بسم الله الرحمن الرحیم

تعهد نامه

اینجانب مهسا فروغی اعلام می‌دارم که تمام فصل‌های این پایان‌نامه و اجزاء مربوط به آن برای اولین بار(توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته‌ها، کتب، پایان‌نامه‌ها، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی یا حقوقی (فارسی و غیرفارسی) با ذکر مآخذ کامل و به شیوه تحقیق علمی صورت گرفته است.

بدیهی است در صورتی که خلاف موارد فوق اثبات شود مسوؤلیت آن مستقیما به عهده اینجانب خواهد بود.

امضاء تاریخ

فهرست مطالب

عنوان صفحه

چکیده
۱- فصل اول: مبانی نظری طراحی ۱
۱-۱- مقدمه ۱
۱-۲- تعریف فضا ۵
۱-۳- تعریف مکان ۸
۱-٤- تعریف زمینه ۱۱
۱-۵- تعریف هویت مکان ۱۵
۱-٦- هویت و معنا در مکان‌یابی پروژه ۱۸
۱-۷- طراحی در بافت ۲۱
۲- فصل دوم: شناخت معماری ایران ۲۵
۲-۱- معماری ایران در دوره صفویه ۲۵
۲-۲- معماری معاصر ایران ۲۸
۲-۳- معماری جدید در بافت تاریخی ۳۱
۳- فصل سوم: شناخت بازار ۳۵
۳-۱- بازار و اجزاء آن ۳۵
۳-۲- هویت بازار ۳۸
۳-۳- نمونه بازارها در ایران ٤۲
۳-٤- بازار کرمان ۵۰
۳-٤-۱. استقرار فضاها در کنار بازار ۵٤
٤- فصل چهارم: شناخت مجموعه اقامتی ۵۷
٤-۱- مفهوم اقامت ۵۷
٤-۲- اقامتگاه‌های موقت دیروز(کاروانسراها) ۵۸
٤-۳- اقامتگاه‌های موقت امروز (هتل‌ها) ٦۳

٤-٤- انواع مجموعه‌های اقامتی ٦٤
٥- فصل پنجم: مطالعات بستر طراحی ٦٦
٥-١- بررسی عمومی کرمان ٦٦
٥-٢- اقلیم کرمان ٦٩
٥-٢-١. بافت‌شناسی کرمان ٧٣
٥-٣- کالبدشناسی کرمان ٧٦
٥-٤- معرفی سایت ٩٠
٦- فصل ششم: طراحی ٩٧
٦-١- مفاهیم مورد نیاز طراحی ٩٧
٦-٢- نمونه‌های موردی ١١٥
٦-٣- تئوری طراحی ١٢٢
٦-٤- اسناد طراحی ١٢٩
منابع و ماخذ ١٤٢

چکیده

با رشد و پیشرفت جوامع بشری نیاز انسان به ساختمان جهت انجام فعالیت‌های روزانه‌اش بیش از پیش شد. این ساختمان‌های جدید یا جایگزین ساختمان‌های قدیمی می‌شوند یا در کنار آنها می‌نشینند. البته چگونگیِ تلفیق ساختمان‌های جدید با محیط و بستر موجود قدیمی در این‌گونه موارد، سوال و دغدغه مهمی برای جامعه معماران و شهرسازان است.

برای ساختمان‌هایی که در زمینه‌هایی فاقد پیشینه تاریخی هستند موضوع آن‌چنان پیچیده نیست؛ اما در مواردی که قرار است بنای جدید در بستری دارای هویت تاریخی بنشیند چه تدابیری باید اندیشیده شود؟ این‌که باید در تداوم معماری قبلی شکل گیرد یا به‌کل ساختارشکن باشد و خود را از محیط جدا کند، دو بحث زیرشاخه‌ای اصلی در این زمینه است.

متاسفانه در ایران با آن پیشینه عظیم تاریخی هنری و معماری ساختمان‌های جدید، نه در مقام حفظ احترام به تاریخ برآمدند و نه عناصر شاخصی از مدرنیته در بستر خود دارند.

در این پروژه سعی بر این بود تا با انتخاب یک نمونه از بافتِ دارای هویت تاریخی جهت استقرار بنایی جدید، گزینه‌های ممکن پیرامون این بحث را به چالش بکشیم. تلاش شده است تا در کنار بافت تاریخی بازار شهر کرمان و در محل یک کاروانسرای قدیمی مجتمعی اقامتی طراحی شود، لذا در ابتدا مفاهیمی چون هویت مکان، بافت و زمینه مورد بررسی قرار گرفته است تا ازین گذر دریابیم که آیا هویت گرایی در طرح های امروزی معنایی در بر دارد؟ بعد از آن مطالعه تاریخچه معماری ایران (از زمان صفویه تا به امروز) مورد پژوهش قرار گرفته است. از آنجا که بنای جدید در کنار یک بازار قدیمی بنا می‌شود بازار ایرانی به خصوص بازار کرمان را به عنوان سایت محل طراحی از نظر گذرانده ایم . هدف نهایی این پژوهش، طراحی یک مجتمع اقامتی بود ؛لذا استانداردهای این‌گونه ساختمان‌ها نیز مورد توجه طراح بوده است. در نهایت با کنار هم قرار دادن تمام این موارد سعی بر آن بوده تا به بهترین نتیجه ممکن در حد توان خویش چه از جهت تئوری و چه از جهت عملیات طراحی برسیم.

امید است با حمایت‌های دولت‌ها و اهتمام جامعه معماری و شهرسازی رونق روزافزونی به معماری این مرز و بوم ببخشیم، به‌گونه‌ای که بافت‌های جدید وصله ناجوری بر فرهنگ و پیشینه غنی ایران زمین نباشند.

فصل اول: مبانی نظری طراحی

۱-۱- مقدمه

۱-۱-۱- بیان موضوع، ضرورت و اهمیت آن:

ایران به لحاظ تاریخی و داشتن میراث فرهنگی جز غنی ترین سرزمین های جهان است. بسیاری از آثار ارزشمند تاریخی با قدمت چند صد ساله به دلیل عدم توجه مردم و مسئولین در قرن اخیر رو به ویرانی نهاده اند قبل از آنکه از این آثار منحصر به فرد معماری اسلامی محافظت یا بهره اقتصادی لازم را برده باشیم.در این خصوص، ابنیه تاریخی کرمان در مقایسه با سایر ابنیه تاریخی بجا مانده وضعیت بدتری دارند. بسیاری از این آثار در حاشیه بازار کرمان تا عصر حاضر ناشناخته مانده اند.

