دانشکده مهندسی معماری و شهرسازی
رشته مهندسی معماری گرایش معماری معماری
پایان‌نامه کارشناسی ارشد

طرح توسعه‌ی کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی با رویکرد زمینه گرایی

دانشجو:

پوریا محمدی نصرآبادی

استاد راهنما:

دکتر مسعود طاهری شهر آیینی

اردیبهشت ۱۳۹۵

دانشکده: معماری و شهرسازی

گروه: معماری

پایان‌نامه کارشناسی ارشد آقای پوریا محمدی نصرآبادی به شماره دانشجویی: ۹۲۱۲۷۵۴

تحت عنوان: طرح توسعه‌ی کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی با رویکرد زمینه گرایی

در تاریخ ..... توسط کمیته تخصصی زیر جهت اخذ مدرک کارشناسی ارشد مورد ارزیابی و با درجه ..... موردپذیرش قرار گرفت.

اساتید راهنما	امضاء	اساتید مشاور	امضاء
نام و نام خانوادگی:		نام و نام خانوادگی:	
نام و نام خانوادگی:		نام و نام خانوادگی:	

اساتید داور	امضاء	نماینده تحصیلات تکمیلی	امضاء
نام و نام خانوادگی:		نام و نام خانوادگی:	
نام و نام خانوادگی:			
نام و نام خانوادگی:			
نام و نام خانوادگی:			

تعهد نامه

این‌جانب پوریا محمدی نصرآبادی دانشجوی دوره کارشناسی ارشد رشته معماری دانشکده معماری شهرسازی دانشگاه صنعتی شاهرود نویسنده پایان‌نامه **طرح توسعه‌ی کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی با رویکرد زمینه گرایی**تحت راهنمایی **دکتر مسعود طاهری شهر آیینی** متعهد می‌شوم.

- تحقیقات در این پایان‌نامه توسط این‌جانب انجام‌شده است و از صحت و اصالت برخوردار است.
- در استفاده از نتایج پژوهش‌های محققان دیگر به مرجع مورداستفاده استناد شده است.
- مطالب مندرج در پایان‌نامه تاکنون توسط خود یا فرد دیگری برای دریافت هیچ نوع مدرک یا امتیازی در هیچ جا ارائه نشده است.
- کلیه حقوق معنوی این اثر متعلق به دانشگاه صنعتی شاهرود می‌باشد و مقالات مستخرج بانام «دانشگاه صنعتی شاهرود» و یا «Shahrood University of Technology» به چاپ خواهد رسید.
- حقوق معنوی تمام افرادی که در به دست آمدن نتایج اصلی پایان‌نامه تأثیرگذار بوده‌اند در مقالات مستخرج از پایان‌نامه رعایت می‌گردد.
- در کلیه مراحل انجام این پایان‌نامه، در مواردی که از موجود زنده (یا بافتهای آن‌ها) استفاده‌شده است ضوابط و اصول اخلاقی رعایت شده است.
- در کلیه مراحل انجام این پایان‌نامه، در مواردی که به حوزه اطلاعات شخصی افراد دسترسی یافته یا استفاده‌شده است اصل رازداری، ضوابط و اصول اخلاق انسانی رعایت شده است. **تاریخ**

امضای دانشجو

مالکیت نتایج و حق نشر

- کلیه حقوق معنوی این اثر و محصولات آن (مقالات مستخرج، کتاب، برنامه‌های رایانه‌ای، نرم افزارها و تجهیزات ساخته شده است) متعلق به دانشگاه صنعتی شاهرود می‌باشد. این مطلب باید به نحو مقتضی در تولیدات علمی مربوطه ذکر شود.
- استفاده از اطلاعات و نتایج موجود در پایان نامه بدون ذکر مرجع مجاز نمی‌باشد.

* متن این صفحه نیز باید در ابتدای نسخه‌های تکثیرشده پایان‌نامه وجود داشته باشد.

چکیده

شهر تهران با توجه به سابقه تاریخی خود و به لحاظ دارا بودن بناها و فضاهای معماری/ شهری تاریخی، زمینه‌ساز خاطره‌های جمعی در اذهان مردم است. میدان بهارستان یکی از همین عناصر و فضاهای شهری است که از اهمیت فراوانی در خاطره جمعی مردم با توجه به سابقه تاریخی خود و بناهای اطراف آن به لحاظ قدمت کاربری برخوردار است. فضای شهری نام‌برده از آغاز پیدایش خود و به‌ویژه در دوره‌ای از حیات سیاسی ـ اجتماعی کشور و وقایع تاریخی‌ای که در آن اتفاق افتاد دارای کارکرد اجتماعی بسیار مهمی در سطح شهر تهران بوده است. هر مکان معماری روح مختص به خویش را داشته و با توجه به آنچه پیرامون آن وجود دارد (فضای بینامعماری) تعریف می‌گردد. رویکرد زمینه گرایی درواقع احترام به روح مکان و فضای کالبدی پیرامون هر بنای معماری نو هست. تحقیق پیش رو در نظر دارد تا با بهره‌گیری از رویکرد زمینه گرایی و احترام گذاردن به زمینه‌ی موجود (میدان بهارستان و عناصر آن) نسبت به طراحی یک فضای معماری پویا که پاسخگوی کمبودهای فضایی کتابخانه‌ی مجلس نیز هست، گام بردارد. به نظر می‌رسد که طرح پیش رو به‌عنوان یک عنصر معماری می‌تواند زمینه‌ی پویایی هر چه بیشتر میدان بهارستان و عناصر آن را فراهم آورد.

طرح کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی درصدد خلق فضایی سیال و پویا با بهره‌گیری از فناوری روز و در جهت تکمیل عناصر مهم پیرامون خویش (معماری زمینه گرا) هست. در این راستا سعی بر ایجاد فضاهای جمعی برای به‌منظور بالا بردن سطح رویدادهای جمعی بیشتر هست. ازاین‌رو با بهره‌گیری از حیاط مرکزی به این هدف نزدیک شده است. این طرح با الهام از عناصر پیرامون خویش به‌ویژه مسجد سپهسالار درصدد آن بوده است تا با کاهش هر چه بیشتر توده نسبت به خلق فضای سیال، شفاف و پویا گام بردارد.

واژگان کلیدی: معماری زمینه گرا ـ قدرت ـ حس تعلق ـ میدان بهارستان ـ کتابخانه

فهرست مطالب

فصل اول..... ۱

مقدمه..... ۱

۱- مقدمه..... ۲

۱-۱- تعریف و بیان مسئله..... ۲

۱-۱-۱- تهران..... ۳

۱-۱-۲- میدان بهارستان..... ۴

۱-۲- فرضیه..... ۵

۱-۳- اهداف تحقیق..... ۶

۱-۴- روش تحقیق..... ۶

۱-۵- ابزارهای تحقیق..... ۷

فصل دوم..... ۹

مبانـــی نظـــری..... ۹

۲- مبانی نظری..... ۱۰

۲-۱- مقدمه..... ۱۰

۲-۲- طرح توسعه..... ۱۱

۲-۲-۱- رابطه‌ی ساختمان با محیط..... ۱۲

۲-۲-۱-۱- اتصال..... ۱۲

۲-۲-۱-۲- تجانس، تضاد، تقابل..... ۱۲

۲-۳- نمونه‌های داخلی..... ۱۳

۲-۳-۱- مسجد جمعه با مسجد جامع اصفهان..... ۱۳

۲-۳-۲-میدان مشق..... ۱۴

۲-۳-۳- خانه‌ی هنرمندان ایران..... ۱۵

۲-۴- نمونه‌های خارجی..... ۱۶

۲-۴-۱- ساختمان موزه تاریخی شهر برن..... ۱۶

۲-۴-۲- مجموعه‌ی اسلامی موزه‌ی لوور..... ۱۶

۲-۵- بنای کتابخانه در جهان ۱۸
۲-۵-۱- طرح کتابخانه‌ی ژوسیو ۱۹
۲-۵-۲- کتابخانه‌ی بی.ام.وی.آر ۲۰
۲-۵-۳- کتابخانه‌ی عمومی سیاتل ۲۱
۲-۶- مفهوم قدرت و تأثیر آن بر فضای شهری ۲۲
۲-۶-۱- رابطه‌ی قدرت و فضای معماری/ شهری در جهان ۲۵
۲-۶-۱-۱- معماری نازی به مثابه سلاح عاطفی ۲۶
۲-۶-۱-۲- گنبد رایشتاگ ۲۷
۲-۶-۲- رابطه‌ی قدرت و فضای معماری/ شهری در ایران ۲۷
۲-۶-۲-۱- اصفهان در عصر شاه عباس ۲۸
۲-۶-۲-۲- میدان بهارستان ۲۸
۲-۶-۳- اولین آرشیتکت تحصیل‌کرده‌ی ایرانی ۴۰
۲-۷- رابطه‌ی مکان معماری تحت تأثیر نیروی تاریخ ۴۱
۲-۷-۱- مدرن ۴۱
۲-۷-۱-۱- مدرنیته ۴۲
۲-۷-۱-۲- مدرنیسم ۴۳
۲-۷-۱-۳- نظام ارزشی نهضت مدرن ۴۳
۲-۷-۲- پست مدرن، پست مدرنیته، پست مدرنیسم ۴۴
۲-۷-۲-۱- پست‌مدرنیسم و تطبیق جدید و قدیم ۴۵
۲-۷-۳- نمونه‌ها ۴۵
۲-۷-۳-۱- لوئی کان؛ معمار مدرن دوران پست مدرن تاریخ‌گرا ۴۵
۲-۷-۳-۲- مدرنیته‌ی ایرانی و روشنفکران متجدد ۴۶
۲-۷-۴- گذر تاریخ در تهران ۴۷
۲-۷-۴-۱- معماری قاجار، پیش‌درآمدی بر شکل‌گیری معماری معاصر ایران ۴۸
۲-۷-۴-۲- برآمدن رضا شاه و شکل‌گیری ایران نوین ۴۹
۲-۷-۴-۳- معماری در دوره‌ی پهلوی اول (۱۳۲۰-۱۳۰۴) ۴۹

۲-۷-۴-۴- محمدرضا پهلوی و تحولات سال‌های ۱۳۵۷-۱۳۲۰ ..... ۵۱
۲-۷-۴-۵- انقلاب اسلامی و آغاز نظم تازه ۵۲
۲-۸- زمینه گرایی ۵۴
۲-۸-۱- مقدمه ۵۴
۲-۸-۲- آمریکا، جوابی به دموکراسی در آمریکا ۵۷
۲-۸-۳- مدرنیسم منطقه‌گرا ۵۸
۲-۸-۴- مکان ۵۹
۲-۸-۵- دیدگاه مدرنیسم: تقابل جدید با قدیم ۶۱
۲-۸-۶- نمونه‌های تاریخی سازگاری موفق ۶۱
۲-۸-۷- طراحی بر پایه‌ی شرایط محیطی بنا و مکان ۶۲
۲-۸- ۸- معماری دیکتاتور مآبانه ۶۵
۲-۸-۹- رابطه‌ی بنا با بستر خویش ۶۷
۲-۸-۹-۱- هماهنگی و تعادل ۶۷
۲-۸-۹-۲- تنش ۶۷
۲-۸-۱۰- زمان و مسیر ۶۷
۲-۸-۱۰- ۱- تداوم پلی برای رسیدن از گذشته تا حال ۶۸
۲-۸- ۱۱- اهمیت زمینه‌گرایی و فاکتورهای مؤثر بر آن ۶۸
۲- ۸- ۱۱- ۱- اهمیت زمینه‌گرایی اقلیمی در معماری ۶۹
۲- ۸- ۱۱- ۲- اهمیت زمینه‌گرایی اقتصادی و سیاسی در معماری ۷۰
۲- ۸- ۱۱- ۳- اهمیت زمینه‌گرایی محاسباتی و فناوری در معماری ۷۱
۲- ۸- ۱۱- ۴- اهمیت زمینه‌گرایی اجتماعی در معماری ۷۳
۲- ۸- ۱۱- ۵- اهمیت زمینه‌گرایی شهرسازی در معماری ۷۴
۲- ۸- ۱۱- ۶- اهمیت زمینه‌گرایی انسان گرایی در معماری ۷۴
۲- ۸- ۱۱- ۷- اهمیت زمینه‌گرایی کالبدی- تاریخی در معماری ۷۴
۲- ۸- ۱۱- ۸- اهداف زمینه‌گرایی در محله‌های پایدار ۷۵
۲- ۸-۱۲- نمونه‌ها ۷۵

۲-۸-۱۲-۱ موزه‌ی یهود ۷۵
۲-۸-۱۳- اهمیت زمینه‌گرایی در معماری معاصر ایران ۷۶
۲-۸-۱۳-۱- نادر خلیلی ۸۰
۲-۸-۱۴جمع‌بندی ۸۰
۲-۹- تعاریف ۸۱
۲-۹-۱ بینامعماری ۸۱
۲-۹-۲- معماری به عنوان بستر فرهنگ ۸۳
۲-۹-۲-۱- عرصه‌های پیدا و پنهان هویت ۸۳
۲-۹-۲-۲- معماری معاصر ایران و هویت متزلزل ۸۵
۲-۹-۳- تعلق به مکان ۸۷
۲-۹-۴- حق بر شهر ۸۹
۲-۹-۵- شهرهای تاریخی ۸۹
۲-۹-۵-۱- تعاریف دو گانه شهر تاریخی ۸۹
۲-۹-۶- دیالکتیک شهر و خاطره ۹۰
۲-۹-۶-۱- سیاه و سفید ۹۰
۲-۹-۷- تاثیر اجتماعی معماری ۹۲
۲-۹-۸- مصرف ۹۳
۲-۹-۸-۱ مصرف انفعالی ۹۳
۲-۹-۹- تاریخ پرسه‌زنی ۹۴
۲-۹-۱۰- رویداد ۹۵
۲-۹-۱۱- راهوند چیست؟ ۹۵
۲-۹-۱۲- معماری فضاهای عمومی، نیمه عمومی و نیمه خصوصی ۹۶
۲-۹-۱۳- معماری ابزاری برای برندینگ شهرها ۹۷
۲-۹-۱۴- خلق یک تجربه ۹۷
۲-۹-۱۵- برخورد با دنیای دیجیتال ۹۸
۲-۹-۱۵-۱- پس پرده پارامتریک ۱۰۰

۲-۹-۱۵-۲- «کشف» الگوهای پارامتریک معماری ایرانی ۱۰۱
۲-۹-۱۵-۳- پترن‌ها در طراحی‌هایی با رویکرد اجرا ۱۰۱
۲-۹-۱۵-۴- رویکرد به الگو در فرآیند خلق نما ۱۰۲
فصل سوم ۱۰۳
روش تحقیق ۱۰۳
۳- روش تحقیق ۱۰۴
۳-۱- روش تحقیق کیفی ۱۰۵
۳-۱-۱- چیستی پژوهش کیفی ۱۰۶
۳-۱-۲- اولین مشاهد(طرح پژوهش) ۱۰۷
۳-۲- جمع‌بندی ۱۰۹
فصل چهارم ۱۱۱
تحلیل داده ها ۱۱۱
۴- نکات کلیدی طراحی ۱۱۲
۴-۱- نمودار ۱۱۲
۴-۲- مرکز آموزشی رولکس در انستیتو تکنولوژی فدرال لوزان ۱۱۳
۴-۲-۱ یک اتاق ۲۰ هزار متری (جایی رای خی ال‌های فن‌آوری) ۱۱۳
۴-۳- معماری تویوایتو ۱۱۵
۴-۳-۱- ارتباط با عصر الکترونیک ۱۱۸
۴-۴- معماری مرکز تکنولوژی ولفسبورگ(فاینو-زاها حدید) ۱۱۹
۴-۵ نتیجه گیری ۱۲۱
منابع وماخذ ۱۲۳
پیوست ۱ ..... ۱۲۵
پیوست ۲ ..... ۱۳۶
پیوست ۳ ..... ۱۳۷
پیوست ۴ ..... ۱۳۷

فهرست تصاویر

تصویر ۲-۱ در عصر محمدشاه قاجار..... ۱۴
تصویر ۲-۲ در دوره قاجار..... ۱۵
تصویر ۲-۳ در دهه پنجاه خورشیدی..... ۱۵
تصویر ۲-۴ خانه هنرمندان تهران..... ۱۵
تصویر ۲-۵ ساختمان موزه برن..... ۱۶
تصویر ۲-۶ نمایی از مجموعه‌ی اسلامی موزه لوور..... ۱۷
تصویر ۲-۷ نمایی از هرم ورودی موزه لوور..... ۱۸
تصویر ۲-۸ نمایی از کتابخانه بزرگ پاریس..... ۱۹
تصویر ۲-۹ ماکت کتابخانه ژوسیو..... ۲۰
تصویر ۲-۱۰ کتابخانه‌ی بی.ام.وی.آر..... ۲۰
۲-۱۱ کتابخانهٔ سیاتل..... ۲۲
تصویر ۲-۱۲ تهران در حدود سال ۱۲۸۶ق. (۱۸۶۹م.)، موقعیت باغ‌های نگارستان، سردار و نظامیه و جلوخان باغ نگارستان نسبت به تهران..... ۳۰
۲-۱۳ مسجد سپهسالار در ایام ماه رمضان..... ۳۲
تصویر ۲-۱۴ موقعیت میدان بهارستان و فضاهای همجوار با آن در نقشه تهران در سال ۱۳۰۹..... ۳۳
۲-۱۵ مجلس شورای ملی در سال ۱۳۲۰ شمسی..... ۳۵
۲-۱۶ میدان بهارستان و ابتدای خیاب ان بهارستان در سال ۱۳۳۶ ش..... ۳۶
تصویر ۲-۱۷ دورنمای میدان بهارستان از مسجد سپهسالار در دهۀ ۱۳۴۰ ش..... ۳۷
تصویر ۲-۱۸ اهمیت زمینه گرایی اقلیمی در معماری سنتی و معاصر ایران..... ۷۰
تصویر ۲-۱۹ خانهی ساخته یده بر مبنای روش پیش ساخته طراحی جکسون کلمنت..... ۷۱
تصویر ۲-۲۰ اهمیت زمینه‌گرایی تکنولوژی در کارهای فرانک گری..... ۷۳
تصویر ۲-۲۱ موزه یهود..... ۷۶
تصویر ۴-۱ مرکز آموزشی رولکس..... ۱۱۳
تصویر ۴-۲ مجموعه سندای..... ۱۱۶

تصویر ۴-۳ مرکز تکنولوژی ولفسبورگ..... ۱۱۹

فصل اول

مقدمه

۱- مقدمه

۱-۱- تعریف و بیان مسئله

شهر بزرگ‌ترین دستاورد آدمی در مسیر عبور به زندگی مدنی است. شهر با تطور تاریخی خود از دیرباز تا دوران جدید، اصلی‌ترین مکان برای ثبت فرهنگ و تمدن بوده است. فرهنگ‌ها دگردیسی یافته‌اند، تمدن‌ها فروریخته‌اند، ولی شهر خطرات و خاطرات تاریخی آن‌ها را در خود تجسد بخشیده و به نسل‌های پی‌درپی سپرده است. شهر محلی است برای زندگی مدنی آدمی به فراخور مکان و زمان؛ جایی برای تولید و رشد، برای شادی‌ها و غم‌ها، برای رویدادها و واقعه‌ها، رخدادها و حادثه‌ها، برای خاطره‌های بین نسلی، برای انباشت حافظه جمعی شهر و شهروندان. هر نسلی در زندگی خود به شیوه یا شیوه‌هایی در شهر و مکان تصرف می‌کند، بادانش فنی زمانه و دانش زیستی تاریخی‌اش به تولید فضاهای خصوصی و عمومی شهری می‌پردازد، نشانه‌های کالبدی و نمادهای ذهنی خود را می‌سازد و بر غنای نمادها و نشانه‌های تاریخی می‌افزاید. شیوه‌های زندگی هر زمانه‌ای و مشارکتش در حیات شهری، خاطره‌ها، افسانه‌ها و اسطوره‌هایش، لایه‌هایی را می‌سازند که بر هم می‌نشینند و بدین ترتیب شهر انباشتی از لایه‌های حیات مدنی نسل‌هایی می‌شود که در آن زیسته‌اند. پس لایه‌های شهری چنان لایه‌های زمین‌شناختی نیاز به بررسی دقیق دارند و لازم است با وسواس و حوصله کاوش شوند و هرگونه اقدام نسلی و زمانه‌ای نیازمند فهم این لایه‌های انباشته بر هم است. این لایه‌ها، فرهنگ و شیوه زندگی مردمان شهر را ساخته‌اند و نتیجه هر کاوش و اقدامی بدون شناخت دقیق این لایه‌ها، در کوتاه‌مدت یا بلندمدت، فاجعه‌بار است.

رولان بارت می‌گوید که باید یاد بگیریم به‌جای پیمایش و اندازه‌گیری، شهر را بخوانیم. این سخن به معنای بازخوانی لایه‌لایه شهر است. می‌توان با مداخله‌ای یک‌باره کالبد شهر را از هم درید و لایه‌های مملو از خاطره و متن نگاشته شده در آن‌ها را پاک کرد و از یاد برد که حافظه جمعی نه‌فقط

در مکان بلکه در شیوه زندگی، در هنجارها و رفتارهای مدنی شهروندان، در ذهنیت و فرهنگ شهر نقش بسته است. شهرسازی کاربست یافته در سده اخیر نشانی روشن از عدم درک این واقعیت دارد، همانند کاوش‌هایی که بدون شناخت لایه‌های دوره‌های زمین‌شناختی، زمین را زیرورو می‌کنند.

خوانش شهر، خواندن تاریخ آن است. نگاه مدرنیستی، به گفته فرانسوا از شوای، از شهر ابژه می‌سازد، ابژه‌ای فارغ از زمان و مکان و برای مداخله در آن الگویی پیشنهاد می‌کند. این الگو خواه به گذشته بنگرد و رویکردی فرهنگ گرا داشته باشد و خواه به آینده بنگرد و رویکردی ترقی‌گرا؛ زمانه خود، دانش فنی و دانش زیستن تاریخی آدمی در مکان را نادیده می‌گیرد. رویکرد اول شهر را به‌مثابه ظرفی می‌بیند که باید از آن درس زیبایی‌شناسی و کالبدشناسی گرفت؛ بنابراین تنها سعی در خواندن چهره شهر و مختصات کالبدی آن دارد. رویکرد دوم، با نفی و انقطاع از گذشته به پاک کردن حافظه تاریخی شهر می‌پردازد و شهر و فضاهای آن را نه برای زمانه کنونی که برای زمان‌های آینده تدارک می‌بینند. درحالی‌که با توجه به آنچه آمد، خوانش تاریخی شهر و سیر تحول فضاهای مدنی آن سرآغاز هر اقدامی است. فضای شهری مملو از روابط مدنی وابسته به نظام‌های اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی هم‌زمان است؛ پس آنچه هستی این فضا را می‌سازد، مظروف آن است که در ظرفی تاریخی شکل‌گرفته است؛ بنابراین فهم تاریخی شهر است که می‌تواند مبنایی برای اقدام در آن را فراهم کند. فهم تاریخی تعریف و شناختی از فضای شهری و شیوه سازمان‌دهی آن به دست می‌دهد که فضا را در کلیتش می‌بیند؛ نه‌تنها کالبد بلکه محتوای آن را بازمی‌شناسد و مدنیت آن را نشان می‌دهد: محتوایی که آن را به مکان تبدیل می‌کند، مکانی برای تماس، نمایش، ارتباط و اتصال.

۱-۱-۱- تهران

تهران به‌مثابه شهر، حدود پانصد سال قدمت دارد و کمی بیش از دویست سال است که عنوان پایتختی گرفته است. گرچه در همین دوران نه‌چندان طولانی- در مقایسه با پیشینه بسیار کهن برخی شهرهای دیگر- براثر عوامل چندی، پیوسته تحول‌یافته است.

اولین عامل: توسعه شهری مداوم در دوره قاجار و رشد بسیار سریع از نیمه دوره پهلوی است که با تحولات جمعیتی و تغییرات پیوسته پرنشیب‌وفراز و فراز اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی شهر از دوره

ناصرالدین‌شاه به بعد همراه بوده است.

عامل دوم: فرهنگ مواجهه با ذخیره ساختمان‌های شهر است که تغییر و تبدیل بناها و نو کردن آن از مشخصه‌هایش است؛ خصوصیتی که ردپای آن را حتی در برخورد با کاخ‌ها و عمارت‌ها اعیانی دوره قاجاریه، مانند کاخ گلستان و کاخ نیاوران نیز می‌توان دید. این عوامل سبب شده است که درک منسجمی از محلات کهن شهر تهران (که خود در طول همین دوره بسیار دگرگون‌شده‌اند) وجود نداشته باشد.

۱-۱-۲- میدان بهارستان

بهارستان از واژه‌های زیبای فارسی است که نورالدین عبدالرحمن جامی از شعرای بلندآوازه قرن نهم هجری ایران، این نام را برای یکی از بهترین آثار مکتوب خود انتخاب کرده است. میدان بهارستان از قدیمی‌ترین میدان‌های تهران است. این میدان از جنوب به محله سرچشمه (و پس‌ازآن چهارراه سیروس و میدان شوش)، از شمال به محله فخرآباد (و سپس پل چوبی)، از غرب به باغ سپهسالار و از شرق به خیابان شهدا (ژاله) محدود است. دلیل اصلی اهمیت این میدان وجود مجلس ملی (شورای اسلامی) در این میدان است. ضلع شمال غربی این میدان بورس فروش ساز در تهران است و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در شمال غربی این میدان واقع است. یکی از گره‌گاه‌هایی که در خلال انقلاب مشروطیت شکل گرفت و طی دو دهه همچنان مکانی حساسی به شمار می‌رفت، مجلس شورای ملی و در مقابل آن میدان بهارستان بود. این میدان از محل‌های عمده گردهمایی و تجمع و شاهد زدوخورد میان گروه‌های تظاهرکننده و قوای دولتی بوده است. میدان بهارستان بارها دچار تغییر شکل شد و ازآنجاکه مجلس شورای ملی در ضلع شرقی میدان واقع است، همواره مرکز تجمع و تظاهرات سیاسی مردم بوده است.

میدان بهارستان، فضایی مدنی است که سیر تحول آن را پیدایش به‌عنوان جلوخانی در برابر کاخ سلطنتی برون‌شهری تا میدان آمدوشد سواره دوران پهلوی بررسی‌شده است. این میدان اگر اولین فضای عمومی و مدنی در مفهوم مدرن آن نباشد، بی‌تردید یکی از مهم‌ترین فضاهای عموم شهری ایران در سده اخیر (تا قبل از انقلاب اسلامی) بوده است. بررسی چگونگی پیدایش این میدان شهری،

مکان تجربه نووارگی در سیاق فرهنگ ایرانی و نسبت آن با مکان و کالبدی که در آن فرصت بروز و ظهور یافته، مهم‌ترین دغدغه بررسی حاضر بوده است.

با توجه به گذر زمان و پیشرفت علم و به‌تبع آن احتیاج به برآورده کردن نیازهای فضایی در محدوده‌هایی از شهرهای به‌مانند تهران و بالأخص بافت‌های تاریخی برای حفظ و درعین‌حال هر چه بیشتر کردن پویایی محیط شهری نیاز به ساخت بناهای جدید احساس می‌شود. این اتفاق در محدوده‌هایی به‌مانند میدان بهارستان که از پیشینه‌ی تاریخی قوی نیز برخوردار است بسیار سخت می‌نماید. ساخت بناهای جدید در بستری که مکان‌اند هستند و گذشت زمان گردی از تاریخ را بر خاطره‌ی جمعی ساکنین و شهروندان آن گذارده است می‌تواند تا جایی پیش رود که اهالی به ساختمان به‌مانند بچه‌ای ناخواسته نگاه کنند. کتابخانه‌ی مجلس که در دهه‌ی ۲۰ شمسی بنا به نیاز در سایه‌ی مسجد و مدرسه‌ی شهید مطهری ساخته شد امروزه دیگر توان پاسخگویی به نیازهای محلی را نیز ندارد چه رسد به پاسخ مناسب برای کتابخانه‌ی مجلس کشور ایران. با توجه به نیاز به فضایی جدید می‌تواند با پاسخی مناسب نه‌تنها به نیاز جامعه‌ی محققین پاسخ گفت بلکه می‌تواند ره جدیدی به کالبد فرتوت میدان بهارستان دمید.

۱-۲- فرضیه

با توجه به مطالب بیان‌شده در بخش قبل، فرضیه‌ها در تحقیق پیش رو به شرح زیر می‌باشند:

با افزایش امکان تردد عابران پیاده در محدوده می‌توان تعاملات اجتماعی را افزایش داد؛

کتابخانه تخصصی یا عمومی می‌تواند قشر خاصی را هرروزه به مرکز سیاسی کشور بکشاند و به‌نوعی جاذبه‌ای برای عموم باشد؛

مقیاس خرد و کلان، تنوع کاربری و همچنین حضور متنوع اقشار مردمی، در پایداری صحیح اجتماعی مؤثر است؛

حضور مردم در کنار بناهای دولتی نشانی از صحیح بودن اصالت راه دموکراسی در نگاه دیگران است.

۱-۳- اهداف تحقیق

اهداف تحقیق حاضر عبارتنداز:

- شناخت عوامل محیطی در ایجاد روابط اجتماعی سالم، بررسی و ارائه راهکارهای معماری؛

- بالا بردن معیارهای کیفی فضاهای عمومی برای دستیابی به تعاملات اجتماعی بیشتر؛

- اختلاط کاربری‌ها در جهت نیل به پایداری اجتماعی هرچه بیشتر؛

- ارجحیت دادن به پیاده مسیرها به‌جای سواره‌روها؛

- ساخت فضای امن برای جذب افراد و احساس تعلق‌خاطر و داشتن حس مسئولیت به آن؛

- افزایش حس تعلق در استفاده‌کنندگان؛

- جست‌وجو و مطالعه‌ی چگونگی فضاهایی که باعث ایجاد دموکراسی از طریق تشویق حضور انسان در فضا؛

از بین نبردن خاطرات جمعی؛

- بهره‌وران، کلیه استفاده‌کنندگان از مجموعه می‌باشند.

۱-۴- روش تحقیق

روش تحقیق در پژوهش پیش رو به روش کیفی و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای به گونه‌ی توصیفی- تحلیلی صورت پذیرفته است. مطالعه‌ی میدانی با بهره‌گیری از مشاهده (غیردرگیرانه و درگیرانه) انجام‌گرفته است. در این راستا با ورود به میدان تحقیق در نقش یک پرسه‌زن و عابر پیاده، گپ‌های غیر ساختارمند انجام‌شده است. روش گردآوری دیگر داده‌های محیطی موردنیاز به روش فیلم‌برداری متحرک انجام‌گرفته است.

۱-۵- ابزارهای تحقیق

ابزارهای پژوهش شامل حضور و مشاهده‌ی مستقیم محیط زمینه به‌وسیله‌ی پژوهشگر، دوربین عکاسی ابزارهای ارائه‌ی اطلاعات گردآوری‌شده، نرم‌افزارهای Auto Cad، 3ds Max، Adobe Photoshop، Microsoft Office PowerPoint، Microsoft Office Word، rhino و revit هستند.

فصل دوم

مبانـــــی نظـــــری

۲- مبانی نظری

۲-۱- مقدمه

فضای شهری صحنه رویدادها و واقعه شهری است که از خلال آن‌ها حیات اجتماعی شهر و شهروندان شکل می‌گیرد و میسر می‌شود. فضای شهری مکانی می‌شود برای گفت‌وگو، بحث، مشاجره، آشنایی، دیدار، ملاقات، دیدن و دیده شدن، شنیدن و شنیده شدن. زندگی شهری در فضای شهری جریان می‌یابد. نسل‌های گوناگون در این فضا بلوغ ذهنی و اجتماعی خود را تجربه می‌کنند، خاطره‌های جمعی خود را با آن پیوند می‌زنند، نقش خود را در آن حک می‌کنند، صحنه‌گردان می‌شوند و از صحنه کنار می‌روند. هر نسل برحسب چگونگی حضور خود در بازتولید حیات اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاستی زمانه به‌گونه‌ای خاص از این فضا استفاده می‌کند، فضای شهری مکان انباشت سرمایه‌های اجتماعی و خاطرات جمعی شهر می‌شود و عرصه عمومی شکل می‌گیرد.

با توجه به آنچه بیان شد در فصل پیش رو مفهوم طرح توسعه، تعریف، جایگاه و کارکرد کتابخانه در سده‌ی کنونی به همراه ذکر چند نمونه‌ی موردی، هم‌چنین، مفهوم قدرت و تأثیر آن بر فضای شهری، شناخت محدوده‌ی میدان بهارستان و بناهای شاخص آن، معمار زمینه گرا از آغاز تا امروز، نحوه‌ی نگرش و اهمیت آن و در ادامه برخی از تعاریف مؤثر دررسیدن به پاسخ مناسب به یک طرح توسعه‌ی برای کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی مورد بازبینی قرارگرفته است. از دیگر مفاهیم و مبانی مرتبط با موضوع، **چگونگی تأثیر عصر اطلاعات و دنیای دیجیتال بر معماری، بازشناسی آرا و نگرش-های گوناگون به مفاهیم فرهنگ و هویت در معماری معاصر ایران** و **مفهوم پرسه زنی پرسه‌زن** موردبحث و بررسی قرارگرفته است.

۲-۲- طرح توسعه

هر بنا با توجه مه گذشت زمان و ایجاد نیازها و یا نیاز به توسعه‌ی کاربری ممکن است نیاز به ایجاد و ساخت الحاقاتی داشته باشد که از آن بانام طرح توسعه‌ی ساختمان نام‌برده می‌شود. نمونه‌های گوناگونی از طرح توسعه را می‌توان در معماری جهان و معماری ایران نام برد که هرکدام در دوره‌ی خاص و در زمان خاص خود توانسته‌اند مسئولیت خود را خوب یا بد به سرانجام برسانند. از فضاهای الحاقی در مساجد و بناهای سنتی ایران تا بناهای الحاقی اخیر که در کنار موزه‌ها و کتابخانه و ... شهری ساخته‌شده است. راه‌های چندی، برای طراحی ساختمانی جدید به صورتی همگون و موافق با زمینه‌ی معماری‌اش وجود دارد از یک‌سو طراح می‌تواند عیناً عناصر معماری را از ساختمان‌های اطراف کپی کند و از سوی دیگر از فرم‌های کاملاً جدید برای دگرگون کردن و بهبود بخشیدن ویژگی‌های بصری ساختمان‌های موجود بهره جوید.

حال با توجه به مطالب بیان‌شده مفهوم طرح توسعه‌ی کتابخانه‌ی مجلس موردبررسی قرارگرفته است:

کتابخانه مجلس از اوایل تأسیس حکومت مشروطه، هم‌زمان با استقرارِ مجلس و اراده حاکمیت قانون در ایران شکل گرفت و این‌گونه، اولین کتابخانه مجلسی آسیا، با اندکی مسامحه، عمری به قدمت تاریخ تأسیس مجلس قانون‌گذاری (۱۲۸۵ ش) در این سرزمین دارد. از آن زمان تاکنون با توجه به گسترش روزافزون دانش و دانش خواهان پیوسته نیاز توسعه منابع و فضای کتابخانه مجلس به‌عنوان یکی از نشانه‌های توسعه دموکراسی پیوند حکومت با مردم احساس می‌شده است. این کتابخانه با ابتکار عده‌ای از برگزیدگان مجلس و در رأس آنان ارباب کیخسرو ـ به اعتبار آن‌که سال‌ها سمت کارپردازی مجلس را داشت ـ و تنی چند از دوستداران دیگر در فضایی محدود در کنار حوض‌خانه ساختمان قدیمی و زیبای مجلس، موسوم به ساختمان مشروطه پا به عرصه حیات گذاشت و خیلی زود محفلِ انس و منزلِ نورانی صاحبانِ خرد و ارباب کمال شد. رشد و توسعه این کتابخانه و افزایش مجموعه‌ها، منابع و مخازن آن، در سال‌های بعد مدیران و مسئولان کتابخانه و مجلس را بر آن داشت تا به فکر احداث ساختمانی متناسب با کاربری چندجانبه باشند، آن‌گونه که بتواند حافظ حریم علمی، حرمت معنوی مجلس، پاسخگوی حجم منابع و مراجعین کتابخانه‌ی مجلس باشد. بدین ترتیب

قدم دوم در ۱۷ بهمن‌ماه ۱۳۴۱ برداشته شد و ساختمانی که کتابخانه‌ی کنونی در آن قرار دارد، افتتاح گردید. با توجه به تکمیل حجم مخزن و کمبود فضای مطالعه نیاز به ساختمانی جدید برای نگاهداری درعین‌حال تأمین فضای مطالعه برای دانش خواهان احساس شود. پژوهش حاضر درواقع پاسخ به این نیاز است.

۲-۲-۱- رابطه‌ی ساختمان با محیط

اولین مفهوم مطرح در رابطه‌ی میان ساختمان با محیط پیرامون خویش، نحوه‌ی اتصال آن بنا به محیط پیرامون (محیط طبیعی و مصنوع) هست که در ادامه به‌تفصیل بیان گردیده است.

۲-۲-۱-۱- اتصال

درگذشته و قبل از دوران مدرنیسم، ارتباط و اتصال مستقیم الحاقات جدید به ساختمان‌های موجود، امری غیرمعمول نبود. بااین‌همه معماران معاصر در ایجاد چنین ارتباط مستقیمی با تاریخ ناتوان بوده‌اند. پیروان نهضت مدرن ظاهراً با هر نوع اقتباسی از گذشته مخالفت کرده و بااین‌همه مانند معماران سایر اعصار، از حساسیت بصری خوبی برخوردار بودند. درنتیجه پذیرای هیچ اغتشاش بصری نبودند. تمایل آن‌ها به خلوص و سادگی موجب می‌شد که نتوانند اغتشاش بالقوه‌ی ناشی از ارتباط میان طرح‌های ساده و جدید با ساختمان‌های قدیمی‌تر را نادیده انگارد. آن‌ها این مسئله را با قرار دادن یک عقب‌نشینی- که گاه «اتصال» نامیده می‌شود- بین ساختمان قدیم و جدید حل کردند.

۲-۲-۱-۲- تجانس، تضاد، تقابل

چگونه میان یک ساختمان، به‌عنوان یک مصنوع، با محیط طبیعی خود یا در داخل شهرها با محیط ساخته‌شده، رابطه‌ای شکل می‌گیرد؟ اصولاً برای این رابطه می‌توان سه حالت در نظر گرفت. امکان اول، **تجانس** است: آنچه بایستی ساخته شود، چه ازنظر فرم، تکنیک و جنس «زبان» محیط را پذیرا می‌شود. امکان دیگر، **تضاد** است به این معنی که آنچه ساخته می‌شود، به‌عمد خود را از محیط جدا کرده و به‌عنوان چیزی دیگر خود را نشان می‌دهد. نظام ارزشی نهضت مدرن- به‌گونه‌ای که لوکوربوزیه و گروپیوس اعلام کردند- استفاده از اشارات تاریخی در طراحی را منع کرده و این کار را

نادرست می‌انگاشت. زیرا با تعریف بسته‌ی معماران از «روح زمان» تطابق نداشت. نفی فرم‌های تاریخی، باعث می‌شد که هنگام قرار دادن یک ساختمان جدید در کنار ساختمانی قدیمی‌تر. هیچ راه‌حلی به نظر معماران مدرن نرسد. ازآنجاکه این ساختمان‌ها، به لحاظ سبک نمی‌توانستند ارتباط مناسبی با ساختمان‌های قدیمی‌تر پیدا کنند به‌ناچار در تقابل با ساختمان‌های قدیم قرار می‌گرفتند. نوشته‌های معماری نیم‌قرن گذشته مملو از عباراتی چون هم‌جواری چشمگیر و تضاد شدید میان... است. تقابل تنها هنگامی‌که استثنا هستند تأثیرگذارند. ولی متأسفانه امروزه خود به قانون تبدیل‌شده‌اند. شهرهای امروزی عرصه‌ی این تقابل‌ها شده و درنتیجه به‌جای زیبایی، اغتشاش و سردرگمی به وجود آمده است. (گروتر، ۱۳۷۵)

همچنان استقبال معماران از تقابل بیش از هماهنگی است. معماران بدون نگرانی از محکومت به بی‌مسئولیتی- و به امید مبهم خلاق و مبتکر شناخته شدن- می‌توانند از یافتن راه‌حلی مناسب برای یک مسئله‌ی سخت طراحی طفره رفته و اعلام کنند که بدون توجه به طرح ارائه‌شده و تنها با ایجاد تضاد رابطه‌ای مطلوب به وجود آورند.

امکان سوم، **تقابل** است. یعنی آنچه ساخته‌شده است نه‌تنها جدا از محیط است که با آن مقابله می‌نماید. حال نگاهی گذرا می‌کنیم به چند نمونه از بناهای الحاقی و طرح توسعه‌ی بناهای مختلف و رویکرد هرکدام از آن‌ها با زمینه‌ی طراحی و بنایی که قرار بر گسترش آن بوده است.

۲-۳- نمونه‌های داخلی

۲-۳-۱- مسجد جمعه با مسجد جامع اصفهان

این مسجد از مهم‌ترین و قدیمی‌ترین ابنیه‌ی مذهبی در ایران است. این مسجد مجموعه تاریخی وسیعی را به ابعاد ۱۷۰ در ۱۴۰ متر در شمال شرقی اصفهان و کنار میدان کهنه نشان می‌دهد و امروز شامل قسمت‌های مختلفی است از قبیل گنبد نظام‌الملک، گنبد تاج‌الملک، حیاط چهار ایوانی و شبستان‌های گرد آن، مدرسه مظفری، محراب الجایتو که هر یک نمایانگر سیر هنر معماری اسلامی در دوره‌ای خاص هستند (دهباشی، ۱۳۰: ۱۳۸۳).

مهم‌ترین طرح‌های توسعه در دوران آل بویه و صفویه صورت پذیرفته‌اند. سبک معماری مسجد شیوه رازی است.

تصویر ۲-۱ در عصر محمدشاه قاجار

۲-۳-۲-میدان مشق

میدان مشق از بزرگ‌ترین میدان‌های نظامی بوده در حدود ۴۰۰ متر طول و ۴۰۰ متر عرض داشته است سربازخانه مرکزی در آن واقع بوده و نظامیان در آن مشق نظام می‌کردند. این میدان در زمان فتحعلی شاه قاجار بنیاد نهاده شد و در دوره ناصرالدین‌شاه تجدید و توسعه یافت. در آن زمان میدان مشق دروازه‌ای زیبا پیدا کرد با یک درب دولنگه و دو طاق نمای مسدود که به‌صورت پخی بود، در ضلع جنوب شرقی میدان یعنی در شرق دروازه و سردر کنونی ایجاد گردید که به «سر در ناصری» معروف شد. ساختمان وزارت خارجه نیز یکی از بناهای ساخته‌شده در طرح توسعه‌ی میدان مشق است.

تصویر ۲-۲ در دوره قاجار

تصویر ۲-۳ در دهه پنجاه خورشیدی

برخی از طرح‌های توسعه‌ی شهر تهران از دوره‌ی ناصری (سبک تهران) تا دوره‌ی معاصر بر مبنای توسعه‌ی شهری در خارج از دروازه‌های آن بوده است.

۲-۳-۳- خانه‌ی هنرمندان ایران

از نمونه‌های موفق طرح توسعه و الحاق بنادر دوران معاصر، طرح خانه‌ی هنرمندان بوده است. عمده‌ترین باغ‌های دوره قاجار در دوره ناصرالدین‌شاه ساخته شدند. یکی از این باغ‌ها در آن زمان موسوم به «فیشر آباد» متعلق به کامران میرزا؛ پسر ناصرالدین‌شاه بود، اما چون باغبانش اتریشی بود به باغ «فیشر آباد» شهرت پیدا کرد. با شروع جنگ جهانی دوم، متفقین این باغ را به مهمات خانه تبدیل کردند. پس از انقلاب اسلامی همچنان تا سال ۱۳۷۷ این محوطه به‌صورت نیمه متروک در اختیار نیروهای نظامی بود. در این سال، شهرداری تهران این محوطه را به تملک خود درآورد و تصمیم به بازسازی بنا و تبدیل آن به یک مرکز فرهنگی هنری گرفت. این مکان در بهمن‌ماه سال ۱۳۷۸ با عنوان «خانه‌ی هنرمندان ایران» افتتاح گردید.

تصویر ۲-۴ خانه هنرمندان تهران

۲-۴- نمونه‌های خارجی

۲-۴-۱- ساختمان موزه تاریخی شهر برن

سال ۱۸۹۴، زمانی که معمار سوئیسی – آندره لامبرت- ساختمان موزه تاریخی شهر برن را به شیوه‌ای که یادآور معماری قرون ۱۵ و ۱۶ میلادی بود. اما باگذشت زمان، ساختمان موزه از اشیای هنری فولکلور، دکوراتیو، کاربردی و غیره انباشته شد؛ تا جایی که نیازی شدید به توسعه آن احساس شد تا در سال ۲۰۰۰ مسابقه‌ای معماری برای طراحی بخش الحاقی موزه، ترتیب داده شود. طرح برنده که نام تیتان[1] توسط شرکت ام. آل. زد[2] طراحی‌شده و این ضمیمه‌ی جدید به‌گونه‌ای طراحی گردید که دارای دو عنصر اصلی باشد: نخست، سالن نمایشگاه با مساحت ۲۱۵۲۸ فوت مربع که در گوشه جنوب شرقی موزه قدیمی، در دوطبقه در دل خاک مدفون‌شده است. عنصر دیگر، ساختاری است یکپارچه در شش طبقه که حدود لبه جنوبی سایت را مشخص کرده و خدمات فرعی موزه را در خود جای می‌دهد.

