

هنرمعماری

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

بهار ۱۴۰۴، قیمت: ۱,۵۰۰,۰۰۰ تومان

ISSN: 2008 - 7497

سرمقاله / اهمیت و خصلت هنر ایرانی، آرتور آبهام پوپ / پنج معمار نیویورکی (سفیدها)، ۲. مایکل گریوز / طراحی داخلی، تاریخچه‌ی طراحی و معماری داخلی در جهان (۱) / فینالیست‌های دوازدهمین جایزه‌ی طراحی داخلی، ۱۴۰۳





www.fadco.ir

معماری

سرمقاله

۲ اهمیت و خصلت هنر ایرانی / آرتور آپهام پوپ

۸ معماری دوران تحول / محسن فروغی و خانه‌ی پلاک ۱۰۹ خیابان کاج / نویسنده: گلنار تاجدار

۱۶ آرامگاه باباطاهر عریان / محسن فروغی / نوشته‌ی دکتر حسین بحرالعلومی

۳۰ آرامگاه باباطاهر عریان / محسن فروغی / توصیف و تحلیل معماری از ویکتور دانیال

۳۲ پنج معمار نیویورکی (سفیدها)، شهریار خانی‌زاد

۳۴ مایکل گریوز / ترجمه: مینا حنیفی واحد

۴۴ مایکل گریوز / خانه‌ی هانسلمن / ترجمه: مینا حنیفی واحد

۷۴ مایکل گریوز / الحاقات خانه‌ی بناسراف / ترجمه: مینا حنیفی واحد

۸۲ مایکل گریوز / خانه‌ی اسنایدومن / ترجمه: مینا حنیفی واحد

۱۰۰ معماری و آبژه‌ها (بخشن نخست) / نویسنده: گراهام هارمن / ترجمه: آیدین توکلیان

طراحی داخلی

۱۰۸ تاریخچه‌ی طراحی و معماری داخلی در جهان / تحریریه هنرمعماری

فینالیست‌های دوازدهمین جایزه‌ی طراحی داخلی، ۱۴۰۳

بخش آپارتمانی

۱۱۸ آپارتمان خط آبی / محمد امینی

۱۲۲ آپارتمان پدرام و تینا / علیرضا خداداد، مهدی آشوری

۱۲۶ ساختمان مسکونی نوتاش الهیه / کاوه علی‌ن، جمال هاشمی، صبا مسعودی‌نژاد

بخش ویلایی

۱۳۰ ویلای نور و شفافیت / علیرضا خداداد، مهدی آشوری

بخش عمومی

۱۳۴ کارخانه نوآوری گفتگو / امین خاکسار، مهدی قزل ایاغ

۱۳۸ طراحی دفتر اداری گروه صنعتی بستانچی / سروش روغنیان، الهه موسوی

۱۴۲ موزه‌ی هایده چنگیزیان / بهادر کاشانی مدنی

صاحب امتیاز: موسسه‌ی فرهنگی ـ هنری هنر معماری قرن

مدیرعامل: شهریار خانی‌زاد

مدیر مسئول: دکتر کامران توسلی

سردبیر: شهریار خانی‌زاد

مدیر بازرگانی و دبیر هنری: سارا رحیمی

طراح گرافیک و صفحه‌آرا: یاسین اردستانی، سیران کریمی

ترجمه و ویراستار: رکسانا خانی‌زاد

مدیر بخش فنی و رایانه: فرید عابدین شیرازی

مدیریت واحد IT، سایت‌ها و فضای مجازی هنر معماری: آرین خانی‌زاد

همکاران بخش سایت دانشنامه‌ی هنر معماری: یاسین اردستانی، سیران کریمی

مشاوران عالی (به ترتیب حروف الفبا):

سیروس باور، سیاوش تیموری، وحید قبادیان

هیات تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

آرتور امید آذری، علی اکبری، محسن اکبرزاده، ساناز افتخارزاده، آیدین توکلیان، فرامرز

پارسی، سید مهدی حسینی، علی خادم‌زاده، شهریار خانی‌زاد، رکسانا خانی‌زاد، سهراب

رفعت، نگار سریع‌الاطلاق فرد، وحید قبادیان، محسن نوروزوند

مدیریت واحد تحقیق، پژوهش و پیشبرد هنر معماری:

رکسانا خانی‌زاد، آرین خانی‌زاد، آیدین توکلیان

عکاس: حسین برانزنده

چاپ و صحافی: چاپ ایران کهن

تیراژ: ۵۰۰ جلد



• تصویر روی جلد: لشکر جاویدان هخامنشی، کاشی‌کاری لعاب‌دار، شوش، در دوران داریوش بزرگ برای تزئین کاخ آپادانا‌ی شوش ساخته شد، ۵۱۰ قبل از میلاد.

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

نشانی: تهران، خیابان شهید مقتح (شمالی)، پایین‌تر از خیابان شهید مطهری، خیابان زهره، خیابان قابوسنامه، پلاک ۱، طبقه‌ی همکف، واحد ۶ کد پستی: ۳۳۱۱۷ - ۱۵۸۸۸ تلفکس: ۸۸۴۴۲۹۶۱ - ۸۸۴۴۲۹۶۰

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



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

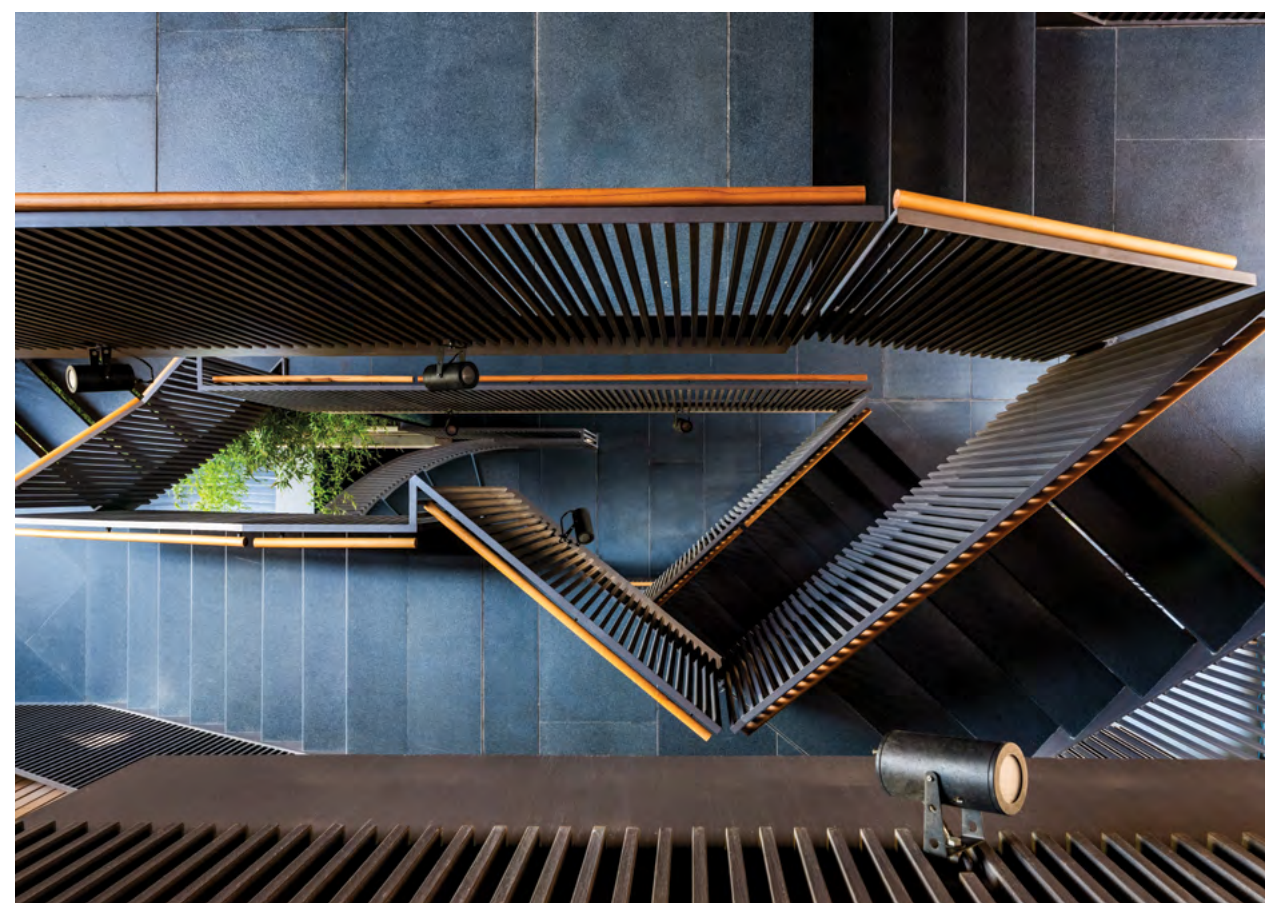


متفاوت اما هارمونی



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



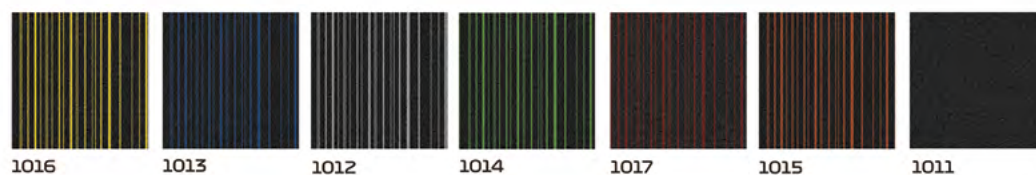
Environmental impact

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 ۲۵۹۹۱۰۰۰ - ۲۲۶۱۰۰۰۱ (۰۲۱)
مشهد- بلوار هفت تیر- برج اداری تجاری آرمنیاز- طبقه ۲۶ واحد ۲۶۱ ۳۸۳۳۷۰۷۰ - ۳۸۳۳۴۰۴۰ (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



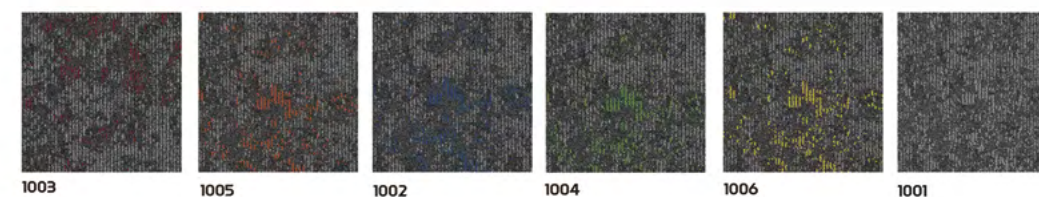
Environmental impact

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



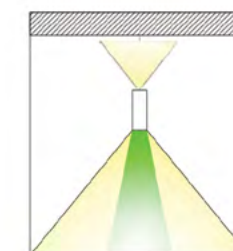
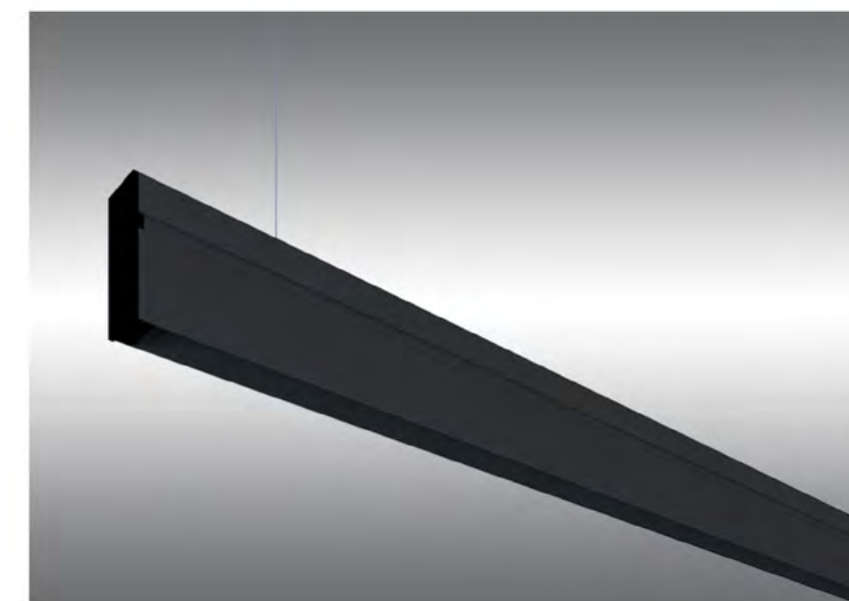
Linear Light 3331



Track Light (7W & 12W)



Laser Blade (15W & 30W)



021 22 63 91 63 

0936 154 43 67 

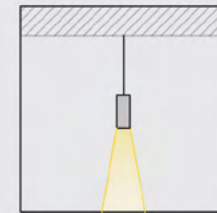
fadlighting 

info@fadco.ir 

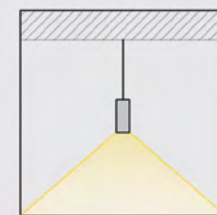
www.fadco.ir 



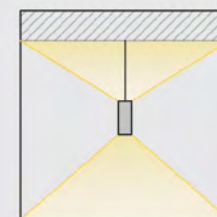
ACOUSTIC PANEL CUSTOMIZED LIGHT



Spot Light



Linear Down Light



Linear Up/Down Light



FAD
Lighting Design Co.



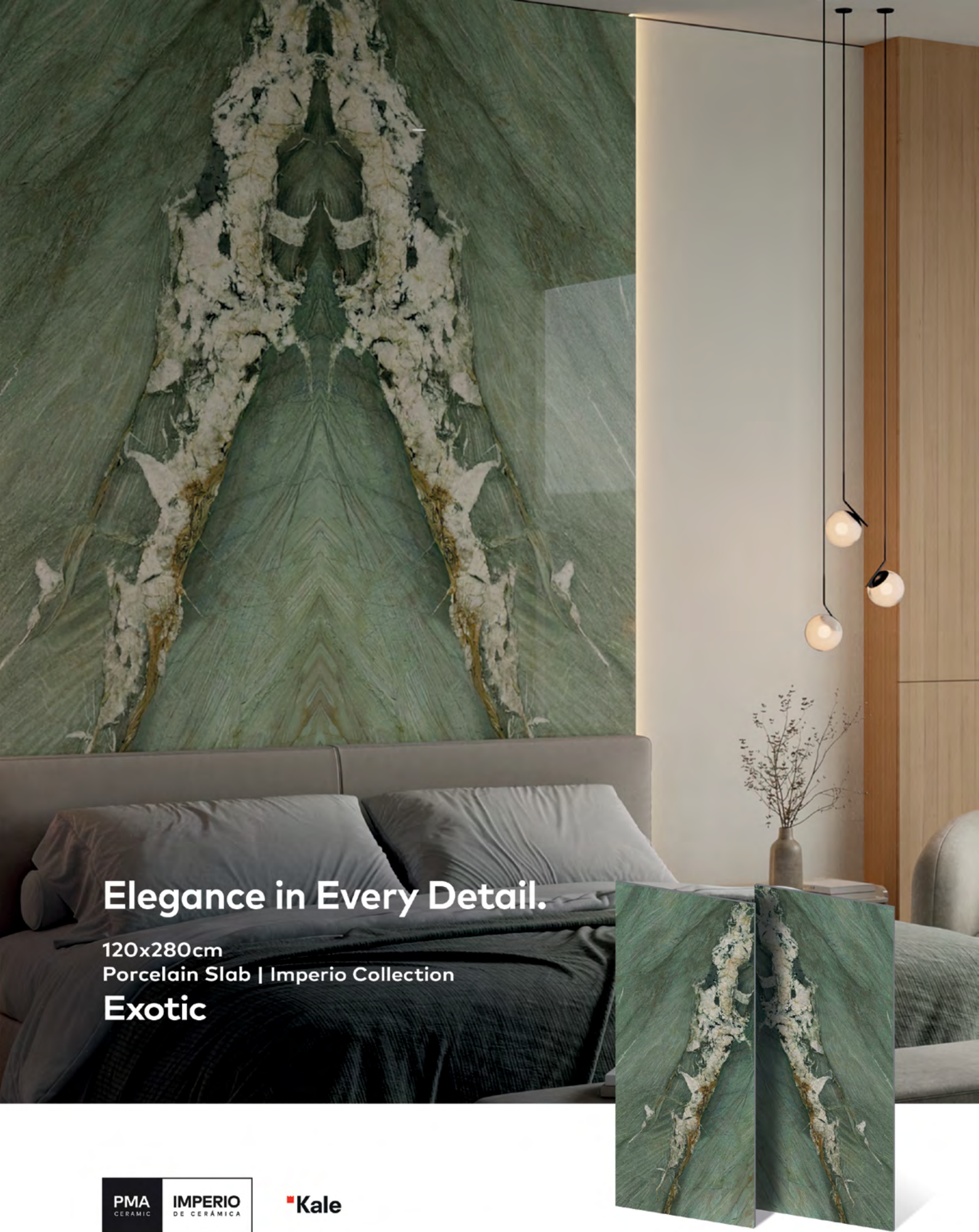
021 22 63 91 63

0936 154 43 67

fadlighting

info@fadco.ir

www.fadco.ir



Elegance in Every Detail.

120x280cm
Porcelain Slab | Imperio Collection

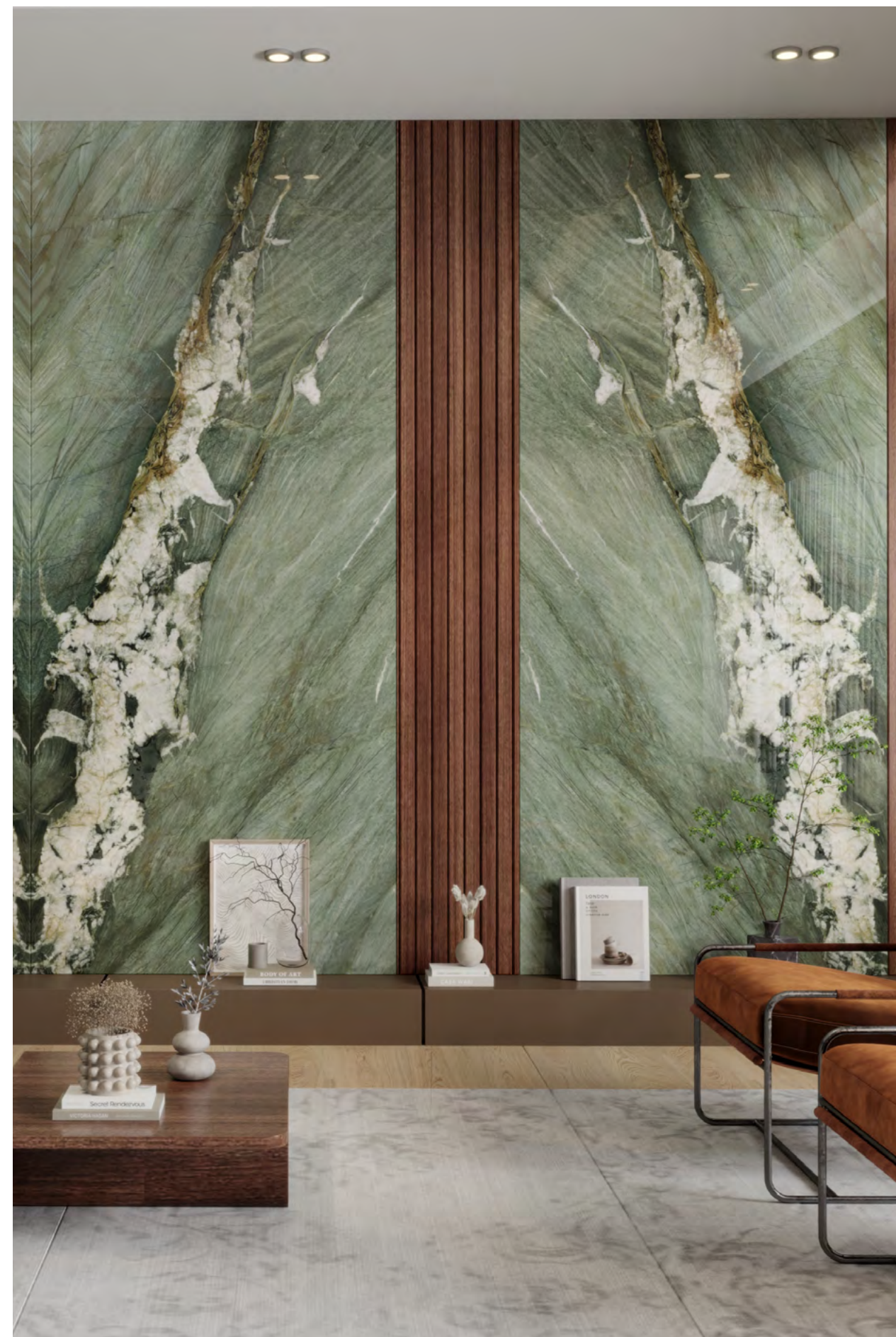
Exotic



Kale

Main office: No.80, West Brazil St, South
Shirazi St, Mollasadra Ave, Tehran, Iran.
(+9821) 45609 | www.pma.co.ir | [@pma.imperio](https://www.instagram.com/pma.imperio)

Branch location: Calle E1 Barranquet ,14,
4 plan,12530, Burriana, Castellón, SPAIN.
(+34)964193423



IMPERIO
DE CERÁMICA

MORGANITE

120x280cm | Natural | Porcelain Slab
6mm Thickness

Inspired by blossoms,
shaped for bold interiors.

PMA IMPERIO Kale
CERAMIC DE CERÁMICA

Main office: No.80, West Brazil St, South
Shirazi St, Mollasadra Ave, Tehran, Iran.
(+9821) 45609 | www.pma.co.ir | [@pma.co.ir](https://www.pma.co.ir)

Branch location: Calle E1 Barranquet ,14,
4 plan,12530, Burriana, Castellón, SPAIN.
(+34)964193423



FAST ADHESIVE



چسب ۱-۲-۳ کاسپین

ویژگی‌ها

- مواد اولیه ۱۰۰٪ وارداتی
- استحکام فوق العاده
- اتصال سریع
- بادوام
- سهولت کاربرد (دارای بطری نرم و منعطف)
- دارای سبد نگهدارنده اسپری و بطری

بسته‌بندی



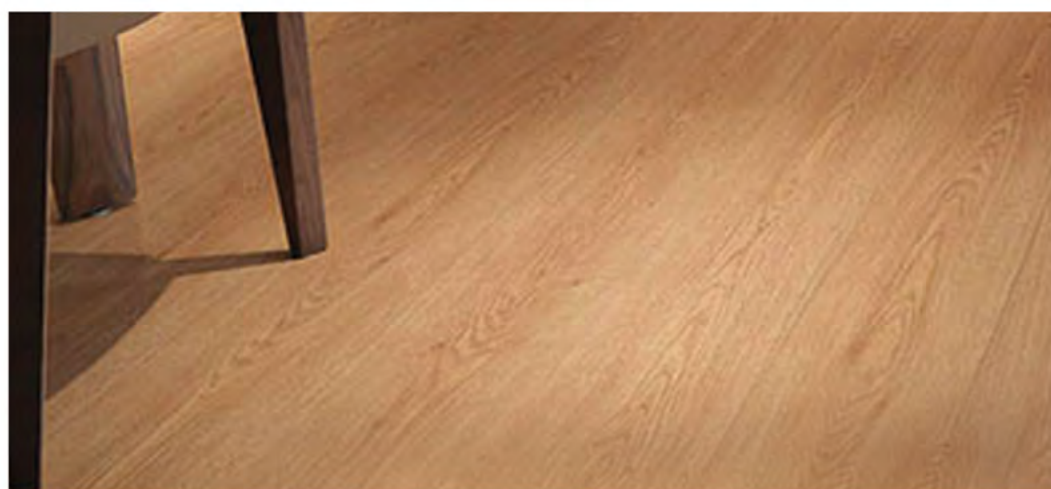
شرکت دقیق شیمی
وابسته به گروه صنعتی فومن شیمی



(021) 88536513
daqiqchimie
www.daiqiqchimie.com



تهران، میدان آرژانتین، خیابان احمد قصیر (بخارست)، خیابان هشتم، پلاک ۲۲
کدپستی: ۱۵۱۴۷۱۵۱۱۱ | تلفن: ۸۸۵۱۰۱۴۳ (۰۲۱) | تلفن سفارشات: ۶۱۷۰۰ (۰۲۱)



چسب چوب کاسپین

بی رنگ پس از خشک شدن

ویژگی‌ها

- پیوند قوی
- غیر سمی
- قابل شستشو با آب (پیش از خشک شدن)

بسته‌بندی



شرکت دقیق شیمی
وابسته به گروه صنعتی فومن شیمی



(021) 88536513
@daqiqchimie
www.daiqiqchimie.com



تهران، میدان آرژانتین، خیابان احمد قصیر (بخارست)، خیابان هشتم، پلاک ۲۲
کدپستی: ۱۵۱۴۷۱۵۱۱۱ | تلفن: ۸۸۵۱۰۱۴۳ (۰۲۱) | تلفن سفارشات: ۶۱۷۰۰ (۰۲۱)





آرتور پوپ معتقد بود: «هنر ایرانی هدیه‌ی جاویدان ملت ایران به جامعه‌ی جهانی بوده است... آخر اینکه، هنر ایران مدرک و سابقه‌ای و تفسیر و تعبیری است بازمانده از ملتی که از کهن‌ترین زمان‌ها نقش موثری در تاریخ جهان بازی کرده است. نقش ایران در آسیا تعیین کننده و در اروپا مهم بوده است. معنای زندگی تاریخی این کشور هنوز چنان که باید روشن نشده است؛ اما ژرف‌ترین خصلت و پرمعنی‌ترین آرمان‌های او در هنرهایش تحقق و تجسم یافته‌اند آن هم با شیوایی و استحکامی که در کمتر سند دیگری می‌توان یافت».

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 برعهده 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 سازواده‌ای 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 آراستی و تزئین در همه‌ی آفرینش‌های هنری ایران تابان است. مردم ایران گویی بر حسب مفاهیم تزئینی می‌اندیشند زیرا 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، بازگایی نیست، بلکه تزئین و زینت‌بخشی 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 بازگایی 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 برحسب روح فرهنگ مورد بحث کم و زیاد می‌شود. در ایران اصل تزئین اقتدار خود را بسیار به‌ندرت 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 واهمه‌انگیز و همواری و ظرافت دلپذیر پوشیده است از نقش‌هایی که با کمال مهارت برای هر ظرفی طراحی شده است و کیفیت بدیع و حالت زنده‌ی آن‌ها چشم را خیره می‌کند و 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، طرف‌های ایرانی آن دوران، هنر سفال لعابدار را به مدارج تازه‌ای از کمال می‌رسانند. همین چیره‌دستی 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 فرش‌بافی به کار گرفته شده و در نساجی کیفیت‌هایی به دست آمد که اهم از هر مقایسه‌ای سربلند بیرون می‌آید. به علاوه این استعدادها در همه‌ی هنرهای دیگر و حتی در صنعت 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 جنگ‌افزار و لباس و اثاث خانه؛ در ساختن این‌ها همان دقت و زحمتی صرف می‌شد که در کار هنرهای به اصطلاح مهم معمول بود. خلاصه اینکه 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.

آرتور پوپ، ایران‌شناس برجسته‌ی آمریکایی به مدت ۲۴ سال از بزرگ‌ترین محققینی بوده که فرهنگ و معماری ایران را به جهانیان معرفی کرد.

آرتور آپهم پوپ*

اهمیت و خصلت هنر ایرانی

Arthur Pope maintained that “Iranian art has been the everlasting gift of the Iranian nation to the global community. Iranian artists have regarded art as a manifestation of divine beauty and majesty.” he maintained that “Iranian art seeks celestial forces.”

Iranian art is a historically significant phenomenon of the highest order. It appears that the primary and most prominent preoccupation of the Iranian ethnic groups has been the pursuit of art. The most comprehensive legacy left from the lives of these peoples, as well as their most valuable contribution to global civilization, is precisely their art and the history of their art sheds light on many aspects of human cultural history. In that earliest human civilization, which emerged over six thousand years ago on the Iranian plateau, art was a fundamental element that maintained a vital role throughout subsequent periods, preserving its distinctive and prominent characteristics over the entire span. This art, which had reached a high level even in its earliest stages, succeeded in producing a long series of masterpieces across numerous fields and in diverse forms-forms that inherently and organically share intrinsic and harmonious connections. The genius and unique spirit of Iran have found their fullest expression in the so-called decorative arts—those arts whose secret impact lies in the beauty of pattern and design. In these disciplines, Iran achieved a mastery that has seldom been challenged throughout the unparalleled history of this land's culture. This innate talent and aptitude for adornment and decoration shine throughout all Iranian artistic creations. The people of Iran seem to perceive in terms of decorative concepts, as the same clarity and precision of pattern and rhythm are also evident in their poetry and music. Indeed, the particular significance of Iranian art lies in the fact that it serves as the most authoritative representative of the view that the primary purpose of art is not representation, but rather ornamentation and embellishment. This principle is observed in many works of art throughout Asia. And it is also evident in certain periods of European art-especially during eras marked by close interaction between Europe and the Orient. On the other hand, Asian art has also, at times, accepted representation as its own goal. However, in general, these two perspectives conflict with each other and are based on different theories regarding the nature of reality and the relationship of humans to it. Nevertheless, these two types of art are not incompatible with each other, as in the finest examples of any art both aspects are observed; although their proportion varies according to the spirit of the culture in question. In Iran, the principle of ornamentation has very rarely diminished in its authority.

In Iranian art, this intense passion for ornamentation has been realized and manifested -more or less throughout all periods- with consummate technical skill and abundant creative ingenuity. It is difficult to find an equivalent even for the oldest decorated pottery, despite all the technical advancements developed in the centuries that followed. These pottery pieces, with their fearfully delicate thinness and pleasing smoothness and finesse, are covered in motifs masterfully designed for each individual vessel and their striking originality and vivid character dazzle the eye. The oldest ceramic works in the world are still, in a sense, considered the finest. It is true that the art of pottery declined from the Achaemenid period to the end of the Sasanian era; however, it experienced a revival in the early centuries of Islam. In terms of elegance, aesthetic form, color variety, lively character, visual appeal, and the harmony of ornamentation, Iranian vessels of that era elevated the art of glazed pottery to unprecedented levels of perfection. This same mastery in creating diverse, harmonious, and eloquent ornamentations adorned with coordinated colors, combined with delicate craftsmanship and technical skill, enabled similar achievements across various other types of artifacts. Thus, all the capabilities of carpet weaving were employed, resulting in qualities in textiles that stood proudly above all standards. Moreover, these talents had a significant impact on all other arts and even on industry. There was nothing that humans made or used that, due to their innate sense of taste, did not take on a beautiful form: from gardens and manuscripts to weapons, clothing, and household furnishings. The same care and effort were devoted to creating these as were typically invested in what are considered the so-called major arts. In summary, wherever there were materials capable of taking on a beautiful form, displaying colors that could be combined, or serving as a medium for ornamentation, the Iranians transformed those spaces into fields for expressing their imagination and creativity.

Ornamentation and Representation

However, ornamentation was not an immediate or ultimate act. The instinct for representation, though not equally fundamental, was nevertheless present on the scene-not only persisting, but

عکاس تصویر روبرو: امیر پاشایی، بنای باغ پهلوان پور، مهریز، یزد

Arthur A. Pope

The Importance and Character of Iranian Art

تزئین و بازنمایی

اما، امر تزئین یک عمل بی‌واسطه و نهایی نبود. قریحه‌ی بازنمایی، هم گرچه به همان اندازه اساسی نبود، باری در صحنه حضور داشت و نه تنها از نفس نمی‌افتاد بلکه با اقتدار هنر تزئینی در می‌افتاد؛ در حالی که این هنر برتری خود را در میدان رقابت و پس از پیمودن سایر راه‌های بیان هنری به دست آورده بود. حتی پیکرسازی، گرچه در ایران محدود بود (پس از اسلام) و منع شرعی داشت، در این سرزمین تاریخ طولانی و ممتازی دارد. با این حال هنرهای بازنما عموماً حرمت روح تزئین کار ایرانی را نگاه می‌داشتند؛ به طوریکه طرح و صورت محض در این هنرهای ملموس‌تر و شامل‌تر نفوذ می‌کرد و راهنمای آن‌ها می‌شد. از اوان هزاره‌ی سوم پیش از مسیح، پیکرسازان به ساختن پیکره‌های جانوران می‌پرداختند، که هر چند صورت تزئینی داشت ولی با نوعی شناخت دقیق زیبایی موضوع کار و حس پیکرسازی واقعی همراه بود. در آغاز هزاره‌ی دوم، پیکره‌ای ریختگی مفرغی جانوران از صفحات غربی و شمال غربی ایران بازنمایی طبیعی قانع‌کننده‌ای را در طرح‌های متناسب و گیرا نشان می‌دهند. در حدود همان زمان پیکرسازان از عهده‌ی آزمایش سخت‌تری در شبیه‌سازی برآمدند و با همان دریافت تیزبینانه‌ای که از هستی جانوران داشتند و آنان را در ساختن پیکره‌ی آن‌ها کامیاب ساخته بود، به ساختن سرهای مفرغی انسان پرداختند که در آن‌ها شخصیت بارز و قوت عاطفی گیرایی به چشم می‌خورد. پیکرسازی هخامنشی عالی‌ترین سابقه‌ی نبوغ ایرانی را در ترکیب متعالی صورت محض و بازنمایی نشان می‌دهد. در نقش موجودات زنده‌ای که ذره‌ای از کیفیت طبیعی خود را فدای کلیت نوعی نمی‌کنند، اصول طراحی انتزاعی چنان مخدل گشته است که گویی عین قوانین فراست و هوشمندی‌اند و از دل طبیعت ذهن بیرون آمده‌اند. در دوره‌ی حکومت پارت‌ها با وجود تماس با یونان، علاقه‌ی ایرانیان به ساختن پیکره‌های بزرگ تقریباً از میان رفت و علت آن شاید احساس حقارتی بوده است که در قیاس با توان فنی و کمال واقع‌گرایی صنعتگران، یونانی به پیکرسازان ایرانی دست می‌داده است اما در زمان ساسانیان همان سنت‌های ملی دیرین در دین و سیاست و هنر از نو زنده شدند و پیکرسازی بار دیگر خود را بازیافت. بی گمان، پیکرتراشان ایرانی از روی نمونه‌های رومی کار می‌کردند یا شاید هم از صنعتگران رومی کمک می‌گرفتند؛ ولی آن صحنه‌های حماسی که از دل کوه درآورده‌اند عالی ترین لحظات را در زندگی شاهان سلسله‌ای که مدعی اقتدار آسمانی بود به روشنی نشان می‌دهد و در عین حال آن تعلق خاطر دیرین را به صورت کار نگه می‌دارد و تجدید می‌کند. و یک بار دیگر توازن اندام‌وار روابط منظم و حرکت موزون خط‌ها و سطوحاً تثبیت وجود هنر بازنمایی را ممکن می‌کند. هر چند روی چند بشقاب نقره به راستی گرانتقد را روی برخی از نمونه‌های مفرغی، نوعی واقع‌گرایی بسیار زنده دیده می‌شود ولی این‌ها هم کیفیت تزئینی خود را دارند و تاثیر آن‌ها، که انتخاب درست و تاکید بجا آن را تقویت می‌کند. خصلت عاطفی پوقدرتی را پدیدار می‌کند. در دوره‌ی اسلامی، پیکر سازی، با آن که به واسطه منع شرعی مورد بی‌مهری است به کلی از میان نمی‌رود؛ شیرهایی که در پایه‌های کاخ چهلستون روبه روی هم نشسته‌اند خاطراتی را به یاد می‌آورند که دست کم به دوره‌ی ساسانیان باز می‌گردد.

نقاشی مینیاتور

نقاشی که دقیق‌ترین و شامل‌ترین رشته‌ی هنر است و کارمایه‌ی آن تمام جهان مرئی را دربر می‌گیرد، به ویژه در معرض این وسوسه قرار دارد که انضباط صورت را از دست بگذارد و تسلیم وسوسه بازنمایی محض گردد؛ ولی نقاشی ایرانی با آنکه تمام جهان در برابرش گسترده بود و او را به تسخیر زمینه‌ای دعوت می‌کرد که در پرتو مهارت فنی و دستاوردهای بعدی مقدور می‌نمود به همان الهام نخستین خود وفادار ماند و نوع خاصی از هنر تزئینی و تصویری به وجود آورد.

آثار بزرگ هنر نقاشی در همه زمان‌ها و مکان‌ها توجه بسزایی به شکل و صورت (فرم) داشته است. و نقاشی چه در خاور دور و چه در اروپا بیش از نقاشی ایرانی به اختراع انواع ترکیب‌بندی توفیق یافته است؛ اما نقاشی ایرانی مانند سایر هنرهای ایرانی با جدیت بیشتری به آرمان‌های انتزاعی خود وفادار مانده است. تزئین، برتری خود را بر بازنمایی حفظ کرد از معنی و زیبایی عناصر آرایشی محض با همدلی بیشتری بهره‌برداری شد و این وجوه به درجه بالاتری از کمال رسیدند. این عناصر فرع کار به شمار نمی‌رفتند، بلکه جزو ذات نمآیندن و تجسم بودند و چنان اقتداری اعمال می‌کردند که طفره رفتن از آن ممکن نبود. اما، با آن که نقاشی به این ترتیب موافق همان دیدگاهی است که از زمان زایش هنر در فلات ایران حاکم بود، مفهوم شکل و صورت، پهن‌ا و ژرفای بیشتری یافته بود در حقیقت زیبایی نقش را مخیله‌ای که فراتر از عالم محسوسات پرواز میکرد دیگرگون ساخته و به مرتبه‌ی بالاتری ارتقا داده بود. وضوح، دقت و درخشش جواهر مانند جزئیات با نوعی بیش تر تازه شاعرانه همراه شده بود که گویی از جهان دیگری بشارت می‌دهد. واقعیت مشخص با تخیلی زنده و بغرنج درهم می‌آمیزد بینش‌های عرفانی، که به چشم این مردم شاعر منش واقعی و بی‌واسطه می‌نماید چه در زبان و چه در هنر تذهیب جامه‌ی ملموسی به تن می‌کند. تجلی فر و شکوه آسمانی، که بسیار روی می‌دهد همواره همراه با وضوح است و صور و ترکیب بندهایی که به کار می رود غالباً با کارمایه اثر تناسب دارد و همین امر قوت عاطفی این کارمایه را بسیار بیشتر می‌سازد. اینجا ما حرکت و هیجان عشق و ماجرا، حساسیت متعالی و حالت خلسه را به چشم می‌بینیم.

معماری

در معماری که صورت پذیرترین هنرهای بصری است و شاید دشوارترین محک اصالت و ظرفیت زیبایی شناختی باشد، ایران برای تجسم آرمان خود مجال و محل کافی یافته است و دستاورد او در این زمینه که دستاورد قابلی است با توفیق یکسان به چند دوره تقسیم می‌شود ایرانیان اشکال و اسلوب‌های هنری خاصی را اختراع کردند و کمال بخشیدند که آنان را به پروراندن نوعی معماری قادر ساخت که ابهت، سادگی، و حجم گویای آن شایان توجه است این حجم را ایرانیان با پوسته‌ی پرمایه و درخشانی پوشاندند. در دوره‌های آغازین در بناهای سبک ستون‌دار چوب فراوان به کار میرفت، اما بعدها بازتاب این سبک را در ستون‌های سنگی تخت جمشید می‌بینیم ، اما معماری کنبددار و طاقدار هم کمابیش به همان قدمت است و در این معماری است که مقصورات نهایی آجر به فعل می‌آید. این دو سبک در کنار یکدیگر پرورانده شدند؛ بدانسان که یکی اشتیاق به بلندی و باریکی را تحریک و ارضا می‌کند و دیگری بر همان روال عطش ستایش شکل سه بعدی سنگین را به عنوان بیان موثر قدرت فرو می‌نشانند. در سده‌های نخستین اسلامی این دو خط در هم آمیخته ، هماهنگی پیروزمندانه شاهکاری به وجود می آوردند که تجسمی است از منطق منسجم و در عین حال زلال و زیبا محکم ولی سبک، مقتدر ولی انسانی؛ یعنی گنبدخانه‌ی شمالی مسجد جامع اصفهان. اما، این یک مورد است از بیش از دوازده شاهکار موجود، گرچه زیباترین آن‌هاست؛ و این شاهکارها که تنها بازمانده‌ی نوع خود هستند باید نمایندگی تعداد زیادی نظایر از میان رفته باشند این بناها نشان می‌دهند که حس صورت‌شناسی ایرانیان چه ژرفایی داشته که تا در بناهای عظیم تجسم نمی‌یافت ارضا نمی‌شد در این بناها به جای نمایش کارورزی، نیروهای سازواره‌ای فضا برای بیان عواطف به زیبایی ترکیب‌بندی شده است.

engaging with the authority of ornamental art. Yet this ornamental art had earned its superiority through competition, having prevailed after traversing other modes of artistic expression. Even sculpture, though limited in Iran-especially after the advent of Islam due to religious prohibitions-possesses a long and distinguished history in this land. Nevertheless, representational arts generally respected the spirit of Iranian ornamental practice; so much so that pure design and form permeated these more tangible and inclusive arts, guiding their expression. As early as the third millennium BCE, sculptors were creating animal figures which, although ornamental in form, were accompanied by a precise understanding of the subject's beauty and a genuine sense of sculptural expression. At the beginning of the second millennium BCE, cast bronze animal figures from the western and northwestern regions of Iran exhibit a convincing naturalistic representation through well-proportioned and engaging designs. Around the same period, sculptors undertook a more challenging experiment in simulation and, with the same keen insight into the essence of animals that had enabled them to successfully create animal figures, they crafted bronze human heads that exhibit prominent character and compelling emotional strength. Achaemenid sculpture demonstrates the highest achievement of Iranian genius in the sublime fusion of pure form and representation. In the depiction of living beings that do not sacrifice elements of their natural qualities for the sake of generic wholeness, the principles of abstract design have become so immortalized that they seem to be the very laws of wisdom and intelligence, emerging from the essence of nature itself. During the Parthian period, despite contact with Greece, the Iranian interest in creating large-scale sculptures nearly disappeared—perhaps due to a sense of inferiority that Iranian sculptors may have felt when compared to the technical mastery and realistic perfection of Greek artisans. However, during the Sasanian era, the ancient national traditions in religion, politics, and art were revived, and sculpture once again found its place. Undoubtedly, Iranian sculptors worked from Roman models-or perhaps even enlisted Roman craftsmen-but the epic scenes they carved from the heart of the mountains vividly depict the most exalted moments in the lives of kings from a dynasty that claimed divine authority and at the same time, these works preserve and renew the age-old devotion to artistic creation. Once again, the organic balance of harmonious relationships and the rhythmic movement of lines and surfaces makes the sustained presence of representational art possible. Although a strikingly vivid realism can be seen on a few truly precious silver plates or certain bronze pieces, these works also retain their ornamental quality, and their impact-enhanced by deliberate selection and well-placed emphasis-reveals a powerful emotional character. During the Islamic period, sculpture, although restricted due to religious prohibitions, did not disappear entirely; the lions seated opposite each other at the base of the ChehelSotoun Palace evoke memories dating back at least to the Sasanian era.

Painting

Painting, as the most precise and comprehensive of the arts-whose raw material encompasses the entire visible world-is particularly susceptible to the temptation of abandoning formal discipline in favor of pure representation; yet, Iranian painting, despite having the entire world open before it and being invited to conquer new territories through technical skill and later artistic achievements, remained faithful to its original inspiration and gave rise to a distinctive form of ornamental and pictorial art. The great works of painting throughout all times and places have paid significant attention to form, and painting-whether in the Far East or in Europe—has been more successful than Iranian painting in inventing diverse compositional structures; but, Iranian painting, like other Iranian arts, has remained more deeply committed to its own abstract ideals. Ornament retained its superiority over representation; the meaning and beauty of purely ornamental elements were embraced with greater sensitivity, and these aspects attained a higher degree of refinement. These elements were not considered secondary; rather, they were integral to the very nature of representation and embodiment, exercising such authority that evading them was impossible. Although painting thus aligns with the view that has prevailed since the birth of art on the Iranian plateau, the concept of form and shape had gained greater breadth and depth. In fact, the beauty of the design was transformed by an imagination that soared beyond the realm of the tangible, elevating it to a higher level. Clarity, precision, and the jewel-like brilliance of the details were accompanied by a kind of fresh poetic insight that seemed to herald a message from another world. Distinct reality blends with a vivid and intricate imagination; mystical insights, which to these poetic people appear genuine and immediate, take on a tangible form both in language and in the art of illumination. The manifestation of divine glory and celestial splendor, which frequently occurs, is always accompanied by clarity; the forms and compositions employed typically correspond to the essence of the work, thereby greatly enhancing its emotional intensity. Here, we witness the movement and passion of love, the narrative of sublime sensitivity, and a state of trance.

Architecture

In architecture, the most tangible of visual arts and perhaps the most demanding test of authenticity and aesthetic capacity, Iran has found ample opportunity and space to embody its ideals and its achievements in this field, which are considerable, are evenly divided across several distinct periods. Iranians invented and perfected distinctive artistic forms and styles that enabled them to develop a type of architecture notable for its grandeur, simplicity, and expressive volume; this volume was adorned by the Iranians with a rich and radiant surface. In the early periods, wooden elements were extensively used in columned structures, but later reflections of this style can be seen in the stone columns of Persepolis, meanwhile, dome and arch architecture is nearly as ancient, and it is in this architectural form that the full potential of brick is realized. These two styles developed alongside each other; one stimulates and satisfies the desire for height and slenderness, while the other, in turn, quenches the thirst for venerating the heavy three-dimensional form as an effective expression of power. In the early Islamic centuries, these two styles merged harmoniously, creating a triumphant masterpiece that embodies a coherent yet clear and beautiful logic-strong yet light, powerful yet humane; exemplified by the northern dome chamber of the Jameh Mosque of Isfahan. However, this is just one example among more than a dozen existing masterpieces, albeit the most beautiful of them; and these masterpieces, being the sole survivors of their kind, must represent a much larger number of now-lost counterparts. These structures demonstrate the profound depth of the Iranian sense of form, which could not be fulfilled or fully realized except in monumental buildings. In these structures, instead of showcasing the exercise of spatial forces, the harmonious



پایه

عصر آهن دوم

حدود قرن نهم پیش از میلاد

ایران، حسنلو



گلدان با نقش‌های هم‌پوشان و سه نوار از درختان نخل

حدود نیمه تا اواخر هزاره سوم پیش از میلاد

منطقه خلیج فارس یا جنوب ایران



گاو زانورده در حال نگه‌داشتن ظرفی لوله‌دار

دوره‌ی پیش ایلامی

حدود ۳۱۰۰–۲۹۰۰ پیش از میلاد

جنوب‌غربی ایران



ریتون با سر پیش‌آمده‌ی یک گربه‌وحشی

دوره‌ی اشکانی

حدود قرن اول پیش از میلاد

ایران

گسترش هنر ایرانی عقلانیت و فایده‌ی عملی انواع فکرها و صناعت‌هایی که ایران ابداع کرد یا پروراند زیبایی ذاتی هنرهای او و صورت‌های روشن و قابل فهمی که در بیان این هنرها به کار رفته است گسترش وسیع آن‌ها را مسلم می‌ساخت و موقعیت ایران در کانون فرهنگ آسیایی نیز این گسترش را تسهیل می‌کرد. در حقیقت ایران زمانی با همه‌ی تمدن‌های بزرگ جهان در تماس بوده است و اندیشه‌های ایرانی را به همه‌ی آن‌ها می‌رسانده؛ ولی در عین حال از همه‌ی آن تمدن‌ها هم تأثیر می‌گرفته و الهامات بسیار متفاوت را آزرادانه، اما با دید انتقادی، جذب می‌کرده است.

نقش ایران در معماری، روز به روز بیشتر شناخته می‌شود، سبک رومی از لحاظ ساختار و تزئین، هر دو متأثر از ایران است و شواهد جالبی حکایت از این می‌کند که معماری گوتیک هم ممکن است از جهت بعضی از اشکال اساسی ساختاری به ایران مدیون باشد. اینکه گرایش گوتیک در کیفیت تجسمی و شکل عمودی خود از شرق مایه گرفته است، بسیار محتمل به نظر می‌آید؛ و در مجموعه تأثیراتی که به واسطه‌ی بازرگانان و مسافران و در جنگ‌های صلیبی به اروپا منتقل شد نگاره‌های ایرانی سهم مهمی داشتند.

در اهمیت هنر ایرانی برای هنر اروپایی مشکل جای مناقشه‌ای باشد؛ هر چند ارزیابی دقیق این امر محققان را سال‌ها مشغول خواهد داشت. هنر یونان و روم باستان (هنر کلاسیک) در پایان عمر خود به ایران ساسانی پناه برد و در آنجا بود که گنجینه‌ی تزیینات آن از نو به قالب ریخته شد و جان تازه گرفت تا باز به اروپا صادر شود. از راه‌های گوناگون دادوستد میان روسیه و اسکاندیناوی و مسیرهای دریای مدیترانه هنرهای تزیینی ایران در اروپا تأثیر داشته‌اند و هرگاه هنر { بعد از ورود} اسلام به طور کلی با اروپا تماسی گرفته یا چیزی را القا کرده، آنجا روح ایرانی نافذ بوده است.