همچنان که در دنیای کنونی سردرگمی ناشی از معنا و تاثیر پررنگ بی‌هویتی در زندگی، این سوال را در ذهن ایجاد می کند که آیا در جهت حفظ این آثار یا باز زنده سازی محیط اطراف آنها تلاشی شده است؟ درون این زمینه ها با ارزش و غنای تاریخی چه نوعی از معماری پاسخگو می باشد؟ آیا معماری ایرانی، یعنی معماری که ویژگی‌های ایرانی داشته باشد پاسخی برای این سردرگمی ها دارد؟از سوی دیگر رابطه‌ی این هویت با سیاست و اقتصاد چگونه مطرح می‌گردد؟

با توجه به پرسش‌های مطروحه، این نتیجه به ذهن طراح متبادر شد که در صدد طراحی مکانی برآید که به خودی خود پتانسیل جذب توریست و معرفی سایت و بازار کرمان را داشته باشد با نگاهی به پیشینه ی موضوع و عملیات های طراحی انجام شده در راستای آن، این نتیجه حاصل شد که بهترین عنوان؛ طراحی یک مجموعه اقامتی در جوار بازار کرمان می باشد. البته شناخت صحیحی از پیشینه ی تاریخی سایت محل طراحی(کاروانسرای صفوی جر) در اولویت قرار دارد چرا که در دوران صفوی به دلیل وجود دولت مقتدر مرکزی و همچنین ثبات سیاسی حاکم، ساختمان‌ها و اماکن شهری متعدد و قابل توجهی ساخته شد و با توجه به اینکه پایه‌های زیرساختی هر حکومت را قدرت مالی و در نتیجه اقتصاد آن رقم می‌زند، شاهد ساخت بازارها هستیم که بازار کرمان یکی از زیباترین ساختارهای این دوره است.

۱-۱-۲- پیشینه موضوع:

در راستای این پرسش که آیا می توان بنای مدرن را در ارتباط با یک متن تاریخی دید و آیا این ارتباط به صورت پیوسته دیده می‌شود یا نه، نگارنده در زیر چند مورد از نمونه‌های موجود را صرف نظر از هرگونه داوری و قضاوت معرفی می‌کند :

۱)بازسازی کاروانسرای درون شهری مادر شاه اصفهان که امروزه با نام مهمانسرای عباسی یکی از زیباترین و پر بازدید ترین هتل های ایران می باشد.

۲)بازسازی کاروانسرای نایین که با طراحی بی نظیر و به یاد ماندنی یکی از مکان های توریستی نـایین گشـته است.

۳) خانه های قدیمی یزد اشاره کرد که به هتل تبدیل شده‌اند و همچنین خانه‌های قدیمی که بـه مـوزه تبـدیل شده‌اند مثل موزه آبگینه در تهران.

٤)باز زنده سازی بازار تبریز

۵)باز زنده سازی کوچه مروی و خیابان سپهسالار در تهران

۱-۱-۳- اهداف کلی موضوع:

هدف اصلی پروژه پیدا کردن خصوصیات ایرانی هم‌سو با نیازهای جامعه مدرن است. نه با ایـن رویکـرد کـه مرثیه خوانی گذشته را انجام دهیم.

در این پروژه سعی می شود به جای شیفتگی به معمـاری یـک دوره و طـی دور باطـل تمجیـد از آن عناصـر هویتی یک دوره‌ی خاص از تاریخ ایران (صفویه)را به درستی بیابیم. شناخت درستی نیـز از وضـعیت کنـونی جامعه‌ی ایران پیدا کنیم و به پاسخ این سوال دست یازیم که آیا هویـت‌گرایـی و معنـاگرایی در قـرن حاضـر مفهومی دارد ؟

بعد از این نگارنده بر آن است که یکی از سراهای مخروبه‌ی مجموعه‌ی ابراهیم خان را بازسازی کند اما نه به صورت و شمایل آنچه که بوده بلکه به شکل آنچه باید باشد.

همچنین لزوم برنامه ریزی برای احداث مجموعه های اقامتیدر شهر کرمان جهت پاسخ گویی به نیاز مسافرین و معرفی شهر کرمان به عنوان سایت توریستیدر سطح کشور احساس می شود.

در راستای یافتن پاسخی مناسب برای پوشش بازسازی و باز زنده سازی بافت،تلاش شده است با طرح رویکرد مکان یابی یک مجموعه اقامتی در مجاور ابنیه تاریخی (کاروانسراها وبازار کرمان)، قدمی موثر در این راستا نهاده باشیم.

۱-۱-٤- فرضیه‌ها و سوالات موضوع:

سوالات اصلی و کلیدی:

-آیا مکان‌های گذشته قابل ارجاع به حال هستند؟

-مفهوم مکان و زمینه در تعیین هویت معماری تاثیری دارد؟

-آیا هویت گرایی و معنا گرایی در قرن حاضر مفهومی دارد؟

-هویت معماری کنونی سرزمین ها را چه چیزی تشکیل می دهد ؟

-معماری ایران در دوران صفوی چه خصوصیاتی داشته است؟

-مرکزیت قدرت سیاسی و اقتصادی در دوران صفوی چه تاثیری بر ساختمان سازی آن دوره داشته است؟

-آیا طراحی یک هتل آپارتمان در بازار کرمان می تواند معرف یک معماری ایرانی با خصوصیات معاصر باشد؟

۱-۱-۵- روش تحقیق:

روش تحقیق را می توان یک روش ترکیبی دانست. ابتدا به روش توصیفی به بیان ویژگی های نظام معماری ایراندر قدیم و سیر تحول آن تا به امروز پرداخته شد.

سپس با هدف شناسایی محور های مناسب برای اجرای طرح پیشنهادی با اتکا به تحقیقات پژوهشی و آماری، مسیرهای تاریخیدر سطح ناحیه ای و منطقه شناسایی شده اند.

سپس با بکارگیری روش تاریخی-توصیفی و تطبیق سایت انتخابی با مسیرهای قدیمی منطقه، کاروانسرای جر در کنار محور بازار مجموعه ابراهیم خان به عنوان مکانی با پتانسیل انتخاب شد.

