

معمار سال ۱۳۹۵

بیژن شافعی، ویکتور دانیل و سهراب سروشیانی (گروه معماری دوران تحول)

معماری با خاک کوبیده / سیری بر تکامل نقد معماری در جهان / نقدی بر نظریه پردازی در ایران /
گونه شناسی پردیس های اداری / زایش ستاره معماری / آموزش معماری از ویتروویوس تا AA



شماره ی چهل و دو
پاییز ۱۳۹۵





 **Sisal**[®]
more than a carpet

تهران، خیابان ولنجه، نبش کوچه هجدهم، مجتمع خلیج فارس، طبقه ۶، واحد ۶۰۵

تلفن: ۲۲۴۳۳۴۸۴ فکس: ۲۲۴۳۳۴۸۷

www.sisal.ir

 Sisalco  Sisal.ir

سرمقاله

۲ دو وجه از معماری امروز ایران / تحریریه ی هنر معماری

معمار سال

معمار سال ۱۳۹۵

۴ بیژن شافعی، ویکتور دانیل و سهراب سروشیانی (گروه معماری دوران تحول)
۸ سی و سه سال ریشه سازی برای معماری یک ملت، دومین دوره ی اعطای نشان معمار سال

پژوهش معماری

یادگارهای معماری پارسیان

۱۴ بیش از ده هزار سال هنر و معماری ایرانیان
بخش سوم: حکومت ماناها (۶۰۰-۱۰۰۰ پیش از میلاد) / تحریریه ی هنر معماری
۳۲ مقالاتی از اولین کنگره ی بین المللی معماری جهان، اصفهان، ۲۳ شهریور ۱۳۴۹، تکنولوژی امروز و معماری قدیم

طبیعت معماری

۳۴ ابنیه ی عامیانه ی ایران / خانه های حیاطدار / رولاند رایز
۴۸ پایداری و ضد پایداری در هویت تاریخی، بررسی و تحلیلی بر روند توسعه ی پایدار در چند نمونه از آثار تاریخی / پگاه پایه دار اردکانی
۷۰ زنده باد هم، تا ابد! نگاهی به فعالیت های بنیاد مادر و کودک از منظر معماری پایدار / تحریریه ی هنر معماری

ویژه نامه

معماری با خاک کوبیده

۸۶ معماری خاک / نازنین عارف کیا
۱۰۶ کیمیاگری با خاک، چیستی و چگونگی معماری با خاک کوبیده / تحریریه ی هنر معماری
۱۴۸ مرکز گیاهان دارویی ریکولا، هرتسوک و د مورون / ۲۰۱۴ / تحریریه ی هنر معماری

نقد و نظریه پردازی

گونه شناسی

۱۵۶ پردیس های اداری / ترجمه ی سودا ابوترابی

نظریه پردازان معماری

۱۶۶ بحران هویت: بیگانگی در سیر تکامل نقد معماری، آرون تی. دیویس / ترجمه ی مینا حنیفی واحد
۱۷۶ زایش ستاره معماری، مقدمه ای بر مجموعه مصاحبه های منتشر شده توسط ولادیمیر بلوگولوفسکی / ترجمه ی سودا ابوترابی

۱۷۸ ساختمان نمادین در یک عصر ندانم گرایی، گفت وگویی ولادیمیر بلوگولوفسکی با چارلز جنکس، لندن، مارس ۲۰۱۳
۱۸۶ صیانت از مدرنیسم: نبردی به دور از پیروزی، سخنرانی پُل گلدبرگر در کمیسیون حفاظت سینسیناتی، ۲۵ آوریل ۲۰۱۳ / ترجمه ی مینا حنیفی واحد

۱۹۲ نقدی بر نظریه پردازی در ایران، مصاحبه ی سارا رحمتی سایه با محمدعلی مرادی، ۱۵ مهر ۱۳۹۵

آموزش معماری

۱۹۴ ویتروویوس و تعلیم و تربیت معمار، امیر بانی مسعود / ترجمه ی علیرضا سیداحمدیان
۲۰۰ آموزش معماری در AA، مصاحبه ی ریچارد لیوین و فرناندو مارکس سسیلیا با زاها حدید (۱۹۹۲) / ترجمه ی علیرضا سیداحمدیان

صاحب امتیاز: مؤسسه ی فرهنگی-هنری هنر معماری قرن

مدیرعامل و مدیر اجرایی: شهریار خانی زاد

مدیر مسئول: دکتر کامران توسلی

مدیر مالی و بازرگانی: سارا رحیمی

سردبیر، مدیر هنری و ناظر فنی چاپ: شهریار خانی زاد

طراح گرافیک و صفحه آرا: عاطفه طاهری، محیا یزدان پرست، سپیده ابراهیمی مهر

مترجم و ویراستار: مینا حنیفی واحد

مدیر بخش فنی و رایانه: فرید عابدین شیرازی

مشاوران افتخاری تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

ایرج اعتصام، سیروس باور، سیاوش تیموری، علی اکبر صارمی

هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

شیوا آراسته، سودا ابوترابی، امیر بانی مسعود، فرامرز پارسی، پگاه پایه دار اردکانی،

پدرام جعفری بیگی، کوروش حاجی زاده، مینا حنیفی واحد، شهریار خانی زاد،

علی خادم زاده، علیرضا سیداحمدیان، بیژن شافعی، نازنین عارف کیا، رضا مفاخر،

رضا نجفیان

واحد پژوهش و توسعه ی هنر معماری:

علیرضا عظیمی حسن آبادی، پگاه پایه دار اردکانی، نازنین عارف کیا

همکاران این شماره ی فصلنامه (به ترتیب حروف الفبا):

حسین برازنده، محسن پدیدار (دفتر مهندسی مشاور پدیدار)، سارا رحمتی سایه،

شهرام قربانی (چاپ ابیانه)، معصومه شمس الدینی، یونس طاهری، پروانه لاجوردی

(بنیاد مادر و کودک)، امین مرادی

لیتوگرافی: رسام گرافیک (۶۶۵۹۲۷۲۴-۶۶۵۹۲۷۳۵) (۶۶۵۶۲۷۳۵)

چاپ: ابیانه؛ انتهای خیابان استاد حسن بنای جنوبی، مجیدیه ی سابق، پایین تر از

رودخانه، روبروی بانک سپه، پلاک ۵۹ (۸۸۴۳۷۵۶۶)

صحافی: فرانگر (۷۷۳۳۹۳۳۹)

تیراژ: ۶۰۰۰ جلد

نقل و انتشار مطالب هر شماره از فصلنامه ی هنر معماری به هر شکل با مجوز کتبی دفتر هنر معماری امکان پذیر می باشد.

آرای نویسندگان لزوماً نظر نشریه ی هنر معماری نمی باشند.

مقالات و نوشته ها در صورت لزوم ویرایش و خلاصه خواهند شد.

ارسال مقاله و همکاری با هنر معماری

هنر معماری نخستین گروه فراسانه ای (Hyper Media) ایران است. تمرکز اصلی این مجموعه بر نقد، نظریه پردازی و جریان سازی در معماری است. ما از ابزارهای مختلف سازمانی و رسانه ای خود، برای ارتقای فرهنگ ایران استفاده می نمایم.

علاقه مندان خلاق و مستعد در ارسال مقاله، یادداشت و گزارش با رویکرد نقد و نظریه پردازی می توانند با ما از طریق وبسایت، تلفن و شبکه های اجتماعی ارتباط برقرار سازند.

درج این لوگو در هر آگهی از فصلنامه ی هنر معماری، به مثابه ی اختصاص بخشی از هزینه ی این آگهی به «برنامه ی جهانی غذا» می باشد.





SOLID WOOD

TORLYSme



www.royaco.com

۲۲۶۱۰۰۰۱

ارتباط با مشتری ۲۵۹۹۱



Roya Tarhe Dakhel / Graphic: Studio / 2014 September Royaco

کاتالوگ DUCH MASTER

پولستر





کاتالوگ DUCH MASTER

پوهنتر





SOLID WOOD

TORLYSme



www.royaco.com

۲۲۶۱۰۰۰۱

ارتباط با مشتری ۲۵۹۹۱



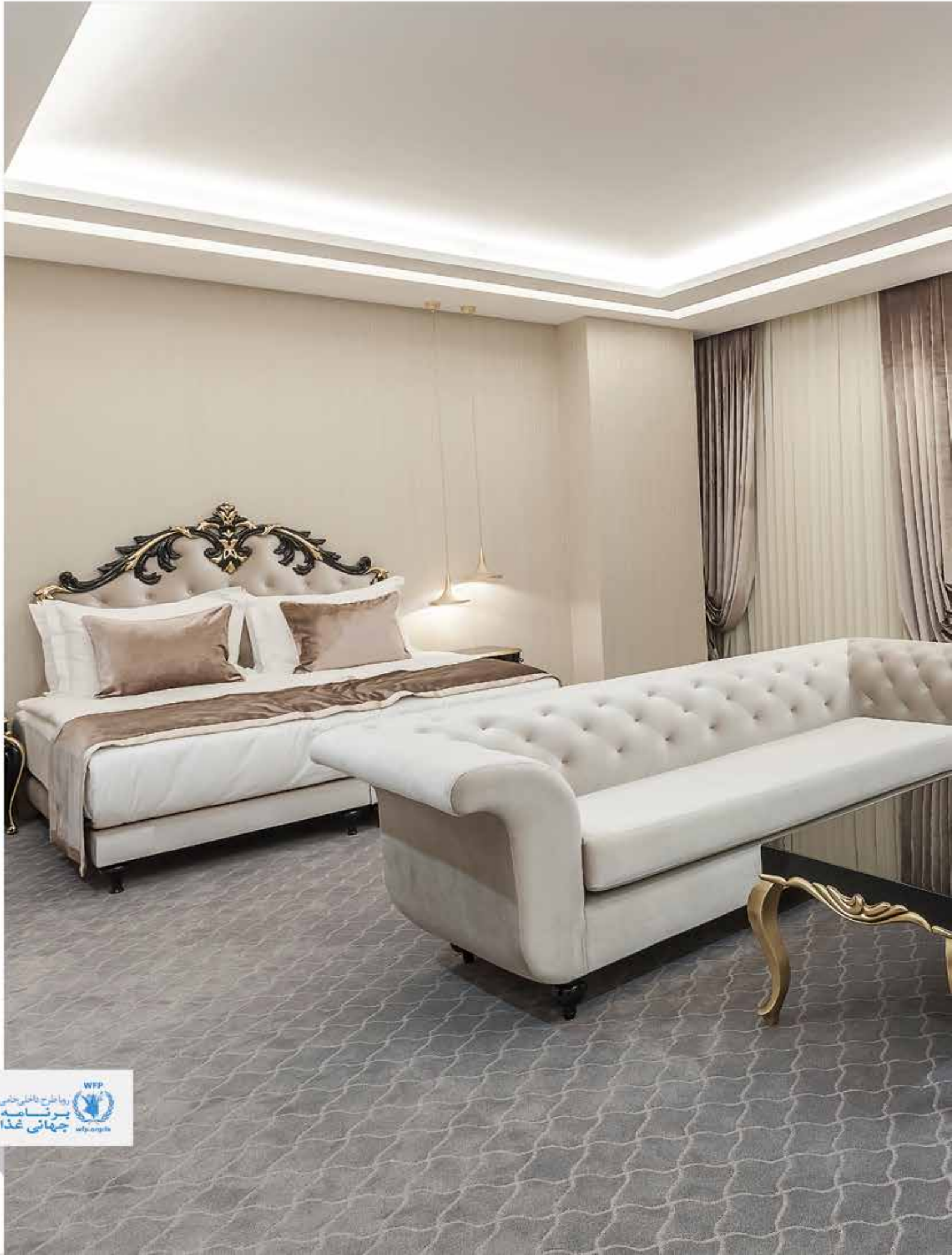
Roya Tarhe Dastheh - Graphic Station - 2014 September

Royaco

Royaco

Royaco







SOLID WOOD

TORLYSme



www.royaco.com

۲۲۶۱۰۰۰۱

ارتباط با مشتری ۲۵۹۹۱



Roya Tarhe Dakheir / Graphic Studio 2013 September
Royaco
Royaco

موکت رول







JUNG

www.Jung.de



شرکت برنا کوشش حامی مالی
دومین دوسالانه ملی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران



شرکت برنا کوشش
نماینده انحصاری محصولات یونگ آلمان

مدرس شمال، بلوار آفریقا، نبش مریم غربی، پلاک ۳۳، ساختمان نماد الهیه، طبقه ۴، واحد ۴۰۴ تلفن: ۰۲۹.۲۶۲۲۱۰۲۹، ۰۲۲۲۲۲۸۲۵، ۲۲۶۴۳۲۷۳

www.bornakooshesh.com

Bornakooshesh





JUNG

www.Jung.de

Le corbusier's colors and classic switches



شرکت برنا کوشش حامی مالی
دومین دوسالانه ملی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران



شرکت برنا کوشش
نماینده انحصاری محصولات یونگ آلمان

مدرس شمال، بلوار آفریقا، نبش مریم غربی، پلاک ۳۳، ساختمان نماد الهیه، طبقه ۴، واحد ۴۰۴ تلفن: ۲۲۶۴۳۲۷۳، ۲۶۲۲۱۰۲۹، ۲۲۲۲۲۸۲۵

www.bornakooshesh.com

Bornakooshesh





3-gang switch and push-button

Multiple functions in a single operating element

JUNG

www.Jung.de




شرکت برنا کوشش حامی مالی
دومین دوسالانه ملی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران



شرکت برنا کوشش
نماینده انحصاری محصولات یونگ آلمان

مدرس شمال، بلوار آفریقا، نبش مریم غربی، پلاک ۳۳، ساختمان نماد الهیه، طبقه ۴، واحد ۴۰۴ تلفن: ۲۲۶۳۳۷۳، ۲۶۲۳۱۰۲۹، ۲۲۲۲۲۸۲۵

www.bornakooshesh.com

 Bornakooshesh





چگونگی تبدیل مهمان سرای قدیمی ذوب آهن به مجموعه اداری، تجاری “هارمونیک سنتر”

فاز دوم (مجموعه تجاری)

بازسازی و تغییر کاربری طرح (بازار روز) به مجموعه هارمونیک سنتر

چالش ها، رویکردها و تعهدات طراحان

- ۱- حداکثر تلاش برای رعایت اصول نوین زیست محیطی و عدم تخریب آن
- ۲- پایبندی به بافت شاخص گذشته منطقه و بازگرداندن هویت از دست رفته آن
- ۳- بازیافت و استفاده مجدد از مواد و مصالح بناهای موجود و تخریب شده متعلق به جنگ جهانی دوم، از جمله آجرهایی که با رنگ و بافت منحصر به فرد خود ضمن احیای روح مفقود شده ساختمان، شاهد رویدادها و تاریخ منطقه نیز بوده اند.
- ۴- کوشش در جهت بهینه سازی استفاده از انرژی (گرمایش - سرمایش) در طراحی بنا و تاسیسات که منجر به کاهش ۱/۴ متداول آن گردد.
- ۵- شفافیت فضا
- ۶- تلاش حداکثری به حضور جلوه هایی از طبیعت در محیط های کاری و تجاری
- ۷- اجتناب از ایده های رایج و قدیمی (کنترل، نظارت، استاندارد سازی) و جایگزینی آن با فضاهای سیال، منعطف و زنده و با نشاط

در آبان ماه ۱۳۱۶ (اوایل نوامبر ۱۹۳۷ میلادی) قراردادی میان دولت ایران و کنسرسیوم دماغ - کروب از آلمان نازی برای احداث یک واحد فولادسازی در کرج امضا شد و تاسیسات آن بین سال های ۱۳۱۸ تا ۱۳۱۹ خورشیدی (۱۹۳۹ تا ۱۹۴۰ میلادی) بنا شد.


محل فعلی اولین کارخانه ذوب آهن ایران که در دوره پهلوی اول احداث شد، در کرج منطقه شیخ آباد، قرار دارد. اصل کارخانه در تاریخ ۳ مرداد ۱۳۸۶ با شماره ی ۱۹۱۷۱ به عنوان یکی از آثار ملی ایران به ثبت رسیده است. ساختمان این پروژه که در فاصله ۱۰۰ متری نسبت به کارخانه واقع شده است، محل اسکان مهندسین آلمانی بود که با عنوان " مهمان سرای کارخانه ی ذوب آهن " شناخته می شود. این بنا و سایر قسمت های کارخانه پیش از جنگ جهانی دوم و در سال ۱۳۱۸ (۱۹۳۹ میلادی) احداث شد. اسکلت و بنای اصلی پروژه توسط آلمان ها احداث ولی بعدها و پس از توقف احداث کارخانه مدتی به فراموشی سپرده شد. سال ها بعد بنا تحت بازسازی مختصری قرار گرفت، روی دیوارهای آجری آن مجدداً با گچ پوشیده شد و به اسکان کارمندان شاغل در ذوب آهن اختصاص یافت.

فاز اول (دفاتر اداری)

- توسعه و بازسازی یکی از ساختمان های قدیمی به دفاتر کار
- برنده رتبه اول معماری دفاتر کار در دومین همایش ملی معماری با داوری آزاد از نگاه معمار و مردم
 - لوح تقدیر معماری پایدار، از طرف انجمن های صنفی مهندسان معمار



بے شک! ما،
جایے است متفاوت

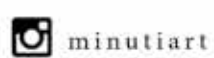
 [telegram.me/harmonic_center](https://t.me/harmonic_center)

شما می‌توانید حامی کودکان کار باشید





02632736912-02632711495
WWW.MinutiArt.com



شرکت آونداد نماینده انحصاری معروفترین تولیدکننده سنگ جهان Antolini
کلکسیونی زیبا از سنگهای طبیعی این شرکت را عرضه می کند



استادان ارجمند

خیابان ملاصدرا ۱ خیابان شیراز جنوبی

خیابان برزیل غربی ۱ پلاک ۲۷

تلفن ۰۲۱ ۸۸ ۰۴ ۰۵ ۱۰

فکس ۰۲۱ ۸۸ ۶۲ ۶۳ ۷۱

AVANDAD

Distinctive. Like you.



Marble Quartz

Antolini
ITALY

 @avandad
 info@avandad.com
 www.avandad.com

PERGO®

ORIGINAL LAMINATE



۲۲ ۶۰ ۹۱ ۹۰



۲۲ ۶۱ ۲۱ ۲۱

PERGO®

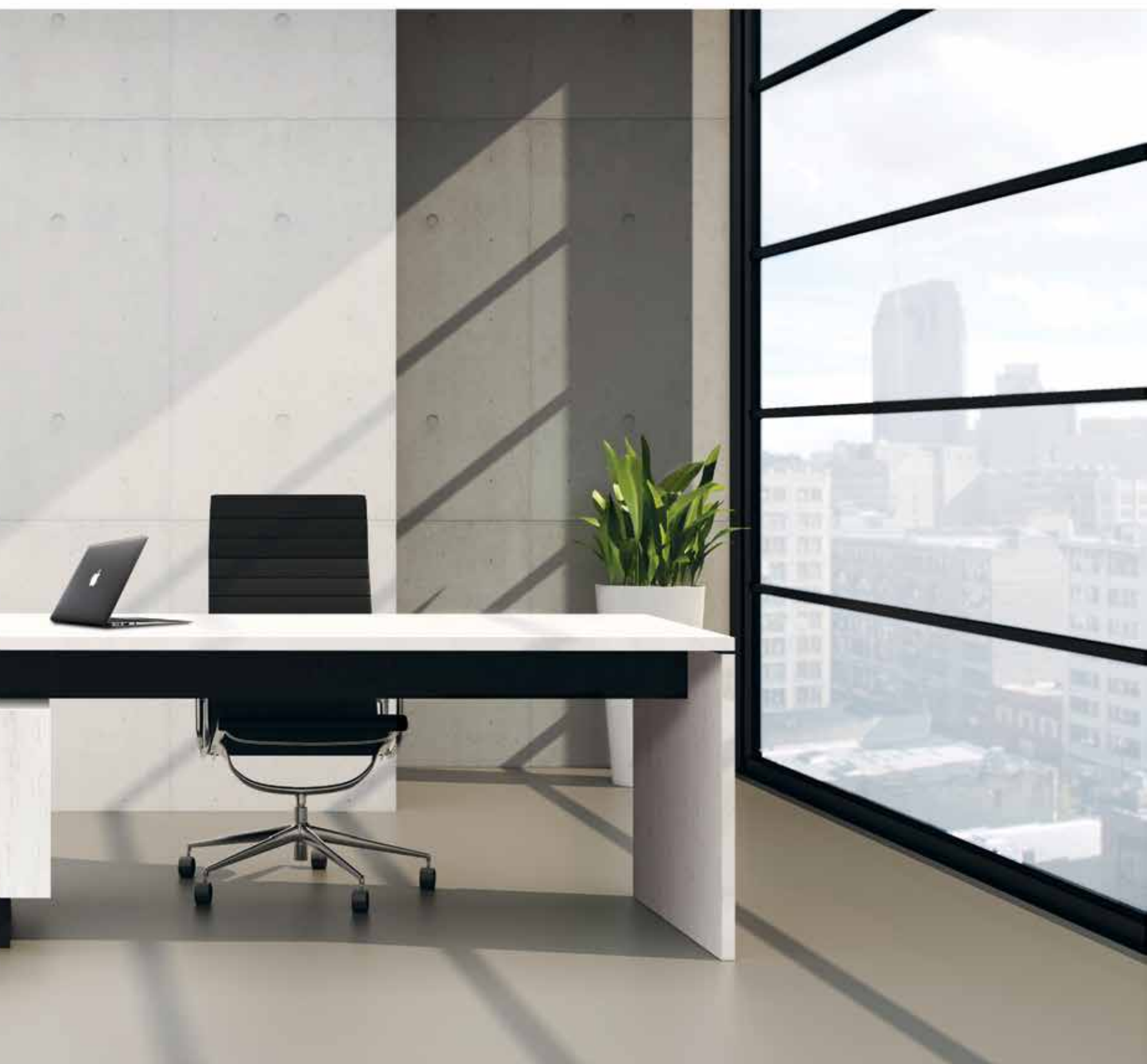
WOOD PARQUET



۲۲ ۶۰ ۹۱ ۹۰



۲۲ ۶۱ ۲۱ ۲۱



آرژان طرح
مبلمان اداری

office furniture



artage
DESIGN

Tel : +9821 88082323
Fax: +9821 88374160

www.artagedesign.com

INTERIORS & EXTERIORS

www.lian-co.com

Lian[®]

NEW APPROACH | NEW FACADE





• LIANWOOD EXTERIOR CLADDINGS



• LIAN WOOD EXTERIOR DECKING



• LIANWOOD MASSIVE PANEL

info@lian-co.com

+۹۸ ۲۱-۸۸۰۸۹۶۰۳

+۹۸ ۲۱-۸۸۳۶۹۰۵۷

ایران | تهران | شهرک غرب
بلوار خورددین | توحید ۲
پلاک ۷۸ | طبقه همکف

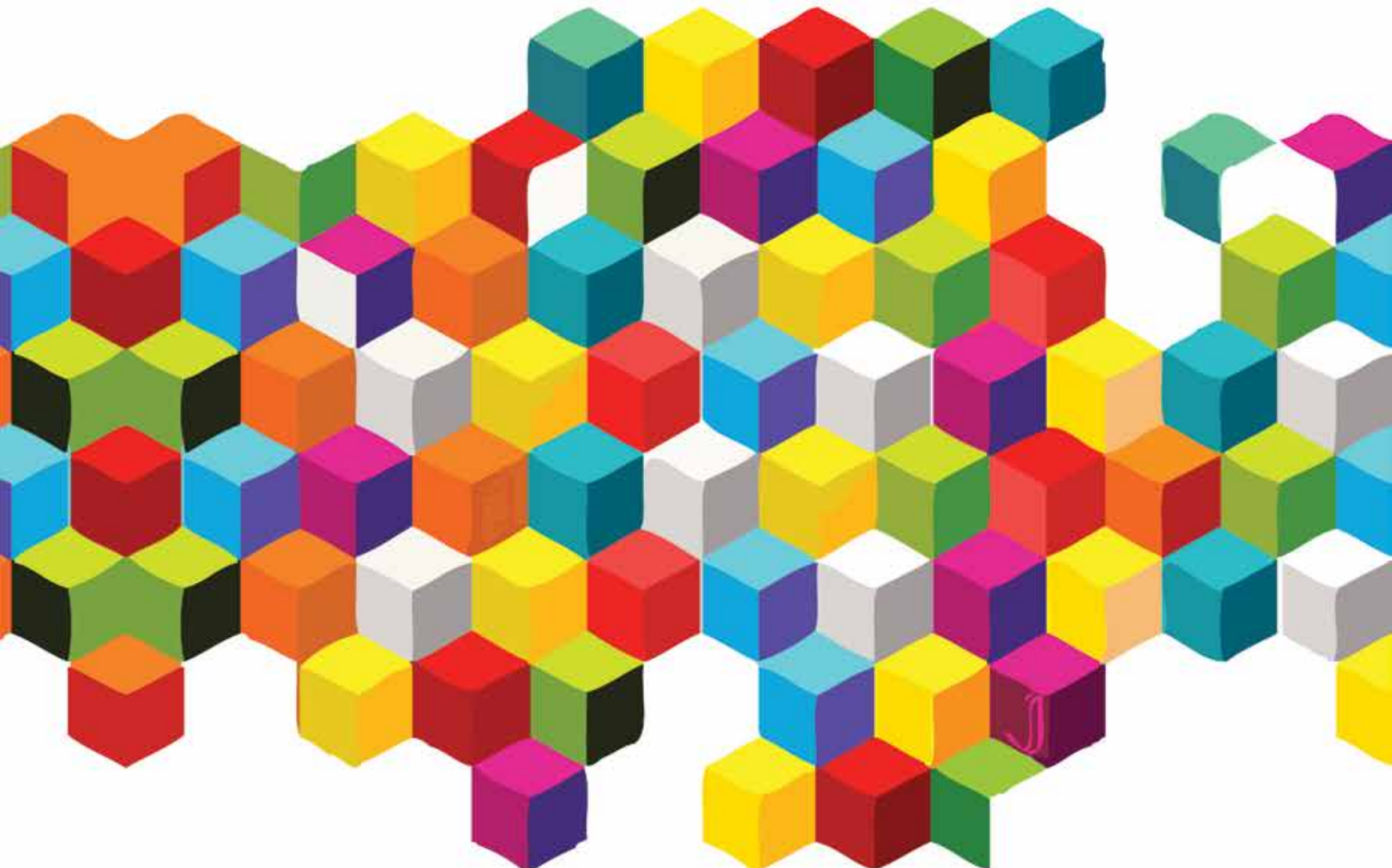
R A S S A M G R A P H I C

لیتوگرافی دیجیتال رسام گرافیک

سریع ترین، پیشرفته ترین، مطمئن ترین و با کیفیت ترین لیتوگرافی دیجیتال

کیفیت را در رسام گرافیک جستجو کنید Email: rassam_farhang@yahoo.com

- اسکن حرفه‌ای IQsmart³
- پللیت مستقیم
- سایت مجهز طراحی
- نمونه‌گیری پیش از چاپ
- اسکن فوق حرفه‌ای IQsmart³
- پرورفر Integris 800 (نمونه‌گیری پیش از چاپ)
- پللیت مستقیم online تا ۴/۵ ورقی (AM / FM)



کابین گستر

صفحات HPL ، برند GENTAS

www.CabinGostar.com

CabinGostar@gmail.com

021-44 093 093 -4

راه حل های جهانی
برای محیط های بهداشتی



مجتمع خدماتی - رفاهی مهر و ماه (اتوبان قم - تهران)





صفحات کوارتز کامپک برای رویه کابینت، کف و دیوار پوش
 • مقاوم در برابر ضربه • مقاوم در برابر خراش (ضد خش)
 • مقاوم در برابر حرارت (استفاده روزمره) • مقاوم در برابر اسیدها، روغن ها و
 مایعات • مقاوم در برابر UV • درجه سختی بالا • جذب آب پایین



MANOOSH
 another dimension.



شرکت مانوش نماینده انحصاری محصولات کامپک اسپانیا در ایران
 تلفن: ۸۸۲۵۵۱۷ ، ۲۶۴۵۰۷۵۰ فکس: ۸۸۲۱۰۵۴ ، ۲۶۱۲۷۵۳۳
 e-mail: info@compac.ir www.compac.ir



COMPAC
THE SURFACES COMPANY

صفحات کوارتز کامپک
برای رویه کابینت،
کف و دیوار پوش

Surfaces forever.

simon



Detail|82

گاهی یک تغییر اندک
همه چیز را دگرگون می‌کند!

MANOOSH
another dimension.



شرکت مانوش نماینده انحصاری محصولات سیمون اسپانیا در ایران
تلفن: ۸۸۲۵۵۱۷ ، ۲۶۴۵۰۷۵۰ فکس: ۸۸۲۱۰۵۴ ، ۲۶۱۲۷۵۲۳
e-mail: info@manoosh.co.ir www.simon.es



FLUVIA

www.fluvia.com

SLIM



WINNING DESIGNS

COOL

شرکت مانوش نماینده انحصاری محصولات فلوویا اسپانیا در ایران

MANOOSH
another dimension.





صفحات پرسلان نتولیت در ابعاد ۳,۶ متر در ۱,۲ متر
در ضخامت ۳ میلیمتر تا ۱۲ میلیمتر
• مقاوم در برابر جذب آب (مایعات) • مقاوم در برابر خراش (ضد خش)
• مقاوم در برابر لک • سبک • مقاوم در برابر باکتری
• مقاومت خمشی بالا • مقاوم در برابر حرارت

MANOOSH
another dimension.



شرکت مانوش نماینده انحصاری محصولات نتولیت اسپانیا در ایران
تلفن: ۸۸۲۵۵۱۷ ، ۲۶۴۵۰۷۵۰ فکس: ۸۸۲۱۰۵۴ ، ۲۶۱۲۷۵۴۳
e-mail: info@manoosh.co.ir www.thesize.es

NORDSTROM

NEOLITH

صفحات پرسلان نتولیت
جهت استفاده در نمای ساختمان ها
رویه کابینت،
کف، دیوارپوش و نما

Extraordinary Surface.

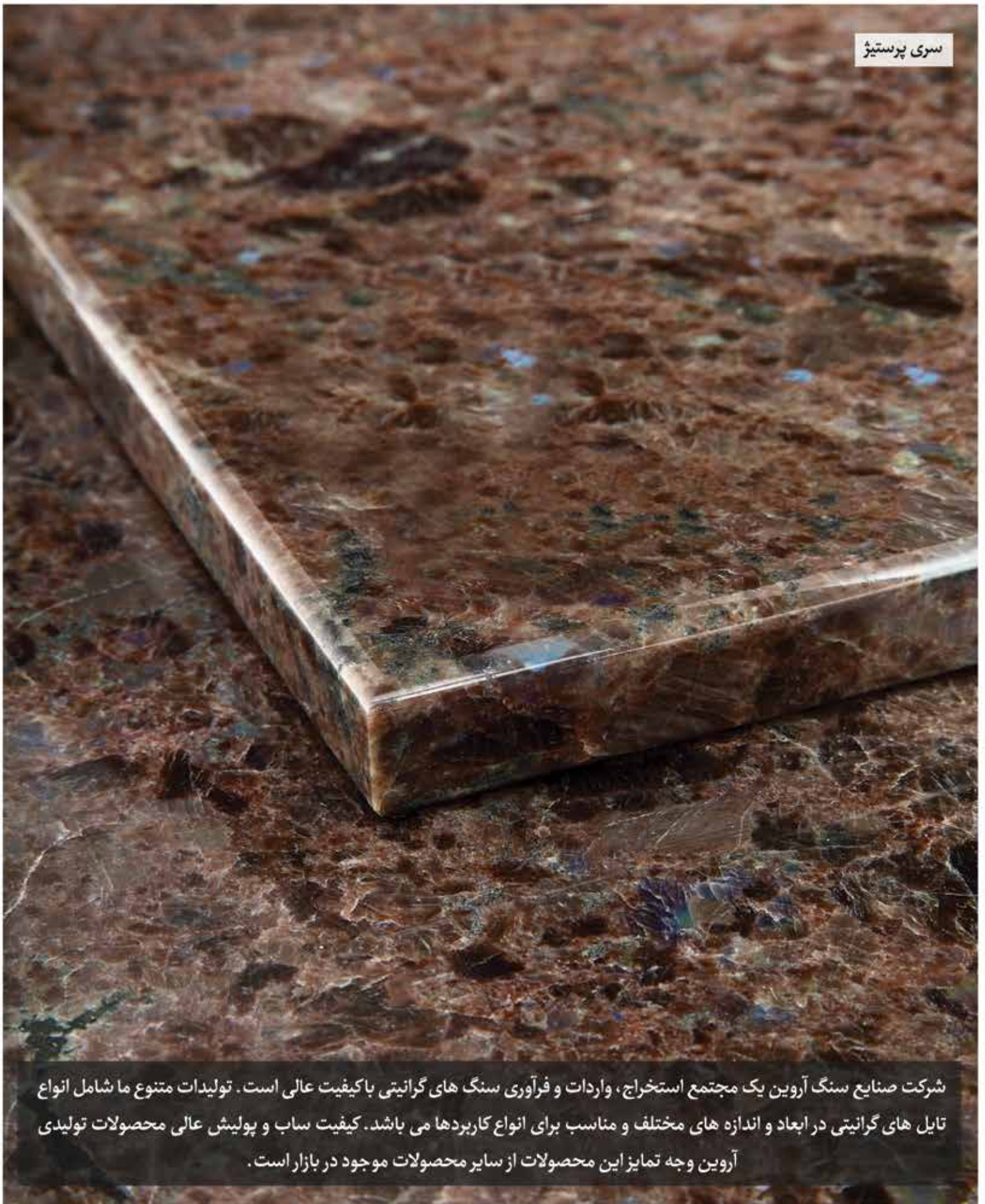




Office Design
Interior Design
Furniture Design



Tel: 26208711_33
www.formco.ir



شرکت صنایع سنگ آروین یک مجتمع استخراج، واردات و فرآوری سنگ های گرانیتی باکیفیت عالی است. تولیدات متنوع ما شامل انواع تایل های گرانیتی در ابعاد و اندازه های مختلف و مناسب برای انواع کاربردها می باشد. کیفیت ساب و پولیش عالی محصولات تولیدی آروین وجه تمایز این محصولات از سایر محصولات موجود در بازار است.



صنایع سنگ آروین



سری کلاسیک



سری پرستیژ



بزرگترین واحد فرآوری سنگ های گرانیت داخلی و وارداتی

تهران، میدان ونک، خیابان ونک، پلاک ۲۵، کدپستی ۱۹۹۴۶۱۸۵۱۱

فکس: ۰۲۱-۸۸۶۶۳۰۹۹

تلفن: ۰۲۱-۸۴۱۱۲۰۰۸

www.arvingranite.ir

info@arvingranite.ir

طرح مزین
مادر و مادر
فای استاده در ناکروز
۲۰۰۰ نسیم ۱۵ برای ناکروز



چینی زرین ایران

طرح مهرگان

دفتر داخلی: ۰۲۱-۳۶۲۵۰۲۲۰
دفتر فقهه با طایه های (۰۲۱) ۳۶۲۵۰۲۲۰
۰۲۱-۳۶۵۱۴۱۴۱ برای سفارش و خرید



فروش در خانه زرین و فروشگاه های معتبر لوازم خانگی

تهران، میدان ونک، مرکز تجاری آسمان ونک تلفن: ۸۸۶۵۲۹۸۸
تهران، خیابان شریعتی، روبروی میرداماد تلفن: ۲۲۸۴۷۸۴۵
اصفهان، خیابان توحید، چهارراه پلیس تلفن: ۰۳۱-۳۶۲۵۰۲۲۰
اصفهان، مجتمع تجاری سیتی سنتر، طبقه اول تلفن: ۰۳۱-۳۶۵۱۴۱۴۱





vanitar.com
[#vanitariran](https://www.instagram.com/vanitariran)

خیابان گاندی، خیابان شانزدهم، پلاک ۱۱ — نمایشگاه: واحد ۱۳
دفتر مرکزی: واحد ۱۳ ————— ۰۱-۳۸۸۶۶۳۰۰۱۱۸۸۲۱+۹۸



وادی
KUNITAR

flawless finishing



vanitar.com
[#vanitariran](https://twitter.com/vanitariran)

خیابان گاندی، خیابان شانزدهم، پلاک ۱۱ — نمایشگاه: واحد ۱۳
دفتر مرکزی: واحد ۱۳ — ۰۳-۸۸۶۶۳۰۰۱-۲۱ ۹۸+



وانتار
VANITAR

flawless finishing

چوب ترمو آش Thermal Ash – ساختمان مسکونی ندا، زعفرانیه، فوزین تک‌روش



Fontini

vanitar.com
[#vanitariran](https://www.instagram.com/vanitariran)

خیابان گاندی، خیابان شانزدهم، پلاک ۱۱ — نمایشگاه: واحد ۱۳
دفتر مرکزی: واحد ۱۳ — ۳-۰۱-۸۸۶۶۳۰۰۱ ۹۸+



وانتار
VANITAR

flawless finishing





VORWERK

vanitar.com
[#vanitariran](https://twitter.com/vanitariran)

خیابان گاندی، خیابان شانزدهم، پلاک ۱۱ — نمایشگاه: واحد ۱۳
دفتر مرکزی: واحد ۱۳ — ۳-۰۱-۸۸۶۶۳۰۰۱-۹۸+۹۸



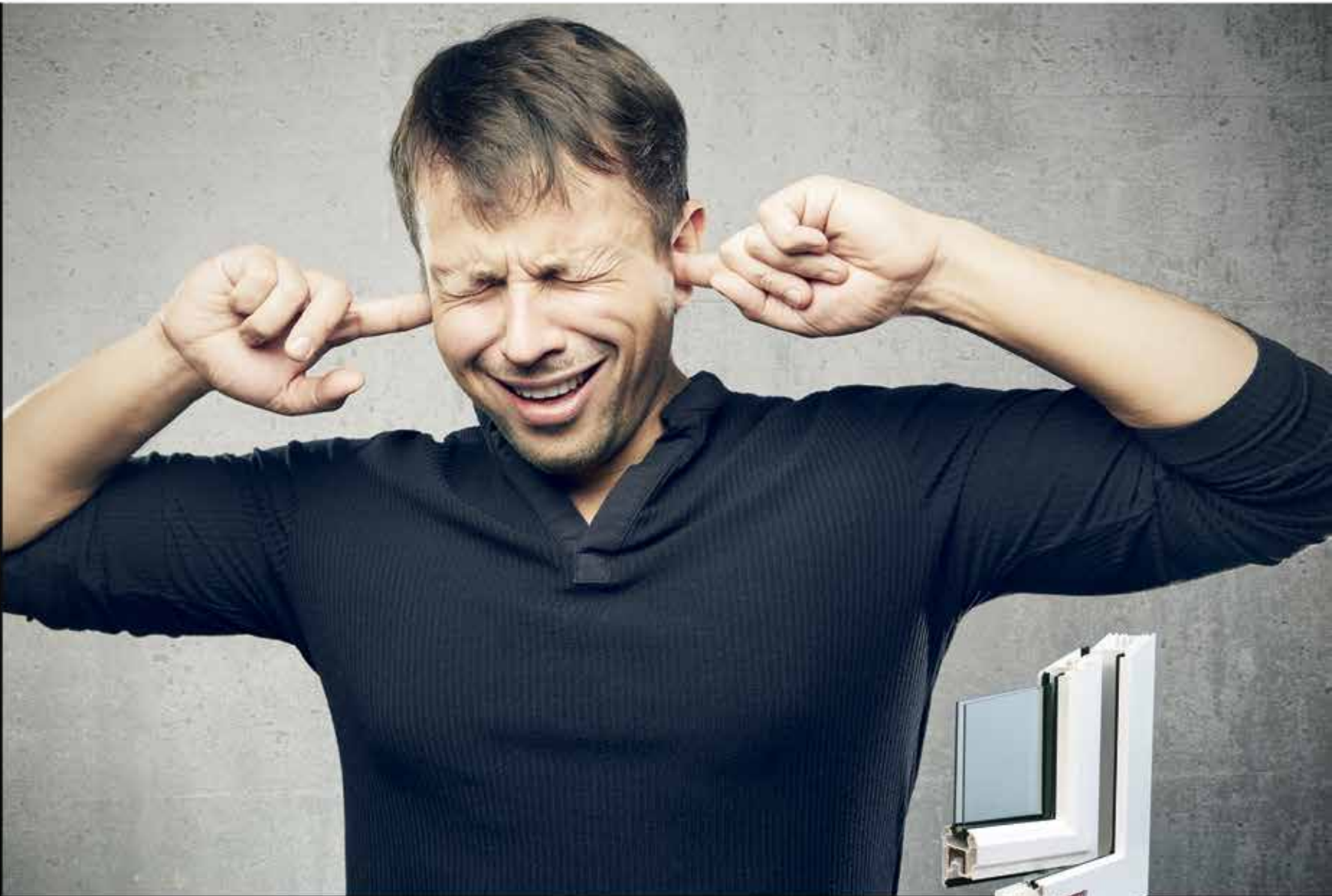
vanitar

newest finishing

vanitar's newest prodigy.

ویستا بست

پروفیل در و پنجره یو پی وی سی



Hey, Its time to **enjoy** your life

”آلوپنجره“ سامانه ارتباطی

☎ ۰۲۱-۲۳۰۰۲۴۰۰

www.23002400.ir

☎ *۷۸۰*۲۳۰۰۲۴۰۰#

عایق صدا

استفاده از در و پنجره های یو پی وی سی ویستا بست به همراه شیشه دو یا چند جداره، تا حد قابل توجهی (حدود ۴۰ دسی بل) مانع از انتقال صوت به داخل ساختمان ها می شود.

VISTA BEST®

UPVC Window & Door Profiles



Living Comfort



https://instagram.com/vistabest_group



<https://www.linkedin.com/company/vista-best>



<https://twitter.com/vistabest>



<http://www.aparat.com/vistabest>



<https://Telegram.me/vistabest>

عایق دما (حرارت)

پنجره های ساخته شده با پروفیل های در و پنجره یو پی وی سی **ویستابست** حداقل **۳۵ درصد** از اتلاف انرژی در ساختمان جلوگیری می کند.



سولابست

تجربه سنگ های دنیا



MARIANCE



GOLDEN BROWN



BAMBOO



BLACK GALAXY



دفتر فروش تهران ۴۰ ۲۰ ۱۰ ۲۶ نمایشگاه شهرک صنعتی شمس آباد ۵۶۲۳۶۵۴۴
www.solabest.ir info@solabest.ir



پروژه جواهری عبداللهی اجرا شده با سنگ : گلدن براون و امپرادور لایت اسپایدر



تولید کننده نفیس ترین انواع سبک های کلاسیک و مدرن مبلمان
طراحی در زمینه معماری داخلی و دکوراسیون فضاهای اداری، تجاری و مسکونی

THE WOOD INDUSTRY IN ARCHITECTURAL ART

Manufacturer of the most authentic classic house furniture
in diversified styles and supplier of the latest modern furniture and interior
architectural design and decoration of office, commercial and residential spaces

کارخانه و دفتر مرکزی: ایران- تهران، جاده آبدلی، خیابان ۳۵ متری اتحاد، خیابان ۱۵، شماره ۱۸، تلفن: ۷۷۳۳۹۰۱۸، فکس: ۷۷۳۴۵۵۴۴
نمایشگاه میرعماد: ایران- تهران، خیابان شهید بهشتی، خیابان میرعماد، شماره ۵۹، کد پستی ۱۵۸۷۸۵۳۵۳۸، تلفن: ۸۸۷۵۲۰۱۳ - ۸۸۷۴۰۳۷۵، فکس: ۸۸۷۴۰۳۷۶
نمایشگاه بازار مبل شماره ۱: ایران- تهران، یافت آباد شرقی، تقاطع بزرگراه آیت الله سعیدی، مجموعه بازار مبل شماره ۱، طبقه اول، شماره ۳۱۲، تلفن: ۶۶۳۱۲۷۸۹-۹۰، فکس: ۶۶۳۱۲۶۲۶
نمایشگاه بازار مبل شماره ۳: ایران- تهران، بزرگراه آیت الله سعیدی، نرسیده به چهارراه یافت آباد، بازار مبل شماره ۳، طبقه اول، شماره ۱۰۷، تلفن: ۶۶۱۹۳۲۱۳-۱۴، فکس: ۶۶۱۹۳۲۱۵
WWW.SANATE-CHOOB.com Email: info@sanate-choob.com پست الکترونیکی:



گروه معماری آمیتیس



ویلاي لوسان، معماری از گیسو حریری و مژگان حریری



www.amitishome.com

تهران، خیابان میرداماد، پلاک ۳۵۲، واحد ۱
تلفن: ۰۲۱-۲۲۲۲۴۶۵۷

طراحی، نظارت و اجرا
مسکونی، اداری و تجاری

برنامه جهانی غذا



با کمک شما می‌توان جان هزاران انسان گرسنه را هنگام وقوع بحران نجات داد

با بزرگترین آژانس بشردوستانه دنیا در مبارزه با گرسنگی همراه شوید.
شماره حساب بانکی: ۰۱۱۵۶۹۴۴۵۶ بانک تجارت، شعبه اسکان - کد ۰۳۳
شماره کارت: ۶۲۷۳۵۳۹۹۹۱۶۶۴۳۳۲ به نام برنامه جهانی غذا



مجتمع آموزشی
بن‌زهار
Bonzhivar
Technical & Vocational

دوره‌های مجتمع آموزشی بن‌زهار

معماری داخلی • دکوراسیون داخلی • طراحی ایرانی
پکیج نرم افزارهای تخصصی • عکاسی

دوره‌ای متمایز و متفاوت با رویکرد مهارتی و کاربردی

برخی از مزایای مدارک بین‌المللی مجتمع آموزشی بن‌زهار

اخذ تسهیلات کارآفرینی • اعتبار بین‌المللی مدرک • حضور برجسته‌ترین اساتید کشور
سهولت استخدام در شرکت‌های داخلی بین‌المللی و کشورهای خارجی

TCS
—ISO 10015:1999—



تهران | خیابان پاسداران | ابتدای خیابان دولت | پلاک ۱۲ | طبقه دوم

Designed by RS / 09126356308

۲۲۷۹۲۵۹۷ | ۲۲۷۹۱۴۵۴ | info@bonzhivar.ir | www.bonzhivar.ir

Bonzhivar_institut

@Bonzhivards

SARO GLOBAL®

ساروگلوبال ، عرضه کننده محصولات سارو و لومباردی

 [Instagram.com/saroglobal](https://www.instagram.com/saroglobal) تلفن : ۰۲۱ - ۶۶۷۵۱۸۹۱

 [Telegram.me/saroglobal](https://www.telegram.me/saroglobal) نمابر : ۰۲۱ - ۶۶۷۵۱۸۹۰

 www.Saroglobal.ir

Lombardi[®]



SARO GLOBAL[®]

ساروگلوبال ، عرضه کننده محصولات سارو و لومباردی

یک گام فراتر
ONE STEP AHEAD



PHILPA
system

www.philpa.com

تهران، شهرک غرب، بلوار فرحزادی، دادمان غربی
تقاطع پل یادگار امام، شماره ۵، ساختمان فیلیپا

تلفن: ۰۲۱ - ۸۸ ۰۹ ۵۳ ۰۵

فکس: ۰۲۱ - ۸۸۳۶ ۷۱ ۴۳

مبلمان اداری و پارتیشن

فیلیا پیتم



nobilia

شرکت پارس گیت Pars Gate Group

نماینده رسمی و انحصاری شرکت نوبیلیا در ایران



www.parsgate.com info@parsgateco.com [nobilia.kitchen](https://www.instagram.com/nobilia.kitchen)

+98-26111239 +98-26452958/+98-26452787



red design award



nobililia

Quality made in Germany



جهت کسب اطلاعات بیشتر و بازدید با
شماره های زیر تماس حاصل فرمایید.
تلفن: ۰۲۱ ۲۶ ۴۵ ۲۷ ۸۷
۰۲۱ ۲۶ ۴۵ ۲۹ ۵۸
دورنگار: ۰۲۱ ۲۶ ۱۱ ۱۲ ۳۹



Bennett Showroom - Tehran - Iran

BENNEXT®

Modern Kitchen
Design . Engineering & Construction



BENNEXT



WWW.BENNEXT.COM



0936 629 4466



Bennext@yahoo.com / Info@bennext.com

عكاسى تخصصى معماری و معماری داخلی

زیر نظر حسین برازنده

Professional Architectural Photographer



HONAR-E MEMARI

آرامگاه کمال الملک



Architect_Photography

021-22677853

09121460483

پروبانند PROBAND

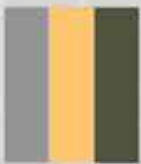
پروفیل های کنج و بین سطوح



Corner & Between Surfaces Profiles

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

IN THREE
COLORS



+98 21 2207 1567
+98 21 2237 9868
+98 21 2207 2354
proband.co@gmail.com

WWW.PROBANDCO.COM



هنر معماری قرن منتشر کرد

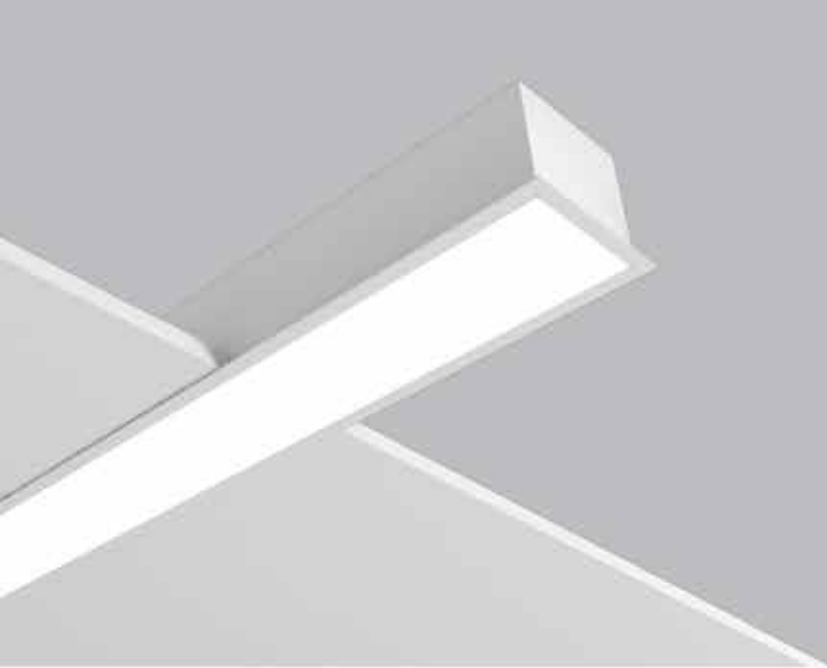
فرم در معماری

۱۰۰۱ صورت از معماری



HONAR-E MEMARI

www.aoa.ir




چراغ خطی توکار



- معماری نور
- طراحی و مشاوره نور
- تولید چراغ های LED
- تولید تجهیزات نوری

 021 22 63 91 63

 @fadlighting

 info@fadco.ir

 www.fadco.ir

No.20-South Kaveh Blvd-Sadr Highway- TEHRAN-IRAN

انتشارات هنر معماری قرن منتشر کرد:

هوشنگ سیحون

معامل نفیاش هنرمند

جایگاه و نقشی که هوشنگ سیحون در معماری و سنت ایرانی دارد، کمتر از همتای سویسی-فرانسوی او، لو کوربوزیه یا اسکار نیمایر در میراث باروک کشور برزیل نبوده است. هوشنگ سیحون از سوی اتحادیه‌ی بین‌المللی معماران به‌عنوان «یکی از معدود معمارانی که در جغرافیای وطن خود، فراتر از معیارهای جهانی مدرنیته عمل کرده» شناخته شده است. وی ضمن اقتباس از اصول جهانی مدرنیسم، آن را با اهداف کاربری، شیوه‌ی ساختار و متریا‌های منطقه‌ی خود و حساسیت‌های بومی فرهنگ ایرانی مطابقت داده است.

آرتور اریکسن



۶۸۸ صفحه، قطع رحلی بزرگ (۲۳×۲۳ سانتیمتر)، تمام گلاسه، با چاپ و صحافی نفیس
قیمت با احتساب ۲۰٪ تخفیف ۳۴۰,۰۰۰ تومان با خرید حضوری از دفتر هنر معماری یا خرید آنلاین از سایت هنر معماری



تعدادی از دانشجویان به همراه سیحون در سفرهای دانشجویی به کاشان، ۱۳۲۴

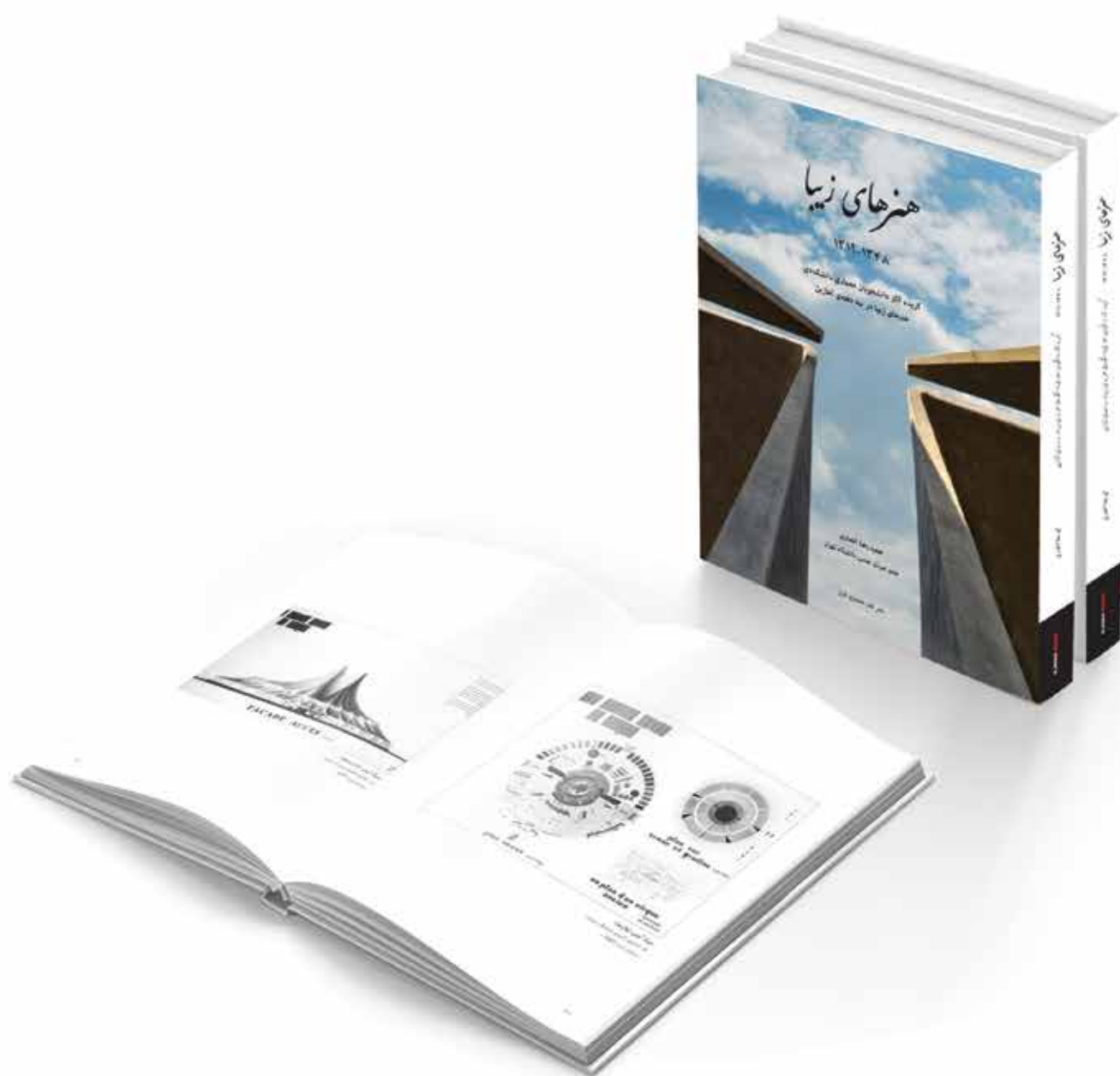


از سمت چپ: هوشنگ سیحون، محمدکریم پیرنیا، اتللو زاوارونی و رستم وُسکانیان، اصفهان، ۱۳۴۹

هنرمعماری قرن منتشر کرد...

هنرهای زیبا

گزیده آثار دانشجویان معماری دانشکده‌ی هنرهای زیبا در سه دهه‌ی آغازین ۱۳۴۸-۱۳۱۹

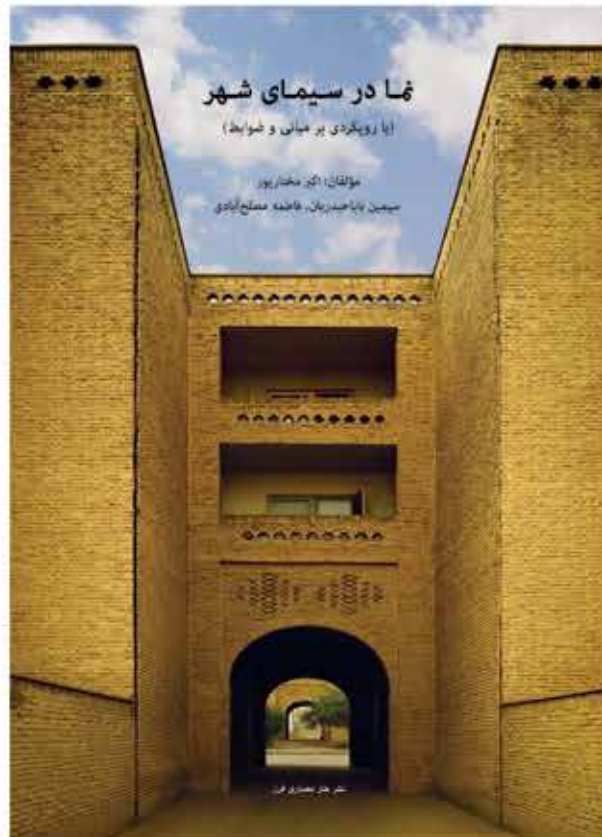


HONAR-E MEMARI

www.aoa.ir

هنر معماری

به زودی منتشر می‌شاید





DND BY MARTINELLI® is the brand of FMN MARTINELLI S.p.A., a leading company in the production of handles. The idea of DND® stems from a desire to produce handles with outstanding nobility and elegance, making them essential furnishing accessories for all homes.

Our products are the result of passion and expertise gained over almost 50 years of history. DND BY MARTINELLI® is bringing the full force of the true Made in Italy and the Confidence of buying products of the highest quality. The entire production process of our company is ISO 9001 certified. While high quality standards are guaranteed by the robotic plants, it is the artisanal finishing work that really adds value to each product, transforming it into a prestigious design object.



فروشگاه احمدی (۱۱۰) خیابان امام خمینی، بعد از خیابان میردامادی، پلاک ۱۷۷ تلفن ۶۶ ۷۶ ۷۶ ۴۲	فروشگاه احمدی (نگین شیراز) خیابان ملاصدرا، خیابان شیراز شمالی، پلاک ۱۶۵ تلفن ۸۸ ۰۴ ۹۰ ۰۴	فروشگاه احمدی خیابان سهروردی شمالی، نبش خیابان متحیری، پلاک ۵۶۳ تلفن ۸۸ ۵۰ ۵۰ ۳۰
فروشگاه احمدی (مجیدیه) خیابان استاد حسن بنا شمالی نبش خیابان قدس، پلاک ۵۰۹ «به زودی افتتاح می گردد»	فروشگاه احمدی (یکتا) خیابان سهروردی جنوبی، نبش خیابان حسامزاده حجازی، پلاک ۱۳ تلفن ۷۷ ۵۳ ۵۶ ۳۰	فروشگاه احمدی خیابان آیت الله کاشانی، بین وفا آذر و عقیل، پلاک ۳۴۸ تلفن ۴۴ ۰۳ ۶۵ ۹۳



AHMADI GROUP

Architecture

معماری



RAMMED EARTH ARCHITECTURE

دو وجه از معماری امروز ایران

تحریریه‌ی هنر معماری

استقبال قوی از استدلال ضعیف

امروز، ما از هدف دور افتاده‌ایم و فراموش کرده‌ایم چرا معماری می‌کنیم. به راستی، چه اتفاقی برای معماری ایران در روزگار معاصر افتاده است؟ به نظر می‌رسد معماری معاصر ایران به پیکسل و تصویر تنزل پیدا کرده و کل پژوهش معماری معاصر ایران تبدیل به رقابتی برای نشر تصاویر دستکاری شده در فضای اینترنت گشته است. جای خالی مبانی نظری و «گفتمان انتقادی» در معماری ما به شدت خالی است و دانشجویان ما فقط تصویر غیرواقعی می‌بینند. اکنون خطر «برداشت عکسی و صوری» از جریانات روز معماری جهان، بیشتر از روزگاری است که دانشجویان نسل اول دانشگاه تهران، فقط تصاویر مجله‌های فرانسوی زبان را، آن هم با تأخیر چندماهه نگاه می‌کردند. در آن زمان اوضاع بهتر بود، زیرا یک استدلال و بحثی پشتِ دور میز نشست‌های دانشجویان وجود داشت و ایشان در باب چگونگی ساخت آثار بحث می‌نمودند، اما امروز چگونه است؟

امروز، استدلالی که برای ارائه‌ی یک اثر عنوان می‌گردد، بیشتر شبیه سناریویی تنظیم شده برای سخنرانی یک مقام است تا نگرشی انتقادی به وضع موجود و ارائه‌ی راهکار. در پشت این متون عجیب، ما درگیر رفع مسائل سطح پایین شده‌ایم و گمان می‌کنیم روزگاری، این وضع تمام شده و وارد وادی جدیدی می‌گردیم، اما این کاملاً اشتباه است. این زیر و زبر، هردو تهدید هستند. بحث و گفتمان در تاریخ از جایگاه والایی برخوردار بوده است و ریشه‌ی آن را می‌توان به دلفی در یونان باستان و تالار مشاوران پادشاهان ایرانی رساند. برای ایجاد یک گفتمان انتقادی، نخست، باید درک عمیقی از فرهنگ معاصر جهان و جایگاه کنونی خود داشته باشیم تا بتوانیم به سلامت این راه را بپیماییم. این وضعیت باعث ایجاد یک کیفیت جست‌وجوگر در بین مردم و معماران ما می‌گردد و ما معماران باید به وظایف اجتماعی خود واقف باشیم و بتوانیم فرق بین محیط زیست و طبیعت را برای مردم توضیح دهیم. اگر امروز مردم نسبت به طراحی و ساخت غرفه‌ی ایران در اکسپو بی‌تفاوت هستند، علت در عدم قدرت تشخیص ایشان نهفته است که ریشه‌ی آن نیز به خود ما بازمی‌گردد. لزوم وجود یک فایده‌ی اجتماعی در پشت هرکاری (به‌ویژه امر معماری)، آشکار است. با روندی که ما در پیش گرفته‌ایم، چیزی از معماری معاصر ما در تاریخ نخواهد ماند. امروز معماری ما تبدیل به ماشین پخش اطلاعات شده است و اثرگذاری پروژه‌های ما در حد بسیار سطحی باقی مانده‌اند. نشر اثر مهم نیست و کلکسیون ساختن در عصر اطلاعات ارزشی ندارد، بلکه اثرگذاری است که ما را به پیش می‌برد.

برخلاف تصور حاکم، امکانات و تجهیزات در پیشبرد ما چندان نقشی ندارند، بلکه این استعدادهای انسانی است که ارزشمند می‌باشند. آینده، یعنی تحلیل و ایجاد موضع انتقادی نسبت به وضع کنونی و این چیزی است که ما امروز در معماری‌مان نمی‌بینیم. در بین انبوه پروژه‌ها و تریبون‌های اطلاع‌رسانی، اقدامات و آثاری که ارزش انتقادی داشته باشند، نایاب شده‌اند؛ زیرا فراموش کرده‌ایم که این انرژی نقد است ما را به اینجا رسانده، نه حجم انبوه اطلاعاتی که در حال انباشته شدن هستند و با بداخلاقی تمام، به جای ارائه‌ی پاسخ شفاف و منطقی به منتقدان معماری خود، اغلب تلاشی بیهوده برای بایکوت و حذف آنها می‌ماییم. رفتاری که دیگر در هیچ تفکر توتالیتری، جایگاهی ندارد. ایجاد قلمروهای جدید در معماری نیازمند تعمیق اندیشه است، نه انبوه تصاویر؛ نیازمند گفتمان انتقادی، نقد و تحلیل است.

تخریب، ترغیب و تحرک

عدم تحرک و پویایی، حتی آبی زلال را به مردابی آلوده و مخوف تبدیل می‌کند، چه برسد به معماری یک کشور. معماری ایران از بی‌انگیزی و عدم اقدام رنج می‌برد و شجاعت گام برداشتن رو به جلو را ندارد، زیرا از احتمال تخریب، بیش از امید به ترغیب، می‌ترسد. ما در معماری ایران، به دلایل بسیاری، در فضای رخوت، سکوت، مدارا، لابی‌گری و پنهان‌کاری به سر می‌بریم. این وضعیت، قطعاً، دستاوردی بهتر از آنچه که تاکنون به دست آورده‌ایم نخواهد داشت. مجموعه‌هایی که شجاعانه به این وضعیت یورش می‌برند و می‌کوشند از جایگاه نقد و نظر، به «خود درمانی» و «القای شجاعت به دیگران» بپردازند، در این بین موفق‌تر از سازمان‌هایی خواهند بود که به مدارا و حرکتِ چراغ خاموش اعتقاد دارند. حال، شاید زمان آن رسیده باشد که صادقانه از خود سؤالاتی بپرسیم و خالصانه در راه اعتلای معماری ایران اقدام نماییم – جریانی که آغاز شده و ما تمایل داریم به آن شتاب بخشیم. همان‌گونه که پیش‌تر عنوان نمودیم، جهان با گفتمان انتقادی و کالبدشکافی معماری خود است که مسیر تئوری و اندیشه را به پیش می‌برد. در این راه، نقد و تحلیل موجب ترغیب افراد شده، هر فردی را وادار به تحرک می‌کند و این دقیقاً همان چیزی است که ما در ایران به آن نیاز داریم: ترغیب و تحرک. تخریب در هیچ حالتی به صلاح نیست، حتی آنجا که موجب زایشی نو می‌گردد. روش هیچگاه هدف را توجیه نکرده و نخواهد کرد؛ در عوض، ترغیب، یعنی ایجاد حساسیت، تغییر نگاه، جلب توجه به مسئله‌ی مهمی که در تاریکی قرار گرفته، حرکت به سمت موضوعی بهتر و خلاصه آنکه به معنای ایجاد انگیزه برای اقدام است. ترغیب در هر حالتی خوب است، زیرا در هر امری، جزئی از خوبی و پیشرفت وجود دارد و چه بسا که نقطه‌ی آغاز هر گفتمانی، همان ترغیب جزء کوچک باشد و نه تخریب. جالب آنکه اگر فرد یا جریانی به اقدام دست زده و به کنکاش در مسئله‌ای بپردازد، مورد نکوهش قرار گرفته و یاغی، خودسر و چاپلوس خوانده می‌شود – حتی اگر ترغیب بجا بوده باشد. از این منظر، ایجاد گفتمان انتقادی با رنگ و بوی ترغیب و کمک به هم به جای تخریب جریان‌های موازی یکدیگر، می‌تواند به عنوان گامی مثبت در حوزه‌ی رسانه‌های معماری و به‌طور کلی فضای معماری ایران مطرح گردد.

ارزش‌های پنهان و تلاش‌های ما در هنر معماری ۴۲

هنر معماری در چنین اتمسفری قدم به جلو برمی‌دارد. یک سال از اعطای نخستین «نشان معمار سال ایران» می‌گذرد و ارزش واقعی این نشان، امروز، بیشتر عیان می‌گردد. جالب آنکه در این زمینه نیز استدلال قوی دست بالا را داشت و در نهایت ترغیب بزرگ نشان معمار سال ایران، بر همه‌ی تخریب‌ها فائق آمد و تحرک مناسبی را به حرفه تزریق نمود. این نشان، محصول احساس نیاز برای تقدیر از افراد مؤثر بر جریان معماری ایران می‌باشد و در دومین دوره‌ی خود، با هدف ترغیب حرفه به انجام امور پژوهشی، به بیژن شافعی، ویکتور دانیال و سهراب سروشیانی از گروه معماری دوران تحول اهدا گشت. ما معتقدیم این حرکت، بر شوق انجام مطالعات حقیقی پژوهشی می‌افزاید و موجب آن تحرک مدنظر برگزارکنندگان خواهد گردید؛ یعنی احساس تحرکی که حاصل نگرانی تنزل ما به عکس و تصویر شده و نیاز به مبانی نظری و پژوهش معمارانه. به غیر از بخش ویژه‌ی معمار سال ایران، یکی دیگر از عرصه‌های فراموش شده در معماری معاصر، موضوع ساخت، به‌طور کلی و مبحث «مصالح ساخت» به طور خاص می‌باشد. مصالح را نباید در معماری فراموش کرد، زیرا جزئی از مسئله‌ی معماری نیست، بلکه خود آن است. این مصالح بودند که انقلاب صنعتی را به پا کردند و این مصالح هستند که به دنبال انقلاب دیجیتال در معماری می‌باشند، قیمت ملک را تغییر داده و اگر شما بهترین زمین، در بهترین نقطه‌ی ایران را با بدترین مصالح اجرا کنید، مشتری شما را نکوهش خواهد نمود. بحران معماری قرن بیست‌ویکم، بحران توجیه مخاطب در استفاده از مصالح و فناوری‌های نوین خواهد بود. ما در این شماره یکی از نوین‌ترین تکنیک‌های معماری در جهان با مصالحی یادگار از هزاران سال پیش را معرفی خواهیم نمود.

از نکات مطرح شده در بالا، می‌توان پلی برای ورود به دغدغه‌ی سوم ما در این شماره از فصلنامه زد و آن «وجود ریشه‌های فرهنگ مردمی در ظواهر مشکلات معماری» است. برای شفاف‌تر شدن منظور، می‌توان به مبحث نما پرداخت، زیرا موضوع خاک کوبیده، بجز اثرات مستقیم زیست‌محیطی و سازه‌ای، در نماسازی نیز تأثیرگذار است. وضعیت طراحی نماهای نامتعارفی که برای مدتی مرسوم شده‌اند، تنها ظاهر قضیه است، در عمق مسئله، اشتباه متداول مردم مبنی بر «مقاوم‌تر بودن نمای سنگی در مقابل آجری» حکم پیشران غائله را دارد. پس، بازار نماهای سنگی داغ‌تر شده و آجر، علی‌رغم محاسن خود، کم‌کم فراموش گشته است. این سوءتفاهم حاصل همان رخوت فکری‌ای است که پیش از این مطرح شد. باید پرسید نمای سنگی چگونه، با چه جزئیاتی و در کدام اقلیم مقاوم‌تر است؟ کدام سنگ استقامت بیشتری دارد و مهم‌تر از همه‌ی اینها، اساساً چه کسی نخستین بار این گزاره را مطرح کرده و چرا اکنون پاسخگو نمی‌باشد؟ با فرض صحیح بودن این گزاره، کدام دلیل و استناد علمی این موضوع را اثبات می‌کند؟ اگر به تمام مشکلاتی که معماری ما با آن گلاویز است بنگرید، این ریشه‌ی خلأ فرهنگ مردمی را مشاهده خواهید نمود و درمی‌یابید که ریشه‌ی بروز چنین مشکلاتی در معماری ایران را باید در حوزه‌ی فرهنگ رفع نمود؛ یعنی «فرهنگ‌سازی» و نه چاپ بزرگ و افزایش دانشجویان، بلکه ایجاد گفت‌وگو و نقد بین خود معماران از یک سو و حوزه‌ی عمومی و معماران از سویی دیگر.

به غیر از بخش‌های کلیدی مذکور، ما در دیگر بخش‌های مجله نیز خط مشی مذکور را – اولویت‌دهی به مبانی نظری و دوری از تخریب و ایجاد ترغیب با هدف تحرک‌بخشی – حفظ کرده‌ایم. مطالعه‌ی تاریخ ۱۰۵۰۰ ساله به رسم شماره‌های پیشین همچنان ادامه دارد و قوم‌نشدان شناخته شده‌ی ماناها مورد پژوهش قرار گرفته شده است. بازخوانی کتاب ارزشمند رایزن و متن سخنرانی‌های کنگره‌ی معماری نیز در ادامه خواهد آمد. بخش نقد، همان‌گونه که عنوان شد، در این شماره بیشتر بر پایه‌ی متن و نظریات نقادان برتر معاصر استوار است تا بررسی معماران و آثار آنها. بخش مهم و جدید گونه‌شناسی (Typology) نیز از این شماره به مجله اضافه گردیده که ما در آن به معرفی گونه‌های جدید معماری اقدام نموده‌ایم. در این شماره، «پردیس‌های اداری» مطرح شده‌اند که اهمیت آنها در معماری امروز بسیار زیاد است و متأسفانه ما در این زمینه از دانش و تاریخ مدونی برخوردار نیستیم. امروز شاهد تبدیل هر فضای مسقفی به محیط اداری هستیم و متأسفانه قانون و سازمان‌های متولی همچون شهرداری نیز بر این بحران سرعت می‌بخشند. افزون بر این، امروز، شاهد هتک حرمت اغلب زون‌های مسکونی با کاربری‌های اداری هستیم و نظم محلات ما زیر سؤال رفته است – البته اگر پیش از این یک ساختمان گول‌آسای تجاری این کار را نکرده باشد. معرفی بنیاد مادر و کودک و اقدامات ایشان در ترویج پایداری اجتماعی و گریزی بر وضعیت چند بنای در حال تخریب، بخش‌های بعدی هنر معماری ۴۲ هستند. در نهایت، مجله با انتشار مقاله‌ای از امیر بانی‌مسعود در باب آموزش معماری از نظر ویتروویوس و همچنین یک مصاحبه از زها حدید، پیرامون سبک آموزش در AA، در دورانی که وی در آن مدرسه حضور داشت، پایان می‌یابد.

پل‌های ارتباطی ما با شما

مؤسسه‌ی فرهنگی هنری هنر معماری قرن در یک سال اخیر، توسعه‌ی خود را با هدف افزایش ضریب اثربخشی در سطح جامعه‌ی هدف آغاز نموده و معتقدیم شرط نخست ورود به این عرصه، کیفیت است. هنر معماری همچنان به‌عنوان تنها مجله‌ای ایرانی با کاغذ ۱۵۰ گرمی و حداکثر قدرت کیفیت چاپ منتشر می‌گردد. قطعاً اشکالاتی نیز وجود دارند که باید مرتفع گردند و این مهم، بدون اعلام نظرات و انتقادات شما غیرممکن است. پس با ما همراه باشید و ما را در مجله، فضای حقیقی، وبسایت‌های رسانه‌ای و در شبکه‌های اجتماعی‌مان دنبال کنید و نقد نمایید! جریان‌سازی، رسالت ما به‌عنوان یک رسانه است. ما دسته‌بندی مخاطبانمان را به دو گروه «عام» و «خاص» قبول نداریم و بر این باوریم که همگان مخاطبان هستند، پس لطفاً «مخاطب فعال» ما باشید. ما می‌کوشیم با کمک و نقد شما دوستان و همراهان همیشگی سیستم عصبی این معماری را زنده نگه داریم و آن را به سمت زندگی سوق دهیم.

بیژن شافعی
ویکتور دانیل
سهراب سروشیانی
(گروه معماری دوران تحول)

معمار سال

۱ ۳ ۹ ۵



سال انتشار مجموعه کتاب‌های مؤسسه‌ی معماری دوران تحول

کتاب معماری نیکلای مارکف / سال انتشار: ۱۳۸۲
کتاب معماری کریم طاهرزاده بهزاد / سال انتشار: ۱۳۸۴
کتاب معماری وارطان هوانسیان / سال انتشار: ۱۳۸۷
کتاب معماری آندره گدار / سال انتشار: ۱۳۹۴
کتاب معماری پُل آبکار / سال انتشار: ۱۳۹۵

سال تشکیل گروه معماری دوران تحول: اردیبهشت ۱۳۶۲

اعضای مؤسس:

ویکتور دانیل / متولد: ۱۳۳۵ ه.ش. - مشهد
بیژن شافعی / متولد: ۱۳۳۹ ه.ش. - مهاباد
سهراب سروشیانی / متولد: ۱۳۳۹ ه.ش. - کرمان

[تمامی تصاویر و اطلاعات از آرشیو گروه معماری دوران تحول]



↑ [عکاس: روهام اسماعیل اوغلی]

← [عکاس: حسین پیرزنده]

تصاویر این دو صفحه: اهدای لوح معمار سال ۱۳۹۵ (دومین معمار سال)، توسط دکتر سیروس باور (عضو مشاوران عالی هنر معماری) به گروه معماری دوران تحول در ایران (بیژن شافعی، ویکتور دانیل، سهراب سروشیانی)، کتابخانه‌ی ملی، جشن ملی دومین دوسالانه‌ی معماری، شهرسازی و طراحی داخلی ایران



سی‌وسه سال ریشه‌سازی برای معماری یک ملت

دومین دوره‌ی اعطای نشان معمار سال

راهگشا: عشق در معماری

در سال‌هایی که یورش ددمنشانه‌ی دشمنان این سرزمین، ساختارها و سیستم‌های کشور ما را درگیر، دچار فرسایش و تخریب می‌نمود، عده‌ای از بهترین نسل جوانان این کشور، راهی جبهه‌ها شدند تا از ارزش‌ها دفاع کنند. در همان ایام که عده‌ای در خون شریف خود می‌غلتیدند تا دشمن به خانه‌ها وارد نشود و مرزها امن باقی بمانند، در دریاها به شهادت می‌رسیدند تا آب‌ها آزاد باقی بمانند، در آسمان، در چشم به هم زدنی، تبدیل به دود می‌شدند تا سپهر همچنان آبی و روشن باقی بماند، همگی رفتند تا چراغ‌های خانه‌ها روشن بمانند و قلب‌ها بتپند؛ عده‌ای نیز ماندند تا برای نسل امروز نشانه باشند. روزگار ما را که دوران «آفر و ویژه‌ی سفرهای خارج از کشور» و «برندینگ»، دور زدن‌های اقتصادی، قرار گذاشتن‌های کاذب و سرقت‌های فرهنگی در فضای سایبری است فراموش کنید. در آن ایام، در همان ایامی که مردم بدون هیچ‌گونه صنف، میتینگ و اتحادیه، مثل کوه، لایه به لایه، قله به قله، پشت یکدیگر بودند، در همان ایام، عده‌ای دیگر از جوانان ماندند تا کمبودهای پشت خط را علی‌رغم محدودیت‌ها جبران کنند. در سال ۱۳۶۱ چند دانشجو و جوان تازه فارغ‌التحصیل معماری از پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، احتمالاً براساس علاقه‌ی شخصی و اشتراکات ذهنی و محدودیت‌های زمانه، دور یک میز نشستند و تصمیم گرفتند بیکار نباشند. اینکه این جوانان، آن روزها می‌خواستند چه کاری انجام دهند، مهم نبود؛ اینکه ایشان کوشیدند تنها یک گروه تشکیل دهند و تنها معمار سازنده و یا طراح نباشند مهم است. روزگار ما را که روزگار گروه‌ها، احزاب، باندها و کلونی‌های رنگارنگ در عرصه‌ی معماری است، فراموش کنید، در آن ایام، همین نفس تشکیل یک کارگروه علمی ویژه با رویکرد فرهنگی مهم بود. باین‌حال، چندین سال طول کشید تا این گروه جوانان عملاً بتواند وارد فازی شود که برای آن ارزش معنوی قائل بود – آن روزها، بستر مطالعات که ماند، حتی بستری به اسم معماری نیز مهیا نبود و حتی ایده‌هایش را هم تجمل می‌خواندند!

لازم به یادآوری برای مو سپیده‌های معماری نیست که آن روزها، از سیما تا تیرآهن، کوپنی بود و معماری تا حد سرپناه‌سازی و شیلترهای دفاعی برای موشک‌باران، تنزل یافته بود. شاید این اقتضای زمانه بود، اما حتی در همان ایام عده‌ای بودند که به فردها می‌اندیشدند. «نبود راهکار سازمان‌یافته و مؤثر برای هدایت و حمایت از اهل پژوهش، نبود ادبیات تحلیلی و تاریخی، سختی دسترسی به منابع کتابخانه‌ای و سختی دوچندان مطالعات میدانی و حتی تاریخ شفاهی» باعث می‌شد پروژه‌های پژوهشی اغلب متلاشی شوند یا افراد از فعالیت انصراف دهند. روزگار ما را فراموش کنید که منافع مادی، افراد را وادار به همه کار می‌کند، آن روزها، در این قبیل کارها، عشق، همه کاره بود و بس!

راهبند: پول در معماری

متأسفانه در این تجربه نیز مشکلات مالی، سد راه نظریه‌پردازی شده بود. باین‌حال، مرز اندیشه به واسطه‌ی قدرت عشق و نیازی در درون افراد توسعه می‌یافت. این نیاز درونی، نه فیزیکی، بلکه بیشتر نیازی معنوی است و بیشتر از آنکه روی عضلات شما اثر بگذارد، روی سیستم اعصابتان مؤثر است. نیازی ترکیبی که علی‌رغم مفاهیم مختلفی که در خود دارد، اگر آن را تجزیه و تحلیل کنیم، جوهری ناب از احساس مسئولیت و تعلق خاطر را به دست می‌دهد. دانشجویان معماری داستان ما، در آن دوران، که حالا کم‌کم پخته‌تر شده بودند و به واسطه‌ی سفرهای معماری خود می‌کوشیدند تا بیشتر به ارزش‌های این خاک پی ببرند، مرزهای فعالیت گروه خود را توسعه دادند. باز هم لازم به تأکید است که به روزگار ما که روزگار ساختن هولدینگ‌ها، کارتل‌ها و شرکت‌های چندملیتی است نگاه نکنید، آن روزگاران، اگر هم توسعه‌ای در کار بود، توسعه‌های اقتصادی و عمرانی بود که می‌کوشید خرابی‌های پس از جنگ را جبران نماید. البته ما منکر آن تلاش‌ها نیستیم، اما کاش توسعه‌های علمی، فرهنگی و هنری نیز در دستور کار بخش خصوصی قرار می‌گرفت. هرچند خود این افراد می‌نویسند «سال‌های آخر دهه‌ی شصت، گروه به درک جدیدی از ضرورت‌ها رسید و در آغاز دهه‌ی هفتاد، فعالیت آزاد تحقیقاتی به وظیفه‌ای ملی و حرفه‌ای تبدیل شد» و ما این برداشت را حاصل تحصیل همان دوران خاکساری و فروتنی دانشگاه تهران می‌دانیم، نه برند پردیس هنرهای زیبای امروز. گسترش مباحث پژوهشی و ورود به مباحث میان‌رشته‌ای و یا اثرگذار بر معماری، از نتایج کوشش‌های این گروه در آغاز دهه‌ی هفتاد خورشیدی بود. هرچند برای تحقق این آمال و آرزوها، هنوز راهبندان بود.

راهکار: تلاش برای معماری

امروز که شما این متون را می‌خوانید، نزدیک به سی‌وسه سال از نخستین روزی می‌گذرد که این اندیشه‌ها و دغدغه‌ها شکل گرفتند. منتخبین ما، در این سال‌ها، بدون حاشیه و تخریب دیگران، کوشیده‌اند تا بخشی از هویت تاریخی معماری ما را شفاف سازند. استمرار ایشان بر محور اخلاق و پایبندی به روش پژوهش در گردآوری اطلاعات، می‌تواند برای ما الگو باشد. منتخبین ما در طی این سال‌ها، هر سند، تصویر و اطلاعاتی را که می‌توانستند، به هر کوششی که امکان‌پذیر بود، گردآوری نموده‌اند و به مرور زمان با نشر آنها در بین معماران، عملاً به مبارزه با جعل و تخریب سیستماتیک هویت تاریخی معماری ما به پا خواسته‌اند. این باعث تأسف است که از این دست افراد در ایران، انگشت‌شماری بیش نداریم و همین وضعیت است که نگاه ما را متوجه «گروه معماری دوران تحول» می‌نماید.

سرآغاز: ریشه‌سازی برای معماری یک ملت

ما معتقدیم «معمار سال» کسی است که بر انسانیت و حرفه‌ای‌گری در معماری ایران – و نه مرزهای دانش و کمنی آن – افزوده باشد. همچنان باور داریم این بخش از معماری ایران است که نیاز به امدادسانی، الگوسازی و جریان‌سازی دارد و کسانی که در این حوزه وارد می‌شوند، مشقت و تاوانی بیش از ریسک یک کار اقتصادی را پرداخت می‌نمایند.

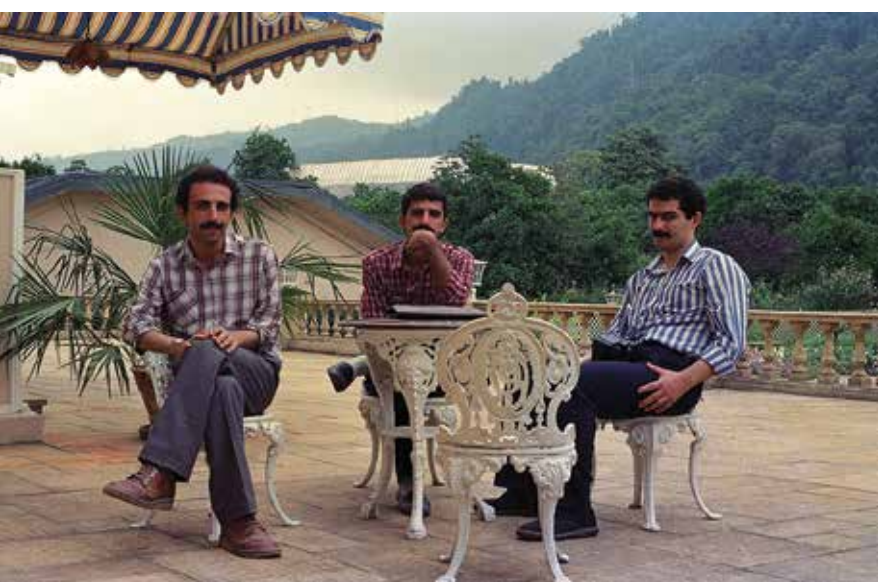
مؤسسه‌ی هنر معماری قرن با تمام زیرشاخه‌ها و سازمان انسانی و علمی خود، با افتخار، در دومین دوره‌ی برگزاری، بیژن شافعی، ویکتور دانیال و سهراب سروشیانی از «گروه معماری دوران تحول» را، به دلیل کوشش بی‌وقفه و خستگی‌ناپذیر در جهت ریشه‌سازی برای بخشی از تاریخ معماری ایران، به‌عنوان معمار سال ۱۳۹۵ اعلام می‌نماید. امیدواریم که این کوشش، با این سیاست‌گذاری، استمرار یافته و الگویی برای جوانان و دیگر اصناف معماری گردد. ما آن درخت تنومند ۱۰۵۰۰ ساله هستیم که بدخواهان در طول زمان، تیشه به ریشه‌مان زده‌اند و اکنون وظیفه‌ی ما، ریشه‌سازی است. ما باید ریشه‌ها را بازشناسیم، حفظ کنیم و زنده نگهداریم. «گروه معماری دوران تحول» هنوز هم می‌کوشد مرزها را توسعه دهد و دست از جریان‌سازی، الگوسازی، نوشتن تاریخ برای یک ملت و خدمت پشت خط، بر نمی‌دارد. حُسن اصلی این گروه، دوام و مقاومت در طی سال‌ها، استدلال علمی صحیح و منطقی، انداختن نورا فکن بر نقاط تاریک معماری ایران و روشن‌سازی افراد و مفاهیمی است که در هیپوی این روزها کمرنگ شده‌اند، هرچند هنوز کاملاً فراموش نشده‌اند.

گروه معماری دوران تحول، بنابر تحقیقات ما در سالی که گذشت، حداقل، روزی یک میلیون تومان خرج بخش پژوهشی خود کرده و این در حالی است که این گروه، خصوصی است و از هیچ بنیاد، نهاد، کانون، انجمن، سازمان یا وزارتخانه‌ای بودجه دریافت نمی‌کند. البته فقط هزینه کردن برای انتخاب، مطرح نبوده است. در واقع در نشان معمار سال ایران، قطعاً پیشینه‌ی برنده نیز مهم است، اما اقدامات ایشان در این سال، موجب جلب نگاه‌ها و حرکت رو به جلو بوده است. واقعیت این است که امروز، همه‌ی ما عشق به معماری ایران را در قلب‌هایمان داریم، بر احیای آن تأکید می‌ورزیم، همه می‌کوشیم به آن کمک نماییم، کدامیک از ما حاضریم به اندازه‌ی این گروه وقت و انرژی صرف مستندسازی معماری کشور نماییم؟ – آن هم به این میزان. گروه معماری دوران تحول، وارد فاز اجرایی و عملیاتی شده است و در حوزه‌ی کار می‌کند (نشر کتاب) که بازگشت سرمایه در آن بسیار کند، سنگین و اندک است. اینها ارزش هستند و برای ما، که خود در این زمین بازی می‌کنیم، ارزش حضور و سرمایه‌گذاری ملموس‌تر است. تیم پژوهشی ما اطلاعات خود را از واحدهایی گردآوری کرده است که به صورت سوم شخص با گروه معماری دوران تحول در ارتباط بودند و ایشان تا پیش از اعلام رسمی کسب افتخار در جشن و اختتامیه‌ی دومین دوسالانه‌ی ملی از روش کاری و هدف ما نیز اطلاعی نداشتند. این رویه‌ی پس‌نیز ادامه پیدا خواهد کرد.

این عزیزان، بیژن شافعی، ویکتور دانیال و سهراب سروشیانی گروه معماری دوران تحول، شجاعانه و با تمام وجود برای معماری ایران، در طول سی و سه سال گذشته، بخصوص در یک سال اخیر کوشش نموده‌اند و در روزهایی که ما در عمیق‌ترین رکود اقتصادی پس از جنگ جهانی اول خود به سر می‌بریم، این ارزش است. در روزهایی که ما بر مرکب خودبینی، خودخواهی و تخریب گروه‌ها و کسانی که برای این خاک در حال تلاش هستند به حد تمام و کمال، سوار شده‌ایم. قطعاً این گروه، شایسته‌ی دریافت نشان معمار سال ایران در سال ۱۳۹۵ می‌باشد، زیرا همچون هم‌نسلی‌های خود، فانوس‌ها را روشن نگاه داشته‌اند.



اولین دفتر گروه معماری دوران تحول، خیابان اسکندری شمالی (تخریب شده)



سفر اعضای گروه به رامسر، از راست - بیژن شافعی، سهراب سروشپانی و ویکتور دانیال



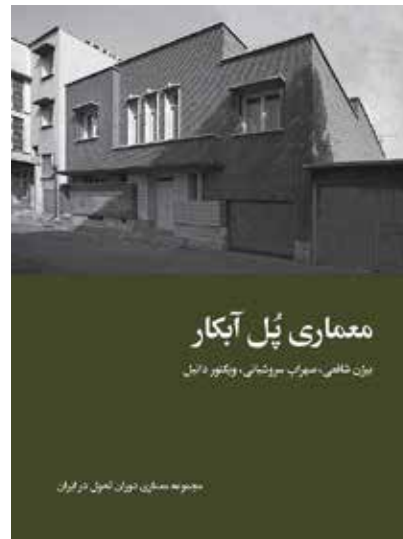
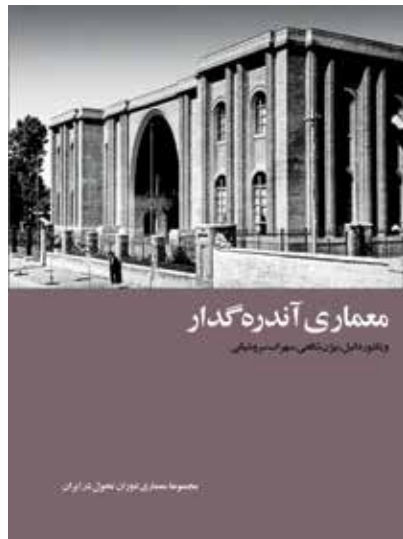
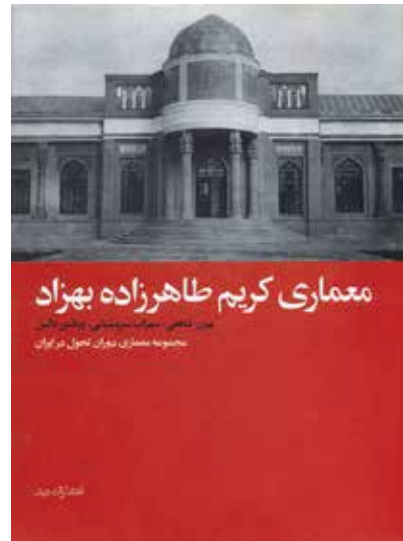
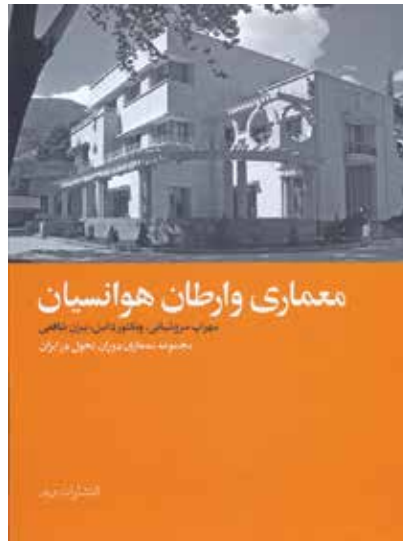
اولین سفر اعضای گروه، مسجد جامع ورامین



برخی از اسناد پژوهشی گروه معماری دوران تحول



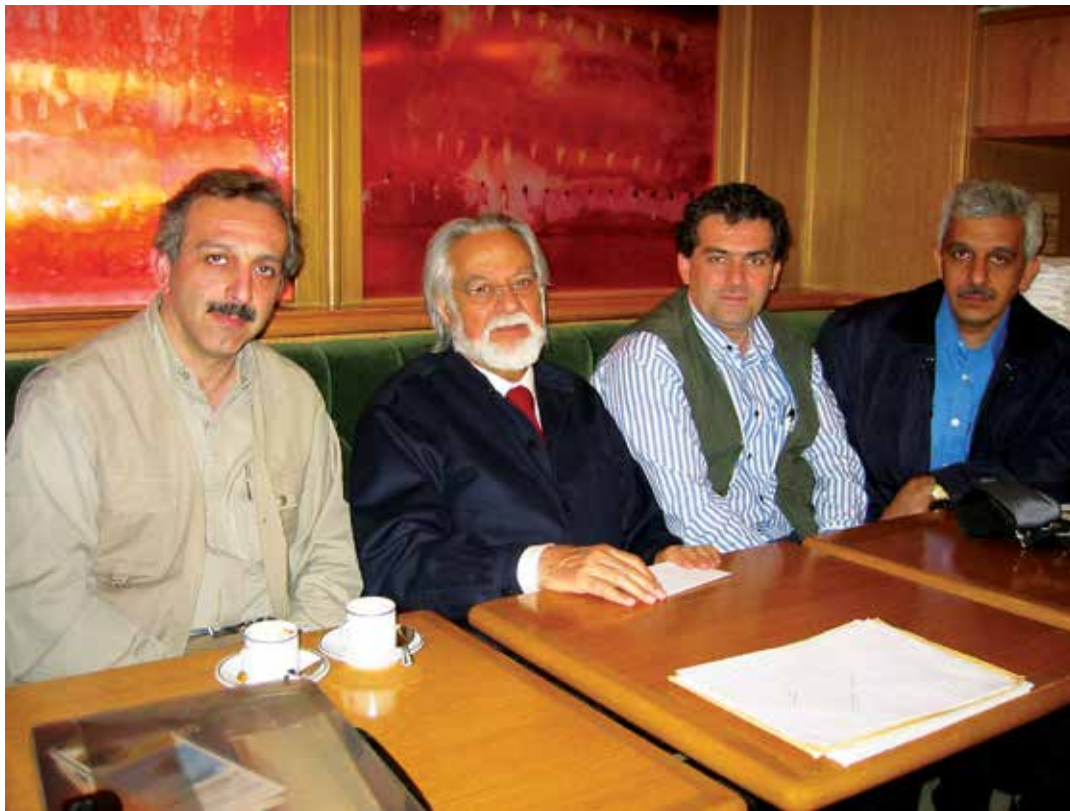
بیژن شافعی از اعضای گروه معماری دوران تحول در چاپخانه‌ی ایبانه در حال تست کیفی فرم‌های چاپی



مجموعه کتاب‌های منتشر شده ماه مهر از مؤسسه‌ی معماری دوران تحول در ایران



سفر اعضای گروه به پاریس، ۱۳۸۳



دیدار اعضای گروه با محمدرضا مقتدر، پاریس، ۱۳۸۳



دیدار اعضای گروه با عبدالعزیز فرمانفرمایان، پاریس، ۱۳۸۳



دیدار اعضای گروه با کامران دیا، پاریس، ۱۳۸۳



بیش از ده هزار سال هنر و معماری ایرانیان بخش سوم: حکومت ماناها (۶۰۰-۱۰۰۰ پیش از میلاد)

تحریریهی هنر معماری

مقدمه

بنابراین، با توجه به مطالب بیان شده، نمی‌توان ادامه‌ی مطالعه‌ی هنر ایران را بدون در نظر گرفتن این بخش از تاریخ ادامه داد. کاری که بسیاری از کتاب‌های تاریخی ما انجام داده‌اند و پس از بررسی عیلامیان، مستقیماً ورود آریایی‌ها و تشکیل حکومت‌های ماد و سپس هخامنشی را توضیح داده‌اند. جورج کامرون در کتاب خود می‌نویسد: «تاریخ‌هایی که درباره‌ی ایران نوشته‌اند، علی‌الرسم با کوروش پارسی آغاز می‌شوند و عموماً با اسکندر مقدونی پایان می‌یابند. در حال حاضر اثر یگانه‌ای که به صورت جامع به تاریخ فلات ایران پیش از استیلای کوروش در این سرزمین بپردازد در دست نیست. این امر مایه‌ی تأسف است، زیرا هیچ پژوهشگر جدی تاریخ‌خوار نزدیک باستان نمی‌تواند تاریخ عیلام و دیگر اقوام پیش از استیلای کوروش، که در بخشی از فلات ایران ساکن بودند، را نادیده بگیرد.» (کامرون، ۱۳۷۲: ۱)

ریچارد فرای نیز، بومیان فلات ایران و تمدن آنها را چنین ارزیابی می‌کند: «آشکار است که ایرانیان چون به فلات ایران رسیدند، با بومیانی روبرو شدند که در مراحل مختلفی از تمدن بودند. پیش از آمدن آنها در ایران غربی، هوریان به دشت‌های شمالی فرود آمدند و عیلامیان بر جنوب تسلط یافتند. در میان گروه‌های مختلف می‌توانیم از هوریان و سپس اورارتویان و ماناییان در بخش شمالی و عیلامیان با کاسیان در بخش جنوبی یاد کنیم ... گروه‌های دیگر عبارت‌اند از گوتیان (قوتیان) و لولوبیان که در نوشته‌های میخی کهن‌تر به آنها اشاره شده است.» (فرای، ۱۳۸۲: ۵۵)

در شماره‌ی پیشین از سری مقالات ۱۰۵۰۰ سال هنر و معماری ایران، به بحث درباره‌ی یکی از قدرتمندترین حکومت‌های مستقر در جنوب‌غرب ایران، یعنی عیلام، پرداختیم که تا سال ۶۴۴ ق.م. بر این ناحیه فرمانروایی می‌کردند؛ اما در این حین، حکومت‌های کوچک و بزرگ دیگری نیز در منطقه‌ی ایران مستقر بودند که از آن جمله می‌توان به تمدن مانا اشاره نمود. این حکومت، با آنکه پهنه‌ی نسبتاً کوچکی را نسبت به عیلامیان زیر سلطه‌ی خود داشت، اما بعدها در تشکیل حکومت یکپارچه‌ی ماد بسیار مؤثر بوده و نقش مهمی را در جوانب مختلف حیات ایران ایفا نمود (تصویر ۱). همان‌طور که پژوهش‌های فراوانی نشان می‌دهند، هنر هخامنشیان - که از جهات مختلف با بسیاری از تمدن‌های منطقه‌ی شرق در رقابت تنگاتنگ قرار دارد - مدیون جوامع عیلام و ماد، مانا، اورارتو، بین‌النهرین، مصر و یونان می‌باشد - که البته نقش عیلام و ماد در آن پررنگ‌تر است (ولایتی، ۱۳۸۹: ۸۸). ولی به‌هرحال، تأثیرگذاری تمدن‌های قدیم بر یکدیگر، همواره از آن مواردی بوده که دانش‌پژوهان بر آن اتفاق نظر داشته‌اند. آرتور پوپ در این خصوص می‌نویسد:

«قبایل مهاجر ایرانی، که از شمال و شرق می‌آمدند، مدتی در ناحیه‌ی شمال باختری ایران سکونت می‌گزیدند و از بناهای سده‌های نهم و هشتم ق.م. فنون معماری و ذوق و سبک کسب کردند. آنان این دستاوردهای مهم فرهنگی را با خود به وطن نهایی‌شان، ایران جنوبی، بردند که تأثیر آنها نخست در مشهد، مادر سلیمان و سپس در تخت‌جمشید و شوش دیده می‌شود.» (پوپ، ۱۳۷۰: ۲۱)

→ بازوبند مانایی در زیویه، موزه‌ی ایران باستان

[Retrieved August 30, 2016. From <http://louvreabudhabi.ae/en/collection/Pages/from-the-collection.aspx?itemId=173>]

سیاسی بازی کرده است. با توجه به منطقه‌ی جغرافیایی، نام این قوم برای اولین بار در کتیبه‌های شَلْمَنَصِر سوم (Shalmaneser III)، پادشاه آشوری متعلق به ۸۴۳ ق.م، آمده است (Luckenbill, ۱۹۲۶: ۲۳۵) که البته علت اصلی آن را می‌توان تابعیت و بعدها داشتن روابط حسنه با آشوریان دانست. از دیگر متون قابل استفاده، متون اورارتویی، منابع بابلی و همچنین کتب متفرقه‌ی دیگر، مانند تورات و نوشته‌های هروdot می‌باشد. همچنین در کتاب ارمیای نبی، باب ۵۱، آیه ۲۷، از پادشاهی‌های آرارات، مانا و آشکناز سخن رفته است که با دولت آشور به پیکار برخاسته بوده‌اند، کشور مانا جذب ماد شد و تاریخ مانا با تاریخ ماد در هم آمیخت (بهزادی، ۱۳۷۱: ۱۰۴۶).

آنطور که از منابع برمی‌آید، دولت مانا در ابتدا تابع حکومت اورارتویی بود و سال‌های ۷۴۳ تا ۷۳۰ ق.م. دوران سعادت و شکوفایی این قوم محسوب می‌شد. شکست

ریچارد فرای در این میان و در ادامه‌ی سخنان خود، اهمیت ماناها را از نظر بررسی تاریخ ایران، حتی مهم‌تر از آشوریان دانسته و بیان می‌کند که برای شناخت بیشتر درباره‌ی تاریخ ایران پیش از اسلام، بررسی و شناخت این تمدن ضروری است، زیرا این قوم با اقتدار خود، سراسر یا بخشی از شکوه و نجد ایران را در تصرف خود داشته‌اند (همان: ۵۶). در واقع وی آشنایی ما با تاریخ گذشته‌یمان را در گروی مطالعه‌ی بیشتر تمامی این اقوام کوچک و بزرگ مستقر در فلات ایران، به‌خصوص تمدن‌های نامبرده می‌داند و بر آن تأکید می‌ورزد.

چنانکه از متون برمی‌آید، ایرانیان باختر، برخلاف مرکز، پا به پای سفالگری به هنرهای دیگر مانند فلزکاری، بافندگی، شیشه‌گری و نساجی نیز مشغول بوده‌اند و اغلب آثار به دست آمده از آنها مفرغی است. صنعت بافندگی، از ابداعات مردمان ساکن زاگرس (غرب ایران) بوده و از آنجا به دیگر



تصویر ۱. محدوده‌ی تقریبی تمدن‌های گذشته [Yelena, 2010: 4]

پادشاه اورارتو به دست آشوریان، به ناگاه، دولت مانا را در رأس آذربایجان امروزی ایران قرار می‌دهد و در نتیجه، در دهه‌ی دوم و سوم سده‌ی هشتم پیش از میلاد، کشور مانا تمامی نواحی جنوبی دریاچه‌ی ارومیه و بخش مهمی از رود قزل‌اوزن و نواحی جنوبی آن و همچنین کرانه‌ی شرقی ارومیه و فاصله‌ی بین ارس و ارومیه را شامل می‌شود؛ به عبارت دیگر، اراضی مانا و نواحی تابع آن به احتمال زیاد، با آنچه در آینده «ماد کوچک» نامیده می‌شود و در آذربایجان کنونی قرار دارد، منطبق است (بهزادی، ۱۳۷۱: ۱۰۴۸).

مطالعات درباره‌ی این دوره‌ی تاریخی، با کشف منطقه‌ی زیویه توسط پسری چوپان در سال ۱۳۲۵ ه.ش.

نقاط غربی یا شرقی فلات، بین‌النهرین، هند و آسیای میانه رفته است (سلیمان‌زاده، ۱۳۸۵: ۶). تمامی این سخنان اهمیت بررسی این دوران تاریخی را روشن‌تر می‌نمایند. در مقاله‌ی پیش رو نیز سعی شده تا به مطالعه‌ی دوران حکومت ماناها بر شمال‌غرب ایران و تاریخ و هنر آن پرداخته شود که فاصله‌ی تقریبی قرن‌های ۱۰ ق.م. تا ۶ ق.م. را در برمی‌گیرد.

ماناها

«مانا» نام جامعه‌ای است که در آغاز هزاره‌ی اول پیش از میلاد، در نزدیکی دریاچه‌ی ارومیه شکل گرفته و طبق منابع آشوری، به مدت تقریبی ۲۵۰ سال، نقش مهمی را در حوادث



تصویر ۲. گردنبند زرین زیویه ۳۴/۵ سانتی‌متر، نیمه‌ی نخست هزاره‌ی اول پیش از میلاد، موزه‌ی ملی ایران [مأخذ: پرهام، ۱۳۹۰: ۴۶]



تصویر ۳. بازوبند مانایی در زیویه، موزه‌ی ایران باستان

[Retrieved August 30, 2016. From <http://louvreabudhabi.ae/en/collection/Pages/from-the-collection.aspx?itemId=173>]

آغاز شد و بعدها، در سال ۱۳۳۵، با کاوش‌های رابرت ایچ دایسون (Robert H. Dyson) در تپه‌ی حسنلو و انتساب استقرار چهارم آن به دولت مانا، ادامه یافت (خطیب شهیدی، ۱۳۸۳: ۷۲). جدیدترین محوطه‌ی کشف شده‌ی مانایی نیز تپه‌ی ربط، نزدیک به سردشت می‌باشد که در سال ۱۳۸۴ توسط بهمن کارگر و رضا حیدری کاوش شد.

این اقوام ساکن شمال غرب ایران، دولتشان را به مرکزیت ایزرتو، محل کنونی قالاچی در نزدیکی بوکان، شکل دادند و سپس، علاوه بر ساخت دژهایی در مناطق صعب‌العبور، به احداث استحکامات تدافعی پیرامون محوطه‌های اصلی مبادرت نمودند. دولت مذکور در فاصله‌ی زمانی ۸۴۳ تا ۵۹۳ ق.م. در این منطقه حضور داشته و می‌توان علت اصلی شکل‌گیری و دوامشان را مقابله با حملات پی‌درپی آشور و سپس اورارتوها به این منطقه دانست (علیزاده و فیروزمندی، ۱۳۹۲: ۹۳).

هنر ماناها

هنر شمال غرب ایران در این زمان، نتیجه‌ی هم‌آمیزی ویژگی‌های ایرانی، با عناصر آشوری و اورارتو می‌باشد. گنجینه‌ی زیویه‌ی سقز، از چیره‌دستی استادان مانایی از سده‌ی نهم پیش از میلاد در هنرهای بر روی فلز حکایت دارد. آندره گدار، معتقد است که سکاها پس از هجوم به آسیای کوچک، اقتباسات زیادی از هنر مانایی داشته‌اند، به گونه‌ای که هنر سکاها روسیه، عیناً تقلیدی از هنر مانایی می‌باشد. یادآوری این نکته لازم است که سکاییان یا سیت‌ها، به احتمال زیاد قوم کوچک‌تر ایرانی زبانی بوده‌اند که نخست در آسیای میانه و سیبری می‌زیسته و سپس به نواحی دیگر کوچ نموده‌اند. سبک جانورنگاری خصوصیت بارز هنر آنها است (پاکباز، ۱۳۹۱: ۷۶۴).

مهم‌ترین این هنرها، جواهرسازی است که نشان از اهمیت آن در میان این اقوام دارد. تصویر ۲، گردنبند بزرگ کشف شده در زیویه را نشان می‌دهد که بر روی آن، تصویر دو ردیف جانوران افسانه‌ای و موجودات خیالی، درحالی‌که رو به سوی درخت زندگی کرده‌اند، نقش بسته است. نقوش و اشکال این سینه‌بند زرین، به سبک‌های مختلف هنری از جمله آشوری شباهت دارد، اما حیوان‌های اساطیری و درخت زندگی، ویژه‌ی هنر فینیقی بوده و نقش خرگوش و شیر، به هنر سکاها شباهت دارد (بهزادی، ۱۳۷۱: ۱۰۴۹).

در این باب همچنین بازوبند زرینی را می‌توان مثال زد که دو سر آن باز بوده و به سر دو شیر منتهی می‌گردد و اکنون در موزه‌ی ایران باستان نگهداری می‌شود (تصویر ۳). اشیای گران‌قیمت بسیار دیگری نیز از تپه‌ی حسنلو، در نزدیکی دریاچه‌ی ارومیه به دست آمده که نشان از هنر ماناها و البته نفوذ اورارتوها در این نواحی دارد. در زمینه‌ی هنری و صنعتی، آشوریان پیوسته در طلب جذب هنرمندان بومی این مناطق بوده‌اند (بهزادی، ۱۳۷۱: ۱۰۵۲)؛ بنابراین بعید به نظر نمی‌رسد هنرمندی که در کارگاهی در لرستان و ارومیه مشغول به کار بوده، مدتی را در آشور گذرانده و مفاهیم آشوری را با تطبیق بر هنر بومی در کارهایش به کار برده باشد.