در این ضمن اقوام کمتر پیشرفته‌ی پشت مرزهای شمالی و شرقی ایران گروه‌هایی که بیشتر کوچ نشین بودند ولی با بعضی هنرهای ایرانی آشنایی داشتند و به واسطه‌ی سهم بردن از سرمایه‌ی سنت‌های عام ایرانی بسیاری از کیفیت‌های روح ایرانی در آن‌ها دیده می‌شد فرهنگ ایرانی را به بیرون مرزهای ایران انتقال و آنجا گسترش می‌دادند. زیرا که این اقوام سکاه‌ا و سمرتی‌ها و فرهنگ‌های آن‌ها به یک معنای بسیار اساسی در مدار ایران قرار داشتند و شاید همچنان که پاره‌ای از محققان عقیده دارند از لحاظ نژاد و زبان با مردم فلات ایران خویشاوند بودند، این اقوام بسیاری از مشخصات سبک هنری و شیوه تصویرگری و حتی فولکلور خود را به گوت‌ها و ویزیگوت‌ها و برخی دیگر از قبایل بربر منتقل کردند و این مایه‌ها پس از انتقال به اروپا یکی از عوامل اصلی هنر پیش از عصر شارلمانی را به وجود آوردند و در اروپای اوایل قرون وسطی رسوبی از نقش و معنی برجا گذاشتند

از ده‌ها قرن پیش، ایران در آسیا نیروی موثری بود. دلایلی در دست است که در پدیدآمدن اصل هنر در بین‌النهرین انگیزش‌هایی که خاستگاه آن‌ها فلات ایران بود نقش قاطعی داشته‌اند. رشته‌های همبستگی با هندوستان به پیش از هجوم آریاها برمی‌گردد، و نوعی یگانگی را تأیید می‌کند که از تفاوت‌های میان روحیات، ژرف‌تر است. آثار نفوذ ایرانیان در هندوستان که در دوره‌های هخامنشی و ساسانی آشکار بود، در حدود سال ۱۰۰۰ میلادی و نیز با هجوم افغان‌ها تجدید شد زیرا باید به یاد داشته باشیم که افغان‌ها ایرانی بودند و عناصر فرهنگ ایرانی را با خود می‌بردند در زمان پادشاهان گورکانی مغول‌های هند، نفوذ ایرانیان تا چندی در سراسر هندوستان غالب بود و در این دوره دربار و اشراف در زمینه فرهنگ از ایران الهام می‌گرفتند.

دادوستد میان ایران و خاور دور مداوم و پیچیده و دراز مدت بود. در هنرهای تزیینی سبک و روند کار و نیز انواع صناعت‌های عملی در این میان رد و بدل می‌شد. به‌علاوه، فرهنگ ایرانی شکل نخستین آیین بودایی را درگگون کرد زیرا که این آیین در مسیر رسیدن به چین از قلمروهای ایرانی می‌گذشت و اندیشه‌های دینی گوناگونی را به ویژه از سرچشمه‌ی آیین مهر (میترا) جذب می‌کرد که سرانجام به صورت کیش‌های معروف به آمی‌دا در می‌آیند.

اهمیت کلی تاریخ هنر ایران

از آنجا که ایران به این ترتیب در پرورش فرهنگ‌های دیگر در شرق و غرب عمیقاً نقش داشت، مورخان هنرهای ملل دیگر باید از تاریخ هنر ایران کسب روشنایی کنند اما چند مسئله دیگر هم در این ضمن روشن می‌شود. هنر ایران به واسطه‌ی قدمت طول عمر و دوام کیفیت اعلا به عنوان مرحله‌ای در کل تاریخ فرهنگ حائز اهمیت است. از آنجا که در فلات ایران پرورش هنرهای بسیار پخته با ظهور نخستین تمدن پیشرفته همراه است به کمک این هنرها می‌توان معلوم کرد که انگیزه‌ی زیبایی‌شناسی انسان تا چه حد ازلی و دیرین و بنیادین است و خصلت و کارکرد و ارزش آن در بقای انسان چگونه است. بررسی تولید هنری با یک چنین دوام و بقایی نشان می‌دهد که چه انگیزه‌های عمده‌ای در پشت آن نهفته است و ماهیت فردیت هنری را هم برای ما روشن می‌کند در این منطقه دین بر زایش هنر نظارت داشته و به نحوی حیات آن را تا دوره پختگی حمایت می‌کرده است. از همین رو دین رابطه‌ی پرمعنای میان این دو مشغله‌ی اساسی و مرکزی انسان را که هنوز هم کاملاً روشن نشده است نشان می‌دهد، رابطه‌ی میان هنر و شعر هم به همین نحو روشن می‌شود. زیرا که در ایران این دو رشته مدت‌های مدید به یکدیگر وابسته بوده‌اند و از این حیث به هنرهای تصویری و شعر در چین شباهت داشته‌اند زیرا که ایرانیان در طول قرن‌های متمادی ملتی شاعر پرور بوده‌اند و از هنروران خود نه تنها می‌خواسته‌اند که حکایت‌های نقل شده در ادبیات فارسی را تصویر کنند بلکه از آن‌ها انتظار داشته‌اند که نحوه‌های خاص تفکر و احساس شاعرانه را هم مجسم سازند. نقل شعر به سایر ابعاد زیبایی‌شناسی وجوه تازه و جالبی از انگیزه‌های شاعرانه را روشن می‌کند و غلبه‌ی آن را بر انواع تلاش‌های آفرینشی نشان می‌دهد. هنر ایرانی با ریاضیات هم گمابیش نظیر همین روابط را دارد. ایرانیان قرن‌ها تفکر ریاضی داشتند و در برخی از اصول طراحی ایرانی مسلمان اشکال معینی از تفکر ریاضی دیده می‌شود. همچنین سیر هنرها و صنایع هنری ایران نشان دهنده‌ی نقش مهمی است که جغرافیا در تعیین خصلت و فعالیت ملل بازی می‌کند؛ هر چند در این باره بحث بسیار شده و هنوز تا حدی تاریک مانده است. تغییراتی هم که با حفظ وحدت خصلت، در طول تحولات اجتماعی فراوان صورت گرفته‌اند می‌توانند مسئله‌ی مناسب میان فرهنگ زیبایی‌شناختی و زمینه‌های سیاسی و اقتصادی آن را روشن کنند.

آخر اینکه، هنر ایران مدرک و سابقه‌ای و تفسیر و تعبیری است بازمانده از ملتی که از کهن‌ترین زمان‌ها نقش موثری در تاریخ جهان بازی کرده است. نقش ایران در آسیا تعیین کننده و در اروپا مهم بوده است. معنای زندگی تاریخی این کشور هنوز چنان که باید روشن نشده است؛ اما ژرف‌ترین خصلت و پرمعنی‌ترین آرمان‌های او در هنرهايش تحقق و تجسم یافته‌اند آن هم با شیوایی و استحکامی که در کمتر سند دیگری می توان یافت.

منبع:

پوپ، آرتور آپهام ۱۲۸۷.سیری در هنر ایران. تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی

arrangement is beautifully composed to express emotions.

The Expansion of Iranian Art

The rationality and practical utility of the various ideas and crafts that Iran invented or developed, the inherent beauty of its arts, and the clear, comprehensible forms employed in their expression all made their widespread diffusion inevitable, moreover, Iran's position at the heart of Asian culture further facilitated this expansion. Indeed, Iran has, at various times, been in contact with all the great civilizations of the world, transmitting its ideas to them; while simultaneously receiving influ- ences from each-freely, yet with a critical perspective. Iran's role in the history of architecture is in- creasingly being recognized, as the Roman style—both in terms of structure and ornamentation-was influenced by Iran, and compelling evidence suggests that Gothic architecture may also owe certain fundamental structural forms to it. It seems highly plausible that the Gothic tendency in its visual quality and vertical form was inspired by the Orient; among the various influences transmitted to Europe through merchants, travelers, and the Crusades, Iranian motifs played a significant role. There is little room for debate about the importance of Iranian art to European art; however, precise evaluation of this influence will occupy scholars for years to come. Ancient Greek and Roman art (classical art), toward the end of its era, found refuge in Sasanian Iran, where its treasure trove of ornamentation was reshaped and revitalized before being re-exported to Europe. Through various trade routes between Russia and Scandinavia and the Mediterranean Sea, Iranian ornamental arts have influenced Europe; and whenever Islamic art as a whole has interacted with or inspired Europe, the Iranian spirit has been a pervasive presence there. Meanwhile, the less developed tribes beyond Iran's northern and eastern borders-groups that were mostly nomadic but familiar with some Irani- an arts and, through their share in the legacy of general Iranian traditions, exhibited many qualities of the Iranian spirit-transmitted and spread Iranian culture beyond Iran's borders. Because these peoples-the Scythians, the Sarmatians, and their cultures-were fundamentally within Iran's sphere of influence, and perhaps, as some scholars believe, were ethnically and linguistically related to the peoples of the Iranian plateau. These peoples transmitted many characteristics of their artistic style, illustrative techniques, and even folklore to the Goths, Visigoths, and some other Berber tribes; these elements, after being introduced to Europe, became one of the main factors shaping pre-Charlemagne art and left a lasting imprint of form and meaning in early medieval Europe. For tens of centuries, Iran has been a significant power in Asia. Several pieces of evidence indicate that motivations originating from the Iranian Plateau played a decisive role in the emergence of the concept of art in Mesopotamia. The connections with India date back to before the Aryan invasion, confirming a form of unity that goes beyond differences in deeper temperaments. The traces of Iranian influence in India, which were evident during the Achaemenid and Sasanian periods, were renewed around the year 1000 CE and again with the Afghan invasions, as it should be remembered that the Afghans were Iranian and carried elements of Iranian culture with them. During the reign of the Ghurkani rulers (commonly known as the Mughals of India), Iranian influence remained predominant throughout much of the Indian subcontinent, and during this period, the court and nobility drew significant cultural inspiration from Iran. Trade between Iran and the Far East was continuous, complex, and long-lasting. In ornamental arts, styles and trends, as well as various practical crafts, were exchanged during this interaction. Moreover, Iranian culture transformed the early form of Buddhism, as this religion passed through Iranian territories on its way to China and absorbed various religious ideas-particularly from the source of the Mithraic faith-which eventually evolved into the sect known as Amida.

The Comprehensive Significance of Iranian Art History

Since Iran thus played a profound role in the development of other cultures in both the East and the West, art historians of other nations must seek illumination from the history of Iranian art; meanwhile, several other issues also become clarified in this context. Iranian art, due to its longevity, endurance, and superior quality, holds a significant position as a distinct phase within the overall history of culture. Since the cultivation of highly refined arts in the Iranian Plateau coincides with the emergence of the first advanced civilization, these arts help elucidate the extent to which human aesthetic motivation is primordial, ancient, and fundamental, as well as the nature, function, and value of aesthetics in human survival. The study of artistic production with such durability and continuity reveals the major underlying motivations behind it and also clarifies the nature of artistic individuality for us. In this region, religion has overseen the birth of art and, in a way, sustained its life until its period of maturity. For this reason, religion reveals the meaningful relationship between these two fundamental and central human concerns, a relationship that remains not yet fully under- stood. The relationship between art and poetry is similarly clarified in this way. Because in Iran these two disciplines have been intertwined for long periods, they resemble the relationship between visual arts and poetry in China in this regard. Because Iranians have been a poetry-nurturing na- tion for many centuries, they have expected their artists not only to depict the narratives conveyed in Persian literature but also to embody the particular modes of poetic thought and feeling. The incorporation of poetry into other dimensions of aesthetics illuminates new and intriguing aspects of poetic motivation and demonstrates its dominance over various creative endeavors. Iranian art similarly maintains a relationship with mathematics; Iranians have engaged in mathematical think- ing for centuries, and certain principles of Iranian design undoubtedly reflect specific forms of mathematical thought. The progression of arts and crafts in Iran also demonstrates the important role geography plays in shaping the character and activities of peoples, although this subject has been widely debated and remains somewhat obscure. The changes that, while preserving the unity of character, have occurred throughout numerous social transformations can also shed light on the relationship between aesthetic culture and its political and economic contexts. Ultimately, Iranian art stands as evidence, a legacy, and an interpretation left by a nation that has played a significant role in world history since the earliest times. Iran's role has been decisive in Asia and significant in Europe. The historical significance of this country's existence has yet to be fully elucidated; however, its deepest qualities and most meaningful ideals have been realized and embodied in its arts-with a clarity and strength seldom found in any other record.

عکاس: امیر پاشایی، مسجد امام اصفهان، میدان نقش جهان



معماری دوران تحول

محسن فروغی و خانه‌ی پلاک ۱۰۹ خیابان کاخ

(از طراحی تا تخریب خانه‌ی ای که نظاره‌گر تاریخ بود)

نویسنده: گلنار تاجدار



محسن فروغی (۱۳۶۲-۱۳۸۶ش)، فرزند محمدعلی فروغی (ذکاءالملک)، معمار، سیاستمدار و استاد دانشگاه. دومین رئیس دانشکده‌ی 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)

پس از اشغال ایران توسط متفقین و کناره‌گیری اجباری رضا شاه، بنا شد. از همان سال‌های نخست پس از ساخت، این خانه به شاهدهی خاموش برای تلاش‌های مصدق در جنبش ملی شدن صنعت نفت، تأسیس جبهه‌ی ملی و جلسات سرنوشت‌سازی تبدیل شد که در نهایت به ملی شدن صنایع نفت در اسفند ۱۳۲۹ انجامید.

اوج اهمیت این خانه بین شهریور ۱۳۳۰ تا مرداد ۱۳۳۲ رقم خورد؛ زمانی که این بنا نه تنها محل سکونت مصدق، بلکه مقر نخست‌وزیر ایران بود. دیوارهای این خانه، شاهد توطئه‌ی ۹ اسفند ۱۳۳۱ علیه مصدق و لحظات پرتنش ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ بودند.

با این پیشینه‌ی تاریخی، در راستای مطالعه و تحقیق برای تدوین کتاب «معماری محسن فروغی»، پس از بررسی اولیه اسناد و مدارک مرتبط، زمان آن رسیده بود که از این خانه بازدید کنیم، تا از نزدیک سبک و گرایش‌های معماری‌اش را زیر ذره‌بین بگذاریم و جایگاه بنا را در میان سایر آثار محسن فروغی دریابیم. شاید این خانه، یک امضای فراموش شده از او بود، یا شاید شاهکاری که در هیاهوی تاریخ گم شده بود.

تصویر پیش‌رو، موقعیت مجموعه‌های خانه‌های متعلق به خانواده‌ی دکتر محمد مصدق را بر روی عکس هوایی سال ۱۳۲۱ش نمایش می‌دهد. خانه‌هایی که پیرامون یک کوچه قاجاری در میانه‌ی تصویر قرار دارند. این کوچه قدیمی تا پیش از سال ۱۳۲۰ در اختیار سفارت ژاپن بوده و در دهه ۱۳۳۰ به عنوان محل استقرار برنامه‌ی اصل چهار ترومن مورد استفاده قرار گرفت.

در بخش شمال‌شرقی باغ خانه‌ی شماره‌ی ۱۰۹ دیده می‌شود. خانه‌ای با طرح محسن فروغی که در دوران ملی شدن صنعت نفت و نخست‌وزیری دکتر مصدق، محل اقامت او بود. اما متأسفانه امروز دیگر اثری از آن باقی نمانده است. در دو گوشه‌ی دیگر باغ، یعنی شمال‌غربی و جنوب غربی، خانه‌های احمد و غلامحسین مصدق، پسران دکتر مصدق دیده می‌شوند که هر دو در وقایع مرداد ۱۳۳۲ به شدت آسیب دیدند.

این تصویر با جایابی فضاها، درک روشن‌تر و عمیق‌تری از رویدادهایی که در این مقاله به آن‌ها پرداخته شده است، فراهم می‌کند.

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 آقای شهریار خانی‌زاد در اختیار گروه قرار گرفته بود، به چاپ رسید.

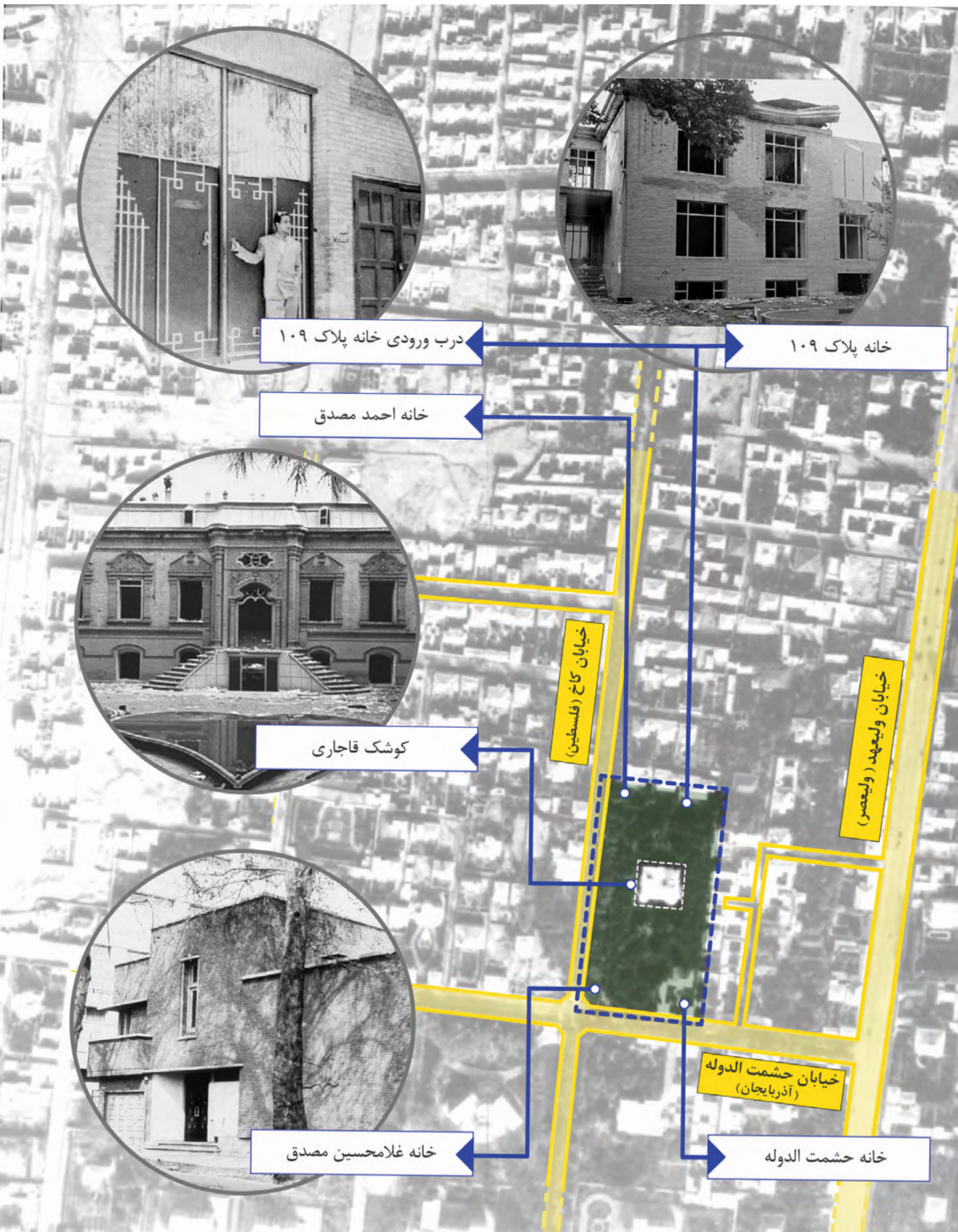
در انتهای این مقاله عنوان شده بود که همگام با تهیه‌ی محتوای کتاب «معماری محسن فروغی» که هم اکنون در دست اقدام است، مطالبی که ممکن است شرایط لازم برای درج در کتاب را نداشته باشند ولی می‌توانند نقشی روشن‌کننده در فعالیت‌های این معمار و رفع ابهام درباره‌ی چگونگی طراحی و ساخت برخی از آثار او داشته باشند، در صفحه‌ی اختصاصی «معماری دوران تحول» ارائه شوند.

اولین مقاله از این دست به قلم خانم پرنیان رحیمی کازرونی و با عنوان «فروغی و تخریب تکیه دولت» در شماره‌ی ۷۳ نشریه‌ی هنرمعماری، تابستان ۱۴۰۳ منتشر شد.

دومین مقاله به قلم ویکتور دانیل با عنوان «فروغی و طرح هتل هیلتون» با فاصله یک شماره، در شماره‌ی ۷۵ نشریه‌ی هنرمعماری، زمستان ۱۴۰۳ منتشر شد. این مقاله سومین مقاله در این رابطه است که به موضوع طرح خانه‌ای ناشناخته برای شخصیتی شناخته شده در عرصه‌ی سیاسی معاصر ایران می‌پردازد.

ویکتور دانیل

در میان آثار معماری محسن فروغی، خانه‌ای کمتر شناخته‌شده اما سرشار از رویدادهای تاریخی قرار دارد؛ خانه‌ای که او در حدود سال‌های ۱۳۲۳ تا ۱۳۲۴ برای یکی از تاثیرگذارترین چهره‌های تاریخ معاصر ایران، دکتر محمد مصدق، طراحی و ساخته بود. این خانه، معروف به خانه‌ی پلاک ۱۰۹ خیابان کاخ، بنایی ساده و مدرن بود که در سال‌های ابتدایی بازگشت مصدق به عرصه‌ی سیاست،



در بعد از ظهري آفتابی، با هدف پیدا کردن خانه‌ی شماره ۱۰۹، راهی خیابان فلسطین (کاخ)، پایین‌تر از خیابان جمهوری (شاه) شدیم. خیابانی که به خاطر ورودی نهاد ریاست جمهوری، انتهایش به بن‌بست می‌رسد. با بررسی عکس‌های هوایی، حدود تقریبی خانه را از قبل مشخص کرده بودیم. چندین بار این بن‌بست را پیاده طی کردیم، اما اثری از خانه نبود. کم‌کم به تردید افتادیم؛ نکند نشانی درست نباشد؟ یا شاید هم خانه پشت دروازه‌های نهاد ریاست جمهوری پنهان شده باشد؟

دوباره سراغ اسناد و عکس‌ها رفتیم، اما تلاش بعدی هم بی‌نتیجه ماند. در موقعیت احتمالی خانه، ساختمان‌های دیگری قد علم کرده بودند. به تدریج فکر ناخوشایندی، مثل سایه‌ای سنگین، روی ذهنمان نشست: این که خانه تخریب شده و ساختمان‌های دیگری به جای آن ساخته شده باشد.

اما باورش سخت بود. مگر ممکن است چنین مکانی، که شاهد بخشی از مهم‌ترین لحظات تاریخ این سرزمین بوده، از صفحه شهر محو شده باشد؟ مگر می‌شود جایی که ردپای تاریخ در آن نفس می‌کشید، قربانی توسعه و تغییر شود؟

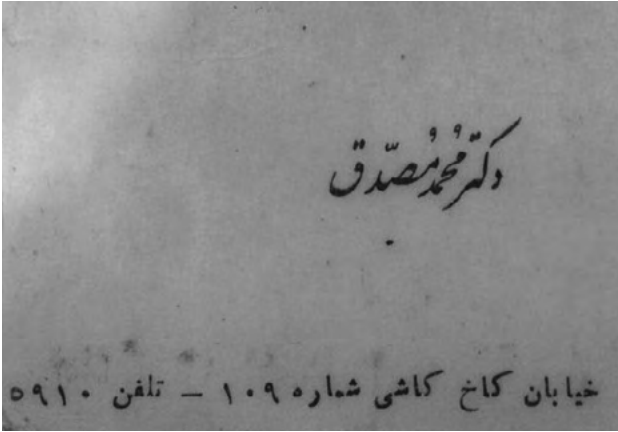
تلخ، اما واقعی. حقیقتی که مدتی بعد، وقتی با آقای علی مصدق، فرزند محمود مصدق و نتیجه‌ی دکتر محمد مصدق، آشنا شدیم، بر آن مهر تایید خورد. و ما ماندیم با ناباوری‌ای که دیگر نمی‌شد انکارش کرد…

بر اساس گفته‌های مالک بعدی، این بنا در سال ۱۳۶۶ خریداری شد، پس از تخریب خانه‌ی قدیمی، او در سال ۱۳۷۰، ساختمان جدید را در همان موقعیت پلاک ۱۰۹ سابق، اما با پلاک جدید ۳۱۲ بنا کرد.

امروز، خانه‌ی پلاک ۱۰۹ دیگر وجود ندارد؛ فقدانِی که نه تنها ضربه‌ای به تاریخ معماری معاصر، بلکه نمادی از بی‌توجهی به میراثی است که شالوده‌ی هویت فرهنگی و تاریخی ما را شکل می‌دهد. بناهای تاریخی صرفاً مجموعه‌ای از آجر و سنگ نیستند؛ آن‌ها روایتگرانی خاموش‌اند که حافظه‌ی جمعی یک ملت را در خود جای داده‌اند. نابودی چنین مکان‌هایی، همچون پاک کردن سطری از تاریخ است؛ سطری که می‌توانست درک عمیق‌تری از گذشته به ما بدهد.

ساخت خانه: از احمد آباد تا خیابان کاخ

دکتر محمد مصدق از سال ۱۳۰۵ تا اواخر شهریور ۱۳۲۰، به دلیل مخالفت‌های متعدد با رضا شاه در روستای احمدآباد تحت نظر بود. او با انتقال سلطنت به رضا خان بدون برگزاری همه‌پرسی و طی شدن روند قانونی مخالف بود و این اقدام را خلاف اصول مشروطه می‌دانست. علاوه بر این، مصدق به مسیر راه آهن سراسری شمال- جنوب اعتراض داشت، چرا که آن را بیشتر در خدمت منافع استراتژیک بریتانیا می‌دید، در حالی که مسیر شرق- غرب را گزینه‌ی مناسب‌تری برای توسعه‌ی اقتصادی ایران می‌دانست. این گونه مخالفت‌ها منجر به برکناری او از والی‌گری فارس، زندانی شدن و در نهایت تحت نظر قرار گرفتن شد. سرانجام مصدق پس از تحولات شهریور ۱۳۲۰ و کناره‌گیری رضا شاه، به تهران بازگشت. در کتاب «در کنار پدرم» به نقل از غلامحسین مصدق آمده است:



کارت ویزیت دکتر محمد مصدق به نشانی خیابان کاخ پلاک ۱۰۹. (عکس از: آرشیو خانوادگی دکتر محمد مصدق)

«در تهران، ابتدا ساختمانی را که اکنون محل انستیتو پاستور است و آن زمان معروف بود به باغ اطلسی، از همسر فرمانفرما، ماهی هشتاد تومان اجاره کردیم و همگی، یعنی پدر و مادرم و برادرم مهندس احمد و من، با خانواده‌هایمان در آنجا اقامت می‌کردیم، سه سال بعد، پدرم ساختمان ۱۰۹ را در خیابان کاخ برای اقامت خود ساخت.» (نجاتی، ۱۳۹۳: ۶۵)

مصدق برای تامین هزینه‌ی ساخت این خانه، بخشی از املاک خود را فروخت. او در خاطراتش به «فروش علاقه‌جاتی در خرقان»، برای تامین هزینه‌های ساخت، اشاره می‌کند. (نیک بخت، ۱۳۹۹: ۱۰۰)

محسن فروغی، معمار جوان، به واسطه‌ی دوستی نزدیک با دکتر غلامحسین مصدق، پسر دکتر محمد مصدق، طرحی را برای ساخت این خانه ارایه داد. فروغی، پس از سال‌ها زندگی در فرانسه و فارغ التحصیلی از مدرسه‌ی بوزار پاریس، از سال ۱۳۱۷ به ایران بازگشته بود و همزمان که در «اداره‌ی ساختمان بانک ملی» مشغول به کار بود، در «دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران» نیز تدریس می‌کرد. علاوه بر آن، در صحنه‌ی فرهنگی و مدنی ایران نیز حضوری پررنگ داشت، او عضو هیئت مؤسس تشکیل مجدد «انجمن آثار ملی» و از مؤسسين «انجمن آرشیتکت‌های دیپلمه‌ی ایرانی»، نیز بود. طرح پیشنهادی او، مورد تایید و پسند مصدق و همسرش قرار گرفت. باقر عاقلی در کتاب «ذکالمملک فروغی و شهریور ۱۳۲۰» به نقل از محسن فروغی می‌نویسد:

«موقعی که دکتر مصدق می‌خواست ساختمانی در خیابان کاخ برای خود بسازد نقشه‌ی آن را از من گرفت. ظرف دو ماه نقشه‌ی کاملی تهیه کردم. فوق العاده مورد پسند ایشان و همسرش قرار گرفت. کار نظارت را نیز به من واگذار نمود. مصدق السلطنه آن روز که من نقشه را به ایشان دادم به اندازه‌ای از کارم راضی شدند که مرتباً می‌گفتند: غلام به تو تبریک می‌گویم که چنین دوستانی داری. آنگاه دسته چک خود را از جیب بیرون آوردند و مبلغ سی هزار تومان چک صادر و بر من تسلیم کردند. بنده از گرفتن چک [امتناع] کردم. هر چه او اصرار



محمد مصدق (۱۲۶۱-۱۳۴۵ش)، حقوق‌دان و نخست‌وزیر ایران در سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۲ بود. او نقش مهمی در تصویب قانون ملی شدن صنعت نفت ایران داشت. (عکس از: فلیکر، بازیابی شده در ۱۷ ژوئن۲۰۲۵، از: www.flickr.com/photos



خانه‌ی دکتر مصدق واقع در خیابان کاخ پلاک ۱۰۹. (عکس از: پژوهشکده‌ی مطالعات تاریخ معاصر ایران.)



دکتر محمد مصدق و احمد انوری، در خانه‌ی پلاک ۱۰۹ خیابان کاخ (عکس از: گاردین. ۲۰۱۴، ۱۳ ژانویه). ایران: تصاویری از گذشته‌ای فراموش‌شده به روایت تصویر، بازیابی‌شده از https://www.iran-snapshots-mosaddegh-lost-photo/۱۲/jan/۲۰۱۴/theguardian.com/world/iran-blog



کوشک قاجاری در وسط باغ که در جریان کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ آسیب بسیار دید (عکس از:تاریخ ایرانی). (۱۳۹۲، ۲۸ مرداد). خانه‌ی مصدق زیر آوار کودتا. بازیابی‌شده در ۱۷ خرداد ۱۴۰۴، از <http://tarikhirani.ir/fa/news/۳۴۷۸/خانه-مصدق-زیر-آوار-کودتا>



خانه‌ی دکتر غلامحسین مصدق. (عکس از:آرشیو معماری دوران تحول)



دکتر محمد مصدق در خانه‌ی پلاک ۱۰۹، خیابان کاخ، ۱۳۳۱. (عکس از: هانری کارتیبه برسون، مرکز بین‌المللی عکاسی (ICP)، بازیابی‌شده در ۱۷ ژوئن ۲۰۲۵، از <https://www.icp.org/browse/archive/objects/prime-minister-mossadegh-iran>)



در ورودی خانه‌ی پلاک ۱۰۹، خیابان کاخ. (عکس از: پژوهشکده‌ی مطالعات تاریخ معاصر ایران)



دکتر محمد مصدق در خانه‌ی پلاک ۱۰۹، خیابان کاخ، ۱۳۳۱ (عکس از: هانری کارتیبه برسون، مرکز بین‌المللی عکاسی (ICP)، بازیابی‌شده در ۱۷ ژوئن ۲۰۲۵، از <https://www.icp.org/browse/archive/objects/prime-minister-mossadegh-iran>)

کرد من انکار نمودم و گفتم: روابط من و غلام شبیه دو برادر است.» (عاقلی، ۱۳۶۷: ۱۶۰)

خانه‌ی پلاک ۱۰۹ در شمال باغی با کوشک مرکزی، که متعلق به خانواده‌ی مصدق بود، بنا شد. در دوران تبعید محمد مصدق این باغ و کوشک به سفارت ژاپن اجاره داده شد. کوشک میانی باغ، ساختمانی دو طبقه از دوران قاجار بود که با سالن‌ها و پله‌های وسیع، دیوارهای گچ‌بری شده و سقف‌هایی با پنجره‌های بلند، جلوه‌ای با شکوه داشت. این باغ در اوایل دهه ۱۳۳۰در اجاره‌ی اصل چهار ترومن قرار گرفت.

خانه‌ای در سایه تاریخ: از جنبش نفت تا رویدادهای مرداد ۱۳۳۲

از معدود تصاویر بجا مانده از خانه‌ی پلاک ۱۰۹ خیابان کاخ، آن را بنایی با احجام ساده و مکعبی، متاثر از سبک مدرن، نشان می‌دهد. این خانه، علاوه بر محل وقوع جلسات و مذاکرات متعدد در جریان ملی شدن صنایع نفت ایران تا پایان سال ۱۳۲۹، در سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۲ مکانی برای فعالیت‌های سیاسی نخست‌وزیر بود که گاه در بستر بیماری تداوم می‌یافت. در اسفند ۱۳۳۱، در جریان تنش‌های سیاسی آن دوران، خانه‌ی پلاک ۱۰۹ خیابان کاخ شاهد یکی از رویدادهای مهم زندگی سیاسی دکتر مصدق بود. تجمع گروهی از مخالفان در برابر خانه، موجب شد که دکتر مصدق برای حفظ امنیت خود و اطرافیان، موقتا محل را ترک کند. و این نخستین بار نبود که خانه‌ی پلاک ۱۰۹ نقشی فراتر از یک فضای مسکونی را ایفا می‌کرد و آخرین بار هم نبود.

در مرداد ۱۳۳۲ نیز، طی روزهایی که بحران سیاسی به اوج رسیده بود، این خانه به یکی از کانون‌های اصلی توجه و رفت‌وآمدهای سیاسی بدل شد. هم‌زمان با تحولات روز ۲۸ مرداد، ساختمان با فشار و تهدید نیروهای مخالف دولت مصدق روبه‌رو گردید و بخش‌هایی از آن آسیب دید. در نهایت، نخست‌وزیر به ناچار همراه با برخی یاران نزدیک، از مسیر خانه‌های مجاور، خانه را ترک گفت. خانه‌ی پلاک ۱۰۹ طی یک دهه پس از ساخت، شاهی‌ی خاموش بر مهم‌ترین وقایع تاریخی ایران در دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ بود که نقطه عطفی در تاریخ معاصر سیاسی کشور ایران به شمار می‌روند.

از خانه تا ویرانه: سرنوشت پس از وقایع مرداد ۱۳۳۲

در جریان کودتای مرداد ۱۳۳۲، بخش زیادی از اسناد و وسایل شخصی و اموال موجود در خانه‌ی پلاک ۱۰۹ نابود شد و به یغما رفت و خانه دچار آسیب‌های جدی شد. خانه‌های مجاور هم که متعلق به پسران دکتر مصدق بودند از این آسیب‌ها مصون نماندند. در این‌باره، غلامحسین مصدق، چنین روایت می‌کند: «عصر روز ۲۸ مرداد، دار و ندار پدر را در خانه‌ی ۱۰۹ کاخ (فلسطین فعلی) غارت کردند، حتی کاشی‌های ساختمان و سیم‌های برق را کردند و بردند. خانه‌ی برادرم احمد و نیز خانه‌ی من که مجاور خانه‌ی پدرمان بود، هم تاراج شده بود و آنچه برای ما باقی مانده بود، یک‌دست لباس تنم، به اضافه کلید همان خانه‌ی غارت‌شده بود.» (نجاتی، ۱۳۹۳: ۷۰)

پس از این حوادث، خانواده‌ی مصدق به ناچار به خانه‌ای در خیابان حشمت‌الدوله نقل مکان کردند. (نجاتی، ۱۳۹۳: ۱۲۲)

پس از پایان دادگاه و محکومیت دکتر مصدق، او برای پرداخت بدهی‌هایش مجبور شد بخشی از دارایی‌های باقی‌مانده را بفروشد. پسر دکتر محمد مصدق نقل می‌کند:

«پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، پدر ۸۸۰٬۰۰۰ تومان مقروض بود. با پایان یافتن دادگاه و محکومیت، برای اینکه بدهی‌اش را ادا کند، تصمیم گرفت باغچه‌ی خیابان کاخ و چند قطعه زمین‌های مجاور آن را بفروشد. به استثنای دو قطعه زمین، که یکی را به من و یکی را به برادرم احمد داد، بقیه را از قرار متری صد تومان فروخت. با این پول قرض‌هایش را داد. زمینی که پدر به من داده بود، برای سکونت خود ساختم. برادرم به شمیران رفت و مادرم هم در همان خانه‌ی قدیمی حشمت‌الدوله ماند. پدر پس از پایان دوره‌ی سه‌ساله زندان، مجبور به اقامت در احمدآباد شد و تا سال ۱۳۴۵، به جز چند هفته که او را برای معالجه به تهران آوردیم، همچنان در احمدآباد بود.» (نجاتی، ۱۳۹۳: ۱۲۳)

خانه‌ای که روزی مرکز تصمیم‌گیری‌های بزرگ ملی بود، پس از کودتا به نمادی از شکست و فراموشی تبدیل شد.

خطای یک تصویر، گسست یک تاریخ

در واقع خانه‌ی دکتر محمد مصدق واقع در پلاک ۱۰۹ خیابان کاخ، با طرح محسن فروغی، مجاور کوشک قاجاری بود که در وقایع سال‌های ۱۳۳۱ و ۱۳۳۲ به باغ اصل چهار ترومن معروف بود. تصاویر موجود از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، گواه آن است که کوشک قاجاری نیز هدف حمله قرار گرفته بود. آثار تخریب و شعارهای نوشته شده بر دیوارهای آن، به وضوح در این تصاویر دیده می‌شود. به همین دلیل است که در تصاویر منتشر شده از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، این کوشک قاجاری به اشتباه به عنوان خانه‌ی مصدق معرفی می‌شود. در حالی که از خانه‌ی پلاک ۱۰۹ تنها چند تصویر باقی مانده است، بنایی با نمای ساده‌ی آجری، بدون تزئین و پنجره‌های بزرگ.

تخریب چنین خانه‌هایی که در بستر رویدادهای سرنوشت ساز قرار داشته‌اند، نه تنها به میراث معماری آسیب می‌زند، بلکه باعث می‌شود شناخت ما از تاریخ دچار گسست شود. این فقدان‌ها می‌توانند روایت‌های تاریخی را مبهم کنند، چرا که مکان‌های تاریخی مانند نشانه‌های عینی به ما کمک می‌کنند تا وقایع گذشته را ملموس‌تر و دقیق‌تر درک کنیم.

در مورد خانه‌ی مصدق، نابودی این بنا نه‌تنها یک اثر معماری مدرن را از بین برد بلکه موجب شد که در حافظه‌ی عمومی، کوشک قاجاری مجاور به اشتباه به‌عنوان محل زندگی مصدق شناخته شود. این اشتباه نشان می‌دهد که چگونه از دست دادن مکان‌های تاریخی، می‌تواند به تحریف واقعیت‌های تاریخی و در نتیجه کاهش دقت در روایت‌های ملی منجر شود.

منابع:

-عاقلی، باقر (۱۳۶۷)، «ذکاء الملک فروغی و شهریور ۱۳۲۰»، انتشارات علمی -نجاتی، غلامرضا (۱۳۹۳)، «در کنار پدرم»، مؤسسه خدمات فرهنگی رسا -نیک‌بخت، محسن (۱۳۹۹)، «صد خاطره و نکته از دکتر مصدق- با دو یادداشت کوتاه از دکتر محمود مصدق و خسرو صیف» ، انتشارات تهران (با همکاری نشر آملآ)

منابع عکس‌ها:

-هانری کارتیه برسون (۱۳۳۱)، "دکتر محمد مصدق در خانه‌ی پلاک ۱۰۹ خیابان کاخ" [عکس]، مرکز بین‌المللی عکاسی بازیابی شده در ۱۷ ژوئن ۲۰۲۵ از (ICP) https://www.icp.org/browse/archive/objects/prime-minister-mossadegh-iran-

-تاریخ ایرانی (۲۸ مرداد ۱۳۹۲)، "خانه‌ی مصدق زیرآوار کودتا"، بازیابی شده در ۱۷ خرداد ۱۴۰۴، از خانهٔ_مصدق_ زیر_آوار_کودتا http://tarikhirani.ir/۳۴۷۸/fa/news

Pimu- (۲۰۱۱)، محمد مصدق، [عکس]، فلیکر، بازیابی شده در ۱۷ ژوئن ۲۰۲۵، از https://www.flickr.com/photos/pimu-in/۶۰۴۶۰۷۳۰۵۰/۷۲۱۵۷۶۸۳۸۸۴۶۶۶۵۴-album

-مؤسسه‌ی مطالعات تاریخ معاصر ایران، (بدون تاریخ)، "دکتر محمد مصدق در آغاز حرمت برای افتتاح خانه‌ی صلح، ۱۳۲۸" بازیابی شده در ۲۷ خرداد ۱۴۰۴ از https://www.iichs.ir/fa/gallery/۲/۹۷۱۱/دکتر-محمد-مصدق-آیینه-تصاویر-۲-

- گاردین (۱۳ ژانویه، ۲۰۱۴)، "دکتر محمد مصدق و احمد انوری، در خانه‌ی پلاک ۱۰۹ خیابان کاخ" بازیابی شده از https://www.theguardian.com/world/iran-blog/۲۰۱۴/jan/۱۳/snapshots-mosaddegh-lost-photo

-خبر آنلاین (۳ تیر ۱۴۰۲)، "دکتر مصدق به همراه گارد مخصوص نخست وزیری مقابل خانه‌اش" بازیابی شده در ۱۷ خرداد ۱۴۰۴ از https://www.khabaronline.ir/news

-انتخاب (۲۸ مرداد ۱۳۹۶)، "در ورودی خانه‌ی پلاک ۱۰۹، خیابان کاخ در وقایع ۲۸ مرداد ۱۳۳۲" بازیابی شده در ۱۷ خرداد ۱۴۰۴ از https://www.entekhab.۴۲۴۹۶۳/ir/fa/news

باتشکر از خانواده‌ی مصدق و آقای علی مصدق.



کوشک قاجاری در وسط باغ که در جریان کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ آسیب بسیار دید (عکس از:تاریخ ایرانی. (۱۳۹۲، ۲۸ مرداد). خانه‌ی مصدق زیر آوار کودتا. بازیابی‌شده در ۱۷ خرداد ۱۴۰۴، از http://www.tarikhirani.ir/fa/news/۳۴۷۸/خانه-مصدق-زیر-آوار-کودتا)



آرامگاه باباطاهر عریان

به کوشش انجمن آثار ملی ایران*

معماری از محسن فروغی

نوشته‌ی دکتر حسین بحرالعلومى

عکاس: رکسانا خانی‌زاد



بابا طاهر، که به نام «عریان» نیز شناخته می‌شود، یک شاعر درویش از منطقه همدان است. تقریباً تمام اطلاعات موجود درباره‌ی او به همین مختصر محدود می‌شود؛ حتی تاریخ تولد او نیز مورد بحث و جدل است و تخمین‌ها بین قرن ۴ هجری / ۱۰ میلادی تا قرن ۷ هجری / ۱۳ میلادی متغیر است. نخستین اشاره به مقبره او در همدان در کتاب «نوشتات القلوب» آمده است (ص ۷۱). این مقبره در سال‌های ۳۰-۱۳۲۹ هجری شمسی / ۵۱-۱۹۵۰ میلادی بازسازی شده است. یکی از داستان‌ها او را هم‌دوره با عین‌القضات همدانی (متوفی ۵۲۶ هجری / ۱۱۳۱ میلادی) می‌داند و دیگری او را هم‌زمان با خواجه نصیرالدین طوسی (متوفی ۶۷۲ هجری / ۱۲۷۳-۷۴ میلادی) قرار می‌دهد. از طرف دیگر، رضاقلی‌خان هدایت در «مجمع الفصحاء» بدون ارجاع به هیچ مدرکی می‌گوید که او پیش از فردوسی و انصاری در سال ۴۱۰ هجری / ۲۰-۱۰۱۹ میلادی درگذشته است (جلد دوم، ص ۸۴۵). یک دو بیتی منتسب به بابا طاهر اشاره‌ای به تاریخ می‌کند: «من همان دریا هستم که در کاسه آمده‌ام؛ من همان نقطه هستم که در حرف آمده‌ام؛ در هر هزار یکی صاف و همچون الف نمایان می‌شود؛ من همان صافم که در هزار آمدم.» میرزای مهدی‌خان کوکب با محاسبه از طریق حساب ابجد، تاریخ تولد بابا طاهر را ۳۲۶ هجری / ۳۸-۹۳۷ میلادی می‌داند که با نظر هدایت هم‌خوانی دارد. رشید یاسمی از طرف دیگر، بیت سوم را اشاره‌ای به باور زرتشتیان می‌داند که معتقدند یک پیشوای معنوی هر هزار سال ظهور می‌کند؛ او بر این عقیده است که بابا طاهر ادعا می‌کند که چنین پیشوایی است و در سال ۱۰۰۰ میلادی (یعنی ۳۹۱ هجری قمری) به دنیا آمده است. اما مجتبی مینوی این نظریه را رد می‌کند و آن را بی‌اساس می‌داند و معتقد است که بابا طاهر احتمالاً از تاریخ تولد خود در تقویم هجری قمری آگاه نبوده است، چه رسد به تقویم میلادی. داستانی که بیشتر به نظر حقیقت نزدیک می‌آید، در کتاب «راحت الصدور» از راوندی (که در سال ۶۰۳ هجری / ۱۲۰۶ میلادی تکمیل شده) آمده است. در این کتاب، بر اساس نقل قول‌ها، دیداری میان بابا طاهر

* بحرالعلومى، حسین، ۱۳۵۵، کارنامه‌ی انجمن آثار ملی.

همراه با دو دیگر از اولیا و فاتح سلجوقی طغرل ذکر شده است (ص ۹۸-۹۹). این دیدار، اگر واقعی باشد، باید بین سال‌های ۴۴۷ تا ۴۵۰ هجری (۱۰۵۵-۵۸ میلادی) رخ داده باشد. استفاده از واژه «ولی» نشان می‌دهد که بابا طاهر باید در سنین بالاتر بوده باشد، که این تاریخ تولد را به تاریخ پیشنهادی رشید یاسمی نزدیک می‌کند. تاریخ ۴۱۰ هجری / ۲۰-۱۰۱۹ میلادی که به عنوان تاریخ مرگ او در نظر گرفته شده (رضاقلی‌خان هدایت، ریاض العارفین، تهران، ۱۳۱۶ هجری شمسی / ۱۹۳۷ میلادی) و توسط نفیسی نیز پذیرفته شده، بعید به نظر می‌رسد.

بابا طاهر بیشتر به خاطر دو بیتی‌هایش معروف است، رباعی‌هایی که نه در قالب رایج رباعی استاندارد بلکه در قالب وزنی ساده‌تر ساخته شده‌اند که هنوز هم در شعرهای مردمی رایج است. دیگر ویژگی این اشعار استفاده از گویشی است که احتمالاً گویش محلی آن دوره بوده است، هرچند در گذر زمان تغییراتی به‌دلیل بی‌توجهی یا سهل‌انگاری نویسندگان در نسخه‌برداری‌ها ایجاد شده که نمی‌توان به طور قطعی گفت شکل اصلی آن چه بوده است. بیشتر منابع سنتی این اشعار را به‌طور غیررسمی «لری» می‌نامند، در حالی که نامی که از همان ابتدای ظهور این اشعار برای آن‌ها استفاده شده، «فهلویات» است که احتمالاً به این معنی است که این اشعار به زبانی مربوط به گویش‌های میانه ایرانی، یعنی پهلوی، نوشته شده‌اند. روبن ابراهامیان اما شباهت زیادی میان این اشعار و گویشی که هم‌اکنون یهودیان همدان به آن صحبت می‌کنند، پیدا کرده است.

دیدگاه باباطاهر درباره وضعیت انسان

وقتی به مسئله ارزیابی دیدگاه بابا طاهر درباره وضعیت انسانی می‌پردازیم، با مانعی مشابه آنچه که دانش‌پژوهان در مورد آثار عمر خیام با آن روبرو بودند، مواجه می‌شویم. اشعار کوتاه به گویش‌های محلی که به بابا طاهر منتسب شده، توسط بسیاری از شاعران شناخته‌شده و شاعران کم‌نام‌تر نیز سروده شده‌اند. وقتی هیرون آلن نسخه خود را در سال ۱۹۰۲ منتشر

عکاس: رکسانا خانی‌زاد



کرد، تنها حدود هشتاد رباعی شناخته شده بود. اما در سال ۱۹۲۷، وحید دستگردی نسخه‌ای از ۲۹۶ دو بیتی همراه با چهار غزل و هفتاد رباعی اضافی منتشر کرد که اصالت برخی از آن‌ها مورد تردید است. بسیاری از این اشعار در دیوان‌های سایر شاعران نیز یافت می‌شوند. با این حال، یک انسجام خاص در احساسات این اشعار وجود دارد که نشان می‌دهد ممکن است همه این اشعار از ذهن واحدی برخاسته باشند. ویژگی‌های بارز این اشعار عبارتند از سادگی، صداقت و فروتنی؛ واقعا ویژگی‌های شعر بابا طاهر، که از پیچیدگی‌های فکری و تصنعی تهی است، نمی‌توانست از رسانه‌ای بهتر از رباعی‌های محلی، که به روح بیابان‌های بادی، کوه‌های بلند، دره‌های تنها و زندگی سخت صوفیان اشاره دارد، بهره‌مند شود. همه‌ی تصاویر بابا طاهر از همین محیط به‌دست آمده است. او یک درویش گمنام و فروتن است که با شور و اشتیاق، عشق خود به خدا را می‌ریزد و خدا را در همه‌جا می‌بیند. مانند بسیاری از هم‌قطارانش، او از کوچکی انسان، رد شدن، تنهایی و انزوا آگاه است؛ اما برخلاف خیام، او راه حل این مشکل را در لذت جویی از دنیا نمی‌بیند، بلکه در فَنای خود در خدا، یعنی انحلال نهایی در خدا می‌بیند. با این حال، در شعرهای او جنبه‌ی زمینی نیز وجود دارد؛ عشق او انسانی است و نه فقط الهی، و بیان آن نیز صادقانه‌تر از شعرهای تصنعی هم‌دوره‌هایش مانند انصاری یا منوچری است که برای خوشایند یک پادشاه می‌نوشتند. او را می‌توان نخستین شاعر بزرگ عشق صوفیانه در ادبیات فارسی دانست. در دو دهه‌ی گذشته، دو بیتی‌های او غالباً به موسیقی درآمده است.

