

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.

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.

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 تأکید 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 آراء را در یکال 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 نیستند و دلیل انتخاب آن‌ها فقط دارا بودن الگوی فضای معماری دوران خود است. با انتخاب پنج خانه از سه دوره قاجار (خانه بهشتی، خانه آرازی)، پهلوی اول (خانه شلویری در قزوین) و دو خانه از دوره پهلوی دوم در مجتمع مسکونی نارمک به تحلیل روند دگرگونی این عملکرد پرداخته می‌شود.

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

* نویسنده مسئول مکاتبات، شماره تماس: ۰۹۱۲۲۰۹۳۲۰۳؛ رایانامه: hos.soltanzadeh@iauctb.ac.ir

این مقاله مستخرج از رساله دکتری امیرحسین امینی با عنوان «تأثیر انسان در طراحی فضا‌های معماری با رویکرد پدیده‌شناسی 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.

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»^۱، «لین»^۲، «گری»^۳ و غیره در گروه اول و «زومتور»^۴، «هال»^۵، «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 و نیز ۲۰۱۴ 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 به وجود 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 به دست 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^۶ 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 به مثابه 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 به طور 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

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

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

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 ابژه و یک محیط و حال قرار دارد. این که ما چه حالی داریم این احساس را به ما منتقل می‌کند 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 به منظور گردآوری و تحلیل داده‌های مربوط به یک سؤال پژوهشی و یا فرضیه مورد استفاده

ابژه و نمودها در فضا تولید می‌کنند و انسان‌ها آن‌ها را از محیط ادراک می‌کنند. 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 تبیین 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 محتوای اش اتمسفر پرقدردی 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 جاری 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 عین حال، 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 بتواند با وضعیت موجود وارد تعامل شوند و متن معنادار تازه‌ای بیافرینند و اتمسفری را خلق کند (زومتور، ۱۳۹۴، 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^۵، بومه^۶ که درباره فضا و مکان و اصل‌ها و عناصر پایه‌ای در معماری نوشته‌اند، می‌باشد. هرمان اشمیت، حس‌ها را شبیه ابژه‌هایی که در قالب فضا ریخته شده‌اند، ادراک می‌کند. در نظر او اتمسفرها پدیده‌های فضایی

5. Hermman. Schmitz

6. Böhme

قرار می‌گیرند. اما روش‌شناسی عبارت است از چگونگی پیش برد تحقیق و شیوه‌های اجرای آن است. روش‌شناسی به این امر می‌پردازد که نظریه‌ها چگونه ایجاد و آزموده می‌شوند و چه نوع منطقی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این پژوهش از رهیافت پدیده‌شناسی استفاده خواهد شد. پدیده‌شناسی در اصل به‌عنوان کنشی علیه کاربرد روش‌های علوم طبیعی، از سوی مخالفان اثبات‌گرایی در روان‌شناسی و علوم اجتماعی آغاز شد. به بیانی ساده این رویکرد به بررسی ماهیت و ذات پدیده‌ها می‌پردازد. یکی از اصول محوری روش‌شناختی پدیده‌شناسی توصیه به محققان جهت ترک عادت‌های پیشین اندیشه است به معنایی دیگر از هرگونه پیش‌داوری و تصور قالبی متعارف خودداری کند. مشاهده‌ی ناب نخستین به معنای درک یک پدیده به اتکای درون‌مایه و ذات آن پدیده است. هیچ واقعیت مستقل یا عینی خارج از انسان وجود ندارد. تنها آن چیزی وجود دارد که از تجربه و معانی انسان‌ها برمی‌خیزد. در معماری نیز با بازگشت به اصل و مفاهیم فضایی و نحوه ادراک آنها با انرژی‌های محیطی به دنبال بر ساخت فضایی انسانی و تنانی هستند. در نتیجه در پژوهش حاضر به اتمسفر عملکرد میان‌سرا و حیاط در خانه‌های ایرانی معاصر در رابطه‌ی بین مبانی و ویژگی‌های مفهومی مطرح شده در این نحله فکری در نسبت با فضای معماری پرداخته خواهد شد تا شاید افق‌های جدیدی در نقد و خلق فضای معماری پدید آید.