زبان و خط ماناها

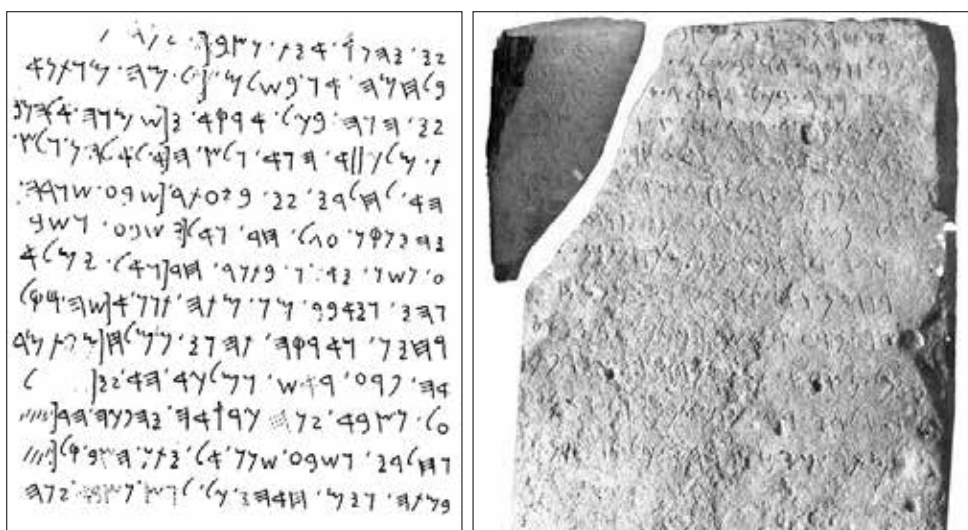
داده‌های باستان‌شناسی، از آشنایی مردمان مانا با خطوط نوشتاری آرامی، آشوری نو و اورارتویی حکایت دارد که در این بین، با توجه به کشف کتیبه‌ای به خط آرامی، می‌توان این نوشتار را درباری دانست (علیزاده و فیروزمندی، ۱۳۹۲: ۹۴). این سنگ‌نوشته، از سوی متخصصین فراوانی مطالعه شده و اشاره می‌کند که محل کشف این اثر، «زعترو» یا همان ایزرتوی باستان است (تصویر ۴). به‌طورکلی، خط در نقوش تصویری نیایشگاه مانایی، به‌عنوان یک نقش محوری و سازنده در شخصیت‌های اسطوره‌ای عمل نموده است (حسن‌زاده، ۱۳۹۰: ۷۲). بهزادی معتقد است که تعیین زبان این قوم دشوار می‌باشد، اما با توجه به نام مکان‌هایی که بر مناطق مختلف سرزمینشان گذاشته‌اند، شاید بتوان آن را عیلامی کهن در نظر گرفت.

همچنین کتیبه‌ها و نقوش برجسته‌ی کوه‌های زاگرس، تا اندازه‌ی زیادی سیما، فرم جامه و شکل ظاهری اقوام ساکن در آن را نشان می‌دهند (تصویر ۵). در این نقوش، موی سر غالباً پیچ خورده و کوتاه شده است. کلاه‌ی کوچک سر را می‌پوشاند و پیشانی‌بندی پهن بر پیشانی بسته می‌شود. بر روی خفثانی آستین کوتاه، که تا سر زانو می‌رسد، نیم‌تنه‌ی عجیبی از پوست گاو می‌پوشیده‌اند که در ایام صلح از شانه‌ها آویخته و جلوی آن باز بوده است. برخی از سرکرده‌های این اقوام، پابرنه راه می‌رفته‌اند؛ اما گونه‌ای از پاپوش نیز به دست آمده که نوک برگشته دارد و غالباً مردم نواحی کوهستانی از آن استفاده می‌کرده‌اند. این نوع پوشش به‌گفته‌ی هروودت مخصوص ماناها، ماد غربی و کاسپین بوده است (۱۳۷۱: ۱۰۵۰).

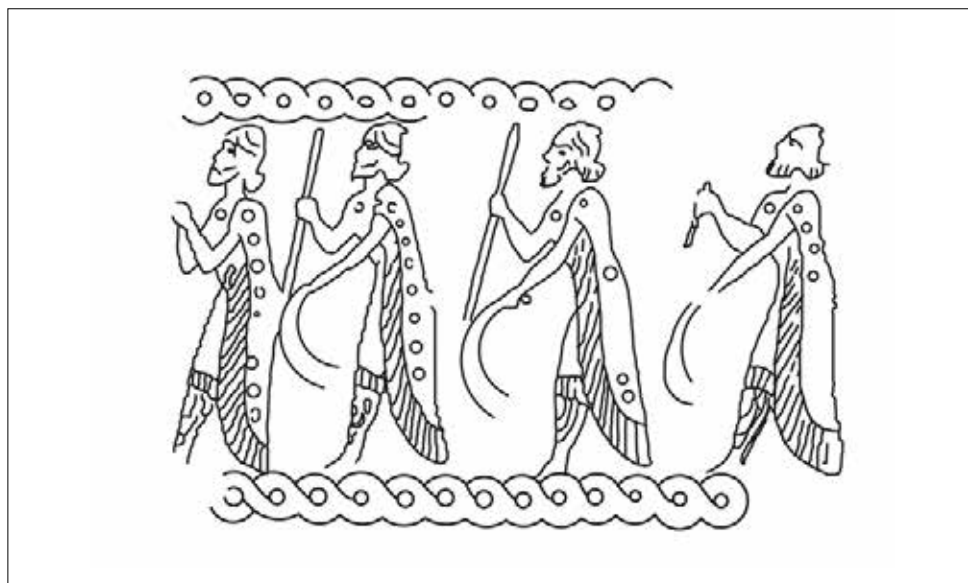
مجسمه‌سازی و نقش برجسته

در زیویه اشیا و لوح‌های فراوانی از جنس استخوان و عاج یافت شده که نشان از محبوبیت و یا در دسترس بودن این ماده در میان هنرمندان مانا دارد. برای مثال می‌توان به مجسمه‌ی ناقصی اشاره نمود که ترکیبی از سر یک مرد، پاهای جلویی یک اسب زانو زده، بدن یک ماهی و بال‌هایی بزرگ است (تصویر ۶). جزئیات تزئینی مانند فلس ماهی، ریش و پیشانی‌بند مرد، پس از تکمیل به آن افزوده و حفره‌ی عمیق چشم‌ها، ابروان و پر بال‌ها بر عاج حکاکی شده‌اند. زاید‌های در قسمت انتهایی این قطعه وجود دارد که نشان می‌دهد این شیء، احتمالاً به یک قاب و یا مبل دیگر متصل بوده است. از انواع دیگر این قطعات، نقش برجسته‌هایی هستند که بر روی عاج و یا استخوان با طرح شیرهای بالدار، اشکال اساطیری و حتی شرح تشریفات و مجالس نقش بسته‌اند (تصاویر ۷ و ۸).

یکی دیگر از اشیای مهم این منطقه، پلاکی زرین می‌باشد که در کاوش‌های سال ۱۹۴۷ از منطقه‌ی زیویه کشف شده است (تصویر ۹). این شیء، از جنس طلا و با طرح موجودات بالدار بوده که به وسیله‌ی ردیفی از درختان به هم متصل شده‌اند. حفره‌های ریز موجود در اطراف این پلاک، نشان می‌دهند که به احتمال زیاد بر روی لباس پادشاه و یا کفن او نصب بوده است (Harper et al., 1984: 46). اما کنتِر (Kantor)، آن را قطعه‌ای از یک ظرف می‌داند (۱۹۶۰: ۱۴). طراحی این پلاک، بسیار شبیه به هنر جوامع هم‌عصر خود، یعنی آشوریان، اورارتوها و سکاها می‌باشد که هم‌اکنون در موزه‌ی ملی ایران نگهداری می‌شود. موجودات خارق‌العاده و عجیب روی این پلاک، ترکیب پیچیده‌ای از سر و تن پرندگان، حیوانات و انسان است و موجودی که با سر انسان و تن شیر نمایش داده شده، شباهت بسیاری با مجسمه‌ی ابوالهول دروازه‌ی کاخ آشورنصریال دوم (پادشاه آشور در سال‌های ۸۵۹ تا ۸۸۳ ق.م.) در نمرود دارد (تصویر ۱۰).



تصویر ۴. کتیبه‌ای به خط آرامی کشف شده از قلاچی بوکان، موزه‌ی ملی ایران (تصویر از آرشیو موزه ملی ایران)



تصویر ۵. نمونه‌ی پوشاک ماناها برگرفته از اشیای مکشوفه‌ی زیویه [مأخذ: بهزادی، ۱۳۷۱: ۱۰۵۶]



تصویر ۶. پیکره‌ی یک موجود ماوراءالطبیعی، زیویه، قرن ۸ تا ۷ ق.م.، ۵/۴۱×۳/۵۱ سانتی‌متر، موزه‌ی هنری متروپولیتن
 [Retrieved August 28, 2016. From <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/323800>]



تصویر ۷. قطعه‌ی تزئینی از جنس عاج، هزاره‌ی نخست پیش از میلاد، موزه‌ی متروپولیتن
 [Retrieved August 28, 2016. From <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/324184>]



تصویر ۸. قطعه‌ی تزئینی از جنس عاج، هزاره‌ی نخست پیش از میلاد، موزه‌ی متروپولیتن
 [Retrieved August 28, 2016. From <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/324178>]

در لایه‌ی چهارم منطقه‌ی حسنلو، که مربوط به زندگی و تمدن ماناها می‌باشد، اشیایی کشف شده که منحصراً مختص به این ناحیه بوده و در هیچ جای دیگر به دست نیامده است و از آن جمله می‌توان سنجاکی به شکل شیر و متصل به زنجیری آهنی را مثال زد که گویا بر روی لباس به کار می‌رفته است (تصویر ۱۱). در این سایت، حدود ۶۰ نوع از این سنجاک‌ها به دست آمده که همگی در ابعاد، وزن و جزئیات طراحی از یکدیگر متفاوت هستند. در این نمونه، پال‌های بلند شیر، پشتش را پوشانده و چشمان کروی در هر دو سمت صورت نقش بسته است (Harper et al., 1984: 38). به‌طور کلی به نظر می‌رسد که «شیر» در میان مردم این ناحیه بسیار مقدس بوده، زیرا از نقش آن در ساخت بسیاری از مجسمه‌های دیگر، در نقش حامی و یاری رساننده‌ی خدا و الهه‌ها، مانند پایه‌ی صندلی نمایش داده شده در تصویر ۱۲ استفاده شده است. در بالای این دسته، پاهای خدایی را می‌بینیم که بر



پشت شیر قرار گرفته و در قسمت پایین آن، تصویر سه مرد حک شده است. مفهوم این نقش مشخص نیست، اما علاقه‌ی مبنی بر صلح‌آمیز بودن آن وجود دارد. همچنین مشابه این مورد، قطعات زیادی با طرح‌های بسیار خلاقانه پیدا شده که احتمالاً برای پایه‌ی صندلی به کار می‌رفته‌اند.

از اوایل قرن نهم پیش از میلاد نیز، گونه‌ای از ظرف و سطل با دستگیره‌هایی به شکل پرندگان یافته شده که در میان مردم ساکن حسنلو و آشوریان تا قرن هشتم ق.م. رایج بوده است. تصویر ۱۳، دو دستگیره را نشان می‌دهد که هرکدام به وسیله‌ی ۳ پرچ به یک کاسه یا تشت چکش‌خورده متصل بوده‌اند. بال‌های دو پرنده کاملاً کشیده و سرشان با انحنایی نرم به سمت جلو متمایل است. بدنشان نیز توسط شیارهایی نزدیک به تزئینات ماهی پوشانده شده تا تداعی‌گر وضعیتشان در حالت پرواز باشد. همچنین دستگیره، به شکل مستطیل، در بالای سر پرندگان قرار گرفته که در برخی گونه‌های دیگر، به فرم‌های منحنی نیز در آمده است (Muscarella, 1988: 28).

↑ تصویر ۹. پلاک طلایی یافت شده در زیویه، ۷۰۰ ق.م. [مأخذ: فصلنامه‌ی هنر معماری، شماره‌ی ۴۰، ۱۳۹۵: ۱۴]

⌂ تصویر ۱۰. مجسمه‌ی ابوالهول ایستاده‌ی دروازه‌ی کاخ آشورنصر پال دوم

⌂ [Retrieved August 28, 2016. From <http://www.metmuseum.org/blogs/metkids/2015/halloween>]



تصویر ۱۲. پایه‌ی صندلی به شکل شیر که از الهه‌ای حمایت می‌کند، یافت شده در حسنلو، ۸۰۰ ق.م. موزه‌ی متروپولیتن
 [Retrieved September 3, 2016. From <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/325731>]



تصویر ۱۱. سنجاق به شکل شیر، کشف شده در تپه‌ی حسنلو، قرن ۹ ق.م.، ۱۲/۷×۵/۷۹ سانتی‌متر، موزه‌ی متروپولیتن
 [Retrieved August 28, 2016. From <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/325144>]



دستگیره‌ی با شکل سر شیر، یافت شده در حسنلو، قرن ۹ ق.م.، موزه‌ی متروپولیتن
 [Retrieved September 3, 2016. From <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/325608>]



پایه‌ی صندلی مربوط به حسنلو، قرن ۹ ق.م.
 [Retrieved September 3, 2016. From <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/325609>]



تصویر ۱۳. دستگیره‌های به شکل پرنده، قرن ۹ ق.م.، ۱۰×۱۰/۸ سانتی‌متر، ساخته شده از برنز، موزه‌ی متروپولیتن
 [Retrieved August 28, 2016. From <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/61.100.3ab/>]

نقاشی

سبک هر اثر هنری، تابعی از دوران تاریخی آن اثر می‌باشد. هنر تصویری مانا، هنر تصویرپردازی سطوح لعابی آجرها بوده که بر پایه‌ی خطی قوی بر رنگ قرار داشت. آنچه که بیشتر از همه نشانگر پیشرفت در هنر معماری و موجب شگفتی ما از این دوران می‌باشد، بکارگیری این نوع آجرها در بناها بوده که از هزاره‌ی دوم پیش از میلاد در بیشتر هنرها نمود یافته است. نقوش و یافته‌هایی که در طول هزاران سال در دل کاخ معبد قلاچی شهر ایزیرتوی باستانی مدفون شده بود، مستندی از مهم‌ترین مدارک هویت ملی، اجتماعی، معماری و هنر تمدن مانایی به شمار می‌رود. در واقع بخشی از تاریخچه‌ی مستند و مکتوب هنر مانایی را در آجرهای لعاب‌دار محوطه‌ی قلاچی می‌بینیم که البته در حفاری‌های سال‌های اخیر منطقه‌ی ربط سردشت نیز بسیاری از این نمونه‌ها کشف شده‌اند.

عناصر مهم هنرهای تجسمی در نقاشی روی این آجرها، خط، رنگ و فرم می‌باشد. بر روی این آجرها، نقوش متنوعی ایجاد شده که می‌توان آنها را به دسته‌های نقوش هندسی، انسانی، حیوانی، گیاهی، ترکیبی و نامعلوم تقسیم نمود. نقوش نامعلوم، در واقع آجرهایی هستند که بر اثر تخریب لایه‌ی رویه‌ی لعاب، تشخیص نوع نقوششان ممکن نیست (تصاویر ۱۴ و ۱۵). نقاشی‌های روی آجرهای لعاب‌دار، نمایش دهنده‌ی خاک رنگین قلاچی بوکان بوده است که بعدها نیز در هنرهای کردستان نمود می‌یابد.

در واقع این آجرها، دارای دو پلان تصویری هستند که یکی زمینه‌ی رنگی و دیگری، نقوش شکل گرفته بر روی آن است که با گزینش رنگی هارمونیک با زمینه، رنگ‌آمیزی شده‌اند. چنین به نظر می‌رسد که هنرمند، ابتدا خطوط دور نقوش را با رنگ‌های قرمز یا سیاه بر روی آجر می‌کشیده و سپس درون شکل‌ها را از رنگ‌ها پر می‌نموده است. وجود رنگ، باعث ایجاد بافتی متنوع در آنها شده و بر انتزاعی شدنشان تأثیر می‌گذارد (حسن‌زاده، ۱۳۹۰: ۷۹). احتمال می‌رود این آجرها در دیواره‌ی معابد خدایان مانا نصب بوده باشند. همان‌طور که پیش‌تر نیز به تلیق هنر مانا و آشور اشاره شد، در واقع تمامی این طرح‌ها و رنگ‌ها پاسخی برای بومی‌سازی موتیف‌ها و فرهنگ آشوری در میان قوم مانا است (Hassanzadeh & Mollasalehi, 2011: 410). این آجرها، اکنون در محل‌های متفاوتی از جمله موزه‌ی ملی ایران، موزه‌ی ارومیه، موزه‌ی شرق کهن توکیو، موزه‌ی ملی توکیو، مؤسسه‌ی مطالعات شرق کهن ژاپن، موزه‌ی ماتسودو و مجموعه‌های شخصی نگهداری می‌شوند.

ساخت ظروف

مهم‌ترین ویژگی سفال این دوره، فرم‌های کاسه‌ای یا بشقاب‌های زاویه‌دار است که معمولاً با رنگ سطحی نخودی و با نقوش هندسی مثلثی‌شکل تزئین شده‌اند. در دوران این سفال‌های چرخ‌ساز، لعاب و استفاده از آن برای ظروف سفالی رواج یافته و پیشرفت می‌کند. تصویر ۱۶، کوزه‌ای یافت شده در منطقه‌ی زیویه را نشان می‌دهد که لعابی به رنگ‌های سبز، آبی، قهوه‌ای، زرد، سفید و سیاه دارد. قسمت بالایی این کوزه بزرگ، توسط گلبرگ‌هایی تزئین شده و در میانه‌ی آن گاوهایی زانو زده در مقابل درخت، نقش بسته‌اند. نمونه‌ی مذکور، نشان دهنده‌ی تأثیرپذیری هنر مانایی از آشوریان و استفاده از عناصر تزئینی و هنری آنها است.

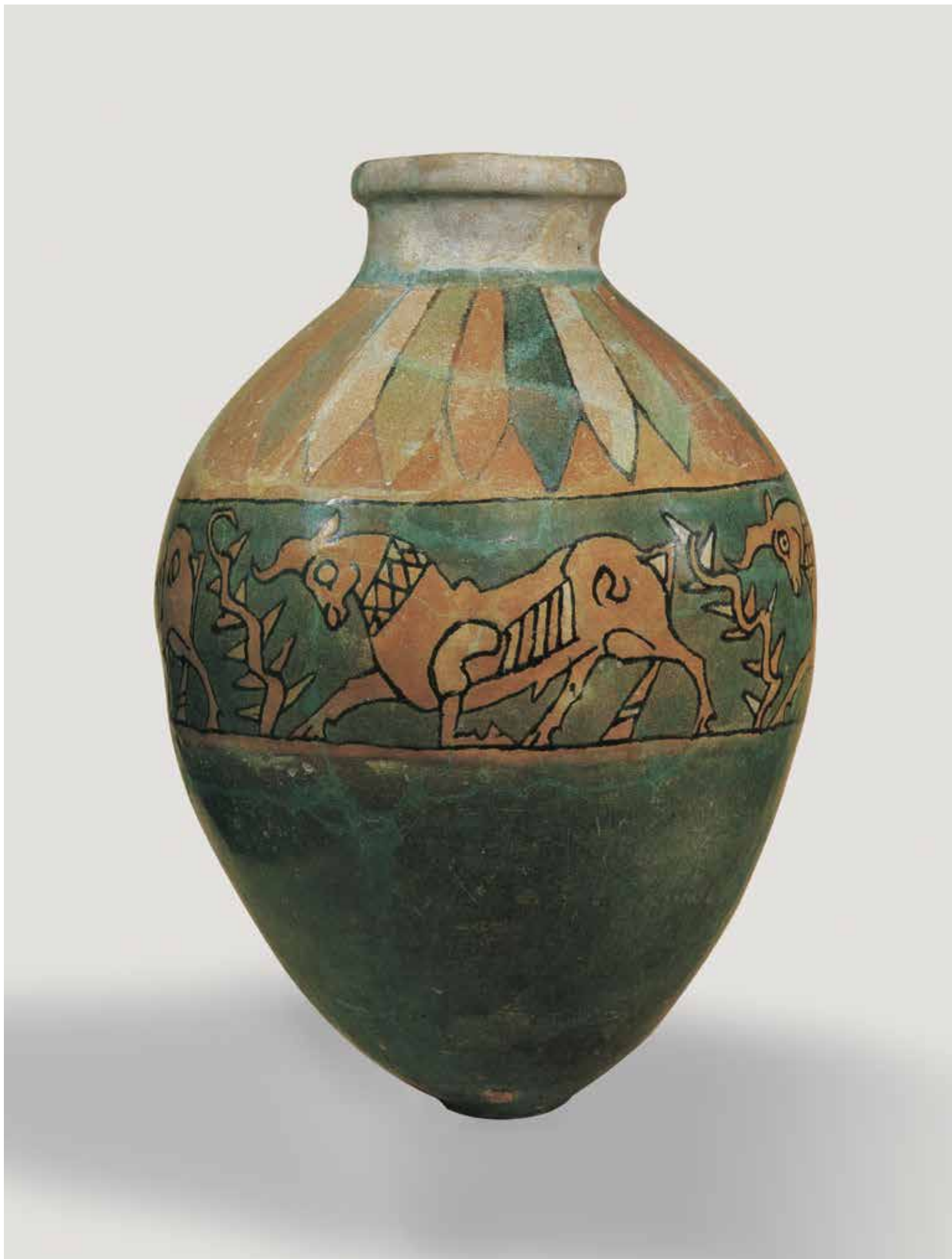


تصویر ۱۴. گلدان با نقش حیوانات و موجودات بالدار، تپه حسنلو، قرن ۱۰ تا ۸ ق.م.، موزه متروپولیتن

[Retrieved August 28, 2016. From <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/325693>]



↑ ۲ تصاویر ۱۵. آجر لعاب‌دار کشف شده از منطقه‌ی قلاچی [تصویر از آرشیو موزه ملی ایران]



تصویر ۱۶. کوزه سفالی لعابدار با ارتفاع ۴۳/۵ سانتی‌متر. کشف شده در زیویه. قرن ۸ تا ۷ ق.م. موزهی متروپولیتن [Retrieved August 28, 2016. From <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/324432>]

یکی از کشفیات مهم تپه‌ی حسنلو، جام بزرگ زرینی است که ظاهراً مربوط به آیین مذهبی بوده و بر روی آن نقوش اساطیری نقش بسته است (تصویر ۱۷). این جام، بسیار به اشیای یافت شده در نواحی آناتولی شرقی و سوریه‌ی شمالی تا شرق زاگرس شباهت دارد و به نظر می‌رسد که هنرمندان مانایی آن را برای شاهزاده‌خانی از نواحی مرکزی ایران ساخته باشند (بهزادی، ۱۳۷۱: ۱۰۵۴). طبق گزارش موزه‌ی دانشگاه پنسیلوانیا، جام مذکور، از دست اسکلتی بیرون کشیده شده که گویی در حال فرار، به صورتی ناگهانی زیر آوار مانده و بالاخره در سال ۱۳۳۷ توسط رابرت دایسون کشف شده است (تصویر ۱۸) (Winter, 1989: 87).

در یکی از گورهای تپه‌ی حسنلو نیز، کوزه‌ای به همراه پایه‌ی آن یافت شده که نمونه‌ی رایجی از سفال عصر آهن در شمال غرب ایران می‌باشد (تصویر ۱۹). بدنه‌ی این اشیاء معمولاً شیاردار بوده و با رنگ‌های سیاه و سفید تزئین شده‌اند. دسته‌ها بالاتر از لبه‌ی کوزه ساخته شده و محلی



برای انگشت شست دست و نگهداشتن آن در نظر گرفته شده است. نظریه‌های اولیه درباره‌ی کارکرد این شیء، «آبجوش» بوده است؛ اما عیسی بهنام بیان می‌کند، از آنجایی که در بدنه‌ی این ظرف و سه پایه‌ی آن، هیچ نشانی از آتش وجود ندارد، احتمالاً برای مراسم تدفین مردگان به کار می‌رفته است. این ظروف مانند قوری و یا «آبجوش»، نوک درازی داشتند که آب در آن ریخته می‌شده و با خواندن دعا در مراسم‌های مذهبی (که چگونگی آن مشخص نیست) آن را به آب متبرک تبدیل می‌نمودند. در این هنگام، به این دلیل که نباید آب متبرک اسراف شود، آب توسط نوک دراز ظرف، به درون بینی مرده (برای آنکه در دنیای دیگر بوهای معطر به مشامش برسد)، دهانش (برای آنکه در دنیای دیگر تشنه نشود)، چشمانش (برای آنکه در آن دنیا خوب ببیند) و گوشش (برای آنکه در آن دنیا خوب بشنود) ریخته می‌شد. نمونه‌های دیگر این وسیله، در سایر مناطق باستانی ایران، نظیر تپه‌ی سیلک و مارلیک یافت شده که نشان از قرابت مذهبی این مردمان دارد (۱۳۴۴: ۶).

↑ تصویر ۱۷. جام زرین حسنلو، موزه‌ی ایران باستان
 ↓ تصویر ۱۸. جام زرین حسنلو و کاوشگر آن، رابرت دایسون، ۱۹۵۸ [Winter, 1986: 87]



تصویر ۱۹. ظرف سفالی (احتمالاً آبجوش) در تپه‌ی حسنلو، قرن ۹ ق.م.، موزه‌ی متروپولیتن

[Retrieved August 28, 2016. From <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/60.20.15/>]



ظرف سفالی در تپه‌ی حسنلو، قرن ۹ ق.م.، موزه‌ی متروپولیتن

[Retrieved September 26, 2016. From <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/325032>]

معماری

دیگر مانند ماد، هخامنشی و اورارتو نیز به کار گرفته شده است (علیزاده، ۱۳۹۲: ۹۳). کاربرد ستون در معماری ایران، تاریخی بسیار کهن دارد. برخی از باستان‌شناسان، معتقدند این عنصر معماری از شش‌هزار سال پیش در ایران کاربرد داشته است و اولین نمونه‌های آن، مربوط به اواخر دوره‌ی نوسنگی، در طبقه‌ی چهار تپه‌ی باستانی حاجیلر مشاهده شده است؛ اما غالباً این ستون‌ها برای نگهداشتن سقف اتاق‌های کوچک به کار گرفته می‌شده‌اند (فیروزمندی، ۱۳۸۵: ۲۳۱). در منابع، از بویوک قلعه – مربوط به ۱۳۰۰ ق.م. و تمدن هیتیت‌ها – به‌عنوان اولین تالارهای ستوندار، که در آن ستون نقش سازه‌ای دارد، نام برده شده است؛ بنابراین شاید بتوان بنای زیویه و همچنین تالارهای تپه‌ی حسنلو را نیز از اولین نمونه‌های بکارگیری این عناصر تصور نمود. همچنین این مردم، در ایجاد بدنه‌های صخره‌ای در دل کوه نیز مهارت داشتند و معماری صخره‌ای خاص خود را ادامه دادند. نواحی مهم قوم مانا که مورد کاوش قرار گرفته‌اند شامل زیویه، تپه‌ی قلاچی در بوکان، تپه‌ی ربط در سردشت کردستان و لایه‌ی چهارم تپه‌ی حسنلو است.

زیویه

یکی از مجموعه‌های مهم باستان‌شناختی در ۴۵ کیلومتری جنوب‌شرقی شهرستان سقز و شمال دهکده‌ای به همین نام قرار دارد و مربوط به اوایل دوران تاریخی و عصر آهن می‌باشد (تصویر ۲۰). گنجینه‌ی زیویه، در سال ۱۹۴۷ (۱۳۲۵ ه.ش.) توسط پسر بچه‌ی چوپانی، در بالای روستای زیویه کشف گردید، اما متأسفانه به وسیله‌ی ساکنین روستا به یغما برده شد و به همین دلیل، این گنجینه و به‌خصوص تابوت اصلی آن، آسیب فراوان دید. پس از این کشف ناگهانی در سال ۱۳۲۵، ضمن حفاری‌هایی که به صورت رسمی و به مدت هشت سال در چهارچوب حفاری‌های تجارتنی توسط ایوب رینو انجام گرفت، به بیشتر از ۲۸۰۰ مترمربع از محوطه – بیش از نصف مساحت کل تأسیسات قلعه و هفت درصد مساحت تپه را شامل می‌شود – صدمات فراوانی وارد شد (معتدی، ۱۳۷۴: ۳۲۰).

طی بررسی‌های اولیه‌ی صورت گرفته در این تپه، مشخص شده که معماران زیویه با احداث سکوهایی، استحکامات رفیعی را بر روی آنها ایجاد نموده‌اند. (تصویر ۲۱) به‌طورکلی، مصالح به کار رفته در این بنا خشت‌هایی با ابعاد ۱۴×۴۶×۴۶ سانتی‌متر بوده و از سه گونه‌ی خاک، در سه نقطه‌ی مختلف استخراج شده‌اند. دیوارها، در تمامی نماهای داخلی و خارجی با اندودی هموار گشته و نمای خارجی قلعه‌ی زیویه به رنگ سفید درآمده است، ولی فضاهای داخلی با رنگ‌های مختلف کرم، آبی، آجری و سیاه آراسته شده‌اند. در ساختمان دیوارها به هیچ‌عنوان از سنگ استفاده نشده و این عنصر، تنها در پله‌ها، شیب‌ها، پایه‌ستون‌ها و همچنین برای تسطیح زمین و آماده‌سازی برای ساخت‌وساز به کار گرفته شده است. آنطور که شواهد نشان می‌دهند، آتش‌سوزی مهیبی در این بنا رخ داده که آثار آن به شکل سوختگی بر روی خشت‌ها کاملاً مشهود است.

در تختگاه دوم از این مجموعه، واحد مستقلی به دست آمده که شامل ۴ اتاق با ابعاد ۴/۱×۴/۷ متر و یک حیاط می‌شود. آثار حاصل از کاوش‌ها نشان می‌دهد

به دلیل محدود بودن این قوم در میان نیروهای قدرتمندی چون اورارتوها و آشوریان، بناها اکثراً برای دفاع و با هدف داشتن حداکثر استحکام در مقابل این تهدیدات ساخته می‌شدند. شهرها، دارای استحکاماتی شامل دو یا حتی سه دیوار دفاعی قطور و باروهایی به شکل مدور بودند که در آنها، مزغله‌هایی تعبیه می‌شده است. در واقع ویژگی اصلی معماری و شهرسازی مانا را می‌توان ایجاد طرح‌های شهری و قلعه‌هایی با پلان مدور یا بیضوی دانست. این طرح‌ها، به دلیل کاهش نقاط کور، دفاع بیشتری را برای منطقه فراهم می‌نموده‌اند. این بناها معمولاً در حداکثر



[Retrieved August 30, 2016. From <http://www.hellokish.com/forum/t3359.html>]

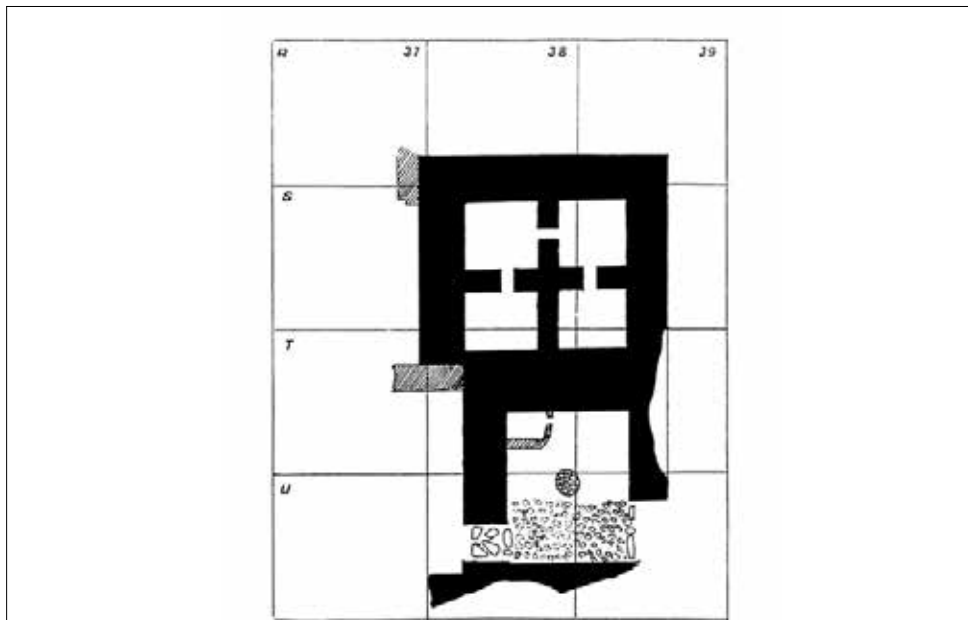
تصویر ۲۰. دورنمایی از تپه‌ی زیویه



تصویر ۲۱. تپه‌ی زیویه، کاوش پلکان‌ها در سال ۱۹۶۸ [Rakic, 2010: 39]

سه طبقه ساخته می‌شدند. چوب نیز در ساختمان‌سازی، ایجاد سقف و ستون‌ها به کار می‌رفته است (پوپ، ۱۳۸۷: ۷۶). محوطه‌های اصلی مانا، براساس کارکرد، به اماکن نظامی (دژ)، مسکونی (تپه‌ها)، تدفینی، مجموعه‌های صخره‌ای و تأسیسات آبیاری تقسیم می‌شوند که با توجه به داده‌ها، بیشترین درصد، مربوط به اماکن حکومتی یا مذهبی می‌باشد.

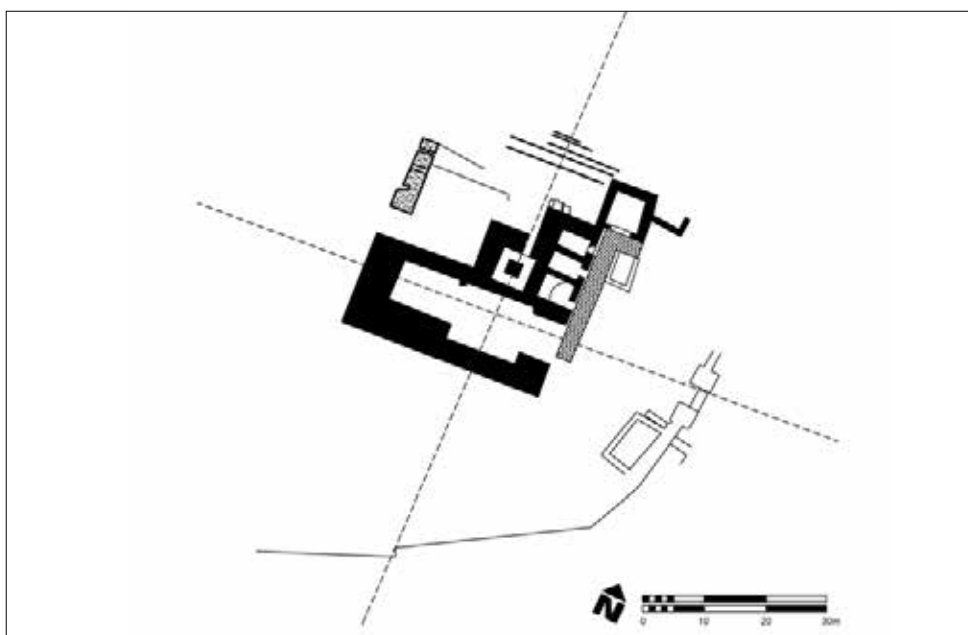
اولین نمونه‌های تالار ستوندار، در محوطه‌های باستانی متعلق به مانا کشف شده که بعدها توسط ملل



تصویر ۲۲. پلان واحدی در تختگاه دوم زیویه [مأخذ: معتمدی، ۱۳۷۴: ۳۳۹]



تصویر ۲۳. پلکان اطراف قلعه‌ی زیویه [Retrieved August 30, 2016. From <http://www.irancaves.com/fa/reportdetail.aspx?ID=75>]



تصویر ۲۴. پلانی از بقایای یک ساختمان در سایت قلاچی [مأخذ: حسن‌زاده، ۱۳۹۰: ۷۲]

که ساختمان در اصل شامل دو طبقه بوده، اما متأسفانه کاوش‌های تجاری پیشین، موجب تخریب آنها گشته است. پوشش سقف اتاق‌های باقی‌مانده به وسیله تیرهای چوبی صورت گرفته و توسط درگاه‌هایی به عرض ۱/۴ متر با هم ارتباط دارند (تصویر ۲۲).

دروازه‌ی ورودی قلعه‌ی این تپه پس از گذر از چندین پله نمایان می‌شود (تصویر ۲۳). دورنمای بناهای دژ در سطح شیب‌دار رأس آن به صورت سه طبقه، تداعی دژهای مادی‌مانایی در نقش برجسته‌های آشور با دیوارهای مستحکم تودرتو است (علیزاده، ۱۳۹۲: ۹۷). این تپه به واسطه‌ی جدا بودنش از سایر چین‌خوردگی‌ها و ارتفاعات منطقه، فاقد آب و رطوبت می‌باشد و هیچ چشمه‌ی آبی در آن وجود نداشته است. به این منظور از چشمه‌های آبی که در ارتفاعات شرقی زیویه جاری بوده سود جست و برای انتقال آنها، یک رشته تنبوشه به صورت شترگلو، آب را به پایین و دامنه‌ی زیویه منتقل می‌کرده است و سپس تنبوشه‌ها هدایت آب را تا ارتفاع مورد نظر، که بالاتر از چشمه‌ی اصلی نبوده است، بر عهده داشتند.

تپه‌ی قلاچی

تپه‌ی قلاچی در ۸ کیلومتری شمال شرق بوکان واقع شده و تاکنون توسط یغمایی (۱۳۶۴) و کارگر (۱۳۷۸-۱۳۸۵) مورد کاوش قرار گرفته است. با اینکه کتیبه‌ی موجود در آن، گمانه‌ها را به این سمت می‌برد که این شهر همان ایزرتو و پایتخت اصلی مانا باشد، ضخامت اندک دیوارهای اطرافش، ویژگی‌های یک شهر مرکزی را ندارد. این تپه شامل یک طبقه‌ی فرهنگی متعلق به دوره‌ی مانا می‌باشد و تاکنون سه لایه‌ی ساختمانی در آن تشخیص داده شده است. سطحی‌ترین لایه‌ی آن متأسفانه اکنون وجود ندارد و به دلیل وقفه‌ی پانزده ساله‌ی کاوش‌ها، به دست غارتگران تخریب شده و از بین رفته است. مهم‌ترین آثار، مربوط به بخش دوم و میانی این لایه‌ها بوده که در آن، یک مجموعه‌ی ساختمانی با واحدهای مستقل در مرکز تپه آشکار گشته است (تصویر ۲۴). با توجه به پلان، معماری بنا شامل یک تالار بزرگ ستوندار در جبهه‌ی جنوبی و پنج اتاق در جبهه‌ی شمالی می‌باشد. در مورد لایه‌ی سوم این منطقه گزارشی تهیه نشده است.

از دیدگاه کلی، بخش سازه‌ای این مجموعه شامل سه قسمت است:

- بخش سنگی شامل پی و کف سنگی مجموعه و دیوارهای خارجی آن
 - بخش خشتی شامل بدنه‌ی دیوارها و در بعضی موارد سکوی خشتی در کف اتاق‌ها
 - بخش آجری شامل آجرهایی در سه اندازه‌ی متفاوت که بر روی آن موتیف‌هایی طراحی شده است (حسن‌زاده، ۱۳۸۵: ۵۱).
- حسن‌زاده در پژوهش خود با عنوان تحلیل آماری معماری محوطه‌ی مانایی قلاچی بوکان، به این نتیجه می‌رسد که ساخت بنا‌ی قلاچی در ۴۰۱ روز کاری و توسط ۵۰۰ کارگر صورت گرفته است. این موضوع و همچنین کشف آجرهای این منطقه، نشان دهنده‌ی اهمیت آن در میان ماناها می‌باشد. بنابراین این سؤال در ذهن باستان‌شناسان ایجاد می‌شود که با توجه به پیدا شدن کتیبه‌ای در این ناحیه، ممکن است ایزرتو در محل فعلی قلاچی بوده باشد و اگر هم اینطور نباشد، قطعاً از اهمیت فراوانی نزد مردم برخوردار بوده که نیاز به پژوهش و کاوش بیشتری دارد (تصویر ۲۵).

تپه‌ی ربط

این تپه‌ی آشوری-مانایی در سه‌راهی سردشت، بوکان و مهاباد قرار دارد. کف سنگی مفروش با قلوه‌سنگ به شکل دواپر متحدالمرکز و همچنین آجرهای لعابدار منقوش حاوی تصاویر اسطوره‌ای انسانی، حیوانی و بالدار، حاصل کاوش‌های سال‌های اخیر در این تپه است (تصویر ۲۶). این قلوه‌سنگ‌ها، از مصالح بوم‌آورد در حاشیه‌ی رودخانه‌ی زاب، در نزدیکی سایت برداشت شده‌اند.

فرم کلی این اشکال، ۷ دایره‌ی متحدالمرکز را تشکیل می‌دهد. در نقطه‌ی کانونی، سنگ گردی گذاشته شده و سایر سنگ‌ها حول آن در گردش می‌باشند. کادربندی دور این دواپر نیز با بهره‌گیری از همان قلوه‌سنگ‌های رودخانه‌ای و به صورت خوشه‌های گندم است. بین چهار دایره، لوزی‌هایی با رئوس کشیده و با رعایت تناسب و تقارن، ایجاد شده‌اند. ملات میان سنگ‌ها نیز گل می‌باشد. به نظر می‌رسد در دوره‌های بعدی استفاده از این سایت، در برخی قسمت‌های آن، آجرهایی را با ابعاد ۴۷×۴۷، ۴۰×۴۰ و ۳۴×۳۴ جاسازی نموده‌اند، زیرا این راه‌ها گاهی به صورتی نامنظم از میانه‌ی دواپر می‌گذرند.

تپه‌ی حسنلو

تپه‌ی حسنلو در ۱۲ کیلومتری جنوب دریاچه‌ی ارومیه و ۷ کیلومتری شمال شرق نقده قرار دارد (تصویر ۲۷). این منطقه، با وجود ۲۰ متر ارتفاع، تا کنون میزبان ۱۰ دوره‌ی تمدن از دوران نوسنگی تا ایلخانی بوده است. بحث‌های متفاوتی درباره‌ی تعلق این تپه به ماناها وجود دارد، اما بسیاری لایه‌ی سوم و چهارم این تپه را، به دلیل مشابهت سفال‌ها با زیویه و قلاچی، متعلق به ماناها می‌دانند. باین‌حال، برج‌های چهارگوشه‌ی حصار تپه، قابل مقایسه با اورارتوها بوده و شباهتی به قلعه‌های ماناها ندارد (خطیب شهیدی، ۱۳۸۳: ۱۰).

در مجموعه‌ی متعلق به دوره‌ی چهارم این تپه، سه تالار ستوندار دیده می‌شود که در اطراف یک حیاط مرکزی قرار گرفته‌اند. شواهد نشان می‌دهد این تالارها، به صورت همزمان ساخته نشده‌اند و اولین بار، تالار شرقی با ابعاد ۱۶×۱۶ متر بنا شده است. درباره‌ی تالار جنوب‌شرقی هنوز به طور کامل پژوهش نشده، اما با توجه به پیدا شدن دو اسکلت اسب در آن، احتمالاً مدتی پس از ساخته شدن تالار غربی (تالار سوم)، به انبار و اصطبل تبدیل شده است. به‌طورکلی، گمان می‌رود ماناها این تالارها را تقریباً در قرن ۹ ق.م. برای مراسم مذهبی و آیینی ساخته باشند. متأسفانه سازه‌های این دوره‌ی حسنلو، پس از تهاجم اورارتوها دچار آتش‌سوزی شده و کاملاً از بین رفتند؛ به‌طوری‌که این ناحیه تا مدت‌ها خالی از سکنه بوده و بعدها اورارتوها بر روی آن، بناهای متعلق به خودشان را ساخته‌اند (تصویر ۲۸). از این تالارها اشیاء و جام‌های متنوع و گوناگونی (برخی به شکل چکمه) به دست آمده است که همگی نشان دهنده‌ی هنر، ذوق و نبوغ این تمدن می‌باشند.



تصویر ۲۵. یکی از اتاق‌های مکشوفه در تپه‌ی قلاچی، بوکان، ایران

[Retrieved August 30, 2016. From <http://forum.tarikhfa.com/thread9796.html>]

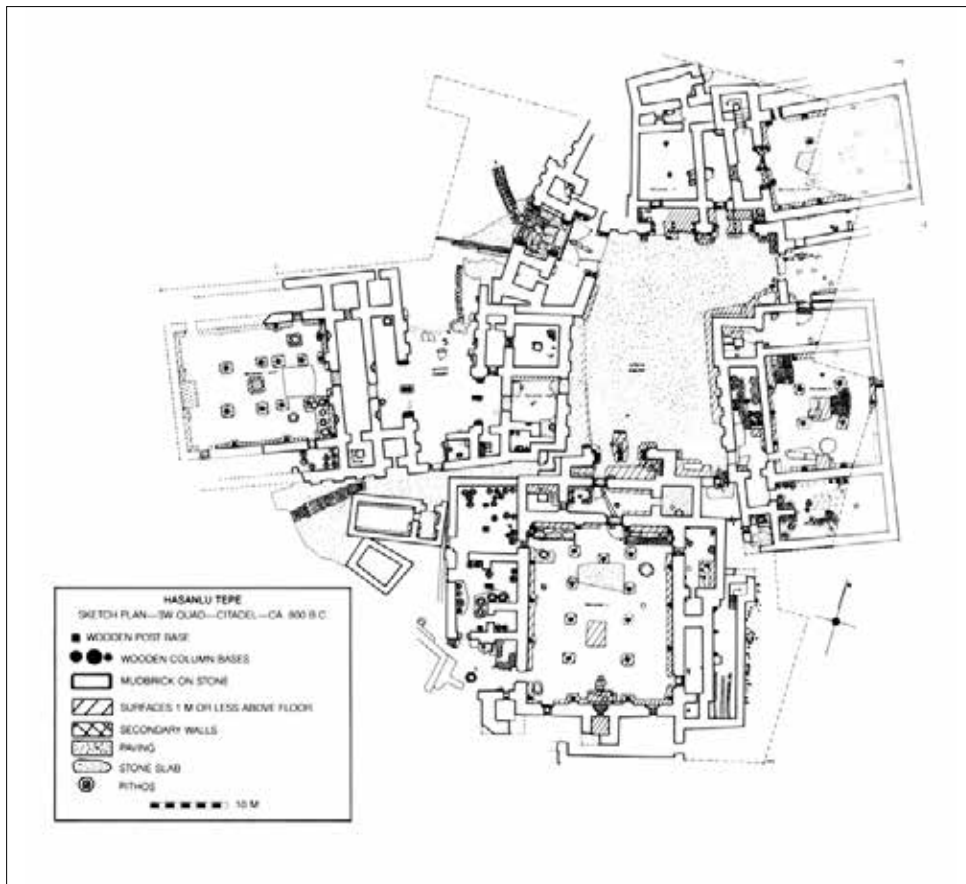


تصویر ۲۶. کفپوش محوطه‌ی ربط، سردشت، آذربایجان غربی

[Retrieved August 30, 2016. From <http://tnews.ir/news/ea8349938127.html>]



تصویر ۲۷. عکس هوایی منطقه‌ی حسنلو از سمت جنوب در سال ۱۹۶۲



تصویر ۲۸. پلان طبقه‌ی چهارم حسنلو

[Muscrella, 1988: 16 صفحه: این تصویر مأخذ]

جمع‌بندی

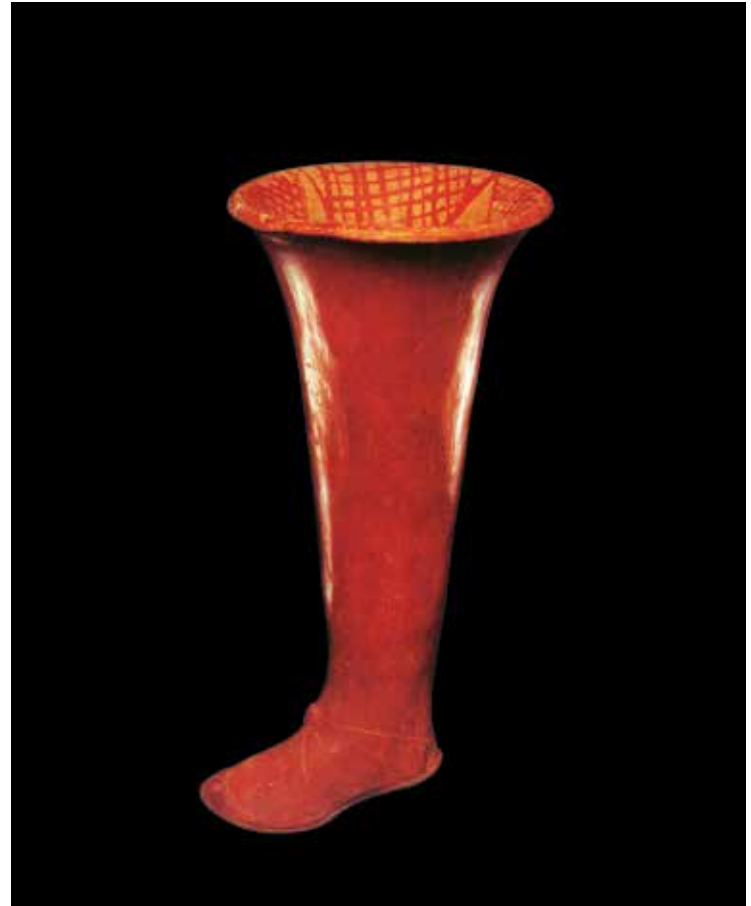
جست‌وجو در تاریخ برای هویت‌یابی، یکی از دغدغه‌های اساسی انسان عصر حاضر و بزرگ‌ترین مشغله‌ی سیاسی-اجتماعی جهان امروز است. حال، در روند تدریجی پیشرفت و رشد هنر تمدن‌ها، نمی‌توان از سهم تمدن‌مانایی چشم پوشید و به آن توجه نکرد. متأسفانه منابع اندکی درباره‌ی این موضوع در اختیار است، کاوش‌های محدودی صورت گرفته و به واسطه‌ی بی‌تدبیری در برهه‌ای از زمان، بسیاری از این اسناد صدمه دیده و از کشور خارج شده است، اما همین مقدار اندک موجود نیز، به وضوح، هنر و تمدن این قوم را پیش از ورود آریاییان به سرزمین ایران نشان می‌دهد.

هنر این تمدن، جهانی شگرف دارد؛ جهانی پررمز و راز و سحرانگیز، که جنگ و ستیز را توأم با صلح و آرامش به تصویر می‌کشد. تا همین چند سال پیش، بسیاری از این نتایج برای ما مبهم و کشف نشده بودند تا زمانی که در اثر یک حادثه، گوشه‌ای از این گنجینه برای ما نمایان شد. آنطور که پیداست، تاکنون کاوش‌های پراکنده‌ای در مناطق مربوط به ماناها صورت گرفته است. خوشبختانه زمان نگارش این مقاله با نمایشگاهی از موزه‌ی ملی ایران با عنوان «فرهنگ و هنر مانا» مقارن شده که محدود اشیای باقی‌مانده در کشور را در معرض دید عموم و علاقه‌مندان قرار داده است. هرچند ممکن است این گام کوچکی در این راستا باشد، دست‌کم نام «مانا» را دوباره بر سر زبان‌ها می‌آورد، چرا که بسیاری، اطلاعات اندکی در باب این موضوع دارند و حتی ممکن است برخی نام این تمدن را هم نشنیده باشند؛ حال آنکه ماناها، تأثیر مهمی بر مادها و دولت‌های مقتدر پس از خود گذاشتند. در واقع اشتراک فرهنگ و تمدن آنها با این دولت‌ها، موجب خلق شگفتی‌های بیشتری در این ادوار شد. عبدالحسین زرین‌کوب در این خصوص می‌نویسد:

«تاریخ ایران نه از عهد کوروش و حتی دیاکو آغاز می‌شود و نه حتی از عهد ورود آریایی‌ها به فلات ایران و یا دوران جدایی ایرانی‌ها از هندی‌ها. گذشته از تاریخ خود آریاهای ایران، تاریخ اقوام و نژادهایی هم که قبل از مهاجرت آنان در این سرزمین فلات‌گونه می‌زیسته‌اند، امروزه از پرتوی کلنگ معجزه‌گر باستان‌شناسان مکشوف است ... آنچه در سیلک و حسنلو نیز به دست آمده، ادامه‌ی این تمدن‌های بدوی و کهنسال را در زمان‌های قبل از ورود آریایی‌ها نشان می‌دهد.»



ظروف نوشیدنی سفالی، تپه‌ی حسنلو، هزاره‌ی اول ق.م. [مأخذ: ریاضی، ۱۳۸۵: ۱۸]



↑ ۳ ظروف نوشیدنی سفالی، تپه‌ی حسنلو، هزاره‌ی اول ق.م. [مأخذ: ریاضی، ۱۳۸۵: ۲۲-۲۰]

منابع:

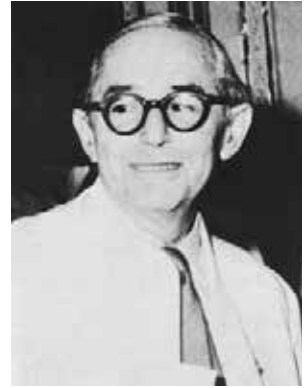
- بهنام، عیسی (۱۳۴۴). نگاهی به گذشته‌ها با کمک باستان‌شناسی؛ آشنایی با قوم مانایی. مجله‌ی هنر و مردم، شماره‌ی ۳۹.
- بهزادی، رقیه (۱۳۷۱). قوم‌های کم‌شناخته‌ی کهن؛ مادها. مجله‌ی چیستا، شماره‌ی ۸۹ و ۹۰.
- پوپ، آرتور (۱۳۷۰). معماری ایران، ترجمه‌ی غلامحسین صدقی افشار. تهران: انتشارات فرهنگان.
- حسن‌زاده، سعید (۱۳۹۰). آجرهای لعابدار قلاچی از دیدگاه هنرهای تجسمی. دو فصلنامه‌ی علمی پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه، شماره‌ی ۷.
- خطیب شهیدی، حمید (۱۳۸۳). پژوهش‌های جدید در حسنلو و بازنگری لایه‌های فوقانی آن. مجموعه مقالات همایش بین‌المللی باستان‌شناسی ایران، حوزه‌ی شمال‌غرب. ارومیه: پژوهشکده‌ی باستان‌شناسی.
- ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۵). طرح‌ها و نقش‌های زیویه و حسنلو. مجله‌ی نشان، شماره‌ی ۹.
- سلیمان‌زاده، رشید (۱۳۸۵). مانا و تأثیر آن بر دولت‌های ماد و هخامنشی (پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد). دانشگاه شهید بهشتی: چاپ نشده.
- شکاری نیری، جواد (۱۳۷۴). روند شکل‌یابی و پیشرفت معماری سنگی در ایران. کنگره‌ی تاریخ معماری و شهرسازی ایران. کرمان: سازمان میراث فرهنگی.
- عسگری، نسیم (۱۳۹۳). نگاهی به معماری ایرانی؛ در گذرگاه تاریخ از آغاز تا دوره‌ی قاجار. تهران: نشر مارلیک.
- علیزاده، حسین و فیروزمندی، بهمن (۱۳۹۲). معماری نظامی مانا. مجله‌ی پیام باستان‌شناس، شماره‌ی ۱۹.
- فرای، ریچارد. (۱۳۸۲). تاریخ باستانی ایران، ترجمه‌ی مسعود رجب‌نیا. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- فیروزمندی، بهمن (۱۳۸۵). نگرشی نو به تالارهای ستوندار ایران در نیمه‌ی نخست هزاره‌ی اول قبل از میلاد. مجموعه مقالات سومین کنگره‌ی تاریخ معماری و شهرسازی ایران. بم: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
- کامرون، جرج گلن. (۱۳۷۲). ایران در سینه‌دم تاریخ، ترجمه‌ی حسن انوشه. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- Crawford, Vaughn Emerson et al. (1966). *Ancient Near Eastern Art*. The Metropolitan Museum of Art Guide to the Collections. No. 66-14583.
- Dyson, R. 9. (1965). Problems of Protohistoric Iran as seen from Hasanlu, *Journal of Near Eastern Study*, Vol. 24.
- Harper et al. (1984). *Ancient Near Eastern Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 41, No. 4. Retrieved August 28, 2016. From http://www.metmuseum.org/art/metpublications/ancient_near_eastern_art_the_metropolitan_museum_of_art_bulletin_v_41_no_4_spring_1984.
- Hassanzadeh Y. & Mollasalehi, H. (2011). *New Evidence for Mannean Art: An Assessment of Three Glazed Tiles from Qalaichi (Izirtu)*. Javier Álvarez-Mon & Mark Garrison (Eds.), *Elam and Persia* (pp. 407-417). Indiana: Eisenbrauns.
- Kantor j, Helen (1960). A Fragment of a Gold Applique from Ziwie and some Remarks on the Artistic Traditions of Armenia and Iran during the Early First Millennium B.C. *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 19.
- Luckenbill, D (1926). Ancient Records of Assyrian and Babylonia. *The University of Chicago Press*, Vol. 2.
- Muscrella, Oscar White (1988). *Bronze and Iron*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Rakic, Yelena (2010). *Discovering the Art of the Ancient Near East*. New York: The Metropolitan Museum of Art Bulletin.

مقالاتی از اولین کنگره‌ی بین‌المللی معماری جهان، اصفهان، ۲۳ شهریور ۱۳۴۹*

موضوع: تکنولوژی امروز و معماری قدیم

اتلو زاورونی

زاورونی دارای گواهینامه‌ی دولتی در رشته‌ی معماری بود. وی تا زمان حضور در کنگره، مشاغل را بر عهده داشته که عبارتند از: استاد معماری در مدرسه‌ی عالی ملی هنرهای زیبای پاریس به مدت ۲۵ سال و نیز ریاست طرح‌های شهرسازی ژنویپر. زاورونی در زمینه‌ی شهرسازی و پروژه‌های شهری، در کار مرکز شهر لوئاور و نوسازی شهر فعالیت داشته و در زمینه‌ی معماری نیز، کار ساختمان بورس لوئاور (Le Havre)، گاردن السو و کمپانی‌های واکوم، مرکز اداری ژنویپر و خانه‌سازی برای ۷۰۰۰ نفر را به عهده داشته است. وی همچنین استاد هوشنگ سیحون در مدرسه‌ی بوزار پاریس بود.



[مأخذ: خانی‌زاد، ۱۳۹۴: ۶۲]

قدیم بنا شده باشد. به نظر می‌رسد که چنین ساختمانی، روح حقیقی خود را از دست داده و در ساکنین آن، آثار یک اضطراب روانی و زیان‌آور به چشم می‌خورد. چیزی که باید از آن تاروپودهای ناگسستنی جدا کرده و به معماری جدید انتقال دهیم، باید تابع یک فلسفه‌ی مشخص بوده و با استفاده از آزادی فرم‌ها، هماهنگی ظرفیت‌ها، خالص بودن اندازه‌ها و نوسانات، جنس و رنگ مشخص گردد. امروزه علوم، عوامل جدیدی در اختیار معماران گذاشته است. این عوامل می‌توانند در راه اختراعات جدید و نیز به ثمر رساندن جست و جوها برای پیدایش شیوه‌های گوناگون معماری، مفید واقع شوند. تعریف موجه «تکنیک‌های نو و معماری نو» بسیاری از همکاران ما را، که ذوق ساختن عمارات جدید دارند، با یکدیگر متحد می‌سازد، ولی آیا عملاً در این اتحاد خودخواهانه نیز آنقدر اختلاف نظر وجود ندارد تا متخصصین فن را ملزم سازد از خود بپرسند «خوب کدام است و بد کدام»؟

امکانات کنونی، نوای روح‌پروری را به وجود آورده است که وضع محدود کننده‌ی سابق را از بین می‌برد، اما به‌رحال، این سؤال مطرح است: آیا نباید جلوی یک خیال فریبنده را که بر اثر شور و حرارت فکر بشر و به دلیل خودنمایی و غرور او به وجود می‌آید گرفت. در انتخاب معماری جدید و قدیم، باید تجزیه و تحلیل کافی در این مورد نمود: هر کدام از عوامل و اصول این دو شیوه، تا چه اندازه قادرند در راه بهتر زیستن بشر بر روی کره‌ی زمین به کار روند.

بررسی این مسئله چندان آسان نیست و برای شخصی که می‌خواهد به آن بپردازد، تا حدود زیادی سرگردانی ایجاد می‌کند، زیرا همواره با پیشرفت زمان، توسط افراد نوپرداز، حساس و مبتکر، در کشورهایی که گذشته‌ی شکوهمندی در زمینه‌ی هنر معماری داشته‌اند، عنوان می‌شود. در ضمن، با توجه به اینکه در گذشته، تاروپود این فن چنان بر مبنای طبیعت بافته شده که به نظر ناگسستنی می‌آید، اشکال این بررسی و تطبیق بیشتر خودنمایی می‌کند.

ولی آیا شایسته است معماری گذشته را، که براساس مقتضیات محیط و زمان و نیز احتیاجات مردم قدیم پی‌ریزی شده است، بر زندگی امروز تطبیق کنیم؟ یا اینکه توقع داشته باشیم با تکنیک پیشرفته‌ی امروز، معماری دیروز را حفظ نماییم؟

باید با آموزش‌های لازم، این قوه‌ی تمیز را در افراد به وجود آوریم تا تشخیص دهند که از اصول معماری گذشته، چه قسمت‌هایی کهنه و غیرقابل استفاده هستند و چه اصولی قابلیت آن را دارند که برای معماری امروز نکه داشته شوند.

مسلم است که چنین قضاوت و انتخابی در زمینه‌ی تطبیق تکنیک معماری جدید با معماری قدیم، بسیار شایسته است و نباید بر آن ایراد گرفت، اما با این وجود، نمونه‌های بسیاری را می‌توان در عصر حاضر یافت که این اصل قطعی در آنها رعایت نشده و نشان‌دهنده‌ی اشتباهاتی در این زمینه است. به‌عنوان مثال، بسیار عجیب به نظر می‌رسد که با استفاده از بتن‌آرمه و یا اسکلت‌های آهنی، ساختمانی بسازیم که براساس معماری

* به دلیل قدیمی بودن متن، برای شیوایی و روانی آن، تغییراتی بدون لطمه زدن به مفاهیم انجام گرفته است.

باکمیستر فولر

متولد ۱۲ ژانویه ۱۸۹۵، میلتن، ماساچوست، آمریکا. وی زمان حضور در کنگره ۵۵ سال داشته است. او از سال ۱۹۰۴ تا ۱۹۱۳ در آکادمی میلتن، از سال ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۵ در هاروارد و از سال ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۷ در آکادمی نیروی دریایی آمریکا در آنابولیس (Annapolis) مریلند مشغول به تحصیل بود. فولر تا زمان حضور در کنگره، علاوه بر اینکه در دانشگاه ایلینوی جنوبی پروفیسوری برجسته بود، از تاریخ نوامبر ۱۹۲۷ تا مارچ ۱۹۷۰ نیز، به‌عنوان پروفیسور بازرسی، دانشیار، منتقد و رئیس تحقیقات آموزشی دانشگاه‌ها، مدارس عالی و مدارس فعالیت داشته است.



[مأخذ: مجله‌ی هنر و معماری شماره‌ی ۶-۷، ۱۳۵۰-۱۳۴۹: ۱۵]

خلاصه‌ی سخنرانی با موضوع تکنولوژی

مادیات، قابل اندازه‌گیری می‌باشند. زندگی فقط یک تکامل مادی نیست، زیرا وزن ندارد و نمی‌توان آن را اندازه گرفت. دنیا یک حرکت کامل تولیدی می‌باشد و بشر، قطره‌ای از این حرکت به حساب می‌آید. آزادی بشر، فقط در آزادی فکر او می‌باشد. این زمانی است که باید فکرمندان را درباره‌ی تکنولوژی تغییر دهیم؛ تکنولوژی چیزی است که می‌توان از آن بهره‌برداری کرد.

سنت از دیدگاه بی. فولر

سیر تکامل سنت، به روابط موجود در هر اجتماع بستگی دارد. بیشتر سنت‌ها به علت عدم تناسب از بین خواهند رفت. من فکر می‌کنم که سنت معماری ایران، دارای یک اصل می‌باشد و آن، این است که به طور منظم و مدام تجدید می‌شود، بی‌آنکه خود بدانند نظمی هم در آن وجود دارد. وقتی که این نظم به طور کامل کشف و رعایت گردید، آن وقت در داخل این انتظام، آزادی را نیز کشف و مشاهده کرد. از این آزادی جدید خوشنود شد و دوباره در همین آزادی نظام را کشف نموده و بالاخره، آزادی، تقریباً نظم را مغلوب کرد.

معماری به‌عنوان حقیقتی مافوق نامرئی

دنیا از مواد فیزیکی و متافیزیکی ساخته شده است. هر پدیده‌ای که علم به‌عنوان انرژی قادر به سنجش آن باشد، مانند نیروی ترکیبی، چون مادیات و نیروی تجزیه‌ای چون تشعشعات، همه قسمتی از واقعیات فیزیکی می‌باشند. افکار ما غیرقابل اندازه‌گیری هستند. این افکار، تمام تصورات، اصول کلی، آگاهی ما از وابستگی تجربیات و درک همین وابستگی، همه غیرقابل اندازه‌گیری هستند و آنچه را که ما به‌عنوان قسمت متافیزیک می‌نامیم، تشکیل می‌دهند.

زیبایی‌شناسی جدید عصر ما، تقریباً به مسائل نامرئی و به آشکارا ساختن حقایق معنوی توسط مکتشفین و قاعده‌سازانی که تلاششان دست یافتن به مسائل نامحسوس می‌باشد، مربوط است. مسائلی که در زمینه‌های الکتروشیمیایی و ریاضی، مربوط به واقعیات فیزیکی و متافیزیکی هستند، همین کشفیات و ترقیات ناپیدا است که به صورت ابزار و آلات و به‌طور کلی «ماشین» درمی‌آید. وابستگی این کشفیات، تمام یا برخی از

منابع:

- تحریریه‌ی هنر و معماری (۱۳۴۹). کنگره‌ی بین‌المللی معماری. فصلنامه‌ی هنر و معماری، شماره‌ی ۶ و ۷، ص ۱۵، ۱۶ و ۱۸.
- خانی‌زاد، شهریار (۱۳۹۳). هوشنگ سیحون (معمار، هنرمند، نقاش). [تصویر] تهران: هنر معماری قرن.

عوامل ترکیبی را می‌پوشانند که خود، قطره‌ای از اقیانوس بوده و موجب کنجکاو آگاهانه‌ی بشر شده‌اند. وقتی که معماری موفق آینده – نه به معنی مجازی، بلکه حقیقی – تا حدودی نامرئی شود، آنچه اهمیت می‌یابد این خواهد بود که چطور معماری به خدمت بشر درمی‌آید، مادامی که خود نیز به طور طبیعی تعالی یابد. هنر معماری، در آینده توسط زمینه‌های الکتریکی و سایر نیروهای کنترلی محیط که به چشم نمی‌آیند، رو به کمال خواهد رفت.

موسیقی در معماری فردا، مانند موسیقی‌ای که امروز می‌شنویم، زودگذر و بی‌وزن خواهد بود. موسیقی همیشه بوده است، بدون احتیاج به آلاتی که آن را به وجود می‌آورند یا نُت‌هایی که توسط موسیقیدان‌ها روی کاغذ نوشته شده‌اند. همین‌طور معماری فردا، تنها یک ساختمان مادی نخواهد بود، بلکه آن را خود زندگی و چیزهای که عوامل کنترلی محیط اجازه می‌دهند، خواهد ساخت.

پدیده‌ای وجود دارد به نام «سینرژی»، یعنی حرکت سیستم‌های کامل که نمی‌توان آن را توسط یکی از قسمت‌های سیستم پیش‌بینی کرد. از لحاظ سینرژی، هنر معماری تقریباً پنج‌هزار سال عقب‌تر از تکنولوژی فضایی می‌باشد. برای اینکه بتوانیم گردش نامرتب، تغییرناپذیر و نامحدود معکوس کردن مدار و برعکس آن را حفظ کنیم، دنیا احتیاج به یک نیروی وابستگی تمام سیستم [دارد] که توسط «فرمان» صادر از فکر بشر انجام می‌گیرد. فکر، باید درون هزاران سیاره باشد؛ باید همان‌قدر فرم‌های مادی را تشکیل داد که در محیط فضایی ما وجود دارد.

باید فکر، این فرم‌ها را یکی برای دیگری رها کند و با حرکتی مداوم، به سوی پیدایش‌ها و کشفیات نو برود. رهگذران کشتی فضایی، یعنی زمین، فقط با استفاده از بالاترین امکانات معماری می‌توانند موفق شوند. از نظر عوامل پیشرفته‌ی علمی می‌توان این کار را کرد و به نظر می‌آید این چیزی است که مغز بشر در تمام دنیا می‌خواهد انجام دهد. اگر بخواهیم بدانیم که چطور بشر می‌تواند در تمام دنیا پیروز شود باید از ماشین الکترونیک، آن سؤالی را که می‌خواهیم به طرز صحیحی بپرسیم، مواظب جواب‌های آن باشیم و عصر معماری فضایی را دایر کنیم – اولین اشتباه عمل ما این است که می‌خواهیم بر روی کشتی فضایی کوچک خودمان، یعنی زمین، پیروز شویم.



ابنیه عامیانه‌ی ایران*

خانه‌های حیاط‌دار

رولاند رایتر

خانه‌های حیاط‌دار

همان‌طور که فرم ساختمانی بناها، تا حدود زیادی تابع شرایط جوی، مصالح ساختمانی موجود در محل، کنستراکسیون، نحوه‌ی ساخت و نیز قدرت جسمانی ساکنین بوده است، به همان نحو نیز سازمان داخلی منازل مسکونی، همانند مراکز شهرها از مظاهر دیگری از قبیل: روابط اجتماعی، نظم و مقررات جاری و نوع تصور و تفکر عمومی، متأثر بوده و شکل گرفته‌اند. البته به‌طور کلی این مظاهر می‌توانسته‌اند در نواحی وسیع‌تر، اعتبار و ارزش بیشتری کسب نمایند تا در مناطق محدودی که از نظر شرایط اقلیمی متغیر می‌باشند. تسلط و نفوذ اسلام در ایران و طبیعت نافذ و تغییر دهنده‌ی آن، موجب پیدایش دگرگونی‌هایی در زندگی خصوصی و اجتماعی گردید و در ایجاد و پایدار ماندن بناهای شهری اعم از خانه یا مراکز مهم عمومی، که از هر نظر با قوانین شرع تطبیق می‌نمود، تأثیر بسزایی گذاشت و این اثر را در فرم تشکیلات داخلی آنها نیز گسترش داد، تا جایی که نه‌تنها در گذشته مورد استفاده‌ی کامل قرار گرفتند، بلکه در زمان حاضر نیز از لحاظ فوائد عامه، مورد توجه و علاقه‌ی عموم طبقات می‌باشند.

در نسل‌های گذشته، خانواده‌های بزرگ از طریق تأمین مسکن مناسب، از افراد خانواده‌ی خود حمایت و حفاظت می‌نمودند. در محیط داخلی این منازل، که در واقع پایه و اساس اجتماع بودند، مقام و منزلت هر فردی از اعضای خانواده، به‌خصوص مقام و پایگاه زن را، تعیین و تثبیت می‌کردند. در واقع، فرم هر خانه و سازمان داخلی آن، به وضوح نمایانگر این مسئله بود که چگونه از افراد خانواده

حمایت و حفاظت می‌شده و مقام و منزلت هر فرد مشخص می‌گردیده است. البته این امر به صورت‌های مختلف انجام می‌شده است: گاه از طریق اهدای طبقاتی از منزل یا سهمی از خانه به افراد نسل‌های آینده، زمانی نیز از راه استفاده‌ی مشترک از حیاط، آشپزخانه، تنور و غیره. اما از نظر حفاظتی، حصاری رفیع و مستحکم به دور حیاط می‌کشیدند و برای ورود دری روی آن نصب می‌نمودند. این امر، ضمن مشخص نمودن حدود و ثغور املاک خصوصی و مایملک عمومی، داخل حیاط را نیز از دید افراد غیر محفوظ می‌داشته است. این به هم بستگی و هماهنگی اعجاب‌انگیز در فرم خانه‌های ساخته شده از گل و سنگ حواشی کویر و جدا بودن هریک از این مجموعه‌های ساختمانی از یکدیگر، متکی بر تشکیلات خانه‌های حیاط‌دار است و از مجموع فضای آن، که مرکز اصلی بنا محسوب می‌شود و ساختمان موجود در آن، واحد مستقلی به وجود می‌آید. در واقع، از نظر عامه‌ی مردم، این ساختمان دارای ارزش و اعتباری خاص بوده و به‌عنوان یک اصل و ثمر در اجتماع، قابل پذیرش می‌باشد. در مقایسه با ساختمان‌های به اصطلاح «دریاز» امروزی که ارتفاع آنها مختلف، فضای داخلی آنها از هر سو قابل رؤیت است و سکونت در آنها نیز به علت بوی نامطبوع و صدای ناهنجار وسایط نقلیه، دشوار گردیده است؛ خانه‌های حیاط‌دار قدیمی از نگاه غیر محفوظ بوده‌اند و در نتیجه، اختلاف فاحشی میان ساختمان‌های امروزی و قدیمی مشاهده می‌شود که تا حدی غیرقابل تصور است.

* بخشی از کتاب ابنیه عامیانه‌ی ایران، نوشته‌ی رولاند رایتر، ۱۹۷۷

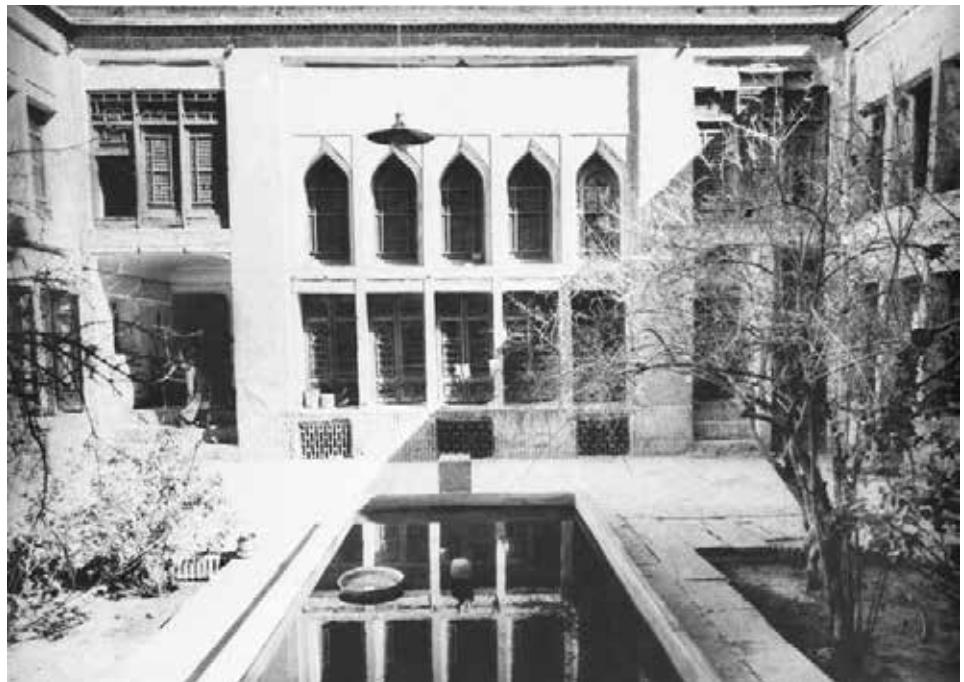
→ خانه‌ی مقدم، تهران، ایران [عکاس: شهریار خانی‌زاد]

در خانه‌های حیاطدار، اگرچه اتاق‌ها تودرتو بوده، چشم‌اندازی جز صحن حیاط وجود ندارد و فضا کاملاً محصور و محیط مطلقاً خصوصی است. با این همه، به علت اتصال غیرمنتظم خانه‌ها و کنار یکدیگر قرار گرفتن درهای ورودی آنها در کوچه‌های تنگ، این احساس در همه‌ی ساکنین مشهود است که همجواری و همسایگی وجود دارد. معابر عمومی، که با توجه به مسائل ایمنی عوامل جوی و طبق ضوابط محلی به وجود آمده‌اند، خود، گویای عمومی بودن این نوع فضاها و دلیل قاطعی بر وجود این احساس هستند. ولی خانه‌های مدرن، طوری ساخته شده‌اند که هرگونه چشم‌اندازی را محدود و در اغلب موارد به کلی مسدود نموده و اطلاع از خارج را از طریق مشاهده، ناممکن ساخته‌اند. در ضمن، تداخل متقابلی را نیز از نظر محیط خصوصی ایجاد نموده‌اند. با وجود اینکه هنوز در اینگونه ساختمان‌ها، مسئله‌ی خصوصی بودن محل سکونت به معنای واقعی آن تحقق نیافته است، اما فواصل محل سکونت هر خانواده با خانواده‌های دیگر، از طریق مراجع با صلاحیت، به طور نامطلوبی به وسیله‌ی دیوارها و فضاهای غیرمسکونی، مشخص و معین گردیده است. به طور خلاصه، نه حالت خصوصی، نه همسایگی و عمومی، در این نوع ساختمان‌ها حکمفرما نیست. راه رفت‌وآمد نیز به نحوی است که این موضوع را تأیید می‌کند. این شهر «جدید» فاقد اتاق به مفهوم واقعی بوده و در واقع هر آنچه در آن است، بیشتر فضای غیرمسکونی می‌باشد. به‌طورکلی، از طرفی، محل سکونت شخصی بدون مزاحم، داشتن همسایگانی مطلوب، وجود محل‌های کاملاً عمومی و از طرف دیگر، فقدان فضای خصوصی، حضور همسایگانی که وجودشان اصلاً احساس نمی‌شود و نبودن فضای مناسب - چه به لحاظ خصوصی و چه عمومی - نمایانگر تضادهای مشهودی است که میان منازل حیاطدار قدیمی و ساختمان‌های جدید وجود دارد.

در گذشته، محصور نمودن خانه‌ها با دیوارهای محکم و مرتفع در نواحی حاشیه‌ی کویر، به دلیل جلوگیری از باد، گرد و غبار و طوفان‌های شن بوده است؛ ولی امروز چنین اقدامی، آن هم به طور چشمگیر در شهرهایی که ماشینی شده‌اند، صرفاً به جهت محفوظ ماندن از سروصدا، دود و دیگر ضایعات آن می‌باشد. این اقدام که اخیراً به طور محسوسی گسترش یافته، حاکی از این امر است که توجه معماری جدید به منازل حیاطدار و خانه‌های قدیمی ایرانی رو به افزایش است.

در دهات و شهرهای کوچک قدیمی، مسئله‌ی عریض و طویل نبودن خیابان‌ها و راحتی سکونت در خانه‌هایی که به طور غیرمنتظم در کنار یکدیگر بنا شده‌اند، نقش مهمی را ایفا می‌نماید. فضای کوچه‌ها و میدان‌های کوچک عمومی، از نظر اندازه و وسعت قابل ذکر نیست، ولی می‌توان گفت که کمی بزرگ‌تر از فضای یک اتاق نشیمن و اغلب، قدری کوچک‌تر از وسعت حیاط یک خانه است. درحالی‌که در خیابان‌های بزرگ و بی‌انتهای شهرهای بزرگ مدرن، نه تنها فضا لایتنامی به نظر می‌رسد، بلکه مقیاس‌ها نیز دیگر در ذهن نمی‌گنجند.

توجه به مسائل فوق، علت قدرت جاذبه و تأثیر حیرت‌انگیز شهرهای قدیمی را برای ما روشن نموده و اهمیت انگیزه‌ی توسعه‌ی شهرسازی امروزی بر مبنای مقیاس‌های گذشته را آشکار می‌سازد.



حیاط یک خانه‌ی بزرگ با حوض آب در یزد [مأخذ: رایز، ۱۹۷۷: ۱۶۸]



حیاط یک خانه با حوض آب در بافق، یزد [مأخذ: رایز، ۱۹۷۷: ۱۷۳]



حیاط خانه‌ای در یزد [مأخذ: رایز، ۱۹۷۷: ۱۶۹]



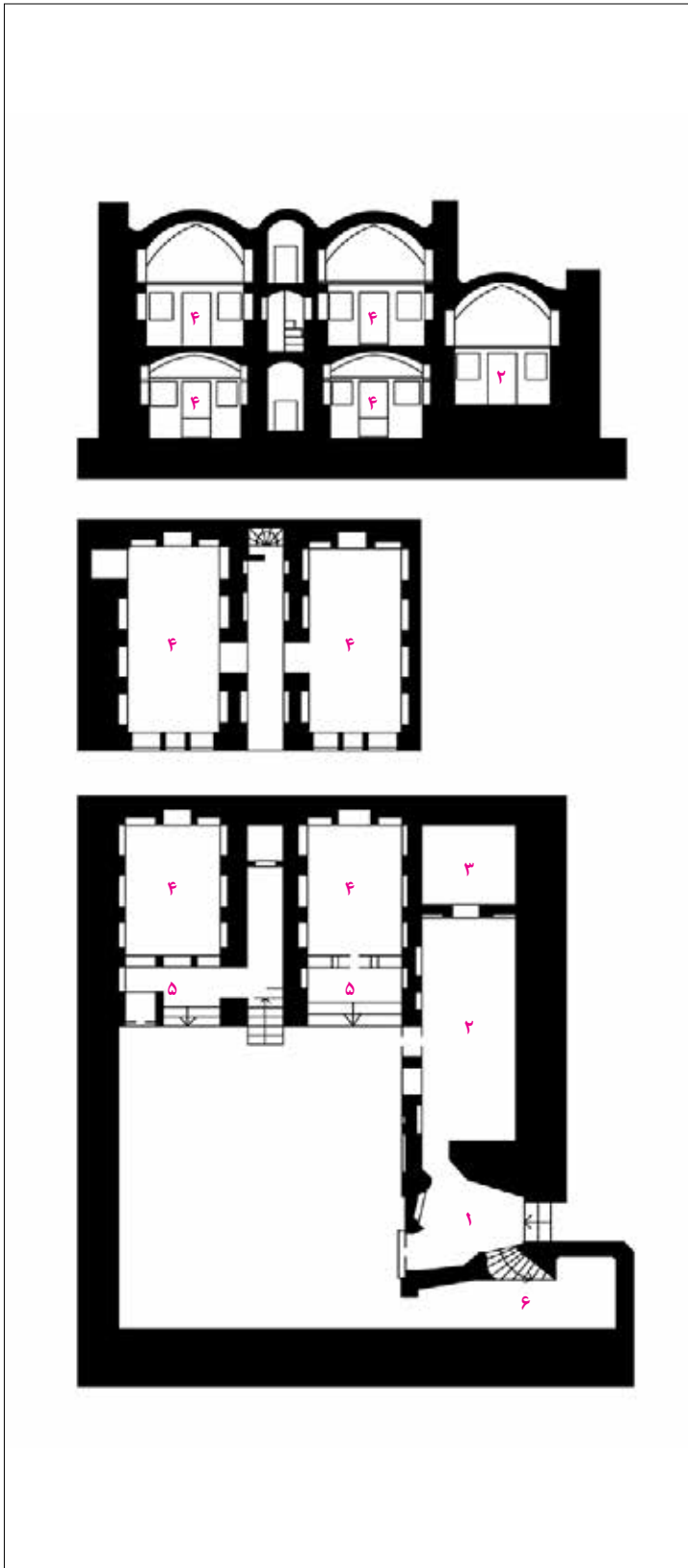
نمای شهر چوپانان زیر سلطه‌ی بادگیرها [مأخذ: رایتر، ۱۹۷۷: ۱۵۹]



گنبد گلی با هواکش‌ها و نورگیرهایش و پله‌هایی که برای تمیز کردن آنها به کار می‌رود، خانه‌ی بروجردی‌ها، کاشان [مأخذ: رایتر، ۱۹۷۷: ۱۶۰]

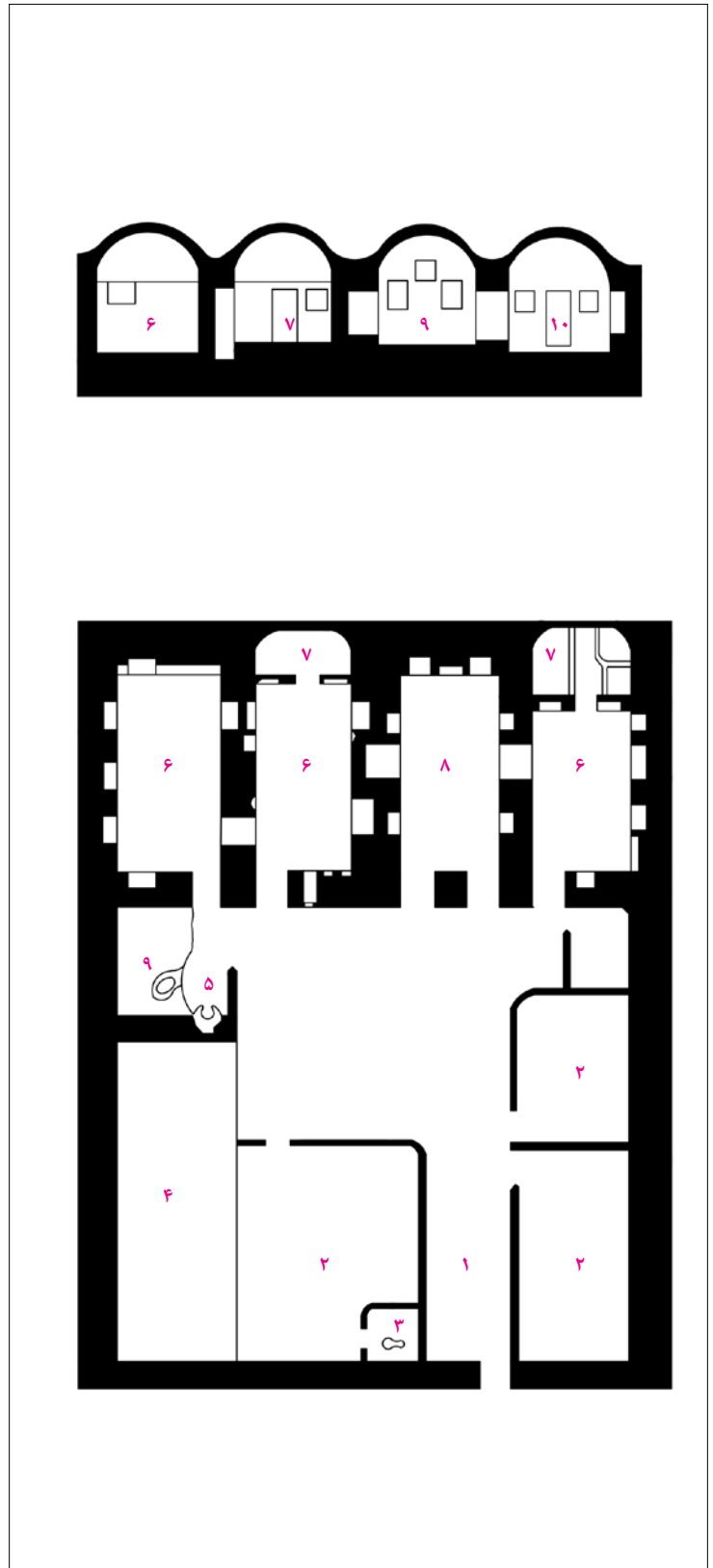


بادگیر و گنبد با نورگیرها و هواکش‌ها در بافق، یزد [مأخذ: رایتر، ۱۹۷۷: ۱۶۱]



خانه‌ی دو طبقه برای سکونت دو خانواده در بافق

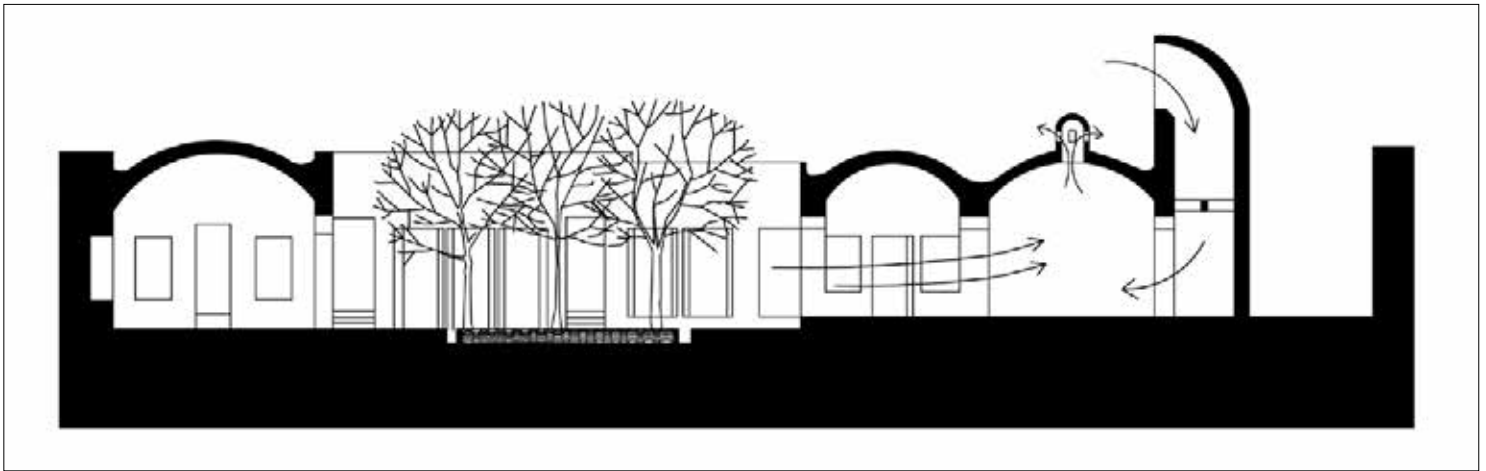
۱. ورودی ۲. اتاق نشیمن ۳. فضای پخت و پز ۴. اتاق خواب ۵. تراس ۶. پلکان



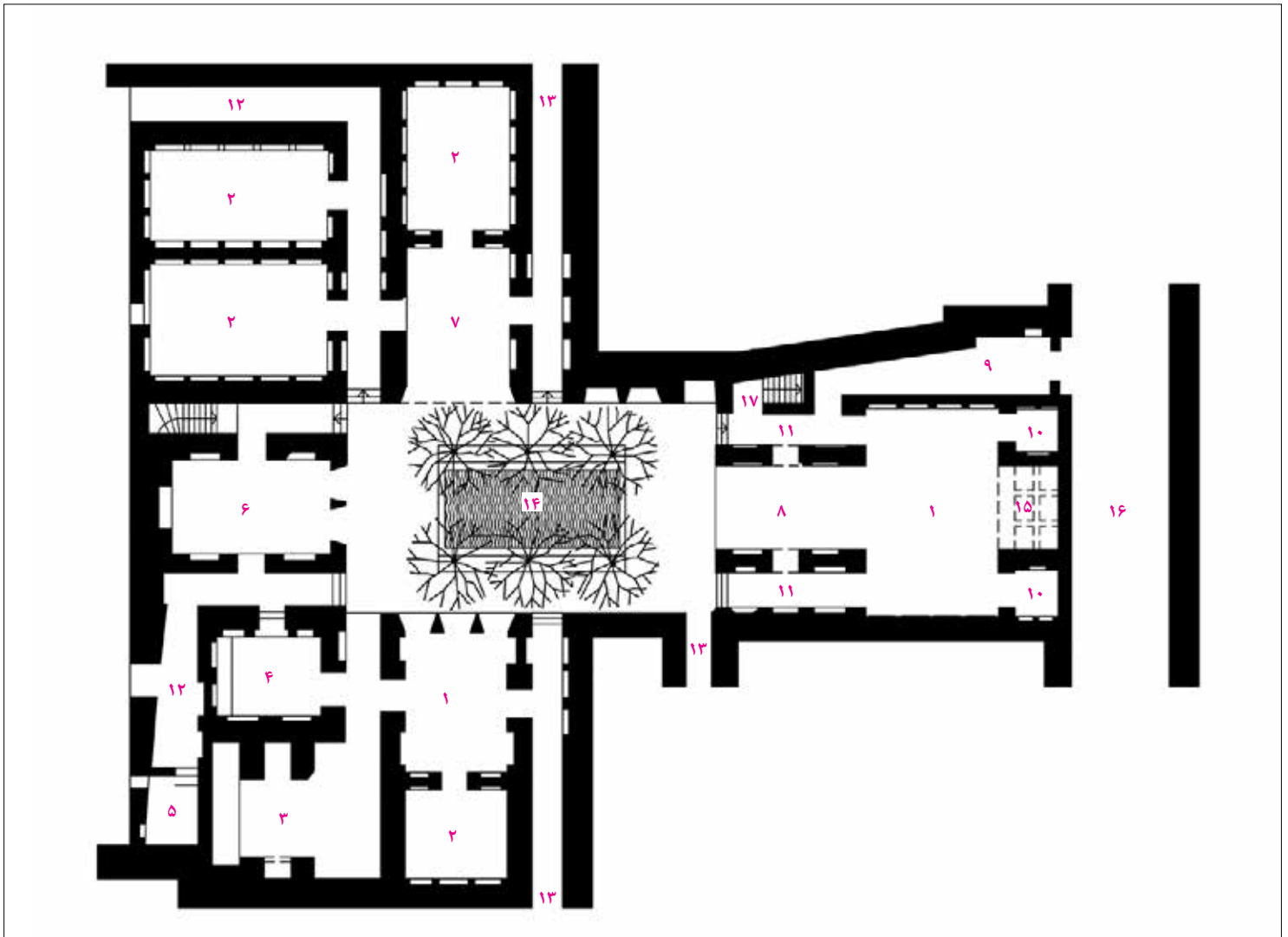
خانه‌ی یک طبقه‌ی خانوادگی در بافق

۱. ورودی ۲. اسطبل ۳. دستشویی ۴. انبار گاه ۵. آشپزخانه ۶. اتاق خواب ۷. پستو ۸. اتاق نشیمن ۹. تور ۱۰. اتاق نشیمن

[مأخذ تصاویر این دو صفحه: رایز، ۱۹۷۷: ۱۵۵]



مقطع، با روش تهویه ی هوا، خانه ی مسکونی برای دو خانواده در بافق، یزد



پلان خانه ی مسکونی برای دو خانواده در بافق، یزد

۱. اتاق نشیمن ۲. اتاق خواب ۳. آشپزخانه ۴. مطبخ ۵. دستشویی ۶. زمستان نشین ۷. اتاق مهمان ۸. غذاخوری ۹. ورودی ۱۰. انباری ۱۱. راهرو ۱۲. در رو به باغچه
 ۱۳. راهروی ارتباطی با دیگر خانه ها ۱۴. حوض ۱۵. درپچه ی تهویه ۱۶. خیابان ۱۷. پلکان تراس بام

در مورد اختلاف خانه‌های بزرگ حیاطدار رُم باستان یا چین، با خانه‌های قدیمی ایران، فقط ذکر این مطلب کافی است که خانه‌های بزرگ قدیمی آن کشورها، هریک دارای چندین حیاط تودرتو بوده، در صورتی که خانه‌های قدیمی ایران، تنها شامل یک حیاط وسیع، مستحکم و باشکوه می‌شده است. البته شکل این حیاطها مختلف و حتی گاهی شیب‌دار و پلکانی شکل بوده‌اند: به‌عنوان مثال، این فرم را می‌توان در خانه‌های روستایی واقع در دامنه‌ی کوه‌های البرز به وضوح مشاهده نمود. این خانه‌ها، که پلکانی شکل بوده و مشرف بر یکدیگرند، دارای تراس‌های مسقف وسیعی می‌باشند که آفتابگیر بوده و از آنها برای انجام کارها و همچنین استراحت استفاده می‌نمایند.

در این حیاط‌های روستایی، می‌توان آشپزخانه‌هایی را که مورد نیاز خانواده است، طاقچه‌های متعددی که جهت گذاردن لوازم خانگی روی دیوارهای آن ساخته‌اند و نیز وسایل دیگری که مورد احتیاجات شغلی افراد خانواده می‌باشد، به چشم دید. در نواحی شرقی نزدیک به کویر، به‌عنوان مثال در بافق، طرح ساختن خانه‌ها و حیاط‌ها طوری با دقت و استحکام اجرا شده‌اند که به خوبی می‌توان استنباط نمود شرایط اقلیمی و جوی، کاملاً رعایت گردیده است.

ساختمان این نوع خانه‌های بزرگ حیاطدار که طبق شرایط و ضوابط اجتماعی به وجود آمده‌اند، متکی بر شرایط اقلیمی و جوی می‌باشند. راه و در ورودی به این خانه‌ها طوری ساخته شده‌اند که خود، عامل مطمئنی برای حفاظت این حریم خصوصی در مقابل چشمان کنجکاو افراد غیر می‌باشد. پشت در ورودی این خانه که دارای دیوار بزرگ محافظی برای جلوگیری از نگاه غیر به داخل حیاط می‌باشد، راه طویلی به‌عنوان دالان وجود دارد که افراد برای ورود به حیاط، باید حتماً از این راه عبور نمایند. اغلب اوقات، سکوه‌های کوچکی میان در ورودی و محوطه‌ی خیابان دیده می‌شود که از آنها برای نشستن و استراحت استفاده می‌گردد. بین خانه‌هایی که کنار یکدیگر ساخته شده‌اند و ساکنین آن، اقوام یکدیگرند، معبرهای داخلی و خصوصی ایجاد کرده‌اند که برای مراددهی زنان فامیل یا ورود آنها به خیابان، تسهیلاتی فراهم شده باشد. در کهن شهرهای اسلامی بالکان نیز چنین راه‌هایی بین باغات محصور وجود دارد.

شرایط جوی نیز یکی دیگر از عوامل مؤثر در تهیه و اجرای طرح‌های خانه‌سازی، به‌خصوص در مناطق گرم جنوبی و شرقی کویر نمک می‌باشد. در این مناطق، خانه‌ها دارای حیاط‌های بزرگی هستند که اغلب‌شان بسیار باصفا و قابل توجه‌اند. در وسط اینگونه حیاطها، حوض آبی ساخته‌اند که اطراف آن مشجر بوده و در اثر سایه‌ی درختان، آب حوض همیشه سرد باقی مانده و موجب خنک شدن فضای حیاط می‌گردد. در واقع این، خود قسمتی از یک روش طبیعی برای تهویه‌ی هوا است. همچنین در خود ساختمان، که به وسیله‌ی دری بزرگ با حیاط مرتبط است، حوضی مسقف از گنبدی مشبک وجود دارد که موجب کاهش گرمای فضا می‌گردد. از طرفی، هوای خنک حیاط، به وسیله‌ی هواکش‌هایی که در نقاط مرتفعی تعبیه گردیده‌اند، به ساختمان منتقل شده و در نتیجه، انسان دائماً از هوای خنک و مطلوب مستفیض می‌گردد. این، خود نمونه‌ی بارزی است از تسلط عاقلانه و ماهرانه‌ی بشر بر روابط و شرایط دشواری که در محیط زیست او وجود دارد، آن هم با وسایلی معقول از قبیل: گل، شن، آهک و مقدار کمی چوب و بهره‌گیری از امکانات طبیعی و صرفه‌جویی در به کار بردن نیروی جسمانی.



خانه‌ی بروجردی‌ها، کاشان، ایران [Retrieved October 5, 2016. From https://negarestanweblog.blogspot.com/201508//blog-post_29.html]



[Retrieved October 5, 2016. From <http://yasamanfarzan.blogfa.com/tag/یزدشناسی/>]

بادگیرها، یزد، ایران



نمای شهر چوپانان، منظم‌ترین روستای خشتی، اصفهان، ایران [خروجی-دهستان-چوپانان-تا-29-بهمن-1392-410-1392 post-410/11/29] [Retrieved October 5, 2016. From <http://chupanan.blogsky.com/1392/11/29>]



[Retrieved October 16, 2016. From [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:\(1\)_آقازاده_ابر_کوه_.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:(1)_آقازاده_ابر_کوه_.jpg)]

خانه‌ی آقازاده، ابرکوه، یزد، ایران

مواردی که پیش‌تر به‌طور کلی ذکر گردید، تنها در مورد خانه‌های مسکونی صادق نیستند، بلکه در موارد مختلف دیگر نیز صدق می‌کنند. همان‌طور که گشودن چشم‌اندازهای همه‌سویی در ساختمان‌های امروزی، یک امر بدیهی تلقی می‌گردد، به همان نحو نیز در ساختمان‌های قدیمی شرقی، انسداد هر نوع روزنه‌ای به سوی خارج و احداث هرگونه در و پنجره به داخل، از بدیهیات محسوب می‌شده است. لازمی ورود به محوطه‌ی سرپوشیده‌ی مساجد، عبور از حیاطی است که در وسط آن حوض آبی وجود دارد. کلاس‌های مدارس (مانند مدرسه‌ی درویش)، اتاق‌های کاروانسراها و هتل‌های قدیمی، همه در اطراف



حیاط خانه‌ای در یزد [مأخذ: رایتر، ۱۹۷۷: ۱۷۱]

حیاط‌های آن بناها ساخته شده و آن بناها با دیوارهای بلندی به کلی محصور و از خارج، کاملاً مسدوداند. علاوه بر آن، هریک از این حیاط‌ها دارای آبنماهای زیبا و درخت‌های متعددی می‌باشند که ضمن ایجاد سایه‌ی مطبوع، هوای محوطه را نیز خنک می‌نمایند. این مسئله نیز، بار دیگر، اهمیت و ارزش یک اقدام عاقلانه را در جهت تأمین محیط زیست مناسب برای افراد، ثابت می‌نماید.

تصاویر صفحه‌ی روبه‌رو:

۳ حیاط دو صحنی مطبق با درختان خرما در بافق، یزد [مأخذ: رایتر، ۱۹۷۷: ۱۷۰]
 ← حیاط مشجر با حوض‌های آب در یک خانه‌ی بزرگ در بافق، یزد [مأخذ: رایتر، ۱۹۷۷: ۱۷۲]





تصاویر این دو صفحه: حیاط خانه‌ای در بافق، یرد [مأخذ: رایتر، ۱۹۷۷، ۱۶۷-۱۶۶]



منبع:

• رایتر، رولاند (۱۹۷۷). ابنیه‌ی عامیانه‌ی ایران، ترجمه‌ی نصرت‌الله وفایی کیش. گراتس: آکادمیش دوروک. ص ۱۸۵-۱۵۱.



پایداری و ضدپایداری در هویت تاریخی

بررسی و تحلیلی بر روند توسعه‌ی پایدار در چند نمونه از آثار تاریخی

پگاه پایه‌دار اردکانی*

مقدمه

باقی نمی‌ماند. مسلماً توجه به این مهم، علاوه بر آنکه بر عهده‌ی مسئولین است، نقش ما را نیز به‌عنوان میراث‌داران گذشتگان نشان می‌دهد. زمانی که حرف از صیانت آثار ملی به میان می‌آید، بسیاری از مردم تنها آثار بزرگی همچون تخت‌جمشید شیراز و عالی‌قاپوی اصفهان را مجسم می‌کنند، در حالی که تکه کوزه‌ای در گوشه‌ای دورافتاده از پهنه‌ی کشور نیز می‌تواند حاوی ارزشی دیرینه باشد که باید مانع از ویرانی و انهدام آن شد.

علاوه بر مطالب مذکور، قصد دیگر این بخش، گسترش سفر و گردشگری به نقاط مختلف کشور است، چرا که مسلماً یکی از راه‌های پشتیبانی از این ابنیه و آثار، توجه به آنها، شناخت و معرفی‌شان می‌باشد. در واقع در دنیای امروز، توسعه‌ی گردشگری نیز یکی از راه‌های دستیابی به توسعه‌ی پایدار تلقی می‌گردد که علاوه بر نسل امروز، به آینده نیز می‌نگرد و حامل مفاهیم جدیدی از جمله «گردشگری سبز» یا «گردشگری پایدار» است. این افق‌ها نشان می‌دهند که توسعه‌ی پایدار یک آرمان نیست، بلکه به‌خصوص در کشورهایی نظیر ایران و هند – که دارای پیشینه‌ی تاریخی غنی هستند – امری ضروری به حساب می‌آیند. برای دستیابی به این امر، بهتر است تا در ابتدا تاریخ خود را شناخته، آثار باقیمانده از آن را ببایم و با در پیش گرفتن راه‌هایی نظیر تغییر کاربری و مرمت، برای احیای آن بکوشیم. در ادامه و پس از شکل‌گیری این بستر است که می‌توان در گام‌های بعدی، به دنبال راه‌هایی برای تشویق و ترغیب گردشگران خارجی و داخلی بود تا بدین طریق، در جهت توسعه‌ی پایدار منابع تاریخی و فرهنگی کشور پیش رفت.

ما در زیر سقف میراثی غنی از آثار گذشتگان زندگی می‌کنیم که تخریب و یا صیانت از آنها، تخریب و یا پاسداشت از گذشتگان، نسل‌های کنونی و آیندگان است، چرا که نگهداری آنها می‌تواند باشندگانی میراثمند و دارای هویت فرهنگی تربیت نماید که از اندیشه و آگاهی نسل‌های سرزمین خود آگاهی داشته و از آن انواع بهره‌های اقتصادی و معنوی را می‌برند. گستره‌ی این آثار، آنچنان پهناور و پراکنده است که حتی برخی از آنان در فهرست آثار ملی ایران نیز به ثبت نرسیده و این خود به معنای از بین رفتن برخی از کتاب تاریخ این تمدن می‌باشد، اما از آن بدتر زمانی رخ می‌دهد که درباره‌ی آثار ثبت شده خود نیز برنامه‌ای نداریم و بسیاری از آنها با وجود آگاهی از حضورشان، آرام‌آرام از صحنه‌ی تاریخ محو می‌گردند، در حالی که در نظر داشتن تفکری بنیادین مانند توسعه‌ی پایدار، می‌تواند در پاسداشت و نگهداری این آثار تاریخی و فرهنگی مؤثر باشد و با در نظر گرفتن این سیاست‌ها در بلندمدت، کارآمد واقع شده و موجب پایداری این ابنیه و فرهنگ و تمدن برخاسته از آن می‌گردند.

توسعه‌ی پایدار با نگاهی به آینده، علاوه بر محیط زیست، اقتصاد، سیاست و فرهنگ را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد و به طور قطع، در مقابل آن، مفهوم ضدپایداری قرار می‌گیرد. هدف ما از این بخش، معرفی برخی از بناهایی است که با در پیش گرفتن رویکردهایی نظیر تغییر کاربری، مرمت و احیا، حیاتی دوباره یافته‌اند و در مقابلشان، هزاران بنا نظیر قلعه‌ی دورباش قرار دارد که اگر هرچه زودتر برایشان فکری نشود، چند صباحی دیگر از زندگیشان

* دانشجوی کارشناسی‌ارشد، دانشکده‌ی معماری و شهرسازی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی تهران

→ مسجد کبود، تبریز، ایران [سمسار و سربایان، ۱۳۹۰: ۲۰۵]

توسعه پایدار در بناهای تاریخی

توسعه پایدار، نوعی راهبرد توسعه است که تمام دارایی‌ها و منابع طبیعی و انسانی را به خوبی منابع مالی و فیزیکی برای افزایش ثروت در بلندمدت مدیریت نموده و مخالف با هر سیاست یا عملکردی می‌باشد که به هر نوعی، منافع نسل‌های پس از ما را به خطر می‌اندازد (Tosum, 2001: 290). همچنین طبق تعریف کمیسیون براتلند، توسعه پایدار، توسعه‌ای است که نیازهای فعلی را بدون خدشه‌دار کردن توانایی نسل آینده برآورده ساخته، نیازهای خود را نیز پاسخ گوید (جنیفر، ۱۳۷۸: ۵۷). توجه به بناهای تاریخی نیز تنها به نسل امروز وابسته نیست، بلکه به آینده نگرسته و باعث تداوم فرهنگی و تاریخی یک تمدن برای نسل‌های پس از خود می‌شود. به بیانی دیگر، توسعه بافت‌های قدیمی، زمانی می‌تواند پایدار باشد که هم نیازهای اقتصادی و مادی و هم نیازهای اجتماعی، فرهنگی و روانی مردم در حال و آینده را پاسخگو باشد.

- در طرح تغییر کاربری باید قابلیت بنا، به لحاظ ویژگی‌های معماری، مورد مطالعه‌ی جدی قرار گیرد تا شدت و ضعف آن نسبت به کاربری پیشنهادی سنجیده شود.
- اگر بنا مورد نظر در بافت تاریخی قرار گرفته، باید کاربری جدید مناسب و برای رفع نیازی در آن بافت باشد.
- میزان مداخله باید براساس قوانین بین‌المللی بوده و از اعمال سلیقه حذر کرد.
- بسیاری از بناها را می‌توان با اختصاص همان کاربری گذشته‌اش و یا نزدیک به آن حفاظت نمود و نیازی به تغییر کاربری جدی‌ای در آنها نیست.
- کاربری جدید باید با کمترین تغییر فیزیکی صورت گیرد و وظیفه‌ی حفاظتی داشته باشد.
- مسائل مربوط به صرفه‌جویی در هزینه‌ها باید مدنظر قرار گیرد.

توسعه گردشگری

بسیاری از برنامه‌ریزان و سیاستگذاران توسعه، از صنعت گردشگری به‌عنوان یکی از ارکان مهم در توسعه پایدار یاد می‌کنند و آن را موضوعی چندارزشی می‌دانند. این عامل در کشوری مانند ایران با سابقه‌ی غنی تاریخی می‌تواند نقش مهمی را در متنوع‌سازی اقتصادی کشور ایفا نماید و زمینه‌ساز فرصت‌های جدید در کشور باشد. با این حال، در برخی از مناطق، ضعف آینده‌نگری در برنامه‌ریزی و عدم تولید چارچوب‌های مشخص، سبب حرکت به سمت ضدپایداری شده است: برخی مناطق به دلیل هجوم بیش از اندازه‌ی گردشگران، بدون توجه به ظرفیت‌های محیطی و برخی دیگر به علت عدم شناخت و انزوای جغرافیایی. بنابراین راهبردهای توسعه پایدار گردشگری به این موضوع توجه می‌نماید که بدون هجوم غیرمتعارف و یا حذف، به هدایت متناسب این عامل یاری رساند. برخی از موضوعات اساسی که در تدوین راهبردها باید به آن توجه نمود، از این قرار می‌باشند (مهدوی، ۱۳۹۵: ۲۹۶):

- تعیین سیاست‌ها و اهداف توسعه به‌عنوان نهادهای اولیه
- تعیین نوع، موقعیت و ویژگی‌های عمده‌ی گردشگری در هر منطقه
- تعیین میزان پایداری گردشگری براساس ارزیابی راهبردی
- تعیین نوع و محل‌های اقامت موجود و پیش‌بینی شده و سایر تسهیلات
- بررسی وضعیت و امکانات حمل‌ونقل و سایر تأسیسات زیربنایی
- همچنین جداول پیش رو، ابعاد و فرایند دستیابی به گردشگری پایدار را به نمایش می‌گذارد.

