مدیریت شهری
شماره ۴۹ زمستان ۱۳۹۶
No.49 Winter 2018
۴۶۹-۴۸۷
زمان دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۳/۲۳ زمان پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۸/۶

اتمسفر فضا در پدیده‌شناسی به مثابه فضای بدون سطح

امیر حسین امینی – پژوهشگر دکتری تخصصی معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.
حسین سلطان زاده* – دکتری معماری، دانشیار گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.

چکیده
فضا که اصلی‌ترین بخش معماری است به طول تاریخ و در دوره‌های زمانی مختلف از زاویه‌های متنوع فلسفی از کالبدی تا معنا، از زیبایی‌شناسی فرمی تا زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. اما همواره سوال مهمی که در مقابل این دیدگاه‌ها قرار می‌گیرد آن است که آیا فهم فضا از دیدگاه‌هایی که ذکر شد چه تأثیری در نحوه ادراک انسان از فضا دارد؟ آیا اگر معنای فضا از منظر نشانه‌ها فهمیده شود فضایی مناسب برای زیست انسان است؟ در این پژوهش با تاکید بر مصرف‌کننده فضا یعنی انسان و توانایی‌های او در دریافت داده‌های محیطی و انرژی‌های آن به نظریه‌هایی که در این زمینه در تاریخ اندیشه مطرح شده توجه شده است که ریشه در پدیده‌شناسی نو با مفهوم اتمسفر می‌خواهد بنیاد علوم را نقد کند و ساختار جدیدی از جهان بیافریند تحلیل می‌شود. این آرا رادیکال در معماری می‌خواهند علم نویی دراندازند و ساختار و پارادایم‌های ذهن بشری را که سوار بر اندیشه ایده پیشرفت و علم‌باوری را که ساختار سطوح را در فضای کارتزینی می‌سازد با تجربه حضور تن و زندگی غیر اختیاری انسان در فضای سطح جایگزین کند. در این فرصت از تحول و دگرگونی نحوه زندگی و به طبع آن تحول فضای خانه و خانه‌سازی در ایران که ملموس‌ترین و پرکاربردترین فضا در بین فضاهای زیست انسان است کمک گرفته شده است. در این تحقیق از روش‌های کیفی به منظور شناخت و ارزیابی ادراک تن در فضا با توصیف فضایی مانند میانسرا و در خانه‌های مدرن‌تر حیاط می‌پردازیم. برای این مهم از خانه‌هایی استفاده می‌شود که شاخص و یا از ویژگی‌های خاصی برخوردار نیستن و دلیل انتخاب آن‌ها فقط دارا بودن الگوی فضای معماری دوران خود است. با انتخاب پنج خانه از سه دوره‌ی قاجار (خانه‌ی بهشتی، خانه‌ی آرازی)، پهلوی اول (خانه شلویری در قزوین) و دو خانه از دوره‌ی پهلوی دوم در مجتمع مسکونی نارمک به تحلیل روند دگرگونی این عملکرد پرداخته می‌شود.

واژگان کلیدی: فضای با سطح، فضای بی‌سطح، پدیده‌شناسی.

Space atmosphere in phenomenology as a space without surface

Abstract
The space that is the main part of architecture has been criticized for the length of history and in various time periods from various philosophical angles from a body to meaning, from the form of Fermi aesthetics to linguistics and typology. But, always, the important question that comes in front of these views is whether the understanding of space has a sense of how it comes from space. If the meaning of space is understood from the point of view, is a suitable space for human biology? In this study, with the emphasis on the consumer of space, human beings and his abilities in receiving environmental data and its energies to theories that are discussed in this context in the history of thought, it is analyzed that the foundation of phenomenology is the foundation of the sciences. The radical vote in architecture calls for a creative science and the structure and paradigms of the human mind that make up the idea of the idea of progress and development that makes the structure of the surfaces in the space of decorative act. In this opportunity, the transformation and transformation of how life and its nature are transformed into the nature of the house and housing in Iran , the most tangible and widely used space among human biology. In this study, we investigate qualitative methods for understanding and evaluating perceptions in space by describing space such as and in more modern houses. For this, it is used to take advantage of the cells that do not possess the characteristics or characteristics of a particular architecture; By choosing five houses from three Qajar (beheshti home, arazi home), side of the first (shelviri house in Qazvin) and two houses from the second side in the Narmak residential complex at the Narmak residential complex.

Keywords: Space with surface, space without surface, phenomenology.

* نویسنده مسئول مکاتبات، شماره تماس: ۰۹۱۲۲۰۹۳۲۰۳؛ رایانامه: hos.soltanzadeh@iauctb.ac.ir
این مقاله مستخرج از رساله دکتری امیرحسین امینی با عنوان «تاثیر انسان در طراحی فضا های معماری با رویکرد پدیده شناسی با مطالعه موردی مجتمع‌های مسکونی در دوره پهلوی» شده است که به راهنمایی دکتر حسین سلطان زاده و مشاوران دکتر غزاله کرامتی و دکتر شروین میرشاهزاده در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی در حال انجام است.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]

مقدمه

عمل و نظر در معماری باید در نهایت به شکل دادن به فضا منجر شود. امری که در سال‌های اولیه قرن حاضر با دو دیدگاه کاملاً متفاوت در کشورهای توسعه‌یافته صورت می‌پذیرد. اولین دیدگاه فرآیندی بر اساس فرمول‌های ریاضی و برتری چشم و تکنیک‌های پرسپکتیو است که تکیه بر تکنولوژی و پیشرفت‌های علوم طبیعی دارد. در مقابل دیدگاه دوم فرآیندی حس‌گرا و تنانی که ایستایی خود را در عوامل ماهوی معماری و حضور مصرف‌کننده می‌گیرد.

با این توضیح هر یک از معماران خود را منتسب به یکی از روش‌های فکری ذکر شده می‌دانند. «شوماخر»[1]، «لین»[2]، «گری»[3] و غیره در گروه اول و «زومتور»،«هال»، «مورا» و غیره در دسته دوم. این معماران چون در چیستی، ماهیت و ضرورت معماری با یکدیگر اختلاف دارند، نحوه طراحی و محصول حاصل شده تمایزهای بنیادی را ایجاد کرده است. این تمایز پرسش قدیمی را بیاد می‌آورد که کدام وجه معماری، علمی یا هنری مهم است؟ (افشار نادری، ۱۳۹۵، ص ۱۷). در جهانی که توصیف شد معماران چگونه می‌اندیشند و چگونه می‌آفرینند؟ در دوسالانه ونیز ۲۰۱٤ جایی که شوماخر نگران اختلاط معماری و هنر است و در سخنرانی خود به صراحت بر هنر نبودن معماری تاکید می‌کند. شیفتگی به ویژگی‌هایی که عصر دیجیتال برای انسان‌ها به‌وجود آورد باعث شد کامپیوترها و هوش‌های مصنوعی تبدیل به یک فرهنگ شوند و هنجاری جدید بر اساس اندیشه پیشرفت یوآخیم فیوره به سازد و با آن، زمام امور جوامع بشری از سرمایه‌داری تا کمونیستی را به‌دست گیرد و هویت و ساختار خود را به جای نیازهای اساسی انسانی در زندگی تغییر دهد. فضای مجازی با تولید فرم‌های نزدیک به فرم‌های طبیعی، پیچیدگی در ساختار، بافت مواد و مصالح، حذف انسان و حضور هوش مصنوعی، تار و پود ذهن‌های جدیدی را می‌آفریند تا احساس‌های مشخص و طبیعی انسانی که توان درک زیبایی همیشگی و ذاتی را دارد با احساس شگفتی آنی و حض بصری جایگزین کند. وقتی در مقابل طبیعت قرار می‌گیریم به صورت ناخودآگاه احساس کوچکی می‌کنیم و متعجب و شگفت‌زده می‌شویم. عملی که این نوع معماری از طریق فرآیند طراحی معماری ساخته شده‌اش به وجود می‌آورد متحیر شدن و شگفت‌زده‌گی است. عامل‌های طبیعی و انسانی مانند اقلیم و ادراک و حرکت و نور و جاذبه و غیره برای این معماران به عنوان مسایلی است که به سبب پیشرفت‌های تکنیکی از پیش حل شده است و دغدغه اصلی آن‌ها به کارگیری اندیشه‌های نظری و فلسفی علوم به عنوان پارادایم‌های علوم جدید در معماری است. محصول نهایی طراحی فضا با معادلات پارامتریک[4] و نرم‌افزارهای دیجیتالی بسیار فرم‌گرایانه است.

انسان در ترسیماتی نظیر پلان، نما و مقطع زندگی نمی‌کند بلکه این روش‌های بازنمایی معماری فقط به جنبه‌های ساخت و درک نسبی از مقیاس به وسیله ابعاد و اندازه فضا کمک می‌کنند. پلان نحوه چیدمان عملکردهای (فضاهای) مختلف را نمایان می‌کند. نما، عملکردهای پلان را به صورت عمودی مشخص می‌کند و مقطع فقط اختلاف سطح برخی از فضاها و تا حدودی فرم سقف را نشان می‌دهد. با این تعاریف آن‌ها مانند سه‌نما در ترسیم احجام هستند که برای ترسیم فرم بنا کاربرد دارند. اما این ترسیمات چه به صورت کامپیوتری و دستی توجهی به منطق تکتونیک، بافت مواد و مصالح و اتمسفر فضای معماری ندارند. کامپیوتر فضا را با ارزیابی بصری می‌سنجد و در حد یک تصویر بی‌ارزش می‌کند و معماری را که موضوعی چندحسی است به یک حس تقلیل می‌دهد.

پیشینه تحقیق

تا زمانی که قادر نباشم جایگاه نظری فضا را در معماری بفهمیم و آن را به‌مثابه عنصری اساسی در نقد معماری بکار ببریم، با همان زبان نقد نقاشی و مجسمه‌سازی بناها را مورد ارزیابی قرار خواهیم داد و به ستایش و تمجید از بناهایی خواهیم پرداخت که به‌طور انتزاعی متصور گشته‌اند. بی‌توجهی به مسئله فضا باعث گردیده است که در روند ساخت بنا به نحوه قرارگیری فضاها براساس عملکردها و بازی با احجام توجه شود تا به حضور انسان. در کتاب‌های اتمسفر به سال ۱۹۹۵ و زیبایی‌شناسی ۲۰۰۱ نویسنده «گرهارد بومه» مدل مفهومی جدیدی از جهان زیست بشر و فضا ارایه می‌دهد. در این مدل صحبت از انرژی‌هایی است که

1. Patrik Schumacher
2. Greg Lynn
3. Frank Gehry

٤. واژه پارامتر از ریاضی وارد معماری شده و به داده‌ها و مقادیر قابل سنجش اطلاق می‌شود.