پدیده‌شناسی

با توجه به این‌که پدیده‌شناسی یک رویکرد است و یک روش نیست، این پرسش مطرح می‌شود که پدیده‌شناسی برای ارتقاء علم چه سودی خواهد داشت؟ در این جا می‌توان ادعا کرد که پدیده‌شناسی می‌خواهد در راستای ارتقاء بینش گام بردارد و نه این‌که مسایل را اصلاح کند و برای آنها حکم صادر کند. اغلب سرآغاز پدیده‌شناسی را گوتته می‌دانند؛ چرا که در برخی مباحث او در نزاع با نیوتن قرار می‌گرفت، به عنوان مثال درک او از رنگ به گونه‌ای متفاوت از آن‌چه نیوتن درک

می‌کرد، بود.^۷ ریشه‌های پدیده‌شناسی به روش شناخت و پژوهش بیکن بازمی‌گردد؛ به تعلیق درآوردن آگاهی و مشاهده فنومن‌ها و تجربه‌ی آنها (خود را در معرض واقعیت قرار دادن بدون هیچ پیش‌زمینه‌ای).

پدیده‌شناسی را می‌توان بر چند نوع دسته‌بندی کرد:

- **پدیده‌شناسی نوع اول:** پدیده‌شناسی روح بر گرفته از ارایه هگل است. او برای هنر بعد تاریخی قایل می‌شود. وحدت روح و خارجی بودن احساس آن در درون یک کلیت آزادی که وظیفه‌ی خاص هنر است فقط به شکل تاریخی امکان‌پذیر است و کمال هنر به درجه‌ی همین وحدت روح و صورت محسوس آن است (خاتمی، ۱۳۹۰، ص ۳۴).
- **پدیده‌شناسی نوع دوم:** به هوسرل یک و دو تقسیم می‌شود. هوسرل در بخش اول نقد خود به علم، نظامی را که از زمان ارسطو تا به حال شکل گرفته ساختاری انتزاعی می‌داند و ادعا می‌کند به نوعی زیست جهان^۸ انسان‌ها در آن سرکوب می‌شود. از طرفی هم نمی‌توان از سیستمی که تا به حال با آن رشد کرده‌ایم، رها و جدا شد چون اگر چنین شود تمام ساختارهایمان فرو می‌ریزد. بنابراین راه چاره را در «اپوخه» کردن مفاهیم می‌توان یافت. دلیتای^۹ نیز در این رابطه سازمان‌یافتگی را به دو صورت دسته‌بندی می‌کند: سازمان فرمال و سازمان واقعی.

در هوسرل بخش دوم، کم‌کم بحث‌هایی تحت عنوان بدن، روح یا نفس مطرح می‌شود. به این صورت که هرگاه می‌خواهیم منطقی فکر و عمل کنیم، بدن سرکوب می‌شود. این فرم، فرم منطقی است که منجر به سرکوب بدن نیز خواهد شد، که در آن سعی می‌شود نسبت بدن با شناخت مورد کاوش قرار گیرد؛ یا به معنای واضح‌تر می‌توان گفت که چطور بدن شناخت را تحت تأثیر قرار می‌دهد و در این جا به جای آنکه نفس به

۷. نیچه نیز تمام ارجاعاتش به گوتته است.

8. Lebenswelt

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

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

• **پدیده‌شناسی نوع سوم** که مرلو-پونتی^{۱۰} 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 سوژکتیو و وجه ابژکتیو آدمی است، از بین می‌رود (مصطفوی، ۱۳۹۴، ص ۱۷). این درهم‌پیچیدگی ابژه و سوژه چیزی است که مرلو-پونتی آن را گوشت^{۱۱} می‌نامد. گوشت بر اساس تبادل بنیادین امر ادراک‌پذیر، جهان مشترکی را میان جهان و بدن ایجاد می‌کند (مهدلیکوا، ۱۳۹۴، 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^{۱۲} 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