آثار دیگر باباطاهر

بابا طاهر نخست و پیش از هر چیز یک صوفی بود و این ویژگی در تنها اثر دیگری که به او نسبت داده می‌شود، به‌وضوح آشکار است؛ یعنی «کلمات کوتاه» که مجموعه‌ای است از نزدیک به ۴۰۰ عبارت حکمی به زبان عربی، که موضوع تفسیرها قرار گرفته است، یکی از آن‌ها به عین‌القضات همدانی نسبت داده شده است. اگر این آثار اصیل باشند (و هیچ مولفی غیر از بابا طاهر برای آن‌ها ذکر نشده است)، این نشان می‌دهد که بابا طاهر از درجه‌ای قابل توجه از تحصیلات برخوردار بوده و بنابراین نمی‌تواند یک طایفه‌ای بی‌سواد باشد که اشعارش چنین چیزی را نشان می‌دهند. این عبارت‌ها به بیست و سه فصل تقسیم شده‌اند که تمامی مضامین تدریس صوفیانه از علم و معرفت تا حرقت و تقدیر را پوشش می‌دهند. «علم راهنمای معرفت

است، و وقتی که معرفت آمده، دیدگاه علم محو می‌شود و تنها حرکات علم به سمت معرفت باقی می‌ماند؛ علم تاج گنوسی است، و گنوسی تاج علم است؛ هر کس آنچه را که خدا مقرر کرده ببیند، بی‌حرکت و ناتوان می‌ماند.» بعضی معتقدند که بابا طاهر شیعه بوده است؛ این نتیجه‌گیری از یک بیت است که می‌گوید «ای خدا، به حق هشت و چهار تو…» که به دوازده امام شیعه اشاره دارد. اما باید گفت که چنین عباراتی قابل تفسیرهای مختلفی هستند؛ به‌طور مثال ممکن است به هشت آسمان، چهار عنصر و یا مفاهیم مشابه اشاره داشته باشند. طبق نظر اهل حق که اشعار بابا طاهر را در آیین‌های خود به کار می‌برند، او تجلی یکی از فرشتگانی بوده که همراه با سومین تجلی الهی آمده است. بسیاری از داستان‌ها درباره معجزات و قدرت‌های جادویی او وجود دارد. یکی از معروف‌ترین آن‌ها مربوط به زمانی است که او به‌دلیل تَمسخر دانش‌آموزان در یک کالج در همدان، شب را در یک حوض یخ‌زده گذراند و صبح‌گاه با دانش الهی برآمد.

آرامگاه باباطاهر

همانطور که گفته شد باباطاهر عریان همدانی از عارفان و شاعران قرن پنجم هجری است که ظاهرا در اواخر قرن چهارم ولادت یافته است. در مقطع غزل‌ها و در برخی از دوبیتی‌هایش نام خود را طاهر ذکر کرده و از جمله سروده است:

خدایا عشق طاهر بی‌نشان بی

که از عشق بتان بی‌پاس‌رستم

منم طاهر که از در خونابه نوشی

محمد را کمینه چاک‌رستم

مو از روز ازل طاهر بزادم

از این رو نام باباطاهرستم

دلی دیرم چو مرغ پرشکسته

چو کشتی برلب دریا نشسته

همه گویند طاهر تار بنواز

صدا چون می‌دهد تار شکسته

ازخاندان، تحصیلات و زندگانی او اطلاع صحیحی در دست نیست. در سال ۴۴۷ که طغرل بیک سلجوقی در همدان به دیدن باباطاهر رفته ظاهرا بابا عارفی کامل و مورد احترام بوده است.
راوندی داستان ملاقات او را باطغرل



لوح کاشی مربوط به آرامگاه باباطاهر از آثار قرن هفتم هجری



آرامگاه اولیه و قدیمی باباطاهر، ۱۲۹۹ شمسی



دومین آرامگاه ساخته شده باباطاهر، ۱۳۲۹ الی ۱۳۳۱ شمسی

با کلمات شبیه به قصار عقاید عرفا و صوفیه را بیان می‌دارد و از قرار شرحی که در مقدمه‌ی آن نوشته شده مصنف را بابا طاهر معرفی می‌کند. بخش دوم کتابی است به نام «الفتوحات الربانی فی اشارات الهمدانی» که گویا شارح آن جانی بیک همدانی باشد.

آرامگاه باباطاهر- انجمن آثار ملی

آرامگاه باباطاهر بر فراز تپه‌ای در شمال غربی همدان و در اواسط خیابان باباطاهر قرار دارد. در قرن ششم هجری برجی هشت ضلعی با آجر برروی قبر باباطاهر ساخته شده بود، مینورسکی نوشته است: «ساختمان مقبره‌ی طاهر خیلی ساده و بی پیرایه می‌باشد. نمی‌توان از آن فواید تاریخی بدست آورد و در کتاب نزهة القلوب حمدالله مستوفی ذکر مختصری از آن شده است. تصویر مقبره‌ی مزبور در یکی از مجلات منطبعه در مسکو Mnorsky Matériaux Mascu و همچنین در کتاب دیدار قبر باباطاهر در همدان مولف ویلیام جاکسن انگلیسی موجود است. این کتاب را که مولفش تقدیم به ادوارد برون نموده در سنه‌ی ۱۹۲۲ در کمبریج طبع نموده‌اند....

«در مقابل بقعه‌ی ساده‌ی مذکور بنایی مرکب از چند اطاقک معمولی قرار داشت که اکثر محل سکونت دراویش صوری بود مزار مزبور در اثر بی‌توجهی اولیا امور وقت مانند اکثر ابنیه‌ی تاریخی به مرور زمان رو به ویرانی نهاد و کم کم بصورت مقبره‌ای مخروبه و بنای نیمه‌ویرانی در آمد و پس از سال‌ها گذشت زمان در عصر رضا شاه مقبره‌ی باباطاهر از طرف شهرداری همدان تجدید بنا گردید.»

دانشمند گران‌قدر آقای سید محمدتقی مصطفوی درباره‌ی این آرامگاه نوشته‌اند که:

«آرامگاه باباطاهر قبل از زمان رضا شاه عبارت از برج متروک نیمه ویرانی بر فراز تپه‌ای که اکنون دیده می‌شود بود که از طرف شهرداری همدان بنای جدیدی در محل بنای سابق ساختند و ضمن پی‌برداری لوحه‌ی کاشی کوچک

بیک چنین آورده است: «شنیدم که چون سلطان طغرلبک به همدان آمد از اولیا سه پیر بودند باباطاهر و باباجعفر و شیخ حمشا، کوهکیست بر در همدان آن را خضر خوانند بر آنجا ایستاده بودند، نظر سلطان بریشان آمد، کوکبه‌ی لشکر بداشت و پیاده شد و با وزیر ابونصر الکندری پیش ایشان آمد و دست‌هاشان ببوسید باباطاهر پاره‌ی شیفته‌گونه بودی او را گفت: ای ترک با خلق خدا چه خواهی کرد؟ سلطان گفت: آنچه تو فرمایی، گفت: آن کن که خدا می فرماید، آیه: «ان الله یامر بالعدل والاحسان»، سلطان بگریست و گفت چنین کنم، بابادستش بستد و گفت: از من پذیرفتی؟ سلطان گفت: آری، بابا انگشتی شکسته که سال‌ها از آن وضو کرده بود در انگشت داشت بیرون کرد و در انگشت سلطان کرد و گفت: مملکت عالم چنین در دست تو کردم بر عدل باش، سلطان پیوست آن درمیان تعویذها داشتی و چون مصافی پیش آمدی آن در انگشت کردی.»

آثاری که از باباطاهر باقی مانده است، عبارت است از:

۱- ترانه‌ها با دوبیتی‌های باباطاهر که در بحر هزج مسدس محذوف و به لهجه‌ی لری سروده شده، و به نام فهلویات مشهور است. درباره‌ی این ترانه‌ها نوشته‌اند: «این اشعار بسیار لطیف و پراز عواطف رقیق و معانی دل انگیز است لیکن بر اثر کثرت اشتهار و تداول درمیان عامه‌ی فارسی زبانان در آن‌ها تصرفاتی صورت گرفته است. چنانکه غالباً از هیئت اصلی خود بگردیده و به پارسی دری نزدیک شده اند». دوبیتی‌های باباطاهر مکرر در ایران و برخی از کشورهای دیگر چاپ و منتشر شده و دو قطعه و چند غزل نیز با همان لهجه از او بازمانده است.

۲. مجموعه‌ی کلمات قصار به عربی که عقاید عرفانی را در علم و معرفت ذکر و عبادت و وجود و محبت بیان کرده‌اند. مشتمل بر ۴۲۰ کلمه‌ی عارفانه، در پنجاه باب، و خاتمه‌ای در اشیا متفرقه.

۳- سرانجام: کتابی است مشتمل بر دو بخش. بخش نخست رساله‌یی است که

فیروزه رنگی که از آثار قرن هفتم هجری است کشف گردید... در حاشیه و اطراف این کاشی بعد از بسمله آیهی کریمه‌ی اَما ولیکم الله و رسوله والذین آمنوا الذین یقیمون الصلوه ویؤتون الزکوة وهم راکعون (آیهی ۵۵ سورهی مائده یعنی سورهی پنجم قرآن مجید) بطور برجسته بخط کوفی مرقوم رفته حاشیهی بالایی آن هم به همان خط و همان طرز مشتمل بر کلام مبارک لا الله الا الله محمد رسول الله است و در وسط قسمت پایین کاشی کلماتی مرقوم رفته که لعاب فیروزه رنگ کاشی مانع از تشخیص آن است و کلمات ابوالوفابن ابوالقاسم که عینا در کاشی عتیق امامزاده یحیی تهران هم وجود دارد تشخیص داده می‌شود و هر چند سال تاریخی مشاهده نمی‌گردد ولی یقینا این لوحه‌ی کاشی مربوط به قرن هفتم هجری می‌باشد: طول آن ۴۵ سانتی‌متر و عرض آن ۳۰ سانتی‌متر است، کاشی مزبور نظیر یکی دو کاشی دیگر است که در بعضی از مرقدهای عرفا و بزرگان مذهب شیعه در زمانی که هنوز مذهب رسمی و علنی ایران تشیع نبود بدست آمده است و مخصوصا لوحه‌ی نظیر آن به همان اندازه و همان سبک و با همان خطوط در بقعه‌ی امامزاده یحیی تهران بدست آمد و سال تاریخ آن ۶۲۸ تشخیص داده شد.

لوح کاشی مکشوف در مزار باباطاهر اینک در موزه ایران باستان نگهداری می‌شود.

باری بنای جدید در زمانرضا شاه شروع گردید و بصورتی غیرمناسب آن را نیمه‌تمام گذاردند و در سال‌های ۱۳۲۹ و ۱۳۳۰ و ۱۳۳۱ شمسی از طرف شهرداری همدان به تکمیل و اصلاح آن تا حدی که وضع موجود بنا اقتضا می نمود و راه میداد اقدام شد که اکنون به اتمام رسیده است و از طرف انجمن آثار ملی بنا به انتخاب جناب آقای حکمت ۱۴ دوبیتی از اشعار عارف مزبور برای کتیبه‌ی کاشی داخل بنا و عباراتی هم برای نوشته‌ی روی سنگ مزار در نظر گرفته شد و بوسیله‌ی فرماندار علاقه‌مند و جدی آنجا شادروان نصرت‌الله خواجه نوری و جانشین آن فقید آقای احمد جهانسوز که تکمیل و اصلاح آرامگاه بابا طاهر یکی از ثمرات کوچک سعی و جدیتشان در اصلاحات فراوان و اقدامات دامنه دار شهر تاریخی همدان است بنای مزبور با تمام رسید و هرچند نوشتن کتیبه‌ها ونصب سنگ مرمر بر روی مزار و کاشی بر دیوار بواسطه‌ی وضع نامساعد مالی شهرداری همدان عملی نشد و انجمن آثار ملی هم بر خلاف نظر اولیه‌ی خود تا موقع نگارش این سطور نتوانسته است این کمک را به آرامگاه باباطاهر بنماید ولی از نظر اطلاعات مفیدی که در نوشته‌ی روی سنگ مزار پیش بینی شده است و نمونه‌های نغز دوبیتی‌های باباطاهر ذکر منتهای فوق را در این راهنما مفید و مه‌ورد می‌داند تا هم خوانندگان علاقه‌مند را از این بابت بهره‌ای برسد و هم باشد که بعدا منظور فوق عملی گشته کتیبه‌های کاشی و سنگ روی مزار با این نوشته‌ها زینت بخش فضای درونی آرامگاه باباطاهر گردد.

نوشته برای روی سنگ مزار

بسم الله الرحمن الرحيم

«من امامه الموت دامت حیوته و هومیت و من امامه الحیوه دام موته و هو حی»

در ریاض العارفین مسطور است که طاهر همدانی نورالله روحه مشهور به بابا طاهر عریان از خاک پاک همدان بوده و در آن ولایت به دیوانگی شهرت نموده. گویند چنان آتشی در دل آن دیوانه‌ی فرزانه افروخته و بنیاد صبر و طاقت او را سوخته بودند که با آنکه برودت هوای آن بلاد مشهور است در فصل زمستان در کوه الوند در میان برف عور نشسته و از گرمی شکایت می‌کرد و بقدر بیست ذرع اطراف وی برف گداخته بود. وفاتش را در چهار صد و ده نوشته‌اند. لیکن نظر به حکایت صحبت او با سلطان طغرل سلجوقی که در حدود ۴۴۷ به همدان آمد ظاهرا وفات او بعد از آن تاریخ واقع شده

باشد. گویا در سال ۳۹۰ هجری قمری برابر با سال هزار میلادی این دو بیتی را سروده است:

«من آن بحرم که در ظرف آمد ستم

بهر الفی الف قدی برآمد

الف قدم که در الف آمد ستم»

پس از آن چهارده دوبیتی منتخب آقای حکمت آمده است.

آرامگاه جدید

به مناسبت نزدیک شدن جشن هزاره‌ی ابن‌سینا شهرداری همدان از سال ۵۱۳۲۹.ش. با کوشش بسیاریه کار تعمیر و تکمیل آرامگاه باباطاهر که سال‌ها ناآهام و نیمه‌ویران مانده بود مشغول شد، اما مردم همدان با مشاهده‌ی آرامگاه عظیم ابن‌سینا احساس می‌کردند که آرامگاه باباطاهر در خور شان و مقام عرفانی و علمی او نیست و نامه‌هایی که از جانب افراد، جمعیت‌ها، ادارات دولتی به انجمن آثار ملی می‌رسید، حاکی از آن بود که مردم همدان درخواست دارند که بنای متناسب با مقام عارف نامی ایران بر فراز تربتش بنیاد گردد.

در دی‌ماه ۵۱۳۳۸.ش. از فرمانداری همدان نامه‌ای بدین مضمون به شادروان حسین علا وزیر دربار نوشته شد: (علاقه‌مندان به‌معنی...) و سالکان طریق ذات یکتا و پیروان مردان خدا، به ویژه میردانی که به مقام شامخ باباطاهر عریان همدانی معرفت و آشنایی دارند سال‌هاست آرزومندند که برای این مرشد عالیقدر طریقت و سالک راه حقیقت و مظهر تقوی و فضیلت آرامگاهی مناسب، با مقام عظیم و خوی سلیم و دانش خدادادی این حکیم چنانکه درخور روان پاک او باشد بنا شود. مکرر مشاهده شده است که زائران با وفا و میردان با صفای او با مشاهده‌ی وضع مزارش متاسف و متاثر شده‌اند.

اکنون عده‌ایی با ایمان از محترمین شهر همدان که به بابای عریان ارادت کامل دارند فراهم آمده و افرادی ذی علاقه از بین خود برگزیده‌اند تا با همت و کمک کسانی که بابا را راد مرد بزرگ عالم عرفان می‌شناسند و بزرگداشت رادمردان را خدمت به خالق و خلق می‌شمارند این منظور را جامه عمل بپوشانند و خاطر مردم حقیقت‌خواه را خرسند سازند... و آقای محمد فرهنگد فرماندار و رئیس انجمن آثار ملی همدان در دنبال مطالب مذکور از جناب علا درخواست مساعدت و یاری کرده بود این نامه از وزارت دربار به انجمن آثار ملی فرستاده شد و روز دوازدهم بهمن ماه در جلسه‌ی هیات موسسین مطرح گردید و آقای دکتر صدیق پیشنهاد کردند که چون جریان امر مربوط به آثار ملی است از طرف انجمن آثار ملی تا آنجا که میسر باشد مساعدت و همکاری لازم معمول گردد.

در اسفندماه همین سال اداره‌ی فرهنگ همدان نیز طی نامه‌ای به انجمن آثار ملی نوشت: «همانطور که استحضار دارند اغلب مستشرقان و جهانگردان و رجال داخلی و خارجی که برای بازدید آرامگاه فیلسوف شهیر ابوعلی سینا و سایر ابنیه‌ی تاریخی به همدان مسافرت می‌کنند، از آرامگاه عارف ربانی و شاعر عالیقدر باباطاهر عریان نیز بازدید می‌نمایند، و چون وضع فعلی آرامگاه بسیار نامطلوب است و بصورت مخروبه‌ای درآمده که واقعا تأثرآور است، لذا جمعی از علاقه‌مندان و ارادتمندان باباطاهر تصمیم گرفته‌اند که با کمک و مساعدت اشخاص خیر و دوستان شعر و ادب، آرامگاهی که درخور شان آن عارف حق‌بین باشد بنا گردد...» آقای حسین بَـطَـحایی رئیس فرهنگ همدان در پایان نامه از انجمن آثار ملی درخواست کرده بود که در اجرای این امر، اقدام لازم را به عمل آورند.

در شهریور ماه ۱۳۴۴، نیابت تولیت بنیاد پهلوی نیز در این زمینه نامه‌ای به انجمن نوشته بودند و در پاسخ آن از طرف انجمن نوشته شد که: «انجمن



ساخت آرامگاه باباطاهر اثر محسن فروغی، همدان، ۱۳۴۸ (عکاس: زنده‌یاد محمد مهدی استعدادی)

آثار ملی اخیرا با صرف هزینه سنگینی آرامگاه بوعلی سینا را در شهر همدان ساخته است و علاوه بر آن تعهدات سنگین مختلفی که در سایر موارد از قبیل تجدید بنای آرامگاه فردوسی و تعمیر ابنیه‌ی مهم تاریخی فارس و اصفهان و کلیه تعمیرات طاق کسری و غیره را به‌عهده دارد تاکنون مانع تخصیص اعتباری برای تغییر و وضع ساختمان آرامگاه باباطاهر بوده است، بدیهی است در اولین فرصت در این باره نیز اقدام لازم به عمل خواهد آمد…»

در تاریخ بیست و ششم دی‌ماه همان سال از طرف انجمن، به آقای مهندس فروغی نوشته شد که نقشه‌ی مناسبی در حدود آنچه برای آرامگاه صائب در اصفهان تهیه نموده‌اند، برای ساختمان آرامگاه عارف بزرگ باباطاهر همدانی نیز ترسیم و جهت رسیدگی به هیأت مؤسّسین انجمن مرحمت فرمایند. در اسفندماه ۱۳۴۴ جناب آقای پهلبد وزیر فرهنگ و هنر به انجمن نوشتند که جمعی از اهالی و شهردار همدان درباره‌ی لزوم بهبود وضع آرامگاه باباطاهر نامه‌هایی نوشته‌اند و چون طبق نظر کارشناسان فنی این وزارت بنای آرامگاه فعلی جنبه باستانی و تاریخی ندارد و از دیرباز آن انجمن در احداث آرامگاه، برای بزرگان تاریخ و ادب کشور پیشقدم بوده خواهشمند است دستور فرمایند نسبت به تجدید بنای مقبره‌ی آن عارف بزرگ و گوینده شهر اقدام شایسته‌ای که درخور آن شاعر عالیقدر و شهر باستانی همدان باشد معمول دارند.

در پاسخ این نامه نیز نوشته شده که: "از طرف انجمن از جناب آقای مهندس فروغی استدعا شده است که همان‌طور که در مورد نقشه‌ی آرامگاه صائب اقدام نموده نقشه‌ی قابل ستایشی به‌شیوه‌ی معماری دوران زندگی او تهیه

نموده و به مرحله‌ی اجرا درآمد، نقشه‌ی مناسبی نیز جهت آرامگاه عارف ربانی باباطاهر ترسیم نمایند… نتیجه‌ی اقدامات بعدی را بتدریج باستحضار خواهد رسانید".

در تاریخ پنجم تیرماه ۱۳۴۵ ه.ش. صورت مجلس ذیل تسلیم انجمن آثار ملی گردید:

«سه قطعه نقشه یکی شامل وضع تپه، و قطعه زمین مجاور آن که برای آرامگاه باباطاهر اختصاص یافته و یک قطعه که موقعیت و اندازه‌ی محل آرامگاه را نشان می‌دهد با یک قطعه نقشه‌ی نُمای آرامگاه باباطاهر عریان که از هرگونه حشو و زایدی عاری است و با تبادل نظر آقایان مهندس فروغی و مهندس سیحون تهیه شده است به‌پیوست تقدیم می‌گردد و یادآوری می‌شود که:

۱. بنای اصلی آرامگاه در مربعی به ابعاد ۱۰×۱۰ و از مجموعه‌ای از منشورها تشکیل گردیده که دارای مدخل‌هایی برای ورود و منفذهای نور می‌باشد و با کلافه‌ای بتونی داخل استحکام و دوام آن کاملا تامین گردیده است. پی‌سازی آن از سنگ و آهک و دارای عایق کاری است و استخوان‌بندی آن از آجر و کلاف کشی‌های بتونی در گردش‌های منشورها خواهد بود. نما و فرش آن از سنگ و در داخل کتیبه‌هایی از کاشی پیش بینی شده است.

۲. محوطه‌ی بالای تپه علاوه بر آرامگاه شامل گلخانه و موتورخانه و منزل سرایدار می‌باشد. در کف و بدنه‌های تپه پله‌ها و جدول‌ها و دست‌اندازه‌ها و چمن‌کاری و گل‌کاری منظور گردیده است.

۳. در قسمت محوطه‌ی پایین تپه که از طرف شهرداری به آرامگاه تفویض

می‌گردد کتابخانه و حوض‌ها و مجاری ارتباطی تعبیه گردیده است که یک پله بالا رونده از این قسمت بطرف تپه پیش‌بینی شده و چمن‌کاری و گل‌کاری در این قسمت نیز در نظر گرفته شده است.

۴. برای مشروب نمودن این محوطه دو چاه نیمه‌عمیق با موتور و تلمبه پیش‌بینی گردیده است و با تعبیه‌ی تعداد کافی پایه‌های چراغ و نورافکن‌ها، روشنایی بناها و محوطه تامین می‌گردد.

در تاریخ سوم شهریور ماه ۲۵۲۵ جلسه‌ای با حضور آقایان مهندس سیحون، بالاخانلو نماینده‌ی همدان در مجلس شورای ملی، حسین جودت و شهردار همدان در شهر همدان تشکیل و تصمیمات ذیل اتخاذ گردید:

۱. آقایان مهندس سیحون و حسین جودت به نمایندگی انجمن آثار ملی تعهد نمودند که بنای آرامگاه باباطاهر را به هزینه‌ی انجمن آثار ملی طبق نقشه‌ای که به تصویب انجمن خواهد رسید بنا گردد.

۲. آقای شهاب‌الدین مشکوتی شهردار همدان متقابلا تعهد نمودند که به موازات عملیات انجمن آثار ملی، در احداث میدان و پیاده‌روها و باغچه‌بندی اطراف آرامگاه طبق نقشه‌ی مصوب به‌هزینه‌ی شهرداری اقدام نمایند.

۳. چون در بازدید محل آرامگاه مشاهده گردید که در آنجا به دفن اموات مبادرت می‌شود مقرر گردید که از این پس شهرداری از این عمل جلوگیری کند و نیز تصمیم گرفته شد که در اطراف میدان جدید فقط بناهای یک طبقه ساخته شود و از ساختمان مغازه و اماکن عمومی پیرامون میدان جلوگیری گردد. ضمنا دیوارهای اطراف باید با پروفیل نرده‌سازی شود که از هر لحاظ زیبایی میدان ملحوظ گردد.

در همین جلسه نیز تصمیم گرفته شد که:

الف. خیابان باباطاهر در قسمت غرب میدان با عرض ۲۴ متر بطرف جاده‌ی کرمانشاه ادامه داده شود (امتداد خیابان تا دیوار باغچه قbla موافقت شده بود).

ب. در قسمت شمال از میدان باباطاهر خیابانی بطرف جاده کرمانشاه احداث گردد.

آغاز کار ساختمان

در تاریخ بیست و سوم خردادماه ۱۳۴۶ از طرف انجمن به فرمانداری کل همدان نوشته شد که:

«… اینک که نقشه‌ی ساختمان آرامگاه باباطاهر از طرف آقای مهندس فروغی تهیه و به تصویب انجمن رسیده است، و اجرای آن بطور امانی به آقای جودت واگذار گردیده، خواهشمند است مقرر فرمایند که بنای فعلی آرامگاه و محوطه‌ی آن را طبق صورت‌مجلس با حضور نمایندگان ادارات مربوطه نماینده‌ی انجمن آثار ملی تحویل بدهند. ضمنا دستور فرمایند که به‌موازات پیشرفت کار ساختمان آرامگاه، اقدامات مربوطه احداث میدان و خیابان‌های اطراف و چمن‌کاری و گل‌کاری‌های محوطه‌ی آرامگاه نیز انجام گردد.»

روز دوازدهم تیرماه، از طرف شهرداری همدان به انجمن آثار ملی اطلاع داده شد که: ضمن اظهار تشکر و سپاس فراوان روز شنبه دهم تیرماه ساختمان آرامگاه باباطاهر به نمایندگی انجمن آثار ملی تحویل داده شد و با تشریفات لازم اولین کلنگ تجدید ساختمان آرامگاه به زمین زده شد و موجب کمال خرسندی اهالی همدان گردید.



افتتاح آرامگاه باباطاهر اثر محسن فروغی، همدان، ۱۳۵۰ (عکاس: زنده‌یاد محمدمهدی استعدادی)



ساخت آرامگاه باباطاهر اثر محسن فروغی، همدان، ۱۳۴۷ (عکاس: زنده‌یاد محمدمهدی استعدادی)

قراردادها

در تاریخ بیست و چهارم مردادماه ۲۵۲۶ قرارداد ذیل بین انجمن آثار ملی و آقای مهندس فروغی منعقد گردید:

ماده‌ی اول: آقای مهندس فروغی متعهدند که نقشه‌های اجرایی و تفصیلی و همچنین محاسبات فنی مربوط به بنای آرامگاه باباطاهر را متناسب با برنامه‌ی پیشرفت کار تهیه کرده دو دوره از آن را مستقیماً به آقای حسین جودت تحویل دهند.

ماده‌ی دوم: آقای مهندس فروغی متعهدند که در مواقع لزوم از کارهای ساختمانی آرامگاه باباطاهر مستقیماً و یا بوسیله مهندس نماینده‌ی خود بازدید لازم بعمل آورده و گزارش پیشرفت کارها را به انجمن بدهند.

ماده‌ی سوم: آقای مهندس فروغی به صورت حساب‌های مخارج آرامگاه که از طرف آقای حسین جودت تسلیم می‌شود رسیدگی کرده پرداخت‌های آقای جودت را گواهی خواهند کرد.

ماده‌ی چهارم: انجمن آثار ملی ایران معادل پنج درصد مخارج کلی آرامگاه مذکور را بعنوان حق تهیه‌ی نقشه و نظارت به آقای مهندس فروغی خواهند پرداخت و این حق‌العمل مناسب با پیشرفت عملیات پرداخت می‌شود.

بین انجمن آثار ملی و آقای حسین جودت نیز قراردادی بشرح ذیل منعقد گردید: به‌منظور اجرای ساختمان آرامگاه باباطاهر در همدان بطور امانی، مواد زیر بین انجمن آثار ملی و آقای حسین جودت امضا و مبادله می‌شود: ماده‌ی اول: آقای جودت متعهد می‌شود که ساختمان آرامگاه باباطاهر را در همدان طبق نقشه و دستور آقای مهندس فروغی و مشخصاتی که از طرف

ایشان تعیین می‌شود با رعایت اصول عالی فن اجرا نماید.

ماده‌ی دوم: کلیه‌ی مخارج مربوط به اجرای کار آرامگاه باباطاهر ازهر حیث (بهای مصالح، دستمزد، کرایه‌ی حمل مصالح، کرایه‌ی ماشین‌آلات و موارد احتیاج جهت اجرای کار و مخارج متفرقه‌ی مربوط به کارگاه) به‌حساب انجمن آثار ملی ایران محسوب و منظور می‌شود.

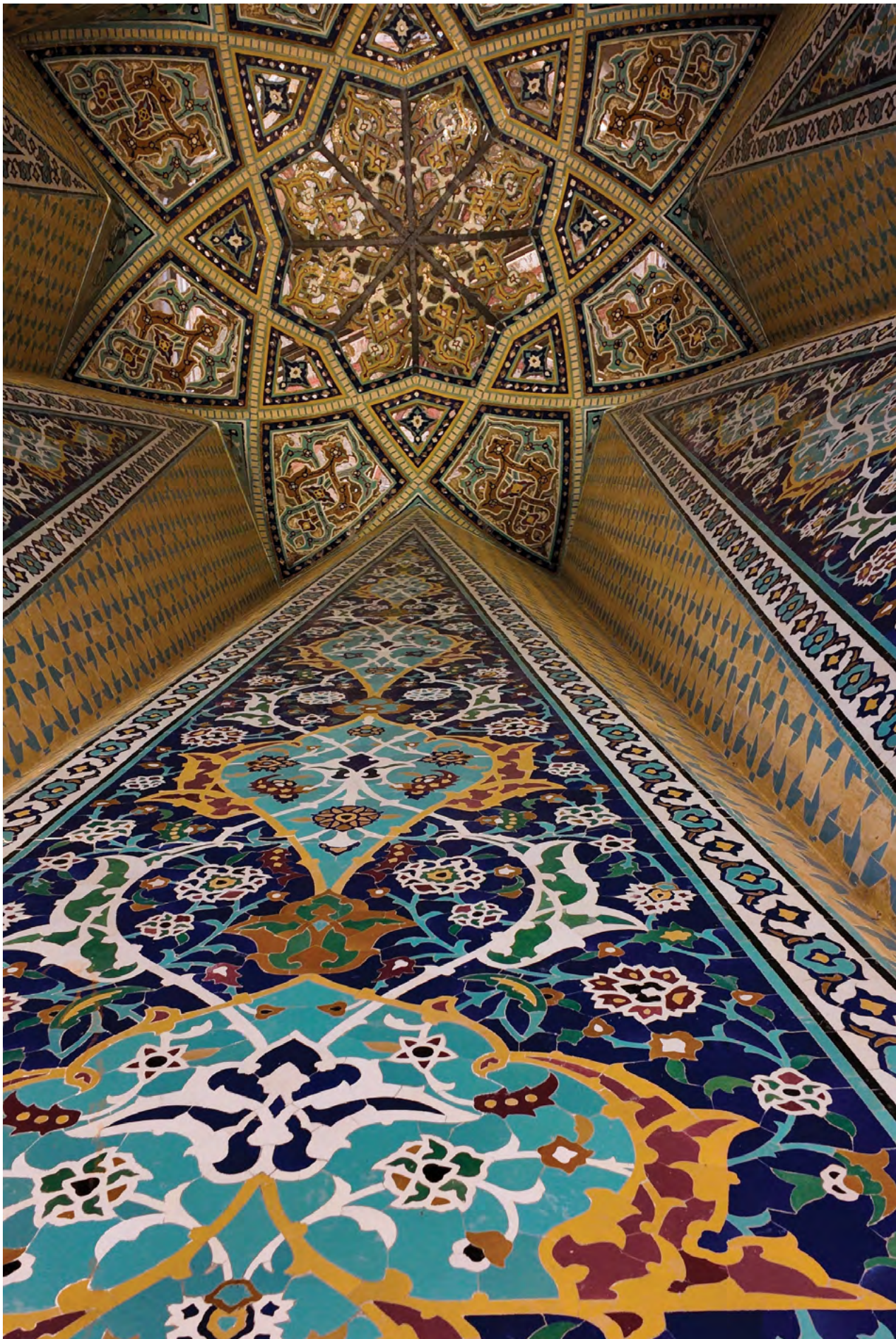
ماده‌ی سوم: معادل بیست درصد روی کلیه‌ی مخارج مذکور در ماده‌ی دوم بابت اداری اجرای کار به آقای حسین جودت پرداخت خواهد شد. بدیهی است که حقوق مهندس ناظر مقیم و همچنین مخارج پرسنلی دفتری و هزینه‌های مربوط به ایاب و ذهاب مهندسین جهت بازدید کارها بعدی آقای جودت خواهد بود.

ماده‌ی چهارم: پس از امضای قرارداد به‌میزان پانصد هزار ریال، بنا به تقاضای آقای حسین جودت و موافقت آقای مهندس فروغی، بعنوان تنخواه‌گردان داده می‌شود که در صورت و وضعیت نهایی واریز و تصفیه خواهد شد.

ماده‌ی پنجم: در آخر هر ماه از کلیه‌ی مخارج انجام شده صورت و وضعیت تنظیم و بضمیمه‌ی اسناد مربوط برای آقای مهندس فروغی ارسال می‌شود که پس از رسیدگی و گواهی ایشان، قابل پرداخت خواهد بود.

اعانات

از طرف شهرداری همدان به انجمن اطلاع داده شد که مبلغ ۱۳۵۶۵۶ ریال برای بنای آرامگاه باباطاهر قبلاً اعانه جمع‌آوری شده است و انجمن در تاریخ سیزدهم آذرماه ۱۳۴۶ به شهرداری همدان نوشت که انجمن آثار ملی ایران صلاح دراین می‌بیند که این وجه پس از خاتمه‌ی کارهای ساختمان به‌مصرف



حوایج ضروری و نگهداری آن اختصاص داده شود...

چگونگی بنا

درباره آرامگاه جدید باباطاهر نوشته‌اند که:

«آرامگاه جدید باباطاهر از شاهکارهای ممتاز و ساختمان‌های بدیع عصر جدید است که طرح اصلی آن از معمارهای قرن هفتم و هشتم هجری گرفته شده، و آمیختگی خاصی با معماری سبک جدید و اسلوب تزیینی نوین امروزی پیدا نموده که از هر حیث جالب توجه همگان و مورد پسند خاطر خرد و کلان واقع گردیده است.

ارتفاع برج آرامگاه که بر قاعده‌ی هشت‌ضلعی قرار گرفته از سطح فوقانی پله ۲۰٫۳۵ متر و از کف خیابان ۲۵٫۳۵ متر می‌باشد. ستون‌های هشت‌گانه‌ی برج... آرامگاه و قطعه سنگ روی مزار و پوشش کف مقبره و همچنین پله‌ها و فرش اطراف برج آرامگاه از سنگ گرانبیت حجاری‌شده‌ی عالی تعبیه گشته، و جهت نمای قسمت‌های خارجی ساختمان از سنگ سفید مرغوب استفاده گردیده‌است. در سقف محوطه‌ی داخلی آرامگاه، کاشی‌کاری‌های معرق و معقل‌کاری‌های بسیار ظریفی به‌کار رفته که جلوه‌ی خاصی به قسمت داخلی مزار داده‌است...»

کتیبه‌ها

در مقابل در ورودی آرامگاه در قسمت پایین بدنه‌ی داخلی سنگی مرمریت نصب و بر آن نوشته شده است:

بنام پروردگار بخشنده مهربان

در دوران محمدرضا پهلوی آرامگاه عارف ربانی و حکیم صمدانی طاهر همدانی مشهور به باباطاهر عریان که از اختران تابناک ادب و عرفان ایران

در قرن چهارم و نیمه‌ی اول قرن پنجم هجری بوده است بر فراز تپه‌ی اصلی جایگاه همیشگی آن در جانب شمال شهر باستانی همدان از نو ساخته و پرداخته شد. از سال تولد عارف بزرگوار اطلاع موثقی در دست نیست و در گذشت او در حدود سال ۴۵۰ هجری قمری (۴۲۷ شمسی= ۱۰۵۸ میلادی) اتفاق افتاده است. در قرن ششم هجری برج آجری هشت ضلعی بر آرامگاه او ساخته شد که با گذشت روزگار به ویرانی گرایید و در واپسین سال‌های سلطنت رضاشاه بنای آجری ساده‌ی دیگری با گنبد آجری از طرف شهرداری همدان بجای برج پیشین احداث گردید و در سال‌های ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۱ شمسی (۱۳۶۸ تا ۱۳۷۰ قمری) هم بوسیله‌ی شهرداری همدان اصلاحات و تغییراتی در آن انجام پذیرفت لکن به گونه‌ای نبود که خاطر دل‌بستانگان مقام معنوی بابا را پسند افتد ولذا بفرمان مطاع مبارک شاهانه به سال ۱۳۴۶ خورشیدی (۱۳۸۶ قمری = ۱۹۶۷ میلادی) ساختمان آرامگاه حکیم بصورت کنونی از طرف انجمن آثار ملی آغاز شد و در تابستان ۱۳۴۹ خورشیدی(۱۳۹۰ قمری = ۱۹۷۰ میلادی) ساختمان پایان پذیرفت.

استاد جلال همانی قطعه‌ی زیر را جهت ماده‌ی تاریخ بنای آرامگاه سروده‌اند:

آنکه شد این روضه اش آرامگاه

پیر اهل عشق باباطاهر است

چشم باطن را در این قدسی مقام

جلوه‌ی نور حقیقت ظاهر است

سال اتمام بنا جستم سنا

گفت: مست جام معنی طاهر است

امید است فرزندان فرزانه‌ی مرزوبوم ایران بیش از پیش شایستگی درک عوام

عرفانی بابا و آشنایی با گفته‌ها و سروده‌های آن حکیم وارسته را داشته در بزرگداشت مقام و پاس منزلت والای او و نیکو داشت آرامگاه و رعایت حرمت تربت وی توفیق روز افزون بدست آورند.»

بیست و چهار دوبیتی- بیست و چهار دو بیتی از دوبیتی‌های باباطاهر به‌وسیله‌ی جناب آقای علی‌اصغر حکمت انتخاب شده و بر روی ۲۴ قطعه سنگ مرمریت نوشته و در قسمت پایین اطراف محوطه‌ی داخلی جایگاه نصب شده است.

لوحه‌ها: دولوحه‌ی برنجی در محوطی داخلی آرامگاه نصب است که بر یکی اسامی هیات مؤسسین انجمن آثار ملی هنگام ساختمان آرامگاه ونام طراح واجرا کنندگان ونویسنده‌ی خطوط کتیبه‌ها وبردیگری نام برخی ازشخصیت‌ها که درکنار مزار باباطاهر مدفونند نوشته شده است.

لوحه‌ی اول

اسامی هیات موسسین

هنگام ساختمان آرامگاه عارف ربانی باباطاهر عریان هیئت موسسین انجمن آثار ملی علاوه برجناب آقای پهلبد وزیر محترم فرهنگ وهنر مرکب از این اشخاص بوده‌اند:

شادروان سیدحسن تقی زاده، جنابان آقایان مهندس جعفر شریف امامی، علی اصغر حکمت، دکتر عیسی صدیق، دکتر صادق رضازاده شفیق، تیمساران سپهبد امان الله جهانبانی، سپهبد فرج الله آق اولی، سر لشکر محمد حسین فیروز، جنابان آقایان دکتر غلامحسین صدیقی، دکتر محمود مهران، حسن نبوی، مهندس محسن فروغی، مهندس منوچهر سالور، سید محمدتقی مصطفوی.

طرح ونقشه‌ی بنا از: جناب آقای مهندس محسن فروغی

اجراکنندگان: آقایان حسین جودت، مهندس گودرز جودت

نویسنده‌ی خطوط کتیبه‌ها: حسن زرین خط

لوحه‌ی دوم

نام برخی از شخصیت‌ها که درکنار مزار باباطاهر بخاک سپرده شده‌اند

۱-محمد بن عبد العزیز کتیه‌اش ابو الوفا ازادبای نامی قرن سوم هجری است که ابوقام طائی حماسه‌ی معروف خود را درخانه‌ی او تالیف نموده و از کتابخانه‌ی وی بهره‌مند کشته است (لوح کاشی مزار اوکه متعلق به قرن هفتم

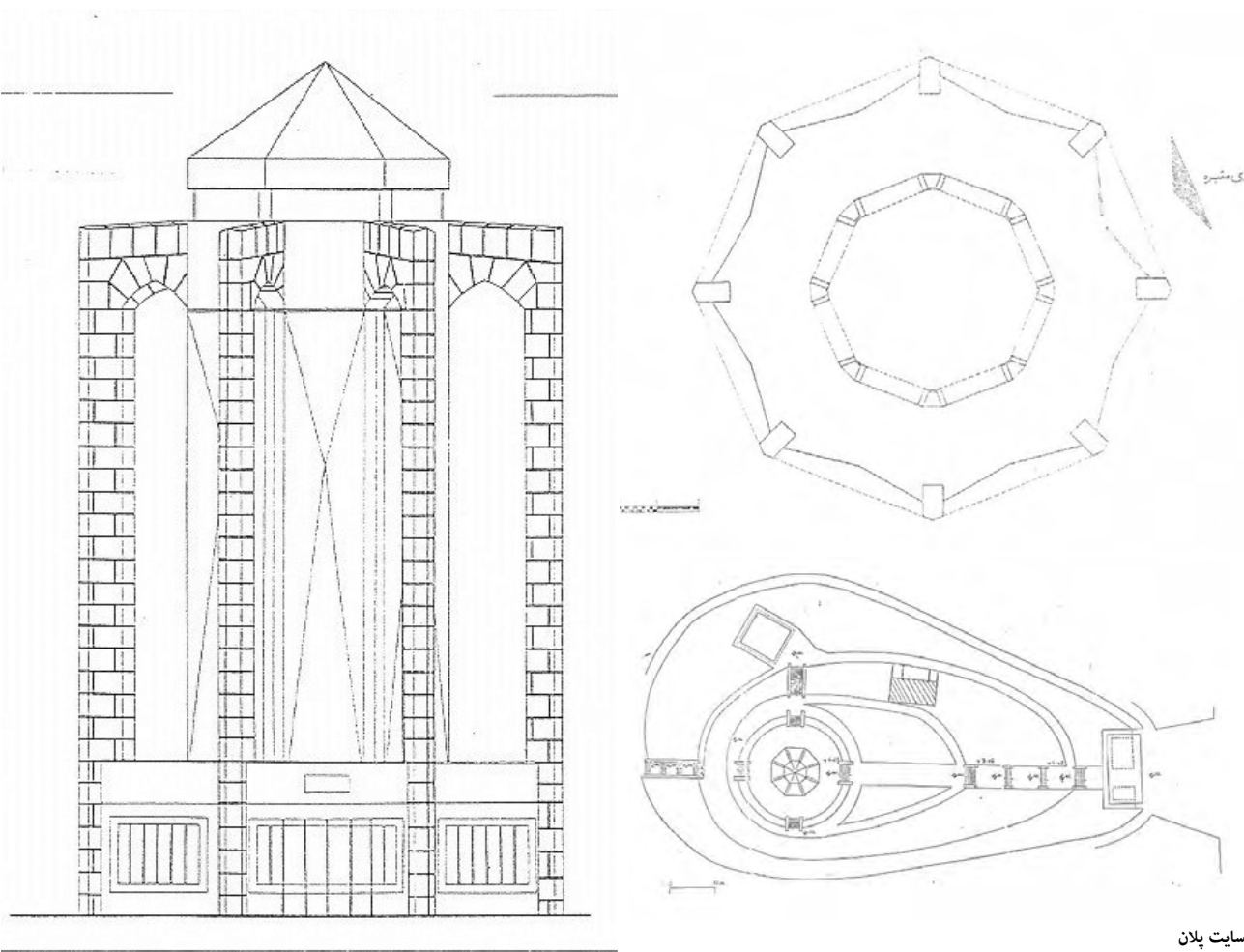
هجری می‌باشد در موزه‌ی ایران باستان نگهداری می‌شود).

۲-ابوالفتح اسعد ملقب به مجد الدین درفقه مقامی بلند ودر شهر غزنه شهرتی بکمال یافت و برای دوبار به سمت مدرسی در نظامیه‌ی بغداد مشغول گردید تا اینکه برسولی همدان گسیل گردید و بسال ۵۲۷ هجری در آنجا درگذشت.

۳-حاجی میرزا علی نقی کوثر از دانشمندان قرن سیزدهم هجری می‌باشد که در عرفان مقامی ارجعند و درطب احاطه‌ی کامل داشت.

م- چندتن از معاریف نیمه‌ی قرن (۱۴) هجری سیدتقی معروف به قلندر ازعرفا، وسید صفا ومفتون کبریائی از ادبا وشيخ مجبعلی قره کزلو ازخدمتگزان فرهنگ وسرهنگ سلیمان محتشم کرمانشاهی رئیس شهر بانی همدان و سرهنگ محسن قویمی دراینجا به خاك سپرده شده‌اند.»

ساختمان آرامگاه، در سال ۱۳۴۹ه‍.ش. پایان یافت. مساحت کل زیربنا وباغ آرامگاه ۸۹۶۵ متر مربع وارتفاع برج آرامگاه از سطح فوقانی تپه ۲۰٫۳۵ متر وازکف خیابان ۲۵٫۳۵ متر می‌باشد. مجموع مخارج ساختمان آرامگاه بموجب گزارش‌های سالیانه‌ی انجمن ۲۲٫۴۷۲٫۷۴۸ ریال بوده است.



سایت پلان

میدان باباطاهر

در مقابل آرامگاه باباطاهر، میدانی وسیع است که به‌وسیله‌ی شهرداری همدان احداث گردیده و انجمن آثار ملی در تهیه‌ی نقشه‌های میدان و بولوار باباطاهر با شهرداری همدان همکاری داشته است. در آذرماه سال ۱۳۴۹ ه‍.ش. از طرف شهرداری همدان به انجمن آثار ملی نوشته‌اند که: «... شهرداری همدان سعی دارد که میدان و بولوار باباطاهر را جهت برگزاری جشن ۲۵۰۰ ساله‌ی شاهنشاهی آماده نماید بدین‌جهت متمنی است ترتیبی اتخاذ گردد که نقشه‌های آن تا اسفندماه سال جاری آماده و تحویل شهرداری گردد...»

انجمن آثار ملی از آقای مهندس محسن فروغی درخواست کرده که نقشه‌های مذکور را آماده نماید و در تاریخ شانزدهم آذرماه سال ۱۳۴۹ قراردادی بین انجمن آثار ملی و آقای مهندس فروغی منعقد گردید:

قرارداد بین انجمن آثار ملی ایران از یک طرف و جناب آقای مهندس محسن فروغی از طرف دیگر قرارداد زیر برای تهیه‌ی طرح و نقشه‌های عمومی و اجرایی میدان باباطاهر منعقد می‌شود:

۱- جناب آقای مهندس فروغی متعهد می‌شوند که طرح عمومی و نقشه‌های تفصیلی و اجرایی «میدان باباطاهر» را با توجه به نیازمندی‌های میدان مذکور تهیه کرده توسط انجمن آثار ملی ایران برای اجرای کار، به شهرداری همدان تسلیم فرمایند.

۲- مساحت تقریبی میدان مذکور باتوجه به مشخصاتی که در نقشه‌ی عمومی شهر همدان در نظر گرفته شده است، جمعا بالغ بر ۱۰۹۵۰۰ متر مربع است که در طرح مهندسین مشاور منظور می‌باشد. در میدان مذکور محل بناهای گلخانه، کتابخانه، استخر و رستوران، زمین‌های بازی کودکان و سایبان‌ها و ساختمان‌های نگهداران و دفتر اداری میدان پیش‌بینی خواهد شد. احداث معابر و گل‌کاری و چمنکاری و شبکه‌ی آب و برق نیز موردنظر قرار خواهد گرفت.

۳- به منظور تهیه‌ی نقشه‌ها و طرح‌های لازم برای میدان مذکور جناب آقای مهندس فروغی چندتن از مهندسین و تکنسین‌ها را بکار خواهند گماشت و

لوازم کار آنان را از هر حیث فراهم خواهند فرمود که طبق برنامه مشغول تهیه‌ی نقشه‌ها بشوند.

۴- مدت اجرای کار هجده ماه از تاریخ امضا این قرارداد خواهد بود.

۵- برآورد هزینه‌ی تهیه‌ی نقشه‌های موضوع قرارداد برای هر متر مربع ۲۰ ریال در نظر گرفته شده است که برای کل مساحت میدان که بالغ بر ۱۰۹۵۰۰ متر مربع است، جمعا بالغ بر ۲،۱۹۰،۰۰۰ ریال می‌شود که بطور مقطوع به آقای مهندس فروغی پرداخت خواهد شد.

۶. چون مبلغ مذکور در این قرارداد بطور مقطوع به‌جناب آقای مهندس فروغی پرداخت می‌شود بنابراین کلیه‌ی هزینه‌های مربوط به تهیه‌ی این نقشه‌ها اعم از دستمزد مهندسان و تکنسین‌ها و کرایه‌ی محل دفتر و نیز اسباب و لوازم کار از هر حیث به‌عهده‌ی جناب آقای مهندس فروغی خواهد بود.