تصویر ۲-۵ ساختمان موزه برن

۲-۴-۲- مجموعه‌ی اسلامی موزه‌ی لوور

مجموعه‌ی اسلامی موزه‌ی لوور برای نخستین بار در ده تالار و در سال ۱۹۹۳ ایجاد شد. برای ساخت این بنا دریکی از حیاط‌های متروک موزه، یک مسابقه جهانی معماری برگزار شد این مجموعه در سال

1. titan
2. MLZD

۲۰۰۹ افتتاح شد، یکی از هدف‌های مهم این مجموعه پیدا کردن روشی است که بتواند این موضوع را برای مردم به‌سادگی روشن کند که هنر اسلامی، هنر دین اسلام نیست.

تصویر ۲-۶ نمایی از مجموعه‌ی اسلامی موزه لوور

هرم موزه‌ی لوور[1] به‌عنوان ورودی اصلی موزه لوور در نظر گرفته‌شده است. در سال ۱۹۸۹ ساخت هرم به پایان رسید و به نقطه عطفی از شهر پاریس تبدیل‌شده است. این ساختمان ۳ طبقه که فرم اصلی آن‌یک مثلث است یک برآمدگی نرم در ضلع جنوب غربی به سمت زاگرس دارد و باوجود فاصله‌ای که از ساختمان زاگرس دارد توسط یک پیاده‌رو زمینی به آن متصل شده است. چنانچه یک ناظر در فضای داخلی بیشتر از حس درونی فضا، انعکاس ساختمان‌های باارزش زاگاس را حس می‌کند و دقیقاً به‌عنوان یک فضای بینابینی همچنان که نمونه‌ی دیگر آن در موزه‌ی لوور پاریس دیده‌شده است، جلوه‌گر ارزش‌های پیرامونی و در راستای ایده‌ی شفاف طراح خود و پاسخگویی به محیط و بستر تاریخی خود است و تمامی جزئیات و عناصر تکنیکی و زیبایی شناسانه‌ی فضا مانند ستون‌ها، سقف کاذب، جداره‌ها، کف‌سازی و انحنای جداره‌ها به طرزی ماهرانه با فضای بیرونی یکپارچه و هماهنگ شده‌اند. ساختمان طراحی‌شده توسط شولتر هوف در ضلع شمالی موزه با سقف پیچیده شیشه‌ای بر فراز حیاط مرکزی که توسط ای‌ام پی همانند هرم شیشه‌ای موزه لوور به‌عنوان لایه‌ای شفاف بین فضای درون و برون عمل می‌کند.

1. Pyramide du Louvre

تصویر ۲-۷ نمایی از هرم ورودی موزه لوور

۲-۵- بنای کتابخانه در جهان

بنای کتابخانه در جهان به قرن‌ها پیش از میلاد مسیح می‌رسد. نخستین سنگ بنای کتابخانه را سران و زمامداران کشورها، نه به‌قصد و نیتِ صرفاً ایجاد کتابخانه، بلکه به خاطر حفظ و نگهداری اسناد و گزارش‌های مخصوص و محرمانه پایه‌گذاری کردند. از حدود ۳۵۰۰ سال پیش که سومریان لوح‌های گلی را برای ثبت دست‌نوشته‌های خود استفاده می‌کردند تا به امروز صنعت چاپ و نوشتار و همچنین نگاهداری از متون تغییرات بسیاری کرده است. **حال سؤال اصلی مطرح‌شده این است که آیا کتابخانه‌ای که در این روند روبه‌جلو طراحی می‌شود باید همانند کتابخانه‌های گذشته باشد!؟**

در این بخش با بررسی سه نمونه‌ی موردی که هر سه از کارهای معمار هلندی ریم کولهاس است به جواب سؤال خود می‌رسیم. کولهاس در مصاحبه‌ای درباره‌ی موضوعیت کتابخانه‌های کنونی عنوان نموده است که:

" اکنون درحالی‌که به نظر می‌رسد انقلاب الکترونیکی مشغول ذوب همه‌ی جامدات است، وجود یک کتابخانه‌ی اصلی نامعقول به نظر می‌رسد." (کولهاس، ۱۳۸۵).

اما این دقیقاً همان چیزی بود که دولت فرانسه هنگام ترتیب دادن مسابقه‌ای برای تی. جی. بی[1] در تابستان ۱۹۸۹ مطرح کرد: طراحی یک بنای عظیم با زیربنای ۲۵۰۰۰۰ مترمربع در شرق پاریس، در سایتی نزدیک پریفریکا، که نمایی به سمت رود سن دارد و مراکز کنفرانس، رستوران‌ها، دفاتر و غیره

1. TGB

به‌طور خطی در آن قرارگرفته‌اند. این مسئله پنج ساختمان جدا و مستقل را به شکل یکپارچه گرد هم می‌آورد، که مجموعه‌ی کاملی از محصول کلمات و تصاویر را، از سال ۱۹۴۵ تاکنون شامل می‌شود: این بیبلوتک، همان‌قدر که یک کتابخانه است، یک سینما هم هست: یک سینما، یک کتابخانه برای دستاوردهای جدید (مجلات، کتاب‌ها و نوارهای ویدیویی)، یک کتابخانه‌ی مرجع، یک کتابخانه از کاتولوگ‌ها و یک کتابخانه جهت تحقیقات علمی. این طرح بر مبنای سناریوهای فنی، توسط مخترعان، تحلیل‌گران سیستم‌ها، نویسندگان و شرکت‌های الکترونیکی توسعه‌یافته، پایه‌گذاری شده است. همه‌ی آن‌ها از آرمان‌شهری از سیستم‌های اطلاعاتی یکپارچه، که برای تجسم بنا قبل از باز شدن آن می‌باشند، استقبال می‌کنند: کتاب‌ها، فیلم‌ها، موسیقی، کامپیوترها روی لوح‌های جادویی خوانده خواهند شد. آینده، انتهای این کتاب را شرح نخواهد داد، اما دوره‌ای از برابری‌های جدید را توضیح خواهد داد.

تصویر ۲-۸ نمایی از کتابخانه بزرگ پاریس

۲-۵-۱- طرح کتابخانه‌ی ژوسیو[1]

ژوسیو یک ساختمان نیست، بلکه یک شبکه‌ی سه‌بعدی است. در این پروژه، سطح حیاط را به‌عنوان یک فرش جادویی انعطاف‌پذیر تصور کردیم. آن را به شکل سطوح فشرده‌ای تا کردیم، تا هنگامی‌که آن سطوح به هم می‌رسند، به یک شبکه تبدیل شود. این سطوح، به‌عنوان سیرکولاسیون

1.

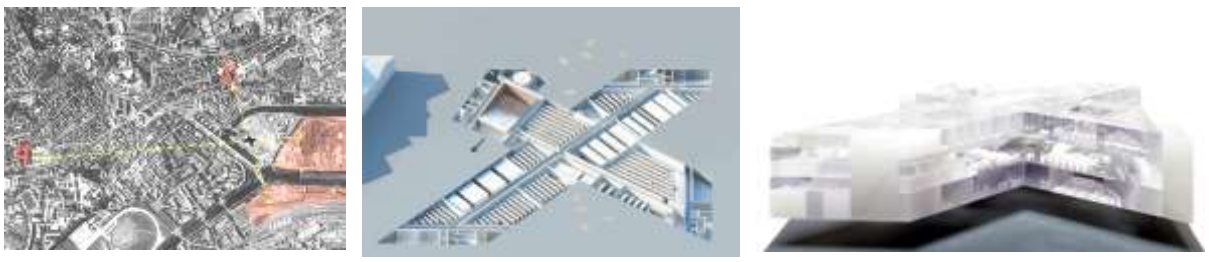
شبکه‌ی ژوسیو در نظر گرفته شدند. سطوح جدید، مانند یک شهر، برنامه‌ریزی‌شده‌اند: عناصر خاص کتابخانه‌ها، مانند ساختمان‌های درون شهر، در حوزه‌ی عمومی جدیدی قرار داده‌شده‌اند.

به‌جای فشرده کردن فضاها در هر طبقه، مقاطع هر طبقه، به شکلی ماهرانه، طبقات بالا و پایین را به هم متصل می‌کنند. در این راه مسیری منفرد، مانند یک بلوار داخلی کج‌ومعوج، از کل ساختار می‌گذرد. بازدیدکنندگان مانند بودلر ولگرد می‌شوند، بازدید می‌کنند و با دنیای کتاب‌ها و اطلاعات و سناریوی شهر فریب می‌خورند.

تصویر ۲-۹ ماکت کتابخانه ژوسیو

۲-۵-۲- کتابخانه‌ی بی.ام.وی.آر[1]

این کتابخانه دریکی از نقاط کانونی شهر کا قرارگرفته که از ۴ بال که هرکدام به سمت یکی از نقاط مهم شهر اشاره دارد شکل‌گرفته است. فضای بین هرکدام از این بال‌ها محوطه‌ای برای مطالعه استراحت و یا قدم زدن است.



تصویر ۲-۱۰ کتابخانه‌ی بی. ام.وی.آر

1. BMVR

۲-۵-۳- کتابخانه‌ی عمومی سیاتل[1]

کولهاس ایده‌ی خویش برای طراحی این کتابخانه را در یک جمله این‌گونه می‌توان تعریف نموده است: «نقش فزاینده‌ی کتابخانه به‌عنوان نهاد اجتماعی و فراتر از مرکز ویژه گردآوری کتاب‌های گوناگون» در این پروژه، تعریف دوباره‌ی کتابخانه، به‌عنوان موسسه‌ای که صرفاً به کتاب اختصاص دارد، مطرح نبود، بلکه هدف خلق کتابخانه، به‌عنوان یک مخزن اطلاعات بود. فضایی که همه‌ی رسانه‌ها- جدید و قدیم- در یک سیستم جدید و برابر ارائه شوند. در قرنی که اطلاعات، در هرجایی در دسترس است، هم‌زمانی همه‌ی رسانه‌ها و ارتباط آن‌ها، کتابخانه‌ی جدیدی را خواهد ساخت. این کتابخانه از فضایی برای خواندن، به یک مرکز اجتماعی باقابلیت‌های گوناگون تغییریافته است. ساختمان به فضاهای خاصی تقسیم‌شده است و انعطاف‌پذیری در هر بخش وجود دارد. برنامه‌ی این ساختمان برای پنج سطح، با ظاهری غیرقابل‌کنترل و در حال تکثیر از عملکردها و رسانه‌ها، تعریف‌شده بود. هر سطح، یک حوزه‌ی برنامه‌ریزی‌شده است که به‌صورت معمارانه‌ای تعریف‌شده و برای رفتار بهینه در اندازه، تراکم و ابهام متفاوت تجهیز شده‌اند. فضاهای بینابین، سطوحی برای دادوستد هستند؛ مکانی که کتابداران به حاضران اطلاعات می‌دهند و آن‌ها را به فعالیت وامی‌دارند، جایی که ارتباط بین سطوح مختلف برقرار می‌شود.. کولهاس با افزودن طراحی پایانه‌های اینترنتی، کافه و هم‌چنین تالار سخنرانی، اندیشه‌ی تازه‌ای را نیز برای این مجموعه ارائه کرده است، به‌گونه‌ای که شیب‌راه «رامپ» حلقوی، امکان سیر و گشت مداوم افراد در میان کتاب‌ها را فراهم می‌سازد. او با این تدبیر توانست سیر کولاسیون حرکتی افقی را به‌صورت یک فضای عمودی طراحی نماید و با ارتباط دهی فضاهای عمودی، فضای پیوسته‌ای را در مجموعه طراحی کند. (کولهاس: ۱۳۸۵)

1.Seattle

۲-۱۱ کتابخانه سیاتل

۲-۶- مفهوم قدرت و تأثیر آن بر فضای شهری

عبارت «قدرت»[۱] به‌صورت جهانی به نحو گسترده‌ای برای ارجاع به ظرفیت‌ها و نتایج مورداستفاده و سوءاستفاده قرارگرفته است. آن‌گونه که ریچارد رورتی[۲] بیان کرده است: «قدرت یک قابلیت است ... برای تشخیص و کنترل رویدادها و وقایع. بنابراین، می‌تواند برای قرار گرفتن در مسیر منافع فردی بر چیزهایی تأثیر بگذارد. ظلم و آزادی دو طرف سکه‌ی قدرت هستند، به‌طوری‌که توانمندسازی یک شخص می‌تواند ظلم بر دیگری باشد. قدرت می‌تواند هم مثبت باشد و هم منفی، می‌تواند هم منجر به آزادی و هم منجر به ظلم شود. مفهوم مثبت واصلی قدرت توانایی بشر برای تصور و خلق یک محیط ساخته‌شده‌ی بهتر محسوب می‌شود. (دووی: ۲۰۰۲) قصد ما، در این مجال، پرداختن به این بعد از قدرت است.

رابطه‌ی میان معماری و رفتارهای اجتماعی امری پیچیده است که به لحاظ فرهنگی دربردارنده‌ی آثار متقابلی است. روابط قدرت آن دسته از رفتارهای اجتماعی را شامل می‌شوند که همچون ساختارهایی می‌توانند در چارچوب زندگی روزمره قرار گیرند، و این همان موضوعی است که فرم ساخته‌شده را به

۱ - کلمه‌ی قدرت power، از کلمه‌ی لاتین pot ere به معنای «قادر بودن» گرفته شده است.

نقش اول در ایدئولوژی قدرت مبدل می‌سازد. پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است که چگونه ساختارهای معماری در روابط قدرت میانجی‌گری می‌کنند؟ این موضوع که همدستی فرم ساخته‌شده با شیوه‌های قدرت امری اجتناب‌ناپذیر است به‌عنوان فرضیه در نظر گرفته‌شده است.

میشل فوکو[1] با عدول از دیدگاه‌های رایج قدرت را نه‌فقط در ارتباط با سازوکارهای ساختارهای رسمی، یا در قالبی صرفاً سیاسی، بلکه منتشر در تمام حوزه‌های اجتماعی می‌داند. فوکو بر این اعتقاد است که قدرت ممکن است سرکوب‌کننده باشد و مسلط شود اما، به‌طور عده، قدرت سازنده و تولیدکننده‌ی سوژه‌ها و انضباط‌ها و جنسیت‌ها و نظایر آن‌ها هم هست. وی برای تشخیص روابط قدرت از شیوه‌ای بهره می‌گیرد که در آن بعد مقابل قدرت، یعنی مقاومت، را برای نقطه‌ی عزیمت انتخاب می‌کند، و این مقاومت است که روابط جدید قدرت را آشکار می‌سازد. (دریفوس، ۱۳۸۲). از دیدگاه فوکو قدرت تنها در دست دولت، طبقه‌ی حاکم، یا فرد خاصی نیست، قدرت یک استراتژی است، قدرت نه یک‌نهاد و نه یک ساختار، بلکه «وضعیت استراتژیکی پیچیده» و «کثرت روابط میان نیروها» ست. به‌بیان‌دیگر، مسئله‌ی موردبحث فوکو اعمال، حوزه‌ی اجرا و اثرات اعمال قدرت است، نه قبضه یا تصاحب قدرت. در چنین دیدگاهی افراد مالک یا کارگزار قدرت نیستند بلکه مجرای آن‌اند. (دریفوس، ۱۳۸۲).

مسائل زیادی پیرامون پیوند مکان و قدرت وجود دارد به‌گونه‌ای که روابط قدرت در بررسی آثار معماری متجلی می‌شوند. این موضوع برای طراحانی که هدفشان ایجاد تساوی، عدالت، و آزادی است پیش‌بینی‌هایی را در پی خواهد داشت. به این منظور، در این پژوهش روابط قدرت را در تعدادی از آثار مطرح معماری موردبررسی قرارگرفته است.

رابطه‌ی میان معماری و رفتارهای اجتماعی امری پیچیده است که به لحاظ فرهنگی دربردارنده‌ی آثار متقابلی است. روابط قدرت آن دسته از رفتارهای اجتماعی را شامل می‌شوند که همچون ساختارهایی می‌توانند در چارچوب زندگی روزمره قرار گیرند، و این همان موضوعی است که فرم ساخته‌شده را به نقش اول در ایدئولوژی قدرت مبدل می‌سازد. پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است که چگونه ساختارهای معماری در روابط قدرت میانجی‌گری می‌کنند؟

1 - Michel Foucault

موارد زیر، ابعاد موازی برای ایفای نقش قدرت در مکان‌ها هستند:

جهت‌گیری/ گم کردن جهت: فرم ساخته‌شده می‌تواند سوژه‌هایش را در میان قاب‌بندی‌های زندگی روزمره به جهت مشخصی راهنمایی کند، دچار گم‌گشتگی کند، و یا مجدداً جهت‌دهی نماید. این موضوع یک طرح شناختی می‌سازد ازآنچه که ما از جهانمان تصور می‌کنیم، و توجه ما را به خود جلب می‌کند.

شهرت/ تنهایی: فرم ساخته‌شده فضا را در وضعیتی تقسیم‌بندی می‌کند که گروهی از مردم و رفتارشان در وضعیت مراقبت و نگهبانی قرار می‌گیرند، درحالی‌که گروهی دیگر از افراد و رفتارشان به صورتی خصوصی از برتری برخوردار می‌شوند.

تفکیک/ دسترسی: مرزها و گذرگاه‌ها می‌توانند مکان‌ها را از طریق وضعیت اجتماعی، جنسیت، نژاد، فرهنگ، قشر، و سن تفکیک کنند که همان خلق مناطق برتر ازلحاظ دسترسی، سازگاری، و جامعه است.

طبیعت/ تاریخ: فرم ساخته‌شده به‌ناچار به‌واسطه‌ی نمایش از سیاست، از کنایه و ساختارهای اساطیری استفاده می‌کند. مفاهیم ساختارهای تاریخی می‌تواند برای مشروعیت بخشیدن به حیطه‌ی اختیار به حالت بومی‌شده درآیند.

ثبات/ دگرگونی: فرم ساخته‌شده تصوری از بقا، پایداری اجتماعی و عدم امکان تغییرات را ارائه می‌دهد. علاوه بر آن، تصاویری از پویایی و نوآوری می‌تواند تصوری از پیشرفت ایجاد کند.

معتبر/ جعلی: ما در جهانی زندگی می‌کنیم که از نمود و نمایش اشباع‌شده است. اعتبار طلبی در جهت یافتن اختیار موضوعی است که درگیری مباحث قدرت شده است.

همگونی/ تفاوت: مکان‌ها ساختار اجتماعی همگون‌های و تفاوت‌های فردی، فرهنگ‌ها، نهادها، و ملت‌ها را نمادپردازی می‌کنند. سیاست همگونی و تفاوت در یک عرصه‌ی نمایش فضایی پا به میان می‌گذارد، و سکون ساختمان‌ها می‌تواند به‌طور مضاعف هویت را اثبات کند.

مسلط/ مطیع: حجم یا توده‌ی ساخته‌شده‌ی تسلط یافته دلالت بر مهار منابع لازمه‌ی تولیداتش دارد. مقیاس در حجم یا توده امری جدایی‌ناپذیر از تسلط و تهدید است.

مکان/ ایدئولوژی: تجربه‌ی مکان این ظرفیت را دارد که برای آشکار ساختن پرسش پیرامون روح ما را عمیقاً به سمت زمینی که در آن هستیم سوق دهد. بااین‌حال، توان بالای تجربه‌ی مکان آن را در معرض آسیب‌پذیری ایدئولوژی‌های مختص قدرت قرار می‌دهد. (دووی: ۲۰۰۲).

۲-۶-۱- رابطه‌ی قدرت و فضای معماری/ شهری در جهان

نمونه‌های زیر، نمودهای عینی از برخورد قدرت با معماری و شهر در دنیا می‌باشند که به آن‌ها اشاره‌شده است:

هوسمان، (شهردار پاریس در قرن ۱۹ میلادی) ابتدا فرمان داد تا خیابان‌های جدیدی کشیده شود که به شکل ستاره‌ای از یک نقطه منشعب می‌شدند. این کار این معنا را می‌داد که اوست که مکان‌های مهم شهر و مسیرهای اصلی آن را تعیین می‌کند. سپس معماران مشهوری را به خدمت گرفت تا نمای هر یک از خیابان‌ها را به‌طور یکپارچه طراحی کنند. درنتیجه خیابان‌هایی در شهر پدید آمد که یک نفر همه آن را طراحی کرده بود و پلاک‌های مختلف آن‌یک نمای واحد داشتند؛ گویی سرتاسر خیابان را یک ساختمان عظیم در برگرفته است. این خیابان‌ها اگرچه امروزه از خیابان‌های دیدنی پاریس به‌حساب می‌آیند اما این روند پس از هوسمان ادامه نیافت زیرا با حقیقت زندگی شهروندان پاریسی انطباق نداشت. مردم نمی‌توانند درحالی‌که مالک خانه خود هستند از حق خود برای طراحی نمای خانه‌شان محروم شوند.

موسولینی، سال‌های جنگ جهانی دوم، در فاصله میان مرکز رم و واتیکان دستور احداث خیابان مشروطیت را صادر کرد. این خیابان که امروزه مهم‌ترین معبر دسترسی به کلیسای سن‌پی‌یترودر رم است دارای تقارن و نظمی بی‌نظیری است که مایه شکوه و عظمت آن شده است. شکوهی که بیننده را می‌ترساند و عظمت کشنده‌ای را در ذهن او پدید می‌آورد. ازاین‌روست که نظم حداکثری،خصوصیت مطلوب حاکمان اقتدارگر است. معماری فاشیستی که بر تقارن بی‌حد و نظم کامل استوار است نمونه‌ای از تبلور اقتدار در کالبد معماری است. (رئیسی: ۱۳۹۴)

۲-۶-۱-۱- معماری نازی به‌مثابه سلاح عاطفی

تلاش برای گسترش احترام و تعظیم به‌واسطه‌ی ابنیه یادمانی، بی‌شک هزاران سال سابقه دارد. یکی از جاه‌طلبانه‌ترین رؤیاهای هیتلر، ساخت بزرگ‌ترین بنای یادمانی بود که تا آن زمان خلق‌شده بود. باراهنمایی آلبرت اشپییر، «معمار اعظم رایش»، تصمیم به بازسازی برلین حول «تالار ملت» -آنچه هسته‌ی آینده‌ی امپراتوری آلمان می‌پنداشت- گرفت. تالار ملت بنا بود گنبدی باشد به ارتفاع ۲۹۰ متر و با ظرفیت ۱۸۰ هزار نفر. هیتلر به‌شدت «دل‌مشغول» گنبد غول‌پیکرش بود، اشپییر نوشته وی «عمیقاً آزرده‌خاطر شد» وقتی دریافت اتحاد شوروی احداث بنایی بزرگ‌تر در مسکو را شروع کرده است: «کاخ مردم» شوروی. این کاخ قرار بود ۴۹۵ متر ارتفاع داشته باشد و با مجسمه عظیم لنین، کامل شود.

برای هیتلر و اشپییر، معماری صرفاً هنر فرم دادن به فضا نبود بلکه هنر خلق قدرت به میانجی فرم‌های فضایی یادمانی بود.

برای هیتلر و اشپییر رقبای اصلی معماری آلمان نازی (ساختمان‌های) امپراتوری‌های رومی، فرانسوی و آمریکایی بودند. تالار ملت (بزرگ‌ترین سالن اجتماعات جهان که تا آن روز کسی تصورش را هم نکرده بود» و تعریف‌شده با «ابعادی که قابلیت بزرگ شدن دارد») قصد داشت نه‌تنها از پانتئون رومی (منبع الهامش» بلکه از [عمارت] کاپیتول در واشنگتن دی‌سی، پیشی بگیرد. استادیوم نورنبرگ قصد پشت سر گذاشتن سیرکوس ماکسیموس روم و ظرفیت پذیرش ۴۰۰ هزار تماشاگر را داشت. اشپییر تشریح می‌کند که «ایده» پشت معماری‌اش ساده بود: اینکه مردم «به‌واسطه منظر شهری و درنتیجه قدرت رایش، از پای درآیند یا به بیان دقیق‌تر گیج و بی‌هوش شوند.» به‌صورت خلاصه، ایده القای آنچه اسپینوزا عواطف منفعل نامیده بر بدن‌ها بود: این همان اثراتی است که قابلیت بدن برای کنش را می‌کاهد، با از پا درآوردن آن، گیج کردن، فلج کردن سربه‌راه کردن و در یک‌کلام، منفعل کردنش به لحاظ سیاسی.

۲-۶-۱-۲- گنبد رایشتاگ

این ساختمان، محل پارلمان آلمان از سال ۱۸۹۴ تا ۱۹۳۳ بوده است و در این سال توسط یک کمونیست به آتش کشیده شد. سرانجام در سال ۱۹۹۹ و پس از بازسازی‌های گسترده، بوندس‌تاگ به این مکان بازگشت. هیتلر در مصاحبه محرمانه‌ای در سال ۱۹۳۱ گفته بود: رایشتاگ نماد انحطاط ماست. ملغمه‌ای است مرکب از چهار دسته از ستون‌های شبیه پانتئون آمیخته با سیلیکای رومی و قلعه مغربی که کل ساختمان شبیه یک کنیسه به نظر می‌آید. به شما می‌گویم، رایشتاگ ساختمان فوق‌العاده زشتی است، یک تالار اجتماعات، دکان گفتگو و چانه‌زنی نمایندگان و بورژوازی منحط و طبقه کارگر گمراه. هم ساختمان و هم نهادی که در آنجا گرفته ننگ مردم آلمان هستند و روزی باید بروند. به نظر من، هرچه زودتر این دکان گفتگو بسوزد و با خاک یکسان شود، مردم آلمان زودتر از نفوذ خارجی آزاد خواهند شد. در سال ۱۹۹۳ طرح بازسازی آن توسط فاستر ارائه شد. این گنبد جدید از چند نظر جالب‌توجه است. هنگام شب گنبد از طریق تالار مجلس روشن می‌شود و به‌صورت گنبدی نورانی می‌درخشد که نشانه‌ای از قدرت و توانایی پروسه دموکراتیک در آلمان فدرال است. ازنظر اقلیمی در تابستان تهویه طبیعی تالار از طریق گنبد شیشه‌ای صورت می‌گیرد. در زمستان هوای گرم که از تالار مجلس به فضای زیر گنبد صعود کرده بازیافت و مجدداً مورداستفاده قرار می‌گیرد؛ و بالاخره آینه‌های وسط گنبد، روشنایی طبیعی و تصویر مردم (خاستگاه قدرت مجلس) را به تالار نمایندگان منعکس می‌کنند.

۲-۶-۲- رابطه‌ی قدرت و فضای معماری/ شهری در ایران

در ایران، معماری همواره بخشی از زبان قدرت و سیاست بود. سلاطین و روحانیون هر دو بناهایی عظیم و ماندگار را بسان نماد قدرت خود و نیز چون ابزاری برای توجیه و تقویت این قدرت به کار می‌بستند. در دوران پیش از اسلام، تخت جمشید و طاق کسری نماد قدرت امپراتوران ایران بود. از تخت جمشید تا میدان نقش‌جهان و در دوره‌ی معاصر میدان مشق و میدان بهارستان که کارکرد اجتماعی آن با کارکرد حکومتی در حال جابه‌جایی هست.

۲-۶-۲-۱- اصفهان در عصر شاه‌عباس

شاه‌عباس هنگامی‌که در چهار قرن پیش، اصفهان را به‌عنوان پایتخت انتخاب کرد، برای نمایش قدرت صفوی فرمان داد تا میدان نقش‌جهان در مرکز تاریخی شهر اصفهان و روی خانه‌ها، دکان‌ها و مسجدها برپا شود. نمایش اقتدار شاه‌عباس به‌واسطه ساخت میدانی با حداکثر نظم انجام شد. فضای بسیار بزرگی که حتی در اصفهان امروز نیز میدانی با مقیاس انسانی به شمار نمی‌آید، با حجره‌های یک‌شکل و منظم، گویی که حیاط مسجد یا کاروانسراست. این حد از نظم که همه‌چیز حتی جزئیات معماری آن یکسان باشد برای ادای مفهوم قدرت مناسب است.

۲-۶-۲-۲- میدان بهارستان

میدان بهارستان فضایی مدنی است که سیر تحول آن را پیدایش به‌عنوان جلوخانی در برابر کاخ سلطنتی برون‌شهری تا میدان آمدوشد سواره در دوران پهلوی بررسی‌شده است. این میدان اگر اولین فضای عمومی و مدنی در مفهوم مدرن آن نباشد، بی‌تردید یکی از مهم‌ترین فضاهای عموم شهری ایران در سده اخیر (تا پیش از انقلاب اسلامی) بوده است. بررسی چگونگی پیدایش این میدان شهری، مکان تجربه نووارگی در سیاق فرهنگ ایرانی و نسبت آن با مکان و کالبدی که در آن فرصت بروز و ظهور یافته، مهم‌ترین دغدغه سطور پیش روست. (زهرا اهری: ۱۳۹۴)

آغاز

مفهوم فضای شهر در ایران، طی دو سده‌ی گذشته، تغییر بنیانی یافته است. همراه با تحولات اجتماعی و اقتصادی که در چارچوب «نووارگی ایرانی» رخ‌داده است، علاوه بر دگرگونی رفتارها و هنجارهای اجتماعی، عرصه‌های کالبدی شهر نیز تغییریافته‌اند. فضاهای عمومی شهر از مکانی برای تقدیس و تکریم قدرت حاکم و منسوبان آن به مکان تجلی حرکت‌های سیاسی و فرهنگی و نمود نیروهای اجتماعی و اقتصادی در حال ظهور تبدیل‌شده است.

ورود مدرنیته در معنای اروپایی آن و شکل‌گیری نووارگی ایرانی را می‌توان به نخستین سال‌های قرن سیزدهم هجری قمری (اصلاحات قائم‌مقام و عباس میرزا در تبریز) منسوب کرد. این گرایش ابتدا در جریان‌های ادبی، هنری و فکری نمود و ظهور یافت و سپس با تغییر در کالبد و سیمای شهر، خود

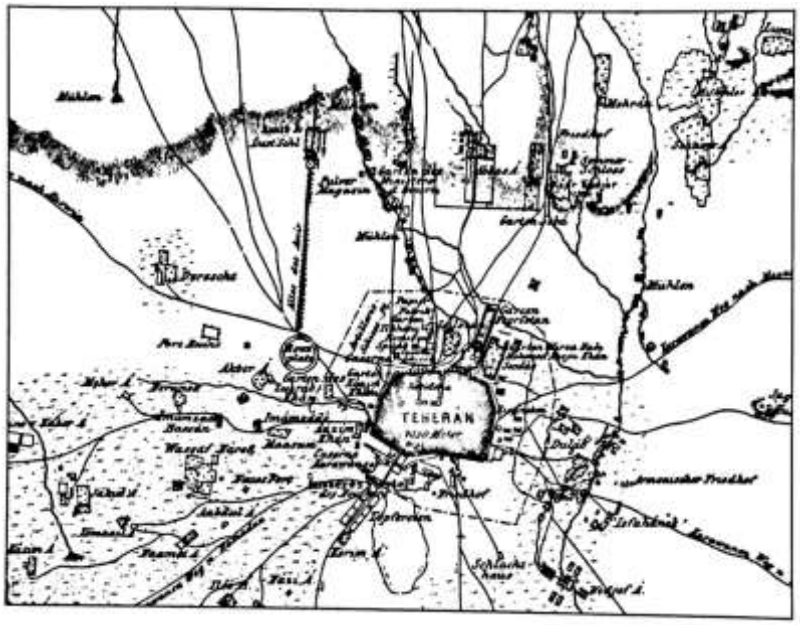
را به عرصه‌ی فضاهای شهری رساند و هم‌زمانی دگرگونی‌های رفتاری، هنجاری وزندگی شهری را با تغییرات کالبدی طرح نمود که خود، بازتابی از گرایش به نوگرایی و نوپردازی و زیستن به شیوه‌ای تحویل یافته و متناسب اجتماعی- سیاسی و نشیب و فرازهای آن، در کنار هر چهره‌ای از میدان بخشی از حیات شهری زمانه دیده می‌شود و هر بار سیمایی متفاوت از فضای شهری عرضه می‌گردد. این آهنگ دگرگونی در پنج بخش پیش‌درآمد، اوج، سکوت، فرازوفرود موردبررسی و کاوش قرارگرفته است.

پیش‌درآمدی بر میدان بهارستان

پیدایش میدان بهارستان با ظهور جلوخان باغ نگارستان تا پایان دوره ناصرالدین‌شاه همراه بوده است. دوره‌ای که میدان ابتدا به‌صورت جلوخان باغی سلطنتی ظاهر می‌شود و در انتهای آن از باغ نگارستان چیزی باقی نمی‌ماند و میدان به عمارت بهارستان تحویل داده می‌شود. این دوره قصه پیدایش فضایی تفریحی در خارج از حصارهای شهر است که با ورود به حصارهای جدید شهر و تغییر موقعیت مکانی، سرنوشت دیگرگونه می‌یابد.

با آغاز توسعه شهر تهران از سال ۱۲۸۴ ق. (۱۲۴۶ ش). باغ نگارستان به‌تدریج درون محوطه شهر و داخل حصار دارالخلافه ناصری قرار می‌گیرد. در این زمان باغ نگارستان دیگر باغی برون‌شهری و تفرجگاهی محسوب نمی‌شود، اهمیت اولیه خود را از دست می‌دهد و بیشتر جنبه دیوانی و حکومتی می‌یابد. زمین‌های پیرامون آن کم‌کم تفکیک‌شده و فروخته می‌شود.

در این زمان دو محور از شمال به میدان منتهی می‌شوند. محوری که از شمال شرق به میدان می‌رسد در نقشه‌ی عبدالغفار به نام خیاران دروازه شمیران معرفی‌شده است. محوری که از شمال غرب به میدان می‌رسد در نقشه واجد نام نیست. یک محور از جنوب شرق میدان به آن وارد می‌شود که در نقشه به نام خیابان باغ نظامیه نامیده شده است. این خیابان میدان را به محله عود لاجان متصل می‌کند. خیابان سیف‌الملک (شاه‌آباد بعدی) در غرب و خیابان ظل‌السلان (اکباتان بعدی) در جنوب غربی، محورهای منتهی به میدان را از سمت غربی شکل می‌دهند.



تصویر ۲-۱۲ تهران در حدود سال ۱۲۸۶ ق. (۱۸۶۹ م.)، موقعیت باغ‌های نگارستان، سردار و نظامیه و جلوخان باغ نگارستان نسبت به تهران

در این زمان، هنوز بیشتر محوطه‌های اطراف میدان باغات و زمین‌ها بایر هستند. اینک جلوخان باغ نگارستان به میدان درون‌شهری در میانه‌ی محله‌ی تازه‌ساز دولت بدل شده است. محله‌ای که در طول سال‌های بعد زمین‌های بایر آن آباد شده و به عمارت‌های فرادستان تبدیل می‌شوند، هرچند هنوز به نام نگارستان خوانده می‌شود. نامی که تا آخر دوران قاجار آن را حفظ می‌کند.

درواقع نقطه اوج تعین کالبدی میدان در دوران آغازین حیات میدان و در زمان ناصرالدین‌شاه است. در این زمان میدان که به نظر می‌رسد هنوز به نام جلوخان باغ نگارستان خوانده می‌شود در هر چهار جانب خود واجد بدنه است. بدنه‌ی شمالی میدان را عمارت سردر باغ نگارستان می‌پوشاند. عمارتی که ایوان بلندش به میدان مشرف است و با ارتفاعی بیشتر از سایر بناهای بدنه به‌نوعی بر میدان سلطه دارد.

اوج میدان بهارستان

روایت ظهور فضایی شهری به‌مثابه اولین کانون حیات سیاسی- اجتماعی شهروندان در پی اولین انقلاب شهری ایرانی است. فضایی که در آن مسجد سپهسالار و عمارت بهارستان به‌مثابه کانون‌های مشروطه‌خواهی هویت می‌یابند و محیط پرجنب‌وجوش سال‌های آخر قرن سیزدهم هجری شمسی را

در تهران رقم می‌زنند. میدان در این دوره شخصیتی بارز ندارد. حتی (برخلاف میدان توپخانه) عنوان مشخصی ندارد. درواقع هویت مکانی خود را از هم‌جواری با عمارت بهارستان می‌گیرد، حتی گاه از میدان به‌عنوان جلوخان بهارستان نام‌برده می‌شود. موقعیت درباری عمارت بهارستان با وقوع انقلاب مشروطه تغییر می‌یابد. بعد از امضای فرمان مشروطیت و تشکل مجلس شورای ملی و پس از برگزاری سه جلسه در مدرسه نظام، جلسات مجلس به عمارت بهارستان منتقل می‌شود و بدین ترتیب عمارت بهارستان تبدیل به مجلس شورای ملی می‌گردد. ازاین‌پس عمارت بهارستان و مسجد سپهسالار در جوار آن، سنگر دفاع از آرمان‌های مشروطه می‌شود و تا زمان به قدرت رسیدن رضاشاه، صحنه اصلی حرکت‌ها و تظاهرات مشروطه‌خواهی است. به‌ویژه مسجد سپهسالار و صحن‌های آن چنین کارکردی می‌یابند. مردم به مناسبت‌های مختلف در صحن مجلس شورای ملی و مسجد سپهسالار گرد می‌آیند و نظر خود را نسبت به رویدادهای اجتماعی بیان می‌کنند و یا از حقوقشان دفاع می‌کنند. تعبیر نوپردازانه‌شده مفهوم ملت صاحب حق، شکل‌گیری مجلس را سبب می‌شود، جایگاهی برای استیفا و پاسداری حقوق قانونی ملت و نظارت بر اداره امور توسط دولت. میدان در این میان مکانی می‌شود برای حضور و تظاهرات ملت تا جایگاه خود را بدون توجه به تفاوت‌های نژادی، قومی، مذهبی و... در روابط مدرن دولت و ملت نشان دهند. مکانی جدید برای مفهومی نو: پیدایی عرصه عمومی در کنار دو عرصه دیگر، فضایی نو در کنار نهادی نو، عرصه‌ای برای بیان حقوق مردم و نمادی از آن. بدین ترتیب استقرار مجلس در جوار میدان، مفاهیم مدرنی را به کارکردهای میدان می‌افزاید و میدان از فضایی تفریحی و مذهبی به فضایی سیاسی و تفریحی مبدل می‌شود. استقرار نهاد نووارگی ایرانی، مفهومی نو را در آیین جشن‌های ایرانی تعریف می‌کند که دستاورد دوران مدرن حیات جامعه ایرانی است و آن برگزاری جشن‌های مشروطیت است، در کنار جشن‌های مذهبی که هنوز در میدان برگزار می‌شوند و بعد جدیدی به حیات آن می‌افزاید.

۲-۱۳ مسجد سپهسالار در ایام ماه رمضان

دوران سکوت میدان بهارستان

این دوره (دوران پهلوی اول) زمانه‌ای است که ظواهر زندگی غربی ترویج می‌شود اما حضور مردم طلبیده نمی‌شود. مجلس دستگاهی فرمایشی است و نیازمند پشتیبانی مردم نیست. میدان در غیبت حضور مردم، به طلب آدابی متجددانه برمی‌آید و آرام می‌نشیند.

در شرایط سکون حیات سیاسی میدان در سال‌های آغازین قرن، ایجاد دگرگونی‌های کالبد در آن برای استقرار نظمی نوین دنبال می‌شود. تقسیم‌بندی شهر به نواحی چهارگانه برمبنای تفکرات نوگرایانه جهانی سازمان می‌یابد. ساخت‌وساز در محلات قدیم به‌ویژه در اطراف میدان بهارستان با تفکیک قطعات باغ‌ها سابق و تبدیل آن‌ها به کوشک‌های اعیانی روی می‌دهد. محلات جدید با قطعه‌بندی شطرنجی، خیابان‌های متقاطع، معماری نو آن روزگاران، خانه‌های گشوده به خیابان از طریق بالکن‌ها، شکل‌گیری مغازه‌ها در همکف و سکونت در طبقه بالا، مشخصات معماری شهری این دوره را می‌سازد.

بازتعریف نوگرایانه زندگی شهری، عناصر جدیدی را متناسب با خود تعریف می‌کند. کافه به‌عنوان مکانی برای وقت‌گذرانی طبقات فرادست، تحصیل‌کرده‌ها و فرنگ‌رفته‌ها یکی از این عناصر است. هرچند برخلاف کافه‌های پاریس در قرن نوزدهم میلادی که کافه در کنار بولوار قرارگرفته و بولوار و کافه به نظاره هم می‌نشینند و چشم‌های کافه‌نشینان و پرسه زنان بولوار باهم تلاقی می‌کند، در اینجا کافه لقانطه، که از اولین تجربه‌های کافه به سبک فرنگی است، خود را از نظاره بر میدان و نگاه میدان بر خود دور می‌دارد. کافه محوطه بسته‌ای است که به باغ خوش‌منظره‌ی دارای حوض و درخت گشوده می‌شود و نگاه پریشان یا پریشان‌کننده‌ای نیست تا تفریح کافه‌نشینان را خدشه‌دار سازد. درنتیجه، تحولات نوپردازانه زندگی اجتماعی طبقات مرفه با تحولات حیات اجتماعی- سیاسی همراه نیست. (زهرا اهری: ۱۳۹۴)

تصویر ۲-۱۴ موقعیت میدان بهارستان و فضاهای هم‌جوار با آن در نقشه تهران در سال ۱۳۰۹

دوران شکوفایی میدان بهارستان

دوران پرشور حیات سیاسی- اجتماعی جامعه ایران است و تبلوران در «شوریدگی» میدان

بهارستان. نوگرایی تبلوریافته در کالبد میدان با ظهور پررنگ اولین عرصه عمومی «مدرن» همراه است. با دگرگونی‌های سیاسی- اجتماعی در آغاز قرن چهاردهم هجری شمسی میدان بهارستان، که اینک میدان درون محله‌ای مرفه نشین و هم‌جوار با حساس‌ترین نهاد سیاسی- اجتماعی است و درعین‌حال ردپای حکومت قاجار را بر خود دارد، تغییر می‌کند.

میدان بهارستان در دوران فراز خود، تبلور جایگاه دوگانه‌ای است که در شهر دارد. از طرفی در میانه محله فرادست، مکانی است برای تبلور ثبات و آرامشی که طبقه حاکم سودای آن را دارد، از طرف دیگر در جوار نهاد مقننه به‌عنوان کانون تثبیت تغییر، مکانی است برای ابراز خواست دگرگونی، که مردمان آرزومند آن هستند.

خیابان شاه‌آباد به‌عنوان اصلی‌ترین خیابان منتهی به میدان نیز همین خصوصیت دوگانه را بازمی‌نمایاند. در تقاطع با دو محور جدید شهر (لاله‌زار و فردوسی) و در همسویی با آن‌ها مفهوم خیابان مدرن تفریحی را عرضه می‌کند. این خیابان چون خیابان‌های مدرن آن روزگاران به مجلس شورای ملی ختم می‌شود و بدین سبب مکانی برای آمیختگی سیاسی و فرهنگ شهری می‌گردد. بعدی دیگر از نووارگی رخ می‌نمایاند؛ خیابان شاه‌آباد کتاب‌فروشی‌های جدید تهران را در خود جای می‌دهد و فضایی ساخته می‌شود که بسیاری از خاطرات فرهیختگان آن روزگاران و روزگاران بعد در آنجا شکل می‌گیرند. خیابان مکانی می‌شود برای انباشت خاطره‌های جمعی شهر و نسل‌هایی که در آن زیسته و می‌زیند.

میدان بهارستان و خیابان‌های هم‌جوار آن در این دوران، کانون تمرکز عناصری هستند که وجه فرهنگی و تفریحی زندگی مدرن شهری را شکل می‌دهند. تئاتر، سینما، کافه و کتابخانه نمونه‌هایی از این عناصر هستند.

خواست تغییر در روابط دولت و ملت و تعریف حقوق فردی، اجتماعی و ملی که از سوی جامعه مطرح می‌شود، صحنه بروز و ظهور خود را در میدان بهارستان و خیابان شاه‌آباد و در نقطه تلاقی دولت و ملت، یعنی مجلس، می‌یابد. در دهه ۱۳۲۰ ش. که امکان طرح این خواست وجود دارد، میدان بهارستان و صحن مجلس شاهد شدیدترین و تکان‌دهنده‌ترین نمایش‌های حیات اجتماعی شهروندان

است. نمایش‌هایی که هرچند به دلیل شرایط خاص نووارگی ایرانی نتوانستند در رمان‌ها و داستان‌ها ظاهر شوند، اما به موسیقی راه‌یافته و از این طریق خود را جاودانه ساخته‌اند.