در نهایت طرح پیشنهادی مبنی بر ساخت یک مجموعه اقامتی با رویکرد باززنده سازی بافت، درمحل کاروانسرای صفوی جر واقع در محور نام برده، ارائه گردید.

اساس این تحقیق بر اساس روش های تحلیلی برای هم نشینی این دو عامل (معماری گذشته و معماری حال)به یک نقطه ی بهینه است.این موضوع می تواند هم در جزئیات ساختمانی و هم در کلیت طراحی ساختمان مطرح شودکه می بایست هر دوی این موضوعات در سیرمنطقی طراحی از مراحل ابتدایی تا انتهای پروژه در نظر گرفته شود.

قابل ذکر است که در این تحقیق امکان استفاده از امکان مشاهده زنده در بافت و استفاده وهمکاری اهالی مسکونی در بافت نیز وجود دارد، از این رو نتایج حاصل از تحلیل داده های اولیه(با مشخصات کاملا روشن) مطابق با اطلاعات ذکر شده در منابع به انتظام مشاهدات عینی می باشد.

۱-۲- تعریف فضا

فضا مفهومی است که از دیرباز توسط بسیاری از اندیشمندان مورد توجه قرار گرفته و در دوره‌های مختلف تاریخی بر اساس رویکردهای اجتماعی و فرهنگی رایج، به شیوه‌های گوناگون تعریف شده است. مصری‌ها و هندی‌ها با این‌که نظرات متفاوتی در مورد فضا داشتند، اما در این اعتقاد اشتراک داشتند که هیچ مرز مشخصی بین فضای درونی تصور (واقعیت ذهنی) با فضای برونی (واقعیت عینی) وجود ندارد. در واقع فضای درونی و ذهنی رویاها ، اساطیر و افسانه‌ها با دنیای واقعی روزمره ترکیب شده بود.

۱-۲-۱- فضا چیست؟

به نظر می رسد که نزدیک‌ترین تعریف این باشد که فضا را خلائی در نظر بگیریم که می تواند شیئی را در خود جا دهد و یا از چیزی نیست که تعریف دقیق و مشخصی داشته باشد. ولی با این حال قابل اندازه گیری است چنانکه می گوییم: هنوز "فضای کافی موجود است"... "این فضا پر است"... این اظهار نظرها با نظریه اولین متفکر اروپای باستان ارسطو، که در نوشته هایش نیز به تفصیل در مورد فضا بحث کرده مطابقت دارد. ارسطو فضا را با ظرف قیاس می کند و آن را جایی خالی می داند که بایستی پیرامون آن بسته باشد تا بتواند وجود داشته باشد و در نتیجه همواره برای آن نهایتی وجود دارد.[۱]

همواره ارتباطی میان ناظر و فضا وجود دارد که یک نسبت نظم یافته این دو را به یکدیگر مربوط می سازد فقط چیزی از پیش تعیین شده و ثابت نیست بلکه این موقعیت مکانی شخص است که فضا را تعریف می کند. و بنا به نقطه دید وی به صورت مختلف قابل ادراک می باشد.

محیط و خصوصا نوع ساخته شده آن به دست انسان یا به عبارتی معماری، مجموعه ای است کم و بیش پیچیده از سیستم هایی فضایی که بر یکدیگر تاثیر می گذارند، یکدیگر را می پوشانند، در یکدیگر تداخل می کنند و یا با یکدیگر به رقابت می پردازند. چنین ترکیباتی از فضاها را می توان در همه جا دید. فضای کلی یک شهر مجموعه ای است متشکل از چنین روابط فضائی: رابطه بین فضاهای مختلف هر خیابان نسبت به یکدیگر، نسبت به میدان ها و نسبت به ساختمان‌ها در داخل یک ساختمان نیز فضاها از طریق ارتباطی که نسبت به یکدیگر و در جمع نسبت به فضای کلی ساختمان دارند قابل تشخیص می باشند. در نهایت هر یک از این فضاها یا اتاق‌های ساختمان نیز به واسطه وسایل و مبلمان داخل آنها به فضاهای خردتر تقسیم گردیده اند.

---

۱ Dessior,Max ، تاریخ فلسفه، ویسبادن ۱۹۲۵، ص ۱٦٦

هر چه ساختار فضائی این ارتباطات ساده تر باشند درک آن برای ما به عنوان یک کلیت ساده تر است و به عکس، پیچیدگی در نظم آن باعث می گردد تا نگاه ما بیشتر به دنبال ساختار و ریزنقش آن باشد. بشر نیازمند فضایی است که او را در مقابل تاثیرات محیط محافظت نماید. این نیاز از ابتدای زندگی بشر تا به امروز تغییر چندانی نداشته است. از همان زمان، این فضای محافظ دارای ارزشی خاص می باشد چرا که نقطه شروع انسان برای شناخت محیط است. این فضا مرکزی است که بر مبنای آن تمامی ارتباطات فضایی شکل یافته و سنجیده می شوند. از یک سو ساخت و پرداخت این فضا وابسته به امکانات فنی انسان است و از سوی دیگر- اهمیتی بیش از وجه دیگر دارد- گویای حالات و روحیات سازنده آن می باشد. لویی کان این نکته را چنان بیان می کند: " در ذرات فضا نه تنها روح زنده است بلکه فضا نمودی از نیاز بشریست نسبت به وجود ".[1]

این نوع مشخص از وجود داشتن و هم از این طریق روح حاکم بر ساختار و پردازش فضا در طول زمان همیشه متغیر بوده و تابعی از فرهنگ می باشد.

در فرهنگ اروپا در طول تاریخ آن سه نوع نگرش کاملا متفاوت نسبت به فضا قابل بررسی است نخستین آن همزمان با دوران شکوفایی تمدن و فرهنگ بین النهرین، مصر و یونان می باشد. معماری این دوره به صورت مجسمه بوده که می بایست درخشش آن در تمامی فضای بی پایان جلوه گر باشد و ارتباطی با کهکشان برقرار سازد. نقش فضاهای داخلی در این دوره نقشی ثانوی بوده و به آن چندان توجهی نمی شده است.

