

هنرمعماری

۷۳

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

تأبستان ۱۴۰۳، قیمت: ۱,۵۰۰,۰۰۰ تومان

ISSN: 2008-7497

HONAR-E MEMARI

تأبستان ۱۴۰۳

سرمقاله / آرتور آیم پوپ

اینیه تاریخی، مرمت و احیا بنای تاریخی سرهنگ بهرامی

نقد معماری / میراث مدرنیست

معماری انسان دوستانه، مسکن اجتماعی در جهان / بالکریشنا دوشی



Honare Memari Awards, 2024



هرمعماری

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

تابستان ۱۴۰۳، قیمت: ۱,۵۰۰,۰۰۰ تومان

ISSN: 2008 - 7497

سرمقاله

۴ آرتور آپ پوپ / اهمیت و خصلت هنر ایرانی

ابنیه تاریخی، مرمت و احیا

۶ بنای تاریخی سرهنگ بهرامی / مرمت و احیا، فرامرز پارس، سید وحید افصی

۱۴ یادگارهای هنر و معماری پارسیان بیش از ده هزار سال هنر و معماری ایرانیان

هخامنشیان، قسمت دوم: جواهرات / آیدین توکلیان

نقد معماری

۲۶ فروغی و تخریب تکیه دولت... / گروه معماری دوران تحول / نویسنده: پرنیان رحیمی کازرونی

۳۶ میراث مدرنیست / قسمت اول / آبتین گلکار

۵۰ میراث مدرنیست / قسمت دوم / آیدین توکلیان

۶۶ میراث مدرنیست / قسمت سوم / لادن مصطفی زاده

۸۴ آموزش مکتب پریری، سبک اولیه ی رایت به عنوان یک سیستم ارتباطی

دیوید وان زانتن / ترجمه ی لادن مصطفی زاده

معماری انسان دستانه

۹۶ بالکریشنا دوشی / معماری از سرزمین هندوستان، پرند ی جوایز اقا خان و پریسکر و ریا

(موسسه ی سلطنتی معماران بریتانیا) / لادن مصطفی زاده

۱۰۲ مصاحبه با بالکریشنا دوشی / گفتگو موزه ی طراحی ویترا

۱۰۸ بالکریشنا دوشی: معماری برای مردم / گفتگو موزه ی طراحی ویترا / لادن مصطفی زاده

تکنولوژی، پایداری و معماری سبز

۱۲۲ فضای آموزشی کلاس درس باگلی، ۲۰۱۰ / نشان پلاتینوم موسسه ی لید

مسکن اجتماعی در جهان، معماری انسان دستانه

۱۳۸ مسکن اجتماعی آیزولا / دفتر معماری اوفیس، اسلونی، ۲۰۰۶

۱۴۶ مسکن اجتماعی سال بوکا / آوارو سیرا، پرتغال، ۱۹۷۳-۱۹۷۸

۱۵۶ مسکن اجتماعی قلعه اورنج / MVRDV، استودیو آرکوهام، هند، ۲۰۲۲

دانشنامه معمار

مرجعیت علمی در معماری ایران و جهان

www.aoapedia.ir



• تصویر روی جلد: بنای تاریخی سرهنگ بهرامی، مرمت و احیا: فرامرز پارس، سید وحید افصی، مهندسین مشاور عمارت خورشید

• نقل و انتشار مطالب هر شماره از فصلنامه ی هنرمعماری به هر شکل با مجوز کتبی دفتر هنرمعماری امکان پذیر می باشد. • آرای نویسندگان لزوما نظر نشریه ی هنرمعماری نمی باشند. • مقالات و نوشته ها در صورت لزوم ویرایش و خلاصه خواهند شد.

نشانی: تهران، خیابان شهید مفتح (شمالی)، پایین تر از خیابان شهید مطهری، خیابان زهره، خیابان قابوسنامه، پلاک ۱، طبقه ی همکف، واحد ۶

کد پستی: ۳۳۱۱۷ - ۱۵۸۸۸

تلفکس: ۸۸۳۴۲۹۶۱ - ۸۸۳۴۲۹۶۰

www.aoa.ir

(وبسایت رسمی هنرمعماری)

www.aoapedia.ir (دانشنامه هنرمعماری)

Instagram: Honare_memari

E-mail: aoaholding@gmail.com

HONAR-E MEMARI



برای دانلود QR Code را اسکن کنید.

- بیش از ۴۰۰۰ فایل مدل سه بعدی چراغ
- قابلیت استفاده در نرم افزارهای مختلف
- شامل اطلاعات روشنایی و داده‌های فتومتریک
- تطابق کامل با محصولات تولید شده



GLORY

Lighting System



اطلاعات کامل درباره سیستم گلوری
Full Information of Glory System



- دارای ۸ نوع منبع روشنایی متفاوت
- ساخته شده با متریال برنج
- اتصال چراغ‌ها به روش آهترایی
- قابلیت جابجایی آسان و توسعه
- در رنگ‌های طلایی، مشکی و مسی

+98 21 79924
nooraneh.com

زعفرانیه - خیابان پدیدار غربی - پلاک 7

Harmony

Quick Info



اطلاعات سریع

Harmony

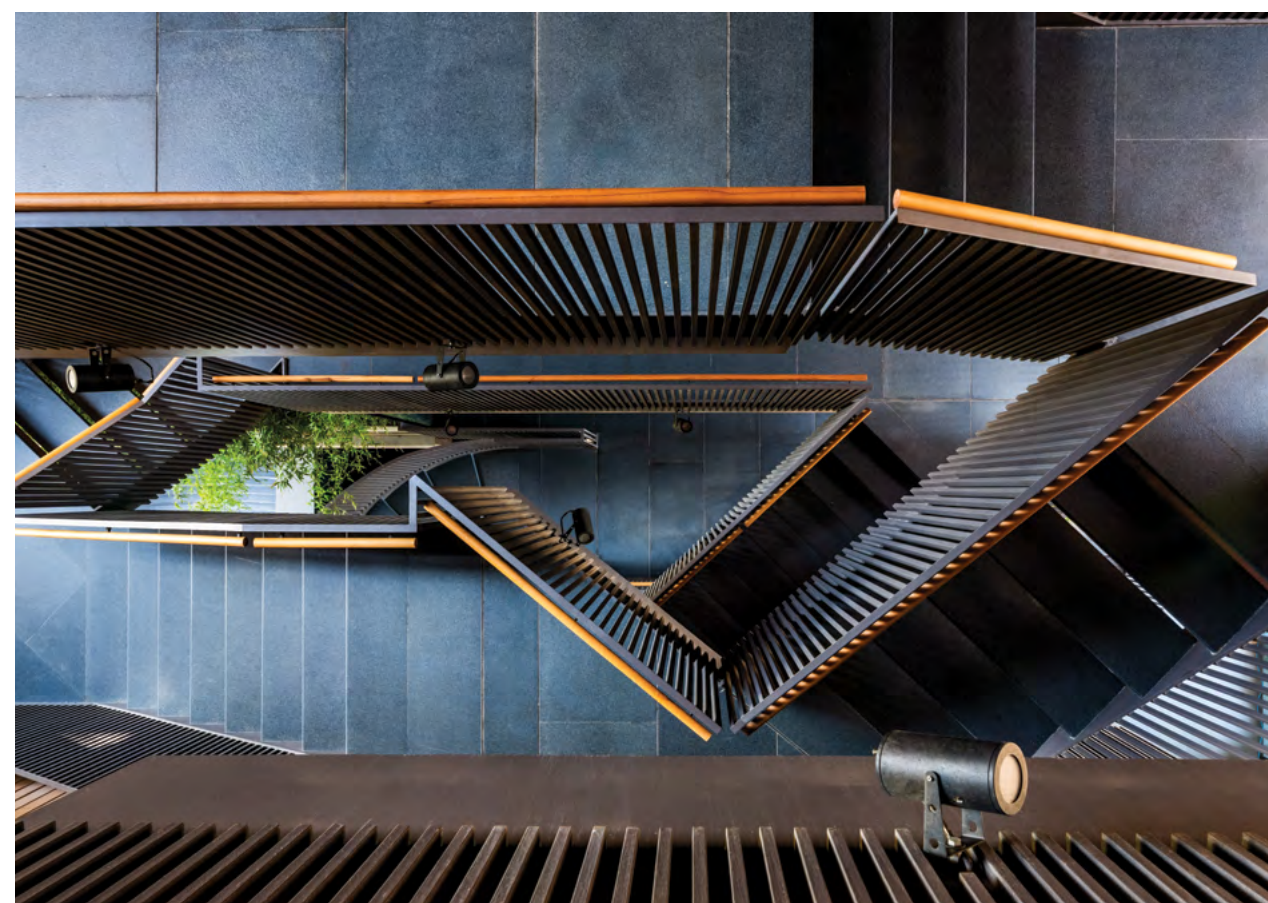


متفاوت اما هارمونی



Instagram: @soroushstone.co E-mail: info@soroushstone.com Website: www.soroushstone.com
Whatsapp: 09102548500 Call: 8-02156233244 - 09124875798

آدرس کارخانه: تهران، شهرک صنعتی شمس آباد، بلوار نخلستان، کوچه گلشید، کارخانه سنگ سروش





SOROUGH STONE & QUARRY INDUSTRY

« در صنعت گرانیت سنگ تمام می‌گذاریم »
سروش؛ مرجع تخصصی سنگ گرانیت مشکی



لوپ لایت

LOOP LIGHT

لوپ لایت اولین و بزرگترین تولید کننده ریس، نئون فلکس و مقاطع نوری و سیلیکونی LED در خاورمیانه

3 YEARS
GUARANTEE

۳ سال گارانتی
بدون قيد و شرط

Made in Iran

تولید ملی

ISO by TÜV 9001 14001 45001 HSE-MS CE

Looplight.ir

New Collection

NOVOCORE[®]

The **NEXT** Revolution Waterproof Floors

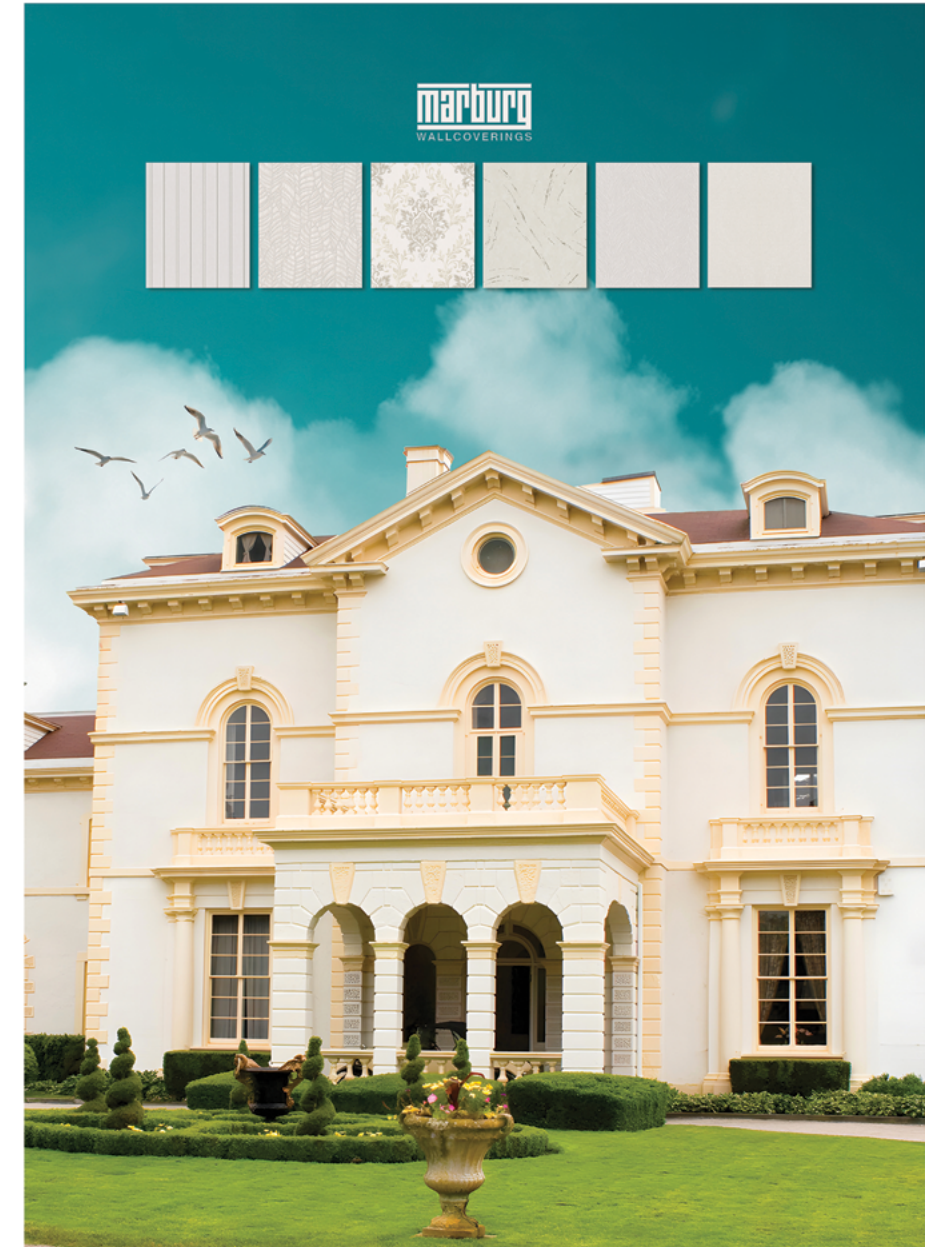


Novocor Waterproof Hybrid Ridged Core Flooring is a Rigid high density Hybrid Core Which is Ultra Stable 100% Water Proof and has Incredible Wood and Concrete Looks.

New Collection

VILLA ROMANA

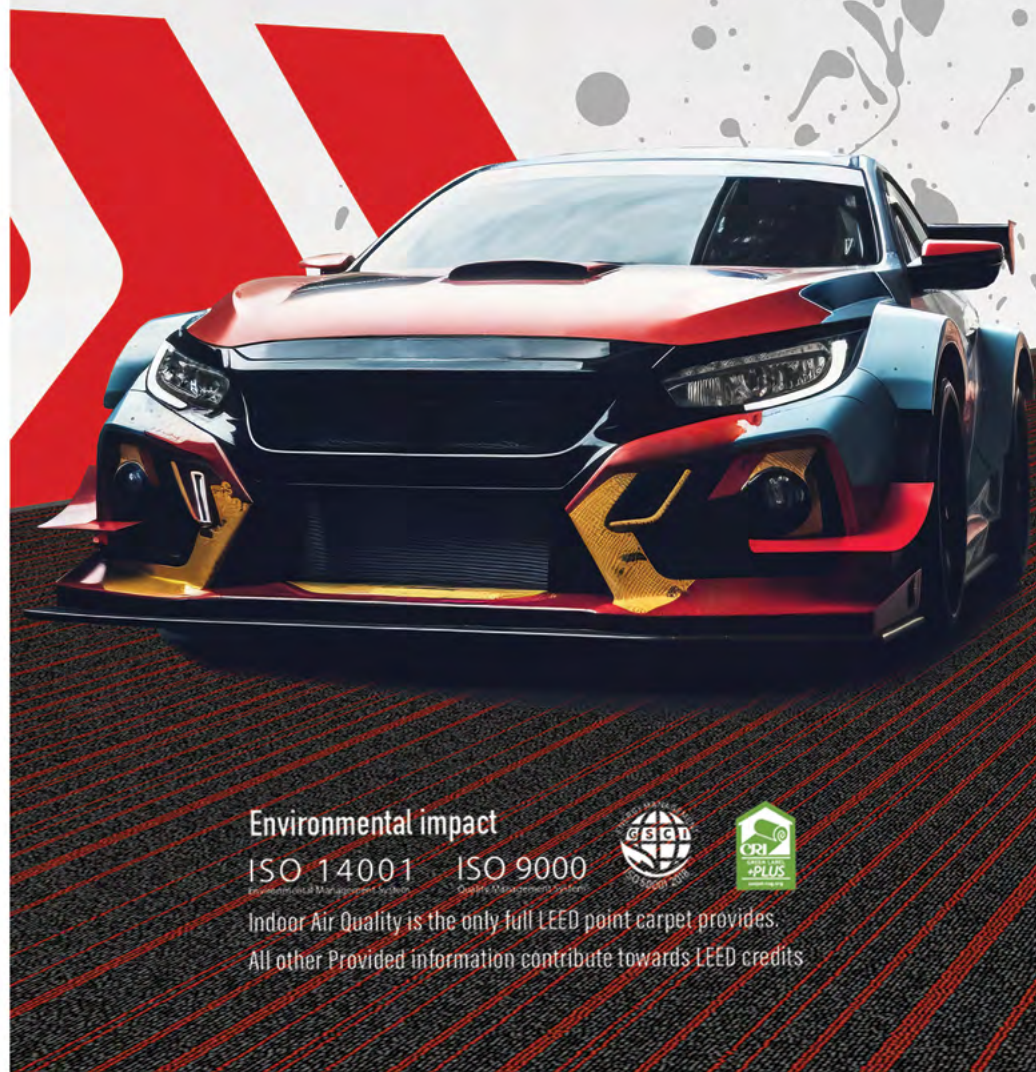
Wallcovering



Quality wallcovering designed developed and product in Germany

Merge Collection

New Collection



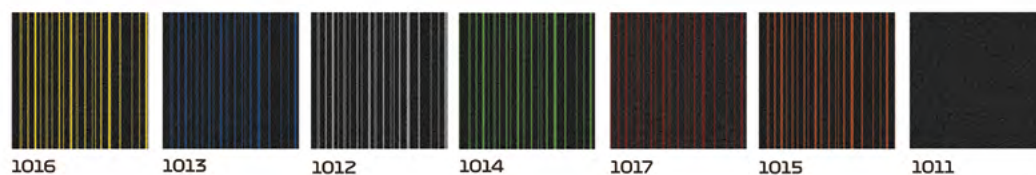
Environmental impact

ISO 14001 ISO 9000



Indoor Air Quality is the only full LEED point carpet provides.
All other Provided information contribute towards LEED credits

Carpet tiles 50x50 cm in 7 colors



ROYA
SURFACE CENTER



www.royaco.com
royaco

تهران- خیابان شریعتی، نیش خیابان کلاهدوز، برج نگین قلعه طایفه اول، واحد ۱۱ ۲۲۶۱۰۰۰۱ - ۲۵۹۹۱۰۰۰ (۰۲۱)
مشهد- بلوار هفت تیر- برج اداری تجاری آرمنیاز- طبقه ۲۱ واحد ۲۱۱ ۳۸۳۳۴۰۴۰ - ۳۸۳۳۷۰۷۰ (۰۵۱)
قم- بلوار پیامبر اعظم، برج عمرانیه، طبقه اول اداری، واحد ۱۱۳ ۳۷۸۴۰۶۲۱ (۰۲۵)
شیراز- بلوار چمران، خیابان نیایش، بین کوچه ۱۰ و ۱۲، ساختمان لادفنس، طبقه ۲، واحد ۴ ۳۶۵۴۱۰۱۰ (۰۷۱)

A La Mode Collection

New Collection



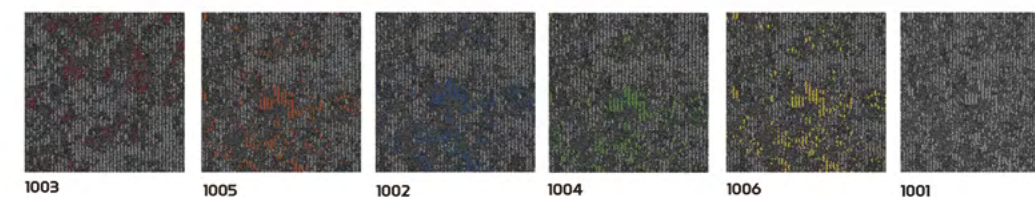
Environmental impact

ISO 14001 ISO 9000



Indoor Air Quality is the only full LEED point carpet provides.
All other Provided information contribute towards LEED credits

Carpet tiles 50x50 cm in 6 colors



ROYA
Surface Center





Arvinaj | Interior Design,
Office Furniture

آزمایشگاه صنعتی-شیراز
مساحت ۴۵۰ متر مربع
پاییز سال یک



FLP-34

LINEAR PROFILE
PENDANT MULTI TRACK SYSTEM
WITH UP LIGHT



Pendant
Pipe Light



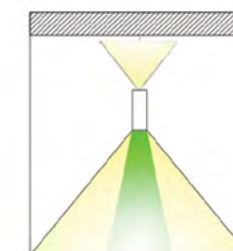
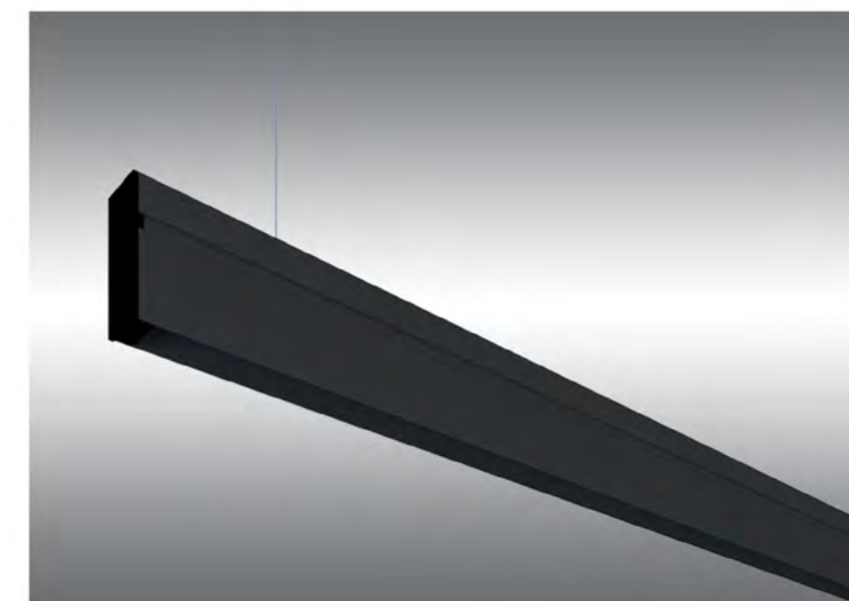
Linear Light 3331



Track Light (7W & 12W)



Laser Blade (15W & 30W)



021 22 63 91 63 

0936 154 43 67 

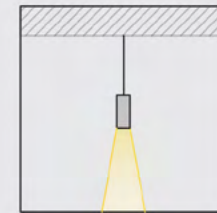
fadlighting 

info@fadco.ir 

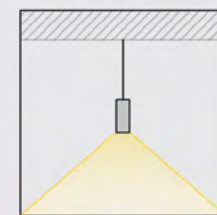
www.fadco.ir 



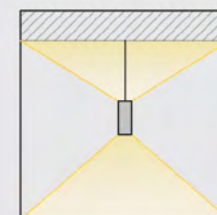
ACOUSTIC PANEL CUSTOMIZED LIGHT



Spot Light



Linear Down Light



Linear Up/Down Light



FAD
Lighting Design Co.



021 22 63 91 63

0936 154 43 67

fadlighting

info@fadco.ir

www.fadco.ir



سیلیکون‌های خنثی کاسپین



ویژگی‌ها

- نصب حرفه‌ای پنجره، شیشه و آینه‌های تزئینی
- مواد اولیه ۱۰۰٪ وارداتی
- بدون بو و مناسب برای فضاهای کوچک و بدون تهویه
- بادوام، ضد آب و انعطاف پذیر
- دارای خواص ضد کپک (آنتی باکتریال)
- مقاوم در برابر رطوبت و حرارت

بسته بندی

- کارتریج ۳۳۰ گرم
- سوسیسی ۶۰۰ میلی لیتر
- سه رنگ شفاف، مشکی، سفید



شرکت دقیق شیمی
وابسته به گروه صنعتی فومن شیمی



تهران، میدان آرژانتین، خیابان احمد قسیر (بخارست)، خیابان هشتم، پلاک ۲۴
کدپستی: ۱۵۱۴۷۱۴۹۱۱ | تلفن: ۸۸۷۳۷۷۵۵ (۰۲۱) | تلفن سفارشات: ۶۱۷۰۰ (۰۲۱)



Arthur Upham Pope



میخک با دسته گربه‌ای شکل
نام شی: Ewer
تاریخ: قرن هفتم
جغرافیا: ایران



آرتور ابهام پوپ اهمیت و خصلت هنر ایرانی

«هنر ایرانی هدیه‌ی جاویدان ملت ایران به جامعه‌ی جهانی بوده است. هنرمندان ایرانی، هنر را جلوه گاه جمال و جلال خداوند می‌دانسته‌اند» «هنر ایرانی نیروهای آسمانی را می‌جوید»، هنر ایرانی یک پدیده‌ی تاریخی حائز اهمیت قدر اول است. به نظر می‌رسد که اساسی‌ترین و شاخص‌ترین مشغله‌ی اقوام ایرانی پرداختن به هنر بوده است. کامل‌ترین سابقه‌ای که از زندگی این مردم بازمانده است، و ارزنده‌ترین سهمی که در تمدن جهانی داشته‌اند همین هنر است، و تاریخ هنر آنان بسیاری از مسائل تاریخ فرهنگ بشری را روشن می‌کند. در آن نخستین تمدن بشری، که بیش از شش هزار سال پیش در فلات ایران پدیدار شد، هنر یک عنصر اساسی بود که در همه‌ی دوره‌های بعدی هم نقش حیاتی بر عهده داشت و در سراسر این مدت ویژگی‌های مشخص و بارز خود را حفظ کرد. این هنر که در همان مراحل نخستین به مرتبه‌ی بلندی رسیده بود، توفیق یافت که در زمینه‌های بسیار و به شیوه‌های گوناگون، که در عین حال ارتباط ذاتی و سازواره‌ای (ارگانیک) با هم دارند، سلسله‌ی طولی از شاهکارهای هنری بیافریند.

نبوغ و روح خاص ایران کامل‌ترین تجسم خود را در هنرهای به اصطلاح تزئینی به دست آورده است؛ یعنی هنرهایی که راز تاثیر آن‌ها در زیبایی نقش و طرح نهفته است. در این رشته‌ها، ایران به تسلطی رسید که در طول بی‌مانند تاریخ فرهنگ این سرزمین کمتر تزلزلی بدان راه یافته است. این قریحه و استعداد آراست و تزئین در همه‌ی آفرینش‌های هنری ایران تابان است. مردم ایران گویی بر حسب مفاهیم تزئینی می‌اندیشند. زیرا که همین روشنی و دقت طرح و وزن در شعر و موسیقی آنان نیز دیده می‌شود.

به راستی، اهمیت خاص هنر ایرانی در این است که معتبرترین نماینده‌ی این نظر است که غرض نخستین هنر بازتابی نیست، بلکه تزئین و زینت بخشی است. این اصل در بسیاری از آثار هنری آسیا رعایت می‌شود و در بعضی از دوره‌های هنر اروپایی هم دیده می‌شود؛ به خصوص در دوره‌هایی که اروپا در تماس نزدیک با مشرق زمین بوده است. از طرف دیگر، هنر آسیایی هم در لحظاتی بازتابی را به منزله‌ی هدف خود پذیرفته است. اما به طور کلی این دو دیدگاه با هم تعارض دارند و بر نظریه‌های متفاوتی درباره‌ی ماهیت واقعیت و رابطه‌ی انسان با آن بنا شده‌اند. با این همه، این دو نوع هنر با

یکدیگر ناسازگار نیستند، زیرا که در نمونه‌های عالی هر هنری هر دو جنبه رعایت می‌شود؛ گیرم که نسبت آن‌ها بر حسب روح فرهنگ مورد بحث کم و زیاد می‌شود. در ایران، اصل تزئین اقتدار خود را بسیار به ندرت تنزل داده است.

در هنر ایران، کمابیش در همه‌ی دوره‌ها این شور و اشتیاق شدید به تزئین با مهارت فنی کامل و قوه‌ی ابداع فراوان تحقق و تجلی یافته است. برای کهن‌ترین سفالینه‌های منقوش، با تمام مقدوراتی که از جهت فنی در سده‌های بعد پرورانده شده است، مشکل بتوان نظیری یافت. این سفالینه‌ها با آن نازکی شکننده‌ی واهمه انگیز و همواری و ظرافت دلپذیر، پوشیده است از نقش‌هایی که با کمال مهارت برای هر ظریفی طراحی شده است و کیفیت بدیع و حالت زنده‌ی آن‌ها چشم را خیره می‌کند. کهن‌ترین آثار سرامیک جهان هنوز به یک معنی بهترین آن‌ها به شمار می‌رود. درست است که هنر سفالگری از عهد هخامنشی تا پایان دوره‌ی ساسانیان می‌لنگد، این هنر در سده‌های نخستین اسلامی از نو شکوفا می‌شود. از لحاظ شیوایی شکل، زیبایی و تنوع رنگ، حالت زنده و گیرایی، و تناسب آرایه‌ها، ظرف‌های ایرانی آن دوران هنر سفال لعاب‌دار را به مدارج تازه‌ای از کمال می‌رسانند. همین پیره‌دستی در آفرینش آرایه‌های گوناگون، همه شیوا و خوش ترکیب و آراسته به رنگ‌های هماهنگ، همراه با ظرافت ساخت و مهارت فنی، پیروزی مشابهی را برای انواع مصنوعات دیگر در امکان آورد. چنین بود که تمامی امکانات فرش بافی به کار گرفته شد و در نساجی کیفیت‌هایی به دست آمد که از هر مقایسه‌ای سربلند بیرون می‌آید. به علاوه، این استعدادها در همه‌ی هنرهای دیگر و حتی در صنعت هم موثر افتاد. چیزی نبود که انسان بسازد یا به کار برد و به صرافت طبع صورت زیبایی به خود نگیرد: از باغ و نوشته گرفته تا جنگ افزار و لباس و اثاث خانه. در ساختن این‌ها همان دقت و زحمتی صرف می‌شد که در کار هنرهای به اصطلاح مهم معمول بود. خلاصه این که هر جا ماده‌ای بود که بتواند صورت زیبایی به خود بگیرد، یا رنگی که بتواند ترکیبی بپذیرد، یا چیزی که بتواند حامل نقشی، باشد آنجا را ایرانیان میدانی برای جولان دادن تخیل و ذوق خود می‌ساختند.

منبع: پوپ ابهام، آرتور. سیری در هنر ایران. تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷



بنای تاریخی سرهنگ بهرامی

مرمت و احیا، فرامرز پارسی، سید وحید افصحی

است زیرزمین آجری با سازه طاقی و آجرچینی‌های ساده و خفته راسته کاملا مبتنی بر روش ساخت تهرانی است و سازه دو طبقه خشتی در بالای این زیرزمین سازه‌ی قابی که در طبقه‌ی میانی به صورت تیرپوش و در طبقه‌ی بالا به صورت خریایی اجرا شده تکنیک رایج معماری تهران آن زمان است و البته سه سطح شدن و با سه اشکوبه شدن جریانی از معماری است، که در دوره پهلوی اول رایج شده و ساختمان‌هایی چون شهربانی و وزارت امور خارجه و دبیرستان البرز و... همگی دارای زیرزمینی با سازه‌ی طاقی و دو طبقه بر روی آن هستند و البته بسیاری از این ابنیه مخصوصا ابنیه مسکونی بر روی زیرزمین‌های باقی‌مانده از بناهای قاجاری شکل گرفته‌اند و احتمالا این بنا نیز چنین سرنوشتی داشته است. نمایی گچی به دنباله‌روی از نماهای سنگی و سفید اروپایی بر روی سکویی آجری با قاب‌بندی‌های گچی و سرستون‌های کبریتی و آن تابلها نهایی به سبک باروک.

زیرزمین اگرچه کاملا حس و حال بناهای قاجاری را دارد و چنانکه گفته شد شاید اساسا قاجاری هم ولی در طبقات باشد. قاب‌بندی‌های گچی و گلوپی‌های گچی و گچبری‌هایی از نقوش گیاهی به سبک اروپایی اتاق‌هایی از یک کاخ اروپایی را در ذهن شکل می‌دهد.

خیلی زود اتاقی در شمال غرب به ساختمان الحاق می‌گردد. پس از مرگ میرزاحمود و انجام امور وقف توسط سرهنگ یوسف در سال ۱۳۳۵ بنا که به آموزش و پرورش تحویل داده شده با نام مدرسه دخترانه شهناز تا سال ۱۳۵۳ مورد استفاده قرار می‌گیرد. در دهه ۱۳۴۰ شمسی بخش جنوبی ملک تفکیک شده و بنای بیمارستان در آن طراحی می‌شود که توسط گروه بیمارستانی پارس تا سال ۱۳۶۰ مورد استفاده قرار می‌گیرد. این دو ساختمان پس از انقلاب به دفاتر اصلی سازمان اوقاف تهران اختصاص پیدا می‌کند.

سال ۱۳۹۰ وقتی مشغول طراحی پروژه‌ی گورستان ابن بابویه بودیم جلسه‌ای در تهران در سازمان اوقاف تهران برگزار شد وقتی با همکاران به سمت اتاق جلسه می‌رفتم از پنجره آبدارخانه چشم به بنای بهرامی افتاد. داخل آبدارخانه شدم و از

آنچه در طول زمان بر یک بنای تاریخی می‌گذرد از زمان شروع ساخت تا روزی که دوباره متوجه آن شویم داستانی را می‌سازد که کالبد بنا بخشی از آن داستان است. گاه داستان یک بنا سال‌ها پیش از ساخته شدن آن شکل می‌گیرد. داستان ساختمان سرهنگ بهرامی نیز چنین است و به آغاز دوران پهلوی اول برمی‌گردد. از میان فرزندان میرزااحمد که خود منشی دربار ناصرالدین شاه بوده پسری به نام محمود به منشی‌گری رضاخان رسیده و به منشی‌باشی ملقب می‌گردد. او با درآمدی که از این شغل به دست آورده بود، ثروت زیادی شامل املاک و مستغلات فراوان و کارخانه‌ای در قزوین فراهم می‌آورد. ولی چون محمودخان زن و فرزندی نداشته این ثروت پس از مرگ به توصیه میرزاحمود توسط برادرش سرهنگ یوسف بهرامی که از افسران شهربانی بوده و مردی خیر و مومن و مقید به مقدسات دینی بوده وقف بنای بیمارستانی می‌شود که خود میرزاحمود آن را آغاز کرده بوده. این مرد نیک‌اندیش بدون آنکه ریالی در این مال دخل و تصرف کند مبلغ ۵۰۰۰ تومان از این مال را صرف حج واجب میرزا محمود و باقی آنرا صرف تکمیل بیمارستانی در قاسم‌آباد واقع در جاده تهران‌نو شود. بیمارستانی که هنوز هم پابرجاست و به کودکان تهرانی خدمت می‌کند.

پس از مرگ میرزاحمود خانه مسکونی وی در خیابان امیراکرم (نوفل لوشاتو) که وقف بیمارستان شده بود به آموزش و پرورش اجاره داده شده و عواید آن در اختیار بیمارستان قرار می‌گیرد. داستان ما از حدود سال ۱۳۱۰ به بنایی گره می‌خورد که منزل شخصی میرزاحمود بهرامی است.

این ساختمان در محلی بنا می‌شود که در آن زمان رجال و متمولین در آن خانه داشتند و محله اعیان‌نشین تهران محسوب می‌شد. معماری آن نمادی تمام و کمال از معماری آن دوران است یک پلان سه قسمتی رو به جنوب که به واسطه راهرویی از سه قسمت شمالی که امتداد دیوارهای اصلی بنا است جدا می‌شود. سازمان فضایی آن به هیچ وجه در امتداد معماری تاریخی ایران نیست مخصوصا پله کمابیش تشریفاتی آن و مکان استقرار این پله در گوشه شمال غربی بنا. اما روش ساخت بنا کاملا سنتی

نام پروژه: طرح مرمت و احیاء خانه سرهنگ یوسف بهرامی / عملکرد: مجموعه فرهنگی پذیرایی (کافی‌شاپ، رستوران، کانسپت استور و فروشگاه آثار فرهنگی و هنری، کافه قنادی، گلخانه، بلک باکس و گالری نمایشگاهی آثار هنری) / مهندسین مشاور: شرکت مهندسان مشاور عمارت خورشید / معماران: فرامرز پارسی، سید وحید افصحی / همکاران طراحی: مه‌ری مداح، کاوه منصوری، سورنا رفیعیان / طراحی و معماری داخلی: سید وحید افصحی، سورنا رفیعیان، امیرحسین قدسی / کارفرما: موقوفه بهرامی / مجری: شرکت مهندسی صاحب آباد پرتو / نورپردازی: حامد پرهام / مهندس تاسیسات: نیما طالبی، حامد پرهام / نوع تاسیسات: VRF / مهندس سازه: صابر اسدی / نوع سازه: مقاوم سازی بنای تاریخی با استفاده از مش ژئوگرید و کلاف‌کشی فلزی و تقویت پوشش‌ها با استفاده از بتن / آدرس پروژه: تهران، خ نوفل لوشاتو، روبروی پردیس تئاتر شهرزاد، پلاک ۶۹ / مساحت زمین: ۱۲۵۰ مترمربع / زیربنا: ۱۰۰۰ مترمربع / کارفرما: موقوفه سرهنگ بهرامی / تاریخ شروع- پایان ساخت: ۱۴۰۳- ۱۳۹۶

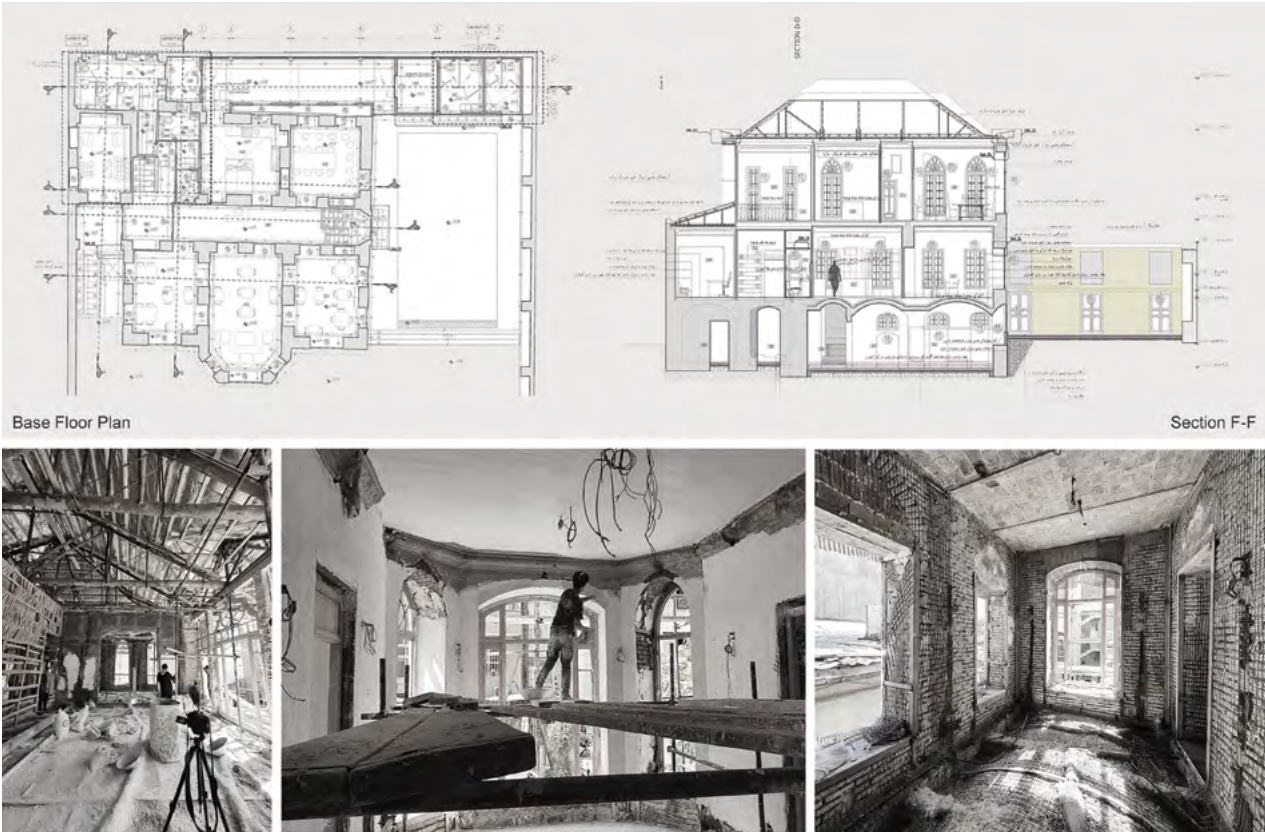
عکاس پروژه: فرشید رحیمی کلهرودی، سید فرید توکلی

وبسایت: www.sahababad.com / www.emaratkhorshid.com

ایمیل: ekhorshid.co@gmail.com

اینستاگرام: [ek.arc](https://www.instagram.com/ek.arc)





پنجره نگاه کردم. معماری بنا کاملا مرا تحت تاثیر قرار داد از یکی از دوستان اوقاف مهندس سلیمانی پرسیدم و گفتند که بنا موقوفه است و سال‌هاست که رها شده همان موقع برای مرمت آن اعلام آمادگی کردم ولی ماجرا تا سال ۱۳۹۵ به طول انجامید در این سال مهندس سلیمانی با من تماس گرفتند و ترتیب ملاقات با آقای نیک‌طره مسئول موقوفات بهرامی را دادند و من سعی کردم گزینه تخریب و ساخت آپارتمان را در ذهن ایشان با مرمت و بهره‌برداری از بنای موجود جایگزین کردم و در نهایت قرارداد مشاوره مطالعات و طراحی مرمت منعقد شد. نخستین گام اجرای عملیات رفع خطر بود. چرا که یا به دلیل رها شدن یا به صورت عمدی بخش‌هایی از بام و دیواره‌های طبقه بالا تخریب شده بود.

بهترین اقدام در این مواقع بردن کل ساختمان در زیر یک پوشش است که این کار با یک شبکه داربست و سقف شیب‌داری از ورق انجام شد و با انجام این عملیات فرصت کافی برای مطالعات فراهم آمد . در گام بعدی تهیه نقشه‌های پایه دقیق در دستور کار قرار گرفت و مطالعات تاریخی نیز به صورت موازی انجام شد. پس از آن مطالعات وضع موجود در چهار حوزه معماری، سازه، تاسیسات و محوطه انجام شد و الگوی معماری تزئینات و جزئیات معماری مستندسازی شد. سازه‌ی بنا که به صورت سازه‌ی مختلط بود مورد مطالعه قرار گرفت و این کار با مطالعه خاک آغاز و با فن‌شناسی و مطالعات کمی بر روی نوع و کیفیت مصالح پی گرفته شد. چنانکه گفته شد سازه‌ی طاقی زیرزمین با مصالح آجری و طبقات بالا با مصالح خشتی و سازه‌ی قابی که سقف طبقه اول با تیرآهن و سقف طبقه آخر با خرپای چوبی ساخته شده خرپایی که بیشتر به سبک خرپاهای ایرانی دارای عضو پایین قوی بوده و عضو سایل و اعضای عمودی حکم شکل دهنده به بستر شیروانی را دارند.

تاسیسات بنا تا روز آغاز مرمت بارها تعویض شده بود و اثری از تاسیسات اولیه باقی نمانده بود و یکی از بهترین زیرزمین‌ها نیز به موتورخانه‌ی شופاژ تبدیل شده بود اما از همه مهمتر محوطه بود که با برداشت پوشش روبی محوطه جای حوضی زیبا و پوششی سنگفرش عیان شد.

پس از این مرحله آسیب‌شناسی بنا آغاز شد. فضای معماری بنا نه تنها حداقل در دو مرحله توسعه پیدا کرده بود بلکه دچار الحاقات بی ارزش زیادی در اکثر اتاق‌ها و از

همه مهمتر در محوطه شده بود ساخت بنایی در حیاط شمالی و در بدنه‌ی شرق و جنوبی عملا تمام تزئینات با ارزش دیوارها را از بین برده بود.

تزئینات بنا نیز که در خارج از سه نوع مصالح، آجرف گچ وچوب تشکیل شده بود دچار تخریب‌ها و فرسودگی‌های متعددی شده بود. از همه مهمتر تزئینات گچی بود که به دلیل سابقه‌ی کم استفاده از این تزئینات به صورت سطوح گسترده در معماری ایرانی عملا از تکنیک مناسبی برخوردار نبوده و در برابر عوامل محیطی به شدت آسیب دیده بود مخصوصا برجستگی‌هایی که به صورت گچی و یا سَرستون‌های گچی بیشترین آسیب را دیده بودند همچنین تعدد دفعات رنگی که روی گچ انجام شده بود و پوسته شده بود ظاهر نامطلوبی به بنا داده بود.

تزئینات چوبی بنا نیز علاوه بر تعدد دفعات رنگ بر روی آن دچار انواع آسیب‌ها از جمله شکستگی، ترک خوردن و آسیب‌های بیولوژیک در پشت چارچوب‌ها بود و جزئیات ساختمان نیز در اثر رها شدن دچار انواع تخریب‌ها شده بود. از پله‌ها گرفته تا آب چکون‌های پای پنجره‌ها و شیروانی‌های زنگ زده و آسیب‌دیده و سوراخ و در مواردی پاره شده.

سازه‌ی بنا جز در قسمتی که به دلیل آسیب شیروانی دچار آب شکستگی شده بود و یک گنج نبا در طبقه بالا عملا از بین رفته بود و ترک‌هایی را در امتداد خود تولید کرده بود مشکل مهمی نداشت. سازه خرپایی اصولا فاقد اتصال‌های مناسب بوده و عمدتا با میخ به هم وصل شده بودند و در موارد نیز پوسیدگی در محل نشتن خرپاها به روی دیوارها به چشم می‌خورد.

تاسیسات اصلی بنا چنانکه گفته شد تقریبا از بین رفته و اضافه شدن شופاژ منجر به آسیب جدی به زیرزمین و کف‌سازی‌های اصلی بنا شد. در مورد دفع آب‌ها با م نیز برخی از ناودان‌ها کنده شده این امر موجب آب شکستگی در نماهای بنا شده است.در محوطه‌ی بنا نیز علاوه بر ساخته شدن تعداد زیادی بنای نامناسب درختان اصلی محوطه نیز از بین رفته و به جای آن چند درخت توت خودرو و درخت عرعر روئیده حوض اصلی و کف‌سازی اصلی در زیر یک لایه کف‌سازی جدید از موزائیک پنهان شده بود.



طرح احیا و مرمت

پس از تکمیل مطالعات اولیه و تدوین مبانی نظری مهمترین کار، تعیین کاربری بنا بود با توجه به قرارگیری این بنا بر روی محور فرهنگی تهران که از تئاتر شهرآغاز و تا میدان ارگ امتداد پیدا می‌کند و نزدیکی آن به تالار وحدت و استقرار آن در روبروی تئاتر شهرزاد و مجموعه فرهنگی و اقامتی لولاکر و تعدادی از سفارت‌ها کاربری هنری نمایشی و پذیرایی برای بنا در نظر گرفته شد. طبقه‌ی زیرزمین به گالری و طبقات بالا به رستوران و کافی‌شاپ اختصاص یافت اگرچه تمام ساختمان‌های الحاقی جمع‌آوری شدند اما ساختمان حیاط شمالی با اندکی تغییرات به آشپزخانه و ساختمانی در جنوب حیاط اصلی به سالن نمایش تبدیل شد.

طرح معماری بر اساس بازگرداندن تمام فضاها به هویت اولیه و انطباق کاربری‌ها با وضعیت تاریخی انجام شد. تنها اضافه کردن یک مسیر آسانسور و چند سرویس بهداشتی در طبقات مداخله اصلی در بنا بوده از طرفی در طبقه بالا با حفظ مسیر راهرو بخش‌هایی از آن حذف شد تا در عین درک مسیر راهرو فضای سالن گسترش پیدا کند با توجه به اینکه دیوار جدا کننده از تکنیک ویژه‌ی توفال استفاده شده بود تلاش شد تا این دیوار بدون پوشش نمایش داده شود.

تزئینات گچی بنا با گچ بتا مقاوم در برابر رطوبت بازسازی شد در و پنجره‌های سلامت مورد مرمت قرار گرفت و آنها که از بین رفته بودند با چوب راش که مشخصه چوب‌های مورد استفاده در دوران پهلوی اول است بازسازی شدند. کف‌ها همه بر اساس کف‌سازی مرسوم آن دوره با موزائیک درجا اجرا شد و نازک‌کاری‌ها بر اساس



طرح‌های اصلی بر روی گچ‌های سازه‌ای حاصل از شات گچ بتا اجرا گردید. سقف طبقه‌ی آخر در بخش سالن اصلی برای دیده شدن خرپا و عملیات سازه‌ای انجام شده بر روی آن، اجرا نشد. تا سازه خرپایی نمایان شده و بخشی از ارزش‌های زیبایی شناسانه فضا را شکل دهد.

شاید مهمترین و پیچیده‌ترین اقدام مرمتی بر روی بنا در بخش سازه انجام شده باشد. فعالیت سازه‌ای که در بخش مطالعه با انجام سونداژ در کنار پی‌ها آغاز شد و بر اساس مطالعات ژئوتکنیک و وجود گراول درشت‌دانه در زیر پی‌ها عملیات تزریق گروت سلیمانی انجام شد پس از آن کلیه دیوارهای زیرزمین با گچ تزریقی بنا تکمیل شدند در طبقه‌ی اول، نخست در پایه دیوارها استیچ‌گذاری شده بر روی استیچ‌ها پلیت پیچ شد و در نهایت کلاف فولادی دورتادور اجرا شد. این کلاف فولادی افقی با نبشی‌های فولادی عمودی به کلاف طبقه بالا متصل شد و بعد از مش‌گذاری بر روی طاق‌های زیرزمین یک طاق نبشی برای تبدیل کردن کف به یک دیافراگم برای ایجاد رفتارهای لرزه‌ای بهتر اجرا شد. در داخل دیوارهای طبقه‌ی اول نیز تزریق گچ انجام شد و در تمام گنج‌ها و دور درها پنجره‌ها با استفاده از مش ژئوگرید و شات گچ مقاوم‌سازی انجام شد. تمام این فعالیت‌ها در طبقه‌ی دوم تا زیر خرپاها انجام شده و بعد از اجرای یک کلاف فولادی خرپا برداشته شدند و اجزای آنها با قلاف‌های فولادی به هم متصل شده و برای جلوگیری از بریده شدن چوب توسط فولاد این قلاف‌ها با فنر به هم متصل شدند.



تاسیسات:

در تاسیسات الکتریکی بنا کلیه سیستم‌های فشار ضعیف و جریان ضعیف شامل دیتا و اعلام حریق و سیستم‌های امنیتی انجام شد و در مورد آتش‌نشانی از جعبه‌های آتش‌نشانی و کپسول‌های دستی استفاده شد. سیستم سرمایش و گرمایش بنا نیز به صورت VRF و داکت اسپیلیت طراحی و اجرا شد. فاضلاب مجموعه نیز به سیستم فاضلاب شهری متصل شد.

محوطه:

در نهایت سطح محوطه تا کف اصلی خاکبرداری شده و با آجر فرش اجرا شد و قاب‌بندی دیوارها نیز بر اساس قسمت‌های باقی‌مانده طراحی و اجرا شدند با توجه

به محوطه‌سازی تاریخی تهران با تعداد زیاد گلدان یک گلخانه نیز در حیاط شرقی ساخته شد تا هم در فصول سرد از گلدان‌ها نگهداری شود و هم نوعی از کافه در میان گلخانه از مهمانان پذیرا کند. اگرچه هیچ نشانه‌ای از سردر ورودی ساختمان در دست نبود ولی در محل اتصال حیاط به خیابان نوفل لوشاتو سردری بر اساس سبک سردهای دوران پهلوی اول طراحی و اجرا شد.

مراحل اجرای ساختمان توسط شرکت صاحب‌آبادپرتو به صورت BOT انجام شده و در حال حاضر کافه تهران بهره‌برداری از این بنای نفیس را به عهده گرفته است.



یادگارهای هنر و معماری پارسیان

بیش از ده‌هزار سال هنر و معماری ایرانیان

هخامنشیان، قسمت دوم: جواهرات

آیدین توکلیان

زیورآلات و آویزها بسیار قبل‌تر از آنچه ما معمولا در نظر داریم وجود داشته‌اند.

کاوش‌های باستان شناسان نشان داده است که آنها حتی پیش از اختراع چرخ‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفتند و این بدان معنی است که این اشیا از اهمیت بسزایی در جوامع اولیه برخوردار بوده‌اند. «در کنار ابزارهای سنگی، مهره‌های ساخته شده از صدف نرم تنان از قدیمی‌ترین موادی هستند که توسط انسان‌های اولیه به عنوان زیور آلات شخصی استفاده می‌شد.» غار Misliya در سرزمین فلسطین و Pinnacle Point در آفریقای جنوبی مکان‌هایی با قدیمی‌ترین صدف‌های شناخته شده هستند که هرچند سوراخ نشده و قابلیت آویزان کردن نداشتند، دست‌کم غیر کاربردی بوده و جهت تزئین و آرایش محیط استفاده می‌شدند که مربوط به ۱۸۰۰۰۰ تا ۱۶۰۰۰۰ قبل از میلاد هستند. (تصویر۱)

از اولین نمونه‌های زیورآلات کشف شده که سوراخ شده و قابلیت آویز داشته‌اند، تکه‌های گردنبندی است که از صدف دریایی درست شده. این صدف‌ها که آزمایشات رادیو کربن ۱ سن آنها را ۸۲۰۰۰ سال تخمین زده‌اند، چیزی در حدود ۴۰ کیلومتری دریای مدیترانه در خاک مراکش کنونی پیدا شده‌اند (تصویر ۲).

در واقع با نگاهی به زیورآلات به دست آمده از دوران پیشا تاریخ می‌توان تشخیص داد که صدف‌های دریای و استخوان حیواناتی مانند گاو و گوسپند، مواد اولیه‌ی ساخت این مصنوعات بوده‌اند. محمدرضا ریاضی پژوهشگر حوضه‌ی باستان شناسی و هنر بر این اعتقاد بود که مهره‌ی بدن جانوران به همراه صدف‌های دریایی با کمی تغییراتی که بر آنها اعمال می‌شود اولین نمونه‌های تزئینات را شکل می‌دادند (تصویر۳). نکته‌ی قابل توجه این است که این اشیا در مراحل ابتدایی زندگی بشر کارکرد کاملا متفاوتی داشتند: اکثریت مورخان سر این موضوع اتفاق نظر دارند که نمونه‌های اولیه‌ی زیورآلات نه برای تزئین و زیبا کردن محیط یا پوشش شخصی بلکه جهت دور نمودن نیروهای شیطانی و بلایای طبیعی مورد استفاده قرار می‌گرفته است.

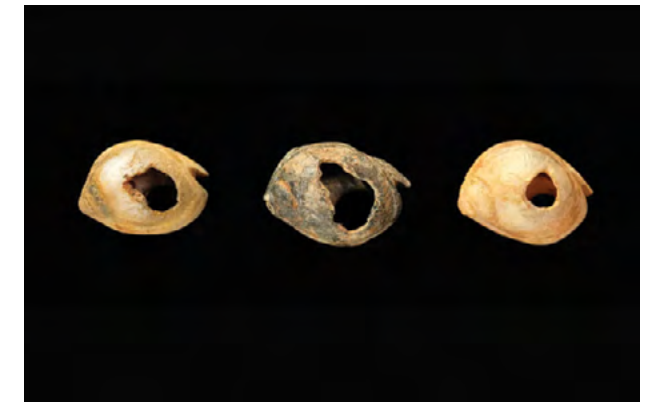
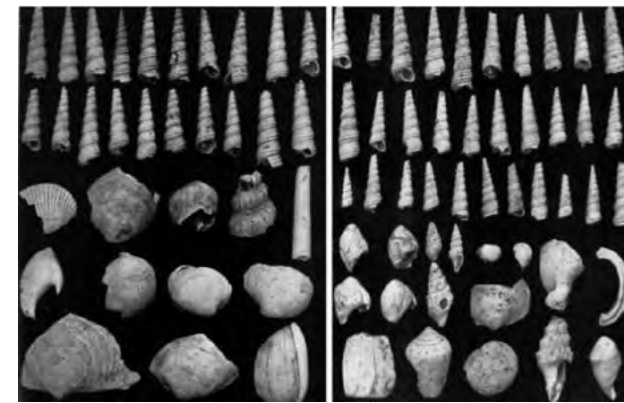
این دست‌ساخت‌های تزئینی به مرور زمان با کشف عناصر طبیعی جدیدتر متحول شدند. با کشف منابع فلزی و با فرارسیدن دوران مس سنگی(Chalcolithic) و در ادامه‌ی آن عصر مفرغ و آهن، مواد مصرفی و به طبع آن تکنیک‌های به کار گرفته شده برای ساخت آنها تغییر چشمگیری می‌کند. چیزی در حدود ۶۰۰۰ سال پیش از میلاد بود انسان به قابلیت‌های دیگر آتش پی می‌برد. او به این دریافت می‌رسد که با رها کردن سنگ‌های طبیعی به دامن آتش می‌تواند فلزات پنهان شده در آن‌ها را بیرون بکشد. پیش از ورود آریایی‌ها به فلات ایران، استفاده از آتش برای استخراج فلزات در میان مردم بومی این منطقه از اهمیت بسزایی برخوردار بوده است. امروزه کمتر معدن سنگ طبیعی را می‌توان یافت که ردپایی از پیشینیان‌مان در آن نباشد. باستان‌شناسان نشانه‌هایی از استخراج معادن طبیعی، ابزارهای استخراج و محل اسکان معدن‌چیان را در نقاط مختلف ایران پیدا کرده‌اند که در برخی موارد قدمت آنها به چهارهزار سال پیش بازرگردد. (تصویر ۴). استفاده از معادن جهت استخراج سنگ‌های معدنی تاثیر چشمگیری در تحول ابزارها و محیط زندگی مردمان آن دوران داشته. یکی از تاثیرات آنرا می‌توان در استفاده از

مواد و مصالح جدید در ساخت تزئینات مشاهده کرد. استفاده از زیور آلات در فلات ایران نیز قدمت بالایی دارد. در شاهنامه سروده‌ی شاعر و ادیب بزرگ ایرانی فردوسی اشاراتی به استفاده‌ی شاهان ایرانی از گوشواره آمده است:

نشست از بر تخت پیروزه شاه
چو سرو سهی بر سرش گرد ماه
با تاج و با طوق و با گوشوار
چنان چون بود در خور شهریار
در اکثریت موارد زیورآلات در کنار اجساد گذشتگان و در گورستان‌های باستانی بدست آمده‌اند. اگر فرد درگذشته از اهمیت سیاسی و اجتماعی بالایی برخوردار بود، احتمال کشف جواهرات قیمتی نیز به همان میزان بالا می‌رفت. در یک نمونه از کاوش‌هایی که به سرپرستی منصور سجادی در سایت شهر سوخته‌ی سیستان و بلوچستان انجام شد، سرمه‌دان، شانه، جعبه‌ی لوازم آرایشی، ابزار مرمری برای کشیدن سرمه بر چشمان و آویزهای تزئینی به دست آمد. اگر تزئینات را در معنای وسیع‌تر آن در نظر بگیریم شاید بتوان گفت چشم‌مصنوعی که در قبری متعلق به بانوی ۲۸ تا ۳۵ ساله‌ی ساکن شهر سوخته پیدا شده است، شاید از اولین نمونه‌های مصنوعاتی است که برای تزئین و جبران زیبایی از دست رفته مورد استفاده قرار گرفته. این چشم از موادی مانند قبر و چربی حیوانی ساخته شده و مویرگ‌های آن با مقتول‌های طلایی بازسازی شده است. (تصاویر ۲،۴،۵)

در زمان شکل‌گیری تمدن ایلامی صنعت آهنگری و ریخته‌گری در حال پیشرفت است و اگرچه هنوز مصنوعات فلزی به طور گسترده در دسترس تمام اقشار جامعه نیستند کار بر روی آنها با سرعت در حال پیشرفت است. یکی از زیباترین نمونه‌های زیورآلات ایرانی از تمدن نئو ایلامی به دست آمده: دستبندی که در مقبره‌ی آرژان پیدا شده است. ارجان نام باستانی شهرستان بهبهان در استان خوزستان است. این شهر باستانی متعلق به دوره‌ی نئو ایلامی بود که در مرز استان خوزستان و فارس واقع شده بود. خرابه‌های شهر در ۱۲ کیلومتری شمال شرقی بهبهان در دو طرف حاشیه رود مارون واقع شده است و وسعت آن حدود ۵۰۰ هکتار است. در اولین تحقیقاتی که پیرامون شهر قدیم ارجان انجام گرفت، قدمت این شهر به دوره ساسانیان (۲۲۴–۶۵۲ میلادی) نسبت داده شد که در سال ۱۳۶۱خورشیدی با اکتشافات جدید باستان شناسان مشخص گردید که سن این شهر باستانی بسیار بیش‌تر از آن بوده: در حوالی این محوطه باستانی، آثار یک آرامگاه متعلق به دوره ایلامی کشف شد که فصل تازه‌ای را در باستانشناسی این محوطه تاریخی رقم زد. این مقبره حاوی تابوتی بزرگ بود که از جنس برنز ساخته شده و کاوشگران موفق شدند تا اشیا زیبا و ارزشمندی را از داخل آن بدست آورند: حلقه‌ای طلایی، دکمه‌های زرین، ظروف استوانه‌ای، خنجر، یک میله نقره‌ای و سینی برنزی که به ۸۰۰ سال پیش از میلاد برمی‌گردند. آنچه که در این میان برای ما اهمیت بیشتری دارد دستبند نسبتا قطور و بزرگی است که به حلقه‌ی قدرت معروف است. از آن‌جا که تاکنون نمونه‌های بسیار اندکی مشابه حلقه ارجان کشف شده، کاربرد این شیء همچنان در حاله‌ای از ابهام قرار دارد. این دستبند به گونه‌ای طراحی شده است که در زمان در دست گرفتن آن، به دلیل عرض کمی که دارد نمی‌توان آن را با هر چهار انگشت مهار کرد و این نیز یکی دیگر از خصوصیات بی‌همتای این





تصویر ۱

تصویر ۲

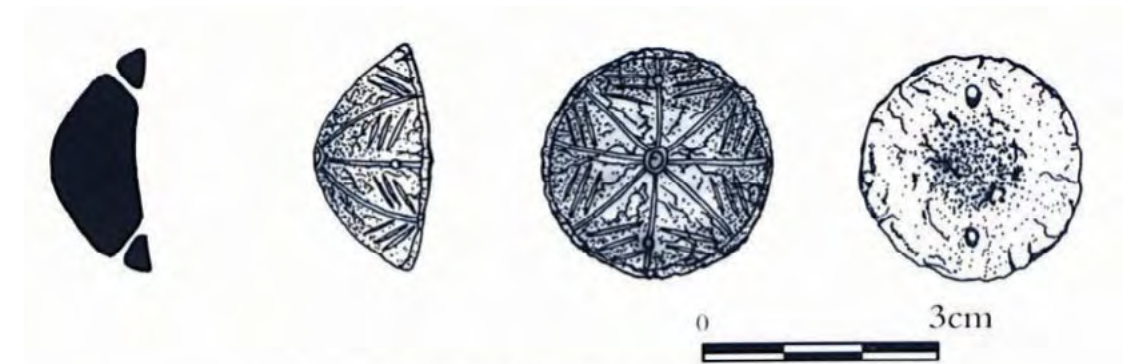


Fig. 11. Illustration of artificial half-sphere eyeball.