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۹ زمستان ۱۳۹۶
No.49 Winter 2018

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]

ابژه و نمودها در فضا تولید می‌کنند و انسان‌ها آن‌ها را از محیط ادراک می‌کند. این بسته‌های انرژی حاوی محتوا و مفاهیمی هستند که اطلاعات و داده‌های محیط را به تن منتقل می‌کند. بومه می‌خواهد با تجربه‌هایی که در زندگی روزمره وجود دارد مانند احساس سرما و شنیدن اصوات طرحی نو در فلسفه شناخت بشر بوجود آورد.

«هرمان اشمیت» در کتاب نیز واژه اتمسفر را در فلسفه، اجتماع، اقتصاد و غیره وارد می‌کند تا ساختاری جدید از جهان تبین کند و با توصیف واژه اتمسفر، جهان دیگری را برای آینده شناخت و روش زندگی بشر متصور شود. «زومتور» در کتاب معماری اندیشی و اتمسفر می‌نویسد یک اثر معمارانه تنها زمانی می‌تواند از کیفیت‌های یک اثر هنری برخوردار شود که ترکیب فرم‌ها و محتوای‌اش پرقدرتی بیافریند که بتواند ما را تحت تاثیر قرار دهد. در تصور زومتور، معماری، در درجه‌ی اول، نه پیام است نه نشانه، بلکه پوشش و پس‌زمینه‌ای است برای امور و رخدادهای جاریِ زندگی و ظرفی حساس برای ریتم گام‌ها روی زمین، برای تمرکز کار، برای سکوت خواب. بناهایی که با چنین ویژگی‌هایی طراحی می‌شدند به سادگی در جای خود حضور دارند و هیچ توجه خاصی را به خود جلب نمی‌کنند. در عین‌حال، تصور محلی که در آن جای گرفته‌اند نیز بدون آن‌ها تقریباً غیرممکن است. چنین بناهایی انگار سخت به زمین چسبیده‌اند و جزئی بدیهی از محیطشان هستند. انگار می‌خواهند بگویند: «من همینی هستم که می‌بینی. من متعلق به اینجا هستم». موفقیت این مداخله منوط به آن است که بنای جدید دارای کیفیت‌هایی باشد که بتوانند با وضعیت موجود وارد تعامل شوند و متن معنادار تازه‌ای بیافرینند و اتمسفری را خلق کند (زومتور، ۱۳۹٤، ص ۱۷-۲۵).

چارچوب نظری تحقیق

شالوده ادبیات این تحقیق مبتنی بر اندیشه‌های اندیشمندان غربی استوار است. لیکن با مطالعه نظریات فیلسوفانی نظیر: هرمان اشمیت[5]، بومه[6] که درباره فضا و مکان و اصل‌ها و عناصر پایه‌ای در معماری نوشته‌اند، میباشد. هرمان اشمیت، حس‌ها را شبیه اوبژه‌هایی که در قالب فضا ریخته شده‌اند، ادراک میکند. در نظر او اتمسفرها پدیده‌های فضایی هستند که از تجربه‌های انسان آغاز می‌شوند. آن‌ها با ویژگی‌هایشان حال ما را تغییر می‌دهند و با این دگرگونی‌ها انسان‌ها ابژه‌ها را تشخیص و تمیز می‌دهند. بومه در کتاب زیبایی‌شناسی خود معتقد است اتمسفر آن چیزی که میان کیفیت اوبژه یک محیط و حال قرار دارد. این که ما چه حالی داریم این احساس را به ما منتقل می کند که ما در چگونه فضایی قرار داریم و یا زندگی می‌کنیم. در نظر او همواره یک اتمسفر بر آن مسلط است و آنچه معماران خلق می‌کنند حداقل از نظر کاربران چنین فضایی است. وی زیر عنوان کلید ادراک حسی نمونه‌هایی را از ادراک اتمسفر توسط تن ذکر می‌کند.

وقتی از کسی بخواهید در مورد ادراک حسی خود برای شما مثالی بزند این جمله‌ی ساده را می‌گوید که «من یک درخت را می‌بینم». اگر از مفاهیم گزاره‌ای آن صرف نظر شود از آنالیز زبانی پرهیز شده است. این جمله شیوه‌ی ادراک را هم مشخص می‌کند، یعنی ادراک آن درخت از طریق دیدن است و مسأله، بینایی است. این گزاره این مسأله را در خود دارد که چه چیزی را ادراک می‌کنم (یک درخت) چگونه ادراک می‌کنم (می‌بینم). در این نمونه دیدن مورد ادراک قرار می‌گیرد و من خودم را به عنوان بیننده درک می‌کنم. خود دیدن به مثابه دیدن. بحث خود شیوه است و از حس و حال و لذتی که در دیدن است شروع می‌شود و چیزی که می‌توان دید نقش چندانی ندارد. دیدن را چگونه ادراک کنیم؟ وقتی من مجبور می‌شوم که در ذهنم تصور یک درخت را داشته باشم مشخص می‌شود که مثال ادراکی آن‌گونه فهم می‌شود که آن درخت به عنوان یک کل و با فاصله ادراک می‌شود. اما می‌توان خود را زیر آن درخت هم تصور کرد. درست همان‌طور که وقتی باران می‌بارد زیر چتر آن درخت پناه می‌گیرم. در این مورد هم درخت ادراک می‌شود، اما این نوع درک کردن کاملاً متفاوت از ادراک دیدن است.

روش‌شناسی تحقیق

روش‌های تحقیق، فنون یا رویه‌های عملی هستند که به‌منظور گردآوری و تحلیل داده‌های مربوط به یک سؤال پژوهشی و یا فرضیه مورداستفاده

5. Hermman. Schmitz
6. Böhme

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]

قـرار می‌گیرنـد. امـا روش‌شناسـی عبـارت اسـت از چگونگـی پیـش بـرد تحقیـق و شـیوه‌های اجـرای آن اسـت. روش‌شناسـی بـه ایـن امـر می‌پـردازد کـه نظریه‌هـا چگونـه ایجـاد و آزمـوده می‌شـوند و چـه نـوع منطقـی مورداسـتفاده قـرار می‌گیـرد. در ایـن پژوهـش از رهیافـت پدیـده شناسـی اسـتفاده خواهد شـد. پدیـده شناسـی در اصـل به‌عنـوان کنشـی علیه کاربـرد روش‌هـای علـوم طبیعـی، از سـوی مخالفان اثبات‌گرایـی در روان‌شناسـی و علـوم اجتماعـی آغاز شـد. بـه بیانی سـاده ایـن رویکـرد به بررسـی ماهیت و ذات پدیده‌هـا می‌پردازد.یکـی از اصـول محـوری روش‌شـناختی پدیده‌شناسـی توصیـه بـه محققـان جهـت تـرک عادت‌هـای پیشـین اندیشـه اسـت بـه معنایـی دیگـر از هرگونـه پیش‌داوری و تصـور قالبی متعـارف خـودداری کنـد. مشـاهده‌ی نـاب نخسـتین بـه معنـای درک یـک پدیـده بـه اتـکای درون‌مایـه و ذات آن پدیـده اسـت. هیـچ واقعیت مسـتقل یا عینی خـارج از انسـان وجود نـدارد. تنها آن چیـزی وجود دارد کـه از تجربـه و معانـی انسـان‌ها برمی‌خیـزد. در معمـاری نیـز با بازگشـت به اصـل و مفاهیـم فضایی و نحـوه ادراک آنهـا بـا انرژی‌هـای محیطی بـه دنبال برسـاخت فضایـی انسـانی و تنانی هسـتند. در نتیجه در پژوهـش حاضـر بـه اتمسـفر عملکرد میان‌سـرا و حیـاط در خانه‌هـای ایرانـی معاصـر در رابطـه‌ی بین مبانـی و ویژگی‌هـای مفهومـی مطـرح شـده در ایـن نحلـه فکـری در نسـبت بـا فضـای معمـاری پرداخته خواهـد شـد تـا شـاید افق‌هـای جدیـدی در نقـد و خلـق فضـای معمـاری پدیـد آید.

پدیده‌شناسی

بـا توجـه به این‌کـه پدیده‌شناسـی یک رویکرد اسـت و یـک روش نیسـت، ایـن پرسـش مطـرح می‌شـود کـه پدیده‌شناسـی بـرای ارتقـاء علـم چـه سـودی خواهـد داشـت؟ در این‌جـا می‌تـوان ادعـا کـرد کـه پدیده‌شناسـی می‌خواهـد در راسـتای ارتقـاء بینـش گام بـردارد و نه این‌که مسـایل را اصـلاح کند و برای آنهـا حکـم صادر کنـد. اغلب سـرآغاز پدیده‌شناسـی را گوتـه می‌داننـد؛ چـرا کـه در برخـی مباحـث او در نـزاع بـا نیوتـن قرار می‌گرفـت، به عنـوان مثال درک او از رنـگ به گونـه‌ای متفاوت از آن‌چـه نیوتن درک می‌کـرد، بـود.[۷] ریشـه‌های پدیده‌شناسـی بـه روش شـناخت و پژوهـش بیکـن بازمی‌گـردد ؛ بـه تعلیـق درآوردن آگاهـی و مشـاهده فنومن‌هـا و تجربـه‌ی آن‌هـا (خـود را در معـرض واقعیـت قـراردادن بدون هیـچ پیش‌زمینـه‌ای).

پدیده‌شناسی را می‌توان بر چند نوع دسته‌بندی کرد:

- **پدیده‌شناسـی نـوع اول:** پدیده‌شناسـی روح بـر گرفتـه از ارایـه هـگل اسـت. او بـرای هنـر بعـد تاریخـی قایـل می‌شـود. وحـدت روح و خارجـی بـودن احسـاس آن در درون یک کلیت آزادی کـه وظیفـه‌ی خـاص هنـر اسـت فقط به شـکل تاریخـی امکان‌پذیـر اسـت و کمـال هنـر بـه درجـه‌ی همیـن وحـدت روح و صـورت محسـوس آن اسـت (خاتمـی، ۱۳۹۰، ص ۳٤).
- **پدیده‌شناسـی نـوع دوم:** بـه هوسـرل یک و دو تقسـیم می‌شـود. هوسـرل در بخـش اول نقد خـود به علـم، نظامی را که از زمان ارسـطو تا به حال شـکل گرفته سـاختاری انتزاعـی می‌داند و ادعـا می‌کنـد بـه نوعی زیسـت جهان[۸] انسـان‌ها در آن سـرکوب می‌شـود. از طرفـی هم نمی‌توان از سیسـتمی کـه تا به حـال با آن رشـد کرده‌ایم، رهـا و جـدا شـد چـون اگـر چنیـن شـود تمـام سـاختارهایمان فـرو می‌ریزد. بنابرایـن راه چاره را در «اپوخـه» کـردن مفاهیـم می‌تـوان یافـت. دلیتـای[۹] نیـز در این رابطـه سـازمان‌یافتگی را به دو صـورت دسـته‌بندی می‌کنـد: سـازمان فرمال و سـازمان واقعی.

