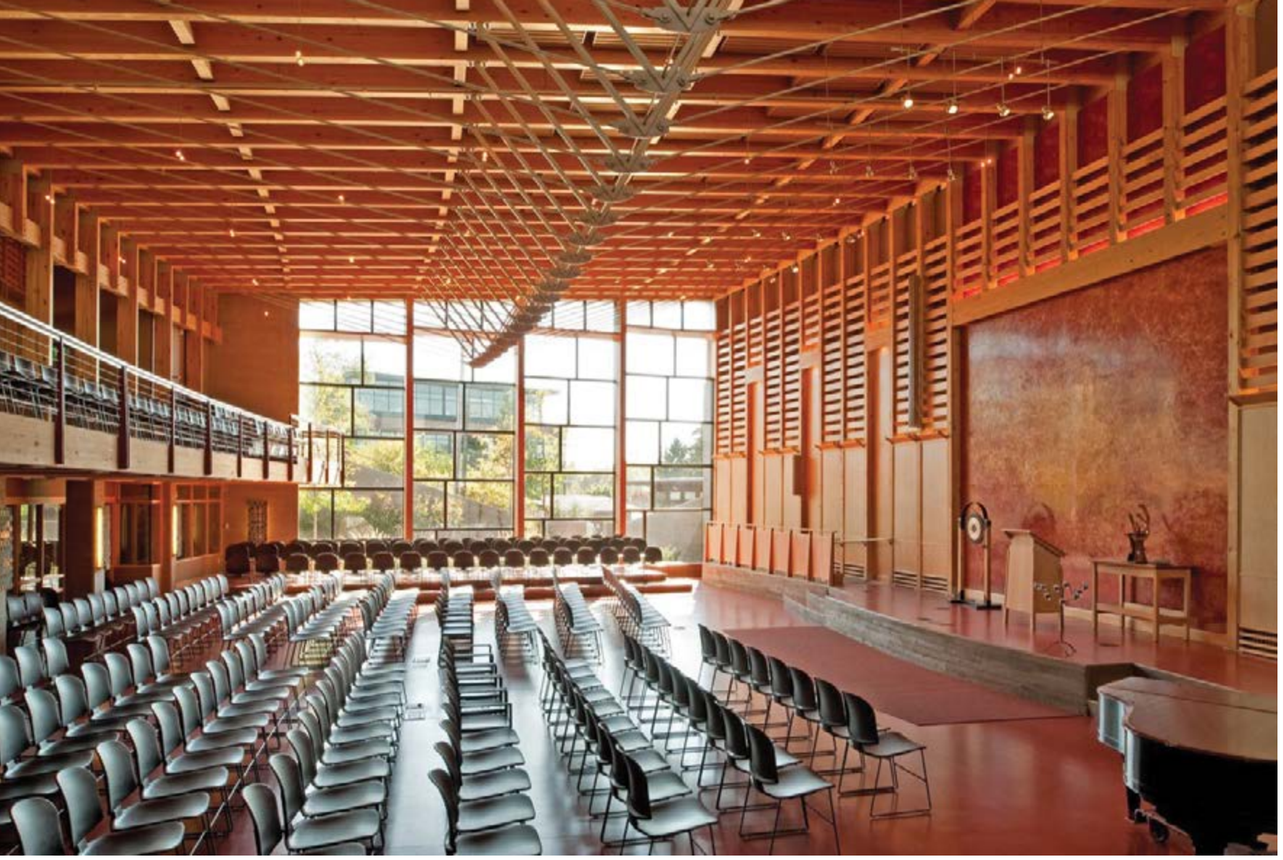
محدودیت‌های تاریخی و سایت، عوامل اولیه در طراحی نهایی ساختمان بودند. به‌عنوان مثال، جامعه‌ی تاریخی دولتی محدودیت‌هایی را در مورد محل قرارگیری یک الحاقیه‌ی



First Unitarian Society Meeting House Addition | **Bioclimatic Section**



First Unitarian Society Meeting House Addition | **Site Plan**



جدید و نحوه‌ی ظاهر ساختمان جدید در رابطه با ساختمان اصلی تاریخی اعمال کرد. در این پارامترها، ملاحظات طراحی زیست‌اقلیمی نقش مهمی ایفا کردند. نوردهی شمالی فرصتی را برای مناظر شیشه‌ای گسترده از کف تا سقف به خانه‌ی اجتماعات رایت بدون افزودن بارهای خنک‌کننده‌ی قابل‌توجه ایجاد کرد. برآمدگی‌های ساختمان، سایه‌ی خورشیدی اضافی را فراهم می‌کنند. نوردهی غربی برای به حداقل رساندن بهره‌ی خورشیدی اواخر بعد از ظهر طراحی شده است. طراحی بیوکلیماتیک (Bioclimatic) برای قرارگرفتن در سمت جنوبی بنا به دقت مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. ملک مجاور در جنوب برای استفاده‌ی تجاری پنج‌طبقه منطقه‌بندی شده است، بنابراین از دست دادن احتمالی یک پنجره‌ی خورشیدی در آینده بسیار زیاد بود. به همین دلیل، تیم طراحی تصمیم گرفتند که به نصب سیستم‌های پی.وی (PV) یا طراحی استراتژی‌های خورشیدی که ممکن است به خطر بیفتد، تکیه نکنند.

مصالح و ساخت و ساز (Materials and Construction)

پالت مصالح ساختمانی مورد استفاده در ساخت‌وساز به گونه‌ای طراحی شده است که بادوام و ماندگار باشد؛ از جمله دیوارهای بتنی تخته‌ای (Board-Formed Concrete Walls)، کفپوش بتنی رنگی (Stained Concrete Flooring)، پله‌ها و کانترها (Countertops). عناصر ساختاری چوبی سنگین، هم، دوام و هم، گرمای لمسی (Tactile Warmth) را فراهم می‌کنند. ستون‌های کاج قرمز نروژی (Red Norway Pine) که به‌طور برجسته در این مجموعه‌ی جدید به چشم می‌خورد، از درختان بریده‌شده در طوفان در زمین‌های قبیله‌ی مِنومونی (Menomonee) در شمال ویسکانسین (Wisconsin) نجات یافتند. قسمت‌های فاقد پوشش گیاهی در سقف با مس پوشیده شدند تا در طول زمان هوای مطبوعی داشته باشند.

پی‌نوشت

• تی.کِی.دابلیو.ای (TKWA) مخفف گروه معماران کوبالا واشاتکو (The Kubala Washatko Architects) است. اکنون، گروه معماران تی.کِی.دابلیو.ای تیمی متشکل از متفکران خلاق، صنعتگران و افرادی در پی طراحی مکان‌هایی در راستای تقویت جوامع هستند. اما داستان آن در سال ۱۹۸۰ با اعتقاد به خلق فضاهای قابل زندگی از طریق ایجاد هماهنگی بین فعالیت انسانی، طبیعی و فضای ساخته شده توسط هم‌بنیانگذارانش تام (Tom) و آلِن (Allen) آغاز و به یکی از ارزش‌های اصلی شرکت تبدیل شد. طی چهار دهه‌ی بعد، شرکت رشد کرد، مشتریان و کارمندان هم‌فکر را جذب کرد و نهایتا توانست ساختمان‌هایی هماهنگ با سایت و محیط زیست و همین‌طور ساختمان‌های اجتماعی ایجاد کند. از همان روزهای اولیه‌ی شکل‌گیری، فلسفه‌ی تمامیت (Philosophy of Wholeness) در قلب تمام تصمیمات اعم از استخدام افراد، نحوه‌ی مدیریت کارها و... اعمال شد. فلسفه‌ی همکاری آلن و تام، طراحی دقیق و احترام به دنیای طبیعی، الهام بخش نسل جدیدی از معماران شد. در سال ۲۰۱۶ بنیانگذاران، استودیو را به پنج شریک سپردند؛ این تیم مالکیتِ جدید از بین افراد با استعداد، متخصص و باتجربه در تی.کِی.دابلیو.ای انتخاب شد. در مجموع، این گروه نمایانگر آرمان‌ها، فلسفه و کارهای عملی بود که تام و آلن در زمان راه‌اندازی شرکت در ۴۰ سال پیش تصور می‌کردند؛ این گروه از طریق طراحی متفکرانه به گسترش تاثیر تی.کِی.دابلیو.ای در سطح محلی، ملی و جهانی کمک کردند. در سال ۲۰۱۷، استودیو، علاوه بر سداربرگ (Cedarburg) دو مکان دیگر را در میلواکی (Milwaukee) و سیاتل (Seattle) افتتاح کرد:

- تی.کِی.دابلیو.ای میلواکی (TKWA Milwaukee) در محله‌ای پر رونق در میلواکی که در حال تحولی پر جنب و جوش است، قرار گرفته است و بر تبدیل قلمرو عمومی به مکانی مناسب برای همه‌ی مردم تمرکز دارد.
- تی.کِی.دابلیو.ای سیاتل (TKWA Seattle) بر معماری مسکونی تک‌خانواری و تجاری در شمال‌غربی اقیانوس آرام و همچنین امکانات آموزشی در مقیاس بزرگ در چین تمرکز دارد.

• گروه معماران تالیسین و همکاران (Taliesin Associates Architects) یک شرکت معماری بود که برای ادامه‌ی چشم‌انداز معماری فرانک لوید رایت در سال ۱۹۵۹ تأسیس شد و در سال ۲۰۰۳ منحل شد.

• فلسفه‌ی تمامیت (Philosophy of Wholeness) به معنی کل و همه، اصطلاحی است که توسط فیلسوفان یونانی استفاده می‌شود و به کل، موجودیت و حالت کامل بودن آن (کمال، تمامیت، یکپارچگی، کلیت) اشاره می‌کند.

- سیستم HVAC مخفف Heating, Ventilation & Air Conditioning به معنای گرمایش، تهویه و تهویه مطبوع می‌باشد.

- از سنسورهای CO_2 برای اندازه‌گیری سطح دی‌اکسیدکربن (CO_2) استفاده می‌شود. نظارت بر این گاز بسیار مهم است زیرا نشانگر سطوح انتشار CO_2، کیفیت تهویه و فرایندهای صنعتی احتراق است.
- آب طوفان (Stormwater)، آب باران و هر چیزی است که باران همراه با خود حمل می‌کند. ازآنجایی‌که آب باران از سطوح مختلف عبور می‌کند، می‌تواند انواع مختلفی از آلاینده‌ها را جذب کند، از جمله: رسوب‌گرفتن از خاک در معرض روغن و گریس، مسیرهای رانندگی و جاده‌ها، برگ‌ها و فضولات حیوانات که در ناودان‌ها جمع می‌شوند.
- بیوسوالزها (Bio-Swales)، کانال‌هایی هستند که برای تمرکز و انتقال رواناب طوفان و در عین حال حذف زباله و آلودگی طراحی شده‌اند. بیوسوالزها همچنین می‌توانند در شارژ مجدد آب‌های زیرزمینی مفید باشند.
- طراحی زیست‌اقلیمی (Bioclimatic Design) راهی برای طراحی ساختمان‌ها بر اساس اقلیم محلی با هدف اطمینان از آسایش حرارتی با استفاده از منابع محیطی است؛ آنها همچنین باید با محیط طبیعی خود ترکیب شوند. این چیز جدیدی نیست زیرا منصفانه است که بگوییم معماری سنتی ذاتا زیست‌اقلیمی است.
- تجزیه و تحلیل زیست‌اقلیمی (Bioclimatic Analysis) یک روش سیستماتیک برای ارزیابی آسایش حرارتی در رابطه با اقلیم خارجی است؛ هدف آن شناسایی سازگاری‌های مطلوب ساختار، برای برآوردن نیازهای آسایش انسان تحت شرایط اقلیمی خاص است.
- یک سیستم فتوولتائیک (Photovoltaic System) که به اختصار PV نامیده می‌شود، از یک یا چند پنل خورشیدی ترکیب شده با یک اینورتر (Inverter) و سایر سخت‌افزارهای الکتریکی و مکانیکی تشکیل شده است که از انرژی خورشید برای تولید برق استفاده می‌کنند. سیستم‌های PV می‌توانند از نظر اندازه بسیار متفاوت باشند؛ از سیستم‌های کوچک پشت بام یا قابل حمل گرفته تا نیروگاه‌های تولید در مقیاس بزرگ.
- اینورتر (Inverter) یا اینورتور برق (Power Inverter) یک دستگاه الکترونیکی است که جریان مستقیم (DC) را به جریان متناوب (AC) تغییر می‌دهد.
- بتن تخته‌ای (Board Formed Concrete) دارای بافت دانه‌ای چوب بر روی سطح بتن است که در پروژه‌های کوچک و بزرگ مورد استفاده قرار می‌گیرد.
- جهان‌گرایی وحدت‌گرا (Unitarian Universalism (UU)) یک آیین لیبرال است که با «جستجوی آزادانه و مسئولانه برای حقیقت و معنا» مشخص می‌شود. جهان‌گرایان متحد هیچ اعتقادی ندارند، اما در عوض با جستجوی مشترک خود برای رشد معنوی، که توسط یک «سنت زنده» هدایت می‌شوند، متحد می‌شوند.
- طرح فرانک لوید رایت برای خانه‌های مقرون به صرفه به نام خانه‌های یوسونی (Usonian Houses) شناخته می‌شود؛ در واقع خانه‌های یوسونی برای حمایت از مسکن مستقل توسط رایت مطرح شد و با این حال، خانه‌های کمی با استفاده از این سیستم ساخته شدند و این سیستم نتوانست به کارکرد گسترده‌ای دست یابد.
- کوئیکر (Quaker) عضوی از یک گروه مسیحی به نام انجمن دوستان (Society of Friends) است که مراسم رسمی یا سیستم اعتقادی رسمی ندارد و به شدت با خشونت و جنگ مخالف است.

منابع و ماخذ

• www.archdaily.com
• www.tkwa.com
• franklloydwright.org
• www.unitarianmeetinghouse.org
• www.dbpedia.org
• www.jstor.org
• dictionary.cambridge.org

هتل فرودگاه امام

اثر شیوا آقابابایی

مجموعه هتل‌های فرودگاه امام به‌عنوان اولین هتل فرودگاهی کشور در قطعه زمینی به مساحت سی و سه هزار مترمربع روبروی ترمینال مسافری فرودگاه امام تهران و در محدوده‌ی شهر فرودگاهی جدیدالتاسیس امام در سی و پنج کیلومتری جنوب غرب تهران ساخته شده است. این مجموعه، اولین هتلی است که در چهار دهه‌ی گذشته تحت نظارت یک گروه بین‌المللی هتلداری طراحی و ساخته شده و به بهره‌برداری رسیده است. این پروژه در قالب یک مجموعه شامل یک هتل سه‌ستاره‌ی صد و نود و شش اتاقه و یک هتل چهارستاره‌ی دویست و نود و شش اتاقه با مساحت کل پنجاه و پنج هزار مترمربع با فضاهای خدماتی مشترک و فضاهای مهمان و عمومی مجزا، طراحی و ساخته شده است. ساختمان هتل دارای دوازده طبقه است: دو طبقه زیرزمین (شامل پارکینگ، فضاهای خدماتی و پشتیبانی)، دو طبقه برای فضاهای عمومی (شامل لابی‌ها، سه رستوران، کافی‌شاپ‌ها، سالن جشن‌ها، سالن‌های جلسات، لانج خدمه‌ی پرواز، فضای بازی بچه‌ها و مرکز سلامت خانم‌ها و آقایان)، یک نیم‌طبقه برای فضاهای اداری و خدماتی و هفت طبقه‌ی مهمان؛ اتاق‌های مهمان مطابق با استانداردهای گروه هتل‌های اکور فرانسه که یکی از بزرگ‌ترین گروه‌های هتلداری می‌باشد، طراحی شده‌اند. این طرح در نگاه اول، ظهور و تجلی رنگ در معماری معاصر ایران است و طراح با خرق جسورانه‌ی عرف استفاده از رنگ‌های خنثی در معماری سه دهه‌ی اخیر ایران و به چالش کشیدن بیننده با رنگ‌های سبز، بنفش، قرمز و زرد درخشان، فصل جدیدی از تضاد و تجانس رنگ در معماری را آغاز کرده است که خود نام «طلوع رنگ» را برای آن برگزیده است.

نیک‌تر که بنگریم، این بنا به نوعی مانفیست آفریننده‌ی خود است؛ او که دغدغه‌ی جنبش و پویش و تکاپو را در دل دارد و از مرداب شدن می‌هراسد، در این بنا رنگ، بُعد، حجم، فرم و نور را به سماع آورده و اینها در سماع خود چنان درهم تنیده‌اند که در هیچ نقطه‌ای از بنا نشانی از ثبوت و سکون باقی نماند.