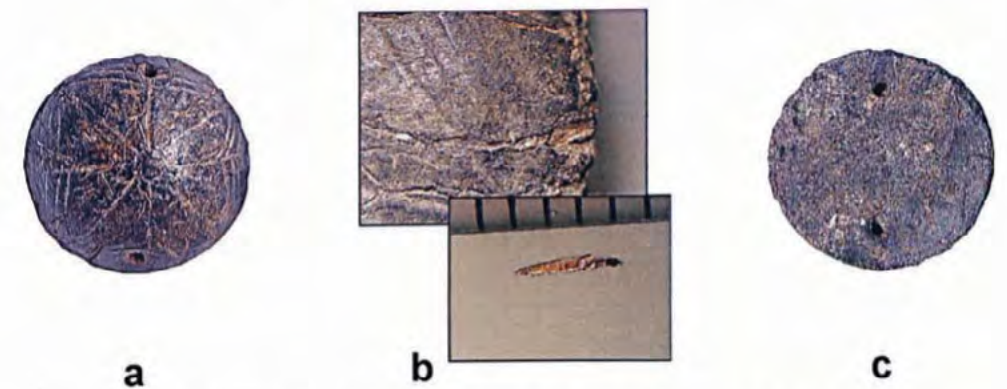


Fig. 12. a) Front view of artificial half-sphere eyeball; b) Detail of gold remains; c) Back view of artificial half-sphere eyeball.

تصویر ۳



تصویر ۴

تصویر ۵

شی است که گمانه زدن در مورد منشا آن را سخت‌تر می‌کند. آنچه که تاریخ دانان و باستان‌شناسان در مورد استفاده‌ی این حلقه محتمل‌تر می‌دانند، تعلق آن به پادشاهان آن دوران می‌باشد: نوعی از تزئینات که نشان دهنده قدرت صاحب آن بوده است و بر همین اساس نام«حلقه‌ی قدرت» را به آن داده‌اند. تمامی بدنه‌ی این حلقه به صورت یک‌پارچه و بدون هیچ گونه لحیم کاری یا پرچ‌زنی ساخته شده و حکاکی‌هایی که بر روی دو دسته‌ی متقابل کارشده است ظرافت بی‌نظیر هنرمند آن را نشان می‌دهد که یک تصویر را به عینه بر روی دو بازوی مقابل به هم کار کرده است. شیر بالدار در زمان نئوایلامی نشان از قدرت دارد و این شاید دلیل دیگری باشد برای انتصاب این حلقه با صاحبان قدرت.

جواهرات هخامنشی از چنان ظرافت و دقتی برخوردار بوده‌اند که می‌توان ردپای آنها را هزاران کیلومتر آن‌طرف‌تر در خاک یونان مشاهده کرد: «موقع ساختن کانال کورنیت در یونان، یک جفت بازوبند طلای خالص پیدا شد که در دو سر آن، سر دو قوچ و بز کوهی، در هر طرف، ساخته شده بود. این بازوبند بدون شک از صنایع زمان هخامنشیان است» (تصویر۶). در دوران پادشاهی هخامنشی شناخت زمین و تولید ابزارهای پیشرفته‌تر و استفاده از تجربیات گسترده‌ی مادها در استخراج منابع سبب شد تا صنعت ساخت ابزار و مصنوعات به اوج شکوفایی خود تا آن زمان برسد. از فلزاتی که در این زمان مورد استخراج قرار می‌گرفت می‌توان به مس، طلا، نقره، سرب، روی اشاره نمود. سنگ قیمتی‌ای هم که به طور معمول برای آرایش سطح رویین آنها مورد استفاده قرار می‌گرفت سنگ عقیق بود. «جواهرکاری و زرگری موید حشمت و حیثیت آن دربار شکوهمند بود و این همان چیزی است که از نقش برجسته‌های تخت جمشید آشکار می‌شود. مهارت فنی، تعادل میان جذابیت و قریحه هنری، تابش رنگ‌ها و امتزاج نگاره‌ها و نیز جوشش شیوه‌های به کار رفته که حاصلش هماهنگی بود، بی‌آنکه سنت‌های مختلف محو یا مستور گردد، همه عواملی بوده‌اند که جواهرسازی هخامنشی را اشتیاق برانگیز، جذاب و جلوه‌گر می‌ساختند» ۷

جواهرات به جای مانده از دوران هخامنشی از تنوع بیشتری نسبت به جواهرات مادها برخوردار هستند. ساخت این اشیا تزینی به ابزارهای متفاوتی وابسته است که هریک مهارت ویژه‌ی خود را می‌طلبد. درست است که آشنایی با فلزات از مدت‌ها پیش از دوران هخامنشی آغاز شده بود، اما در این دوران است که صنعت آهنگری به اوج تکامل خود می‌رسد و آهنگران با مهارت بسیار فلزاتی همچون طلا، نقره و برنز را به اشکال دلخواه خود درمی‌آورند. در جواهراتی که از این دوران به دست آمده می‌توان تلفیق فلزات را با سنگ‌های رنگین و قیمتی مشاهده نمود. برای این کار نیاز بوده ساز و کاری را طراحی نمایند تا قاب‌های فلزی که در اکثر نمونه‌ها از طلا درست شده‌اند بتوانند سنگ‌های قیمتی را به خوبی در بر بگیرند، به نحوی که تکه سنگ‌ها محکم در جای خود بنشینند و امکان جابه‌جایی نداشته باشند. در زیر تصویر گردنبندی از طلا را مشاهده می‌کنید که با ظرافت کم نظیری با سنگ‌های لاجورد، فیروزه و شیشه‌های رنگی تزئین شده است. این اثر امروزه در موزه‌ی میهو در شهر کیوتو نگهداری می‌شود و ابعاد آن ۲۶ در ۲۵ سانتی متر است.

وقوف به اهمیت جواهرات و آویزهای تزینی نزد هخامنشیان کار دشواری نیست. شخص کافی است تا نگاهی به مجسمه‌ها و سنگ‌نگاره‌های دوران هخامنشی بیندازد تا دریابد که تا چه اندازه استفاده از زیور آلات مرسوم بوده. خاصه زمانی که صحبت بر سر خانواده‌های اشرافی یا اعضای دولتمند جامعه‌ی هخامنشی است، استفاده از تزئینات به خوبی قابل ردیابی بوده زیرا که اکثریت مجسمه‌ها و نقش و نگارهای باقی‌مانده از اشخاص مهم دارای دستبد، گوشواره و دیگر جواهرات تزینی هستند.

برخلاف آنچه که امروز در میان جوامع انسانی مشاهده می‌شود که استفاده از زیورآلات در وهله‌ی اول مربوط به زنان است، شواهد نشان می‌هد که در آن دوران مردان و زنان به یک نسبت از ادوات تزینی استفاده می‌کردند. نکته‌ای که شاید جالب به نظر آید استفاده از عناصر تزینی برای حیوانات خانگی در آن زمان بوده که با کمی دقت می‌توان رد آن را در روستا نشینان امروزی دید که همچنان



تصویر ۶



تصویر ۸



تصویر ۹



تصویر ۱۰

به دامداری مشغول هستند و دام‌هایشان را به آویزهای رنگین مزین می‌کنند. در نقوش افریز آپادانا می‌توان اسبی را دید که با گردنبندی تزئین شده است. درواقع در مراسم سیاسی و مراسمی که برای شاهان ترتیب می‌دادند، اسب‌ها به تفضیل به جواهر آراسته می‌شدند. ۸

در آن زمان جواهرسازی اعتبار زیادی نزد حاکمان داشت زیرا که نه تنها نشان از هنر ظریف مردمان تحت حکومتشان داشت بلکه به نوعی قدرت آنها را نیز بازمی‌تاباند. هرچند که این ویژگی ممکن است از نظر برخی تاریخ‌دانانی همچون تالبوت (David talbot) با عدم توجه به جامعه‌ی دموکراتیکی که در همسایگی ایران یعنی یونان وجود داشت، همراه باشد. زیرا که یونان در همان زمان مشغول ضرب سکه برای توضیع عادلانه‌ی ثروت بودند. با این وجود هنری را که در پس طراحی و تولید این جواهرات است را نمی‌توان نادیده گرفت.

بزرگ‌ترین گنجینه‌ای که تا به امروز از هخامنشیان به دست آمده است، گنجینه‌ی جیهون بوده که در سال ۱۸۷۷ میلادی کشف شد. متأسفانه از بسیاری از اشیایی که در این گنجینه بود اطلاعاتی در دست نیست زیرا که یا توسط افراد سودجو ذوب گردیدند و یا مانند بازوبند موزه ویکتوریا از هم جدا گشته و به طور جداگانه به فروش رسیده‌اند. یکی از مهمترین قطعه‌های به جای مانده بازوبندی از طلا بوده که در انتهای خود به شکل هیولا تبدیل می‌شود. (تصویر۸) احتمال می‌رود که خاستگاه هیولایی که در دو انتهای این دستبند قرار گرفته‌اند به بین‌النهرین بازگردد و زمان ساخت آنها قرن ۵ پیش از میلاد تخمین زده شده. این سبک از هنر جانور نمایی پیش‌تر در عیلام نیز رواج داشت و به تدریج به آشوریان و دیگر اقوام رسید و در اثر برخورد با فرهنگ‌های محلی، رنگ و بوی افسانه‌های آنان را گرفت. در هزاره‌ی دوم پیش از میلاد اگر نه پیشتر از آن، نوعی هنر جانو نمایی در ایران

شکل گرفت که با توجه به سبک آن می‌توان ادعا نمود که کاملاً ایرانی بوده است. در میان اشیا کاوش شده دستبندی وجود دارد که بیان‌گر ماهرانه‌ترین کار فنی ممکن در آن دوران است. این دستبند که جانوری بزسان را در انتهای خود دارد در اصل هنری واقع‌گرا است که در نهایت ظرافت ساخته شده است. جزییات کار شده در این دستبند تحسین برانگیز هستند: سوراخ‌های بینی، دهان، موهای چانه، چشم ها و ابروها همگی از دل فلز بیرون کشیده شده‌اند. (تصویر ۱۰، ۹)

این جواهرات علاوه بر نمایش دقت و ظرافت هنرمندان آن دوران، نشان دهنده‌ی جغرافیا و فرهنگ یک دوران هستند. به طور مثال بز کوهی وحشی یک از مهمترین وجوه شمایل‌نگاری ایران باستان بوده است. زیرا برخلاف منطقه‌ی بین‌النهرین که سرزمینی مسطح به شمار می‌آید، ایران به دلیل داشت کوه‌های بی‌شمار محیط مناسبی برای زندگی این بزها بوده، بزهایی که شاخ‌های منحنی‌شان هویت منحصربه‌فرد آنها را ساخته است. جغرافیا علاوه بر تاثیر فرهنگی که بر روی انسان، اسطوره‌هایش دارد، عامل اصلی در دسترس‌پذیر بودن با نبودن منابع طبیعی به شمار می‌آید. آنچه که ما از آن به عنوان «جبر جغرافیا» نام می‌بریم حاکی از همان چیزی است که به ما داده شده و خواه یا ناخواه بر روی ما تاثیر دارد. بی‌شک مناطقی که بیشترین رشد صنعت فلزکاری را داشته است در نزدیکی منابع فلزی شکل گرفته است: «مراکز عمده صنایع فلزی در دوره هخامنشیان در لرستان، آذربایجان و کرمان بوده و کارهای زینتی ظریف در آن دوره، اغلب از برنز، نقره و طلا ساخته شده است.» ۹

با توجه به وسعت حکومت هخامنشی، طرح برخی از زیورآلات تولید شده در آن از اسطوره‌های محلی اقوام تحت سیطرشان اقتباس شده است. گردنبند طلایی که



تصویر ۱۰



دستبندهای طلا با شمایل اردک ۵ پیش از میلاد



گوشواره‌های طلا ۴ پیش از میلاد



آویز لباس چرمی ۴ پیش از میلاد



دستبندهای طلا با شمایل اردک ۵ پیش از میلاد



گوشواره طلا ۵ پیش از میلاد

در تصویر شماره ۱۱ مشاهده می‌کنید، تصویری از خداوند مصری، بس (Bes) را به نمایش می‌گذارد که به طور مستقیم به بیننده نگاه می‌کند. بس دارای ریش‌های فر خورده، بینی بزرگ، ابروهای کلفت، پیشانی چین‌خورده و گوش‌های نیم‌کره‌ای است. قسمت اعظم این گردنبند از پلاک‌های طلایی تشکیل شده که تصاویری از اسب‌های در حال راه رفتن همراه با همراهان را نشان می‌دهد. دو انتهای قفل گردنبند به شکل گل‌های نیلوفر است.

تصاویر بس به دلایل نامشخص در دوره هخامنشی بسیار محبوب بودند. آن‌ها در انواع مختلفی از اشیاء، از جمله سکه‌ها، مهرها، جواهرات، ظروف برنزی و سفالی و حتی بر روی یک کالسکه مدل طلا ظاهر می‌شوند. در تفکر مصری، بس نقش محافظتی ایفا می‌کرد و ممکن است این عملکرد نیز به او توسط ایرانیان نسبت

داده شده باشد. به هر حال، مصر بخشی مهم از امپراتوری هخامنشی بود و بسیاری از جنبه‌های فرهنگ مادی مصری توسط ایرانیان اقتباس شد.

همراهانی که اسب‌ها را هدایت می‌کنند به احتمال زیاد اشاره‌ای به اهمیت سوارکاری در ایدئولوژی هخامنشی دارند. اسب‌های مشابه در نقش‌برجسته‌های پرسپولیس به تصویر کشیده شده‌اند و در کتیبه‌های سلطنتی مختلف، پادشاه ایرانی از مهارت‌های خود به عنوان سوارکار تعریف می‌کنند. (تصویر ۱۱)

امروزه شواهد باستان‌شناسی و تحقیقات آکادمیک نشان می‌دهند که آداب و رسوم رایج در آن دوران، بازماندگان را متعهد می‌نمود تا جواهرات هر شخص را در کنار پیکرش در خاک قرار دهند. هرچند این اشیاء در همان زمان نیز از ارزش بسیاری برخوردار بودند و شخص با تملک آنها می‌توانست دارایی خود را افزایش

دهد، ما شاهد آن هستیم که جواهرات داخل آن گورها در اکثریت موارد در جای خود دست نخورده باقی مانده‌اند. این نشان از احترام مردمان آن دوران به آداب و رسوم همگانی است که می‌توان آن را در نوع خود نشانی از نهادینه بودن مدنیت در میان ایرانیان آن دوران دانست.

حکومت هخامنشی با تاکید بسیاری که بر راه‌سازی داشت، مسیر پیشرفت ایران را باز نمود و با ارتباط برقرار کردن حکومت‌های مهم در همسایگی خود و نقاط دوردست توانست از تکنیک‌ها و رویکردهای جدیدی که در اقصی نقاط جهان و همزمان با ایران در حال شکل‌گیری بود مطلع شود. این خود در تنوع بی‌نظیر آرایه‌ها و مصنوعات ساخته شده در آن دوران روشن است. در طول حکومت هخامنشیان تعداد بی‌شماری زیورآلات طراحی و ساخته شده که امروزه بنا به

دلایل بسیار گسترده و متفاوتی، هر تکه‌ای از آن در گوشه و کنار جهان به معرض نمایش درآمده است. امروزه در اکثر موزه‌های تاریخ جهان در کشورهای متفاوت، می‌توان هنر دست صنعت گران هخامنشی را پیدا کرد که این نشانی است از تنوع بی‌نظیر و اهمیت این گنجینه‌های گران بها.

در ادامه تصویری را آورده‌ایم از برخی از این آثار:

پلاک طلایی که با توجه به حلق‌هایی که در پشت آن تعبیه شده‌اند به نظر می‌رسد بر روی لباس چرمی نسب می‌شدند(تصویر ...)

منابع:

- ۱- (Rezi, B. (Year). The dawn of hoarding: Pre-metallic and non-metallic hoards in the Carpathian Basin)
- ۲- (Museum of natural history) <https://humanorigins.si.edu/evidence/behavior/art-music/jewelry>
- ۳- (ریاضی، محمدرضا) ۱۳۷۵ (). فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران، تهران: دانشگاه الزهرا
- ۴- (سعیدی هریسنی، محمدرضا و چایچی امیرخیز، احمد) ۱۳۹۱ (). نگاهی به تدفین تابوتی در ایران باستان، چ. چهارم، تهران: شمیسا).
- ۵- Historical perspective of neurology . (۲۰۱۹). Kant-Mishra, S., Mohammad Khanli, H., Akhlaghipour, G., Ahmadi Jazi, G., & Khosa, S. ijnl.v۱۸i۱,۹۴۳/۱۰,۱۸۵۰۲/https://doi.org . (۱)۱۸, in Iran. Current Journal of Neurology
- ۶- (ویلسن، ج. کریستی) ۱۳۱۷ (). تاریخ صنایع ایران، ترجمه عبدالله فریار، تهران: فرهنگسرا).
- ۷- مطالعه تطبیقی سیر تحول و تطور زیورآلات ایران در دوره هخامنشی و اشکانی)
- ۸- پوپ ابهام، آرتور. سیری در هنر ایران. تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷
- ۹- (مطالعه تطبیقی سیر تحول و تطور زیورآلات ایران در دوره هخامنشی و اشکانی سپیده یاقوتی ابوالقاسم دادور)

۱ - تاریخ‌گذاری رادیوکربن یکی از روش‌های تاریخ‌گذاری رادیومتریک می‌باشد که جهت تخمین تاریخ مرگ موجوداتی که کربن مصرف می‌کنند (مانند گیاهان) کاربرد دارد. در این روش ایزوتوپ کربن-۱۴ که یکی از ایزوتوپ‌های رادیواکتیو کربن با نیمه‌عمر حدود ۵۷۳۰ سال می‌باشد مورد بررسی قرار می‌گیرد..



گرددنبند طلا و فیروزه ۴ پیش از میلاد



گوشواره طلا با سنگ‌های فیروزه قرن ۴ پیش از میلاد





معماری دوران تحول

فروغی و تخریب تکیه دولت...

نویسنده: پرنیان رحیمی کازرونی



محسن فروغی (۱۳۴۲- ۱۳۸۶ش)، فرزند محمدعلی فروغی (ذکاءالملک)، معمار، سیاستمدار و استاد دانشگاه. دومین رئیس دانشکدهٔ هنرهای زیبا، طراح دانشکده‌ی ادبیات و حقوق، بانک ملی بازار و شعب بانک‌های ملی در نقاط مختلف کشور و آرامگاه‌های سعدی و رضاشاه است. او در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شمسی نمایندگی مجلس سنا را عهده‌دار بود. (عکس از: آرشیو معماری دوران تحول)

در شماره‌ی ۷۲ نشریه‌ی هنرمعماری، بهار ۱۴۰۳، مقاله‌ای با عنوان

«معماری دوران تحول» به مناسبت چهل و دومین سال فعالیت گروه

«معماری دوران تحول» به قلم گلنار تاجدار در صفحه‌ی اختصاصی

«معماری دوران تحول» که به اهتمام و لطف شه‌ریار خانی‌زاد در

اختیار گروه قرار گرفته بود، به چاپ رسید.

در انتهای این مقاله عنوان شده بود که همگام با تهیه‌ی محتوای

کتاب «معماری محسن فروغی» که هم اکنون در دست اقدام است،

مطالبی که ممکن است شرایط لازم برای درج در کتاب را نداشته

باشند ولی در عین حال از اهمیت قابل توجهی برخوردارند، در

صفحه‌ی «معماری دوران تحول» ارائه شوند.

این مقاله اولین مقاله‌ای از این دست است که به قلم خانم پرنیان

رحیمی کازرونی، درباره‌ی آثار محسن فروغی و بخصوص مطالب

بحث برانگیز در این رابطه، به قصد ارائه‌ی روایتی روشن و مستند،

منتشر می‌شود. و امید است که در شماره‌های بعدی هم تداوم یابد.

ویکتور دانیل

در دهه‌های اخیر، تحقیق و مطالعه‌ی تحولات معماری معاصر ایران علاقمندان

فراوانی را به خود جذب کرده است. از این میان سرنوشت تکیه دولت و

تخریب این بنای تاریخی و رابطه‌ی آن با ساخت بانک ملی شعبه‌ی بازار به

طراحی محسن فروغی مورد سوال بوده و پاسخ به آن در ابهام باقی مانده

است. بسیاری انگشت اتهام را به سوی فروغی اشاره می‌روند. و بسیاری دیگر

بدون ذکر مستندات، موقعیت ساختمان این بانک را در محل سابق تکیه

می‌پندارند و ساخت بنای بانک را موجب تخریب این بنای تاریخی می‌دانند.

این مقاله سعی دارد ضمن ارائه‌ی سابقه‌ی ساخت «تکیه دولت» و «بانک ملی

شعبه‌ی بازار» با تکیه بر مستندات، تصویر روشنی از این موضوع و پاسخ به

آن را ارائه نماید. و در نهایت به این نتیجه برسد که موقعیت بنای بانک ملی بر



بنای تکیه دولت (عکس از: مرکز اسناد و کتابخانهٔ ملی ایران)



بانک ملی شعبه‌ی بازار، نمای اصلی روبه روی سبزه میدان. (عکس از: آرشیو معماری دوران تحول)



بنای تکیه دولت (عکس از: آلبوم خانهٔ کاخ گلستان)



نقشهٔ دارالخلافهٔ تهران، ۱۲۷۵ ه‍.ق، آگوست کرشیش. (شیرازیان، ۱۳۹۵: ۱۱۸)

نقشهٔ کل زمین‌های قصر شاهنشاهی گلستان، (۱۹۳۱ میلادی- ۱۳۱۰ شمسی)، تروفیموف، ۱/۱۰۰۰ (شیرازیان، ۱۳۹۵: ۱۱۸)

و حجره‌های چندطبقه‌ای وپله‌های فراوان و یک تخت یا صفه نمایش مدور در وسط با محل گردش کافی در اطراف آن پدید آوردند و در برابر تکیه‌های شخصی که مردم و رجال پیشین ساخته بودند آن را «تکیه همایونی» و یا تکیه «دولت» نامیدند. (مختاری، ۱۳۷۸: ۱۵۴)

براساس نقشه‌ی ترسیمی توسط عبدالغفار نجم الملک (۱۳۰۹ ه‍.ق – ۱۲۷۰ ه‍.ش) تکیه دولت در ضلع جنوبی محوطه‌ی باغ گلستان و در قسمت شرقی باغ گلشن و میدان ارگ قرار داشته است. مکان تکیه دولت به گونه‌ای بوده است که از سمت شمال با کاخ سلطنتی در ارتباط بوده و از سمت دیگر به میدانگاهی ختم می‌شد که به خیابان ناصر خسرو راه داشت. همچنین از سمت غرب با میدان ارگ مرتبط می‌شد.

تکیه دولت محوطه‌ی وسیعی بود که بنای سه طبقه‌ی زیبایی به ارتفاع تقریبی ۲۴ متر آن را احاطه کرده بود. قطر دایره‌ای این محوطه تقریباً شصت متر و مساحت آن در حدود ۲۸۲۴ متر بود، این بنا سقف نداشت ولی چوب‌بست‌هایی به شکل گنبد با چند میله‌ی آهنی و پشت بندهای آجری سقف آن را تشکیل می‌داد که بر روی آن‌ها پرده‌های ضخیم کرباسی کشیده می‌شد و مردم و تماشاگران را از تابش آفتاب و باران محفوظ می‌داشت. تعداد این چوب‌بست‌های هلالی در ابتدا چهار نیم دایره بود ولی در اواسط سلطنت مظفرالدین شاه بنای تکیه از چند محل شکست برداشت و بیم آن می‌رفت که ناگهان سقف و طاق‌های آن بر سر مردم فرو ریزد. مظفرالدین شاه مسیو بتن، مهندس فرانسوی را که از دیرزمانی در تهران زندگی می‌کرد به فرنگ فرستاد و او ستون‌های هلالی آهنی با خود به تهران آورد که تعداد نیم‌هلال‌های آن دوازده عدد بود و همه‌ی آن‌ها با پیچ و مهره به هم بسته شده و با سیم‌های فزدار آهنی نگهداری می‌شدند. (ذکاء، ۱۳۴۹: ۳۹۴)

وجه تمایز تکیه‌ی دولت نسبت به دیگر ابنیه‌ی احداث شده در تهران تا سال‌های حوالی ۱۲۹۰ قمری را باید در عظمت، گستردگی و حجیم بودن آن دانست. آنچه که همگان را به شگفتی وا می‌داشت ساختمان بزرگ و حجیمی بودکه با مقیاس متفاوتی نسبت به دیگر ساختمان‌های شهر، خودنمایی می‌کرد. روزنامه‌ی ایران مورخ ۱۲۹۴ قمری در این رابطه نوشته است: «این بنا در میان شهر مثل کوه عظیمی است. از پنج فرسنگی تهران این اثر پیداست و به جز این بنا گنبدهای مساجد و غیره که بسیار مرتفع هستند، هیچ نمایان نیستند.» (مختاری، ۱۳۹۷: ۱۷)

این بنا اگر چه با تغییر رویه از تماشاخانه به محلی برای اجرای تعزیه تبدیل شده بود، نمایش‌ها پس از مدتی مسیر دیگری را در پیش گرفتند. فضای شهری تکیه دولت تاثیر به سزایی بر روابط اجتماعی شهروندان داشت. از اتفاقات مهم و تاثیرگذار فضای شهری تکیه دولت بر تعاملات اجتماعی می‌توان از نمایش‌ها و مسابقات ورزشی در این مکان نام برد که در بعضی مواقع مسابقات کشتی (پهلوان باشی) در این مکان برگزار می‌شد.

با ضعف دولت قاجار مراسم شبیه‌گردانی در تکیه دولت رو به ضعف نهاد و در اواخر [دوره‌ی] احمدشاه این محل متروک شد. (مختاری، ۱۳۷۸: ۱۵۵) و تا سال ۱۳۲۵، در متون و اخبار کمتر خبری از تکیه دولت منعکس شد.

«در دومین سال سلطنت رضا شاه… هیئت دولت پس از مطالعات لازم، لایحه «قانون اجازه تاسیس بانک ملی ایران» را تقدیم مجلس شورای ملی داشت.» (تاریخچه سی ساله بانک ملی ایران، ۱۳۳۷: ۸۲) در ۱۴ اردیبهشت ماه ۱۳۰۶ش قانونی از مجلس شورای ملی گذشت که به موجب آن دولت مامور تاسیس بانکی برای پیشرفت امور بازرگانی و کشاورزی و پیشه و هنر گردید…» (نشریه ایران راهنمای دائرهٔ جغرافیایی ستاد ارتش، ۱۳۳۰-۱۷۷-۱۷۰) «در تاریخ ۲۸ مردادماه ۱۳۰۷، اعلان رسمی بانک، از طرف وزیر مالیه و رئیس بانک صادر و منتشر شد. بدین ترتیب بانک ملی ایران، با سرمایه‌ای ناچیز به وجود آمد و از روز شنبه ۱۷ شهریور ماه ۱۳۰۷ش (۸ سپتامبر ۱۹۲۸م)، بدون هر گونه

تشریفات، در تهران، با اخذ نخستین وجه و افتتاح اولین حساب جاری به نام [رضا شاه]، شروع به کار کرد.» (تاریخچه سی ساله بانک ملی ایران، ۱۳۳۷: ۸۵) «در آغاز کار، گیشه‌های بانک از ظهر تا ساعت سه بعدازظهر فعال بودند.» (روزنامه اطلاعات، ۲۳ بهمن ۱۳۰۷: ۲) و تا قبل از سال ۱۳۱۹ این شعبه در ساختمان‌های نامناسبی قرار داشت. (ابتهاج، ۱۳۷۵: ۲۱۴) (آرشو بانک ملی ایران، نامه‌ی اداره‌ی ساختمان بانک ملی ایران، مورخ ۱۳۱۷/۰۷/۱۱).

در ۲۳ خرداد ۱۳۱۹ خبری مبنی بر احداث ساختمان جدید برای بانک ملی شعبه‌ی بازار به این شرح در روزنامه‌ی اطلاعات به چاپ رسید: « بانک ملی ایران برای ساختمان شعبه‌ی بازار خود مشغول تهیه‌ی بنای بزرگی است که از هر حیث زیبا و بزرگ و کافی برای رفع کلیه‌ی نیازهای بانکی خواهد بود، …اکنون مشغول خرابی و تسطیح محل بوده و بزودی ساختمان آن آغاز می‌گردد.» (روزنامه اطلاعات، ۲۳ خرداد ۱۳۱۹: ۱)

چند ماه بعد توضیحات بیشتری درباره ویژگی‌های ساختمان در نشریات به چاپ رسید.

«نقشه ساختمان عمارت مجللی برای شعبه بانک ملی بازار تهیه و به تصویب رسیده است این بنا که در اراضی مقابل سبزه میدان احداث خواهد شد دارای پنج طبقه و استخوان بندی بنا از بتن مسلح می‌باشد مساحت تقریبی عمارت شش‌هزار مترمربع بوده و بانک ملی ایران آگهی مناقصه آن را منتشر نموده تا بنگاه‌های ساختمانی که مایل به شرکت در مناقصه باشند رونوشت مدارک و سوابق فنی و مالی خود را به دفتر اداره ساختمان بانک تسلیم نمایند تا در صورت واجد بودن شرایط برای شرکت در مناقصه ساختمان از آنها دعوت شود» (روزنامه اطلاعات، ۱۴ دی ۱۳۱۹: ۱)

در نقشه‌ای از اراضی شمال سبزه‌میدان به امضای بارتون و پیلایان که برای محل ساختمان بانک ملی مورد بررسی قرار گرفته بود، موقعیت زمین کارخانه دخانیات، کارخانه‌ی برق، گاراژ و ساختمان تعمیرات، در وضع موجود آن زمان، قبل از احداث بانک، جمعا با مساحت ۸۰۰ مترمربع مشخص شده است. در جدول ضمیمه این نقشه مساحت بنای بانک ملی معادل ۱۷۰۰۰ مترمربع برآورد شده است. در این نقشه لبه‌ی جنوبی تکیه دولت به صورت بخشی از قوس دایره مشخص شده است که در خارج از محدوده‌ی مورد بررسی قرار دارد. (آرشو بانک ملی ایران، اسناد تصویری.)

برای ساختمان بانک ملی شعبه‌ی بازار طرح‌های متفاوتی ارائه شد، که از آن جمله می‌توان به طرح مهندس کیقباد ظفر (ایلخان)، نیکلای مارکف و چند طرح از کریستوفر طاطاوسیان اشاره کرد.

در بدو استخدام محسن فروغی در بانک ملی، به سال ۱۳۱۷ش، قرار بود که ایشان برای تکمیل نقشه‌های بانک به طاطاوسیان کمک نماید. (آرشو بانک ملی ایران، نامه‌ی اداره‌ی ساختمان، مورخ ۱۳۱۷/۲/۲۱، پرونده اداری محسن فروغی). ولی یکسال بعد که به دلیل عدم تداوم حضورطاطاوسیان کار به تعویق افتاد، قرار شد تهیه‌ی نقشه و مقدمات کار به مهندس دیگری واگذار شود. (آرشو بانک ملی ایران، نامه‌ی بانک ملی ایران به وزارت دارایی، مورخ ۱۳۱۸/۱۱/۱۷، پرونده‌ی اداری محسن فروغی)

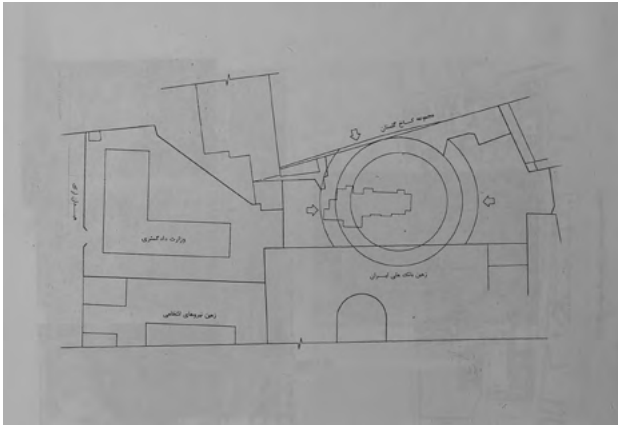
برای شروع عملیات اجرایی، جلسات متعددی تشکیل و مناقصه برگزار شد. و شرکت‌هایی چون هوختیف و کامپساکس هم پیشنهادهای خود را ارائه کردند. همچنین در نامه‌ای رسمی بیان شده است که رضاشاه تمایل به ساخت این بنا توسط مهندسین ایرانی داشته است. (آرشو بانک ملی ایران، نامه‌ی بانک ملی مورخ ۱۳۱۸/۳/۲۹ و ۱۳۱۸/۹/۲۶، پرونده‌ی اداری محسن فروغی)

عکس‌های هوایی سال ۱۳۱۹ نشان از شروع عملیات پی‌کنی دارد. با وقوع

جنگ جهانی و اشغال ایران توسط متفقین اخبار مربوط به ادامه‌ی کار ساخت

بانک در نشریات منعکس نشد.

تا در مرداد سال ۱۳۲۴ از وزیر دربار شاهنشاهی، آقای حسین علاء برای نصب



انطباق موقعیت ساختمانی بانک ملی شعبه‌ی بازار با وضعیت ساختمان تکیه دولت و کاخ گلستان. (مختاری، ۱۳۷۸: ۱۹۰)

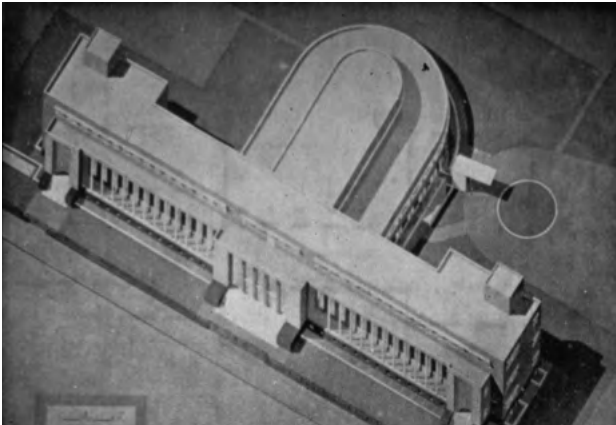


موقعیت بانک ملی و تکیه دولت در عکس هوایی سال ۱۳۲۱، این عکس نشان از شروع عملیات پی‌کنی دارد. (عکس از: آرشیو معماری دوران تحول)

اولین سنگ بنای بانک ملی شعبه‌ی بازار دعوت به عمل آمد. (آرشیو بانک ملی ایران، نامه‌ی شعب بانک ملی ایران مورخ ۱۳۲۴/۵/۴ به حسین علاء) در سال ۱۳۲۴ بانک ملی در حالی که قبلاً اراضی وزارت راه واقع در شرق میدان ارگ با وسعت ۱۶۷۹/۳۲ مترمربع، [در موقعیت ساخت بانک ملی] را تصرف کرده بود، انتقال اسناد مالکیت زمین مزبور به نام خود را مطالبه کرد. (آرشیو بانک ملی ایران، نامه‌ی وزارت دارایی به مجلس شورای ملی مورخ ۱۳۲۴/۱۱/۲۳)

با وجود اهمیت تاریخی تکیه دولت و وقوع رویدادهای اجتماعی و ملی سرنوشت ساز از جمله تشکیل مجلس موسسان برای برکناری احمدشاه و پایان سلسله‌ی قاجاریه در این محل، با روی کارآمدن رضا شاه و ممنوعیت برگزاری مراسم تعزیه، این فضای شهری به مکانی مخروبه تبدیل شده بود. تا در آبان ماه ۱۳۲۵ طرحی در وزارت دارایی به منظور فروش تکیه دولت به بانک ملی ایران مطرح گردید که طی آن محل تکیه دولت برای ایجاد ساختمان انبارهای تجاری به منظور سپردن کالا و داد و ستدهای عمومی به بانک ملی فروخته شود. در این طرح دلیل این تقاضا، بلااستفاده ماندن تکیه دولت و مخروبه شدن این بنا که در مجاورت قصر سلطنتی [گلستان] قرارگرفته بود عنوان شده‌اند. (آرشیو بانک ملی ایران، نامه‌ی وزارت دارایی مورخ ۱۳۲۵/۸/۲۷، به نخست-وزیری)

یک ماه بعد از این نامه، هیئت وزیران در جلسه ۲۹ آبان ۱۳۲۵ این پیشنهاد را تصویب نمود و مقرر شد محل تکیه دولت واقع در ارگ تهران را طبق



ماکت بانک ملی شعبه‌ی بازار. (عکس از: نشریه‌ی آرشیتکت ۱۳۲۷: ۲۱۵)



موقعیت بانک ملی شعبه‌ی بازار در عکس هوایی سال ۱۳۱۹. (عکس از: آرشیو معماری دوران تحول)

ارزیابی به بانک ملی ایران فروخته و از وجوه حاصله هر مبلغ که لازم است با تشخیص و نظارت و مراقبت کامل وزارت دارایی به صرف تعمیر کاخ‌های سلطنتی گلستان، صاحبقرانیه، فرح‌آباد، میان‌پشته، صفی‌آباد و کلاردشت و… هزینه شود. (آرشیو بانک ملی ایران، نامه‌ی وزارت دارایی مورخ ۱۳۲۵/۹/۲۶، به بانک ملی ایران.)

علیرغم مالکیت بانک ملی بر تکیه دولت به منظور ساخت انبارهای بانک، مشاهده‌ی عکس‌های هوایی حاکی از آن است که حداقل تا سال ۱۳۳۱ یعنی چهارسال پس از اتمام بنای بانک ملی، انبارهای مذکور ساخته نشده بودند و بنای تکیه دولت در محل خود باقی مانده بود.

پس از ۴ سال فعالیت اجرایی، سرانجام ساختمان بانک ملی شعبه‌ی بازار در شهریور سال ۱۳۲۸ افتتاح شد در حالی که بنای تکیه دولت به حالت مخروبه درکنار آن قرارداشت. خبر افتتاحیه در روزنامه اطلاعات مورخ ۲۷ شهریور ۱۳۲۸ تحت عنوان «ساختمان زیبا و باشکوه بانک ملی بازار فقط به دست مهندسین ایرانی ساخته شده است» به این شرح منتشر شد.

«... این ساختمان با عظمت و مجلل پس از چهار سال بنایی از دیروز [۲۶ شهریور ۱۳۲۸] رسماً افتتاح و درهای آن به روی مراجعه کنندگان باز شد... نقشه ساختمان بوسیله آقای مهندس محسن فروغی ...ترسیم گردیده و محاسبات توسط آقای مهندس ابوطالب گوهریان و ساختمان زیر نظر آقایان مهندس جعفر و مجید اعلم انجام یافته است.» (روزنامه اطلاعات،۲۷ شهریور ۱۳۳۸: ۲) تاسیسات بوسیله آقای مهدی بازرگان انجام شده و اجرای عملیات

ساختمانی به عهده شرکت مقاطعه کاری مهندس پناهی و شرکاء محول گردیده است. (مجله آرشیتکت، شماره ۶، ۱۳۲۷: ۲۱۸)

بانک ملی شعبه‌ی بازار رو به جنوب و خیابان بوذرجمهری (بعداً پانزده خرداد) و روبه‌روی سبزه میدان، به نحوی قرار گرفته که فضای شهری پیوسته و واحدی را با این میدان تاریخی شهر تشکیل داده است. و به این ترتیب در پیوند با بازار تاریخی تهران نشانی از اهمیت حضور بانک، به عنوان یک موسسه‌ی تمدنی جدید، در شهر تهران و فعالیت‌های اقتصادی کشور دارد.

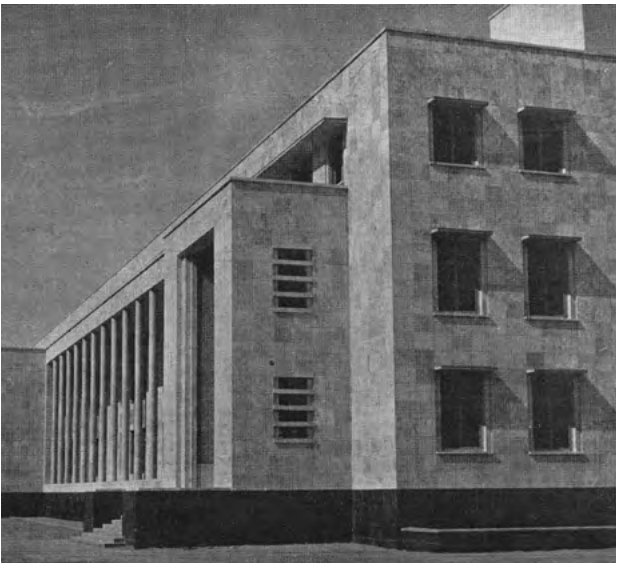
با توجه به مدارک و اسناد موجود و همچنین با تطبیق و مقایسه نقشه‌های تاریخی شهر تهران می‌توان ادعا کرد که ساخت بانک ملی هیچگونه تأثیری در تخریب تکیه دولت نداشته است و طراح و سازندگان این ساختمان، موقعیت ساختمان شعبه‌ی بازار را در مجاورت تکیه دولت درنظر گرفته و اجرا کرده‌اند.



موقعیت بانک ملی شعبه‌ی بازار و محل تکیه دولت در عکس هوایی ۱۳۳۵. در این عکس تکیه دولت به صورت کامل تخریب شده است. (عکس از: آرشیو معماری دوران تحول)

همانطور که بیان شد بنای رهاشده‌ی تکیه چهارسال پس از ساخت شعبه‌ی بازار باقی مانده بود. از آنجا که در عکس‌های هوایی سال ۱۳۳۵ اثری از تکیه دولت دیده نمی‌شود، می‌توان نتیجه گرفت که تخریب کامل تکیه بین سال‌های ۱۳۳۱ تا ۱۳۳۵ انجام گرفته است.

با وقوع انقلاب اسلامی در بهمن ۱۳۵۷، باغ تکیه دولت و ساختمان داخلی آن در اختیار بنیاد مستضعفان قرارگرفت. این محل مدتی در اختیار کمیته‌ی امور صنفی بازار بود تا اینکه در سال ۱۳۷۳، وزارت دادگستری که در ساختمان هفت طبقه‌ی قبلی وزارت راه در میدان ارگ مستقر شده بود، محل باغ تکیه‌ی دولت را به قصد توسعه‌ی ساختمان‌های اداری مورد نیاز از بنیاد مستضعفان خرید و نهایتاً ساختمانی چهارطبقه در بخش گسترده‌ای از محل عمارت قدیم ساخته شد. (مختاری،۱۳۹۷: ۴۴ و ۴۷)



بانک ملی شعبه‌ی بازار، نمای جنوبی و شرقی. (عکس از: نشریه‌ی آرشیتکت ۱۳۲۷: ۲۱۷)



موقعیت تکیه دولت در بافت امروزی محلهٔ ارک. (مختاری، ۱۳۷۸: ۱۸۹)

- ابتهاج، ابوالحسن، « خاطرات بوالحسن ابتهاج» ، جلد اول، انتشارات علمی، ۱۳۷۵.
- ذکاء، یحیی، « تاریخچه‌ی ساختمان‌های ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان»، انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۴۹.
- شیرازیان، رضا، «تهران‌نگاری، بانک نقشه‌ها و عناوین مکانی تهران قدیم»، دستان، تهران، ۱۳۹۵.
- غفاری، فرخ، «تکیه‌ها و تالارهای غایش در تهران»، در کتاب: تهران پایتخت دویست ساله، سازمان مشاور فنی و مهندسی شهر تهران، ۱۳۷۵.
- مختاری، اسکندر، «کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران»، دومین دوره، بم، ۱۳۷۸.
- مختاری، اسکندر، «معماری تکیه‌ی دولت»، سازمان زیباسازی شهر تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۹۷.
- نجمی، ناصر «دارالخلافه تهران»، چاپ چهارم، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۶.

روزنامه و نشریات:

- نشریه ایران راهنمای دائرةٔ جغرافیایی ستاد ارتش، ۱۳۳۰.
- روزنامه‌ی اطلاعات ، ۲۳ بهمن ۱۳۰۷، شماره‌ی ۷۰۲.
- روزنامه‌ی اطلاعات، ۲۳ خرداد ۱۳۱۹، شماره‌ی ۴۲۱۴.
- روزنامه‌ی اطلاعات ، ۱۴ دی ماه ۱۳۱۹، شماره‌ی ۴۴۱۳.
- روزنامه‌ی اطلاعات، ۲۷ شهریور ۱۳۲۸، شماره‌ی ۷۰۳۴.
- نشریه‌ی آرشیکتک، ۱۳۲۷، شماره‌ی ۶.
- تاریخچه سی ساله بانک ملی، ۱۳۰۷ الی ۱۳۳۷.

اسناد:

- آرشیو معماری دوران تحول.
- مرکز اسناد ملی ایران، دورنمای تکیه دولت، شناسه‌ی سند: ۲۹۵۶۱۹۸.
- آرشیو بانک ملی ایران، اسناد تصویری.
- آرشیو بانک ملی ایران، نامه‌ی اداره‌ی ساختمان، مورخ ۱۳۱۷/۲/۲۱، پرونده‌ی اداری محسن فروغی.
- آرشیو بانک ملی ایران، رونوشت گزارش اداره‌ی ساختمان، مورخ ۱۳۱۷/۷/۱۱.
- آرشیو بانک ملی ایران، نامه‌ی بانک ملی ایران، مورخ ۱۳۱۸/۳/۲۹، پرونده‌ی اداری محسن فروغی.
- آرشیو بانک ملی ایران، نامه‌ی بانک ملی ایران، مورخ ۱۳۱۸/۹/۲۶ به آقای زند.
- آرشیو بانک ملی ایران، نامه‌ی بانک ملی ایران به وزارت دارایی، مورخ ۱۳۱۸/۱۱/۱۷، پرونده‌ی اداری محسن فروغی.
- آرشیو بانک ملی ایران، نامه‌ی بانک ملی ایران، مورخ ۱۳۲۴/۵/۴ به حسن علاء وزیر دبار.
- آرشیو بانک ملی ایران، نامه‌ی وزارت دارایی، مورخ ۱۳۲۴/۱۱/۲۳ به مجلس شورای ملی.
- آرشیو بانک ملی ایران، نامه‌ی وزارت دارایی، مورخ ۱۳۲۵/۸/۲۷ به نخست وزیری.
- آرشیو بانک ملی ایران، نامه‌ی وزارت دارایی، مورخ ۱۳۲۵/۹/۲۶ به بانک ملی ایران.

Architecture Today



Ecological Architecture
معماری اکولوژیک 10

The New Expressionists
اکسپرسیونیست‌های جدید 9

Contemporary Vernacular
زبان بومی معاصر 8

Deconstructivism
ساختارشکنی 7

Post - Modernism
پست مدرنیسم 6

The Classical Revival
احیای کلاسیک 5

Minimalism
مینیمالیسم 4

High - Tech
های‌تک 3

European Rationalism
خردگرایی اروپایی 2

The Modernist Legacy
میراث مدرنیست 1

Introduction
مقدمه 0

← Torres de Satelite, Mexico, 1958
برج‌های ماهواره‌ای، مکزیک، ۱۹۵۸

Modernist Legacy (Part 1)

معماری امروز*

میراث مدرنیست^(قسمت اول) آبتین گلکار

تلاش برای تعریف و تفسیر مجموعه‌ی جلوه‌های تشکیل‌دهنده‌ی گستره‌ی معماری امروز ممکن است به پیچیدگی و سردرگمی بسیار بینجامد، زیرا جنبه‌هایی که جنبش‌های مختلف را به هم پیوند می‌دهند، درست همانند خطوط تمایز آنها به دشواری قابل درک هستند. ولی آنچه مسلم است (هرچند شاید باور آن ساده نباشد)، آن منشور انکساری که این طیف و گستره‌ی رنگارنگ را به وجود آورده، مدرنیسم است.^۱

با وجود همه‌ی اعلامیه‌های مخالف، مدرنیسم با مرگ فاصله‌ی بسیار دارد؛ هرچند در آغاز سده‌ی بیستم، ایمان کامل به فلسفه‌ی پیشرفت، یا ذهنیت غایت-شناسانه مبنی بر اینکه تاریخ ناگزیر رو به جلو و بالا حرکت می‌کند و اینکه مدرنیسم، مایه‌ی رکود و یکنواختی و استمرار شد، بارها مورد بحث قرار گرفت. با این حال، این ذهنیت به شکل فزاینده‌ای در حال پا گرفتن است که پروژه‌ی مدرن از پایان راه فاصله‌ی بسیار دارد و اینک شاید حتی در حال ورود به مرحله‌ی اوج خود باشد. این ذهنیت هشدارهایی را نیز در بر می‌گیرد مبنی بر آنکه «کارکردگرایی» (اصطلاحی که منتقدان سده‌ی بیستم، هنگامی که در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ شمشرهای خود را برای نابودی این پدیده از رو بسته بودند، برای توصیف آن به کار می‌بردند) توجیه نامناسبی برای عمل طراحی است، درست همان گونه که محو کردن مقتضیات تاریخی و فرهنگی نمی‌تواند روشی برای برای زدودن تفاوت‌های اجتماعی باشد. شکی نیست که آگاهی از صدمات جبران‌ناپذیر ناشی از رشد سریع صنعتی در غرب، از دهه‌ی ۱۹۶۰ مردم را واداشت در مورد اهداف تحول فزاینده‌ی فناوری تجدید نظر کنند و با ابداع اصطلاحاتی از قبیل «فناوری میانه» یا «توسعه‌ی پایدار» در پی بسط و تدقیق تعریف‌های خود از مقوله‌ی فناوری و توسعه برآیند. با همه‌ی این احوال، مدرنیسم – و آرمان‌هایی که مدرنیسم نماد آن‌هاست – همچنان نیرویی موثر باقی مانده که با انشعاب‌هایی که خود به وجود آورده است، در همزیستی و تاثیرگذاری متقابل قرار دارد.

مسئله‌ی خطر آشکاری در تلاش برای تعریف و تعیین جنبش‌های متفاوت در معماری معاصر وجود دارد. «نام‌گرایی» (یعنی تمایل شدید به نسبت دادن نام به جنبش‌ها و ایده‌های مشهور) تا اندازه‌ی بسیاری از تاثیر فزاینده‌ی

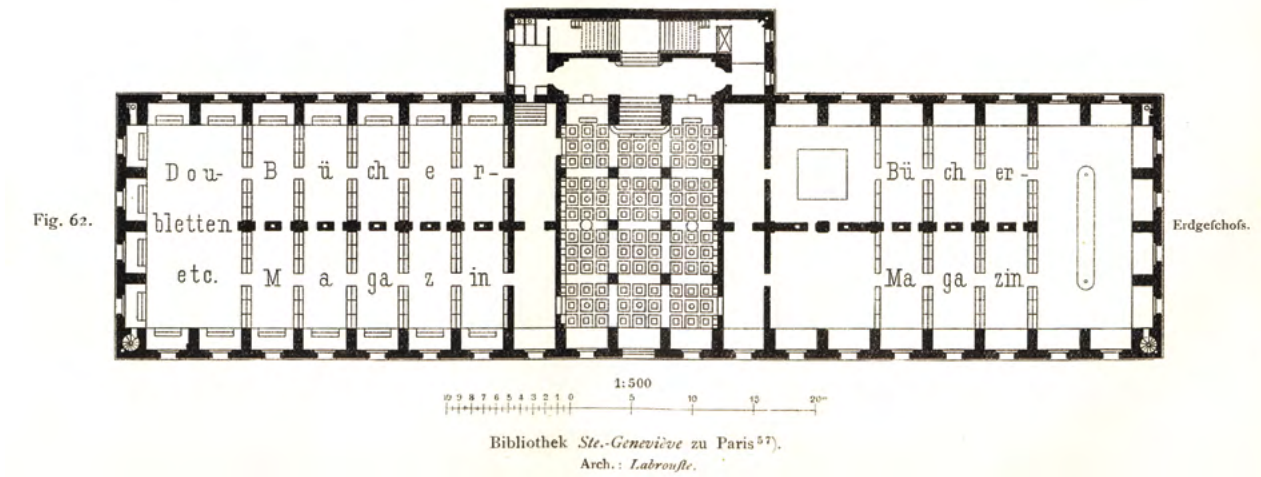
پدیده‌ی مصرف‌گرایی سرچشمه می‌گیرد که اینک معماران و منتقدان را نیز همچون سایر حوزه‌های زندگی امروزی در اختیار خود گرفته است. امروزه این وضعیت همه‌گیر شده است و موجب دشواری تفکیک حقایق از خیالات، یا واقعیت از سروصداهایی می‌شود که پیرامون جدیدترین اقدامات تجاری به راه می‌افتند و آنها را به جای تئوری جا می‌زنند. البته اگر این خطر از نگرش‌های مختلف بررسی و به نحو احسن از آن استفاده شود، کار تمایزگذاری بسیار ساده‌تر خواهد شد. ویژگی جالب توجه نام‌گرایی آن است که در جهان تصویری ذهن ما، دادن نام به هرچیز، اثری معادل آوردن آن به عالم واقع دارد. با نگاهی به گذشته درمی‌یابیم که این پدیده‌ی تازه‌ای نیست. برای مثال، هنرمندان و معماران رنسانس اصطلاح «گوتیک» را همچون واژه‌ی تحقیرآمیزی به کار می‌بردند تا قالب‌های نظری رقیب خود را متعلق به بربرها معرفی کنند: نابودگران سنت‌های کلاسیک، خود برای زنده ماندن دست و پا می‌زدند. مثال گویاتر، جنبش مدرن است، یعنی نقطه‌ی آغاز هراقدام ابتکاری معین که در این کتاب مورد بحث قرار می‌گیرد و به شکل مثبت یا منفی با این اقدامات در ارتباط متقابل واقع می‌شود. جنبش مدرن تنها پس از انتشار کتاب «سبک بین‌المللی» فیلیپ جانسن جوان و نویسنده‌ی همکار او، هنری راسل هیچکاک، و معماری مدرن و پیشگام متعاقب آن (یعنی غابیشگاه بین‌المللی زیر نظر آنان در موزه‌ی هنر مدرن نیویورک در ۱۹۳۲) رسمیت خود را به دست آورد.

این عمل اساسی و پویا، یعنی اختصاص یک نام از سوی ناظران بابصیرت به فعالیتی مشخص و قابل تعریف، و اینکه این نام پس از پیدایش موجب قوام و رسمیت یافتن (یا شاید سوء شهرت و انگشت‌نمایی) دارندگان خود می‌شود، الگویی به وجود آورد که تا امروز همچنان دوام پیدا کرده است.

کثرت سبک‌های فرعی و «ایسم»‌هایی که امروزه به چشم می‌خورند، بیش از همه در لحظه‌ای قبل پیگیری است که منتقدان در اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ بی هیچ مشکلی مرگ جنبش مدرن را اعلام کردند. هربار که جنبش جدیدی راه خود را جدا می‌کند و نامی برای آن گذاشته می‌شود، چرخه‌ی عمر آن شتاب می‌گیرد و به «نیمه‌ی عمر»‌های کمتر و کمتر یا دوره‌ی شهرت کوتاه‌تر منتهی می‌شود. این امر تا اندازه‌ای ناشی از کاهش سریع تحمل در قبال ثبات در

^۱ لوکوربوزیه، ویلا ساووی(ساوا)، پواسی، فرانسه، ۱۹۲۸-۱۹۳۱←

منبع: Steele, J. (2001). Architecture today. Phaidon Press



Henri Labrouste, Bibliothèque Nationale, Paris, 1868

عکس های این صفحه: هنری لابروست، کتابخانه ملی، پاریس، ۱۸۶۸

آینده می‌تواند بهتر از حال و گذشته باشد. معماری مدرن که اکنون یگانه نمود ساختمانی این باور به شمار می‌آید، عملاً از دل بسیاری منابع ظاهراً متفاوت و در یک دوره‌ی زمانی طولانی (و پیش از تعریف شدن در قالب «سبک بین‌المللی»، که از آن صحبت کردیم) زاده شد. مضمون مشترکی که این خطوط را به هم پیوند می‌دهد، انقلاب صنعتی و دگرگونی‌های اجتماعی برآمده از آن است: تولید کارخانه‌ای به جای فراورده‌های خانگی؛ تمرکز تولید و کارگران در شهرها و تنش‌های ناشی از آن. اگر از سطحی دیگر به مسئله بنگریم، به واسطه‌ی فعالیت‌های جدیدی که روند صنعتی‌سازی به وجود آورد، لازم شد گونه‌های ساختمانی جدیدی اندیشیده شود که هیچ سابقه و نمونه‌ی مشابهی برای پشت‌گرمی و اتکای معماران نداشتند.