در هوسـرل بخـش دوم، کم‌کـم بحث‌هایـی تحـت عنوان بدن، روح یا نفس مطرح می‌شـود. بـه این صـورت کـه هـرگاه می‌خواهیـم منطقی فکـر و عمـل کنیم، بدن سـرکوب می‌شـود. این فـرم، فـرم منطقـی اسـت کـه منجر به سـرکوب بـدن نیـز خواهد شـد، که در آن سـعی می‌شـود نسـبت بـدن بـا شـناخت مـورد کاوش قـرار گیـرد؛ یـا بـه معنـای واضح‌تـر می‌تـوان گفـت کـه چطـور بـدن شـناخت را تحـت تأثیـر قـرار می‌دهـد و در این‌جـا بـه جـای آنکـه نفـس بـه

۷. نیچه نیز تمام ارجاعاتش به گوته است.

8. Lebenswelt

۹. ویلهلم دیلتای (۱۹ نوامبر ۱۸۳۳ – ۱ اکتبر ۱۹۱۱) مورخ، جامعه‌شناس، روان‌شناس و فیلسوف آلمانی‌ست.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]

عنوان واحد قرار گیرد، روان-تنی مبنا فرض می‌شود.

- **پدیده‌شناسی نوع سوم** که مرلو- پونتی[10] را سردمدار آن می‌دانند، ادامه‌ی رویکرد یا روش هوسرل بخش دوم است. مرلو- پونتی انسان را سوژه‌ای جدا از عالم نمی‌داند و لذا به جای بر ساخت واقعیت بر توصیف آن تأکید می‌ورزد. در واقع مرلو- پونتی می‌خواهد از طریق این آموزه تفکیک سوژه و ابژه را در مورد انسان حل کند، چرا که با این نگاه، بدن توأمان در جایگاه سوژه و ابژه هر دو قرار می‌گیرد و جدایی و افتراق بین بدن و آگاهی که عامل جدایی وجه سوبژکتیو و وجه ابژکتیو آدمی است، از بین می‌رود (مصطفوی، ۱۳۹٤، ص ۱۷). این درهم‌پیچیدگی ابژه و سوژه چیزی است که مرلو- پونتی آن را گوشت[11] می‌نامد. گوشت بر اساس تبادل بنیادین امر ادراک‌پذیر، جهان مشترکی را میان جهان و بدن ایجاد می‌کند (مهدلیکوا، ۱۳۹٤، صص ۳۸-۳۹). این رویکرد نیز در تبیین اندیشه اتمسفر بسیار تأثیرگذار بوده که در زمانی دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد.
- **پدیده‌شناسی نوع چهارم:** بر گرفته از اندیشه‌های هرمان اشمیت[12] است که اساس پدیده‌شناسی هوسرل و مرلو-پونتی را در راستای تبیین مفهوم اتمسفر مورد نقد قرار می‌دهد؛ به این معنا که وی ارجح دانستن «ادراک بصری» نسبت به سایر ادراکات حسی که ریشه در یونان باستان دارد را، به باد انتقاد می‌گیرد؛ زیرا ادراک بصری مشاهده و تجربه است که متکی به حس بینایی یا متافیزیک چشم است، در تمام طول تاریخ یونانیان (از دوران افلاطون و ارسطو) بسیار مهم و مورد توجه بوده است و در عصر دکارت نیز گراف نمودن و استفاده از نمودارها و تبدیل داده‌ها به تصاویر، گواه بر این ادعا است. در عصر جدید نیز توجه به حس بینایی به شکل فزاینده‌ای رشد می‌کند، تا جایی که انسان دائماً و در شرایط مختلف و متعدد مورد هجوم تصاویر قرار می‌گیرد. نمونه‌ی این توجه در سنت قصه‌نویسی مکتب اصفهان که بسیار حول محور بینایی می‌چرخد مبرهن است. هرمز شهدادی و هوشنگ گلشیری که هر دو تحت تأثیر مکتب عراقی بوده‌اند در این زمره جای می‌گیرند. با توجه به توضیحات داده شده دور از ذهن نیست که ادعا شود پدیدارشناسی و هرمنوتیک به نوعی مفهوم دیدن و نگاه کردن را بسط می‌دهند و آن را نقد نمی‌کنند، بلکه آن را بازتر و گسترده‌تر می‌کنند و بر عمق آن می‌افزایند. ارجح دانستن ادراک بصری به نوعی یادآور شعر «دیدار در شب» فروغ فرخزاد نیز هست که می‌گوید:

و چهره‌ی شگفت/ از آن سوی دریچه به من گفت/ حق با کسی است که می‌بیند ...

و اذعان می‌دارد که شناخت به واسطه‌ی تمامی حواس انسان و تحت مفهوم و هستی «اتمسفر» شکل می‌گیرد و نه صرفاً به واسطه‌ی ادراک بصری.

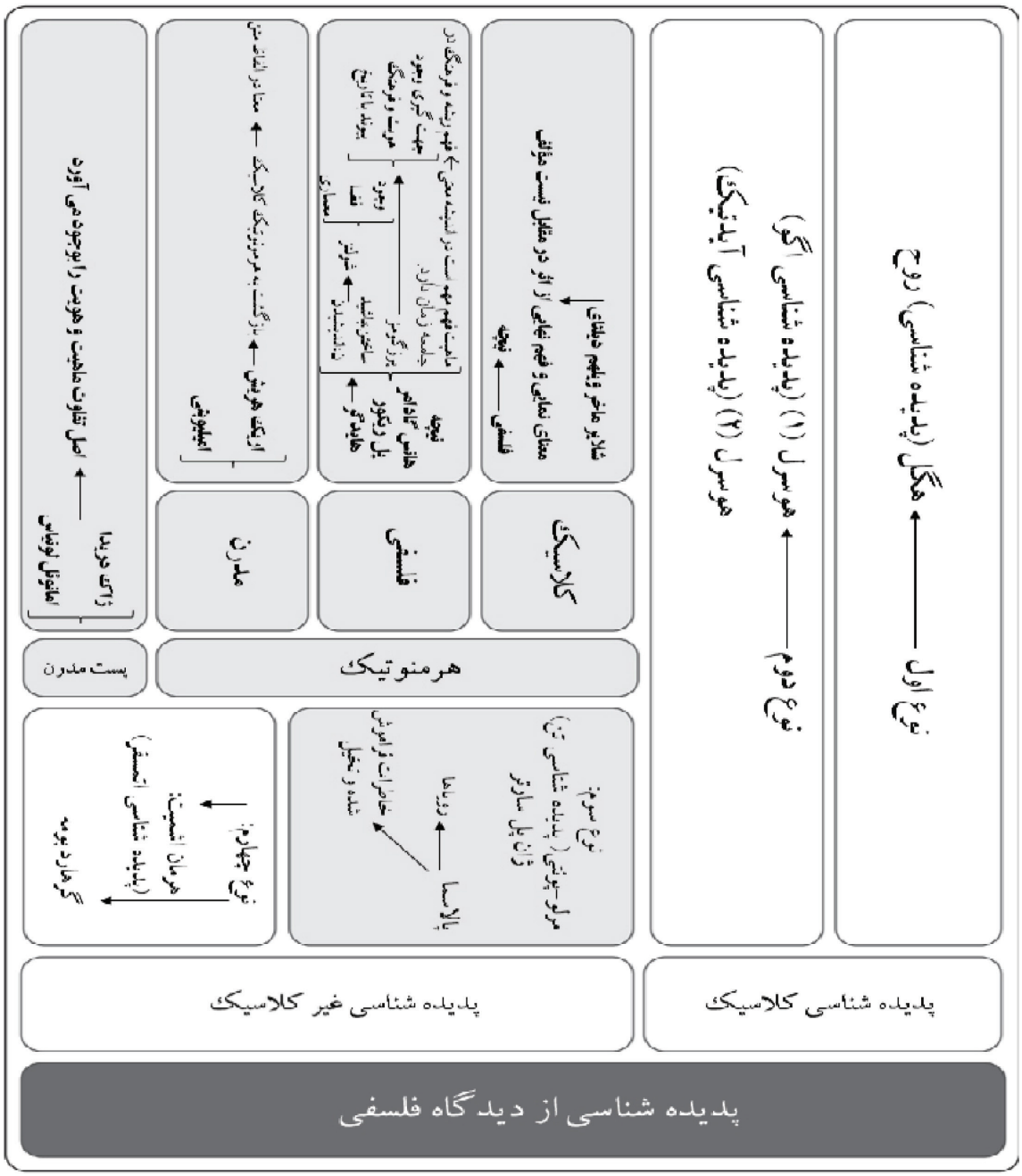
ژاک دریدا نیز مفهوم اتمسفر را تحت عنوان «متافیزیک حضور» یاد می‌کند. چنان که مشهود است در بیش‌تر تاریخ متافیزیک، ادراک بصری مورد توجه بوده و سایر ادراکات حسی همواره در سایه قرار داشته‌اند. به عنوان مثال برای نگاشتن تاریخ و یا تحقیق و بررسی میدان نقش جهان، از نقشه‌ها و عکس‌ها] عکس‌هایی که بعضاً دستخوش تغییراتی هم به مرور زمان شده‌اند[استفاده می‌کنند و در این حالت نمی‌توان به عمق وجود و هستی میدان نقش‌جهان پی برد. بنابراین در چنین حالتی اطلاعات و داده‌ها را اپوخه می‌کنند، به این معنا که تاریخی که تا به این‌جا و در این دستگاه مفاهیم، مدون شده و شکل گرفته را می‌توان از راه دیگری و خارج از آن دستگاه مفاهیم بازخوانی کرد. که به واسطه‌ی این امر و استفاده از داده‌هایی که انسان را به این سمت (پدیده‌شناسی) سوق می‌دهند افق‌های تازه‌ای پیش رو خواهد آمد.

10. Maurice Merleau-Ponty
11. Flesh

۱۲. - هرمان اشمیت دارای ۱۰ جلد کتاب در زمینه‌ی پدیده‌شناسی است (پیتر زومتور و یوهانی پالاسما تحت تاثیر این نوع از پدیده شناسی هستند).