جوایز

- فینالیست مسابقه‌ی بین‌المللی طراحی انجمن طراحان داخلی انگلستان (SBID) در شاخه‌ی طراحی رستوران – سال ۲۰۱۶
- پروژه‌ی تقدیر شده توسط هیئت داوران مسابقه‌ی بین‌المللی طراحی انجمن طراحان آمریکا در شاخه‌های طراحی هتل و رستوران – سال ۲۰۱۵
- برنده‌ی مسابقه‌ی بین‌المللی طراحی انجمن طراحان داخلی انگلستان (SBID) در شاخه‌ی طراحی هتل – سال ۲۰۱۵
- برنده‌ی مسابقه‌ی بین‌المللی طراحی A'Design در شاخه‌های طراحی داخلی هتل و رستوران – سال ۲۰۱۵
- پروژه‌ی برگزیده‌ی معماری برای حضور در دوسالانه‌ی هنر ونیز – سال ۲۰۱۵
- برنده‌ی مسابقه‌ی بین‌المللی طراحی هتل و اماکن اقامتی در شاخه‌های طراحی رستوران و اسپا – سال ۲۰۱۵
- فینالیست مسابقه‌ی بین‌المللی طراحی هتل و اماکن اقامتی در شاخه‌ی طراحی هتل (بالای ۲۰۰ اتاق) – سال ۲۰۱۵
- فینالیست مسابقه‌ی بین‌المللی طراحی خاورمیانه و شمال آفریقا (MENA) در شاخه‌های هتل، اسپا و محوطه‌سازی، سال‌های ۲۰۱۴ و ۲۰۱۵

نام پروژه: هتل فرودگاه امام / عملکرد: هتل فرودگاهی / مشاور: شرکت مهندسین مشاور طرح و آفرینش عمران / مدیر طرح و اجرا: محمد نعمتی / معماری و طراحی داخلی: شیوا آقابابایی / مدیر پروژه: غلامحسن فضل‌اللهی / همکاران طراحی: رویا فروتن، سایه اخباری، محمد عبدالله‌زاده، پویان سیدروهینا، احسان داوری، سینا زینگر / همکاران معماری داخلی: می مونجاردین، ندا حقدوست، نوشین کیال، ندا صالح، فرزاد جعفرزاده / همکاران معماری منظر: اندیشه آقابابایی، سونا کنی، حسن بابایی / کارفرما: شرکت توسعه گردشگری آریا زیگورات / مجری: شرکت مهندسین مشاور طرح و آفرینش عمران / نورپردازی: شرکت مهندسین مشاور طرح و آفرینش عمران / مهندس تاسیسات: مجید ارجمند / نوع تاسیسات: گرمایش و سرمایش مرکزی / مهندس برق: علی ابراهیمی، محمد غیاثی‌فرد / مهندس سازه: شرکت باتیس / هماهنگی سازه: میعاد نعمتی، علیرضا ملکی / نوع سازه: بتن پیش‌تنیده / تدارکات و پشتیبانی: کاظم آقابابایی، شهبد آقابابایی / آدرس پروژه: تهران، شهر فرودگاهی امام، روبروی ترمینال مسافری / مساحت زمین: ۳۳،۰۰۰ مترمربع / زیربنا: ۵۵،۰۰۰ مترمربع / تاریخ شروع و پایان ساخت: ۱۳۸۹ تا ۱۳۹۳ / عکاس پروژه: مهندسین مشاور طرح و آفرینش

وبسایت: www.tarh-afarinesh.com

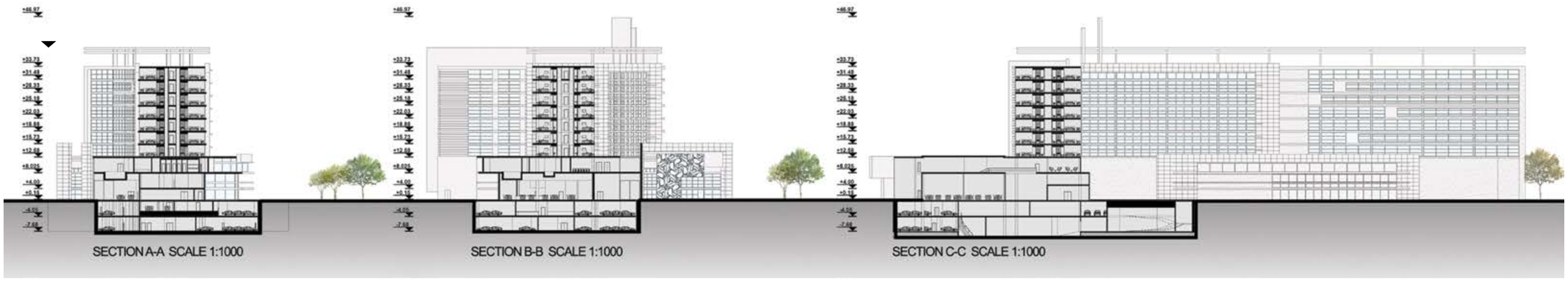
ایمیل: info@tarh-afarinesh.com

اینستاگرام: @tarh-afarinesh

لینکدین: www.linkedin.com/company / tarh-va-afarinesh

Plans

Sections

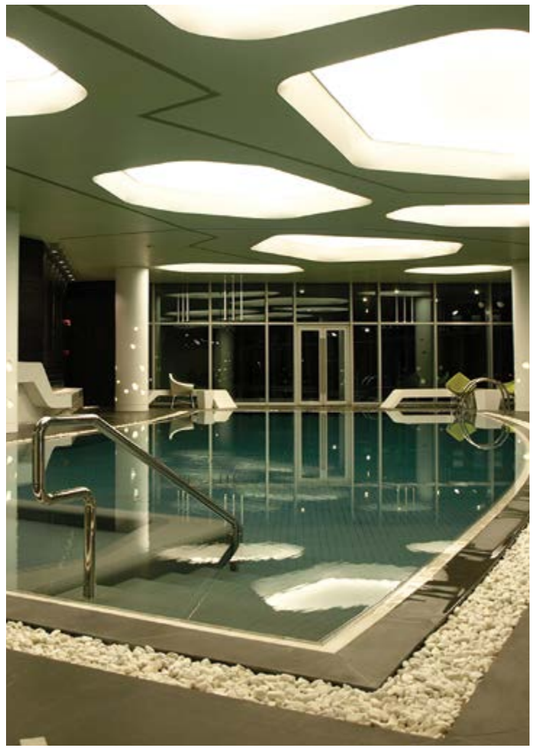


پلکان شیشه‌ای-هتل نووتل (IKIA)

Glass Staircase-Novotel (IKIA)

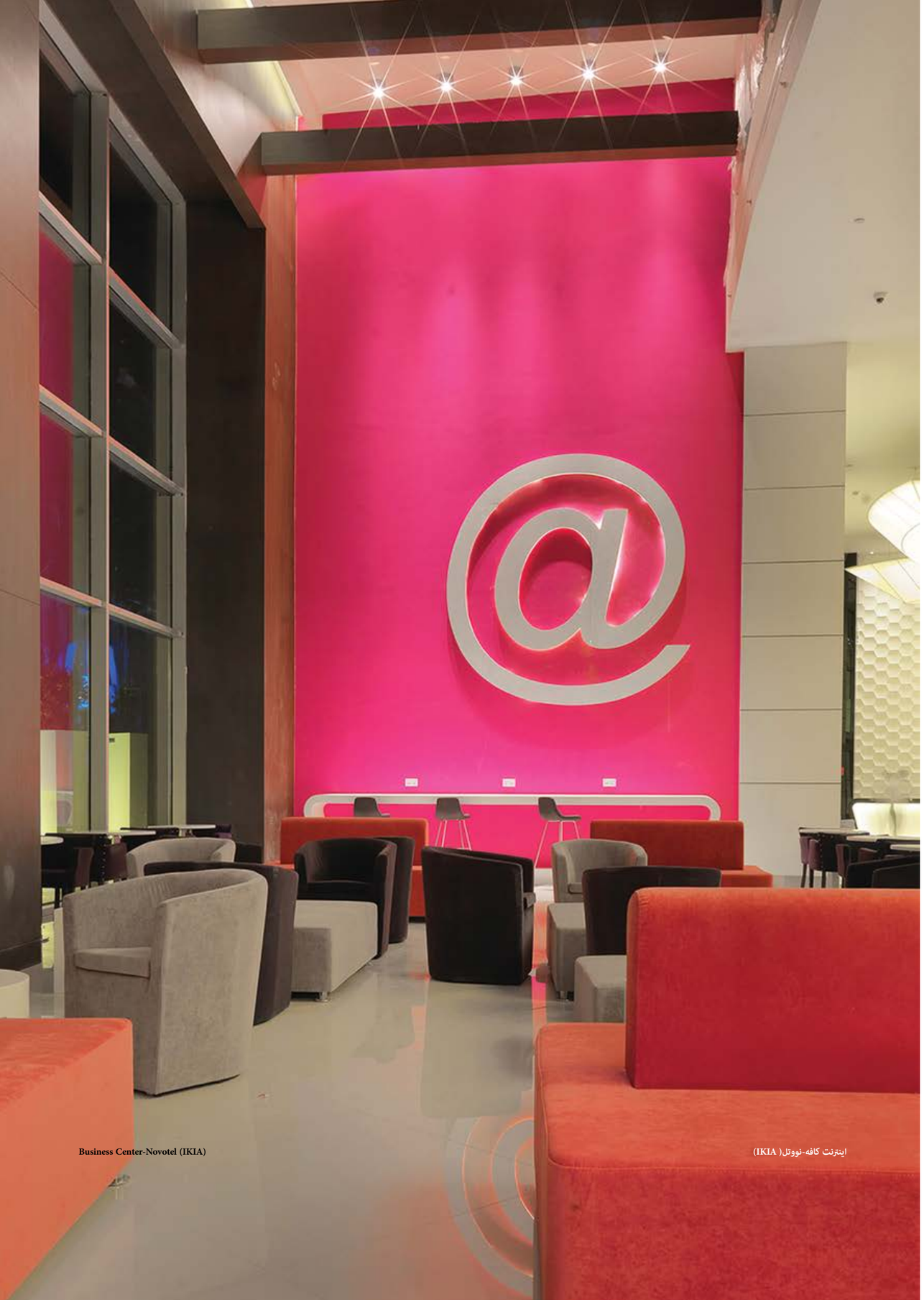
راهروی ورودی مرکز سلامت-نووتل (IKIA)

Spa Corridor-Novotel (IKIA)



استخر شنای آقایان-نووتل (IKIA)

Man Swimming Pool-Novotel (IKIA)



اینترنت کافه-نووتل(IKIA)

Business Center-Novotel (IKIA)

لابی لانج نووتل-نووتل (IKIA)

Lobby Longe-Novotel (IKIA)

رستوران ایرانی وادی-نووتل (IKIA)

Vadi Authentic Iranian Restaurant-Novotel (IKIA)

رستوران تایم تراول-نووتل (IKIA)

Time travel Restaurant-Novotel (IKIA)

رستوران اوپن-هتل ایبیس (IKIA)

Oopen Restaurant-Ibis Hotel (IKIA)

خانه‌ی رفیعـــی

جلیل موسوی

بافت شهری همدان بیش از پنج دهه است تحت حاکمیت طرح‌های جامع، به گونه‌ی میان‌بافتی -In Fill- تغییر شکل پیدا کرده است. نتیجه‌ی آن ایجاد رابطه‌ی خاصی از توده و فضا در راستای نورگیری از جنوب و شکل‌گیری زمین‌های به اصطلاح شمالی-جنوبی است. در این میان خانه‌های شمالی به‌دلیل اشرافیت و نورگیری از یک جهت، اقبال کمتری در ساخت و خرید و فروش دارند. در خانه‌های شمالی نورگیری از سطح نمای حیاط و نیز فضای خالی انتها صورت می‌گیرد که غالبا نوری نامناسب را به فضاهای پشتی می‌رساند.

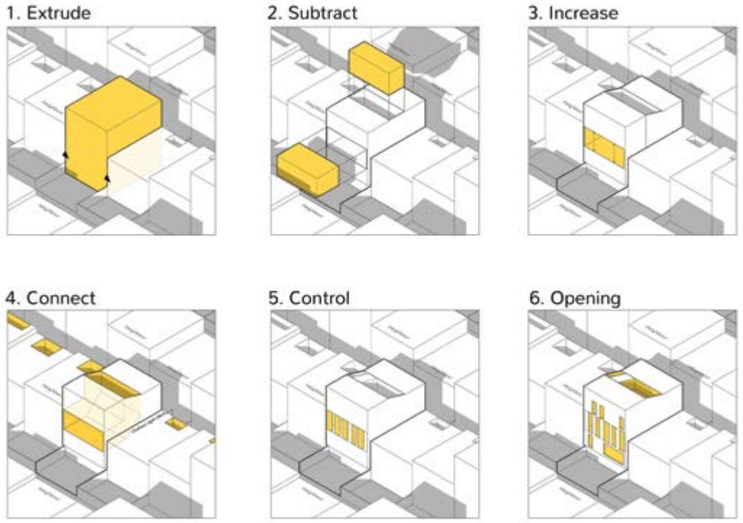
مالک این خانه هم که سال‌ها در همین مکان زندگی کرده بود و یکبار نیز اقدام به بازسازی آن نموده بود، در ابتدا به فروش زمین خود به همان دلیل و خرید قطعه زمینی جنوبی با ابعاد بزرگ‌تر (زمین پروژه به متراژ ۲۰۰ مترمربع، تنها امکان نورگیری از یک دهانه‌ی ۱۰ متری را دارد.) ابراز تمایل می‌کرد چرا که حضور نور طبیعی در تمامی فضاهای خانه به شکلی موثر را مهم‌ترین خواسته‌ی خانواده‌ی خود دانسته و در کنار آن علاقه‌ی خود را به فضای باز و پرورش گیاهان عنوان می‌نمود. از دیگر موضوعاتی که باید به آن توجه می‌شد هزینه‌ی محدود کارفرما برای ساخت بود. مسئله‌ی اصلی پروژه دستمایه‌ی جوابگویی به دغدغه‌ی اصلی کارفرما قرار گرفت: چگونه می‌توان نور طبیعی را به گونه‌ای مستقیم و موثر به داخل فضاهای زندگی این خانه‌ها کشاند؟ با تغییر مکان فضای خالی عمودی نورگیر به مرکز خانه و اتصال آن به خالی افقی دیگری که همچون ایوان در خانه‌های سنتی یک طرفه‌ی همدان -مانند خانه‌های غضنفری و شریفی- به‌عنوان فضای نیمه‌باز، نور را به قلب خانه می‌رساند، پرسش اصلی پاسخ داده شد: جهت‌گیری تمامی فضاهای اصلی به سوی این خالی میانی در قلب ساختمان و ایجاد فضایی درونی به سوی بیرون و گرفتن حداکثر نور طبیعی. آنچه به دست آمد با بازخوانی رابطه‌ی درون و برون: کدر شدن مفهوم قطعی برون در فضای نیمه‌محصور قلب پروژه و از میان رفتن تمایز قطعی درون و برون خانه و بدل شدن آن به دیالکتیکی مبهم.

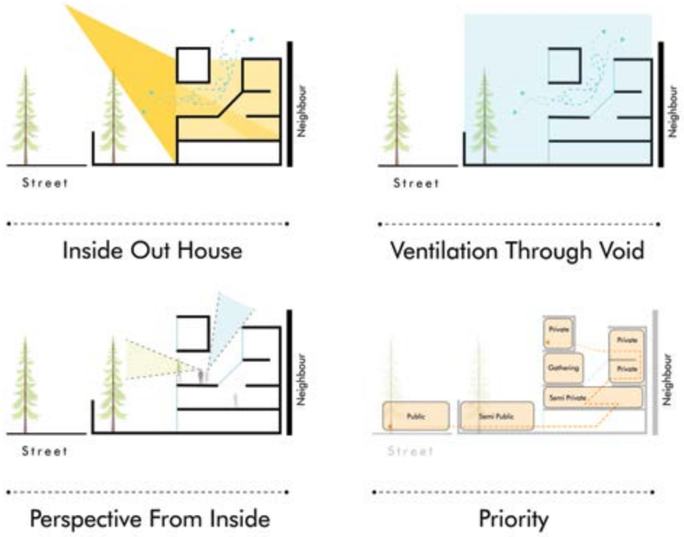
نام پروژه: خانه‌ی رفیعی / عملکرد: مسکونی / شرکت: دفتر طراحی موسوی و همکاران (MA) / معمار: سیدجلیل موسوی / همکاران طراحی: سپهر عدالتی مرفه، سیدآکام کاتورانی، علیرضا مرادی‌مشکین/ طراحی و معماری داخلی: دفتر طراحی موسوی و همکاران (MA) / کارفرما: اردلان رفیعی / مجری: دفتر طراحی موسوی و همکاران (MA) / مهندس تاسیسات مکانیکی: محمد میرزایی / مهندس تاسیسات الکتریکی: رضا ایرانپور / نوع تاسیسات: پکیج حرارتی / مهندس سازه: محمدعلی اوسط، سید هاشم بطحایی، علیرضا یزداندوست / نوع سازه: بتنی / آدرس پروژه: همدان، متخصصین، کوچه‌ی طاووس / مساحت زمین: ۲۰۰ مترمربع / زیربنا: ۴۷۰ مترمربع / تاریخ شروع و تاریخ پایان ساخت: ۱۴۰۰-۱۳۹۷ / عکاس: محمدحسن اتفاق

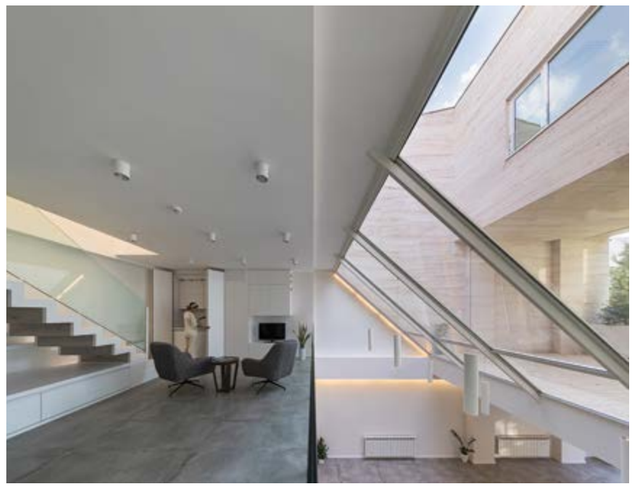
وبسایت: www.mousaviarchitects.com

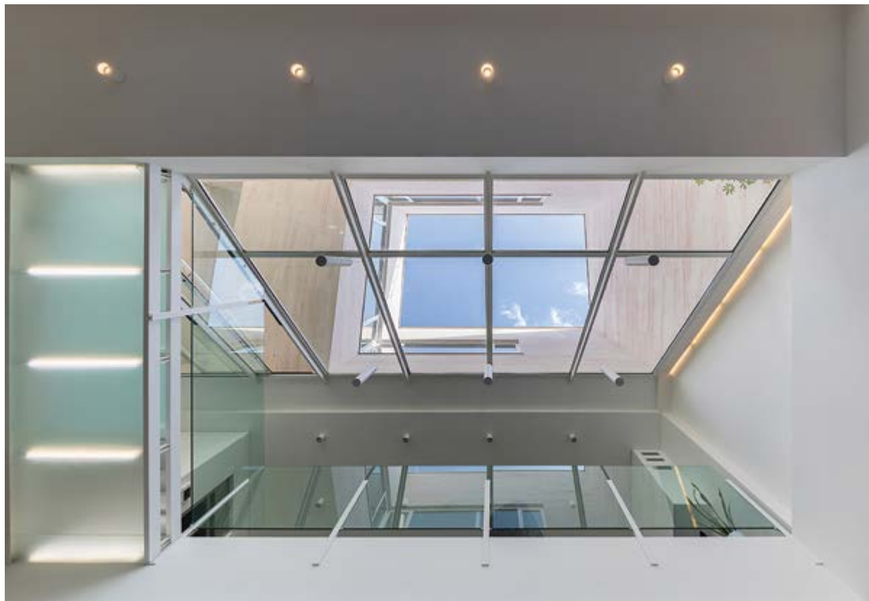
ایمیل: Architects.mousavi@gmail.com

اینستاگرام: @mousavi_Architects

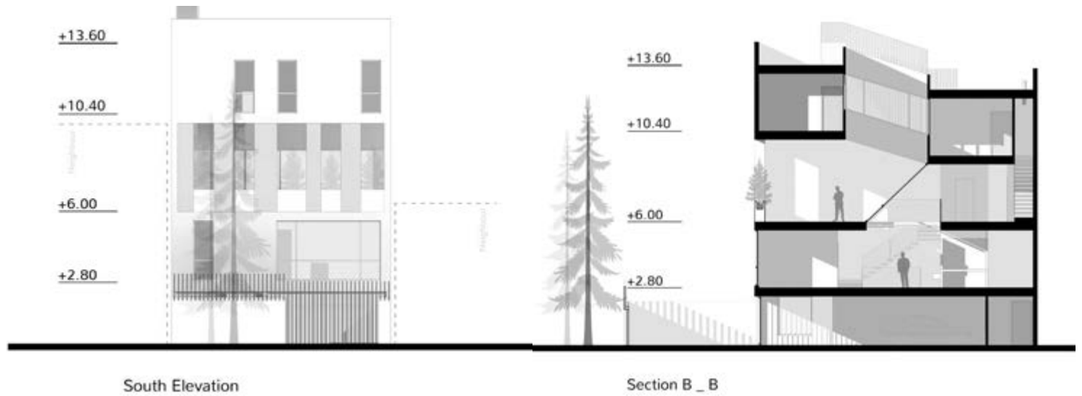

1. Extrude
2. Subtract
3. Increase
4. Connect
5. Control
6. Opening


Street
Neighbour
Inside Out House
Ventilation Through Void
Perspective From Inside
Priority
Private
Gathering
Semi Private
Public
Semi Public



