

هنرمعماری

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

تابستان ۱۴۰۴، قیمت: ۱,۵۰۰,۰۰۰ تومان

ISSN: 2008-7497



سرمقاله / اهمیت و خلعت هنر ایرانی، آرتور آیام پوپ / پنج معماری نیویورکی (سفیدها)، ۲. چارلز گوانی / طراحی داخلی، تاریخچه طراحی و معماری داخلی در جهان (۲) / مسابقات و رویدادها / مازان معماری / فیلیپس‌های هشتمین ساختمان سال ایران، ۱۴۰۳ / هنر و طراحی صنعتی

HONAR-E MEMARI

تابستان ۱۴۰۴



W

صاحب امتیاز: موسسه‌ی فرهنگی- هنری هنر معماری قرن
مدیرعامل: شهریار خانی‌زاد
مدیر مسئول: دکتر کامران توسلی
سردبیر: شهریار خانی‌زاد
مدیر بازرگانی و دبیر هنری: سارا رحیمی
طراح گرافیک و صفحه‌آرا: 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 و یوتیوب دانشنامه‌ی هنر معماری: یاسین اردستانی، سیران کریمی، رامتین ایوبیان

مشاوران عالی (به ترتیب حروف الفبا):
سپروس 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،
محمد غفاری، علیرضا قزل‌ابایغ، سهراب رفعت، نگار سریع‌الاطلاق‌فره، وحید قبادیان،
محسن نوروزوند
مدیریت واحد تحقیق، پژوهش و پیشبرد هنر معماری:
رکسانا خانی‌زاد، آرین خانی‌زاد، آیدین توکلیان
عکاس: حسین برازنده
چاپ و صحافی: چاپ ایران کهن
تیراژ: ۵۰۰ جلد

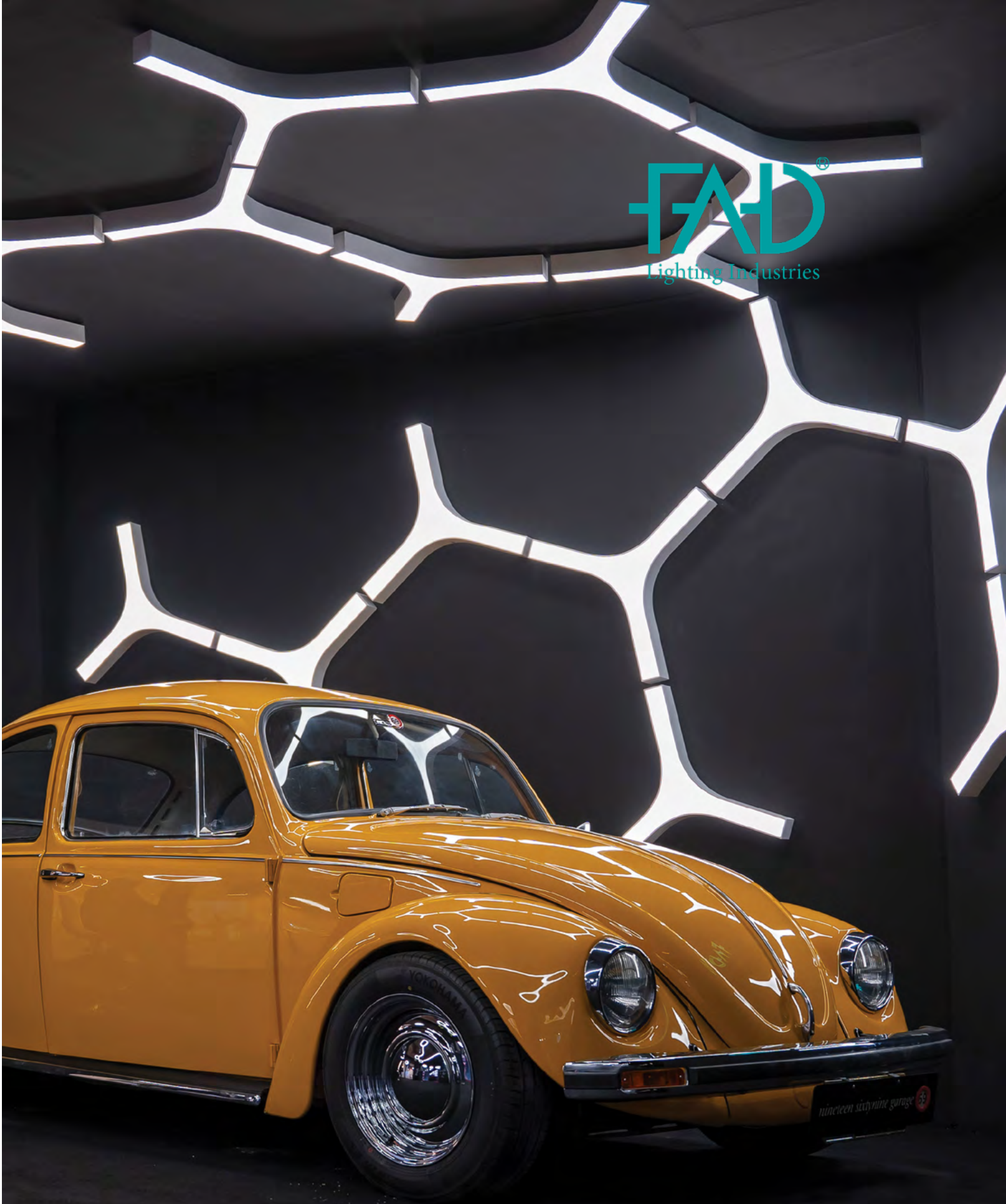


معماری
سرمقاله
۲ آرتور آبهام پوپ / اهمیت و خصلت هنر ایرانی
۸ سیری شگفت‌انگیز در معماری ایران (دوران اسلامی)
۱۲ مسجد امام اصفهان / علی‌اکبر اصفهانی
۲۴ رشنالیسم اروپایی (خردگرایی اروپایی) / سبک شناسی ۲ / نویسنده: جیمز استیل / ترجمه: لادن مصطفی‌زاده
۵۲ کلیسای پادره پیو / رنتسو پیانو / مهشید کوشکی، جواد نجاتی
پنج معمار نیویورکی (سفیدها)
۶۲ چارلز گوثاتی
۶۸ چارلز گوثاتی / خانه و استودیوی گوثاتی
۷۶ چارلز گوثاتی / عمارت کوپر
۸۲ چارلز گوثاتی / خانه‌های برج همپتن
۹۰ معماری سبز، اتحادیه غیرانتفاعی آپ پاک LOTT
طراحی داخلی
۹۸ تاریخچه‌ی طراحی و معماری داخلی در جهان (قسمت دوم) / رکسانا خانی‌زاد
مسابقات و رویدادها
۱۲۴ ماراقت معماری، چالشی برای معماران فردا
۱۲۶ رتبه‌ی اول / مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی خالی / عرفان سادات، فاطمه محبی، مهدی سیدشپسری
۱۲۸ رتبه‌ی دوم / مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی مودی / روشنگر فخری‌زاده، تانیا نجفی، محدثه سرمدی، زهرا حسینی
۱۳۰ رتبه‌ی سوم، گروه اول / مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی اتحاد / نهال معماری، شایگان رضایی‌جو
۱۳۲ رتبه‌ی سوم، گروه دوم / مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی کیله / رومینا صوریان‌فر، عسل نوری، شکبیا عباسی، متینه امیدی
۱۳۴ تقدیر / مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی کندال / نیلا اسکندری‌زاد، هانیبه حاجی جعفرقلی، رضوان عباسی، سارا فضلعلی
۱۳۶ تقدیر / مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی بوم‌نگر / آیلین وطندوست، نیلوفر اصل روستا، صدف حقیقی
۱۳۸ تقدیر / مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی فراز / ملیکا اسدی، امیررضا دلیوندانی
۱۴۰ تقدیر / مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی پله‌های دانایی و دوستی / امین صفا، محی‌الدین دارابی، عسل شاره، ژمین شریعت رضوی
۱۴۲ مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی «سلیکس» یا «بید وحشی» / فرناز قدم‌زاده، آریا درویش
فینالیست‌های هشتمین ساختمان سال ایران، ۱۴۰۳
بخش عمومی
۱۴۴ رستوران و تالار پذیرایی دا / هومن تهمتن‌زاده، مرجان بنائی، حسین صلواتی‌خوشقلب
۱۴۸ پروژه‌ی تجاری ارغوان / محمدرضا عالم‌رجبی، سجاد جعفری گلوپک، سیما عظیمی‌پور، عاطفه عالم‌رجبی
۱۵۲ رستوران زاویه / احسان مالکی، یکتا آفرین
بخش آپارتمانی
۱۵۶ ساختمان مسکونی ده / فرهاد باقرزاده چهارچوئی، فرزاد باقرزاده چهارچوئی
۱۶۰ ساختمان مسکونی گوشه / رضا عبادی
۱۶۴ آپارتمان بختیار / همایون نجایی، روناک کرماچی
بخش ویلایی
۱۶۸ تهی وار / سولماز تاتاری، احسان توسلی
۱۷۲ خانه‌ی دانیالی / سید رضی علوی‌نژاد، بهاره رجایی
۱۷۶ میان سرای ماهوش / محمداصادق مائوسی
۱۸۰ خانه‌ی شماره ۷ / امین نیشابوری
۱۸۴ خانه‌ای پیرامون خور / مجتبی هوشنگیان شیرازی
هنر
۱۹۰ طراحی صنعتی / طراحی انگشت دانشگاه تهران / شراره رضوی محمودآبادی

تصویر جلد: گاو زان‌وزده در حال نگه‌داشتن ظرفی لوله‌دار، دوره‌ی پیش ایلامی، حدود ۳۱۰۰–۲۹۰۰ پیش از میلاد، جنوب‌غربی ایران

● 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 مفتاح (شمالی)، پایین‌تر از خیابان شهید مطهری، خیابان زهره، خیابان قابوس‌نامه، پلاک ۱، طبقه‌ی همکف، واحد ۶	کد پستی: ۳۳۱۱۷ - ۱۵۸۸۸	تلفکس: ۸۸۳۴۲۹۶۱ - ۸۸۳۴۲۹۶۰
E-mail: aoaholding@gmail.com	Instagram: Honare_memari	www.aopedia.ir (دانشنامه هنرمعماری)
www.aoa.ir	(وب‌سایت رسمی هنرمعماری)	





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

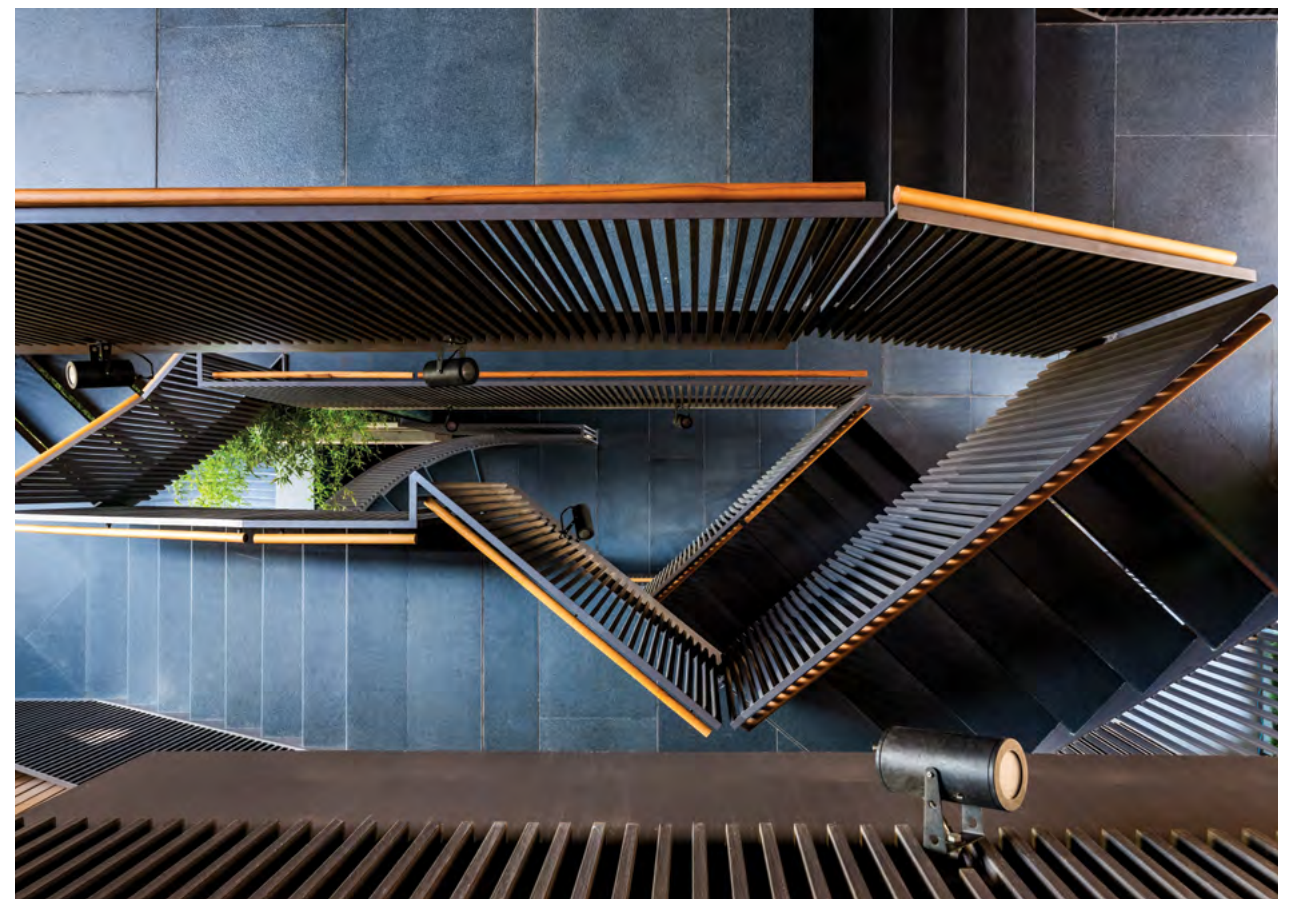


متفاوت اما هارمونی



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





« 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

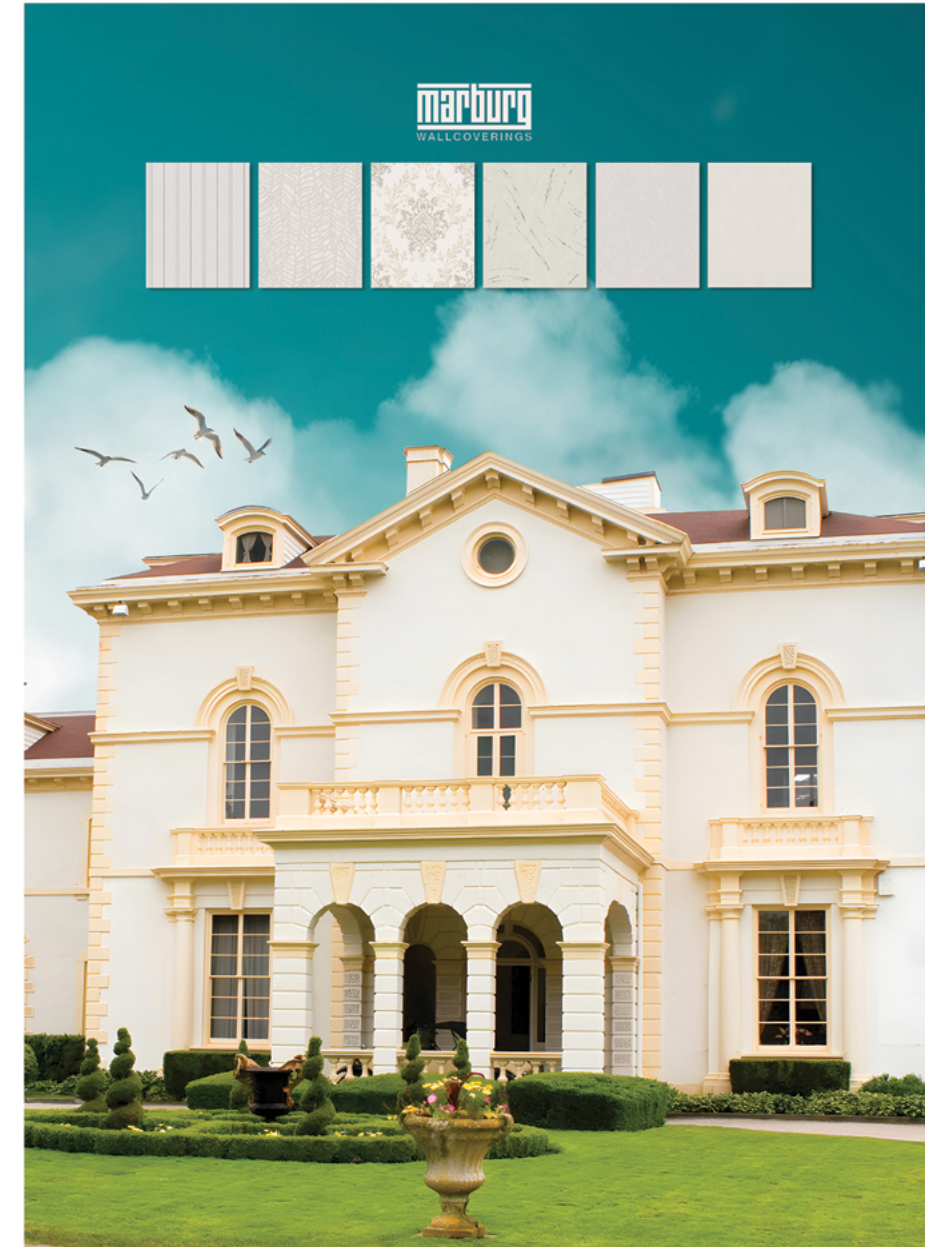


Novocor Waterproof Hybrid Ridged Core Flooring is a Rigid high density Hybrid Core Which is Ultra Stable 100% Water Proof and has Incredible Wood and Concrete Looks.

New Collection

VILLA ROMANA

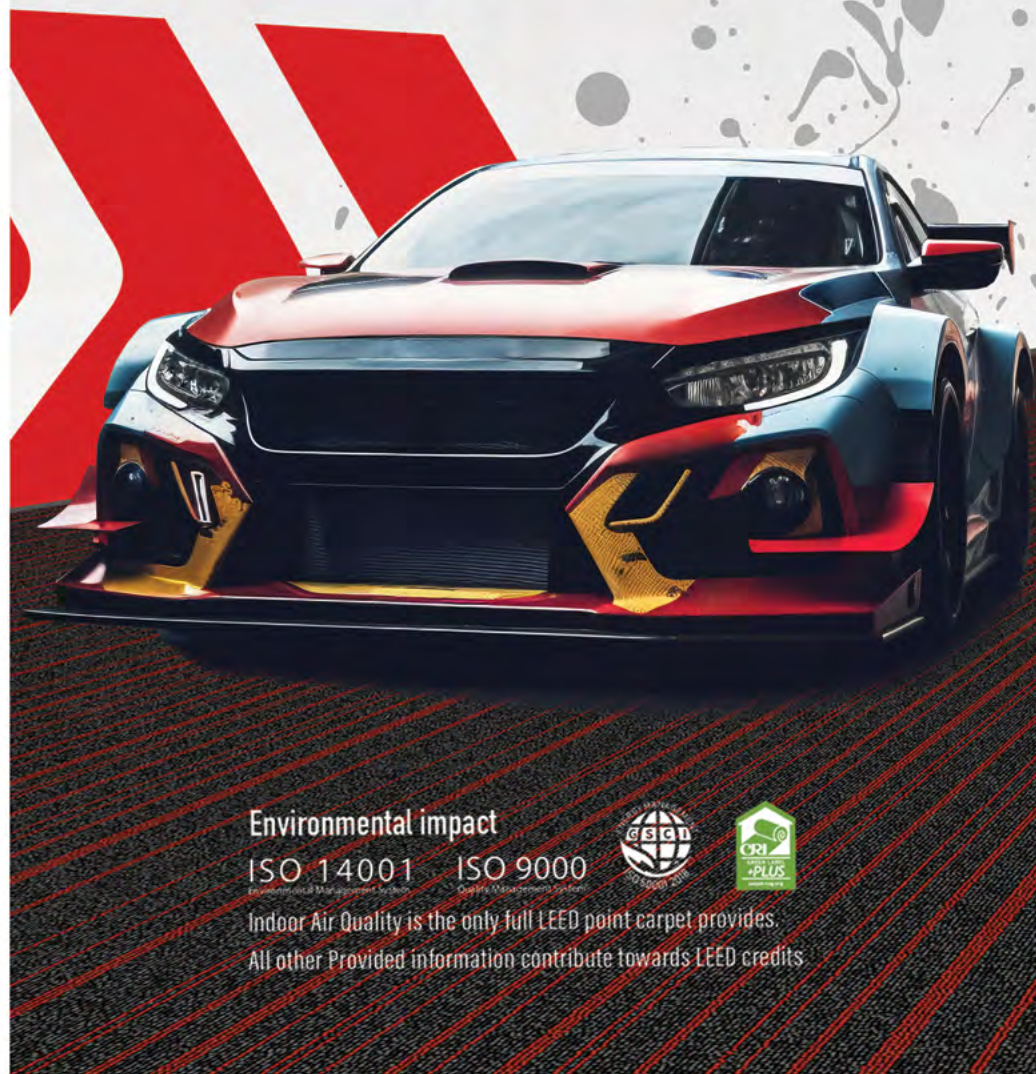
Wallcovering



Quality wallcovering designed developed and product in Germany

Merge Collection

New Collection



Environmental impact

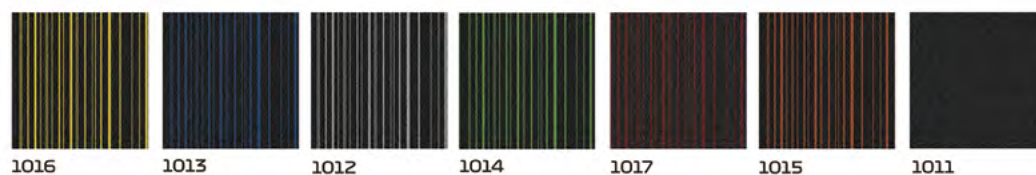
ISO 14001 ISO 9000



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 ۲۴۶۱۰۰۰۱ - ۲۵۹۹۱۰۰۰ (۰۲۱)
مشهد- بلوار هفت تیر- برج اداری تجاری آرمنیاز- طبقه ۲۱ واحد ۳۱۱ ۳۸۳۳۴۰۴۰ - ۳۸۳۳۷۰۷۰ (۰۵۱)
قم- بلوار پیامبر اعظم، برج عمرانیه، طبقه اول اداری، واحد ۱۱۳ ۳۷۸۴۰۶۲۱ (۰۲۵)
شیراز- بلوار چمران، خیابان نیایش، بین کوچه ۱۰ و ۱۲، ساختمان لادفنس، طبقه ۲، واحد ۴ ۳۶۵۴۱۰۱۰ (۰۷۱)

A La Mode Collection

New Collection



Environmental impact

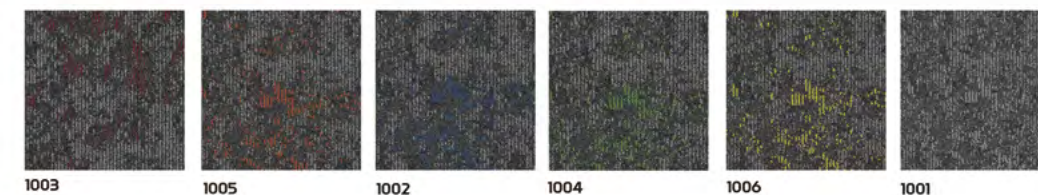
ISO 14001 ISO 9000



Indoor Air Quality is the only full LEED point carpet provides.

All other Provided information contribute towards LEED credits

Carpet tiles 50x50 cm in 6 colors



ROYA
Surface Center

FLP-34

LINEAR PROFILE
PENDANT MULTI TRACK SYSTEM
WITH UP LIGHT



Pendant
Pipe Light



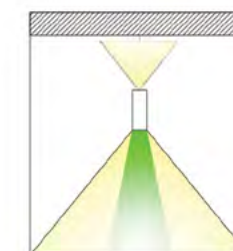
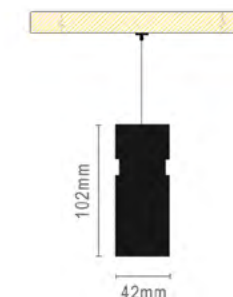
Linear Light 3331



Track Light (7W & 12W)



Laser Blade (15W & 30W)



021 22 63 91 63 

0936 154 43 67 

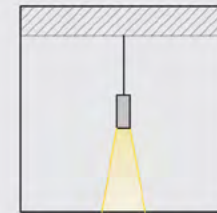
fadlighting 

info@fadco.ir 

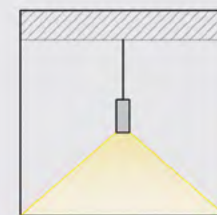
www.fadco.ir 



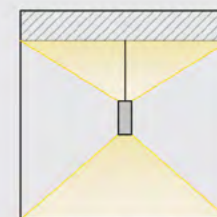
ACOUSTIC PANEL CUSTOMIZED LIGHT



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 



CRAFTING THE FUTURE OF LUXURY.

120x280cm | Porcelain Slab | Imperio Collection
MONT BLANC



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

PMA
CERAMIC

IMPERIO
DE CERÁMICA

IMPERIO
DE CERÁMICA

MORGANITE

120x280cm | Natural | Porcelain Slab
6mm Thickness

Inspired by blossoms,
shaped for bold interiors.

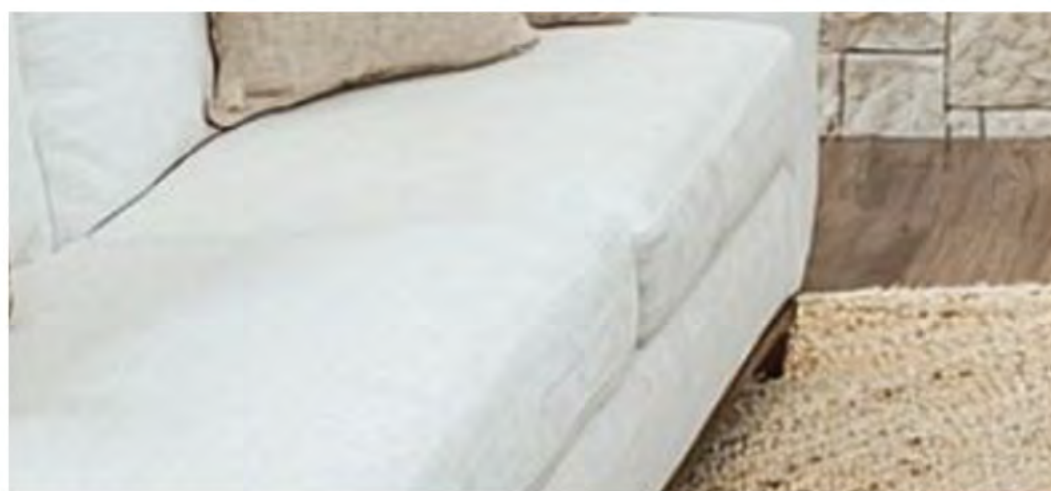
PMA
CERAMIC

IMPERIO
DE CERÁMICA

Kale

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

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



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

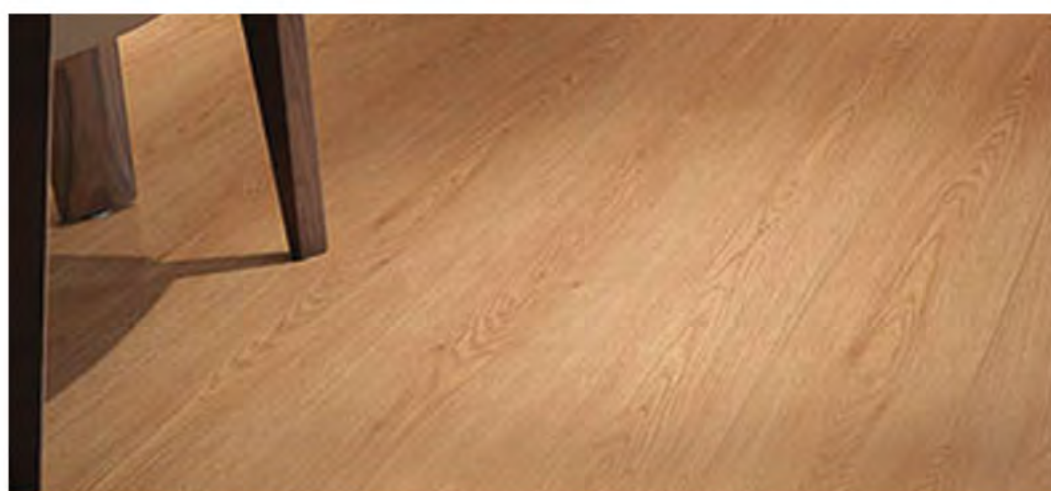


شرکت دقیق شیمی
وابسته به گروه صنعتی فومن شیمی

(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)



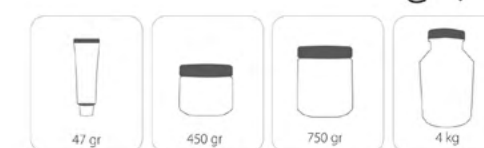
چسب چوب کاسپین

بی رنگ پس از خشک شدن

ویژگی‌ها

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

بسته‌بندی



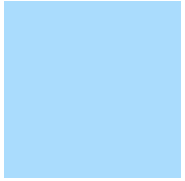
شرکت دقیق شیمی
وابسته به گروه صنعتی فومن شیمی



(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)



معماری

Architecture



Arthur A. Pope

The Importance and Character of Iranian Art

آرتور آپهم پوپ*
اهمیت و خصلت هنر ایرانی

به راستی اهمیت خاص هنر ایرانی در این است که معتبرترین نماینده‌ی این نظر است که غرض نخستین هنر، بازنگاری 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 بازنگاری 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، ظرف‌های 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

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 تعیین‌کننده 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 سازواری ارگانیک با هم دارند سلسله‌ی طویلی 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 آراستن 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.

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

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

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[اقوام ایرانی] 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.

تزئین و بازآغایی

اما، امر تزئین یک عمل بی‌واسطه و نهایی نبود. قریحه‌ی بازآغایی، 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 بازآغا 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 بازآغایی 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 بازآغایی نشان می‌دهد. در نقش موجودات زنده‌ای که ذره‌ای از کیفیت طبیعی خود را فدای کلیت نوعی نمی‌کنند، اصول طراحی انتزاعی چنان مخلد 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 منتظم و حرکت موزون خط‌ها و سطح‌ها تثبیت وجود هنر بازآغایی را ممکن می‌کند. هر چند روی چند بشقاب نقره به راستی گرانقدر یا 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 پرقدرتی را پدیدار می‌کند. در دوره‌ی اسلامی، پیکرسازی، 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 بازآغایی 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 همه‌ی 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 بازآغایی 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 نمایاندن 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 بینش ترو 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 شاعرمنش 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 گنبددار و طاقدار هم کمابیش به همان قدمت است و در این معماری است که مقدورات 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 می‌نشاند. در سده‌های نخستین اسلامی این دو خط در هم آمیخته ، هماهنگی پیروزمندانه شاهکاری به وجود می آورند که تجسمی است از منطق منسجم و در عین حال زلال و زیبا محکم ولی سُبک، مقتدر ولی انسانی؛ یعنی گنبدخانه‌ی شمالی مسجد جامع اصفهان. اما، این یک مورد است از بیش از دوازده شاهکار



پایه عصر آهن دوم حدود قرن نهم پیش از میلاد ایران، حسلو



گاو زانوژده در حال نگه‌داشتن ظرفی لوله‌دار دوره‌ی پیش ایلامی حدود ۳۱۰۰–۲۹۰۰ پیش از میلاد جنوب‌غربی ایران



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



ریتون با سر پیش آمده‌ی یک گربه‌وحشی دوره‌ی اشکانی حدود قرن اول پیش از میلاد ایران

موجود، گرچه زیباترین آن‌هاست؛ و این شاهکارها که تنها بازمانده‌ی نوع خود هستند باید نماینده‌ی 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.

گسترش هنر ایرانی

عقلانیت و فایده‌ی عملی انواع فکرها و صنعت‌هایی 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 تاثیر می‌گرفته و الهامات بسیار متفاوت را آزادانه، 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. این که 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 تزئینات آن از نو به قالب ریخته شد و جان تازه گرفت تا باز به اروپا صادر شود. از راه‌های گوناگون دادوستد میان روسیه و اسکانديناوی و مسیرهای دریای مدیترانه هنرهای تزئینی ایران در اروپا تاثیر داشته‌اند و هرگاه هنر اسلامی 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 سרمتی‌ها 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 تزئینی سبک و روند کار و نیز انواع صناعت‌های عملی در این میان رد و بدل می‌شد. به‌علاوه، فرهنگ ایرانی شکل نخستین آیین بودایی را دگرگون 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 کمابیش نظیر همین روابط را دارد ایرانیان قرن‌ها تفکر ریاضی داشتند و در برخی از اصول طراحی ایرانی مسلماً 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 مناسب‌ت 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 هنرهایش تحقق و تجسم یافته‌اند آن هم با شیوایی و استحکامی که در کمتر سند دیگری می توان یافت.

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



منبع:

پوپ، آرتور آپهام ۱۳۸۷.سیری در هنر ایران، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی

سیری شگفت‌انگیز در معماری ایران (دوران اسلامی)

A Wondrous Voyage through Islamic Architecture

شکوه سفال و کاشی در معماری ایرانی-اسلامی

هنر کاشی و سفال‌سازی در {هنر و معماری} ایران {بعد از} اسلام، فراتر از یک هنر تزیینی صرف است؛ این هنر همچون پوست و روح، در تار و پود معماری ایرانی تنیده است. هرچند بسیاری از پژوهش‌ها نگاه خود را بیش‌تر بر رنگ‌ها، نقوش و ظرافت‌های تزیینی متمرکز کرده‌اند، اما کمتر به بنیان‌های سازه‌ای و سازمان فضایی‌ای که این هنر بر شانه‌های آن استوار است پرداخته‌اند. به جز آثار ارزشمند اندیشمندانی چون آرتور پوپ، خلایق جدی در این حوزه وجود دارد.

این نوشته نه ادعای پژوهش جامع دارد و نه داعیه‌ی تتبعی فراگیر؛ بلکه بیشتر یادداشتی است بر برخی مختصات بنیادین و ویژگی‌های خیره‌کننده‌ی معماری ایرانی-اسلامی. ویژگی‌هایی که در تیپ‌های گوناگون معماری و در دوره‌های متنوع تاریخی تکرار می‌شوند، اما در نگاه اروپاییان، چه در قرون گذشته و چه امروز، همواره شگفت و رازآلود به نظر می‌رسند.

کاشی، زبان رنگ در کالبد خاک

در معماری ایرانی دوران اسلامی، کاشی‌ها زبان دوم فضا هستند. سطحی که می‌توانست خالی و بی‌روح بماند، با فیروزه‌ای‌ها، لاجوردی‌ها و طلایی‌ها جان گرفت. ایرانیان دریافتند که آجر و خشت، گرچه استوار و ماندگارند، اما نیازمند روحی زنده‌اند تا در برابر روشنایی بی‌پایان آسمان ایران پایدار بمانند. کاشی همان روح است؛ لایه‌ای از رنگ که خشونت خاک را نرم می‌کند و سطح بنا را به آینه‌ای از بهشت بدل می‌سازد.

برخلاف بسیاری از سنت‌های معماری در جهان، کاشی در ایران صرفاً پوششی تزیینی نیست. این پوشش در نسبت با نور، با مقیاس، با ترکیب فضایی و حتی با حرکت انسان درون بنا معنا می‌یابد. در مسجد امام اصفهان (شاه سابق اصفهان)، کاشی نه تنها بر دیوارها و گنبدها می‌نشیند، بلکه نگاه را هدایت می‌کند: از سطحی ساده به سوی قوس‌ها، از قوس‌ها به سوی گنبد، و از گنبد به سوی آسمان بی‌کران.

اگر به معماری اروپایی بنگریم، خواه گوتیک باشد یا رنسانس، همیشه اصل بر تداوم و تقارن است. نمای ساختمان از پایین تا بالاترین نقطه، در هماهنگی و انسجام کامل طراحی می‌شود. اما در ایران، چنین ضرورتی

وجود ندارد. معماری ایرانی در کمال شجاعت، تغییر مسیر می‌دهد، مقیاس را ناگهان می‌شکند، یا مدخلی را در زاویه‌ای غیرمنتظره قرار می‌دهد.

این بی‌قاعدگی به معنای آشفتگی نیست؛ بلکه نوعی آزادی است که خود را در چارچوبی نانوشته سامان داده است. همین «بی‌قاعدگی قانونمند» سبب می‌شود که معماری ایرانی همواره زنده، پویا و پرشگفتی باشد. آنچه در نگاه نخست تصادفی به نظر می‌رسد، در حقیقت حاصل سنتی دیرپا و منطقی درونی است که با اقلیم، فرهنگ و روح زمانه همساز شده است.

میدان نقش‌جهان: صحنه‌ای برای نمایش معماری

میدان نقش‌جهان، شاهکار معماری صفوی، بستر بی‌بدیل برای تماشای این اصول است. چهار بنای اصلی – مسجد امام (شاه سابق)، مسجد شیخ لطف‌الله، عمارت عالی‌قاپو و سردر بازار قیصریه – هر یک نقشی در نمایش کلان میدان دارند.

مسجد امام؛ اوج تضاد و هماهنگی

در انتهای جنوبی میدان، مسجد شاه قرار دارد. از ایوان عالی‌قاپو، وقتی نگاه به سمت این مسجد دوخته می‌شود، ترکیبی خیره‌کننده نمایان می‌گردد: گنبدی عظیم پوشیده از کاشی‌های فیروزه‌ای، در پس طاق‌ها و دیوارهای آجری ساده. تضاد میان سادگی خشت و ظرافت کاشی، نه تنها چشمان را می‌رباید بلکه ذهن را نیز به تأمل وا می‌دارد.

درون شبستان‌ها، نور آبی‌رنگی که از رهگذر طاق‌ها و پنجره‌های گنبدی عبور می‌کند، سکوتی روحانی پدید می‌آورد. این فضا، با آنکه پر از جزئیات تزیینی است، در نهایت آرامشی عمیق به بیننده القا می‌کند؛ آرامشی که حاصل هماهنگی کامل میان سازه و تزیین است.

یکی از ویژگی‌های شاخص این مسجد، تغییر ناگهانی مسیرهاست. ورود از میدان به مسجد، نه از راهی مستقیم، بلکه از گذرگاهی زاویه‌دار و پریپچ‌وخم صورت می‌گیرد. این تغییر جهت، که برای اروپاییان شگفت‌آور است، در معماری ایرانی طبیعی و پذیرفته‌شده است. در عین حال، همین انحراف ناگهانی تجربه‌ای نمایشی و تأثیرگذار خلق می‌کند؛ گویی که بنا خود را آرام‌آرام بر زائر آشکار می‌سازد.

مسجد امام، اصفهان ←



نمای هوایی میدان نقش جهان، اصفهان ↑



↓ نقاشی میناتور، فضای داخلی چهل ستون، اصفهان

ناگهانی در مقیاس، بیننده را به تفکری تازه درباره نسبت انسان و فضا وامی‌دارد.

اقلیم و نور؛ نقش زمین و آسمان

معماری ایرانی بدون درک اقلیم و نور قابل فهم نیست. در فلات ایران، روشنایی شدید و بی‌پایان آفتاب، چشمان را خسته می‌کند. بناها با دیوارهای آجری ضخیم و طاق‌های عمیق، سایه‌هایی می‌سازند که نگاه را آرام می‌کند. کاشی‌های فیروزه‌ای، با انعکاس ملایم نور، پلی میان زمین و آسمان می‌شوند.

همین رابطه با اقلیم است که تضادهای معماری ایرانی را معنادار می‌سازد. چشم در برابر دیوارهای ساده‌ی خشتی آرام می‌گیرد، سپس به سوی گنبدهای کاشی‌کاری‌شده هدایت می‌شود. این مسیر نگاه، همچون سفری معنوی از خاک به سوی آسمان است.

معماری ایرانی-اسلامی، هنری است که همواره در مرز میان تضادها حرکت می‌کند: سادگی و تزئین، عظمت و صمیمیت، نور و سایه، زمین و آسمان. آنچه این معماری را یگانه می‌سازد، توانایی آن در آشتی دادن این تضادهاست.

در نهایت، شاید راز شگفتی این معماری همین باشد: در سادگی خشتی، آسمانی از کاشی و نور را گشودن؛ در مسیرهای پرپیچ‌وخم، تجربه‌ای معنوی و نمایشی آفریدن؛ و در تضادهای ظاهری، نظمی پنهان و جاودانه برقرار کردن.

این همان میراثی است که از مسجد شاه و شیخ لطف‌الله تا چهل‌ستون و عالی‌قاپو در جان شهر اصفهان جریان دارد؛ میراثی که برای بیگانه شگفت‌انگیز، برای ایرانی آشنا و برای جهان، آموزنده و الهام‌بخش است.

در سوی شرقی میدان، مسجد شیخ لطف‌الله، نمونه‌ای دیگر از خلاقیت ایرانی است. ورودی آن نه در محور مستقیم میدان، بلکه در زاویه‌ای غیرمنتظره قرار گرفته است. زائر ناگزیر باید پیچ‌وخم‌هایی را طی کند تا به حیاط و گنبد برسد. همین تعلیق، تجربه‌ای رازآلود می‌آفریند؛ گویی بنا نمی‌خواهد اسرارش را به آسانی آشکار سازد.

گنبد این مسجد، که بسیاری آن را زیباترین گنبد معماری دوران اسلامی می‌دانند، بر فراز فضایی معلق و سبک برمی‌خیزد. تغییرات ناگهانی در مقیاس- از دالانی تنگ به تالاری باشکوه - بیننده را درگیر تجربه‌ای عاطفی می‌کند. این دگرگونی‌ها نه تنها از منظر زیبایی‌شناسی، بلکه از دیدگاه اقلیمی نیز کارآمدند: فضای کوچک و سایه‌دار برای اقلیم گرم ایران، جایگاهی خنک و دلپذیر می‌آفریند و به‌ناگاه چشم را به آسمان پرنور می‌کشاند.

کاخ‌ها و عمارات: بازی با مقیاس انسانی

تقابل ایرانیان به بازی با مقیاس تنها به مساجد محدود نمی‌شود. در کاخ‌ها و عمارات سلطنتی نیز همین اصل تکرار می‌شود.

در تالار چهل‌ستون، ستون‌هایی به بلندی درختان تیریزی سقفی عظیم را بر دوش می‌کشند. اما در کنار این عظمت، درهایی کوچک به تالارهایی می‌گشایند که مقیاسی صمیمی و انس‌-انسان دارند. همین تضاد، روح معماری ایرانی است: گذر از وسعت به صمیمیت، از جمع به فرد، از شکوه به خلوت.

در عالی‌قاپو، اتاق‌های بلند و باریک بر کرسی‌های مرتفع قرار گرفته‌اند. در نگاه نخست، این فضاها کوچک و ساده به نظر می‌رسند، اما در نسبت با میدان وسیع نقش‌جهان، جایگاهی شگرف می‌یابند. این تغییر

چهل ستون، اصفهان ↓





عکاس امیر پاشایی

مسجد امام اصفهان

Imam Mosque of Isfahan

معمار: علی اکبر اصفهانی

Ali Akbar Esfahani



مسجد امام اصفهان

تجلی شکوه معماری صفوی در قلب نقش جهان

تحریریه هنر معماری

عکاس امیر پاشایی

و به دستور مستقیم شاه عباس بزرگ آغاز شد. معمار اصلی این پروژه استاد علی اکبر اصفهانی، از بزرگان معماری دوره صفوی بود و خطاطی کتیبه‌ها را استاد علیرضا عباسی، خوشنویس برجسته دربار بر عهده داشت. احداث مسجد بیش از دو دهه به طول انجامید و با دقتی مثال‌زدنی در انتخاب مصالح، اجرای تزئینات و طراحی هندسی پیش رفت.

موقعیت مکانی و جهت‌گیری هوشمندانه

مسجد در ضلع جنوبی میدان نقش جهان قرار گرفته، اما برخلاف میدان که دارای نظامی شطرنجی و شهری است، جهت‌گیری مسجد با چرخشی حدود ۴۵ درجه نسبت به میدان، دقیقاً در راستای قبله تنظیم شده است. این چرخش از شاهکارهای معمارانه عصر صفوی است که بدون برهم‌زدن نظم شهری، محور معنوی بنا را حفظ می‌کند. ورودی مسجد با ایوانی رفیع و دو مناره فیروزه‌ای، مخاطب را دعوت به ورود به جهانی دیگر می‌کند؛ جهانی که در آن معنویت، هندسه و نور درهم تنیده شده‌اند.

ساختار فضایی، ابعاد و تحلیل پلان

پلان مسجد از نوع چهار ایوانی است و دارای صحن مرکزی وسیعی است که چهار ایوان بزرگ در چهار طرف آن قرار دارند. گنبد اصلی مسجد در ضلع جنوبی واقع شده و شبستان اصلی نمازگزاران در زیر آن قرار دارد. این گنبد دوپوسته، با قطری حدود ۲۵ متر و

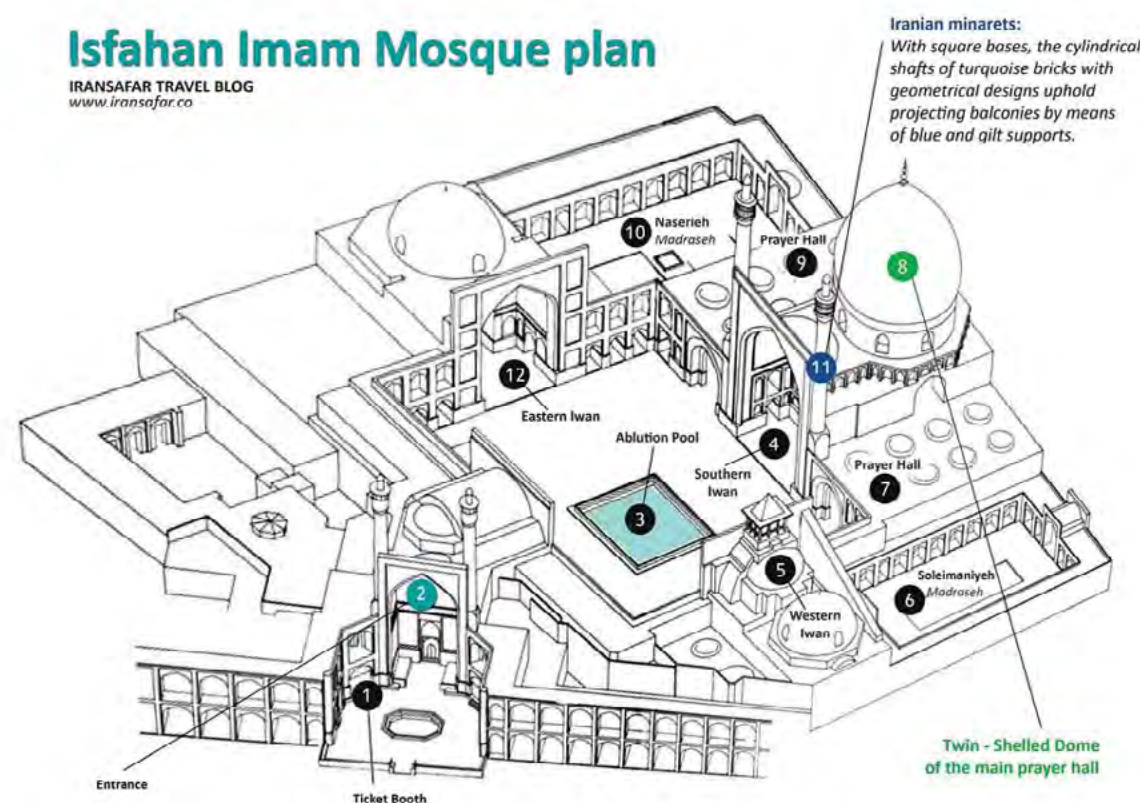
مسجد امام اصفهان، که در گذشته به نام «مسجد شاه» شناخته می‌شد، شاهکار معماری ایرانی و یکی از برجسته‌ترین و کامل‌ترین نمونه‌های معماری اسلامی-ایرانی به شمار می‌رود؛ بنایی که در دوران سلطنت شاه عباس صفوی، در بطن پروژه‌ی بزرگ توسعه‌ی شهری و بازآفرینی میدان نقش جهان ساخته شد و تا امروز همچون نگینی درخشان در میان آثار تاریخی ایران می‌درخشد. این مسجد نه تنها فضای عبادی، بلکه تجلی وحدت هنر، قدرت سیاسی و بینش عرفانی دوران صفویه است. این اثر فراتر از یک بنای مذهبی، مانیفست فرهنگی-معماری یک دوره‌ی درخشان از تاریخ ایران است. این مسجد در عین حال که مکانی برای نیایش و خلوت است، نمایشگاه شکوه تمدنی نیز هست که، علم، سیاست و دین را در قالبی یکپارچه عرضه می‌دارد. باید اذعان داشت همچنان که نقش‌جهان محل تلاقی دین، قدرت و مردم بود، مسجد امام نیز قلب تپنده‌ی این میدان بود و هست. این مسجد باشکوه که در دوران سلطنت شاه عباس اول و به‌دست علی اکبر اصفهانی احداث شد، نمونه‌ای بی‌نظیر از معماری شاخص بعد از اسلام ایران است که طراحی و تزئینات آن نماد اوج هنر معماری ایرانی اسلامی به‌شمار می‌رود.

تاریخچه ساخت

ساخت مسجد در سال ۱۰۲۰ هجری قمری (برابر با ۱۶۱۱ میلادی)

Isfahan Imam Mosque plan

IRANSAFAR TRAVEL BLOG
www.iransafar.co



ارتفاعی بیش از ۵۲ متر از کف شبستان تا راس گنبد بیرونی، یکی از بزرگ‌ترین گنبدهای ایرانی محسوب می‌شود. فضای زیر گنبد، به شکل مکعبی با تبدیل هوشمندانه به دایره، حس شکوه و عظمت خاصی ایجاد می‌کند.

دو مناره‌ی بلند در دو سوی ایوان ورودی با ارتفاع حدود ۴۸ متر از سطح زمین، نماد صلابت و عظمت مسجد هستند. در دو ضلع شرقی و غربی صحن، دو مدرسه دینی قرار گرفته‌اند که با ایوان‌های جداگانه خود به صحن باز می‌شوند. این مدارس، علاوه بر نقش آموزشی، به تقویت عملکرد مذهبی و اجتماعی مسجد کمک کرده‌اند.

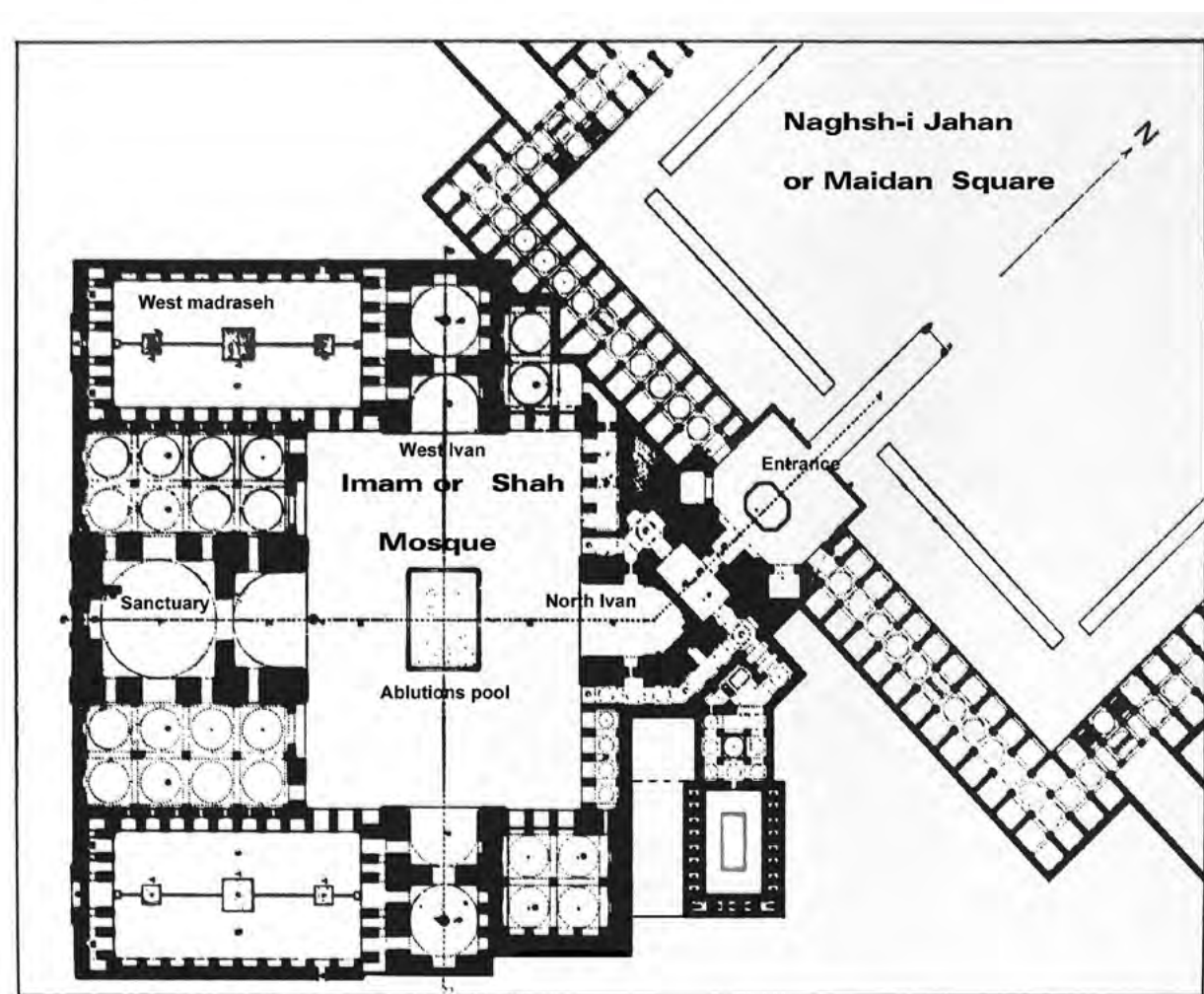
تحلیل آکوستیکی و نورپردازی

در طراحی گنبد اصلی، به شکل شگفت‌انگیزی پدیده‌ی صوتی «اکو» لحاظ شده است. نقطه‌ای در زیر گنبد وجود دارد که امام جماعت با ایستادن در آن می‌تواند بدون استفاده از بلندگو، صدای خود را به‌وضوح در کل شبستان پخش کند. همچنین ورود نور طبیعی از دهانه‌های فوقانی ایوان‌ها و گنبد، باعث ایجاد نورپردازی طبیعی و معنوی در طول روز می‌شود که فضای روحانی مسجد را تشدید می‌کند.

مساحت کل مسجد بیش از ۲۰,۰۰۰ متر مربع است، که شامل فضای شبستان‌ها، صحن، مدارس، ورودی‌ها، ایوان‌ها و دیگر عناصر است. صحن مرکزی حدود ۷۰ × ۳۵ متر وسعت دارد و کف آن با سنگ‌های تراش خورده مرمرین پوشیده شده است.

تزئینات، مصالح و هنرهای وابسته

تزئینات مسجد امام از شاهکارهای هنر کاشی‌کاری ایران است.





منبع: www.wildanet.com

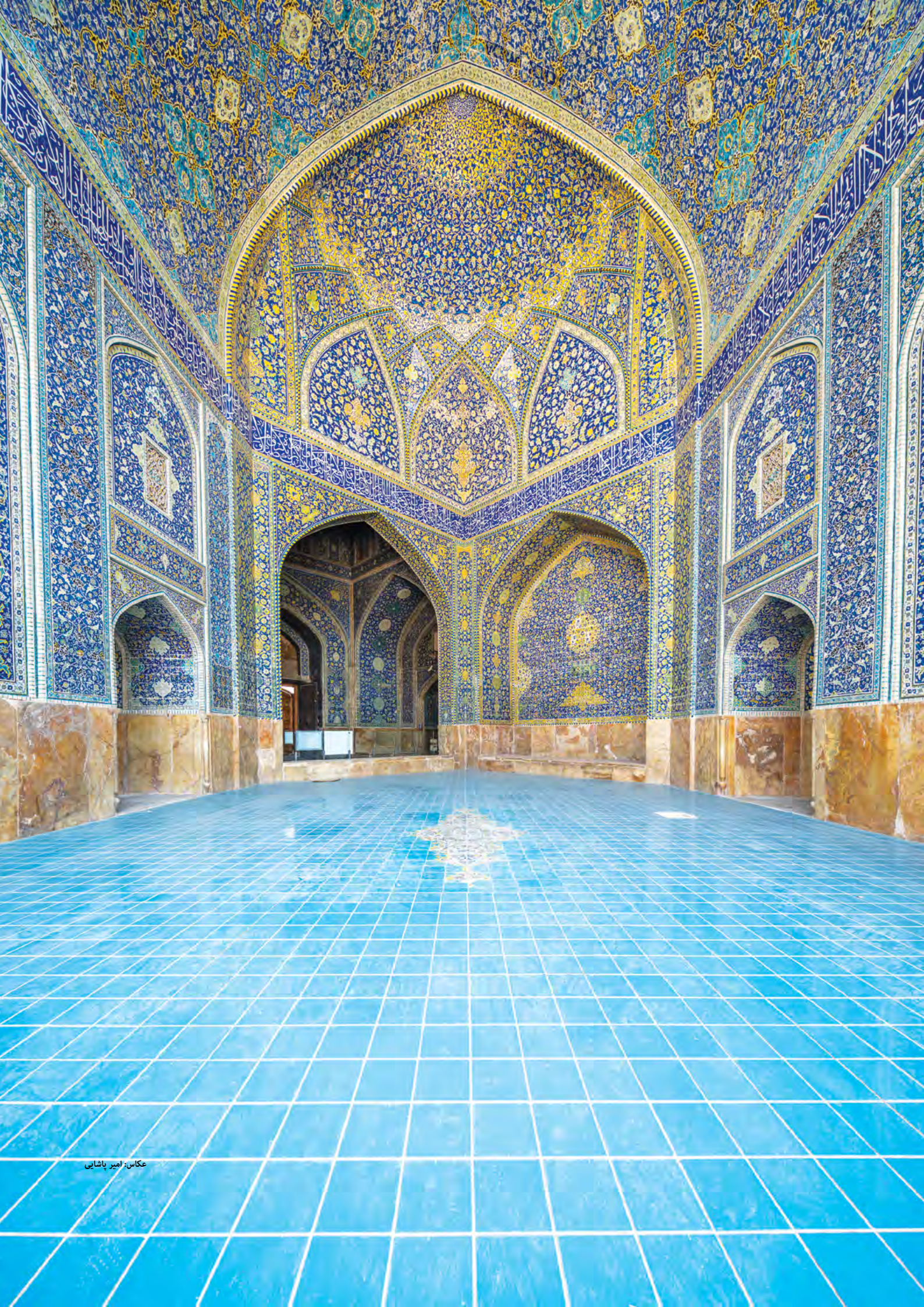


عکاس: امیر پاشایی



عکاس: امیر پاشایی

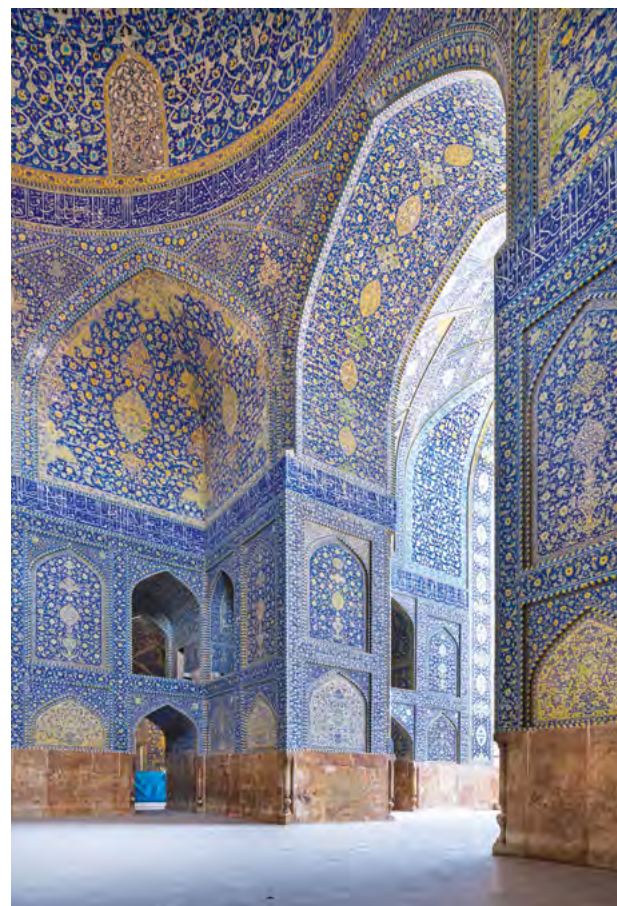




عکاس: امیر پاشایی



عکاس: امیر پاشایی





Ecological Architecture 10

The New Expressionists 9

Contemporary Vernacular 8

Deconstructivism 7

Post - Modernism 6

The Classical Revival 5

Minimalism 4

High - Tech 3

European Rationalism 2

The Modernist Legacy 1

Introduction 0

← ماریو بوتّا، موزه هنر مدرن سان‌فرانسیسکو (SFMOMA)
Mario Botta, Museum Of Modern Art

Architecture Today

European Rationalism

James Steele

معماری معاصر* (امروز)

۲. رشنالیسم اروپایی (خردگرایی اروپایی)

نوشته‌ی جیمز استیل

ترجمه‌ی، لادن مصطفی زاده

رشنالیسم یا همان خردگرایی^۱ (Rationalism) اروپایی^۲ بر یک سنت فکری بنیان گذاشته شده است که در فلسفه‌ی کلاسیک (Classical Philosophy) زاده شده، در عصر روشنگری فرانسه (French Enlightenment) پالایش یافته و تا جنگ جهانی دوم (World War II) به طور کامل باقی ماند، قبل از آنکه در دهه‌ی ۱۹۸۰ به شدت مورد تهدید قرار گیرد. در آن دهه‌ی مصرف‌گرا^۳، گزاره‌ی معروف خردگرایانه‌ی دکارتی (Cartesian)^۴ «من فکر می‌کنم، پس هستم (Cogito Ergo Sum' or 'I Think, Therefore, I Am)»^۵ به نظر می‌رسید که نهایتاً در اخلاق موقعیتی که با «اگر خوب به نظر می‌آید (یا احساس خوبی دارد)، نمی‌تواند اشتباه باشد (If It Feels (Or Looks) Good, It Can't Be Wrong)»^۶ توجیه می‌شد، ادغام شده است. به جای اعتماد به تجربه، در جستجوی حقیقت، به عقل اعتماد کنید؛ این رویکرد که به دقت توسط آبه لاژییر (Abbé Laugier) و ژان نیس لُران دوراند (JNL Durand) در دوران روشنگری (Enlightenment) به معماری وارد شد و از طریق سیستم بوز-آرتز (Beaux-Arts) و پیشگامان مدرنیسم (Modernism) مانند لوکوربوزیه (Le Corbusier) به جنبش مدرن (Modern) معرفی شد، برای نسل‌های پس از جنگ که به طور فزاینده‌ای به مصرف‌گرایی لذت‌جویانه، ارضای آتی و حس‌گرایی بصری و تجربی عادت کرده بودند، به نظر می‌رسید که بسیار محدودکننده است. خردگرایان (Rationalists) معاصر در کشورهای بنیلوکس (Benelux)، ایتالیا، آلمان و شمال اسپانیا، جایی‌که بیشتر قهرمانان معاصر این جنبش متمرکز هستند، برای بقا شروع به مصالحه کرده‌اند. ماهیت و میزان این مصالحه در هر مورد، یک میکرومتر نظری قانع‌کننده^۷ است؛ راهی برای اندازه‌گیری اینکه این قهرمانان باید چه چیزهایی را در نظریه، غیر قابل تغییر بدانند و چه چیزهایی در تغییرات جاری، آنقدر مهم است که باید برای حفظ فلسفه‌ی بنیادی پذیرفته شود.

برادران معمار اهل لوکزامبورگ (Luxembourg)، لئون و راب کرییر (Leon and Rob Krier) که هر دو رهبران برجسته‌ی دیدگاه خردگرایانه (Rationalist) هستند و کارهای زیادی برای پیشبرد اهداف آن انجام داده‌اند، نشانه‌های قوی از آن اصول ثابت و بنیادی ارائه می‌دهند، به ویژه در ارتباط با مفهوم تیپولوژی (Typology) و تجربه‌ی شهری (Urban Experience). راب کرییر (Rob Krier) در کتابش با عنوان فضای شهری (Urban Space) که در سال ۱۹۷۹ منتشر شد، وظیفه‌ی دشوار کدگذاری

را بر عهده گرفت و به شناسایی تمامی شرایط دائمی شهری که به نظرش همچنان حائز اهمیت بودند، مانند طاق‌ها، گوشه‌ها، حیاط‌ها، ورودی‌ها و پله‌ها پرداخت؛ او این موارد را دسته‌بندی کرد و در این فرآیند تمامی تغییرات مشترک را ترسیم نمود. برای درک اهمیت چنین دسته‌بندی برای گرییرها (لئون و راب) ((Krier (Leon and Rob)) و سایر خردگرایان معاصر، لازم است به یاد بیاوریم که تیپولوژی (Typology) به عنوان یک اصل بنیادی خردگرایی از طریق ارتقای تاریخی و انتقادی ایده‌ها بنیان نهاده شد. آبه لاژییر (Abbé Laugier) در کتابش با عنوان مقاله‌ای درباره‌ی معماری (Essai sur l'architecture) که در سال ۱۷۵۳ منتشر شد، درباره‌ی عناصر اساسی مورد نیاز در کلبه‌ی اولیه (Primitive Hut)^۸ مانند سقف، ستون، در و پنجره حدس‌هایی زد که می‌توان آن‌ها را به‌عنوان معادل‌های تکنیکی (Tectonic) با تئوری اصلی و عقلانی دکارت (Descartes) در نظر گرفت. این عناصر توسط دوراند (Durand) به دوره‌ی تاریخی، عملکرد، و مهم‌تر از همه، فرم گسترش یافتند. چنین دسته‌بندی‌ای که از طریق تدریس دوراند در مدرسه‌ی پلی‌تکنیک (Ecole Polytechnique) پاریس ترویج شد، با هدف حل مسائل رسمی پیش روی معماران به دلیل انواع جدید ساختمان، مصالح

جدید و نیازهای اجتماعی در حال تغییر، طراحی شده بود. نسبت به کاوش‌های شهری گرییرها (لئون و راب)، مهم‌ترین کمک به نظریه‌ی انواع (Theory of Types)^۹ تعریفی بود که معمار قرن نوزدهمی بوزآرتز (Beaux-Arts)، کاترمر دِ کوئینسی (Quatremère de Quincy)^{۱۰} ارائه داد که تفاوت آن را با مدل (Model) روشن کرد. برای او، نوع (Type) نشان‌دهنده‌ی ایده‌ی یک عنصر بود که به‌عنوان قانونی برای مدل عمل می‌کرد، نه به عنوان تصویری از چیزی که باید کپی شود. او توضیح داد که در مدل، همه چیز دقیق و مشخص است، اما در نوع، همه چیز کم و بیش مبهم است. در مورد پیشینه، کاترمر دِ کوئینسی، فرم معمولی را به عنوان نتیجه‌ی عملیات انجام‌شده بر روی فرم‌های قبلی توصیف می‌کند. به طوری که پیشینه‌های تاریخی به یک عامل اجتناب‌ناپذیر در تولید فرم از دیدگاه خردگرایی تبدیل می‌شوند. او در مورد استفاده، پیشنهاد می‌کند که برخی از فرم‌ها برای انواع خاصی از عملکردها نسبت به سایر فرم‌ها مناسب‌تر هستند. یک ایراد اساسی به نظریه‌ی گونه‌شناسی (Typological Theory)^{۱۱} این است که به عنوان بازمانده‌ای از عصر پیشاصنعتی (Pre-Industrial Age)

آلدو روسی، موزه‌ی بونفن‌تن، ماستریخت، ۱۹۹۴

* Steele, James, Architecture Today, London: Phaidon Press, 1997.



آلدو روسی، موزه یونفن‌تن، ماستریخت، ۱۹۹۴

سازوکاری ایستا است که تغییر را انکار می‌کند و بر تکرار خودکار تاکید می‌کند. گریپرها (لُتون و راب) به این نکته اشاره می‌کنند که این استدلال تفاوت بین نوع و مدل که کاتمر ِد کوئِنسی بر آن‌ها تاکید می‌کند را نادیده می‌گیرد؛ مدل، یک فرم نهایی است، اما نوع، یک راهنما است که به طراحان آزادی می‌دهد تا مجبور نباشند آن را دقیقاً تکرار کنند و با پذیرفتن پیشینه‌های از پیش تعیین‌شده، بسیاری از انتخاب‌های اضافی حذف می‌شوند، این امر، زمان ارزشمندی که ممکن بود هدر برود را آزاد کرده و امکان کاوش‌های جدید را فراهم می‌کند. رهبری فکری راب گریپر در چارچوب بازسازی نمایشگاه بین‌المللی ساختمان برلین (Internationale Bauausstellung - IBA) به این معنا بوده است که استانداردهای طراحی گونه‌شناختی، که به طور غیرمستقیم از کاتمر ِد کوئِنسی مشتق شده‌اند، به اجرا درآمده‌اند، به همین ترتیب، طراحان به‌صورت انفرادی و بر حسب نیاز یا تناسب برای تکمیل هر بلوک اختصاص یافته، منصوب شده‌اند.

پروژه‌ی خانه‌ی سفید (White House) در خیابان ریترايستراسه (Ritterstrasse) برلین که بین سال‌های ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۰ انجام شد، توسط راب گریپر به عنوان نمونه‌ای اولیه برای بازسازی کروییتسوزِبِرگ (Kreuzberg) طراحی شده بود؛ منطقه‌ای تاریخی از شهر که تقریباً به‌طور کامل در سال ۱۹۴۵ تخریب شد و بین دهه‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰ نیز دچار توسعه‌ی بدون برنامه شد و وضعیت تحقیرآمیز بیشتری را به همراه داشت. نوسازی بیرویه و بازارمحور منجر به ساخت برج‌های جداگانه و پیش‌پاافتاده‌ای شد که در یک بیابان شهری بی‌روح قرار داشتند، گریپر تلاش کرد تا چارچوب سنتی شهری با بلوک‌های کم‌ارتفاع را که پیش از جنگ در این منطقه وجود داشت را دوباره احیا کند. این واحد مسکونی، که بخشی از آنچه گریپر آن را طرح رویایی (Dream Plan) خود برای این بخش از جنوب فریدریششتات (Friedrichstadt) در بخش غربی شهر می‌نامد، توسط خیابان لیندن



راب کریسفیید، خیابان ریتِر (Ritterstraße)، برلین، ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۰ میلادی



آلدو روسی به همراه کارلو ایمونینو، مجتمع آپارتمانی گالاراتزه، میلان، ۱۹۷۰ میلادی

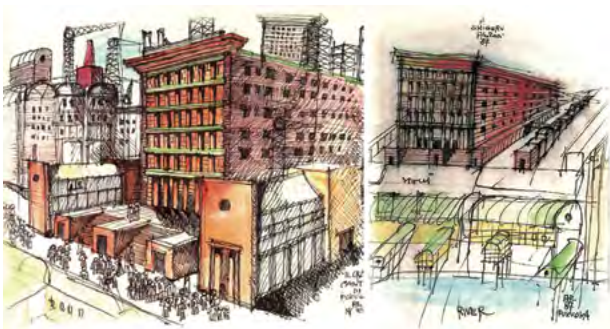
آلدو روسی به همراه کارلو ایمونینو، مجتمع آپارتمانی گالاراتزه، میلان، ۱۹۷۰ میلادی

از طریق ترسیم محدود کرده است. او تقریباً به تنهایی تلاش کرده است تا تخریب بافت سنتی شهرهای اروپایی (European Cities) را از طریق مقالات جنجالی که به‌طور گسترده‌ای منتشر شده‌اند، معکوس کند، مقالاتی که معمولاً با گرافیک‌های بصری جذاب شامل دیدهای پرنده از شهرهای واقعی و خیالی همراه هستند که با استفاده از اصولی که او ارائه می‌دهد، به یکپارچگی پیش‌صنعتی (Pre-Industrial) بازگردانده شده‌اند، اصولی که شامل اتکا به تیپولوژی‌های (Typologies) شناسایی‌شده توسط برادرش راب (Rob) هستند. این اصول همچنین به‌طور گسترده‌ای مورد استفاده قرار گرفته‌اند، به ویژه توسط جنبش نیو اِربَنِست (New Urbanist) در ایالات متحده. اثربخشی گرافیک‌های دستی جذاب و حتی رمانتیک‌گیر (که در فصل پنجم نیز به آن پرداخته شده) این مساله را مطرح می‌کند که بازفایه‌ی تا چه حد در ترویج ایده‌های عقلانی در دوره‌ای که معماران، فرصت‌های کمی برای ساختن به این شیوه داشتند، اهمیت داشته است. گریپر یک بدنه‌ی قابل توجه و جذاب از آثار خیالی خود ایجاد کرده است که به او اعتبار و اقتدار بیشتری نسبت به بسیاری از معمارانی که آثار ساخته‌شده‌ی بیشتری دارند، بخشیده است.^{۱۲} این، دوباره بر قدرت ادراک در دنیای امروز که به شدت تحت تاثیر تصویر و الکترونیک است، تاکید می‌کند و پتانسیل نمابندگی را نشان می‌دهد که می‌تواند به‌عنوان واقعیت پذیرفته شود.