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۹ زمستان ۱۳۹۶
No.49 Winter 2018



نمودار ۱. دیاگرام پدیده‌شناسی؛ ماخذ: نگارندگان.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]

اتمسفر در بستر پدیدارشناسی نو

پدیدارشناسی نو ظرفیت پیوسته‌ای دارد که از دیگر مسیرهای فلسفه پیش شرط بگیرد تا علم ویژه را محقق سازد. این علم ویژه به طور خاص دو نیازمندی را داراست، برخی از علوم تحت فشار روش‌های آزمایش‌گری و آماری علوم طبیعی هستند، از این رو نیازمند آن هستند که امور تجربی را تکمیل کنند و برخی دیگر به طور اساسی در جاذبه‌های علوم طبیعی نیستند. اولین گروه عبارتند از معماری (تئوری خانه، فضای داخلی، شهرها) جغرافیا (قالب‌بندی فضائی) پزشکی (بیماری) فنوتیک و روانشناسی؛ گروه دوم که به علوم انسانی معروف شده‌اند، مثل علوم تربیتی که شرایط و اتمسفر آن‌ها در علوم تربیتی و فضاهای مدرسه، علوم پرستاری و الهیات عملی تجلی می‌یابد. پدیدارشناسی نو می‌کوشد تا که این علوم را تحت تأثیر قرار دهد. آن‌چه که پدیدارشناسی نو دنبال می‌کند، کاربردش در علوم و زندگی عملی است. از منظر اشمیت می‌توان بیان کرد که پدیدارشناسی نو بطور بنیادین بر روی تجربه و کاربرد آن تمرکز می‌کند و می‌خواهد شماتیک بودن علوم را ترک کند و تجربه‌ی جدید را پیش رو قرار دهد. این توجه جدی به «تجربه‌ی زندگی غیراختیاری» می‌کوشد تا پیش‌فرض‌های دوران یونان و تئولوژی در دوران قرون وسطی و علوم طبیعی در دوران جدید را به چالش بکشد، تا با این پیش فرض اساس خود را بنا گذارد که آن «همانا تجربه زندگی غیراختیاری» است تا از خاستگاه این پیش فرض بتواند علوم را با این رویکرد بازسازی کند. آن‌چه در ملاحظه به تاریخ علوم می‌تواند مورد توجه قرار گیرد، این نکته است که علوم از آغاز دوران یونانی تا دوران جدید در تبیین فضا در چارچوب الگوی هندسه بوده است، تناوردگی هندسه‌ی یونانی بگونه‌ای بوده است که در نسبت بین سطح، خط و دوران آن اشکال را برساخت می‌کند (Schmitz, 2014:9).

اتمسفر در بستر فضای بدون سطح

یکی از مفاهیم پایه‌ای پدیدارشناسی نو مفهوم «اتمسفر» است. در مفهوم اتمسفر مؤلفه‌ی احساس از اهمیت جدی برخوردار است، چرا که احساس به‌مثابه اتمسفر بیان می‌شود و اتمسفر ابعاد و سطوح مختلف دارد. مفهوم اتمسفر با امر درون و برون معنا می‌یابد. امر درون و بیرون ناشی از مدل سوژه- ابژه است، اما اتمسفر می‌کوشد دیوار میان بیرون و درون را درنوردد، تا درون و برون را یکی کند. اتمسفر فضای بدون سطح است، از این رو ناگزیریم تا به هندسه به مثابه دانشی که به فضا می‌پردازد توجه نماییم؛ چرا که هندسه یکی از ابزارهای علمی ابداعی دوران یونان است که از طریق آن دانش قیاسی شکل گرفته است. در هندسه فضا در سطح موضوعیت پیدا می‌کند. اشکال هندسی مسطحی مثل دایره و مثلث که به فرم کالبد تجلی می‌یابند، به رویه‌ی سطح توجه دارند. این تصور از فضا با تصوری از سطح هویت می‌یابد و در مسیر خود بارورتر می‌شود تا در دوران جدید در قالب هندسه تحلیلی بازسازی شود که در آن مختصات هندسی به فرم انگاره[13] یک «محل» را تعیّن دهد.

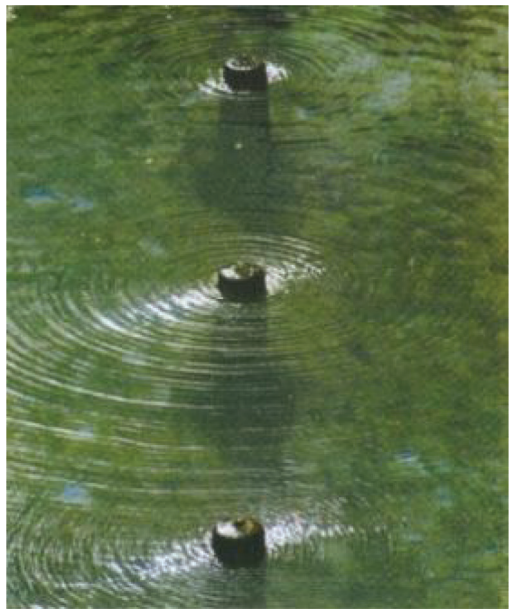
جدا از علوم طبیعی، باید به پیامدهای این نحله‌ی هندسی در فهم زندگی روزمره توجه کرد که می‌کوشد این تصور از فضا را درک کند. این‌جا باید به خطای منطقی که در این زمینه روی می‌دهد، توجه کرد. این خطا ناشی از اتکا بر دور منطقی است، بدین شکل این مطالب قابل تصور است که بتواند خود را در این چارچوب تعریف کند که از طریق نقطه و فاصله تعین پیدا می‌کند. ازاین‌رو بایستی از منظر «محل» تحلیل شود، چرا که فاصله بین دو «محل» است که به طور عینی «سکون» یا ثبوت را صورت‌بندی می‌کند. حرکت حد فاصل بین دو «سکون» است، بدین‌سان که وقتی «حرکت» انجام می‌گیرد، از طریق «محل» و «فاصله» فهمیده می‌شود. بدین شکل که «محل« تبدیل به امر دیگری خواهد شد، یعنی «سکون» که تعیّن ثبوت است، در «محل» محقق می‌شود. پس «سکون» که البته تنها در «سکون» صورت می‌پذیرد، از طریق «محل» تغییر می‌کند و خود را تا اندازه‌ای بدین‌گونه تعریف می‌کند. ازاین‌رو، «حرکت» صورت می‌گیرد، بدون این‌که «محل» حرکت کند.

این‌جا از جنبه‌ی منطقی تناقضی مشاهده

13. Schematisch

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]

می‌شود، اما چگونه می‌توان از این تناقض امتناع کرد؟ این‌جاست که سکون در ارتباط با ابژه قرار می‌گیرد؛ بدین معنا که برای تنظیم محل باید به موقعیت و فاصله توجه کرد. بدین شکل که شرط محل، فرض سکون است، چرا که سکون تنها در محل به‌مثابه ثبوت و استقرار در محل فهمیده شود که دور در تعریف به وقوع می‌پیوندد و تناقضی را از جنبه‌ی منطقی پدیدار می‌سازد؛ بدین شکل که حرکت با سکون تعریف می‌شود و سکون با حرکت. بنابراین باید مفهومی دیگر از «محل» ارائه شود. محل به نوعی که ارائه شده، گونه‌ای نسبی است که از طریق روابطش با محل تعیّن یافته صورت گیرد. در نتیجه می‌باید از یک سیستم «محل نسبی» سخن گفت که خود در تقابل با آن چه از طریق «موقعیت» و «فاصله« تعیّن می‌دهد، قرار می‌گیرد (Schmitz, 2009).



تصویر ۲. فضای بدون سطح، آب؛ مأخذ: پالاسما

باید آشکار شود که آن‌چه سکون است، با رهایی از دور، مدخلی را فراهم آورد تا از ساختار فضایی متکی به سطح عبور کند. چرا که این فضای متکی به سطح است که منجر به خطای منطقی است. ازاین‌رو، باید فضای بدون سطح را تصور کرد. به طور مثال، فضای صدا در طنین‌های متفاوت هم‌چون ریتم، و دیگر صداها و رفتارهای صدایی موضوعیت می‌یابد که بیش‌تر یا کم‌تر روی جسم‌های شنونده فرمی را ایجاد می‌کند. ارتفاع و عمق آوا و آهنگ خود را بدین‌سان به رخ می‌کشد. از آن‌جا که این دو به طور خودانگیخته ایجاد می‌شوند، پرسشی مطرح می‌شود که صدا چگونه خود را به‌مثابه پدیده‌ی متفاوت با دیدن و بدون واسطه آن معنا می‌دهد؛ این فضای بدون سطح چگونه خود را تعین می‌دهد؟ فضای بدون سطح، هم‌چون باد است که انسان آن را مانند یک حرکت فارغ از تغییر محل درمی‌یابد. اکنون باید دید که باد چگونه تجربه می‌شود؛ بادی که نمی‌خواهد خود را با محل هم‌هویت کند. این تجربه‌ی باد در واقع می‌تواند امری ناکامل باشد که تنها از طریق بخشی از احساس ما در ورای ذهن شکل می‌گیرد. اما این فضای بدون سطح که نمی‌خواهد فرمی منطقی و لاجرم هندسی بگیرد، چگونه می‌تواند صورت‌بندی شود؟ به‌طور مثال، هنگامی که انسان از حالت خفگی از یک اتاق لبریز از دود رها می‌شود، و با این رهاشدگی نفس عمیق می‌کشد، اتمسفری با خودش همراه دارد که با بدن دنبال می‌شود و خود را گسترش می‌دهد. اتمسفر پدیده‌ی کاملی است که خود را گسترش می‌دهد، که در این گسترش فضای بدون سطح ممکن می‌شود. سطحی که در آن بدن شناور است. نمونه دیگر از فضای بدون سطح، آب است؛ هم‌چون شناگری که به زیر آب می‌رود، اگرچه او خود را به طور دیداری جهت می‌دهد، اما هم‌چنین با ساختن تصوری که از بدن خود دارد، چیزی را برون‌فکنی می‌کند. در آب، سطح، نقطه و خط هست، ازاین‌رو، دیگر بدن سه‌بعدی وجود ندارد، چرا که حجم آب که شناگر مقاومت آن را بیش‌تر یا کم‌تر احساس می‌کند، فرمی از احساس را برمی‌انگیزد که در آن به‌طور جدی بدن به مبارزه برمی‌خیزد تا بتواند آب را تحمل کند. آبی که بدن در آن شناور است، حجم دارد، اما سه بعد ندارد. این‌جا دینامیزمی از کشش، تورم و فشار شکل می‌گیرد که همراه با سیلان عناصر حمل‌کننده به نمایش گذاشته می‌شود (Schmitz, 2009: 77).

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]

اتمسفر در معماری

تعیین‌کننده‌ترین مفاهیم که معماری و تن انسانی را به هم ارتباط می‌دهند «اتمسفر» و «فضای تنانی» است. اتمسفرها پدیده‌های فضایی هستند که انسان خود را در درون آن‌ها (فضاها) قرار می‌دهد و متناسب با کاراکتر آن‌ها حال انسان را تغییر می‌دهند و با تجربه‌ی زیسته و حضور تنانی، تشخیص داده می‌شوند. اتمسفرها فضاهای تنظیم شده هستند یا به کلام «اشمیت» احساس‌های انسانی هستند که شبیه ابژه‌ها در غالب فضا ریخته شده‌اند.