۲-۱۵ مجلس شورای ملی در سال ۱۳۲۰ شمسی

دوران افول میدان بهارستان

تجربه نو پردازی از بالا، مشخصه دولت‌های پهلوی است که با سرکوب هرگونه طلب نووارگی از پایین همراه است. حیات شهری میدان بهارستان، در این دوران، نماد قدرت حاکم است که بیش از هر چیز میل به سکوت و رضای جامعه دارد. فقدان کارکرد مؤثر و مردمی مجلس شورای ملی، سکوت در زندگی شهری میدان را به همراه دارد. سکوتی که با جابه‌جایی کارکردهای شهری پیرامون میدان عمیق‌تر می‌شود.

تبدیل‌شدن دانشگاه تهران به مکانی برای طلب‌ها و خواست‌های اجتماعی، سیاسی جامعه در دهه ۱۳۳۴- ش. و انتقال نقطه ثقل تظاهرات و تبادلات اجتماعی به آنجا، خیابان شاهرضا (انقلاب اسلامی کنونی) را به‌جای خیابان شاه‌آباد (جمهوری اسلامی کنونی) می‌نشاند.

۲-۱۶ میدان بهارستان و ابتدای خیابان بهارستان در سال ۱۳۳۶ ش.

توسعه نوگرایانه شهر در این دوره، مهاجرت طبقات مرفه را از محلات پیرامون بهارستان به دنبال دارد. مهاجرت درون‌شهری طبقات مرفه از این محلات، نقش تفریحی میدان بهارستان را برای طبقات فرودست اجتماعی رقم می‌زند.

انتقال کارکردهای گذشته با جابه‌جایی گروه‌های اجتماعی در شهر و از دست رفتن منزلت و جایگاه خیابان شاه‌آباد و میدان بهارستان، شامل کارکردهای تفریحی نیز می‌شود. کارکردهای تفریحی، مثل تئاتر برای مخاطب روشنفکر، با تعطیلی مکان‌هایی مانند تئاتر سعدی به مکان‌های جدید مثل تئاتر شهر در مجاورت خیابان شاهرضا منتقل می‌شوند.

مجموعه عوامل فوق سبب می‌شود تا در جریان انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ خورشیدی، میدان بهارستان و خیابان شاه‌آباد، در طلب نو پردازی از پایین که حکومت محمدرضاشاه را به چالش می‌طلبد، نقشی ایفا نکنند. میدان بهارستان جایگاه حکومت مطلقه و نماد جریان فکری است که حرکت انقلابی مردم آن را برنمی‌تابد و ازاین‌رو جز پرتو ضعیفی که در تظاهرات طرفداران حکومت وقت در میدان روشن می‌شود، میدان نقش دیگری در انقلاب و سال‌های بعدازآن ندارد.

در اولین تغییرات دوران انقلاب مجسمه رضاشاه به‌عنوان نماد حکومت پهلوی از میدان حذف می‌شود و جای خود را به نمادی از شهدای انقلاب می‌دهد.

مسجد و مدرسه‌ی سپهسالار

مسجد و مدرسه‌ی سپهسالار در ضلع جنوب شرقی میدان بهارستان واقع‌شده است. طرح بنای این

مجموعه در سال ۱۲۹۶ هجری قمری (۱۲۵۷/۸ خورشیدی) توسط میرزا مهدی خانشقانی و استاد حسن قمی در زمان حیات میرزا حسین‌خان سپهسالار آغاز شد و بعد از مرگ میرزا حسین‌خان سپهسالار با نظارت و سرپرستی برادرش- یحیی خان مشیرالدوله- در حدود سال ۱۳۰۲ هجری قمری (۵-۱۲۶۴ خورشیدی) به پایان رسید. مجموعه‌ی بنا و تزئینات آن از برجسته‌ترین آثار معماری دوره‌ی قاجار محسوب می‌شود.

بنای مجموعه، مسجد و مدرسه، مشتمل بر صحن وسیع، ایوان‌های چهارگانه، شبستان‌های متعدد، مناره‌های هشت‌گانه، جلوخان و سردرس در جانب غربی و شرقی، گنبد رفیع، حجره‌ها و بالکن‌ها، کتابخانه و تزئینات غنی کاشی‌کاری است. سر در غربی بنا رو به خیابان بهارستان (مصطفی خمینی) باز می‌شود و با الگوی نیم هشتی، در اصل ورودی اصلی مجموعه است. بعد از سر در، هشتی چهارضلعی با الگوی نگینی قرار دارد که به‌وسیله‌ی دو راهرو در سمت راست و چپ، به صحن مجموعه راه دارد. در شمال این هشتی راهرویی قرار دارد که زمانی ورودی خصوصی کاخ سپهسالار به مسجد در آن واقع بود و امروزه با بنای کتابخانه‌ی مجلس مسدود شده است. (مشکوتی، ۱۳۴۹: ۲۰۴-۲۰۳: پارسی، ۱۳۸۴: ۱۱۲). یکی از مشخصات بارز مسجد و مدرسه‌ی سپهسالار سیالیت فضایی است که معمار با طراحی به‌جای عناصر معماری و نظم بخشیدن به فضاهای پر و خالی طبقه دوم بنا توانسته است فضا را در سطوح افقی و عمودی به حرکت وادارد.

تصویر ۲-۱۷ دورنمای میدان بهارستان از مسجد سپهسالار در دهۀ ۱۳۴۰ ش.

کلاه‌فرنگی ملیجک

کلاه‌فرنگی ملیجک به سال ۱۲۷۴ خورشیدی ساخته شد (ر.ک ملیجک، ۱۳۷۶) این کلاه‌فرنگی در حال حاضر جز ساختمان‌های مجلس شورای ملی است و به‌عنوان ساختمان شماره‌ی پنج مجلس شناخته می‌شود. معماری کلاه‌فرنگی ملیجک از یک معماری دورگه‌ی ایرانی و فرنگی تشکیل‌شده است، به‌عبارتی‌دیگر معماری بنا مفهومی فرنگی ولی بیانی ایرانی دارد. عمارت به‌صورت کوشکی برون‌گرا با تأکید بر پله‌های اصلی ساختمان طراحی و ساخته‌شده است. ساختمان در دو دوره‌ی تاریخی متفاوت ساخته‌شده است، و به‌خوبی می‌توان دوره‌ی الحاقی آن را در اتاق‌های سمت شمال شرقی بنا، که باعث گردیده حجم اصلی دوطبقه گردد، مشاهده کرد.

باغ و عمارت مسعودیه

باغ و عمارت مسعودیه یا ضل‌السلطان را پسر اول ناصرالدین‌شاه، ضل‌السلطان به معماری استاد شعبان معمارباشی در ضلع جنوب غربی میدان بهارستان و در بخشی از باغ نظامیه، بین سال‌های ۵۷-۱۲۵۳ خورشیدی احداث کرد. عمارت و باغ مسعودیه عمدتاً عبارت از دو بخش درونی و بیرونی بود که بخش بیرونی (دیوان‌خانه) آن مشتمل بر حدود پنج عمارت اصلی است. رضاخان به سال ۱۳۰۲ آن را در اختیار وزارت معارف، اوقات و صنایع مستظرفه- که بعداً به وزارت فرهنگ و سپس به وزارت آموزش تغییر نام یافت- قرارداد تا مقر آن باشد. این عمارت تا سال ۱۳۷۷ خورشیدی در اختیار وزارت مذکور بود (آیت‌الله زاده شیرازی، ۱۳۸۲: ۲۵-۲۴)

بنای جدید مجلس شورای ملی

فکر احداث بنای جدید مجلس شورای ملی از سال‌های ۵۳ – ۱۳۵۲ خورشیدی مطرح شد. ابتدا مهندس مؤید عهد، طرحی را با پلان دایره‌ای شکل ارائه کرد و هرچند فونداسیون آن طرح را هم اجرا کرده بودند، اما پروژه متوقف شد. در سال ۱۳۵۵ طرح مذکور را به دفتر سردار افخمی سفارش دادند و از آن زمان تا سال ۱۳۸۳ که ساخت آن به پایان رسیده است، آقای مهندس عبدالرضا ذکایی – همکار سابق دفتر سردار افخمی و مدیرعامل وقت شرکت مهندسان مشاور پل‌میر – مسئولیت طراحی و هدایت پروژه را به عهده داشته‌اند.

طراح پروژه در وصف آن می‌گوید:

یکی از عوامل مؤثر در شکل‌گیری بنای مجلس، تناسبات و ارتفاع و عملکرد دو بنای شمالی و جنوبی بوده است تا این بنا بتواند ضمن استفاده‌ی مداوم از دو بنای موجود با محیط اطراف خود نیز هماهنگی کامل را برقرار کند.

به نظر ما فرم مثلث راه‌حل خوبی بود. هم فرم پایداری است، هم سه قوه را تداعی می‌کند و هم هندسه‌ی قابل بسطی در همه‌ی جهات دارد. رأس مثلث روی ساختمان مرتفع اداری قرار می‌گیرد و هر چه به‌طرف ساختمان کمیسیون‌ها می‌آییم. دو بال آن باز می‌شود. ارتفاع در سمت ساختمان اداری حداقل است و هر چه به ساختمان کمیسیون‌ها نزدیک می‌شویم، زیاد می‌شود. بااینکه ارتفاع هرم ۴۵ متر است، به دلیل نحوه‌ی ارتفاع گیری آن، برخلاف دو ساختمان شمالی و جنوبی در مقابل دیگر ساختمان‌ها قرار نگرفته است.

عمارت بهارستان (سپهسالار)

بنای بهارستان، که در سفرنامه‌های جهانگردان غربی به عمارت سپهسالار معروف است، در سال ۱۲۵۳ خورشیدی با طرح اولیه‌ی مهندس میرزامهدی خانشقاقی احداث شد (خانشقاقی، ۱۳۶۲، ۲۵۸). علی‌اکبر دهخدا بر این عقیده است که بنای عمارت سپهسالار عمدتاً جهت مجلس و یا الگوبرداری از عمارت مجلس عثمانی طراحی‌شده است (ناظم‌الاسلام، ۱۳۴۶ ـ لغتنامه‌ی دهخدا، ذیل مدخل «حسین سپهسالار») بنای کاخ بهارستان به سال ۱۲۵۷ خورشیدی با همکاری استاد معمار، حسن قمی، به پایان رسید. بعد از مرگ سپهسالار، ساختمان در اختیار ناصرالدین‌شاه قرارگرفته و به‌عنوان یکی از ابنیه‌ی دولتی محسوب شد و از این زمان به بعد، این مکان به‌عنوان یکی از کاخ‌های تشریفاتی جهت پذیرایی از سفرای خارجی و رجال سیاسی قرار گرفت. بعد از صدور فرمان مشروطیت از طرف مظفرالدین شاه، بنا به درخواست نمایندگان مجلس این مکان به‌عنوان محل جلسات شورای ملی انتخاب شد و سر در آن با عنوان «دارالشورای ملی ایران» و ماده‌ی تاریخ «عدل مظفر» در روز دوشنبه ۲۳ شمال سال ۱۳۲۴ هجری قمری (۱۸ آذرماه سال ۱۲۸۴ خورشیدی) نصب گردید (ناظم‌الاسلام، ۱۳۴۶).

در ۲۶ جمادی‌الاول سال ۱۳۲ ۶ هجری قمری (۱۲۸۷ خورشیدی / ۱۹۰۸ میلادی) به دستور

محمدعلی شاه عمارت بهارستان به توپ بسته شد و اشیاء داخل آن به غارت رفت. در آذرماه سال ۱۳۱۰ خورشیدی عمارت بهارستان دستخوش آتش‌سوزی شد و آتش به تالار آیینه سرایت کرد. بروز حریق مقدمه‌ی تغییراتی شد که بعدها به‌کلی چهره‌ی مجلس را دگرگون کرد. به‌طوری‌که به نمای جنوبی ساختمان، ستون‌هایی به سبک پارلمان فرانسه افزوده شد و تزئینات داخل آن به‌ویژه در تالار آیینه توسط استاد جعفرخان و دستیاری استاد لرزاده انجام گرفت. چهار سال بعد نمای شمالی ساختمان نیز دستخوش تغییراتی شد. یک رج ستون به سبک ستون‌های تخت جمشید به دست استاد حسین طاهرزاده به بنا افزوده شد. این دگرگونی‌ها در سال ۱۳۱۳ خورشیدی به پایان رسید. هم‌زمان با بازسازی ساختمان، سر در قدیم مجلس در سال ۱۳۱۳ خورشیدی، به خاطر عبور اتومبیل، تخریب و سردر جدیدی جایگزین آن شد. تخریب قسمت شرقی بنا هم در سال ۱۳۴۴ خورشیدی تغییر مهم دیگری بود که ارتباط ساختمان مجلس با کتابخانه را از میان برد (پارسی، ۱۳ ۸۰: ۹۸-۹۷). معماری عمارت بهارستان نمونه‌ای خوب و کامل از معماری دورگه‌ی قاجاری است. ساختمانی دوطبقه با پلانی کشیده. از طرفی می‌توان این التقاط را در نمای جنوبی، شمالی و بخش الحاقی سال ۱۳۰۳ خورشیدی ساختمان مشاهده کرد. به‌طوری‌که، نمای جنوبی تقلیدی از معماری نئوکلاسیک اروپایی، و نمای شمالی وام گرفته از تزئینات معماری هخامنشی است. بدین ترتیب، عمارت بهارستان به‌صورت ملغمه‌ای از عناصر معماری قاجار، معماری نئوکلاسیک اروپایی و معماری باستان‌گرایی رضاشاهی درآمد.

۲-۶-۳- اولین آرشیتکت تحصیل‌کرده‌ی ایرانی

جامعه‌ی معماری ایران درگذشته دارای معماران به نام و گمنامی بوده است که با تلاش و کوشش در راستای اعتلای معماری ایران شاهکارهای بزرگی از خود برجای نهاده‌اند. از این معماران می‌توان به استاد حسن قمی، حسین لرزاده و مهندس میرزا مهدی خانشقانی (ممتحن الدوله) اشاره نمود. آنچه در پی این گفتار می‌آید پرداختن به زندگی حرفه‌ای و کارهای اولین آرشیتکت تحصیل‌کرده‌ی ایرانی در پاریس میرزا مهدی خانشقانی است. یکی از مهم‌ترین کارهای او طراحی و نظارت برساخت عمارت بهارستان و مسجد سپهسالار با نقش پررنگ استاد حسن قمی، یکی از مهم‌ترین معماران عهد ناصری

شکل‌گرفته است. البته لازم به ذکر است که به‌زعم اکثر معماران صاحب‌نظر در معماری ایران، نقش استاد حسن قمی، در طرح و ایده‌ی ساخت مسجد سپهسالار پررنگ‌تر از آن چیزی است که ممتحن الدوله بیان داشته است. از کارهای دیگر ممتحن الدوله می‌توان به ساخت عمارت قوام الدوله ثانی در لاله‌زار، عمارت مسکونی سعد الدوله، عمارت میرزا سعید خان مؤتمن انصاری، عمارت حسام‌السلطنه، عمارت محمدولی خان سپهسالار تنکابنی در چهارراه لاله‌زار، و طراحی پله‌های عمارت محمود خان ناصرالملک با برداشتی از پله‌های کاخ باکینگهام[1] در لندن، اشاره نمود. او در سن ۷۶ سالگی به سال ۱۲۹۹ خورشیدی در تهران درگذشت.

۲-۷- رابطه‌ی مکان معماری تحت تأثیر نیروی تاریخ

یک مکان چگونه این‌همانی خود را تحت‌فشار نیروهای تاریخی حفظ می‌کند؟ تاریخ چه نوع تغییراتی را طلب می‌کند؟ در کل این تغییرات را می‌توان در سه مقوله دسته‌بندی کرد: تغییرات عملی، تغییرات اجتماعی و تغییرات فرهنگی. همه‌ی این تغییرات دارای ملزومات فیزیکی (محیطی) هستند. ازآنجایی‌که تغییرات فرهنگی و اجتماعی به‌واسطه‌ی ملزومات فیزیکی‌شان ظهور می‌یابند، می‌توانیم موضوع تغییر را در معنای «عملکردی» موردتوجه قرار داده و بپرسیم که: چگونه روح مکان می‌تواند تحت‌فشار مطالبات و نیازهای عملکردی جدید حفظ شود؟ برای مثال زمانی که خیابان‌های جدید یا بزرگ‌تر موردنیاز است، چه اتفاقی روی می‌دهد. با توجه به نیرویی که تاریخ می‌تواند بر فضا و معماری اعمال کند و درنتیجه پاسخ ما به پرسش و طرح مسئله را تحت تأثیر قرار دهد در ادامه روند تاریخی رسیدن به اهمیت زمینه گرایی در معماری مطرح و موردبررسی قرار می‌گیرد. (گروتر: ۱۳۷۵)

۲-۷-۱- مدرن[2]

واژه «مدرن»، که امروزه در زبان‌های مختلف ازجمله در زبان فارسی، رایج شده است، ریشه در لغت لاتین modus دارد. واژه‌ی modus (منشأ mode شیوه – باب رو) و (model، قالب الگو انگلیسی) به

1. Buckingham palnce.
2. modern

معنی (measure) (اندازه – مقیاس – پیمانه) است. در دوران پس از باستان، صفت (modem us) از آن به دست آمد که حاکی از مفهوم «در زمان حال» بود و از طریق زبان فرانسوی، منشأ (modus) (جدید – نوین – امروزی) محسوب می‌شود. از سویی واژه (modem us) خود از قید mood مشتق شده است. در زبان لاتین (mood) هب معنای «این اواخر، به‌تازگی، گذشته‌ای بسیار نزدیک» است. به گمان بعضی از تاریخ‌نگاران، رومیان لفظ (modernist) را در اواخر قرن پنجم میلادی، در مورد ارزش‌ها و باورهای جدید، به کار می‌بردند؛ ارزش‌هایی که با باورهای پذیرفته‌شده‌ی قدیمی – که با لفظ (antique) مشخص می‌شدند – در تقابل بودند (آیتو، ۱۳۸۶: ۷۸۴، احمدی، ۱۳۷۷). از سوی، به گمان بعضی از پژوهش‌گران قرن شانزدهم میلادی، رویارویی مسائل نوین با سنت‌های کهن، تبدیل به مهم‌ترین دلالت ضمنی واژه‌ی «مدرن» شد، که از حدود سال ۱۴۶۰ میلادی در زبان فرانسه به کار می‌رفت. (احمدی، ۱۳۷۷). بسیاری از مردم که واژه‌ی «مدرن» را در گفتار روزمره‌ی خود به کار می‌برند. مقصودشان: «چیزی نو و امروزی است که به‌جای چیزی کهنه که دیگر قابل‌قبول نیست، قرارگرفته باشد» و ازنظر شماری از نظریه‌پردازان علوم اجتماعی نیز، مشروعیت «مدرن بودن»، از پیکار آن باسنت، حاصل می‌شود.

۲-۷-۱-۱- مدرنیته[1]

عموماً، اعتقاد اندیشمندان بر این است که، مدرنیته با رنسانس پا به عرصه وجود می‌گذارد و در ارتباط با عهد باستان تعریف می‌شود. از سویی، مدرنیته یعنی «مدرن بودن» و به همین دلیل واژه‌های «مدرنیت و نو طرازی» را به‌عنوان معادل‌های آن در زبان فارسی، پیشنهادشده است (آشوری، ۱۳۷۴). بسیاری از نظریه‌پردازان، در مورد این نکته باهم توافق دارند که، مدرنیته یعنی منش زندگی امروزی که به‌جای منش کهن زیستن قرارگرفته و آن را نفی کرده باشد (احمدی، ۱۳۷۷).

شارل بودلر[2]، در اواسط قرن نوزدهم میلادی، برای نخستین بار واژه‌ی «مدرنیته» را به کار برد. وی در مقاله‌ای به نام «نقاش زندگی مدرن[3]»، از مدرنیته به‌عنوان پدیده‌ای صحبت می‌کند که در هنر

1 - modernity
2 - Charles Baudelaire
3 - The Painter of Modern Life

جنبه‌ی باب روز، گریزپا و مشروط – نه جنبه‌ی ابدی – دارد.

به‌طورکلی، مدرنیزاسیون به دگرگونی‌ها، رشدها و پیشرفت‌هایی که در جوامع مدرن، درنتیجه‌ی انقلاب صنعتی و ماشینی شدن زندگی به‌دست‌آمده است، اشاره دارد. انقلاب صنعتی، یکی از مهم‌ترین دستاوردهای مدرنیته بود.

۲-۷-۱-۲- مدرنیسم[1]

مدرنیسم به مجموعه‌ای خاص از سبک‌های فرهنگی و زیباشناختی ملازم با جنبشی هنری مربوط می‌شود که حدود اوایل قرن بیستم میلادی شروع شد و تا نیمه‌ی دوم همین قرن، بر هنرهای گوناگون سلطه داشت. این واژه بسیار پیچیده است، چراکه از یک‌سو، به فلسفه و فرهنگ دوران مدرن اشاره دارد و از سوی دیگر، جنبش‌های تاریخ هنر در یک‌صد سال میان ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ میلادی را در برمی‌گیرد. (بانی مسعود، ۱۳۸۸)

۲-۷-۱-۳- نظام ارزشی نهضت مدرن

به‌گونه‌ای که لوکوربوزیه[2] و گروپیوس[3] اعلام کردند، استفاده از اشارات تاریخی در طراحی را منع کرده و این کار را نادرست می‌انگاشت. زیرا با تعریف بسته‌ی معماران از «روح زمان» تطابق نداشت. این بی‌تفاوتی ظاهری- و درواقع عناد- با تداوم همگون، حاصل عیب‌جویی تند مدرنیست‌ها از فرم‌های رایج معماری است. قوانین مکتب معماری مدرن، تاریخ را مقوله‌ای نامربوط دانسته و بر این باور بود که عصر ما خاص است. بنابراین معماری آن نیز باید با گذشته متفاوت باشد. از دید یک مدرنیست شیفته، یک ساختمان باید نسبت به ساختمان‌های اطراف خود شاخص و بارز بوده و به‌عنوان نمادی از آینده مطرح شود. مدرنیست‌هایی که بر نابودی سبک‌های تاریخی تأکید می‌ورزیدند، نسبت به آینده‌ی باشکوه معماری نگاهی خوش‌بینانه داشتند. اعتقاد راسخ و شبه‌مذهبی مدرنیست‌ها به این نهضت که متکی بر پیش‌بینی‌های خام جامعه‌شناسانه بود و تصور می‌کردند که طی چند دهه‌ی آینده همه‌ی مردم در بلوک‌های آپارتمانی عظیم زندگی کرده و در آشپزخانه‌های عمومی غذا خواهند پخت،

1 - modernism
2. le Corbusier
3. Gropius

به‌راحتی گذشته‌ی تاریک و سیاه را نفی کرده است. بزرگ‌ترین اشتباه انقلابیون پرشور این بود که نمی‌توانستند تصور کنند که ساختمان‌های سنتی در دنیای جدید و گستاخ معماری همچنان معنا و ارزش خود را حفظ می‌کند.

۲-۷-۲- پست‌مدرن[۱]، پست‌مدرنیته[۲]، پست‌مدرنیسم[۳]

شکل‌گیری جریانات بعد از مدرن با سه اصطلاح پست مردن، پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم از یکدیگر تفکیک و متمایز می‌شوند. بی‌تردید، پست‌مدرن بخشی از مدرن است و بر اساس آنچه تاکنون درباره عصر پست‌مدرن و معرفی آن به‌مثابه یک دوران گذرا گفته‌شده است، می‌توان نتیجه گرفت که دوران مذکور، گذار عظیمی است که علناً آغازشده است و به‌راحتی در چارچوب تعاریف، جمع‌بندی‌ها یا اظهارنظرهای کوتاه نمی‌گنجد. پست‌مدرنیته، زمان یا وضعیتی بعد از مدرنیته است و می‌توان آن را به‌مثابه مجموعه عواملی دانست که ریشه در ازهم‌پاشیدگی مفاهیم اجتماعی مدرنیته دارد. واژه‌ی پست‌مدرنیسم، ظاهراً نخستین بار در دهه‌ی ۳۰ میلادی، در زبان اسپانیایی و توسط فردریکودواُنیس[۴] به کار گرفته شد، در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی، هم شهرت وبرتری پیدا کرد و هم دچار بدنامی سوء شهرت شد. دوران شکوفایی پست‌مدرنیسم، متعلق به دو دهه‌های ۷۰ و ۸۰ میلادی بوده، اما در حقیقت پست‌مدرنیسم از مدت‌ها قبل وجود داشته است. درواقع، اصطلاح پست‌مدرنیسم چند نمونه‌ی مجزای اولیه داشت که نوعی دوران تکوین برای آن به‌حساب می‌آمد. ایهاب حسن[۵]در مقاله «فرهنگ پست‌مدرنیسم» می‌گوید: «واژه‌ی پست‌مدرنیسم از نو پردازی‌ها یا نوآوری‌های ناشیانه و عاری از ظرافت به سمت کلیشه‌های متروک حرکت کرده است، بدون دست یافتن یا رسیدن به وقار و عظمت مفهوم» (به نقل از: بون و رطانس، ۱۳۷۹).

مقاله کوتاه و تأثیرگذار بارت،به نام «مرگ مؤلف» که به سال ۱۹۶۸ میلادی به زبان فرانسه منتشر شد یکی از اولین مراجع تاریخ پست‌مدرن است. اگرچه بارت هیچ‌گاه از این اصطلاح استفاده نکرد،

1 - post modern
2 - post modernity
3 - post modernism
4 - Federico de Onis
5 - Ihab Hassan

ولی مفهوم «مرگ مؤلف» او شدیداً دنیای هنر و ادبیات را تحت تأثیر خود قرارداد و غالباً منتقدین اصطلاح پست‌مدرن را به مقاله مذکور ارجاع می‌دهند. بارت در این مقاله، این دیدگاه سنتی که مؤلف، منشأ متن، منبع معنا و تنها شخص صاحب صلاحیت برای تفسیر است را رد می‌کند. لذا، خواننده آزاد است که از هر سمت دلخواهی وارد متن شود و در این زمینه صراط مستقیمی وجود ندارد.

از اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ تعداد فزاینده‌ای از معماران، اصول مدرنیسم را زیر سؤال بردند تا از حد محدودیت‌های موجود فراتر رفته و تعابیر جدیدی از هنر و پیشه‌ی خود به دست دهند. در این راستا، این معماران بر اهمیت کلی زمینه‌ی تاریخی تأکید کردند.، اصول معماری مدرن از قبیل عملکردگرایی، ضد تاریخی بودن، استفاده از مصالح جدید، استراکچر نمایان و چند موضوع دیگر، هنوز در بطن تمام بناهای متفاوت امروزی، به‌طور آشکار و نهان نمایان است. به قول چارلز جنکس، معماری پست‌مدرن یعنی معماری مدرن به‌اضافه‌ی ... و این اضافه می‌تواند همه‌چیز باشد؛ تاریخ، فلسفه، تکنولوژی و حتی هر نوع فیل هوا کردن.

۲-۷-۲-۱- پست‌مدرنیسم و تطبیق جدید و قدیم

معماران و نویسندگان پست‌مدرن، تاریخ را به‌مثابه‌ی منبع الهام معتبر دوباره مطرح می‌کنند. درباره‌ی مطلوبیت این ایده، عقاید مختلف بسیاری وجود دارد. رابرت استرن به در این مورد می‌گوید که دلیل این امر، مرتبط کردن ساختمان با زمینه‌ی آن است.

۲-۷-۳- نمونه‌ها

۲-۷-۳-۱- لوئی کان؛ معمار مدرن دوران پست‌مدرن تاریخ گرا

کان معماری بود که نسل جوان معماری پست‌مدرن تاریخ‌گرای آمریکا و اکثر معماران شرق را وام‌دار خود کرد. سال‌های دهه‌ی ۶۰ میلادی، در اوج کارهای حرفه‌ای لوئی کان، آغاز گردید. مبارزه لوئی کان در این سال‌ها، آشکارا بر ضد اصولی بود که درست در دوره پیش از آن، اجماعاً موردقبول قرارگرفته بود. کان، به خاطر آموزشی که در دانشگاه پنسیلوانیا به شیوه بوزاری دیده بود و از سویی، تحت تأثیر مسافرت‌های خود به یونان، روم و مصر، سعی می‌کرد در پروژه‌های خود به اصولی پایبند

باشد که مضامین اصلی آن، معماری کلاسیک با آشتی دادن مصالح جدید بود. او درزمینه تکنولوژی و مصالح معماری، بین کهنه و نو فرق نمی‌گذاشت. آنچه برایش اهمیت داشت، تنها این بود که این دو عامل بتواند حامل معانی تازه‌ای باشند. او بر این عقیده بود که حتی تکنولوژی بسیار کهن هم می‌تواند، معماری نو به وجود آورد. برای مثال، کان در هندوستان با به کار بردن سازه آجری، که عمری دیرینه دارد، همراه با تیرهای پیش‌ساخته بتنی به‌منظور گرفتن بار طاق‌های دهانه پهن، فضایی خارق‌العاده آفرید. تمام منتقدین، این کار او را نوعی اکتشاف جدید در معماری تعبیر کردند. (بانی مسعود: ۱۳۸۸)

طرح توسعه گالری هنر دانشگاه ییل در نیوهیون، از سال ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۳ میلادی، جزء اولین طرح‌های اوست که هم‌زمان با تدریسش در دانشگاه ییل، به اجرا درآمد. ساختمان موزه هنری کیمبل در فرت ورث تگزاس، از سال ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۲ میلادی، طراحی و به اجرا رسید. سایت این موزه، در درون باغی قرار دارد که زمین وسیعی اطراف آن را احاطه کرده است. بنابراین، کان تصمیم می‌گیرد طرح را با سایت، هماهنگ طراحی کند. لذا، ساختمان موزه در سطح افق گسترش می‌یابد و طرح به‌صورت افقی روی زمین طراحی می‌شود و این امکان فراهم می‌گردد که برای ایجاد روشنایی طبیعی موزه، از نورگیرهای سقفی استفاده شود. تاریخ‌گرایی لوئی کان، به طرز چشم‌گیری در ساختمان‌های داکا (بنگلادش)؛ و نیز در ساختمان دانشکده مدیریت هند در دانشگاه کوجارات احمدآباد که از سال ۱۹۶۷ تا ۱۹۶۹ به اجرا درآمد، ظاهر می‌شود.

۲-۷-۳-۲- مدرنیته‌ی ایرانی و روشنفکران متجدد

انسان ایرانی در آستانه‌ی ورود به جهان مدرن، در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم میلادی، نوعی گذار معرفت‌شناختی و گفتمانی را تجربه می‌کند که مفصل‌بندی آن، از یک سوء حاصل اولین نگاه‌ها به غرب و اولین قرائت‌ها از مدرنیته‌ی غرب بود، و از جانب دیگر، می‌توان آن را نتیجه‌ی جستجویی برای یافتن «منِ واقعی ایرانی» یا «منِ گم‌گشته‌ی ایرانی» دانست. آنچه از مدرنیته‌ی غرب به ایران رسید، به‌جز «حیرت»، «شیفتگی» و «شک» چیز دیگری نبود. از سوی دیگر، هم‌زمان با ورود مدرنیته‌ی غربی، که بیشتر در قالب عقل ابزاری از راه مسافرت، ترجمه‌ی متون و نهادهای آموزشی در ایران قرن

نوزدهم میلادی نفوذ می‌کرد، شاهد شکل‌گیری قشر تحصلیکرده‌ای بودیم که، در عرف سیاسی ایران دوره‌ی قاجار، به‌عنوان «منورالفکر» نام‌گذاری شدند. با این فرض که تفاوت‌های عمده‌ای بین روشنفکران غربی و ایرانی وجود داشت. همان‌گونه که ریچارد گاتم درباره‌ی آن چنین می‌نویسد:

وقتی یک ایرانی و یک آمریکایی از «روشنفکر» سخن می‌گویند دو معنای عمیقاً متفاوت را در ذهن دارند. در آمریکا روشنفکر به گروه کوچکی از افرادی گفته می‌شود که شدیداً با اندیشه، باهنر و باکار دانشگاهی و پژوهش – به خاطر نفس این کار – درگیر می‌باشند. اما در ایران، روشنفکر به کسی گفته می‌شود که تحصیلات عالی داشته باشد و تمامی طبقه صاحبان مشاغل تخصصی را شامل می‌گردد. (کانتم، ۱۳۸۵)

وجه دیگر عقل‌گرایی روشنفکران ایرانی، ظهور «نهضت مشروطه» در سال ۱۲۸۴ خورشیدی (۱۹۰۵ میلادی) بود. مشروطه، وجهی از عقلانیت مدرن غربی بود که ریشه در اندیشه‌های مرتبط با جریان روشنگری اروپا داشت.

انقلاب مشروطیت، نتیجه‌ی دودسته از عوامل داخلی و خارجی بود. عواملی داخلی، وضع زندگی اسفبار و حکومت خودکامگان قاجار و عقد قراردادهای اسارت‌بار از سوی آنان بود.

فریدون آدمیت، اندیشمند معاصر، نهضت مشروطیت را در آغاز، حاصل تلاش روشنفکران غیردینی می‌داند که اندیشه‌ی اصلاحات، پیشرفت و تغییر اجتماعی را از غرب اخذ کرده بودند. به نظر آدمیت، «نهضت ملی مشروطیت» را می‌توان تعقل سیاسی به سبک غربی دانست. که با اصول سیاسی کهن مخالفت می‌کرد، و طرفدار نظام پارلمانی برای ایران بود (آدمیت، ۱۳۵۵).

۲-۷-۴- گذر تاریخ در تهران

وقوع انقلاب مشروطه، نقطه عطف مجموعه تحولاتی در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران و به‌ویژه تهران است که نه‌تنها در شکل و کالبد جامعه، بلکه در رفتارهای فردی و اجتماعی مردم به‌عنوان اعضای جامعه شهری تأثیر گذاشتند. در سال ۱۲۸۵ خورشیدی برای اولین بار در تاریخ ایران حکومت با مجموعه‌ای از قوانین اساسی که محدوده قدرت اجرایی را تعریف و حقوق و مسئولیت‌های حکومت و جامعه را مشخص می‌کرد مشروط شد.

اهمیت وقایع دوران مشروطه و تأثیر آن در تاریخ ما بر کسی پوشیده نیست. تمرکز بر این دوره به‌عنوان نقطه عطف تحولات شهرنشینی در تهران، در گذار از قدیم به جدید و سنت به مدرنیته، نتایج ارزشمندی دارد برخلاف تصور عام که مشروطه را رخدادی سیاسی می‌دانند، این دوره مجموعه‌ای از اتفاقات فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و غیره است که گاه نرم و آهسته و گاه با سرعتی فزاینده به وقوع پیوسته‌اند. درواقع به دنبال بررسی تغییرات فرهنگ شهرنشینی و هویت شهری و به‌طورکلی شهرت تهران درگذر از دوره مشروطه هستیم ازآنجایی‌که بخشی از هویت شهری، حاصل تجربه‌های فرد از محیط شهری اوست. (اسکندر مختاری، ۱۳۸۹)

آغاز تجدید و تزریق مدرنیته در شکل و ظاهر شهرنشینی مشخصه اصلی دوره ناصری است. باوجود سرعت‌پایین، این تغییرات به‌عنوان نخستین پژواک‌های مدرنیته در ایران و پایه‌گذار سبک جدیدی به نام سبک تهران، در تقابل با سبک اصفهان، شناخته می‌شود.

هم‌زمان با پهلوی اول نگاه به غرب و تأثیرپذیری از آن در تغییر و تحولات مدرن شتاب‌زده‌تر و عمیق‌تر ادامه می‌یابد. در عصر ناصری، شهر تهران هویتی تجاری و صنعتی با نگاه به شهر کهن داشت و هنوز هویت محله‌ای در آن پررنگ و کارا به‌حساب می‌آمد و در مقابل تهران پهلوی هویتش را با هویت جدید که در دیوان‌سالاری جدید ریشه داشت، عوض می‌کرد. به‌طورکلی، تغییرات دوره ناصری طبیعی‌تر و تغییرات دوره پهلوی اول بخش‌نامه‌ای‌تر بود.

۲-۷-۴-۱- معماری قاجار، پیش‌درآمدی بر شکل‌گیری معماری معاصر ایران

تاریخ مدرن ایران، تاریخ تسلط تمدن جدید غرب است بر فرهنگ کهن ایران، خواه آن را سازنده بنامیم یا ویرانگر، در نگاه ما نسبت به تحولات هنر و به‌خصوص معماری دوران قاجار چندان تفاوتی نمی‌کند. ساخت کاخ و قصر، مشخصه‌ی بارز این دوره‌ی تاریخی است.

از سویی، می‌توان معماری قاجار را از زاویه‌ی خلاقیت‌های فضایی آن ارزیابی نمود. اگر از این منظر به معماری دوره‌ی قاجار نظر بیفکنیم، معماری این دوره ارزش بالایی پیدا می‌کند و در جایگاه برتر و تکامل‌یافته‌تری نسبت به معماری‌های دوره‌های قبل از خود چون، زندیه و صفویه قرار می‌گیرد. چراکه در معماری این دوره خلاقیت‌های فضایی افزایش می‌یابد، تنوع فضاها بیشتر می‌شود، فضاهای نوبتی

خلق می‌شوند، فضاها به گشایش و سبکی بیشتری می‌رسند و الگوهای قدیمی معماری ایران در جهت گسترش فضا تکامل می‌یابند. به‌طور خلاصه، اگر تکامل معماری را گشایش، شفافیت و سبکی فضاها بدانیم، معماری این دوره به‌عنوان مرحله‌ی تکامل معماری قدیم ایران مطرح می‌شود. از طرفی، وقتی معماری را از زوایای دیگری مانند، اندازه‌ها، تناسبات، شکل‌ها و تزئینات نگاه کنیم، معماری دوره‌ی قاجار وضعیت نازل‌تری را نسبت به دوره‌های گذشته‌ی خود و به‌خصوص دوره‌ی صفوی نشان می‌دهد. (میرمیران، ۱۳۷۹)

۲-۷-۴-۲- برآمدن رضاشاه و شکل‌گیری ایران نوین

دودمان قاجار بی‌سروصدا و به چشم بر هم زدنی منقرض شد. از بسیاری جهات مبارزه‌ای در کار نبود. طرف مقابل رضاخان، احمدشاه قاجار، جوانکی ترسو و خودخواه و پول‌پرست بود که به میهنش علاقه‌ای نداشت.

رضاشاه به‌عنوان بنیان‌گذار «ایران نوین» و مشوق وحدت و انسجام ملی به میدان آمد. اگر بخواهیم به‌صورت کلی به رئوس اصلاحات و برنامه‌های نوسازی رضاشاه نظری بیفکنیم، می‌توان برنامه‌ی نوسازی او را در سه دسته‌ی اساسی تقسیم‌بندی کرد:

اصلاحات اقتصادی، اصلاحات اداری، و اصلاحات اجتماعی.

رضاشاه در شهریورماه سال ۱۳۲۰ خورشیدی (سپتامبر سال ۱۹۴۱ میلادی) تحت‌فشار نیروهای متفقین از کار کناره‌گیری کند. او بعد از استعفا به‌قصد خروج از ایران عازم اصفهان شد و در آنجا سند واگذاری املاک خود به جانشینش را امضاء کرد (سپهر: ۱۳۵۵).

۲-۷-۴-۳- معماری در دوره‌ی پهلوی اول (۱۳۲۰-۱۳۰۴)

درک تحولات هنر و به‌خصوص معماری دوره‌ی رضاشاه، بدون پرداختن به تحولات فرهنگی و اجتماعی، عملاً راه به‌جایی نمی‌برد. هدف بلندمدت رضاشاه، بازسازی ایران طبق الگوی غربی بود. یکی دیگر از اهداف رضاشاه در حمایت از ناسیونالیسم باستان گرا، توجیه ایدئولوژیکی و ساختن پشتوانه‌ی فرهنگی برای حکومت دیکتاتوری خود بود.

جلال آل احمد در کتاب در خدمت و خیانت روشنفکران در مورد دوره‌ی حکومت رضاشاه چنین

می‌نویسد:

[...] سرستون‌های تخت جمشید را هر جا که باشد احمقانه تقلید کنیم و ... به هر صورت در آن دوره بیست‌ساله از ادبیات گرفته تا معماری و از مدرسه گرفته تا دانشگاه همه مشغول زرتشتی بازی و هخامنشی بازی‌اند. (آل احمد، ۱۳۵۷).

سبک‌های رایج معماری دوره‌ی رضاشاهی را می‌توان در سه گرایش معماری تقسیم‌بندی نمود. تداوم معماری اواخر قاجار، سبک معماری اوایل مدرن، نئوکلاسیک اروپا یا تلفیق موتیف‌های ایرانی (سبک ملی).

نسل اول معماران معاصر ایران

تاریخ معاصر ایران و به‌تبع آن، معماری معاصر ایران را می‌توان از زمان‌های متفاوت شروع کرد: شکل‌گیری دوره‌ی قاجار که مصادف با نوگرایی اروپایی است، شکل‌گیری جریان روشنفکری ایرانی که به شکل‌گیری انقلاب مشروطه انجامید تلاش برای نوسازی سازمانی و اداری که از زمان به قدرت رسیدن وزرای باکفایتی چون امیرکبیر، قائم‌مقام و سپهسالار شروع شد و امثال آن، هر یک می‌توانند صورتی از معاصر شدن جامعه‌ی ایرانی را نشان دهند. ولی، اگر بخواهیم آغازی برای معماری معاصر ایران قائل شویم، به نظر می‌رسد شکل‌گیری نسل اول معماران معاصر ایران می‌تواند شروع خوبی برای آن باشد. چراکه عمده‌ی دغدغه‌ی نسل اول معماران معاصر ایران گرایش به معماری مدرنیست اروپایی و ترویج آن در ایران دوره‌ی پهلوی بوده، لذا مدرنیزاسیون معماری ایران ریشه در کارها و اندیشه‌های این معماران داشته است. از این معماران می‌توان به نام‌هایی ازاین‌دست اشاره نمود:

قلیچ باغلیان، کریم طاهرزاده بهزاد، وارطان هوانسیان، گابریل گورکیان، محسن فروغی، پل آبکار، علی‌اکبر صادق و کیقباد ظفر بختیار.

وارطان هوانسیان یکی از معمارانی بود که شیفته‌ی رضاشاه بود، و جزو اولین گروه از معماران ایرانی بود که در تجدد آمرانه‌ی رضاشاه حضوری چشم‌گیر داشت. او در یادداشت‌ها و مقالات خود، معماری مدرن را همچون رویداد کشف حجاب می‌دانست، و بر این عقیده بود که همان‌گونه که رضاشاه چادر سیاه را از سر زبان کند و آن‌ها را از قید حجاب رهانید، معماری مدرن نیز همچون کاری با

ساختمان‌های دوره‌ی قاجاری نمود و دیوارهای گلی باربر آن‌ها را گرفت و آهن و شیشه همان کار کشف حجاب را نمود. برون‌گرایی ساختمان‌های دوره‌ی پهلوی اول، ماحصل همین دیدگاه است. (بانی مسعود، ۱۳۸۸)

۲-۷-۴-۴- محمدرضا پهلوی و تحولات سال‌های ۱۳۵۷-۱۳۲۰

رضاشاه به نفع پسرش محمدرضا از قدرت کناره گرفت. محمدرضا پهلوی در اوضاع و احوالی به سلطنت رسید که کشور از دو سو به اشغال نیروهای متفقین درآمده بود حکومت شاهی جوان و بی‌تجربه. از طرفی، سقوط دیکتاتوری رضاشاه باعث آزادی نسبی مردم و اندیشمندان شده بود، طوری که زندانیان سیاسی آزاد شدند.

سال‌های ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۶ خورشیدی، دوره‌ی فرمانروایی مقتدرانه‌ی محمدرضاشاه است. دو عامل اصلی، این دگرگونی بنیادین را ممکن ساخت. نخست، اصلاحات ارضی و بعدازآن درآمدهای فزاینده‌ی نفتی، این درآمدها که مستقیماً به دست دولت می‌رسید و دولت را قادر ساخت که پروژه‌های عمرانی را تأمین مالی کند (ازغندی، ۱۳۸۳)

معماری در دوره‌ی پهلوی دوم (۱۳۵۷-۱۳۲۰)

جریانی موازی با جو غالب معماری مدرن ایران که عمدتاً از طریق معماران تحصلیکرده‌ی ایرانی چه در خارج از کشور و چه فارغ‌التحصیلان دانشگاه تهران حمایت می‌شد، بین دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ خورشیدی شکل گرفت، که شدیداً تحت تأثیر جو جریانات روشنفکری ایران دهه‌های مذکور بود. البته نباید این نکته را فراموش کرد که جریان شکل‌گرفته در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ خورشیدی معماری ایران، همان معماری مدرنی بود که در بین «سبک بین‌المللی» و «بوم گرایی» وطنی مثله شده بود. اکثر تألیفات وطنی این جریان را تحت تأثیر اندیشه‌ها و مباحث مطرح‌شده‌ی اروپای بعد از مدرن، عمدتاً مباحث مطرح‌شده در «پست‌مدرن»، می‌دانند.