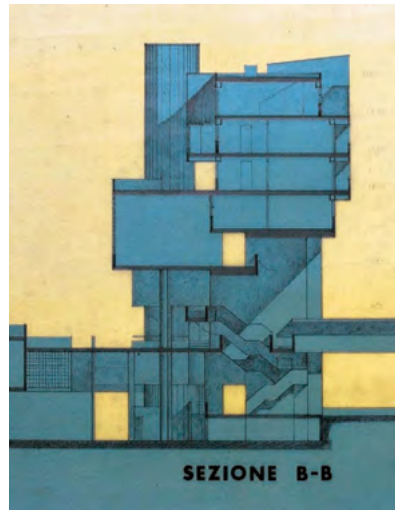
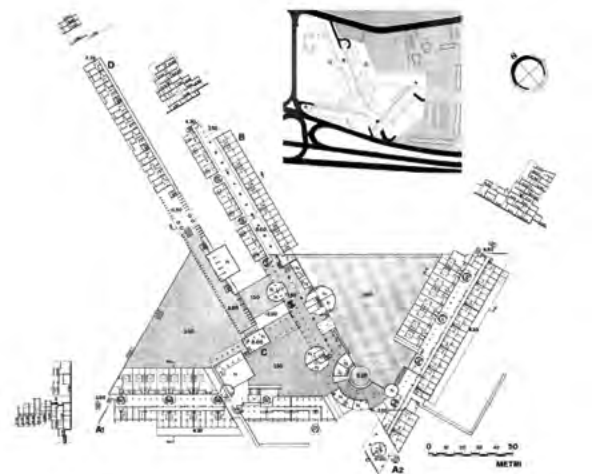
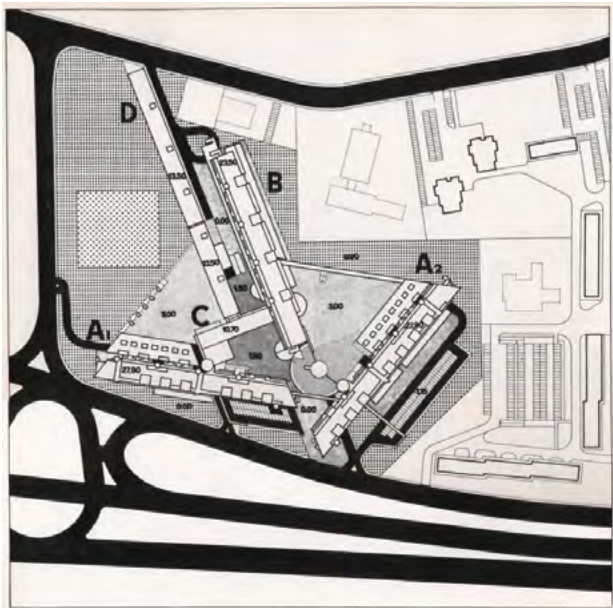
معمار ایتالیایی، آلدُ رُسی (Aldo Rossi) که مانند گریپر تقریباً به اندازه‌ی معماریاش به خاطر گرافیک‌هایش نیز معروف است، شاید قدرتمندترین طرفدار معاصر سنت تحلیل عقلانی در معماری ایتالیا باشد؛ سنتی که در دهه‌ی ۱۹۳۰ در کارهای جوزپه تِراگنی (Giuseppe Terragni) در کُمو (Como)^{۱۳} به اوج خود رسید. در کتاب خود با عنوان معماری شهر (Architettura della Città) که در سال ۱۹۸۲ به انگلیسی با نام معماری شهر (The Architecture

of the City) منتشر شد، رُسی تیپولوژی‌های (Typologies) موجود در شهر را به دو دسته‌ی باثبات پریپیتیاتینگ (Perpetuating)^{۱۴} و پاتولوژیکال (Pathological)^{۱۵} تقسیم کرد. رُسی توضیح می‌دهد که نوع پریپیتیاتینگ (Perpetuating) مانند باسیلیکای وِچینتسا (Basilica in Vicenza) هستند که ماندگاری دارند زیرا می‌توانند خود را با تغییر وفق دهند یا حتی از آن الهام بگیرند. انواع پاتولوژیکال که او به طور مشخص توضیح نمی‌دهد، اما در مجموعه‌هایی مانند الهامبرا (Alhambra) در گرانادا (Granada) نمونه‌سازی می‌شوند و به طور مداوم از سوی معماران ارزش‌گذاری می‌شوند، مرده هستند زیرا به طور خاص نشان‌دهنده‌ی الگوهای اجتماعی هستند که اکنون به طور چشمگیری تغییر کرده‌اند؛ آن‌ها نتوانسته‌اند به شرایط یا کاربردهای جدید سازگار شوند و به عنوان گونه‌های در آستانه زوال‌اند؛ بنابراین نمی‌توان به عنوان الگو به آن‌ها اعتماد کرد.

رُسی از استدلال او، نتیجه می‌گیرد که تیپولوژی‌های پریپیتیاتینگ مانند ردیف‌های سرپوشیده، می‌توانند با اطمینان به عنوان عناصر طراحی استخراج و انتزاع شوند زیرا در طول تاریخ موفق بوده‌اند و ارتباط اجتماعی مداومی را حفظ کرده‌اند. تمایز مهمی که پس از طبقه‌بندی دوران (Durand) از پیوستگی فرم وجود دارد، این است که چنین انتزاعی می‌تواند بدون توجه به کارکرد، به‌کار گرفته شود؛ به طوری‌که تیپولوژی‌های (Typologies) رُسی به عنوان قطعات تقلیدی فراوانی مورد استفاده قرار می‌گیرند که طبق یک برنامه‌ی نمادین و بدون کارکرد مشخص، کنار هم قرار می‌گیرند و مونتاژ می‌شوند. یک نمونه‌ی اولیه از این تفکر، در کارهای رُسی، مجموعه‌ی آپارتمان‌های گالاراتسه (Gallaratese) در میلان است که در سال ۱۹۷۰ با همکاری کارلو آیمونینو (Carlo Aymonino) به اتمام رسید. در بلوکی که رُسی طراحی کرده است، او به کارگیری یک گذرگاه طاق‌دار را به عنوان



آلدو روسی، هتل ایل پالاتزو، فوکوئوکا (ژاپن)، ۱۹۸۹ میلادی



Aldo Rossi With Carlo Aymonino, Gallaratese Apartment Complex, Milan, 1970

آلدو روسی به همراه کارلو ایمونینو، مجتمع آپارتمانی گالاراتزه، میلان، ۱۹۷۰ میلادی



Aldo Rossi, IBA Social Housing Block, Berlin, 1989

است، به عنوان نشان یا علامتی برای محل سوزاندن اجساد به کار رفته است. در شوخی ناهنجار رُسی منبع زندگی یعنی آلت تناسلی به ابزاری برای نابودی گوشت و استخوان تبدیل می‌شود و اسکلت‌های این طرح، نماد استخوان‌هایی هست که پس از نبش قبر باقی می‌مانند. نگاه ترسناک رُسی با اشارهای دیگر، شاید ناخواسته، با اشارهای به اردوگاه‌های کار اجباری نازی (Nazi) تقویت می‌شود، او از نرده‌های سیمی، پل‌های فلزی و برج‌های هراس‌انگیز استفاده کرده است که قطعا نمونه‌ی اولیه‌ی موزه‌ی یادبود هلوکاست (Holocaust) در واشنگتن دیسی (Washington, DC) طراحی شده توسط جیمز اینگو فرید (James Ingo Freed) از شرکت پیکاب فرید و شرکا (Pei Cobb Freed and Partners) بود؛ این موزه تقریباً بیست سال پس از آغاز ساخت گورستان مُدنا در سال ۱۹۹۳ تکمیل شد.

تفاوت میان گورستان مُدنا اثر رُسی و موزه‌ی هلوکاست اثر فرید به طور قابل توجهی در نحوه‌ی ارائه‌ی تصاویر مشابه و میزان اعتمادی است که به توانایی فضا برای انتقال معنا به مخاطب دارد^۲. موزه‌ی هلوکاست از بسیاری از ابزارهای استعاری مشابهی که رُسی به کار می‌برد، استفاده می‌کند؛ مانند پل‌های فلزی پیچیده‌شده در سیم مشبک، همچنین، مصالح به گونه‌ای بسیار ساده و خشن به کار رفته‌اند تا حسی از ترس و شوم بودن را منتقل کنند^۳. با اینحال، فرید مسئولیت ایجاد یک نهاد عمومی را بر عهده گرفته که قرار است سالانه، میزبان میلیون‌ها بازدیدکننده باشد. این موزه یک یادبود ملی برای یکی از وحشتناک‌ترین وقایع تاریخ جهان و تلاشی است برای ارائه‌ی آنچه توصیف‌ناپذیر است. بنابراین، نباید تعجب کرد که اینگونه تلاش‌ها گاهی اوقات با توجه به وسعت این ماموریت، ناکام می‌مانند. تالار یادبود با شعله‌ی مرکزی‌اش، دارای کیفیتی مقدس است که تقریباً مردم را به ورود به آن دعوت می‌کند، اما حفظ این تقدس در طول زمان دشوار است. سایر

ابزاری برای مدنیت در یک ساختمان آپارتمانی باریک و بلند مورد استفاده قرار می‌دهد که یادآور خیابان‌های شهرهای سنتی ایتالیایی (The Streets of Traditional Italian Cities) است^۴؛ فضای عمومی معادل اقامتگاه‌های خصوصی در طبقات بالاست^۵. پنجره‌های آپارتمان‌ها مربعی هستند که ادامه‌دهنده‌ی تمایل رُسی و بیشتر خردگرایان به هندسه‌های افلاطونی (Platonic Geometries) مانند دایره‌ها، مربع‌ها و مثلث‌های متساوی‌الاضلاع است، زیرا این اشکال به راحتی تحت اثبات ریاضی قرار می‌گیرند. پنجره‌ها، مانند سایر عناصر در بلوک آپارتمانی، عاری از زینت هستند که غیر ضروری تلقی می‌شوند. پروژه‌ی گالاراتسه باعث شد که رُسی از یک شخصیت محلی و فرقه‌ای به یکی از چهره‌های بین‌المللی تبدیل شود، اما این آرامستان سَن کاتالدو (San Cataldo) در مُدنا (Modena) که در سال‌های ۱۹۷۱ تا ۱۹۷۸ طراحی شده، شهرت او را تثبیت کرد و همچنین نشان‌دهنده‌ی تعهد او به یک برنامه‌ی روانشناختی پیچیده‌تر بود.

در مجموعه‌ی مُدنا، طاقی گالاراتسه^۶ دوباره ظاهر می‌شود و همچنین بازشوهای مربعی صلب نیز دیده می‌شوند. کیوبیک‌های (Cubicles)^۷ انباشته و رده‌بندی‌شده برای دفن یا خاکسپاری خاکسترها فراهم شده‌اند؛ و نام‌های درگذشتگان به همراه عکس‌های آن‌ها به منظور تسهیل سنت محلی گرامیداشت روزهای مهم در زندگی اعضای خانواده از دست‌رفته، مانند سالروز تولد یا سالگردها، به کیوبیک‌ها متصل می‌شده تا بازدید طولانی‌تری از قبرستان انجام شود. رُسی در چینش انسان‌واری عناصر مرکزی طرح جامع (Comprehensive plan) بر هدف نسبتاً ترسناک این مجموعه تأکید می‌کند، که در آن میله‌های برآمده از ساختمان اصلی به صورت تدریجی در طول‌های کوتاه‌تر چیده شده‌اند (به شکل وی (V)) که در این طرح اسکلت‌وار به عنوان دنده‌ها عمل می‌کنند؛ دودکش مخروطی که به طور ترسناک نماد آلت تناسلی



Aldo Rossi, IBA Social Housing Block, Berlin, 1989



آلدو روسی، گورستان سن کاتالدو، مودنا، ۱۹۷۱–۱۹۷۸ میلادی



جیمز اینگو فرید، شرکت معماری پی، کاب، فرید و همکاران، موزه یادبود هولوکاست ایالات متحده، واشنگتن دی‌سی، ۱۹۹۳ میلادی
James Ingo Freed, Pei Cobb Freed & Partners, United States Holocaust Memorial Museum, Washington, DC, 1993

پیکربندی‌های بیشتر و معنادار، مانند تلاشی برای انتقال حس شلوغی در یک واگن باریک قطار در آخرین سفر به یک اردوگاه مرگ، متاسفانه به تنزل موضوعی می‌انجامند.

با اینحال، تاکید رُسی در مُدنا بر پیوستگی خارجی نمادها در ارتباط با کاوش‌های تیپولوژیک (Typological Exploration)^{۳۲} است، نه بر پیشرفت متوالی از طریق فضاهای داخلی اپیزدیک (Internal Episodic Spaces)^{۳۳} که به طور خاص برای برانگیختن احساسات خاصی طراحی شده‌اند. همانطور که شایسته‌ی یک خردگرا متعهد است، معماری رُسی بیشتر ذهنی و ظریف است و کمتر بر ظرفیت انسانی برای بی‌رحمی، مانند نمونه‌هایی از کمپین‌های وحشتناک نسل‌کشی در گذشته، تمرکز دارد و بیشتر بر شرایط غیرانسانی زندگی معاصر که همچنان آن را تداوم می‌بخشیم، متمرکز است؛ شرایطی که او با تصویر اردوگاه‌های کار اجباری بیان می‌کند. فراتر از این مطالعات اولیه درباره‌ی تیپولوژی طاق در گالاراتزه و مُدنا که با مفاهیم دوراندی، هم‌خوانی بیشتری با فرم (Form) دارد تا عملکرد، رُسی به سوی کامل کردن آنچه که به عنوان علم نشانه‌های خالی (A Science of Empty Signs)^{۳۴} نامیده می‌شود، حرکت کرده است؛ علمی که با ناخودآگاه فرهنگی جمعی در پروژه‌هایی مانند خانه‌ی اپرای کارلُو فلیسه (Carlo Felice Opera House)^{۳۵} در جنُئا (Genoa) در سال ۱۹۸۲ ارتباط برقرار می‌کند. تکنولوژی برج پرواز (Flytower Technology)^{۳۶} پرده‌ها و دکورهای متحرکی که امروزه وجود دارد، به اندازه‌ی خود اپرا، یک اختراعی ایتالیایی است و این تئاتر بر اساس آن نماد، به طور اساسی و بدون زوائد بنا شده است.^{۳۷}

توانایی شگفت‌انگیز رُسی در گسترش فعالیت‌هایش از ایتالیا به کشورهای دیگر در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰، همزمان با افزایش شهرت بین‌المللی‌اش، در انطباق مهارت‌های طراحی‌اش با محیط‌های متنوع بوده است. بلوک مسکن اجتماعی آی.بی.ای (IBA) در برلین در سال ۱۹۸۹، هتل ایلیپالازو (Il Palazzo) در فوکوئوکا (Fukuoka)، ژاپن در سال ۱۹۸۹ و موزه‌ی بونفانتِن (Bonnefanten Museum) در ماستریخت (Maastricht)، هلند در سال ۱۹۹۴، همگی به تداوم نظریه‌ی او در مورد دوگانگی اساسی معاصر شامل پیشرفت‌های فوق‌العاده در علم و تکنولوژی و احساس پوچی و کمبود معنوی همراه با آن است، تداوم می‌بخشند.^{۳۸} این توانایی در خلق مناظر متافوریک خالی (Empty Metaphorical Landscapes)^{۳۹} است که کارهای معماری او را معادل نقاشی‌های جورجو دِ کیریکو (Giorgio de Chirico) قرار می‌دهد که بوم‌های سورئالیستی‌اش (Surrealist)^{۴۰} و تخیلی‌اش، احساس شهرهایی پر از مردم را منتقل می‌کند که در نهایت همه‌ی آن‌ها تنها هستند.^{۴۱} این اثر معکوس، تاثیر نقاشیِ اِدوارد مونک (Edvard Munch) است.^{۴۲}

فریاد (The Scream) در سال ۱۸۹۳، که دعوت به همدلی با یک شخصیت تنها و فریادزن می‌کند، میدان‌های خالی و سایه‌دار در نقاشی‌های جورجو دِ کیریکو (Giorgio de Chirico) به نظر می‌رسد که بینندگان را به درون ترکیب دعوت می‌کند و از آن‌ها می‌خواهد به جستجو بپیوندند؛ شاید برای گذشته‌ای که نمی‌توان به آن دست یافت، یا پاسخ‌هایی به زمان حال انتزاعی که وجود ندارد. به نظر می‌رسد که کارهای رُسی معمایی را نیز ارائه می‌دهند. در هتل ایل پالاتزو ی (Il Palazzo) او هیچ پنجره‌ای وجود ندارد، نمای باشکوه آن از این نظر به اندازه‌ی معماهایی است که رُسی در تمام کارهایش مطرح می‌کند: چگونه می‌توانیم به دنبال معنا بگردیم وقتی که دیگر معنایی وجود ندارد؟^{۴۳} موزه‌ی بونفانتِن (Bonnefanten Museum) یکی از عمده‌ترین تلاش‌هایی است که رُسی برای پاسخگویی به بستر فیزیکی انجام داده است، با برش لبه‌ها به گونه‌ای که اجازه می‌دهد طبیعت وارد شود، اما با اینحال جنبه‌ی متافوریک انزوا همچنان غالب است.^{۴۴} برای رُسی



آلدو روسی، موزه بونفن‌تن، ماستریخت، ۱۹۹۴
Aldo Rossi, Bonnefanten Museum, Maastricht, 1994

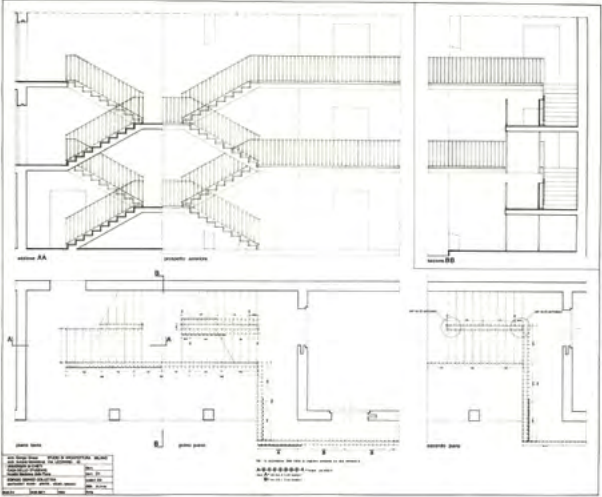
حافظه به لایه‌ی ضروری تبدیل شده است که با تیپولوژی ترکیب می‌شود تا لحظه‌ی تحلیلی معماری را شکل دهد و این موضوع در آثار شهری که در آن حافظه و منطق به طور فشرده و بارز وجود دارند، قابل شناسایی است.^{۴۵} نگاهی به این رویکرد توسط آلان کولکوهون (Alan Colquhoun) ارائه شده است که معتقد است کل مفهوم پیشینه در خلا کنونی که در مقایسه با گذشته وجود دارد، بی‌معناست؛ زمانیکه یک بدنه‌ی قابل توجه از عمل سنتی (Body of Traditional Practice) وجود داشت^{۴۶}؛ برای کولکوهون، "آنچه که در سطح به عنوان یک رشته‌ی سخت و عقلانی طراحی به نظر می‌رسد، در واقع به طور پارادوکسی (Paradox)، یک اعتقاد عرفانی به فرایند شهودی است"^{۴۷}. در این دیدگاه، خردگراییِ مانند رُسی در حال تداوم دادن تیپولوژی‌هایی از نهادهایی هستند که دیگر در جامعه‌ی معاصر وجود ندارند، یا دستکم ماموریت فرهنگی خود را از دست داده‌اند. سازگاری بین استدلال کولکوهون و منطق سردی که در آثار همکاران رُسی واضح به نظر می‌رسد، دشوار است.

جُرجیو گراسی (Giorgio Grassi) ایتالیایی که یکی از افراطی‌ترین خردگرایان فعال امروز است و همچنین اعتقاد زیادی به قدرت تیپولوژی‌های نهادی (Institutional Typologies)^{۴۸} دارد؛ به عنوان مثال، پروژه‌ی خوابگاه دانشجوییِ او در کِینتی (Chieti)، ایتالیا در سال ۱۹۷۶ حتی نشانه‌های خالی رُسی را نیز پرحرف جلوه می‌دهد. پُرتیکوهای (Porticos)^{۴۹} بلند

و مستطیل شکل او یادآور استادان اوایل قرن مانند اِریک گونار آسپلوند (Erik Gunnar Asplund)، ژوزپه تراگنی (Giuseppe Terragni)، پیترو لینگری (Pietro Lingeri) و آدالِر‌تو لیبرا (Adalberto Libera) هستند و اوج تاثیرگذاری مکتب خردگرایی را درست پیش از جنگ جهانی دوم به تصویر می‌کشند. و با اینحال، گراسی (Grassi) نیز مانند رُسی یک اِربُنفیله (Urbanophile)^{۵۰} است که به شخصیت شهر و تبادل فرم‌های معماری که در آن اتفاق می‌افتد، علاقه‌مند است. او همچنین اذعان می‌کند به اینکه «نگران کل مقیاس انتخاب‌های موجود در فرم‌ها در رابطه با زندگی روزمره در شهر و تنوع انتخاب‌هایی است که انتخاب‌های زیبایی‌شناختی نیز هستند.»، بنابراین، اگر خالص‌ترین خردگرای میان آن‌ها بتواند به اهمیت انتخاب زیبایی‌شناختی اعتراف کند، استدلال کولکوهون به نظر درست می‌رسد و ارزش‌های مِتا‌فوریکال (Metaphorical) و زیبایی‌شناختی که در تفسیرهای تیپولوژیکی رُسی مشاهده می‌شود، حتی در زبان سخت و جدی گراسی نیز وجود دارد. معمار تیچین‌های (Ticinese)^{۵۱}، ماریو بوتّا (Mario Botta) و مکتب تیچینو (Ticino) که او رهبری می‌کند، نمونه‌ای گرافیکی از چنین انتخاب زیبایی‌شناختی عمدی است، چرا که او به طور مکرر با انگیزه‌های شبه عملکردگرا (Quasi-Functionalist) و شبه خردگرایانه (Quasi-Rationalist)^{۵۲} مدرن‌گرای در حال گذر لوئیس کاهن (Louis Kahn) شناخته می‌شود. بوتّا (Botta) در زمانی که طراحی



Giorgio Grassi, Student Housing, Chieti, 1976



جورجو گراسی، خوابگاه دانشجویی، کِینتی (Chieti)، ۱۹۷۶ میلادی



Mario Botta, House In Riva San Vitale, Ticino, 1973

ماریو بوتا، خانه‌ای در ریوا سان ویتاله، تیسینو (سوئیس)، ۱۹۷۳ میلادی



Mario Botta, Evry Cathedral, 1995

ماریو بوتا، کلیسای جامع اوری (Évry Cathedral)، فرانسه، ۱۹۹۵ میلادی



Mario Botta, Secondary School, Morbio Inferiore, Ticino, 1972-7

ماریو بوتا، دبیرستان، موریو اینفریوره، تیسینو (سوئیس)، ۱۹۷۲–۱۹۷۷ میلادی

سالن کنگره برای دوسالانه‌ی ونیز (Venice Biennale) بین سال‌های ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۴ در حال انجام بود، به دفتر کاهن (Kahn) مراجعه کرد، آن بنا که به طور معمول به‌عنوان دایره‌های نمادین برای تجمع و گرهمایی آغاز شد، به دلیل محدودیت‌های شدید سایت، به دیواری خطی تبدیل شد که لبه‌های دایره را به دو نیم‌دایره تقسیم می‌کرد. این بنا تأثیر عمیقی بر بوتا داشت، که نظریه‌ی سرزمین (Territory) خود را از این پروژه توسعه داد (که به‌طور دقیق‌تر از ایتالیایی به مکان (Place) یا زمینه (Context) ترجمه می‌شود. به طور خلاصه، این نظریه شامل این ایده است که معماری باید مداخله‌ای مثبت در یک زمینه‌ی از پیش موجود، صرف‌نظر از هر ویژگی که دارد، داشته باشد. این باید به عنوان یک وسیله‌ی نظم‌دهنده، فرصتی برای هدایت رشد آینده، و نه به عنوان یک مشارکت منحصر به فرد دیده شود و تأثیراتی فراتر از خطوط ممتد قانونی مشخص‌شده در نقشه‌ی سایت داشته باشد. در حالی‌که کاهن نتوانست از این جنبه‌ی بالقوه‌ی سالن کنگره بهره‌برداری کند، بوتا آن را شناسایی و بلافاصله پس از آن، شروع به استفاده از این تکنیک کرد. مدرسه‌ی متوسطه‌ی او در مُربیو اینفریوره (Morbio Inferiore)^{۴۳} که در سال‌های ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۷ طراحی شده است، دقیقاً در نتیجه‌ی چنین مداخله‌ای به وجود آمده است؛ یک فالانکس خطی (Linear Phalanx)^{۴۴} از کلاس‌های تکراری و طبقه‌بندی‌شده که با پله‌های دسترسی ازهم جدا شده‌اند و بخشی از دامنه‌ی کوه را در پشت خود از چمن‌زاری در جلو جدا و تنها دسترسی کنترل‌شده‌ای بین این دو فراهم می‌آورند. خانه‌ی تَک‌خانواری بوتا در لیگُرنِتو (Ligornetto) که در سال ۱۹۷۶ به پایان رسید، نمونه‌ی دیگری از این تکنیک است. این اقامتگاه کوچک به‌طور بصری شهر را از حومه جدا می‌کند و نشانه‌ای منطقه‌ای فراهم می‌آورد که یادآور

طاق‌های نُصرت (Triumphal Arches)^{۴۵} رومیان است که برای مشخص کردن نقاط تفکیک بین دو منطقه‌ی نفوذ متمایز استفاده می‌شده است. خانه‌ای دیگر در ریوا سان ویتاله (Riva San Vitale) به‌همان اندازه کوچک و با اهمیت که در سال ۱۹۷۳ تکمیل شده و دارای چهارچوبی کوچک‌تر از نظر تکتونیکی (Tectonic)^{۴۶} است؛ اما بوتا بار دیگر سرزمین طبیعی را به عنوان مبنا انتخاب کرد و خانه و مکان را به عنوان نشانه‌ای میان کوه و دریاچه در پایین شیب طراحی کرد. با اینحال، این خانه به جای اینکه به عنوان یک پایگاه خانگی جدا افتاده در دامنه‌های آلپ به‌نظر برسد، در واقع قدرت و اقتداری را که قرار بود داشته باشد، منتقل می‌کند، که عمدتاً به دلیل استفاده‌ی هوشمندانه از حجم‌سازی، مبتنی بر اشکال مکعبی افلاطونی (Platonic) است. بوتا ورودی را در سطح بالای خانه قرار می‌دهد، در انتهای یک پل باریک فولادی از گاراژ، و این تاکتیک را که توسط افرادی چون فرانک لُوید رایت (Frank Lloyd Wright) در خانه‌ی فریَمَن (Freeman House) در لس‌آنجلس در سال ۱۹۲۲ و ریچارد میِر (Richard Meier) در خانه‌ی داگلاس (Douglas House) در میشیگان در سال ۱۹۷۳ به طور موثری استفاده شده بود، تکرار می‌کند. در ریوا سان ویتاله، بوتا نمی‌توانست از شفافیت کامل (Complete Transparency) بهره‌مند شود، زیرا این کار باعث می‌شد که دستور کار سرزمینی (Territorial Agenda) او تضعیف شود و قدرت بصری و استحکام نماد او کاسته شود. در حین پایین آمدن، دید این برج به چشم‌اندازهای جدیدی گشوده می‌شود تا دیدهایی با دقت کنترل‌شده به‌سوی دریاچه را آشکار کند و تعادلی میان توده و فضا ایجاد می‌کند که به طرزی ماهرانه، داستانی را که بوتا مطرح می‌کند، حفظ می‌کند؛ اینکه معماری می‌تواند میان دو سرزمین ارتباط برقرار کند، حتی اگر یک



ماريو بوتّا، کاژا روتوندا (خانه گرد)، استابيو، ۱۹۸۲ ميلادی

منطقه از آن سرزمین پهنه‌ای گسترده از دریاچه‌ی آلپینی (Alpine Lake) و دیگری کوهی باشد که از دل آن برمی‌خیزد. خانه‌ی روتوندا (Casa Rotonda) بوټا در سال ۱۹۸۲ در استابیوي (Stabio) سوییس، به طور مساوی نظریه‌ای سرسختانه در مورد یک زمینه‌ی منفی (Negative Context)^{۴۷} است. بوټا با توجه به این که در محل‌های که این بنا قرار دارد، هیچ ویژگی خاصی برای تاکید بر آن نیافت، تصمیم گرفت که به‌جای طراحی رو به بیرون، مانند گردآوری کاروان‌ها، خانه را به سمت داخل متمایل کند. مانند یک برج دفاعی قرون وسطایی (Medieval)، این خانه، محکم و استوار بر جای خود قرار دارد، اما نشانه‌هایی از دنیایی انسانی‌تر درون خود دارد، همانطور که خانه‌ی لیگرونِتو (Ligornetto) با پردهای شفاف از پنجره‌های تورفته‌ی معلق در فرورفتگی‌های نمای آجریاش این کار را می‌کند.

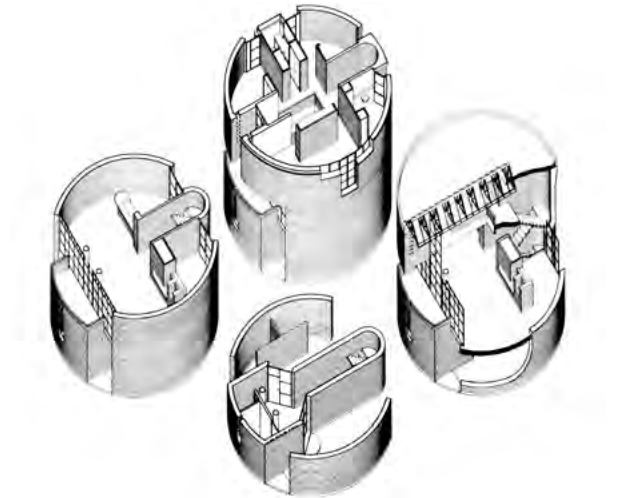
افزایش شناخت بین‌المللی در دهه‌ی پس از این پروژه‌های مسکونی کوچک، به بوټا این فرصت را داد که طرح‌های بزرگ‌تری را طراحی کند، مانند کاتَدِراَل (Cathedral) بزرگ استوانه‌ای در اُوری (Evry)، فرانسه، در سال ۱۹۹۵ و موزه‌ی هنرهای مدرن (Museum of Modern Art) در سنفرانسیسکو در سال ۱۹۹۴. اگرچه این پروژه‌ها، آثار موفق و تعیین‌کننده‌ای هستند، افزایش مقیاس و زمینه‌ی متفاوت، هر یک از این پروژه‌های مهم را نسبت به کارهای قبلی بوټا که از نظر فرهنگی و زمینه‌ای خاص هستند، انتزاعی‌تر و کمتر (به زمینه و ویژگی‌های خاص فرهنگی و مکانی) مرتبط کرده است. با این‌حال، موزه‌ی هنرهای مدرن ماموریتی دشوار بود و بوټا توانسته است تا حد نسبتاً بالایی بر روی انبوهی مسائل مشکل‌ساز و پیشین از تاسیسات در باغ‌های یربا بوئنا (Yerba Buena) کنترل داشته باشد که عملاً به نوعی پارک تفریحی-فرهنگی خارج از کنترل تبدیل شده است. هر یک از

کاهن این تئاتر نیز به عنوان یک دیوار عمل می‌کند؛ تنها تفاوت آن، سقف خیال‌پردازانه‌ای است که به بادبان‌های یک کاراول (Caravel)^{۴۸} یا کلاه یک برگزارکننده‌ی جشن اشاره دارد، که هر دو بخشی از تاریخ آیینی و جشن‌گونه‌ی ونیز هستند.

دو عضو دیگر از مکتب تیچینو که با بوټا شناخته شده و باید در ارتباط با مفهوم خردگرایانه تحول و دگرگونی یافت^{۴۹} به آن‌ها اشاره شود، اورلیو گالفِتی (Aurelio Galfetti) و لوئیجی اسنوتسی (Luigi Snozzi) هستند، هرچند که این مکتب به آن‌ها محدود نمی‌شود. استخر عمومی و باشگاه تنیس پلینزونا (Bellinzona) که گالفِتی از ۱۹۶۷ تا ۱۹۸۵ به طور تدریجی به آن اضافه کرده است، نمونه‌ای کلاسیک از استفاده از معماری به عنوان چارچوبی برای رشد بیشتر است. اولین اقدام او، ایجاد ارتباط بین شهر پلینزونا (Bellinzona) و رود تیچینو از طریق یک پل پیاده‌رو بود. این محور مانند یک آکوئداکټ رومی (Roman Aqueduct)^{۵۰} در سراسر لَنداسکیپ (Landscape) پیش می‌رود، بدون توجه به ناهنجاری‌های توپوگرافی (Topography) زیر آن، و به عنوان مرجعی برای استخرها و و زمین‌های پارکی که با پله‌هایی در پایین به آن متصل هستند، مورد استفاده قرار می‌گیرد. این استعاری رومی (Roman) با مجموعه‌ی زمین‌های تنیس که در سال ۱۹۸۳ تکمیل شد، بیشتر تقویت می‌شود. هشت زمین تنیس به صورت دو به دو در هر ربع سازماندهی شده‌اند، که نسخه‌ای تفریحی از طرح یک اردوگاه رومی است؛ کارْدُ مَکسیموس (Cardo Maximus) یک خیابان بزرگ از درختان است که به اتاق‌های رختکن منتهی می‌شود و به عنوان دیواری رو به پارکینگ عمل می‌کند. مانند بوټا، گالفِتی از پیشامدها به عنوان یک ویژگی مثبت استفاده می‌کند؛ کل مجموعه، که با بتن مسلح ساخته شده و با روش‌های مختلف بافتدار شده است، با حداقل مصالح ممکن به نتایج قابل توجهی دست می‌یابد.

خانه‌ی بِرِناسکونی (Bernasconi) اثر لوئیجی ایسُنْزی (Luigi Snozzi) در سال ۱۹۸۹ در کاُرْنا (Carona)، سوئیس نسخه‌ای از ویلای ساؤیِهی (Villa Savoye) لوکوربوزیه (Corbusier) اما با تفاوت‌های قابل توجه، است. همانند خانه‌ی ریوا سان ویتالِهی بوټا، این اقامتگاه نیز در یک شیب تند واقع شده است که به منظور تطابق با آن شیب، تراس‌بندی شده است، اما در این مورد، به صورت موازی با شیب قرار گرفته تا به عنوان خط تفکیکی بین بخش تندتر شیب در بالای آن و بخش صاف‌تر در زیر عمل کند. مانند ترجمه‌ی نمادین لوکوربوزیه (Le Corbusier) از پیشرفت طبیعت به سکونت، که با یک بازگشت انعکاسی به‌منظور بررسی فاصله‌ی مجازی که طی شده همراه است^{۵۱}؛ گویی خانه، تمام پیشرفتی را که توسط تمدن در مقیاس کوچک به‌دست آمده، ترسیم می‌کند، این خانه نیز درباره‌ی تفاوت بین فضای بیرونی و داخلی، بیانیه‌ای ارائه می‌دهد. با این‌حال، این بیان به طرز واقعی عملی، تقریباً خشن و خردگرایانه درباره‌ی کنترل طبیعت است، نه فراتر رفتن از آن. خانه مانند سدی است که مقدار دقیقی از چمن‌های شیبدار را که اجازه می‌دهد به سمت دره‌ی زیرین جاری شود، تعیین می‌کند^{۵۲}. یک استخر شنا به شکل خطی که به صورت عمود از اتاق نشیمن گسترش یافته است، در یک پِرگولا (Pergola)^{۵۳} به پایان می‌رسد که لنداسکیپ دوردست را قاب می‌کند. با این‌حال، به جای اینکه یادآوری مسیر طی شده را مانند برش موجود در جان‌پناه ویلای ساؤیه (Villa Savoye) ممکن سازد، این قاب به نظر می‌رسد که قلمروهایی را نشان می‌دهد که هنوز باید فتح شوند.

ارتباط خردگرایانه با کلاسیک‌گرایی (Classicism) که توسط مدرسه‌ی هنرهای زیبای فرانسه بوزار (French École des Beaux-Arts) ترویج شده، در شمال اروپا به اندازهِ ایتالیا قوی نیست؛ جایی‌که ارتباطات فرهنگی به‌وضوح بیشتر قابل مشاهده است. سنت رمی که در تفسیر رُسی در ارتباط با شهر



ماريو بوتّا، کاژا روتوندا (خانه گرد)، فضاهاى داخلى، استابيو، ۱۹۸۲ ميلادی



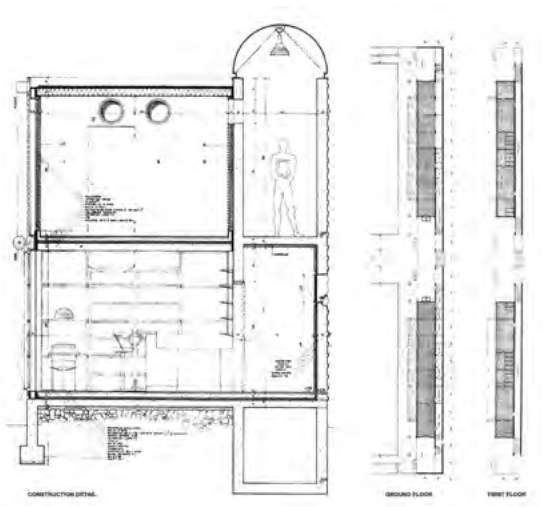
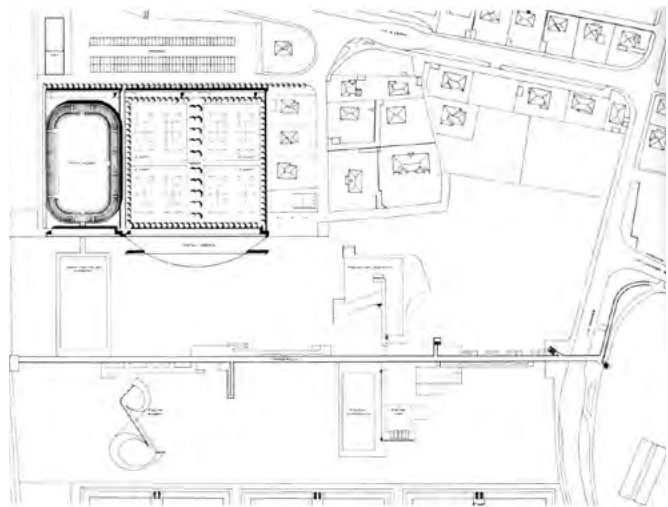
ماريو بوتّا، کلیسای جامع اُوری (Évry Cathedral)، فرانسه، ۱۹۹۵ ميلادی

دارای کِرتین وال (Curtain Wall) از پنل‌های مربعی پیش‌ساخته به رنگ خاکستری آهنی است که برای موارد خاصی مانند گوشه‌ها، جان‌پناه‌ها و پایه‌های زیرین تغییر یافته‌اند. قرار دادن پنجره‌ها هم‌سطح با دیوار داخلی به نظر یک تصمیم ساده می‌رسد، اما نتیجه به طور عمدی چشمگیر است، زیرا سایه‌ها بر روی نما احساس ضخامت، حجم و عمق را منتقل می‌کنند و سادگی قدرتمند کلاسیک (Classic) را القا می‌کنند که از ویژگی‌های معماری خردگرایانه است.

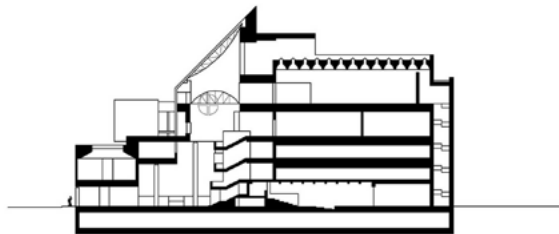
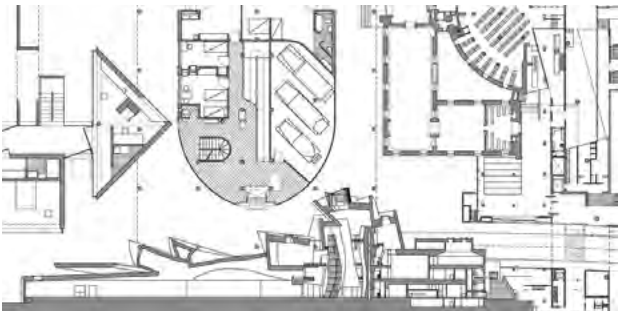
این همدلی فرهنگی بادوام با گذشته‌ی کلاسیک که به طور دقیق به یک مداخله‌ی مشخص، منظم و دارای لبه‌های سخت توسط معماران خردگرا ایتالیایی انتزاع شده است، با این‌حال، در سنت خردگرایی مدیریتانه‌ای (Mediterranean Rationalist) به نوعی ناپدید می‌شود. به عنوان مثال روندهای متفاوتی که در آثار آنتونیو گائودی (Antonio Gaudí)، ظهور می‌کنند، شامل اسطوره‌های کاتالونیایی (Catalonian)، رمز و راز گوتیک (Gothic)، تیپولوژی‌های عربی (Arab Typologies) و نگرش‌ها درباره‌ی تزئینات غیرنمایشی (Non-Representational Ornamentation) هستند و اینها واضح‌ترین نشانه‌ها از جریان‌های قوی متضاد، به ویژه در اسپانیا هستند.

جوآن ناوررو بالدِوِگ (Juan Navarro Baldeweg) در سالن کنگره و نمایشگاه (Congress and Exhibition Hall) خود در سالامانکا

مشهود است، همچنین در تمرکز شهری که در مجله‌ی کازابلا (Casabella) قابل مشاهده است و به‌وضوح در آثار ویتوریا گرگوتی (Vittorio Gregotti) حضور دارد، نمایان است. مرکز تحقیقاتی ای.ان.ای.آی (ENEA) او در روم که در سال ۱۹۸۵ تأسیس شده، نمونه‌ای واضح از این موضوع است. به عنوان مرکزی برای آزمایش قابلیت اعتماد تحقیقات مربوط به پردازش اطلاعات، این آزمایشگاه‌ها که برای شورای ملی منابع انرژی جایگزین (National Board of Alternative Energy Sources) طراحی شده‌اند، در یک مکان وسیع در پارک صنعتی کاساچیا (Casaccia Industrial Park) در نزدیکی روم واقع شده‌اند؛ هدف آن‌ها تولید شرایط و رویدادهای زیست‌محیطی به‌طور فنی با استفاده از سیستم‌های ابزاری کامپیوتری است. این مجموعه شامل دو آزمایشگاه بزرگ تست (Testing Laboratories) به همراه دفاتر، تأسیسات تحقیقاتی کوچک‌تر، اتاق‌های جلسه و سایر فضاهای خدماتی است. گرگوتی (Gregotti) یک مدول (Module) برنامه‌ریزی استاندارد را انتخاب کرد که معادل عرض یک در (Door) استاندارد است و در هر دو پلان و مقطع به کار رفته است. سیرکولاسیون (Circulation) در این پروژه ساده و مستقیم است. دو آزمایشگاه بزرگ تست (Large Testing Laboratories) در مرکز پلان قرار دارند و آزمایشگاه‌های واحد (مستقل) در دور آن‌ها واقع شده‌اند. هر آزمایشگاه بزرگ به کارگاه‌ها و خدمات متصل است. فضاهای کمکی از نورگیرها و نور قرضی روشن می‌شوند. سازه از بتن مسلح تشکیل شده و

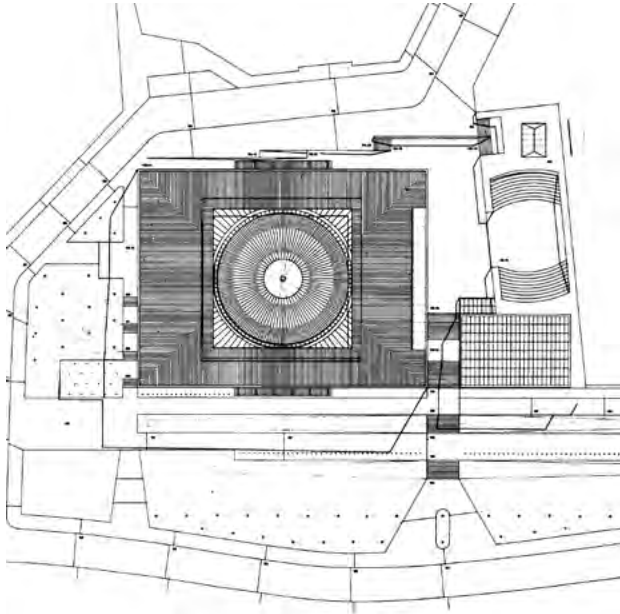


اورلیو گالفتی، استخر عمومی و باشگاه تنیس بلینزونا، تیسینو (سوئیس)، ۱۹۶۷-۱۹۸۵ میلادی
Aurelio Galfetti, Bellinzona Public Swimming Pool And Tennis Club, Ticino, 1967-85



Mario Botta, Museum Of Modern Art, San Francisco, 1994

ماریو بوتّا، موزه هنر مدرن سان‌فرانسیسکو (SFMOMA)، ایالات متحده، ۱۹۹۴ میلادی



juan navarro baldeweg, congress and exhibition hall, salamanca, 1992

خوان ناوارو بالدوئگ، مرکز همایش و نمایشگاه، سالامانکا (اسپانیا)، ۱۹۹۲ میلادی

حال، همچنین به‌وضوح در لایه‌گذاری واقعی^{۵۶} که هم‌وطن (Countryman) بالدوگ، رافائل مونئو (Rafael Moneo) در طراحی موزه ملی هنر روم (National Museum of Roman Art) در مَریدا (Merida) در سال‌های ۱۹۸۰ تا ۱۹۸۶ به عمل آورده، نشان داده شده است.^{۵۷} این موزه که برای تعامل با بقایای باستانی بخشی از شهر روم باستان (Ancient Roman City) که در این مکان کاوش شده‌اند، طراحی شده است، به آرامی بر روی آن‌ها قرار می‌گیرد و به عنوان یک چارچوب منظم از پل‌ها عمل می‌کند که دید واضحی از پی و دیوارها را فراهم می‌آورد، گویی‌که در طرحی، نه چندان دور، زیر سطح قرار دارند. واقعیت شگفت‌انگیز این است که مونئو (Moneo) توانسته است مدولی از فضاهای منظم استخراج کند که با طرح قدیمی رومی (Old Roman Plan) کار می‌کند بدون آنکه هیچ‌یک از ساختارهای باستانی را تخریب کند. با استفاده از آجرهای باریک، عریض و کشیده و دهانه‌های قوسی، او توانسته است احساسی از آنچه قبلاً در آنجا وجود داشته را بدون ارجاع مستقیم به آن، تداعی کند و موزاییک‌هایی را بازسازی کند که تنها در موزه‌ی باردو (Bardo Museum) در تونس یافت می‌شوند؛ این موزاییک‌ها به‌طور هوشمندانه‌ای بر روی دیوارها قرار داده شده‌اند تا پیام مورد نظر معمار را تکمیل کنند. نور، که از طریق یک صفحه‌ی شیشه‌ای که در امتداد کل خط لبه‌ی سقف قرار دارد، نفوذ می‌کند، سری منظم از دیوارهای باربر موزای را روشن می‌کند و سایه‌های روح‌گونه‌ای بر روی ویرانه‌ها می‌اندازد که به عنوان یادآوری گرافیکی که برای رومی‌ها، خردگرایی معادل با تجربه‌گرایی

(Salamanca) در سال ۱۹۹۲ معنای نمادگرایی (Symbolism) در معماری این منطقه را دوباره تأیید کرده است. این اثر نمونه‌ای واضح از وابستگی به زمین است که بر روحیه‌ی خردگرایانه‌ی حاکم بر آنجا تأثیر گذاشته است. بالدوگ (Baldeweg) از این سایت که ترکیبی از تئاتر روباز، آتریوم (Auditorium) گنبدی ۱۲۰۰ نفره و سالن کنسرت ۴۰۰ نفره که در امتداد دیوارهای قدیمی در پایین مرکز تاریخی واقع شده، استفاده کرده است تا این بنا را به عنوان یک دژ یا دروازه‌ای نمادین به شهر در آورد. این یک توضیح خالص از پیوستن یک تیپولوژی شهری (Urban Typology) با توپوگرافی است؛ ترکیبی از محیط طبیعی و ساخته‌شده. شاهکار این ترکیب، سقف سالن اصلی است که شامل یک گنبد پله‌دار با آگولوس (Oculus)^{۵۸} شیشه‌ای در مرکز آن است و به نظر می‌رسد که این گنبد در فضا معلق است، زیرا پندنتیف‌های (Pendentives)^{۵۹} آن هیچ اتصال قابل مشاهده‌ای به گوشه‌های اتاق ندارند. اینجا ارجاعات معنادار زیادی وجود دارد که هم عمدی و هم ضمنی هستند: به گنبد اساسی معماران باستانی اِترسک (Etruscans)؛ به پالاز دی کُنْگِرِسی (Palazzo di Congressi) در روم که در سال ۱۹۳۷ توسط آدالبرتو لیبرا (Adalberto Libera) طراحی شده و در آن سبکی سقف بیشتر بر نقش تاریخی اولیه‌اش به عنوان هم‌راستای آسمان پناه‌دهنده تأکید می‌کند تا اینکه آن را نفی کند؛ و در نهایت، به یادآوری انتزاعی از گنبد کاتدرال (Cathedral) در مرکز شهر که به طور مداوم در اسکیس‌های (Sketches) بالدوگ از این پروژه ظاهر می‌شود. این همزمانی بین سنت‌های گذشته و

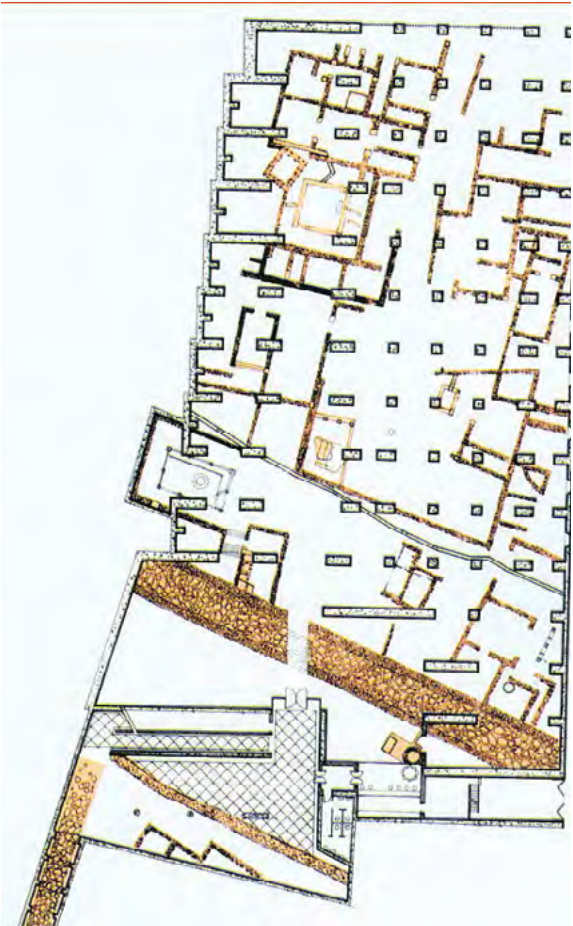


Vittorio Gregotti, Enea Research Center, Roma, 1985

وینوریو گرگوتی، مرکز تحقیقاتی اِنه‌آ (ENEA)، رم، ۱۹۸۵ میلادی



Rafael Moneo, National Museum Of Roman Art, Merida, 1980-6

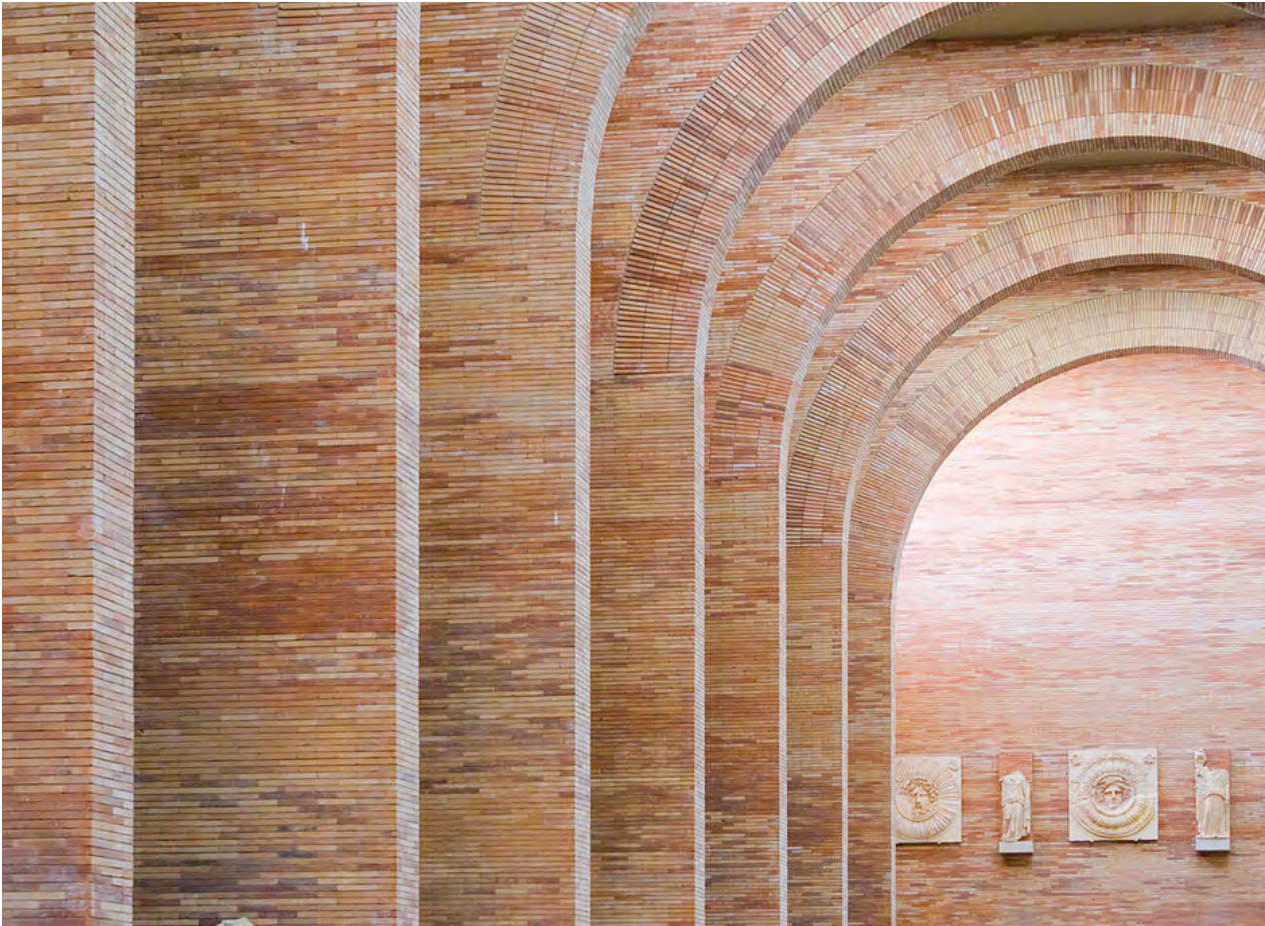


رافائل مونه‌ئو، موزه ملی هنر رومی، ماردیا، ۱۹۸۰-۱۹۸۶



Oswald Mathias Ungers, Architecture Museum, Frankfurt Am Main, 1983

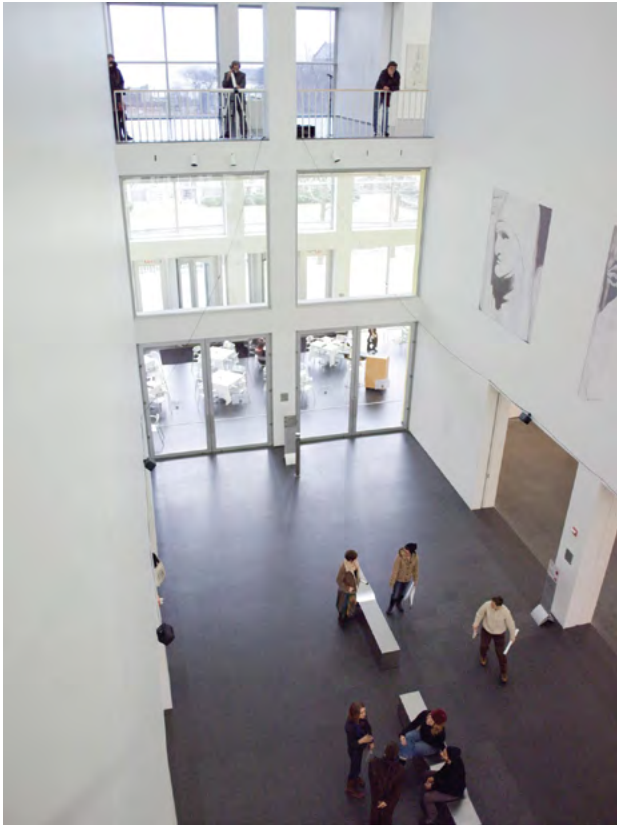
اوزوالد متیاس اونگرز، موزه معماری، فرانکفورت آم ماین، ۱۹۸۳



Rafael Moneo, National Museum Of Roman Art, Merida, 1980-6

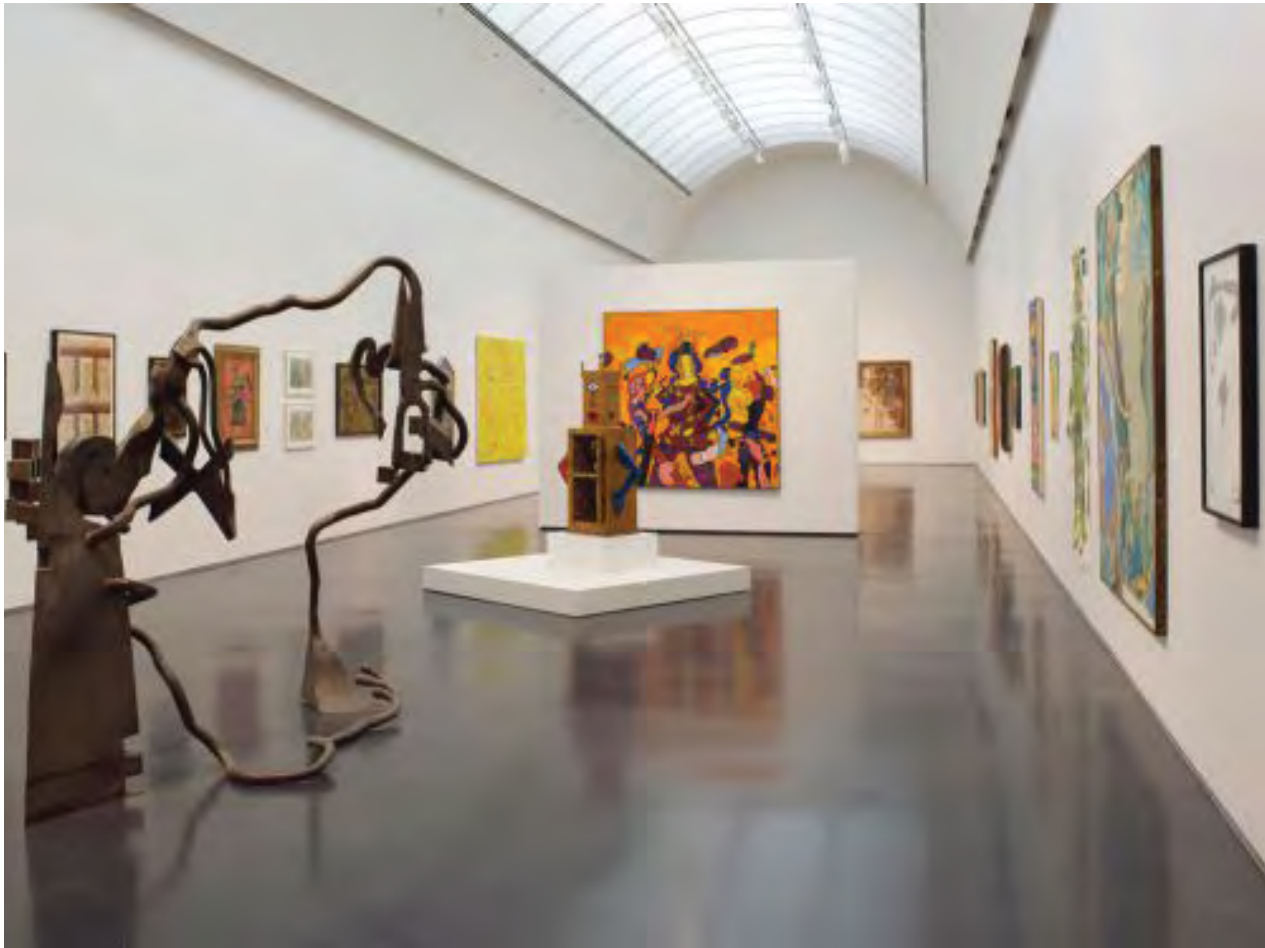
رافائل مونه‌ئو، موزه ملی هنر رومی، ماردیا، ۱۹۸۰-۱۹۸۶

عملگرایانه (Pragmatic Empiricism) عمل می‌کند. مهارت‌های مهندسی آن‌ها از طریق تجربه، بهبود یافت و تیپولوژی‌هایی که توسعه دادند، مانند طاق نصرت (Triumphal Arch)، باسیلیکا (Basilica)^{۵۹}، معبد گرمابه‌ای (Thermal Temple)^{۶۰} و خانه‌ی حیاط‌دار (Courtyard House)، پس از تصاحب اولیه‌ی مدل‌های یونانی، هیلنیستیک (Hellenistic) و ایتروسکی (Etruscan) در دوران جمهوری اولیه (Early Republic) به وجود آمدند، زمانی‌که افزایش اعتماد به نفس و هویت امپراتوری جدید نیاز داشت که این الگوها تطبیق و تغییر یابند. برای مثال، آگاهی فضایی که در خانه‌باغ نیرو ((داموس آئورثا) Nero's Garden House (Domus Aurea) و ویلای هادریان (Hadrian's Villa) مشاهده می‌شود، به عنوان تاییدی تاریخی بر اختراعی است که که در چارچوب‌های مشخص و الگوهای معماری قابل شناسایی امکان‌پذیر است و موزه‌ی مونئو گواهی ماندگار بر درک او از این درس به شمار می‌آید. تاریخچه‌ی خردگرایی در شمال اروپا به بهترین شکل از طریق آثار معمارانی چون اُسوالد ماتیاس آنگرز (Oswald Mathias Ungers) و یوزف پائول کلایس (Josef Paul Kleihues) قابل درک است که هر یک سابقه‌ی گسترده‌ای در این زیبایی‌شناسی دارند. اقامتگاه سفیر آلمان به طراحی آنگرز (Ungers) در واشینگتن دیسی که در سال ۱۹۹۵ به اتمام رسید، دارای سادگی‌ای است که یادآور آثار گونار آسپلاند (Gunnar Asplund) است، اما شکل رسمی و محکم‌نمای نه‌گوشه‌ای آن به طور موثری به کارکرد داخلی خود پاسخ می‌دهد. به جای آنکه به این طراحی به عنوان یک اقامتگاه نگاه کند، آنگرز ساختمان را به عنوان نمادی معماری از فرهنگ آلمان دید که شایسته‌ی «مقداری از احتیاط، سردی و رسمیت» است و او معتقد بود که این ویژگی‌ها برای یک ساختمان دولتی رسمی مناسب است. این سازه با



در ترکیب مشارکت معاصر و خردگرایانه به ویژه در زمینه‌ی اهمیت حفظ احساس وقار و عظمت در نهادهای شهری، مشهود است. بسیاری از افراد در این جنبش احساس می‌کنند که این نهادها باید در برابر فرسایش‌های بیشتری که در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ مشهود بود، محافظت شوند و کتابخانه‌ی دانشگاهی بُهم (Böhm's University Library) در مانیهام (Mannheim)، آلمان که در سال ۱۹۸۸ ساخته شده است، نمایانگر تثبیت دو تا از مهمترین نهادهای غربی در یک نهاد واحد است. این کتابخانه به انباری برای کتاب‌ها تشبیه شده است، اما به طور دقیق‌تر، ترکیبی از یک دژ و یک کلیساست که در سنت کتابخانه‌ی مَکینتاش (Mackintosh's Library) در مدرسه‌ی هنر گلاسکو (Glasgow School of Art) در سال ۱۹۰۸ ساخته شده است. اینجا، همانطور که در آنجا وجود دارد، صحن این کاتدرال (Cathedral) محافظتی، جایی‌که کتاب‌ها به عنوان اشیای مقدس تلقی می‌شوند، اتاق مطالعه یا سرزمین (Realm) است که معمار به آن اشاره می‌کند. احساس یک قلعه با استحکام عظیم با دیوارهای خارجی تقویت می‌شود که تنها با روزنه‌های کوچک نفوذپذیر است و بیشتر نور طبیعی از طریق پنجره‌های بالای دیوارها وارد می‌شود. موضع تهاجمی بوهم در مانیهام که ممکن است در زمان نوسانات اجتماعی که این بنا ساخته شد ضروری به نظر می‌رسید، در نگاه بازنگرانه افراطی به نظر می‌رسد. اما مسالهی حفظ پیوستگی نهادی از طریق معماری که با شورش‌های معکوس قابل توجهی همچون گالری دولتی جدید (Neue Staatsgalerie) چیمز استایرلینگ (James Stirling) در اشتوتگارت (Stuttgart) از سال‌های ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۴ به اوج خود رسید، همچنان یکی از نگرانی‌های مهم در میان خردگرایان باقی مانده است که به

معماری، تناسب فضای عمومی و خصوصی، و ارتباط با ارجاعات پیشین می‌پردازد. به جای پیروی از روند معاصر قرار دادن ورودی اصلی در سطح زمین برای تشویق دسترسی عمومی و کاهش رمز و راز موزه به عنوان معبد هنر، کلیهوس (Kleihues) ساختمان خود را بر روی پایه‌ای شانزده فوتی قرار داده است که با سنگ آهک پوشانده شده و به برج آب (Watertower) که یک نشانه‌ی مهم در شیکاگو است، نزدیک‌تر می‌کند. یک پله‌ی بزرگ به طبقه‌ی اصلی می‌رسد و طراحی هوشمندانه، گالری‌ها را در حاشیه‌ی یک آتریوم بزرگ چهارطبقه‌ی جداسازی شده با هنر (Isolated With The Art) نگه می‌دارد. ارجاعات کلیهوس در این بنا از بانک پس‌انداز اداری پست (Post Office Savings Bank) اُتو واگنر (Otto Wagner) در وین در سال‌های ۱۹۰۶-۱۹۰۴— که در پیچ‌های نمایان که صفحات آلومینیوم ریخته‌گری شده با ماسه را به فریم سازه متصل می‌کند، مشهود است — تا تعادل کارل فریدریش شینکل (Karl Friedrich Schinkel) بین شفافیت و محصوریت در شاپل‌هاوس (Schauspielhaus) در سال ۱۸۲۱ و فروشگاه کارسون پیری اسکات (Carson Pirie Scott) در شیکاگو از سال ۱۹۰۴-۱۸۹۹، در ترتیب دقیق عملکردها در یک طرح هندسی را شامل می‌شود. میراث میس وآن درروهه (Mies van der Rohe) در شیکاگو کمتر مشهود است. با وجود اینکه، موزه از نظر کلاسیکی متقارن است، این موزه سنت مدرن را در روشنی منطقی‌اش گسترش می‌دهد و به اعتقاد نقش ارتقا‌دهنده‌ی فرهنگ به عنوان بالاترین و بهترین دستاورد جامعه بازمی‌گردد. علاوه بر اونگرز و کلیهوس، گوتفرد بوهم (Gottfried Böhm) نیز شواهد کافی از یک سبک قابل شناسایی ارائه داده است. حس تتوتونیک (Teutonic Edge)^۶



Josef Paul Kleihues, Museum Of Contemporary Art, Chicago, 1991

یوسف پاول کلایهونس، موزه هنر معاصر، شیکاگو، ۱۹۹۱



Josef Paul Kleihues, Museum Of Contemporary Art, Chicago, 1991

یوسف پاول کلایهونس، موزه هنر معاصر، شیکاگو، ۱۹۹۱



Oswald Mathias Ungers, German Ambassador's Residence, Washington, Dc, 1995

اوزوالد متیاس اونگرز، اقامتگاه سفیر آلمان، واشنگتن دی سی، ۱۹۹۵



Gottfried Böhm, University Library, Mannheim, 1988

گوتفرید بوم، کتابخانه دانشگاه، مانهایم، ۱۹۸۸



اوزوالد متیاس اونگرز، اقامتگاه سفیر آلمان، واشنگتن دی سی، ۱۹۹۵

بررسی رسمی بودن و عظمت می‌پردازد. با این حال، با تغییر قابل توجه آگاهی نسبت به تهدید هویت‌های فرهنگی فردی ناشی از جهانی‌سازی که در اواسط تا اواخر دهه‌ی ۱۹۹۰ رخ داده است، اکنون چرخش به سمت تمایل عمومی برای حفظ نه تنها میراث تاریخی ساخته شده از گذشته، بلکه همچنین ارزش‌هایی که آن را تولید کرده‌اند، بازگشته است. به طرز عجیبی، نیروی محرک‌های مشابه آنچه که باعث افزایش علاقه به معماری‌های محبوب یا موضوعی (Themed) شده است، همانطور که در بخش‌های دیگر اینجا توصیف شده، اکنون به تقویت موضع خردگرایان نیز کمک می‌کند. این موضوع، ناشی از تمایل به تثبیت پس از آزمایش‌های افراطی دهه‌ی ۱۹۸۰ و بازیابی نقاط مرجع اجتماعی از طریق ارجاع به نشانه‌های آشنا است. این موضوع توضیح می‌دهد که چگونه ارتباط نامحتمل اما مشهودی بین طراحی لئون گریپر برای شهر جدید پاندبری (Poundbury) که بر اساس تیپولوژی‌های روستایی موجود انگلیسی در گذشته شکل گرفته است، و دیزنیلند (Disneyland) وجود دارد، زیرا هر دو به دنبال ارائه‌ی اطمینان به عنوان گزینه‌هایی در برابر حالتی پر آشوب و آینده‌های نامشخص هستند. با این حال، آینده برای خردگرایان، با توجه به حال و هوای اساتید و دانشجویان در مدرسه‌ی جدید ماریو پوتا در لوگانو (Lugano) و تاثیر رو به افزایش این جنبش در زمینه‌های توصیف شده، بسیار روشن است؛ زیرا توافق بر سر تفسیر فردی، که بر روی تلخی‌های ناشی از عقلانیت قرار گرفته است، سرانجام ایدئولوژی خردگرایانه را به یک مسکن مطلوب و به راحتی قابل اجرا برای ناپایداری اجتماعی تبدیل کرده است.