تصویر ۳. هم حسی؛ مأخذ: پالاسما

اتمسفر آن چیزی است که میان کیفیت ابژه یک محیط و حال انسان قرار دارد. این که افراد چه حالی دارند این احساس را منتقل می‌کند که در چگونه فضایی قرار دارند. فضای حضور تنانی همواره و همیشه فضای تنظیم شده‌ای است که اتمسفری بر آن مسلط باشد. آن چیزی که معماران باید خلق کنند دست کم از منظر کارکردی چنین فضایی است (Böhme,2004). در این میان آن‌چه آنها به طور سنتی در نظر دارند یعنی فرم، تناسب و مسافت‌ها نیز قطعاً تعیین کننده و با اهمیت است. اما مسأله بر سر به تصویر کشیدن تنگی، گشادگی و کاراکترهای اتمسفریکی است که توسط هندسه‌ی یک بنا تعیین می‌شوند. اگر کاراکتر یک فضا را در چگونگی تأثیرگذاری احساسی آن بدانیم باید به مقولات بالا این‌ها را بیافزاییم: جدی، شادان، والا، سرور و ... (زومتور). در کنار این‌ها کاراکترهای رایج‌تری هم هستند که اتمسفر یک فضا به مثابه دنج، الگانت (شیک)، اشرافی، فقیرانه، ادراک می‌شود. به طور کلی دست‌کم پنج کاراکتر می‌توان قائل شد:

۱. حال و هواها؛ ۲. هم‌حسی‌ها (آب سرد است یا صدایش تیز است)؛ ۳. القائات حرکتی (پرسپکتیو تو را می‌کشد)؛ ٤. اجتماعی بودن؛ ۵. کاراکترهای ارتباطی.

اتمسفرها تولید می‌شوند و آن هم به وسیله‌ی ابژه‌ها. هندسه، گشتالت، تناسبات، نور، رنگ، صدا و غیره جزو ابزارهای تولید اتمسفر هستند. اما علاوه بر این‌ها، نشانه‌ها و سمبل‌ها را هم می‌توان نام برد، نه از آن رو که آن‌ها برای کاربری چیزی هستند، بلکه چون به لحاظ فرهنگی می‌توانند اتمسفر تولید کنند. توماس راف[14] در کتاب وجه شمایلی مصالح درباره چیزهایی صحبت کرده است که از پست مدرن به بعد در معماری ارزشمند شده‌اند یا به عنوان عوامل اصلی در معماری به رسمیت شناخته شد اند. اما تفاوت بنیادی است بین پیام‌هایی که توسط یک بنا باید به مخاطب ارسال شود و حضور فضای تنانی. امروز در فراسوی معماری دوران مدرن تفاوت در این است که معماری فضا را به شیوه‌ی دیگر و بسیط‌تر به موضوع خود تبدیل می‌کند. بدین‌سان آفرینش اتمسفرها به خواست اصلی فضا تبدیل شده است (Böhme,2004). کدام یک از اندام‌های حسی و تجربه‌های تنانی توانایی درک و فهم کیفیت‌های فضایی را به انسان منتقل می‌کنند؟جواب: احساس حرکت برگرفته از اندام‌های حرکتی مانند دست و پا و بینایی، شنوایی، بویایی و لامسه از اندام‌های حسی .

با توجه با مطالبی که در مورد اتمسفر از نظر گذشت مفاهیم این نحله‌ی فکری را در نسبت با فضا و عوامل آن به سنجش برده می‌شود و در نهایت مدلی مفهومی از این تفکر با اتکا به مدل انتزاعی هایدگر از جهان و نحوه‌ی عمل کردن انسان و تن آن توسط کانت و عوامل

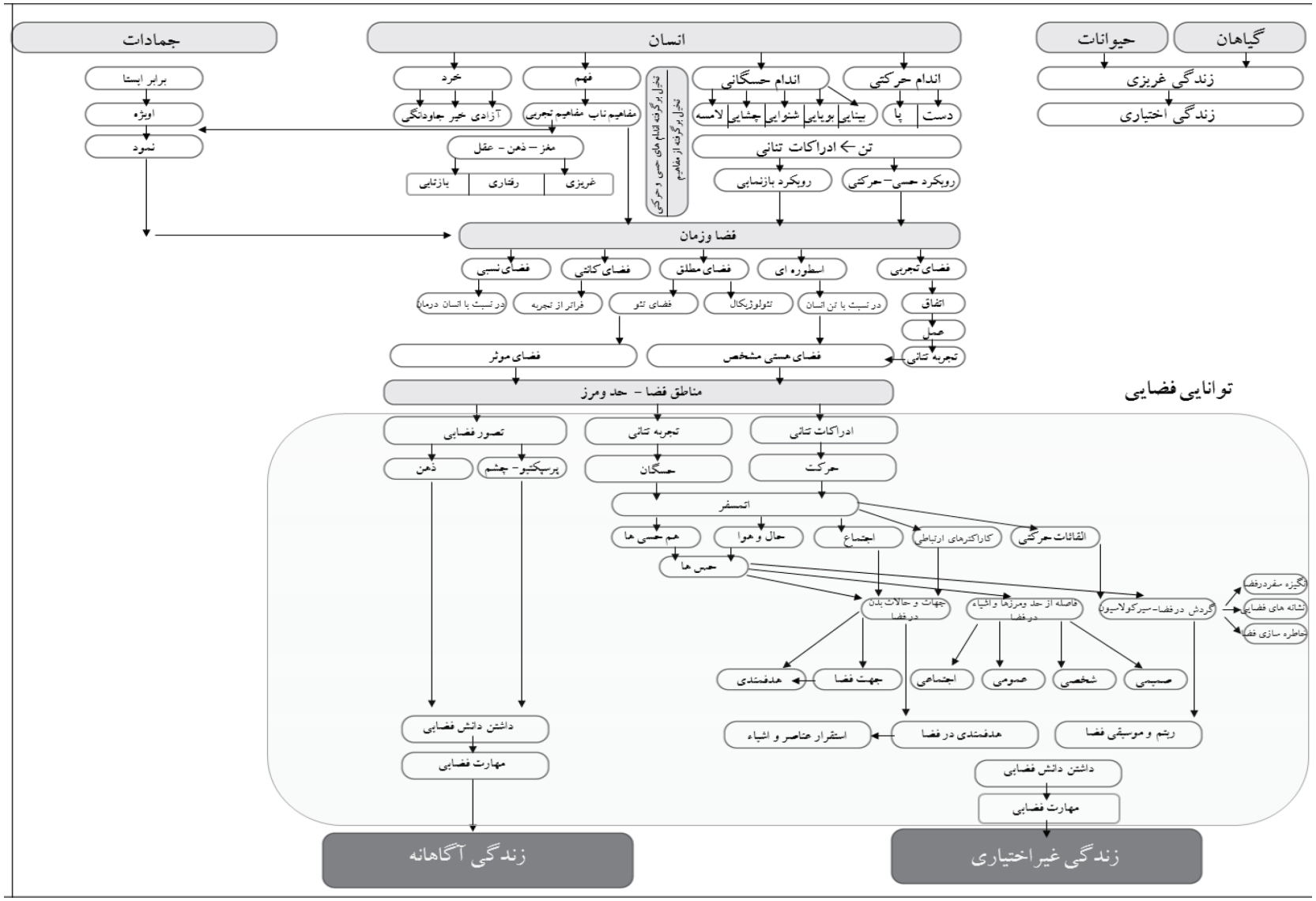
14. Thomas Ruff

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]

ادراک اتمسفر در نظر بومه و هرمان اشمیت ارایه می‌شود. با استفاده از نظریه اتمسفر داده‌های فضایی مانند انرژی‌هایی هستند که از محیط دریافت و توسط تن ما اندام‌ها و حس‌گرهای آن به صورت بی‌واسته دریافت می‌شود. اتمسفر فضا توسط القائات حرکتی، ادراکات هم‌حسی، رابطه و اجتماع انسان‌ها، حال و هوای محیط دست‌ساز یا انسان‌ساز و ویژگی‌های ارتباطی آن‌ها که رابطه‌ی مستقیمی با فرم و مقیاس و مواد حد و مرزهای فضا دارد فهم می‌شود. در این ارتباط، القائات حرکتی به گردش در فضا و انگیزه‌ی سفر و خاطرات در معماری تفسیر می‌شود و کاراکترهای ارتباطی و اجتماع را با فاصله از حد و مرزها و اشیاء، در فاصله‌های صمیمی، شخصی، عمومی و اجتماعی توصیف می‌گردد. کاراکترهای ارتباطی با جهات و حالات بدن نیز مرتبط می‌شود. این جهات و حالات تنانی با جهاتی که در فضا برای قرارگیری عناصر و اشیاء فضا قرار می‌گیرند اهمیت می‌یابند و با هدفمندی تن برای گردش و حرکت در فضا ارتباط برقرار می‌کنند. در نتیجه ریتم و موسیقی حرکت و انگیزه‌ها و هدفمندی در فضا باعث تولید دانش فضایی و بیشتر به مهارت فضایی تبدیل می‌شود. مهارتی که تغییر حرکت، ادراک و حالات تن را در فضا به صورت ناخودآگاه تغییر می‌دهد. در فضا بسیار مهم است که توانایی فضایی بتواند به سادگی به مهارت تبدیل شود و نه صرفاً دانش. زیرا مانند یک نوازنده‌ی آلات موسیقی دیگر نیازی به نت و تفکر کردن درباره‌ی زمان و به صدا درآوردن آنها ندارد و بر اساس مهارت که تبدیل به حافظه تنانی می‌شود با دیگر اندام‌ها خود اقدام به نواختن می‌کنند. در آن زمان تمرکز مغز و ذهن وجود ندارد.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]



نمودار ۱. مدل مفهومی طرح پژوهش؛ ماخذ: نگارندگان.

در صفحه‌های گذشته، در رابطه‌ی اندیشه‌ی نگارنده، با چیستی و هستی معماری مشخص شده و مدل مفهومی برای نقد فضا ارائه گشت. حال با استفاده از نمونه‌های موردی مدل مفهومی مشخص شده را به سنجش برده تا معین شود چه ویژگی‌هایی از این دیدگاه‌ها ظهور می‌کند. بر این اساس عواملی مانند حرکت، درجه‌ی دمای محیط و خاطره و حافظه را که اتمسفر و ماهیت معماری را شکل می‌دهند با تن و اندام‌های حسی- حرکتی و با تعقل در زندگی غیراختیاری که اتمسفر را ادراک می‌کنند توصیف کرد. خانه‌هایی که انتخاب شده‌اند اصلا شاخص نبوده و فقط نماینده‌ی ویژگی‌های دوره‌ی ساخت خود هستند. خانه بهشتی ساخته شده در اواخر دوره قاجاریه، خانه‌ی شماره‌ی ۱، خانه آرازی در دوره پهلوی اول خانه‌ی شماره‌ی ۲، خانه شلویری در دوره پهلوی دوم خانه‌ی شماره‌ی ۳ و دو خانه از مجتمع مسکونی نارمک استفاده شده است. مجتمع‌سازی نماینده معماری کمیت‌گرای مهندسی است و از آن روی که در قزوین مجتمع مسکونی وجود ندارد و نزدیکی آب و هوایی تهران به این شهر و ثابت ماندن عوامل دیگر معماری دو خانه از این مجتمع انتخاب شد.