منابع:

- بحرالعلومى، حسین، ۱۳۵۵، کارنامه انجمن آثار ملی، تهران، انتشارات انجمن آثار ملی

- دانشنامه ایرانیکا Encyclopædia Iranica

- ابراهامیان، روبن، Dialekte des Israeliten von Hamadan und Esfahan und Dialekt von Baba Tahir, ۱۹۳۶

- بروس، تاریخ ادبیات ایران، جلد اول، ص ۸۳-۸۵؛ جلد دوم، ص ۲۵۹-۲۶۱

- دستگردی، وحید، ۱۳۰۶، دیوان کامل بابا طاهر عریان، تهران

- هرون، آلن، ۱۹۰۲، «لمنتی از بابا طاهر»، لندن

- هارت، کلود، ۱۸۸۵، «JA», Les quatrains de Baba Tahir Uryan, سری

۸، شماره ۶، ص ۵۰۲-۵۴۵

- یاسمى، رشید،۱۳۰۸، بابا طاهر عریان، ارماغان ۱۰



آرامگاه باباطاهر عریان

به کوشش انجمن آثار ملی ایران

معماری از محسن فروغی

توصیف و تحلیل معماری: ویکتور دانیال

عکاس: رکسانا خانی‌زاد



محوطه آرامگاه باباطاهر شامل تپه‌ای بیضی شکل و سکوبندی شده است، که ساختمان آرامگاه که برجی هشت‌گوش است پربالترین سکوی آن قرار گرفته است. برروی این سکو مزار برخی از بزرگان و ادیبان که سابقا در مجاور آرامگاه باباطاهر به خاک سپرده شده بودند، ابقا شده است. ورودی اصلی در امتداد پله، رامپی طولانی از جنوب محوطه‌ی تپه تامین شده است. سنگ مزار از جنس گرانبست تراش‌خورده و بدون نوشته به شکل هرم چهار وجهی در مرکز بنا قرار دارد. به نحوی که بر مرکز هندسی آن و رأس گنبد منطبق است. هشت جفت ستون پیرامون سنگ مزار در رئوس یک هشت‌ضلعی قرار دارند. دو ستون هر جفت ستون به واسطه‌ی سطحی مشبک با بازشوهایی مثلث شکل که رأس آن‌ها رو به بالاست به یکدیگر متصل می‌شوند. محوطه‌ی مرکزی مزار و ستون‌ها توسط سکویی با ارتفاع یک پله از راهروی پیرامونی جدا شده‌اند. راهروی پیرامونی امکان طواف دور بخش مرکزی و سنگ مزار را فراهم می‌کند و خود شامل ۸ ستون به موازات ستون‌های محوطه‌ی مرکزی است.

دور محوطه‌ی مرکزی و بین هر ستون بازشویی با قوس تیز در ارتفاع یک طبقه قرارداد که سقف کاشی‌کاری شده با ترکیب سطوحی مثلث شکل از کاشی از روی آن‌ها شروع و به یک شمشه و گنبد داخلی منتهی می‌شود. اضلاع خارجی راهروی پیرامونی سنگ مزار سطوحی از مرمر نورگذر هستند که از وسط با شکستگی مختصری رو به داخل متمایل شده و به دوسطح

با زاویه‌ای بین آن‌ها تقسیم شده‌اند. نور ملایمی از طریق این دیوارهای مرمرین فضای داخل آرامگاه را روشن می‌کند. کتیبه‌های آرامگاه در مقابل این دیوارها قرار دارند.

ستون‌های پیرامونی راهرو داخلی در بیرون بنا اوج گرفته و تا زیرسقف مخروطی بنا ادامه یافته‌اند و با طاقی از قوس تیز به بدنه‌ی مرکزی برج آرامگاه متصل شده‌اند. به نحوی که مجموعه ستون‌های بیرونی به صورت هشت پره از بدنه‌ی مرکزی رو به بیرون گسترش یافته‌اند. بدنه‌ی مرکزی مرکب از هشت سطح سنگی سفید هریک با تقسیمات چهارگانه‌ای از مثلث‌های تو نشسته تا زیرگنبد ادامه دارند و گنبد مخروطی بر روی این بدنه استوار شده است.

استفاده از هندسه‌ی هشت ضلعی و بهره‌گیری از ویژگی‌های طراحی برج آرامگاه‌های دوره‌ی سلجوقی از یک طرف و اقتباس از هندسه‌ی هشت ضلعی آرامگاه اولیه (قرن ششم هجری) شاعر از طرف دیگر نقطه‌ی مشترکی برای ارجاع به تاریخ معماری ایران و سابقه‌ی مقبره‌ی شاعر به شمار می‌آید. محسن فروغی در طراحی این بنا با ارجاع به معماری دوره‌ی زیست شاعر، دوره‌ی سلجوقی، و با الهام از برج آرامگاه‌های این دوره‌ی تاریخی، اما با رویکردی نوین، سعی در ایجاد و ارتباط با معماری تاریخی ایران با بیانی تازه داشته است.

پنج معمار نیویورکی*(سفیدها)

شهریار خانی‌زاد

پنج معمار نیویورکی (سفیدها)، نه تنها نام‌هایی در تاریخ معماری جهان، بلکه پنجره‌ای هستند به سوی اندیشیدن دوباره به معماری. آنان نشان دادند که معماری تنها ساختن نیست، بلکه نوشتن، خواندن و بازخواندن جهان است. نقد، برای ایشان ابزار طرد گذشته نبود، بلکه راهی بود برای زایش آینده. بدین‌سان، هر اثر آنان همچون پرسشی است که هنوز در برابر ما ایستاده است؛ پرسشی که معماران ایرانی نیز اگر بخواهند در صف نخست معماری معاصر جهان همچون ژاپن گام بردارند، ناگزیرند بدان پاسخ دهند. چه کسی فکر می‌کرد پنج معمار جوانی که فیلیپ جانسون (Philip Johnson) برای نمایشگاهی در موزهی هنر مدرن (Museum of Modern Art) به دور هم جمع کرده بود، اینچنین جریان قدرتمندی را در جهان معماری ایجاد کنند؟ چه کسی فکر می‌کرد این جوانان دارای چنان اندیشه‌ای باشند که امروز، جهان معماری بدون آنها قابل تصور نباشد؟ پنج معماری که کار خود را از نقد اندیشه‌ی معاصر شروع کرده بودند. پنج معماری که نه‌تنها قوانین بازی، که تمام قوانین مسکن‌سازی، روش طراحی، نظریه‌پردازی و حتی روش ارائه‌ی پروژه را در هم شکستند. ایشان، به حق، همه‌ی قوانین معماری را از نو نوشتند! این جوانان دبعتی بر سنت مدرنیسم گذاشتند که تا به امروز، روح معماران بی‌قرار را تغذیه می‌کند: **بدعت نقد!**

پنج معمار، نخستین بار، در سال ۱۹۶۹ (معادل ۱۳۴۸ خورشیدی)، با برگزاری نمایشگاهی از آثار مسکونی خود به جهانیان معرفی شدند. کتاب پنج معمار: آیزمن، گریوز، گوثامی، هیدوک، مایر (Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier) نیز سه سال بعد، در سال ۱۹۷۲ (معادل ۱۳۵۱ خورشیدی) منتشر گردید. شناخت ناقص و دیر هنگام اندیشه‌های دیگر معماران جهان، یکی از دلایل عدم توانایی برخی از معماران ایرانی در نظریه‌پردازی است. این مقوله منجر شده است که معماری ایران، معماری‌ای عاری از نقادی باشد. این در حالی است که اساسا هنر، مقوله‌ای است که رشد آن منوط به نقد و نظر است. نتیجه‌ی این وضعیت رخوتی است که در بین برخی از معماران ایرانی، دانشجویان و استادان دانشگاهی کمابیش دیده می‌شود؛ رخوتی که عوارضی عجیب در پی داشته است. به‌عنوان مثال، در حوزه‌ی تاریخ هنر و معماری ایران، این رخوت باعث شده که ما نتوانیم با تمام قدرت و امکانات در دانشگاه‌ها و مراکز علمی با بهره‌گیری از تعداد و توان و استعداد بسیار بالای دانشجویان هنر و معماری به برداشت، مستندسازی و تحلیل آثار شگفت‌انگیز این سرزمین و همچنین نقد و تحلیل معماری تاریخی و معاصر ایران و جهان بپردازیم؛ یا در مورد نسل جدید(البته نه همه)، که کمتر به آثار گذشته و نقد و تحلیل آن اهمیت می‌دهند. البته این باید در واحدهای درسی دانشگاهی گنجانده و توسط استادان آموزش و پیگیری شود. چطور ممکن است برخی از دانشجویان بزرگ‌ترین و قدیمی‌ترین دانشکده‌های معماری کشور از تاریخچه، استادان و بزرگانی که در آن دانشکده‌ها و مراکز علمی، در همان بناها، در همان آتلیه‌ها، روزگاری خط می‌کشیدند، تفکرات و آثارشان بی‌خبر باشند؟ ایجاد فرهنگ نقد و تحلیل آثار گذشتگان در جامعه‌ی معماری ایران فرهنگی که می‌تواند تن معماری ما را از لباس رخوت برهاند و به پویایی و حیات دوباره برساند، از این رو، یکی از نخستین انگیزه‌های ترجمه، نگارش این کتاب و مقالات، ایجاد فرهنگ نقد و نظریه‌پردازی معماری بوده است؛ عاملی که تن معماری ما را از لباس رخوت می‌رهاند و باعث پویایی آن می‌گردد. همان‌گونه که نطفه‌ی نگارش این کتاب نیز، از نقد کتاب منتشر شده در آمریکا بسته شده است.

در این کتاب ابتدا زندگی‌نامه و نقاط عطف زندگی حرفه‌ای هر کدام از پنج معمار بررسی شده است و سپس مجموعه‌ی منتخبی از بناهای مسکونی طراحی شده توسط هرکدام از پنج معمار در حدود دهه‌های هفتاد و هشتاد میلادی نقد و تحلیل شده است. هدف، آشنا نمودن مخاطبین ایرانی با اندیشه‌ها و تحلیل آثار این معماران، به‌خصوص در حوزه‌ی طراحی «مسکن» بوده است. البته این نخستین کتابی نیست که در باب آثار و اندیشه‌های پنج معمار، چه به صورت گروهی و چه به صورت فردی نوشته شده است؛ اما امید داریم تأثیرگذارترین باشد. فایده‌ی کتاب، بجز ترویج فرهنگ نقد و توسعه‌ی مرزهای معماری، بر چند موضوع استوار است: از طرفی

** خانی‌زاد، شهریار، ۱۳۹۵، روایت پنج معمار، انتشارات هنرمعماری قرن*

مخاطب ایرانی با مطالعه‌ی این کتاب، متوجه می‌شود که راه زیادی در پیش دارد، زیرا این همه‌ی پنج معمار نیست، بلکه نقطه‌ی شروعی برای راهی است که ما باید سال‌ها پیش می‌پیمودیم! حال، ببینید در رابطه با نقد و نظریه، چقدر باید پرفشار و سریع این راه را پیش بگیریم تا به معماری جهان برسیم. از طرف دیگر، مطالعه‌ی این کتاب مخاطب ایرانی را با روش توسعه‌ی اندیشه در معماری آشنا می‌نماید. بنظر می‌رسد بدلیل عدم آموزش و واحدهای درسی در دانشگاه‌ها، بیشتر معماران ایرانی با روش تفکر علمی در باب نقد معماری بیگانه هستند و در عالم «آداب تحصیل نقد معماری» خیلی آشنا به امور نیستند. این کتاب، سبک زندگی معمارانه و روش تفکر این معماران را، ضمن تشریح بناها و زندگی‌نامه‌ها بیان می‌نماید.

همان‌طور که درکسلر در پیشگفتار کتاب پنج معمار: آیزمن، گریوز، گوثامی، هیدوک، مایر نوشته است، آن کتاب به محض انتشار، نایاب گشت. پنج معمار با تیراژ تنها ۵۰۰ نسخه منتشر شد. گرچه ۳ سال از رویداد نمایشگاه گذشته بود؛ اما آیزمن مصرانه به دنبال چاپ آن آثار بود. از طرفی، تصمیم بر آن بود تا کتاب به صورت سیاه و سفید چاپ گردد، اما هیدوک اصرار داشت کارهای او برای درک بهتر مخاطب به صورت رنگی چاپ شوند. از طرفی دیگر، آیزمن در تخمین قیمت‌ها، خیلی دقیق رفتار نکرده بود و در نتیجه هزینه‌های چاپ خیلی بیشتر از آن رقمی شدند که پیتز به دوستانش پیشنهاد داده بود. به‌هرحال آن کتاب، متشکل از سه بخش آثار نمایش داده شده در نمایشگاه، آثار ساخته شده پس از نمایشگاه و دو مقدمه از کالین رو (Colin Rowe) و کنت فرامپتون (Kenneth Frampton) منتشر شد. کتابی که به قیمت ۷ دلار در سال ۱۹۷۲ به فروش رفت و پس از آن نیز انتشارات دانشگاه آکسفورد آن را به همان شکل، تجدید چاپ نمود.

اکنون که در هنر معماری قصد کرده‌ایم بار دیگر به زندگی و آثار این پنج معمار بازگردیم، باید به یاد داشته باشیم که راهی که آنان پیمودند، صرفا تکرارشدنی نیست؛ بلکه الهام‌بخش است. الهام‌بخش در روش اندیشیدن، در شهادت نقد کردن و در جسارت بازنویسی قواعد. قطعا آن کتاب، الهام‌بخش ما برای نشر کتابی بوده است که توسط انتشارات هنر معماری منتشر گردید، گرچه عینا همان نیست. در واقع ما نمی‌توانستیم آن کتاب را دوباره تجدید چاپ نماییم، زیرا به مجلد آن، کیفیت و گرافیک، محتوا و دیگر فاکتورهای سازنده‌اش اساسا اعتقادی نداشتیم. از طرفی، مطمئن بودیم که به همان اندازه‌ای که باز نشر آثار پنج معمار در آن دوره‌ی زمانی ارزشمند بوده، کیفیت چاپ و بررسی پژوهشی و تحلیلی آن‌ها و همچنین سایر اثار شاخص این پنج معمار نیز ضروری است. بنابراین برای آنچه که در دست دارید پروسه‌ای پژوهشی تعریف شد که مانند هر پژوهش دیگری به سرانجام رساندن آن متحمل هزینه، دانش، شکست، تکرار، بررسی و شکیبایی بود. ما تلاش کرده‌ایم که کیفیت تصاویر و محتوای نگارش شده، حامل معانی و الهام‌بخش معماران، دانشجویان، طراحان و نظریه‌پردازان ایرانی باشد. تولید نهایی این کتاب، دو سال برای انتشارات هنر معماری قرن زمان برده است. بدلیل اهمیت آثار این معماران و اتمام چاپ این کتاب و درخواست چاپ مجدد و افزایش شدید قیمت انتشار کتاب بخصوص برای دانشجویان عزیز، تصمیم گرفته شد مقالات این کتاب در هر شماره از فصلنامه‌ی هنر معماری به یکی از پنج معماران نیویورکی پرداخته شود. این کتاب حاصل تقدیر، احترام و ادب ما نسبت به مخاطبین فرهیخته‌ی هنر معماری و جامعه‌ی معماری ایران است.

در نهایت، لازم به یادآوری است که این کتاب نیز محصول زحمات دوستان، همکاران، متخصصان و کارشناسان بسیار عزیز در واحدهای طراحی و گرافیک، ترجمه و ویراستاری و تحریریه‌ی هنر معماری بوده است که هرکدام بسته به تخصص خود برای ارتقای کیفیت آن پژوهش و تلاش نموده‌اند. ضمن تشکر و قدردانی از همه‌ی این عزیزان، امید است مقالات این کتاب و پروژه‌های آن که در هر شماره از فصلنامه‌ی هنر معماری از این به بعد به یکی از این پنج معمار تأثیرگذار مکتب نیویورک اختصاص خواهد داشت و منتشر خواهد شد، راه را برای نقد حرفه‌ای آثار معماری ایران و جهان و آینده‌ی درخشان معماری ما، با توجه به نیازهای حقیقی و فرهنگ اصیل ایرانی هموارتر سازد.



پیتز دی. آیزمن



مایکل گریوز



چارلز گوثامی



جان هیدوک



ریچارد مایر

Five Architects

of the New York School



Five New York Architects

2. Michael Graves

«اگر پروژه‌ای که من برای کارفرمایم انجام می‌دهم از خانه‌ام متفاوت باشد در این صورت من با خودم روراست نبوده‌ام و دیگر اعتباری نخواهم داشت.»
مایکل گریوز

مایکل گریوز

ترجمه‌ی مینا حنیفی واحد

عنوان «پنج معمار نیویورکی» به گروهی شناخته‌شده از معماران تاثیرگذار نیویورک اشاره دارد که در دهه‌ی ۱۹۷۰ این عنوان به کتاب و نمایشگاهی نسبت داده شد که شامل پیتر ایزنمن، مایکل گریوز، چارلز گواهی، جان هیداک و ریچارد مایر بود.

این معماران به دلیل علاقه‌ی مشترک به رویکردهای مدرنیستی و فرمالیستی شناخته می‌شدند و این اصطلاح به یک مرجع مهم در گفتمان معماری بدل شد. و در شماره‌ی ۷۴ فصلنامه‌ی هنرمعماری به پیتر آیزنمن، آثار و تفکرات او پرداخته شد و در این شماره به دومین معمار از این گروه، مایکل گریوز و عقاید و تفکرات و آثار او خواهیم پرداخت.

گریوز، معماری که شور و اشتیاقی کودکانه را به بناهایش افزود. نمونه‌برداری او از نقوش و نمادهای کلاسیک، پالایش آن‌ها و دمیدنشان به کالبد بناهایش از دلایلی است که او را جزو سرشناسان معماران پست‌مدرن هم‌عصر خود می‌گرداند، اگرچه او در اوایل کار خود پیرو سبک معماری مدرن بود، وانگهی در همین ایام به‌عنوان یکی از پنج معمار نیویورکی معرفی شد. وی یکی از طرفداران جدی خلق طراحی‌های خوبِ قابل دسترس برای عموم مردم به حساب می‌آید و در زندگی حرفه‌ای‌اش مجموعه‌ی بزرگی از طراحی‌هایی را خلق نمود که طیف وسیعی از طراحی محصول تا معماری را در برمی‌گیرد. این معمار، پس از رابرت ونتوری و چارلز مور، به‌عنوان سومین مدافع آمریکایی کلاسیسیسم شناخته شده است؛ ولی برخلاف دو نفر دیگر که تحت تاثیر آموزه‌های دانشگاه پنسیلوانیا و لویی کان بودند، هیچ ارتباطی با کان نداشت.

او در تاریخ ۹ جولای ۱۹۳۴، در شهر ایندیاناپولیس آمریکا متولد شد. گریوز پس از دریافت مدرک خود از دانشگاه سینسیناتی (Cincinnati) در سال ۱۹۵۸، در مدرسه‌ی طراحی هاروارد که تحت تاثیر تفکرات مدرنیسم محض بود ثبت‌نام نمود. پس از اتمام تحصیلش در دانشگاه هاروارد و گذراندن دو سال در آکادمی آمریکایی‌ها در رم، به نیوجرسی کوچ کرد و در آنجا مستقر گشت و به عضویت هیئت علمی دانشگاه پرینستون درآمد؛ جایی که تا آخر عمر به تدریس و فعالیت در آن مشغول بود. او، خود در این‌باره می‌گوید: «به‌نظرم حسی که من نسبت به پرینستون دارم مانند احساسی است که پزشکان باید نسبت به بیمارستان‌های آموزشی داشته باشند. تدریس در این دانشگاه شیرینی خاصی دارد.» از جمله دستاوردهای او می‌توان به عضویت در موسسه‌ی معماران آمریکا (AIA) در سال ۱۹۷۹ و نیز دریافت مدال ملی هنر (۱۹۹۹)، مدال طلای AIA (۲۰۰۱)، مدال AIA Topaz (۲۰۱۰) و جایزه‌ی دریهاوس برای معماری کلاسیک (۲۰۱۲) اشاره نمود.

گریوز به‌عنوان عضوی از گروه پنج معمار، دست به بازتعریف آن سبک از منطق‌گرایی زد که لوکوربوزیه در دهه‌ی ۱۹۲۰ ضمیمه‌ی سبک نئوکلاسیک کرده بود و می‌توان دو اثر خانه‌ی هانسلمن و ساختمان الحاقی بناسراف را برگرفته از تفکرات اولیه‌ی او برشمرد که شباهت بسیاری به کارهای موندریان دارد و تحت تاثیر معماری مدرن است؛ یعنی بکارگیری احجام سفید خالص با خطوطی شفاف و بدون تزئینات. اما در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰، تحت تاثیر تفکرات نئوکلاسیک لئون کرییر (Leon Krier)، از ریشه‌های مدرنیسم فاصله گرفت و دست به گسترش مجموعه‌ای منتخب از فرم‌های تاریخی انتزاعی زد. وی به رنگ‌ها تاکید و توجه فراوانی داشت و بسیاری آغاز این تغییر را از ساختمان خانه‌ی پلوسِک (Plocek House) می‌دانند. واکنش او نسبت به این تحول، افزودن طنز، شوخ‌طبعی و معنا به معماری در مقابل نگاه به‌زعم او خشک و غیرقابل انعطاف معماری مدرن بود که در بناهای بعدی‌اش به نمایش گذاشته شد.

← [Retrieved November 26, 2016. From <http://loffit.abc.es/society/efemerides/michael-graves-arquitecto-246593/>]



[Retrieved August 28, 2016. From https://nl.pinterest.com/pin/570338740280718532]

خانه‌ی پلوسک، نیوجرسی، آمریکا، ۱۹۷۷



ساختمان خدمات عمومی پرتلند، گریوز، پرتلند، آمریکا، ۱۹۸۲

تصویر دو صفحه‌ی بعد: ساختمان اداری آیزنر در کالیفرنیا با طرح پست‌مدرن و مزین به مجسمه‌های «هفت کوتوله» به ارتفاع ۶ متر که در شمال غربی استودیوی دیزنی قرار دارد. این ساختمان به یاد مایکل آیزنر (Michael Eisner) در سال ۲۰۰۶ به این نام شناخته شد. [Steele, 1997: 352-353]

تغییرات تفکری این معمار را از همان ابتدای ورودی این خانه می‌توان دریافت. طرح به دلیل وجود قوس‌های اغراق‌آمیز رومی و ستون‌های ورودی‌اش بیشتر به پلازاهای ایتالیایی شباهت دارد. استفاده‌ی او از عناصر دکوراتیو مربوط به فرم‌های گذشته به همراه بکارگیری رنگ‌های متنوع و پنجره‌های کوچک، نشانه‌هایی از گرایش او به تفکر پست‌مدرنیته است که از دیدگاه او و همراهانش راه رسیدن به معماری ذاتا دعوت‌کننده و عمومی می‌باشد. در اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ او رو به سوی طراحی ساختمان‌های عمومی می‌آورد که از نتایج آن‌ها می‌توان به ساختمان خدمات عمومی پرتلند (Portland Public Service Building) و برج هیومنّا (Humana Tower) در کنتاکی اشاره نمود.

ساختمان عمومی پرتلند، خلاصه‌ای از تفکرات پست‌مدرنیته است که گرایش او به یک معماری گرافیکی را به‌گونه‌ای پیشرفته به‌غایش می‌گذارد. او دوست دارد مانند یک کودک طراحی کند و این دیدگاه وی در طرح کاملا مشخص است؛ ساختمان، در نگاه اول، شبیه خانه‌سازی‌های رنگارنگ کودکانه است. او در دنیای نئوکلاسیک خود سعی دارد با نگاهی کودکانه به گذشته بنگرد و به جای دقت در جزئیات، روح و ماهیت آن را وارد زمان کند. این دیدگاه در ساختمان عمومی پرتلند به اوج خود می‌رسد، به صورتی که این ساختمان از لایه‌به‌لایه کنار هم قرار گرفتن عناصر کلاسیک و التقاطی تشکیل شده و نمای ساختمان طیف وسیعی از عناصر معماری را در خود جای داده است. فرم دوزنقه‌ای پیشانی ساختمان با الگوبرداری از تاج قوس معماری کلاسیک اجرا شده و مانند بناهای قدیمی، مجسمه‌ای در ابتدای ورودی قرار گرفته است که یادآور معابد مصر باستان می‌باشد. «رنگ» یکی از عناصر اصلی این ساختمان است و به‌طورکلی نمادشناسی به کار رفته در آن یادآور خانه‌ی مادر ونتوری می‌باشد. البته شاید بتوان گفت یکی از دلایل اصلی برنده شدن کار او در مسابقه‌ی ساختمان عمومی پرتلند، در سال ۱۹۸۰، قدرت نظرات فیلیپ جانسون در رای هیئت داوران بوده است. اگرچه بعدها، در سال ۲۰۰۹، این ساختمان در مجله‌ای توریستی لقب «تنفرآمیزترین بنای آمریکایی» را به خود می‌گیرد، اما کریستوفر هوتورن (Christopher Hawthorne) از مجله‌ی *ال‌ای تایمز* (*LA Times*) این ساختمان را شناسه‌ی اصلی زندگی حرفه‌ای گریوز می‌داند و اینچنین توضیح می‌دهد: «(این ساختمان) اولین نمونه‌ی ساخته شده‌ی معماری پست‌مدرن به حساب می‌آید، به همراه اشاراتی به رویکرد جدید و واضح در (طراحی) خانه‌های اولیه‌ی گریوز که هم‌اکنون در مقیاسی بزرگ و تاثیرگذار به کار رفته است.»

همچنین چارلز جنکس (Charles Jencks) درباره‌ی این بنا می‌گوید: «این اولین بنای یادبود از پست‌مدرنیسم است، همان‌طور که باوهاوس برای مدرن بود. با وجود تمام مشکلات و اشتباهاتی که دارد، اولین تجربه‌ای است که نشان می‌دهد می‌توان با هنر، تزئینات و نمادگرایی در مقیاس بزرگ و با زبانی که همگان قادر به درک آن باشند، ساختمانی را بنا نمود.» این بنا در سال ۲۰۱۱ به ثبت اماکن تاریخی آمریکا درآمد. ساختمان هیومنای او در لوئیسویل (Louisville) نیز یکی دیگر از بناهای معروف و مهم وی می‌باشد که بسیاری آن را کتابچه‌ای برای آموختن و یادآوری معماری پست‌مدرنیته نامیده‌اند. او در این کار به جای بکارگیری تفکرات مدرن و قراردادن جعبه‌ای با نمای تکراری، برای هر وجه از ساختمان نمایی متفاوت را با توجه به چگونگی قرارگرفتن در سایت و مناظرش طراحی کرده و در قرار دادن عرشه‌ای در نمای اصلی این ساختمان، دید فوق‌العاده و خاطره‌انگیزی را به رودخانه‌ی اوهایو برای تماشاگران خلق نموده است. این ساختمان، در سال ۱۹۸۷، موفق به دریافت جایزه‌ی افتخاری ملی مؤسسه‌ی معماران آمریکا شد. به‌طورکلی، این بناها در آن زمان به دلیل استفاده از اجرام بزرگ و تفسیر شخصی او از کوبیسم المان‌های گذشته، مانند ستون‌ها و جداره‌ها، مورد بحث در مجامع بسیاری بوده‌اند و بسیاری آن‌ها را به سبب حضور پررنگ و قدرتمندشان تحسین کرده‌اند.

گریوز در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ به‌عنوان چهره‌ای مطرح و کلیدی در معماری پست‌مدرن شناخته می‌شود که قدم‌های بزرگی را در این راه برداشته است. او پس از این، از کانسپت‌هایش با جرات بیشتری استفاده می‌کند که نمونه‌های آن را به‌خصوص در ساختمان‌هایی که برای شرکت والت دیزنی در کالیفرنیا و فلوریدا طراحی نمود می‌توان دید. طرح او برای ساختمان‌های مذکور بسیار عوام‌پسندانه بود. او در طراحی ساختمان اداری مرکزی والت دیزنی با الهام از رواق دوشیزگان معبد ارکتئوم که پیکره‌های زنان به‌عنوان ستون به کار گرفته شده‌اند و با تلفیق آن با هفت کوتوله‌ی کارتون‌های والت دیزنی، ورودی زیبایی را شکل داده است. همچنین در طراحی سایت و بنای هتل‌های قو و دلفین در فلوریدا از پیکره‌های بسیار بزرگی از این حیوانات استفاده می‌کند که از فاصله‌ی زیاد قابل تشخیص و شناسایی هستند.

در طی این سال‌ها، گریوز با گروه طراحان ممفیس (Memphis) آشنا می‌شود که در میلان به رهبری اتّوره سُتساس (Ettore Sottsass) فعالیت می‌نمودند و تلاش داشتند تفکرات پست‌مدرن را در طراحی مبلمان نیز وارد نمایند. او همکاری موفق‌ی را با شرکت طراحی وسایل آشپزخانه‌ی آلِسی (Alessi) نیز آغاز می‌کند. طرح کتری معروف گریوز با نام کتری ۹۰۹۳ که از فولاد ضد زنگ ساخته شده با پرنده‌ی قرمز سوت‌زنی که بر سری لوله‌ی آن قرار گرفته و همچنین دستگیره‌ی آبی رنگش، به یکی از پرفروش‌ترین محصولات این شرکت تبدیل شد. او در سال ۱۹۹۷ وارد جریانی می‌شود که هدف آن‌ها طراحی و ساخت محصولات آشپزخانه‌ی کارامد و مقرون‌به‌صرفه بود تا همگان بتوانند از آن‌ها به راحتی استفاده نمایند و برای خانواده‌هایی در هر رده‌ی مالی، ذوقی و سلیقه‌ای مناسب باشد. بدین ترتیب او نام خود را در عرصه‌های مختلف بر سر زبان‌ها می‌اندازد. این محصولات، منعکس‌کننده‌ی ماموریت طراحشان بودند: «طرح خوب باید برای همگان مقرون‌به‌صرفه باشد.» در سال ۲۰۱۱ موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت (Victoria and Albert Museum) نمایشگاهی را در خصوص سیر تحولاتی که در دوران تفکر پست‌مدرن بر طراحی، موسیقی و مد گذشته به نمایش گذاشت که یکی از محصولات آن، کتری معروف گریوز بود. مجله‌ی *ال‌ای تایمز* در این خصوص می‌نویسد: «پست‌مدرنیسم: تفکری که مبدا آن از یک کتری آغاز شد!». او خود در مصاحبه‌ای که با نیویورک تایمز در سال ۲۰۱۱ انجام می‌دهد، می‌گوید: «من همواره می‌خواستم آنچه را انجام دهم که جوزف هافمن (Josef Hoffmann)، وینر ورکستاد (Wiener Werkstätte) و باوهاوس (Bauhaus) می‌خواستند انجام دهند، اما به دلیل گرایش آن‌ها به صنعت نتوانستند به آن برسند. در گذشته هم محصولات فراوانی تولید شده است، اما چرا به این نیندیشیم که چگونه می‌توانیم قیمت آن‌ها را کاهش دهیم؟ این هدفی بود که با عنوان "دموکراسی طراحی" نامگذاری شد. من هم به این فکر کردم که اگر می‌خواهیم چنین کاری را انجام دهیم باید آن را به خوبی به سرانجام برسانم. این کاری بود که ما انجام دادیم و من از این بابت بسیار خوشحالم.»





[Retrieved August 28, 2016. From https://www.flickr.com/photos/morlensinoway/3863217441]

برج هیومنّا، گریوز، لوئیسویل، آمریکا، ۱۹۸۵



[Retrieved August 28, 2016. From https://www.flickr.com/photos/doctorcasino/sets/72157629464082833/]

مرکز تحقیقات مهندسی، دانشگاه سین سیناتی، اوهایو، ۱۹۹۵-۱۹۹۰

گریوز در سال ۲۰۰۳ بر اثر عفونت نخاعی دچار معلولیت جسمی و از ناحیه‌ی کمر به پایین فلج شد و زندگی‌اش به صندلی چرخدار محدود گشت، اما با این حال، به کار خود ادامه داد و به طراحی خانه‌هایی برای افراد معلول از جمله جانبازان پرداخت، همچنین او پس از ابتلا به بیماری‌اش، شروع به ساخت تجهیزات بیماران مانند ویلچیر نمود، با این هدف که جذاب‌تر، کارآمدتر و راحت‌تر باشند. بنابراین او به‌عنوان یکی از مدافعان بین‌المللی طراحی‌های مراقبت‌های بهداشتی شناخته می‌شود و در سال ۲۰۱۰ جزو ۲۵ نفر اول تاثیرگذارترین افراد در طراحی‌های بهداشتی توسط مرکز طراحی سلامت (CHD) معرفی شد.

با وجود آنکه بسیاری از افراد، از جمله آیزمن، تغییر گرایش گریوز و همچنین تمایل او به مشارکت با شرکت‌های ساخت مبلمان و وسایل آشپزخانه را نوعی تفکر پوپولیست، عوام‌گرایی و کار تجاری می‌دانند، زمانی که از او درباره‌ی ترس‌اش از صدمه دیدن شهرتش پرسیده شد، او این دیدگاه را رد نموده و این موقعیت را یکی از شانس‌های زندگی‌اش برمی‌شمارد. او درباره‌ی طراحی تجهیزات بیمارستانی و مراقبتی خود اینگونه توضیح می‌دهد: «اگرچه شاید آن‌ها نتوانند در رسیدن شما به سلامتی کامل کمک کنند، اما لبخندی را بر لبان شما می‌نشانند و یادآوری می‌کنند که زندگی بدتر از جراحی‌ای که انجام داده‌اید نیست؛ پس شما را به ادامه‌ی زندگی تشویق می‌نمایند.»

لیندن نری (Lyndon Neri)، معماری که ۱۰ سال از زندگی حرفه‌ای خود را در دفتر گریوز به فعالیت مشغول بوده است، درباره‌ی او می‌گوید: «او همواره به‌عنوان یک پست‌مدرنیست معرفی شده است؛ درحالی‌که خودش از این برچسب‌ها متنفر بود، او می‌خواست بیشتر به‌عنوان یک معمار یا طراح "خوب" شناخته شود.» و اینگونه ادامه می‌دهد که گریوز به او گفته است: «...»لیندون، اگر پروژه‌ای که من برای کارفرمایم انجام می‌دهم از خانه‌ام متفاوت باشد، در این صورت من با خودم روراست نبودم و دیگر اعتباری نخواهم داشت." بنابراین در وجود او نوعی خلوص و حقیقت وجود داشت. دلیل شهرت او در معماری این است که او هیچگاه به معماری با نگاه چارچوب تعریف شده‌ی مباحث و تئوری‌های معماری نگاه نمی‌کرد و همیشه به آن دیدی عملکردی داشت».

او برای ارائه‌ی کارهایش هیچگاه به مدل‌های دوبعدی بسنده نمی‌کرد، بلکه همیشه در کیف دستی‌اش مدل‌های سه‌بعدی از ایده‌هایش برای نمایش وجود داشت. همچنین پروژه‌های خود را از آوردن ایده‌هایش بر روی کاغذ با مدادهای رنگی آغاز می‌نمود، اگرچه بسیاری از طرح‌های بلندپروازانه‌ی او بر روی همان کاغذها باقی ماند. از نظر او کامپیوتر و کارهای دیجیتالی هیچگاه نمی‌توانند جای طراحی معماری با دست را بگیرند و این راهی است که معمار با استفاده از آن می‌تواند ایده‌هایش را به وجوه واقعیت تبدیل نماید. در این فرایند، استفاده از نرم‌افزارهای معماری می‌تواند در آخرین مراحل قرار گیرد. این عضو پنج معمار نیویورکی در ۱۵ مارچ ۲۰۱۵ در سن ۸۰ سالگی درگذشت. دفتر کار گریوز که تاکنون بیش از ۳۵۰ پروژه‌ی معماری و ۲۵۰۰ محصول گوناگون دیگر طراحی نموده و موفق به اخذ ۳۰۰ جایزه در زمینه‌های گوناگون گشته است، شعارش را توجه به انسان و کاربرمحوری می‌داند و اینگونه ادعا می‌کند که با این کار، آدمی طراحی‌هایش را با تمام وجود می‌بیند و آن‌ها را احساس می‌کند. همچنین باور دارد که معماری به طور جدایی‌ناپذیری با سنت‌های فرهنگی، نیازها و انتظارات انسان‌ها و کاربری بنا گره خورده است. از نظر آن‌ها، بزرگ‌ترین ساختمان‌های دنیا آن‌هایی هستند که در هیچ کجای دیگر دنیا نتوان آن را تصور کرد؛ بنابراین هدفشان ارائه‌ی راه حل‌های بصری کاربردی به کاربران است که در مقیاس و بافت هر بنا متفاوت باشد. این دفتر معماری پس از مرگ گریوز بیانیه‌ای را منتشر می‌کند و در آن می‌نویسد: «مایکل اغلب می‌گفت که از میان تمام دستاوردهای خود، همچون خانواده‌اش، شرکتش افتخارآمیزترین بوده است. همان‌طور که شرکت ما به جلو پیش می‌رود؛ با افتخار، فلسفه‌ی طراحی انسانی مایکل را از طریق تعهد به ایجاد راه حل‌های طراحی منحصربه‌فرد برای تغییر زندگی مردم، ادامه خواهیم داد».



[Retrieved November 3, 2016. From http://www.beatricebrandini.it/alessi-design-in-the-dna/?lang=en]

وسایل آشپزخانه‌ی آلسی، طرح کتری ۹۰۹۳، گریوز، ۱۹۹۰-۱۹۸۰



مجموعه ی والت دیزنی، اورلاندو، فلوریدا، آمریکا، ۱۹۹۰-۱۹۸۷ (هتل قو)



مجموعه ی والت دیزنی، اورلاندو، فلوریدا، آمریکا، ۱۹۹۰-۱۹۸۷ (هتل دلفین)

[مأخذ تصاویر این صفحه: 351 Steele, 1997: 351]



مرکز مدیریت خدمات عمومی، واشینگتن دی.سی.، آمریکا، ۱۹۹۷-۱۹۹۳

[Retrieved August 28, 2016. From <http://www.gbsnonline.org/blogpost/760188155997//GBSN-is-Turning-10>]



کتابخانه ی مرکزی، دنور، کلرادو، آمریکا، ۱۹۹۶-۱۹۹۰

[Retrieved August 28, 2016. From <http://www.masonryofdenver.com/201409//denver-central-library/>]



Michael Graves
Hanselmann House
Indiana, USA, 1967

مایکل گریوز
خانه‌ی هانسلمن
ایندیانا، آمریکا، ۱۹۶۷
ترجمه‌ی مینا حنیفی واحد

باز هم معماری به مثابه جهان؟*

«انسان، در دل طبیعتی آشفته، برای حفظ امنیت خویش، قلمرویی هماهنگ و همساز با آنچه در وجودش بود و می‌پنداشت، خلق نمود. انسان به چیزهایی که خود خلق کرده است، نیازمند است. در واقع چیزهایی که برای خود می‌سازد در تقابل با محیط طبیعی‌ای است که او را احاطه کرده، زیرا هدفشان به ذهن او نزدیک‌ترند و از جسم او دور هستند. می‌توان گفت، هر چه آفرینش ما از چنگ ما دورتر می‌شود، به هندسه‌ای ناب نزدیک‌تر می‌شویم. به‌عنوان مثال، یک ویولن، یا صندلی و هر چیزی که در تماس نزدیک با بدن ما است، کمتر هندسی بوده؛ اما یک شهر، هندسه‌ی خالص است و اینجاست که انسان به آنچه ما نظم می‌خوانیم، دست می‌یابد.»

لوکوربوزیه

گرچه لوکوربوزیه برای شرح نکته‌ی مورد نظرش مثال‌های نامعقولی می‌آورد، در قلب مشاهدات او، نکته‌ی ژرفی نهفته است: پیوستگی میان جزئیات و کلیات در طراحی، عموماً با درجه‌بندی مقیاس هماهنگ و سازگار می‌باشد. این فرضیه، ما را به تمایزات و تقسیم‌بندی‌های دیگری سوق می‌دهد – تفاوت میان شی و چارچوب، حقیقی و ایده‌آل. معماری می‌تواند نقش «میانجی» را ایفا نماید؛ یعنی همزمان که می‌تواند شی و چارچوب باشد، چیزی بین این دو نیز می‌تواند باشد. موزه‌ی میس ون درروهه در برلین (تصویر ۱)، این ابهام را به وضوح و اگر دقیق بخواهیم بگوییم، آموزنده،

نشان می‌دهد: گالری بالایی، در چارچوب خیابان‌های شهر محدود شده است و علاوه بر این، برای اشیایی هم که در خود دارد (با شبکه‌بندی سیستم ستونی، سقف طاقدار و نورپردازی‌اش) چارچوب داراست. مفهوم چارچوب در نقاشی، به نظر برخی منتقدین، عموماً به‌عنوان «معماری درونی» در نظر گرفته می‌شود. هربرت رید از خوان گریس به‌عنوان هنرمندی نام می‌برد که تأکید خاصی بر بکارگیری هندسه‌ای متناسب در مراحل اولیه‌ی کار با بوم نقاشی خود داشت. او همچنین متذکر می‌شود که با گریس «ممکن است عناصر بازنمودی در آینده جایگزین طراحی انتزاعی شوند.» بنابر عقیده‌ی رید، برخی از رهبران این جنبش به سوی انتزاع، بر موضع گریس پافشاری کردند و حتی با پایه‌گذاری معماری نقاشی، نه‌تنها به صورت ابتدایی، بلکه خودبسنده گامی هم به جلو نهادند.

آنچه از دید رید و دیگر مفسرانِ دستاوردهای کوبیست پنهان ماند، همان چیزی است که نقاشان مخالفِ بازنمودی، سعی بر نادیده گرفتن آن داشتند: گریس برای تبیین موضوع اثر خود تنها بر تأثیر هندسه تأکید نمی‌نمود. کان‌وایلر در جایی می‌نویسد که گریس، مالارمه را «می‌پرستید». تأثیر این شاعر نمادگرا (سمبولیست) بر هنر و تفکر گریس بسیار پررنگ و با اهمیت بوده است. گریس هم مانند مالارمه، در جست‌وجوی خلوص و پاکی‌ای دست‌نیافتنی در کارهایش بود.

علاوه بر این، گریس به پیروی از مالارمه، در انتخاب، سازماندهی و انتقال موضوع مورد نظرش، از زبان استعاره وام میگرفت. اهمیت همه‌ی آن پنجره‌های باز، گیتار، دلچک و کوه یخی در آثار گریس (تصویر ۳) زمانی مشخص می‌شود که اشعاری مانند «پنجره‌ها»، «مجازات دلچک» و «آبی آسمانی» از مالارمه را خوانده باشیم. در واقع این کشمکش پیوسته و تلفیق گاهگاه میان دغدغه‌های فرمال، بازغودی و استعاری، آثار گریس را به لحاظ معنایی غنی و در کوبیسم منحصربه‌فرد نمود. با این وجود، بیشتر به دلیل وضوح معماری درونی در نقاشی‌های گریس بود که لوکوربوزیه وی را «قوی‌ترین و اصیل‌ترین نقاش کوبیست» خواند.

همچنین گاهی بخش‌هایی از نقاشی‌های گریس نیز در پلان‌های لوکوربوزیه نمایان می‌شد. اما تقریباً می‌توان گفت گواهی نیست که نشان دهد آیا برای معمارانی که می‌خواهند بخشی از سازهی خود را کامل کنند، مهم بوده که شکل مورد نیازشان ماندولین باشد و یا یک قوطی کمپوت.

معمار، برخلاف نقاش، به طور عادی و بدون نیاز به تقلید از پدیده‌های طبیعی و یا ساخت بشر، برای بیان نمادین، از واژگان مورد نیاز برخوردار است. لوکوربوزیه نیز، همانطور که می‌دانید، مرتباً از سازه‌های مهندسی و جامعه‌ی صنعتی برای طرح‌هایش استفاده می‌نموده است. اغلب «مفاهیمی» که مورد نظر اوست، چیزی بیش از سادگی فرم و وضوح یا نظم و ترتیب ساخت نیست. البته در این بین، استثناهای قابل توجهی هم وجود دارد: به عنوان مثال، در ویلا ساووا اثر لوکوربوزیه، دروغنایه‌ی اصلی سازه، کشتی‌های مسافربری هستند؛ علاوه بر این، اونيته دابیاتسیون نیز با همین دروغنایه، ساده‌نشدنی و به عنوان نظام اجتماعی مستقل و صریح ساخته شده است. لوکوربوزیه به ندرت ترکیب استعاری خاص و روشن (به عنوان مثال ستون همچون درخت) را با سیستم‌های فضایی اولیه و تجربه‌ی آن‌ها (مانند ایجاد حوزه‌هایی با درجات تقدس مختلف و گذر از آن‌ها) مورد بررسی قرار می‌داد. چنین دورغنایه‌هایی در معماری مایکل گریوز کاملاً مشهود است و خانه‌ی هانسلمن، گرایشات هندسی هنر گریس را در خود جای داده است. اگر اینگونه در نظر بگیریم که رسالت معماری، همسویی با عملکرد، نوع فعالیت و یا کاربری است، باید متذکر شویم که در این بنا این موضوع، با تاکید بیشتر بر ایجاد دو مکعب و چارچوب هندسی، در درجه‌ی دوم اهمیت قرار گرفته است. با این حال، مفهوم و فرم از همان ابتدا تعیین کننده می‌باشند (مانند آثار گریس).

بکارگیری یک چارچوب ایده آل برای مشخص نمودن محوطه‌ی زندگی، ریشه در تاریخ بشر دارد که به نوعی کهن الگو می‌باشد. تقابل این انتزاع اقلیدسی با سایت شیبدار پوشیده از سبزه‌اش، یادآور معماری یونانی، به عنوان مثال مارماریا در نزدیکی دلفی، است (تصویر ۳). در اینجا قرارگیری ترتیبی «منطقی» میان گرایشات متمرکز «غیرمنطقی» تقابل خاصی را میان این دو گونه ترتیب ایجاد می‌نماید. در خانه‌ی هانسلمن، سایت و ریاضیات به کار رفته به اندازه‌ی آنچه در مارماریا شاهدش هستیم، مشخص نیست. با این وجود، این ساختار، گواهی بر این امر است که تداوم تقابل میان جسم و چارچوب در چندین مقیاس مختلف به دست می‌آید و حتی می‌تواند در بین مصنوعی و طبیعی بودن نیز وجود داشته باشد.

در یک تقابل کلاسیک دیگر، صلابت خانه با وُید مکعبی تلویحی‌ای که آن را از جاده جدا می‌سازد، تقابل ایجاد می‌نماید: ساختمان و باقیمانده‌های محوطه‌ی آن از تعادل حجمی برخوردارند که این تعادل در پلان نیز توسط دو مربع، نشان داده می‌شود. به عقیده‌ی گریوز، عجیب است که برخی از معماران در پلان به بیان دقیق‌ترین اهداف خود در ترکیب‌بندی می‌پردازند؛ در واقع، با پیش رفتن به درون ساختمان، فقط صفحه‌های عمودی نمای جلو قابل مشاهده هستند و درک صفحات افقی به واسطه‌ی پرسپکتیو، مخدوش

✱ استودیو (Studio House): اتاق یا سوئیت کوچکی است که در آن تمامی بخش‌های یک خانه تنها در یک اتاق قرار گرفته‌اند و برای زندگی یک نفره مناسب می‌باشد.

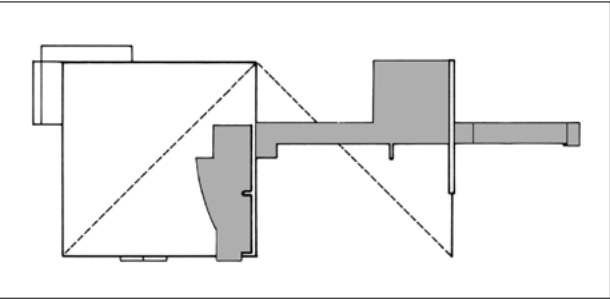
می‌شود. بنابراین، به منظور ایجاد اهداف ترکیب‌بندی، ابتدا باید آن را به صورت ایده و در مرحله‌ی ثانوی، به عنوان یک نمود مطرح نماییم. در خانه‌ی هانسلمن، بکارگیری نمای جلویی، نقش عمده‌ای در قصد معمار مبنی بر شفافیت و قابل درک بودن سیستم سازه‌ای دارد. حرکت اولیه در زاویه‌ی ۹۰ درجه‌ای از آرایش لایه‌های اصلی نماها قرار دارد و حرکتی از کل به جز می‌باشد؛ یعنی از فضای خیابان‌های نامتمایز و متوالی تا فضاهای متمایز داخلی در خانه. علاوه بر این، طبق نظر لوکوربوزیه، در پیچیدگی فرمال این بنا نوعی درجه‌بندی وجود دارد که از نمای خیابانی (جایی که چارچوب میله‌ای به عدم مادیت «هندسه‌ی محض» نزدیک می‌شود) شروع می‌شود.

مقصود سازماندهی خانه‌ی هانسلمن، بیش از هر چیز دیگر، یادآوری حرکتی از فضاهای معمولی و نه چندان مقدس به آکروپلیس آتن است. از میان آثار تاریخی‌ای که گریوز همواره تحت تأثیرشان بود، می‌توان پروپلیا (تصویر ۴) را مهم‌ترین دانست. مانند خانه‌ی هانسلمن، پروپلیا نیز به بنا بُعد فضایی، دقیق و موقتی را برای انتقال و عبور می‌افزاید. البته این گذار در سازه نقشی اساسی دارد، زیرا سطحی که لبه‌ی بیرونی منطقه‌ی عبور را نشان می‌دهد (نمای رو به خیابان) همچنین دو مکعب را نیز کامل می‌نماید. این شباهت تا تشابه مکانی میان استودیو* و معبد نایک آپترا هم مشاهده می‌شود. همچنان اهمیت این موضوع در استودیو، بیشتر در این است که با ایجاد ارتباطی قطری میان اجزای درون شبکه‌ی قائم، (استودیو، بالکن و تراس سقف در سمت جنوب شرقی خانه‌ی اصلی) و ایجاد عناصری بر شبکه‌ی قطری تقابلی بین جسم و وید در سیستم ثانوی به وجود می‌آورد (ناحیه‌ی گسترده‌ای از سنگ فرش کف). این نمایز تا حدی موجب جدایی از فعالیت‌های مرکزی خودِ خانه و وابستگی به فعالیت‌هایی می‌شود که با نظمی طبیعی رخ می‌دهند. فعالیت‌های تفریحی نیز از این قبیل هستند و به سوی ترتیب طبیعی سایت، یعنی جریانی که به صورت قطری از آن عبور می‌کند، هدایت می‌شوند.

استودیو را می‌توان به عنوان چکیده و نمونه‌ی کوچک شده‌ی خانه‌ی اصلی، اولین چیزی که به بیننده ارائه می‌شود و اولین تجربه‌ی او از خانه‌ی اصلی و محدوده‌ی آن، در نظر گرفت. همچنین در چارچوب برنامه‌ی ساختمان، در اینجا فضایی برای فعالیت‌های جنبی کارفرما (بافندگی) در نظر گرفته شده است که از دیگر فعالیت‌های خانواده جدا می‌باشد. اهمیت امور برنامه‌ای در اینجا، نسبت به خانه‌ی لوکوربوزیه برای دکتر کاروچت (تصویر ۵) در لایاتای آرژانتین (نمونه‌ی دیگری که مورد توجه گریوز است)، ضرورت کمتر دارد. در خانه‌ی دکتر کاروچت، اصل انسجام و توالی نما در امتداد خیابان با قرار دادن مطب کارفرما در پیاده‌رو، مورد توجه قرار گرفته شده است.