تاریخ معماری مدرن از نیمه تا پایان سده‌ی نوزدهم، نمی‌تواند جدا از این دو پدیده در نظر گرفته شود: دگرگونی‌های بنیادین اجتماعی، و گونه‌های ساختمانی جدید با مصالحی که پیش از این در دسترس نبودند. در اینجا ذهن متوجه مبارزه با آموزه‌های معماری نئوکلاسیک فرانسوی می‌شود که در مدرسه‌ی هنرهای زیبای پاریس (بوزار) تدریس می‌شد و معمارانی مانند آنری لابروست نماینده‌ی آن بودند (لابروست هم در کتابخانه‌ی سنت ژنویو و هم در کتابخانه‌ی ملی پاریس که به ترتیب در ۱۸۴۰ و ۱۸۶۸ ساخته شدند، از سازه‌ی فولادی در درون پوسته‌ی بنایی استفاده کرد). در ساختمان تالار گردهمایی شیکاگو، ساخته‌ی آدلر و سالیوان در ۱۸۸۹، نیز به شکل مشابهی از فناوری نوین در پشت یک پوشش بیرونی بسیار صنعتگرانه و دست‌ساز استفاده شد. این تلاش‌ها برای تطابق با دگرگونی شرایط را با درس‌ها و سخنرانی‌های پرشور ویلیام موریس، بنیان‌گذار و پدر جنبش هنر و فن در انگلیس، درباره‌ی تاثیر وارونه‌ی صنعتی‌سازی بر هنر سنتی معماری مقایسه کنید که موریس بدین شکل آن را تعریف می‌کند: «درمانده و زمین‌گیر در وسط دریای وحشی فایده‌گرایی... از یک سو از سنت‌های گذشته بریده شده و از سوی دیگر، از زندگی حال»^۲

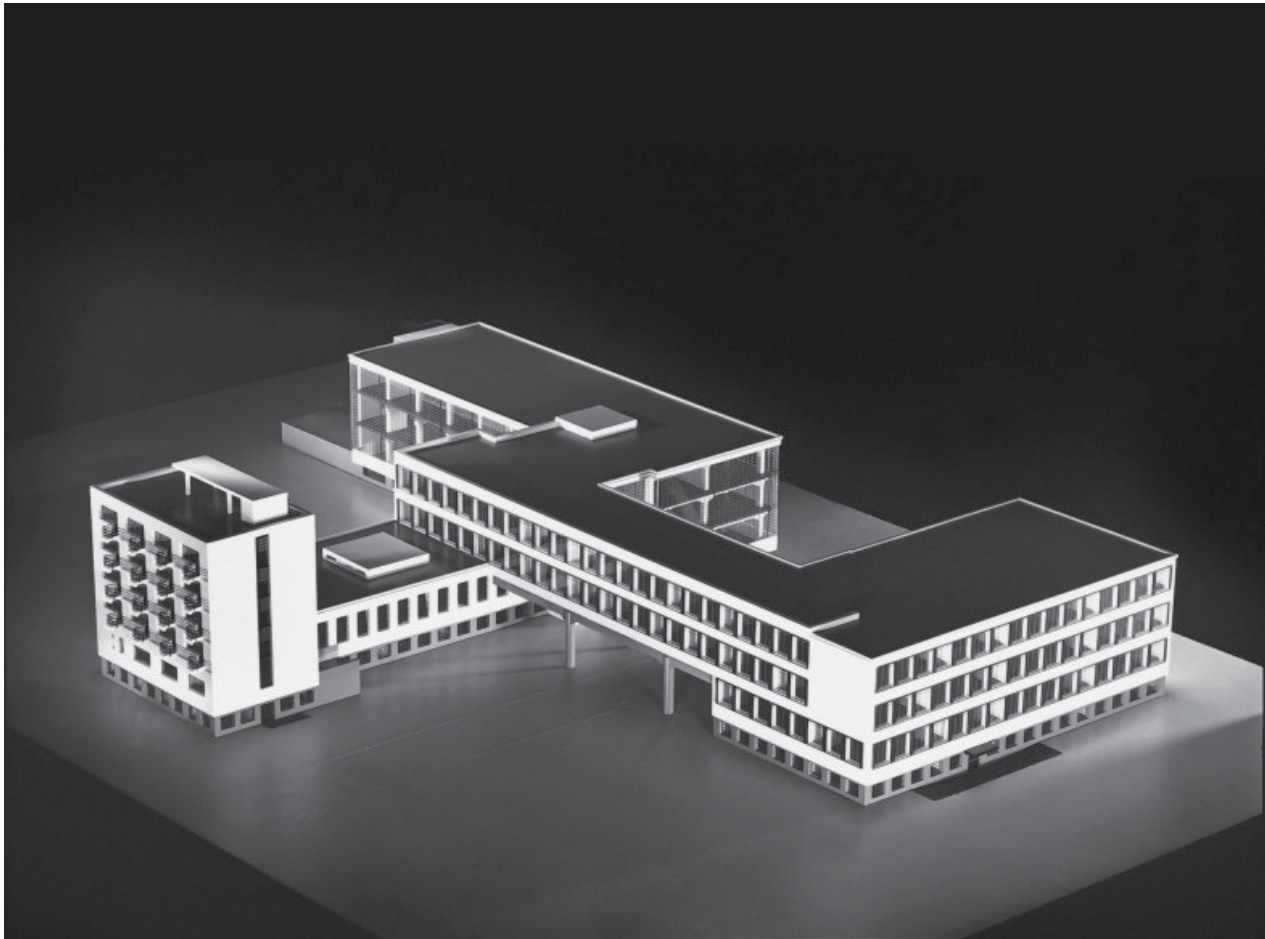
دنیایی است که به نوآوری و تغییر خو گرفته است. چرخه‌های مُد و مصرف نیز دچار تداخل شده‌اند و همین، بررسی جداگانه‌ی برخی از بخش‌های گستره‌ی مورد بررسی در کتاب را با دشواری بیشتری روبه‌رو می‌سازد. ولی نیاز به چنین تبیین و تفکیکی از مدت‌ها پیش حس می‌شود. ویلیام کرتیس، از معدود تاریخ‌نگارانی که تلاش کرد، شمای کلی و حساب‌شده‌ای از محورهای نظری عمده‌ی قرن بیستم ارائه دهد، جمع‌بندی بسیار خوبی از این مسئله به عمل آورده است: «تاریخ‌نگاری که با جاذبه‌های مکتب یا فرقه‌ی خاصی احساس نزدیکی می‌کند، احتمال در پیش گرفتن نگرشی متعادل و بی‌طرفانه را قربانی ساخته است. رویدادها، اندیشه‌ها و شخصیت‌ها در دوره‌های گسترده‌تری ادغام می‌شوند و جنبش‌ها به محض آنکه ادعا می‌کنند کاملاً با یکدیگر در تضاد هستند، ریشه‌های مشترکی پیدا می‌کنند...»^۱ اما مشکل موجود در تلاش برای ایجاد نگرشی متعادل و بی‌طرفانه آن است که «مکتب»های گوناگون و برنامه‌های قابل تعریف آنها خود به ادغام در یکدیگر تمایل دارند و ارزیابی‌های مقایسه‌ای و تطبیقی را با مشکل روبه‌رو می‌سازند. این کتاب (ARCHITECTURE TODAY) ضمن توجه به قربانی مورد نظر کرتیس، کوششی است برای بخشیدن معنایی تقریبی به هزاران ادعای مطرح‌شده‌ی معماران و منتقدان معاصر. برای این کار، نخست می‌کوشیم معین کنیم آنها دقیقاً چه هستند و چه ماهیتی دارند، و سپس عناصر اساسی آنها را بررسی می‌کنیم و مثال‌های کلیدی برای نمایش ویژگی‌های اصلی آنها ارائه می‌دهیم. گرینش ما، که برحسب تاثیرگذاری منطقه‌ای، مکتبی و جهانی تقسیم‌بندی شده است، معرف چندین و چند حوزه‌ی مشخص است که هریک مسئله‌ی مهمی را در معماری امروز مطرح ساخته‌اند. بدین ترتیب، کتاب به بررسی فعالیت‌های معماری ناهمگونی در طول سی سال اخیر اختصاص یافته است، ولی در همان حال، پیوسته نیم‌نگاهی نیز به آینده دارد.

در میان موج بدبینی که اینک ایده‌ی پیشرفت را فرا گرفته است، به دشواری می‌توان به یاد آورد که زمانی، کمی بیش از یک قرن پیش، مردم باور داشتند که



Henri Labrouste Bibliothèque Nationale, Paris, 1868

هنری لابروست، کتابخانه ملی، پاریس، ۱۸۶۸



Louis Sullivan And Dankmar Adler, Auditorium Building, Chicago, 1898

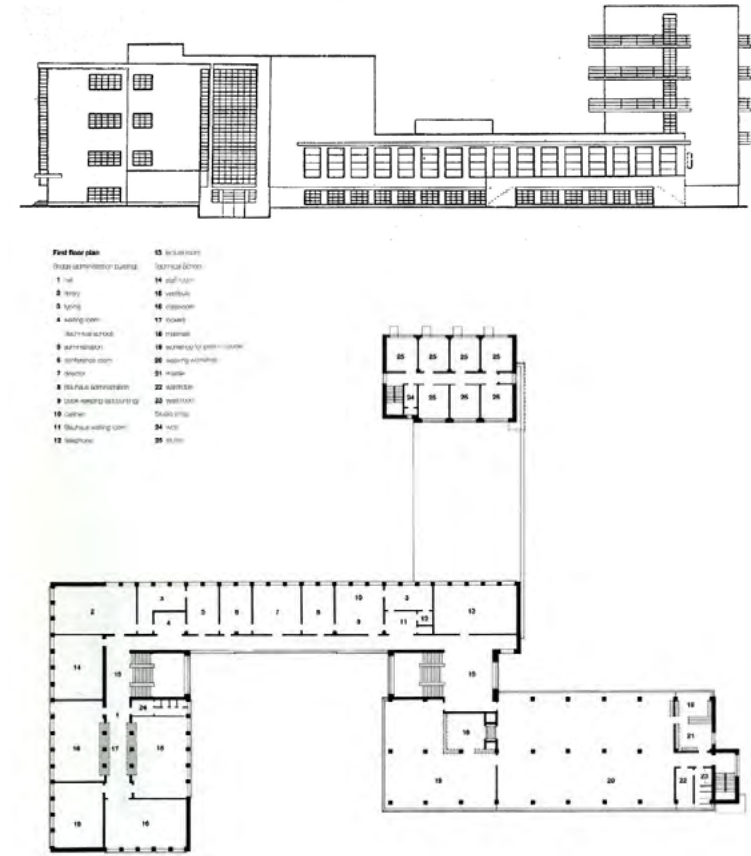
لوویس سالیوان و دنکمار ادلر، ساختمان آتریوم(ساختمان تالار)، شیکاگو، ۱۸۹۸

نوعی «دگرگونی» بودند که به «احیای پرشور و اخلاقی سادگی زاهدانه» و مبتنی بر «قوهی تخیل ذهن و نیروی ایده» بینجامد. چنین نکاتی برای درک این مرحلهی تعیین‌کننده در معماری معاصر، و برای درک شور و تعصبی که در تحقق این «دگرگونی» به چشم می‌خورد، اهمیت بسیار دارد. بسیاری از رهبران جنبش، مانند والتر گروپیوس و میس وان در روهه، در سنگرها پیکار کرده و تولید صنعتی را یگانه راه نجات از گردابی می‌دانستند که به‌رنس به تصویر کشیده بود. غرقه‌ی ورک‌بوند در کلن که گروپیوس و آدولف مه‌یر آن را طراحی کرده بودند، نشانگر میزان آرمان‌گرایی آنان در نگرش به مقوله‌ی تولید در دوره‌ی پیش از جنگ بود: همبستگی نزدیک صنعت و هویت فرهنگی، و ارتباط اساسی میان ابزارهای جدید ساخت و سنت‌های آمادمیک. هرمان موتزیوس که در کتاب «خانه‌ی انگلیسی» (۱۹۰۴)، زبان به ستایش سنت «هنر و فن» انگلیس گشوده بود، یک برنامه‌ی آموزشی مبتنی بر هنر دست را در دوره‌ی تحصیلی طراحان پیشنهاد داده و آن را در ترکیب یکپارچه با استانداردهای صنعتی، کوتاه‌ترین راه آلمان برای دستیابی به برتری و تفوق فنی در بازارهای بین‌المللی دانسته بود.

مدرسه‌ی معماری باوهاوس (Bauhaus) که پس از جنگ، در سال ۱۹۱۹ بنیان گذاشته شد، نشانگر تغییری است که در اثر جنگ در سمت و سوی نگرش‌های فلسفی به وجود آمد. والتر گروپیوس در بیانیه‌ی خود، خواهان «رسته‌ی جدیدی از صنعتگران بود که فاقد تمایزهای طبقاتی باشند، تمایزهایی که دیوار خودبینی و تکبر را میان صنعتگر و هنرمند پدید می‌آورند». او پیوند و یگانگی هنر و معماری را در نام مدرسه نیز متجلی ساخت که از واژه‌ی «Bauhütte» به معنای «خانه‌ی بنایی» گرفته شده است و آرمان گوتیکی را که ویلیام موریس هوادارش بود، احیا می‌کند. تصادفی نیست که کلیشه‌ای که لیونل فاینینگر برای جلد بیانیه‌ی باوهاوس طراحی کرد، یک کلیسای جامع شاخص گوتیک بود: مدرنیسم نوپا در گرماگریم بحران اجتماعی در آلمان، سخت

برخی از تاریخ‌نگاران، مقتضیات و نیازهای یک امپراتوری دورافتاده را – به همراه منافع حاصل از ایجاد آن – علت این واقعیت می‌دانند که چرا «اخلاق تولید» یا آنچه «شور حیات صنعتی گرایی قرن بیستمی» خوانده می‌شود، در آلمان پدید آمد و نه در بریتانیا. آلمان چنان برای رقابت با بازارهای انگلیس اشتیاق داشت که «به شکلی سنجیده و منظم، تولیدات رقیب را مورد بررسی قرار داد و از طریق گزینش تیپولوژیک و طراحی مجدد آنها، زیباشناسی ماشینی سده‌ی بیستم را پدید آورد».^۲ آلمان به جای سرچشمه‌های مستعمراتی برای منابع ارزان‌قیمت، و بازارهایی مشابه انگلیس برای کالاهای خود، تلاش خود را بر آن متمرکز کرد که محصولاتش را به واسطه‌ی کیفیت بالاتر، متمایز سازد. «فدراسیون کار آلمان» یا «دویچر ورک‌بوند» (Deutscher Werkbund) که در ۱۹۰۷ تأسیس شد، به شدت تحت تأثیر شخصیت پِتر به‌رنس بود که در آن زمان به عنوان طراح اصلی یکی از بزرگ‌ترین مراکز صنعتی آلمان، یعنی کنسرن الکتریکی عظیم آگ (AEG) در برلین، نیز منصوب شده بود. ورک‌بوند به آرمان ترکیب تولید صنعتی و هنر دست وفادار بود و این آرمان را در نمایشگاه خود در کلن در سال ۱۹۱۴ به شکلی آراسته و پیراسته به نمایش گذاشت: تولید انبوه، استانداردهای بالا، و «تیپ» و گونه‌های تکامل‌یافته، در ترکیب با خلاقیت‌های فردی، باید سهم آلمان را در بازارهای جهانی افزایش می‌داد.

متأسفانه کارایی این اقدامات، بهتر و روشن‌تر از همه در توان‌کشنده‌ی جنگ-افزارهایی به چشم می‌خورد که برای جنگ جهانی اول ساخته شدند، جنگی که مدت کوتاهی پس از آغاز فعالیت ورک‌بوند درگرفت. شکست آلمان در این غائله و پیامدهای فلج‌کننده‌ی اقتصادی پیمان ورسای برای این کشور، موجب متلاشی شدن یکباره‌ی آلمان از لحاظ اقتصادی شد. پتر به‌رنس در ۱۹۲۰ از کمبود آذوقه، تورم افسارگسیخته، افت خدمات عمومی و حمل و نقل، و دل‌سردی و ناامیدی همگانی سخن می‌گفت که در نتیجه‌ی آن، همه در پی



Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1926

عکس های این صفحه: والتر گروپیوس، باهاوس، دسائو، ۱۹۲۶



Walter Gropius, Bauhaus(Interior Design), Dessau, 1926

والتر گروپیوس، باهاوس(طراحی داخلی)، دسائو، ۱۹۲۶

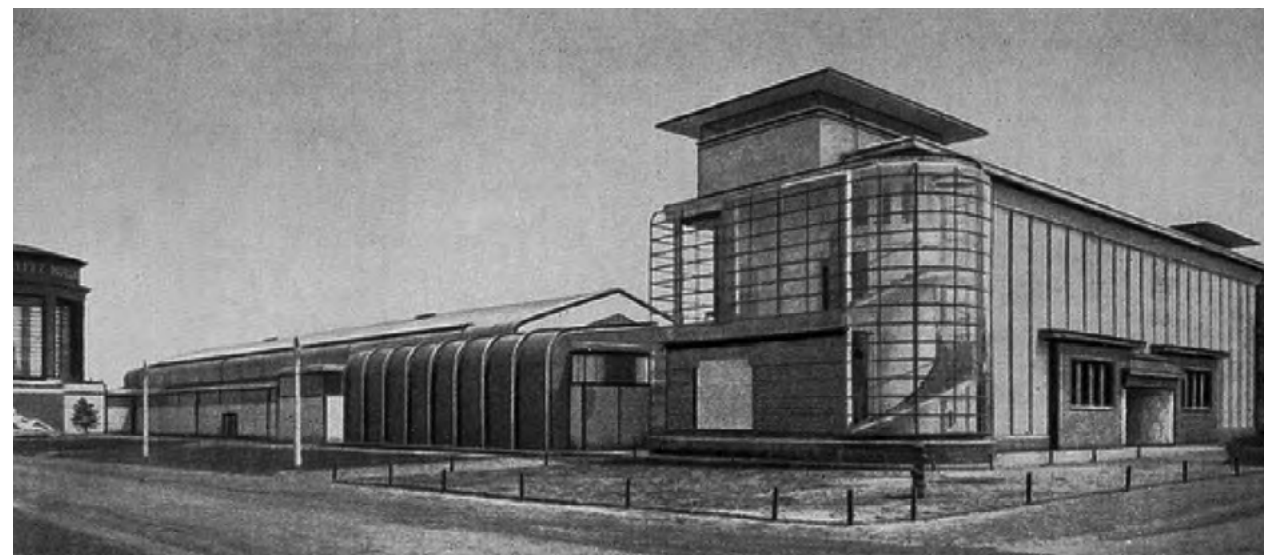


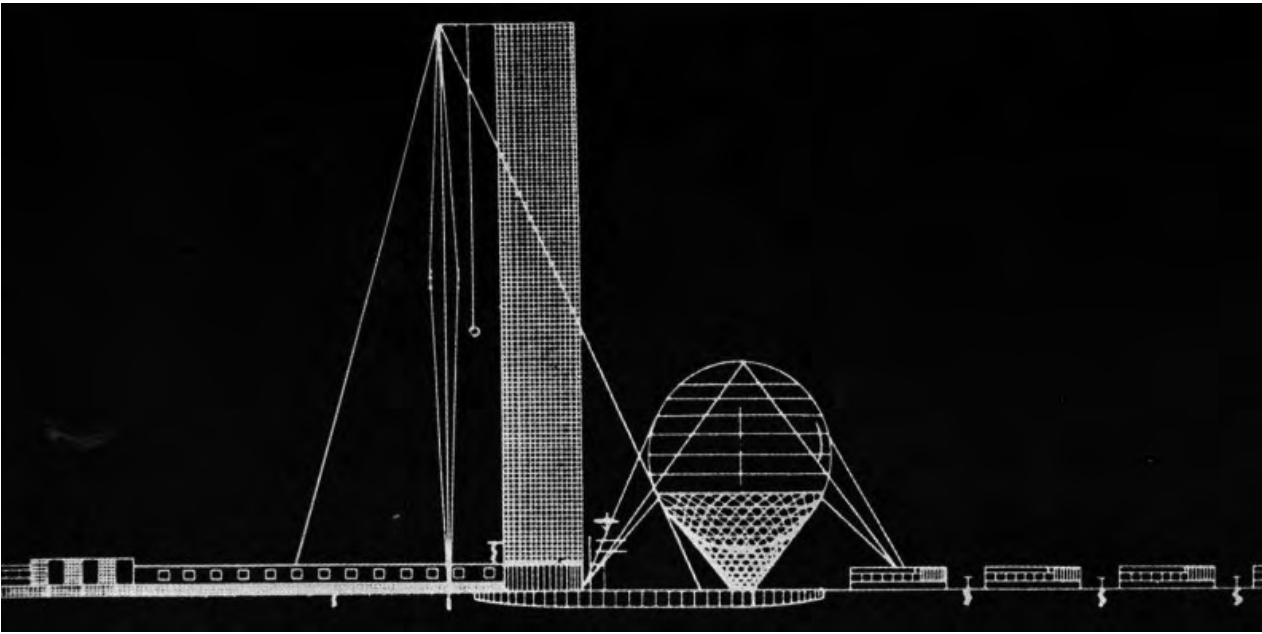
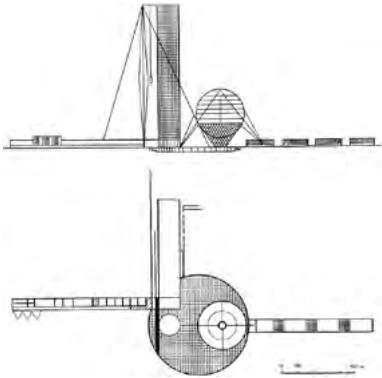
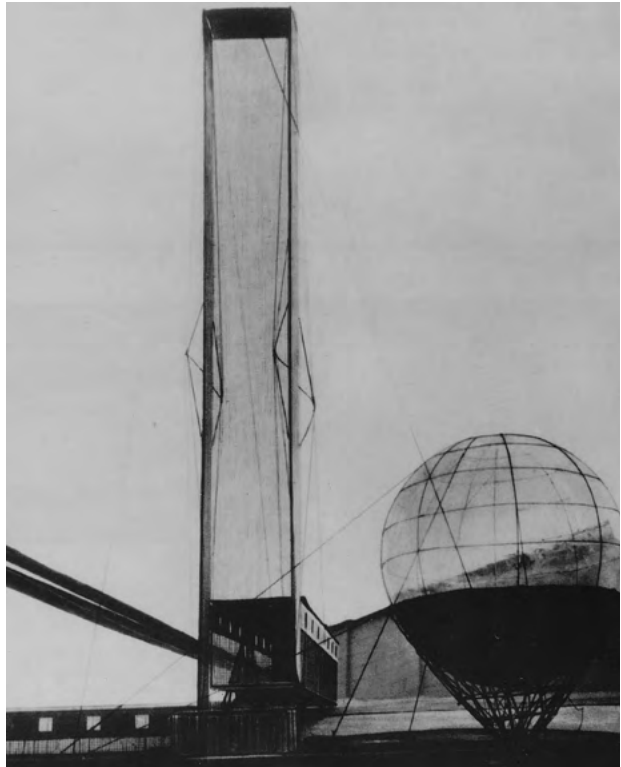
والتر گروپیوس و همکاران



Walter Gropius And Adolf Mery, Werkbund Pavilion, Cologne, 1914

والتر گروپیوس و آدولف مری، غرفه ورکبوند، کلن، ۱۹۱۴





عکس های این صفحه: ایوان لئونیدوف، پروژه انستیتوی کتابداری لنین، مسکو، ۱۹۲۷

نارضایتی استالین، به مدتی کوتاه از امتیازات چشمگیری سود بردند، به خوبی نتایج آزمایش‌های تجربی بدون محدودیت را به نمایش گذاشتند و پروژه‌های برجسته‌ای را تحقق بخشیدند. روسیه یک آزمایشگاه معماری بسیار مهم بود که البته اهمیت آن اغلب دست کم گرفته می‌شود. شور و شوق خلاقانه‌ای که در آن زمان در مسکو برقرار بود، در پروژه‌هایی مانند طرح ایوان لئونیدوف برای پژوهشکده‌ی کتابداری لنین (۱۹۲۷) قابل مشاهده است، طرحی که درست به اندازه‌ی آثار لوکوربوزیه و معاصران او در غرب، پیچیده و باصلابت است.

روسیه همچنین مانند آهن‌ربایی معماران غربی را که مشتاق بودند این ساخت و سازهای جدید را با چشم خود ببینند و آثار خویش را در آنجا به نمایش بگذارند، به سوی خود می‌کشید. گروپيوس، میس وان در روهه و اریش مندلسون همگی در مسکو نمایشگاه‌هایی برگزار کردند که الِ لیسیتسکی، معمار روس، سرپرستی آن‌ها را بر عهده داشت. لیسیتسکی یکی از مهم‌ترین حلقه‌های ارتباطی اتحاد جماهیر شوروی و اروپای غربی بود؛ او اغلب به عنوان چهره‌ای که اروپا را به هنر شوروی نشان داد و پدیدآور «شی‌وارگی نوین» (Neue Sachlichkeit) در آلمان اواسط دهه‌ی ۱۹۲۰ شناخته می‌شود. «شی‌وارگی نوین» بعدها از سوی لوکوربوزیه همچون جایگزین و همتای فرمال اکسپرسیونیسم معرفی شد و در «کنگره‌ی بین‌المللی معماران مدرن» (CIAM) در ۱۹۲۳ به عنوان مکتب مشخصی به تأیید رسید. کنگره‌ی سیام CIAM که کار خود را در سال ۱۹۲۸ آغاز کرده بود، در بسیاری از پروژه‌های خانه‌سازی که پیش از جنگ جهانی دوم در آلمان به اجرا درآمدند، عامل تأثیرگذاری به شمار می‌آمد.

جنگ جهانی دوم مسلماً پروژه‌ی مدرنیسم در اروپا را به بن‌بستی ناگهانی کشاند و بسیاری از بزرگ‌ترین هواداران آن، برای گریختن از سیلاب نازیسم که داشت سراسر اروپا را فرا می‌گرفت، این قاره را ترک گفتند. برای مثال، دو رئیس پیشین باوهاوس، مدیریت دو مدرسه‌ی معماری را در امریکا بر عهده گرفتند: میس در پژوهشکده‌ی فناوری ایلینویز (IIT) و گروپيوس در هاروارد؛ هردو آنان تأثیر عظیمی بر نسل آینده‌ی معماران امریکایی گذاشتند.

برای معمارانی مانند لوکوربوزیه که در تمام طول جنگ در اروپا باقی ماندند، گمانه‌زنی‌های نخستین پس از جنگ درباره‌ی یک آینده‌ی آلمانی و یوتوپیایی (همانند اصول واحد زیستگاهی (Unité d'habitation) او در مارسی در



عکس های این صفحه: پیتر به‌رنس، کارخانه توربین آگ، برلین، ۱۹۰۹

به ریشه‌های اخلاقی، زیباشناختی و مذهبی خود چسبیده بود، یعنی به جنبش «هنر و فن»، که با نگرش‌های عمل‌گرایانه برای مقاصد ملی به خدمت گرفته شده بود. کِیت فرمِپتون نشان داده است که این مسئله چگونه در جنبه‌های دیگر نیز بروز یافت: برای مثال، «سازوکار کلاسیک» لوکوربوزیه بر پایه‌ی «اصول یونانی – گوتیک» بنا شده بود و بسیاری از معماران آلمانی، مانند هاینریش تِسِنوف، در پی «اراده‌ی معطوف به فرم» بودند که بر پایه‌ی «نگرش ناب نسبت به جنبش هنر و فن انگلیسی» شکل گرفته باشد.^۴

گفته‌ی تسنوف (کسی که به علت تلاش‌هایش برای تعبیر و برداشت مجدد از الگوهای بومی شهرت دارد) همچنین مسئله‌ی ریشه‌های سنتی مدرنیسم را پیش می‌کشد. این ریشه‌ها در شکل‌های بسیار گوناگونی رخ می‌نمایند: مانند تلاش‌های چارلز رنی مکینتاش برای ترکیب معماری بومی اسکاتلندی با شیوه‌های تولید صنعتی در مدرسه‌ی هنر گلاسگو (۱۸۹۷-۱۹۰۹)؛ دل‌بستگی‌های میس وان در روهه به هنر دست در آخن، آلمان؛ و پروژه‌ی به‌رنس برای رمانتیک کردن صنعت در کارخانه‌ی توربین آگ (AEG) در برلین (۱۹۰۹)، که با اشاره‌های فرمال خود به کاهدان‌های سنتی آلمان، شاید می‌خواست برای کارگران روستایی خود که تازه شهرنشین شده بودند، محیط راحت‌تری به وجود آورد.

نیازهای غرب در دوره‌ی پس از جنگ، هرقدر هم که گسترده بود، باز به پای نیازهای روسیه نمی‌رسید. در روسیه روند صنعتی‌سازی رشد نیافته و بحران مسکن بسیار حاد بود. ولی این ذهنیت عمومی که لوکوربوزیه در ساختمان «مرکز شوراها» (سنتروسایوز) در مسکو (۱۹۲۹)، خرد مدرنیستی را از قله‌ای رفیع به یک پایگاه شرقی بدوی انتقال می‌داد، نادرست است. روسیه در دوره‌ی پس از انقلاب ۱۹۱۷، به همان اندازه که از این جنبش نوپا بهره‌مند شد، به آن بهره نیز رساند. ساختارگرایان (کانستراکتیویست‌ها) که تا پیش از اعلام

سال‌های ۱۹۴۷-۱۹۵۳)، در اواسط دهه‌ی ۱۹۵۰ به گزینه‌های ملایم‌تر و انسانی‌تری تبدیل شدند که نشانه‌های آن را می‌توان در کلیسای نوتردام دوهو در رُئشام (۱۹۵۰-۱۹۵۴) مشاهده کرد. مسلماً تا آن زمان، مهاجران آلمانی مانند گروپیوس و میس، بذر مدرنیسم را در ایالات امریکا بارور ساخته بودند، ولی آنان نیز همانند لوکوربوزیه، مقلدان کم‌استعدادتری پیدا کردند که از سبک آن‌ها تقلید می‌کردند، ولی در تاریخچه‌ی عقیدتی جنبش مدرن سهمی نبودند. هنگامی که هوارد روارک، معمار قهرمان رمان «سرچشمه» (۱۹۴۳)، نوشته‌ی خانم ای‌ین رَند، از طراحی ساختمانی خارج از اصول خشک و مشخص خود سر باز می‌زند و بعدها حتی تهدید به نابودی چنین بنایی می‌کند، خوانندگان ناخودآگاه برانگیخته می‌شوند تا معماری مدرن را معادل خلوص و وضوح شخصیتی فرض کنند و شکی نیست که در دهه‌ی ۱۹۵۰، مدرنیسم در اروپا و امریکا هنوز به معنای الزام‌های اخلاقی و اجتماعی نیرومند بود. البته جامه‌ی



ساده و بی‌پیرایه‌ی مدرنیسم که با دقت، ولی بدون خودنمایی، دوخته شده بود، همانند همه‌ی تلاش‌های انجام‌شده به منظور تبدیل مدرنیسم به زبان رسمی معماری در جوامع دارای تعهد و دغدغه‌ی اجتماعی، هنگام انتقال از اروپا به جریان تجارت‌زده‌ی امریکا، به طور کامل از دست رفت. همه‌ی آنچه پس از نقل مکان مدرنیسم به امریکا از این ذهنیت مدرنیستی مبنی بر مترادف بودن امکانات بی‌حدوحصر و زندگی بهتر از طریق طراحی خوب، بر جا ماند، عبارت بود از شناخت و آگاهی نسبت به محصول، و نه فرایند تولید آن. البته تمایل دستیابی به نوعی سبک معماری که بتواند شیوه‌ی زندگی راحت‌تری را در دوره پس از جنگ فراهم آورد، کاملاً محسوس بود و مدرنیسم در ابتدا این وعده را پیش کشید که می‌تواند چنین رفاهی را برای یک جامعه‌ی مصرف‌کننده با تقاضاهای فزاینده تامین کند. اقدامات ابتکاری از قبیل برنامه‌ی «بررسی موردی خانه‌ها» در لس‌آنجلس در اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ و

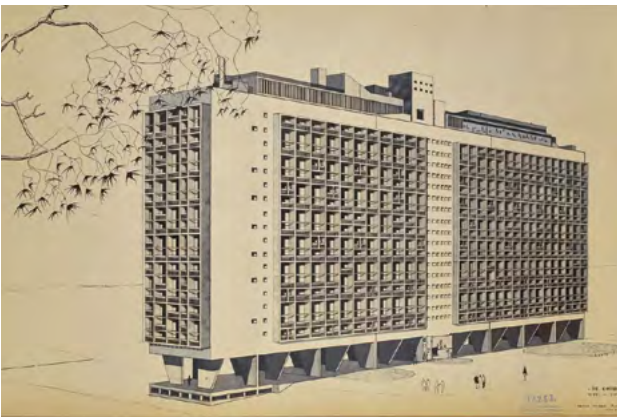


Charles And Ray Eames, Case Study House No 8 Eames House, Los Angeles, 1945-9

عکس‌های این صفحه: چارلز و ری ایمز، خانه مطالعه موردی شماره ۸ خانه ایمز، لس آنجلس، ۱۹۴۹-۱۹۴۵

اوایل ۱۹۵۰ به مخاطبان امریکایی نشان داد که چگونه معماری مدرن می‌تواند هم ساده و بی‌پیرایه باشد و هم دردسترس و قابل‌تهیه، نشریه‌ی حامی آن‌ها، یعنی مجله‌ی «هنر و معماری»، نیز خوانندگان خود را برمی‌انگیخت تا از الگوی پیشگامانی چون چارلز و ری ایمز پیروی کنند (خانه‌ی شخصی ایمز - خانه‌ی شماره‌ی ۸ - احتمالاً مشهورترین نمونه‌ی این مجموعه است) و خانه‌ها را از فولاد و شیشه بسازند و از آب و هوای ملایم منطقه بهره ببرند و از ایجاد موانع سنتی میان درون و بیرون دست بکشند.

ولی در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ شرایط معماری دگرگون شد. با آغاز عصر رسانه‌ها، آرمانگرایی نیمه‌جانی که به واسطه‌ی یک دهه اعتراض در اروپا و ایالات متحد تحلیل رفته بود، به تدریج به دغدغه‌ی فراوان در مورد صورت و ظاهر تبدیل شد. در طول سه دهه‌ی بعدی، این روند به آگاهی کامل و همگانی نسبت به مقوله‌ی طراحی انجامید که نمونه‌ی شاخص آن، جنبش «طراحی خوب» اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ در بریتانیا بود که ضمن متمرکز شدن روی نام‌های طراحان، نشانه‌های تجارتي و تفاوت‌گذاری میان محصولات بر این اساس، تاکید فزاینده‌ای بر تبلیغ و مصرف‌گرایی نشان می‌داد و در دهه‌ی ۱۹۸۰ رشدی سرطانی پیدا کرد. مردمی که پس از جنگ، سنگ کارایی و استفاده‌ی آسان را به سینه می‌زدند، بی‌آنکه بدانند چرا، رفته‌رفته به خرید محصولات بر پایه‌ی نام «طراحان» روی آوردند؛ موقعیت اجتماعی مطلوب و مد روز، به شکل فزاینده‌ای به پوشیدن یا گرد آوردن منتخبی صحیح از برچسب‌های «طراحان» معروف وابسته شد. گذشته از آن، افزایش اوقات فراغت که انتظار می‌رفت در نتیجه‌ی ابزارهای صرفه‌جویی‌کننده در میزان کار، به دست آید و در دهه‌ی ۱۹۵۰ رفته‌رفته در مقیاس انبوهی در حال تحقق یافتن بود، در حد رویا باقی ماند. فناوری به شکلی معماگونه موجب افزایش ساعات کار شد، زیرا



Le Corbusier, Unite d'habitation, Marseille, 1947-53

عکس‌های این صفحه: لوکوربوزیه، یونیت دی هابیتاسیون، مارس، ۱۹۵۳ - ۱۹۴۷



Giuseppe Terragni, Casa Del Fascio ,Como, 1932-6

عکس‌های این صفحه: جوزپه تراگنی، کاسا دل فاسیو، کومو، ۱۹۳۶-۱۹۳۲

ارتباط‌های آنی الکترونیکی، تماس با دفاتر کار را بسیار ساده‌تر کرده بود، ضمن آنکه ایده‌ی ادارات خانگی هم دست‌نیافتنی باقی ماند.

در طول این روند، چه بر سر مدرنیسم آمد – تنها جنبش معماری که تاکنون این قدر دغدغه‌ی رفاه همگانی و عمومی را در سینه داشته است. کارگزاری‌های دولتی و ادارات برنامه‌ریزی تا اندازه‌ی بسیاری نقش سنتی معماران را در شهر غصب کرده‌اند؛ معما در آن است که با ادامه‌ی روند روبه افزایش جمعیت شهرها و وخیم‌تر شدن بحران مسکن، «خانه‌سازی همگانی» به اصطلاحی تحقیرآمیز تبدیل شده است. تصادفی نیست که دقیقاً ویران‌سازی پرسروصدای یک چنین پروژه‌ی خانه‌سازی همگانی در سال ۱۹۷۲ بود (ساختمان پرویت – ایگو، ساخته‌ی مینورو یاماساکی در سنت-لوئیس، میسوری، ۱۹۵۰-۱۹۵۴) که به طور گسترده از سوی منتقدان به عنوان تیر خلاص مدرنیسم معرفی شد. خانم معمار امریکایی، دنیز اسکات براون، بیش از بسیاری از معماران دیگر، بر این نکته پافشاری کرده است که روند روبه‌رشد نخبه‌گرایی، مسئول دست کشیدن معماران از تکلیف مدرنیستی خود برای بهبود سرنوشت توده‌های مردم است. او تاکید می‌ورزد معمارانی که تمایل نداشتند اصول خود را در بازار به حراج بگذارند، در زمانی حساس، یعنی در دوره‌ی رشد سریع حومه‌ها در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و اوایل ۱۹۶۰، از این مسئولیت خود صرف نظر کردند و میدان را برای بسازبفروش‌ها خالی گذاشتند. شهرنشینی جدیدی را که امروزه در امریکا در حال پیدایش است، بهتر از همه می‌توان همچون تلاشی برای بازپس‌گیری این قلمرو قلمداد کرد؛ آن مسئولیت اجتماعی که معماری مدرن



Minoru Yamasaki, Pruitt Igoe Housing, St Louis, 1950-4

عکس‌های این صفحه: مینورو یاماساکی، مسکن پرویت ایگو، سنت لوئیس، ۱۹۵۴-۱۹۵۰

Modernist Legacy

میراث مدرنیست* (قسمت دوم) آیدین توکلیان

هم‌هنگام، مدرنیسم از این که تنها تبدیل به سبک تاریخی جدیدی شده است رنج برده است. و به همین ترتیب سبک معماری منتخب در بسیاری از کشورهای در حال توسعه در تنگنای این روند قرار دارد. دلیل این امر تقریباً حول موضوع تصویر می‌چرخد.

حال ملل نو ظهوری، مانند مالزی، پس از کسب مقام دوم در رقابت به سوی "پیشرفت" در طول یک و نیم قرن گذشته- یا بدتر از آن، استثمار شدنشان که این رقابت را ممکن می‌سازد- و همانطور که شروع به پیشرفت اقتصادی کرده‌اند، تمام ویژگی‌های فیزیکی غرب را اختیار کرده و معماری مدرن در شهرهایی مانند کوالا لامپور به لحاظ سمبولیک با پتانسیل‌ترین محصول دردسترس است.

با این حال، همانطور که ظهور پیچیدگی‌های اجتماعی در ژاپن نشان می‌دهد، چرخه پیشرفت این‌بار سریع‌تر است. نشانه‌های اضطراب و استرس که در پیشرفت‌های صنعتی پساجنگ در حال ظهور هستند نشان می‌دهند که در طول دو دهه اخیر به چه میزان این چرخه از خوش‌بینی به سوی حس از دست دادن شتاب گرفته است. در بسیاری از مثال‌ها، غیر از ژاپن، معمارهای کشورهای توسعه یافته و یا پسا صنعتی چهره‌های اصلی مدرنیسم را تشکیل می‌دهند و این بار مصمم هستند تا برداشت صحیح‌تری از آن داشته باشند. هرکجا که چنین تلاش‌های نوکننده‌ای رخ می‌دهد، حسی از بازگشت به پروژه‌ای وجود دارد که عجولانه و پیش از زمانش رها گشته است. ادعاهای عمومیت و جامعیت (Universality) در عصری که بیش از پیش کثرت‌گرا است نا ممکن به نظر می‌رسند: همچنین ادعای ایمان به پیشرفت یا به یادواره‌ها به مثابه یک مکان عمومی. اما آنچه که هنوز آشکار است، امکان برقراری دوباره‌ی دیالوگ در مورد نقش معمار در عرصه‌ی عمومی به مثابه یک مدافع محیط زیست و کسی که دانش بی‌سابقه‌ای در زمینه‌های متفاوت دارد است که همراه می‌شود با آرزوی پنهانی باور به پتانسیل تکنولوژی و قدرت تخیل شخصی.

روانشناسان تکاملی تحقیقات جدیدی را در مورد عدم انطباق آرایش ژنتیکی ما و دینامیک دنیای مدرن آغاز کرده‌اند. آنها در طول مطالعاتشان بر روی مغز انسان و آنطور که این مغز به عنوان نتیجه‌ی انتخاب طبیعی تغییر کرده است، یک نظریه‌ی عدم انطباق (Mismatch Theory) را پیش کشیده‌اند

که سطوح بالای اضطراب، افسردگی، بیگانگی، خودکشی و خشونت اجتماعی را به ظهور عصر صنعتی و پسا صنعتی مرتبط می‌کند. تنها در آمریکا گفته می‌شود که نرخ افسردگی هر ده سال دو برابر می‌گردد و پس از تصادفات رانندگی و قتل، خودکشی شایع‌ترین دلیل مرگ در میان جوانان بزرگسال است. اضطراب و بیگانگی اجتماعی و محیطی می‌تواند باعث شود که چنین ناراحتی به افسردگی مزمن و ناتوان کننده یا آنچه به عنوان "بیماری مدرنیته" شناخته می‌شود تبدیل شود.

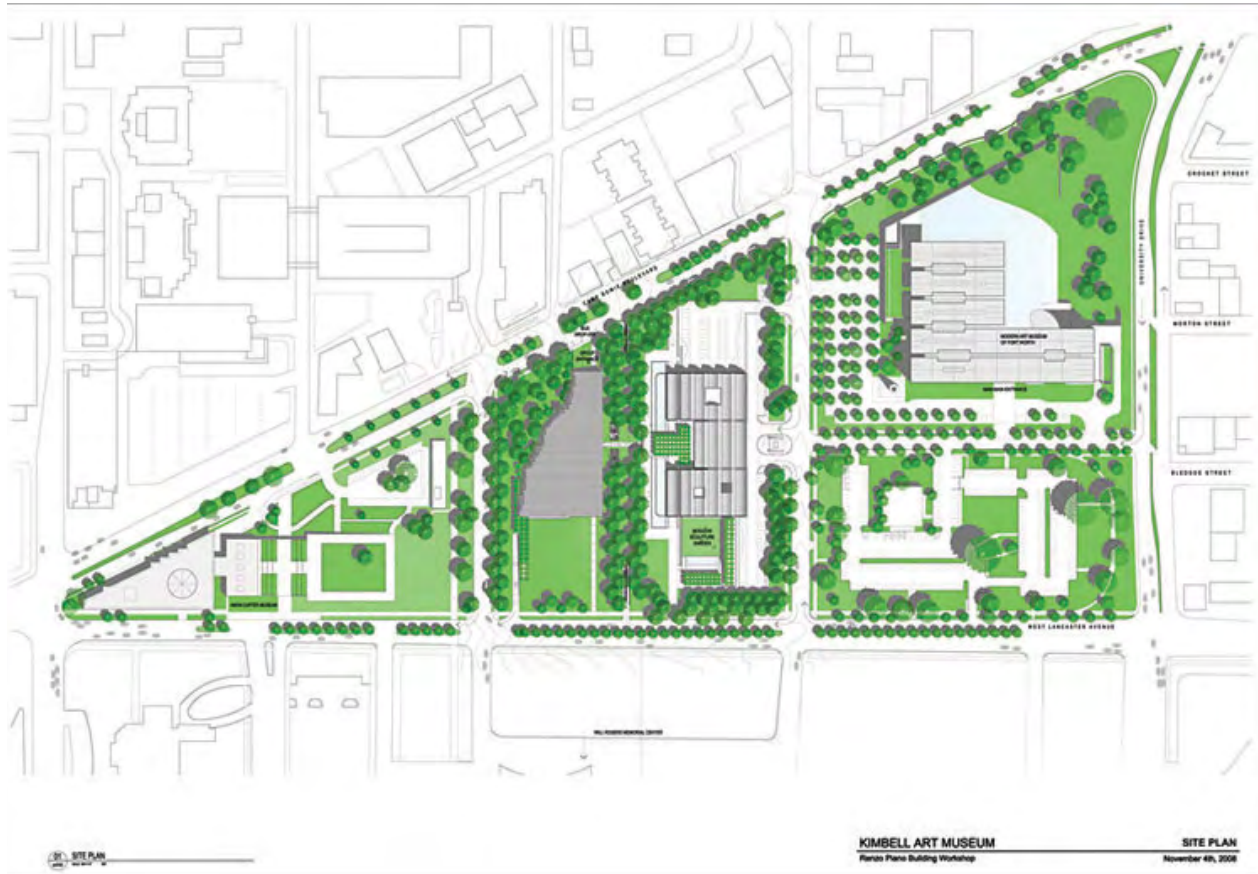
این عدم انطباق اولین سرنخ از تفاوت میان مدرنیسم به مثابه یک دوره‌ی تاریخی و مدرنیته به عنوان شرایط معاصر است. زمانی از آستانه عبور کردیم که خوش‌بینی به آینده جای خود را به بدبینی داد: فردریک جیمسون معتقد است که ترور رئیس جمهور کندی در سال ۱۹۶۳- احتمالاً اولین رخداد رسانه‌ی اجتماعی و شروع واقعی عصر رسانه‌ها- یک خط تقسیم کننده‌ی روانی است. به همان اندازه که آن نظریه وسوسه‌انگیز است، مشکل واقعی پیچیده‌تر است و مجموعه‌ای از عوامل دیگر مانند فاجعه‌ی مالی جهانی، خطر تخریب هسته‌ای و طاعون‌های ویروسی ناعلاج باید در کنار امکانات دیگر به بحث گذاشته شوند.

حال نیاز به یک جهش ایمانی است تا بیاد آوریم که یک بار ثمرات تولید صنعتی به عنوان وسیله‌ای برای امکانات بی‌نهایت با اشتیاق زیاد مورد استقبال قرار گرفت و گروه پیچیده‌ای از نیروها که اکنون «معماری مدرن» نامیده می‌شوند، نمایانگر این باور و همچنین این ایده‌آل هستند که این مزایا می‌توانند برای همه به اشتراک گذاشته شوند. تنوع جهت‌هایی که بعداً شرح داده خواهد شد، نشان‌دهنده وسعت تلاش‌ها برای کشف مجدد این ایمان - یا جایگزین‌های مناسب معاصر - است که امروزه می‌توان یافت.

دیدگاه مرسوم تاریخ معاصر این است که مدرنیسم به عنوان یک زیبایی‌شناسی معمارانه‌ی واحد، در اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ توسط پست‌مدرنیسم جایگزین شده است. با این حال، مدرنیسم به دور از منحصر به فرد بودن و همچنان در جلوه های مختلف خود، که هر یک سنت متمایزی دارند، به رشد خود ادامه می‌دهد. بررسی تأثیرات مهم معاصر با توجه به ترتیبی که در این کتاب مورد بحث قرار گرفته‌اند، با عقل‌گرایی اروپایی آغاز می‌شود، که اکنون پیروان

منبع: Steele, J. (2001). Architecture today. Phaidon Press

موزه هنر کیمبل اثر، لونی کان، فورت‌ورس، تگزاس، ۱۹۶۶-۱۹۷۲ ←



Louis I Kahn, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, 1966-72

عکس‌های این صفحه: موزه هنر لوئیس آی کان کیمبل، فورت ارزش، تگزاس، ۱۹۶۶-۱۹۷۲

ویژه‌ای در آلمان، لوکزامبورگ، بلژیک، شمال ایتالیا و تیچینو دارد، اما انحصارا محدود به این نقاط نیست. بخشی از زیبایی‌شناسی مدرن که ایده‌ی افلاطونی زیبایی جهانی رو ترویج کرده این گونه استنباط می‌گردد که سنتی را بسط می‌دهد که از روشنگری فرانسه آغاز گشته با گذار از دانشکده ملی هنرهای زیبا (National School of Fine Arts) به معمارانی همچون جوزپه ترانی (giuseppe terragni) و لوکوربوزیه رسیده، معمارانی که کارهای دهه‌ی ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ آن‌ها به بهترین وجه این موقعیت را آشکار می‌سازند. ایده‌ی بنیاد گرایی لوکوربوزیه که متکی است بر عقل‌گرایی پیشین، به وضوح تفسیری از تقدم فرم ایده آل بر ضرورت‌های کارکردی است که همچنین توجه لوئی کان عقل‌گرا را نیز در بیشتر دوران کاری‌اش به خود جلب می‌کرد. از این منظر، امکان ایجاد یک فرم جایگزین برای یک برنامه‌ی معین باقی نمی‌ماند زیرا که تنها یک راه حل ایده‌آل برای هر مشکل به خصوصی وجود دارد.

پس از مرگ لوئی‌کان در سال ۱۹۷۴ مسئولیت کامل جست‌وجو برای فرم ناب افلاطونی بار دیگر بر دوش خردگرایان اروپایی به رهبری معمارانی مانند آلدو روسی، ماریو بوتتا، جورجیو گراسی، لئون و راب کریر، اسوالد ماتیاس



Louis I Kahn, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, 1966-72

موزه هنر لوئیس آی کان کیمبل، فورت ورس، تگزاس، ۱۹۶۶-۱۹۷۲



Jean Prouve, Maison du Peuple, Paris, 1937-9

عکس‌های این صفحه: ژان پروو، موزه مردم، پاریس، ۱۹۳۷-۱۹۳۹



Aldo Rossi, Celebration Place Office Complex, Celebration, Florida ,1996

اونگرس، جوزف پائول کلای‌هاوس و همچنین مدرسه‌ی مادرید افتاد: هر یک از این معماران لایه‌ای از تئوری را به این جست‌وجو اضافه کردند، از تعیین گونه‌های آلدو روسی که ساختار فرمی شهر را در طول تاریخ ساخته‌اند تا ویتوریو گرگوتی و نظریه‌اش در ارتباط با قلمرو که توسط ماریو بوتای به اصولی مرتبط به ساخت سایت بسط داده شد ، تا ساخت و ساز "شهرهای مینیاتوری" ("cities in miniature") در تنها یک ساختمان جهت جبران ناهنجاری‌ها در محیط شهری. اروپا سنت مدنی جاافتاده‌تری در تراکم‌های بالاتر نسبت به آمریکای شمالی دارد. اما گسترش مصرف‌گرایی همانطور که به روشنی توسط فردریک جیمسون (Fredric jameson) توضیح داده شد به صورت ماشینی شروع به از میان بردن این تفاوت بنیادین کرد و عقل‌گرایی را اندکی پس از آنکه کان صحنه را ترک گفت به عقب نشینی در دو سوی آتلانتیک سوق داد. آن شرایط امروز تغییر کرده است، به همراه انتظارات مالی واقع بینانه‌تر و برآمدن جناح راست سیاسی در اروپا.

خردگرایی بار دیگر در حال یافتن صدا و پیروان مشتاق جدیدی در قاره است، صرف نظر از خوانش‌های شخصی که افراد بر اصول سخت این جنبش اضافه می‌کنند.

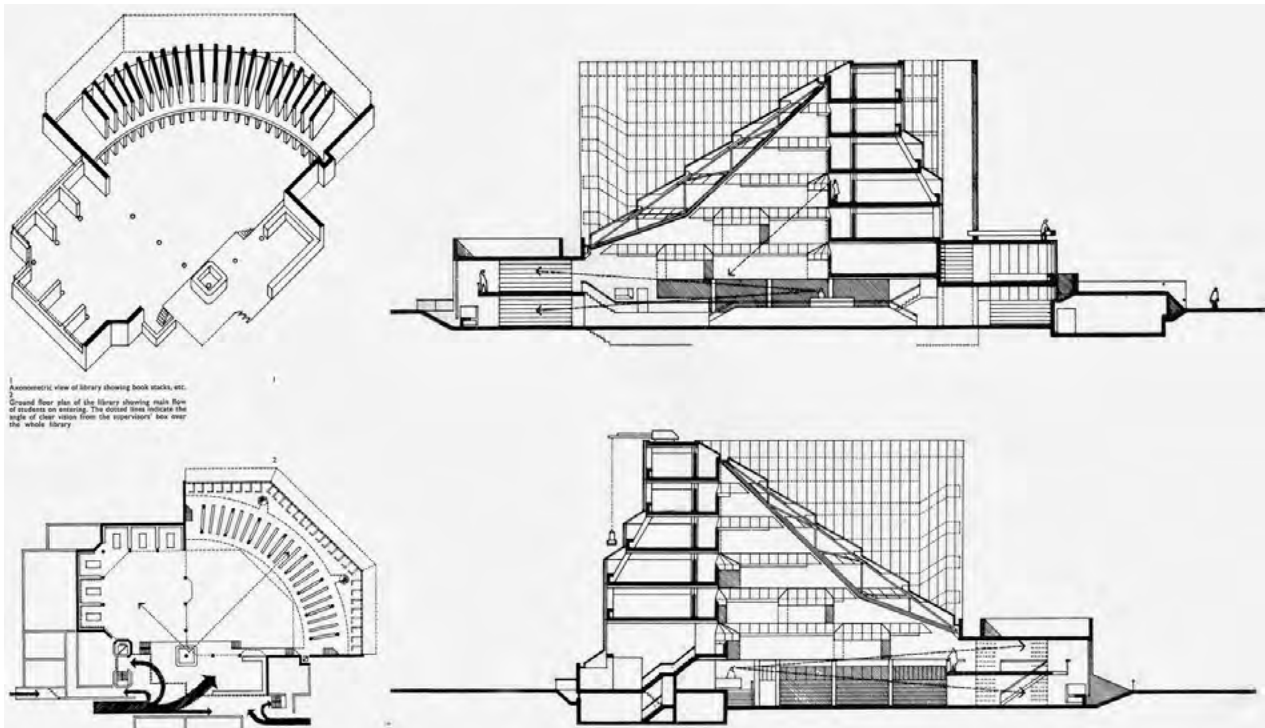
خردگرایی نسبی و غیر زمین ساخت است، به این معنی که غیر کاربردی است و درگیر آنچه که مدرنیسم به صورت مرسوم با آن درگیر است نمی‌شود، در عوض بر گونه‌شناسی تمرکز می‌کند. این امر آن را از سنت تکنولوژیک و تلاش معماران و مهندسان برای کنار آمدن با انواع ساختمان‌های جدید، مانند کارخانه‌ها و ایستگاه‌های راه‌آهن در آغاز قرن گذشته متمایز می‌کند. این دو سنت در نقطه‌ای از یکدیگر جدا می‌شوند که تجربه‌گرایی عمل‌گرایانه (Pragmatic empiricism) باید مشکلات بی‌سابقه‌ی ساخت را حل کند. تمایل به پذیرش تکنولوژی که خصوصیت بارز مدنیست‌های اولیه و معماران دویچه ورکبونت (Deutscher Werkbund) بود راه را برای ظهور جنبش معاصر های-تک (High-Tech) هموار می‌کند که مسیر نیرومند و جدید خود

عکس‌های این صفحه: مجتمع اداری مکان جشن آلدو روسی، جشن، فلوریدا، ۱۹۹۶

در جریان اصلی زیبایی‌شناسی‌های-تک (High-Tech) قرار دارند. البته آنها به اندازه‌ی ژان پرووه (Jean Prouvé) در بکارگیری سیستم‌های صنعتی موفق نبودند زیرا قطعات خارج-از-قفسه (Off-the-shelf) استرلینگ در نهایت نیاز به شخصی سازی (Custom Fitting) داشتند و به مشکلات فراوانی مانند نگهداری و کارکرد ضعیف منجر شدند. های-تک(High-Tech) که به وضوح در کارهای شاخص و معروف طرفدارانش همچون نورمن فاستر، ریچارد راجرز و نیکولاس گریمشاو نمایان است، از جستجوی لودویگ میس وان در روهه برای "فضای جهانی" که در پروژه‌ی Crown Hall در موسسه‌ی تکنولوژی ایلینویز در شیکاگو به تصویر درآمده، تکامل یافته است، به همراه تاکید بر صنعتی سازی اجزای ساختمان که توسط پیشگامانی مانند Prouvé مطرح شده است. این سنتز در بیان سیستماتیک کاربردهای خانگی (۱۴-

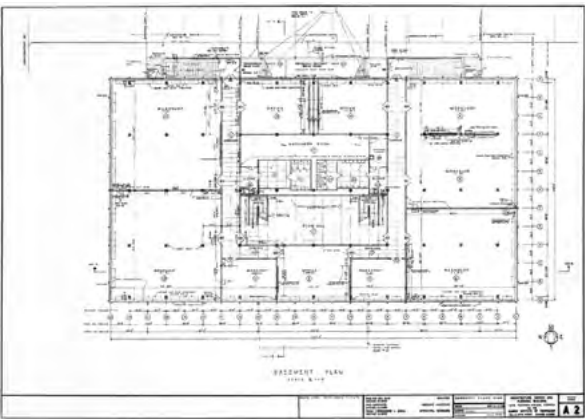
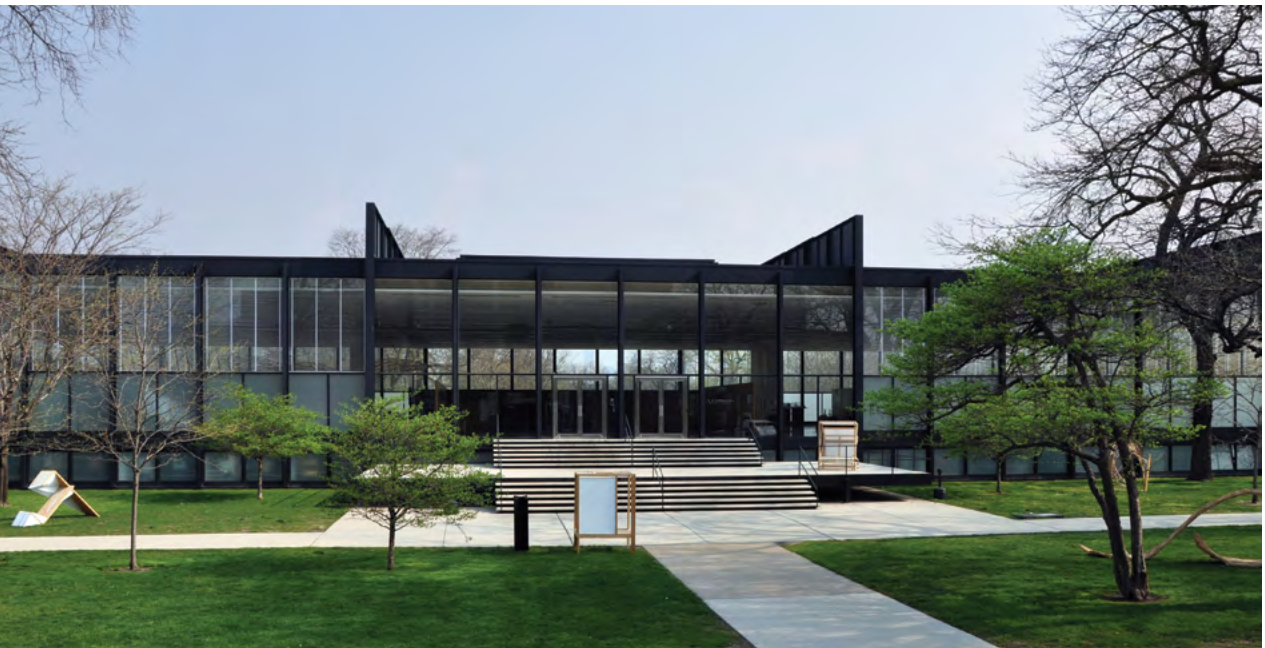
Systematic expression of domestic functions) توسط چارلز و ری ایمز (Ray eamesf) در خانه‌شان در اقیانوس پالیسیدز بکار گرفته شد و همچنین در پروژه‌ی کاخ سرگرمیِ سدريک پرایس (Cedric Price) ۱۹۶۱، که مانند دیگر پیشینیان، هر کدام از ایده آل یک محیط داخلی تشکیل شده که از عدم

را می‌رود. فناوری پیشرفته در درجه اول بر تحقق بهبود اجتماعی فناوری که شاخه های مختلف مدرنیسم آرزو داشتند، اما هرگز به آن دست پیدا نکردند، تمرکز دارد. لوکوربوزیه (Le Corbusier) در سال ۱۹۲۷ اعلام کرد که معماران باید به اصلاح استانداردها بپردازند تا بتوانند به آنچه که او «مشکل کمال» (The problem of perfection) و پذیرش استانداردهای فنی جدید می‌خواند پاسخ دهند. او به درستی روح جدیدی در معماری تشخیص داد که در آن صنعت می‌تواند روش‌های جدید ساخت و ساز با دقت بالا را فراهم کند و شیوه ساخت معماران را متحول نماید. ساختمان La Cité de Refuge (۱۹۲۹-۱۹۳۳) در پاریس، یکی از تلاش‌های مثبت او در جهت به اجرا درآوردن این روحیه بود و او ایده‌ی استانداردسازی را آغاز کرد که معمار هم عصرش ژان پرووه (Jean Prouvé) توانسته بود در پروژه‌ی خانه‌ی مردم (Maison du Peuple) در پاریس پیاده‌سازی کند ۱۹۳۷-۱۹۳۹. این نیز تا حدی الهام‌بخش جیمز استرلینگ برای جایگزینی «آماده‌ها» (Ready mades) برای پیش‌ساخته کردن ساختمان دانشکده تاریخ در کمبریج در سال‌های ۱۹۶۴-۱۹۶۶ و ساختمان مهندسی دانشگاه لستر (Leicester) ، ۱۹۵۹-۱۹۶۳ که بیشتر در حاشیه و نه



James Stirling, History Faculty Building, Cambridge University, 1964-6

عکس‌های این صفحه: جیمز استرلینگ، ساختمان دانشکده تاریخ، دانشگاه کمبریج، ۱۹۶۴-۱۹۶۶



Ludwig Mies Van Der Rohe, Crown Hall, Illinois Institute of Technology, Chicago, 1956

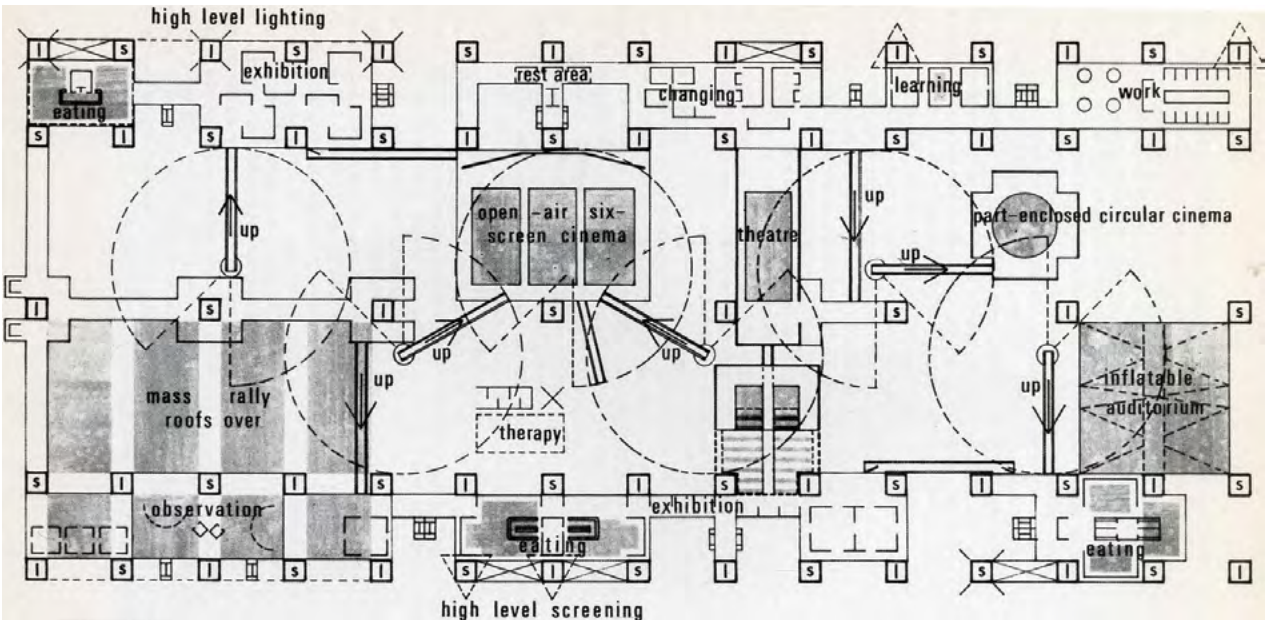


عکس‌های این صفحه: لودویگ میس ون درروه،تالار تاج، موسسه فناوری ایلینوی، شیکاگو، ۱۹۵۶



Team 4, Reliance Controls Building, Swindon, 1966

عکس‌های بالا: تیم ۴، ساختمان کنترل اتکا، سویندون، ۱۹۶۶



Cedric Price, Fun Palace, 1961

عکس‌های این صفحه: سدريک پرايس ، قصر سرگرم کننده، ۱۹۶۱

قطعيّتی که طبيعت مستعد آن است رها شده و با تکنولوژی کامل شده است. این آرمان‌شهر فن‌آورانه (technological utopianism)، بارزترین نشان جنبش‌های-تک است، که پیروان آن قاطعانه از قرار گرفتن در زیر پرچم یک «سبک» خودداری می‌کنند. با این وجود معماران‌های-تک با ارج نهادن دقّت مهندسی- که می‌تواند تحقق حکم میس وان در روهه مبني بر "بروز تکنولوژی زمانه" باشد- یک لجه‌ی (Idiom) قابل تشخیص ساخته‌اند، آن هم بر اساس بیان و تقویت ابزار تولید هر یک از اجزا و سیستم‌هایی که یک ساختمان را تشکیل می‌دهند. دیگر ویژگی معمول (Typical) این ژانر شامل محفظه‌ی انبار مانندِ تقسیم‌نشده (undivided shed-like enclosure)- همانطور که ساختمان ریلاینس کنترلز (Reliance Controls) در سوئیندون ۱۹۶۶ نشان می‌دهد- بود که توسط سرویس‌های جامع، سیستم‌های مکانیکی، الکتریکی، بهداشتی و حمل و نقل جهت ارتقا انعطاف‌پذیری آن‌ها تغذیه می‌شدند تا محیط داخل رو از خارج خودکفا کنند و همچنین تا جای ممکن آن‌ها را از وابستگی به انرژی‌های مکانیکی رها سازند. شاید غایی‌ترین مثال در این زمینه مرکز پمپیدو (Pompidou) طراحی شده توسط رنزو پیانو و ریچارد راجرز ۸-۱۹۷۱ باشد که تمامی این موضوعات را گرد می‌آورد، کاخ سرگرمی (Fun Palace) را به عنوان نقطه‌ی عزیمت خود انتخاب می‌کند، رویکرد جدیدی به هنر و ساختمان در شهر از خود نشان می‌دهد و مفهوم سرویس



Luis Barragan, Egerstrom Residence And Stables, Los Clubes, Mexico City, 1968



عکس‌های بالا: لونیس باراگان، اقامتگاه و اصطبل ایگرستروم، لس کلاب، مکزیکو سیتی، ۱۹۶۸



Demetri Porphyrios, Battery Park City Pavilion, New York, 1990

جنبش، دغدغهی مشترک جستجو برای ملزومات (Essentials) را داشتند. در معماری پوپولیستی (populist architecture) درست مانند همتای هنری‌اش پاپ‌آرت (Pop Art)، این موضوع مربوط می‌شود به کشف رسوم بازنگامی در طول تلاشی که جهت آشکارسازی طریقه‌ی انتقال و دریافت پیام‌های تکتونیک (Tectonic) انجام شد. در معماری مینیمالیستی، این جستجو بسیار فراتر از زیبایی‌شناسی تقلیل‌گرا به قلمرو کاوش فضایی نو (Renewed Spatial Exploration) و اعتراض اجتماعی ظریف (subtle social protest) وارد می‌شود.