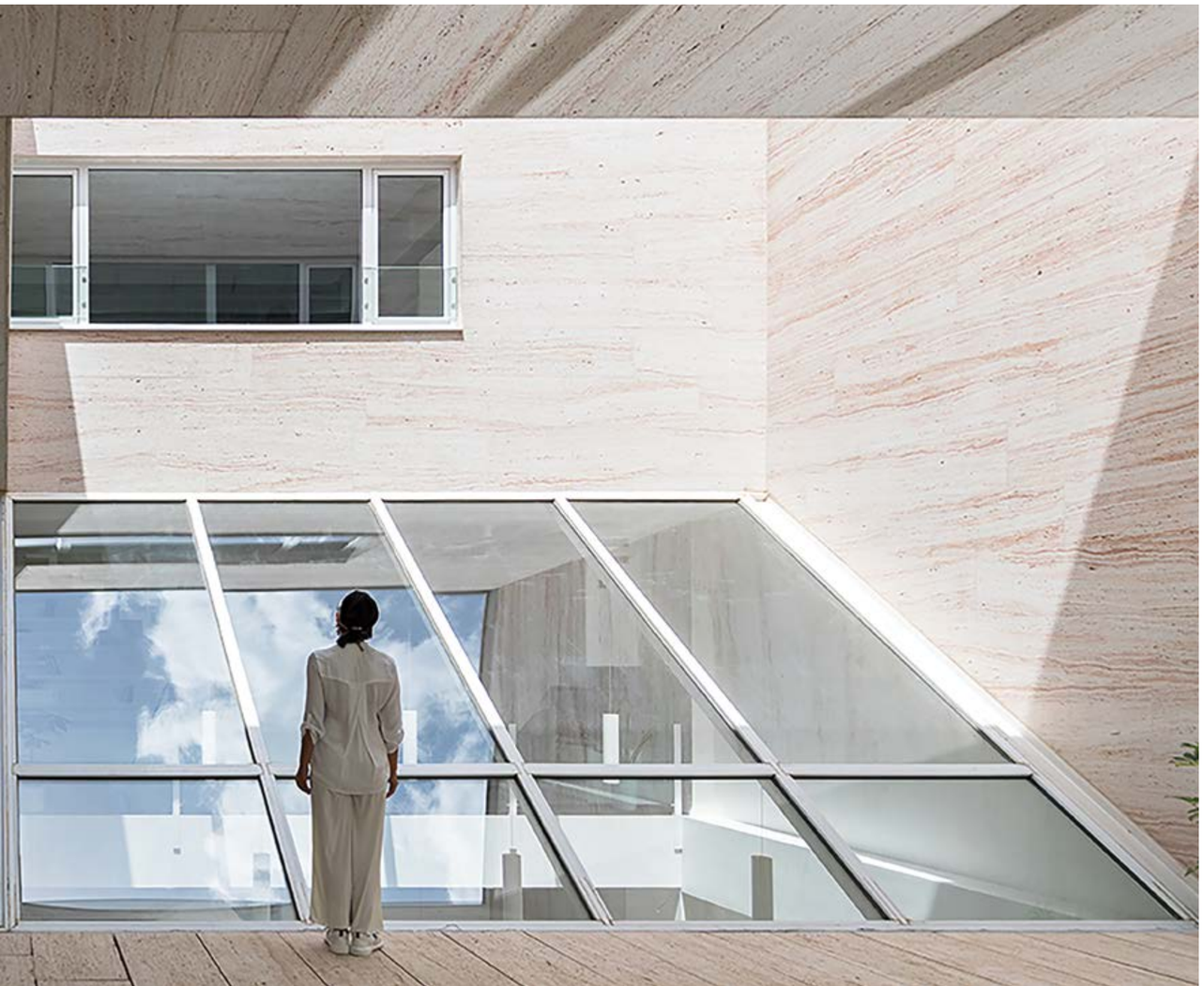


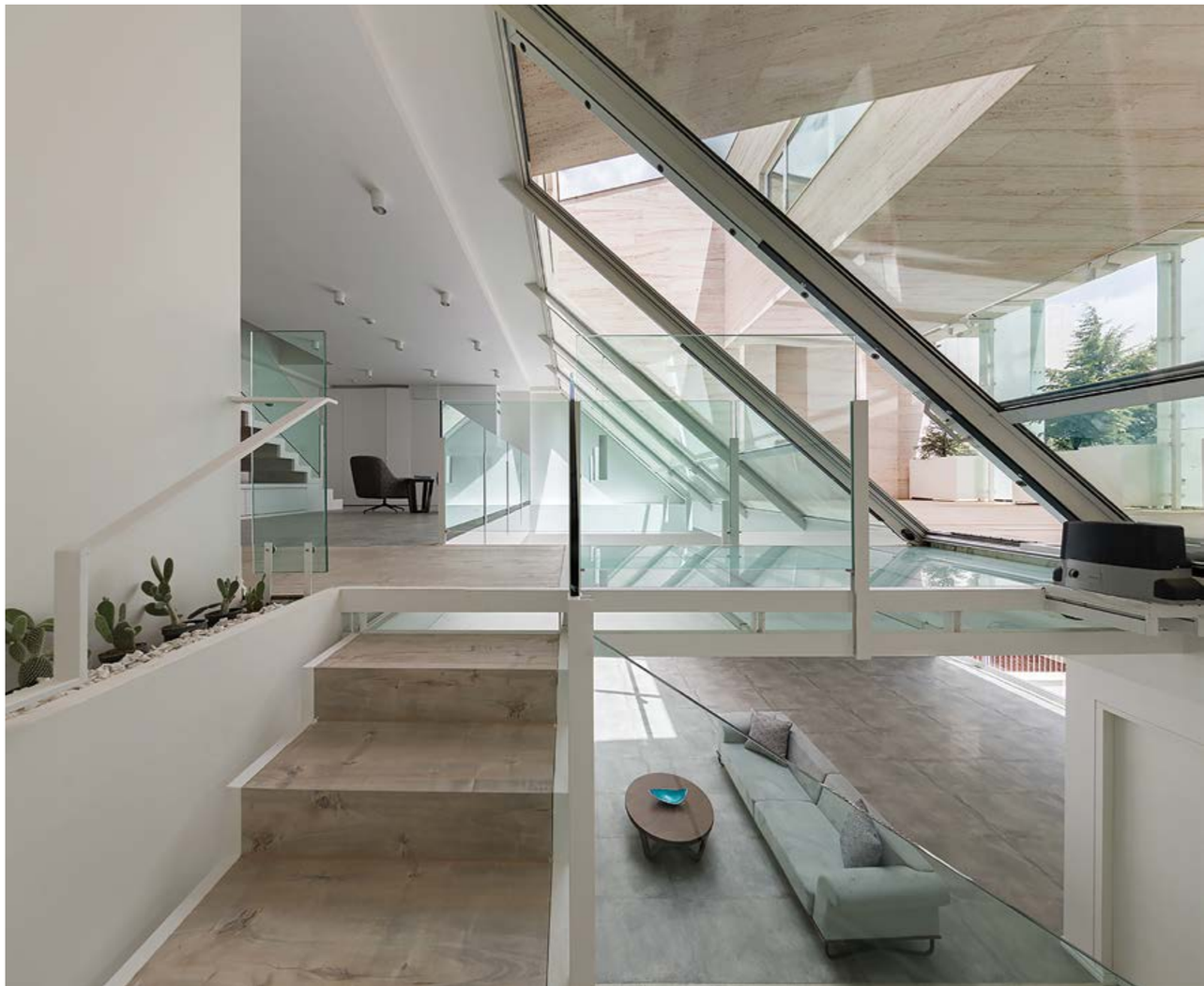
1. Entrance 2. Parking 3. Gym 4. Storage / Mechanical Room 5. Hall 6. TV 7. Kitchen 8.Guest Room
9. Wc 10. Family Room 11. Interior Yard 12. Master Room 13. Bed Room 14. Bath Room
15. Dressing Room 16. Interior greenhouse 17. Elevator 18. Bridge

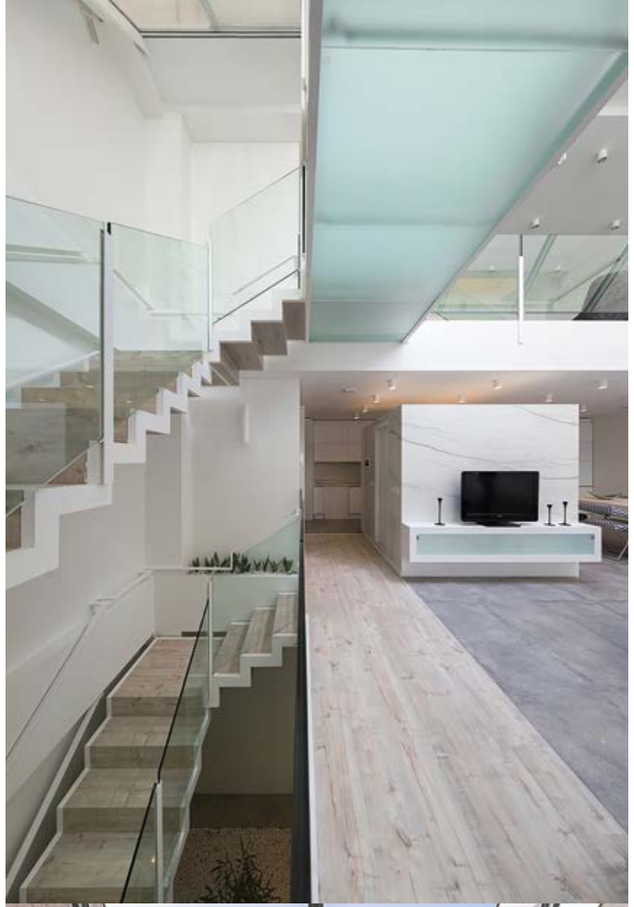


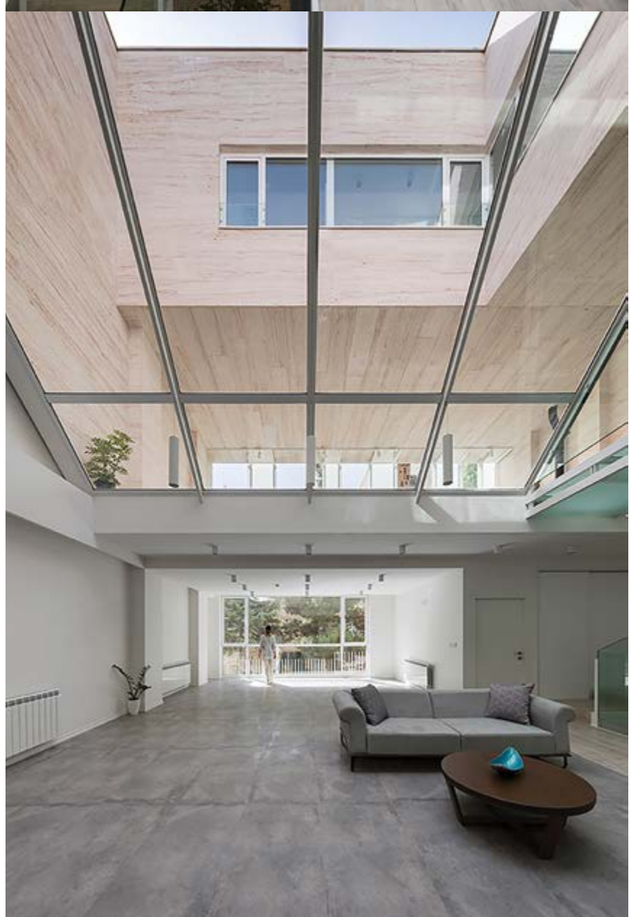
South Elevation

Section B _ B









طراحی داخلی و مبلمان

Interior Design & Furniture

دفاتـــــر کار*

ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد

بخش دوم

لافت‌ها و دیگر تغییرات

فضاهای لافت‌ها، مانند فضاهایی که کارکنان مجله‌ی Time Out New York در نیویورک در اختیار دارند، هم فضاهایی سودمند و کاربردی (حجم‌هایی باز برای اشتغال سریع) و هم فضای رمانتیک خام صنعتی را برای کاربران فراهم می‌کنند. هنگامی که مجله در سال ۱۹۹۶ در لافتی به مساحت ۹۲۹ متر مربع در شمال خیابان هیوستن، فروشگاهی راه‌اندازی کرد، معمار آن، مارگارت هلفند (Margaret Helfand) با ظرافت از هر دو کیفیت استفاده نمود و پالت خامی از فایبرگلاس موج‌دار، تخته‌ی OSB و داربست‌های چوبی خام را به یک اتاق مطالعه‌ی زیبا در هندسه‌ی ساخت‌گرایی تبدیل نمود.

هنگامی که مجله تصمیم گرفت در سال ۲۰۰۴ به ساختمان منتقل شود، هلفند این فرصت را پیدا کرد تا ایده‌های خود را در دو طبقه از ساختمان توسعه دهد. این ساختمان در سال ۱۹۱۴ در غرب چلسی بنا شده بود و به‌دلیل فضاهای وسیعش همواره مورد توجه طراحان زیادی بوده است. (ریچارد مایر و چارلز گواتمی نیز در آنجا دفتر دارند.) دفاتر Time Out بیش از یک وارن برای کارهای دیوانه‌وار هیئت تحریریه بود و مرتبا تبلیغ‌کنندگان، مدل‌ها، کارگردانان و بازیگران از آنجا بازدید می‌کنند. در اینجا، صندلی‌های نارنجی، زرد و بنفش با روکش پاتریشیا اورکیولا (Patricia Urquiola) روی دو فرش به طراحی اینترفیس (Interface) قرار گرفته‌اند و از مهمانان استقبال می‌کنند. دسترسی به اتاق‌های کنفرانس نیم‌طبقه از طریق پلکان فولادی کنسولی است که بالای قسمت نشیمن از میان دریچه‌ای از لوله‌های شب‌تاب معلق بالا می‌رود. هر دو فضا -راه پله و محل پذیرش- نشان‌دهنده‌ی رشد است و جشنی برای موفقیت خارق‌العاده‌ی مجله. در مورد نشریه‌ای همچون «Time Out New York»، که موفقیتش کمتر در گرو درک کمال و بیشتر بستگی به اعتبارش میان جوانان جامعه است، طراحی سفارشی هلفند، اعتبار قابل‌توجهی برای برندشان به ارمغان آورده است.

علیرغم این امر که فضاهای صنعتی بیش از یک نسل است به‌عنوان دفاتر کار مجددا به کار گرفته شده‌اند، «صداقت» حاضر در فضاهای خام و مصالح ساختمانی آماده، همچنان مقتدرانه به حضور چشمگیر خود ادامه می‌دهند -به ویژه زمانی که از آنها به‌زیبایی در دفاتر گروه تلویزیونی سیسنروس (Cisneros Television Group, ۱۹۹۸) در ساحل میامی استفاده می‌شود. با دقتی سازه‌ای، معماران مستقر در نیویورک، جان کینن (John Keenen) و تری رایلی (Terry Riley)، از ماهیت بی‌تکلف مصالح خود استفاده کردند تا دفتری زیبا و مدرن برای این شرکت و چهار شرکت وابسته به آمریکای لاتین آن ایجاد کنند. عنصر تعیین‌کننده‌ی این پروژه، یک دیوار منحنی نامنظم از صفحه‌هایی اکریلیک است که بر روی یک قاب آلومینیومی نصب شده و با پره‌هایی از چوب درخت ماهور آمریکایی به هم وصل شده‌اند. این «گردنبند» ساده اما زیبا، درحالی‌که دفاتر ضلع شمالی و جنوبی طبقه را از یکدیگر جدا می‌کند، فضای پذیرایی را نیز در بر می‌گیرد. به طور کلی، ایستگاه‌های کاری و دفاتر با طراحی زیبا از نظر سازماندهی و چیدمان استاندارد هستند، اما مانند فضای پذیرایی و فضاهای عمومی ساختمان، به طور خاص از انواع وسایل و مبلمان سفارشی ساخته شده‌اند: از روشنایی فایبرگلاس ستاره‌شکل به طراحی رابرت لوئیس (Robert Lewis) گرفته تا پرده‌های مری برایت (Mary Bright) و چراغ‌های آویز به طراحی خود معماران.