از میان سرا تا حیاط

حیاط به مثابه فضای خالی در مقابل فضای پر شده اطراف، نحوه ادراک فضاهای اطراف خود را تعریف می‌کند. کامل‌ترین و خوش‌تناسب‌ترین بخش ساختمان در خانه‌ی شماره‌ی ۱ و ۲ حیاط است. حد و مرزهای آن با فضای داخل به‌وسیله نیم‌پنجره و درها و پله‌های تو نشسته، مصالح آجری دیوارها و تقسیم‌بندی کف به جهات حرکتی تن انسان و سقفی به ارتفاع آسمان مشخص می‌شود. همانگونه که از نحوه‌ی مکان‌یابی فضاها در سایت این خانه‌ها برداشت می‌شود اولین مکانی که در سایت ساختمان جانمایی می‌شود حیاط است و بقیه‌ی فضاها به عنوان فضاهای جانبی در اطراف آن جانمایی می‌گردد. این امر به دلیل تناسبات مشخص و دقیقِ این فضا نسبت به فضاهای جانبی در پلان‌ها کاملاً مشهود است. در نتیجه حیاط و اشیاء و عناصر مستقر در آن از اولویت‌های طراحی معماران در گذشته بوده است. چرخش‌های فضایی که در فضای ورودی‌ها وجود دارد دلیلی می‌شود برای دور ماندن این فضا از نظرها.

سلسله مراتبی بودن فضا باعث ایجاد تضاد می‌شود که بسیار در تحریک ادراک انسانی مؤثر است. میان سرا دارای کیفیت‌های متنوع تضادی و موسیقیایی و در نهایت خاطره‌انگیزی در حافظه‌ی تنانی است. تضادی که بین ادراک فضای تاریک، تنگ و باریک دالان با فضای باز فراخ و روشن میان سرا وجود دارد، بیش‌ترین انگیزه‌ی سفر را تقویت می‌کند. رنگ مواد استفاده شده در کف، دیوار و سقف این فضا در تضادی همگون تمام ادراکات انسانی را به حرکت وا می‌دارند. خاک در ساخت بنا با آب ترکیب می‌شود، در رشد گیاهان و درختان یاری می‌رساند و از رنگ خود برای نمایان کردن سبزی درختان، قرمزی و زردی گل‌ها و از حضور درختان برای سایه‌اندازی و میوه‌دهی و از گل‌ها برای رنگ‌آمیزی فضا کمک می‌گیرد.

مدیریت شهری
فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۹ زمستان ۱۳۹۶
No.49 Winter 2018

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]

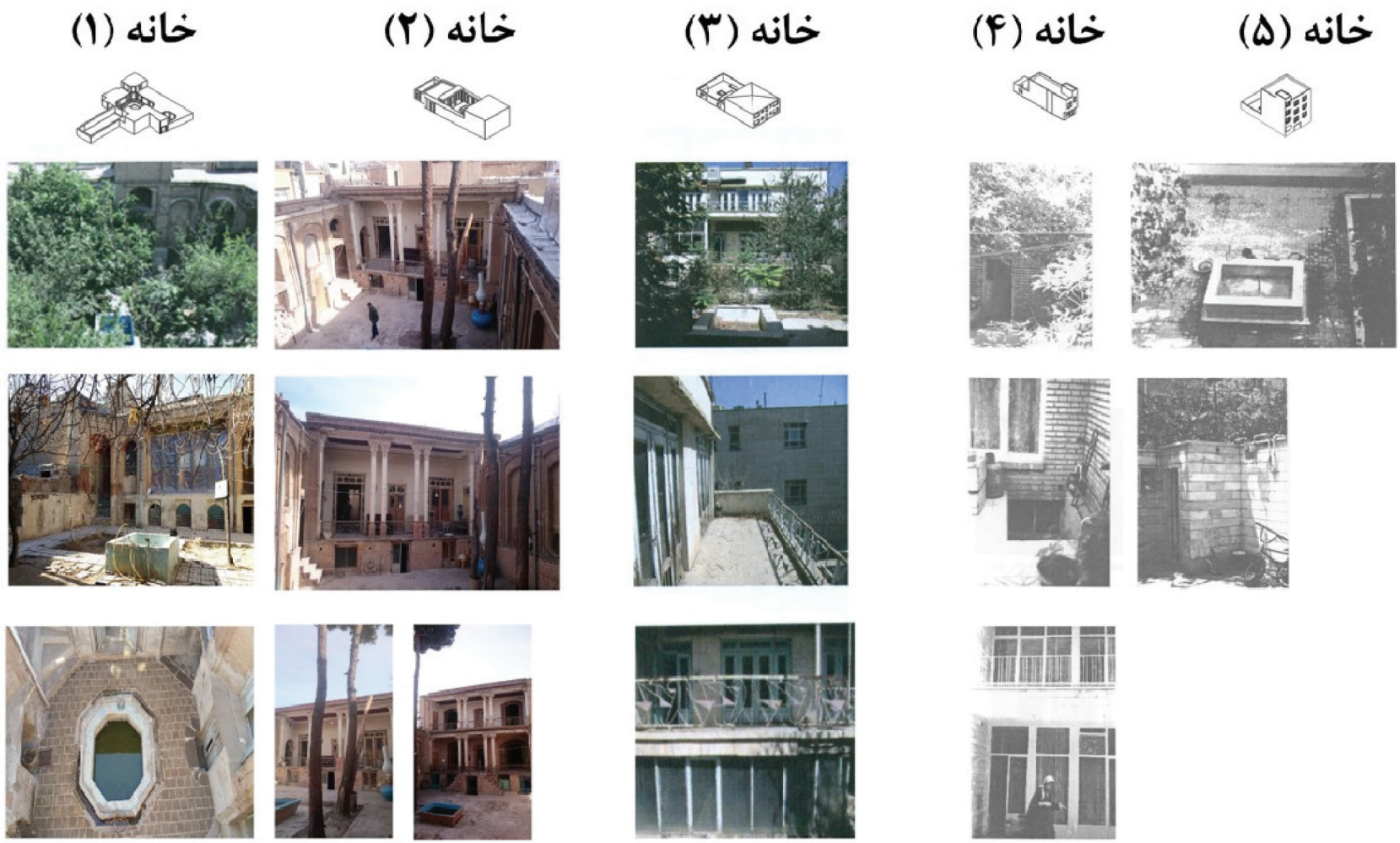
تصویر ٤. سیر تحول میان‌سرا به حیاط و سپس مشا شدن آن؛ ماخذ: نگارندگان.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]

پوست بدن، آب و برگ و ساقه درختان را لمس می‌کند. مانند شاهکار فرانک لوید رایت، خانه‌ی کافمن. سایه‌ی درختان، عطر گل یاس و محمدی، بوی نم خاک، صدای فواره‌ها، وزش باد در بین شاخ و برگ درختان و بازی پرندگان را در فاصله‌ی شخصی و عمومی احساس می‌کند. تحرک و تغییر فاصله تنانی امکان انواع ادراکات را به اندام حسگان انسان می‌دهد. تضاد دیگر مقیاس فضای حرکتی و سطوح آب و باغچه است که به مسیر حرکتی و گردش فضایی رنگ و بوی خاصی می‌بخشد. آب که صیقلی‌ترین مواد است، در مرکز میان‌سرا رنگ آبی آسمان و ریتم‌های آجری را در یک قاب نمایان می‌سازد. باد با حرکت خود و بازی پرندگان در میان شاخه‌ها گوش را نوازش می‌دهد و لایه‌های دیگری از زندگی صامت انسان را یادآوری می‌کند. آب با باد، این فضاهای بی‌سطح ترکیب می‌شوند و قوه‌ی لامسه و بویایی را لمس می‌کند و در کارکردی‌ترین جنبه‌ی خود برای خنک شدن تن و شستن دست و صورت بکار گرفته می‌شوند. عوامل محصورکننده‌ی میان‌سرا در فاصله‌ی عمومی تن قرار می‌گیرند. پاهای برهنه بر روی کف حیاط مواد گوناگونی را که گرما و سرمای متنوعی دارند احساس می‌کند. فاصله‌ی تن با اتصالات و جزییات به سادگی به ادراک اندام‌های حسی افراد در نمی‌آید و باید برای ادراک آنها وقت صرف شود. آزادی حرکتی در بالاترین سطح خود می‌باشد و تن هم مکث در حال حرکت، نشستن و هم حرکت را تجربه می‌کند. فرم دیوار و سطوح عمومی شکل آسمان ساختمان را می‌سازد. ریتم پنجره‌ها و بازشوها و لغازها بر روی دیوارها ادراک گذشت زمان را با نوای موسیقیایی خود از بین می‌برند و فضای میان‌سرا به مکان تغییر چهره می‌دهد. دیوارهای میان‌سرا با لغاز و ریتم‌های مشخصی از خطوط که بیش‌تر عمودی و کم‌تر افقی هستند، ادراک را به سمت آسمان سوق می‌دهد. این ریتم‌ها که نقش سازه‌ای هم دارند، تولید سایه روشن بر روی نما کرده و از یکنواختی و خارج شدن از ریتم حرکت و ادراک مقیاس انسانی جلوگیری می‌کند. باز شدن ارسی‌ها و درها به سمت حیاط فضای داخل را به خارج متصل و فضای داخل را ایوانی برای حیاط می‌کند. تجربه‌ی زیستن در سطوح مختلف در میان‌سرا ادراک می‌شود. برای تأمین نور، دید و منظر و هوای مطبوع، میان سراهای کوچکی ساخته شده تا که فضاهای جانبی دیگر خانه نیز با کیفیت فضاهای اصلی برابری کنند.

