| تاریخ دریافت:۱۳۹۷/۴/۲۴ | تاریخ پذیرش:۱۳۹۷/۸/۲۲ |

درآمدی بر معناشناسیِ لایه‌ای در معماری متن‌وار با استنادِ به متون دینی

محمدمنان رئیسی

استادیار گروه معماری دانشگاه قم، ایران، قم.

m.raeesi@qom.ac.ir

چکیده

از مسائل مهم در قلمرو «فلسفهٔ معماری»، چیستیِ معنا و فرایندهای مرتبط با آن در معماریِ متن‌وار است. در پژوهش حاضر به این پرسش اصلی پرداخته می‌شود که مؤلفه‌های مؤثر بر خوانش و تأویل معنای یک اثر معماری چیست و براساس این مؤلفه‌ها، آیا می‌توان به تعیّن معنا در آثار معماری معتقد بود یا خیر؟ برای تبیین پاسخ این پرسش، ضمن مقایسهٔ تطبیقی نظریات مختلف و سپس ارزیابی آن‌ها، با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوای کیفی و با استناد به متون دینی، مشخص می‌شود که گرچه اعتباریاتی نظیر پیش‌دانسته‌ها و پیش‌فهم‌های مخاطب در تأویل و خوانش معنای اثر مؤثر است، برپایهٔ برایند کلیهٔ مؤلفه‌های مؤثر بر معنا (شامل معمار، مخاطب، اثر و زمینه)، دامنهٔ معناییِ معماریِ متن‌وار، متعیّن و نسبتاً بسته است؛ دامنه‌ای که حدود و کیفیت آن طی نظریهٔ ارائه‌شده در این مقاله تبیین شده است.

کلیدواژگان: فهم معنا، معماریِ متن‌وار، معنای اثر، معمار، دامنهٔ معنا.

مقدمه

هنر معاصر شـاهد طرح مباحث جدیدی است که بسیاری از آن‌ها ریشه در بسترهای فلسفی دارد. در حوزهٔ دانش معماری، مواردی مانند چیستی معنای آثار معماری، ابعاد و وجوه تقسیمات آن، تعیّـن و عدم تعیّن آن و نیز خاسـتگاه و منبع شـکل‌گیری معنای آثار، ازجمله مسـائلی هسـتند که همگی ریشه در تأملات فلسفی دارند.

بر این اسـاس، پرسـش اصلی این تحقیق عبارت اسـت از اینکه آیا می‌توان به تعّین معنایی در آثار معماری قائل بود یا خیر؟ به بیان دیگر، آیا می‌توان برای آثار معماری، دامنهٔ معناییِ مشـخص و متعیّنـی را تعریـف کرد و یـا بالعکس، هر معنایی (اعـم از معانی صریح یا ضمنـی) بر هر اثری قابل حمل اسـت؟ اهمیت تأمل در این پرسـش زمانی مضاعف می‌شود که توجه شود بر هریک از پاسـخ‌های منفی یا مثبتی که برای این پرسش صادر شـود، تأثیرات مهمی در طراحی آثار معماری مترتّب اسـت؛ به بیان دیگر، نحوهٔ پاسـخ‌گویی به مسـئلهٔ ایـن تحقیق، به تبعات عملـی و اجراییِ مشـخصی در حـوزهٔ انتظـام فضایی و هندسـیِ آثـار معمـاری منجر می‌شـود؛ برای مثـال، برخی جریان‌هـای نظـری که به عدم تعیّن معناییِ آثـار معماری اعتقاد دارند در حـوزهٔ طراحی معماری، توصیه‌هایی متناسـب با این اعتقاد را تجویز می‌کنند که از مهم‌ترین آن‌ها کاربست هندسه‌های غیر جزمی و سیال در طراحی معماری ـفارغ از نوع کاربری بناـ است (نقره‌کار و همکاران، ۱۳۹۱: ص ۱۴۷)؛ چراکه طبق مبانی هستی‌شـناختی و معرفت‌شـناختیِ آن‌ها، اثر معماری فاقد هر نوع معنا و مدلول مشـخص اسـت و بالتبع، معمار باید معماری را متنی گشـوده انگارد (نسبیت، ۱۳۸۶: ص ۱۵۰) و شـیوه‌های قدیمی تصور فضایی خود را متحول کند تا معنای این متن/ معماری در فرایندی دائماً باز و پایان‌ناپذیر تصوّر شود.