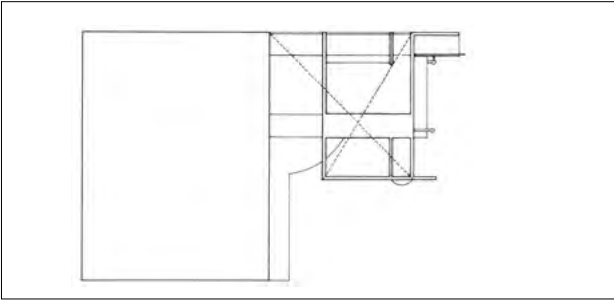
ایجاد فضای نسبی شهری و برنامه‌ای که مورد توجه گریوز بود، این امکان را به وی داد تا از قابلیت‌هایی که برای لوکوربوزیه در لاپاتا ممکن نبود، بهره‌مند شود. در واقع، گریوز بلندی و نفوذ پروپیلیایی، به عنوان شرط لازم عبور را با مفهوم پلادیویی طبقه‌ی اصلی مانند صفحه‌ی مجزا از دنیای طبیعی و مشاهدات آن ترکیب نمود. ایده‌ی گسترش چارچوب نرده‌ای استودیو نیز به منظور نمایش نمای خیابان، اصل سازمانی و نزدیک شدن به غیرمادیت است. لاپلاتا، ابتدا نمای خیابان را به عنوان یک حقیقت اجتناب‌ناپذیر شهری نشان می‌دهد و با مصالح و ابزار مناسب به آن پرداخته می‌شود. گریوز، همواره در بررسی پروپیلیا و لاپلاتا، به دلیل سادگی مفهومی، پروپیلیا را برمی‌گزیند: در هانسلمن، صعود از نفوذ ارجح است و نفوذ همزمان با ورود به صفحه‌ی مرجع دلخواه، طبقه‌ی اصلی، می‌باشد.

کارکرد این لایه تنها یک خانه‌ی مرتفع برای ایجاد دیدی وسیع از طبیعت نیست؛ بلکه دربرگیرنده‌ی مجموعه‌ای از فضاها است و مانند مبنایی عمل

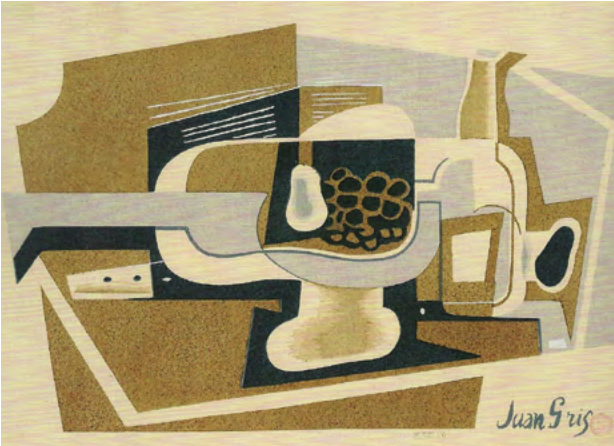


[Eisenman et al., 1972: 40]

تناسبات هندسی خانه‌ی هانسلمن

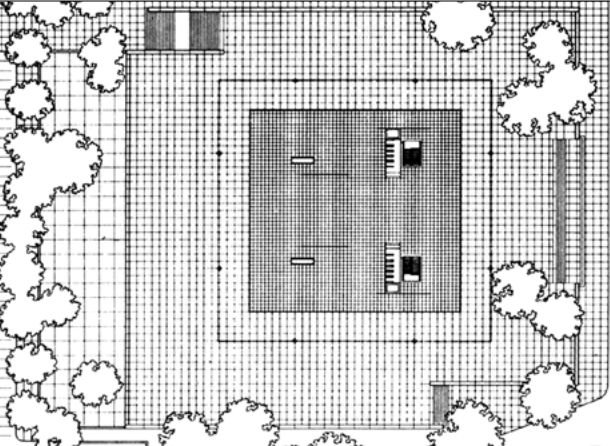


تناسبات هندسی خانه‌ی بناسراف



تصویر ۲. استیل لایف (Still Life)، خوان گریس، ۱۹۲۲

[Retrieved August 28, 2016. From http://www.wikiart.org/en/juan-gris/still-life-1922]



تصویر ۱. پلان گالری ملی مدرن، میس وان در روهه، برلین، آلمان، ۱۹۶۸-۱۹۶۲

[Eisenman et al., 1972: 39]



گالری ملی مدرن، میس وان در روهه، برلین، آلمان، ۱۹۶۸-۱۹۶۲

[Retrieved August 28, 2016. From https://thedailyscan.com/201416/03//ludwig-mies-van-der-rohe_the-neue-nationalgalerie/]



تصویر ۳. تولوس، دلفی، یونان، ۳۷۰ ق.م.

[Retrieved August 28, 2016. From http://trinitycountrystudy.weebly.com/greece.html]



تصویر ۴. پروپلیا، آتن، یونان، ۴۳۷-۴۳۲ ق.م.

[Retrieved August 28, 2016. From http://www.ancient.eu/Propylaea/]



تصویر ۵ (۱). تصویر و مقطع خانه‌ی کاسا کاروشه، پوئنوس آیرس، آرژانتین، ۱۹۵۳-۱۹۴۹ [Retrieved August 28, 2016. From https://www.flickr.com/photos/reem_meir/3060221603/]

می‌کند که لایه‌های فضاهای خصوصی‌تر که در بُعد عمودی تحت آن قرار می‌گیرند، از آن شروع می‌شوند.

به طور کلی، در خانه‌ی هانسلمن، چارچوب‌های هندسی و سازه‌ای با یکدیگر منطبق می‌باشند. گریوز چارچوب یکپارچه‌ی این بنا را با بکارگیری لایه‌بندی افقی و عمودی فضاها جهت ایجاد تجربه‌ی کهن الگوی فضایی ایجاد نمود. در واقع خانه‌ی هانسلمن، بیان ارجاعی یا استعاری خاصی ندارد. می‌توان گفت، هدف اصلی نمایاندن شباهت موجود میان معبد نایک اپترا و استودیو، جهانی جلوه دادن مسئله‌ی تجربه‌ی فضا است. حتی تصویر «صنعتی‌ای» که در اینجا مشاهده می‌شود (مانند نرده‌ها و غیره) بسیار مشابه زیبایی‌شناسی پساکوربوزیه‌ای است و کیفیت وابستگی‌ای که پیش‌تر داشت را هنگامی که کاربردش جدید بود از دست داد.

از طرفی دیگر، نقاشی روی دیوار در خانه‌ی اصلی نیز چکیده‌ای از کل ترکیب بندی سازه، ویژگی‌های جغرافیایی و فرهنگی را نشان می‌دهد. برخلاف استودیو، نقاشی دیواری، حالتی خیال بافانه و روایی دارد. می‌توان گفت این نقاشی، هم اثری استعاری است و هم غیراستعاری که با قرار دادن تجربیات کهن الگوی فضایی مشخص شده است.

در خانه‌ی الحاقی بناسراف که پس از خانه‌ی هانسلمن طراحی شد، دگرگونی قابل ملاحظه‌ای در گرایشات گریوز بین ارتباط بیان استعاری و کهن الگوها و همچنین میان جسم و چارچوب رخ می‌دهد. در واقع این دگرگونی حاصل تلفیقی انتخابی میان معماری، مجسمه سازی و نقاشی است – یا به عبارتی دیگر، کم‌رنگ نمودن تفاوت‌های میان آن‌ها است. به نظر می‌رسد که فرضیه‌ی چنین ابداعی جهت افزایش آگاهی درباره‌ی ارتباط موجود میان نظم ساختِ بشر و نظم طبیعی می‌باشد. در اینجا دورنمایه‌ی معماری به عنوان هنرِ «منطقی»، میان طبیعت «غیرمنطقی» دوباره ظاهر می‌شود و تقابل ترتیب‌ها باز هم شبیه چیزی است که در دلفی مشاهده شد.

در خانه‌ی هانسلمن، سازه شامل همجواری دو مکعب است که یکی باز و دیگری بسته می‌باشد. در بناسراف، احجام باز و بسته توسط ایجاد یا حذف نماها با یکدیگر ترکیب و یکی شده‌اند. نقش رنگ در قسمت باز (نمای شرقی) مبهم است و اهداف استعاری آن را نمی‌توان به طور قطع مشخص نمود. از طرفی دیگر، نمای جنوبی، همگرایی جسم و چارچوب و همچنین مفهوم و فرم را نمایش می‌دهد. قسمت برجسته و متمایز این اثر، سطح موج جداره‌ی بالای بازشوی دیوار طبقه‌ی دوم قرارگرفته است. در واقع دیوار جنوبی با ایجاد نور نسبی برای بام سبز پشت آن، به طبیعت پاسخ می‌دهد. باز هم مانند خانه‌ی هانسلمن در اینجا مشاهده می‌شود که رنگ، بافت و جنبه‌ی متداوم سطوح دو وجهی، نمادین هستند و تمایل دارند به انتزاع محض برسند و مختصاتی دکارتی داشته باشد. طبیعتِ ضدترتیب معماری، هنر معماری را به عنوان اصلاح و تکمیل‌کننده‌ی طبیعت انکار نمی‌کند و طراحی گریوز با بکارگیری زبانی استعاری به این مهم دست یافته است. او با ایجاد تغییراتی در تقابلِ میان نظم طبیعی و نظم ساخت بشر به ابهام اثرش نیز می‌افزاید.

حصار بلندی این بنا را موازی با نمای الحاقی جنوبی محصور می‌کند. ارتفاع لبه‌ی نمایان تیر که در امتداد آن، نمای جنوبی بار طبقه‌ی دوم را حمل می‌کند، با ارتفاع بالای حصار یکسان می‌باشد. همچنین تیر به رنگ سبز در آمده و به نوعی جابجاشدگی را نشان می‌دهد که در اینجا امکان تمیز دادن آن‌ها از یکدیگر سخت‌تر می‌شود و تلفیقی از پدیده‌های طبیعی و ساخت بشر رخ می‌دهد؛ در نتیجه گذرگاهی قطعه قطعه به وجود می‌آید. در این خصوص، نقاشی مشابه‌ی از دیوید هاکنی، همین جابجایی ترتیب طبیعی را نشان می‌دهد که در اینجا به عنوان نمونه آورده شده است (تصویر ۶).

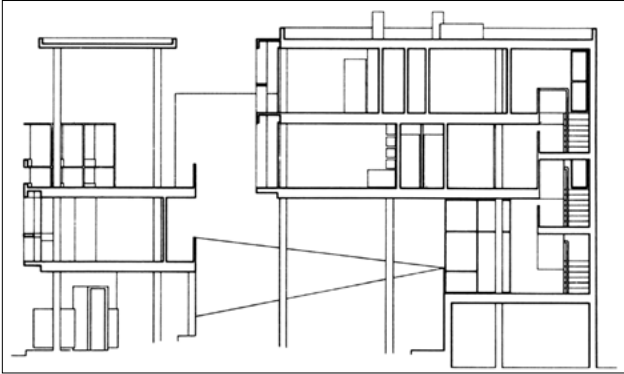
علاوه براین، لبه‌ی بالای ورودی در دیوار محافظ، نور جایی موج می‌شود که هیچ درختی در نزدیکی‌اش وجود ندارد؛ به عبارتی دیگر، طبیعت را رفع

نقص می‌کند و با اصلاح آن باعث ایجاد خط درخت در جایی می‌شود که طبیعت قادر به ایجادش نبوده است. همچنین، محافظ نور مصنوعی، فقدان محاظ نور طبیعی را جبران می‌نماید و البته، شکل منحنی‌ها بسیار تأثیرگذارتر از طرح کلی ردیف درختانی است که در آنجا وجود ندارند. کویبست‌ها در آثارشان از منحنی S برای نشان دادن دو شی به هم پیوسته استفاده‌ی گسترده‌ای می‌نمودند و گیتار، یکی از آلاتی بود که همواره مورد استفاده قرار می‌گرفت. اما اگر تیر سبز رنگ و حصار دور بنا، تکمیل‌کننده‌ی یکدیگر به شمار می‌آیند، دو عنصر مشترک سقف منحنی هم در نرده‌های رواق برومینی در سانکارلینو (تصویر ۷) اساسا مکمل هم هستند – ما در اینجا در واقع به مکمل‌های اجتناب ناپذیر فرم و فضا می‌پردازیم.

درست مانند خانه‌ی هانسلمن که لایه‌بندی فضاهایش مراحل نامنسجمی از هنگام ورود به خانه و گذر از فضای فعالیت‌های خاص به فضاهای عمومی‌تر را نشان می‌دهد (تجربه‌ی آکروپلیس)، خانه‌ی الحاقی بناسراف، جنبه‌هایی از جهان طبیعی را همانگونه که معمار درک می‌کند در فرم معماری نمایان می‌سازد. تراس (که بام طبقه‌ی پایین محسوب می‌شود)، سطح کف را به عنوان ساختاری ایده آل بازسازی می‌کند که البته این در نوع خود آنقدر هم بدیع نیست؛ اما گریوز در بکارگیری چنین درونمایه‌هایی از طبیعت در آثارش، از لوکوربوزیه پیشی گرفته و با وسعت و دقت بیشتری به آن‌ها پرداخته است. بنابر گفته‌ی میرچا الیاده (نویسنده‌ی کتاب اسطوره بازگشت جاودانه)، همانطور که انسان‌های اولیه طراحی محیط زندگیشان را براساس استنباط خود از طبیعت می‌ساختند، گریوز نیز در طراحی‌اش با چنین گرایشاتی از احیای زمین فراتر رفته است – دیگر هنگامی که درختان تبدیل به ستون‌هایی در تعامل با دیوار می‌شوند، آسمان، سقف بی‌انتهای اتاقی ضمنی می‌گردد.

کاربرد استعارات در معماری به دلیل عامل مقیاس، به شدت محدود است و مفهوم ردیف مصنوعی درختان در خانه‌ی بناسراف تا حدی توسط اندازه‌ی آن‌ها در ارتباط آنچه ارائه می‌دهند، مشخص می‌شود. این امر، در واقع نتیجه‌ی بحثی است که لوکوربوزیه درباره‌ی مقیاس طراحی و میزان انتزاع هندسی مطرح نمود. ایجاد چنین ردیف مصنوعی درختی در مقیاس شهری به نظر بیهوده و پوچ می‌آید. اگرچه همانطور که گریوز در خانه‌ی هانسلمن نشان می‌دهد، استفاده از زبان استعاری و کهن الگوها همان پیچیدگی پژواک را در پاسخ به الزامات نظم طبیعی ایجاد می‌کند.

ساختمانی از میس نیز همچنان به لحاظ شهرنشینی به قوت خود باقی است چرا که به چیزی جز خودش متکی نیست؛ به این مفهوم که محیط پیرامون و حتی کاربری‌اش ممکن است تغییر یابد و از این رو انسجام منطقی ساختمان مبنی بر زمینه‌ی فیزیکی‌اش نیست. اما از طرفی دیگر، واکنش فرمال خانه‌ی هانسلمن و بناسراف به زمینه‌ی حقیقی و ایده آلشان سرسخانه است. به طوری که هر یک از این بناها، به نوعی بیانگر تاریخ یک مکان و زمان مشخصی هستند و با این حال اگر زمینه تغییر کند، به جای افول آن، موجب ارتقای سطح بنا می‌شود، زیرا آن ساختمان به حافظه‌ی شهر تبدیل شده است. تعریف لوکوربوزیه از شهر، اشغال زمین توسط انسان و هندسه، نظام حاصل از این اشغال و معماری، بیانگر چنین نظامی در فضا است. چارچوب عمومی خیابان، فضاهای خصوصی درون شهری، طبقات اصلی را تنظیم می‌کند و بام شهر ممکن است مجدد به زمینی اصلاح شده و ایده‌آل بدل شود. در اینجا، اصل پاسخگویی متقابل، قابلیت فوق‌العاده‌ای دارد و هر ساختمان جدید هم نمایانگر کاربرد خود است و هم محیط پیرامون و دیگر اجزای شهر و حتی بخشی از جهان. بنابراین، این شبکه‌ی مفهومی، همواره گسترده‌تر می‌شود و با هر تغییر در آن، معنای شهر نیز ژرف‌تر و وسیع‌تر می‌گردد.

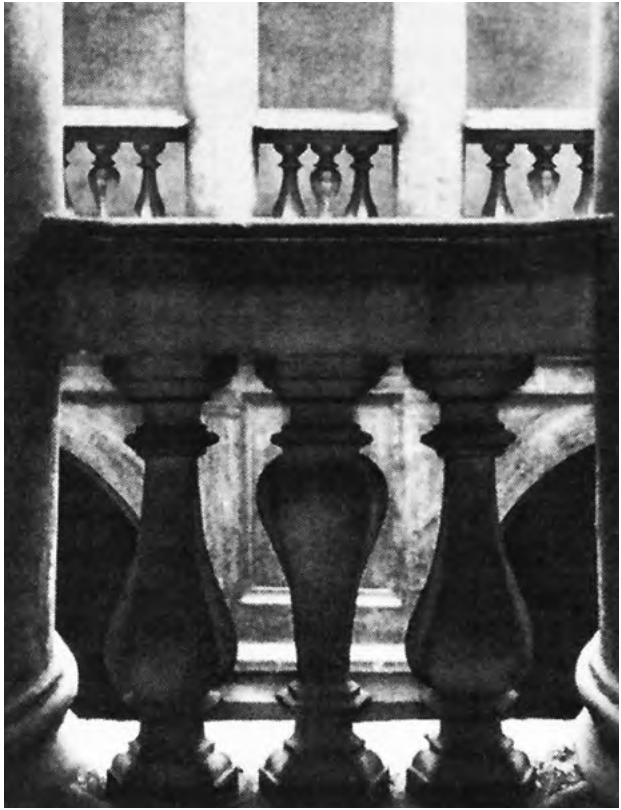


تصویر ۵ (۲). تصویر و مقطع خانه‌ی کاسا کاروشه، پوئنوس آیرس، آرژانتین، ۱۹۵۳-۱۹۴۹



تصویر ۶. نقاشی دیوید هاکنی

[Eisenman et al., 1972: 41]

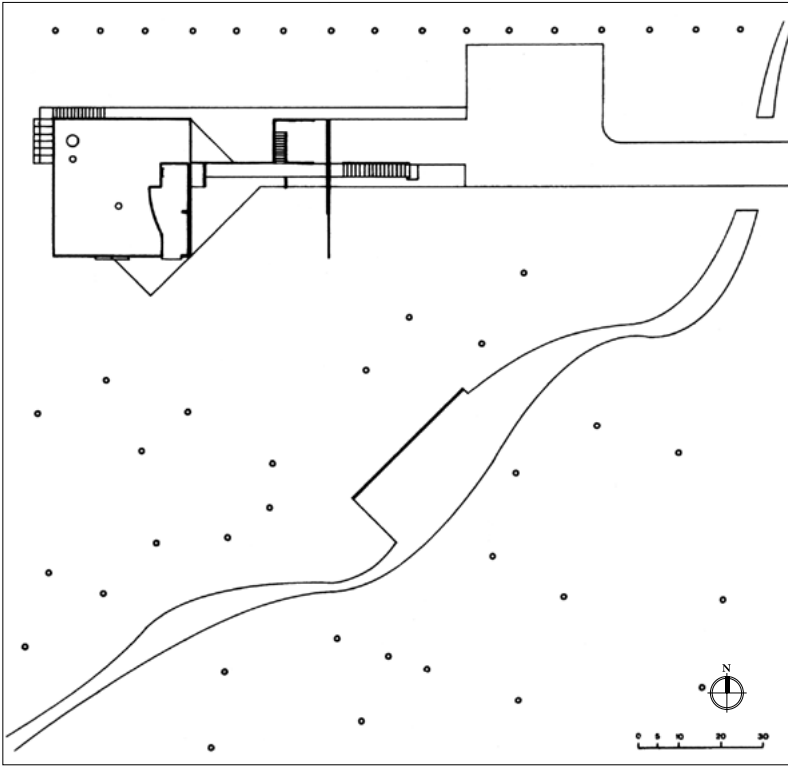


تصویر ۷. نرده‌های رواق، برومینی، سانکارلینو

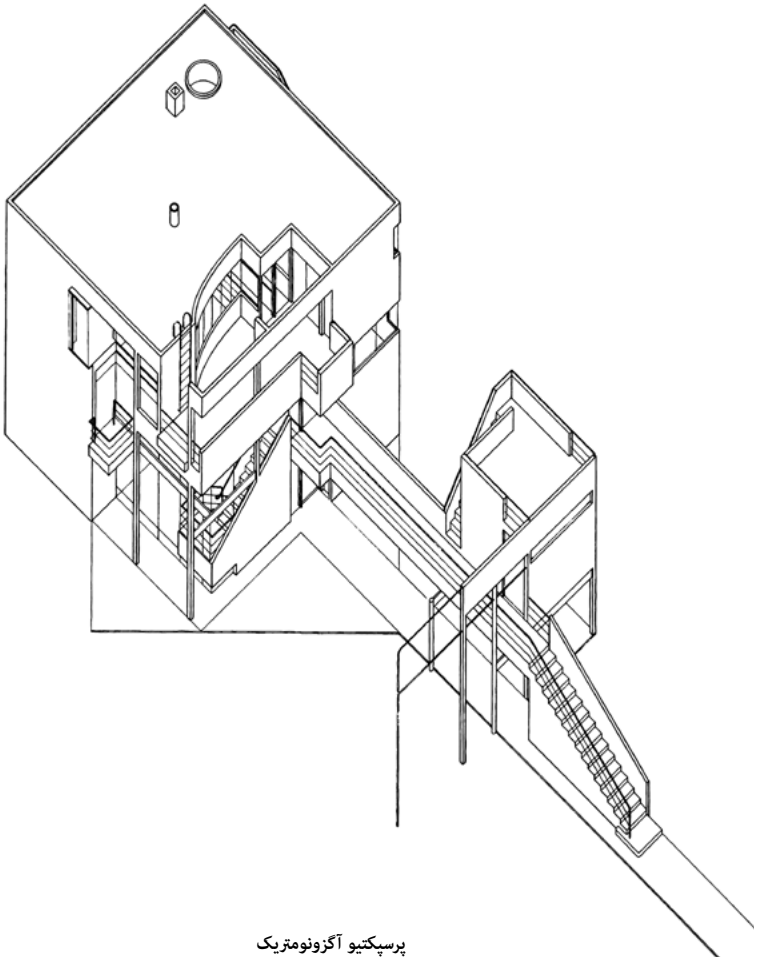
[مأخذ تصاویر این صفحه: Eisenman et al., 1972: 41]

[مأخذ تصویر دو صفحه‌ی بعد: Residential Masterpieces 14, 2013: 14-15]



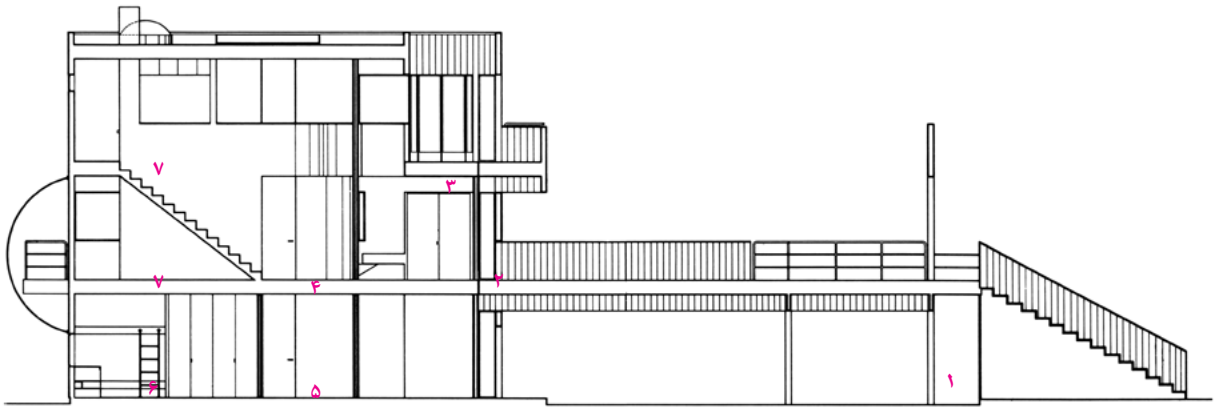


سایت پلان



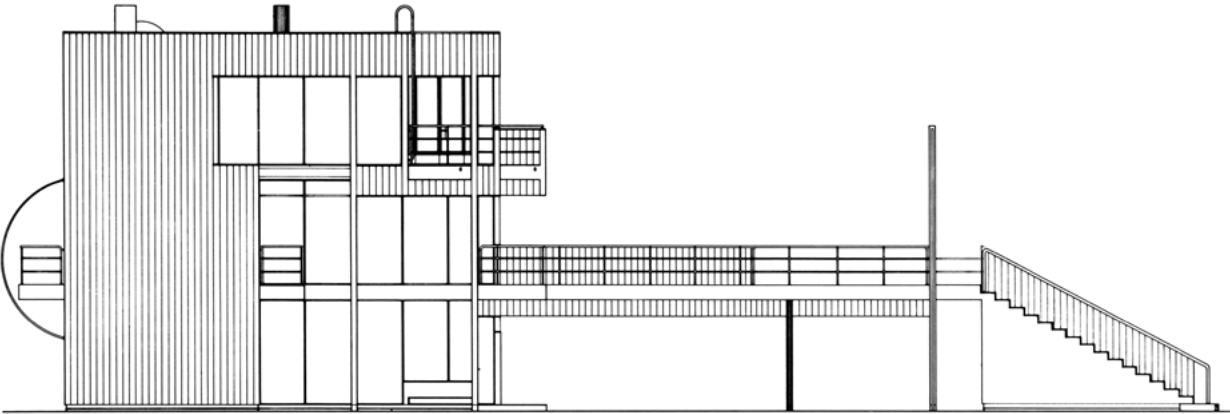
پرسپکتیو آگزونومتريک

[Eisenman et al., 1972: 42: مأخذ تصاویر این صفحه: ۴۲: Eisenman et al., 1972]

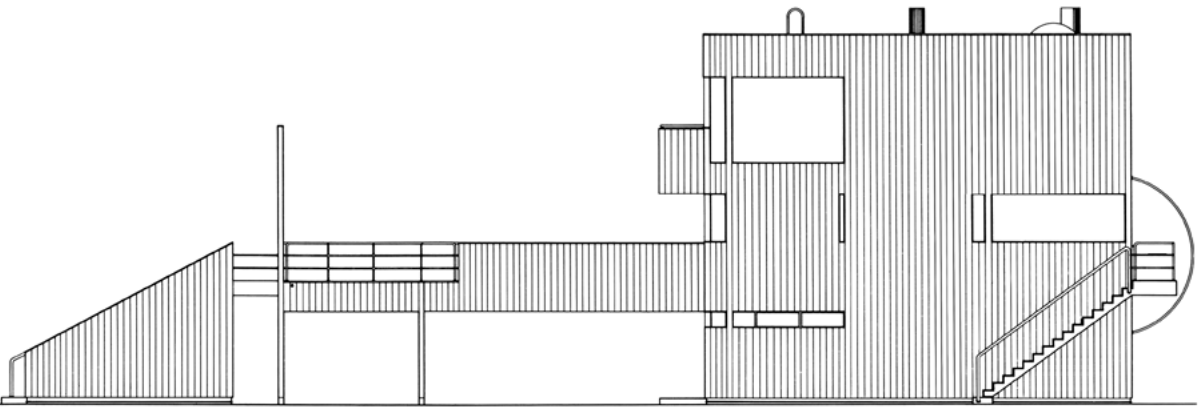


مقطع

۱. پلکان ۲. ورودی ۳. تراس بام ۴. نشیمن ۵. اتاق بازی ۶. اتاق خواب ۷. سیرکولاسیون



نمای جنوبی

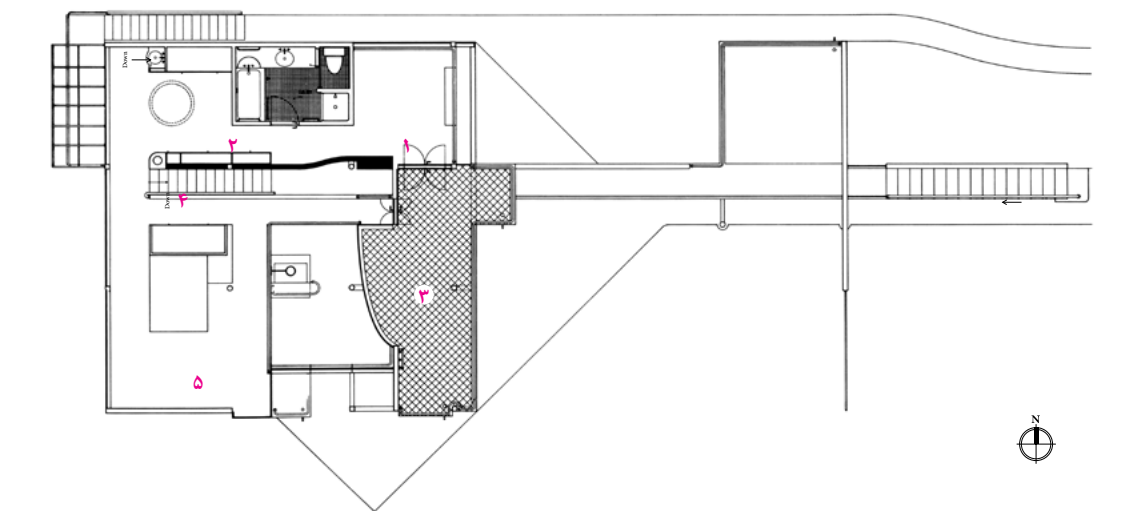


نمای شمالی

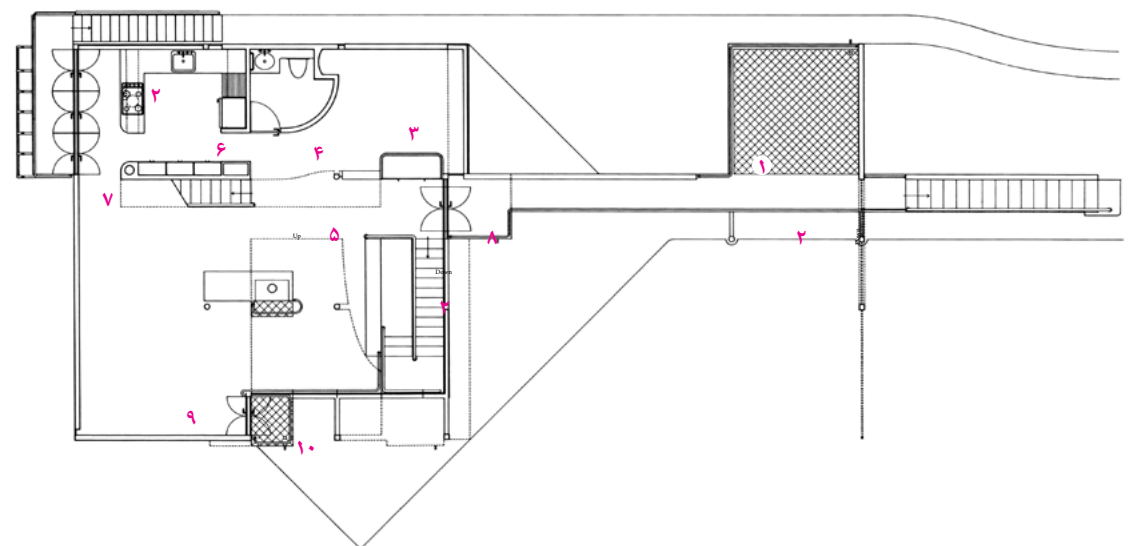
[Eisenman et al., 1972: 43-45: مأخذ تصاویر این صفحه: ۴۳-۴۵: Eisenman et al., 1972]



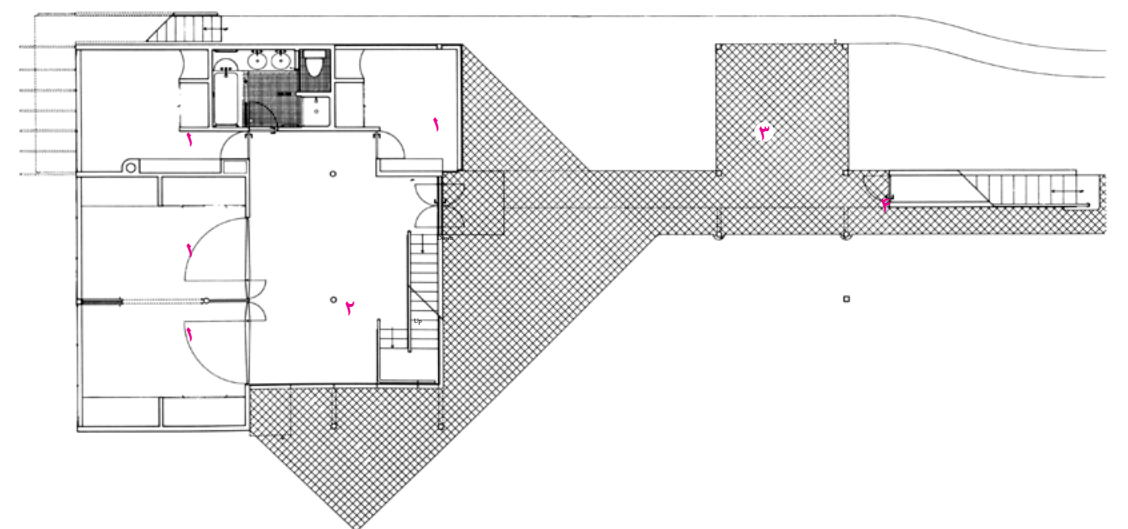
[مأخذ تصاویر این صفحه: <http://tecne.com/arquitectura/michael-graves-casa-hanselmann>; Retrieved August 28, 2016.]



پلان طبقه ی سوم
۱. اتاق مطالعه ۲. رختکن ۳. تراس بام ۴. پلکان رو به پایین ۵. اتاق خواب اصلی



پلان طبقه ی دوم
۱. تراس بام ۲. پلکان رو به پایین ۳. غذاخوری ۴. دستشویی ۵. پلکان رو به بالا ۶. آشپزخانه ۷. ایوان ۸. ورودی ۹. نشیمن ۱۰. بالکن



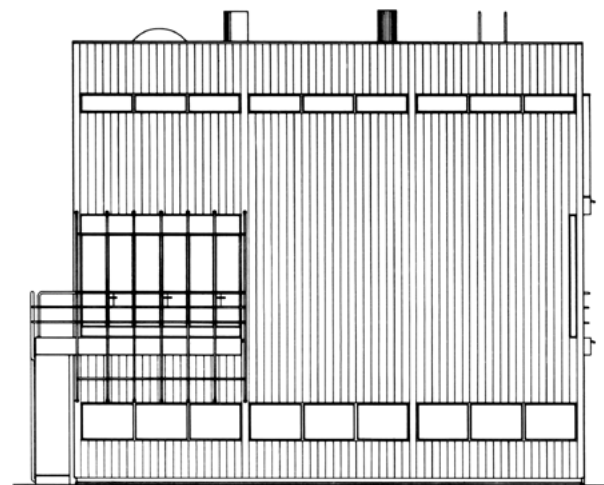
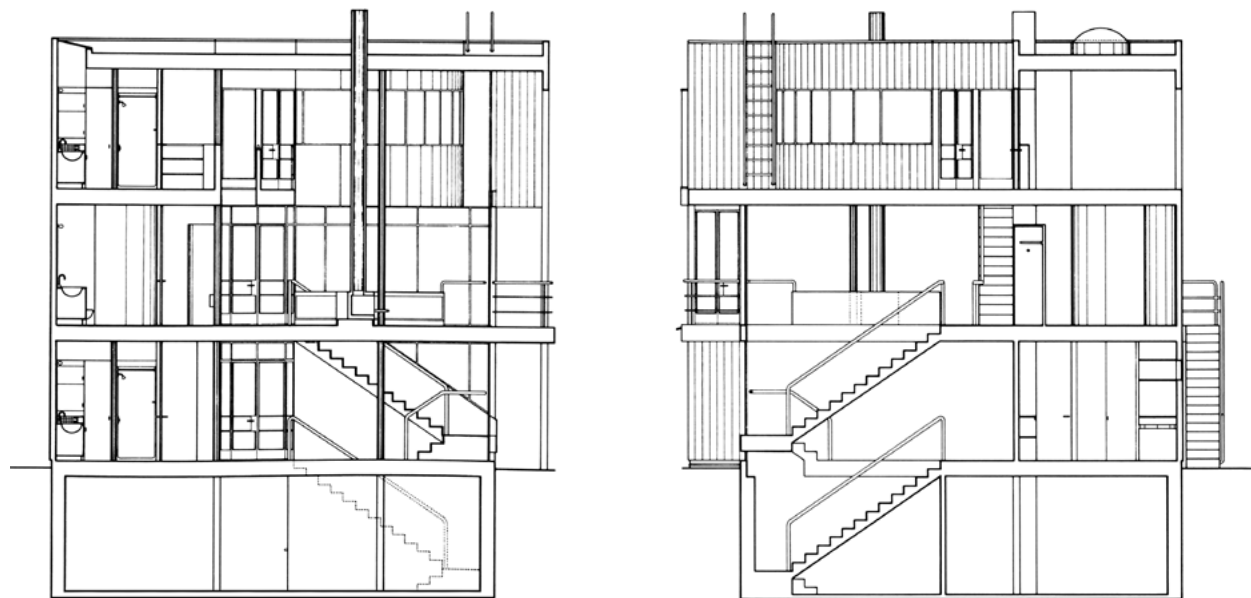
۱. اتاق خواب ۲. اتاق بازی ۳. استودیو ۴. انبار

[مأخذ تصاویر این صفحه: Eisenman et al., 1972: 43-45]

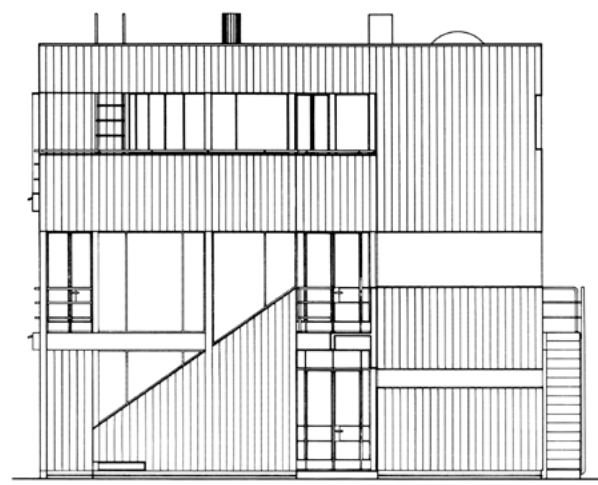


[Retrieved August 28, 2016. From <http://tecne.com/arquitectura/michael-graves-casa-hanselmann>: مأخذ تصاویر این صفحه]

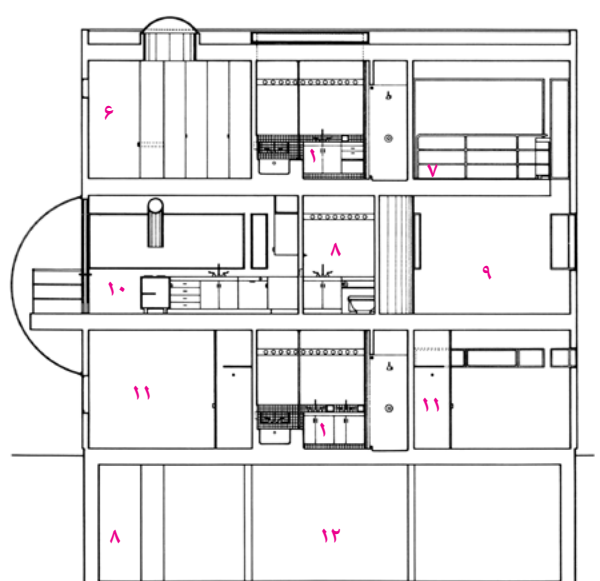
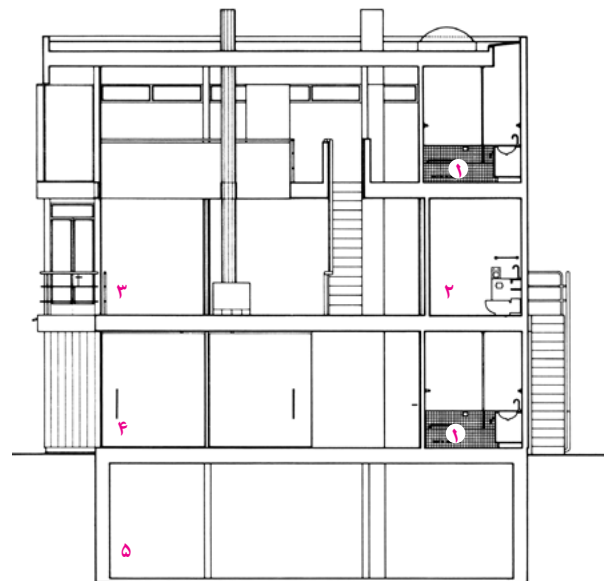
← گوشه‌ی جنوبی ساختمان، دید از سمت پل ورودی [Residential Masterpieces 14, 2013: 19]



نمای غربی

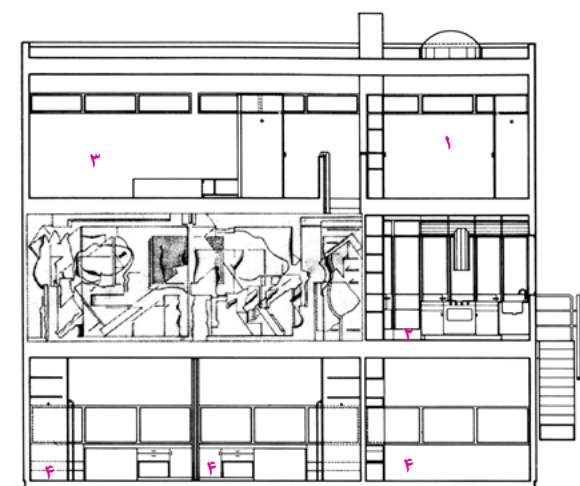


نمای شرقی خانه



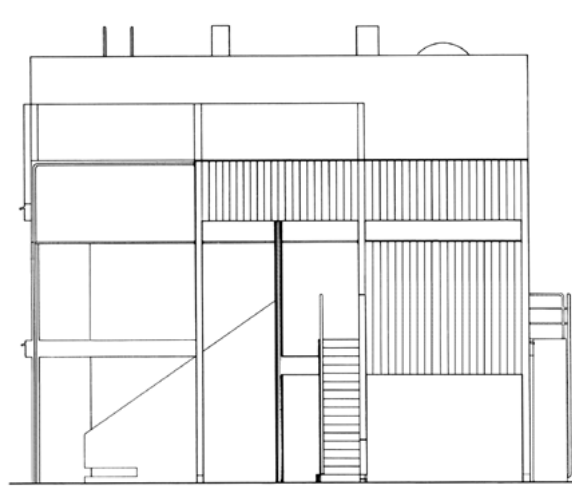
مقاطع

۱. حمام ۲. دستشویی ۳. نشیمن ۴. اتاق بازی ۵. زیرزمین ۶. رختکن ۷. اتاق مطالعه ۸. رختشوی خانه ۹. غذاخوری ۱۰. آشپزخانه ۱۱. اتاق خواب ۱۲. زیرزمین



مقطع

۱. رختکن ۲. آشپزخانه ۳. اتاق خواب اصلی ۴. اتاق خواب



نمای شرقی: استودیو

[مأخذ تصاویر این صفحه: 47: Eisenman et al., 1972]

[مأخذ تصاویر این صفحه: 48-49: Eisenman et al., 1972]



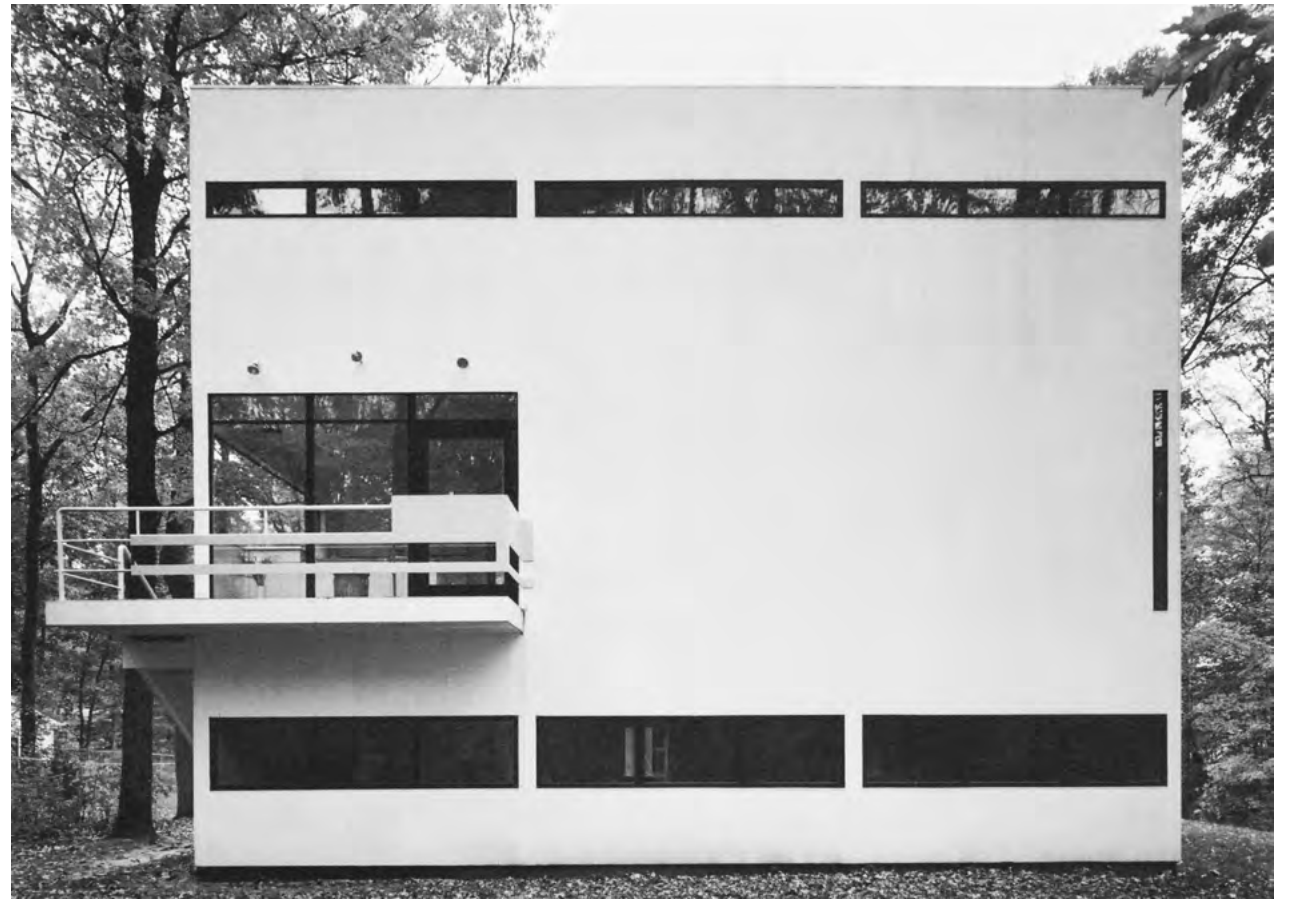
اتاق خواب اصلی در طبقه‌ی سوم با نمای رو به جنوب شرقی



اتاق خواب اصلی (در سمت چپ) و رختکن لباس (در سمت راست)



نمای جنوب غربی



نمای شمال غربی

[Residential Masterpieces 14, 2013: 21, 32 صفحه: ۱۴۰۴ بهار ۷۶. مأخذ تصاویر این دو صفحه: ۲۱، ۳۲]



آشپزخانه (دید افقی آشپزخانه، یادآور پنجره‌های لوکوروبوزیه در ویلا ساووا)



دید از سمت غذاخوری، درحالی‌که ورودی در سمت چپ قرار دارد. (به شکست فضایی دید و منظر در گستره ی سطوح دقت نمایید.)

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: 30، 2013، Residential Masterpieces 14]



[Residential Masterpieces 14, 2013: 24]

دید از داخل نشیمن به سمت ورودی



[Residential Masterpieces 14, 2013: 28]

فضای نشیمن با چشم‌انداز روبه سمت جنوب غربی



[Residential Masterpieces 14, 2013: 29]

دید از سمت فضای نشیمن و پلکانی که به طبقه‌ی اول راه دارد.



پلکانی که به ورودی در طبقه‌ی اول راه دارد.



[Residential Masterpieces 14, 2013: 35]

اتاق بازی در طبقه‌ی اول



غذاخوری در سمت راست و حمام در مرکز تصویر

تصاویر این صفحه: پلکان تک بازویی و چیدمان آزاد ستون‌ها درحالی‌که فضا سعی بر شکست هندسی خود دارد.