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۹ زمستان ۱۳۹۶
No.49 Winter 2018

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]



تصویر ۵. میان‌سرا به حیاط و مشاء شدن آن؛ ماخذ: نگارندگان

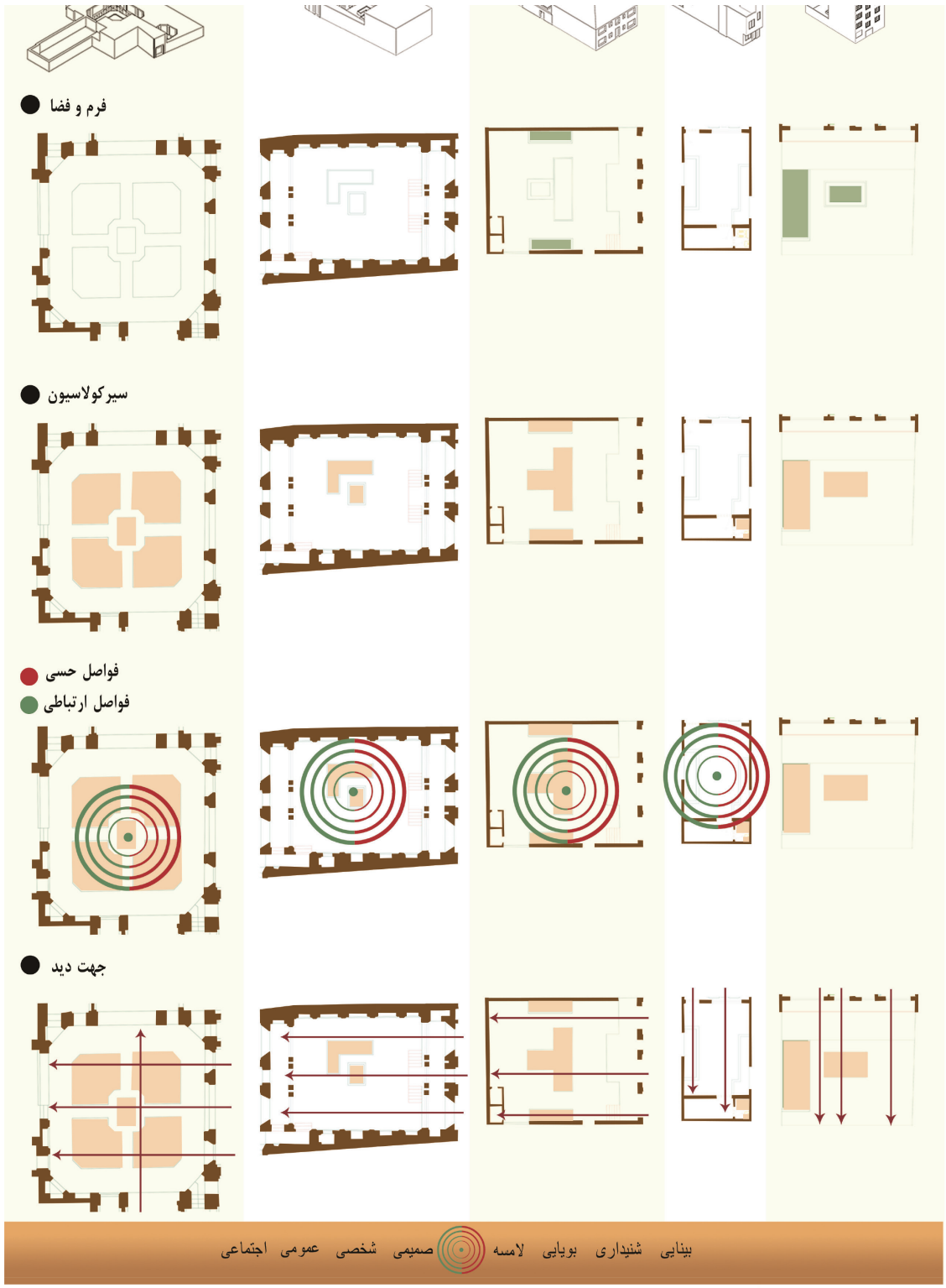
[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]

به این میانسراهای کوچک نارنجستان می‌گویند که محل نگهداری مرکبات است. حیاط در خانه‌ی شماره‌ی ۲ از دو جهت کاربری دارد و شروعی بر بی‌ارزش شدن این فضا است. در طرف شمال و جنوب آن ایوان و بالکن ساخته شده است. ایوان فضایی است که نه ویژگی‌های فضای داخلی را دارد و نه خارجی، معمولاً در زمانی که هوا معتدل است استفاده می‌شود و سایه‌اندازی در فضاهای داخلی می‌کند که در الگوی معماری قدیم ایران وجود دارد. اما در این دوران است که پله در مرکز بنا قرار می‌گیرد و نقش تزئینی پیدا می‌کند که برداشتی از بناهای باروک اروپایی است. پله به هندسه تجاوز می‌کند و بخش‌هایی از آن را بالا استفاده می‌کند. از عناصر وارداتی اروپایی می‌توان به ستون‌ها و تزئینات آنها اشاره کرد که سابقه‌ای در تجربه‌های معماری ایران ندارد، اما هنوز اتمسفر حیاط‌های معماری ایران از بین نرفته است و مشخصاً تا خانه‌ی شماره‌ی ۲ زندگی در آن جریان دارد. با توجه به تغییرات ذکر شده در نحوه‌ی زندگی و یا حذف شدن یا تقلیل یافتن عناصر و فضاها در حیاط‌های جدید، دیگر حیاط، آن اتمسفر را که درباره‌اش صحبت شد و محل لمس طبیعت بود ندارد. این مطالب در خانه‌ی شماره‌ی ۳ به خوبی قابل مشاهده است. با حذف میان سرا و شکل‌گیری حیاط‌های امروزی اکثری فضاهای خانه، قابلیت دریافت نور و حتی روشنایی و به دنبال آن دید و منظر و تهویه‌ی طبیعی را از دست می‌دهند و به جای آن فضای تقسیم بدون نور و محرک‌های حرکتی جایگزین می‌شود. در این خانه حیاط به عنوان یک فضای متروکه در یک گوشه از خانه قرار گرفت و تنها از یک جهت دسترسی به ساختمان دارد. یک سرویس بهداشتی در بخش جنوبی که میراث خانه‌ی شماره‌ی ۱ است و تا خانه‌ی شماره‌ی ٤ ساخته می‌شود مشاهده می‌شود. این حیاط ممکن است از نظر ابعاد و اندازه با حیاط خانه‌ی شماره‌ی ۲ برابری کند اما از لحاظ کیفیت زندگی کاملاً متفاوت است.

فضای قرینه و طرح چلیپایی حیاط فضایی جهت‌دار را به‌وجود می‌آورد و با همنواکردن جهت تن با آن عناصر و جزئیاتی که در این فضا قرار گرفته نسبت به حرکت آزاد و خارج از محوری بنا کار ادراک را ساده‌تر می‌کند. عناصر و المان‌ها در فضاهای جهت‌دار بر روی جهت‌ها قصه‌ای را بازگو می‌کند اما در خانه‌های مدرن تنها یک جهت وجود دارد و ادراک به صورت بینایی و بر روی حجم بنا قرار می‌گیرد. طرح مشخص و هندسی منطبق بر چهار جهت اصلی (چلیپایی) فضای جهت‌مندی را می‌سازد که جهات تن را به محض قرارگیری در آن با خود همنوا کند. نحوه‌ی شکل‌گیری شهرهای مدرن، افزایش بهای زمین و شکل قطعات زمین و ساخت و ساز درصدی در بخش شمالی و یا جنوبی، مسبب آن گشت که میان‌سرا به حیاط و از چهار جهت کاربری به یک یا دو جهت تغییر ماهیت دهد. خرد دیگر که باغ ایرانی و خانه‌ها را طراحی می‌کرد جای خود را به خرد جهان شمول و عقلانیت ایده‌ی پیشرفت می‌دهد. خردی که جز اقتصاد پول‌محور در جامعه‌ی بحران‌زده و فقیر ایران به کیفیتی دیگر نمی‌اندیشید و اگر مراجع قانونی اجازه می‌دادند سازندگان بنا تمام سطح خاک زمین را به فولاد و بتن تبدیل می‌کردند. این تغییرات ابتدا در ساخت و گسترش شهرها توسط مالکین اعمال شد و سپس به صورت قانون در طرح‌های تفصیلی مطرح گشت.

در خانه‌ی شماره‌ی ٤ با گشودن دری که در بخش جنوبی پذیرایی قرار دارد روی سکویی می‌رویم که به اندازه‌ی سه پله با حیاط اختلاف سطح دارد. کف حیاط موزائیک و دیوارها هم ساده و بدون هیچ اختلاف سطحی از آجر بنا شده‌اند. حیاط در این خانه فقط از یک سو با فضای زیست در ارتباط است و عملاً تبدیل به فضایی بی کارکرد و متروکه شده است. باغچه‌ها چسبیده به دیوار است که هم دسترسی را مشکل کرده و هم گرما را از دیوار به گیاهان بازتاب می‌کند که در نتیجه هیچ گیاهی نمی‌تواند زندگی کند. اما در خانه‌ی شماره‌ی ۵ اصلاً حیاطی برای آپارتمان‌هایی که در ارتفاع ساخته می‌شوند وجود ندارد. یک فضای سرباز در جلوی پیلوت با باغچه‌ای چسبیده به دیوار و یک حوض سنگی در مرکز و کف‌سازی از جنس موزائیک به صورت مشاع ساخته می‌شود و اهالی ساختمان به آن رسیدگی نمی‌کنند و معمولاً مانند بیابان خشک و بی‌گیاه است. افرادی که در آپارتمان‌ها زندگی می‌کنند ترجیح می‌دهند برای قدم زدن به خارج از منزل نقل مکان کنند و از حیاط که فضای پیلوت ترکیب شده است و نقش پارکینگ دارد استفاده نکنند. حیاط در این نوع خانه‌ها مانند نارنجستان‌ها فقط کارکرد نورگیری و روشنایی دارد.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]



تصویر ٦. تحلیل فضا و تغییرات فرم و محتوی میان‌سرا به حیاط با قرارگیری انسان در فضا و با توجه به معیارهای ادبیات تحقیق؛ ماخذ: نگارندگان.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]

نتیجه گیری و جمعبندی

در هـر فرهنـگ و محیطـی کـه انسـان رشـد می‌کنـد بخـش عمـده‌ی کیفیـت زندگـی مربـوط بـه کیفیـت فضـای سـاخته شـده بـرای انسـان‌های آن جامعـه اسـت. بـرای فهـم ایـن کیفیـت بایـد دانسـت فضـا چیسـت و دربـاره‌ی نحـوه‌ی ادراک و متافیزیک‌هـای موجـود آن تحقیـق کـرد. آیـا می‌توان معیـاری فراگیر و دانشـی متقـن بـرای کیفیـت فضای زیسـت در نظر گرفـت؟ آیـا بایـد پارادایم‌هایـی متغیـر منطبـق بـا پیشـرفت علـوم بـرای معماری قائل شـد تـا معماری نیـز از دسـتاوردهای سـایر رشـته‌های تجربـی و فکـری بهره‌منـد شـود؟ اگـر منظـور از فضـا، فضـای هندسـی یـا فضـای اقلیدوسـی باشـد، آفرینـش و طراحـی فرم‌هـا بر اسـاس ابعـاد و اندازه‌هـا و مفاهیم ایسـتایی اسـت، در نتیجـه فضـا قابـل اندازه‌گیـری اسـت. انسـان مـدرن بـه سـختی می‌توانـد آلترناتیوی دیگـر بـه جـای فضای هندسـی متصـور شـود. از آن جایـی که اعـداد فقـط توانایـی بازنمایـی کمیت‌ها را دارنـد ایـن رویکـرد بـه فضـا فقـط برداشـتی بسـیار سـطحی و فاقـد ارائـه هرگونـه کیفیت فضایی اسـت. نکتـه‌ی جالـب، تفاوتی اسـت کـه علم ریاضـی میان فضـای توپوگرافـی و فضـای متریـک قایل می‌شـود. ایـن تفـاوت در هـر دو کانسـپت بنیـادی فضایـی که در اروپـا جریـان دارد جلوه‌گـر می‌شـود، فضـا بـه معنـی توپـوس[15] ارسـطو و فضـا بـه معنی اسـپتیوم[16] دکارت. فضـای خالـص و نـاب مـکان محیط‌هـا را می‌شناسـاند و همسـایگی‌های فضـای توپـوس، کجا بـودن، همجـوار بـودن را مشـخص می‌کنـد و ارتباط موقعیت‌هـای فضـا را تعریـف می‌کند، اما مسـافت‌ها و فاصله‌هـا را تشـخیص نمی‌دهـد. برخـلاف آن، فضـای متریـک خـود را بـر مبنـای فاصله‌هـا تعریف می‌کنـد و از ایـن رو می‌توانـد مکان‌هـا و جایـگاه آنهـا را مشـخص کنـد. این دکارت اسـت که بـا ابداع سیسـتم مختصـات نسـبت‌های فضایـی را تمـام و کمـال بـه مسـأله‌ی ترسـیم در یک فضـای مختصات محـوری تبدیـل کـرد و بدیـن ترتیـب، هندسـه را جبـری کـرد. تفـاوت میـان توپـوس و اسـپتیوم می‌توانـد و بایـد بـرای معمـاری جالـب باشـد، امـا ایـن جذابیـت زمانـی معنا پیـدا می‌کند کـه زمینه‌های زیسـت جهانـی توصیـف شـود و چگونگـی نحوه‌ی رشـد ریاضـی و سـلطه‌ی آن مـورد نقـد قـرار گیرد.