هدفی که طی این پژوهش دنبال می‌شود عبارت است از استنتاج دیدگاهی متقن دربارهٔ چیستیِ معنـای آثار معماری (به‌طور مشـخص چیسـتیِ دامنـهٔ آن در آثار معماری) با اسـتناد به آموزه‌های اسـلامی که برای تأمین این هـدف، در ابتدا نگاهی به نظریات رقیب (به‌ویژه نظریات برخاسـته از مکاتب معاصر غرب) و تطبیق آن‌ها خواهد شـد و سـپس با اسـتناد به نظام حِکمیِ اسـلام، ضمن ژرفکاوی دیدگاه اسـلامی، نظریهٔ نگارنده در این خصوص ارائه می‌شود. البته نظریهٔ نگارنده دربارهٔ ایـن مهم قبلاً در مقالات و پژوهش‌های دیگری منتشـر شـده اسـت (رئیسـی، ۱۳۹۵؛ رئیسـی و نقـره‌کار، ۱۳۹۷: ص ۲۶۶-۲۶۰). اما این مقاله نسـبت‌به مقالات قبل، تغییراتی داشـته اسـت و آخرین تغییرات نظریهٔ نگارنده در این مقاله قابل رصد است.

۱. چیستی معنا در معماری

معنای اثر، محصول کلیهٔ ذهنیت‌هایی است که یک محرّک برای ناظر به‌وجود می‌آورد (Rapaport, 1990: p 15-75) و بنابراین، معنای محیط کالبدی، برایندی از عوامل متفاوتی است که در نتیجهٔ تعامل انسان و محیط حاصل می‌شود (کلالی و مدیری، ۱۳۹۱: ص ۴۵). براساس نوع رابطه و تعامل انسان با محیط می‌توان سطوح مختلفی از معنا را متصوّر شد که از مشهورترین این سطوح، طبقه‌بندی ارائه‌شده توسط جیمز گیبسون است. سطوح معنا بنابر عقیدهٔ وی شامل معانی آنی و ابتدایی (مبیّن ویژگی‌های آشکار فضایی)، معنای کارکردی (مبین عملکرد و سودمندیِ محیط)، معنای ابزاری (پاسخ‌گو به مقاصد و کاربردهای ویژه)، معنای ارزشی و عاطفی (مبین جنبه‌های احساسیِ قابل درک از محیط)، معنای نشانه‌ای (مبین جنبه‌های نشانه‌ای محیط) و معنای نمادین می‌شود (همان: ص ۴۶).

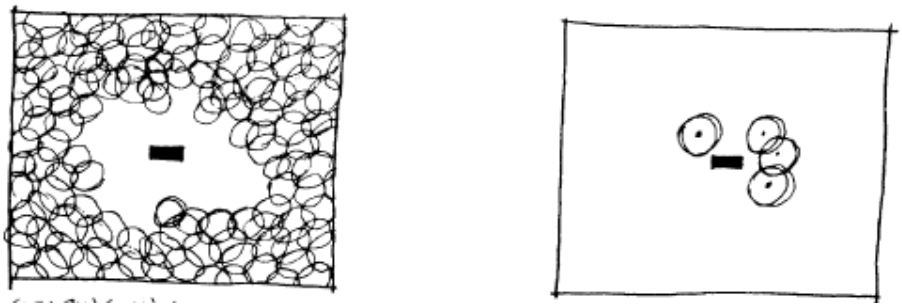
برخی اندیشمندان معتقد هستند که بایستی در محیط کالبدی و آثار معماری، بین دو مقولهٔ «ارتباط» و «دلالت» تمییز قائل شد و بیان می‌کنند که نمی‌توان هر محرّک معمارانه‌ای را مولّد معنا قلمداد کرد، زیرا ممکن است محرّک موردنظر در یک زنجیرهٔ ارتباطی، منحصراً برانگیزنده باشد و هیچ دلالتی را در پی نداشته باشد (امرایی، ۱۳۹۰: ص ۶۷). امبرتو اکو از این دسته از محرک‌ها باعنوان «سیگنال» یاد می‌کند و بیان می‌دارد که «در فرایند ارتباط، ما هیچ نوع دلالت و معنادهی نداریم بلکه تنها مقداری اطلاعات داریم؛ درحالی‌که فرایند دلالت یک واکنش تفسیری و معنادهی در مخاطب به‌وجود می‌آورد» (Eco, 1979: p 8). اما این نوع سیگنال‌ها را نیز نمی‌توان و نبایست از دامنهٔ معنای اثر خارج دانست، بلکه این موارد، مشمول معانی ضمنی اثر یا محیط هستند. برای مثال، طبق برخی نظریه‌های معاصر، معنای یک اثر معماری، احساس و رفتار عملی است که در مخاطب برمی‌انگیزاند و حتی اگر یک اثر، سبب احساس و رفتار خاصی در مخاطب نشود، دست‌کم تمایل برای این رفتار را به‌وجود می‌آورد که این تمایل به احساس و رفتار خاص، همان معنای اثر است (هاسپرس، ۱۳۷۰: ص ۴۸)؛ در همین راستا، پیرفون مایس بیان می‌دارد که «احساساتی نظیر کشش و اشتیاق یا ترسی که در ناظر با دیدن یک بنای معماری بروز می‌کند هستهٔ مرکزی و معنای معماری به‌شمار می‌آید» (مایس، ۱۳۸۷: ص ۲۵۶). پس حتی اگر محرّک معمارانه یا محیطی در یک زنجیرهٔ ارتباطی، صرفاً برانگیزنده باشد و دلالت صریح و عینی را در پی نداشته باشد نیز نمی‌توان آن دلالت را از دامنهٔ معنا خارج دانست و بایستی آن را مشمول معانیِ ضمنی محیط یا اثر تلقّی کرد.