توسعه پایدار، نوعی راهبرد توسعه است که تمام دارایی‌ها و منابع طبیعی و انسانی را به خوبی منابع مالی و فیزیکی برای افزایش ثروت در بلندمدت مدیریت نموده و مخالف با هر سیاست یا عملکردی می‌باشد که به هر نوعی، منافع نسل‌های پس از ما را به خطر می‌اندازد (Tosum, 2001: 290). همچنین طبق تعریف کمیسیون براتلند، توسعه پایدار، توسعه‌ای است که نیازهای فعلی را بدون خدشه‌دار کردن توانایی نسل آینده برآورده ساخته، نیازهای خود را نیز پاسخ گوید (جنیفر، ۱۳۷۸: ۵۷). توجه به بناهای تاریخی نیز تنها به نسل امروز وابسته نیست، بلکه به آینده نگرسته و باعث تداوم فرهنگی و تاریخی یک تمدن برای نسل‌های پس از خود می‌شود. به بیانی دیگر، توسعه بافت‌های قدیمی، زمانی می‌تواند پایدار باشد که هم نیازهای اقتصادی و مادی و هم نیازهای اجتماعی، فرهنگی و روانی مردم در حال و آینده را پاسخگو باشد.

به حقیقت پیوستن توسعه پایدار، بدون برنامه‌ریزی یا «Planning» امکانپذیر نیست، البته این برنامه‌ریزی به معنای تنها یک زمانبندی و بررسی موشکافانه نمی‌باشد، بلکه علاوه بر این موارد، باید فعالیتی نوآورانه در راه پیشرفت و افزایش کیفیت فضاهایی باشد که در آن زندگی می‌کنیم. در طول چند دهه‌ی اخیر، همراه با رشد بحران‌های شهرنشینی و رواج نظریه‌ی توسعه پایدار شهری، موضوع برنامه‌ریزی برای آثار تاریخی و فرهنگی، به‌عنوان بخشی از پایداری اجتماعی و فرهنگی، وارد برنامه‌ریزی توسعه، به ویژه برنامه‌ریزی و طراحی شهری شده است و از آن میان، می‌توان به «چارچوب سیاست ملی برنامه‌ریزی (NPPF)» کشور انگلستان اشاره نمود که نگهداری و حفاظت از فضاهای تاریخی خود را به سوی اهداف زیر به پیش می‌برد (DCLG, 2012: 30):

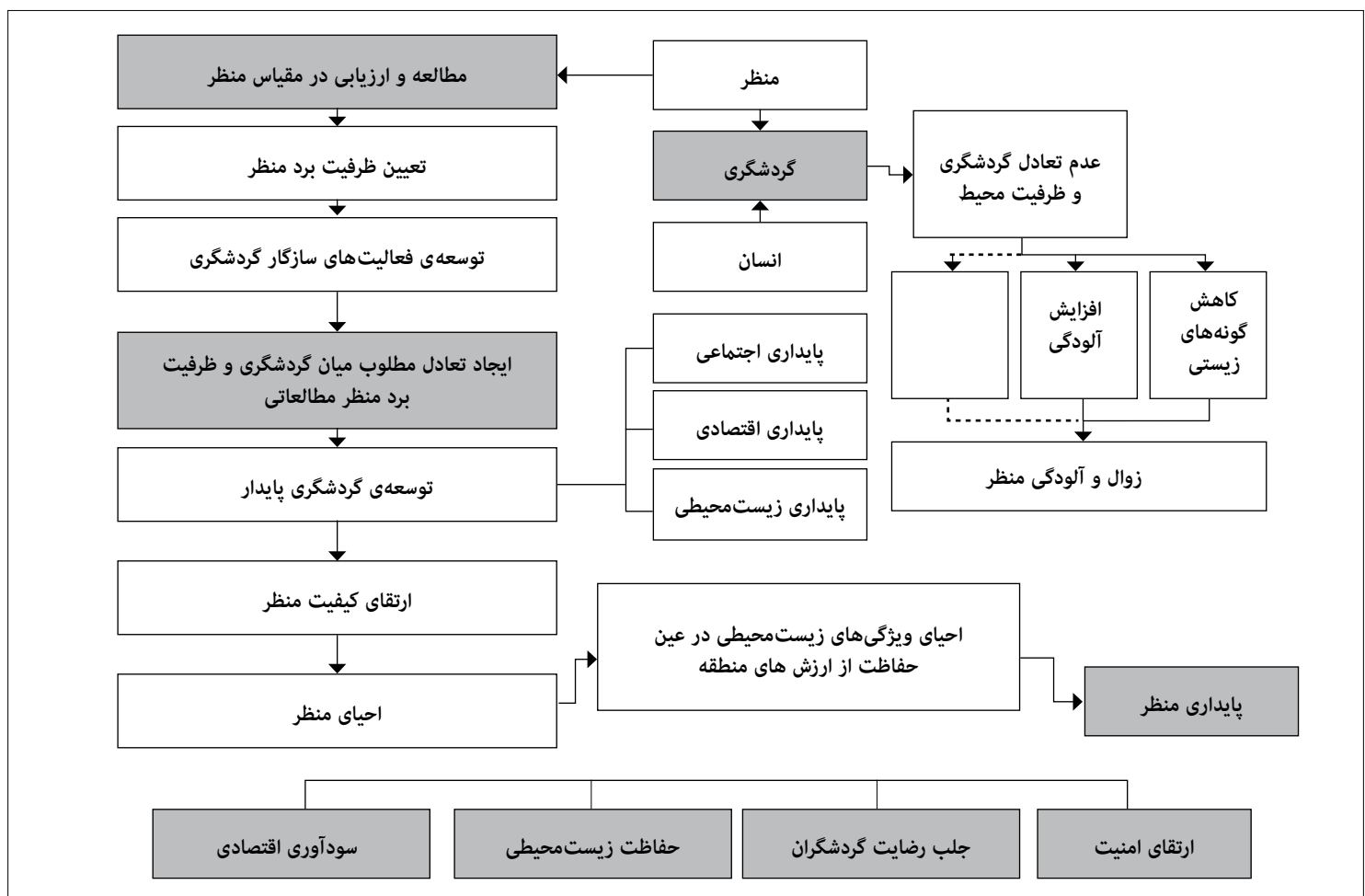
- ایجاد شرایط مناسب و مطلوب برای حفاظت و افزایش اهمیت میراث تاریخی و همچنین مهیا کردن شرایط پایایی و زندگی دوباره‌ی آنها
- توجه به مزایای گسترده‌ی اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و زیست‌محیطی ایجاد شده توسط حفاظت و باززنده‌سازی آثار تاریخی
- ایجاد شرایط مناسب و مطلوب برای حفاظت میراث تاریخی به منظور هویت‌بخشی به محلات
- ایجاد بستری برای مشارکت‌های محلی و مردمی همان‌طور که مشخص است، تعامل میان ارزش‌های تاریخی و فرهنگی با توسعه‌ی کالبدی-فضایی و بسط آن، به یکی از محورهای توسعه پایدار تبدیل شده است؛ از طرفی دیگر، در قرن حاضر، شهرها فقط مرکز تولید و توزیع صنایع و خدمات سنتی نیستند، بلکه آنها امروزه برای دوام و بقای خود به هویت فضایی، جاذبه‌های فراغتی و گردشگری و تعامل فرهنگی نیاز دارند. بنابراین توسعه گردشگری نیز می‌تواند در ادامه‌ی حیات‌بخشی به بناها و آثار تاریخی در دستور کار قرار گیرد.

باززنده‌سازی و تغییر کاربری

باززنده‌سازی به معنای تجدید حیات بوده و به مجموعه‌ای از اقدامات متنوع و تکمیلی اطلاق می‌گردد که برای بازگرداندن حیات به بنا یا بافت شهری صورت می‌پذیرد. تغییر کاربری تاریخی نیز به معنای تغییر مکان و

اهداف	تعاریف	ابعاد گردشگری پایدار
<ul style="list-style-type: none"> ارتقا و حفاظت محیط زیست و اکوسیستم‌های طبیعی منطقه توسعه گردشگری منطبق بر محدودیت و حرایم طبیعی و زیست‌محیطی منطقه حفاظت اکوسیستم و سامانه‌های طبیعی از آلاینده‌های زیست‌محیطی 	پایداری بوم‌شناختی موجب می‌شود که توسعه با بقای فرایندهای بوم‌شناختی، تنوع زیستی و منابع زیستی همراه شود.	پایداری بوم‌شناختی
<ul style="list-style-type: none"> احترام و توجه به علایق گروه‌های استفاده‌کننده از فضا، اعم از گردشگران داخلی و جامعه‌ی محلی، جهت ایجاد انگیزش حضورپذیری بیشتر گردشگران بومی و غیربومی ارتقای توان پذیرش گردشگر از سوی جوامع محلی تأمین رضایت و امنیت گردشگران 	پایداری اجتماعی، اشاره به توانایی یک اجتماع اعم از محلی و ملی برای پذیرش بازدیدکنندگان در دوره‌های زمانی کوتاه یا بلند دارد، به‌گونه‌ای که هیچ‌گونه ناهماهنگی و تضادی در ساخت اجتماعی جامعه به وجود نیاید یا به حداقل ممکن کاهش یابد.	پایداری اجتماعی
<ul style="list-style-type: none"> همسویی فرایند توسعه با فرهنگ و ارزش‌های بومی منطقه (احترام به آیین بومی و آداب‌ورسوم منطقه) گسترش برنامه‌های آموزشی و فرهنگی در جهت جذب مشارکت‌های مردمی در توسعه گردشگری 	پایداری فرهنگی به ثبات یا سازگاری در چارچوب شاخص‌های فرهنگی یک جامعه در مقابل فشار حاصل از آنچه که فرهنگ گردشگر نامیده می‌شود و به اثرات فرهنگی به جا مانده از گردشگران اشاره دارد.	پایداری فرهنگی
<ul style="list-style-type: none"> اعمال برنامه‌های مدیریتی در جهت جذب مشارکت‌های جوامع محلی در گسترش و توسعه گردشگری ارتقای توان رویدادپذیری منطقه جهت جذب هرچه بیشتر گردشگر و سودآوری اقتصادی 	پایداری اقتصادی اشاره به سطح بهره‌مندی اقتصادی از فعالیت کافی یا تأمین هزینه‌ی حاصل از حضور گردشگران و کاهش اثرات حضور آنها و یا کسب درآمد مناسب در مقایسه با مشکلات ایجاد شده در جامعه‌ی محلی دارد.	پایداری اقتصادی

جدول ۱. ابعاد گردشگری پایدار



جدول ۲. فرایند دستیابی به توسعه پایدار از طریق گردشگری [احمدی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۶۰]

در ادامه به نمونه‌هایی از آثار تاریخی ایران از گوشه و کنار کشور اشاره می‌گردد که یا گام‌هایی در جهت پایداریشان برداشته شده و یا در معرض ضدپایداری، تخریب و نابودی قرار دارند.

پایداری

خانقاه و آرامگاه چلبی اوغلو

بررسی مجموعه‌ی چلبی اوغلو می‌تواند مثال مناسبی برای آغاز این مبحث باشد. این بنا که از دو بخش آرامگاه و خانقاه تشکیل شده، از بناهایی است که در دوره‌ی شکوفایی شهر سلطانیه در عهد ایلخانان مغول بنا شده و در اصطلاح محلی، آن را «کچه بورک» (کلاه نمدی) می‌نامند (تصویر ۱). آرامگاه در فاصله‌ی چند متری این خانقاه قرار دارد و هویت شخص مدفون در آن مورد اختلاف است، اما بنا به تصریح بسیاری از مورخان، متعلق به شیخ براق بابا، مرشد براقیه می‌باشد. اطلاعات موجود درباره‌ی خود چلبی اوغلو نیز اندک و مبهم است، ولی منابع، وی را همان اولوعارف چلبی، نوه‌ی مولانا و پسر بهاء‌الدین ولد می‌دانند که در این زمان، سلسله‌ی مولویه را در غرب ایران و فارس رواج میداد. جدا بودن خانقاه و مقبره و همچنین تفاوت میان مصالح به کار رفته، نشان‌دهنده‌ی اختلاف در تاریخ ساخت این دو بنا می‌باشد، اما به نظر نمی‌رسد این فاصله زیاد باشد و هر دو در قرن هشتم ه.ق. ساخته شده‌اند. محمدرضا نیکبخت در کتاب خود، سال احداث خانقاه را مقدم بر آرامگاه می‌داند، ولی دونالد ویلبر، اختلاف زمان ساخت این دو بنا را اینگونه شرح می‌دهد (دونالد، ۱۳۶۵، به نقل از کارگرپیشه، ۱۳۸۸: ۲۹۰): «وضع آذربایجان مساعد برای فعالیت‌های ساختمانی نبود و همچنین خصوصیات سبک بنا در ابنیه‌ی این ناحیه که قبل از سال ۷۲۵ ه.ق. ساخته شده‌اند، دیده می‌شود و اگر جدیدتر باشد باید ارتباط و شباهت زیادتری با بنا‌ی بزرگ‌تر داشته باشد، بنابراین احتمال می‌رود که مقبره قبل از خانقاه ساخته شده است و این محل از نظر تبرک برای خانقاه انتخاب شده باشد.»

این بنا، تنها یکی از دو بنا‌ی باقیمانده از مجموعه‌ی عظیم و باشکوه ساختمانی شهر سلطانیه در دوره‌ی ایلخانی و یکی از سه بنا‌ی تاریخی این شهر و یادآور دوران شکوه و آبادانی آن است؛ بنابراین به دلیل آثار اندک به جا مانده، بقای هر یک از آنها اهمیت بیشتری می‌یابد. همچنین این مجموعه دارای طرح ویژه‌ی خانقاه‌های سلسله‌ی مولویه می‌باشد که در محدوده‌ی ایران فعلی، یگانه بوده و نمونه‌های آن، تنها در منطقه‌ی آناتولی در ترکیه به چشم می‌خورد. بکارگیری سنگ به همراه ملات گچ، شیوه‌ی ساخت این بنا است که به ندرت در ایران کاربرد داشته و ساخت ستون‌های رواق به صورت مایل (نسبت به راستای قائم)، فناوری ساخت منحصر به فردی است که در این بنا به کار رفته است (تصویر ۲). بنا دارای تزئینات خاص دوره‌ی ایلخانی بوده که نمونه‌هایی از آن در ایوان جنوبی خانقاه و آثار به جای مانده در سردر آرامگاه به چشم می‌خورد؛ افزون بر آن، طرح‌های موجود در سردر سنگی حجره‌ها و قوس‌های گچی ایوان و آرامگاه، نماینده‌ی طرح‌های اصیل این دوره‌اند (تصاویر ۳ و ۴).



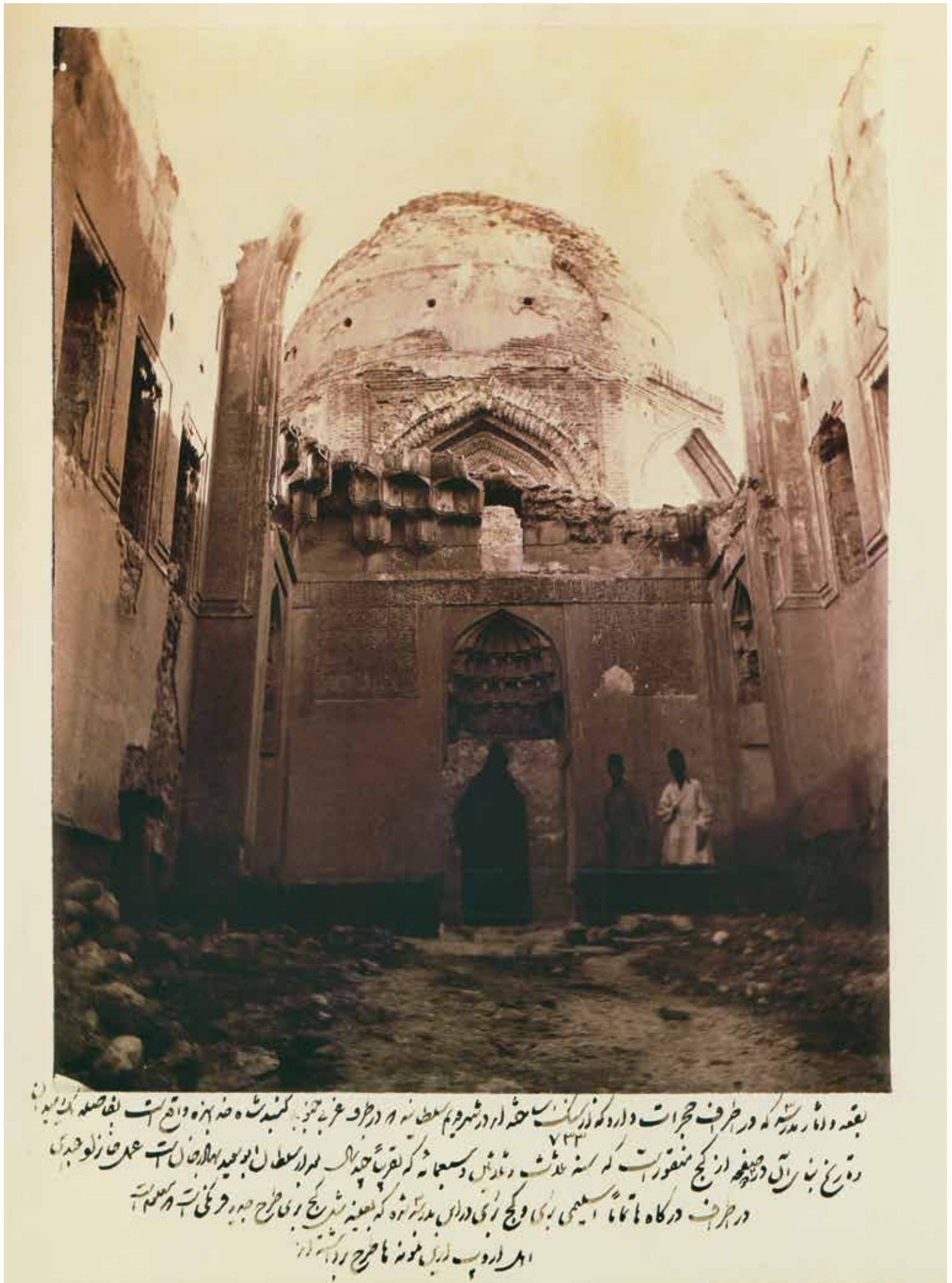
تصویر بنا‌ی چلبی اوغلو پیش از بازسازی [تصویر از آرشیو مهندسين مشاور زندیگان]



تصویر ۱. دورنمایی از مجموعه‌ی چلبی اوغلو، (پس از بازسازی) سلطانیه، زنجان، قرن ۸ ه.ق. [تصویر از آرشیو مهندسين مشاور زندیگان]



خانقاه و آرامگاه چلبی اوغلو، سلطانیه، زنجان، قرن ۸ ه.ق. [عکاس: پگاه پایه‌دار اردکانی]



بقعه و بنا در سوره که در طرف حجرات دارد که در کتب مسجده در شهر مدینه است در طرف غربی حوض کعبه است که در سوره واقع است بقعه که در مدینه
 در سوره بنا است در حوض که منقور است که سوره ثلاث و سوره که تقریباً چند سال بعد از سلطان ابو سعید بلخانی است طرف زلزله مدینه
 در طرف درگاه ناما، ایسمی بلی و کج بلی در این مدینه است که بعینه شرح بلی شرح جبهه و کجی است در کتب است
 اهل اروپا در این نمونه ما شرح در کتب است

مجموعه‌ی چلیب اوغلو، سلطانیه، ایران [سمسار و سراییان، ۱۳۹۰: ۲۱۲]



تصویر ۳. نمونه‌هایی از تزئینات آجرچینی آرامگاه [عکاس: پگاه پایه‌دار اردکانی]



تصویر ۲. ستون‌های مایل رواق در مجموعه‌ی چلبی اوغلو [تصویر از آرشیو مهندسین مشاور زندیگان]



↑ ۸ تصاویر ۴. نمونه‌هایی از تزئینات درگاه ورودی اتاق‌ها [تصویر از آرشیو مهندسین مشاور زندیگان]



رواق ورودی به هر یک از اتاق‌ها [عکاس: پگاه پایه‌دار اردکانی]

«خانقاه چلبی اوغلو دارای یک حیاط مرکزی دو ایوانی است. ورودی بنا در ضلع شمالی مستقر است و فضاهای نسبتاً مفصلی در طرفین آن قرار دارد که ممکن است مربوط به فضاهای خدماتی بنا باشد. این بخش با یک ایوان به صحن مرکزی می‌رسد که حجره‌ها یا چله‌نشین‌ها در پیرامون آن قرار می‌گیرد. ایوان جنوبی صحن، ابعاد بزرگ‌تری داشته و با توجه به کف‌سازی و تزئینات جداره‌ها، فضای مهم‌تری است. در دو طرف ایوان جنوبی، فضاهای مسقف نسبتاً بزرگی قرار دارد که جمع‌خانه‌های خانقاه است و به انجام مراسم جمعی سلسله اختصاص داشته است. طرح آرامگاه چلبی اوغلو از الگوی برج‌های آرامگاهی تبعیت می‌کند. این بنا دارای پلانی به شکل هشت ضلعی است که گنبدی با گریو بلند بر فراز آن قرار گرفته است. در زیر کف مقبره، سردابی واقع شده که محل دفن پیر و مریدانش می‌باشد (نیکبخت، ۱۳۸۸).» (تصاویر ۵ و ۶)

آنطور که از اسناد برمی‌آید، در گذر زمان و در اثر بی‌توجهی، بنای خانقاه، آسیب کلی دیده بود که در چند دوره، تا دهه‌ی هفتاد خورشیدی مورد مرمت و بازسازی قرار گرفته است، اما در سال ۱۳۷۹، عملیات مرمت و احیای مجموعه‌ی چلبی اوغلو، با هدف بازسازی و تبدیل آن به اقامتگاه شهر سلطانیه به محمد رضا نیکبخت (مهندسین مشاور زندیگان) واگذار گردیده است. نکته‌ای که در عملیات مرمت این گروه مشاهده شده و قابل تقدیر است، حرکت برنامه‌ریزی شده و اصولی و بر پایه‌ی مبانی نظری و شناخت کامل ابعاد گوناگون بنا می‌باشد که سرانجام در کتابی با عنوان خانقاه و آرامگاه چلبی اوغلو، تجربه‌ی ای در مرمت و احیا جمع‌آوری گشته و در اختیار همگان قرار گرفته است. آنطور که این گروه شرح می‌دهند، در روند مداخله، بخش‌های گوناگون عناصر کالبدی مجموعه به هفت گروه تقسیم و برای هر گروه، روش‌های متناسبی پیش‌بینی گردیده است که در ذیل به خلاصه‌ای از آنها می‌پردازیم.

بخش‌های تاریخی:

- اصلاح رانش دیوار جنوبی جمع‌خانه‌ی شرقی (تصویر ۷)
- تقویت پی پایه‌ی شرقی ایوان جنوبی (تصویر ۸)
- مرمت بدنه‌ی جبهه‌ی جنوبی خانقاه
- بازسازی دیوارهای صحن آرامگاه (تصویر ۹)
- بازگرداندن ستون‌های جمع‌خانه‌ی غربی (تصویر ۱۰)
- اصلاح بخش‌های بازسازی شده:
- اصلاح درگاهی‌های سنگی چله‌نشین‌ها
- اصلاح ناشاغولی جرزه‌های صحن خانقاه (تصویر ۱۱)

بازسازی بخش‌های مفقود:

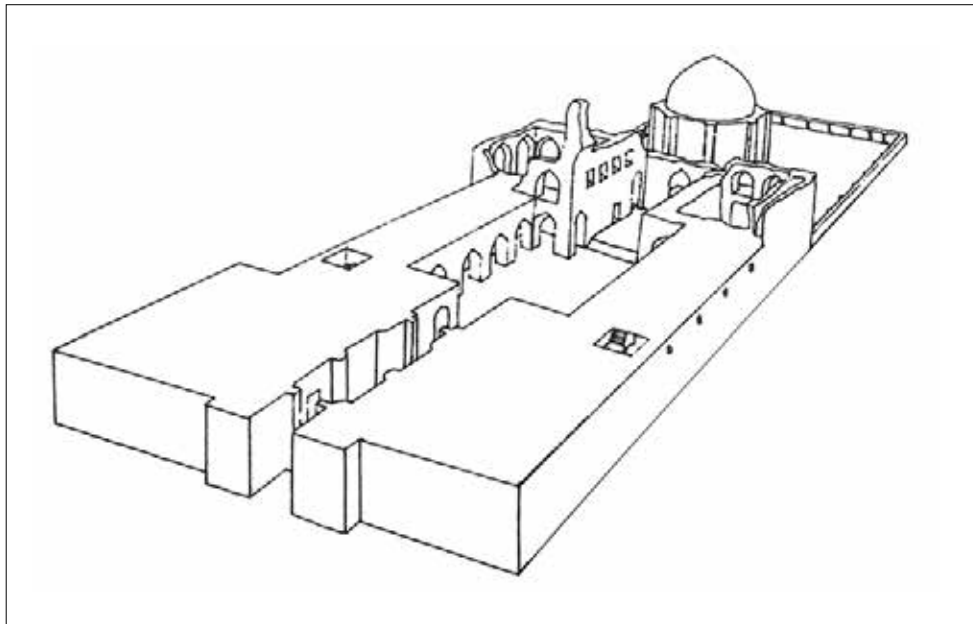
- اجرای سقف و دیوارهای راهروی ورودی خانقاه با مصالح چوب و شیشه (متفاوت با مصالح تاریخی که سنگ یا آجر است) و به صورت تخت (متفاوت با فرم انحنای تاریخی) (تصاویر ۱۲ تا ۱۴)

افزودن عناصر و کالبد جدید:

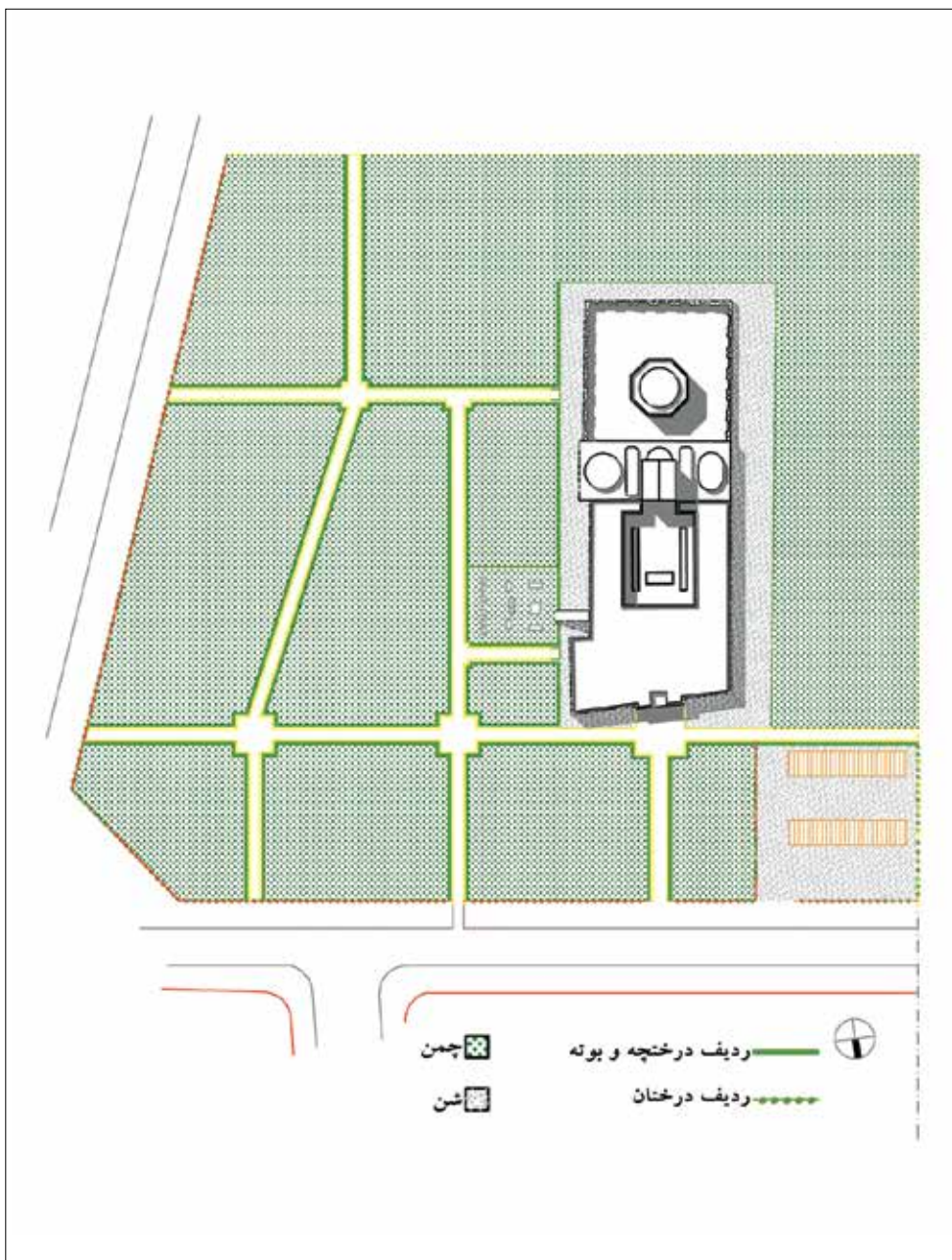
- احداث بنای جدید
- قرارگیری عملکردهای مرطوب در داخل خانقاه

تأسیسات:

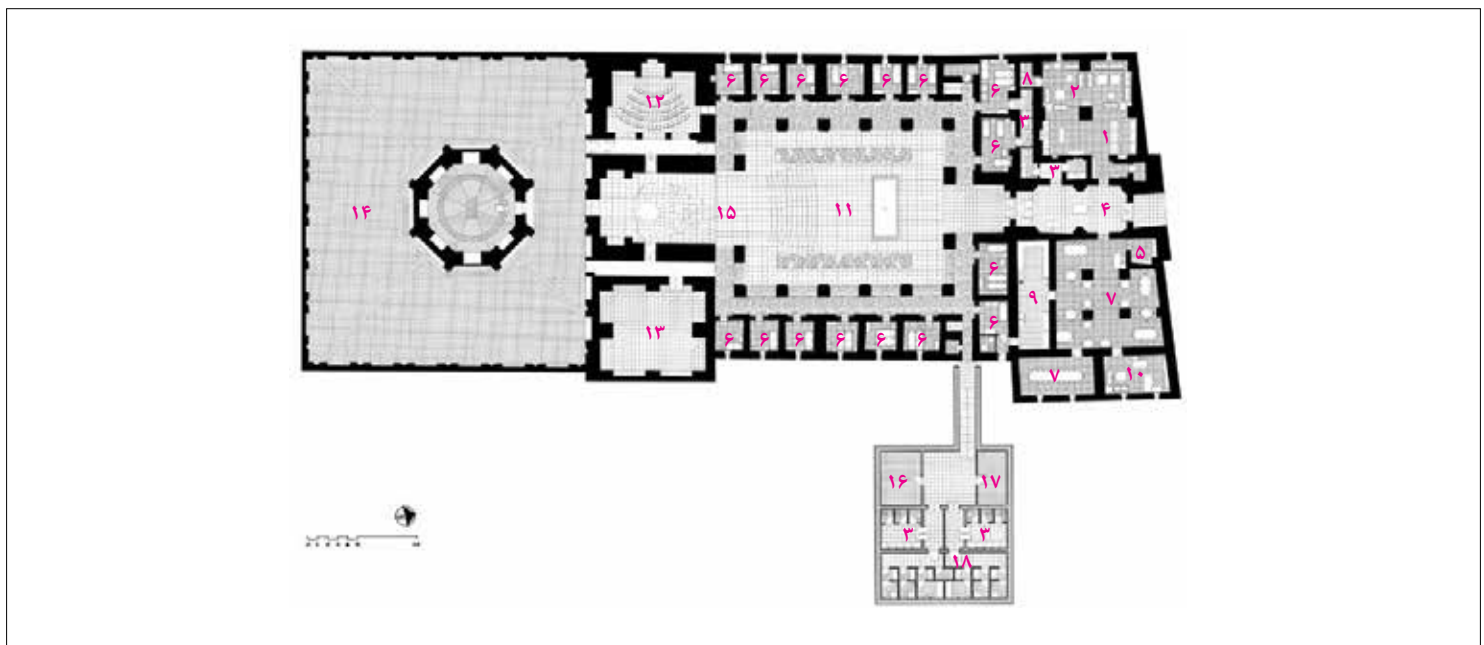
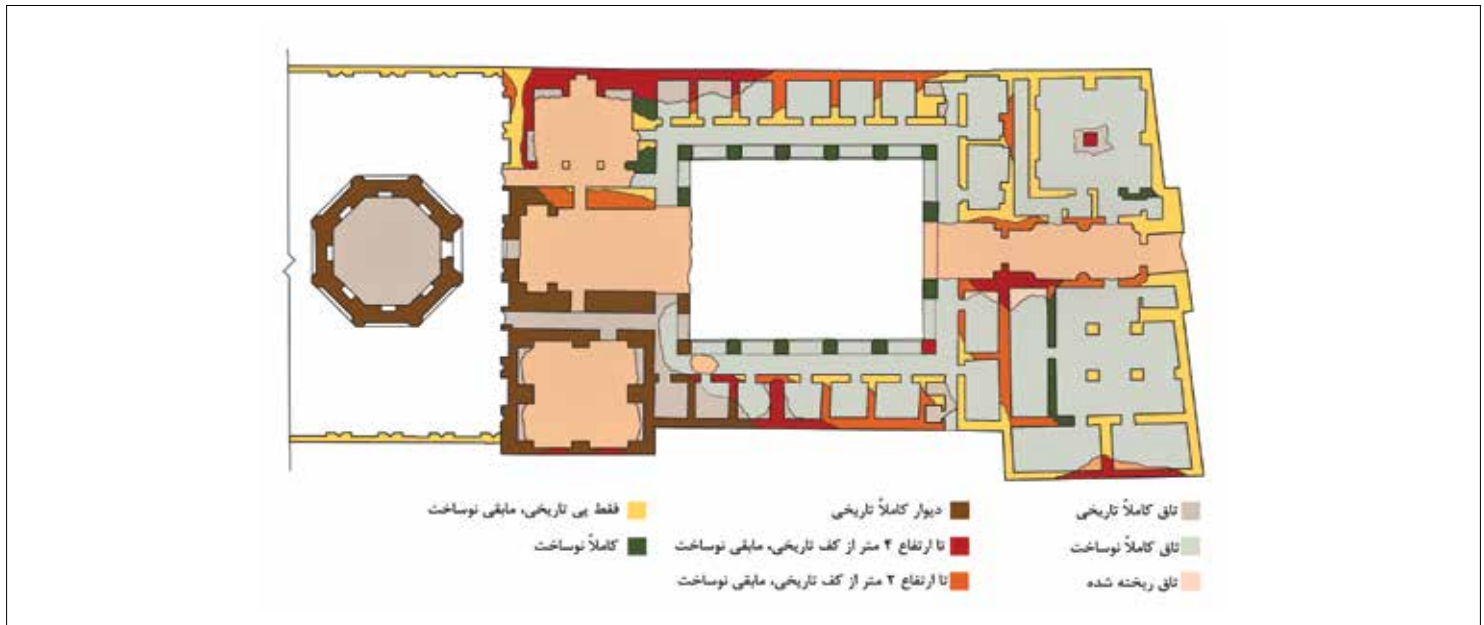
- تجهیز بنا به سیستم‌های گرمایشی و سرمایشی و استفاده از لوله‌های آب گرم به صورت شبکه از کف بخش‌های داخلی



دید کلی پرنده به مجموعه‌ی چلبی اوغلو، سلطانیه، زنجان، قرن ۸ ه.ق. [تصویر از آرشیو مهندسین مشاور زندیگان]

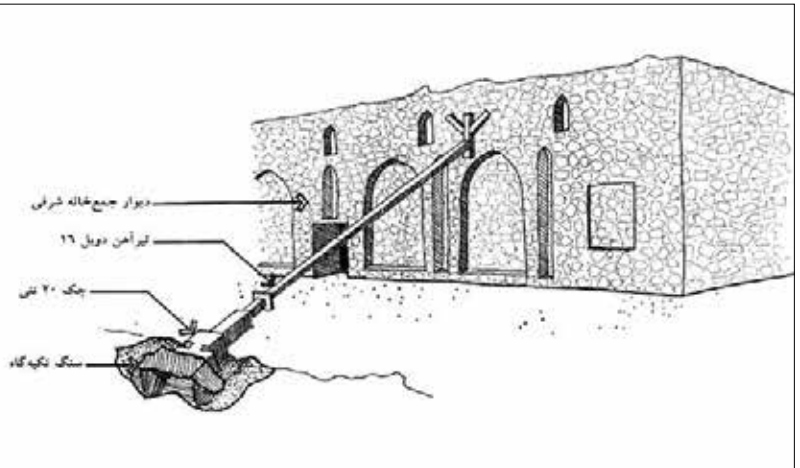


سایت پلان مجموعه‌ی چلبی اوغلو [تصویر از آرشیو مهندسین مشاور زندیگان]

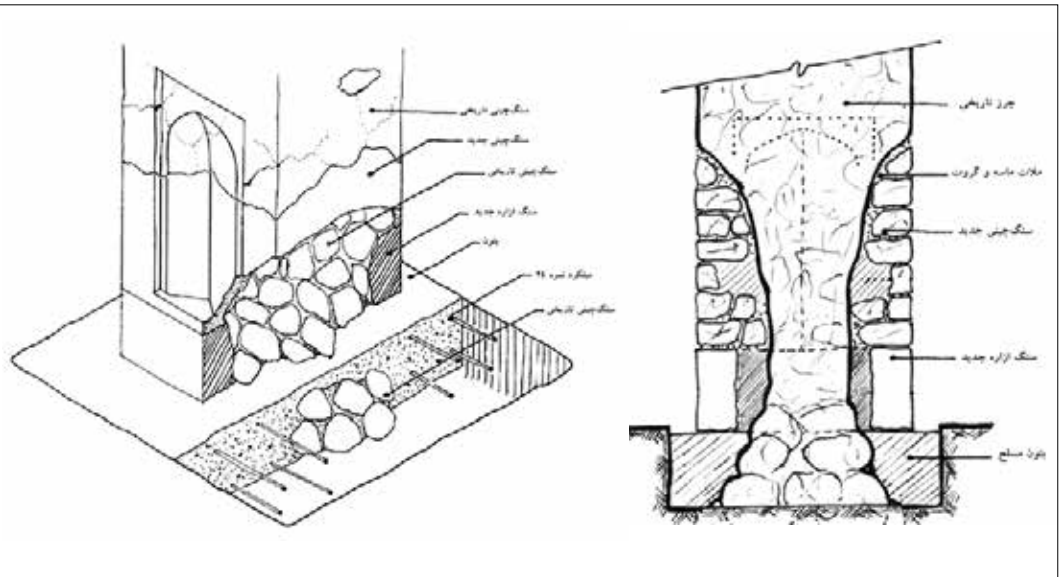


۱. پذیرش ۲. لابی ۳. سرویس ۴. ورودی ۵. مدیریت ۶. اتاق ۷. غذاخوری ۸. انبار ۹. آشپزخانه ۱۰. سمعی-بصری ۱۱. حیاط خانقاه ۱۲. اتاق کنفرانس ۱۳. خوابگاه ۱۴. حیاط آرامگاه
 ۱۵. محل کسرت و سخنرانی ۱۶. تأسیسات ۱۷. رختشویخانه ۱۸. بنای الحاقی در زیرزمین

تصاویر این صفحه (۵ و ۶): پلان مجموعه پس از مرمت و احیا [تصویر از آرشیو مهندسين مشاور زندیگان]



تصویر ۷. عملیات اصلاح رانش دیوار جنوبی جمع خانه شرقی [تصویر از آرشیو مهندسین مشاور زندیگان]



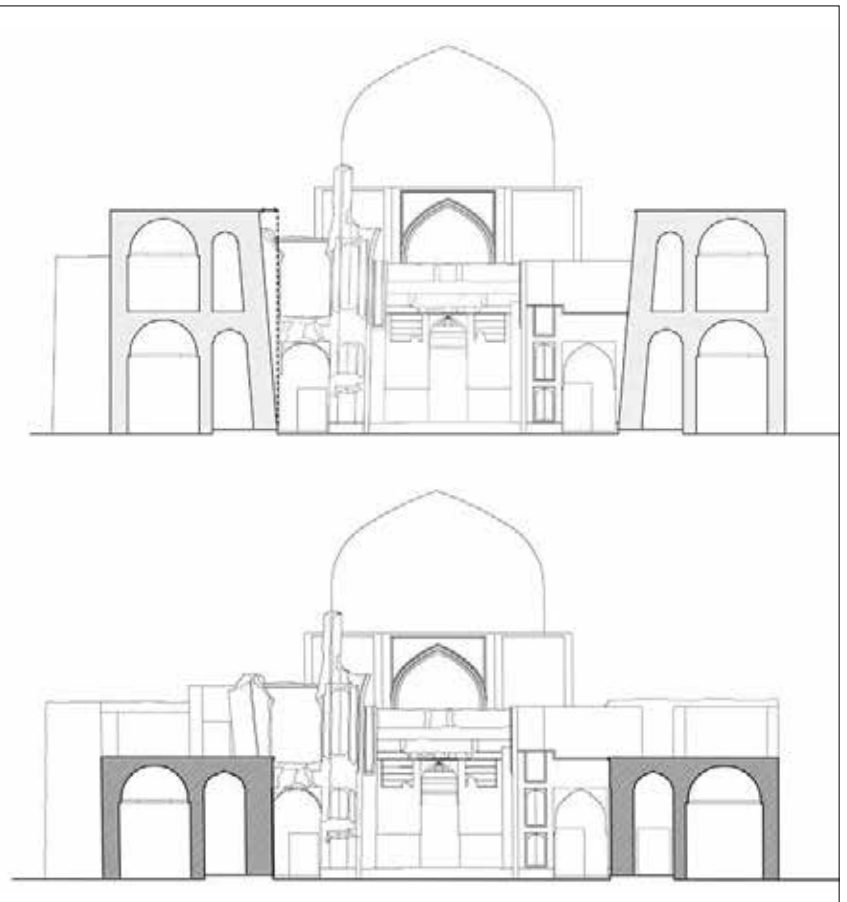
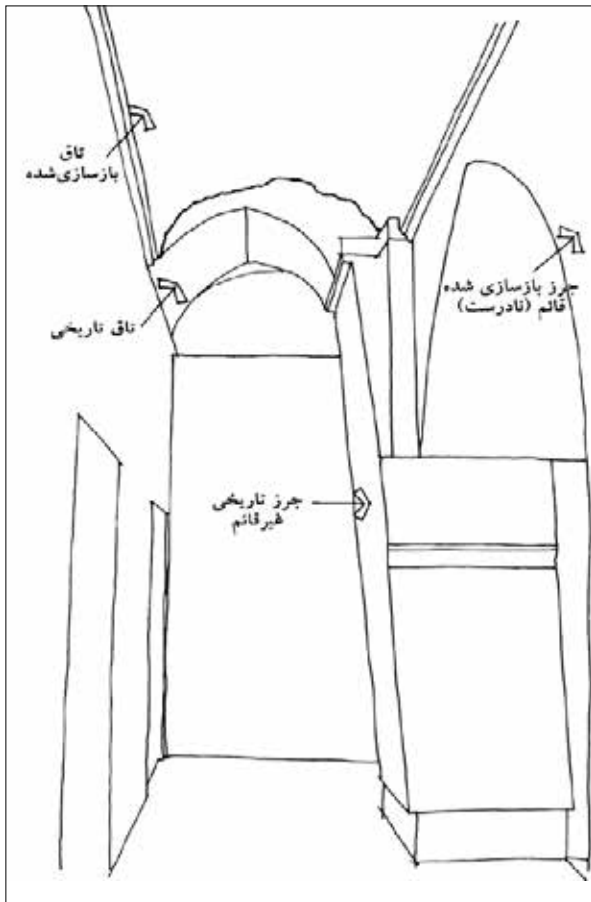
تصویر ۸. عملیات تقویت پی پایه شرقی ایوان جنوبی [تصویر از آرشیو مهندسین مشاور زندیگان]



تصویر ۱۰. بازگرداندن ستون‌های جمع‌خانه‌ی غربی [تصویر از آرشیو مهندسین مشاور زندیگان]



تصویر ۹. دیوارهای صحن آرامگاه پس از مرمت [عکاس: پگاه پایه‌دار اردکانی]



تصویر ۱۱. اصلاح ناشاغولی چرخ‌های صحن خانقاه [تصویر از آرشیو مهندسین مشاور زندیگان]



تصویر ۱۲. سقف و دیوارهای راهروی ورودی خانقاه
[عکاس: پگاه پایه‌دار اردکانی]



تصویر ۱۳. سقف و دیوارهای راهروی ورودی خانقاه
[تصویر از آرشیو مهندسین مشاور زندیگان]



تصویر ۱۴. پوشش سبک برای حفاظت از گچ‌بری‌های بنا
[عکاس: پگاه پایه‌دار اردکانی]



تصاویر این صفحه (۱۵ تا ۱۸): طراحی داخلی خانقاه [تصاویر از آرشیو مهندسين مشاور زندیگان]

طراحی داخلی:

- تجهیز بنا به اثاثیه داخلی با توجه به نیاز روز و با اتخاذ رویکرد سادگی، خنثی بودن الحاقات و جلوگیری از جلب توجه بی‌مورد (تصاویر ۱۵ تا ۱۸)

طراحی فضاهای باز:

- معابر
- فضای سبز
- فضای پارکینگ و سازه‌ی آن (تصویر ۱۹)
- حصار اطراف

بنابراین همان‌طور که از این روند برمی‌آید، طرح مرمت و احیای این مجموعه به صورت اصولی صورت گرفته و با کاربری مناسبی که به آن داده شده است – با توجه به اهمیت شهر، گردشگری و فقدان چنین کاربری‌ای با کیفیت بالا در منطقه – می‌توان پروژه را یکی از نمونه‌های توسعه‌ی بنا تاریخی با رویکرد پایداری دانست، چرا که با وجود برخی اشکال‌ها، که البته هیچ کاری مصون از آن نیست، روحی دوباره به کالبد بنا بخشیده و باعث پایداری، دوام و پویایی آن گشته است. اما نقدی که به مدیریت پس از مرمت این بنا وارد است، فقدان تبلیغات گسترده و در خور، به منظور جذب خارجی می‌باشد؛ بنابراین، باید اصول توسعه‌ی گردشگری نیز بیشتر مدنظر قرار گیرد. همچنین مسیر پیموده شده، مسیری است که مهم‌ترین نکته‌ی آن، برجسته شدن سیاست گذاری‌ها، مباحث نظری و اهمیت بخشیدن به مبانی فکری و انتخاب روش‌های صحیح در هرگونه مداخله‌ی آثار تاریخی است.

کاروانسرای شاه عباسی کرمانشاه

این کاروانسرا در فاصله‌ی حدود ۳۰ کیلومتری شرق کرمانشاه، بر سر راه قدیمی کرمانشاه به همدان و در دامنه‌ی کوه بیستون، مقابل اثر تاریخی فرهاد تراش در دل پایگاه جهانی بیستون، معروف به «بیستون کهنه» واقع شده است (تصویر ۲۰). سه کتیبه بر سر در این بنا وجود دارد که یکی، حاکی از اتمام ساخت آن در زمان شاه سلیمان صفوی و صدارت شیخ علی خان زنگنه و دومی، درباره‌ی تعمیر آن در دوره‌ی ناصرالدین‌شاه قاجار و صدارت «میرزا آقا خان نوری» توسط «حاجی جعفرخان معمار باشی اصفهانی» است، اما کتیبه‌ی سوم، به علت شکستگی بخشی از آن، قابل تشخیص نمی‌باشد. عضدالملک در کتاب سفرنامه‌ی عضدالملک به عتبات درباره‌ی این بنا اعتقاد دارد که مرمت صورت گرفته در زمان قاجار، موجب تخریب بیشتر کاروانسرا شده است (تصویر ۲۱).

پس، از قرار معلوم تا به امروز، مرمت‌هایی در این بنا صورت گرفته، همچنین شیخ علی‌خان در کتیبه‌ی دیگری، بخشی از عایدات دو قریه در چمچمان را وقف مرمت و نگهداری از این کاروانسرا کرده است. نوشته‌ی وقف‌نامه در اصفهان تنظیم شده و به تأیید و مُهر علمای بنامی چون ملا محمدباقر مجلسی و آقا جمال خوانساری در آمده است. همچنین نسخه‌ای از آن به صورت سنگ‌نوشته بر کوه بیستون حک شده که البته منجر به از بین رفتن یکی از حجاری‌های برجسته‌ی دوره‌ی پارتیان شده است. این کتیبه به خط محسن امامی و حجاری مقیم هروی صورت گرفته است.



تصویر ۱۹. سازی موقت برای پارکینگ [مأخذ: نیکبخت، ۱۳۹۳: ۶]



تصویر ۲۰. دورنگایی از کاروانسرای شاه عباسی کرمانشاه از کوه بیستون [عکاس: سولماز رحمانی‌راد]

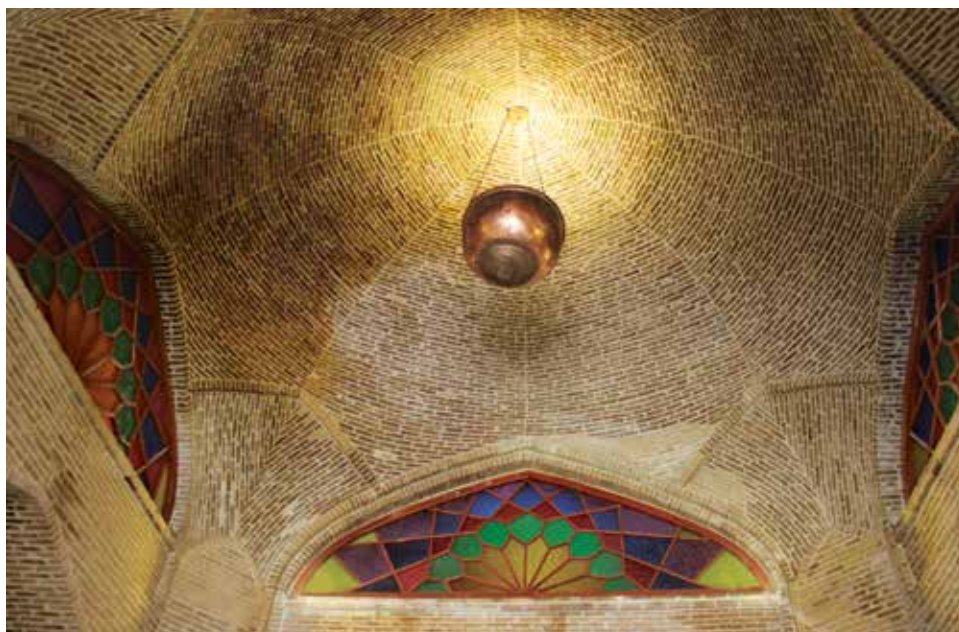
مساحت کلی این بنا، بیش از ۶۰۰۰ مترمربع و طرح کلی آن به صورت چهار ایوانی می‌باشد (تصویر ۲۲). ورودی در ضلع جنوبی و در هر طرف آن طاق‌نماها و سکوهایی سنگی قرار دارد. پس از ورودی، هشتی چلیپایی شکل و گنبدداری وجود دارد که دارای بخش‌هایی مانند شاه‌نشین و طاق‌نماهایی در دو طبقه می‌باشد. بنا شامل صحن وسیعی با ابعاد ۴۸/۵×۴۲ متر بوده، در میانه‌ی هر ضلع آن، ایوان و در هر سوی ایوان‌ها، سه حجره با ایوانچه‌ی مخصوص دیده می‌شود؛ پس کاروانسرا مجموعاً دارای ۲۴ حجره می‌باشد. اصطبل‌ها در پشت حجره‌ها و در گرداگرد بنا ساخته شده و در گذشته چهار برج در اطراف بنا قرار داشته که امروزه تنها یکی از آنها در ضلع شمالی و به صورت مدور قرار دارد.

با توجه به اینکه بنا از کاروانسراهای دوران صفوی می‌باشد، اما در پایه‌ی دیوارهایش تا کف طاق‌نماها از سنگ‌های تراش‌خورده‌ی عصر ساسانیان ساخته شده است. افزون بر این، با آنکه این بنا در سال ۵۳ در فهرست آثار ملی ثبت گردیده، اما مدتی در اختیار اداره‌ی امور زندان‌ها بوده و بام آجرفرشش با کاھگل پوشانده شده است (مرکز اسناد و تحقیقات دانشکده‌ی معماری و شهرسازی، ۱۳۸۳: ۱۰۶). بالاخره در سال ۱۳۹۰ طرح مرمت آن آغاز و پس از مرمت به بخش خصوصی واگذار و با تغییر کاربری، به هتل بین‌المللی تبدیل شده است. به نظر می‌رسد، قرارگیری این کاروانسرا در یک سایت تاریخی و کوهستانی که هرساله میزبان گردشگران بسیار داخلی و خارجی است و تغییر آن به یک هتل، موجب پایداری این بنا می‌گردد، به‌خصوص آنکه با فراهم آوردن امکانات اقامتی و تفریحی مناسب، مانند سالن‌های همایشی و جلسات، فروشگاه‌های متعدد مانند وسایل و تجهیزات صخره‌نوردی و مانند آن، زمینه‌ی جذب گردشگران داخلی و خارجی فراهم گشته و به آن پویایی و حیاتی دوباره بخشیده است.

کاروانسرای یام مرند

این بنا که به نام کاروانسرای «پیام» نیز شناخته می‌شود، «یامی» می‌باشد که ابتدا در زمان ایلخانی ساخته شده و سپس در دوره‌ی شاه عباس دوم صفوی مورد بازسازی قرار می‌گیرد (تصویر ۲۳). در واقع «یام» برگرفته از واژه‌ی مغولی «Yamp» به معنای چاپارخانه است که پس از استیلای مغولان بر ایران، بر روی اینگونه بناها گذاشته شد. در این دوران به دلیل اهمیت یافتن دوباره‌ی تجارت و همچنین شهر تبریز که بر سر راه جاده‌ی ابریشم قرار داشته، توجه به سیستم‌های ارتباطی، اهمیت فراوانی می‌یابد. بنابر اسناد تاریخی همچون جامع‌التواریخ رشیدی و متن وقف‌نامه‌ی رشیدی، ایلخانیان برای این نوع فضاها، براساس نیازشان، سه نوع عملکرد تعریف کرده بودند: اول، یام‌ها سیستم مخصوص مراسلات درباری و حکومتی بودند که با داشتن اسب‌های تازه نفس، مدت زمان دریافت پیام‌های حکومتی را به حداقل می‌رساندند. دوم، سوارکاران با استراحت در این مکان‌ها، برای ادامه‌ی مسیر خود آماده می‌شده‌اند و سوم، به‌عنوان محل‌هایی برای استراحت مردمی بوده که با پای پیاده از شهری به شهر دیگر می‌رفتند.

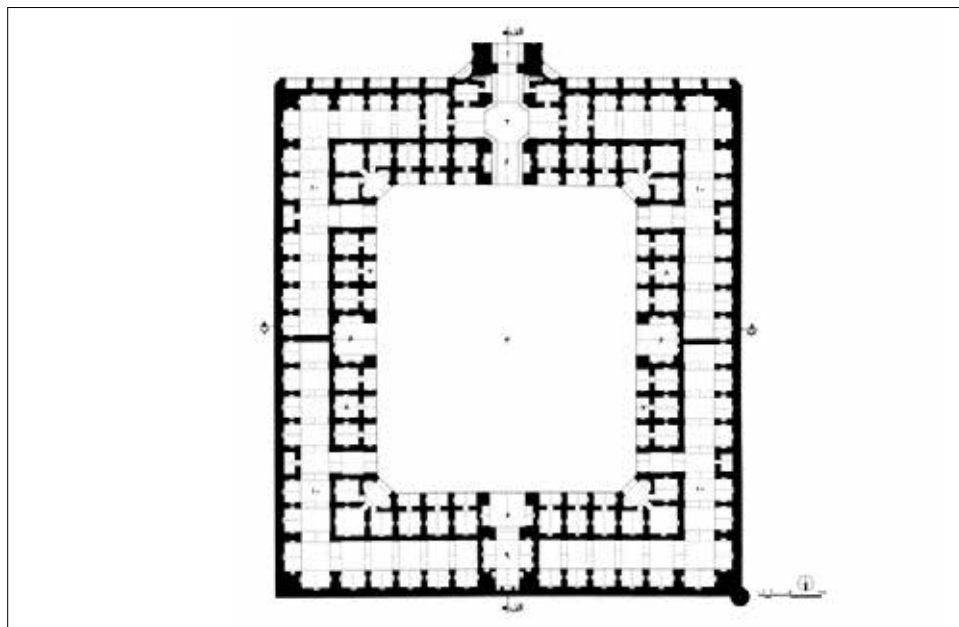
با توجه به متون چینی و ارزش و اهمیتی که ایلخانیان به مسیرهای تجاری می‌دادند، امن‌ترین سفرها در این دوران انجام می‌گرفته، به‌طوری‌که زنی تنها با سیدی پر از طلا و با پای پیاده، به راحتی قادر به سفر از چین به سمت اروپا بوده است، بدون آنکه جان و مالش مورد تهدید قرار گیرد. البته این نوع پیام‌رسانی و بناهای ساخته شده با همین منظور، در دوران هخامنشیان نیز وجود داشته، اما با توجه به قدرت بیشتر



تصویر ۲۱. گوشه‌ی شمال‌غربی حیاط پیش از مرمت و احیا [ماخذ: مرکز اسناد و تحقیقات دانشکده‌ی معماری و شهرسازی، ۱۳۸۳: ۱۱۰]



تصویر ۲۲. پلان کاروانسرای شاه‌عباسی کرمانشاه [ماخذ: مرکز اسناد و تحقیقات دانشکده‌ی معماری و شهرسازی، ۱۳۸۳: ۱۰۸]



تصویر ۲۳. پلان کاروانسرای شاه‌عباسی کرمانشاه [ماخذ: مرکز اسناد و تحقیقات دانشکده‌ی معماری و شهرسازی، ۱۳۸۳: ۱۰۸]

بدنی مغولان و همچنین اسب‌هایشان، حتی فاصله‌ی میان یام‌ها تقریباً دو برابر چاپارخانه‌های هخامنشی بوده است. به‌طورکلی، کاروانسراهایی که امروزه به نام یام در مسیر مرند-صوفیان می‌باشند، نمونه‌ای از همین یام‌های مغولی هستند که بعدها و در زمان صفویان مجدداً با رونق گرفتن تجارت، بازسازی شدند، گرچه در دوران جنگ‌های ایران و عثمانی تخریب گردیدند. امروزه بسیاری از این یام‌ها شناسایی، ثبت و مرمت گشته‌اند و از نمونه‌های آن، می‌توان به یام مرند اشاره نمود. در واقع کیفیت و موقعیت استقرار این یام، آن را به یکی از بهترین کاروانسراهای کشور تبدیل نموده، به طوری که برخلاف سایر کاروانسراهای کوهستانی، دارای حیاط مرکزی، سردر رفیع، حیاط‌های مشرف به حیاط، گنبدخانه، آب‌انبار و جزئیات تزئینی فراوان می‌باشد. همچنین برج‌های مدور مستقر در چهار گوشه‌ی آن، نشان از اهمیت معماران آن برای طرحی نو و تأثیرگذار دارد (تصاویر ۲۴ تا ۲۷).



تصویر ۲۳. ورودی کاروانسرای یامی، مرند، آذربایجان شرقی [عکاس: شهریار خانی‌زاد]

با توجه به تمامی مطالب مذکور و شناخت اهمیت این بنای تاریخی، انتظار می‌رود که بنا تاکنون مرمت شده و کاربری مناسبی برایش در نظر گرفته شده باشد، اما به گفته‌ی دکتر امین مرادی – کارشناس میراث فرهنگی استان آذربایجان شرقی – با وجود مرمت‌های صورت گرفته‌ی پی‌درپی، هیچ نوع کاربری‌ای به این بنای ارزشمند داده نشده و همین امر، موجب تخریب آرام آن می‌گردد. حتی امکان بازدید از این سایت برای عموم و همه‌روزه امکانپذیر نمی‌باشد و تنها در برخی ایام، مانند ایام نوروز می‌توان از این کاروانسرا دیدن نمود. بنابراین عملیات مرمت، هرساله تکرار می‌گردد و این خود برخلاف اصول پایداری اقتصادی این طرح می‌باشد. این در حالی است که تزئینات و جزئیات موجود در این بنا به همراه موقعیتش، مطمئناً پتانسیل بالایی را در جذب گردشگر و تبدیل آن به یک مکان تاریخی خواهد داشت.



تصویر ۲۴. سقف هشتی ورودی کاروانسرای یامی، مرنده، آذربایجان شرقی



تصویر ۲۵. تزئینات ایوان ورودی به صحن در کاروانسرای یامی، مرنده، آذربایجان شرقی
[عکاس تصاویر این دو صفحه: شهریار خانی‌زاد]



تصویر ۲۶. سرداب، کاروانسرای یامی، مرند، آذربایجان شرقی



تصویر ۲۷. ورودی آب‌انبار صحن و همچنین نمایی از یکی از ایوان‌های رو به صحن کاروانسرای یامی، مرند، آذربایجان شرقی

ضدپایداری

قلعه‌ی دورباش

دورباش یکی از روستاهای خوش آب‌وهوای شهرستان تکاب است که در فاصله‌ی سیزده کیلومتری از آن قرار دارد. شهرستان تکاب با داشتن اماکن تاریخی فراوان مانند غار کرفتو، تخت سلیمان، بقعه‌ی ایوب انصاری، زندان‌ها و آتشکده‌های متعدد از منابع تاریخی ارزشمند محسوب می‌شود. یکی از این اماکن، قلعه‌ی دورباش یا رشیدالدوله می‌باشد که توسط حسن‌خان افشار (رشیدالدوله) در دوران قاجار، در میان باغ‌های پربرکت انگور و میوه احداث گردیده است (تصویر ۲۸). حسن‌خان افشار، یکی از شش پسر محمدخان سرهنگ – از خوانین بنام روزگار قاجار در این منطقه – بوده که با وجود جانشینی برادرش حسینعلی‌خان (سردار)، به نوبه‌ی خود از رجال باسواد و آگاه زمان محسوب می‌شده و در پیشرفت فرهنگ و ادب و تأسیس بناهای عام‌المنفعه در روستاهایی از جمله دورباش که تحت نظارت و مالکیت وی بوده، کوشیده است (محمدی، ۱۳۷۶: ۲۵۵).

در حال حاضر این بنای ارزشمند با گذشت زمان تحت تأثیر تحولات اخیر، کارایی خود را از دست داده و اکنون به دلیل نبودن یک طرح جامع و کامل برای حفاظت و نگهداری از بنا، در حال تخریب می‌باشد. از کل مجموعه، تنها قسمت‌هایی باقی مانده که همان هم نشان از تزئینات مفصل و منقوش آجری بنا در زمان خود دارد (تصویر ۲۹). سقف‌ها و جرزها، فرو ریخته و اتاق‌ها و مخزن آب‌انبار به انبار و محل تجمع زباله‌های شهر تبدیل شده است. حیاط‌های این قلعه که زمانی حیات‌بخش مجموعه بوده‌اند، متروک و خشک شده و علف‌های هرز و تپه‌های حاصل از تخریب جرزها، سطح آن را پوشانده‌اند (تصویر ۳۰)، همچنین آنطور که از مشاهدی اسناد برمی‌آید، بسیاری از قسمت‌ها، به دلیل آتش‌سوزی، کاملاً از بین رفته‌اند. در واقع بنا بیشتر از آنکه محلی برای نمایش غرور ملی باشد، محلی برای تجمع معتادان و ناهنجاری‌های اجتماعی شده که به دور از ارزش‌های واقعی آن می‌باشد. متروکه بودن بنا، خود عاملی است که روند فرسودگی آن را تسریع بخشیده است.

البته بسیاری از قلاع موجود در این روستا – مانند بسیاری دیگر از بناهای تاریخی کشور – در تملک نهادی می‌باشد که تخصصی در این امر ندارد و شاید یکی از دلایل بی‌توجهی به این بناها نیز، دورماندنشان از سازمان میراث فرهنگی است. به نظر می‌رسد، زمان آن رسیده که این سازمان دست به کار شده و برای اینگونه بناها نیز چاره‌ای بیندیشد و مانع از حرکتشان به سمت ضدپایداری گردد. اختصاص دادن یک عملکرد مناسب در غالب طرح احیا، دست‌کم با جلوگیری از رشد عوامل مخرب حاصل از متروک ماندن آن، موجب بقای کالبد اثر و پایداری آن می‌گردد.



تصویر ۲۸. دورنمایی از قلعه‌ی دورباش، تکاب، آذربایجان شرقی



تصویر ۲۹. قسمتی از قلعه‌ی دورباش، تکاب، آذربایجان شرقی



جرزها و حیاط داخلی تخریب شده‌ی قلعه‌ی دورباش، تکاب، آذربایجان شرقی



تصویر ۳۰. جرزها و حیاط داخلی قلعه‌ی دورباش، تکاب، آذربایجان شرقی

نتیجه‌گیری

می‌گویند بزرگ‌ترین حافظه‌ها از کوچک‌ترین قلم‌ها نیز کوچک‌تر و بی‌ارزش‌تر هستند، به این دلیل که انسان هر اندازه هم که حافظه‌ی قوی‌ای داشته باشد، اگر وقایع یا آثار را ثبت نکند و به حافظه بسپرد، به طور یقین فراموش و فانی خواهد شد. این «از یاد بردن» ممکن است در ابعاد و مقیاس‌های گوناگون رخ دهد: از فراموشی کارهای روزانه گرفته تا از بین بردن تاریخ و هویت یک ملت و تمدن. تنها راه پیش رو برای جلوگیری از این واقعه، حرکت به سمت توسعه‌ی پایدار در بناها و آثار تاریخی است. متأسفانه در کشور ما با وجود سابقه و پیشینه‌ی غنی تاریخی، به غیر از تعداد معدودی پروژه از مرمت آثار تاریخی، کار جدی و هدفداری صورت نمی‌گیرد و این تعاریف، تنها در کتاب‌ها و مقالات باقی می‌مانند. افزایش تخریب‌ها و نابودی محوطه‌های تاریخی، کندوکاوهای غیرقانونی و سرقت، از جمله مواردی است که موجب پیش رفتن آثار تاریخی به سمت ضداپایداری می‌گردد؛ یعنی پیشرفت به سوی راهی که منجر به مخدوش یا نابود شدن سامانه‌های محیطی، اجتماعی و اقتصادی می‌شود.

اصول پایداری حکم می‌کند که در مرمت و احیای آثار تاریخی و تصمیم‌های اتخاذی، کاربران آینده نیز مدنظر قرار گیرند، پس علاوه بر اینکه خود این عملیات موجب رعایت اصول پایداری می‌شود، نوع به نمر رساندنش هم مهم و پرارزش است، چرا که بسیاری از بناهای تاریخی با وجود مرمت‌های صورت گرفته، نه تنها با چارچوب‌های توجه به پایداری سختی ندارند، بلکه شاید بتوان آنها را مخل پایداری دانست. تغییر کاربری پایدار و سازگار که در نهایت به پویایی و مانایی منجر شود، اصولی دارد که باید به آنها نیز توجه نمود. در این مقاله، چند نمونه از بناهای تاریخی مورد بررسی قرار گرفت که تحت تأثیر سه موقعیت قرار دارند: بناهایی که حداقل سعی شده براساس اصول و چارچوب‌ها مرمت شوند و کاربری مناسبی برایشان در نظر گرفته شده؛ بناهایی که مرمت شده‌اند، اما کاربری مناسبی ندارند و کم‌کم رو به نابودی می‌روند و همچنین بناهایی که فراموش شده و روی به سوی تخریب کلی دارند.

تشکر و قدردانی

بدین وسیله نگارنده و هنر معماری از مهندسین مشاور زندیگان و مسئولین سازمان میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی کشور، به خصوص آقای امین مرادی (کارشناس سازمان در استان آذربایجان شرقی) برای همکاری و اقدام جهت نشر این مقاله و حفظ این آثار، کمال تشکر و قدردانی را دارند.

منابع:

- احمدی، فریال و همکاران (۱۳۹۲). ارائه‌ی الگوهای توسعه‌ی گردشگری پایدار منطقه‌ی حفاظت شده‌ی آبشار مارگون فارس با تأکید بر اصول و معیارهای طراحی منظر پایدار. نشریه‌ی علوم و تکنولوژی محیط‌زیست، شماره‌ی ۱.
- جنیفر، الیوت (۱۳۷۸). بررسی مفاهیم توسعه‌ی پایدار. ترجمه‌ی احمد بالان، ماهنامه‌ی جهاد، شماره‌ی ۲۱۸.
- سمسار، محمدحسن و سراییان، فاطمه (۱۳۹۰). کاخ گلستان؛ فهرست عکس‌های برگزیده‌ی عصر قاجار. تهران: کتاب آبان و زریران.
- کارگری، علی (۱۳۸۵). مسائلی چند پیرامون خانقاه چلبی اوغلو و ارتباط آن با مولویه. فصلنامه‌ی تخصصی عرفان، شماره‌ی ۲۰.
- مرکز اسناد و تحقیقات دانشکده‌ی معماری و شهرسازی (۱۳۸۳). گنجنامه؛ کاروانسراها. تهران: انتشارات دانشگاه شهیدبهشتی و روزنه.
- محمدی، علی (۱۳۷۶). تاریخ تکاب افشار. تهران: انتشارات ایمان.
- مهدوی و همکاران (۱۳۹۵). طراحی راهبردهای توسعه‌ی پایدار گردشگری روستاهای تاریخی-فرهنگی ایران. نشریه‌ی جغرافیا و برنامه‌ریزی، شماره‌ی ۵۶.
- نیکبخت، محمدرضا (۱۳۸۸). خانقاه و آرامگاه چلبی اوغلو: تجربه‌ی در مرمت و احیا؛ گزارشی از مطالعات، طرح‌ها و مداخله‌های انجام شده در مجموعه‌ی چلبی اوغلو سلطانیه در سال‌ها. تهران: نشر گنج هنر.
- نیکبخت، محمدرضا (۱۳۹۳). معماری اجزا. تهران: نشر علم معمار.
- وطنخواه، غلامرضا و رازانی، مهدی (۱۳۹۴). ارزیابی توسعه‌ی پایدار در بناهای تاریخی. روزنامه‌ی دنیای اقتصاد، شماره‌ی ۳۶۸۰.

• Department for Communities and Local Government (2012). *National Planning Policy Framework*. London: Communities & Local Government.



↑ نمونه‌ای از تزئینات در قلعه‌ی دورباش، تکاب، آذربایجان شرقی
← جرزها و حیاط داخلی تخریب شده‌ی قلعه‌ی دورباش، تکاب، آذربایجان شرقی
[عکاس تصاویر این دو صفحه: شهریار خانی‌زاد]



خانه مادر و کودک



مؤسسه خیریه



زنده باد بم، تا ابد!

نگاهی به فعالیت‌های بنیاد مادر و کودک از منظر معماری پایدار

تحریریه‌ی هنر معماری

مقدمه

مدت زیادی است که بحث پایداری در طراحی، ذهن جوامع کوچک و بزرگ معماری را به خود مشغول کرده است. محققان در پی درک پایداری، در همه‌ی عرصه‌ها به تحقیق و نظریه‌پردازی مشغول‌اند - چه از لحاظ حقیقت این مفهوم و چه از نظر کاربرد آن - اما شاید بتوان پررنگ‌ترین دستاورد آنان را، دسته‌بندی سطوح و انواع مختلف پایداری دانست که به سه دسته تقسیم می‌شود:

• پایداری اقتصادی

• پایداری اجتماعی (فرهنگی)

• پایداری اقلیمی (محیط زیستی)

نکته‌ی قابل توجه در این تقسیم‌بندی، صحت و سقم آن است؛ اینکه آیا به‌طورکلی، تقسیم‌بندی یک مفهوم، دانش را به شکلی صحیح پیش خواهد برد؟ و آیا در صورت اجرا، نمی‌توان آنها را کاملاً مجزا از یکدیگر دانست؟ آیا توجه به پایداری اجتماعی در طراحی یک بنا، می‌تواند مسائل اقتصادی مربوط به ساخت را نیز کنترل کند و آیا صرفه‌جویی‌های اقتصادی، می‌توانند اثری را دوستدار محیط زیست، نتیجه دهند؟

حقیقت این است که پایداری و ضدپایداری، مفاهیمی واحد و منسجم هستند. بدون تردید، این سه دسته‌ی مرسوم، تأثیر بسزایی بر یکدیگر دارند و حتی در مواردی، مرزهای بین آنان کاملاً محو شده و فقط یک هدف باقی می‌ماند که همان «پایداری» است. توجه بیش از اندازه به همین تقسیم‌بندی، موجب گشته بعضی جنبه‌ها به شدت دیده شده و برخی دیگر، در صف آخر قرار گیرند. مقوله‌ای که از آن با عنوان «پایداری اجتماعی» یاد می‌کنند، معمولاً در سایه‌ی پایداری اقتصادی و پایداری اقلیمی کمرنگ شده و محو می‌شود؛ حال آنکه کمرنگ شدن این بخش، ناخودآگاه بر بخش‌های دیگر نیز تأثیر گذاشته و ماهیت پایدار بنا را زیر سؤال می‌برد. برای طرح مسئله و چاره‌جویی در این باب، می‌توان گذری به تاریخ ایران داشت؛ آنجا که مردم پشت سر ارکان سیاسی قرار می‌گرفتند و ولینعمت، تکلیف ملت را مشخص می‌کرد، اما نگاه به این وادی، ما را به مسائل جدی‌تری هدایت می‌نماید که در ادامه به بررسی مختصر آن می‌پردازیم.

پایداری اجتماعی، مستقل یا وابسته؟

حذف مردم از فرایند طراحی و تفکر ساده‌انگارانه در قبال خواسته‌های آنان، با عطف به ساختمان‌سازی سطح پایین مناطق ضعیف جامعه، اشتباهی بزرگ و به دور از وجدان کاری معماران می‌باشد. امروزه واضح و مبرهن است که کیفیت فضای زندگی و فرهنگ رفتاری مردم، اثراتی دو سویه دارند. قائم‌مقامی و همکاری‌شان نیز در پژوهشی تحت عنوان اصول پایداری اجتماعی در مجتمع‌های مسکونی، اثبات نموده‌اند که مردم، اهمیت ویژه‌ای به کیفیت و کمیت طراحی داخلی خانه می‌دهند، بنابراین اگر این شرایط مطلوب آنان باشد، آسایش درونی خانه تأمین می‌گردد و در نتیجه محیط، ماهیت خود را به‌عنوان «فضای آرامش» حفظ می‌نماید (۱۳۸۹: ۸۱). در این پژوهش، عوامل مؤثر در پایداری یک بنا (به طور مشخص، یک بنای مسکونی) چنین بیان شده‌اند (همان: ۸۰):

۱. آسایش درون خانه (فیزیکی)

۲. بازی‌پذیری فضاهای باز و چندمنظوره برای کودکان

۳. هویت اجتماعی

۴. نظم اجتماعی

از طرفی، جان لنگ در کتاب جاودانه‌ی خود با عنوان آفرینش نظریه‌ی معماری (نقش علوم رفتاری در طراحی محیط) به نقل از اسکار نیومن می‌نویسد (همان: ۷۹، به نقل از لنگ، ۱۳۸۶): «او معتقد است که ساکنان مجموعه‌های مسکونی باید بتوانند فضاهای باز محیط زندگی خود را کنترل کرده و نگذارند بیگانه‌ای به این فضاها تجاوز کند. بنابراین فضای قابل دفاع، فضایی است که تشخیص و کنترل فعالیت‌ها را برای ساکنان آسان می‌سازد.»

در واقع آرامش مذکور، علاوه بر آنکه از مطلوب بودن وضعیت طراحی تأثیر می‌پذیرد، از وجود احساس امنیت نیز ناشی می‌شود. در کنار آن، از آنجایی که محل سکونت افراد تا حد زیادی به طبقه‌ی اجتماعی‌شان بستگی دارد، می‌توان رابطه‌ی مستقیمی میان «هویت اجتماعی» و «کالبد معماری» فرض کرد و چگونگی شکل‌گیری این کالبد را نیز، مستقیماً به شرایط اقتصادی خانواده و اقلیم محل زندگی آنان وابسته دانست.

→ [تصویر از آرشیو مؤسسه‌ی خیریه‌ی خانه‌ی مادر و کودک]

[مآخذ تصویر دو صفحه‌ی بعد: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bam_town_from_citadel.jpg; Retrieved October 9, 2016.









[Retrieved October 9, 2016. From https://www.reddit.com/r/castles/comments/thqr3/arge%C3%A9_bam_iran_an_aerial_view_of_the_entire/]



بم و زلزله

پس از زلزله‌ی سال ۱۳۶۹ در رودبار، مردم کشور با پتکی مرگبار، متوجه حساسیت موضوع زلزله شدند. آن روزها، شاید کسی از گزارش امروز خبرگزاری ایستنا مبنی بر رتبه‌ی دهم ایران در زلزله‌خیزی خبر نداشت. سال‌ها طول کشید تا ویرانه‌های رودبار دوباره ساخته شد، کودکان بی‌سرپرست به سروسامان رسیدند، بهشت‌های زیتون دوباره رونق گرفت و مردم، چهره‌ی جدید شهر را آراستند، هرچند رودبار، هنوز هم رودبار قدیم نیست.

اما در ساعت ۰۵:۲۶ روز پنجم دی در سال ۱۳۸۲، بار دیگر زمین کمر به تخریب آینده و افق‌های روشن مردم بست. شهر بم، زادگاه ارگ آشنای خشتی، با خاک یکسان شد. خانه‌ها، مغازه‌ها و بسیاری از ساختمان‌های دیگر طی چند ثانیه فرو ریختند، ارگ به طور جدی آسیب دید و حدود ۴۱۰۰۰ نفر از مردم کشورمان دیگر طلوع خورشید را ندیدند. هرچند کوشش‌های امدادرسانی از همان ساعات نخست پس از حادثه آغاز شد، اما گزارش‌های ارسالی از بم، نشان از بروز فاجعه‌ای انسانی می‌داد. در همان ایام، کشورهای زیادی از جمله سوئیس، ترکیه، ایتالیا، آلمان، روسیه، جمهوری چک و بسیاری دیگر از سراسر جهان، به اعزام کمک‌های بشردوستانه و نیروهای انسانی پرداختند. از داخل کشور نیز، نیروهای امداد مردمی، رسمی و نظامی از شهرهای مختلف به سمت بم حرکت کردند. روزها و ماه‌ها گذشت و علاوه بر اخبار مختلف درباره‌ی آمار کشته‌شدگان و سیاهی این اتفاق، بی‌سامانی مردم در شهری بدون سرپناه و معماری، هر از گاهی بم را به سرتیتر اخبار رسانه‌ها می‌کشاند. در این میان، خیرین «خانه‌ی مادر و کودک» که از روزهای اول پس از زلزله، برای کمک حاضر شده بودند، علاوه بر اقدامات امدادی، فعالیت‌های زیرساختی بازسازی شهر را آغاز نمودند.

[مأخذ تصاویر این دو صفحه تا دو صفحه‌ی بعد: آرشیو مؤسسه‌ی خیریه‌ی خانه‌ی مادر و کودک]

مؤسسه‌ی خیریه‌ی خانه‌ی مادر و کودک

در ادامه‌ی مبحث، توضیحاتی ارائه می‌گردد که این مؤسسه به صورت اختصاصی، برای بنیاد بشردوستانه‌ی هنر معماری ارائه داده است. «مؤسسه‌ی خیریه‌ی خانه‌ی مادر و کودک، از ابتدای زلزله‌ی رودبار، در خرداد ماه سال ۱۳۶۹، ۵۰۰ فرزند را در ۵۵ روستا به شیوه‌ی پدریاری و مادریاری تحت پوشش خود قرار داده است. در ادامه‌ی همین راه نیز، از اول بهمن سال ۱۳۸۲، در پی زلزله‌ی دی‌ماه بم، سرپرستی ۴۰۰ فرزند محروم از پدر و

۱۶۶ خانم بی‌سرپرست را بر عهده گرفته است.»

جایی که مؤسسه‌ی مادر و کودک را به بنیاد بشردوستانه‌ی هنر معماری و موضوع این نوشتار مرتبط می‌سازد، فعالیت‌های عمرانی این مؤسسه بوده که به شرح ذیل می‌باشند:

در رودبار:

- احداث ساختمان مرکزی مادر و کودک برای انجام امور خدماتی و انبار به مساحت ۲۰۰ مترمربع
- ساخت ۲۶ دستگاه واحد مسکونی برای اسکان خانواده‌های فاقد مسکن؛ تعمیر مسکن؛ احداث حمام در ۵۵ روستا
- احداث مجتمع آموزشی-پژوهشی سیدالشهدا^(ع) برای ارتقای سطح آموزشی جوانان در زمینی به وسعت ۵ هکتار
- احداث مدرسه‌ی ۸ کلاسه با زیربنای ۱۰۰۰ مترمربع و سالن کنفرانس مدرسه، بهره‌برداری شده در بهمن ۱۳۸۸





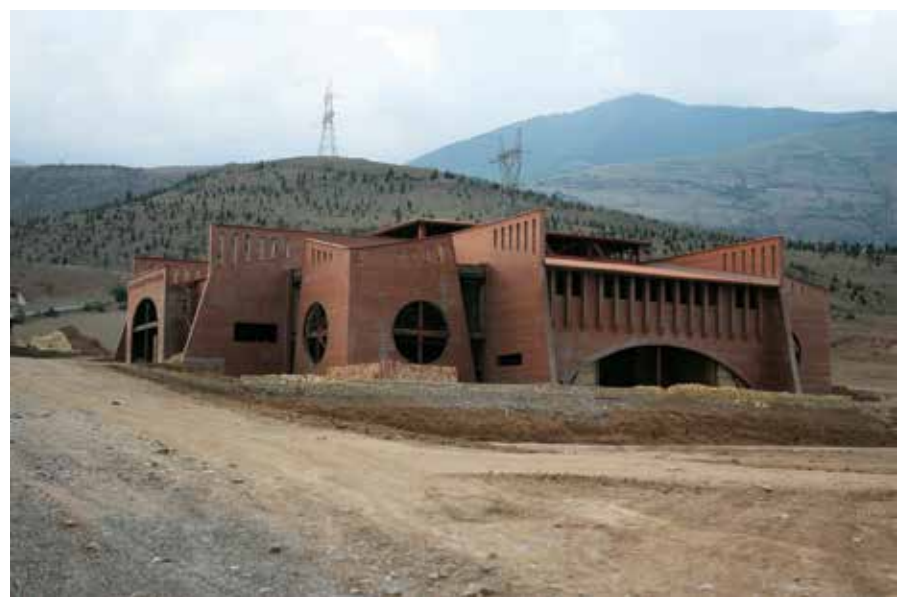
انسجام منظر و بافت شهری نیز مطرح است. بنای پایدار، باید به بافت منطقه و اصول شهرسازی حاکم بر جامعه (در مورد کشور ما، اصول شهرسازی ایرانی و اسلامی) احترام بگذارد، اجازه‌ی بر هم زدن خط آسمان، سیمای عمومی و نیز مرسومات ساخت‌وساز سایت را ندارد و باید از لحاظ فرم و فضا، به گونه‌ای باشد که بتوان سالیان طولانی از آن بهره برد، بدون اینکه به قول معروف «از رده خارج شود».

هرچند بخش اعظم معماری کشور ما هنوز، ظرفیت ورود به این مباحث را نداشته و کارفرما به‌عنوان یکی از ارکان معماری موفق، خیلی به این مسائل اعتقادی ندارد، اما در این حوزه، استثنایی وجود داشته و این مطلب به معنای مطلق نیست. در ادامه، پروژه‌ای را مورد بررسی قرار می‌دهیم که تولد و شروعی دوباره برای منطقه‌ای ویران محسوب می‌شود؛ منطقه‌ای که روزگاری، نماد ساده‌زیستی و فرهنگ کهن ایران بوده است.

سکونت در خانه‌ای با هزینه‌ی بالای ساخت، برای خانواده‌ای که دچار محدودیت‌های مالی است، پر از تنش و استرس‌های مالی و در نتیجه، سلب آرامش از اعضای خانواده خواهد بود که این خلاف اصول پایداری اجتماعی است. ضمناً با توجه به رشد سریع جوامع و نیز پافزایی فعالیت‌های ماشینی و صنعتی، بحث حفاظت از محیط زیست، بیش از پیش اهمیت می‌یابد. خانه‌ها – که پرجمعیت‌ترین دسته‌ی ساختمان‌های یک شهر را تشکیل می‌دهند – باید دوستدار محیط زیست ساخته شوند، به گونه‌ای که کمترین اتلاف انرژی را داشته، به فضای سبز بها دهند و علاوه بر حفظ منابع زیست‌محیطی گذشته، آنها را به آینده نیز منتقل نمایند. اگر خانه‌ای خلاف این اصول باشد، ساکنین آن نمی‌توانند در میان خود و اجتماع، آسایش روانی را تجربه نمایند؛ چرا که به‌عنوان انسان، خود را دیگر حافظ میراث طبیعت نمی‌دانند. پایداری اجتماعی را از منظر دیگری نیز می‌توان بررسی نمود. در این باره، همان‌قدر که نظم، هویت اجتماعی، پایداری اقتصادی و محیط زیستی مؤثرند، بحث یکپارچگی و



تصاویر این دو صفحه: فرایند ساخت و طرح نهایی مجتمع آموزشی-پژوهشی سیدالشهدا^(ع)





مجتمع مسکونی ۲۸ واحدی نرگس بم

مؤسسه‌ی بنیاد مادر و کودک در بم پس از زلزله در بم، به ساخت دو شهرک مسکونی برای زلزله‌زدگان بی‌سرپرست و فرزندان بی‌پدرانی پرداخت که پدران خود را در زلزله از دست داده و قرار بود همراه مادرانشان زندگی کنند. نخستین عملیات، مربوط به «مجتمع نرگس» است که شامل ۲۸ واحد مسکونی ۸۵ مترمربعی در زمینی به مساحت ۸۵۰۰ مترمربع می‌شود و دیگری شهرکی شامل ۱۶ واحد ۶۰ مترمربعی در زمینی اهدایی توسط خانم سالار بهزادی می‌باشد؛ خبری که زمین را برای گرامیداشت یاد فرزند قربانی شده‌اش در زلزله اهدا نموده است.

براساس گزارش ارسالی، تمام مراحل ساخت این مجتمع، از طراحی پلان‌ها تا مرحله‌ی نازک‌کاری، طبق اصول نظام مهندسی و تحت نظارت این سازمان صورت گرفته است؛ امری که اغلب در بناهایی از این دست، به بهانه‌ی ضرورت کار فراموش می‌گردد. حتی در بناهای دولتی‌ساز نیز، این غفلت مشهود است. پلان تیپ واحدها، توسط بنیاد مسکن، ارائه شده و تغییراتی توسط ناظر پروژه، مهندس محسن پایدار از مهندسين مشاور پدیده، اعمال گشته که شامل نحوه‌ی چینش واحدها، چرخش و فضاسازی شهرک بوده است. طبق برآوردهای انجام شده‌ی پیش از شروع پروژه، با توجه به مساحت زمین، ۲۸ واحد ۸۵ متری قابلیت اجرا داشته‌اند. نحوه‌ی قرارگیری واحدها با توجه به تراکم و اهمیت محصور بودنشان، عدم امکان دید واحدها به یکدیگر و نیز جامایی قبله، دچار چرخش شد؛ به طوری که در بخش‌هایی، ورودی‌ها پشت به هم و در بخش‌هایی دیگر، در چهار وجه یک مربع مرکزی قرار گرفته‌اند. هر واحد متشکل از ۲ اتاق خواب، سالن نشیمن، حمام و سرویس بهداشتی می‌باشد. علاوه بر این، پلان‌ها به گونه‌ای مستقر شده‌اند که در مقابل آفتاب سوزان بم، بیشترین سایه‌اندازی را بر یکدیگر داشته باشند؛ چرا که در جهت جنوبی یا جنوب‌شرقی قرار گرفته و بنابراین ورود گرمای آفتاب، به‌خصوص در بعداز ظهر، تا حد زیادی قابل کنترل است.

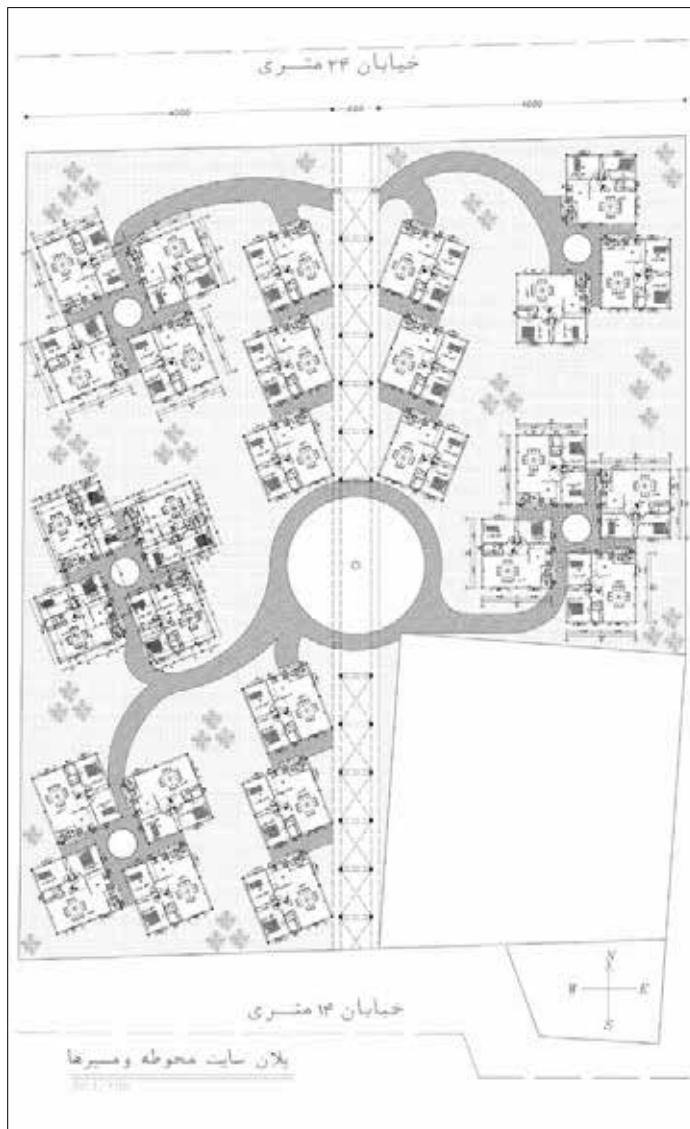
چنانکه در مقدمه‌ی این نوشتار ذکر شد، یکی از نمودهای پایداری اجتماعی، احترام به بافت و پیشینه‌ی تاریخی بناهای سایت است. در این پروژه، با توجه به پیشنهاد ۲۸ واحد در برنامه‌ریزی ساخت، فضای باز واحدها با محدودیت مواجه بود. از طرفی، طبق اصول

خانه‌سازی کهن ایران، به‌خصوص در مناطق گرم‌وخشک، مسئله‌ی حیاط مرکزی اهمیت ویژه‌ای دارد. بنابراین، نحوه‌ی چینش واحدها به گونه‌ای در نظر گرفته شد که نوعی حیاط داخلی در مجاورت برخی واحدها وجود داشته باشد و با همان کاربری کهن خود، منازل را از ورود گرمای شدید و گرد و خاک منطقه‌ی جنوب، حفظ نماید.

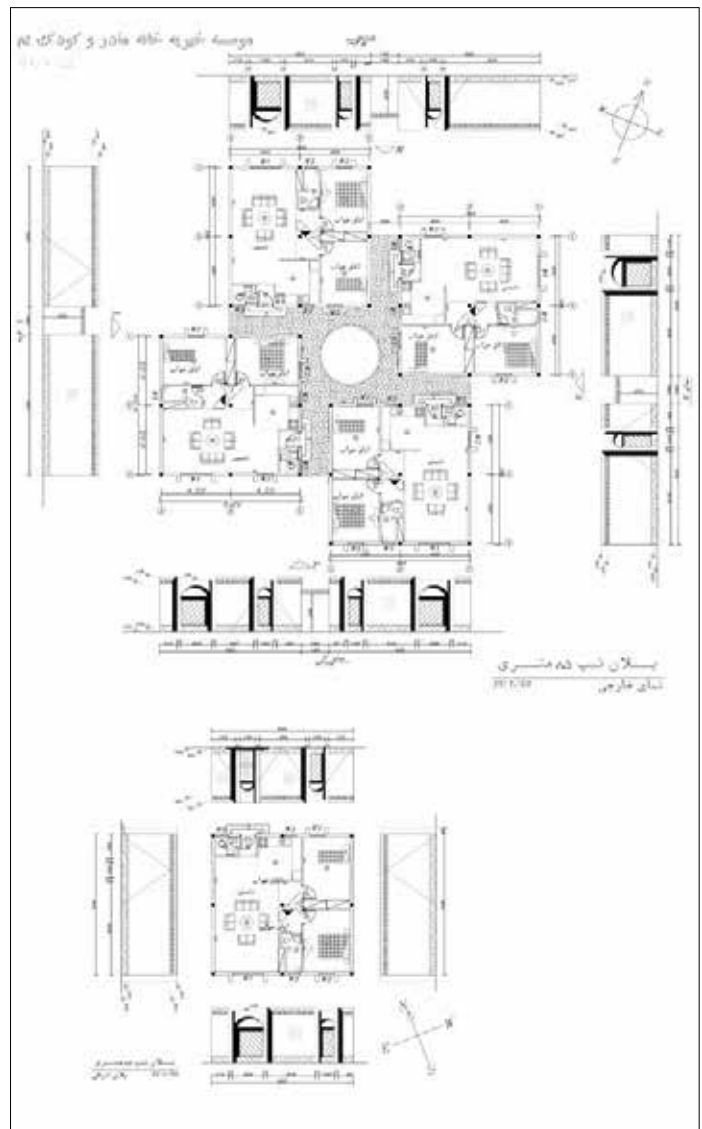
طبق بررسی‌های بنیاد مسکن، در آغاز ساخت پروژه و توجه به موقعیت شهر بم و حادثه‌ای که زمان زیادی از آن نگذشته، بهترین نوع اسکلت‌بندی برای واحدها، اسکلت پیچ و مهره است، بنابراین تصمیم بر آن شد تا تمامی واحدهای مجموعه، با استفاده از اسکلت فلزی ساخته شوند. نکته‌ی قابل توجه، نحوه‌ی دیوارکشی واحدها است. برای به حداقل رساندن خرابی‌های ناشی از زلزله، دیوارها با سبک‌ترین مصالح ممکن شکل گرفته‌اند. استفاده از دیوارهای سه‌بعدی یا «3D Wall» با زهکشی در دو طرف آن، جرم دیوارها را به طرز قابل توجهی کاهش می‌دهد. روی این سیستم، لایه‌ای سیمان به شکلی تقریباً نامتعارف، یعنی با دست، کشیده شده است؛ چرا که پمپ کردن آن روی سطح، موجب ایجاد حفره و در نتیجه، کاهش استحکام مورد نظر می‌گردد. سطح رویی را بتن الیافی تشکیل می‌دهد و برای احترام به ویرانه‌های کاهگلی و خشتی بم، مقادیری «پوشال» و خاک رس به آن اضافه شده که باعث تغییر رنگ نمای نهایی شده است. اصرار مسئولین پروژه بر ایجاد کنگره روی بام‌ها نیز، در راستای نزدیکی به معماری بومی و کهن کرمان بوده که همین نتیجه نیز حاصل شده است. مقوله‌ی بعدی مربوط به سقف واحدها می‌باشد. علاوه بر مسئله‌ی آفتابگیری شدید که در اقلیم بم اجتناب‌ناپذیر است – دیوارهای سبک نیز، موانعی را برای ساخت سقف ایجاد می‌نمودند، ضمن اینکه برای حفظ ماهیت خانه‌ها به‌عنوان «سرپناهی که در صورت تخریب، کمترین تلفات را می‌دهد»، می‌بایست سقف نیز، مانند دیوارها، سازه‌ای سبک باشد. با توجه به همه‌ی این موارد، سقف با استفاده از یک لایه فوم ۲۰ سانتی‌متری، یک لایه سیمان و یک لایه بتن نازک ساخته شده است. برای مهار گرمای ناشی از آفتاب مستقیم نیز، سطح جانبی با موزاییک سفید، فرش شده که حرارت را انعکاس داده و شب‌ها نیز، به خنک ماندن داخل بنا کمک می‌نماید. روی این سطح، چیزی شبیه به یک اتاقک کوچک تعبیه گشته که در واقع، جایگاه کولر محسوب می‌شود و سایه‌ی مورد نیاز آن را به خوبی تأمین می‌کند.

[عکاسان تصاویر این دو صفحه تا چهار صفحه‌ی بعد: معصومه شمس‌الدینی و یونس طاهری]





سایت پلان مجموعه ۲۸ واحدی نرگس



پلان تپ ۸۵ مترمربعی و ماهای چهار جهت اصلی مربوط به آنها
↑ ۸ [مدارک از آرشیو مؤسسه خیریه‌ی خانه‌ی مادر و کودک]

مجدداً آغاز نموده‌اند؛ خانه‌هایی که با تلاش سازندگان، کمترین میزان انرژی را هدر می‌دهند و بیشترین بازده را دارند. اسباب و اثاثیه‌ی منزل، به ساده‌ترین فرم و در حد رفع نیازهای خانواده تهیه شده و در تهیه‌ی مصالح نیز، صرفه‌جویی‌های اقتصادی تا حد زیادی صورت گرفته است.

نکته‌ی دیگری نیز در این پروژه قابل تأمل می‌باشد و آن، در دست گرفتن نوسازی، توسط یک مؤسسه‌ی غیردولتی است. این تفاوت را می‌توان در عمل نیز مشاهده نمود، چه بسیار ساختمان‌هایی که به دست ارگان‌های دولتی سپرده شدند و زمان زیادی برای اجرای آنها صرف شد. در بسیاری از کشورهای دیگر پس از وقوع هر حادثه‌ی پیش‌بینی نشده‌ای، دولت و سازمان‌های وابسته، تنها تا حدی کار را بر عهده می‌گیرند و بسیاری از اینگونه فعالیت‌ها برای سازمان‌های غیردولتی تعریف می‌گردد تا با برنامه‌ریزی، بهتر و سریع‌تر به سرانجام رسند. زلزله و تجربه‌ی آن هیچگاه خوشایند نخواهد بود، اما مسلماً باید از آن درس گرفت تا در شرایط دیگر، دچار اشتباه و خطا نشد. امروز می‌توان گفت که خانواده‌های تحت پوشش مؤسسه‌ی خیریه‌ی مادر و کودک، آرامشی را که در ۵ دی ۱۳۸۲ از دست دادند، تا حدودی به دست آورده و یا حداقل به آن نزدیک‌تر شده‌اند.

تشکر و قدردانی

در اینجا جا دارد از محسن پدیدار، مدیرعامل مهندسی مشاور پدیده و همکارانشان، به علت توجه به مسئولیت‌های اجتماعی در معماری و آقای یونس طاهری جهت ارسال گزارش اولیه پیرامون این برنامه در بم نهایت تشکر و قدردانی را داشت.

از دیگر نکات قابل توجه پروژه، کانالی انسان‌رو، به ارتفاع یک متر می‌باشد که در محوطه حفر شده است. بنا بر توضیحات مسئولین پروژه، این کانال نگهدارنده‌ی لوله‌های آب گرم و سرد، لوله‌های فاضلاب و کابل برق، تلفن و اینترنت می‌باشد. درپوش متحرکی که روی کانال قرار دارد، قابل برداشت بوده و به همین سبب، برای تعمیر تأسیسات، نیازی به حفاری مجدد وجود ندارد. در این بنا، نقطه‌ی شروع پروژه، جایگاه مناسبی نیست؛ اما همت مهندسین و دست‌اندرکاران و آینده‌بینی آنها موجب نزدیکی مفاهیم پایداری اجتماعی به بطن کار شده است. نکته‌ی مهم این است که برای نیل به پایداری اجتماعی، اغلب به دنبال طرح‌های بزرگ و پروژه‌های پیچیده هستیم، ولی همین آثار به ظاهر ساده نیز، مبین آن مفهوم غنی هستند. اساساً این مفاهیم را باید از اینگونه آثار آغاز نمود.

کلام آخر

هنوز هم با اندکی جست‌وجو، می‌توان دست‌هایی را یافت که همیشه برای کمک آماده‌اند؛ انسان‌هایی که ابتدا دیگران را می‌بینند و هدف را برای خود، شاد زیستن هم‌نوعانشان قرار می‌دهند. پروژه‌ای که ذکر آن رفت، مقدار زیادی از کمک‌های مردمی شکل گرفته است. این کمک‌ها چه از سوی مردم داغ‌دیده‌ی بم و یا برخی از مسئولان باشد، نشان می‌دهد که خیرین مؤسسه، هیچگاه تنها نمانده و در نهایت، پروژه‌ی بم، با حداقل امکانات به سرانجام رسید. پروژه‌ای که به هیچ عنوان، پیشینه‌ی تاریخی خاک خود را نادیده نگرفته و سعی در همراهی با آن دارد. ساکنین مجموعه، زنان سرپرست خانواده‌ها به همراه کودکانشان بدون هیچ ترسی، زندگی را در خانه‌های اهدایی خود



کنگره‌ها و تزئینات سطوح، اجرا شده با دست



اتاقک کولرها، ساخته شده با مواد همسان با دیوارها



محصول نهایی: سادگی و پایداری اجتماعی.

#سادگی_همیشه_زیباست

#سادگی_همه_جا_زیباست



منابع:

- تحریریه هنر معماری (۱۳۹۵). نقش ماه در مرداب: ضد قهرمان‌سازی در ادبیات معماری معاصر ایران. تهران: فصلنامه‌ی هنر معماری، شماره‌ی ۴۰.
- خبرگزاری دانشجویان ایران: ایسنا (۱۳۹۵). ایران، دهمین کشور لرزه‌خیز دنیا. کد خبر: ۹۵۰۴۰۱۱۰۶۰۷. بازیابی شده در ۹۵/۷/۱، <http://www.isna.ir/news/95040110607/> از ایران-دهمین-کشور-لرزه-خیز-دنیا
- سجادی قائم‌مقامی، پروین سادات؛ پوردیپیمی، شهرام و زرغامی، اسماعیل (۱۳۸۹). اصول پایداری اجتماعی در مجتمع‌های مسکونی از دید صاحب‌نظران و متخصصان ایرانی. تهران: دو فصلنامه‌ی صفا، شماره‌ی ۵۱.
- گزارش رسمی مؤسسه‌ی خیریه‌ی مادر و کودک برای فصلنامه‌ی هنر معماری، تیر ماه ۱۳۹۵.
- مؤسسه‌ی فرهنگی و اطلاع‌رسانی تبیان (۱۳۸۲). همدلی جهانی با مردم ایران. بازیابی شده در ۹۵/۷/۱، از <http://www.tebyan.net/newindex.aspx/comment/index.aspx?pid=20503>





معماری خاک

نازنین عارف کیا

چنانک حلقه به گوش است روح را اعضا بیا
چه لطف‌ها که نکرده‌ست عقل با اجزا
(مولانا، دیوان شمس، غزل شماره‌ی ۲۱۳)

چنانک حلقه به گوش است چرخ را این خاک
بگو چه زیان کرد خاک از این پیوند

مقدمه

ارائه شدند، چهره‌ای جهانی را با عنوان «معماری سبز» به دنیا معرفی کردند که یکی از اهداف آن، استفاده از مصالح طبیعی قابل دسترس بود تا به این وسیله، انسان معنای واقعی «همزیستی مسالمت‌آمیز با طبیعت» را درک نماید.

اهمیت بررسی موضوع فوق را درباره‌ی ایران، زمانی می‌توانیم درک نماییم که با «باد صبا» آلبرت لاموریس (Albert Lamorisse) همراه شویم. آن هنگام که بر فراز ایران سفر می‌کند و می‌گوید:

گنج این سرزمین همیشه در «خاک» آن بوده است و نه در واژه‌ی واژگون آن، همان‌طور که شعر فارسی نیز می‌گوید:

صائب اگر به تاج شهان سر کند همای
فیروزه یاد خاک نشابور می‌کند
(لاموریس، ۱۳۴۸)

هدف از این نوشتار، بررسی نقش ساخت مایه‌ی «خاک» در معماری، از ابتدا تا امروز است. عنصری که بشر، ابتدایی‌ترین هنر خود در معماری با آن عرضه کرد و تا برهه‌ای از تاریخ نیز عامل ساخت بسیاری از بناهای شاخص جهان بود. برای دستیابی به این منظور، ابتدا به تعریفی جامع از خاک می‌پردازیم - به گونه‌ای که پاسخ چرایی‌های استفاده از خاک باشد. پس از آن، تکنیک‌های مرتبط را بررسی می‌نماییم؛ تکنیک‌هایی که هنوز هم در گوشه‌هایی از جهان به طور جدی کاربرد داشته و رو به رشد و پیشرفت دارند. در نهایت به مطالعه‌ی شاخص‌ترین نمونه‌های تاریخی این جریان خواهیم پرداخت و با پیش‌زمینه‌ی ایجاد شده، سایر مقالات در این زمینه را بررسی می‌نماییم.

تفکر مدرن از همان ابتدای ظهور، در کنار تمام جوانب خوب و بد خود، باعث ایجاد جنبش‌ها و موج‌های نوینی در عرصه‌های مختلف شد. امواج مدرنیته در سیاست، فرهنگ، جامعه‌شناسی، اقتصاد و تمام عرصه‌ها داخل شدند و تفکرات پیشین به مرور زنگ زده و غیرقابل استفاده تلقی گردیدند. دگرگونی صنعت، ورود آوانگاردها و تلقین فلسفه‌های نورسته، تأثیرات و به‌خصوص پیشرفت‌های غیرقابل انکاری را سبب شدند، اما در این میان، گویی گذر زمان توان حفظ گذشته در برابر هجوم آینده را نداشته و ندارد؛ در نتیجه، چاره‌ای جز فراموش کردن ریشه‌ها باقی نمی‌ماند. تأثیر این رویه در هنر ساخت‌وساز قابل انکار نیست - فاصله گرفتن از گذشته‌ای که پایه‌ی آینده‌ی پیش رو بود، در طرح‌ها، تکنیک‌ها و حتی مصالح تأثیر گذاشت و موجی از بی‌اعتنایی به پیشینه‌ی تمام این رشته‌ها به راه افتاد. در این میان، این بی‌توجهی در مصالح کاربردی تأثیر زیادی گذاشت و معماری‌ای که در گذشته از دل طبیعت برآمده و حتی مصالح ساختمان و زندگی خود را وامدار آن بود، تبدیل به صنعتی خشک با مصالح مرده گشت؛ مصالحی که نه تنها نفس نمی‌کشیدند، بلکه پس از تخریب و بازگشتن به طبیعت، به تدریج امکان تنفس طبیعت را نیز از او می‌گرفتند.

اما در قرن اخیر، برخی کشورهای پیشرفته، به فکر تجدید حیات عناصر از دست رفته یا در حال تخریب خود افتادند. البته منافع اقتصادی در این جهت‌گیری بی‌تأثیر نبود، اما به‌هرحال، تصاویر و مفاهیم جدیدی که از مدرنیته

→ قصر آیت بن حدو، مراکش

→ [Retrieved June 8, 2016. From <http://www.lmholiday.com/EN/Marrakech-Travel-Packages-Excursions-things-to-do-Tours-Sightseeings-Travel-attractions-day-tours-day-trips-holiday/Ouarzazate-cinema-city-and-Ait-ben-haddou-kasbah>]

تعاریف

خاک، فراوان‌ترین و در دسترس‌ترین عنصر حیاتی است که قابلیت جمع‌آوری، ذخیره و فرم‌دهی دارد. ذرات این ماده از متلاشی شدن سنگ‌ها بر اثر روند فیزیکی و یا شیمیایی پدیدار شده و فضای خالی آن با آب، هوا و یا هر دوی آنها پُر می‌شود (امیری، ۱۳۹۳: ۳۶). همچنین براساس تعریف ویڈر (Vador, 2005: 7) «خاک از تجزیه‌ی سنگ مادر به دست می‌آید. این سنگ به ذرات معدنی با اندازه‌های مختلف از سنگریزه‌ها تا گرد و غبار رسی تقسیم می‌شود.» «معماری خاک» بیانی از معماری می‌باشد که نمی‌توان شروع مشخصی را برای آن لحاظ نمود، اما اگر بتوان خانه‌سازی‌های بشر اولیه را نیز محصول ساخت‌وساز با خاک دانست، می‌توان نقطه‌ی شروع استفاده از این ماده‌ی طبیعی را همسنگ با قدمت آشنایی انسان با فنون ساخت‌وساز تصور کرد که پیشینه‌ی آن به بیش از ۹۰۰۰ سال می‌رسد، همان‌طور که خانه‌هایی متشکل از آجرهای خشتی متعلق به ۸۰۰۰ تا ۶۰۰۰ سال پیش از میلاد، در ترکستان کشف شده است (مینک، ۱۳۹۱: ۵۲). طبق جدول ارائه شده توسط «کرسی معماری خاک یونسکو» (Unesco chair earthen architecture)، مجموعاً دوازده تکنیک برای ساختمان‌سازی با خاک وجود دارد که با بهره‌گیری از تعاریف موجود در وب‌سایت یونسکو به بررسی این روش‌های گوناگون می‌پردازیم.