آنچه بیش از هر چیز در فضای اساطیری توجه را به خود معطوف می‌کند، جنبه ساختی و نظام یافته فضاست، ولی این فضای نظام یافته مربوط به نوعی صورت اساطیری است که برخاسته از تخیل آفریننده می‌باشد. در زبان یونانیان باستان ، واژه‌ای برای فضا وجود نداشت. آنها بجای فضا از لفظ مابین استفاده می‌کردند. فیلسوفان یونان فضا را شیء بازتاب می‌خواندند.

- افلاطون مسئله را بیشتر از دیدگاه تیمائوس (Timaeus) بررسی کرد و از هندسه به عنوان علم الفضاء برداشت نمود، ولی آن را به ارسطو واگذاشت تا تئوری فضا (توپوز) را کامل کند[2].
- از نظر ارسطو فضا مجموعه‌ای از مکان‌هاست. او فضا را به عنوان ظرف تمام اشیاء توصیف می‌نماید. ارسطو فضا را با ظرف قیاس می‌کند و آن را جایی خالی می‌داند که بایستی پیرامون آن بسته باشد تا

[1] لویی کان، نظم یعنی، ۱۹۶۰، ص ۱۶۲

[2] فلامکی، محمد منصور، ریشه‌ها و گرایش نظری معماری، بهار۹۰، ص ۲۲-۱۸

بتواند وجود داشته باشد و در نتیجه برای آن نهایتی وجود دارد. در حقیقت برای ارسطو فضا محتوای یک ظرف بود[1].

- لوکریتوس (Lucretius) نیز با اتکاء به نظریات ارسطو ، از فضا با عنوان خلاء یاد نمود. او می‌گوید: همه کائنات بر دو چیز مبتنی است: اجرام و خلاء، که این اجرام در خلاء مکانی مخصوص به خود را دارا بوده و در آن در حرکت‌اند. در یونان و بطور کلی در عهد باستان دو نوع تعریف برای فضا مبتنی بر دو گرایش فکری قابل بررسی است:

تعریف افلاطونی که فضا را همانند یک هستی ثابت و از بین نرفتنی می‌بیند که هرچه بوجود آید، داخل این فضا جای دارد. تعریف ارسطویی که فضا را به عنوان Topos یا مکان بیان می‌کند و آن را جزئی از فضای کلی‌تر می‌داند که محدوده آن با محدوده حجمی که آن را در خود جای داده است، تطابق دارد. تعریف افلاطون موفقیت بیشتری از تعریف ارسطو در طول تاریخ پیدا کرد و در دوره رنسانس با تعاریف نیوتن تکمیل شد و به مفهوم فضای سه‌بعدی و مطلق و متشکل از زمان و کالبدهایی که آن را پر می‌کنند، درآمد[2] .

- جیوردانو برونو :(Giordano Bruno) در قرن شانزدهم با استناد به نظریه کپرنیک ، نظریه‌هایی در مقابل نظریه ارسطو عنوان کرد. به عقیده او فضا از طریق آنچه در آن قرار دارد (جداره‌ها)، درک می‌شود و به فضای پیرامون یا فضای مابین تبدیل می‌گردد. فضا مجموعه‌ای است از روابط میان اشیاء و آن‌گونه که ارسطو بیان داشته است، حتماً نمی‌بایست که از همه سمت محصور و همواره نهایتی داشته باشد.[3]

- در اواخر قرون وسطی و رنسانس، مجدداً مفهوم فضا بر اساس اصول اقلیدسی شکل گرفت. در عالم هنر، جیوتو نقش مهمی را در تحول مفهوم فضا ایفا کرد، به‌طوری‌که او با کاربرد پرسپکتیو بر مبنای فضای اقلیدسی، شیوه جدیدی برای سازمان‌دهی و ارائه فضا ایجاد کرد.

---

[1] فلامکی، محمد منصور، ریشه‌ها و گرایش نظری معماری، بهار۹۰، ص ۲۲-۱۸

[2] همان

[3] Dessior,Max ، تاریخ فلسفه، ویسبادن ۱۹۲۵، ص ۳۸۷

۱-۳- تعریف مکان

هر شیئی متعلق به جایی است و هر کاری درمحلی 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 می توان جا به جا کرد اما جا به جایی مکان امکان ندارد. هر شیئی در یک مکان قرار دارد و طبعاً نیازمند فضا می‌باشد.

مکان نیازی به آن که اشغال شود ندارد و به این نیز احتیاج ندارد که با یک شیئی خاص مشخص شده باشد. برای مشخص کردن یک مکان، حتی تقابل‌های محیطی هم کفایت می‌کنند. وظیفه مکان‌هایی که به وسیله انسان ساخته می‌شود این است که جاهای خاص را مشخص کرده، روی ساختارهای طبیعی مکان تأکید کنند و مشخصات مخصوص را که انسان آنها را شناخته شده می‌داند بیشتر در معرض نمایش در آورد. نوربرگ شولتس در این مورد می‌گوید: «از همین رو، خاصیت وجودی ساختمان این است که یک جا را به یک مکان تبدیل کند و این یعنی به فعل در آوردن محتوای بالقوه »[1] شخصیت یک مکان ممکن است به وسیله عوامل گوناگونی نقش پذیرد. مهم‌ترین نقش را در این میان، تقابل با محیط به عهده دارد: یعنی تقابل های توپولوژیک، فرم، جنس و رنگ. همچنین یک مکان، ممکن است در ارتباط با یک رویداد خاص دارای ارزش فوق‌العاده‌ای گردد.

بسیاری از بناهای یادبود و زیارتگاه‌ها این چنین هستند. یک مکان حتی می‌تواند در ورای عملکرد مبتنی بر یادبود یا رویدادی خاص دارای مفهومی نمادین باشد.

این امر هنگامی تحقق می‌یابد که مکان گویای چیزی بیش از محتوای اصلی خود باشد. برای مثال مرتع روتلی(Rutli) در سوئیس، نماد آزادی است. در این مرتع به سال۱۲۹۱ در شبی تیره و تار نمایندگان سه ایالت آن زمان سوگند همکاری و وفاداری در مبارزه بر علیه استثمارگران مشترکشان یاد کردند و از این طریق اولین سنگ بنای آنچه را که امروز حکومت فدرال سوئیس نام دارد گذاشته شد. این مکان بعدها ارزش نمادین یافت. عکس این مطلب نیز ممکن است اتفاق بیفتد، یعنی یک مکان بر اساس مشخصه‌های نمادین انتخاب شود.