[مأخذ تصاویر این صفحه: 35: 2013, Residential Masterpieces 14]



دید از سمت فضای مطالعه به اتاق خواب اصلی در طبقه‌ی سوم
تصویر دو صفحه‌ی بعد: اتاق نشیمن: نقاشی دیواری کاری از مایکل گریوز [Residential Masterpieces 14, 2013: 22-23]



دید از سمت پلکان به جنوب شرقی در طبقه‌ی سوم
[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Residential Masterpieces 14, 2013: 33-34]





[Residential Masterpieces 14, 2013: 10-11]



مایکل گریوز

الحاقات خانه‌ی بناسراف

پرینستن، نیوجرسی، آمریکا، ۱۹۶۹

ترجمه‌ی مینا حنیفی واحد

این بنا یک خانه نیست! نه به دلیل مسلم بودن این امر از ظاهر آن؛ بلکه به این جهت که اگر این بنا را بخواهیم به خردورزانه‌ترین شکل ممکن نیز بررسی نماییم، به این نتیجه خواهیم رسید که این بنا یک خانه نیست. در واقع با در نظر گرفتن ضوابط کیفی خانه (HQI) نیز نمی‌توان آن را یک خانه خواند، زیرا در راستای آن ضوابط، بنا باید دارای هشت خصوصیت باشد تا خانه‌ای با کیفیت قلمداد گردد:

۱. پایداری فیزیکی
۲. تراکم فضاها و افراد
۳. خدمات خانه مانند آب، برق و...
۴. امنیت
۵. مالکیت
۶. دسترسی مجزا
۷. امکانات عصر دیجیتال مانند اینترنت و ...
۸. قیمت معقول برای خانه بودن

حال ممکن است پرسیده شود پس چرا این پروژه در بین تمامی خانه‌های این کتاب گنجانده شده است؟ علت این امر در رویکرد طراح است. در واقع طراح این بنا، با اینکه قرار نبوده است بنایی مسکونی طراحی کند، اما تلاش داشته محلی برای «سکنی گزیدن» طراحی نماید. این بنا، فضایی اقامتی است که ابعاد و عناصر آن نسبت به دیگر آثار معمار در آن سال‌ها از حجم

و تعداد کمتری برخوردار می‌باشد، اما مطلقا، به معنای کاهش ایده‌ها و مفاهیم به کار رفته در طرح نیست. در این بنا نیز طراح، همان زبان و الفبای بناهای پیشین را به کار برده، اما این بار استعاره را تا حد ممکن افزایش داده است. این بنا همچون طراحی یک کلبه‌ی بازی برای کودکان است که علی‌رغم تمام سادگی و کوچک بودن خود، غرق در مفاهیم ایمنی، شادابی، بهداشتی و سازه‌ای، همانند یک بنای عظیم معماری است. کارکرد این اثر، در واقع اضافه نمودن فضاهایی باز و نیمه‌باز به ساختمان قدیمی در نظر گرفته شده است که جهت استفاده از محیط طبیعی اطراف طراحی شده است. بزرگ‌ترین همسایه‌ی این پروژه – نخستین میزبان دست‌ساخته‌ی آن – بنای قدیمی‌ای است که به هیچ عنوان و از هیچ جهت شبیه به آن نیست. بنای قدیمی، ساختمانی بومی با سقف شیروانی و پلانی روان است که مطلقا روی خوشی به مخاطبان خود نشان نمی‌دهد. از قضا، بنای اضافه شده نیز چندان تمایلی به گفت‌وگو و تعامل با وی ندارد و اگر تیربینی کافی به خرج ندهیم، متوجه وابستگی این دو بنا با یکدیگر نخواهیم شد. تنها در سه نقطه، شاهد برخورد دو بنا به یکدیگر می‌باشیم: نخست، دستگیره‌ی نرده‌هایی از بنای جدید که به بنای قدیم متصل شده‌اند؛ دوم، مجسمه‌هایی که به‌عنوان یادگاری کلاسیک بنای قدیمی به پای ورودی بنای جدید گذاشته‌اند و نهایتا، اتصال فیزیکی کف دو بنا که کارکردپذیری آن‌ها را ممکن می‌سازد.



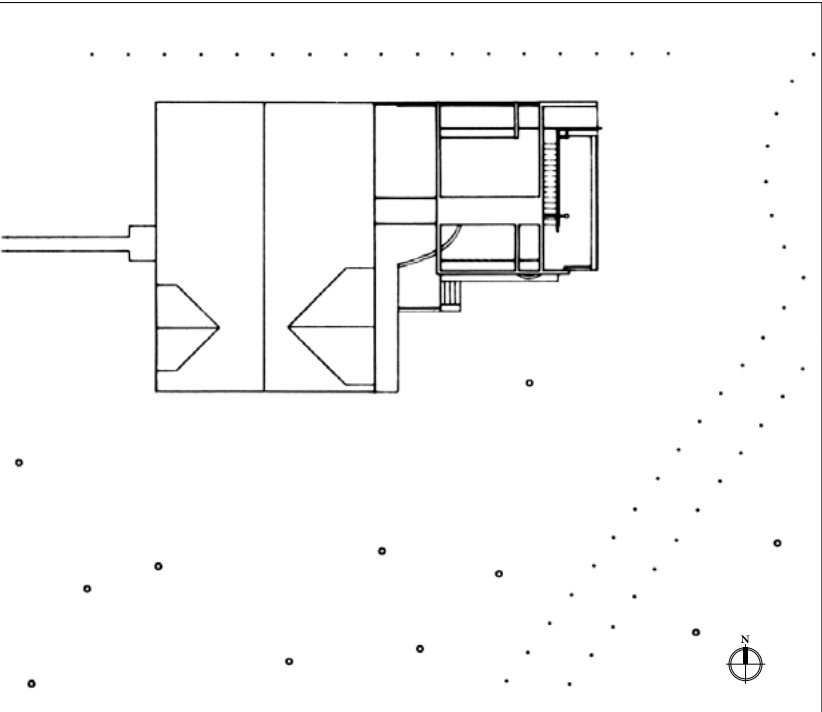
اینها به فضای سفید، پر و خالی طرح، هیجانی بصری می‌دهند که آن را از دام ساده‌گرایی می‌رهانند. تیر مجوف به تنهایی، محیط پر و خالی را در فضا می‌شکافد و تعادلی حسی را به وجود می‌آورد. عنصر دیگر، که انتزاعی‌تر است، لبه‌ی منحنی دیوار طبقه‌ی اول در نمای جنوبی قرارگرفته و این انحنا ی دیوار، به اعتقاد طراح، نمادی از درختان و طبیعت ارگانیک منطقه است. این دیوار، در لحظه‌ی اتصال به دیوارهای پیرامونی، با توجه به احساسات طراح، به خوبی همچون چفدی معلق طراحی شده که بر ارزش‌های زیبایی‌شناختی بنا تاکید دارد.

شاید شخصیت گریوز در انتهای رمان پنج معمار، مرموزترین و غمناک‌ترین باشد. سلیقه‌ی بعدی گریوز بسیار در آینده‌ی این جوان با استعداد تغییر کرد و او را تبدیل یکی از تندروترین پست‌مدرنیست‌های معاصر نمود و پست‌مدرن‌ترین بناهای زمانه را طراحی کرد. بناهایی که اغلب در رنگ، احجام اقلیدسی، ابعاد و تزئینات شگفت‌آور بودند. بناهایی که امروزه نماد بی‌بدیل تفکر پست‌مدرن می‌باشند. به اعتقاد نگارنده‌ی این نوشتار، گریوز، نه‌تنها چیزی از آیزنمن و هیدوک در نظریه‌پردازی کم نداشت، که در حوزه‌ی پست‌مدرنیسم، به معنای کلاسیک آن، بسیار پیشرو و شجاعانه طراحی می‌نمود.

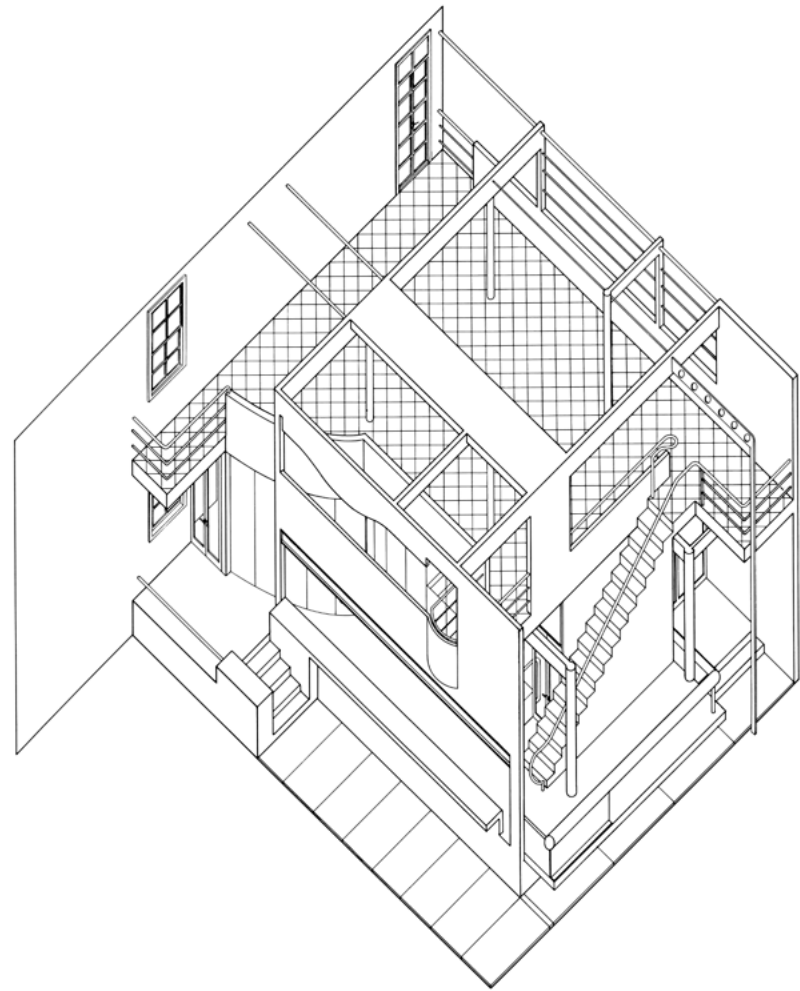
همسایه‌ی بزرگ‌تر بنای الحاقی، طبیعت اطراف است که به خوبی هر دو بنا را در آغوش گرفته و باعث شده است تا ناظران جوان و دانشجو بتوانند احساسات حاصل از در کنار هم قرارگرفتن دو بنای متضاد را کاملاً در کنار یکدیگر تجربه کنند.

ترکیب احجام این بنا (به نوبه‌ی خود و فارغ از بنای قدیمی) با یکدیگر و رنگ‌های به کار رفته در عناصر معماری (همچون دیگر آثار طراح در آن سال‌ها) آنقدر آزاد و بدون در نظر گرفتن شرایط عملکردی بوده که منجر به تولید حجمی پر از فضاهای باز و نیمه‌باز گردیده است. با این حال، تصاویر واضحی از داخل و مبلمان درونی در دست نیست. گویی این بنا، اساساً فضایی به نام «فضای بسته» ندارد و هرآنچه هست، فضای باز و نیمه‌باز می‌باشد. بنایی بدون فضای سرپوشیده که سودای رخ‌نمایی در برابر بنایی را دارد که همه‌ی فضاهای سنگین و توپر را در خود جا داده است.

دو عنصر مجزا، در زبان یکسان و همیشگی این بنا که به دیگر آثار طراح نیز شبیه است، تفاوت به وجود آورده‌اند: نخست، تیر مجوفی که به رنگ نارنجی بوده است و در کنار دیگر دستگیره‌ها و تیرآهن‌های رنگی طرح خودنمایی می‌کند. این تیر و دیگر عناصر رنگی متاسفانه بعدها با بی‌دقتی همراه با دیگر اجزای طرح به رنگ سفید درآمده‌اند که عملی غیرحرفه‌ای بوده است و به همراه دیگر اجزا، به خوبی بنا را از یکنواختی درمی‌آوردند.

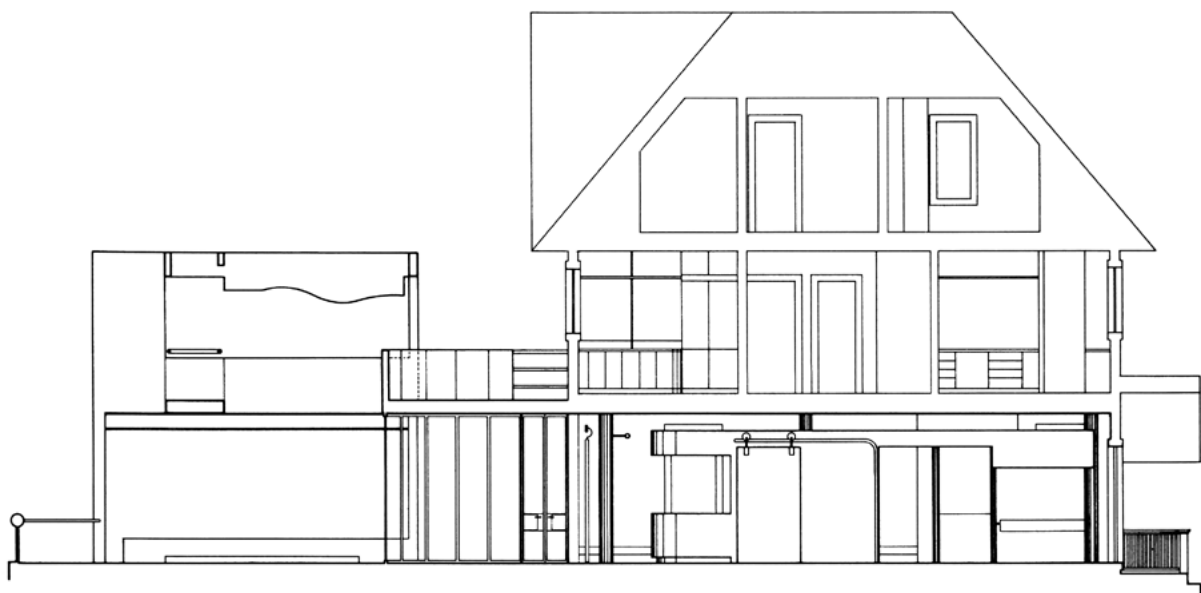


سایت پلان

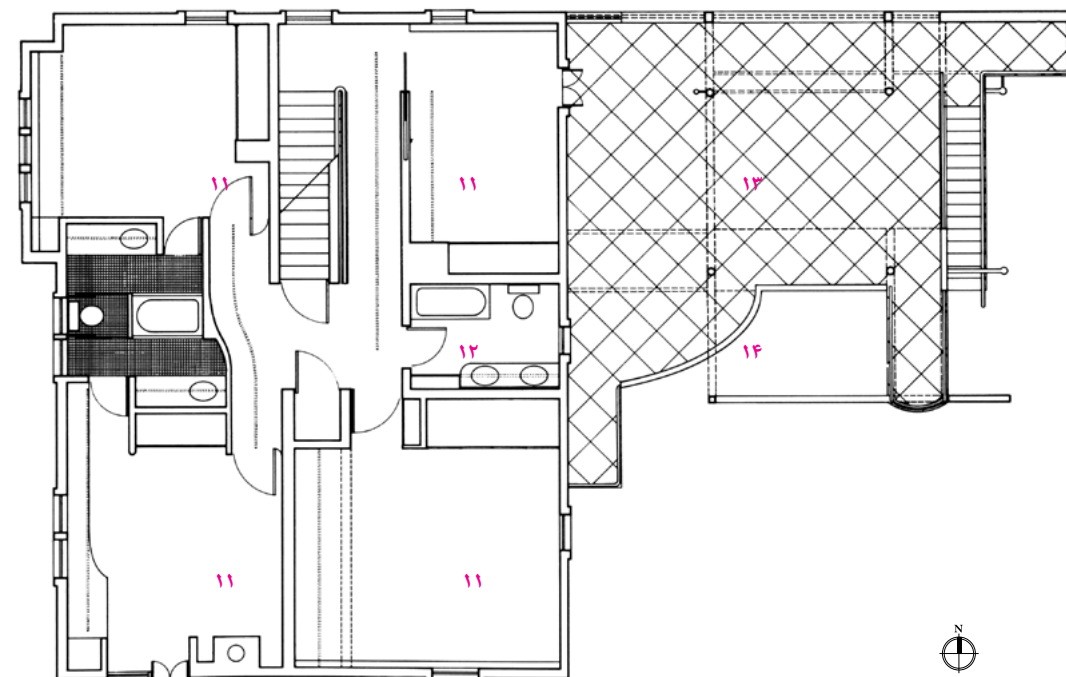


پرسپکتیو آکرونومتریک

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Eisenman et al., 1972: 54, 55, 60]



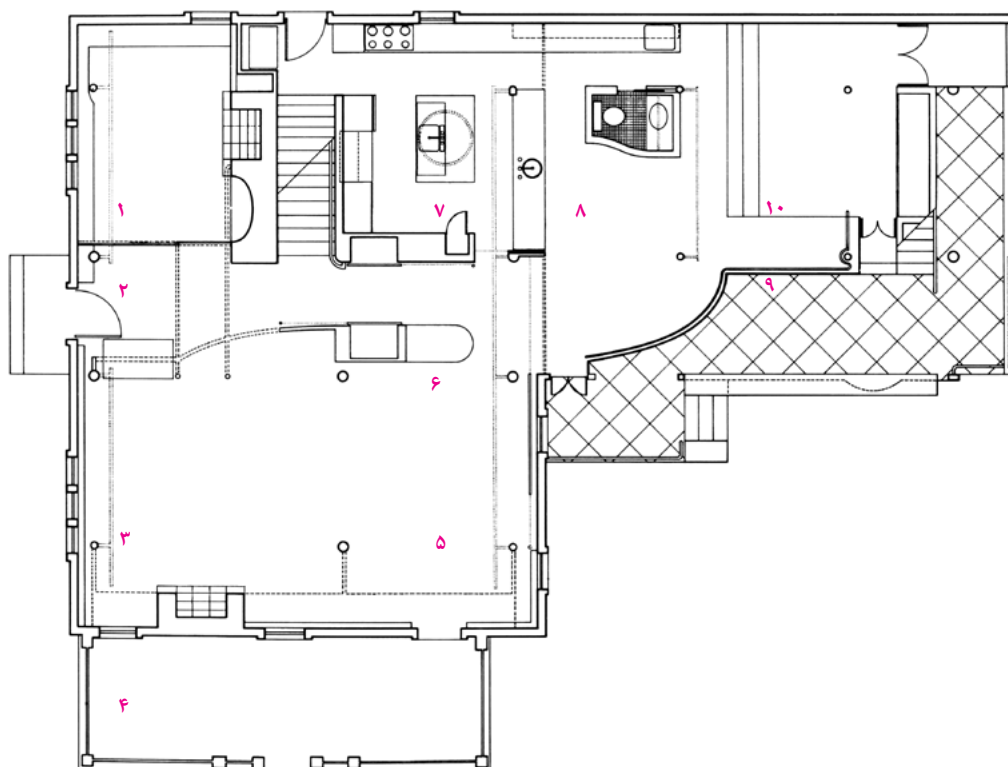
مقطع



پلان طبقه ی اول



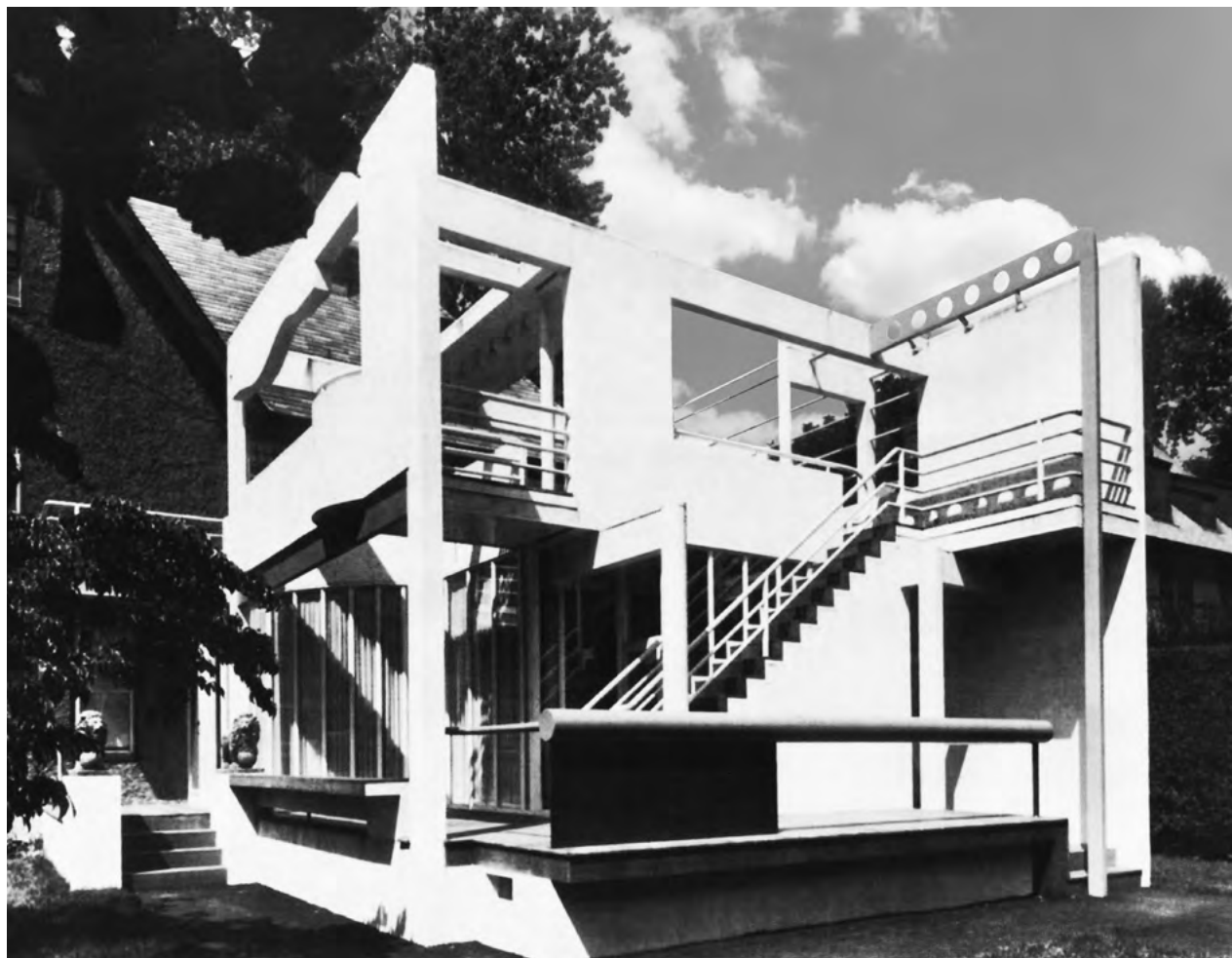
مأ-مقطع از سمت جنوب



پلان طبقه ی همکف

۱. اتاق مطالعه ۲. راهرو ۳. نشیمن ۴. ایوان ۵. غذاخوری ۶. نوشیدنی ۷. آشپزخانه ۸. صبحانه ۹. تراس ۱۰. اتاق بازی ۱۱. اتاق خواب ۱۲. حمام ۱۳. تراس ۱۴. وید

[Eisenman et al., 1972: 56-57: صفحه: مأخذ تصاویر این دو صفحه: ۱۴۰۴ بهار ۷۶]



مَای شرقی خانه

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: 58-59, 1972: Eisenman et al.]



Michael Graves

Snyderman House

Fort Wayne, Indiana, USA, 1969-1977

مایکل گریوز

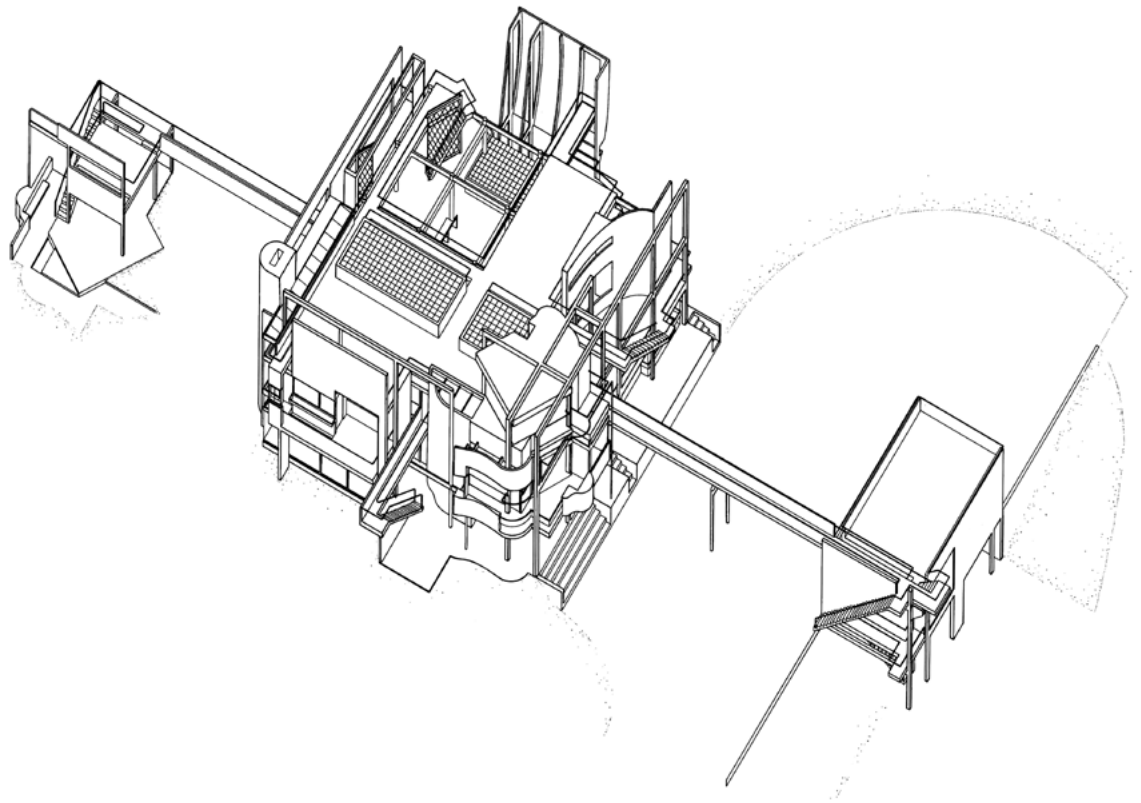
خانه‌ی اسنایدرمن

فورت واین، ایندیانا، آمریکا، ۱۹۷۷-۱۹۶۹

ترجمه‌ی مینا حنیفی واحد

این خانه برای سَنفُرد و جوی اسنایدرمن با هدف سکونت یک خانواده در منطقه‌ی فورت واینِ ایندیانا، طراحی و ساخته شده است. به این خانه لقب توردوفرانس مدرنیسم متاخر را نسبت داده‌اند. این خانه، یک اثر بسیار خلاقانه و پیچیده از گریوز بود که در زمان خود کاملاً آوانگارد جلوه می‌نمود، اما در حقیقت این بنا برای عملکرد خود چندان هم موفق نبود. خانواده‌ی اسنایدرمن، بیست سال در این خانه زندگی کردند و سپس آن را به یک دلال فروختند (به سال ۱۹۹۷)، که از آن زمان به بعد دیگر کسی ساکن آن خانه نشد؛ اما در طول این زمان دچار بازسازی، تغییر و تخریب شده است. از ویژگی‌های این خانه، بالکن‌های پیش‌آمده، شبکه‌ی ستون‌های فولادی در فضای بیرونی، دیوارهای امتدادیافته تا ورای مرز سقف و البته نقاشی دیواری به طول ۶ متر بوده است که کار مایکل گریوز می‌باشند. این نقاشی، چندی پیش، از دیوارهای خانه برداشته شد و امروز در موزه‌ی هنر ایندیاناپلیس در شهر زادگاه گریوز نگهداری می‌شود.

خانواده‌ی اسنایدرمن دلیل خود برای فروش و ترک خانه را ایرادهای متعدد سازه‌ای ذکر کرده و گفته بودند از سقف مسطح خانه که با شرایط جوی محیطی سازگاری نداشت، دائماً آب می‌چکید. عدم تعادل حرارتی و تهویه‌ی صحیح در ماه‌های سرد و گرم سال نیز در تمام آن دو دهه، مکرراً وجود داشت و بارها با تعمیر جزئیات مختلف خانه دست به گریبان بوده و سعی در رفع آن‌ها داشتند، اما در نهایت آن را واگذار کرده و از آن خانه نقل مکان کردند.



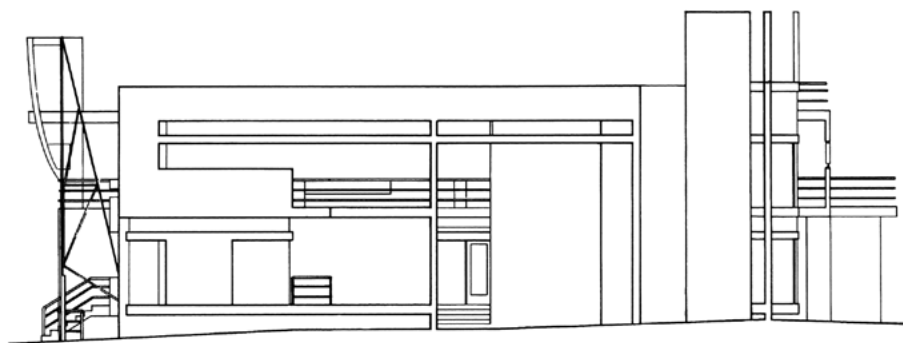
پرسپکتیو آگزونومتريک



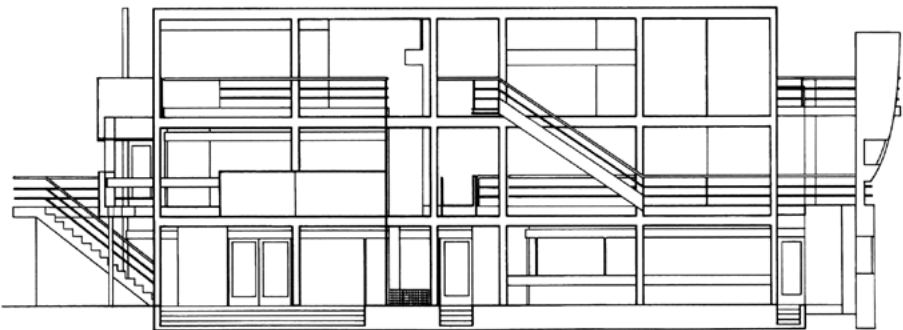
نمای شمالی



نقشه ی نمای جنوبی



نمای غربی



نمای شرقی

این ستون مرکزی و دو حد نهایی در دوسوی کار، در فرم کلی و سایت‌آرایی بنا نیز دیده می‌شوند. بنا در مرکز محوری خطی قرار گرفته و بزرگ‌ترین حجم را به خود اختصاص داده است. در دو سوی آن با تعریف دو مسیر، دو بنای کوچک‌تر قرار دارند که مکمل بصری پروژه هستند. این طرح، در واقع از شبکه‌ای ساده از ستون‌ها شکل گرفته که طراح، تلاش داشته چارچوب‌های آن را بشکافد و نشان دهد که شبکه‌ی ستون‌ها چیزی جز یک سازه نیستند. گریوز، این کار را تا آنجا ادامه می‌دهد – و آنقدر بر این عقیده پافشاری می‌کند – که روح بنا به پرواز در می‌آید و دیگر چیزی از شبکه‌ی اولیه‌ی ستون‌ها باقی نمی‌ماند. در داخل بنا نیز، گریوز همین استراتژی را تکرار می‌کند و با تمام اجزای بنا، عملکردها، سنت‌ها و قواعد سرِ ناسازگاری می‌گذارد، به نحوی که پلان بنا، مجموعه‌ای پیچیده و ناخوانا می‌گردد.

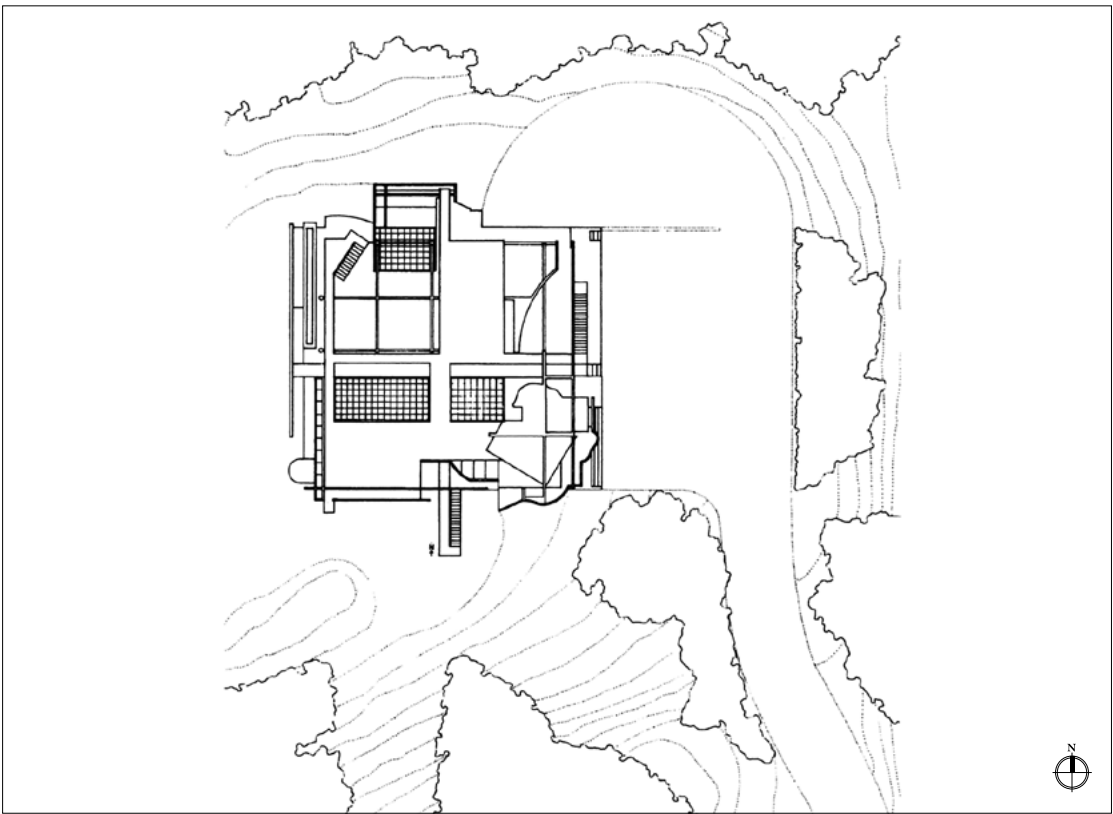
طراحی داخلی بنا بسیار تحت تاثیر رنگ بوده و نشان از علاقه‌ی وافر معمار به رنگ و نقاشی بنا در این برهه‌ی زمانی دارد. استفاده از رنگ‌های شاد در کنار رنگ‌های اصلی، خصوصا در باکس پله‌ی طرح، آن را به بنایی چشم‌نواز تبدیل نموده است؛ بنایی که علی‌رغم تمام محاسنی که برای آن برشمردیم، مورد علاقه‌ی کاربرانش نبود. بله، این بنا، اثری هنری بود که به

اشتباه نام خانه‌ی مسکونی بر آن گذاشته‌اند. متأسفانه اعمال مجرمانه و منفعت‌طلبانه در طول تاریخ به این بنا حمله‌ور شده است. در سال ۲۰۰۲ این ساختمان ناگهان دچار حریق شده و به کلی از بین رفت! زمانی که بنا به فروش رفت، بدترین احتمالی که برای سرنوشت بنا می‌رفت، تبدیل آن به مکانی عمومی برای اعمال خیریه و بشردوستانه بود، اما آتش‌سوزی عمدی کار بنا را یکسره نمود. این بنا نماد تغییر دیدگاه گریوز از ناب‌گرایی لوکوربوزیه به نگاه رنگارنگ پست‌مدرن و همچنین نمادی از تئوری کمتر شناخته شده‌ی لوکوربوزیه: «ماشین در باغ» (Machine In a Garden) بود. شاید آنچه که تاکنون متوجه این بنا شده باشد وجود تضادهای متقابل در دل آن باشد. این بنا هم مزیت داشت هم عیب، هم تخت بود هم منحنی، هم ساخته‌ی دست بشر بود، هم طبیعت، هم درخشان بود و هم تاریک. این دوگانگی شاید بن‌مایه‌ی نخستین پست‌مدرنیسم باشد. با اینکه گریوز سال‌ها در رم، پایتخت ایتالیا بود، اما چندان تحت تاثیر نظریات ایتالیایی‌ها قرار نگرفت. این امر، نشان از موج قوی‌ای دارد که پست‌مدرنیسم در ابتدای کار خود به راه انداخت و افراد زیادی را در سراسر جهان به سمت خود جلب نمود.

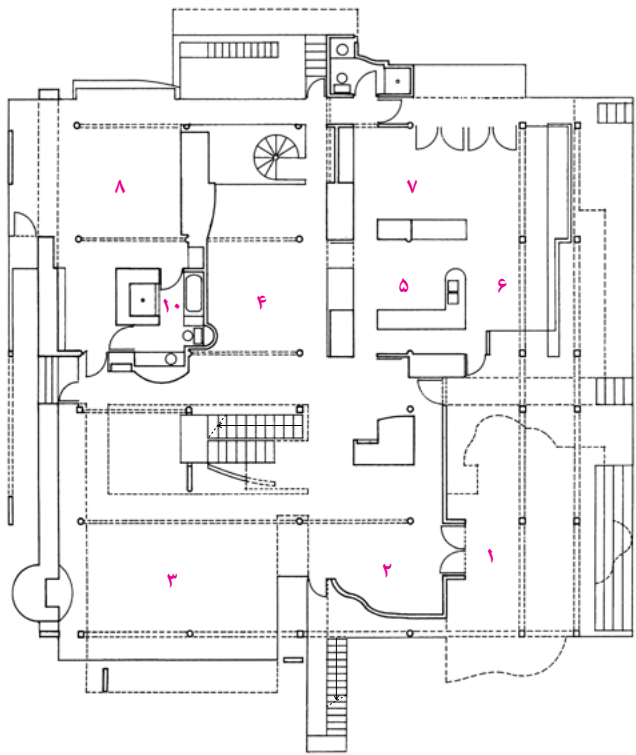
[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Residential Masterpieces 14, 2013: 42-43]



[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Residential Masterpieces 14, 2013: 40-41, 44-45]



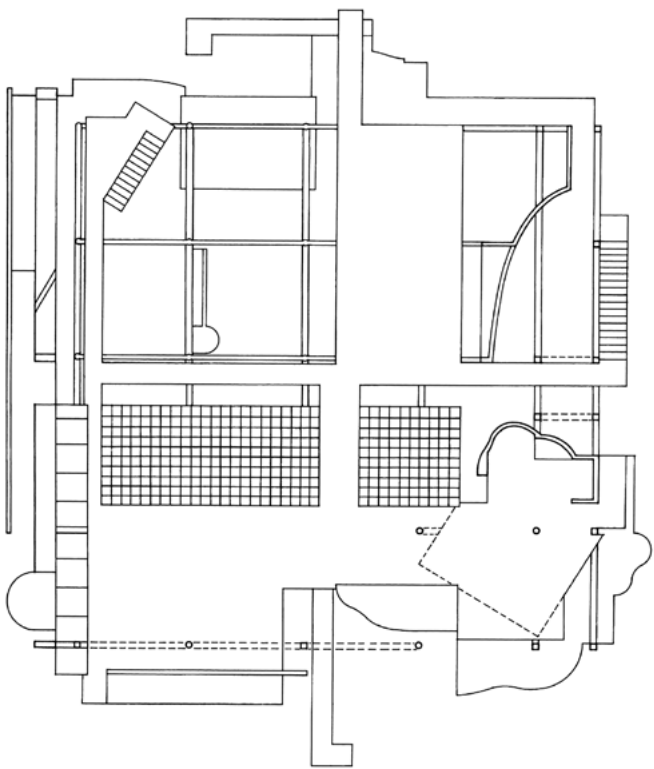
سایت پلان



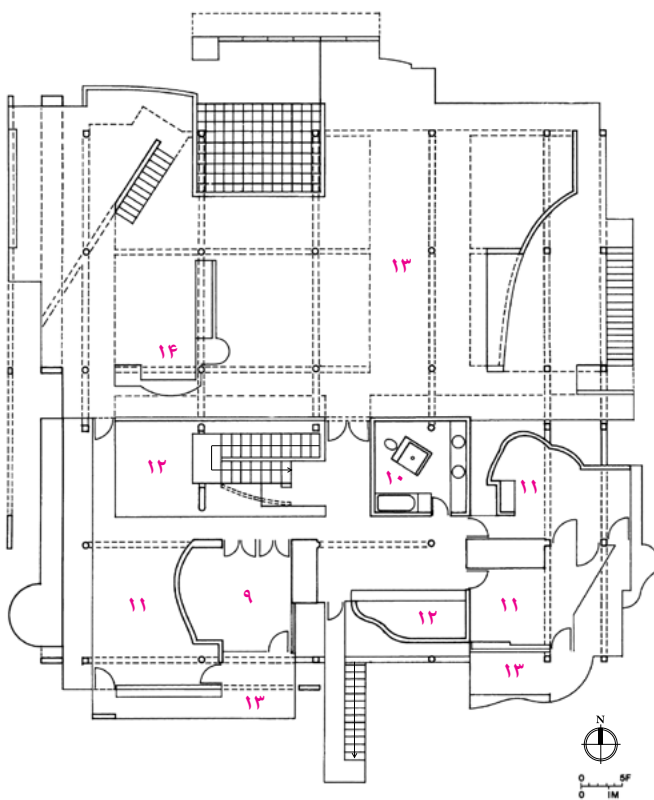
پلان طبقه‌ی همکف

۱. تراس ورودی ۲. راهرو ۳. نشیمن ۴. غذاخوری ۵. آشپزخانه ۶. محل سرو صبحانه ۷. اتاق خانوادگی ۸. اتاق خواب اصلی ۹. اتاق خواب ۱۰. حمام ۱۱. اتاق مطالعه ۱۲. وید ۱۳. تراس بام ۱۴. نشیمن تراس

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Residential Masterpieces 14, 2013: 42-43]



پلان طبقه‌ی دوم



پلان طبقه‌ی اول

[مأخذ تصویر دو صفحه‌ی بعد: Residential Masterpieces 14, 2013: 44-45]



[Residential Masterpieces 14, 2013: 48]

تراس جبهه‌ی شرقی ساختمان و چشم‌انداز رو به شمال

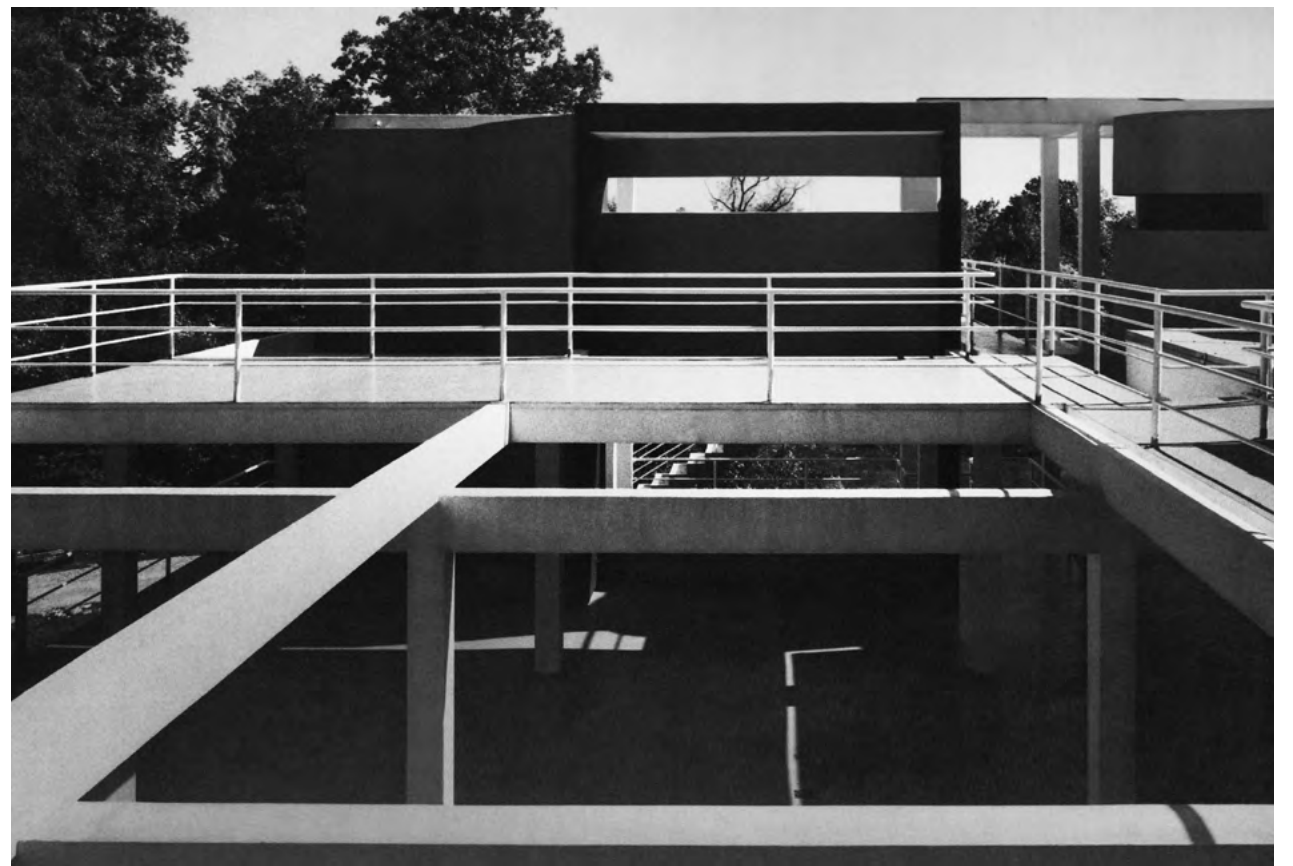


[Residential Masterpieces 14, 2013: 49]

تراس جبهه‌ی جنوب شرقی ساختمان و چشم‌انداز رو به غرب



چشم‌انداز تراس ورودی از سمت اتاق صبحانه



تراس روی بام

← نمای شرقی

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Residential Masterpieces 14, 2013: 46, 50]



پلکانی که به طبقه‌ی اول راه می‌یابد. (رنگ‌بندی عناصر در طراحی داخلی)



پلکانی که به طبقه‌ی اول راه دارد و نشیمن که در سمت چپ آن قرار دارد (تأکید زیاد بر رنگ، عاملی که هرچند در آثار لوکوربوزیه نیز وجود داشت، اما اینجا شکل حادثی به خود گرفته است).

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Residential Masterpieces 14, 2013: 60-61]



طبقه‌ی اول

تصویر دو صفحه‌ی بعد: اتاق غذاخوری و نشیمن در سمت چپ آن [Residential Masterpieces 14, 2013: 56-57]



ورودی پلکان از طبقه‌ی اول

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Residential Masterpieces 14, 2013: 62-63]



GRAHAM HARMAN

معماری و اَبژه‌ها

بخش نخست

نویسنده: گراهام هارمن

ترجمه: آیدین توکلیان



مقدمه

چرا یک کتاب صرف‌نظر از آن که نویسنده‌اش فیلسوف اَبژه‌ها است و به تازگی در یکی از مدارس ممتاز معماری مشغول به کار شده، معماری و اَبژه‌ها نامیده شده است؟ اگر دغدغه‌ی معماری، ساختمان‌ها هستند، خواننده‌ای ممکن است فکر کند چرا این موضوع از هر موضوع دیگری- به طور مثال کشاورزی و اَبژه‌ها، یا حتی علم نظامی و اَبژه‌ها- ضروری‌تر است؟

یکی از دلایل این است که معماری ارتباط مستقیمی با اصل "زیبایی‌شناسی به مثابه فلسفه‌ی اعلیٰ"^۱ در هستی‌شناسی شی محور^۲ دارد، مفهومی که در نوشته‌های من به‌طور گسترده مورد بحث قرار گرفته است.^۳ اما احتمالا دلیل بهتر را بتوان در نظریه‌ی دیوید روی دیوید روی یافت که می‌گوید معماری ادراکِ اولیه‌ی انسان از واقعیت را ممکن می‌سازد.^۴ هر که باشید، بخش زیادی از زندگی شما بی‌شک در شهرها و روستاها سپری شده است- محیط‌های مصنوعی و معاصر که سال به سال بیشتر بر سیاره مسلط می‌شوند، حتی با وجود مهاجرت به مناطق روستایی در دوران همه‌گیری کووید. آن خاطراتمان که به محیط‌های شهری مربوط نمی‌شوند نیز غالبا به داخل ساختمان‌ها محدود می‌شوند و حتی تجربه‌های فضای بیرونی نیز در چشم‌اندازهای مفصل طراحی شده، فضاهای عمومی و پارک‌های ملی برنامه‌ریزی شده شکل می‌گیرند. اگر از همه این‌ها روی برگردانیم و به‌سوی طبیعت بکر بگریزیم، باز هم درمی‌یابیم که پدیده‌های جغرافیایی طبیعی-مانند رودخانه میسیسیپی-شبهات چندانی به وضعیتی که در ابتدا یافت شده بودند، ندارند.

اگر معماری بستر اصلی‌ای است که وجود انسان در آن رخ می‌دهد،

می‌توان آن را از مهم‌ترین موضوعات فلسفی به حساب نیاورد. شاید وسوسه شویم که از معماری به‌عنوان نخستین واقعیت مجازی^۵ سخن بگوییم، اما توصیف دقیق‌تر آن، اولین واقعیت افزوده خواهد بود. زیرا معماری نور، باد و سنگ‌بستر پیش‌انسانی را کنار نمی‌گذارد^۶، بلکه خود را بر این نیروها سوار کرده یا آن‌ها را هدایت می‌کند، سد راهشان می‌شود و در صورت لزوم مهارشان می‌کند. در اینجا، گستره‌ای برای پژوهش گشوده می‌شود-گستره‌ای که احتمالا از چارچوب مطالعاتی معمول معماری به‌عنوان یک رشته فراتر می‌رود. اما از آنجا که کتاب حاضر کوتاه است، قصد دارم تنها به دو پرسش بپردازم: (۱) رابطه‌ی میان معماری و فلسفه چیست؟ (۲) رابطه‌ی میان معماری و هنر چیست؟ اگر در هر یک از این موضوعات پیشرفتی حاصل کنیم، سایر مسائل نیز خود به خود روشن خواهند شد.