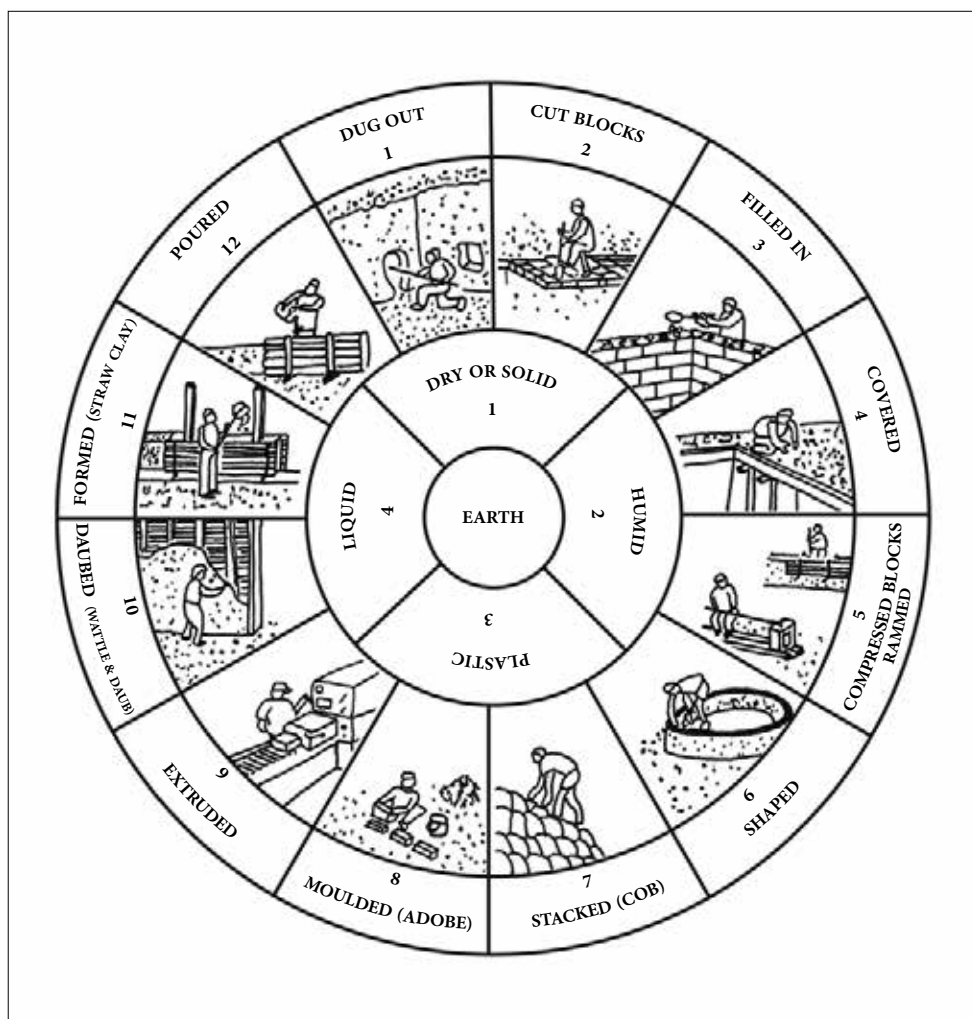
این سازمان با هدف پیشرفت دانش در حوزه‌ی معماری خاک تشکیل شده و هدفش احیای سنت‌های گذشته و پیوند مهارت‌های بومی و سنتی کشورها برای ساختمان‌های مدرن می‌باشد که در نظر دارد تا با اتحاد کشورها برای انجام پژوهش‌های مرتبط، به گسترش این نگرش بپردازد. نوشتار پیش رو نیز نحوه‌ی اجرای هر یک از روش‌های مذکور را با نگاهی به تعاریف این سازمان بررسی می‌نماید و در ادامه به تشریح مواردی از این دست می‌پردازد (تصویر ۱).

روش حفره‌ای

ساخت‌وساز حفره‌ای، در واقع تداعی‌گر نوعی پناهگاه می‌باشد و شاید بتوان از خانه‌هایی که با این روش ساخته می‌شوند، با عنوان «خانه‌های دخمه‌ای» نیز نام برد (تصویر ۲). این خانه‌ها که به صورت مجموعه‌ای از چند اتاق در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، به دو شکل افقی و عمودی بنا می‌شوند. «حفره‌سازی افقی، مجموعه‌ای از غارها را در یک جبهه از تپه‌ای کنار هم پدید می‌آورد که به وسیله‌ی راهروها و راه‌پله‌ها قابل دسترس هستند. حفره‌سازی عمودی - برخلاف نوع افقی آن، در محیط‌های وسیع مانند فلات‌ها و دشت‌ها صورت می‌گیرد. آنها گونه‌ای از "حیات باز"ها هستند که چند متر عمق داشته و اتاق‌ها مانند مجموعه‌ای از غارها اطراف این حیات مرکزی چیده می‌شوند. دسترسی به این منازل با یک راه‌پله میسر می‌گردد که معمولاً سرایشی تندی نیز دارد.»

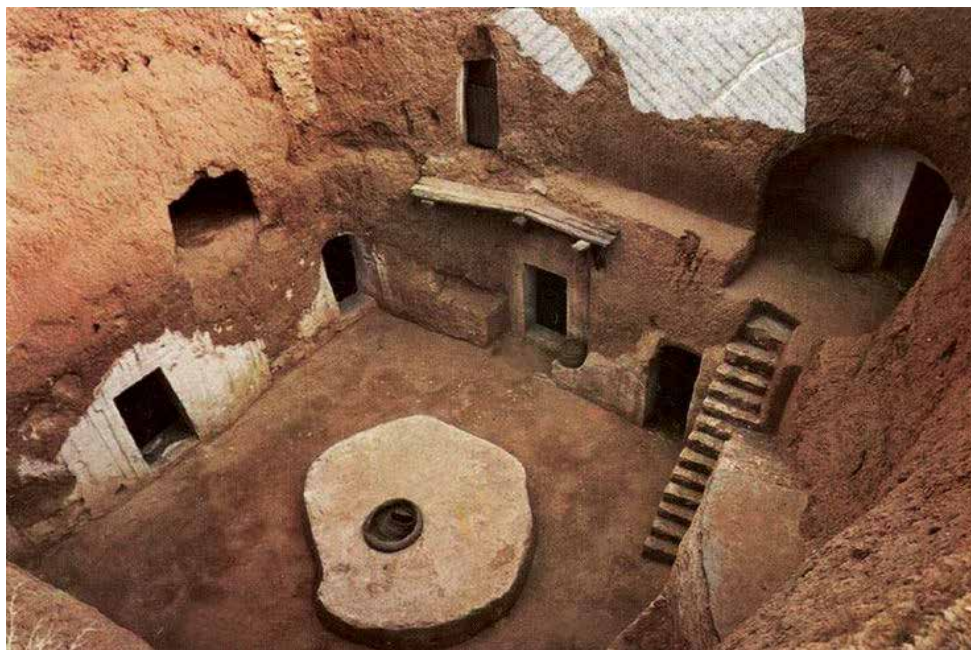
بلوک‌های برشی

«در مناطقی که خاک، چسبناک و حاوی ساختمان‌کربنی (ترکیب طبیعی شیمیایی‌ای که باعث چسبندگی می‌شود) باشد، این ماده به شکل بلوک‌هایی برش می‌خورد و مانند آجر یا قطعات سنگی استفاده می‌گردد [...]، اما در مناطقی



تصویر ۱. جدول تکنیک‌های ساخت‌وساز با خاک، ارائه شده توسط کرسی معماری خاک یونسکو

[Retrieved May 30, 2016. From http://www.earth-auroville.com/world_techniques_introduction_en.php]



تصویر ۲. خانه‌سازی دخمه‌ای به روش عمودی، مَطاطة، قابس، تونس

[Retrieved August 29, 2016. From: <http://uk.pinterest.com/pin/570831321493949285/>]



تصویر ۳. خانه‌ای ساخته شده از بلوک‌های چمنی، بریتانیا
[Retrieved August 29, 2016. From http://www.earth-auroville.com/cut_blocks_en.php]



تصویر ۴. کلیسای بُم جیزز، ساخته شده از بلوک‌های برشی، متعلق به قرن ۱۶ میلادی، گوآ، هند
[Retrieved June 7, 2016. From [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Basilica_of_Bom_Jesus_\(Goa\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Basilica_of_Bom_Jesus_(Goa))]



تصویر ۵. گنبد‌های دوستدار محیط زیست، اجرا شده توسط مؤسسه هنر و معماری خاک کالیفرنیا، آمریکا
[Retrieved June 7, 2016. From <https://www.shroomery.org/forums/showflat.php/Number/13459966>]



تصویر ۶. خانه‌ای ساخته شده توسط کریگ و دنت تامسون در ایالت ایلینوی آمریکا - که به «ایالت چمن‌زار» مشهور است. (ترکیبی از اسکلت بتنی و خاک پوشیده شده)
[Retrieved June 7, 2016. From: <http://www.goerie.com/article/20140830/REWEB02308309981/>]

شده است. در صورتی که این مفهوم، روش و مصالح خاص خود را دارد و نمی‌توان آن را با دیگر تکنیک‌ها یکی دانست. با توجه به نحوه‌ی ساخت‌وساز با این تکنیک، جنس خاک مورد استفاده و نحوه‌ی ترکیب آن با آب، پایداری حاصل از این روش، میدان کار وسیعی به سازندگان می‌دهد تا با مصالحی ساده، کم‌هزینه و دوستدار محیط‌زیست، بناهای مستحکمی در عین وقار و زیبایی بسازند. طبق بیانات کرسی معماری خاک یونسکو:

«نمونه‌های متعدد و فوق‌العاده‌ای در انواع کاربری‌های ساختمانی قابل مشاهده است: مزرعه‌ها یا خانه‌های روستایی، شاتوها و آپارتمان‌ها در اروپا؛ تمام روستاهای شمال آفریقا؛ قسمت‌هایی از دیوار چین؛ ساختمان‌های بیشتر قسمت‌های حوزه‌ی هیمالیا در تبت، بوتان، نپال و لاداخ؛ نمونه‌های فراوانی در آمریکای جنوبی.»

با توجه به طبیعت خاک، استفاده از این تکنیک در مناطق خشک گرم یا سرد بسیار مقرون‌به‌صرفه می‌باشد، چرا که خاک با ظرفیت حرارتی بالای خود، توانایی حفظ دمای داخل را دارد و در نتیجه، از اتلاف انرژی نیز به طرز چشمگیری جلوگیری می‌شود. البته لازم به ذکر است که امروزه محدوده‌ی استفاده از این تکنیک، وسیع‌تر شده و علاوه بر مناطق ذکر شده، در فرانسه، اسپانیا، مراکش، ایالات متحده‌ی آمریکا، کانادا و کشورهای بسیار دیگر نیز کاربرد دارد.

اجرای این روش، به دو صورت عمودی و افقی صورت می‌گیرد. البته ابزار و قالب مورد استفاده یکسان هستند، اما اجرا به دو شکل متفاوت صورت می‌گیرد. دو پنل چوبی، که به وسیله‌ی گیره‌هایی از همین جنس به هم متصل می‌شوند، قالب مورد نیاز را شکل می‌دهند و اتصال این وجوه چوبی در نهایت با طناب محکم می‌شود. در روش افقی، خاک نرم که از مخلوط دقیق آب و خاک تولید شده، به صورت لایه‌هایی با ارتفاع بین ۳۰ تا ۹۰ سانتی‌متر و ضخامت ۱۲ تا ۱۵ سانتی‌متر، داخل این قالب، روی هم ریخته شده و با چکش‌های مخصوص کوبیده می‌شود.

کوبیدن خاک تا زمانی که صدای تیز و یکدستی از آن به گوش برسد، ادامه می‌یابد. پس از حاصل شدن نتیجه‌ی مطلوب، قالب به قسمت جلویی منتقل شده و این روند تکرار می‌شود. در روش عمودی نیز قالب‌گیری به همین صورت شکل می‌گیرد، با این تفاوت که هر دیوار از ابتدا با ارتفاع مورد نظر ساخته می‌شود؛ به این معنا که پس از ساخته شدن هر خط دیوار (مجموعه‌ای از چندلایه) قالب به خط بالایی منتقل می‌شود و به این صورت، دیوار تا ارتفاع مورد نظر بالا می‌رود (تصویر ۷). لازم به ذکر است که این شیوه، برخلاف شیوه‌ی افقی، کاربرد زیادی ندارد و طبق بررسی‌های موجود، بیشتر در تبت، چین و بخش‌هایی از فرانسه به کار می‌رود (تصویر ۸).

خاک کوبیده (مدرن)

می‌توان گفت که مدرن شدن این تکنیک، تأثیر زیادی بر روش کار و حتی ابزار پایه نداشته، بلکه آنها را تنها و ماشینی کرده و سرعت اجرا را به طرز قابل توجهی بالا برده است. استفاده از قالب‌های کامپوزیتی - ساخته شده از تخته‌ی چندلایه چوب، استیل و گاهی هم آلومینیوم - و کوبنده‌های هوازی به جای پنل‌های چوبی، چکش‌های دستی و نیز اضافه کردن ابزارهایی نظیر لودرهای قوی، میکسرها، نوار نقاله‌ها و مانند آن، از نتایج مدرن شدن تکنیک «خاک کوبیده» می‌باشد.

که خاک چسبناک وجود ندارد، مردم از خاک سطحی و علف برای ساختن بلوک استفاده می‌کنند که روی هم انباشته مانند. این متد در انگلستان بسیار پرکاربرد بوده و در آن از چمن بهره می‌گرفته‌اند. البته در ساختار این «کلوخ‌های چمنی» مقدار گیاه به خاک، غالب است و در نتیجه محصول کار، ظاهری کاملاً متفاوت با مصالح مورد بحث دارد (تصاویر ۳ و ۴).

توپر

این شیوه، یکی از زیست سازگارترین شیوه‌های ساخت‌وساز با خاک است که آن را توسعه‌یافته‌ی زاغه‌های مهمات می‌دانند. در این شیوه، خاک خشک، داخل کیسه‌های طولی ریخته شده، سپس این کیسه‌ها - یا بهتر است بگوییم لوله‌ها - توسط سیم‌های خاردار به هم بسته می‌شوند تا فرم گنبدی‌شکل مورد نظر حاصل گردد. این کیسه‌ها عمدتاً از نوعی «پلی‌پروپیلن بافته شده» ساخته می‌شوند، اما نوع ارگانیک آن از جنس کف می‌باشد (Vador, 2005: 11). خاک مرطوب که داخل شبکه‌های چوبی شکل گرفته، پوشش «گنبد‌های دوستدار محیط زیست» را تشکیل می‌دهد که در نهایت با ترکیب گچ و خاک تثبیت شده نیز کاور می‌شوند. این پوشش، در عین حال، عایق صوتی و حرارتی مناسبی نیز می‌باشد. به نظر می‌رسد مصالح مورد استفاده برای پوشاندن سطح داخلی دیوارها، ترکیب گچ و گچ باشد که سطح را صاف و صیقلی می‌نماید (تصویر ۵). ریشه‌های این تکنیک در تحقیقات معمار ایرانی، نادر خلیلی قرار داشت.

خاک پوشیده شده

شاید در ظاهر امر، این روش با موضوع مورد بحث ارتباطی نداشته باشد، اما در حقیقت اینگونه نیست؛ چرا که در این روش، خاک در همراهی با عنصر گیاه، نقش پوششی خود را ایفا می‌نماید. در حقیقت، خاک، به‌عنوان زیرساخت عمل کرده و نقشی مؤثر دارد. به‌طورکلی این روش بسیار سودمند بوده و دوستدار محیط زیست می‌باشد که با بهره‌گیری از ماهیت وجودی عناصر طبیعی ایجاد شده است - نوعی همزیستی بین این عناصر برای حفظ انرژی (تصویر ۶).

مؤسسه‌ی زمین اورویل (Auroville Earth Institute)، وابسته به کرسی معماری خاک در یونسکو، درباره‌ی موضوع اینگونه توضیح می‌دهد:

«خاک به شکل سنتی برای پوشاندن سقف‌ها در نقاط مختلف دنیا استفاده می‌شود. این ماده در اقلیم‌های خشک، چه گرم و چه سرد، دمای داخلی را به شکل یک توده‌ی حرارتی تنظیم می‌کند. در اسکاندیناوی، متریال پوشاننده‌ی سقف از طریق گیاهان تأمین می‌شود و به‌عنوان نگهدارنده‌ی خاک عمل می‌کند که به آن خاصیت چسبندگی نیز می‌بخشد. این روش، همچنین حجم حرارتی بیشتری می‌دهد و به بالاتر رفتن دمای داخلی نیز کمک می‌کند.»

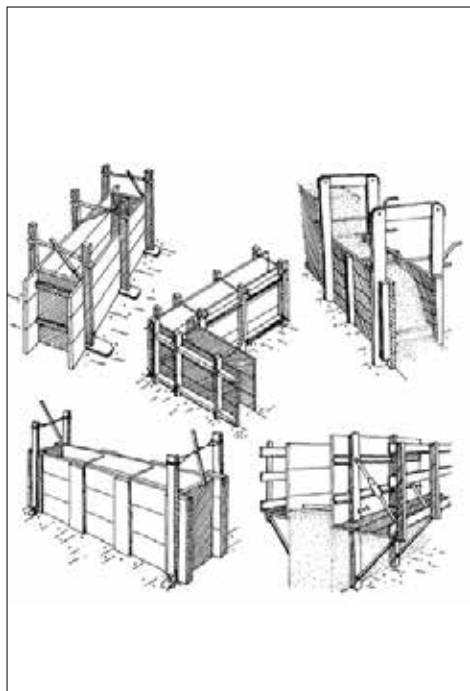
خاک کوبیده (سنتی)

اصطلاح «خاک کوبیده»، بارها و حتی در بسیاری از منابع به غلط با «خشت» یا حتی «آجر» مترادف در نظر گرفته

یکی از مهم‌ترین نکات در استفاده از این تکنیک – چه در نوع مدرن و چه در شیوه سنتی، دقت در انتخاب خاک مناسب است. طبق استاندارد موجود: «بهترین نوع خاک برای این تکنیک، ترجیحاً خاکی درشت‌دانه‌تر از خاک رُس می‌باشد و باید توجه زیادی به محتویات خاک آن داشت. [...] اگر خاک ناحیه‌ی مورد نظر، بیشتر سیلنتی یا رُس باشد، بهتر است تکنیک دیگری همچون استفاده از خشت، کاهگل یا پیچیدن و اندود (Wattle and Daub) به کار گرفته شود.» این خاک تا اندازه‌ای که به رطوبت و نرمی مورد نظر برسد با آب مخلوط می‌شود. سپس این «مخلوط همگن و مرطوب» با ضخامت و ارتفاع ذکر شده و به صورت لایه‌ای در قالب ریخته شده و تحت فشار وارد، متراکم می‌شود و در نتیجه، پایداری آن افزایش می‌یابد (تصویر ۹).

بلوک‌های خشتی تحت فشار

این نمونه را می‌توان چیزی بین آجر و بلوک‌های خشت خام در نظر گرفت. با این تفاوت که پایداری این گونه از



↑ تصویر ۸. قلعه‌ی بورقالیمار، خائن، اسپانیا (های لایه‌لایه‌ی دیوارها بیانگر تکنیک ساخت بنا است).

[Retrieved June 7, 2016. From https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Castillo_de_Burgalimar]

Ⓜ تصویر ۷. نحوه‌ی قالب‌گیری در تکنیک خاک کوبیده (روش افقی در بالا و روش عمودی در پایین تصویر) [Minke, 2006: 52]

متریال و سایر ویژگی‌های مربوط به این خاصیت، با توجه به نحوه و فرایند تولید آن، بالاتر می‌باشد. «خاک، چه به صورت خام و چه تثبیت شده، مرطوب می‌باشد. این خاک تحت عملکرد دستگاه فشار فولادی، با پایدارکننده یا بدون آن، تحت فشار قرار می‌گیرد و سپس با یک پرس دستی یا موتوری، کمپرس می‌شود.» بلوک‌های خشتی تحت فشار را «نوع پیشرفته‌ی خاک کوبیده سنتی می‌دانند. احتمال می‌رود اولین استفاده از این نوع مصالح، در فرانسه و در اوایل قرن نوزدهم اتفاق افتاده باشد؛ یعنی تقریباً همزمان با گسترش استفاده از تکنیک خاک کوبیده. این بلوک‌ها با توجه به تکنیک به کار رفته برای ساختشان و نیز به علت استفاده از سیمان (به‌عنوان پایدارکننده) در ترکیب آنها، پایداری و استقامت بالایی داشته و ضدآب هستند، بنابراین برای حفظ این خاصیت، بلوک‌ها باید طی چهار هفته عمل بیابند، در غیر این صورت، کارایی آنها مانند آجر طبیعی می‌شود (تصویر ۱۰).



[Retrieved June 7, 2016. From <http://www.akdn.org/architecture/project/panafrican-institute-development>]

تصویر ۱۰. مؤسسه‌ی Pan African، اوآگادوگو، بوركینافاسو، آفریقا



↑ تصاویر ۹. استفاده از کوبنده‌های بادی و قالب با سیستم کامپوزیتی در شیوه‌ی مدرن تکنیک خاک کوبیده
 [مأخذ تصاویر ۹: <http://rammed-earth.org/project-cambridge/>; Retrieved June 7, 2016.]

خاک شکل پذیر

خاکی، به صورت انبوهی از لایه‌ها، علاوه بر توانایی تحمل وزن خود، وزن سقف را نیز به خوبی تحمل می‌کنند. از این رو، می‌توان از این روش حتی برای ساخت بناهای مرتفع نیز بهره برد. «این تکنیک مدت‌ها پیش در اروپا کاربرد داشت که در انگلستان با عنوان "cob" و در فرانسه با عنوان "bauge" شناخته می‌شود، اما در آفریقا، هندوستان و عربستان سعودی، متد مورد نظر همچنان کاربرد دارد. نمونه‌های بسیار زیبایی در این مناطق دیده می‌شود که زیباترین آنها منطقه‌ی "شَبام" در جنوب یمن می‌باشد و به آن "منهتی بیابان" گفته می‌شود.» درباره‌ی این موضوع در بخش بعدی نوشتار و در بخش نمونه‌های تاریخی بیشتر خواهیم پرداخت.

خشت

طبق تعریف کرسی معماری خاک یونسکو: «آجر رسی خشک شده توسط آفتاب، که به آن خشت گفته می‌شود، بدون شک یکی از قدیمی‌ترین مصالح

بناهای ساخته شده با این تکنیک را می‌توان مانند احجام سفالی در مقیاس بزرگ‌تر دانست، چرا که برای ساخت آنها نیازی به چارچوب‌بندی یا به عبارت ساده‌تر، استفاده از قالب نیست. «شکل‌دهی مستقیم، استفاده از خاک خمیری و نرم را طلب می‌کند و نیازی به قالب‌گیری ندارد. [...] این روش امکان استفاده از ساده‌ترین وسایل و کمترین تعداد کارگر را فراهم آورده و یک معماری بسیار سیال با تنوع بالا را ارائه می‌دهد.»

چگونگی استفاده از این روش توسط سازنده مشخص می‌شود. به عنوان مثال در هند جنوبی، در قدم اول مخلوطی از آب و خاک به دست می‌آید که آن را به صورت لایه‌ای (با دست) روی هم می‌کشند. پس از خشک شدن هر لایه – با ضخامتی بین ۲ تا ۴ سانتی‌متر – لایه‌ی بعدی روی آن قرار می‌گیرد و این روند تا کامل شدن دیوار تکرار می‌شود، اما در شمال شرقی غنا، این لایه‌ها را توپ‌های ساخته شده از خاک مرطوب تشکیل می‌دهد که روی هم انباشته می‌شوند. در انتها نیز دو طرف دیوار (وجه بیرونی و وجه داخلی)



ساختمانی مورد استفاده‌ی بشر است. قدیمی‌ترین خشت‌های شناخته شده، در حدود ۹۰۰۰ سال پیش از میلاد، در "تل جعدة المغارَة"ی سوریه تولید شده‌اند. خشت‌ها از گل قابل انعطاف با ضخامت بالا ساخته می‌شوند و گاهی به آنها کاه نیز اضافه می‌گردد. پس از ریختن این مخلوط در قالب، به وسیله‌ی آفتاب خشک می‌شود، البته خشت‌ها به صورت سنتی، با دست شکل می‌گیرند. همچنین در برخی نقاط، شکل‌دهی در قالب‌های چوبی متوازی‌السطوح انجام می‌شود.» (تصویر ۱۲)

به‌طور کلی، رد پای ساخت‌وساز با خشت در مناطق مختلفی از جمله آسیای میانی، هندوستان، فلسطین امروزی، در منطقه‌ی باستانی «آریحا» در کرانه‌ی باختری رود اردن و در کشورهایی نظیر نیجر، نیجریه و همچنین در مصر یافت می‌شود. هیروگلیف‌های موجود در مصر ساخت چیزی شبیه به خشت یا آجر را نشان می‌دهند که احتمال می‌رود مربوط به کارگران یهودی باشد (Vador, 2005: 16). البته این تکنیک در غرب ایالات متحده‌ی آمریکا، صنعتی شده و کاربرد فراوانی در سطح کشور دارد (تصویر ۱۳).

گچکاری شده و سطح آنها به وسیله‌ی سنگ‌های مسطح و پهن، یکدست و نرم می‌گردد. همین تکنیک در شمال یمن، به گونه‌ی دیگری اجرا می‌شود: کلوخ‌های خاک ماسه‌ای (straw loam) با دست شکل می‌گیرند و به نوعی روی هم کوبیده می‌شوند تا فشرده و منسجم بمانند. پس از تشکیل یک حجم یکپارچه، سطح آن به وسیله‌ی نوعی مال‌های چکشی صاف شده و محصول شکل می‌گیرد. بنابراین می‌توان گفت که تنها محدودیت این روش، در چگونگی فن آشنایی با کیفیت خاک و کنترل میزان انقباض دیوارها، پس از خشک شدن آنها می‌باشد (تصویر ۱۱).

کاهگل

این نوع مصالح که استفاده‌ی سازه‌ای از آن به صورت لایه‌لایه صورت می‌گیرد، ترکیبی از شن، خاک رس و کاه می‌باشد (Vador, 2005: 14). با وجود اینکه استفاده از کاهگل امروزه تقریباً در ایران منسوخ شده است، اما باید بدانیم بناهای ساخته شده با این نوع مصالح از استقامت خوبی برخوردارند؛ دیوارهای ساخته شده از این مخلوط

۳ تصویر ۱۱. شهر ۱۷۰۰ ساله‌ی شبام، منطقه‌ی حضرموت، یمن
[Retrieved September 7, 2016. From <http://www.akdn.org/architecture/project/rehabilitation-old-city/>]

خاک قالبی

این روش شاید دربرگیرنده‌ی نزدیک‌ترین فرایند به روش آجرسازی باشد. خاک خمیری شکل، در دستگاه سازنده با توجه به نیاز مصرف‌کننده به شکل‌های مختلف درآمده و آماده‌ی مصرف می‌شود. این صنعت که در قرن بیستم توسعه یافت، روشی نوین برای پایدارسازی خاک می‌باشد. البته نمی‌توان استفاده از آن را به صرفه‌تر از آجر دانست، چرا که خاک مورد استفاده برای آن درشت‌دانه‌تر از خاک مورد نیاز برای آجرسازی می‌باشد، در نتیجه ساینده بوده و به مرور، موجب فرسایش دستگاه می‌شود. ضمن اینکه با توجه به همین مسئله، سرعت کار دستگاه نیز برای جلوگیری از خرابی کاهش یافته و نیازمند صرف مدت زمان بیشتری است (تصویر ۱۴).

پیچیدن و اندودن

از قدیمی‌ترین و رایج‌ترین تکنیک‌های استفاده از خاک است (تصویر ۱۵). در این روش، اسکلت ساختمان به وسیله‌ی چوب‌های بامبو و نی‌شکر قاب‌بندی شده و گاهی گاه نیز به شبکه‌بندی این قاب کمک می‌کند. در مراحل بعدی، پوششی از خاک خمیری شکل که با گچ ترکیب شده، دو طرف این قاب را می‌پوشاند. البته این پوشش در اثر باران به مرور شسته می‌شود، اما به دلیل سالم ماندن قاب‌بندی دیوارها، امکان ترمیم دوباره‌ی پوسته‌ی آنها وجود دارد. «امروزه این روش در بسیاری از نقاط جهان چه کشورهای در حال توسعه و چه مناطق توسعه‌یافته نظیر اروپا، کاربرد دارد؛ در فرانسه (نُرماندی و برتانی) از فضولات اسب‌ها برای پایدارسازی خاک استفاده می‌کنند که آمونیاک موجود در آن باعث ایجاد نوعی خاصیت ضدآبی در خمیر خاک می‌شود.»

خاک شکل‌گرفته (کاه و رس)

این تکنیک از ابتدا در آلمان استفاده می‌شد که برای بازسازی‌های پس از جنگ جهانی دوم، مجدداً به استفاده از آن روی آوردند. این مصالح، که بی‌شبهت به کاهگل نیست، از ترکیب خاک رس نرم با کاه حاصل می‌شود و به اندازه و فرم‌های دلخواه بریده می‌شود. البته دیوارهای ساخته شده با این تکنیک، با توجه به وزن کمی که دارند، برابر نیستند اما عایق‌های حرارتی خوبی بوده و می‌توان برای همراهی با اسکلت‌های چوبی از آنها استفاده کرد. با توجه به این ویژگی‌ها، کاربری اصلی این مصالح برای ساخت «بلوک‌های پیش‌ساخته» یا «دیوارهای پُرکننده» می‌باشد (تصویر ۱۶).

خاک ریخته شده

این تکنیک در واقع حاصل عملی مشابه ریخته‌گری در صنعت است. در این روش، خمیر بسیار نرم خاک که تقریباً به مایع نزدیک است، درون قالب ریخته می‌شود. البته با توجه به درشت‌دانه بودن خاک، این مخلوط در نهایت باید پایدارسازی شود. با وجود جدید بودن این تکنیک، استفاده از آن به ندرت صورت می‌گیرد؛ چرا که بخش زیادی از آب موجود در این ترکیب به دلیل قدرت جذب بالای خاک می‌باشد، در نتیجه پس از خشک شدن، منقبض شده و دیوار ساخته شده ترک می‌خورد (تصویر ۱۸).



تصویر ۱۲. ساخت خشت با قالب‌های چوبی (گاهی در ساخت خشت، برای استحکام بیشتر از کاه نیز استفاده می‌کنند).

[Retrieved June 7, 2016. From: <http://greenbuildingelements.com/201628/07//the-abcs-of-green-building-materials-adobe/>]



تصویر ۱۳. مجموعه‌ی باستانی ارگ بم (پیش از زلزله‌ی سال ۱۳۸۲)، بم، کرمان، ایران

[Retrieved June 7, 2016. From https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arg-%C3%A9_Bam]



تصویر ۱۴. ساخت آجر با تکنیک خاک قالبی به صورت ماشینی

[Retrieved June 7, 2016. From <http://www.tilemachinery.com/>]



تصویر ۱۶. دیوار ساخته شده با بلوک‌هایی از مخلوط گاه و رس
 [Retrieved September 8, 2016. From <http://holzhueter.blogspot.com/200911/straw-clay-block-test-wall.html>]



تصویر ۱۵. دادگاه سنت تریوییر، پارس، فرانسه (شبکه‌بندی چوب‌ها کاملاً قابل تشخیص است).
 [Retrieved June 7, 2016. From https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ferme_de_Sougey]



↑ ↑ تصویر ۱۸. قالب‌های مورد استفاده و قطعات آماده
 [Retrieved June 7, 2016. From http://www.formblock.com.au/what_is_formblock.html]



تصویر ۱۷. بازرسی مقاومت بلوک برش خورده
 [Retrieved September 8, 2016. From <http://holzhueter.blogspot.com/200911/straw-clay-block-test-wall.html>]

نمونه‌های شاخص تاریخی معماری خاک (Earth architecture)

شروع ساخت‌وساز را می‌توان نتیجه‌ی نیاز بشر اولیه به سرپناه دانست؛ سرپناهی امن که امکان سکونت در آن وجود داشته و از مخاطرات طبیعت در امان باشد. با توجه به مهاجرت‌های مداوم انسان اولیه، امکان خانه‌سازی دائمی وجود نداشت؛ در نتیجه، سرپناه‌ها به صورت مکان‌های موقتی بنا می‌شدند. طبیعی است که این ساخت‌وسازهای اولیه با ابتدایی‌ترین و در دسترس‌ترین مصالح به‌وجود می‌آمدند. بنابراین اولین سازه‌ها با استفاده از چوب و علف ساخته شدند، اما به مرور، نیاز به نوعی عایق برای محافظت از این «مکان امن» در برابر نور، گرما و رطوبت احساس می‌شد و در نهایت اولین استفاده از «گل» صورت گرفت. با توجه به شرایط مورد بحث، به تدریج ساخت پناهگاه‌های زیرزمینی نیز رواج یافت؛ غارهای زیرزمینی‌ای که به‌عنوان خانه‌های دخمه‌ای (pit-houses) شناخته می‌شدند، به شکل گودال‌هایی در داخل زمین قرار داشتند، اما برای ایجاد کاربری‌های بیشتر در این مکان‌ها، خارج کردن آن از فرمی یکپارچه و تبدیل به مکانی با مفهوم خانه، ضروری به نظر می‌رسید. بنابراین افراد شروع به جداسازی فضاها از طریق ایجاد نوعی حایل میان آنها نمودند و مفهوم «دیوارکشی» به مرور زمان شکل گرفت. برای این کار، با توجه به موقعیت قرارگیری پناهگاه‌ها،



[Retrieved June 8, 2016. From <http://ourancientworld.com/Settlement.aspx?id=22>]



[Retrieved June 8, 2016. From <http://www.oddcities.com/ziggurat-of-ur-tell-el-muqayyar-dhi-qar-province-iraq/>]

↑ ↑ تصویر ۱۹. زیگورات شهر اور، تالمقیر، ناصریه، عراق

نیاز به مصالحی است که در عین مقاومت، شکل‌پذیر نیز باشند. از این رو، افراد به استفاده از پودینگ گل، توده‌های گلی و نوعی ابتدایی از آجر که به صورت سبد بود، روی آوردند. تا سال‌ها بعد نیز این سازه‌ها، همان عمل زه‌کشی را برای کشاورزان انجام می‌داد (Niroumand et al., 2013: 4). اما همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، به‌عنوان اولین نمونه‌های یافت شده، می‌توان به خانه‌سازی‌های خشتی انجام شده در ترکستان اشاره نمود که به ۶۰۰۰ تا ۸۰۰۰ سال پیش از میلاد بازمی‌گردند. در آشور نیز فونداسیون‌هایی متعلق به ۵۰۰۰ سال پیش از میلاد کشف شده که احتمال می‌رود از گل کوبیده ایجاد شده باشند (Minke, 2006: 9). با توجه به پیشرفت‌های تدریجی در بحث استفاده از خاک برای ساخت‌وساز، گستره‌ی این بهره‌وری از خانه‌های مسکونی فراتر رفته و به مکان‌های عمومی نظیر عبادتگاه‌ها رسیده است، اما شاید اولین بنای غیرمسکونی با استفاده از آجر خشتی (mud brick) زیگورات بزرگ شهر اور (Ur) در عراق باشد.

زیگورات شهر اور

این شهر در ۱۶ کیلومتری غرب بستر رود فرات، مهم‌ترین شهر تمدن باستانی سومر بوده است. زیگورات بزرگ اور با زیربنایی به ابعاد ۶۴ در ۴۶ متر و ارتفاعی حدود ۱۲ متر، شاخص‌ترین بنای این تمدن محسوب می‌شود که تاریخ ساخت آن به حدود هزاره‌ی سوم پیش از میلاد بازمی‌گردد.

این بنا ساختمانی سه طبقه بوده و اسکلت آن از خشت ایجاد گشته که با قیر روی هم متصل شده‌اند و نمای آن، آجر سوخته می‌باشد. در فاصله‌ی ۶۰۵ تا ۵۶۲ پیش از میلاد، این زیگورات توسط نبوکد نصر دوم، پادشاه بابل، بازسازی شد و ارتفاع آن به هفت طبقه افزایش یافت. شاخص‌ترین زیگورات خشتی پس از زیگورات اور، در منطقه‌ی باستانی چغازنبیل در خوزستان کنونی قرار دارد که متعلق به تمدن باستانی عیلام می‌باشد (تصویر ۱۹).

زیگورات چغازنبیل

این زیگورات که ساخت آن به حدود سال ۱۲۵۰ پیش از میلاد باز می‌گردد، بزرگ‌ترین و سالم‌ترین زیگوراتی است که باقی مانده و ۱۰۲ مترمربع (در واقع مربعی به ابعاد ۱۰۵ در ۱۰۵ متر می‌باشد) وسعت دارد. مصالح مورد استفاده در اسکلت‌بندی این زیگورات، بلوک‌های خشتی بوده و در نمای آن نیز از آجر استفاده شده است. در گزارش یونسکو درباره‌ی این بنا آمده است:

«معماران چغازنبیل از مصالح ساختمانی سنتی خاور نزدیک که همواره به آسانی قابل تهیه است؛ یعنی خاک، استفاده کرده‌اند، همچنین خشت خام که بیش از مصالح دیگر در سراسر محوطه به کار گرفته شده، به شکل مربع و یا مستطیل بوده است. آجرها نیز با همان ابعاد در ساختمان طاق‌ها، آبروها و نیز برای فرش کردن گذرگاه‌ها و ترکیبات دیگر معماری به کار رفته‌اند. با بیرون آمدن آجر از کوره، یا به آن لعاب می‌دادند، یا بر آن می‌نوشتند و به‌عنوان عامل تزئینی مورد استفاده قرار می‌دادند. در موارد خاصی – آنجا که استحکام بیشتر ضرورت داشت – مخلوطی از خشت خام و خرده آجر به کار می‌رفت.»

همان‌طور که مشاهده شد، در گذشته خشت، نقش سازه‌ای ایفا نموده و از آجر، بیشتر برای تزئینات و یا عایق‌کاری استفاده می‌شده که این محافظت در ادوار گوناگون متفاوت بوده است، برای مثال در آثار عیلامی به پوشش آجر و فرسک (تزئینی) برمی‌خوریم، درحالی‌که آثار اشکانی، بیشتر شامل اندود کاهگل و سپس پوشش تزئینی بوده‌اند. در دوران اسلامی نیز جز در موارد خاص، بناها دارای پوششی از آجر سنگ و اندود گچ می‌باشند (تصویر ۲۰). به‌طورکلی بناهای ساخته شده در معماری خشتی ایران را می‌توان به دو دسته‌ی «بناهای خشتی مستقل و منفرد که امروز کاربرد ندارند» و «بناهای خشتی زنده که امروزه به حیات خود ادامه داده و جزئی از شهرهای امروزی هستند» تقسیم نمود. همچنین، ترکیب خشت‌های موجود در بناهای ایران را می‌توان به ۸ نمونه تقسیم کرد که عبارتند از:

- خاک رس همگن معدنی
- خاک رس نرم با مخلوطی از شکر سنگ
- خاک رس با مخلوطی از گاه شن یا خرده‌سنگ
- خشت ساخته شده از خاک آوار یا باقی‌مانده‌ی آثار ساختمان قبلی
- خشت‌هایی تیره‌رنگ با ترکیب خاکستر
- خشت‌هایی با موی بز در تیرکوب آنها
- خشت‌هایی با ترکیبی از شلتوک یا پوست
- خشت‌هایی با ترکیبی از الیاف خرما

معبد رامسس دوم

این معبد در سال ۱۳۰۰ پیش از میلاد، توسط فرعون رامسس دوم، در منطقه‌ی «تیس غربی» نزدیک به رود نیل ساخته شده است. البته در حال حاضر تنها قسمت‌هایی از این معبد باقی مانده است و علت اصلی شهرت آن را می‌توان مجسمه‌ی نشسته‌ی رامسس دوم دانست که حدود ۱۷ متر ارتفاع دارد. علاوه بر این، ستون‌های عظیم‌الجثه و دیوارهای خشتی که تنها نصف آنها باقی مانده‌اند با نقش برجسته‌هایی که بیانگر نبردها و فتوحات سلسله‌ی نوزدهم مصر هستند، همه در کنار هم مجموعه‌ی خشتی بزرگی را تشکیل داده‌اند که قدیمی‌ترین نمونه‌ی خشتی موجود در مصر می‌باشد (تصویر ۲۱).

نشانه‌های قابل توجهی از ساخت‌وساز، مطابق با اصول مهندسی در مصر باستان به جای مانده است. ابزارهای دقیق اندازه‌گیری کشف شده که متعلق به ۲۵۰۰ ق.م. است این موضوع را تأیید می‌کنند، اما نکته‌ی مهم، دیوارنگاره‌هایی است

که ساخت آجر توسط یهودیان و استفاده از آن در ساخت بناها را نشان می‌دهند. همچنین در بخش‌هایی از مصر، نشانه‌هایی دال بر استفاده‌ی مصریان باستان از گاه و فراورده‌های آن وجود دارد (Niroumand, 2013: 5).

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، متراکم کردن خاک در حالت‌هایی مانند ساخت خشت یا تکنیک خاک کوبیده، باعث افزایش قابل توجه استحکام و پایداری آن می‌شود. دیوار بزرگ چین که ساخت آن به طور تدریجی از سده‌ی پنجم تا هشتم پیش از میلاد صورت گرفته، از بناهایی است که هسته‌ی آن از خاک کوبیده ساخته شده و فقط نمای آن سنگی می‌باشد. همچنین «طاق»‌های آجری و سنگی موجود در کشورهای آسیای میانی، بیانگر پیشگام بودن این مناطق در عرصه‌ی استفاده از مصالح طبیعی (خاک و سنگ) نسبت به مصر است. با توجه به اقلیم گرم‌وخشک این مناطق، استفاده از مصالحی که امکان تنظیم دمای داخل در شرایط مختلف آب‌وهوایی را داشته باشد، اهمیت می‌یابد و البته خاک کوبیده، این امر را به خوبی محقق می‌سازد. اما جدا از مسئله‌ی خاک کوبیده، در ادامه می‌پردازیم به یکی از مهم‌ترین بناهای ساخته شده با خاک – تقریباً همزمان با دیوار چین – در آسیای میانی، که به‌عنوان بزرگ‌ترین بنای خشتی جهان شهرت دارد: ارگ بم.

مجموعه‌ی ارگ بم

ساخت این مجموعه‌ی شهری به حدود سده‌ی پنجم پیش از میلاد باز می‌گردد. در واقع، محدوده‌ی بنا با دژ اطراف آن سنجیده می‌شود که ارگ را در دل خود جای داده است (تصویر ۲۲). مجموعه‌ی مذکور به دو قسمت شاه‌نشین – محدوده‌ی حکمرانی که بر ارتفاع ۴۵ متری واقع شده – و رعیت‌نشین، تقسیم می‌شود. بخش شاه‌نشین آن شامل فضاهایی نظیر سربازخانه، کوشک چهارفصل، اصطبل، کاروانسرا، تکیه، مدرسه و حمام می‌باشد و بخش رعیت‌نشین، فضایی شهری را در خود دارد که شامل خانه‌های مسکونی، بازار، مسجد جامع، مدرسه و سایر فضاهای مورد نیاز سکونت شهری است (Taniguchi, 2004: 13). ارگ بم نمونه‌ی بسیار مناسبی برای بیان استحکام فوق‌العاده‌ی خاک بوده و ساخت چنین مجموعه‌ی بزرگی با خشت، گواه این مسئله است. البته اقلیم سایت این مجموعه نیز در انتخاب این مصالح بی‌تأثیر نبوده، چرا که با وجود رودخانه‌ی گذرنده از میان شهر، بم و به‌طورکلی استان کرمان، جزء مناطق بیابانی و اقلیم گرم‌وخشک محسوب می‌شود که استفاده از خاک برای ساخت‌وساز در آن امری طبیعی می‌باشد. اما ساخت ارگ عظیم بم با خشت، بیننده را به این فکر وا می‌دارد که آیا مصالح مورد استفاده در این بنا، به آب و خاک محدود می‌شود؟

تعبیه‌ی فضایی به‌عنوان یخچال در شمال‌شرقی قلعه که از خشت ساخته شده و دارای گنبدی با همین مصالح می‌باشد، به نگهداری طولانی مدت یخ تولید شده کمک بسزایی می‌کند. علاوه بر آن، برای ساخت چاه آب چهل متری متصل به قنات وسیع زیرزمینی که حمام را در جوار خود دارد، احتمال می‌رود که از مصالح مشابه استفاده شده باشد. بکارگیری این مصالح در آفریقا که‌ماکان ادامه دارد و کشورهای نظیر مراکش، الجزایر و مالی نیز علاوه بر مصر، نمونه‌های زیادی از این دست دارند، اما پیش از آن، نگاهی به دستاوردهای کهن این معماری در یمن و شبام «شهر آسمان‌خراش‌ها» [عنوان استفاده شده توسط وب‌سایت Archdaily] می‌اندازیم.



[Retrieved September 13, 2016. From <http://www.traveltheunknown.com/blog/iran-susa-chogha-zanbil-bishopour/>]

تصویر ۲۰. نمای زیگورات چغازنبیل، در نزدیکی شهر شوش، خوزستان، ایران



[Retrieved June 8, 2016. From <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ramesseum>]

تصویر ۲۱. معبد رامسس دوم، اقصی، مصر



ارگ بم، بزرگترین سازهی خشتی جهان، در استان کرمان قرار دارد و ساخت این بنا به سدهی پنجم پیش از میلاد برمی‌گردد. [Retrieved September 13, 2016. From <https://jimsjunket.wordpress.com/2012/02/13>]



شَبام: منتهن بیابان شهر آسمانخراش‌های خاکی

شَبامه دیگر نیز، به‌خصوص در این اقلیم، مشاهده شده است که موجب ایجاد نوعی نرمی بر روی نما، در نگاه نخست گشته و به بنا فرمی مجسمه‌وار می‌دهد. از بهترین نمونه‌های آن می‌توان به «مسجد بزرگ جنّه» در شهر جنّه در کشور آفریقای مالی اشاره کرد. تاریخ ساخت این مسجد – که آن را بزرگ‌ترین مسجد گِلی جهان می‌دانند – به طور دقیق مشخص نیست، اما آن را حدوداً بین سال‌های ۱۲۰۰ تا ۱۳۰۰ م. تخمین می‌زنند. دیوارهای مسجد با مصالحی تحت عنوان «sun-baked mud brick» ساخته شده‌اند که ترکیبی از گل و ساروج می‌باشد. بر روی این ساختار، ترکیبی از گل و گچ کشیده می‌شود که در واقع همان پوشش ذکر شده است (تصویر ۲۶).

همان‌طور که در تصاویر مشاهده می‌شود، دیوارهای مسجد پوشیده از تنه‌های نخلی است که با فواصل معین کار گذاشته شده‌اند. طبق تحقیقات، این تنه‌ها علاوه بر عناصر تزئینی، به‌عنوان نوعی نردبان عمل می‌کنند، چرا که با توجه به موقعیت سایت جنّه و قرارگیری در منطقه‌ای بیابانی، خطر سیل‌های ویرانگر این شهر را تهدید می‌کند. علاوه بر این، باران‌های سیل‌آسا در فصول بارانی نیز از این اقلیم جدایی‌ناپذیرند (تصویر ۲۷).

در اینجا نکته‌ای مطرح می‌شود که نیازمند بررسی است. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، اگر خاک به صورت متراکم شده (با انواع تکنیک‌های وابسته به قالب‌گیری) به کار گرفته شود، دارای پایداری و استحکام بالایی است، اما دلیل تخریب نمای این دست ساختمان‌ها چیست؟ به نظر، نقطه‌ی عطف این تخریب، نمای این بناها است. پوشش ذکر شده (ترکیب گل و گچ) با توجه به ظرفیت بالای خاک برای جذب آب، مقاومت لازم در برابر باران را ندارد، بنابراین پوسته‌ی بنا همواره در خطر تخریب می‌باشد. شاید به همین دلیل است که در سازه‌های خاکی مدرن، استفاده از این پوشش به حداقل رسیده و حتی منسوخ شده است. استفاده از خاک در ساخت‌وساز، پس از آسیای میانی و آفریقای شمالی کم‌کم به سمت غرب روانه شد که شاید بتوان نقطه‌ی آغاز این پل ارتباطی را جنوب‌غربی اسپانیا دانست. کاوشگران در جنوب‌غربی اسپانیا، روستایی ساخته شده از خاک (گل) پیدا کرده‌اند که به سال ۱۵۴۰ میلادی برمی‌گردد (Niroumand et al., 2013: 5). البته طبق پژوهش‌های صورت گرفته، استفاده از خاک در عصر برنز نیز در اروپا رواج داشته، اما این بهره‌وری‌های خرد، در مقابل فعالیت‌های گسترده‌ی آسیای میانی و آفریقا در معماری با خاک چشمگیر نمی‌باشند. جرنوت مینک نیز در کتاب خود تحت عنوان *Building with Earth* به این موضوع پرداخته و معتقد است در آن دوران، خاک علاوه بر نقش سازه‌ای، وظیفه‌ی پوشاندگی و تقویت استحکام اجزا را نیز برعهده داشته است. چنانکه در ترجمه‌ی بخشی از این کتاب در شماره‌ی ۲۷ فصلنامه‌ی هنر معماری بیان شده: «اکتشافات عصر برنز نشان می‌دهد که در آلمان، از خاک به‌عنوان عنصر پُرکننده در خانه‌هایی با چهارچوب الواری، چوبی و یا به‌عنوان لایه‌ی عایق برای آب‌بندی دیوارهایی که از گنده‌های درخت ساخته می‌شدند، استفاده می‌شده است. البته در این دوران خاک به‌عنوان پوشش و اندود نیز استفاده می‌کردند.

شَبام، بیان روشن استحکام و پایداری خاک فشرده است؛ سازه‌هایی از کاهگل که برای مدت‌ها سالم و پابرجا مانده‌اند. پس از زلزله‌ی سال ۱۵۳۲ میلادی، این مجموعه بازسازی شده است و ظاهراً بخش عظیمی از مجموعه‌ی امروزی، پس از آن ایجاد شده است، تنها دو بنا – مسجدی متعلق به سال ۹۰۴ م. و کاخ متعلق به سال ۱۲۲۰ م. – بازمانده‌های مجموعه‌ی قدیمی هستند (تصویر ۲۳). با این وجود، اگر بناهای این شهر را متعلق به بازسازی پس از وقوع سیل نیز بدانیم، باز هم با توجه به فرم پلان‌ها (طراحی با دیوار باربر) و نیز ارتفاع ساختمان‌ها (بین ۴ تا ۸ طبقه) و با در نظر گرفتن ماده‌ی مورد استفاده، استقامت این آسمان‌خراش‌های بیابانی مثال زدنی است (MacLeod, 2015: 24).

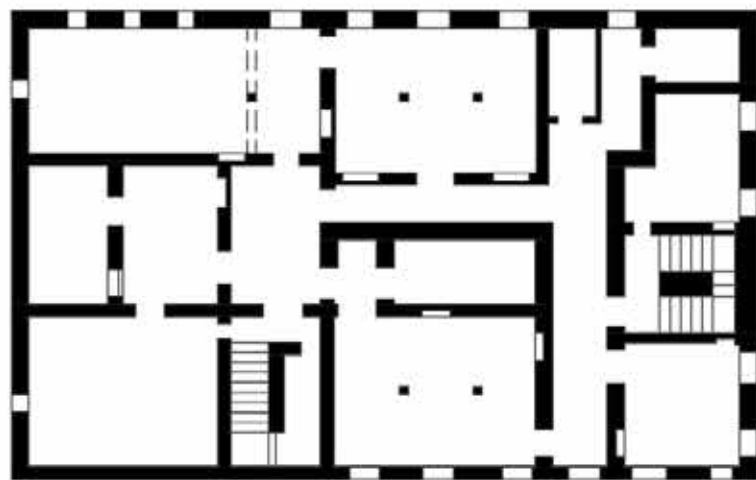
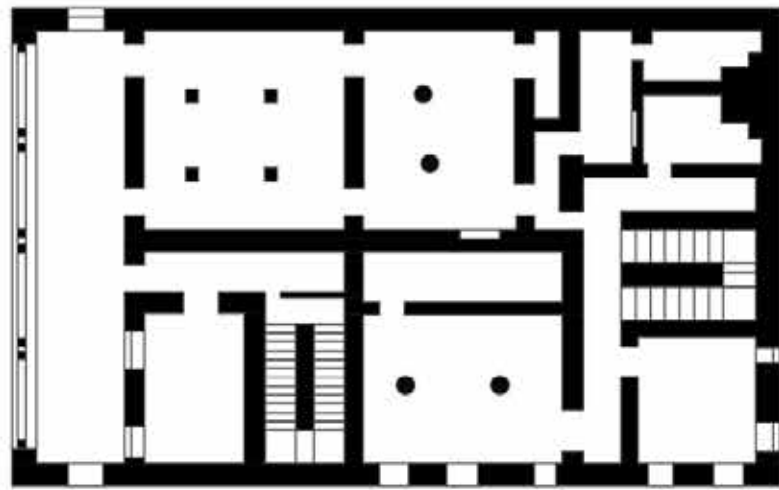
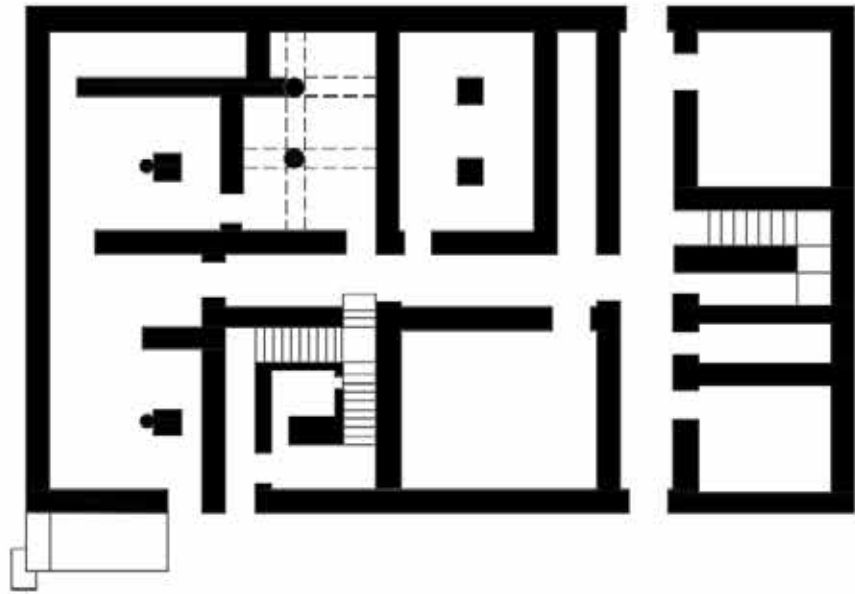


تصویر ۲۳. شهر باستانی شَبام، داخلی به همراه مسجد، منطقه‌ی حَضرموت، یمن

[Retrieved June 8, 2016. From <http://www.archdaily.com/771154/the-manchattan-of-the-desert-shibam-yemens-ancient-skyscraper-city>]

مراکش، مالی و الجزایر

قصر «آیت بن حدّو» در مراکش، متعلق به حدود قرن ۱۷ پس از میلاد، نمونه‌ای ساخته شده با خاک رس می‌باشد که فیلم‌های زیادی نظیر رسالت (محمد رسول‌الله)، گلدایاتور و مجموعه‌ی عیسی ناصری در آن فیلمبرداری شده‌اند. با توجه به آب‌وهوای اقلیم شمال آفریقا و قرارگیری در بیابان بزرگ «صحرا»، این بنا به دلیل نوع مصالح، توانایی تنظیم دما در مقابل گرما و سرمای شدید خارج را دارد. طبق تحقیقات سازمان جهانی یونسکو، تکنیک بکارگیری خاک رس، استفاده از آجر رُسی بوده، اما درعین حال، طبق مدارک منتشر شده از همین مرجع و گزارش نظارت بر قصر آیت بن حدّو در تاریخ ۲۱ تا ۲۵ آوریل ۲۰۰۶، این بنا متعلق به گروهی از نمونه‌های معماری اوایل قرن ۱۸ پس از میلاد می‌باشد که شامل بناهای ساخته شده با تکنیک خاک کوبیده است (Hurd, 2006). احتمال می‌رود اسکلت‌بندی این ساختمان‌ها با استفاده از همین تکنیک بوده، اما پوسته‌ی مورد استفاده در نما، پوششی ترکیبی بوده که سبب ایجاد این سطوح صاف و یکدست شده است (تصویر ۲۵). این پوشش در چند بنای



[Retrieved June 8, 2016. From http://www.docartis.com/YEMEN/Yemen_Fonti_documentarie/Foto/Mud_Brick_Architecture.htm]

تصویر ۲۴. پلان خانه‌ای در شهر شبام



[Retrieved October 8, 2016. From http://www.atlastrekking.com/st_tour/marrakech-to-ait-ben-haddou-kasbah-or-tin-mal-mosque/]



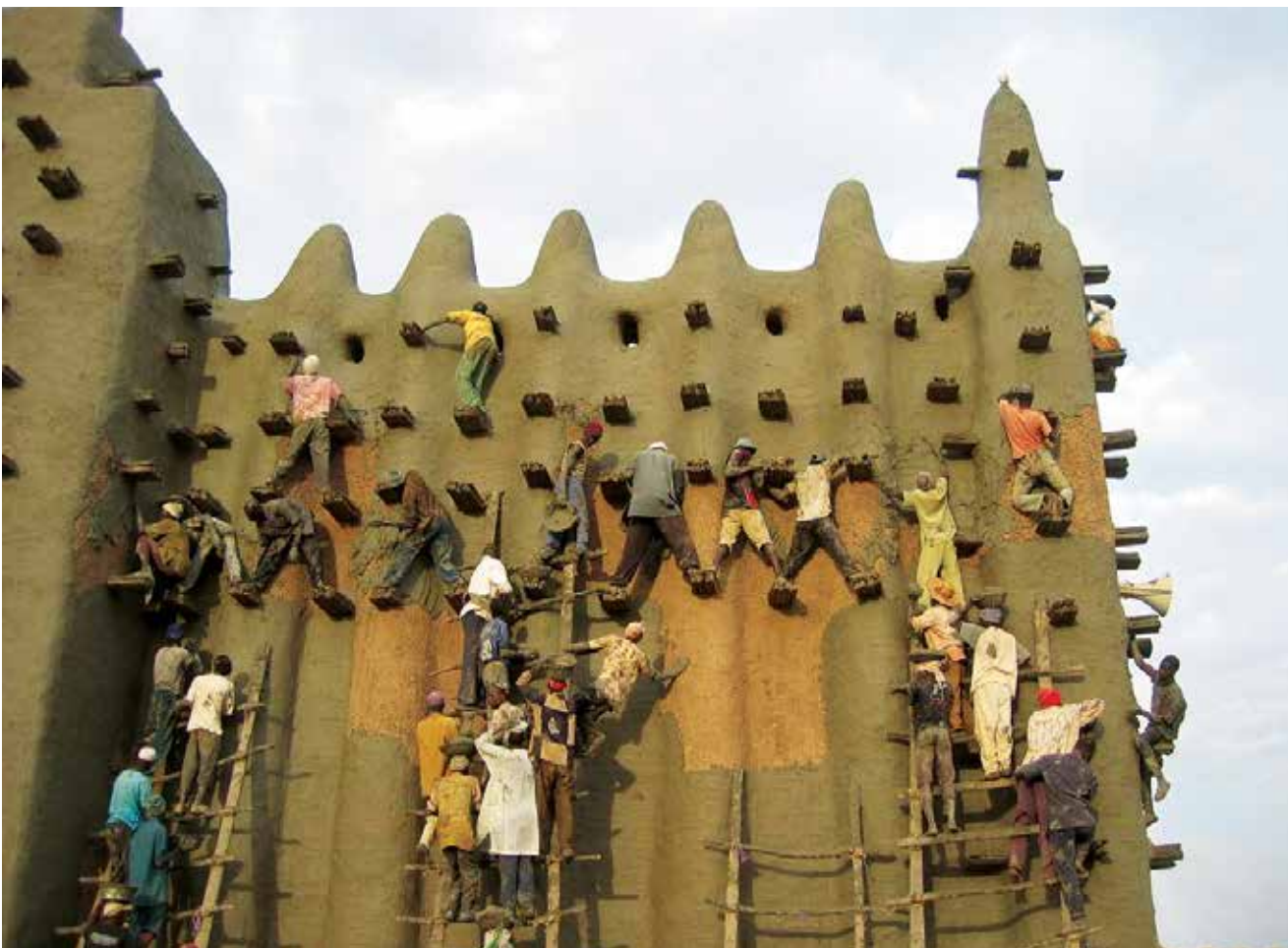
[Retrieved June 8, 2016. From <http://www.lmholiday.com/EN/Marrakech-Travel-Packages-Excursions-things-to-do-Tours-Sightseeings-Travel-attractions-day-tours-day-trips-holiday/Ouarzazate-cinema-city-and-Ait-ben-haddou-kasbah>]

تصاویر این صفحه: ۲۵. قصر آیت بن حدّو، مراکش



تصویر ۲۶: مسجد بزرگ جنّه، مالی، شمال غربی آفریقا

[Retrieved June 8, 2016. From <http://fr.yesurdu.com/buzz/travel-and-events/great-mosque-in-djenne-the-largest-mud-brick-building-in-the-world/>]



تصویر ۲۷: کارگران محلی در حال ترمیم نمای مسجد پس از باران شدید

[Retrieved June 8, 2016. From <http://fr.yesurdu.com/buzz/travel-and-events/great-mosque-in-djenne-the-largest-mud-brick-building-in-the-world/>]

قدیمی‌ترین نمونه‌ی دیوارهای خشتی در اروپای شمالی در قلعه‌ی هوبنبرگ (Hainburg) در نزدیکی دریاچه‌ی کانستنس آلمان کشف شده است که قدمت آن به ۶ قرن پیش از میلاد باز می‌گردد. طبق متن باستانی پلینی، حدود ۱۰۰ سال پیش از میلاد، قلعه‌هایی از خاک کوبیده در اسپانیا وجود داشته «(مینک، ۱۳۹۱: ۵۴).

از اواسط قرن ۱۹، ایالات متحده‌ی آمریکا به تدریج وارد عرصه‌ی استفاده از خاک کوبیده شده و به سرعت تبدیل به یکی از پیشگامان این صنعت گردید. به‌خصوص در دوره‌ای بین سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰، آموزش و تحقیقات پیرامون این مبحث اوج گرفت. در همین راستا دپارتمان کشاورزی آمریکا (the United States Department of Agriculture) نمونه‌هایی از این شیوه‌ی معماری را در جنوب‌شرقی این کشور، با همکاری معماری به نام توماس هیبن (Thomas Hibben) بنا نهاد.

البته بسیاری معماری خاک در آمریکا را منسوب به سرخپوستان بومی (از نسل هندیان مهاجر) این منطقه می‌دانند. اگرچه این ادعا بی‌مورد نیست، اما بررسی‌ها نشان داده است که تأثیر این مهاجران در ترویج این نوع معماری در نهایت به خانه‌سازی‌های روستایی محدود شده و از آن فراتر نرفته است. در واقع، پیشرفت قابل توجه آمریکا در این صنعت، نتیجه‌ی تحقیقات و آموزش‌های مدرنی است که در دو قرن اخیر صورت گرفته و بناهای بسیاری در قسمت‌های مختلف آن از جمله کارولینای جنوبی، واشنگتن دی.سی. و نیویورک طراحی شده است.

ایالت کارولینای جنوبی

از جمله مناطق پیشگام در عرصه‌ی معماری خاک، ایالتی در جنوب‌شرقی آمریکا بوده که به دو بخش کارولینای جنوبی و شمالی تقسیم می‌شود. بناهای ساخته شده با تکنیک خاک کوبیده، به‌خصوص در بخش جنوبی این ایالت، از جمله نمونه‌های معاصر دو قرن اخیر هستند که در پی تصمیم کنگره‌ی آمریکا، مبنی بر استفاده از این تکنیک در ساخت‌وساز (۱۸۴۹ میلادی) بنا شده‌اند، چرا که زمامداران، به دنبال رکود اقتصادی بزرگ آمریکا در سال ۱۹۳۰، به فکر کاهش هزینه‌ها در هر زمینه‌ای افتادند. در این راستا، استفاده از مصالحی که با کمترین هزینه در سریع‌ترین زمان مهیا می‌شود، به‌صرفه‌ترین روش می‌باشد. در این دوره استفاده از آجر در آمریکا به‌عنوان مصالحی کم‌هزینه پذیرفته شد و رواج یافت، اما به تدریج، خاک کوبیده نیز در بین طراحان مورد استقبال قرار گرفت؛ چرا که علاوه بر کم‌هزینه بودن، به این دلیل که مانند آجر نیاز به پخت نداشت، روند ساخت را تسریع می‌نمود.

کنگره در بازه‌ی زمانی ۱۸۵۰ تا ۱۸۵۲ در کارولینای جنوبی، تصمیم به ساخت کلیسایی با سبک گوتیک گرفت. دکتر ویلیام آندرسن (William W. Anderson)، رئیس کمیته‌ی ساخت‌وساز، کنگره را متقاعد کرد که نسبت به هزینه‌ی در نظر گرفته شده، در صورت استفاده از تکنیک خاک کوبیده (فرانسوی: pisé de terre) می‌توان کلیسایی بزرگ ساخت. کلیسای صلیب مقدس (The Church of The Holy Cross) واقع در شهر استیت‌برگ (Stateburg) ایالت کارولینای جنوبی، در سایت کلیسای

اسقفی کلرمنت (Episcopal Church of Claremont) و به‌عنوان جایگزین مدرن آن ساخته شد. بنای کلیسای پیشین از چوب بود، اما در نهایت کلیسای جدید به یکی از بهترین و اولین نمونه‌های ساخت‌وساز با تکنیک خاک کوبیده در آمریکا بدل شد (تصویر ۲۸).

البته پیش از آن، مجموعه‌ی خانه‌ی مزرعه‌ای بارو (Borough House Plantation) در همین شهر و با همین تکنیک ساخته شده بود. این مجموعه که شامل یک ساختمان اصلی و شش ساختمان دیگر است، در مزرعه‌ای نزدیک به کلیسای صلیب مقدس قرار دارد که ساختمان اصلی در سال ۱۷۵۸ ساخته شده و شش ساختمان دیگر، از سال ۱۸۲۰ به بعد، با شیوه‌ی خاک کوبیده بنا شدند که دکتر آندرسن در شروع این ساخت‌وساز (بنای ساختمان دوم) نقش داشت.

به‌طورکلی تکنیک خاک کوبیده نسبت به سایر مصالح طبیعی، در عین بالا بردن سرعت ساخت‌وساز، قیمت پایین‌تر و نیز کارایی بیشتری دارد، چرا که در هر اقلیمی قابل اجرا بوده و همچنین مانند آجر، نیاز به صرف زمان پخت ندارد. البته استفاده از این تکنیک در غرب، به‌خصوص در آمریکا، پس از جنگ جهانی دوم، به دلیل افت قیمت مصالح مدرن کاهش یافت، گرچه امروزه با توجه به گرایش جوامع به طبیعت‌گرایی، مجدداً رواج یافته است، زیرا تجزیه‌ی آن نسبت به سایر مصالح بسیار سریع‌تر بوده و دوباره به خاستگاه خود باز می‌گردد. علاوه بر آن، ساخت‌وساز با خاک کوبیده به دلیل ماهیت آن، موجب حفظ انرژی و کاهش مصرف آن نیز می‌گردد.

جمع‌بندی

بی‌اغراق، می‌توان حرکت چرخه‌ی انسان، معماری و طبیعت را در دنیای مدرن امروزی، حرکتی رو به ویرانی تلقی کرد. طبیعتی که تا پیش از ورود انسان به جهان صنعتی، جزئی از زندگی او تلقی می‌شده است، امروزه به‌عنوان «عنصری مزاحم» در حال تخریب می‌باشد. با وجود اینکه برخی کشورها به فکر احیای این عنصر از دست رفته افتاده‌اند، اما هنوز تا جهانی شدن این موج، راه زیادی باقی است. بسیاری از سازندگان هنوز به کارایی مصالح مصنوعی و مخرب معتقدند و تغییری در رویه‌ی انتخاب شیوه‌های ساخت‌وساز خود نیز نمی‌دهند. البته بدیهی است که نمی‌توان استفاده از این مصالح را کاملاً متوقف نمود و به مصالح اولیه بازگشت؛ اما شناسایی مصالح دوستدار محیط زیست، شیوه‌ی استفاده از آنها و حتی ابداع روش‌های نوین می‌تواند مسیر سخت‌وساز مدرن را تغییر دهد. شاید بتوان عنصر مورد بحث این نوشتار را مادر سایر مواد طبیعی دانست – عنصری بسیار تطبیق‌پذیر که متناسب با نیاز مصرف‌کننده، پس از ترکیب با عناصر طبیعی دیگری مثل آب یا گیاه (نظیر کاه) می‌تواند خشک یا مرطوب و خمیری باشد. می‌توان با متراکم کردن، آن را به مصالحی بسیار سخت تبدیل کرد که برای ساخت دژها، برج‌ها، مساجد و هر ابرسازه‌ی دیگری قابل استفاده باشد و درعین‌حال، می‌توان از آن به‌عنوان روکشی نرم برای نما بهره برد. این مقاله کوشید با مطالعه‌ی روش‌های متنوع بکارگیری این ماده و تحلیل موارد استفاده شده‌ی آن، سعی در معرفی دوباره‌ی این ماده‌ی شگفت‌انگیز نمود.

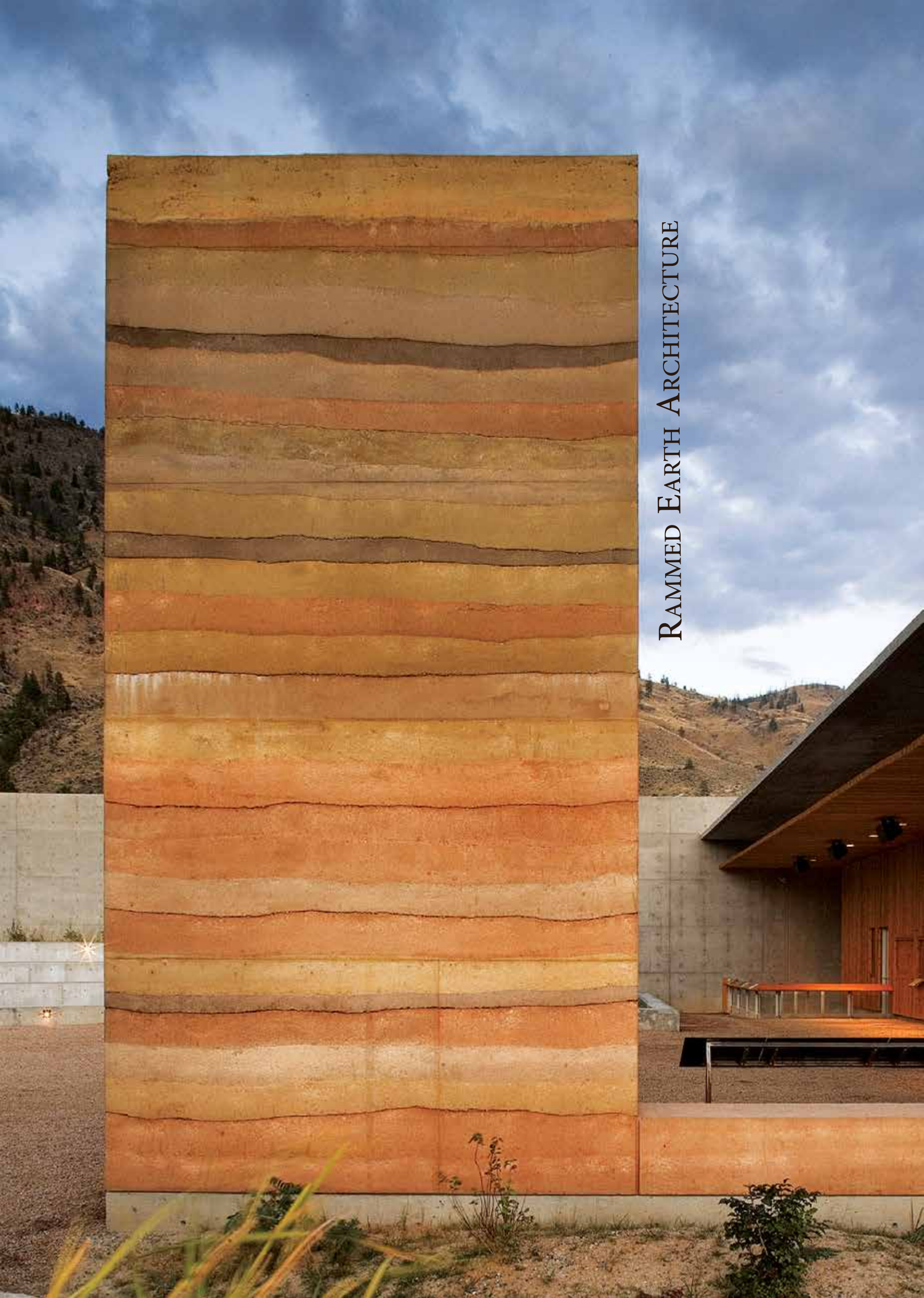


[Retrieved June 8, 2016. From <http://mapio.net/a/6549870/?page=3>]

تصویر ۲۸. کلیسای صلیب مقدس، استاتبورگ، کارولینای جنوبی، آمریکا

منابع:

- جرنوت، مینک (۱۳۹۱). معماری خاک، ترجمه‌ی الناز رحیمی. فصلنامه‌ی هنر معماری، شماره‌ی ۲۷.
- لاموریس، آلبرت (کارگردان) (۱۳۴۸). باد صبا [مستند]. ایران: وزارت فرهنگ و هنر.
- Auroville Earth Institute: UNESCO Chair Earthen Architecture. *Building with Earth, Technique Overview*. Retrieved August 29, 2016. From http://www.earth-auroville.com/world_techniques_introduction_en.ph
- Hurd, John (ICOMOS) & Van Ores, Ron (2006). *On the UNESCO/ICOMOS mission to Ksar Ait-Ben-Haddou, Morocco 21-25 April 2006*. Retrieved May 30, 2016. From <http://whc.unesco.org/archive/2006/mis444-2006.pdf>
- MacLeod, Finn (2015). *The 'Manhattan of the Desert': Shibam, Yemen's Ancient Skyscraper City*. Retrieved May 30, 2016. From <http://www.archdaily.com/771154/the-manhattan-of-the-desert-shibam-yemens-ancient-skyscraper-city>
- Minke, Gernot (2006). *Building with Earth: Design and Technology of a Sustainable Architecture*. Basel: Birkhäuser.
- Natural Homes (2014). *The largest earthen building in the world: The Great Mosque*. Retrieved May 30, 2016. From <http://www.naturalhomes.org/great-mosque-djenne.htm>.
- Vador, Bhavi (2005). *Earth Architecture Innovation in earth construction and potential of earth architecture in contemporary scenario*. [thesis slide]. India: Yavasayi Vidya Pratisthan's Indubai School of Architecture. Retrieved May 30, 2015. From <http://www.slideshare.net/bhavivador/thesis-on-earth-architecture>



RAMMED EARTH ARCHITECTURE

کیمیای با خاک

چیستی و چگونگی معماری با خاک کوبیده

تحریریه‌ی هنر معماری

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند

آیا بود که گوشه‌ی چشمی به ما کنند

(حافظ - غزل شماره‌ی ۱۹۶)

مقدمه

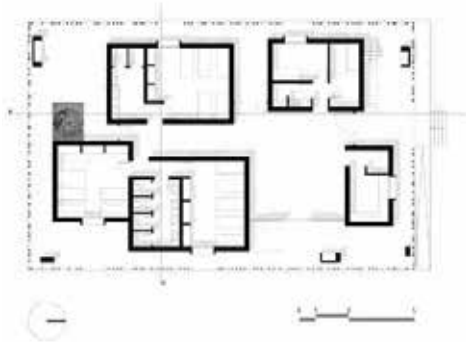
علی‌رغم اذعان همگان به لزوم توجه به طبیعت در معماری، همچنان شناخت ما از راهکارهای علمی و منطقی در این زمینه کامل نشده است. معماری با خاک کوبیده (Rammed Earth Architecture)، یکی از این راهکارها می‌باشد. این تکنیک معماری، برداشتی نو از فنی قدیمی محسوب می‌گردد که بشر برای ساخت ابنیه از آن استفاده می‌نموده است. یکی از بنیادی‌ترین اهداف این مقاله، رفع ابهامات از تصویری است که معماران ایرانی، پیرامون موضوع معماری خاک (یا به عبارتی دیگر: Earth Architecture) دارند. این تفکرات، اغلب حاصل اطلاع‌رسانی‌های محدود، برداشتهای شخصی و جرح و تعدیل در انتقال دانش به داخل کشور بوده؛ بنابراین در جای‌جای این متن، با نگاهی انتقادی، پلی بین آنچه در کشورهای پیشرفته رخ می‌دهد و وضعیت ایران زده شده است. این نوشتار، به سه بخش تقسیم شده و در آن برای نخستین بار، می‌کوشیم این معماری را به مخاطب ایرانی معرفی نماییم. بخش نخست، پرسش از چیستی و ماهیت معماری خاک بوده و هدف آن، تفکیک مرزهای بین این معماری، به‌عنوان آنچه که در جهان مدرن تجربه شده و مدنظر ماست، با دیگر معماری‌های مشابه می‌باشد. بخش دوم نوشتار، بدون ورود به مباحث فنی‌مهندسی و محاسباتی، پا را در عرصه‌ی بررسی چند بنای مطرح انجام شده با این معماری گذاشته و آنها را از زوایای مختلف اقلیمی، اقتصادی و زیبایی‌شناسی معماری بررسی می‌نماید. در این بررسی موردی، ملاک، تحلیل بناها و رویه‌ی کشف قابلیت‌های این معماری از طریق نقد بناها بوده است. معماری با خاک کوبیده فقط برای کارگاه و تجربه‌اندوزی نیست و این نوع معماری، یک دانش محسوب شده و به مرحله‌ی تولید صنعتی رسیده است. در چارچوب بخش سوم، به جمع‌بندی، نتیجه‌گیری و ارائه‌ی راهکار و پیشنهاد در باب معماری با خاک کوبیده (خصوصاً در ایران) و روش‌های اجرایی شدن آن می‌پردازیم.

مزایا و معایب استفاده از مصالح بومی در ایران

استفاده از مصالح، نیروی انسانی، منابع بومی و فرهنگ خودی در عین حفظ تعامل منطقی و استفاده‌ی متقابل از

دانش و هنر جهانی، یقیناً به نفع کشور و ملت ایران است، اما اتخاذ این رویکرد، بدون درک درست از ماهیت مسیر پیش‌رو، ممکن است کاملاً موفق نباشد. بنابراین، نگاهی کلی به مزایا و معایب استفاده از مصالح بومی در ایران، خالی از لطف نیست. به‌طورکلی، استفاده از مصالح بومی دارای مزایایی به شرح ذیل است:

۱. هزینه‌ی اجرای اندک یا رایگان
 ۲. هزینه‌ی کم تولید مصالح با استفاده از مواد اولیه و به کار گرفتن نیروی کار ارزان محلی
 ۳. آشنایی افراد محلی با شیوه‌های ساخت
 ۴. عدم نیاز به تعداد زیاد متخصصین
 ۵. حفظ هویت بومی و محلی منطقه
 ۶. حذف هزینه‌های حمل مصالح از مناطق دور دست
- معایب آن نیز به این ترتیب می‌باشند:
۱. نبود آزمایشگاه‌های کنترل کیفیت مصالح
 ۲. پایین بودن دانش فنی سازندگان بومی، چه در فرایند تولید و چه در نوع مصرف و روش اجرا
 ۳. کم بودن ظرفیت تولید مصالح و در نتیجه، مشکلات ناشی از تولید خرد مقیاس
 ۴. بی‌کیفیتی فرآورده‌های ساختمانی
 ۵. پایین بودن سطح فناوری
 ۶. عدم کنترل کیفیت مواد اولیه و محصول نهایی
 ۷. حکمفرمایی سلیقه و رفع نیازهای کوتاه‌مدت، بر تدبیر و نیازهای بلندمدت (ویسه، ۱۳۹۰: ۲۰۰)
- با نگاهی دقیق‌تر به این موارد، درمی‌یابیم که مصالح بومی و استفاده از آنها به خودی خود دچار عیب نیستند. در واقع، آنچه که ما به‌عنوان عیب و تهدید در استفاده از مصالح بومی می‌بینیم، بیش از آنکه به دلیل ذات این مصالح باشد، به علت نحوه و چگونگی کار کردن ما با آنهاست. به بیان ساده‌تر، اگر ما بتوانیم با سازماندهی مجدد و نگاه مسئولانه‌تری در گستره‌ی کشور، فعالیت‌های علمی و نظارتی خود را پیگیری نماییم، تعداد زیادی از معایب کار با مصالح بومی رفع خواهند گردید.



مید این ارث (MADE IN EARTH)، مرکز نگهداری از کودکان مبتلا به اچ آی وی، هند، ۲۰۱۳.

[Retrieved September 1, 2016. From <http://www.archello.com/en/project/casa-rana>]



چرایی و چگونگی خاک

شاید پس از هوا، در دسترس‌ترین عنصر موجود در طبیعت، خاک باشد. به اعتقاد یونانیان باستان و اندیشمندی چون ابن‌سینا، خاک، یکی از عناصر چهارگانه‌ی سازنده‌ی هستی است. از طرفی، خاک، قدیمی‌ترین متریال در معماری جهان می‌باشد. به‌طور کلی، تکنیک‌های ساخت‌وساز با خاک به ۹۰۰۰ سال پیش بازمی‌گردند. انواع خاک گسترده شده در سطح جهان، در آمیزش با هزاران تکنیک، رسم و فرهنگ، منجر به ایجاد روش‌های مختلف ساخت‌وساز با خاک گشته است. برای مثال، آجر خشتی (Adobe) در خانه‌هایی از منطقه‌ی ترکستان روسیه یافته شده که قدمت آنها را بین ۸۰۰۰ تا ۶۰۰۰ پیش از میلاد تخمین زده‌اند. تکنیک معماری با خاک کوبیده نیز از ۵۰۰۰ سال پیش در منطقه‌ی آشور وجود داشته است. برای انسان ابتدایی، خاک تنها دست‌مایه‌ی معماری بود که پس از فرایند ترکیب خود، همه چیز، از ظرف غذا تا معابد عظیم را می‌ساخت. این مهم، نشان از اطمینان نیاکان ما به این سیستم و مهارت آنان در بهره‌مندی از معماری خاک و به‌خصوص خاک کوبیده دارد؛ زیرا انسان سنتی، برای ساخت بناهای مذهبی هیچ‌گاه از مصالح سست و تفکرات ناپخته استفاده نمی‌کرده است. کمتر کسی اطلاع دارد که دیوار چین، بنایی با معماری خاک کوبیده می‌باشد (البته در برخی منابع، ساخت بخش‌هایی از آن به این سبک نسبت داده شده است). پوشش نهایی این دیوار خاکی، سال‌ها بعد به وسیله‌ی آجر و سنگ انجام شده و بدین سبب، مردم گمان می‌کنند این دیوار، سنگی یا آجری است. هرم خورشید در مرکزیک (Pyramid of the Sun) نیز از عظیم‌ترین بناهای خاک کوبیده در جهان می‌باشد که در ساخت آن، بیش از دو میلیون تُن خاک کوبیده مورد استفاده قرار گرفته است. مدرنیسم و تولید آهن و شیشه‌های جام، معماران را به سمت استفاده از مصالح مدرن سوق داد. این فرصت باعث شد ما امروز از بناهایی ارزشمند بهره‌مند باشیم. مصالح در معماری پست‌مدرن نیز نقشی اساسی داشتند. اساساً، معماری پست‌مدرن پس از چالش معنا و فرم، در گام سوم، درگیر مصالح معماری می‌شود. این رویه را می‌توان همچنان در پیش گرفت و با طراحی‌های دیجیتال و فناوری نانو، بشریت را دارای آتیه‌ای روشن دانست، اما عواقب این راه نیز گریبان‌گیر ما می‌شود. فراموش نکنید که انقلاب صنعتی و آغاز داستان معماری مدرن، چیزی نبود جز تولید فولاد و شیشه‌های جام؛ پس چرا باید در برابر

وقوع انقلابی نو در معماری با ورود مصالح نانو مقاومت ورزید؟ البته قطعاً این انقلاب، مثل هر تغییر دیگری، مزایا و معایبی نیز به همراه خواهد داشت؛ اما یک راه حل پیشنهادی برای انقلاب در معماری با مصالح، حرکت کردن برخلاف جریان آب است. اتخاذ رویکردهایی چون معماری پایدار و دغدغه‌هایی چون گرمایش زمین، بی‌ربط به این دیدگاه نیستند. بنابراین، بازبینی در اصول و روندها برای معماران امروز جهان، امری ضروری می‌باشد. در این میان، نگاهی به گذشته و به‌روز رسانی روش‌های پیشین و احیای میراث نیاکان ما، موجب توسعه‌ی توریسم و به وجود آمدن دغدغه‌های هویتی و فرهنگی شده و هر روز بیش از پیش مورد توجه قرار می‌گیرند، گرچه همان حرکت برخلاف جهت غالب جریان باشد.

در سال‌های اخیر، توجه به میراث معماری خاک، خصوصاً خاک کوبیده، در فرانسه افزایش یافته و در این چارچوب، آموزش معماران و آشنایی آنان با این امر در دستور کار قرار گرفته است. در ایتالیا نیز از سال ۲۰۰۱ انجمن ملی شهرهای ساخته شده با خاک فعال گردیده و با همکاری دانشگاه‌ها و دیگر سازمان‌های مردم‌نهاد (NGO) صدها سمینار، کتاب و کارگاه، برنامه‌ریزی و اجرا شده است. عربستان سعودی، به‌عنوان یک مدعی در حوزه‌ی معماری خاک، فضا را برای تاریخ‌سازی و هویت‌بخشی به خود مناسب دیده و از سال ۲۰۱۳ با صرف هزینه‌ی زیادی، مشغول تهیه‌ی آرشو برای مرکز اطلاعات معماری خاک در کشور خود می‌باشد. اسپانیا نیز با تمرکز بر قصرها و دیوارهای دفاعی ساخته شده در کشور خود، به مطالعاتی پیرامون معماری خاک اقدام نموده است. آمریکایی‌ها به دنبال برنامه‌ی عظیم احیای تاریخ سرخ‌پوستی، به‌عنوان بخشی از تاریخ خود، معماری خاک را دستاویز مناسبی برای این کار دیده‌اند. آنان در زمینه‌ی معماری خاک، از فناوری بالایی بهره می‌برند، به طوری که شرکت‌های پیمانکار آمریکایی، در حوزه‌ی معماری خاک جزء سردمداران جهانی می‌باشند.

در ایران، رویه‌ای خلاف این وضعیت در جریان است. عطش فناوری و مصالح مدرن، هر روز بیش از پیش شدت می‌گیرد و به سختی می‌توان جامعه‌ی ایران را دوباره به معماری فروتنانه با خاک عادت داد. این در حالی است که تاریخ و توأمنی ما در این زمینه غیرقابل انکار است. در اکثر مناطق ایران، خاک وجود دارد، اما در بعضی

مناطق، ضخامت خاک کمتر می‌باشد. کیفیت خاک‌ها نیز متفاوت است و در مناطقی استفاده از آنها به‌عنوان مصالح ساختمانی مناسب نیست. خاک، دو مصرف عمده در تولید مصالح ساختمانی دارد: آجر و خشت. هر خاکی برای تولید آجر مناسب نیست، اما اکثر خاک‌ها را می‌توان برای ساخت خشت به کار برد. خاکی که برای خشت استفاده می‌شود، تنها باید چسبندگی کافی را برای حفظ یکپارچگی داشته باشد. به این دلیل، وجود مقدار کافی رس در آن لازم است. از سوی دیگر، میزان رس نباید خیلی زیاد باشد، چون باعث ترک‌خوردگی خشت در زمان خشک شدن می‌گردد. این حساسیت – یعنی وجود دانه‌بندی مناسب – برای خاک آجرپزی بیشتر است. منظور از دانه‌بندی مناسب، وجود نسبت‌های قابل قبول رس، سیلت (لای) و ماسه در خاک می‌باشد. البته محدوده‌ی این نسبت‌ها به‌خصوص برای آجرهای معمولی بسیار وسیع است؛ به این معنی که با خاک‌های غنی از ماسه و همچنین با خاک‌های غنی از سیلت هم می‌توان آجر پخت. چنانچه خاک بسیار غنی از رس باشد، لازم است با افزودن ماسه، به‌خصوص ماسه‌ی بادی، مقدار چسبندگی خاک را کم نمود تا از ترک خوردگی، خشک شدن، انقباض و جمع‌شدگی جلوگیری شود. دومین پارامتر، مناسب بودن خاک برای تولید آجر، مقدار کم ناخالصی‌های مضر در آن است. مقدار نمک‌های محلول چنانچه از حد مجاز بیشتر باشد، باعث انقباض این نمک‌ها در داخل آجر و ایجاد ترک و شکستگی در آن می‌شود.

با گذر از بناهای تاریخی معماری با خاک که در دیگر نوشتارها به آن پرداخته شده است، باید از معماری‌ای نام برد که رنسانس در این عرصه به پا کرد. حسن فتحی (Hassan Fathy)، معمار مصری، که با عقاید بشردوستانه‌ی خود، قواعد معماری را در جهان به چالش کشید، تلاش نمود تا معماری‌ای ارزان و کاربردی را با بهره‌گیری از مصالح بومی برای مردم مصر مهیا سازد. بدل ایرانی او، نادر خلیلی، با نگاه صوفی‌مآبانه‌ی خود، راه فتحی را در پیش گرفت. خلیلی نیز طی روزها استقرار در بیابان‌های ایران، به روشی خودساخته، پیرامون معماری رسید – روشی که در آن «خاک» ستون فقرات پروژه بود. به نظر، خلیلی از فتحی موفق‌تر بود؛ زیرا اکنون مؤسسات ابداعی توسط خلیلی و تئوری «گِل‌تافتن» وی در حال تکمیل و رشد می‌باشند، اما معماری فتحی، زیر بار منتقدانش دچار بحران شده است، گرچه این دو از پیشگامان معماری با خاک بودند.

پس از آنان و بناهای بومی‌ای که برای مردم خود ساختند، خصوصاً اثر فتحی در گورنای جدید (New Gourna)، باید نگاه خود را متوجه سال ۱۹۵۰ میلادی نماییم. جایی که در آن سیستم فشرده‌سازی پایدار بلوک‌های خاکی (CSEB: Compressed Stabilized Earth Blocks) ابداع شد. این سیستم، گامی مؤثر و رو به جلو در معماری با خاک بود و پس از این دوران، تا به امروز، شاهد رشد مداوم تئوری معماری با خاک هستیم و فرایند پژوهش و توسعه‌ی این نوع معماری همچنان ادامه دارد.

این مطالعات و کوشش‌ها منجر به شناخت بیشتر ما از معماری بومی خاکی شده است. در کنار این شناخت، انواع دیگر سیستم‌های معماری با خاک ابداع گشته‌اند. خشت تثبیت شده، بلوک‌های خشتی تحت فشار، خاک درجا ساخته شده و خاک کوبیده از جمله‌ی این سیستم‌ها هستند.

منظور از خاک کوبیده چیست؟

معماری با خاک کوبیده شده، معادل اصطلاح «Rammed Earth Architecture» می‌باشد. براساس تحقیقاتی که تاکنون گزارش شده‌اند، از قدیمی‌ترین مراکزی که این معماری به شکلی امروزی در آن دیده شده، Rhône Valley در جنوب فرانسه است که به نظر می‌رسد ساکنان آن در سال ۱۵۶۲، شکلی ابتدایی از معماری خاک کوبیده را مورد استفاده قرار داده‌اند. محققین دیگر، بجز بیان منشأ مکانی این معماری، نام‌های دیگری نیز برای آن عنوان نموده و ترجمه‌های دیگری نیز ارائه داده‌اند؛ برای مثال محمد احمدی‌نژاد در ترجمه‌ی کتاب ارزشمند *A Visual Dictionary of Architecture* اثر پروفیسور فرانسیس دی.کی. چینگ، این اصطلاح را به «گل چینه‌کشی شده» ترجمه نموده است. این اصطلاح در زبان‌های

مختلف نیز معانی گوناگونی به خود گرفته و ما شاهد خلط مبحث و تداخل معانی و ضبط‌های اشتباه هستیم؛ برای مثال اغلب rammed earth را در زبان فرانسه به «Pise, Pisay, Pise de terre» ترجمه نموده‌اند. این در حالی است که در واژه‌نامه‌ی معماری منظر آکسفورد برای این دو واژه، مرزها و معانی مختلفی در نظر گرفته شده است.

فرانسیس دی.کی. چینگ، این معماری را مخلوط غلیظی از رس، ماسه (یا دیگر سنگدانه‌ها) و آب می‌داند که درون قالب‌های مربوطه، فشرده و خشک می‌شوند؛ مانند ساخت دیوارهای گلی. این محقق خستگی‌ناپذیر ژاپنی برای کلمه‌ی Adobe، که احمدی‌نژاد آن را خشت خام ترجمه نموده است، چنین تعریفی ارائه می‌نماید: «آجری ساخته شده از رس و کاه، که در مقابل خورشید خشک می‌شود و معمولاً در کشورهای با میزان بارندگی کم به کار می‌رود» (۱۳۹۲: ۱۹۱).

فرهنگ معماری آکسفورد با جزئیات بیشتری به این موضوع پرداخته و پنج بحث را در زمینه‌ی معماری با خاک از یکدیگر به این شکل تفکیک می‌نماید:

خشت (Adobe): گل پخت نشده و خشک شده در برابر آفتاب یا بلوک‌های خاک رسی، که به وسیله‌ی کاه در انگلستان، اسپانیا، آمریکای لاتین، هلند، آمریکای جنوبی، خاورمیانه (به‌خصوص یمن با ساختمان‌های بلندمرتبه‌ی سنتی)، عصر برنز بین‌النهرین و آفریقا یافت می‌شود. خشت، به معنای سنتی آن، ملاتی است که به صورت طبیعی با تشعشعات آفتاب خشک می‌گردد و قالب‌گیری نمی‌شود.

کاهگل (Cob): ترکیبی از رس، شن، ماسه، کاه و آب که اجزای آن تا حد چسبناک شدن و یکی شدن، با یکدیگر ترکیب گشته‌اند. از این ملات، اغلب برای ساخت دیوارها

(بدون هیچ‌گونه قالب‌بندی) استفاده می‌گردد. پس از اتمام دیوار، برای محافظت، از یک درپوش با پوشش‌های مختلف استفاده می‌شود. این مورد، علی‌رغم تاریخ عظیم آن، در جنوب غربی انگلستان، به‌عنوان راهی ارزان برای ساخت ابنیه شناخته شده است.

خشت (معادل فرانسوی: Pisé): تکنیکی برای ساخت دیوار است که در آن از خاک رس ورزیده یا خاک زمین استفاده می‌شود. گاهی آن را به خوبی ورز داده و با شن (یا هر نوع سنگریزه‌ی دیگری) ترکیب می‌کنند؛ گاهی نیز آن را بین دو حصیر یا سبد بافته شده یا قالب‌های چوبی می‌کوبند. قالب‌ها و حصیرها پس از سفت شدن خشت، باز می‌شوند.

کوبیده (Rammed): نوعی سازه، خصوصاً در کالبد دیوار، که از در هم کوبیدن خاک زمین، بین دو قالب مستحکم یا حائل مقاوم با فشار زیاد شکل گرفته و گاهی سیمان یا هر نوع افزودنی مقاوم‌کننده‌ی دیگری به آن اضافه شده و در این وضعیت، به اصطلاح فرانسوی Pisé de terre نزدیک می‌گردد. [اصطلاح فرانسوی ریشه‌ای لاتین دارد و نخستین بار بین سال‌های ۱۷۹۰ تا ۱۸۰۰ به کار رفته است].

خاک‌آهک (Tabia, Tapia, Tappia): ساخت دیوار با خاک کوبیده در قالب‌ها می‌باشد که اغلب شن (سنگریزه) یا آهک به آن اضافه شده و ترکیب نهایی با آهک یا پوشش‌های دیگری پوشیده می‌شود.

بجز این فرهنگ گرانمایه، سیریل ام. هریس (Cyril M. Harris) نیز در ویرایش چهارم کتاب *Dictionary of architecture and construction* این مفاهیم را نقد نموده است. این فرهنگ که به کوشش آقایان محمدرضا افضل‌ی و مهرداد هاشم‌زاده همایونی و نشر دانشیار به زبان فارسی برگردانده شده، در پنج مدخل به این مهم پرداخته است:

توضیح	ترجمه	گزاره به انگلیسی
خاکی سنگین، عمدتاً تشکیل شده از رس. فرش به مقدار کافی برای آنکه زمینه‌ی مناسبی برای دربرگرفتن دانه‌های ماسه ایجاد کند؛ آب به آن می‌افزایند و گاهی کاه، تپاله و خرده سفال به آن اضافه می‌کنند تا پس از خشک شدن، مقاومت مکانیکی و چسبندگی آن بیشتر شود. این خاک را به صورت اندود به کار می‌برند یا با استفاده از آن در قالب‌های چوبی خشت می‌زنند و خشت‌ها را در آفتاب خشک می‌کنند؛ در معماری کوچ‌نشینی اسپانیایی و اقتباس‌هایی که از آن شد، کاربرد گسترده‌ای داشت. دیوارهای خشت خام را غالباً با آهک اندود می‌کردند تا در برابر هوازدگی مقاوم شوند؛ پوششی مانند آهک شکفته که به‌عنوان عامل پایدارساز عمل می‌کند.	خاک خشت‌سازی	Adobe
مخلوطی از کاه، شن، خاک رس؛ به ویژه در ساخت دیوار به کار می‌رود.	کاهگل	Cob
معنای نخست: مخلوطی از خاک رس و کاه، که گاه شن هم به آن می‌افزایند؛ به ویژه در ساخت دیوار به کار می‌رود. معنای دوم: مصالحی برای اندودکاری دیوار.	گل چینه‌کشی	Pisé
مصالحی که معمولاً از خاک رس، ماسه، یا سنگدانه‌ی دیگر (مانند صدف) و آب تشکیل می‌شود، که متراکم و خشک شده است؛ در ساختمان‌سازی به کار می‌رود. [هریس در مدخل بعدی Rammer را اینگونه شرح می‌دهد: کوبه، ابزاری مکانیکی برای متراکم کردن خاک یا سایر مصالح دانه‌ای].	خاک کوبیده	Rammed Earth
خاک کوبیده‌ی مخلوط با آهک و ریگ	خاک‌آهک	Tabia

(شفته آهک)، به‌عنوان ملاتی که حاصل ترکیب خاک رس، آهک و آب می‌باشد، اشاره و کاربرد آن «جلوگیری از نشست کردن آب و پایدار کردن زمین برای بارگذاری بیشتر» عنوان شده است (۱۱۴: ۱۳۹۲، دفتر مقررات ملی ساختمان).

بنابراین مستندات، آشکار است که تصمیم‌گیرندگان مقررات ملی ساختمان و آیین‌نامه‌های ساختمانی، نه تنها اعتقادی به خاک کوبیده ندارند، بلکه بعید است شناختی نیز از این سیستم ساختمانی داشته باشند. با تطبیق این وضعیت با تاریخ معماری با خاک در ایران از یک سو، حجم عظیم پتانسیل موجود برای بهره‌برداری از این نعمت الهی از سوی دیگر، تنها می‌توان به فرصت‌های از دست رفته غبطه خورد.

برای ما، استفاده از مصالح و تفکرات وارداتی و عدم تولید اندیشه، امری عادی شده است؛ درحالی‌که به طور طبیعی، شرایط اقتصادی ایجاب می‌کند مصالح بومی نزدیک به سایت پروژه در ساختمان‌ها مورد استفاده قرار گیرند. باید از اندیشه‌های خود که با وضعیت ما سازگارتر هستند بهره ببریم یا در بدترین حالت، اندیشه‌های وارداتی را مناسب شرایط خود، بازبینی نماییم. خلاصه‌ای از فرهنگ موجود در این زمینه، قطعاً به یک موج تبلیغاتی و حمایت سازماندهی شده نیاز دارد تا هم جامعه‌ی متخصصین متوجه مسئله گردند و هم مردم به این سیستم اعتماد نمایند.

به نظر می‌رسد تنها جایی که در ایران مطالعات زمین‌شناسی و بهره‌برداری از عمق زمین و در کل، مسئله‌ی معماری با خاک مورد توجه قرار گرفته است، مطالعات پژوهشگران پدافند غیرعامل می‌باشد. این مطالعات نشان می‌دهد که استفاده از عمق زمین و ساخت بناهایی با خاک کوبیده و بهره‌برداری از خاک سرباره در ساخت بناهای دفاعی، پناهگاه‌ها و امثال آن، یکی از بهترین و مقرون‌به‌صرفه‌ترین روش‌ها برای تأمین انبارها و سوله‌های نگهداری تسلیحات و آذوقه‌های استراتژیک در ایران است. جدا از کشورهایی که در حوزه‌ی معماری خاک فعالیت خود را آغاز نموده‌اند، مجامعی نیز به موضوع معماری با خاک کوبیده توجه داشته‌اند. در آمریکای شمالی، انجمن سازندگان بناهای با خاک کوبیده^۱ به اختصار نارپا، مشغول فعالیت می‌باشد. سازمان تنظیم مقررات ملی آمریکا (ASTM) نیز طبق دستورالعمل شماره‌ی E2392، استفاده از این سیستم را مجاز اعلام نموده است. در ایالات متحده، حتی ساخت اجزای پیش‌ساخته با خاک کوبیده شده (Pre-Cast Rammed Earth)، به مرحله‌ی تولید صنعتی رسیده است. همچنین شرکت Rammed Earth Work تاکنون اسلوب‌های مختلفی از این سیستم را آماده و اجرا نموده و آمریکایی‌ها نیز علاوه بر تجارب پراکنده‌ی قبلی در سال ۱۹۹۳ مدرسه‌ای را در آلاباما به صورت خاک کوبیده بنا کردند. این مدرسه هم‌اکنون فعال و نماد توانایی استفاده از این سیستم در قالب بناهای عمومی می‌باشد.

یکی از مراکز معتبر تولیدکننده‌ی دانش معماری با خاک، مرکز بین‌المللی برای سازه‌های خاکی (کراتره: CRATERre) در فرانسه است – به نظر می‌رسد ریشه‌ی این نامگذاری به ظرفی در یونان باستان برمی‌گردد که برای ساخت ترکیبات گوناگون از آن بهره می‌بردند. آن ظرف اغلب از سفال یا فلز بوده که Krater یا Crater نام داشته است – این

بنابراین، در یک جمع‌بندی می‌توان خاک کوبیده را یک تکنیک ساختمانی دانست که در آن از خاک (عموماً خاک رس) برای ساخت بنا استفاده می‌شود. این خاک، با انواع دیگر مواد ترکیب می‌شود، اما آنچه که آن را متمایز از دیگر تشابهات می‌کند، دو عامل است:

۱. کوبیدن ملات با شدت و زمان زیاد

۲. قالب‌بندی عضو ساختمانی

از این سیستم در فرانسه، مراکش، چین، شمال آفریقا، تبت، هیمالیا، نپال و آمریکای جنوبی استفاده می‌شده است. برخی مدعی‌اند که در صورت انجام تحقیقات بیشتر و جامع‌تر، کشورهای زیادی از جمله ایران نیز باید به این لیست اضافه گردند.

از خاک کوبیده می‌توان انواع مقاطع ساختمانی مانند ستون‌های حجیم، سطوح و اجزایی چون شومینه و مبلمان شهری را ساخت. پرکاربردترین شکل استفاده از این تکنیک یا سیستم ساختمانی، استفاده از آن به‌عنوان دیوار باربر در بناهای یک یا دو طبقه است.

منع قانونی یا خلأ فرهنگی؟

موضوع استفاده از خاک کوبیده در ایران در دو حوزه‌ی بنیادین با مشکل مواجه است. نخست، موضوع منع قانونی استفاده از این سیستم و دیگری، عدم تلاش در جهت خلق و توسعه‌ی موارد مشابه به دلیل فقر فرهنگی می‌باشد. آیین‌نامه‌ی طراحی ساختمان‌ها در برابر زلزله (استاندارد ۲۸۰۰) و مبحث هشتم مقررات ملی ساختمان (طرح و اجرای ساختمان‌های با مصالح بنایی)، احداث ساختمان‌های خشت و گلی را به علت ضعف مصالح و مقاومت اندک آنها در برابر زلزله، بسیار محدود نموده‌اند. در فصل هفتم آیین‌نامه ۲۸۰۰، سیستمی تحت عنوان «ساختمان‌های بنایی غیرمسلح با میلگردهای قائم توزیع شده» ذکر گردیده که برای آن محدودیت ساخت حداکثر ۲ طبقه و یا ۸ متر ارتفاع از روی سطح زمین لحاظ شده است (استاندارد ۲۸۰۰، ۱۳۹۳: ۸۷). لازم به ذکر است به اعتقاد نگارندگان محترم آیین‌نامه‌ی مذکور، ساختمانی بنایی است که: «...» در آن تمام یا قسمتی از بارهای قائم و تمامی بار جانبی در هر دو امتداد اصلی ساختمان توسط دیوارهای با مصالح بنایی غیرمسلح تحمل می‌شود» (همان).

در این ساختمان‌ها همچنین وجود میلگردهای توزیع شده در سطح دیوار، دال بر مسلح بودند آنان نیست: «وجود میلگردهای انسجام‌بخش، دیوار را مسلح نمی‌کند» (همان).

مبحث هشتم مقررات ملی ساختمان، ملات‌هایی را که خاک رس در آن نقش چسباننده داشته باشد، «ملات‌های گلی» نامیده و کاربرد آنها را «ملات بین ردیف‌های مختلف در دیوارهای خشتی» می‌خواند. در مبحث پنجم مقررات ملی ایران با عنوان «مصالح و فرآورده‌های ساختمانی»، در آخرین ویرایش آن (ویرایش چهارم سال ۱۳۹۲)، اشاره‌ای به خاک به‌عنوان یک متریال ساختمانی نشده و کار خود را از آجر شروع نموده است. جالب آنکه این مبحث در فصول آخر خود به پلیمرها و نانوموادها نیز پرداخته و سعی نموده تا خود را به مرزهای دانش روز جهان پیوند بزند، اما از نعمت خاک و فناوری و امکانات عظیم پشت آن غافل مانده است. در این مبحث، تنها به ملات آهک و خاک رس



↗ [Retrieved September 1, 2016. From <http://www.domusweb.it/en/architecture/201210/04/back-to-earth.html>]

↑ [Retrieved September 1, 2016. From <https://esdrammedearth2015.wordpress.com>]

⤴ [Retrieved September 1, 2016. From http://rammedearth.blogspot.de/2008_10_01_archive.html]

* NAREBA: North America Rammed Earth Builders Association



مرکز، مؤسسه‌ای غیرانتفاعی است که از سال ۱۹۸۵ با همکاری مدرسه‌ی معماری گرنوبل (Grenoble) دوره‌های آموزشی معماری خاک را برگزار می‌نماید. از سال ۱۹۹۸ این مدرسه موفق شد پیشنهاد تأسیس کرسی معماری با خاک را در یونسکو تأیید و مدیریت نماید که این کرسی تحت عنوان «معماری خاک: فرهنگ ساخت و توسعه‌ی پایدار» اکنون فعال می‌باشد.

مؤسسه‌ی کراتره در ایران دارای دو شعبه است: نخست، دفتری مستقر در سایت تاریخی «هفت‌تپه و چغازنبیل» و دیگری در همکاری علمی با دانشگاه یزد. ناگفته‌علت این انتخاب‌های هوشمندانه مشخص است: چغازنبیل از نخستین بناهای آجری جهان، به‌عنوان یکی از سیستم‌های معماری خاک شناخته شده و دانشگاه یزد نیز از نعمت شهری با این معماری برخوردار است.

خاک کوبیده و مسائلی پیرامون آن

در دهه‌های اخیر، استفاده از خاک کوبیده برای معماری، مورد توجه مضاعف قرار گرفته است. این تکنیک در ابتدا برای خانه‌های روستایی و سپس برای خانه‌های ارزان قیمت به کار رفت، اما ناگهان با ترویج تفکر سبز در جهان، تبدیل به روشی خاص و بسیار نخبه‌گرا در معماری شد. شرکت Rammed Earth Work از نخستین شرکت‌هایی می‌باشد که در این زمینه مشغول به کار پیمانکاری شده است. خاک کوبیده، اصولاً درجا ساخته می‌شود و نیازی به دوره‌ی خشک کردن ندارد. در این روش، ترکیب خاکی (شامل ۷۰ درصد شن و ماسه، به علاوه‌ی ۳۰ درصد خاک رس و ۱۰ درصد آب) به همراه سیمان و در صورت لزوم، دیگر افزودنی‌ها، به صورت لایه‌به‌لایه (با ضخامت نهایتاً ۱۰ سانتی‌متر) درون قالب ریخته و سپس کوبیده می‌شوند. برای کوبش می‌توان از انواع دستگاه‌های وزنی سنتی، پنوماتیک، هیدرولیک و مانند آن استفاده نمود. درحالی‌که مصالح سنتی با دست حمل و فشرده می‌شوند، اینجا ممکن است تراکتورها نیز به کمک انسان بیایند. عرض دیوار اغلب در حدود ۳۰ سانتی‌متر خواهد شد. از آنجا که در این سیستم، بنا با دیوار برابر طراحی می‌گردد، تفاوت چندانی بین دیوارهای داخلی و خارجی وجود ندارد.

عوامل مهم در ساخت خاک کوبیده، انتخاب خاک، رطوبت خاک در زمان استفاده و میزان فشردن هر لایه می‌باشد. دیوارهای خاک کوبیده شده در عین کاهش ضایعات ساخت‌وساز، انرژی نهفته‌ی زیادی را نیز کاهش می‌دهند و موجب صرفه‌جویی در مصرف انرژی، خصوصاً هنگام بهره‌برداری از بنا می‌گردند؛ پس این محصول با معماری پایدار سازگار بوده و عمری طولانی دارد.

در تکنیک خاک کوبیده شده، قالب شامل دو صفحه‌ی مجزا است که به وسیله‌ی دستک‌هایی با فاصله‌های معین از پشت مهار شده‌اند. قالب‌ها برای معماران امروزی غریب نیستند؛ حتی کل فرایند کار، بجز خاک، فرمول و کوبیدن آن، مانند کار با بتن می‌باشد و می‌توان ویرنه کردن بتن را با کوبیدن خاک یکی دانست.