در این مورد می‌توان از فنگ‌شوی (Fang Shu) اسم برد. فنگ‌شوی یا «تعلیمات آب و باد» مجموعه‌ی قواعدی بوده که بر اساس آن در چین قرون پنجم تا سوم پیش ازمیلاد محل احداث ساختمان یک خانه نو را

[1] نوربرگ شولتس، کریستین، Genius Loci، اشتوتگارت، ۱۹۸۲، ص ۱۸

مشخص می کرده اند. این تعلیمات بیش از دو هزار سال، یعنی تا قرن بیستم، اعتبار داشته و حتی امروزه نیز گاهی از آن استفاده می‌شود. فنگ‌شوی بر سه نظریه بنیان‌گذاری شده است: نظریه یین و یانگ (دانش تقابل‌ها)، دانش پنج عنصر و دانش ارتباطات بین نظام خرد و کلان. محل ساخت یک بنا، حتی محل قرار دادن یک تخت یا میز بر اساس این‌ها مشخص می‌شد. برای نمونه ترجیح می‌دادند ساختمانی که برای پسر مزدوج خانه ساخته می‌شد در شرق ساختمان‌های موجود خانواده باشد. زیرا خورشید از شرق طلوع می‌کند، شرق جهت «یانگ» رونده و جهت بهار است پس به همین دلیل بود که خانواده در آرزوی فرزندان فراوان، مکانی در شرق برای این بنا در نظر می‌گرفت.

در ذهن خود هر چیزی را با محیطش در ارتباط می‌بینیم و اغلب نه تنها آن را با محیط، بلکه دقیقاً با یک مکان خاص می‌سنجیم. این ارتباط ذهنی هنگامی برای ما مشخص می‌شود که یک شئی را در محل ثابت و همیشگی‌اش نیابیم.

رودولف آرنهایم(Rudolf Arnheim) در این مورد مثالی ذکر می‌کند: «وقتی شاهد برداشتن مجسمه‌ای از روی پایه‌اش هستیم که آن را برای تعمیر یا تمیز کردن می‌برند، این منظره برای ما به ترتیب حالت یک ناآرامی توأم با توهین یا حتی همراه با تهدید ایجاد می‌کند. نگاه کردن به یک ساختمان با ارزش که آن را از محل خود حرکت می‌دهند یا به جای دیگر منتقل و بازسازی می‌کنند احساسی گیج‌کننده به وجود می‌آورد»[1]

ضریح معبد ایسه(Ise) در ژاپن نمونه‌ای استثنایی در این مورد است: این ضریح به احتمال قوی قدیمی‌ترین ضریح مذهب شینتو در ژاپن می‌باشد.

آنچه در مورد آن استثنایی است آن است که سن ضریح را هر بیست سال یک‌بار به صورت متناوب در یکی از دو جایگاهی که در کنار هم قرار دارند، جابه‌جا می‌کنند. زمان آغاز این مراسم به درستی معلوم نیست. اما در نیهون شوکی (Nihon Shoki) که یکی از قدیمی‌ترین کتاب‌های ژاپن است (۷۲۰ بعد از میلاد) ذکری آمده است. به استناد آنچه در این کتاب آمده، مردم در ایسه به عبادت خدای خورشید از آن به میان آماتاراسوامی کامی(Amatarasuomi Kami) حتی قبل از میلاد نیز مشغول بوده‌اند. در آغاز، این پرستشگاه تنها از یک فضای باز محصور تشکیل می‌شده است.

۱. در قسمت فوقانی، محل احداث ساختمان جدید دیده می‌شود، ساختمان امروزی این زیارتگاه در نیمه دوم قرن هفتم ساخته شده و از آن هنگام تاکنون فقط به استثنای یک مورد هر بیست سال یکبار به طور مرتب و به تناوب ساختمان جدیدی در یکی از دو محل ساخته شده. در تمامی این مدت سبک نظم حاکم بر

[1] آرنهایم، رودولف، پویایی فرم در معماری، ۱۹۸۰، ص ۱۵۱

ساختمان تغییر نکرده است. «روح» زیارتگاه، یک تیرک چوبی مدفون است که به آن قلب گفته می‌شود،بر روی آن ساختمان می‌شود.از تیرک قلب دو عدد موجود است که در هر کدام از این مکان ها یکی مدفون است.هر تیرک که به طور متناوب هر بیست سال یک‌بار بی‌سرپناه می‌ماند، به وسیله محفظه چوبی خاصی حفاظت می‌گردد. دلیل قطعی این تغییر دایمی معلوم نیست البته استحکام چوب همانند سنگ و دیگر مصالح ساختمانی نیست، با این وجود در ژاپن ساختمان‌های چوبی با قدمتی هزارساله نیز یافت می‌شود، نمی‌توان دلیل این تغییر را آن هم در تناوب کوتاه بیست ساله تنها به دلیل بی‌دوامی چوب دانست.[1]

[1] یورک گروتر، زیبایی شناسی در معماری، ترجمه جهانشاه پاکزاد، ص ۱۴۰-۱۳۸

۱-٤- تعریف زمینه[۱]

زمینه‌گرایی (contextualism) و منطقه گرایی (regionalism) هردو واژه‌هایی هستند که برای نخستین بار در غرب جعل و تفسیر شده اند. بنابراین باید ریشه‌ی آنها را در زبان آنجا جست. به تعبیر دیگر، باید در آغاز به زبان گوش فراداد تا دانست این واژه ها از خود چه می‌گویند، چه چیزی را نشان می‌دهند، و از چه حکایت می‌کنند.