10. Maurice Merleau-Ponty

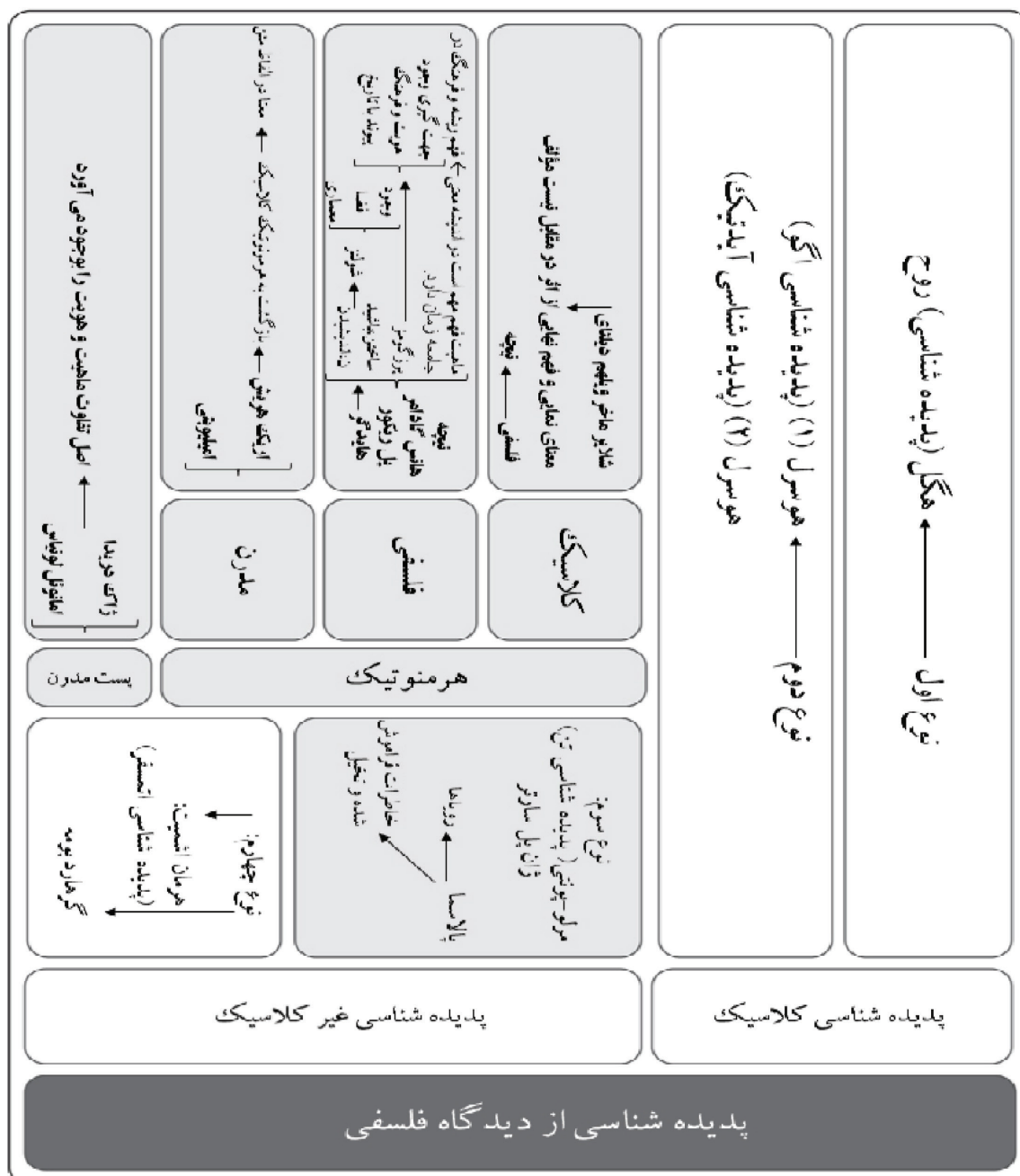
11. Flesh

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

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 نقش جهان پی برد. بنابراین در چنین حالتی اطلاعات و داده‌ها را اپوخته می‌کنند، به این معنا که تاریخی که تا به این جا 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.



نمودار ۱. دیاگرام پدیده‌شناسی؛ مآخذ: نگارندگان.

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 پیش‌فرض اساس خود را بنا گذارد که آن «همانا تجربه زندگی غیراختیاری» است تا از خاستگاه این پیش‌فرض 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 بر ساخت 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 تصویری 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^{۱۳} یک «محل» را تعیین 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 تعیین پیدا می‌کند. از این‌رو 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 تعیین 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. از این‌رو، «حرکت» صورت می‌گیرد، بدون این که «محل» حرکت کند.

این‌جا از جنبه‌ی منطقی تناقصی مشاهده

13. Schematisch

مدیریت شهری

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

۴۷۵

می‌شود، اما چگونه می‌توان از این تناقض امتناع کرد؟ این جاست 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 به مثابه ثبوت و استقرار در محل فهمیده شود که دور در تعریف به وقوع می‌پیوندد و تناقصی 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 تعیین 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» تعیین می‌دهد، قرار می‌گیرد (Schmitz, 2009).



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

باید آشکار شود که آن‌چه سکون است، با رهایی از دور، مداخلی 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. از این رو، 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 به مثابه پدیده‌ی متفاوت با دیدن و بدون واسطه آن معنا می‌دهد؛ این فضای بدون سطح چگونه خود را تعیین 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 تصویری که از بدن خود دارد، چیزی را برون‌فکنی می‌کند. در آب، سطح، نقطه و خط هست، از این رو، 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).