در مقایسه با خشت‌ها، دیوارهای خاک کوبیده شده مقاومت بیشتری دارند؛ علت این امر را می‌توان تنوع استفاده از خاک‌ها در لایه‌های مختلف، کوبیدن آنها، نظم مهندسی و یکپارچگی عضو سازه‌ای-معماری (در اینجا دیوار) دانست. در تجارب سنتی، این روش، یعنی استفاده از دستک‌های چوبی سنگین برای کوبیدن، مناسب نبود



تصاویر این صفحه: سیزژی کار گروهی در اغلب آثار خاک کوبیده در سرتاسر جهان و در بناهای مختلف قابل ردیابی است.

[مأخذ تصاویر این صفحه: <http://www.domusweb.it/en/architecture/2012/10/04/back-to-earth.html>; Retrieved September 18, 2016.]



تصاویر بالا: روش های مدرن کوبیدن خاک و به طور همزمان، آسانی کار برای همه اقلیت

[Retrieved September 1, 2016. From <https://www.niftyhomestead.com/blog/rammed-earth/>; مأخذ تصاویر بالا:]

آبکی	مایع	خمیری	مرطوب	خشک	
					ریختن
					متراکم کردن
					کوبیدن

نمونه‌ای از جدول‌های تحلیلی برای بررسی خاک منطقه، جاهای خالی را می‌توان با تصاویری از نمونه‌های ساخته شده پر نمود. نمونه‌هایی از این جدول توسط مطالعات دانشجویان دانشگاه یزد انجام شده است.

[Retrieved September 1, 2016. From <http://craterre.org>]

و باعث به وجود آمدن ترک‌های افقی بین لایه‌ها می‌شد. در این تکنیک‌ها از کوبه‌های دستی، سرهای صاف و سرهای مخروطی شکل نیز استفاده می‌کردند. کوبه‌های مخروطی اتصال بهتری بین لایه‌ها ایجاد نموده، ولی نیاز به زمان بیشتری داشتند. بنابراین استفاده از یک کوبه با دوسر، یکی گرد و دیگری تخت، از همه بهتر است. از کوبه‌ی سرتخت در کناره‌های قالب استفاده می‌شود. کوبه‌های مدرن امروزی که گاهی با انرژی الکتریکی کار می‌کنند نیز کارایی را تا ۱۰ برابر افزایش می‌دهند.

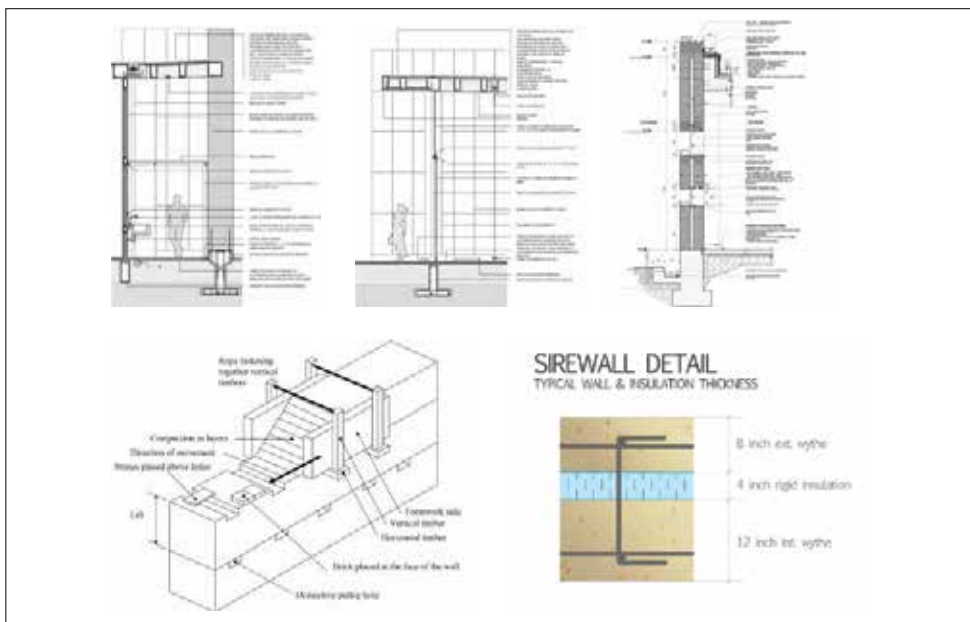
دیوارهای خاک کوبیده با ضخامت بیشتر (۶۰ الی ۱۰۰ سانتی‌متر) و ارتفاع عادی، می‌توانند به راحتی نیروهای افقی زلزله و شوک‌های آن را تحمل نمایند. این در حالی است که خانه‌های نوساز ساخته شده از آجر و کلاف بتنی، در برابر این شوک‌ها فرو می‌ریزند. ناگفته پیداست که به کار گرفتن دیوارهایی با این ضخامت، دیگر برای معماری امروز مقرون‌به‌صرفه نمی‌باشد؛ بنابراین تغییر فرمول استفاده از خاک و افزودنی‌ها و استفاده از تکنیک‌های دیگر، مورد توجه قرار می‌گیرند. انواع افزودنی‌های سیمان، آهک، قیر، سودا، مدفوع و احشای حیوانات، اجزای درختان و تثبیت‌کننده‌های مصنوعی در طی قرون توسط انسان برای اضافه شدن به ترکیب خاک، مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

یکی دیگر از تکنیک‌های کاهش ضخامت دیوار، استفاده‌ی هوشمندانه از هندسه‌ی احجام است. بدون شک، هندسه و نیز طراحی دیوارها به صورت فرم ال (L) و فرم یو (U)، بسیار بر پایایی آنها اثرگذار خواهد بود. توجه به این دو مورد، هم در نماسازی و هم در پلان، مؤثر بوده و بر ارزش زیبایی‌شناسی اثر خواهد افزود. همچنین استفاده از دیوارهای شیب‌دار، همچون پشته‌های خاکی سدها، می‌تواند به‌عنوان یک ایده‌ی بدیع مطرح گردد. جدا از بحث هندسه‌ی دیوارها، طراحی جزئیات محل اتصال دیوارها به یکدیگر یا دیوار به سقف‌ها نیز بسیار حائز اهمیت می‌باشد. اگر طراحی این جزئیات به گونه‌ای باشد که بنا در حین زلزله به صورت مجزا نوسان پیدا کند، بسیار کارآمدتر خواهد شد. همچنین، تقویت درونی دیوار، روش مناسبی برای افزایش مقاومت آن است. علاوه بر آن، استفاده از کلاف‌های عمودی بامبو یا چوب که از پایین به فونداسیون متصل شده باشند، همچون میلگرد در بتن مسلح، مفید خواهد بود؛ البته در این روش، کوبیدن خاک و حفظ ظاهر یکدست دیوار دشوار می‌شود. در یک سیستم ابداعی در دانشگاه گواتمالا، مقاطع دیوار با کلاف‌های عمودی به شکل حرف تی (T) ساخته و درزهای بین مقاطع نیز به همین شکل رها می‌شدند. این درزها در حین زلزله، نقش درز انبساط را بازی کرده و پس از زلزله نیز با گل به راحتی پر و تقویت می‌گردند. بنابراین با بررسی تجارب جهانی، درک می‌کنیم که اساساً این روش بسته به محدودیت‌های کشورهای مختلف، در جزئیات دچار تفاوت‌هایی شده است. در نمونه‌هایی در شیلی، از قالب‌های کوتاه‌تری بهره گرفته‌اند که استحکام آن را در حین کوبش تضمین می‌نماید. گرچه در یک کشور از میلگرد و در کشوری دیگر، از افزودنی‌های شیمیایی در ملات استفاده شده است، در کشورهای که دغدغه‌ی زلزله و ارزان‌سازی نداشته و بیشتر سمت‌وسوی پایداری دارند، زیبایی بنا، طبیعی بودن، جلوه‌ی هنری داشتن و پایداری اقلیمی آن بر مسائل فنی پیشی می‌گیرد. در اینجا، نموداری پیشنهادی برای سنجش میزان درصد اختلاط آب کار ارائه گشته که در کارگاهی در یزد با همکاری دانشگاه این شهر و مؤسسه‌ی کراتره جمع‌بندی شده است.



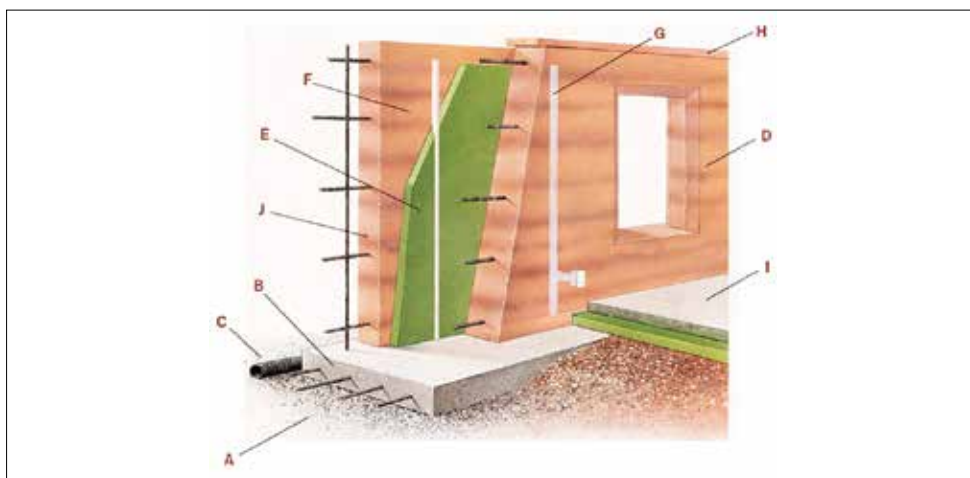
کار با خاک کوبیده، محدود به فرم های صلب نیست؛ ساخت طاق سازه ای با نقش همزمان زیبایی معماری.

↑ [Retrieved September 1, 2016. From <http://rammedearthconsulting.com/rammed-earth-arches.htm>]



انواع جزئیات اجرایی کار با خاک کوبیده. یکی از مشکلات کار با خاک کوبیده در ایران، عدم تسلط و یا توانایی در تولید جزئیات است.

[Retrieved September 1, 2016. From <http://sirewall.com/go/inspiration-kit-form/>]



تصویر سه بعدی از جزئیات اجرایی یک دیوار با خاک کوبیده، به صورت دولایه با عایق میانی و میلگردهای مسلح کننده

- | | |
|---|---|
| A: ۱۰ سانتی متر سنگ قلوه | F: ۲۰ سانتی متر دیوار خارجی مسلح شده با میلگرد |
| B: فونداسیون بتنی با عرض ۱/۸۰ | G: مجرای تأسیسات الکتریکی (EMT) |
| C: لوله زهکشی | H: صفحه‌ی بالایی ساخته شده از چوب، مهار شده توسط دیوار و آماده برای بارگذاری خرپاها (Trusses) |
| D: لایه داخلی با ضخامت ۲۰ سانتی متر، مسلح شده با میلگرد | I: کف داخلی |
| E: فوم عایق به ضخامت ۱۰ سانتی متر | J: پوشش ضدگرافیتی داخلی جهت اجرا |

[Retrieved September 1, 2016. From <http://sirewall.com/sirewall-system/>]

* Sire Wall: Structural Insulated Rammed Earth

به واقع جای خالی نگاه‌هایی از این دست که بحث تحقیق و توسعه را همزمان با دانش مهندسی و استدلال منطقی به پیش می‌برند، در تحقیقات و کارگاه‌های ما خالی است. بررسی ادبیات موضوع نشان می‌دهد که در برخی پروژه‌ها، ساختن بناهای قوسی با خاک کوبیده امکان‌پذیر می‌باشد. هزینه قالب‌بندی در این وضعیت، بیشتر از حالت عادی خواهد شد و به لحاظ فنی نیز عمل کوبیدن نیاز به دقت بیشتری دارد.

پژوهش در باب معماری خاک کوبیده مانند هر دانش نوین دیگری، دشوار است. از یک سو، ما با محدودیت منابع مواجه هستیم و از سوی دیگر، شرکت‌های پیشرو در این زمینه، تمایلی به همکاری و نشر اطلاعات خود ندارند؛ گویی این شرکت‌ها و افراد قصد دارند محصول تحقیقات و تجربیات گرانمای خود را در زمینه‌ی کار با خاک کوبیده، به میراثی شخصی تبدیل نمایند.

در این میان، شرکت سایر وال؛ خاک کوبیده‌ی عایق‌شده‌ی سازه‌ی یکی از نوین‌ترین روش‌های کار با خاک کوبیده را پیشنهاد می‌دهد. این شرکت پیشروی آمریکایی، با طراحی جزئیات بیشتر، دیوارهای ساخته شده با خاک کوبیده را ارتقا داده است. در سیستم ابداعی این شرکت، دیوارها بین ۱۸ تا ۲۴ اینچ ضخامت خواهند داشت (۴۵/۷۲ تا ۶۰/۹۶ سانتی‌متر) و در ضخیم‌ترین حالت، ۱۲ اینچ دیوار داخلی (۳۰/۴۸ سانتی‌متر)، ۸ اینچ دیوار خارجی (۲۰/۳۲ سانتی‌متر)، و ۴ اینچ عایق (۱۰/۱۶ سانتی‌متر) که اغلب از نوع خشک یونولیتی است، طراحی می‌گردد. در واقع این شرکت یک دیوار کامپوزیت دولایه از خاک طراحی کرده که از مقاومت و خاصیت عایقی بیشتری برخوردار است. این عایق، گاهی از نوع پلی‌ایزوسیانورات (از خانواده‌ی پلی‌اورتان‌ها) نیز می‌باشد. مقاومت فشاری (Compressive Strength) دیوارهای ساخته شده با این سیستم، از ۱ الی ۳ مگاپاسکال (psi 145 تا psi 435) تا ۲۰ الی ۳۰ مگاپاسکال (psi 2900 تا psi 4350) خواهند بود. با چنین قدرتی، می‌توان دیواری به بلندی ۱۵/۵۰ سانتی‌متر را بنا نهاد که قابلیت باربری دارد. در ملات این خاک، بین ۶ تا ۱۰ درصد سیمان اضافه شده که آن را ضدآب و مستحکم‌تر می‌نماید. در این حالت، دیوار از استاندارد سازه‌ای و مقاومت R72 براساس سیستم نظارتی آمریکا برخوردار می‌گردد.

همان‌طور که اشاره شد، بجز سیمان، مواد دیگری نیز ممکن است به ملات اضافه گردند. در نمونه‌های ابتدایی، این عمل با هدف افزایش مقاومت سازه‌ای صورت می‌پذیرفت، اما اکنون، تنها سازه مسئله نیست؛ سازندگان و معماران علاقه دارند با ترکیبات جدید دیوار، بر زیبایی و تنوع رنگی آن بیفزایند، هرچند که تنوع لایه‌ها نیز بر مقاومت دیوار مؤثر است. امروزه، ایده‌های فرهنگی و هویتی نیز در این ماجرا دخالت دارند. به‌عنوان مثال در ژاپن و بریتانیا، افزودن چوب ذرت مرسوم است که از گیاهان مقدس و محترم بومی شمرده می‌شود. لازم به ذکر است که ادوین لوتینز (Edwin Lutyens) یکی از پرکارترین معماران انگلستانی، در بنای مارش کورت (Marsh Court) که بین سال‌های ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۵ میلادی در همپشایر انگلستان ساخته شده، برای نخستین بار در ملات از افزودنی‌ها بهره برده است؛ پیش از او، این نکته‌ی مهم معماری باستانی به فراموشی سپرده شده بود.

امروز، سال‌ها پس از فوت لوتینز (۱۹۴۴ میلادی)، در پژوهشی در آفریقای جنوبی با افزودن پلیمر، عضو سازه‌ای ساخته شده با خاک کوبیده را ۵۰ سانتی‌متر نازک‌تر نموده‌اند که این پلیمر، عمر بنا را نیز با ضدآب نمودن و ارتقای توان مقاومت آن در برابر ترک خوردن، افزایش داد. لازم به ذکر است تنها ۵ درصد پلیمر و ۲ درصد سیمان به ملات خاک و آب اضافه شده بود.

پژوهش دیگری در استرالیا، به بررسی کار در اقلیم بارانی پرداخته که دارای خاک نمکی می‌باشد. نتایج این پروژه، مطلوب گزارش شده است. در جریان تحقیقات مربوط به این سیستم، به تجاری‌سازی ساخت‌وساز در زمستان‌های سخت، یا بناهایی که در لس آنجلس آمریکا، به‌عنوان شهری زلزله‌خیز، بنا شده‌اند نیز برمی‌خوریم. اغلب برای ضدآب نمودن دیوارها، آنها را از سمت فونداسیون و لبه‌ی دیوار به روش‌های مختلف تجربی محافظت می‌نمایند. دیواری که دارای رطوبت زیر ۶۵ درصد باشد، هرگز دچار کپک و قارچ نمی‌گردد و اغلب، جزئیات معرفی شده در این سیستم هستند که دیوارها را خشک نگه می‌دارند.

کف بناهایی که با سیستم خاک کوبیده بنا می‌شوند، می‌تواند از بتن، چوب و یا هرچیز دیگری باشد. محل در و پنجره‌ها نیز از قبل باید مشخص گردد، البته امکان برش و ایجاد منفذ تا حدودی مهیا است. تأسیسات و رایزرها نیز معمولاً پیش از کوبش خاک تعبیه شده و تلاش بر این است که از دیوارها رد نشوند، تا بافت همگون آن آسیب نبیند. برای ملاحظات سازه‌ای، بهتر است در هر شش متر یک درز بر روی دیوار تعبیه گردد. علاوه بر این، وجود نگاه منطقی و نیز هماهنگی در اجرای این سیستم، بسیار حیاتی می‌باشد.

براساس بررسی‌های صورت گرفته، احتمال خطر در مراحل مختلف ساخت دیوار با خاک کوبیده، در مراحل مختلف انجام کار، به این صورت می‌باشد:

- رطوبت خاک: ۴۰ درصد
- بالابردن دستی یا اشتباه خاک: ۵۰ درصد
- پختن و گرم کردن خاک: ۵۰ درصد
- میکس کردن خاک: ۷۵ درصد
- کوبیدن خاک با وسایل بادی: ۲۵ درصد
- کنترل ضخامت مناسب: ۲۵ درصد
- مدیریت مصالح: ۳۰ درصد
- قوام نهایی خاک: ۲۵ درصد

سابقه‌ی پژوهشی بررسی خاک کوبیده به شکل مدرن در ایران

بجز سابقه‌ی تاریخی ایران در عرصه‌ی معماری خاک، بحث شیوه‌ی مدرن آن نیز مورد پرسش است. کمیته‌ی بین‌المللی میراث خشتی جهان* که تحت نظر ایکوموس بین‌المللی (ICOMOS international) فعالیت می‌کند، هر چهار سال یک بار، کنگره‌ی جهانی معماری خاکی (Terra: World Congress on Earthen Architecture) را برگزار می‌نماید. تراز، مهم‌ترین و معتبرترین رویداد مرتبط با موضوع این نوشتار است. جالب آنکه، نخستین بار این کنگره به همت معماران و مسئولین ایرانی، در شهر یزد و در تاریخ ۴ آذر ۱۳۵۱ برگزار شد. در آن زمان، مجله‌ی «هنر و معماری» به سردبیری عبدالحمید اشراق، در چندین نوبت گزارش‌هایی را از این کنگره منتشر نمود. دومین کنگره نیز در همین شهر و به تاریخ ۱۶ اسفند ۱۳۵۴ و از این تاریخ به بعد، کنگره در دیگر نقاط جهان برگزار گردیده است.

در نهمین دوره به تاریخ ۸ آذر ۱۳۸۲، بار دیگر، ایران در همان شهر استراتژیک، یزد، میزبان این کنگره‌ی مهم بین‌المللی بود. متأسفانه از چگونگی برگزاری این رویداد گزارشی در دست نیست و مجموعه مقالات آن نیز ظاهراً از حد پیش‌نویس فراتر نرفته‌اند. تیر ماه سال ۱۳۹۵، شانزدهمین دوره‌ی کنگره در شهر لیون فرانسه برگزار شد. جای خالی ما در این مجمع، اغلب توسط محققین میراث فرهنگی و مجموعه‌های زبردست آن پر می‌شود. تیم‌هایی که نگاه آنها، بیشتر متوجه تاریخ معماری خشتی ما است و نه بحث معماری مدرن آن. حتی با فرض حضور معمارانی ایرانی در این کنگره‌ها، اکنون ۱۳ سال است که این کنگره دیگر در ایران برگزار نشده و با احتساب زمان دور بعدی برگزاری آن در سال ۱۳۹۹، این رقم به هفده سال خواهد رسید و بدون شک، این یعنی جاماندن و حذف ما از فرایند جهانی معماری خاک. اکنون، زمان آن رسیده است که ما به جایگاه خود بازگردیم؛ البته این بازگشت تنها معطوف به برگزاری کنگره یا حضور در آن نیست، باید پایگاه علمی خود را در این زمینه ایجاد کنیم، اما مؤسسه‌ای با موضوعیت معماری خاک کجاست؟ متأسفانه گاهی نام‌هایی بیان می‌شوند که به نظر، تنها در حد عنوان باقی مانده و با هدف سودجویی مالی وارد این میدان شده‌اند. در این بنیادها، مؤسسات و کانون‌ها، خبری از اقدامات پژوهشی عمیق، مستمر و مدون نیست یا حداقل در سطح کاربردی به جامعه‌ی معماری و مردم چیزی نرسیده است.

مزایا و معیارهای سنجش خاک کوبیده برای ایران

در پاسخ به اینکه چرا معماری خاک کوبیده برای ایرانیان مفید است، می‌توان با نگاهی عمیق، شش دلیل را برشمرد:

۱. ارزش‌های فرهنگی-تاریخی: مؤثر در هویت‌بخشی تاریخی به معماری معاصر ما، برخورداری از جایگاه مناسب در سیر تاریخی معماری جهان، داشتن سبک جهانی و معمارانه، زیبایی طبیعی، دارای انواع رنگ‌بندی وابسته به طیف خاک و در عین حال، دارای قیمت یکسان برای تولید انواع رنگ‌ها، امکان ایجاد بافت و فسیل‌نگاری روی دیوارها، امکان ساخت انواع اجزای سازه‌ای و غیرسازه‌ای با این سیستم.

ضمناً بنابر فرهنگ ساخت‌وساز، هرچقدر که این معماری توسعه یابد، برای ما مفیدتر خواهد بود. این وضعیت با توسعه‌ی پانلهای آلومینیومی یا فرهنگ ساخت‌وساز به سبک رومی قابل مقایسه است که اثرات منفی دارد.

۲. ارزش‌های فنی، خصوصیات فیزیکی و شیمیایی: عدم نیاز به نقاشی و گچ‌بری، ضداحتراق و آتش‌سوزی، ضدزلزله (در صورت رعایت و اجرای ملاحظات ایمنی)

۳. ارزش‌های اقلیمی: استفاده از خاک عمقی به جای خاک ارزشمند سطحی، مستعد دریافت جوایز معماری پایدار، عایق صدا، ضدحشرات و قارچ و کپک‌ها، کاهش اثرات تشعشعات رادیواکتیو، حفظ درختان و کمک به پایداری زمین، ۱۰۰۰ سال پایداری شکلی و سازه‌ای

۴. مقاومت سازه‌ای: قابل استفاده برای انواع دیوارهای محوطه، دروازه‌ها و غیره، قابلیت بارگذاری در قالب طراحی سیستم دیوار باربر، امکان خلاقیت و استفاده به اشکال مختلف زیبایی‌شناسانه و سازه‌ای (انعطاف‌پذیری در عملکرد)، امکان توسعه در آینده و تطبیق با شرایط و فناوری‌های جدید

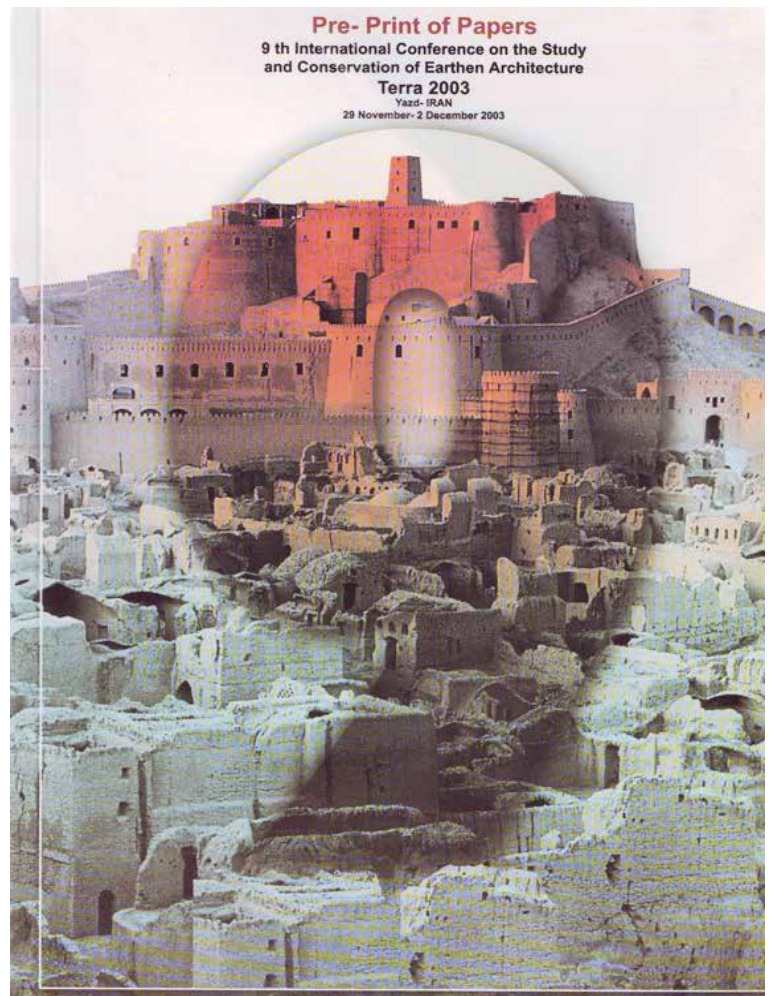
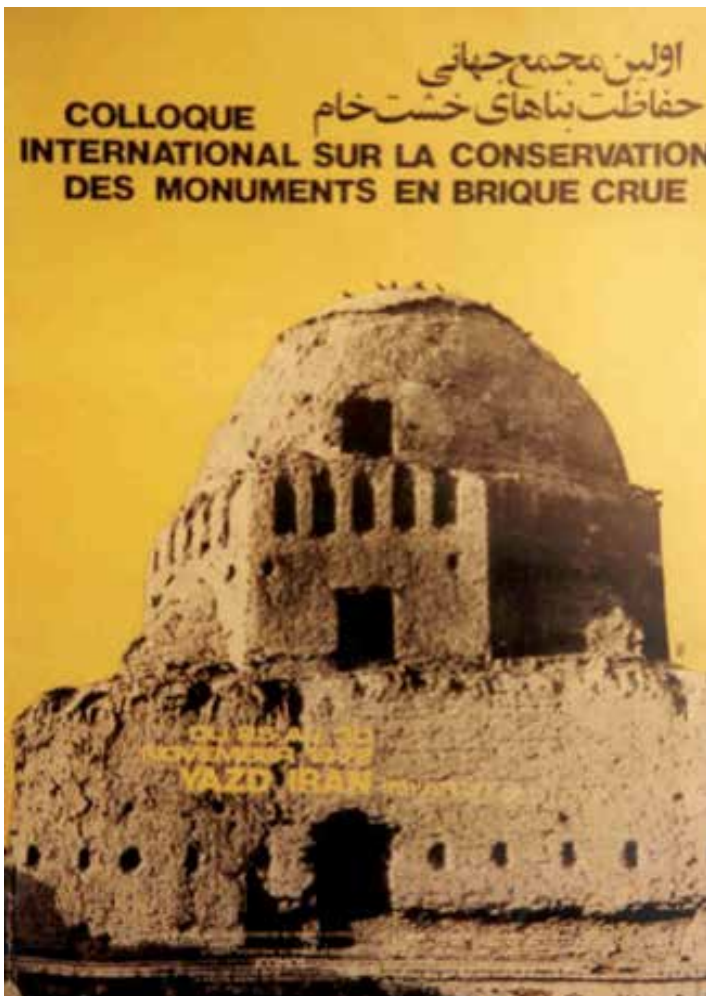
۵. ارزش‌های اقتصادی: کاهش هزینه‌های تولید و استفاده از مصالح، کاهش هزینه‌ی حمل، ذخیره‌سازی و نگهداری مصالح، امکان نصب ورق‌های فلزی (Plate) و ایجاد اتصالات افقی و عمودی روی دیوار باربر؛ همچنین در بیان ارزش‌های اقتصادی این سیستم، می‌توان به مسئله‌ی ایجاد اشتغال نیز اشاره نمود، زیرا با تسلط بر این دانش، صدها شرکت و هزاران نیرو در قالب شرکت‌های پیمانکاری و طراحی مشغول خواهند شد و بازار اشتغال خوبی برای معماران ایجاد می‌شود – بازاری که در تمام گستره‌ی اقلیم ایران مشتری خواهد داشت.

۶. ایجاد میدان پژوهشی برای روش‌های ساخت: تأسیس شرکت‌های دانش‌بنیان و سازه‌ای برای توسعه‌ی روش‌های ساخت و انجام مطالعات پژوهشی

* (ISCEAH: International Scientific Committee on Earthen Architectural Heritage)



تصاویر بالا: اجرای نامناسب دیوار خاک کوبیده و بروز عوارضی چون نشست دیوار (به دلیل کمبود کوبش تا حد کافی) و سفیدک زدن (به علت ترکیب نامناسب فرمول خاک)
 [مأخذ تصاویر بالا: <http://sirewall.com/sirewall-system/>; Retrieved September 1, 2016.]



↑ [Retrieved September 1, 2016. From <http://isceah.icomos.org/>]

پوسته‌های برگزاری نخستین مجمع جهانی حفاظت بناهای خشت خام و نهمین دوره در ایران

بررسی نمونه‌های موردی

۱. بریتلبوش (Brittlebush)، مسکونی، سیمون دِ آگوئرو (Simon De Agüero)، ایالات متحده‌ی آمریکا، ۲۰۱۰

نخستین پروژه‌ی قابل بررسی در شناسایی توان کار با معماری خاک، اثری دانشجویی در منطقه‌ی تالیسین آمریکا است – جایی که زمانی کانون اندیشه‌های فرانک لوید رایب و دانشجویانش بود. این خلوتگاه، در واقع کاری از دانشجوی تازه فارغ‌التحصیل دانشگاه می‌باشد که همچون آزمایشگاه اندیشه‌های وی تلقی می‌گردد. چارچوب استیل بنا، در کنار هندسه‌ی نامنظم دیوارها، آن را به کمینگاه شکارچیان و ابزارآلات دفاع نظامی هوایی تبدیل نموده است. این بنا در نهایت تنها ۲۵ مترمربع مساحت دارد و اجزای آن بسیار ساده و در عین حال کاربردی هستند: چارچوب فلزی، دیوارهایی با خاک کوبیده و سازه‌ای چادری که همچون سقف بنا در نظر گرفته شده است.

از شومینه برای استفاده از انرژی پسیوی آن بهره برده می‌شود و به‌طورکلی، هندسه‌ی این بنا، همچون باغ‌های ذن در نظر گرفته شده است. در ساخت آن از مواد بازیافتی و زمینی بهره برده شده، به این معنا که ۹۰ درصد فولاد مصرفی در آن از ضایعات مدرسه (تالیسین)، ۱۰۰ درصد خاک آن از سایت پروژه و ۱۰۰ درصد چوب به کار رفته در آن از گیاهان خشکیده‌ی سایت پروژه تأمین شده است. جالب آنکه اکنون این بنا به محل برگزاری کارگاه مطالعات معماری خاک کوبیده تبدیل شده و روزانه تعدادی از دانشجویان در قالب تورهای معماری از آن بازدید می‌نمایند.



↓ ↑ [Retrieved September 1, 2016. From <http://www.architizer.com/projects/brittlebush/>]



۲. دروازه ایستگاه فیلد (آموزشی)، استودیوی درت ورکس (Dirt Works Studio)، ایالات متحده آمریکا، ۲۰۱۳

این پروژه در سال ۲۰۱۳ در قالب یک همکاری مشترک بین دانشگاه کانزاس و بخش خصوصی مطالعاتی انجام شده است. برنامه‌ی پروژه، در واقع، ساخت یک سردر برای ورود به بخش تحقیقاتی مجموعه بوده و در این قسمت همچنان ساختمان‌های اداری و آزمایشگاهی وجود دارند. طرح سردر، از بیان انتزاعی و مینیمالیستی برخوردار بوده و محصول کار دانشجویی می‌باشد. این سازه قصد ندارد ورود و خروج را کنترل نماید و یا اینکه نقطه‌ی اوجی بر دیوارهای بلند محوطه باشد، بلکه نشانی است تا عابران، ورود به سایت را از طریق حواس خود درک نمایند. بنابراین، سردر بنا، بیشتر از اینکه دغدغه‌های عملکردی-امنیتی داشته باشد، به دنبال نمایش خود و جلب توجه است. استفاده از خاک کوبیده، ضمن هم‌راستایی با مطالعات مؤسسه و دانشگاه کانزاس، ادای احترامی به سایت پروژه تلقی می‌شود. این انتخاب همچنین بر چشمگیر بودن اثر بیش از پیش تأکید می‌نماید. فرم سردر و فراز و فرود و پیچش آن، همگی در راستای برجسته‌تر شدن اثر بوده تا نیازها و محدودیت‌های فنی پروژه، طرح آن، در عین سادگی و کم‌حرفی خود، از عمق و جزئیات والایی برخوردار می‌باشد و اتصال صفحات خام چوب بر روی دیوار خاک کوبیده که با هدف عایق‌کاری و افزایش حس زیبایی‌شناسی بنا صورت گرفته، بسیار حائز اهمیت است.



[Retrieved September 15, 2016. From <http://architizer.com/projects/brittlebush/>]

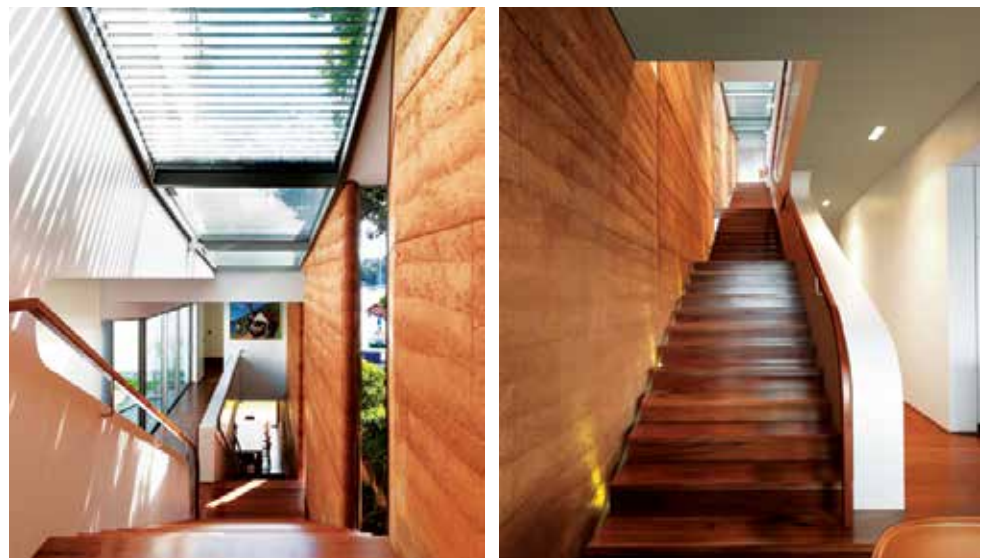
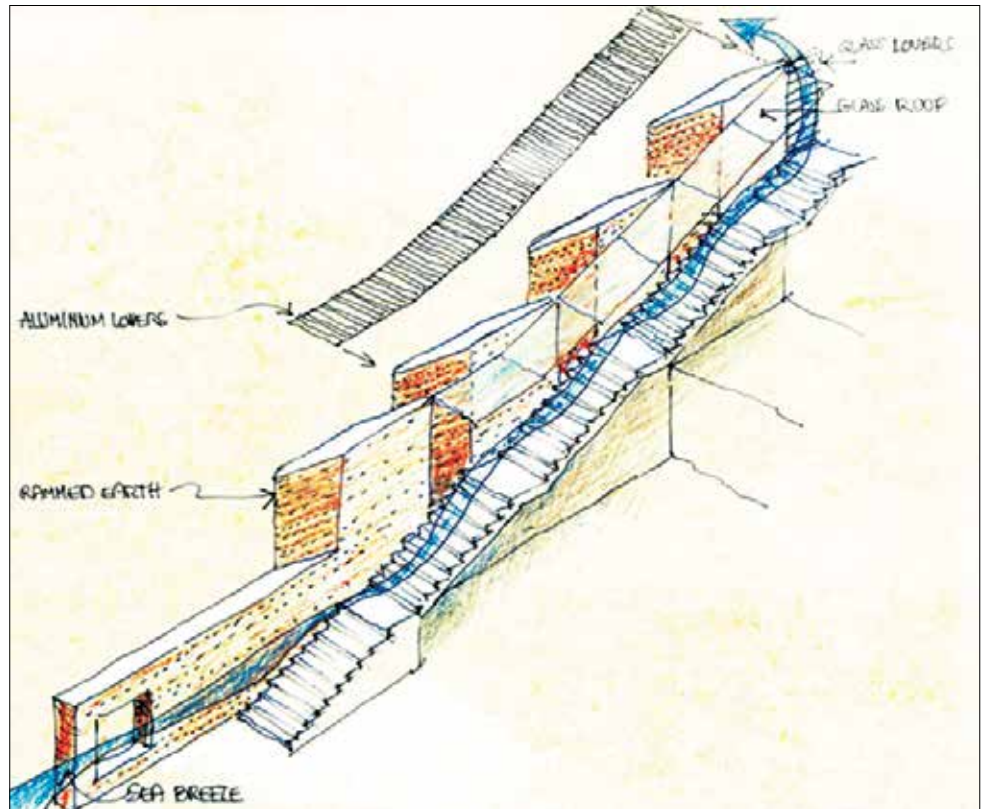
[Retrieved September 1, 2016. From <http://www.architizer.com/projects/field-station-gateway/>]



۳. دیوار پله در نقش خنک‌کننده‌ی طبیعی (Natural cooling characteristics of the stair wall)، مسکونی، گروه معماران لوئیجی روزلی (Luigi Rosselli Architects)، استرالیا، ۲۰۱۲

موضوع این پروژه، تنها ساخت یک دستگاه پله تک‌بازویی بوده است، با این حال معمار از این موضوع به سادگی نگذشته، چرا که دستگاه پله از نظر او، تنها یک عضو ساختمان نیست، بلکه شریانی از لایه‌ای به لایه‌ی دیگر ساختمان می‌باشد. باکس پله، علاوه بر نقش اقلیمی، در تهویه‌ی یک ساختمان نیز نقش مؤثر دارد. طراح با در نظر گرفتن این وضعیت، استفاده از دیوار خاک کوبیده را به دلیل زیبایی مصالح و افزایش نقش اقلیمی پیشنهاد داد. دیوار خاک کوبیده با توجه به ماهیت خود، نقش ذخیره‌ی حرارتی را به خوبی ایفا می‌کند و همچنین با قرار دادن یک شبکه لوور بر بالای دیوار، نور را نیز کنترل نموده است. این شبکه، همچنین باعث ورود نور فیلتر شده‌ی زیبایی به پلکان می‌شود. در نهایت، این مسیر ساده، خشک و طولانی به پاتوقی گرم و خودمانی برای اهالی تبدیل شده است. سمت شمالی دیوار نیز در زمستان، به واسطه‌ی طراحی اقلیمی، از نور آفتاب برخوردار می‌گردد. در جای‌جای دیوار با ایجاد گشودگی، ضمن افزایش کنترل سازه‌ای بر طول آن، منظرهایی رو به محوطه و دریای اطراف باز شده‌اند.

به‌طورکلی، طراحی این باکس پله نشان می‌دهد هر فضا و عملکردی می‌تواند «معمارانه» باشد. لازم به ذکر است در ساخت این دیوار ساده، از فناوری باب‌گت (bobcat) برای جابجایی خاک و از دستگاه‌های بادی (پنوماتیک) برای کوبیدن آن استفاده شده است. این دیوار پیش از کوبیده شدن، ضخامتی بین ۳۰ الی ۴۵ سانتی‌متر و لایه‌هایی با ارتفاع ۳۰ سانتی‌متر داشت.



۳. دیوار پله در نقش خنک‌کننده‌ی طبیعی، گروه معماران لوئیجی روزلی، استرالیا، ۲۰۱۲

[مأخذ تصاویر این صفحه: Retrieved September 1, 2016. From <http://luigirosselli.com/news/building-rammed-earth>]

۴. حجره‌ای برای اثر رزونانس (Tidal Resonance Chamber)، درمانی، رابرت هورنر (Robert Horner)، ایالات متحده آمریکا، ۲۰۱۰

این بنا که نخستین بنای عمومی شهری در ایالت واشنگتن با تکنیک خاک کوبیده است، محصول مشترک رابرت هورنر (Robert M. Horner) و بلای وینداستورم (Bly Windstorm) بوده که در واقع، ترکیبی از هنر اینستالیشن، معماری و سازه به شمار می‌رود. این بنا، به‌عنوان فضایی برای ریاضت و دقت در قدرت طبیعت شناخته شده و هدف از ساخت آن، آشنایی متخصصین با توانایی‌های خاک، تأکید بر اهمیت جزئیات در معماری و در نهایت، ساخت فضایی برای تمرکز، فارغ از سروصدای روزانه بوده است. علاوه بر این، انبوه عابران، با خاک و این معماری نو آشنا شده و می‌توانند آن را تجربه نمایند. انسان‌ها در این بنا، با قدرت طبیعت و تغییراتی که بدون هیچ‌گونه اختلالی در طی هزاران سال انجام می‌دهد، آشنا می‌شوند. ناگفته پیداست که سکوت پدید آمده در دل این بنا، حاصل قدرت عایقی دیوارها و مکان‌یابی صحیح آنها می‌باشد. بنای مذکور در نگاه به قواعد LEED نیز کوشش بسیار نموده است.

۵. کتابخانه‌ی سابلت کانتی (Sublette County Library)، آموزشی، گروه معماران کارنی لوگان بوک، ایالات متحده آمریکا، ۲۰۰۹

موضوع این پروژه اضافه نمودن بخشی جدید به کتابخانه‌ای پانزده ساله است. در تدبیر هماهنگ معماران با خواسته‌های کارفرما، مسائل اقلیمی و پایداری در صدر اولویت‌ها بود. از طرفی، ساخت بنایی مطمئن که از نوآوری معمارانه‌ای نیز برخوردار بود، بر شانه‌های معماران سنگینی می‌کرد. آنان برای دستیابی به اهداف خود، از تکنیک خاک کوبیده بهره بردند که با میلگردهایی نیز مسلح شده بود. در واقع کاربری کتابخانه باعث شد تا معماران و مهندسين سازه، چنین سازه‌ی سنگینی را انتخاب نمایند. در این بنا، تقریباً تمام عناصر عمودی آن، از باغچه‌ی گل تا کانتور ورودی اداری، از خاک کوبیده تشکیل شده و از نخستین بناهای عمومی در مقیاس متوسط است که با خاک کوبیده بنا شده و نشان از افزایش اعتماد به نفس معماران و پیمانکاران در ساخت اینگونه طرح‌ها دارد.

همان‌گونه که پیش‌تر عنوان شد، دیوار کوبیده، عایق چند منظوره‌ی مناسبی است. بجز این عایق کاربردی و سازه‌ای، استفاده از صفحات فتوولتائیک، نور روز، شیشه‌ی عایق، مصالح بازیافتی و غشای عایق برای سقف بعضی قسمت‌ها، بر پایداری انرژی این بنا افزوده‌اند و البته بجز ارزش‌های اقلیمی، به علت انتخاب مصالح خاص خود، از بوم‌شناسی و زیبایی خاصی نیز برخوردار است.

۶. پیش‌دبستانی آکنابیچ (Preschool of Aknaibich)، آموزشی، گروه معماران بی.سی، مراکش، ۲۰۱۴

این مرکز پیش‌دبستانی یک کلاس در مراکش، با هدف رفع نیازهای آموزشی مردم فقیر مهاجر در سال ۲۰۱۴ بنا شده است. این اثر به واسطه‌ی اقلیم منطقه، پا را از استانداردهای مقاوم‌سازی رایج فراتر نهاده و تلاش نموده تا ساختمانی به‌عنوان «الگو و نمونه» برای مدرسه‌سازی‌های آینده‌ی مراکش بنا سازد. این پیش‌دبستان، در واقع محصول ترکیب تکنیک‌های مختلف معماری با خاک است. سنگ ازاره‌ی بنا که در حد دیوارچینی تمام دیوارها بالا آمده، سنگی رایگان بوده که از مناطق اطراف جمع‌آوری گشته است. دیوارهای بناها با خشت و دیوارهای محوطه با خاک کوبیده ساخته شده‌اند. پوشش این دیوارها با ملاتی حاصل ترکیب نی و شن و پوشش دیوارهای داخلی و نماهای بیرونی نیز با ملات گچ و خاک صورت گرفته است. علاوه بر این موارد، در سقف بناها از تکنیکی بدیع و بومی، حاصل همنشینی چوب و خاک استفاده شده است. مجموعه‌ی این تدابیر، ساختمان را به بنایی ارزان و بومی تبدیل نموده که در آن، نگاه «مصالح‌محور» و دیوارهای غربی، شرقی و جنوبی بنا هرکدام بسته به عملکرد و زاویه‌ی خورشیدی خود، وظیفه‌ی اقلیمی خاصی را برای تنظیم شرایط محیطی بر عهده گرفته‌اند.

طراحان، با وجود محدودیت‌ها و ابعاد زمین خود، از اهمیت فضاهای باز و نیمه‌باز نیمه‌بسته غافل نشده‌اند. آنها، یک حیاط بازی را برای این مرکز آموزشی در نظر گرفته‌اند که مناسب برای کودکان ۳-۶ ساله است. این حیاط کوچک، به نحوی طراحی شده که برای آموزش در فضای باز نیز مناسب باشد. در نهایت، در این بنا، ۵۵ مترمربع فضای سرپوشیده‌ی آموزشی و ۱۶۰۱ مترمربع فضای باز آموزشی با مبلغ ۲۵,۰۰۰ یورو تعبیه شده است.



۴. حجره‌ای برای اثر رزونانس، درمانی، رابرت هورنر، ایالات متحده آمریکا، ۲۰۱۰

[Retrieved September 21, 2016. From <http://www.archdaily.com/78899/tidal-resonance-chamber-robert-horner>]



تصاویر این دو صفحه: ۵. کتابخانه‌ی سابلت کانتی، گروه معماران کارنی لوگان بورگ، ایالات متحده‌ی آمریکا، ۲۰۰۹
[مأخذ تصاویر این دو صفحه: <http://sirewall.com/project/sublette-county-library/> Retrieved September 1, 2016.]





تصاویر این دو صفحه تا چهار صفحه بعد: ۶. پیش‌دبستانی آکنابیچ، گروه معماران بی.سی.، مراکش، ۲۰۱۴
[مأخذ تصاویر این دو صفحه تا چهار صفحه بعد: ۶. پیش‌دبستانی آکنابیچ، گروه معماران بی.سی.، مراکش، ۲۰۱۴. Retrieved September 1, 2016. From: <http://www.archdaily.com/572207/preschool-of-aknaibich-bc-architects-mamoth>]











۷. پردیس ماریکوپای دانشگاه آریزونا مرکزی (آموزشی)، گروه اسمیت (Smith Group)، ایالات متحده آمریکا، ۲۰۱۳

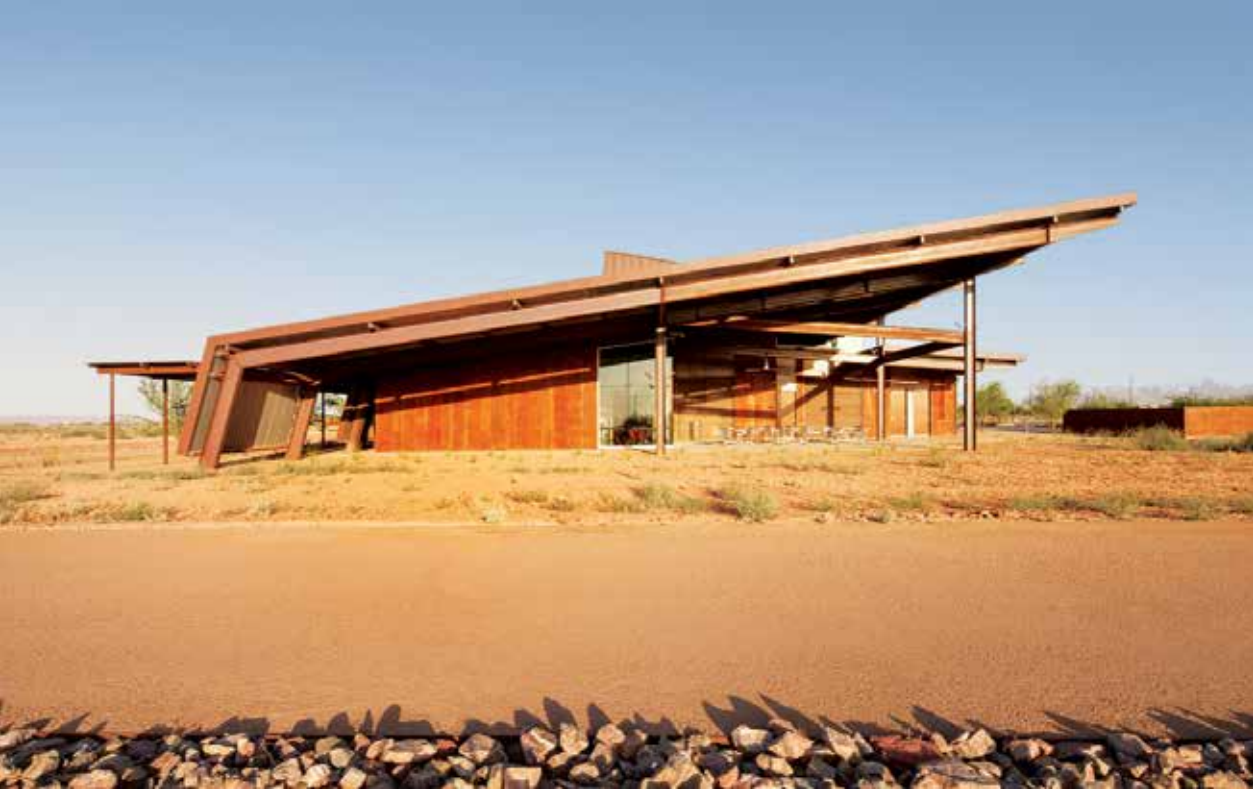
مرکز آموزشی تحصیلات تکمیلی آریزونا با افق بیست ساله در ایالات متحده است که مجموعاً سه ساختمان مرکزی آن به انضمام محوطه، تمام نیازهای یک پردیس جدید آموزشی را رفع نموده است. معماران برای طراحی این بناها، علاوه بر بودجه و امکانات مناسب، نگاهی به نظریات زمینه‌گرایی در معماری نیز داشتند که بنابر مطالعات آنها، سایت این مجموعه در گذشته شاهد حضور کشاورزان و مردمانی با زندگی بدوی بوده که هویت تاریخی آمریکای امروز را می‌سازند. در این چارچوب، با تمرکز طراحان بر تئوری معماری با خاک، لابراتوارها، کلاس‌های درسی، کافه، کتابفروشی، کتابخانه، مرکز یادگیری، بخش‌های اداری و آموزشی و حتی مرکز چندرسانه‌ای پردیس، همگی با هدف اعطای هویت تازه به دانشگاه و سایت پروژه، با تکنیک خاک کوبیده طراحی و اجرا شدند. علاوه بر خاک کوبیده، سازه‌ی فولادی، عرشه‌های آکوستیک برای سقف‌ها، شیشه‌های جام و شیلدهای نورگیر برای تابستان‌ها، به‌عنوان مصالح کلان این پروژه به کار گرفته شده‌اند. سازماندهی بلوک‌ها در سایت به نحوی است که تمامی بناها از نور جنوب بهره می‌برند و تمامی دیوارها و سقف‌ها نیز عایق شده و از استاندارد بالایی برخوردار می‌باشند.

درحالی‌که در اکثر بناهای ساخته شده با این تکنیک، به دلیل استفاده از سیستم دیوار باربر، شاهد نوعی محدودیت در دهانه‌ها هستیم، در این بنا، به علت ترکیب سیستم‌های ساختمانی دیوار باربر و سازه‌ی فولادی، امکان طراحی سالن‌ها و تالارهای بزرگی وجود داشت. ضمناً طراحان با بهره‌گیری از مبلمان و دکوراسیون داخلی، حداکثر استفاده را از فضای دانشگاهی در جهت آموزش دانشجویان داشته‌اند. این دیدگاه، با آنچه در کشور ما وجود دارد – که بنای آموزشی را در دو بخش تفننی و آموزشی تعریف می‌کند – متفاوت است. از نگاه معماران، در پردیس ماریکوپای کالج آریزونا مرکزی، آموزش امری سیال و متغیر بوده که امکان وقوع آن در هر بستر و شرایطی ممکن است؛ بنابراین، معماری به‌عنوان بستری فرصت‌ساز برای این مهم تعریف و تبیین گشته است.

تصاویر این دو صفحه: ۷. پردیس ماریکوپای دانشگاه آریزونا مرکزی (آموزشی)، گروه اسمیت، ایالات متحده آمریکا، ۲۰۱۳

[Retrieved September 15, 2016. From: <http://www.archdaily.com/391938/central-arizona-college-smithgroupjir>; صفحه: ۷]





۸. مرکزی برای نابینایان و کم‌بینایان، درمانی، گروه معماران مائوریکو روچا (Taller de Arquitectura-Mauricio Rocha)، مکزیک، ۲۰۰۱

یکی دیگر از فضاهای آموزشی ساخته شده با خاک کوبیده، در مکزیک قرار دارد که در سال ۲۰۰۸ ساخته شده است. فرم کلی بنا، متشکل از مجموعه مکعب‌هایی است که با استفاده از «دیوارهای موازی باربر» بنا شده‌اند. این مکعب‌ها یا بر روی بستری از سنگ‌های چیده شده و یا بر روی دیوارهای بتنی قرار گرفته‌اند. بنا، محصول فشارهای محیطی و اقدامات نسنجیده‌ی پیشین است که به کمک خلاقیت گروه معماران، نجات یافته و دارای ارزش‌های هنری شده است. در واقع، برای طراحی این مرکز آموزشی هیچ مسترپلانی وجود نداشت و طراحان، ساخت یک بنا را در مرکز سایت بدون هیچ تدبیری آغاز نموده بودند. از طرفی، مؤسسان آموزشی این مرکز، در حال احداث بنایی دیگر بودند که به علت خاک‌برداری، حجم عظیمی از خاک برای آنان تولید شده بود. در نتیجه‌ی این وضعیت، تصمیم به ساخت بنا با خاک اجتناب‌ناپذیر شد و این مرکز در ۳ فاز طراحی گشت که دو فاز آن، با معماری رایج مکزیک ساخته شده بود.

در طراحی این فاز، علاوه بر نگاه به معماری خاک کوبیده، توجه به نیازهای حقیقی و منطقی نیز مطرح بود. به‌عنوان مثال، معماران، فضاها را به نحوی طراحی نمودند که کلاس‌ها به حیاط‌های مرکزی دید داشته باشند، اما بخش‌های اداری و سازمانی، فقط به محوطه‌ی بیرونی و اطراف دید دارند و تالار سخنرانی اصلی، به علت اهمیت خود، بر روی بستری از دیوار بتنی قرار گرفته است. همچنین، میلگردهای انتظار درون دیوارها کار گذاشته شده‌اند تا بر دوام آنها بیفزایند. سقف‌ها نیز با استفاده از پوترها و دال‌های بتنی پوشیده شده‌اند که نشان از مقاومت بالای دیوارهای خاک کوبیده دارند. جالب آنکه طراحان در بعضی موارد، برای خلق فضاهای بدیع و نوستالژیک، بناها را بر روی هوا بلند کرده‌اند تا دانشجویان از زیر آنها عبور کنند، اما حتی در این شرایط نیز اولویت اول ساخت دیوارها، سیستم خاک کوبیده بوده است.

۹. مرکز تهرینی پاول، آموزشی، گروه مید این ارث (Made In Earth)، هند، ۲۰۱۴

یکی از جسورانه‌ترین و اقلیمی‌ترین پروژه‌های طراحی شده با خاک کوبیده، مرکز تهرینی و آموزش‌های خاص مؤسسه‌ی پاول در کشور هند است. این بنا هنوز در حال اجرا می‌باشد، اما نکته‌ی جالب، رویکرد طراحان آن در حذف مفهوم سقف از بنا است. این مرکز، در واقع بر روی یک دال بتنی سبک قرار گرفته که با خاک کوبیده، دیوارها را ساخته‌اند و سازه‌ی عظیم مثلثی آن، بهانه‌ای برای قرارگیری سازه‌ی بومی بامبو و پارچه‌های رنگی هندی و پوشش نهایی ورق سقف است. بنابراین، بین آستانه‌ی بالایی دیوارها و سقف فلزی، فاصله‌ای وجود دارد که باعث تهویه‌ی هوا می‌گردد و در عین حال، سقف نیز سایبانی عظیم برای کلاس‌ها به شمار می‌رود.

۱۰. اقامتگاه روستایی (Bhatia Farm Residence)، مسکونی، استودیو دیزاین، هند، ۲۰۱۳

این بنا، کلکسیونی از تدابیر اقلیمی و پایداری را در خود گنجانده است که خاک کوبیده به‌عنوان قلب تپنده‌ی آن عمل می‌کند. این خانه به همراه آلچیق ستاره‌ای شکل پنج‌پر، در واقع یک خانه‌ی کشاورزی در میان انبوه زمین‌های کشاورزی اطراف می‌باشد. املاک متعلق به خانواده‌ای تحصیلکرده و کشاورز است که به کشاورزی ارگانیک و روش‌های نوین مهندسی کشاورزی اعتقاد دارند و به صورت اجدادی در هندوستان ساکن و در کار کشاورزی مشغول می‌باشند. همین روحیه‌ی کارفرما و نظرات معمار در باب خاک کوبیده، سبب شد تا آنان به یک زبان مشترک در طی فرایند کاری خود برسند. این یکی از بنیادی‌ترین و اصلی‌ترین مسائل در کار معماری است که باید موفقیت‌های این طرح را در آن جستجو نمود.

رسیدن به زبان مشترک بین کارفرما و معمار، گام مهم و بلندی بود که در ابتدای کار برداشته شد، اما همیشه برداشتن این گام تضمین موفقیت‌های بعدی و نهایی کار نیست. در این منطقه از هند، هیچ استاد بناکاری وجود نداشته و اغلب مردم، کارگران آشنا به امر کشاورزی بودند و این موضوع، کار با خاک کوبیده را برای معمار و کارفرمایش بیش از پیش سخت نمود. با این حال تعدادی از این افراد انتخاب گشته و آموزش داده شدند. این نسل، نخستین افرادی هستند که در این منطقه از کشور هند کار بنایی را فرا گرفته و به صورت تجربی و حرفه‌ای با خاک کوبیده کار اجرایی کرده‌اند.

جدا از این مسائل، این اثر حتی در فونداسیون خود دارای سیستم خاک کوبیده است. کمبود مصالح، سیمان و بتن، معماران را ناچار ساخت تا به داشته‌های زمین‌های خود توجه کنند. این منطقه از هند بر روی گسل‌های زلزله‌خیز قرار داشته، بنابراین برای افزایش مقاومت سازه‌ی بنا، فونداسیون‌های کلاف‌بندی شده از پای ستون‌ها با مقاومت و دقت بیشتری به یکدیگر کلاف شدند. یک حلقه از آب متحرک دورتادور بنا می‌پیچد تا کار تهویه و رطوبت‌زایی طبیعی را سرعت بخشد. سپس دیوارهای خاک کوبیده به سمت آسمان قد می‌کشند. ابعاد دیوارها با یکدیگر فرق می‌کند و هر دیوار، براساس محاسبات مهندسی ضخامت خاصی دارد. به طور معمول، در این منطقه، برای ساخت یک اتاق ۲/۴۰ در ۲/۴۰ متری با دیواری به ضخامت ۲۰ سانتی‌متر، یک روز زمان لازم بود. سقف بنا نیز با نگاهی به تکنیک‌های محلی از بتن دست‌ساز و کاسه‌هایی ساخته شده که موجب ایجاد حفره‌هایی در بتن و سبک‌سازی آن می‌شوند. این تکنیک، هم افزایش مقاومت سازه‌ی بنا و هم زیبایی هنری آنها را موجب می‌شود. در بخشی که نیاز به دهانه‌های بیشتری بود، از سقف طاقی با بلوک‌های سبک استفاده شد. در این سیستم، استفاده‌ی حداقلی از سیمان برای گیرایی بیشتر صورت پذیرفت. چوب منطقه نیز برای ساخت جزئیات فنی، به دفعات مورد تأکید و استفاده قرار گرفت. این مسئله به‌خصوص در ساخت آلچیق و سازه‌ی آن کاربرد داشت. بجز چوب، سنگ‌های محلی نیز مورد استفاده‌ی معماران بودند که اغلب بازیافتی بوده و از آنها برای ساخت کف‌سازی‌ها، سکوسازی‌ها و استخر استفاده شد. بازیافتی بودن مصالح، نکته‌ای است که پیرامون در و پنجره‌ها نیز قابل طرح می‌باشد.

آخرین نکته درباره‌ی این بنا، نهادپردازی و علاقه‌ی مشترک معمار و کارفرما به استفاده از ستون‌های نزدیک به فرهنگ هند و درج علائم و نشان‌های بومی آن منطقه بر دیوارهای پروژه است که بارها شاهد آن بوده‌ایم.

* توضیحات کامل‌تر در فصلنامه‌ی هنر معماری ۳۶، بهار ۱۳۹۴، صفحات ۶۳-۶۰



۸. ↑ ↑ مرکزی برای نابینایان و کم‌بینایان، گروه معماران مائوریکو روچا، مکزیک، ۲۰۰۱
 ↑ ↑ [مأخذ: فصلنامه‌ی هنر معماری، شماره‌ی ۳۶: ۶۱-۶۲]



[Retrieved September 1, 2016. From: <http://www.architizer.com/projects/paul-institute-1/>]

۹. مرکز تهرینی پاول (آموزشی)، گروه مید این ارث، هند، ۲۰۱۴

تصویر دو صفحه‌ی بعد: ۱۰. اقامتگاه روستایی، استودیو دیزاین، هند، ۲۰۱۳

[Retrieved September 17, 2016. From: <https://thinkmatter.in/201409/12/bhatia-farm-residence-the-vrindavan-project/> /
 [مأخذ تصویر دو صفحه‌ی بعد:]





۱۱. خانه‌ی واینارد (Vineyard House)، مسکونی، بلانک، پرتغال، ۲۰۱۵

این پروژه یکی از آثار فاخر معماری با خاک بوده که ضمن برخورداری از تمام مزایای پروژه‌های پیشین، دارای هویتی بین‌المللی و ممتاز نیز می‌باشد. این ویلا متشکل از سه حجم است. دو حجم نخست از بتن و دارای معماری‌ای معمولی هستند، اما حجم سوم با خاک کوبیده ساخته شده و به خوبی از قدرت هم‌نشینی رنگ‌ها بهره برده و توانسته هارمونی رنگی خوبی بین اجزای بنا برقرار سازد. این بنا در گفت‌وگو با محیط خود نیز موفق عمل کرده و به خوبی با آن در تعامل است. طراحی نمای مجموعه، در واقع چیزی جز بدنه‌های خاکی و سکو و جان‌پناه سفید رنگ نیست. پنجره‌ها در حداقل ابعاد و تعداد ممکن طراحی شده‌اند و مکانیابی آنها کاملاً به دید داخلی وابسته بوده است.

طرح داخلی بنا، بیانی کاملاً مینیمال داشته و در آن، ایجاز و مختصرگویی همراه با استفاده از رنگ سفید در اولویت بوده است. احجام بتنی به اتاق‌خواب‌ها اختصاص داده شده و حجم ساخته شده با خاک، شامل تالار و فضاهای عمومی می‌باشد. طراح در بناهای بتنی با پوشش‌های سفید رنگ و دیوارهای آجری، تلاش نموده بین دو حجم نخست و حجم سوم، نوعی اتحاد و هم‌شکلی را به وجود آورد. سقف بنا نیز با استفاده از تیرهای چوبی‌ای پوشش داده شده که به صورت عمودی چیده شده‌اند. این سقف نیز رنگ سفید گرفته تا در بیان داخلی بنا خللی به وجود نیاید.



ایجاد فضای بسته، باز و نیمه‌باز با ساده‌ترین و ارزان‌ترین روش و مصالح ممکن. جالب آنکه این روش به یک مینی‌مالیسم هنری نیز نزدیک شده است و با روح ساده‌زیستی بافت پروژه قرابت دارد.

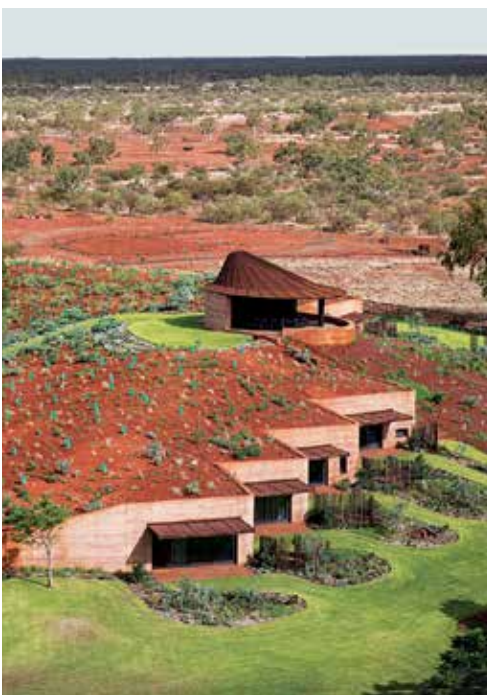
مأخذ تصاویر این دو صفحه: [Retrieved September 17, 2016. From <http://www.archilovers.com/projects/178422/vineyard-house.html>]



۱۲. دیوار بزرگ دلبیو.ای. (The Great wall of WA)، مسکونی-تفریحی، لوئیجی رزلی (Luigi Risselli)، استرالیا، ۲۰۱۴

کشور استرالیا، از کشورهای پیشرو در حوزه معماری با خاک محسوب می‌شود. این بنا نیز، مرکزی اقامتی در استرالیا شامل ۱۲ واحد مسکونی می‌باشد. این دیوار ۲۳۰ متری، در واقع طولانی‌ترین دیوار با خاک کوبیده در این کشور است که ضخامت آن در بیشترین قسمت به ۴۵ سانتی‌متر می‌رسد. در گوشه‌ی دیگر بنا، یک نیایشگاه صحرایی طراحی شده که با بیان فوق‌العاده انتزاعی خود و همراه با معماری خاک، مکانی معنوی را با امکان دید به صحراهای اطراف، مهیا نموده است. دیوار خاک کوبیده بنا به شدت با محیط پیرامون آن و خاک‌بافت، قرابت رنگ و جنس دارد و همین امر، بر یکی بودن بنا با طبیعت تأکید می‌نماید. در عوض، فرم دندان‌های واحدها، آنها را از محیط دور و به قلعه‌های نظامی قرون وسطی نزدیک می‌کند. سقف مخروطی شکل این نیایشگاه، آلومینیومی و طلایی رنگ بوده که از سنت‌های مردم بومی منطقه و چادرهای آنان الهام گرفته شده است.

این بنا، در واقع پناهگاهی زمینی و یادآور سازه‌های تدافعی دوران جنگ جهانی است. تپه‌ای مصنوعی و خاک سربراه‌ای که روی واحدهای اقامتی قرار دارد و نیایشگاهی که به شدت تلاش می‌کند روح معنویت را در کار به جریان بیندازد، از ویژگی‌های بارز طرح می‌باشند؛ اما محور اصلی طراحی و ساماندهی پروژه، دید و منظر اطراف بوده که هر واحد در حد و وسع خود، از این مورد بهره‌مند گشته است. گرچه برنامه‌ی پروژه به شدت یکسان به نظر رسیده و تلاش چندانی در تنوع فضاهای ارائه شده به مخاطبین صورت نگرفته است.



[Retrieved September 17, 2016. From: <http://www.arcspace.com/features/luigi-rosselli-architects/the-great-wall-of-wa/>]

[Retrieved September 17, 2016. From: <http://luigirosselli.com/news/the-great-wall-of-wa-named-archdaily-building-of-the-year/>]



↑ ⌂ [Retrieved September 17, 2016. From: <http://www.arcspace.com/features/luigi-rosselli-architects/the-great-wall-of-wa/>]

۱۳. خانه‌ی کوپر، مسکونی، استودیوی اسمبلاژ (Assemblage Studio)، ایالات متحده‌ی آمریکا، ۲۰۰۹

این مثال، تنها از این جهت ارزشمند است که بت ذهنی ما ایرانیان را در مورد لاس‌وگاس می‌شکند. درحالی‌که آگاهی ما از معماری لاس‌وگاس، به بخش تفریحی و پر زرق و برق آن محدود گشته است، چنین پروژه‌هایی نیز در گوشه‌گوشه‌ی آن ساخته می‌شوند. این بنا مسکونی نیز در سال ۲۰۰۹ در لاس‌وگاس ایالات متحده بنا گردیده است. بیان مدرن ویلا و استفاده از مفاهیمی که بیشتر نشان از هویت مدرن بنا دارد، ما را به تجدید نظر در مورد معماری غرب وامی‌دارد. فرم کلی ویلا، بنایی سه طبقه بوده که به صورت طبقه و نیم‌طبقه بنا گردیده است. یک باغ نور که در مرکز پلان قرار گرفته و استخر که تا نزدیکی آن می‌آید، با گذر جریان هوا از روی خود، به افزایش رطوبت منطقه کمک می‌نماید. مکعب‌گرایی معمار، ویلا را بسیار جدی و کم‌گفت‌وگو نموده است. باین‌حال، استفاده از ورق‌های فلزی در کنار معماری خاک، که تنها از نظر رنگ به یکدیگر شبیه هستند، نشان از تلاش طراح برای ایجاد تفاوت از طریق مصالح دارد. گویی او از فرم و برنامه نامید شده و تلاش می‌کند از طریق مصالح، تفاوت‌های مدنظر خود را مطرح کند. شاید اگر معمار این بنا بخواهد در وصف پروژه‌ی خود بنویسد، باید از خاک و رنگ و کار در بافت لاس‌وگاس بگوید و نه فرم و تحلیل.

۱۴. اقامتگاه کوهستانی توسکان، مسکونی، داست (Dust)، ایالات متحده‌ی آمریکا، ۲۰۱۲

این خانه در سال ۲۰۱۲ و در ایالت آریزونا، آمریکا ساخته شده است. کارفرما با خرید زمینی وسیع، قصد داشت به طور کامل از محیط شهری و آلودگی‌های آن فاصله بگیرد. در همین چارچوب، پارکینگ خانه در فاصله ۱۲۰ متری ملک طراحی شد. فرم خانه بسیار ساده بوده و در دشت پهناور اطراف خود پنهان گشته است. این فرم، حاصل توجه به باد، خورشید، حرکت حیوانات مهاجر منطقه، منظر، نور، صخره‌ها و اینگونه عوامل بود. در کنار این سادگی، طراحی این پروژه از منظر و شیئنت‌های خاصی نیز برخوردار است. به عنوان مثال، پلکان ورودی بنا، همچون زمین بازی کودکان و یا حتی مجسمه‌ای هنری می‌باشند که انتخاب‌های متعددی را طی مسیر به کاربر ارائه می‌دهند و به نظر، گذر از این پلکان خرد شده و در هم شکسته‌ی بتنی و ورود به بنایی با معماری خاک کوبیده، به نوعی یک مانیفست و بیانیه‌ای اعتراضی همراه با پوزخند هنری قلمداد می‌شود که پایان عصر بتن و فولاد و ورود به عصر مصالح پایدار را اعلام می‌نماید.

این خانه به علت شرایط منطقه‌ای و باران‌های فصلی به نحوی طراحی شده تا توانایی حفظ ۳۰,۰۰۰ گالن آب باران را برای مصرف در طی ماه‌های خشک داشته باشد. پلان بنا نیز به سه زون تقسیم شده است و یک زون به صورت مجزا به تمرین موسیقی در کنار طبیعت (و البته در مواقع حضور مهمان، اتاق مهمان) اختصاص داده شده است. انرژی خورشیدی، در واقع مکمل اغلب بناهای ساخته شده با خاک است و تأمین برق خانه را برعهده دارد که این نهایت هوشمندی و بهره‌برداری از آفتاب داغ آریزونا است.

معمار با تعبیه‌ی اتاق‌های بدون دیوار، امکان حداکثری تهویه‌ی طبیعی را مهیا نموده است. علاوه بر این، این جهت از خانه، منظر بیرونی را همچون تصویری در میان قابی، کادربندی نموده است. در بخشی از خانه با الهام از سنتی ژاپنی در نیم‌سوز کردن چوب، چوب‌های خشک منطقه را نیم‌سوز و به‌عنوان دیواری هنری به کار برده‌اند.



[Retrieved September 1, 2016. From <http://www.archdaily.com/107357/copper-haus-assemblagestudio>]

۱۳. خانه‌ی کوپر، استودیوی اسمبلاژ، ایالات متحده‌ی آمریکا، ۲۰۰۹



تصاویر این صفحه: ۱۴. اقامتگاه کوهستانی توسکان،
داست، ایالات متحده آمریکا، ۲۰۱۲
[مأخذ تصاویر این صفحه:

Retrieved September 1, 2016. From <http://architizer.com/projects/tucson-mountain-retreat/>

۱۵. مرکز فرهنگی-صحرایی ان کی میپ (Nk'Mip Desert Cultural Centre)، معماران اچ.بی.بی.اچ. (HBBH Architects)، کانادا، ۲۰۰۶

این مرکز فرهنگی در سال ۲۰۰۶ در کانادا ساخته شده است. دیوار خاک کوبیده‌ی جلویی بنا، در واقع بزرگ‌ترین دیوار خاک کوبیده در آمریکای شمالی محسوب می‌شود. طول آن هشتاد متر، ارتفاع آن ۵/۵ متر و ضخامت آن نیز ۶۰ سانتی‌متر بوده که شامل دو قشر ۲۵ سانتی‌متری از ترکیب خاک و سیمان و یک قشر میانی ۱۰ سانتی‌متری از عایق می‌باشد. با چنین تدابیری، این دیوار دارای درجه‌ی بالای عایق R33 شده و علاوه بر این افتخارات فنی، این دیوار حسی شاعرانه نیز به این بنا داده است.

سایت پروژه، منطقه‌ی عظیم تاریخی و محافظت شده‌ای بوده که براساس یک طرح تفصیلی بسیار سخت‌گیرانه، قدم در مسیر توسعه و اضافه شدن به فضاهای فرهنگی با هدف جلب توریست گذاشته است. دما در این منطقه، از ۱۸- تا ۳۳+ درجه‌ی سانتی‌گراد متغیر بوده و گونه‌های نادری از گیاهان و حیوانات در آن زندگی می‌کنند. بنای جدید، نباید به این فاکتورها آسیب می‌رساند و درعین حال باید گویای هویت منطقه نیز می‌بود. ناگفته پیداست که پایداری اقلیمی بنا نیز می‌بایست توسط تیم طراح تضمین می‌شد. در این وضعیت، بنا شکل گرفت و مصالح آن به شدت به بوم خود وابسته شد؛ حتی در طراحی داخلی بنا نیز از چوب کاج محلی استفاده شده است. علاوه بر اینها، طراحان تلاش نموده‌اند تا با ایجاد فضاهای بیشتر، بر ارزش‌های بنا بیفزایند. برای مثال، سقف بنا برای جشن‌ها و گردهمایی‌ها در نظر گرفته شده و حضور بر این بام بلند، امکان دید پانوراما به کل سایت را نیز فراهم می‌کند. تدابیر اندیشیده شده در باب تأسیسات این بنا، موجب کاهش ۳۰ الی ۵۰ درصد مصرف انرژی شده که همچنین مصرف آب این بنا ۴۰ درصد کمتر از پروژه‌های مشابه می‌باشد.



تصاویر این صفحه و دو صفحه بعد: ۱۵. مرکز فرهنگی صحرایی ن کی میپ، معماران اچ.بی.بی.اچ.، کانادا، ۲۰۰۶
[مأخذ تصاویر این صفحه: <http://www.rammedearthconstructions.com.au/project/garangula-gallery>: Retrieved September 1, 2016.
[مأخذ تصویر دو صفحه بعد: <https://vcauto.wordpress.com/author/sayersautomotive/page/2/>: Retrieved October 9, 2016.]



CULTURAL
CENTRE
OPEN

NK'MIP
Art Cultural Centre





۱۶. موزه برینتون، فرهنگی، گروه معماران ام.بی.ای، ایالات متحده آمریکا، ۲۰۱۵

بنای جدید موزه برینتون، در سه طبقه و در زمینی تپه‌ای، شکل گرفته است. موزه، خود را با تپه وفق داده و به مرور اوج می‌گیرد. سیستم دیوار خاک کوبیده بنا، برخلاف دیگر آثار، به شکل لایه‌های مختلف ترکیبات خاکی نیست، بلکه به صورت تک‌رنگ (قرمز) و از خاک بومی منطقه ساخته شده که البته انتخاب رنگ قرمز بی‌دلیل نبوده است؛ اولاً، خاک قرمز، در واقع خاک حاصل از خاکبرداری موزه است. به بیان ساده‌تر، این خاک، خاک زمین‌شناسی منطقه می‌باشد. ثانیاً، این موزه متعلق به نمایش آثار و تاریخچه‌ی کاوشگران غربی اولیه و بومیان سرخپوست آمریکایی در غرب کوه‌های راکی است که رنگ قرمز نزد ایشان محترم و مقدس شمرده می‌شد.

این موزه قدمت ۵۶ ساله داشته و هیئت مدیره برای ساخت بنای جدید پانزده میلیون و هشتصد هزار دلار هزینه کرده‌اند تا ۲۲۰۰ مترمربع فضای فرهنگی را آماده نمایند. سیستم تأسیسات بنا، در تکمیل معماری آن مزایای خوبی را برای موزه به ارمغان آورده است. اغلب موزه‌های جهان از اجاره‌ی اشیای موزه‌های دیگر به علت عدم کنترل دقیق بر روی رطوبت و هوای خود عاجزند، اما این موزه با توجه به استاندارد بودن فضای خود، مجوز این کار را کسب نموده است.

دیوارهای خاکی بنا که باعث اعتلای آن شده‌اند، در حوزه‌ی سازه‌ای نیز موفق بوده‌اند؛ زیرا این دیوارها خاک پشتی سنگین بنا را برای مقاومت بیشتر به کار گرفته‌اند. آنها اسلب‌های بتنی سقف که تا ۴۸ سانتی‌متر ضخامت دارند را نیز تحمل می‌کنند. علاوه بر این مزایای سازه‌ای و تأسیساتی، بنا دارای فضاهای متنوعی برای توریست‌ها می‌باشد. از جمله این فضاها می‌توان به بوفه‌ی مجموعه با دید وسیع به منطقه‌ی تاریخی اشاره نمود. منطقه‌ای که روزگاری محل زندگی و تردد و جنگ‌های بومیان آمریکا بوده است. لازم به ذکر است، اخیراً رویکرد به ساخت موزه‌ها با چنین موضوعاتی، همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، با هدف هویت‌سازی برای آمریکا آغاز گشته که از دیگر نمونه‌های آن می‌توان به مرکز خوش‌آمد گویی وایومینگ جنوب‌شرقی (Southeast Wyoming Welcome Center) اشاره نمود – جالب آنکه، این بنا نیز از رویکرد معماری خاک کوبیده بهره‌مند است.

۱۷. گالری هنری گرانا، فرهنگی، گروه معماران فندر کاتسالیدیس میرامس، استرالیا، ۲۰۱۴

این بنای فرهنگی به‌عنوان گالری در سال ۲۰۱۴ در منطقه‌ی معروف نیوسالت‌ولز در استرالیا بنا گردید و در همان سال راه‌اندازی، توانست دو جایزه‌ی معتبر ملی را کسب نماید: نخست، جایزه‌ی فضاهای عمومی سال ۲۰۱۴ و دیگری، جایزه‌ی ملی طراحی داخلی سال ۲۰۱۴. این بنا در تطابق با شیب سایت بسیار موفق بوده و طراحان توانسته‌اند ۵ گالری را در زمین کشیده‌ی آن به خوبی سازماندهی نمایند.

رویکرد توجه به بنا در عین رعایت اصول طراحی گالری‌ها در آن، با آثار ساخته شده توسط فرانک ا. گری قابل مقایسه است. طراحی محیطی و استفاده‌ی هوشمندانه از عنصر دیوار در طراحی این بنا، باعث شده تا اثرات روان‌شناسی آن از اثرات محیطی بیشتر گردند. نور، عمق و سایه در این بنا باعث شده تا گالری‌ها به چیزی بیش از مراکز نمایش آثار بدل گردند و تعداد زیادی از هنردوستان را به سمت خود جلب نماید.

در طراحی داخلی بنا، حس پایداری همچنان جریان دارد. استفاده از چوب‌های باقیمانده از پلی شکسته شده بر اثر سیل در نزدیکی سایت برای طراحی داخلی، نه‌تنها با اصول پایداری هماهنگ بوده، بلکه باعث سکوت بیشتر فضاهای داخلی گشته است. افزون بر این، استفاده از دیوارهای فلزی که در گذر زمان زنگ می‌زنند در کنار دیوار عظیم خاک کوبیده که احتمالاً تا سال‌ها به همین شکل باقی خواهد ماند و سادگی پیچش آب و دیوار در مقایسه با سطوح خشن بدنه‌ی فلزی، پیام شفاف‌تری را از طرف معماران به هنردوستان بازدیدکننده القا می‌نماید.



[Retrieved September 18, 2016. From <http://sirewallusa.com/project/827/>]

۱۶. موزه برینتون، فرهنگی، گروه معماران ام.بی.ای، ایالات متحده آمریکا، ۲۰۱۵



تصاویر این صفحه: ۱۷. گالری هنری گرانا، گروه معماران فنر کاتسالیدیس میرامس، استرالیا، ۲۰۱۴
[مأخذ تصاویر این صفحه: <http://www.rammedearthconstructions.com.au/project/garangula-gallery> Retrieved September 1, 2016.]

۱۸. اندیشکده‌ی وایندهوور (Windhover Contemplative Center)، فرهنگی-آموزشی، گروه طراحی آیدلین دارلینگ، ایالات متحده‌ی آمریکا، ۲۰۱۴

این بنا در سال ۲۰۱۴ با مساحت ۳۷۰ مترمربع برای گردآوری مجموعه نقاشی‌های Windhover اثر ناتان الیویرا (Nathan Oliveira) ساخته شد. این ملک در اختیار دانشگاه استنفورد بوده و در واقع، یک پردیس آموزشی است که در قالب یک موزه خود را نشان می‌دهد. در این پردیس، دانشجویان، استادان و علاقه‌مندان می‌توانند به پژوهش و آموزش پیرامون هنر نقاشی بپردازند.

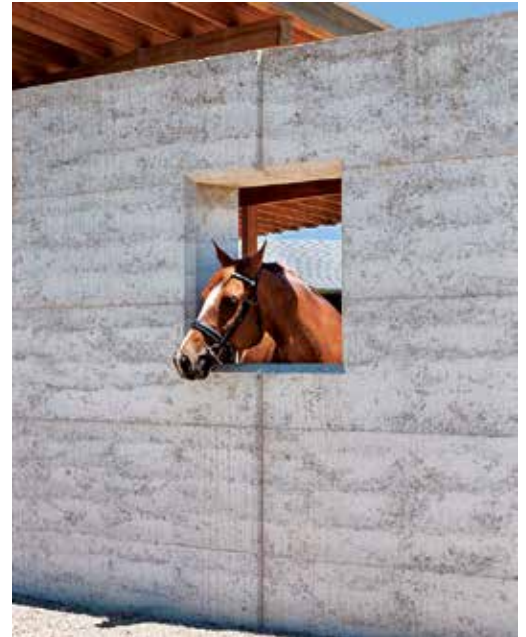
طرح این بنا متشکل از یک مستطیل ساده کشیده است و استخر آب جلوی مجموعه، حیاط مرکزی و درخت کهنسال میانی آن، بازیگران دیگر معماری اثر می‌باشند. نور، آب، سنگ، خاک کوبیده، سکوت، نورهای مخفی، درخت‌ها و نی‌های بامبو، همگی از عناصر سازنده‌ی «حس» در این اثر هستند. بدین سبب، این بنای کوچک و اثرگذار توانسته است جایزه‌ی ملی طراحی منظر آندره‌آ کوچران (National Design Award - Andrea Cochran Landscape Architecture) ایالات متحده را تصاحب کند.



تصاویر این صفحه: ۱۸. اندیشکده‌ی وایندهوور، گروه طراحی آیدلین دارلینگ، ایالات متحده‌ی آمریکا، ۲۰۱۴
[مأخذ تصاویر این صفحه: <http://terra-award.org/project/windhover-contemplative-center/> Retrieved September 18, 2016.]

۱۹. مرکز ایکوئیاسترتین (Equestrian Centre)، ورزشی، معماران ست اشتین (Seth Stein Architects)، استرالیا، ۲۰۱۴

این مرکز پزشکی در سال ۲۰۱۴ و در منطقه‌ی مشهور ملیورن استرالیا ساخته شده است. بنا در فرم کلی شبیه حرف «آ» بوده و از سه بخش تشکیل شده است: نخست، دیوار خاک کوبیده به رنگ خاکستری، دوم، توسعه‌ی دیوار با چوب و سازه‌ی سقف چوبی که وزن خود را به دیوار تحمیل می‌کند و در نهایت، پوشش رویی سقف که از جنس روی می‌باشد. در این محل که شش اسب نگهداری می‌شوند، امکاناتی نظیر استخر ورزش آبی برای اسب‌ها، شست‌وشو و تمرین آنها نیز تدارک دیده شده است. از این اسب‌ها برای ورزش‌های فصلی استفاده می‌شود. همچنین یک تانکر آب نیز در زیر بنا ساخته شده که آب باران را جمع‌آوری می‌کند. این پروژه، محصول مشترک دو دفتر از انگلستان و استرالیا می‌باشد. در واقع، کارفرما قصد داشت بنایی پایدار بسازد تا نمادی از کوشش انسان بقا بر روی زمین باشد.



تصاویر این صفحه: ۱۹. مرکز ایکوئیاستراین، معماران سٹ اشتین، استرالیا، ۲۰۱۴

[مأخذ تصاویر این صفحه: <http://arkitexture.com/projects/equestrian-centre/>; Retrieved September 18, 2016.]

۲۰. مرکز اقامتی-تفریحی آر.ای.سی.وی. (RACV Torquay)، وود مارش، استرالیا، ۲۰۱۵

یکی از عظیم‌ترین بناهای ساخته شده به روش مدرن با بهره‌گیری از خاک کوبیده، مرکز تفریحات باشگاه دوست‌داران خودروی سلطنتی است. این مرکز تفریحی-اقامتی عظیم که از ۲۰,۰۰۰ مترمربع فضا بهره می‌برد، با همکاری شرکت معروف اروپا به سرانجام رسیده است و شامل ۹۲ اتاق با استاندارد هتل پنج ستاره، زمین گلف، پارکینگ زیرزمینی، مجموعه‌های ورزشی آبی، بدنسازی، ژیمناستیک و مانند آن می‌باشد. علاوه بر این امکانات فیزیکی، بنای مذکور در مسائل پایداری نیز بسیار موفق بوده و توانسته با بهره‌گیری از مصالح نوین، سیستم‌های مدرن و جمع‌آوری تیم حرفه‌ای معماران، مهندسان مکانیک و مهندسان سازه، از جمله ساختمان‌های ماندگار باشد.

۲۱. مرکز لوبانگو (Lubango Centre)، اقامتی-تجاری، پروموشن (Promotion)، آنگولا، ۲۰۱۴

تصور اینکه با سیستم دیوار باربر نمی‌توان بناهای بلندمرتبه و عظیم ساخت، حاصل آموزش‌های سطحی، غیرمنظم و عدم بینش فنی و تاریخی به موضوع سیستم‌های سازه‌ای است. تاریخ معماری نشان داده گذر از سیستم دیوار باربر به سیستم ستون‌گذاری، همانند هر تغییر دیگری مزایا و معایبی داشته است، از جمله این معایب، انتقال به یک سیستم ضدزلزله‌ی ترکیبی بود که در آن، سازه‌ای از دو بخش مقاومت در برابر بارهای عمودی و مقاومت در برابر بارهای جانبی شکل گرفت. این در حالی بود که در سیستم دیوار باربر، کلیه اجزا به صورت یکپارچه در برابر تمام نیروها فعالیت می‌نمود. به‌رحال، بررسی این نمونه نشان می‌دهد که می‌توان از این سیستم برای ساخت بناهای بلندمرتبه نیز بهره برد. این بنای ۹ طبقه که کاربری تجاری-اقامتی دارد، در سال ۲۰۱۴ در کشور آنگولا ساخته شده است. سیستم این بنای میان‌مرتبه، دیوار باربر بوده و پلان آن از خطوط موازی باربر تشکیل شده است. آنگولا پس از جنگ‌های داخلی به ثبات نسبی دست یافته و اکنون می‌کوشد تا اقتصاد خود را بهبود بخشد، اما نبود زیرساخت‌ها، مانع از رشد سریع این کشور شده است. در این میان، ساخت بناهایی از این دست ضمن داشتن مزایای اقتصادی، فضای فیزیکی مناسبی را برای کار و تجارت مهیا می‌نماید. طبقه‌ی همکف این بنا به گالری، فضاهای تجاری و عبورومرور اختصاص یافته، طبقات میانی فضاهای اداری بوده و فضاهای بالاتر، به کاربری مسکونی اختصاص یافته‌اند؛ دو طبقه‌ی بالایی نیز به واحدهای سه خوابه‌ی دوبلکس تبدیل شده‌اند. این تنوع کاربری‌ها در بنایی که از سیستم دیوار باربر بهره می‌برد، جای شگفتی دارد.

نتیجه‌گیری

بناهای با معماری خاک، همزمان مونومنتال، بومی، تاریخی و در عین حال مطابق فناوری و محدودیت‌های امروزی می‌باشند. معماری خاک، در واقع، نوعی معماری پایدار بوده و باید هر کشور، استانداردهای خود را در این زمینه تعریف و ابلاغ نماید. معماران نیز باید متناسب با پروژه‌های خود، در جزئیات و فرمول‌های این معماری، خلاقیت به خرج دهند، زیرا بررسی آثار ساخته شده با این سیستم، نشان می‌دهد سقفی طراحی جزئیات و خلاقیت در آن وجود ندارد. این نوشتار، شامل بررسی تجارب فنی و مطالعات مهندسی و محاسباتی نبوده و جای خالی این تحقیقات در ایران محسوس می‌باشد. بررسی این آثار نشان می‌دهد که برای میس ون در روهه‌های قرن بیست و یکم، مسائلی بیش از فرم مطرح است. هندسه‌ی آشنای بناهای معماری شده با خاک کوبیده، می‌تواند یکی از عوامل هویت‌ساز برای معماری معاصر ما گردد.

به نظر می‌رسد مطالعات مربوط به تاریخ و نقش ایران در بناهای خشتی نیز نیازمند پژوهشی مجزا و گسترده می‌باشد که متأسفانه در این زمینه ما دچار خلأ علمی و نبود آرشو مستند هستیم. شناسایی بناهای خشتی ایران پیشنهاد دیگری است که می‌توان در ادامه‌ی این پژوهش مطرح نمود. همچنین تفکیک بناهای خشتی از خاک کوبیده و جریان سازی توسط رسانه‌ها و همکاری با نهادها، مدیران و رؤسای دانشگاه‌ها برای حرکت جمعی و صنفی به سمت معماری با خاک، برای احیای سرزمین عزیزمان ضروری است.

ایده‌آل ما در کشورمان، ساخت بنایی با خاک کوبیده و مقاوم در برابر زلزله است. ارزان تمام شدن ساختمان، استفاده از آفتاب داغ ایران (در قالب استفاده از انرژی خورشیدی) و نهایتاً ساخت بنایی پایدار، می‌تواند به‌عنوان چارچوبی برای ساخت خانه‌های ارزان‌قیمت تعریف گردد. افزون بر این، بومی بودن مصالح در این نوع معماری نیز بر ارزش‌های کشور ما می‌افزایند. هرچند نباید فراموش کرد دانش مهندسی به بهینه‌تر شدن این معماری کمک خواهد نمود؛ به‌عنوان مثال در صورت کوبش غیرحرفه‌ای ممکن است ترک‌هایی در خاک ایجاد گردد که به چشم عوام، عادی تلقی گردند.

هم‌اکنون بیش از ۵۶ درصد ساختمان‌های جهان از آجر، سنگ، خشت و گل بنا شده است و این سیستم به داشتن خانه‌هایی امن‌تر کمک خواهد نمود. نکته‌ی ضروری آنکه نباید دانش مهندسی معماری فدای ظواهر زیبایی گردد، به طور مثال، علی‌رغم زیبایی تنوع رنگ دیوارها، باید بدانیم که این تنوع براساس افزایش مقاومت سازه‌ای است و نه زیبایی؛ یا اینکه روش‌هایی که با خشت هستند عموماً سریع‌تر، اما نایم‌تر می‌باشند. از این رو، بهینه‌سازی سیستم با نانو و پلیمر و غیره می‌تواند بر رشد این معماری بیفزاید. این مهم، جز با داشتن نگاه مهندسی و بین‌رشته‌ای امکان‌پذیر نخواهد بود و در آخر اینکه، این معماری به معنی بازگشت به گذشته یا حذف سیستم‌های نوین ساختمانی نیست، بلکه تلاشی برای تطبیق بیشتر نیاز با توانایی است.



↑ ↗ [Retrieved September 24, 2016. From <http://www.heritageglass.com.au/racv-torquay/>]



↑ ↗ ۲۰. مرکز اقامتی-تفریحی آر.ای.سی.وی.، وود مارش، استرالیا، ۲۰۱۵



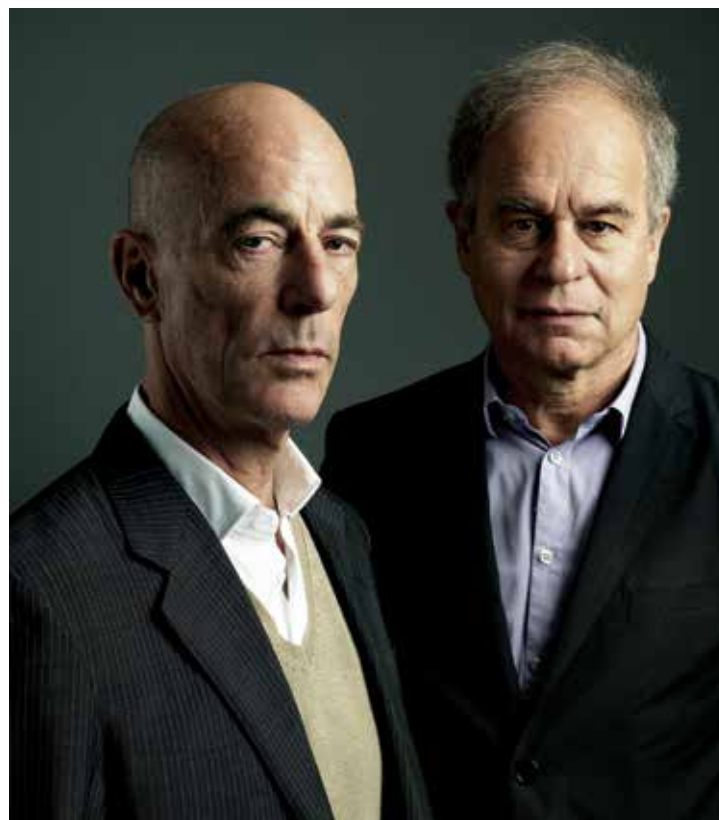
↑ ↗ [Retrieved September 24, 2016. From <http://www.octogon.hu/magazin/toronyirant-lubango-center-angola/>]



↑ ↗ ۲۱. مرکز لوبانگو، پروموشن، آنگولا، ۲۰۱۴ (۹ طبقه با خاک کوبیده)

منابع

- بان‌مسعود، امیر (۱۳۹۴). معماری معاصر ایران: در تکاپوی بین سنت و مدرنیته، چاپ ششم. تهران: هنر معماری قرن.
- دفتر مقررات ملی ساختمان (۱۳۹۲). مقررات ملی ساختمان، مبحث هشتم: طرح و اجرای ساختمان‌های با مصالح بنایی، ویراست دوم. تهران: نشر توسعه ایران.
- دفتر مقررات ملی ساختمان (۱۳۹۲). مقررات ملی ساختمان، مبحث پنجم: مصالح و فرآورده‌های ساختمانی، ویراست چهارم. تهران: نشر توسعه ایران.
- کمیته دائمی بازنگری آیین‌نامه (۱۳۹۳). آیین‌نامه‌ی طراحی ساختمان‌ها در برابر زلزله (استاندارد ۲۸۰۰)، ویرایش چهارم. تهران: مرکز تحقیقات راه، مسکن و شهرسازی.
- ویسه، سهراب و دیگران (۱۳۹۰). ارائه‌ی روش‌های مناسب در استفاده از مصالح بوم‌آورد. تهران: بنیاد مسکن انقلاب اسلامی.
- Ciancio, D & Beckett, C (Eds.). (2015). *Rammed Earth Construction: Cutting - Edge Research on Traditional and Modern Rammed Earth*. Australia: University of Western Australia.
- Mielto, C, Vegas, F, García, L & Cristini, V (Eds.). (2014). *Earthen Architecture. Past, Present & Future*. València: Universitat Politècnica.
- Mielto, C, Vegas, F & Cristini, V (Eds.). (2012). *Rammed Earth Conservation*. València: Universitat Politècnica.
- Minke, Gernot (2006). *Building with Earth: Design and Technology of a Sustainable Architecture*. Basel: Birkhäuser.



مرکز گیاهان دارویی ریکولا هرتسوک و دِ مورون ۲۰۱۴

تحریریه‌ی هنر معماری

Ricola Kräuterzentrum

Herzog & de Meuron

2014

اما نکته‌ی مهم در این طراحی، نوع مصالح و تکنیک به کار رفته در ساخت بنا است. خاک کوبیده – همان طور که در مقالات با این موضوع، ذکر شد – امکان تقویت استحکام بنا را به طراح می‌دهد. طبیعتاً ساختمان یک کارخانه، با توجه به کثرت نیروی انسانی مشغول در آن، فعالیت ماشین‌آلات سنگین صنعتی و حجم بالای رفت‌وآمد روزانه‌ی اتومبیل‌های باری، به مقاومتی فراتر از سایر ساختمان‌ها نیاز خواهد داشت. هرتسوک و دِ مورون مصالح مستحکم رایج را کنار گذاشته و برای ایجاد خاصیت مورد نظرشان، سراغ ماده‌ای طبیعی رفته‌اند که بسته به تکنیک استفاده از آن، می‌تواند مقاوم‌ترین سازه را ارائه دهد. نکته‌ی قابل توجه، دیوارهای پیوسته و یکپارچه‌ی بنا می‌باشد که به صورت بلوک‌های پیش‌ساخته، از کارخانه‌ای نزدیک به محل پروژه به آن منتقل و سپس نصب شده است. تعداد ۶۷۰ بلوک دست‌ساز، هر یک به وزن چهار تا شش تن و با طول ۳/۴ و ارتفاع ۱/۳ متر، به صورت آماده به محل پروژه منتقل و به شکل افقی کار گذاشته شده‌اند. استفاده از بلوک‌های پیش‌ساخته، علاوه بر صرفه‌جویی در زمان، این اطمینان را به کارفرما می‌دهد که عاملی نظیر باران‌های غیرقابل پیش‌بینی، باعث تخریب دیوارهای در حال ساخت و در نتیجه، توقف پروژه نگردد (Alter, 2014).

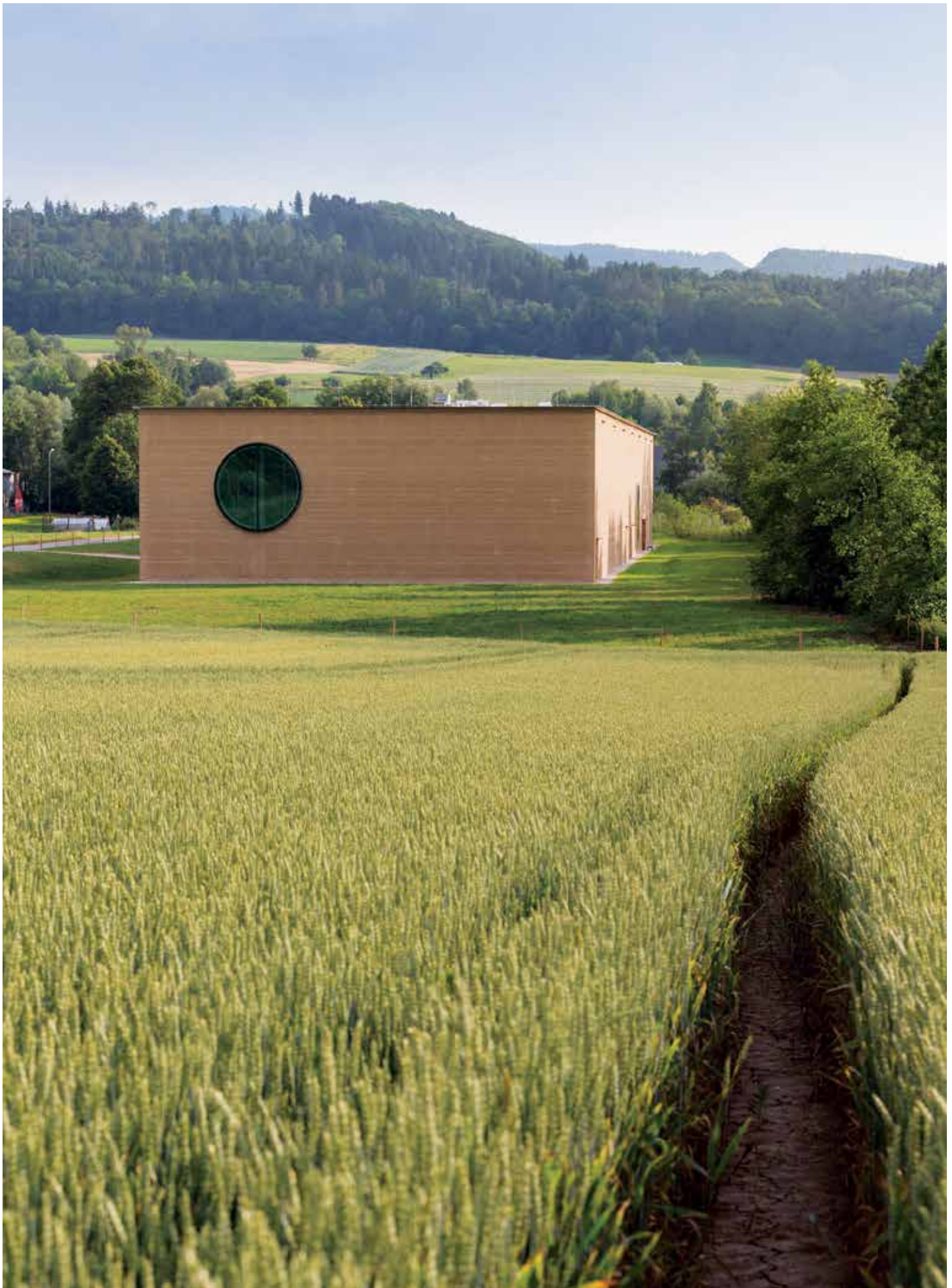
این بلوک‌ها، از مواد استخراج شده از معادن محلی ساخته شده‌اند و برای ساخت آنها، ترکیبی از خاک رس، مارن (گل‌آهک) و سایر مواد کاوش شده در سایت، داخل قالب‌های بزرگ، به صورت لایه‌ای، فشرده و کوبیده می‌شود. ضمناً در ترکیب دیوارهای بخش انبار و ورودی بخش تحویل، علاوه بر این مواد، از نوعی گیاجاک، به همراه رس و ماسه، با عنوان «رُسماسه» نیز استفاده شده است. حالت شکل‌پذیر، نرم و خمیری رُسماسه، این امکان را به سازندگان می‌دهد تا تمام درزها را به وسیله‌ی لمس و روتوش، از بین برده و بنابراین بنا، نمای یکپارچه و همگن خود را حفظ نماید (Herzog & De Meuron, 2014).

بیشتر سازندگان دیوارهای خاک کوبیده، به‌خصوص در آمریکای شمالی، برای تقویت استحکام و مقاومت دیوارها، در ترکیب آنها از سیمان بهره می‌برند (Alter, Liloyd: 2014)، اما هرتسوک و دِ مورون، همان‌طور که در وب‌سایتشان شرح می‌دهند، برای دستیابی به این

طبق بیوگرافی منتشر شده در وب‌سایت شرکت طراحی هرتسوک و دِ مورون، این دفتر در سال ۱۹۷۸ توسط دو همکار با نام‌های ژاک هرتسوک و پیر دِ مورون در بازل، سوئیس، راه‌اندازی و دیگر اعضای آن به مرور به مجموعه اضافه شدند که نتیجه، شرکت عظیم امروزی با دفاتری در هامبورگ، لندن، نیویورک و هنگ‌کنگ می‌باشد. دامنه‌ی طراحی‌های شرکت، بناهایی از خانه‌های کوچک شخصی تا ساختمان‌های بزرگ عمومی در شهرهای بزرگ دنیا را شامل می‌شود. این دفتر معماری، در طول مدت طراحی خود، موفقیت‌ها و جوایز زیادی را از جمله جایزه‌ی معماری پریتسکر آمریکا در سال ۲۰۰۱ و مدال مؤسسه‌ی سلطنتی معماران بریتانیا (RIBA) در سال ۲۰۰۷ کسب نموده است. این معرفی کوتاه، مقدمه‌ای بود بر آنچه از بررسی فعالیت‌های این گروه، پیرامون موضوع «معماری خاک» به دست آوردیم.

مرکز گیاهان دارویی ریکولا (Ricola Kräuterzentrum)

از شاخص‌ترین آثار دفتر معماری مذکور، کارخانه‌ای وابسته به شرکت سوئسی ریکولا می‌باشد. این شرکت، که تولیدکننده‌ی داروهای گیاهی و به طور مشخص، قطره‌های سرفه است، تا امروز طراحی تعدادی از بناهای خود را به دفتر طراحی هرتسوک و دِ مورون سپرده که از این میان، مرکز گیاهان دارویی ریکولا در لوفن سوئیس، نمونه‌ی نسبتاً متفاوتی به شمار می‌آید. کارخانه، همان‌طور که طراحانش نیز توصیف می‌کنند، مانند «بلوکی نامنظم در قلب لنداسکیپ» به منظور تولید، بسته‌بندی و ذخیره‌ی محصولات گیاهی-دارویی کمپانی، با طول بیش از ۱۰۰ متر و ارتفاع ۱۱ متر طراحی شده است. فرم خاص بنا، در واقع بازتاب فعالیت‌هایی است که در آن صورت می‌گیرد: فرایند طولانی تولید داروها، از زمان خشک کردن تا برش، ترکیب و در نهایت ذخیره‌سازی آنها، از خارج این بنا طولی به خوبی قابل تصور است (Herzog & De Meuron, 2014). به‌طور کلی، بنا، نوعی صلبیت و انسجام را القا می‌نماید، اما روشنایی مورد نیاز آن، از طریق چهار پنجره‌ی مدور بزرگ با قطر ۶ متر، در چهار وجه آن تأمین می‌شود. همین انسجام در نمای ساختمان، به نوعی یادآور هماهنگی، نظم و یکپارچگی مورد نیاز فضای تولیدی نیز می‌باشد.



[Retrieved September 28, 2016 From <http://www.archdaily.com/634724/ricola-krauterzentrum-herzog-and-de-meuron>]

کارخانه گیاهان دارویی ریکولا

نتیجه‌گیری

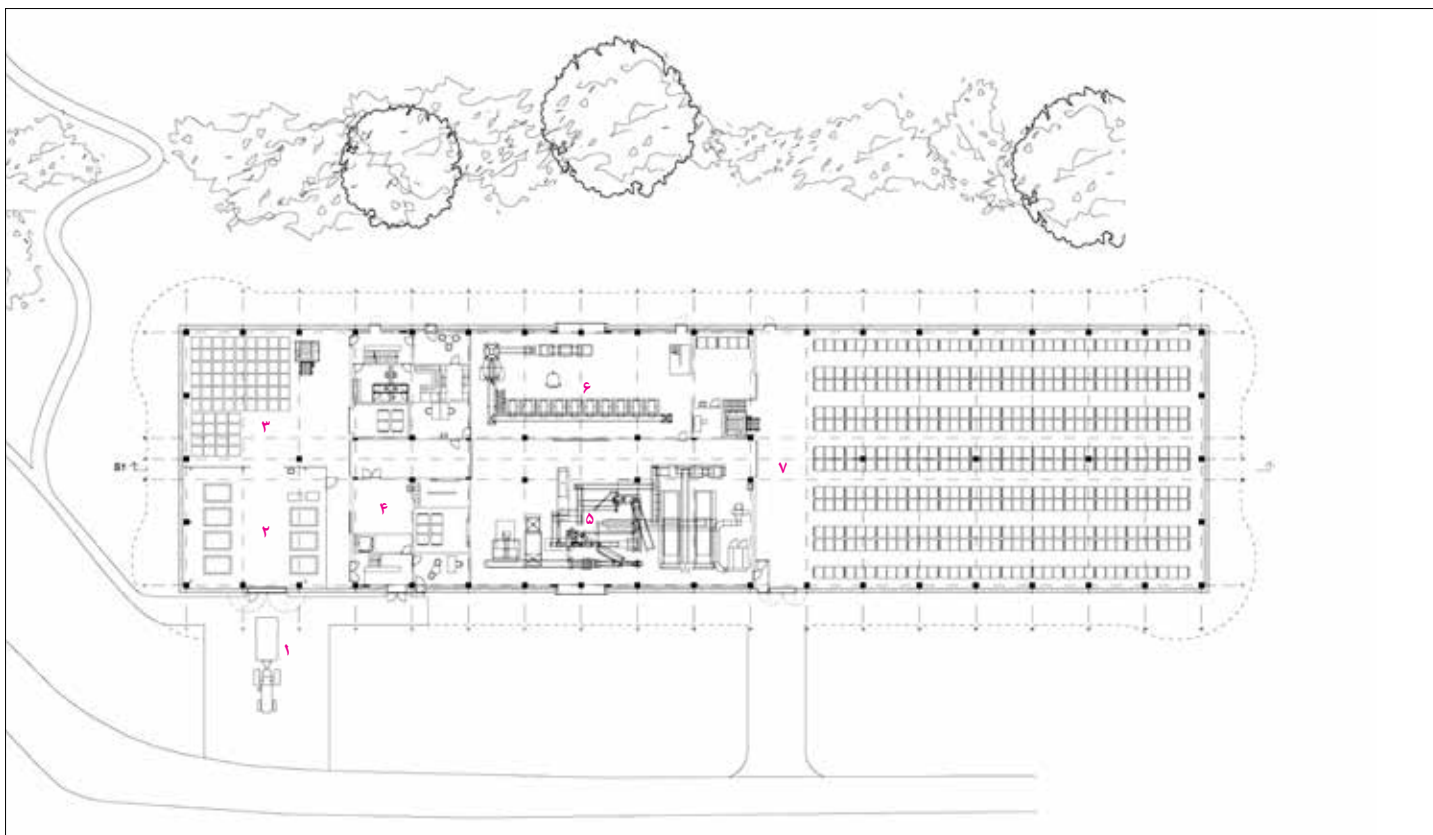
احترام به محیط زیست و ایجاد یک محیط انسانی دوستدار طبیعت، همواره به‌عنوان یک دغدغه برای بشریت مطرح بوده؛ اما اینکه انسان مدرن و صنعتی امروز، تا چه حد توانسته از عادات و افکار ماشینی خود دست بکشد و باورهای خود را در راستای ایجاد یک همزیستی مسالمت‌آمیز با طبیعت تغییر دهد، جای بحث دارد. حقیقت این است که بروز این تغییرات، نیازمند تلاش همگانی در تمامی جوامع و اصناف است. در ساخت‌وساز، این تغییر رویه، نیازمند ایجاد زیرساخت‌هایی می‌باشد که با تجدیدنظر در انتخاب نوع مصالح، طراحی سیستم‌های تأسیسات و حتی دقت در نوع طراحی فرم، حاصل می‌شود.