باززنده‌سازی معماری کلاسیک که مقاومت ضد مدرنیستی را در آمریکا و اروپا سبب شده، در تضاد کامل با رویکرد مینیمالیستی، از دید هوادارانش ادامه‌ی یک رسم طولانی و بخشی از تلاشی است برای نو کردن معنا در زبان رم و یونان باستان. هوادارانش نظیر دیمیتری پورفیریوس (Demetri Porphyrios)، رابرتسون ژاکلین (Robertson Jaquelin) و کاتلین تری (Quinlan Terry) این باززنده‌سازی را دارای اهمیتی برای تمامی اعصار و امکانات بی‌نهایت برای ابراز شخصی در دل کلیشه‌ها و آداب جاافتاده می‌دانند. با این حال، چنین موضعی به‌طور عجیبی کوتاه‌بینانه است، زیرا کلاسیک‌گرایی (Classicism) منبع عام و غنی‌ای در طول دوره شکل‌گیری معماری مدرن بوده است. در میان جریان‌های مختلف کلاسیک‌گرایی، باید به بنیادین بودن هنرهای زیبا (Beaux-Art) برای عقل‌گرایی و همچنین تحقیقات ساختاری هانری لایبروست (Henri Labrouste) اشاره کرد که به جای انکار تحصیلات کلاسیک خود، با وارد کردن ترسیمات یونانی به نمونه‌های رومی که مورد پافشاری نظام آموزشی بود آنها را بسط و گسترش داد. به عنوان ارجاعات بیشتر، کارل فردریش شینکل (Karl Friedrich Schinkel) و به‌خصوص موزه‌ی آلتس او در برلین، ۱۸۳۰، بر پیشگامان مدرنی چون میس وان در روهه تأثیر عظیمی گذاشت، همچنین تلاش فلسفی آدولف لوس (Adolf Loos) که بنابر آن کلاسیک‌گرایی روشن‌ترین نمونه‌ی زبان عامیانه‌ی تاریخی است و معماران معاصر باید برای انفصال آن چاره‌ای ببیندیشند. پروژه‌ی معروف وی برای مسابقه‌ی شیکاگو ۱۹۲۲ (Chicago Tribune) که در آن ستون دوریکی (Doric) را طراحی می‌کند که به آسمان‌خراش تبدیل می‌شود، بیشتر از آنچه که تصور می‌شود جدی است. او پروژه‌اش را سمبلی از ناسازگاری بادوام‌ترین سیستم تاریخی زبانی و ذات تکه تکه‌ی (Fragmentary) فرهنگ معاصر می‌داند.

کلاسیک‌گرایی همچنین سرچشمه‌ای برای پست‌مدرنیسم بوده است که نباید

عکس‌های این صفحه: دمتری پورفیریوس، آلچپیق شهری پارکی در نیویورک، ۱۹۹۰



عکس بالا: دونالد جاد، عرصه، نمای نصب، مارفا، تگزاس، ۱۹۹۲



Ludwig Mies Van Der Rohe, Farnsworth House, Plano, Illinois, 1945-51

جود با معماری در دهه ۱۹۸۰ نشان‌دهنده‌ی ارتباط نزدیک این دو رشته است: ارتباطی که امروزه غالباً در بحث ترمیم شکافی که گویی میان هنر و معماری وجود دارد نادیده گرفته شده است. در حالی که به نظر می‌رسد مینیمالیسم با تکریم تولید (Celebration of Production) توسط سبک‌های-تک که مواد، ساختار و سخت‌افزار بنا را غم‌ایش می‌دهد در تناقض است، این جنبش به‌خصوص آن‌طور که معمارانی چون آلوارو سیزا، تادائو آندو و جان پائوسون آن را تعریف کرده‌اند از همان سنت فضا-مثبت (Space-Positive) نشأت می‌گیرد: تقلیل‌گرایی در دستان آنها هندسه مسطح و حجم داخلی را برجسته می‌کند. ریشه‌ی مشابهی در کار معماران اوایل قرن مانند لوئیس باراگان (Luis Barragan) و میس وان در روهه به چشم می‌خورد. رویکرد میس در استفاده بیشتر از تکنولوژی به معنی کمال طراحی توسط تقلیل اجزا، حجم یا سیستم فضایی به ذات آن است. در ساختمان‌هایی مانند پاپیون بارسلونا ۱۹۲۹ یا خانه فارنزورث (Farnsworth House) که بیست سال بعد تبدیل به نمادی از تقلیل‌گرایی مینیمالیستی میس وان در روهه شده بودند این باور در همه‌ی سطوح مشهود است، از طریقه‌ی اتصال متریال‌ها تا برنامه‌ریزی فضایی و طراحی مبلمان. هنر و معماری مینیمالیستی در اواخر ۱۹۶۰ به شکوفایی رسید، زمانی که به مخالفت با محبوبیت همزادِ پاپِ خودش دست زد. اگرچه هر دو

عکس‌های بالا: لودویگ میس ون درروه، خانه فارنورث، پلانو، ایلینوی، ۱۹۴۵-۱۹۵۱



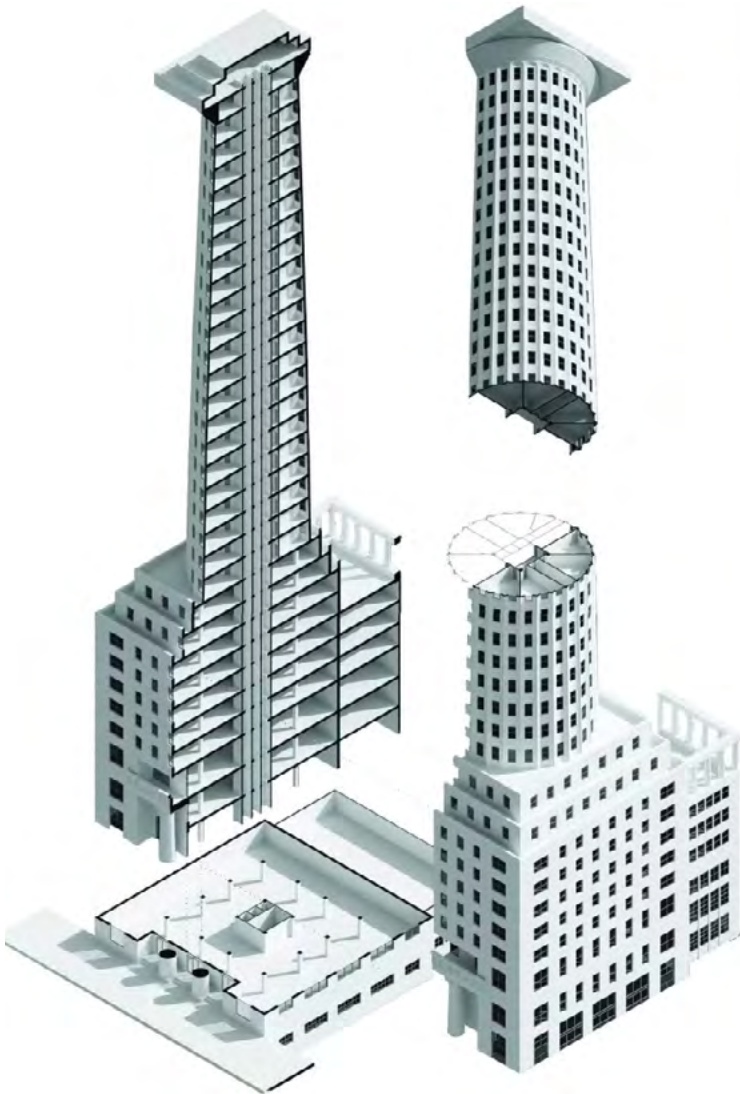
Robert Venturi, Vanna Venturi House Chestnut Hill, Philadelphia, 1963

عکس‌های بالا: رابرت ونتوری، خانه وانا ونتوری، تپه شاه بلوط، فیلادلفیا، ۱۹۶۳



Robert Venturi And Denise Scott Brown, House in Delaware, New Castle Country, 1978

رابرت ونتوری و دنیز اسکات براون، خانه ای در دلاور، نیو کسل، ۱۹۷۸



Adolf Loos, Chicago Tribune Tower Competition Entry, 1922



آدولف لوس، ورودی مسابقه برج تریبون شیکاگو، ۱۹۲۲

تعجب آور باشد، زیرا این جنبش به جای رد، تفسیری است بر مدرنیسم که اغلب به اشتباه آن را جایگزین مدرنیسم می‌انگارند. رابرت ونچوری، کسی که به طور معمول به عنوان شروع کننده‌ی این تفسیر در کتاب پیچیدگی و تضاد(۱۹۶۶) شناخته می‌شود، با آنالیز دقیق معماری رنسانس، دریافت جایزه‌ی رُم و حمایت از جین لاباتوت (Jean Labatut) در پرینستون (Princeton) به این جمع پیوست. خانه‌ای که ونچوری در سال ۱۹۶۳ برای مادرش وانا ونچوری

(Vanna Venturi) در فیلادلفیا طراحی کرد، عموماً به عنوان یکی از نمادهای پست‌مدرنیسم نوظهور تلقی می‌شود. وینسنت اسکالی (Vincent scully)، دوست ونچوری، کسی که مطالعات درخشانش در باب ارتباط معابد یونانی و ویژگی‌های زمین و کتابش با عنوان معبد و خدایان: معماری مقدس یونان که خواندش برای پست مدرنیست‌های جوان لازم بود،

عمق مفاهیم کلاسیک در یکی دیگر از پروژه‌های ونچوری (خانه دلاور، ۱۹۷۸) (Delaware House) را به دقت توصیف کرده است که در آن یک ایوان با ستون های دوریک مسطح در مقابل ساختار انبار مانند (Barn-like) قرار گرفته است تا انعکاسی از ساختمان‌های روستایی باشد. ستون‌های کارتونی، آنطور که اسکالی آن‌ها را می‌بیند، قرار است یادآور نظم کلاسیک باشند و ستون‌ها به عنوان درخت‌های نقش گرفته، ارتباطی را با جنگل پشت خانه ایجاد می‌کنند.

مایکل گریوز (Michael Graves) کسی که همراه با چارلز مور (Charles

Moore) سومین و یکی از تاثیرگذارترین پیشکسوت‌های معماری پست مدرن است به کلاسیک‌گرایی می‌پیوندد، آن هم نه به خاطر ارگانیک بودن آن بلکه به خاطر ارتباطات انسانی که دارد. روی برگرداندن وی از زبان سفت و سخت لوکوربوزیه در دهه‌های ۱۹۷۰ و در پروژه‌هایی از جمله خانه‌ی پلوسک (Polcek House) ناشی از تمایل او برای برقراری ارتباط انسان و معماری بود که او آن را محدودیت اصول پنج‌گانه‌ی لوکوربوزیه می‌دانست.

اشتیاق تعلیم و تربیت که میان ونچوری و لویی‌کان متاخر مشترک بود به عنوان تم (Theme) اصلی در سه دهه‌ی بسیار تاثیرگذار کاری آنها ادامه پیدا می‌کند. با عدم جدیت دلبخواهانه، سطحی بودن و کنایه، عوض تاریخ‌گرایی ناب (Sheer Historicism)، ونچوری و اسکات براون (Scott Brown) قسمت الحاقی به گالری ملی لندن را به بحث و جدل پست مدرنیستی تبدیل کردند تا نشان دهند: با وجود آنکه سخت است اما کاملاً امکان پذیر است که تفاوت‌ها را میان کلاسیک‌گرایی رها از سبک (Free-Style Classicism) و خویشاوند

مقیدتر به سبک آن تشخیص بدهیم. اگرچه تلاش‌های زیادی در جهت توجیه اهمیت پست‌مدرنیسم شده است که همه آن‌ها بی‌اثر بوده، طرفداران پست مدرنیسم هنوز بر این اعتقاد هستند که این سبک بادوام است. تفسیری که توسط ونچوری و اسکات براون، مور و گریوز ارائه شد، به زودی به یک گفت‌وگوی هرمنوتیکی تبدیل گردید که عاری از هرگونه ارتباط مردمی، نظام

نشانه شناسانه‌ی معنادار تاریخی و فرهنگی در معماری بود که بتواند از نظر



James Stirling And Michael Wilford, Clore Gallery At The Tate Gallery, London, 1985-6

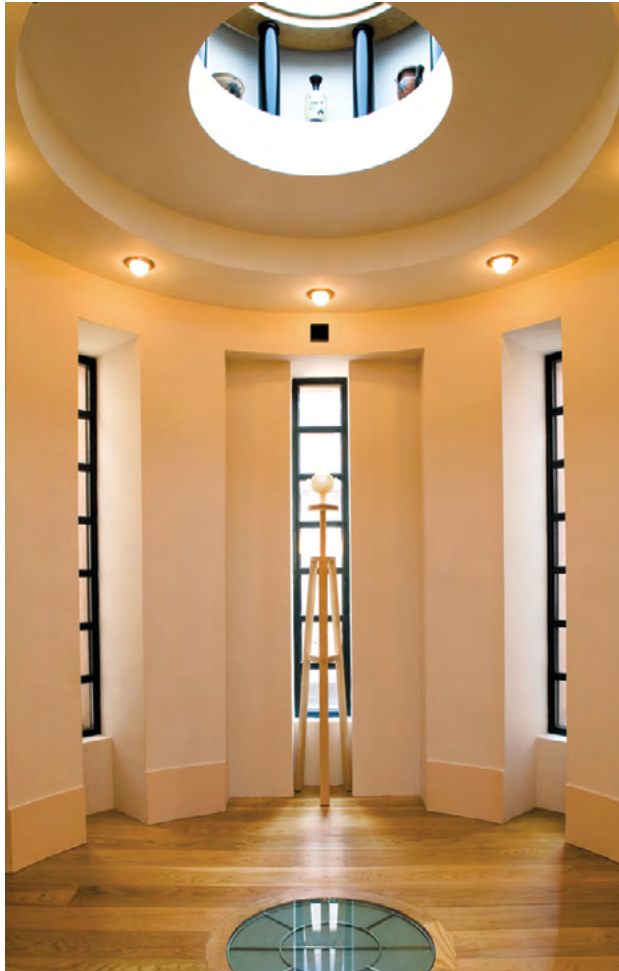
جیمز استرلینگ و مایکل ویلفورد، گالری کلور در گالری تیت، لندن، ۱۹۸۵-۱۹۸۶



Peter Eisenman, Columbus Convention Center, Ohio, 1992



عکس های بالا: پیتر آیزمن، مرکز همایش کلمبوس، اوهایو، ۱۹۹۲



Michael Graves, Plocek House, Warren, New Jersey, 1982

عکس‌های این صفحه: مایکل گریوز، خانه پلچک، وارن، نیوجرسی، ۱۹۸۲

روانی و عاطفی مردم را درگیر کند. به همان شیوه ای که کلاسیک‌گرایی لذت زیبایی‌شناسانه را با اساطیر فرهنگی ترکیب کرد.

به دفاع از مدرنیسم، رابرت ونچوری در سخنانی خود در دانشگاه هاروارد (۱۹۸۲)، به نقد مفسران سطح‌پایینی پرداخت که رویکرد ناب مدرنیسم رو به انحطاط کشانده بودند. در این سخنانی، او مردود شماردن مدرنیسم به عنوان اخلاق (Ethos) یا سبک (Style) توسط ارتشی از مفسران را محکوم کرد، مفسرینی که بر روی واگنی پریده بودند که ونتوری ناخواسته در ساخت آن کمک کرده بود.

دیکانستراکشن (Deconstruction) در عوض نگاه به گذشته، در وهله‌ی اول به وجود متماثل بود. پست مدرنیسم به روش خود شکل گرفت، و از مفسران متفاوت نسل اولی چون رابرت ونچری، اسکات براون، مور و گریوز و مفسران بعدی همچون رابرت استرن، پائولو پورتوکیسی، جیمز استرلینگ و هانس هولین تکامل یافت. هرچند محدود به این اسامی نیست. از سوی دیگر، دیکانستراکشن متمرکزتر بوده و دوره‌ی تکامل کوتاه‌تری داشته و همچنین مدافعین ثابت‌قدمی همچون پیتر آیزمن (Peter Eisenman)، برنارد چومی (Bernard Tschumi)، زaha حدید (Zaha Hadid) و کوپ هیملبلاو (Coop Himmelblau) داشت. تمامی این معماران در حله‌ی نخست به نوعی از نظریه ژاک دریدا، فیلسوف ساختارشکنی فرانسوی، قدرت می‌گیرند و در لایه‌ی دوم لحظاتی از قصدیت خود را در آن وارد می‌کنند.

کوتاهی عمر دیکانستراکشن، همچنین تعداد کم پیروانش و خلاصه بودن مراجع نظری آن، به نظر نمی‌رسد که از ابهام آن کاسته باشد؛ بهمنی از فرضیات در میان کمبود غافل‌گیرکننده‌ی اطلاعات. دیکانستراکشن، جنبشی که به واسازی متون مقید است به طرز کنایه‌آمیزی خروارها نوشته و طرح معمارانه قبل از انقلاب کامپیوترها تولید کرده است.

Modernist Legacy

میراث مدرنیست^(قسمت سوم)*

لادن مصطفی‌زاده

به نظر نمی‌رسد که کوتاهی عمر دیکانستراکتیویسم (Deconstructivism)^۱ به همراه تعداد اندک دست‌اندرکاران و پایگاه نظری محدود آن، از ظرفیت آن برای ایجاد سردرگمی بکاهد؛ کمبود توضیحات در میان سیل فرضیات شگفت‌آور است. دیکانستراکتیویسم که بر مبنای موضعی فلسفی مرتبط با دیکانستراکشن متن (Deconstruction of text)^۲ شکل گرفته، به‌طور طنزآمیزی حجم زیادی از آن را به همراه مقدار زیادی معماری کاغذی تولید کرده است؛ آخرین نفس‌های گرافیک معماری پیش از شروع جدی انقلاب کامپیوتری. چومی (Tschumi) و حدید (Hadid) هر دو مجموعه‌ی مشخصی از آثار ترسیم‌شده‌ای را ایجاد کرده‌اند که به اندازه‌ی نمونه‌های ساخته‌شده‌ی آن‌ها تأثیرگذار بودند؛ بزرگ‌نمایی رسمی با زاویه‌های تیز و پرسپکتیوهای عمدا تحریف‌شده، به شکلی متناقض محصول عصر رسانه است. هر یک از آن‌ها به ترتیب به کانستراکتیویسم (Constructivism)^۳ و سوپرماتیسم (Suprematism)^۴ اشاره کرده‌اند و این گونه‌های هنری روسی را با نظریه‌ی دریدا ترکیب کرده‌اند و بحث را به تجربه‌ی مدرنیستی برابرخواهانه‌ای که این جنبش‌ها نمایانگر آن هستند، بازگردانده‌اند. ارتباطی که دیکانستراکتیویست‌های پیشرو با منابع مهم مدرنیسم برقرار کرده‌اند، به‌طور واضح به‌عنوان یک حرکت جنجالی برای از سرگیری مباحثی که به‌طور ناگهانی سرکوب شده بودند، صورت گرفته است.^۵ ارتباط بین معماری بومی مدرن و چنین منابعی، کمتر قابل پیگیری مستقیم است، اما به همان اندازه مهم است. طرفداران متعصب پست‌مدرن از پذیرش اینکه دوران مشهوریت پانزده دقیقه‌ای^۶ این جنبش به پایان رسیده است، خودداری می‌کنند، تلاش کرده‌اند که نمونه‌های معاصر از بیان بومی را به‌عنوان

ادامه‌ای از پست‌مدرنیسم، به‌دلیل مولفه‌ی تاریخی آن توصیف کنند.

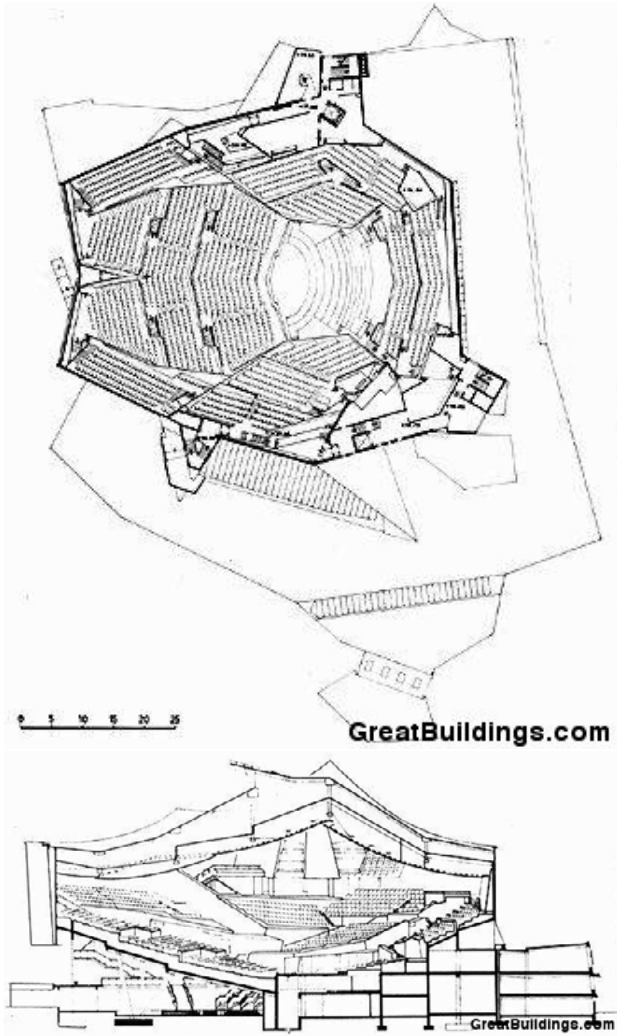
با این‌حال، این دیدگاه به اندازه‌ی اکثر معماری‌های پست مدرنیستی، سطحی است. جالب‌ترین و بحرانی‌ترین مساله این است که طرفداران کشف مجدد یک زبان بومی مناسب تا چه اندازه تحت تأثیر مدرنیسم قرار گرفته‌اند؛ چه آن را بپذیرند و چه نپذیرند، پیامدهای چنین تأثیری بر آشتی بین نفوذ فراگیر یک سبک بین‌المللی جدید و سنت‌های منطقه‌ای چیست. بومی‌گرایان مهم، مانند حسن فتیحی مصری (Egyptian Hassan Fathy) تلاش کرده‌اند تا فرهنگ‌های

خود را از آنچه که به‌عنوان ادامه‌ی یوغ استعماری با فرم‌های جدید از بتن، شیشه و فولاد می‌دیدند، رهایی بخشند، اما در نهایت نتوانستند از ساختارهای ذهنی پنهان آن گذشته‌ی استعماری رهایی یابند. این معضل حیاتی است زیرا به این معنا است که عملاً بازپس‌گیری یک سنت خالص غیر ممکن است، چرا که تمامی تفسیرها اکنون تحت تأثیر ارزش‌های خارجی قرار گرفته‌اند. نسل دوم معماران مانند بالکریشنا دوشی (Balkrishna Doshi) در هند (India) درک کرده‌اند که این تأثیرات و محدودیت‌های بیرونی وجود دارد و بنابراین با واقع‌نگری بیشتری در تلاش‌اند تا زبان ساختاری مناسبی را برای کشور خود توسعه دهند. دوشی با توجه به تجربه‌ای که از کار با لوکوربوزیه (Le Corbusier) و کان (Kahn) به دست آورده و دانش گسترده‌اش از تاریخ معماری و فرهنگی هند، در موقعیتی بسیار خوشایند برای تلاش در جهت تدوین چنین زبانی قرار دارد. تلاش آگاهانه‌ی او برای تکمیل پروژه‌ی مدرن در هند، با تطبیق آن با پیشینه‌های تاریخی و الزامات محیطی، نشان‌دهنده‌ی پتانسیل معماری بومی مدرن در عصر حاضر است. مدافعان بااستعداد دیگری که از این دیدگاه حمایت می‌کنند، مانند راسم بدران (Rasem Badran) در اردن (Jordan) و عبدالوهاب ا لوکیل (Abdel Wahed El-Wakil) در عربستان سعودی (Saudi Arabia) هنوز به این نقطه‌ی پذیرش نرسیده‌اند اما با این‌حال، کارهای آن‌ها ترکیبی مشابه را ارائه می‌دهد که بر تایید دوباره‌ی هویت فرهنگی در شرایط خاص خود متمرکز است.

تلاش برای دستیابی به نوعی هویت متمایز، دغدغه‌ی اصلی گروهی از معماران است که در اینجا به عنوان اکسپرسیونیست‌های (Expressionists)^۷ جدید شناخته می‌شوند؛ آن‌ها در حال بازآفرینی اقدامی مقاومت‌آمیز هستند که روند نهادینه‌سازی اصول‌گرایانه‌ی عملکردگرایی لوکوربوزیه را در کنفرانس سیام (CIAM)، سال ۱۹۳۳ کاهش داد. بنیان‌گذاران جنبش اکسپرسیونیسم از جمله اریش مندلسون (Erich Mendelsohn)، هانس شارون (Hans Scharoun)، برونو تاوت (Bruno Taut)، هوگو هارینگ (Hugo Häring) و هانس پویلزیک (Hans Poelzig) بر این باور بودند که تخیل فردی به اندازه‌ی جبرگرایی عقلانی به عنوان وسیله‌ای برای برآورده کردن خواسته‌ی

منبع: Steele, J. (2001). Architecture today. Phaidon Press

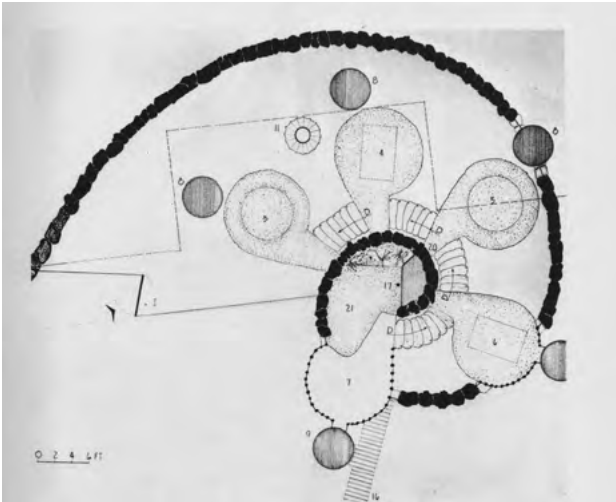
اسکیدمور اوینگز و مریل، لوورهاوس، شهر نیویورک (۱۹۵۲) ←



Hans Scharoun, Berlin Philharmonic Concert Hall, 1956-63

درباره‌اش صحبت می‌کنند، به نظر می‌رسد هیچ‌کس واقعا نمی‌داند که این مفهوم به چه معناست. از میان تمام مسائل مطرح شده در اینجا، پایداری تنها جنبشی است که به‌طور رسمی و با محوریت کنفرانس‌ها شکل گرفته است، به این معنا که این مفهوم عمداً از طریق مجموعه‌ای از ابتکارات تأیید شده توسط سازمان ملل متحد (United Nations) تدوین شده است. تحول این جنبش را می‌توان به عنوان تلاشی برای آشتی میان دو گروه با رویکرد توسعه‌گرا و گروه‌های مخالف رشد و طرفدار حفاظت محیط زیست در نظر گرفت که تا پایان دهه‌ی ۱۹۷۰ به نوعی به بن‌بست رسیده بودند. این آشتی با هدف درک آنچه اکنون معماری اکولوژیکی یا پایدار را تشکیل می‌دهد، صورت گرفته است. برخلاف تصور رایج، این جنبش ادامه‌ی جریان‌های مبتنی بر صرفه‌جویی انرژی و خودکفایی که پس از شوک‌های نفتی اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ در غرب رواج یافتند، نیست؛ همچنین یک جنبش حاشیه‌ای یا جناحی نیز به حساب نمی‌آید. بلکه، آگاهی فزاینده نسبت به محیط‌زیست و اهمیت حفظ منابع طبیعی اساسی برای نسل‌های حاضر و آینده در میان معماران با سبک‌های مختلف افزایش یافته است. حامیان مانند نورمن فاستر (Norman Foster) و فیوچرز سیستمز (Future Systems)^۱ به‌عنوان مثال، در کمپ بین‌المللی فناوری پیشرفته، در تلاش برای معماری سبزتر (Greener) با معاصرانی مانند الوکیل (El-Wakil) یا کِن یانگ (Ken Yeang) که به مساله، نگاهی منطقه‌ای می‌اندازند، رقابت می‌کنند. به‌جای تمرکز بر خودکفایی فردی، اکنون تأکید بر حفظ منابع جهانی و مدیریت اکوسیستم‌ها است که فراتر از مرزهای جغرافیایی متداول قرار دارد. این نیازمند آن است که معماران نه تنها به‌طور محلی عمل کنند، بلکه باید درباره‌ی تمامی استراتژی‌های طراحی و انتخاب مصالح به‌طور جهانی فکر کنند و از سیاست‌های بین‌المللی، مشکلات مالی مربوط به نابرابری در استفاده از منابع میان شمال و جنوب، و اقتصاد محیط زیستی که قیمت این منابع طبیعی کمیاب را به‌طور واقع‌بینانه‌تری تعیین می‌کند، آگاهی داشته باشند.

عکس‌های این صفحه: هانس شارون، سالن کنسرت فیلارمونیک برلین، ۱۹۶۳-۱۹۵۶



Bruce Goff, Bavinger House, Norman, Oklahoma, 1950

مدرنیستی در ترکیب هنر دستی و تولید صنعتی، ابراز ویژگی‌های مواد و اهمیت فضا از طریق ساختار، گردش و نور، معتبر است. این تمایل در اروپا و آمریکا به‌طور متفاوتی شکل گرفته است، به‌طوری‌که فرانک لویید رایت (Frank Lloyd Wright) به عنوان الگوی اخیر برای آمریکا شناخته شده است. پیروان او که تحت تأثیر بروس گاف (Bruce Goff) قرار دارند، با اشاره‌ی مستقیم به تلاش‌های رایت برای ترکیب معماری و طبیعت، کارهای خود را ارگانیک (Organic) می‌نامند و با اعلام عدم توجه به تحلیل‌های نظری، عمداً از آن‌ها اجتناب می‌کنند. احیای معاصر اروپایی با معادل آمریکایی خود از نظر ذهنی و تمرکز نظری بیشتر متفاوت است. شرایطی که موجب تعدیل موضع عقل‌گرایانه (Rationalist) شده‌اند، به عنوان نشانه‌ای از آزادی توسط اکسپرسیونیست‌های اروپایی به شمار رفته است. آن‌ها از این فرصت استفاده کرده‌اند تا زمینی که در دوران شکل‌گیری مدرنیسم از دست رفته بود را بازپس گیرند و در نهایت، روش‌شناسی رویاگرانه (Visionary Methodology)^۲ را که

معمارانی مانند تاوت (Taut) و هانس شارون (Hans Scharoun) در جریان مکاتبات زنجیره‌ی شیشه‌ای (Glass Chain)^۳ خود در اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ به کمال رسانده بودند، به تحقق برسانند. معماران معاصر، از جمله گونتر دومنیگ (Günther Domenig)، زوی هکر (Zvi Hecker) و بسیاری دیگر، به جنبش اکسپرسیونیسم، زندگی جدیدی بخشیدند. مدرسه‌های هاینز-گالینسکی (Heinz-Galinski School) اثر هکر در سال ۱۹۹۰، نشان‌دهنده‌ی تأثیرگذار بودن این رویکرد است که پس از فیلارمونی (Philharmonie) هانس شارون (Hans Scharoun) در اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰، به‌طور تقریبی در برلین از بین رفته بود؛ این رویکرد اکنون در حال بازگشت به نقطه‌ی شروع خود است و قدرت تازه‌ای به دست آورده است.

ضرورت ارگانیک در معماری اکولوژیک نیز به همان اندازه قدرتمند است، اما برخلاف اکسپرسیونیست‌ها، بر فردیت تأکید نمی‌شود. این معماری که به آن پایدار (Sustainable) یا سبز (Green) نیز می‌گویند، اکنون موجی از نظرات و بحث‌ها را به وجود آورده است. با این‌حال، با وجود اینکه افراد همچنان

عکس‌های این صفحه: بروس گاف، خانه باوینگر، نورمن، اوکلاهما، ۱۹۵۰



Skidmore Owings And Merrill, Lever House, New York, 1952

اسکیدمور اوینگز و مریل، خانه اهرمی، نیویورک، ۱۹۵۲



Richard Meier, City Hall And Central Library, The Hague, 1986-94

ریچارد مایر، تالار شهر و کتابخانه مرکزی، لاهه، ۱۹۸۶-۱۹۹۴

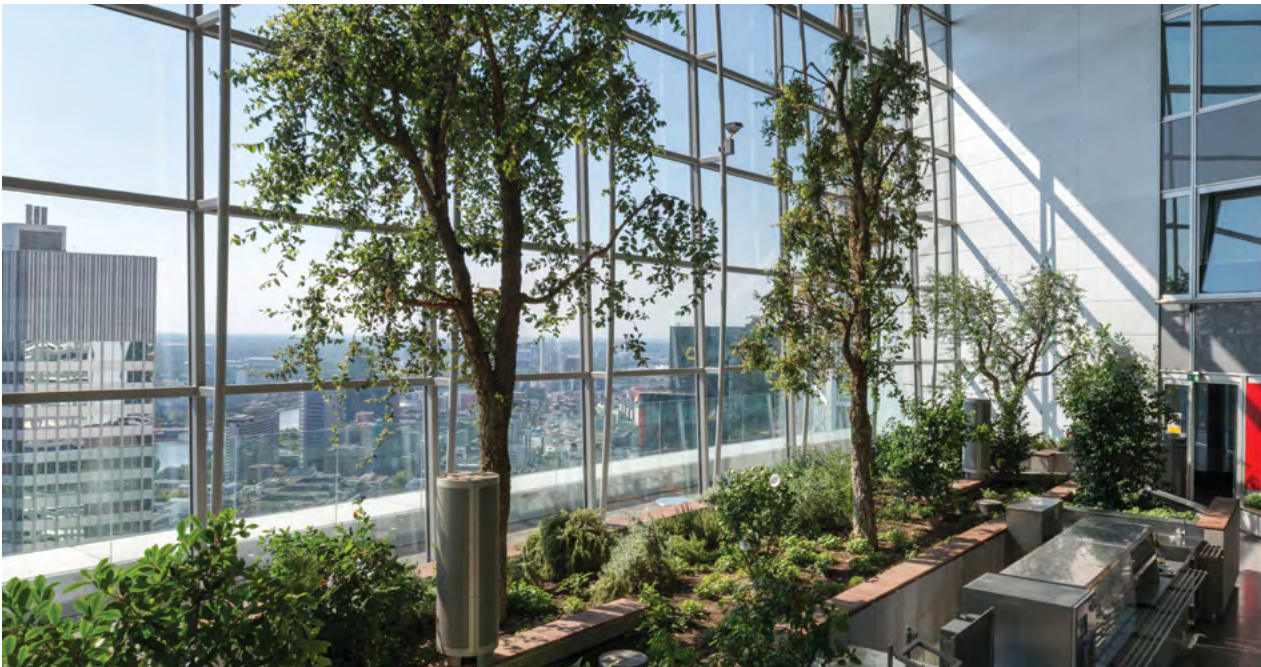
پیچیدگی‌های رو به افزایش، مانند این‌ها، همچنین در تجدید نظر بین‌المللی زیبایی‌شناسی مدرن لحاظ شده است که شامل موجی از تعهد به کاوش در اصول این جنبش است، بدون اینکه به طور کامل دستورکار ایدئولوژیک آن را بپذیرد. مدرن‌های جدید، همان‌طور که در اینجا به آنها اشاره شده است، به وضوح موضع مدرنیستی احترام می‌گذارند بدون اینکه همیشه از پیش‌زمینه اجتماعی که در اصل پشت آن قرار داشته است، آگاه باشند یا با آن موافق باشند. این تا حدی به ترجمه‌ای برمی‌گردد که هنگام معرفی رسمی مدرنیسم در ایالات متحده توسط هیت‌کاک (Hitchcock) و جانسون (Johnson) صورت گرفت و سپس به عنوان وسیله‌ای برای توسعه‌دهندگان به کار گرفته شد، همان‌طور که در برج لوور (Lever) در سال ۱۹۵۲ توسط گوردون باناشافت (Gordon Bunshaft) از شرکت اسکیدمور اوئینگز و مریل (Skidmore Owings and Merrill) مشاهده می‌شود. نمایشگاه مِمّا (MOMA) در سال ۱۹۳۲ به جای مسائل نظری بر مسائل رسمی تمرکز داشت؛ فرم‌ها، در نتیجه، بدون توجه به نمادهایی که به همراه داشتند، کپی، بسته‌بندی و بازاریابی شدند؛ به جای اینکه ارزش شوک‌آور این فرم‌ها به عنوان الگوی یک نظم جدید در نظر گرفته شود، بیشتر به عنوان یک مزیت در ایجاد تمایز برای محصولات مورد توجه قرار گرفت. به‌طور متناقض، تفسیرهای کنونی از طیف وسیعی از افراد با ملیت‌های مختلف از جمله ریچارد میر (Richard Meier)، گواچی-سیگل (Gwathmey Siegel) یا استیون هال (Steven Holl) در آمریکا، آراتا ایزوزاکی (Arata Isozaki) در ژاپن، هنری سیریانی (Henri Ciriani) و کریستین د پورتزامپارک (Christian de Portzamparc) در فرانسه و جو کوئن (Jo Coenen) در هلند، نشان‌دهنده‌ی نوعی بی‌علاقگی جمعی از آزمایش و ارائه‌ی شواهد قانع‌کننده‌ای است که یک سبک بین‌المللی تازه تقویت شده در حال ظهور است. برخلاف پیشینه‌ی آن، که عمدتاً تلاشی



Zvi Hecker, Heinz Galinski School, Berlin, 1990-3



عکس‌های بالا: زوی هکر، مدرسه هاینز گالینسکی، برلین، ۱۹۹۰-۱۹۹۳



Norman Foster, Commerzbank Headquarters, Frankfurt, 1997



عکس‌های بالا: نورمن فاستر، دفتر مرکزی بانک، Commerzbank، فرانکفورت، ۱۹۹۷



Frank Gehry, Festival Disney, Disneyland Paris, Marne la Vallee, 1989

فرانک گری، جشنواره دیزنی، دیزنی لند پاریس، مارن لا والی، ۱۹۸۹

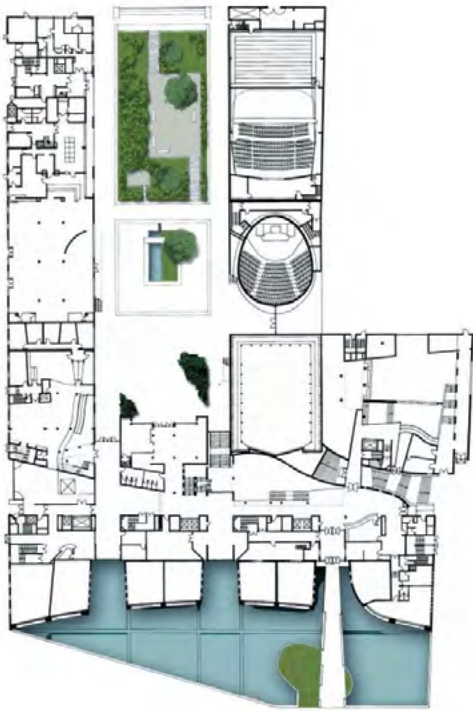


Cesar Pelli, Petronas Towers, Kuala Lumpur, 1992-7

سزار پلی، برج‌های پتروناس، کوالالامپور، ۱۹۹۷-۱۹۹۲

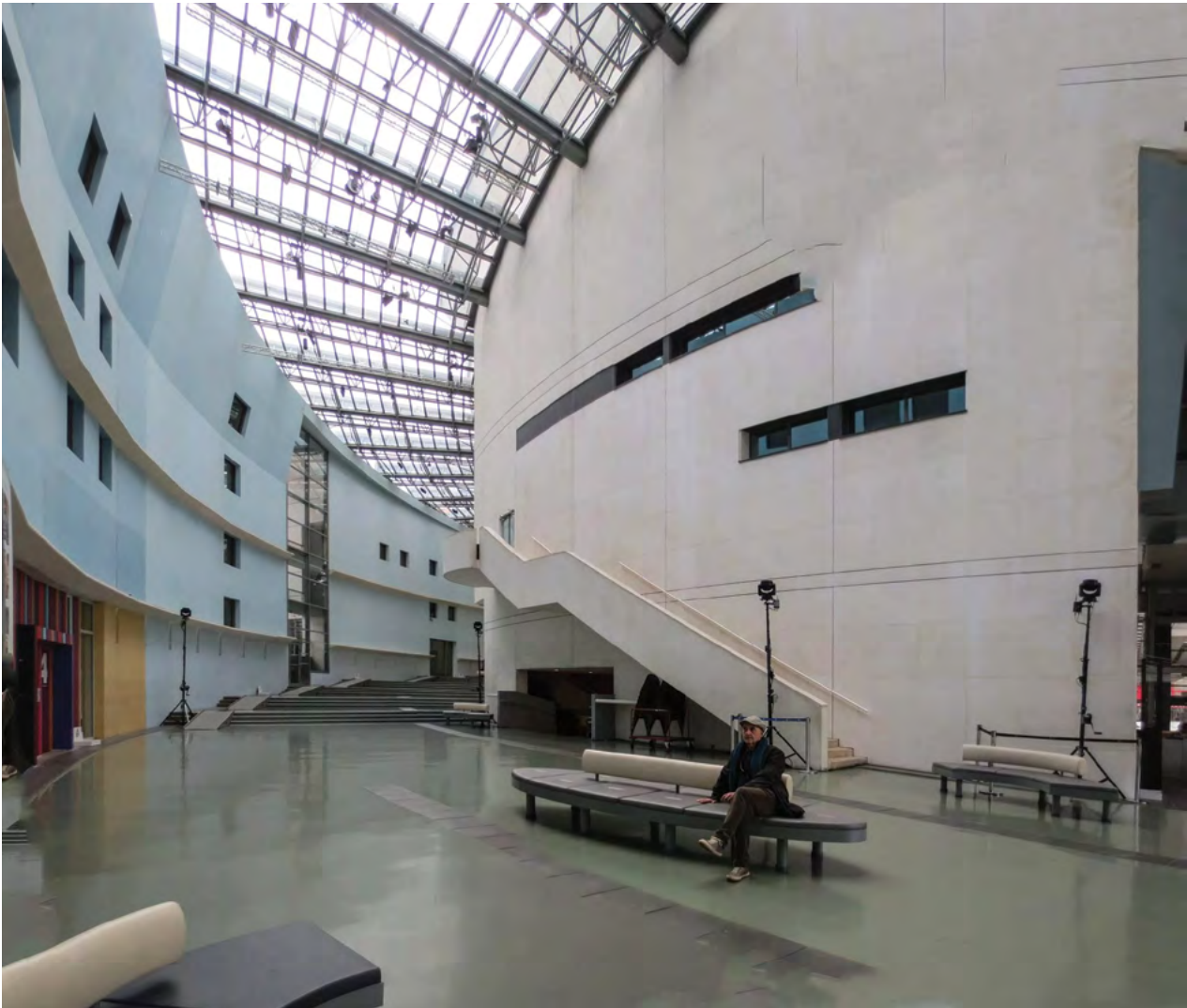
پاسخ می‌دهد. پست‌مدرنیست‌ها، به ویژه پیشگامان آن، به درستی نارضایتی عمومی از بیان‌های محدودکننده‌ی معماری را ارزیابی کردند. با این‌حال، آن‌ها به‌طور کامل نتوانستند توانایی غیر معماران در ارائه‌ی یک آلترناتیو را پیش‌بینی کنند. با افزایش نگرانی شهری و حومه‌ای، در حالی‌که سطح جرم و اختلال اجتماعی در حال افزایش است، مضمون‌سازی (تم‌سازی) از تصاویر تاریخی آشنا، احساس امنیت روانی و امنیت واقعی محیط‌های کنترل‌شده و تحت نظارت را ارائه می‌دهد. بزرگ‌ترین اهمیت معماری پوپولیستی و خروج آن از محدودیت‌های پارک‌های موضوعی به عرصه‌ی شهری، فشاری است که بر معماران وارد کرده تا با مقبولیت عمومی و تفاوت‌های آن با شیوه‌های متعارف معماری سازگار شوند. حمایت شرکت دیزنی از معماران معروفی مانند فرانک گری (Frank Gehry)، رابرت استرن (Robert Stern)، مایکل گریوز (Michael Graves) و آراتا ایزوزاکی (Arata Isozaki)، بحران وجدان حرفه‌ای را در این حوزه به وجود آورده است و همچنین طولانی‌ترین تأثیرات مالی این غول جهانی (شرکت دیزنی) به انتقال مضمون‌سازی (تم‌سازی) به بازار عمومی و تجاری کمک کرده است.

گسترده‌تر شدن جهانی‌سازی مالی که موجب رونق مضمون‌سازی (تم‌سازی) شده است، همچنین باعث تحول چهره‌ی معتبر و شناخته‌شده‌ی آسمان‌خراش به عنوان یک نوع شناخته‌شده‌ی تجاری شهری معروف، به کلان‌ساختار (Megastructure) معاصر شده است. به طرز متناقضی، در عصر حساسیت‌های زیست‌محیطی بالا، برج‌های بلند نه تنها در شهرهای مختلف جهان ادامه دارند، بلکه بلندتر و پرقدتر می‌شوند. ساختارهای کلان نشانه‌های مهمی از تغییر وضعیت اقتصادی بین‌المللی و همچنین نحوه‌ی انتقال سرمایه هستند؛ آن‌ها به عنوان نمادهای جدید قدرت شرکتی و همچنین هویت مدنی یا ملی به شمار می‌آیند و در حالی‌که اخبار کمی در مورد این



اجباری برای یافتن اشتراکات میان شاخه‌های متنوع ایدئولوژیک بود، این پیوستگی در رسانه‌های جدید به اندازه‌ی کافی مورد توجه قرار نگرفته است، اما در واقعیت وجود آن بسیار واقعی و ملموس است. این تلاش‌های متنوع ملی به طور گسترده، اجماعی از ناامیدی نسبت به پیروی از روندها و تبدیل معماری به زندانی از چرخه‌ی مصرف و نوسازی مداوم برنامه‌ریزی‌شده را نشان می‌دهند. این معماران، مدرنیسم را به عنوان پایدارترین درمان برای آن نگرش می‌دانند. اشتیاق محسوسی برای پایان دادن به دایره‌ی مد و انتظار برای ایسم (Ism)^{۱۱} بعدی وجود دارد، در حالی‌که در معرض گیر افتادن در آخرین واسم (Wasm)^{۱۲} هستیم، و نسل جوان‌تری از معماران به‌طور فزاینده‌ای به مدرنیسم بازمی‌گردند.

در این بین، احیای پوپولیستی (Populist) که پست‌مدرن‌ها (Post-Modernists) نتوانستند به درستی تعریف کنند، به طور خودجوش رخ داده است که ناشی از گسترش مصرف‌گرایی بدون قید و شرطی است که از اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ آغاز شد. این پدیده عمدتاً توسط توسعه‌دهندگان و کارآفرینان، به جای معماران، به عنوان پدیده‌ای مرتبط با نمایشگاه‌های جهانی، پارک‌های تفریحی و پارک‌های موضوعی مانند دیزنی‌لند (Disneyland) ارائه شده است. تحول اصلی که صورت گرفته، این است که مضمون‌سازی (تم‌سازی) به عنوان یک هدف، به بخش عمومی گسترش یافته، به عنوان یک فرصت تجاری و راه‌حل مدنی شناخته شده و به نیاز اجتماعی درک‌شده



Christian De Portzamparc, Cité de la Musique, La Villette, Paris, 1985-95

عکس‌های این صفحه: کریستین دو پورزامپارک، شهر موسیقی، لا ویلت، پاریس، ۱۹۸۵-۱۹۹۵



Norman Foster, Millennium Tower, Project, Tokyo, 1996

نورمن فاستر، برج هزاره، پروژه، توکیو، ۱۹۹۶



Rudolph Schindler, Schindler/Chace House, Hollywood, California, 1921-2

رودولف شیندلر، خانه شیندلر/چیس، هالیوود، کالیفرنیا، ۱۹۲۱-۱۹۲۲

موضوع وجود دارد، تغییر قابل توجهی در محل قدرت و همچنین در ابعاد ساختمان‌هایی که برای غایش این قدرت استفاده می‌شوند، صورت گرفته است. این پدیده به‌ویژه در آسیا مشهود بوده است؛ جایی که بلندمرتبه‌ها برای دلایلی که فراتر از کارایی فضایی و ارزش‌های بالای زمین است، به‌طور انتخابی به‌عنوان نمادهای نمادین مورد استفاده قرار گرفته‌اند. پیدا کردن نمونه‌های واضح این تحول در پروژه‌هایی مانند پروژه‌های سیزار پلی (Cesar Pelli) در کنیری وارف (Canary Wharf) لندن، ۱۹۸۶، و برج‌های پتروناس (Petronas Towers) در کوالالامپور (Kuala Lumpur)، ۱۹۹۲-۱۹۹۷ یا برج هزاره‌ی پیشنهادی (Millennium Tower) در توکیو (Tokyo) توسط نورمن فاستر (Norman Foster)، نشان‌دهنده‌ی میزان تبدیل آسمان‌خراش‌های گذشته به نمادهای مهم موفقیت اقتصادی ملی و قدرت شرکتی است. ساختارهای کلان امروز نه تنها نماد مشارکت در بازی پر ریسک مالی جهانی هستند، بلکه نشان‌دهنده‌ی روند پیشرفت آن نیز می‌باشند.

پایتخت‌های دوگانه‌ی حاشیه‌ی اقیانوس آرام، جایی که بیشتر این تغییرات در آنها رخ داده است، شامل لس‌آنجلس (Los Angeles) و توکیو (Tokyo) هستند؛ وضعیت تغییر و تحول که ویژگی این شهرهاست، باعث شده است که هم معماری لس‌آنجلسی و هم ژاپنی، پیش‌بینی‌کننده‌های نوع دیگری از تحولات باشند. آوانگارد در هر مورد، اثری تولید می‌کند که ویژگی‌های منحصر به فرد خود را دارد، به خود اشاره می‌کنند، پر از معناهای سیاقی و تاریخی هستند، الهام‌بخش، رمزآلود و به طور مداوم اصیل هستند. بحث درباره‌ی لس‌آنجلس در اینجا، پیش‌فرضی را که در کتاب قبلی تحت عنوان معماری لس‌آنجلس: وضعیت معاصر (Los Angeles Architecture: The Contemporary Condition) ارائه شده است را گسترش می‌دهد که برخلاف نظر عمومی، در این شهر که به‌طور معمول به‌عنوان شهری بدون گذشته یا



Cesar Pelli, Petronas Towers, Kuala Lumpur, 1992-7

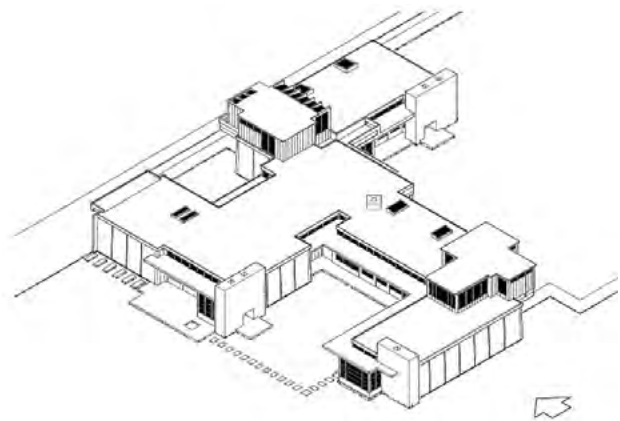
سزار پلی، برج‌های پتروناس، کوالالامپور، ۱۹۹۲-۱۹۹۷

فیلم که به طور خاص به اُس آنجلس تعلق دارد، توسط اِریک اوئن ماس (Eric Owen Moss) در سامیتار (Samitaur)^{۱۲} و دیگر نمونه‌های اولیه کالور سیتی (Culver City) و همچنین قدرت پایدار برنامه‌ی خانه‌های مورد مطالعه و معماری پیشگامان مدرنیست، همانطور که بررسی‌های چارلز ایمز (Charles Eames) و پیر کئینگ (Pierre Koenig) بر روی آثار معماران جوانی مانند سیگول-کولمن (Cigolle-Coleman)، نشانه‌های بیشتری از آگاهی از تاریخ در این شهر است. این تأثیرات ماندگار هر یک به وسیله‌ی پدیده‌ی مهاجرت که لس‌آنجلس را تحت‌الشعاع قرار داده، تقویت شده است؛ به‌گونه‌ای که آن را به مشابه اواخر قرن بیستم جزیره‌ی الیس (Ellis Island) در نیویورک (New York) به عنوان دروازه‌ی مهاجرت به ایالات متحده تبدیل کرده است. این پدیده، نوعی نگرانی جمعی را در شهر ایجاد کرده و چندفرهنگی بودن، فرهنگ خودساخته (Autoculture) را به عنوان نخستین عامل مهمی که مانع از درک انتقادی الگوی واقعی تجربیات شهری در لس‌آنجلس می‌شود، قرار می‌دهد. شاید چشمگیرترین تغییری که می‌توان تشخیص داد، افزایش تمایل به درون‌گرایی است؛ نوعی بازگشت کامل از یکی از دلپذیرترین محیط‌های طبیعی قابل تصور.