معمـاران ادراک و سـپس تخیـل می‌کننـد و تخیل صـورت گرفتـه را به روش‌هـای بازنمایی می‌سـپارند و بعـد بازنمایـی را به مقیـاس واقعیت اجـرا می‌کنند. امـا در پایـان ایـن فرآینـد ، دوبـاره ایـن عکاسـی اسـت کـه نقش اصلـی را بـازی می‌کنـد. بنابراین کار معمـاری بـه میـزان زیـادی در فضـا بـه مثابـه مدیوم ترسـیم اتفـاق می‌افتـد. پرداختـن بـه ابعـاد، اندازه‌ها، فرم‌هـا و حجم‌هـا بـر ذهـن آنهـا سـلطه دارد. فضایی کـه طراحی‌هـای آنهـا در آن به ثمر می‌رسـد و تحقق می‌یابـد فضـای اقلیدوسـی، متریـک، هوموگـن و تـا حـد زیـادی ایزوتروپیـک[17] بـوده و فقـط دو جهـت بـالا و پاییـن آن هـم بـه دلیـل نیـروی جاذبـه مهـم اسـت و باقـی آن چیـزی کـه می‌مانـد، رفـع مسـایل هندسـی اسـت. در فرآیندهایـی کـه ذکـر شـد اگـر معمـاری نتوانـد رابطه‌ای منطقی متناسـب بـا تن بیابد حاصـل کار مـکان زیسـته نمی‌شـود. فضـای تنانـی بیش‌تـر بـه فضـای توپوگرافیـک آشـنا و مأنـوس اسـت و همجواری‌هـای محیط‌هـا نقـش اصلـی را ایفـا می‌کننـد و بیـش از هـر چیـزی ایـن فضـای حضـور تنانـی مرکـز محـور اسـت (معطـوف بـه من این‌جـا هسـتم). ایـن فضـا دارای جهـت اسـت و جهت‌هایـی اسـت کـه معطـوف هسـتند به تـن یعنی عـلاوه بـر بالا - پاییـن، چپ- راسـت و جلو- عقب هـم در کار اسـت و فراتـر از ایـن جهت‌هـا، مبنـای جذابیـت و مراکـز ثقـل هـم تأثیرگـذار اسـت؛ امـا موضوعـات ذکـر شـده هـم نمی‌تواننـد کافی باشـند، زیـرا ادراک اتمسـفر در تناسـب بـا قـدرت تصـور و تجسـم فـرد نیسـت، بلکـه نسـبت بـا تجربـه‌ی تنانی و زندگـی غیراختیـاری انسـان دارد. از ایـن رو وجـه تعیین‌کننـده‌ی ایـن فضا بر اسـاس این مفاهیـم تعیین می‌شـود: تنگی و گشـودگی توسـط القائـات حرکتی، دشـواری‌ها، موانـع یا روشـنایی و تاریکـی. همانطور کـه مشـاهده می‌شـود فضـای حضـور تنانـی توسـط مقولاتـی مشـخص شـده کـه بـر مبنـای آنهـا، محیط یـا محیـط پیرامـون و احسـاس این‌جا بـودن را تحت تأثیـر می‌گـذارد. بـه عبـارت دیگـر در یـک اتمسـفر سـوال‌هایی از نـوع چه حالی داری پرسـیده می‌شـود و کجـا هسـتی را جـواب می‌گویـد.

15. Topos
16. Spatium
17. Isotropic

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]

هـر معمـاری کـه تولیـد خیرگـی و یا حیـرت در انسـان کنـد نمی‌توانـد در بـاره اتمسـفر فضـا سـخن گویـد و ایـن ویژگی مانع از تجربه‌ی بـودن در جهان بـر اسـاس زندگـی غیراختیـاری می‌شـود. ایـن تأثیر ماننـد زمانی اسـت که انسـان از دور بـه طبیعت نظاره می‌کنـد و می‌گویـد اوه چه منظره‌ای!!! درسـت اسـت چـه منظـره‌ای، امـا فقـط چه منظـره‌ای و دیگـر هیچ. ایـن نـوع بناهـا از دل اندیشـه‌ی برتـری پرسـپکتیو و نقاشـی و یا هنر مجسمه‌سـازی برخاسـته‌اند و معمولاً کارکـرد خاصـی جـز نمایـش خـود ندارنـد و فضا و زیبایـی آن را چشـمی می‌کننـد. بنـا هـرگاه از هدفش یعنـی خلـق تجربه‌ی زیسـته دور می‌شـود، بـا زیبایی مجسـمه‌وار نقـد می‌شـود، نـه بـا ارزش‌هـای پایـدار انسـانی و طبیعـی. بـا اهمیت یافتن چشـم ارتفاع مهم می‌شـود. از دیـدگاه حجمی، خانه‌های شـماره‌ی ۱ و ۲ براسـاس پرسپکتیوهای چشـمی در افق رشد نیافته اسـت. در داخـل بنا و فضای حیـات آکس‌های اصلی کـه بـر روی آن‌هـا تزیینـات و موتیف‌هـای معمـاری وجـود دارنـد خیرگـی چشـمی را تقویـت می‌کننـد. در خانـه‌ی شـماره‌ی ۳ ایـن نکتـه هم‌چنـان بـا توجه بـه تغییـرات گسـترده‌ای کـه در فضـا رخ داده اسـت ماننـد دو خانـه‌ی قبلـی نیسـت. در ایـن خانـه آغـاز سـاخت و سـاز در کنـار کوچـه و خیابـان اسـت امـا هنـوز تأثیرات چشـمی نقشـی در طراحی بنـا ندارند. در خانه‌ی شـماره‌ی ۵ با وجود چشـمی شـدن ادراک امـا هیچ‌گونـه نشـانه‌ای از خیرگـی و لـذت بصـری در حجـم آن‌هـا وجـود نـدارد. ازایـن رو ایـن خانـه هممـواره در قفـس سـرد بینائی محبوس شـده اسـت. در ایـن دگرگونـی برخی از ویژگی‌ها از دسـت رفت و ویژگی‌هـای دیگـری جایگزیـن شـد، مثـل زیـاد شـدن سـطح ارتباط بنا بـا فضای خـارج از زندگی و کـم شـدن جزییات و اتصـالات فضایی در سـطوح و اعضای معماری. اتمسـفر فضا در زندگی غیراختیاری انسـان قابـل درک اسـت. اتمسـفر سـطوح بی سـطح معمـاری را تشـکیل می‌دهند و قابل مشـاهده نیسـتند ماننـد سـردی هـوا و یـا گرمـی بـاد. ادراک اتمسـفر فضـا زمانی اسـت که تمامـی اندام‌های حسـگانی تن بـرای فهـم فضـا درگیـر شـوند تـا روابـط پیچیـده‌ی مـواد، عملکـرد، حرکـت و زمـان را بـه صـورت یک کل واحـد درک کننـد. بـا جـدا کـردن ذهـن و تـن نمی‌تـوان در شناسـایی فضـا کوشـید. کارکردگرایـی عقلـی و اسـتفاده از تکنیک‌هـای منطبـق بـر اپتیـک، فضـا بی‌حـس و عملکردگرایـی بـدون کارکـرد تـن می‌شـود. در طراحـی فضـا بـدون توجـه بـه قـوه‌ی تخیـل نه فقط در فـرم و کالبد و زندگـی غیراختیاری در کشـف لایه‌هـای زیریـن محتـوی فضـا، حـظ و لـذت تنانـی سـرکوب می‌شـود. لذتـی کـه فقـط بصـری نیسـت و فقط با تـن و ویژگی‌هـای آن معین می‌شـود.

منابع و ماخذ

۱. افشـار نـادری، کامـران. (۱۳۹۵). طراحـی معمـاری، فرآینـد یـا ضـد آن. نشـریه معمـار، شـماره ۵۱.
۲. پالاسـما، یوهانـی. (۱۳۸۸). معمـاری و ادراکات حسـی (چشـمان پوسـت). ترجمه رامین قدس، تهران: پرهام نشـر.
۳. _____. (۱۳۹۵). خیـال مجسـم، ترجمـه علـی اکبـری، تهـران: پرهـام نقـش.
٤. دارتیـک، آنـدره. (۱۳۷٦). پدیدارشناسـی چیسـت؟ ترجمـه محمود نوالی، تهران: سـازمان مطالعـه و تدویـن کتـب علـوم انسـانی دانشـگاه‌ها.
۵. زومتـور، پتر. (۱۳۹٤). معماری اندیشـی. ترجمه علیرضا شـلویری، تهـران: حرفه هنرمند.
٦. خاتمـی، محمـود. (۱۳۹۰). اشـاره‌ای بـه زیبایی شناسـی از منظـر پدیده‌شناسـی، چـاپ سـوم. تهـران: فرهنگسـتان هنـر.
۷. مصطفـوی، شـمس‌الملک. (۱۳۹٤). جنبـش پدیده‌شناسـی. مجلـه اطلاعـات حکمـت و معرفـت، سـال دهـم، شـماره ۵.
۸. مهدلیکـوا، اوا. (۱۳۹٤). درجسـتجوی تجربیات جدیـد بـدن به واسـطه فضا: نسـبت میان سـوژه و فضـا. ترجمـه مهرداد پارسـا، مجلـه اطلاعات حکمـت و معرفت، سـال دهم، شـماره ٦.
9. Böhme, Gernot und Böhme, Hartmut. (2004). Feuer, Wasser, Erde, Luft: Eine Kulturgeschichte der Elemente. München: c.H.Beck oHG.
10. Schmitz. (2014). [Atmosohären], verlag Karl Alber Hermman. Schmitz, 2009, Kurze Einführung in die Neu Phänomenolgie ,verlag Karl Alber.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-09-14]