معماری مدرن در ایران در حالی روی می‌دهد که دولت از ترقی و تعالی دستاوردهای معماری و شهرسازی دم می‌زند، اما جامعه حرفه‌ای معماران، منتقد سخت این‌گونه دستاوردهاست. بحث‌های مربوط به هویت معماری که با نگاهی منتقدانه همراه است. در آغاز دهه پنجاه به اوج می‌رسد.

به‌طور مثال ازنظر نادر اردلان و لاله بختیار، یک دوگانگی بر معماری ایران حاکم است. آنان چنین نگرشی را در معماری سنتی ایران به‌صورت تقابل بین ظاهر و باطن و یا حرکت از ظاهر به باطن مطرح می‌سازند که چگونه مفاهیم اجتماعی، فرهنگی و مذهبی به‌عنوان بن‌مایه (باطن) و مصالح، بافت و رنگ به‌عنوان کالبد فیزیکی (ظاهر)؛ در معماری سنتی ایران نمود پیداکرده است (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰).

عمده‌ی شهرت و محبوبیت اولیه‌ی نادر اردلان بیشتر به خاطر طرح مباحث نظری در مورد معماری سنتی ایرانی است، با این فرض که او خود را اساساً تئوریسین نمی‌داند (اردلان، ۱۳۷۱). مبانی فکری او تحت تأثیر افرادی نظیریان مکهارگ، لویی کان و با نقش پررنگ سیدحسین نصر صورت گرفت. او از یان مکهارگ گرایش به طبیعت و اکولوژی را آموخت، لویی کان آموزه‌های او را به مست تاریخ‌گرایی و روح معنوی و فرهنگی معماری و اندیشه‌های سیدحسین نصر او را به عرفان و معنویت اسلامی سوق داد.

امروزه فکر می‌کنم به چهار معیار برای طراحی رسیده‌ام. شناخت نیروهای مادی مانند اقلیم، عملکرد، برنامه، انطباق محیطی، انطباق و ارتباط فرهنگی تکنولوژی و نوآوری. برخی از این عوامل را می‌توان به‌طور دقیق محاسبه و برآورد کرد. (اردلان، ۱۳۸۵)

سنت برای اردلان بدون پیش رفت و تغییر معنی ندارد. او دراین‌باره چنین می‌گوید:

اگر به تاریخ معماری رجوع کنید، درمی‌یابید که همیشه نوآوری، با انقلابی درزمینه تکنولوژی همراه بوده است. بر بحث استفاده از مصالح سنتی نباید اصرار ورزید، بلکه کمال در استفاده از امکانات روز توأم با احترام به فرهنگ، طبیعت و هنر، ترکیب و ساخت مدنظر است که البته اصلاً کار آسانی نیست.

۲-۷-۴-۵- انقلاب اسلامی و آغاز نظم تازه

یکی از شاخص‌های انقلاب اسلامی، و شاید مهم‌ترین اهداف آن، خط بطلان کشیدن بر این تناقض تاریخی بود که نوسازی به دین زدایی، و گسترش شهرنشینی به تقویت طبقات جدید و تضعیف طبقات سنتی می‌انجامد. لذا، غیر از استقرار دولت اسلامی با رهبری دینی، تغییرات نمادین دیگری در ایران بعد از انقلاب صورت گرفت که حاکی از آغاز نظم تازه‌ای از امور بود. نمونه‌های زیادی می‌توان

ذکر کرد، اما کافی است به این موضوع اشاره‌کنیم که هر هفته مراسم نماز جمعه در محوطه‌ی دانشگاه تهران و خیابان‌های اطراف آن انجام می‌شود و این گواه آن است که در ساختار اجتماعی مدنی ایران تغییرات بنیادین صورت گرفته است. (بانی مسعود، ۱۳۸۸)

معماری ایران طی سه دهه بعد از انقلاب اسلامی

پس از پیروزی انقلاب اسلامی در ایران، معماران ایرانی، تحت تأثیر دو پدیده‌ی موازی قرار داشتند. اولین تحول تأثیرگذار در این دوران، اندیشه‌ها و کارهای ساخته‌شده‌ی پیشگامان نسل دوم بود که سودای آشتی دادن معماری مدرن با سنن و فرهنگ ایرانی را در سر می‌پروراندند، و دومین جریان تأثیرگذار، که ریشه در تمدن و فرهنگ غرب داشت، و از جریان اول نیز پررنگ‌تر و تأثیرگذارتر بود، آشنایی معماران ایرانی با جنبش پست‌مدرن کلاسیسیست (پومو)، که بین دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی در معماری اروپا و آمریکا شکل گرفت، و جریانات معماری پست‌مدرن دهه‌ی ۹۰ میلادی بود (بانی مسعود،۱۳۸۶).

معماران بعد از انقلاب اسلامی، که کار این معماران طیف وسیعی از گرایش‌های و جنبش‌های هنری را شامل می‌شود، سعی در سوق دادن معماری ایران به‌سوی هویتی آزاد داشته‌اند و در مواردی، عمدتاً کارهای متأخرین نسل دوم معماران معاصر ایران به‌خصوص فارغ‌التحصیلان دانشگاه تهران، در راستای میراث فرهنگی و معماری خودی بوده است گرایش‌های معماری بعد از انقلاب ا سلامی را می‌توان در هشت گروه به‌صورت شماتیک، دسته‌بندی نمود:

- احیای عین به‌عین معماری سنتی ایران
- بوم‌گرایی:
- گرایش تفننی به سبک‌های معماری غربی
- تداوم مباحث معماری مدرن متعالی
- تلفیق مفاهیم و عناصر معماری ایرانی با تکنولوژی و معماری مدرن
- گرایش به تکنولوژی برتر
- گرایش به معماری نئومدرن

- معماری کامپیوتری

فضای سوم

شیردل در سال ۱۳۷۴ خورشیدی، بعد از یک مهاجرت طولانی به ایران بازگشت و در مصاحبه‌ها و سخنرانی‌های خود، از شکل‌گیری جریانی تازه در معماری غرب خبر داد که متفاوت از آن چیزی بود که در محیط دانشگاهی ایران دهه‌ی ۷۰ خورشیدی ارائه می‌شد. بحث اصلی شیردل، شکل‌گیری (فضای سوم) بود. او در شرح دیدگاه‌های خود چنین اظهار می‌کند:

ازنظر من تنها چیزی زیباست که نو و تازه باشد. آنچه به عادت زیبا می‌دانیم ناشی از نوعی تنبلی فکری و فرهنگی است [...] جدید بودن طرح به آن معناست که جنبه‌ی تازه‌ای را به فرهنگ ما بیفزاید، تحرکی ایجاد کند و تمدن را به جلو ببرد. [....] به‌طورکلی کار من و همکارانم در معماری و شهرسازی، قابل‌انعطاف کردن فضاهاست به‌گونه‌ای که جوابگوی تفاوت‌های بی‌شمار هم باشد. [...] در همه‌ی جوامع این بحث هست که آیا هنوز باید گرایش مدرنیستم را ادامه داد یا به معماری پیش از مدرن بازگشت. من یکی را «فضای اول» و دیگری را «فضای دوم» می‌نامم. اگر وظیفه‌ی ما در معماری تولید فضاست، باید چیزی جز آن دو ایجاد کنیم که آن را «فضای سوم» نام داده‌ایم. (شیردل، ۱۳۷۳)

شاید حضور شیردل در ایران و همکاری او با هادی میرمیران را بتوان شروع نسلی نو از معمار و معماری ایرانی دانست که رضا دانشمیر و محمد مجیدی پروژه‌های اجراشده‌ی آن‌ها را مثال‌هایی از آن دانست که جریان معماری سال‌های اخیر ایران را به نام خود ثبت کرده‌اند.

۲-۸- زمینه گرایی

«من کجا هستم. این است پرسش نخست» ساموئل بکت

۲-۸-۱- مقدمه

زمینه در لغت به معنای مجموعه شرایط یا واقعیت‌های است که یک موقعیت یا شرایط را در

برمی‌گیرد و هم‌چنین به معنای شرایطی که چیزی در آن اتفاق می‌افتد و به شما کمک می‌کند تا آن را درک کنید. (صیادی و دیگران، ۱۳۹۰).

دکتر تولائی این عوامل مؤثر درزمینهٔ را در سه دسته کلی زمینه‌های کالبدی تاریخی و اجتماعی – فرهنگی تقسیم می‌کند. (تولائی، ۱۳۸۰) یا سی برنت لین در توضیحات خود بیشتر بحث نشانه‌های شهری را مطرح کرده و توجه به آن‌ها را عاملی مهم در بحث زمینه گرایی می‌داند. (سی برنت لین، ۱۳۹۰).

از دید شولتز هنر و حساسیت معمار و میزان درک او از ویژگی‌های فیزیکی و ذهنی – احساسی سایت یا حس مکان که تنها با حضور وزندگی در یک مکان حاصل می‌شود به معمار کمک می‌کند تا این ارتباط را بهتر درک کند و ایجاد نماید.

یانگ این پارامترهای مؤثر را به احساس و درک محیطی، ارتباطات، محل، منابع طبیعی، اتصالات، دید و امکان‌سنجی منطقه‌ای طبقه‌بندی می‌کند. (یانگ، ۱۹۸۸)

بر اساس توضیحات وی احساس درک موقعیت یک مجموعه شهری شامل طیف وسیعی از عوامل ازجمله اجتماع ساکن و موردتعامل با آن شهر، کیفیت مکانی، ویژگی‌های جوامع محلی و یا بومی محلات و منابع و عوامل طبیعی و محیطی شامل فرم‌ها، چشم‌اندازها و ارتباطات است. که تقویت و یا تضعیف هر یک از این عوامل می‌تواند مفهوم زمینه گرایی در آن اجتماع شهری را متحول سازد. (یانگ، ۱۹۸۸)

در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ با ورود کاربری‌های جدید، ساختمان‌های اداری چندطبقه، فرودگاه‌ها، ترمینال‌ها، مراکز تجاری و غیره تکنولوژی جدید در کشورهای درحال‌توسعه و نبود وقت کافی برای بسترسازی مناسب و بومی‌سازی چنین کاربری‌هایی، این کشورها به مدرنیسم روی آوردند. از طرفی هم‌راستا با دو جریان مذکور، نمایشگاه «معماری بدون معمار»[1] که از سال ۱۹۶۴ تا ۱۹۶۵ میلادی، در موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک برگزار شد، درصدد احیاء معماری بومی مناطق مختلف جهان برآمد. این نمایشگاه به همت برناردودفسکی[2] و به مدد عکس‌هایی که از تمام نقاط دنیا تهیه‌شده بود،

1 - Architecture Without Architects
2 - Beard Ruodofsky

نظرها را به جذابیت معماری بومی مناطق مختلف جهان جلب کرد. در کاتالوگ نمایشگاه که به سال ۱۹۶۵ میلادی به چاپ رسید، آمده است: «کتاب معماری بدون معمار، سعی می‌کند که تصورات عمومی هنر بومی را به‌وسیله معرفی معماری بی‌ریشه جهان ناآشنا درهم بشکند. این شناسایی کوچکی است که حتی ما اسمی برای آن نداریم و بدین‌جهت به خاطر نداشتن یک اسم کلی، آن را معماری بی‌نام، خود به خودی و روستایی می‌نامیم.» (رودفسکی، ۱۹۶۵)

معماری بومی[1] یا سرزمینی می‌تواند به هر نوع معماری که به یک مکان خاص تعلق نداشته باشد، گفته شود. این می‌تواند معماری ساختمان‌های ساده روستایی – شهری تا ساختمان‌های بزرگ و حتی بناهای یادمانی را در برگیرد و به‌غلط در اکثریت موارد، معماری بومی را معادل روستایی قلمداد می‌کنند. یکی از پیش‌کسوتان این بحث در دنیا، آموس راپاپورت[2] است. او از معماری بومی تعریفی خاص ارائه می‌دهد. راپاپورت، معماری بومی را معماری می‌داند که در برابر معماری رسمی، شاخص شناخته‌شده و یادمانی قرار می‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر، معماری ساده‌تر، مردمی‌تر و درمجموع، معماری که جوابگوی نیازهای قشر عام مردم است. او هم‌چنین استدلال می‌کند که معماری یادمانی می‌تواند ریشه در معماری بومی داشته باشد (راپاپورت، ۱۹۶۹)

ازآنجاکه بوم‌گرایی، شناسنامه‌ی، معتبری از مردم یک سرزمین به شمار می‌رود، نمایانگر آداب‌ورسوم، روحیه و احساسات، اندیشه و عقیده، ذوق و سلیقه و هنر آنان است. در شکل‌گیری معماری بومی، برخی روابط اجتماعی و اقتصادی در محیط طبیعی و نمادهای فرهنگی، ماهرانه انعکاس می‌یابند، به‌نحوی‌که هم‌زمان، سادگی و آرایش در آن‌ها متجلی است. معماری بومی که به‌دوراز تخصص‌ها تحقق می‌یابد، جوابگویی به نیازهای یک جامعه را در ارتباط با عوامل طبیعی و خواسته‌های معنوی انسان‌ها را عهده‌دار است، زیرا با مشارکت آنان، در تدبیر و در اجرا زاده می‌شود و از زندگی روزمره‌ی آن‌ها الهام می‌گیرد و به‌دوراز خودنمایی و برون آرایی، استقرار می‌یابد. به همین لحاظ، مصنوعات و معماری بومی را در مواجهه با سرزمین‌های ناشناخته، در پیوندی مرموز، مأنوس و قابل‌فهم درمی‌یابیم. در ادامه این بخش بامطالعه‌ی جریانات فکری و اندیشه‌ی منتقدین و مطالعه‌ی نمونه‌های موردی سعی

1 - Vermicular Architecture
2 - Amos Rapoport

بر فهم اصول و مشخصات معماری زمینه گرا و همین‌طور بوم گرایی در معماری شده است.

۲-۸-۲- آمریکا، جوابی به دموکراسی در آمریکا

کتاب «آمریکا» ی بودریار، حاصل مسافرت بودریار به آمریکاست. این کتاب، چالش‌برانگیز بود و واکنش‌های متعدد و متفاوتی را از جانب منتقدین، برانگیخت. در اصل، کتاب آمریکا، جوابی پست‌مدرن به کتاب دموکراسی در آمریکا، نوشته‌ی کنت الکسی دوتوکویل – سفیر قرن نوزدهم میلادی فرانسه در آمریکا – است که در آن نوشته بود: «آمریکا را به لحاظ دموکراسی بسیار غنی، ولی به لحاظ تمدن بسیار فقیر یافتم» (به نقل از: پاول، ۱۳۷۹). بودریار در کتاب آمریکا، در جستجوی آمریکایی ستاره گون است، نه آمریکای اجتماعی و فرهنگی. به عقیده بودریار، تصویر یا نگرش درباره‌ی آمریکا، درواقع الگویی برای بقیه‌ی دنیا و رمزی برای یک دنیای فراواقعی وانموده در حال ظهور است. به همین دلیل آمریکا، مرکز جهان است. آمریکا یک صحراست، به‌خصوص در شهرهای آن، مکانی که «زندگی واقعی» در آن در قالب نوعی «ضد فرهنگ» یا «نافرهنگ» پرزرق‌وبرق ولی پوچ و تهی، محور و زایل گشته است. او می‌نویسد: «آمریکا نه رؤیاست نه واقعیت. نوعی حاد – واقعیت است. زیرا آرمان‌شهری است که از همان ابتدا طوری رفتار کرده که انگار پیشاپیش، تحقق‌یافته است.

بعد از اتمام جنگ جهانی، کشورهای جهان شرق درصدد احیاء هویت ملی و سنن قومی خود برآمدند. این احیاگری از سال ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۰ میلادی به وقوع پیوست. این روند در دهه‌ی ۷۰ میلادی، به‌صورت گسترده‌ای توسعه یافت و یکی از عوامل اصلی آن، شکل‌گیری بنیاد آقاخان بود. بنیاد آقاخان با حمایت مالی و اعطای جایزه‌ی سه سالانه‌ی خود به معماران کشورهای اسلامی، درصدد رونق دادن به گرایش‌های محلی، بومی و معماری سنتی کشورهای اسلامی بود. بوم‌گرایی را در گسترده‌ترین معنا می‌توان آموزه‌ای دانست که خواستار بازآمدن، بازآوردن، یا ادامه‌ی رسوم، باورها، و ارزش‌های فرهنگی بومی است. بوم‌گرایی در باورهای عمیقی چون مقاومت در برابر فرهنگ غیر، ارج نهادن به هویت «اصیل» و راستین قومی خویش، و آرزوی بازگشت به «سنت فرهنگی آلوده نشده‌ی بومی»؛ ریشه دارد.

در این شرایط زمینه گرایی با رویکرد منطق‌گرا کمک می‌کند که از این بیگانگی و جدایی از فرهنگ،

فاصله بگیریم. در تعاریف منطقه‌گرایی بیان می‌شود که: «منطقه‌گرایی تلاشی است در جهت بازگرداندن از چیزی به معماری است که مدرنیستم اولیه از معماری حذف کرد. تغییرات معماری بر اساس ویژگی‌های منطقه‌ای و بومی و ارزیابی آن‌ها بر اساس ویژگی‌های منطقه به‌نوعی احترام و تعلق به میراث ملی را در خود مستقر داشته رشد اعتمادبه‌نفس منطقه‌ای و درنتیجه، استقلال از اشکال جدید ساختمانی برای خلع معنایی جدید است.» (آبل، ۱۳۹۰)

شاید، عمده‌ترین چالش در مباحث معماری زمینه گرا میزان بوم‌گرایی و محلی بودن معماری در تقابل با جهان‌گرایی باشد. وابستگی‌های فرهنگی- اجتماعی هر بوم از خصلت‌های اساسی معماری زمینه گرا هست. شاخص بررسی بناها در این‌گونه از معماری نه شاخص‌های جهانی و جهان‌شمول، بلکه شاخص‌هایی بومی و منطقه گرا محسوب می‌شود «کرتیس» به‌طورکلی دو نوع نگاه منطقه گرا را در مواجهه با این موضوع معرفی می‌کند ناحیه گرایی غیر اصیل که حاصل الحاقات تاریخی روی پوسته مدرن است و ناحیه گرایی مدرن که ترکیب آموزه‌های مدرن باسنت محلی است. (کرتیس، ۱۳۸۰)

به عقیده‌ی وی منطقه‌گرایی در بدترین شکل خود می‌تواند به پوسته‌ای از تاریخ تبدیل شود که در آن تصاویری از معماری بومی با تقلیدی از کلیشه‌های فرهنگی ملی ترکیب می‌شود. در بهترین شکل، منطقه‌گرایی به آفرینش اصول و زیرساخت‌های سمبلیک گذشته پرداخته سپس آن‌ها را به‌صورت شکل‌هایی مناسب نظام متغیر اجتماعی عصر حاضر، تبدیل می‌کند این تلاش از جنس دریافت و فهم درونی‌ترین لایه‌های خاطره‌ها، افسانه‌ها و آرزوهایی است که به جامعه، همبستگی و انرژی می‌بخشد و درنهایت با فراهم‌سازی این معیارها به‌وسیله بیان درستی از سازمان‌دهی معمارانه به مقصود می‌رسد. (کرتیس، ۱۹۸۶)

۲-۸-۳- مدرنیسم منطقه گرا

یکی از اساسی‌ترین موضوعات مطرح‌شده در چالش میان رویکردهای منطقه‌گرایی ارتباط آن با رویکرد مدرنیستی است. مدرنیسم و منطقه‌گرایی که به‌ظاهر از یکدیگر بسیار دور انگاشته می‌شدند به‌نوعی پیوندی تازه یافتند موضوعاتی مانند هویت بومی، درون‌زایی، میراث ملی و ریشه‌های تاریخی از مسائل مهم موردتوجه بودند؛ گویی نوعی رویکرد خردگرا به موضوعات تاریخی در حال شکل گرفتن

بود. با همه این اوصاف مسئله اساسی این‌گونه طراحی بیان پیشرفت در نمایش سنت بود. (دیوی، ۱۳۸۲)

حائز اهمیت است بدانیم یکی از مهم‌ترین ارکان معماری زمینه گرایی با رویکرد منطقه گرا، هویت‌مند بودن معماری است. غالب نظردهندگان نسبت به هویت دیدگاه تاریخی-ارزشی دارند. این گروه هویت بومی را مقدم بر هویت جهانی و بین‌المللی دانسته و معتقد به ایجاد معماری خودی‌اند. آن‌ها بر این باورند که خلق معماری متعلق به ما یا لحاظ سازوکارهای امروزی می‌تواند ما را در عرصه جهان معماری صاحب مشخصه کند. (شایان، ۱۲۸۴)

«ارزش جهانی بودن در منطقه‌ای بودن است. برای هر زمین و هر متنی طرح ویژه طراحی شود». (احمدی، ۱۳۹۱)

۲-۸-۴- مکان

هر شیئی متعلق به‌جایی است و هر کاری در محلی انجام می‌شود. اما منظور ما از مکان، مفهوم مجرد و کلامی آن، به معنی یک «جا» نیست. اشیاء گوناگون و رفتارهای مختلف احتیاج به مکان‌های متفاوت دارند. مکان، جا یا قسمتی از یک فضا است که از طریق عواملی که در آن قرار دارند صاحب هویت خاصی شده است. فضا را می‌توان جابه‌جا کرد اما جابه‌جایی مکان امکان ندارد. هر شیئی در یک مکان قرار دارد و طبعاً نیازمند فضا هست.

نوربرگ شولتس در این مورد می‌گوید: «از همین رو، خاصیت وجودی ساختمان این است که یکجا را به یک مکان تبدیل کند و این یعنی به فعل درآوردن محتوای بالقوه محیط». شخصیت یک مکان ممکن است به‌وسیله عوامل گوناگونی نقش پذیرد. مهم‌ترین نقش را در این میان، تقابل با محیط به عهده دارد: یعنی تقابل‌های توپولوژیک، فرم، جنس و رنگ. همچنین یک مکان، ممکن است در ارتباط با یک رویداد خاص دارای ارزش فوق‌العاده‌ای گردد.

به‌زعم نوربرگ- شولتز، مکان را نمی‌توان به‌وسیله‌ی مفاهیم تحلیلی و علمی شرح داد، چراکه علم، امور موجود را در قالب انتزاع‌های درمی‌آورد که دانش عینی را شکل می‌دهند. آنچه در این میان از بین می‌رود زیست- جهان روزانه است. این نحوه نگرش بناها را نیز مانند بخشی از زمینه و جهانی که

در آن واقع می‌شوند تفسیر می‌کند. «من بنا را آن‌گونه که چنان بخشی از زمینه‌ی محلی‌اش روی می‌دهد موردتوجه قرار می‌دهم و سعی می‌کنم تا آن را آن‌گونه که واقعاً هست ببینم. این رویکرد بر این عقیده مبتنی است که بناها لزوماً جهانی را که بدان تعلق دارند بازمی‌نمایند، گاه به‌واسطه‌ی مشارکتی ساده و گاه همچون ونه‌ای «شرح و وصف». در کل می‌توان گفت همه‌ی بناها و قرارگاه‌ها، جهانی را گردهم می‌آورند، و ما تنها بر این اساس می‌توانیم آن‌ها را بفهمیم.»

در کل می‌توان گفت که هر موجودی «روح» مخصوص به خود را دارا است که برمبنای آن خصلت ویژه‌ی خود را تحصیل می‌کند. بنابراین هر شیء و مکانی «روح» و ویژگی‌های خاص خود را دارد. انسان چونان هستنده‌ای وجودی که زندگی‌اش وقوع می‌یابد نیازمند آن است تا «روح مکان» را درک کند. اما چنین درکی نیازمند گشودگی بر محیط، دریافت خصوصیات آن، و حاضر ساخت آن‌ها در اثر معماری‌ای است که دارای عینیت و خصلتی ویژه است.

احترام و توجه به ویژگی‌های ثابت به معنای تکرار آن نیست، بلکه به معنای «تأویل» و «خوانش»های مداوم و همواره تازه‌ی آن‌هاست. تأویل و خوانش، مفهومی دووجهی دارد: از یک‌سو ریشه در «روح»وجودی و بنیادین مکان دارد و از سوی دیگر موجب تجلی آن می‌شود. بنابراین اثر معماری قلمرو خوانش‌های بی‌پایان و تجلی‌های ازلی‌ای است که با آن «روح مکان» حفظ می‌شود.

معماری زمینه گرا نه تأکید بر تقلید و نه مانع نوآوری و خلاقیت است. پیام آن ضرورت توجه به محیط کالبدی پیرامون اثر معماری است و نشان می‌دهد که این توجه می‌تواند هم برای خود اثر معماری و هم برای زمینه عاملی مثبت و تقویت‌کننده باشد.

راه‌های چندی، برای طراحی ساختمانی جدید به صورتی همگون و موافق با زمینه‌ی معماری‌اش وجود دارد از یک‌سو طراح می‌تواند عیناً عناصر معماری را از ساختمان‌های اطراف کپی کند و از سوی دیگر از فرم‌های کاملاً جدید برای دگرگون کردن و بهبود بخشیدن ویژگی‌های بصری ساختمان‌های موجود بهره جوید. نظریه‌ی «معماری زمینه گرا» مبتنی بر هر یک از این راهکارها و یا راهی میانه، رضایت‌بخش است. (شولتز، ۱۳۸۷).

۲-۸-۵- دیدگاه مدرنیسم: تقابل جدید با قدیم

در دنیای فلسفی گرایش به معماری مدرن ساختمانی که با زمینه‌ی خود به‌خوبی سازگار شود. راه‌حلی سبک و (از بعد نوآوری) ضعیف است. راهکار صحیح و احتمالاً خلاقانه‌تر، «بیان شخصی معمارانه» بدون هیچ مصالحه‌ای است. اگر یک طرح معماری از ساختمان‌های اطراف خود متمایز نباشد، ازنظر اکثر هواداران معماری مدرن، آن طرح موفق، اصیل و خلاق نیست. پس از دوران مدرن که خلاقیت و من بودن معمار را هنجار می‌دانستد در دوران پست‌مدرن توجه به زمینه و شاید هم کمی همرنگ شدن با زمینه و شکل دادن یک مای واحد موردتوجه قرار گرفت.

به گفته‌ی رابرت استرن، معمار و نویسنده پست‌مدرنیست‌ها در زمینه‌های زیر اصولی مشترک دارند:

۱) زمینه گرایی: امکان توسعه‌ی یک ساختمان در آینده و تمایل به ایجاد ارتباط میان ساختمان و محیط پیرامون آن

۲) اشارات و کنایه، اشاره به تاریخ معماری به‌گونه‌ای که از حد انتخاب گذشته و به مقوله‌ای مبهم می‌رسد

۳) گرایش به آرایه‌ها: لذتی ساده از آرایه بندی بنا.

۲-۸-۶- نمونه‌های تاریخی سازگاری موفق

در دوران ماقبل صنعت، پایداری سنت‌های اجتماعی و محدودیت مصالح و روش‌های ساخت، همگی به کمک آمده و درجه‌ای از پیوستگی بصری اجتناب‌ناپذیر گردید. بااین‌همه بازهم تصمیم‌گیری و انتخاب شخصی معمار عاملی تعیین‌کننده بوده است. گرچه معمولاً از این زاویه به موضوع نگاه نمی‌کنیم، ولی هر یک از سبک‌هایی که امروزه آن‌ها را به‌عنوان یک سبک تاریخی می‌شناسیم. در زمان خود جدید و به عبارتی نوظهور بوده‌اند. برخلاف روش معمول امروز، این سبک‌های ابداعی نوظهور اغلب با دقت بسیار با زمینه‌ی معماری قدیمی‌تر ارتباط برقرار می‌کردند. طراحان زبردست خود بر آن بودند تا با ایجاد ارتباط بصری سازگار میان ساختمان‌های جدید و ساختمان‌های قدیمی‌تر اختلاف میان سبک‌ها را به حداقل برسانند. حاصل این روش کار، سیمایی منسجم برای خیابان بوده که به لحاظ بصری بسیار غنی است. این انسجام و غنای بصری حاصل تقلید کلیشه‌وار نیست. بلکه

مدیون توجه، دقت و ظرافت کار نسل‌هایی است که حیات یک خیابان را با الحاقات متنوع ولی سازگار خود تضمین کرده‌اند.

توجه به روحیه‌ی زمان «از توجه به روحیه‌ی مکان» به‌عنوان یک اندیشه‌ی معماری، اعتبار و اهمیت کمتری دارد. این بدان مفهوم نیست که یک محله، هیچ‌گاه نمی‌تواند تغییر یابد. همچنین به معنای احیای ساده‌لوحانه‌ی سبک‌های تاریخی نیز نیست.

بدین ترتیب نحوه ادراک ما آن‌چنان است که اشیا را در مکان و زمان درک می‌کند. مکان و زمان، تنها، از ناحیه درونی به اشیا اضافه می‌شوند. به‌عبارت‌دیگر، مکان و زمان امور ذهنی هستند. این سوژه است که ماده احساسات را توسط مکان و زمان نظم می‌دهد. در این تلقی از شیء به‌صورت و ماده، ما به شاکله سوژه- ابژه خواهیم رسید. به‌این‌ترتیب می‌توانیم هر چیزی را بر این اساس تفسیر یا تبیین کنیم.

۲-۸-۷- طراحی بر پایه‌ی شرایط محیطی بنا و مکان

هدف اصلی دوره‌ی دوم معماری مدرن فردیت بخشی به بناها و مکان‌ها با توجه به امر فضا و خصلت است. این بدان معناست که به‌جای مبتنی کردن طراحی بر پایه‌ی گونه‌ها و اصول عام، شرایط محیطی بنا و مکان را موردتوجه قرار دهیم. این رویکرد نو در آثار آلوار آلتو پیش از جنگ جهانی دوم بروز نمود. آلتو در کل بر آن است تا هم ساختار فضایی و هم فضای پیرامونی بناهایش را باهم متناسب و سازگار نماید و بدین منظور به عرضه‌ی مجدد فرم‌های مکان شناختی (توپولوژیک) پرداخت که از سوی عملکردگرایی آغازین به‌ندرت موردپذیرش بود

ریم کولهاس در مورد معماری ساختمان مرکزی تلویزیون چین در ابتدای امر و پیش از آنکه در مقام معمار درگیر کار شوم، کوشیدم کشور چین را بشناسم. ازجمله نابخردی‌های ریشه‌ای معماری این است که در دل آن، تنها به یک‌چیز توجه می‌شود- که همانا تغییر دادن هر چیز است- و به همین خاطر معماری به‌خودی‌خود در برابر واکاوی و پژوهش یا کشف یا ارزیابی عینی مقاومت می‌کند و از آن سرباز می‌زند، چراکه ارزیابی موقعیت در نظر گرفته نشده است. معمولاً از پیش دیکته شده است که آدم باید به انجام چه‌کاری بپردازد یا چه چیزی را تغییر دهد، و نیز برای انجام آن چگونه

تصمیم بگیرد.

منطقه‌گرایی و زمینه گرایی ازنظر یوراماکا، واکنش به سایتی است که طرح در آن شکل می‌گیرد. او بر این باور است که در شیوه‌ی منطقه‌گرایی، گاهی معمار می‌کوشد طرح را پاسخی به ویژگی‌های بومی منطقه‌ی پیرامون طرح جلوه دهد. ویژگی‌هایی که مستقیم برگرفته از محیط اطراف پروژه یا وابسته به ویژگی‌های ملی و منطقه‌ای است. هم‌چنین زمینه گرایی شیوه‌ی دیگر یافتن راه‌حل طراحی بر اساس متن و سایت است که در آن دیاگرام‌های انتزاعی درباره‌ی ریخت‌شناسی محیط، ترسیم‌شده و تلاش می‌شود با ترکیب و کلاژ آن‌ها طرحی نو با همان خصوصیات محلی پدید آید.

آیزنمن با اشاره به این‌که «مردم» یکی از اصلی‌ترین منابع معماری‌اند نظر خود در رابطه با زمینه را این‌گونه مطرح می‌کند: «مسئله‌ی اصلی برای من توجه به زمین است: من نمی‌خواهم هیچ‌گونه تصویری به وجود بیاورم، بلکه فقط به سایت توجه می‌کنم و سایت، پروژه‌هایم را شکل می‌دهد». و در جای دیگر نظر خود را این‌گونه بیان می‌کند:

«مسئله‌ی اصلی برای من صحبت پیرامون تاریخ و گذشته‌ی سایت است».

ماریو بوتا ارتباط بین یک ساختمان با پیرامون خود را چنین شرح می‌دهد: «هر اثر معماری دارای محیط ویژه مربوط به خود است، به بیانی ساده‌تر پیرامون این محیط ویژه را می‌توان بستر ساختمان نامید. ارتباط بین معماری و بستر آن ارتباطی نقش گرفته از یک تاثیرپذیری متقابل است. می‌توان گفت که این بستر و معماری آن در تماس دوجانبه و همیشگی هستند و همواره باهم در ارتباط‌اند.

یک گروه پپژوهشی در دانشگاه اشتوتگارت به ریاست یورگن یودیک در آزمایشی، تجربه ادراکی از اثر محیط بر ساختمان را تحلیل علمی نموده و به نتایج زیردست یافته است.

الف: محیط بر تجربه ادراک یک ساختمان اثری چشمگیر دارد. ادراک بیننده از دو ساختمان کاملاً مشابه در دو محیط متفاوت تغییر می‌کند. پس نتیجه گرفته می‌شود که تجربه درک یک ساختمان را نمی‌توان منحصراً در ارتباط با نفس ساختمان، بلکه بایستی محیط را نیز جزئی از آن به‌حساب آورد.

ب: هر چه یک ساختمان متعارف‌تر باشد، اثر محیط در ادراک آن کمتر هست. عکس آن نیز صادق است.

دریکی از مقاله‌های تادائو آندو تحت عنوان از معماری مدرن به‌سوی جهان‌شمولی بیان داشته است که:

من در ژاپن به دنیا آمدم و بزرگ شدم و در همان‌جا آثار معماری خود را انجام دادم و هم‌اکنون معتقدم که روشی را که انتخاب کرده‌ام برای به‌کارگیری واژه‌ها، تکنیک‌ها و روش‌هایی مفید است که از طریق مدرنیسم جهانی آزاد در فضایی محصور، با سبک‌های فردی و تمایزات منطقه‌ای توسعه می‌یابند. برایم مشکل است که سعی در بیان حساسیت‌ها، عادت‌ها، زیبایی‌ها، فرهنگ متمایز و سنت‌های اجتماعی نژادی خاص از طریق واژه‌ی تکنیکی جهانی و آزاد مدرنیسم نمایم.» و در ادامه بیان می‌کند که:

«آیا به‌منظور هموار کردن مسیر مدرنیزاسیون، لازم است که فرهنگ قدیمی را که دلیل بودن یک ملت است، کنار بگذاریم؟ در اینجا تضادی وجود دارد و آن این است که: از یک‌سو ملت باید ریشه‌اش را در خاک گذشته‌ی خود حفظ کند، روحیه‌ی ملی خود را تقویت کند. اما از سویی دیگر به‌منظور شرکت داشتن در تمدن مدرن، ضروری است که درعین‌حال، در تعلق علمی،فنی، سیاسی و عقلانی شرکت کند، چیزی که اغلب نیازمند دست کشیدن محض و صرف‌نظر از کل گذشته‌ی فرهنگی است. این واقعیت است که هر فرهنگی نمی‌تواند شوک تمدن مدرن را تحمل کند یا آن را جذب کند. تضاد دیگری در اینجا وجود دارد: چه طور می‌توان مدرن شد و درعین‌حال به ریشه‌ها هم بازگشت؟»

مفهوم فرهنگ محلی و یا ملی موضوع متناقضی است که نه‌تنها به خاطر تضاد آشکار و موجود میان فرهنگ ریشه‌دار و تمدن جهانی بروز می‌کند، بلکه به خاطر کلیه‌ی فرهنگ‌های قدیمی و مدرنی است که به نظر می‌رسد به‌منظور توسعه‌ی طبیعی‌شان در بارورسازی خود به سایر فرهنگ‌ها وابسته شده‌اند. چنین نگرش تاکتیکی مشابهی در آثار لویی باراگان – معمار مکزیکی – هم به چشم می‌خورد، که وتران و سایر بناهای ساخته‌شده‌ی او از مطلوب‌ترین فرم توپوگرافی برخوردارند. اکثر بناهای او در مکزیکوسیتی، حومه پدر گال، ایجادشده‌اند. باراگان علاوه بر این‌که از منظر یک طراح به معماری می‌نگریست، همیشه درصدد رسیدن به‌نوعی معماری محسوس و ظریف بود، معماری‌ای که آمیزه‌ای از حصارها، دیوارها و فواره‌های آب باشد، نوعی معماری که پوشیده از سنگ آتش‌فشانی و پوشش گیاهی

باشد. درنهایت آن نوع معماری، که به‌طور غیرمستقیم به سبک مکزیکی اشاره داشته باشد. برای بیان احساس اسطوره‌ای و معطوف به گذشته باراگان کافی است به خاطرات جوانی او نظری بی افکنیم:

چنین احساسات و دغدغه‌های مشابهی در سایر عملکردهای او مشهود است، ازجمله مخالفت او با هجوم خصوصی‌سازی در دنیای مدرن و انتقادش از تضعیف تدریجی طبیعی که تمدن پس از جنگ، آن را همراهی کرده است.

البته، منطقه‌گرایی در بخش‌های دیگر هم خود را نشان داده است. مثلاً در بخش‌هایی از آمریکا، در برزیل دهه‌ی چهل میلادی در اولین اثر اسکار نیمایی و آفونسو ریدی، در آرژانتین اثر آمانچیو ویلیامز ازجمله ساخت کارگاه در مار دل پالتا در سال ۴۵ – ۱۹۴۳ و ساخت بنای جدیدتر او یعنی بانک کلورینند وتستای لندن و آمریکای جنوبی و بوینس آیرس ۱۹۵۹، در ونزوئلا که در ساخت آن‌ها از طرح‌های کارلس رائول هم در سال‌های ۱۹۴۵ و ۱۹۶۰ کمک گرفته است، در ساحل غربی ایالت متحده، اولین بار در لوس‌آنجلس در اواخر دهه‌ی بیست میلادی در آثار نوترا، شیندلر، وبر وگیل و سپس در مدرسه‌ی منطقه‌ی بای که توسط ویلیام ورستر تأسیس شد و درنهایت اثر هارول همیلتون هریس در کالیفرنیای جنوبی که همه به‌نوعی نشان‌دهنده سبک منطقه‌گرایی هستند.

هرگاه چند بنا هم‌زمان در حوزه دید ما قرار بگیرند، ما روابطی بین آن‌ها احساس می‌کنیم که این روابط تنها از طریق فضاهای مابین آن‌ها ایجاد می‌شود. هرگاه دو ساختمان کاملاً در کنار یکدیگر باشند یکی از آن‌ها جزئی از دیگری به‌حساب می‌آید. و اگر فاصله دو ساختمان خیلی زیاد باشد دیگر رابطه‌ای بین آن‌ها وجود ندارد. پس این فضای مابین آن‌هاست که وسیله ایجاد رابطه میان ساختمان‌هاست و به‌این‌ترتیب است که این فضا در شکل پردازی معماری اثری کاملاً مهم دارد. نوع فضای مابین تابع سه عامل است: اندازه، تناسب و فرم هرکدام از اجزاء (جداره‌ها آن).

۲-۸- ۸- معماری دیکتاتور مآبانه

درراه تقویت تداوم بصری در طراحی معماری، چندین مانع تقریباً حل نشدنی وجود دارد. از بارزترین موانع، نفس معمار است. معماران جوان از همان اوان تعلیمات خود می‌آموزند که چگونه

ساختمان‌هایی متمایز از محیط و زمینه طراحی کنند تا جزء ساختمان‌های طراحی‌شده شناخته شود. این امر هدف و مفهوم خلاقیت در عصر حاضر است (بدین ترتیب معمار می‌تواند اعتبار و حیثیت موردنیاز را نیز کسب کند. چون اگر ساختمان کاملاً بارز و آشکار نباشد، چه کسی متوجه خواهد شد که این اثر یک ساختمان طراحی‌شده است؟) تعداد کمی از افراد ممتاز این حرفه به طراحی ساختمان‌های سازگار با زمینه می‌پردازند. اغلب به نظر می‌رسد که ساختمان‌های جدید پرچمی، به دست گرفته‌اند تا معرف شخصیت وجودی آن‌ها باشد.

تعریف کنونی ما از اصالت هنری و اندیشه در تطبیق معماری جدید و قدیم، مانند دو عنصر آب و روغن ترکیب ناپذیر هستند. به‌طور مثال اگر بخواهیم به هویت یک محله احترام گذارده و ساختمان جدیدی را چنان سازگار و متناسب با آن طراحی کنیم که به‌راحتی قابل‌تشخیص نباشد، این ایده با این نگرش که خلاقیت، اساسی‌ترین معیار سنجش توانایی هنرمند است، تضاد پیدا می‌کند. حال اگر یک ساختمان بسیار خوب با زمینه‌ی خود پیوند یابد، چنین تصور می‌شود که معمار چندان مبتکر نبوده است.

مسئولیت معمار به‌طور قابل‌توجهی با سایر هنرمندان متفاوت است. آثار نقاشی در موزه‌ها به نمایش درمی‌آیند و مردم را تحت تأثیر قرار می‌دهد. به‌طور مثال اگر اذعان کنیم که راه‌حل ساده و ابتدایی درگیری بین طراحی سازگار با زمینه و ضرورت بیان شخصی، آن است که «بیان خلاقیت معمارانِ» را به ساختمانی تعبیر کنیم که در کنار سایر نکات به‌خوبی با زمینه‌ی خودسازگار باشد و همچنین تأکید کمتری بر انواع ناپخته‌تر خلاقیت- از اصالت تا نوآوری- کرده و بیشتر بر تلطیف محدوده‌های زیبایی یک زمینه بصری، چه مدرن و چه سنتی تأکید نمود.

برای ایجاد یک معماری جدید در یک زمینه روش‌های برخورد متفاوتی وجود دارد کـه در بیننـده احساسات گوناگونی را ایجاد می‌کند گه در این بخش به‌صورت اجمالی به آن اشاره می‌شود.

۲-۸-۹- رابطه‌ی بنا با بستر خویش

۲-۸-۹-۱- هماهنگی و تعادل

هماهنگی اصطلاحی است که در اغلب علوم طبیعی و عقلی از آن صحبت می‌شود. در زیباشناختی، منظور از هماهنگی یا «هارمونی» نظمی است که بین اجزای تشکیل‌دهنده یک پدیده وجود دارد. هماهنگی نتیجه ارتباط دو جنبه متضاد است. هر نوع ادراک تنها به دلیل وجود تضاد، صورت می‌گیرد: یک‌شکل تنها هنگامی قابل‌دیدن است که به‌نوعی بتواند خودش را از زمینه‌اش جدا سازد. هماهنگی تنها زمانی امکان وجود دارد که تضاد نیز وجود داشته باشد. (گرو تر، ۱۳۷۵)

۲-۸-۹-۲- تنش

رابرت ونتوری در مورد تضاد و ارتباط آن با معماری خودش، چنین می‌گوید: «اندی وارهول می‌گوید: «من چیزهای ملال‌آور را دوست دارم» و ما ساختمان‌هایمان را دانسته به صورتی ملال‌آور شکل پردازی می‌کنیم. از طرف دیگر این تمایل را نیز داریم که در آن‌ها تنش به وجود آوریم. ما حداکثر تلاشمان را می‌کنیم تا بتوانیم تنش لازم را به آن‌ها بدهیم و معماری، وقتی دارای تنش باشد نمی‌تواند ملال‌آور باشد»

۲-۸-۱۰- زمان و مسیر

در نگاه اول معماری نه با حرکت ارتباطی دارد و نه بازمان. البته واضح است که یک ساختمان از «تطاول زمانه» مصون نیست اما در قیاس با عمر کوتاه انسان یک ساختمان هنوز هم عمری طولانی دارد. معماری هنری نیست که- مانند موسیقی زمان را در بطن خود داشته باشد. یک قطعه موسیقی یک آغاز دارد مدت معینی ادامه پیدا می‌کند و درست در زمان مشخصی هم پایان می‌یابد. ساختمان‌ها ایستا و غیرمتحرکند و به همین دلیل نیز آن‌ها را اموال «غیرمنقول» می‌نامیم. قیاسی بین معماری و باله این نکته را روشن‌تر می‌سازد. یک بالرین بدنش را بر اساس قواعد مشخصی حرکت می‌دهد و این حرکت او هستند که ابزار بیان او می‌باشند. اما معماری برخلاف باله از بیننده انتظار حرکت دارد. این بیننده است که برای درک کامل فضای معماری بایستی حرکت کند. و حرکت نیز

احتیاج به زمان دارد. و به‌این‌ترتیب است که زمان اصطلاحاً تبدیل بـه «بعـد چهـارم» در ادراک فضـا می‌شود. این واقعیت امروز برای ما از روز روشن‌تر است ولی همیشه چنین نبوده و بـرای درک همـین مطالب نیز گذر زمان لازم بوده است.