Frank Lloyd Wright, Barnsdall House, Los Angeles, 1916-21

حداقل شهری که گذشته‌اش را نمی‌پذیرد، به آن نگرسته می‌شود، پیشنهادها تاریخی وجود دارد. به این معنا که آخرین ثانیه نیز می‌تواند به عنوان گذشته محسوب شود، مفهوم تاریخ، نسبی است و با اینکه لس‌آنجلس تنها کمی بیش از یک قرن است که وجود دارد، این شهر، خانه‌ی بسیاری از اولین آزمایش‌های معماری مدرن در ایالات متحده است که توسط معمارانی مانند ریچارد نویترا (Richard Neutra) و رادلف شیندلر (Rudolf Schindler) انجام شده است. این پارادایم‌ها همچنان بر بهترین کارهای معاصر تأثیر می‌گذارند و به شیوه‌های غیر منتظره‌ای ظاهر می‌شوند، حتی اگر این تأثیرات بلافاصله قابل مشاهده نباشند. به عنوان شاهدی بر این موضوع، به خانه‌ی شنابل (Schnabel House) نگاه کنید که به عنوان نتیجه‌ی نهایی جستجوی طولانی الگوهای اولیه‌ی مسکونی توسط فرانک گری (Frank Gehry) و ریشه‌ی آن در خانه‌ی بارنزдал (Barnsdall House) اثر فرانک لوید رایت (Frank Lloyd Wright) در سال‌های ۱۹۱۶-۱۹۲۱ یا نقل قول‌های میسیون (Mission)^{۱۳} و ایرواین گیل (Irving Gill) که توسط کونینگ آیزنبرگ (Koning Eizenberg) در خانه‌ی خیابان ۳۱ (31st Street House) استفاده شده است، مورد توجه قرار گیرد. استفاده از نوع‌شناسی‌های شهری، مانند آزادراه و انبارهای استودیوی



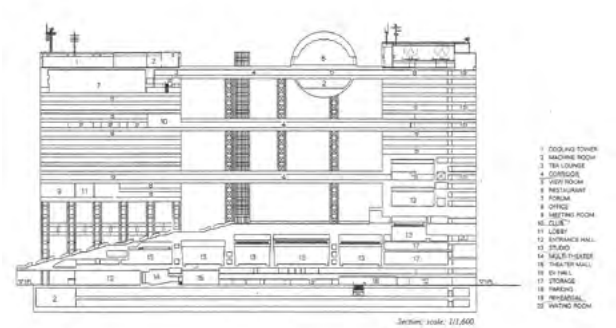
Rudolph Schindler, Schindler/Chace House, Hollywood, California, 1921-2

عکس‌های این صفحه: رودولف شیندلر، خانه شیندلر/چیس، هالیوود، کالیفرنیا، ۱۹۲۱-۱۹۲۲



عکس‌های این صفحه: فرانک لوید رایت، خانه بارنزдал، لس آنجلس، ۱۹۲۱-۱۹۱۶

طبیعت هنوز هم نیرویی قدرتمند در ژاپن به حساب می‌آید و معماران به طور یکسان به آن یا به شیوه‌ای هدایت‌شده (Directed Way)^{۱۵} یا بازتابی (Reflexive Way)^{۱۶} پاسخ می‌دهند، اما هرگز آن را نادیده نمی‌گیرند یا آن را همانطور که به نظر می‌رسد لس‌آنجلسی‌ها اکنون انجام می‌دهند، پیش پاافتاده نمی‌پندارند. طبیعت و تاریخ در ژاپن هم‌زمان هستند؛ اولین ساختمان‌ها از دل زمین تراشیده شدند و سپس به طور مستقیم در پاسخ به محیط، تماماً با استفاده از مواد طبیعی، تکامل یافتند. صنعتی‌سازی فزاینده و اِشغال آمریکا پس از جنگ جهانی دوم، حساسیت‌های مادی را تغییر داد، اما توجه به جزئیات که این رابطه‌ی نزدیک با محیط تشویق کرده بود، به عنوان یک ویژگی متمایز در معماری معاصر ژاپن همراه با تمایل به بازتعریف مداوم ویژگی‌هایی که این کشور را متمایز می‌کند، همراه شده است. افزایش آگاهی از اینکه بسیاری از سنت‌هایی که به بازتعریف این معماری کمک می‌کنند، در حال از بین رفتن هستند، موجب شده تا احساس فوریت و نیاز بیشتری برای حفظ و بازتعریف این سنت‌ها به وجود آید، این امر به‌ویژه به دلیل تلاش نسل قدیمی‌تر معماران که در کنار گسترش صنعتی پس از جنگ جهانی دوم در ژاپن بزرگ شده‌اند، مانند کِنزو تانگه (Kenzo Tange) برای انطباق با گئوانسیون‌های غربی در سبک مدرن مشهود است. نسل تانگه توسط معمارانی مانند فومی‌هیاکو ماکِی (Fumihiko Maki)، کیشو کوروکاوا (Kisho Kurokawa) و آراتا ایزوزاکی (Arata Isozaki) دنبال می‌شود، هر کدام از این معماران پروژه‌های متعددی دارند که تلاش مشابهی برای تطبیق سبک‌های مختلف را نشان می‌دهد. داستان تغییرات چشمگیری که در مسیر فعالیت‌های فومی‌هیکو ماکِی، کیشو کوروکاوا و آراتا ایسوزاکی که به طور تقریبی بر معماری معاصر ژاپن پس از کاهش تاثیر تانگه سلطه پیدا کرده‌اند، یک حماسه از سه فرد بسیار قدرتمند است که هر کدام در دوره‌ای از دوران شکل‌گیری در ژاپن، در حرفه‌ی خود



Kenzo Tange, Fuji Television Building, Tokyo, 1995

عکس‌های این صفحه: کنزو تانگه، ساختمان تلویزیون فوجی، توکیو، ۱۹۹۵

تاثیرگذار بوده‌اند. این حماسه، فراتر از محدوده‌ی این کتاب است و هنوز منتظر مورخ خود است، اما حول سه شخصیت کاملاً متفاوت می‌چرخد که هر کدام با تغییرات عمیق در کشورشان مواجه شده‌اند و سعی کرده‌اند تا آن‌ها را در قالب معماری، به بهترین نحو ممکن، حل و فصل کنند. نقشی که سنت در این آشتی ایفا کرده است، متفاوت بوده اما در هر مورد حضور داشته و این موضوع، مقایسه‌ی بین سه نفر را برای یک تحلیل‌گر آینده به وظیفه‌ای وسوسه‌انگیزتر تبدیل می‌کند. البته، معماران دیگری نیز در نسل آن‌ها وجود داشته‌اند که مشارکت‌های مهم و مداومی داشته‌اند و در اینجا مورد توجه قرار گرفته‌اند، اما این سه رهبر، مشکلات و امکانات ذاتی تلاش برای آشتی دادن دو فرهنگ متفاوت را به گونه‌ای نشان داده‌اند که کمتر کسی قادر به دستیابی به آن است و این امر به تلاش‌های هر یک از آن‌ها عمق بیشتری می‌بخشد. نسل آن‌ها اکنون به گروه جوان‌تری واگذار می‌شود که دیدگاه کاملاً متفاوتی دارند. استعداد ژاپنی‌ها در جذب و پذیرش بدون از دست دادن هویت فرهنگی که در تسلط آن‌ها بر فناوری‌های الکترونیکی به وضوح قابل مشاهده است، به معماری نیز تعمیم یافته است، و حتی ترجمه‌های اولیه از مدل‌های غربی نیز همچنان توانسته‌اند ویژگی‌های خاص ژاپنی را منتقل کنند. پس از متابولیسم (Metabolism) که تلاشی ملی‌گرایانه برای تطبیق مدرنیسم با اصول ارگانیک و شخصی‌سازی فرهنگی آن بود، معماری ژاپن به‌عنوان نیرویی که به‌طور مداوم در حال تجدید و نوآوری است، ظهور کرده است. افراد کلیدی در آنچه که شاید بتوان نسل جوان‌تر معماران ژاپنی به حساب آورد، از جمله تادائو آندو (Tadao Ando)، کاسوهیرو ایشی (Kasuihiro Ishii)، توئیو ایتو (Toyo Ito)، ایتسوکو هاسگاوا (Itsuko Hasegawa) و شین تاکاماتسو (Shin Takamatsu)، هر کدام نگرانی عمیقی برای ابراز استقلال فرهنگی ملی با افت انتظارات در این عصر را نشان داده‌اند. بدون برخورداری از مزیت بیان هنری بی‌قید و شرط که به نسل قبلی آن‌ها اعطا شده بود، آن‌ها



عکس‌های این صفحه: شین تاکاماتسو، ته آرک، کیوتو، ۱۹۸۳-۱۹۸۰

به‌طور غیرمنتظره‌ای توانسته‌اند احساسات ملی شدید را به شکلی متفاوت از بیان فرهنگی هدایت کنند، بدون اینکه فناوری را رد کنند. آندو (Ando) این دستاورد را از طریق سادگی خیره‌کننده و توانایی در رسیدن به ذات هر مشکل طراحی مختلف به‌دست آورده است، در حالی‌که ایشی (Ishii) برای مثال، پیشگام احیای کاوش‌ها در هنرهای سنتی، به‌ویژه در ساخت‌وساز چوبی بوده است که نقش مهمی در تاریخ معماری ژاپن دارد. منحصر به فردی ژاپنی تنها تلاش آشکار و پایدار برای حفظ هویت فرهنگی در برابر یکسان‌سازی تدریجی است؛ فصل پایانی درباره‌ی شهرهای جهانی، نشان‌دهنده‌ی گستردگی پیوستگی جهانی در بافت شهری است. تا پایان قرن، اکثریت مردم جهان در شهرها زندگی خواهند کرد و مشکلاتی که معمولا با زندگی شهری مرتبط است، مانند آلودگی، ترافیک، ازدحام و خدمات ناکافی یا غیر قابل دسترسی، به مشکل همه تبدیل خواهد شد، به‌ویژه در رابطه با تخریب‌های زیست‌محیطی که این عوامل اصلی ایجاد می‌کنند. با این حال، نرخ جهانی شهرنشینی یکسان نیست. آمریکای شمالی، آمریکای لاتین و اروپا همچنان در صدر این رقابت هستند؛ پیش‌بینی می‌شود که تا سال ۲۰۰۰، بیش از ۷۵ درصد از جمعیت هر یک از این قاره‌ها در شهرها زندگی کنند، در حالی‌که این میزان در آفریقا و آسیا به ترتیب حدود ۳۵ درصد است؛ اما آسیا و به‌ویژه چین، به سرعت در حال افزایش است. مسائل مربوط به سبک و مدارس فلسفه‌ی طراحی، یا تأثیرات یک جنبش آوانگارد خاص، در مقایسه با پیش‌بینی‌های احتمالی از دو برابر شدن جمعیت جهانی در نیم قرن آینده و کمبود احتمالی پناهگاه‌های اولیه، بهداشت و خدمات بهداشتی که نسل‌های آینده با آن روبرو خواهند شد، رنگ می‌بازد. برخلاف معماران پیشین در آغاز این قرن، معماران امروزی تنها سهم کوچکی در محیط ساخته‌شده دارند، حتی اگر رسانه‌ها بخواهند خلاف این را به ما القا کنند. اگر واقعا معماران بخواهند در آینده تاثیر قابل توجهی بر نحوه‌ی

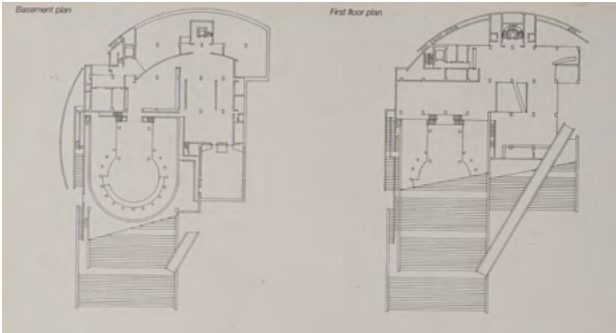


Shin Takamatsu, The Ark, Kyoto, 1980-3



Tsao And Mckown, IMC Building, Kuala Lumpur, 1996

تسائو و مککاون، ساختمان IMC، کوالالامپور، ۱۹۹۶



زندگی مردم داشته باشند، دامنه‌ی تحقیق، علایق و درگیری‌های‌شان باید به طور قابل توجهی تغییر کند. تعداد فزاینده‌ای از معماران، معماران در حال آموزش و دیگران که به محیط ساخته‌شده، متعهد هستند، درک کرده‌اند که چنین تغییری ضروری است، همچنین در حال شروع به فهم این موضوع هستند که ما پیش از این نیز در چنین موقعیتی بوده‌ایم، هرچند در مقیاس و شرایط تاریخی متفاوتی. هشدار مشهور در مورد خطر تکرار اشتباهات تاریخی اگر آن را مطالعه نکنید (به تاریخ توجه نکنید)، اکنون بیش از همیشه به‌موقع و حائز اهمیت است. درس قرن گذشته این است که مشکلاتی که جنبش مدرن در معماری تلاش کرد که آن‌ها را حل کند، اکنون به ابعاد جهانی گسترش یافته‌اند، اما ماهیت اصلی این مشکلات همچنان ثابت مانده است. نابرابری‌های اجتماعی که توسط هم‌خوانی‌های رسمی در آنچه میشل فوکو (Michel Foucault) به عنوان معماری قدرت شناسایی کرده است، تداوم یافته‌اند؛ کمبودهای شدید مسکن؛ معضل تخریب هنرهای دستی توسط فناوری و بیان فردی توسط عقلانیت؛ نقش تاریخ در فراهم کردن پیشینه؛ و پتانسیل خود معماری به عنوان سازه‌ای الهام‌بخش از مصالح، ساختار و آیین‌های روندی که فضاهایی برای تأثیر بر وضعیت انسانی ایجاد می‌کند، هنوز هم موضوعات حیاتی معماری امروز هستند.

کسانی‌که به ماهیت چرخشی تاریخ و اهمیت معماری در بازگشت این مسائل پی برده‌اند، می‌دانند که پروژه‌ی مدرن با زحمات فراوان، ابزارهایی را ایجاد کرده است که می‌تواند این مسائل را بار دیگر به‌وضوح درک و تحلیل کند و به تصویر بکشد. انعطاف‌پذیری فلسفه‌های اساسی آن پروژه، بدون توجه به برخی ملاحظات رسمی که اکنون به سبک تاریخی خاص خود تبدیل شده‌اند، حتی بر منتقدان سرسخت مدرنیسم نیز تأثیر گذاشته است؛ منتقدانی که نتوانسته‌اند جایگزین عملی مناسبی ارائه دهند. این به رسمیت شناختن، رهایی‌بخش بوده است زیرا هرچه بیشتر طراحان به این درک می‌رسند که در چارچوبی از تحقق و پیشرفت فعالیت می‌کنند نه نفی و انکار، همچنین، کار سخت و پیچیده‌ای که پیش‌تر انجام شده، بستری محکم برای آن‌ها فراهم کرده است تا بتوانند به‌عنوان افرادی مستقل بر آن استوار شوند.

عکس‌های این صفحه: تادائو آندو، موزه تاریخی چیکاتسو آسوکا، اوزاکا، ۱۹۹۴-۱۹۹۰

Tadao Ando, Chikatsu-Asuka Historical Museum, Osaka, 1990-4

پیوست

۱- دیکانستراکتیویسم (Deconstructivism) یک اصطلاح نظری است که در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ در هنر، معماری و ادبیات فلسفی به وجود آمد و ریشه در ایده‌های فیلسوف فرانسوی ژاک دریدا (Jacques Derrida) دارد. این جنبش در زبان معماری عمدتاً به اشکال جابجا شده، تحریف شده و زاویه‌دار اشاره دارد که غالباً درون هندسه‌های متناقض قرار دارند (architecture-history.org).

۲- دیکانستراکشنِ متن به فرایند تحلیل و بازخوانی متون به‌گونه‌ای گفته می‌شود که در آن ساختارهای پنهان و تناقضات درون متن آشکار می‌شوند. این روش که از نظریات ژاک دریدا سرچشمه می‌گیرد، به دنبال این است که نشان دهد چگونه معناها در یک متن ناپایدار هستند و چگونه زبان به جای داشتن یک معنای واحد و ثابت، دارای چندین لایه معنا و تفسیر است. در دیکانستراکشن، متن از طریق تحلیل به اجزای خود تجزیه می‌شود تا فرضیات و ایده‌های پشت آن مورد پرسش قرار گیرد و نشان داده شود که چگونه ممکن است این فرضیات به چالش کشیده شوند.

۳- کانستراکتیویسم (Constructivism) یک جنبش هنری و معماری است که در اوایل قرن بیستم در روسیه به وجود آمد. این جنبش بر اساس استفاده از فرم‌های هندسی ساده و مواد صنعتی مانند فولاد، شیشه و بتن پدید آمد. کانستراکتیویسم به دنبال ایجاد فرم‌های نوآورانه و کاربردی است که به تغییرات اجتماعی و صنعتی پاسخ دهند و بر ساختار و فرآیند ساخت تأکید دارند. در این جنبش، تأکید بر عمل‌گرایی و کاربردی بودن طراحی‌ها به جای زیبایی‌شناسی و تزئینات است. پیشگامان اصلی این جنبش شامل ولادیمیر تاتلین (Vladimir Tatlin) و اِل لیسیزکی (El Lissitzky) هستند.

۴- سوپرماتیسم (Suprematism) یک جنبش هنری است که توسط هنرمند روسی کازیمیر مالویچ (Kazimir Malevich) در سال به وجود آمد. این جنبش بر روی فرم‌های هندسی ساده، مانند مربع، دایره و مستطیل، و پالت رنگی محدود تمرکز دارد. سوپرماتیسم بر احساسات هنری خالص و انتزاعی به جای فرم‌های نمایشی تأکید می‌کند. هدف این جنبش انتقال احساسات و تجربیات بنیادی انسانی از طریق استفاده از اشکال و رنگ‌های ساده است و به دنبال دستیابی به شکلی از هنر است که فراتر از دنیای مادی باشد و به سطح بالاتری از خلوص هنری برسد.

۵- دیکانستراکتیویست‌ها با تأکید بر ارتباطاتشان با منابع کلیدی مدرنیسم، قصد دارند مباحث مرتبط با مدرنیسم را که قبلاً نادیده گرفته شده بودند، دوباره مورد توجه و بررسی قرار دهند.

۶- دوران مشهوریت پانزده دقیقه‌ای (Fifteen minutes of fame) به معنای دوره‌ای کوتاه از شهرت یا توجه عمومی است که پس از آن معمولاً به سرعت محو می‌شود. این اصطلاح به‌ویژه از جمله‌ی معروف اندی وارهل (Andy Warhol) که گفته است "در آینده هر کسی برای پانزده دقیقه مشهور خواهد شد (minutes ۱۵ In the future, everyone will be world-famous for)" نشأت گرفته است. در این متن به این معناست که جنبش پست‌مدرن به مدت کوتاهی در کانون توجه بود و اکنون تلاش می‌کند دوباره از طریق ویژگی‌های بومی و خصلت تاریخی آنها، توجه‌ها را به خود جلب کند؛ اگرچه، این دوره‌ی شهرت آن به پایان رسیده است.

۷- اکسپرسیونیسم (Expressionism) یک جنبش هنری و معماری است که در اوایل قرن بیستم ظهور کرد. این جنبش با هدف انتقال احساسات و تجربیات درونی هنرمند از طریق فرم‌های ناهنجار شناخته می‌شود. اکسپرسیونیسم، بیشتر بر بروز احساسات و ذهنیت‌های فردی متمرکز است تا نمایاندن واقعیت عینی. اکسپرسیونیست‌های اولیه، گروهی از معماران و هنرمندان فعال در اوایل قرن بیستم فعال بودند که به دنبال کشف و نمایش احساسات عمیق فردی از طریق استفاده از فرم‌های پیچیده و رنگ‌های تند بودند. اکسپرسیونیست‌های جدید به عنوان یک دسته از معماران معاصر، به نوعی ادامه‌دهنده‌ی راه اکسپرسیونیسم اولیه هستند، اما بر تکنولوژی‌های مدرن و مفاهیم جدید نیز اشاره دارند. این گروه، شامل معمارانی است که در تلاش‌اند تا هویت‌های متمایز را از طریق فرم‌های نوآورانه و استفاده از تکنولوژی‌های پیشرفته بیافرینند. این معماران به طور خاص در بازنگری اصول اکسپرسیونیسم اولیه برای انطباق با نیازهای معاصر و محیط‌های فرهنگی و تاریخی خاص خود تمرکز دارند.

۸- روش‌شناسی رویاگرانه (Visionary Methodology) به روشی اشاره دارد که در آن تمرکز بر ایده‌های نوآورانه و پیشگامانه است و به دنبال تحقق یا پیاده‌سازی دیدگاه‌ها و تصورات بلندپروازانه در طراحی و معماری است. به عبارت دیگر، این نوع روش‌شناسی بر ایجاد و پیشبرد ایده‌ها و مفاهیم جدید و آینده‌نگر تمرکز دارد.

۹- زنجیره‌ی شیشه‌ای (Glass Chain) به مجموعه‌ای از مکاتبات و مباحثات بین معماران در اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ اشاره دارد که توسط معماران برجسته‌ای مانند برونو تاوت (Bruno Taut) و هانس شارون (Hans Scharoun) آغاز شد. این مکاتبات به منظور تبادل ایده‌ها و دیدگاه‌ها درباره آینده‌ی معماری مدرن و توسعه‌ی مفاهیم نوآورانه در طراحی معماری صورت گرفت. این نام به دلیل استفاده از اصطلاح زنجیره‌ی شیشه‌ای به عنوان یک تصویر استعاری برای ارتباط و تبادل ایده‌های روشن و شفاف میان معماران انتخاب شد. مکاتبات زنجیره‌ی شیشه‌ای به طور کلی به بررسی و معرفی ایده‌های پیشرفته و ایده‌آل‌های طراحی در دوران مدرن کمک کرد.

۱۰- فیوچرز سیستمز (Future Systems) یک شرکت طراحی و معماری بین‌المللی است که به‌ویژه به خاطر استفاده از تکنولوژی‌های پیشرفته و رویکردهای نوآورانه در طراحی‌های خود شناخته می‌شود. این شرکت با تمرکز بر معماری پایدار و فناوری‌های سبز، به دنبال تحقق معماری سبزتر و مطابق با نیازهای محیطی و آینده است.

۱۱- پسوند ایسم (Ism) به نظریه‌ها، سبک‌ها یا جنبش‌هایی اشاره دارد که در تاریخ معماری و هنر به‌عنوان دوره‌های خاص و مدرن شناخته شده‌اند. به‌طور کلی ایسم به مفاهیم و رویکردهایی اطلاق می‌شود که در زمان خود به‌طور گسترده پذیرفته و مورد توجه قرار گرفته‌اند، مانند مدرنیسم و اکسپرسیونیسم. ۱۲- واسم (Wasm) اصطلاح غیررسمی است که به نظریه‌ها یا سبک‌هایی اشاره دارد که به‌دلیل تغییرات و پیشرفت‌های جدید، از مُد افتاده و دیگر به‌روز نیستند. واسم به معنای یک باور منسوخ؛ یک "ایسم" خارج از مد (An Obsolete Belief; An Out-Of-Fashion 'Ism) است که نشان می‌دهد یک نظریه یا سبک، به دلیل تغییرات و پیشرفت‌های جدید، دیگر مُدرن و مورد توجه نیست.

۱۳- سبک میسیون (Mission Revival) به سبکی از معماری اشاره دارد که به دوران استعمار اسپانیا مربوط می‌شود. این سبک به وضوح تحت تأثیر معماری کلیساهای مبلغه قرار دارد که در آن دوران توسط مبلغان اسپانیایی ساخته شده‌اند. ویژگی‌های معمول این سبک شامل استفاده از آجر، سقف‌های سفالی، و تزئینات ساده و کاربردی است. سبک میسیون به تأثیرات تاریخی و فرهنگی آن دوران اشاره می‌کند که به تجدید حیات ویژگی‌های معماری کلیساهای مبلغه در طراحی‌های جدید کمک کرده است.

۱۴- سامیتار (Samitaur) به پروژه‌ای از اِریک اوئِن ماس (Eric Owen Moss) اشاره دارد که در کالورِ سیتی (Culver City) واقع شده است. این پروژه به‌عنوان نمونه‌ای از استفاده نوآورانه از نوع‌شناسی‌های شهری، مانند انبارهای استودیو فیلم و آزادراه‌ها در طراحی‌های معاصر مطرح است. سامیتار به عنوان یک مرکز تجاری و اداری با ویژگی‌های منحصر به فرد در طراحی و استفاده از فضا شناخته می‌شود.

۱۵- شیوه‌ی هدایت‌شده (Directed Way) به معنای استفاده‌ی آگاهانه و عمدی از طبیعت به عنوان منبع الهام یا به منظور تحقق اهداف طراحی خاص است. این رویکرد ممکن است شامل انتخاب و استفاده‌ی عمدی از ویژگی‌های طبیعی برای تأثیرگذاری بر طراحی یا عملکرد ساختمان باشد.

۱۶- شیوه‌ی بازتابی (Reflexive Way) به معنای پاسخگویی به طبیعت به صورت غیر دستوری و بیشتر از طریق تامل و بازتاب در طراحی است. این رویکرد ممکن است به معنای تعامل طبیعی‌تر و همسازتر با محیط باشد و معماران به صورت خودآگاه به ویژگی‌ها و تأثیرات طبیعت پاسخ دهند بدون اینکه لزوماً هدف خاصی را دنبال کنند.



آموزش مکتب پریری، سبک اولیه‌ی رایت به عنوان یک سیستم ارتباطی

دیوید وان زانتِن،

ترجمه‌ی لادن مصطفی زاده

Frank Lloyd Wright Schooling the Prairie School

با این‌حال، تأثیر بلوک‌های مهدکودک به عنوان یک افسانه‌ی بسیار مقاوم، اثبات شده است. به نظر می‌رسد دلیل آن این باشد که، در حالی‌که توصیف اثر پریری را به عنوان مفهومی انتزاعی پذیرفته است، همچنین یک ویژگی دیگر کمتر بیان شده‌ی مکتب پریری را فرا می‌خواند: مصداقی از مونتاژ که از واحدهای مدولار تشکیل شده است و آنها را می‌توان در الگوهای مختلفی تنظیم کرد که بیشتر از نقاشی‌های کوبیسم به ساختارهایی که با بلوک‌های کودکانه ساخته شده‌اند، شباهت دارند. این ویژگی دوم (مونتاژ مدولار) به اندازه‌ی ویژگی انتزاع مهم است. چون رایت به عنوان پیشرو و توجیه‌گر انتزاع در هنر مدرن به‌طور کلی مورد اشاره قرار گرفته است، ویژگی مونتاژ مدولار در کارهایش به عنوان نشانه‌هایی از تلاش او برای دستیابی به خلوص هندسی تفسیر شده است. با این‌حال، این ممکن است «گذاشتن گاری جلوتر از اسب»^۱ باشد، به‌ویژه هنگامی‌که در مورد مکتب شیکاگو (Chicago) صحبت می‌کنیم که همیشه در آن مهم‌ترین مساله، چگونگی قرار دادن اشیا در کنار هم بوده است. در ادامه، من می‌خواهم این پارادایم را معکوس کنم و این فرضیه را بررسی کنم که خلوص هندسی، وسیله‌ای برای تسریع مونتاژ و دستیابی به نوعی خود تولید مکانیکی^۲ در ترکیب‌بندی معماری بوده است. سبک پریری رایت با استودیوی آگ پارک (Oak Park studio) او همزمان بود؛ دفتر و اتاق نقشه‌کشی متصل به خانه‌ی خودش که آن را به طور مشارکتی سازماندهی کرد.

این یک حقیقت است که سبک پریری (Prairie style) فرانک لوید رایت (Frank Lloyd Wright) انتزاعی صریح است؛ واژگانی از اشکال هندسی ساده بدون ارجاع تاریخی یا طبیعی. طراحی‌های پریری او معمولاً به عنوان ترکیبی از سطوح یا بلوک‌هایی توصیف می‌شوند که طوری کنار هم قرار گرفته‌اند که به نظر می‌رسد در رابطه با یکدیگر و زمین شناور هستند. زیگفراید گیدئون (Sigfried Giedion) در مورد خانه‌های او چنین نوشت: «رایت سطوح صاف سنتی را می‌گیرد و آنها را به صورت نوارهای افقی سازمان‌دهی شده و در بازی با حجم‌های جامد تشریح می‌کند، او دیوار را تشریح می‌کند و دوباره با یک تخیل بی‌سابقه، آن را کنار هم می‌گذارد.» این مشاهده به نوبه‌ی خود وسوسه‌ی پیوند طراحی‌های پریری رایت با نقاشی‌های کوبیسم (Cubist Painting)^۳ و سبک بین‌المللی را ایجاد کرد؛ نقاشی‌های کوبیسم چند سال بعد به طور مستقل در اروپا به اجرا درآمد و مفهوم باز و مسطح سبک بین‌المللی (International Style)^۴ پس از کوبیسم در دهه ۱۹۲۰ تکامل یافت. بنابراین گیدئون به این نتیجه رسید که رایت: «به‌طور ناخودآگاه به سوی همان نیروهایی که حدود ده سال بعد در اروپا کار خواهند کرد، سوق می‌یابد.»

این ویژگی انتزاعی در کارهای رایت معمولاً به آموزش کودکی او با بلوک‌های مهدکودک مدولار فروبل (Froebel)^۵ نسبت داده می‌شود. این تجربه‌ی کودکی ممکن است از نظر تاریخی مشکوک باشد. وقتی این حکایت برای اولین بار توسط دوست او رابرت سی. اسپنسر جونیور (Robert C. Spencer Jr.) در بررسی کارهای رایت در سال ۱۹۰۰ نوشته شد، داستان به طور خاص به مادر معلم او نسبت داده شد، گویی خود رایت در صحت آن شک داشت.

*McCarter, Robert, 2005, One and by Frank Lloyd Wright, A Primer of Architectural Principles, Phaidon Press Inc, New York



استودیوی اُگ پارک (Oak Park)، ۱۸۸۹

بعدها یکی از نقشه‌کش‌ها، بری بیرِن (Barry Byrne) اشاره کرد که رایت، سیستمی را توسعه داده بود که یک طرح با استفاده از آن روش، می‌توانست خودش را بر روی تخته‌های دفتر بازتولید کند، وقتی که رایت آن را با یک طرح کلی به حرکت درآورد. وی بیان می‌دارد:

"آقای رایت که با حس بی‌خطایی از بعد سوم مجهز بود (توانایی فوق‌العاده‌ای در درک و تجسم بعد سوم داشت)، در دوره‌ی بین ۱۹۰۲ و ۱۹۰۹ که من در استودیوی ایشان بودم، همیشه به طرح‌های خود از طریق پلان و مقطع می‌رسید؛ معمولا آخرین مورد تعیین‌کننده‌ای که بر اساس آن پرسپکتیوها شکل می‌گرفتند. در سال‌های پایانی کارآموزی من و هنگامی‌که پروژه‌ها به من سپرده می‌شدند تا به نقشه‌های اجرایی تبدیل شوند، مطالعات اصلی که توسط رایت انجام شده بود، به دست من می‌رسید که در آن، نقشه از قبل تعیین شده و موضوع اصلی طراحی خارجی(بیرونی) به وضوح در مقطع مشخص شده بود. توسعه‌ی تمامی بخش‌های ضمنی اما تعیین‌نشده‌ی پروژه، سپس به چالش شاگرد نقشه‌کش تبدیل می‌شد که باید به تایید استاد می‌رسید و اغلب نیز توسط او اصلاح می‌شد". چارلز.ای.وایت (Charles E. White) که هم‌دوره‌ی بیرِن (Byrne) در استودیو رایت بود، در سال ۱۹۰۴ به صورت سریع‌تر و گویاتر به دوستی نوشت:

"من فکر می‌کنم، بزرگ‌ترین کمک رایت به معماری، سیستم طراحی واحد او است. تمام طرح‌های او از واحدهایی تشکیل شده است که به صورت متقارن یا سیستماتیک گروه‌بندی شده‌اند. واحدی که معمولا مورد استفاده قرار می‌گیرد، واحد پنجره‌ای لولایی (Casement Window)^۸ با این ابعاد است. این واحدها به تعداد و اندازه‌های مختلف تغییر می‌کنند تا با هر مورد خاص، سازگار شوند و واحد انتخاب شده به طور مداوم در هر بخشی از طرح اجرا می‌شود. فرآیند او برای ایجاد یک طراحی جدید برخلاف آن چیزی است که معمولا به کار می‌رود. بیشتر افراد ابتدا الزامات کاملا کاربردی را مشخص می‌کنند، سبک خود را انتخاب می‌کنند و سپس طراحی را بر اساس آن شکل می‌دهند، در حالی‌که رایت ابتدا واحد خود را توسعه می‌دهد، سپس طراحی خود را تا حد

امکان به الزامات متناسب می‌کند، یا بهتر است بگوییم، الزامات را با طراحی مطابقت می‌دهد. منظورم این نیست که او الزامات را نادیده می‌گیرد بلکه او با ذهنی وسیع و معمارانه به کار خود نزدیک می‌شود و هرگز اجازه نمی‌دهد خواسته‌های خُرد (یا بی‌اهمیت) مشتری‌اش در بیان معماری طراحی او دخالت کنند. خواسته‌های خُرد با نوعی جذب و خنثی‌سازی در چارچوب طرح کلی برآورده می‌شوند و هرگز اجازه داده نمی‌شود که در سیستم یا اسکلت خانه دخالت کنند^۹".

مشاهده‌ی نتایج به جای فرآیند^{۱۰}، معمار هلندی جی.جی.پی.آود (J. J. P. Oud) در خصوص آثار رایت می نویسد:

"در حالی‌که این ویژگی زمان ما است که حتی آثار هوشمندانه‌ترین افراد تقریبا همیشه نشان می‌دهند که چگونه به شکلی که هست تبدیل شده‌اند"^{۱۱} اما در کارهای رایت، همه چیز بدون هیچ‌گونه نشانه‌ای از تلاش ذهنی برای فرایند تولید، ظاهر می‌شود.

خود رایت به طور خلاصه همه این‌ها را در همان شماره‌ی وندینگِن (Wendingen)^{۱۲} تایید می‌کند:

"تمام ساختمان‌هایی که ساختم(ام) بزرگ و کوچک) بر اساس یک سیستم واحد ساخته شده‌اند؛ همانطور که پرز یک فرش به تار دوخته می‌شود"^{۱۳}. بنابراین، هر سازه یک ریتم بافتی منظم با مقیاس منسجم از قطعات است و اقتصاد ساخت و ساز به شدت توسط این راهکار ساده تسهیل می‌شود؛ یک راهکار مکانیکی که در نتیجه‌ی نهایی جذب شده و به آن بافتی منسجم‌تر و کیفیتی ظریف‌تر به به کل اثر می‌بخشد.

ریچارد مک‌گرمک (Richard MacCormac) در تحلیل ساختمان‌های سبک پُریری فرانک لوید رایت در سال ۱۹۶۸ به شبکه‌ای نامنظم (که او آن را شبکه‌ی تارتان (Tartan Grid)^{۱۴} می‌نامد) اشاره کرد؛ این شبکه به طور ضمنی در نقشه‌های سبک پُریری رایت وجود دارد و ستون‌هایی که فضا‌های او را تعریف می‌کنند، در آن قرار می‌گیرند.

خود شبکه‌ی تارتان، پیوسته و نامشخص است: رایت می‌تواند بلوک‌های پایه

خود را در داخل آن جابجا کند تا هر ترکیبی از فضاها را که می‌خواهد، تعریف کند. می‌توان آن را به گونه‌ای تنظیم کرد که حجم‌های مربعی، مستطیلی، تی‌شکل یا هر حجمی را سازماندهی کند و در عین حال وحدت و هماهنگی را حفظ کند. این شبکه می‌تواند با چند عنصر کوچک پر شود تا خانه‌ی کوچکی مانند مسکن گاله (Gale) در اُگ‌پارک (Oak Park) تولید کند، یا می‌تواند برای سازماندهی عناصر بسیاری استفاده شود تا خانه‌ای بزرگ مانند عمارت داروین مارتین (Darwin Martin) در بوفالو (Buffalo) تولید کند. این سیستم به صورت انعطاف‌پذیر با حدود یکپارچه و محورهای توسعه‌ی مشخص باقی می‌ماند به طوری‌که ترکیب‌ها، پیشنهاد گسترش خود را می‌دهند (به طور خود به خودی گسترش می‌یابند). هنگامی که یک طراحی توسط رایت به وجود آمد، تنها کاری که طراحان او باید انجام می‌دادند، تکمیل آن بود. در این زمینه، اشاره‌ی مکرر رایت به فوگ‌های باخ (Bach's Fugues)^{۱۵} به عنوان منبع الهام او بسیار معنا پیدا می‌کند. موسیقی یک سیستم واحد است و این فوگ‌ها، ترکیبات موسیقی خاصی بودند که پیکربندی‌های پیچیده‌ی خودمولد را از پیشرفت‌های حسابی ساده به دست می‌آوردند. بنابراین، آن کیفیتی که در کارهای پُریری رایت، انتزاع نامیده شده است، تجلی یک سیستم طراحی خودپیش‌ران بود. به این ترتیب، این یک راه‌حل پیشنهادی برای جستجوی سالیوان (Sullivan) برای یک معماری ارگانیک و طبیعی بود، رایت اذعان داشت که طبیعت در ساخت و ساز به جای منحنی‌ها به بلوک‌ها تبدیل شود. رایت طراحی خود از تئزینات در دفتر سالیوان را به صورت هندسی ترسیم کرد در حالی‌که تئزینات سالیوان پیچیده و در هم تنیده بودند.

اما ما باید این موضوع را حتی گسترده‌تر در نظر بگیریم: کل تلاش رایت، تحقق اهداف کلی سالیوان (Sullivan) به روش‌های هندسی بود. برای توضیح این موضوع، باید یکی از مهم‌ترین و در عین حال، مبهم‌ترین وقایع در تاریخ مکتب شیکاگو (Chicago School) را بررسی کنیم. در سال ۱۹۰۰، هنگامی که رایت همزمان استودیوی اُگ پارک (Oak Park) خود را تاسیس و سیستم واحد طراحی (Unit System of Design) خود را کشف کرد، او و سالیوان به همراه گروهی از جوانان تحسین‌گر و هم‌فکر، درگیر فرموله کردن و اعلام یک سیستم ترکیبی ارگانیک بودند که با شعار فراموش‌شده‌ی طراحی خالص (Pure Design) شناخته می‌شد. هدف آن‌ها، ایجاد آثار فردی



عکس‌های این صفحه: استودیوی اُگ پارک (Oak Park)(به همراه عکس‌های فضای داخلی استودیو)، ۱۸۸۹



نمای بالا از عمارت داروین مارتین (Darwin Martin) در بوفالو (Buffalo)، ۱۹۰۵



عمارت داروین مارتین (Darwin Martin) در بوفالو (Buffalo)، ۱۹۰۵

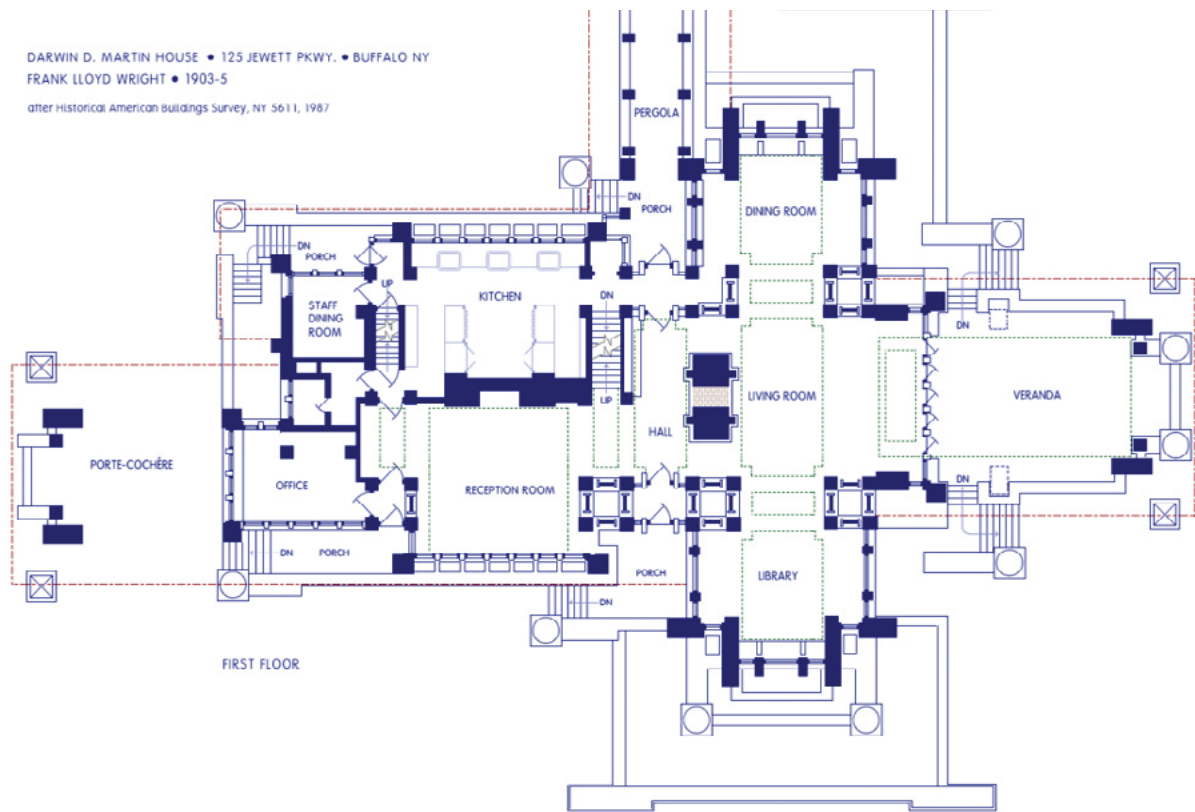
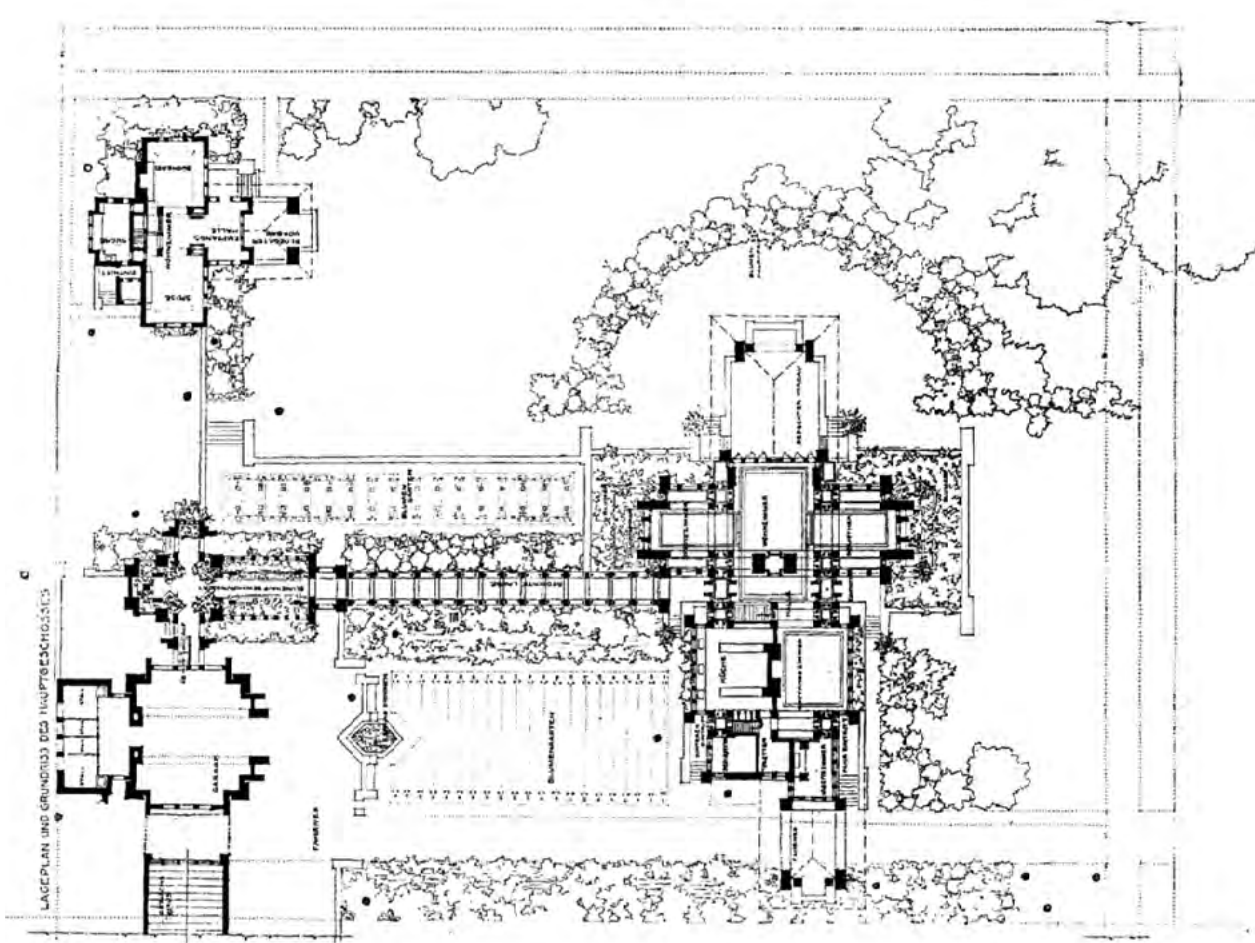


مسکن گاله (Gale) در اک پارک (Oak Park)، ۱۸۹۲

نبوغ‌آمیز نبود بلکه ایجاد یک مکتب جدید معماری آمریکایی بود و برای لحظه‌ای به نظر می‌رسید که به موفقیت دست خواهند یافت. داستان در سال ۱۸۸۵ با تأسیس باشگاه معماری شیکاگو (Chicago Architectural Club) آغاز شد که از طراحانی تشکیل شده بود که به اندازه‌ی کافی حرفه‌ای نبودند تا بتوانند به عنوان معماران مستقل فعالیت نمایند. این باشگاه در حمایت از جنبش هنرها و صنایع دستی در دهه‌ی ۱۸۹۰ به طور فزاینده‌ای فعال شد و موقعیت‌های اجرایی آن به تدریج توسط اعضای جوان‌تر آن تصاحب شد. اتاق‌های باشگاه در سال ۱۸۹۷ توسط مدیر دابلیو. ام. آر. فرنچ (W. M. R. French) در ساختمان تازه تکمیل شده‌ی موسسه‌ی هنر در اختیار آن‌ها قرار گرفت. در اصل خود فرنچ یک معمار منظر بود که قبلاً در سال ۱۸۸۹ یک برنامه‌ی معماری در موسسه‌ی هنر تأسیس کرده بود که در ابتدا توسط دوست و همکار سالیوان، لوئیس جی. میلِت (Louis J. Millet) هدایت می‌شد. فرنچ در اواخر سال ۱۸۹۹ یک معمار جوان به نام امیل لُرج (Emil Lorch) از شهر دیترویت (Detroit) را به‌عنوان معاون مدیر برای مدیریت امور معماری در موسسه‌ی هنر استخدام کرد. لُرج که به زودی یکی از مسئولان باشگاه شد، به همراه سایر اعضای جوان باشگاه معماری در سال ۱۹۰۰ نمایشگاهی چشمگیر از کارهای خود برگزار کرد که شامل یک اتاق مختص هنرها و صنایع دستی و یک بخش ویژه برای نمایش جداگانه‌ای از کارهای فرانک لوید رایت بود. سبک تازه ظهور کرده‌ی پیری در نمایشگاه دوسالانه‌ی بعدی برجسته بود: بیانیه‌ی ۱۹۰۱ شامل مقاله‌ی رایت با عنوان هنر و صنعت ماشین (The Art and Craft of the Machine) بود و بیانیه‌ی ۱۹۰۲ بخش جداگانه‌ای را به طراحی‌های رایت اختصاص داده بود. تقریباً در همان زمان در سال ۱۸۹۹، باشگاه به همراه تعدادی دیگر از باشگاه‌های معماران جوان، لیگ معماری آمریکا (Architectural League of America) را در یک کنوانسیون در کلیولند (Cleveland) تأسیس کرد. این یک اتحادیه از باشگاه‌های معماری بود که به فعالیت‌های هنری و صنایع دستی در راستای ایجاد یک معماری بومی آمریکایی اختصاص داشت. شعار آن‌ها، پیشرفت قبل از سنت (Progress before Precedent) بود و احیای باستان‌شناسی هدف خاص خشم آن‌ها بود^{۱۶}.

رایت به همراه مکس دانینگ (Max Dunning)، جورج آر. دین (George R. Dean)، دوایت پرکینز (Dwight Perkins)، بیرچ بیوردت لانگ (Birch Burdette Long) و پیتر.بی. وایت (Peter B. Wight) یکی از نمایندگان شیکاگو در اولین نشست لیگ در سال ۱۸۹۹ و پیام ارسالی از طرف سالیوان، رویداد مهم جلسه بود. اتحادیه، دومین نشست خود را در سال ۱۹۰۰ در ساختمان آدی‌توریم (Auditorium) سالیوان در شیکاگو برگزار کرد و سالیوان و رایت هر دو سخنرانی کردند. سالیوان در همین دوره در سال‌های ۱۹۰۱-۱۹۰۲ نوشته‌ی خود با عنوان کیندرگاردن‌چتز (Kindergarten Chats) را در مجله‌ی معمار بین‌المللی مستقر در کلیولند نوشت. علی‌رغم این واقعیت که سالیوان در سال ۱۸۹۳ رایت را از دفترش بیرون کرد، آن‌ها جدا از هم به کار به سوی همان هدف ادامه دادند. گروهی از طرفداران‌شان دور آن‌ها جمع شدند و همگی، پیامی را که برای مخاطبان گسترده‌تری در نظر گرفته شده بود، پخش می‌کردند. آن چه بود؟ سخنرانی‌های سالیوان در لیگ معماری در سال‌های ۱۸۹۹ و ۱۹۰۰ و نوشته‌ی او با عنوان کیندرگاردن‌چتز (Kindergarten Chats) مبهم بودند؛ روح معماری طبیعی و دموکراتیک را برمی‌انگیختند، در حالی‌که از بیان جزئیات خاصی اجتناب می‌کردند. همین امر در مورد سخنرانی رایت در سال ۱۹۰۰ با عنوان معمار (The Architect) صادق بود.

با این‌حال، سایر سخنرانی‌های لیگ معماری بر روی مشکل ملموس‌تر اصول طراحی معماری متمرکز بودند. دیدگاه‌های بوزار (Beaux-Arts)^{۱۷} و هنرها و صنایع دستی (Arts and Crafts)^{۱۸} نیز ارائه شدند. لُرج تلاش کرد یک ترکیب



عمارت داروین مارتین (Darwin Martin)، ۱۹۰۵



مسکن گاله (Gale)، آگ پارک (Oak Park)، ۱۸۹۲



ساختمان حمل و نقل(Transportation Building)، ۱۸۹۳

ایجاد کند و عبارت طراحی خالص (Pure Design) را ابداع کرد. او با استناد به ایده‌های خود بر اساس نوشته‌های چندین نظریه‌پرداز هنری معاصر، تلاش کرد تا یک سیستم طراحی کاملا انتزاعی و هندسی را فرموله کند. ایده‌های او، جو و رویکرد سومین کنوانسیون لیگ معماری را که در سال ۱۹۰۱ در دانشگاه پنسیلوانیا (Pennsylvania) در فیلادلفیا (Philadelphia) برگزار شد، را تعیین کرد. با این‌حال، به زودی این جنبش، نیروی محرک خود را از دست داد. پس از سال ۱۹۰۲، رایت و معماران پریری به موقعیت پایین‌تری در نمایشگاه‌ها و فهرست باشگاه‌های معماری شیکاگو تقلیل پیدا کردند. کنوانسیون‌های بعدی لیگ معماری هیجان‌انگیزی و مُربخشی کمتری داشتند. این لیگ به‌تدریج به یک سازمان چتری (Umbrella Organization)^{۱۹} برای باشگاه‌های معماری تبدیل شد و سپس از بین رفت. خود لُرچ در تابستان ۱۹۰۱ توسط فرنچ از موسسه‌ی هنر اخراج شد. او سپس به هاروارد رفت تا "طراحی خالص" را زیر نظر یکی از طرفداران آن، دمنن راس (Denman Ross) یاد بگیرد و در سال ۱۹۰۶ کار بسیار برجسته‌ی خود را به عنوان رئیس دپارتمان معماری در دانشگاه میشیگان (Michigan) آغاز کرد. معمار جوان مکتب پریری شیکاگو، توماس تالمدج (Thomas Tallmadge) در سال ۱۹۰۸ مقاله‌ای با عنوان مکتب شیکاگو (The 'Chicago School) در مجله‌ی آرکیtekچرال ریویو (Architectural Review) منتشر کرد. این مقاله، اولین استفاده‌ی دقیق از آن اصطلاح (مکتب شیکاگو) آشنا بود که به جنبشی اعمال شد که تالمدج، این جنبش را به عنوان حرکتی می‌دید که توسط سالیوان شروع شده و توسط رایت و طراحان پریری ادامه یافته است. او درباره‌ی رد پیشینه تاریخی توسط معماران شیکاگو و تلاش‌های مشترک آن‌ها در لیگ معماری نوشت:

"حدود ده سال پیش تلاش و نبوغ زیادی برای اثبات این امر صرف شد [که نبوغ مردم آمریکا، مصالح در دسترس آن‌ها و اهداف ساختمان‌هایشان و استفاده از هیچ یک از سبک‌های تاریخی را در معماری آن‌ها توجیه نمی‌کند]. مقدار زیادی زمان و انرژی در مقالات و سخنرانی‌ها هدر رفت که در آن‌ها سبک کلاسیک (Classic Style)، ایکل‌دبوزار (Ecole des Beaux-Arts)، برادوی (Broadway) و تقریبا همه چیزهای دیگر که با نظام جدید سازگار نبودند، مورد حمله و تمسخر قرار گرفتند. شعار «پیشرفت قبل از پیشینه» اتخاذ شد؛ شعاری که به یک‌اندازه، غیر منطقی و بی‌تدبیرانه بود. زیرا فرض می‌کرد که پیشرفت و پیشینه‌ی (تاریخی) نمی‌توانند با هم همراه شوند. مانند معمای مشهور آبه‌سیس (Abbé Sieyes)، با عنوان طبقه‌ی سوم چیست؟ (What is the Third Estate?)^{۲۰} دادگاه انقلابی ما نیز سوال بزرگی داشت: طراحی خالص چیست؟ (What is Pure Design?). پاسخ‌ها برای مدتی ستون‌های نشریات معماری را پر کردند تا اینکه به‌خوبی نشان داده شد که هیچ‌کس نمی‌داند چه چیزی بود اما تقریبا همه مایل بودند نظریه‌ی مورد علاقه‌ی خود را در این مورد ارائه دهند. با نگاهی به این دوره از آشفتگی که مرکز آن شیکاگو و باشگاه معماری آن بود، سخت نیست که ببینیم که تمام درخواست‌ها از یک طرف بوده است. علاقه‌ی بسیارکم و هیچ نگرانی از طرف شرق نشان داده نشد و تا حد زیادی به این دلیل است که مردان شیکاگو به دیدگاه و موقعیت کاملا سالم و مناسب فعلی خود رسیده‌اند. آن‌ها با فاصله گرفتن از این ایده که مبلغان یک نظم جدید هستند و ماموریت آن‌ها در زندگی، تغییر معماری بازسازی‌نشده و ایجاد یک سرزمین باشکوه با سبک جدید و آمریکایی است، آنها، خود را وقف وظیفه‌ی توجیه اصول‌شان از طریق کارهای‌شان کردند [تاکید تالمدج]."

تالمدج(Tallmadge) اولین صفحه‌ی مقاله‌ی خود را با دو عکس از ساختمان حمل و نقل سالیوان در نمایشگاه کلمبیا (Columbian Exposition) تزئین کرد. او در سال ۱۹۲۷ از همان تصویر برای شروع فصل خود در مورد سالیوان و رایت در داستان معماری آمریکایی (Story of American Architecture)

استفاده کرد. امروز ما سالیوان را به عنوان یک معمار آسمان‌خراش می‌شناسیم و داستان کارهای بالغ او را با ساختمان وینرایت (Wainwright) در سنت لوئیس (Saint Louis) شروع می‌کنیم که تقریبا همزمان با ساختمان حمل و نقل طراحی شده است. ساختمان حمل و نقل از گِچ و ایستف (Staff)^{۲۱} ساخته شده بود؛ به نظر منتقدان اروپایی بعدی مانند گیدئون (Giedion) که سهم سالیوان را فرمول‌بندی معماری بیانگر ساخت قفس فولادی می‌دانند، این یک انحراف به نظر می‌رسد. اما تالمدج احتمالا حق دارد که آن را در اولویت قرار دهد: این در ساختمان‌های نمایشگاه کلمبیا بود که معماران کشور به دنبال ارائه‌ی یک سیستم معماری جدید پس از ریچاردسون (Post-Richardsonian Architectural System) بودند. در برخی محافل در آن زمان، به نظر می‌رسید که سالیوان پیروز شده بود. این ساختمان، نمایشی از اولین بیانیهِ سبک جدید شیکاگو بود و آسمان‌خراش‌های بعدی، تنها اثباتی بر انعطاف‌پذیری واژگان بودند. البته یک سیستم معماری دیگر نیز در نمایشگاه به نمایش گذاشته شد:

سیستم احیای کلاسیک مک‌کیم (McKim) و برنهام (Burnham).

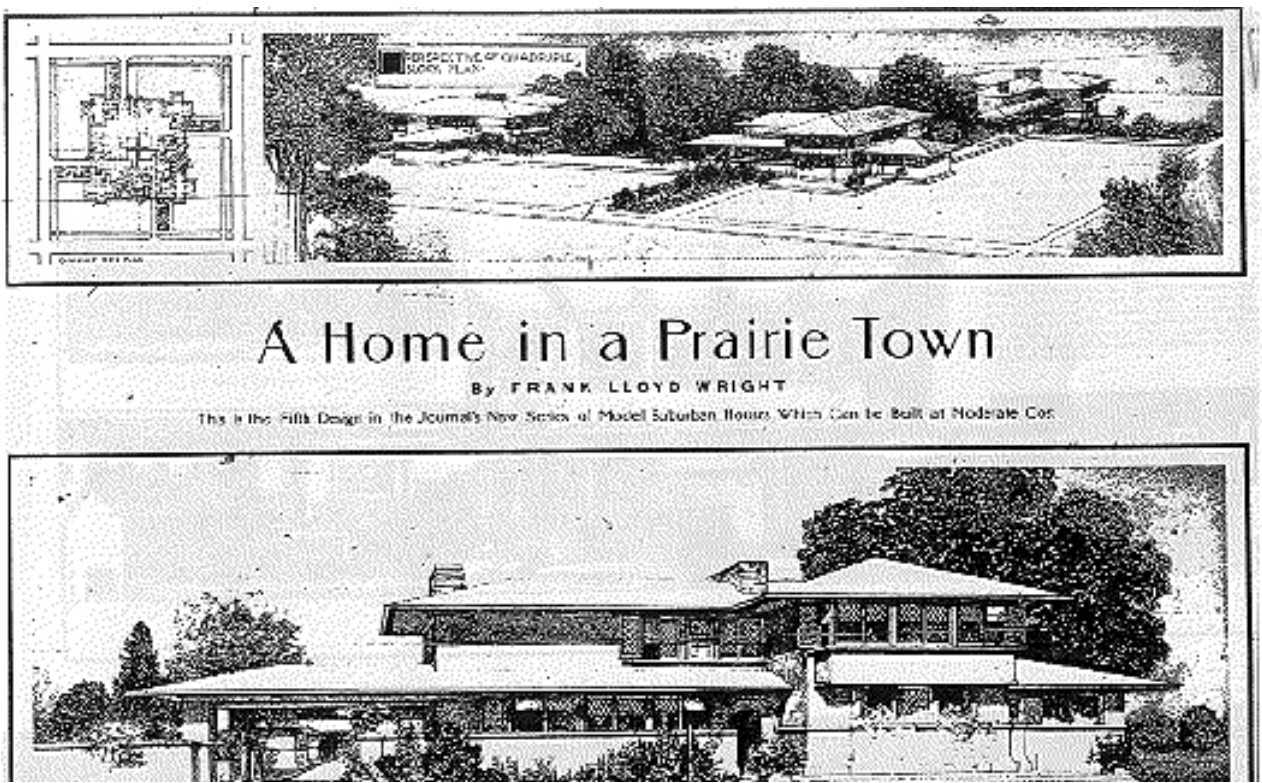
با پایان یافتن درس‌های این رویداد، خطوطی بین ترقی‌خواهان به رهبری سالیوان و گروهی فزاینده از پیروان اطراف رایت و احیاگران ترسیم شد. ترقی‌خواهان تا سال ۱۹۰۰ فکر می‌کردند که یک راه‌حل دارند: اصول جنبش «هنرها و صنایع دستی» با ماهیت معماری در «طراحی خالص» به ویژه توسط کارهای جدید رایت توجیه شده بود. سپس، زمانی، شور و شوق بزرگ و سپس ناامیدی در پی داشت. سیستم شکل نگرفت؛ پس نمی‌توان آن را به طور گسترده اعمال کرد. جنبش در نهایت همان چیزی بود که در ابتدا بود: سالیوان و رایت، با انبوهی از تقلید از یکی یا هر دو. به این صورت با پیروی از مک‌کرماک (MacCormac) سیستم طراحی واحد رایت درخشان و خودکفا به نظر می‌رسد. اما البته، این تنها یک روش ترکیب بود؛ ساختار موسیقی معماری او اما نه محتوای آن.

در سال ۱۹۶۶، نریس کیلی اسمیت (Norris Kelly Smith) مطالعه‌ای درباره

ایده‌آل‌های اجتماعی تجسم یافته در ساختمان‌های رایت منتشر کرد. اسمیت با شروع از طراحی‌های پریری، محتوای نمادین پیشنهادی سقف‌های گسترش‌یافته و محصورکننده‌ی رایت و سازماندهی فضای داخلی او در اطراف شومینه‌ها را بررسی کرد. او شیوه‌ی زندگی کاملا تشریفاتی و اساسا محافظه‌کارانه‌ی رایت را بررسی کرد و به اظهارات متعدد خود رایت در مورد ویژگی‌های نمادین سنتی در طراحی خانه پرداخت. نیل لیواین (Neil Levine) این خط از تحقیقات را بیشتر دنبال کرده است. چنین تأکیدی بر محتوای اجتماعی آثار رایت، فرد را نسبت به یک ناهنجاری در واژگان پریری حساس می‌کند. در حالی‌که این عناصر نمادین، قابل لمس هستند و به طور محکم ارائه می‌شوند (سقف، سایه‌های عمیق خود را می‌اندازد؛ شومینه با قوس یا سرتیر عریض و بنایی) سیستم واحدی که او برای ترکیب دیوارهای محصورکننده‌ی فضا استفاده می‌کند، سبک و ناپایدار به نظر می‌رسد.

دیوارها همیشه توسط یک شبکه‌ی چوبی تیره تعریف می‌شوند، گاهی اوقات گِچ سبک و گاهی اوقات بازشوهای شیشه‌ای را در بر می‌گیرند که نشان می‌دهد این دو، معادل هم هستند؛ غشاهای صرف مانند صفحه‌های نمایش داخلی ژاپنی عمل می‌کنند. این شبکه همان چیزی است که از قالب‌بندی‌های مرسوم در طراحی رایت باقی مانده است. به آن‌ها، فرم کاملا متفاوتی داده شده تا عملکرد کاملا متفاوتی را انجام دهند. به‌طور سنتی، قالب‌بندی جایی بود که جرم و جوهر فرم معماری توسط کاوش و بسط و گسترش، قابل لمس می‌شد. قالب‌بندی‌های خانه‌های چوبی آمریکایی برای گسترش این حس فرم ارائه‌شده به ساخت‌وساز چوبی قرار داده شده و شکل گرفته‌اند. اما مقاطع عرضی رایت همه قائم‌زاویه هستند، که باعث می‌شوند قالب‌ها به عنوان تخته‌هایی صرفا متصل به سطح خوانده شوند، در حالی‌که او با سایه‌های عمیقی که به وجود می‌آیند، بازی می‌کند تا به نظر برسد که سطوح آن‌ها در یک رابطه‌ی نامشخص با یکدیگر شناور به نظر برسند.

این قالب‌بندی‌ها که به طور سنتی بیان افقی دیوارهای ضخیم بنایی و دیوار چیده شده بودند، توسط رایت در انتها قرار می‌گیرند و در یک شبکه‌ی افقی



عمارت داروین مارتین (Darwin Martin)، بوفالو (Buffalo)، ۱۹۰۵

و عمودی که از میان فضاها حرکت می‌کند، به هم متصل شده، آن‌ها را اندازه‌گیری کرده و ویدها (Voids) را بیان می‌کنند. نتیجه این است که دیوارها، نثر ساده‌ی معماری رایت خوانده می‌شوند و از توجه دور می‌شوند، در حالی‌که عناصر نمادین، محتوای معماری او و شعر آن خوانده می‌شوند و بر توجه تأکید می‌کنند. بنابراین سیستم پریری رایت فقط یک روش برای چرخاندن موسیقی معماری نبود، بلکه همچنین روشی برای تولید یک ظرف مناسب برای محتوای اجتماعی خاص بود. این نیز ما را به سالیوان باز می‌گرداند. همانطور که در مورد رایت، اظهارات پرشور سالیوان در مورد دموکراسی بر اساس جزئیات نمّهای او تفسیر شده است، در حالی‌که در واقع، همانطور که جوزف سیری (Joseph Siry) اخیرا پیشنهاد کرده است، ما باید ساختمان‌های او را به عنوان قالب‌هایی برای زندگی اجتماعی مدرن بپذیریم و بنابراین به دنبال محتوای درون ویدها باشیم.