طراحی مورفوسیس برای دفتر مرکزی اس.اچ.آر (SHR Perceptual Management؛ ۱۹۹۸) -یک شرکت تبلیغاتی بزرگ با مشتریانی مانند کوکاکولا و فولکس‌واگن- با یک شکل منحنی نامنظم تعریف شده است. فضای داخلی طراحی شده توسط مورفوسیس، سادگی ساختمان اداری وصف‌ناپذیر این شرکت را که در محله‌ای معمولی در نزدیکی اسکاتسدیل، آریزونا، واقع شده است، در هم می‌شکند. یک دیوار مارپیچ از دو طبقه‌ی بالایی فضای سه طبقه‌ی ۱۳۹۳ متر مربعی ساختمان عبور می‌کند که هم به‌عنوان صحنه‌نگاری و هم به‌عنوان تفکیک‌کننده‌ی دفاتر خصوصی از فضاهای مشترک عمل می‌کند. درحالی‌که جنبه‌های باقیمانده از عناصر سازه‌ای صنعتی همچنان در معرض دید قرار دارند -سقف‌های بتنی، ستون‌ها و داکت‌های ساختمان نمایان هستند- حساسیت اصلی آن مربوط به فوتوریسم پیشتاز است که به‌صورت گرافیکی در پوسته‌های آلومینیومی بالای اتاق جلسات مرکزی شرکت آشکار می‌شود و از هر سه طبقه‌ی ساختمان به‌صورت عمودی بالا می‌رود. مشتریان و کارکنان دور یک میز فولادی و شیشه‌ای به طول ۴/۸ متر با هم صحبت می‌کنند. لازم به ذکر است که این میز، در یک شاهکار مهندسی کوچک، از کابل‌هایی با ارتفاع نُه متر معلق است. رگ‌وپی و استخوان‌های آشکار فضای تجاری تغییرکاربری داده‌شده، مدت‌هاست که به‌عنوان نشان خلاقیت شرکت‌ها در نظر گرفته شده است. تاکنون، افشای هر بخشی از پوسته‌ی کاربری مجدد، چه جدید و چه قدیمی، پیامی از این خلاقیت در بر داشته است. چنین توازن و معامله‌ای در فضای داخلی لی اچ. اسکولنیک (Lee H. Skolnick Architecture + Design) برای شرکت گلوبال کراسینگ (Global Crossing) -یک شرکت مخابراتی در منهتن که توسط آی.ام.پی (I.M. Pei) در دهه‌ی ۱۹۷۰ طراحی شده بود- به چشم می‌آید. این دفتر بازِ مدرنیستی، مملو از مناظر تماشایی از کف تا سقف است که به نوعی عریان بوده تا استخوان‌هایش نمایان شود و فضا را عملا به یک لافت تبدیل کند. برای دستیابی به پیچیدگی صنعتی مورد نظر، اسکولنیک سقف کاذب را حذف نموده تا تیرهای بتنی سازه و کانال‌های هوا نمایان شود و همچنین از آنها به‌عنوان بازیگران مکمل پرقدرت در فضایی استفاده کرده است که غالبا متشکل از رشته‌های زیبایی از کابل‌های فیبر نوری است. افزون بر این، فانوس‌های توری درخشان در فضا حرکت می‌کنند و بر ویژگی حاکم بر فضا، که نور است، دلالت دارند. (این شکل‌های اثیری -در کل ۱۳ عدد هستند- همچنین مانند خیمه‌ای برای شرکتی مختص به الکترونیک دیجیتال عمل می‌کنند.) دیوارهای سندبلاست‌شده نیز در اطراف اتاق هیئت مدیره به سمت بالا شفاف می‌شوند و پانل‌های شیشه‌ای مستقل و درب‌های آلومینیومی کندومانند برای دفاتر نیمه‌خصوصی به کار رفته‌اند. در واقع، طرح باز این دفتر، نور کافی در روز را به ایستگاه‌های کاری می‌رساند و پله‌هایی که دو طبقه را به هم وصل می‌کنند از رزین نیمه‌شفاف و رنگی ساخته شده‌اند. از طرفی دیگر، بخش تاسیسات مرکزی ساختمان با پوششی پلاستیکی به رنگ زرد و آبی -رنگ‌های لوگوی شرکت- نشان‌دهنده‌ی نیروگاه مرکزی عملیات و همچنین فضایی بی‌نهایت است.

دهکده

درحالی‌که پوشش معماری یک دفتر، خط پایه‌ی زبان طراحی داخلی‌اش را ایجاد می‌کند، همچنین بعضا مانند شرکت گلوبال کراسینگ، محیط زیبایی‌شناختی و فیزیکی پوشش کلی دفتر ممکن است به‌دلیل وجود اولویت‌های دیگر به طور سودمندی کاهش یابد. این امر به ویژه زمانی صادق است که ماهیت کار ایجاب می‌کند بخش‌هایی از دفتر، بزرگتر از کل شوند. شاید پنجاه سال پیش راه‌حل این مسئله به حلقه‌ای از دفاتر معمولی با دیوارهای

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

تصویر صفحه‌ی روبرو: لی اچ. اسکولنیک (Lee H. Skolnick Architecture + Design)، شرکت گلوبال کراسینگ (Global Crossing)، نیویورک، ۲۰۰۱

گروه معماری هلفند (Helfand Architects)، مجله‌ی Time Out New York، نیویورک، ۱۹۹۶

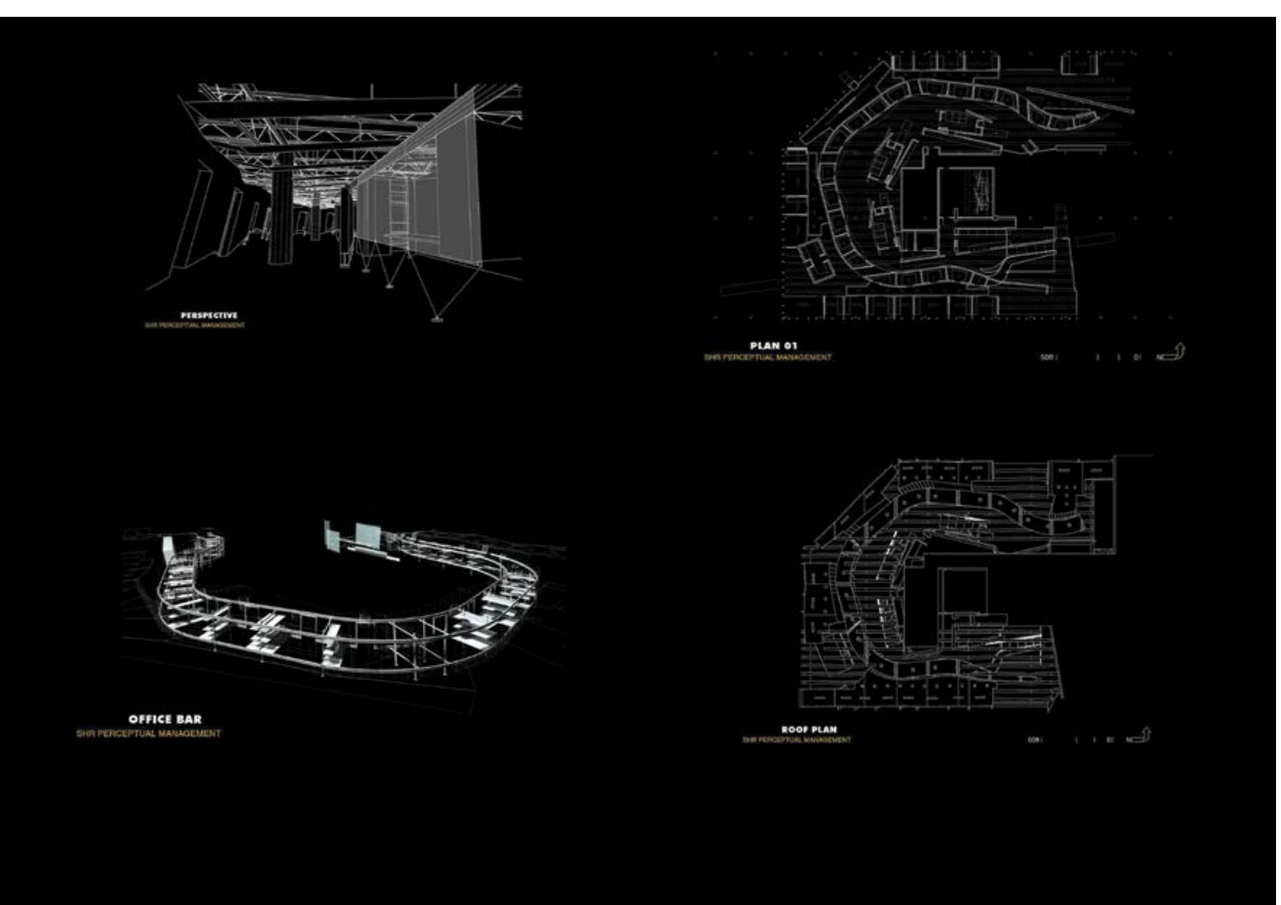
دفاتر گروه تلویزیونی سیسنروس (Cisneros Television Group)، ۱۹۹۸

تصاویر این صفحه: دفتر مرکزی اس.اچ.آر (SHR Perceptual Management)، ۱۹۹۸

کف تا سقف و درهای بسته خلاصه می‌شد؛ اما با اینکه امروز همان الزامات عملکردی اعمال می‌شود -خلوت و حریم خصوصی- آنچه تغییر کرده، فرهنگ اداری است، اگر نگوییم واقعیت فیزیکی باز بودن، اما ادراک آن مقدس است. بنابراین اکنون فضاهای کاری مجزا نه با قدرت، بلکه در زمینه‌ی خلاقیت توجیه می‌شوند. نسل جدیدی از «دهکده‌ها»ی درون جعبه‌ها، مانند عروسک‌های ماتریوشکای روسی تودرتو، سازشی را میان اتاق‌های محصور شده و طبقات باز ارائه می‌کنند. (از قضا، دفتر باز از همان مشکلی رنج می‌برد که ادارات مدل کارخانه را گرفتار کرده بود. با این تفاوت که اکنون همه‌ی کارمندان، نه فقط دفتر منشی، دائما در معرض دید هستند. بازگشت به حریم خصوصی، حداقل تا حدی، ممکن است نتیجه‌ی دموکراسی جدید دفتری باشد که ظاهرا از نظر جنسیتی بی‌طرف و بدون سلسله‌مراتب است.)

در خصوص طراحی معماران کاستو گرین‌وود (Kostow Greenwood Architects) برای دفتر مَد ریور پست (Mad River Post) در دالاس (۲۰۰۲) -یک شرکت پس‌تولید فیلم و ویدئو- انگیزه‌ی ایجاد فضاهای مجزا از الزامات صنعت برآمده بود. برای تطبیق با ماهیت کاری‌ای که در استودیو انجام می‌شد و همچنین برای کاهش انزوای ساعات کاری طولانی در تاریکی اتاق تدوین، معماران این پروژه، مجموعه‌ای از «کابین»های تدوین را در یک کمپ تابستانی بومی ساختند. تدوین‌گران به تنهایی یا در گروه‌های کوچک، در خانه‌هایی به مساحت ۳۰ متر مربع با ورق‌های فلزی موج‌دار کار می‌کنند. این خانه‌های مستقل با مبلمان وینتیج و لوازم خریداری شده از eBay مبله شده‌اند که از سقف‌های شیب‌دار، پنجره‌های بزرگ و کرکره‌های مات برخوردار هستند. تهیه‌کنندگان در فضاهایی با پارچه‌ی بادبانی و بدون درب کار می‌کنند. فضای آنها تا حدی توسط پارتیشن‌های چوبی محفوظ می‌باشد و به بهترین وجه، نور را از راهروی فضایی احاطه شده از پنجره به مرکز فضای ۱۳۹۳ متر مربعی هدایت می‌کنند. همچنین، برای جبران ماهیت پراکنده‌ی فضاهای کار، معماران یک فضای باز بین اتاق‌های تدوین و دفاتر دیگر ایجاد کرده‌اند -یک پاسیو با مبلمان فضای باز، یک آشپزخانه و یک سالن استراحت برای مهمانان و کارکنان. مهم نیست که فضایی به ارتفاع پنج‌ونیم متر دارای ویژگی‌های یک لافت صنعتی است-این بنا در سال ۱۹۳۸ یک کارخانه‌ی مهمات بوده است- دیوارهای سنگی و کف چوب بلوط آن اکنون صحنه‌ای با فضای باز و ناهموار است که همه توسط معمارانی مستقر در منهتن طراحی شده‌اند. مارک جنسن (Mark Jensen) و مارک میسی (Mark Macy) برای آژانس تبلیغاتی کرشن‌باوم باند (Kirshenbaum Bond & Partners West) در سانفرانسیسکو (۲۰۰۱) نیز ساختمانی را در ساختمان طراحی کرده‌اند. گرچه در اینجا هدف، تسهیل عملکرد فردی نبود، بلکه هدف به‌حداکثررساندن عملکرد گروهی بود. این فضا که بیشتر یک مجموعه است تا دهکده و نتیجه‌ی به‌اجراردرآوردن ماهرانه‌ی نیاز کارفرما به بازبودن و در عین حال حفظ حریم خصوصی توسط معماران این بنا می‌باشد. ساختار سه‌جناحی این پروژه، شبیه به مجموعه‌ای از تلویزیون‌های غول‌پیکر با پنجره‌های نمایاب عظیم است. فرم‌های تندیس‌گونه که برای جادادن فضاهای جلسات و کنفرانس‌ها به‌صورت متحرک طراحی شده‌اند، مرکز ثقل فضایی بسیار فعال هستند. معماران، حجم‌های بسته‌ی هسته‌ی مرکزی را با باغی سرپوشیده و یک راه‌پله‌ی عریض احاطه کرده‌اند که در آن کارکنان برای جلسات شرکت دور هم جمع می‌شوند. علاوه بر این، ایستگاه‌های کاری و ناهارخوری روی خطوطی اریب در فضای ۲۰۳۹ متر مربعی قرار دارند.

سطوح بیرونی جناح‌های کنفرانس دفتر به رنگ تخته‌سیاه پوش شده است و آثار یادداشت‌ها و نمودارهای جلسات قبلی به نوعی عنصر تزئینی به نظر می‌آید. پوشش سقف و دیوار یکی از جناحین اتاق‌های کنفرانس از فوم آکوستیک سفید است که در استودیوهای ضبط صدا استفاده می‌شود -هم شیک و هم جاذب- و همچنین کاناپه‌ای به شکل L سفارشی از چرم آبی سلطنتی که یادآور مبلمان اتاق نشیمن دهه‌ی ۱۹۷۰ است. کره‌های روشنایی فلوس (Flos) بر روی دو میز کنفرانس دیگر شناور هستند که توسط صندلی‌های "هرمان میلر ایمز" با رنگین‌کمانی از رنگ‌ها احاطه شده‌اند. (این سه جناح را هم می‌توان به یکدیگر باز کرد و هم با درب‌های آکوستیک تاشو از هم جدایشان کرد). ساختار سبز روشن و فرش دارای فضایی پیله‌مانند است که در آن کارمندان می‌توانند تماس‌های خصوصی‌شان را پاسخ دهند. با وجود تمام عناصر شوخ‌طبعانه‌ی این پروژه، دفاتر آژانس تبلیغاتی کرشن‌باوم باند، هرگز دچار بی‌سلیقگی نشده‌اند، بلکه تا حد زیادی به‌دلیل هیجان کودکانه‌ی هنگام ورود



تصاویر این صفحه: گروه معماری جنسن و میسی (Jensen & Macy Architects)، آژانس تبلیغاتی کرشنباوم باند (Kirshenbaum Bond & Partners West)، سانفرانسیسکو، ۲۰۰۱

به خانه‌ای در خانه، بازیگوش و پرانرژی هستند.

در عصری که شرکت‌ها مایلند ادعاهایی مبنی بر شیوه‌های تجاری شفاف داشته باشند، قرارگیری موفقیت‌آمیز اتاق‌های خصوصی دفاتر، اغلب بر حس شوخ‌طبعی متکی هستند. در واقع، طراحی آنها باید ظریف و بذله‌گو به نظر برسند، نه مخفیانه- ژستی که مدیران اغلب خیلی آن را جدی نمی‌گیرد. امروزه، اغلب بازرگانان نمی‌خواهند کسل‌کننده و بی‌مزه به نظر بیایند و از این رو، به نوعی فروشنده‌ی خوشی هستند. در دفتر مرکزی نایک در لندن (۲۰۰۳) -مرکزی برای کارکنان بازاریابی، خرده‌فروشی، فروش، طراحی و همچنین بازدید ورزشکاران مشهور- استودیوی جامپ (Jump Studios) که شرکت طراحی جوان و با نامی مناسب است سعی بر آن داشته تا ضربه‌ای به جدیت شرکت بزند و با متحول‌کردن آرم نایک به مجموعه‌ای از پوسته‌های آیرودینامیکی آبی براق به هدفش برسد. این اشکال لوزی‌مانند پاپ، محل پذیرش را اعلام می‌کنند و مشخص می‌نمایند که کار در کجا انجام می‌شود- در فضاهای جلسه، اتاق‌های فروش و «اتاق‌های جنگ» که در آن توسعه‌ی محرمانه‌ی محصول جدید انجام می‌شود و همچنین در دفاتر مدیران ارشد. نیم‌نگاهی از این فضاها برای کارکنانی که در ایستگاه‌های کاری اطراف مشغول‌اند، قابل مشاهده است و به قول شان پیرسون (Sean Pearson) از دفتر طراحی جامپ، به آنها یادآوری می‌کند که «خبرهایی هیجان‌انگیزی در گوشه و کنار شرکت در حال رخ‌دادن است».

استعاره‌ی فضایی با اتاق‌های متوازی و روبروی یکدیگر- که دلالت بر فضایی بی‌پایان و فرصت‌های نامحدود دارد و در برآمدگی‌های مکرر دفتر نایک به دست آمده است- مشخصه‌ی دفتر دیگری در لندن به نام دفتر تلویزیون کورینتی (۲۰۰۳) است. این فضا -که توسط گنسلر، بزرگ‌ترین شرکت معماری و دکوراسیون داخلی جهان طراحی شده است- تحت سلطه‌ی مجموعه‌ای از اتاقک‌های تدوین است -مجموعه‌ای از ستون‌های بیضوی سفید که بر روی یک خط مورب توسط لنزهای آبی قطعه قطعه و با چراغ‌های مانند روشنایی جلو و کف صحنه‌ی تئاتر احاطه شده‌اند- که قطعا اعتبار دفتر را تضمین می‌کنند. بین این اتاقک‌ها و دیوار بیرونی، مجموعه‌ای دیگر از فضاهای خصوصیِ متعارف‌تر قرار دارند و به تدوین‌گران این امکان را می‌دهند تا در نور روز کار کنند که می‌توانند فشار روزهای کاری طولانی را نیز کاهش دهند. به همین شکل، اتاق‌های فرمان که با شبکه‌های کابلی و ماهواره‌ای (واقع در دو اتاق بزرگ بیضی‌شکل و یکی در هر سوی آنها) ارتباط دارند، با صفحه‌های شیشه‌ای تقسیم بندی شده طراحی شده‌اند که ارتباط بین گروه فیلمبرداری را در عین حفظ کیفیت آکوستیک فضا، امکان‌پذیر می‌سازد. همان‌طور که کاستو گرین‌وود در پروژه‌ی دفاتر پست مَد ریور انجام داد، گنسلر هم لزوم انزوا در کارهای رسانه‌ای را تصدیق می‌کند و هم آن را تسکین داده و جبران می‌کند: این شرکت «خانه‌های» مجزا با معماری و عملکردهای خاص خود را داشته و در عین حال، دارای فضاهایی انعطاف‌پذیر، مبله‌شده با وسایل کلاسیک اواسط قرن -صندلی‌های وارن پلاتنر (Warren Platner) در کافه و بین بَگ‌هایی در سالن عمومی- است. هم گنسلر و هم کاستو گرین‌وود، طرح‌های خود را بر اساس مضامین اکتشافی قرار می‌دهند: در مورد دفتر دالاس،

تصاویر بالا: کاستو گرین‌وود (Kostow Greenwood Architects)، دفتر مَد ریور پست (Mad River Post)، دالاس، ۲۰۰۲

دفتر معماری خو لیانگ لی (Kho Liang le Associated)، اینترپلیس، تیلبورخ،هلند، ۲۰۰۳

طراحی آن در فضای باز عالی است و در لندن، مانند فیلم «۲۰۰۱: ادیسه‌ی فضایی» پروژه‌ای رویایی از فضای بیرونی است.