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 فضاها را 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 تعیین‌کننده 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:

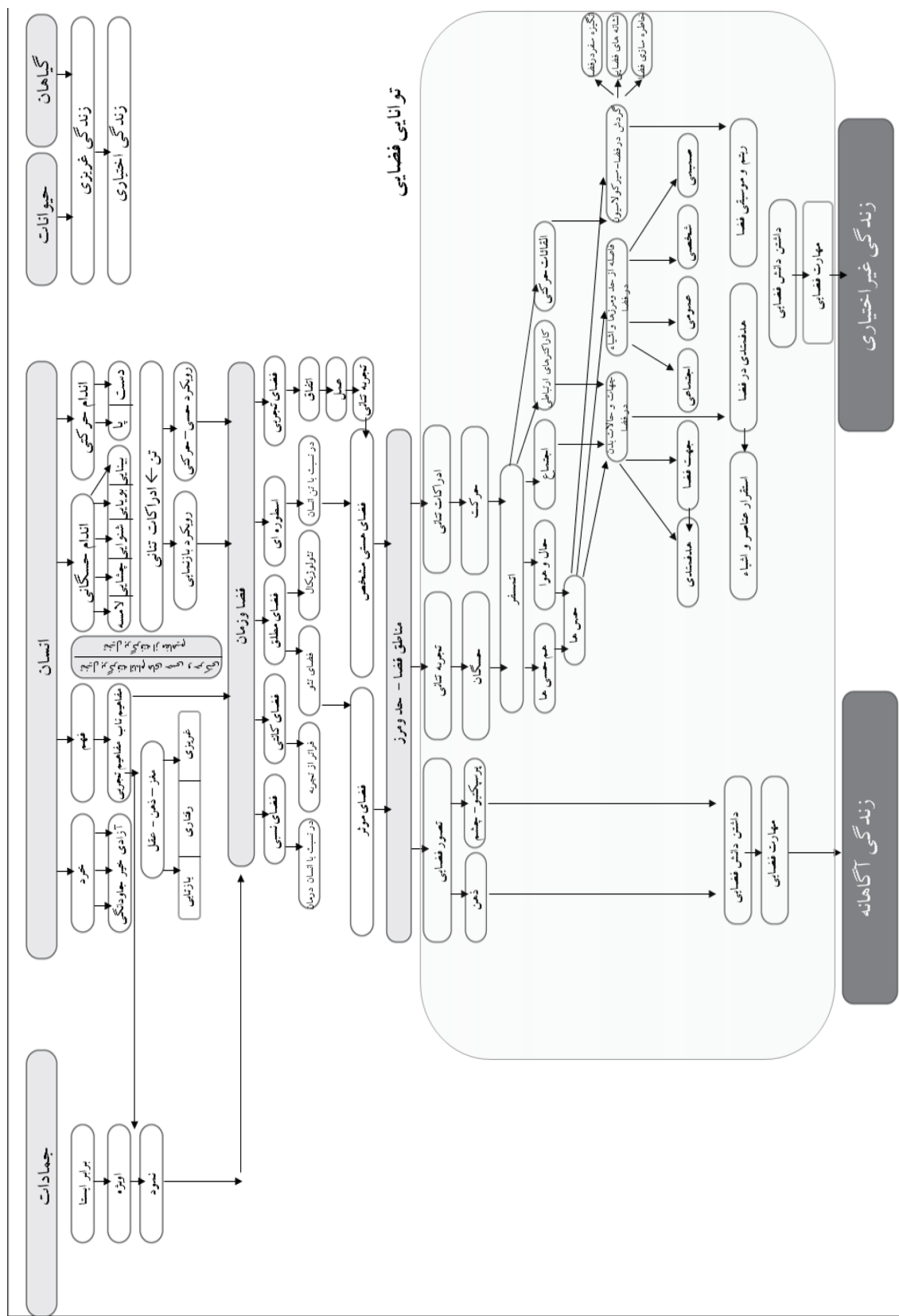
۱. حال و هواها؛ ۲. هم‌حسی‌ها (آب سرد است یا صدایش تیز است)؛ ۳. القائنات حرکتی (پرسپکتیو تو را می‌کشد)؛ ۴. اجتماعی بودن؛ ۵. کاراکترهای ارتباطی.

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^{۱۴} در کتاب وجه شمایی 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 شده‌اند. 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. بدین سان 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

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 بی‌واسطه 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.