در این زمینه، بررسی واکنش طراحان در استودیوی اُک پارک رایت به سیستم طراحی او واضح است. به نظر می‌رسد خودِ رایت به این دفتر به عنوان نوعی مدرسه نگاه می‌کرد که در آن، آموزش در سیستم واحد طراحی او نه تنها کارکنان را قادر می ساخت تا کارمندان سازنده باشند، بلکه آن‌ها را برای طراحی خلاقانه در نوعی مهد کودک معماری آموزش می‌داد. جای تعجب نیست که اکثر نقشه‌کش‌ها، سیستم واحد او را در کارهای بعدی خود کپی کردند اما آن‌ها متأسفانه به ندرت آن را با اصالت استفاده کردند. آنها حتی پس از ترک رایت، هنوز الگوهای او را گسترش می‌دادند و موتیف‌های او را تقلید می‌کردند که انکار هنوز در دفتر او هستند. اما دو نفر بودند که به خصوص نزدیک به رایت بودند و به شکلی متفاوت واکنش نشان دادند: نقشه‌کش اصلی و رندرکننده، مارین ماهنی (Marion Mahony) و مدیر دفتر، والتر برلی گریفین (Walter Burley Griffin). به نظر می‌رسد ماهنی به صورت شخصی نزدیک به رایت بوده است؛ گریفین به نظر می‌رسد مردی بوده است که رایت با او در مورد مسائل بحث می‌کرد تا آن‌ها را در ذهن خود روشن کند. گریفین در سال ۱۹۰۶ به تنهایی راه خود را پیش گرفته بود. او و ماهنی در تکمیل کار رایت پس از عزیمت ناگهانی او به اروپا در سال ۱۹۰۹ همکاری و در سال ۱۹۱۱ ازدواج کردند. رایت بعدها به این دو با تمسخر خاصی نگاه کرد، شاید به این دلیل که آن‌ها، برخلاف همه‌ی دانشجویان دیگرش، تلاش کردند تا زبان نمادین هنر او را به همراه سیستم خنثی توسعه‌ی آن را به خود اختصاص دهند. ماهنی و گریفین مانند شاگرد جادوگر به یادگیری درس‌های استاد راضی

نبودند بلکه باید اسرار او را نیز کشف می‌کردند. از نظر ظاهری، کارهای ماهنی و گریفین به نظر می‌رسد که فردی‌ترین و تجربی‌ترین کارهای همه‌ی نقشه‌کش‌های استودیو است اما در واقع، پشت بیشتر نوآوری‌های آن‌ها یک پیشنهادی از رایت نهفته است که آنها فقط آن را آشکار می‌کنند. خانه‌ی فرانک پالما (Frank Palma) آن‌ها در سال ۱۹۱۱ به نظر می‌رسد که یک طراحی اصیل قابل توجه باشد اما در واقع، آن علاقه‌ی رایت به معماری بومی آمریکایی را با استفاده از اتاق‌های بلند و باز با چشم‌اندازهای پانوراما (مانند خانه‌های چنی (Cheney)، تومک (Tomek)، و روبی (Robie)) ترکیب می‌کند و به عنوان یک پولوی بتنی (Concrete Pueblo)^{۳۲} نسبتاً مسطح تجسم می‌یابد. دوباره، خانه‌ی مِلْسُن (Melson) آنها در سال ۱۹۱۲، در ماسُن‌سیتی (Mason City)، آیوا (Iowa) از نظر شیوه‌ای که از یک صخره‌ی آهکی بیرون می‌آید، چشم‌گیر است اما ساختمان بنایی آن به وضوح مشتقی از خانه‌ی تالیسین (Taliesin) رایت است که به‌تازگی تکمیل شده و بسیار شخصی است و دارای رابط‌ی بسیار ظریف با محیط طبیعی خود است. سرانجام، در خانه‌ی ۱۹۱۲ که برای خودشان در وینتکا (Winnetka)، ایلینویز (Illinois) طراحی کردند، گریفین و ماهنی از یک سیستم واحد معماری باروک استفاده کردند که درنهایت اساسا تزئینی است: فضاها بسته و متعارف باقی می‌مانند. این یک یادداشت غم‌انگیز است اما ما لزوما نباید با آن به پایان برسیم. ماهنی و گریفین یک طراحی تولید کردند که ادعای واقعی آنها برای شهرت و آزمون مکتب شیکاگو بود: طرح آن‌ها، برنده‌ی مسابقه‌ی طراحی کانبرا (Canberra)، پایتخت جدید استرالیا (Australia) در سال‌های ۱۲-۱۹۱۱ بود. اگر مشارکت اساسی سالیوان و رایت این بود که هدف معماری را چارچوب‌بندی زندگی مدرن مطرح کنند، در اینجا یک شهر کامل با روح مکتب شیکاگو طراحی شده بود. این وظیفه، دو چالش ایجاد کرد:

•اول، تعریف محتوای - عملکردهای - یک شهر مدرن؛

•دوم، یافتن یک سیستم واحد طراحی که معادل شهری سیستم معماری رایت باشد.

ظاهرا گریفین طراحی پلان را بر اساس یک دیاکرام شفاف از عملکردها در نظر گرفته بود. ماهنی پلان و پرسپکتیوهای نفیس را با مجموعه‌های یادبود ِ یه سبک پریری اجرا کرد.

آن‌ها، اولین چالش را با قرار دادن دریاچه‌ای در قلب شهر که با باغ‌های عمومی احاطه شده بود و همین‌طور با موزه‌ها و امکانات



استودیوی اُک پارک (Oak Park)، ۱۸۸۹

ورزشی که در سمت دیگر به صورت تراس‌بندی شده در امتداد یک کرانه و رو به ساختمان‌های دولتی قرار داشتند، برطرف کردند. گروه دولتی با یک تالار یادبود باز و یک بلودر (Belvedere)^{۳۳} که بر روی تپه‌ای کم ارتفاع قرار دارد و از آنجا تعدادی خیابان به شکل ستاره‌ای در سراسر شهر منشعب می‌شوند، به اوج می‌رسد. آن‌ها، دومین چالش را با اتخاذ یک سیستم واحد طراحی، اگرچه بسیار متفاوت از سیستم رایت، برطرف کردند. این سیستم شامل مجموعه‌ای از سلول‌های شش‌ضلعی و هشت‌ضلعی در طرح شهری است که شبکه‌ای از خیابان‌های اصلی را در طول قطره‌ای خود ایجاد می‌کنند و در عین حال بخش‌های جداگانه با مقیاس انسانی را تعریف می‌کنند. قدرت بزرگ گریفین به وضوح در سازماندهی بود و در اینجا، بدون هیچ پیشینه‌ی مستقیمی از رایت که تفکر او را محدود کند، یک شهر دموکراتیک را با وضوح و صراحتی جذاب ترسیم کرد. وقتی‌که رایت بال استودیوی خانه‌ی اُک پارک خود را در سال ۱۸۹۸ بنا کرد، دفتر خود را در مرکز قرار داد، با دو حجم هندسی جداگانه در هر طرف: اتاق نقشه‌کشی در شرق و یک کتابخانه‌ی هشت‌ضلعی در غرب. کتابخانه‌ها، پناهگاه اصلی معماران احیاگر تاریخ‌ساز بودند که دشمنان اعلام‌شده‌ی رایت در پروژه‌اش برای ایجاد معماری جدید و بی‌سابقه آمریکایی بودند. چرا او در مجموعه استودیوی خود به کتابخانه چنین اهمیتی داده بود؟

پاسخ ممکن است این باشد که این فضای کوچک در واقع بسیار بیشتر از یک کتابخانه بود. این فضا شامل تعداد بسیارکمی قفسه‌ی کتاب بود، دیوارها بیشتر شامل کابینت بودند. هیچ پنجره‌ای وجود نداشت که از آن بتوان بیرون را نگاه کرد و چشم‌ها را استراحت داد. یک میز تکی در مرکز قرار داشت که سطح آن توسط ان‌سیرکلینگ کلیریستری (Encircling Clerestory)^{۳۴} در اطراف بالای فضا به خوبی روشن می‌شد. ما از عکس‌های قدیمی و توضیحات آلفرد گرنجر

(Alfred Granger) در هاوس بیوتیفول (House Beautiful) می‌دانیم که اتاق مملو از اشیای زیبایی بود که رایت جمع‌آوری کرده و در نمایشگاه‌های آثار اولیه‌اش به نمایش گذاشته بود: چاپ‌ها و سرامیک‌های ژاپنی، گل‌های خشک، قطعات هنر تزئینی قرون وسطایی و رنسانس. یعنی این اتاق یک کتابخانه نبود بلکه یک موزه-آزمایشگاه، یک وندرکامر (Wunderkammer)^{۳۵} از چیزهای عجیب و غریب اما ذاتا زیبا بود. در زمینه‌ی این مقاله، من فرض می‌کنم که این اتاق دو عملکرد داشت:

•اول؛ یک آزمایشگاه بود که رایت امیدوار بود تا در آن ایده‌های مربوط به «طراحی خالص» را که سالیوان به او پیشنهاد داده بود و لِرچ (Lorch) از هر دوی آن‌ها دریافت کرده بود، کار کند.

• دوم، این اتاق «مهد کودک» رایت برای نقشه‌کش‌های استودیو بود، جایی‌که آن‌ها مانند کودکان در مهد کودک همسرش در سمت دیگر خانه، می‌توانستند تمام این چیزهای زیبا را لمس و بررسی کنند و در نتیجه به‌طور خودجوش اصول انتزاعی طراحی را جذب کنند.

تالمدج مشاهده کرد که تا سال ۱۹۰۸، جنبه‌ی موعظه‌گری جنبش شیکاگو کم‌رنگ شده و جای خود را به تمرکز بیشتر بر طراحی عملی داده است. این دقیقا همان چیزی است که به نظر می‌رسد در مورد رایت رخ داده است: همان‌طور که واژگان پریری او پس از سال ۱۹۰۰ به رشد رسید، او باید نیاز به تحقیق در وندرکامر خود را غیر ضروری و خسته‌کننده، می‌دانست. او همچنین باید تلاش‌های خود را برای آموزش نقشه‌کش‌هایش بی‌ارزش می‌دانست زیرا آن‌ها به سادگی سبک او را تقلید می‌کردند. او در سال ۱۹۰۹ به طور ناگهانی خانواده و استودیو خود را رها کرد (شش فرزندش در مهدکودک همسرش و دوازده نقشه‌کش‌اش در مهدکودک حرفه‌ای خود) و به اروپا (Europe) و سپس به ویسکانسین (Wisconsin) رفت تا دوباره درباره‌ی مسائل تامل کند.

^[1] هنر معماری ۷۳. تابستان ۱۴۰۳ | ۹۳

پی‌نوشت

- ↑ نقاشی‌های کوبیسم (Cubist Painting) آثار هنری هستند که توسط هنرمندانی مانند پابلو پیکاسو (Pablo Picasso) و ژرژ براکتی (Georges Braque) خلق شده‌اند؛ این سبک هنری با ویژگی‌هایی مانند تجزیه‌ی اشیا به اشکال هندسی، نمایش موضوعات از زوایای مختلف به‌طور همزمان، نمایشی انتزاعی و اغلب استفاده از پالت رنگی محدود شناخته می‌شود.
- ↑ سبک بین‌المللی (International Style) یک سبک معماری است که پس از کوبیسم و با تأکید بر عملکردگرایی، سادگی و خطوط تمیز، استفاده از مصالح مدرن مانند فولاد، شیشه و بتن و حذف تزئینات غیر ضروری، شکل گرفت.
- ↑ بلوک‌های مدولار مهد کودک فروبل (Froebel) که به عنوان هدایای فروبل نیز شناخته می‌شوند، مجموعه‌ای از اسباب‌بازی‌های آموزشی هستند که توسط فردریش فروبل (Friedrich Froebel) طراحی شده‌اند. این بلوک‌ها برای آموزش شکل‌ها، روابط فضایی و اصول طراحی به کودکان از طریق بازی مورد استفاده قرار می‌گیرند و به توسعه‌ی مهارت‌های حرکتی ظریف و خلاقیت کمک می‌کنند. عده‌ای آغاز سبک منحصر به فرد معماری رايت را به دوران مهد کودک او نسبت می‌دهند.
- ↑ گذاشتن گاری جلوتر از اسب (Putting the Cart before the Horse) یک اصطلاح به معنای انجام کارها به ترتیب اشتباه یا معکوس‌کردن توالی منطقی اعمال است.

- ↑ خودتولید مکانیکی (Mechanical Self-generation) به فرآیندی اطلاق می‌شود که در آن یک سیستم یا ساختار با کمترین مداخله‌ی انسانی عمل می‌کند، این کار بر کارایی، دقت و توانایی خودتولیدی یا خودعملیاتی کردن، از طریق روش‌های سیستماتیک و مکانیزه تأکید دارد. همین‌طور، دستیابی به خودتولیدی مکانیکی در ترکیب‌بندی معماری (Achieving of Mechanical Self-generation in Architectural Composition) به اصل طراحی اشاره دارد که در آن استفاده از فرم‌های هندسی ساده و خالص، فرآیند مونتاژ کارآمد را تسهیل می‌کند؛ این رویکرد باعث می‌شود ساختمان‌ها یا سازه‌ها به گونه‌ای ساخته شوند که مانند ماشینی که با کمترین دخالت انسان کار می‌کند، تقریباً خودکار عمل کنند. این مفهوم بر کارایی، دقت و روش‌های ساخت سیستماتیک در طراحی معماری تأکید دارد.

- ↑ بازتولید طرح بر روی تخته‌های دفتر به ویژگی خودتولید مکانیکی اشاره دارد که پیشتر به آن پرداخته شد.

- ↑ به این موضوع می‌پردازد که راییت یک طرح کلی را ایجاد می‌کرده و بقیه‌ی طرح بدون نیاز به ورودی های بیشتر از طرف راییت، جزئیات را خودتولید می‌کرده و طرح به پایان می‌رسیده است.

- ↑ پنجره‌ی لولایی (Casement Window) پنجره‌ای است که در یک طرف آن یک لولا دارد که به آن اجازه می‌دهد در جهت بیرونی برای تهویه باز شود.

- ↑ رایت این خواسته‌های خرد را به گونه‌ای در طراحی کلی می‌گنجاند که هم برآورده شوند و هم به‌طور قابل توجهی دیده نشوند و عناصر اصلی معماری را مختل نکنند. این عبارت نشان می‌دهد که کل طرح به طور جامع در نظر گرفته می‌شود و تغییرات یا درخواست‌های خرد در این بستر گسترده مدیریت می‌شوند تا ساختار و اصول اساسی طراحی از نظر کلی منحرف نشوند.

- ↑ این عبارت تأکید می‌کند که باید بر نتیجه‌ی نهایی کارهای راییت تمرکز کرد، نه بر مراحل انجام آن. این نشان می‌دهد که نتیجه‌ی نهایی به‌حدی بی‌نقص و پالایش‌شده است که پیچیدگی فرایند را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

- ↑ این عبارت اشاره می‌کند که برخلاف کارهای راییت، معماران هم‌عصر او، اغلب فرآیند خلق آثار خود را آشکار می‌کردند.

- ↑ وندینگن (Wendingen) یک مجله‌ی معماری و هنر بود که از سال ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۲ منتشر می‌شده است.

- ↑ در بافت فرش، پرز (الیاف سطحی) به دقت به تار (رشته‌های بنیادی) دوخته می‌شود و یک کل منسجم و یکپارچه ایجاد می‌کند.

- ↑ شبکه‌ی تارتان (Tartan Grid) طرحی از خطوط مستقیم با عرض و فواصل مختلف است که در زوایای قائمه از یکدیگر عبور می‌کنند. شبکه‌های تارتان امکان تغییر در اندازه‌ی عناصر ساخته شده را فراهم می‌کنند.

- ↑ فوگ‌های باخ (Bach’s Fugues) از شاهکارهای موسیقی کلاسیک هستند که توسط یوهان سباستیان باخ (Johann Sebastian Bach) آهنگساز دوره‌ی باروک ساخته شده‌اند. فوگ یک فرم موسیقی پیچیده و چندلایه است که شامل چندین صدا یا خطوط ملودیک مستقل است که به‌طور همزمان و هماهنگ اجرا می‌شوند. در فوگ، یک تم اصلی معرفی می‌شود و سپس در صداهای مختلف تکرار و تغییر می‌یابد. فوگ‌های باخ به دلیل ساختار پیچیده و زیبایی هنری‌شان، الهام‌بخش بسیاری از هنرمندان و معماران از جمله فرانک لوید راییت بوده‌اند؛ طراحی‌های راییت نیز از یک ایده‌ی

اصلی شروع می‌شوند و با گذشت زمان به یک ترکیب پیچیده‌تر و کامل‌تر تبدیل می‌شوند.

- ↑ این بخش توضیح می‌دهد که این اتحادیه به شدت با احیای سبک‌های باستان‌شناسی مخالف بود. آن‌ها اعتقاد داشتند که تمرکز بر سبک‌های قدیمی و باستانی مانع پیشرفت و نوآوری در معماری می‌شود.

- ↑ بوزار (Beaux-Arts) به معنای هنرهای زیبا است و به یک سبک معماری اشاره دارد که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در فرانسه و سپس در سایر نقاط جهان، به‌ویژه در آمریکا رواج پیدا کرد.

- ↑ جنبش هنرها و صنایع دستی(Arts and Crafts) در اواخر قرن نوزدهم در انگلستان آغاز شد و سپس به دیگر نقاط جهان گسترش یافت. این جنبش به بازگشت به کارهای دستی و ارزش‌های سنتی در برابر صنعتی شدن و تولید انبوه تأکید داشت.

- ↑ سازمان چتری (Umbrella Organization) به یک سازمان اشاره دارد که نقش هماهنگ‌کننده و حمایت‌کننده را برای گروه‌ها یا سازمان‌های کوچک‌تر ایفا می‌کند. این نوع سازمان‌ها معمولاً به منظور ایجاد هماهنگی، حمایت و نمایندگی برای اعضای خود تشکیل می‌شوند و می‌توانند منابع، اطلاعات و خدمات مشترکی را برای اعضای خود فراهم کنند.

- ↑ طبقه‌ی سوم چیست؟ (What is the Third Estate?) عبارت معروفی است که توسط آبه‌سیس (Abbé Sieyes) در سال ۱۷۸۹ مطرح شد. او در رساله‌ای به همین نام، ساختار اجتماعی فرانسه را به سه‌طبقه تقسیم کرد؛ طبقه‌ی اول شامل اشراف و نجبا، طبقه‌ی دوم شامل روحانیان و کلیسا و طبقه‌ی سوم شامل مردم عادی، کشاورزان، کارگران، تجار و همه‌ی کسانی که به طبقات اول و دوم تعلق نداشتند. وی ساختار اجتماعی فرانسه را نقد کرد و اظهار داشت که طبقه‌ی سوم، اساس و ستون اصلی کشور و نماینده‌ی واقعی ملت است و باید قدرت بیشتری در حکومت داشته باشد. این ایده‌ها نقش مهمی در انقلاب فرانسه ایفا کردند و به تغییرات بزرگی در ساختار اجتماعی و سیاسی کشور منجر شدند.

- ↑ ایستف (Staff) نوعی سنگ مصنوعی است که برای پوشش و تزئین ساختمان‌های موقت استفاده می‌شود. هنگامی‌که ایستف در قالب ریخته شود، می‌تواند هر شکلی را تشکیل دهد.

- ↑ پوبلوی بتنی (Concrete Pueblo) به‌نوعی از ساختمان یا معماری اشاره دارد که از بتن ساخته شده و به سبک معماری سنتی پوبلوهای بومیان آمریکایی است. پوبلوها معمولاً خانه‌های چندطبقه‌ای هستند که از مصالح طبیعی مانند گل، آجر یا سنگ ساخته می‌شوند و در مناطق جنوب غربی ایالات متحده بسیار دیده می‌شوند. این ساختمان‌ها اغلب دارای دیوارهای ضخیم و صاف، پنجره‌های کوچک و سقف‌های تخت هستند. در اینجا، واژه‌ی بتنی به استفاده از بتن به جای مصالح سنتی اشاره دارد و پوبلو به سبک معماری و طراحی ساختمان اشاره می‌کند. به‌طور کلی، پوبلوی بتنی به ساختمانی گفته می‌شود که با استفاده از بتن و با الهام از سبک سنتی پوبلو ساخته شده باشد.

- ↑ بلودر (Belvedere) به معنای یک سازه یا بخشی از ساختمان است که به منظور ارائه‌ی چشم‌اندازهای زیبا از محیط اطراف ساخته شده است. معمولاً در بالاترین نقطه‌ی یک ساختمان یا بر روی تپه‌ای کم‌ارتفاع قرار دارد و امکان مشاهده‌ی مناظر وسیع و زیبا را فراهم می‌کند. بلودرها معمولاً به شکل تراس، برجک یا سکوی باز طراحی می‌شوند و برای تماشای مناظر طبیعی، شهر یا باغ‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند.

- ↑ إن‌سیرکلینگ کلیریستری (Encircling Clerestory) به مجموعه‌ای از پنجره‌ها اشاره دارد که در قسمت بالای دیوارها و به صورت دایره‌وار یا احاطه‌کننده قرار گرفته‌اند. این پنجره‌ها معمولاً در بالای دیوارها، نزدیک به سقف نصب می‌شوند و وظیفه دارند نور طبیعی را به داخل فضا هدایت کنند. این نوع طراحی باعث می‌شود که نور به‌طور یکنواخت و فراوان به داخل فضا بتابد و به تهویه و روشنایی طبیعی فضا کمک کند.

- ↑ وندرکامر (Wunderkammer) به فضاهایی اشاره دارد که در دوره‌ی رنسانس و باروک در اروپا رواج داشته و برای نمایش مجموعه‌ای از اشیای عجیب، نادر و شگفت‌انگیز مورد استفاده قرار می‌گرفتند. این اشیا می‌توانستند شامل آثار هنری، اشیای طبیعی، مصنوعات فرهنگی، ابزار علمی و سایر موارد غیر معمول و جالب باشند. هدف این اتاق‌ها به نمایش گذاشتن تنوع و زیبایی جهان و تحریک کنجکاوی و تحسین بازدیدکنندگان بود.

Humanistic Architecture

Balkrishna Doshi

Architecture from India

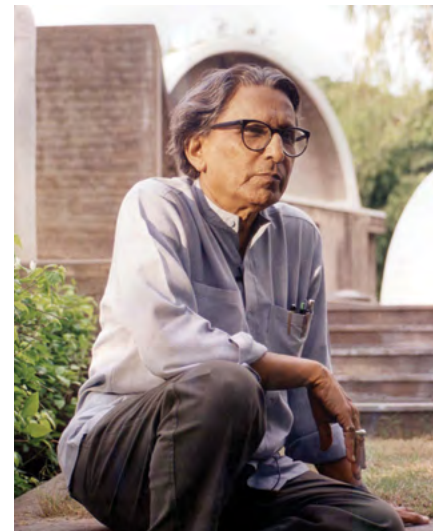
معماری انسان دوستانه



دوشی برنده‌ی جایزه معماری آقاخان (Aga Khan)، ۱۹۹۵



دوشی برنده‌ی جایزه معماری پritzker (Pritzker)، ۲۰۱۸



بالکریشنا دوشی

معماری از هندوستان، برنده‌ی جایزه‌های معماری آقاخان

پريتسکر و موسسه‌ی معماران سلطنتی بریتانیا (ریبا)

لادن مصطفی‌زاده

بالکریشنا دوشی (Balkrishna Doshi) برنده‌ی مدال طلای سلطنتی ریبا (RIBA Royal Gold Medal) در مصاحبه با وب‌سایت دیزین (Dezeen) می‌گوید: "معماری باید به دنبال پاسخگویی به رفتار انسان باشد نه اینکه آن را دیکته کند". دوشی در یک تماس ویدیویی از استودیوی خود در احمدآباد (Ahmedabad) در غرب هند به دیزین (Dezeen) گفت: "طراحی سازگار با سبک‌های زندگی، ادغام با آن‌ها است."؛ این چیزها همه غیر قابل اندازه‌گیری اما بسیار بسیار مهم هستند. این معمار کهنه‌کار که اکنون ۹۴ سال سن دارد، اخیرا مدال طلای سلطنتی مؤسسه سلطنتی معماران بریتانیا (RIBA) را دریافت کرد که هر ساله به کسانی که پیشرفت معماری (Advancement of Architecture) را شکل داده‌اند، اعطا می‌شود. دوشی تاکنون بیش از ۱۰۰ پروژه‌ی ساخته‌شده دارد و با معماران افسانه‌ای لوکوربوزیه و لویی کان همکاری داشته است، معتقد است که این تقدیر "فراتر از افتخار و خوشحالی" است. رئیس ریبا، سایمون آلفورد (Simon Allford) گفت که دوشی نامزد برجسته‌ی مدال امسال بود و از مدت‌ها قبل شایسته‌ی دریافت این جایزه بود؛ تنها معمار هندی که قبلا برنده شده بود، چارلز کوریا (Charles Correa) در سال ۱۹۸۴ بود.

"چیز منحصر به فردی در حس هندی فضا وجود دارد"

دوشی، سبک معماری خود را که هنوز هم هر روز در استودیوی احمدآباد خود، مشاوران واستو شیلپا (Vastu Shilpa) انجام می‌دهد، طبیعی (Natural) توصیف می‌کند و تلاش می‌کند این طبیعی بودن به طور یکپارچه در زندگی مردم جا بیفتد. ساختمان‌های او، اصول مدرنیستی لوکوربوزیه را در بافتی کاملا هندی قرار می‌دهند و از آسمان‌خراش‌های براق دور می‌شوند و در عوض به سنت‌ها و اقلیم محلی پاسخ نزدیک می‌دهند.

"اگر به آن نگاه کنید و بگویید که طبیعی هستید و اگر در اطراف جمعیتی در یک ساختمان هستید و احساس می‌کنید که این ساختمان با کل توده‌ی مردم

با فعالیت‌های مختلف آن‌ها بسیار خوب سازگار است، واضح است که در حال ادغام با محیط محلی هستید؛ دوشی توضیح داد: شاید این نوع ساختمان‌هایی است که من سعی می‌کنم، انجام دهم."

او ادعا می‌کند که این رویکرد مستقیا با هویت و فرهنگ ملی هند مرتبط است. دوشی که در سال ۲۰۱۸ برنده‌ی جایزه معماری پritzker (Pritzker) شد، به عنوان تعریف‌کننده‌ی معماری پسااستعماری (Postcolonial) هند شناخته می‌شود. او بیان می‌دارد: "اگر به روستاها و شهرهایی که مردم به طور طبیعی در آن‌ها رفت و آمد می‌کنند، نگاه کنید، خواهید دانست که چیزی منحصر به فرد در حس هندی فضا، حس هندی زمان، فرم، رنگ، بافت و حتی جشن وجود دارد." او ادامه داد: "شیوه زندگی هندی دست بردن در چیزها، همپوشانی چیزها، افزودن چیزهای جدید و تغییر خودشان است." "ما کسانی نیستیم که یک فضا را طراحی کنیم و به آن فضا به‌عنوان چیزی مقدس فکر می‌کنیم، بلکه ما فکر می‌کنیم که آن فضا بخشی از وجود ماست. ما طبیعی هستیم، طبیعی لباس می‌پوشیم، طبیعی رفتار می‌کنیم، به طور طبیعی همکاری می‌کنیم." دوشی فلسفه‌ی خود را در چهار کلمه خلاصه می‌کند: معماری واقعی، زندگی است (True Architecture is Life). او در طول ۷۰ سال زندگی حرفه‌ای خود، به خاطر آموزه‌هایش و طراحی‌هایش مورد احترام قرار گرفته است. نورمن فاستر (Norman Foster) معمار بریتانیایی در ادای احترام خود به دوشی در مراسم اهدای مدال گفت: "شما یک مدرسه‌ی معماری به معنای واقعی کلمه و به صورت استعاری ایجاد کردید." دوشی در سال ۱۹۶۲ دانشکده‌ی معماری را در احمدآباد تاسیس کرد که اکنون به عنوان دانشگاه سی.ای.پی.تی (CEPT) شناخته می‌شود. او به یاد می‌آورد: "زمانی که مدرسه را شروع کردم، اولین درس من این بود که در مورد شیوه‌ی زندگی در هند صحبت کنم." دوشی گفت: "آن‌ها (دانش‌آموزان) را به شهر قدیم بردم و گفتم بیاوید در خیابان و بازار و خانه‌ها قدم بزنیم و ببینیم چطور

بالکریشنا دوشی، موسسه‌ی مدیریت هند ←



عکس‌های این صفحه: مجتمع مسکونی ارزان قیمت آرانیا، ایندور



عکس‌های این صفحه: دانشگاه CEPT، احمدآباد

است و هنگامی که آن‌ها برگشتند، گفتم که، حالا به من بگویید، فکر می‌کنید که می‌خواهید چه نوعی از زندگی را داشته باشید؟ اما نه برعکس. در طول تحصیلات دوشی که منجر به فارغ‌التحصیلی او از دانشکده‌ی معماری چی‌چی (II) ممبئی شد، قبل از ادامه تحصیل در لندن و شروع کار خود در پاریس، او به یاد آورد که باید "هویت‌ام با فرهنگ خودم و خانواده‌ام قوی باقی بماند." او گفت که او کار خود را گذرانده است، "سعی کرده است که از طریق معماری خود برای کشف واقعی احساس واقعی یا نزدیک به یک احساس هندی تلاش کند." وی بیان می‌دارد:

"از نحوه‌ی استفاده مردم از خانه‌های آرانیا شوکه شدم" یکی از مشهورترین طرح‌های دوشی، مجتمع مسکونی ارزان قیمت آرانیا در ایندور (Indore) است که در سال ۱۹۹۵ برنده‌ی جایزه‌ی معماری آقاخان (Aga Khan) شد. دوشی منعکس می‌کند که در اینجا، شیوه‌ی زندگی هندی منجر به این شد که این طرح به گونه‌ای که او پیش‌بینی نمی‌کرد، تکامل یابد. او گفت: "مردم واقعا به زبان عادی از آن سو استفاده کردند." آن‌ها به خانه‌ها بالکن اضافه کردند، آن‌ها یک طبقه‌ی دیگر اضافه کردند، آن‌ها پله‌های اضافی و همه چیزهایی را که برای آن‌ها راحت بود، اضافه کردند و من واقعا شوکه شدم." آن وحشت اولیه جای خود را به تفاهمی داد که دوشی پس از مصاحبه با برخی از ساکنان با خود همراه کرده بود. او توضیح داد: «از نحوه‌ی استفاده مردم از خانه‌های آرانیا شوکه شدم اما بعد دیدم که آن‌ها بیشتر از جایی که من طراحی کرده بودم، خوشحال بودند." او افزود: "و سپس احساس درستی کرد که آن‌ها واقعا اینگونه زندگی می‌کنند و می‌خواهند از زندگی خود لذت ببرند." پس آیا معماری چیزی انحصاری است یا فراگیر؟ و فکر می‌کنم در مورد فراگیر بودن فضا، فرم و ساختار صحبت می‌کنم." دوشی می‌گوید در عمل خود سعی می‌کند ساختمان‌هایی ایجاد کند که خود را در برابر این فرآیند ارگانیک تغییر دهند اما او این پیشنهاد را که این نوعی تواضع از سوی او

است را رد می‌کند. او معتقد است: این آگاهی است که من به آن‌ها فرصتی برای دگرگونی، تنظیم مجدد و طبیعی شدن، می‌دهم." او استدلال می‌کند که چالش اصلی، ایجاد تعادل مناسب بین تقویت این تکامل به سمت طبیعی شدن و اطمینان از حفظ نظم زیبایی‌شناختی ساختمان‌ها است. او گفت: "در نهایت اوضاع بسیار آشفته خواهد بود، هیچ نظمی نخواهد داشت." بنابراین سوالی که می‌خواهم به آن پاسخ بدهم، این است که: چگونه می‌توانم نظم ظریفی را که اخلاق اجتماعی و فرهنگی ما درباره‌ی آن صحبت می‌کند را بیابم و سپس آن را در فضاها و فرم‌ها و نوع نور و آب و هوا و غیره بیاورم." او ادامه داد "آیا می‌توانم ابزاری برای ایجاد این تحول در جایی که هنوز بخشی از زیبایی‌شناسی و حس زیبایی وجود داشته باشد، به شیوه‌ای معقول انجام دهم؟ و فکر می‌کنم این چیزی است که سعی می‌کنم کشف کنم، به طوری که نباید حس زیبایی‌شناختی را از دست بدهیم، بلکه باید حس زیبایی‌شناختی منحصر به فردی را ایجاد کنیم که با زندگی‌مان ادغام شود."



بالکریشنا دوشی برنده مدال طلای سلطنتی ۲۰۲۲ و سیمفون آلفورد رییس RIBA

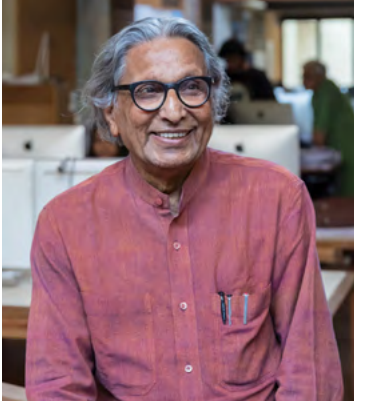


مجتمع مسکونی ارزان قیمت آرانیا، ایندور



مجتمع مسکونی ارزان قیمت آرانیا، ایندور

Balkrishna Doshi Interview



مصاحبه با بالکریشنا دوشی

گفتگو موزه طراحی ویترا

معمار بالکریشنا ویتالداس دوشی (Balkrishna Vithaldas Doshi) متولد ۲۶ اوت ۱۹۲۷ در پونا (Pune)، هند (India) است که در یک خانواده‌ی بزرگ از سازندگان مبلمان متولد شد و در دانشکده‌ی معماری جی،جی-بی (J J School of Architecture) مبنی تحصیل کرد. قبل از کار، چهار سال با لوکوربوزیه به عنوان طراح ارشد (۱۹۵۱-۱۹۵۴) در پاریس و چهار سال دیگر در هند برای نظارت بر پروژه‌های لوکوربوزیه در احمدآباد کار کرد. او با لوئی کان به عنوان یک همکار برای ساخت کار کرد و آن‌ها بیش از یک دهه به همکاری خود ادامه دادند. دوشی در سال ۱۹۵۶ دفتر خود را با نام واستوشیپا (Vastushilpa) همراه با دو معمار تأسیس کرد. امروزه واستوشیپا یک مرکز آموزشی چند رشته‌ای با پنج شریک است که سه نسل را در بر می‌گیرد و شصت کارمند دارد. این دفتر دعوت به گفتگو می‌کند و فلسفه‌ی مشارکت فعالانه‌ی آن حتی در فضای اداری آن‌ها نیز صدق می‌کند؛ که دری باز دارد و رهگذران را به داخل شدن، دعوت می‌کند. برای قدردانی از سهم برجسته‌ی بالکریشنا دوشی به عنوان یک فرد حرفه‌ای و آکادمیک، در سال ۲۰۲۱ به عنوان عضو افتخاری خارجی آکادمی هنر و ادبیات آمریکا (American Academy of Arts and Letters) انتخاب شد.

دوشی یکی از پیشگامان معماری مدرن در کشور خود است. او اولین معمار هندی بود که که توانست جایزه‌ی پritzker Prize را در سال ۲۰۱۸ دریافت کند. جولانته کوگلر (Jolanthe Kugler) متصدی موزه‌ی طراحی ویترا (Vitra) است و با معمار ۹۱ ساله (بالکریشنا دوشی) درباره ادغام سنت‌های هندی و مدرنیسم غربی در ساختمان‌هایش، مفاهیم انقلابی مسکن اجتماعی او و سال‌های فعالیت او در کنار لوکوربوزیه در دهه‌ی ۱۹۵۰ صحبت کرد.

شما در دهه‌ی ۱۹۵۰ در پاریس و بعد از آن در هند برای و با لوکوربوزیه کار کردید. از این تجربه چه آموختید؟

برای بازیابی خودم به عنوان یک هندی و کشورم به عنوان مکانی که در آن سنت‌های اجتماعی و فرهنگی و سبک زندگی، کلید پایداری هستند، در سال ۱۹۵۶ به هند بازگشتم.

احمدآباد را در آن سال‌ها چگونه تجربه کردید؟

استقلال، امید و رهایی از وابستگی، لحن فضای هند را در دهه ۱۹۵۰ تعیین کرد. آرزوهای مردم بالا بود. چشم‌انداز استقلال به معنای یافتن هویت و راه حل‌های مناسب برای زیستگاه و توسعه‌ی اجتماعی-اقتصادی و فرهنگی بود. برای قرن‌ها هند توسط سیستم کاست (Caste System) خود شکل گرفته است. حتی امروزه نیز شکاف بین اعضای کاست‌های مختلف و بین فقیر و

غنی بسیار زیاد است. معماری و شهرسازی چگونه می‌تواند به کاهش این تفاوت‌ها کمک کند؟

علیرغم شرایط متنوع اجتماعی،اقتصادی و فرهنگی پس از استقلال، آرزویم ایجاد هویت فرهنگی از طریق جشن‌ها و جشنواره‌ها و بازگرداندن روحیه ملت بود. چَندیگار (Chandigarh) به نماد مدرنیته و همچنین نوآوری‌ها تبدیل شد، دنیای جدیدی از هماهنگی و صلح که موقعیت‌های موجود را به چالش می‌کشد. نتیجه‌ی آن ظهور موسسات جدیدی بود که برنامه‌ی درسی خود را با رویکردی چند رشته‌ای پایه‌گذاری کردند که در نهایت، هویت معاصر جدیدی را ایجاد کرد.

شما یک بار گفتید که برنامه‌ریزی مسکن مقرون به صرفه ارتباط زیادی با کرامت دارد. کرامت در ساختمان‌های شما کجاست؟

در زیبایی، در وسعت، در یک هماهنگی فضایی خاص، در تعامل آگاهانه با آب و هوا و فصول، در توانایی خوب پیر شدن و حفظ وضعیت نسبتاًخوب حتی پس از چندین دهه.

شما عناصر طراحی سنتی هند را در بسیاری از ساختمان‌های خود ادغام می‌کنید.

اولا ما در هند، معماری را به عنوان یک ساختمان یا یک فرم ساخته‌شده، در نظر نمی‌گیریم. خانه یک خانه است، یک مسکن است، خانه، امتداد زندگی خانوادگی است. معماری هند بسیار منعطف و اقلیمی است. همه‌ی خانه‌ها دارای حیاط و ایوان هستند؛ یک جریان طبیعی بین داخل و خارج، سبک زندگی و آب و هوا وجود دارد. همه به صورت ارگانیک به هم مرتبط هستند.

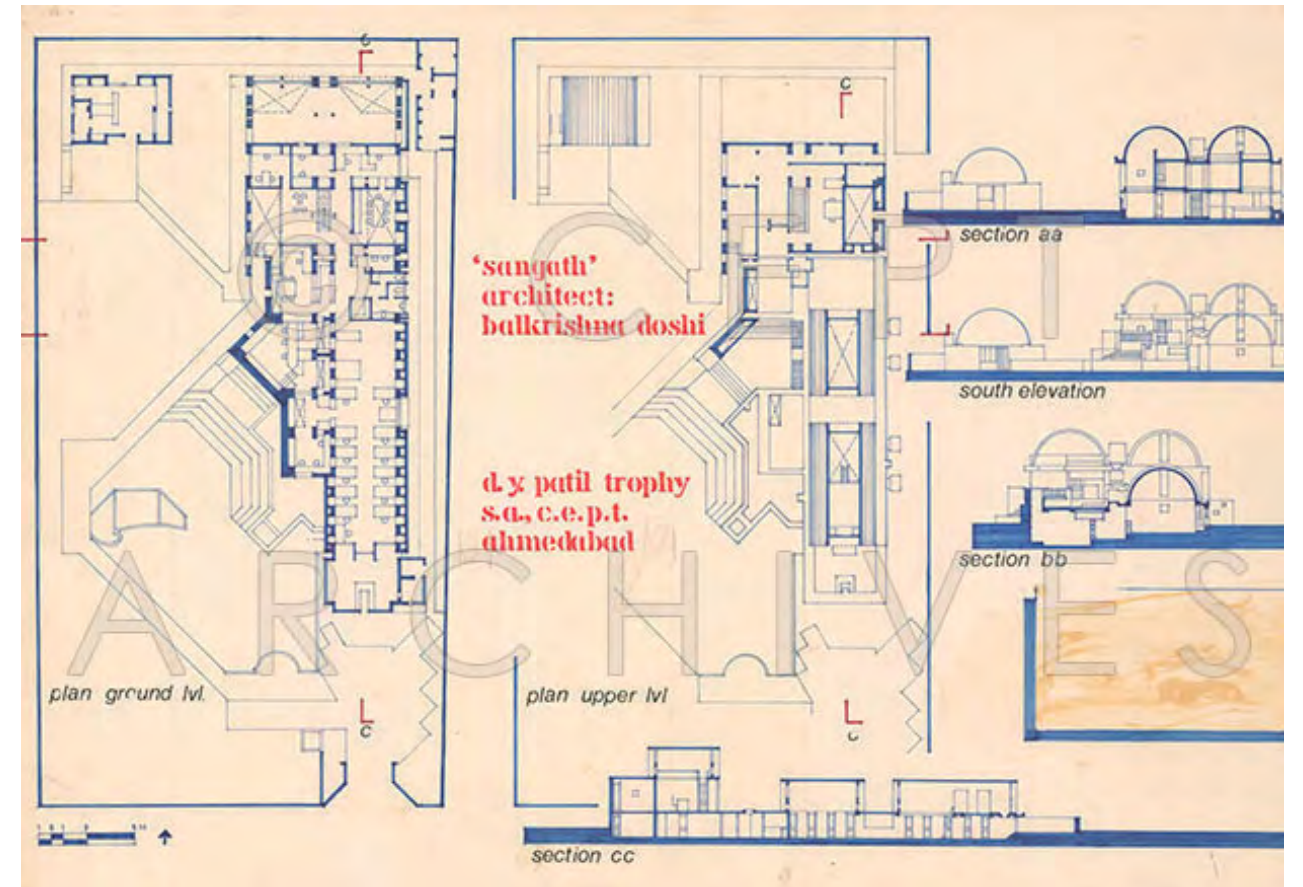
در پایان دهه‌ی ۱۹۷۰ شما شروع به ساخت فضایی برای استودیوی معماری خود کردید. شما آن بنا را سَنگاث (Sangath) نامیدید که به معنای حرکت با هم (Moving Together) است.

این ساختمان، فراتر از یک دفتر است. همچنین مکانی برای ملاقات با مردم و یک خانه است. برای ساختن آن، تمام تأثیرات بین‌المللی را کنار زدم و سعی کردم واژگان جدیدی را توسعه دهم که مدرنیته را ادغام کند و در عین حال به شدت از سنت‌های هندی استفاده کند، سعی کردم خودم باشم. شهود و جستجو در اینجا کلیدواژه هستند، نه عقلانیت و پاسخ. ورودی باریک و مخفی است، فضاها به هم پیوسته هستند و برای انجام فعالیت‌های متعدد، نور مناسبی دارند. دنبال خاطرات کودکی‌ام بودم، از دست دادن خود، حرکت با تمام حواس.

موزه‌ی طراحی ویترا (Vitra Design Museum) دوره‌ای را در موسسه مدیریت هند در احمدآباد ←



استودیوی شخصی بالکریشنا دوشی، سنگاٹ



عکس‌های این صفحه: استودیوی شخصی بالکریشنا دوشی، سنگاٹ

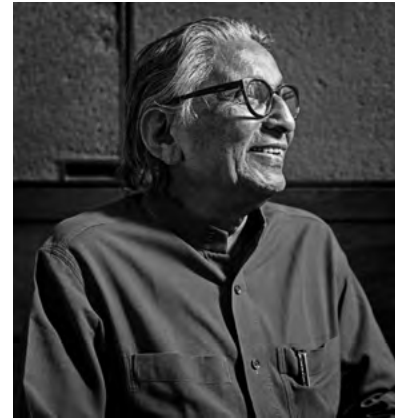


عکس‌های این صفحه: مجتمع مسکونی ارزان قیمت آرانیا، ایندور

عکس‌های این صفحه: مجتمع مسکونی ارزان قیمت آرانیا، ایندور

Balkrishna Doshi:

Architecture for the People, Vitra Design Museum



بالکریشنا دوشی؛ معماری برای مردم

گفتگو موزه‌ی طراحی ویترا

ترجمه‌ی لادن مصطفی‌زاده

مورد برنده‌ی جایزه پریتزکر سال ۲۰۱۸ بالکریشنا دوشی (متولد ۱۹۲۷، پونا، هند) با نمایشگاه "بالکریشنا دوشی: معماری برای مردم (Balkrishna Doshi: Architecture for the People)" در خارج از آسیا ارائه کرد. این معمار و برنامه‌ریز شهری مشهور یکی از معدود پیشگامان معماری مدرن در کشور خود و اولین معمار هندی است که این جایزه‌ی معتبر را دریافت کرده است. دوشی در طول بیش از ۶۰ سال کار حرفه‌ای، طیف گسترده‌ای از پروژه‌ها را با اتخاذ اصول معماری مدرن و تطبیق آن‌ها با فرهنگ، سنت‌ها، منابع و طبیعت محلی انجام داده است. این نمایشگاه، پروژه‌های مهم متعددی را که بین سال‌های ۲۰۱۴-۱۹۵۸ انجام شده است، ارائه می‌کند؛ پروژه‌هایی در مقیاس شهر و شهرک تا پردیس‌های دانشگاهی و همچنین مؤسسات فرهنگی و دفاتر اداری دولتی و از خانه‌های خصوصی گرفته تا فضاهای داخلی. از جمله این آثار می‌توان به ساختمان‌های پیشگامی مانند موسسه‌ی مدیریت هند (Indian Institute of Management) در سال‌های ۱۹۷۷-۱۹۹۲، استودیوی معماری دوشی سَنگاث (Sangath) در سال ۱۹۸۰ و پروژه‌ی معروف مسکن ارزان قیمت آرانیا (Aranya) در سال ۱۹۸۹ اشاره کرد. نمایشگاه‌ها شامل انبوهی از آثار اصلی مانند طراحی‌ها، مدل‌ها و آثار هنری از آرشیو و استودیوی دوشی، و همچنین عکاسی، فیلم‌برداری و چندین اینستالیشن (Installations) در مقیاس کامل خواهد بود. یک جدول زمانی گسترده، مروری بر زندگی حرفه‌ای معمار از سال ۱۹۴۷ تا امروز ارائه می‌کند که نشان‌دهنده‌ی روابط نزدیک او با معماران تاثیرگذار و رهبران فکری مانند لوکوربوزیه (Le Corbusier) و کریستوفر الکساندر (Christopher Alexander) است.

نمایشگاه "بالکریشنا دوشی: معماری برای مردم" آثار دوشی را به روی مخاطبان جهانی باز می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه آثارش، معماری مدرن هند را بازتعریف کرده و همچنین نسل‌های جدیدی از معماران را شکل داده است. بنابراین، این نمایشگاه علاوه بر اینکه روندی از آثار معماری دوشی را ارائه می‌کند، همچنین ایده‌های اساسی و زمینه‌ی اجتماعی آن‌ها را نیز منعکس می‌کند. فلسفه‌ی انسان‌گرای دوشی بر اساس ریشه‌های هندی و تحصیلات غربی‌اش و همچنین بافت به سرعت در حال تغییر جامعه‌ی هند، از اوایل دهه ۱۹۵۰ شکل گرفت. واژگان معماری او که هم شاعرانه و هم کاربردی است، به شدت تحت تأثیر آموخته‌های او از لوکوربوزیه (Le Corbusier) و لوئی کان (Louis Kahn) بوده است؛ تحت تأثیر لوکوربوزیه به دلیل همکاری با وی در طراحی شهر شاندیگار (Chandigarh) هند و سایر پروژه‌ها و لوئی کان به دلیل همکاری با وی در طراحی موسسه‌ی مدیریت. فراتر از این مدل‌های اولیه، دوشی رویکردی را توسعه داد که بین صنعت‌گرایی (Industrialism) و پریمیتیویسم (Primitivism)، بین معماری مدرن و فرم سنتی در نوسان است. عمل او مبتنی بر ایده‌های پایداری است و هدف آن ریشه‌یابی معماری در زمینه‌ای بزرگتر از فرهنگ و محیط و همچنین اعتقادات اجتماعی، اخلاقی و مذهبی است. این نمایشگاه چهار موضوع اصلی را دنبال می‌کند:

بخش اول: ساختمان‌های آموزشی
نمایشگاه با نگاهی به ساختمان‌های آموزشی دوشی آغاز می‌شود:

- مرکز برنامه‌ریزی و فناوری محیطی (Centre for Environmental Planning and Technology)

یک پروژه‌ی کلیدی در اینجا، پردیس "مرکز برنامه‌ریزی و فناوری محیطی (Centre for Environmental Planning and Technology)" یا همان سی.ای.پی.تی (CEPT) در احمدآباد است که دوشی برخی از مهم‌ترین ساختمان‌های خود را در طی ۴۰ سال بر روی آن ساخته است.

- مدرسه‌ی معماری (School of Architecture)

دوشی در سال ۱۹۶۸، مدرسه‌ی معماری (School of Architecture) را تأسیس کرد؛ یک موسسه‌ی چندرشته‌ای مبتنی بر این باور که آموزش با تعاملات بین رشته‌ای تغذیه می‌شود. دوشی برای تقویت تبادل و گفتگو بین دانشجویان و اساتید، ساختمان را به عنوان فضایی آزاد و بدون پارتیشن‌بندی یا جداسازی طراحی کرد. مدرسه چه از طریق ساختمان‌ها و چه از طریق آموزه‌هایش،

تالار یادبود تاگور، بنیاد واستوشیلپا، احمدآباد، ۱۹۶۸ ←



دانشگاه CEPT، احمدآباد



استودیوی شخصی بالکریشنا دوشی، سنگاٹ



گالری هنری آمَدواد نی گُفا

چهره‌ی آموزش معماری در هند را تغییر داده است؛ همچنین به یکی از مهم‌ترین مراکز برنامه‌ریزی شهری کشور تبدیل شده است.

• گالری هنری آمَدواد نی گُفا (Amdavad Ni Gufa)

در حالیکه مدرسه‌ی معماری در روی سطح زمین و بر فراز یک کوره‌ی آجرپزی قدیمی قرار گرفته است که تأثیر زیادی بر نقشه و چیدمان آن گذاشته است، گالری هنری "آمَدواد نی گُفا" (Amdavad Ni Gufa)، ۱۹۹۴، در همان پردیس برای حل مسائل ناشی از اقلیم محلی، نیمه‌مدفون در خاک است. در حالیکه ساختار آن از تپه‌های با اندازه‌های مختلف ادغام شده در چشم‌انداز طبیعی و مبتنی بر طراحی به کمک رایانه انجام گرفته اما ساخت و ساز آن توسط کارگران غیر ماهر با استفاده از مواد زائد و ابزار ساده‌ی دستی انجام شده است.

بخش دوم: خانه و هویت

بخش دوم نمایشگاه بر خانه و هویت متمرکز است و به بررسی قدرت معماری در ایجاد تغییرات اجتماعی می‌پردازد. دوشی با الهام از مهاجرات گاندی (Mahatma Gandhi) رویکردهای جدیدی را برای مسکن اجتماعی و تجربی مبتنی بر مشارکت و امکان انطباق با نیازها و نیازهای متغیر کاربران توسعه داد؛ که از آن جمله می‌توان به نمونه‌های برجسته‌ای مانند توسعه‌ی مسکن برای شرکت بیمه عمر هند (Life Insurance Corporation of India) واقع در احمدآباد، سال ۱۹۷۳ که به صورت اختصاری إل.آی.سی (LIC) نامیده می‌شود و مسکن ارزان قیمت آرانیا (Aranya Low Cost Housing) واقع در ایندور (Indore)، ۱۹۸۹ اشاره کرد.

• مسکن ارزان قیمت آرانیا (*Aranya Low Cost Housing*)

آرانیا (Aranya) به عنوان یک پروژه‌ی نمونه، ساخته شده است و امروزه بیش از ۸۰۰۰۰ نفر را در خود جای داده است. در طراحی آرانیا از یک سیستم مدولار (Modular) استفاده شده است که این سیستم مدولار به ساکنان این



مجمع مسکونی ارزان قیمت آرانیا، ایندور



لوکوربوزیه، یونیت دی هابیتاسیون (Unite d' Habitation)، مارس، ۱۹۵۳ - ۱۹۶۷



گالری هنری آمدواد نی گویا

امکان را می‌دهد تا خانه‌های خود را با نیازها، ترجیحات شخصی و امکانات اقتصادی خود تطبیق دهند. این پروژه مبتنی بر رویکرد سایت‌ها و خدمات (Sites and Services) بود که در آن خدمات برق، آب و فاضلاب ارائه می‌شد، اما خانه‌ها به‌طور حداقلی به‌عنوان یک هسته‌ی خدماتی ساخته شدند که هر خانواده می‌توانست آن را گسترش دهد.

• خانه‌ی کامالا (Kamala House)

نمونه‌ای از کارهای دوشی برای برنامه‌ریزی مسکونی در مقیاس کوچک، خانه خودش به نام خانه‌ی کامالا است که در سال ۱۹۶۳ ساخته شده است. این ساختمان سخاوتمندانه و در عین حال مقرون به صرفه با پلان صلیب شکل، نور را در تمام فضاها به حداکثر می‌رساند، در حالیکه دیوارهای آجری عایق شده، گرمای تابستان را تعدیل کرده و به حداقل می‌رسانند.

بخش سوم: معماری نهادی و موسسات

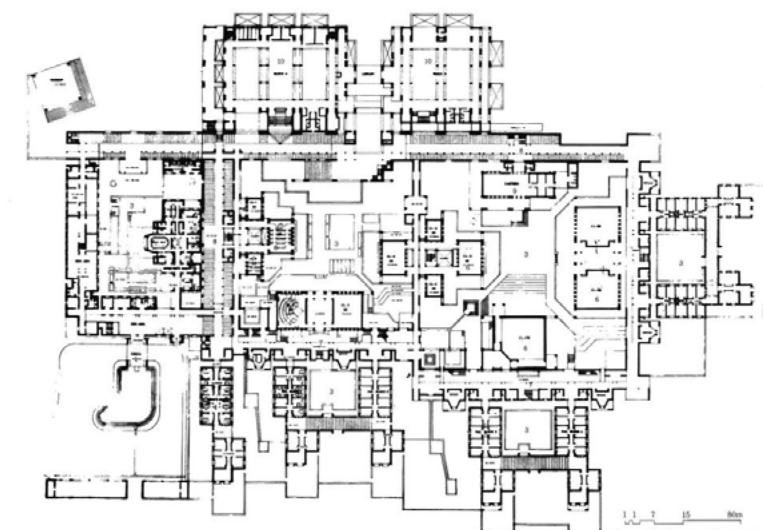
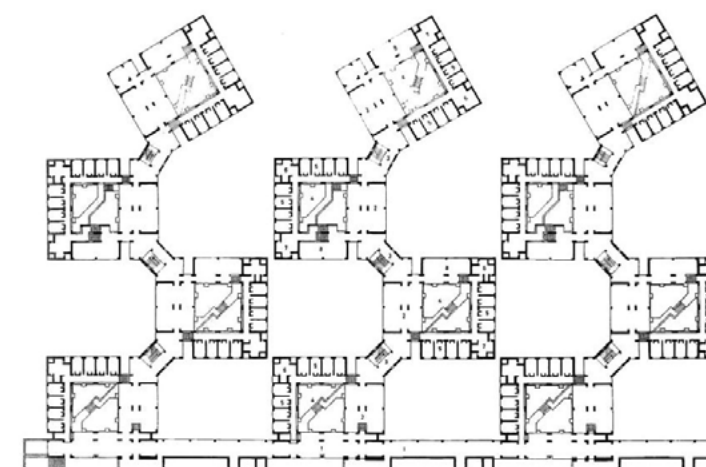
بخش سوم حول موسسات متعددی می‌چرخد که دوشی در طی ۶۰ سال گذشته در ساختن آنها مشارکت داشته است.

• موسسه‌ی مدیریت هند (Indian Institute of Management)

یک مثال مهم برای این امر موسسه‌ی مدیریت هند (Indian Institute of Management) واقع در بنگلور (Bangalore) است که به موسسه‌ی آی.آی.ام. (IIM) معروف است و در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۷۷ تا ۱۹۹۲ ساخته شده است. پردیس بزرگ این موسسه طی یک دوره‌ی ۲۰ ساله و در طی فرآیندی ساخته شد که شامل الحاقات و تغییرات متعددی بود. حیاط‌های آن به‌عنوان باغ‌های بزرگ و راهروهای آن به‌عنوان گره‌های تعاملی ارتباط خودجوش طراحی شده‌اند، در حالیکه هر دو فضاهای یادگیری را گسترش می‌دهند. پرگولاها (Pergolas) و بریدگی‌های درون راهروهایی با حاشیه‌ی سبز، فضا را از طریق

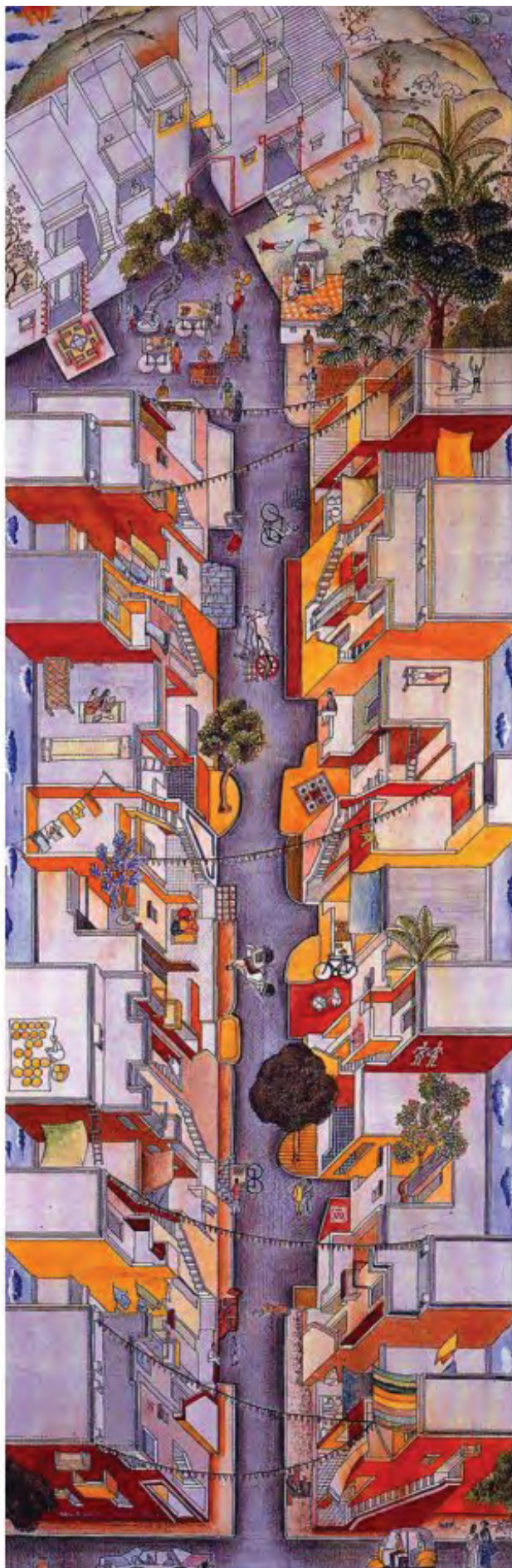


عکس‌های این صفحه: خانه‌ی کامالا



عکس‌های این صفحه: موسسه‌ی مدیریت هند

عکس‌های این صفحه: موسسه‌ی مدیریت هند

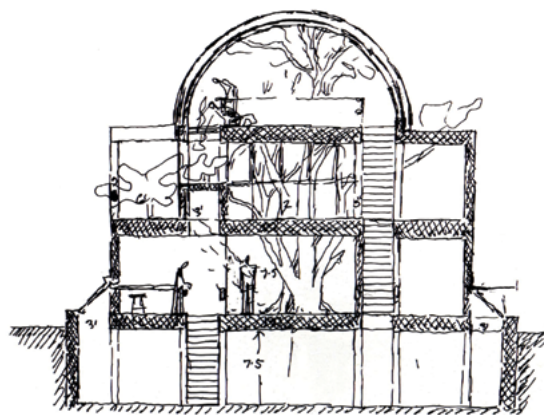


نور متغیری که در طول روز دریافت می‌کند، تغییر می‌دهند. این موسسه با مفهوم معماری شگفت‌انگیز خود به یک اتاق فکر مهم تبدیل شده است که در ظهور هند به عنوان یک قدرت اقتصادی در دهه‌های گذشته نقش داشته است.

• استودیوی سَنگات (Sangath Studio)

نقطه‌ی عطف دیگر در معماری نهادی بالکریشنا دوشی، استودیوی خودش در احمدآباد به نام استودیوی سَنگات (Sangath Studio) است که در سال ۱۹۸۰ ساخته شده است. خاطرات خانه‌ی کودکی او و استودیوی لوکوربوزیه در پاریس در واژگان فضاهای این ساختمان آمیخته شده است. سَنگات در زبان گجراتی (Gujarati)^۲ به معنای حرکت یا هم (Moving Together) است و امروزه، سه نسل از خانواده‌ی دوشی در اینجا در کنار هم کار می‌کنند. مانند تمام ساختمان‌های او، چشم‌انداز، اقلیم و هدف، بخشی جدایی‌ناپذیر از طراحی او هستند. در طول شب می‌توان فضای استودیو را به سالن کنسرت یا سالن سخنرانی تبدیل کرد. سَنگات که توسط بلندمرتبه‌های جدید احمدآباد و خط مرتفع مترو احاطه شده است، به‌عنوان واحه‌ای در داخل شهر شلوغ است.