دو نمونه‌ی پایانی در این بخش، که هرکدام به نوبه‌ی خود خارق‌العاده هستند، نشان می‌دهند که چگونه مفهوم منظر اداری تندیسی -باشگاهی در باشگاه- در جهت‌های مخالف دنبال شده‌اند. اولین مورد، اثر فرانک گری، به موضوع یادبودی می‌پردازد. دومی، که طراحی خو لیانگ لی (Kho Liang le) -طراح داخلی مستقر در آمستردام- ساخته شده است، پراکندگی را در اولویت قرار می‌دهد.

شرایطی که گری را وادار کرد تا به طرح خود برای ساختمان دی‌زی بانک (DZ Bank Building) در برلین (۲۰۰۱-۱۹۹۵) برسد چندان ارتباطی به ماهیت متغیر کار نداشت، بلکه بیشتر به تغییرات برلین پس از اتحاد مجدد مرتبط بود. ساختمان بانک که در پاریسر پلاتس، در کنار دروازه‌ی براندنبورگ (۱۷۸۸) واقع شده است، باید با محدودیت‌های قانونی جدید در مورد ارتفاع، مقیاس و مصالح مطابقت می‌نمود که عملا هرگونه اشاره‌ی اکسپرسیونیستی را غیرممکن می‌ساخت.

بنابراین گری یک «گری» را داخل آتریوم عظیم ده‌طبقه‌ی ساختمان طراحی و جا داد. این معمار، همواره سعی دارد مرز بین معماری و مجسمه‌سازی را کمرنگ کند و در اینجا آن مرز را به کلی از بین برده است: اتاق کنفرانس بی‌روح را گرفته و آن را به شکل سر اسبی ماقبل‌تاریخی درآورده است. ۱۳ فرم این بنا که مزین به زرهی از صفحات فولادین دو میلی‌متری است، هم باشکوه و هم به طرز عجیبی در حال حرکت در درون محدوده‌ی ساختمان است. با این حال، زیر سایبان شیشه‌ای مشبک و باشکوهش، «سر» کیفیت بروتال خود را از دست می‌دهد (به علاوه‌ی تداعی مفهوم اجتناب‌ناپذیر پدرخوانده بودنش را) و کیفیتی همچون تخم‌مرغ فابرژه به خود می‌گیرد که در جعبه‌ای از صنوبر داگلاس محصور و محلی برای دفاتر پیرامون شده است. نگاه‌کردن از پایین به پرده‌ی فولادی برای کارمندانی که میزهایشان دور آتریوم پنجره‌دار قرار گرفته است، نوعی امتیاز به حساب می‌آید و همچنین پاسخی عملی به مقررات آلمان مبنی بر دسترسی به نور روز برای هر دفتر است.

کسانی که وارد قسمت داخلی سر اسب می‌شوند، متوجه می‌شوند که رگ و پی آن بافته شده از نوارهای باریک بلوط قرمز آمریکایی است و برای ایجاد آکوستیک مطلوب، منافذی ریز دارد. در این فضای که حداکثر ۸۵ نفر را در خود جای می‌دهد، هیچ نیازی به بلندگو نیست. همین‌طور با ورود و خروج اعضای کنفرانس، افراد می‌توانند از پشت بام محدب شیشه‌ای دیگری به پایین نگاه کنند که کپی سقف شیشه‌ای بالاست. نمای فضای چندوجهی پذیرش طبقه‌ی پایین با مولیون‌های مثلثی‌شکل و «ابر»ی زیبا از آویزهای شیشه‌ای به طراحی مجسمه‌ساز نیکلاس واینستین (Nikolas Weinstein) و همچنین فرش قرمز زیبایی برجسته شده و به چشم می‌آید.

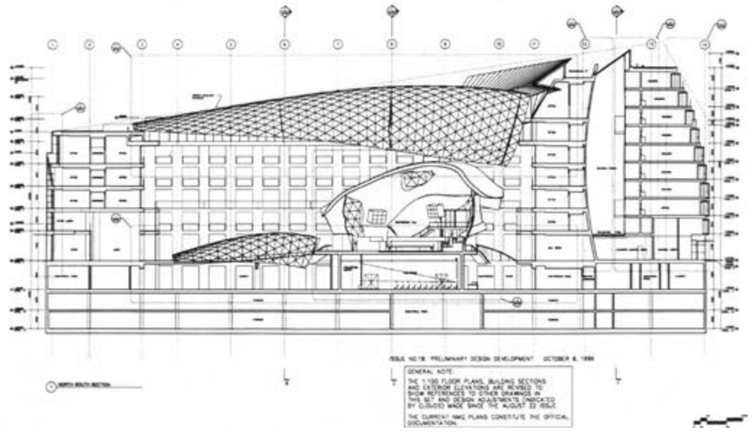
درست همان‌طور که حضور آنیمیستیک سازه‌ی گری به‌دلیل ماهیت شرکت ساختمان اطراف آن، حیرت‌انگیزتر به نظر می‌آید، ساختمان بسیار مدرن بیست و دو طبقه‌ای که در سال ۱۹۹۶ توسط معمار هلندی اِیب بونما (Abe Bonnema) در تیلبورخ، هلند طراحی شده است، هیچ اشاره‌ای به فضای داخلی رادیکال خود که توسط شرکت بیمه‌ی هلندی اینترپلیس به کار گرفته شده است، نمی‌کند. البته در این بنا، طرح شمایل‌شکنانه‌ای از لابی گرفته شده و به کار گرفته می‌شود. تقریبا ده سال پس از آزمایش ناموفق چیات/دی در نیویورک در سال ۲۰۰۳، اینترپلیس با حفظ فضاهای معمولی خود به‌عنوان اتاق جلسات و ایجاد فضای اضافی که به ۵۰۰ کارمند خود اجازه‌ی کار در محیط‌های دلخواه را می‌داد، دوباره ایده‌ی دفاتر سیار را مورد بررسی قرار داد. برای انجام این کار، خو لیانگ لی، طراح داخلی مسئول، هشت فرد با استعدادهای گوناگون را برای ایجاد هشت فضای کاملا متفاوت وارد تیم طراحی کرد:

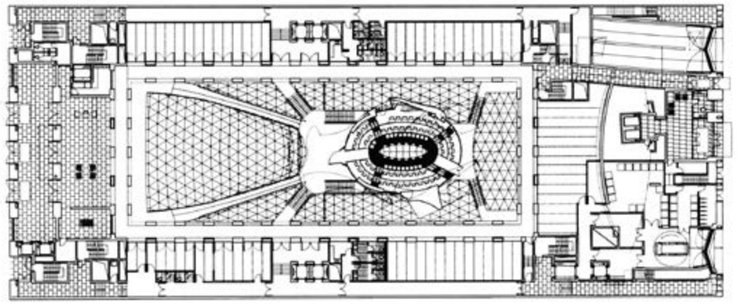
گنسلر، دفتر تلویزیون کورینتی، لندن، ۲۰۰۳

طراح مارسل واندرز (Marcel Wanders)، هنرمند ایرینه فورتون (Irene Fortuyn)، طراح مبلمان پیت هاین ایک (Piet Hein Eek)، معمار الن سندر (Ellen Sander)، طراح باس ون تول (Bas van Tol)، هنرمند و طراح یوپ ون لیشوت (Joep van Lieshout)، طراح یورگن بی (Jurgen Bey) و طراح تئاتر مارک وارنینگ (Mark Warning). لازم به ذکر است که به کارمندان این امکان داده شد تا از بین هشت «باشگاه» -همان‌طور که طراح این فضاها را می‌نامد- فضایی که مایل به کار در آن هستند را انتخاب کنند.

در واقع این هشت باشگاه، بیان پرشوری از فردیت هستند که با هم به طور ضمنی از کار گروهی در شرکت تجلیل کرده و در عین حال بر کار فردی نیز تاکید می‌کنند. مشارکت واندرز، که او آن را «خانه‌ی سنگی» (Steenhuis) می‌نامد، ایده‌ی خانه در خانه را -با خانه‌هایی کوچک که در فضایی سیاه‌رنگ در کنار هم قرار گرفته‌اند تا جنگل مسحور افسانه‌ها را یادآور شود- تکرار می‌کند. این اتاقک‌ها که از بیرون با طرح‌هایی از هنرهای عامیانه و گل‌وگیاه رنگ‌آمیزی شده، شامل طیف متنوعی از اثاثیه‌ی معاصر، از جمله لوستری به طراحی یورگن بی می‌باشد. اتاق خود یورگن بی، «اتاق نشیمن» از صندلی‌های طرح اوستول (Oostoel) به طراحی خودش و همچنین از «گوش‌هایی» بیش از حد بزرگ برای مکالمات خصوصی برخوردار است. این فضا با کاغذ دیواری گل‌دار زیبا و آباژورهای پارچه‌ای، اتاق نشیمن دفتر را باز پس می‌گیرد. اتاق کار باس ون توی به نام «خانه‌ی بافنده»، جنگل را به سمت بازار ترک می‌کند؛ او با اشاره به بازبودن بازارهای باستانی، فضا را با دیوار پرده‌ای از رشته‌های طناب محصور کرده و با الگوهای پارچه‌ای از ایران، مراکش و فلاندر، ورقی تزئینی برای صندلی‌های لوسیت زرد رنگ و چهارپایه‌های نقره‌ای فراهم می‌کند. ایرینه فورتون با «خانه‌ی راه‌آهن» خود، یک واگن قطار ساخت، اما با اذعان به نامعقول‌بودن موضوع توانست از دام‌های موجود در طراحی بپرهیزد. در اینجا، پراکندگی لکه‌های نمدی روی

استودیوی جامپ (Jump Studios)، دفتر مرکزی نایک، لندن، ۲۰۰۳





پلان طبقه‌ی اول

تصاویر این صفحه و صفحه‌ی مقابل: گری، ساختمان دی‌زی بانک (DZ Bank Building)، برلین، ۲۰۰۱-۱۹۹۵

گروه معماران بیرسل، سیستم اداری تجزیه‌ای برای هرمان میلر، ۱۹۹۹

زمین، به‌منظور نشان‌دادن قطرات جوهر (آثار عصر پیش از دیجیتال) است و به‌خوبی مطالب انتزاعی را که با خوشحالی راهروی باریک و طویل را مختل می‌کند، تعبیر می‌کند. با همان روحیه‌ی وارونه، صفحه‌های کامپیوتر از بالای یک میز پوشیده ازفرش قهوه‌ای ضخیم در اتاق کنفرانسِ الن ساندر، به نام «حکمت»، بالا می‌روند. در «خانه‌ی نور» از مارک وارنینگ، مجموعه‌ای از صندلی‌ها، لامپ‌ها و اتصالات الکتریکی نمایان بوده و با کفپوش پلاستیکی قرمز به زمین متصل شده‌اند. پیت هاین ایک، اعتبار «خانه‌ی چوبی» خود را که کافه‌تریای دیگری است با طراحی صندلی‌ها و میزهای خود از چوب بازیافتی، تضمین نمود. «خانه‌باغ» یوپ ون لیشوت از پیلوت‌های ساختمان به داخل باغ بیرون زده و یک سالن تلویزیون فایبرگلاس حباب‌شکل و غول‌پیکر در یک تریلر را شکل می‌دهد. این فضا در مجاورت مجموعه‌ای از سازه‌های چوبی نیم‌طبقه قرار دارد که میزهای کار و فضاهای کنفرانس را در خود جای می‌دهد. در واقع، نتیجه‌ی حاصل از دفاتر اینترپولیس، طرحی است که خود را جدی نگرفته و پایانی باز دارد -مانند رفتاری که توسط مدیریت شرکت منعکس می‌شود که به کارمندان این امکان را می‌دهد تا اگر مایل‌اند، در دفاتر قدیمی خود کار کنند وحتی در بعضی مواقع، از خانه‌شان دورکاری کنند.

گرچه میزان سفارشی‌سازی مورد قبول اینترپولیس ممکن است برای بسیاری از شرکت‌ها از نظر اقتصادی امکان‌پذیر نباشد، با این وجود، تمایل به شخصی‌سازی در حال افزایش است. این امر حتی بر حوزه‌ی سیستم‌های اداری نیز تاثیر گذاشته است، همان‌طور که در دو خط تولید توسط هرمان میلر و نول مشاهده می‌شود. هرمان میلر در سال ۱۹۹۹، سیستم دفتری ریزالو (Resolve Office System) را به طراحی عایشه بیرسل (Ayse Birsel) -یک طراح محصول متولد ترکیه و مستقر در نیویورک- راه‌اندازی کرد. به گفته‌ی منتقد، استیون اسکوف هولت (Steven Skov Holt)، «ریزالو از ۱۲۰ زاویه برای ساخت صورت‌های فلکی استفاده می‌کند که شبکه‌های مازمانند اتاقک‌ها را از بین می‌برند.» به جای چوب یا فلز، پارچه‌های اسکریم کشیده‌شده دور زون‌های دفاتر لطافت خاصی را به فضا اضافه می‌کنند. ایستگاه‌های کاری مجزا در زیر سایبان‌های گلبرگ‌مانندی قرار دارند که به سیستم، بدون اینکه مزیت اصلی آن به خطر بیفتد، هویتی متمایز می‌بخشد: این در واقع پتانسیلی برای سفارشی‌سازی توسط مجموعه‌ای از قطعات است. به همین صورت، سیستم دفتر A3 نول (Knoll's A3 Office System) به طراحی لیز آن کوتور (Lise Anne Couture) و هانی رشید (Hani Rashid)، نمونه‌ای دیگر در مردودشمردن محیط اداری سخت با زوایایی خشک و بی‌روح است. میزها و لوازم جانبی نارنجی روشن، داخل پیله‌هایی از پارچه‌ی نیمه‌شفاف با ماتریس نقطه‌ای قرار گرفته‌اند که توجه را به منحنی‌های بطن‌مانند محوطه معطوف می‌سازند. این تجسمِ گویا، از غشاهای روانی‌ای است که کارگران پیرامون خود در سیستم اجتماعی بسیار حساس یک اداره می‌سازند. مانند ریزالو، A3 نیز از زبان فرمالی استفاده می‌کند که ارگانیک است. با توجه به اینکه استقبال از این دو سیستم چندان یکپارچه نبوده است، به نظر می‌رسد چنین آزمایش‌هایی در سفارشی‌سازی شدید ممکن است برای بازار انبوه نابهنگام باشد، هرچند این امر می‌تواند کاتالیزور خوبی برای اختراعات و یافته‌های آینده به حساب آید.

دفاتر مسکونی‌شده

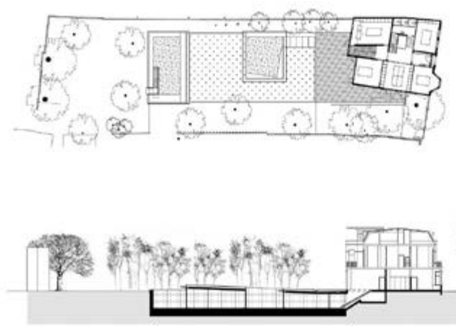
ممکن است انتظار داشته باشیم که نظرسنجی‌ای مانند این، که پس از پایان هزاره نوشته شده است، لزوما توجه ویژه‌ای به دفتر خانگی یا هوم آفیس -دفتر بیش‌ازحد تحسین شده‌ی آینده- داشته باشد. اما در حقیقت، دفتر خانگی هنوز تا حد زیادی پدیده‌ای جامعه‌شناختی و بدون مشخصات طراحی قابل‌تشخیص است. از این‌رو، در حال حاضر اساسا در چارچوب طراحی مسکونی -ضمیمه‌ی خانه‌ها، آپارتمان‌ها، یا لافت‌ها- باقی می‌ماند. در ادامه‌ی این فصل، دفاتری ذکر می‌شوند که ویژگی‌های خود را از خانه می‌گیرند.

درست است که دفاتر از دیرباز با پرده‌های بلند، سوئیت‌های مبله‌شده‌ی بزرگ، فرش‌ها، لامپ‌ها، کافه‌های مخصوص و... تزئین شده‌اند، اما چنین امکاناتی تقریبا همیشه در انحصار مدیران اجرایی بوده است. در واقع، چنین امکانات مسکونی‌ای -همراه با بار معنایی پرستیژ، مالکیت شخصی و اوقات فراغت- به‌دقت از فرهنگ اداری تفکیک شد. این مدل در دنیای کار امروزی -جایی‌که شرکت‌ها، انرژی خود را از تیم‌ها می‌گیرند و ادعا می‌کنند سلسله‌مراتب و نمادهای آن، اثر معکوس بر حاصل کار شرکتشان خواهد داشت- دیگر اعتبار خود را از دست داده است. اکنون دیگر یافتنِ پرده، روشنایی، مبلمان و صندلی‌های راحتی که حتی در معمولی‌ترین محیط‌های تجاری به راحتی دیده می‌شوند، غیرعادی نیست. افزون بر این، انتخاب‌های طراحان نیز دیگر با پیش‌فرض‌های مردسالارانه تعیین نمی‌شود -فرضی که عموما به تفسیر طراحان نسل گذشته با وسایلی تنومند یا از سبک تاریخی‌ای عظیم یا به‌شدت مدرن و ترجیحا سازگار با روحیه‌ی میس ون درروهه یا لوکربوزیه همراه بود. در حقیقت، افزایش تدریجی زنان در نیروی کار حرفه‌ای را قطعا می‌توان دلیلی بر ایجاد فضایی فراتر از این دو گزینه‌ی افراطی دانست، اما همچنین می‌توان استدلال کرد که محبوبیت اخیر مبلمان مدرن ارگانیک در اواسط قرن، با زوایایی نرم و روحیه‌ی غیررسمی‌اش، این امکان را به طراحان داده است تا از مرزهای جنسیتی در طراحی‌شان پا فراتر بگذارند.