پی‌نوشت

۱- خردگرایی یا رشنالیسم (Rationalism) یک مکتب فلسفی است که بر اهمیت عقل و استدلال منطقی در فرآیند شناخت تأکید دارد. این فلسفه، با استناد به قدرت ذهن انسان در دستیابی به حقیقت و دانش، به نقد تجربیات حسی می‌پردازد و معتقد است که بسیاری از حقایق و اصول می‌توانند به‌صورت مستقل از تجربیات حسی استنتاج شوند.

۲- خردگرایی اروپایی (European Rationalism) به دوره‌ای از تاریخ تفکر و فلسفه اشاره دارد که در آن عقل و استدلال منطقی به عنوان منابع اصلی شناخت و فهم در نظر گرفته می‌شوند. این مکتب فلسفی عمدتاً در قرن هفدهم و هجدهم میلادی، در دوران روشنگری (Enlightenment) شکل گرفت و تأثیرات عمیقی بر فلسفه، علوم، هنر و سیاست اروپا داشت. فیلسوفان برجسته‌ای مانند رنه دکارت (René Descartes)، بارچ اسپینوزا (Baruch Spinoza) و گوتفرد ویلهلم لایبنیتز (Gottfried Wilhelm Leibniz) از نمایندگان مهم این مکتب به شمار می‌روند. خردگرایی اروپایی (European Rationalism) نه تنها به شکل‌گیری علوم مدرن و روش‌های علمی کمک کرده، بلکه به تحول در دیدگاه‌های اجتماعی و سیاسی نیز منجر شده و نقش بسزایی در پیشرفت‌های اجتماعی و فرهنگی اروپا ایفا کرده است.

۳- دهه‌ی مصرف‌گرا به سال‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ اشاره دارد که در این دوران، فرهنگ مصرف و خرید کالاها به عنوان نشانه‌ای از موفقیت و خوشبختی گسترش یافت. این دوره با افزایش تبلیغات و رسانه‌ها همراه بود که بر لذت و احساسات مثبت ناشی از خرید تأکید می‌کردند. در نتیجه، این تغییر، تأثیر قابل توجهی بر ارزش‌ها و معیارهای اخلاقی جامعه گذاشت، به طوری‌که تصمیمات اخلاقی به جای استناد به اصول منطقی، بیشتر بر مبنای احساسات و تجربیات فردی شکل می‌گرفت. این تغییر در نگرش به اخلاق و ارزش‌ها، چالشی برای تفکر خردگرایی به وجود آورد که بر پایه‌ی منطق و عقلانیت بنا شده بود.

۴- دِکارتی (Cartesian) به فلسفه و نظریات رنه دِکارت (René Descartes) فیلسوف و ریاضیدان مشهور فرانسوی اشاره دارد.

۵ -عبارت من فکر می‌کنم، پس هستم (Cogito Ergo Sum' or 'I Think, Therefore, I Am) پایه‌گذار فلسفه‌ی مدرن و تفکر عقل‌گراست و به وجود آگاهانه‌ی انسان اشاره می‌کند. رنه دِکارت (René Descartes) با این گزاره، اهمیت عقل و تفکر را در فرآیند شناخت و حقیقت نمایان می‌سازد و تأثیر عمیقی بر فلسفه و علم گذاشته است.

۶- عبارت اگر خوب به نظر می‌آید (یا احساس خوبی دارد)، نمی‌تواند اشتباه باشد (If It Feels (or looks) Good, It Can't Be Wrong) به معنای یک رویکرد اخلاقی مبتنی بر احساسات و ظواهر است. این نوع نگرش به این اشاره دارد که افراد به جای استناد به اصول اخلاقی ثابت، تصمیمات خود را بر اساس احساسات شخصی و تجربه‌های خود اتخاذ می‌کنند. به عبارت دیگر، اگر یک عمل یا وضعیت به نظر خوب بیاید یا احساس مثبتی ایجاد کند، افراد این احساس را به عنوان نشانه‌ای از درست بودن آن عمل در نظر می‌گیرند. این رویکرد می‌تواند منجر به مشکلاتی شود، زیرا ممکن است انسان‌ها تصمیمات نادرستی بگیرند که بر اساس اصول منطقی یا اخلاقی درست نیستند، اما به دلیل جذابیت ظاهری یا احساس خوشایند، آن‌ها را توجیه می‌کنند.

۷- عبارت یک میکرومتر نظری قانع‌کننده (A Compelling Theoretical Micrometer) به معنای این است که می‌توان از این مصالحه‌ها به عنوان یک ابزار یا معیار دقیق برای اندازه‌گیری و ارزیابی استفاده کرد.

۸- کلبه‌ی اولیه (Primitive Hut) مفهومی است که به ویژه در آثار آبه لاژیر (Abbé Laugier) مطرح شده و به عنوان نمادی از معماری ابتدایی و بنیادی در نظر گرفته می‌شود. کلبه‌ی اولیه نمادی از سادگی و خلوص در طراحی معماری است و به عنوان نمایانگر اصول بنیادی خردگرایی در نظر گرفته می‌شود.

۹- نظریه‌ی انواع (Theory of Types) در معماری به دسته‌بندی و تعریف ساختمان‌ها و فضاهای شهری بر اساس ویژگی‌های مشترک‌شان اشاره دارد. این نظریه به جای تمرکز بر مدل‌های خاص یا تکراری، بر الگوهای اساسی و عناصر مشترک میان انواع مختلف ساختمان‌ها و فضاها تأکید می‌کند. به عبارتی، هدف این نظریه، شناسایی و تحلیل ویژگی‌های بنیادین معماری است که در طول تاریخ و در انواع مختلف ساختمان‌ها و فضاها وجود داشته‌اند.

۱۰- کاترمِر دِ کوئینسی (Quatremère de Quincy) معمار و نظریه‌پرداز قرن نوزدهم، در نظریه‌ی انواع (Theory of Types) تفاوت میان نوع (Type) و مدل (Model) را توضیح داد. او نوع را به عنوان یک الگوی کلی و بنیادی معرفی کرد که در طراحی‌های معماری می‌تواند به طور انتزاعی و عمومی به کار رود، در حالی‌که مدل (Model) به عنوان یک نمونه‌ی خاص و مشخص از این الگو در نظر گرفته می‌شود. این تمایز معماران را ترغیب می‌کرد تا به جای تکرار مستقیم مدل‌ها، به اصول کلی و پایه‌ای معماری توجه کنند.

۱۱- نظریه‌ی گونه‌شناسی (Typological Theory) در معماری و طراحی شهری به مطالعه و دسته‌بندی فرم‌های معماری بر اساس نوع‌های ثابت و تکرارشونده می‌پردازد. این نوع‌ها از لحاظ عملکرد، تاریخچه و استفاده قابل بررسی هستند و در شکل‌دهی به الگوهای پایدار معماری نقش دارند. نظریه‌ی گونه‌شناسی به حفظ و تکرار فرم‌های موفق تاریخی تأکید دارد و از تغییرات ناگهانی فاصله می‌گیرد.

۱۲- این جمله بیان می‌کند که لئون کرییر (Leon Krier) توانسته است مجموعه‌ای از آثار خیالی و مفهومی قابل توجهی خلق کند که به او اعتبار و قدرتی مشابه به بیشتر از معمارانی داده است که پروژه‌های واقعی بیشتری دارند. به عبارت دیگر، حتی اگر کرییر کمتر ساختمان ساخته باشد، تأثیر و اعتبار او در دنیای معماری به خاطر آثار و ایده‌های خلاقانه‌اش به اندازه‌ی معماران مشهور و با سابقه است.

۱۳- کُمو (Como) نام شهری در ایتالیا است که در نزدیکی دریاچه‌ی کُمو در منطقه‌ی لُمباردی (Lombardy) واقع شده است. این شهر به خاطر مناظر زیبایش و همچنین به عنوان محل کار و فعالیت‌های برخی از معماران برجسته مانند جوزپه تراگنی (Giuseppe Terragni) در دهه‌ی ۱۹۳۰ شناخته می‌شود.

۱۴- پریپیتیاتینگ (Perpetuating) به عناصر و ساختارهایی اطلاق می‌شود که در طول زمان، دوام و تداوم دارند و به حفظ هویت و فرهنگ شهری کمک می‌کنند. این عناصر مانند بازارهای محلی و ساختمان‌های تاریخی، به عنوان نقاط تجمع اجتماعی عمل کرده و به تقویت حس تعلق ساکنان به مکان کمک می‌کنند. مثال‌هایی از پریپیتیاتینگ شامل بازارهای سنتی و فضاهای سبز هستند که در طول سال‌ها به عنوان بخشی از زندگی روزمره جامعه باقی مانده‌اند.

۱۵- پاتولوژیکال (Pathological) به ساختارها و عناصر شهری اطلاق می‌شود که به طور غیر طبیعی یا نامناسبی در محیط شهر شکل گرفته و به مشکلات اجتماعی، اقتصادی یا زیست‌محیطی منجر می‌شوند. این عناصر معمولاً به‌دلیل عدم توجه به بافت تاریخی یا فرهنگی منطقه، طراحی ضعیف یا نیازهای نادرست شهروندان ایجاد می‌شوند. مثال‌هایی از پاتولوژیکال شامل ساختمان‌های خالی، مناطق حاشیه‌نشینی و فضاهای عمومی ناکارآمد هستند که به افت کیفیت زندگی و احساس بیگانگی در ساکنان منجر می‌شوند.

۱۶- در طراحی‌های رُسی (Rossi) به‌کارگیری گذرگاه‌های طاقدار (Arcades) به عنوان ابزاری برای مدنیت، تأکید بر اهمیت فضاهای عمومی و تعاملات اجتماعی دارد. این انتخاب طراحی نه تنها به زیبایی‌شناسی می‌انجامد بلکه حس زندگی شهری را تقویت کرده و یادآور خیابان‌های سنتی ایتالیایی است که به واسطه‌ی طاق‌های سرپوشیده و فضاهای عمومی دلنشین، امکان تعامل و ارتباطات اجتماعی را فراهم می‌کنند. طراحی‌هایی مانند مجتمع آپارتمانی گالاراتسه (Gallaratese) در میلان نمونه‌ای بارز از این رویکرد هستند که سعی دارند با استفاده از فرم‌های سنتی، حس مدنیت و جامعه‌پذیری (Civility and Sociability) را در فضاهای معاصر بازآفرینی کنند.

۱۷- عبارت «فضای عمومی معادل اقامتگاه‌های خصوصی در طبقات بالاست» به این معناست که فضای عمومی ایجادشده در پایین ساختمان، از نظر اهمیت و عملکرد به اندازه‌ی اقامتگاه‌های خصوصی در طبقات بالای آن ارزش دارد. به عبارت دیگر، فضای عمومی و خصوصی به‌طور همزمان در این طراحی وجود دارند و هر کدام نقش مهمی در زندگی اجتماعی و شخصی ساکنان ایفا می‌کنند. فضای عمومی می‌تواند مکانی برای تعاملات اجتماعی باشد، در حالی‌که اقامتگاه‌های خصوصی فضای زندگی و استراحت افراد را فراهم می‌کنند.

۱۸- طاق گالاراتسه به نوعی از طراحی معماری اشاره دارد که معمولاً شامل طاق‌ها یا گذرگاه‌های مسقف با ستون‌ها و ردیف‌های متناوب است. این نوع طراحی به ویژه در شهرهای ایتالیا مانند میلان و مُدنا رایج است و به عنوان بخشی از فضاهای عمومی یا تجاری به کار می‌رود. این طاق‌ها معمولاً با ایجاد سایه و حفاظت از عناصر طبیعی، فضای راحت‌تری را برای پیاده‌روی و فعالیت‌های اجتماعی فراهم می‌کنند. به علاوه، طراحی آن‌ها می‌تواند به زیبایی‌شناسی شهری و هویت محلی کمک کند. در کل، طاق گالاراتسه به عنوان نمادی از معماری ایتالیایی شناخته می‌شود که توجه به جزئیات و استفاده از فضاهای عمومی را به نمایش می‌گذارد.

۱۹- کیوبیک‌ها (Cubicles) در زمینه‌های مختلف، به ویژه در معماری و طراحی فضاهای عمومی، به اتاقک‌های کوچک یا فضاهای جداگانه‌ای اشاره دارند که به منظور اهداف خاصی ایجاد می‌شوند. این فضاها به عنوان مکان‌هایی برای دفن یا نگهداری خاکسترهای درگذشتگان نیز استفاده می‌شوند. در طراحی قبرستان‌ها، کیوبیک‌ها می‌توانند به صورت عمودی یا افقی چیده شوند و امکان تخصیص فضاهای مستقل برای هر درگذشته را فراهم می‌آورند. این ساختارها به خانواده‌ها این امکان را می‌دهند که به طور خاص یاد و خاطره عزیزان خود را زنده نگه‌دارند. نصب نام‌ها و عکس‌های درگذشتگان بر روی این کیوبیک‌ها شناسایی و گرامیداشت آن‌ها را تسهیل می‌کند و محیطی برای برگزاری مراسم یادبود فراهم می‌آورد. کیوبیک‌ها علاوه بر کارایی عملی، می‌توانند نمادی از احترام و

یادآوری باشند که در طراحی آن‌ها توجه به زیبایی و معنا نیز در نظر گرفته می‌شود. در نتیجه، این فضاها می‌توانند به عنوان مکان‌هایی برای تجدید خاطرات و برگزاری مراسم‌های خانوادگی، نقش مهمی در فرآیند گرامیداشت درگذشتگان ایفا کنند.

۲۰-منظور از «تصاویر مشابه» در اینجا به ایده‌ها یا مفاهیمی اشاره دارد که هر دو پروژه، گورستان مُدنا و موزه‌ی موزه‌ی هولوکاست (Holocaust Museum) به نوعی با آن‌ها درگیر هستند؛ مانند مرگ، خاطره، فقدان، تاریخ، و تراژدی انسانی. این تصاویر یا مفاهیم ممکن است در هر دو اثر به صورت معماری یا فضایی بازتاب یابند، اما نحوه‌ی برخورد معماران با آن‌ها متفاوت است. در گورستان مُدنا اثر رُسی اعتماد به فضا به این معناست که معمار معتقد است خود فضا و شکل‌های معماری می‌توانند بدون نیاز به توضیحات اضافی، به‌تنهایی بار معنایی لازم را منتقل کنند. این امر اغلب به نوعی «سکوت» فضایی اشاره دارد که در آن مخاطب با قرار گرفتن در فضا، احساسات و معانی را درک می‌کند. در مقابل، در موزه‌ی هولوکاست اثر فِرید (Freed) فضا ممکن است به‌گونه‌ای طراحی شده باشد که مخاطب را به تجربه‌ای فعال‌تر دعوت کند. شاید نیاز به توضیحات و نشانه‌های بیشتری باشد تا معنایی به‌طور دقیق‌تر منتقل شوند و مخاطب به تعامل بیشتری با محیط ترغیب شود. به طور کلی، تفاوت در این است که چقدر هر اثر به خود فضا اعتماد دارد تا معنای عمیق و پیچیده را به طور مستقیم به مخاطب القا کند، یا چقدر نیاز به نشانه‌ها و واسطه‌های دیگری دارد تا این معنای به درستی فهمیده شوند.

۲۱- عبارت «پل‌های فلزی پیچیده‌شده در سیم مشبک» به طراحی خاصی اشاره دارد که نمادی از محدودیت، حصار و احساس محصور بودن است. این عناصر طراحی می‌توانند به طور استعاری به تجربه‌های ناامیدکننده و ترسناک هولوکاست اشاره داشته باشند. پل‌های فلزی به عنوان ساختاری انتقالی، اما در عین حال محدودکننده، حس تردید و ناامنی را در مخاطب ایجاد می‌کنند. استفاده از سیم مشبک به‌عنوان نوعی حصار، تصویری از کنترل و محدودیت را منتقل می‌کند که می‌تواند یادآور وضعیت زندانیان و قربانیان هولوکاست باشد. این طراحی نه تنها بر عناصر بصری تأکید دارد، بلکه احساسات عمیق‌تری را نیز در زمینه‌ی تاریخی و انسانی به تصویر می‌کشد.

۲۲-عبارت کاوش‌های تیپولوژیک (Typological Exploration) به معنای شناسایی و مطالعه انواع مختلف بناها، فضاها یا عناصر طراحی است و تلاش می‌کند تا ویژگی‌ها و کارکردهای آن‌ها را در زمینه‌های مختلف مقایسه کند. این نوع کاوش به طراحان و معماران کمک می‌کند تا بتوانند ایده‌ها و مفاهیم جدیدی را از طریق تجزیه و تحلیل انواع مختلف طراحی‌ها استخراج کنند.

۲۳ -عبارت فضاهای داخلی اپیزدیک (Internal Episodic Spaces) به فضاهایی اشاره دارد که طراحی آن‌ها به‌گونه‌ای است که می‌توانند تجربیات یا وقایع خاصی را در یک زمان و مکان معین منتقل کنند. این فضاها معمولاً با اهداف خاصی طراحی می‌شوند تا احساسات یا خاطرات خاصی را در بازدیدکنندگان ایجاد کنند.

۲۴- علم نشانه‌های خالی (A Science of Empty Signs) به مطالعه و تحلیل نشانه‌ها و نمادهایی اشاره دارد که در ظاهر ممکن است، فاقد معنای مستقیم یا خاصی باشند، اما در واقع نقش مهمی در برقراری ارتباطات فرهنگی و اجتماعی دارند. این مفهوم، ریشه در علم نشانه‌شناسی (Semiosis) و نظریه‌های فرهنگی دارد که بر این نکته تأکید می‌کند که نشانه‌ها می‌توانند از طریق تجربیات فرهنگی و ناخودآگاه جمعی، معنای عمیق‌تری را به مخاطب منتقل کنند. در زمینه‌ی معماری و طراحی، این علم به دنبال بهره‌برداری از این نشانه‌ها برای ایجاد فضایی است که نه تنها عملکردی باشد، بلکه با احساسات و تفسیرهای فرهنگی نیز ارتباط برقرار کند.

۲۵- خانه‌ی اپرای کارلو فلیسه (Carlo Felice Opera House) در چِنُئا (Genoa)، ایتالیا طراحی شده توسط معمار برجسته‌ی ایتالیایی، آلدو رُسی در سال ۱۹۸۲ افتتاح شد. این بنا نه تنها به‌عنوان یک مرکز فرهنگی و هنری مهم شناخته می‌شود، بلکه به‌دلیل طراحی منحصر به فردش، به‌ویژه استفاده از نشانه‌ها و نمادهای فرهنگی، در زمینه‌ی معماری مدرن نیز مورد توجه قرار دارد. معماری این اپرا به‌سادگی و انسجام شکل‌ها و فضاها تأکید دارد و به دنبال ایجاد فضایی است که تجربه‌ای عمیق و فرهنگی را برای تماشاگران به ارمغان آورد. رُسی در این طراحی، به بررسی مفهوم علم نشانه‌های خالی (A Science of Empty Signs) پرداخته و سعی کرده است که با حذف زوائد، به معنای اصلی و هویت فرهنگی مکان احترام بگذارد. این اپرا به عنوان یک نماد از توانایی معماری در ایجاد فضاهای هنری و فرهنگی، همچنان در کانون توجه قرار دارد.

۲۶- تکنولوژی برج پرواز (Flytower Technology) به سیستم‌های پیشرفته‌ای اشاره دارد که در تئاترها و اپراها برای مدیریت پرده‌ها، دکورها و تجهیزات صحنه استفاده می‌شود. این سیستم معمولاً شامل یک سازه‌ی عمودی (برج) است که بالای صحنه قرار دارد و با استفاده از قرقره‌ها، کابل‌ها و مکانیزم‌های الکتریکی، امکان جابه‌جایی اجزا را به صورت سریع و کارآمد فراهم می‌کند. تکنولوژی برج پرواز (Flytower Technology) به طراحان و کارگردانان این امکان را می‌دهد که به طور خلاقانه‌تری با دکور و فضای صحنه کار کنند و تغییرات چشمگیر و زیبایی را در طول اجرا ایجاد نمایند. این تکنولوژی به ویژه در تئاترهای بزرگ و اپراهای حرفه‌ای اهمیت دارد و می‌تواند به بهبود تجربه‌ی تماشاگران و ارتقای کیفیت اجراها کمک کند. در نهایت، تکنولوژی برج پرواز (Flytower Technology) نه تنها به‌عنوان ابزاری فنی، بلکه به عنوان یک عنصر کلیدی در هنرهای نمایشی، نقش مهمی در خلق فضایی جذاب و پویا ایفا می‌کند.

۲۷- عبارت «این تئاتر بر اساس آن نماد، به‌طور اساسی و بدون زوائد بنا شده است» به مفهوم علم نشانه‌های خالی (A Science of Empty Signs) اشاره دارد. این مفهوم به بررسی نشانه‌ها و نمادهایی می‌پردازد که با سادگی و خلوص خود قادر به انتقال معنای عمیق و پیچیده هستند. در خانه‌ی اپرای کارلو فلیسه (Carlo Felice Opera House)، رُسی با حذف زوائد و تمرکز بر عناصر اساسی، فضایی ایجاد کرده است که هر نشانه به طور موثر و مستقل معنای خاصی را منتقل می‌کند.

۲۸ -عبارت «دوگانگی اساسی معاصر» به اشاره به تضاد میان پیشرفت‌های چشمگیر در علم و تکنولوژی و احساس پوچی و کمبود معنوی در زندگی انسان‌ها اشاره دارد. رُسی در آثار خود سعی دارد این دوگانگی را مورد بررسی قرار دهد و نشان دهد که پیشرفت‌های علمی و تکنولوژیکی ممکن است با احساساتی چون بی‌هدفی، انزوا و نارضایتی روحی همراه باشند. بلوک مسکن اجتماعی آبی.بی.ای (IBA) در برلین، هتل ایل‌پالازو (Il Palazzo) در فوکوکوا (Fukuoka)، ژاپن و موزه‌ی بونفانتین (Bonnefanten Museum) در ماستریخت (Maastricht)، هلند نمونه‌هایی از این آثار هستند که نقد رُسی بر این دوگانگی را تداوم می‌بخشند و به بینندگان یادآوری می‌کنند که هر پیشرفتی بدون توجه بهبعاد انسانی و معنوی آن می‌تواند به احساس کمبود و بی‌معنایی منجر شود. ۲۹- خلق مناظر متافوریک خالی (Empty Metaphorical Landscapes) به معنای طراحی فضاهایی است که به طور عمدی، عاری از اشیا و جزئیات اضافی هستند و در عوض، بر روی احساسات و مفاهیم عمیق تأکید می‌کنند. این مناظر با ایجاد فضایی خالی، و بدون حواس‌پرتی، به بیننده اجازه می‌دهند تا به تفکر و تفسیر خود بپردازد. در این نوع طراحی، فضا به عنوان یک عنصر حیاتی عمل می‌کند و می‌تواند احساساتی مانند تنهایی، عدم وجود، یا حتی هویت را منتقل کند. این رویکرد در آثار معمارانی چون آلدو رُسی و نقاشانی چون جورجو دِ کیریکو (Giorgio de Chirico) مشهود است و نشان‌دهنده‌ی توانایی هنر در بیان احساسات و مفاهیم پیچیده به‌وسیله‌ی ساده‌ترین عناصر است.

۳۰ -سوررئالیسم (Surrealism) یک جنبش هنری و ادبی است که به دنبال بیان تصورات و احساسات ناخودآگاه انسان‌ها بود. این جنبش، تحت تأثیر نظریات فروید (Freud) درباره‌ی روانشناسی و خواب‌ها شکل گرفت و هنرمندان، تلاش کردند تا واقعیت را از طریق تصاویر غیر عادی و خیالی بازنمای کنند. آثار سورئالیستی معمولاً ترکیبی از عناصر واقعیت و خیال است و به طور عمده بر روی تضادها، نمادها و تخیل تأکید دارند. هنرمندانی مانند سالوادر دالی (Salvador Dali)، رنه ماگریت (René Magritte) و جورجو دِ کیریکو (Giorgio de Chirico) از جمله چهره‌های برجسته این جنبش به شمار می‌روند. سوررئالیسم به ویژه در نقاشی، ادبیات و سینما تأثیرات عمیقی گذاشت و به عنوان راهی برای فرار از واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی آن زمان عمل کرد.

۳۱- ارتباط بین سوررئالیسم و خلق مناظر متافوریک خالی (Empty Metaphorical Landscapes) در این است که هر دو به بررسی احساسات عمیق انسانی و واقعیت‌های درونی می‌پردازند. سوررئالیسم با بهره‌گیری از تصاویری غیر عادی و خیالی، تلاش می‌کند تا ناخودآگاه انسان و دنیای خواب‌ها را به تصویر بکشد. به طور مشابه، مناظر متافوریکِ خالی (Empty Metaphorical Landscapes) با ایجاد فضاهایی عاری از جزئیات اضافی، فضایی فراهم می‌کنند که در آن بیننده می‌تواند به تفکر و تحلیل احساسات و مفاهیم عمیق‌تری بپردازد. در هر دو رویکرد، تأکید بر ایجاد ارتباطی عمیق و معنایی میان فضا و بیننده وجود دارد. مناظر متافوریکِ خالی با طراحی‌های ساده و تأثیرگذار، به بیننده اجازه می‌دهند تا معنایی مختلفی را از فضا استخراج کند، در حالی‌که آثار سوررئالیستی، با تصاویری که بر واقعیت غلبه می‌کنند، احساساتی چون تنهایی، اضطراب و عدم وجود را منتقل می‌کنند. به این ترتیب، هر دو رویکرد به نوعی به بررسی وضعیت انسانی و تجربه‌های عمیق روانی می‌پردازند و به همین دلیل به هم شبیه دانسته می‌شوند.

۳۲ -این عبارت به تمایز و واکنشی اشاره دارد که هنرمندان پس از دیدن آثار مونک (Munch) در پی آن برآمده‌اند. ادوارد مونک (Edvard Munch)، با نقاشی‌هایش به ویژه در یک نقاشی با عنوان فریاد (The Scream) احساسات عمیق اضطراب، تنهایی و رنج انسانی را به تصویر کشید که به طور گسترده‌ای بر هنرمندان بعدی تأثیر گذاشت. این واکنش می‌تواند به شکل‌های مختلفی نمایان شود؛ از تلاش برای خلق تصاویری که احساسات متضاد را منتقل می‌کنند تا الهام‌گیری از سبک و تکنیک‌های او با هدف بازنگری در مفاهیم و احساسات انسانی. به این ترتیب، این عکس‌العمل نه تنها نشان‌دهنده‌ی تأثیر عمیق مونک (Munch) بر هنر مدرن است، بلکه نمایانگر جستجوی مستمر هنرمندان رای بیان احساسات و تجربیات انسانی در قالب‌های تازه و متفاوت می‌باشد.

۳۳ -در طراحی هتل ایل پالاتزو (Il Palazzo) توسط رُسی، بی‌پنجره بودن نه تنها به نقصی در معماری اشاره دارد، بلکه به یک ایده‌ی عمیق‌تر درباره‌ی شرایط انسانی معاصر نیز می‌پردازد. این

ساختمان، به عنوان یک معما، از بینندگان دعوت می‌کند تا به درون خود نگریسته و در جستجوی معنا در دنیایی که گاهی اوقات به‌نظر می‌رسد بی‌معناست، خود را بیابند. در واقع، این اثر، یادآور می‌شود که ممکن است بهترین پاسخ‌ها در جستجوی درونی و تفکر عمیق درباره‌ی زندگی نهفته باشد.

۳۴- این جمله اشاره دارد به تلاش‌های آلدو رُسی در طراحی موزه‌ی یونفانتِی که به منظور پاسخگویی به زمینه‌ی فیزیکی و هم‌زمان ایجاد ارتباطی با طبیعت صورت گرفته است. با این‌حال، حتی با طراحی‌هایی که به دنبال ادغام فضاهای داخلی و خارجی هستند، انزوا و جدایی همچنان بر طراحی غالب است. این تضاد نشان‌دهنده‌ی چالش‌هایی است که معماران در تلاش برای ایجاد فضاهای کارآمد و هم‌زمان با احساس ارتباط با محیط طبیعی با آن مواجه هستند. در واقع، این طراحی به‌نوعی تلاش برای بازکردن فضا به سمت طبیعت است، ولی به طور همزمان حسی از انزوا را القا می‌کند که ممکن است ناشی از موقعیت جغرافیایی یا ترکیب مصالح و فرم‌ها باشد.

۳۵- این جمله به نظریه‌ی آلدو رُسی درباره‌ی اهمیت حافظه در معماری و طراحی شهری اشاره دارد. برای رُسی حافظه، یک لایه‌ی ضروری است که به عنوان یکی از عناصر اصلی در شکل‌دهی به معماری محسوب می‌شود. این مفهوم به ویژه در زمینه‌ی طراحی شهری حائز اهمیت است، زیرا رُسی اعتقاد دارد که حافظه‌ی جمعی و تجربیات فرهنگی می‌توانند بر شکل و عملکرد فضاها تأثیر بگذارند. تجربه‌های گذشته و خاطرات فردی و جمعی انسان‌ها در تعامل با فضاهای شهری، به عنوان یک عنصر کلیدی در خلق آثار معماری و طراحی شهری نقش دارند. وقتی رُسی می‌گوید حافظه با تیپولوژی (Typology) ترکیب می‌شود، به این معناست که نوع‌شناسی فضاها (که شامل دسته‌بندی و ویژگی‌های خاص آن‌هاست) باید با تجربیات و خاطرات گذشته ترکیب شود تا تحلیل دقیقی از فضاهای شهری ارائه دهد. این تحلیل در آثاری که حافظه و منطق در آن‌ها به طور فشرده و بارز وجود دارند، به خوبی قابل شناسایی است. به عبارت دیگر، در طراحی‌های شهری رُسی می‌توان مشاهده کرد که چگونه عناصر تاریخی و فرهنگی با ساختارهای جدید در یک بستر شهری ترکیب می‌شوند و بدین وسیله، عمق و غنای بیشتری به فضاهای شهری می‌بخشند. این تضاد و ترکیب بین حافظه و منطق باعث می‌شود که آثار او همواره با تجربه‌های گذشته و نیازهای معاصر هم‌راستا باشند.

پیشینه و تجربیات گذشته، پایه و اساس تصمیم‌گیری‌ها و طراحی‌ها بودند. اما کولکوهون اشاره می‌کند که در دنیای مدرن، این بدنه‌ی سنتی دیگر وجود ندارد یا بسیار کم‌رنگ شده است. او این وضعیت را به خلا تشبیه می‌کند؛ به این معنا که دیگر مرجعی قوی برای هدایت معماران وجود ندارد و مفهوم پیشینه از این نظر بی‌معنا شده است. این نقدی به فقدان ریشه‌های تاریخی در طراحی‌های مدرن است و نشان‌دهنده‌ی چالشی است که معماران معاصر با آن مواجه‌اند: طراحی در فضایی که از سنت‌ها و اصول گذشته بریده شده است.

۳۷- آلان کولکوهون به یک پارادوکس (تناقض) در فرآیند طراحی معماری اشاره می‌کند. در ظاهر، طراحی معماری به عنوان یک فرآیند سخت و منطقی جلوه می‌کند؛ یعنی فرآیندی که بر اساس اصول و قوانین مشخص و قابل‌سنجش انجام می‌شود. اما کولکوهون معتقد است که این نظم و عقلانیت ظاهری در واقع به یک باور شهودی و تقریباً عرفانی وابسته است. به بیان دیگر، در حالی‌که به نظر می‌رسد طراحی معماری بر اساس تحلیل و استدلال عقلانی انجام می‌شود، در عمق این فرآیند یک نوع اعتقاد به شهود و احساس درونی وجود دارد. این باور شهودی به معمار اجازه می‌دهد تا فراتر از اصول سختگیرانه، با الهام از حس و تجربه، تصمیمات طراحی بگیرد.

۳۸- تیپولوژی‌های نهادی (Institutional Typologies) به الگوها و فرم‌های معماری اطلاق می‌شود که از ساختمان‌ها یا فضاهایی که در طول تاریخ برای کاربری‌های خاصی مثل مدارس، بیمارستان‌ها، خوابگاه‌های دانشجویی، کلیساها و سایر نهادهای اجتماعی ساخته شده‌اند، الهام گرفته می‌شود. این الگوها، که اغلب در طول زمان تثبیت و تکرار شده‌اند، شامل ویژگی‌های مشترک در فرم و کارکرد هستند. در این مفهوم، معماریانی مانند گراسی (Grassi) و رُسی با بازنگری و استفاده از این الگوهای تاریخی (تیپولوژی‌ها) در کارهای مدرن خود، به نوعی پیوستگی با گذشته ایجاد می‌کنند، حتی اگر آن نهادها دیگر در جامعه‌ی مدرن نقش اصلی خود را نداشته باشند.

۳۹- پُرتیکو (Portico) به ایوان‌های جلوی در ورودی یا بخش بیرونی ساختمان اطلاق می‌شود که معمولاً با ستون‌ها و سقف پوشیده می‌شود. این نوع ایوان‌ها اغلب در معماری کلاسیک (Classic) و نئوکلاسیک (Neo-Classic) استفاده می‌شوند و یکی از عناصر مهم در نمای ساختمان‌های عمومی یا بزرگ به شمار می‌آیند. در واقع، پُرتیکو یک فضای باز و سرپوشیده است که معمولاً در ورودی اصلی ساختمان قرار دارد.

۴۰- واژه‌ی اِرِبِن‌فیله (Urbanophile) از ترکیب دو واژه‌ی لاتین و یونانی تشکیل شده است؛ اِرِبِن (Urban) که از واژه‌ی لاتین اِرِبِز (Urbs) به معنای شهر گرفته شده و فیله (Phile) که ریشه در واژه‌ی یونانی فیْلُس (Philos) به معنای دوستدار دارد. این اصطلاح به فردی اشاره دارد که علاقه و شیفتگی خاصی به شهرها و زندگی شهری دارد. در بافت معماری و شهرسازی، اِرِبِن‌فیله‌ها (Urbanophiles) افرادی هستند که به مطالعه و درک شهر، ساختارهای شهری و تأثیرات متقابل معماری در محیط شهری علاقه‌مند هستند. معماریانی مانند گراسی و رُسی به دلیل توجه عمیق به مفهوم شهر و تعامل میان فرم‌های معماری در بستر شهری به عنوان اِرِبِن‌فیله شناخته می‌شوند.

۴۱- تیچینو (Ticino) نام منطقه‌ای در سوییس است که دارای یک سنت معماری منحصربه‌فرد است. این منطقه به ویژه به دلیل تأثیرات معماری ایتالیا و وجود معماریانی که به سبک‌های مدرن و رشنالیستی گرایش دارند، مشهور است. معماران این منطقه، از جمله ماریو بوتاً در شکل‌دهی به معماری مدرن سوییس نقش برجسته‌ای داشته‌اند و مکتب تیچینه‌ای (Ticinese School) به عنوان نمونه‌ای از ترکیب هنری و کاربردی شناخته می‌شود. معماری این منطقه با استفاده از مواد بومی، توجه به مقیاس انسانی، و ترکیب فضاهای سنتی و مدرن، جلوه‌ای خاص به خود گرفته است.

۴۲- شبه عملکردگرا (Quasi-Functionalist) و شبه رشنالیستی (Quasi-Rationalist) به طراحی‌هایی اشاره دارند که تا حدی به اصول عملکردگرایی و خردگرایی وفادارند، اما به طور کامل از آن‌ها پیروی نمی‌کنند. در شبه عملکردگرایی، عملکرد به عنوان یک اصل اساسی مد نظر قرار می‌گیرد، اما ممکن است برخی عناصر زیبایی‌شناختی یا غیر عملکردی نیز در طراحی نقش داشته باشند. به طور مشابه، شبه رشنالیست نیز تا حدودی به منطق و اصول رشنالیستی وابسته است، اما کاملاً تحت تسلط این اصول نیست و ممکن است جنبه‌های هنری یا احساسی نیز در طراحی دخیل شوند.
۴۳- مَربِیو اینفریوره (Morbio Inferiore) یک شهر کوچک در کانتون تیسینو (Canton Ticino) در سوییس است. این منطقه به خاطر طبیعت زیبا و چشم‌اندازهای کوهستانی‌اش شناخته شده است. مَربِیو اینفریوره به عنوان یک محل سکونت و مرکز محلی، به ویژه به دلیل نزدیکی‌اش به شهرهای بزرگ‌تر مانند لکارنو (Locarno) و تیسینو محبوب است. در معماری، این منطقه به دلیل تأثیرات فرهنگی و تاریخی، بستر مناسبی برای طراحی‌های مدرن و معاصر محسوب می‌شود. معماران معروفی مانند ماریو بوتاً در این منطقه پروژه‌های معماری را طراحی کرده‌اند که نشان‌دهنده‌ی پیوند بین معماری مدرن و زمینه‌ی طبیعی و فرهنگی آن منطقه است.

۴۴- فالانکسِ خطی (Linear Phalanx) به یک ساختار یا طراحی اشاره دارد که به شکل خطی و در ردیف‌های متوالی سازماندهی شده است. در معماری، این اصطلاح معمولاً برای توصیف مجموعه‌ای از فضاها یا اتاق‌ها استفاده می‌شود که در یک خط یا راستا قرار دارند و معمولاً به طور همزمان یا متوالی با هم در ارتباط هستند. مدرسه‌ی متوسطه‌ی بوتاً به عنوان یک فالانکسِ خطی (Linear Phalanx) طراحی شده است، به این معنی‌که کلاس‌ها به‌صورت ردیفی و به شکل مستمر در کنار هم قرار دارند و از طریق پله‌های دسترسی به یکدیگر متصل می‌شوند. این نوع طراحی می‌تواند به بهینه‌سازی فضا و افزایش کارایی استفاده از آن کمک کند.

۴۵- طاق‌های نصرت (Triumphal Arches) رومیان سازه‌های معماری نمادینی بودند که به عنوان نشانه‌ای برای بزرگداشت پیروزی‌ها و دستاوردهای نظامی ساخته می‌شدند. این طاق‌ها معمولاً در ورودی شهرها یا در مکان‌های مهم استراتژیک قرار می‌گرفتند و به عنوان یادبودهایی از پیروزی‌ها، زندگی و فعالیت‌های شخصیت‌های تاریخی، مانند امپراتورها، عمل می‌کردند. طاق نصرت معمولاً با تزئینات هنری، مجسمه‌ها و نگاره‌های نمادین مزین می‌شد که داستان‌های پیروزی و قدرت را به تصویر می‌کشیدند. معروف‌ترین نمونه‌ها شامل طاق نصرت گُستانتین (Constantine) در رم و طاق نصرت تیتوس (Titus) هستند. این سازه‌ها به عنوان نشانه‌هایی از اقتدار و اعتبار سیاسی نیز عمل می‌کردند و تأثیر عمیقی بر هنر و معماری عصرهای بعدی گذاشتند.

۴۶- تکتونیک (Tectonic) در لغت به معنای ساختن یا سازماندهی است و از واژه‌ی یونانی (τεκτονικός) یا (tektonikos) گرفته شده که به معنای ساختن است. در زمینه‌ی معماری و مهندسی، تکتونیک به اصول و عناصر ساختاری ساختمان‌ها و نحوه‌ی تعامل آن‌ها با یکدیگر و محیط اطراف اشاره دارد. به عبارت دیگر، تکتونیک به جنبه‌های فنی و ساختاری طراحی می‌پردازد که بر اساس وزن، نیرو و توزیع بار در سازه‌ها شکل می‌گیرد. عبارت "و دارای چهارچوبی کوچک‌تر از نظر تکتونیکی است" به این معناست که ابعاد و ساختار فیزیکی خانه در ریوا سان ویتاله (Riva San Vitale) نسبت به سایر بناها کوچک‌تر و ساده‌تر است. در اینجا "چهارچوب تکتونیکی" به ساختار و طراحی فیزیکی ساختمان اشاره دارد که بر اساس اصول مهندسی و معماری بنا شده است. در واقع، این جمله نشان‌دهنده‌ی سادگی و کم‌حجم بودن طراحی این خانه است.

۴۷- زمینه‌ی منفی (Negative Context) به شرایط و محیط‌هایی اشاره دارد که ممکن است دارای ویژگی‌های نامطلوب یا چالش‌برانگیز برای طراحی و ساخت‌وساز باشند. این زمینه‌ها ممکن است شامل مناطق صنعتی، مناطق بافت فرسوده، یا مناطقی با مشکلات اجتماعی و اقتصادی باشند. معمارانی مانند ماریو بوتاً در مواجهه با این نوع زمینه‌ها، تلاش می‌کنند تا با طراحی‌های خلاقانه و

نوآورانه خود، به بهبود و تحول محیط کمک کنند. این فرآیند می‌تواند شامل ایجاد فضاهایی باشد که به نیازهای اجتماعی پاسخ دهند یا ویژگی‌های مثبت جدیدی را به محیط اضافه کنند. رویکرد زمینه‌ی منفی (Negative Context) به ویژه در کارهای بوتاً مشهود است، جایی‌که او با طرح‌های خاص خود سعی دارد به تجدید حیات فضاهای آسیب‌دیده پردازد و از طریق معماری، ارتباطی نوین میان مردم و محیط برقرار کند.

۴۸- کاراول (Caravel) نوعی کشتی سبک و بادبانی بود که در قرن‌های پانزده و شانزده میلادی توسط ملوانان پرتغالی و اسپانیایی برای کاوش‌های دریایی و تجارت استفاده می‌شد. این کشتی‌ها به خاطر طراحی خاص‌شان، از جمله بدنه‌ی باریک و بادبان‌های مثلثی، قادر به حرکت سریع و مانور در آب‌های کم‌عمق بودند. کاراول معمولاً برای سفرهای طولانی دریایی به کار می‌رفتند و به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای اکتشافات دریایی در دوره‌ی کشف قاره‌ها شناخته می‌شوند. این کشتی‌ها به ویژه در سفرهای اکتشافی به آمریکا و دیگر سرزمین‌های جدید کاربرد داشتند و نقشی حیاتی در تاریخ دریانوردی و تجارت بین‌المللی ایفا کردند.

۴۹- مفهوم خردگرایانه تحول و دگرگونی بافت به رویکردی در معماری اشاره دارد که در آن معماران با استفاده از اصول منطقی و عقلانی به طراحی و تغییر در بافت موجود می‌پردازند. در این روش، تمرکز بر تحلیل محیطی، نیازها و شرایط محلی است، به گونه‌ای که طراحی معماری با ویژگی‌های زمینه‌ای سازگار و هماهنگ باشد. این رویکرد، که در مکتب تیچینو نیز دیده می‌شود، از اصول رشنالیستی برای ایجاد تحول در بافت شهری یا معماری بهره می‌گیرد، به نحوی‌که هم ساختارهای جدید و هم بافت قدیمی در تعامل و همزیستی منطقی با یکدیگر قرار گیرند.

۵۰- آکوئِداکتِ رومی (Roman Aqueduct) به سیستم‌های مهندسی و معماری اشاره دارد که در دوران روم باستان برای انتقال آب از منابع دوردست به شهرها و مناطق مختلف ساخته می‌شدند. این سازه‌ها به طور معمول از سنگ، آجر یا بتن ساخته می‌شدند و معمولاً شامل قوس‌ها و پل‌ها برای عبور از دره‌ها و موانع طبیعی بودند. آکوئِداکت‌ها (Aqueducts) به عنوان نمادهای پیشرفت مهندسی روم باستان شناخته می‌شوند و به خوبی نشان‌دهنده توانایی‌های بالای این تمدن در طراحی و ساخت سازه‌های بزرگ هستند. این سیستم‌ها نه تنها برای تأمین آب آشامیدنی بلکه برای آبیاری، حمام‌ها و دیگر نیازهای بهداشتی نیز مورد استفاده قرار می‌گرفتند. بسیاری از آکوئِداکتِ رومی هنوز هم در برخی نقاط جهان باقی مانده‌اند و به عنوان آثار تاریخی ارزشمند شناخته می‌شوند.

۵۱- این جمله به بررسی رابطه‌ی میان طبیعت و سکونت اشاره دارد و بر اهمیت تأمل در این ارتباط تأکید می‌کند. پیشرفت از طبیعت به سکونت، نشان‌دهنده‌ی روند تحول انسان از زندگی در محیط‌های طبیعی به ساخت فضاهای مسکونی است. بازگشت انعکاسی به منزله‌ی ارزیابی این فضاها و تأمل در دستاوردهای فرهنگی و اجتماعی بشری است. فاصله‌ی مجازی که طی شده به معنی تغییرات فیزیکی، اجتماعی و فرهنگی است که انسان از زندگی در طبیعت تا ایجاد فضاهای سکونتی و شهری پیموده است. این فاصله، به نوعی نمایانگر پیشرفت تمدن در مقیاس کوچک است و نشان می‌دهد که چگونه خانه‌ها می‌توانند نماد تغییرات و تحولات عمیق‌تری در زندگی انسان باشند.

۵۲- در این جمله، خانه به عنوان یک سد، استعاره‌ای برای توصیف نقش کنترل‌کننده‌ی آن بر فضای سبز اطرافش در نظر گرفته شده است. این استعاره نشان می‌دهد که خانه به گونه‌ای طراحی شده است که مقدار مشخصی از چمن‌های اطراف را مدیریت می‌کند، به طوری‌که از بی‌نظمی جلوگیری کرده و زیبایی بصری را در محیط حفظ کند. به عبارتی، خانه به جای ایجاد اختلال در طبیعت، به آن شکل می‌دهد و به نوعی در تعامل با محیط طبیعی عمل می‌کند.

۵۳- پرگولا (Pergola) یک سازه‌ی معماری است که معمولاً از ستون‌ها و تیرک‌ها تشکیل شده و به عنوان سایه‌بان یا محوطه‌ای برای گیاهان بالارونده (مانند درختان، تاک‌ها و گل‌ها) عمل می‌کند. این سازه‌ها معمولاً در فضای باز و باغ‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند و می‌توانند به عنوان یک محل نشیمن یا گذرگاه زیبا عمل کنند. پرگولاها معمولاً به طور جزئی باز هستند، به این‌معنی که نور خورشید از میان تیرک‌های آن عبور می‌کند و باعث ایجاد فضایی سایه‌دار و دلپذیر می‌شود. این سازه‌ها همچنین می‌توانند به عنوان یک عنصر دکوراتیو در طراحی باغ یا فضای سبز استفاده شوند.

۵۴- با آکولوس (Oculus) واژه‌ای لاتین به‌معنای چشم، در معماری به عناصری با شکل دایره‌ای یا بیضی اشاره دارد که شبیه چشم هستند. به طور معمول، آکولوس، پنجره‌ای کوچک است که به نور، اجازه‌ی ورود به فضای داخلی ساختمان را می‌دهد. در برخی موارد، این روزنه‌ها مانند پنجره‌های کوچک دایره‌ای به نام (œil-de-boeuf) به معنای چشم گاو نرم می‌باشد که به صورت زینتی و در سقف یا دیوارها برای روشنایی و تهویه به‌کار گرفته می‌شوند. آکولوس در معماری کلاسیک و مدرن به عنوان عنصری نمادین، نوعی اتصال بین فضای داخلی و محیط بیرونی را ایجاد می‌کند.

۵۵- پندنتیف (Pendentive) در معماری، به بخشی از ساختار گفته می‌شود که میان گنبد و پایه‌های آن قرار می‌گیرد و به انتقال وزن گنبد به ستون‌ها یا دیوارهای زاویه‌دار کمک می‌کند. پندنتیف‌ها (Pendentives) به شکل مثلث‌های کروی و مقعر طراحی می‌شوند و چهارگوشه‌ی یک اتاق مربع را به بخش‌های کروی گنبد متصل می‌کنند.

۵۶- تکنیک لایه‌گذاری واقعی در طراحی موزه‌ی ملی هنر روم (National Museum of Roman Art) که توسط رافائل مونئو (Rafael Moneo) انجام شده، به وضوح به ارتباط میان سنت‌های معماری گذشته و حال اشاره دارد. این تکنیک شامل استفاده از متریال‌های متنوعی مانند سنگ، شیشه و بتن است که نه تنها زیبایی‌شناسی فضا را بهبود می‌بخشند بلکه به ایجاد یک دیالوگ میان ساختارهای قدیمی و معاصر کمک می‌کنند. طراحی فضاهای داخلی به‌گونه‌ای انجام شده که بازدیدکنندگان را به سمت نور و طبیعت هدایت کند و حس ارتباط با محیط را تقویت کند. همچنین، مونئو در طراحی موزه به اصول معماری رومی و سنت‌های تاریخی احترام گذاشته و در عین حال ساختارهای مدرن و فضاهای باز را معرفی کرده است. این تضاد و هم‌زمانی، به بازدیدکنندگان این امکان را می‌دهد که تاریخ را در بستر معاصر تجربه کنند. به علاوه، ایجاد مسیرهای بصری که از تاریخ به معاصر منتقل می‌شوند، نوعی داستان‌گویی بصری را در طراحی موزه به وجود می‌آورد و به تدریج بازدیدکنندگان را با تاریخ روم آشنا می‌کند. در مجموع، تکنیک لایه‌گذاری واقعی در این موزه، به زیبایی‌شناسی و ارتباط عمیق‌تری بین گذشته و حال منجر می‌شود.

۵۷- در این جمله، نویسنده به هم‌زمانی سنت‌های معماری گذشته و حال اشاره دارد که در طراحی موزه‌ی ملی هنر روم (National Museum of Roman Art) توسط رافائل مونئو (Rafael Moneo) به وضوح دیده می‌شود. مونئو (Moneo) با استفاده از تکنیک لایه‌گذاری واقعی، تلاش کرده است تا عناصر تاریخی و فرهنگی را در طراحی خود به نمایش بگذارد. این طراحی نشان‌دهنده احترام به تاریخ و در عین حال نوآوری در معماری معاصر است و بیانگر پیوند عمیق بین گذشته و حال در روند طراحی است.

۵۸- باسیلیکا (Basilica) در معماری رومی به ساختمانی عمومی و چندمنظوره اطلاق می‌شود که به ویژه برای مقاصد تجاری و اجتماعی مورد استفاده قرار می‌گرفت. این نوع بنا معمولاً شامل یک فضای باز با سقف‌های بلند و ستون‌هایی در دو یا چند طرف است. در باسیلیکاها (Basilicas) فضایی به نام ناو (Nave) در مرکز قرار دارد که با راهروهایی در دو طرف احاطه شده است. در دوران بعدی، باسیلیکاها به عنوان الگوی طراحی برای کلیساهای مسیحی نیز مورد استفاده قرار گرفتند. ویژگی‌های معماری باسیلیکا شامل نورگیری خوب از طریق پنجره‌ها و نمای وسیع به بیرون است. این طراحی نه تنها، به زیبایی بنا افزوده بلکه کارایی فضایی آن را نیز افزایش داده است.

۵۹- معبد گرمابه‌ای (Thermal Temple) به ساختمانی اشاره دارد که به طور خاص برای بهره‌برداری از آب‌های گرم و بخار در جهت درمان و تفریح ساخته می‌شود. این نوع معابد به عنوان بخشی از فرهنگ رومیان، نه تنها فضایی برای استراحت و تفریح، بلکه مکان‌هایی برای تعامل اجتماعی و تقویت سلامت عمومی بودند. طراحی معابد گرمابه‌ای معمولاً شامل مجموعه‌ای از حمام‌های عمومی و خصوصی، اتاق‌های استراحت و فضاهای اجتماعی است که با دقت و جزئیات زیبا ساخته می‌شدند. این معابد، به دلیل مهارت‌های مهندسی پیشرفته رومیان و نیز ترکیب آن‌ها با مدل‌های یونانی و هلنیستیک (Hellenistic)، به یک نماد از هویت و اعتماد به نفس امپراتوری روم تبدیل شدند. از آنجا که رومیان به طور مداوم در حال تطبیق و تغییر این الگوها بودند، معابد گرمابه‌ای نشان‌دهنده‌ی توانایی آن‌ها در ایجاد فضاهای عمومی کارآمد و زیبایی‌شناسانه است که به شکل‌گیری سبک زندگی رومیان کمک می‌کند.

۶۰- تئوتونیک (Teutonic) اصطلاحی است که به فرهنگ، زبان و خصوصیات آلمانی‌ها اشاره دارد. این واژه به طور کلی در زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و اجتماعی استفاده می‌شود و به ویژگی‌های خاصی از تمدن و تاریخ آلمان مرتبط است. در معماری، مفهوم تئوتونیک می‌تواند به طراحی‌ها و سازه‌هایی اشاره کند که نشان‌دهنده‌ی وقار، استحکام و احترام به تاریخ و هویت فرهنگی آلمان هستند. معمارانی مانند گوتفرد بوم (Gottfried Böhm) در آثار خود این ویژگی‌ها را به نمایش می‌گذارند و با توجه به تاریخ و زمینه‌های فرهنگی آلمان، سعی در خلق فضاهایی دارند که همزمان مدرن و پایدار هستند. تئوتونیک در معنای گسترده‌تر، به عنوان نمادی از اصولی مانند نظم، توازن و شکوه در طراحی و ساخت‌وساز در نظر گرفته می‌شود که می‌تواند به یکپارچگی و هویت شهری کمک کند.

Renzo Piano Church of Padre Pio

Sakhara & Ajianeh Research Unit

Mahshid Koushki, Javad Nejati



کلیسای پادره پيو

شاهکار رنتسو پيانو در تلفیق سنت و مدرنیته با به کارگیری سنگ آوریچنا^۱

نوشته‌ی: مهشید کوشکی، جواد نجاتی (واحد پژوهش ساخارا و آژیانه)

طراحی می‌کند که با محیط اطراف خود هماهنگ باشند؛ در واقع او به دنبال ادغام یکپارچه^۲ است، نه تحمیل. پيانو معماری را به عنوان یک «ژست مدنی - ژست صلح»^۳ می‌بیند که هدف آن ایجاد فضایی است که ارتباط بین مردم و محیط اطرافشان را تقویت کند، مشوق تعامل عمومی باشد و به میراث فرهنگی احترام بگذارد. در معماری مذهبی، پيانو با دقت و ظرافت تلاش می‌کند بین کارکرد فضا و احساسی که به فرد منتقل می‌شود، تعادل برقرار کند؛ به این ترتیب که کاربرد و معنا از اهمیت یکسانی برخوردار باشند. همانطور که در کلیسای پادره پيو، طراحی به‌طور آگاهانه از شکوه سنتی فاصله گرفته و در آن خلق تجربه‌ای بر مبنای صمیمیت و تعامل اولویت قرار داده شده است.

فرم متمایز کلیسا اغلب به صورت یک صدف حلزون عظیم یا ناتیلوس توصیف می‌شود که با یک طرح «سه‌چهارم دایره‌ای» و شعاعی که به تدریج کاهش می‌یابد، مشخص می‌شود. این شکل ماریچی ظریف طبق طبیعت اشکال حلزونی در قسمت محراب مرکزی به اوج خود می‌رسد و به عنوان هسته‌ی معنوی و فضایی عمل می‌کند. با وجود ابعاد عظیم کلیسا که تقریباً ۶۰۰۰ متر مربع را دربرمی‌گیرد و ظرفیت قابل توجه‌اش، طراحی آن عامدانه از جنبه‌ی پادمان‌گون فاصله گرفته و رویکردی را دنبال می‌کند که موکد بر ایجاد فضاییست که صمیمیت را تداعی نماید. از آنجا که کلیسای پادره پيو کاربردی دوگانه دارد، یعنی هم آرامگاهی است برای قدیس پيو و هم پذیرای میلیون‌ها زائر است که سالانه از سان جیووانی روتوندو بازدید می‌کنند، معماری نوآورانه‌ی پيانو ضمن ایجاد مکانی برای نیایش، فضایی هماهنگ با محیط اطراف خود جهت تعمیق تجربه‌ی معنوی فراهم نموده است. چیدمان شعاعی صندلی‌ها در کلیسا به این دلیل طراحی شده است که جماعت را تا حد امکان به محراب نزدیک کند و به این ترتیب حسی که در پی

کلیسای زیارتی پادره پيو^۴ در سان جیووانی روتوندو^۵، اثری از رنتسو پيانو^۶، نمونه‌ای چشمگیر از تعامل عمیق معماری معاصر با سنت‌های معنوی است. این بنا که در سال ۲۰۰۴ تکمیل شد، گواهیست بر فلسفه‌ی پيانو در خصوص ادغام فناوری‌های پیشرفته ضمن احترام و توجه عمیق به بستر سازه و تجربه‌ی انسانی. این کلیسا نه تنها به عنوان یک مکان زیارتی برای هزاران زائر کاربرد دارد، بلکه فضاییست برای تامل؛ خصوصاً که معماری مذهبی را برای قرن بیست و یکم باز تعریف می‌کند. همچنین عظمت این کلیسا با ابعاد و فضای وسیع و ظرفیتی بالغ بر ۶۵۰۰ نفر برای نشست، ۱۰ هزار نفر جهت ایستادن در داخل و نیز ایستادن ۳۰ هزار نفر در محوطه‌ی بیرونی، در کنار فرم ناتیلوس^۷ شکل یا حلزونی‌مانندش، آن را به اثری منحصربه‌فرد تبدیل کرده است.

پیشینه‌ی تاریخی و معنوی

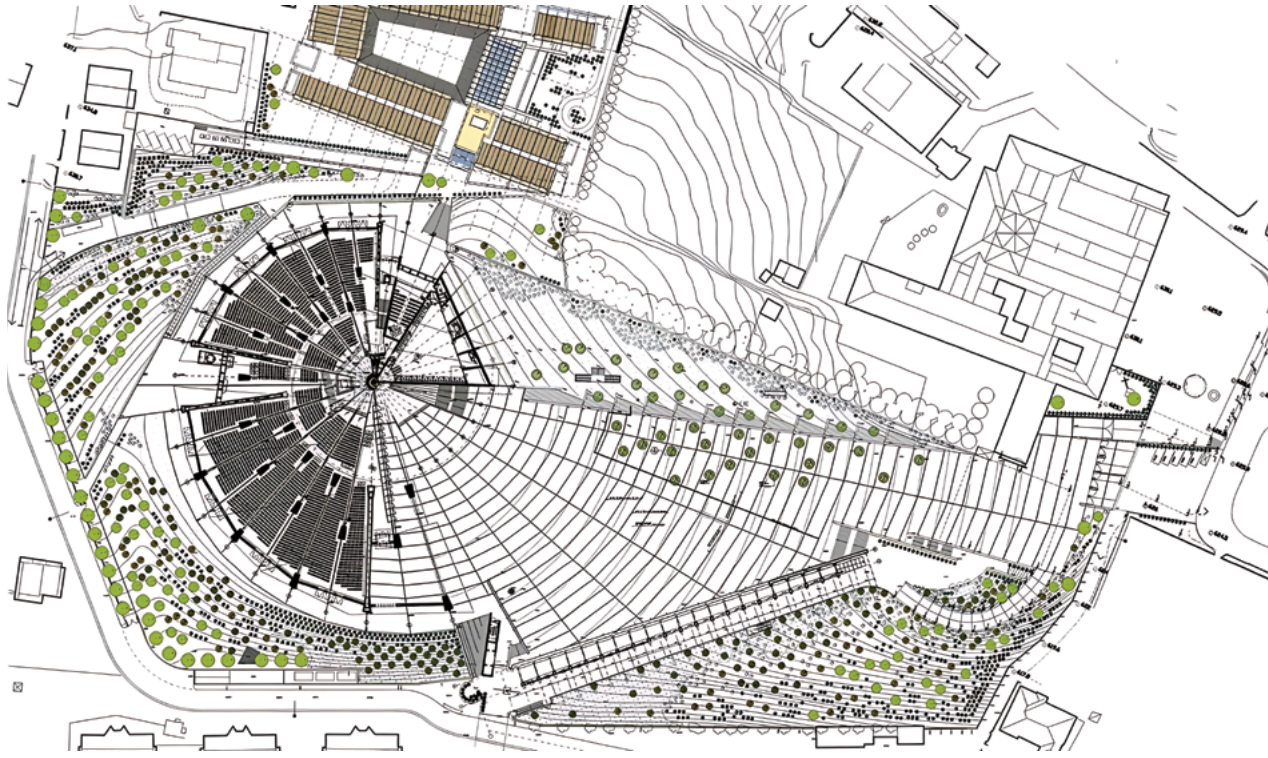
شهر سان جیووانی روتوندو به واسطه‌ی پیوندی که قدیس پيو با آن دارد، از اهمیت معنوی بالایی برخوردار است. پادره پيو بخش قابل توجهی از زندگی خود را در این مکان گذراند. میراث ماندگار او همچنان میلیون‌ها کاتولیک را سالانه به این شهر جذب می‌کند و آن را به کانون اصلی عبادت و تجربه‌ی معنوی منحصربه‌فردی تبدیل کرده است. کلیسای قدیمی‌تر این شهر، یعنی سانتا ماریا دل گراتسیه^۸، که همچنان پابرجاست، به مرور زمان با جمعیت فزاینده‌ی زائران، دیگر فضای کافی برای اسکان نداشت؛ بنابراین راهبان کاپوچین بر آن شدند تا کلیسایی جدید و بسیار بزرگ بنا شود.

فرم، کارکرد و نیت معنوی کلیسا

فلسفه‌ی معماری رنتسو پيانو با علاقه‌ی مداوم به فناوری پیشرفته و راه‌حل‌های نوآورانه برای مسائل معماری شناخته می‌شود. یکی از ویژگی‌های بارز آثار او، احترام و توجه عمیق به بستر سازه است. او بناها را به گونه‌ای



معدن آوریچنا با معماری طبیعی و صنعتی خاص خود. سنگ‌های عظیم برای ساخت کلیسای پادره پیو از این معدن استخراج شده‌اند.



طرح جامع معماری کلیسای پادره پیو با نمایش جزئیات فضاهای داخلی و خارجی، مسیرهای دسترسی و محوطه

با کابل‌های فولادی مهار شده‌اند؛ روشی که ضمن تامین پایداری موقت، امکان اجرای دقیق و ایمن قوس‌های عظیم را فراهم کرده است. از طرفی به سبب واقع بودن کلیسا در منطقه‌ی زلزله‌خیز گارگانو، توجه به مقاومت لرزه‌ای، عاملی حیاتی در طراحی کلیسا محسوب می‌شد. در این راستا اجرای راه‌حل‌های سازه‌ای نوآورانه برای اطمینان از انعطاف‌پذیری بسیار حائز اهمیت و الزامی بود. به این ترتیب بلوک‌های سنگی با دقتی در حد میلی متر برش خورده و با یک آلیاژ تخصصی حاوی الیاف فولادی به هم متصل شدند. این تکنیک پیشرفته که «پیش‌فشرده‌گی»^{۱۲} نام دارد، به سازه اجازه می‌دهد تا انرژی را دفع کرده و تنش‌های ناشی از زلزله را جذب کند و در نتیجه مقاومت آن را به طور قابل توجهی افزایش دهد.

سمفونی تلفیق: آمیزش سنت و مدرنیته

پیانو به طرز ماهرانه‌ای از فضاهای مرتفعی که قابلیت سوق دادن نگاه ناظر را به سمت آسمان دارند، استفاده کرده است. طراحی او حس عمیقی که به واسطه‌ی عمودیت ایجاد می‌شود را برمی‌انگیزد و در نتیجه هیبت و تعالی را تداعی می‌کند. این نوعی بازتفسیر معاصر از آرزوی معنوی سنتی است که در معماری کلیساها وجود دارد. پلان متمایز مارییچ یا همان حرکت حلزونی در این طراحی به عنوان یک بیان معاصر به گونه‌ای عمل می‌کند که زائران با ظرافت به سمت محراب مرکزی هدایت می‌شوند.

نور به مثابه مصالح: دستکاری ماهرانه‌ی نور طبیعی توسط پیانو دهانه‌های بزرگ و شفاف و پنجره‌های گسترده‌ی کلیسا، هدفمند و به گونه‌ای قرار گرفته‌اند تا فضای داخلی با نور طبیعی روشن شده و تعاملی جذاب از نور، فضا و معنویت ایجاد شود. دستکاری ظریف نور صرفاً یک انتخاب بر پایه‌ی زیبایی‌شناختی نیست؛ بلکه به عنوان بازتابی از خود سفر معنوی نیز مدنظر بوده است، سفری که با نور ایمان روشن می‌شود. این امر نور را از یک عنصر صرفاً کاربردی به واسطه‌ای نمادین و عنصری تجربی تبدیل می‌کند. موقعیت نورگیرها و روزنه‌ها به دقت ارزیابی شده‌اند تا نور خورشید را به مناطق خاصی هدایت کنند و نقاط کانونی ایجاد شده عناصر کلیدی معماری و مذهبی مورد نظر را برجسته سازند. یک پرتو نور واحد و البته قابل توجه

تشکیل اجتماع (گرد هم آمدن) و مشارکت در مراسم مذهبی ایجاد می‌شود را بیشتر برانگیزد. همچنین از اصول اساسی در این پروژه، استفاده از نوعی سنگ به نام «سنگ آوریچنا» به منظور دستیابی به نوعی یکپارچگی همگن بود تا کلیسا در هماهنگی کامل با محیط اطراف قرار گیرد. معماری این کلیسا بر گشودگی و دسترسی تاکید دارد و حس عمیق برانگیخته شده از اجتماع و فراگیری را تقویت می‌کند؛ این در حالیست که قداست فضا نیز به دقت حفظ می‌شود. پیانو جهت ادغام کلیسا با محیط طبیعی، موقعیت مکانی آن را عامدانه بین کوهستان و دریا در منطقه‌ی گارگانو^{۱۳} طراحی کرده است.

سنگ آوریچنا: نماد یکپارچگی زیست‌محیطی و هماهنگ با طبیعت منطقه‌ی گارگانو.

آوریچنا، سنگ آهکی متمایز است که از حومه‌ی منطقه‌ی گارگانو استخراج می‌شود. این سنگ به دلیل فشرده‌گی و همگنی در ساختار معدنی خود و دارا بودن خواص فیزیکی و مکانیکی استثنایی، بسیار ارزشمند است و همین ویژگی‌ها آن را برای طیف وسیعی از کاربردها مناسب می‌سازد. پیانو در طراحی کلیسای پادره پیو به طور خاص، نوع برونزتو^{۱۴} از این سنگ را انتخاب کرد که به دلیل رنگ گرم برنز و طلایی‌اش بسیار مورد پسند است. سختی، فشرده‌گی و دوام ذاتی از عوامل تعیین کننده در انتخاب این نوع سنگ برای پروژه‌ای در این مقیاس و مطابق با نیازهای سازه‌ای آن بود.

چگونگی عملکرد سازه: افزایش مقاومت و انعطاف‌پذیری

سیستم سازه‌ای اصلی کلیسا شامل ۲۲ تا ۲۶ قوس پشتیبان عظیم است که با دقت از بلوک‌های بزرگ سنگ آوریچنای بژ ساخته شده‌اند. این قوس‌ها در دو ردیف متحدالمرکز -یک حلقه‌ی داخلی و یک حلقه‌ی خارجی- با الگوی شعاعی که از محراب به سمت بیرون پخش می‌شود، مرتب شده‌اند. اندازه‌ی آنها به تدریج کاهش می‌یابد و ریتمشان با دور شدن از مرکز تسریع می‌یابد. در بخش‌هایی از این سازه، آرک‌های سنگی مرتفعی -با ارتفاعی تا حدود ۱۶ متر و طولی تا ۴۵ الی ۵۰ متر- نصب شده است. این آرک‌ها با استفاده از بلوک‌های سنگ آوریچنای صیقل خورده ساخته شده‌اند. هر آرک متشکل از ماکسی‌کوین‌هایی^{۱۵} است که ابتدا روی ستون‌های بتنی موقت نصب و سپس



بازی نور و سایه بر سطوح و اتصالات سازه‌ای، زیبایی و عمق خاصی به فضای داخلی کلیسای پادره پیو می‌بخشد. ↓



بر محراب، مرکز مراسم مذهبی، می‌تابد تا یادآور جلوه‌های نورپردازی در کلیساها و نقاشی‌های قرن هفدهم باشد. این استفاده‌ی پیچیده از نور طبیعی در طراحی، جهت ایجاد فضایی است که در آن تامل، تفکر و ارتباط معنوی قوت بخشیده می‌شود. در معماری سنتی مذهبی برای انتقال معنای معنوی و آموزش غالباً از تصویرگری و شمایل‌نگاری بهره می‌جستند و نقاشی‌های دیواری، مجسمه‌ها و شیشه‌های رنگی روایت‌های خاص کتاب مقدس یا زندگی قدیسان را به تصویر می‌کشیدند؛ در حالی که کلیسای پادره پیو با وجود دارا بودن برخی از این عناصر، در طراحی خود بیشتر بر تعامل جذاب نور، فضا و معنویت تاکید دارد و دریافت حس عمیقی از هیبت و تعالی در آن عمدتاً از طریق دستکاری نور طبیعی و فضاهای مرتفع حاصل می‌شود. این امر نشان‌دهنده‌ی تغییر هدفمند رویکرد روایی به درک تجربی از امر مقدس است. در این جا خود معماری به واسطه‌ای اصلی برای درگیری معنوی تبدیل می‌شود، نه این که صرفاً ظرفی باشد برای هنر مذهبی. این رویکرد با درک معاصر از معنویت که بیشتر بر تجربه‌ی شخصی، طنین عاطفی و حس ارتباط متمرکز است، همخوانی دارد و در آن ایجاد محیطی که تامل و هیبت معنوی را از طریق درگیری حسی (نور، حجم، بافت، حضور مواد) القا می‌کند اهمیت می‌یابد، نه محیطی که برای انتقال موارد مورد نظر خود صرفاً به تصاویر مذهبی متکی باشد. این امر حس احترام و تامل را تقویت می‌کند و جذابیت و تاثیر معماری اماکن مقدس را در دنیای مدرن گسترش می‌دهد.

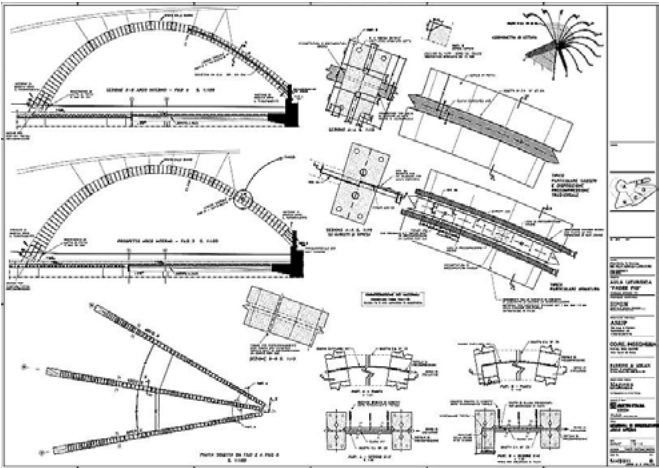
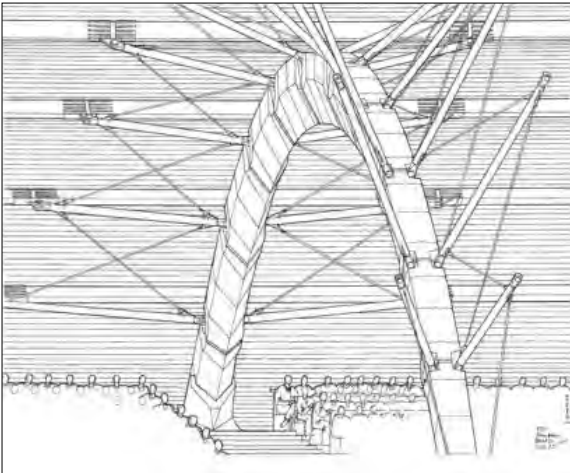
چالش‌های ساخت و ساز و تاثیر معماری

پروژه‌ی کلیسای پادره پیو از همان ابتدا به عنوان یک چالش مهم برای رنتسو پیانو رخ نمود. یکی از این چالش‌های فنی، ایده‌ی بلندپروازانه‌ی استفاده از سنگ محلی به عنوان مصالح سازه‌ای برای دهانه‌هایی چنان وسیع بود که در ساخت و سازهای بزرگ معاصر نادر است. ساخت و ساز به دلیل قرار گرفتن کلیسا در منطقه‌ی زلزله‌خیز گارگانو، پیچیدگی بیشتری را به دنبال داشت و سطح بالاتری از استانداردهای ایمنی را نسبت به یک طراحی عادی طلب می‌کرد. همچنین مونتاژ دقیق بلوک‌های سنگی با ترکیب الیاف فولادی، کابل‌های پیش‌تنیده^{۱۳} و ملات تخصصی، نیازمند کیفیت بالای مصالح و دقت لازم از سوی تامین‌کنندگان بود. کلیسای پادره پیو به عنوان نقطه عطفی

در تاریخ معماری اماکن مقدس شناخته می‌شود و پیشینه‌ی نوینی برای ساختمان‌های مذهبی در مقیاس بزرگ ایجاد می‌کند. با این حال، انتقاداتی نیز به آن وارد است؛ از جمله این که کلیسا ممکن است برای یک کاتولیک ناآشنا به نظر برسد، آن هم با محراب و صلیب کوچکی که به سختی قابل رویت است و البته فضای وسیع غیرشخصی‌اش. منتقدان همچنین بر این باورند که ایده‌ی غالب در این کلیسا، نه حرکت عمودی انسان به سوی خدا، بلکه تاکید بر حضور زمینی و ارتباط انسانی است. با وجود این نقاط اختلاف، اجماع کلی بر این است که کلیسا فراتر از عملکرد صرفاً معماری خود رفته و این گواه قدرتمندی است بر پتانسیل معماری جهت تعمیق تجربه‌ی معنوی؛ ویژگی‌ای که جایگاه این کلیسا را به عنوان یک اثر مهم در معماری معاصر اماکن مقدس تثبیت می‌کند.