بخش چهارم: پروژه‌های شهرسازی در مقیاس بزرگ



استودیوی شخصی بالکریشنا دوشی، سَنگات



فضای داخلی استودیوی شخصی بالکریشنا دوشی، سَنگات

بخش پایانی نمایشگاه به پروژه‌های شهرسازی در مقیاس بزرگ دوشی اختصاص دارد که نمونه‌ی آن طرح جامع و دستورالعمل‌های طراحی شهری برای ویدیا‌دار نگر (Vidhyadhar Nagar) در سال ۱۹۸۴، توسعه‌ی مسکونی برای ۱۵۰۰۰۰ خانه واقع در حومه‌ی جیپور (Jaipur) در راجِستان (Rajasthan) در شمال هند است. این شهر که یک شهر انرژی‌آگاه (Energy-Conscious) به وسعت ۳۵۰ هکتار است، در طراحی‌اش از شهر قدیمی دیواری جیپور الهام گرفته شده است. تلفیقی از اصول برنامه‌ریزی شهری باستانی، نیازهای معاصر و واقعیت‌های زمینه‌ای، شهر و زیرساخت‌های آن برای پاسخگویی به نیازهای حداکثر ۴۰۰۰۰۰ نفر طراحی شده است. امکانات اجتماعی مانند مدارس، مراکز بهداشتی و زمین‌های بازی در امتداد فضای باز خطی که ستون اصلی فعالیت را تشکیل می‌دهند، برنامه‌ریزی شده است. سنگ‌های طبیعی، برآمدگی‌ها و بالکن‌ها نه تنها به بهبود میکرو اقلیم کمک کردند، بلکه تجربه‌ی بصری معماری سنتی محلی را نیز بازسازی کردند.

همچنان در سن ۹۰ سالگی تمرین می‌کند، به همان اندازه که الهام‌بخش است، پرکار باقی می‌ماند".

"من از دریافت مدال طلای سلطنتی از سوی ملکه‌ی انگلیس شگفت‌زده و عمیقاً متواضع هستم. چه افتخار بزرگی! خبر این جایزه، خاطرات دوران همکاری من با لوکوربوزیه در سال ۱۹۵۳ را زنده کرد، زمانیکه او به تازگی خبر دریافت مدال طلای سلطنتی را دریافت کرده بود. من به خوبی هیجان او برای دریافت این جایزه از جانب ملکه را به یاد دارم. او به طور استعاری به من گفت: "تعجب می‌کنم این مدال چقدر بزرگ و سنگین خواهد بود." امروز، شش‌دهه بعد، از دریافت همان جایزه‌ای که به مرشدم، لوکوربوزیه، اعطا شده بود، به پاس شش‌دهه تمرینم، غافلگیر شدم. مایلِم از همسرَم، دخترانم و از همه مهم‌تر تیم و همکارانم در استودیوی سَنگاثم صمیمانه تشکر کنم. بالکریشنا دوشی."



اهدای جایزه Dhirubhai Thakar Savyasachi Saraswat به بالکریشنا دوشی توسط سی کی مهتا، ۲۰۱۷



جایزه Pritzker، بالکریشنا دوشی و تام پریتزکر حامی رییس بنیاد حیات و حامی جایزه‌ی Pritzker

پروژه‌های کلیدی دوشی عبارتند از:

- Shreyas Comprehensive School Campus (1958-63)
- Ahmedabad, India; Atira Guest House (1958)
- Ahmedabad, low cost housing; the Institute of Indology (1962)
- Ahmedabad, a building to house rare documents; Ahmedabad School of Architecture (1966, with additions until 2012)
- Renamed CEPT University in 2002 - which focused on creating spaces that promoted collaborative learning
- Tagore Hall & Memorial Theatre (1967)
- 700 seat Brutalist auditorium in Ahmedabad; Premabhai Hall (1976)
- Ahmedabad, India, former theatre and auditorium; Indian Institute of Management in Bangalore (1977 – 1992)
- Business school; Sangath (1981)
- Studio for his architecture practice, Vastu Shilpa; Kanoria Centre for Arts (1984)
- Arts and creative hub; Aranya Low Cost Housing (1989)
- Indore, India, which won the Aga Khan Award for Architecture in 1995 and Amdavad ni Gufa (1994)
- Cave-like art gallery that exhibits the work of artist Maqbool Fida Husain

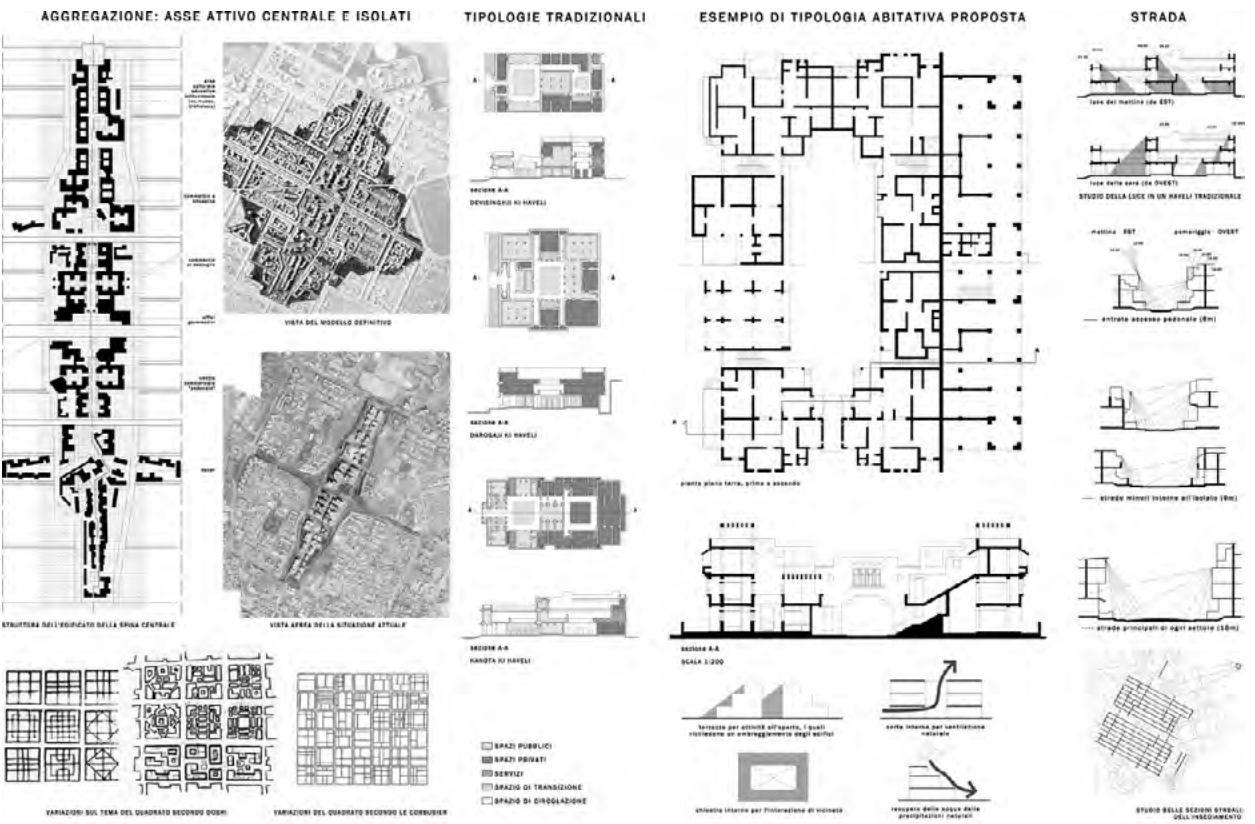
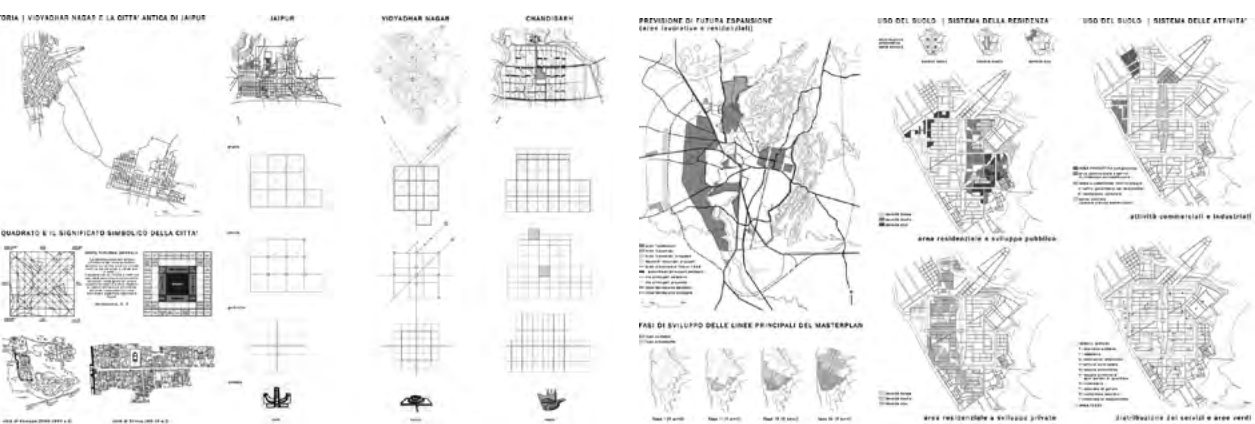
جوایز دریافت شده توسط دوشی:

- Padma Bhushan, Government of India (2020)
- Pritzker Architecture Prize (2018)
- French Ordre des Arts et des Lettres (2011)
- Global Award for Lifetime Achievement for Sustainable Architecture, Institut Francais d’Architecture, Paris (2007)
- Prime Minister’s National Award for Excellence in Urban Planning and Design, India (2000)
- Aga Khan Award for Architecture (1993-1995)
- Gold Medal, Academy of Architecture of France (1988).

بالکریشنا دوشی، مدال طلای سلطنتی ریبا (RIBA) را برای معماری در سال ۲۰۲۲ دریافت کرد.

به طور رسمی در ۱۵ ژوئن (June)، مدال طلای سلطنتی معماری سال ۲۰۲۲ توسط سایمون آلفُرد (Simon Allford) به بالکریشنا دوشی اهدا شد. این جایزه، سالانه توسط موسسه‌ی سلطنتی معماران بریتانیا (Royal Institute of British Architects) به نمایندگی از ملکه به فرد یا گروهی از افراد که به طور مستقیم یا غیر مستقیم تأثیر قابل توجهی در پیشرفت معماری داشته‌اند، اعطا می‌شود.

بالکریشنا دوشی یکی از چهره‌های اصلی در شکل‌دهی به معماری هند و مناطق مجاور آن است و به‌ویژه به دلیل پروژه‌های برنامه‌ریزی شهری و مسکن اجتماعی شهرت دارد، توانسته است مدرنیسم پیشگام را با زبان بومی ترکیب کند. در عین حال، ساختمان‌هایی که او طراحی کرده است در هماهنگی کامل با سنت‌های معماری، اقلیم، فرهنگ محلی و صنایع دستی هند قرار دارند. دوشی با ۷۰ سال کار حرفه‌ای، بیش از ۱۰۰ پروژه‌ی ساخته شده، کار در زمینه‌ی آموزش و مشارکت در صحنه‌ی معماری در سطح بین‌المللی شناخته شده است. کمیته‌ی افتخارات ریبا ۲۰۲۲ می‌گوید که "او که



عکس‌های این صفحه: ویدیا‌دار نگر



بالکریشنا دوشی، استودیوی شخصی خودش، سَنگاٹ

"او در نود و چهار سالگی، نسل‌های معمار را از طریق معماری هدفمند و لذت‌بخش خود تحت تأثیر قرار داده است. با این حال، کار او تحت تأثیر زمانی که در دفتر لوکوربوزیه گذرانده، مانند یک متفکر اصیل و مستقل است؛ قادر به لغو، دوباره‌سازی و تکامل است. در قرن بیستم، زمانی که تکنولوژی به بسیاری از معماران کمک کرد تا مستقل از اقلیم و سنت محلی بسازند، بالکریشنا ارتباط نزدیکی با سرزمین خود داشت: اقلیم، فناوری‌های جدید و قدیمی و صنایع دستی آن. سهم برجسته‌ی بالکریشنا دوشی در هنر معماری، صنعت ساخت و ساز و تمرین طراحی شهری، او را به عنوان شایسته‌ترین دریافت‌کننده‌ی این جایزه معرفی می‌کند. سایمون آلفُرد رئیس ریبا." استناد به بالکریشنا دوشی توسط کمیته‌ی افتخارات ریبا ۲۰۲۲

"بالکریشنا ویتالِداس دوشی بیش از هفتاد سال است که معماری، طراحی و ارائه‌ی ساختمان‌ها و مکان‌های برجسته را انجام می‌دهد. او که در بمبئی (Mumbai) آموزش دید، تمرین را در اروپا با همکاری نزدیک با لوکوربوزیه آغاز کرد. او در اواخر دهه‌ی بیست زندگی خود به هند بازگشت تا به نظارت بر پروژه‌های لوکوربوزیه در احمدآباد کمک کند، قبل از اینکه استودیوی خود را برای همکاری با لویی کان در پردیس موسسه‌ی مدیریت هند و همچنین در احمدآباد، راه‌اندازی کند. نفوذ شخصی او به عنوان یک پزشک و مربی از آنجا رشد کرد. او از طریق تدریس و تمرین خود به تعیین جهت معماری در هند و

بسیاری از مناطق مجاور کمک کرده است. اما مهم‌تر از آن، توسعه و حمایت او از زبان معماری اقتصاد مادی (مربوط به مصالح) و ظرافت و لذت برای همه‌ی معمارانی که در دوران چالش‌برانگیز امروزی کار می‌کنند، مرتبط است. دوشی سازنده‌ی ایده‌هایی است که با فرم و نور کار می‌کنند. او همچنین سازنده‌ی زبان محلی مناسب برای مکان‌هایی است که در آن‌ها کار می‌کند. در بسیاری از ساختمان‌های شگفت‌انگیز او، فناوری‌ها، صنایع دستی محلی و همچنین زیستگاه طبیعی مورد توجه قرار گرفته‌اند تا محیط‌هایی را ایجاد کند که دارای پس‌زمینه‌های خوانا و فعالی هستند که با شادی، تئاتر زندگی روزمره را در خود جای می‌دهند. پس از بازدید و مطالعه، به زودی آشکار می‌شود که آن‌ها همچنین مقالات شگفت‌انگیزی در تعامل دقیق موضوعات و فناوری‌های رسمی هستند. مهم این است که ساختمان و طبیعت همیشه در هم تنیده شده‌اند تا یک معماری عالی، مطمئن و در مواقعی چالش‌برانگیز از هدف و لذت ایجاد کنند. معماری به عنوان پس‌زمینه (Background) و پیش‌زمینه (Foreground). دوشی در دهه‌ی نود زندگی خود هر روز کار می‌کند و به همان اندازه که الهام‌بخش است، پرکار باقی مانده است. گواهی زنده برای پتانسیل تاریخ معماری ایده‌ها که از طریق تمرین و آموزش از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است. معماری که همیشه در حال تکامل است تا به تعریف آینده‌ای بهتر، کمک کند."



بالکریشنا دوشی دارنده مدال طلای سلطنتی ۲۰۲۲ در کنار سایمون آلفورد رییس RIBA

بیانیه‌ی ریبا (RIBA) در مورد بالکریشنا دوشی

موسسه‌ی سلطنتی معماران بریتانیا، ریبا (RIBA) اعلام کرد که معمار هندی، بالکریشنا دوشی دریافت‌کننده‌ی مدال طلای سلطنتی ۲۰۲۲ خواهد بود. این جایزه که توسط ملکه تایید شده است و از سال ۱۸۴۸ هر ساله به معمارانی تعلق می‌گیرد که به دلیل تمرین‌هایی که در طول کار حرفه‌ای خود انجام داده‌اند، بر تکامل محیط ساخته‌شده تأثیر گذاشته‌اند. بالکریشنا دوشی با بیش از شش‌دهه فعالیت حرفه‌ای، از طریق تأثیر متقابل پیشگامانه‌ی مدرنیسم و زبان بومی تأثیر مهمی در شکل دادن به معماری هند و انجام پروژه‌هایی برای تجلیل از فرهنگ، زمینه و صنایع دستی محلی داشته است. یکی از مشهورترین معماران هندی، برنده‌ی جایزه پریتزکر ۲۰۱۸، فلسفه و بیانی متمایز از معماری را ایجاد کرده است که هم از ارزش‌های مدرنیستی و هم سنت‌های محلی آگاه است. استراتژی‌های برنامه‌ریزی شهری و پروژه‌های مسکن اجتماعی برای او شهرت بین‌المللی به ارمغان آورد که با کار آکادمیک او به‌عنوان استاد مدعو در دانشگاه‌های مختلف در سراسر جهان، تقویت شد. کارهای او شامل برنامه‌ها و مقیاس‌های مختلفی از جمله ساختمان‌های اداری و فرهنگی، امکانات آموزشی، توسعه مسکن و ساختمان‌های مسکونی است. برخی از این پروژه‌ها عبارتند از:

- پردیس مدرسه‌ی جامع شِریاس (Shreyas Comprehensive School Campus)
- دانشکده‌ی معماری احمدآباد (Ahmedabad School of Architecture)
- موسسه‌ی مدیریت هند در بَنگَلور (Indian Institute of Management in Bang)
- مسکن ارزان‌قیمت آرانیا (Aranya Low-Cost Housing)



بالکریشنا دوشی به همراه دیگر اعضای کمیته انتخاب جایزه آقاخان، ۱۹۸۳

LEED® Platinum Green Architecture

Bagley Classroom, Salmela Architect



نشان پلاتینیوم موسسه ی لید

تکنولوژی، پایداری و معماری سبز

فضای آموزشی کلاس درس باگلی، ۲۰۱۰

به دور از زمان دگرگون‌شده، فرد به منظره‌ای زنده وارد می‌شود. این شاهکار طبیعت ”یک سمفونی است که بر روی زیباترین احساسات ما نواخته می‌شود. نت‌های پنهان وجود ما بیدار می‌شوند. ما به ناپیدا گوش می‌دهیم. به نادیده‌ها می‌نگریم.“ - اوکاگورا کاکوزو

باگلی هدیه‌ای برای تأمل است تا معانی و روابط عمیق‌تری - هم علمی و هم شاعرانه - را مطالعه کنیم. این مکان نزدیک و باشکوهی برای تفریح و تجدید قوا است که ”به بازپس‌گیری این حس تقریباً فراموش‌شده شگفتی و یادگیری از سنگ‌ها و درختان و تمام زندگی‌های موجود در آنجا، حقیقت‌هایی که می‌تواند همه چیز را در بر بگیرد، اختصاص داده شده است.“

- سیگورد اولسون

کلاس باگلی که به عنوان یک کشتی برای مشاهده گذر زمان، فصول، آب و هوا و حیات وحش عمل می‌کند، به طور مرموزی در جنگل مانند یک کلیسای کوچک گمشده ظاهر می‌شود که به گوش دادن اختصاص داده شده است. کلاس درس باگلی، واقع در دانشگاه مینه‌سوتا در ایالات متحده و نزدیک به دریاچه سوپریور، نمونه‌ای برجسته از ترکیب طبیعت و طراحی پایدار است. این پروژه در فضایی ۵۰ هکتاری از جنگل‌های بورپال قرار دارد و به‌عنوان یک مرکز یادگیری و تحقیق در زمینه محیط زیست و اکولوژی عمل می‌کند. طراحی این ساختمان نه تنها بر اساس استانداردهای عملکرد انرژی بالا و پایداری ساخته شده، بلکه به‌خوبی با محیط زیست اطراف خود همخوانی دارد. در این مقاله، به بررسی جزئیات فنی و طراحی این پروژه خواهیم پرداخت.

معماران دیوید سامل و کارلی کلسون: ایده‌ها و رویکردها

دیوید سامل و کارلی کلسون، معماران برجسته‌ای هستند که در طراحی فضاهای معاصر و پایدار شناخته می‌شوند. دیوید سامل، بنیان‌گذار و معمار اصلی شرکت ساملا در دلاوث، مینه‌سوتا است. کارلی کلسون نیز به عنوان معمار پروژه در این شرکت مشغول به کار است و در طراحی و اجرای پروژه‌های مختلف مشارکت دارد.

دیوید سامل به خاطر تأکید بر طراحی پایدار و محیطی در پروژه‌هایش شناخته می‌شود. او به اصول طراحی بومی و توجه به محیط زیست اهمیت زیادی می‌دهد. رویکرد او بر این اساس است که معماری باید با محیط طبیعی اطراف

هماهنگ باشد و از مواد و مصالح محلی استفاده کند. سامل پروژه‌های متعددی را طراحی کرده است که شامل خانه‌های مسکونی، فضاهای عمومی و مراکز فرهنگی است. او تلاش می‌کند تا فضاهایی ایجاد کند که نه تنها زیبا و کاربردی باشند، بلکه تجربه‌ای معنادار برای کاربران به ارمغان بیاورند.

کارلی کلسون به عنوان معمار پروژه، مسئولیت طراحی و اجرای بخش‌های مختلف پروژه‌ها را بر عهده دارد. او با دیوید سامل همکاری نزدیکی دارد و در فرآیند طراحی به ایده‌ها و اهداف پایدار شرکت توجه می‌کند.

کارلی کلسون نیز به اصول طراحی پایدار و توجه به جزئیات در پروژه‌های خود اهمیت می‌دهد. او بر این باور است که معماری باید پاسخگوی نیازهای انسانی و اجتماعی باشد و در عین حال به زیبایی و عملکرد فضا توجه کند.

دیوید سامل و کارلی کلسون با همکاری یکدیگر در پروژه‌ها، تلاش می‌کنند تا فضایی متوازن و هماهنگ بین معماری و محیط طبیعی ایجاد کنند. این همکاری به آن‌ها این امکان را می‌دهد که ایده‌های نوآورانه‌ای را در پروژه‌های خود پیاده‌سازی کنند و به ارتقاء کیفیت زندگی کاربران کمک نمایند.

معماران دیوید سامل و کارلی کلسون با رویکردهای پایدار و تأکید بر طراحی معاصر، تأثیر بسزایی در زمینه معماری داشته‌اند. پروژه‌های آن‌ها نمایانگر ترکیب زیبایی‌شناسی و کارایی هستند و به عنوان الگوهایی برای معماران آینده در نظر گرفته می‌شوند. این دو معمار با ایجاد فضاهایی که به نیازهای انسانی پاسخ می‌دهند، به شکل‌گیری جوامع پایدار کمک می‌کنند.

طراحی و معماری

این بنا به‌عنوان یک مکان برای تجسم و الهام از طبیعت، به‌گونه‌ای طراحی شده که احساس آرامش و سکون را به بازدیدکنندگان القا کند. این ساختمان به‌عنوان یک ”کلیسای گمشده“ در دل جنگل‌های طبیعی جلوه‌گر می‌شود و با ترکیب عناصر معماری مدرن و طبیعت، محیطی برای تفکر و یادگیری عمیق فراهم می‌آورد.

ساختمان باگلی از موادی ساخته شده که نه تنها در طراحی، بلکه در تأثیرات زیست‌محیطی آن نیز نقش دارند. این پروژه از سیستم‌های پانل عایق‌کاری ساختاری (SIP) به ضخامت ۱۶ اینچ استفاده می‌کند. این پانل‌ها عایق‌بندی فوق‌العاده‌ای را ارائه می‌دهند و بدون وجود پل‌های حرارتی، به افزایش کارایی

PROJECT CREDITS

Bagley Classroom Building, Duluth, Minn.

Owner University of Minnesota Duluth—John Rashid (project manager)

Architect Salmela Architect, Duluth, Minn.—David Salmela (principal); Carly Coulson (project architect)

Mechanical/Electrical Engineer Gausman & Moore—Jim Keller (principal)

Structural Engineer Meyer Borgman Johnson—Paul Johnson (principal)

Energy Consultant Conservative Technologies—Mike LeBeau (principal)

Civil Engineer Sale Engineering—David Salo (principal)

Contractor University of Minnesota, Duluth—John Rashid (project manager); Kevin Claus (project superintendent); Carly Coulson (post-construction certification consultant)

Size 1,995 square feet

Cost \$500 per square foot



فضای داخلی کلاس درس باگلی، دانشگاه مینه سوتا دولوت.

انرژی کمک می‌کنند.

از دیگر ویژگی‌های مهم ساختمان، استفاده از چوب‌های بازیافتی و محلی است که تاریخ و فرهنگ منطقه را به تصویر می‌کشد. تیرک‌های چوبی قدیمی با دقت انتخاب شده‌اند و نشان‌دهنده ارتباط عمیق انسان با طبیعت هستند. پنجره‌های سه‌جداره به‌خوبی عایق‌بندی شده‌اند و نور طبیعی را به داخل می‌آورند. این پنجره‌ها باعث کاهش ۷۰ درصدی استفاده از نور مصنوعی می‌شوند و همچنین تهویه طبیعی را تسهیل می‌کنند. طراحی فضا به‌گونه‌ای است که هر اتاق به‌طور بهینه از نور روز بهره‌برداری می‌کند و فضایی دلپذیر و آرام ایجاد می‌کند.

این بنا، به‌عنوان اولین ساختمان دانشگاه مینه‌سوتا با گواهی LEED® پلاتینیوم و مطابق با استاندارد Passive House طراحی شده است که با هدف کاهش ۸۱ درصدی مصرف انرژی کل ساختمان و تأمین ۱۹ درصد باقی‌مانده انرژی از



یک سیستم فتوولتائیک کوچک انجام شده است.

سیستم حرارتی این ساختمان به‌طور طبیعی و از طریق خورشید و حرارت داخلی تأمین می‌شود و در شرایط سرد، تنها یک سیستم الکتریکی ۲۵۰۰ وات به‌عنوان پشتیبان عمل می‌کند که حداکثر مصرف انرژی این سیستم به اندازه یک سشوار بوده و در مواقع بحرانی، مانند طوفان برف، دمای داخلی را به حداقل ۶۰ درجه فارنهایت حفظ می‌کند.

کلاس درس باگلی به‌دلیل استفاده از توالت‌های کمپوست، مصرف آب را به میزان ۸۷ درصد کاهش می‌دهد، سیستم فلاش‌تانک این توالت‌ها تنها ۰٫۰۴ گالن آب در هر بار استفاده مصرف می‌کند و کمپوست تولید شده به زمین بازمی‌گردد.

این پروژه همچنین هیچ آب شربی را برای آبیاری استفاده نمی‌کند و سیستم طراحی شده به‌گونه‌ای طراحی شده است تا علاوه بر اینکه از افزایش رواناب‌های طوفانی جلوگیری می‌کند و با استفاده از یک سقف سبز و نواحی گیاهی جدید، آب باران جمع‌آوری و تصفیه می‌شود و به هیچ عنوان جریان آب‌های زیرزمینی را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد. ناحیه‌ی طبیعی اطراف و جریان‌های آب به‌طور مستقل به دریاچه سوپریور متصل می‌شوند، که این امر به حفظ اکوسیستم محلی کمک می‌کند.

سیستم تهویه ساختمان از یک سیستم بازیابی حرارت (HRV) استفاده می‌کند



که هوای تازه و متعادل را تأمین می‌کند. این سیستم با استفاده از فیلترهای بیمارستانی کیفیت بالایی از هوا را تضمین می‌کند و به‌طور خودکار با توجه به تعداد ساکنان، جریان هوا را تنظیم می‌کند.

تمامی مواد و پوشش‌های داخلی در این پروژه از حداقل ترکیبات آلی فرار شیمیایی (VOC (volatile organic compound) و بسیار پایین که برای تنفس مضر هستند و بدون فرمالدهید (Formaldehyde) اضافی انتخاب شده‌اند. این موضوع به‌عنوان یک اقدام احتیاطی به منظور حفظ کیفیت هوای داخلی و سلامت ساکنان ساختمان اهمیت دارد.

این بنا، به‌عنوان یک آزمایشگاه زنده برای یادگیری علمی عمل می‌کند. دانش‌آموزان در این فضا تاریخ طبیعت را بررسی می‌کنند، از زندگی آبزیان و اکوسیستم‌های محلی یاد می‌گیرند، با نوشتن شعر و خلق هنر، ارتباط خود را با طبیعت تقویت می‌کنند، به‌عنوان یک مدل الهام‌بخش در طراحی پایدار شناخته می‌شود و تأثیرات عمیقی بر روی دانش‌آموزان و جامعه محلی دارد. باگلی به‌عنوان یک مرکز برای کشف و به اشتراک‌گذاری دانش عمل می‌کند و دانشجویان را به رهبری پایدار و حفاظت از محیط زیست تشویق می‌کند.

این اثر نه‌تنها به‌عنوان یک ساختمان پایدار، سبز و کارآمد شناخته می‌شود، بلکه به‌عنوان یک نماد از تعهد به حفاظت از محیط زیست و یادگیری عمیق انسانی نیز مطرح است. این پروژه به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه طراحی هوشمند و استفاده از منابع طبیعی می‌تواند به حفظ اکوسیستم‌ها و ارتقای کیفیت زندگی کمک کند. با گواهی‌های معتبر، جوایز ملی و بین‌المللی، کلاس درس باگلی به‌عنوان یکی از نمونه‌های بارز معماری پایدار در ایالات متحده به شمار می‌رود و الهام‌بخش نسل‌های آینده است.



تکنولوژی های بکار رفته در پروژهی کلاس درس باگلی

واقع در نزدیکی ساحل سنگی دریاچه سوپریور و مرکز شهری دلوث، دانشگاه مینه‌سوتا یک نقطه شنیداری منحصر به فرد در دل طبیعت چشم‌نوازی می‌کند. با عبور از آستانه، فرد از میان خوشه‌ای از درختان کاج باستانی عبور می‌کند و از روی آسفالت دانشگاه گذر کرده و وارد باگلی می‌شود؛ یک ذخیره‌گاه طبیعی ۵۰ هکتاری از جنگل‌های بوریاال زیبا، مناظر چشمگیر، جویبارهای پر از ماهی قزل‌آلا و حیات وحش فراوان. می‌توان حرکت زمین‌شناسی را در مناظر، آب و سنگ‌های یخ‌زده به سمت بزرگ‌ترین دریاچه‌ی آب شیرین در جهان احساس کرد.

به عنوان یک ظرف برای مشاهده گذر زمان، فصل‌ها، آب و هوا و حیات وحش، کلاس درس باگلی به طرز معجزه‌آسا در جنگل ظاهر می‌شود مانند یک کلیسای گمشده، که به گوش‌سپردن اختصاص دارد.

ساختمان هم باستانی و هم هوشمند به نظر می‌رسد، با دقت و شعر ساده یک پاپیون کلاسیک که در منظر جا گرفته است.

مواد با احساس و هدف‌های اساسی هماهنگ شده‌اند، جایی که هر جزئیات به یک مفهوم tightly woven کمک می‌کند. با تلاش برای شدت آرام، مانند آثار سیلیوس، اقتصاد طراحی و حرکت توجه شما را جلب کرده و شما را به گوش‌سپردن دعوت می‌کند.

با گوش‌سپردن به خورشید، باد، هوا، آب، خاک و جنگل، باگلی در تعادل کامل کار می‌کند - به زمین و منابع آن احترام می‌گذارد. با انرژی مثبت در خوش‌بینی و عملکرد، ارتباط جادویی با دنیای طبیعی دارد.

پایداری نامرئی، یکپارچه و بنیادی است.

تصور کنید در یک شب سرد ژانویه با دمای -۴۰ درجه فارنهایت هستید، اما

هیچ سیستم گرمایش مکانیکی لازم نیست. خورشید گرمای غیرفعال را تأمین می‌کند. عایق‌بندی و هوابندی از اتلاف حرارت جلوگیری می‌کند. با عدم نیاز به گرمایش یا سرمایش، یک عنصر فتوولتائیک کوچک که در معماری گنجانده شده، می‌تواند تمام نیازهای کلاس درس را تأمین کند.

یک نوع جدید از ساختمان: کلاس درس، پناهگاه، آزمایشگاه، کلیسا، سالن گردهمایی، و آشیانه‌ی مشاهده. این فضا به طور ساعتی برای کارکردهای مختلف تغییر می‌کند اما حتی در زمانی که پر از فعالیت است، نظم و آرامش را حفظ می‌کند. نقشه‌ی ساده‌ی طبقه‌ی اول، یک اتاق جمع‌آوری انعطاف‌پذیر رو به جنوب دارد. توالت‌ها، انبار، تجهیزات و آزمایشگاه مرطوب به سمت شمال قرار دارند. تقارن زیبا و ارتباط سیال با فضای باز، فضایی آرام و دلنشین ایجاد می‌کند.

کوئلسون معمار این پروژه، این تلاش نوآورانه را در طراحی شاعرانه و عملکرد هوشمند رهبری کرد.

این پروژه به عنوان اولین ساختمان با گواهی LEED® Platinum و Passive House دانشگاه مینه‌سوتا شناخته شد و در طراحی برتر با دریافت جایزه‌ی AIA Minnesota COTE Top Ten Green Building و جایزه افتخار AIA مورد توجه ملی قرار گرفت.

با روحیه‌ای علمی در کشف و به اشتراک‌گذاری دانش، کلاس درس باگلی تأثیرگذار و الهام‌بخش بسیاری بوده است. این ساختمان تخیل کشور را در برنامه PBS NewsHour به خود جلب کرد و مفهوم Passive House را به forefront معماری با عملکرد بالا در ایالات متحده رساند. همچنین به دانش‌آموزان با این آزمایشگاه زنده‌ی ساختمانی آموزش می‌دهد و آن‌ها را با





رهبری پایدار تحریک می‌کند.

دانش‌آموزان باگلی تاریخ یک برگ گیاه تا طبیعت را مطالعه می‌کنند، احساس می‌کنند که پاروی آن‌ها در آب استخر راک فرو می‌رود، به صدای جادویی باران بر روی چادرهایشان گوش می‌دهند، از کنار درختان پوشیده از برف در مسیرهای نازک نوردیک عبور می‌کنند، زیستگاه بیور و مهاجرت جغدها را دنبال می‌کنند، طعم خلوص شیرینی شربت افرا که جمع‌آوری کرده‌اند را می‌چشند، یک اکوسیستم آبی پر از زندگی‌های ناپیدا را مطالعه می‌کنند، شعر می‌نویسند و آثار هنری الهام‌گرفته از طبیعت خلق می‌کنند.

جان پاستور، کن گیلبرتسون و تیم بیتس به مدت دهه‌ها کلاس‌های روزانه‌ای در باگلی برگزار کرده‌اند، دور از هرگونه امکاناتی برای پشتیبانی از آن. آن‌ها این پروژه را آغاز کردند و بی‌وقفه برای ایجاد پناهگاه، انبار، سرویس‌های بهداشتی و تأثیر حداقلی بر نقطه‌ی شنیداری محبوبشان تلاش کردند.

در سال ۲۰۰۸، کاترین مارتین، مدیریت دانشگاه UMD، چالشی را مطرح کرد: **سبزترین ساختمان در مینه‌سوتا. توالت‌های کمپوستی. گواهی LEED*.**

او می‌دانست که تیم معماری کوئلسون و سالمای معمار، این چالش را در آغوش می‌گیرد و فراتر از آن می‌رود.

با توسعه‌ی طراحی و تعیین استاندارد برای بالاترین سطح LEED* و انرژی-آب-پسماند نزدیک به صفر، معمار کارلی کوئلسون به این نکته توجه داشت که تلاش برای عملکرد نباید مانع از خلق یک شعر مکان و سادگی زیبا در عملکرد شود.

بالاخره و درنهایت با تمام تلاش‌ها کلاس درس باگلی در سال ۲۰۱۰ به اتمام رسید.

طراحی این ساختمان با استفاده از استراتژی‌های فناوری گرمایش خورشیدی غیرفعال، عایق‌بندی فوق‌العاده، ساخت و ساز هوابند، عدم وجود پل‌های حرارتی، تهویه‌ی بازایی حرارت و سایه‌زنی تابستانی، استاندارد مؤسسه‌ی

Passive House را برآورده می‌کند تا بارهای گرمایشی و سرمایشی را حذف کند. این رویکرد ساده و با اولویت حفاظت، تقاضای کل انرژی را به میزان ۸۱٪ کاهش می‌دهد. ۱۹٪ بار انرژی باقی‌مانده با یک سیستم فتوولتائیک کوچک تأمین می‌شود. نتیجه این است که این ساختمان دارای تاب‌آوری فوق‌العاده و صرفه‌جویی عمیق انرژی است که تا پایان عمر ساختمان و تقریباً بدون نیاز به نگهداری باقی می‌ماند.

کوئلسون از تفکر یکپارچه‌سازی شده، رهبری جسورانه و همکاری تیمی، و مدل‌سازی انرژی پیشرفته و تحلیل ساختمان استفاده کرد تا به این اهداف بلندپروازانه دست یابد و پایداری و طراحی را به طور هماهنگ در هم بیچد.

نوآوری در مهندسی نامرئی است.

با رویکرد «کمتر یعنی بیشتر»، عناصر طراحی و مواد به حداقل الزامات ویرایش شده‌اند. هر عنصر چندین مسئله را حل می‌کند تا استانداردهای Passive House، LEED، عملکرد و زیبایی‌شناسی را برآورده سازد.

سقف و دیوارها از سیستم پنل‌های عایق‌بندی ساختاری (SIP) به ضخامت ۱۶ اینچ استفاده می‌کنند که عایق‌بندی فوق‌العاده‌ای را فراهم می‌کند، هیچ پل حرارتی وجود ندارد، اکثر مصالح در محل تولید شده‌اند، هوابندها ۱۰۰٪ فوم EPS بازیافتی، چوب دارای گواهی OSB، FSC بدون فرمالدئید (NAUF) و پنل‌های پیش‌ساخته با ابعاد بزرگ است که تنها ۲ روز برای مونتاژ و محصور کردن آن در محل نیاز بود.

عایق EPS به ضخامت ۱۲ اینچ که در اطراف تیرک‌های بتنی و زیر دال بتنی قرار دارد، عایق‌بندی فوق‌العاده‌ای را فراهم کرده و ۱۰۰٪ از مواد محلی بازیافتی است. تمام زباله‌های EPS به تولیدکننده بازگردانده شد تا دوباره بازیافت شود. زباله‌های ساختمانی پروژه با استفاده از استراتژی‌های خلاقانه ۸۹٪ کاهش یافت.

یک پوشش رویه زینک بدون نیاز به نگهداری از پروژه‌ای در مینه‌سوتا نجات



یافته و در مدرسه‌ی باگلی دوباره استفاده شده است. تیرک‌های چوبی بازیافتی و محلی دارای تاریخ غنی هستند که در نشانه‌ها و الگوی چوب‌های قدیمی قابل مشاهده است و به جنگل‌های باستانی که زمانی این منطقه را پوشانده بود، ارتباط دارد.

ساختارهای سایه‌بان چوبی، بافت طراحی را به آن اضافه می‌کنند و از افزایش حرارت ناخواسته جلوگیری می‌کنند، مانع از برخورد پرندگان می‌شوند و محلی برای مشاهده دنیای بیرون ایجاد می‌کنند. این ساختارها دارای گواهی FSC هستند.

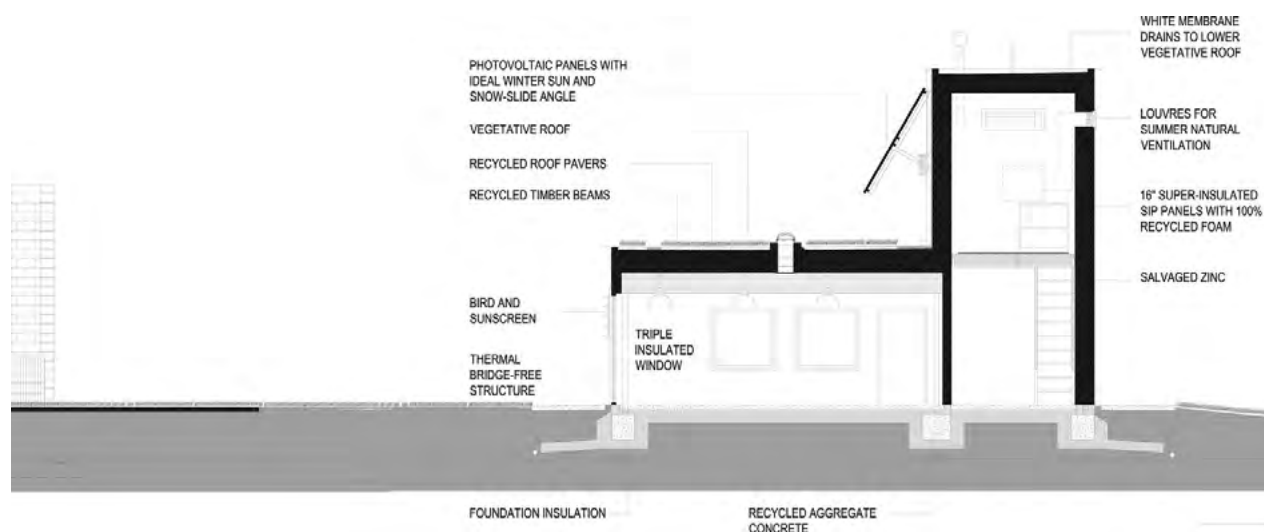
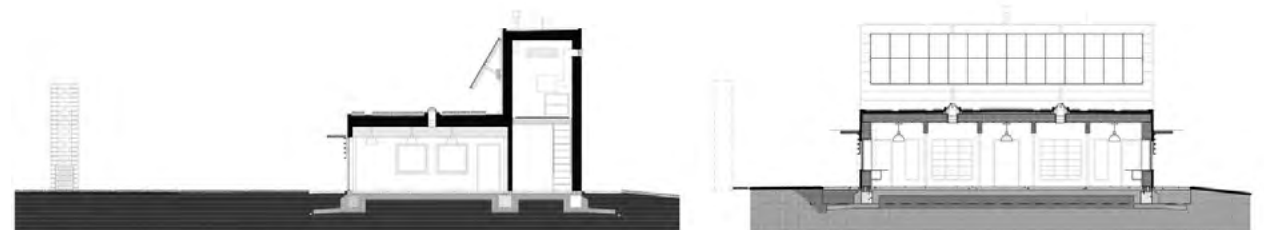
پنجره‌های سه‌جداره عایق‌بندی فوق‌العاده، هوابندی، گرمایش خورشیدی غیرفعال، دید به بیرون، تهویه طبیعی و نور طبیعی را فراهم می‌کنند. استفاده از نور مصنوعی تا ۷۰٪ کاهش یافته است.

تنفس هوای سالم برای رفاه و یادگیری مؤثر ضروری است برای همین منظور در این بنا بسیار به آن فکر و پرداخته شده است.

این ساختمان هوابند دارای یک تهویه‌کننده بازیابی حرارت ساده (HRV) است که هوای تازه و خروجی متوازن و مداوم را با استفاده از یک فیلتر بیمارستانی تأمین می‌کند. جریان هوا به‌طور خودکار با تعداد ساکنان با حسگرهای CO₂ تنظیم می‌شود. این سیستم در تابستان اگر هوای بیرون خنک‌تر از داخل باشد، عملکرد بازیابی حرارت را برای خنک‌سازی رایگان کنار می‌گذارد، که معمولاً در شب اتفاق می‌افتد.

باگلی همچنین برای تهویه طبیعی اختیاری طراحی شده است. زمانی که پنجره‌ها باز هستند، HRV خاموش می‌شود و دمپرهای عایق‌دار به‌طور خودکار در ارتفاع بالای برج تجهیزات باز می‌شوند تا هوای بیرون را با اثر دودکش جذب کنند.

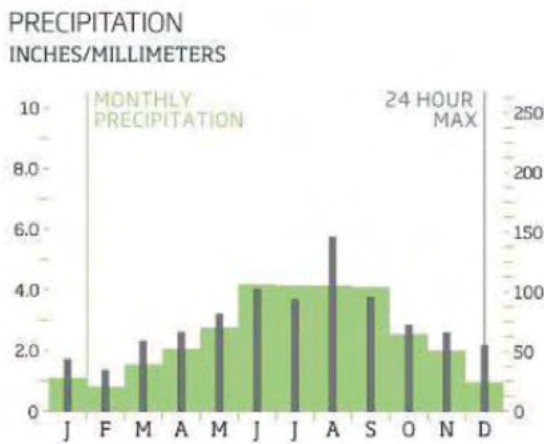
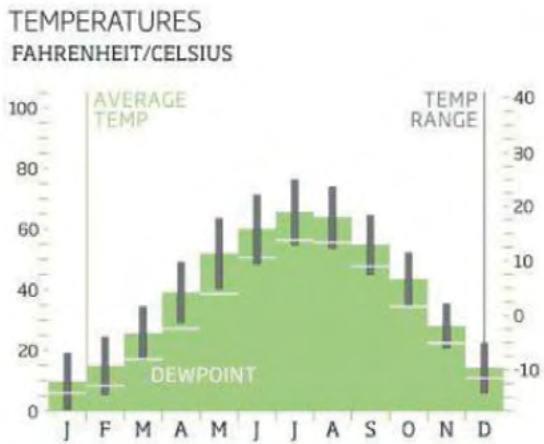
تمام مواد نهایی و ساختمانی دارای حداقل VOC و بدون فرمالدئید اضافه هستند. پس از یک تمیزکاری کامل، یک شستشوی ۳۰ روزه انجام شد تا ذرات





ناشی از فعالیت‌های ساختمانی قبل از اشغال و شروع فعالیت حذف شوند. خورشید همه آنچه که نیاز داریم را تأمین می‌کند. راحتی حرارتی بهینه بدون نیاز به گرمایش یا سرمایش مکانیکی فعال حفظ می‌شود. خورشید و افزایش حرارت داخلی، مانند ساکنان و تجهیزات، همه گرمایش فضایی مورد نیاز را به‌طور غیرفعال تأمین می‌کنند. همانطور که قبلاً توضیح داده شد یک کویل داکت الکتریکی ۲۵۰۰ وات در این پروژه که به اندازه یک سشوار است و به‌عنوان پشتیبان عمل می‌کند. با این حال، دما در داخل ساختمان هرگز به زیر ۶۰ درجه فارنهایت نمی‌رسد، بنابراین نگرانی از آسیب به لوله‌کشی یا تجهیزات در صورت قطع نور خورشید و برق به مدت یک هفته یا بیشتر وجود ندارد. یک سیستم فتوولتائیک ۵.۵ کیلوواتی به شبکه متصل است و حدود ۹۰۰۰ کیلو وات ساعت در سال انرژی خالص تولید می‌کند. این اثر با این راه‌حل‌های ساده و فناوری برای صرفه‌جویی در مصرف انرژی، عملکرد انرژی و هزینه‌های آن پایدار بوده و نیاز به نظارت یا خدمات بسیار کمی دارد همچنین لازم به یادآوری است با توجه به تکنیک‌های بکار برده شده جهت معماری سبز در این پروژه، کلاس درس باگلی نزدیک به صفر زباله و آب مصرف می‌کند. به عنوان حامیان پرشور محیط زیست، اعضای هیئت علمی باگلی خواهان حفظ زباله و آب و فرصت‌های یادگیری برای دانشجویان بودند که سیستم توالت کمپوست فراهم می‌کند. این برای چنین ساختمانی عمومی در مینه‌سوتا یک پیشگام بود، باید اعلام نمود، ریاست دانشگاه مارتین این روایت قوی و نمونه‌ی پایدار را به خوبی حمایت کرد. یک سیستم تخلیه وکیومی نصب شد که از ۰.۰۴ گالن آب برای هر بار تخلیه استفاده می‌کند. توالت‌های بدون مخزن به





Metrics:

2012 total sqft gross
36 kBtu(sqft.yr) 114 kWh(sqm.yr) pEUI source energy w/o PV
13 kBtu(sqft.yr) 41 kWh(sqm.yr) pEUI site energy w/o PV
4.6 kBtu(sqft.yr) 14 kWh(sqm.yr) space heat demand
0.47 ACH50 pressurization test
R-64 0.089 W(sqm.k) wall
R-85 0.067 W(sqm.k) roof
R-54 0.106 W(sqm.k) slab foundation
R-5 1.31 W(sqm.k) window frame
R-7 0.75 W(sqm.k) window glass
R-6 0.88 W(sqm.k) door
54% SHGC
87% potable water reduction
70% artificial lighting reduction
86% FSC wood use
17% recycled content use
15% reused products use
35% local products use
100% low-VOC products use
100% NAUF products use
89% construction waste recycled
60 LEED® points (NC 2.2)

Certifications:

LEED® Platinum
Performance Targets:
Passive House (PHI-Germany)
2030

Publications/Exhibits/Presentations/Awards:

International Passive House Database #1964
AIA COTE Top Ten Green Building Award - 2012
PBS Newshour - April 23 2012
DasHAUS Exhibit - Chicago 2012
GreenSource - Jan 2011
Architecture Minnesota - Jan 2011
Architecture Minnesota - May 2011
Int'l Passive House Conference Publication - 2011
Int'l Passive House Conference Lecture - 2011
AIA Minnesota Honor Award - 2010
ARCHITECT Annual Design Review Award - 2010
ARCHITECT Magazine - Dec 2010
Minnesota Monthly - June 2010

جمع‌آوری و تصفیه می‌کنند. گیاهان سدوم‌ها و بوته‌های چای وحشی کاشته شده بر روی سقف به طراحی لطافت و تغییر رنگ فصلی اضافه می‌کنند، زیستگاه حیات‌وحش را افزایش می‌دهند، اثر جزیره گرمایی را کاهش می‌دهند و به عایق‌سازی فوق‌العاده کمک می‌کنند.

”از این مکان، من کل شمال و تمام زندگی، از جمله زندگی خودم را کاوش خواهم کرد.“ - سیگورد اولسون،

کلاس درس باگلی، دانشگاه مینه‌سوتا دلوث مکان عمیقی برای کاوش، کشف و گوش دادن به وجود آورده است؛ به طبیعت، به یکدیگر و به خود.

معمار این پروژه در رابطه با طراحی این اثر شاخص و حافظ محیط زیست بیان می‌دارد: برای ما در دفتر معماری (COULSON) افتخار بزرگی بود که با این مؤسسه بزرگ بر روی پروژه‌ای با چنین عمق و تمایز همکاری کنیم؛ ما با بیشترین اشتیاق و اراده به عنوان معمار طراحی و پروژه، مدیر پروژه، هماهنگ‌کننده LEED، طراح داخلی، طراح منظر و طراح خانه‌های پاسیو فعالیت کردیم. همکاری با کوین کلاوس و تیم مدیریت تأسیسات که با مهارت و craftsmanship فوق‌العاده خود این ساختمان پیشگام را با دستان خود ساختند، افتخار بزرگی بود.

تانک‌های تصفیه در اتاق ذخیره‌سازی متصل هستند که اعضای هیئت علمی و دانشجویان به نگهداری آن‌ها می‌پردازند. کمپوست نهایی به زمین در فضای سبز دانشگاه بازگردانده می‌شود.

نیروی زندگی باستانی آب در همه جا مشهود است و به شکل‌گیری فرم، فرهنگ، اکوسیستم‌ها، اقلیم و آرامش فضا و محیط کمک می‌کند. کلاس درس باگلی به درس‌ها و ارزش‌های آب احترام می‌گذارد و مصرف آن را به میزان ۸۷ درصد کاهش می‌دهد. از آب شرب برای آبیاری استفاده نمی‌شود و مصرف آب در توالت‌ها و سینک‌ها نیز به حداقل رسیده است. آب‌های منطقه‌ی طبیعی و محوطه‌ی دانشگاه به جوی‌هایی می‌ریزند که به دریاچه سوپریور می‌پیوندند. این حوضه‌ی آبریز سرشار از حیات است، از جمله ماهی قزل‌آلا، اما در معرض خطر جدی ناشی از نشت آب‌های شهری و تغییرات آب و هوایی قرار دارد. اینبنا و اثر شاخص، درسال‌های گذشته همچنان رو به توسعه است ولی به هیچ عنوان موجب افزایش روان‌آب‌های طوفانی یا آلودگی‌ها به حوضه آبریز نمی‌شود.

سقف سبز مقاوم به خشکسالی، نواحی جدید گیاهی در کنار پیاده‌رو و خندق‌های نفوذ سنگی در اطراف ساختمان و حیاط، آب‌های سطحی را



منابع: www.coulson.co www.d.umn.edu www.salmelaarchitect.com

Part3 Social Housing Izola, OFIS arhitekti

معماری انسان‌دوستانه

مسکن اجتماعی آیزولا

دفتر معماری اوفیس، اسلوونی، 2006

۴. پروژه ترمینال اتوبوس «لوجی»: این پروژه به عنوان یکی از مراکز حمل و نقل کلیدی در اسلوونی طراحی شده است. تمرکز بر کارایی و دسترسی‌پذیری، آن را به مکانی کارآمد برای مسافران تبدیل کرده است.

۵. بازسازی و توسعه «پلاس تئاتر»: این پروژه شامل بازسازی و نوسازی تئاتر تاریخی در مرکز شهر است. هدف از این پروژه حفظ ارزش‌های تاریخی و فرهنگی در کنار فراهم کردن امکانات مدرن برای هنرمندان و تماشاگران بوده است.

دفتر معماری اوفیس آرشیکت (OFIS arhitekti) با طراحی‌های مدرن و پایدار، به یکی از پیشگامان معماری در اسلوونی تبدیل شده است. پروژه‌های این دفتر نشان‌دهنده‌ی یک رویکرد نوآورانه در معماری هستند که به نیازهای جامعه پاسخ می‌دهند و فضایی برای تعامل و ارتباط اجتماعی فراهم می‌کنند. با توجه به تأثیر مثبت این پروژه‌ها بر کیفیت زندگی و فضاهای عمومی، این دفتر معماری به‌عنوان یک مدل موفق در زمینه معماری اجتماعی شناخته می‌شود.

مسکن اجتماعی آیزولا، *Izola Social Housing* پروژه‌ی برنده‌ی رقابت صندوق مسکن اسلوونی بود که توسط دولت اداره می‌شود و هدف آن فراهم کردن آپارتمان‌های ارزان قیمت برای خانواده‌های جوان است. این سازه در زمینی به مساحت ۵۴۵۲ مترمربع در سال ۲۰۰۶ ساخته شد. این طرح به دلیل اقتصادی بودن و همچنین منطقی و عملکردی بودن برنده شد، اما بیشتر برای نسبت بین سطح ناخالص به سطح قابل فروش و انعطاف‌پذیری طرح برگزیده شد. طبق قرارداد، دفتر معماری ملزم به تهیه اسناد ساخت و ساز برای ساختمان معادل ۶۰۰ یورو به ازای هر متر مربع سطح خالص بود. بلوک‌ها بر روی تپه‌ای قرار گرفته‌اند که از یک سو به خلیج آیزولا و از سوی دیگر به تپه‌های اطراف مشرف می‌شود. این مجموعه در دو بلوک ۲۸×۶۰ متری طراحی شد. آیزولا ۳۰ آپارتمان با اندازه و ساختارهای مختلف دارد که از آپارتمان‌های استودیویی تا ۳ خوابه متفاوت است. آپارتمان‌ها کوچک هستند و اتاق‌هایی با حداقل اندازه طبق استانداردهای اسلوونیایی دارند. هیچ عنصر ساختاری در

دفتر معماری اوفیس (OFIS arhitekti) در سال ۱۹۹۶ توسط معماران معروف اسلوونی، آندراژ استویک و مارتین بوسکیک، تأسیس شد. این دفتر به خاطر طراحی‌های مدرن و خلاقانه‌اش شناخته می‌شود و به‌طور خاص بر پروژه‌های عمومی، مسکونی و شهری تمرکز دارد. فلسفه طراحی دفتر معماری اوفیس (OFIS) بر اساس درک عمیق از بافت فرهنگی و اجتماعی مکان‌ها و استفاده بهینه از منابع طبیعی استوار است.

معماران اوفیس (OFIS) در پروژه‌های خود به دنبال ایجاد تعادل میان فرم، عملکرد و محیط زیست هستند. آنها اعتقاد دارند که معماری باید به‌عنوان یک عنصر فعال در شکل‌گیری جامعه عمل کند. طراحی‌های آنها بیشتر شامل فضاهای باز و ارتباطات اجتماعی است که به تعامل میان ساکنان کمک می‌کند. این رویکرد، پروژه‌های این دفتر را به مکان‌هایی تبدیل می‌کند که نه تنها از نظر زیبایی‌شناختی جذاب‌اند، بلکه به‌طور عملی نیازهای جامعه را نیز برآورده می‌کنند. از مهم‌ترین آثار این دفتر معماری می‌توان به پروژه‌های زیر اشاره کرد:

۱. *Izola Social Housing*: این پروژه مسکن اجتماعی در ایزولا، اسلوونی، به عنوان یکی از مهم‌ترین آثار OFIS شناخته می‌شود. طراحی آن بر اساس نیاز به مسکن مقرون به صرفه و ایجاد فضاهای اجتماعی سالم انجام شده است. واحدهای مسکونی به گونه‌ای طراحی شده‌اند که به ساکنان امکان تعامل و ارتباط را بدهند.

۲. مرکز فرهنگی و هنری «بوسکو»: این پروژه یک مرکز فرهنگی در شهر بوسکو است که فضایی برای غایش هنر، موسیقی و رویدادهای اجتماعی فراهم می‌کند. طراحی آن با تأکید بر نور طبیعی و فضاهای باز، به جذب جامعه و ایجاد ارتباط میان هنرمندان و مخاطبان کمک کرده است.

۳. مجموعه مسکونی «ترنوا»: این پروژه مسکونی شامل چندین بلوک آپارتمانی است که با استفاده از مصالح پایدار و طراحی‌های نوآورانه، زندگی را برای ساکنان راحت‌تر و جذاب‌تر می‌کند. فضای سبز و فضاهای عمومی در این پروژه به تعامل اجتماعی ساکنان کمک می‌کند.

داخل آپارتمان‌ها وجود ندارد که این امر انعطاف‌پذیری و امکان چینش مجدد اشیا را فراهم می‌کند.

از آنجایی که بلوک‌ها متناسب با آب‌وهوای مدیریت‌شده‌ای هستند، فضای بیرونی و سایه عناصر مهمی هستند. در طراحی این پروژه برای هر آپارتمان یک ایوان پیشنهاد شد تا یک فضای بیرونی صمیمی، سایه‌دار و دارای تهویه طبیعی را فراهم کند که تا حدی با فضای داخلی مرتبط است. یک سایه‌بان پارچه‌ای بالکن و آپارتمان را از دید محفوظ می‌کند، اما به دلیل نیمه شفاف بودن به فرد اجازه می‌دهد تا از مناظر خلیج لذت ببرد. پانل‌های جانبی مشبک اجازه می‌دهد که نسیم تابستانی فضا را تهویه کند. رنگ‌های زنده فضای متفاوتی را در داخل آپارتمان‌ها ایجاد می‌کند. جعبه‌های کنار هر بالکن اتاقی را برای تهویه مطبوع هر واحد فراهم می‌کند. سایه‌بان پارچه‌ای پرسپکتیوی ایجاد می‌کند که



بخشی از بیرون را به داخل متصل می‌کند و باعث می‌شود اتاق‌های کوچک از نظر بصری بزرگ‌تر دیده شوند. ماژول‌های بالکن به شکل یک سیستم کارآمد طراحی شده‌اند که سایه و تهویه‌ی آپارتمان‌ها را فراهم می‌کند. سایه‌بان‌های پارچه‌ای که در جلوی بالکن‌ها نصب شده‌اند جلوی تابش مستقیم خورشید را می‌گیرند. در تابستان قسمت گرم پشت سایه‌بان‌ها به طور طبیعی از طریق پارتیشن‌های جانبی مشبک بالکن‌ها (سوراخ‌های ۱۰ سانتی متری) تهویه می‌شود. در زمستان نیز هوای گرم در این قسمت باقی می‌ماند و همچنین گرمایش اضافی برای آپارتمان‌ها فراهم می‌کند.

مسکن اجتماعی یکی از مهم‌ترین و چالش‌برانگیزترین جنبه‌های برنامه‌ریزی شهری در دنیای معاصر است. پروژه ایزولا (Izola Social Housing) که توسط دفتر معماری اوفیس (OFIS arhitekti) طراحی شده، نمونه‌ای بارز از رویکردهای نوآورانه در این حوزه است. این ادامه به بررسی هر چه بیشتر تاریخچه‌ی پروژه، طراحی معماری آن، و تأثیرات اجتماعی و اقتصادی آن بر جامعه محلی می‌پردازد.

پروژه‌ی مسکن اجتماعی ایزولا در شهر ایزولا، واقع در سواحل دریای آدریاتیک

در اسلونی، به‌منظور پاسخ‌گویی به نیازهای مسکن افراد کم‌درآمد و ایجاد فضاهای اجتماعی پایدار طراحی شده است. این پروژه در سال‌های اخیر به یکی از نمادهای موفقیت در سیاست‌های مسکن اجتماعی تبدیل شده و هدف آن ارایه زندگی با کیفیت و مقرون به صرفه برای ساکنانش است.

هدف اصلی پروژه تأمین مسکن مناسب برای افراد و خانواده‌های با درآمد پایین بود. در این راستا، نیاز به طراحی فضایی کارآمد و جذاب، هم‌چنین ایجاد فضاهای اجتماعی برای تعامل و ارتباط میان ساکنان، از الزامات کلیدی پروژه محسوب می‌شد. به همین دلیل، دفتر معماری اوفیس (OFIS arhitekti) به دنبال راه‌حلهایی بود که نه تنها نیازهای مسکونی را برآورده کند بلکه به تقویت حس جامعه نیز کمک کند.

معماری مسکن اجتماعی ایزولا به‌گونه‌ای طراحی شده که هر واحد مسکونی حداکثر استفاده را از فضای محدود ببرد. این واحدها معمولاً شامل فضاهای مشترک و خصوصی هستند که به ساکنان اجازه می‌دهند زندگی اجتماعی فعالی داشته باشند. طرح کلی پروژه به گونه‌ای است که ساکنان می‌توانند به راحتی با یکدیگر تعامل داشته باشند.