رابطه‌ی میان معماری و فلسفه چیست؟ در نیم قرن گذشته، معماری گشایشی چشم‌گیر نسبت به فلسفه داشته است، هرچند این امر در جهت عکس کمتر بوده است. با این حال، از سوی معماران گاه شکایاتی در این‌باره مطرح شده است: مانند توییت طعنه‌آمیز زیر از فرد شارمن^۷:
• معماران و فلسفه: (۱) لوی-استروس دلبسته‌ی دال‌ها^۸ بود، پس بیایید چیزهایی با پژواک تاریخی بسازیم.

• معماران و فلسفه: (۲) دریدا به تفاوت علاقه داشت، پس بیایید چیزهایی بسازیم که با هم برخورد و تضاد داشته باشند.

• معماران و فلسفه: (۳) دلوز و گتاری به پیوستگی‌های نرم^۹ علاقه داشتند، پس بیایید چیزهایی بسازیم که در هم ادغام و تا شوند.

• معماران و فلسفه: (۴) گراهام هارمن به اَبژه‌های فراچنگ نیامدنی^{۱۰}

مرکز فرهنگی حیدر علی اف، زاهای جدید ←

ARCHITECTURE AND OBJECTS

ART AFTER NATURE

علاقه دارد، پس بیایید چیزهای رازآلودی با مرزهای متغیر بسازیم.^{۱۱}

از قلم افتادگی اصلی مربوط به هایدگر است، هرچند افزودن او به این لیست آسان است: «(۵) هایدگر به گشودگی انسان نسبت به خود هستی علاقه داشت، پس بیایید چیزهایی بسازیم که بر نور طبیعی، چوب و سنگ تاکید دارند.» اما پیش از آن‌که خیلی زود برای این رشته جملات طنزآمیز دست بزنیم، بد نیست ضربه‌ی احتمالی متقابل را نیز در نظر بگیریم: «(۶) فرد شارمن دوست دارد معمارانی را که از فلسفه الهام می‌گیرند دست ببندازد، پس بیایید بر مهارت‌های درونیِ خود رشته تمرکز کنیم و همبستگی‌مان را با فقرا اعلام نماییم.» طعنه شمشیری است دو لبه که به‌راحتی می‌تواند علیه خودِ طعنه‌زن به کار گرفته شود.

فارغ از این، اظهارات شارمن را می‌توان به دو شیوه‌ی متفاوت خواند — و در واقع تاکنون نیز چنین شده است. در نگاهی بدبینانه، می‌توان این توییت‌ها را چنین خواند: «کاربست فلسفه در معماری همواره به برداشت‌هایی بیش از حد تحت‌الفظی و سطحی منجر می‌شود، پس بیایید نقطه پایانی بر این نمایش بی‌پایان بگذاریم و به معماری کردن با مفاهیم خودش بازگردیم.»^{۱۲} اما این رویکرد تماماً ضدفلسفی به اندازه کافی متقاعد کننده به نظر نمی‌آید. معماری در سراسر تاریخ خود با رشته‌های مشابه و متفاوت دیگر عمیقا در هم تنیده بوده است؛ از مجسمه‌سازی و دین گرفته تا اقتصاد، جنگ‌افزار، بانکداری و ساخت دیوارهای مرزی. درواقع، معماران به طور کلی درجه‌ی غیرمعمولی از کنجکاوی فکری را از خود نشان می‌دهند و تا حد افراطی‌ای اهل تجربه هستند. بنابراین توجیه پذیر نیست که چرا تنها فلسفه باید از حوزه‌ی علاقه‌مندی آن‌ها کنار گذاشته شود. اما در نگاهی میانه‌روتر، توییت‌های شارمن شاید صرفا این معنی را داشته باشند: «برخی معماران در بکارگیری ایده‌های فلسفی برای طراحی بیش از حد تحت‌الفظی عمل کرده‌اند. بیایید از این کار پرهیز کنیم» بنابراین طراحان می‌توانند به این گفته به چشم یک هشدار نگاه کنند و سعی نمایند از هر گونه گنجاندن ایده‌های فلسفی در طراحی به صورت نسنجیده خودداری کنند، مانند استفاده‌ی نابه‌جای پنجره‌های کج به‌منظور تجلیل از تفاوت (differance) دریدا، یا استفاده افراطی از اشکال تاشده برای ادای احترام به دلوز.^{۱۳} هرچند این هشدار معتدل ممکن است بی‌رمق به نظر برسد، اما پرسش مهمی را پیش می‌کشد: چگونه می‌توان میان بکارگیری تحت‌الفظی و بکارگیری معمارانه‌ی ایده‌های فلسفی تمایز نهاد؟

رابطه‌ی معماری با هنر چیست؟ آنچه در اینجا اهمیت دارد، مفهوم «فرمالیسم» است: که معانی متعددی در هر یک از این دو حوزه دارد. بگذارید از معنای این اصطلاح در هنرهای تجسمی شروع کنیم. مانند هر چیز دیگری، ابژه‌های زیباشناختی را می‌توان یا به مثابه چیزهای منفصل از پیرامونشان در نظر گرفت، یا به‌عنوان عناصر و نمودهایی از آن محیط پیرامونی. بگذارید رویکرد اولی را «فرمالیسم» و دومی را «ضد فرمالیسم» بنامیم و دو فیلسوف آلمانی، ایمانوئل کانت و گئورگ ویلهلم فردریش هگل (و وارثان مکتب فرانکفورتی او) را به ترتیب به عنوان نمادهای این دو رویکرد در نظر بگیریم. دغدغه‌ی اصلی فلسفه‌ی

کانت، خودمختاری حوزه‌های گوناگون است که نباید به‌نحوی نادرست با یکدیگر آمیخته شوند: بر این اساس، کانت را می‌توان چهره‌ی مرکزی فرمالیسم هستی‌شناختی، اخلاقی و زیبایی‌شناختی دانست.^{۱۴} برای کانت، همانطور که شی فی‌النفسه از نمود جداست و از هرگونه دسترسی مستقیم انسانی کنار گذاشته شده، و همان‌طور که کنش‌های اخلاقی باید جدا از پیامدهایشان در نظر گرفته شوند، اثر هنری نیز باید مستقل از سلیقه‌های شخصی و توضیحات مفهومی نگریسته شود.^{۱۵} در مقابل، هگل تماما بر روابط تاکید دارد: همه چیز از دل یک فرآیند تاریخی جامع پدیدار می‌شود، به گونه‌ای که هنر نیز صرفا یکی از تجلیات روح است که در همان جمع شلوغ سیاست، دین و اقتصاد پیش می‌روند و هر یک نمودی از طبع کلی‌ترِ زمانه هستند.^{۱۶}

این اختلاف بنیادین هنوز هم زنده است، حتی زمانی که کهنه و از مد افتاده تلقی می‌شود. اگرچه در حال حاضر ضدفرمالیسم دست بالا را دارد- که عمدتا ناشی از جایگاه برتر سیاست رهایی‌بخش^{۱۷} در زندگی فکری معاصر است- فرمالیسم نیز همچنان سخن زیادی برای گفتن دارد. این بدین خاطر نیست که هیچ چیز به چیز دیگر ربط ندارد، بلکه به این دلیل است که هیچ چیز به تمام چیزهای دیگر مربوط نمی‌شود. رشته‌های متفاوت در یک برهه‌ی تاریخی واحد همیشه با هم یکصدا نمی‌شوند بلکه معمولا با سرعت‌های مختلف در مسیرهای غیر هم‌جهت حرکت می‌کنند: هر گواهی بر وجود روح زمانه‌ی^{۱۸} مشترک نهایتا به شباهت در سه یا چهار حوزه محدود می‌ماند، و حتی برای نشان دادن همین مقدار نیز کار زیاد و احتیاط فراوان لازم است.

به بیان دیگر، هیچ مبنایی برای فرض گرفتن یک فضای کلی تاریخی که در آن همه‌چیز به‌طور هماهنگ با هم پیش برود وجود ندارد. دلیل توجه فرمالیستی^{۱۹} به چیزهای خودمختار^{۲۰}، ارزش دادن بر چیزهای از پیش موجود که همه‌ی روابط را پس می‌زنند نیست، بلکه تاکید بر این نکته است که هرچند هر ابژه‌ای از روابط میان اجزای خود ساخته شده و درگیر تعداد معینی از روابط است، هیچ شی‌ای در قرابت و ارتباط با همه‌ی چیزهای دیگر جهان حل^{۲۱} نمی‌شود. روابطی که در شکل‌گیری هر ابژه‌ای نقش دارند، همواره با میزانی معینی از درخود بودن همراه‌اند. هیدروژن و اکسیژنی که یک مولکول آب را تشکیل می‌دهند، اجازه نمی‌دهند اتم‌های دیگر به آن‌ها بپیوندند و پیوندشان را بر هم زنند. ترکیب «دلوز و گتاری» به همان اندازه یک ابژه‌ی واقعی است که هر یک از این دو متفکر به تنهایی، اما این ترکیب در برابر گسترش ساده به «دلوز و گتاری و ناپلئون» مقاومت می‌کند. همین ویژگی انحصاری را می‌توان در مورد «اردوی زرین»، «پنج خانواده‌ی مافیایی نیویورک» و «شمشیر در سنگ»^{۲۲} هم دید. هر ابژه‌ای از اجزای کوچکتر تشکیل شده است، در حالی که دست‌کم به‌طور موقت، هر چیزی را که هنوز به آن تعلق ندارد، پس می‌زند. حتی آثار هنری و معماری‌ای که به غایت مکان محور^{۲۳} هستند، در انتخاب جنبه‌هایی از مکان خود که مرتبط می‌دانند بسیار گزینشی عمل می‌کنند؛ از این نظر، حتی کسانی که این واژه را محکوم می‌کنند نیز همواره تا حدی از فرمالیسم بهره می‌برند.^{۲۴} اصل حقیقی فرمالیسم این نیست که ابژه‌ها با

یکدیگر ارتباط ندارند، بلکه این است که این روابط همواره محدود به تعداد معینی هستند و برای ایجاد آن‌ها به کار انسانی یا غیرانسانی^{۲۵} نیاز است.^{۲۶}

هرچند کانت بی‌تردید بنیان‌گذار فرمالیسم مدرن است، اما در این موضوع بیش از حد سخت‌گیر است و هرگونه تعامل میان اثر هنری و محیط را به‌کلی منع می‌کند. او حتی نسبت به زیبایی انسان‌ها و اسب‌ها نیز بدگمان است، زیرا آن را ناگزیر درگیر با انگیزه‌های پنهان می‌بیند: بدن زیبای انسان بیش از حد به شهوت نزدیک است، و شگفتی در برابر اسب زیبا به سودمندی سرعت حیوان مربوط می‌شود، از این رو هر دو در شمار «زیبایی وابسته» قرار می‌گیرند.^{۲۷} مهم‌تر از همه، کانت نسبت به معمار هم بدگمان است: "در معماری، موضوع اصلی این است که از ابژه‌ی هنری چه استفاده‌ای خواهد شد، و همین استفاده^{۲۸} است که ایده‌های زیبایی‌شناسانه را محدود می‌کند."^{۲۹} کانت از این حرف قصد ستایش کردن ندارد. از نظر او، سودمند بودن یک ابژه‌ی زیباشناختی دست کمی از سودمند بودن یک کنش اخلاقی ندارد؛ در هر دو حالت، پاکی و خلوص آن چیز از میان می‌رود.^{۳۰}

ما ممکن است یک معمار را تحسین کنیم که چگونه به ظریف‌ترین ویژگی‌های بستر پروژه توجه می‌کند، به جنبه‌های اجتماعی-سیاسی یک طراح می‌اندیشد، یا با چه مهارتی شورای شهر را متقاعد می‌کند که پروژه‌ای رادیکال را اجرا کند. اما برای فلسفه فرمالیستی که به خودمختاری هنر از هر چیز دیگر پایبند است، جایگاه معماری نسبتا پایین به نظر می‌رسد. این موضع کانت است، هرچند نتیجه‌گیری من دقیقا برعکس خواهد بود^{۳۱}. میزانی از خودمختاری اجتناب‌ناپذیر است، صرفا به این دلیل که هر چیز همان است که هست و نه همه‌چیز دیگر، حتی با وجود تلاش‌های ژاک دریدا برای به چالش کشیدن قانون کلاسیک این همانی.^{۳۲} با این حال، نسخه کانتیِ خودمختاری، به شکلی ناامیدکننده محدود است و معماری به‌شکل منحصربه‌فردی قادر است به ما نشان دهد که چرا این‌گونه است. به همین دلیل، اکنون معماری باید رهبری نظریه زیباشناسی را به دست گیرد، همان‌گونه که شعر، تراژدی و سینما در دیگر دوره‌ها برای سایر فلسفه‌ها این نقش را ایفا کرده‌اند.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، این کتاب با دو پرسش به پیش برده می‌شود: از یک‌سو نسبت معماری با فلسفه و از سوی دیگر نسبت آن با هنر. اما این مضامین از همان آغاز به پرسش‌هایی بدل شده‌اند که فراتر از مرزهای رشته‌ها می‌روند. پرسیدن از معماری و فلسفه، در واقع طرح پرسش کلی‌تری است: چگونه می‌توان محتوا را از یک ژانر یا رسانه به ژانر یا رسانه‌ای دیگر ترجمه کرد، بی‌آنکه به دام تحت‌اللفظی^{۳۳} شدن بیافتیم. پرسیدن از معماری و هنر، به معنای طرح مسئله فرمالیسم کانتی است و اینکه آیا معماری — که نمی‌تواند از کارکرد و سودمندی بگریزد مگر آنکه به مجسمه یا نشانه‌شناسی تبدیل شود — اساسا قادر به خودمختاری از پیرامون خود هست یا نه.

ایده‌های این کتاب عمیقا وام‌دار شمار زیادی از معماران و نظریه‌پردازان است، چه همکاران نزدیک من و چه دیگران. با این حال، یک دین

به‌خصوص باید در این‌جا ادا شود. نخستین پیشنهاد من برای نوشتن این کتاب، نقدی کم‌نظیر، موشکافانه و سخاوتمندانه از آرون وینیگر^{۳۴} از دانشگاه اسلو دریافت کرد. نتیجه‌ی دیدگاه‌های او — که از جمله پیشنهاد می‌کرد دامنه‌ی موضوعات را با جرات بیشتری گسترش دهم — این شد که طرح اولیه‌ی کتاب، چه در محتوا و چه در عنوان، تقریبا به‌طور کامل دگرگون شد. و گویی این کافی نبود، او بازبینی دیگری، به همان اندازه مفصل، از نسخه‌ی کامل‌شده‌ی دست‌نویس ارائه کرد که بار دیگر موجب تغییرات چشمگیر در نسخه‌ی نهایی شد. من از وینیگر سپاسگزارم، برای آن نادرترین هدیه: بازخوردِ منتقدی که واقعا خیر مرا می‌خواهد.

همچنین از دیگرانی که بازخوردی اساسی بر نخستین پیش‌نویس ارائه کردند سپاسگزارم: جیووانی آلوی^{۳۵}، فردا کولاتان^{۳۶}، پیتر مارتین^{۳۷}، کارولین پیکارد^{۳۸}، پیتر ترومر^{۳۹}، گونزالو وائیو^{۴۰}، جوردی ویوالدی پیرا^{۴۱} و سایمون ویر^{۴۲}، به‌همراه داور دوم ناشناسی از انتشارات دانشگاه مینه‌سوتا. مارک فاستر گیج^{۴۳} که خوشبختانه فرصت تدریس استودیویی را با او در دانشگاه ییل داشتم، تا آن‌جا پیش رفت که بر نسخه‌ی اولیه، یادداشت‌گذاری و تفسیر صفحه‌به‌صفحه انجام داد. جوزف بدفورد^{۴۴} از دانشگاه ویرجینیا تک نیز همین کار را کرد و علاوه بر آن، یک فایل پی‌دی‌اف ارزشمند شامل نزدیک به بیست مقاله تهیه کرد که آن‌ها را مرتبط با ادعاهای اصلی من می‌دانست و بسیاری از آن‌ها در ادامه‌ی کتاب نقل شده‌اند. دستیارم خسرو سالاریان^{۴۵} از همان ابتدای کار، مشاوره‌های سنجیده‌ای ارائه کرد و بسیاری مقاله‌های مفید را نیز برایم فرستاد. مایکا توئرز^{۴۶} پیشنهاد داد فصل‌ها و بخش‌ها به شکل خاصی بازآرایی شوند که بیشتر آن را پذیرفتم، همراه با چند تغییر دیگر. همچنین از گفت‌وگوها و تبادل ایمیل با مایکل بندیکت^{۴۷} بهره‌ی فراوان بردم.

تئو لورنتس^{۴۸} و تانیا زیمز^{۴۹} نخستین کسانی بودند که از من دعوت کردند در یک مدرسه‌ی معماری سخنرانی کنم: در AA لندن در سال ۲۰۰۷. با این حال، بعید بود که حضور من در جهان معماری ماندگار باشد، اگر نه به خاطر دیوید روی^{۵۰}، هم‌کلاسی قدیمی دوره‌ی کارشناسی که درست در لحظه‌ی مناسب دوباره پیدا شد و اصرار داشت که فلسفه‌ام با حوزه‌ی کاری او ارتباط دارد. از آن‌جا، یک اتفاق به اتفاق دیگر انجامید و در سال ۲۰۱۶ دانشگاه آمریکایی قاهره را ترک کردم و به مؤسسه‌ی معماری کالیفرنیای جنوبی^{۵۱} در لس‌آنجلس پیوستم: دژی برای قماربازان زیبایی‌شناسی که بیرون از جامعه‌ی طراحی چندان شناخته‌شده نیست. هرنان دیاز آلونسو^{۵۲}، مدیر مؤسسه‌ی معماری کالیفرنیای جنوبی، و جان انرایت^{۵۳}، معاون مدیر، با کمک کلیدی تام ویسکومب^{۵۴}، مدیر مقطع کارشناسی، این فرصت را برای من فراهم کردند. امیدوارم از این تصمیم پشیمان نشده باشند. در زندگی پُرسفر من، این نخستین فرصت بود که بتوانم نزدیک اقیانوس زندگی کنم. همان‌طور که پیش‌تر دیگران گفته‌اند، هوای دریا تأثیری تازه و مهم بر ذهن نویسنده می‌گذارد. همسرم، نجلا^{۵۵}، هر صبح همراه من بوده و از نسیم اقیانوس آرام لذت برده است.

۱. "Aesthetics As First Philosophy" (مترجم)
۲. Object-Oriented Ontology (OOO) (مترجم)
۳. Harman, "Aesthetics as First Philosophy"
۴. برای نمونه‌ای از دیدگاه‌های او، رجوع کنید به: Ruy, "Returning to (Strange) Objects"
۵. Augmented Reality (مترجم)
۶. Since it does not dispense with prehuman light, wind, and bedrock (مترجم)
۷. Fred Scharmen (مترجم)
۸. Signifiers (مترجم)
۹. Smooth continuities (مترجم)
۱۰. Inexhaustible این واژه به دفعات توسط نویسنده استفاده می‌شود و برای وی به معنای عدم حل شدن کامل یک ابژه در آگاهی مدرک (ابژه‌ی دیگر) است و بر این نظر است که همیشه چیزی از ابژه که به ادراک نیامده است باقی می‌ماند (مترجم).
۱۱. رشته‌تویییت فرد شارمن ، ۲۷ آوریل ۲۰۱۶،(https://twitter.com/sevensixfive/status/725523329654857729)
- ۱۲این موضوع همچنین نتیجه‌ی نقد دوگانه و پرتناقضِ برایان ای. نور وود در مقاله‌ی «Metaphors for Nothing» است؛ جایی که او در مقام پاسخ به نوشته‌ی تاد گانون و همکارانش با عنوان «The Object Turn» برمی‌آید.
۱۳. Deleuze, The Fold
۱۴. رجوع کنید به هارمن Dante’s Broken Hammer (Harman)
۱۵. برای «شی فی‌نفسه»، رجوع کنید به نقد عقل محض (Critique of Pure Reason) اثر کانت. برای نظریه‌ی اخلاقی او، به نقد عقل عملی (Critique of Practical Reason) مراجعه کنید. و برای دیدگاه‌هایش درباره‌ی خودمختاری آثار هنری، نقد قوه‌ی حکم (Critique of Judgment)
- بهترین منبع است.
۱۶. Hegel, Phenomenology of Spirit
۱۷. Emancipatory Politics (مترجم)
۱۸. Zeitgeist (مترجم)
۱۹. Formalist Attention (مترجم)
۲۰. Autonomous Individuals (مترجم)
۲۱. Dissolves (مترجم)
۲۲. "اردوی زرین" به اتحادیه‌ی مغول‌ها در سده‌های میانه، "پنج خانواده‌ی مافیایی نیویورک" به هسته‌ی اصلی سازمان مافیای این شهر و "شمشیر در سنگ" به افسانه‌ی آرتوری اشاره دارد که تنها پادشاه برحق می‌تواند آن را از سنگ بیرون کشد؛ هر سه نمونه نماد ساختار یا پیوندی انحصاری‌اند. (مترجم)
۲۳. Site-Specific (مترجم)
۲۴. رجوع کنید به هارمن، Art and Objects (Harman)
۲۵. Nonhuman Labor (مترجم)
۲۶. کاترین اینگراهام (Catherine Ingraham) نیز در بافتی متفاوت، نکته‌ای مشابه را در «The Burdens of Linearity»، صفحه‌ی ۶۴۴، مطرح می‌کند.
۲۷. کانت، نقد قوه‌ی حکم (Critique of Judgment)، صفحه‌ی ۷۷.
۲۸. در معماری منظور همان کاربرد است (مترجم)
۲۹. کانت، نقد قوه‌ی حکم (Critique of Judgment)، صفحه‌ی ۱۹۱
۳۰. کانت کنش اخلاقی را زمانی اصیل می‌داند که نه برای چیز دیگری (به طور مثال ترس از مجازات خداوند) بلکه از سر وظیفه و به خاطر درستی خود کنش انجام پذیرد. (مترجم)
۳۱. برای بررسی دیگر این مسائل، رجوع کنید به: مورگان، Kant for Architects (Morgan)
۳۲. شرحی دقیق از این موضوع، با رویکردیِ درِیدایی‌تر از دیدگاه من، در کتاب «Radical Atheism» اثر هاگلوند ارائه شده است.
۳۳. literalism (مترجم)
۳۴. Aron Vinegar (مترجم)
۳۵. Giovanni Aloï (مترجم)
۳۶. Ferda Kolatan (مترجم)
۳۷. Pieter Martin (مترجم)
۳۸. Caroline Picard (مترجم)

۳۹. Peter Trummer (مترجم)
۴۰. Gonzalo Vaillo (مترجم)
۴۱. Jordi Vivaldi Piera (مترجم)
۴۲. Simon Weir (مترجم)
۴۳. Mark Foster Gage (مترجم)
۴۴. Joseph Bedford (مترجم)
۴۵. Khosro Salarian (مترجم)
۴۶. Micah Tewers (مترجم)
۴۷. Michael Benedikt (مترجم)
۴۸. Theo Lorenz (مترجم)
۴۹. Tanja Siems (مترجم)
۵۰. David Ruy (مترجم)
۵۱. Southern California Institute of Architecture (مترجم)
۵۲. Hernán Díaz Alonso (مترجم)
۵۳. John Enright (مترجم)
۵۴. Tom Wiscombe (مترجم)
۵۵. Necla (مترجم)



A HISTORY OF INTERIOR DESIGN

Roxana Khanizad

قسمت اول

تاریخچه‌ی طراحی و معماری داخلی در جهان

تحریریه هنرمعماری

”فضای داخلی نه فقط ظرفی برای زندگی، که روایتی است از فرهنگ، قدرت، زیبایی و خاطره“

جان پایل، ۲۰۱۴

طراحی داخلی در طول تاریخ بشر، همواره به‌مثابه یکی از بنیادی‌ترین ابزارهای بازتاب اندیشه، باور، منزلت اجتماعی و خواست زیبایی‌شناختی انسان عمل کرده است. این حوزه نه صرفاً یک بیان تزئینی، بلکه سامانه‌ای میان‌رشته‌ای است که جایگاهی ویژه در مطالعات معماری، انسان‌شناسی، تاریخ هنر و فرهنگ مادی دارد. آنچه در درون یک فضا شکل می‌گیرد، حامل روایت‌هایی‌ست که نه فقط در قالب فرم، رنگ و بافت، بلکه در سطحی ژرف‌تر، ساختارهای فرهنگی و اجتماعی هر دوران را بازتاب می‌دهد. این مقدمه تلاشی‌ست برای ترسیم چگونگی مطالعه‌ی تاریخ طراحی داخلی به‌عنوان پدیده‌ای جهانی، پیچیده، و پیوسته در تحول.

تعریف علمی طراحی داخلی

طراحی داخلی (Interior Design) شاخه‌ای از معماری و هنرهای کاربردی است که به تحلیل، برنامه‌ریزی، سازمان‌دهی و خلق فضاهای درونی به‌منظور ارتقای کیفیت زندگی، عملکرد، ایمنی و زیبایی در محیط ساخته شده می‌پردازد. این حوزه نه‌تنها به جنبه‌های بصری و زیبایی‌شناسانه‌ی فضا، بلکه به نیازهای روان‌شناختی، اجتماعی، فرهنگی و انسانی کاربران نیز توجه دارد. برخلاف تصور عمومی که طراحی داخلی را صرفاً به دکوراسیون تقلیل می‌دهد، پژوهشگران معاصر همچون کلیف ادواردز، ۲۰۰۵، Clive Edwards در کتاب (طراحی داخلی: درآمدی انتقادی) Interior Design: A Critical Introduction و جان پایل (John Pil) در کتاب تاریخ طراحی داخلی، A History of Interior Design، طراحی‌داخلی را بخشی از زبان معماری می‌دانند؛ عرصه‌ای که در آن میان فرم، عملکرد، معنا و تجربه‌ی زیسته‌ی انسانی پیوندی اساسی برقرار می‌شود. در حقیقت طراحی داخلی فضایی است برای زیستن، ادراک، تامل و حتی نیایش.

همچنین این پژوهشگران طراحی داخلی را بخشی بنیادین از زبان معماری می‌دانند که میان فرم، عملکرد، تجربه و معنا پیوندی اساسی برقرار می‌کند.

جان پایل (John Pile) می‌نویسد:

”طراحی داخلی نه فقط بر بهبود عملکردی و زیبایی‌شناسانه‌ی فضاهای درونی تمرکز دارد، بلکه بر تأثیرات عاطفی و روان‌شناختی این فضاها بر ساکنان آن نیز تأکید دارد.“

همچنین پنی اسپارک (Penny Sparke) نیز در کتاب ”طراحی داخلی مدرن“ (The Modern Interior) فضای داخلی را چنین تعریف می‌کند: ”فضای داخلی صرفاً یک ظرف معماری نیست، بلکه متنی فرهنگی است که به‌طرزی ژرف در مفاهیمی چون هویت، مدرنیته، سلیقه و قدرت ریشه دارد.“

در استانداردهای شورای اعتبارسنجی طراحی داخلی – CIDA Council (for Interior Design Accreditation) آمده است:

”طراحی داخلی شامل تحلیل، برنامه‌ریزی، طراحی، مستندسازی و مدیریت پروژه‌های ساخت یا تغییر در فضاهای داخلی است که فاقد مؤلفه‌های سازه‌ای یا لرزه‌ای هستند.“

اهمیت طراحی داخلی در جهان

در جهان معاصر و مدرن امروز، تجربه‌ی زیستن بیش از هر زمان دیگری در درون فضاهای بسته و طراحی‌شده شکل می‌گیرد. اگرچه طبیعت و فضاهای باز همواره ما را به سوی آزادی، گریز و رهایی فرا می‌خوانند، اما این میل به خروج از محیط بسته، در ذات خود گواهی است بر شدت و فراگیری حضوری که فضاهای داخلی در زندگی روزمره‌ی ما دارند. در واقع، اکثریت مطلق فعالیت‌های انسانی—از زیست و زندگی فردی گرفته تا تولید، آموزش، درمان و فرهنگ و عبادت—در بستر فضاهای طراحی‌شده‌ی داخلی جریان دارد. مطالعات تطبیقی در حوزه‌ی طراحی داخلی، نظیر آثار Clive Edwards، John Pile، Penny Sparke و Anne Massey، همانطور که گفته شد بر این نکته تأکید دارند که طراحی داخلی نه تنها زبان فضایی تمدن‌های بشری، بلکه عرصه‌ای پیچیده برای تلاقی عملکرد، هویت، زیبایی و قدرت است و به تعبیر پنی اسپارک، فضای داخلی «نه‌تنها ظرف معماری، بلکه متنی فرهنگی است» واجد کدهایی از طبقه، جنسیت، سلیقه، و ایدئولوژی. در این میان، آنچه طراحی داخلی را از صرفاً یک تزئین یا چیدمان متمایز می‌سازد، حضورش

Templo de Ramsés II, Abu Simbel, Egipto (which corresponds to 1265 BC)

تصویر روبرو: معبد رامسس دوم، ابوسمبل، مصر، ۱۲۶۵ پیش از میلاد



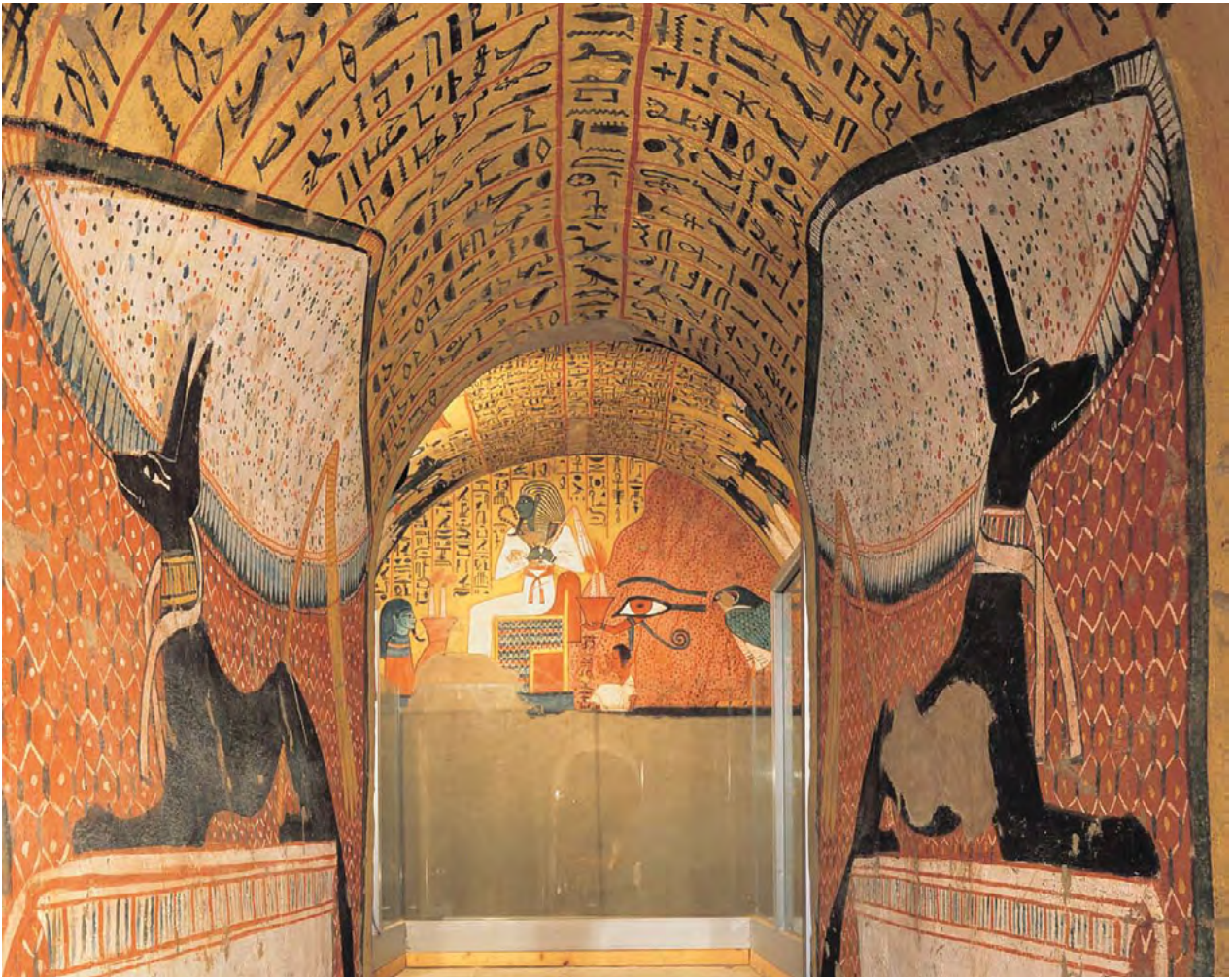
خانه‌ی یک شوالیه در قرن‌های گذشته



خانه‌ی سبک ویکتوریایی، دوره سلطنت ملکه ویکتوریا (۱۸۳۷-۱۹۰۱) در بریتانیا

در قلب تجربه‌ی زیسته‌ی انسان است. ما در فضاهای داخلی می‌خواهیم، تغذیه می‌کنیم، کار می‌کنیم، می‌آموزیم، و حتی دعا می‌خوانیم. این فضاها، لایه‌هایی از هویت فردی و جمعی، خاطره و معنا را در خود جای می‌دهند؛ لایه‌هایی که از طریق فرم، نور، بافت، مقیاس، رنگ، و حتی صدا و بو، درک می‌شوند.

بشر بر زمین حدود ۱.۷ میلیون سال است که بر روی کره‌ی خاکی زندگی می‌کند، هرچند آنچه ما به‌عنوان «تاریخ» ثبت کرده‌ایم، حداکثر، به شش تا ده هزار سال گذشته بازمی‌گردد. درباره‌ی زمان و مکان نخستین سکونتگاه‌های بشر، گمانه‌زنی‌های بسیاری وجود دارد. پناهگاه‌های اولیه، سازه‌هایی بودند که انسان‌ها برای محافظت و آسایش خود در برابر شرایط محیطی ایجاد کردند. آن فضاهای داخلی ابتدایی، زندگی و رفتارهای ساکنانشان را در خود جای داده بودند. با نگاهی به سیر تاریخی، درمی‌یابیم که طراحی داخلی از بدو تمدن، ابزاری برای بیان فرهنگی و اجتماعی انسان بوده است. در غارهای دوره‌ی ماگدالنی (Magdalenian caves)^۱، چیدمان استخوان‌ها، نقاشی‌های دیواری، و جا‌غایی آتش در فضا، نخستین نمودهای ترکیب عملکرد و آیین را پدید آورد. در میان‌رودان (بین‌النهرین)^۲، مصر، و ایران باستان، فضاهای داخلی دارای ساختاری نمادین، عملکردی، و آیینی بودند که بازتاب‌دهنده‌ی قدرت سیاسی و مفاهیم متافیزیکی نیز محسوب می‌شدند. مقبره‌ی «رامسس دوم» (Tomb of Ramesses II)^۳ در دره‌ی پادشاهان، با ترکیب نور، رنگ، روایت و پیکربندی فضایی، نمونه‌ای از این پیوند مقدس میان فضا و معناست. طراحی داخلی—چه حرفه‌ای و چه غیرحرفه‌ای—بخشی جدایی‌ناپذیر از



Templo de Ramsés II, Abu Simbel, Egipto (which corresponds to 1265 BC)

معبد رامسس دوم، ابوسمبل، مصر، ۱۲۶۵ پیش از میلاد



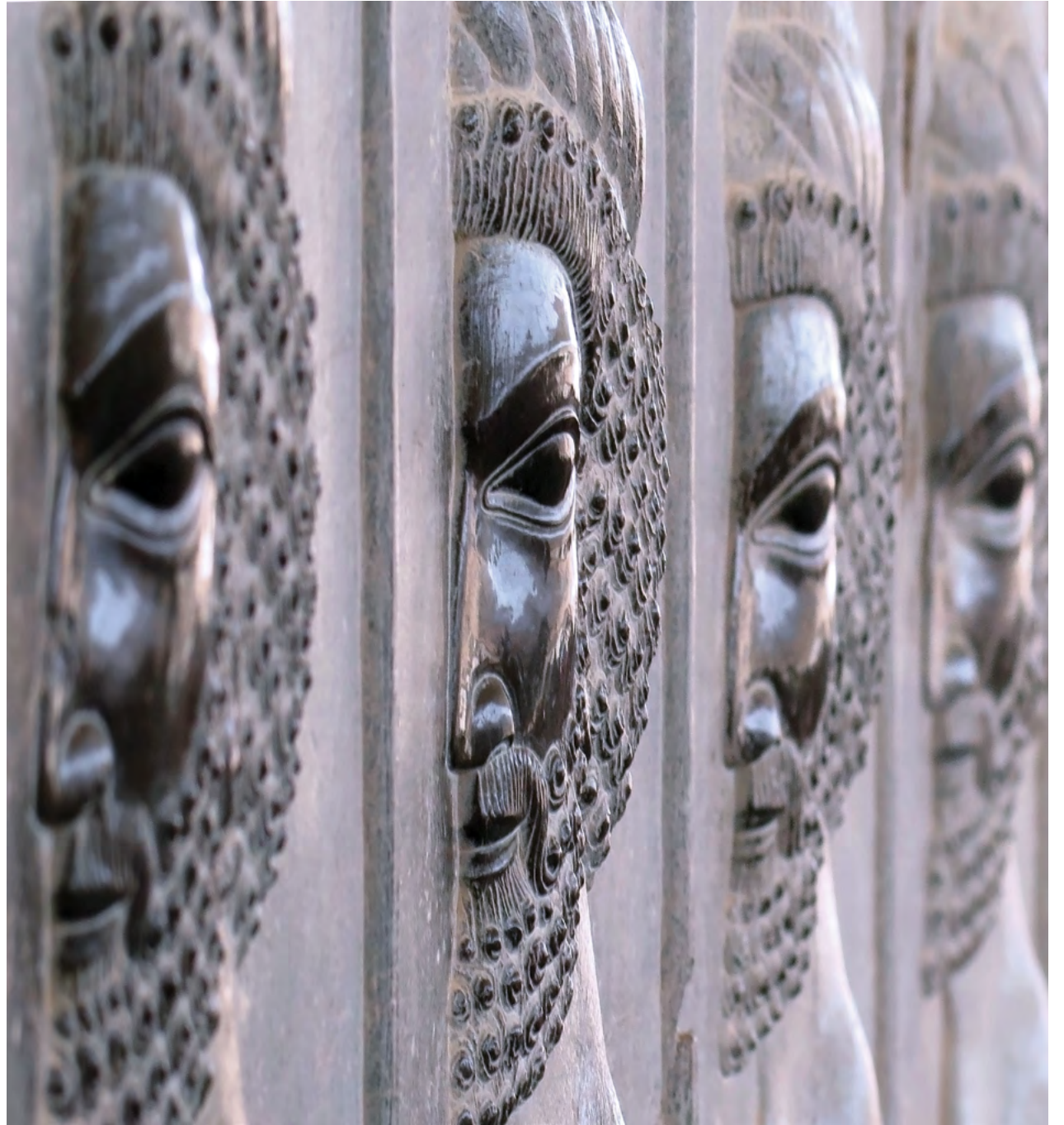
لشکر جاویدان هخامنشی (Immortals of the Achaemenid Empire)، کاشی‌کاری لعاب‌دار، شوش، در دوران داریوش بزرگ برای تزئین کاخ آپادانای شوش ساخته شد، ۵۱۰ قبل از میلاد.

تصویر صفحه روبرو، «غارهای ماگدالنی» اشاره دارد به غارهای متعلق به دوره‌ی ماگدالنی (Magdalenian) در اروپای پیشاتاریخ.





نقش برجسته‌ی یک اسفینکس (Sphinx) هخامنشی است که در کاخ داریوش اول (Darius I) در شوش کشف شده و اکنون در موزه‌ی لوور (Louvre Museum) نگهداری می‌شود. این موجود ترکیبی - با بدن شیر، بال‌های پرنده و سر انسانی با تاج هخامنشی - نمادی از قدرت شاهنشاهی، نگهبانی و شکوه کیهانی در هنر و معماری هخامنشی به شمار می‌رود.



این تصویر نمایی از نقش‌برجسته‌های سربازان جاویدان (Immortals) هخامنشی در پلکان کاخ آپادانا (Apadana Palace) در تخت‌جمشید (Persepolis) است. این ردیف سربازان با آرایش منظم و تکرارشونده، نمادی از شکوه، انضباط و قدرت نظامی شاهنشاهی هخامنشی به شمار می‌رود. چنین ترکیب‌های تکراری و منظم، علاوه بر کارکرد تزئینی، حامل پیام سیاسی - ایدئولوژیک درباره‌ی اقتدار شاه و نظم جهانی مدنظر او بوده‌اند.

مزین به نقش‌برجسته‌های دقیق و هماهنگ و با رنگ‌هایزیا و اصیل ایرانی ، نه‌فقط کارکردی آیینی و حکومتی داشتند، بلکه در بُعد زیبایی‌شناختی نیز واجد ارزش‌هایی کم‌نظیر بودند. هر جزئی، از چیدمان فضاها گرفته تا نورگیری، رنگ، مصالح و تزئینات، حامل پیامی از شکوه امپراتوری، نظم جهانی و هماهنگی با طبیعت بود. از درخشان‌ترین نمونه‌های هنر طراحی داخلی در این دوره، دیوار لعاب‌دار معروف به «دیوار سربازان جاویدان» است که از کاخ شوش به‌دست آمده و اکنون در موزه لوور نگهداری می‌شود. این اثر فاخر با آجرهای لعاب‌دار رنگین، سربازان هخامنشی را در حال رژه و با نظمی بی‌نقص به تصویر می‌کشد. کاربرد لعاب‌های فیروزه‌ای، سبز و طلایی نه تنها نشان از توان فنی هنرمندان ایرانی دارد، بلکه نمایانگر درک عمیق آنان از تاثیر رنگ، تکرار و تقارن در فضاهای داخلی است. این دیوار تزئینی، در کنار سایر عناصر طراحی، نشان می‌دهد که در ایران باستان، طراحی داخلی بخشی از بیان سیاسی، فرهنگی و زیبایی‌شناختی یک تمدن مقتدر بود، تمدنی که هنر را در خدمت معنا و هویت قرار داده بود.

در معماری یونان باستان، تمایز فضایی میان «اویکوس» (oikos – فضای زندگی خانوادگی) و «آندرون» (andron – فضای مهمان‌پذیر مردانه) نمایانگر نظم اجتماعی، جنسیتی و زیبایی‌شناسی بود. رومیان نیز با تعریف فضاهایی چون آتریوم، تریکلینیوم، و کوپیکولوم، طراحی و معماری‌داخلی را به‌عنوان زبان نمایشی قدرت، نظم و شکوه بسط دادند. موزاییک‌های ظریف، نور طبیعی، نقاشی‌های دیواری، و مبلمان طراحی‌شده، همگی بیانگر فرهنگی بودند که فضا را نه صرفا محلی برای اقامت، بلکه ابزاری برای نمایش و تمایز می‌دید.

همانطور که قبلا گفته شد، طراحی داخلی، برخلاف تصور عمومی، صرفا محدود به خانه‌های مسکونی یا دکوراسیون آن‌ها نیست. امروزه این حوزه شامل فضاهایی چون دفاتر کار، فروشگاه‌ها، رستوران‌ها، مراکز درمانی، فضاهای آموزشی، ایستگاه‌ها، فرودگاه‌ها، هتل‌ها و حتی وسایل حمل‌ونقل مانند قطار و هواپیماست. هر کدام از این فضاها حامل نوعی تجربه‌ی عملکردی، احساسی، و فرهنگی‌اند. به همین دلیل، در متون علمی معاصر، طراحی داخلی اغلب به‌عنوان «فضای میانجی» تعریف می‌شود؛ جایی در حفاصل میان بدن انسان، بنا و جهان. از سوی دیگر، تحولات اجتماعی، اقتصادی و تکنولوژیک همواره تاثیر مستقیمی بر شیوه‌های سازماندهی فضاهای داخلی داشته‌اند. از خانه‌های سنتی ایرانی با سازمان فضایی حیاط محور و مفاهیم اندرونی-بیرونی، گودال باغچه گرفته تا واحدهای آپارتمانی مدرن با تمرکز بر فشردگی، حریم، و کارایی، طراحی داخلی همواره تابع گفتمان‌های زمانی

خود بوده است. آنچه طراحی‌داخلی را پایدار می‌سازد، توانایی آن در پاسخ به نیازهای متغیر و پیش‌بینی الگوهای جدید زندگی است. با این نگاه، مطالعه‌ی تاریخ طراحی‌داخلی تنها نوعی بازخوانی گذشته نیست، بلکه بستری برای فهم تحولات فرهنگی، اجتماعی، جنسیتی و زیبایی‌شناسی است. طراحان و معماران‌داخلی معاصر باید همچون مورخان فضاهای معماری عمل کنند؛ کسانی که نه فقط به فرم، بلکه به لایه‌های معنایی فضا نیز حساس‌اند. یکی از دشواری‌های مطالعات تاریخ طراحی‌داخلی، در ماهیت چندلایه و میان‌رشته‌ای این حوزه نهفته است. طراحی داخلی همزمان با معماری، طراحی صنعتی، هنرهای کاربردی، فناوری‌های مکانیکی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی محیطی و حتی رسانه‌های نوظهور در ارتباط است. هیچ فضای داخلی بدون تعامل با اشیاء، مبلمان، نور، جنس مصالح، یا جریان هوا تعریف نمی‌شود. در همین راستا، پژوهشگرانی چون سارا ویکلزورث (Sarah Wigglesworth) و مارک تیلور (Mark Taylor) به مفهوم «فضای زیسته» (lived space) اشاره دارند؛ فضایی که نه‌تنها ساخته می‌شود، بلکه احساس، تجربه و تفسیر نیز می‌گردد.

در نهایت، باید توجه داشت که حجم عظیم فضاهای داخلی طراحی‌شده در طول تاریخ، پژوهشگران را ناگزیر از گزینش آثار شاخص‌تر و تاثیرگذارتر می‌سازد. در انتخاب نمونه‌ها، سبک‌ها، شخصیت‌های تاثیرگذار و رویدادهای مهم، ناگزیر نوعی فیلتر ذهنی و تحلیلی اعمال می‌شود که بر پایه‌ی دیدگاه پژوهشگر، زمینه‌ی فرهنگی و اهداف پژوهشی استوار است.

در این مجموعه مقالات که بصورت سریالی در هر شماره‌ی فصلنامه‌ی هنر معماری منتشرخواهدشد، تلاش شده تا نمایی کلی و منسجم از حدود هفت هزار سال سیر تحول طراحی داخلی، از آغاز تاریخ مکتوب تا دوره‌ی معاصر، ارائه گردد. این روایت، همچون هر روایت تاریخی دیگر، گزینشی و تفسیرمحور است؛ اما در عین حال، برآمده از منابع دانشگاهی معتبر، مطالعات تطبیقی، و تلاشی برای پیوند نظریه با تجربه‌ی فضایی انسان مدرن است. مطالعه طراحی‌داخلی و تحولات و تغییرات آن در طول تاریخ، روشی مفید است هم برای کاوش در گذشته و هم برای درک فضاهایی که زندگی مدرن در آن‌ها جریان دارد. از طراحان داخلی حرفه‌ای انتظار می‌رود که تاریخ طراحی را مطالعه کنند، شیوه‌های گذشته را از نظر «سبک‌ها» بشناسند و نام‌ها و ماهیت مشارکت افرادی را که روش‌های جالب و تاثیرگذار در طراحی ارائه داده‌اند، بدانند و در نهایت با ایده‌پردازی، خلاقیت و استفاده از دانش و تکنولوژی‌های نوین بتوانند فضاهای انسان‌محور و طراحی آثاری با تمرکز برای زیست خلق نمایند.



central hall of the Stupinigi Hunting Lodge, Turin, Italy, 1729, Architect Filippo Juvarra

تالار شکارگاه استوپینیجی، تورین، ایتالیا، ۱۷۲۹، اثر فیلیپو جووارا

پی‌نوشت

۱- غارهای ماگدالنی (Magdalenian caves) عمدتا در فرانسه و شمال اسپانیا قرار دارند. معروف‌ترین آن‌ها در جنوب غربی فرانسه واقع شده‌اند به مجموعه‌ای از محوطه‌های غارنشین اروپایی در حدود ۱۷,۰۰۰ تا ۱۲,۰۰۰ پیش از میلاد اشاره دارد که به دلیل آثار هنری برجسته دوره‌ی پارینه‌سنگی پسین، شامل نقاشی‌ها، حکاکی‌ها و کنده‌کاری‌های غاری شهرت دارند.

۲- واژه‌ی «میان‌رودان» ترجمه فارسی Mesopotamia است، معادل فارسی و سنتی آن بین‌النهرین است، به منطقه‌ای تاریخی اشاره دارد که میان دو رود دجله و فرات قرار گرفته و در بخش‌های امروزی عراق، سوریه و ترکیه واقع شده است.

۳- مقبره‌ی رامسس دوم (KV۷) در دره‌ی پادشاهان لوکسور مصر واقع شده و به یکی از بزرگ‌ترین فرعون‌های دوره‌ی پادشاهی نوین (حدود ۱۲۷۹ تا ۱۲۱۳ پیش از میلاد) تعلق دارد. این مقبره اگرچه در طول تاریخ بر اثر سیلاب‌ها آسیب فراوان دیده است، اما در اصل با راهروها و تالارهای مزین، شکوه دوران فرمانروایی او را به نمایش می‌گذاشت.

منابع و کتاب‌ها

Pile, John. A History of Interior Design. London: Laurence King Publishing.

Sparke, Penny. The Modern Interior. London: Reaktion Books.

Edwards, Clive. Interior Design: A Critical Introduction. Oxford: Berg Publishers.

Ching, Francis D. K. Interior Design Illustrated. Hoboken, NJ: Wiley.

Abercrombie, Stanley. Interior Design and Decoration. New York: Pearson Education.

Council for Interior Design Accreditation (CIDA). Standards for Interior Design Education.



آپارتمان خط آبی

محمد امینی

در فضای ورزشی در کنار اتاق بدنسازی و سونا و جکوزی حضور آب در حوضچه‌های خیس کم‌عمق، ملکده، دیوارهای سبز و پرده‌های آبی، حس طراوت و سرزندگی را ایجاد می‌کند تا به دور از هیاهوی زندگی و دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌ها لحظاتی پر از آرامش را تجربه کنند.