کانتکست (context) از واژه ی لاتین contextus ریشه گرفته که اشاره به ارتباط میان کلمات و انسجام میان آنها دارد. فعل آن contexere است که به معنای درهم بافتن و در هم تافتن است. بنابراین، context در اصل به هم تافتن و مرتبط ساختن کلمات و جملات به منظور ساختن یک سخن یا گفته است. از این رو، context مشار به ارتباط، اتصال، هم نشینی و هم بافی میان اجزاست. در بستر شهر، به گونه ای قیاسی، می توان context را اتصال و هم‌نشینی میان بناها خواند. با توجه به این ریشه شناسی، شاید برگردان درست‌تر context بافت یا هم‌بافت باشد، اگر چه بافت را اغلب در مقابل fabric قرار می‌دهیم. بنابراین، contextual به تعبیر درست تر "هم‌بافت" است و نه زمینه. بدین‌سان، بهتر است تا contextualism را "هم‌بافت‌گرایی" بخوانیم و نه زمینه‌گرایی. زمینه بیشتر دلالتی دوبعدی و سطحی دارد و اشاره به بستر می‌کند، در حالی که بافت و بافتن کنشی سه بعدی و فضایی است. با این وجود، فعلا از این جدل می‌گذریم و همان زمینه‌گرایی را در برابر contextualism می‌پذیریم، در همان حال که مفهوم اصیل آن‌را همواره مد نظر نگه می‌داریم.

اما region در اصل و ریشه‌ی خود به معنای خط، جهت و نیز ناحیه و بخش است، و فعل آن regre به معنای جهت‌دادن و جهت‌بخشیدن بوده است. از دیگر سو این واژه با regere مرتبط است که به معنای حکم راندن و اداره کردن بوده است. این واژه اساسا مفهومی جغرافیایی به‌خود گرفته و به‌معنای یک منطقه‌ی اداری، بخش مشخصی از جهان، قلمرو پادشاهی، کشور و قلمرو بوده است. اما آنچه مشخصه‌ی region است داشتن خصلت و خصوصیتی است مبتنی بر مکان که آن را ویژه و مستحق region بودن می‌کند، و در مقابل دیگرregion ها متمایز می‌سازد. بنابراین regional هر آن‌چیزی است که خصلت ویژه‌ی منطقه را داراست.

در دانشنامه‌ی معماری قرن بیستم ذیل واژه‌ی زمینه‌گرایی چنین شرح داده می شود که آرمان‌های برنامه‌ریزی شهری مدرن تنها پس از جنگ دوم جهانی بود که توانست در مقیاس شهر به اجرا درآید، و از این‌رو بود که

[۱] پاکزاد، جهانشاه، جزوه درسی معماری مجموعه‌ها، دوره کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد واحد تهران شمال

ایجاد بناهای پیش ساخته‌ی قوطی مانند در فضاهای خطی، باز و یک بعدی نیازمند تخریب شهر و بافت موجود بود. از این رو یادمان‌های تاریخی و مراکز شهر سنتی عملکرد خود را در مقام نقاط فرهنگی از دست دادند. در این بین، زمینه گرایی به عنوان روشی در برنامه‌ریزی معماری بر آن بود تا به میراث معمارانه احترام بگذارد و آن را درون چهارچوب شهری تفسیر کند. در "شهر کولاژ" حتی یادمان‌های معماری مدرن و بناهای تجاری بومی بخشی از شبکه‌ی فعال و زنده‌ای هستند که می‌بایست منبع الهام فرایند هویت بخشی قرار گیرند. زمینه‌گرایی از دهه‌ی ۱۹۶۰ تبدیل به پارادایمی مهم در تفکر شهری و معماری گردید.[۱]

زمینه‌گرایی یکی از برجسته‌ترین شعارها و آمال معماری پسامدرن است. اما هم‌زمان، پسامدرنیسم زمینه را به نازل‌ترین وجه آن فرو می‌کاهد. زمینه، برای اکثر پسامدرنیست‌ها، من جمله ونتوری، استرن، گریوز و گاه مور و استرلینگ به معنای نزول اثر تا حد برداشت‌ها و تقلیدهای هزلی و کپی‌کاری‌های سطحی و صوری همراه با اشارات تاریخی صریح، هماهنگی و تطابق‌های ساده‌انگارانه و به تعبیر دیگر صحنه سازانه است.

بنابراین پسامدرنیسم که به درستی درد معماری مدرن را دریافته بود، برای درمان آن به ورد و دعا متوسل شد و به ورطه‌ای درافتاد که گاه دچار افسون سرمایه (استرن و گریوز) و گاه مفتون پوپولیسم (ونتوری) و گاه ارجاعات ارتجاعی و التقاطی (پورتوگزی) گردید. خلاصه این که، زمینه در معماری پسامدرن در سطح می‌ماند و در تطابق بنا از نظر رنگ و شکل و تزیین با همسایگی‌های خود خلاصه می‌شود.[۲]

برای دیکانستراکتیویست‌ها زمینه البته موضوعی بحث برانگیز است. آنها اغلب رویکردی چالشی و گاه نفی‌کننده‌ای به آن دارند و "در نظر آوردن زمینه" برای آنها نه هماهنگی و آوردن کدها و نشانه‌هایی بصری از آن، که به چالش خواندن زمینه‌ی موجود، نفی آن، و از شکل انداختن و تغییر شکل دادن آن است. در این میان، زمینه اغلب در سطح همسایگی و محله می‌ماند و هرگز به منطقه‌گرایی نمی‌رسد. به تعبیر دیگر، روح مکان و خصوصیات منطقه‌ای به عنوان ویژگی‌ای که باید به آن گوش فراداد و به تعاملی آرام و گفتگویی سکوت‌آمیز با آن پرداخت هرگز مورد نظر نیست. از منظری دیگر، "زمینه" گاه به "زمین" نزول می‌یابد، یعنی به توپوگرافی و عوارض آن. توجه به زمین، و از شکل انداختن آن، یکی از نتایج توجه به "فولد" است. برای مثال، زمینه‌ی شهری در یادمان هولوکاست آیزنمن غایب است و بستر کار در فراز و نشیب بستر زمین ـ توپوگرافی مصنوع ـ شکل می‌گیرد. وی بر آن است تا از هرگونه ارجاع ویژه به یهودیت یا خشونت نازی ها بپرهیزد و اثری فاقد معنا بیافریند، و این کار به واسطه‌ی سطح پایه‌های متعددی صورت می‌پذیرد که "در صدد زمینه‌زدایی هولوکاست اند."