پروژه‌ی اخیر دفتر هرتسوک و دِ مورون، با پروژه‌های پیشین آنان برای کمپانی ریکولا متفاوت بوده است. تغییرات روند طراحی شرکت از زمان احداث ساختمان انبار خودکار (Fully Automated Storage Building) در سال ۱۹۸۷، ساختمان تولید و انبار مولوزبرونستات (Production and Storage Building of Mulhouse-Brunstatt) در سال ۱۹۹۳ و ساختمان الحاقی ریکولا و سایبان شیشه‌ای آن در سال ۱۹۹۹، تا مرکز گیاهان دارویی ریکولا در سال ۲۰۱۴، تغییرات وسیعی داشته است. چنانکه مشاهده شد، مترال متفاوتی که برای ساخت کارخانه به کار رفته، در ابتدا نامتعارف به نظر می‌رسد، اما همین مترال نامتعارف، علاوه بر جلوگیری از اتلاف انرژی، دوستدار محیط زیست و قابل استفاده‌ی مجدد می‌باشد. معماری، مفهومی برآمده از دل خاک است. اولین سازه‌ها و فرم‌ها با الهام از طبیعت و اولین مصالح از دل آن پدید آمده‌اند. گاهی برگشتن به اصل، نه تنها نشان سنت‌گرایی نیست، بلکه راه را برای حرکت آگاهانه‌تر به سوی آینده هموار می‌کند.

نتیجه، به جای سیمان از «ملات تراس (trass)» استفاده کرده‌اند. این ملات سفیدرنگ، ترکیبی از توف (خاکستر) آتشفشانی و آهک بوده و مشابه پوزولان طبیعی است که هر هشت لایه‌ی قالب خاک را فشرده و مقاوم می‌کند، بنابراین احتمال فرسایش دیوارها در اثر باد و باران یا تخریب آنها در اثر ضربه بسیار کاهش می‌یابد.

از نظر نگارنده، نمونه‌ی مورد بحث، از لحاظ سازه نیز قابل بررسی است. طراحان، برای ساخت اسکلت از بتن بهره برده‌اند و در واقع، بلوک‌های خاک کوبیده نقش پُرکننده دارند. همان‌طور که پیش‌تر بررسی شد، از آنجایی که معمولاً سیستم سازه‌ای ساختمان‌های خاک کوبیده، دیوار باربر است، هرتسوک و دِ مورون در این پروژه با دادن نقشی متفاوت به آن، دست به نوآوری زده‌اند. بکارگیری همزمان بتن و خاک در پروژه‌ای با تکنیک خاک کوبیده جای بررسی دارد؛ چرا که از طرفی، استحکام بنا را دوچندان نموده و از سوی دیگر، خلوص آن را از نظر مصالح زیر سؤال می‌برد.

نکته‌ی دیگر، تأثیر استفاده از تکنیک خاک کوبیده در جلوگیری از اتلاف انرژی است. از آنجایی که این دیوارها در برابر تبدلات حرارتی مقاوم هستند، انرژی آزاد شده از فعالیت دستگاه‌ها و ماشین‌های داخل کارخانه قابل کنترل و حتی قابل استفاده‌ی مجدد می‌باشد؛ چنانکه در هوای سرد، گرمایش فضای داخل کارخانه از همین راه قابل تأمین خواهد بود. علاوه بر این، طبق توضیحات طراحان بنا، سیستم فتوولتاییک سقف نیز، در تأمین انرژی از طریق روش‌های دوستدار محیط‌زیست بسیار مؤثر است.



پلان طبقه‌ی همکف

۱. محل بارگیری ۲. محل خشک کردن مواد ۳. اتاق قرنطینه ۴. فضای اداری ۵. محل بسته‌بندی دارو ۶. ساخت دارو ۷. انبار

[Retrieved September 28, 2016 From <http://aasarchitecture.com/201407/ricola-krauterzentrum-herzog-de-meuron.html/ricola-krauterzentrum-by-herzog-de-meuron-14>]



لایه‌های خاک کوبیده در بلوک‌ها



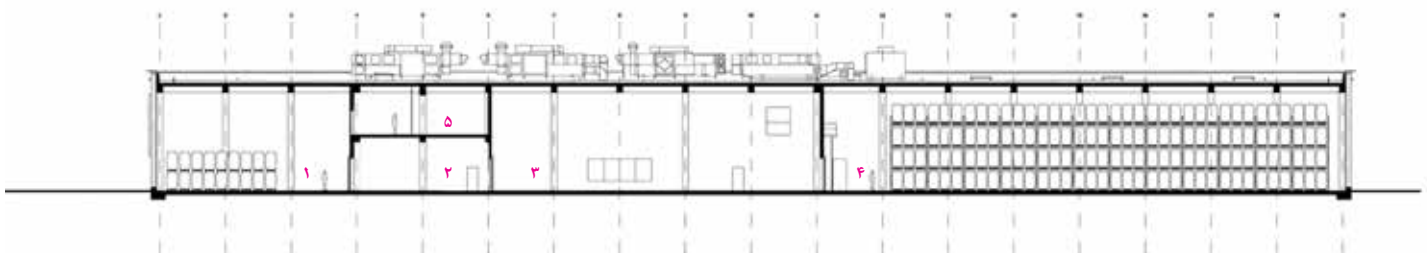
فرم کشیده‌ی ساختمان که موجب همسازی با زمینه و بستر طرح شده است.

[مأخذ تصاویر این صفحه: <http://www.archdaily.com/634724/ricola-krauterzentrum-herzog-and-de-meuron>; Retrieved September 28, 2016]



[Retrieved September 28, 2016 From <http://www.archdaily.com/634724/ricola-krauterzentrum-herzog-and-de-meuron>]

اسکلت بتنی با پوششی از خاک



مقطع

۱. اتاق قرنطینه ۲. فضای اداری ۳. محل بسته‌بندی دارو ۴. انبار ۵. جلسات

[Retrieved September 28, 2016 From <http://aasarchitecture.com/201407/ricola-krauterzentrum-herzog-de-meuron.html/ricola-krauterzentrum-by-herzog-de-meuron-14>]

↻ [Retrieved September 28, 2016 From http://www.baunetzwissen.de/objektartikel/Nachhaltig-Bauen-Ricola-Kraeuterzentrum-in-Laufen_4297417.html?img=7&layout=galerie]

← [Retrieved September 28, 2016 From <http://www.archilovers.com/projects/157219/the-ricola-krauterzentrum.html>]





روتوش بلوک‌ها که با دست صورت می‌گیرد.



لایه‌ی سفید ملات که موجب افزایش مقاومت بلوک‌ها می‌شود.

[مأخذ تصاویر این صفحه: <http://www.archdaily.com/634724/ricola-krauterzentrum-herzog-and-de-meuron>: Retrieved September 28, 2016 From]



[Retrieved September 28, 2016 From http://www.baunetzwissen.de/objektartikel/Nachhaltig-Bauen-Ricola-Kraeuterzentrum-in-Laufen_4297417.html?img=7&layout=galerie]



[Retrieved September 28, 2016 From <http://www.lehmtonerde.at/en/projects/project.php?pID=87>]



[Retrieved September 28, 2016 From <http://www.archdaily.com/634724/ricola-krauterzentrum-herzog-and-de-meuron>]

Sources:

- Alter, Lloyd (2014). *It's a mud mud mud mud world: Herzog & de Meuron design Europe's largest rammed earth building*. Retrieved September 21, 2016. From <http://www.treehugger.com/green-architecture/its-mud-mud-mud-mud-world-herzog-de-meuron-design-europes-largest-rammed-earth-building.html>
- Herzog & De Meuron Architekten: Profile. *Herzog & De Meuron*. Retrieved September 21, 2016. From <https://www.herzogdemeuron.com/index/practice/profile.html>
- Herzog & De Meuron Architekten (2014). *Ricola Kräuterzentrum*. Retrieved September 21, 2016. From <http://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/351369-/375-Ricola-Kraeuterzentrum.html>
- Ricola Ltd. About Ricola. *Herb Center*. Retrieved September 21, 2016. From <http://www.ricola.com/en-ch/About-Ricola/Architecture/Herb-Center>



پردیس‌های اداری

ترجمه‌ی سودا ابوترابی

تعبیر معمارانه‌ی متمایزی اعطا نمود. واحدهای مدولار و های-تک در سرتاسر پارک‌اند در یک نسخه‌ی به روز شده از دانشگاه جفرسونیان (Jeffersonian) پراکنده شده بودند، چیدمانی که به لحاظ نظری، امکان رشد سریع و پیکربندی دگرباره را فراهم آورده است (دیگر شرایط ایده‌آل برای یک جهان‌بینی آمریکایی، محدود به اقیانوس نبوده و به روی دوره‌ای جدید از توسعه‌ی بین‌المللی گشوده شد). معماری، خود، از این آمادگی برای وارد عمل شدن در حوزه‌ی معانی قابل انتقال و در مورد ظاهرش به‌عنوان یک جعبه‌ی ابزار (که به زیبایی چیده شده) سخن گفت.

گوردن بانشفث (Gordon Bunshaft)، زمانی که SOM مسئول طراحی شعبات مرکزی پیشرو خارج از شهر برای بیمه‌ی کنتیکت جنرال لایف (Connecticut General Life) در بلوم فیلد (Bloomfield)، ایلینوی شد، به مثال میس روی آورد. در چند نمونه‌ی اولیه‌ی این گونه، مانند آزمایشگاه‌های ای‌تی‌اند تی‌بل (AT&T Bell Labs) در ماری هیل (Murray Hill) - که در سال ۱۹۴۲ تکمیل شد - مدل سنتی دانشگاه دنبال شده است. لباس‌های آزمایشگاه‌های بل برای جذب کارمندان با کیفیتی طراحی شده بود که بیشتر به شأن و منزلت مؤسسات آموزشی آشنا هستند و در آنها کار کرده‌اند. ترانزیستور در سال ۱۹۴۷، در آنجا اختراع شد و تا سال ۱۹۵۸، این مرکز با ۴۲۰۰ کارمند، به بزرگترین مرکز تحقیقاتی ایالات متحده‌ی آمریکا بدل شد. بیمه‌ی کنتیکت جنرال لایف HQ، ساخته‌ی SOM که در سال ۱۹۵۷ تکمیل شد، به شدت متفاوت و کاملاً مدرن است. این مجموعه، شامل یک ساختمان اداری مرکزی است که بلوکی با کاربری غذاخوری و جناحی با کاربری اداری حول آن گردیده و تمامی مجموعه، توسط دریایی از فضای سبز احاطه شده‌اند (تأثیر فضای طبیعی با پارکینگ‌های بزرگ اتومبیلی که به انزوای مجموعه منجر شده‌اند، کمرنگ شده است).

با فرارسیدن دهه‌ی ۱۹۴۰، جریان حاکم شد که طی آن شعبات اصلی شرکت‌ها، تحت فشار، از دل شهرها به مناطق آرام حومه‌ی شهر منتقل شدند. آیا این مهاجرت حیات‌بخش، عقب‌نشینی به زندگی روستایی یا انزوایی حساب شده است؟ تام ویلکینسون (Tom Wilkinson) این سؤال را می‌پرسد.

عبارت «محوطه‌ی متحد» از اجتماع صنعت و آکادمی در حومه‌ی ادینیک (Edenic) در ایالات متحده‌ی پس از جنگ سخن می‌گوید. بار دیگر برج‌های مرکز شهر به آرزوی شرکت‌های بلندپرواز بدل شدند، اما سپس باطن شهر شروع به از دست دادن نشانه‌هایش می‌کند (خیالی سیاه، یاغی، گران و برای ذائقه‌های مسئولان اجرایی، به لطف اتومبیل‌ها، خیلی متراکم بود). همچنین، اتومبیل حرکت بعدیشان را راحت نمود، گویی کسی به طعنه، عمداً ضربه‌ای واقعی به نیروی حیاتی شهری وارد آورده باشد (تجارت‌ها به جوامع در بسته‌ی حومه‌ی شهرها عقب‌نشینی کردند)، گرچه آنها چیزی کمتر از کمین‌گاهی آرام در باغ بودند.

آیزنهاور (Eisenhower) در پایان دوران ریاست جمهوری در سال ۱۹۶۱، نسبت به «تأثیر توجیه‌ناپذیر» مجموعه‌ی صنعتی نظامی در سیاست آمریکا هشدار داد. سناتور جی ویلیام فولبرایت (J William Fulbright)، بانی برنامه‌ی مبادله، نام این گروه سه‌گانه را «مجموعه‌ی نظامی-صنعتی-آکادمیک» نامید. در زمان جنگ، جریان‌های عظیم مالی از طریق این ماتریکس وارد مؤسسات تحقیقاتی چون مؤسسه‌ی تکنولوژی ماساچوست شدند. موفقیت مبتکارانه و نهایی در مباران هیروشیما، با بدگمانی حاصل از جنگ سرد، به تداوم دوران پساجنگ منجر شد.

بنیان‌گذاری مؤسسه‌ی تکنولوژی ایلینوی در سال ۱۹۴۰ و پیوستن آن به همسایگی سیاه‌پوستان فقیر در شیکاگو، به سرپرستی معمارانه‌ی میس ون در روهه به این مجموعه

→ نمایی از فیلم سینمایی کارآموزی (*The Internship*) محصول سال ۲۰۱۳ که در پردیس اداری گوگل فیلمبرداری شده است. در این فیلم کوشش شده به فضای دموکراتیک و جدید پردیس‌های اداری اشاره گردد.
→ [Retrieved October 18, 2016. From <http://www.hypable.com/the-internship-movie-review/>]



[The Architectural Review 1431, 2016: 35]

تصاویر این دو صفحه: گوگل، توماس هیتورویک و بیارکه اینگلس، مای کوهستان، کالیفرنیا، ایالات متحده، ۲۰۱۶ (پایونرها به زیر فری اُتو گرد آمده‌اند و سایبان‌ها در محیط طبیعی مملو از درختان گسترده شده‌اند). جرثقیل‌های روباتیک سازنده‌ی آنها به‌عنوان یادگارهای تردستی کمپانی باقی مانده‌اند. با واگذاری نیمی از زمین به لینکداین، پلان مجموعه مختل گشت.



[مأخذ تصاویر این صفحه: <http://www.worldarchitecturenews.com/project-images/201525373//heatherwick-studio/google-north-bayshore-in-mountain-view-california.html?img=2> Retrieved September 3, 2016.]

با این وجود، زمانی که مدیران اجرایی متوجه شدند که جابجایی، در واقع، سبب بروز تغییرات در تعداد کارمندان شده، سیلی از تقلیدها در پروژه اعمال شد (این حقیقت که این موضوع، رفت و آمد روزانه‌یشان را دچار مشکل کرده بود نیز شاید تا حدودی مؤثر بود: ویلیام اچ وایت (William H) Whyte دریافت که از میان ۸۴ شرکتی که مطالعه نموده بود، ۸۱ موردشان به نزدیکی خانه‌های CEOهایشان نقل مکان کرده‌اند).

این موفقیت، ایدئولوژی جامعه‌ی ایده‌آل نیمه‌فئودال به دور از فساد شهر، جایی که پول‌سازان دپولتریزه در «کاپیتالیسم روستایی» (عبارت منسوب به لوئیز موزینگو Louise Mazingo) رضایت داشته باشند، را در محوطه تقویت نمود. این موضوع که آیا افزایش پایبندی کارکنان، واقعاً از رضایت بیشتر آنها نشأت گرفته، یا از این مسئله که برای کارکنان جابجا شده‌ای که در مناطق حومه‌ای گرفتار شده‌اند، تغییر شغل دشوار به نظر می‌رسد، ناشی می‌شود، نیاز به تفکر و تعمق بیشتری دارد.

ایرو سارینن در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰، با پروژه‌های جنرال موتورز، آی‌بی‌ام (IBM)، آزمایشگاه‌های بل و جان دیر (John Deere)، گونه‌ی محوطه را تکمیل نمود. این مورد آخر که در آن محیط طبیعی همگانی پوشیده از درختان،



برای آنانی که شانس زندگی کردن رویای آمریکایی را داشتند، بسیار تأثیرگذار بود. اما زمانی که کوین روش (Kevin Roche) و جان دینکلو (John Dinkeloo) جانشین او شدند، محوطه، وارد فاز پسامدرن شد: این ساختمان‌های ویژه که مجموعه‌ای از اهرام وارونه برای زندگی دانشجویی، یک ویلای عظیم پالادین برای تأمین غذای شرکت جنرال، بیرون‌زدگی‌های پرچین‌وشکن پارکینگ طبقاتی اتومبیل در دل جنگل برای شرکت یونیون کارباید (Union Carbide) – نماینده‌ی آنچه که روش، «بازگشت به هویت» خوانده – می‌باشند، دیگر نماینده‌ی قدرت انتزاعی تکنوکراتیک شرکت‌های آمریکایی نیستند.

از سال ۱۹۴۰ شرکت‌های ایالات متحده، شصت درصد تولید صنعتی جهان را تحت کنترل خود گرفتند. غلبه‌ی جهانی، ناگزیر منجر به تقلیدها و تغییرات در محوطه‌های ساخته شده در سراسر جهان شده و حتی شرکت HQ واقع در زمین‌های مرکزی آمریکا، در پی شوک نفت، دچار افول گشت. حرفه‌ی اخیر روش و دینکلو، صادرات اینگونه به آن سوی مرزها، تجارت‌های سلسه‌ای اروپای پیر بود.

HQ غول‌پیکر شرکت فرانسوی ارتباطات راه دور بویگ (Bouygues)، به طرز شگفت‌آوری ورسای دومی واقع در

تصاویر این صفحه: بل لیز، ایروسارینن، نیوجرسی، آمریکا، ۱۹۶۲

↑ [Retrieved September 3, 2016. From https://en.scio.pw/Bell_Labs_Holmdel_Complex]

↵ [Retrieved September 3, 2016. From <http://www.newenglandruins.com/bell-labs#0>]



[Retrieved September 3, 2016. From <https://www.architectural-review.com/archive/typology/typology-corporate-campus/10006153.article>]

↑ ↑ یونیون کارباید، دُنبری، کوین روش، جان دینکلو و شرکا، کنتیکت، آمریکا، ۱۹۸۲.



[Retrieved September 3, 2016. From http://blog.sina.com.cn/s/blog_4ee800f50100pbda.html]

سه مایلی ورسای اصلی است درحالی‌که شهر سانتاندر (Santander) (۲۰۰۵) ۶۵۰۰ کارمند را در یک سری پایون خارج از مادرید در خود جای داده است.

معماران های-تک در انگلستان، با نگاهی به روزهای اوج ایرو سارینن، از او الهام گرفتند. مرکز تحقیقات اسلومبرگر (Schlumberger) کمبریج هاپکینز، سال ۱۹۸۵، شریک یک دانشگاه کهن که در تلاش برای پایه‌پا بازی کردن با عموزاده‌های خود در آن سوی اقیانوس اطلس می‌باشد، یک چادر مهندسی شده‌ی عظیم برای آزمایش تکنولوژی اکتشاف نفت است. بریتانیا، همچنین در سال ۱۹۹۰، یک محوطه‌ی پسامدرن متمایز به فرم بتن آماده‌ی کولینان Cullinan HQ، یک سری پایون یک طبقه با پشت‌بام سبز گرداگرد یک خانه‌ی قرن نوزدهمی در حومه‌ی ساری (Surrey) دارد. این مجموعه، چمنزارهای روستایی را به مبدأ تاریخی خود بازمی‌گرداند.

فاکتور دیگری که شرکت‌های آمریکایی را ترغیب به ترک شهرها نمود، امکان ایزوله کردن کارکنان از مشکلات سازمان بود. این برای تجارت‌هایی که پیش‌تر از یک سایت انجام می‌شدند، به معنی تفکیک کارکنان دفتری و پژوهشگران از طبقه‌ی فروشگاه‌های به شدت متحد است. با این وجود، حتی این برای بازارهای ارزان‌تر نیروی کار پس از دهه‌ی ۱۹۷۰ پایتخت کافی نبود. چندملیتی‌ها در هند، کارکنان با تحصیلات بالا و انگلیسی زبان را یافتند که با محوطه، نظرشان را جلب نمودند. هند به لطف استقلال، به سرعت شهریت یافت و به سمت مشکلات آشنای ازدحام جمعیت و زیرساخت‌های نامناسب پیش رفت. محوطه‌ی حومه‌ای به طبقات جدید متوسط، راه گریزی از شهرهای ناکارآمد و برای دولت، منبع خوشایندی برای سرمایه‌گذاری بین‌المللی ارائه داد. در نتیجه، نتایج مرکبی حاصل شد: ماهواره‌های شرکت‌های بزرگ شهرهایی چون بنگالور (Bengaluru) بی‌شک نسبت به مراکز شهری، مکان‌های بهتری برای کار کردن هستند، اما به لحاظ معماری، برجسته نمی‌باشند. محوطه‌های آی‌تی (IT) سیستم‌های اطلاعاتی عظیم، با ردیف ستون‌های باروک بیرون‌زده از یک معبد یونانی، یک هرم شیشه‌ای به سبک لوور و مجموعه‌ای از ساختمان‌هایی که نام کمپانی را در هوا می‌پراکنند، جسورانه هستند.

علاقه‌ی کارکنان هندی به سبک زندگی حومه‌ای (در کنار مصرف بیش از اندازه‌ی اتومبیل، غذا و غیره) هم برای محیط‌های بومی و هم جهانی، پدیده‌ای مهلک است. با این حال، پیش از تراکم نمودن مناطق حومه‌ای، به‌خصوص با بازگشت محوطه به غرب برای انتقامجویی، نمی‌بایست در انتقاد-کردن پیش قدم شویم. نسل جدیدی از شرکت‌های گول‌پیکر در آمریکا، افرادی چون فاستر و گری را برای ساخت عدن (بهشت)‌های جدید در مناطق حومه‌ای کالیفرنیا، مکانی بی‌نقص برای تعمق به زیر آسمان آبی خالی از ابر و به دور از نابرابری آزاردهنده و زیرساخت‌های درحال خرد شدن مرکز شهر، به کار گماشتند. ساختمان‌های حاصل، در تلاش برای خلق تصویر دوستانه‌تری نسبت به پیشینیان تدافعی خود همچون یونیون کارباید، برای ابرسانه‌های اجتماعی هستند، اما با توجه به آنچه برنامه‌ریزی مالیاتی‌شان نشان می‌دهد، این عقب‌نشینی، کاملاً بازناب طرز تفکر جهانی شرکت‌هایی است که تعهد اندکی نسبت به جامعه‌ای دارند که آنها را حمایت می‌نماید.



[Retrieved September 3, 2016. From http://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/31/08//facebook-plays-it-safe/?_r=0]

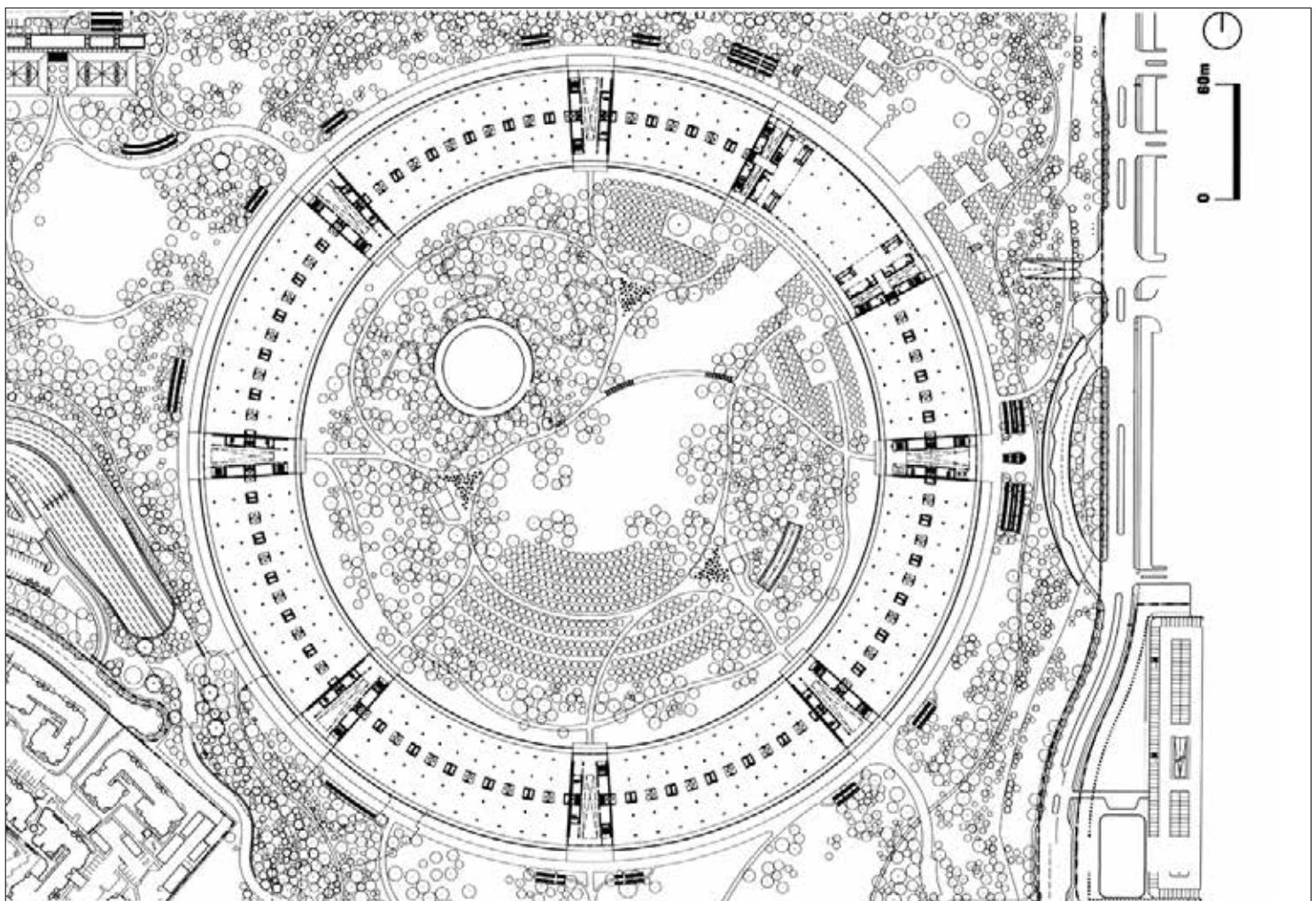


[Retrieved September 3, 2016. From <http://www.arch2o.com/facebook-new-campus-frank-gehry/>]

تصاویر این صفحه: فیسبوک، فرانک گری، پارک منلو، کالیفرنیا، آمریکا، ۲۰۱۵ (این ساختمان باشکوه و نسبتاً ارزان، بزرگ‌ترین نمونه‌ی ادارات با پلان باز در جهان می‌باشد: هیچ ساختمان اداری خصوصی‌ای با ۴۰,۰۰۰ مترمربع صفحات طبقات و ۲,۸۰۰ کارمند وجود ندارد که همگی در فضایی غارگونه جمع شوند. محیط طبیعی، در این مورد خاص با انتقال به پشت‌بام، ویژه‌ی استفاده‌ی کارمندان است.)



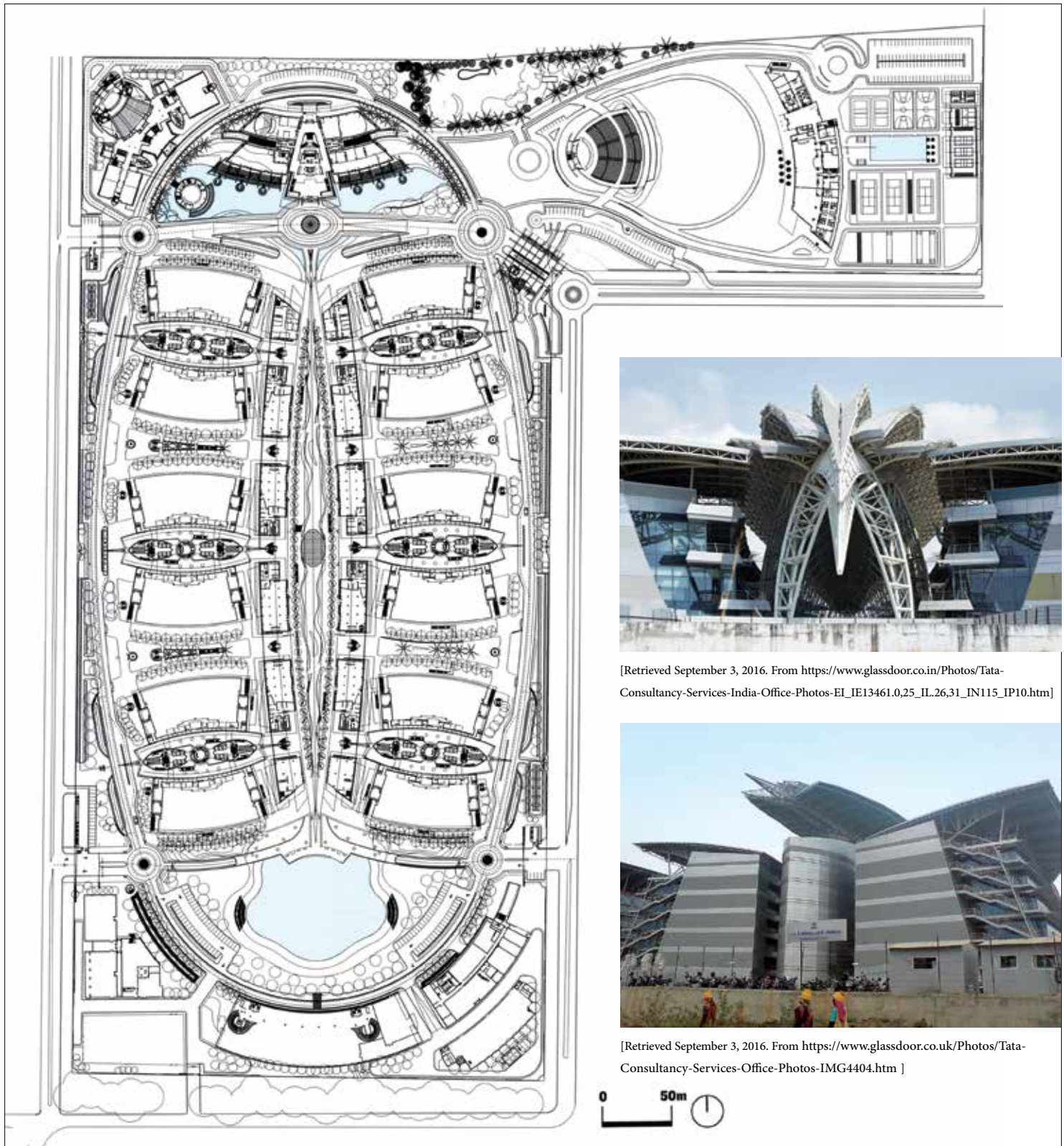
[Retrieved September 4, 2016. From <http://www.robertsplanning.com/downtownplus/the-original-googleplex/>]



[The Architectural Review 1431, 2016: 39]

تصاویر این صفحه: محوطه‌ی اپل ۲، فاستر و شرکا، کوپرتینو، کالیفرنیا، آمریکا، ۲۰۱۶

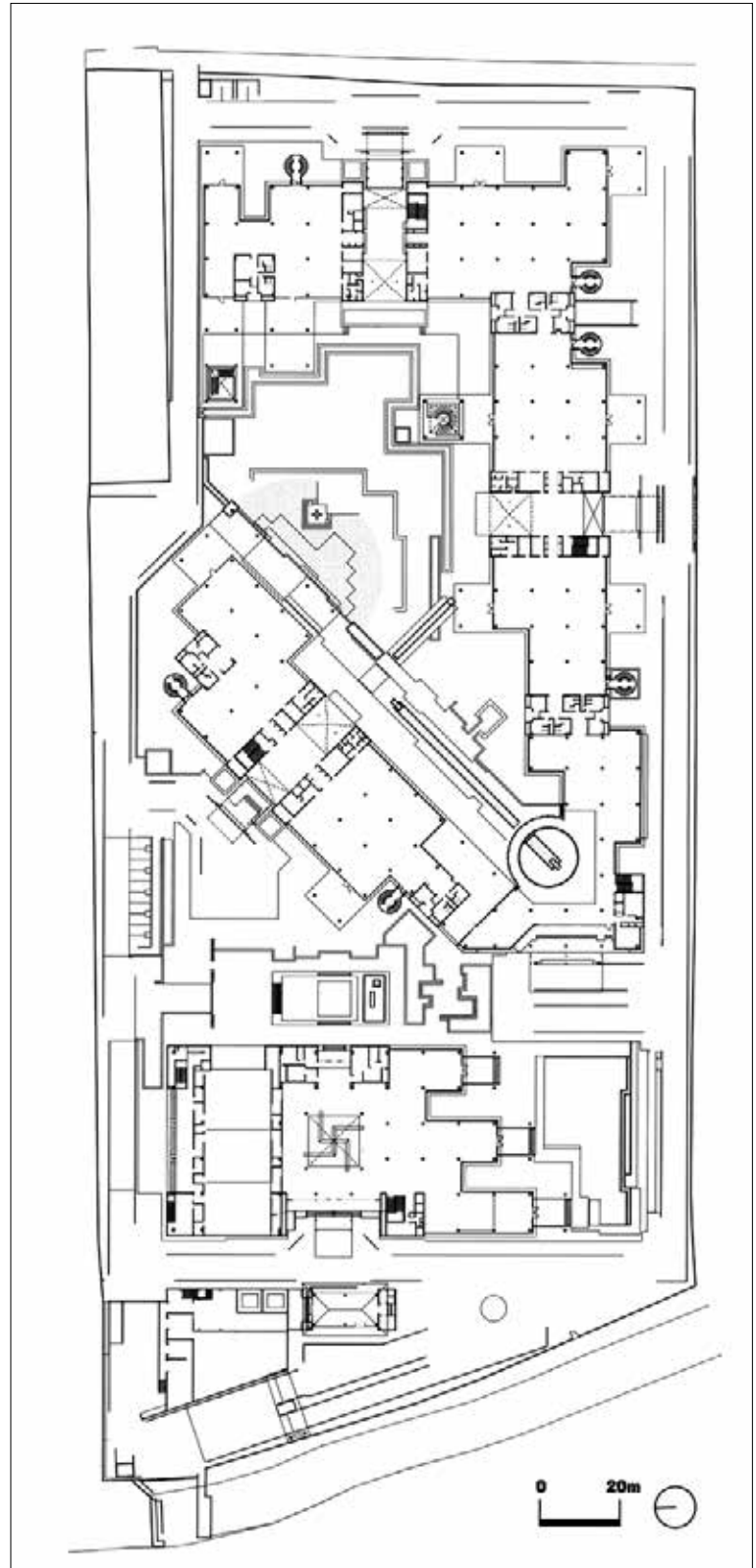
اشاره شده که دونالد گولپیکری که توسط کمپانی اپل اشغال شده و در حال حاضر در کوپرتینو در حال ساخت می‌باشد (حاصل یک تماس تلفنی مشهور از جانب استیو جابز به نورمن فاستر در سال ۲۰۰۹) شباهتی از جنگ سرد را به دوش می‌کشد (در آن زمان، پیمانکار محوطه، جنرال اتمیکس بود). در واقع بیشتر به خانه‌ی آژانس نظارت و امنیت بریتانیایی GCHQ شباهت دارد (شاید شرکت اپل از فاستر می‌خواست تا با تلاش‌های شجاعانه‌ی خود، در برابر تجسس‌های دولت، نشانه‌ای از تأثیرگذاری خود را خلق کند). این پروژه‌ی عظیم (با ۳۰۰۰ کارمند و زیربنای ۲۶۰,۰۰۰ مترمربع)، نصب دستگاه‌های پت‌ساز را الزامی کرده و طبق گزارش‌ها، پنج میلیارد دلار آمریکا هزینه خواهد داشت. این ساختمان، ارتباط متعارف میان دو عبارت در کاپیتالیست پاستورالیسم را معکوس کرده، به جای آنکه ساختمان در محیط طبیعی نشسته باشد، این محیط طبیعی است که در ساختمان جای گرفته و باغی محصور پدید آورده که صرفاً افراد خاص به آن دسترسی دارند (استعاره‌ای شایسته برای اکوسیستم مجازی اپل).



[The Architectural Review 1431, 2016: 40]

تصاویر این صفحه: خدمات مشاوره‌ی تاتا، کارلوس اوت و پونسه دِلئون، سیرویری، چنای، هند، ۲۰۰۶

محوطه‌ی شرکت آی‌تی چندملیتی وابسته به گروه تاتا، ساخته‌ی کارلوس اوت، بزرگترین ساختمان اداری در هند و قطعاً یکی از منسجم‌ترین آثار معماری بود. اوت - که کار خود را با اپرای باستیل آغاز نمود و از آن زمان به بعد سری‌ای از تئاترهای بزرگ را در سرتاسر چین بنا کرد - مجموعه‌ای از پایوین‌ها را طراحی نمود که ۲۰,۰۰۰ کارمند در یک محیط طبیعی پوشیده از گیاهان و حوضچه‌ها در خود جای می‌دهند. حضور آب روان به منظور خنک نمودن محیط صورت گرفته، سایبان‌های گول‌پیکر نیز با سایه‌افکندن بر فضاهای اداری‌ای که با نور طبیعی روشن شده‌اند، همین وظیفه را عهده‌دار هستند (به لطف وجود تمامی این المان‌ها، پروژه برنده‌ی رتبه‌بندی طلا به دلیل پایداری از جانب انجمن ساختمان‌سازی سبز هند گردید). تمامی محوطه‌ها طوری طراحی شده‌اند که اجتماعاتی بی‌نیاز از غیر باشند و این موضوع، پارک آی‌تی در سیروسی را به سطوح جدیدی ارتقا می‌دهد: علاوه بر کافه‌ها و باشگاه‌ها، فضاهای تفریحی و مناطق مسکونی برای ۳۰۰ کارمند مهمان نیز در نظر گرفته شده است.



↑↑↑ [Retrieved September 3, 2016. From <http://www.archdaily.com/466958/suzlon-one-earth-global-corporate-headquarters-christopher-benninger>]

[The Architectural Review 1431, 2016: 41]

تصاویر این صفحه: سوزلن وان ایت، پونه، هند، کریستوفر بنیگر، سال ۲۰۰۹

شرکت HQ متعلق به سوزلون، همان‌طور که شایسته‌ی یک کمپانی انرژی باد می‌باشد، با پنجره‌های سایبان‌دار، سیستم گرمایش آب خورشیدی، سیستم بازیافت آب خاکستری و سیستم‌های جریان هوای طبیعی، یکی از کارآمدترین ساختمان‌ها به لحاظ بهینه‌ی مصرف انرژی است. همچنین، این مجموعه‌ی ۷۵,۰۰۰ مترمربعی (که ۲,۳۰۰ کارمند را در خود جای می‌دهد) کاملاً توسط انرژی سبز تولید شده در محل و مزارع باد سوزلن تأمین می‌گردد. علاوه بر بهره‌مندی از تازه‌ترین تکنولوژی، طره‌های برجسته و باغ آب مستغرق با ستون هرمی‌شکل مرکزی به ارتفاع ۴۰ متر حکایت از سنت معماری بومی دارد.

Source:

• Typology: corporate campus reined in. (2016, May). *Architectural Review*. p. 3241-.



بحران هویت: بیگانگی در سیر تکامل نقد معماری

آرون تی. دیویس

ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد

مقدمه

و مرزهای فیزیکی ارتباطات برداشته شده‌اند و موجب ضرورت فلسفی ارزیابی تجربه و ارزش‌ها گشته‌اند.

پیش‌زمینه

البته این تعهد به میزان توانایی تحلیل ارزش‌های تجربی مشاهده‌کنندگان و توجه آنان به رسانه‌ها و تاریخ فرهنگی دارد که به‌عنوان ابزار بیگانگی عمل می‌کنند. در واقع هویت فردی تولیدکننده، منتقد و مصرف‌کننده، همگی در بلوای اطلاعات غیرسلسله‌مراتبی تلفیق شده‌اند. حال، امری که پدید می‌آید رابطه‌ی معکوسی میان عمق عقاید و فراوانی نظرات است: اگر تمام چیزی که فرد نیاز دارد، وای‌فای است، تحت محافظت بی‌نامی دیجیتال، تقریباً کمترین ریسکی برای انتشار هرگونه واکنش، علاقه و استعاره نیز وجود ندارد. نقد، با توجه به فرمی که برای آن در نظر گرفته شده است، آزمایش و بررسی استدلالی و منطقی موضوعی با یک بستر تاریخی و فلسفی خاص در یک زمینه می‌باشد که از این دسترسی بی‌وقفه به انگیزش‌های مدهوش‌کننده، رنج می‌برد. بنابراین، مقصود، بازیابی رابطه‌ی حقیقی فرهنگ با معماری به‌عنوان یک مباحثه، بدون کم‌ارزش نمودن، تک‌بعدی بودن صدا و تحریک بصری می‌باشد: خلق هنر معماری هدفی فراتر از اینها را شامل می‌شود. «معماری فراتر از نقد» از ساختمان به‌عنوان ابزاری که ارزش‌های اجتماعی معاصر را آشکار می‌سازد، برای مجدداً معرفی نمودن «بازخورد» در این حرفه و تاریخ پُر بار زیبایی‌شناسی استفاده می‌کند و به همین جهت، ابزاری ارائه می‌دهد که به کمک آن، وعده‌ی متداوم فضا به مثابه یک ابزار به حقیقت بپیوندد.

نقد معماری و هنر، انعکاس دهنده‌ی نگرش فلسفی و فرهنگی زمانه‌ی خویش هستند. نگرش‌هایی که تأثیر مستقیم بر درک عمومی از محیط ساخته شده دارند و انتقال دهنده‌ی ویژگی‌های اجتماعی قابل قبول در حیطه‌ی هنر به‌عنوان عملی خلاقانه به شکل محصولی فیزیکی و یا مفهومی می‌باشند. با دسترسی به فناوری و تجربیات نوین، برداشت‌های ما تغییر می‌یابند و با این حال، به طور متداوم، معیارهای قضاوت ما را بازتعریف می‌کنند.

در ادوار پیشین، به دلیل هزینه، سختی و یا حتی دشواری سفرهای طولانی لازم جهت ساخت محیطی برای تجارب، مردم و فرهنگ‌ها، نقد، بیشتر به بررسی تفاوت‌ها می‌پرداخت، یعنی «ناحیه‌ای» صورت می‌گرفت. به همین جهت، برداشت‌های هنری جوامع و نواحی مختلف، محدودتر و با روندی کندتر بسته به جریان‌های اجتماعی اقشار گوناگون شکل می‌گرفتند. به لحاظ سبکی نیز، نقد، بیشتر به صورت بیانیه و فرم گرافیکی منتشر می‌شد. اینجاست که باید به اهمیت اثر فرانک لوید رایت، معمار اوایل دوره‌ی مدرنیست، به نام نمونه‌کارهای واسموت (Wasmuth Portfolio) که در آلمان به چاپ رسید و یا هنر سوپره‌ماتیستی یا والاگرایی که توسط روس‌ها به غرب معرفی شد، پی‌ببریم. تصاویری اینچنین، وسعت مصرف گسترده‌تری را منظور می‌کند و باب سؤالات فلسفی بیشتری را در حیطه‌ی زیبایی و عملکرد به طیف وسیعی از مخاطبان باز می‌کند. امروزه در نقد، به دلیل استفاده از اینترنت و حمل و نقل نسبتاً ارزان و آسان، فاصله‌ها بسیار کمتر شده

نپذیرفتن آکادمی و الوهیت نوین

دنی دیدرو، به‌عنوان منتقد زیبایی‌شناسی نمایشگاه‌ها و نظم اجتماعی تحمیلی‌شان در قرن هجدهم، یکی از برجسته‌ترین شخصیت‌های فرانسه به‌شمار می‌آید. عقاید وی میان توصیفات تکراری و داستان‌های خصوصی‌اش در حرکت است و از اثر هنری به‌عنوان هنر زبانی (رتوریک) استفاده می‌کند که با آن مفاهیم رمانتیک و ویژگی‌های شخصیتی خود را طرح‌ریزی می‌نماید و نهایتاً راهی برای ابراز عقیده‌اش درباره‌ی زیبایی، درک و انسانیت می‌گردد. دیدرو آثارش را در بسیاری از نقاط جهان منتشر نمود و به‌گونه‌ای هنرش را ابراز می‌کند که خواننده گویی اثر را به چشم دیده است. درحالی‌که این شیوه لازم می‌نمود، نقد وی در پی دور کردن اثر هنری از معیارهای مشخص شده و عوام بود. در واقع این شکاف میان استانداردهای آکادمیک نقاشی، این امکان را به هنرمند داد تا وارد بحث شود و همان‌گونه که در دوره‌ی مدرن مشاهده می‌کنیم، هم سطح اثر و هم هنرمند ارتقا یابد.

ظهور چنین خط فکری‌ای در نتیجه‌ی ضعیف شدن روزافزون قدرت کلیسا و جایگزینی آن با پژوهش‌ها و جستارهای تجربی به‌عنوان مسیری جایگزین برای درک جهان به وجود آمد. رفع ابهام از مسأله‌ی وجودی نیز خود به شیوه‌ای از اکتشافات معنوی بدل شد. ژان پل سارتر در قرن بیستم، این مبحث را اینگونه شرح می‌دهد:

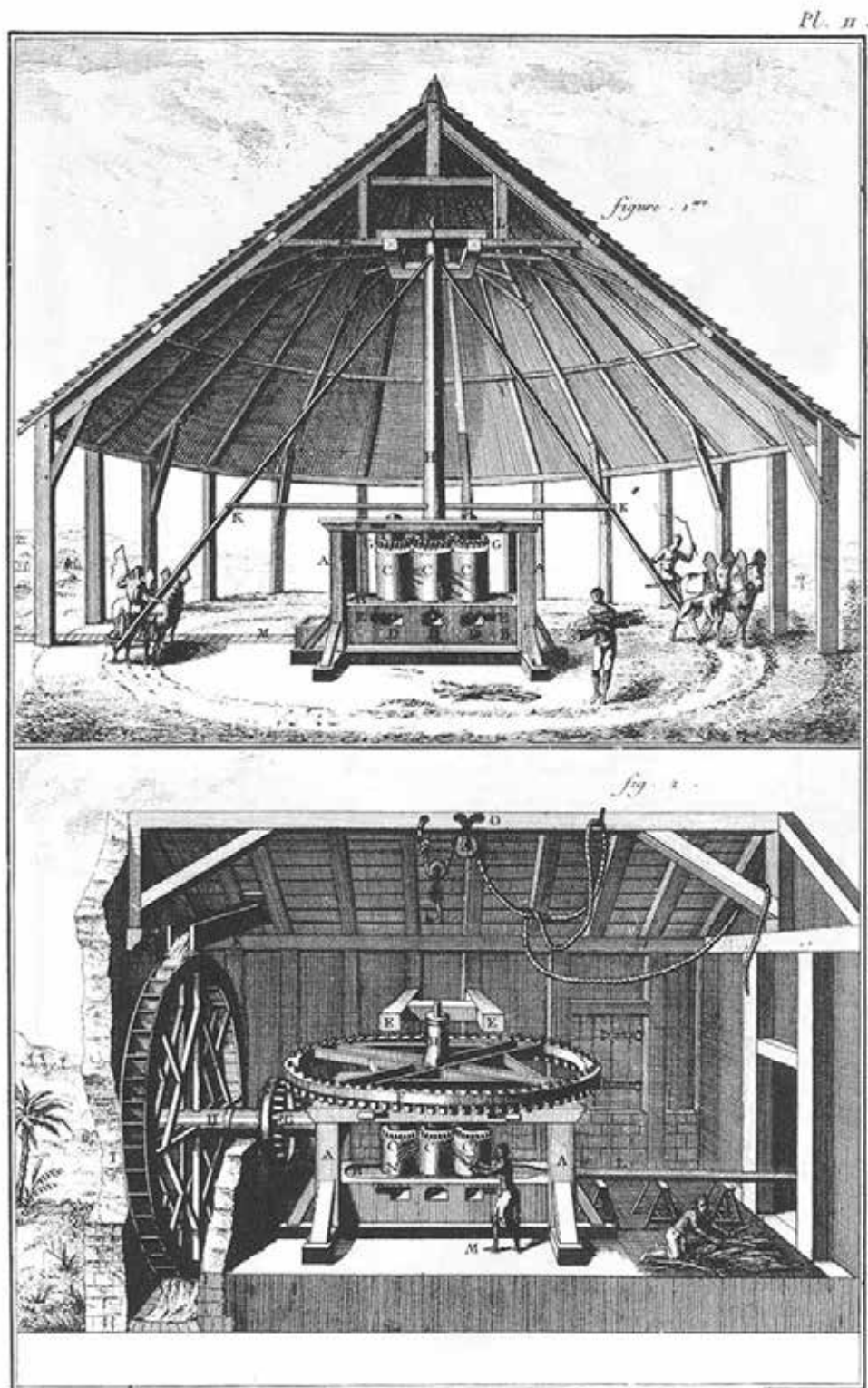
«مفهوم خدا سرکوب شده است، اما نه به این دلیل که ذات مقدم بر وجود است ... انسان ذات انسانی دارد؛ و آن "ذات انسانی" که مفهوم انسان بودن است در هر انسانی وجود دارد؛ یعنی هر انسان به‌طور خاص، نمونه‌ای از یک مفهوم کلی است، مفهوم انسان ... باز در اینجا ذات انسان از آن وجود تاریخی‌ای که ما در تجربه با آن مواجه می‌شویم، مقدم است.»

به عبارتی دیگر، ایده‌آل‌های جهانی درباره‌ی زیبایی و خلاقانه، ذات آن، همواره مقدم بر تجربه‌ی دنیای فیزیکی است. به‌عنوان شرطی ضروری برای همه‌ی انسان‌ها، درک و شرح تجربه و هرگونه مفهومی برگرفته از آن، مرز تفکری انتقادی را نمایان می‌سازد. بنابراین، نقد را می‌توان به نوعی مجادله‌ی ذهنی و درونی (سوبژکتیو) در جست‌وجوی معنا در ادوار گوناگون دانست.

بنابراین، منتقد قرن هجدهم بیشتر مانند کشیشی شبه‌فرهنگی بود که درباره‌ی استانداردهای الهی و آسمانی و همچنین رعایت اخلاقیات، درباره‌ی مفهوم عملی خلاقانه موعظه می‌نمود؛ گرچه دیدرو پا را از این نیز فراتر نهاد و با انتشار دایرةالمعارف روشمند علوم، هنرها و صنایع اطلاعات گسترده‌ای را درخصوص موضوعات گوناگون و فنی، حتی درباره‌ی فرایند ایجاد شیء، در اختیار خواننده قرار داد (تصویر ۱).

از این رو، صدای منتقد، به ویژه دیدرو، برای ارائه‌ی تعاریفی جهت قضاوت و قدردانی از هنر نه‌تنها به دلیل ارتقای سطح روشنفکری و مباحث فلسفی، بلکه به‌عنوان دلالتی ضمنی بر طبقات اجتماعی و افزایش سطح درک افراد از جهان، الزامی بود. کلاودیو موسکوویچی (Claudia Moscovici) در این باره چنین می‌گوید:

«هنگامی که در دوره‌ی روشنگری، فلاسفه در هر موضوعی که ذهن انسان قادر به درکشان بود دستی داشتند،



OEconomie Rustique, Sucrierie

تصویر ۱. بخشی از دایرةالمعارف روشمند علوم، هنرها و صنایع اثر دیدرو که نمایانگر روش کار ماشین تولیدات شکر است.

[Retrieved September 4, 2016. From <http://quod.lib.umich.edu/d/did/did2222.0001.344>]

دیدرو به عنوان یکی از پرنفوذترین نویسندگان مدرنی است که بر مسأله‌ی ارزش هنری، دیدگاهی دوگانه دارد؛ یعنی هم نگاهی فیلسوفانه و هم منتقدانه. نمایشگاه‌های وی کمک می‌کنند تا ما به پاسخ خود به هنر بیشتر فکر کنیم؛ به خصوص درباره‌ی هنر آن زمان، زیرا استانداردها و مفهوم آنچه که هنر تلقی می‌گشت از قرن هجدهم تا کنون تغییر یافته است.»

در اینجا منتقد مدرن، هنرمند، عارف، مترجم، سیاستمدار و سخنور متولد می‌شود.

بوطیقای شهرسازی برابری طلبانه

اگر دغدغه‌ی منتقد قرن هجدهم رسیدگی به فنون زیبایی و درک حقیقتی جامع و کامل درباره‌ی هنر بود، در قرن بیستم بیشتر معطوف به واقعیت‌گرایی زندگی در محیط‌های شهری جدید گشت. به همین منظور، اثر لوئیس مامفورد سعی دارد تا پلی میان متخصص معماری، نقشه‌کش و مردم بزند.

«اگر قصد آن را داریم که انسان‌های متعددی در جامعه داشته باشیم که با یکدیگر در جهان در تعاملند و این کار را مهمترین مسئولیت این نسل و اساس دستاوردهای دیگر می‌دانیم، باید به همان میزانی که امروز به علوم، اختراع و سازمان‌های عملی توجه می‌نماییم به برانگیختن احساسات و ابراز ارزش‌های اخلاقی و زیبایی‌شناختی هم پردازیم. فرد، بدون هریک از این دو، ناتوان خواهد بود. ارزش‌ها به آسانی به دست نمی‌آیند، بلکه با تلاشی مستمر جهت تطبیق دادن تجربیات فردی با الگوهای تاریخی‌ای است که کل زندگی خود را وقف دستیابی به آن ارزش‌ها و ابرازشان نموده‌اند ... فضیلت، یک محصول شیمیایی نیست و همان‌گونه که تین شرح می‌دهد، فضیلت یک محصول تاریخی، مانند زبان و ادبیات است؛ یعنی اگر به آن بی‌توجه شویم، دیگر آن را ترویج ندهیم و از ارزش‌هایش نگوئیم، بخش وسیعی از آن بی‌معنا می‌شود - درست مانند زبانی منسوخ و مرده. البته من به ناچار می‌پذیرم که این همان چیز است که در عصر ما رخ داده است.»

میان آثار وی، شرح و انتقادات بسیاری از شهر و ساکنینش وجود دارند که در صفحات نیویورکر، آرکی‌تکچرال رکورد و مجله‌ی معماری نیز طنین انداخته‌اند. امری که باعث تمایز اثرش در نیویورکر می‌شود، غیراختصاصی بودن آن به خود رشته‌ها می‌باشد. به عبارتی دیگر، وجود مبحث معماری و شهرسازی خارج از نشریه، دسترسی را برای عموم ساده‌تر می‌کند. در اواخر دهه‌ی ۵۰ میلادی، آثار مامفورد این امر را مطرح نمود که شهر و ساختمان‌هایش هم می‌شود خوانا باشند و ساکنین آن می‌توانند آن را مانند زبان، ابراز سلیقه و عقیده و قرارداد بخوانند و درباره‌ی محیط اطرافشان بیشتر بدانند. اکنون معنا، که در زمان دیدرو رها شده بود، مسأله‌ی آموزش شده و بیشتر یک اجتماع دموکراتیک می‌باشد تا بحران وجودی فردی.

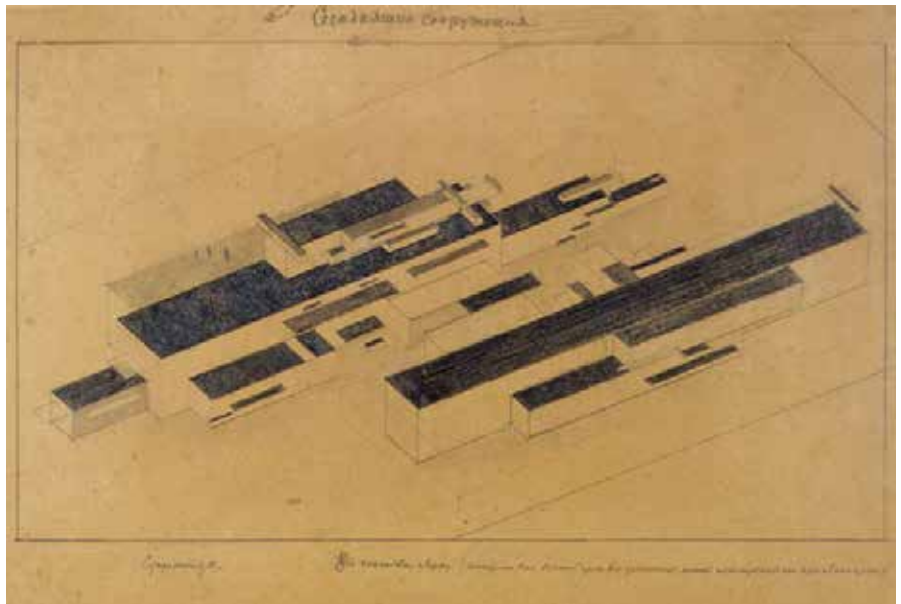
توماس فیشر (Thomas Fisher) که مطالعات جامعی حول مامفورد انجام داده است، توضیح می‌دهد که تا چه حد مامفورد مشتاق آن بوده تا حیطه‌ی مخاطبان خود را در نظریه و نقد گسترش دهد: «ما به نقد کمتر نیاز نداریم، ما نیازمند نقد بهتر هستیم: نقدی که جامعه‌ی گسترده‌تر و مردم بیشتری را دربر بگیرد و درگیر مهمترین مسأله‌ی جهان

نماید.» فیشر می‌گوید به عقیده‌ی مامفورد، معماری آینده‌ی فرهنگ‌های محیط است. در نتیجه، نقد، باید در دسترس مردمی باشد که می‌خواهند محیط ساخته شده‌ی خود را بشناسند و بهتر درک نمایند.

چنین ایده‌هایی مبنی بر گسترده نمودن طیف مخاطبان برای نقد معماری، «فرانقد» (meta-criticism)، مورد حمایت و چالش جورج پرد قرار گرفت. وی به نوشتن برای جذب مخاطبان بیشتر کمی بدبین بود، زیرا معتقد است که باریک‌بینی و پیام زیرکانه‌ی متن اصلی برای شنیده شدن به ناچار باید ضعیف‌تر و خفیف‌تر شود تا همگان از آن به طور مساوی بهره‌مند شوند. این امر نهایتاً به «سیستم ستاره‌سازی» منجر می‌شود که به گفته‌ی او «همان تفسیر کردن در نشریات معروف است که ادعا می‌کنند درباره‌ی معماری هستند، اما در واقع نوعی به نمایش گذاشتن خصوصیات معماران معروف می‌باشند.» و پرد با به چالش کشیدن آن، میان «نقد»، «کارشناسی»، «توصیف» و «تحلیل» تمایز ایجاد می‌نماید و در نهایت به جای مقایسه‌ی آنها، به این نتیجه می‌رسد که آنها مکمل یکدیگرند و برای ایجاد نقد و تحلیل مجاب‌کننده به وجود آمده‌اند.

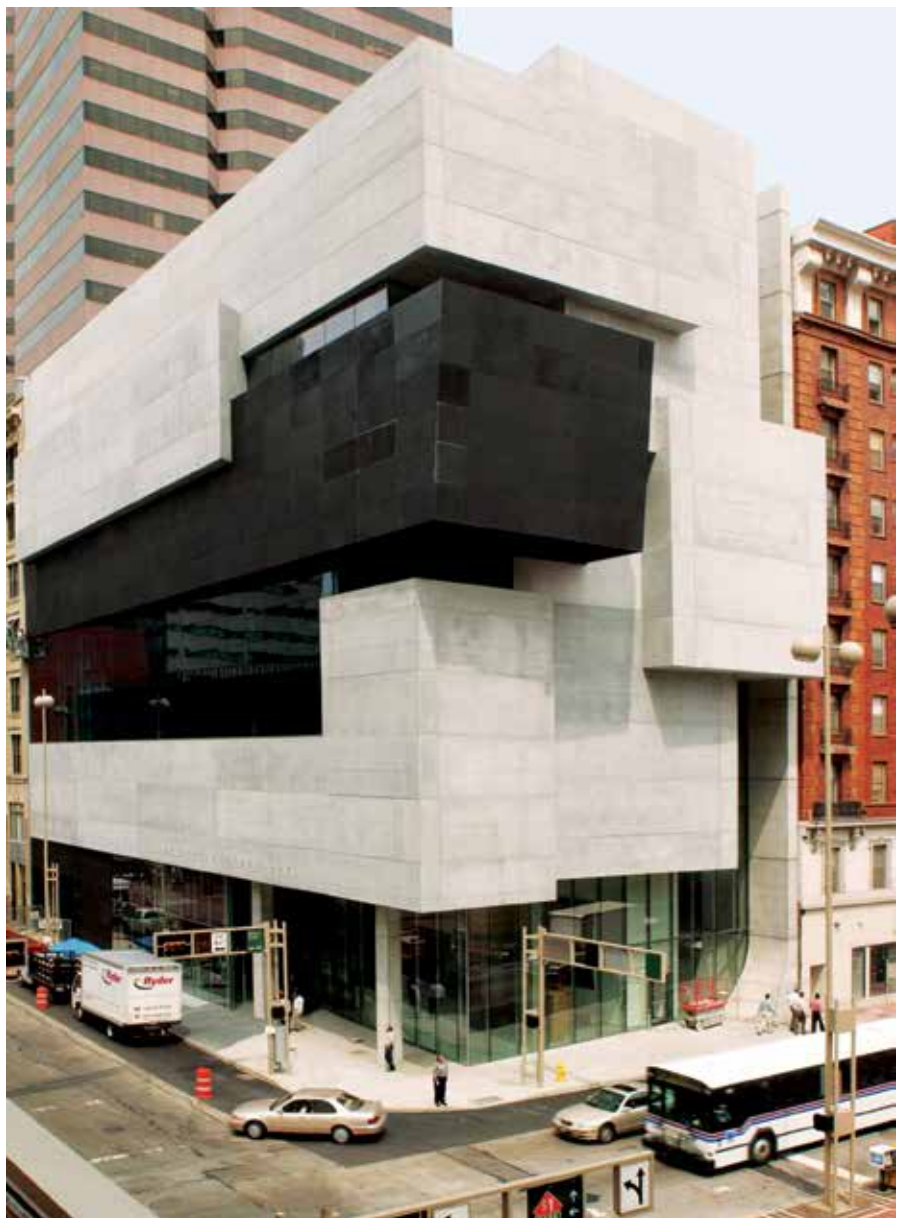
گسترش فضاهای معماری

با به کار گماشتن آدا لوئیس هاکستبل (Ada Louise Huxtable) به عنوان منتقد نیویورک تایمز، در اوایل دهه‌ی ۶۰ میلادی، افکار عمومی درگیر مبحث نقد شده بود، اما اکنون بیش از پیش و مستقیماً وارد مباحث می‌شدند. با تلفیقی از نقش مسخ‌کننده‌ی جنبش روشنگری و ارزش‌های برابری‌طلبانه‌ی مامفورد، هاکستبل می‌گوید، «منتقد باید جایی میان هنرمند و مخاطب بایستد و سعی کند تا بی‌طرفانه و بدون جانبداری قضاوت کند.» تعمیم یافتن انسان‌گرایی مامفورد با بازگنجاندن روزافزون ارجاعات تاریخ هنر در این دوره شکل گرفت و در این مباحث نظری و تجربی، تصور مدرن از قوه‌ی ادراک در هنرهای بصری و فضایی، تئوریزه و جست‌وجو شد. چنین سیری جهت شرح اصول فضایی، معماری و امور مورد تأکید هنرهای زیبا لازم و حیاتی می‌نمود و کاربرد چنین ترکیبی از زبان، روند بحث را در هر دو مورد دگرگون ساخت و منتقدان را قادر ساخت تا به طور همزمان به آنها بپردازند. همان‌طور که بحث هنر از نقطه‌نظری مهم، رشد و گسترش یافت، گمان بر این بود که حضور فیزیکی شیء هنری قادر به فضا سازی بوده است. هنگامی که این مرز ادراک به وادی سکون، مکان و حرکت وارد شد، تحلیل هنر و تاریخ آن اساس نقد معماری مدرن قرار گرفت، گرچه با پیچیده‌تر نمودن مسأله، این اصول و پایه‌ها هرگونه مفهوم روایت وجودی را مردود شمردند و به تحلیل و بررسی محض فرمال در نبود موضوعی قابل تشخیص پرداختند. دیگر تفاسیر دیدرو و مامفورد از بین رفته بودند. تنها چیزی که در شهر باقی مانده بود، پیکره‌ای استعاری و دورافتاده، احاطه شده با اجسامی بود که از توصیف درست آن جلوگیری می‌کردند یا در بدترین حالت، به طور متداوم مورد تعدی ناآزمودگان قرار می‌گرفت: ساکن جهان مدرن تنها شده و اکنون معنا به اندازه‌ی آثار هنری انتزاعی شده بود (تساوی ۲ و ۳).



تصویر ۲. «ساختمان‌های مدرن» کازیمیر ملویچ، ۱۹۲۴

[Retrieved September 4, 2016. From <http://pencil.com/museum.php?show=8288&p=516421968433>]



تصویر ۳. مرکز هنرهای معاصر سینسیناتی، زها حدید (به‌عنوان طرفدار ملویچ، زها حدید در این اثر به ترجمان مستقیم انتزاع بدون ارجاع انسانی می‌پردازد).

[Retrieved September 4, 2016. From http://www.nytimes.com/slideshow/201631/03//obituaries/a-look-at-zaha-hadids-designs/s/01HadidObit-slide-PV6Z.html?_r=0]

در واکنش به این انزوا، نقد و تحلیل فرمال هم به سوی ستاره‌سازی معماران گرایید و مُد و پیکرننگاری بر جامعه تسلط یافت و نقش منتقد را به‌عنوان ابزاری برای درک به‌نیروی برای بازاریابی تقلیل داد و آن را محدود به مکان و چیزهایی که دیده می‌شد، نمود. در این باره، هاکستیل می‌گوید: «من به هیچ‌گروه و مسلک معماری‌ای نپیوستم و به‌عنوان یک مورخ معماری به هیچ سیستم فکری از جمله توهمات تحسین برانگیز و اغلب اشتباه مدرنیسم تعلق نداشته‌ام. من شک‌گرایی درونی به اصول عقیدتی دارم». در واقع بحث هاکستیل این بود که یک منتقد نباید پیرو سبک و مُد باشد. او با بررسی بستر تاریخی و فناوری یک اثر، ذهن خواننده‌ی نیویورک تایمز را به چالش می‌کشید و این امکان را به آنها می‌داد تا درک کنند که چرا یک اثر در زمان خود ارزش نقد دارد.

پُل گلدبرگر (Paul Goldberger) که پس از هاکستیل، به‌عنوان منتقد نیویورک تایمز فعالیت خود را آغاز کرد، به خوانندگان یادآوری نمود که نظر به پایه‌گذاری اقتصادی ناپایدار و ابداعات فناورانه و صاحب‌نظری موجود در تمامی سطوح فرهنگ عموم، نقش معماری نباید به یک تصویر تنزل یابد:

«البته نمی‌توان یک ساختمان را تنها با عینک زیبایی‌شناسی مشاهده و بررسی نمود. نقد معماری، زیبایی‌شناسی، سیاست، جامعه‌شناسی و فرهنگ است و اگر به هم پیوستگی این مفاهیم را نپذیریم، پس قادر نخواهیم بود به اساس هر آنچه درباره‌ی طراحی گفته شده است – که در آن هر شیء‌ای به‌طور همزمان حضوری زیبایی‌شناختی و اجتماعی دارد – پی‌ببریم و یا به عبارتی دیگر، این موضوع را درک نماییم که هر شیء هم فیزیکی است و هم سیاسی و باید هر دو جنبه‌ی آن را همزمان در نظر گرفت، نه مجزا از یکدیگر.»

پاپ-پوپولیسم

نوآوری گلدبرگر، نوعی بینش را برای روش‌های ارزیابی معماری و شهرسازی در اوایل قرن بیست‌ویکم به وجود آورد. اگر هاکستیل و گلدبرگر را سیاستمدار بدانیم، جانشین آنها، نیکولای اوروسوف (Nicolai Ouroussoff) با خوش‌بینی کورکورانه، وابسته به تحلیل نفس است و همچون دستفروشی به دنبال سبک‌گرایی می‌باشد. با در نظر داشتن تمایلات آموزشی و انسان‌گرایانه‌ی منتقدان پیشین، آنچه در اوروسوف شاهد هستیم، اشتیاق فراوانی به معماری است که برای افرادی که می‌خواهد تحت تأثیر قرارشان بدهد، صحبت می‌کند – درست مشابه نقد هنر گرینبرگ (Greenberg)، فراید (Fried) و دیگران که با پشتیبانی و ترجیح دادن هنرمندان مستقل در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ به تفرقه‌اندازی منجر شدند، اوروسوف هم گرایشات و برگزیدگان خود را داشت (یا شاید آنها او را داشتند) و به ارائه‌ی نقدی با روش دیدرو خرسند بود. روشی که در آن، جزئیات و موقعیت اثر به منظور ارائه‌ی توصیفی شیوا از خود اثر، رها می‌شوند. اما اوروسوف، سؤالات مفهومی دیدرو را درباره‌ی تجربه در نقد خود منعکس نمی‌کند، بلکه هنگامی که مفاهیم اشارات ضمنی اجتماعی-اقتصادی، سیاسی و جهانی پروژه‌ای مطرح می‌گردد، او عقب‌نشینی می‌کند تا مبدا اسیر مشهور

یا همان معمار مورد علاقه‌ی خود را خجالت دهد. در افتتاحیه‌ی CCTV (مرکز تلویزیون ملی چین)، نمونه‌های عظیم از بهترین‌های معماری (تصویر ۴)، اوروسوف اینچنین می‌نویسد:

«پس از اینکه رِم کولهاس، معمار پروژه – با شریک چینی سابقش، آلِه شیرِن (Ole Scheeren) – در سال ۲۰۰۳ از طراحی‌اش رونمایی کرد، بسیاری از ژورنالیست‌های غربی از او به دلیل بزرگ‌نمایی ارگان تبلیغاتی و پروپاگاندای دولتی چین انتقاد کردند و او را مورد استهزا قرار دادند. چندین سال بعد، آتش‌سوزی در سایت پروژه باعث تخریب ساختمان‌هایی در همسایگی آن گشت که طراح آنها هم آقای کولهاس بود. این امر منجر به حبس مدیر پروژه و ۱۹ نفر دیگر به دلیل اهمال و تأخیر در پروسه‌ی ساخت شد.

پس از این ماجراها، مسأله‌ی ناراحت‌کننده‌ی دیگر برای مردم، ظاهر این بنا بود که به دلیل کجی و وید وسیعی که در وسط بنا قرار گرفته است، مورد انتقاد منتقدان چینی قرار گرفت. با این وجود، می‌توان ساختمان مرکزی CCTV را برجسته‌ترین اثر معماری قرن حاضر برشمرد. آقای کولهاس و دفتر معماری OMA همواره به دنبال ساخت بناهایی هستند که به بیان نیروهای متناقض کار در جامعه می‌پردازد و یقیناً CCTV نمایانگر این مهم است که با ظاهر نمادین دشوار آن شروع می‌شود: گاهی یادمانی و ستیزه‌جو، گاهی به طرز عجیبی زیرکانه و گوشه‌گیر. این ساختمان یکی از جذاب‌ترین و قدرتمندترین بناهایی است که من در طول عمر خود دیده‌ام.»

در واقع، اوروسوف با انتشار نقد خود، جانب خودمختاری و استقلال در معماری را می‌گیرد و با اینکه بسیاری از منتقدان به این اثر خرده گرفته‌اند، او نه تنها این اثر را تأیید می‌کند، بلکه گمان می‌برد که حتی تا ۹۰ سال آینده نیز ممکن است اثری بهتر از این بنا ارائه نگردد. می‌توان گفت مبالغه‌ی اوروسوف، بازتابی از فرهنگ معماری معاصر است که تنها با وجود پدیده‌ای جدید حیرت‌زده می‌شود و بدون اینکه پژوهشی مبنی بر لزوم ساخت بنا و یا ارزش و هزینه‌های آن صورت پذیرد، به آن می‌نگرند.

واکنشی به تجربیات از پیش آماده

شاید رُک‌ترین صدایی که کمتر هم در میان منتقدان معماری معاصر شناخته شده است، تاریخ‌نگار، هال فاستر (Hal Foster) باشد. او که دانشجوی دکتری دانشگاه نیویورک می‌باشد، با آثارش سعی دارد تا فرهنگ تصویرگری پیرامون ما را برجیند. او معتقد است که حُسن‌گفتنمان تاریخی به دلیل توجه بیش‌از حد به منظره به جای تجربه، ضعیف ارائه شده است. او در آخرین اثرش، تحت عنوان *The Art-Architecture Complex* سعی دارد تا با تفسیر آثار معماران شاخص، تجربیات حسی را از تجربیات واقعی جدا سازد و به تبیین آنها بپردازد. تجربه‌ی حسی موجود در آثار هنری و معماری معاصر با تبلیغ هنرمندان مشهور دچار خدشه شده است و مفهوم، از طریق «نقد» توسط سیستم‌های تبلیغاتی از جمله رسانه‌های اجتماعی و دیگر ابزارها به‌عنوان حقیقت در ذهن مخاطب خوراند می‌شود و بار مسئولیت کاربر یا بیننده را کم می‌نماید. اما تجربه‌ی

واقعی از زبان طراحی و راهکارهای مشخص حاضر در آثار معمارانی همچون نورمن فاستر، رنزو پیانو، ریچارد راجرز و دیگر معمارانی است که مدرنیسم معاصر را تعریف می‌نمایند.

مروری گسترده بر نقد (رجوع شود به جدول ۱) اشاره بر تضادی اساسی دارد که حل‌نشده‌ی باقی مانده است و پیروزی سبک‌های موقتی را بر مفاهیم اساسی ممکن می‌سازد و این همان بحران هویت معماری معاصر است. در فرهنگی که افراد و ساختمان‌ها صرفاً برای مشهور بودن تقلا می‌کنند، تنها کافی است نامعقول رفتار کنید تا «مهم» جلوه کنید. به‌طورکلی، در اینجا بررسی موشکافانه و بدبینی جایز نیست و منتقدان باید آهسته و با سیاست گام بردارند. خلأیی که هم در معماری و هم در فرهنگ مدرن احساس می‌شود باعث ایجاد پدیده‌ی «سیستم ستاره‌ای» شده است و به‌طور کنایی این خلأ در پوچی شهرهای مدرن نمایان می‌شود. در واقع شاهد برپاسازی ساختمان‌های برجسته‌ای در سراسر جهان می‌باشیم که برای فروش و دستیابی به سودهای کلان، ساخته و به خریداران ثروتمندی فروخته می‌شوند که با آثار معماری همچون هنرهای زیبا برخورد می‌کنند و به جمع‌آوری آنها می‌پردازند. نتیجه‌ی این امر، حداقل فضای موجود در اطراف و اشغال اندک محیط است و منتقدین هم همین راه را ادامه می‌دهند. این همان اتفاقی است که هنگام طرح گسترش بزرگراه غربی نیویورک افتاد که پیش از ساخت مورد تمجید نشریات قرار گرفت، اما پس از چندی گرفتار شکست شد. دلیل این امر نیز عواملی چون نشت آب از پنجره‌ها، انقباض درزگیرها و زنگ‌زدگی بود و نمایانگر سطحی‌نگری چشم منتقدان می‌باشد و منجر به شکستی در شهرسازی و توسعه‌ی تجمل‌گرایانه شد.

با در نظر گرفتن این مشکلی رایج در مقیاس شهری وسیع‌تر، عمق مسائل نیز نمایان‌تر می‌گردد. در شهری که هرگز نبود (*The City that Never Was*)، کریستوفر مارشینکوسکی (Christopher Marcinkoski) و خاویئر آرپا (Javier Arpa) اینگونه می‌نویسند:

«یکی از جوانبی که همواره در بحران اقتصادی نادیده گرفته می‌شود، نقش رشته‌های مربوط به طراحی شهری از جمله، معماری، معماری منظر، برنامه‌ریزی شهری، مهندسی عمران، و غیره است که تا به امروز باعث به وجود آمدن شرایطی شده‌اند که شاهدش هستیم. ورای مباحث بانکی، اوراق بهادار تضمینی، تعهد بدهی وثیقه، مشتقات و تبادل افول اعتبار، نقش طراحی مشارکت آن خواه تعمداً، خواه سهواً، در به وجود آمدن چنین بحرانی غیرقابل انکار است. به‌خصوص قسمت‌های ناقص، متروکه و خالی از سکنه‌ی رو به رشد شهری را می‌توان در ارتباط مستقیم با طرح‌های غیرقابل انعطاف و تکراری محصولات فضای شهری دانست که از ویژگی‌های بارز طراحی شهری معاصر می‌باشد. دیوید هاروی (David Harvey)، جغرافیدان، متذکر می‌شود که نه تنها بحران اقتصادی حاضر در این عصر، به‌عنوان بحران شهری، مؤثر بر جمعیت است؛ بلکه از جوانب مختلف می‌توان آن را ناشی از سرمایه‌گذاری‌های در حال پیشرفت در زمینه‌ی ساخت‌وساز سکونتگاه‌های شهری جدید دانست.»



تصویر ۴. برج سی‌سی‌تی‌وی (CCTV)، ساختمان مرکزی تلویزیون رسمی چین، OMA

[Retrieved September 4, 2016. From <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/774587/el-giro-de-koolhaas-por-luis-fernandez-galiano-en-monografia-rem-koolhaas-arquitectura-viva>]

نتیجه‌گیری

نقش هنر، معماری و نقد از تجربه‌ی امری مفهومی و عمیق به ابزاری معاصر برای هویت‌سازی تغییر یافته و اکنون زمان آن فرا رسیده که به عقب بازگردیم. «معماری پس از نقد» و «منتقدان پس از نقد» باید قوانین و شجاعت لازم را داشته باشند تا محیط ساخته شده – و نه پشت‌پرده‌ی رقابت‌های بازاری – را به‌عنوان مکانی برای تعامل مورد توجه قرار دهند. با پذیرفتن این امر، تنها فرم معقول تولید، بناهای ساخته شده‌ی می‌باشند که عصر حاضر را به چالش می‌کشند، نه اینکه تنها به ارائه‌ی تصویری غیرواقعی از سبک زندگی نامحتمل در آینده بپردازند. معماری پس از نقد نیز بر نقش مردم به‌عنوان ساکنین اصلی و نه مصرف‌کنندگان، توجه می‌کند.

شیوه‌های نوینی در این بین از پیش به کار گرفته شده‌اند که طالب کنترل و اعمال نفوذ بیشتر بر فرآیند تولیدات معماری هستند و با اجتماعی کردن رسانه‌ها و برهم زدن زمان و مکان، امکان مطالعه‌ی فعالیت‌های بومی برای مخاطبان بیشتری فراهم شده است؛ همچنین شیوه‌های سنتی ساخت‌وساز را می‌توان تقریباً همگام با جدیدترین ابداعات دانست و اکنون گفت‌وگو هوشمند بلندتر از پیش به گوش می‌رسد. البته حساسیت و اهمیت بکارگیری هنر و معماری با آثار ساخته شده، سیر تکاملی را طی خواهند نمود و این مسئولیت بر دوش نسل‌های آینده است تا آثاری را خلق نمایند که ارزش نقد داشته باشند.

جدول ۱. جریان‌های اصلی تکامل نقد معماری در ایالات متحده‌ی آمریکا و نقد زیبایی‌شناسی در اروپا

Year	Author(s)	Work(s)	Contribution to the Field
1765	Diderot	<i>Salon of 1765 & Notes on Painting</i>	Art/ aesthetic criticism
1930s-1950s	Mumford	Criticism at <i>The New Yorker</i> magazine	Architecture and urbanism criticism
1938	Lewis Mumford	<i>The Culture of Cities</i>	Manifesto on the urban effect on contemporary life
1939	Greenberg	"Avant-Garde and Kitsch"	Art/ aesthetic criticism vis-à-vis contemporary culture
1956	Sartre	"Existentialism is a Humanism"	Art/aesthetic criticism
1961	Greenberg	<i>Art and Culture</i>	Art/ aesthetic criticism vis-à-vis contemporary culture
1963-1982, 2008	Huxtable	<i>On Architecture: Collected Reflections on a Century of Change</i>	Elevation of architecture/ architectural criticism to a political, educational force
1964	Merleau-Ponty	"Eye and Mind"	Theorizing of perception and its role in aesthetic judgment
1964	Rosenberg	"Action Painting: Crisis and Distortion"	Art/ aesthetic criticism
1965	Judd	"Specific Objects"	Creates a separate categorization from painting and sculpture, whose descriptive quality resembles architecture
1966	Sontag	"Against Interpretation"	Critique and distinction of content and aesthetics
1967	LeWitt	"Paragraphs on Conceptual Art"	Description of conceptual art mimics architecture
1972	Steinberg	"Other Criteria"	Expands and theorizes the role of the critic
1975	Alloway	"The Use and Limits of Art Criticism"	Expands and theorizes the role of criticism
1975	Mumford	<i>Architecture as a Home for Man: Essays for Architectural Record</i>	Anthology of architecture/ urbanism criticism
1975	Rosenberg	"Criticism and Its Premises"	Draws distinctions between history and criticism
1977	Kuspit	"Art Criticism: Where's the Depth?"	Compartmentalizes criticism by medium and typology
1978	Attoe	<i>Architecture and Critical Imagination</i>	Categorizes critique into three main types: normative, interpretive, and descriptive

Year	Author(s)	Work(s)	Contribution to the Field
1978	Schapiro	"The Nature of Abstract Art"	Assessment of value and autonomy in the visual arts
1979	Krauss	"Sculpture in the Expanded Field"	Discusses two types of modern sculpture, "Architecture" and "Not Architecture"
1984-1997	Goldberger	Architecture and urbanism criticism at the <i>New York Times</i>	Pulitzer Prize for criticism; initiates critique of criticism
1987	Fried <i>et al.</i>	"Theories of Art After Minimalism and Pop"	Mediating between the spatial demands of minimalism and the surface demands of pop
1988	Kuspit	<i>The New Subjectivism: Art in the 1980s</i>	Criticism of the postmodern period reflecting a struggle for individual identity in a time of pluralism
1989	Huxtable	<i>Kicked A Building Lately?</i>	Compilation of criticism formalizing the performance aspects of building
1993	Crowther	"Postmodernism in The Visual Arts: A Question of Ends"	Examining the value of a postmodern critical method
1995	Brenson	"Resisting the Dangerous Journey: The Crisis in Journalistic Criticism"	Criticizing critics and criticism
1997	Danto	<i>After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History</i>	Examines the disjointed value of criticism relative to the speed of contemporary culture
1998	Carrier	"Danto and His Critics: Art After the End of Art History "	Criticism of critics and a search for a way forward for art
1998	Carroll	"The End of Art?"	Criticism of critics and a search for a way forward for art
1998a	Fried	"Art and Objecthood"	Critique of minimalism and its perception-driven foundations
1998b	Fried	"Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons "	Fine art examined as a producer/ contributor of architectural space
1998	Kelley	"Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art"	Discusses schism between essentialism and historicism in modern criticism and the visual arts
2000	Kuspit	<i>Redeeming Art: Critical Reveries</i>	Further explication of art/ aesthetic criticism's identity crisis relating to modernity
2003	Foster	<i>Design and Crime (and Other Diatribes)</i>	Systematically links our perceptions of value and architecture to a manipulated perception of capital and branding

Year	Author(s)	Work(s)	Contribution to the Field
2003	Goldberger	"Architecture Criticism: Does It Matter?"	Outlines peripherally the failure of contemporary criticism
2004-2011	Ouroussof	Architecture and urbanism criticism at the <i>New York Times</i>	Embodies the difficulty of criticism, global in scope, in the technological age
2004	Kuspit	<i>The End of Art</i>	Art/ aesthetic criticism
2009	Baird	"Thoughts on the Current State of Criticism in Architecture"	Analyzing criticism in architecture by showing the need for analysis, not only popular descriptions
2009	Findley	"Reporter/Journalist/ Critic"	Compares the three types of architectural criticism and what they entail: reporting, journalism, and criticism
2009	Fisher	"Making Criticism More Critical"	Fisher compares his own studies to those of Lewis Mumford to explain the need for broader audiences within architectural criticism
2011	Foster	<i>The Art-Architecture Complex</i>	Examines how our perceptions are often projected affects of buildings rather than authentic physiological stimulations
2011	Ivy	"Still Standing:The Architect in 2011"	Asking the question "What Now?" in this new economy by replacing the image of a building with one of an architect
2011	Parsons	"Fact and Function in Architectural Criticism"	What is the function of a building and who determines it?
2012	Marcinkoski and Arpa	"The City That Never Was"	Architecture and urbanism after the economic collapse

Source:

- Davis, T. Aaron (2015). Identity Crisis: Estrangement in the Evolution of Architectural Criticism. In Preiser, F. E. W., Davis, T. A., Salama, M. A. & Hardy, Andrea (Eds.), *Architecture Beyond Criticism. Expert Judgment and Performance Evaluation* (pp. 23-35). NY: Routledge.

زایش ستاره معماری

مقدمه‌ای بر مجموعه مصاحبه‌های منتشر شده توسط

ولادیمیر بلوگولوفسکی (Vladimir Belogolovsky)*

ترجمه‌ی سودا ابوترابی*

«Starchitecture» ستاره معماری (این واژه‌ی مرکب، به زمره‌ای از معماران اشاره دارد که شهرتشان را مدیون رویکرد جسورانه و پرآوازه‌یشان هستند): بیگ‌بنگ

۱. داستان گفتگوهای من با معماران در صبح روز هجدهم ماه دسامبر سال ۲۰۰۲ آغاز می‌شود. آن روز، هفت گروه متشکل از درخشان‌ترین معماران جهانی، که موفق به ورود به مرحله‌ی نیمه‌نهایی شده بودند، به زیر طاق شیشه‌ای به تازگی بازسازی شده‌ی مرکز مالی جهانی وینتر گاردن (Winter Garden) گرد هم آمده بودند تا نقطه‌نظرهای جسورانه‌ی خود را در باب بازسازی مرکز تجارت جهانی در سایت مجاور مطرح نمایند. بیش از هزار نفر مضطرب (شامل دویست و پنجاه روزنامه‌نگار) شاهد این رویداد سه ساعته بودند.

تخریب هولناک برج‌های دوقلو در یازدهم سپتامبر سال ۲۰۰۱، که یقیناً بیشترین بازتاب رسانه‌ای را در طول تاریخ داشته، جلب توجه افکار عمومی به بازسازی قلب پایتخت اقتصادی و فرهنگی جهان غرب را تضمین کرده بود. متأسفانه ناکامی در به پاخاستن سریع و معنادار از گراند زیرو (Ground Zero) بر این حقیقت که نیویورک دیگر قادر به بازیابی چنان شأن و منزلتی نمی‌باشد، دامن زده بود. معماران با در نظر داشتن خاطرات سایت مدفون که هنوز هم بر همسایگی‌اش سایه افکنده، پلان‌های جدید جسورانه‌یشان را ارائه نمودند. با وجود آنکه ارائه‌ی این طرح‌ها به سال‌ها پیش از انتشارشان در رسانه‌های اجتماعی مانند فیسبوک و توئیتر بازمی‌گردد، اما به صورت زنده و در بخش‌های جدید، هم در سطح بومی و هم جهانی، پخش شدند و در برهه‌ای فضای سیاسی، جنگ‌ها، ورزش‌ها، مد، پیشرفت‌های عظیم علمی و حتی رسوایی‌های جنسی را نیز تحت‌الشعاع قرار دادند.

ناگهان معماری برای میلیون‌ها نفر، به خبری جالب توجه مبدل گشت و پدیده‌ی ستاره‌معماری متولد شد. اصطلاح ستاره‌معماری نخست در دهه‌ی ۱۹۴۰ رواج یافت. ستاره‌معمار، براساس فرهنگ لغت آکسفورد، ستاره‌ی فیلمی بود که یک خانه را طراحی نمود. منتقدان در اواخر دهه‌ی

۱۹۸۰ شروع به استفاده از این واژه برای اشاره به معماران نامدار نمودند؛ اما تنها در اوایل دهه‌ی ۲۰۰۰ بود که رسانه‌ها از این واژه به صورت گسترده استفاده کردند. حتی گزارش‌های پیرامون چشم‌اندازهای نوین برای آینده‌ی مرکز تجارت جهانی، معماران رقابت کننده را به عنوان ستاره‌معمار نمی‌شناخت.

با آغاز ارائه‌ها، پایه‌های ترقی این قهرمانان و کشف آثار و شخصیتشان نیز شکل گرفت. این روند، درست مانند آن چیزی بود که برای قهرمانان ورزشکار در المپیک روی می‌دهد. سپس منظومه‌ی جدیدی از ستارگان شروع به درخشیدن نمود و آنها به زودی شناخته شدند.

۲. به خاطر دارم که آن روز صبح درست پشت سر هربرت ماسکم (Herbert Muschamp) منتقد معماری، در صفا طولانی ایستاده بودم. او را در حال گپ‌زدن با دوستی

نظاره می‌کردم، اما جرأت مداخله نداشتیم. ماسکم متن خود را حتی پیش از حضور در مراسم ارائه‌ی معماران، نوشته بود و نسخه‌ای از روزنامه‌ی نیویورک تایمز آن روز را به همراه نوشته‌اش در دست داشت.

حال که معماری بیش از هر زمان دیگری محبوب شده، ماسکم در آن نوشته، در پی واژگان دقیقی بود که برای جلب توجه عموم به معماری ضروری است. «حتی با در نظر داشتن جاذبه‌ی رویداد، ملاک در معماری معاصر، لذت بردن است. باین‌حال، تجربه‌ی آن متفاوت از لذت اطمینان‌بخشی است که از یک غذای راحت حاصل می‌شود. بیشتر شبیه خوردن سوشی برای اولین بار و کشف این موضوع است که آیا آن را دوست دارید یا خیر. این احساس با تحریک ترس غریزی از چیز ناشناخته تشدید شده است.» البته در طول تاریخ، معماران در زمره‌ی افراد نامدار قرار داشته‌اند. از آندرتا پلادیو، معمار سینا و دوناتو برامانته (Donato Bramante) تا کریستوفر رن (Christopher Wren) و آنتونی گائودی (Antoni Gaudi)، معماران به‌عنوان نوابغ هنری به شهرت جهانی دست یافته‌اند. در قرن بیستم، فرم‌های آیکونیک، جذابیت و محبوبیت پیشکسوتانی مانند فرانک لوید رایت، یورن اوتزن (Jørn Utzon) و اسکار نیمایر، بی‌شک در این موضوع تأثیرگذار بوده‌اند.

امروزه مرسوم است که معماران لیست‌هایی کوتاه و بلند از پروژه‌های معتبری که انجام داده‌اند را تهیه کنند. باین‌حال، مدت زیادی از رواج این رسم نمی‌گذرد. زمانی که ساموئل برونفمن (Samuel Bronfman)، مدیر سیگرام (Seagram) تصمیم به ساخت دفتر مرکزی کمپانی در منهتن در سالروز صدسالگی آن در سال ۱۹۵۷ گرفت، این مسئولیت بلندپروازانه، او را واداشت تا دخترش فیلیس لمبرت (Phyllis Lambert) را در رأس امور قرار دهد. لمبرت با کمک فیلیپ جانسون، برای خلق یک شاهکار، سه لیست از اسامی معماران توانمند برای احقاق این پروژه‌ی رویایی تهیه نمود.

لیست اول شامل افرادی بود که می‌بایست حضور می‌داشتند، اما نمی‌توانستند: پل رودالف (Paul Rudolph)، ایرو سارینن (Eero Saarinen)، مارسل بروئر، آ.آ. پی و لویی کان. همگی معمارانی خارق‌العاده بودند، اما در آن زمان از تجربه‌ی کافی برخوردار نبودند. لیست دوم، شامل افرادی بود که می‌توانستند، اما نمی‌بایست انتخاب می‌شدند: شرکت‌های عظیمی مانند اس‌اُم (SOM) که همگی رقیب یکدیگر بودند، ولی از اصالت کافی برخوردار نبودند؛ و نهایتاً لیست سوم، افرادی را گردهم آورد که هم می‌توانستند و هم می‌بایست حضور داشتند (سه سوپرستار بین‌المللی قرن بیستم): فرانک لوید رایت، لوکوربوزیه و میس ون در روهه، که بالاخره برنده‌ی مسابقه‌ی نیویورک شدند. در آن زمان معماران مشهور نادر بوده و در مجموع، از نیروی ستاره‌ی نویسندگان، سیاستمداران، هنرمندان، موسیقیدان‌ها یا

بازیگران برخوردار نبودند. روز هشتم دسامبر سال ۲۰۰۲ این رویه را به کل تغییر داد. این روز شاهد تولد ستاره‌معماران بوده و برای ماه‌ها نگرش معماران با شدت و حدت بی‌سابقه به موضوع بحث رسانه‌ها بدل شد - معماری در حال تبدیل شدن به قلمرو همگان بود.

مدت کوتاهی پس از آن، طرح‌های دانیل لیبسکیند و رافائل وینولی (Rafael Viñoly) به‌عنوان فینالیست‌ها اعلام شدند؛ آنها در شوی اپرا وینفری (*The Oprah Winfrey Show*) و برنامه‌های دیگر پدیدار شدند. منتقد نیویورک تایمز، جولی آیوین (Julie Iovine)، نوشت دو معمار «... مانند سیاستمداران عصر رسانه رفتار می‌کردند ... [و] خود را مانند ستاره‌ی فیلم‌ها نمایش می‌دادند ... از زمانی که گری کوپر (Gary Cooper) در *The Fountainhead* ظاهر شد، افکار عمومی به سمت معماران و معماری معطوف گشت».

واضح است که عمق این جذابیت، تا حدود زیادی غیرواقعی بود، اما بحث در این مورد، در این مجال نمی‌گنجد. معماری در روزهای اوج خود بود و توجه همگان را معطوف کرده بود. طبیعتاً هر چه کار جذاب‌تر و مفهومی‌تر باشد؛ یعنی تلاش بیشتری برای روایت داستان‌های مسحورکننده‌اش شده و لایه‌های بیشتری از شوق و علاقه برای معماری می‌توان پدید آورد و پدید می‌آید.

موسکام در ایجاد نوابی که گاهی با قیاس منحنی‌های مشهور گوگنهایم بلبائو با گیسوان مرلین مونرو و گاهی با تحسین از ساختمان‌های جدید ناسازگاری چون مجتمع فرهنگی اتریشی آبراهام ریموند (Abraham Raimund) در منهتن به سبب «معماری‌ای که به درون ذهن شما نفوذ می‌کند»، در تقابل با آنچه که به سادگی «حرف‌های باب طبع مردم» می‌خواند، نقش حائز اهمیتی را ایفا نموده است. نوشته‌های او مانند نقد، از جانب کسانی که رویکرد آکادمیک در توضیح ساختمان‌ها را ترجیح می‌دادند، مورد استقبال گسترده‌ای قرار گرفت. او تمرکزش را از دست نداده و از این رو، نوشته‌اش را تحسین می‌کنم.

موسکام، نه تنها در تلاش‌های خود در راستای بازکردن مفهوم معماری برای مخاطبان تایمز کاملاً اصیل بود، بلکه او اغلب معماران را به چالش «از نو بنا نهادن خط آسمان نیویورک به مثابه هیجان‌آورترین آنها» سوق می‌داد. بسیاری می‌گویند که او بعضی معماران را بر دیگران ترجیح می‌دهد، ولی آیا همه‌ی ما این کار را نمی‌کنیم؟

آیا از این رو نیست که ما میل به یک نوع معماری را می‌پرورانیم و بر دیگری ارجح می‌دانیم؟ و ما شیفته صفات یا رویکردهای خاص شده و منتقد دیگری می‌شویم و حتی در مواجهه با دلایل مجاب‌کننده، سمت‌وسوی خود را تغییر می‌دهیم؟ اینگونه است که نقطه‌نظر، سلیق و مهم‌تر از همه، مبانی و عقاید با فروپاشی عقاید و تصورات سابق، شکل می‌گیرند.

* برگرفته از کتاب مجموعه مصاحبه‌های ولادیمیر بلوگولوفسکی با معماران است که می‌کوشیم در شماره‌های مختلف آنها را منتشر نمایم.
* کارشناس ارشد رشته‌ی معماری از دانشگاه پلی‌تکنیک میلان در ایتالیا، دانشجوی کارشناسی ارشد طراحی نورپردازی از دانشگاه پلی‌تکنیک میلان

اما این مسئله، پرسشی را مطرح می‌نماید که چطور یک نفر می‌بایست برای اشتغال افکار عمومی به سمت موضوعی که چیز زیادی از آن نمی‌داند تلاش کند. آیا می‌بایست معماری توضیح داده شود؟ آیا می‌بایست به صورت داستانی از توالی سبک‌های تاریخی و شاهکارها روایت شود؟ آیا می‌بایست به‌عنوان هنر جسورانه‌ی مهندسی یا نظریه‌های مفهومی و زیبایی‌شناسانه کشف‌گردد؟ آیا ما می‌باید معماری را مانند یک مرحله‌ی انحصاری ارائه کنیم که در آن تحول جامعه و رویدادهای تاریخی رخ داده است؟ آیا می‌بایست آن را به شیوه‌ی معنایی و تمثالی کشف رمز نماییم؟

برخی شاید مدعی شوند که معماری می‌بایست حاکی از ابداع دوباره‌ی قوانین و توسعه‌ی مدام مجموعه‌های فرمال، آزمایش فضایی، پایداری و به چالش کشیدن رسومات باشد. یا می‌بایست به سادگی درباره‌ی خود و اجزایش باشد؟ معماری، به طور اجتناب‌ناپذیری یک ابزار بزرگداشت است که گواه قدرت عظیم پادشاهان، سرمایه‌داری، سیاستمداران، شرکت‌ها، سازندگان و خود معماران می‌باشد.

در دوران رقابت تیم‌های حاضر در مرحله‌ی نیمه‌نهایی مسابقه‌ی مرکز تجارت جهانی، پروژه‌ها به طور مداوم روی جلد پرمخاطب‌ترین روزنامه‌ها آرموده می‌شدند.

شریک زاهای جدید، پاتریک شوماخر، باور دارد که کارآمدسازی شیوه‌ی برقراری ارتباط ما، وظیفه‌ی دفتر اوست: «هدف ما به‌عنوان معماران، قاعده‌مندسازی و تسهیل ارتباطات است. در نتیجه‌ی تشدید ارتباطات، بهره‌وری حاصل خواهد شد. معماری، ارتباطات شدید را تسهیل می‌کند.» این توجیهی تحت‌اللفظی و خوب برای برش کنج‌ها است.

معماری، بیشتر خود را به‌عنوان ناجی محیط زیست «عرضه می‌کند». اثرن بیتسکی (Aaron Betsky) در کتاب خود، محوطه‌سازان: ساختن بازمین (*Landscape: Building with the Land*) می‌گوید: «ساختمان‌ها جایگزین زمین می‌شوند. این گناه بزرگ معماری است.» اما به‌نظر من، چنین می‌رسد که معماران بسیاری در وقف خود برای استرداد معماری زیاده‌روی می‌کنند. بسیاری برای برقراری تعامل میان مسائل متعدد، بیشتر به دانشمندان معماری بدل شدند تا هنرمندان و شاعران: توسعه در برابر حفاظت، نو در برابر بافتاری، مخاطره‌آمیز در برابر اقتصادی. اصطلاح «پایدار» اغلب به‌عنوان کالایی بازاری، به صورت مکانیکی اعمال می‌شود.

چدا از سازگاری اصطلاح ستاره‌معماری، پدیده‌ی تبدیل معماران به مشاهیر و ستاره‌ها حقیقت داشته و چه دوام بیاورد چه نیاورد، نمی‌توان انکار نمود که در آن صبح ماه دسامبر سال ۲۰۰۲، معماری و خالقانش (به نظر من، به‌سادگی مغرورترین‌ها در میان تمامی مشاغل)، هم به صورت جمعی و هم فردی، توجه تمامی جهان را به خود معطوف کرده‌اند.

معماری به کانون توجه بدل شده و به نظر می‌آید که همگان با توانایی این هنر فوق‌العاده در ترجمه‌ی والاترین خیال‌های قابل تصور بشر به نمادهای روزگار مدرن، به وجد آمده بودند. نهایتاً، در آن لحظه، معماری روز ما از طرف جهانیان تقدیر شده و به درجه‌ی اهمیت یکسان یا بالاتری نسبت به آثار جاودانه‌ی گذشته ارتقا یافت. تصور کنید در دوره‌ای که همه چیز گویی بی‌وقفه در گذار است، معماری بیش از ادبیات، هنر یا موسیقی دارای قدرتی پایدار برای تجلیل از عصر خود و حفاظت از عظیم‌ترین دستاوردهایش برای افتخار نسل‌های آینده شود.

۳. به‌خوبی هیجان و انتظارات فزاینده نسبت به طرح‌های پیشنهادی برای سایت مرکز جدید تجارت جهانی را به یاد دارم. پیش از به‌صحنه آمدن معماران، بانیان مسابقه از طرف شرکت توسعه‌ی لوئر منهتن (Lower Manhattan) به خبرنگاران وعده دادند تا برای دیدگاه‌های نوین در مهم‌ترین رسانه‌ی جهانی، اهمیت ویژه‌ای قائل شوند و این کار را کردند. هزاران تصویر از مدل‌های معماری، رندرها و خود معماران، مستقیماً به روی صفحات نخست روزنامه‌ها رفته و به تیتیر خبری سرتاسر جهان بدل شدند. توجهات به پلان‌ها، سخنان و حتی به طرز عجیبی به حالت ایستادن، ژست، لباس، کفش و عینک آنها معطوف شده بود. هیچ جزئیاتی از نظرها پنهان نماند. معماران با مد روز و سیاسی شدن هنرشان، اهمیت یافته بودند.

اولین نماینده، دانیل لیبسکیند بود. او از ابتدا، وضعیتی خاص و واقعاً احساس‌ساز ایجاد نمود. او در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ به همراه والدین خود از لهستان سوار بر یکی از واپسین کشتی‌های روانه به سوی مجسمه‌ی آزادی، که اکنون یکی از منابع الهام او در طراحی است و به‌وضوح در خط آسمان نیوجرسی پشت سرش به چشم می‌خورد، به ایالات متحده مهاجرت کرد. شالوده‌های خاطره، به همراه تصاویر عجیبی از پلان او بر روی یک صفحه‌ی نمایش گول‌پیکر به نمایش درآمده و به سرعت، پیوندی فراتر از همدردی با مخاطبش برقرار نمود. به اطراف نگرسته و بسیاری را با چشم‌های گریان دیدم. تا آن زمان فکر نمی‌کردم که معماری در غالب برج‌های اداری ساخته شده از فولاد و شیشه، قادر به تحریک چنین احساساتی باشد. در آن لحظه، بیش از هر زمان دیگری، به معمار بودن خود افتخار کردم.

غرق در این احساس بودم که آقای لیبسکیند ارائه‌ی خود را تمام کرده، صحنه را ترک گفته و از اتاق خارج شد. پیش از آنکه معماران دیگر حتی فرصتی برای شروع داشته باشند، در ذهن خود گفتم: بی‌شک او بزنده خواهد شد. اتاق مملو از نام‌های برجسته‌ی دنیای همچنان کوچک معماری بود: شیکرو بن (Shigeru Ban)، پن ون پرکل (Ben van Berkel)، نورمن فاستر، پیتر آیزمن، چارلز گونته‌می، استیون هال، گرگ لین، ریچارد مایر، دیوید راکول، فردریک

اشوارتس (Frederic Schwartz)، کن اسمیت (Ken Smith)، رافائل وینولی و بسیاری دیگر؛ اما در آن لحظه، تمامی توجه‌ها به سمت یک نفر معطوف شده بود. روزنامه‌نگاران، معمار بی‌ادعا را دنبال می‌کردند و در چند دقیقه‌ی آینده، معماری به‌عنوان یک حرفه به منزلتی دست یافت که پیش از این هرگز تجربه نکرده بود.

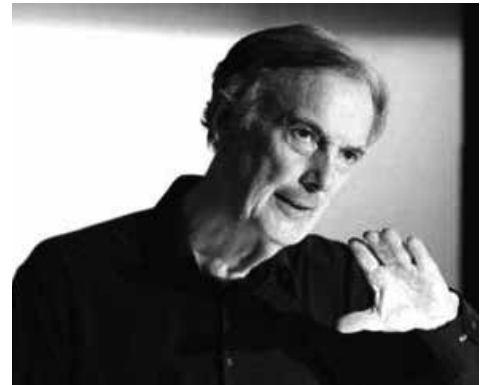
از لحظه‌ی بازگشت لیبسکیند، روزنامه‌نگاران او را احاطه کردند. پیش از آنکه این مرد، قادر به جمع‌بندی افکارش شود، هزاران سؤال پیش رویش ظاهر شد. هیاهویی باورنکردنی وجود داشت. من به آن سوی آتریوم بزرگ نگاه کرده و همسر معمار، نینا، را دیدم که با افتخار، اما تنها ایستاده بود. همان‌طور که شروع به حرکت به سمتش کردم، به مکالمه‌ی تلفنی‌ای فکر کردم که مربوط به چند سال پیش – زمانی که در برلین پی کار می‌گشتم بود. کلمات او در پاسخ به من هنوز در ذهنم طنین‌انداز بود، «ما در حال حاضر استخدام نمی‌کنیم»، ناامیدانه با پیشنهادی به سویش رفتم: «آیا می‌توانم فردا هر ساعتی که ممکن باشد با همسرتان مصاحبه کنم؟» او به نظر علاقه‌مند می‌رسید و به شیوه‌ای که در مسائل کاری برخورد می‌شود، به سرعت پاسخ داد: «حتماً، این کارت من است. با من تماس بگیرید و می‌توانیم زمانی برای صحبت پیدا کنیم.»

معمار در روز بعد در تمامی خبرها بود. با طلوع ستاره‌ی او در آن روز، در تمامی منهتن دنبال لیبسکیند رفتم و هرگاه که چند دقیقه وقت آزاد داشت، اینجا و آنجا در میان دیدارهای کوتاه و شتابزده‌اش، با او مصاحبه کردم.

مصاحبه‌ی ما در مرکز مالی جهانی، وینتر گاردن، درست جایی که روز گذشته، او توسط روزنامه‌نگاران احاطه شده بود، پایان یافت. آن شب افتتاحیه‌ی نمایشگاه خصوصی پروژه‌های مرحله‌ی نیمه‌نهایی بود و لیبسکیند جای خود را در ورودی نمایشگاه پیدا کرد، جایی که صفی طولانی به سرعت شکل گرفته بود.

او با انرژی بی‌پایان خود، اهدافش را بارها و بارها توضیح داد. او تنها چند ثانیه برای گذراندن با هر نفر داشت، درحالی‌که من یک نوار کاست دوطرفه از مصاحبه‌ی او در رو با جزئیات از او داشتم. مصاحبه در *New Russian World* متعلق به روزنامه‌ی نیویورک سیتی و مجله‌ی معماری دیگری در روسیه منتشر شد.

بنابراین، روزی که پدیده‌ی ستاره‌معماری نمایان شد و پس از آن مصاحبه‌ام با لیبسکیند، هر دو سرآغازی برای من بودند. این مصاحبه، سرآغاز یک سری مصاحبه با معماران، هنرمندان، مهندسان، تاریخدانان، موزه‌داران، منتقدان، عکاسان و سازندگان شد که در انتشارات بین‌المللی متعددی منتشر نموده‌ام. یک سرگرمی، به پیشه‌ای حرفه‌ای تبدیل شده و باعث شد تا در مجله‌ی معماری روسی تاتلین (*Tatlin*) که هر دو ماه یکبار منتشر می‌شود، شروع به نوشتن ستون «نام» (Name) کنم، جایی که بیشتر مصاحبه‌هایم برای نخستین بار در آن چاپ شدند.