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

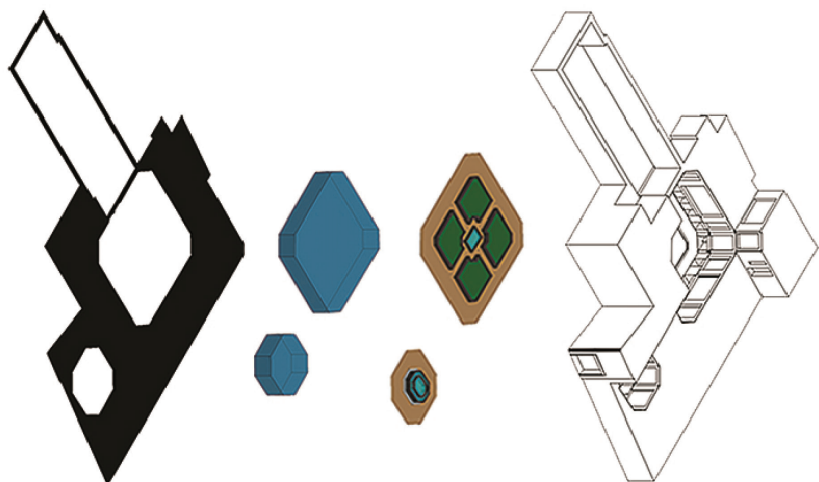
در صفحه‌های گذشته، در رابطه‌ی اندیشه‌ی نگارنده، با چپستی و هستی معماری مشخص شده و مدل مفهومی برای نقد فضا ارائه گشت. حال با استفاده از نمونه‌های موردی مدل مفهومی مشخص شده را به سنجش برده تا معین شود چه ویژگی‌هایی از این دیدگاه‌ها ظهور می‌کند. بر این اساس عواملی مانند حرکت، درجه‌ی دمای محیط و خاطره و 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 اصلاً 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

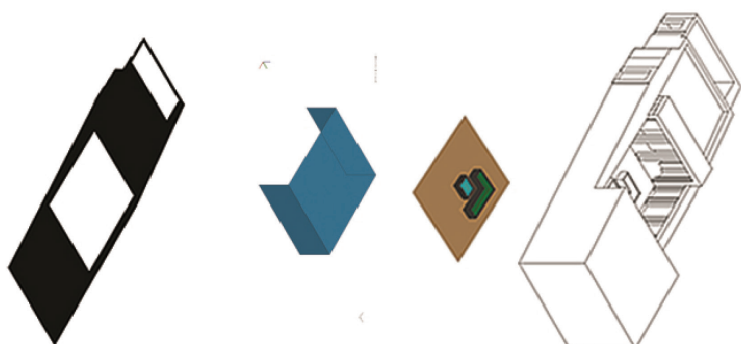
حیاط به مثابه فضای خالی در مقابل فضای پر شده اطراف، نحوه ادراک فضاهای اطراف خود را تعریف می‌کند. کامل‌ترین و خوش‌تناسب‌ترین بخش ساختمان در خانه‌ی شماره‌ی ۱ و ۲ حیاط است. حد و مرزهای آن با فضای داخل به وسیله نیم‌پنجره و درها و پله‌های تو نشسته، مصالح آجری دیوارها و تقسیم‌بندی کف به جهات حرکتی تن انسان 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 دقیق 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 موسیقایی 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.

خانه (۱)



خانه (۲)



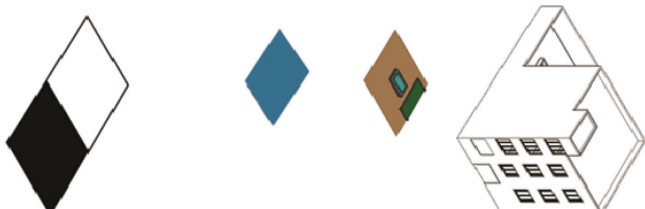
خانه (۳)



خانه (۴)



خانه (۵)



تصویر ۶. سیر تحول میانسرا به حیاط و سپس مشا شدن آن؛ ماخذ: نگارندگان.

برای حیاط می‌کند. تجربه‌ی زیستن در سطوح مختلف در میان‌سرا ادراک می‌شود. برای تأمین نور، دید و منظر و هوای مطبوع، میان‌سراهای کوچکی ساخته شده تا که فضاهای جانبی دیگر خانه نیز با کیفیت فضاهای اصلی برابری کنند.

پوست بدن، آب و برگ و ساقه درختان را لمس می‌کند. مانند شاهکار فرانک لویید 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 جزئیات 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 موسیقایی 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

خانه (۱)



خانه (۲)



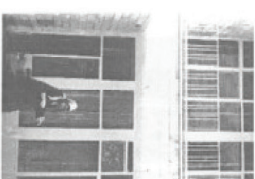
خانه (۳)



خانه (۴)



خانه (۵)