یکی از مهم‌ترین منادیان دفتر زنانه را می‌توان در پروژه‌ای توسط امیلیو آمباز (Emilio Ambasz) از اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ برای شرکت بیمه (Guaranty Insurance Corporation) در نیویورک (۱۹۸۳) مشاهده کرد. در اینجا، زرق‌وبرق و شکوه به صحنه‌ی مدرنیست وارد می‌شود -و نه فقط در اتاق هیئت مدیره. آمباز، طراح صنعتی و معمار که نمایشگاه تاثیرگذار موزه‌ی هنرهای مدرن در سال ۱۹۷۲ تحت عنوان «منظر جدید خانگی» (The New Domestic Landscape) را بر عهده داشت، معماری داخلی را برای این شرکت بیمه با تنها یک وسیله، متمایز نمود و آن هم پرده بود. آمباز پانل‌هایی از رشته‌های ابریشمی را به‌عنوان تنها پارتیشن موجود بین دفاتر اجرایی به کار گرفت -استراتژی‌ای که هم افراد داخل اتاق را پنهان می‌کند و هم به نوعی حضور آنها را آشکار می‌سازد. پرده‌های ریسمانی که مانند پرتوهای لیزر از سقف به پایین می‌آیند، منبع روشنایی بوده و به زیبایی نور را از تاروپود خود انعکاس می‌دهند. دیوارهای بیرونی پشت آنها نیز به رنگ آبی درجه‌بندی شده بوده که از پایین به بالا به‌تدریج پررنگ‌تر می‌شود و به نوعی توهمِ افقی دوردست را در بیننده ایجاد می‌کند.

به همین صورت، مثال‌هایی که در ادامه نیز می‌آیند، به لذت بصری اهمیت می‌دهند و بر این نظریه تاکید دارند که استفاده از چیزهای غیرقابل اندازه‌گیری می‌تواند در نهایتِ کار، منافع زیادی داشته باشد. برای مشاغلی که به نوعی خدمات و اطلاعات می‌فروشند، طراحی دفاتر برایشان به یک محصول جایگزین تبدیل می‌شود. این پروژه‌ها نه با تصویر واضحی از خانه، بلکه با تاکید بر نوآوری زیبایی‌شناختی بر نظریه‌ی مدیریت مرتبط هستند. چنین رویکردی تاکنون در انحصار خانه بوده؛

↑ ↑ امیلیو آمباز و همکاران (Emilio Ambasz & Associates)، شرکت بیمه‌ی Guaranty Insurance Corporation، نیویورک، ۱۹۸۳



تصاویر این صفحه: دفتر معماری مکانو (Mecanoo Architects)، ویلادفتر مالیبان (Office Villa Malibaan)، اوترخت، هلند ۲۰۰۰

دفتر معماری استیون هال، دفاتر شرکت دی.ای. شاو (D.E. Shaw & Co)، نیویورک، ۱۹۹۲

اما در اینجا، از آن آستانه گذر کرده و وارد دفترکار می‌شود. استیون هال در آنچه به یک نماد داخلی در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ تبدیل شد، برای دفاتر شرکت دی.ای. شاو (D.E. Shaw & Co)، یک شرکت سرمایه‌گذاری در نیویورک (۱۹۹۲) یک لابی را به نسخه‌ی شمالی حیاطی لاتین تبدیل کرد و پنجره‌هایی را معرفی کرد که منظره نداشتند، بلکه نور گرمی را که از دیوارهای سنگی سفید پشتشان می‌آمد، منعکس می‌کردند. حاصل آن طیفی از رنگ‌های فلورسنت و نور پس‌زمینه با نور طبیعی و مصنوعی بود. این پروژه به‌عنوان عملی برابر در عناصر نامرئی‌اش توصیف شده است -مغز مجازی رایانه‌های این شرکت سرمایه‌گذاری و اشارات ظریف معمار با رنگ- چرا که هیچ وسیله‌ی روشنایی‌ای در دید نیست.گرچه هیچکدام معنای دقیق یکدیگر نیستند و هر یک صرفا کاتالیزوری برای آزمایشات مداوم هال با نور در معماری است. در واقع، این فضا کمپوستی غنی از ایده‌های فرمال است که هندسه‌های آن را می‌توان به شکل‌های مختلف در ساخت‌گرایی روسی، جنبش د استایل و مدرنیسم رنگارنگ لوئیس باراگان دنبال کرد، که در دهه‌ی ۱۹۸۰ به همه‌ی آنها علاقه‌ای مجدد یافت شد. با این حال، این آخرین نفس راحت پست‌مدرنیسم نیست، بلکه ترکیبی متقاعدکننده است که منجر به یک مینیمالیسم متناقضِ گرم شده است. اگر لابی معمولا به‌عنوان «سالن عمومی» دفتر عمل می‌کند -مکانی رسمی که در آن مهمانان پذیرایی و معرفی می‌شوند- استیون هال، آن را به‌عنوان فضای مراقبه‌ای تصور کرده است که تنش انتظار را تسکین می‌دهد.

مکانو (Mecanoo)، یک شرکت معماری مستقر در دلفت هلند، زمانی که از آنها خواسته شد تا دفتر مشاوران اندرسون الفرز فلیکس (Andersson Elffers Felix) را در اوترخت (۲۰۰۰) طراحی کنند، نیازی به اختراع هیچ استعاره‌ای برای مهمان‌نوازی نداشتند. این شرکت، پیشتر به‌عنوان عمارتی در سال ۱۸۹۷ به طراحی معمار اس.جِی. دی روی (S.J. fe Rooy) بود که در واقع خانه‌ی خود معمار بود. مالکیت این بنا در طول تاریخش بارها تغییر نمود و به همین دلیل فضای داخلی ویلا مالیبان (Villa Malibaan) -که با این اسم نامیده می‌شد- نیز دستخوش تغییرات بسیار گشت و نوسازی‌های اخیر آن، خانه‌ای تنگ و تاریک با سقف کوتاه بر جای گذاشته بود. بدون بازگرداندن ویلا به آنچه در ابتدا طراحی شده بود -نه کارفرما و نه معمار مایل به این کار نبودند- مکانو، ویژگی‌های ذاتی مسکونی خانه را تقویت کرد و درعین‌حال، مجموعه‌ای از فضاهای کاری باز ایجاد نمود. این شرکت با قراردادن یک راه‌پله‌ی جدید در جایی‌که پلکان طرح اولیه در آن قرار داشت، ویژگی‌های فضایی عمارت اصلی را حفظ کرده و نور را به مرکز ساختمان بازگرداند. درحالی‌که پنجره‌های عمیقِ کار گذاشته به قدمت ویلا اشاره دارد، دیوارهای سفید یکدست، المانی امروزی به حساب می‌آیند. در این پروژه، معماران به هر طبقه کفپوشی متفاوت دادند، همان‌طور که در یک خانه ممکن است انجام شود. کف اتاق کنفرانس نیمه‌زیرزمینی از بلوط کشتی، ساخته شده که جلوه‌ی سرد و خاکستری دیوارهای بتُنی اتاق را کمتر می‌کند. دفاتر زیر شیروانی با صفحات فولادی ضدزنگ فرش شده‌اند که درخشش بالای صنعتی با کاغذ دیواری ظریفی که سقف و نیمه‌ی بالایی دیوارها را پوشانده است، به تعادل رسیده است. جهت محوکردن بیشتر تفاوت‌های میان خانه و محل کار، لامپ‌ها، میزهای دفتر اصلی و اتاق کنفرانس نیز به طور سفارشی طراحی شده‌اند. تنها اشاره‌ی آشکارِ کار به دفتر اداری، با مانیتورهای کامپیوتر و صندلی‌های اداری به چشم می‌آید.

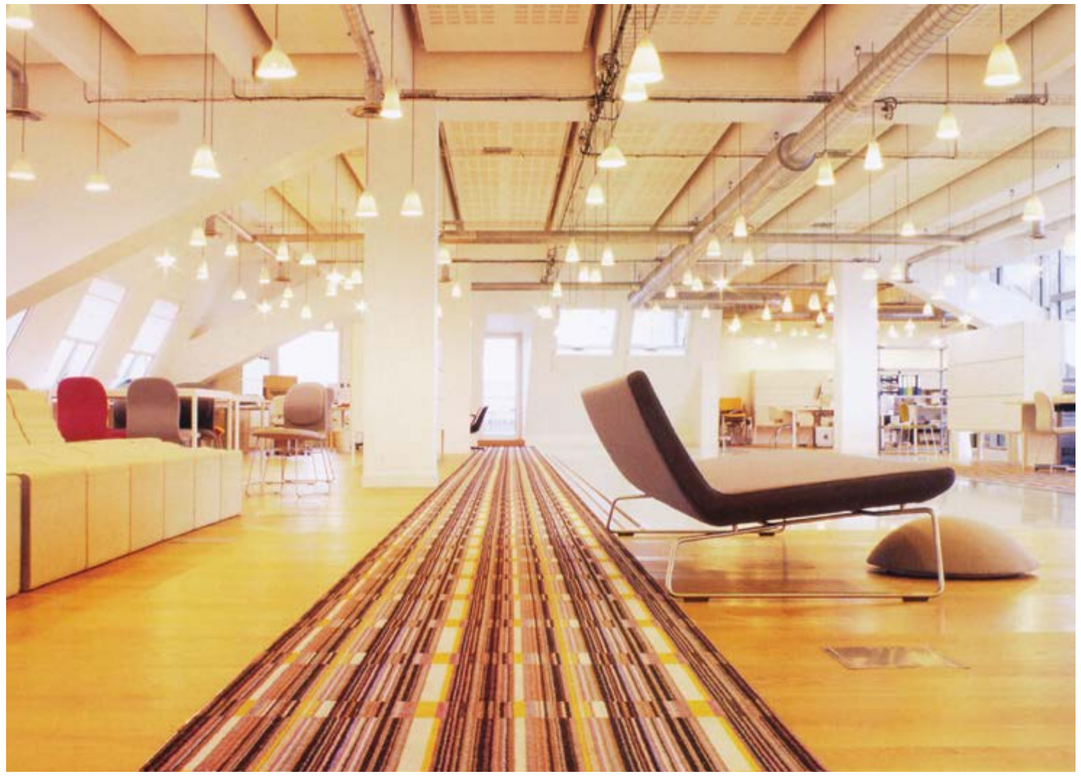
در حقیقت، نوسازی حساس ساختمان‌های تاریخی یک پدیده‌ی به ویژه اروپایی است و در کشورهای بلوک شرق سابق مانند مجارستان که تا همین اواخر دارای ساختارهای معماری قابل‌توجهی بود، طنین خاصی داشته، گرچه پول کمی برای بازسازی و چه برسد به به‌روزرسانی ساختمان‌های قدیمی داشتند. خوشبختانه طی دو دهه‌ی گذشته، بازشدن مرزهای فیزیکی و اقتصادی و همچنین هجوم منافع تجاری غرب منجر به تغییر چهره‌ی منظر شهری این پایتخت شده است.

نمونه‌ای در این مورد، مجموعه‌ای از بازسازی‌های تاریخی و همچنین ساخت‌های جدید است که توسط بانک هلندی آی ان جی (ING) در بوداپست انجام شده است. معمار هلندی اریک ون اگرات (Erick van Egeraat) (از معماران سابق مکانو) -که توسط بانک آی ان جی به‌عنوان معمار پروژه استخدام شد- ابتدا یک پالاتزو نئورنسانسی را در خیابان بزرگ آندراشی بازسازی و مدرن‌سازی کرد (۱۹۹۴) و سپس عناصر جدیدی مانند اتاق دو طبقه‌ی هیئت‌مدیره‌ی شیشه‌ای با شکل ارگانیک به آن اضافه نمود که در سقف ساختمان جا گرفته است و خود معمار به‌دلیل شکل بیومورفیک حباب‌مانندش آن را «نهنگ» می‌نامد. این مداخله‌ی شگفت‌آور معاصر با ژست باروک‌مدرن و زمینه‌ای قرن نوزدهمی -نه‌تنها حضور شرکت را اعلام می‌کند، بلکه فضا و نور بسیار موردنیاز را به ساختمانی تاریک می‌برد.

↑↓ دفتر تحقیقات معماری/آی آر او (ARO)، شرکای کپیتال زی (Capital Z Partners)، نیویورک، ۱۹۹۸

ون اگرات، همچنین این فرصت را داشت تا تنها ساختمان مدرنیستی باقی مانده‌ی پایتخت را بازسازی کند (۲۰۰۱). این بنا زمانی ساختمان اتحادیه صنفی سازندگان مجارستان در آن قرار داشت و قرار بود معمار، یک دفتر جدید الحاقی برای سازه‌ی ساخته‌شده در سال ۱۹۴۹ طراحی کند (۲۰۰۳). دوباره در اینجا، یک نمای شیشه‌ای اکسپرسیونیستی به فضای داخلی پر از نور تبدیل می‌شود؛ گویی تبدیل به نماد بازبودن شهری می‌شود که زمانی بسته بوده است.
هنگامی که گروه معماری کپیتال زی (Capital Z Partners)، که خود را یک «شرکت مدیریت دارایی جایگزین» می‌نامد، تصمیم گرفت دفتر مرکزی خود را به جای میدتاون منهتن یا وال استریت در سوهو مستقر کند، این شرکت به استفن کاسل (Stephen Cassell) و آدام یارینسکی (Adam Yarinsky) از دفتر تحقیقات معماری/آی آر او (ARO) آزادی عمل داد تا اقامتگاهی روشن و سرشار از هنر برای نُه شریک شرکت، ۱۸ مدیر و کارمندان پشتیبانی متعدد طراحی کنند (۱۹۹۸). ابتدا، اولویت با غوطه‌ورکردن فضای داخلی انبار چهارطبقه با نور، بدون استفاده از فلورسنت (یا هر راه حل متعارف دیگر) بود. بنابراین آی آر او، دفاتر و اتاق‌های مشترک را با یک سیستم سفارشی از پانل‌های پلی‌کربنات اکسترودشده و درب‌های شیشه‌ای کشویی تقسیم‌بندی کرد. درب‌ها و پارتیشن‌ها با چهارچوب فولاد سیاه شده، چوب گیلاس آرامشی ذن‌مانند القا می‌کنند و با پخش‌کردن نور طبیعی، پس‌زمینه‌ای درخشان برای مجموعه‌های مبلمانِ بادقت‌انتخاب‌شده فراهم می‌کنند. در اینجا، قطعات معاصر و کلاسیک-مدرن -از صندلی‌های زیگ‌زاگِ گریت ریتفلد (Gerrit Rietveld) گرفته تا صندلی‌های طنابی قرمز روشن به طراحی برادران کامپانا (Campana Brothers)- چیزی بیش از صرفا نشان‌دادن سلیقه است. آنها فضای آرام یک خانه‌ی شخصی را، به ویژه در اتاق‌های مشترکِ مبله‌شده با آویزهای نور، فرش‌ها و آثار هنری معاصر به کاربران القا می‌کنند. از هر نظر، دفتر کپیتال زی فراتر از موارد انبوه می‌رود، مثلا در سرویس بهداشتی نیز کاغذ دیواری توهم‌زای سفارشی به طراحی هنرمند کریستین تارکوفسکی (Christine Tarkowski) به کار رفته است؛ اما بیش از هر استعاره‌ی خاص مسکونی دیگری، این سطح سفارشی‌سازی و دلبستگی آی.آر.او به صنایع‌دستی است که فضا را بسیار گرم و مهمان‌نواز نموده و مرز بین شخصی و سازمانی را محو کرده است.
چنین فضاهای داخلی شمایل‌شکنی صرفا شاهدی بر جریانی ناچیز نیستند. در واقع، آنها نتیجه‌ی نزدیک به نیم قرن مقاومت فزاینده و درعین‌حال مردودشمردن دوگانگی‌های متضاد مدرنیسم هستند. لازم به ذکر است که در اینجا مدرنیسم رد نمی‌شود، بلکه در تاریخ طراحی تلفیق می‌شود و از این رو، احکام آن دیگر غیرقابل انکار تلقی نمی‌گردند. مفاهیم قبلی متضاد -مانند عمومی و خصوصی، عملکرد و دکوراسیون، عقلانیت و شهود- تقریبا در هر حوزه‌ای از فرهنگ و طراحی، مجددا مورد ارزیابی قرار گرفته و گرد هم آمده‌اند.مبلمان نیز از این قاعده مستثنی نیست.
زمانی‌که معماران و کارفرمایان تصمیم به ایجاد محیط‌های اداری می‌کنند که احساسات مبهم ما را در مورد ماهیت کار منعکس می‌کند، اکنون می‌توانند به تعداد روبه‌رشدی از طراحان مبلمان نگاه کنند که از محدودکردن خود با اسامی گروه‌ها و سبک‌های خاص خودداری می‌کنند. برای دفاتر آژانس تبلیغاتی پاریسی به نام بی‌ای‌تی‌سی یورو آراس‌سی‌جی (BETC Euro RSCG)، فردریک یونگ از دفتر معماران یونگ (Jung Architectures) ایستگاه‌های کاری باز و خصوصی برای ۳۶۰ کارمند آن شرکت طراحی نمود. یونگ از شرکای پلام بورا (Plum Bureau) کاترین گیل (Catherine Geel) و ایندیانا کولت بارکورو (Indiana Collet-Barquero) دعوت کرد تا با انتخاب مجموعه‌ای از قطعات پیشرو از حساسیت کارفرما به هر چیزی که سازمانی بود جلوگیری کنند. رئیس و مدیر نوآوری آژانس تبلیغاتی، رمی بابینت (Rémi Babinet)، که از نزدیک با طراحان در این پروژه همکاری داشت، گزارش خود را با طرح این پرسش مطرح نمود: «چرا مردم باید در دفتر به راحتی خانه نباشند؟»و پاسخ این است که چون اغلب خانه‌ها تنها برای لذت و خوش‌گذرانی طراحی می‌شوند.
برای شوخ‌طبعی: فرش اروان و رونان بورولک (Erwan and Ronan Bouroullec) با نوارهای رنگی باریک، رنگی متنوع در فضا ایجاد می‌کنند و با قطعاتی از طراحان همکار فرانسوی رادی (Rodi Designers)، از جمله نیمکت‌هایی با تصاویر ویپت‌ها در هر دو طرف همخوان می‌شوند. علاوه بر این، از فردریک رویار (Frédéric Ruyant) خواسته شد اتاقک‌های مکعبی عمومی با ترکیبی از مبل‌های کوتاه به رنگ‌های فوشیا، تمشکی، کبالت و زمرد، طراحی کند.
این لیست ادامه پیدا می‌کند تا به سیستم نگهداری اسناد فیروزه‌ای کنستانتین گرچیچ (Konstatin Grcic)، صندلی‌های پیرو لیسونی (Piero Lissoni) و پاف‌های انریکو بالری

تصاویر این صفحه: اریک ون اگرات (Erick van Egeraat)، دفتر مرکزی بانک آی ان جی (ING)، بوداپست، ۱۹۹۴



دفتر معماران یونگ (Jung Architectures)، بی‌ای‌تی‌سی یورو آراس‌سی‌جی (BETC Euro RSCG)، پاریس، ۲۰۰۰

(Enrico Baleri) می‌رسد. حتی ایستگاه‌های کاری در دفاتر باز، دارای ترکیبی از احساسات مختلف هستند که همه توسط چند المان تکراری کنار هم قرار گرفته‌اند: همه، حتی مدیران، روی یک شکل میز به طراحی ژان نوول (Jean Nouvel) کار می‌کنند و سطل زباله‌های یکسان به طراحی انزو ماری (Enzo Mari) و همچنین چراغ آویز مغزپسته‌ای و سفید کنستانتین گرچیچ دارند. به علاوه، همه از نوری که از کف تا سقف به داخل می‌تابد، بهره می‌برند که در نتیجه‌ی تصمیم یونگ برای جابجایی یکی از دیوارهای کناری ساختمان به اندازه‌ی شش متر به داخل و جایگزینی آن با شیشه بود.