شاهکاری بی‌زمان

کلیسای زیارتی پادره پیو نمونه‌ای بارز از توانایی استثنایی رنتسو پیانو در آمیزش تحسین‌برانگیز زیبایی‌شناسی سنتی و سبک‌های معماری معاصر است. این بنا گواه قدرتمندیست بر تلفیق ایمان و طراحی. کلیسا به عنوان شاهده‌ی قانع‌کننده بر چگونگی توانایی معماری از طریق تعامل متفکرانه‌ی نور، فضا و مصالح در تعمیق تجربه‌ی معنوی عمل می‌کند. این پروژه نشان‌دهنده‌ی مرحله‌ای محوری و مهم در مسیر حرفه‌ای پیانوست، جایی که مهارت‌های فنی او با نوعی احترام عمیق به یکپارچگی بستر، سنت و ارزش‌های انسان‌گرایانه هماهنگ شده است. سنگ آوریچنا به عنوان یک عنصر سازه‌ای بنیادی و فراتر از یک پوشش تزئینی صرف در کلیسای پادره پیو عمل می‌کند و ارزش‌های فناورانه بیان‌نشده‌ی خود را به نمایش می‌گذارد و ظرفیتش را برای کاربردهای یادمان‌گون اثبات می‌کند. استفاده‌ی نوآورانه و مهندسی شده از این سنگ در قوس‌های مقاوم در برابر زلزله، آن را از مصالح ساختمانی سنتی فراتر می‌برد و به نمادی قدرتمند از تعمق در طراحی کلیسا تبدیل می‌کند. در نهایت، سنگ آوریچنا این ساختار مدرن را با بستر محلی و تاریخ غنی خود پیوند میزند و حسی از بی‌زمانی، دوام و ارتباط با طبیعت متمایز منطقه‌ی گارگانوی ایتالیا را فراهم می‌آورد.



پی‌نوشت

- ↑ Apricena Stone: یک نوع سنگ آهک متمایز و با کیفیت بالا که از منطقه‌ی پولیا (Puglia) در جنوب ایتالیا به-ویژه از نزدیکی شهر آورینچنا استخراج می‌شود. این سنگ به دلیل دوام، فشردگی و زیبایی‌اش در معماری و ساخت و ساز مورد استفاده قرار می‌گیرد.
- ↑ Padre Pio: نام این کلیسا برگرفته از نام یک کشیش کاتولیک کاپوچین ایتالیایی است که به دلیل زهد، معجزات ادعایی و داشتن استیگماتا (Stigmata) (نشانه‌هایی از زخم‌های مسیح) مشهور بود. پادره پیو یا قدیس پیو (۱۹۶۸-۱۸۸۷) در سال ۲۰۰۲ توسط کلیسای کاتولیک قدیس اعلام شد. میلیون‌ها نفر از پیروان وی همچنان او را تکریم می‌کنند.
- ↑ San Giovanni Rotondo: شهری در استان فوجا (Foggia) در منطقه‌ی پولیای ایتالیا که به دلیل پیوند عمیق قدیس پیو از پیترالچینا (Pietrelcina) با آن -محل زندگی و فعالیت‌های قدیس پیو بود- یک مرکز مهم زیارتی کاتولیک به شمار می‌رود.
- ↑ Renzo Piano: معمار برجسته‌ی ایتالیایی که به خاطر طراحی ساختمان‌های مهم و نوآورانه در سراسر جهان شناخته شده است. او برنده‌ی جایزه‌ی پritzker (Pritzker Architecture Prize) در سال ۱۹۹۸ است -جایزه‌ی پritzker، جایزه‌ی معتبر بین‌المللی در رشته‌ی معماری است که اغلب به عنوان «نوبل معماری» می‌شناسند و هر ساله به یک معمار زنده اهدا می‌شود.
- ↑ Nautilus: «سانتا ماریا دل گراتسیه» به معنی «بانوی ما از فیض‌ها»، نام کلیسای قدیمی‌تری در سان جیووانی روتوندو است که پادره پیو سال‌ها در آن به خدمت و شنیدن اعتراف‌کنندگان مشغول بود.
- ↑ Santa Maria delle Grazie: «سانتا ماریا دل گراتسیه» به معنی «بانوی ما از فیض‌ها»، نام کلیسای قدیمی‌تری در سان جیووانی روتوندو است که پادره پیو سال‌ها در آن به خدمت و شنیدن اعتراف‌کنندگان مشغول بود.
- ↑ seamless integration - Civic gesture - gesture of peace: این عبارت فلسفه‌ی رتسو پیانو در مورد معماری را منعکس می‌کند؛ بر این اساس ساختمان‌ها باید ارتباطات اجتماعی را تقویت کرده، محیط را بهبود بخشیده و به فرهنگ و تاریخ احترام بگذارند. این نه تنها رویکردی زیبایی‌شناختی بلکه بیانیه‌ای اخلاقی و اجتماعی است.
- ↑ Gargano: شبه جزیره‌ای در استان فوجا، منطقه‌ی پولیا، در جنوب شرقی ایتالیا که به‌خاطر خط ساحلی ناهموار، جنگل‌های پوشیده از درخت و پارک ملی کارگانو (Gargano National Park) معروف است. این منطقه همچنین از مناطق لرزه‌خیز است.
- ↑ Bronzetto
- ↑ Maxi Quoin: بلوک‌های سنگی بزرگ و با دقت بریده‌شده‌ای که از اجزای اصلی و کلیدی هر آرک طاق هستند.
- ↑ Prestressing
- ↑ Pre-tensioned

منابع:

- Sanctuary of Saint Pio - Italia.it, accessed June 10, 2025.
- Sanctuary of Saint Pio of Pietrelcina - Wikipedia, accessed June 10, 2025.
- San Giovanni Rotondo - Saint Pio Foundation, accessed June 10, 2025.
- Lost Between Sea and Sky | Article Archive | The Institute for Sacred Architecture, accessed June 10, 2025.
- Renzo PIANO - Chiesa di Padre PIO - YouTube, accessed June 10, 2025.
- How to Make a Pilgrimage to San Giovanni Rotondo-Padre Pio, accessed June 10, 2025.
- Padre Pio Pilgrimage Church | ArchiTravel, accessed June 10, 2025.
- San Giovanni Rotondo: Pilgrimage Sites and Spiritual Traditions in the Land of Padre Pio., accessed June 10, 2025.
- Renzo Piano and the use of stone and marble in his works - Miss Marmi, accessed June 10, 2025.
- Church of Padre Pio of Pietralcina - BUROMILAN Engineering, accessed June 10, 2025.
- THE CHURCH OF PADRE PIO - Dell’Erba Marmi, accessed June 10, 2025.
- PADRE PIO PILGRIMAGE CHURCH, accessed June 10, 2025.
- Padre Pio Pilgrimage Church - Renzo Piano Building Workshop, accessed June 10, 2025.
- Renzo Piano’s Architectural Legacy - Snaptrude, accessed June 10, 2025.
- Renzo Piano | Biography, Architecture, Buildings, Museums, & Facts ..., accessed June 10, 2025.
- Approach - Renzo Piano Building Workshop, accessed June 10, 2025.
- Renzo Piano Chiesa Padre Pio, accessed June 10, 2025.
- Ronchamp Gatehouse and Monastery by Renzo Piano Building Workshop ArchEyes, accessed June 10, 2025.
- Padre Pio Pilgrimage Church, San Giovanni Rotondo - Renzo Piano Building Workshop, accessed June 10, 2025.
- www.rpbw.com, accessed June 10, 2025.
- Pietra di Apricena - Wikipedia, accessed June 10, 2025.
- APRICENA STONE - Dell’Erba Marmi, accessed June 10, 2025.
- Environmental Background in Apricena Quarries (Apulia, Southern Italy) ResearchGate, accessed June 10, 2025.
- Apricena stone - Tradition and history of Apulia - Miss Marmi, accessed June 10, 2025.
- Trani Apricena - Beige Marble - StoneContact.com, accessed June 10, 2025.
- The Intersection of Value and Structure: Insights from Architecture and Economic Theory, accessed June 10, 2025.
- Padre Pio Church - BDML Stanford, accessed June 10, 2025.
- Exploring the Passive Architectural Strategies in Renzo Piano’s Iconic Buildings ArchDaily, accessed June 10, 2025.
- San Giovanni Rotondo and the Cult of Saint Pio: Implicit Cultural Policies of the Catholic Church on Consumerism, accessed June 10, 2025.
- Renzo Piano 1998 Laureate Essay - The Pritzker Architecture Prize, accessed June 10, 2025.



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 بدعتی 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: آیزنمن، گریوز، گونثای، هیدوک، مایر (Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier) نیز سه سال بعد، در سال ۱۹۷۲ (معادل ۱۳۵۱ خورشیدی) منتشر گردید. شناخت ناقص و دیرهنگام 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 تعداد کمی از 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 تاثیرگذارترین باشد. فایده‌ی کتاب، بجز ترویج فرهنگ نقد و توسعه‌ی مرزهای معماری، بر چند موضوع استوار است: از طرفی مخاطب ایرانی با مطالعه‌ی این کتاب، متوجه می‌شود که راه زیادی در پیش دارد،

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

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، گونثای، 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. به‌رحال 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، بعد آیزمن و گریوز در دو شماره‌های گذشته به سراغ زندگی و آثار سومین معمار ایران گروه یعنی چارلز گونثای خواهیم رفت، باید به یاد داشته باشیم که راهی که آنان پیمودند، صرفا تکرارشدنی نیست؛ بلکه الهام‌بخش است. الهام‌بخش در روش اندیشیدن، در شهامت 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 سایرآثار 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 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 نمودند. ضمن تشکر و قدردانی از همه‌ی این عزیزان، امید است مقالات این کتاب و پروژه‌های آن که در هر شماره از فصلنامه‌ی هنر معماری به یکی از این پنج معمار تاثیرگذار 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.

Five Architects

of the New York School

3. Charles Gwathmey



پیتز دی. آیزمن



مایکل گریوز



چارلز گونثای



جان هیدوک



ریچارد مایر

Charles Gwathmey

«اگر کسی بتواند با وجود قیدوبندها دست به نوآوری بزند، اثری هنری خلق نموده است.»

چارلز گوثامی

چارلز گوثامی

در سال ۱۹۶۶ تکمیل شد، به‌عنوان یکی از تاثیرگذارترین بناهای دوران مدرن شناخته شد. مایکل گریوز در این‌باره می‌گوید: «من هرگاه درباره‌ی گوثامی فکر می‌کنم، خانه‌هایش را به خاطر می‌آورم. خانه‌ای که او برای والدینش طراحی نمود، به‌عنوان گواهی بر تمامی کارهایش همواره ایستاده است.» دو سال پس از آن، چارلز گوثامی و رابرت سیگل در سال ۱۹۶۸، شرکت گوثامی سیگل و همکاران را تأسیس نمودند که اگرچه در زمان تأسیس، خود تنها به طراحی خانه‌های مسکونی برای افرادی معروف می‌پرداخت، اما تا امروز بناهای بزرگی را با کاربری آموزشی، موزه و برج‌های اداری ـ تجاری به سرانجام رسانیده است.

او در نزدیکی بنای خانوادگی‌اش، ساختمان دیگری را برای کارفرمای خود اسپیلبرگ (Spielberg) طراحی نمود. اسپیلبرگ درباره‌ی او می‌گوید: «هرگاه می‌خواهم کاری را در ایست‌کوست (East Coast) انجام دهم، اولین کسی که با آن تماس می‌گیرم چارلی است. او علاقه‌ی فراوانی به پاسخگویی به این معماها دارد و همیشه از ایده‌های خود دفاع می‌کند.» طرح‌های گوثامی همگی نشان از تمایلات وی دارد؛ استفاده از زوایا و منحنی‌ها به‌منظور خلق فضاهایی در هم پیچیده که معمولا با استفاده از مواد گوناگونی نظیر سنگ، فولاد ضدزنگ و چوب قاب‌بندی شده‌اند.

شاید بتوان گفت که دلیل اصلی شهرت دفتر معماری گوثامی و سیگل، توانایی آن‌ها در تفکیک میان پروژه‌های بزرگ و کوچک است، به همین دلیل است که آن‌ها توانسته‌اند ساختمان‌های عمومی بزرگ و همچنین خانه‌های شخصی با اندازه‌ی کوچک‌تری را طراحی نمایند و در هر دو موفق و البته گاهی بحث‌برانگیز شوند.

گوثامی را می‌توان عضوی از گروه پنج معمار دانست که همواره به سبک مدرن پایبند بود و در دهه‌ی ۸۰ میلادی که تقریباً همه‌ی هم‌عصرانش به سبک‌های تاریخی و پست‌مدرن روی می‌آوردند، با استقامت بر عقایدش پایداری می‌کرد. زمانی که او را به‌عنوان فردی از اعضای پنج معمار نام بردند، جوان‌ترین عضو این گروه بود. پیتر آیزمن درباره‌ی او می‌گوید: «بسیاری از معماران از این مکتب گذشتند، اما چارلی همواره به مدرنیسم وفادار بود. او یک مبارز واقعی برای تفکر مدرنیسم بود.»

این معمار برجسته، در ۱۹ ژوئن ۱۹۳۸، در شهر شارلوتِ ایالت کارولینای شمالی ایالات متحده‌ی آمریکا به دنیا آمد. او تنها فرزند رابرت و روزالی گوثامی بود که، به‌ترتیب، نقاش و عکاس بنام زمان خود بودند. وی در سال ۱۹۶۲ مدرک کارشناسی‌ارشد خود را از دانشگاه ییل دریافت نمود و پس از آن به مدت دو سال به سفر در اروپا پرداخت و با دیدن آثار لوکوروبوزیه، شیفته‌ی کارهای او شده و تصمیم گرفت تا روش وی را ادامه دهد ـ رویکردی که تا پایان عمر با او همراه بود.

اولین شهرت وی به دلیل طراحی خانه و استودیویی بود که در اوایل جوانی، زمانی که در دهه‌ی ۲۰ زندگی خود به سر می‌برد و هنوز مجوز طراحی نداشت، برای والدینش در انتهای شرقی لانگ‌آیلند نیویورک بنا نمود. این بنا در مدت کوتاهی مورد توجه بسیاری قرار گرفت، به طوری که چند سال بعد، زمانی که او در امتحان اخذ مجوز شرکت نمود، یکی از سؤالات، درباره‌ی همین طرح گوثامی بود! او، این بنا را «بلوک جامدی» می‌داند که به ماهیت خویش بازگشته است و استفاده از اصطلاح «مجسمه» را برای آن نفی می‌کند و آن را ساختمانی «ارگانیک و همساز با طبیعت» می‌خواند. این خانه که

→ [Retrieved August 20, 2016. From <http://www.e-architect.co.uk/architects/gwathmey-siegel>]

این معمار در طول دوران زندگی خود گاهی سلیقه‌ی خود را از معماری مدرن و استفاده از احجام کاملاً هندسی و پیچیده به سمت خانه‌های تأثیرگذار و بناهای عمومی معطوف می‌دارد. او درباره‌ی معماری پست‌مدرن و عدم تمایلش به آن می‌گوید: «از نظر من این نوع معماری به گذشته نگاه می‌اندازد. این نوآوری نیست، هیچ ریسکی ندارد. همه‌ی معماران و هنرمندان بزرگ از آنچه برای شما ناشناخته است، پرده‌برداری می‌کنند و آن را برایتان به نمایش می‌گذارند. انعکاس و بازتاب برخی المان‌های مربوط به گذشته برای من جذاب نخواهد بود.» از نظر او پست‌مدرن دیگر برای بسیاری از معماران مرده است، عمرش به پایان رسیده و تنها برای برخی از فرهنگ‌ها که از رسالت اصلی معماری و هنر بی‌خبرند، این راه می‌تواند امن، جذاب و مسحورکننده باشد. گوئاثی اشتراک پنج معمار را در سیر آموزشی‌ای می‌داند که هر پنج نفر این گروه طی کرده‌اند: «سه نفر از ما در پرینستون معماری آموخته‌اند؛ آیزنمن، گریوز و من. پدر من معلم جان هیدوک بود و بعد از آن هم هیدوک معلم شد.» از نظر او کتاب پنج معمار پدیده‌ی شگفت‌آوری بود که به یک کتاب مقدس برای دانشجویان تبدیل شد و فرصتی را به وجود آورد که باعث پیدایش نقطه‌نظرات دیگر و ایجاد رویکردهای متفاوت، از جمله گروه خاکستری و مانند آن شد. از نظر او، معماری جدید حاصل استفاده از کامپیوتر، مواد و متریال‌های جدید و توانایی ایجاد پایداری در سازه‌ها به نحوی است که سال‌ها پیش قادر به انجام آن نبودیم و این‌ها همه جهانی دیگری از امکانات را برای ما به وجود آورده است.

او شرایط سایت و برنامه‌ریزی طراحی را دو عامل اصلی می‌داند که با ترکیب آن‌ها می‌توان روند درِستِ طراحی را به دست آورد. نتیجه‌ی چنین طراحی‌ای به دست آوردن ویژگی و خصوصیتی است که برخی از زمینه برمی‌خیزند و برخی دیگر خارج از آن؛ و طراحی مناسب، چگونگی ترکیب این عوامل در همه‌ی وجوه طرح می‌باشد. از دید او، آنچه که از خارج سایت می‌آید، فرم‌های خالص هندسی است و آنچه که سایت ایجاد می‌کند، روابط و لایه‌های افقی و عمودی می‌باشد. در حقیقت ترکیب مناسب این دو است که موجب خلق اثری یگانه و پاسخگو به شرایط محیط می‌شود و با این شرایط است که برنامه‌ریزی طرح، نتایج مناسبی برای ایجاد فرم و پویایی آن خواهد داشت. از دیدگاه گوئاثی تفاوت معماری با مهندسی در قدرت نوآوری آن با وجود قیدوبندهاست. زمانی که بتوانیم با توجه به برنامه‌ها، به جلو برویم و درعین‌حال به سایت و عوامل دیگر توجه نماییم، نوآوری کرده‌ایم، همان‌طور که وی می‌گوید: «اگر شما بتوانید با وجود قیدوبندها دست به نوآوری بزنید، اثری هنری خلق نموده‌اید.» قیودی که برخی آن را محدودیت می‌نامند، از نظر او فرصت است؛ زمانی است که معمار می‌تواند خود را محک بزند. از نظر او، امروزه معماری محترم‌تر شده است و همگان، آن را راهی برای تجربه‌ی ادراکی و روحی شناخته‌اند. درعین‌حال که خاموش نیست، بر مردم تحمیل نمی‌شود. مردم خودشان به سفر می‌روند تا وجوه آن را بهتر درک کنند، معماری، تاریخ، ابعاد و مفهوم دارد؛ پس مهم است. از نظر او معماری راهی برای درمان بیماری‌های اجتماعی نیست، زیرا بیماری‌های اجتماعی از معماری ناشی نمی‌شوند، اما او طراحی و معماری را چیزی فراتر از تنها ایجاد اقامتگاه‌هایی برای انسان‌ها می‌داند که بر انسان و اجتماع تأثیرگذار خواهد بود.

او همیشه سعی می‌کرد تا ساختمان‌هایی بدیع و متفاوت بسازد، هیچگاه از منبعی دیگر در کارهایش کپی نکرد و نمی‌توانست خود را از معماریانی بداند که گذشته را تکرار می‌نمایند. این معمار همیشه به دنبال آن بود تا راهی بدیع و نو را برای بازآراستن اشکال و احجام خالص هندسی‌ای بیابد که به آن‌ها بسیار علاقه‌مند بود. در سال ۱۹۹۲، او الحاقاتی را برای موزه‌ی گوگنهایم، اثر فرانک لوید رایت، طراحی نمود. اگرچه پس از تکمیل طرح، این بنا با فرم مکعبی خود تحمیل کمتری بر طرح اصلی رایت داشت، تأثیر بزرگی را در سیرکولاسیون و تجربه‌ی فضایی موزه گذاشت. مجله‌ی تایمز درباره‌ی

آن می‌نویسد: «این کار یک نفوذ ملایم و شیرین و البته کمی ناخوشایند است، با اینکه طرح هوشمندانه، پیچیده و دوستانه‌ی گوئاثی در داخل، آن را به یکی از بهترین کارهای او مبدل ساخته است.» همچنین نیویورک تایمز می‌نویسد: «اکنون شکوه شادی‌بخش، احساس‌برانگیز، پیچیده، بازیگوش و در نهایت نشاط‌بخش فضاهای داخلی این موزه به‌گونه‌ای شده که تا به امروز هرگز نبوده است.» او درباره‌ی طراحی‌های موزه‌ی خود می‌گوید: «من فکر می‌کنم تجربه‌ی بشر از فضا به وسیله‌ی داشتن معماری و آنچه که با صلابت به نمایش گذاشته شده است، غنی می‌گردد.»

گوئاثی در آخرین سال‌های عمرش تمامی انرژی خود را بر روی بازسازی و توسعه‌ی دانشگاه ییل – که استادش پل رودالف (Paul Rudolph) طراحی کرده بود – گذاشت. کار رودالف، نمایشی گویا از تفکرات بروتالیسمی دهه‌ی ۱۹۲۰ میلادی است و الحاقاتی که گوئاثی بر این ساختمان افزود، در داخل، بسیار هوشمندانه و از بیرون، ماهرانه می‌نماید. طراحی او هرآنچه که باید درباره‌ی این معمار بدانیم به ما می‌آموزد؛ او نمی‌تواند در کنار استاد خود آرام و ساکت بنشیند و با ادای احترام کامل، سخن و نظر خود را نیز می‌گوید. البته از نقدهایی که به طراحی‌های او مانند طراحی الحاقات موزه‌ی گوگنهایم، اثر فرانک لوید رایت، و یا دانشگاه ییل، اثر پل رودالف، وارد شده است، می‌توان به توجه نکردن و احترام نگذاشتن به زمینه و اطراف بنا اشاره نمود. او در این کارها پیرو سبک خود بود و بیشتر به آن توجه می‌نمود. آیزنمن درباره‌ی این کار معتقد است که طراحی گوئاثی سزاوار احترام است، زیرا سعی نمی‌کند در کنار همسایگانش قدرت‌نمایی نماید. او می‌گوید: «چارلز قادر بود که از این طریق نظریات خود را تعالی بخشد و راه حل‌های مناسب و شاخصی برای مسائل پلان و سیرکولاسیون ارائه دهد، اما این کارها آنقدر نمی‌توانست مهم و چشمگیر باشد.» او معتقد است که طرح گوئاثی با وجود انتقادهای فراوانی که بدان شده و حتی برخی آن را «دل‌سردکننده» خوانده‌اند، لایق تحسین و توجه است.

گوئاثی کار خود را محصول کنار هم چیدن فرم‌های مختلف نمی‌داند، بلکه معتقد است که این حالتی شهودی از گزینش هنری می‌باشد که سرانجام به خلق مجموعه‌ای از فرم‌ها منجر می‌شود. در واقع معماری گوئاثی تعامل یکپارچه و گروهی میان مجموعه‌ی فرم‌هاست که نهایتاً ترکیبی مناسب را خلق می‌کند. زمانی که ایده‌های موفق گوناگونی وجود داشته باشند، فرم‌ها تنها نمایانگر قطعه‌هایی از ایده‌ی کلی و اصلی می‌گردند. دیگر کل و اصل را نمی‌سازند، بلکه برایشان دلیل محکم و قاطعی وجود دارد که برای پی‌بردن به آن باید اجزای حلقه‌ی طراحی را بررسی نمود. آن‌ها تکه‌هایی هستند، تکه‌هایی در لحظه‌ای از زمان و فضا که باید دوباره در زمان دیگری بازسازی شوند و زمان دیگری را ایجاد نمایند. ذهن ما، خود فرایندی را برای درک این تکه‌ها از کل انجام می‌دهد.

زمانی که اولین تصویر از کلیت سازه به ما می‌رسد، خوانش اولیه، ثانویه و جزئی از بنا اتفاق می‌افتد. بنا در ذهن ما خُرد می‌شود و قسمت‌های اساسی و اصلی گزینش می‌گردند و البته در انتها، دوباره ذهن، آن‌ها را سرهم می‌کند. این در واقع فرایندی است که طراحان باید به آن توجه نمایند. استفاده از اشکال هندسی برجسته و خشن به صورت یکپارچه و یکدست را می‌توان از ویژگی‌های کار او برشمرد که بدون هیچ واهمه‌ای در کنار هم قرار می‌گرفتند. او اعتقاد دارد در طراحی هر بنایی، معمار با سؤالی جدید مواجه می‌شود که وابسته به شرایط و ملزومات مربوط آن، متعهد به یافتن پاسخی مناسب است. «نباید هیچگاه به تقلید و یا تکرار پرداخت، زیرا طراحی معماری، پیروزی و موفقیت در کشمکش مختص خود پروژه است که آن را به کمال می‌رساند.» از نظر او، بهترین خانه‌ها روحی دارند که هیچگاه فراموش نمی‌شوند. به عبارتی دیگر، دارای ویژگی‌ای هستند که اگر برای یک بار هم دیده شوند، فراموش‌شدنی نیستند.

وی تا سال ۲۰۰۹ و تا زمان مرگ خود بر اثر سرطان نای، در مقیاس خودش



تصاویر این صفحه: بنای توسعه یافته‌ی دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه ییل، آمریکا، ۱۹۶۳

[Retrieved August 25, 2016. From https://www.flickr.com/photos/72618473@N028637336293//in/photostream [مأخذ تصاویر این صفحه:

جزو بهترین طراحان بود که همواره دغدغه‌ی معماری داشت. سیگل، دوست و همکار همیشگی‌اش می‌گوید: «او یک سخنگوی ماهر برای شرکتیان و در کل، معماری بزرگ در عرصه‌ی جهانی بود.» براد کالینز (Brad Collins)، از اعضای گروه C و کسی که پژوهش‌های فراوانی را برای این شرکت در دو دهه‌ی اخیر انجام داده است، می‌نویسد: «گوئاثی هیچگاه از کار دست نمی‌کشید، حتی سال‌ها پیش در دوره‌ی نقاहत خود پس از مبارزه‌ی سخت با سرطان ریه‌اش؛ این همان عاملی است که باعث القای وفاداری به کارکنان و کارفرمایانش می‌شد. او در کارش بی‌نهایت سخت‌گیر بود و به آن اهمیت می‌داد.»

از افتخارات او، می‌توان به دریافت مدال هنر از انیستیتوی هنر آمریکا در سال ۱۹۷۶، مدال افتخار از انجمن معماری آمریکا در سال ۱۹۸۳، اولین جایزه‌ی دانشگاه معماری ییل در سال ۱۹۸۵ و همچنین جایزه‌ی یک عمر دستاورد از انجمن معماری ایالتی نیویورک اشاره نمود. همچنین وی در مدارس معماری معتبری مانند ییل، هاروارد، پرینستون، کلمبیا، پرت و کوپر یونیون، تدریس نموده بود و در مؤسسه‌ی مطالعات معماری و شهرسازی – که مدرسه‌ای آزمایشی بوده و در طول فعالیت خود از سال ۱۹۶۷ تا ۱۹۸۴ معماران بنامی را به خود جلب نموده بود – در سِمَت رئیس هیئت مدیره به کار مشغول بود.



[TASCHEN, 2007: 387]

ویلا دمنیل، همپتن شرقی، نیویورک، ۱۹۸۳-۱۹۷۹



[Retrieved August 25, 2016. From <http://www.gwathmey-siegel.com/glenstone>]

← [Architectural Digest, 2011: 52]

موزه ی گلن استون، پوتومک، مریلند، آمریکا، ۲۰۰۶

خانه‌ای روی تپه، سنت بارتلمی، ۲۰۰۹



Charles Gwathmey

Gwathmey Residence and Studio

Amagansett, New York, USA, 1966-1967

چارلز گوئامی

خانه و استودیوی گوئامی

آماگان‌سِت، نیویورک، آمریکا، ۱۹۶۷-۱۹۶۶

یک سال پس از اتمام ساخت خانه، بخش الحاقی با یک استودیوی جدید و اتاق مهمان به آن اضافه شد که به شکل بنایی کاملاً مجزا، اما دارای همان ایده و برش‌های هندسی و ظاهر مجسمه‌وار بود، ضمن آنکه از همان نقشه‌ی مقطع خانه در طرح جدید استفاده شد. در هر دو بنا، تخته‌هایی در کف تعبیه شده، اسکلت‌ها چوبی هستند و نمای خارجی و داخلی با چوب سدار اجرا شده است. برخی از پنجره‌ها در قاب سدار فرو رفته‌اند و برخی دارای حاشیه‌های رنگی زرد، قرمز یا مشکی هستند. همچنین در استودیو و اتاق‌های مهمان، شاهد المان‌های متحرکی می‌باشیم. بنای متاخر با چرخشی ۴۵ درجه نسبت به ساختمان پیشین، احداث شد و به این ترتیب موقعیتی به وجود آمده که گوشه را در مقابل یک نما قرار می‌دهد؛ این امر به شدت بر پویایی ساختمان و سایت تاثیر گذاشته است.

ساخت این خانه با مصالح تخته‌هایی در کف، سازه‌ی چوبی، سطوح کناری از چوب سدار (در نمای خارجی و فضای داخلی) صورت پذیرفت. شاید با الهام از سِته دِرفوژ (Cit  de refuge)، اثر لوکوربوزیه، بوده که خانه و استودیوی طراحی شده توسط گوئامی بر آبژه‌های سه‌بعدی در تداخل‌سازی میان فضاهای تهی و احجام صلب با متریا‌لهایی همچون شیشه و چوب تاکید دارد و اقدام به خلق ویدهایی کاربردی می‌نماید.

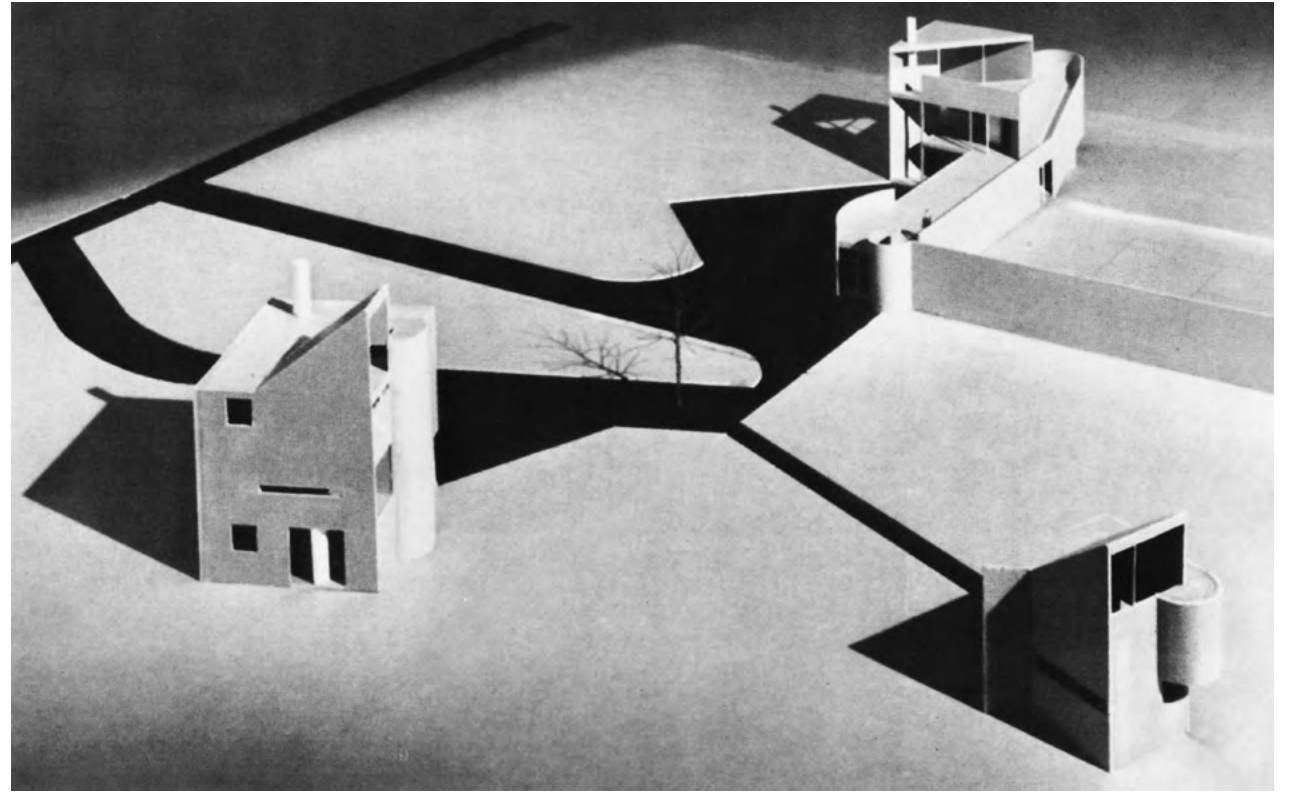
رویکرد معماری گوئامی را می‌توان قدمی به سوی مدرنیسم دانست، درحالی‌که هندسه‌ی بی‌نقص احجام، فضاهای گسترده‌ای را فراهم آورد که بعداً نیز به جنبه‌ی کارایی بنا افزوده شد.

در سال ۱۹۶۵ چارلز گوئامی، درحالی‌که هنوز معماری آماتور و نوپا بود، اقدام به طراحی خانه و استودیویی برای والدینش نمود. سایت، محلی در لانگ‌آیلند نیویورک بود، به مساحت یک آکر (۴۰۴۷ متر مربع) با چشم‌اندازی به اقیانوس و کرانه‌ی جنوبی لانگ‌آیلند. در آن زمان، تمامی اراضی پیرامون سایت، بکر بودند و گوئامی قصد داشت بعداً الحاقاتی به طرح خود اضافه کند که البته محقق نشد. والدین معمار به او اختیار تام دادند. پروژه با هزینه‌ی ۳۵,۰۰۰ دلار کامل شد که برای ایده‌های غنی گوئامی چندان کفایت نمی‌کرد.

گوئامی تصمیم گرفت تا پروژه را به سان مجسمه‌ای بر بستر زمین بنا کند و برای این منظور، دست به برش و کار با اشکال هندسی اصلی زد. برش‌ها به دنبال نیاز کاربری، سایت، جهت تابش نور طبیعی و ضروریات سازه زده شدند. نشیمن، غذاخوری، آشپزخانه و اتاق‌خواب اصلی از فضاهای اساسی خانه و استودیو، دو اتاق مهمان و یک کارگاه از نیازهای اصلی ساختمان استودیو بودند. به‌طورکلی، طراحی به صورت خطوط عمودی و سازمان‌دهی فضاها انجام شد. می‌توان این خانه را به سه تراز مختلف تقسیم نمود: کف (شامل کارگاه، تراس مسقف و دو اتاق مهمان)، مسکونی (نشیمن، غذاخوری و آشپزخانه) و طبقه‌ی سوم (بخش خصوصی شامل اتاق‌خواب اصلی و استودیو در پشت بالکنی که به نشیمن دابل‌هایت اشراف دارد). حال که عمومی‌ترین بخش خانه در فضای میانی آن قرار گرفته، ارتباط تازه‌ای میان این فضا و تراز همکف برقرار گشته است که در زمان خود موقعیتی بدیع در مقایسه با سایر بناهای مسکونی محسوب می‌شود.



[Frampton & Larkin, 1995: 142]

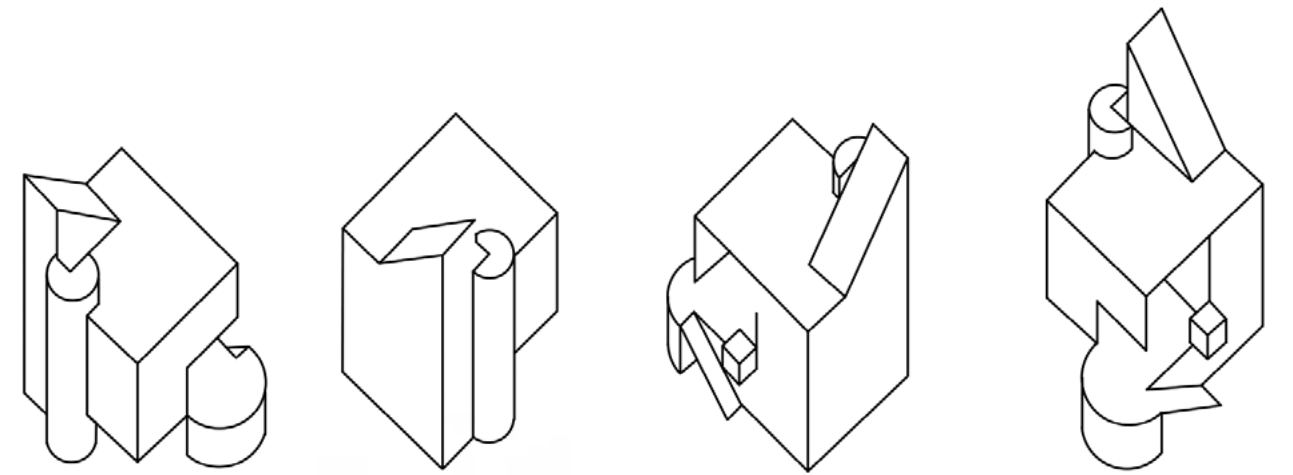


[Eisenman et al., 1972: 63]

ماکت پروژه



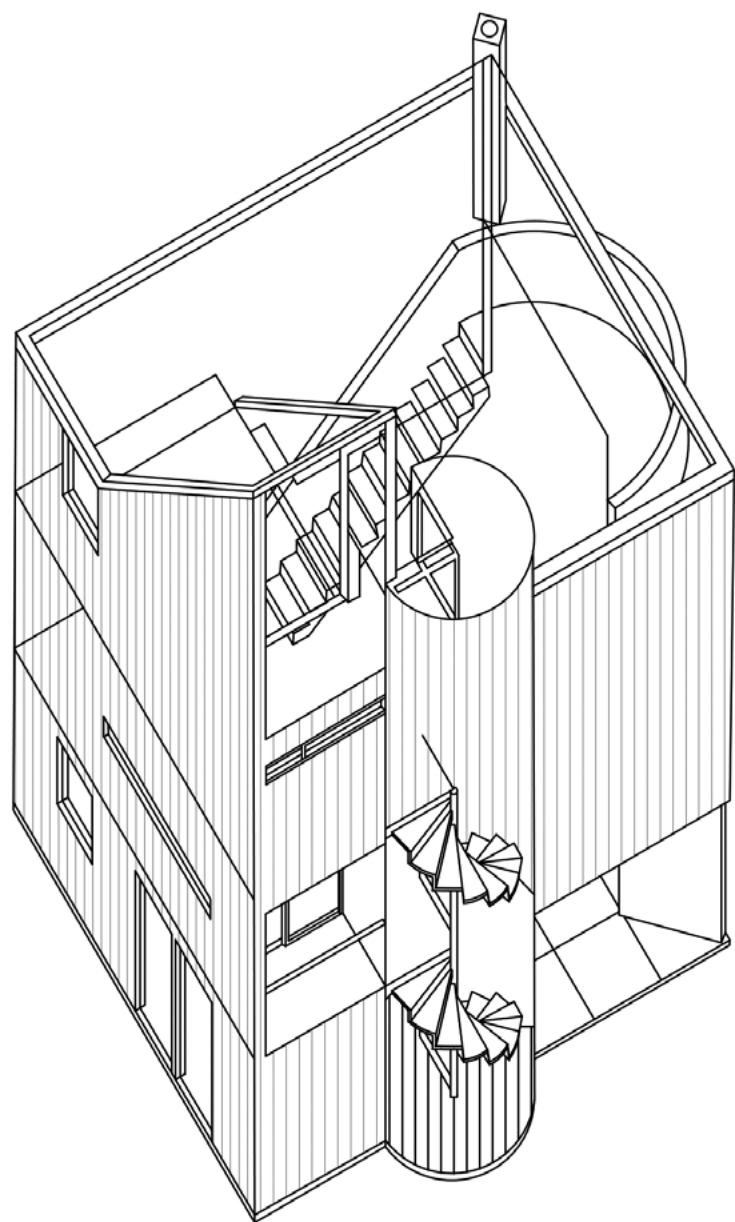
[Retrieved August 24, 2016. From <http://architizer.com/projects/gwathmey-residence-and-studio/>]



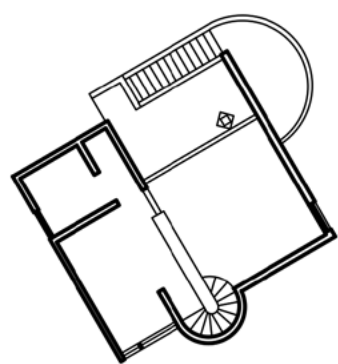
دیدهای مختلف به حجم پروژه [Retrieved August 24, 2016. From <http://galeria.eps.uspceu.es/main.php/v/Portfolio/af/DIBUJO/Narracion/album/Gwathmey+Residence>]

و در آن شاهد تنزل خلاقیت و جسارت خطوط معمار می‌باشیم. با این حال، مصالح، ایجاز و تکنیک فرم‌سازی بنا از همان دستور زبان بناهای مسکونی پیشین تبعیت می‌کند. آخرین نکته‌ی قابل ذکر در این پروژه، نحوه‌ی هم‌نشینی بناها در کنار یکدیگر است که از روند احساسی و وابسته‌ای به یکدیگر برخوردار نیستند. گویی هر بنا برای خود، همچون مجسمه‌ای می‌باشد که در دشت نشسته است – امری که در دیگر آثار معمار، شکل متفاوتی به خود می‌گیرد.

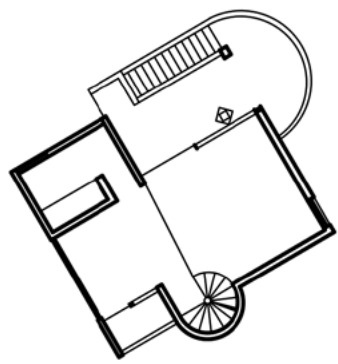
علاوه بر آنچه ذکر شد، نباید در کنار این خانه و استودیوی کوچک آن، از بنای باشگاه خانوادگی تنیس غافل ماند. باشگاه خانوادگی تنیس، بنایی ورزشی است که شامل اتاق‌های خواب، سونا و زمین تنیس می‌باشد و تاکنون کمتر به آن پرداخته شده است. این بنا، به لحاظ وسعت با دو بنای دیگر قابل مقایسه نیست؛ اما به نظر می‌رسد طراح با فاصله دادن بین آن و دیگر بناها، سعی در کاهش تأثیر آن‌ها بر یکدیگر داشته است. این بنا برخلاف دو بنای نخستین، بسیار تحت تأثیر عملکرد خود بوده است



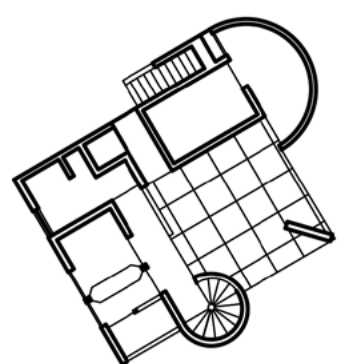
پرسپکتیو آکزونومتريک



پلان طبقه ی دوم

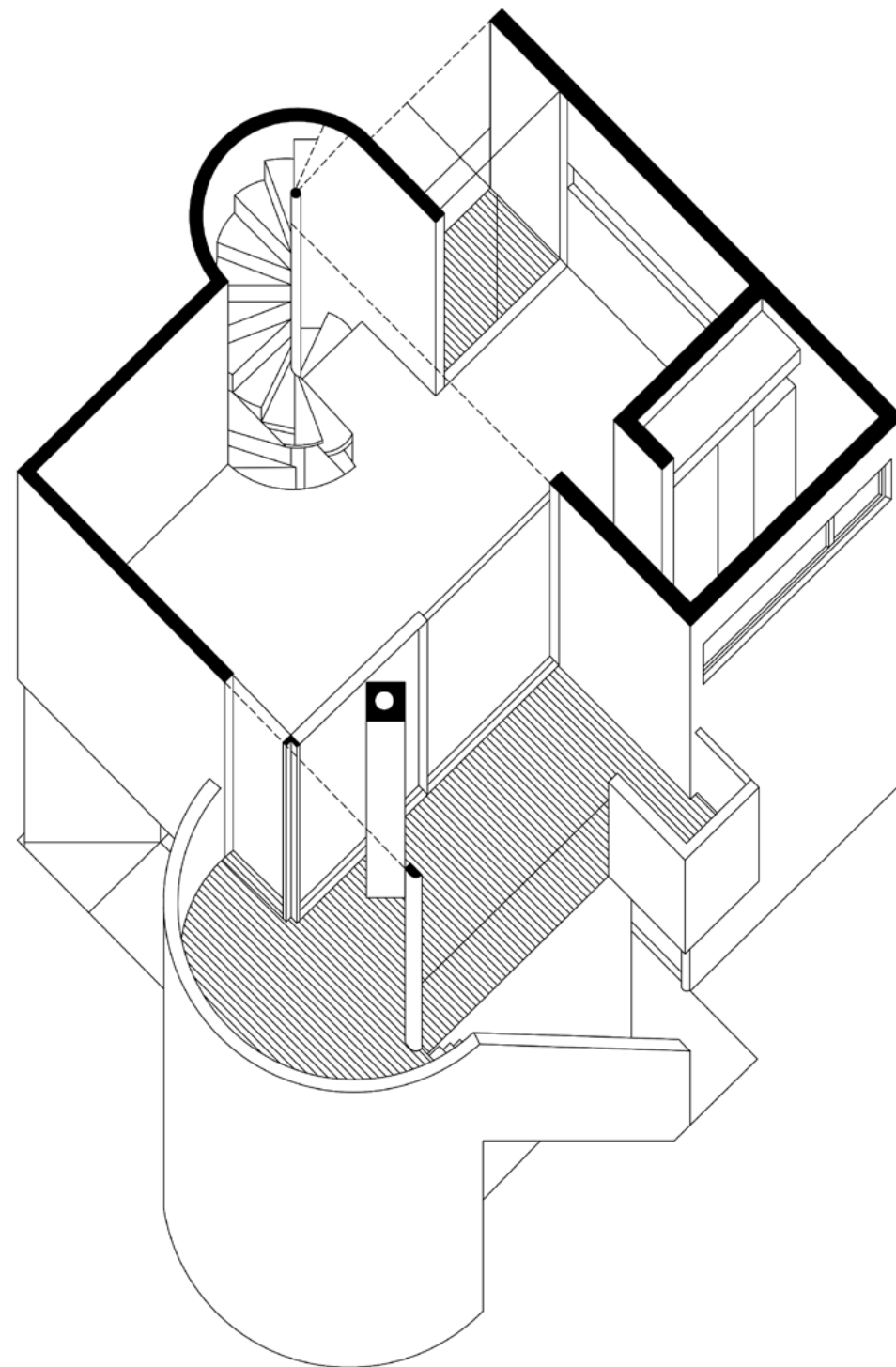


پلان طبقه ی اول



پلان طبقه ی همکف

[Retrieved August 24, 2016. From <http://galeria.eps.uspceu.es/main.php/v/Portfolio/af/DIBUJO/Narracion/album/Gwathmey+Residence>: مأخذ تصاویر این صفحه:]



پرسپکتیو آکزونومتريک

[Retrieved August 23, 2016. From <http://news.yale.edu/photos/gwathmey-siegel-inspiration-and-transformation?page=9>:]



[Retrieved August 22, 2016. From <http://www.ncmodernist.org/gwathmey.htm>]

فضای نشیمن، پیش از بازسازی



[Retrieved August 22, 2016. From <http://www.dwell.com/houses-we-love/article/iconic-home-still-looks-good-new>]

فضای نشیمن، پس از بازسازی



Charles Gwathmey

Cooper Residence

Orleans, Massachusetts, USA, 1968

چارلز گوئامی

عمارت کوپر

اورلئان، ماساچوست، آمریکا، ۱۹۶۸

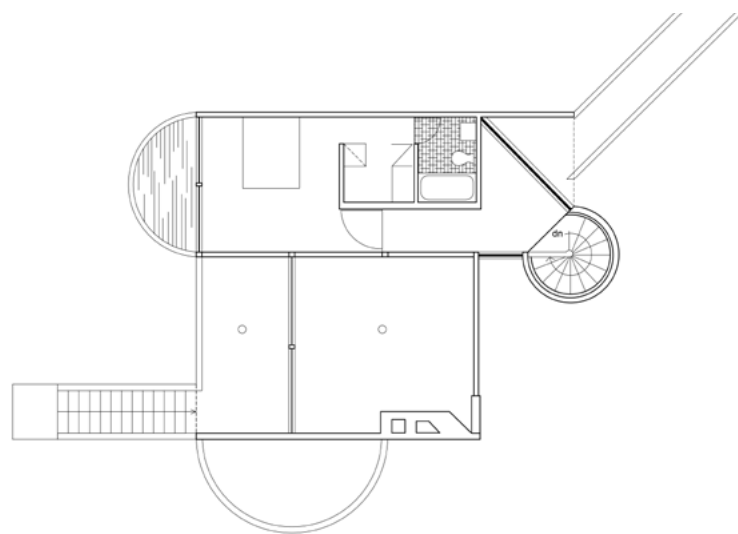
اگر بخواهیم کمی تیزبینانه‌تر به این بنا بنگریم و خصوصا آن را از زاویه‌ی پلان به بوته‌ی نقد بگذاریم، متوجه ارتباط این پلان با تعریفی خواهیم شد که برونو زوی از معماری مدرن می‌کند. اگرچه ممکن است این تنها تفسیری باشد که در نگاه نخست به ذهن مخاطب می‌رسد، اما شباهت بین آثار چارلز گوئامی با اسکیس‌های تعریفی زوی از معنای واقعی معماری مدرن، تردید برانگیز است. معماری مدرن (به‌زعم یورگن هابرماس) پروژه‌ای ناقم است؛ پروژه‌ای که بنا بر اعتقاد زوی، براساس توجه و وفاداری به یک اصل شکل‌گرفت و آن اصل «عملکرد صحیح» بود. زوی معتقد بود عملکرد صحیح در شکل و فرم صحیح، به‌طور صددرصدی رخ می‌دهد؛ پس هر گوشه‌ی بنا که حامل عملکردی مجزا باشد، باید شکلی خاص به خود بگیرد. در نهایت، نتیجه بنایی است با فرمی متشکل از ترکیب فرم‌های متنوع که نه براساس زیبایی‌شناسی شکلی، بلکه براساس نیروهای محیطی و انجام تمام و کمال وظایف عملکردی درون خود سازمان یافته است.

البته، شدت و حدت این موضوع در بین آثار گوئامی متفاوت است. عمارت کوپر، یکی از قوی‌ترین آثاری است که به این مبانی نظری نزدیک می‌باشد. اگرچه اغلب منتقدان معمار بنا در توضیحات ارائه شده درباره‌ی اثر، این موضوع را نادیده گرفته‌اند و اشاره‌ای به آن نداشته‌اند.

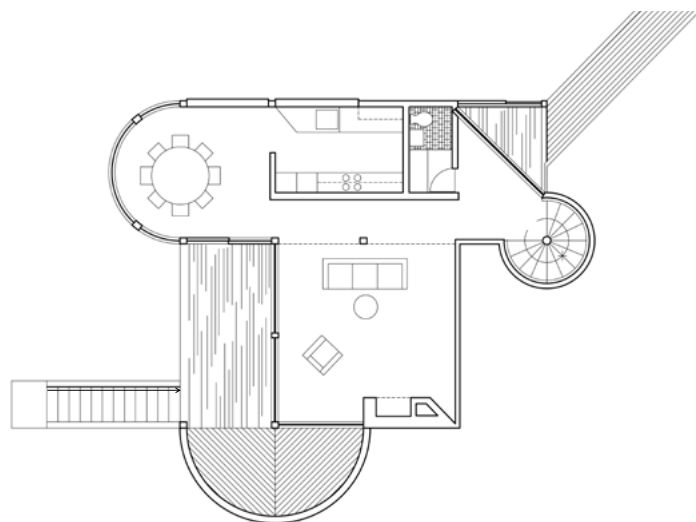
برنامه شامل طراحی خانه‌ای برای یک خانواده با چهار فرزند دختر بود، بر روی سایتی طبیعی و خلوت با چشم‌انداز پانورامیک مشرف به آب و خلیج در منطقه‌ی اورلئان، ایالت ماساچوست آمریکا. نحوه‌ی سازماندهی فضاها‌ی این خانه شبیه به عمارت شخصی گوئامی است که در آنجا هم بخش‌های عمومی و رسمی خانه – نشیمن، غذاخوری و آشپزخانه – هستند که در مسیر عمود، عامل تفکیک اتاق‌های خصوصی از یکدیگر شده‌اند.

دسترسی به ساختمان از سمت شمالی سایت امکان‌پذیر بود و کارفرما بر ضرورت تفکیک فضای اتاق‌خواب والدین از فرزندان و یک گاراژ و انبار نگهداری قایق، تاکید داشت. ورودی خانه به جای آنکه طبق معمول در سطح همکف باشد، از طریق رمپی (پلی) است که از پارکینگ به نشیمن یا همان طبقه‌ی میانی خانه می‌رسد.

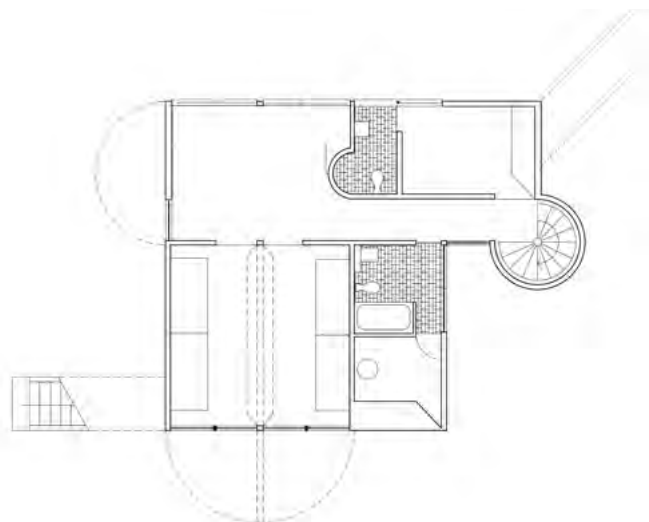
اتاق خواب والدین بالکنی وسیع، رو به نشیمن دابل‌هایت و تراس می‌باشد و با یک سکوی نیم‌دایره که به غذاخوری پایین دید دارد، عریض‌تر شده و اتاق فرزندان شبیه به خوابگاه و همجوار یک اتاق بازی بزرگ است. طراحی پلان و مقاطع به صورت پیش و پس نشسته (کامپوزیتی)، مصالح به کار رفته و اعمال شفافیت‌ها، همگی جلوه‌ای وسیع و دل‌باز به خانه داده‌اند که این نیز مشابه استراتژی جاری در خانه‌ی شخصی طراح است.



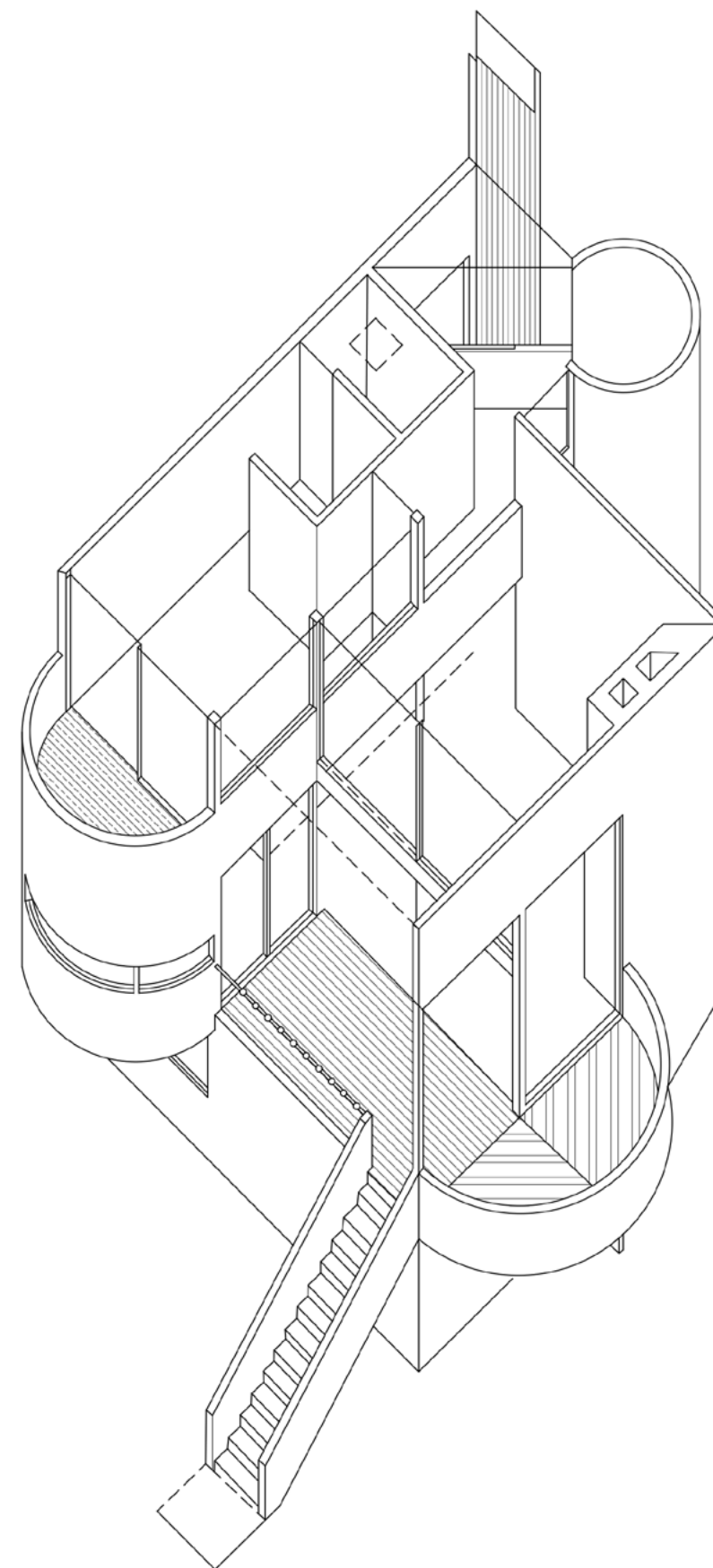
پلان طبقه‌ی دوم



پلان طبقه‌ی اول



پلان طبقه‌ی همکف



پرسپکتیو آکزونومتريک

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: <http://www.marvelbuilding.com/cooper-residence.html>. Retrieved August 20, 2016.]



[مأخذ تصاویر این دو صفحه: <http://architizer.com/projects/cooper-residence-1968> (Retrieved August 20, 2016).]



Charles Gwathmey

Bridgehampton Residences

Bridgehampton, New York, USA, 1970

چارلز گوثامی

خانه‌های بریج‌همپتن

بریج‌همپتن، نیویورک، آمریکا، ۱۹۷۰

در این پروژه، به علت وسعت سایت و منظره‌ی باز اطراف، دست معمار برای ایده‌پردازی و طراحی باز بوده است. وی بزرگ‌ترین دغدغه‌ی خود را در این طرح، همنشینی دو خانه در کنار یکدیگر با دو برنامه‌ی مختلف برای پسر و پدري بیان کرده است. به نظر می‌رسد می‌توان برای این اثر پنج اصل طراحی را مدنظر قرار داد:

۱. گفت‌وگوی فرم‌ها

در طرح اجرا شده‌ی گوثامی، دو بنا متقارن نیستند، اما متعادل‌اند و گرچه یک اندازه نیستند، متناسب می‌باشند. در کنار یکدیگر نیستند، اما مرتبط هستند. با اینکه هرکدام به سمت‌های مختلفی رو کرده‌اند، اما از یکدیگر روی‌گردان نیستند. در واقع دو بنایی که معمار طراحی کرده است، با یکدیگر به گفت‌وگو نشسته‌اند. با وجود آنکه این گفت‌وگو در پلان‌ها نیز مشخص می‌باشند، هنگامی که به فرم‌های بنا و عکس‌های منظر بیرونی آن می‌نگریم، این امر بیشتر به نظر می‌رسد.

۲. چرخش محورها

در اثر گوثامی، اساساً، طراحی سایت و منظرپردازی نقشی ندارد. در آثار وی شاید با هدف نمایش بهتر ساختمان‌ها، محوطه به صورت تخت و یکدستِ علفزار دیده شده است که این موضوع و البته دیگر اصول به کار رفته در

طرح وی، ما را به یاد اثری از نقاش آمریکایی آندره وایت (Andrew Wyeth) می‌اندازد. در نقاشی «دنیای کریستینا» (Christina’s World) نیز، دو بنا با خصایص گفته شده در علفزاری نشان داده است، با این تفاوت که خانه‌های نقاشی وایت، کلبه‌های چوبی بومی آمریکا هستند. از این منظر، طرح گوثامی، حداقل به اصل تاریخ‌گرایی پست‌مدرنیست‌ها به خوبی ادای دین کرده است، حتی اگر گوثامی هرگز نقاشی وایت را ندیده باشد.

۳. تهدید سیرکولاسیون

اصل دیگری که در اثر گوثامی خودنمایی می‌کند، بحث «تهدید سیرکولاسیون» می‌باشد. با مروری بر پلان‌های اثر این معمار، متوجه می‌شویم که وی سیرکولاسیون را به‌عنوان روندی خطی ندیده و آن را مارپیچی هزارتو تصور نموده است. این مارپیچ که به فضای داخلی، هیجان و انرژی خاصی بخشیده است، موجب تنوع فضایی و نزدیکی پلان اثر به پلان‌های فضایی آدولف لوس می‌شود.

۴. تغییر مقیاس راهروها

علی‌رغم پویایی پلان‌های بنای طراحی شده توسط گوثامی، آنچه پلان‌های وی را جذاب کرده، راهروهای آن است. هرچا بنا به واسطه‌ی عملکرد، به راهرویی نیاز داشته، گوثامی دیوار راهرو را به صورت محدب درآورده است



[مأخذ تصاویر این صفحه: Eisenman et al., 1972: 80-81]



[Retrieved August 20, 2016. From <https://www.flickr.com/photos/maulleigh/2876232961>]

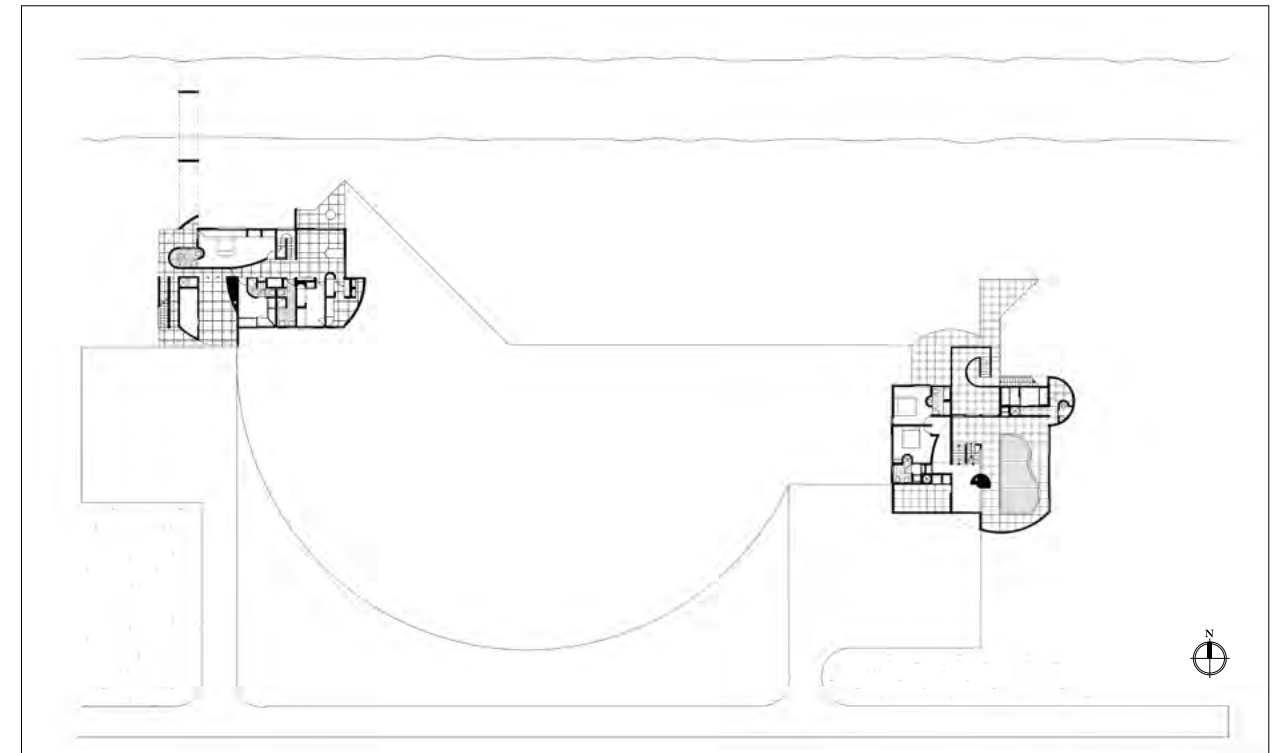
دنیای کریستینا، آندره وایت، نیویورک، آمریکا، ۱۹۴۸

و در نتیجه، تجربه‌ی راهروی ساده‌ی سفید، مدرنیست‌ها را به فضایی حسی تبدیل کرده است. فضایی که نه‌تنها در پلان، بلکه در تجربه‌ی فضا نیز جذاب می‌باشد.

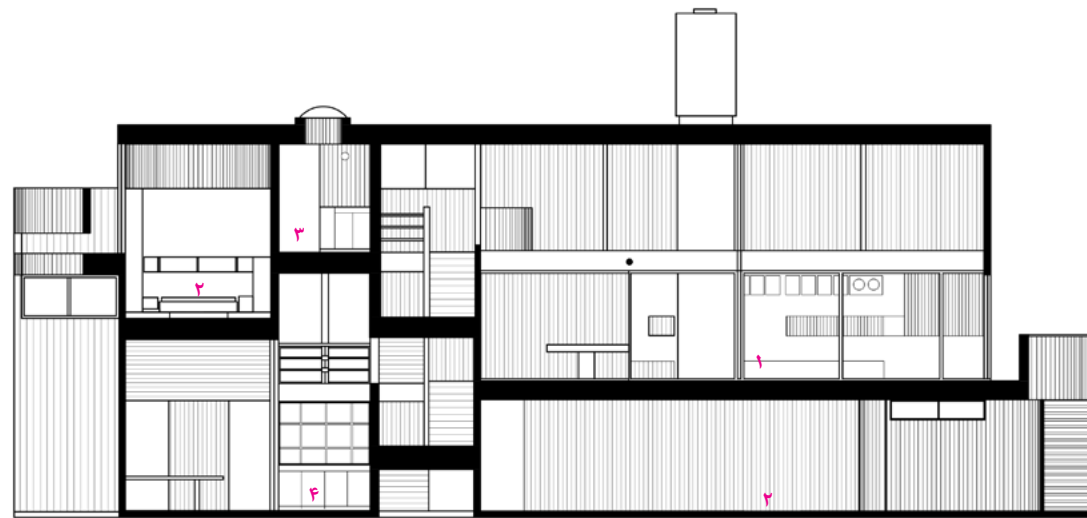
این کاهش عرض راهروها البته بی‌دردسر نیز نبوده است، زیرا با این کار، فضای مستطیل اتاق‌های پشت راهروهای محدب از فرم خود خارج شده‌اند. البته ظاهراً این تغییر فرم عملکردها برای گوناگونی اهمیت چندانی نداشته است.