۲-۸-۱۰- ۱- تداوم پلی برای رسیدن از گذشته تا حال

آلدو روسی مبتکر «نظریه تداوم» است. او می‌گوید: «تداوم در اصل چیزی است مادی ولـی وقتـی صحبت از یک‌شکل دائمی می‌کنیم جنبه‌ای معنوی پیدا می‌کند. و دقیقاً این تداوم در میان تغییـرات از دیدگاه شهرسـازی پدیـده‌ای اسـت بسـیار بااهمیـت.» وی مهـم‌تـرین عوامـل تـداوم را از دیـدگاه شهرسازی، خیابان‌بندی، نقش شهر و بناهای تاریخی می‌داند. برای اینکه بتوان این تداوم را حفظ کرد بایستی شهر محله را به‌عنوان یک کلیت در نظر گرفت. سابقه تاریخی شهر، ِ تحولات و ارتباط شهر بـا محیط طبیعی آن را بایستی هنگام تصمیم‌گیری در مورد هر پروژه ساختمانی در نظر گرفت.

ماریو بوتا نیز سه عامل را به‌عنوان عوامل مؤثر در ارتباط بین ساختمان‌های جدید با ساختمان‌های موجود ذکر می‌کند: مشخصات فیزیکی محیط، چهارچوب تـاریخی شـهر و تغییـرات آن در دوره‌هـای زمانی. ازنظر او محیط در طول زمان معماری را تغییر می‌دهد. «می‌تـوان گفـت کـه هـر محیطـی در گفتگوی متقابل با معماری آن است و این تکاملی زمانی- تاریخی هست».

چند نوع تغیر داریم: تغییراتی که فقط جنبه ادراکی داشتند و نتیجه تغییرات روز و شب یا فصـول سال بودند و تغییراتی که واقعاً عملی می‌شدند یعنی تخریب یا نوسازی ساختمان‌ها.

نوع سوم تغییرات محیط، تغییراتی هستند که نتیجه ناگزیر زمان هستند. هر سـاختمانی برحسـب جنس مصالح آن، نوع نگهداری آن و شرایط جوی دیر یا زود خراب می‌شود. ویرانـه‌هـا همیشـه دارای نوعی جذابیت سحرآمیز کننده بوده‌اند. ویرانه‌ها یادآور این واقعیت هستند کـه مـا در دنیـایی زنـدگی می‌کنیم که به‌طور مداوم دستخوش تغییر است. دنیای دارای گذشته و آینده. (برنت، ۱۳۸۳)

۲-۸- ۱۱- اهمیت زمینه گرایی و فاکتورهای مؤثر بر آن

زمینه درواقع المان‌های خارجی است که محاط بر اشیا است. این المان‌ها می‌تواننـد فیزیکـی و یـا

غیر فیزیکی باشند. جاده‌ها، ساختمان‌ها و منظر مثال‌هایی هستند برای المان‌های مشهود و فیزیکی و همچنین آب‌وهوا، فرهنگ منطقه، سیاست و شرایط اقتصاد را می‌توان ازجمله‌ی شرایط غیر فیزیکی مؤثر بر زمینه دانست. طراحی با ارزیابی بوم‌شناسی از سایت و زمینه‌ی طراحی شروع می‌شود، درواقع ما باید به این دانش برسیم که قبل‌تر چه چیزی درزمینه در جریان بوده است تا بتوانیم هر چیز جدیدی را به بستر طرح تزریق کنیم. ازاین‌رو زمینه شامل معماری امروزی ما می‌شود. طراحی برای یک‌خانه در اقلیم چهارفصل با طراحی در یک اقلیم گرمسیری تفاوت‌هایی دارد. درک زمینه‌ی محلی و بومی از ملزومات طراح برای پاسخ گفتن به نیازهای یک سایت طراحی و همچنین طراحی یک ساختمان مناسب است. درواقع زمینه وبستر طرح می‌تواند روش طراحی را تعیین کند. ازجمله انتخاب مصالح که در طراحی یک ساختمان بسیار مؤثر است. هرکدام از موارد ذکرشده می‌تواند مروج امتداد و پیوستگی میان ساختمان و شرایط محلی باشد.

۲- ۸- ۱۱- ۱- اهمیت زمینه گرایی اقلیمی در معماری

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد طراحی در یک زمینه‌ی چهارفصل متفاوت است با طراحی در یک منطقه‌ی گرمسیری. درواقع یکی از تأثیرگذارترین نقش‌ها در طراحی بر مبنای شرایط بستر طراحی اقلیم و شرایط آب و هوایی است. کن یانگ در توضیح بستر اقلیمی بیان می‌کند که:"فهم اقلیم و تاریخ اکولوژی سایت بیشترین سر نخ را برای تعیین استراتژی لازمه در اختیار طراح قرار می‌دهد. هرکدام از بسترهای اقلیمی امکاناتی را برای معمار به‌عنوان طراح برای تعیین استراتژی طراحی ایجاد می‌کند.

استفاده از این پتانسیل در ایران با توجه به اقلیم متفاوت این کشور که درواقع مناطق گرم، معتدل و سرد را در بخش‌های مختلف در خود جای‌داده است لازم و در بیشتر مواقع موجب بهتر شدن پاسخ طراح به سؤال طرح هست. ازجمله نمونه‌های استفاده از شرایط اقلیمی می‌توان بادگیر را در شهرهای کویری نام برد که باکمی تلاش می‌توان از آن در نمونه‌های معاصر نیز استفاده کرد.

تصویر ۲-۱۸ اهمیت زمینه گرایی اقلیمی در معماری سنتی و معاصر ایران

فهم زمینه‌ی اقلیمی طرح یکی از مهم‌ترین استراتژی‌های شناخت زمینه‌ی طراحی برای ساخت بنایی راحت و مناسب برای کاربر است.

۲- ۸- ۱۱- ۲- اهمیت زمینه گرایی اقتصادی و سیاسی در معماری

زمینه‌ی اقتصادی طرح نسبت مستقیم با شرایط و موقعیت اقتصاد کشور دارد. در دهه‌های اخیر شرایط اقتصادی، تأثیر بزرگی بر پایین آمدن ساخت‌وساز و گسترش معماری داشته است. یکی از شیوه‌های طراحی که تأثیر زمینه اقتصادی در آن مشهود است شیوه‌ی طراحی هزینه‌ی اثربخش است. این شیوه درواقع یکی از خروجی‌های شیوه‌های طراحی پیش‌ساخته و مدولار است که در معماری امروز به‌طور گسترده‌ای در حال استفاده است. درواقع این شیوه بیانی برای کم کردن هزینه‌ی کار و بالا بردن سرعت در طول زمان ساخت و درنتیجه می‌تواند دلیلی بر بالا بردن کیفیت درعین‌حال جلب نظر مساعد مشتری باشد.

تصویر ۲-۱۹ خانه‌ی ساخته‌شده بر مبنای روش پیش‌ساخته طراحی جکسون کلمنت

سیاست نقش مهمی را در تصمیم‌گیری معماری معاصر بازی می‌کند. برای مثال می‌توان از مالزی به‌عنوان یک کشور که بر مبنای سیاست جاه‌طلبانه شکل گرفت نام برد. دولت با نوشتن قانونی که در آن تمام ساختمان‌های دولتی ملزم به استفاده از سیستم ساختمانی صنعتی بودند نقش مؤثری در کاهش هزینه و درعین‌حال افزایش وابستگی استفاده از نیرو و انرژی غیربومی ایفا نمود. به‌زودی این ایده باعث کاهش هزینه در استفاده از برق و آب و همچنین انرژی‌های وارداتی در ساختمان‌های دولتی شد.

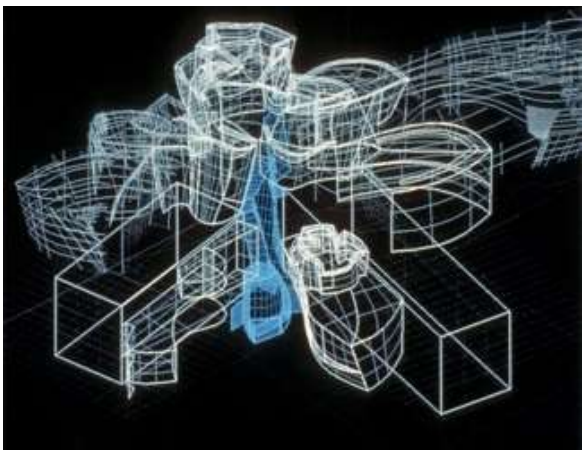
۲- ۸- ۱۱- ۳- اهمیت زمینه گرایی محاسباتی و فناوری در معماری

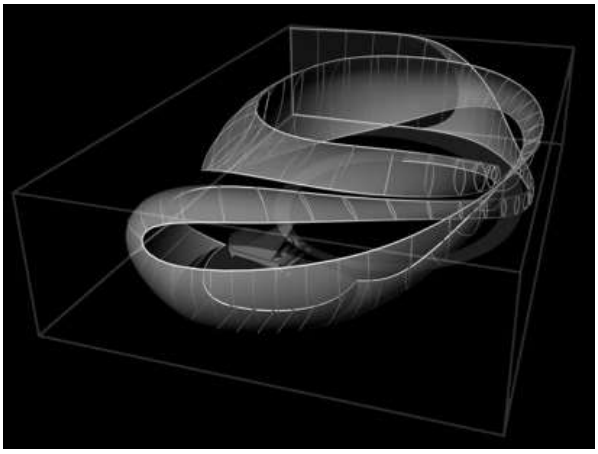
این رویکرد درزمینه‌گرایی نه‌تنها به شیوه‌های اجرا و ساخت درروند به ثمر رسیدن یک پروژه مربوط می‌شود بلکه فناوری در معماری امروزی در نحوه‌ی رسیدن به طرح نقش مهمی را ایفا می‌کند. شیوه‌های طراحی امروزه با توجه به نقش مهم رایانه در طراحی بسیار جذاب شده‌اند. امروزه رایانه‌ها و نرم‌افزارهای معماری کمک بسیاری در به ثمر رسیدن ایده‌های معماران دارند. در سال ۱۹۹۰ هنوز کامپیوترها تا حدود زیادی در آتلیه‌های طراحی و مدارس معماری ناشناخته بودند و اغلب به آزمایشگاه‌های کامپیوتری در زیرزمین این مجتمع‌ها محدود می‌شدند. البته، نباید این نکته را فراموش کرد که کامپیوترها در این بازه زمانی ماشین‌هایی بودند بی‌نهایت کند و دست و پاگیر با خروجی‌هایی غیرقابل‌اعتماد، از این بابت همچنان با استفاده از کامپیوتر تحت عنوان ابزاری برای کمک به تولید کارآمدتر ترسیمات فنی در محیط‌های حرفه‌ای مخالفت می‌شد و توافق اندکی بر اهمیت کامپیوتر به‌مثابه یک ابزار طراحی وجود داشت، لذا طراحی در مدارس همچنان به‌صورت دستی تعریف می‌شد.

اولین انگیزه‌ها برای بهره‌مندی خلاقانه از کامپیوتر، به‌مثابه یک ابزار طراحی، از دل علاقه‌های فعالان و نظریه‌پردازانی همچون فرنک گری، گرگ لین و برنارد کش، و نیز مدارس و مؤسسات معماری‌ای چون کلمبیا، ام.آی.تی.، سای‌آرک، یو.سی.آل. ای. و دیگرانی بیرون می‌آید که تجهیز مجدد زیرساخت‌های تکنولوژیکی و روش‌های آموزشی‌شان را در اولویت قرار داده بودند.

اگر مقطع اولیه‌ی طراحی آثار دیجیتال در دهه‌ی ۸۰ وجهی استعاری داشت، و مقطع دوم آن در دهه‌ی ۹۰ در بعد وسیعی تجربی بود، با استقرار پروتکل‌های رایج ساخت فرم و بافت، معماری در حال حاضر وارد مقطع سوم رویارویی مناقشه برانگیزش با فنّاوری دیجیتال شده است. شاید به جرات بتوان گفت معماری تنها هنری است که کاربردی است، بدین مفهوم که ساخته دست هنرمند، آرایه نیست و درنهایت توسط ساکنان استفاده می‌شود. فارغ از عملکرد آن باید دارای شرایطی باشد که بتواند بازندگی مردم ترکیب شود. این مفهوم متفاوت معماری با دیگر هنرها، باعث می‌شود که ایده اصلی تا وقتی به مرحله تطابق بازندگی برسد، مراحلی را طی کند. لایه‌های مختلف روی کانسپت پیاده می‌شوند تا ایده را تبدیل به ساختمان و ساختمان را قابل‌استفاده برای مردم کنند.

وقتی می‌خواهیم اندیشه یک معماری را در فضای مادی ببینیم این مراحل به‌صورت معکوس طی می‌شود، به این معنا که چندلایه را کنار می‌زنیم تا آن را ببینیم. حال‌آنکه در فضای مجازی چون مفهوم استفاده و نیاز متفاوت است، لایه‌های رو وجود ندارد و آنچه دیده می‌شود ایده خالص است. پس معماری در دنیای مجازی لزوماً یک ساختمان نیست، می‌تواند فقط یک ترکیب باشد، بی‌جهت و معلق در فضا.





تصویر ۲-۲۰ اهمیت زمینه گرایی فنّاوری در کارهای فرانک گری

ساختمان‌هایی که درگذشته تصور کردنشان هم سخت می‌نمود امروزه به مدد بهره بردن از فنّاوری طراحی و اجرا می‌شوند و در صورت داشتن توانایی در این حوزه درزمینه‌ی طراحی می‌توان مرزهای جدیدی را در معماری آینده درنوردید.

۲- ۸- ۱۱- ۴- اهمیت زمینه گرایی اجتماعی در معماری

به‌طورکلی زمینه گرایی اجتماعی در معماری را می‌توان به شکل پلی دید که از عواطف عمیق انسانی و اجتماعی هم چون تاریخ، سنت، مکان، زمان و غیره آغاز می‌شود و آدمی را به مقصدی می‌رساند که در آن، آنچه را که در معماری امروز می‌بیند را بشناسد و بپذیرد. انعطاف‌پذیری نیز در این اینجا به شکل انعطاف‌پذیری اجتماعی و کالبدی در نظر گرفته می‌شود که به‌عنوان ارزشی افزوده مطرح خواهد شد که با اضافه شدن به معماری، فرآیند تکامل فضای خلق‌شده را تسهیل می‌بخشد.

آنچه از مجموع نظرات فوق یافت می‌شود نشان می‌دهد معماری زمینه گرا در اجتماع امروزی تابعی از عوامل گوناگون محیطی، طبیعی، کالبدی، تاریخی و بالأخص اجتماعی است و تابع نیازهای انسان امروزی، ارتباطات و تعاملات وی با محیط اطراف است.

فرضیه این تحقیق نیز بر این است که این معیارهای مؤثر، تنها محدود به عوامل مشخصه ذکرشده نمی‌شوند و پا فراتر گذاشته به روابط اجتماعی، خاطرات جمعی و ساختار هویتی و فرهنگی مشترک افراد یک جامعه شهری نیز مربوط می‌شوند. در بحث زمینه گرایی اجتماعی و فرهنگی بیش از همه احترام به شیوه‌های متداول زندگی شهری، استفاده از نمادهای مطلوب و شکل‌گرفته در ذهن مردم و

سعی در جذب افراد به محیط، ایجاد پویایی و حتی اشتغال‌زایی، بیش از همه مشاهده می‌شود.

۲- ۸- ۱۱- ۵- اهمیت زمینه گرایی شهرسازی در معماری

زمینه گرایی یکی از دیدگاه‌های رایج در شهرسازی است که زمینه را به‌مثابه رویدادی تاریخی می‌پندارد. زمینه گرایی ابتدا به ابعاد صرفاً کالبدی توجه داشت، اما به‌تدریج به ابعاد انسانی گرایید و حوزه مطالعات خود را به وجود اجتماعی – فرهنگی جامعه گسترش داد. شهر ساز زمینه گرای اجتماعی – فرهنگی در هنگام ایجاد اجزای جدید شکل شهر به مواردی چون معانی، ارزش‌ها و اهداف مشترک متعهد می‌ماند. (تولایی، ۱۳۸۰).

۲- ۸- ۱۱- ۶- اهمیت زمینه گرایی انسان‌گرایی در معماری

انسان‌گرایی یکی از رویکردهای زمینه گرایی در معماری است که بر توانایی‌ها و دغدغه‌های انسان؛ در آزمایش تجربی، مطالعات اجتماعی، پژوهش‌های فلسفی و خلق آثار هنری تمرکز دارد زیرا آنچه بحران در معماری نامیده می‌شود بیشتر از آن‌که به خاطر ناآشنایی و تسلط معماران در تنظیم فیزیکی فضا باشد به علت بی‌توجهی به عامل اصلی یعنی درک و ارتقای کیفیت زندگی انسان است (الکساندر، ۱۳۸۱).

۲- ۸- ۱۱- ۷- اهمیت زمینه گرایی کالبدی- تاریخی در معماری

زمینه گرایی کالبدی به معنای الگوهای تکرارشونده‌ای هستند که از تحلیل شکل کالبد شهر و حفظ نظم شکلی گذشته آن ایجاد می‌شود زمین‌گرایان معتقدند که اجزای کالبدی شهر زیرپوشش نیروها و یا ویژگی‌های درونی خود نیست بلکه به محیط و مجموعه پیرامون آن وابسته هستند. درزمینه‌ٔ گرایی اجزای شکل شهر به‌تنهایی ارزیابی و مطالعه نمی‌شوند بلکه درزمینه‌ٔ وسیع‌تر محیطی قرار می‌گیرند، یک اثر معماری با نظام بزرگ‌تر شهر مرتبط است و در سلسله مراتبی از مجموعه‌ها قرار دارد. بنابراین زمینه گرایی پیوند میان معماری و شهرسازی درزمینه‌ٔ معین است به عبارتی زمینه جایی است که معماری و شهرسازی را به هم مرتبط می‌سازد.

دیدگاه معماری زمینه گرا آن است که اصول زیبایی خاصی که توسط گروه‌ها مطرح می‌شد، باید تابع

هدف بزرگ‌تر و عالی‌تر یعنی خلق سیمای شهری مطلوب باشد؛ به‌طوری‌که بدون توجه به اصول حاصل از زیبایی‌شناختی جدید، معماری مدرن به شکلی سازگار با معماری قدمی تلفیق‌شده باشد

۲- ۸- ۱۱- ۸- اهداف زمینه گرایی در محله‌های پایدار

هدف اصلی جوامع پایدار، بهبود بخشیدن ساختار فضایی و تقویت هویت مکانی محلات از طریق طراحی شبکه‌های فضایی پایدار است. از مهم‌ترین جنبه‌های کیفی یک مکان هویت مکانی به معنای تعامل انسان و محیط زندگی است. احساس پیوستگی و تعلق‌خاطر به‌عنوان بخشی از هویت اجتماعی افراد حاضر در یک مکان به سبب گذر زمان، انجام فعالیت‌های مختلف، خاطره سازی و درونی شدن تجربیات تقویت می‌گردد.

به‌طورکلی با توجه به مطالعات انجام‌شده زمینه اجتماعی و پایداری اجتماعی را می‌توان در ۵ معیار زیر باهم مشترک دانست

۱- امنیت اجتماعی: حس ثبات در جامعه و ایجاد مؤلفه‌های حقیقی امنیت.

۲- حس تعلق فضایی: پیوستگی، تعلق‌خاطر و تعامل میان انسان و محیط.

۳- خودکفایی: پاسخگویی به نیازهای اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی مردم در سطح منطقه به‌گونه‌ای سازنده.

۴- مشارکت جمعی: مسئولیت‌پذیری میان ساکنین.

۵- عابرمداری: مقیاس انسانی فضا و توجه به عابر پیاده و محدودیت‌های حرکتی وی.

۲- ۸-۱۲- نمونه‌ها

۲-۸-۱۲-۱ موزه‌ی یهود

در مورد تاریخچه‌ی موزه‌ی یهود سخن بسیار آمده است. با توجه به اینکه موزه درواقع طرح گسترش بنای موزه‌ی شهر برلین است و در رابطه‌ی مستقیم با آن را قرار دارد می‌تواند نمونه‌ای برای بیان این موضوع باشد که معماری بر مبنای زمینه می‌تواند اثری شاخص و دارای هویت خاص خود باشد ولی از زمینه‌ی طرح خود نشاءت گرفته باشد.

لیبسکیند، پروژه موزه یهود را «بین‌الخطوط» نامیده است. او در بیان ایده‌های به‌کاررفته در این طرح می‌نویسد: «دلیل این‌که این نام را برگزیده‌ام، مربوط به بررسی دو خط فکری رایج آن دوره است، یکی خط مستقیم اما چند شاخه و دیگری غیرمستقیم ولی ممتد» (لیبسکیند، ۱۹۹۶). طرح با دو خط آغاز می‌گردد، خطوطی که به‌مثابه روش‌های بیان ایده و روابط هستند. او در ادامه مطالب شرح پروژه می‌نویسد: «یکی از دو خط، مستقیم اما به‌صورت بریده، شکسته شده است، درحالی‌که خط دیگر مورب ولی بی‌انتهاست (...) خطوط، جدا از هم حرکت می‌کنند و باید آن‌ها را به‌طور مستقل از هم ادراک کرد. بنابراین، آن‌ها فضایی تهی را القاء می‌کنند» (لیبسکیند، ۱۹۹۶: ۳۸).

تصویر ۲-۲۱ موزه یهود

۲-۸-۱۳- اهمیت زمینه گرایی در معماری معاصر ایران

معماری مدرن در ایران در حالی روی می‌دهد که دولت از ترقی و تعالی دستاوردهای معماری و شهرسازی دم می‌زند، اما جامعه حرفه‌ای معماران، منتقد سخت این‌گونه دستاوردهاست. بحث‌های مربوط به هویت معماری که با نگاهی منتقدانه همراه است در آغاز دهه پنجاه به اوج می‌رسد.

عزیز فرمانفرمایان را می‌توان یکی از منادیان مفهوم و سبک تازه‌ای از تجدد ایرانی در عرصه معماری و زیبایی‌شناسی آن دانست. درواقع در اواخر دهه سی چرخش و بازاندیشی تاریخی مهمی را می‌توان در همه عرصه‌های هنری و فکری سراغ کرد. نسل اول متجددان ایرانی اغلب بر این گمان بودند که شرط اول تجدد واگذاشتن سنت ایرانی و برگرفتن سبک‌ها و مضمون‌های غربی بود.

می‌گفتند سنت ایران لایق حفظ و برکشیدن نیست. حتی محققان و متفکرانی را که درصدد شناخت این سنت و چاپ متون مهم اعصار گذشته بودند به «نبش قبر» متهم می‌کردند و کارشان را بی‌مقدار می‌دانستند. از نقاشی و معماری تا موسیقی و قصه‌نویسی، همه‌جا ملاک و مقصد، سبک و سیاق غربی بود.

ولی به‌تدریج نسل تازه‌ای از تجددخواهان در ایران پدید آمدند که تقلید از غرب را تجدد واقعی نمی‌دانستند. بلکه تجدد و نوزایش ایران باید از دل سنت ایران و با نقد و جذب و برکشیدن جنبه‌های ماندگار این سنت پدید آید. تجدد ایرانی باید در عین تسلط و احاطه بر دستاوردهای تجدد جهانی ایرانی هم باشد. نه از جذب جنبه‌های سنت باکی داشتند نه از نقد آن. به توازی، از نقد و برگرفتن جنبه‌هایی از تجدد غربی هم ابایی نداشتند اگر سبک سقاخانه در نقاشی و سازهای ابوالحسن صبا و نغمه‌های تازه شجریان را بتوان تبلور این تحول در موسیقی دانست، در عرصه معماری، عزیز فرمانفرماییان از زمره معمارانی بود که تقلید و تکرار از معماران غربی را واگذاشتند و برخی اصول و اسلوب معماری متجدد را با مایه‌ها و مصالح معماری سنتی ایران درآمیختند و از ترکیبشان سبکی نو و بدیع پدید آوردند که همه ارزش‌های معماری جدید را برمی‌گرفت ولی درعین‌حال به شکلی آشکار ایرانی هم بود.

ازدواج شاه با فرح پهلوی که خود در جوانی دانشجوی معماری بود به رواج این جریان فرهنگی کمک کرد. او که به بناهای تاریخی و محله‌های قدیمی دل‌بستگی داشت توانست با استفاده از نفوذ روزافزون سیاسی‌اش، بسیاری از این نشانه‌های ارزشمند سنت را از گزند موج «بسازبفروشی» برهاند. (بانی مسعود، ۱۳۸۸)

ازجمله معمارانی که نقش بسزایی در معماری ایران که هم سبکی نو و به‌روز داشت و هم درعین‌حال آشکار ایرانی هم بود می‌توان به کامران دیبا اشاره نمود. نظرات او در رابطه با جهانی‌شدن و سنت و مدرنیته و تأثیر آن بر معماری ایرانی که منجر به خلق آثار ارزشمندی همچون موزه‌ی هنرهای معاصر در زیر آمده است:

[...] در دنیای امروز، در جهانی‌شدن جهان، بین راه سنت و مدرنیته ما در حال حرکت در بین مرزهای

بسیار شکننده و لغزنده‌ی زیباشناسی هنر و معماری هستیم که گاه نشانه‌هایی از تلاطم دارد. (دیبا، ۱۳۷۹)

او در جای دیگر چنین می‌نویسد:

بدون آشنایی باریشه‌های سنتی در ابنیه‌ی گذشته و البته دانش فنی و حرفه‌ای دنیای امروز نمی‌توان کار خوب تولید کرد هنرمند در کلاً کار نمی‌کند. انسانی که ریشه‌های فرهنگی و معنوی خویش را از دست دهد در جهان سرگردان خواهد بود. (دیبا، ۱۳۷۴). ازنظر دیبا معماری سنتی ایران دارای یک سری اصول و مفاهیمی است که با شناخت آن‌ها می‌تواند معماری انجام داد که منطبق بر محیط، فرهنگ، زمان و دارای هویت ایرانی باشد.

علاوه بر معماران نام‌برده شده میتپان به علی‌اکبر صارمی نیز اشاره نمود. فهم اندیشه‌های صارمی ریشه در بی‌زمانی مفاهیم معماری سنتی ایران، و هم‌سو شدن آن با جریان‌های معماری معاصر جهان دارد. او بر این عقیده است که می‌توان آثار معماری‌ای خلق کرد که بدون عطف مستقیم به معماری گذشته، واجد ارزش، اصالت و هویت امروزین باشند. به‌زعم او معمار معاصر ایرانی، در زمانه‌ای زندگی می‌کند که با تکثر اطلاعات و رویکردهای معماری مواجه است و ناگزیر از ایجاد ارتباط با کل جهان هست. لذا او حق انتخاب دارد که بهترین را برگزیند. اینجاست که آگاهی از شم زمانه و برخورداری از حس تاریخی به کمک او می‌آید و معمار را از گرفتار شدن در دایره‌ی تکرار کلیشه‌ها و تقلید از عناصر فرما معماری گذشته می‌رهاند. او دراین‌باره چنین می‌نویسد:

معماری سنتی ایران نمی‌توانست بدون تغییر ادامه یاب دو تغییراتی که در آن صورت گرفت ناگزیر بود و بایستی چنین می‌شد. بنابراین، خود معماری نمی‌تواند و نباید به همان شکل ادامه یابد. در اینجا مهم روح سنت است که می‌تواند الهام‌بخش باشد نه شکل آن. (صارمی، ۱۳۷۴).

یکی دیگر از مصادیق این رویکرد مهم سبک معماری مورداستفاده در هتل شاه‌عباس اصفهان بود. اگر هتل هیلتون یا انترکنتینانتال ایران (که امروز با اسامی تازه‌ای به کار خود ادامه می‌دهند) دقیقاً بر گرته همین هتل‌ها در هر جای دیگر جهان ساخته‌شده بودند و هیلتون تهران، از درون و بیرون، تفاوت چندانی با هیلتون لندن نداشت، اما معماری هتل شاه‌عباس از سویی یکسره متفاوت بود.

می‌توانست همه امکانات و خدمات یک هتل درجه‌یک سده بیستمی را در دسترس مهمانان قرار دهد، ولی سبک و سیاق معماری آن از کاروانسراهای قدیم و معماری سنتی و تزئینات بدیع ایرانی الهام می‌گرفت. درواقع به توصیه و تأکید ملکه همین سبک و سیاق در بازسازی کاخ نیاوران هم دنبال شد.

عزیز فرمانفرمائیان که از پر اعتبارترین مدرسه معماری فرانسه- دانشکده هنرهای زیبا- فارغ‌التحصیل شده بود. می‌گفت اولین طرح‌هایی که در ایران برای منازل اقوام و دوستان خود درانداخت درواقع تکرار مایه‌هایی بود که از شاهکارهای معماری اروپا و آمریکا در ذهن داشت. اما با نیاوران سبکی نو برگزید. سبکی که در آن مایه‌های مألوف معماری سنتی ایران با عمل‌گرایی و فردگرایی، که هر دو از مشخصه‌های معماری متجدد غرب‌اند، درمی‌آمیزند و از ترکیبشان بنایی بدیع پدید می‌آید که همه زیبایی‌های سنتی را با راحتی‌های عصر نو توأمان دارد. می‌گویند در معماری عصر تجدد در غرب، خانه چون «ماشینی زنده» است که هدف و کارکرد اصلی‌اش تأمین راحتی فرد است. در معماری سنتی ایران، قواعد پیچیده‌ای اندرون و بیرون را از هم جدا می‌کرد. تلاش می‌شد اهل خانه به‌ویژه آنچه مردان سنتی «عیال» می‌خواندند از نگاه «نامحرم» مصون بماند. دیگر اینکه، در اغلب این خانه‌های سنتی، مجلل‌ترین بخش خانه برای «مهمان‌ها» کنار گذاشته می‌شد و کارکردی در زندگی روزمره اهل خانه نداشت. به‌علاوه مقتضیات جوی، از سردی و گرمی هوا تا دیگر عوامل اقلیمی، بر جنبه‌هایی از معماری سنتی تأثیر داشت. مصالح مورداستفاده در هر یک از مناطق ایران خود برخاسته از این مقتضیات و نیز در تقابل با این عوامل بود. کاه‌گل و بادگیرهای یزد و کاشان به‌اندازه استفاده از چوب در معماری شمال ایران از مصادیق این رابطه تنگاتنگ بین سبک و مصالح سنتی و عوامل جغرافیایی‌اند. فرمانفرماییان می‌گفت در اولین خانه‌هایم به تقلید از سبک معماری آمریکایی، از شیشه‌های قدی بسان و به‌جای دیوار استفاده می‌کردم درحالی‌که برای هوای تهران که در تابستان سخت گرم و در زمستان بسیار سرد است این‌گونه استفاده از شیشه عاقلانه نیست. می‌گفت در نیاوران و بناهایی که در دو دهه آخر فعالیتش در ایران طراحی کرد می‌خواست به یک «تجدد واقعی» در معماری دست یابد- تجددی که «به شکلی واقعی از ریشه‌های ایرانی» معماری تغذیه می‌کرد و درعین‌حال به جدیدترین دستاوردها و اندیشه‌های نو در معماری مستحضر بود.

۲-۸-۱۳-۱- نادر خلیلی

شیوه‌ی خاص کاربرد مصالح سنتی و تلفیقان با فنّاوری امروزی یکی از ابداعات نادر خلیلی است که او را به یکی از چهره‌های ماندگار معماری جهان تبدیل کرده است. او از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۵۹ خورشیدی، پس از یک سلسله مطالعات و اقدامات، به‌اتفاق چند تن از همکاران خود اقدام به بازسازی و نوسازی بناهایی کرد که بعدها نام «گِلتافتن» را به خود گرفت. «گِلتافتن» به‌عنوان یک طرح ابتکاری، اختراعی بود که از طرف جوامع بین‌المللی پذیرفته و به نام خلیلی ثبت شد.

نظریه هوشنگ سیحون در رابطه باسنت و تجدد نیز جالب‌توجه است او بیان می‌کند که: «سنن گذشته به مناسبت تغییر زندگی و تغییرات کلی فنّاوری چه ازنظر شکلی و چه ازنظر عملکرد قابل‌استفاده در معماری مدرن ایران نیست. تقلید شکلی و ظاهری از معماری قدیم به هر صورت مردود است. فنّاوری جدید سنن جدید را به وجود می‌آورد معمار امروز باید جوابگوی انسان امروز باسنت امروز به‌وسیله فنّاوری امروز باشد.»

۲-۸-۱۴ جمع‌بندی

امروزه معماری شامل برگ خریدهای گوناگونی برای تصمیم‌گیری در طراحی و اجراست. یکی از اصلی‌ترین فاکتورهای زمینه گرایی و توجه به مناسبات بستر طراحی می‌باشد. در بیشتر موارد بحث در مورد زمینه تنها با این منظور عنوان می‌شود که چگونه با الحاق ساختمانی طبق اصول خاص، می‌توان باعث ارتقا و بهبود کیفی آن شد.

دیدگاه معماری زمینه گرا آن است که اصول زیبایی خاصی که توسط این گروه‌ها مطرح می‌شود باید تابع هدف بزرگ‌تر و عالی‌تر، یعنی خلق سیمای شهری مطلوب باشد. به‌طوری‌که بدون توجه به اصول خاص زیبایی‌شناختی جدید معماری مدرن، به شکلی سازگار با معماری قدیم تلفیق‌شده باشد. به‌طور مشخص همیشه مشکل توافق در مورد سازگاری یا عدم سازگاری با زمینه وجود دارد. این مشکل بخصوص با این حقیقت که گاه تضاد یک ساختمان با محیط پیرامون آن امری مطلوب است پیچیده‌تر می‌شود. معماری زمینه گرا بین بینش ما در سازگاری معماری جدید و قدیم و طرز نگرش طراحان و نظاره‌گران به ساختمان‌ها، قبل از ظهور مدرنیسم رابطه‌ای مطلوب برقرار می‌سازد. درک

نحوه‌ی شکل‌گیری این روابط بصری درگذشته کمک می‌کند که راهکاری جدیدی برای حال و آینده مطرح شود.

از همه مهم‌تر آنکه «معماری زمینه گرا» خواستار حفظ موجود نبوده و مشوق حفظ و مومیایی کردن شهرهای قدیمی نیز نیست. هرچند ممکن است در مواردی این امر مطلوب باشد. حال با تمام مطالب ارائه‌شده در فوق باید دید درگذر زمان، سال‌های آتی در معماری ایران با توجه به نحوه‌ی نگرش ما به معماری گذشته و راه پیشرو با توجه به پیشرفت فنّاوری چگونه می‌تواند با بهره بردن از زمینه و بستر موجود پیشرفت و توسعه یابد.

۲-۹- تعاریف

در ادامه‌ی متن به تعریف برخی از موارد مطرح‌شده در حین متن پرداخته خواهد شد که دررسیدن به پاسخ مسئله‌ی طراحی مفید واقع‌شده است.

۲-۹-۱ بینامعماری

اثر هنری صرف شیء نیست. اثر هنری همانند یک تکه زغال‌سنگ و یا یک کنده درخت نیست. اثر هنری شیء است، اما این شیء در کنار «چیز دیگر» قرار گرفته است. یک تابلوی نقاشی صرفاً موم، رنگ، پارچه و... نیست؛ بلکه این اثر امر دیگری را نیز به ظهور درآورده است. در این صورت، ما می‌توانیم بگوییم که اثر هنری اصلاً شیء نیست؛ بلکه آنچه اثر هنری را اثر هنری ساخته است، همانند، «امر دیگر» است که در کنار شیء درآمده است. اصطلاح بینامتنی برای نخستین بار توسط ژولیا کریستوا در توصیف اندیشه‌های میخائیل باختین که او خود آن را منطق گفت‌وگویی می‌نامید، به کار رفت. باختین این اصطلاح را برای توصیف هرگونه مناسبت معناشناختی میان دو متن به‌کاربرده بود. او باور داشت که شباهت‌هایی معناشناختی میان گفتارهای مختلف وجود دارد و آن‌ها را گفت‌وگویی نامید. برای کریستوا معنای یک متن نه از نویسنده به خواننده بلکه توسط رمزگانی که به وسیله‌ی متن‌های دیگر به نویسنده و خواننده ارائه می‌شود قابل انتقال است. این نگاه بینامتنی به

ادبیات چنان‌که رولان بارت[1] نیز عنوان کرد، از این ایده پشتیبانی می‌کند که معنای یک متن درون آن متن وجود ندارد بلکه توسط خواننده، و نه‌تنها در رابطه با آن متن بلکه در شبکه‌ی پیچیده‌ای از متن‌های دیگر که در جریان خوانش متن اصلی با آن‌ها ارتباط برقرار می‌شود، آفریده می‌شود.

تلاش‌های دیگری نیز به‌منظور ارائه‌ی تعاریف دقیق‌تر از بینامتنی انجام‌گرفته‌اند. پژوهش‌گر رسانه‌ی استرالیایی جان فیسک[2] میان آنچه خود بینامتنی افقی و بینامتنی عمودی[3] می‌نامد تمایز قائل می‌شود.

بینامتنی افقی بر روابطی که در یک سطح وجود دارند دلالت می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، بر روابطی که میان دو یا چند اثر در یک نظام نشانه شناسانه وجود دارند، میان دو کتاب. بینامتنی عمودی بر روابطی که در دو نظام نشانه شناسانه‌ی مختلف برقرارند دلالت دارد، برای مثال میان یک فیلم و یک کتاب.

جفری کیپنس در گفت‌وگو با پیتر آیزنمن از «بینامعماری» به‌عنوان شکل جدیدی از واژه‌ی «بینامتنی» حرف می‌زند، خوانش یک اثر معماری در ارتباط با اثری دیگر. کیپنس در مورد این‌که معماران همیشه برای کارهای خود به استناد کردن به ادبیات و نقاشی می‌پردازند، و از آن‌ها اعانه می‌گیرند، حس خوبی ندارد. او باور دارد معماران می‌بایست به ایجاد مجموعه‌ای از روابط بینامعماری بپردازند تا ناچار نباشند برای ساخت معنا، برای آثار خود، به دیسیپلین‌های دیگری به‌جز معماری مراجعه کنند. اگر روابطی میان آثار معماری وجود دارد، چه چیز سازنده‌ی این روابط است؟ این روابط چه ویژگی‌هایی دارند، و وضعیت هستی شناسانه‌ی آن‌ها چگونه است؟

بینامعماری به این معناست که آثار معماری آثار منفرد نیستند و در ارتباط با آثار دیگر هویت پیدا می‌کنند. هر اثر معماری در شبکه‌ای از آثار معماری تعریف می‌شود و با آن‌ها در گفت‌وگویی همیشگی قرار دارد.

1- Roland Berths
2 - John Fiske
3 - Horizontal Vs. Vertical intertextuality

۲-۹-۲- معماری به‌عنوان بستر فرهنگ

رم کولهاس در مصاحبه‌ی خود با هانس اولریخ ادر رابطه بافرهنگ و تأثیر آن بر معماری این‌چنین بیان می‌کند «به عقیده من، امروزه سخن از «پروژه فرهنگی» به میان آوردن، با محدودیت مواجه است، تا حدی به این دلیل که فرهنگ به بخشی از اقتصاد بازار بدل شده است. چه‌بسا تنها قلمروی که به‌طور کامل جذب بازار.»

هر جامعه‌ای با هر سیستمی که اداره شود و هر نوع ایدئولوژی که بر آن حاکم باشد دارای اهداف و آرمان‌های خاص خود هست. وظیفه اصلی فرهنگ نمایش این ایده‌های ذهنی است

هرمان موتسیوس یکی از اولین نظریه‌پردازان ورک بوند آلمان در سال ۱۹۱۱ چنین می‌نویسد: «معماری وسیله‌ای واقعی سنجش فرهنگ یک ملت بوده و هست. هنگامی‌که ملتی می‌تواند مبل‌ها و لوسترهای زیبا بسازد اما هرروزه بدترین ساختمان‌ها را می‌سازد، دلالت بر اوضاع نابسامان و تاریک آن جامعه دارد. اوضاعی که درمجموع، بی‌نظمی و عدم قدرت سازمان‌دهی آن ملت را به اثبات می‌رساند».

هر بنایی به عنوان جزیی از فرهنگ معماری این وظیفه را دارد که یک اندیشه ذهنی را از طریق فرم ظاهری خود عینیت ببخشد و به‌این‌ترتیب نمودی خواهد بود برای سنجش این فرهنگ. از این دیدگاه تعریفی که هانس هولاین از معماری می‌کند قابل‌درک است: «معماری نظمی معنوی است که در ساختمان‌ها تجسم یافته است».

۲-۹-۲-۱- عرصه‌های پیدا و پنهان هویت

از ابتدای تاریخ سازمان‌دهی فضا تا پیش از دوره معاصر، مهم‌ترین انگیزه شکل‌دهنده ساختمان‌ها، پاسخ به نیاز کاربران بوده است. اما در طی این سیر تاریخی، ساختن بنا هم مثل هر پدیده دیگری، دچار پیچیدگی‌ای فراتر از نیازهای اولیه انسان شد، چراکه خود انسان از همان ابتدای تاریخ، با تولید نیازهای جدید و به‌روزرسانی نیازهای گذشته‌اش، به هر چه ژرف‌تر شدن این چالش دامن می‌زده است. هویت یکی از همین نیازهای غیر اولیه است. هر سه فرهنگ‌نویس بزرگ معاصر فارسی (دهخدا، معین و عمید)، هویت را تقریباً معادل ماهیت وجودی و ذاتی چیزها دانسته‌اند. اما قطعاً این تعریف برای مشخص کردن حدود معنایی کلمه هویت در علوم انسانی کافی نیست.

«هویت دیگر مجموعه‌ای یکدست از ارزش‌های ثابت و مطمئن نیست. امروزه مثلاً هویت فرانسوی از مرزهای فرانسه فراتر رفته و دامنه آن تا کل اروپا گسترش‌یافته است و کس چه می داند شاید فردا تا کل کره زمین گسترده شود. هویت همگون و یکدست مثلاً هویتی که منشأ آن ملت با دین انحصارطلب است. صرفاً از طریق نفی دیگران به اثبات می رسد. (شایگان، ۱۳۸۸). شایگان مشخص نمی‌کند که همین هویت فرانسوی (یا دیگر هویت‌های توسعه‌طلب، فراگیر یا خواستار استیلا) چگونه بدون نفی دیگران در اروپا گسترش‌یافته و می‌تواند پیش‌ازاین نیز توسعه یابد.

کریستوفر الکساندر برای تعریف هویت در بناها و شهرها می‌گوید: «هویت هر فضا از تکرار مستمر الگوی خاصی از رویدادهایی که در آن مکان حاصل می‌شود، شکل می‌گیرد. هویت هر شهر یا بنا بیش از هر چیز تحت تأثیر رویدادهایی است که در آن اتفاق می‌افتد». رویدادها و اتفاقات روزانه نیز در تشکیل خاطرات شهروندان مؤثر است. هر چه این خاطرات بیشتر و قوی‌تر باشد هویت شهر یا انسان کامل‌تر می‌شود. برگزاری مسابقات، گردهمایی‌های محلی، منطقه‌ای و ملی، نمایش‌های خیابانی، عزاداری‌ها ازجمله رویدادهایی است که در حافظه شهر می‌ماند و شهر خاطره‌انگیز می‌گردد. (وارثی و همکاران ۱۳۸۹).

این روزها بحث از هویت شهرها فراوان شنیده می‌شود. شهروندان در هر نقطه‌ای از زمین، در پی کشف و شناخت هویت خود و مکان و زمانی هستند که در آن زندگی می‌کنند. اهل یک شهر یا کشور بودن، یعنی خود را متصل و متعلق به تاریخ و مکان و فضای آن شهر و کشور دانستن و آن را بخشی از خود به شمار آوردن. تلاش هر فرد برای شناخت هویت خود، از سویی نسبت او را با دیگری مشخص می‌کند و از دیگر سو او را وادار به شناختی عمومی از جهان پیرامونش، تاریخش، خاطراتش، مواریثش، احساساتش، ارزش‌ها، مفاهیم، بزرگان و مشاهیر و خصوصیات جمعی محیط زیستش می‌سازد. «هویت» مرتبط با شهر، شهروندان یک شهر را از غیر شهروندان متمایز کرده و حس مسوولیت «شهروندی» برای «ساکنان» ایجاد و آستانه تمیز میان «ساکن» یک شهر با «شهروند» یک شهر را ترسیم می‌کند.

می‌توان گفت هویت لایه‌های مختلفی از تاریخ زندگی انسان است، پس به اعتبار تاریخ، هویت

دارای بعد زمانی است. علاوه بر این هویت دارای بعد مکانی هم هست و تعلق انسان به یک محدوده جغرافیایی را تعریف می‌کند. بنابراین تداوم زندگی جوامع انسانی در مقاطع مختلف تاریخی (زمان) و در محدوده‌ای از سرزمین (مکان) همان هویت انسانی است. این هویت در قالب نشانه‌های مختلف متجلی می‌گردد.