یکی از برجسته‌ترین جنبه‌های طراحی داخلی کپیتال زی و بی.ای.تی.سی یورو آر.اس.سی.جی، قسمت‌های رنگ‌های بسیار کلیدی آنها است. قوانینی که زمانی چنین خودنمایی‌هایی را به مد و خانه محدود می‌کردند، دیگر از میان رفته‌اند. امروزه، مد و زنانگی به طور فزاینده‌ای از وسایل با ارزش در دفتر به حساب می‌آیند. والتر کامگنا (Walter Camagna)، ماسیمیلیانو کاملتو (Massimiliano Camoletto) و آندره‌آ مارکانتو (Andrea Marcanto) و شرکای معماری یو.دی.ای (UdA/Ufficio d'Architettura) در تورین، ایتالیا، ویژگی دیگری را به این فهرست اضافه می‌کنند: زودگذربودن. طراحی آنها برای یک آژانس تبلیغاتی میلانی به نام دی.ال.وی. (D'Adda, Lorenzini, Vigorelli) تکریم موقتی و فریبنده‌بودن است -دو ویژگی اصلی چشم‌انداز همیشه در تغییرِ تصاویر تبلیغاتی.

در اینجا، رنگ، به ویژگی تعیین‌کننده‌ی اتاق‌های پر از پروژکتورهایی تبدیل می‌شود که با سیستم روشنایی هماهنگ هستند. کمدهای لباس دارای نور پس‌زمینه هستند تا طرح کلی لباس‌ها و داخل کمد را آشکار سازد. اتاق پذیرش در زمینه‌ای با رنگ سفید -که ترکیب همه‌ی رنگ‌هاست- شناور است. در نهایت، نگه‌دارنده‌ی همه‌ی این خیالات، پلکانی رولمانی با ظرافتی استثنایی است.

اگر در دی.ال.وی. از رنگ‌های شدید برای انتقال انگیزه‌ی جاه‌طلبی استفاده شد، اوشیدا فیندلی (Ushida Findlay) در طراحی یک آژانس ارتباطات بازاریابی در جنوب لندن آن را به برق تبدیل کرد. در دفتر کلایدن هیلی جونز مِیسون (Claydon Heeley Jones Mason) -ساخته‌شده در سال ۲۰۰۱- نوارهایی فولادی -نارنجی روشن در یک طرف و نقره‌ای متالیک در طرف دیگر- همچون ماری از لابی عبور می‌کند که به طور هم‌زمان به‌عنوان میز پذیرش، صندلی و تکیه‌گاهی برای صفحه‌های ویدئویی عمل می‌کند. این نوار خوشنویسیِ کاربردی، راه خود را از قسمت پذیرش به دفتر کار می‌برد و در آنجا زون‌های مختلف را مشخص می‌سازد.

تقریبا می‌توان گفت لبه‌های تیز و زوایای تند در دفتر لندن وجود ندارند که اگر وجود داشتند، برخلاف اخلاق شرکت می‌نمود که تاکید بر جاری و سلیس‌بودن دارد. برای تشویق به تعامل، رومیزی‌های مدولار رنگ روشن، جایگزین میزهای استاندارد شده‌اند و با الگویی آزاد چیده شده‌اند. در اتاق کنفرانس، پیچ‌های نوار فولادی در شبح یک موج هوکوسائی که در شیشه‌ی اتاق حک شده است، منعکس می‌شوند. در اینجا، پرده‌های ظریف به رنگ‌های سبز، نارنجی و آبی دارای نوارهای مغناطیسی هستند که به طرز هوشمندانه‌ای در پارچه بافته شده‌اند تا صفحه‌ی نمایشی برای کنفرانس‌ها باشند (کارکنان شرکت برای ارسال کارهای خود از آهن‌ربا به جای پونز استفاده می‌کنند). در مرکز اتاق، میز کنفرانس سفارشی کاترین فایندلی قرار دارد که با صندلی‌های نارنجی، بازیگوشی خاصی داشته و سازنده‌ی آن آلرمور (Allermuir) است. در مجموع، این دفتر یک ارگانیسم جدید و آینده‌نگر را نشان می‌دهد و سرشار از لایه‌هایی‌به ارث‌رسیده از آرنوؤ و سوررئالیسم در شکاف یک قرن است، بدون ته‌مزه‌ی ساختارین که از تقلید مصنوعی محض ناشی می‌شود. در اینجا، دکوراسیون، نشانه‌ی دیگری از میل به استقلال و خودمختاری است که هنوز در تلاش برای یافتن راهی به فرهنگ کار است. این دیدگاه نسل بعدی از محل کار است: غیر تهدیدآمیز، غیرقابل پیش‌بینی و مثبت‌اندیش.

دفتر کلایدون هیلی جونز میسون (Claydon Heeley Jones Mason)، ۲۰۰۱،

دفتر بازتـــاب

اثر نیما میرزامحمدی

پنجره‌های قدی در طبقه‌ی هفتم رو به پارک و کاخ نیاوران، که با توجه به شیب پارک و باغ نیاوران، گویی پارک و بناهای کاخ درست روبروی این دفاتر واقع شده‌اند. این نخستین چیزی بود که در مواجهه با این پروژه، توجه ما را جلب کرد.

دومین موضوع، خواست کارفرما برای تجمیع ۳ واحدی بود که به گونه‌ای غیر متداول در کنار یکدیگر قرار گرفته بودند؛ به دلیل شکل قوسی بنای اطلس‌مال، این ۳ واحد تقریبا به صورت حرف L و به دور باکس آسانسورها و تاسیسات مجتمع واقع شده‌اند. کارفرما، معماری مدرن و در عین حال فاخر را مد نظر داشت. همچنین می‌خواست زون مدیریتی و پذیرش را از زون پرسنلی به گونه‌ای جدا نماید که به هر دو قسمت، دسترسی و تسلط داشته باشد؛ بنابراین فضای مدیریتی را به صورت جزیره‌ای در مرکز و در محل قبلی واحد میانی که رو به شمال و پارک نیاوران نیز بود، دیدیم، غرب آن را به فضای پذیرش و اتاق کنفرانس و شرق را هم به زون پرسنلی و کارشناسی اختصاص دادیم. به این ترتیب ورودی اصلی از واحد غربی معین شد و پرسنل برای رسیدن به زون پرسنلی می‌بایست از واحد میانی می‌گذشتند. به دلیل نحوه‌ی جانمایی آبدارخانه‌ها و سرویس‌های قبلی، فاصله‌ی کمی تا قوس پنجره‌های رو به پارک باقی مانده بود و اگر با همان وضعیت، این ارتباط صورت می‌گرفت، هم عرض اتاق مدیریت کم می‌شد و هم تردد مداوم در مجاورت اتاق مدیریت مطلوب نبود. همینجا بود که ایده‌ی یک جعبه‌ی کشیده که در میان فضا قرار گیرد از ذهنمان گذشت. به این ترتیب، جعبه‌ای که آبدارخانه‌ها و سرویس‌ها را در خود داشت از دیوار جنوب واحدها کندیم و فاصله دادیم تا راهرویی پدید آید. این راهرو، فضای پذیرش در غرب را به فضاهای پرسنلی در شرق متصل می‌نماید بی‌آنکه مزاحمتی برای فضای مدیریت که در میان است، به وجود آید. جعبه‌ی میانیمان را هم تا جاییکه می‌شد، کشیدیم تا علاوه بر سرویس‌های بهداشتی و خدماتی، فضای پذیرش در سمت غربی آن و یک پنتری باز در سمت شرقی آن قرار گیرد. این جعبه‌ی کشیده در دو سوی شرقی و غربی به صورت سقفی نورانی و معلق امتداد می‌یابد تا هم سبک باشد و هم بر شفافیت فضا بیفزاید. حالا جعبه‌ای داشتیم به طول تقریبی ۲۰ متر که از یک سو اکثر فضاهای خدماتی و پذیرش را در خودش جای داده و از سوی دیگر راهروی مجاور آن اتصالی قوی میان فضاها پدید آورده است.

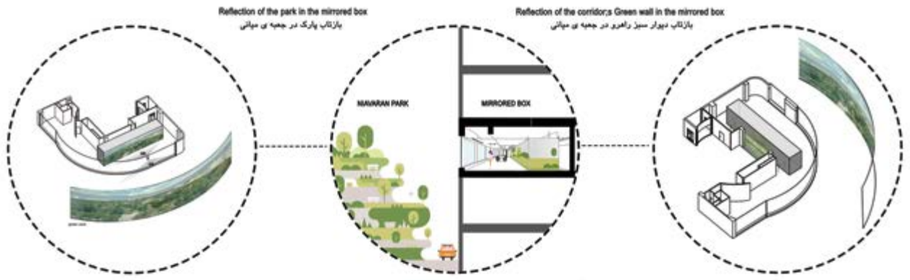
۳ وجه این جعبه رو به پنجره‌های قدی داشتند با منظر پارک و شهر، پس تصمیم گرفتیم تمام بدنه‌ی این جعبه را آیینه‌ای کنیم تا هم "بازتاب" شهر و پارک در آن جاری شود و هم از وزن بصری خود آن بکاهیم؛ این رویکرد سبب شد تا راهروی پدید آمده میان جعبه‌ی و دیوار هم با بازتابی که در آیینه‌های جعبه دارد، عریض‌تر و دلبازتر جلوه کند. جعبه رو به شمال و فضای مدیریت، بازتابی از سبزی درختان پارک است، پس در پاسخ به آن، دیوار جنوبی راهرو را نیز تا آنجا که می‌شد پوشش گیاهی کردیم تا راهرو هم اثری از بازتاب سبزی گیاهان را داشته باشد. این رویکرد علاوه بر تلطیف فضای پروژه، احساس خوب عبور از این راهرو را دوچندان کرد.

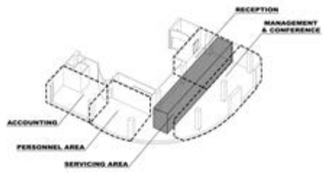
نام پروژه: دفتر بازتاب / عملکرد: اداری / معمار: نیما میرزامحمدی [فضای قُرا تُهی] / تیم طراحی: ملیکا میرمیران / مدیر پروژه و اجرا: نیما میرزامحمدی / سرپرست کارگاه: امیر علی کاظم تبریزی / مدلسازی: ملیکا میرمیران، نگین اصانلو / رندرینگ: ملیکا میرمیران / ترسیمات: مهسا یادگاری، نگین اصانلو / دیاگرام و گرافیک: ملیکا میرمیران، نگین اصانلو، شمیم پروانه، رعنا سیاقی / کارفرما: سعید رهبری / محل اجرا: تهران، روبروی پارک نیاوران، مجتمع اداری-تجاری اطلس مال، واحدهای ۷۲۲ و ۷۲۳ و ۷۲۴ / زیربنا: ۳۸۰ مترمربع / تاریخ شروع و اتمام: ۹۹-۹۸

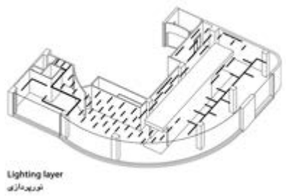
عکس: محمدحسن اتفاق

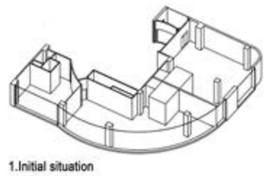
وبسایت: www.supervoidspace.com

اینستاگرام: @supervoidspace / @nima_mirzamohamadi

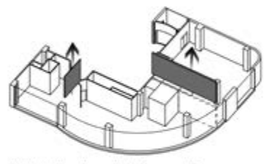




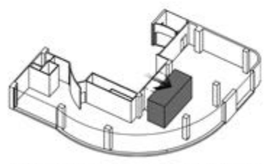




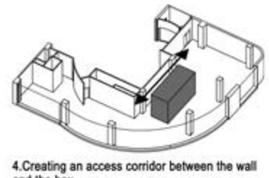
1.Initial situation
وضعیت اولیه



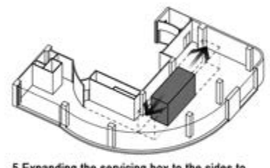
2.Eliminating the walls between units
حذف دیواره های بین واحدها



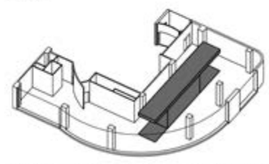
3.Detaching existing servicing area from the wall
جدا کردن فضای خدماتی موجود از دیوار



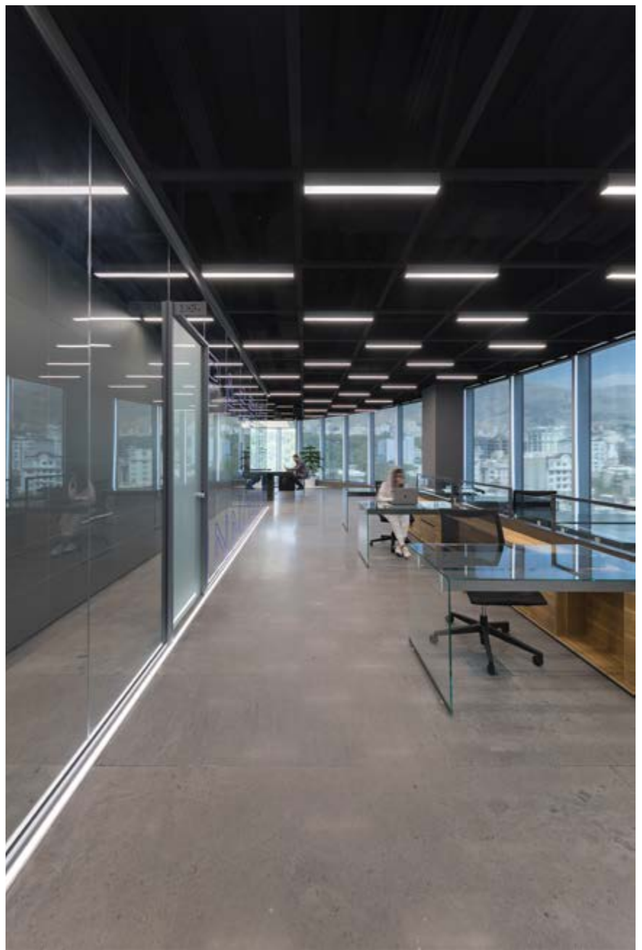
4.Creating an access corridor between the wall and the box
ایجاد راهرو دسترسی مابین دیوارو جعبه خدماتی

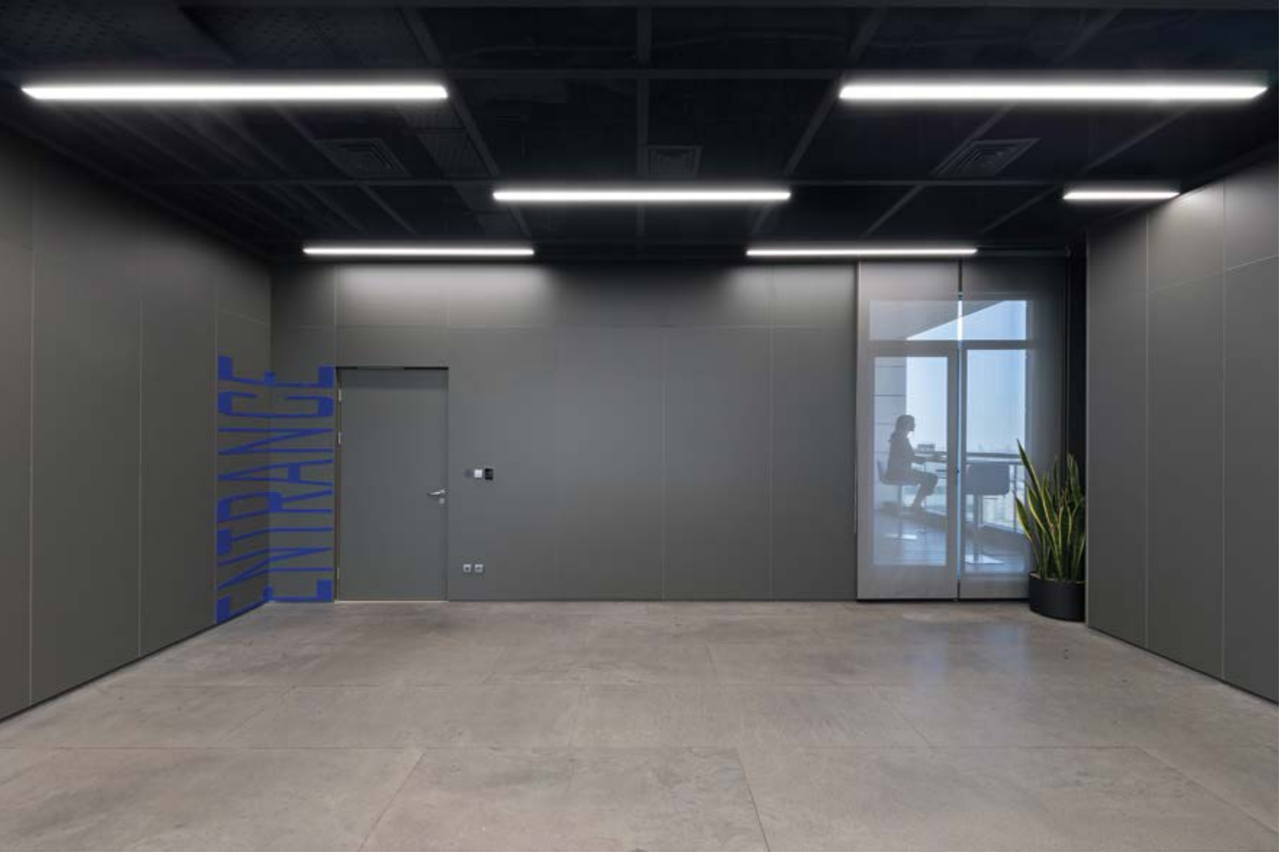


5.Expanding the servicing box to the sides to locate other functions
گسترش جعبه خدماتی به طرفین جهت جانمایی دیگر فضاها