طیف رنگ آبی مانند یک خط دنباله‌دار پیوسته فضاها را در عین تفکیک کردن با یکدیگر ترکیب کرده است و با ایجاد کیفیت فضایی متنوع با استفاده از کاشی‌های دست‌ساز و زمینه‌های ساده و خنثی به این فضا رنگ زندگی بخشیده است. یکی از دلایل پیوستگی پوسته‌های چوبی و ترکیب با دیوارهای کاشی، ارتفاع محدود فضای داخلی است که با از میان بردن گوشه‌ها و ایجاد پوسته‌ای دنباله‌دار موجب ایجاد فضایی متفاوت شده است و القاکننده‌ی ابعادی فراتر از واقعیت است. آپارتمان خط آبی محلی برای تجربه‌ی فضاست.

تجربه‌ای که از تنوع، یکپارچگی، نیاز، فعالیت و سبک زندگی کاربر می‌آید و این خط آبی اثری از طیف رنگ‌های اصیل ایرانیست که در المان‌های داخلی آپارتمان به کار برده شده است. آپارتمان خط آبی مانند کتابی از سکانس‌های فضایی منحصربه‌فرد و مرتبط بهم است که می‌تواند در طول شبانه‌روز کاربرش را برای استفاده به سوی خود دعوت کند.

آپارتمان خط آبی بخشی از یک مجموعه‌ی مسکونی قدیمی در بندر ماهشهر است که مطابق با نیازهای یک زوج، برای زندگی، کار و فراغت (تفریح) طراحی و برنامه‌ریزی شده است. پاسخ به این نیازها، آپارتمان خط آبی را به یک فضای منحصربه‌فرد تبدیل کرده است. با توجه به نیازهای کارفرما، این آپارتمان به سه بخش تقسیم می‌شود: ۱- محلی برای زندگی (مسکونی) شامل آشپزخانه، نشیمن، اتاق خواب، سرویس بهداشتی، حمام و... ۲- فضایی برای کار و فعالیت‌های حرفه‌ای. ۳- فضایی برای تفریح و استراحت (شامل جکوزی، سونا، باشگاه و ...) که بنا به درخواست کارفرما هر سه فضا در حالی که با هم در ارتباط هستند، باید در مواقع مورد نیاز تفکیک شده و برای حفظ حریمیت، هر فضا به صورت مستقل عمل کند، بر همین اساس بر آن شدیم تا با استفاده از عناصر و المان‌های متحرک، انعطاف‌پذیری حداکثری را برای فضاها ایجاد کنیم.

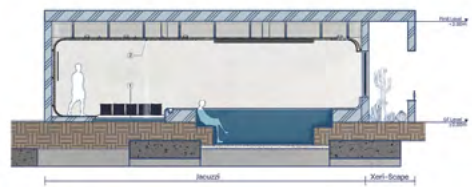
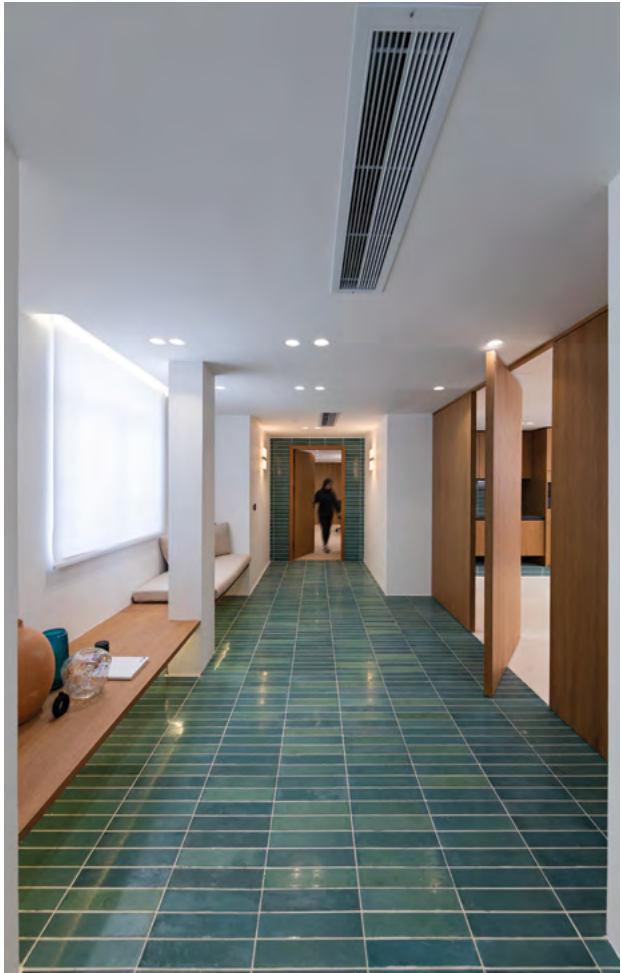
با بستن درب‌های متحرک، فضای نشیمن کاملاً پوشیده شده و از طریق راهروی ورودی به صورت مستقل و بدون هیچ اشرافی به فضای زندگی، به اتاق کار دسترسی خواهیم داشت و فضا را برای یک جلسه‌ی کاری خصوصی فراهم می‌کنیم.

نام پروژه: آپارتمان خط آبی / دفتر معماری: آسو آب و آئینه / معمار مسئول: محمد امینی / تیم طراحی: فاطمه ملکی، سپهر پارسایی، علی اعظمی / طراحی منظر: محمد امینی / تاریخ شروع و اتمام طراحی: خرداد تا تیر ۱۴۰۲ / تاریخ شروع و اتمام اجرا: مرداد تا اسفند ۱۴۰۲ / مساحت کل ساخته شده: ۳۰۰ متر مربع / نوع ساختمان: مسکونی / سازه: گروه ساخت شرکت آسو آب و آئینه / مهندس تاسیسات مکانیکی: محمد یزدی / مهندس تاسیسات الکتریکی: جعفر مطلبی / نورپردازی: گروه ساخت شرکت آسو آب و آئینه / شرکت سازنده: گروه ساخت شرکت آسو آب و آئینه / مدیر اجرایی پروژه: محمد امینی / تیم اجرایی پروژه: گروه ساخت شرکت آسو آب و آئینه / سرپرست کارگاه: مصطفی حاجی / مهندس ناظر: محمد امینی / پیمانکار: شرکت آسو آب و آئینه / طراح سه بعدی: فاطمه ملکی، سپهر پارسایی، علی اعظمی / گرافیک: بهناز هوشیار، فاطمه بابایان، ملیکا غفاری / متريال‌های اصلی: کاشی دست‌ساز لعاب‌دار، کاشی بتنی، میکروسمنت، چوب کانادایی روکش بلوط، چوب طبیعی / عکاس: محمدحسن اتفاق / فیلمبردار: علی زنجانی.

وبسایت: Asooarch.com

ایمیل: Asooarch@gmail.com

اینستاگرام: / Mohammadamini.arch / asooarch.co



Section A-A

- 1. Floor
- 2. Railing Curtain



Section B-B

- 1. Entrance Door to Bed Room
- 2. Entrance Self-Flushing Door to Living Room
- 3. Entrance Door to VIP Area



Section C-C

- 1. Wet Sauna
- 2. Dry Sauna



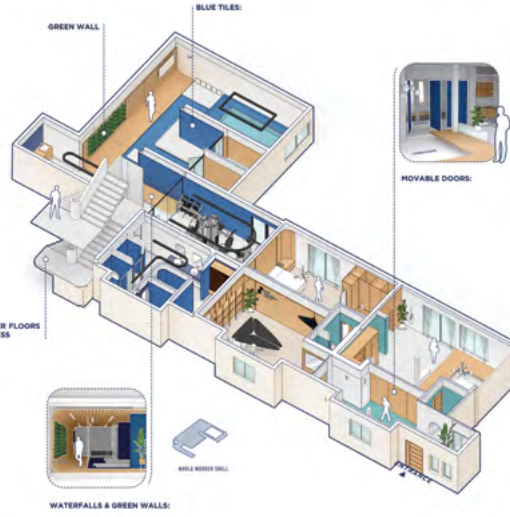
Section D-D

- 1. Entrance Door to the Office
- 2. Entrance Door to Bed Room



INFO:

- 1. ENTRANCE
- 2. INTERNAL YARD ENTRANCE
- 3. CORRIDOR
- 4. LIVING ROOM
- 5. KITCHEN
- 6. WORK SPACE
- 7. CLOSET ROOM
- 8. BEDROOM
- 9. CLOSET ROOM FOR SPORT SPACE
- 10. TOILETS AND SHOWERS
- 11. GYM
- 12. PUBLIC DRY SPACE
- 13. OFFICE
- 14. WET CORRA
- 15. RELAXATION AREA
- 16. JACUZZI
- 17. TERRACES



GREEN WALL

BLUE TILES

MOVABLE DOORS

OTHER FLOORS ACCESS

WATERFALLS & GREEN WALLS





آپارتمان پدرام و تینا

علیرضا خداداد

مهدی آشوری

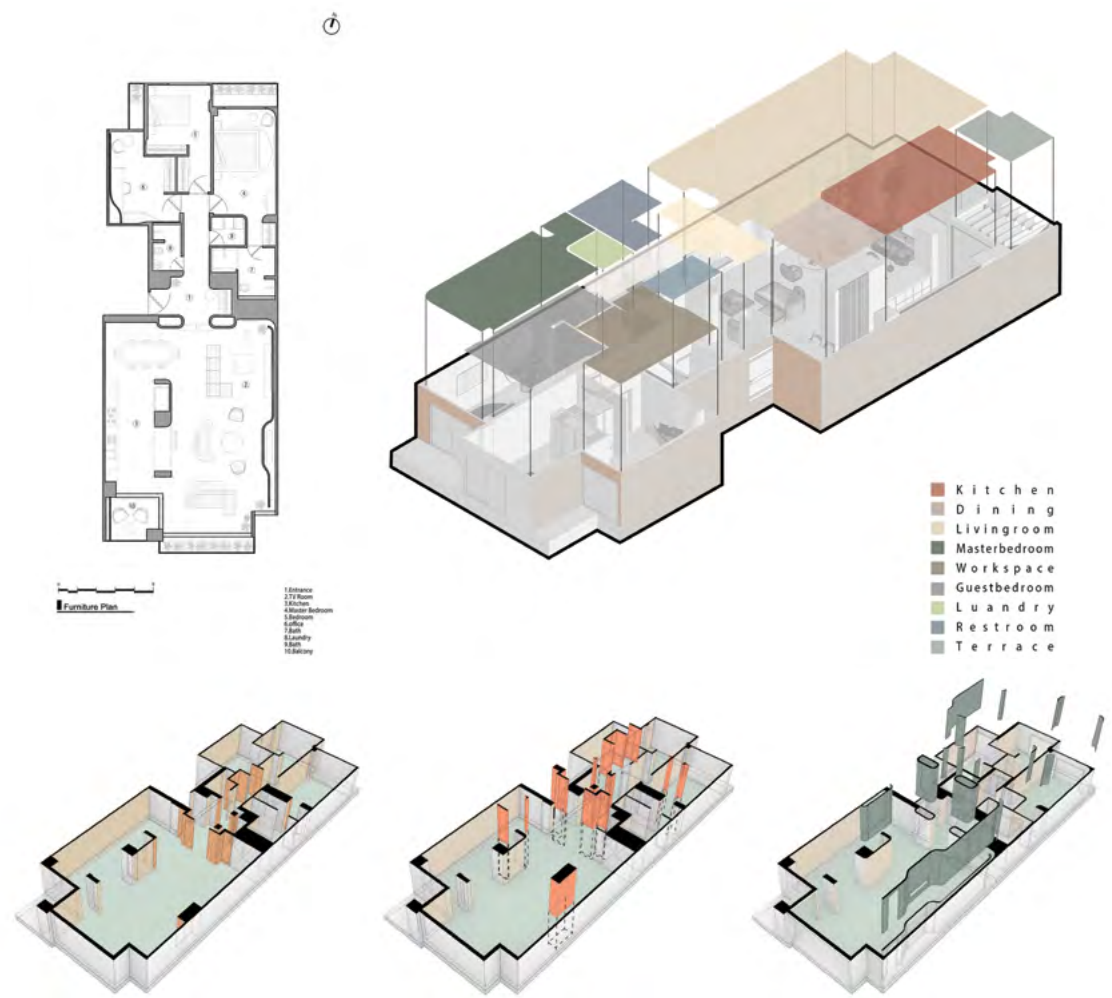
پروژه‌ی آپارتمان پدرام و تینا در یک آپارتمان با چهار طبقه‌ی مسکونی که هر طبقه‌ی آن شامل دو واحد ۲۰۶ متر مربعی، طبقه‌ی همکف با کاربری لابی، پارکینگ در زیرزمین اول و فضای استخر و سونا در زیرزمین دوم طراحی گردیده، واقع شده است. این بنا در سال‌های ابتدایی دهه‌ی ۸۰ توسط یکی از معماران معاصر و بنام کشور طراحی و ساخته شده است و به همین منظور بسیاری از قسمت‌های پلان دارای ارزش‌های ذاتی بود که ما هم در صدد حفظ آن‌ها برآمدیم. زوج جوان بعد از خرید این خانه به دفتر ما برای بازسازی واحد

مورد نظر مراجع کردند.

با توجه به فعالیت کاری پرتنش کارفرما، معنای خانه با رویکرد تامین آرامش صرف برای این پروژه تعریف شد. شرایط وضع موجود که کالبدی مستطیل شکل با کنج‌های بولد شده‌ی نود درجه و متزیال‌هایی سالخورده که مربوط به دهه‌ی ۸۰ بوده است، روند پروژه را از موضوع بازسازی سطحی به طراحی داخلی با رویکردی مشخص و بازسازی اساسی تغییر داد. پس مسئله‌ی پیش

رو برای طراح به تصویر کشیدن حس آرامش برای مخاطب پروژه یعنی زوج جوان بوده که بعد از ساعات کاری فشرده، چند ساعت پایان روز را به خانه بر می‌گردند و در جستجوی آرام شدن از شلوغی‌های روزمره هستند.

نام پروژه: آپارتمان پدرام و تینا / طراح: استودیو معماری دفتر دوم / معماران مسئول: علیرضا خداداد، مهدی آشوری / همکاران طراحی: سپیده کریمی، آيسان آذری / سال شروع و خاتمه پروژه: ۱۴۰۳-۱۴۰۲ / کاربری قبلی و جدید: آپارتمان مسکونی / مساحت واحد: ۲۰۶ متر مربع / تاسیسات مکانیکی: مهندس صنایعی / تاسیسات الکتریکی: مهندس گراوند / مجری: مهندس اسماعیلی، مهندس قیاسی / کارفرما: پدرام و تینا جباری / عکاس: محمدحسن اتفاق (اینستاگرام: mhetefagh) / مکان: تهران، نیاوران، سه راه یاسر، خیابان فرخ، بن بست ارجی. اینستاگرام: Second.Office



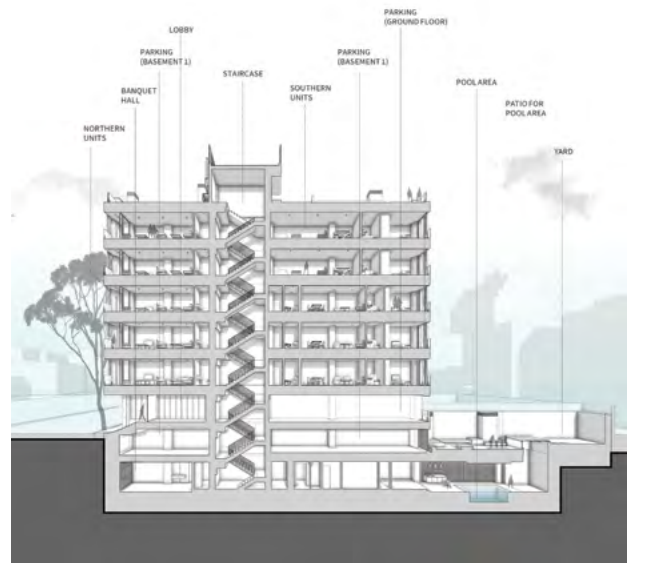
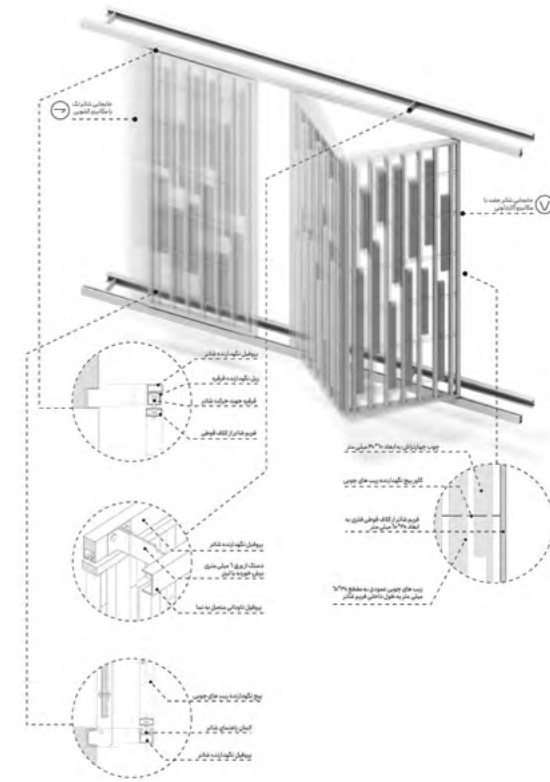
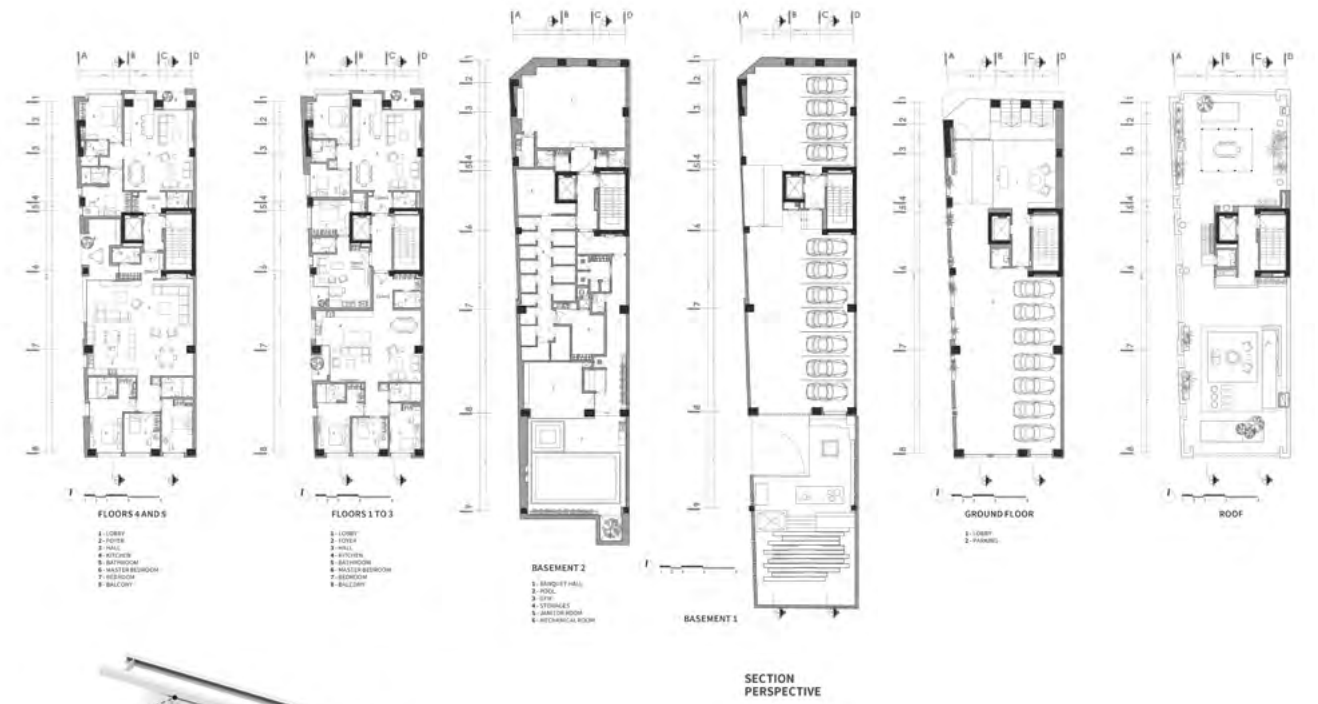


ساختمان مسکونی نوتاش الهیه

کاوه علی‌ن
جمال هاشمی
صبا مسعودی‌نژاد

پروژه‌ی نوتاش در زمینی به مساحت ۵۴۰ متر مربع، به طول و عرض حدودی پنجاه و ده متر و در هشت طبقه احداث شده است. طبقات همکف، منفی یک و منفی دو در بردارنده‌ی فضاهای مشاعی و طبقات اول تا پنجم دربردارنده‌ی سیزده واحد مسکونی این پروژه هستند. پروژه در جبهه‌ی غربی خود همنشینی تنگاتنگی را با همسایگان تجربه می‌کند. فاصله‌ی اندک بنا و همسایگان از یکدیگر، دید، منظر، حریمیت و به طور کلی کیفیات فضاهای مجاور این جبهه‌ی طولانی از پروژه را تحت‌الشعاع قرار داده و کاربران بنا و همسایگان را در یک رویارویی به فاصله‌ی تنها شش متر قرار می‌دهد. این در حالی است که پروژه در جبهه‌ی شمالی خود در محاصره‌ی دل‌نشین دو درخت چنار کهنسال، به ارتفاعی بلندتر از خود بنا بوده و در جبهه‌ی جنوبی نیز به جهت وجود نور آفتاب و منظر مناسب، از شرایط کیفی مطلوبی برخوردار است. ساماندهی سیزده واحد مسکونی با ۵۴ ریزضا برای تامین نور و منظر، در عین رعایت حریم بصری مناسب، نگاهی موشکافانه به هر یک از جهت‌های سه‌گانه‌ی پروژه و تعاملات آن‌ها با بیرون را ضروری می‌نمود. همانطور که شرح داده شد، پروژه در دو جبهه‌ی شمال و جنوب واجد کیفیاتی ذاتی و در جبهه‌ی غرب دارای مشخصاتی متضاد بود. این شرایط متضاد منجر به بهره‌برداری از رویکردهایی دوگانه در شکل‌دهی هر یک از این جبهه‌های بنا شد: شفافیت و باز بودن حداکثری در جبهه‌ی شمال و جنوب-نیم بسته بودن کنترل‌پذیر در جبهه‌ی غرب.

نام پروژه: نوتاش الهیه (تنگاتنگ) / عملکرد: مسکونی / شرکت: دفتر معماری هیره / معماران اصلی: کاوه علی‌ن، جمال هاشمی، صبا مسعودی‌نژاد / همکاران طراحی: انسیه افضلان، امین صادقیان، زهرا صادقی / طراحی داخلی: دفتر معماری هیره / کارفرما و مجری: گروه ساختمانی نوتاش: رضا غفوریان، حبیب احمدی، محمدهادی پیش‌بین / همکاران اجرا: هادی عبدالغوریان، احسان دهقان / مهندس تاسیسات: سید محمود میرعظیمی / نوع تاسیسات: چیلر و فن‌کوئل / طراح سازه: هادی عبدالغوریان / طراح تاسیسات الکتریکی: احمدرضا شیرزاد / سیستم هوشمند: گروه آژمان / نوع سازه: اسکلت بتنی / فاز سه شاترهای چوبی: وحید میرزایی / مبلمان: گونا گالری، گونا البت / طراحی پوشش گیاهی، اجرای گرین‌وال: ایمان اسلامی / تامین گلدان‌های دکوراتیو و گیاهان: گیالری / آدرس پروژه: تهران، الهیه، خیابان توتونچی / مساحت زمین: ۵۷۰ متر مربع / زیربنا: ۳۰۰۰ متر مربع / تاریخ شروع - پایان ساخت: زمستان ۱۳۹۸ الی زمستان ۱۴۰۲ / عکاس پروژه: محمدحسن اتفاق (اینستاگرام: mhetefgh) / ویدیوگرافر: طاه‌ها عبدوس (اینستاگرام: taha_abdoos) / ویدئو پروژه: herreharchitects@youtube.com / وبسایت: Herreh-architects.com / ایمیل: Herreh.architects@gmail.com / اینستاگرام: kavesh_alion / herreh_architects





ویلای نور و شفافیت

علیرضا خداداد

مهدی آشوری

پروژه‌ی ویلای نور و شفافیت واقع شده در یکی از روستاهای شهرستان فشم بوده که هم جوارِی‌های آن از ضلع شمال با گذر اصلی، ضلع جنوبی با رودخانه، ضلع شرقی با پلاک همسایه و بخشی از ضلع غربی با رودخانه و بخش دیگر پلاک همسایه است. توپوگرافی زمین به گونه‌ای است که از سمت جاده (ورودی اصلی) به سمت رودخانه اختلاف ترازِی بیش از ۱۶ متر وجود داشته که همین موضوع باعث ایجاد فرم پلکانی بنا شده و در داخل ویلا، فضاها با کاربری‌های مختلف در ۴ تراز (طبقه) واقع شده بود.

محدودیت دید و عدم نفوذ نور در طبقات، ناخالصی فضاها، آلودگی‌های بصری داخلی و حس تاریکی و سردی فضاهای مختلف و هم چنین کیفیت پایین ساخت اولیه، در عین کامل بودن تمام امکانات رفاهی از مهم‌ترین عواملی بود که کارفرمای پروژه در ابتدا تصمیم بر تخریب سازه موجود و ساخت مجدد ویلای دلخواه گرفت و در ادامه با ارائه‌ی پیش طرح‌ها از سوی طراح، کارفرما متقاعد به انجام تغییرات و بازسازی پروژه مذکور گرفت که پاسخگویی مناسب به مشکلات ذکر شده، دغدغه اصلی طرح و تولید کانسپت پروژه بوده است.

توجه به قرارگیری بنا در موقعیت جغرافیایی بسیار خاص که دید در راستای جنوب و جنوب غرب را به دره و رودخانه به صورت تواما فراهم ساخته، یکی از مهم‌ترین نقاط قوت این پروژه (از لحاظ دیدهای داخل) است. به همین دلیل تمزین و ارئه راهکار در راستای افزایش میزان شفافیت به منظور استفاده از این دید و افزایش میزان ورود نور کنترل شده به درون فضاها از جبهه‌های مختلف و ایجاد حس زندگی در فضاهای داخلی از جمله مهم‌ترین عناصر مشخص کننده روند پیش رو طراحی پروژه مذکور بوده است. همچنین چالش و دغدغه برای ارتقای کیفیت فضایی ورود نور در طبقات مخصوصا طبقه‌ی منفی دو موضوعی بود که ارائه پاسخ مناسب به آن هم راستا با ایده ی کلی پروژه بوده است. دقیقاً موضوعی که بنای موجود قبلی بهره‌ای از آن نبرده بود و کارفرما را به فکر تخریب بنا و ساخت ویلایی نو در همین محل انداخته بوده است. به منظور پیاده‌سازی ایده‌های مذکور، سازه‌ی اصلی پروژه مورد بررسی قرار گرفت. تغییر توده‌های پر در مقطع طولی به توده‌های خالی و شفاف، یکی از مهم‌ترین تصمیمات طراحی جهت ورود نور به طبقه‌ی ۲- بوده است. به منظور ایجاد حس سرزندگی در فضای استخر که عملاً به دلیل سردی و بی‌روحي فضا در کنار مشکلات فنی آن مدتی بی‌استفاده مانده بود، اقدام به گودبرداری و عقب‌نشینی دیوار حائل شمالی شد و نهایتاً با تعبیه نورگیری از سقف که این امکان از فضای خالی ایجاد شده در دل پروژه بدست آمده و اجرای دیوار سبزی به مساحت ۴۰ مترمربع و همچنین الحاق بالکنی به سمت حیاط اصلی به منظور پیوند فضای بسته‌ی استخر با فضای باز، تغییراتی کالبدی در راستای افزایش کِیفیت فضایی، ابعادی و بصری در فضای مذکور ایجاد گردید.

سالن اصلی ویلا که در طبقه ۱- واقع شده بود، دارای پنجره‌هایی آبارتمانی بود به نحوی که کمترین بهره را از دید و منظر خاص آن بستر می‌برد و درون ویلا به اندازه‌ی یک آبارتمان معمولی تاریک و سرد و مملو از جزئیات اضافی بود که فرصت لذت‌بردن از یک ویلا در

نام پروژه: ویلای نور و شفافیت / مکان: تهران، فشم، حدفاصل روستای آبنیک و زایگان / طراح: استودیو معماری دفتر دوم / معماران مسئول: علیرضا خداداد، مهدی آشوری / همکاران طراحی: گلنوش طهرانی، سارا قدیمی، مرتضی عباس‌پور / سال شروع و خاتمه پروژه: ۱۳۹۹-۱۴۰۰ / کاربری قبلی و فعلی: ویلا / مساحت زمین: ۱۰۷۷ مترمربع / مساحت زیر بنا: ۱۲۲۸ مترمربع / سازه: کوروش آشوری / تاسیسات مکانیکی: حسین صناعی / تاسیسات الکتریکی: رسول گراوند / مجری: مجید آشوری (شرکت شالوده سازان امروز) / کارفرما: بخش خصوصی. اینستاگرام: Second.Office







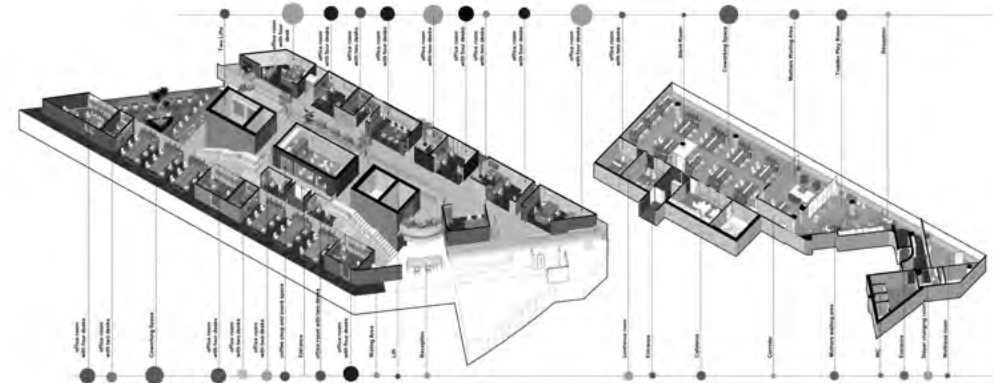
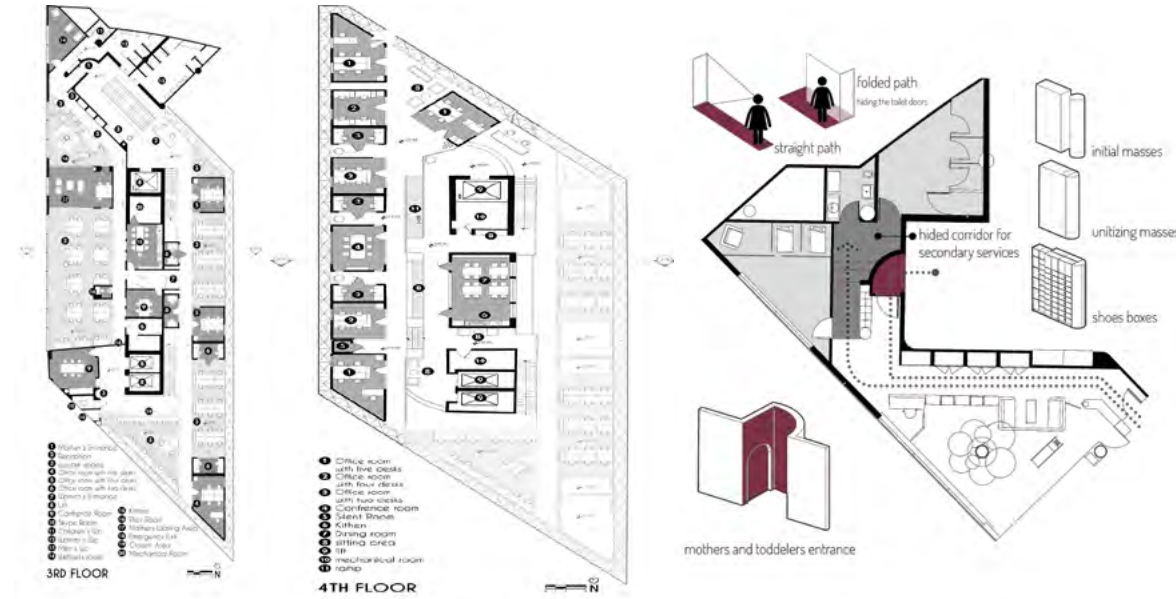
کارخانه نوآوری گفتگو

امین خاکسار

مهدی قزل ایاغ

در دهه‌ی اخیر با افزایش سرعت تبادل اطلاعات، رشد روزافزون صنایع دیجیتال و نقش فضای مجازی، شاهد تحولی در عرصه کار و کارآفرینی هستیم. این دگرگونی، زمینه کارآفرینی را به عرصه‌ی رقابتی در سراسر جهان تبدیل کرده که در آن ایده‌پردازی، خلاقیت و کار گروهی عوامل تعیین‌کننده هستند. این تحولات خود را در بازتعریف فضای کار با واژگان جدید نشان داده است، واژگانی همچون: فضای کار اشتراکی، مراکز نوآوری، شتاب‌دهنده‌ها در ایران، با توجه به مخاطب جوان و عموماً نخبه، اقبال به اینگونه فضاها قابل توجه بوده است. نکته‌ی مهم در ایجاد فضاهای کار اشتراکی، بازآفرینی فضاهای مرده شهری است به طوری که بیشتر این فضاها در باز تعریف ایستگاه‌های مترو و اتوبوس، کارخانه‌ها و سوله‌های متروکه و نمایشگاه‌های کم‌بازده بوجود می‌آیند. طراحی کارخانه نوآوری گفتگو با پژوهش آغاز شد. پژوهشی حاصل از مصاحبه با ده مرکز نوآوری فعال داخلی، گروه‌های مختلف استارت‌آپی که کاربر اینگونه فضاها هستند و بررسی دیگر نمونه‌های موفق خارجی. نتایج بدست آمده نشان می‌داد در ایران این فضاها اکثراً بصورت علمی نیازسنجی نشده و با نارضایتی در حل عملکردها و تعریف فضاها مواجه هستند. برخی نتایج حاصل از پژوهش به شرح زیر است: لزوم ایجاد فضای خصوصی و عمومی با نسبت ۷۰ به ۳۰، لزوم رعایت سلسله مراتب دسترسی به فضاها، وجود شفافیت کنترل شده در عناصر فضایی، انعطاف عناصر در تعریف فضا - وجود فضای دوست دار کودک، ایجاد حس فضایی پویا، خلاقانه و ساختارشکن، استفاده از کیفیت‌های فضایی موثر بر بازده کاری همچون نور طبیعی، سقف بلند و سبزیگی طبیعی، استفاده از رنگ‌ها و متریال‌های آرامش‌بخش در

نام پروژه: کارخانه نوآوری گفتگو / عملکرد: فضای کار اشتراکی، بازسازی / دفتر طراحی اینست (inset office) / معماران اصلی: مهدی قزل ایاغ، امین خاکسار / همکاران طراحی: فاطمه فضلی‌خانی، علی اکبرشاهی / طراحی و معماری داخلی: مهدی قزل ایاغ، امین خاکسار / مجری: محمدرضا رحیم‌زاده / آدرس پروژه: تهران، گیشا / مساحت زمین: ۱۵۰۰ متر مربع / کارفرما کارخانه نوآوری گفتگو / تاریخ شروع و تاریخ پایان ساخت: پاییز ۱۴۰۲-تابستان ۱۴۰۳ / عکاس پروژه: محمدحسین حمزه لویی (وبسایت: hamzehlouei studio) ایمیل: insetoffice@gmail.com اینستاگرام: inset office



طراحی دفتر اداری گروه صنعتی بستانچی

سروش روغنیان

الهه موسوی

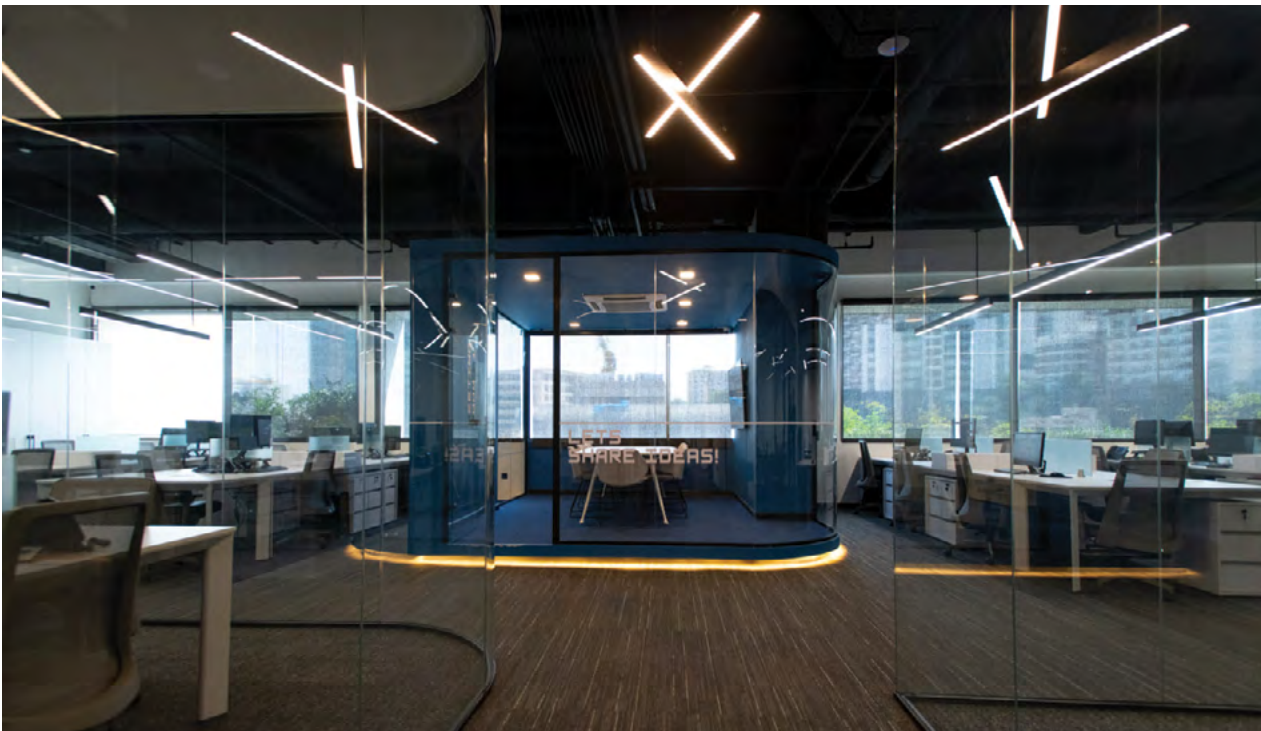
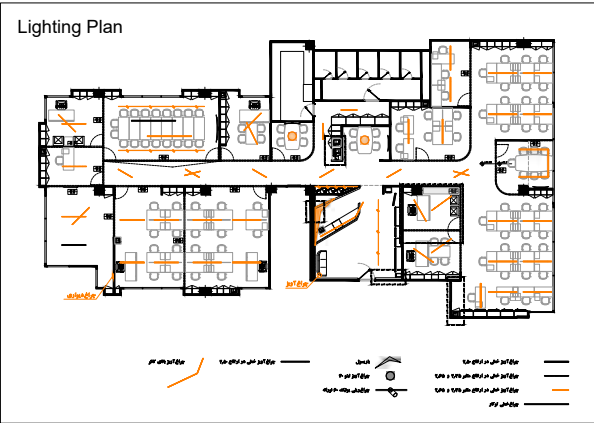
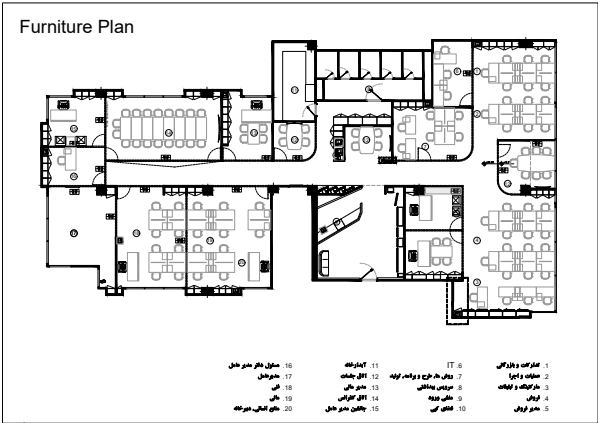
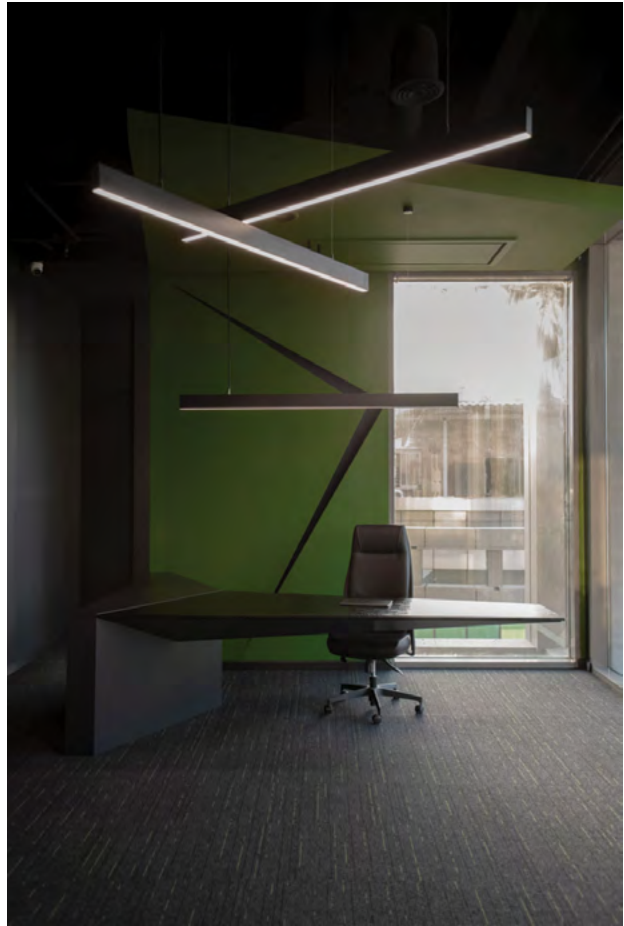


شرکت بستانچی، شرکتی پیشرو در طراحی، تولید و اجرای سیستم‌های تاسیسات مکانیکال پروژه‌های بزرگ مقیاس است. این شرکت تصمیم به جمع‌بندی دفترهای کوچک مقیاس خود و ایجاد دفتری جدید در طبقه‌ی هفتم یک ساختمان اداری، واقع در منطقه‌ی فرشته تهران، به مساحت ۷۵۰ متر مربع گرفت. طراحی این دفتر، از برهم نشینی دو لایه اصلی شکل گرفت: لایه‌ی اول در پاسخگویی به نیازهای فضاهای اداری و ایجاد فضایی کارآمد برای کارمندان بود و لایه‌ی دوم در توجه به هویت شرکت بستانچی و محصولات تولیدی آن‌ها و بسط و گسترش آن در فضا ایجاد گردید تا فضایی جذاب برای مراجعه کنندگان نیز ایجاد کند.

چیدمان فضایی مبتنی بر کارایی: در طراحی این دفتر، یکی از چالش‌های اصلی چیدمان فضاها بود، توجه به دیوارهای گوناگون و حجم تأثیرات صوتی متفاوت آن‌ها، در کنار تعداد زیاد ۷۰ پرسنل که می‌بایست در فضایی مناسب جا‌نمایی شوند. با توجه به ماهیت فعالیت شرکت بستانچی، جداسازی فضاهای پر سر و صدا از کم سر و صدا از اولویت‌های اصلی بود. دیوارهای پر سر و صدا مانند بخش فنی و مهندسی در فضاهای بسته و دیوارهای کم سر و صدا مانند مدیریت و امور مالی در فضاهای باز جا‌نمایی شدند. این چیدمان، تمرکز و آسایش کارکنان را در هر بخش به طور چشمگیری افزایش می‌دهد و به بهبود راندمان کاری و ارتقای کیفیت خدمات ارائه شده منجر می‌شود و علاوه بر آن از بسته شدن زیادی فضا جلوگیری کرد.

ورودی: فیلتری هماهنگ با هویت شرکت: با عبور از ورودی دفتر بستانچی، با

نام پروژه: طراحی دفتر اداری گروه صنعتی بستانچی / دفتر طراحی: دفتر معماری شباهنگ / معماران: سروش روغنیان، الهه موسوی / تیم طراحی: رضا خاموشی(اینستاگرام: rezakh9) / سرپرست اجرا: عماد سوار (اینستاگرام: emadsavarr) / سرپرست کارگاه: معین زندی(اینستاگرام: zandimoein) / سی جی آرتیست: حسین انصاری (اینستاگرام: hosein.ansari.cg) / طراح گرافیک محیطی: سبا موسوی (اینستاگرام: sabtitude) / دیباگرام: کیمیا مهبیاری (اینستاگرام: kimiymahyari) / عکاس: سارنگ فرزاد فر (اینستاگرام: sarang.farzamfar) / کارفرما: آقای بستانچی / مساحت: ۷۵۰ مترمربع / تاریخ پروژه: ۱۴۰۱ / وضعیت: ساخته شده اینستاگرام: soroosh.roghanian / elahe.musavii / shabahang_office





موزه‌ی هایده چنگیزیان

بهادر کاشانی مدنی

مرمت و بازسازی خانه‌ای قدیمی در قلب تهران، فرصتی مغتنم برای هر دفتر معماری است. این موضوع زمانی اهمیت دو چندان پیدا می‌کند که کارفرما، یکی از چهره‌های ارزشمند فرهنگ و هنر ایران باشد. هایده چنگیزیان، از نخستین زنان رقصنده باله در ایران است که باله‌ی فرنگی را در شکل ایرانی آن عرضه کرد. ملک مورد نظر، که خانه‌ای قدیمی و رو به تخریب بود، در سال ۱۴۰۱ توسط ایشان خریداری شد. ایشان قصد داشتند موزه‌ای تأسیس کنند که به گفته خودشان، داستانی مصور باشد از تمام رویدادها و افرادی که نقش مهمی در زندگی ایشان بازی کرده‌اند. محلی جهت به نمایش گذاشتن گنجینه هنری ایشان و برگزاری رویدادهای هنری.

خواست کارفرما، خانه‌ای بود به سبک خانه‌های سنتورینی یونان، با دیوارهای سفید و در و پنجره‌های آبی. چالش اصلی پروژه برای ما، ایجاد هماهنگی بین خواسته کارفرما و حفظ اصالت خانه ایرانی بود. بدین منظور، با مطالعه پیرامون خانه‌های ایرانی و با رویکرد احیای فضاها و امان‌های موجود در ساختمان طرح کلی پروژه شکل گرفت.

ساختمان با قدمتی حدود ۷۰ سال و زیربنای ۲۲۰ متر مربع در دو طبقه، واقع در بن‌بست اول در ابتدای خیابان هانری کربن قرارداد. قرارگیری در پهنه‌ی فرهنگی رودکی و مجاورت این ملک با مراکز مهم فرهنگی مانند تئاتر شهرزاد، تئاتر نوفل لوشاتو، وُست گالری و خانه‌ی سرهنگ بهرامی، از نکات جالب توجه در مورد محل قرار گیری ملک است. در طبقه‌ی همکف، سرسرای ورودی، اتاق نمایش و اجرا، آشپزخانه و انبار قرار گرفته. در نیم طبقه‌ی اول، سرویس‌های بهداشتی عمومی در محل قدیم خود بازسازی شد. در طبقه‌ی اول دو گالری قرار دارد که بوسیله یک درگاه با هم مرتبط هستند، بالکن کوچکی در سمت

نام پروژه: موزه‌ی هایده چنگیزیان / عملکرد: موزه، فضای فرهنگی و هنری / دفتر طراحی: گروه معماران و مهندسين کندو / معماری: بهادر کاشانی مدنی / همکاران طراحی: مریم جوادیان، آیلا شیدایی، تینا تقی‌زاده / طراحی و معماری داخلی: بهادر کاشانی مدنی (گروه معماران و مهندسين کندو) / کارفرما: هایده چنگیزیان / مجری: گروه معماران و مهندسين کندو / مدیر اجرا: بهادر کاشانی مدنی / تیم اجرا: علی شایگان‌فرد، داوود شفیعی / مهندس سازه: رضا مهماندوست / دست‌ساخته‌های سرامیکی: بهاره خُمیری (کارگاه سرامیک بهاره) / نوع سازه: دیوار حمال و سقف طاق ضربی / نوع تأسیسات: پکیج-اسپلیت / آدرس پروژه: تهران، خیابان نوفل لوشاتو، خیابان هانری کوربن / مساحت زمین: ۱۳۵ متر مربع / زیربنا: ۲۲۰ متر مربع / تاریخ شروع و پایان ساخت: مرداد ماه ۱۴۰۱-اردیبهشت ماه ۱۴۰۲ / عکاس پروژه: محمدحسن اتفاق (اینستاگرام: mhettefagh).

وبسایت گروه معماران و مهندسين کندو: www.cando-eng.com

ایمیل گروه معماران و مهندسين کندو: info@cando-eng.com

اینستاگرام گروه معماران و مهندسين کندو: [@candoarchineeringgroup](https://www.instagram.com/candoarchineeringgroup)



MULTI TRACK SYSTEM

MAGNETIC CONNECTION
Safe 48V Low Voltage Track



5

years guarantee

021-88839700

www.nooraneh.com



برای دانلود فایل های سه بعدی و بیم
این محصول QR Code زیر را اسکن کنید

 Harmony

متفاوت اما هارمونی

اطلاعات سریع



Quick Info