۵. عدم پابندی به هندسه‌ی رایج عملکردها

حقیقت این است که نه‌تنها تغییر فرم عملکردها برای گوناگونی اهمیتی نداشته، بلکه او از این ویژگی به‌عنوان عاملی کلیدی استفاده نموده است؛ زیرا معمار حتی در عملکردهایی که فرم سالم بوده، به وسیله‌ی بازی با آن به تغییر فرم کلی پرداخته است. این برنامه، به حدی تکرار شده که اساساً مرور



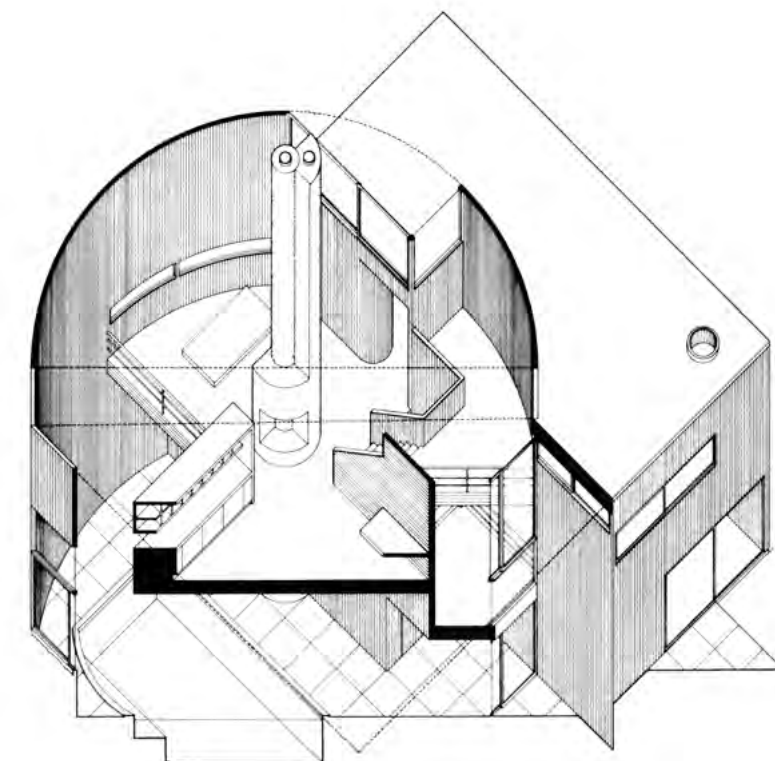
سایت پلان



مقطع طولی
۱. سکو ۲. اتاق خواب ۳. حمام ۴. اتاق بازی



مقطع عرضی
۱. تراس ۲. اتاق بازی ۳. اتاق خواب ۴. آشپزخانه ۵. اتاق مطالعه ۶. سکو

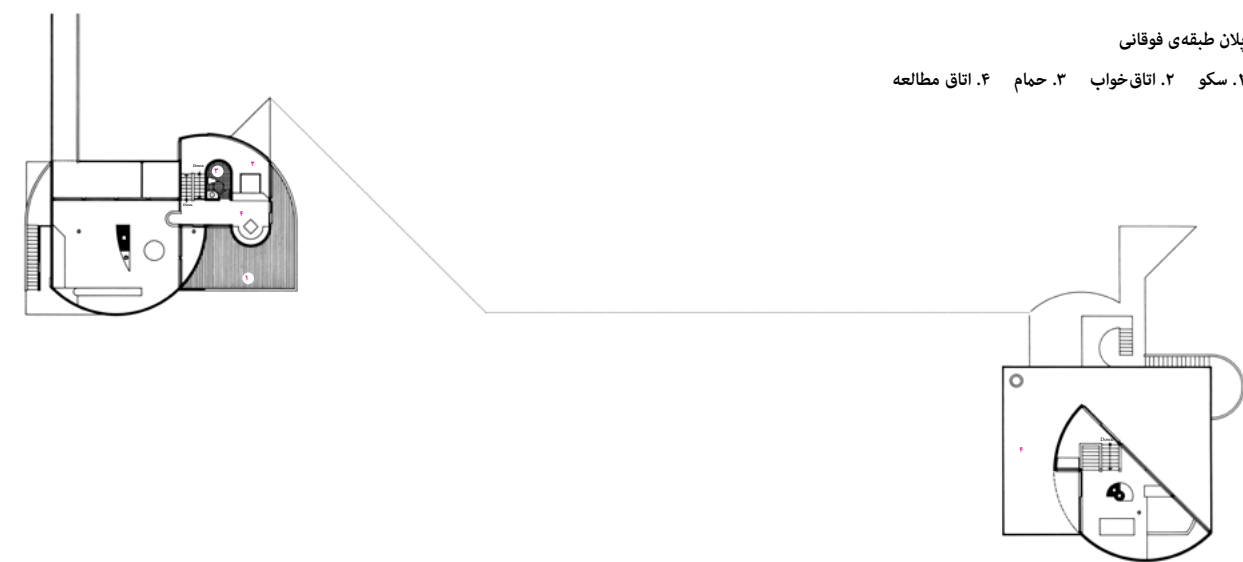
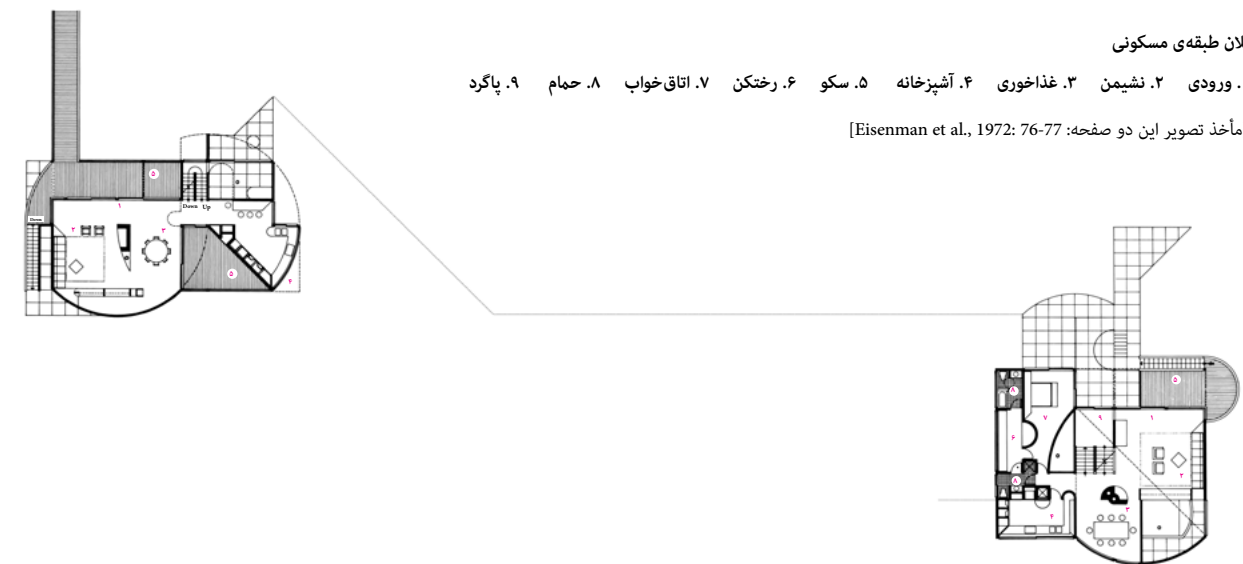
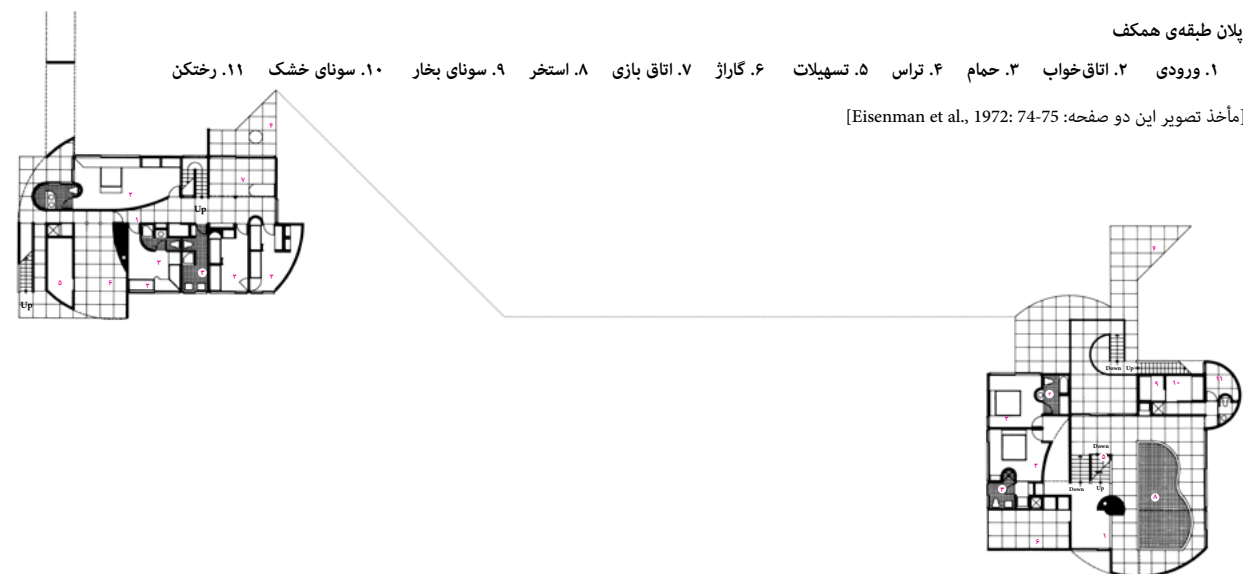


پرسپکتیو آگزونومتريک

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Eisenman et al., 1972: 73, 82-83]



[مأخذ تصاویر این دو صفحه: Eisenman et al., 1972: 81-83]



[مأخذ تصویر این صفحه: Eisenman et al., 1972: 78-79]

Thurston County و Lacey, Olympia, Tumwater

LOTT Regional Services Center

Miller Hull Partnership



برنده‌ی جایزه‌ی پلاتینیوم لید

معماری سبز

اتحادیه غیرانتفاعی آب پاک LOTT

اثر شرکت معماری میلر و هال، سیاتل

درصد کمتر از ساختمان‌های معمول است — نغمه‌ای به افتخار زمین. تیرهای چوبی از انبارهای قدیمی کنار پروژه به خانه بازگشتند و درون دیوارها و سقف‌ها نقش زمین را بازی کردند؛ بازگشت دوست‌داشتنی تاریخی در قالب معماری. بیش از ۹۷٪ زباله‌های ساخت‌وساز از ریختن در سطل‌ها نجات یافته‌اند — آمارهایی از تبسم زمین و احترام به استفاده از زباله‌های بشر.

گواهی لید پلاتینیوم، LEED Platinum: افتخاری درخشان در آسمان معماری پایدار.

درخشش در جوایز: برگزیده در فهرست ده پروژه سبز برتر AIA/COTE ۲۰۱۱ و جوایز افتخاری AIA سیاتل و ...

مثل بذر گیاهی در خاک تازه: بذر تحول شهری در قلب منطقه‌ای که صنعتی بود و اکنون زنده گشته.

پایانه‌ی آموزشی و اداری: در هماهنگی کامل به قصه‌ی آموزش عمومی و مدیریت محیطی، نقطه‌ی تلاقی مردم و آب.

LOTT Regional Services Center همچون سرودی در چهار مواد — آب، معماری، آموزش و پایداری — سروده شده است. جایی که دیوارها سخن می‌گویند، آب به زبان خود به حمایت محیط پاسخ می‌دهد و نوری، در رقصی دقیق، آینده را روشن می‌کند. این بنا نه فقط یک ساختمان، که یک تجربه‌ی زنده است: اعجازی معمارانه که یاد می‌دهد چگونه یک مرکز خدمات می‌تواند بازتابی از جامعه و آینده‌ای بهتر باشد.

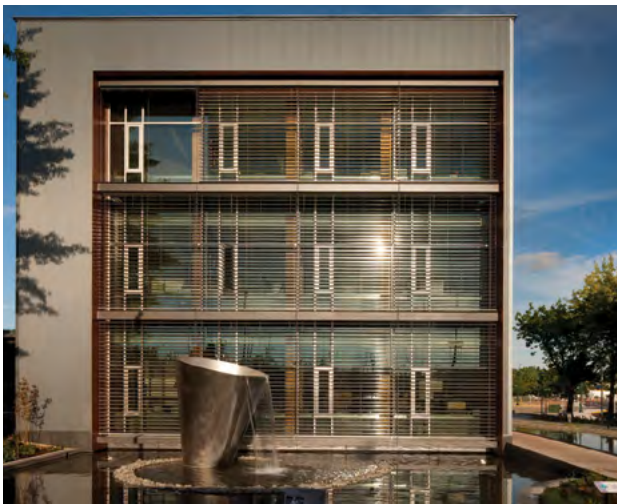
در وادی هنر و معماری، چنین نغمه‌هایی روح را نوازش می‌دهند.

در بستر خیال‌انگیز معماری و پایداری، پروژه‌ی پایدار اتحادیه غیرانتفاعی آب پاک LOTT "LOTT Regional Services Center" به مثابه‌ی شعری سروده‌شده از شیشه، آب و نور بر بستر شهر الیمپیا در واشینگتن می‌درخشد؛ همان جایی که معمارانِ ماهرمیلر و هال از شهر سیاتل "Miller Hull Partnership" ساخته‌اند تا قصه‌ای از آب، انسان و جامعه روایت کنند.

این مرکز منطقه‌ای، پس از بازسازی ساختمان اداری و آزمایشگاه پیشین، دمی نو و هوایی تازه در معماری منطقه ایجاد نمود: مجموعه‌ای چهار طبقه در حدود ۳۲،۰۰۰ فوت مربع به همراه بازسازی ۷،۷۰۰ فوت مربع فضای آزمایشگاهی ارزشمند. با هزینه‌ای در حدود ۱۳،۵ میلیون دلار (بدون احتساب زمین)، این بنا نمایی از تعهد در جهت آینده‌ای سبز است. حوضچه‌ای روان در حیاط، برکه‌ای جاری است که آب بازچرخانی‌شده (Class A reclaimed water) را به نیایشگاه معماری بدل می‌کند؛ پلی بر فراز آب، اثری جهانی است که بازچرخش آب را به نمایش عمومی می‌گذارد. همچنین، مرکز آموزشی و فناوری WET Science Center، در دل این ساختمان نهفته است — مکانی برای الفباخوانی آب با زبان تجربه، که پذیرای سالانه‌ی هزاران بازدیدکننده و دانش‌آموز است.

خانه‌ای که نور و سایه در آن می‌رقصند

نور ملایم روز از راه روشنایی طراحی‌شده وارد می‌شود؛ جایی که سایه‌بان‌ها — لوورها — به گونه‌ای خودکار نور را هدایت می‌کنند تا نوری متعادل و دل‌انگیز بیافشاند و نیاز به نور مصنوعی و تهویه کمتر شود. مصرف انرژی تا ۵۰-۶۰



اتحادیه غیرانتفاعی آب پاک LOTT در شهر المپیا، پایتخت ایالت واشینگتن، این مجموعه جدید را برای تصفیه فاضلاب بیش از ۸۵,۰۰۰ نفر از ساکنان شهرهای لیس، المپیا و تورن‌واتر (Lacey, Olympia, Turnwater) و شهرستان

ثرستون (Thurston) (که در مجموع «LOTT» نامیده می‌شوند) احداث کرده است. این ساختمان به مساحت ۳۲,۵۰۰ فوت مربع و با هزینه ۱۳.۵ میلیون دلار، توسط دفتر معماری میلر و هال (Miller Hull Partnership) در سیاتل طراحی و در ژوئن ۲۰۱۰ تکمیل شد. پروژه شامل سه بخش است: ۷,۷۰۰ فوت مربع آزمایشگاه بازسازی‌شده، یک ساختمان اداری جدید به مساحت ۲۱,۳۰۰ فوت مربع و یک مرکز آموزشی جدید به مساحت ۳,۵۰۰ فوت مربع. این پروژه که گواهی لید پلاتینیوم، LEED-Platinum را دریافت کرده، به‌عنوان سنگ بنای توسعه‌ای به مساحت ۱۴ جریب در منطقه East Bay بندر المپیا عمل می‌کند که شامل یک میدان ساحلی، موزه تعاملی

کودکان (در حال ساخت و طراحی‌شده توسط Miller Hull Partnership)، هتل، فروشگاه‌ها و رستوران‌ها خواهد بود.

بیشتر مواقع، ما تنها زمانی با آب سر و کار داریم که به شکلی «جادویی» وارد آشپزخانه‌ها و حمام‌های ما می‌شود، بی‌آنکه از مسیر آن از منبع تا ساختمان‌هایمان آگاه باشیم. پس از استفاده، آب به فاضلاب تبدیل شده و وارد مراحل پی‌درپی و ناشناخته می‌شود. مرکز خدمات منطقه‌ای LOTT، یک تصفیه‌خانه‌ی نوآورانه فاضلاب، تلاش دارد این فرآیندهای پنهان را آشکار کند و همزمان انرژی حاصل از آنها را بازیابی نماید.

مایکل دی. استراب، مدیر اجرایی LOTT، می‌گوید:

«برنامه‌های جاری ما ساخت یک پارک آموزشی روباز با موضوع حفاظت از آب است که ساختمان ما را به موزه جدید متصل خواهد کرد. ما در





طراحی صنعتی دقیق: نماهای فلزی مینیمال با سایه‌اندازی متفاوت برای کنترل گرمای خورشید در طول روز.

ورودی غربی: مجهز به لوورهای موتوردار با حسگر خورشیدی که نور را به‌طور تدریجی تنظیم می‌کنند.

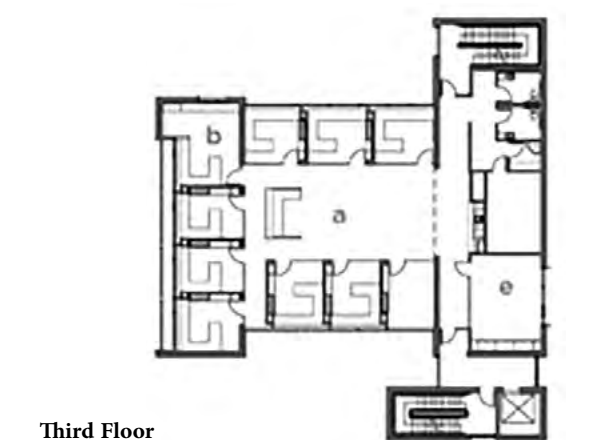
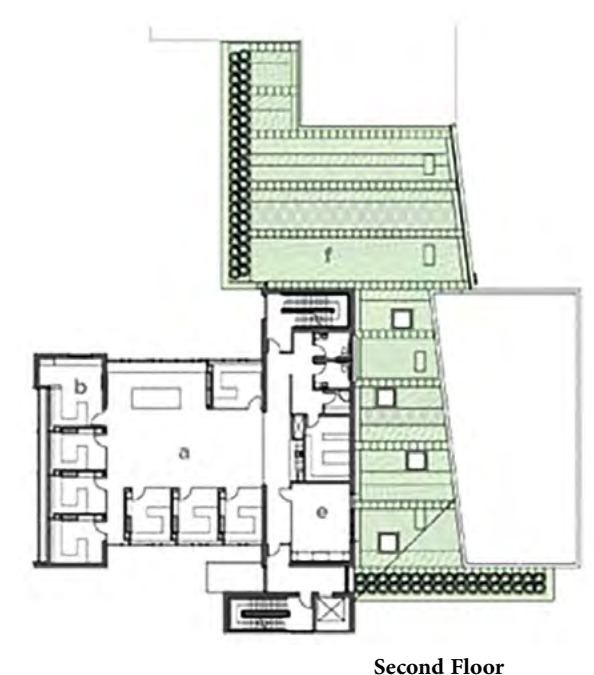
نورپردازی کم‌مصرف: چراغ‌های LED کم‌مصرف برای روشن کردن چوب‌های بازبافتی در پارکینگ‌ها و ایجاد جلوه شفافیت در شب.

مصالخ داخلی: استفاده از چوب بازبافتی، کف‌های بتنی صیقلی، مبلمان با محتوای بازبافتی و VOC پایین یا بدون VOC.

نور روز: رعایت «قانون ۳۰ فوت» برای حداکثر نفوذ نور طبیعی و کاهش بار روشنایی.

پارکینگ‌های شیشه‌ای: افزایش روشنایی و شفافیت در فضاهای داخلی.

یکی از مهم‌ترین اقدامات پروژه، استفاده از متان حاصل از فاضلاب برای گرمایش، سرمایش و تامین برق است. نیروگاه cogen مجاور با توربین گاز ۳۳۵ کیلووات، بخار، آب گرم و برق تولید می‌کند و سالانه ۱،۱۴۵ تُن





قسمت دوم

تاریخچه‌ی طراحی و معماری داخلی در جهان

تحریریه هنرمعماری

زیستن در جهان مدرن و فناورانه‌ی امروز، ما را چنان دربر گرفته که بی‌آنکه بیندیشیم، بخش اعظم زندگی خود را در فضاهای بسته یا داخلی (indoors) می‌گذرانیم. ما در خانه‌ها و آپارتمان‌ها زندگی می‌کنیم، در دفاتر، فروشگاه‌ها یا کارگاه‌ها کار می‌کنیم، در مدارس و دانشگاه‌ها درس می‌خوانیم، در رستوران‌ها غذا می‌خوریم، در هتل‌ها اقامت می‌کنیم و با اتومبیل‌ها، اتوبوس‌ها، قطارها، کشتی‌ها و هواپیماها جابه‌جا می‌شویم. بودن در فضای باز(outside) معمولا به معنای وضعیتی موقتی است؛ سفری میان دو مقصد که هنگام عبور از یک فضای داخلی به فضای داخلی دیگر روی می‌دهد. این عادت زیست و زندگی در فضاهای داخلی، انسان را از دیگر موجودات زنده متمایز می‌سازد، چرا که او فضای درونی را طبیعی‌ترین بستر زندگی روزمره‌ی خویش می‌انگارد.

تعریف علمی معماری داخلی (Interior Architecture)

همانطور که در شماره‌ی پیشین ۷۶ فصلنامه‌ی هنرمعماری گفته شد: **طراحی داخلی** (Interior Design) شاخه‌ای از معماری و هنرهای کاربردی است که به تحلیل، برنامه‌ریزی، سازمان‌دهی و خلق فضاهای درونی به‌منظورارتقای 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.

ولی **معماری داخلی** در تقاطع میان طراحی داخلی و معماری قرار می‌گیرد و تمرکز آن بر شکل‌دهی فضا از درون با رویکردی ساختاری، عملکردی و زیبایی‌شناسانه است؛ در این معنا، معماری داخلی به بازتعریف استخوان‌بندی و سازمان فضایی بنا، متناسب با اهداف جدید، می‌پردازد. معماری داخلی



۱,۲: پنل یا صحنه‌ی شیر، غار شووه، آردش، فرانسه (Lion Panel, Chauvet Cave, Ardèche, France)

در تقاطع معماری، طراحی داخلی، مهندسی ساختمان و روانشناسی محیطی قرار دارد. این حوزه، نه فقط به طراحی «دکور» یا زیباسازی سطحی، بلکه به بازآفرینی ساختاری، سازمان فضایی و هویت عملکردی بنا از درون می‌پردازد. در معماری داخلی، فضا به‌مثابه موجودی زنده و چندلایه فهم می‌شود؛ لایه‌ای که در آن ساختار (structure)، عملکرد (function)، حس مکان (sense of place) و تجربه‌ی کاربر (user experience) با هم هم‌نشین‌اند.

تمایز طراحی داخلی با معماری داخلی

برخلاف طراحی داخلی که تمرکزش بر چیدمان، نورپردازی، رنگ، بافت و زیبایی‌شناسی است، معماری داخلی وارد ساختار بنا می‌شود:

- طراحی یا تغییر دیوارهای داخلی، سقف‌ها، بازشوها و روابط فضایی.
- تحلیل و سازماندهی مجدد سیرکولاسیون، نور طبیعی، صوت، تهویه و زیرساخت‌ها.

- درگیر شدن با پوسته‌ی فنی فضا: سطوح باربر، سیستم‌های تاسیساتی و ساختارهای پوششی.

در مقابل با معماری سنتی، معماری داخلی از «درون» آغاز می‌شود و معمولا بر بناهای موجود تمرکز دارد—چه برای بازسازی، تغییر کاربری، یا نوسازی. در معماری داخلی، فضا تنها ظرفی برای عملکرد نیست، بلکه بستری برای زیستن، درک و واکنش احساسی کاربر است. همان‌طور که پیتر زومتور (Peter Zumthor) در اندیشیدن به معماری می‌نویسد:

"معماری داخلی با روح فضا سروکار دارد، نه فقط با فرم آن؛ با طنین سطوح، گفت‌وگوی نور و سایه، و سنگینی سکوت."

“Interior architecture is about the soul of the space, not only its form. It’s the resonance of surfaces, the dialogue of light and shadow, and the weight of silence.”

حوزه‌های کلیدی معماری داخلی:

- تطبیق‌پذیری کاربری (Adaptive reuse): مانند تبدیل کارخانه‌ای قدیمی به گالری یا کلیسا به کتابخانه.
- برنامه‌ریزی فضایی (Spatial programming): طراحی ساختار فضایی برای پاسخگویی به کارکردهای نوین.
- منطق مواد و تکتونیک (Material and tectonic logic): بازاندیشی در مصالح، اتصال‌ها و زبان ساختاری فضا.
- طراحی اتمسفریک (Atmospheric design): خلق تجربه‌ی حسی از طریق نور، صوت، دما، متریال و مقیاس.
- مقاوم‌سازی پایدار (Sustainable retrofitting): نوسازی فضاهای قدیمی

تصویر ۱,۱: نقاشی‌های آنوبیس، مقبره پا-شدو (Paintings of Anubis, Tomb of Pa-schedu, Thebes)





۱٫۳: استون‌هنج، ویلت‌شایر، انگلستان (Stonehenge, Wiltshire, England)

با رویکرد پایداری (مصرف انرژی، نور طبیعی، تهویه).

ویژگی‌های کلیدی طراحی داخلی و معماری داخلی

۱. کارکردگرایی (Functionality): پاسخ به نیازهای عملکردی و روزمره‌ی کاربران فضا

۲. زیبایی‌شناسی (Aesthetics): ترکیب موثر رنگ، بافت، نور، فرم و مبلمان

۳. پایداری (Sustainability): استفاده هوشمندانه از انرژی، نور طبیعی و مصالح بومی

۴. روان‌شناسی فضا (Spatial Psychology): تاثیر فضای داخلی بر ذهن،

احساس و رفتار انسان

۵. بستر فرهنگی (Cultural Context): توجه به سنت‌ها، باورها و ساختار اجتماعی در طراحی فضا

تعریف علمی دکوراسیون

دکوراسیون درمعنای کلاسیک خود، به هنر آرایش و زیباسازی سطوح داخلی فضا از طریق استفاده از رنگ‌ها، بافت‌ها، اشیای تزینی، مبلمان، پرده، فرش، آثار هنری، نورپردازی و سایر عناصر ظاهری گفته می‌شود. هدف اصلی دکوراسیون، خلق تجربه‌ای بصری و احساسی مطلوب برای کاربر یا ناظر است که اغلب در سطح سطحی‌تر تجربه‌ی فضا نسبت به طراحی داخلی جای می‌گیرد. در اصطلاح دانشگاهی، دکوراسیون بخشی از فرآیند طراحی محیطی است که بیشتر به لایه‌ی سطحی فضا می‌پردازد و به ندرت در ساختار فضایی یا عملکردی مداخله دارد. دکوراسیون در حقیقت به معنای زینت‌بخشی یک فضا با استفاده از اشیاء، مبلمان، رنگ‌ها، بافت‌ها و پرداخت‌های سطحی است، با هدف افزایش جذابیت بصری و بازتاب هویت فردی یا فرهنگی. دکوراسیون، اگرچه اغلب به‌عنوان بخشی از طراحی داخلی شناخته می‌شود، اما در واقع مفهومی مستقل و مکمل است. دکوراسیون هنر تجلی فرم و معنا بر سطح است، در حالی که طراحی داخلی هنر تعریف فضا از درون است. در متن های پیش رو به ادامه‌ی تاریخ طراحی و معماری داخلی از شماره‌ی پیشین ۷۶ خواهیم پرداخت.

مناطق خاصی وجود دارند و تعداد آن‌ها محدود است و همچنین نه‌چندان راحت و نه جذاب برای سکونت محسوب می‌شوند. در حالی که نقاشی‌های مشهور غارهای شووه (Chauvet)، لاسکو (Lascaux) و آلتامیرا (Altamira) به‌روشنی نشان می‌دهند که مردمان اولیه از این غارها استفاده می‌کردند، هیچ قطعیتی وجود ندارد که این مکان‌ها صرفاً محل سکونت بوده باشند. شاید این غارها بیشتر نقش پناهگاه‌های اضطراری (emergency shelters)، مکان‌هایی برای آیین‌ها و مراسم ویژه (special rites or ceremonies) یا فضایی برای خلق آثار هنری (works of art) را ایفا می‌کرده‌اند؛ آثاری که امروز ما آن‌ها را تحسین می‌کنیم زیرا در پناه این مکان‌ها از گزند شرایط جوی محفوظ مانده‌اند.

تصاویر آتوبیس، خدای مردگان با سر شغال، در کنار درهای شبیه‌سازی‌شده در هر دو طرف گذرگاه منتهی به اتاق داخلی که از تابوت رامسس دوم در مصر نگهدانی می‌کنند و سقفی که با خطوط هیروگلیف پوشیده شده است. اگرچه نیات پشت این تصاویر عرفانی است، فرم و رنگ آن‌ها فضاهایی با تزئینات غنی و سبک مشخص هنر باستانی مصر خلق می‌کند.

«شواهد سکونت انسان در غارها از طریق نقاشی‌هایی به دست آمده که تنها با نور آتش ایجاد شده‌اند. هدف نقاشی‌ها احتمالاً تزئین فضای طبیعی غارها نبوده، بلکه ایجاد تصاویری بوده است که بتوانند قدرت عرفانی بر حیوانات شکارشده منتقل کنند. برای ناظر مدرن، این نقاشی‌ها غارهای طبیعی را به فضاهایی تحت کنترل انسانی تبدیل می‌کنند.

سرپناه‌های ساخته‌شده از دوران پیش از تاریخ(پیش‌تاریخی)، تنها در جایی باقی مانده‌اند که از مصالح بادوام ساخته شده باشند. مصالحی که بیشترین دسترسی و سهولت کار با آن‌ها را داشتند ــ مانند شاخه‌ها و برگ‌ها، نی و مواد گیاهی مشابه، و مصالح حیوانی مانند پوست‌ها و چرم‌ها ــ همگی عمر کوتاهی دارند و در بازه‌های زمانی نسبتاً کوتاه دچار فساد و نابودی می‌شوند. مصالح غیرآلی مانند گِل یا (در اقلیم‌های سرد) برف نیز دوام محدودی دارند، در حالی که سنگ، اگرچه بسیار بادوام است، به قدری با آن کار کردن دشواراست که امکان استفاده گسترده از آن برای ساخت سرپناه محدود بوده است. این واقعیت‌ها بدان معناست که مصالح باقی‌مانده از دوران پیش‌تاریخی عمدتاً شامل اشیای کوچک سنگی مانند سر نیزه‌ها و سر پیکان‌ها، یا آرایش‌های بزرگ سنگی چیده‌شده در الگوها یا سازه‌هایی است که از سنگ ساخته شده‌اند

دولمن‌ها و باروها (Dolmens and Barrows)

بناها و آرایش‌های سنگی موسوم به الاینمنتس (Alignments)یا ترازها و چیدمان و دولمن‌های (Dolmanes) در بریتانیا، فرانسه و سایر نقاط اروپا، سازه‌هایی با طراحی دقیق هستند که به دوران پیش‌تاریخی بازمی‌گردند. بیشتر گمانه‌زنی‌ها بر این اساس است که سایت‌های بزرگ‌تر، مانند استون‌هنج (Stonehenge) در دشت سالیس‌بری (Salisbury Plain, Britain)، برای مراسم یا آیین‌هایی مرتبط با رصد حرکت‌های نجومی مورد استفاده قرار می‌گرفتند؛ به احتمال قوی دولمن‌ها اغلب با مراسم و آیین‌های تدفینی مرتبط هستند. باید گفت آرایش سنگ بزرگ قرار گرفته بر دو سه سنگ عمودی که بسیاری از دولمن‌ها را شکل می‌دهد، به نظر می‌رسد که اتاق داخلی (inner chamber) یک قبر را ایجاد کرده باشد که به شکل تپه مصنوعی (artificial hill) ساخته شده بود. جایی که خاک فرسایش یافته است، دولمن سنگی باقی می‌ماند و جایی که خاک هنوز سر جای خود است، نوعی قبر موسوم به بارو (Barrow) در انگلستان شکل می‌گیرد. امکان ورود به اتاق‌های داخلی برخی از این قبرهای باقی‌مانده وجود دارد؛ آن‌ها تاریک، مرموز و اغلب باشکوه هستند، حتی تنها به دلیل تداعی منشایی باستانی و تصورناپذیر. در برخی از این سازه‌ها می‌توان الگوهای حجاری‌شده

یا حک‌شده روی سنگ‌ها را دید که دارای زیبایی هستند، اگرچه معنای آن‌ها نامعلوم است.

برآورد تاریخ سایت‌های پیش‌تاریخی تا پیش از توسعه‌ی نسبتاً اخیر روش تاریخ‌یابی رادیوکربن (radio-carbon dating) صرفاً بر پایه حدس و گمان بود؛ در این روش، اندازه‌گیری فعالیت رادیواکتیو مواد آلی (مانند استخوان یا صدف) میزان سن آن‌ها را مشخص می‌کند. استون‌هنج (Stonehenge-تصویر ۱٫۳) اکنون با اطمینان نسبی در حدود ۲۷۵۰–۱۵۰۰ پیش از میلاد تاریخ‌گذاری شده است. تمامی این سازه‌ها مربوط به دورانی هستند که امروزه به آن عصر سنگ (Stone Age) گفته می‌شود؛ به دلیل اینکه پیشرفته‌ترین فناوری‌های آن زمان بر پایه کار با سنگ به عنوان بادوام‌ترین و موثرترین مصالح موجود بوده است. در بسیاری از نقاط جهان باستان، عصر سنگ تا حدود ۴۰۰۰ پیش از میلاد ادامه داشته و پس از آن، کار با فلزات ویژگی تعیین‌کننده بسیاری از تمدن‌های انسانی شد. با این حال، در مناطقی مانند شمال اروپا، کار با سنگ تا حدود ۱۰۰۰ پیش از میلاد همچنان شاخص اصلی تمدن باقی ماند.

تقریباً قطعی است که نبود خانه‌های باقی‌مانده از این دوران را می‌توان با استفاده از مصالح کم‌دوام توضیح داد؛ این موضوع تا حدی نیز به این واقعیت مرتبط است که الگوهای زندگی انسان‌های باستانی عموماً مهاجر یا دست‌کم غیرثابت بوده‌اند. زندگی انسان‌های اولیه وابسته به منابع آب، شکار و جمع‌آوری غذا برای تامین معاش بود و بنابراین انسان‌های نخستین نیاز داشتند تا در پی شکار و سایر منابع غذایی حرکت کنند.

سنگ‌های عظیم با دقت چیده شده‌اند تا فضاهای داخلی با تاثیر زیبایی‌شناختی قوی ایجاد کنند، چه در اصل فضای باز رو به آسمان بوده‌اند یا سازه‌ای سقف‌دار با مصالحی که امروزه از بین رفته‌اند. به نظر می‌رسد هدف از این سازه‌ها مرتبط با آیین‌هایی بوده که حرکات خورشید، ماه و ستارگان را دنبال می‌کرده است. فرم دایره‌ای آن مشخصه‌ی بسیاری از سازه‌های باستانی انسان‌ها است.

در دوران پیش از تاریخ هر سرپناهی که استفاده می‌شد، نیاز داشت به‌راحتی قابل حمل باشد و بنابراین از مصالح سبک ساخته می‌شد ــ شاخه‌های چوبی، برگ‌ها و نی‌ها به جای سنگ. سهولت کار و قابلیت جابه‌جایی همراه هم موجب می‌شد تا سرپناه‌ها در مقیاس کوچک، با مصالح سبک و به آسانی قابل حمل باشند.



۱٫۴: سرپناه‌های تپه‌ی، عکس از ویلیام هنری جکسون، عکس خانواده باناک در نزدیکی مدیس لاج کریک، آیداهو، ۱۸۷۱ (William Henry Jackson, photograph of a Bannock family) camped near Medice Lodge Creek, Idaho, ۱۸۷۱)



شده و اتاقی تقریباً مربعی شکل ایجاد می‌کند.

باید ادامه دهیم که «یورت (Yurt) سازه‌ای قابل حمل است با دیواری پوشیده از نوارهای مشبک که از آن چارچوبی برای سقف تشکیل می‌شود. سطح خارجی با پوست یا زیرانداز پوشانده شده است. درون آن، جعبه‌ها برای نگهداری وسایل، فرش‌ها و چهارپایه‌ها فضاهایی با ارزش زیبایی‌شناختی قابل توجه ایجاد می‌کنند.

در این نقاشی از یک ایکلو یا خانه برفی(تصویر ۱٫۶) معمولی اینوئیت، بخش داخلی که به صورت مقطعی نشان داده شده، با پوست پوشانده شده تا عایق‌بندی ایجاد شود و «مبلمان» نیمکت مانند در دو طرف از برف شکل گرفته است.

فرم گرد کلبه‌های گل یا سنگی، اتاقی ایجاد می‌کند و چندین سازه‌ی مشابه کنار هم گروه‌بندی شده و یک مجموعه خانه‌ای را تشکیل می‌دهند. فضاهای داخلی ساده شامل ظروف نگهداری و تشک‌های خواب روی کف‌های خاکی هستند.

این سازه با یک گنبد گرد پوشانده شده که از چیدن حلقه‌های سنگی به صورت دایره‌های کاهش‌یابنده ساخته می‌شود، تا جایی که یک سنگ منفرد دهانه بالایی را می‌پوشاند. این نوع خانه‌های ترولی (Trulli) هزاران سال است که در این منطقه ساخته می‌شوند.

انواع دیگر فرم‌های خانه‌های «ابتدایی» تا حدی تحت تاثیر واقعیت‌های قدرتمند محیطی مانند توپوگرافی، آب‌وهوا، دسترسی به مصالح و به ویژه اقلیم تعیین می‌شوند. ایگلوهای ساخته‌شده از برف شناخته‌شده هستند، اما خانه‌های زیرزمینی ماتماتا (Matmata) در صحرای ساهارا کمتر شناخته شده‌اند. خانه ماتماتا از یک حیاط مرکزی تشکیل شده است؛ گودالی عمیق و باز که در دل صحرای شنی حفر شده و دسترسی به اتاق‌های اطراف که کاملاً زیرزمینی هستند را فراهم می‌کند. یک تونل ورودی طولانی و شبیدار به حیاط مرکزی دسترسی می‌دهد. این طرح زیرزمینی نیازی به مصالح اضافی ندارد و عایق‌بندی در برابر گرمای روز و سرمای شدید شب را فراهم می‌کند. حیاط مرکزی که به آسمان باز است، نور دریافت می‌کند، به اندازه کافی عمیق (۳۰ تا ۴۰ فوت) است تا زاویه تابش خورشید را قطع کند و کف حیاط همیشه در سایه و خنک باقی بماند. یک دیآگرام (تصویر ۱٫۹) نمایی از این نوع خانه از بالا ارائه می‌دهد و نشان می‌دهد که این خانه هیچ تاثیر بصری در سطح زمین ندارد.

چه گرد باشد و چه مستطیلی، روی سطح زمین باشد یا بر پایه‌های بلند قرار گیرد، یا در دل زمین حفر شده باشد، دلیل وجود این خانه‌ها فضای داخلی آن‌هاست. این فضاهای داخلی با پیچیدگی و مفهوم طراحی که با طراحی



۱،۱۱: (بازسازی سازه‌ی استخوان ماموت، Mezhirich، اوکراین، c. ۱۵،۰۰۰)



۱،۱۰: (Kente cloth، غرب آفریقا، c. ۱۹۷۵)

داخلی مدرن می‌شناسیم «طراحی» نشده‌اند؛ فضای داخلی صرفاً حفره‌ای است که توسط تکنیک ساخت بیرونی ایجاد شده است.

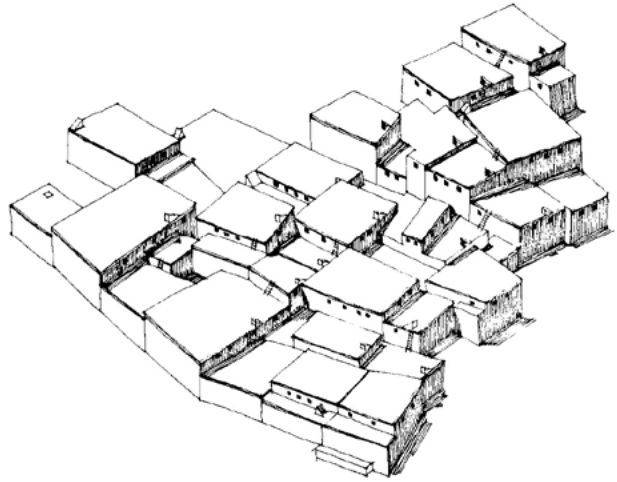
درون تمامی این خانه‌ها باید تجهیزات مورد استفاده در زندگی روزمره قرار گیرد؛ ابزار آشپزی و خوردن، سلاح‌ها، لباس‌های ذخیره‌شده، پتوها و هر نوع مبلمانی که ممکن است وجود داشته باشد. میز و صندلی به ندرت استفاده می‌شوند. بیشتر مردم «ابتدایی» روی زمین می‌نشینند و از سطح زمین به‌عنوان تنها میز استفاده می‌کنند. وسایل خواب از مواد قابل حمل روی زمین قرار می‌گیرند و نه بر تخت ساخته‌شده.

مبلمان ابتدایی در برخی از انواع خانه‌های «ابتدایی» دیده می‌شود؛ سکوی شبیه قفسه یا نیمکت‌هایی که به بخشی از سازه خانه‌های گل، اتاق‌های زیرزمینی و ایگلوهای ساخته‌شده از برف تبدیل شده‌اند. وسایل نگهداری، کیسه‌ها، سبدها و در مکان‌هایی که توسعه یافته‌اند، کاسه‌ها، کوزه‌ها و ظرف‌ها رایج‌ترین مصنوعات در این خانه‌ها هستند.

تکنیک بافت یکی از اختراعات باستانی است که در مکان‌های مختلف ظهور کرده و امکان ساخت سبد، پتو و فرش (و البته پوشاک) از یک لایه مصنوعی به جای پوست حیوانی را فراهم می‌کند. بافت الیاف رنگارنگ، چه از منابع طبیعی و چه با رنگ‌آمیزی، منجر به کشف این می‌شود که الگوها نیز می‌توانند بافته شوند. الگوهای ساده‌ای مانند راه‌راه و شطرنجی به اختراع الگوهای هندسی پیچیده‌تر منجر می‌شوند که در سبدبافی، سفالگری و پتو و فرش‌های بافته‌شده دیده می‌شوند. تمایل انسان به وارد کردن الگوهای طراحی‌شده، در تضاد آشکار با کندوها و لانه‌های ساخته‌شده توسط موجودات دیگر است، جایی که الگو تنها زمانی ظاهر می‌شود که ضرورت سازه‌ای یا عملکردی داشته باشد (مانند تارهای عنکبوت). عناصر تزئینی نقاشی‌شده با استفاده از سفال پخته‌شده ظاهر می‌شوند و هم الگوهای هندسی و هم تصاویری نسبتاً بازنمایی‌شده را شامل می‌شوند.»

الگوها و تصاویر که لباس‌ها، پتوها، سبدها، کوزه‌ها و سایر اشیای داخلی این سرپناه‌ها را زنده می‌کنند، امکان مقایسه آن‌ها با فضاهای داخلی مدرن‌تر را فراهم می‌آورند، جایی که فرش‌ها، پوشش‌های دیواری، مبلمان و سایر اشیا عناصر اصلی تبدیل یک فضا به یک محیط طراحی‌شده هستند. در شیوه‌های «ابتدایی»، الگو و تصویر به ندرت صرفاً جنبه تزئینی دارند، هرچند ممکن است برای ناظر مدرن چنین به نظر برسد. در رنگ، الگو و طراحی معانی هدفمند نهفته است که برای تعیین هویت در جامعه، وفاداری‌های قبیله‌ای، مراجع دینی یا اسطوره‌ای و یا اهمیت جادویی به کار می‌روند.

سازه‌ای از تنه‌های چوبی یک محوطه ایجاد می‌کند که در آن آتش حرارت تولید می‌کند. ماهی‌ها برای خشک شدن آویزان شده‌اند، در حالی که پتوها و حصیرها هم به‌عنوان پوشاک و هم به‌عنوان حداقل مبلمان مورد استفاده قرار می‌گیرند. حکاکی‌هایی شبیه به تمثال‌های توهی هم ارزش عرفانی و هم



۱،۱۲: نماهای بازسازی‌شده از ساختمان‌ها و تالار پرستش در چاتال هویوک(Çatal Hüyük)، نزدیک قونیه، ترکیه، حدود ۶۵۰۰–۵۷۰۰ پیش از میلاد

زیبایی‌شناختی دارند.

طرح‌های یک پارچه بافته‌شده آفریقایی (تصویر ۱،۱۰) یا یک پتوی ناواهو (Navajo Blanket)، به عنوان مثال، از رسوم خاصی پیروی می‌کنند که باعث می‌شود طراحی‌های قابل مشاهده در تقویت سنت‌ها و تابوهای قبیله‌ای معنا پیدا کنند. ورود به خانه‌ای که چند شی کاربردی، بیان قابل مشاهده‌ای از سبک زندگی خاص ارائه می‌دهند، به ساکنان اطمینان و آرامش می‌بخشد و تجربه‌ای از زیبایی‌شناسی ایجاد می‌کند. برای ناظر مدرن، حتی اگر معنای دقیق آن ناشناخته باشد، ارزش زیبایی‌شناختی آن همچنان قدرتمند باقی می‌ماند.

اولین سکونتگاه‌های دائم (The First Permanent Settlements)

اختراعات یا کشفیات کلیدی که بنیاد تمدن بر آن‌ها استوار است، شامل استفاده کنترل‌شده از آتش، اختراع زبان، و توسعه کشاورزی هستند. از میان این سه، کشاورزی—یا همان کشاورزی با پایه ثابت (fixed-base agriculture)—به‌طور مستقیم بیشترین تاثیر را بر طراحی سرپناه‌های ساخته‌شده داشته است. تا زمانی که تامین غذای انسان‌ها وابسته به شکار و جمع‌آوری بود، مجبور به جابه‌جایی به مکان‌هایی بودند که غذا در دسترس بود.

کشف امکان کاشت محصولات و برداشت غذای بیشتر و مطمئن‌تر، پایه زنجیره‌ای از تحولات شد. پس از کاشت محصولات، لازم است در نزدیکی زمین برای برداشت باقی ماند. وقتی انسان در یک مکان ثابت سکونت دارد، دیگر نیازی به استفاده صرف از خانه‌های قابل حمل نیست و بنابراین می‌توان انواع خانه‌های بادوام‌تر را توسعه داد. بهبود بیشتر در تامین غذا همچنین امکان رشد پایدار جمعیت را فراهم می‌کند.

با افزایش جمعیت و توسعه‌ی انواع ساختمان‌های دائم، روستاها و شهرها شکل گرفتند. تولید نیازهای زندگی—مانند پوشاک، ظروف و ابزار—به‌تدریج تخصصی‌تر شد و سیستم‌های مبادله‌ای شکل گرفتند تا کشاورز، چوپان، یا ماهیگیر بتوانند با یک بافنده، سفالگر، یا سازنده تبادل کنند و منافع هر دو طرف تامین شود.

دانشمندان و تاریخ‌شناسان بر این باورند که حدود سال ۱۰،۰۰۰ پیش از میلاد، این تغییر از فرهنگ‌های شکارچی و گردآورنده‌ی عشایری به جوامعی متمرکز بر کشاورزی، به ویژه در مناطقی مانند خاور نزدیک، شتاب گرفت و همزمان جابه‌جایی به سوی خانه‌های دائم نیز آغاز شد. مطلوب‌ترین ماده غیرقابل حمل برای ساخت دیوارها، سنگ بود، اما همیشه دسترسی به آن آسان نبود. در نتیجه، جایگزینی اختراع شد: خشت یا آجرخاکی (Mud

Brick)—که با فشردن خاک در قالب و خشک‌کردن آن زیر نور خورشید ساخته می‌شد. این مصالح در بسیاری از ساختمان‌های اولیه به کار رفت و حتی در زمان‌های مدرن نیز مورد استفاده است، مانند آجر آدوبه (Adobe Brick) در آمریکای لاتین. با این حال، آجر خاکی ماده‌ای دشوار برای ساخت سقف است. بنابراین، سقف‌ها می‌بایست با چوب، تیرک‌های نی یا پوست حیوانات ساخته شوند که بر روی هر نوع چارچوبی که ممکن بود، کشیده می‌شدند. ساخت سازه‌های گنبدی تماماً از آجر خاکی امکان‌پذیر است، اما به دلایل واضح، این نوع سازه‌ها تنها در مناطق بسیار خشک عملی هستند. از نخستین سازه‌های حفاری‌شده که شناخته شده‌اند، چارچوب‌هایی هستند ساخته شده از استخوان‌های ماموت در مژیریک (Mezhirich) در اوکراین (Ukrainian Republic) که به حدود ۱۵،۰۰۰ پیش از میلاد تعلق دارند (تصویر ۱،۱۱). بر روی این چارچوب‌های دایره‌ای، پوست حیوانات کشیده شده بود و این سازه‌ها ممکن است مرحله‌ای در گذار از ساختارهای کاملاً قابل حمل با اسکلت چوبی به نوعی پایدارتر و بادوام‌تر را نشان دهند. این شکل دایره‌ای با گذار به استفاده از سنگ و آجر خاکی همچنان محبوب باقی ماند، همان‌طور که خانه‌های دایره‌ای مربوط به هفتمین تا چهارمین هزاره پیش از میلاد در خیروکیتیا (Khirokitia)، قبرس (Cyprus) نشان می‌دهد. هر یک از اتاق‌های این خانه‌ها با یک اتاقک خواب در داخل گنبد پوشانده می‌شد که از طریق نردبانی قابل دسترسی بود.

این بافت آفریقایی از رنگ‌های روشن در نوارهای متضاد استفاده می‌کند. بافت به شکل نوارهای باریک انجام می‌شود که سپس برای ایجاد سطوح وسیع‌تر دوخته می‌شوند تا در لباس‌ها، پتوها یا آویزان‌ها مورد استفاده قرار گیرند.

استخوان‌های ماموت به‌عنوان مصالح چارچوب سازه‌ای به کار رفته‌اند. تیرک‌های چوبی به پشتیبانی سقف کمک می‌کردند که احتمالاً از پوست حیوانات ساخته شده بود.

با این حال در ساختمان‌های گرد، جمع‌آوری آن‌ها در کنار هم دشوارتر از فرم‌های مستطیلی است و به همین دلیل فرم‌های مستطیلی در اولین شهرها و کلان‌شهرها رایج‌تر می‌شوند. به‌طور مشابه، استفاده از سنگ یا خشت به‌عنوان مصالح ساختمانی باعث تسهیل این تغییر شکل شد. خانه‌های مکعبی شکل تشکیل‌دهنده شهر چاتال هویوک (Çatal Hüyük) (نزدیک قونیه، ترکیه) که از حدود ۶۵۰۰ تا ۵۷۰۰ قبل از میلاد ساخته شده‌اند، از قدیمی‌ترین این نوع ساختارها شناخته می‌شوند. این خانه‌های تک‌اتاقه



۱،۱۲: لوح سفالی با نقشه‌ای حکاکی‌شده از نیپور، سومر، حدود ۱۵۰۰ پیش از میلاد

خشتی به‌طور فشرده در کنار یکدیگر ساخته شده‌اند و دسترسی بین آن‌ها از طریق تراس‌های سقف مسطح فراهم می‌شده است. از آنجایی که شهر هیچ استحکامات رسمی نداشت، گمان می‌رود دیوارهای خارجی بدون در و تقریبا بدون پنجره ساختمان‌های متصل، نقش حصار دفاعی جامعه را ایفا می‌کردند. داخل هر خانه شامل یک سکوی خواب مرتفع و یک اجاق برای پخت‌وپز و گرمایش بوده است. دسترسی به خارج از خانه از طریق نردبانی به دریچه سقف صورت می‌گرفته که همچنین به‌عنوان خروجی دود عمل می‌کرد. چند تیرک چوبی از تیرک‌های کوچکتر پشتیبانی می‌کردند که سقف گلی یا خاکی را نگه می‌داشتند.

حدود ۴۰۰۰ پیش از میلاد، شهرهای بزرگ‌تر—و حتی شهرهای اولیه—شروع به ظهور کردند. با تامین نسبتا مطمئن غذا و سرپناه، انرژی انسانی فراتر از نیازهای معیشتی، امکان توسعه اختراعات پیچیده‌تر و هنرها را فراهم ساخت. تمامی این تحولات در مکان‌های مختلف با سرعت‌های متفاوت رخ داد و هر یک هزاران سال به طول انجامید. دو منطقه‌ای که تمدن غربی اولیه در آن‌ها برای نخستین بار به سطوح بالای پیچیدگی رسید، دره نیل در مصر و منطقه میان دو رودخانه دجله و فرات، معروف به میان‌رودان (Mesopotamia)، بوده است.

میان‌رودان: سومر (**Mesopotamia: Sumeria**)

آغاز تمدن ساکن سومری، که بر پایه کشاورزی و بهره‌گیری از سیستم‌های آبیاری شکل گرفت، را می‌توان حدود ۳۵۰۰ پیش از میلاد دانست، زمانی که نظام نوشتار تصویری وارد کاربرد شد. شواهد باقی‌مانده از این جامعه و دیگر جوامع متعاقب آن در منطقه میان‌رودان شامل سفال‌ها، لوح‌های گلی (تصویر ۱،۱۳)، انواع دیگر مصنوعات و بقایای ساختمان‌ها و شهرهاست.

متاسفانه برای مطالعه‌ی طراحی داخلی، مواد ساختمانی در دسترس محدود بودند و آجرهای خشتی پخته‌شده در آفتاب به عنوان اصلی‌ترین ماده ساختمانی مورد استفاده قرار می‌گرفتند. در حالی که شهرهای بزرگ و بسیاری از ساختمان‌های مهم با آجر خشتی ساخته شده‌اند، دوام کم این ماده باعث شده است که تنها خرابه‌هایی از آن‌ها باقی بماند. حفاری‌های باستان‌شناسان در این منطقه، لایه‌به‌لایه بقایای شهرهای متوالی را نشان می‌دهد؛ زیرا شهرهای قدیمی نابود شده یا اجازه داده شده بود که فرو بریزند و شهرهای بعدی بر روی آن‌ها ساخته می‌شدند.

با این حال، امکان بازسازی تا حدی پلان خانه‌ها، معابد و کاخ‌ها از دل این خرابه‌ها فراهم شده است. حفاری‌ها در محوطه شهر باستانی سومری اور، ردپای محله‌هایی نزدیک و فشرده از خانه‌ها را که حدود ۴۰۰۰ سال قدمت دارند، آشکار کرده است. هر خانه شامل چند اتاق مستطیل‌شکل پیرامون یک حیاط مرکزی باز بود. این نوع خانه تا به امروز در بسیاری از مناطق با آب‌وهوای گرم مورد استفاده قرار گرفته است.

احتمالا از سقف‌های قوسی یا گنبدی از آجر یا خشت استفاده می‌شده است. خانه‌های خشتی با سقف‌های گنبدی (مشابه آنچه پیش‌تر درباره تراولی‌های ایتالیایی ذکر شد) هنوز در برخی مناطق عراق و سوریه استفاده می‌شوند و نشان می‌دهند که این فرم خانه می‌تواند ریشه‌ای بسیار کهن داشته باشد.

تمام ساختمان‌های چاتال هویوک از طریق بام‌ها قابل دسترسی بودند. این ساختمان‌ها یک گروه‌بندی پیوسته را شکل می‌دهند که دیوارهای خارجی آن نوعی حصار دفاعی غیررسمی ایجاد می‌کند. مجموعه ساختمان‌ها شامل خانه‌ها، کارگاه‌ها و تالارهای پرستش بوده‌اند.

معنای بسیاری از ویژگی‌های تالارهای پرستش هنوز مشخص نیست، اما مجسمه انسانی با پاهای باز نشان‌دهنده زنی است که زایمان می‌کند، در حالی که مجسمه‌های گاو نمادی از قدرت مردانه تلقی می‌شده‌اند.

قدیمی‌ترین نقشه شهری شناخته‌شده، جایگاه ساختمان‌های مهم مانند



۱،۱۴: اوژن ویوله-لو-دوک (Viollet-le-Duc)، «نمای داخلی یک تالار در کاخ آشوری Assyrian Palace») از کتاب سکونتگاه‌های انسان در همه‌ی اعصار (The Habitations of Man in All Ages)، ۱۸۷۶.

معابد، رودخانه‌ها و کانال‌ها، و دیوارها و دروازه‌ها را نشان می‌دهد. هرچند هیچ سندی از فضای داخلی این ساختمان‌ها در دست نیست، سطح پیشرفته این نقشه نشان می‌دهد که این تمدن دارای درجه بالایی از توسعه و فعالیت‌های طراحی بوده است.

معبد باستانی، که توسط سازندگانش به‌عنوان خانه‌ی یک ایزد در نظر گرفته می‌شد، معمولا نسخه‌ای بزرگ‌تر و مفصل‌تر از نوع خانه‌های محلی بود. معبد سفید در اوروک، که به این نام خوانده می‌شود به دلیل شواهدی که نشان می‌دهد دیوارهای آن سفیدکاری شده بودند، پیش از ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد ساخته شد. این بنا یک مکعب مستطیل شکل است که تعدادی اتاق پیرامون فضای مرکزی دارد؛ این فضای مرکزی ممکن است حیاطی پوشیده یا باز بوده باشد. دیوارهای عمیق دارای نوارهای عمودی ضخیم‌شده‌اند تا استحکام مصالح ضعیف خشت را افزایش دهند.

ساختمان‌های بسیار پیشین در اوروک شامل قطعاتی از دیوارها است که با آرایه‌های کوچک مخروطی‌شکل از خاک رس، رنگ‌آمیزی شده به رنگ‌های سیاه، سفید و قرمز، با الگوهای موزاییکی تزیین شده‌اند؛ این طرح‌ها شبیه شکل‌های زیگزاگ و الماس در الگوهای بافتنی هستند.

در دوره‌ای بسیار بعد، شهرهای آشوری شامل کاخ‌های وسیع و پیچیده‌ای بودند که نقشه‌های آن‌ها از طریق حفاری‌ها قابل مطالعه است. اتاق‌های بزرگ در کاخ سارگون در خورساباد (حدود ۷۲۰ پیش از میلاد) احتمالا سقف‌های گنبدی یا نیمه‌گنبدی داشته‌اند. کاشی‌های لعاب‌دار با رنگ‌های غنی به‌عنوان مصالح سطحی استفاده شده‌اند و نمونه‌های کافی از این تزئینات باقی مانده تا امکان بازسازی‌های فرضی فراهم شود. یک تصویر



۱،۱۵: ویرانه‌های مسا ورده (Mesa Verde)، کلرادو (Colorado)، آغاز حدود ۵۵۰ میلادی (C.E).

بازسازی‌شده فرضی (تصویر ۱،۱۴) از کتاب Viollet-le-Duc، ایده‌ای از شکوه و عظمت فضای داخلی چنین کاخ آشوری را به نمایش می‌گذارد.

آمریکای پیشاکلمبی (**Pre-Columbian America**)

پیش از ورود کریستف کلمب (Christopher Columbus) به قاره‌ی آمریکا در سال ۱۴۹۲، اجتماعات متعددی در این سرزمین شکل گرفته بودند که هیچ‌گونه ارتباطی با تحولات اروپا و دیگر نقاط جهان نداشتند. کلمب، با این تصور اشتباه که به سواحل هند رسیده است، ساکنان این سرزمین‌ها را «هندی‌ها» نامید. این اصطلاح، با وجود تلاش‌هایی برای جایگزینی آن با واژه‌ی «بومیان آمریکا (Native Americans)»، همچنان در کاربرد باقی مانده است.

آمریکائیان پیشاکلمبی (Pre-Columbian Americans) شامل گروه‌های متعددی بودند که غالبا به‌طور کامل از یکدیگر جدا و منزوی زندگی می‌کردند.

آمریکای شمالی (**North America**)

اروپاییانی که به سواحل شرقی آمریکا رسیدند، با گروه‌های متعدد بومیان قبیله‌ای روبه‌رو شدند که بعدها با نام‌هایی چون سِمینول‌ها (Seminoles)، چروکی‌ها (Cherokees)، ایروکوها (Iroquois)، اونوندگاها (Onondagas)، هورون‌ها (Hurons) و اِری‌ها (Eries) شناخته شدند. بیشتر این گروه‌ها به کشاورزی روی آورده بودند و از این رو توانستند سکونتگاه‌های دائمی ایجاد کنند. آنان خانه‌های خود را با استفاده از چوب بنا می‌کردند و برای پوشش سقف از علف، برگ، پوست درخت و کاهگل (Thatch) بهره می‌بردند.

ساختارهای مدور که ویگوام (Wigwams) نامیده می‌شدند، رایج بودند، اما ساختارهای مستطیل‌شکلی نیز با نام «خانه‌های طویل» (Longhouses)

ساخته می‌شدند. فضاهای داخلی بسیار ساده بودند، امری که ضرورتا ناشی از مصالح و روش‌های ساخت موجود بود. تنها عنصر متغیر در میان اجزای کاملا سازه‌ای، فرش‌ها و پتوهای بافته‌شده (Woven Rugs and Blankets) بودند که با رنگ‌های طبیعی رنگرزی می‌شدند و رنگ و جلوه‌ای به فضای داخلی می‌بخشیدند.

قبایل دشت‌های مرکزی (Central Plains) اما زندگی خود را از راه شکار می‌گذراندند و بنابراین به سازه‌های مسکونی قابل‌حمل نیاز داشتند؛ همچون



۱،۱۶: پتو یا روانداز ناواهو (Navajo Blanket)، ایالات متحده (United States)، حدود ۱۸۵۵–۶۵ میلادی، این پتو (Blanket) بومی آمریکایی، توسط بافندگان ناواهو (Navajo Weavers) ساخته شده و از الیاف بایتا (Bayeta) و ساکسونی (Saxony Fibers) بافته شده است که با رنگ‌های قوی رنگرزی شده‌اند. نقوش آن سنتی هستند، اما هر بافنده آزادی دارد که تغییراتی در طرح وارد کند؛ از این رو هیچ‌یک از این پتوها کاملا مشابه یکدیگر نیستند.



۱,۲۰: معبد کتیبه‌ها (Temple of the Inscriptions)، پالِنکه (Palenque)، یوکاتان (Yucatán)، حدود ۷۰۰–۸۰۰ میلادی



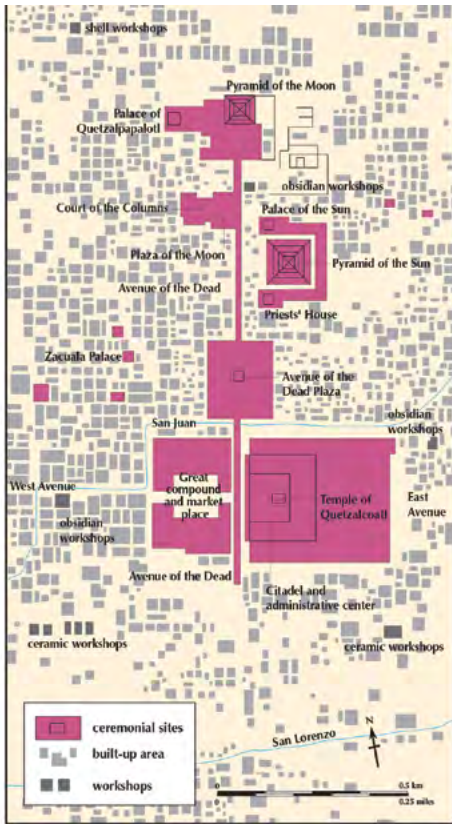
۱,۲۱: سرامیک نقاشی‌شده‌ی مایایی (Mayan Painted Ceramic)، حدود سده‌ی هشتم میلادی



۱,۲۲: «صومعه» (Nunnery)، اوکسمال (Uxmal)، حدود ۹۰۰ میلادی



۱,۲۳: معبد جنگجویان (Temple of the Warriors)، چیچن‌ایتزا (Chichén Itzá)، حدود ۱۰۰۰–۱۲۰۰ میلادی



۱,۱۸: حیاط (Courtyard)، کاخ کتزالکواتل (Palace of Quetzalcoatl)، تئوتیواکان (Teotihuacán)، مکزیک (Mexico)، سده‌ی هفتم میلادی (Seventh Century C.E.)

۱,۱۷: نقشه‌ی تئوتیواکان (Plan of Teotihuacán)، مکزیک (Mexico)، سده‌ی هفتم میلادی (Seventh Century C.E.)

مجممه‌ای گاوهای بالدار (Winged Bulls) پاسداری می‌شود؛ عناصری که در اصل با رنگ‌های درخشان نقاشی و لعاب داده می‌شدند.

فرهنگ‌های آلیوت (Aleut) و اینویت (Inuit) در نواحی قطبی آلاسکا (Arctic Region of Alaska)، سازندگان خانه‌های برفی مدور موسوم به ایگلو (Igloos) بودند و هستند؛ همان‌گونه که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد. تمامی فرهنگ‌های بومی آمریکای شمالی (North American Native Cultures) را می‌توان پیشاکلمبی (Pre-Columbian) دانست؛ بدین معنا که آن‌ها پیش از سال ۱۴۹۲ وجود داشتند و به‌تدریج در جریان پیشروی کاوشگران اروپایی در سراسر قاره کشف شدند. بیشتر این مردمان تا زمان‌های اخیر شیوه‌های سنتی زندگی خود را حفظ کردند، به‌گونه‌ای که

تیپ‌ها (Teepees) که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد، تا بتوانند در پی گله‌های حیواناتی که منبع اصلی غذای آنان بود حرکت کنند.

در نواحی‌ای که امروزه جنوب‌غرب ایالات متحده (Southwest United States) نامیده می‌شود، شهرهای شگفت‌انگیزی ساخته شده بودند که در لبه‌ی صخره‌ها و درون طاقچه‌های طبیعی جای می‌گرفتند و گاه شامل دویست اتاق بودند. قوم آناسازی (Anasazi) حدود سال ۱۳۰۰ میلادی (C.E.) این مکان‌ها را ترک کردند و تنها ویرانه‌های باشکوهی همچون آثار مِسا ورده (Mesa Verde) در کلرادو (Colorado) باقی ماند (تصویر ۱,۱۵). قبایل هوپی (Hopi)، تائوس (Taos) و زونی (Zuni) به کشاورزی روی آوردند و همین امر امکان ساخت بناهای دائمی‌تر را فراهم کرد؛ بناهایی که به‌صورت روستاهایی با سازه‌های مستطیل‌شکل معروف به پوئبلو (Pueblos) سازمان می‌یافتند. دیوارها از خشت خام (Adobe Brick) ساخته می‌شدند و سقف‌ها با تیرهای چوبی (Wooden Poles) که قطعات چوبی کوچک‌تر را نگه می‌داشتند، پوشانده می‌شدند.

نَواهوها (Navajos) سازه‌های مدوری می‌ساختند که دیوارهای سنگی (Stone Walls) آن‌ها سقفی شبیه به تیپ‌ی (Teepee-like Roof) را نگه می‌داشت. ساخت سبدها (Baskets)، سفالینه‌ها (Pottery) و منسوجات بافته‌شده (Woven Materials) تنوعی رنگی و تزئینی در درون این سکونتگاه‌های کاملاً کارکردگرا ایجاد می‌کرد (تصویر ۱,۱۶).

ترسیمی بازسازی‌شده و فرضی از کتاب ویوله-لو-دوک (Viollet-le-Duc) در سال ۱۸۷۶، تالار بزرگ یک کاخ آشوری را نشان می‌دهد، آن‌گونه که احتمالاً در حدود سال ۷۲۰ پیش از میلاد (B.C.E.) دیده می‌شده است. این بنا از طاق‌ها (Arches) و نیم‌گنبد‌ها (Half Domes) بهره می‌گیرد، در حالی که ورودی طاق‌دار (Arched Entrance Gateway) آن توسط نقش‌برجسته‌های



۱,۱۹: نقاشی دیواری (Mural)، مجموعه‌ی تپانتیتلا (Tepantitla Compound)، تئوتیواکان (Teotihuacán)، مکزیک (Mexico)، حدود ۶۵۰ میلادی (C.E.)

اغلب سکونتگاه‌هایشان به‌خوبی از طریق روایت‌های شفاهی، طراحی‌ها و نقاشی‌ها، و در بسیاری موارد به‌وسیله‌ی عکاسی مستند شده است.

با این حال، سنت‌های بومیان آمریکا (Native American Traditions) به‌شدت از رهگذر تماس با جامعه‌ی مدرن دگرگون شده‌اند، هرچند هنوز نشانه‌هایی از آن‌ها در نواحی جنوب‌غربی ایالات متحده (American Southwest) و در مناطق قطبی کانادا (Arctic Areas of Canada) و آلاسکا (Alaska) باقی مانده است.

آمریکای مرکزی (**Central America**)

پیش از ورود فاتحان اسپانیایی (Spanish Conquerors) به رهبری هرنان کورتس (Cortés) در سال ۱۵۱۹، تمدن‌های پیشرفته‌ی متعددی در سرزمین مکزیک (Mexico) شکل گرفته بودند. اسپانیایی‌ها که تنها به طلا و سایر غنایم علاقه‌مند بودند، این فرهنگ‌ها را تقریباً نابود کردند، به‌گونه‌ای که مطالعه‌ی امروز ناگزیر باید عمدتاً بر پایه‌ی بقایای ویران‌شده‌ی این جوامع استوار باشد.

در نزدیکی منطقه‌ای که امروزه مکزیکوسیتی (Mexico City) نامیده می‌شود، اقوام گوناگون همچون تولتک‌ها (Toltecs)، آزتک‌ها (Aztecs) و مایاها (Mayans) پی‌درپی شهری به وسعت هفت مایل مربع (7 Square Miles) با نام تئوتیواکان (Teotihuacán) را بنا کردند؛ شهری که نقشه‌ی آن هنوز در میان ویرانه‌های موجود قابل مشاهده است (تصویر ۱،۱۷). روستای ویران‌شده‌ی آناسازی (Anasazi) که به نام «کاخ صخره‌ای» (Cliff Palace) شناخته می‌شود و در دل یک صخره ساخته شده بود، شامل عناصر مدوری بود که در زمان مسقف بودن، به‌عنوان مکان‌هایی برای آیین‌های مذهبی مورد استفاده قرار می‌گرفتند.

از جمله بناهای شاخص بازمانده، «کاخ کتزالکواتل» (Palace of Quetzalcoatl) از سده‌ی هفتم میلادی (Seventh Century C.E) است که شامل حیاط‌ها (Patos)، ایوان‌ها (Porticos) و دیگر عناصر معماری است و با نقش‌برجسته‌ها (Reliefs) تزئین شده‌اند؛ عناصری که تصویری از ویژگی‌های فضاهای داخلی به دست می‌دهند (تصویر ۱،۱۸). همچنین، نقاشی‌های دیواری (Murals) در یک مجموعه‌ی آپارتمانی به‌جا مانده‌اند که یکی از آن‌ها شهرت دارد تصویری از الهه‌ی باروری (Fertility Goddess) را نشان دهد (حدود ۶۵۰ میلادی؛ تصویر ۱،۱۹).

بسیاری از محوطه‌های مایایی (Mayan Sites) در شبه‌جزیره‌ی یوکاتان (Yucatán Peninsula) مکزیک باقی مانده‌اند. در پالِنکه (Palenque)، «معبد کتیبه‌ها» (Temple of the Inscriptions) بر فراز یک هرم پلکانی (Stepped Pyramid) که به دوره‌ی ۷۰۰–۸۰۰ میلادی تعلق دارد، همچنان پابرجاست (تصویر ۱،۲۰). فضای داخلی آن شامل چندین تالار است و یک پلکان مخفی به سوی اتاق تدفین در زیر ساختار هرم پایین می‌رود.

مایاها هرگز طاق‌ها (Arches) و ساختار کامل پوشش طاقی (True Arched Vault Construction) را توسعه ندادند و بنابراین، معماری آنان به فضاهایی محدود بود که می‌توانست با سقف‌هایی بر فراز طره‌چینی سنگی (Stone Corbelling) پوشانده شود. برای سقف بیشتر ساختمان‌ها ـ به‌جز معابد ـ از چوب (Wood) و کاهگل (Thatch) استفاده می‌شد و همین امر سبب شده است که شمار اندکی از فضاهای بسته‌ی داخلی تا امروز باقی بمانند.

یک اثر سرامیکی نقاشی‌شده‌ی مایایی از سده‌ی هشتم میلادی (Eighth-Century Mayan Painted Ceramic) (تصویر ۱،۲۱)، سرخ‌هایی درباره‌ی مبلمان ارائه می‌دهد. در این تصویر، ایزد «L» (God L) بر روی چهارپایه یا صندلی شبیه به تخت (Thronelike Stool or Chair) که با پارچه‌ای پوشانده شده، نشسته است و این مجموعه خود بر روی سکویی

کم‌ارتفاع و برآمده (Low, Raised Platform) قرار دارد.

در اوکسمال (Uxmal)، «کاخ فرماندار» (Governor’s Palace) و بنایی که به نام «صومعه» (Nunnery) شناخته می‌شود، به صورت ویرانه‌هایی جالب توجه باقی مانده‌اند (تصویر ۱،۲۲). بنای دوم دارای یک حیاط مرکزی (Central Court) است که اطراف آن را تعدادی اتاق کوچک (Small Rooms) در بر گرفته‌اند (حدود ۹۰۰ میلادی). کاربری دقیق بسیاری از بناهای مایایی ناشناخته باقی مانده و بنابراین نام‌هایی که به آن‌ها داده شده، نتیجه‌ی حدس و گمان و برداشت پژوهشگران است.

این موضوع درباره‌ی «معبد جنگجویان» (Temple of the Warriors) در چیچن‌ایتزا (Chichén Itzá) نیز صدق می‌کند (حدود ۱۰۰۰–۱۲۰۰ میلادی؛ تصویر ۱،۲۳). صدها ستون با فاصله‌های نزدیک به یکدیگر، پیرامون هرم را در پای آن دربر گرفته‌اند.

شهر اکنون ویران‌شده‌ی تئوتیواکان (Teotihuacán) ـ در نزدیکی مکزیکوسیتی (Mexico City) ـ در قالب نقشه‌ای همچون این، به بهترین شکل قابل درک است. در این طرح، محوطه‌های بزرگ آیینی و حکومتی (Ceremonial and Governmental Sites) برجسته‌اند و در مقایسه، ساختمان‌های پیرامونی را کوچک و کم‌اهمیت جلوه می‌دهند. در حیاط این کاخ، نقش‌برجسته‌های کم‌برجسته (Bas-Reliefs) از پرندگان بر روی وجوه ستون‌های سنگی چهارگوش (Square Stone Pillars) حک شده‌اند.

تعداد ستون‌ها نشان می‌دهد که آن‌ها برای نگهداری سازه‌ای چوبی به‌کار می‌رفته‌اند که سقف‌های مسطحی بر فراز این بخش ایجاد می‌کرده است. یک پیکره‌ی سنگی کنده‌کاری شده از انسانی در حالت نیمه‌تکیه‌داده، موسوم به «چاکمول» (Chacmool، به معنای «یوزپلنگ سرخ» یا «پادشاه یوزپلنگ»)، در چیچن‌ایتزا (Chichén Itzá) کشف شده است (تصویر ۱،۲۴). این اثر بخشی از مبلمان آیینی به شمار می‌آمد که برای نگهداری نذورات در مراسم قربانی در معبدی بر فراز هرم استفاده می‌شد. این مجسمه با رنگ‌های درخشان رنگ‌آمیزی شده بود و همراه با پوشش دیواری زراندود، جلوه‌ای خیره‌کننده و شکوهمند به فضای داخلی معبد می‌بخشید. این معبد بر بالای یک هرم پلکانی ساخته شده است. فضای داخلی آن شامل چندین تالار است و یک پلکان مخفی به اتاق تدفین در زیر هرم راه می‌یابد. این اثر تصویری از ایزد «L» را نشان می‌دهد که بر چهارپایه‌ای شبیه به تخت نشسته است. این صندلی با پارچه‌ای پوشانده شده و بر سکویی کوتاه و برآمده قرار دارد.