تصویر ۵. میان سرا به حیاط و مشاء شدن آن؛ ماسخ: نگارندگان

مدیریت شهری

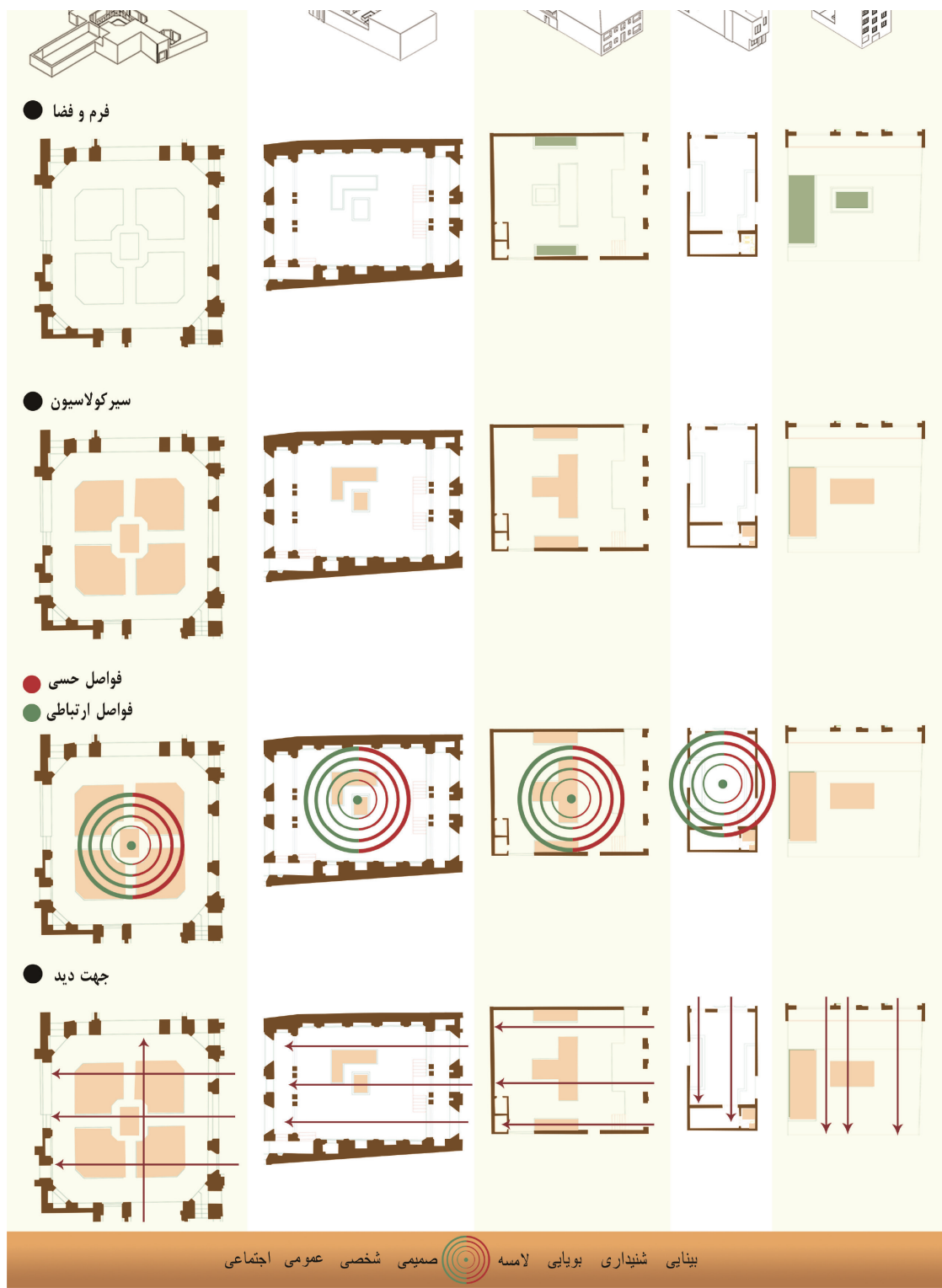
فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۹ زمستان ۱۳۹۶
No.49 Winter 2018

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 بلا 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 ۴ 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 به وجود 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 ۴ 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 بی‌کارکرد 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.



تصویر ۶. تحلیل فضا و تغییرات فرم و محتوی میان‌سرا به حیاط با قرارگیری انسان در فضا و با توجه به معیارهای ادبیات تحقیق؛ مآخذ: نگارندگان.