معماری یکی از وجوه تجلی زندگی انسان در محدوده زمانی و مکانی خاص است که به‌عنوان نشانه‌ای از افکار، عقاید و روش زیست انسان بیانگر هویت اوست. ارتباط هویت و انسان از منظر معماری با معمار به‌عنوان خالق اثر معماری پیوند دارد. معمار درزمانی خاص و در یک محدوده مکانی، به خلق اثر هنری دست می‌زند. بنابراین در موضوع هویت و معماری، علاوه بر زمان و مکان، خالق اثر نیز از ارکان تعریف هویت است. ایرج کلانتری در مورد هویت معماری، می‌گوید: «در بحث هویت باید به دو نکته توجه داشت: ابتدا انعکاس شخصیت معمار در اثر معماری، همچنان که آثار معماران شهیر دنیا را بانام ایشان می‌شناسیم. سپس بار فرهنگی اثر و تعلق آن به یک نهضت فکری و جامعه‌ای خاص». بنابراین در کنار استعداد و خلاقیت هنرمند، جریان‌های فرهنگی و هنری بر نتیجه عمل معمار که خالق اثر هنری در قالب یک پدیده معماری است تأثیر می‌گذارند. این اثر هنری خالق هویت و معرف آن است.

۲-۹-۲-۲- معماری معاصر ایران و هویت متزلزل

هویت در معماری معاصر ایران، موضوعی است که توسط دو گرایش عمده دستخوش تغییرات بسیار شده است. غرب‌گرایان و سنت‌گرایان هر یک به فراخور شرایط و چربش گفتمانشان، فضای معماری ایران و هویت آن را تحت تأثیر قرار داده‌اند. این چالش دائمی، بیش از الگوهای فنی یا زیبایی‌شناختی، تحت تأثیر جریان‌های اجتماعی معاصر بوده است. عامل اصلی تفکیک این دو، میزان گرایش آن‌ها به الگوهای واردات از سایر ملل- علی‌الخصوص مغرب زمین- است.

مروری بر آثار معماری آغاز قرن معاصر نشان می‌دهد که جریان‌های فرهنگی و اجتماعی نقش تعیین‌کننده و شاخصی بر چگونگی شکل‌گیری آثار معماری داشته‌اند. سیاست نیز به‌عنوان عامل تعیین‌کننده جریان‌های اجتماعی تأثیر مستقیمی بر جریان معماری داشته است. تأکید بر اقتدار و

شکوه گذشته معماری ایران که در بناهای دولتی ساخته‌شده در فاصله سال‌های ۱۳۰۵ تا ۱۳۱۵ اعمال‌شده، ازاین‌دست عوامل تأثیرگذار بر قالب ذهنی معماران و بر جریان معماری روز بوده است. کاخ شهربانی، موزه ایران باستان، ساختمان پست، اداره ثبت‌احوال و بانک ملی حاصل این جریان فکری‌اند اما ازآنجایی‌که سیاست زاییده لحظه‌هاست و هرلحظه به سویی میل می‌کند، زمانی که عطش سیاسی محرک این جریان فروکش می‌کند، معماری روز نیز تحت تأثیر این تحولات، دستخوش تغییر و تحول می‌شود.

رویکردهای اولیه کسب هویت در معماری که به اراده سیاسی همراه بود صورتی تاریخ‌گرایانه داشت و منجر به خلق آثاری شد که مجموعه‌ای را شکل دادند که فقط در همان ظرف تاریخی معین قابل گنجاندن بود اما این جریان ازنظر ماهوی قابل‌استمرار نبود. نگاه انتقادی به این معماری ۵ سال بعد از وقایع شهریور ۱۳۲۰ و در فضای آزاد سیاسی در قالب یک مقاله از زبان یکی از شاخص‌ترین چهره‌های جریان معماری مدرن ایران، وارطان هوانسیان مطرح شد. او این سؤال اساسی را مطرح کرد که: «آیا باید از گذشته تقلید نمود و آثار ذی‌قیمت قدیم را تجدید کرد و یا اینکه آینده را نگریسته و معماری را با طرز زندگی جدید وفق داد؟» وارطان اعتقاد داشت: «فکر اولی در تحت تأثیر تعصب ملی در اوایل دوره پهلوی چند قدمی پیش رفت. در تهران عمارات چندی به شیوه قدیم ساخته شدند که از آن جمله است ساختمان‌های بانک ملی و شهربانی و پست و تلگراف و باید تصدیق نمود نتیجه خوبی از این تجربه به دست نیامد و ثابت شد که نه تنها باید از تقلید اسلوب‌های قدیم چشم پوشید، بلکه باید فکر مدرن کردن آنها را نیز از سر بیرون کرد.» علی‌رغم اینکه معماری تاریخ گرا نتوانست سهمی درروند آینده معماری بر عهده بگیرد، این نحوه تفکر که هویت را هم‌معنی تاریخ‌گرایی می‌دانست همواره طرفدارانی داشت و در جبهه مقابل نیز منتقدانی مبانی آن را زیر سؤال می‌بردند. به‌این‌ترتیب فارغ از اتکاء به گذشته تاریخی و به‌دوراز دغدغه هویت اندیشه، خلق معماری نوین از دهه دوم قرن معاصر قوت گرفت.

بدبینی به تاریخ و تجربیات تاریخی، آفت دیگری در شناخت هویت موجود و گذشته است. دکتر زیباکلام در این زمینه می‌گوید: ما با شناخت گذشته خود می‌خواهیم خودمان و جامعه امروزی‌مان را

بشناسیم. می‌خواهیم بدانیم و بفهمیم بنیان‌های امروزی جامعه، آرا و عقاید فرهنگی، سیاسی، دینی، هنجارها، نرم‌ها و رفتارهای اجتماعی ما چگونه به وجود آمده‌اند و از کجا شکل‌گرفته‌اند». (زیباکلام، ۱۳۸۹)

هویت به‌ویژه در چند دهه گذشته بی‌گمان یکی از مهم‌ترین پرسش‌ها در حوزه روابط میان افراد و جوامع بوده است. پس از انقلاب صنعتی و ظهور پدیده‌های وابسته به مدرنیسم در بسیاری جوامع، هویت‌های محلی در حال دگردیسی به هویت‌های جهانی هستند. این دگردیسی و جهانی‌شدن تغییرات گسترده‌ای را در تمام شئون زندگی جوامع در حال گذار از ساختارهای اجتماعی سنتی به ساختارهای مدرن سبب شده است و در این میان معماری و شهرسازی به دلیل دیرپا بودن و گستردگی مخاطب به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نمودهای فرهنگ ملت‌ها و ادوار تاریخی و اجتماعی درگیر ارتباطی تنگاتنگ و دوسویه بافرهنگ و هویت جامعه است.

اهمیت تاریخ در این معنا به این دلیل است که به مدد آن می‌توان به ریشه‌یابی عوامل تشکیل‌دهنده هویت چندلایه جوامع شهری معاصر پرداخت.

در این مقام شاید بتوان از ساختمان موزه هنرهای معاصر تهران به‌عنوان نمونه‌ای با نگاهی منطقی و آگاه از روح زمان نام برد. مجموعه‌ای که آشکارا ایرانی است و درعین‌حال ترکیب «ایرانیت» و «امروزی‌ات» چنان در طرح این بنا به بالندگی رسیده است که تفکیک حریم این دو مفهوم دشوار است. به‌واسطه همین دید هوشمندانه بنایی با هویت شکل می‌گیرد که قابلیت ارزش بخشی به محیط و سامان‌دهی فعالیت محیطی را دارد. بنایی که به‌قصد نگاه عتیقه شناسانه به معماری ایرانی دارد و به تعصب در رود دن هر آنچه رنگ و بوی محلی دارد.

۲-۹-۳- تعلق به مکان

حس مکان به معنای ادراک ذهنی مردم از محیط و احساسات کمابیش آگاهانه آن‌ها از محیط اطراف خود است که شخص را در ارتباط درونی با محیط قرار می‌دهد. به‌طوری‌که فرد با زمینه معنایی محیط پیوند خورده و یکپارچه می‌شود. این حس عاملی است که موجب تبدیل یک فضا به مکانی با خصوصیات حسی و رفتاری ویژه برای افراد خاص می‌گردد. حس مکان علاوه بر این‌که موجب احساس

راحتی از یک محیط می‌شود، از مفاهیم فرهنگی موردنظر مردم، روابط اجتماعی و فرهنگی جامعه در یک مکان مشخص حمایت کرده و باعث یادآوری تجارب گذشته و دست‌یابی به هویت برای افراد می‌شود. (فلاحت، ۱۳۸۵).

تعلق به مکان سطح بالاتری از حس مکان است که به‌منظور بهره‌مندی و تداوم حضور انسان در مکان نقش تعیین‌کننده‌ای می‌یابد. تعلق به مکان که بر پایه حس مکان به وجود می‌آید فراتر از آگاهی از استقرار در یک مکان است. این حس به پیوند فرد با مکان منجر شده و در آن انسان خود را جزئی از مکان می‌داند و بر اساس تجربه‌های خود از نشانه‌ها، معانی، عملکردها و شخصیت نقشی برای مکان در ذهن خود متصور می‌سازد و مکان برای او قابل‌احترام می‌شود (سرمست و متوسلی، ۱۳۸۹).

یکی از مهم‌ترین محورهایی که فرهنگ می‌تواند حول آن شکل گیرد، روابط اجتماعی میان انسان‌هاست. بعد اجتماعی هر خیابان با آرایش فضا ساختی و ارتباطات متقابل و ویژگی‌های انسان‌های سازنده و استفاده‌کننده در ارتباط است. فضاهای باز، عرصه‌هایی برای مشارکت و تبادل‌نظر مردم فراهم می‌آورند.

مردم با حضور در این فضاهای جمعی احساس تعلق کرده و حس بخشی از جمع بودن در آن‌ها تقویت می‌گردد (سلطانی و خداپرست، ۱۳۸۹).

فضاهای دل‌نشین و خودمانی در محله ارتباطات انسانی را به وجود آورده و می‌توانند حس نزدیکی و همسایگی را در ساکنان یک شهر ایجاد کنند. این فضاها به استفاده‌کنندگان امکان نظارت اجتماعی و کنترل رفتار دیگران را فراهم می‌کند که این خود خاطرات و تجربیات مثبت را به وجود می‌آورد. این فضاها می‌توانند سنتی و مدرن باشند لکن فاکتور مهم، چگونگی سازمان‌دهی آن‌هاست که ایجاد یک پاتوق و همبستگی اجتماعی را ایجاد نماید (وارثی و همکاران، ۱۳۸۹).

درواقع، رفتارها و رابطه‌ها و فعالیت‌ها در یک جامعه نیازمند بستری با عنوان «ظرف مکانی» هستند، و نگرش اجتماعی به مطالعه و بررسی رابطه‌ی فعالیت‌ها و ظرف مکانی آن‌ها می‌پردازد. محققین فرهنگ گرا معتقدند «شکل ظرف مکانی معلولی است از فرهنگ آن جامعه.

۲-۹-۴- حق بر شهر

دیوید هاروی، در مورد حق بر شهر چنین می‌گوید: «حق بر شهر بسی فراتر از آزادی فرد در دسترسی به منابع شهری، حق دگرگون ساختن خود از طریق دگرگون کردن شهر است.

این امر بیشتر از این‌ها، نه فردی که حقی جمعی است؛ زیرا دگرگون کردن خود به‌گونه‌ای گریزناپذیر متکی بر عملی ساختن قدرت جمعی در شکل‌دهی به فرآیندهای شهری شدن است. ازاین‌رو می‌خواهم ادعا کنم که آزادی در ساختن و باز ساختن شهرها یکی از گران‌بهاترین و درعین‌حال نادیده گرفته‌شده‌ترین حقوق انسانی است.»

۲-۹-۵- شهرهای تاریخی

می‌توانیم سه رویکرد متفاوت را نسبت به زمان و گذشته شناسایی کنیم. این سه را می‌توانیم شهرهای قدیمی شهرهای تاریخی و شهرهای میراثی نام‌گذاری کنیم.

گذشته کلیتی است از هر آنچه پیش‌تر اتفاق افتاده و با گذر زمان دائماً قطورتر می‌شود. بدیهی است که شهرها در همان لحظه خلقشان، جدید محسوب می‌شوند. لیکن بعدها بر مبنای قدمتشان از یکدیگر تمییز می‌یابند، منظور از شهرهای قدیمی لزوماً آن دسته از شهرهایی نیست که از ساختمان‌های کهن تشکیل‌شده باشند. در این معنا شهرهای بسیار در اقصا نقاط جهان وجود دارد که صفت قدیمی را یدک می‌کشند.

۲-۹-۵-۱- تعاریف دوگانه شهر تاریخی

شهرهای تاریخی می‌توانند در دو مسیر کاملاً متمایز تعریف گردند؛ اولاً این واژه می‌تواند به یک شهر در مقام یک کلیت و جوهره باحال و هوای آن ارجاع دهد. یک شهر می‌تواند به خود به‌عنوان (شهری) تاریخی فکر کند، یا این‌که می‌تواند شکلی از تاریخی بودن را از خود ساطع کند، چه برای مصرف داخلی و چه خارجی.

البته هویت یک مکان لزوماً دال بر این نیست که همه با بخش اعظمی از ساختارهای کالبدی موجود، فی‌نفسه تاریخی هستند. بدین معنا که مهر تاریخ‌مندی بر آن‌ها حک‌شده باشد بلکه این امر بیشتر می‌تواند یک حالت ذهنی باشد، خواه بر مبنای احساسات ساکنان شکل‌گرفته باشد و خواه بر

اساس فهم و تلقی غریبه‌ها.

ثانیاً واژه شهر تاریخی می‌تواند به منطقه‌ای ویژه از شهر اشاره داشته باشد؛ منطقه‌ای که قرار است با یدک کشیدن چنین عنوانی از سایر مناطق که شاکله شهر مدرن را شکل می‌دهند متمایز گردد. تاریخ و عناصر مربوط به آن از فاکتورهای بسیار مهم در طراحی به‌حساب می‌آیند. سنت و حامیان آن باید قبول کنند که روند تاریخ منجمد و صلب نیست و دائم در حالت تغییر و تکامل در جهت توسعه است پس بایست یک سنت جدید و به‌روز شده برای نیازهای امروز از دل سنت گذشته خلق کرد

۲-۹-۶- دیالکتیک شهر و خاطره

ما یک قابلیت ذاتی برای به خاطر آوردن و تخیل کردن فضاها داریم. ادراک، حافظه (خاطره) و تخیل در برهم‌کنش دائمی هستند. قلمرو حضور (در زمان حال) با انگاره‌هایی از خاطره و خیال در هم می‌آمیزد. ما همواره در حال ساختن شهر پهناوری از تخیل و خاطره هستیم و هر شهری که دیده‌ایم مناطقی از این کلان‌شهر ذهنی هستند.

شهرهایی هستند که در یادآوری دوباره به‌صورت انگاره‌های دیداری صرف باقی می‌مانند و شهرهایی نیز هستند که با تمام سرزندگی‌شان به خاطر آورده می‌شوند. خاطره، شهر زیبا را با تمام صداها و بوهایش و گوناگونی نور و سایه‌اش فرامی‌خواند وزنده می‌کند. من حتی می‌توانم در شهر موردعلاقه‌ای از خاطراتم، انتخاب کنم که در سمت آفتاب‌گیر خیابان راه بروم یا در سمت سایه گیر آن. معیار راستین سنجش کیفیت‌های یک شهر آن است که شخص بتواند تصور کند آیا می‌تواند در آن شهر عاشق شود یا نه. در ادامه بخشی از رمان استانبول اثر نویسنده‌ی ترک، اورهام پاموک که برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ادبیات سال ۲۰۰۶ نیز بوده است را می‌خوانیم. پاموک با قلم روان خود تأثیر خاطره را در آینده‌ی خود به‌سادگی و زیبایی ه چه تمام نشان می‌دهد.

۲-۹-۶-۱- سیاه‌وسفید

استانبولِ دوره کودکی‌ام را همانند عکس‌های سیاه‌وسفید، محلی دوررنگ، نیمه‌تاریک و سربی تجربه کردم و به همان صورت نیز به یاد می‌آورمش.

به‌رغم آنکه در فضای نیمه‌تاریک خانه دلگیرمان بزرگ می‌شدم، خانه را به بیرون ترجیح می‌دادم و در این احساس، خاطرات سیاه‌وسفیدم بی‌تأثیر نبود. کوچه‌ها و خیابان‌های دورتر و محله‌های فقیرنشین حاشیه شهر مانند خیابان‌های فیلم‌های گانگستری سیاه‌وسفید، به نظرم خطرناک می‌آمدند. و با این کشش به دنیای سایه‌ها، همواره زمستان استانبول را به تابستان آن ترجیح داده‌ام.

اوایل غروب آخرهای پاییز را که به زمستان می‌پیوندد و درختان بی‌برگ در باد شمالی می‌لرزند و آدم‌ها پوشیده در کت‌ها و پالتوهای سیاه باعجله از تاریکی کوچه‌ها و خیابان‌ها به خانه می‌روند، دوست می‌دارم. دیوارهای ساختمان‌های چندطبقه قدیمی و سطوح تیره عمارت‌های اعیانی چون فراموش‌شده رنگ و رو رفته و فروریخته، که رنگ استانبول دوره کودکی‌ام رادارند، در وجودم اندوهی شیرین و لذت تماشا برمی‌انگیزند.

کوچه‌پس‌کوچه‌های خلوت، آپارتمان‌های سیمانی در کنار خانه‌های چوبی (که بعدها به تدریج آپارتمان‌های سیمانی دیگر جای آن‌ها را گرفتند اما احساس مرا نتوانستند تغییر دهند)، چراغ‌های کم‌نور کوچه‌ها که جایی را روشن نمی‌کردند و احساس سیاه‌وسفید من از غروبگاهان استانبول، که این شهر را در نظر من استانبول می‌کند. سنگ‌های چهارگوش کوچه‌ها و خیابان‌ها که از روزگار کودکی من برجای‌مانده است، پیاده‌روهای قلوه‌سنگ فرش، نرده‌های آهنی پنجره‌ها و خانه‌های چوبی پوک و شکننده، همان اندازه مرا مجذوب این عکس می‌کند که بازگشت این دو نفر به خانه، با سایه‌های پشت سرشان در این ساعت که هنوز دیری از شب نگذشته، و این احساس که گویی این جفت، همراه خود تاریکی را به شهر می‌آورند.»

معماری از نگرش‌ها و علائق نسل‌ها، رخدادهای عمومی و تراژدی‌های فردی و حقایق جدید و قدیم حکایت دارد،صحنه‌ای ثابت و همیشگی است برای ماجراها و حوادث انسان ... فقط کافی است به آن لایه‌هایی از شهر بنگریم که باستان‌شناسان نشان ما می‌دهند، آن‌ها (لایه‌ها) بافتار ازلی – ابدی شهرها هستند، همچون الگویی تغییرناپذیر. شهر و خاطره به‌عنوان یکی از یازده دسته است که ایتالو کالوینو در کتاب شهرهای ناپیدا برای شهرها نام برده است. در این کتاب هر یکی از پنج شهر خیالی، «خاطره‌ها» ارتباطی متفاوت با گذشته خویش دارد کالوینو به تأثیر عظیم گذشته بر شکل‌گیری شهر

امروز اشاره می‌کند و از درجات مختلفی می‌گوید که بر مبنـای آن‌هـا گذشـته، شـهر امـروز را متـأثر می‌کند.

رم کلاسیک، رم سده‌های میانه، رم رنسانس، رم باروک، رم قرن هجدهم، رم پس از یکپارچگی سیاسی ایتالیا در قرن نوزدهم، رم فاشیستی و رم بازسازی‌شده بعد از جنگ، همگی، در رم امروز حاضرند و در قالب یک کلیت شهری چندلایه با یکدیگر هم‌پوشانی دارند، زیبایی‌شناسی این تقابل‌ها و همپوشانی‌ها، پارادایم اصلی مفهوم «شهر خاطره‌ها» است. خصلت چندلایه شهر خاطره‌ها که حاصل قرن‌ها حذف و الحاق است، امکان می‌دهد شهر را همچون ترکیبی از قصه‌های بی‌شمار در نظر آوریم. گر چه ممکن است حضور و تداوم گذشته در فرم امروز شهر، خود را از طریق کنتراست‌های شدید و در هیئت گونه‌ای آشفتگی مفرط عرضه کند، اما بافت شهری رم نشان می‌دهد که چه طور این کنتراست‌ها می‌توانند در قالب تصویری هماهنگ و موزون کنار هم بنشینند. (پاموک، ۱۳۸۹)

۲-۹-۷- تأثیر اجتماعی معماری

هم‌زمان با رشد جامعه و نظام‌های اجتماع، که از آن سخن رفت، بر پیچیدگی لایه‌های روابط اجتماعی افزوده می‌شود. معماری به‌عنوان بستری برای شکل‌گیری این تعاملات می‌تواند به ثبات این ارتباطـات و خوانایی هر چه بیشتر این وضعیت پیچیده کمک کند، شهر، ساختاری شـبیه یـک مـتن پیچیـده و پیوسته متغیر دارد که هرلحظه اطلاعات جدیدی تولید و به سمت ما روانه می‌کند. در چنین شرایطی، محیط طراحی‌شده یا در حال طراحی نمی‌تواند بدون توجه به این اطلاعات به مسیر خود ادامه دهـد، بلکه باید در مسیر نمایش این اطلاعات به شهروندان و تقویت توان تشخیص شهروندان در انتخاب‌های پیش‌رو حرکت کند.

«خرید بهترین وقت را هدر می‌دهد. آن‌هم تقصیر ما است – که به کار بهتری فکر نمی‌کنیم. همین فضاها، لبریز از برنامه‌های دیگر مثل کتابخانه‌ها، حمام‌ها و دانشگاه‌ها خواهد شد – از عظمت آن‌ها خواهیم ترسید» (کولهاس، ۱۳۸۵).

زندگی روزمره، مفهومی جدید در ادبیات علوم اجتماعی نیست. بسیاری از دانشمندان علوم انسانی به

نحوی از انحا به پروبلماتیک زندگی روزمره توجه نشان داده‌اند. اگرچه آشکارا واژه «زندگی روزمره[1]» به‌کاربرده نشده است، اما این مفهوم در قالب‌هایی چون «فرهنگ توده[2]» و «فرهنگ‌عامه پسند[3]» به‌صورت گسترده استفاده‌شده است.

بنیامین بین دو نوع تجربه تفاوت می‌گذارد یکی تجربه زنده و زیست شده یا تجربه آنی و دیگری، تجربه جمعی و انباشت پذیر. صرفاً تجربه‌ای زنده و آنی[4] است و تجربه‌ای است که می‌تواند انباشت[5] شود، و مورد تأمل و تبادل قرار گیرد. در اینجا، نخستین مفهوم را «تجربه آنی» و مفهوم دوم را «تجربه» می‌نامیم. تجربه آنی تجربه‌ای خام، ابتدایی و بی‌واسطه است.

۲-۹-۸- مصرف

در ادبیات علوم اجتماعی ۳ نوع نگاه به مصرف وجود دارد: دسته اول، نظریه‌هایی را شامل می‌شود که مصرف‌کننده را منفعل فرض کرده و مصرف را نوعی دست‌کاری از جانب قدرت می‌پندارند. در دسته دوم، نگاه به مصرف به‌عنوان رسانه‌ای برای برقراری ارتباط فرض می‌شود. مصرف فرهنگی، از این منظر نوعی هم‌چشمی رقابت و ایجاد ارتباط است. مصرف، هم‌چنین تولیدکننده معانی اجتماعی است. در رویکرد سوم، مصرف خود نوعی تولید ثانویه فرض می‌شود، و مصرف‌کننده، با رفتار مبتنی بر مصرف، دست به ابداعاتی می‌زند که می‌توان از آن با عنوان «تولید ثانویه» یاد کرد.

۲-۹-۸-۱ مصرف انفعالی

برای پیگیری ریشه‌های تحلیل فرهنگی مصرف، باید به نظریه‌های مارکسیستی به‌عنوان یکی از نخستین تحلیل‌ها اشاره کرد. از منظر مارکس و انگلس، گذار از فئودالیسم به سرمایه‌داری، به معنای گذار از تولید مبتنی بر نیاز به تولید مبتنی بر سود است. تولید کالا توسط کارگران، نه برای مصرف شخصی بلکه برای فروش و سود سرمایه‌داری است. «کارگر هر چه بیش‌تر تولید می‌کند، کم‌تر صاحب آن می‌شود و بیش‌تر زیر نفوذ محصول خود یعنی سرمایه قرار می‌گیرد» (مارکس، ۱۳۸۲).

1 - everyday life
2 - mass culture
3 - popular culture
4. Erlebnis
5. erfahrung

این امر تا جایی پیش می‌رود که کارگران نیز باید کالایی را بخرند که خود تولید می‌کنند. از دیدگاه مارکس، بیگانگی نتیجه همین امر است، زیرا کارگران، صاحب تولیدات خود نیستند و دیگر هویت خویشتن را در تولیداتشان نمی‌شناسند. بنابراین، باید هویتشان را در مصرف کالاهایی که برای آن پول پرداخت می‌کنند بازشناسند. در اینجاست که کالا هویتی متمایز و شیء گون می‌یابد. ایدئولوژی مصرف‌گرایی، چیزی جز این نیست که زندگی خود موردنظر را تشکیل می‌دهند.

۲-۹-۹- تاریخ پرسه‌زنی

پرسه‌زن، نماد نوعی زیستن در سایه تجربه شهری است، و به‌رغم آن‌که به‌عنوان پدیده‌ای فرهنگی توجه زیادی را جلب کرده، ابهامات مفهومی زیادی دارد (گلاک، ۲۰۰۳). معنای دقیق پرسه‌زن، بیش از یک گریزپای کوچک است.

به همان اندازه که می‌توان معانی متعددی از امر مدرن آرایه داد، تصویرهای متعددی نیز از پرسه‌زن وجود دارد. برخی (ولف، ۱۳۷۹ / ۱۹۹۰) او را مرد بورژوای متمول معنا کرده‌اند: کسی که محیط اطرافش، و فضاهای اجتماعی شهر مدرن را دائماً ورانداز کرده و سعی می‌کند بر آن مسلط شود. در دیدگاه ویلسون ۱۹۹۲، پرسه‌زن فردی است که داری نفس مردانه بی‌ثبات است، چرا که هویتش تحت فشارهای متروپل تجزیه شده است. او، جنتلمنی است که زمانش را در خیابان برای تماشای منظره‌های شهری صرف می‌کند. مد لباس‌ها، وسائل تزئینی، عمارت‌ها، و ساختمان‌ها، فروشگاه‌ها، کتاب‌ها و هر چیز جدیدی که در شهر پدید می‌آید، از نگاه کنجکاو او دور نمی‌ماند. پرسه‌زن، نوعی شهوت نگاه کنجکاوانه برای دیدن مناظر شهری دارد. او هم‌چنین در برخی متون به‌مثابه مصرف‌کننده شهری دموکرات توصیف‌شده است (شوارتز، ۱۹۹۸).

نخستین شکل، پرسه‌زن عامه است که در صفحات انبوه روزنامه‌ها و مطبوعات تجاری دهه ۱۸۴۰ ظاهر شدند، و به ایده آل‌های یک فرهنگ شهری پویا تجسم بخشیدند. دومین شکل، پرسه‌زن آوانگارد است که آشکارترین نمونه آن را می‌توان در متون انتقادی بودلر در دهه ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ جست‌وجو کرد. امروزه شاید بخش بزرگی از رسالت معماری استفاده از پتانسیلی به نام پرسه‌زن باشد. در پاسخ به سؤال طرح سعی بر آن شده تا با معماری مناسب سعی برجذب پرسه‌زن برای کمک به هر چه

پویاتر شدن مجموعه شود.

۲-۹-۱۰- رویداد

چومی در مورد رویداد چنین نوشته است:

معماری همیشه درباره رویدادی بوده که در فضا رخ می‌دهد تا درباره خود فضا سالنی که در آن سخنرانی می‌کنم چه‌بسا شب پیش ضیافتی در آن برپا بوده و سال دیگر به استخر شنا تبدیل شود. من موجود بذله‌گویی نیستم: در جهان امروز که ایستگاه‌های راه‌آهن موزه می‌شوند و کلیساها باشگاه‌های شبانه، ما باید با دگرگون‌کنندگی متقابل کامل فرم و کارکرد، فقدان روابط علت و معلول سنتی با مرسوم که به‌وسیله مدرنیستم تقدیس شده، بارش کنیم. (چومی، ۱۳۹۲)

کارکرد از فرم، فرم از کارکرد، یا داستان از مضمون تبعیت نمی‌کند، هرچند فرم و کارکرد، اگر تنها تأثیر شوکی را موجب شوند مسلماً بر یکدیگر اثر می‌گذارند. اگر «شوک» را دیگر نمی‌توان با توالی و هم کناری نماها و لابی‌ها ایجاد کرد، چه‌بسا بتوان آن را باهم کاری رویدادها که پشت این نماها در میان فضاها روی می‌دهد، به وجود آورد.

کارهای من در دهه ۱۹۷۰، تکرار این نکته بود که هیچ معماری بی رویداد، هیچ معماری بی‌عمل، بدون فعالیت‌ها و بدون کارکرد وجود ندارد. معماری به‌مثابه آمیزه‌ای از فضاها، رویدادها و حرکت‌ها، بی‌هیچ سلسله‌مراتب یا حق تقدمی میان این مفاهیم دیده شود.

۲-۹-۱۱- راهوند چیست؟

راهوندها جزء نقاط مکث شهری در نقاط پر ترددند که به تقویت حیات اجتماعی و مناسبات شهری منجر می‌شوند، راهوند ترکیب فضا و فعالیت در مسیر طبیعی رفت‌وآمد مردم است، مکانی برای مکث یا توقف در جریان حرکت روزمره است که برای شهروندان معانی از جنس هنر، فرهنگ، موسیقی و تفریح یا بازی دارد.

بنابراین درراه وندها راه فقط گذر یا تونلی نیست که مردم از آن رد شوند بلکه اثرگذار است، یعنی مردم دررفت و آمد ناظر اتفاقات دیگری هم هستند یا در فعالیت‌هایی که در مسیرشان قرارگرفته

است مشارکت می‌کنند، پس راه به‌منظور فقط رسیدن از نقطه‌ای به نقطه دیگر موردنظر نیست و خود بستر فعالیتی می‌شود که ممکن است طولانی یا کوتاه‌مدت باشد ((میردامادی، ۱۳۸۰).

۲-۹-۱۲- معماری فضاهای عمومی، نیمه عمومی و نیمه‌خصوصی

ما به ساختمان‌ها شکل می‌دهیم و سپس معماری ساختمان‌ها بر شکل‌گیری ما تأثیر می‌گذارند. این سخن کوتاه که به وینستون چرچیل نسبت داده می‌شود، می‌تواند در مورد طراحی شهرها هم صدق کند. به این معنی که ما شهر مایمان را می‌سازیم و شهرها به‌واسطه شکل بخشیدن به تجزیه فضایی ما در شکل دادن به رفتار و کردار ما نقش دارند.

بخش عمده‌ای از فضاهای شهری متشکل از زیر فضاهایی است که امکان فعالیت‌های متنوع اجتماعی را برای شهروندان فراهم می‌کنند

حال سؤال این است که در کلان‌شهری چون تهران، با پیش‌زمینه منحصربه‌فرد اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و فرهنگی، تا چه حد این فضاهای تبیین شده برای هم‌جواری‌های اجتماعی موفق و مطابق الگوهای جهانی هستند. با بررسی رفتارهای اجتماعی مقاصد شهروندان تهرانی و امکان‌سنجی روش‌ها و حس‌های هم‌جواری‌های اجتماعی شهری در فضاهای عمومی شهری که با مدیریت نهاد فرهنگی شهری اجتماعی چون شهرداری تهران اتفاق می‌افتد. امکان ظهور و مرور تهرانی سرشار از تعاملات سازنده اجتماعی در حوزه‌های عمومی این کلان‌شهر را فراهم می‌کند.

یکی از نخستین تلاش‌ها برای توسعه یک کاتالیزور فرهنگی، مرکز ژرژیمپیدواست که در سال ۱۹۷۷ به عنوان پاسخی به خواست حکومت فرانسه برای دموکرانیزه کردن فرهنگ بازگشایی شد. دراین‌ارتباط این مرکز فرهنگی نقش مهمی را در تلفیق اهداف ادعاشده در خصوص ارتقای مشارکت عمومی در فرهنگ و هنر با اهداف برآمده از تجدید حیات شهری دارد. برای نیل به این اهداف، به‌جای تقلید از سبک‌های معماری متعلق به قصرهای فرهنگی گذشته ریچارد راجرز و رنزو پیانو، معماران این مرکز طرف انعطاف‌پذیری طراحی کردند که می‌توانست فرصت‌های متعددی را برای تجربه هنر، آموزش و سرگرمی در خود جای دهد. این امر از طریق یک پلازای عمومی وسیع محقق شد پلازایی که افراد را به سمت خود می‌کشید تا باهم گپ بزنند یکدیگر را تماشا کنند و به نوازندگان خیابانی

گوش فرا دهند. به‌علاوه ژرژیمپیدو در مکانی نزدیک به دو ایستگاه مترو قرارگرفته، دورتادورش پوشیده از کافه‌ها، رستوران‌ها و فروشگاه‌هاست و در فاصله‌ای نسبتاً مناسب برای پیاده‌روی از دیگر نشانگاه پاریسی نظیر موزه لودر و کلیسای نوتر دام جای گرفته است.

۲-۹-۱۳- معماری ابزاری برای برندینگ شهرها

واژه برند در ادبیات حوزه گسترده‌ای را به خود اختصاص می‌دهد. اما معنای کلی آن در شهرسازی بیان مفهومی است که توسط سیاست‌گذاران یک طرح از پیش تعیین و انتخاب‌شده و به‌واسطه آن، شهرها در ذهن انسان‌ها مجدداً با چهره‌ای نوین و از قبل تعیین‌شده به تصویر کشیده می‌شوند. اما معماری در خدمت این مفهوم، مدیومی می‌شود برای تجسم بخشیدن همان تصویر منتخب، تا از این طریق در عرصه رقابت شهرها بر سر جذب توریسم، نخبگان و سرمایه‌داران پرچم خود را بالا برد.

درواقع معماری آیکونیم به کار گرفته‌شده در طراحی مکان‌های عمومی، بیش از آنکه نگاهی داشته باشد به بستر خود، تأکید و توجهش معطوف به فرمی می‌شود که به واسطه‌ای آن‌یک شهر را به‌طور منحصربه‌فردی در ذهن افراد تداعی کند. درواقع فرم این معماری نوعی رمزگذاری در خاطره شهر است که توسط انسان‌ها رمزگشایی می‌شود. این نوع استراتژی به‌کارگیری دال و مدلول به‌طور فزاینده‌ای وامدار جهان سرمایه‌داری و بازرگانی است که امروزه به کار بسته می‌شود تا نمادی باشد برای توسعه، فنّاوری و کیفیت زندگی در شهرها. برای ایجاد یک برند قوی، نیاز است تا سیاست‌گذاران مجموعه‌ای از موضوعات موردنظر برند را مشخص کنند و مطابق با اهداف طرح خود انتخاب نهایی را انجام دهند.

۲-۹-۱۴- خلق یک تجربه

یک برند معمارانه برای خلق هویت و تجربه‌ای نوین، فراتر از کالبد صرف معمارانه می‌رود. تجربه در این مفهوم، چیزی نیست که به‌سادگی رخ دهد، بلکه مانند هر کالایی است که به‌گونه‌ای آگاهانه خلق‌شده است و از طریق ترکیبی از ادراک و کیفیات افسانه‌ای معماری می‌تواند شروع به برجسته نمودن وضعیت شیء گونه خود به حالتی فراتر کند..

اولین تصویری که به همراه نام پاریس در ذهن تداعی می شود، تصویر برج ایفل است که به عنوان ورودی نمایشگاه جهانی سال ۱۸۸۹ ساخته شد و نه‌تنها شناخته‌شده‌ترین برند معمارانِ در پاریس، بلکه در سراسر جهان است.

۲-۹-۱۵- برخورد با دنیای دیجیتال

برداشت حرفه‌ای ما نسبت به تصور در مورد فضای قابل زیست در حال تغییر است دهه ۹۰ مقارن با گسترش اینترنت و سایر جنبه‌های فرهنگ دیجیتال در زندگی روزمره بود و این موضوع هیجان زیادی را برای نظریه‌پردازانی که درگیر با گفتمان معمارانِ و فضامند بودند، ایجاد کرد. تا آنجا که برخی از آنها در باب فضای مجازی تا این حد به هیجان آمدند که آن را پایان شهر، به معنی که می‌شناسیم، قلمداد کردند. مثلاً نظریه‌پردازی به نام جورج کیلدر[1] می‌گوید شهرها پسماند دوره مدرن هستند.

با توجه به اینکه فنّاوری‌های جدید و اینترنت معنی فاصله را از میان‌بر می‌دارند و به افراد امکان دسترسی به‌جاهایی که فیزیکی به آن دسترسی ندارند را می‌دهند. می‌توان در خانه کار، خرید و روابط اجتماعی را انجام داد و به منابع انسانی، مالی و دانشی دسترسی پیدا کرد. پول درآورد و خرج کرد. بنابراین فضای شهری که به‌صورت تاریخی این فعالیت‌ها را فضامند کرده است معنای خود را از دست می‌دهد و حتی برخی از نظریه‌پردازان این فضای مجازی را آخر تاریخ، فرهنگ مداری، شهرنشینی و جامعه مند بودن دانستند؛ اما جالب این است که برعکس این اتفاق افتاد. آن تعداد شهری که در دو دهه اخیر ساخته‌شده است در کل تاریخ ساخته نشده و به‌طور خاص این اتفاق در چین افتاده است. یعنی حوزه دیجیتال و الکترونیک خود را جایگزین حوزه فیزیکی شهر نکرده است. این دو حوزه یکدیگر را تشدید و تکمیل می‌کنند.

هر بار که من شهروند با یکی از این شبکه‌ها کار می‌کنم خاطره تعامل کردن من با آن شبکه جایی ذخیره می‌شود؛ هویت مذاکره من با این شبکه زمان این مذاکره و بعضاً مکان آن باید این داده‌ها را بگیریم و از روی آن قصه درست کنیم. به‌این‌ترتیب لایه دیجیتال به لایه‌های فیزیکی شهر اضافه‌شده

1. George gilder

و آن را بزرگ‌تر و پیچیده‌تر کرده است. مثلاً مسیر عکس‌های من در پاریس می‌تواند نمونه‌ای از مسیر حرکت یک توریست در پاریس باشد که ممکن است با مسیر یک شهروند پاریسی متفاوت باشد. حالا یکسری مکانیسم داریم که به‌صورت به‌روز پویا و دینامیک، شهر را با یک رزولوشن بسیار بالا احساس می‌کنند. نتیجه آن‌یک بانک اطلاعاتی است که به دو دلیل بسیار ترسناک است یکی اینکه مدیریت کردن چنین حجمی از داده وحشتناک است، دیگر اینکه مشکل دیجیتال شدن تمام وجوه شهروندی می‌تواند در بعضی سطوح منجر به تجاوز به حریم خصوصی شهروندان شود. (نبیان، ۱۳۹۳).

با این داده‌ها چه می‌توان کرد؟ یکی اینکه این داستان‌های مدلل شهری می‌توانند جمع شوند و روی یکسری نقشه‌های دیجیتال که به‌صورت دینامیک به‌روز می‌شوند[1] در اختیار مدیریت شهری قرار بگیرند. آدم‌هایی که در مراکز کنترل و فرمان شهری نشسته‌اند، تبدیل به یکسری تحلیلگر داده[2] و خبرنگارها تبدیل به گزارشگر داده[3] می‌شوند؛ شروع می‌کند به قصه تعریف کردن، قصه مند کردن اتفاقات شهری و پیش بینی کردن اینکه چه اتفاق بعدی در شهر در شرف رخ دادن است؟ البته می‌توان تصمیم‌هایی در سطح مدیریتی برای آن گرفت.

کم‌کم طرز فکر شهروندی از طرز فکر خودمحور به طرز فکر جمع محور تغییر می‌کند. در حال حاضر اکثر تصمیمات روزانه شهروندان تصمیم خودمحور است. من چطور می‌توانم در کمترین زمان ممکن به مقصد برسم؟ من کجا می‌توانم بهترین و ارزان‌ترین خرید را انجام دهیم؟ وقتی‌که این امکان مهیا شود که من بفهمم عمل من بر شهر من تأثیر می‌گذارد. من این اطلاع را به همه می‌دهم و دیگران نیز اطلاعات خود را با من به اشتراک می‌گذارند. خانه من تنها نیست، در محلی بزرگ‌تر قرار دارد و آن‌هم در محلی بزرگ‌تر به نام شهر و این کم‌کم تا کره زمین ادامه پیدا می‌کند این طرز تفکر را ایجاد می‌کند که من در یک سیستم بسته قرار دارم و در هر مرحله‌ای از این سیستم بسته، من یک مسئولیت دارم. پس هم تصمیم‌های خودمحور من به‌عنوان یک شهروند با توجه به تأثیرات مستقیم عملکرد من بر محیط و طبیعت کره خاکی که در آن زندگی می‌کنیم کارآمدتر می‌شود، هم به

1. dynamic data visualization interfaces
2. data analyst
3. data journalist

شهرنشینی به‌عنوان مجموعه‌ای از تصمیمات جمع محور فکر می‌کنم.

اگر شهر و فضاهای شهرنشینی را بستر کنش‌های اجتماعی بدانیم در حال حاضر با اضافه شدن این اطلاعات و در دسترس فراگرفتن آن‌ها برای شهروندان، این بستر شکوفاتر می‌شود؛ یعنی امکان کنش‌های اجتماعی هوشمندانه، مؤثر و قوی فراهم می‌شود. به‌این‌ترتیب، شهر به سمت یک محیط اجتماعی پویا و مسئولیت‌پذیر حرکت خواهد کرد.

ما همیشه برای ساختن فضا طراحی می‌کنیم معمار در شهر پویا، دینامیک و هوشمند نه‌تنها برای ساختن فضا طرح‌افکنی می‌کند بلکه برای چگونه استفاده کردن فضا نیز ایده پردازی می‌کند. در شهر پویا، دینامیک و هوشمند ما مثلث آدم‌ها، فضا و فنّاوری راداریم که تعامل میان این سه رأس موضوع طراحی است. (نبیان، ۱۳۹۳)

جالب اینجاست که بر اساس شرایط شبکه‌ای، که همیشه فرض می‌شود هر دم دموکراتیک‌تر شوند، می‌توان سلسله‌مراتب تازه‌ای را به وجود آورد. برای نمونه، کتابخانه می‌تواند تمام اطلاعاتی را که خواننده، با خواندن کتاب‌ها به دست می‌آورد به هم مرتبط سازد، و آنگاه این خود شیوه‌ای جالب‌توجه برای مدرن‌سازی کارکرد آن‌ها خواهد بود. البته مسئله حریم خصوصی نیز مطرح است. اینترنت قرار نیست سلسله‌مراتب یا ارزش‌ها را به عرصه بی‌تفاوتی بکشاند، بلکه درعین‌حال می‌توان از آن برای ایجاد ارزش نیز استفاده کرد، زیرا آدم می‌تواند هشتاد درصد اطلاعات را رواج و انتشار دهد، ولیکن دستیابی به ده‌درصدی بعدی واقعاً دشوار است، و پنج درصد بعدی حتی دشوارتر و سپس هسته‌ای دودرصدی هست که معادل کتاب‌هایی کمیاب را بازمی‌نمایاند؛ یا همان اطلاعاتی که به‌ندرت می‌توان یافت.

اکنون درحالی‌که به نظر می‌رسد انقلاب الکترونیکی مشغول ذوب همه‌ی جامدات است، وجود یک کتابخانه‌ی اصلی نامعقول به نظر می‌رسد. (کوله‌اش، ۱۳۸۴)

۲-۹-۱۵-۱- پس پرده پارامتریک

طراحی پارامتریک یکی از رویکردهای فراگیر در فضای طراحی امروز جهان است. این روش، مبنای طراحی را بر توجه طراح به پارامترهای مؤثر بر طرح و روابط بین آن‌ها بنانهاده است و از این حیث در

مقابل روش‌های محصول محور فعلی قرار می‌گیرد. این رویکرد، معماری را وارد قلمروهای جدید فرم شناسی و روش‌شناسی کرده است. از نگاه یوراماکا و همکارانش انتخاب مجموعه‌ای از متغیرهای مستقل و تغییر نظام‌مند آن‌ها بر پایه‌ی یک سری معیارها برای رسیدن به نه یک نتیجه بلکه رشته‌ای از دگرگونی‌ها، طراحی پارامتری است که در آن بیشتر به کمک رایانه به پارامترها تفسیری هندسی داده می‌شود، هرچند ایده‌های مشابه بدون استفاده از رایانه نیز ازنظر او می‌تواند منجر به پیدایش این معماری شود. این‌گونه معماری روشی از پایین به بالاست. به‌بیان‌دیگر معمار، یک فرم از پیش تعیین‌شده را به طرح اعمال نمی‌کند، بلکه طرح در اثر تغییر پارامترها، کم‌کم به کمک رایانه پدیدار می‌شود، طوری که زایش نهایی طرح برای معمار غیرمنتظره است. در این روش طراحی، معمار به شیوه‌ی معمول طرح نمی‌دهد. او پارامترها، الگو و گونه‌ی بنا را انتخاب می‌کند و بر اساس یک الگوریتم مثلاً نظر کارفرما یا مبتنی بر ویژگی‌های سایت یا بستر، آن پارامترها را تغییر و باهم تطبیق می‌دهد.