از دیگر ویژگی‌های بارز این پروژه، استفاده از مصالح سازگار با محیط زیست و تکنولوژی‌های صرفه‌جویی در مصرف انرژی است. این مصالح نه تنها به کاهش هزینه‌های نگهداری کمک می‌کنند بلکه تأثیرات منفی بر محیط زیست را نیز کاهش می‌دهند. به‌عنوان مثال، استفاده از چوب و مصالح بازیافتی در ساخت و ساز به ایجاد هارمونی با طبیعت کمک می‌کند.

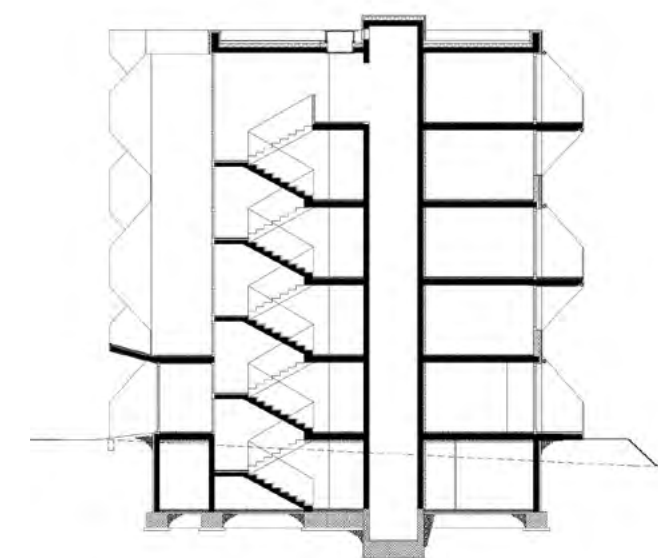
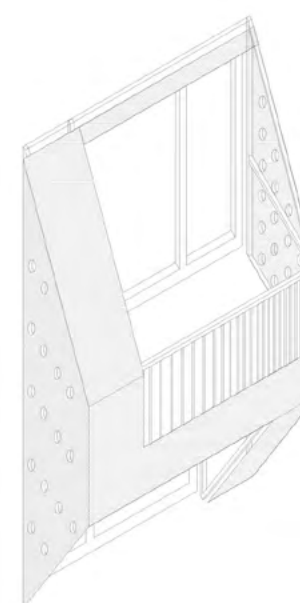
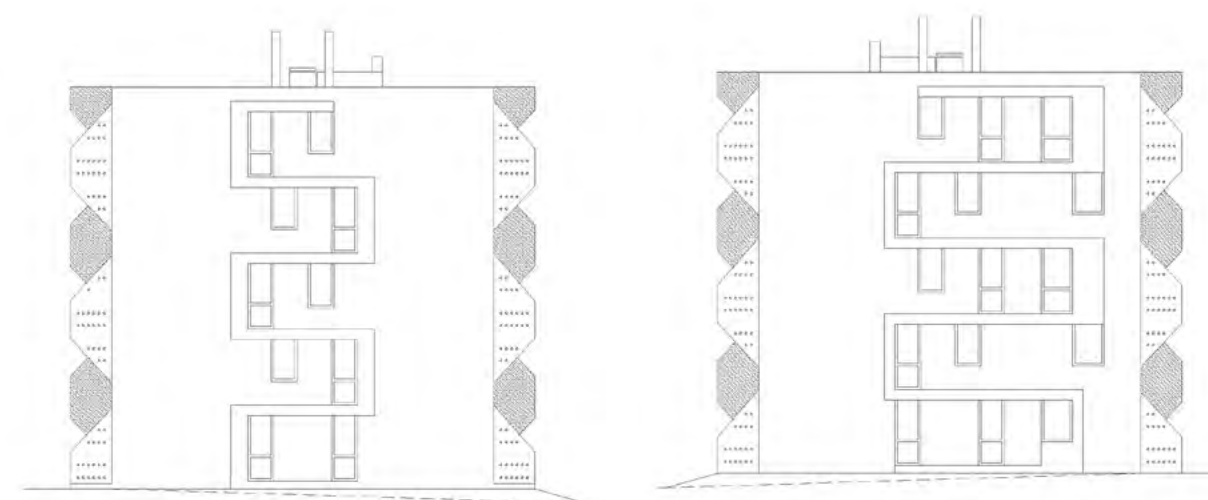
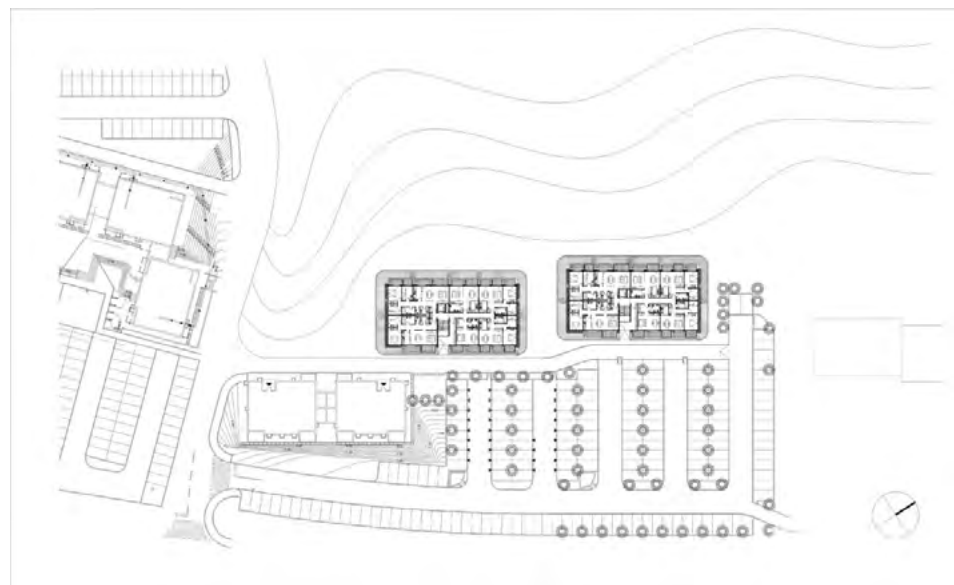
پروژه‌ی ایزولا به خوبی با محیط طبیعی و فرهنگی اطراف خود ادغام شده است. طراحی باز و منظر زیبا به ساکنان این امکان را می‌دهد که از طبیعت بهره‌برداری کنند و در عین حال احساس تعلق به جامعه را تقویت نمایند.

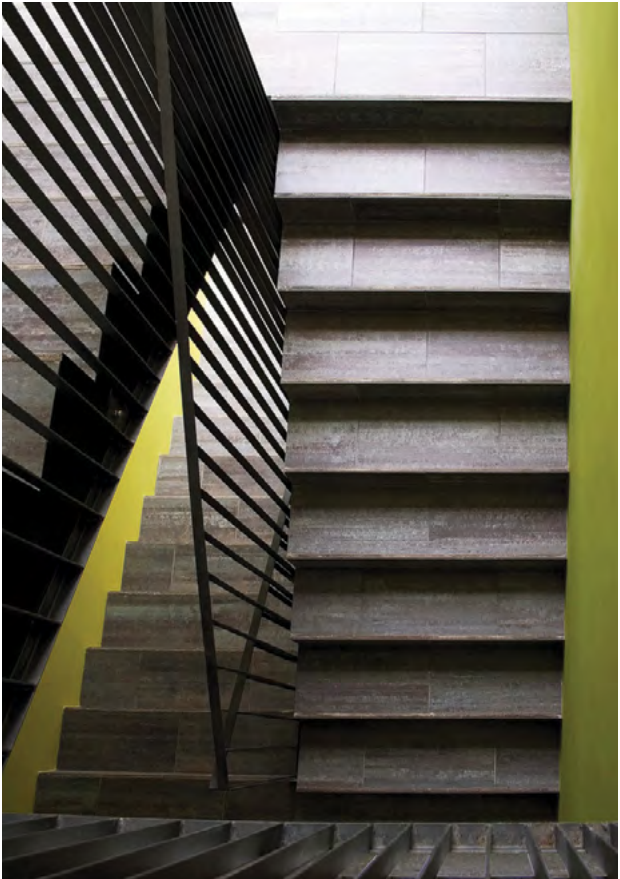
مهم‌ترین تأثیرات اجتماعی

۱. تقویت جامعه محلی

ایجاد فضاهای مشترک مانند حیاط‌ها و باغ‌های اجتماعی، فرصت‌های بسیاری







برای تعامل و ارتباط میان ساکنان فراهم می‌کند. این فضاها به‌ویژه برای خانواده‌ها و کودکان مهم هستند و نقش مهمی در تقویت حس جامعه ایفا می‌کنند.

۲. ایجاد فرصت‌های شغلی

پروژه‌ی ایزولا همچنین باعث ایجاد فرصت‌های شغلی برای ساکنان محلی شده است. با توجه به نیاز به خدمات و نگهداری از این فضاها، این پروژه به ایجاد مشاغل جدید کمک می‌کند و به رشد اقتصادی منطقه کمک می‌نماید.

۳. تأثیرات فرهنگی

پروژه‌های مسکن اجتماعی معمولاً به دلیل تنوع ساکنان خود، فضایی برای تبادل فرهنگی و اجتماعی ایجاد می‌کنند. این پروژه در ایزولا نیز از این قاعده مستثنی نیست و باعث می‌شود که افراد از فرهنگ‌ها و زمینه‌های مختلف در کنار یکدیگر زندگی کنند و از یکدیگر بیاموزند.

پروژه‌ی مسکن اجتماعی ایزولا طراحی شده توسط دفتر معماری اوفیس آرشیکت (OFIS arhitekti) نمونه‌ای از یک رویکرد نوآورانه به مسکن اجتماعی است که نه تنها نیازهای مسکونی را برآورده می‌کند بلکه به تقویت جامعه محلی نیز کمک می‌کند. این پروژه با طراحی هوشمندانه، استفاده از مصالح پایدار و تأکید بر تعامل اجتماعی، به‌عنوان الگویی موفق در زمینه مسکن اجتماعی به شمار می‌آید.

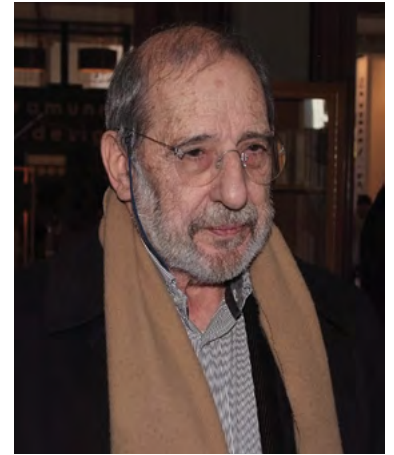
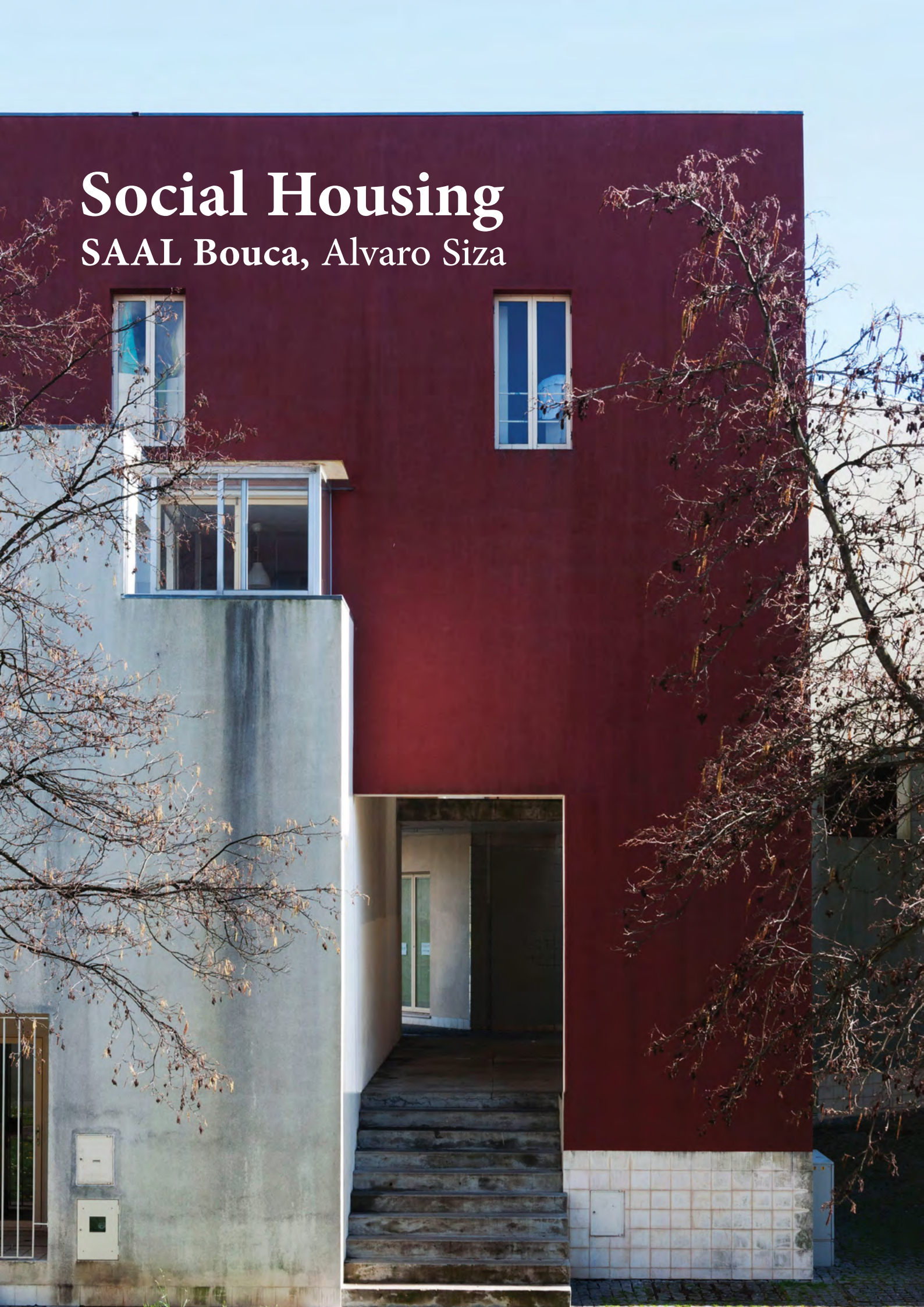
در نهایت، پروژه ایزولا می‌تواند به‌عنوان یک مدل الهام‌بخش برای دیگر پروژه‌های مسکن اجتماعی در سراسر جهان مورد توجه قرار گیرد. با توجه به چالش‌های پیش‌روی جوامع امروزی، اهمیت چنین پروژه‌هایی در تأمین مسکن مناسب و پایدار برای افراد نیازمند به وضوح قابل مشاهده است.



منابع: www.archdaily.com www.architectuul.com www.ofis.si

Social Housing

SAAL Bouca, Alvaro Siza



معماری انسان‌دوستانه

مسکن اجتماعی سال بوکا

آلوارو سیزا، پرتغال، 1973-1978

آلوارو سیزا (Alvaro Siza) یک معمار برجسته پرتغالی است که به خاطر طراحی‌های نوآورانه و حساس به بافت‌های فرهنگی و تاریخی شناخته می‌شود. او در سال ۱۹۳۳ متولد شد و تحصیلات خود را در دانشکده معماری دانشگاه پورتو گذراند. سیزا به عنوان یکی از مهم‌ترین معماران قرن بیستم شناخته می‌شود و آثارش نمایانگر ترکیبی از سادگی، زیبایی و کارایی هستند.

از مهم‌ترین آثار او می‌توان به "مرکز فرهنگی سیئا دو دُئو" در پرتغال، "موزه هنر مدرن" در شهر «گلدن هورن» و "پروژه‌های مسکونی" در آنگولا اشاره کرد. طراحی‌های او معمولا از اشکال هندسی ساده و خط‌های منحنی الهام می‌گیرند و ارتباط نزدیکی با طبیعت و محیط اطراف دارند.

سیزا همچنین به خاطر رویکرد خاص خود در استفاده از نور و فضا مشهور است. او به طور مداوم سعی کرده است که معماری را به عنوان یک تجربه حسی برای کاربرانش معرفی کند. در طول کارنامه‌اش، جوایز متعددی از جمله "مدال طلای AIA" و "جایزه پریتزکر" را کسب کرده است.

معماری آلوارو سیزا نه تنها به دلیل زیبایی‌شناسی، بلکه به خاطر تاکید بر تعامل با جامعه و محیط‌زیست قابل توجه است. آثار او همچنان الهام‌بخش معماران جوان در سراسر جهان هستند.

آلوارو سیزا در طراحی مسکن اجتماعی توجه ویژه‌ای به نیازهای ساکنان و تعامل آن‌ها با فضاهای عمومی دارد. یکی از نمونه‌های بارز آثار او در این زمینه، پروژه مسکن اجتماعی «کاموس» در پرتغال است که با هدف ارتقای کیفیت زندگی ساکنان و ایجاد حس جامعه‌پذیری طراحی شده است.

سیزا در این پروژه‌ها از فرم‌های ساده و مواد محلی استفاده کرده و سعی کرده فضاهایی منعطف ایجاد کند که امکان تعامل اجتماعی را فراهم کنند. نور طبیعی و تهویه مناسب از دیگر ویژگی‌های طراحی‌های او است. او با تاکید بر همزیستی انسان و فضا، به دنبال ایجاد مکان‌هایی است که نه تنها از نظر زیباشناختی جذاب باشند، بلکه به نیازهای اجتماعی و فرهنگی ساکنان نیز پاسخ دهند.

با این رویکرد، سیزا به معماران دیگر نشان داده است که چگونه می‌توان با

طراحی‌های خلاقانه، شرایط زندگی را بهبود بخشید و احساس تعلق به جامعه را تقویت کرد.

مسکن اجتماعی SAAL Bouca توسط آلوارو سیزا معمار برجسته‌ی پرتغالی در سال ۱۹۷۸-۱۹۷۳ در پورتو، پرتغال طراحی و ساخته شد. این مجموعه از خانه‌های دوبلکس در چهار بلوک با حیاط مشترک تشکیل شده است. سیزا بین سال‌های ۱۹۷۳ و ۱۹۷۷ برای سرویس خدمات پشتیبانی سرپایی محلی (Serviço de Apoio Ambulatório Local یا SAAL) کار می‌کرد. انجمن مسکن برای رسیدگی به بحران شدید مسکن که کشور در آن زمان با آن مواجه بود، تشکیل شده بود، دوره‌ای آشفته که شاهد کودتای نظامی در سال ۱۹۷۴ و کودتای جناح راست در سال ۱۹۷۵ بود. سیزا این مجموعه را که در محله‌ای فقیرنشین در مرکز پورتو واقع شده است به عنوان نوع جدیدی از مسکن اجتماعی برای سکونت کارمندانی که در دادگاه‌های پورتو کار می‌کردند در نظر گرفت. طبق طراحی سیزا خانه‌های دو طبقه روی هم قرار گرفتند و خانه‌های بالایی بالکن داشتند. آپارتمان‌ها به صورت ردیفی روبه‌روی یکدیگر بودند و حیاط‌های کشیده برای فراهم کردن فضای اجتماعی میان آنها ایجاد شد. طراحی به سبک مدرنیسم یادآور مسکن اجتماعی دهه‌ی ۱۹۲۰ در سایر کشورهای اروپایی مانند آلمان بود. اما سیزا همچنین عناصر معماری منطقه‌ای، مانند بالکن‌های رو به خیابان و راه‌پله‌های بیرونی را که به گالری‌های طبقه سوم منتهی می‌شوند، وارد کرد.

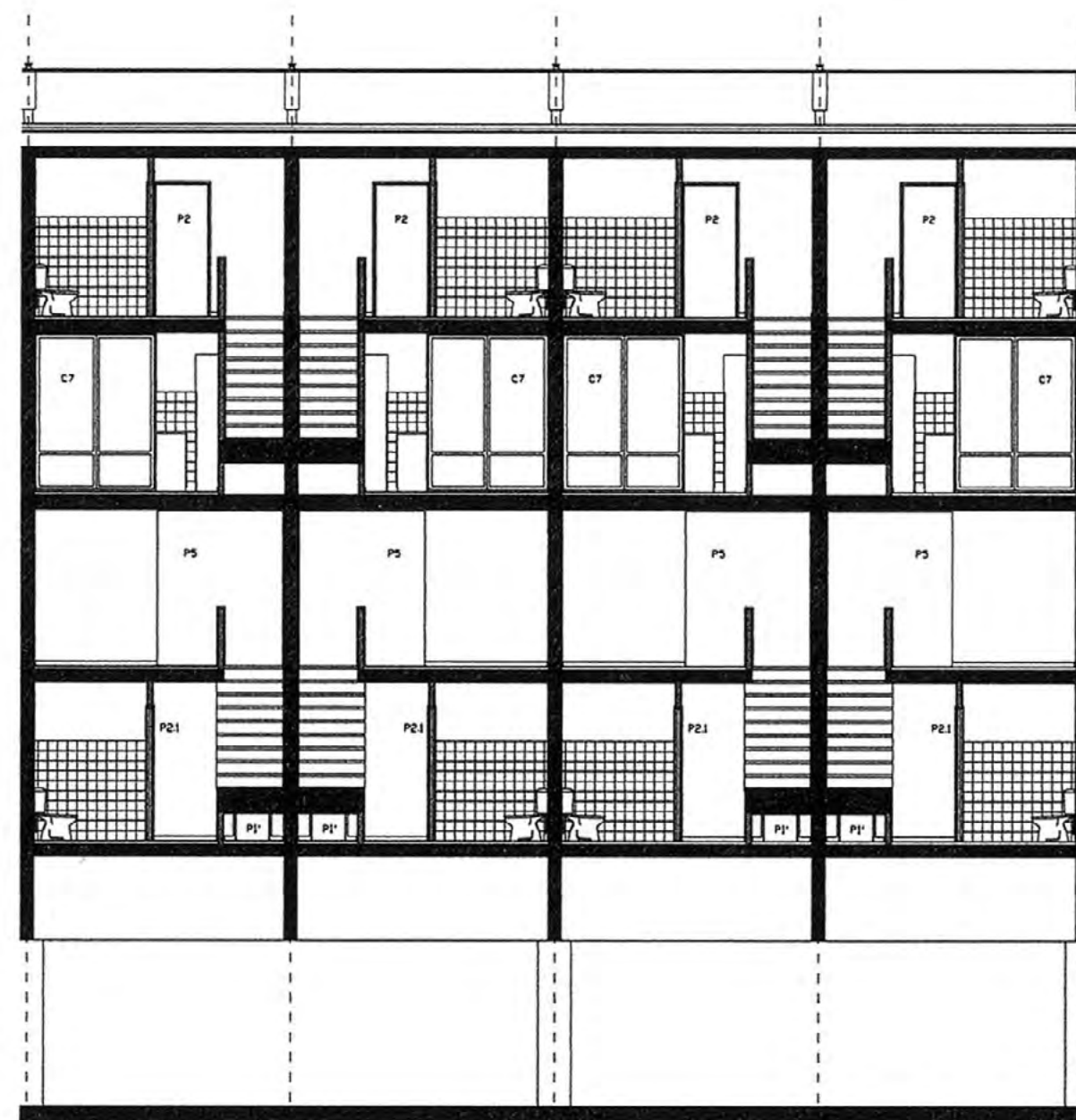
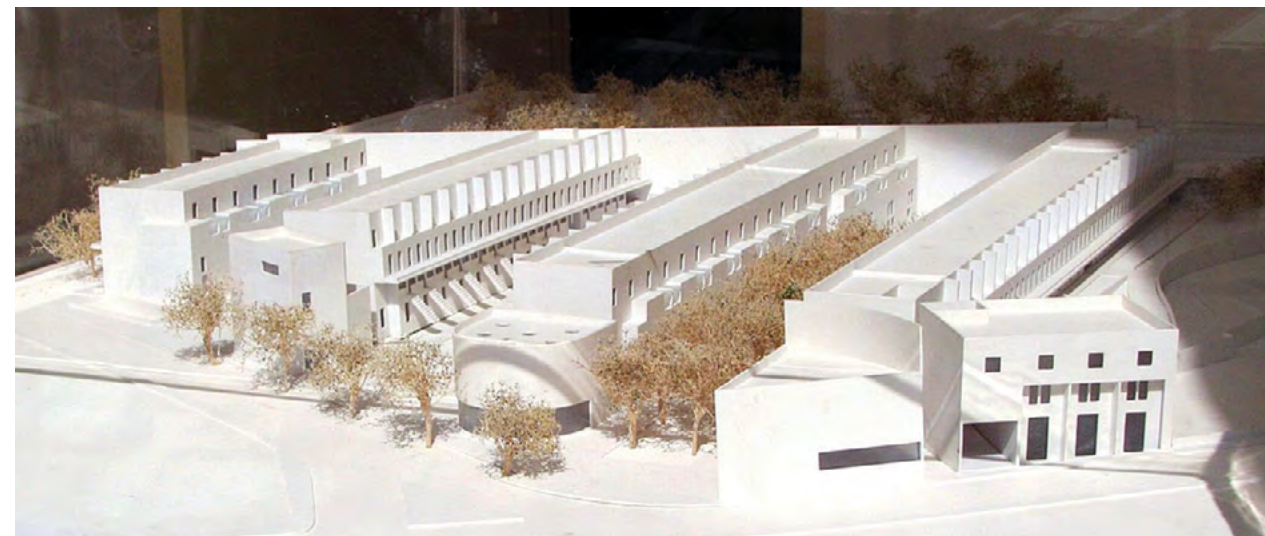
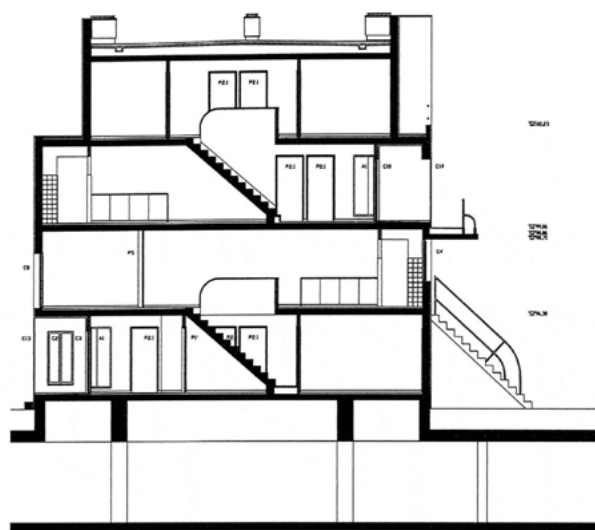
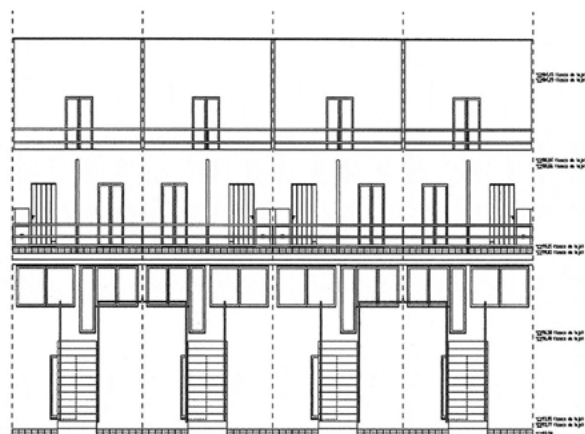
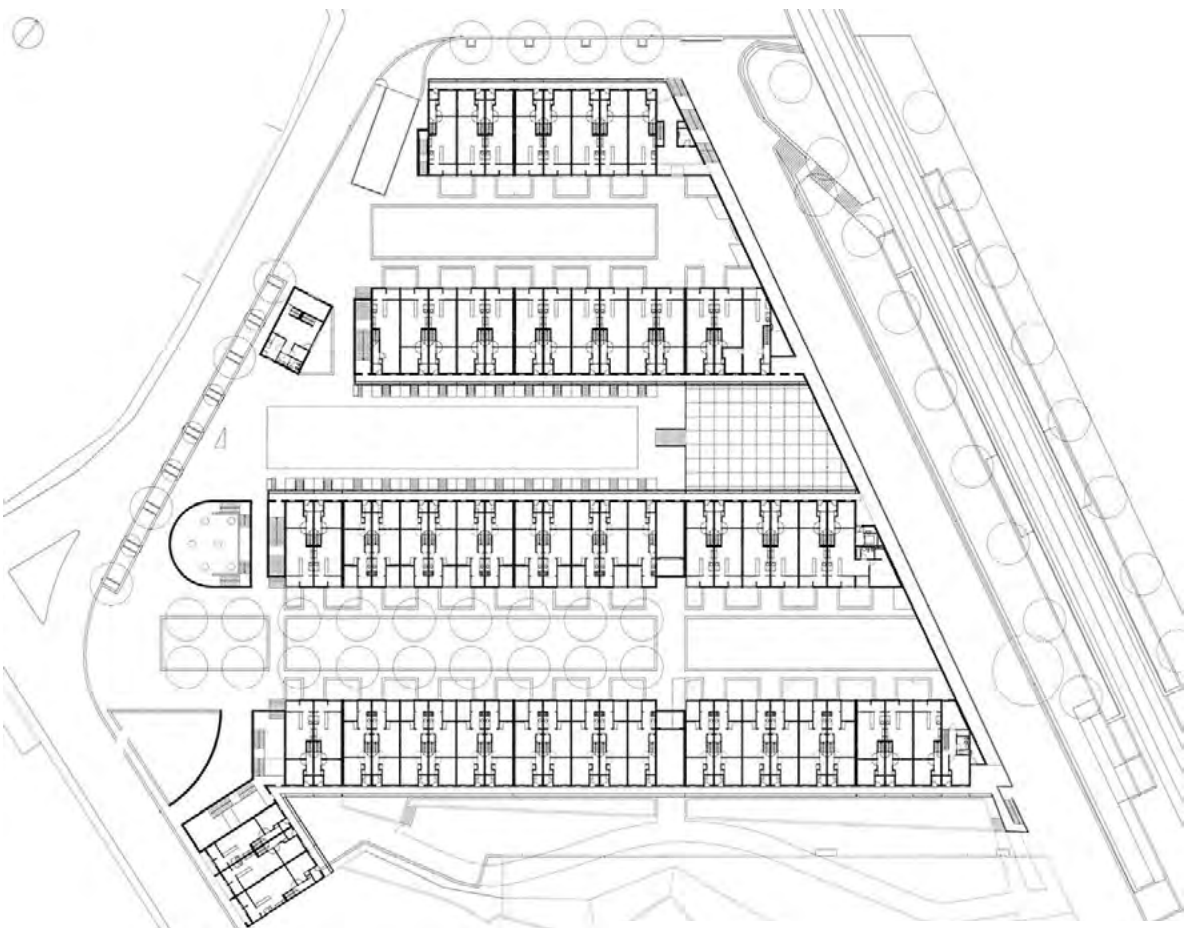
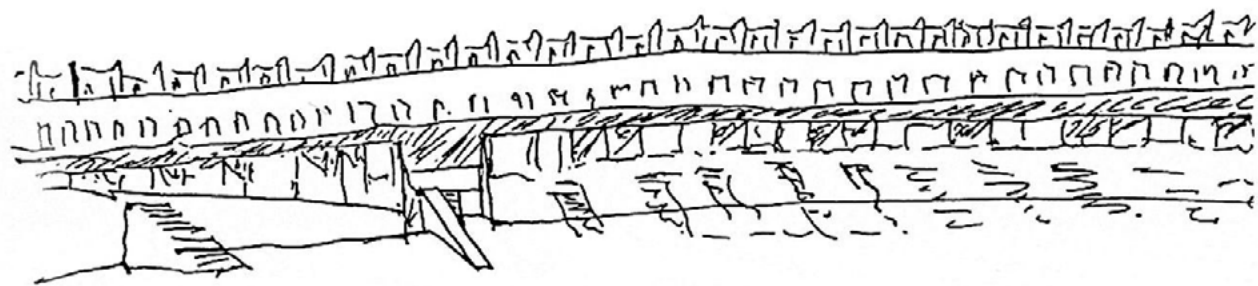
یک سو از زمین مثلثی شکل این سازه به خاکریز راه‌آهن می‌رسد، بنابراین معمار یک دیوار دوجداره بلند را طراحی کرد که تا حد ممکن صدای قطارها را مهار کند. راهروها به گونه‌ای طراحی شده بودند که در سراسر دیوار امتداد داشته باشند و ردیف‌ها را به هم متصل کنند. در طرف مقابل بلوک‌ها، سیزا ساختمان‌هایی با اشکال نامنظم طراحی کرد که دارای برخی امکانات مانند خشکشویی، کتابخانه و فضاهای ملاقات بود. دیوارهای انتهایی با الهام از برونو تاوت (Bruno Taut) با رنگ قرمز رنگ‌آمیزی شدند تا سفید و خالی نمانند. با توجه به وضعیت سیاسی نابسامان، این پروژه با کمبود بودجه‌ی



دولتی و مصالح ساختمانی مواجه بود. ساخت‌وساز از سال ۱۹۷۷ تا ۱۹۷۹ انجام شد، اما تنها دو بلوک از چهار بلوک یا به عبارتی یک سوم واحد مسکونی پیش‌بینی شده ساخته شد. حتی ساخت امکانات عمومی و دیوار عایق صدا هم محقق نشد. دو ردیف ساخته شده تقریباً ۳۰ سال در زمینی متروکه بودند و به عنوان مسکن اضطراری برای فقیرترین مستاجران پورتو استفاده می‌شدند. اما با گذشت سه دهه و راه‌اندازی خط مترو و افزایش ارزش ملک در آن منطقه SAAL Bouca مجدداً مورد توجه قرار گرفت. این پروژه در نهایت در سال ۲۰۰۷ مطابق با مشخصات اولیه‌ی سیزا به طور کامل تحقق یافت. دیوار مرزی به همراه ردیف‌های اضافی و ساختمان‌های انتهایی ردیف اضافه شدند. امروزه، بلوک‌ها با گرافیتی‌های رنگارنگ پوشانده و افرادی بسیاری در آن ساکن شده‌اند.

آلوارو سیزا، ۹۰ ساله، یکی از شناخته شده‌ترین معماران پرتغالی است. او در سال ۱۹۹۲ جایزه پritzker (Pritzker) را دریافت کرد و در سال ۲۰۰۹ مدال طلای انجمن سلطنتی معماران بریتانیا (RIBA) را دریافت کرد. از معروف‌ترین آثار او می‌توان به چای‌خانه‌ی بوآ نوا (Tea House Boa Nova) و موزه‌ی سرالوس (Serralves Museum) که هر دو در پورتو هستند اشاره کرد. او همچنین یک برج مسکونی ۳۵ طبقه‌ی لوکس در نیویورک ساخت و یک کلیسای بتنی سفید در بریتانی (Brittany)، فرانسه، و یک موزه هنری گسترده در چاوز (Chavez)، پرتغال را تکمیل کرده است. او در سال ۲۰۱۴ در مصاحبه‌ای با وبسایت Dezeen گفت که «احساسات در معماری او بسیار مهم است».

پروژه مسکن اجتماعی SAAL بوکا (SAAL Bouca) یکی از نمونه‌های برجسته در زمینه معماری مسکن اجتماعی در پرتغال است که در دهه ۱۹۷۰ طراحی و اجرا شد. این پروژه تحت تأثیر تحولات اجتماعی و اقتصادی آن زمان





شکل گرفت و هدف اصلی آن تامین مسکن مناسب برای اقشار کم‌درآمد بود. در این مقاله، به بررسی ویژگی‌های معماری، تأثیرات اجتماعی و فرهنگی این پروژه می‌پردازیم.

پروژه (Serviço de Apoio Ambulatorio Local) SAAL به عنوان بخشی از یک برنامه بزرگتر در دهه ۱۹۷۰ به منظور پاسخگویی به بحران مسکن در پرتغال آغاز شد. این برنامه به دنبال تامین مسکن اجتماعی و بهبود شرایط زندگی در مناطق شهری بود. بوکا، که در نزدیکی شهر پورتو واقع شده، به عنوان یکی از نقاط اصلی برای اجرای این برنامه انتخاب شد.

آلوارو سیزا، معمار برجسته پرتغالی، به عنوان یکی از طراحان اصلی این پروژه شناخته می‌شود. او در طراحی SAAL بوکا، با تأکید بر تعامل اجتماعی و ایجاد فضاهای عمومی، به دنبال ایجاد یک محیط زندگی سالم و پویا بود. طراحی‌های او بر مبنای اصول سادگی و کارایی بنا شده و فضاهای مسکونی به گونه‌ای تنظیم شده‌اند که احساس نزدیکی و تعامل بین ساکنان را تقویت کنند.

فضاهای مسکونی در SAAL بوکا به گونه‌ای طراحی شده‌اند که امکان تغییر و تطبیق با نیازهای مختلف ساکنان را فراهم کنند. این ویژگی به ساکنان اجازه می‌دهد تا فضاهای خود را به دلخواه تنظیم کنند.

سیزا در این پروژه از مصالح محلی استفاده کرده است که نه تنها به زیبایی‌شناسی پروژه کمک می‌کند، بلکه به پایداری و کاهش هزینه‌ها نیز می‌انجامد.

طراحی فضاها به گونه‌ای است که حداکثر استفاده از نور طبیعی و تهویه مناسب را فراهم کند. این امر نه تنها بر راحتی ساکنان تأثیر می‌گذارد، بلکه به

کاهش مصرف انرژی نیز کمک می‌کند.

پروژه SAAL بوکا نه تنها بر جنبه‌های معماری بلکه بر جنبه‌های اجتماعی نیز تأثیرگذار بوده است. این پروژه به ساکنان امکان می‌دهد تا در فضایی مشترک زندگی کنند که تعاملات اجتماعی را تسهیل می‌کند. طراحی فضاهای عمومی، پارک‌ها و محوطه‌های بازی به ایجاد یک حس جامعه‌پذیری و تعلق کمک کرده است.

اجرای پروژه SAAL بوکا بهبود کیفیت زندگی ساکنان را به همراه داشته است. افزایش دسترسی به خدمات اجتماعی، فضای سبز و امکانات تفریحی از جمله مزایای این پروژه به شمار می‌روند. ساکنان این منطقه توانسته‌اند با مشارکت در تصمیم‌گیری‌ها و فعالیت‌های اجتماعی، حس تعلق و ارتباط بیشتری با یکدیگر پیدا کنند.

هرچند پروژه SAAL بوکا به عنوان یک موفقیت بزرگ شناخته می‌شود، اما چالش‌ها و انتقاداتی نیز داشته است. برخی از ساکنان از عدم نگهداری مناسب و مشکلات مربوط به زیرساخت‌ها شکایت کرده‌اند. این موضوع نشان می‌دهد که برای حفظ کیفیت زندگی در مسکن اجتماعی، نیاز به مدیریت و نگهداری مستمر وجود دارد.

پروژه مسکن اجتماعی SAAL بوکا به عنوان یک الگوی موفق در طراحی و اجرا در زمینه مسکن اجتماعی محسوب می‌شود. با تأکید بر اصول طراحی پایدار و تعامل اجتماعی، این پروژه توانسته است به بهبود شرایط زندگی ساکنان کمک کند و الگوی خوبی برای پروژه‌های مشابه در آینده باشد. آلوارو سیزا با آثار خود نشان داده است که معماری می‌تواند نقشی کلیدی در ارتقا کیفیت زندگی و ایجاد جوامع پایدار ایفا کند.



منابع: www.dezeen.com www.architectuul.com www.alvaroleitesiza.com

Social Housing

Oranje Castle Group Housing

MVRDV & Studio Archohm

معماری انسان‌دوستانه

مسکن اجتماعی قلعه اورنج

MVRDV، استودیو آرکوهام، هند، 2022

قلعه اورنج یک پروژه‌ی مسکونی است که آرکوهام در همکاری با شرکت معماری مشهور هلندی MVRDV بر روی آن کار کرده است. این سایت ۷ هکتاری در یکی از مناطق در حال توسعه لکناو واقع شده و در نزدیکی مسیر امر شهید قرار دارد که شریان اصلی ارتباط شهر با فرودگاه است. قلعه اورنج که به رود گومتی مشرف است و در فضای سبز خود قرار دارد، یک توسعه مسکونی خودکفا است که شامل ۴۳۷ واحد مسکونی با انواع مختلف از آپارتمان‌های استاندارد ۳BHK تا واحدهای ۳ و ۴BHK با تراس‌های اختصاصی و همچنین پنت‌هاوس‌های لوکس ۵BHK با تراس‌های خصوصی می‌باشد. به‌طور مفهومی، طراحی از شکل‌گیری برج‌ها فاصله می‌گیرد، جایی که یک برج معمولی به‌صورت یکسان در تمام سایت طراحی و قرار داده می‌شود و توجه کمی به جهت‌گیری، حجم، تنوع یا حریم خصوصی می‌شود. در قلعه اورنج، واحدهای مسکونی به‌صورت حلقه‌ای در اطراف یک حیاط بزرگ که به اندازه دو زمین فوتبال است، چیده شده‌اند و ارتباط منظره‌ای برای هر آپارتمان فراهم می‌کنند. حیاط وسیع در مرکز، حداکثر فاصله را بین دو آپارتمان ایجاد می‌کند به‌گونه‌ای که پنجره همسایه از بیشترین فاصله ممکن قرار دارد، بنابراین حریم خصوصی کافی و همچنین نور طبیعی و تهویه مناسب برای تمام واحدها فراهم می‌شود.

آپارتمان‌های استاندارد ۳BHK در هفت طبقه پایین‌تر واقع شده‌اند، در حالی که آپارتمان‌های بزرگ‌تر با تراس‌های اختصاصی در طبقات بالاتر قرار دارند. حجم بنا در طبقات بالایی به‌گونه‌ای تنظیم می‌شود که فضایی برای تراس‌های خصوصی فراهم کند و بدین ترتیب یکنواختی در سیلوئت شکسته می‌شود. در نتیجه، هیچ دو برجی شبیه به هم نیستند. علاوه بر این، تمامی تراس‌ها که در

سطوح مختلف قرار دارند، دارای باغ‌هایی هستند که بعد سبز اضافی به پروژه می‌بخشند. بازیگوشی خط افق موج‌دار به نمای پوشیده از آجر منتقل شده است که با بالکن‌هایی از دو نوع - فرورفته و برجسته از سطح - مزین شده است و به مجموعه مسکونی یک بیان پویا از حجم و فضا می‌بخشد. طراحی منظر این پروژه توسط شرکت TOPOTEK ۱ مستقر در برلین انجام شده است. مفهوم حیاط مرکزی از باغ‌های سنتی هندی الهام گرفته شده است که ترکیبی متنوع از حیوانات زنده، آب‌نماها و گیاهان سایه‌دار را شامل می‌شود. همچنین، هندسه‌های پیچیده طراحی بافت‌های سنتی هندی و اشکال تاثیرگذار هنرمند معاصر، انیش کاپور، عناصر الهام‌بخش متنوعی برای باغ‌های آجری قلعه اورنج TOPOTEK ۱ را شکل می‌دهند. برنامه باغ‌های آجری شامل سه دسته است: فعالیت، تجربه و ورزش. بخش فعالیت شامل امان‌های بازی در حیاط است، در حالی که بخش تجربه شامل عناصر طبیعی مانند قفس پرندگان، دریاچه، چمن‌زار و پرگولا است که همه آن‌ها باغ‌های آجری را مزین می‌کنند. زمین‌های ورزشی در نوار سبز که در اطراف خارجی مجموعه مسکونی قرار دارد، جای داده شده‌اند. به‌تناسب، اشکال هیجان‌انگیز جدیدی برای این برنامه‌ها طراحی شده است، که در گنبد قفس پرندگان و امان‌های بازی مشخص است – گنبدهای بزرگ حجمی از آجر، دایره‌های باز در کف که توسط ترامپولین‌ها پوشش داده شده‌اند و شبکه‌های صعود.

مسکن و مسکن اجتماعی در لکناو، هند: طراحی MVRDV و استودیو آرکوهام

لکناو، پایتخت ایالت اوتار پرادش هند، به‌عنوان یک مرکز فرهنگی و تاریخی

Architects: MVRDV, Studio Archohm

Area: 131602 m²

Year: 2022

Structural Consultants: Shekhar Design Centre

Civil Consultants: Archohm Consults

Landscape Consultants: Topotek1

HVAC Consultants: Armstrong Engineering Services

Principal Architect: Sourabh Gupta

Design Team: Amit Sharma, Sanjay Rawat, Sukhmani Singh, Kriti Aggarwal,

Prachi Saxena, Tejpal Singh

Clients: Suraj Infraventure Pvt. Ltd.

Concept Architects: MVRDV



با چالش‌های جدی در زمینه تامین مسکن روبه‌رو است. رشد سریع جمعیت و نیاز به مسکن مناسب، ضرورت طراحی پروژه‌های مسکن اجتماعی را دوچندان کرده است. همکاری‌های بین‌المللی مانند پروژه‌های MVRDV و استودیو آرکوهام، نمونه‌های بارز از راه‌حل‌های خلاقانه در این زمینه هستند. با افزایش جمعیت و مهاجرت به شهرهای بزرگ، لکناو با مشکلاتی از قبیل کمبود مسکن مناسب، نابرابری اجتماعی و فقدان امکانات زیرساختی مواجه است. این چالش‌ها نیاز به طراحی فضایی انعطاف‌پذیر و کارآمد را ضروری کرده است که بتواند نیازهای متنوع ساکنان را پاسخگو باشد.

پروژه‌های مسکن اجتماعی که توسط MVRDV و آرکوهام طراحی شده‌اند، بر اساس اصول پایداری و تعامل اجتماعی شکل گرفته‌اند. این پروژه‌ها شامل ویژگی‌های زیر هستند:

۱. چیدمان منعطف: واحدهای مسکونی در قالبی دایره‌ای یا حلقه‌ای طراحی شده‌اند که امکان دسترسی آسان به فضاهای مشترک را فراهم می‌کند. این چیدمان باعث می‌شود تا ساکنان به راحتی با یکدیگر ارتباط برقرار کنند.
 ۲. فضاهای سبز و عمومی: حیاط‌های مرکزی، باغ‌ها و فضاهای بازی به عنوان مکان‌هایی برای تعامل اجتماعی در نظر گرفته شده‌اند. این فضاها نه تنها به زیبایی پروژه کمک می‌کنند، بلکه امکان فعالیت‌های اجتماعی و فرهنگی را نیز فراهم می‌آورند.
 ۳. استفاده از مصالح بومی: برای حفظ هویت فرهنگی و اجتماعی منطقه، از مصالح محلی و روش‌های سنتی در ساخت و ساز استفاده شده است. این رویکرد به پایداریتر شدن پروژه و کاهش هزینه‌ها کمک کرده است.
- پروژه‌های مسکن اجتماعی طراحی‌شده توسط MVRDV و آرکوهام به طرز قابل توجهی تأثیرات مثبتی بر روی جامعه محلی داشته‌اند:
- تقویت ارتباطات اجتماعی: با ایجاد فضاهای مشترک و تعامل‌پذیر، ساکنان فرصت‌های بیشتری برای برقراری ارتباط با یکدیگر دارند. این تعاملات باعث ایجاد حس جامعه‌پذیری و همبستگی میان ساکنان می‌شود.
 - افزایش دسترسی به خدمات: طراحی پروژه‌ها به گونه‌ای است که دسترسی به خدمات اجتماعی و اقتصادی را تسهیل می‌کند. ساکنان به راحتی به امکاناتی چون مراکز بهداشتی، آموزشی و تفریحی دسترسی دارند.
 - توسعه اقتصادی: با توجه به ایجاد فضاهای تجاری و اشتغال‌زا در اطراف پروژه‌ها، فرصت‌های شغلی جدیدی برای ساکنان محلی فراهم می‌شود.
- پروژه‌های مسکن اجتماعی در لکناو، نتیجه همکاری خلاقانه بین MVRDV و استودیو آرکوهام هستند که نه تنها به تامین مسکن مناسب کمک کرده‌اند، بلکه به تقویت جوامع محلی و ارتقا کیفیت زندگی ساکنان نیز یاری رسانده‌اند. این نمونه‌ها می‌توانند به عنوان الگویی برای دیگر شهرها در مواجهه با چالش‌های مشابه به کار گرفته شوند و نشان‌دهنده اهمیت طراحی پایدار و اجتماعی در آینده مسکن در هند و سایر نقاط جهان هستند.
- قلعه اورنج با چشم‌اندازی به رود گومتی و در فضای سبز خود، یک توسعه مسکونی خودکفا را ارائه می‌دهد که شامل ۴۳۷ واحد با انواع مختلف از آپارتمان‌های استاندارد ۳BHK تا واحدهای ۳ و ۴BHK با تراس‌های اختصاصی و همچنین پنت‌هاوس‌های لوکس ۵BHK با تراس‌های خصوصی است.
- این پروژه به دنبال ایجاد فضایی پایدار و متنوع است که نیازهای مسکونی ساکنان را به خوبی پاسخ دهد و ارتباط نزدیکی با طبیعت و محیط زیست داشته باشد.

از نظر مفهومی، طراحی قلعه اورنج از فرم‌های برج سنتی فاصله گرفته است، جایی که یک برج معمولی بدون توجه به جهت‌گیری، حجم، تنوع یا حریم خصوصی طراحی و در سایت قرار داده می‌شود. در قلعه اورنج، واحدهای مسکونی به صورت حلقه‌ای در اطراف یک حیاط بزرگ، به اندازه دو زمین فوتبال، چیده شده‌اند که ارتباط منظره‌ای برای هر آپارتمان فراهم می‌کند.



حیات وسیع در مرکز، حداکثر فاصله را بین دو آپارتمان ایجاد می‌کند به‌گونه‌ای که پنجره همسایه از بیشترین فاصله ممکن قرار دارد، و بدین ترتیب حریم خصوصی کافی و نور طبیعی و تهویه مناسب برای تمام واحدها تضمین می‌شود. این رویکرد به بهبود کیفیت زندگی ساکنان کمک کرده و فضایی آرام و دلپذیر ایجاد می‌کند.

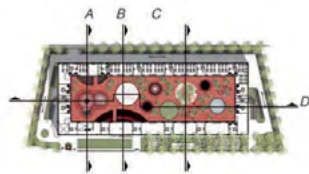
آپارتمان‌های استاندارد ۳BHK در هفت طبقه پایین‌تر قرار دارند، در حالی که آپارتمان‌های بزرگ‌تر با تراس‌های اختصاصی در طبقات بالاتر واقع شده‌اند. حجم بنا در طبقات بالایی به‌گونه‌ای تنظیم می‌شود تا فضایی برای تراس‌های خصوصی ایجاد کند و یکنواختی سیلویت را بشکند. در نتیجه، هیچ دو برجی شبیه به هم نیستند. همچنین، تمامی تراس‌ها که در سطوح مختلف قرار دارند، دارای باغ‌هایی هستند که بعد سبز اضافی به پروژه می‌بخشند. بازیگوشی خط افق موج‌دار به نمای پوشیده از آجر منتقل شده است که با بالکن‌هایی از دو نوع - فرورفته و برجسته از سطح - مزین شده و به مجموعه مسکونی بیان پویا و جالبی از حجم و فضا می‌دهد. این طراحی نه تنها زیبایی‌شناسی جذابی را به ارمغان می‌آورد، بلکه تجربه زندگی ساکنان را نیز غنی‌تر می‌کند.

طراحی منظر این پروژه توسط شرکت TOPOTEK ۱ مستقر در برلین انجام شده است. مفهوم حیات مرکزی از باغ‌های سنتی هندی الهام گرفته شده که ترکیبی متنوع از حیوانات زنده، آب‌نماها و گیاهان سایه‌دار را شامل می‌شود. همچنین، هندسه‌های پیچیده طراحی بافت‌های سنتی هندی و اشکال تأثیرگذار هنرمند معاصر، انیش کاپور، عناصر الهام‌بخش متنوعی برای باغ‌های آجری قلعه اورنج TOPOTEK ۱ را شکل می‌دهند.

برنامه باغ‌های آجری شامل سه دسته است: فعالیت، تجربه و ورزش. بخش فعالیت شامل المان‌های بازی در حیات است، در حالی که بخش تجربه شامل عناصر طبیعی مانند قفس پرندگان، دریاچه، چمنزار و پرگولا است که همه این‌ها باغ‌های آجری را زیبا می‌کند. زمین‌های ورزشی در نوار سبز که در اطراف خارجی مجموعه مسکونی قرار دارد، جای داده شده‌اند. برای برنامه‌های جدید، اشکال هیجان‌انگیزی طراحی شده که در گنبد قفس پرندگان و المان‌های بازی مشخص است - گنبدهای بزرگ حجمی از آجر، دایره‌های باز در کف که توسط ترامپولین‌ها پوشش داده شده و شبکه‌های صعود. این طراحی‌ها فضایی شاداب و متنوع برای تعامل و بازی ساکنان فراهم می‌کند.



03. DESIGN SCHEME
03.04
SECTIONS 1:750



Section A

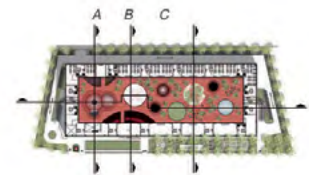


Section C



Section B

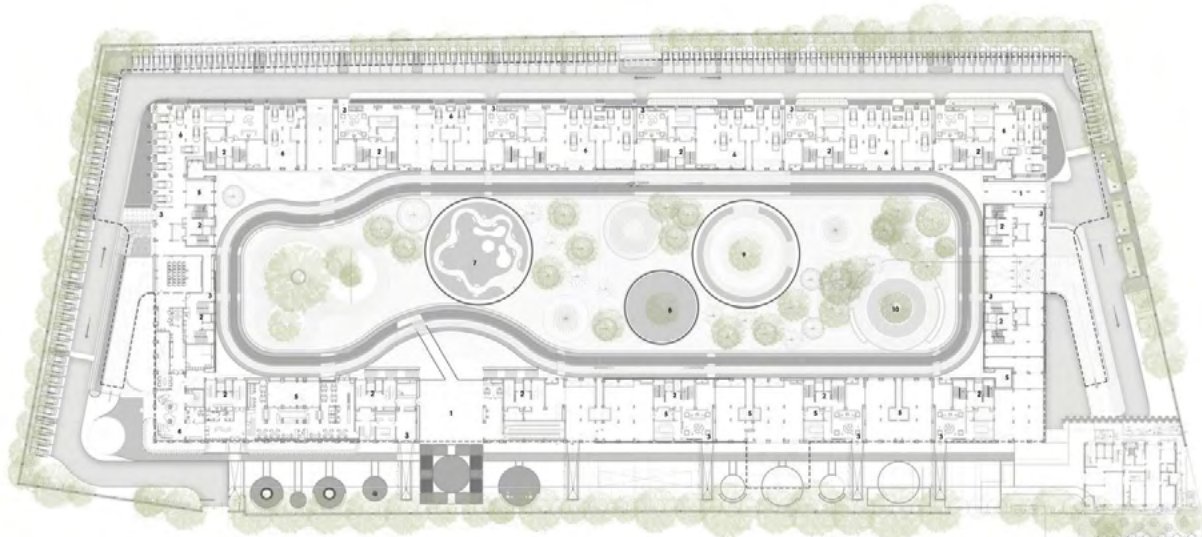
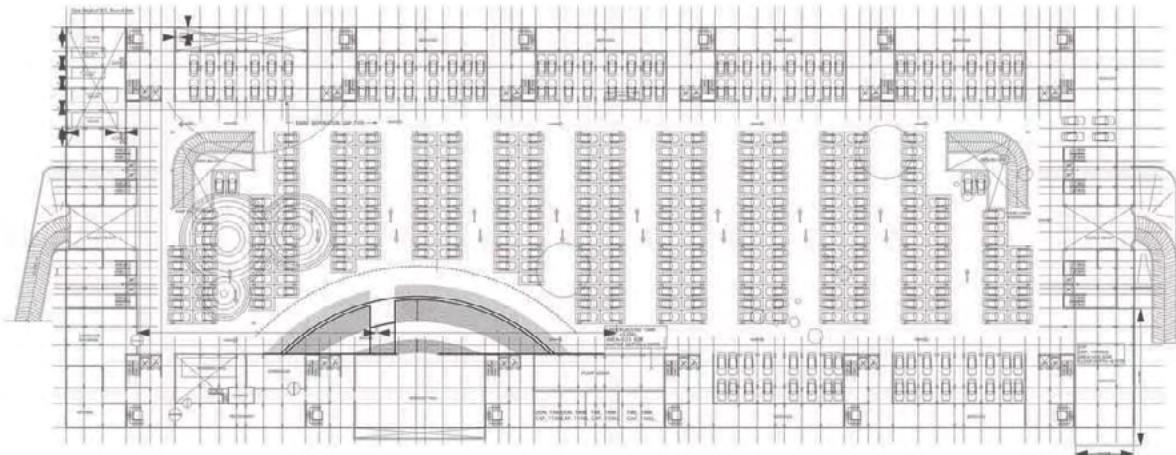
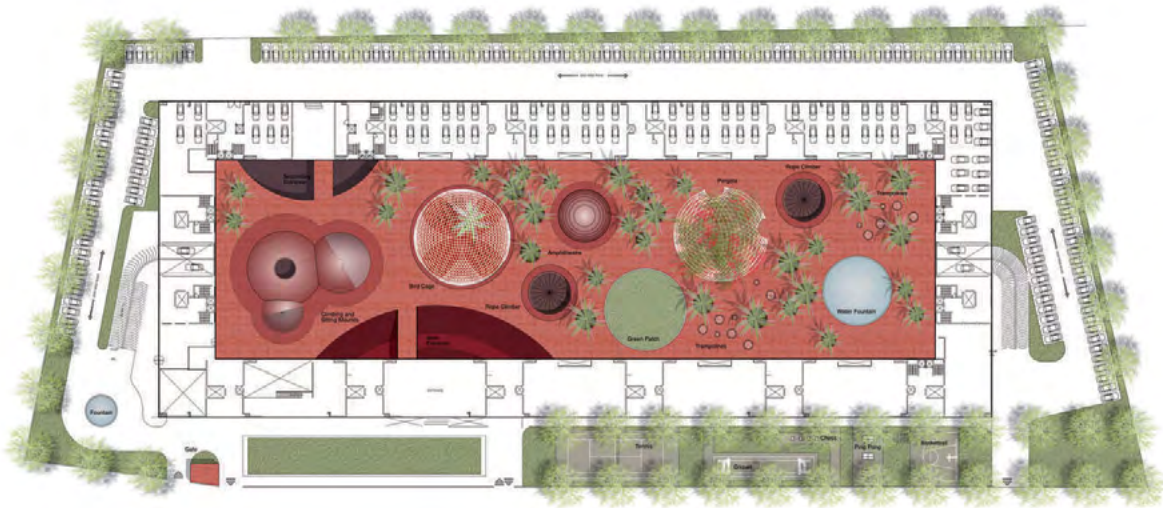
03. DESIGN SCHEME



Section D



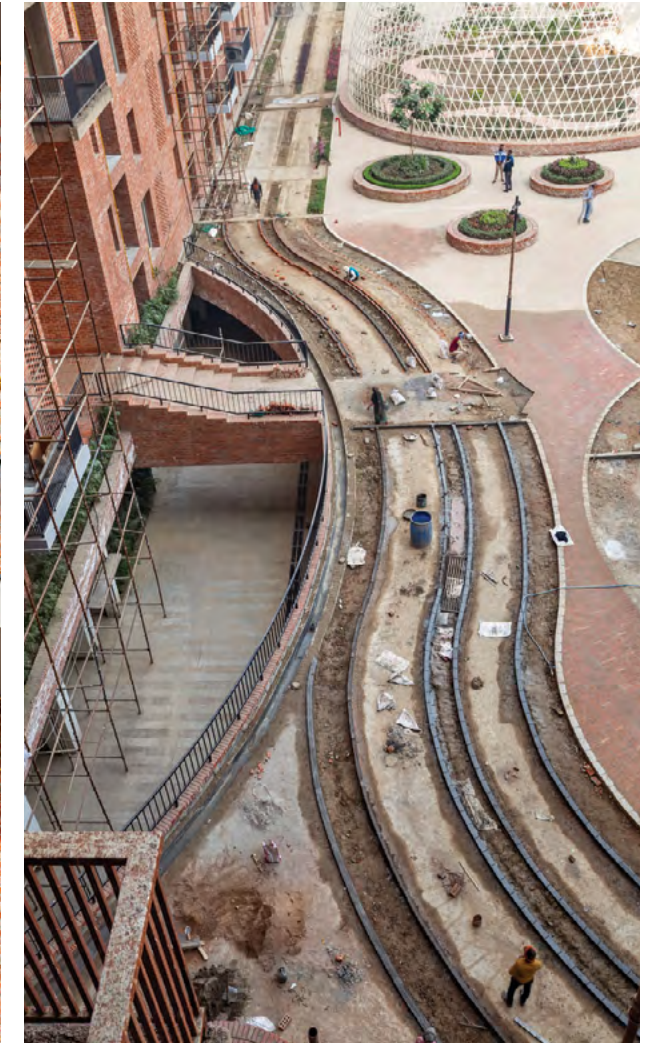
FRONT ELEVATION



- | | |
|-----------------------------------|--|
| 1. main entrance to the courtyard | 7. bird cage |
| 2. litt | 8. amphitheatre |
| 3. entrance lobby | 9. grass circle |
| 4. restraunt | 10. trampolines/ventilatore for basement |
| 5. open to sky | 11. water feature |
| 6. car parking | |



منابع: www.oranjecastle.com www.archdaily.com www.architecture.live www.mvrdv.com www.archohm.com





Instagram: @soroushstone.co

E-mail: info@soroushstone.com

Website: www.soroushstone.com

Whatsapp: 09102548500

Call: 8-02156233244 - 09124875798

آدرس کارخانه: تهران، شهرک صنعتی شمس آباد، بلوار نخلستان، کوچه گلشید، کارخانه سنگ سروش



ACA SCHOOL
ART OF ARCHITECTURE



 **Harmony**

— متفاوت اما هارمونی —

اطلاعات سریع



Quick Info