این مجموعه دارای یک حیاط مرکزی است که اطراف آن را اتاق‌های کوچک فرا گرفته‌اند. کاربری دقیق آن ناشناخته است و نام فعلی بر پایه‌ی حدس و گمان پژوهشگران نهاده شده است.

این معبد بر فراز یک هرم قرار دارد و صدها ستون با فاصله‌های نزدیک، پیرامون پایه‌ی آن را دربر گرفته‌اند.

بنای موسوم به «قلعه» (El Castillo) در چیچن‌ایتزا (Chichén Itzá) ـ که در واقع نام‌گذاری نادرستی است ـ به همان دوره تعلق دارد (تصاویر ۱،۲۵ و ۱،۲۶). در حقیقت، این بنا معبدی برای کوکولکان (Temple of Kulkulkan) است؛ هرمی پلکانی با ابعاد ۱۸۰ فوت مربع و ارتفاع ۷۸ فوت که در بالای آن معبدی قرار دارد. طرح داخلی آن بر اساس «نسبت طلایی» (Golden Mean) شکل گرفته است؛ به‌گونه‌ای که دیوارها طوری جای‌گذاری شده‌اند که فضاهای پیرامونی با تالار مرکزی در نسبت ۱:۰٫۶۱۸ قرار می‌گیرند.

آمریکای جنوبی (**South America**)

با ورود کاوشگران اسپانیایی به رهبری فرانسیسکو پیزارو (Pizarro) در سال ۱۵۳۰، تمدن‌های پیشرفته‌ی فرهنگ‌های بومی کهن برای نخستین بار به



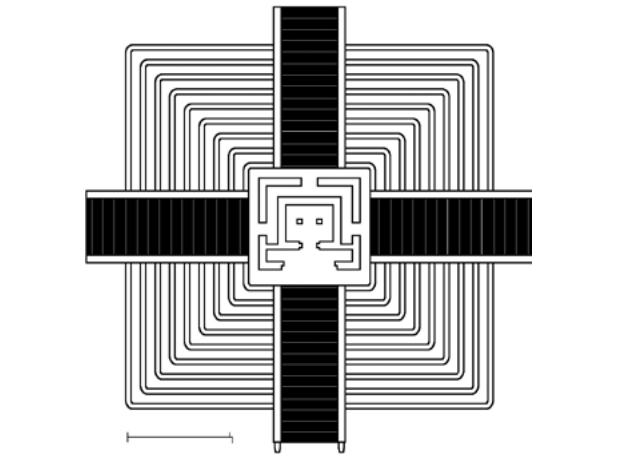
۱،۲۴: پیکره‌ی «چاکمول» (Chacmool)، چیچن‌ایتزا (Chichén Itzá)، مکزیک، حدود ۱۲۰۰ میلادی

اروپاییان شناخته شدند. متأسفانه، اسپانیایی‌ها تنها به غنیمت علاقه داشتند و عمدتاً مسئول نابودی فرهنگ‌هایی شدند که قرن‌ها وجود داشتند. پادشاهی چی‌مو (Chimu Kingdom) بخش‌هایی از سواحل غربی آمریکای جنوبی، در ناحیه‌ای که امروزه پرو (Peru) نامیده می‌شود، را تحت سلطه داشت. از حدود سال ۱۱۰۰ تا زمانی که اینکاها (Inca Peoples) از حدود ۱۴۷۰ به منطقه مسلط شدند، چی‌موها (Chimu) شهرهایی بنا کردند که در میان آن‌ها، چان‌چان (Chan Chan) باشکوه‌ترین نمونه است. این شهر امروز تنها در قالب ویرانه‌ها شناخته می‌شود (تصویر ۱،۲۷)، اما نقشه‌ی دو کاخ متوالی آن همچنان قابل مطالعه است.

حیاط‌ها (Courtyards) و باغ‌ها (Gardens)، گذرگاه‌های طولانی و مجموعه‌هایی از خانه‌های کوچک همگی در قالب هندسه‌ی سخت‌گیرانه‌ی خطی (Strict Rectilinear Geometry) طراحی شده‌اند. همچنین، هرم‌هایی به‌عنوان بناهای تدفینی (Burial Monuments) ساخته شدند و کاوشگران اسپانیایی انبوهی از اشیای زرین و جواهرات را در آن‌ها کشف کردند.

تمدن اینکا (Inca Civilization) که پس از چی‌مو (Chimu) ظهور کرد، در زمان ورود اسپانیایی‌ها فرهنگ غالب بود. اینکاها (Incas) هم مناطق ساحلی و هم سرزمین‌های کوهستانی رشته‌کوه آند (Andes) را در اختیار داشتند. با پایتختی در کوسکو (Cuzco)، تا میانه‌ی سده‌ی پانزدهم، تمدن اینکا به مهم‌ترین قدرت در قاره‌های آمریکا تبدیل شده بود.

در این تمدن، با استفاده از سنگ‌های نامنظم که با دقت تراشیده و بدون ملات در کنار هم قرار داده می‌شدند، دیوارهای خانه‌ها، معابد و کاخ‌ها ساخته می‌شدند. این روش در بخش‌هایی از شهر کهن کوسکو (Cuzco) و در دژ عظیم ساکسای هوامان (Sacsayhuaman) به‌وضوح دیده می‌شود (تصویر ۱،۲۸).



۱،۲۵ و ۱،۲۶: «ال کاستیلو» (El Castillo / Temple of Kukulkan)، چیچن‌ایتزا (Chichén Itzá)، مکزیک، حدود ۱۲۰۰ میلادی

اینکاها هرگز روشی پیشرفته‌تر از استفاده‌ی چوب و کاهگل (Thatch) برای پوشش سقف توسعه ندادند، از این رو فضاهای داخلی کامل از آن دوران به‌جا نمانده است.

مجسمه‌ی سنگی انسانی در حالت نیمه‌تکیه‌داده که بخشی از مبلمان آیینی بود. این اثر برای نگهداری نذورات در مراسم قربانی در معبد بالای هرم به کار می‌رفت. پیکره با رنگ‌های درخشان نقاشی شده بود و در کنار دیوارهای زراندود جلوه‌ای تماشایی به فضای داخلی معبد می‌داد.

هرم پلکانی باشکوهی با ابعاد ۱۸۰ فوت مربع و ارتفاع ۷۸ فوت که معبدی بر فراز آن قرار دارد. طراحی داخلی این بنا بر پایه‌ی «نسبت طلایی» انجام شده است؛ دیوارها به‌گونه‌ای جای‌گذاری شده‌اند که فضاهای پیرامونی همچنان در نسبت ۱:۰٫۶۱۸ با تالار مرکزی ارتباط داشته باشند.

چان‌چان، پایتخت پادشاهی چی‌مو (Chimu Kingdom)، بزرگ‌ترین شهر



۱،۲۷: ویرانه‌های چان‌چان (Chan Chan Ruins)، پرو (Peru)، حدود سده‌ی پانزدهم میلادی



۱٬۲۸: دژ ساکسای هوامان (Sacsayhuaman Fortress)، کوسکو (Cuzco)، پرو (Peru)، حدود سده‌ی پانزدهم میلادی



۱٬۳۰: بافته‌ی پرویی (Peruvian Weaving)، پرو (Peru)، حدود ۱۳۰۰–۱۵۰۰ میلادی



۱٬۲۹: خانه‌ی بازسازی‌شده‌ی اینکا در ماچو پیچو (Reconstructed Inca House, Machu Picchu)، پرو (Peru)

ساخته‌شده از خشت خام (Adobe) در قاره‌ی آمریکا به شمار می‌رفت. این شهر با شبکه‌ای منظم از حیاط‌ها، باغ‌ها، گذرگاه‌های طولانی و خانه‌های کوچک سازمان یافته بود. هندسه‌ی خطی دقیق در طرح شهر دیده می‌شود. هرچند اکنون تنها ویرانه‌های آن باقی مانده‌اند، نقشه‌ی کاخ‌های متوالی هنوز قابل بررسی است.

فضاهای مهم در معابد و کاخ‌ها گفته می‌شود با پوششی از طلا مزین بوده‌اند که سطحی صیقلی و بازتابنده داشته و با آیین پرستش خورشید مرتبط بوده است.

خانه‌ی معمولی اینکاها، چه در ماچو پیچو (Machu Picchu) و چه در دیگر نقاط، اتاقی مربع‌شکل بود با دیوارهایی از خشت (Adobe) و سقفی از کاهگل (Thatch). در دیوارهای خشتی، طاقچه‌های توخالی برای نگهداری ظروف و اشیایی تعبیه شده بود که هم کارکردی و هم تزئینی بودند. سازه‌های سنگی خانه‌های ماچو پیچو سبب شده‌اند که بخشی از آن‌ها باقی بمانند، هرچند سقف‌ها از بین رفته‌اند (جز یک نمونه‌ی بازسازی‌شده، تصویر ۱٬۲۹).

استفاده از پوست حیوانات و حصیرهای بافته‌شده بر کف‌ها و همچنین منسوجات رنگین و درخشان برای پتوها و آویزهای دیواری، فضایی را به وجود می‌آورد که می‌توان آن‌ها را سرشار از رنگ و زندگی تصور کرد.

نمونه‌هایی از بافته‌های پرویی (Peruvian Weaving) حفظ شده‌اند که از رنگ‌آمیزی متنوع و چشمگیر بهره می‌برند و اغلب تصاویری از انسان‌ها و حیوانات را نشان می‌دهند که بازتابی خدایان و دیگر موجودات اسطوره‌ای هستند (تصویر ۱٬۳۰). استفاده از منسوجات برای فرش‌ها و پتوها احتمالا گرما و رنگ بیشتری به فضاهای داخلی اینکاها می‌بخشید.

این دژ عظیم اینکا با سنگ‌های نامنظم تراشیده و بدون ملات ساخته شده است. مقیاس بزرگ دیوارها و دقت در چفت‌وبست سنگ‌ها، قدرت و مهارت مهندسی اینکاها را به نمایش می‌گذارد.

خانه‌ی معمولی اینکاها اتاقی مربع‌شکل با دیوارهای سنگی یا خشتی و سقفی از کاهگل بود. این نمونه‌ی بازسازی‌شده در ماچو پیچو نشان می‌دهد که چگونه چنین خانه‌هایی ساخته می‌شدند، اگرچه بیشتر سقف‌های اصلی از بین رفته‌اند.

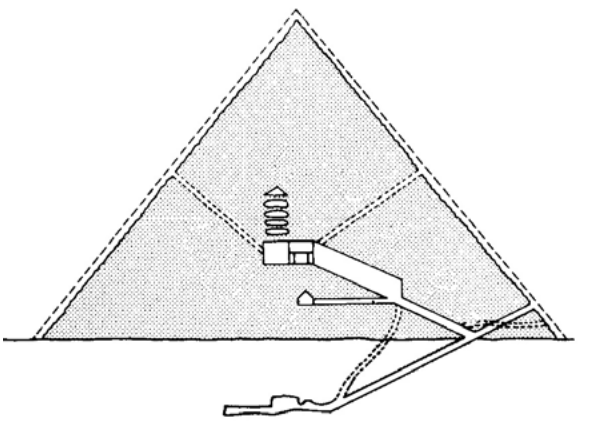
این نمونه‌ی منسوج ماندگار پرویی با رنگ‌های متنوع و قوی بافته شده است. نقوش آن شامل تصاویر انسانی و حیوانی است که اغلب بازتابی خدایان و موجودات اسطوره‌ای بودند و رنگ و گرمایی ویژه به فضاهای داخلی اینکاها می‌بخشیدند.

مصر باستان (**Ancient Egypt**)

تمدن مصر باستان شواهد بسیار بیشتری برای مطالعه بر جای گذاشته است، به‌گونه‌ای که هرچند هیچ فضای داخلی به‌طور کامل و دست‌نخورده باقی نمانده، امروزه می‌توان تصویر روشنی از آنچه این فضاها بوده‌اند، به دست آورد. عوامل گوناگونی در حفظ طراحی مصری نقش داشته‌اند. دره‌ی نیل سنگ مرغوب و بادوام در اختیار داشت و مصریان یاد گرفتند که آن را برای بناهای مهم به‌کار گیرند، هرچند معماری روزمره‌ی خانه‌ها و حتی کاخ‌ها همچنان بر پایه‌ی خشت خام (Mud Brick) ساخته می‌شد.

بسیاری از سازه‌های سنگی مصری تا امروز دوام آورده‌اند؛ برخی نیمه‌ویران و برخی، همچون اهرام مشهور (Pyramids)، در وضعیتی نسبتا سالم. این اهرام به‌عنوان مقبره ساخته می‌شدند و نشان‌دهنده‌ی باورهای مذهبی بودند که در مرکز جامعه‌ی مصر باستان قرار داشت.

دین مصری، همچون بسیاری از ادیان دیگر، شامل باور به زندگی پس از مرگ بود؛ اما تاکید فوق‌العاده‌ای بر حفظ جسد داشت. زندگی پس از مرگ به‌اندازه‌ای پایدار بود که بدن مومیایی‌شده پابرجا می‌ماند، و همین امر به



۱٬۳۱: مقطع عرضی هرم بزرگ جیزه (Cross-Section of the Great Pyramid at Giza)، مصر (Egypt)، حدود ۲۵۵۰–۲۴۸۰ پیش از میلاد (B.C.E.)

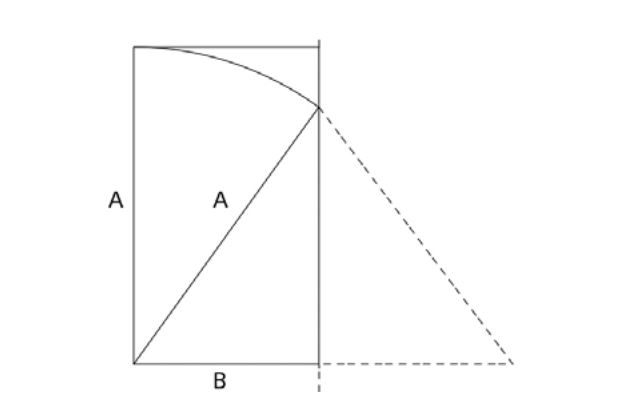
توسعه‌ی فنون مومیایی‌کردن و ساخت مقبره‌هایی با دوام حداکثری انجامید. باور بر این بود که اشیایی که همراه جسد قرار داده می‌شدند، می‌توانستند به دنیای پس از مرگ منتقل شوند. اشیای بسیار بزرگ، مانند خانه یا قایق، در قالب مدل‌ها بازتابی می‌شدند.

بر دیوار مقبره‌ها و معابد (تصویر ۱٬۳۱)، نوشته‌ها به خط هیروگلیف همراه با تصاویر بصری حک می‌شدند یا بر گچ و سنگ نقاشی می‌گردیدند. مجموعه‌ی این بناهای سنگی، اشیای کشف‌شده در مقبره‌ها و متون و تصاویر باقی‌مانده به باستان‌شناسان امکان داده‌اند که تصویری روشن از شیوه‌های مصری و تاریخ‌نگاری دقیق آن به دست آورند.

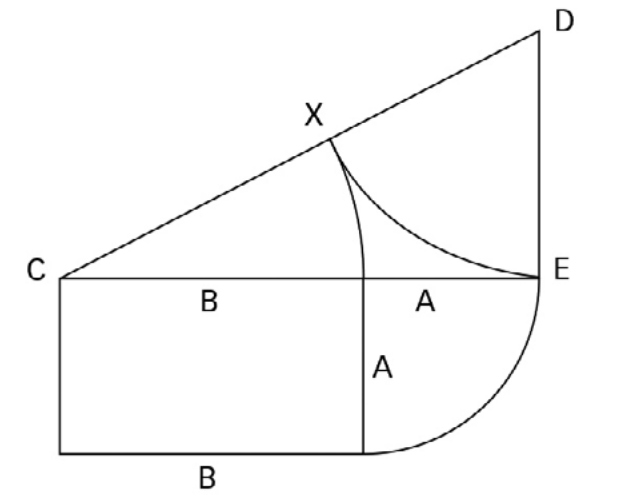
هندسه و تناسب (Geometry and Proportion) تصاویر اهرام مصر

بزرگ‌ترین و شناخته‌شده‌ترین بناهای مصر باستان، اهرام (Pyramids)، از کهن‌ترین آثار معماری باقی‌مانده‌اند (قدیمی‌ترین‌شان مربوط به حدود ۲۷۵۰ پیش از میلاد است). هرچند گذرگاه‌ها و تالارهای کوچک داخلی آن‌ها اهمیت کمتری نسبت به ابعاد کلان بنا دارند، اما همین فضاها هم بیانگر اندیشه‌ی مفهومی مصریان هستند.

مصر باستان دانش و مهارت گسترده‌ای در برنامه‌ریزی هندسی داشت. اهرام جیزه (Giza) با دقتی حیرت‌انگیز در محور شمال–جنوب قرار گرفته‌اند، آن هم در زمانی که شکل کروی زمین و قطب‌های شمال و جنوب ناشناخته بود. زاویه‌ی شیب اضلاع هرم (۵۱ درجه، ۵۰ دقیقه، ۳۵ ثانیه) در نگاه نخست دل‌خواهی می‌نماید؛ اما همین زاویه در واقع زاویه‌ی قاعده‌ی مثلثی است



۱٬۳۲: ترسیم نسبت طلایی (Construction of the Golden Ratio) با خط‌کش و پرگار، با استفاده از یک مستطیل طلایی، ضلع بلند (A) به‌صورت قوسی به ضلع بلند مقابل منتقل می‌شود. مثلث حاصل، قاعده‌ای به اندازه‌ی (B) و وتری برابر با (A) دارد و به «مثلث طلایی» (Golden Triangle) شهرت یافته است. زیر نویس تصویر ۱٬۳۴ است بنظرم چک شود



۱,۳۳: استخراج زاویه‌ی هرم از مستطیل طلایی (Derivation of Pyramid Angle from a Golden Rectangle)

که اضلاع آن به نسبت «مستطیل طلایی» (Golden Rectangle) قرار دارند. در این مستطیل، نسبت ضلع کوتاه (A) به ضلع بلند (B) برابر است با نسبت ضلع بلند (B) به مجموع دو ضلع (A+B). به‌صورت عددی:

$$AB=BA+B\frac{A}{B}=\frac{B}{A+B}BA=A+BB$$

تنها مقداری که این رابطه را برآورده می‌سازد، نسبت ۱:۰٫۶۱۸ است، که همان نسبت ۱:۱٫۶۱۸ به‌شمار می‌رود؛ نسبتی که به «نسبت طلایی» (Golden Mean) معروف است و در تاریخ بارها کشف و بازکشف شده و همواره معنایی زیبایی‌شناسانه و رازآمیز به خود گرفته است. این واقعیت که مصریان باستان این نسبت را می‌شناختند و به کار می‌بردند، بسیار محتمل است. بدون ریاضیات پیشرفته، می‌توان این نسبت را با خط‌کش و پرگار نیز ترسیم کرد؛ با ایجاد مثلث قائم‌الزاویه‌ای که ارتفاع آن برابر با نصف قاعده است (تصویر ۱،۳۲).

هرچند فضاهای داخلی در مقایسه با حجم عظیم کل هرم کوچک‌اند، اما شکل و روابط آن‌ها بسیار پیچیده و معنادار است. یک گذرگاه به اتاق تدفین ساختگی منتهی می‌شود، در حالی که ورودی‌های واقعی به مقبره با دقت پنهان شده بودند تا از ورود غارتگران جلوگیری شود. این هرم به فرمان فرعون خوفو (Khufu / Cheops) ساخته شده بود.

این شکل نشان می‌دهد که چگونه می‌توان نسبت طلایی (Golden Ratio) را بدون استفاده از محاسبات پیچیده‌ی ریاضی و تنها با ابزارهای ابتدایی - یعنی خط‌کش و پرگار - ترسیم کرد. با ایجاد یک مثلث قائم‌الزاویه که ارتفاع آن برابر با نصف قاعده است، می‌توان روابط هندسی لازم را به دست آورد. این نسبت که در معماری مصر باستان به‌کار گرفته شد، بعدها در دوره‌های گوناگون تاریخ معماری و هنر بارها کشف و بازشناخته شد و همواره به‌عنوان تناسبی یگانه با ارزش‌های زیبایی‌شناسانه و رازآلود شناخته شده است.

نسبت طلایی و هماهنگی در طراحی

با کشیدن یک قوس دیگر، ضلع بلند مستطیل طلایی به‌عنوان وتر مثلثی منتقل می‌شود که نمای نیمه‌برش ارتفاعی هرم را بازنمایی می‌کند هنر و طراحی مصری به‌طور منظم از این نسبت ظریف و بسیاری از مفاهیم ساده‌تر هندسی در معماری، هنر و طراحی اشیای روزمره استفاده می‌کرد. همین امر باعث شده است که بسیاری از آثار مصری واجد موفقیت زیبایی‌شناسانه‌ی شگفت‌انگیز باشند؛ موفقیتی که به‌اصطلاح «هماهنگ» (Harmonic)

خوانده می‌شود، زیرا با مبانی ریاضی مشابهی در موسیقی همبستگی دارد. آکوردهای موسیقی که صدایی خوشایند («هماهنگ») ایجاد می‌کنند، از نغمه‌هایی تشکیل شده‌اند که بسامد ارتعاشی آن‌ها نسبت‌های ساده‌ای چون ۴:۳، ۴:۴ یا ۳:۵ دارند. در مقابل، نسبت‌های نامنظم مانند ۱۷:۱۹ صدایی خشن و ناهماهنگ تولید می‌کنند. تناسب‌های به‌کاررفته در طراحی مصری نیز به همین معنا «هماهنگ» بودند، همچون آکوردهای موسیقایی.

معابد و خانه‌های مصری (Egyptian Temples and Houses)

نقشه‌های معابد مصری نسخه‌های گسترش‌یافته و پیچیده‌تر نقشه‌ی خانه‌های مصری بودند: با یک تالار مرکزی - خانه‌ی خدا - که در درونی‌ترین بخش قرار داشت و از طریق لایه‌هایی از دیوارها، دروازه‌ها و حیاط‌های متوالی قابل دسترسی بود.

مصری‌ها مصالح خشتی که در خانه‌ها و احتمالاً در معابد نخستین استفاده می‌شد، به‌تدریج در معابد مهم به سنگ تراش‌خورده و صیقلی تبدیل کردند. طراحی ستون‌های سنگی (Stone Columns) با حلقه‌هایی در پایه و زیر سرستون، از ستون‌های خشتی خانه‌ها و کاخ‌ها الهام گرفته بود که با نی‌های بسته‌شده (Bundled Reeds) استحکام می‌یافتند. همچنین، شیب به‌داخل دیوارها که در بناهای خشتی برای پایداری بیشتر به‌کار می‌رفت، در سازه‌های سنگی نیز حفظ شد و به یکی از ویژگی‌های رایج معماری مصر باستان تبدیل گردید.

سنگ‌های تخت (Flat Stones) به‌عنوان مصالح پوشش سقف فقط می‌توانستند دهانه‌های کوتاه را بپوشانند. بنابراین، نقشه‌ها معمولاً شامل اتاق‌های کوچک و گذرگاه‌های باریک بودند؛ یا، برای فضاهای بزرگ‌تر، از ستون‌های متعدد نزدیک به هم استفاده می‌کردند تا سنگ‌ها بتوانند از ستونی به ستون دیگر امتداد یابند. این نوع پوشش سنگی «لنتل» (Lintel) نامیده می‌شود و شیوه‌ی معماری مبتنی بر ستون و لنتل، «ساختار ستونی و پوششی» یا «Trabeated Construction» خوانده می‌شود.

فضای بزرگی که با ستون‌های متعدد پر شده باشد «تالار ستون‌دار» (Hypostyle Hall) نام دارد. تالار ستون‌دار عظیم معبد آمون (Temple of Amon) در کارناک (Karnak) که ساخت آن از حدود ۱۵۳۰ پیش از میلاد آغاز شد، ۳۳۸×۱۷۰ فوت وسعت دارد و شامل ۱۳۴ ستون است که سطوح آن‌ها با کتیبه‌های هیروگلیف حکاکی‌شده و رنگ‌آمیزی‌شده پوشانده شده‌اند (تصویر ۱،۳۴). ستون‌ها از چندین قطعه‌ی سنگی مدور ساخته شده و با سرستون‌هایی به شکل غنچه یا گل پاپیروس تزئین شده‌اند. بخش مرکزی تالار از کناره‌ها بلندتر است و همین امر امکان ایجاد پنجره‌های کلرستوری (Clerestory Windows) را می‌دهد تا نور طبیعی وارد تالار شود.

ورود به تالار از میان دو دروازه‌ی بزرگ میان برج‌های سنگی عظیم موسوم به «پیلون» (Pylons) صورت می‌گیرد و میان آن‌ها یک حیاط باز گسترده قرار دارد. در پشت تالار ستون‌دار، سه دروازه‌ی دیگر میان پیلون‌ها به مجموعه‌ی وسیع تالارها و گذرگاه‌های کوچک‌تر منتهی می‌شوند - بخشی از آن‌ها امروز ویران شده - که به درونی‌ترین فضای مقدس، یعنی تالار ویژه‌ی ایزد، راه داشتند.

نقشه‌ی معابد مصری را می‌توان با تحلیل‌های هندسی بررسی کرد که نشان می‌دهند نسبت‌ها و روابط فضایی، دیوارها و ستون‌ها نه‌تنها زیبایی‌شناسی بلکه معنای رمزی و رازآلود داشته‌اند. تقارن دوجانبه (Bilateral Symmetry) تقریباً همواره الگوی غالب طراحی بود.

از کاخ‌های خشتی تنها نشانه‌هایی باقی مانده است، اما بازسازی‌های ترسیمی، مانند آنچه ویوله-لو-دوک (Viollet-le-Duc) در قرن نوزدهم انجام داد، تصویری از فضاهای داخلی احتمالی به دست می‌دهند. به‌عنوان

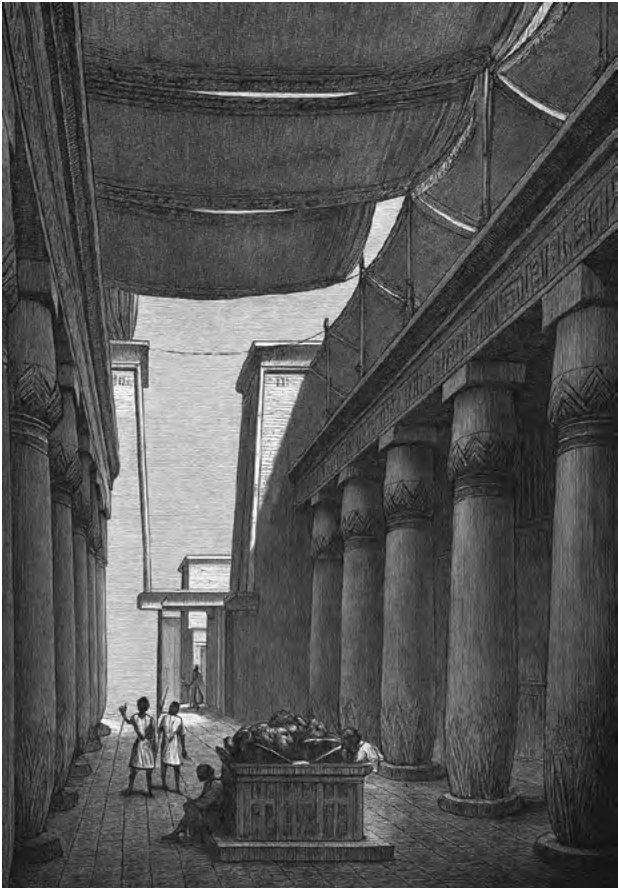


۱,۳۴: معبد آمون (Temple of Amon)، کارناک (Karnak)، مصر (Egypt)، حدود ۱۵۳۰ پیش از میلاد (B.C.E.)



فضای داخلی اهرام ثلاثه، مصر ←

→ اهرام ثلاثه مصر



۱٬۳۵: ویوله-لو-دوک (Viollet-le-Duc)، «نمای داخلی یک کاخ مصری»، از کتاب سکونتگاه‌های انسان در همه اعصار (۱۸۷۶)، این تصویر بازسازی‌شده، حیاط یک کاخ مصری به‌سمت پیلن‌های ورودی نشان داده شده است. ستون‌ها از نی ساخته و با گِل اندود شده بودند و سپس با نقوش رنگارنگ نقاشی می‌شدند.

نُونه، او حیاط یک کاخ را بازسازی کرده که ستون‌ها در دو سوی آن ایوان‌های سایه‌دار ایجاد کرده‌اند، در حالی که سایبان‌هایی پارچه‌ای (Awnings) بخشی از فضای حیاط را پوشش می‌دادند (تصویر ۱٬۳۵). همچنین، شواهدی از شهرک‌هایی وجود دارد که برای اسکان کارگران پروژه‌های عظیم سلطنتی ساخته شده بودند. بازمانده‌های این بناها، مبنایی برای بازسازی خانه‌هایی شده‌اند که در انتهای باغ‌های محصور ساخته می‌شدند؛ باغ‌هایی که هم برای تولید خوراک و هم برای آسایش استفاده می‌شدند. در برخی مقبره‌ها نیز مدل‌های چوبی از خانه‌ها، دکان‌ها و دیگر کاربری‌های زندگی روزمره یافت شده است که اطلاعات ارزشمندی درباره‌ی سرزندگی و رنگارنگی جنبه‌های زندگی مصری ارائه می‌دهند.

استفاده از رنگ در مصر باستان

مصریان از رنگ با قدرت و اثربخشی بهره می‌بردند. آن‌ها از رنگ‌دانه‌های اولیه‌ی شفاف - قرمز، زرد و آبی - و همچنین سبز استفاده می‌کردند. این رنگ‌ها نه تنها در تزئینات داخلی بلکه در اشیای روزمره نیز کاربرد داشتند و تصویری زنده از دنیای آن‌ها به دست می‌دهند.

تالار ستون‌دار (Hypostyle Hall) فضایی عظیم است که تقریباً سراسر آن با ستون‌هایی پر شده بود که سقف سنگی را نگه می‌داشتند. سطوح ستون‌ها با خطوط هیروگلیف حکاکی‌شده پوشیده شده بودند. در اصل، این سطوح با رنگ‌های درخشان رنگ‌آمیزی شده بودند (که هنوز بخشی از آن‌ها باقی است) و در نور اندکی که از پنجره‌های کلرستوری (Clerestories) در بالای سقف وارد می‌شد، جلوه‌ای درخشان و روحانی پدید می‌آوردند.

در آثار معماری و فضاهای داخلی مصریان، رنگ سفید و سیاه نیز به‌کار



۱٬۳۶: تخت آیینی (Ceremonial Throne) از مقبره‌ی توت‌عنخ‌آمون (Tutankhamen)، حدود ۱۳۴۵–۱۲۲۵ پیش از میلاد

می‌رفت؛ رنگ سیاه عمدتاً برای خطوطی استفاده می‌شد که نواحی رنگی قوی را مشخص و مرزبندی می‌کردند. در فضاهای داخلی، سقف‌ها اغلب با رنگ آبی تند نقاشی می‌شدند تا نمایانگر آسمان شب باشند. کفا‌ها گاه به رنگ سبز درمی‌آمدند، که احتمالاً نمادی از رود نیل (Nile) بود.

مبلمان و سایر اثاثیه داخلی مصر (Egyptian Furniture and Other Interior Furnishings)

دانش ما از مبلمان مصر باستان از دو منبع اصلی سرچشمه می‌گیرد:

۱. تصاویری در نقاشی‌های دیواری که صحنه‌هایی از زندگی روزمره در خانه‌های سلطنتی یا اشرافی را نشان می‌دهند.

۲. نمونه‌های واقعی مبلمان که در مقبره‌ها به‌طور استثنایی باقی مانده‌اند.

دانش ما از مبلمان مصر باستان نه‌تنها از نقاشی‌های دیواری، بلکه از نمونه‌های واقعی‌ای به دست آمده که در مقبره‌ها قرار داده شده و باقی مانده‌اند. این نمونه‌ها شامل صندلی‌ها، میزها و کمد‌ها هستند؛ بسیاری از آن‌ها برای استفاده و نمایش در خانه‌های ثروتمندان و قدرتمندان با تزئینات غنی آراسته شده بودند.

صندلی‌های معمولی باقی‌مانده دارای اسکلت ساده‌ی چوبی با نشیمن کوتاه‌اند که با تسمه‌های نی بافته یا نوارهای چرمی پوشیده می‌شد. پایه‌ها اغلب در انتها به شکل پنجه‌ی حیوانات کنده‌کاری می‌شدند. چهارپایه‌های تاشو با فرم X نیز نمونه‌هایی زیبا و ساده هستند که تا امروز باقی مانده‌اند. اشیای باشکوه به‌دست‌آمده از مقبره‌ی فرعون توت‌عنخ‌آمون (Tutankhamen، حدود ۱۳۴۵–۱۳۲۵ پیش از میلاد) نمونه‌های شناخته‌شده‌ای از مرحله‌های رنگارنگ و پرزرق‌وبرق طراحی مصری هستند (تصویر ۱٬۳۶). افزون بر

این‌ها، اشیای کوچک‌تر، سفالینه‌ها و ظروف شیشه‌ای نیز به‌جا مانده‌اند. جعبه‌های چوبی کوچک، گاه با عاج تزئین‌شده، برای نگهداری لوازم آرایش و ابزارهای زینت شخصی به کار می‌رفتند. این اشیا اغلب با نظام‌های هندسی از جمله نسبت طلایی (Golden Section) طراحی شده بودند.

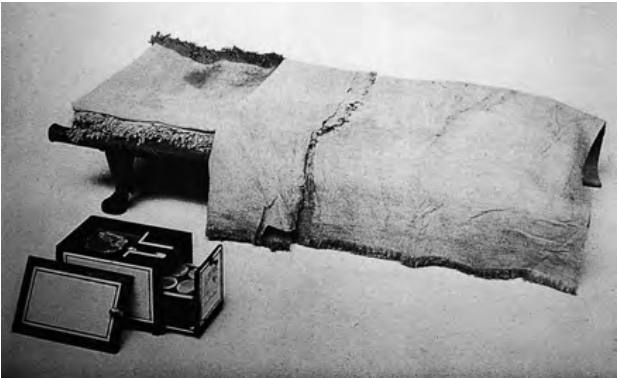
نمونه‌های دیگر همچون تخت، جعبه‌ی آرایش (Cosmetics Box) (تصویر ۱٬۳۷) و یک صندلی ساده (تصویر ۱٬۳۸) نشان‌دهنده‌ی ظرافت و سادگی طراحی مبلمان مصری‌اند. قطعات بافته‌شده‌ای که باقی مانده‌اند نیز گواه مهارت بالای مصریان در بافندگی و استفاده‌ی هنرمندانه از رنگ در منسوجات هستند.

تمدن مصر باستان تا زمان رومیان، هرچند با نیرویی رو به کاهش، به حیات خود ادامه داد. میزان تأثیر آن بر تحولات بعدی اروپا همچنان موضوع بحث است. بی‌شک اقوام مدیترانه‌ای از مصر بازدید کردند، اما اینکه طراحی یونان باستان تا چه حد از مصر تأثیر گرفته، در حد حدس و گمان است. چه مسیر مستقیمی در توسعه‌ی معماری وجود داشته باشد یا نه، طراحی مصر باستان به‌روشنی نمایانگر قدرت اندیشه‌ی مفهومی در خلق بیان زیبایی‌شناسانه‌ای قدرتمند است.

ساختار اصلی از چوب آبنوس است که تنها در پایه‌های صندلی دیده می‌شود. کل سطح با زراندود، عاج و صفحات تصویری نمادین پوشیده شده است. کارکرد نشستن در برابر نمایش ثروت، شکوه و قدرت قرار دارد، که در کیفیت خارق‌العاده‌ی اجرا و مصالح گران‌بها تجلی یافته است.

این نمونه‌ها از درون مقبره‌ای به‌دست آمده‌اند. تخت، پایه‌هایی به شکل حیوان دارد و جعبه‌ی ساخته‌شده از آبنوس و عاج با نسبت‌های هندسی طراحی شده که با نسبت طلایی (۱٬۰۶۱۸) مرتبط‌اند.

این صندلی چوبی با اتصالاتی زیبا ساخته شده است (با ابزارهای سنگی). پشتی پهن و نشیمن آن با حصیر نی بافته شده است. ارتفاع کوتاه صندلی نشان می‌دهد که نشستن چهارزانو رایج‌ترین شیوه‌ی نشستن در آن زمان بوده است.



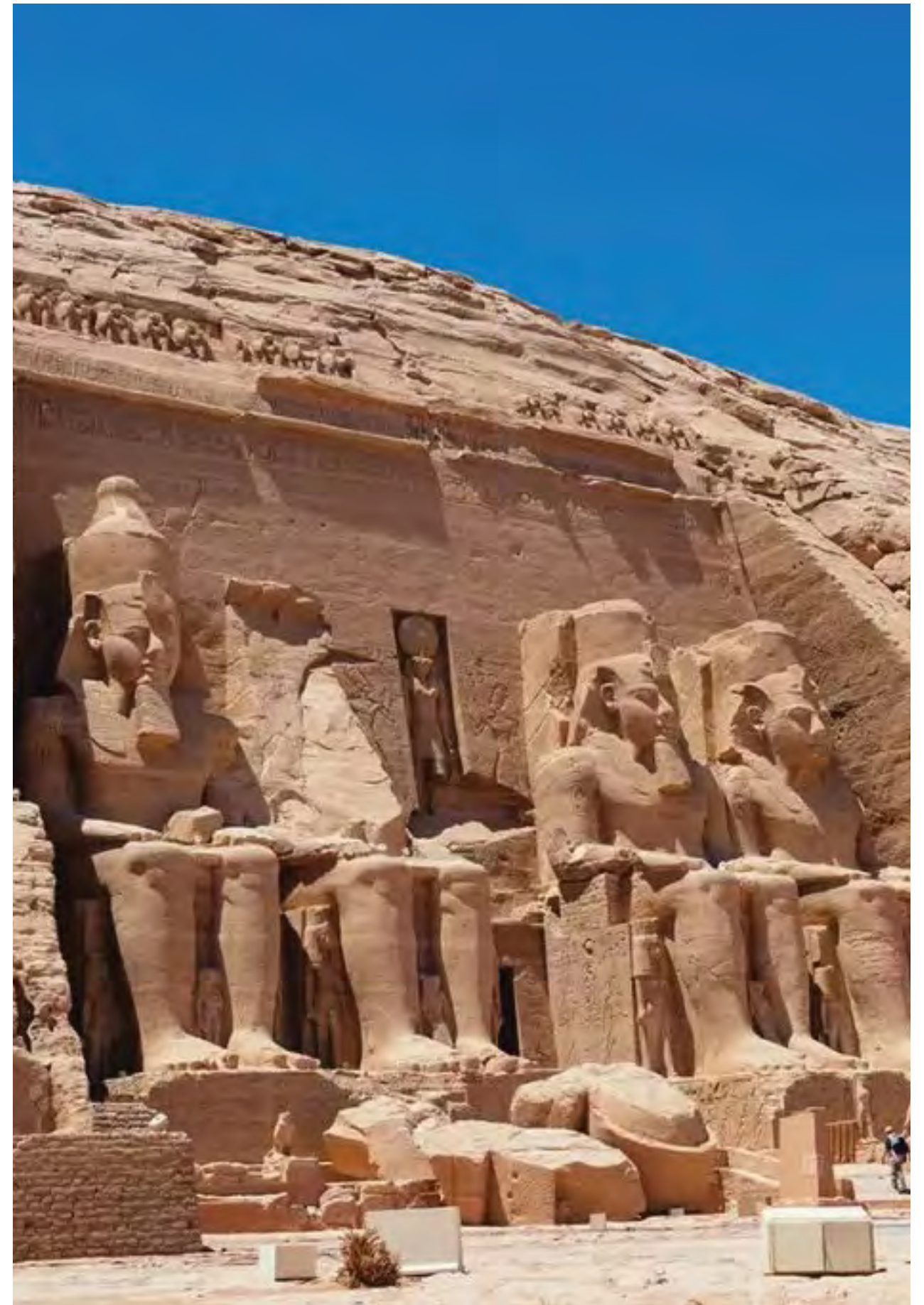
۱٬۳۷: تخت و جعبه‌ی مصری (Egyptian Bed and Box)، حدود ۱۳۱۴–۱۱۵۸ پیش از میلاد



۱٬۳۸: صندلی مصری (Egyptian Chair)، حدود ۱۴۰۰–۱۲۹۵ پیش از میلاد



فضای داخلی مقبره‌ی رامسس دوم، مصر



مقبره‌ی رامسس دوم، مصر





مهر ۱۴۰۳

ماراتن معماری؛ چالشی برای معماران فردا

به کوشش مهندسین مشاور اسکان و مرکز معماری ایران

دکتر ساسان سوادکوهی و مهندس مجتبی فاطمی

در مهرماه ۱۴۰۳، جامعه معماری ایران شاهد رقابتی متفاوت و جریان‌ساز بود: ششمین دوره‌ی ماراتن معماری با محوریت مسئولیت اجتماعی معمار. این رویداد در بستر نمایشگاه «۷۳۷۳ روز معماری» که به مناسبت دو دهه فعالیت پایدار و درخشان شرکت مهندسین مشاور اسکان در ده روز با بیش از ۳۰۰۰ بازدیدکننده اجرا شد توسط مهندس مجتبی فاطمی مدیریت مرکز معماری ایران با همکاری دکتر ساسان سوادکوهی‌فر مدیرعامل مهندسین مشاور اسکان، فصلنامه‌ی هنر معماری و حمایت رسانه‌ی دانشجویان معماری ایران برگزار شد.

این ماراتن قصد داشت با فراهم آوردن بستری برای بروز استعدادهای جوان، نشان دهد که سرمایه‌گذاری بر خلاقیت نسل نو، بهترین تضمین برای توسعه‌ی پایدار معماری ایران است و همچون دوره‌های گذشته با تمرکز بر پیوند آموزش و حرفه معماری برنامه‌ریزی شده بود.

ماراتن معماری، مسئولیت اجتماعی معمار

موضوع: طراحی مدرسه دو کلاسه برای کودکان دبستانی در روستای محروم مودی روند برگزاری مسابقه؛ ۹ ساعت هیجان در جریان خلق یک ایده ماراتن معماری ۷۳۷۳ طی دو روز، پنجشنبه ۱۲ مهر و جمعه ۱۳ مهرماه در باغ موزه قصر برگزار شد. شرکت‌کنندگان – بیش از صد نفر از دانشجویان و معماران جوان – در فضایی فشرده و رقابتی گرد هم آمدند تا در مدت زمان محدود ۹ ساعت، ایده‌های خلاقانه خود را برای موضوعی از پیش تعیین‌شده طراحی کنند.

ساختار مسابقه:

۱. افتتاحیه و معرفی موضوع: شرکت‌کنندگان در حضور مدیران و تیم اجرایی گروه‌بندی شده و با منتورها معارفه داشتند، سپس با موضوع و چارچوب داوری آشنا شدند.

۲.فرآیند طراحی: طی ۹ ساعت ماراتن، تیم‌ها و افراد به‌صورت پیوسته و بدون هیچ محدودیتی در انتخاب ابزار مشغول ایده‌پردازی، طراحی و آماده‌سازی شیت‌های نهایی بودند. در طول این فرآیند، منتورهای مسابقه با راهنمایی و ارائه‌ی تجربیات خود نقش پررنگی در حفظ انسجام و ادامه‌ی فعالیت شرکت‌کنندگان داشتند.

۳.داوری و ارائه: در نیمه‌ی آغازین روز دوم، آثار در حضور هیأت داوران ارائه شد و داوری بر اساس معیارهایی چون خلاقیت، امکان‌پذیری، رویکرد اجتماعی و نوآوری انجام گرفت.

۴.اختتامیه و معرفی برندگان: پایان مسابقه با معرفی تیم‌ها و افراد برگزیده و اهدای جوایز همراه بود.

۵.راهیابی به دفاتر برگزیده معماری: پس از پایان رقابت، رزومه افراد منتخب دریافت و هماهنگی جلسات معارفه با دفاتر برتر معماری صورت گرفت که باعث ورود بسیاری از منتخبین به بازار کار حرفه‌ای معماری شد.

این فرایند فشرده، علاوه بر آزمون توانایی‌های طراحی سریع، فرصتی برای سنجش مهارت‌های تیمی، مدیریت زمان و توانایی بیان ایده‌ها در شرایط رقابتی فراهم آورد و به بستری برای پیوند آموزش، تجربه عملی، خلاقیت و آینده‌نگری تبدیل شد.

نگاهی عمیق‌تر به دنیای حرفه‌ای معماری

یکی از ویژگی‌های برجسته ماراتن ۷۳۷۳ حضور ارزشمند معمارانی بود که هر یک در حوزه خود از چهره‌های شاخص معماری و شهرسازی ایران محسوب می‌شوند. هیئت داوران: احمد اخلاصی، لیلا زارع، ساسان سوادکوهی‌فر، سامان سیار، شهاب میرزاییان منتورهای مسابقه: محمدجواد پاکزاد، آزاده خرم، عرفان سوادکوهی‌فر، محیا صادقی‌پور

اساتید مهمان در بخش اهدای جوایز: غلام‌رضا اسلامی، شهریار خانی‌زاد، مجتبی فاطمی

دبیر علمی: محمدرضا کدخدا

دبیر اجرایی: امیررضا یعقوبی

تیم برگزاری: مدیر برگزاری: عارفه حنیفی

مسئولین برگزاری: پارمیدا شاداب‌فر، ترنم عمیدی، علی مردانی

طراح هویت بصری: حکیمه شفیعی

مسئول تولید محتوا: ماژان کیمیایی

مسئول رسانه: پارسا بروجردیان

تجربه: بارزترین جایزه‌ی حضور در ماراتن معماری

شرکت‌کنندگان این ماراتن تجربه‌ای فراتر از یک مسابقه معماری داشتند. بسیاری از آن‌ها برای اولین‌بار در شرایطی قرار گرفتند که باید در مدت‌زمان کوتاه و تحت فشار، ایده‌ای را به طرحی کامل تبدیل کنند.

فضای رقابتی همراه با هیجان و تعامل، در کنار حضور منتورها و آشنایی با سایر تیم‌ها، بستری فراهم آورد که یادگیری جمعی شکل بگیرد. بسیاری از شرکت‌کنندگان براین باورند که در کنار رقابت، شبکه‌ای حرفه‌ای از ارتباطات جدید برای آینده شغلی‌شان به‌دست آوردند.

در اختتامیه‌ی مسابقه، آثار برتر توسط داوران انتخاب و تحلیل شدند. هر یک از برندگان، علاوه بر دریافت جوایز نقدی و اعتباری، فرصت حضور در دوره‌های آموزشی تخصصی و معرفی به دفاتر حرفه‌ای معماری را به‌دست آوردند. این جوایز فراتر از ارزش مادی، مسیر تازه‌ای برای پیشرفت حرفه‌ای آن‌ها ترسیم کرد و جایگاه ویژه‌ای در جامعه معماری برایشان رقم زد.

ماراتن معماری ۷۳۷۳ تنها یک مسابقه نبود؛ بلکه روایتی بود از همراهی آموزش و عمل، رقابت و یادگیری، ترکیب فردیت و جمع‌گرایی. این رویداد نشان داد که جامعه معماری ایران پر از استعدادهای خلاق است که اگر در مسیر درست هدایت شوند، می‌توانند آینده‌ای درخشان برای شهرها و فضاهای زیستی رقم بزنند.

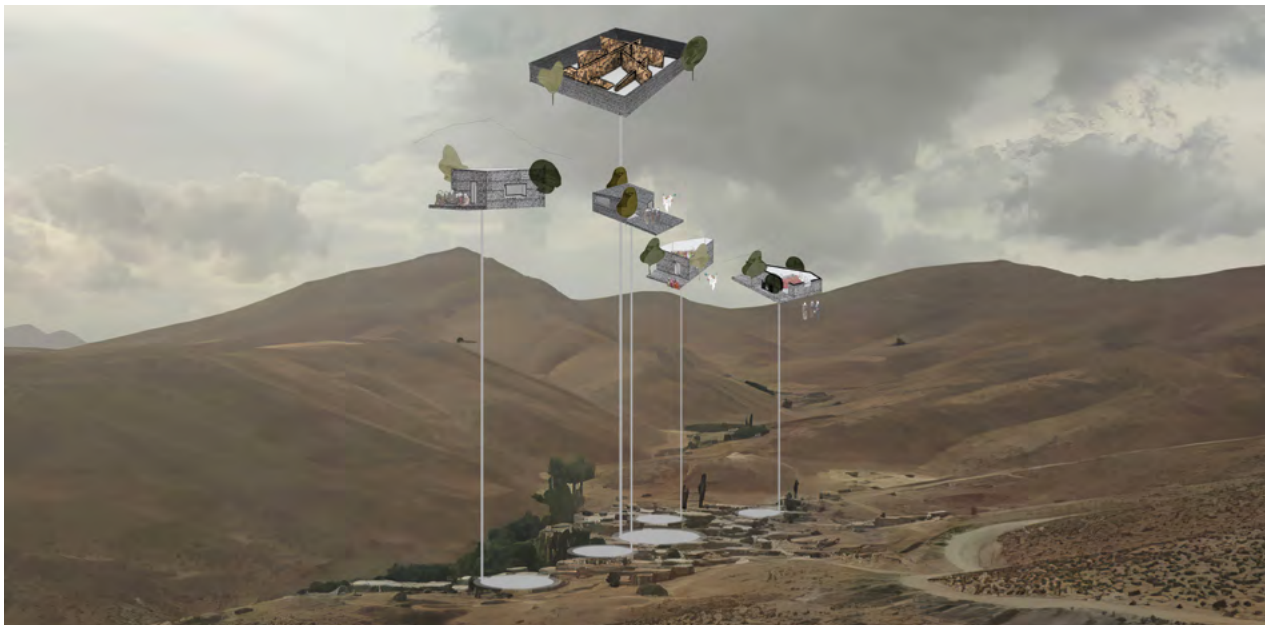
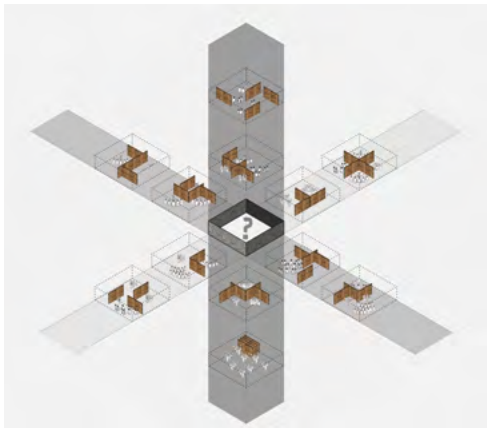
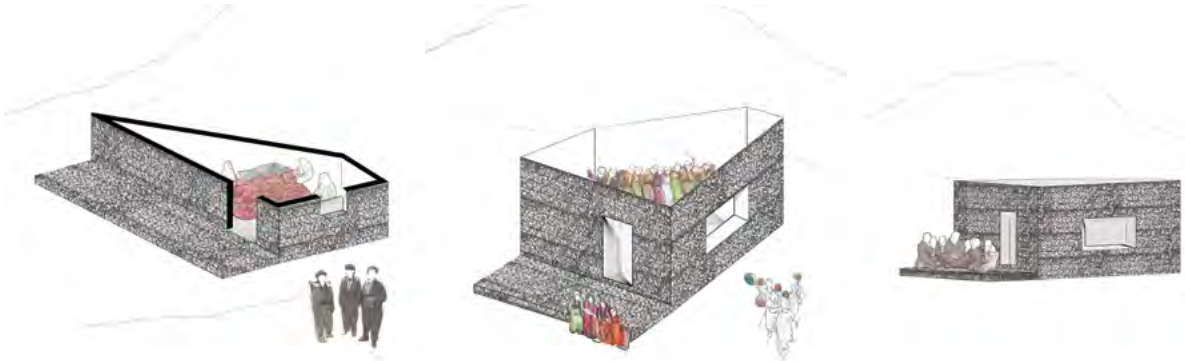
انتشار گزارش این رویداد در نشریه هنر معماری شماره‌ی ۷۷ گامی است برای ثبت تجربه‌ای ارزشمند و الگوسازی برای سایر نهادهای معماری کشور که بدون شک، می‌تواند آغاز حرکتی تازه در مسیر پیوند دانش و خلاقیت با صنعت معماری ایران باشد.



مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی خالی

اعضا: عرفان سادات، فاطمه محبی، مهدی سیدشبه‌ستری

منتور: محیا صادقی‌پور



نقاط، از طراحی گابیون‌ها در سازه استفاده شده است. گابیون‌ها که از سبدهای فلزی پر شده با سنگ تشکیل می‌شوند، یک انتخاب طبیعی و محلی در این پروژه هستند. این سازه‌ها نه تنها از نظر اقتصادی مقرون‌به‌صرفه‌اند، بلکه در هماهنگی با طبیعت بومی و مصالح در دسترس منطقه به کار گرفته شده‌اند. استفاده از گابیون‌ها به فضاهای اقامتی کمک می‌کند تا پایداری محیطی و استحکام را در محیط طبیعی و روستایی حفظ کنند.

پروژه تلاش می‌کند تا با استفاده از گابیون‌ها و سایر متریال‌های بومی، حس مکان را تقویت کند و در عین حال ساختاری مقاوم در برابر تغییرات محیطی و طبیعی ایجاد کند. این مواد به سادگی با محیط روستا هم‌خوانی دارند و باعث می‌شوند که پروژه به صورت ارگانیک با بستر خود ادغام شود. علاوه بر این، گابیون‌ها با مصالح بازیافتی یا موجود در منطقه پر می‌شوند، که به پایداری پروژه کمک می‌کند و اثرات زیست‌محیطی آن را کاهش می‌دهد.

فضاهای خالی این پروژه نه تنها عملکرد چندگانه دارند، بلکه از نظر اجتماعی نیز نقش مهمی ایفا می‌کنند. این فضاها محلی برای تجمع و تعامل ساکنان روستا فراهم می‌کنند و به‌عنوان محیطی برای رویدادهای جمعی و نشست‌های غیررسمی عمل می‌کنند. این فضاها به شکل ناگهانی می‌توانند به مکانی برای جلسات یا فعالیت‌های مختلف تبدیل شوند، بدون نیاز به برنامه‌ریزی قبلی.

در طراحی این پروژه، از متریال‌های بومی الهام گرفته از تایپولوژی معماری محلی استفاده شده است. این رویکرد باعث می‌شود که پروژه هم از اصول پایداری پیروی کند و هم بافت بومی و هویت فرهنگی منطقه را حفظ نماید. استفاده از مصالح بومی نظیر گابیون‌ها و سنگ‌های محلی، پروژه را با محیط پیرامون یکپارچه می‌کند و جاذبه‌ای برای ساکنان و بازدیدکنندگان فراهم می‌آورد.

نتیجه‌ی این رویکرد، پروژه‌ای است که به جای متمرکز شدن در یک نقطه، به صورت پراکنده در روستا توزیع شده است. این پخش شدن در سطح روستا نه تنها باعث می‌شود فضاهای خالی به بخش‌های مختلف زندگی روزمره روستاییان پیوند بخورد، بلکه باعث تعامل بیشتر ساکنان با فضاهای طراحی شده می‌شود. این فضاها به روستا انسجام می‌دهند و بدون تحمیل فرم یا عملکرد خاصی، فرصت استفاده متنوع و انعطاف‌پذیر را به ساکنان و بازدیدکنندگان ارائه می‌کنند.

این پروژه نه تنها به‌صورت یک طرح معمارانه خلاقانه به چالش‌های فضایی و اجتماعی پاسخ می‌دهد، بلکه به‌عنوان یک مدل پایدار و الهام‌بخش برای دیگر پروژه‌های روستایی عمل می‌کند. با ترکیب طراحی خلاقانه، استفاده از متریال‌های بومی و پخش فضاها در سراسر روستا، پروژه "خالی" به شکلی انعطاف‌پذیر و آزاد در تعامل با محیط و نیازهای متغیر ساکنان قرار می‌گیرد. این مدل، فضایی را ایجاد می‌کند که می‌تواند به‌طور همزمان به آموزش، اقامت و تعاملات اجتماعی پاسخ دهد، در حالی که بافت بومی و هویت فرهنگی روستا را تقویت می‌کند.

علاوه بر این، این پروژه تلاش می‌کند همبستگی اجتماعی در میان ساکنان روستا را تقویت کند. از طریق طراحی فضاهای خالی و انعطاف‌پذیر، افراد می‌توانند به‌راحتی با یکدیگر تعامل داشته باشند و فعالیت‌های مختلف را به‌صورت مشترک برگزار کنند. این رویکرد به ایجاد حس تعلق و اجتماع در میان افراد کمک می‌کند و باعث می‌شود که روستا نه تنها به‌عنوان یک مکان سکونت، بلکه به‌عنوان یک جامعه‌ی پویا و همگرا شناخته شود.

واژه "خالی" در لغت‌نامه به معانی همچون "آزاد"، "بدون متصدی" و "خلوتگاه" اشاره دارد. در این پروژه، این مفهوم به فضایی بدون تعریف ثابت و با انعطاف‌پذیری بالا برای فعالیت‌های مختلف تفسیر شده است. این انعطاف‌پذیری در عملکرد فضاها و طراحی فیزیکی آن‌ها در سطح روستای مودی، کردستان دیده می‌شود. مودی، با جمعیت حدود ۳۰۰ نفر، فاقد امکانات اولیه‌ای است که در بسیاری از مناطق دیگر موجود است. این روستا از نظر جغرافیایی بسیار محدود است و تنها ۱۰ دقیقه پیاده‌روی کافی است تا از ابتدا به انتهای آن رسید. طراحی این پروژه به‌جای تمرکز بر یک نقطه، در سراسر روستا توزیع شده و به‌صورت مسیری سیال حرکت می‌کند.

هسته مرکزی پروژه در میانه روستا طراحی شده است. این فضا به‌طور روزمره می‌تواند برای فعالیت‌های آموزشی مورد استفاده قرار گیرند. در عین حال، این فضاها به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که عملکرد خاص و از پیش تعیین‌شده‌ای ندارند. در نتیجه، بسته به نیاز ساکنان روستا، این فضاها می‌توانند برای فعالیت‌های مختلف مانند برگزاری رویدادها، نشست‌ها، و حتی استفاده‌های غیررسمی و اجتماعی به کار برده شوند. این انعطاف‌پذیری به ساکنان اجازه می‌دهد که خودشان تعیین کنند چگونه از فضا استفاده کنند، که با مفهوم کلی "خالی" در پروژه همخوانی دارد. علاوه بر این داخل فضای مذکور شامل صفحات متحرک می‌شود. این صفحات به گونه‌ای طراحی شده‌اند که قابلیت جابه‌جایی داشته و بسته به نیاز کاربران، می‌توانند فضای داخلی را بزرگ‌تر یا کوچک‌تر کنند. این رویکرد به افراد اجازه می‌دهد تا فضا را به صورت دلخواه برای فعالیت‌های مختلف تنظیم کنند. این انعطاف‌پذیری نه تنها از نظر فضایی بهینه است، بلکه به تعامل بیشتر کاربران با محیط کمک می‌کند و امکان سفرهای سازی فضا برای رویدادها و فعالیت‌های آموزشی را فراهم می‌سازد.

استفاده از این صفحات متحرک همچنین به ساکنان اجازه می‌دهد تا از فضا به شکلی کارآمدتر استفاده کنند و محیطی پویاتر و تعامل‌پذیرتر ایجاد کنند. این سیستم انعطاف‌پذیر به کاربران حس مالکیت و کنترل بیشتری بر محیط می‌دهد و فضا را به محیطی تعاملی و چند منظوره تبدیل می‌کند که می‌تواند نیازهای مختلف را برآورده سازد.

تعاملات اجتماعی یکی از جنبه‌های کلیدی این پروژه است. این فضاها به گونه‌ای طراحی شده‌اند که در طول روز، هم برای آموزش و هم برای ارتباطات اجتماعی میان ساکنان روستا مورد استفاده قرار گیرند. در یک جامعه کوچک و نزدیک مانند مودی، جایی که افراد به دلیل محدودیت‌های مکانی به هم نزدیک هستند، فضاهایی مانند این پروژه می‌توانند به عنوان محلی برای گفت‌وگوها، تبادل ایده‌ها و تعاملات اجتماعی عمل کنند. این فضاها نه تنها برای گردهمایی‌های رسمی مانند کلاس‌های آموزشی طراحی شده‌اند، بلکه در طول روز به طور غیررسمی نیز می‌توانند به محلی برای ملاقات‌های روزمره تبدیل شوند.

این تعاملات اجتماعی برای روستاهایی با جمعیت کم از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. فضاهای خالی در این پروژه، بستری برای تقویت همبستگی اجتماعی ایجاد می‌کنند و با حضور بازدیدکنندگان و گردشگران، فرصت تعاملات فرهنگی جدیدی را به‌وجود می‌آورند.

در مراحل بعدی پروژه، هسته اصلی و بزرگ‌تر به نقاط کوچک‌تری تقسیم می‌شوند که می‌تواند علاوه بر تعاریف بالا برای اقامت بازدیدکنندگان مناسب باشد. این فضاها در راستای ارائه اقامتگاه‌های ساده و در عین حال کارآمد طراحی شده‌اند. در این

مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی مودی

اعضا: روشنگر فخری‌زاده، تانیا نجفی، محدثه سرمدی، زهرا حسینی

منتور: محیا صادقی‌پور

طراحی مدرسه‌ی دو کلاسه در روستای مودی واقع در استان کردستان، بازتابی از تلاش برای ایجاد فضایی مناسب جهت تحصیل در یکی از مناطق محروم ایران است. این پروژه با در نظر گرفتن نیازهای ۱۵ پسر و ۲۵ دختر و نیز دو آموزگار که در نزدیکی مدرسه اسکان خواهند داشت، فراتر از فقط طراحی یک ساختمان آموزشی است؛ چرا که به مثابه‌ی نقطه عطفی برای بهبود شرایط آموزشی و اجتماعی روستا طراحی شده است. ایده‌ی اصلی این پروژه از تلاش‌های مستمر آقای هاشمی، معلم روستا، برای ایجاد محیطی مناسب برای تحصیل کودکان این روستا سرچشمه گرفته است. این کودکان تاکنون فضایی مناسب تحصیل نداشتند و محیطی که بتواند شوق یادگیری و رشد آن‌ها را تقویت کند، در دسترس آن‌ها نبود. طراحی این مدرسه تلاشی است برای فراهم آوردن چنین فضایی؛ فضایی که نه تنها نیازهای آموزشی را پوشش دهد، بلکه با احترام به محیط و اقلیم منطقه، به شکل طبیعی و آرام با بستر روستا پیوند بخورد.

روستای مودی در منطقه‌ای با توپوگرافی خاص و شرایط اقلیمی سرد قرار گرفته است. روستا در یک دره واقع شده، و مدرسه در ضلع جنوب غربی روستا و در دامنه کوه طراحی شده است. این انتخاب مکانی، فرصتی منحصر به فرد برای استفاده از اختلاف ارتفاع موجود و ترکیب ساختمان با طبیعت فراهم کرده است. این مدرسه به دلیل موقعیت قرارگیری‌اش امکان بهره‌گیر از نور شمال را داشته و اگرچه نور شمالی به لحاظ گرمایی ضعیف‌تر از نور جنوب است، اما نور ملایمی را فراهم می‌آورد که به تامین روشنایی کلاس‌ها کمک می‌کند. کوه به‌عنوان عایقی طبیعی در برابر بادهای سرد، پشت و اطراف ساختمان مدرسه را در بر می‌گیرد. مدرسه از ترکیب این ویژگی‌های اقلیمی بهره‌برداری می‌کند تا فضای داخلی بهینه و دلپذیری برای دانش‌آموزان فراهم شود.

یکی از ویژگی‌های خاص منطقه، وجود خطی از پوشش گیاهی در ضلع جنوبی روستا است که مدرسه در پشت همان مدار واقع شده است. این پوشش گیاهی به غنای بصری پروژه و ایجاد ارتباط با طبیعت کمک می‌کند. طراحی فضاهای باز مدرسه نیز به گونه‌ای انجام شده که دید مستقیم به این فضای سبز داشته باشد، تا کودکان بتوانند در زمان بازی و استراحت تماس خود را با طبیعت حفظ کنند. این ارتباط با طبیعت، به عنوان بخشی از رویکرد طراحی، به کودکان امکان می‌دهد که نه تنها از نظر آموزشی بلکه از لحاظ ذهنی و روحی نیز ارتباط عمیقی با محیط خود برقرار کنند.

در فرآیند طراحی این پروژه، استفاده از مصالح بومی و پایدار یکی از اصول کلیدی طراحی بود. با توجه به محدودیت‌های دسترسی به مصالح ساختمانی و هزینه‌های بالای حمل و نقل در مناطق کوهستانی، از مصالح بومی منطقه همچون سنگ و کاه‌گل مورد استفاده قرار گرفت. بدنه‌ی مدرسه که در دل کوه جا گرفته، از مصالح سنگی ساخته شده تا بافتی همگن با طبیعت کوهستانی اطراف داشته باشد و همزمان به صرفه‌جویی در مصرف انرژی کمک کند. استفاده از کاه‌گل به عنوان یک مصالح طبیعی و پایدار در ساخت، باعث افزایش عایق‌بندی حرارتی ساختمان شده است و در فصول سرد سال به حفظ گرمای داخلی کمک می‌کند.

سازماندهی فضایی این پروژه نیز به دقت بر اساس نیاز کاربران طراحی شده

است. دو کلاس در طبقه‌ی اول و به صورت نیمه مدفون در دل کوه قرار گرفته‌اند. این طبقه به طور مستقیم به فضای باز و حیاط مدرسه متصل است. طبقه‌ی دوم مدرسه شامل دو فضای اقامتی برای معلمان است که به گونه‌ای طراحی شده‌اند که علاوه بر تامین نیازهای روزمره معلمان، حس آرامش و سکون را نیز برای آن‌ها فراهم کنند.

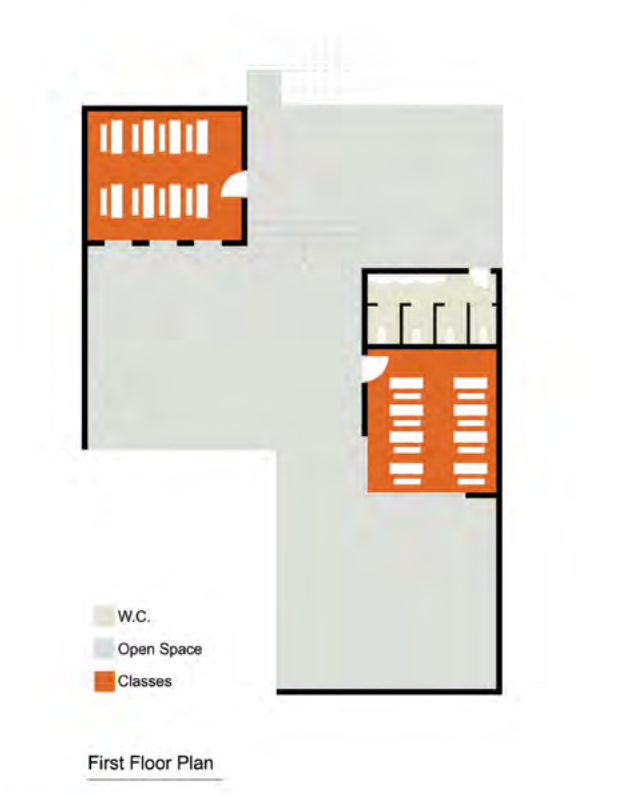
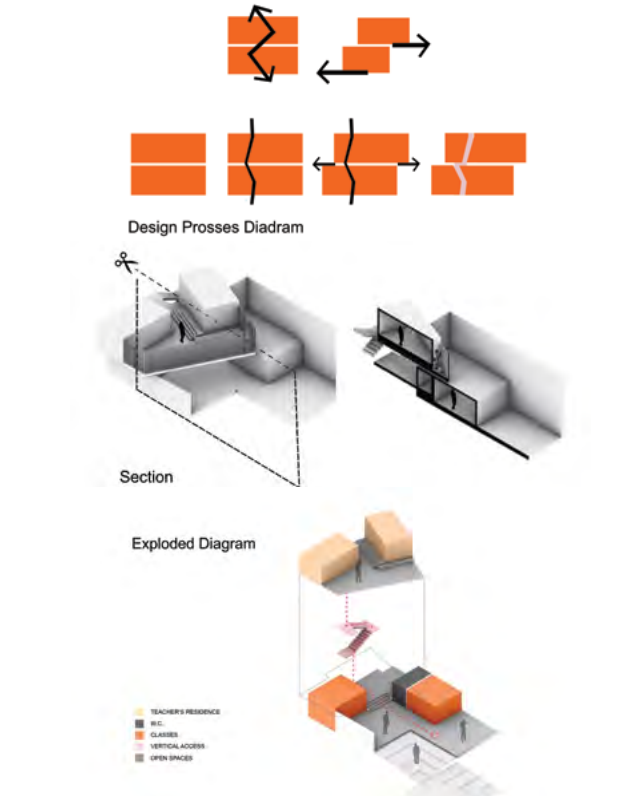
یکی از تصمیمات مهم در روند طراحی، بهره‌گیری از توپوگرافی طبیعی سایت بود. با توجه به اختلاف ارتفاع موجود در محل و شرایط سرد و کوهستانی منطقه، تصمیم گرفتیم که بخشی از ساختمان در دل کوه ببریم. این استراتژی به ما این امکان را می‌داد که با صرفه‌جویی در مصرف مصالح و انرژی، مدرسه‌ای مقاوم در برابر شرایط اقلیمی و همگام با محیط زیست ایجاد کنیم. قرار گرفتن بخشی از ساختمان در دل کوه، به عنوان یک عایق طبیعی عمل می‌کند که در فصول سرد سال باعث کاهش نیاز به گرمایش اضافی می‌شود. علاوه بر این، ساختار نیمه‌پنهان مدرسه در دل کوه با طبیعت اطراف هم‌خوانی بیشتری دارد و به نوعی به بخشی از چشم‌انداز طبیعی منطقه تبدیل می‌شود.

این ارتفاع، به نوعی باعث می‌شود که مدرسه به یک نقطه‌ی مرجع در روستا تبدیل شود و از نظر اجتماعی و فرهنگی نیز جایگاه ویژه‌ای پیدا کند. فضای باز مدرسه، که بین دو کلاس و دو فضای اقامتی معلمان قرار دارد، به عنوان محلی برای تعاملات اجتماعی، بازی و تفریح کودکان و همچنین برگزاری گردهمایی‌های روستایی طراحی شده است.

این پروژه تلاش می‌کند تا مدرسه را به یک فضای چندمنظوره تبدیل کند که علاوه بر آموزش، نقش مهمی در ارتقای سطح اجتماعی و فرهنگی روستا ایفا کند. از آنجایی که مدرسه در قلب زندگی اجتماعی روستا قرار دارد، تبدیل شدن آن به محلی برای فعالیت‌های جمعی می‌تواند به تقویت ارتباطات اجتماعی و ایجاد حس همبستگی در بین اهالی کمک کند.

این پروژه می‌تواند الگویی برای طراحی مدارس در سایر مناطق محروم ایران و جهان باشد. استفاده از مصالح بومی، طراحی پایدار و هماهنگی با اقلیم و طبیعت منطقه، از جمله رویکردهایی است که می‌تواند به بهبود کیفیت زندگی در مناطق محروم کمک کند. مدرسه مودی، به عنوان نمادی از تلاش برای بهبود شرایط تحصیلی کودکان در این منطقه، فراتر از یک ساختمان آموزشی است. این مدرسه به کودکان این امکان را می‌دهد که در محیطی پایدار، زیبا و الهام‌بخش تحصیل کنند و به آینده‌ای بهتر امیدوار باشند.