نتیجه گیری و جمع بندی

در هر فرهنگ و محیطی که انسان رشد می کند بخش عمده ی کیفیت زندگی مربوط به کیفیت فضای ساخته شده برای انسان های آن جامعه است. برای فهم این کیفیت باید دانست فضا چیست و درباره ی نحوه ی ادراک و متافیزیک های موجود آن تحقیق کرد. آیا می توان معیاری فراگیر و دانشی متقن برای کیفیت فضای زیست در نظر گرفت؟ آیا باید پارادایم هایی متغیر منطبق با پیشرفت علوم برای معماری قائل شد تا معماری نیز از دستاوردهای سایر رشته های تجربی و فکری بهره مند شود؟ اگر منظور از فضا، فضای هندسی یا فضای اقلیدوسی باشد، آفرینش و طراحی فرم ها بر اساس ابعاد و اندازه ها و مفاهیم ایستایی است، در نتیجه فضا قابل اندازه گیری است. انسان مدرن به سختی می تواند آلترناتیوی دیگر به جای فضای هندسی متصور شود. از آن جایی که اعداد فقط توانایی بازنمایی کمیت ها را دارند این رویکرد به فضا فقط برداشتی بسیار سطحی و فاقد ارائه هرگونه کیفیت فضایی است. نکته ی جالب، تفاوتی است که علم ریاضی میان فضای توپوگرافی و فضای متریک قایل می شود. این تفاوت در هر دو کانسپت بنیادی فضایی که در اروپا جریان دارد جلوه گر می شود، فضا به معنی توپوس^{۱۵} ارسطو و فضا به معنی اسپتیوم^{۱۶} دکارت. فضای خالص و ناب مکان محیط ها را می شناساند و همسایگی های فضای توپوس، کجا بودن، همجوار بودن را مشخص می کند و ارتباط موقعیت های فضا را تعریف می کند، اما مسافت ها و فاصله ها را تشخیص نمی دهد. برخلاف آن، فضای متریک خود را بر مبنای فاصله ها تعریف می کند و از این رو می تواند مکان ها و جایگاه آنها را مشخص کند. این دکارت است که با ابداع سیستم مختصات نسبت های فضایی را تمام و کمال به مسأله ی ترسیم در یک فضای مختصات محوری تبدیل کرد و بدین ترتیب، هندسه را جبری کرد. تفاوت میان توپوس و اسپتیوم می تواند و باید برای معماری جالب باشد، اما این جذابیت زمانی معنا پیدا می کند که زمینه های

زیست جهانی توصیف شود و چگونگی نحوه ی رشد ریاضی و سلطه ی آن مورد نقد قرار گیرد. معماران ادراک و سپس تخیل می کنند و تخیل صورت گرفته را به روش های بازنمایی می سپارند و بعد بازنمایی را به مقیاس واقعیت اجرا می کنند. اما در پایان این فرآیند، دوباره این عکاسی است که نقش اصلی را بازی می کند. بنابراین کار معماری به میزان زیادی در فضا به مثابه مدیوم ترسیم اتفاق می افتد. پرداختن به ابعاد، اندازه ها، فرم ها و حجم ها بر ذهن آنها سلطه دارد. فضایی که طراحی های آنها در آن به ثمر می رسد و تحقق می یابد فضای اقلیدوسی، متریک، هوموگن و تا حد زیادی ایزوتروپیک^{۱۷} بوده و فقط دو جهت بالا و پایین آن هم به دلیل نیروی جاذبه مهم است و باقی آن چیزی که می ماند، رفع مسایل هندسی است. در فرآیندهایی که ذکر شد اگر معماری نتواند رابطه ای منطقی متناسب با تن بیابد حاصل کار مکان زیسته نمی شود. فضای تنانی بیش تر به فضای توپوگرافیک آشنا و مأنوس است و همجواری های محیط ها نقش اصلی را ایفا می کنند و بیش از هر چیزی این فضای حضور تنانی مرکز محور است (معطوف به من این جا هستم). این فضا دارای جهت است و جهت هایی است که معطوف هستند به تن یعنی علاوه بر بالا - پایین، چپ - راست و جلو - عقب هم در کار است و فراتر از این جهت ها، مبنای جذابیت و مراکز ثقل هم تأثیرگذار است؛ اما موضوعات ذکر شده هم نمی توانند کافی باشند، زیرا ادراک اتمسفر در تناسب با قدرت تصور و تجسم فرد نیست، بلکه نسبت با تجربه ی تنانی و زندگی غیراختیاری انسان دارد. از این رو وجه تعیین کننده ی این فضا بر اساس این مفاهیم تعیین می شود: تنگی و گشودگی توسط القائنات حرکتی، دشواری ها، موانع یا روشنایی و تاریکی. همانطور که مشاهده می شود فضای حضور تنانی توسط مقولاتی مشخص شده که بر مبنای آنها، محیط یا محیط پیرامون و احساس این جا بودن را تحت تأثیر می گذارد. به عبارت دیگر در یک اتمسفر سوال هایی از نوع چه حالی داری پرسیده می شود و کجا هستی را جواب می گوید.