6.Creating a suspended lightening ceiling on both sides of the box for more lightness and transparency
ایجاد سقف معلق نورانی در طرفین جعبه در جهت سبکی و شفافیت بیشتر




ENTRANCE

SALOUT HOLDING GROUP
INFORMATION

آرتیفورت

آرین خانی‌زاد

ARTIFORT

در سال ۲۰۱۵
آرتیفورت (Artifort) صدوبیست‌وپنجمین
سالگرد خود را جشن گرفت. سالانه صندلی‌ها، میزها و مبل‌های
این شرکت راه خود را به خانه‌ی دوستداران طراحی در سراسر جهان پیدا می‌کنند.
شروع این داستان از سال ۱۸۹۰ بود؛ زمانی‌که ژول وَخِمانس (Jules Wagemans) تجارت روکش
مبلمان را در ماستریخت راه‌اندازی کرد. پسرش، هِنریکس وَخِمانس (Henricus Wagemans) -که در اواخر
دهه‌ی بیستم نمایشگاهی در آمستردام داشت و قبلا در سطح ملی شناخته شده بود- شرکت را به یک کارخانه‌ی
مبلمان گسترش داد. در سال ۱۹۲۸ نام تجاری جدید معرفی شد: Artifort که از کلمه‌ی لاتین «art» به‌معنای هنر یا
دانش و «fortis» به معنای قوی یا قدرتمند گرفته شده است. واژه‌ی «راحتی» نیز در این نام تجاری منعکس شده است.
به‌لطف دلپذیری و سرزندگیِ خوشایند و مطلوب محصولات این شرکت، آرتیفورت توانست خود را به‌عنوان یکی از معدود تولیدکنندگان
طراحی آگاهانه (design-conscious) معرفی کند. با وجود اینکه بسیاری از ایده‌های آنها از دوران پاپ (Pop era) الهام گرفته‌شده
بود، این شرکت هلندی بیش از چهل سال به‌طور مداوم، با ثبات و به‌شکل تحسین‌برانگیزی هم به دلیل بی‌سروصدابودن و تبلیغات کم
و هم به‌دلیل خط تولید آن، در عرصه‌ی طراحی مبلمان حضور داشت. محصولات این شرکت رنگارنگ، فاقد شکل معین و خارج از روندها
و مدهای کوتاه‌مدت بود. ظرافت فرانسوی پیِر پولَن (Pierre Paulin) با محصولات این شرکت سازگاری خوبی دارد. او یکی از طراحانی
است که هرگز در مقابل وسوسه‌ی طراحی سطحی و ظاهری تسلیم نشد؛ حتی در طراحی‌های جسورانه‌ی خود مانند صندلی ماشروم
(Mushroom chair) و صندلی ریبِن (Ribbon chair). همچنین خالی از لطف نیست که بگوییم هندسه‌ی ساختاریافته‌ی محصولات
توسط طراح هلندی به نام رِنه هولتن (Rene Holten) ایجاد می‌شده و صندلی آپولو (Apollo chair) توسط طراحی فرانسوی به نام
پاتریک نورگه (Patrick Norguet) طراحی شده است. مبل سی ۶۸۳ (C ۶۸۳) و شِز لانگ (Chaise Longue) طراحی‌های کلاسیکی
بودند که به‌ترتیب توسط خو لیانگ لی (Kho Liang Le) و جِفری هارکورت (Geoffrey Harcourt) در اواخر دهه‌ی ۶۰ و
اوایل دهه‌ی ۷۰ میلادی طراحی شدند. در زمینه‌ی این محصولات آرتیفورت، حتی جَسپر ماریسِن (Jasper Morrison)
-طراح مینیمالیست- نیز احساس کرد که باید چیزی غیرمنتظره تولید کند که این تفکر باعث به‌وجودآمدن صندلی
وِگا (Vega chair) با آن شکل و شمایل کارتونی شد. نام آن به‌تنهایی نشان‌دهنده‌ی شور و نشاط دوره‌ی
پاپ و پیوریتانسیم هلندی آرتیفورت است که در طراحی فریمِ فلزی صندلی مشهود است.

Nina, Design René Holten 2000

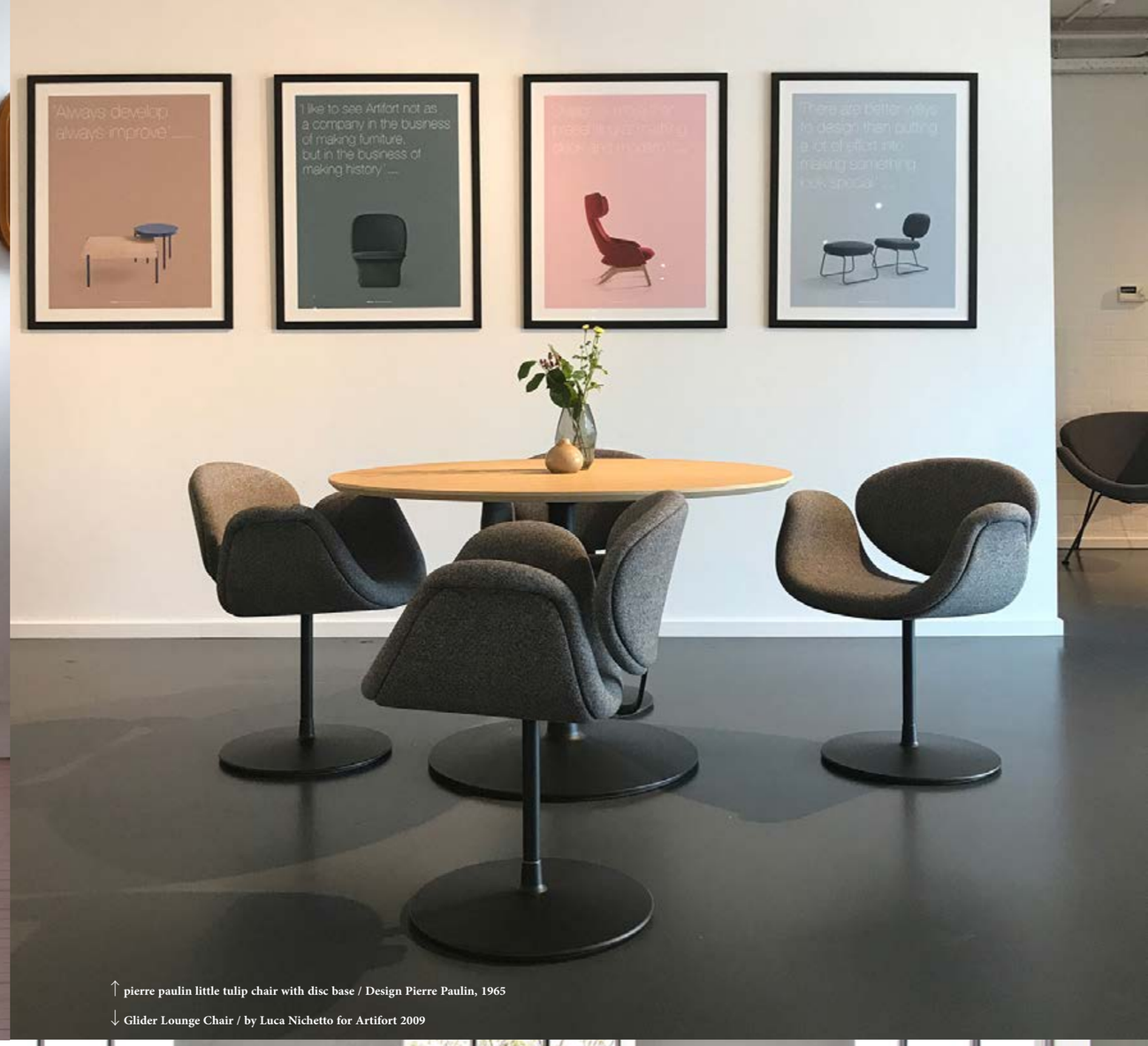
منابع:
Bernd polster, Claudia Neumann, Markus Schuler, Frederick Leven. The AZ of Modern Design. Marrell Publisher, 2006 www.artifort.com

↑ **beso disc base stool / Design Khodi Feiz, 2017**

↓ **chaise lounge / Design Geoffrey Harcourt, 1970**

↑ **pierre paulin ribbon chair & ottoman / Design Pierre Paulin, 1966**

↓ pierre paulin little tulip chair with disc base / Design Pierre Paulin, 1965



↑ **pierre paulin little tulip chair with disc base / Design Pierre Paulin, 1965**

↓ **Glider Lounge Chair / by Luca Nichetto for Artifort 2009**

صندلی گیـــس

اثر گروه هامون با همکاری مبلمان آروِیناژ

برنده‌ی جایزه‌ی A’ Design Award, 2022

Gis / Noun

Hamoun 2019

June-2022

نام این صندلی گیس است. این طرح از موی بسته‌ی زنانه الهام گرفته شده و سعی در ایجاد نوعی از تطبیق و ارتباط میان کیفیات انسانی و ابژه دارد. گیس یک قطعه از مجموعه‌ای با نام کنج حس بود که توسط گروه هامون برای نخستین بار در نمایشگاهی با همین نام در گالری خانه نوپا در تابستان ۹۸ به نمایش گذاشته شد. این مجموعه پس از آن در رویدادهای مختلف معرفی شده و در جریان هفتمین دوره از مسابقات طراحی ایران معاصر مدال افتخار کسب کرده است. گیس همچنان توانست در دوره‌ی اخیر مسابقه A’ Design Award معرفی و موفق به کسب مدال نقره شد.

Arvinaj | Interior Design, Home & Office Furniture

Design By: Hamoun Studio / **Hamoun Team:**, Sepehr Mehrdadfar, Saeeid Mirtahmasb, Hossein Khorasani, Mahya Hosseini, Ida Nourozi, Niuosha Michani, Sobhan Mirtahmasb / **Object Name:** Gis

A’DESIGN AWARD & COMPETITION

Certificate of Excellence

this is to certify that

sepehr mehrdadfar

has won the Silver A’ Design Award in Furniture Design Category in 2021 - 2022 period with design #105645: Gis - Chair.

15 April 2022, Milan / Italy.

About The Silver A’ Design Award

The Silver A’ Design Award is a prestigious award given to top %5 percentile designs that have demonstrated an exemplary high level of excellence in design. Entries to the A’ Design Award are judged by a grand jury panel that brings together World’s leading professionals, prominent academics and influential press members. Ranking are based on blind peer-review process where entries are voted anonymously on pre-established evaluation criteria, with strict presentation guidelines and score normalization to remove biases. The ultimate aim of A’ Design Award is to create a global awareness and appreciation for good design by featuring and promoting good design worldwide.

Alessandro Deserti
PRESIDENT
A’ DESIGN AWARD & COMPETITION

Makpal Bayetova
VICE-PRESIDENT
A’ DESIGN AWARD & COMPETITION

Onur Mustak Cobanli
COORDINATOR
A’ DESIGN AWARD & COMPETITION

Certificate #105645

A’DESIGN AWARD & COMPETITION | AWARD WINNING DESIGN SILVER A’ DESIGN AWARD 2022

صندلی آفـــــرا

اثر گروه هامون با همکاری مبلمان آروین‌اژ

برنده‌ی جایزه‌ی A' Design Award, 2022

با عنوان Runner-up

Afra

JUNE-2022

تفسیر مفهوم «سادگی» نقطه‌ی اصلی و الهام‌بخش طراح در ارائه‌ی این صندلی بوده است. طراح در تلاش بوده تا پاسخی ساده و مستقیم ارائه کند. در راستای تامین عملکرد، از نظر طراح «سادگی» و «خوانایی» روایتگر روح زمانه است. افرا ساده است، چرا که: صریح و واضح به عملکرد پاسخ می‌دهد. از هرگونه اضافه‌گویی پرهیز می‌کند و با محیط اطرافش در ارتباط قرار می‌گیرد. استطاعت بصری بالایی دارد و در لحظه‌ای خود را (به عنوان یک صندلی سبک و راحت) به مخاطب معرفی می‌کند.

این طرح در سال ۱۳۹۹ توسط گروه هامون معرفی و ارائه شده است. افرا در دوره‌ی اخیر مسابقات A' Design Award در بخش طراحی مبلمان فینالیست شده و با عنوان Runner-up به‌صورت رسمی معرفی شد.

Design By: Hamoun Studio / Hamoun Team: / Sepehr Mehrdadfar, Saeeid Mirtahmasb, Hossein Khorasani, Mahya Hosseini, Ida Nourozi, Niuosha Michani, Mohsen Tajik, Sobhan Mirtahmasb / Object Name: Afra

A'DESIGN AWARD & COMPETITION

Certificate of Achievement

this is to certify that

Saeed Mirtahmasb, Hossein Khorasani
Mahya Hoseini, Aida Norouzi
Niusha Michani

has achieved runner-up status
in Furniture Design Category
in 2021 - 2022 period with design #140876:
Afra - Chair.

15 April 2022, Milan / Italy.

About A' Design Award Runner-Up Status

The A' Design Award Runner-Up Status is a prestigious achievement given to top %30 percentile designs that have demonstrated an high level of success in design. Entries to the A' Design Award are judged by a grand jury panel that brings together world's leading professionals, prominent academics and influential press members. Ranking are based on blind peer-review process where entries are voted anonymously on pre-established evaluation criteria, with strict presentation guidelines and score normalization to remove biases. The ultimate aim of A' Design Award is to create a global awareness and appreciation for good design, by featuring excellent works such as this one.

Alessandro Deserti
PRESIDENT
A' DESIGN AWARD & COMPETITION

Makpal Bayetova
VICE-PRESIDENT
A' DESIGN AWARD & COMPETITION

Onur Mustak Cobanli
COORDINATOR
A' DESIGN AWARD & COMPETITION

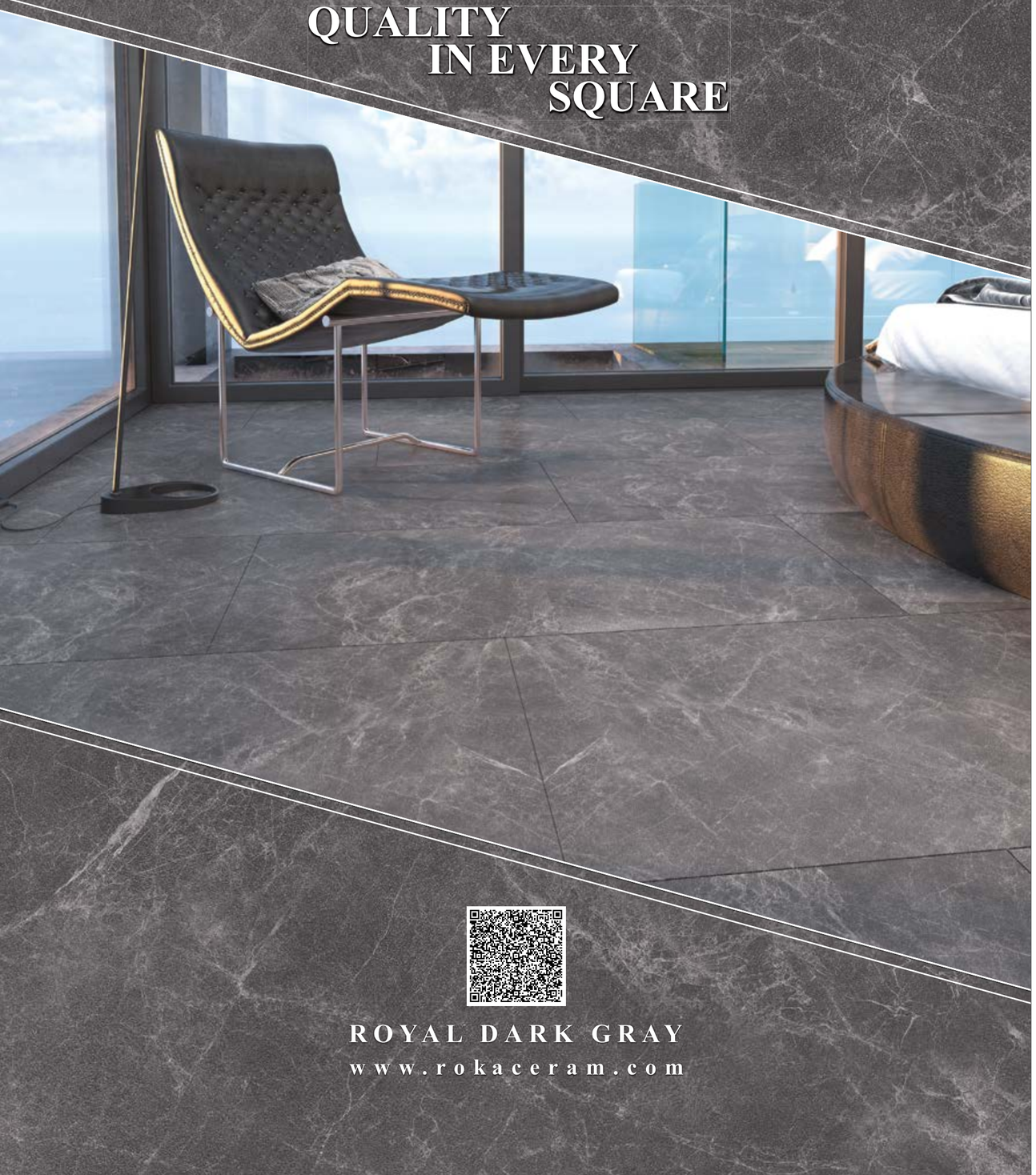
Certificate #140876

A'DESIGN AWARD & COMPETITION

Arvinaj | Interior Design, Home & Office Furniture

RokaCeram
tile & ceramic company

QUALITY IN EVERY SQUARE



ROYAL DARK GRAY

www.rokaceram.com

LUXURY BATHROOM FURNITURE

CETRA Group

شوروم فرمانیه (مرکزی): ۲۲۶۷۳۹۰۹ (۰۹۸۲۱+)

www.cetra-co.com, @cetragroup

la fabbrica — Civilization of Beauty

BELLOSTA

GALASSIA Italy

CERAMICA ALTHEA

Harmony

متـفاوت اما هارمـونی

T22 from
New Collection 2022
۱۰۰ چیدمان در مشت شماست