۲-۹-۱۵-۲- «کشف» الگوهای پارامتریک معماری ایرانی

معماری ایرانی سرشار از الگوهای غنی هندسی در تزیینات، سازه و ساختار فضاست. این الگوها را می‌توان با ابزارهای دیجیتال مدل کرد و استفاده‌های امروزین از آن برد اما این بدان معنی نیست که معماری ایران از ابتدا پارامتریک بوده است. معماری دیجیتال اشاره به ابزارها، روش‌ها و فرآیندهای مشخصی در عصر دیجیتال دارد که بافاصله زمانی زیادی از معماری ایرانی رخ‌داده است. پس کشف چیزی صورت نمی‌گیرد، بلکه باسازی این الگوها می‌تواند در دستور کار امروز معماران باشد. این مسئله قرار نیست که اعتباری هم به معماری ایرانی ببخشد (برخی طرح این مسئله را معادل نوعی از اعتباربخشی به معماری ایران تصور می‌کنند و بدین‌وسیله قصد اثبات هوشمندی معماران آن رادارند) معماری ایران با صدها سال تجربه موفق ساخت فضا نیازی به این اعتباربخشی ندارد و خود زاینده اعتبار برای تجربه‌های امروزین است.

۲-۹-۱۵-۳- پترن‌ها در طراحی‌هایی با رویکرد اجرا

فیلیپ بال در کتابش با عنوان «پرده‌های دست‌ساز: ایجاد پترن در طبیعت» پترن‌ها را مجموعه‌ای

از واحدهای مشابه اما نه لزوماً به‌صورت واضح یک‌شکل می‌داند که تکرار می‌شوند اما نه لزوماً با ترتیبی خاص و یا قرینگی. او می‌افزاید این واحدها به‌عنوان المان‌ها یا عناصر پتری، لازم نیست چنان مشابه باشند که کاملاً قابل‌تشخیص باشند و حتی در اندازه‌های مشابه باشند. آن‌ها به‌صورت ساده‌ای باید ویژگی‌های مشابه داشته باشند که امکان شناختنشان باشد.

۲-۹-۱۵-۴- رویکرد به الگو در فرآیند خلق نما

هندسه

سید حسین نصر در کتاب علم در اسلام می‌گوید: «در هنر، ماده به کمک هندسه و حساب شرافت یافته و فضایی قدسی آفریده می‌شود که حضور خداوند در آن مستقیماً انعکاس یافته است». تأثیر هندسه در ساختار نمای معماری ایرانی، پهنه وسیعی از تعریف فضایی تا مسائل نیارشی و استاتیکی را در برمی‌گیرد.

فصل سوم

روش تحقیق

۳- روش تحقیق

در چند دهه اخیر معماران و طراحان متوجه شده‌اند که بایستی تا حد ممکن نسبت به مردمی که قرار است برای آن‌ها طراحی شود، شناخت داشته باشند. این امر نیاز به تحقیق در حوزه معماری را ضروری می‌نماید. تحقیق راهی باارزش است تا معمار بتواند مسائل خود را به سؤال تبدیل کرده و با یافتن جواب، طرح‌ها و کار حرفه‌ای خود را مستند نماید. یک حرکت پایدار بین حقیقت و هنر توصیف‌کننده کار طراح است و در این میان طراح بایستی چگونگی احتیاجات و خواسته‌های مردم را بداند و برای دانستن آن احتیاج به تحقیق و بررسی هست. تحقیق در حقیقت به معنی جستجو کردن یا به جستجو پرداختن و در اصطلاح، کشف حقیقت هست. کارهای تحقیقاتی بایستی با توجه به اهداف آن صورت پذیرد و شروع یک تحقیق بستگی به میزان آمادگی اولیه محقق دارد.

در این میان پاسخ به سؤال‌هایی همچون اهمیت تحقیق، منفعت گروهی و یا اجتماعی تحقیق و میزان ارتباط آن با مردم از نکات مهم برای شروع یک تحقیق مناسب هست.

برای شناخت تحقیق در معماری، دانستن موارد زیر حائز اهمیت است. این در حالی است که در بازشناسی معماری و شهرسازی کشور، می‌توان به جریان‌هایی اشاره نمود که پایه‌های اصلی روش تحقیق در این شاخه‌ها را بنیان نهاده است. جریان نخست این مطالعات با رویکردی تاریخی در پی تبیین و شناخت ویژگی‌های بناها و هسته‌های تاریخی (میراث معماری و شهرسازی کشور) بوده است. جریان دوم که به‌ویژه در دو دهه‌ی گذشته سبب‌ساز مطالعات گسترده‌ای پیرامون این حوزه گردیده، به‌طورکلی زیر نام‌هایی چون بازشناسی، تهیه‌ی طرح‌های تحقیقاتی و طرح‌های اجرایی برای یافتن راه‌حلی مناسب برای آسیب‌شناسی و حل معضلات موجود، گام‌هایی برداشته است؛ درحالی‌که با توجه به غلبه‌ی کمیت گرایی در لایه‌ی زیرین روش تحقیقی این مطالعات، رویکرد فلسفی پوزیتیویستی و اثبات‌گرا (روش تحقیق کمّی)، خطی‌مشی اصلی قلمداد می‌گردد. روش تحقیق این مطالعات، زیر نام

کلی تحقیقات کمّی در قالب مقالات، طرح‌های تحقیقاتی و اجرایی بیان‌گر وجود این نگاه به مطالعات معماری و شهری هست.

در این میان، آنچه بیش از سایر موارد بارز می‌نماید، نبود شناخت فرهنگی و اجتماعی عمیق نسبت به زمینه‌ی طراحی و تأثیر آن بر آینده‌ی معماری ایران است. منطقه‌گرایی و زمینه گرایی که از اصول معماری دوره‌ی پست‌مدرن در غرب است و نفوذ آن به کشور، به‌ویژه از دهه‌ی ۴۰ به بعد تأثیرات مهمی درروند معماری معاصر ایران داشته و به‌تبع آن موافقان و مخالفان خاص خود را نیز به همراه داشته است.

ازاین‌رو در تحقیق حاضر با تلاش در راستای شناخت عمیق‌تر لایه‌های اجتماعی و فرهنگی میدان بهارستان به‌عنوان زمینه‌ی موردمطالعه‌ی موردی و همچنین طراحی فضای الحاقی کتابخانه‌ی مجلس به‌عنوان راهکار برای ارتقا سطح کیفی محدوده‌ی موردنظر انتخاب، روش تحقیق کیفی در تلفیق با روش کمّی اتخاذشده است. روش تحقیق کیفی (رویکرد طبیعی‌گرایانه به زندگی اجتماعی) در معنای عام خود به دنبال یافتن مفاهیم، معانی، تعاریف، نمادها و توصیف فرهنگی جامعه‌ی هدف بوده و در این راه از روش‌های گوناگون کسب اطلاعات چون مشاهده (درگیرانِ و غیر درگیرانِ)، مصاحبه (غیرساختارمند و عمیق) و ... بهره می‌بَرَد. نکته‌ی لازم به یادآوری، وجود یک نگاه تلفیقی کیفی و کمّی به روش تحقیق این مطالعه است که در جریان شرح روش، بازگو خواهد شد.

۳-۱- روش تحقیق کیفی

در سیر تاریخی پیشرفت علوم تا پایان دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی، پژوهش کمّی، روش اصلی و معمول با تکیه‌بر رویکرد فلسفی اثبات‌گرایی و قابلیت تعمیم بوده است. به‌تدریج با مطرح‌شدن فلسفه‌ی طبیعت‌گرایی در تحقیقات اجتماعی و ایراد نقدهایی به اثبات‌گرایی و پسا اثبات‌گرایی، روش‌های کیفی موقعیت مساعدتری در علوم اجتماعی یافتند. رویکرد کیفی در تحقیق اجتماعی، وام‌دار تعامل‌گرایی نمادین به عنوان پشتوانه‌ی نظری آن بوده و به دنبال چگونگی ساخت حقیقت در خلال واقعیت‌های اجتماعی است. تحقیق کیفی در پی کشف پیچیدگی‌های تعاملات اجتماعی در زندگی روزمره بوده و

تأکید آن بر اساس توصیف، به دلیل در پیش گرفتن رویکرد طبیعی‌گرایانه است (ذکایی، ۱۳۸۱). امروزه بر اساس نقدهای نظری وارد بر رویکرد اثبات‌گرایی، بسیاری از دانشمندان علوم اجتماعی و انسانی به جای جمع‌آوری داده‌ها به روش کمّی و تحلیل آماری، به روش‌های کیفی تحقیق روی آورده‌اند (محسنی، ۱۳۹۱).

از دلایل اهمیت روش پژوهش کیفی می‌توان به این نکته اشاره نمود که این روش، بدین معناست که پژوهشگر، خود در میدان حضور یافته و این فرصت را داشته که خود را از قید جانبداری‌های پیش اندیشیده که غالباً به شکلی ساده‌دلانه بر بسیاری از انواع دیگر پژوهش، حاکم است، رها گرداند (آروین، ۱۳۸۵). تحقیق کیفی در رشته‌هایی مانند علوم اجتماعی، علوم تربیتی، مدیریت و برنامه‌ریزی کاربرد دارد.

۳-۱-۱- چیستی پژوهش کیفی

پژوهش کیفی روشی عمیق برای کشف معنایی است که افراد جامعه به پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی می‌بخشند (ساعی ارسی، ۱۳۸۶). این‌گونه روش، اساسی پدیدارشناسانه، استقرایی و کل‌گرایانه داشته و ریشه در فلسفه‌ی طبیعت‌گرایی، ساختارگرایی و پدیدارشناسی دارد. گسترش روش‌های گوناگون کیفی در پی مطرح شدن گفتمان‌های پسانوگرایانه در جوامع غربی به معنی کنارگذاردن فراروایت‌ها و پذیرش روایت‌های گوناگون از مسائل، صورت گرفته است.

روش کیفی علاوه بر این که یک روش تحقیق است، نگاهی ویژه به جامعه و روابط انسان‌ها دارد. روش تحقیق کیفی، به رویه‌ی تحقیقی گفته می‌شود که یافته‌های آن از طریق داده‌های آماری و یا کمّی کردن حاصل نشده است. به این معنا، تحقیق کیفی شامل معانی، مفاهیم، تعاریف، نمادها و توصیف ویژگی‌ها می‌گردد، در حالی که تحقیق کمّی بر شمارش و اندازه‌گیری تأکید دارد (محمدی، ۱۳۹۰). به بیان دیگر، روش تحقیق کیفی سعی در شرح رویدادها، گروه‌های کوچک اجتماعی و خرده‌فرهنگ‌های موجود در یک جامعه دارد.

تحقیق کیفی عمدتاً به تولید و تحلیل متون، از قبیل متن‌های پیاده شده‌ی مصاحبه‌ها یا یاداشت‌های میدانی و سایر اطلاعات تحلیلی، مربوط می‌شود. حال از قبیل متن‌های پیاده شده‌ی مصاحبه‌ها یا یادداشت‌های میدانی و سایر اطلاعات تحلیلی، مربوط می‌شود.

دستیابی تا سر حد امکان به منظر درونی میدان مورد مطالعه و در عین حال حفظ جایگاه بیگانه، در مشاهده‌ی همراه با مشارکت بیش از هر روش دیگری در تحقیق کیفی از اهمیتی حیاتی برخوردار است. تنها با داشتن موقعیت یک بیگانه خواهید توانست ویژگی‌های خاص امور عادی و روزمره‌ی در زمینه‌ی مورد بررسی را مشاهده نمود.

۳-۱-۲- اولین مشاهد (طرح پژوهش)

میدان بهارستان تحولات تاریخی زیادی را به خود دیده، وجودِ ساختمان مجلس شورای اسلامی، کودتای ۲۸ مرداد، فتح تهران توسط سردار اسعد و البته ترورهای سیاسی و اجتماعات مردمی برای ملی شدن صنعت نفت.

شاید بتوان به پشتوانه‌ی این اتفاقات تاریخی، میدان «بهارستان» را میدان مشارکت ملت ایران در تعیین سرنوشت‌شان دانست. در کنار این خاطرات وجود باغ‌هایی به مانند نگارستان و عمارت مسسعودیه می‌تواند نمادی باشد بر حیات اجتماعی یکی از اولین بافت‌های نوین شهری ایران.

برای رسییدن به میدان بهارستان راه‌های مختلفی وجود دارد. وسایل حمل ونقل عمومی می‌توانند هر کدام به نوبه‌ی خود راه حلی برای رسیدن سریع به قلب سیاسی ایران باشد. استفاده از هر کدام از روش‌ها می‌تواند برای اولین بار دید خاص خود را در ذهن مخاطب بنشاند. اگر از مترو برای رسیدن به بهارستان استفاده کنیم اولین منظری که از خاطر ما می‌گذرد هرج و مرج و شلوغی مطبوعی است که در بدو رسیدن به تراز میدان بهارستان در بربر دیدگانمان شکل می‌گیرد. بعد از این شلوغی شاید اولین منظره ساختمان سنگی و سنگین مجلس جدید باشد که در برابر ما قد علم میکند. در امتداد ظلع غربیی خیابان مصطفی خمینی در حال حاظر بیشتر مغازه‌ها به فروش آلات موسیقی مشغول هستند. بر عکس ضلع غربی پیاده روی ضلع شرقی است که بسیار خلوت و شاید خالی از هرگونه زندگی اجتماعی است. این امر شاید اولین جرقه برای شکل گیری فضاهایی بودکه بتواند حس حیات

اجتماعی و در عین حال روح جدیدی از تعاملات را در محدوده‌ای از شهر که در واقع برگ‌های دموکراسی را در این خاک ورق زده است باشد. در ادامه‌ی راه به سمت کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی از روبروی مجلس عبور می‌کنیم. شاید ازدحام خودروهای سواری و مسافرین منتظر برای سوار شدن به یکی از این خودروها برای رسیدن به مناطق مورد نظر که می‌تواند بازار تهران، محله‌ی سیروس، میدان جمهوری، حسن آباد و محله‌های دیگر در اطراف بافت مرکزی میدان بهارستان باشد اصلی‌ترین منظر میدان بهارستان در روزهای عادی هفته باشد. مجلس قدیم با مقداری عقب نشستگی نصبت به فضای پیاده راه ضلع شرقی خیابان مصطفی خمینی و همچنین پله‌های روبروی بنا شاید بتواند عرصه‌ای مناسب باشد برای شکل گیری یک فضای اجتماعی و در عین حال تعاملی در روبروی نماد مشروطه خواهی معاصر ایران. اما وجود تابلوهای متعدد عکس برداری ممنوع و در عین حال نرده‌های بلند مجموعه بیشتر حس امنیتی را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد. این‌ها همه شکل گیری اولین تصویرها برای آینده‌ای رنگی‌تر برای میدانی است ه می‌تواند عرصه‌ی رخدادهای معاصر باشد اما شاید با کم مهری صرفاً به یک گره ترافیکی شهری برای رسیدن به مناطق اطراف شده است.

رسیدن به میدان بهارستان ببه وسیله‌ی اتوبوس‌های شهری تجربه‌ای همچون گذر از تونل تاریخ می‌ماند. گذر از میدان جمهمور، پل کالج، دیدن کافه نادی و گذر از میدان حسن آاد و دیدن اولین ساختمان بلند مرتبه‌ی ایران (ساختمان پلاسکو) همه و همه برای محقق بعد از انتخاب موضوع طرح و پژوهش با اینکه بارها این مسیر را پیموده است رنگ وبوی تازه‌ای دارد. رسیدن به میدان بهارستان و ورود به میدان از بدنه‌ی غربی دید مناسب به فضای خالی بین مجلس قدیم و مسجد سپهسالار را که می‌تواند عرصه‌ای باشد برای رنگ آمیزی میدانی که می‌تواند یکی از مناطق توریستی ایران را شکل دهد.

عمارت مسعودیه که این روزها با شکل دهی کافه و مرمت ببخش‌های مختلف محلی برای گشت و گذار دانشجوهای جوان در میان هفته و همچنین گردش‌های خانوادگی در روزهای آخر هفته شده است در تابستان ۹۳ محلی برای رونمایی از آلبوم گروه پرطرفدار پالت بود. حضور در اینچنین فضایی

تاکیدی بر نیاز به فضاهای شهری برای گذران اوقات و در عیین حال تأثیر بر روند ششکل گیری فرهنگ معاصر در بهبوهه‌ی فرهنگ‌های موزائیکی و حجوم جهانی شدن بر این شهر باشد.

باغ نگارستان با مرمتی که در طول سالیان گذشته داشته است و همچنین کافه‌ای که توسط آقای عالم نژاد اداره می‌شود این روزها به مقصدی برای گشت و گذارهای خانوادگی تبدیل شذه است. آقای عالم نژاد که چند سالی است تورهای پسه زنی در بافت‌های تاریخی محدوده‌ی بهارستان را بنیان گذراده سهم بسزایی در شکلگیری ایده‌ی طراحی فضایی شهری در زهن محقق داشته است. شاید حضور در یکی از این گپرسه زنی‌های هدفمند بود که پتانسیل واقعی محدوده‌ی بهارستان بر محقق مسلم گشت.

کتابخانه‌ی مجلس ساختمانی که درسایه‌ی مسجد و مدرسه‌ی سپهسالار خود قرار دارد فضایی قدیمی و شایئ هم دلگیر را در طهن بیننده‌ای که با جستجوی فراوان آن را پیدا می‌کند شکل می‌دهد. فضایی که شاید خیلی از محققین از وجود آن و میزان سهولت استفاده از آن مطلع نباشند. فضایی که می‌تواند پاسخگوی خیل عظیم محققین و مدرسین این سال‌های جامعه‌ی جوان ما باشد.

بازدیدهای مختلف در ایام مختلف سال از محدوده هیا مختلف میدان ایده‌ی شکل گیری فضضایی جمعی که بر مبنای فناوری روز شکل گرفته باشد و بتواند جامعه‌ی مخاطب خود را پیدا کند در ذهن محقق-طراح شکل داد.

۳-۲- جمع‌بندی

پس از تحلیل اولیه‌ی بازدید از میدان، کار تدوین، تحلیل عمیق و ارائه‌ی طرح نهایی برای شکل دهی فضایی در گفتمان با میدان و بناهای اطراف آغاز می‌شود. طراحی با استفاده از گفته‌ها و نظریه-های اندیشمندان حوزه‌ی علوم اجتماعی و حوزه‌ی طراحی شهری، مقوله‌بندی شده است. مقوله‌بندی با مطالعه‌ی دقیق مصاحبه‌ها بر حسب هر کدام از سؤالات اصلی پژوهش انجام گرفته است. محقق طراح برآنست تا در ادامه، در بخش بعدی با توجه به تحلیل یافته‌ها سعی بر پاسخ به سؤالات طرح

شده ورسیدن به پاسخی مناسب برای زمینه‌ی مورد نظر که در واقع طراحی کتابخانه‌ای با توجه به گسترش و پیشرفت علوم روز است برسد.

فصل چهارم

تحلیل داده‌ها

۴- نکات کلیدی طراحی

در اقدام به طراحی توجه به نکات کلیدی ذیل جبری بوده و انکارناپذیر است:

`خورشید و...)

۲) شناخت جغرافیای انسانی (قومیت و نژاد انسان‌ها، آداب و رسوم خاص هر قوم و...)

۳) بررسی بافت اجتماعی (روابط اقوام و تبادلات اجتماعی میان آنها و...)

۴) تحلیل بافت سیاسی (سیاست دولت در شکل‌گیر فضاهای مورد نیاز شهری در رابطه با قومیت‌های مختلف شهروندان و...)

۵) مطالعه‌ی بافت اقتصادی (چگونگی تأمین بودجه جهت اجرای طرح‌ها و...)

۶) توجیه بافت ارتباطات منطقه‌ای (شامل روابط جاری میان شهری در مجاورت با یکدیگر)

۷) شناخت بافت تبادلات فرامنطقه‌ای (روابط جاری با کشورهای هم‌مرز و ماورای مرزها)

۴-۱- نمودار[1]

برخلاف آیزنمن که نمودار را لزوماً انتزاعی نمی‌داند (ایزنمن، ۱۹۹۹)، یورماکا نمودار را ابزار و رسانه‌ای انتزاعی برای اندیشیدن در باره‌ی سازمان‌دهی، ارتباط‌ها و تولید همه‌ی دنیاهای ممکن تعریف می‌کند.. معماری به دور از سرچشمه‌ی این نمودارها آن‌ها را مانند زیرساختی برای نمایش حرکت می‌خواند. هم‌چنان که «داگلاس گراف»[2] نمودار را ابزاری غیرنمایشی و وسیله‌ای برای ایجاد تعامل میان مؤلفه‌های ترکیب‌های معمارانه می‌داند که در بیشتر موارد هر یک از مؤلفه‌های معماری یعنی فرم، سازه و مصالح در تضاد (مانند پویا و ثابت، باربر و غیرباربر، سخت و نرم) اما در تکمیل یکدیگرند. (یورماکا، ۲۰۰۷)

1 - Diagram
2 - Douglas Graf

۴-۲- مرکز آموزشی رولکس[1] در انستیتو تکنولوژی فدرال لوزان

۴-۲-۱ یک اتاق ۲۰ هزار متری (جایی رأی خی ال‌های فن‌آوری)

انستیتو تکنولوژی فدرال لوزان، ای.پی.اف.آل[2] در سوئیس با حمایت دولت و مجموعه‌ای از شرکتهای سوئیسی که به شکل بین المللی فعالیت می‌کنند، در سال ۲۰۰۴ برنامه طراحی و ساخت کتابخانه و مرکز آموزشی جدیدی را کلید زد. پاتریک آبیشر رئیس انستیتو و مدیر این پروژه بود و دفتر طراحی سانا، کازویا سژیما و رویی نیشازاوا و همکاران از توکیو برای طراحی این بنا برگزیده شدند.

تصویر ۴-۱ مرکز آموزشی رولکس

ای.پی.اف.آل یکی از دانشگاههای پیشرو دنیا در علم تکنولوژی است و به خاطر نوآوریهایش در تحقیق و آموزش مشهور شده است. مرکز آموزشی رولکس در قلب این انستیتو در ۲۲ فوریه ۲۰۱۰ روی دانشجویان، محققان و عموم مردم گشوده شد و هچون یک قطب علمی، فرهنگی و بین المللی برای ای.پی.اف.آل عمل خواهدکرد. این ساختمان را می‌توان شبکه یکپارچه‌ای از فضاهای خدماتی، کتابخانه‌ها، اجتماعات اطلاعاتی، فضاهای اجتماعی، فضاهای آموزشی، رستوران، کافه و فضاهای زیبای بیرونی دانست.

1.Rolex
2. EPFL

کتابخانه مرکزی شامل ۵۰۰ هزارنسخه چاپی از بزرگترین مجموعه‌های علمی در اروپاست. چهار محدوده مطالعه بزرگ می‌تواند ۸۶۰ دانشجو را با فضای اداری موردنیاز برای ۱۰۰ کارمند در خود جای دهد. کتابخانه چندرسانه‌ای دسترسی به ۱۰ هزار مجله آنلاین و ۱۷ هزار کتاب الکترونیک را با تجهیزات و سیستمهای پیشرفته جهت جست و و در فهرست کتب فراهم کند. یک مرکز آموزشی برای استفاده محققان فارغ التحصیل شده، دسترسی به آرشیو اصلی دانشگاه و مجموعه تحقیق را امکانپذیر کرده و تعدادی فضای تدریس شامل ۱۰ حباب برای سمینار، کارگروهی و سایر جلسات و یک مرکز زبان و چندرسانه‌ای و دفاتر اداری مشترک تدارک دیده شده است.

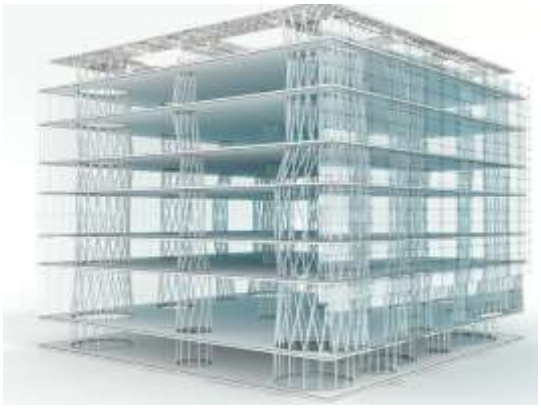
مرکز آموزشی رولکس یک بنای بدیع و کاملاً تجربه گرایانه است که برای مسیرهای تازه تعامل معماری و آموزش در قرن ۲۱ طراحی شده است. این بنا در اصل یک سازه پیوسته است که در بالای سایت قرار گرفته؛ ساختمان در پلان یک مستطیل کامل است ولی در زوایای دیگر و پرسپکتیوهای مختلف بیشتر به صورتی ارگانیک ظاهر می‌رشود چراکه زمین و سقف به موازات هم و به آرامی موج برمی دارند و با عناصر سازه‌ای معدودی بنا زمین را به آهستگی لمس می‌کند و فضای باز وسیعی در زیر باقی می‌گذارد که مردم را از اطراف به سمت ورودی مرکزی می‌کشاند. در واقع این مستطیل که از چهارسو در احاطه مسیر ارتباطی قرار دارد بی جهت است و ورودی بنا در مرکز آن قرار گرفته و دسترسی به آن از هرطرف امکانپذیر است. طراحان این ساختمان درباره برنامه فضایی چنین توضیح می‌دهند :((کتابخانه، سالن چندمنظوره، کافه و چندین کاربری دیگر جمع شدند تا در مطالعات اولیه ما یک برج چندطبقه را بسازند، اما نهایتاً همانطور که برنامه، یک فضای ملاقات برای دانشجویان مشغول به تحصیل در رشته‌های مختلف تعریف کرده بود، ما احساس کردیم همه چیز در یک طبقه و در یک اتاق بهترین گزینه است. ما یک فضای تک اتاقه معمولی نساختیم، بلکه پاسیوهایی در ترکیب با احجام پر و یک توپوگرافی به وجود آوردیم که فضاها را به گونه‌ای سازماندهی کند که در آن واحدها جدا و پیوسته باشند. فضای بزرگ تک اتاقه که به بالا و پایین موج برمی دارد، در زیر ساختمان فضای بازی به وجود آورده است که مردم می‌توانند از طریق آن تا مرکز بنا حرکت کنند. این موضوع ما را قادر ساخت تا ورودی اصلی را در همان بخش مرکزی قرار دهیم.)) طراحان که بنا را

یک فضای عمومی صمیمی توصیف می‌کنند با استفاده از تپه‌ها، دره‌ها و سطوح صاف در فضای داخلی، لبه‌های ساختمان را در برخی نقاط غیرقابل رویت کرده‌اند، به گونه‌ای که بیننده تصور می‌کند دیواری مرئی بین یک محدوده و فضای بعدی قرار ندارد. به این ترتیب به طور واضح اما بدون استفاده از دیوارهای جداکننده‌ی سطح فعالیت از دیگری جداشده و به آن منتهی می‌شود. توپوگرافی مصنوعی به وجود آمده، سیالیت فوق العاده‌ای به پلان باز و انعطاف پذیر بنا داده است؛ جریانی که به وسیله ۱۴ فضای خالی با ابعاد مختلف تقویت می‌شود، یک سری حیاط یا پاسیوهای بیرونی که ارتباط بصری و فضایی میان درون و بیرون را حفظ می‌کنند، آن‌ها بخش مهمی از بنا هستند.

معماران این ساختمان اضافه می‌کنند: ((تمام برنامه در فضای تک اتاقه قرار گرفته است. جایی که مردم در خلال یادگیری موضوعی ممکن است جذب موضوع دیگری شوند. چرا که فضا بسیار باز و مرتبط است. در قیاس با فضاهای آموزشی سنتی که راهروها و کلاسها بطور آشکار جدا از هم هستند، تصور کردیم این گونه از فضای یادگیری می‌تواند امکان ملاقاتهای جدید را افزایش دهد و فعالیتهای تازه را بوجود آورد. ما امیدواریم که راههای مختلفی برای استفاده از فضا فراهم شود و برهم کنشهای فعالی روی دهد.))

۴-۳- معماری تویوایتو

معماری تویوایتو به بهترین وجه با واژگان شفافیت، بی وزنی و سبکی توصیف می‌شود. معماری او را مفهومی نیز خوانده‌اند. گونه‌ای از معماری که وی در آن به دنبال نمایش دنیای واقعی و مجازی است. ایتو معماری را لباس برای ساکنین شهرها، خصوصاً ابرشهرهای ژاپن امروزی می‌داند فضا در آثار ایتو سیال است.



تصویر ۴-۲ مجموعه سندای

پروژه مدیاتک سندای[1] نقطه عطفی در کارهای ایتو محسوب می‌شود. تا قبل از آن ارتباطات فضایی در در داخل ساختمان به صورت خطی و سلسله وار تعریف می‌شوند. بازدید کننده در فضاهای مختلف هدایت می‌شد. اما در پروژه مدیانک سندای فضاها گرد تیوبهایی شکل گرفته‌اند که اتفاقاً سازه ساختمان را نیز تشکیل می‌دهند. در این جا بازدید کننده خود مسیر را انتخاب می‌کند. این مرکز یک مجموعه چند عملکردی برای استفاده از خدمات اینترنت، کتابخانه و رسانه‌های صوتی تصویری است. این ساختمان دارای هفت طبقه به شکل تخته‌های بسیار وسیع است که آنها روی چندین مجموعه ستونی قرار گرفته‌اند. هریک از مجموعه ستونها خالی بوده و داری قطر متغیر چندمتری هستند. شکل غیرهندسی این مجموعه ستونها باعث می‌شود که در ارتفاعات مختلف قطر هر ستون تغییر می‌کند و حتی این ستونها بطور کاملاً عمودی بالا نمی‌روند. جداره بیرونی آن با شبکه‌ای از لوله‌های به هم متصل شده بنا شده است که در اصل این شبکه لوله‌هاست که بار ساختمان را به زمین منتقل می‌کنند. هر مجموعه ستون هر چند که دارای ابعادی قطر بسیار بزرگی است ولی به دلیل شبکه‌ای بودن جداره و خالی بودن درون آن مانع دید نشده و می‌توان از میان ستون طرف دیگر و حتی طبقه بالا و یا پایین را نظاره کرد. در طراحی فضاها حرکت آزادانه و بدون ممانعت مراجعین به داخل مجموعه موردنظر بوده است. ایده شکل گیری ساختمان با تماشای یک آکواریوم به ذهن ایتو می‌رسد. طرفی شیشه‌ای و پر از آب که در آن علفهای دریایی حرکت معلق دارند. او توضیح می‌دهد که تصوری

1.Sendai

که وی از فضا دارد چیزی شبیه به همین آب و علفهای معلق در آن است. بدین صورت فضای موردنظر او سیال است و از هوا و نیرو سرشار. این مجموعه دارای ۱۳ ستون است. چهار ستون بزرگتر در چهار گوشه ساختمان قرار گرفته‌اند. ۹ ستون دیگر به صورت تصادفی در فضای بین این چهار ستون قرار دارند. این ستونهای تیوبی شکل از میان طبقات عبور می‌کنند و بین آنها ارتباط بصری ایجاد می‌کنند. در حالی که در ساختمانهای اداری امروز هیچگونه ارتباطی بین طبقات دیده نمی‌شود. در اینجا نیز با مفهوم عدم وضوح مرزهای فضایی بین طبقات مواجه هستیم.

سیستم سازه‌ای که در این مجموعه به کار برده شده است به سیستم دوم ایتو لوکوبورزیه نزدیک است. با این تفاوت که در سیستم دوم ایتو مصالح انتخابی لوکوبورزیه بتن مسلح است اما در ساختمان مدیاتک سندای پوشش کف از از دالهای شانه تخم مرغی دولایه هستند. بدین ترتیب دهانه‌های بزرگتری پوشش داده شده است. ستون‌ها نیز به صورت مجموعه‌ای از لوله‌های توخالی در کنار هم هستند که هر کدام دارای شکل منحصربفرد خود هستند و قطرشان از ۲ متر تا ۹ متر متغیر است.

عنصر سوم تشکیل دهنده ساختمان پوسته به صورت صفحات شفاف و نیمه شفاف شیشه‌ای و پلی کربنات در سه نمای ساختمان است. با وجود عملکردهای متنوع در این مجموعه، نکته قابل توجه فقدان هرگونه دیوار است. این مبلمان داخلی فضاهاست که محدودیتهای فضایی را ایجاد می‌کند. مثل خطوط منحنی قفسه کتابخانه‌ها، قرارگیری قفسه مجلات و مبلهای سه پر. برای تفکیک فضاهای خدماتی از فضاهای اصلی کتابخانه ایتو نوعی دیوار منحصربفرد ایجاد کرده است: پرده‌های نیمه شفاف. جای این پرده‌های می‌تواند تغییر کند. استفاده از این پرده تأثیر قابل توجهی در تعریف فضاهایی همچون راهروها و فضاهای مطالعه داشته است. ایتو در این ارتباط می‌گوید: ((به نظر من دیوارهای راست گوشه، سدهای مصنوعی ناخوشایندی هستند. اما بدین شکل و با استفاده از پرده شما از آزادی بیشتری برخوردار هستید. وقتی راه می‌روید حق انتخاب دارید. شما مسیر خود را می‌سازید. به نظر من این موضوع نوعی آزادی شخصی برای مردم ایجاد می‌کند.))

ایتو فضا را در معماری خود تار و ناواضح توصیف می‌کند. گونه‌ای از معماری که در آنها مرزها از میان برداشته شده‌اند. سدی در برابر حرکت وجود ندارد و سیکولاسیون به نرمی در فضا ایجاد می‌شود.

فضاها با قدرت تعریف می‌شوند، بلکه تنها حسی از تغییرات فضایی در ساختمان وجود دارد و کاربر تنها در جریان این جرکت در داخل ساختمان متوجه این تغییرات می‌شود. از طرف دیگر ایتو مفهوم تار و ناواضح بودن را به معنای ارتباط نزدیک درون و برون نیز معرفی می‌کند. جایی که مرز بین داخل و خارج از میان برداشته می‌شود. تنها در طبقه چهارم دیوارهای واقعی مشاهده می‌شوند. عملکرد این طبقه به صورت گالریهای نمایشگاهی است. این پانلهای عمودی با وجود ریلهای تعبیه شده درکف و سقف به راحتی جابجا می‌شوند و بر اساس نیاز هر نمایشگاه به شکل موقت و به راحتی استقرار پیدا می‌کنند. این مسئله بسیار به دیوارهای کاغذی جداکننده در معماری ژاپن شوجی-نزدیک است. بدین شکل فضاهای چند عملکردی به وجود می‌آیند و مرز میان بیرون و درون خدشه دار می‌شود. در فضای کتابخانه ستونهای تیوبی شکل علاوه بر عملکرد سازه‌ای خود دارای عملکرد جانبی نیز هستند. در اینجا مراجعین در کنار این ستونها می‌نشینند و مطالعه می‌کنند. بدین صورت این ستونها در تعریف فضا نقش بسزایی را ایفا می‌کنند. ارتباطات دوبعدی مدیاتک سندای به ارتباطات سه بعدی در ساختمان اوپراهوس تایچونگ تبدیل می‌شود. در این پروژه سطوح طبقات و ارتباطات بین آنها اهمیت بالایی پیدا می‌کنند. در این جا ایده‌های فضایی ایتو بهتر از هر پروژه دیگری به اجرا در آمده است. پروژه‌هایی همچون مدیاتک سندای کمک کردند تا ارتباط بهتری بین پوسته و سازه برقرار شود.

۴-۳-۱- ارتباط با عصر الکترونیک

ایتو در ارتباط با عصر الکترونیک می‌گوید: ارتباط فضای سنتی با عصر الکترونیک می‌بایست به صورت منعطف بودن فضا باشد. در این عصر الکترونیک که ما در آن زندگی می‌کنیم از اهمیت دیوارها و سقفها کاسته شده است. شاید در اجتماع ایده آل بهتر باشد که ساختمان‌ها کاملاً ناپدید شوند. ساختمان‌ها در عصر الکترونیک اشیای ثابتی در زمان نیستند بلکه به تغییرات محیطی خود پاسخ می‌گویند. این نوعی ارتباط دوطرفه و نه تداخل با جریانهای دیگر شهری و محیط طبیعی است. ایتو از خود می‌پرسد که معماری برای افرادی که در جهان الکترونیک زندگی می‌کنند و به آن وابسته هستند چه کاری می‌تواند انجام دهد؟ چگونه این فضای مجازی با فضاهای واقعی که ما را در برمی گیرند قابل

تعامل هستند؟ ساختمان سندای از اولین ساختمانهایی است که به سوی این نوع معماری بدون ماده و محو شونده گام برمی دارد.

۴-۴- معماری مرکز تکنولوژی ولفسبورگ (فاینو[1]-زاها حدید)

حدید در این پروژه در واقع می‌تواند نهایت تعریف مد نظر خود از معماری مد نظرش را به نمایش بگذارد که در ادامه به رئوس این مطالب اشاره خواهد شد.

تصویر ۴-۳ مرکز تکنولوژی ولفسبورگ

- عملکرد دیوارها به هیچ‌وجه به مانند جداگرهای غیرقابل عبور در نظر گرفته نشده است، هر چند که آنها، وظیفه‌ی جدا نمودن فضای داخل را از بافت محیط پیرامون، عهده‌دار می‌باشند؛ هم‌چون ورقه‌هایی قابل تعویض، و تا حدودی با نمود «غیرمادی»، شفاف متصور گردیده‌اند.

- تشدید بار معنایی بازشوها به گونه‌ای است که در برش‌های به عمل آمده توسط حدید، هرگز به کاربری صرف آنها اشاره نمی‌نماید.

- چوله‌گی‌های ناسازگار با قوانین دکارت، چه در سایت پلان‌ها و چه در احجام تولید شده، گویای دقت نگاه معمار در مشاهده‌ی کژی‌هاست. حدید، هر گونه بازگشت به قالب‌های دکارتی را نمی‌پذیرد،

1. Phaino

امتیازات مربوط به دید از روبرو را ملغی می‌نماید، و در مقابل، رجحان نمای جانبی را به رسمیت می‌شناسد. برای خواندن و فهمیدن فضاهایی که از فکر طراح زاده شده‌اند، تخصیص برتری به هیچ‌یک از نقاط دید یافت نمی‌شود، اما سلسله‌ای از حفره‌ها، احجام و فضاهای توخالی متوالی وجود دارند که در یکدیگر داخل می‌شوند. نتیجه این‌که، به استفاده کننده اجازه می‌دهد از راه تأویل شخصی خود، پروژه را درک کند» (دسسا، ۱۳۸۲)

از سویی دیگر، یکی از شگردهای کارهای حدید، طراحی با زمین است. خودش این شیوه را با کمک گرفتن از تعابیری مانند «زمین سار»، «میدان‌های نیرو»، «ترازبندی» و نظایر آنها بیان می‌کند. سه رکن مفاهیم معماری او زمین، شهر و تداوم یا جریان است. او زمین را «ساخت مایه اصلی شهر» می‌داند و همه طرح‌های خود را با «دستکاری زمین» شروع می‌کند. او این کار با پیدا کردن و پررنگ کردن امتدادهای پنهان خطوطی که از ناهمواری‌های زمین عبور می‌کنند، یا ردگیری خطوط درون بافت‌های همجوار و سازه‌های شهری که خودش از آن به پیدا کردن راه‌های شهری در بافت‌های مجاور به خواب رفته تعبیر می‌کند، یا شکافتن، و به قول خودش، پوست کن کردن زمین و ایجاد لایه‌های جدید در آن، انجام می‌دهد. (سمرقند، ۱۳۸۰).

حدید در تجربه‌های خود، تدریجاً از یک وضعیت دوبعدی به سوی یک وضعیت فضایی – حجمی سه بعدی سیر کرده است. می‌گوید: «ما قبلاً را پدیده‌ای محصور بین سطوح می‌دیدیم. اکنون گنجینه فضایی بسیار پربارتر و متنوع‌تری داریم. مطالعات تحقیقی ما در باره پیکربندی‌های زمین‌ساز طبیعی، راه را برای تفاسیر جدیدتری باز کرده است. ایده چند لایگی، از علاقه اولیه من به طبقات زمین شناختی و باستان‌شناختی نشأت می‌گیرد. اگر کسی اکنون به این مقایسه‌ها نگاه کند، بعد از تمامی تجارب مربوط به روی هم‌گذاری فضایی، درهم نفوذ کردن‌ها و الحاق‌ها، این را می‌فهمد که ما به روش‌های بسیار سیال‌تری برای بیان این مفاهیم دست یافته‌ایم. به جای برخورد فضاها با هم، به ذوب کردن آنها در هم می‌پردازیم، و ایده بنیادین انفجار امروز به گونه‌ای متفاوت تفسیر می‌شود که می‌تواند راه جدیدی را برای کار کردن در برنامه‌های خیلی بزرگ باز کند.» و به دنبال آن اضافه می‌کند: «وقتی پروژه، جزئی از شهر می‌شود، مقیاس وسعت پیدا می‌کند و متقابلاً، سازمان شهر شروع

می‌کند به رسوخ کردن در آن» (کاسترو، ۲۰۰۴).

۴-۵ نتیجه گیری

نگاهی دوباره و چند باره به آنچه تا اینجا از نظر گذراندید انداختم سعی کردم جای خود را با خواننده عوض کنم و با فاصله آنچه پیش روست را بنگرم. قصدم اینبار حذف کردن کم کردن و ایجاز بود. معمولاً حذف کردن، و فشرده کردن به مراتب مشکل‌تر از انباشتن و پر کردن اوراق است. وقتی در صدد حذف بر آیی جمله‌ها به تکاپو می‌افتند و گریبانت را می‌گیرند که به من دست نزن حیف است جمله‌ات ناقص می‌شود مطلب گنگ می‌شود و نویسنده مبهوت و سرگردان میان این انتخاب‌ها. آنچه که از نظر گذراندید آن‌هایی بود که پایداری و سماجتشان از توان من فراتر بود.

حقیقت معیار سنجش درستی واقعیت است بدان معنی و مفهوم می‌بخشد. به عبارت ساده‌تر واقعیت بر چگونگی و حقیقت بر چرایی رخداد نظر دارد.

جملات بالا شاید در نظر اول هیچ گونه ارتباطی با آنچه پیش از این از نظر گذشت نداشته باشد ولی در واقع شروعی بود برای طی این مسیر و شاید رسیدن به پاسخ این پژوهش. مسیری که با طرح این مسئله که واقعیت هنر چیست شروع و به خطوط سیالی ختم شد که شاید بتواند پاسخ مناسبتری باشد به آنچه که در محله‌ی بهارستان در حال رخ دادن است. پژوهش حاضر با دغدغه آنچه این روزها بر سر معماری این شهر با احداث بناهای بیگانه با بستر خود دارد می‌آید آغاز شد. اینکه معماری خلق شود که هم احترام به بناهای پیش از خود را نگاه داشته باشد و هم قابل احترام باشد. «معماری مبتنی بر نگاه باز به زمینه‌ی طراحی». در ادامه طرح توسعه‌ی کتابخانه‌ی مجلس به عنوان فضایی برای تعامل مهمترین نماد دموکراسی کشور با همه‌ی اقشار جامعه مطرح است. فضایی که بتواند در راستای پویایی محله‌ای گام بردارد که روزی مملو از تعاملات اجتماعی بوده است. و بنظر می‌رسد امروزه شاید که به یک گره ترافیکی صرف تبدیل شده است. در ادامه‌ی رسیدن به طرح با رسیدن به این سؤال که اکنون در حالی که به نظر می‌رسد انقلاب الکترونیکی مشغول ذوب همه‌ی جامدات است، وجود یک کتابخانه‌ی اصلی نامعقول به نظر نمی‌رسد؟

از اینجا بود که راه رسیدن به پاسخ پرسش اصلی که همان طراحی کتابخانه‌ی مجلس بود در مسیر تازه‌ای افتاد که نهایت آن طراحی کتابخانه‌ای دیجیتال شامل فضاهای تعریف شده بر مبنای معماری روز بود. در واقع سؤال اصلی پژوهش تبدیل شده بود به همان سوالی که ایتو از خود در سندایی می‌پرسد: معماری برای افرادی که در جهان الکترونیک زندگی می‌کنند و به آن وابسته هستند چه کاری می‌تواند انجام دهد؟ بر اساس همین پرسش بر مبنای روند معماری دیجینال محور اصول شکل دهنده‌ی طرح توسعه‌ی کتابخانه‌ی مجلس با توجه به زمینه‌ی میدان بهارستان به عنوان یکی از میادین تاریخی تهران که حوادث گوناگونی را در خاطر خود و خاطر جمعی مردم جای داده است شکل گرفت. بر مبنای پژوهش انجام شده نیاز به طراحی فضایی سیال برای جذب حداکثری مخاطب مطرح شد. بر اساس همین روند بود که

با وجود عملکردهای متنوع در این مجموعه، سعی بر آن شد تا هرگونه دیوار حذف شود. این مبلمان داخلی فضاهاست که محدودیتهای فضایی را ایجاد می‌کند. مثل خطوط منحنی قفسه کتابخانه‌ها، قرارگیری قفسه مجلات و مبلهای سه پر. در واقع در این طرح سعی بر آن بوده است تا مخاطب حق انتخاب داشته باشد و در عین حال با فضاهای گوناگون درگیر شده و برای رسیدن به هر بخش از بخش‌های دیگر گذر کند. این موضوع در واقع توعی آزادی با چهارچوب مد نظر معمار است.