[Retrieved September 22, 2016. From <http://www.architravel.com/architravel/architects/charles-jencks/>]

ساختمان نمادین در یک عصر ندانم‌گرایی گفت وگویی ولادیمیر بلوگولوفسکی با چارلز جنکس لندن، مارس ۲۰۱۳

چارلز جنکس (Charles Jencks)، دارای مدرک دکتری (متولد سال ۱۹۳۹، بالتیمور، مریلند) نظریه‌پرداز معماری، منتقد و طراح منظر، مقیم لندن و اسکاتلند می‌باشد. کتاب‌های او شامل موارد ذیل می‌شود:

داستان پسامدرنیسم: پنج دهه‌ی کنایه‌آمیز، نمادین و حیاتی در معماری (ویلی Wiley، ۲۰۱۱)؛ معماری امید – مراکز مراقبت سرطانی مگی (فرانسس لینکلن، ۲۰۱۰)؛ ساختمان نمادین – قدرت معما (فرانسس لینکلن، ۲۰۰۵)؛ زبان معماری پسامدرن (ریتزولی Rizzoli، ۱۹۷۷، ۱۹۷۸، ۱۹۸۰، ۱۹۸۴، ۱۹۸۸، ۱۹۹۱، ۲۰۰۲)؛ به سوی یک معماری نمادین (ریتزولی، ۱۹۸۵)

ستاره‌معماری به نظر نمی‌آید که یک موضوع جدی برای یک کتاب باشد، اینطور نیست؟ بعضی تاریخدان‌ها و منتقدان به من گفتند که صحبت کردن از ستاره‌معماری با آنها مناسب نیست، چرا که آنها به ظهور ستاره‌معماران، علی‌رغم آنکه دست‌کم از بعضی جوانب در خلق این پدیده مشارکت داشتند، بدبینانه است و ترجیح می‌دهند که درباره‌ی ستاره‌معماری صحبت نکنند. چرا فکر می‌کنید این موضوع یک تابوست؟

«ستاره‌معماری» اصطلاحی گوش‌نواز است که معماران معمولاً از آن نفرت دارند. این واژه از فرهنگ جهانی شدن و فرهنگ ستاره‌سازی سرچشمه گرفته است و حاکی از تنگنای کلاسیکی می‌باشد که در ادبیات روان‌شناسی رواج دارد، جایی که چه کاری را انجام دهید یا ندهید، مورد لعن قرار می‌گیرید. معماران نیز چه برای ستاره‌شدن تلاش کنند (و شکست بخورند)، یا برعکس، برای رسیدن به شأن و منزلتی تلاش نکنند (و از این رو، به جایگاه مناسب برای برنده شدن در پروژه‌های ساختمانی بزرگ یا تأثیرگذار فرهنگی دست پیدا نمی‌کنند) مورد لعن قرار می‌گیرند؛ در هر دو صورت، آنها از این تنگنا نفرت دارند. من می‌فهمم که چرا منتقدان نسبت به ستاره‌معماری بدبین هستند و چرا نمی‌خواهند هیچ ارتباطی با آن داشته باشند، اما این پدیده‌ی معاصر، نیازمند توجه حیاتی بوده و گریختن از این مسئله نه به معماران و نه جامعه، کمکی نخواهد کرد.

همان‌طور که اُسکار وایلد گفته، «تنها یک چیز در دنیا وجود دارد که از حرف زدن درباره‌ی موضوعی بدتر است و آن حرف زدن درباره‌ی آن موضوع است.» این «حرف زدن» است که به پدید آمدن پروژه و در نهایت به ساخت آن، که هدف غایی هر معماری می‌باشد، منتهی می‌گردد. مورد توجه همگان بودن و دریافت پیشنهاد کار، ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند، ندارند؟

قطعاً، همان‌طور که ویتروویوس در ابتدای کتاب دوم خود نوشته، جایی از دینوکراتس (Dinocrates) صحبت می‌کند، معماری که پیکر خود را با روغن چرب و شانه‌ی چپش را با پوست شیر مزین نمود تا امپراطور اسکندر کبیر را تحت تاثیر قرار دهد که بعدها برای او کوهی به شکل شهری که اسکندر آن را نگاه می‌داشت، طراحی کند، شما هیچ‌جا انسان‌نگارانه‌تر و نمادین‌تر از آن نمی‌یابید و این سنت کهن غربی در کشمکش دوره‌ای میان عمل‌گرایی و انتزاع در نوسان است. معماران در پی تداوم کار دفترهایشان و دریافت پروژه‌هایی که امکان خلاقیت در آنها وجود دارد، باید در این بازی شرکت کنند؛ این موضوع یک حقیقت کاربردی است؛ اما می‌بایست معماران را به صورت آرمان‌گرایانی پاره‌وقت و معماری را از دوران ویتروویوس حرفه‌ای ایده‌آل‌گرا ببینید. او معتقد بود جامعه با دنبال کردن آرمان‌های ترقی یافته و این آرمان‌ها در خدمت عموم هستند. شاید دکترها مدعی این امر باشند، اما دستور کار فرهنگی آن را ندارند. پیشه‌ی معمار، هنر آینده‌نگری است که با ساختن برای فرداها، جهان را جای بهتری می‌کند. دکترها با یادآوری سوگند بقراط متعهد می‌شوند که حال بیمار را بدتر نکنند (دو حرفه‌ی متفاوت‌اند). اولین مدرنیست‌ها و مدرنیست‌های پساجنگی (از والیس هریسون (Wallace Harrison) و ایرو سارینن تا معماران معاصر، از دیوید چیپرفیلد تا رم کولهاس) آرمان‌گرایی عمل‌گرا هستند. این آرمان‌گرایی در آثار اجتماعی و پروگراماتیک هویدا می‌گردد و کالین رو آن را «معماری اهداف خوب» می‌خواند. این سنت خوبی کردن به عموم، به دوران رومیان بازمی‌گردد، زمانی که در بعضی شهرهای بزرگ، دولت‌های محلی منطقه که همان تونس، لیبی و اردن امروز هستند، ۳۵ تا ۵۰ درصد پول موجود را در حوزه‌ی عمومی مصرف می‌کردند و معماری در رأس این سنت بود. هزینه‌ای که در زمینه‌ی هنر شهری می‌شد تا به امروز مصداقی ندارد. بنابراین، این سنت رومی و همین‌طور رنسانس است که ما را با نقش آرمانی معمار مرتبط می‌سازد؛ برای قبول مسئولیت ساخت برای عموم (res publica).

پس عموماً معماران از ستاره‌معماری نفرت دارند، چرا که هیچ ارتباطی با خدمت به عموم و کار کردن برای پیشرفت حوزه‌ی عمومی ندارد؟

بله، ستاره‌معماری بیشتر با ساختمان‌های نمادین برای شکوه دولت و کمپانی‌های بزرگ سروکار دارد.

ساختمان‌هایی که اغلب حتی در دسترس عموم نیستند ... مسئله تنها دسترسی نیست، انگیزه‌های شرکت‌های خصوصی که توجهی به مفاهیم اجتماعی، متعالی یا کیهانی معماری

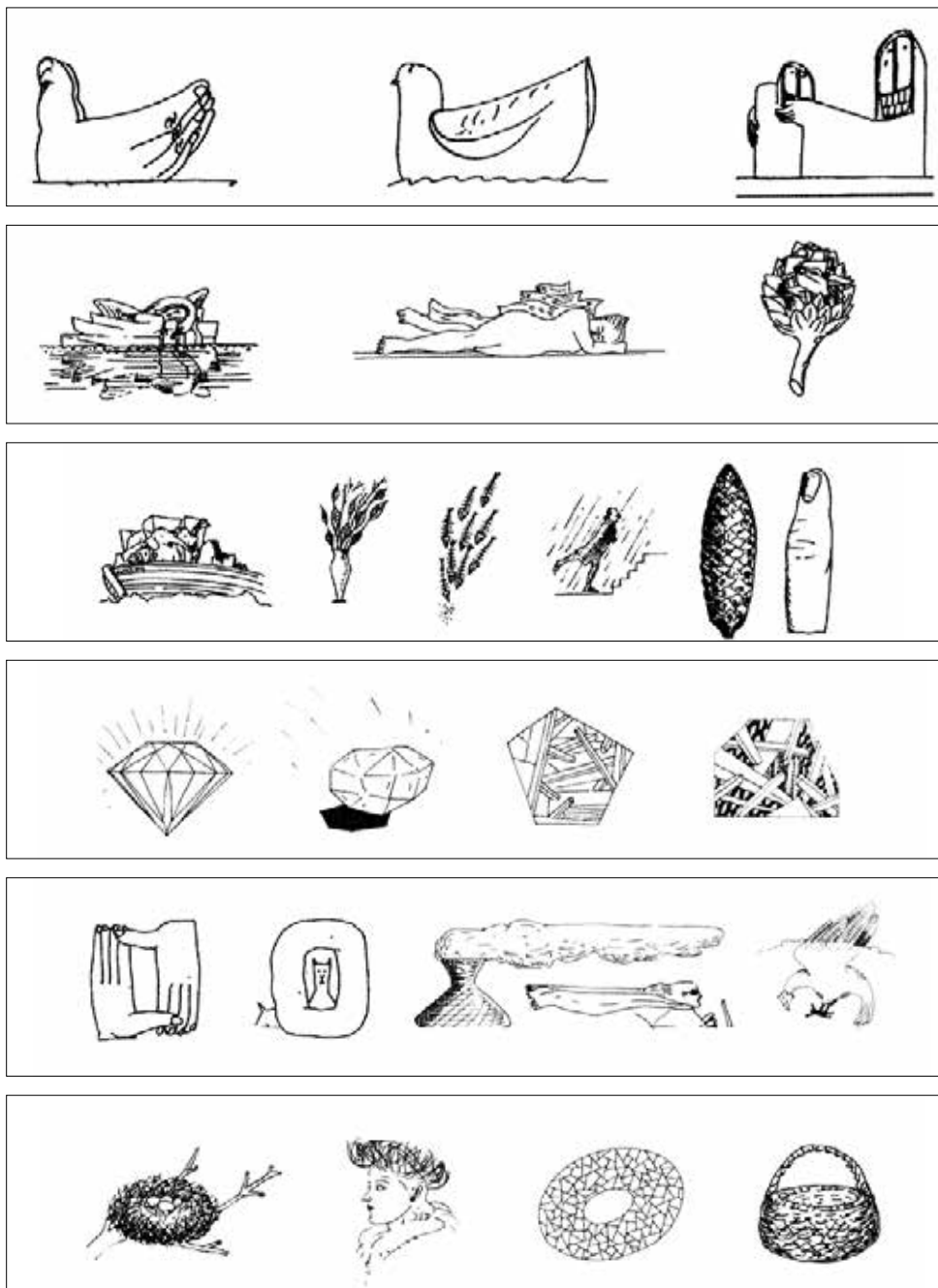
سنتی ندارند نیز در این موضوع تأثیرگذار هستند. یک نمونه، هتل‌های زنجیره‌ای هاییت (Hyatt) جان پورتمن (John Portman) با فضای باز آتریوم عظیم‌شان می‌باشد. این فضاهای عمومی تأثیرگذار با سرمایه‌ی خصوصی کنترل شده و به طور مثال، اجازه‌ی برگزاری رویدادهای ایدئولوژیک یا سیاسی در آنها داده نمی‌شود و تنها می‌توان در زمان‌های مشخصی و با رعایت قوانین سختگیرانه‌ای از آنها استفاده کرد. معماران متوجه‌اند که امروز دولت‌ها تمایل یا سرمایه برای ساخت فضاهای باز همگانی حقیقی را ندارند و از این رو، چشم به کارفرمایان خصوصی دوخته‌اند. مشکلی که در این پروژه‌ها وجود دارد این است که معماران مجبور به خلق کلیشه‌های محدود و نمادهایی حول روایت شرکت‌ها یا حتی لوگوی آنها می‌شوند. به همین دلیل، این مزاح «ساختمان شگفتی‌ها» (wow building) به یک ابتذال ختم می‌شود.

بسیاری از ساختمان‌های نمادین احساسات منفی را تحریک می‌کنند، به خصوص زمانی که اقتصاد خوب نباشد ...

نصیحت‌های مشهور سورتالیست‌ها، «من را متحیر کن»، مانند این است که به یک کم‌دین بگوییم، «من را بخندان». اغلب معماران برای انجام کارهای احساسی مورد نظر، آموزش ندیده‌اند، از این رو آن را با بی‌میلی انجام می‌دهند؛ اما احتمالاً بزرگ‌ترین دلیل اینکه معماران و عموم مردم از ستاره‌معماری گریزان هستند، این است که برای پس‌زمینه‌ی شهری، بافت منسجم شهری و ساختمان‌های منطقی که در جوامع سنتی پدید می‌آیند، مخرب می‌باشد. بسیاری از ساختمان‌های تازه‌به‌دوران رسیده، پرتکاپو هستند؛ یک معمار ضدنمادسازی، رودخانه‌ی تیمز لندن را «ساحل نماد» (The Costa del Icon) خوانده است.

آیا ما هنوز در مرحله‌ی ساختمان نمادین هستیم؟ به نظر می‌آید که چه معماران خوششان بیاید یا خیر، تقاضا برای سازه‌های نمادین احتمالاً پابرجا خواهد ماند.

بله، و اینجا تنگنا بی‌رحم‌ترین است. اگر شما کارهای بزرگ و معتبر را نگیرید، پس، از آزادی خلاقیتی که در این نوع کارها وجود دارد محروم خواهید ماند. از این روست که رم کولهاس، دانیل لیبسکیند، نورمن فاستر، ریچارد راجرز و بقیه‌ی لیست «مظنونان معمول»، سی معمار ستاره‌ی گوگل (و یا حتی معماران ویکی‌پدیا)، می‌بایست برای پروژه‌های نمادین به رقابت بپردازند. آنهایی که خارج از لیست گوگل هستند، جدا از وارد شدن به حلقه‌ی افسون شده (که به منظور اجرای ساختمان‌های نمادین می‌باشد)، به پروژه‌های بزرگ نیز دست پیدا می‌کنند.



استعاره‌های طبیعت و جهان هستی شامل چند مورد از نمادشناسی‌های ساختمان‌های اخیر

دو ردیف بالا: لوکوربوزیه، رونشان. فرانک گری، بیلانو. دو ردیف میانی: گری، تالار دیزنی. انریک میرالس (Enric Miralles)، پارلمان اسکاتلند. نورمن فاستر، سوئیس ر (Swiss Re). رم کولهاس، پورتو. دو ردیف پایین: کولهاس، سی‌سی‌تی‌وی، کوپ همبلبو (Coop Himmelblau)، بی‌ام‌دبلیو ولت (BMW Welt)، نورمن فاستر، موزه ملی زايد (Zayed)، هرترزوک و دمورون، استادیوم ملی برای المپیک بیجینگ، پکن. براساس تحلیل‌های استعاری چارلز جنکس و ترسیم شده توسط مادلون وریسندورپ (Madelon Vriesendorp).

شما مرگ نمادین معماری مدرنیست و تولد پسامدرن را در لحظه‌ی فروپاشی مجتمع مسکونی مینوری یاماساکی (Minori Yamasaki) پروت ایگو (Pruitt-Igoe) در سنت لوئیس، در سال ۱۹۷۲ تعریف کردید. ستاره‌معماری پدیده‌ای جدید است و هنوز در طول زمان تعریف نشده است. به نظر من دقیقاً در هجدهم دسامبر سال ۲۰۰۲ در حین ارائه‌ی پلان‌های مرکز تجارت جهانی جدید در مرکز مالی جهانی به تازگی بازسازی شده‌ی وینتر گاردن رخ داده است. من شاهد ارائه‌ی تیم‌های فینالیست و جلب توجه تمامی جهان به سمت آنها بودم. آیا فکر می‌کنید دقیق شدن در ریشه‌ی ستاره‌معماری مهم است؟

بله، فکر می‌کنم مهم باشد. اگر شما به سال ۲۰۰۲ و ارائه‌ی طرح‌های معماران برای مرکز تجارت جهانی اشاره می‌کنید، من می‌گویم این تاریخ گزینه‌ی خوبی است، با اینکه اصطلاحات ستاره‌معماری و ستاره‌معمار احتمالاً در سال‌های بعد ظاهر شده‌اند. با این حال، تاریخدانان در ماهیت موضوع قادر به نمایش نقاط کلیدی متعددی در کنار آنچه شما بدان اشاره کردید هستند، چرا که این سنت در امتداد آوانگارد تاریخی و فرهنگ ستاره‌سازی دهه‌ی ۱۹۶۰ به تدریج شکل گرفته است. اتحاد جماهیر شوروی در دهه‌ی ۱۹۷۰ با فوران ساختمان‌های نمادین که بعضی از آنها از موضوعات کیهانی الهام گرفته شده بودند، روبرو شد. جهانی شدن، قدرت رسانه و سقوط قیدوبند سنت و مذهب، فاکتورهای دیگری هستند که در «ساختمان نمادین» در سال ۲۰۰۵ به آنها اشاره نموده‌ام. مسابقه‌ی دلبلیوتی‌سی (WTC) لحظه‌ای مهم بود و رویدادهای حقیقتاً عجیب‌پراو‌آزای را پدیدآورد، یکی از این رویدادها «جنگ شیشه‌ها» نام گرفت که از برخورد عینک لیبسیکیند با وینولی در حضور رسانه‌ها نشأت گرفته بود. امروز میانجیگری بسیار مهم است و از این روست که نمی‌توانیم از مسئله‌ی مبرم ستاره‌معماری بگریزیم. این پدیده در حرفه‌ی معماری نفوذ کرده، به طور مثال می‌توان به روشنی این موضوع را در «سازندگان رویایی» لندن دید که اخیراً یک سری مصاحبه با ستاره‌معماران را با بی‌بی‌سی و ریبا (RIBA) منتشر کرده است. قدرت رسانه، مستقیماً با توسعه‌ی ساختمان‌های نمادین مرتبط است. جامعه‌ی ما طالب آنهاست، آنها پیامد طبیعی کپیتالیزم اخیر هستند؛ که چندملیتی‌ها برای پروژه‌های بسیار عظیم با یکدیگر رقابت می‌کنند. جنبه‌ی تلخ داستان این است که ما بدون توسعه‌ی یک آیکونوگرافی مباحثه شده و آگاه، ملزم به نمادسازی شده‌ایم.



«ساحل نماد» با ساختمان‌های نمادین در خط آسمان لندن: «اوج» (Kohn Pederson Fox، تحت ساخت)، «برج خیارشور» (The Gherkin، نورمن فاستر، ۲۰۰۴)، «پنیر رنده کن» (ریچارد راجرز، ۲۰۱۳) و «واکی تاکی» (رافائل وینولی، ۲۰۱۳)

[Retrieved September 22, 2016. From <http://www.archdaily.com/547041/the-leadenhall-building-rogers-stirk-harbour-partners>]

داریم، اما اغلب قدرت کمی داریم. در نوسان است ... ما نمی‌توانیم مطابق میل خود ساختمان را آغاز و تمام کنیم، پس از این لحاظ ناتوان می‌شویم.» اگر دو معمار قدرتمند جهان احساس ناتوانی کنند، چه برسد به مابقی آنها.

شما ذکر کردید که علاقه‌ی عمومی به ساختمان نمادین در حال افزایش است. من به‌عنوان یک متصدی، بی‌شک امیدوارم چنین باشد، چرا که این موضوع به طور اجتناب‌ناپذیری سطح آگاهی عمومی را نسبت به معماری از جوانب بسیاری ارتقا خواهد داد (فرهنگی، تاریخی، تکنولوژیکی، زیبایی‌شناسانه) ... نمی‌خواهم معماری به فرم یک هنر فرعی باقی بماند که هیچکس آن را دنبال نمی‌کند، چرا که خیلی‌ها به من گفته‌اند: «من هرگز به دیدن یک نمایشگاه معماری نخواهم رفت.» به نظر می‌رسد که معماری و میل به ساختمان‌های نمادین امضادار که با بحران بزرگ، در حال کاهش هستند، شاید نتیجه‌ی انکار معماری از جانب عموم مردم باشند.

آیا فکر می‌کنید معماری نجات خواهد یافت؟

حتی پیش از بحران سال ۲۰۰۷، مقالات مهم و کتاب‌ها، «پایان ساختمان نمادین» را پیش‌بینی می‌کردند. شاید زمانی که مسابقه‌ی مرکز تجارت جهانی در تولید راه حلی موثق و نمادین شکست خورد، این وضعیت تشدید شد و بحران اقتصادی نیز به این مسئله دامن زد. با این وجود، نماد در هنر و معماری پابرجاست و با افول بناهای ماندگار سنتی، بیشتر غلبه خواهد کرد.

مثابه بی‌اعتقادی و بی‌طرفی نافذی نسبت به ایده‌ها و احساسات است.

شعرهای معماری، مانند روند خلاق موضوعاتی هستند که طی سیزده سال در مصاحبه‌هایم با معماران مطرح شده‌اند. حیرت‌آور است که امروزه این همه شیوه‌ی منحصربه‌فرد در خلق معماری وجود دارد. چنین تنوعی شاید قدرت ستاره‌معماری و معماران جوان را بیشتر به نامتعارف بودن سوق می‌دهد. تمایلی قدرتمند برای خلق جهان‌های منحصربه‌فرد نادیده وجود دارد. شاید این تقلا برای کشف چیزی جدید، یکی از دلایلی است که چرایی محبوبیت روزافزون هنر خلق معماری اصیل را توضیح می‌دهد. امروزه ساختمان‌هایی ساخته می‌شوند که حتی پنج سال پیش امکان ساختشان وجود نداشت. چنین ساختمان‌هایی، به‌خصوص در دوران بحران مالی، از طرف رسانه‌ها تمجید می‌شوند و شاید غیراخلاقی پنداشته شوند؛ اما چیزی که مایلم اینجا درباره‌اش بحث کنم، جایگاه معماری و معماران در جامعه‌ی امروز است. معماران پیشرو از طرف رسانه‌ها، شرکت‌ها، بانک‌ها، دولت‌ها و غیره دنبال می‌شوند. آیا فکر می‌کنید معماران قدرتمند هستند؟

به یاد دارم که چند سال پیش، نورمن فاستر در محضر عموم گفته بود، «معماران برای انجام آنچه می‌خواهند، قدرت اندکی دارند.» و در همان هفته، رم کولهاس تقریباً چیزی مشابه گفت، «معماران نسبت به قدرت، اسکیزوفرنیک هستند، چرا که گاهی خیلی قدرت

آیا شما اظهار می‌دارید که ما در حال تجربه‌ی یک کمبود آیکونوگرافیک در معماری هستیم؟

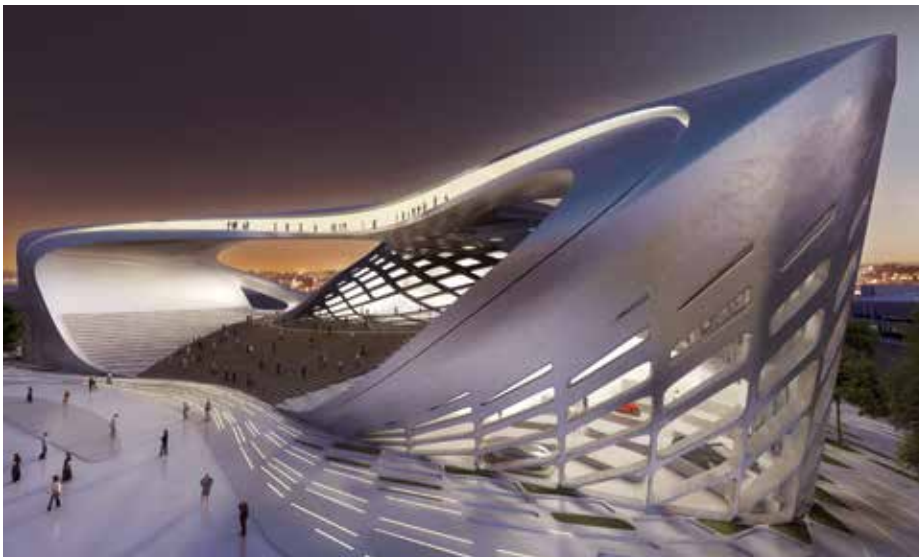
قطعاً. می‌بایست نحوه‌ی ارتباط معماری با جهان را بهتر درک کنیم. نقد من به بسیاری از ساختمان‌های نمادین این است که در عصر ندانم‌گرایی، آشفته و تعددگرای ما، معماران و کارفرمایانشان خواهان سخن گفتن از آیکونوگرافی نیستند. معمولاً در گذشته این موضوع حائز اهمیت با میانجیگری کارفرمایان و بقیه‌ی مردم حل‌وفصل می‌شد، اما مدرنیسم انتزاعی نیمه‌ی قرن بیستم، منجر به یک کمبود آیکونوگرافیک و غلبه‌ی اثر زیبایی‌شناسی و تکنیکی شده است. توانایی انتخاب هوشمندانه‌ی آیکونوگرافی و سبک، یکی از آزادی‌های خلاقانه‌ی معماران می‌باشد. آنها می‌بایست در معرض عموم به بحث در باب این موضوعات بپردازند، هرچند اغلب از این موضوع فرار می‌کنند. جیمز استرلینگ (James Stirling) می‌گوید، «اگر درباره‌ی سبک یا مفهوم با کارفرما صحبت کنید، کارتان را از دست خواهید داد چرا که آنها فکر خواهند کرد که شما بسیار درون‌گرا و پرخرج هستید.» نتیجه‌ی این سکوت، غلبه‌ی شهرت است؛ فاکتور حیرت‌انگیزی جایگزین بحث‌وگفتگو شده است. معنای درونی مهم شعرها و مفاهیم به طور ضمنی باقی مانده است. این یکی از دلایلی است که تحت عنوان «ساختمان نمادین»، از عبارت «قدرت معما» استفاده کردم (چرا که دلالت‌کننده‌ی معمایی، نخست به‌عنوان یک استراتژی در عصر ندانم‌گرایی، در هنرهای دیکریکو «De Chirico» بر معماری غالب گشت). البته منظورم از ندانم‌گرایی، نه فقط در زمینه‌ی مذهبی بلکه به‌طور کلی به



فرانک گری، مرکز مگی (Maggie Center)، داندی (Dundee)، اسکاتلند، سال ۲۰۰۳

مگی شبکه‌ای از مراکز مراقبت‌های سرطانی در بریتانیا می‌باشد که توسط ستاره‌معماران چون گری، حدید، کوروکاوا (Kurokawa) و راجرز طراحی شده است. خیریه‌ای که این مراکز را توسعه داده و اداره می‌کند توسط چارلز جنکس و همسرش، مگی کسویک جنکس، بنیانگذاری شده است که در سال ۱۹۹۵ به دلیل سرطان در گذشت. مگی به توانایی ساختمان‌ها در روحیه دادن به مردم معتقد بود. هر مرکز، جنبه‌ای دوگانه به مثابه‌ی نمادی کوچک با پس‌زمینه‌ی متضاد متشکل از بسیاری المان‌های همگانی و دوستانه، دارد.

[Retrieved September 22, 2016. From https://qingliu67.wordpress.com/2011/17/09//maggies-cancer-caring-center-in-dundee_design-by-frank-gehyr/]



معماران زاها حدید و معماران خوان مانوئل پلاز (Juan Manuel Pelaez)، مرکز همایش بین‌المللی بوگوتا، کلمبیا

[Retrieved September 22, 2016. From <https://reginacynthia7.wordpress.com/2014/22/04//parametric-architecture/>]



ژان نول، موزه لوور ابوظبی، جزیره‌ی سعیدیات، امارات متحده‌ی عربی

[Retrieved September 22, 2016. From <http://www.saadiyat.ae/en/inspiration-details/3/Louvre-Abu-Dhabi>]

چطور در حال غالب شدن است؟ قانع‌کننده‌ترین دلیل چه می‌تواند باشد؟

در امتداد مسیر نفتی از خاورمیانه تا قزاقستان، از جنوب شرق آسیا تا چین و حتی تا لندن محافظه‌کار، پرآوازه‌ترین ساختمان‌ها به صورت جهانی نمادهایی هستند که خود به آن اقرار نموده‌اند. در جزیره‌ی چندبیلیون دلاری سعیدیات (Saadiyat)، در ابوظبی، قرار است پنج مرکز فرهنگی توسط پنج ستاره‌معمار بین‌المللی از پنج کشور جهان، که از لیست گوگل با دقت انتخاب شده‌اند، ساخته شود (البته اگر به موزه‌ی بزرگ فاستر یا دانشگاه وینولی اشاره نکنیم). این معماران آندو، گری، حدید، نوول و اس‌اُم (SOM) هستند. سپس به لندن با برج‌های نمادین بزرگ در حال ساخت بنگرید: «واکی تاکی» اثر رافائل وینولی، «چیزگریتر» (پنیر رنده‌گن) اثر ریچارد راجرز، «اوج» (Pinnacle) اثر کی‌پی‌اف (KPF) و «شارد» اثر رنزو پیانو که عمیات ساخت آن به اتمام رسیده است.

ساختمان نمادین میراث بناهای عظیم سنتی است و بدون داشتن یک دلیل خوب، کنار گذاشته نخواهد شد (به دلیل تراکم فزاینده‌ی پایتخت‌ها توسط شرکت‌های چندملیتی، دولت‌های ثروتمند، سرمایه‌های کلان و اشراف‌زادگان دور دنیا). این چندملیتی‌ها در حال ساخت ساختمان در تمام جهان، به‌ویژه چین هستند. سی‌سی‌وی (CCTV) در مسابقه‌ی سال ۲۰۰۲ به روشنی خواستار ساختمانی نمادین بود؛ ساختمانی که رم کولهاس بنا نهاد؛ این را می‌گویم چرا که یکی از داورانش بودم؛ همچنین هرتسوک و د مورون نیز بی‌پرده، «آشپانه‌ی پرنده» شان را ساختمانی نمادین خواندند. آی وی وی (Ai Wei Wei) نیز از این دست ساختمان‌ها طراحی نموده است. به ساختمان‌های اخیر استیون هول (Steven Holl)، تام مین (Thom Mayne)، ولف پریکس (Wolf Prix) و دیگران بنگرید (همگی نمادهایی آشکار هستند).

ما در یکی از بزرگ‌ترین دوره‌های این نوع ساخت‌وساز زندگی می‌کنیم، که شاید در کل هولناک باشد. شاید در غرب، بحران اقتصادی باشد، اما این ژانر را از پا در نمی‌آورد. طی ده سال آینده حتی شمار این نوع ساختمان‌های در حال ساخت افزایش خواهد یافت؛ چنانچه حرفه‌ی معماری به این موضوع بپردازد، می‌توانیم آنها را به لحاظ شهرسازی و آیکونوگرافی بهتر و مفهومی‌تر طراحی کنیم.

تراکم عظیم‌تری در پایتخت توسط چندملیتی‌ها پدید آمده، اما به نظر می‌رسد که تمایل معماران جوان به تصویر نمادین به‌عنوان یک هدف، به سمت‌وسوی دیگری کشیده شده، ظاهراً این امر از اقتصاد ضعیف‌تر سرچشمه می‌گیرد. معمارانی چون گرگ لین (Greg Lynn)، گرگ پاسکوئارلی (Gregg Pasquarelli) از شاپ (SHoP)، بیارکه اینگلس (Bjarke Ingels) از بیگ (BIG) یا جوشوئا پرینس-راموس (Ramus Joshuna Prince) از رکز (REX)، پروژه‌های خود را به کارفرمایانشان و عموم مردم به‌عنوان راه‌حلی کنشی مبتنی بر آنچه که کارفرماها خواهان دستیابی در ساختمان‌هایشان هستند (مآهای چشمگیر، گردش فضایی مناسب، شرایط کاری بهبودیافته، بهره‌وری بیشتر، استفاده‌ی بهتر از منابع و مصالح، ارتباطات کارآمدتر و غیره) «می‌فروشند». این معماران ضد‌نمادسازی هستند و درباره‌ی مفاهیم، نمادگرایی، استعاره‌ها یا حتی زیبایی‌شناسی سخن نمی‌گویند. آنها دقیقاً می‌دانند که کارفرماها خواهان شنیدن چه کلماتی هستند.



[Retrieved September 22, 2016. <https://butterfieldphotography.me/tag/travel/>]

هرتسوک و د مورون و آی وی وی: آشیانه ی پرده، استادیوم ملی و استادیوم اصلی بازی های المپیک ۲۰۰۸، بیجینگ، چین



این نسل‌های جوان‌تر معماران با نرم‌افزارها، دیاگرام‌ها، پارامترها و صفحات کامپیوتری کار می‌کنند. آنها هرگز پیش از مشورت با تک‌تک اعضای تیم و اعمال تغییرات بی‌شمار در طرح خود و پیش از رسیدن به یک اندیشه‌ی خاص مبتنی بر داده‌هایی که به صورت یک فرم خاص پدید می‌آید، قادر به توصیف ساختمانی که قرار است بسازند، نیستند و فرم نهایی از میان فرم‌های بی‌شماری انتخاب می‌شود که تنها تفاوت‌هایی جزئی دارند. این شیوه‌های طراحی از یک الگوی مشخص فرمولی ساخت ساختمان‌ها پیروی می‌کنند که بیشتر بر مبنای محاسبات یا برنامه‌نویسی هستند تا الهام‌گرفتن. من بسیاری از ساختمان‌هایشان را دوست دارم و آنها با دلایلی قانع‌کننده در مسابقات، یکی پس از دیگری پیروز می‌شوند، اما انتظار ندارم که آنها به رونشان (Ronchamps) یا برج‌های اینشتین (Einstein) دست پیدا کنند. آن شاهکارها، به‌عنوان آثاری هنری و درونی ساخته شده بودند. در زمان ما جای کمتری برای این دست معماری احساسی وجود دارد ... مرکز آموزش رولکس اثر سانا (SANAA) یکی از همان استثنائات نادر است. معماران جوان‌تر برای هر انحنا و میخ به دنبال دلیل می‌گردند ... آنها از متهم شدن به «هنری بودن» یا حتی «زائد بودن» هراسانند. فقط به حجم انتقادات شدید از سانتیاگو کالاتراوا بنگرید که به هنرمند بودن مشهور است. گویی ظرفیت تحمل بیشتری نسبت به گری و حدید وجود دارد، اما اخیراً مقاومت زیادی در برابر هنرمندی در معماری، دست‌کم درون این حرفه، دیده می‌شود.

قطعاً این واکنش قابل درک است، چرا که به ازای هر ساختمان موفق نمادین، ده ساختمان افتضاح وجود دارد. ما می‌بایست شکست را نقد کنیم، حتی اگر توسط معماران خوب اتفاق افتاده باشند، زیرا در غیر این صورت به تعدادشان افزوده خواهد شد. شاید ستاره‌معماری اجتناب‌ناپذیر باشد، اما این به آن معنا نیست که نباید در برابر جوانب کاملاً بازاری و متریالیستی که منجر به پدید آمدن این وضعیت شده‌اند، مقاومت کرد. مثال ما از فرهنگ ستاره‌معماری، مرکز شهر لاس‌وگاس است، جایی که فاستر، لیبسکیند، وینولی، هلموت یان (Helmut Jahn) و سزار پلی (Cesar Pelli) همگی چندی از بدترین ساختمان‌های خود یا نسخه‌های کلیشه‌ای‌شان را تولید کرده‌اند، به عبارتی دیگر، کلیشه‌ها یا امضاهای جعلی خود را ساخته‌اند. پروژه در حاشیه‌ی بحران اقتصادی ادامه پیدا کرد و سپس ورشکسته شد. در ابتدا، دبی کمی وضعیت را بهبود بخشید و سپس زمانی که بحران عمیق‌تر گردید و ورشکسته شدند، ابوظبی نجاتشان داد. نکته‌ی مضحک این است که هتل هارمون اثر فاستر، به دلیل اشتباهات محاسباتی سازه‌ای، در ابتدا با کاهش ارتفاع مواجه و سپس به کلی، حتی پیش از افتتاح، محکوم به ویرانی شد. به سبب همین فجایع اقتصادی، کلیشه‌ها و اتفاقات مضحک است که مردم ساختمان‌های نمادین را دوست ندارند. ستاره‌معماران، خود، دوست ندارند از ساختمان‌هایشان در لاس‌وگاس سخن بگویند. به‌هرحال، معماران نیازمند صحبت درباره‌ی این مسائل هستند. اگر قرار است ساختمان نمادین پابرجا بماند، پس معماران مجبور به تعامل با آن در ملأ عام و بحث پیرامون مشکلات هستند. تراکم مفرط پایتخت از میان نخواهد رفت. با این وجود، تراکم پایتخت همیشه منجر به تولید ساختمان‌های نمادین یکه تاز نمی‌گردد. به طور مثال، طرح اجمالی مرکز شهر جدید دوحه اثر AECOM، نشان دهنده‌ی یک بافت

جامع شهری است که تراکم پایتخت را استتار نموده و یک پلان خوب به حساب می‌آید. درست همان‌طور که فاستر و رم کولهاس، معماران را ناتوان خواندند، اتفاقاً شروع به تولید طرح‌های مشابه و وابسته به پس‌زمینه‌ی شهری در خاورمیانه کردند: آنها نه‌تنها در زمینه‌ی تصاویر نمادین، بلکه در مورد راه‌حل‌های مربوط به بافت و الگو با یکدیگر رقابت می‌کردند.

در نتیجه، همان نیروها به راه‌های متعدد جریان پیدا می‌کنند، اما در کل درست است که تراکم پایتخت تمایل به تولید نمادهای منفرد و معمارانی دارد که خواهان تمییز دادن ساختمان‌هایی با امضای خود هستند. این موضوع در مورد دنیای هنر نیز صدق می‌کند. امضای شخصی، نیروی قدرتمند است، آنقدر قدرتمند که معماران توان مخالفت با آن را ندارند. ما البته، می‌بایست به‌عنوان منتقدان و طراحان منفرد، با این نیروها مقابله کرده و کنترلشان کنیم؛ همچنین پیرامون آیکونوگرافی، سبک، استعاره‌ها، دلالت‌کننده‌ی معماری و شهرسازی به مباحثه بنشینیم و مسئولیتشان را برعهده بگیریم. من می‌گویم «البته»، چرا که برای سالیان دراز درباره‌ی این موضوعات، از «مفهوم در معماری» در سال ۱۹۶۹ تا «داستان معماری پسامدرن» در سال ۲۰۱۱، با صدای بلند سخن گفته‌ام.

جالب است معمارانی که بیش از همه از آنها در این حرفه صحبت می‌شود و آنهایی که به‌عنوان ستاره‌معمار از طرف عموم شناخته می‌شوند، لزوماً یکی نیستند. حین انجام مصاحبه‌هایم با معماران و منتقدان، به طور مثال از کولهاس بسیار نام برده شده، اما به نظر نمی‌رسد که سردمدار لیست ستاره‌معماران باشد.

بستگی به این دارد که از چه کسی می‌پرسید، معماران، کارفرمایان، روزنامه‌نگاران یا عموم مردم. لیست بلندبالای بازیگران شاید شامل نزدیک به صد اسم شود. این لیست گوگل است که معمولاً توسط کارفرمایان سرتاسر جهان، زمانی که در پی انتخاب ده ستاره‌معمار پیشرو برای یک پروژه‌ی کلان به طور مثال در هنگ‌کنگ هستند، استفاده می‌شود. بنابراین، به‌عنوان یک معمار، اگر خواهان تولید اثر بزرگ و خلاقیتی هستید، برای کسب آزادی در خلاقیت، می‌بایست در این لیست باشید. نورمن فاستر تقریباً دست‌کم در گزینش سالانه‌ی معماران میان خود، در بالای لیست قرار دارد. انواع بسیاری از این لیست‌ها وجود دارد – بعضی مثبت و بعضی منفی و بعضی هر دو هستند. به یاد دارم که در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، فیلیپ جانسون از آنجا که دارای فرمی التقاطی و لوکس بود، «منفورت‌ترین معمار جهان» نام گرفت؛ یا پنج سال پیش، سانتیاگو کالاتراوا از جانب معمارانی چون پیتز آیزرمن مورد خشم واقع شد. در میان معماران، آیزرمن مورد احترام و رعب آور بود، اما محبوب نبود. زومتور (Zumthor)، به‌خصوص در میان جوانان، مورد احترام بود؛ استیون هال ستایش می‌شد؛ زها حدید محبوب بود، اما به خاطر رک‌گویی‌اش مورد سرزنش قرار گرفته و با ساختمان‌های خودسرانه‌اش مورد حسد واقع می‌شد. دنبال کردن این اختلافات و خلق خوفا جالب است، آنها از ارزش‌های ممتاز و اهمیت بدگمانی حکایت می‌کنند. این مورد آخر، نکته‌ای کلیدی در اتهامات ساختمان نمادین می‌باشد. به یاد داشته باشید که بزرگ‌ترین نماد پاریس و فرانسه، برج ایفل، در بیست سال نخست عمرش مورد تحقیر و اهانت واقع شده بود. این موضوع درباره‌ی نماد در دنیای مدرن، پس از افول بناهای عظیم

سنتی، حائز اهمیت است. اگر نماد شما قابل پیش‌بینی، کلیشه و بی‌حاشیه باشد، به بدگمانی و جنون متهم نخواهد شد. پس سؤال این است که آیا برای نماد شدن، به اندازه‌ی کافی منفور است؟

درباره‌ی «معماری جهانی» چه فکر می‌کنید؟ امروزه از جانب منتقدانی که برای آزمودن دوباره‌ی ریشه‌های محلی و تأثیرات فرهنگی آن به چالش کشیده شده است. و البته، کولهاس گفته که در دوسالانه‌ی ونیز ۲۰۱۴ از معماران خواهد خواست که به دنبال اصول بروند و ببینند که چطور معماری از سطح ملی و محلی به جهانی و عمومی معطوف شده است. با توجه به اینکه او هم پروژه‌های نمادین و هم عمومی را در سرتاسر جهان ساخته، این بیانات او ژستی نمادین است و او از جانب بسیاری از همکاران پیشین خود، از واینی ماس (Winy Maas) از ام‌وی آر‌دی‌وی (MVRDV) و جوشوا پرنس-راموس تا، اوله شرن (Ole Scheeren) و بسیاری دیگر دنبال می‌شد؛ با این وجود، پرسش من درباره‌ی معماری جهانی است، که گویی به اندازه‌ی ساختمان نمادین، اجتناب‌ناپذیر می‌باشد.

آیا باید با آن مقابله کرد؟ آیا حقیقتاً تمایلی منفی است؟ امروز معماری بیشتر درباره‌ی تکنولوژی مرفی است. به نظر می‌رسد که تنها جایگزین معماری جهانی، چیزی نزدیک به معماری محلی (Low-tech) است که کاملاً آسیب‌زننده می‌باشد. برای منتقدان غربی، آمدن به مکان‌هایی مانند کلمبیا یا آفریقا خیلی خوب است، تا معنای معماری کردن برای فقیر در فقیرترین همسایگی‌ها را کشف کرده و شاهد جایگزین معماری برای اعیان و توریست‌ها در غرب باشند، اما با ثروتمندتر شدن چنین جاهایی، آنها ناگزیر خواهان پروژه‌هایی خواهند بود که در جهان توسعه یافته مصداقش را دیده‌اند. در حال حاضر، پروژه‌های حدید و فاستر در کلمبیا و شاپ در باتسوانا (Botswana) در حال ساخته شدن هستند، پروژه‌هایی که هرجای دیگری می‌توانند باشند.

همان‌طور که در مورد هر معمار دیگری صادق است، آنچه که کولهاس می‌گوید همیشه یکی نیست. آنها اغلب به دلیلی که اذعان می‌کنند، با یکدیگر همخوانی ندارند و آن دلیل، پیشی گرفتن شوق بر قدرت ادراک است. به خاطر دارم که در سال ۲۰۰۵ با او صحبت کردم، از سختی و پیچیدگی کنار آمدن با ساختمان‌های نمادین گله می‌کرد. از خود می‌پرسید، «چرا انجامش دهم؟» سپس گفت، «دیگر انجامش نخواهم داد.» به او گفتم که رم همیشه است (نسبت به آنچه انجام داده واکنش نشان می‌دهد، زیگزاگ می‌رود، پیشتاز است، خلاف جریان حرکت می‌کند، ضدسرمایه‌گذاری است و خلاف روند بازار پیش می‌رود). حال که او متصدی دوسالانه شده، در پی کشف دوباره‌ی معماری محلی‌ای است که زمان نوشتن SMLXL از آن خوشش نمی‌آمد. او بی‌رحمانه نوشته، «بزرگی، پس‌زمینه را نابود می‌کند.» ما برای کولهاس، نه به دلیل مرحمتش، بلکه به سبب سخن گفتن هولناک بی‌پرده‌اش از حقایق ناخوشانید، احترام قائلیم (سخنانی که دمدمی مزاج‌اش را نشان می‌دهند). در آن نقطه، در سال ۱۹۹۴، او برای معماری عمومی مجادله می‌کرد، معماری‌ای که به جوانی آرمان‌گرای او بازمی‌گشت.

او میان معماری عمومی و نمادین در نوسان است، اما حالا احساس می‌کند که معماری در همه جا، در هر فرودگاه و مرکز خریدی یکی است. همچنین معماران از نرم‌افزارهای یکسان استفاده می‌کنند و محصولشان اغلب با نحوه‌ی انجام آن تعریف می‌شود. رم، حالا برخلاف معماری‌ای



[Retrieved September 22, 2016. From <http://www.archdaily.com/774141/omas-fifteen-best-unbuilt-skyscrapers>]

ساختمان‌های نمادین، کلاژ OMA

حتماً، رم از طرز فکر رایج روز آگاه است. موضوع دیگری که به آن پرداخته، المان‌های بنیادین معماری است: بالکن‌ها، سقف‌ها، درب‌ها، پلکان، پنجره‌ها و ... پس تمام این فهرست‌ها وجود دارند. این چیزی است که رم، خود، به‌عنوان یک طراح، با کنار هم قرار دادن نظام‌ها انجام می‌دهد. او همان‌طور که در پی بازیابی معماری عمومی است، همگان را به ریشه‌یابی هویت‌های محلی مختلف فرا می‌خواند. دوسالانه‌ی او، بی‌شک جالب، آگاه‌کننده و دیوانه‌کننده خواهد بود. از میان تمامی معماران نمادینی که درباره‌شان صحبت کردیم، او از منطق و ایده‌ها به شیوه‌ای تحریک‌کننده، برای کشف زبان هنر و آزمودن فرهنگ استفاده می‌کند. کار او از این لحاظ، ستودنی و مشابه لوکوربوزیه و جیم استرلینگ است؛ تنها افسوس این است که او نقاشی و مجسمه‌سازی نمی‌کند و مسئولیت بزرگ خود را در قبال آیکونوگرافی‌اش نمی‌پذیرد، اما هیچکس معماری کامل نیست.

موضع گرفته که گذشته، فرهنگ و ملت را انکار می‌کند. او مانند وارن بافت (Warren Buffett)، برخلاف روند بازار شرط‌بندی می‌کند. ما می‌دانیم که بعضی از معماری‌های ملی، چیزی هولناک است؛ اما در این هیاهوی رایج عمومی، او در پی تعریف آن است. اکنون همه علیه پسامدرنیسم هستند؛ پس ناگهان یک پسامدرنیست تمام عیار می‌شود ... او مناطق حومه‌ای و محیط طبیعی را کشف نمود و همیشه جالب است، اگرچه همیشه سازگار نیست. باید بگذاریم او، تا زمانی که خلاقیت دارد، در جستجوی خود در پی مفاهیم چندگانه در معماری آزاد باشد.

و همگان او را در این جستجوی تشویق می‌کنند ... به نظر می‌رسد که همه‌ی ما موافق هستیم که زمان آزمایش دوباره‌ی کیفیت‌های محلی منحصر به فرد در معماری رسیده است.

صیانت از مدرنیسم: نبردی به دور از پیروزی سخنرانی پُل گلدبرگر در کمیسیون حفاظت سینسیناتی

۲۵ آوریل ۲۰۱۳

ترجمه‌ی مینا حنیفی‌واحد



خرسندم از اینکه اینجا هستم و فکر می‌کنم می‌توانیم این جلسه را گامی جهت حفاظت از سینسیناتی بدانیم – اگر آن را صیانت از مدرنیسم نامیم. به‌خصوص از این خوشحالم که توانستم در جشن بازسازی خانه‌ی راو (Rauh House) و امیلی راو پولیتزر (Emily Rauh Pulitzer) – که بانی همه‌ی اینها بود – شرکت کنم. امیلی پولیتزر، یکی از بشردوستانی است که نه تنها با استعدادش، بلکه با ایده‌های خلاقانه‌ای که دارد، هم از دانش و هم درک یک عالم، از سخاوتی بی‌نظیر برخوردار است. او نیازی ندارد تا صبر کند و ببیند متخصصان چه چیزی را مهم می‌دانند، بلکه خود اغلب پیشرو بوده و به بقیه‌ی ما نشان می‌دهد چه چیزی اهمیت دارد – همان طوری که چندین سال پیش تادائو آندو را جهت طراحی مؤسسه‌ی پولیتزر در سنت لوئیس به کار گماشت. آن بنا، اولین اثر عمومی آندو در آمریکا و یکی از بهترین موزه‌های کشور با مقیاس کوچک است. در واقع مؤسسه‌ی پولیتزر، یکی از آثار مهم مدرنیسم در سنت لوئیس نیز به شمار می‌رود؛ شهری که سهم اندکی در آثار نوین معماری دارد و در حقیقت در کمال تعجب، چندان آثار مهمی از زمان وین‌رایت (Wainwright House) اثر لوئیس سالیوان تا گیت‌وی آرک (Gateway Arch) از ایرو سارینن ندارد و تقریباً هیچ بنای مهمی پس از سارینن نیز طراحی نشده است. بنابراین مؤسسه‌ی پولیتزر، صرف نظر از اندازه‌اش، تأثیر زیادی بر فرهنگ معماری این شهر گذاشته است.

امیدوارم بازسازی خانه‌ی راو (Rauh House) هم همین اثر را در در سینسیناتی بگذارد؛ بنای کوچکی که امواج ارزش‌های معماری را در شهر می‌پراکند و این پیام مهم را به گوش ما می‌رساند که صدای سینسیناتی، مانند هر شهر دیگری، باید شنیده شود. نخست آنکه، ساختمان‌های مدرن، بخش مهمی از میراث معماری ما هستند و بسیاری از آنها، مانند خانه‌ی راو (Rauh House)، نمایانگر دوره‌ای از تاریخ هستند که اکنون بخش بهتری از گذشت یک قرن به حساب می‌آیند؛ دوم، آنکه بازسازی ساختمان‌های مدرن، چالش‌هایی را دربردارند که با دیگر ساختمان‌ها تفاوت دارند، گرچه به همان میزان با اهمیت هستند. یک مورد سومی هم اضافه می‌کنم: مورد آخر در این داستان خوشایند بازسازی و اهدای خانه‌ی خانوادگی امیلی پولیتزر، مرتبط با معماری نیست و آن، احترام به اجدادمان است که باعث می‌شود بیش از هر اثر دیگری آن را ارج نهیم.

اما از آنجایی که نه چینی هستم تا ارزش‌های کنفوسیوسی را در این خانه ارزیابی کنم و نه یک روان‌شناسم

بگیریم، در واقع جور دیگری هم می‌شود به این موضوع نگاه کرد و آن، ساختمان‌هایی هستند که از ۱۹۹۹ به بعد ساخته شده‌اند؛ یعنی جدیدتر از موزه‌ی گوگنهایم فرانک گری در بیلباتو.

می‌توانیم در مورد این موضوع همین‌طور به بحث ادامه بدیم، اما من فکر می‌کنم این مباحث چیزی را جز این ثابت نمی‌کند که زمان، همواره در حال گذر است و نمی‌خواهم بگویم که باید بنشینیم و بر سر این گذار و اینکه مثل ساختمان‌ها نمی‌توانیم جوان شویم، زاری کنیم. در حقیقت، من دارم به این نکات اشاره می‌کنم تا این را بگویم که نه تنها ما می‌دانیم که مدرنیسم به تاریخ پیوسته، بلکه مردمی که با معماری نیز سروکار ندارند به این واقعیت دست‌یافته‌اند، درست به همان شکلی که فرهنگی وسیع‌تر، حرکات ابداعی قرن بیستمی را مانند موسیقی جاز و راک، به‌عنوان بخش مهم فرهنگی خود درک می‌کند؛ گرچه هنوز ممکن است حرکت‌های خلاقانه و ابداعی داشته باشند. جاز تاریخ است و نیو جاز در حال شکل‌گیری می‌باشد. در اینجا هیچ تناقضی وجود ندارد و این امر درباره‌ی معماری مدرن نیز صدق می‌کند. بله، معماری مدرن هم جزئی از تاریخ است و همان‌طور که تکامل می‌یابد، ما به مطالعه و کشف انرژی‌های نهفته‌ی آن می‌پردازیم.

در هر حال فکر می‌کنم ما اکنون به‌عنوان یک فرهنگ، گامی فراتر نهاده‌ایم که در آن دیگر صیانت از مدرنیست، بدون درنگ، کاری خارق‌العاده به نظر می‌آید. متعجب می‌شدم اگر خیلی از مردم در سینسیناتی تصمیم بازسازی خانه‌ی راو (Rauh House) را زیر سؤال می‌بردند. البته اگر قرار بود هزینه‌ی بازسازی را خودشان متقبل بشوند ممکن بود بحثی در این باره صورت بگیرد، اما اینچنین نبود و من فکر می‌کنم دیگر آن زمان‌ها گذشته است که مردم فکر می‌کردند شما احتمالاً دیوانه شده‌اید که می‌خواهید خودتان را به زحمت ببندازید و پولتان را صرف بازسازی یک جعبه‌ی سفید کنید.

تأکید بر پذیرش گسترده‌ی این امر، یعنی صیانت از مدرنیست، این واقعیت است که بنیاد اعتماد ملی برای صیانت تاریخی (National Trust for Historic Preservation) نه یکی، بلکه دو تا از آثار مهم مدرنیست را در نمونه‌کارهای سایت تاریخی خود دارد: یکی خانه‌ی فارنزورث (Farnsworth House) اثر میس ون در روهه در پلانو (Plano) و دیگری خانه‌ی شیشه‌ای (Glass House) اثر فیلیپ جانسون در کنتیکت. واقعاً این دو اثر را نمی‌توان فقط مهم خواند، بلکه هر دو از شاهکارهای قرن بیستم

تا بتوانم به بررسی روابط خانوادگی بپردازم، بهتر است به همان بررسی ارزش‌های معماری این پروژه رسیدگی کنم. برای آن دسته از شما که در کنفرانس چند روز پیش حضور داشتید، صحبت‌های امروز مبنی بر اینکه مدرنیسم دیگر به تاریخ پیوسته است، تازه نخواهد بود. همچنین براساس بررسی‌هایم به ضرورت نگهداری از آثار مدرن، همان‌گونه که از آثار دیگر ادوار حفاظت می‌شود، پی‌بردیم و در آخر به این نتیجه رسیدم که ساختمان‌های مدرن، اغلب، هنگام بازسازی، چالش‌های خاصی را به همراه دارند. اینها صحبت‌های جدیدی نیستند و همه، چند روز پیش در کنفرانس، شاهد بحث در خصوص این مباحث بوده‌اید. هنوز باید بگویم که برای خود من هم باور اینکه مدرنیسم را اکنون جزئی از تاریخ بدانم حیرت‌آور است و وقتی به این فکر می‌کنم که با گذر زمان اکنون ساختمان سیگرام (Seagram Building)، ۵۵ ساله شده است و دیگر قدیمی‌تر از ایستگاه پنسیلوانیا از زمان شاهکار مک‌کیم در ۵۲ سال پیش به شمار می‌آید، زیرا همه‌ی ما تمایل داریم ساختمان‌های مدرن را جدید تلقی کنیم، اما چه خوشمان بیاید چه نیاید، باید بدانیم که آنها واقعاً به تاریخ پیوسته‌اند. چند وقت پیش، داشتم از پنجره‌ی ساختمانی در نیویورک به بیرون نگاه می‌کردم و ناگاه با این واقعیت تکان‌دهنده مواجه شدم که بیش از نیمی – یا در واقع باید بگویم دو‌سوم ساختمان‌های بلندمرتبه‌ی نیویورک از زمانی که من به‌عنوان نویسنده‌ی جوان در سال ۱۹۷۲ برای کار در نیویورک تایمز به این شهر آمدم، ساخته شدند. البته من هنوز هم فکر می‌کنم خیلی از آن زمان گذشته است و خودم را تازه‌وارد در این شهر می‌دانم؛ اگرچه در ۱۹۷۲، لور هاوس (Lever House) هنوز بیست ساله نشده بود و اکنون ۶۰ سال را گذرانده است. همان‌طور که گفتم، ساختمان سیگرام حالا دیگر ۵۵ ساله شده است و آن زمان نوجوان ۱۴ ساله‌ای بیش نبود. این همان سنی است که مؤسسه‌ی امیلی پولیتزر به طراحی آندو در سنت لوئیس دارد، درحالی‌که سال ۱۹۷۲، کمیسیون حفاظت از بناهای تاریخی نیویورک شش ساله بود و هنوز آنطور که باید کارش را شروع نکرده بود. ساختمان مرکز راکفلر (Rockefeller Center) نیز ۳۰ سال داشت و تقریباً برابر با ساختمانی می‌شود که در سال ۱۹۷۸ ساخته شده باشد. ساختمان کرایسلر فقط کمی از چهل سال را گذرانده بود که جوان‌تر از مرکز لینکلن در امروز است. اگر بخواهیم دوره‌ی جدید را برای بناها در نظر



مؤسسه ی پولیتزر، تادائو آندو، سنت لوئیس، آمریکا، ۲۰۰۱

[Retrieved September 25, 2016. From http://www.american-architects.com/en/projects/50927_Pulitzer_Arts_Foundation]



خانه ی راو، اوهایو، آمریکا، ۱۹۳۸ (بازسازی توسط کمیسیون حفاظت سینیاتی در سال ۲۰۱۲)

[Retrieved September 25, 2016. From <http://network.aia.org/cran/ourlibrary/viewdocument?DocumentKey=1cbe3e71-dd45-4e3c-93399-a9a2bbb0d93>]

از میان تمامی بناهای ساخته شده ی آن قرن در جهان هستند. یک گواه دیگر بر آنچه پیش تر گفتم – مبنی بر پذیرش گسترده ی نگهداری آثار مدرن – این است که وقتی بنیاد اعتماد ملی در مزایده، دست روی این خانه گذاشت و هزینه ی زیادی را صرف خریداری این بنا نمود، با اعتراض جدی روبرو نشد. در حقیقت، بنیاد، این بنا را خریداری کرد تا دست خریداران خصوصی نیفتد و بنا جابجا نشود و بتواند با نگهداری از آن در سایت خود، آن را در دسترس عموم قرار دهد و این درست همان چیزی است که اکنون شاهدش هستیم. خانه ی شیشه ای فیلیپ جانسون به بنیاد واگذار شد، اما خانه ی فارنزورث باید خریداری می شد و برای این کار پول زیادی لازم بود. در واقع، این عمل، شجاعانه بود و اعتقاد راسخ بنیاد را به مسأله ی مهم حفاظت از آثار مدرنیست نشان می داد که در اوایل سال های ۲۰۰۰ خیلی محکم و استوار نبود. گمان می کنم در آینده، متصدیان حفاظت، به مالکیت خانه ی فارنزورث همانند حفاظت از ترمینال مرکزی نیویورک می نگرند و به عبارتی دیگر، به اهمیت این لحظه ی تاریخی در تحول حفاظت از ابنیه پی می برند. نقطه ی عطف حفاظت از ترمینال مرکزی، قانون حفاظت دادگاه عالی در سال ۱۹۷۸ بود و بازگشت چالش هایی که برخی معتقد بودند حفاظت و صرف هزینه در این راه، برابر است با مالکیت ناعادلانه ی ابنیه؛ اما در مورد خانه ی فارنزورث، بنیاد اعتماد ملی این کار را با صرف هزینه ی محدود تمام کرد تا به هدف حفاظت از آثار مدرن قرن بیستمی دست یابیم، اگرچه میراث معماری مدرن در اذهان بسیاری از مردم همچنان سؤال برانگیز است.

از آن وقت تا کنون ما چنین پروژه هایی را مشاهده نموده ایم، مانند انتقال خانه ی میلر اثر سارینن در کلومبوس به موزه ی ایندیاناپولیس و بازسازی لنداسکیپ دن کایلی توسط مارک زلونیس (Mark Zelonis) و یا بازسازی شاخص خانه ی داروین مارتین در بوفالو توسط فرانک لویید رایت که نه تنها آپارتمان کوچکی که بخشی از زمین آن بنا را تصاحب کرده بود، تخریب شد تا تمام لنداسکیپ و ساختارش قابل بازسازی شود، بلکه طراحی و پلانیون بی نظیری توسط توشیکا موری (Toshika Mori)، ساختمان زیبایی را نشان می دهد که همسو با سبک رایت، هم با احترام به طراحی خلاقانه و فوق العاده ی او، طرحی خلاقانه، مناسب عصر خود و نه تقلید صرف از رایت را در خود می گنجاند. افزون بر این، با تفاوت هایش نشان می دهد که دیگر یک قرن از ساخت خانه ی مارتین گذشته است و بر این امر تأکید می کند که مدرنیسم هم نمایانگر تاریخ و هم خلاقیتی در حال رشد است.



[Retrieved October 2, 2016. From https://en.wikipedia.org/wiki/Farnsworth_House]

خانه‌ی فارنورث، میس ون در روهه، پلانو، آمریکا، ۱۹۵۱-۱۹۴۵

بله، قرار نبود چنین اتفاقی بیفتد و اگر کمیسیون آثار تاریخی کمی زودتر اقدام کرده بود، چنین نمی‌شد. ما واقعاً آن اثر را از دست دادیم. اما یک مورد حیرت‌آور دیگر نیز در همین حوالی رخ داده است و آن در کنار موزه‌ی هنرهای مدرن قرار دارد؛ جایی که یکی از ساختمان‌های زیبا و کوچک شهر نیویورک بنا شده است. این گالری کوچک توسط تاد ویلیامز (Tod Williams) و بیلی سیین (Billie Tsien) به‌عنوان موزه‌ی هنر محلی آمریکا (American Folk Art Museum) طراحی شده، اما چون این بنا، دوازده ساله است و بایستی بیش از سی سال از عمرش بگذرد تا مشمول لیست کمیسیون آثار تاریخی شود، در حال تخریب می‌باشد و در وضعیت خوبی به سر نمی‌برد. البته این بار نه توسط سازندگان دندان‌گرد، بلکه – شاید باور نکنید – به دست همسایه‌اش، یعنی موزه‌ی هنرهای مدرن که در بحران‌های مالی این موزه، آن را خریداری نمود. تنها سؤالی که اینجا به ذهن می‌رسد این است که چرا و چطور موزه‌ی هنرهای مدرن، به‌عنوان اولین موزه در آمریکا که دانشکده‌ی معماری و طراحی دارد و به میلیون‌ها دانشجوی ارج نهادن به معماری را می‌آموزد، چنین می‌کند؟ برای این پرسش، جواب‌های مختلفی آورده‌اند که هیچکدام توجیه خوبی نیستند. افسوس که موزه‌ی هنرهای مدرن این بنا را نخرید که از آن استفاده کند. گفته‌اند برای این ساختمان که گالری‌های کوچکی دارد نتوانسته‌اند پیکربندی مناسب و کارآمدی در نظر گیرند. همچنین، گفته‌اند که طبقات با گالری‌های خودشان هم‌ردیف نیستند. افزون بر این، نیویورک تایمز به نقل از یکی از مقامات – بدون ذکر نام – گفته است که نمای این بنا مات است

اما آوریل ۲۰۱۳ آمد و دو اتفاق، جنبش حفاظت از بناهای مدرن را بیدار کرد. یکی از آنها – که البته تمام شده است – تقریباً پشت پرده صورت گرفت و داستان عبرت‌انگیزی دارد: در واقع مربوط به فضای داخلی مطلوب جزئی‌ای از فرانک لوید رایت بود – البته اگر بشود کاری از رایت را جزئی خواند. این فضا، یک نمایشگاه اتومبیل در Park Avenue با رمپی منحنی بود که گویی ماشین‌ها از بزرگراهی می‌آمدند. این فضا، در واقع، در دهه‌ی ۱۹۵۰ برای جگوار طراحی شد و پس از آن به تصاحب مرسدس بنز درآمد. البته نیازی نیست که حتماً دانشجوی تاریخ معماری باشید تا ارتباط میان این طرح که در طبقه‌ی همکف ساختمان اداری قرار دارد و طراحی بلندپروازانه‌ی رایت، یعنی موزه‌ی گوگنهایم را درک کنید.

همین چندی پیش بود که مرسدس بنز این فضا را رها کرد و کمیسیون حفاظت از آثار تاریخی قصد نمود تا این فضا را برگزیند و با وجود اینکه امکان بازسازی نمایشگاه با کمترین لطمه به طراحی رایت وجود داشت، صاحبان این اداره، با آن موافقت نکردند. به‌هرحال، به دلیل احترام به مرسدس با علم بر اینکه آنها قرار بود آنجا را ترک کنند و نمی‌خواستند درگیر رسیدگی‌ها و گزارشات شوند، کمیسیون آثار تاریخی تصمیم گرفت تا نقل مکان آنها صبر کند، غافل از اینکه صاحب ملک درخواست مجوز تخریب را به محض تخلیه‌ی مرسدس، ثبت نموده بود – بله، کار مؤدبانه‌ای بود، اما هوشمندانه نبود – و در عرض چند روز همه چیز خراب شد و چیزی باقی نماند، زیرا هنوز کمیسیون آثار تاریخی اقدام نکرده و بنا در وضعیت انتظار قرار نداشت و نهایتاً با آن همچون هر بنای معمولی دیگر برخورد شد و مجوز تخریب صادر گردید.

بنابراین، اکنون که ما اینجا، در سینسیناتی، حضور داریم و حفاظت از این اثر برجسته‌ی مدرنیست را جشن می‌گیریم و بسیاری از آثار شاخص مدرنیست جهان را شناسایی می‌نماییم، فکر می‌کنیم که پیروز همه‌ی این نبردها هستیم و تنها چیزی که پیش رویمان قرار دارد حل مسائل فنی خاص ساختمان‌های مدرن است – مسائلی که همان‌طور که مستحضرید، گام‌هایی هم در راستایشان برداشته شده است.

اما ما آنقدر هم خوش‌شانس نیستیم و این نبردی نیست که به پیروزی بینجامد. این ماه، دو یادآوری روشن برای ما داشت و آن اینکه، گرچه بسیاری از ما که در اینجا حضور داریم، بی‌هیچ چون‌وچرایی امر حفاظت از بناهای مدرنیست را مسلم می‌دانیم، برای بسیاری دیگر، اینگونه نیست. به‌عنوان مثال در نیویورک که توسعه‌ی املاک و مستغلات و جنبش حفاظت از خیلی وقت پیش نوعی مصالحه را برقرار کرده بودند، هریک لزوم وجود دیگری را تأیید می‌نمودند و کمیسیون حفاظت از بناهای تاریخی از سال ۱۹۶۵ در فرایند بکارگیری زمین‌های شهر، نقش مهمی را ایفا می‌نمود. همان‌طور که نیویورک در قانونگذاری بناهای تاریخی بومی پیشگام بود، پیشرو حفاظت از ساختمان‌های مهم پس از جنگ نیز بود، خیلی وقت پیش ساختمان‌هایی از جمله، بنیاد فورد (Ford Foundation)، خانه‌ی لور و ساختمان سیکرام را به طور رسمی جزء بناهای تاریخی اعلام نمود.

همه‌ی اینها کافی بود تا ما با به خواب برویم و خرسند باشیم از اینکه جای چنین ساختمان‌هایی امن است و بقیه‌ی آثار مهم هم در شرایط مساعدی به سر می‌برند.



[Retrieved October 2, 2016. From https://en.wikipedia.org/wiki/Glass_House]

خانه‌ی شیشه‌ای، فیلیپ جانسون، کنتیکت، آمریکا، ۱۹۴۹

ابداً قصد ندارم موزه‌ی محلی را با گوگنهایم یا وولورث برابر بدانم، چه برسد به ایستگاه پنسیلوانیا. بدیهی است که این بنا به اندازه‌ی چنین ساختمان‌هایی بلندپروازانه نیست، گرچه هنوز زمان کافی برای قضاوت این اثر جوان نگذشته است، اما این بنا، یکی از بهترین ساختمان‌های فرهنگی نسل جدید می‌باشد که نیویورک به خود دیده و یک بنای نادر از دو هنرمند شناخته شده و قابل احترام در سطح جهانی است و بیش از هر چیز دیگر به دلیل پروژه‌ی موفق اخیرشان، موزه‌ی مؤسسه‌ی بارنز (Barnes)، در فیلادلفیا می‌باشد. فکر اینکه یک مؤسسه‌ی فرهنگی که مدعی آموزش معماری و کمک به مردم در درک آثار مدرن است، بخواهد این بنا را تخریب کند، تنها تناقض و کنایه‌ای محض را به ذهن متبادر می‌سازد.

بنابراین نباید بگذاریم هاله‌ی چنین رخداد فوق‌العاده‌ای که امروز ما را گرد هم آورده؛ یعنی بازسازی خانه‌ی راو، ما را کور کند و فراموش کنیم که بهترین آثار مدرن هنوز هم مصون نیستند. بگذارید به موضوعات دیگری که در خصوص حفاظت از آثار مدرنیست با آنها مواجه هستیم نیز بپردازم. شاید جدی‌ترین و مهم‌ترینشان در یک کلمه خلاصه می‌شود و آن «بروتالیسم» است. خیلی واژه‌ی مفیدی نیست و طنین تاریخی‌ای را در ذهن ما می‌پروراند که از تعریف لوکوربوزیه از آثار خشن بتنی‌اش در دهه‌ی ۱۹۵۰ به‌عنوان «beton brut» برمی‌آید. البته درست هم هست، بالاخره، آثاری را که ما به‌عنوان بروتالیست می‌شناسیم، گرم و راحت نیستند. در واقع، آنها در بهترین حالتشان، نه جاذبه و گرمی خانه‌ی کیپ کاد (Cape Cod) و نه شأن آرام و مجزای سبک بین‌المللی را دارند.

اکنون که پروژه بار دیگر زنده شده، موزه‌ی هنرهای مدرن تمایلیش را از دست داده و دیگر به فایده‌ی آن برای موزه‌ی کوچک‌تر اعتقادی ندارد. در حقیقت، موزه‌ی مدرن بدون کمترین خلاقیت، مانند بسازوبفروش‌ها فقط به پروژه‌های عظیم با سایتی شفاف، چشم دوخته و برایش مهم نیست که معماری خوبی دارد یا خیر.

طرفداری موزه‌ی مدرن از معماری مدرن، کنایه‌ای بیش نیست و متأسفانه، بیشتر باید گفت که اکنون طرفدار بسازوبفروش‌هاست و اصلاً مهم نیست که جری اسپیر (Jerry Speyer)، سازنده‌ای که خود جزو اعضای هیئت مدیره‌ی موزه‌ی مدرن است، از مشتریان ویلیامز و سپین (طراحان موزه‌ی محلی) بوده. شاید فکر می‌کند که با رفتن به خانه‌ای که طراحی آن دو نفر است، دیگر دلش برای موزه‌ی محلی تنگ نمی‌شود.

هرچه بیشتر گذشت، صدای اعتراض‌ها به این تصمیم نیز بیشتر شد، اما من در اینجا نمی‌خواهم ریسک کنم و نتیجه را حدس بزنم. این قضیه واقعاً عجیب و غیرعادی است که یکی از موزه‌های شاخص دنیا می‌خواهد یک بنای برجسته و قابل تحسین ۱۲ ساله را تخریب کند، فقط به دلیل هماهنگ نبودنش به طوری که آنها می‌خواهند. ما آمادگی کمی در مبارزه جهت حفظ این بنای دوازده ساله داریم. فکرش را کنید اگر قرار بود موزه‌ی گوگنهایم را در سال ۱۹۷۱ که تنها ۱۲ سال داشت، تخریب کنند، چه می‌شد؛ یا بهتر است فکر کنید اگر در سال ۱۹۲۳ و نه در سال ۱۹۶۳، برای حفظ ایستگاه پنسیلوانیا نزاع می‌مودیم، چه می‌شد؛ یا با تهدید به تخریب ساختمان وولورث (Woolworth) در سال ۱۹۲۵.

و نمای حجاری شده و سطوح تاشده‌ی آن با نمای شفاف، سبک زیبایی‌شناسی بین‌المللی موزه همخوانی ندارد؛ به عبارتی دیگر، با موزه جور در نمی‌آید. این قضیه من را یاد داستان می‌اندازد که – راست یا دروغ – درباره‌ی خاچی در دالاس شنیدم: خاچی که نقاشی ماتیس را پس می‌دهد چون دکوراتور خانه‌اش گفته بود که رنگ آبیش، رنگی نیست که او می‌خواسته.

به‌هرحال، درست است که فضاهای داخلی این بنا برای کلکسیون‌های موزه، کوچک می‌باشد، اما مؤسسه‌ای به بزرگی این موزه، حتماً می‌تواند کاری برای چنین ساختمان‌هایی انجام دهد. راستش را بخواهید هرچه بیشتر به این مسأله فکر می‌کنم بیشتر سردرگم می‌شوم، زیرا تنها دلیلی که برای تخریب موزه‌ی محلی ارائه می‌دهند؛ یعنی سر راه بودن این بنا برای توسعه‌ی موزه‌ی هنرهای مدرن در سمت غربی، به لحاظ فنی درست نمی‌باشد و الزامی هم ندارد. این داستان برمی‌گردد به زمانی که موزه‌ی هنرهای مدرن، در حال برنامه‌ریزی جهت توسعه‌ی فضایش در طبقات پایینی یک برج اقامتی بود که شرکت مشاورین املاک هاینز (Hines) در حال برنامه‌ریزی برای ساختش به طراحی ژان نوول بودند. این پروژه، همین چند سال پیش اعلام شد، اما ساخت آن در زمان رکود اقتصادی سال ۲۰۰۸، متوقف شد – این ماجرا پیش از بحران مالی موزه‌ی محلی رخ داد. همه فکر می‌کردند که این بنا برای همیشه آنجا خواهد ماند و قرار است در حوالی موزه‌ی کوچک‌تر بنا شود تا پنجاه و سومین بلوک غربی موزه‌ی مدرن را احیا کند و معماریش را متنوع‌تر نشان دهد – که این ارزشی نادر در مرکز منهتن به حساب می‌آید.



موزه هنرهای محلی آمریکا، تاد ویلیامز و بیلی سین، نیویورک، آمریکا، ۲۰۰۱

[Retrieved October 2, 2016. From <http://worldarchitecture.org/authors-links/pmzzv/folk-art-building-may-be-lost-but-facade-will-live-in-storage-someplace.html>]



اداره مرکزی دولت محلی اورنج کانتی، پل رودالف، آمریکا، ۱۹۶۷

[Retrieved October 2, 2016. From <http://www.vosizneias.com/20017012/04/2015//goshen-ny-modernist-gem-or-eyessore-ny-building-again-stirs-debate>]



بیمارستان زنان (Prentice Women's Hospital)، برتراند گلدبرگ، شیکاگو، آمریکا، ۱۹۷۵

[Retrieved October 2, 2016. From http://www.nytimes.com/2012/18/10//arts/design/adapting-prentice-womens-hospital-for-new-use-in-chicago.html?_r=0]

آثار بروتال، عظیمند و بسیاری از آنها خوشایند نیستند و خیلی دوست داشتن آنها کار آسانی نیست. حتی ما هم که متعهد به نگهداری آثار مدرنیست هستیم، تظاهر می‌کنیم که دوست داشتن این آثار، کار ساده‌ای است. من معتقدم، ما باید به این ویژگی آنها احترام بگذاریم و درک کنیم که چگونه به نظر بسیاری، کلمه‌ی بروتالیست کاملاً دقیق این بناها را وصف می‌نماید. چه کسی مایل است همه کار بکند تا یک اثر بروتال را حفظ کند؟ خودِ واژه‌ی بروتال، دیدن جنبه‌ی زیبایی این آثار را برای مردم سخت می‌کند. اما با این وجود، ما باید همیشه مشتاق شرح چنین آثاری باشیم تا مردم را آگاه کنیم و آموزش دهیم، نه اینکه بگوییم ناتوانی در درک و تحسین چنین آثاری به دلیل ناتوانی چشمان بیننده‌شان است – چنین عقیده‌ای که فقط فرهیختگان و امثال ما می‌توانند چنین آثاری را درک کنند، بحثی است که ما را به هیچ جا نخواهد برد.

آموزش برخی افراد، به عقیده‌ی من، ممکن است. قطعاً دیده‌ایم در نیو هیون، جایی که شاهکار حماسی معماری پُل رودالف در سال ۱۹۶۳ به ما همه‌ی داستان را اینگونه می‌گوید: از زمانی که تأسیس شد و معروف‌ترین بنا بودن که آن زمان همه در هرکجا درباره‌اش حرف می‌زدند – به نوعی بیلبائو امروز بود – تا آن جایی که مورد تنفر بسیاری مردم، حتی رئیس دانشکده‌ی معماری دانشگاه ییل قرار گرفت و اینکه اصلاً از آسیبی که به آن در آتش‌سوزی وارد شد، ناراحت نشدند و بازسازی چندین خوبی هم برایش تدارک ندیدند تا همین چند سال اخیر که به طور فوق‌العاده‌ای بازسازی و به احترام معمارش، به نام او نامگذاری شد – پل رودالف را به تنها معماری در ییل و احتمالاً جزو معدود معمارانی قرار داد که اثری به نام خودشان دارند.

البته همه‌ی آثار رودالف چنین پایان خوشی ندارند. خیلی از آثارش از بین رفته‌اند، به‌عنوان مثال، مرکز دولتی اورنج کانتی در نیویورک، تقریباً داشت سال پیش از بین می‌رفت. آن بنا نیز ساختمانی پیچیده با فضاهای گوناگون در اشکال مختلف بود که به طرز زیبایی در کنار هم قرار گرفته بودند، گرچه خیلی کاربردی نبود. نشأت آب به داخل ساختمان پس از طوفان، منجر به بسته شدن موقتی ساختمان گردید که ظاهراً ۳۵ بخش مجزا با سطوح مختلف در سقش داشت و همین امر باعث شد آب به آسانی در آن رسوخ کند. افزون بر این، از آنجایی که شهردار هم علاقه‌ی چندانی به این بنا نداشت، فرصت را غنیمت شمرد تا به جای تعمیر بنا، دستور تخریبش را بدهد و در عوض، ساختمانی به سبک جورجین با آجرهای قرمز جای آن ساخته شود. در واقع، پیش پا افتادگی خانه‌ای به سبک جورجین ممکن است برای قانونگذارانی که درک بنای رودالف را دشوار یافتند و استفاده از آن را آزاردهنده می‌دانستند، راحت و خشنودکننده باشد.

من نمی‌خواهم که آنها را سرزنش کنم چون واقعاً بنای دشوار و خسته‌کننده‌ای است، اما درعین حال به‌عنوان توصیفی از دولت محلی، زیبا و سیال است. در واقع، رودالف، می‌خواست تصویری از قدرت دولت به‌عنوان حامی ایده‌های خلاقانه ارائه دهد که البته این تنها دلیل ارزشمندی این بنا برای حفاظتش نیست. سرانجام پس از کلی درگیری و تلاش متصدیان حفاظت، منتقدان و دیگران، با رأی اکثریت، این بنا تخریب نشد و اکنون یک شرکت معماری به تازگی کار بازسازی کتابخانه‌ی رودالف

در دانشگاه ماساچوست را به بهترین شکل تمام کرده است؛ کتابخانه‌ای که مانند این ساختمان از رودالف، مشکلات زیادی داشت و آنها مجبور بودند راه‌های دسترسی ناتوانان، سیستم‌های انرژی، عملکردی و به‌روزرسانی فناوری‌های موجود را در کمال احترام و حفاظت از سبک معماری رودالف، بهبود بخشند و من امیدوارم چنین سرنوشتی هم در انتظار این بنای دولتی از وی باشد.

در نبرد دیگری که بر سر حفاظت آثار مدرن در سال ۲۰۱۲ رخ داد، همه چیز خیلی خوب پیش نرفت. اتفاقاتی که به ما در اینجا، یعنی سینسیناتی نزدیک بود: نزاع بر سر بیمارستان زنان (Prentice Women's Hospital) اثر برتراند گلدبرگ (Bertrand Goldberg) در شیکاگو که صاحبان ملک قصد داشتند برای بنا نهادن برجی پژوهشی، آن را تخریب کنند. امکان مقاومت و ارتقای این ساختمان برای نیازهای پژوهشی معاصر به هیچ وجه وجود نداشت و درست مانند موزه‌ی محلی، می‌شد از آن بنا برای کاربری‌های دیگر استفاده نمود و سایت‌های دیگری در آن حوالی وجود داشت که می‌توانستند برج را در آنجا بسازند.

اما امری که بیش از هر چیز من را در مورد این بنا سردرگم کرد، مقاومت مرکز پزشکی شمال‌غربی (Northwestern Medical Center) و دانشگاه مادر آن برای تبلیغ علیه حفاظت از ساختمان گلدبرگ بود تا مردم از آن نفرت داشته باشند یا حداقل نسبت به آن بی‌تفاوت شوند. در واقع آنها این سؤال را مطرح می‌کردند که «یا جان مردم را نجات دهید و یا از این ساختمان حفاظت کنید - کدام را ترجیح می‌دهید؟» و این بحث واقعاً خام و ریاکارانه می‌نمود و من را رنجاند. همسر من، مؤسس و مدیر مؤسسه‌ای برای تحقیقات سلول‌های بنیادین است و کسی نمی‌تواند بگوید که برای من دانش ارزشی ندارد و من بیشتر به حفاظت از یک بنای مدرن اهمیت می‌دهم تا پیشرفت علم و به اندازه‌ی هرکس دیگری در Northwestern به حفظ جان مردم معتقدم و کاملاً به این مسائل آگاه هستم و این را هم می‌دانم که ادعای آنها درباره‌ی اینکه استفاده از ساختمان مدرن گلدبرگ، مانع از پیشرف آزمایشگاهی و علمی آنها می‌شود، واقعاً مضحک است. به‌رحال آن ساختمان با تصمیم شهردار شیکاگو، رم ایمانوئل (Rahm Emanuel)، که فکر می‌کرد نفوذ سیاسی هیئت مدیره‌ی Northwestern از نفوذ مردم حامی حفاظت بیشتر است، تخریب شد. از این رو، او اجازه نداد که این ساختمان جزء آثار تاریخی حفاظت شود. اما باز هم جای دلگرمی است، زیرا بنیاد اعتماد ملی، راهپیمایی اعتراضی گسترده‌ای را با کمک مردم جهت حفاظت از آثار مدرنیست برپا نمود که به برنده شدن نیز نزدیک شدند.

چند لحظه‌ی پیش گفتم که بسیاری از ساختمان‌های بروتل دهه‌های ۶۰ و ۷۰ زیبا نیستند - حداقل با استانداردهای مردم عادی؛ درحالی‌که معماری، مسابقه‌ی محبوبیت نیست، زیرا اگر چنین بود تنها نیمی از شاهکارهای دو سده‌ی اخیر باقی می‌ماند؛ اما باید بپذیریم که درک آثار بروتل دشوار است و این یکی دیگر از چالش‌های پیش رویمان با معماری عامیانه و معمولی در این عصری است که ما زندگی می‌کنیم.

این شاید مهم‌ترین چالش پیش روی ما خواهد بود، زیرا حتی دو آتیشه‌ترین حامیان نگهداری از آثار مدرن را گاهی دچار تردید می‌کند. باید بگویم که وقتی صحبت از ساختمان‌های «معمولی» مدرن می‌کنیم، منظورمان معماری میس ون در روهه، فرانک لوید رایت، ایرو سارینن، فیلیپ جانسون، کوین روش و آی. إم. پی نیست، بلکه درباره‌ی

آپارتمان‌هایی است که با آجر سفید در خیابان دوم منتهت ساخته شده‌اند و آن برج‌های شیشه‌ای معمولی‌ای است که بساز و بفروش‌ها به‌عنوان پژواکی ضعیف و رقت‌انگیز از آثار میس ساخته‌اند.

اینگونه ساختمان‌ها بیشتر از اینکه نشانه‌ی پیروزی مدرنیسم باشند، نشان از شکست دارند، زیرا به نظر من عامل اصلی شکست آنها ناتوانی در ساخت بنایی عامیانه و معمولی است؛ یعنی برخاسته از زبانی که شهرها، خیابان‌ها و روستاهایمان را ساخته است. مدرنیسم، هرگز چیزی مانند لندن جورجین در قرن هجدهم و یا معماری با سنگ در نیویورک قرن نوزدهم یا ساختمان‌های مدیترانه‌ای اسپانیایی که بناهای معمولی را در کالیفرنیا و فلوریدا خیلی دلپذیر نشان می‌دهد، خلق نکرده است. شاید بهتر است بگویم که معماری مدرن، لحظات فوق‌العاده‌ای را خلق کرده، اما فضاهای بی‌نظیر کافی‌ای به وجود نیاورده است. هنگامی هم که بناهایی را ساختیم، یا کم‌وبیش، ناخوشایند، معمولی و پیش‌پاافتاده بودند و یا شبیه ساختمان‌های نسل‌های پیش بودند که قرار بود از آنها حفاظت کنند، اما نتوانستند و به نوعی به دشمن آنها تبدیل شدند. حال، سؤال اینجاست: آیا به راستی باید از آنها حفاظت نمود؟

در اینجا ممکن است یک سؤال بسیار ملودراماتیک برایمان پیش بیاید، پس بگذارید اینگونه بیانش کنم: آیا همان‌طور که دوره‌ی تاریخی دیگر در شهرهای جهان، حوزه‌های تاریخی مشخصی دارند، ما هم می‌توانیم دوره‌ی تاریخی مدرنیست داشته باشیم؟ بجز محدود بخش‌هایی از جمله The Rue Mallet Stevens در پاریس که به سبک بین‌المللی ساخته شده است، گمان نمی‌کنم گزینه‌های زیادی برای آثار مدرنیست وجود داشته باشد و فکر نمی‌کنم خیابان دوم، سوم، ششم منتهت و یا برج‌های شیشه‌ای و استیل بانک‌ها در مرکز بسیاری از شهرهای آمریکا که در دهه‌ی ۱۹۷۰ ساخته شده‌اند، بتوانند این نقش را ایفا کنند. البته نمی‌خواهم قاطعانه در مورد این موضوع صحبت کنم چون معتقدم، زمان، مهم‌ترین عامل تثبیت‌کننده‌ی ارزش آنها است و باید زمان بگذرد و این یکی از چالش‌های حفاظت از مدرنیست است که ما هیچگاه وقت کافی نداریم. به یاد دارم هنگامی که معماری آرت دکو در دهه‌ی ۱۹۷۰ رایج و مشهور شد، بسیاری از مردم حیرت‌زده شده بودند و فکر می‌کردند تنها جنبه‌ی تجاری و عامیانه دارند و خیلی نمی‌توان جدیشان گرفت. هر چیزی باید مورد نفرت واقع بشود پیش از آنکه به جایگاه واقعی خود دست یابد. به نظرم مورخ معماری انگلیسی، جان سامرسون (John Summerson)، بیانی زیباتر از آنچه من گفتم دارد که می‌گوید: «فکر می‌کنم که هر معماری‌ای پیش از آنکه به تصور تاریخی بپیوندد، محکوم به مرگ است.»

این چیزی است که برای معماری آرت دکو، ویکتورین و ادوار گذشته پیش آمد. پس آیا ما در دورانی به سر می‌بریم که معماری معمولی و رایج دهه‌های ۶۰ و ۷۰ مرده‌اند و ما در انتظار رستاخیزشان هستیم؟ یکی از مأموریت‌های حفاظت از آثار، نشان دادن و یادآوری چگونگی جهان در دوره‌ی پیشین است و اینکه چگونه مردم به فعالیت‌های روزانه‌ی خود می‌پرداختند، اما این تنها بخش اندکی از آن است و از آن نقشی که به‌عنوان الهام‌بخش برایش در نظر داریم، به دور است. بله، حفاظت از اینگونه آثار هدف متفاوتی را در زمانه‌ی خود و در آینده هنگامی که نگهداری می‌شوند، دارند.

برترین هدف صیانت از آثار، حداقل در یک شهر، خلق فرشینه‌ای است که گذشته و حال را برای ساخت کلی غنی‌تر، در هم تنیده تا چیزی را خلق کند که هیچ دوره‌ای به تنهایی قادر به ساختش نیست. همان‌طور که لوئیس مامفورد می‌گوید: «در یک شهر، زمان عیان می‌شود.» و همیشه باید اینگونه باشد. لایه‌های زمانی باید نمایان باشند، زیرا آن تنها امری است که به شهر طنین می‌بخشد.

ما از آنها حفاظت نمی‌کنیم که در گذشته بمانیم، بلکه می‌خواهیم زمان حال را غنی‌تر بسازیم. البته باید صادق باشیم و بپذیریم که هر معماری مدرنی، منجر به غنی‌تر شدن حال نمی‌گردد. در واقع، هر ساختمان مدرنی نمی‌تواند تاروپود فرشینه‌ی شهر ما را شکل دهد و زمان را عیان سازد. نمی‌خواهیم همه چیز را نگهداریم، زیرا نگهداری از همه‌ی آثار، یعنی بناهای جدید و انرژی موجود را از بین بردن و مانع خلاقیت و سیر این روند تکامل شدن. یک شهر زنده و پویا، تغییر می‌کند و بناهای جدید را در آغوش می‌کشد. همان‌طور که نباید آثار جدید را غیرانتقادی در آغوش بگیرد، نباید هم غیرانتقادی حفاظت کند و ما در هر دوی این زمینه‌ها نیازمند ممارست می‌باشیم.

راه زیادی را در مسیر حفاظت از آثار مدرنیست طی نموده‌ایم. این قابل درک است که حفاظت از قدیمی‌ترین آثار، راحت‌تر است - تنها ۱۶ سال مانده تا ویلای ساووی لوکوربوزیه ۱۰۰ ساله شود و بیش از صد سال از ساخت خانه‌ی داروین مارتین به طراحی رایت می‌گذرد. چندین نسل کوشیده‌اند تا این ساختمان‌ها را از بناهای مدرنیست پس از جنگ که ما تلاش بر حفظ آنها داریم، جدا سازند و این چالش‌هایی را به همراه دارد، به‌خصوص درباره‌ی امکان وابستگی‌های احساسی به این بناها که باید بپذیریم نقش عمده‌ای در حفاظت از هر بنایی را دارد: علاقه‌ای نوستالژیک به چیزی که از آن نگهداری می‌کنید انگیزه‌ی بسیاری از عملیات‌های موفقیت‌آمیز در زمینه‌ی حفاظت از آثار تاریخی بوده است.

یکی از عوامل مهم دیگر که ترجیح داده می‌شود کمتر درباره‌اش بحث شود، این است که آثار تاریخی فقط به دلیل علاقه‌ی مردم حفاظت نمی‌شوند، بلکه بیشتر به دلیل ترس از بناهایی است که می‌خواهند جایگزین آنها شوند. این، آن روی سیاه عملیات حفاظت است: ترس از جایگزینی. البته تا حدودی نیز قابل درک است، زیرا بسیاری از بناهای جدید برای جایگزینی انتخاب بدی بودند و ساختمان‌های پیشین، بزرگ بوده و جایگزین‌هایشان کوچک شده‌اند و ترس از آن، جای تعجب ندارد.

اما من امیدوارم که از این ترس‌ها و چنین انگیزه‌هایی فراتر برویم، زیرا اینها بدترین دلایلی هستند که یک حامی حفاظت از آثار تاریخی می‌تواند داشته باشد. اگر ما کارمان را، به‌عنوان متصدیان حفاظت، درست انجام می‌دهیم و اگر این جنبش واقعاً موفق است، نه‌تنها به دلیل ساختمان‌های مدرنی که حفاظت نموده شناخته خواهد شد، بلکه برای الهام‌بخشی‌اش به ساختمان‌های آینده نیز شهره می‌گردد، زیرا نهایتاً اصلی‌ترین هدف ما گستراندن راه برای به وجود آمدن آثار شاخص آیندگان است.

نقدی بر نظریه پردازی در ایران مصاحبه‌ی سارا رحمتی سایه با محمدعلی مرادی

۱۵ مهر ۱۳۹۵

محمدعلی مرادی که فارغ‌التحصیل فلسفه، جامعه‌شناسی و اسلام‌شناسی از دانشگاه برلین است، دوره‌ی دکتری را نزد استادانی چون گیل، اسموت و فیشته آگازین با عنوان آگاهی و خودآگاهی در سال ۱۳۸۷ به اتمام رساند. آموختن زبان آلمانی توسط او در برلین به مدت سه سال و از ۱۳۶۹ تا ۱۳۷۱ به طول انجامید که در این دوران به کلاس‌های شبانه می‌رفت تا کتاب‌های دبیرستانی آلمانی را مرور کند. ورود به کالج در سال ۱۳۷۱ از شهر پوتسدام آغاز شد و یک سال پس از آن، به تحصیل در دانشگاه برلین مشغول گشت. پایان دوره‌ی فلسفه در مقطع کارشناسی با عنوان روشنگری به مثابه یک دوران در سال ۱۳۷۶ به انجام رسید. پس از آن زبان‌های لاتین، یونانی کهن و عربی را در همان دانشگاه فرا گرفت و پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌اش را با عنوان مفهوم مفهوم در سنجش خرد ناب در سال ۱۳۸۱ به اتمام رسانید. اولین کار پژوهشی جدی و حرفه‌ای خود را تحت عنوان مبانی معرفتی لمپن در سینمای ایران در سال ۱۳۶۸ انجام داد و در همان دوران، کار پژوهشی دیگری را با عنوان اثرات دو سویه‌ی عوامل اجتماعی و اقتصادی در کالبد شهر اصفهان به سرانجام رسانید. در واقع پژوهش دوم در شرکت «نقش جهان پارس» و نزد سید هادی میرمیران انجام شده بود. از دیگر کارهای پژوهشی او می‌توان به پژوهش درباره‌ی سیاست‌های کلی در سینما و تئاتر و همچنین سیاست‌های کلی در هنرهای تجسمی برای مجمع تشخیص مصلحت نظام در سال ۱۳۸۹ اشاره کرد.

حضور در سمینارهای مختلف و ایراد سخنانی در داخل و خارج کشور از دیگر فعالیت‌های وی می‌باشد که از مهم‌ترین آنها می‌توان به سخنانی در باب مبانی علم اصول اسلامی، تحولات الهیات اسلامی در ایران، چگونه می‌توان تاریخ ایران را نوشت؟ و زوال تفکر مفهومی و سلطه‌ی ایدئولوژی در زیست جهان ایران امروز اشاره کرد که همگی در برلین و بعضاً با زبان آلمانی انجام گرفته‌اند. او سال‌ها به برگزاری دوره‌های متفاوت خوانش در باب فلسفه‌ی کانت، هگل، دیلتای، آگوستین، هایدگر، مبانی فلسفی جامعه‌شناسی تاریخی، مبانی علم فرهنگ، تأثیر سه نقد کانت در علوم اجتماعی برای انجمن جامعه‌شناسی ایران در دانشگاه تهران، مجمع حکمت اسلامی قم و در مؤسسه‌ی اشراق پرداخته است. علاوه بر انتشار صدها مقاله و درس‌گفتار در نشریات، کتاب‌های مبانی فلسفی علم فرهنگ (به کوشش انتشارات علمی و فرهنگی) و اتمسفر زاینده‌رود به مثابه میراث فرهنگی توسط محمدعلی مرادی در دست نگارش است. او از مدعیان فقدان وجود کافی و تدریس صحیح مبانی نظری و تئوری‌های جامعه‌ی معماری است، بدین سبب مصاحبه‌ی پیش رو درباره‌ی تأملی بر تئوری‌های معماری از منظر او می‌باشد.

شاید بهتر باشد که پیش از پرداختن به تئوری‌های معماری، تعریفی از تئوری، نحوه‌ی شکل‌گیری و کاربرد آن ارائه دهید.

همه‌ی تئوری‌ها به طور ضروری، سیستمی از ایمان و اعتقاد هستند که می‌خواهند ایده‌ای را دنبال کنند و در آن مسائلی را در ارتباط با هم قرار دهند، چنانکه می‌کوشند تا تکه‌تکه‌های جهان را گرد هم آورند. بدین شکل، تصویری از نوعی «نظم اشیا» مطرح می‌شود که چگونه در این نظم‌بخشی می‌توان یک کلی بزرگ‌تری را ساماندهی کرد. در واقع تئوری‌ها، پایه‌های سیستمی از تفکر هستند که نظمی ایمانی و سیستماتیک را در

معنابخشی جهان دنبال می‌کنند و همچنین به واسطه‌ی برقراری ارتباط میان عناصر تکه‌تکه شده که در این دستگاه، نظام‌مند شده‌اند، جهان را برای انسان قابل معنا و فهم می‌گردانند، وگرنه جهان تکه‌تکه شده می‌تواند سرگیجه‌آور باشد. این در مورد همه‌ی تئوری‌ها صدق می‌کند؛ از جمله برای تئوری معماری که خود را با این سؤال مشغول می‌دارد که بر کدام «اصل»، بخشی از ساختمان با کل آن به هم تنیده می‌شوند. در جهان چگونگی اشیا نظم می‌گیرند؟ این نظم اشیا بر چه اصلی استوار است؟ در واقع تئوری‌ها کارکردی شبیه به متافیزیک دارند و بر پایه‌ی اصلی «Prinzipien» می‌کوشند تا جهان را نظم بخشند، چرا که متافیزیک در جایگاه فلسفه‌ی اولی بنا دارد تا «هستنده به مثابه هستنده» را با اتکا به کم‌ترین اصل ساماندهی کند تا بشر، نظمی خردمندانه را حداقل در ذهن متصور شوند.

بنظر شما تفاوتی میان مبانی نظری و تئوری وجود دارد؟

در واقع نظریه همان ترجمه‌ی تئوری است. در اینجا مجال پرداختن به اینکه تا چه اندازه این ترجمه درست است یا نه نمی‌باشد، اما می‌توان گفت که هر تئوری بر مبانی خاصی استوار است. بدین شکل، هنگامی که ما می‌خواهیم سیستمی طراحی کنیم، نیاز داریم تا آن را به حداقل اصل کاهش دهیم و بر پایه‌ی آن حداقل اصل، بتوانیم نظام‌مندش کنیم، آن اصل‌ها مبانی هستند و آن نظامی که بر آن اصل‌ها استوار است، تئوری نام دارد.

تئوری معماری چیست و به چه کار معمار می‌آید؟

تئوری معماری با خود معماری متفاوت است، بدین شکل که معماری خودش یک امر «پراکتیکال» (Practical) می‌باشد و ابعاد عملی بسیاری دارد. در واقع معماری، نوعی طراحی است و از ایده تا طراحی و در ادامه در اجرا، روندی است که می‌توان بر روی آن تأمل کرد، اما اکنون باید دید بین طراحی و تئوری چه نسبتی وجود دارد؟ در پرسش به این سؤال که «تئوری معماری چیست» می‌توان گفت: «تئوری معماری تلاشی است در راستای هر چه خردمندتر کردن امر ساختن». تئوری، اساساً به مفاهیم، گزاره‌ها و در ارتباط قرار دادنشان در نظامی منسجم و سیستمی که واجد انسجام درونی است، فکر می‌کند؛ پس با این تفصیل است که باید گفت تئوری، فرمی از «تفکر مفهومی» رخدادهای معماری می‌باشد. پس در آغاز، معماری اتفاق می‌افتد یا تحقق پیدا می‌کند و سپس از بطن آن، تئوری بیرون کشیده می‌شود؛ معماری، آغازین است و تئوری، پسین. پس معمار باید به هنگام طراحی، بیش از هر چیز تئوری را از خود دور کند، چرا که معماری را نمی‌تواند با تئوری به وجود آورد. معماری نسبت جدی و بی‌واسطه‌ای با عمل دارد و یک کنش و کار عملی است، اما در مورد اینکه تئوری به چه کار معمار می‌آید، می‌توان گفت: «تئوری به ذهن معمار انسجام می‌دهد، تلاش می‌کند تا دانش و فرهنگ معماری در ذهنیت او انباشته شود و در روند این انباشت – که در سطح فردی می‌تواند نوعی ابعاد تاریخی به خود بگیرد – خلاقیت‌های معمارانه زمینه‌ی بروز پیدا می‌کنند». اینکه بیان می‌کنم معمار می‌بایست هنگام طراحی، تئوری را از خودش دور کند تا بتواند با خلاقیت، منبعی برای ارتقا و بالندگی دانش و تئوری معماری شود، بدین معنا است که تنها از طریق دانستن تئوری‌ها می‌توان آنها را از خود دور کرد. در حالت چهل به تئوری‌ها، در واقع چیزی نیست

که کسی بخواهد از خود دور کند، پس دانستن تئوری امری ضروری می‌باشد، چرا که یک خلاقیت ناب معمارانه، در نقطه‌ی صفر و خلأ و ناشی از الهام هرگز شکل نمی‌گیرد! آفرینش امر نو، در بطن تاریخ انجام می‌شود و برای اینکه بتوانیم به تاریخ توجه کنیم، ناچاریم تا درباره‌ی آن تئوری داشته باشیم، اما همواره می‌دانیم که ما نمی‌خواهیم تاریخ را تکرار کنیم، بلکه می‌خواهیم چیزی بر آن بیفزاییم و این هم‌افزایی، نسبت دوگانه‌ای درباره‌ی تئوری برای ما فراهم می‌کند؛ از یک سو باید از آن فرار کنیم و از سوی دیگر به آن نیاز داریم.

تئوری‌های معماری چگونه ارزیابی می‌شوند؟

تئوری‌های معماری همواره با سنجه‌ی خرد ارزیابی می‌شوند و رسانه‌ی خرد نیز، چیزی جز مفهوم و دستگاه مفهومی نیست. تئوری‌ها شامل مفاهیم، گزاره‌ها، محمولات و انسجام آنها با هم هستند که می‌توانند جریان پراشوب را به نظمی خردمندانه تبدیل نمایند. معماری همچون زندگی، واجد کثرت بی‌پایان است و ما نیز نیاز به کثرت داریم؛ چرا که روح زندگی با کثرت عجین می‌باشد. اما امور کثیر، بیش از هر چیز، باید در ذهن ما وحدتی ایجاد کند و تئوری معماری این وظیفه را به عهده دارد. در یک کلام، تئوری‌های معماری می‌بایست دارای مبانی بوده و تا درجه‌ای واجد صورت‌بندی انتزاعی و کلی از امور مشخص باشند.

در این بین، معماری به مثابه عمل معمارانه چگونه اتفاق می‌افتد؟

معماری به مثابه یک عمل باید بیش از هر چیز دیگری «وفادار به زندگی» باشد؛ چرا که معماری در پاسخ به زندگی به وجود آمده است. از این رو، معماری در گرایش عمومی و اصلیش، همواره معطوف به عمل بوده و خصلتی عمل‌گرایانه دارد؛ بدین شکل که معماری در دفترهای معماری رخ می‌دهد، دانشگاه‌ها برای دفترهای معماری تدارک می‌بینند و خروجی آنها، ساختمان‌های احداث شده در شهرها و روستاهای کشور می‌شود. نمی‌توان گفت که در کشوری مباحث پیچیده در مورد معماری وجود دارد، اما ساختمان‌های آن از جنبه‌ی معماری، ساختمان‌های بدی هستند، چرا که اصل و اساس معماری آن چیزی است که به منصف اجرا می‌رسد. همه‌ی تئوری‌ها و دیگر دانش‌ها که در ذهن معماران یک کشور اندوخته می‌شوند، باید منجر به شکل‌گیری بناهایی خوب، در جهت ارتقای سطح کیفی زندگی مردم آن سرزمین باشند و تحقق چنین امری جز این نیست که معمار، بیش از هر چیز دیگری این نکته را بداند که طراحی باید برای اجرا طراحی شود و نه برای مسابقه. مسابقه یک تمرین است، برای روزی که معمار چیزی که قابل اجرا باشد، طراحی نماید. هرچند هم، در یک چارچوب کلان، اگر اجرا نشد، به‌رحال ذهنیت معماری را در یک فضای فرهنگی ارتقا می‌دهد، اما معمار به طور اساسی باید همواره فکر کند که چگونه این طراحی می‌تواند اجرا گردد و مورد بهره‌برداری قرار گیرد.

تئوری‌های معماری که به جوامع اروپایی تعلق دارند، چه نسبتی با معماری ما داشته و این تئوری‌ها چه نقشی را در ایران ایفا می‌کنند؟

تئوری‌های معماری در جوامع دیگر از جمله اروپا، جزء لاینفک

دانش بشری هستند و ما همواره نیاز داریم تا آنها را بیاموزیم، چرا که چیزی بجز دانش در اختیار نداریم تا بتوانیم زندگی خودمان را تا حدی معقول سازیم، اما همواره همه‌ی دانش‌ها از جمله معماری، در بستر «بودگی» و بودن هر مردمی شکل می‌گیرد. این را از جنبه‌ی بحث هویتی نمی‌گویم، بلکه از جنبه‌ی وابستگی جدی به زندگی عرض می‌کنم و زندگی نسبتی جدی با جهان ما دارد که شامل طبیعت پیرامون است. تعبیر آلمانی آن «Umwelt» است؛ یعنی هر پدیده‌ی فرهنگی در نسبت جدی و جدایی‌ناپذیر با محیط اطرافش، یعنی آب، خاک، آتش و باد، قرار دارد. به طور مثال، یکی از مهم‌ترین تئوری‌های معماری اروپا از آن ویترویوس می‌باشد که در ده کتابش گنجانده شده و قدیمی‌ترین متنی است که در این حیطه در دست داریم. در جست‌وجوی منشأ هنر ساختن، زبان و معماری در «تناوردگی» انسان در یک سطح آورده می‌شوند. این سطح از تاریخ، منشأ ساختمان را به سرعت بیان می‌کند که از طوفان و جرقه‌ی آتش روشن می‌شود و انسان را در این جهت هدایت می‌نماید که می‌خواهد خودش را گرم کند، از این رو، انسان‌ها گرد آن جمع می‌شوند. او به طور برق‌آسا آتش را می‌شناسد و می‌خواهد زندگی را حفظ کند، بنابراین می‌کوشد ساکن شود و با ایجاد اجاق یا محل آتش، «پیش محل انسانی» شروع می‌شود و «جامعه» ظهور پیدا می‌کند. بدین وسیله است که انسان ارتباط میان خود و خانه را نشان می‌دهد. در همین بستر، گاتفرید زمپر (Gottfried Semper) به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین معماران و تئوریسین‌های معماری قرن نوزدهم، چهار عنصر معماری را در سال ۱۸۵۱ با این موضوع پیوند می‌زند. او به طور ساده شده‌ای بیان می‌کند که در آتش، نوزاد معماری مشاهده می‌گردد که نخستین و مهم‌ترین عنصر اخلاقی هنر ساختن است. آیا این محوریت آتش است که در مناطق کویری یا استوایی حکمفرما است یا شاید این آب می‌باشد که در آنجا معماری را رقم زده است؟ خلاصه آنکه ما ناچاریم تئوری‌های دیگران را بیاموزیم تا ذهنمان ورزیده شود، اما ایجاد شابلونی از آنها، روح اندیشه و فرهنگ را به تباهی می‌کشد و باید با نقادی و سنجش‌گری نسبت به آن برخورد کرد.

شکل‌گیری تئوری‌های معماری در بستری مانند ایران که دارای تمدنی غنی و واجد معماری‌های خاصی در نقاط مختلف آن است، چگونه رخ می‌دهد؟

واقعیت این است که این موضوع برمی‌گردد به شرایط حصول علم در ایران؛ بدین شکل که دانشگاه‌های ما واقعاً دانشگاه شوند و از حالت مدرسه یا «school» به دانشگاه یا «universität» تبدیل شوند. غرض این است که بین پژوهش بنیادین و عملیاتی تفکیک قائل شویم. استادانی که استاد تمام هستند، باید بتوانند تئوری‌پردازی کنند، تمامی کنش‌ها را رصد نمایند و آنها را در فرم دانش آکادمیک که همان دستگاه مفهومی است، ارتقا دهند. اگر معماری، در دفترهای معماری تحقق می‌یابد، کار تئوری‌پردازی در آکادمی صورت می‌گیرد. تعامل و رفت و برگشت بین این دو نهاد است که باید به طور عمیق صورت پذیرد. اینجا در عالی‌ترین سطح، «تئوریسین معمار» که کار دانشگاهی، دغدغه‌ی اصلی اوست، باید انتخاب کند که کجا می‌خواهد بایستد. نمی‌توان همه جا بود. محل تئوری دانشگاه است و همه‌ی کارهای عملی را باید در دانشگاه

مورد نقد و سنجش قرار داد. استادی که خودش دفتر طراحی دارد، نمی‌تواند کار خودش را بسنجد، نقد کند و از آن «تئوری» بیرون بکشد.

در واقع ما نیاز به طرح یک پرسش فلسفی داریم و آن اینکه «من» اندیشنده‌ی ما، در هر رشته‌ی علمی، از جمله معماری و در بطن این فرهنگ و جامعه، کجا ایستاده است؟ هدف او چیست؟ غایت زندگی او کجاست؟ او از کدام منظر به جهان نگاه می‌کند و سپس خود فرد، این پرسش را از خویشتن نماید که کجای جهان و کجای ایران ایستاده است؟ و نسبت این دو چیست؟ البته این یک کار عمیق فلسفی است که افراد در هر رشته‌ای، از جمله تئوری معماری، باید متن‌های اصلی فلسفی و پایه‌ای هر علمی را به طور دقیق خوانده باشند و آنها را در رشته‌ی خودشان بسط دهند. این «بزرگ‌ترین چالش ما» در نیم‌قرن آینده خواهد بود. می‌توان گفت جرقه‌های این آگاهی در حال جوانه زدن است و ما کم‌کم اعتماد به نفس آن را به دست می‌آوریم تا بیان کنیم، ما نیز مردمی هستیم که می‌خواهیم بسیار متمدن و با فرهنگ، نگاه خود را به جهان و زندگی‌ای که ناشی از بودگی ماست، داشته باشیم. این کار، البته از آن دست کارهایی نیست که یک هنرپیشه به صرف اینکه در فیلمی معروف شده، به خود جرأت دهد تا درباره‌ی چنین موضوعاتی اظهار نظر نماید یا اینکه کسی که حرفه‌اش معماری است، اگر یک گارکردانی به او گفت بیا در فیلم من بازی کن سراسیمه به دعوت او آری گوید؛ این کاری جدی است که به سیر سال‌ها باید آن را تدارک دید.