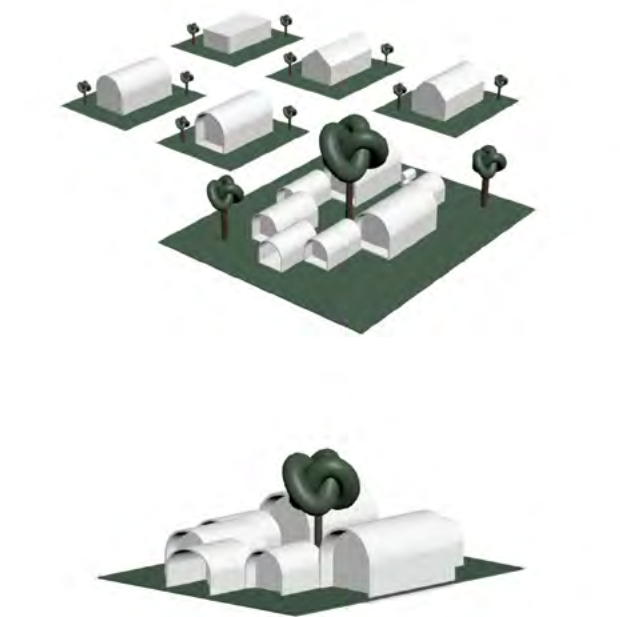
در نهایت، این پروژه نشان‌دهنده قدرت طراحی در ایجاد تغییرات مثبت در زندگی افراد است. مدرسه مودی، به عنوان یک فضای آموزشی و فرهنگی، می‌تواند الهام‌بخش نسل‌های آینده باشد و به آن‌ها کمک کند تا با اعتماد به نفس و انگیزه بیشتر به دنبال یادگیری و پیشرفت باشند. این پروژه یک مثال ملموس از تاثیر طراحی معماری در بهبود شرایط اجتماعی و فرهنگی مناطق محروم است؛ جایی که فضاهای آموزشی می‌توانند به مکان‌هایی برای ایجاد تغییرات پایدار و مثبت در جامعه تبدیل شوند.



مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی اتحاد

اعضا: نهال معماری، شایگان رضایی‌جو

منتور: محیا صادقی‌پور



گرفت چرخش کلاس‌ها و متصل کردن آن‌ها از گوشه به یکدیگر باعث ایجاد فضایی محصور و چرخش هوا بین کلاس‌ها می‌شود، با این سازماندهی به یک حیاط مرکزی به عنوان محل تجمع دانش‌آموزان و مردم روستا با سایه‌بانی که این درخت برایمان فراهم کرده دست پیدا کردیم. پوشش نهایی از متریال نیمه‌بومی با ترکیبی از بتن که کمتر از ۵ سال است وارد این منطقه شده همراه با سنگ و چوب است که جلوی خوردگی نما توسط بارندگی را می‌گیرد. علاوه بر این فرم طاقی که داریم باعث کاهش نشست برف و بار سنگینی که به همراه دارد می‌شود.

مدرسه ما متشکل از دو کلاس A و B که در دو نقطه مقابل هم قرار دارند، دفتر مدیر در سمت راست ورودی به طوری که به فضای داخل و خارج مدرسه اشراف کامل داشته باشد، یک اتاق اقامت برای معلم، یک سالن ناهارخوری که در ساعات تعطیل می‌توان از آن عنوان یک سالن برای برگزاری مراسم و مجالس استفاده کرد، تعدادی سرویس بهداشتی به علاوه یک آبدارخانه و در نهایت یک سالن بازی، تفریحی و ورزشی که صرفاً فضای غیر آموزشی است برای ایجاد شوق و هیجان در دانش‌آموزان در نظر گرفتیم.

اتحاد اولین حسی هست که سعی کردیم از طرح ما برداشت کنید.

به این ترتیب مدرسه را با ایده تبدیل شدن به کانون توسعه‌ی روستا و اطراف آن طراحی کردیم و آن را نه تنها محلی برای آموزش بلکه فضایی برای گردهمایی همه ساکنین روستا در نظر گرفتیم.

همانطور که می‌بینید ما سعی کردیم با فرم منحنی و حالت زنجیره‌ای که طاق‌ها ایجاد کرده‌اند یک سمبلی از اتحاد همبستگی و متصل بودن رو به نمایش بذاریم که از ویژگی‌های افراد کرد زبان است، و علاوه بر این یک ساختار شکنی در میان سازه‌های قوطی کبریتی که بچه‌ها از اول زندگیشان دیده‌اند انجام شود که باعث تقویت خلاقیت و داشتن تصویری فراتر از آن روستا شود.

با افزایش ضخامت دیوارها علاوه بر ایجاد عمق در طاق‌ها باعث دعوت‌کنندگی در لحظه ورود و ایجاد عایق حرارتی شده است.

نورگیرهای کار شده در سقف برای ورود عمود نور برای دید بهتر دانش‌آموزان به کتاب‌هایشان.

فرم دایره شکل حیاط و پلان مدرسه و نحوه‌ی قرارگیری کلاس‌ها در یک طبقه با ایده‌ی آموزش و یادگیری درکنار هم بدون سلسله مراتب و دموکرات شکل

مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی کيله

اعضا: رومینا صبوریان‌فر، عسل نوری، شکيبا عباسی، متينه امیدی
منتور: آزاده خرم

کلمه "کيله" در زبان کردی به معنای "پرنشده" یا "نصفه" است. انتخاب این واژه به دلیل هماهنگی آن با قوس‌های طراحی شده در مدرسه صورت گرفته است.

نکات حائز اهمیت در طراحی مدرسه کيله:

۱- اقلیم و شرایط آب و هوایی

۲- نیازها و شیوه‌ی زندگی

۳- فرهنگ

اقلیم و شرایط آب هوایی

اقلیم تأثیر مهمی در ایجاد شرایط آب و هوایی مختلف دارد که امکان تعدیل این شرایط از طریق انتخاب مصالح و طراحی مناسب وجود دارد. در این میان طراحی مدارس مستلزم شناخت شرایط محیطی و اقلیمی، ویژگی‌های معماری با هویت محلی منطقه و از طرفی، استفاده از خلاقیت طراحانه در جهت بالا بردن کیفیت کالبدی و ابعاد زیبایی شناختی است. در طراحی ساختمان‌ها در اقلیم کوهستانی، حفاظت از محیط زیست و پوشش گیاهی، کنترل فرسایش خاک و مدیریت روان آب، استفاده‌ی بهینه از منابع طبیعی، عایق‌بندی مناسب و همسویی با شرایط اقلیمی و جغرافیایی از موارد حائز اهمیتی هستند که مطلوب است ملاک عمل واقع شوند. در نهایت با توجه به اقلیم کردستان که زمستان‌های بسیار سرد و تابستان‌های بسیار گرم دارد طراحی مدرسه کيله انجام شد.

نیازها و شیوه‌ی زندگی

با توجه به بررسی‌های انجام شده، روستای مودی یک روستای محروم است. در کنار طراحی یک مدرسه با امکانات در منطقه محروم، شیوه زندگی و سنت‌ها حائز اهمیت است. این روستا، روستایی محروم و دور از امکانات رفاهی شهری است. دانش‌آموزان به فضایی نیاز دارند که درکنار تحصیل، سبک زندگی بومی خود را نیز پیش ببرند. دانش‌آموزان این روستا مدرسه را مکانی مانند خانه دوم خود می‌دانند که حتی در زنگ‌های تفریح در صورت نیاز به خانه خود می‌روند. در نتیجه، فضای مدرسه باید به گونه‌ای طراحی شود که در کنار تحصیل فضایی همانند خانه را برایشان تداعی کند.

فرهنگ

فرهنگ روستاهای کردستان از گذشته‌های دور با جشن‌ها، موسیقی‌ها و آیین‌های خاص خود، بیانگر هویت و اصالت مردم این منطقه است. هر روستا داستان‌های ویژه خود را در دل دارد که گوشه‌ای از تاریخ و فرهنگ غنی کردستان را نمایان می‌کند. به همین منظور مطلوب است که در خلق فضاهای جدید در این روستا، توجه به این ویژگی‌های فرهنگی و سنت و آداب و رسوم و همچنین الگوهایی که از ادوار گذشته به جا مانده است، بیشترین توجه صورت گیرد. به همین خاطر در طراحی مدرسه کيله علاوه بر پاسخ به نیازهای فنی و سازه‌ای، به منظور حفظ هویت فرهنگی و معماری بومی، تطبیق با اقلیم منطقه، احترام به سنت‌های معماری، زیبایی‌شناسی و بهبود شرایط آکوستیکی؛ قوس‌های مختلفی به کار گرفته شده است.

روند طراحی

برای ساخت مدرسه‌ی دوکلاسه، اولین اولویت نزدیکی فضای مدرسه به محیط

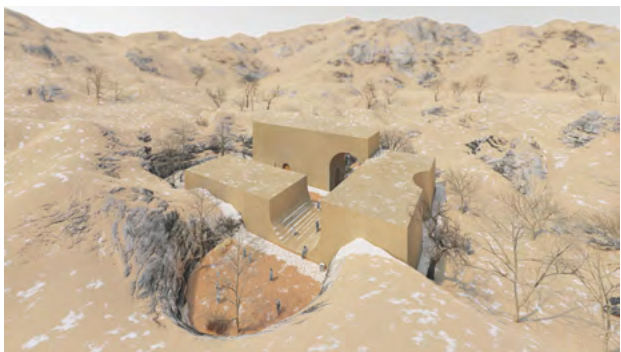
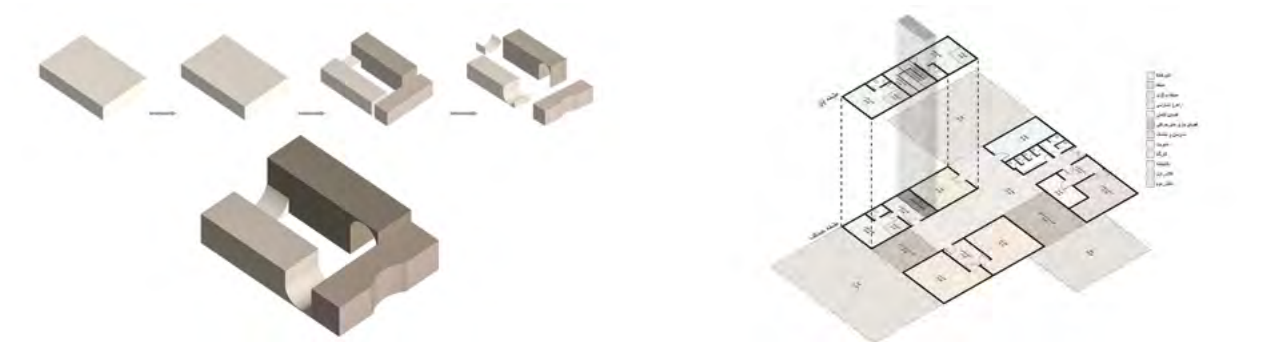
زندگی مردم روستاست. طبق تحقیقات، کودکان روستای مودی بسیار باهوش و پرچنب‌وجوش هستند. در مدرسه کيله، از قوس‌های متعدد در بنا استفاده شده که علاوه بر زیبایی، مکان‌هایی برای بازی بچه‌ها به صورت سرسره و بالارفتن فراهم کرده است تا انرژی خود را تخلیه کنند. قوس‌های استفاده شده در بنا الهام گرفته از تپه‌ها و ناهمواری‌های اطراف است. همچنین، ساختمان‌ها به گونه‌ای قرار گرفته‌اند که یک حیاط مرکزی به وجود آورده‌اند. استفاده از حیاط مرکزی باعث افزایش کیفیت زیبایی‌شناسی و ایجاد ارتباط عمیق بین بچه‌ها و محیط اطراف می‌شود. در طراحی این مدرسه تلاش شده است که با استفاده از مصالح، مقیاس و جهت‌گیری، لایه جدیدی در روایت معماری این منطقه ایجاد شود. کردستان دارای آب و هوای سرد و کوهستانی است و برای مقابله با دمای پایین، حیاط‌های مرکزی با پوشش بنا در سمت شمال (به دلیل وزش باد) در نظر گرفته شده‌اند. ویژگی‌هایی مانند دیوارهای ضخیم، حیاط مرکزی و بازشوهای محدود برای گرم نگه‌داشتن فضای داخلی نیز لحاظ شده است. درون و بیرون این پروژه، متشکل از سازماندهی اندام‌گونه و سلسله مراتبی است که با آزاد کردن انرژی و نیروهای میان آن همراه است. هدف طراحی، حفظ تداوم و پیوستگی فضا است که اصل مهمی در معماری ایرانی محسوب می‌شود. با توجه به اینکه معماری به‌طور قابل‌توجهی بر نحوه‌ی زندگی، تفکر و تعاملات ما تأثیر می‌گذارد، در این طراحی تلاش شده است فضایی پویا ایجاد شود تا کودکان بتوانند در آن فضا را خلق کنند.

متریال و مصالح

در مرحله انتخاب مصالح، سعی در انتخاب نزدیک‌ترین متریال که بافت و رنگ آن با محیط پیرامونی روستا باشد، شده است. متریال منتخب، سیمان رنگی و خاک در تناژ گرم-قهوه‌ای بود که نزدیک‌ترین تکستچر به فضای اطراف را داشت. استفاده از خاک همان منطقه، به منظور تسهیل اجرای آن توسط افراد محلی و عدم نیاز به نیروی اجرایی متخصص می‌باشد. با استفاده از این مصالح، مدرسه داخل تپه‌ها و سنگ‌های هم‌رنگ، آمیخته و عضوی یکپارچه از بافت روستا شده است. طراحی مدرسه با این مصالح تداعی‌کننده‌ی کوچه و خیابان‌های روستا و احساس راحتی برای دانش‌آموزان برای آرامش بیشتر هنگام تحصیل است.

فضا

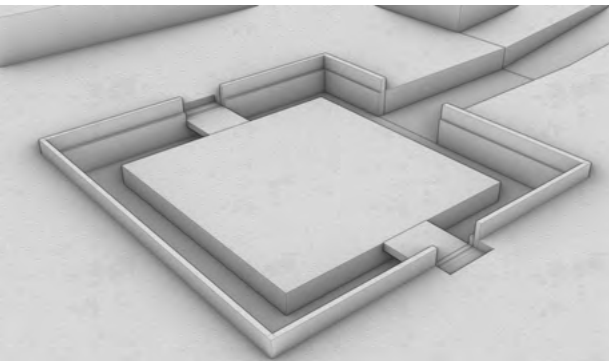
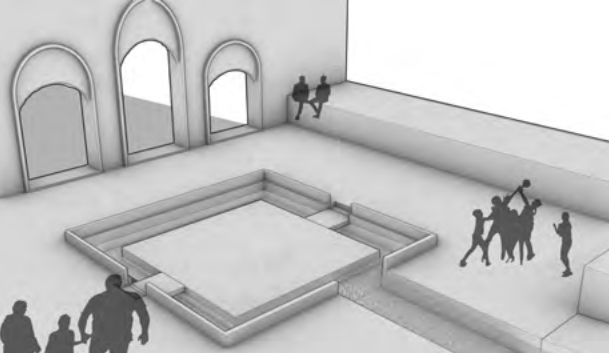
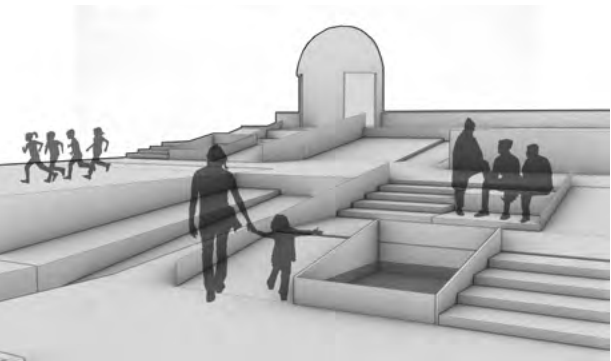
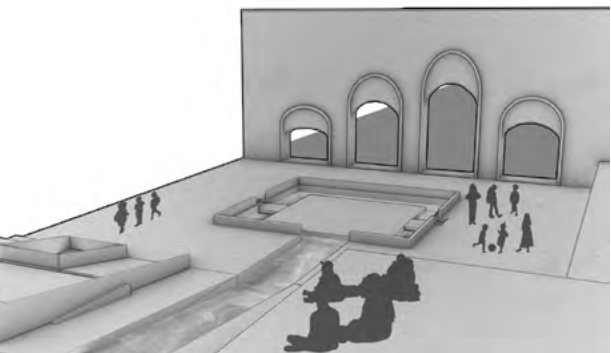
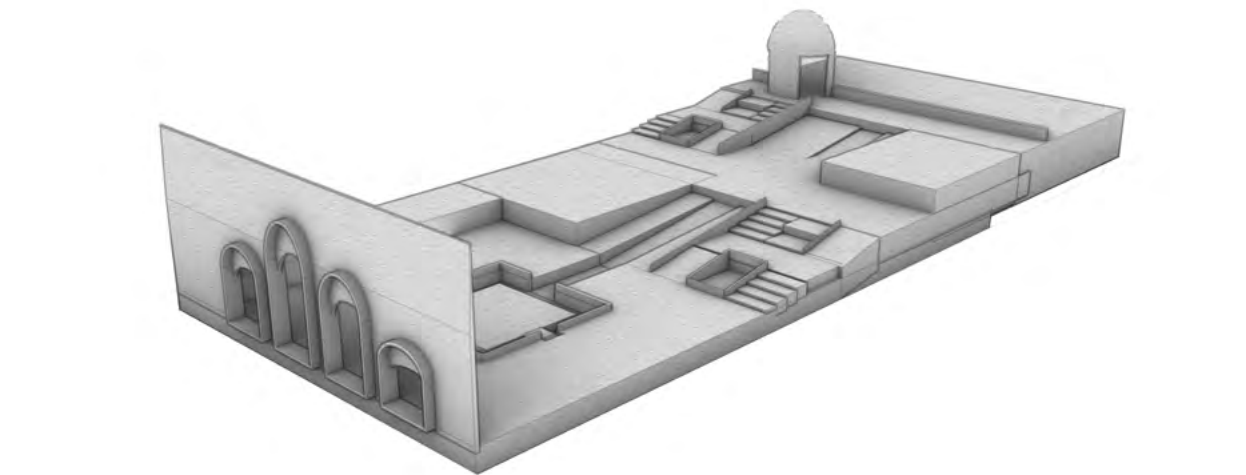
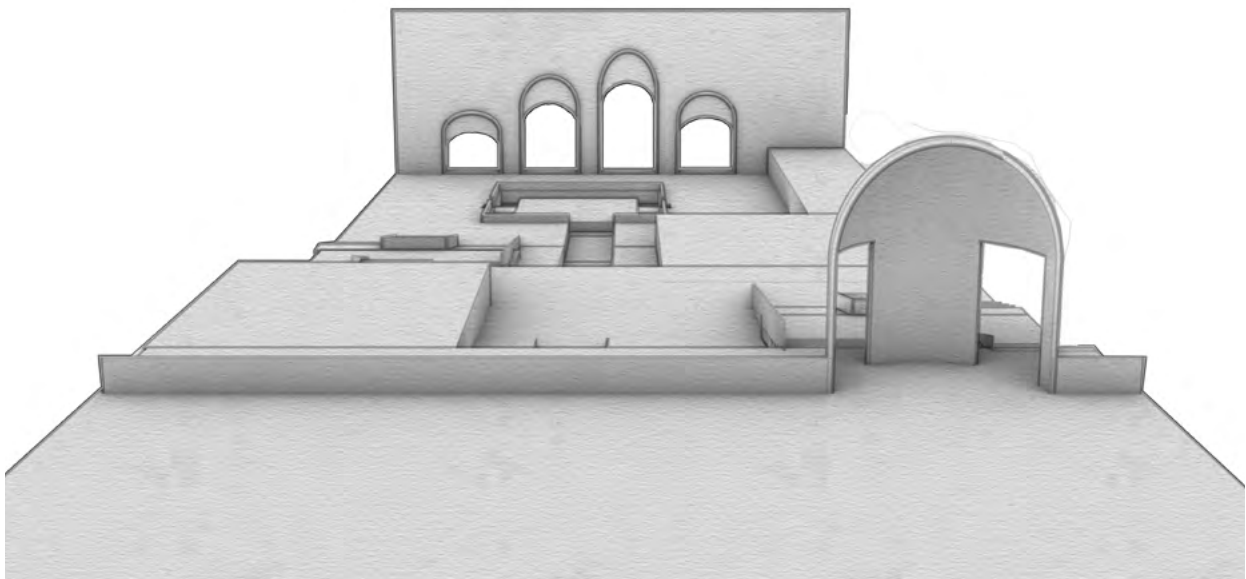
مدرسه از دو مدول مستطیل شکل طراحی شده که با فضاهای ارتباطی به یکدیگر متصل و کاربری‌های متنوعی را فراهم می‌کند. در قسمت ورودی سمت راست، اتاق‌های مدیریتی قرار دارد که در امتداد آن‌ها کلاس اول و دوم با فضای بازی و حرکتی به یکدیگر متصل شده‌اند. در قسمت چپ ورودی، سرویس‌های بهداشتی و کتابخانه قرار دارند که در امتداد آن‌ها کارگاه و فضای اقامتی واقع شده است. همچنین، باکس پله به سمت طبقه‌ی اول بین دو فضا قرار گرفته است. در طبقه‌ی اول، دو فضای اقامتی دیگر طراحی شده است. انتهای حیاط مرکزی با فضای بازی و حرکتی به حیاط پشتی متصل شده که فضایی برای بازی و استراحت کودکان را فراهم می‌کند. ابعاد کل زیربنا ۵۴۱ متر مربع است.



مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی کندال

اعضا: نیلا اسکندری‌نژاد، هانیه حاجی جعفرقلی، رضوان عباسی، سارا فضلعلی

نام منتور: محمدجواد پاکزاد



است. به دلیل شیب‌دار بودن زمین، بازشوهایی در شکست‌های طبیعی شیب طراحی شده که نور خورشید به‌صورت مستقیم وارد فضاهای داخلی شود و محیط را روشن و دلپذیر کند. این طراحی به کاهش مصرف انرژی برای روشنایی و همچنین بهبود کیفیت فضای داخلی کمک می‌کند.

سیرکولاسیون افقی و توجه به دسترسی‌های متعدد

با توجه به شیب‌دار بودن منطقه و کمبود راه‌ها در روستا، مسیرهای افقی و رمپ‌هایی برای دسترسی آسان‌تر به سطوح مختلف طراحی شده‌اند. این مسیرها علاوه بر ایجاد راحتی در جابجایی، امکان دسترسی به تمام نقاط روستا و مدرسه را فراهم می‌کنند و از ایجاد ازدحام و تداخل جلوگیری می‌کنند.

جمع‌آوری آب باران و استفاده مجدد

در این پروژه، به دلیل محدودیت منابع آبی، راه‌حل‌های هوشمندانه‌ای برای جمع‌آوری و استفاده مجدد از آب باران و برف ذوب شده طراحی شده است. سیستم‌های جمع‌آوری آب باران نه‌تنها منبعی برای تامین آب مورد نیاز روستا و مدرسه فراهم می‌کنند، بلکه از نظر بصری و شنیداری نیز جذابیت‌های خاصی به فضا اضافه می‌کنند. جریان آب و صدای آن برای کودکان هیجان‌انگیز است و آن‌ها می‌توانند از این عنصر طبیعی برای بازی و یادگیری استفاده کنند. این سیستم همچنین به کاهش مصرف آب در شرایط محرومیت و کم‌آبی کمک می‌کند و پایداری پروژه را تضمین می‌کند.

ساده و بی‌آرایش بودن طراحی

یکی از ویژگی‌های برجسته این پروژه، ساده و بی‌آرایش بودن طرح است. این سادگی نه‌تنها در استفاده از مصالح طبیعی و محلی نمود پیدا کرده، بلکه در رندرها و شکل کلی ساختمان‌ها نیز به‌خوبی دیده می‌شود. رندرهای ساده و خاکی به‌نوعی انعکاسی از طبیعت و محیط روستا هستند و به‌خوبی با بافت طبیعی منطقه همخوانی دارند. این سادگی در عین حال که به پروژه جلوه‌ای زیبا و آرام می‌بخشد، بافت محلی و معماری روستایی را نیز به‌خوبی منعکس می‌کند.

فضای تعامل و اجتماع برای کودکان و روستاییان

یکی از مهم‌ترین اهداف این پروژه، ایجاد فضایی برای تعامل کودکان و بزرگسالان روستا است. محل‌های نشستن و باغچه‌هایی که برای کودکان طراحی شده، به‌گونه‌ای است که آن‌ها بتوانند با محیط طبیعی اطراف خود ارتباط برقرار کنند و از بازی و تفریح در فضای باز لذت ببرند. این فضاها نه‌تنها جنبه تفریحی دارند، بلکه به تقویت تعاملات اجتماعی و یادگیری‌های غیررسمی در میان کودکان و بزرگسالان کمک می‌کنند. باغچه‌ها و فضاهای سبز در کنار فضای نشستن، حس آرامش و ارتباط با طبیعت را تقویت می‌کند و محیطی مناسب برای تعاملات روزمره مردم روستا فراهم می‌آورد.

پایداری و هماهنگی با محیط

در نهایت، استفاده از شیب طبیعی زمین، جمع‌آوری آب باران، استفاده از مصالح بوم‌آورد، و تامین نور طبیعی همگی نشان‌دهنده توجه دقیق به اصول طراحی پایدار و کاهش مصرف منابع هستند. این پروژه نه‌تنها به‌عنوان یک فضای آموزشی و اجتماعی برای کودکان و روستاییان عمل می‌کند، بلکه به‌عنوان نمونه‌ای از معماری بوم‌محور و پایدار در یک منطقه محروم می‌تواند الهام‌بخش سایر پروژه‌ها باشد.

طراحی یک مدرسه و محیط زندگی در روستاهای محروم با اقلیم سرد، نیازمند رویکردی هوشمندانه و جامع است که در آن از منابع طبیعی و بافت محیط به بهترین شکل استفاده شود. گروه "کندال" که به معنای "شکاف سنگی" به زبان کردی است، با الهام از این مفهوم، پروژه‌ای طراحی کرده که نه‌تنها به نیازهای معیشتی و آموزشی مردم پاسخ می‌دهد، بلکه هارمونی خاصی با طبیعت و محیط روستایی ایجاد می‌کند.

طراحی دو ورودی مجزا

با توجه به نیازهای مختلف کودکان، والدین و ساکنان روستا، دو ورودی مجزا برای مدرسه و فضاهای پیرامونی طراحی شده است. ورودی اول که برای کودکان در نظر گرفته شده، به‌گونه‌ای است که از شلوغی و ازدحام جلوگیری کرده و کودکان به‌آسانی و بدون مزاحمت بتوانند وارد و خارج شوند. ورودی دوم مخصوص والدین و شهروندان روستا طراحی شده تا آن‌ها نیز به‌راحتی و بدون ایجاد تداخل در جریان رفت و آمد کودکان، از فضاهای عمومی استفاده کنند. ورودی اول به صورت مینیمال و ساده طراحی شده و تنها یک طاق از کل روستا دیده می‌شود که حس کنجکاوی را در بیننده برمی‌انگیزد و ارتباطی بصری با محیط پیرامون ایجاد می‌کند.

استفاده از شیب محیط و مصالح بوم‌آورد

در این پروژه، از شیب طبیعی زمین به عنوان یکی از عوامل مهم در طراحی سیرکولاسیون و دسترسی‌ها استفاده شده است. محیط کوهستانی و روستایی باعث شده تا ساختمان‌ها به صورت طبقه‌طبقه در امتداد شیب طراحی شوند. این طراحی باعث می‌شود که ساختمان‌ها به‌راحتی با بافت طبیعی روستا ادغام شوند و در عین حال به راحتی کودکان و سایر افراد برای جابجایی کمک کند. علاوه بر این، از مصالح بوم‌آورد مثل سنگ‌های محلی در ساخت‌وساز استفاده شده است. سنگ‌ها به دلیل مقاومتی که در برابر سرما و شرایط جوی دارند، گزینه‌ی مناسبی برای این پروژه هستند. همچنین، استفاده از مصالح طبیعی به طرح، شکلی بی‌پیرایه و ساده داده که هم‌راستا با بافت روستای منطقه است.

ارتفاع پله‌ها و فضاهای استراحت

یکی دیگر از نکات مهم در طراحی این پروژه، توجه به راحتی و ایمنی کاربران است. با توجه به این‌که کودکان بخش اصلی کاربران مدرسه هستند، ارتفاع پله‌ها کمتر از حد معمول در نظر گرفته شده و بین هر پنج پله، فضایی برای استراحت طراحی شده است. این اقدام باعث می‌شود که کودکان به‌راحتی بتوانند در سطوح مختلف مدرسه و فضای اطراف آن حرکت کنند و احساس خستگی نکنند.

استفاده از زمین به عنوان منبع گرمایی طبیعی

با توجه به اقلیم سرد منطقه، یکی از چالش‌های اصلی در طراحی ساختمان‌ها، تامین گرمای مناسب برای فضای داخلی است. برای کاهش مصرف انرژی و استفاده از منابع طبیعی، بخشی از ساختمان‌ها در دل زمین طراحی شده‌اند. این کار نه‌تنها به استفاده از دمای طبیعی زمین کمک می‌کند، بلکه به صرفه‌جویی در مصرف انرژی برای گرمایش کمک شایانی می‌کند. همچنین، بام‌های مسطح به عنوان عایق در برابر بارش برف عمل می‌کنند و باعث می‌شوند که گرما در فضای داخلی حفظ شود.

نورگیری مناسب و طراحی شکست‌های شیب

تامین نور طبیعی برای فضاهای داخلی یکی از عناصر کلیدی در طراحی این پروژه

مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی بوم‌نگر

اعضا: آیلین وطن‌دوست، نیلوفر اصل روستا، صدف حقیقی

منتور: محیا صادقی پور

این پروژه تنها یک مدرسه نیست، بلکه نمادی از همزیستی انسان با طبیعت و پاسخی به نیازهای چندگانه جامعه روستایی است. در محیطی که از امکانات اولیه محروم است، این مدرسه به‌عنوان یک فضای چندمنظوره طراحی شده که علاوه بر آموزش کودکان، نیازهای اجتماعی و اقامتی را نیز برآورده سازد. این فضا نه‌تنها مکانی برای یادگیری و آموزش است، بلکه پناهگاهی برای معلمان و بستری برای تعاملات اجتماعی و فرهنگی جامعه نیز فراهم می‌کند. طراحی یک پلازای کوچک شهری نیز به جامعه محلی امکان می‌دهد تا در فضایی امن و دلپذیر گردهم آیند، گفتگو کنند و زندگی اجتماعی خود را توسعه دهند.

معماری این پروژه به گونه‌ای طراحی شده که گویی ساختمان از دل طبیعت و زمین برآمده است. فرم "دست‌کند" این مدرسه، با محیط طبیعی پیرامون خود به‌طور کامل هماهنگ شده و به جای مقابله با محیط، با آن درآمیخته است. این همزیستی نه تنها به زیبایی‌شناسی پروژه افزوده است، بلکه به پایداری و دوام آن در برابر شرایط سخت محیطی نیز کمک کرده است. در این راستا، از سنگ به‌عنوان یکی از متریال‌های اصلی ساخت استفاده شده است. سنگ، که به‌طور طبیعی در کوهستان‌های منطقه کردستان یافت می‌شود، نه‌تنها به لحاظ زیبایی‌شناختی با محیط کوهستانی هماهنگ است، بلکه به دلیل استحکام و مقاومت بالا، متریالی بسیار مناسب برای این اقلیم سرد و کوهستانی محسوب می‌شود.

سنگ در معماری این پروژه نقش بسیار مهمی ایفا کرده است. این استفاده گسترده از سنگ، هم برای زیباشناسی و هم برای پایداری حرارتی به کار گرفته شده است. سنگ، به‌عنوان یک عایق طبیعی در برابر سرما عمل می‌کند و به کنترل دما در فصول سرد کمک می‌کند. این ویژگی در طراحی سیستم‌های گرمایشی و تهویه مدرسه نیز نقش مهمی داشته است. استفاده از مصالح بومی مانند سنگ، علاوه بر کمک به کاهش هزینه‌ها، موجب بهبود پایداری زیست‌محیطی پروژه نیز شده است.

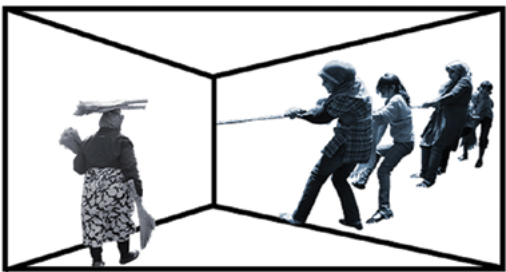
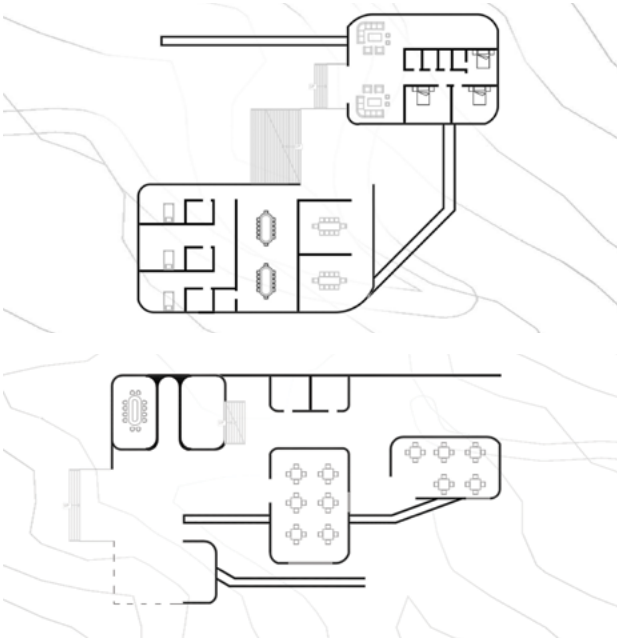
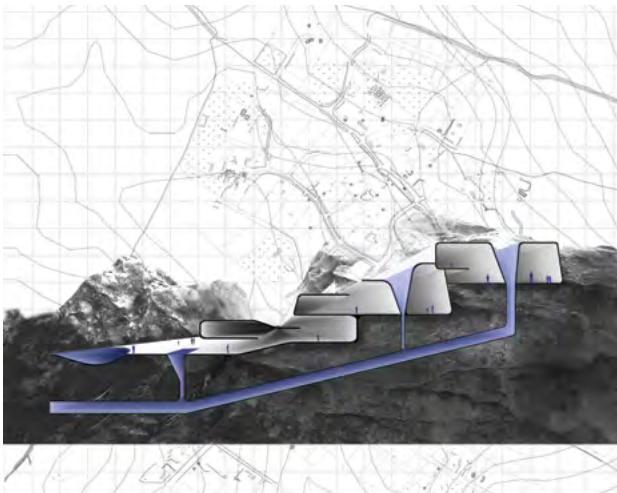
در کنار توجه به زیبایی و کارایی، طراحی پلکانی ساختمان، که با توپوگرافی کوهستانی منطقه هماهنگ شده است، نمایانگر ترکیب دقیق معماری با شرایط محیطی و فرهنگی منطقه است. این طراحی به‌ویژه در مناطق مرتفع و کوهستانی، مانند کردستان، که دارای شیب‌های تند و ناهموار است، به ساختاری طبیعی و هماهنگ با طبیعت منجر شده و به بهبود تهویه و استفاده بهینه از نور طبیعی کمک می‌کند. این سازه به جای آنکه خود را به‌عنوان عنصری جدا از محیط معرفی کند، تلاش کرده است تا بخشی از طبیعت باشد. به‌طوری‌که از دید بیننده، ساختمان بخشی از چشم‌انداز طبیعی پیرامون به نظر می‌رسد. این طراحی پلکانی، نه‌تنها جنبه زیبایی‌شناختی دارد، بلکه باعث شده تا فضاهای مختلف ساختمان با یکدیگر ارتباط ارگانیک برقرار کنند. این فضاها در سطوح مختلف بنا قرار گرفته‌اند، که از طریق پله‌ها و مسیرهای

ارتباطی به هم متصل می‌شوند. چنین طراحی‌ای باعث می‌شود تا کاربران مدرسه و معلمان، در هنگام حرکت در فضاهای داخلی و خارجی، همواره ارتباطی نزدیک با طبیعت پیرامون خود داشته باشند. یکی از عناصر مهم دیگر در این پروژه، حوضچه‌ای است که در ساختار معماری مدرسه جای گرفته‌اند. این حوضچه نه تنها به‌عنوان منبع آبیاری گیاهان استفاده می‌شوند، بلکه با طراحی مناسب، امکان تصفیه آب و استفاده از آن برای آشامیدن را نیز فراهم می‌کنند. وجود صدای آب در فضاهای مختلف مدرسه، حسی آرامش‌بخش و تجربه‌ای نزدیک‌تر از طبیعت را به کاربران ارائه می‌دهد. این تجربه، حس شنوایی را درگیر کرده و به افراد کمک می‌کند تا ارتباطی عمیق‌تر با محیط طبیعی پیرامون خود برقرار کنند. حوضچه‌ی آب علاوه بر جنبه‌های زیباشناختی و روانشناختی، در مدیریت منابع آبی نیز نقش مهمی ایفا می‌کند. با توجه به بحران کمبود آب در کشور و تغییرات اقلیمی که در سال‌های اخیر شدت یافته است، استفاده بهینه از آب و مدیریت آن در این پروژه اهمیت ویژه‌ای پیدا کرده است.

در این راستا، سیستم‌هایی برای جمع‌آوری و ذخیره آب باران در این مدرسه تعبیه شده است. این سیستم‌ها از طریق کانال‌های ویژه‌ای، آب باران را به حوضچه‌ها هدایت می‌کنند تا ذخیره شود و در زمان‌های نیاز، مانند فصول خشک، برای آبیاری و استفاده‌های دیگر مورد بهره‌برداری قرار گیرد.

این پروژه به بحران کمبود آب و تغییرات اقلیمی که از مسائل عمده سال‌های اخیر در ایران است نیز توجه ویژه‌ای داشته است. به همین منظور، از الگوی قنات‌های باستانی الهام گرفته شده که قرن‌ها پیش در مناطق خشک ایران برای مدیریت آب به کار می‌رفتند. این الگو در این پروژه به شکل کانال‌های عمودی برای جمع‌آوری آب باران و هدایت آن به کاریزهای افقی به کار رفته است. این سیستم نه تنها به مدیریت منابع آبی کمک می‌کند، بلکه به عنوان یک عنصر زیباشناختی، فضایی جذاب و نمادین از پیوند انسان و طبیعت ایجاد می‌کند. در طراحی این سیستم، از فصول مرطوب برای جمع‌آوری و ذخیره‌سازی آب استفاده شده است تا آب مورد نیاز در فصول خشک و سال‌های کم‌باران تامین شود. این راهکار به کاهش اضطراب ناشی از کمبود منابع آبی کمک کرده و به این پروژه جنبه‌ای از معماری پایدار می‌بخشد.

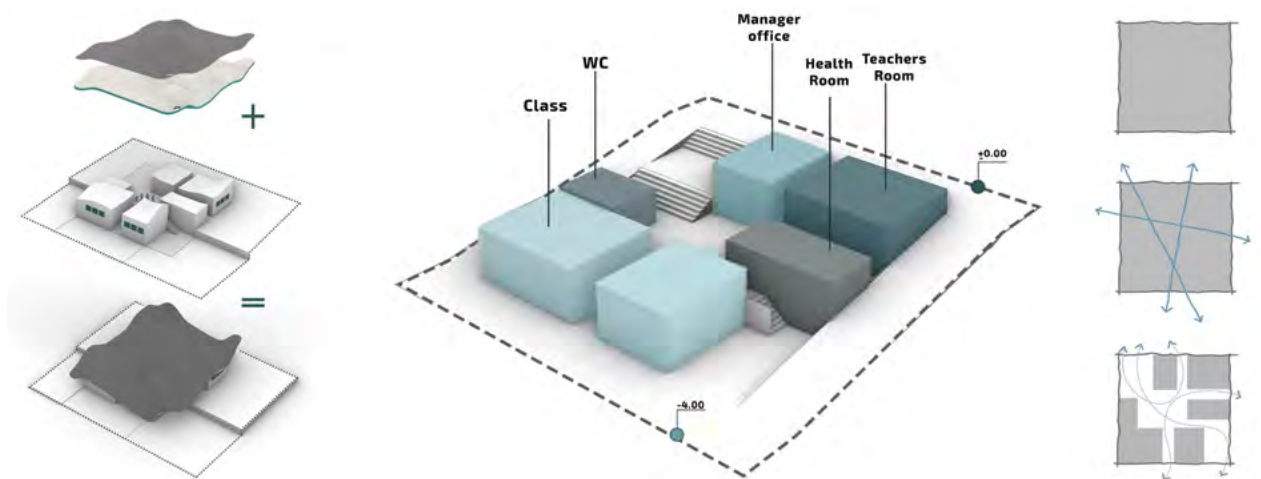
در نهایت، این پروژه نمادی از توانایی انسان در ایجاد همزیستی پایدار با طبیعت است. از دل زمین برآمده و به آن بازمی‌گردد، همانند درختی که ریشه‌هایش در خاک فرو رفته و شاخسارش به سوی آسمان بلند شده است. این مدرسه با استفاده از منابع بومی و طبیعی، مانند سنگ و آب، توانسته است نمونه‌ای از معماری پایدار باشد که به نیازهای جامعه و محیط زیست پاسخ دهد.



مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی فراز

اعضا: ملیکا اسدی، امیررضا دلیوندانی

منتور: محمدجواد پاکزاد



"فراز" به معنای مهم‌ترین وجه یک کلیت است.

"کوچه‌ی مدرسه فراز" در روستای مودی در نزدیکی سقز واقع شده است.

روستایی دور افتاده که اهالی از ابتدایی‌ترین حقوق محرومند.

مفهوم مدرسه در روستایی دورافتاده میان کوهستان با انگاره‌هایی که در ذهن

ما از کودکی‌مان نقش بسته تفاوت جدی دارد. در روستایی کوچک با جمعیتی

کمتر از ۲۰۰ نفر حریم خصوصی و درهای بسته معنایی ندارد. مردم با یکدیگر

در کنش دائم هستند و بیشتر از آنچه شما احتمالا اعضای خانواده خود را که

در یک خانه زندگی می‌کنید، می‌بینید، می‌بینند و تعامل دارند. با علم به این

موضوع و بررسی مشکلات دیگر منطقه مانند شیب بسیار زیاد، مفهوم کوچه

مدرسه شکل می‌گیرد. مدرسه‌ای بدون در و نهایت کنش با روستا.

جامه‌ای سایت کاملا در میانه‌ی روستا قرار دارد تا "فراز" تبدیل به مهم‌ترین

وجه مه‌ودی شود. سیرکولاسیون حرکتی نیز به صورت قطری تعریف شده تا

بیشترین جابه‌جایی اتفاق بیفتد و مردم بتوانند اختلاف ارتفاع ۴ متر و شیب

زیاد را در روزهای سرد زمستان طی کنند.

"فراز" دارای وجود کالبدی است!

فرم آن از فضا پیروی می‌کند و به عملکرد می‌رسد.

پوسته سقف برگرفته از ضخامت زمین است و از طبیعت الهام می‌گیرد.

گویی هر قسمت از پوسته زمین مقداری برآمده. کافیت نگاهی به کوه‌های

اطراف بیندازید. عملکرد آن نیز واضح است؛ حفظ کاربران آن از برف و بوران

دهشتناک زمستانی.

فرم پوسته طوری طراحی شده است در قسمت‌هایی حوض شدگی ایجاد شود

تا برف هم به صورت عایق عمل کرده و جلوی ورود سرما به داخل را بگیرد و

هم با ایجاد تاسیسات و لوله کشی مناسب بتوانیم آب جمع شده را به چرخه

مصرف برگردانیم.

تمامی متریال استفاده شده در سازه از مصالح بوم آورد مانند چوب و خشت و

سنگ است و لزوما برای ساخت نیازی به نیروی متخصص نیست.

فراثر می‌رویم و می‌کوشیم خود را در مودی تصور کنیم. وقتی که برای یک

سرماخوردگی ساده نیاز است کیلومترها طی کنیم تا به اولین درمانگاه یا

داروخانه برسیم.

اما فراز فراثر از یک مدرسه است. اتاق بهداشت آن می‌تواند زندگی بسیاری را

دگرگون کند و این رسالت معماری است.

در فراز اندیشه جاری است!

مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی پله‌های دانایی و دوستی

اعضا گروه: امین صفا، محی‌الدین دارابی، عسل شاره، ثمین شریعت رضوی

نام منتور: محمد جواد پاکزاد

روستای مودی در استان کردستان، یکی از مناطق کمتر توسعه‌یافته و محروم ایران است. این روستا، مانند بسیاری از دیگر روستاهای کردستان، با چالش‌هایی مانند کمبود زیرساخت‌های اساسی، امکانات آموزشی محدود، و فرصت‌های اقتصادی محدود مواجه است. وضعیت اقتصادی روستاها در این منطقه اغلب متأثر از کشاورزی و دامداری سنتی است که به دلیل شرایط اقلیمی و نبود فناوری‌های مدرن، بهره‌وری کمتری دارد.

مودی نیز با مشکل دسترسی به امکانات آموزشی روبه‌رو بوده است. مدارس قدیمی و فرسوده، نبود منابع کافی و فضاهای محدود، باعث شده که کیفیت آموزش در این روستا پایین باشد. با این وجود، مردم روستا، به‌ویژه کودکان، اشتیاق زیادی برای یادگیری و رشد دارند. فرهنگ قوی اجتماعی و حس همبستگی در این مناطق، انگیزه بالایی به خانواده‌ها برای حمایت از تحصیل فرزندانشان می‌دهد.

علاوه بر کمبودهای اقتصادی، دوری از مراکز شهری و جاده‌های مناسب نیز بر محرومیت مودی افزوده است. این دوری جغرافیایی، دسترسی به خدمات پزشکی، بازارهای اقتصادی و امکانات تفریحی را دشوار می‌سازد. همچنین، تغییرات اقلیمی و کاهش منابع طبیعی نیز تأثیر منفی بر معیشت اهالی این روستا داشته است.

با این همه، کردستان به‌ویژه روستاهایش مانند مودی، دارای فرهنگی غنی، تاریخی پرپرا و مردمانی مقاوم هستند که در مواجهه با مشکلات، با اتحاد و همکاری به بهبود شرایط خود می‌پردازند.

همنشینی فضاهای آموزش و تفریح که سرشار از حس پویایی و یادگیری است در دل خود دوگانگی را در بر می‌گیرد که امر طراحی معماری را به چالش می‌کشد. از طرفی سایت در بافت سنتی قرار دارد با مسائل اجتماعی اقتصادی جدی روبروست که مسئولیت اجتماعی معمار را دوچندان می‌کند. در این پروژه سعی شده تا طراحی به نحوی صورت گیرد که مدرسه احداث شده به صورت تحمیلی در سایت قرار نگیرد و بخشی از سازه با نگاهی انتقادی به وضع موجود محله پیشنهادی برای بهبود تعامل روستاییان و آموزش و سرگرمی و بازی کودکان ارائه دهد و بتواند تبدیل به الگویی مناسب برای روستای مودی شود. این نگاه انتقادی و پیشنهادی در جز به جز طراحی از شکل گیری فرم و فضا تا تعبیه مکان‌های متفاوت راهکار ارایه می‌کند در ادامه با تفکیک فضا باعث پیوند منسجم سیرکولاسیون نورگیری مطلوب و شکل‌گیری فضاهای متنوع با کاربری‌های متفاوت شده این پروژه در قسمت فوقانی محل اسکان مربی‌ها و دفتر آن‌ها را در بر دارد و در قسمت میانی شیب کلاس‌ها بیان شده که بستر مناسبی برای اسکان دانش آموزان است و در قسمت انتهایی که شیب کمترین مقدار خود می‌رسد حیاتی برای بازی تعبیه شده که می‌توان در مراسمات مختلف از آن به عنوان سن تئاتر پلکان هایی همجوار آن به عنوان سکوی تماشا مورد استفاده قرار گیرد. در ادامه برای خدمت رسانی به روستاییان اتاق بهداشت قرار گرفته که نیاز روستاییان را تا حدی به درمان تامین کند.

مدرسه‌ای که در روستای مودی بنا شده، بیش از یک سازه‌ی ساده برای آموزش است؛ این مدرسه فضایی را می‌آفریند که همنشینی میان یادگیری و تفریح را به شیوه‌ای بی‌نظیر ممکن می‌سازد. جایی که دیوارها تنها مرزی برای فضاها نیستند، بلکه آغوشی برای آگاهی، ارتباطات اجتماعی، و لحظات مشترک میان دانش‌آموزان و جامعه روستایی است. فرم پلکانی این مدرسه نه تنها با زمین ناهموار این منطقه هماهنگ شده است، بلکه حس پویایی و رشد را در ذات خود نهفته دارد؛ گویی هر

پله مسیری است به سوی دانشی نو.

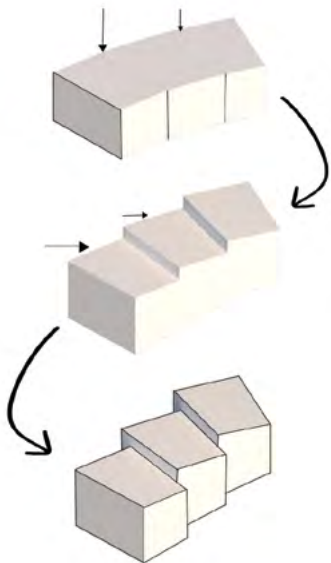
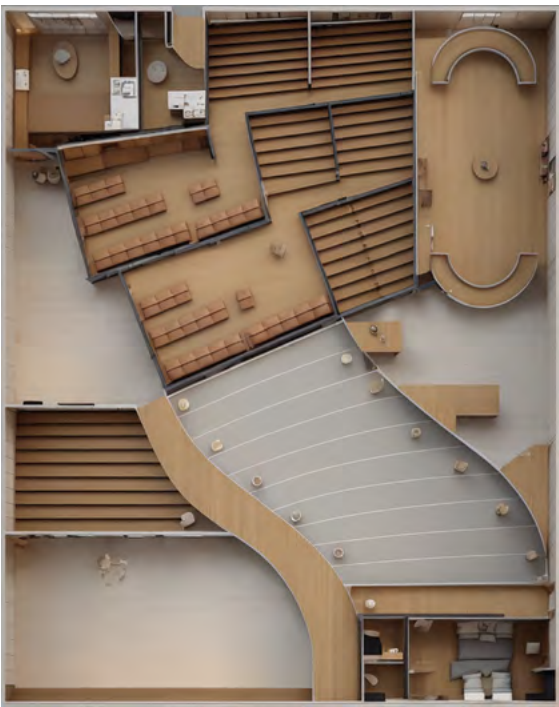
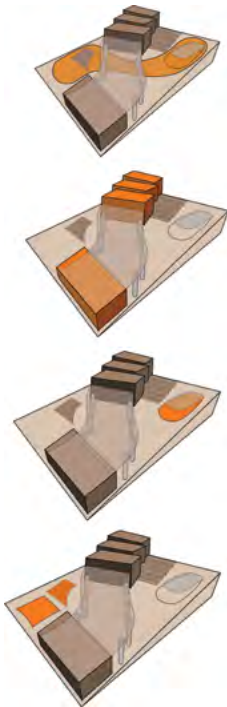
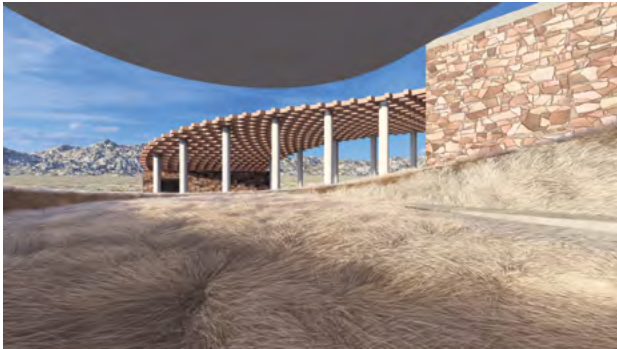
رویکردی که در طراحی این مدرسه به کار گرفته شده، فضاهای آموزشی و تفریحی را در یک پیوند متوازن و هماهنگ قرار می‌دهد. این همنشینی به گونه‌ای است که دانش‌آموزان نه تنها در کلاس‌های درس محصور نیستند، بلکه فضاهایی در اختیار دارند که به آنان امکان بازی، کشف، و تجربه کردن می‌دهد. کلاس‌های این مدرسه، اگرچه به لحاظ فیزیکی مرز دارند، اما از لحاظ مفهومی در دل فضایی بازتر قرار دارند؛ فضایی که هم برای کودکان و هم برای اهالی روستا قابل دسترس است.

این مدرسه نه تنها برای آموزش، بلکه برای جامعه‌سازی نیز طراحی شده است. بخش‌های عمومی مدرسه که برای روستاییان در نظر گرفته شده، فضایی است برای گردهمایی‌ها، جشن‌ها، و تبادل تجربیات. این فضاها با کلاس‌های درس در تعاملی ظریف قرار دارند؛ جایی که دانش‌آموزان می‌توانند از خرد و تجربیات نسل‌های پیشین بهره‌مند شوند، و در عین حال خود نیز در فرآیند یادگیری و تجربه به جامعه کمک کنند. این پیوند میان جامعه و مدرسه، مدرسه را به بخشی از زندگی روزمره روستاییان تبدیل می‌کند؛ مکانی که هر روز زندگی در آن جریان دارد و آگاهی و تجربه میان مردم و کودکان در رفت و آمد است.

حس پویایی که در این مدرسه جاری است، نه تنها از طراحی فیزیکی آن، بلکه از رویکرد آموزشی و اجتماعی آن نشأت می‌گیرد. دانش‌آموزان در اینجا یاد می‌گیرند که یادگیری محدود به کلاس و کتاب نیست، بلکه تجربه‌های زندگی روزمره و ارتباط با دیگران نیز به همان اندازه آموزنده‌اند. این مدرسه با ترکیب فضاهای آموزشی و تفریحی، دانش‌آموزان را تشویق می‌کند که کنجکاوی‌های خود را دنبال کنند، بازی کنند، و به گونه‌ای یاد بگیرند که فرآیند یادگیری برای آنان جذاب و معنادار باشد. طراحی پلکانی مدرسه نیز این حس حرکت و رشد را تقویت می‌کند. این فرم، نمادی از پویایی و تحول است؛ همان‌گونه که دانش‌آموزان از پله‌های آن بالا می‌روند، به سوی آگاهی بالاتری نیز گام برمی‌دارند. هر پله، فرصتی است برای تفکر، برای نگاه به گذشته و سپس برداشت گامی دیگر به سوی آینده. فضاهای باز و بسته این مدرسه، با هم ترکیب شده‌اند تا جریانی از انرژی و پویایی در سراسر محیط ایجاد کنند؛ فضایی که یادگیری را نه به عنوان یک وظیفه، بلکه به عنوان یک سفر پر از کشف و لذت نشان می‌دهد.

بخش‌های خصوصی مدرسه نیز، که برای دانش‌آموزان و معلمان طراحی شده‌اند، به گونه‌ای تنظیم شده‌اند که حس امنیت و تمرکز را برای آنان به ارمغان آورند. این فضاها به دانش‌آموزان اجازه می‌دهد تا در محیطی آرام و متمرکز، به مطالعه و تمرین بپردازند، و در عین حال از تعاملات اجتماعی و تفریحی در فضاهای عمومی مدرسه بهره‌مند شوند. این ترکیب میان فضاهای خصوصی و عمومی، باعث می‌شود که مدرسه نه تنها مکانی برای آموزش، بلکه فضایی برای رشد اجتماعی و عاطفی نیز باشد.

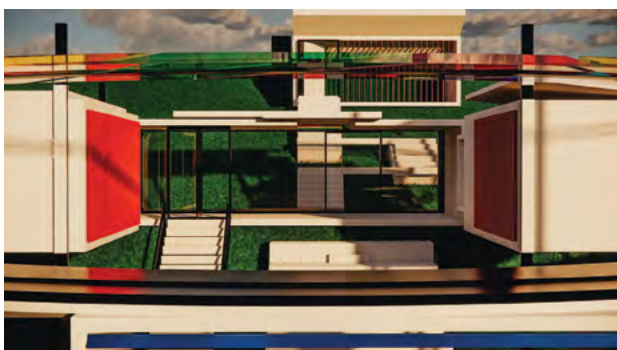
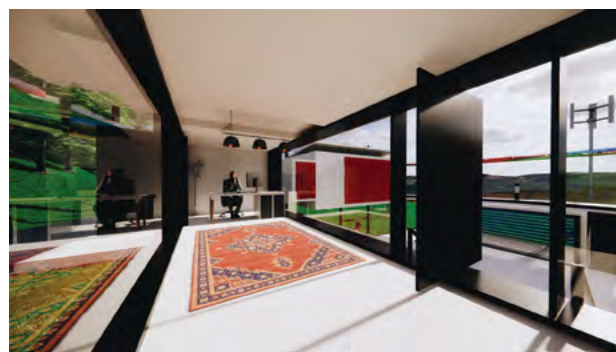
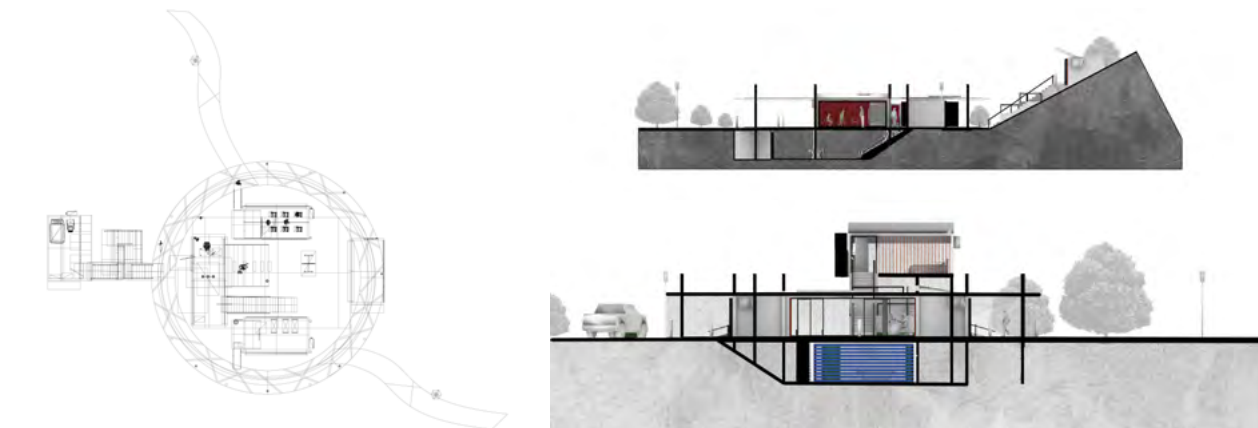
مدرسه روستای مودی با ترکیب فضاهای آموزشی و عمومی، محیطی فراهم می‌آورد که در آن یادگیری و زندگی روزمره به هم پیوسته‌اند. این مدرسه به دانش‌آموزان نشان می‌دهد که آموختن تنها در کلاس درس رخ نمی‌دهد، بلکه در تعامل با جامعه، در بازی‌ها، و در تجربه‌های روزمره نیز امکان‌پذیر است. این همنشینی میان فضاها، حس همدلی و همکاری را میان دانش‌آموزان و جامعه تقویت می‌کند و مدرسه را به قلب تپنده روستا تبدیل می‌نماید.



مدرسه‌ی دو کلاسه‌ی «سَلِیکس» یا «بید وحشی»

اعضا: فرناز قدم‌زاده، آریا درویش

منتور: عرفان سوادکوهی



پروژه‌ی مدرسه در روستای مودی، کردستان، با الهام از درخت بید وحشی نام‌گذاری شده و در ارتفاعات کوهستانی سرد طراحی شده است. این مدرسه شامل دو کلاس با ظرفیت هر کلاس ۳۵ دانش‌آموز است و با توجه به شرایط اقلیمی منطقه ساخته شده است.

روستای مودی در کردستان با اقلیم سرد و کوهستانی، زمستان‌های طولانی و تابستان‌های کوتاه دارد. در معماری فضاهای واقع در ارتفاعات این منطقه، استفاده از مصالح بومی و طراحی‌های سازگار با محیط، برای مقابله با بادهای شدید و حفظ گرما اهمیت ویژه‌ای دارد. بهره‌گیری از توپوگرافی شیب‌دار برای ایجاد فضاهای محافظت‌شده و استفاده از نور خورشید برای گرمایش طبیعی، از جمله رویکردهای معماری در این منطقه است.

محیط طراحی ما در توپوگرافی شیب‌دار منطقه قرار گرفته، به گونه‌ای که به جای عبور افراد از فضای باز کوهستانی و دشت، از مسیرهای دسترسی حلقوی و درون‌مدار مدرسه استفاده می‌شود. این طراحی باعث می‌شود که کاربران در محیط مدرسه حرکت کنند و به‌طور مستقیم تحت تاثیر فضاهای طراحی‌شده قرار گیرند. این استراتژی نه تنها تسهیل دسترسی را فراهم می‌کند، بلکه تعاملات اجتماعی بیشتری بین اهالی روستا و دانش‌آموزان ایجاد می‌کند. حیاط مرکزی پروژه با دید محدودتری به سطوح بالایی متصل است و در این فضا، زمانی که در آمفی‌تئاتر نشسته و به منظره‌ای باز و گسترده به سوی دشت می‌نگریم، شاهد فضایی منحصر به فرد هستیم که با استفاده از پمپاژ خاصی، ارتباط و جابه‌جایی بین ساختمان‌های مجموعه را تسهیل می‌کند. این فضا علاوه بر عملکردهای پرفورمنس هنری، به عنوان مکانی چندمنظوره برای برگزاری مراسم فرهنگی، عروسی و رویدادهای مشابه نیز طراحی شده است. این سازه‌ی مدولار با قابلیت نصب و جمع‌آوری، امکان تطبیق با اقلیم‌های مختلف را فراهم می‌کند و به بهبود فضاها کمک می‌نماید. طراحی آن بر اساس استفاده از پروفیل‌های پیش‌ساخته و آماده‌سازی محیط انجام شده است. تمرکز اصلی بر کاهش هزینه‌ها با در نظر گرفتن شرایط فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی بوده و این رویکرد با شعار «قدم نهادن به سوی آینده» هدایت شده است. تنظیم جریان هوا و کنترل ورود و خروج نور از طریق این شیشه‌های رنگی انجام می‌شود. ایده‌ی استفاده از شیشه‌های رنگین نیز الهام‌گرفته از رنگ‌های

شاد و متنوع لباس‌های مردم کردستان است.

آسیب‌پذیری سازه در برابر تجمع برف و باران منجر به طراحی سیستمی شد که پمپی در سقف متحرک تعبیه شود. این پمپ برف‌ها را به خارج از حیاط مرکزی منتقل و تخلیه می‌کند.

همچنین، سایه‌بان‌های موجود در مسیر مرکزی اطراف مدرسه، برگرفته از المان‌ها و الگوهای لوزی‌شکل چغیه مردان کرد بوده و به‌صورت پارامتریک در سازه قرار گرفته‌اند. این بخش به‌عنوان نمادی از سایه پدر در خانواده طراحی شده است. از جمله امکانات مدرسه می‌توان به چشم‌اندازهای مطلوب، توجه به هویت اجتماعی فضا و همچنین ایجاد یک وید بزرگ در مرکز فضای مدرسه اشاره کرد تا تعاملات اجتماعی و محیطی را ارتقا بخشد.

سیستم سازه‌ای به‌گونه‌ای طراحی شده که در جایگاه اصلی خود قرار دارد و فضای آموزشی برای دانش‌آموزان به‌طور مناسب و به‌اندازه طراحی شده است. فرم تعاملی این فضا، با استفاده از حرکت پنل‌های شیشه‌ای، امکان تنظیم هوا و کنترل ورود و خروج نور را فراهم می‌کند. این نورها به‌صورت رنگی طراحی شده‌اند و الهام‌گرفته از رنگ‌های شاد و متنوع لباس‌های مردم کردستان هستند.

ورقه‌های گچی بهینه و سبک‌سازی شده، نوعی مصالح ساختمانی مدرن هستند که به دلیل طراحی ویژه، نصب سریع و آسانی دارند. این ورقه‌ها به‌صورت آماده تولید می‌شوند و بدون نیاز به فرآیندهای پیچیده، در پروژه‌های ساختمانی مورد استفاده قرار می‌گیرند. یکی از ویژگی‌های کلیدی این ورقه‌ها، اتصال آن‌ها به پروفیل‌های آلومینیومی است که با استفاده از گریپ‌های نگهدارنده لوله و کاپل انجام می‌شود. پروفیل‌های آلومینیومی به دلیل وزن سبک و مقاومت بالایی که در برابر خوردگی و زنگ‌زدگی دارند، انتخابی مناسب برای کاهش وزن کلی سازه و افزایش دوام آن هستند. گریپ‌های نگهدارنده نیز به گونه‌ای طراحی شده‌اند که اتصال ایمن و دقیق ورقه‌های گچی را تضمین می‌کنند، در نتیجه نصب این ورقه‌ها سریع‌تر و با بهره‌وری بیشتری انجام می‌شود. این ورقه‌های گچی بهینه شده، گزینه‌ای ایده‌آل برای پروژه‌های ساختمانی سبک، مقاوم و اقتصادی هستند، زیرا علاوه بر کاهش هزینه‌های نصب و نگهداری، کیفیت و دوام سازه را نیز بهبود می‌بخشند.



رستوران و تالار پذیرایی دا

هومن تهمن‌زاده
مرجان بنائی
حسین صلواتی‌خوشقلب

این پروژه در فروردین ۱۳۹۱ برای طراحی و اجرای یک مجموعه‌ی خدماتی شامل رستوران، تالار زنانه و مردانه و آشپزخانه‌ی صنعتی با ظرفیت روزانه ۲۵۰۰ پرس غذا در بندر ماهشهر، استان خوزستان آغاز شد. زمین پروژه به مساحت ۱۰,۰۰۰ متر مربع در منطقه‌ی بین ماهشهر قدیم و ناحیه‌ی صنعتی قرار دارد. فاز اول طراحی انجام و اجرای پروژه از مهر ۱۳۹۱ آغاز شد.

سایت پروژه به دو بخش تقسیم شد: بخش شرقی برای ساختمان اصلی و بخش غربی برای پارکینگ و مجموعه تجاری. جهت‌گیری ساختمان به صورت شرقی-غربی طراحی شد که فضاهای مثلثی در گوشه‌های شمال شرقی و جنوب غربی ایجاد می‌کرد. در ضلع جنوبی فضای دسترسی و پارکینگ و در ضلع شمالی

باغ رستوران طراحی شد که محیطی مناسب برای زندگی شبانه فراهم می‌کرد. ساختار پروژه از نوارهای متعادل تشکیل شده که در چهار جهت برش خورده و با ایجاد فضاهای خالی، امکان نورگیری، تهویه‌ی مناسب و فضای سبز در مرکز سایت فراهم شده است. برای کاهش اثر تابش مستقیم آفتاب، بازشوها در فرورفتگی نماها قرار گرفتند و سطوح بسته در نماهای اصلی به حداکثر رسید.

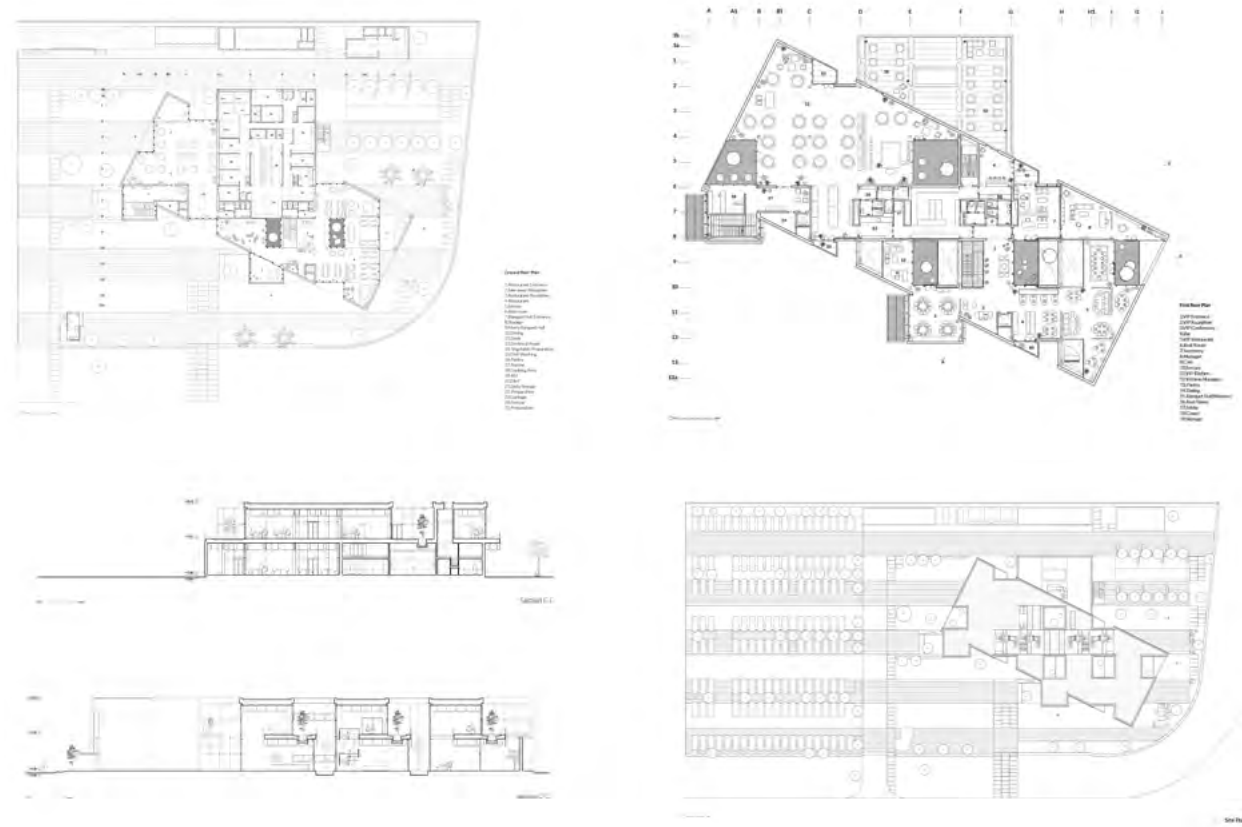
ساختمان، شامل سه بخش اصلی است: رستوران عمومی، VIP و کافی‌شاپ در

نام پروژه: رستوران و تالار پذیرای دا / طراحی و اجرا: دفتر معماری تموز (هومن تهمن‌زاده، مرجان بنائی، حسین صلواتی‌خوشقلب) / همکاران اجرا: امین تهمن‌زاده، مهدی براتی، بهنام یوسفی، مهران خلیلی، فرهاد قربانی، احمد سرایلو / همکاران طراحی فاز دو: محمد محتشمی‌کیا، ایما میرزاعلیخانی، رزا مومنی، منصور نقدی، آرش کابلیان / سازه: بهرنگ بنی‌آدم / تأسیسات الکتریکی: سعید اصفهانی، فرهاد لطفی‌شکیب / تأسیسات مکانیکی: حامد محسنیان، علیرضا قره‌باغی، محمود نعمت‌خواه / گرافیک محیطی: دفتر سبک، محمد هژبری، هدی شریفیان / گرافیک: هادی کوهی‌حبیبی، پریا شهبازی / عکس: محمد هژبری، دید استودیو / محل اجرای رستوران دا: استان خوزستان / بندر ماهشهر / میدان انرژی هسته‌ای / بلوار آزادی.