---

[۱] مانیاگو لامپونیانی، ویتوریو، دانشنامه معماری در قرن ۲۰، ترجمه ضیاء موحد، ص ۳۱۹

[۲] همان، ص ۳۱۷

اما برخی طرح‌ها هستند که برخوردی دیگر با زمینه دارند. این رویکرد نه درصدد تعامل و گوش فرادادن به زمینه است، و نه در صدد به چالش کشیدن و از شکل انداختن آن، بلکه می‌توان گفت درصدد چشم‌پوشی‌کردن و یا صرف‌نظرکردن زمینه است. برای نمونه می‌توان به ژرژ پمپیدو اشاره کرد که هم‌چون یک "شیء" و "ابژه" در بستر کار نشسته و ساز و آوازی "مخالف" و "متمایز" سر می‌دهد. این اثر زمینه را رد می‌کند، و مغرور و بی‌توجه، به محله و اطراف وقعی نمی‌نهد، قد برمی‌افرازد، سر بالا می‌کند، و حتی برای خود "زمینه" می‌سازد. آن‌چه این بنا را "جذاب" کرده جسارت آن در نفی و رد زمینه است.

با نگاهی اجمالی به نظریه‌های زمینه‌گرا و منطقه‌گرا به وجوه مشابه و هم‌آوایی برمی‌خوریم که هم‌سانی نیت و خواست را می‌رسانند. آنچه این دو را از هم جدا می‌کند، تا آنجا که "نام" متمایز بر آن می‌نهیم، مقیاس آنهاست. بنابراین، می توان این دو "مفهوم" را با توجه "هم‌سانی‌هایشان" به هم مرتبط کرده و به نگاهی جامع‌تر رسید.

واحد زمینه‌گرایی ساختمان و بنا نیست، بلکه محله است. از این‌رو است که معماری زمینه‌گرا بلافاصله با شهر می‌پیوندد، از معماری صرف فاصله می‌گیرد، و به معماری شهری تبدیل می‌شود. به تعبیر دیگر، زمینه‌گرایی مفهومی اساسا شهری است تا صرف معماری، چرا که زمینه‌گرایی در مقیاس شهر بسط می یابد. اما از دیگر سو این‌گونه هم نیست که زمینه‌گرایی به درون معماری نرود و "پشت در" بماند. زمینه‌گرایی اگرچه از شهر و محله می‌آغازد، اما به درون بنا هم می‌رود و آن را متاثر می‌سازد. اگر زمینه چیزی از محیط می‌گوید، این گفتمان باید به درون فضا هم بخزد.

بدین‌سان معماری زمینه‌گرا تنها همسایه را در نظر نمی‌گیرد، بلکه به واحد همسایگی یا به محله و ناحیه توجه دارد. یک بنای زمینه‌گرا، بنایی نیست که خود را با بنای همسایه یا ساختمان روبرو مواجه کند، بلکه باید کمی پیش برود و به بنای انتهای خیابان، یا به یادمانی که از فراسو دیده می‌شود نیز توجه کند. بنابراین، زمینه‌گرایی از محله می‌آغازد، به ناحیه و بخش‌های شهری می‌رود، و در سطح شهر مطرح می‌شود. اما آن‌سان که پا از شهر فراتر می‌نهد، تبدیل به منطقه‌گرایی می‌شود. منطقه‌گرایی مقیاسی کلان و برون‌شهری است، و از منطقه‌ای جغرافیایی حکایت دارد که شهر و حومه و حتی شهرها و روستاهای هم‌جوار جزو آنند. اما خود منطقه‌گرایی نیز، به زعم خیلی از منتقدان و نظریه‌پردازانش، همزمان واجد وجهی منطقه‌ای و جهانی است. پس منطقه‌گرایی در نهایت وجهی تعدیل یافته از جهانی‌گری را در خود نهفته دارد.

در معنایی کلی می‌توان گفت که آغاز زمینه‌گرایی محله است، اما زمینه‌گرایی در دو جهت خرد و کلان بسط می‌یابد. زمینه‌گرایی در مقیاس کلان به منطقه‌گرایی می‌رسد، و در مقیاس خرد به حال و هوای درونی بنا. اما

وجه جهانی منطقه‌گرایی نیز از حد منطقه فراتر رفته، و بعدی جهانی می یابد. در این‌جاست که زمینه‌گرایی و منطقه‌گرایی نه امری متمایزاند، که اساسا و ذاتا می‌توانند مکمل هم باشند. بدین‌سان، معماری زمینه‌گرا خود را اگر چه عمیقا "در مکان" فرو می‌برد، اما "حضور" خود را تا دوردست ها، تا شهرها و کشورها، تا جهان و کیهان بر می‌افرازد. این حضور از جنس "گفتمان" و "سخن" است، یعنی حضوری معنایی و نه صرفا نحوی. و از این رو است که شاید بتوان گفت زمینه‌گرایی همان منطقه‌گرایی است.[1]

[1] آیزنمن، دلوز و شدن در معماری، ترجمه و تدوین محمد رضا شیرازی، مجله معماری و فرهنگ، ۱۳۸۳

۱-۵- تعریف هویت مکان[۱]

هنر مکان به تأویل‌های متنوعی تن می‌سپارد. من اصطلاح «مکان» را بیشتر برای کلیت‌های بزرگ و کوچکی در چشم‌اندازهای گوناگون و نیز همین کلیت‌ها در نماهای داخلی به‌کار گرفته ام. در عین حال این حقیقت را در نظر داشته‌ام که تنها بخشی از نمونه‌های کلی یادشده را می‌توان چونان اثر هنری به‌شمار آورد. برخی از بناهای منفرد و برخی از مجتمع‌های ساختمانی را گاه به عنوان «اثر هنری»تعریف کرده‌اند، چرا که برخی از آنها را هنرمند یا هنرمندانی ساخته‌اند، درحالی‌که سکونت‌گاه و محیط زیست به واقع آفریده‌ها و ساخته‌های اعصار گوناگون و داده‌های طبیعت را به خود جذب می‌کنند. هنگامی‌که کل یک شهر به شکل منظم ساخته می‌شود بیشتر می‌توان از صورت‌بندی یا فرمولاسیون آن سخن گفت تا از هنری بودن آن.