نظر شما راجع به کتاب‌هایی که توسط برخی استادان ایرانی درباره‌ی تئوری‌ها و مبانی نظری معماری نوشته شده، چیست؟ اینها تلاش‌هایی ارزنده، شریف و قابل تقدیر – از جنبه‌ای که ما دغدغه‌ی دانش داریم – هستند، اما هنوز در آنها نمی‌توان جدیتی دید. صرفاً گردآوری و اندیشه‌های بریده شده از کتاب‌های اروپایی و آمریکایی هستند که سرهم‌بندی شده‌اند، گویا سوژه‌ی آنها در مرکزشان قرار ندارد. روایت‌های گوناگون و گاه متناقض گرد آمده‌اند و به صورت هیبریدی در کنار هم گذاشته شده‌اند، بدون اینکه درک روشن و شفاف‌ی از جنبه‌ی تئوریک و فلسفی نویسنده با خود همراه داشته و آنها را در نظمی منطقی ساماندهی کرده باشند. اگر روزی کسی بخواهد شرایط حصول دانش معماری را بررسی کند، یکی از مهم‌ترین کارها همین تاریخ و تحولات این کتاب‌ها خواهد بود. این کتاب‌ها برای ما، به‌عنوان ایرانیانی که به دانستن ذهنیت معماری گذشتگان و فرم فکر کردنشان از جنبه‌ی تئوریک علاقمند است، جذاب خواهد بود، اما نشانگر آن است که ما چگونه از جنبه‌ی نظری به جهان تئوریک معماری نظاره کرده‌ایم.

یکی از مهم‌ترین کتاب‌های موجود با شهرت جهانی در زمینه‌ی تاریخ تئوری‌های معماری کتاب *Hanno waler kruft* با نام تاریخ تئوری‌های معماری است و کتابی دیگر که به فریتس نویمایر (Fritz Neumeyer)، استاد دانشگاه برلین تعلق دارد و نام متن‌های پایه‌ای برای تئوری معماری بر آن نهاده شده که با یک مقدمه تلاش کرده تا چهل متن مهم از تئوری معماری را در طول تاریخ آن – البته تنها در دایره‌ی میدانی اروپا – جمع‌آوری کند. تورفی در این دو کتاب، سطح و استاندارد کتاب‌هایی را که دوستان ایرانی در این زمینه نوشته‌اند، به خوبی به خواننده‌ی

اهل کتاب و پژوهش ایرانی نشان می‌دهد. شاید بتوان کتابی نه درباره‌ی تاریخ معماری ایران، بلکه کتابی درباره‌ی «تاریخ تئوری‌های معماری در ایران» نوشت و این پراکندگی، گسست و بریده‌بریده فکر کردن ایرانیانی را که کتابی راجع به تئوری معماری نوشته‌اند، به همراه عجله‌کاری و اضطراب در ذهنشان نشان داد.

شما خود با نگاهی انتقادی، در حیطه‌ی تئوری‌های معماری پژوهش کرده‌اید و سرفصل‌هایی متفاوت از آنچه که در جامعه‌ی دانشگاهی حال حاضر ایران وجود دارد، تبیین نموده‌اید. ممکن است کمی راجع به این محتوا توضیح دهید؟

من سال‌هاست که فلسفه را به طور حرفه‌ای می‌خوانم و درس می‌دهم؛ یعنی زندگی من از این راه می‌گذرد و از آنجا که دغدغه‌ی من، شرایط حصول علم در ایران می‌باشد، مباحث تئوری‌های معماری و شکل‌گیری دانش معماری را از جنبه‌ی فلسفی دنبال می‌نمایم. چون فلسفه را پایه‌ی همه‌ی علوم می‌دانم، از این بابت باید تا حدی که امکان آن هست، تحولات سایر علوم را از منظر فلسفی دنبال کنم. بنده با رسانه‌هایی نیز، به طور همه جانبه همکاری می‌کنم. بنابراین از آنجا که بحث در مبانی را دنبال می‌نمایم، کوشش کردم نه تاریخ معماری، بلکه تاریخ تئوری‌های معماری را با الگوگیری از کتاب نویمایر درس دهم و حلقه‌های مفقوده‌ای را که در مباحث او وجود دارد (به واسطه‌ی اینکه او برای آلمانی‌ها نوشته و من برای ایرانی‌ها درس می‌دهم) به گونه‌ای دیگر تشریح کنم. در این سرفصل‌ها، به‌عنوان مثالی کوچک، کوشش کردم تا نشان دهم جهان تئوری معماری، خطی نیست و مباحثی که اکنون تحت عنوان پست‌مدرن و معماری پایدار طرح می‌شوند، از جنبه‌ی نظری و تئوریک در قرن‌های گذشته طرح شده‌اند و اکنون اروپاییان به آنها رجوع مجدد نموده‌اند. اینها مانند قلعه‌ی کوهی است که پایه‌ای در اعماق آن تمدن دارد و ما تنها از کتاب‌های دسته دوم در بهترین حالت آن و در حالت معمول از طریق ژورنال‌های معماری، بروشورها و وب‌سایت‌ها به ظاهر آن توجه می‌کنیم.

هدف بنده این است که نشان دهم علوم، یک سری مبانی دارد که آنها را باید از سرچشمه خواند و از مدها دوری نمود؛ وانگهی خود همین مدها ریشه‌های عمیق در تمدن و فرهنگ اروپا دارد. در این سرفصل‌ها، نخست به بیان رابطه‌ی ساختن تفکر و ایمان و اینکه اساساً معماری هنری نمونه است یا اینکه دانشی با الگو، پرداخته‌ام. در گام بعد، به ویترویوس و آلبرتی توجه کرده‌ام که از نظم ستون‌ها به سوی نظم دیوار حرکت می‌کنند. سوم، تمایز قاعده‌ی کار برای قرارداد و نوآوری در نزد ویترویوس را مورد بحث قرار داده‌ام. چهارم، به عقلانیت قرن هجدهم و تئوری استاتیکی و روند خرد علمی پرداخته و پنجم، دگردیسی ارزش معماری در روح تکنیکی را مورد مباحثه قرار داده‌ام. ششم، استاتیک فضا و فرم هستی مشخص (Dasein) و فرم‌های مؤثر. هفتم، به زیبایی حقیقت، گفتار هنری و ساختارمندی (konstruktion)؛ هشتم، معماری تئوفونیک و تئوری معماری به مثابه پایه‌ی آغازین پیشرفت و در گام نهم، پس از مدرن شدن، به سوی زبان از دست رفته‌ی معماری. بنده فکر می‌کنم اینها مباحثی هستند که در زبان فارسی تازگی داشته باشند، چرا که فردی که فلسفه خوانده، به معماری توجه می‌کند؛ بدین شکل از جنبه‌ی اسلوب و تکوین شاید متفاوت‌تر باشد.

M. VITRUVII POLLIONIS
De
ARCHITECTURA
LIBRI DECIM.

AMSTELODAMI,
Apud Ludovicum Elzevirium.
ANNO cto 16c XLIX.



ویتروویوس و تعلیم و تربیت معمار*

امیر بانی مسعود

ترجمه‌ی علیرضا سیداحمدیان

مقدمه

که شخصاً مسئول ساخت بنا و ساختمان نیست.^[5] افلاطون، در یکی از فقرات خود، می‌پذیرد که «معمار» خود، کارگر و عامل احداث بنا نیست، بلکه هادی و رهبر کارگران و بنایان است، و تأکید می‌کند که «معمار» دانش نظری و نه مهارت عملی را با خود دارد.^[6] ترجمه‌ی اصطلاح *architekton* از یونانی به لاتینی ترجمه‌ی *آسان* و بی‌اشکالی نبوده است. کلمه‌ی لاتینی *architectus* در حدود سال ۲۰۰ میلادی در زبان لاتین ظاهر شد و دو معنای متفاوت را در برمی‌گرفت: «استاد بنا» و «مخترع». نخستین معنا، همان مضامین ریشه‌شناختی یونانی را در خود حفظ نموده است، اما دومین مفهوم، در اصل یونانی موجود نیست.^[7] در رساله‌ی ویتروویوس، نخستین نقش *architekton* (به‌عنوان «استاد بنا» که عملی ساختمانی را هدایت می‌کند) جای خود را به نقش دیگری داده که متنوع‌تر و غیرانضمامی‌تر می‌باشد، اما هنوز در بند ظاهر کلمه‌ی یونانی است.

هنرهای آزاد (*artes liberales*)

مفهوم هنرهای آزاد، مفهومی مبنایی در آموزش و پرورش حرفه‌ای بود که خود بر تعلیم و تربیت یونانی در دوره‌ی یونانی‌مآبی [دوره‌ی هلنیستی] استوار بود و منظور از آن آموزش و پرورش عمومی یا متعارف بود. در جهان رومی، هنرهای آزاد به هنری گفته می‌شد که انسان آزاد (نه غلام و یا برده) باید آن را بداند تا بتواند مساهمت و مشارکت عقلایی در ساحت حیات عمومی داشته باشد. رومیان، هنرهای آزاد را به دو شعبه تقسیم می‌کردند: تریویوم (*trivium*) و کوآدریویوم (*quadrivium*). تریویوم، شامل سه صنعت یا هنر اصلی می‌شد: دستور زبان، خطابه و جدل - که در مدرسه‌ی ابتدایی تعلیم داده می‌شد و کوآدریویوم مشتمل بر ریاضیات/تعلیمات (یعنی حساب، هندسه، نجوم و موسیقی) به برنامه‌ی مدرسه‌ی ادعیه و فلسفه بود.^[8]

از دایدالوس تا ویتروویوس مدت‌های مدیدی زمان برد تا معماری به حرفه بدل شود. به دلیل تبدیل معماری به بیان نمادین پراهمیتی در امپراطوری روم، موقعیت معمار نیز در این امپراطوری ارتقا یافت، و رساله‌های متعددی در روم باستان نوشته شده‌اند. هدف از این تحقیق، ترسیم تصویری از معماری در نخستین سده‌ی پیش از میلاد در روم می‌باشد، به نحوی که در رساله‌ی مشهور ویتروویوس با عنوان درباره‌ی معماری (*De Architectura*) توصیف شده است و مقصود این رویکرد، کشف اصول تربیت معمار از دیدگاه او می‌باشد، و این در حالی است که رساله‌ی او تنها متنی می‌باشد که از گزند روزگار در امان مانده است. ویتروویوس، اطلاعات جالب توجهی در کتاب خود عرضه نموده که البته لازم به تذکر است برخی از تعریفات این کتاب، مورد سوء تفاهم واقع شده‌اند.

یونانیان کلمه‌ای برای «معماری»، یا حتی «هنر» نداشتند^[9]، ولی باین‌حال از کلمه‌ی *technē* برای آثار هنری استفاده می‌نمودند که در زبان یونانی حوزه‌ی معنایی وسیع‌تری از دانش و مداخله‌ی صرف را شامل می‌شود. ریشه‌شناسی، نسبتی میان این اصطلاح و مفهوم «تولد» را نشان می‌دهد: ریشه‌ی *tec* - به عمل ظاهر و پدیدار ساختن و ایجاد کردن چیزی برمی‌گردد و این در حالی است که *technē* در معنای ماقبل‌هَمَری خود به دانش یا مهارتِ *tekton* بازمی‌گردد.^[10] ساحتِ *technē* شامل موضوعاتی در دنیای مُدرن ماست که تحت عنوان علوم، صنایع، حِرَف و هنرها طبقه‌بندی می‌شوند. این اصطلاح می‌تواند ساخت یک شیء مادی (همچون خانه، یا نقاشی)، اجرا (آواز یا حرکات نمایشی)، یا تغییر در شرایط باشد (سلامت انسان یا آموزش سوارکاری).^[11]

کلمه‌ی یونانی اصیل *architekton* که آن را [در فارسی] «معمار» ترجمه می‌کنیم، به معنی «سازنده‌ی اصلی» است و ظاهراً از دو جزء تشکیل شده است که هر یک معنای مستقل خود را دارند: *archi* - به معنی «اصلی» یا «عمده» و *tekton* به معنی «سازنده»، «بنا» یا «نچار».^[12] برخی دانش‌پژوهان، کلمه‌ی *architekton* را به معنی «استاد صنعتگر» می‌دانند

→ ویتروویوس در حین آموزش معماری

→ [Retrieved October 19, 2016. From <http://www.magd.ox.ac.uk/libraries-and-archives/treasure-of-the-month/news/architecture/>]

* Bani-Masoud, Amir (2016). Vitruvius and the Education of the Architect, *Journal of Architectural Engineering*, ASCE, Vol. 22(2).

ایده‌ی گنجاندن معماری در ذیل هنرهای آزاد، نخستین بار توسط کیکرو عنوان شد. از نظر او، کلمه‌ی «architectura» یا همان «معماری» بیشتر انتزاعی است و به یک صنعت یا حرفه‌ی مشخص اشاره نمی‌کند.^[۱۴] وارو، از معاصرین کیکرو، طبابت و معماری را به‌عنوان هشتمین و نهمین هنر آزاد در کتاب خود ذکر نمود. او تنها فیلسوفی بود که به صراحت، معماری را در زمره‌ی هنرهای آزاد برشمرد و کتابی درباره‌ی آن به رشته‌ی تحریر درآورد، که متأسفانه این کتاب مفقود است.^[۱۵] ایده‌های شخصی ویتروویوس درباره‌ی هنرهای آزاد به‌عنوان مبنایی برای تعلیم و تربیت معمار، صرفاً جنبه‌ی آرمانی ندارند و ابداع خود او نیز نیستند، چرا که تعلیم و تربیت او به دست والدینش همه‌ی آنها را شامل می‌شد.^[۱۶] البته تذکر این نکته خالی از فایده نیست که تعلیم و تربیت ویتروویوس جنبه‌ی معمول آموزش‌وپرورش معماران رومی را هم نداشته است. ویتروویوس، خود، به معماری به مثابه یک هنر آزاد اشاره می‌کند؛ البته برخی بر این باورند که توصیه‌های او برای مطالعه‌ی هنرهای آزاد پیش از مطالعه در شعبه‌ی معماری، دال بر این است که او معماری را نیز در زمره‌ی این هنرها قلمداد می‌کرده است.

تعلیم و تربیت معمار

معماران و مهندسان چه کسانی بودند و از چه طریق دانش خود را کسب می‌کردند؟ تنها منبعی که درباره‌ی معماران و مهندسان از این منظر بحث نموده، کتاب ویتروویوس است که در آن، این نکته را با صراحت و با تفصیل بسیار متذکر می‌شود. هرچند نظراتش ممکن است در لحظاتی آرمانی و غیرواقع‌بینانه به نظر رسند، شایسته‌ی توجه بسیار هستند، زیرا از تجارب شخصی او در این عرصه به‌عنوان یک معمار و مهندس نظامی نشأت گرفته‌اند.

با در نظر گرفتن توصیفی که ویتروویوس از معماری به دست می‌دهد، معماری شعبه‌ای از علوم است که هم به هنرهای آزاد و هم به هنرهای تعلیمی/ریاضیات مرتبط است و در ذات خود، هنر ساخت‌وساز بناهاست که در آن طراحی و ساخت بنا باید مبتنی بر اصلی معقول و موجه باشد. ویتروویوس در نخستین جملات کتاب درباره‌ی معماری می‌نویسد: «معماری باید مجهز به علوم مختلف و مستظهر به انواع تعلیمات و مطالعات باشد».^[۱۷] در فقره‌ی زیر، ویتروویوس چهره‌ی زنده‌ای از معمار را ترسیم کرده است: «آن کس که بر تجربه‌ی عملی ساخت متکی نباشد، آن کس که نتواند جنبه‌ی معقول در فن معماری را درک کند، شایسته‌ی عنوان معمار نیست».^[۱۸] معمار از نظر ویتروویوس هم با جنبه‌های تجربه‌ی عملی (fabrica) و هم با دانش نظری (ratiocinatio) سروکار دارد. وی تأکید می‌کند که تجربه‌ی عملی یا «فابریکا» مسئله‌ی ممارست و تکرار یک مهارت یدی است؛ عادت اکتسابی از تجربه‌ی بلندمدت: «عمل، عبارت است از کاربرد مستمر و منظم در جایی که کار یدی با مواد و مصالح مورد نیاز بسته به ترسیم یک طراحی انجام می‌پذیرد».^[۱۹] فابریکا به‌عنوان نوعی technē، مشتق از مطالعه‌ی متفکرانه‌ی مهارت‌های ساخت‌وساز می‌باشد که عمل تأمل در معماری نیز فابریکا است. به تعبیر بهتر، ویتروویوس، فابریکا را به کار یدی و به تأمل نظری صنعتگر مرتبط می‌داند که به ماده صورت می‌بخشد. او همچون ارسطو، دریافته است که دست هم می‌تواند مستعد باشد و هم می‌تواند مهارتی را از طریق تکرار منظم و قاعده‌مند کسب نماید. لذا از این نگاه، دست، ابزاری است که خودش ابزار می‌سازد. البته در برابر فابریکا، مفهوم ratiocinatio هم وجود دارد که به نظر ویتروویوس «توانایی

برهان و توضیح تولیدات صنعتگر ماهر بر مبنای اصول تناسب است».^[۲۰] اصطلاح رُمی ratio و همه‌ی اشکال مشتق از آن به اصطلاح یونانی «لوگوس» logos برمی‌گردد. ساحت لوگوس شامل بسیاری از موضوعات می‌شود. معنای ساده‌ی آن «کلمه» است؛ اما می‌تواند به زیربنایی اشاره کند که معنا یا مفهوم ورای اشیا را می‌سازد و می‌تواند به معنای زبان، منطق (روش استدلال عقلی)، نظریه، اصل و نسبت/نرخ (در معنای ریاضی اصطلاح) باشد.^[۲۱] ratiocinatio هم مانند لوگوس، شامل استلزامات ضمنی دال بر زبان و نظریه است و به همین دلیل، ویتروویوس ratiocinatio را به‌عنوان معرفت ریاضی و نظریه‌ی متعالی قلمداد می‌کند.^[۲۲] از این منظر، معماری، علم ساخت بنا است به نحوی که طراحی و ساخت‌وساز آن دارای یک لوگوس یا اصل منطقی باشد. از این روست که افلاطون «اصل منطقی» را از تناسب و هماهنگی‌های نظام عالم یا نظام موسیقی می‌داند.^[۲۳] ویتروویوس، حوزه‌های تعلیم و تربیت را نام می‌برد که به‌زعم وی برای شکل‌گیری یک معمار، بسیار ضروری هستند: کتابت (litteras)، طراحی (graphidis)، هندسه (geometria)، تاریخ (historia)، فلسفه (philosophia)، موسیقی (musicen)، طب (medicinae)، نجوم (astrorum) و حقوق (iura). البته، او اعتقاد نداشت که معمار باید استاد این حوزه‌های تعلیمی باشد.

کتابت

نخستین مهارتی که ویتروویوس آن را برای معمار ضروری می‌پندارد، توانایی نویسنده‌ی کتابت است که او، آن را «تعلیم و تربیت ادبی» یا «ادبیات» می‌نامد، زیرا از نظر او فن کتابت و سروکار داشتن با کلام برای هر نوع بحث منطقی ضروری است و شامل حوزه‌ی می‌شود که رساله‌ی درباره‌ی معماری در آن حیطه عمل می‌کند. ویتروویوس می‌نویسد: «معمار باید نوشتن و کتابت بداند به نحوی که بتواند حافظه‌ی قدرتمندی در شروح (commentariis) ایفا نماید».^[۲۴]

در اسناد نوشتاری به جا مانده از معماران یونانی که مربوط به بناهاست، به راحتی می‌توان دید که معمار دستورالعمل‌هایی به «سازنده» می‌دهد، ولی خود درگیر در ساخت نیست. به بیانی دیگر، در یونان باستان معماران توصیه‌ها و نقشه‌های ساختمانی خود را به صورت مکتوب در اختیار بنائیان قرار می‌دادند. از آنجایی که معماری یونانی در اجزا، در تناسب و در ساخت خود از یک بنا به بنای دیگر تفاوت‌های بسیار اندکی دارد، پس می‌توان استدلال نمود که چگونه معمار یونانی می‌توانست به راحتی طرح‌های خود را به صورت نوشتاری به بنائیان و سازندگان انتقال دهد. بنابراین، هنگامی که تنوع معماری معابد محدود و ساخت آنها ساده باشد، نیازی به ارائه‌ی نقشه برای توجیه طرح نیست. این نوع توصیف معماری را در یونانی، اصطلاحاً «سونگرافه/syngraphē» می‌گویند.^[۲۵] معنای آن با استفاده از فرهنگ یونانی-انگلیسی لیدل-اسکات «یادداشت کردن» است و هیچ اشاره و ارجاعی به ترسیم پلان همکف یا نقشه‌ی نما در سونگرافه وجود ندارد.^[۲۶] در نتیجه، در معماری یونانی، نوشتن، حرف اول را می‌زند و از این رو، معماران یونانی نیازی برای ترسیم ایده‌های معماری و طرح‌های خود نداشتند و این همان نکته‌ی مورد بحث ویتروویوس است که چرا نوشتار مهم‌تر از ترسیم و یا نقشه‌کشی معماری است. البته لازم به ذکر است در رنسانس هم معماران بزرگی نظیر لئون باتیستا آلبرتی، همسو با ویتروویوس طرح‌های خود را به صورت مکتوب در اختیار سازندگان و بنائیان قرار می‌دادند و بر این نکته تأکید داشتند

که مقام معمار، به‌عنوان آفریننده، به مراتب بیشتر از فردی است که طرح معماری را می‌سازد.

ویتروویوس، متذکر می‌شود که معمار باید اهل مطالعه‌ی «شروح» (commentariis) برای تقویت حافظه‌ی خود باشد. ظاهراً منظور او از «شروح» نوعی از مکتوبات خاص مورد استفاده‌ی معماران است. وی در عین حال، هم به مکتوبات شخصی خودش و هم به منابع معماری خود تحت همین عنوان «شرحات» اشاره می‌کند. دانیه باربارو (۱۵۱۵-۱۵۷۰) که خود مترجم و شارح کتاب ویتروویوس در دوره‌ی رنسانس می‌باشد، بر این اعتقاد بود که کلمه‌ی commentario، در واقع همچون فعل اینالیایی commettere به معنی «ارتباط برقرار ساختن میان اشیا» در ذهن به صورتی منضبط و مناسب است.^[۲۷] طبق نظر وی، معمار، نیازمند قوه‌ی حکم است و می‌بایست از حزم کافی برای مقایسه‌ی نقشه‌هایی که در ذهن دارد با نقشه‌هایی که به مورد اجرا گذاشته شده‌اند برخوردار باشد. از آنجایی که این ایده‌های ذهنی در حافظه مندرج هستند، باید حافظه‌ی معمار نیک و استوار باشد. بنابراین برای تقویت حافظه، معمار می‌بایست «شروح» بخواند و قادر باشد که آنها را به روشنی به یاد آورد. به نظر می‌رسد که معمار باید «اهل سواد و بیاض» باشد؛ یعنی نه تنها باید بتواند بخواند و بنویسد، بلکه باید سلسله‌ی افکارش در حافظه منظم باشد. لیویوس، معاصر ویتروویوس، «باسواد» را کسی تعریف می‌کند که تنها حافظ یادگار اعمال گذشتگان است.^[۲۸] طبق نظر ویتروویوس، اگر معمار اهل کتابت و قلم باشد، حافظه‌اش تقویت می‌گردد، لذا یادداشت‌های معمارانه که معمار آنها را به مرور می‌نویسد و یا کتب معماری که توسط معماران صاحب‌نام به رشته‌ی تحریر درمی‌آید، می‌تواند کمک خوبی برای یادآوری و تقویت حافظه‌ی معمار باشد.

ترسیم

مهارت ضروری دیگر، ترسیم (graphidis) است. به زعم ویتروویوس، معمار باید دانش چشمگیری از فن ترسیم داشته باشد: «به طوری که بتواند ترسیمات را در صورت لزوم ارائه نماید تا ظاهر اثر مورد نظر خود را که پیشنهاد می‌کند در معرض دید قرار دهد».^[۲۹] به نظر می‌رسد ترسیم از آن نظر که بلافاصله پس از فن کتابت و پیش از هندسه آمده، اهمیت بسیار بالایی برای ویتروویوس داشته باشد. شمار دفعاتی که او این اصطلاح را به کار می‌برد، شامل نخستین خطوط رساله‌ی درباره‌ی معماری، نشان می‌دهد که از کارفرمایان معماری انتظار دارد با صنعت ترسیم آشنا باشند. علاوه بر این، شواهدی در دست است که نشان می‌دهند معماران رومی، طرح بناهایشان را بر پوست ترسیم می‌نمودند و گاه ماکت نیز می‌ساختند.^[۳۰] از نظر ویتروویوس، ترسیم در زمره‌ی دانش‌های عملی است و مفهوم آن وابسته و منوط به دانستن علم هندسه است. از این رو، از نظر وی، ترسیم معمارانه به سه جزء تقسیم می‌شود: ichnographia (پلان همکف)، orthographia (نقشه‌ی نما)، و scaenographia (ترسیم ظلی). وی در این باره اینگونه می‌نویسد:

«وضع [disposition] شامل قرارگیری اشیا در محل‌های مناسب و در جلوه‌ی تأثیرگذار آنها است که به تنظیمات مربوط به خصلت اثر گزارده شده است. صورت‌های بیان آن در یونانی ἰδέαι گفته می‌شوند و بر پلان همکف، نقشه‌ی نما و ترسیم ظلی، مشتمل هستند... که هر سه قسم از انعکاس/تأمل و ابداع حاصل می‌شوند. انعکاس/تأمل

عبارت از اندیشه، دقت و توجه مدبرانه‌ی معطوف به نمایش مطلوب نقشه‌ی معمار است. ابداع، در مقابل انعکاس/تأمل، حل مشکلات ظریف و کشف اصول جدید به یاری درخشش و مهارت است. اینها عبارتند از شعبی که مندرج در تحت مقوله‌ی وضع هستند»^[۱۲۶]

مفهوم کلیدی در این فقره همان اصطلاح «dispositio» است که از معادل ἰδέοι یونانی گرفته شده است. هم مورگان و هم گرینجر در ترجمه‌ی کتاب ویتروویوس از لاتین به انگلیسی آن را به «arrangement» برگردانده‌اند؛ اما کلمه‌ی «arrangement» در انگلیسی را به دو صورت می‌توان تعریف نمود: «عمل یا فرایند آرایش دادن اشیا» یا «وضع اشیا نسبت به یکدیگر در یک کل تکمیل شده». ویتروویوس در تعریف خلاصه‌ای که از اصطلاح dispositio ارائه کرده، می‌توان چنین برداشت نمود که این اصطلاح معادل کلمات conlocatio و effectus است. از این واژگان باید این نکته را دریافت که dispositio و نیز conlocatio و تقریباً همه‌ی اسامی لاتین مختموم به tio/tonis معنی‌شان نزدیک به انجام یک فرایند است و صرفاً معنای فرعی آنها نتیجه‌ی این فرایند محسوب می‌شود. از این منظر که بنگریم، dispositio فرایند طراحی است که از طراحی تکمیل شده متمایز می‌باشد؛ یعنی تهیه‌ی نقشه و ترسیم – نه خود نقشه – نقشه‌ی نما و صورت فضایی ساختمان است.^[۱۲۷] علاوه بر این، در نامه‌ای که از آئولوس گلیوس باقی مانده، او یک رومی را توصیف می‌کند که قصد داشت با مطالعه در نقشه‌های ترسیم شده بر روی پوست گاو و انتخاب میان آنها، حمام‌های جدیدی احداث کند.^[۱۲۸] واضح است که نقشه‌هایی که نمایش بُعد دارند، نقشه‌های نما و نیز ترسیمات ظلی، برای کارفرما طراحی می‌شوند که می‌تواند از معمار بخواهد تا «وضع» بنا را از پیش به او ارائه دهد. لذا همان‌گونه که پیش‌تر نیز بیان شد، معماران یونانی طرح‌های خود را با نوشتار و به صورت مکتوب برای سازندگان و بنایان شرح و توصیف می‌کردند و عمده‌ی استفاده از نقشه‌ها و یا ماکت برای کارفرمایان و صاحب‌کارانی بود که اصولاً این افراد آشنایی کافی با معماری نداشتند، ولی مشتاق بودند که ایده‌ی معمار را به درستی درک کنند – البته ویتروویوس همواره تأکید می‌کند که کارفرمایان با اصول نقشه‌خوانی آشنایی کافی دارند.

وی بر این عقیده بود که در عمل معماری، درست آن است که معمار دانشی از علم نورشناسی/ابصار/بصریات یا اُپتیک نیز داشته باشد. از عصر یونانی‌مآبی، شواهدی در دست است که نشان می‌دهند یونانیان با مقوله‌ی تلفیق نوری رنگ‌ها، تغییرات همزمان در رنگ‌های مجاور در طیف و تفاوت میان سیستم‌های رنگ کاهشی و افزایشی آشنا بوده‌اند. تکنیک scaenographia (ترسیم ظلی) بیان هنری این دانش قدیم بود و صرفاً مربوط به پرسپکتیو نمی‌باشد، بلکه مربوط به نظام‌های رنگی است که بر مقوله‌ی تلفیق نور استوار بوده‌اند. افزون بر این، scaenographia [ترسیم ظلی] در عهد باستان، به‌طورکلی مربوط به کاربرد قوانین علم بصریات/نورشناخت در هنر، شامل نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری بود.^[۱۲۹] دانیهل باربارو پیشنهاد می‌کند scaenographia را باید به‌عنوان sciografia یا scorzo تفسیر نمود که او آن را «مقطع» (profilo) و نه «پرسپکتیو» ترجمه می‌کند. براساس استدلال او، در اینجا، منظور «پرسپکتیو» یا همان علم مناظر و مرایا نیست، بلکه «مقاطع» است. باربارو توضیح می‌دهد که «پرسپکتیو» در طراحی تئاتر و برای تصحیح خطاهای بصری کاربرد دارد، زیرا باصره‌ی آدمی بسیار ناقص است. باصره، آگاهی را

فریب می‌دهد و اشیا دور را نزدیک و اشیا کوچک را بزرگ می‌انگارد؛ در واقع ما را به خطایی می‌اندازد که فقط معمار خبره قادر به تصحیح آن است».^[۱۳۰] ایده‌ی تصحیح خطاهای باصره – که در مجسمه‌سازی نیز به کار می‌رفت – نخستین بار، توسط افلاطون در رساله‌ی سوفسطایی مطرح شد. همچنین ویتروویوس فقراتی در تأیید خطای باصره و جزئیات فراوانی در نظریه‌ی نظامات کلاسیک می‌آورد.^[۱۳۱]

هندسه

هندسه، یکی از قدیمی‌ترین دانش‌های بشری است و در عهد باستان، محدود به ابزار کشاورزی بود که گاه در تصویرسازی از عالم و نمایش نیروهای الهی نیز به کار می‌رفت. در سرتاسر رسائل یونانی درباره‌ی هندسه و فلسفه آمده است. به‌عنوان مثال، نظریه‌های فیثاغورسی در باب ائتلاف اصوات/هارمونی و موسیقی، هم برای فیلسوفان و هم برای صنعتگرانی چون معماران، مهندسان، نقاشان و دیگران دغدغه بودند. ویتروویوس در باب هندسه به این گفته اکتفا کرده است که: «هندسه نیز در معماری نقش یاری‌رسان بسیار دارد که به ویژه استفاده از خط‌کش، گونیا، تراز، شاقول و پرگار را می‌آموزد و ما با استفاده از آنها نقشه‌ی بنا را در زمین تهیه می‌کنیم».^[۱۳۲] هرچند که معمار به منظور ایجاد صحیح ترسیمات و تناسبات، نیازمند هندسه است تا ابنیه را در موضع صحیحشان وضع و مشکل تقارنات را نیز حل نماید؛ از نظر ویتروویوس، هندسه، علمی متمرکز بر ابزار است، زیرا در دیباچه‌ی دفترهای پنجم و نهم بر اهمیت هندسه تأکید کرده و الگویی از عالم ترسیم می‌کند که شبیه به دستورالعمل ساعت‌سازی (ساعت‌های آبی) به نظر می‌رسد.

تاریخ

ویتروویوس توصیه می‌کند که معماران باید تاریخ (historias) نیز بدانند تا بتوانند معنای ساختمان‌های خودشان را توضیح دهند. برای اینکه معماران بتوانند تزئینات مختلف تاریخی را در بناهایشان مورد استفاده قرار دهند و همچنین برای توجیه استفاده از عناصر تزئینی خاص، آگاهی از تاریخ ضروری است. ویتروویوس مثال‌های متعددی در مورد ضرورت تاریخ ذکر می‌کند. به طور مثال می‌نویسد، اگر معمار، مجسمه‌ی مردی را به‌عنوان حمایل یک سنتوری به کار بگیرد، باید از خاستگاه چنین اقدامی آگاه باشد و در اینجا به داستان مجازات اسرای ایرانی اشاراتی می‌کند. ضمناً، چندین مثال دیگر نیز از این دست می‌آورد تا به علت‌شناسی تاریخی مانند منشأ ستون در معماری اشاره‌ی کرده باشد.^[۱۳۳] دقیق‌تر بگوییم، وقتی ویتروویوس توصیه می‌کند که معمار باید دانش تاریخی داشته باشد، درباره‌ی حکایت‌هایی سخن می‌گوید که معمار باید از آنها اطلاع داشته باشد. اصل ویتروویوس در ظاهر مبتنی بر این است که معمار باید فن شمایل‌نگاری معماری یا نشانه‌ها و نمادهای تاریخی معماری را به خوبی بداند و بر آنها تسلط داشته باشد. به عبارتی دیگر، برای استفاده‌ی صحیح از یک عنصر معماری، معمار، باید معنای آن را بداند که فقط با دانستن اساطیر و منشأ آن قابل کسب و دریافت خواهد بود.

فلسفه

در روم باستان، مطالعه‌ی فلسفه مشتمل بر موضوعات مختلف و متنوعی بود. در دوره‌ی یونانی‌مآبی، فلسفه به یکی از دو شعبه‌ی اخلاقی و طبیعی تقسیم می‌شود و ویتروویوس درباره‌ی هر دوی آنها اینگونه سخن گفته است:

«اما در مورد فلسفه، باید گفت که فلسفه معمار را از ذهن متعالی برخوردار می‌سازد و نه ذهنی که فقط به خود مشغول است، بلکه او را مؤدب، عادل، صادق و بدون خست و لثامت بارمی‌آورد. این نکته‌ی بسیار مهمی است، زیرا هیچ کاری را نمی‌توان بدون عشق و بدون اجتناب از فساد به انجام رساند. مهم نیست اگر ذهن کسی نتواند دغدغه‌ی ملزومات و مایحتاج خود را داشته باشد، اما ضروری است که دارای کرامت باشد تا بتواند موقعیت خود را از طریق حسن شهرت و نیکنامی تثبیت نماید. اینها در زمره‌ی مفروضات اولیه‌ی فلسفه است».^[۱۳۴]

از نظر وی، مطالعه‌ی فلسفه بر اعتلای ذهن معمار تأثیر مثبت به جامی‌گذارد، به نحوی که او را شکیبا، عادل و صادق و نه مهاجم و پرخاشگر می‌سازد. البته ویتروویوس، برخی کلمات لاتین را بدون توضیح به کار می‌برد. با اینکه می‌گوید هیچ کاری را نمی‌توان بدون صداقت (fide) و بدون اهتمام (castitate) به انجام رساند، هیچ اطلاعات دقیقی درباره‌ی مطالعه‌ی فلسفه‌ی اخلاق به صورت متناسب با نیازهای معمار به دست نمی‌دهد؛ ولی باین‌حال، می‌توان با استناد بر متون رنسانسی، چنین برداشت نمود که ویتروویوس با استناد بر فلسفه‌ی اخلاق، عمدتاً تأکیدش بر رعایت صداقت و درستکاری در کار معماری است. به بیانی دیگر، معمار باید در کارش ایمن باشد و به کارش عشق ورزد و حتی سلامتی آن را با چیزی خارج از عرف معماری جایگزین ننماید. از این رو، به نظر می‌رسد که فقط فیلاوته، معمار دوره‌ی رنسانس، معنا و منظور ویتروویوس را به درستی دریافت نموده است، که می‌گوید:

«بر معماری که بر عملیات احداث بنا نظارت می‌کند فرض است تا ایمان داشته باشد. اگر معمار به کار خود ایمان نداشته باشد، پس عشق نخواهد داشت و بدون ایمان و عشق در کارش اهتمام نشان نخواهد داد. در نتیجه، پول و مصالح را هدر خواهد داد، بدون آنکه تردید به دل خویش راه دهد؛ اما اگر ایمان داشته باشد، همیشه با اشتیاق در مسیر اقتصاد خواهد پیمود و راه حل‌های مفید و مؤثر برای کار خویش پیدا خواهد یافت».^[۱۳۵]

رشته‌ی دیگر فلسفه، که آن نیز مورد تأکید ویتروویوس است، فلسفه‌ی طبیعت می‌باشد که ماهیت موجودات را شرح می‌دهد. در یونان، فلسفه‌ی طبیعت را «فوسیکا» (فیزیکولوژی) می‌خواندند و معنای آن نزدیک به چیزی است که ما امروزه علوم طبیعی می‌نامیم. دانیهل باربارو در فلسفه‌ی طبیعت دو شاخه را از یکدیگر تمییز داده است: تتبع طبیعی و علم طبیعی. تتبع یا پژوهش در طبیعت، صرفاً روایت یا ذکر معلول در طبیعت است و علم طبیعت، ناظر به علت، منشأ و اصول حاکم بر امور و اشیا و نیز آموزه‌های معلم اول، ارسطو، در مقام فیلسوف طبیعی است. از نظر باربارو، هم تتبع طبیعی و هم علم طبیعی برای معمار ضرورت دارند.^[۱۳۶] به زعم ویتروویوس، اصول فلسفه‌ی طبیعت به قرار ذیل می‌باشند:

«طبیعیون و فلاسفه گفته‌اند که چهار عنصر اولیه وجود دارد: هوا، آتش، خاک و آب. همچنین گفته‌اند که از نسبت مقرر و مطلوب میان این عناصر، تحت قوه‌ی صورتبخش طبیعت است که کیفیات اشیا پدیدار می‌شود و برحسب آن است که رده‌های گوناگون مواد تولید می‌شوند. در واقع، ما، نه تنها می‌بینیم که همه‌ی آنچه به عرصه‌ی وجود درمی‌آید، تولید همین عناصر چهارگانه است و هیچ چیزی نیست که بتواند بدون آنها نشو و نما کند، یا از خود صیانت نماید».^[۱۳۷]

از کلمات و عبارات ویتروویوس، اینطور مستفاد می‌شود که مطالعات فلسفه‌ی طبیعت از آن حیث برای معمار ضرورت دارد که او را قادر می‌سازد تا رساله‌های ارشمیدس و کتسیبیوس

را که مهم‌ترین مهندسان عصر باستان بودند، بخواند و در صورت لزوم در عمل معماری از کشفیات آنها بهره گیرد. به بیانی دیگر، فلسفه طبیعت، برای ویتروویوس علمی بود که معمار با کمک آن می‌توانست با علم حرکت سیالات (هیدرولیک) که بخش عظیمی از رساله‌های فلسفی آن دوران را به خود اختصاص داده بود، آشنا شده و آن را در خدمت ساخت ماشین‌های آبی و جنگی به کار برد. البته لازم به توضیح است که یکی از وظایف معمار باستان، ساخت ماشین‌های جنگی بود و خود ویتروویوس نیز مهارت بسیار عجیبی در ساخت منجنیق‌های جنگی داشت و از این روست که وظایف معمار باستان در خیلی از جهات با حرف دیگر تداخل و هم‌پوشانی پیدا می‌کرد.

موسیقی

یونان باستان فاقد کلمه‌ی مستقلی برای هنری بود که ما امروزه موسیقی می‌خوانیم. اما کلمه‌ی *mousikē* که در زبان یونانی باستان موجود است به معنای مجموعه‌ای از چندین هنر از جمله رقص، آواز و گاه نواختن اسباب و آلات موسیقی به کار می‌رفته است. بسیاری از نویسندگان معتقدند که معماران یونان باستان از تناسب موسیقی، به‌عنوان مبنایی در طراحی معابد پارتئون و معبد زئوس در آکراکاس استفاده کرده‌اند. ویتروویوس در رساله‌ی خود نوشته است:

«معمار باید موسیقی را نیز درک کند تا بتواند دانشی از نظریه‌ی کانونی و تعالیم ریاضی در ذهن داشته باشد و مضاف بر این، قادر باشد به علم رمایه و جراثقال، صنعت منجنیق و نیز منجنیق‌های کوچک تسلط داشته باشد؛ زیرا در چپ و راست دیرک‌های معماری، سوراخ‌هایی تعبیه شده‌اند که طناب‌های بافته و تابیده را به یاری چرخ چاه و میله از آن عبور می‌دهند و می‌کشند. این رشته‌ها نباید ثابت شوند، مگر اینکه نغمه‌ی آشنای موسیقی از کشیدگی آنها حاصل شود و این به عهده‌ی کارگر خیره است. از آنجایی که بازوها از طریق این رشته‌های کشیده، آزموده می‌شوند، باید در یک زمان ضربه‌ای به آنها زد؛ اما اگر این رشته‌ها هم‌نوا نباشند، مانع از سیر صحیح وزنه‌ی پرتاب شده در فضا می‌شوند و مسیر مستقیم آن را منحرف می‌کنند.»^[۲۸]

از نظر ویتروویوس، اصول حاکم بر علم موسیقی در فهم کلی نظامات، نقش اساسی و عمده ایفا می‌کنند. وی معتقد بود، این نظامات کلی بر معماری نیز حاکم هستند و علم منجنیقی که به طبیعت نزدیک‌تر باشد، پس علمی زیباتر، مطمئن‌تر و پرفایده‌تر است. در واقع، اصطلاح موسیقی، مترادف است با علم «اتلاف اصوات» یا هارمونی و دارای همان وسعت معنایی می‌باشد. می‌توان گفت که افلاطون نیز معتقد بود موسیقی و علم اتلاف اصوات، نسبت نزدیکی با نظم حاکم بر عالم دارند.^[۲۹] ویتروویوس، خود مدعی است انواع موسیقی و نظامات معماری در اصل از الگوهای طبیعی مشتق شده‌اند که توسط موسیقیدانان و معماران پیشین در زمینه‌های عملی مختلف شکل گرفته، تعریف و به کار بسته شده‌اند. انتظار ویتروویوس این بود که معمار، از اصول حاکم بر موسیقی در معماری استفاده کند. به طور مثال، در جایی متذکر شده است که سه نظام مختلف معماری، یعنی، دُرِیک، یُنیک و گُریِنوس با زوج ذوالاربع در موسیقی، قابل مقایسه هستند.^[۳۰] علاوه بر این، اظهار می‌کند که اصول اتلاف اصوات را می‌توان در ساخت تئاترهای سنگی به کار بست و همچنین بر ضرورت توانایی‌های موسیقی برای تنظیم علم‌الاصوات (آکوستیک) تئاترها تأکید دارد. به‌طورکلی برای ویتروویوس، موسیقی،

یعنی تناسب و هارمونی. این تناسب، ریشه در عالم هستی دارد و علل و منشأ شکل‌گیری سه نظام مختلف معماری است. از این رو است که ویتروویوس آموزش موسیقی، به‌خصوص اصول اولیه‌ی آن، یعنی تناسب و هارمونی را برای معمار شدن لازم و ضروری می‌دانست. افزون بر این، او معتقد است که قوانین حاکم بر موسیقی، نقش مهمی در ساخت منجنیق‌های جنگی ایفا می‌کنند.

طب و نجوم

چنانکه پیش‌تر نیز متذکر شدیم، ویتروویوس عنوان نموده، منظور وی این نیست که معمار می‌بایست در همه‌ی این علوم سرآمد و ماهر باشد، ولی تأکید دارد که اصول معقول هر یک از این علوم و حرف، بر اصول مشترکی تکیه زده است. ویتروویوس، موسیقی را شاهد می‌آورد که به لحاظ نظری مشترکات فراوانی با طب و نجوم دارد. پیشنهاد او واضح است: اگر قواعد نظری موسیقی را بتوان به حوزه‌هایی تا این حد متفاوت تسری داد، آنگاه تسری آن به حوزه‌ی معماری نیز کار آسانی خواهد بود.^[۳۱] بنابراین، بهترین مأوا برای سکونت، جایی است که عناصر چهارگانه و اخلاط چهارگانه‌ی انسان که متناظر آنها هستند، در حالت تعادل قرار گیرند. اگر یکی از آنها، به‌عنوان مثال آتش (صفر) غالب شود، با حرارت خود، عناصر دیگر را نابود خواهد ساخت. در کل، از آنجایی که معماری نیز به مسائل و مشکلات اقلیم، آب‌وهوا و مقوله‌ی صحت و سلامت و نیز کیفیت آب آن منطقه می‌پردازد، نیازمند علم طب می‌باشد. از سوی نیز ویتروویوس معتقد است که در نجوم و موسیقی نظری، تناسب به صورت عددی قابل شمارش هستند؛ توضیح وی مبنی بر این است که «منجمین و اهل هیئت، به همین طریق عرصه‌ی مشترکی با موسیقیدانان برای بحث و تفحص در باب حرکت سیارات و نظام ملایمات موسیقی در اتلاف‌های چهارتایی و سه‌تایی فواصل چهارم و پنجم دارند [...]». افزون بر این، دفتر نهم رساله‌ی ویتروویوس به نجوم تخصص یافته است. او در این دفتر متذکر می‌شود که نظام عالم، نظامی قائم بالذات و شامل همه‌ی موجودات طبیعت است. دو محور متعامد آسمان را به چهار قسمت تقسیم نموده‌اند که نام آنها *decamanus* (جهت شمالی-جنوبی) و *cardo* (جهت شرقی-غربی) است. آسمان، که خود از صور فلکی ترکیب یافته، با دو نقطه‌ی لولایی، دور زمین و دریاها می‌گردد. از این رو، طبیعت، خود، همچون معمار به نظر می‌رسد. او عالم را به‌عنوان «طرحی معمارانه» توصیف می‌کند که قوانین حاکم بر آن عین قوانین حاکم بر معماری هستند.^[۳۲] البته این نکته را نیز نباید نادیده گرفت که مباحث نظری ویتروویوس، قرابت خاصی با نوشته‌های افلاطون در کتاب مکالمه‌ی تیمائوس (*Timaeus*) دارد، به ویژه در جایی که افلاطون ساختار و عناصر عالم هستی را شرح می‌دهد.

حقوق

برای رومیان باستان، آموختن شیوه‌های اندیشه، از خود اندیشیدن مهم‌تر بود. از این رو، به دلیل اینکه مطالعه‌ی حقوق در روم باستان از فعالیت‌های عقلا به شمار می‌آمد، طبقه‌ی بالادست رومی، حقوق را ارج بسیار می‌نهادند. برای ویتروویوس، این نکته نیز آشکار بود که معمار باید علم حقوق نیز بداند. وی به معمار اندرز می‌دهد که بنا را بدون اینکه با همسایگان دیوار به دیوار درگیر شود، بر حسب قوانین مناسب احداث کند. از نظر او، این نکته حائز اهمیت بسیار است که معمار با همه‌ی قوانین حاکم بر امور

و اشیا – به‌خصوص در مورد ساختمان‌هایی که دیوار مشترک با همسایگان دارند – آشنا باشد. علم حقوق، از یک نظر دیگر نیز برای معمار ضرورت دارد و آن هنگامی است که معمار اقدام به عقد قرارداد با کارفرما می‌کند. از نظر ویتروویوس از آنجایی که قراردادهای احداث بنا در روم باستان ریشه در حقوق رومی دارند و براساس قوانین آن تنظیم شده‌اند؛ پس معمار باید با علم حقوق آشنایی کافی داشته باشد.^[۳۳] درعین‌حال، در روم باستان قرارداد ساختمانی به دو نوع تقسیم می‌شدند: نوع اول، *stipulatio* گفته می‌شود و منظور از آن، صورتی حقوقی است که تعهد یکی از طرفین به دیگری به لحاظ اجرایی قابل تعقیب می‌باشد و قرارداد نوع دوم، *locatio conductio* است و معاهده‌ای کلی شامل هر نوعی از اجاره و رهن می‌شود.^[۳۴] در نتیجه، آگاهی معمار از ماهیت انواع قرارداد، وی را از ضرر ناشی از عدم آگاهی بر آنها مبرا می‌ساخت.

نتیجه‌گیری

مطالعه‌ی نظرات ویتروویوس درباره‌ی تعلیم و تربیت معمار در سده‌ی نخست میلادی در روم به دو نتیجه‌ی عمده تقسیم می‌گردد: نخست، توصیه‌ی ویتروویوس نسبت به تعلیم و تربیت معمار، شامل کسب تجربه‌ی عملی و معرفت نظری می‌شود. در نظر آورید که معماری، یکی از شاخه‌های علوم است که هم با هنرهای آزاد و هم با معارف تعلیمی سروکار دارد. اساساً، معماری، نوعی علم ساختن بناست که در آن جوه طراحی و احداث، می‌بایست منطق و توجیهی عقلانی داشته باشند. در نتیجه، از منظر وی، هیچ راهی وجود ندارد که بتواند دو شعبه‌ی معماری و مهندسی را به طور کامل از یکدیگر جدا سازد. دوم، ویتروویوس از نه حوزه‌ی نام برد که به عقیده‌ی وی، معماری، باید در همه‌ی آنها دستی داشته باشد، هرچند باید اذعان نمود برخی از تعاریفی که او در رساله‌ی خود ارائه کرده، مبهم هستند و برای خواننده سوءتفاهم ایجاد می‌کنند. از نظر وی، فن کتابت و ترسیم، دو روی یک سکه به شمار می‌آیند، زیرا هر دو مشورت‌هایی در ساحت عقل به معمار می‌دهند. البته ترسیم ظلی (*scaenographia*) که خود بخشی از فن ترسیم به شمار می‌آید، ناظر به پرسپکتیو نمی‌باشد، بلکه مربوط به نظام رنگ‌ها در امتزاج بصری است. نظر خاص وی نسبت به هندسه، موسیقی و نجوم در ظاهر بر کاربرد ابزار استوار است. این رشته‌ها می‌توانند به معمار یاری رسانند تا ترسیمات، تناسب و موضع بناها را تصحیح و مشکل تقارن آنها را حل نمایند. ویتروویوس توصیه می‌کند که معمار، تاریخ نیز بداند تا بتواند از تزئینات ساختمانی به بهترین شکل استفاده کند و معنای هر عنصر تزئینی را نیز بداند؛ یعنی بتواند معنای آن را از طریق سابقه‌ای که در اساطیر دارد استخراج نماید. معماری درعین‌حال نیازمند فلسفه، طب و حقوق نیز هست تا به ترتیب درکی کیفی از مواد و مصالح و مشکلات معماری در هر اقلیم و آب‌وهوایی، قراردادهای احداث بنا حاصل کند.

سپاسگزاری و قدردانی

نویسنده مراتب سپاس خود را نثار مژگان اصفهانی‌نژاد و آن‌گلیکی سیولی می‌کند به سبب ایرادات هوشمندانه و اشتیاقی که نسبت به این مقاله از خود نشان دادند. صمیمانه‌ترین سپاس مؤلف، درعین‌حال، نثار استاد وی در دانشگاه مک‌گیل، پرفسور آلبرتو پرس-گومیس که آموزش مؤلف را برعهده داشت و اندرزهای حکیمانه‌ای به وی نمود. به رسم قدردانی این مقاله به حضور ایشان تقدیم می‌گردد.

Sources:

1. Kristeller, P. O. (1965). The Modern System of the Arts. in *Renaissance Thought II*. New York: Happer & Row, p. 166.
2. Roochnik, D. (1996). *Of Art and Wisdom: Plato's Understanding of Technē*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, p. 19.
3. Pollitt, J.J. (1974). *The Ancient View of Greek Art: criticism, history, and terminology*. New Haven and London: Yale University Press.
4. Briggs, M. S. (1927). *The Architect in History*. London: Oxford, p. 3.
5. Bundgaard, J. A. (1957). *Mnesicles: A Greek Architect at Work*. Stockholm: Scandinavian University Books, p. 139.
6. Plato, (1997). *Complete works*. John M. Cooper (Ed.). Cambridge: Hackett Publishing Company, 260b.
7. Anderson, J. C. (1997). *Roman Architecture and Society*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, p. 3-8.
8. Rawson, E. (1985). Intellectual life in the Late Roman Republic. London: Duckworth, p. 117-8; Brown, F. E. (1963). Vitruvius and the Liberal Art of Architecture. *Bucknell Review*. Vol. 11. No 4. USA: Associated University Presses, p. 101-3.
9. Parcell, S. (2012). *Four Historical Definitions of Architecture*. Montreal: McGill-Queen's University Press, p. 86.
10. Rawson, 1985, p. 186-7.
11. Vitruvius, (1960). *The Ten Books on Architecture* (M. H. Morgan, Trans.). New York: Dover Publication, p. 168.
12. Ibid, p. 5.
13. Ibid.
14. Ibid.
15. Ibid.
16. Morgan, K. (2004). *Myth and Philosophy: from the pre-Socratic to Plato*. New York: Cambridge University Press, p. 30-7.
17. Pont, G. (2005). The Education of the Classical Architect from Plato to Vitruvius. *Nexus Network Journal*, Vol. 7 No. 1: Australia, p. 76-85.
18. Walden, D. K. S. (2014). Frozen Music: Music and Architecture in Vitruvius' De Architectura. *Greek and Roman Musical Studies*, Vol. 2. No 1. p. 125-8; McClain, E. G. (1978). *The Pythagorean Plato: Prelude to the Song Itself*. Colorado: Nicolas Hays, Ltd, p. 2-10.
19. Vitruvius, 1960, p. 6.
20. Bundgaard, 1957, p. 97.
21. Ibid, pp. 97-8.
22. Cellauro, L. (1996). Daniele Barbaro and his Venetian editions of Vitruvius of 1556 and 1567. (Doctoral dissertation). *the Courtauld Institute of Art*, University of London.
23. McEwen, I. K. (2003). *Vitruvius: writing the body of architecture*. USA: Massachusetts Institute of Technology, p. 17.
24. Vitruvius, 1960, p. 6.
25. McIntosh, G. E. (2013). Cicero and Exile, Building a House of letters. *Syllecta Classica*, Vol. 24, 47-76; Briggs, 1927.
26. Vitruvius, 1960, pp. 13-4.
27. Scranton, R. L. (1974). Vitruvius' Arts of Architecture. *Hesperia*, XLIII, p. 495-6.
28. Clarke, M. L. (1963). The Architects of Greece and Rome. *Architectural History*, Vol. 6, p. 9-22.
29. Pérez-Gómez, A.; Pelletier, L. (2000). *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge: The MIT Press, p. 101.
30. Mitrović, B. (1998). Paduan Aristotelianism and Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius' De Architectura. *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 29, No. 3, p. 670-1.
31. Vitruvius, 1960, p. 80-6.
32. Ibid, p. 6.
33. Ibid, p. 102-3 / 133-8.
34. Ibid, p. 8.
35. Filarete (1965). *Filarete's Treatise on Architecture* (J. R. Spencer, Trans.). Vol.1. New Haven and London: Yale University Press p. 198-9.
36. Cellauro, 1996, p. 122-3.
37. Vitruvius, 1960, p. 225.
38. Ibid, pp. 8-9.
39. Lippman, E. A. (1964). *Musical Thought in Ancient Greece*. New York and London: Columbia University Press, p. 19.
40. Vitruvius, 1960, p. 139-42.
41. Ibid, p. 9-10.
42. Ibid, p. 12.
43. Ibid, p. 257-8.
44. Ibid, p. 10.
45. Martin, S. D. (2001). Imperitia: The responsibility of Skilled Workers in Classical Roman Law. *American Journal of Philology*, Vol. 122, No. 1 (Whole No. 485), p. 107-29; Anderson, 1997, p. 68-118.



آموزش معماری در AA

مصاحبه‌ی ریچارد لیوین و فرناندو مارکس سیسیلیا با زاها حدید (۱۹۹۲)

ترجمه‌ی علیرضا سیداحمدیان

شما مدتی را در ایالات متحده صرف تدریس کرده‌اید. مایلیم نظرتون رو درباره‌ی تفاوت‌های اصلی بین تدریس در اونجا و در AA لندن بدونیم.

به نظرم بین تدریس در AA لندن که به نهاد منحصربه‌فردی و تدریس در هر جای دیگه، به تفاوت اساسی وجود داره: به‌عنوان دانشجو - آخه من اونجا درس خوندم - شما ارزش اون مدرسه رو تا به دو سال آخر تحصیلتون نرسید، نمی‌فهمید. جداً می‌گم، فکر می‌کنید می‌تونید، ولی نمی‌دونید. چون وقتی معماری می‌خونید، فکر می‌کنید باید همه چیز رو بهتون درس بدن. توی مدرسه، به عالم پول می‌دید و اونا هم باید همه چی رو بهتون یاد بدن. در AA موقعی که من درس می‌خوندم، به آدم هیچی یاد نمی‌دادن، نمی‌گفتن چطور باید طراحی کرد، بهتون نمی‌گفتن به چی باید نگاه کنید، اصلاً هیچ چی نمی‌گفتن. قضیه از این قرار بود: کسانی اونجا بودن که هر وقت مشکل یا مسئله‌ای داشتید یا می‌خواستید از چیزی سر در بیارید، می‌تونستید برید سراغشون و در هر موردی که فکرتون رو بکنید، درسی ارائه می‌شد. بنابراین شما باید به جورایی راهتون رو از میون سیستم باز می‌کردید و از لابه‌لای اون رد می‌شدید و خودتون چیزی رو که می‌خواستید از قضیه بگیرد، به دست می‌آوردید. خیلی طول می‌کشید که واقعاً مسیرتون رو پیدا کنید و به همین دلیل، خیلی بیشتر روی چیزی که از امر آموزش می‌خواستید، متمرکز می‌شدید.

فرق اساسی در امر آموزش و فکر می‌کنم همین الان هم از چندین بابت فرق کرده. حتی نسبت به همین چهار سال پیش که من آخرین بار اونجا درس دادم. در سال‌های پیش، کاری که AA می‌کرد خیلی منحصربه‌فرد بود، ولی الان کلی مدرسه هست که نظام اونجا رو کپی می‌کنه.

بنابراین نهادهای دیگه‌ای هم وجود دارن که شبیه AA نیستن ولی سعی می‌کنن باشن. فرقی اینه که AA از واحدهایی تشکیل شده و هر واحد به رئیس داره و شما دستور کار مشخصی رو تنظیم می‌کنید و در مورد تجربه‌ای که می‌خواهید دنبال کنید، تصمیم می‌گیرید. در آمریکا شما

وقتی با به استاد درسی رو برداشتید، فقط به ترم باهاش هستین که به چیزی حدود ۳ یا ۴ ماهه. وقتی در AA هستید، مخصوصاً در دو سال آخر، در حدود دو سال تمام، با یک نفر هستید. به‌عنوان مدرس، کنترل بیشتری دارید، اما وقتتون هم برای اینکه نتیجه‌ی تجربیاتتون رو ببینید بیشتره. این فشاری که در آمریکا وجود داره، در AA نیست. اگه تو اکثر شروع کنید، باید تا ژانویه تموم کنید و اگه به چیز دیگه رو در فوریه شروع کنید، باید تا ژوئن تمومش کنید. و هر بار هم با به آدم جدید طرف هستین. این طرز برخورد رو میشه به جور «آموزش مصرف‌زده» دونست. در AA، شما وقت بیشتری برای بسط و گسترش ایده‌ها دارید و حتی اگه دانشجو دست آخر تولیدی هم نداشته باشه، تمرکز اصلی روی روش آموزشه. این تفاوت بسیار اساسیه.

نقشی که شخصیتی مثل آلوین بویارسکی در AA داشت چی بود و آینده‌ی AA رو بدون حضور رهبری او چگونه می‌بینید؟

نکته‌ی جالب اینه که وقتی من دانشجوی AA بودم، اونجا در دوره‌ی دانشجوییم، ما حتی آلوین رو درست و حسابی نمی‌شناختیم. الوین در مدت ۱۹ سال رشد کرد و به چهره‌ای که الان می‌شناسیم تبدیل شد. اما نیت اصلی او از ابتدا خلق یه جور فضا بود، یعنی موقعیتی که آدم‌ها بتونن ایده‌هاشون رو بسط بدن و تکمیل کنن. از اول - اگه بشه گفت - «سلطنتش» نمی‌دونست که چی از این تجربه در میاد، نمی‌دونست چه اتفاقی قراره بیفته.

بعد از شش، هفت سال، این ایده که بهتون نشون داده، به ثمر نشست. دوره‌ی دانشجوییم - من جزو نسل اول شاگرداش بودم - تأثیر چشمگیری روم نداشت چون اساتیدی که بیشتر از همه برامون مهم بودن، کسانی بودن که برامون شخصیت‌های مهمی بودن، نه رئیس دانشگاه. چون ما نسل اول دانشجویهای او بودیم، خیلی ازمون حمایت می‌کرد؛ البته نه آن طوری که بیشتر مردم گمان می‌کنن: با انتشار کارهامون و برپا کردن نمایشگاه.

نه، داستان اینجوری نبود. برامون به زمینه درست کرد که توی اون زمینه کار می‌کردیم. ما همه، موجودیت‌های ناشناخته‌ای بودیم، هیچکس ما رو نمی‌شناخت و چیزی هم ازمون نمی‌دونست. ما کارهایی می‌کردیم که در آستانه قرار داشت و بهمون جایی داد که عمل کنیم و برامون شاگرد می‌فرستاد و به اتاق در اختیارمون می‌گذاشت تا ایده‌های مختلف رو آزمایش کنیم. اما قضیه فقط مربوط به دنبال کردن «خودمون» نبود، بلکه مربوط می‌شد به بهبود وضعیت معماری؛ به به معماری جدید و خلق به دنیای نو. از دل این ماجرا چندین ستاره‌ی جدید توی معماری ظاهر شدن. اون جو رو عوض کرد چون باعث شد به چیزی غیر از خودش و به «اولاد خودش» تبدیل بشه. فکر کنم بعد از گذشت این سال‌ها، زندگی مستقل خودش رو پیدا کرده. مثل بچه‌ای می‌مونه که مدتی تو آنکوباتور بوده و وقتی درش بیاری دیگه می‌تونه به زندگیش ادامه بده. اما توی این لحظه‌ی خاص، در مرحله‌ی خیلی ظریف و حساسیه: مرحله‌ی بعدی می‌تونه یا خیلی جالب و هیجان‌انگیز باشه، چون الوین از قبل جا رو آماده کرده بود و مسیر رو طی کرده بود، و یا اینکه می‌تونه دوباره برگرده به حالت اول، بدون اینکه هیچ اتفاق خاصی افتاده باشه. امیدواریم که به بُعد جدید پیدا کنه که دوباره به خود واقعیش تبدیل بشه. در واقع وجهه‌ی فعلی مدرسه، به‌عنوان مدرسه‌ای جدید با به طرز فکر جدید، در اواخر دهه‌ی هفتاد تثبیت شد. همیشه مدرسه‌ی مهمی بوده، اما در اوایل دهه‌ی هفتاد طرز فکرها فرق می‌کرد. در دهه‌ی شصت آرکی‌گرام و اسمیتسنز بودند. اما تا اواخر دهه‌ی هفتاد نبود... الوین، برنارد [چومی] یا رم [کولهاس] ... هیچکدوم از این آدم‌ها نمی‌دونستن آخر هر سال چه چیزی دستشون رو می‌گیره. جالب‌ترین چیز در مورد تدریس، عنصر غیرمنتظره بودنش: نمی‌دونین که چه نتیجه‌ای در انتظارتونه.

حس می‌کنم توی پنج سال اخیر، چیزی که بیشتر در نظر گرفته می‌شد محصول بود و منتخب آثار دانشجویها.



نفر اول از سمت چپ برنارد چومی، نفر چهارم رم کولهاس و نفر پنجم زها حدید

[Retrieved October 15, 2016. From <http://www.uncubemagazine.com/blog/16587550>]

همچین کاری بکنه. خیلی سخته آدمی رو پیدا کنی که خیلی خودرأی و مستبد باشه و نظراتش هم خیلی خیلی ثابت مونه، اما با این وجود بتونه اجازه بده آدمای زیادی با گرایشهای مختلف تو به محل دور هم جمع بشن و ضمناً این توانایی رو داشته باشه که نسبت به دشمنانش هم با گذشت و بلندنظری رفتار کنه، آدمهایی که دوستشون نداشت، کارهاشون رو دوست نداشت، اما با این حال بهشون فضا می‌داد.

میشه در مورد تحصیلات ابتدایی تون در رشته‌ی ریاضی و سفری که از کشور زادگاهتون به یه کشور دیگه و بعد به لندن داشتید برامون بگید؟

من از یازده سالگی دوست داشتم کار معماری انجام بدم اما یه جورایی به سمت ریاضی چرخیدم. ریاضی برام خیلی راحت بود. با چشمای بسته هم می‌تونستم انجامش بدم، اصلاً لازم نبود به خودم زحمت بدم. تو یه مقطع در زندگیم می‌تونستم تصمیم بگیرم چی کار باید بکنم و در واقع خیلی کارا بود که دلم می‌خواست انجام بدم. واسه همینم با خودم فکر کردم که بهتره فعلاً ریاضی بخونم. فکر کنم کار مهمی هم بود. حالا که فکر می‌کنم، می‌بینم AA برای اونایی که قبلش کارهای دیگه‌ای رو انجام داده بودن، خیلی هم خوب بود. برای کسانی که تازه از مدرسه فارغ‌التحصیل شدن، خوب نیست چون مثل دانشکده‌ی تحصیلات تکمیلی می‌مونه. ریاضیات، افکار رو سروسامون میده، نه به یک شکل ساده و به‌خصوص، بلکه به نفع خود آدم.

من مدت‌هاست که تو اروپا سفر می‌کنم. وقتی هفت سالم بود به اسپانیا اومدم. ما هر تابستون به اروپا می‌اومدیم و من قبل از اینکه برای تحصیل برگردم اینجا، در انگلستان رفتم مدرسه. فکر کنم زندگی در لندن تو دهه‌ی هفتاد به‌عنوان یه خارجی تجربه‌ی خیلی جالبی بود، چون بعد از انقلاب ماه مه ۶۸، مردم خیلی لیبرال‌تر شده بودن. اون موقع ارزش فکر و ایده رو با پول نمی‌سنجیدن. این انگاره‌ی جایگزینی یا جانشین شدن، تجربه‌ی خیلی رهایی‌بخشی

می‌رفتید و جور دیگه‌ای به طرح خودتون نگاه می‌کردید. **الان شما دیگه در AA تدریس نمی‌کنید. رابطه‌تون باهاش چطوره؟**

یکی از شاگردام اونجاس، ولی هیچ مسئولیتی اونجا ندارم. **چرا اصلاً AA رو ترک کردید؟**

چون دیگه نمی‌خواستم اونجا درس بدم. دلیل دیگه‌ای که داشت - و برام خیلی هم مهم بود - اینه که باید از اونجا در می‌اومدم. خوشحالم که اومدم بیرون چون باید می‌فهمیدم که بدون او هم می‌تونم رو پای خودم وایسم و دوام بیارم. بعضی وقتا یه کاری رو انجام می‌دید و موقع انجام دادنش به یه کسی فکر می‌کنید، به دوستانون فکر می‌کنید، همیشه یکی تهِ ذهنتون هست. آدمای همیشه کارهاشون رو با این ایده - که خیلی انتقادی و بر مبنای قضاوته - انجام می‌دن که AA داره نگاهتون می‌کنه. وجهه‌ی AA و چهره‌ی الوین که خیلی درهم‌تنیده و در طول پنج شش سال گذشته تقریباً یکی شده، طوری در واقع می‌شد جاشون رو با هم عوض کرد. واسه همین هم من نمی‌تونستم اونجا بمونم. خیلی سخت بود، برای الوین، AA تبدیل به یه مسئله‌ی شدیداً شخصی شده بود. ما همه دانشجویهای یه ورودی بودیم و در طول چندین سال اونجا درس دادیم و برای تقریباً ده سال تبدیل شدیم به انرژی اونجا. الوین همیشه بین دو دیدگاه معماری تقسیم می‌شد: یکیش یه دیدگاه مدرنیستی محضه و دیگری یه دیدگاه حساس و شاعرانه. اون بین دنیای من و رم [کولهاس] که تمایلش بیشتر به مدرنیسمه، و همین‌طور کسان دیگری که اونجا بودن - مثل پیتر ویلسن که هر کاری رو که انجام می‌داد با نوعی ظرافت و شاعرانگی همراه بود - دو پاره شده بود.

الوین مکانی می‌ساخت برای کسانی که می‌خواستن حس «تعلیق» داشته باشن. این تقریباً مثل یه فضای بدون نیروی جاذبه می‌مونه، که هرکی بخواد می‌تونه توش وارد بشه، معلق بشه و یاد بگیره. اون خیلی مهم بود و بعید می‌دونم کس دیگه‌ای اینقدر دست‌ودلباز باشه که

یه دانشجو ممکن بود به این دلیل به AA بیاد که می‌دید همه دارن یه سری طرح‌های عجیب‌وغریب می‌زنن و او هم می‌خواست مثل اونا طراحی کنه، اما قبلش اصلاً اینطوری نبود. به همین دلیل، فکر می‌کنم جایگزین کردن بویارسکی خیلی سخت باشه، چون هرگز نمیشه کسی رو پیدا کرد که همچین دید جامعی نسبت به تدریس داشته باشه، به این دلیل که اون، نه‌تنها به تجربه‌ی یادگیری علاقه‌مند بود، بلکه به همون اندازه به انتشار کتاب، برپایی نمایشگاه، طراحی و ... گفت‌وگویی که شما با آلوین در مورد طراحی‌هاتون داشتید، خیلی سخت بود که با کس دیگه‌ای داشته باشید؛ هیچکس چنین عشق و علاقه‌ای به طراحی نداره.

به همین ترتیب، هیچکس نمی‌تونست مثل اون کتاب منتشر کنه، چون یه دید خاص داشت. کسی دیگه نمی‌تونه مثل اون نمایشگاه راه بندازه، چون یه نظر خاص در مورد اینکه چیزها رو چطور باید به هم مربوط کرد، داشت. همین گفت‌وگو بود که معماری خیلی وسیع‌تر و بزرگ‌تر از کارهای ساخته شده بود. اون هم البته مشکلات خودش رو داشت، ولی یه جورایی همیشه گفت او ایده‌ی پیشرفت و آوانگارد رو ترغیب می‌کرد، چون فکر نمی‌کرد چیزی رو که امروز می‌کشید، حتماً فردا بسازید. ایده‌اش این بود که کارتون رو باید بتونید حتی تا ده سال دیگر بسازید. او واقعاً این توانایی رو داشت که کارهاشو طوری بسازه که اگه تا چندین سال دیگه هم محقق شدن، تروتازه به نظر بیان. ممکن بود پنج سال پیش به یه چیزی فکر کرده باشه که اون موقع کسی درکش نمی‌کرد. اما بعد از پنج سال تازه می‌فهمیدید که چی تو سرش بوده. بنابراین، کاری نیست که بدون واسطه و بلافاصله باشه.

آلوین جنبه‌های زیادی داره، اما علاقه‌اش به غامض بودن واسه من خیلی جالبه. چیزایی که هیچکس دیگه‌ای تا اون موقع ندیده بوده. این کار رو با خیلی از اساتید و شاگردها کرده: یکی از طرح‌ها نظرش رو جلب می‌کرد و بعد در موردش باهاتون حرف می‌زد، بعد تازه شما تو فکر



ساختمان دانشگاه AA، لندن

[Retrieved October 09, 2016 From https://en.wikipedia.org/wiki/Architectural_Association_School_of_Architecture]

همدیگر رو نگاه می‌کنیم اما خیلی حرف می‌زنیم و این دوستی واسه من خیلی مهمه. وقتی دانشجو بودم خیلی ازم حمایت کردن، در این مورد هیچ شکی وجود نداره. خیلی راهنمایی و کمک کردن.

بذارین در مورد طراحی‌ها و لباس‌ها تون صحبت کنیم. به نظرم اونا بیشتر ابزار کارتون هستن تا مدل، که بیشتر نقش تعریف‌کننده‌ی پروژه رو دارن. روند بسط و تکمیل این طراحی‌ها چیه؟ روش نقاشی تون چطور تکمیل شد؟

ماجرای این شروع شد که من می‌خواستم به شکل نامتعارفی پروژه‌ها رو ارائه کنم. من به جور متفاوتی به معماری نگاه می‌کنم. من فکر می‌کردم ابزاری که ما معماری رو باهاش معرفی می‌کنیم خیلی مفید نیست و معنای کاری رو که می‌خواهیم انجام بدیم رو نشون نمیده. بنابراین، با پیدا کردن راهی که بشه باهاش پروجکشن (Projection) کرد و به بهترین شکل بتونم منظورم رو برسونم، سعی کردم این کار رو انجام بدم. اینطوری شد که شروع کردم. ما سعی کردیم از یه زاویه‌ی دیگه ببینیم.

مدتها بود که می‌خواستم بکشم، ولی نمی‌تونستم به روش متعارف بکشمش، چون چیزی که مد نظرم بود با اون روش در نمی‌اومد. ولی بالاخره این طراحی‌ها، پروجکشن‌ها و لباس‌ها به ابزاری برای طراحی تبدیل شدن، چون ما این کارها رو در آخر پروژه انجام می‌دیم، بلکه در ابتدای کار و همین‌طور در وسط کار و در تمام طول کار انجام می‌دیمشون: پس اونا اسکیس‌های خیلی بسط‌یافته و کاملی هستن. مثل اسکیس زدن و امتحان کردن جنبه‌های مختلف می‌مونه. همیشه تعداد زیادی طراحی انجام میشه و هرکدوم حرف خاصی می‌زنن. اصل قضیه همیشه امتحان کردن و آزمایش کردنه. اول از همه، امکان نهایی کردن طرح و بعدش هم اینکه، امتحان کنیم ببینیم که طرح در هر شرایط ممکن دیگه هم جواب میده یا نه. این پروجکشن‌ها باعث می‌شن کار تغییر کنه. این کار در واقع پروسه‌ی لایه‌گذاری در حین نقاشیه. محصول، لایه‌های بیشتری پیدا می‌کنه و طراحی‌ها هم لایه‌های جدیدی می‌گیرن و همین‌طور اطلاعات جدیدی بهشون اختصاص داده میشه. طراحی‌ها مثل استوری بورد (Story board) میشن: کل

در زمینه‌ی طراحی و نه فقط معماری. چه یک فیلم باشه یا مد یا نساجی یا گرافیک، تا به نقطه‌ی خاصی چیزهای خوبی می‌سازن: تا نقطه‌ی تولید، بعدش همه چی فرو می‌ریزه، چون صنعت یا بودجه یا هر کسی یا چیز دیگه‌ای از اینجا به بعد حمایتشون نمی‌کنه. اونها اینو نمی‌فهمن، اگرچه الان فکر می‌کنن که هر ایده‌ای باید بتونه پول تولید کنه، هنوز باور ندارن که به ایده ممکنه ارزش سرمایه‌گذاری رو داشته باشه. مثل ژاپنی‌ها یا آلمانی‌ها که ممکنه روی یه ایده سرمایه‌گذاری کنن که امروز خریدن ولی ممکنه چهار سال دیگه هم ارزش استفاده نکنن. انگلیسی‌ها فکر می‌کنن هر چیزی باید بلافاصله باشه و فوری جواب بده یا همین الان و توی وضعیت فعلی شون به درد بخوره. فکر می‌کنم چیزی که طرف مدت ده سال گذشته در انگلستان خیلی عجیب بوده، اینه که چون خیلی جذب گذشته و چیزهای گذشته شدن، هیچ دیدی نسبت به آینده ندارن. نمی‌تونن آینده رو ببینن. داشتی پروژه‌های معطوف به آینده براشون خیلی سخته و من فکر می‌کنم اون حد اعلا، نقطه‌ی عطف معماری باشه، چون معماری فعالیت خیلی گندیده و آدم باید بتونه به آینده نظر داشته باشه. همیشه فقط بر مبنای این لحظه و در حال، ساخته بشه و این دقیقاً همون کاریه که اونا نمی‌تونن انجام بدن. نه تنها انگلیسی‌ها، بلکه افراد زیاد دیگه‌ای هم نمی‌تونن. مشکل خاص اونها اینه که به شکل افراطی درگیر گذشته هستن.

شما عضو OMA بودید، لطفاً از این تجربه برامون بگید. من دو سال دانشجوی اونجا بودم و شیش ماه هم به عنوان شریک باهاشون کار کردم. البته هیچ‌وقت براشون کار نکردم. تجربه‌ی خیلی هیجان‌انگیزی بود. شخصیت‌های خیلی شکل‌گرفته‌ای نبودن. الیا زنگلیس (Elia Zenghelis) خیلی نه، ولی من و رم [کولهاس] یه جورایی شبیه هم بودیم. فکر کنم اون موقع برام مشکل بود به موقعیتی وارد بشم که از قبل، همه چیز توش تثبیت شده بود. من باید راه خودمو می‌رفتم. ارتباطم با OMA اساسی‌تر از اینه که بخوام باهاشون کار کنم. همیشه یه جور دیالوگ نامرئی بین ما وجود داشته. ما دوستای خوبی باقی موندیم. من و رم، خیلی با هم حرف می‌زنیم. ما لزوماً تمام‌وقت کارهای



[Retrieved October 15, 2016. From <http://pics hype.com/zaha-hadid-face/>]

هست که من بیشتر و بیشتر تجربه‌ش می‌کردم، چون هم زن بودم و هم غیرانگلیسی؛ این باعث می‌شد مردم به کم گیج بشن. هرچی بیشتر در مورد من گیج می‌شدن، بیشتر تنهام می‌داشتن. الان که به اون موقع فکر می‌کنم، می‌تونم درکش کنم. چون آدم موقعی که وسط ماجراس بهش فکر نمی‌کنه. گمونم اونا آنقدر نسبت به رفتار من دغدغه داشتن و آنقدر طرز لباس پوشیدنم براشون جالب بود، آنقدر رفتارم تحت نظرشون بود و آنقدر حرفام رو زیر ذره‌بین می‌داشتن که اون موقع فکر می‌کردم هرگز نمی‌تونم درست و حسابی کار کنم.

حالا که حدود بیست‌ساله تو انگلستان زندگی می‌کنم، به نظرم ایرلندی‌ها خیلی رفتار شوونیستی و ضد زن دارن. واقعاً از زن‌ها خوششون نمیاد و هیچ‌وقت به مخیله‌شون هم خطور نمی‌کنه که من، به عنوان یک زن، بتونم کاری بکنم؛ چه برسه به اینکه «عرب» هم باشم. اما تو انگلیس از آدمای عجیب‌وغریب و غیرعادی خوششون میاد و آدم رو راه می‌دن چون فکر می‌کنن خل‌وچله، بعدش هم بی‌خیالش می‌شن، می‌ذارن حسابی دیوونه‌بازی دربیاره. آره، دقیقاً همین کارو می‌کنن. حداقل در مورد من که اینطوری بود. من هر کاری دوست داشتم می‌کردم.

همیشه دور و برم آدم‌هایی بودن که ازم حمایت می‌کردن، کمک می‌کردن، باهام حرف می‌زدن و به روش خاصی هدایتم می‌کردن. از طرف دیگه، وقتی همه‌ی راه‌های دیگه بسته شده باشه و اونها باید کمکت کنن تا یه چیزی رو بسازی، این کار رو نمی‌کنن، چون سرمایه‌شون رو صرف دیوونه‌بازی نمی‌کنن. همه‌ی این عوامل باعث شد که این چیزی که هستم بشم، و در واقع خودم باشم. من وحشتناک‌ترین آدم روی کره‌ی زمین بودم. نمی‌تونست بهم جواب بدن، منم از دستشون عصبانی می‌شدم. یه انگلیسی نمی‌تونه با مسائل احساسی کنار بیاد. هر وقت می‌خواستم گیجشون کنم جیغ می‌زدن و اونا هم کاملاً ... واسه همین تجربه‌ی خیلی جالبیه.

ولی فکر کنم که اونجا آدما به آزادی احترام می‌ذارن، چون واقعاً براشون مهم نیست که داری چیکار می‌کنی. به همین دلیل مردم اونجا می‌تونن کارهای خیلی خوبی بکنن.

داستان زندگی رو براتون تعریف می‌کنم. دستور کارهای مختلفی دارن. باید بشه با یکی دوتا طراحی نشون داد که ساختمان از ابتدا تا انتها چطوری ساخته شده و طرح‌های فرعی‌ای که از طراحی اولیه ناشی شدن، چی هستن. اون طرح‌ها خیلی چیزهای دیگه رو هم نشون می‌دن. بعضی وقتا که دارین طراحی می‌کنید، به طرح دیگه‌ای برای یه پروژه دیگه فکر می‌کنید؛ مثل یه گوله برف که از روی شیب کوهی راه میفته و همین‌طور که پایین میاد بزرگ میشه؛ این روش برای من خیلی جالب و جذابه. مثلاً ما یه پالت رنگی و همین‌طور کیفیت نور رو در ساختمان، ایده‌ی شفاف بودن و مواد و امثال اینها رو می‌سازیم.

اما شما طرح‌های فرمال هم می‌کشید که باهاشون بشه کارها رو توضیح داد ...

بله، ما طراحی‌های فرمال هم داریم، مثل مقطع‌های عادی، پلان‌ها و نماهای مختلف. اما وقتی آدما می‌بیننشون فکر نمی‌کنن اونها پلان هستن، فکر می‌کنن یه سری خطوط عجیب‌وغریبن. تو همون پروژه‌های من یه سری طراحی دیگه هم هست که خیلی درست و دقیق کشیده شده. طراحی‌های دقیقی که می‌تونین از روی اونها کار ساخت رو انجام بدین.

فکر می‌کنید کامپیوتر ابزار خوبی‌ه؟

هیچ‌وقت ازش استفاده نکردم. فقط در انتهای پروژه‌ی کلوب پیک ازش استفاده کردم. فقط در آخر اون پروژه و همین‌طور برای انیمیشن تومیگایا (Tomigaya) وقتی که کار طراحی‌ش انجام شده بود. گمان نکنم وسیله‌ی به‌دردبخوری باشه. فکر کنم فقط موقعی به درد می‌خوره که بخواید یه طرح رو به صورت سه‌بعدی ببینید؛ وقتی بخواین خیلی سریع ببینید یه ایده جواب میده یا نه. به نظرم هنوز، دست، خیلی از کامپیوتر سریع‌تره.

آیا پروسه‌ی ساختن یه اثر، یعنی پروسه‌ی کار در واقعیت، ایده‌های نشون داده شده توی یک اثر رو تغییر میده؟

نه خیلی، چیز زیادی رو تغییر نمیده. خوب، وقتی شما از یک فاز به فاز بعدی می‌رید، یه چیزایی به‌هرحال تغییر می‌کنه، که اجتناب‌ناپذیر هم هست. ولی فکر نمی‌کنم چیزی باشه که مورد سازش قرار بگیره. فکر می‌کنم فقط یه تغییره، یه چیزایی طبعاً اتفاق می‌افته، اما مورد سازش قرار نمی‌گیره.

شما برای کار کردن از مدل استفاده می‌کنید، درسته؟

چرا، استفاده می‌کنیم ...

فقط برای اینکه پروژه‌ی تکمیل شده رو نشون بدید؟

نه، نه، ما از کلی مدلی دیگه هم استفاده می‌کنیم. شما نمی‌بیننشون. ما یه لاف (Loft) در طبقه‌ی بالا داریم؛ اونجا حدود پنج هزار مدل مقوایی سفید هست. همیشه مدل نهایی رو از روی طراحی ساخت.

آیا رنگ طراحی‌ها با رنگ مدل‌ها یکی هستن؟

در طراحی‌ها رنگ‌ها تغییر می‌کنن. خیلی طول می‌کشه تا در موردشون تصمیم بگیریم.

ما می‌خوایم یه کم بیشتر در مورد روند بسط و تکمیل طرح‌های بزرگ تون بدوینم.

من خیلی خوب اونها رو اسکیس می‌کنم و هیچکس هم ازشون سر در نمی‌آره، واسه همین هم هر روز بهشون می‌گم که یه طراحی فلان جور می‌خوام – مثل جلسات موعظه می‌مونه. همون اسکیس‌های کوچیک از همه‌ی اون طراحی‌ها، خیلی عجیبه، همه‌شون خیلی خیلی شبیه به

طراحی‌های نهایی هستن. این اتفاق توی همه‌ی پروژه‌ها می‌افته. اگه به همه‌ی اسکیس‌های اولیه نگاه کنین، اونها خیلی شبیه محصول نهایی هستن؛ اما در این بین، در چرخه‌هایی وارد می‌شن و مدام روشن کار میشه. مدار عجیبی داره. خیلی طول می‌کشه تا طرح‌های خیلی بزرگ تنظیم بشن چون یه طراحی واحد نیست، یک پرسپکتیو هم نیست، ممکنه چهار تا چیز با هم توش باشه، داستانی داره. لباس‌های شب و روز میدان ترافالگار، برای مثال، ماه‌ها طول می‌کشه تا تنظیم بشه، و نقاشیش هم کلی طول می‌کشه، چون طراحی‌ها نماهای مختلفی رو نشون میدن، خم میشه ... پس این ساختمان رو نشون میده، پشت ساختمان رو در میدان ترافالگار در شب. وقتی که چراغ‌هاش روشن میشن، انگار مثل مایع روی زمین جاری میشه و بعد باعث میشه کف فضای داخلی به شکل شفافی نشون بده که چطور به تئسنال گالری و راهروی شهر مرتبطه. بعدش از بالا و در وسط روز نشونش میده و بعد هم با برج‌هایی که در جهت مخالف خط آسمون لندن قرار گرفتن. بنابراین یه سفر بیست‌وچهار ساعته داره؛ نیمه‌شب، صبح، وسط روز و غروب. تو زمینه‌ی شهر نشون داده میشه و اینکه چطور بهشون مربوط میشه. اونها به وضوح انتزاعی شدن.

شما سابقاً لباس‌ها تون رو خودتون طراحی می‌کردید. هنوز هم این کار رو می‌کنید؟

من سابقاً لباس‌هامو خودم طراحی نمی‌کردم، بلکه خودمو توی پارچه می‌پیچیدم. الان لباس می‌خرم و وقتی می‌پوشمش یه تغییری توش میدم، مثل این یکی که سوتیه. من هیچ وقت یه لباس رو اون طوری که قراره پوشیده بشه تنم نمی‌کنم. این، پایین‌گشته. قبلاً بیشتر فرصت این جور کارا رو داشتم. الان دیگه وقت ندارم و می‌دونم اگه قرار باشه یه ژاکت طراحی کنم، هفته‌ها بهش فکر می‌کنم، دیگه وقت ندارم، اما خیلی دوست دارم! الان اگه بخوام، ترجیح می‌دم یه نفر سریع برام انجامش بده. می‌خوام یه نفر باشه که به سرعت انجامش بده، واسه همین هم سال‌ها پارچه تنم می‌کردم. قبلاً یه پارچه تنم می‌کردم و گره‌ش می‌زدم، طوری که مثل یه ژاکت با سنجاق به نظر بیاد و می‌پوشیدمش چون نمی‌تونستم صبر کنم یکی برام درستش کنه. خیلی طول می‌کشید تا لباس‌هام رو دربیارم، درست کردنشون ساعت‌ها طول می‌کشید. دو تا از دانشجویهام می‌خواستن روی لباس‌هام مطالعه کنن و سر در بیارن که از چه تکنیکی برای سنجاق کردنشون به‌هم استفاده کردم.

هر پروژه برای ما اهمیت خاص خودشو داره، چون بعضی وقت‌ها همون موقع نمی‌فهمید چیه و ده سال بعد می‌فهمید که این کاری بوده که ایده‌های زیادی بهتون داده. فکر می‌کنم اونها کشفیات مهمی برام بودن. پروژه‌ی مالویچ به مسیری هدایت کرد که بدون اون هرگز نمی‌شد. پروژه‌ای یونیک بود و من باید سر در می‌آوردم که چه معنی‌ای داره و برام خیلی مهم بود.

خونه‌ی رئیس جمهور ایرلند هم خیلی واسمون مهم بود، چون اولین پروژه‌ای بود که خودم به‌تنهایی انجامش دادم. موزه‌ی قرن نوزدهم در مورد مسیری که کارهام بعد از پروژه‌ی مالویچ پیدا کردن، خیلی تعیین‌کننده بود که بعدش حیات مستقل خودشو پیدا کرد. شبیه مالویچ تکنونیک نبود، بلکه تکنونیک خاص خودم بود. خونه‌ی ایرلندی، به نظرم، اولین معماری در یک فضای خیلی محدود بود.

لا ویلِت (La Villette) و کلوب پیک، با هم اومدن سراغم و از نظر طرز فکر در معماری و طرز ظهورشون

به شکل یک پروژه، پیشرفت و موفقیت مهمی محسوب میشن، برنامه‌ی کاری جفتشون هم جنبه‌های مختلفی داشت. کورفورستندام (Ku'Damm) در برلین خیلی مهم شد، چون خیلی انتزاعی و ساده و مینیمال بود. همه چیز باید اونجا حاضر می‌بود. در عرض سه سال گذشته، همه چیز ناگهان کنار هم قرار گرفت. پروژه‌ی ویترا خیلی حساس از کار دراومد، خیلی شبیه به پروژه‌های تویکیو شد. همه‌ی این ایده‌ها با یه پروژه شروع شدن و بعد از طریق پروژه‌های دیگه بسط پیدا کردن. برای مثال، مسابقه‌ی بارسلونا، که ما توش شرکت نکردیم، هنوز خیلی مهم بود چون بحثی رو در مورد کارهایی که ما در طول سه سال گذشته انجام داده بودیم، شروع کرد. قضیه این بود که چطور باید از میون یه فضای خاص حرکت کرد و اینکه خط‌ها باید چطور ترسیم بشن و یک ناحیه‌ی خاص رو چطور باید تعریف کرد. این مباحث همیشه از اینجور پروژه‌ها ناشی می‌شن. هر پروژه یه جور چرخه‌ی فکری خودش رو داره. من پروژه‌هایی ساختم که توی این لیست شما وجود نداره و خیلی شبیه همون پروژه‌های اسکیزی هستن که قبلاً انجام دادم. اونها خیلی مهم هستن، چون بسیاری از ایده‌ها از اونها شروع شدن.

هر دفعه که یه پروژه رو انجام میدیم، می‌خوایم یه چیز جدید باشه، می‌خوایم یه خط مشی جدید رو دنبال کنیم. پروژه‌ی ویترا خیلی جالب بود، به علت مطالعه‌ی زمین – با اینکه اونها نخواستن بودن ما لنداسکیپ رو طراحی کنیم – تصمیم گرفتیم این کار رو به‌عنوان روشی برای هماهنگ کردن سایت کارخونه با خود پروژه بکنیم. کار خیلی جالبی بود و این برمی‌گرده به مطالعه‌ای که برای پروژه‌ی بارسلونا انجام داده بودیم. نه به شکل مستقیم، اما مسئله اینه که همین دست‌بردن‌های خیلی جزئی می‌تونه تأثیر خیلی زیادی روی سایت داشته باشه.

در حال حاضر شما دارید در چند کشور در اقصا نقاط دنیا کار می‌کنید. در کدام کشور بیشتر درک می‌شید؟

می‌دونم. نمی‌دونم ژاپنی‌ها می‌فهمن یا آلمانی‌ها، شایدم هیچکدوم. البته واضحه که آلمانی‌ها از انگلیسی‌ها خیلی بیشتر می‌فهمن. فکر می‌کنم آلمانی‌ها و ژاپنی‌ها درکش می‌کنن، چون هر دو سنت مدرنیسم دارن. گمون کنم در مورد اسپانیا هم قضیه همین‌طور باشه.

شما در مورد مالویچ تکنونیک صحبت کردین. میشه تأثیر سوپره‌ماتیسیم و کانستراکتیویسم رو روی کارهاتون بیشتر برای ما برجسته کنید؟

تأثیرش در حقیقت مربوط میشه به اینکه مانیفست مدرنیسم، برنامه‌ی کاری مدرنیسم و انگاره‌ی مدرنیسم – هر بار که به یه فاز خاص میرسه، متوقف شده و بعد دوباره شروع شده – هنوز تا از دست دادن توانش خیلی فاصله داره.

درسی که میشه در نهایت از مالویچ گرفت، ایده‌ی سوپره‌ماتیسیمه، که به معماری وارد شده و تأثیرش روی پلان، قدرت مالویچ در بلائی که سر پلان میاره، چون مردم خونه‌های کوچولوی بامزه‌ای می‌سازن، اما پلان‌ها خیلی بی‌مزه و عادی هستن. من حس کردم بیشترین تأثیری که روی معماری میشه گذاشت اینه که چطوری یه پلان رو دوباره سامان بدیم و چگونه یه پلان رو قابل زندگی کنیم، چطور باید از میان یه پلان حرکت کرد – البته در هر سطحی، منظورم فقط روی زمین نیست – و همین‌طور این

انگاره که نیروی دیگه‌ای هم وجود دارد، که شما از برخی محدودیت‌ها آزاد هستین، کل این ایده‌ی آزاد شدن از جاذبه به این دلیل نیست که شما توی فضا معلق هستین، بلکه شما از سامان و نظم موجود رها می‌شید. برای همین، شما نظم جدیدی دارید و در واقع چندین نظم جدید می‌تونه وجود داشته باشه: کل این ایده‌ی سیالیتِ پلان، تجزیه‌ی پلان، کل ایده‌ی تصادفی بودن که در حقیقت خیلی هم دقیق و حساب شده است.

همه‌ی اینها به واسطه‌ی این بود که چطور شما از فضا استفاده کردید و چطور فضا رو می‌سازید. در نهایت هم به این منجر شد که چطور در فضاها سکونت می‌کنید و فضاهای خاصی رو جغرافی می‌کنید. درسی که از مالویچ و سوپره‌ماتیسیم میشه گرفت واقعاً همینه.

لیسیستسکی و لئونیدوف سعی کردند سوپره‌ماتیسیم رو تحمیل یا تزریق کنن. تا اونجایی که به کانستراکتیویست‌ها مربوط میشه (البته خوب می‌دونیم که همه‌ی جنبش‌های قرن بیستم همین‌طوری بودند) خوش‌بینی‌های خیلی زیادی وجود داشت و اونها دنیای جدید و شیوه‌های جدیدی واسه زندگی معرفی کردن و کار کردن و اینکه چطور قبلاً از فضاهای عمومی لذت می‌بردید و اینکار چطوری از طریق پیشرفت تکنولوژی ممکنه.

به علت تغییرات سیاسی در روسیه و به دلایل مختلف در آمریکا و اروپا، قرن بیستم، اولین قرنیه بود که باید به فرهنگ توده‌ها می‌پرداخت. مشتری، فقط حامیان هنر نبودن، بلکه توده‌ها هم بودن. اولین قرنیه بود که توجهش به توده‌ها جلب شد. شما فقط برای به بنده‌ی خدایی خونه نمی‌ساختین که می‌خواست یه باغ خوشگل داشته باشه تا از پنجره‌ی خونه‌اش بهش نگاه کنه، بلکه شما باید توده‌ای از مردم رو به جا اسکان می‌دادید. فکر می‌کنم این به جنبه‌ی خیلی مهم از فرهنگ مدرن باشه. اون موقعیت خودش رو به اهمیت ساخت فضاهای عمومی ترجمه کرد. ناحیه‌های شهری‌ای که به روی هم باز هستن. واسه‌ی همین نیویورک سیتی خیلی هیجان‌انگیزه، چون زمین خودش رو آزاد می‌کنه. در نیویورک، هیچ حوزه‌ی خصوصی‌ای روی زمین وجود نداره. بیشتر کسانی که دارن روی زمین حرکت می‌کنن آزاد هستن که به لابی ساختمان‌ها وارد بشن، از آتریوم‌ها استفاده کنن، از آسانسورها استفاده کنن، هیچ سانسوری به اون معنا وجود نداره. در مقابل وضعیت اروپا که شما میدان‌ها و پیازتازهایی دارین، اما مثلاً در لندن پیازتازا و پلازا وجود نداره و باغ‌ها و باغچه‌ها خصوصی هستن و فضایی برای عموم وجود نداره. نه فقط برای ملاقات‌های سیاسی (شهری)، بلکه حتی برای شروع صحبت و ملاقات با همدیگه.

مطمئن هستم که به دلایل ایدئولوژیک، این کار رو در آمریکا انجام ندادن و همین‌طور هم برای ولگردهای الکلی نیویورک این کار رو نکردن که در زمستون، همیشه می‌تونن یه جای گرم واسه بیتوته وسط شهر پیدا کنن. اونا همیشه می‌تونن به سیتی‌کُرپ (Citycorp) برن و توی یک آتریوم بشینن و یه فنجون قهوه‌ی داغ بخورن. ایده‌ی پناهگاه خیلی پایه‌ای و اساسیه و فکر می‌کنم به تراکم جمعیت هم مربوط باشه. این فضاهای خارجی که مدرن‌ها رو به خودش مشغول کرد، پست‌مدرن‌ها رو مشغول نکرد، چون پست‌مدرنیسم برای ساختِ جلوی یه خونه، اقتباس و پیروی می‌کنه. اونها درباره‌ی فضاهای کنسرواتو حرف می‌زنن، و میدون‌هایی واسه صنعتگرها می‌سازن.

اگر به شهر لئون کریر در کورن‌وال فکر کنید، اونها می‌خواستن شهری رو بسازن که ساختش خیلی گرون توم میشه. ولی آیا کارگرهای فنی از پس هزینه‌های زندگی توی شهر پولدارهای تازه‌به‌دوران‌رسیده برمی‌آن؟ این شهرها قراره از بانکدارها و بازاری‌ها پُر بشه. هیچ صنعتگری نمی‌تونه از پس هزینه‌های اونجا برآد. اصلاً بی‌معنی؛ می‌خوان عین دیزنی‌لند، آدم‌ها رو وارد اونجا کنن. ارائه خدمات به صورتی بوده که مطمئن بشن شهر داره مثل یه شهرک مینیاتوری کار می‌کنه. مسائل خیلی زیادی وجود داره و کل ایده‌ی سبکی و بلندشدن از زمین به علم مهندسی‌ای منجر میشه که ساخت دیوار حائل شیشه‌ای میس وان در روهه در شیکاگو و نیویورک رو ممکن کرد. وقتی شما در نیویورک هستین، موضوع جالب اینه که مردم همیشه فکر می‌کنن خیلی تاریکه، ولی در واقع خیلی روشنه: چون «یک» خورشید وجود نداره، ده تا خورشید وجود داره و در هر اتاق فرضی که در نظر بگیرین، حداقل سه تا خورشید وجود داره و تازه یکی بزرگش هم هست. اگه کسی بخواد کل اساس ایدئولوژیک مدرنیسم رو تحلیل کنه، یه لیست بلندبالا درست میشه و هر کدومش اثری رو که روی شهرها داره، نشون میده. فکر می‌کنم آدم باید از اشتباهات گذشته درس بگیره و همین‌طور هم از بهترین جنبه‌هاش درس بگیره و سعی کنه روح تازه‌ای توشون بدمه. معماری جنبه‌ی دیگه‌ای هم داره که مردم غالباً فراموشش می‌کنن. معماری باید خوشایند باشه، حضور در یک فضای مطبوع، باید لذت‌بخش باشه: یه اتاق زیبا، چه کوچیک باشه و چه بزرگ. چیزی که مردم در مورد تجمل، اشتباه فهمیدن اینه که «تجمل»، کاری به قیمت نداره. منظورم اینه که ساحل کویاکابانا جای خیلی لوکسیه، پیاده‌روهای خیلی زیبایی داره، ساحلش زیباست، اما رفتن به اونجا اصلاً خرجی نداره. معماری هم باید همین کار رو بکنه. اون ایده‌ی تجمل رو در مقیاس بزرگ‌تری بهتر می‌دونه؛ نه مثل استالینیست‌ها در روسیه که توی پس‌زمینه‌ی سرکوب استالینیستی، یه متروی خیلی لوکس طراحی کردن. اما قطارهای زیرزمینی خیلی زیبا هستن، از هیچی بهتره و خوبه اگه مخاطبین مجبور نبودن توی یک بازه‌ی زمانی خاص، قضاوت کنن که چی بیشتر اهمیت داره. همیشه واقعاً تعمیم داد.

آیا درک شما از معماری یه جورایی به سنت عرب مربوط میشه؟ آیا شما هویت خودتون رو به فرهنگ عرب مرتبط می‌دونید؟

نه، شما باید در این باره از کنت فرمپتون و رم کولهاس سؤال کنید، من هیچ نظری ندارم. پیش‌زمینه‌ی عرب، مطمئنم، فقط نمی‌دونم کجاست. قبلاً وقتی در این مورد حرف می‌زدن، من معمولاً خندم می‌گرفت. من اهل بابل هستم، که پنج هزار سال تمدن داره. به‌عنوان یه عراقی درک من از تاریخ با درک یه آمریکایی خیلی فرق داره. ما این مطلب رو بدیهی فرض می‌کنیم. در واقع فرهنگ توی چندین لایه‌ی مختلف از حوادث در طول قرن‌ها اتفاق می‌افته. مسئله‌ی اصلی در مورد فرهنگ، بازتولیدشه.

خطاطی پلان، بسط سوپره‌ماتیسیم و کل ایده‌ی تجزیه و ساختن پلان‌های جدید. الوین، کنت و رم، همشون فکر می‌کردن به هنر خطاطی و خوشنویسی عربی مربوط میشه. اصلاً هیچ ربطی به سامان نداره، بلکه مربوط میشه به سیالیت قلم؛ این فضاهای خیلی سیال مثل یک خط جریان پیدا می‌کنن، مثل یه جمله. چون من اهل

اروپا نیستم و یه نظام فکری متفاوت دارم، نظم فرق می‌کنه. دیکانستراکتیویسم و تئوری‌های استروکتورالیستی بر مبنای نظریه‌هایی هستن که در اصطلاح بهشون میگن راسیونالیست. من به اون سنت تعلق ندارم. من به یه سنت خیلی احساسی‌تر و جهودی‌تر تعلق دارم. در ضمن، من فکر نمی‌کنم معماری محدود بشه به ساختمان. شاید لزوماً به همون اندازه مهم نباشه، اما مهمه که یه کار رو فراتر از ایده‌ی ساختنش بسط بدیم. من همیشه با ایده‌ای که «قراره ساخته بشه» طراحی می‌کنم؛ اما قضیه اینطوری نیست. همه‌ی این آثار با این نیت که قراره ساخته بشن، طراحی شدن؛ چه برای مسابقه، چه به‌عنوان سفارش یا هر چی. فقط اگه یه طراحی برای لندن یا نیویورک باشه، دلیل طراحی‌ش، ایده‌ش. همه‌ی این چیزها راجع به ناممکن بودن ساخت ساختمان‌ها نبود، بلکه درباره‌ی «امکان» ساخته شدن ساختمان‌ها بود.

نظرتون، در همین لحظه، درباره‌ی معماری چیه؟ جالب‌ترین کار چیه؟

فکر می‌کنم تعدادشون زیاده. نمی‌خوام کلی حرف بزنم، بعضی از چیزهایی که اینجا توی اسپانیا ساخته می‌شن، خیلی قشنگن. بعضی‌ها هم در سوئیس ساخته شده، مثل کارهای هریتسوگ و د مورون، که خیلی خوبن. کارهای گری هم هست و کارهای بعضی از ژاپنی‌ها مثل آندو و ماکی (Maki) یا بعضی از کارهای ایسوزاکی (Isozaki). منظورم اینه که یه چیز کلی و عمومی نیست. کار رم هم به وقت خودش خیلی خوبه چون به نظرم سری جدید کارهای خیلی عجیب و زیبا هستن. چیزی که از همه بیشتر در سه سال گذشته تکامم داد، کار اسکار نیمایر و کسانی مثل لوئیس باراگان (Luis Barragan) بوده. شاید کلیشه‌ای به نظر بیان، ولی واقعاً هیجان‌انگیزن. فرانسوی‌ها هم خیلی خوبن، کارهای خیلی خوبی انجام دادن، کارهاشون خیلی جالبه.

به نظر شما بسط و تکمیل حرفه‌ی معماری در آینده چطور خواهد بود؟ فکر می‌کنید عاقبت معماری دست دفترهای بزرگ می‌افته؟

نه، به نظر من مردم با شهرت و قدرت خیلی گول می‌خورن. هرچی دفتر، بزرگ‌تر باشه، احساس قدرت بیشتری می‌کنن. چند روز پیش با یکی از دوست‌های نزدیکم که یه معمار خیلی مشهور هم هست، صحبت می‌کردیم و داشت می‌گفت که تصمیم گرفته دیگه پروژه‌های کوچیک انجام نده. با خودم فکر کردم «چه حیف، چون کارهای کوچیکش عالی هستن». ولی گفت دیگه از پس‌شون برمی‌آد. بعد از پروژه‌های خیلی کوچیک می‌پرن به مقیاس‌های خیلی عظیم و به نظر من وقتی این پرش رو انجام می‌دید و قبلاً این کار رو نکردید، باید حساسی فکر کنید، صحبت کنید و ایده‌های مختلف رو آزمایش کنید. به نظرم این ایده‌ی آمریکایی برداشتن یک ایده‌ی کوچک و تکثیرش مثل یک دستگاه زیراکس، اشتباهه.

من بیشتر به عملیاتی علاقه‌مندم که مثل گوه بین چیزهای خیلی کوچیک و خیلی بزرگ قرار دارن، یعنی مثل حاشیه‌ی شرکت‌های بزرگ عمل می‌کنن.

آیا شما غیر از معماری، علایق دیگه‌ای هم دارید؟

من مثل خیلی از معمارها نیستم که فقط دوست دارن معماری کنن. من سینما رو دوست دارم، باله هم همین‌طور. سابقاً تمام وقتم رو تو اپرا و باله می‌گذروندم. البته بیشتر باله تا اپرا. برای من شروع کردن و ادامه دادن مکالمه با



الوین بویارسکی در کنار زها حدید [Retrieved October 15, 2016. From <http://architizer.com/blog/unparalleled-how-zaha-changed-architecture/>]

می‌کنم. بعضی وقت‌ها برای اینکه به ایده‌ای برسین باید با نوعی بی‌فکری و بی‌خیالی کارها رو انجام بدید. کاملاً مثل اینکه یه ساعت تموم رو به اتو کشیدن بگذرونید. مردم فکر می‌کنن که من دیوونه‌ام. من بعضی وقتا یه روز تموم رو به کارهایی می‌گذرونم که هیشکی نمی‌تونه ازشون سر در بیاره.

من هم به جورهایی عجیب‌وغریب هستم: یه طرحی می‌کشم در این ابعاد و بعدش هم صد بار روش رنگ می‌زنم و لایه بهش اضافه می‌کنم و اصلاً برام مهم نیس، یا اینکه طرح‌هایی رو با خطوطی می‌کشم که تموم خطاش نقطه‌چینه. این کار رو می‌کنم ولی غیر از اون حوصله‌ی کار خاص دیگه‌ای رو ندارم. من فکر می‌کنم آدم‌ها توی زندگی هرکسی بی‌اندازه مهم هستن، چه خانواده و چه دوست‌ها، و چه آدم‌هایی که فقط باهاشون آشنا هستین، چون به نظرم «مکالمه» چیزیه که باعث میشه ادامه بدید. تبادل ایده‌ها، حتی اگه احمقانه باشن. به نظرم باید درکی از «آدم‌ها» داشته باشید. باید بتونید اونها رو بفهمید. بدون اینها ممکنه اصلاً نتونید معمار بشید چون برای یه عروسک که همیشه معماری کرد. باید بدونید آدم‌ها چه احساسی نسبت به چیزها دارن. من قبلاً کارهایی کردم که دیگه نمی‌کنم، که واقعاً مایه‌ی تأسفه. مثل اینکه یه روز تموم رو برم یه جا پرسه بزنم یا اینکه دور روز تموم هیچ کاری نکنم، یه بعدازظهر رو برم سینما، برم این‌ور اون‌ور. الان هر شش ماه یکبار این کار رو می‌کنم، به همین دلیل هم برام از لندن بیرون رفتن خیلی جالبه، با اینکه خیلی مشغله دارم، تنها وقتی که برای انجام دادن اینجور کارا دارم همینه؛ تو لندن، در حال حاضر، نمی‌رسم کار خاصی بکنم.

آدم‌ها خیلی مهمه. من دوستان زیادی دارم و باهاشون هم خیلی نزدیک هستم. علی‌رغم اینکه همیشه سرم شلوغه و این‌ور و اون‌ور هستم. من همه جای دنیا رفتم و همه چیز رو دیدم – منظورم اینه که تقریباً، مثلاً به کاتماندو و هیمالیا رفتم، که البته یه روزی آنجا هم خواهم رفت. بنابراین وقتی به شهرها میرم، مردم شوکه می‌شن چون فکر می‌کنن تمام روز رو به تماشای معماری می‌گذرونم. من در واقع نمی‌خوام این کار رو بکنم. می‌خوام اون دور و اطراف، گشتی بزنم یا به یه مغازه برم یا تو یه کافی‌شاپ بشینم، چون کار دیگه‌ای که میشه کرد اینه که مثل یه توریست آمریکایی، سوار ماشین بشم و تو شهر بگردم. اینطوری احساس شهر رو همیشه فهمید. میشه لندن رفت و یه فیلم دید.

وقتی حسابی سر آدم شلوغ باشه، فقط چند تا چیز هست که باید درباره‌شون تصمیم گرفت و انجامشون داد که البته باید خیلی هم مهم باشن. همه‌ی دوستانم بهم میگن با اینکه وقت سر خاروندن ندارم، باز سعی می‌کنم بینمشون و برم بیرون و یه کارهایی بکنم. به‌هرحال، کارهای احمقانه هم می‌کنم. مجبور نیستم که همیشه جدی باشم – اونطوری خیلی افتضاحه. مشکل معمارها هم همینه؛ اونها به طرز فجیعی در مورد خودشون جدی هستن، اونها بلد نیستن خوش بگذرونن و بعضی وقت‌ها هم کارهای احمقانه بکنن و انسان باشن. واسه‌ی همین هم از پیتر آیزنمن خوشم میاد، چون حسابی خل‌وچله. فکر می‌کنم وقتی در کار معماری هستین، علایق دیگه‌ای هم دارین، چه مثلاً کفش خریدن باشه یا هر کار دیگه‌ای.

یا آشپزی برای دوستانتون؟

من فقط سه جور غذا بلدم درست کنم. دوتاش رو شما خوردید و من مثل روبات هر بار همون غذا رو درست

Source:

- Richard Levene & Fernando Márquez Cecilia (1992). Interview with Zaha Hadid. In Elcroquis Editorial, *Zaha Hadid* (p. 12-27). Madrid: Elcroquis.



آسایش و زیبایی بیشتر را با محصولات سیزال تجربه کنید
موکت‌های سیزال، موکت‌های مسکونی، اداری، هتلی و چمن‌های مصنوعی

تهران، خیابان ولنجک، نبش کوچه هجدهم، مجتمع خلیج فارس، طبقه ۶، واحد ۵-۶

تلفن: ۲۲۴۳۳۴۸۴ فکس: ۲۲۴۳۳۴۸۷

www.sisal.ir

 Sisalco  Sisal.ir





 **Sisal**[®]
more than a carpet