اینستاگرام: tamouz.a.c.g

ایمیل: tamouz.a.c.g@gmail.com

وبسایت: www.tamouzstudio.com





پروژه تجاری ارغوان

محمدرضا عالم‌رجبی
سجاد جعفری گلوک
سیما عظیمی‌پور
عاطفه عالم‌رجبی

جان‌مایه: گمان ما بر این است که پروژه ارغوان را می‌بایست به عنوان پرکتیسی در ساحت تجربه‌گرایی و تکتونیکی واکاوی کرد. حالتی تکتونیکی که در میدان تجربه‌های زیسته آدمی، فنون، زمان، دست‌مایه‌هایی از طبیعت (مصالح) و نیروها رخ می‌دهد و در انتها به عنوان امری خلاق و نو، وارد حیاتی زیبایی‌شناسانه می‌شود. فرگشتی که از فنون در حال فراموشی مانند ترکه‌بافی آغاز و آن‌را به یک آلترناتیو عملیاتی، نو و پاسخگو به روح زمانه خودش در معماری تبدیل می‌کند. بگذارید برای آسان‌سازی این جریان، آن‌را ذیل چند عنوان واکاوی کنیم:

الف: فرگشت تکتونیکی ترکه ارغوان: استفاده از ترکه‌بافی و شاخه‌های دور ریز ارغوان در این پروژه، اولین تجربه ما در استفاده از این فن بومی نبوده است. پیش از این نیز ما از آن، تحت عناوین مختلفی نظیر جان‌پناه، سایه‌بان و حتی بخشی از نما، در پروژه‌های دیگرمان استفاده کرده بودیم. در هرکدام از آن‌ها نیز به فراخور موقعیت، دست به طراحی جزئیات فنی برده بودیم. در پروژه ارغوان اما استفاده از آن چنان بسط داده می‌شود که یک کل منجسم از دل آن زاده می‌شود. چیزی که ما سعی کرده‌ایم آنرا در قالب یک تکنیک ساخت مدون، به تجربه و فنی تکرار پذیر و قابل توسعه برای دیگران و یا موقعیت‌های دیگر تبدیل کنیم. تکنیکی که در نهایت، مواردی مانند استحکام، ظرافت و وقار می‌بایست پیامد آگاهانه آن باشد.

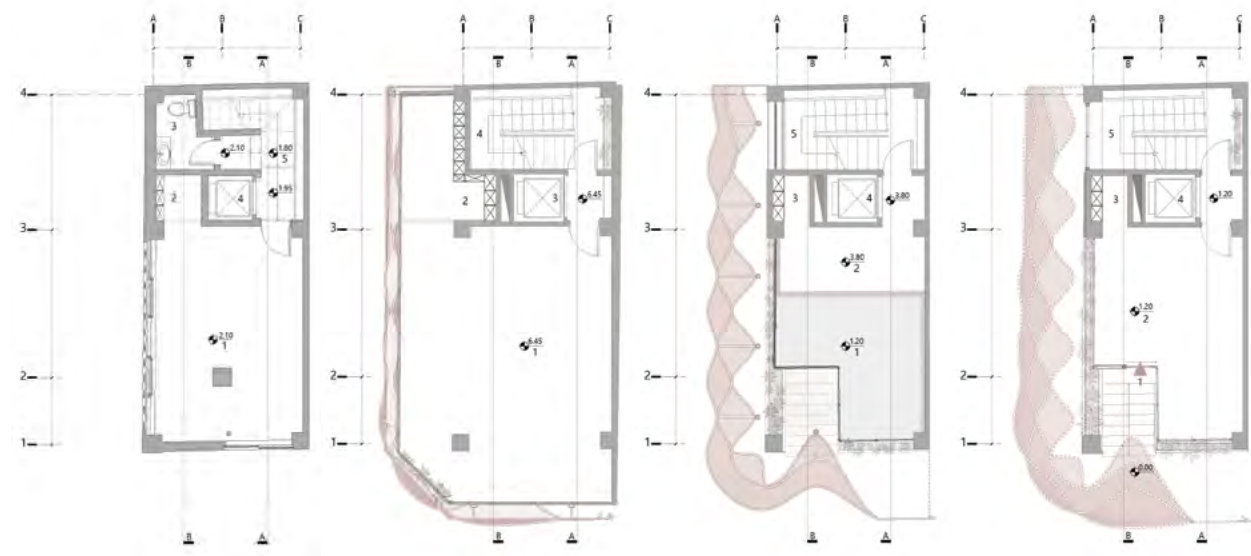
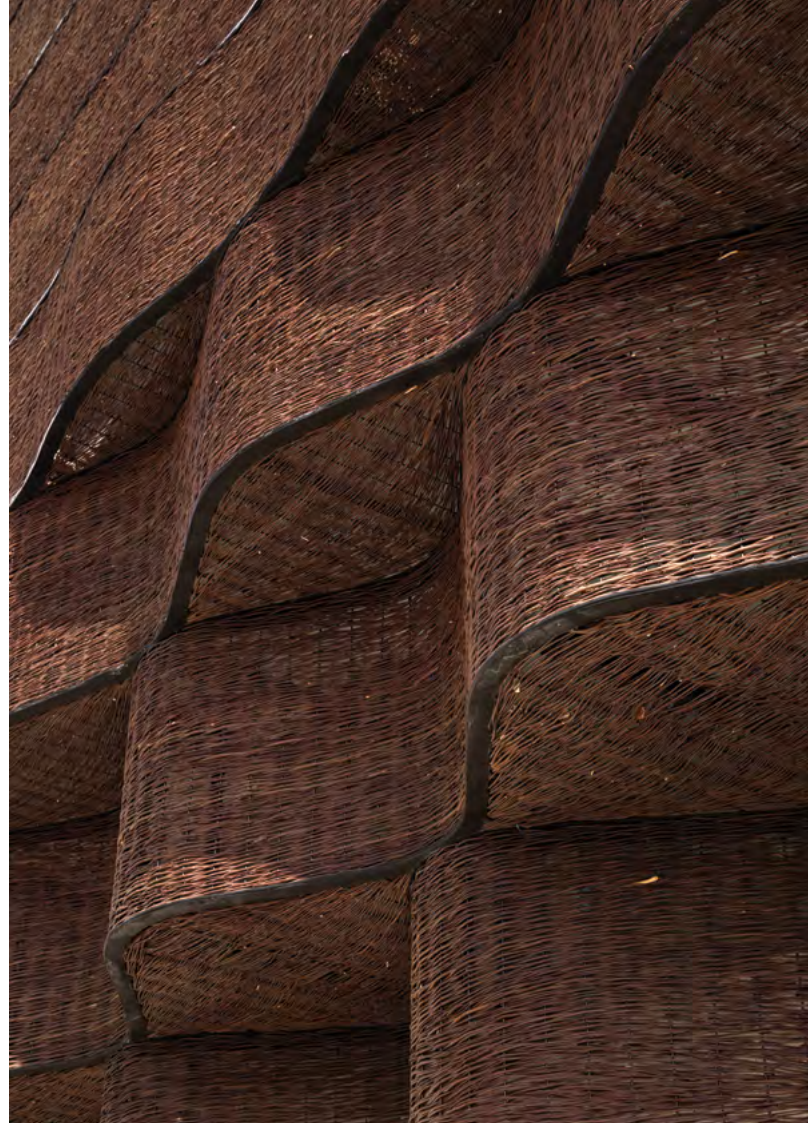
ب: دست‌مایه و روح زمانه: ترکه‌بافی اما خود به ذات، حرفه‌ای است که مصالح کم ارزش را در فرآیند خلاق ساختن، تبدیل به چیزی ارزشمند و کاربردی می‌کند. بنابراین پروژه ارغوان سعی می‌کند از این خصلت ذاتی در اقتصاد پروژه استفاده کند. در این پروسه هزینه مصالح از موارد رایج، گران، انرژی‌بر و

نام پروژه: پروژه تجاری ارغوان / استودیو معماری سیزده درجه / معماران مسئول: محمدرضا عالم‌رجبی، سجاد جعفری گلوک، سیما عظیمی‌پور / تیم طراحی: سید سینا مشکاتی، پویا شرقی / تیم اجرا: عاطفه عالم‌رجبی، پویا شرقی، سیاوش اخوان کرباسی / تیم ارائه: علیرضا سلمانزاده، امیررضا نامدان، فاطمه صالحی‌راد، رضا پارسائیان، مجابی حیدرپناه، سحر فتاح / مشاور سازه: پویا شرقی / مکانیک: مصطفی خوبیار، احمدعلی محمودی / برق: مرضیه میرزازاده / کارفرما: سید محمد جلیلی / آدرس: یزد، بلوار شهیدقندی / کاربری: تجاری / سال ساخت: ۱۴۰۲-۱۴۰۴.

ایمیل: 13degrees.arc@gmail.com

سایت: www.13degrees.studio

اینستاگرام: 13degrees.arc





رستوران زاویه

احسان مالکی

یکتا آفرین

تولدی دیگر

پس از آسیب همه جانبه‌ی تاریخ، قانون و مردم نسبت به سایت، امر معماری آغاز می‌گردد. اولین گام، ساخت سایت است، در خواباندن ساختمان در سایت رشد یافته (پر از هجمه و غم) پیوند بنا و بستر، ساختمان و سایت، درون و بیرون، عوارض و عارضه.

حل کردن جنبه‌های عملکردی سایت و ساختمان، چشم‌اندازها، زاویه‌ی تابش، سیرکولاسیون و همسایگی‌ها مسائلی فیزیکی هستند که با مسائل متافیزیکی برگرفته از گذشته و حال دردناک محیط، پیوند یافته‌اند.

این بنا ضمن ترکیب شدن با یک مکان، با گردآوری معنای یک موقعیت، پا را از پاسخ به نیازهای فیزیکی و عملکردی فراتر می‌گذارد، به این ترتیب روش مرسوم دیدن دیگر به کارمان نمی‌آید.

در اینجا فردیت مکان به واسطه‌ی این لایه‌بندی درون سایت (از گذشته تا حال از قانون تا مردم و ...) بدون اینکه به دام سانتیمانتالیسم بیفتد، بیان خود را پیدا می‌کند. بیان با ایده‌ای پیوند می‌یابد که به سایت (و هر آن چه هست) مرتبط می‌گردد، تا معماری‌ای برآمده از بریده‌های گذشته پدید آید. این پیوند ایده و پدیده‌ی جوهر اصلی معماری پروژه است.

سایت پروژه در قسمتی از مسترپلان شهرک چندمنظوره‌ی آرام قرار گرفته است (که توسط این مشاور مطالعات فاز ۱ و ۲ آن در حال انجام است) زمین انتخابی تنها قطعه‌ی مرتبط با بدنه‌ی خیابان اصلی (جاده‌ی فشم) می‌باشد. تنها بازمانده از ارتباط گسترده و سراسری در محدوده‌ی روستای زردبند که زمانی از دوراهی لواسان-فشم آغاز و تا انتهای محدوده‌ی فعلی روستای زردبند ادامه پیدا می‌کرد، آستانه‌ی کم عرض برای ورود به سایتی مملو از خاطره‌ی تاریخی.

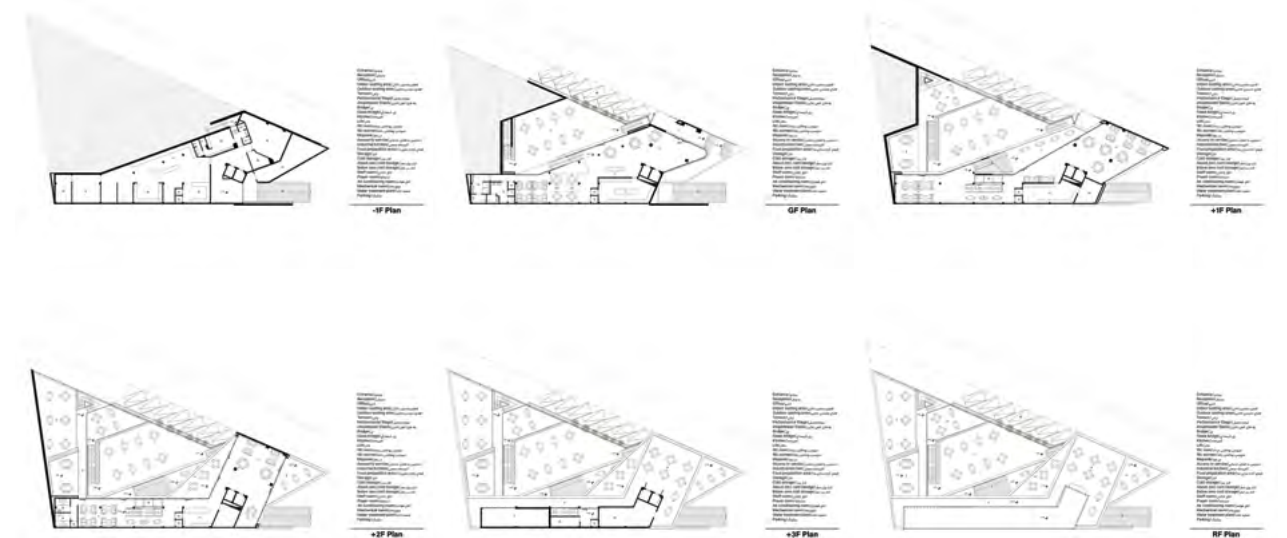
اولین اسناد ثبتی موجود سایت شهرک مربوط به سال ۱۳۱۳ است. اینجا آغاز ساخت باغی آباد (باغ فندق) برای خانواده بوده است که طی سالیان پیش رو مدام در امتداد تغییرات سیاسی و اقتصادی پوست انداخته است. از زمین بایر در سال ۱۳۱۳ تا آبادانی قسمتی از آن به عنوان باغ فندق تا سال ۱۳۴۸ و سپس تخریب و آبادانی مدام از سال ۱۳۴۸ تا کنون، از مرگ مالک اولیه و حضور مدام او در مقبره‌ی داخل سایت، تا ساخت و ساز توسط مالکین، فروش، مصادره و تصرف توسط نظام حاکمه و مردم و نهایتاً گسترش روستای زردبند در امتداد جاده (درون سایت و باغ فندق) و تخریب مدام درختان، بریدن قطعات زمین و ساخت و ساز مدام تا جایی که تنها زمین مانده‌ی مرتبط با خیابان قطعه‌ای ناموزون مشتمل به دو سند است. که همسایگان آن مسجد و پاسگاه سابق زردبند هستند (شاید که تثبیت‌کننده تصرفات و فتوحات انسانی باشند).

نام پروژه: زاویه / عملکرد: رستوران / دفتر طراحی: مهندسین مشاور آتی زیست / معماران: احسان مالکی و یکتا آفرین / همکاران طراحی: حسن عابدی، لیلی بهمن بیجاری، پویا سنجری‌فارسی‌پور، عاطفه لهراسی، نازگل محمدزاده / سرپرست اجرا: فرهنگ فروزش، احسان گوهری نیک / کارفرما: بهمن حشمتی و شرکا / نوع سازه: فلزی / نوع تاسیسات: چیلر فن کوئل، هواساز، سیستم تصفیه فاضلاب و آب‌های خاکستری / آدرس: میدان لشکرک، ابتدای جاده‌ی فشم، زردبند، نبش کوچه‌ی یاس / تاریخ شروع - پایان ساخت: ۱۴۰۳-۱۳۹۷ / عکاس پروژه: محمدحسن اتفاق (اینستاگرام: mhettefagh).

وبسایت: www.atizist.com

ایمیل: atizist.co@gmail.com

اینستاگرام: atizist / ehsanmaleki_official / yekta_afarin





ساختمان مسکونی ده

فرهاد باقرزاده چهارجوئی

فرزاد باقرزاده چهارجوئی

ساختمان مسکونی شماره‌ی ده، با زیربنای ۷۰۰۰ متر مربع، ۶ طبقه روی همکف و ۳۲ واحد مسکونی در زمینی به مساحت ۱۲۰۰ متر مربع ساخته شده است.

این پروژه از مجموعه پروژه‌های کارفرمایی است که در منطقه‌ی ۱۲ شهر مشهد به صورت پیوسته در حال فعالیت است. منطقه‌ای نوپا، شامل زمین‌های بایر نسبتاً زیاد و جمعیت کم که ساکنان آن از فقدان فضای سبز کافی و احساس تعلق رنج می‌برند. لذا در طراحی این پروژه تلاش برای "تزریق حس زندگی به خانه‌ها" و "توسعه‌ی آن به شهر" اهداف اصلی طراحی بوده است. از آنجاکه حیاط و سبزی‌نگی را عناصر حیات‌بخش می‌بینیم، از طریق نفوذ فضای باز و سبز به توده‌ی بنا، غنای بیشتری را به زندگی خانه‌ها بخشیده و با نشستن و تراوش این زندگی به شهر، سعی در توسعه‌ی این حس به بیرون از پروژه داشتیم. لذا از طریق "بازتعریف مرز بین درون و بیرون به کمک سازماندهی فضاهای سبز باز و نیمه‌باز بینابینی شهر و خانه"، در این راستا گام برداشتیم. نگاهی که با توجه به حضور گسترده‌ی این کارفرما در این منطقه قابل توسعه است.

در مواجهه با سایت، ضابطه‌ی شهری، توده‌گذاری ۶۰ درصد در شمال زمین را تصویب کرده بود. رعایت این ضابطه، به دلیل هندسه و موقعیت نامتعارف زمین، می‌توانست تأثیرات نامطلوبی بر پروژه، همسایه‌ها و جداری شهری داشته باشد. بنابراین "تغییر توده‌گذاری ضابطه جهت رفع تأثیرات نامطلوب آن بر زمینه و با تمرکز بر اهداف اصلی طراحی"، را از طریق مذاکره با شهرداری مبنای شروع طراحی قرار دادیم.

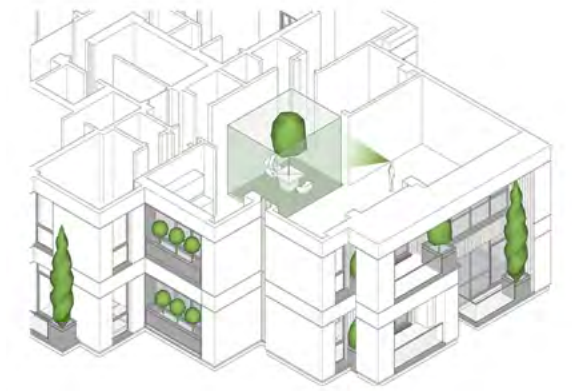
در طراحی حجم بنا، به منظور تبدیل جداری شهری از خط مرزی درون و بیرون به فضای زنده بینابینی، با نفوذ فضای باز و سبز به درون توده به خلق

تیم طراحی معماری: فرهاد باقرزاده چهارجوئی، فرزاد باقرزاده چهارجوئی، یاسمین بیات مختاری، سمیرا ترزفان، رویا خزاعی‌نژاد، محسن ملک‌ثابت، متین بختیارنیا، فرشاد باقرزاده چهارجوئی / مجریان اصلی پروژه: فرهاد باقرزاده چهارجوئی، فرزاد باقرزاده چهارجوئی، نیما حیدری، حسام وزیری / کارفرما و بهره‌برداران: گروه سرمایه‌گذاری آرین / تاریخ شروع - پایان ساخت: ۱۴۰۱-۱۳۹۹ / سطوح زیربنا و زمین پروژه: زیربنا ۷۰۰۰ متر مربع - زمین ۱۲۰۰ متر مربع / آدرس: بین وکیل‌آباد ۲۳ و ۲۵.

وبسایت: www.arianprojects.com

ایمیل: arian.engineering.group@gmail.com

اینستاگرام: [arian.engineering.group](https://www.instagram.com/arian.engineering.group)





ساختمان مسکونی گوشه

رضا عبادی

حیاطی در میانه این ساختمان

انتخاب آجر به عنوان پوشش نهایی تجربه‌ای بود در راستای پروژه قبلی ما در این میدان و رابطه ما با این همسایه قدیمی.

در اولین نگاه به انتهای کوچه نمایی شاخص با حفظ سادگی بصری که بیانگر حضور محترمانه این ساختمان در کنار همسایه‌ها باشد، ایجاد شد. حذف پنجره‌ها از روی جداره غربی غا و قرارگیری آن‌ها پشت شبکه ایی آجری راهکاری دو منظوره برای ایجاد نمایی یونیک و شاخص و تعریف حریم فضای داخلی بود ایجاد شکاف روی این نما به تداوم نمای جانبی در سطح خود کمک شایانی کرد که در طبقه‌ی همکف به نیم قوس ورودی در انتهای کوچه ختم می‌شود.

قبل از ورود به ساختمان فضای نیمه‌بازی ایجاد شد که فضایی واسط بین ساختمان، کوچه و همسایه‌ها بود و همچنین با ایجاد این فضا نمایش عمق ساختمان در طبقه‌ی همکف میسر شد.

یکی دیگر از مواردی که در این پروژه تجربه شد، مسئله فضای سبز و فضاهای جمعی در ساختمان و در مقیاس همسایگی است. به این منظور فضایی که در شمال ساختمان در طبقه‌ی همکف ایجاد گردید تعامل بین ساکنین ساختمان و همسایه‌ها را فراهم می‌سازد، و در بام ساختمان دو آلاچیق به همراه فضای سبز، محلی برای معاشرت ساکنین ساختمان فراهم ساخت.

زمین پروژه زمینی تودلی یا به اصطلاح پشت قواره می‌باشد، که در انتهای یک کوچه بن بست قرار دارد، کوچه‌ای که در آن سوی خود به میدانی سرسبز (میدان ۵۱ نارمک) منتهی می‌شود.

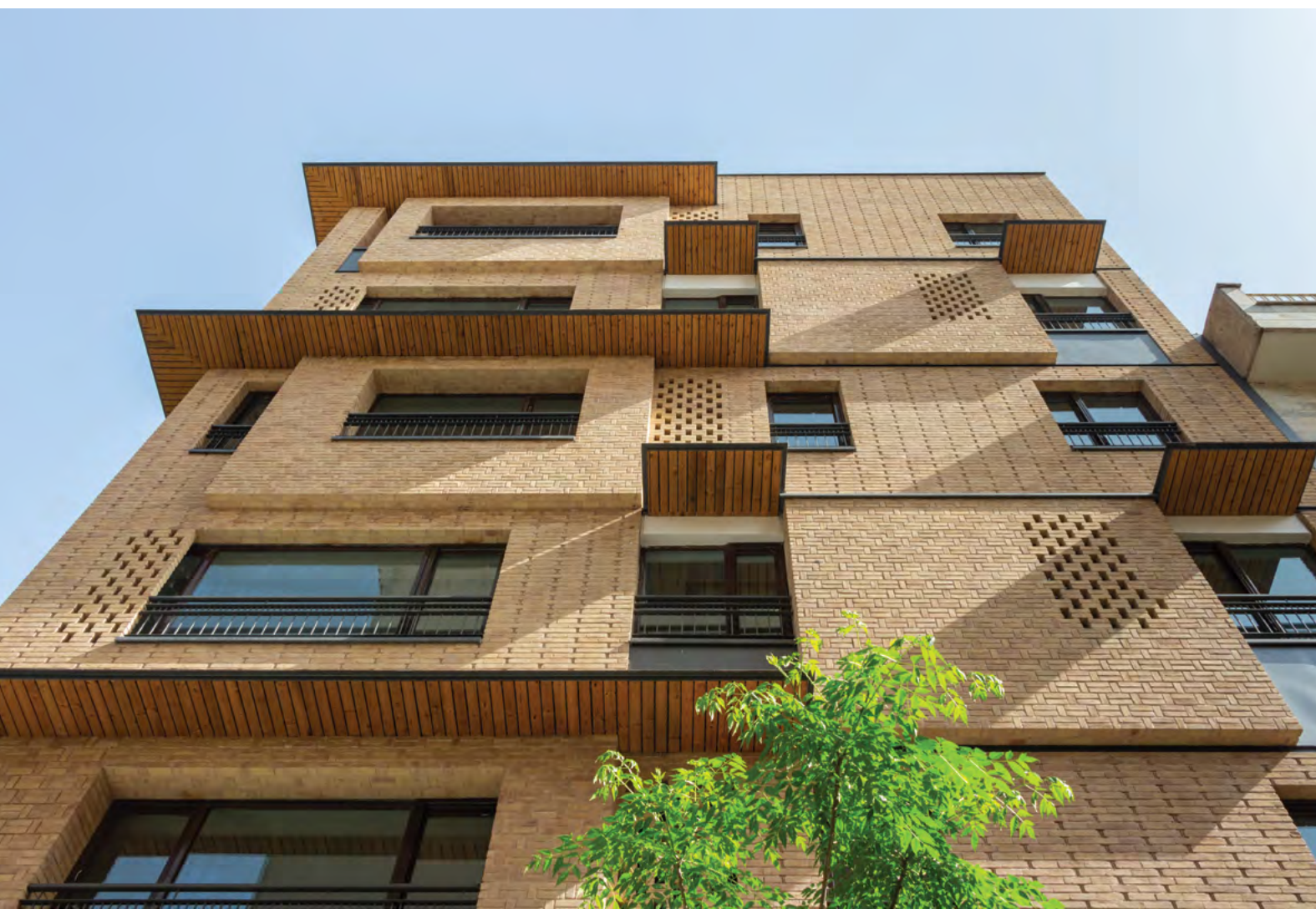
این گونه زمین‌ها بواسطه‌ی بُر کم و قرار گیری در پشت زمین‌های دیگر معمولا ارزش کمتری نسبت به همسایگان خود دارند، از طرفی به خواست کارفرما برنامه فیزیکی پروژه چهار واحد ۲۴۰ متری برای این پروژه تعریف شد، واحد مسکونی چهارخوابه با مساحت عنوان شده، واحد بزرگی نسبت به متوسط متراژ منطقه می‌باشد که معمولا مشتریان خاص خود را دارند.

شرایط قرارگیری زمین از طرفی و بزرگ بودن نسبی واحدها، دوگانه‌ای بود که از ابتدا چالش اصلی طراحی مطرح شد.

ما به دنبال راهی برای حل این تناقض بودیم، اینکه با چه راهکاری می‌توان در چنین زمینی ارزش افزوده‌ای نسبی ایجاد کرد و محدودیت‌های زمین با بر کم در جداره شهری را، به ساختمانی با حضور پررنگ‌تر در انتهای کوچه بن بست تبدیل کرد.

یکی از عوامل تاثیرگذار در طراحی این ساختمان، همسایگی قدیمی در ضلع جنوب شرقی این میدان بود که ساختمانی آجری دو طبقه با معماری ارزشمند از دهه‌های گذشته است که همچنین به صورت مستقیم درپروژه قبلی این دفتر که در این میدان قرار دارد نیز نقش مهمی داشت که از ابتدا مورد توجه طراح و کارفرمای این پروژه قرار گرفته بود. ترکیب ساده حجم‌های آجری و

نام پروژه: ساختمان مسکونی گوشه / دفتر طراحی: دفتر معماری آردیسا، رضا عبادی / معماران اصلی: رضا عبادی / همکاران طراحی: نسرين امیدی، علی رحمانی، مرتضی عبادی، فاطمه زرینه، غزل جعفری / طراحی و معماری داخلی: مرتضی عبادی / مجری: امیر آتش‌پوش / کارفرما: امیر آتش پوش، فرشاد قورچیان / کاربری بنا: مسکونی / مساحت زمین: ۳۷۶ متر مربع / زیربنا: ۱۵۸۰ متر مربع / تاریخ شروع و پایان اجرا: ۱۴۰۰-۱۳۹۸ / نوع سازه: بتنی / نوع تاسیسات: داکت اسپیلیت / عکاس پروژه: آیدین شاهی، دفتر معماری آردیسا / نشانی پروژه: نارمک، میدان ۵۱ ، کوچه میلانی. اینستاگرام: r.ebadi.rajali





آپارتمان بختیار

همایون نجایی

روناک کرماجی

"برای یک زندگی معمولی"

در محله‌ی بهار، در میانه‌ی بهجت‌آباد و نظام‌آباد، خانه‌ای فرسوده وجود داشت که چند دهه از زمان ساخت آن می‌گذشت. این خانه که در نبش گذری به نسبت باریک و بن‌بستی باریک‌تر از گذر قرار داشت، نقطه‌ای کور بود که در سال‌های اخیر اهل محل شاهد برخی ناهنجاری‌های اجتماعی و رفتارهای نازیبا در آن بودند. پس از تصمیم مالک به تخریب و نوسازی، از مهم‌ترین نگرانی‌ها بروز همان مشکلات در بن بست بود. مالک راهکار را در تحدید، بستن و پوشاندن می‌دید و ما در گشودن، شفافیت و تعامل. اعتماد مالک سبب شفاف شدن حجم همکف (کسر از فضای پر) در تماس با خیابان و کوچه شد.

ساختار و بافتار خانه و کوچه، آجر و گاه بتن بود با فرم‌هایی ساده که از دهه‌ی ۴۰-۵۰ بر جای مانده بود و ما کوشش کردیم که آن را به مثابه‌ی یک خاطره‌ی جمعی رعایت کنیم اما با طریحی نو. این شد که بار دیگر بر شفافیت توافقی کردیم و بودجه‌ی محدود پروژه را به جای پوشاندن (نماسازی کاذب) سفت‌کاری نازیبا، در نمایان کردن خود آجر و بتن هزینه کردیم.

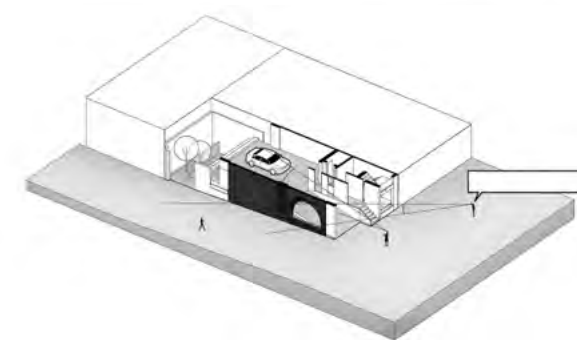
برای ما عرصه‌ی عمومی و حریم خصوصی مهم است. از کوچه تا درب خانه، کم کم فضا خصوصی‌تر شده و اما پیوند خود را با بیرون حفظ می‌کند. خانه

کوچک و فشرده است اما اتاق‌ها به میانه‌ی یک تراس، جدا و صدابند شده‌اند. نامش تراس کارگر است. محل رخت‌هاست که دیده نشود، کولر را در خود جا داده تا از متراژ کانال‌های عمودی استفاده شده و فضای بام نیز دلپذیر شود، زیر آن گنجه است و از درون، پنجره‌ای برای روشنایی راهرو دارد.

در واقع کاربر از کوچه تا اتاق‌خواب منزل، چندین فضا را تجربه می‌کند. ابتدا از شارع عمومی شهر وارد فضای نیمه‌عمومی ورودی می‌شود؛ سپس فضای مشرف به حیاط که فضاییست نیمه‌خصوصی برای کاربران خانه و به واسطه‌ی دستگاه پله و آسانسور در یک فضای بینابینی، هر کاربر به خصوصی‌ترین فضای زندگی‌اش می‌رسد.

دیوار آجری با درک ویژگی‌های آجر ساخته شده، از روی زمین بالا می‌رود، با پس و پیش شدن آجرها بر روی خود سایه می‌اندازد. با فخر و مدین روشنایی را به درون آورده و همزمان حریمیت همسایه و خود را پاس می‌دارد. بر سر کنج گذر، با یک گشایش، دید را تا انتهای بن‌بست کشانده و فضا را امن‌تر می‌کند. این دیوار در درون خانه نیز آجر است و گرم. دست آخر سعی شد تا فضای اینجا عاری از هرگونه اغراق برای یک آپارتمان مسکونی در محله‌ای متوسط از شهر تهران، آنی داشته باشد و همانند به یادگار.

نام پروژه: بختیار / عملکرد: مسکونی / دفتر طراحی: پایاب / معماران: همایون نجایی، روناک کرماجی / مجری: شاهین فرخی / مهندس تاسیسات: مهندسین مشاور پایاب / مهندس سازه: مهندسین مشاور پایاب / نوع سازه: بتنی / آدرس پروژه: تهران، میدان هفت تیر / مساحت زمین: ۱۷۷ متر مربع / زیربنا: ۹۱۰ متر مربع / کارفرما: شاهرخ فرخی / تاریخ شروع -پایان ساخت: ۱۴۰۲-۱۴۰۰ / عکاس پروژه: سلما پورامین. اینستاگرام: payab_office



• گردشگری در همگف. رو به گذر و انتهای حیاط





تهی وار

سولماز تاتاری

احسان توسلی

حجم روز افزون ویلاهای حاشیه تهران، نه صرفا به عنوان مفری از شلوغی شهر و پناه در بافت مسکونی کم تراکم؛ بلکه حکایت شور شوقی مفرحانه دارند که میزبان تعطیلات و اوقات خوش ساکنینش هستند. سرزندگی برنامه‌ی باطنی نهفته در ویلا و میل به پرسه زدن، سرک کشیدن، کنجکاوی و کشف کردن، دید زدن‌های بازیگوشانه، دوره‌می‌های مختلف، درهم تنیدگی درون و بیرون، همه و همه بهانه‌های خوبی برای خلق افسری فعال و رمزآلودند. فضاهایی که ترغیب مضاعفی برای تحریک ذوق و کنجکاوی سوژه‌هایشان شوند و غیرمنتظره بودن، کیفیت حسی ویژه‌ای را در ذهن مخاطب ماندگار کند. بازی احجام پרוخالی، مسیرها و راه پله‌های متنوع، نه تنها نفوذپذیری فضاها را تقویت می‌کنند، بلکه فرصتی بالقوه‌اند که مخاطبان از سر و کول بنا بالا روند و سیالیت فضاها همپای خاطراتشان شوند. تهی وار، با تمایلاتی اینچنینی برای ترکیب فضاهای پרוخالی در جعبه‌ای نسبتا منظم و ایستا شروع به رشد کردن نمود. ویلایی که بواسطه ی گشودگی خود در دو جبهه (در ضلع شمال و غرب رو به مناظر مطلوب و فاقد همسایه) و بسته بودنش در دو سمت دیگر (بواسطه‌ی سایت همسایه‌های بالقوه‌ی شرقی و جنوبی) تیپولوژی ترکیبی برون‌گرا-درون‌گرا را برگزید؛ بنای برون‌گرایی که حیاط‌های داخلی و فضاهای میانی متنوعی را در آغوش خود گنجانده است. حیاط شمالی حداکثری که بیشترین فاصله از بنا را حفظ می‌کند، بنایی نسبتا شفاف و برون‌گرا را در ورود به نمایش می‌گذارد و حیاط جنوبی حداقلی با ساقه‌های نوری مختلف، خرده فضاهای درونی می‌سازد. حیاط شبه مرکزی که در دل پروژه جاگرفته، در هر سه طبقه با حفره‌های مسقف و روباز درگیر می‌شود تا درجاتی از پیوستگی به خود را حفظ کند و مانند تنه‌ای استوار، فضاها را گرد خودآورد و نور را تا عمق زیرزمین هدایت کند. در این عمیق‌ترین حیاط داخلی، تک درختی نسبتا سالخورده و با ارزش کاشته شده که نشانی از گذران

نام پروژه: تهی وار / دفتر طراحی: طرح و ساخت از نو / معماران مسئول: سولماز تاتاری، احسان توسلی / تیم طراحی: نیلا شاه‌محمدی، معصومه شصتی، فرید رجبی / تیم فاز ۲: معصومه شصتی / گرافیکست: ندا جهانتاب / اجرا: طرح و ساخت ازنو / مدیر اجرایی پروژه: بهمن زارع، سهیل سبیلی / مهندس سازه: فرهاد بهرامی / مهندس مکانیک: مهدی مهرآوران / عکاس: استودیو حمزه لویی (محمد حسین حمزه لویی) / کارفرما: مهندس مجدالحسینی و خانم دکتر مهدی‌نژاد / کاربری بنا: مسکونی ویلایی / زیربنا و زمین پروژه: ۵۴۰ متر مربع زیربنا و ۱۰۰۰ متر مربع زمین پروژه / تاریخ شروع طراحی: ۱۴۰۰ / تاریخ اتمام پروژه: ۱۴۰۲ / سازه بنا: فلزی / تاسیسات بنا: داکت اسپلیت و گرمایش از کف / موقعیت: اتوبان کرج-قزوین، بعد از کارخانه ماموت، خروجی کوهسار.

وبسایت: www.asnow.ir

ایمیل: info@asnow.ir / asnowdesign@yahoo.com

اینستاگرام: [asnow.design](https://www.instagram.com/asnow.design)





خانه‌ی دانیالی

سید رضی علوی‌نژاد

بهاره رجایی

نظر گرفته شده است. این پروژه شامل یک حیاط، دو حیاط میانی و تراس‌های حیاط‌گونه در طبقه‌ی اول طراحی شده است. سایه‌اندازی در حیاط‌ها و فضای نیمه‌باز و جمعی در طبقه‌ی همکف به واسطه‌ی سقف‌ها و در طبقه‌ی اول از طریق جداره‌های نزدیک به هم ایجاد شده است. با این چیدمان چهار فضای نیمه‌باز اصلی وجود دارد که امتداد دید را از سقف‌ها و جداره‌ها به آسمان هدایت می‌کنند.

سیالیت فضا از اصلی‌ترین ایده‌های طرح بود که به واسطه‌ی درهم‌تنیدگی افقی و عمودی فضاها، امتداد بصری در عین رعایت حریمیت، گردش باد و بازی نور محقق شده است. در پروژه‌ی دانیالی، سلسله‌مراتب دسترسی‌ها و تفکیک عرصه‌های خصوصی تا عمومی در فضاهای درونی و بیرونی مورد تمرکز است. طراحی آشپزخانه‌ها با فضاهای خدماتی (پشتی)، جاکذاری فضای بسته‌ی خصوصی برای انجام آداب و رسوم سنتی مرتبط با زنان و در نظر گرفتن فضای مهمان با توجه به فرهنگ مهمان‌نوازی از ویژگی‌های شاخص طرح است.

در حیاط پروژه درخت نخل به عنوان نماد سبزی‌نگی منطقه و آب‌نما جهت بالا بردن رطوبت در منطقه استفاده شده است. با توجه به تعداد اتومبیل‌های ساکنین که در خنج بیش از حد معمول است، تهییداتی جهت سایبان‌های متحرک به صورت سازه‌ی چادری برگرفته از بافت منطقه‌ای در نظر گرفته شده که پس از اخذ پایانکار جهت استفاده به صورت پارکینگ‌های مسقف نصب خواهند شد.

"تلاشی برای یادآوری هویت زیستی-فرهنگی"

خُنْج شهری است در جنوب استان فارس با آب و هوای گرم و خشک و تابستان‌های بسیار گرم. صورت اولیه‌ی آن "هُنْگ" از واژه‌ی اوستایی و زرتشتی است، که نشان‌دهنده پیشینه‌ی بسیار کهن این سرزمین است. از طرفی معنای "شادی"، "جشن" و "هلهله" نیز برای نام این شهر با توجه به همجواری با روستای "سده" محل برگزاری جشن زرتشتی سده مطابقت دارد.

بسیاری از آداب و رسوم غنی و اصول فرهنگی و معماری این منطقه خصوصاً با توجه به ارتباط زیاد شهروندان و ساکنین آن با حوزه‌ی خلیج و تمایل به سمت و سوی به اصطلاح مدرن شدن در حال فراموشی است. در حال حاضر علاقه‌ی کارفرمایان منطقه به ساخت خانه‌های گران با تظاهر بیرونی، نماهای سنگی و جداره‌های شفاف وسیع بدون هماهنگی اقلیمی است. با وجود این نگرش، طراحی این پروژه تلاشی به سوی توجه به فرهنگ و معماری منطقه و استفاده از مصالح بوم‌آورد قرار گرفت.

خانه‌ی دانیالی در زمینی به مساحت ۸۳۰ متر مربع واقع شده است. حجم‌های سنگین و مستقل پروژه در حین همخوان بودن با بافت منطقه دارای تنوع و زیبایی چشمگیری در سایه روشن‌هاست. پوسته‌ی محافظ بیرونی با نمود صلابت، سادگی و صلبیت، فضاهای داخلی متنوع، سیال، نفوذپذیر و متخلخل را دربرگرفته است.

در کلیت بنا، فضاهای جمعی برای پاسداشت شاکله‌ی خانوادگی بزرگ و رواج آداب و رسوم سنتی همزمان با لحاظ کردن استقلال دو واحد برای دو برادر در

نام پروژه-عملکرد: خانه‌ی دانیالی-مسکونی / دفتر طراحی: گروه طراحی معماری سایه / معماران اصلی: سید رضی علوی‌نژاد، بهاره رجایی / همکار طراحی: زینب عریانی / طراحی داخلی: سید رضی علوی‌نژاد، محمد حسن هژبریان / معمار-گرافیکست: الهه احمدی / مجری: فرهاد زاهدیان / مشاوره و نظارت حین اجرای معماری: سید رضی علوی‌نژاد، محمدحسن هژبریان / آدرس پروژه: خنج / مساحت زیربنا: ۸۰۰ متر مربع / عکاس پروژه: بهنام ارشادی.

ایمیل: sayeh.group.architects@gmail.com

اینستاگرام: Sayehgrouparchitects





میان سرای ماهوش

محمدصادق مأنوسی

در این پروژه با دنیایی از تناقضات در خواسته‌های کارفرما روبرو بودم.

خواست کارفرما خانه‌ای سه خوابه به انضمام یک سوئیت برای سرایدار و دو فضای مجزا برای مجالس مذهبی و مهمانی‌های خانوادگی با توجه به شکاف بین نسل‌های این خانواده، در خمینی شهر اصفهان بود. ایشان خانه‌ای می‌خواستند که یادآور خانه‌ی پدریشان با چندین حیاط مرکزی باشد، البته شغلشان خبر از خانه‌ای سنگی با نمای رومی می‌داد! (ایشان کارخانه و معدن سنگ داشتند).

"میان‌سرای ماهوش" از پاسخگویی به خواسته‌های کارفرما فراتر رفته و در پی ارزش بخشیدن، ستایش و اتکا بر دو عنصر از ریشه‌ای‌ترین عناصر معماری ایران یعنی "حیاط مرکزی و گودال باغچه" بوده و هدفش آفریدن جهانی درونی است که موجودیت خود را از حیاط‌هایش بگیرد و کاربرانش قدرت ارتباط با خاک، درخت، آب و آسمان را داشته باشند.

در این خانه همه چیز از یک آشتی آغاز شد؛ آشتی میان شیوه‌ی زندگی امروزی با حیاط مرکزی که البته کلیشه‌های پیشین آپارتمان‌سازی از پس آن بر نمی‌آمدند. پس با در نظر گرفتن تمامی جوانب امر و در راستای پرداخته‌تر

کردن این ساختارشکنی، تصمیم گرفتم برای بارور کردن این آشتی، خانه را در دل زمین فرو ببرم و از گودال باغچه و حیاط مرکزی به عنوان شاکله و چارچوب طرح و یک فضای بنیادین بهره‌مند شوم و در تمامی طبقات، این الگوهای حیاط مرکزی را روی یکدیگر بلغزانم تا جامعایی فضاها بر اساس حیاط‌ها شکل بگیرد؛ این حیاط‌ها به مثابه‌ی ستون فقرات و مفصل‌بندی فضاهای داخلی هستند و از این رو حائز اهمیت هستند که متکی بر جاری کردن نور در فضاهای داخلی باشند و آبی آسمان راه خود را از طریق همین حیاط‌ها به درون می‌یابد.

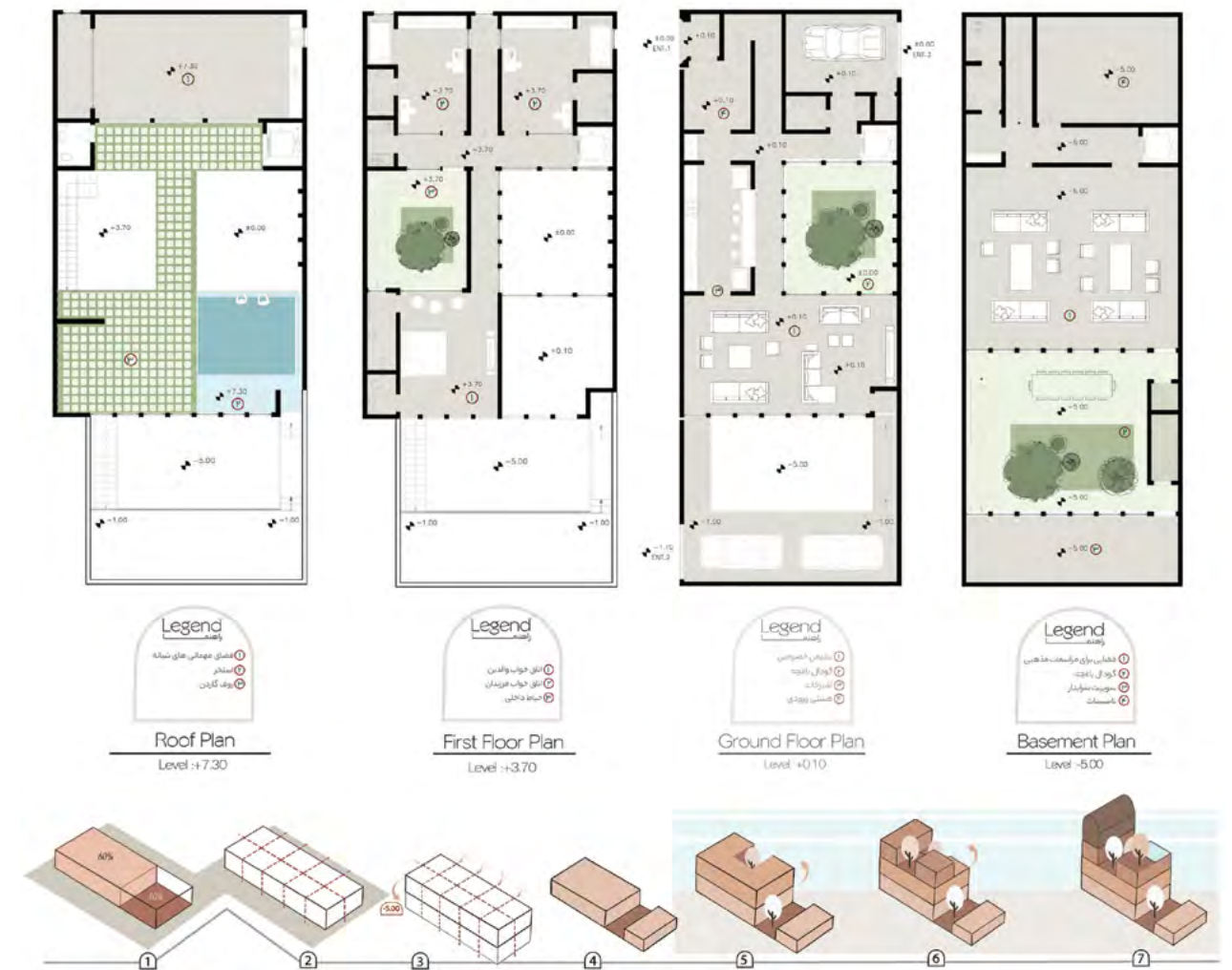
این پیوستگی و توالی و تکثیر حیاط‌ها و طیف رنگ‌ها در همه‌ی طبقات و همنشینی مصالح آجر، کاشی و شیشه‌های رنگی با خاک، درخت، آب و آسمان مانند تار و پود در هم تنیده شده است و این جنبه‌ی غادین و مولفه‌های معماری ایرانی منجر به جاری شدن زندگی در این خانه شده و بنا به گونه‌ای قاعده‌مند، ساکت و بی‌هیاهو استقرار یافته که گویی همیشه آنجا بوده و از ازل زندگی درونش جریان داشته است.

نام پروژه: میان سرای ماهوش / عملکرد: مسکونی / معمار: محمدصادق مأنوسی / مجری: حمید جهاندار و همکاران / کارفرما: حسین ماهوش و خانواده / ارائه و گرافیک: ریحانه کلاهدوزان / طراحی سه‌بعدی و ماکت‌ساز: حسین لطفی / نوع سازه: بتن آرمه / مترئال: آجر، کاشی دست‌ساز لعابدار و شیشه رنگی / طراحی سازه: محمد نیلی‌پور / طراحی تأسیسات مکانیکی: محسن فضیله / طراحی تأسیسات الکتریکی: احمد خدادادزاده / نقاش: بطول خداداد / خطاط: استاد رحیمی / آینه‌کار سنتی: استاد رستمی / آدرس پروژه: اصفهان، شهرستان خمینی شهر، خیابان شهید بهشتی، خیابان پاسداران / مساحت زمین: ۲۶۰ متر مربع (۱۰*۲۶) / مساحت زیربنا: ۴۶۰ متر مربع / تاریخ شروع و پایان ساخت: ۱۴۰۳-۱۳۹۷.

عکاس: پرهام تقی‌آف (اینستاگرام: parhamtaghioff).

اینستاگرام: sadegh_manoosi

ایمیل: sadeghmanoosi@yahoo.com





خانه‌ی شماره ۷

امین نیشابوری

خانه‌ی شماره ۷، هفتمین خانه در راستای تمرین برای ایجاد تجربه‌ی فضای جدید بود. ساختمان در زمینی به مساحت ۱۵۵ متر در یک بافت جدید در شهر یزد، برای خانم و آقای حسنی و کودکی نزدیک به تولد، در بخشی که غالب بافت، زمین ساخته نشده و یا خانه‌های در حال ساخت بود.

زندگی با نسل قبل و توأم شدن کار و زندگی در جوامع مدرن:

خواسته‌های کارفرما شامل چندین فضا از جمله فضای کار، اتاق خواب برای والدین، اتاق خواب برای فرزندان و اتاقی برای خانواده همسر کارفرما که غالباً به خاطر غیر یزدی بودن خانواده همسر دائماً در حال رفت و آمد بین یزد و تهران بودن و مقداری از فضای خانه با آن‌ها تقسیم می شد؛ ما را بر آن واداشت که خانه را به صورت دوبلکس طراحی کنیم.

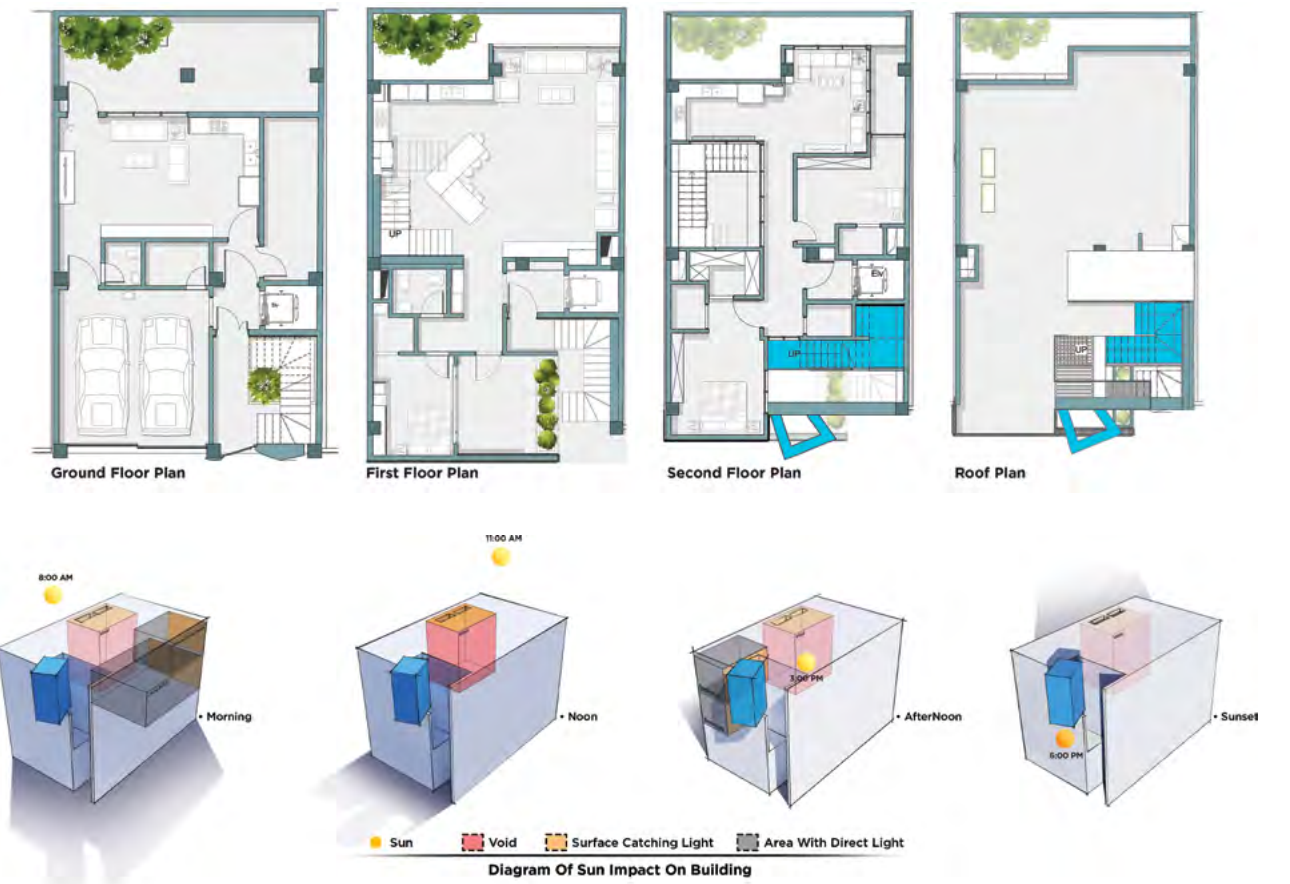
میل به ایجاد شفافیت به بیرون و همزمانی با حفظ حریمیت و اهمیت همسایه:

آقا و خانم حسنی میل به پنجره بزرگ به سمت بیرون داشتند و از طرفی دیگر جریان اشرافیت و دید که از مسائل مهم در شهرهایی مذهبی مثل یزد است و برای همسایه‌ها عدم دید مستقیم دارای اهمیت بود، روابط را به سمتی پیش برد که پوسته صلبی جلوی نما را بگیرد و در پشت پوسته حیاطی در دو طبقه تشکیل شود و تمام گشودگی‌ها به حیاط منتهی می‌شد که خود ایجاد تجربه فضایی کرد و این نقطه عطف این ماجرا شد.

تجربه فضایی جدید:

حرکت‌ها، پله‌های فضامند، پل روی تیر و حرکت نور بین فضاها و حیاط‌هایی که شاید به نظر می‌رسد در جایی قرار گرفته است که به آن عادت نداشته‌ایم و پرسه زدن در فضای مختلف و عبور از مرزهای ایجاد شده، تجربه فضایی و

نام پروژه: خانه‌ی شماره ۷ / دفتر طراحی: استودیو معماری چارنگ / معمار اصلی: امین نیشابوری / تیم معماری: سجاد احرامپوش، غزال عطارها، کیمیا مالکی / طراح گرافیک: علی فاطمی / دفتر طراحی: استودیو معماری چارنگ / مهندس سازه: احسان افشاری / مهندس تاسیسات: مصطفی خویباری / پیمانکار: محمود ابریشمی / کارفرما: حمید حسنی / عکاس پروژه: خاطره عشقی / آدرس پروژه: ایران، یزد، بلوار جمهوری، خیابان شرق، کوچه شرق ۱۸ / بنای مسکونی واقع در ۱۵۵ متر زمین / مساحت ساخته شده: ۳۳۰ متر مربع / سازه بتنی با سقف تیرچه فوم / تاسیسات چیلر، فن کویل، موتورخانه / شروع پروژه: پاییز ۱۴۰۱ / اتمام پروژه: تابستان ۱۴۰۳. ایمیل: charrangstudio@gmail.com





خانه‌ای پیرامون خور

مجتبی هوشنگیان شیرازی

مدور در سبک مدرن و در ترکیب با فرم لوبیایی استخر و تبدیل جکوزی به محل قرارگیری یک المان عمودی، که یک درخت نخل بود، را از کارفرما دریافت کنیم. یک داد و ستد رضایت‌بخش برای هر دو طرف که برای تیم ما این نوع مذاکره بسیار آموزنده بود. در نهایت این استخر بود که به عنوان یک هسته، ویلای اطراف خود را به صورت یک جعبه‌ی هم ارتفاع و همگن تعریف کرد تا خود مهمترین عضو این ترکیب باشد.

از طرفی کارفرما تمایل به ساخت ویلایی دو طبقه در این زمین داشت. اما ما، ساختمان دو طبقه را به شکل یک طبقه روی زمین و یک طبقه زیرزمین پیشنهاد دادیم. پیشنهادی که به چنارهای دو طرف ساختمان و صنوبرها فرصت خودنمایی می‌داد. در این پیشنهاد، فضاهای مورد استفاده‌ی مهمانان، سالن ورزشی چندمنظوره، استخر و سونا در زیرزمین قرار گرفت. ارتباط داخلی بین طبقات از طریق یک پله‌ی فلزی گرد، با رنگی خاص و متفاوت از سایر فضاها که در فرآیند اجرا ساخته و جایگذاری شده بود، شکل گرفت.

محل قرارگیری توده، ورودی و در نهایت فرم ساختمان به شکلی در نظر گرفته شد که دید فضاهای مهم ویلا مانند پذیرایی و اتاق‌خواب اصلی به استخر باشد. در پذیرایی به علت متراژ بیشتر، امکان دید دو طرفه هم به استخر و هم به پشت ساختمان وجود داشت. پشت ویلا فضایی جهت ارتباط با آشپزخانه در نظر گرفته شد. سایر اتاق‌های خواب هم در قاب دید خود درختان چنار با پس‌زمینه‌ی دیوار سنگی محوطه را داشتند. ویلا به دلیل داشتن تنها یک طبقه روی زمین، نیاز به ارتباط قوی‌تری با پشت بام داشت تا از آن به عنوان نشیمن استفاده شود. از سوی دیگر، انعکاس فضای جعبه‌ی پله‌ی پشت بام می‌بایست در سمت دیگری از ساختمان انتقال کاربر به طبقه‌ی پایین را ممکن می‌کرد.

خانه‌ای پیرامون خور، در شمال غرب شیراز در باغ‌های شهری شهرک گویم، در زمینی به مساحت ۲۰۰۰ متر مربع واقع شده است. محدوده‌ای که یکی از مقاصد مردم شیراز جهت ساخت ویلا یا همان به اصطلاح خانه‌های آخر هفته‌ی خود می‌باشد و با گسترش شهر به سمت شمال غرب اکنون بخشی از شهرداری شیراز است. کارفرمای پروژه جهت طراحی و ساخت یک ویلای دو طبقه و با وجود یک سری مداخلات در سایت، به ما مراجعه کرد.

در اولین برخورد با پروژه، معماران معمولا با این سوال مواجه می‌شوند که آیا می‌توان به نتیجه‌ی آن امیدوار بود یا خیر. در این پروژه، پاسخ اولیه منفی بود. با وجود اقدامات انجام شده توسط کارفرما و مخالفت او با اولین پیشنهادات ما در زمینه‌ی دخل و تصرف‌های مورد نیاز، قدرت مانور معمار در ابتدا از دست رفته دیده می‌شد. کارفرما با ساخت یک آلاچیق گرد در سبک کلاسیک، یک استخر با فرم لوبیایی شکل با جکوزی و یک سایه‌بان با سلیقه‌ی شخصی خود و به جهت تمهیدات تاسیساتی که برای آن استخر و جکوزی دیده بود، روی خوشی به تغییرات مد نظر معمار نشان نمی‌داد. بنابراین تلاش گروه بر محاط کردن یک استخر کم‌عمق به دور استخر موجود با فرم لوبیایی و محاط کردن این ساختمان ویلایی به دور استخر کم‌عمق متمرکز شد.

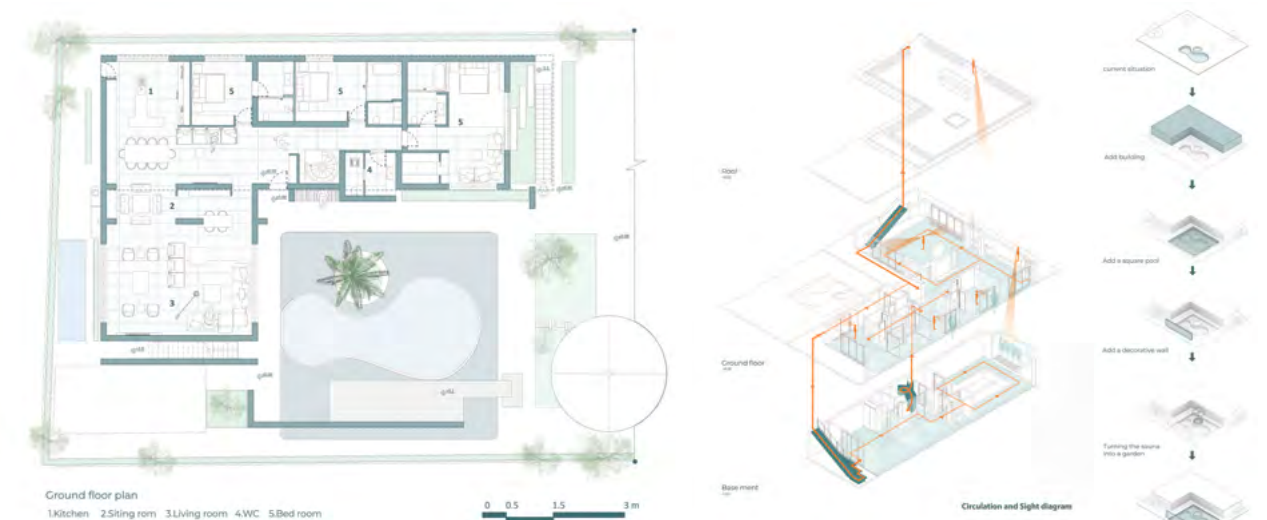
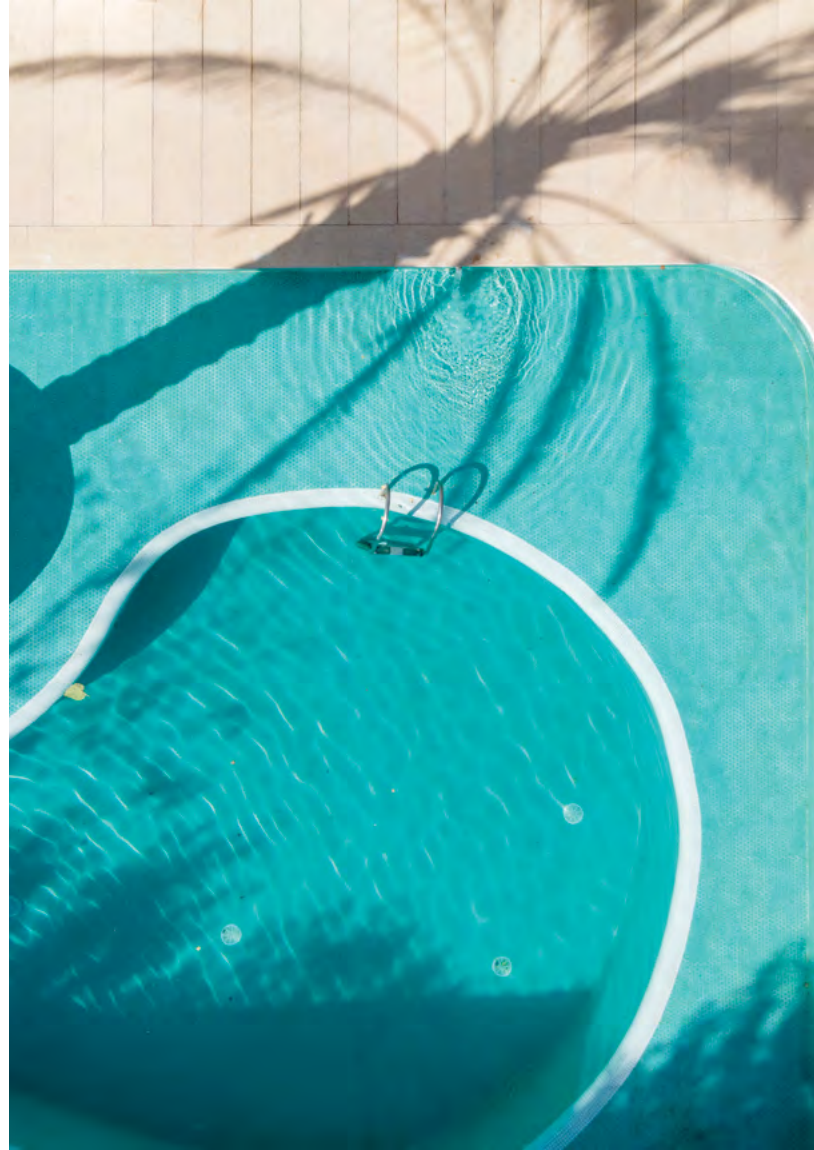
این قاب‌بندی توسط استخر جدید و ساختمان، ارتباط مناسبی با کناره‌های باغ و فضای اطراف ایجاد کرد. با اجرای ضلع سوم استخر در ارتفاع و رنگ متریال ساختمان، گروه طراحی توانست استخر بزرگ را به عنوان یک فضای منفی در میانه‌ی فضاهای عملکردی جای دهد. همین امکان با توجه به عرض کم، به پشت بام هم کمک کرد که دید کامل را از سمت باغ داشته باشد. با حفظ استخر موجود، توانستیم موافقت تبدیل آلاچیق کلاسیک به یک سازه‌ی چادری

نام پروژه: خانه‌ای پیرامون خور(خلیج کوچک) / معمار مسئول: مجتبی هوشنگیان شیرازی / کارفرما: خانواده‌ی صادقی‌نژاد / همکاران تیم طراحی: امجد صدری، بیتا عرفانی‌کیا / سرپرست طراحی داخلی: مهسا پاکشیر / مدلسازی و رندر: غزل دباغ‌منش / پرزانت: نجمه حیدری / همکاران اجرایی: ایمان قره‌خانیان، مازیار صمیمی، محمدامین مروج / گروه تاسیسات: آقای میری / عکاس: آرش اختران / سایت پروژه: گویم / متراژ سایت: ۲۵۰۰ متر مربع / زیربنا: ۶۰۰ متر مربع / سال طراحی: ۱۴۰۰ / سال ساخت: ۱۴۰۲ / دسته بندی: ویلایی.

ایمیل: moshirdesign@gmail.com

اینستاگرام: moshirarchitects

وبسایت: mo-shir.com





Art

هنر



Industrial Design



طراحی صنعتی

طراحی انگشت دانشگاه تهران

شراره رضوی محمودآبادی



شراره رضوی محمودآبادی دانش آموخته کارشناسی ارشد معماری از دانشکده‌ی هنرهای زیبا دانشگاه تهران است. او که پیش‌تر، از دانشگاه شهید بهشتی در رشته مهندسی پزشکی فارغ التحصیل شده بود، به واسطه علاقه وصف‌ناپذیرش به هنر و معماری ابتدا به نقاشی و معماری داخلی روی آورد و پس از کسب تجربیات حرفه‌ای، سرانجام در سال ۱۳۸۵ مجدداً وارد دانشگاه شد. او با کسب رتبه‌ی اول در مقطع کارشناسی معماری و دریافت درجه پایان‌نامه‌ی برتر در مقطع کارشناسی‌ارشد در سال ۱۳۹۴، از دانشگاه تهران فارغ‌التحصیل شد. وی در کنار اشتغال به حرفه‌ی معماری در دفاتر و شرکت‌های مشاور معماری و طراحی پروژه‌های متعدد مسکونی، اداری و ورزشی، به فعالیت‌های فرهنگی، هنری و علمی-پژوهشی خود ادامه داده و نشست‌ها و نمایشگاه‌های متعدد فردی و گروهی در زمینه‌ی نقاشی، عکاسی و معماری در مراکز فرهنگی و دانشگاهی داخل و خارج از ایران، ازجمله نگارخانه‌ی بنفشه، تماشاگه تاریخ، گالری اردیبهشت، خانه هنرمندان ایران، موزه هنرهای صنعتی معاصر کرمان، روبنسون سنتر دانشگاه پنسیلوانیا، موزه ملی ارتباطات ایران، گالری فام لندن، سازمان نظام مهندسی، گالری گلستان و نمایشگاه نود معمار معاصر ایران و دانشگاه تهران داشته‌است. در حوزه‌ی نشر، همکاری در بخش عکاسی مجله تخصصی ویلا و چاپ چندین اثر در کتب اسکیس و راندو معماری، همچنین ارایه مقالاتی در همایش‌ها و نشریات داخلی بخشی از فعالیت‌های اوست. قابل ذکر است او از فعالان حوزه اجتماعی است که عضویت در هیات مدیره بنیاد حامیان هنرهای زیبا، عضویت در هیات موسس انجمن صنفی معماران استان تهران، پایه‌گذاری یک انجمن نیکوکاری و بهسازی مجتمع آموزشی دختران توانیاب منطقه‌ی ۱۶ را در کارنامه‌ی خود، به جای گذاشته‌است.

«سردردانشگاه تهران» نماد آموزش عالی کشورکه پس از ۲۶ سال جایگزین سردر قبلی شد، یکی از نمادهای شاخص علم و فرهنگ ایران امروز است بطوری‌که مانند بسیاری از بناهای تاریخی و ارزشمند بر روی اسکناس کشور

هم به چاپ رسیده است.

برای طراحی سردر امروزی در سال ۱۳۴۳ ش.ه. مسابقه‌ای به پیشنهاد رییس وقت دانشگاه تهران برگزار شد و طرح آرشیکت «کوروش فرزانی»، نو دانش آموخته هنرهای زیبا، برنده شد. مهندس محاسب این طرح «سیمون سرکیسیان» بود و ساخت آن را یک شرکت ایرانی به نام «شرکت آرمه» در اواخر سال ۱۳۴۸ به پایان برد. تصویری از مرحله ساخت آن در نشریه شماره‌ی ۲ «هنر معماری» (تیر، مرداد، شهریور ۱۳۴۸) آورده شده است. این اثر در ۱۸ آبان ۱۳۷۸ به شماره ۲۴۴۵ در فهرست آثار ملی ایران به ثبت رسیده‌است.

این بنای مدرن و مینیمال با بتن مسلح اکسپوز به شیوایی زمان و مکان را مجسم کرده است. برای القای مفهوم و معنا از معماری ایرانی بهره برده تا خود را هرچه ساده‌تر بیان نماید.

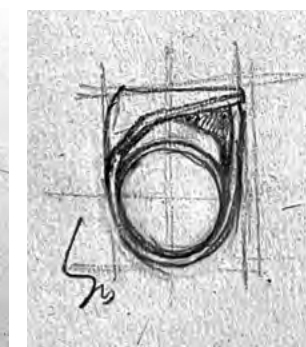
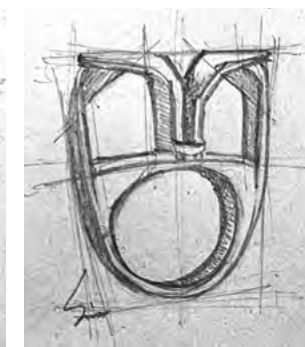
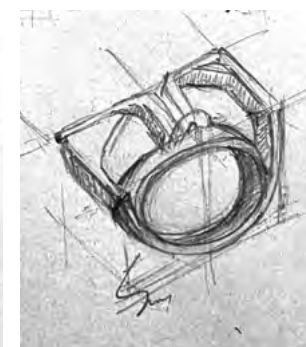
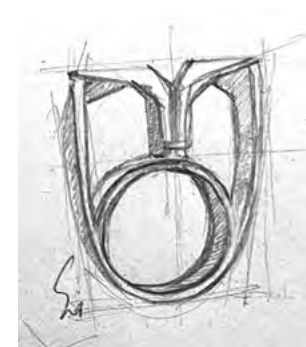
از نظر معنایی دو روایت وجود دارد. بال‌های گشوده دو پرندۀ که ورود به دانشگاه پرواز شکوهمند انسان با دو بال خرد و دانش است و از منظر دیگر راوی صفحات یک کتاب باز است. از نظر شکلی از تکرار چهار قوس جناغی که از زوایای مختلف متفاوت دیده می‌شوند استفاده شده است.

داستان طراحی: جشن نود سالگی دانشگاه تهران جرقه خلق این انگشتی شد. از آنجا که همه دانشگاه‌های معتبر جهان دارای انگشتی خاص خود هستند که در مراسم و مناسبت‌های گوناگون مورد استفاده قرار می‌گیرد، شایسته بود دانشگاه تهران هم انگشتی ویژه‌ای داشته باشد. اتوهای متعددی زدم و نهایتاً به این نتیجه رسیدم سردر دانشگاه با قابلیت آیکونیک خود می‌تواند یکی از بهترین گزینه‌ها باشد. این انگشتی روایتی آشکار و عینی از این سردر منحصر‌به‌فرد و خاص است. این سردر با چنان قدرت و خلاقیتی طراحی شده که ترجیح دادم پایه انگشتی به‌گونه‌ای با بنا تلفیق شود که به خلوص فرم خدشه‌ای وارد نشود.

نام پروژه: انگشت سردر دانشگاه تهران / طراح: شراره رضوی محمودآبادی.

ایمیل: sh.razavi76@gmail.com

اینستاگرام: razavisharareh



MULTI TRACK SYSTEM

MAGNETIC CONNECTION
Safe 48V Low Voltage Track



5

years guarantee

021-88839700

www.nooraneh.com



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

 Harmony
متفاوت اما هارمونی

اطلاعات سریع



Quick Info