نوربرگ شولتس اثر هنری را «فراهمی و حاضرسازی» یک جهان تعریف می‌کند و از هایدگر نقل کرده که می‌گفت: ساختمان‌ها «زمین را که چشم‌انداز سکونتگاه است به انسان نزدیک‌تر می‌سازند.» این واگویه از هایدگر سکونتگاه و خانه‌ی منفرد را در یک سطح قرار می‌دهد، و برای همه ساختمان‌های ساخته شده با هر درجه از بزرگی که باشند یک نقش و یک اهمیت قایل است. هنر مکان بنا به ساختار جزئی –کلی خود، هنری است پایگانی(hierarchical)؛ از نظر اجرایی گزینشی گرد آورنده و به لحاظ محتوا تاریخی است. تاریخ کارکرد بنیادینی در شکل‌گیری هنر مکان دارد، و نقش آن تشویق و تحریض به دگرگونی و پایداری است؛ در حالی‌که دیگر هنرها از موقعیت‌های دورانی که در آن پدید آمده‌اند منبعث می‌شوند. هنر مکان هنر کلیت‌ها است. هدف از آن ارائه‌ی «تصویرهایی از جهان»است، تا با ایجاد برهمکنش میان آنها معنای چیزها آشکار گردد؛ همین چیزهایی که پیرامون ما را فراگرفته‌اند و خود برهم‌کنش را چونان بازنمایی محلی-موضعی از معناسازی‌های جهانی برمی‌شمارند. طبعا همه‌ی آثار هنری کلیت‌های سرانجام یافته هستند، یعنی ساخت آنها به واقع هم‌نهادیِ عناصرِ کیفیِ مختلف بوده‌است. اما هنر مکان-یا به تعبیر ما: معماری- در اصل با تجربه‌ی زیسته در ارتباط است و از این‌رو می‌تواند مادرِ همه‌ی هنرهای دیگر محسوب شود. تصویری از جهان که هنر مکان ارائه‌اش می‌کند، حقیقت متعینی است که بازتاب هیچ موقعیتِ دینی، فلسفی، یا علمی نیست،گو اینکه تصویر و انگاره‌ی ارائه شده توسطِ آن سویه‌های یادشده را نیز می‌تواند داشته‌باشد.تصویرجهان آن‌گونه که در هنر مکان به‌حضور درمی‌آید، هر تأویلی که داشته باشد، مشخص‌کننده‌ی موقعیت موجود نیست. من پیشتر به تعریف گادامر از «صورت» یا «فیگور» چونان حمل‌کننده و به عنوان چیزی بیش از جمع جبری اجزای آن اشاره کرده‌ام، و از این‌رو گفتم که صورت یا فیگور را

---

[۲] ریستین نوربرگ- شولتس، معماری: حضور، زبان و مکان، نشر نیلوفر، ص ۲۴۳-۲۴۱

نمی‌توان به «نشانه» یا «نماد» فروکاست. در جستار کنونی اثر منفرد و یکّه‌ی هنری را «صورت» نامیده‌ام و از این پیشفرض آغاز کرده‌ام که تصویر جهان در اثر هنری برساخته از صورتها یا فیگورها کمابیش متعدد و سامانیافته‌ای است.

هنگامی‌که هنر مکان موقعیتی را به حضور درمی‌آورد، آن‌چه پنهان و متلاطم بوده خود را به تحقق می‌رساند و روشنی می‌بخشد. تصویر معمارانه–چنان‌که لوکوربوزیه آن را درمی‌یافت –موسس یک جهان است؛ سوزان ک.لانگر نیز –در جریان تحلیل معماری در زمینه‌ی پژوهش نگریک بر روی هنر–آن را «تصویر یک حوزه‌ی قومی»معرفی کرده‌است. اما در زیست جهان قومیت مفهومی ایستا نیست، چون بازتابی از یک رویداد پی‌درپی و بی‌وقفه‌است. تصویر مکان را نیز می‌یابد هربار از نو به چنگ آورد و فهم کرد. تصویرمکان همواره همان(the same) است، بی‌آنکه این‌همان(identical) باشد. امر نوپدید که از صورت‌بندی زمان پدید می‌آید، در عین حال که بر این ساختارها مبتنی است، هرگز این‌همان نیست. این‌همانی صورت‌ها یک ایده‌ی مجرد یا مطلق نیست، بلکه شکلی از «گشودگی» هستی است. مکان–چونان فراهمیِ کیفیت‌های صوری–طبیعتا شیوه‌ای از هستی را مشخص می‌سازد که به هرگوشه و کناری قابلیت ربط دادن و تسّری دارد و تن به تأویل‌های بی‌شماری می‌سپارد. من این شیوه‌ی گشوده ی هستی را «خودِ مکان» می‌دانم و معتقدام این تعریف دلیلی است بر این‌که چرا هویت یک مکان نشانگر یک گوهر یا ماهیت عمومی و مربوط به آن مکان است. نقش مکان «پذیرش» و «به جسم درآوردن» زیست جهان است. زبان معماری ابزاری است که وقوع چنین رویدادی را امکان‌پذیر می‌سازد.

چه چیزی است که بی‌درنگ آن را درمی‌یابیم و باعث خوگیری و یگانه‌پنداری ما با یک مکان مشخص می‌شود؟ در گذشته، رسیدن به یک مکان به معنی آن بود که آن مکان چونان شئ یا چیزی در کرانه‌های محیطی خود بر بیننده‌اش نمودار گردد. آفریده‌های «محیطی» دست بشر همانا سکونت‌گاه‌های او بودند.حتی شهرهای بزرگ همچون پاریس و لندن چنین ایده‌ای را به ذهن متبادر می‌ساختند؛ هرمکانی هم‌خوان با هم‌نهشتی معمارانه و ارتباط و پیوندش با محیط، هویت ویژه‌ای تحصیل می‌کرد. در حدود سال ۱٦٦۰، ماتئوس مریان نماهایی از چند شهر اروپایی را به تصویر کشید و نشان داد که این شهرها «چگونه» می‌نمایند. امروزه، از آنجا که ما تعریف مکان را در ارتباط با چشم انداز از دست داده‌ایم انجام چنین امری محال به نظر می‌رسد. هر چند که بسیاری از شهرها کیفیات ویژه‌ی خود را در ارتباطی که با چشم‌انداز برقرار ساخته‌اند، حفظ نموده‌اند. به هرحال بسیاری از شهرها این کیفیات ویژه را به برکت ساختار درونی خود پایدار نگاه داشته‌اند. کوین لینچ به تحلیل این موقعیت پرداخته و – هرچند که نمونه‌هایش بیشتر به شهرهای آمریکا