17. Isotropic

15. Topos
16. Spatium

هر معماری که تولید خیرگی و یا حیرت در انسان کند نمی‌تواند در باره اتمسفر فضا سخن گوید و این ویژگی مانع از تجربه‌ی بودن در جهان بر اساس زندگی غیراختیاری می‌شود. این تأثیر مانند زمانی است که انسان از دور به طبیعت نظاره می‌کند و می‌گوید اوه چه منظره‌ای!!! درست است چه منظره‌ای، اما فقط چه منظره‌ای و دیگر هیچ. این نوع بناها از دل اندیشه‌ی برتری پرسپکتیو و نقاشی و یا هنر مجسمه‌سازی برخاسته‌اند و معمولاً کارکرد خاصی جز نمایش خود ندارند و فضا و زیبایی آن را چشمی می‌کنند. بنا هرگاه از هدفش یعنی خلق تجربه‌ی زیسته دور می‌شود، با زیبایی مجسمه‌وار نقد می‌شود، نه با ارزش‌های پایدار انسانی و طبیعی. با اهمیت یافتن چشم ارتفاع مهم می‌شود. از دیدگاه حجمی، خانه‌های شماره‌ی ۱ و ۲ براساس پرسپکتیوهای چشمی در افق رشد نیافته است. در داخل بنا و فضای حیات آکس‌های اصلی که بر روی آن‌ها تزیینات و موتیف‌های معماری وجود دارند خیرگی چشمی را تقویت می‌کنند. در خانه‌ی شماره‌ی ۳ این نکته هم‌چنان با توجه به تغییرات گسترده‌ای که در فضا رخ داده است مانند دو خانه‌ی قبلی نیست. در این خانه آغاز ساخت و ساز در کنار کوچه و خیابان است اما هنوز تأثیرات چشمی نقشی در طراحی بنا ندارند. در خانه‌ی شماره‌ی ۵ با وجود چشمی شدن ادراک اما هیچ‌گونه نشانه‌ای از خیرگی و لذت بصری در حجم آن‌ها وجود ندارد. از این رو این خانه همواره در قفس سرد بینائی محبوس شده است. در این دگرگونی برخی از ویژگی‌ها از دست رفت و ویژگی‌های دیگری جایگزین شد، مثل زیاد شدن سطح ارتباط بنا با فضای خارج از زندگی و کم شدن جزییات و اتصالات فضایی در سطوح و اعضای معماری. اتمسفر فضا در زندگی غیراختیاری انسان قابل درک است. اتمسفر سطوح بی سطح معماری را تشکیل می‌دهند و قابل مشاهده نیستند مانند سردی هوا و یا گرمی باد. ادراک اتمسفر فضا زمانی است که تمامی اندام‌های حسگانی تن برای فهم فضا درگیر شوند تا روابط پیچیده‌ی مواد، عملکرد، حرکت و زمان را به صورت یک کل واحد درک کنند. با جدا کردن ذهن و تن نمی‌توان در شناسایی فضا کوشید. کارکردگرایی

عقلی و استفاده از تکنیک‌های منطبق بر اپتیک، فضا بی‌حس و عملکردگرایی بدون کارکرد تن می‌شود. در طراحی فضا بدون توجه به قوه‌ی تخیل نه فقط در فرم و کالبد و زندگی غیراختیاری در کشف لایه‌های زیرین محتوی فضا، حظ و لذت تنانی سرکوب می‌شود. لذتی که فقط بصری نیست و فقط با تن و ویژگی‌های آن معین می‌شود.

منابع و مآخذ

۱. افشار نادری، کامران. (۱۳۹۵). طراحی معماری، فرآیند یا ضد آن. نشریه معماری، شماره ۵۱.
۲. پالاسما، یوهانی. (۱۳۸۸). معماری و ادراکات حسی (چشمان پوست). ترجمه رامین قدس، تهران: پرهام نشر.
۳. _____ (۱۳۹۵). خیال مجسم، ترجمه علی اکبری، تهران: پرهام نقش‌داریک، آندره. (۱۳۷۶). پدیدارشناسی چیست؟ ترجمه محمود نوالی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.
۵. زومتور، پتر. (۱۳۹۴). معماری اندیشی. ترجمه علیرضا شلویری، تهران: حرفه هنرمند.
۶. خاتمی، محمود. (۱۳۹۰). اشاره‌ای به زیبایی شناسی از منظر پدیدارشناسی، چاپ سوم. تهران: فرهنگستان هنر.
۷. مصطفوی، شمس‌الملک. (۱۳۹۴). جنبش پدیدارشناسی. مجله اطلاعات حکمت و معرفت، سال دهم، شماره ۵.
۸. مهدلیکوا، اوا. (۱۳۹۴). در جستجوی تجربیات جدید بدن به واسطه فضا: نسبت میان سوژه و فضا. ترجمه مهرداد پارسا، مجله اطلاعات حکمت و معرفت، سال دهم، شماره ۶.
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 Herрман. Schmitz, 2009, Kurze Einführung in die Neu Phänomenologie ,verlag Karl Alber.