منابع وماخذ

۱. الکساندر، کریستوفر (۱۳۸۱)، معماری و راز جاودانگی، راه بی‌زمان ساختن، ترجمه قیومی بیدهندی، مهرداد، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، تهران.

۲. بدیعی ازنداهی و همکاران، مرجان (۱۳۸۷)، نقش حس مکانی در هویت بومی، فصلنامه ژئوپلیتیک، سال چهارم، شماره ۲.

۳. تولایی، نوین (۱۳۸۰)، زمینه گرایی در شهرسازی، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۰

۴. سرمست، بهرام و محمد مهدی، متوسلی (۱۳۸۹)، بررسی و تحلیل نقش «مقیاس شهر» در میزان «حس تعلق به مکان»، نشریه مدیریت شهری، شماره ۲۶

۵. سلطانی، علی و خداپرست، بهار (۱۳۸۹)، ارزیابی خیابان‌های شهری بر اساس رهیافت انسان‌گرا، نمونه موردی خیابان سمیه شهر شیراز، نشریه آرمانشهر، شماره ۵

۶. طالبیان و همکاران، نیما (۱۳۸۶)، مجتمع اقامتی، تهران، انتشارات حرفه: هنرمند

۷. طالبیان و همکاران، نیما (۱۳۸۹)، مجتمع تجاری، تهران، انتشارات حرفه: هنرمند

۸. فلاحت، محمدصادق (۱۳۸۵)، مفهوم حس مکان و عوامل تشکیل دهنده آن، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۶

۹. فورویاما، ماسائو (۱۳۸۸)، هندسه فضای انسانی، ترجمه موسوی، سیدمحسن، انتشارات علم و دانش، تهران

۱۰. نگین تاجی، صمد (۱۳۸۹)، بررسی نقش عوامل کالبدی در تشکیل مفهوم مکان و حسن مکان، مجله منظر، شماره ۱۳

۱۱. وارثی و همکاران، حمیدرضا (۱۳۸۹)، بررسی و تحلیل مؤلفه‌های هویت شهری و رابطه آن با میزان تعلق مکانی ساکنین شهرهای جدید مجله پژوهش و برنامه‌ریزی شهری، سال اول، شماره ۲

۱۲.آیت‌الهی، محمدحسین (۱۳۸۰)، آزمون کارایی تئوری‌های برخاسته از زمینه در معماری به سوی متریک کردن مفاهیم کیفی، رساله دکتری معماری، دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران

۱۳.برولین و برنت سی(۱۳۸۶)، معماری زمینه‌گرا، با ترجمه راضیه احمدزاده، اصفهان نشر خاک

۱۴.تولایی، نوین (۱۳۸۰)، زمینه‌گرایی در شهرسازی، مجله هنرهای زیبا دانشگاه تهران

۱۶.حبیبی، سید محسن (۱۳۸۵)، شرح جریان‌های فکری معماری و شهرسازی در ایران معاصر، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی

۱۷.خادمی، مسعود و روجا علی‌پور (۱۳۸۹)، زمینه‌گرایی اولین گام در توسعه پایدار همایش ملی معماری پایدار، همدان

۱۸.تربیت، کیت (۱۹۵۷)، نظریه‌های پست مدرن در معماری، با ترجمه محمدرضا شیرازی. تهران : نشر نی

۱۹.مهدوی‌نژاد، محمدجواد (۱۳۹۰)، فرآیند طراحی زمینه‌گرا تجربه معماری ۱۳۸۸ -۸۹، دوفصل نامه نقش جهان، سال اول، شماره ۱۰، تهران دانشگاه تربیت مدرس

- براون،کارول آر (۱۳۸۹)، طراحی فضای داخلی کتابخانه، ترجمه دکتر نصرت ریاحی نیا، اعظم اتحادی، تهران، سمت

- راسخ نیا ،پرویز (۱۳۸۰)،گاهشماری چند در اطلاع رسانی و ارتباطات: نگاهی به برخی از تحولات کتاب، کتابداری، ارتباطات و اطلاع رسانی در تاریخ ایران و جهان، ویراستار کاظم حافظیان رضوی، تهران: خانه کتاب

- موکهرجی،آجیت کومار (۱۳۷۵)، تاریخ وفلسفه کتابداری، ترجمه اسدالله آزاد، مشهد:آستان قدس

۲۰.مزینانی، علی (۱۳۷۶)،کتابخانه و کتابداری تهران:سمت.

۲۱.طاهری لطفی، شهرزاد (۱۳۸۷)، ساختمان و تجهیزات کتابخانه های آموزشگاهی، تهران، نشر کتابدار
۲۲.علی آقایی، بهاره (۱۳۸۹)، فضای کارآمد کتابخانه در عصر ارتباطات، مجله معماری و فرهنگ، شماره ۴۱، ص۷۵-۶۹
۲۳. رایگانی، فریبا (۱۳۸۹)، طراحی کتابخانه ها در گذر زمان، مجله معماری و فرهنگ، شماره ۴۱،صص۸۲-۷۶
۲۴. رشیدیان،حسن وهمکاران، مروری بر طراحی کتابخانه ها از گذشته تا به امروز

Thomson,Godfrey(1921),"planning and design of library buildings",3rd ed.

http://ketabesevvom.com

www.addisonlibrary.org

http://teachers.ausd.net

http://scilib.blogfa.com

www.thelivingmoon.com

www.indesignlive.com

www.kcls.org و http://ketabak.org

http://huntsvillepubliclibrary.blogspot.com

http://librarianship-world.blogfa.com

www.maquettes-historiques.net

http://librarianship-world.blogfa.com

- Gaines,M.C, 1980 . " teaching a contextual architecture" JAE (lachwell publishing on behalf of the association of collegiate school of architecture, Inc) 33:21-26 www.jstore.org/stable/1424629

beyond contextualism: A critical approach to stitching cities -Mayernih,D,2007. together. CNUXV.philadelpiha

پیوست ۱

استان تهران

نقشه پهنه بندی اقلیم تهران

مطالعات اقلیمی

تقسیمات اقلیمی ایران

به منظور استفاده در معماری، شرایط اقلیمی ایران را به ۴ منطقه، سرد و گرم و خشک، معتدل و گرم و مرطوب تقسیم نموده‌اند.

البته تقسیمات اقلیمی ایران را به لحاظ معماری به ۶ منقطه تقسیم کرده‌اند در بررسی‌هایی که به طور مقدماتی در زمینه گروه بندی اقلیمی شهرهای ایران از نظر عملکرد حرارتی ساختمانهای معمولی انجام شده است این شهرها را به شش گروه اقلیمی تقسیم شده‌اند. معیار این تقسیم بندی عملکرد حرارتی عنصار مختلف ساختمانی و نحوه کنترل نهایی فضاهای داخلی ساختمان بوده است. این تقسیمات عبارت‌اند از:

۱- اقلیم سرد

۲- اقلیم معتدل و مرطوب

۳- اقلیم نیمه بیابانی

۴- بیابانی شدید

۵- خیلی گرم

۶- خیلی گرم و مرطوب

اقلیم استان تهران

تهران از نظر آب و هوایی، غیر از نواحی کوهستانی شمالی که اندکی مرطوب و معتدل است، کلاً گرم و خشک است. حداکثر دمای ثبت شده در تهران ۳۹/۴ درجه و حداقل آن ۷/۴- درجه سانتی‌گراد و میانگین ماهانه حداکثر ۲۹ و حداقل ۰/۱ درجه می‌باشد.

بر ساختار کُلی اقلیم تهران سه عامل جغرافیایی وجود دارد که در آب و هوای استان نقش مؤثری دارند. این عوامل عبارتند از: رشته کوههای البرز در شمال، ورزش بادهای باران زای غربی و دشت کویر در جنوب استان. عامل ارتفاع در آب و هوای استان تهران نقش اساسی دارد. به همین جهت با کاهش ارتفاع از شمال به جنوب دما افزایش می‌یابد. اما میزان بارندگی کمتر است. متوسط بارش در کوههای بخش شمالی استان، بیش از ۵۰۰ میلی متر است ولی به سمت نواحی جنوبی کاهش می‌یابد و در حواشی دریاچه نمک قم به ۱۰۰ میلیمتر می‌رسد. در این استان فصل بارندگی از مهر تا اسفندماه است. میزان بارندگی در دیماه به حداکثر می‌رسد ولی در اوایل بهار کم است. معمولاً در ماههای مرداد و شهریور باران نمی‌بارد. گرم‌ترین ماههای سال، خرداد، تیر، مرداد و سردترین آن، آذر، دی و بهمن است. بطور کلی می‌توان نتیجه گرفت که با افزایش دما، بارندگی کم می‌شود و حتی قطع می‌شود. باد غالب در این استان باد غربی است این بادها هرگاه شدت بگیرند، هوای آلوده را از تهران خارج می‌کنند. البته امتداد کوههای البرز بین تهران و کرج تا حدود زیادی بادهای غربی را به سمت شهریار منحرف می‌کند و مانع تخلیه کامل آلودگی می‌شود. مگر آن که شدت باد زیاد باشد. پس از باد غربی، مهم‌ترین باد در فصل تابستان از سمت جنوب و از داخل کویر به سمت شهر تهران می‌وزد و هنگام وزش، موجب انتقال گرمای هوای کویر و حمل گردوغبار آلود گی به سمت شهرهای استان می‌شود. جریان هوای دیگری که در محدوده استان تهرام می‌وزد، نسیم کوه به دشت و برعکس است. این بادها چون ملایم و آرام می‌وزند، قدرت پراکنده کردن مواد آلاینده را ندارند ولی روزها، این مواد را با خود به طرف شمال تهران حرکت می‌دهند. مواد آلاینده پس از برخورد با کوههای بخش شمالی استان در آنجا را که می‌مانند و شبها با وزش نسیم کوه به سمت دشت، از شمال به جنوب سرازیر می‌شوند.

فصل سرما در تهران معمولاً از آذرماه شروع می‌شود و بیش‌ترین دمای سال را در اواسط تابستان (مردادماه) دارا می‌باشد. کوه‌های اطراف تهران مانع بسیار مؤثری در نفوذ توده هواهای مختلف هستند. به همین سبب هوای تهران از آرامش و سکون بیش‌تری نسبت به مناطق مجاور خود برخوردار است؛ به عبارت دیگر واقع شدن کوهستان از سمت شمال و دشت‌های حاشیه کویر از سمت جنوب و جنوب شرقی سبب ایجاد یک جریان خفیف و آهسته هوا از دشت به کوه در طی روز و از کوه به دشت در طول شب می‌گردد.

متوسط میزان بارندگی در سطح شهر تهران کم بوده و به مقدار ۳۱۶ میلی‌لیتر در طول سال اندازه‌گیری و تعداد روزهای یخبندان آن نیز ۳۶ روز در سال ثبت شده است.

شهر تهران به وسیله دو رودخانه اصلی کرج و جاجرود و نیز تعدادی رودخانه‌های فصلی دیگر مشروب می‌شود، در واقع حد طبیعی فضای جغرافیایی تهران به واسطه این دو رودخانه مشخص می‌گردد.
رودخانه کرج پرآب‌ترین رود دامنه‌های جنوبی البرز است که از باران‌های فصل سرد و ذوب شدن برف‌های مناطق کوهستانی تأمین می‌شود و در ۴۰ کیلومتری غرب تهران از کانون آبگیر خرسنگ کوه سرچشمه می‌گیرد.
رودخانه جاجرود نیز از کوه‌های کلون بسته، که جزو بلندی‌های خرسنگ کوه است، سرچشمه می‌گیرد؛ که این دو رود مجموعاً قسمت عمده آب مصرفی شهر تهران را تأمین می‌کنند. تهران هم‌چنین دارای شمار زیادی قنات و آبراه است ولی به رغم داشتن منابع آبی فراوان به دلیل رشد بی‌رویه جمعیت و بارندگی کم در برخی دوره‌ها با مشکل کمبود آب روبه‌رو می‌باشد.
توزیع مکانی بارش در استان تهران
میزان بارندگی در سطح شهر تهران عمدتاً کم بوده و به مقدار ۲۴۵٫۸ میلیمتر در طی سال اندازه‌گیری و تعداد روزهای یخبندان (با دمای زیر صفر) آن نیز ۳۶ روز در سال ثبت شده‌است (۱۳۷۶). در یک دوره ۴۵ ساله بیشترین دمای تهران ۴۳ درجه سلسیوس و کمترین دمای آن ۱۵- درجه سلسیوس گزارش شده‌است. میانگین رطوبت نسبی هوا در تهران ۴۰٪ و در شمیران ۴۶٪ بوده‌است. باد غالب تهران غربی (۲۷۰ درجه) و متوسط سرعت آن ۵٫۵ متر بر ثانیه‌است. شب‌ها نسیم خنکی موسوم به نسیم توچال از کوه به پایین می‌وزد (باد کوه) و روزها برعکس نسیمی از سمت دشت می‌وزد (باد دشت.
دما
میانگین دمای تهران ۱۷ درجه سانتیگراد است این میانگین به ۲۲/۶ درجه در تابستان و در زمستان به ۱۱/۵ درجه سانتیگراد می‌رسد. حداکثرحداقل دما ۴۴ درجه در تابستان و ۱۴/۸ درجه سانتیگراد زیر صفر در زمستان است.

جدول ۴ – ۱ – آب و هوای تهران در ماه‌های مختلف سال

آب و هوای تهران													
	ژانویه	فوریه	مارس	آوریل	مه	ژوئن	ژوئیه	آگوست	سپتامبر	اکتبر	نوامبر	دسامبر	سال
گرم‌ترین °C	۱۷	۲۱	۲۵	۳۰	۳۶	۴۰	۴۲	۴۰	۳۷	۳۱	۲۵	۲۱	۴۲
میانگین گرم‌ترین‌ها °C	۵	۸	۱۳	۲۱	۲۶	۳۳	۳۶	۳۵	۳۱	۲۳	۱۵	۸	۲۱
میانگین سردترین‌ها	-۱	۱	۵	۱۲	۱۶	۲۲	۲۵	۲۴	۲۱	۱۴	۷	۲	۱۲

°C													
سردترین °C	-۱۲	-۸	-۷	۱	۳	۱۰	۱۵	۱۲	۱۱	۳	-۳	-۷	-۱۲
بارش mm	۴۳	۳۸	۳۸	۳۳	۱۵	۳	۲	۲	۳	۱۰	۲۵	۳۰	۲۴۲

بادهای تهران

چگونگی وزش بادهای استان تهران با موقعیت جغرافیایی و چهره؟ کلی عوارض آن، ارتباط نزدیکی دارد؛ جریانات عمومی هوا در این استان تابع بادهای غربی است. امتداد عمومی این جریانات با جهت کلی کوههای البرز تقریباً موازی است و به همین سبب تأثیر این کوهها بیشتر به صورت کاهش سرعت متوسط باد در دره‌ها و کوهپایه‌های جنوبی ظاهر می‌گردد. پیشروی دامنه‌های جنوبی ارتفاعات شرق کرج سبب انحراف وزشهای سطحی این جریانات به سوی برخی از قسمت‌های دشت‌های جنوبی مانند شهریار می‌شود و افزایش نسبی سرعت باد را در این نقاط پدید می‌آورد. گاه سرعت وزش باد در تهران به ۷۰ کیلومتر در ساعت نیز می‌رسد. اما میانگین سرعت وزش باد بسیار کمتر است

مشخصات اقلیمی تهران

تهران در حد فاصل منطقه کوهستانی و دشت قرار دارد. سه عامل در اقلیم تهران نقش موثری دارد. رشته کوه البرز، بادهای مرطوب غربی و وسعت استان.

در واقع رشته کوه البرز آب و هوای تهران را معتدل کرده‌است. در شمال تهران، آب و هوا معتدل و کوهستانی و در نقاط کم ارتفاع نیمه خشک است. بارش معمولاً در زمستانها زیاد است. فصل سرد از ماه آذر شروع می‌شود، اما در نقاط کوهستانی کمی زودتر آغاز می‌گردد. فصول سرد سه یا چهار ماه طول می‌کشد. در اسفند ماه از سرمای هوا رفته‌رفته کاسته می‌شود و در اواخر فروردین هوا با سرعت بیشتری گرم می‌شود و در اوایل خرداد هوا نسبتاً گرم است. اقلیم استان تهران در نواحی کویری و جنوب گرم و خشک، در نواحی پایکوهی سرد و نیمه مرطوب و در نواحی مرتفع سرد همراه با زمستان‌های طولانی است. گرم‌ترین ماه‌های سال در مرداد و شهریور بادمای متوسط ۲۸ تا ۳۰ درجه و سردترین ماه سال دی ماه بادمای یک درجه سانتی گراد گزارش شده‌است. دمای شهر تهران در زمستان معتدل و در تابستان گرم است.

بخش شمال تهران و شمیرانات در تابستان نیز معتدل است. بیشترین بارش سالانه در ماههای‌زمستان روی می‌دهد.

به‌طور خلاصه می‌توان گفت: در نواحی مختلف استان تهران به علت موقعیت ویژه جغرافیایی، آب و هوای متفاوتی شکل گرفته‌است. سه عامل جغرافیایی در ساخت کلی اقلیم استان تهران نقش موثری دارند: کویر یا دشت کویر: مناطق خشک مانند دشت قزوین، کویر قم و مناطق خشک استان سمنان که مجاور استان تهران قرار دارند، از عوامل منفی تأثیر گذار بر هوای استان تهران هستند و موجب گرما و خشکی هوا، همراه با گرد و غبار می‌شوند. رشته کوه‌های البرز: این رشته کوه‌ها موجب تعدیل

آب و هوا می‌شود. بادهای مرطوب و باران زای غربی: این بادها نقش موثری در تعدیل گرمای سوزان بخش کویری دارند، ولی تأثیر آن را خنثی نمی‌کنند. استان تهران را می‌توان به سه بخش اقلیمی زیر تقسیم کرد: اقلیم ارتفاعات شمالی: بر دامنه جنوبی، بلندی‌های البرز مرکزی در ارتفاع بالای ۳۰۰۰ متر قرار گرفته و آب و هوایی مرطوب و نیمه مرطوب و سردسیر با زمستان‌های بسیار سرد و طولانی دارد. بارزترین نقاط این اقلیم، دماوند و توچال است. اقلیم کوهپایه: این اقلیم در ارتفاع دو تا هزار متری از سطح دریا قرار گرفته و دارای آب و هوایی نیمه مرطوب و سردسیر و زمستان‌هایی به نسبت طولانی است. آب علی، فیروزکوه، دماوند، لواسان، سد امیر کبیر و طالقان در این اقلیم قرار دارند. اقلیم نیمه خشک و خشک : با زمستان‌های کوتاه و تابستان‌های گرم، در ارتفاعات کم‌تر از ۱۰۰۰ متر واقع شده‌است. هر چه ارتفاع کاهش می‌یابد، خشکی محیط بیشتر می‌شود. ورامین، شهریار و جنوب شهرستان کرج در این اقلیم قرار گرفته‌اند. هوای تهران در مناطق کوهستانی دارای آب و هوای معتدل و در دشت، نیمه بیابانی است. تهران در مرز شرایط جوی بری و اقیانوسی قرار گرفته و تمایل آن به موقعیت بری بیشتر از وضعیت اقیانوسی است.

آب و هوای تهران متأثر از کوهستان در شمال و دشت در جنوب است. غیر از شمال تهران که تحت تأثیر کوهستان آب و هوای آن تا حدی معتدل و مرطوب است، آب و هوای بقیه شهر کلاً گرم و خشک و در زمستان‌ها اندکی سرد است. مهم‌ترین منبع بارش در این شهر بادهای مرطوب مدیترانه‌ای و اطلسی هستند که از سمت غرب می‌وزند. رشته کوه البرز همجون سدی به نحو موثری از نفوذ بسیاری از توده‌های هوا جلوگیری می‌کند در نتیجه باعث شده‌است که هوای شهر از از یک سو خشک‌تر و از سوی دیگر از آرامش نسبی برخوردار باشد.[۱]

از نظر فصلی، هوای تهران در زمستان تحت تأثیر سامانه پرفشار شمالی (سیبری) قرار دارد. این تأثیر باعث شده‌است که در این فصل هوا در قسمت‌های مرکزی و جنوبی معتدل و در قسمت‌های شمالی شهر سرد باشد، به طوریکه در این قسمت‌ها دمای هوا در زمستان بارها به زیر صفر می‌رسد. همچنین در این فصل به دلیل پدیده وارونگی هوا میزان آلودگی جوی بالاست. در تابستان‌ها عامل مهم سیستم کم‌فشار حرارتی کویر مرکزی است که سبب می‌شود هوا گرم و خشک باشد. (۱)

نقشه پهنه بندی اقلیمی تهران

قسمت شمالی تهران که کوهپایه‌های البرز را شامل می‌شود دارای اقلیم سرد و قسمت میانی و جنوبی تهران دارای اقلیم نیمه بیابانی می‌باشد.

گروه اقلیمی نیمه بیابانی (تهران)

این منطقه در نقشه پهنه بندی اقلیمی ارائه شده با رنگ زرد نشان داده شده است. در این نقشه آن را اقلیم معتدل نام برده. اما برای تفکی آن از اقلیم معتدل و مرتوب حاشیه خلیج فارس آن را اقلین نیمه بیابانی نیز می‌نامند. این گروه مناطق کوهپایه‌ای کشور به طور کلی اراضی حد فاصل مناطق مرتفع (کوهستانی) و مناطق کویری را در بر می‌گیرد. به همین دلیل دارای شرایطی نیمه کویری است که عمده‌ترین ویژگی آن نوسان دمای هوا است.

در اکثر نقاط واقع در این اقلیم، متوسط حداقل دمای هوای در سردترین ماه سال زیر صفر و متوسط حداکثر آن در گرمترین ماه سال بالاتر از ۳۵ درجه است.
با توجه به نقشه فوق و استقرار دو اقلیم سرد در مناطق شمالی تهران و نیمه بیابانی در مناطق جنوبی، برای طراحی در هر یک ضوابط خاصی ارائه شده است.

ضوابط طراحی در اقلیم گرم و نیمه بیابانی
در این مناطق، به دلیل آنکه میزان بارندگی سالانه بخار آب مورد نیاز جهت رطوبت هوا را تأمین نمی‌کند، هوا به طور کلی خشک است. معدل دمای هوای سردترین ماه سال در این مناطق بین ۱۸ و ۳- درجه سانتی گراد ومعدل دمای هوا در گرمترین ماه سال بیش از ۱۰ در جه سانتی گراد است. در این مناطق زمستان کوتاه است ولی ممکن است حدود یک ماه یا بیشتر زمین یخ بسته یا پوشیده از برف باشد.
دو اصل کلی برای طراحی اقلیمی در مناطق گرم و خشک عبارت است اند از:
۱- جلو گیری از تأثیر هوای گرم در فضاهای داخلی مجموعه
الف. طراحی مناطق نیمه محافظت شده در خارج بنا
ب. استفاده از پوشش گیاهی برای خنک کردن محوطه
ج. استفاده از گیاهان در کنار دیوارهای خارجی ساختمان
د. استفاده از بام و دیوار دو جداره جهت تهویه در داخل پوسته ساختمان
ه. استفاده از پوسته‌های دو جداره جهت جابجایی حرارت
۲- محافظت ساختمان در برابر تابش آفتاب در مواقع گرم سال
الف. طراحی محوطه
ب. ایجاد سایه برای پنجره‌های رو به آفتاب تابستان
ج. شکل و جهت دادن به بدنه ساختمان به منظور کاهش اثر آفتاب تابستان
د. کاهش انعکاس زمین و سطوح بیرون از پنجره‌های رو به آفتاب تابستان
ه. تأمین سایه برای دیوارهایی که رو به آفتاب تابستانی هستند.
ی. ایجاد سایه برای پنجره‌های رو به آفتاب تابستان
تغییرات اقلیمی بوجود آمده در سالهای اخیر در استان تهران
مطالعه دکتر علیجانی، استاد اقلیم شناسی دانشگاه تربیت معلم که نتایج آن در همایش چالش‌ها و راهبردهای زیست محیطی کلانشهر تهران در مردادماه سال جاری منتشر شد، نشان می‌دهد اقلیم تهران طی دوره ۴۷ ساله گذشته تغییر کرده است. نتایج این پژوهش که با استفاده از آمار ایستگاه هواشناسی مهرآباد در دوره آماری ۱۹۶۱ تا ۲۰۰۵ استفاده شده است، از آن حکایت دارد که اقلیم تهران در این دوره گرم‌تر شده است. براساس این مطالعه، دمای متوسط سالانه تهران ۱۷/۴ درجه سلسیوس بوده است. همچنین نتایج این بررسی نشان می‌دهد شب‌های تهران گرم‌تر شده است و دما

در زمستان بیش از دماهای تابستان افزایش داشته است. بررسی بارش طی دوره ۴۵ ساله مذبور نشان می‌دهد بارندگی شهر تهران در این دروه تغییر محسوسی نداشته است. اما با توجه به معادله خشکی که برایندی از میزان بارش و دمای هوا است، اقلیم تهران در دوره مورد مطالعه خشک‌تر شده است.

تحلیل و پیش‌بینی اثرات تغییر اقلیم بر فضای سبز شهرداری تهران

افزایش درجه حرارت محیط، موجب افزایش تنفس و تعرق گیاهان و بنابراین افزایش تلفات آب آنها و نیاز به آبیاری بیش‌تر برای حفظ وضعیت بهینه پوشش گیاهی است. گیاهان مختلف نیاز آبی متفاوتی دارد که به گونه گیاهی، سن و وضعیت بستر رشد آنها بستگی دارد. گیاهان علفی، به ویژه چمن، نیاز آبی بالایی دارند و با توجه به آنچه در مورد تغییرات اقلیمی تهران گفته شد، به نظر می‌رسد حفظ فضای سبز موجود در آینده نزدیک به منابع آبی بیشتری نیازمند خواهد بود. از طرف دیگر، گسترش فضای سبز فعلی شهر تهران برای دستیابی به استانداردهای جهانی سرانه فضای سبز شهری موجب افزایش پوشش گیاهی موجود می‌گردد که خود به معنی افزایش نیاز به منابع آب است. با عنایت به اقلیم خشک تهران و محدودیت‌های تأمین منابع آب، لازم است راهبردهای مدیریت فضای سبز شهری در تهران به شکلی تغییر کند که با تحولاتی که رخ داده است و روند آن در آینده تشدید خواهد شد، سازگار گردد و اهداف درازمدت مدیریت شهری در طراحی، ایجاد و نگهداشت فضای سبز تأمین گردد. بر این اساس، مدیریت پوشش گیاهی، بستر رشد آن و منابع آن باید مورد تجدیدنظر قرار گیرد. راهکارهای گوناگونی برای مواجهه با این شرایط وجود دارد که به اجمال به آنها اشاره می‌شود.

تمهیدات و ضوابط اقلیمی استان تهران

فضاهای سبز

الف – پوشش گیاهی

با عنایت به مطالب پیش گفته، ضروری است که پوشش گیاهی فضای سبز شهر تهران متناسب با تغییرات اقلیمی گردد که با آن روبرو هستیم. مهم‌ترین راهبرد مدیریتی در این زمینه، بهره گیری از گیاهانی است که مقاوم به اقلیم گرم‌تر و متحمل به کم آبی باشند. در چنین شرایطی، استفاده گسترده از گیاهانی نظیر چمن که گیاهی با نیاز آبی بالا و ناسازگار با شرایط خشک است، توجیه نخواهد داشت. خوشبختانه، تنوع بالای گونه‌های گیاهی بومی ایران که بسیاری از آنها با شرایط گرم و خشک سازگاری مناسبی دارند، فرصت ارزشمندی را برای جایگزینی گونه‌های گیاهی جدید با گونه‌هایی فراهم می‌آورد که قادر به سازگاری با شرایط فعلی نیستند. نکته‌ای که باید در جایگزینی پوشش گیاهی مورد توجه قرار گیرد، تناسب گونه‌های جدید برای کارکردهای فضای سبز شهری است. گیاهانی را می‌توان در فضای سبز شهری استفاده کرد که طراوت و جلوه بصری مناسبی داشته و از پوشش متراکم قابل توجهی نیز برخوردار باشند، چرا که یکی از مهم‌ترین کارکردهای این فضا، علاوه بر سلامت و پالایش اکوسیستم شهری، جنبه‌های زیبایی شناختی آن است. با این حال، بسیاری از گونه‌های محتمل به شرایط گرم و خشک واجد چنین ویژگی‌هایی نیستند. گیاهان مقاوم به شرایط تحت تنش، غالباً ظاهری مات و کدر دارند که دلیل آن، تطابق به شرایط محیط برای افزایش بازتاب

نور خورشید (جهت جلوگیری از افزایش دمای گیاه) و کاهش تعرق و از دست دادن آب است. به علاوه، سرعت رشد این گیاهان پایین است و پوشش گیاهی متراکم و انبوهی ایجاد نمی‌کنند. بدین ترتیب، در جایگزینی گونه‌های گیاهی فعلی باید به ظرفیت‌ها و توانمندی‌های گونه‌های جدید در بروز کارکردهای فضای سبز شهری توجه داشت.

ب– خاک و بستر رشد گیاهی

علاوه بر نوع گیاهانی که در فضای سبز شهری استفاده می‌شوند، خاک و بستر رشدی که به کار می‌رود نیز نقش مهمی در مدیریت بهینه پوشش گیاهی دارد. یک بستر رشد مناسب، علاوه بر تأمین نیازهای آب و عناصر غذایی گیاه و فراهم کردن شرایط برای رشد و نمو مطلوب گیاهان، قادر خواهد بود تلفات آب را به حداقل کاهش دهد. به طور کلی، تلفات آب یک پوشش گیاهی از دو مسیر عمده است: تعرق گیاه که برای فتوسنتز و تولید فرآورده‌های گیاهی و رشد و نمو آن لازم است و دوم، تبخیر آب از سطح خاک. همان‌گونه در بخش پیشین اشاره شد که کاربرد گونه‌های گیاهی جایگزین قادر است تعرق گیاهی و بنابراین تلفات آب را کاهش دهد و ما را با شرایط تغییر یافته اقلیمی سازگار سازد، ایجاد تغییرات مناسب در بستر رشد فضای سبز شهری قادر خواهد بود با کاهش تبخیر سطحی از خاک، از هدرروی منابع آب جلوگیری کند. یکی از راهکارهای مناسب در این زمینه، افزایش مقدار مواد آلی خاک است. مواد آلی در واقع به شکل اسفنج عمل می‌کنند و آب خاک را در منطقه حضور ریشه گیاهان حفظ می‌نمایند و مانع خروج آن از این منطقه که در اصطلاح آبشویی گفته می‌شود، می‌گردند. استفاده از خاکپوش‌ها (مالچ‌ها) در سطح خاک نیز راهکار دیگری است که تبخیر سطح خاک را، به ویژه در ساعات گرم نیم روز و روز به شکل قابل توجهی کاهش می‌دهد. به این منظور می‌توان از ترکیبات گوناگونی استفاده کرد که ضمن هزینه پائین، کارایی بالایی دارند و از جمله این مواد می‌توان به بقایای گیاهی، خاک اره و پوششهای پلی اتیلنی اشاره کرد.

ج– منابع آب و روش‌های آبیاری

مدیریت آب، سومین عامل کلیدی مدیریت فضای سبز شهری در مواجهه با تغییر اقلیم است. در این میان، روش‌های مناسب آبیاری که ضمن تأمین نیاز آبی پوشش گیاهی، کارایی بالایی نیز داشته باشند، در اولویت قرار دارند. به نظر می‌رسد روش سنتی آبیاری دستی فضای سبز شهری توسط کارگران و یا روش غرقابی رایج، کارایی پایینی داشته و یکی از عوامل مهم هدررفت آب، به ویژه در ساعات گرم روز باشد. تغییر سامانه‌های آبیاری با استفاده از روش آبیاری قطره‌ای، کارایی آبیاری فضای سبز شهری را به شکل قابل ملاحظه‌ای افزایش می‌دهد. در این روش لوله‌های سامانه آبیاری در زیر سطح خاک قرار می‌گیرد و بدین ترتیب، عملاً تبخیر از سطح خاک به صفر نزدیک می‌شود. این روش که در اکثر کلانشهرهای توسعه یافته جهان استفاده می‌شود، کارایی بالایی دارد و با وجودی که هزینه اولیه آن بالا است، اما با توجه به صرفه‌جویی قابل توجهی که در مصرف آب به دنبال دارد، از مزیت اقتصادی و مدیریتی چشمگیری برخوردار است.

علاوه بر ضرورت تغییر سامانه آبیاری، می‌توان از منابع آب جایگزین نیز برای آبیاری فضای سبز شهری استفاده کرد. استفاده از پساب شهری و فاضلاب، یکی از گزینه‌های مورد توجه در چند سال اخیر در کشاورزی و فضای سبز بسیاری از نقاط جهان بوده است. استفاده از این منابع جایگزین، به ویژه در فصولی که دسترسی به منابع آب محدود است، نقش مهم در تأمین آب مورد نیاز فضای سبز شهری ایفا می‌کند. البته در این زمینه باید نکات بهداشتی و ایمنی مورد توجه کامل قرار گیرد و زیرساخت‌های لازم برای بهره‌برداری از این منابع در اختیار باشد. نخست، سلامت و عدم آلودگی این پساب‌هاو فاضلاب‌ها باید تضمین شود. به همین منظور، لازم است سیستم‌های پایش و کنترل منظمی وجود داشته باشد که میزان عوامل بیماری‌زا، فلزات سنگین و دیگر آلاینده‌های محیطی ایون منابع آبی را کنترل کند و در صورتی که از آستانه‌های مجاز بیش‌تر باشد، نباید از آنها استفاده کرد. چنانچه این منابع دارای آلاینده‌های پیش گفته باشند، علاوه بر تهدیداتی که متوجه سلامت شهروندان می‌شود، منابع خاک نیز آسیب خواهد دید. انباشت تدریجی فلزات سنگین در خاک موجب زوال کیفی خاک در میان مدت و کاهش حاصلخیزی آن می‌شود. یکی از راه‌های جلوگیری از پیامدهای بالقوه کاربرد این منابع آبی نیز استفاده از آبیاری قطره‌ای زیرسطحی است تا خطر احتمالی قرار گرفتن عوامل بیماری‌زا در سطح خاک و در تماس مستقیم با محیط، به حداقل کاهش یابد.

ساختمان‌ها

الف – جهت استقرار ساختمان

جهت مناسب استقرار ساختمان نقش بسیار مهمی در تأمین بخشی از نیازهای حرارتی فضاهای داخلی به طور طبیعی ایفا می‌کند.

در این اقلیم بهتر است ساختمان در جهت دریافت حداکثر انرژی خورشیدی در ماههای سرد و همچنین در جهتی که نمای آن در حوزه بی اثر یا نیمه مؤثر بادهای سرد زمستانی باشد مستقر گردد. از نظر دریافت انرژی خورشیدی در طول سال جهت‌های جنوب تا ۳۰ درجه شرقی مناسب‌ترین و جهت ۱۵ تا ۶۰ درجه غربی مناسب‌ترین جهت محسوب می‌شوند.

ب – کروکی روش‌های طراحی اقلیمی

به طور کلی محور اصلی بنا باید در جهت غالب باد عمود باشد البته پلان می‌تواند حول این محور حدود ۲۰ درجه الی ۳۰ درجه بچرخد.

استفاده از مصالح با ظرفیت حرارتی زیاد جهت ذخیره حرارت خورشید.

درختان همیشه سبز در قسمت غرب و شمال غرب اغلب می‌توانند مانعی در مقابل باد زمستان باشند سایر رستنی‌ها و نرده‌ها و دیوارها می‌توانند نقش بادشکن داشته باشند.

در سمت غرب خانه از گیاهان زیاد بوته‌ها و پرچین‌ها استفاده می‌شود تا مانعی در مقابل آفتاب بعدازظهر باشد.

استفاده از تابش بند افقی – تابش و نور قابل کنترل.

ج – بهترین جهت قرارگیری ساختمان درتهران

در مناطق گرم و خشک باید میزان تهویه طبیعی در روز رابه حداقل ممکن رساند چون در اثر ورود هوای گرم خارج به داخل، دمای هوا و سطوح داخلی نیز افزایش می‌یابد، به خصوص در طول روز که سرعت باد زیاد و در نتیجه میزان تهویه طبیعی نیز زیادتر است، تغییرات دمای هوای داخلی در سطحی نزدیک به دمای خارج تغییر می‌نماید، ازطرف دیگر، چون رطوبت هوای اینگونه مناطق کم است، حتی با جریان هوایی با سرعت کم امکان سرد شدن بدن از طریق تبخیر عرق بدن وجود داشته و در نتیجه احتیاج به سرعت زیاد هوا برای خنک سازی از راه تبخیر لازم نمی‌باشد. سرعت هوا برای ایجاد چنین وضعیتی می‌تواند ۱۵ سانتیمتر در ثانیه باشد و این سرعتی است که در نتیجه اختلاف دمای سطوح و همچنین درنتیجه نفوذ هوای خارج به داخل از طریق درز پنجره‌ها، در هوای اتاق به وجود می اید و بدین ترتیب نیازی به باز بودن پنجره‌ها نخواهد بود. در عصر و شب به دلیل پایین بودن دمای هوای خارج نسبت به دمای هوا و سطوح داخلی، تهویه طبیعی امکان سریع خنک شدن هوای داخلی را به وجود می‌آورد.

نیاز به کوران در عصرو شب، وجود پنجره‌های بازشو را ضروری می‌سازد. اما باید به این نکته توجه داشت که راندمان تهویه با اندازه پنجره‌ها متناسب نیست. با هماهنگ ساختن محل، شکل و نحوه بازشدن پنجره‌ها، اندازه آنها را می‌توان به قدری کوچک انتخاب نمود که حرارت کسب شده از طریق آنها به حداقل رسانده و در عین حال امکان تهویه به طور مفید را به وجود آورد البته باید به مشکل ورود گردوغبار به داخل ساختمان توجه داشت.

د – تعیین سطوح شیشه و تعیین سطوح نور گیری فضاهای داخلی

نور طبیعی: نور آفتاب و روشنایی طبیعی در یک واحد مسکونی اثر مستقیم در سلامت و بهداشت ساکنان آن دارد. استفاده از نور طبیعی در مسکن بهداشتی از اهمیت بسزایی برخوردار است چرا که میکروب کشی، تأمین ویتامین D در بدن و مبارزه با برخی بیماری‌ها از خواص مهم نور خورشید محسوب می‌شوند. بنابراین با توجه به اهمیت نور خورشید در سلامتی انسان باید در تأمین نور طبیعی کافی مسکن به خصوص اتاقها سعی گردد.

جهت تأمین نور طبیعی در منازل مسکونی منطقه باید اندازه پنجره‌ها متناسب با سطح کف اتاق باشد. به صورتی که سطح نوردهی پنجره بایستی حداقل ۱۵ تا ۲۰ درصد سطح کف اتاق باشد. لازم به یادآوری است که دریک مسکن با اینکه نصب پنجره کافی و تأمین نور طبیعی تا حد مطلوب لازم و ضروری است، سطح پنجره‌ها نباید از حد معینی تجاوز کند زیرا در اینصورت مشکلات دیگری از نقطه نظر گرم کردن اتاق در زمستان و خنک نگهداشتن آن در تابستان به وجود خواهد آورد.

مقدار نور ورودی به طور کلی به ابعاد پنجره یا پنجره‌ها در ارتباط با مساحت اتاق مورد نظر و عمق نفوذی نور درداخل به مساحت پنجره و ارتفاع بالا سر پنجره از سطح کف بستگی دارد. تجربه و مشاهده نشان می‌دهد که مقدار نور اتاقها با مساحت شیشه‌ی پنجره‌ها در ارتباط با مساحت کف متناسب است و این مسئله را محاسبات نیز تأیید می‌کنند. ضریب متوسط نور طبیعی روز در اتاقها دارای روشنایی جانبی تقریباً معادل یک پنجم نسبت درصدی شیشه به مساحت کف اتاق است.

پنجره‌هایی که در امتداد یک ضلع طولی اتاق بدون مانع قرار گرفته‌اند و انعکاس سطح اتاق ۴۰٪ است چنانچه مساحت شیشه‌ها یک پنجم یا ۲۰٪ مساحت کف می‌باشد. ضریب متوسط نور طبیعی ۴ و حداقل نصف این مقدار خواهد بود. بر عکس برای دستیابی به ضریب نور طبیعی متوسط ۶ در اتاقی به مساحت ۱۲ متر مربع مساحت شیشه کاری مورد نیاز تقریباً برابر نصف یا ۵×۱۲/۱۰۰×۶ این محاسبه متوسط کل معمولاً برای مکانهای عمومی مانند اتاقهای نشیمن کافی نیست و از آن می‌توان به عنوان پایه‌ای جهت تعیین مساحت پنجره‌ها متناسب با مساحت کف اتاق استفاده کرد.

جدول حداقل ضرایب نور طبیعی پیشنهادی برای اتاقهایی با روشنایی جانبی

منازل مسکونی	ضریب نور طبیعی
اتاق‌های نشینمن (بیش از یک دوم عمق، برای حداقل مساحت ۸ متر مربع)	۱ درصد
اتاق‌های خواب (بیش از سه چهارم عمق، حداقل مساحت ۶ متر مربع)	۵/۰ درصد
آشپزخانه‌ها (بیش از یک دوم عمق، برای حداقل مساحت ۵ متر مربع)	۲ درصد

و– اندازه پنجره‌ها

اگر نور روز به عنوان عامل بسیار مهمی به شمار آید که باید به داخل اتاق اضافه شود، پنجره‌ها نیز به عنوان وسایل ضروری در نظر گرفته خواهند شد.

هر فضای کار نیازمند پنجره‌ای است که به محیط بیرون مشرف باشد. فضای پنجره که نور را عبور می‌دهد باید حداقل یک بیستم از مساحت کف را در فضای کار داشته باشد. پهنای کلی تمام پنجره‌ها باید به یک دهم از پهنای تمام دیوارها برسد، به عنوان مثال:

برای اتاق‌های کاری که ۳/۵ متر یا بیشتر ارتفاع دارند، نور انتقالی از سطح پنجره‌ها باید حداقل ٪۳۰ از سطح دیوارهای بیرونی باشد، به عنوان مثال $0.3\ A \times B$

پیوست ۲

بطری کلاین

فلیکس کلاین، ریاضیدان آلمانی و عضو آکادمی علوم برلین در سال ۱۸۸۲ نمونه جالبی از سطح یک رویه طرح کرد که به بطری کلاین معروف شده است. این بطری سطح کاملاً بسته‌ای دارد. با وجود این، برای آن نمی‌توان رویه داخلی یا خارجی معلوم کرد و به عبارتی دیگر حجم آن صفر است. این شکل هم مثل نوار موبیوس داری یک رویه است ولی بر خلاف آن هیچ کناره‌ای ندارد. می‌توان برشی از آن بدست آورد که هر نیمه آن یک نوار موبیوس تشکیل دهد. بطری کلاین را می‌توان به هر طرفی چرخاند بدون اینکه هیچ اتفاقی برای مایع درون آن بیفتد.

نوار موبیوس که توسط آگوست فردیناند موبیوس، ریاضیدان و ستاره‌شناس مشهور آلمانی کشف شد؛ نیز، حالت خاصی از بطری کلاین به حساب می‌آید.

پیوست ۳

نقشه ها

Abstract:

Tehran regarding to its historical record and having historical architectural/urban buildings and spaces, contributes to communicational memories in people's minds. Baharestan square is one of these elements and spaces that, regarding to its historical record and the historical record of the buildings around it for its historical precedence, consists a huge importance in communicational memories of people. This urban space, from the beginning of its existence, especially in a period of country's political events that happened in it, has had a very important communicational function in Tehran. Any architectural place has an specific essence and can be explained regarding to what exists around it space. Contextual approach, actually, is respecting to essence of the place and the physical space around any new architectural building. The following research seeking contextual approach and respecting to the existing context (Baharestan square and its elements) claims to walk to design an architectural space that is responsive to lack of space. It seems that the following design as an architectural element can provide more context of dynamism of Baharestan square and its elements. The design of library of Majlis, using top technology, intends to create a fluid and dynamic space to complete the important elements around it (contextual architecture).The design is trying to produce more communicational spaces for increasing level of communicational events. Therefore, using (central courtyard) has gotten close to its goal. This design, inspiring from the elements around it, is seeking to reduce mass in comparison to create a fluid, dynamic, and transparent space.

Key Words:Contextual architecture, power, sense of dependence, Baharestan square, library

Faculty of Architecture and Urban Planning

MSc Thesis in of Architecture Engineering

Architectural design of library for the Islamic Republic Parliament with Contextualism approach

By: Poorya Mohammadi Nasrabadi

Supervisor:

Dr. Masoud Taheri Shahraieeni

April 2016