طبق دیدگاه اندیشمندانی که دلالت قطعی و معنای صریح در آثار معماری را نفی می‌کنند،

معنای اثر از کالبد و فرم آن جدا اســت و به همین دلیل اســت که نمی‌توان برای معنای اثر معماری، بــه دلالت صریح قائل شــد و بلکه بایســتی آن را نوعــی ارتباط و دلالت ضمنی دانســت. طبق این دیدگاه، «حتی اگر فرم ســیمای شــهر به‌آسانی به دیده آید و درک شود معانی آن چندان خصوصیات خاص خود را دارد که به نظر می‌رســد می‌توان آن را ـدســت‌کم در مراحل نخستین تجزیه و تحلیلـ از فرم جدا کرد و کنار گذاشــت» (لینــچ، ۱۳۸۵: ص ۲۳)؛ به‌این‌ترتیب که معنادار‌بودن یک کالبدِ معماری، در ابتدا با سازگاری بین شکل و عملکردِ آن در ارتباط است و این سازگاری، زمینهٔ ادراکیِ یک محیط معنادار اســت (لینچ، ۱۳۸۴: ص ۱۷۴؛ بحرینی، ۱۳۸۵: ص ۲۸۲)؛ بر همین اساس، هرچه بین شکل ساختمان، عملکرد و فعالیت‌های قابل مشاهده، سازگاری و انطباق بیشتری برقرار باشــد، معنی واضح‌تر است و شکلِ محیط خواناتر می‌شود (Rapoport, 1990: p 89). تعریفی که در این رویکرد از معنای محیط ارائه می‌شــود به‌وضوحِ در درک و شــناخت آن و ســهولت برقراری پیونــد بیــن عناصر و اجزای آن با ســایر رویدادها و مکان‌ها در یک تجســم ذهنی از زمان و مکان و ارتباط این تجلی با مفاهیم غیرفضایی و ارزش‌ها اشاره دارد (لینچ، ۱۳۸۴: ص ۱۶۷).

درعین‌حــال، بایســتی توجه کرد که تداعی معانــی در دانش طراحی محیط با ســایر دانش‌های معنامحــور (نظیر دانش زبان‌شناســی) تفاوت‌هایی نیز دارد. «طراحی در دنیــای تداعیِ معانی اگر غیرممکن نباشــد بســیار دشــوارتر اســت زیرا نمادها نه ثابت و نه مشــترک‌اند. درنتیجــه، طراحان ملاحظات مربوط به دنیای تداعی معنا را حذف کرده و خود را به دنیای ادراکی محدود کرده‌اند ... البته هنوز هم در هر قلمرو فرهنگی، تداعی‌های مشــترکی وجود دارد که ازطریق استفادهٔ یکنواخت تقویت می‌شــود و حتــی بعضی نمادهای فرافرهنگــی وجــود دارد» (Rapoport, 1990: p 45) که می‌توان ازطریق آن‌ها معنای ابژه‌های معمارانه را بســط و گســترش داد؛ امــا به‌دلیل محدودیت این نمادهای فرافرهنگی، برخی طراحان با بهره‌گیری از رمزگان‌ها و نمادهای نشانه‌شناختی برای انتقال معنــای آثار معماری چندان موافــق نبوده و این معانی را بیش از آنکه تابع نظام‌های نشانه‌شــناختی بداننــد، به‌منزلــهٔ «نظام مکان‌هــا، معبرهــا و عرصه‌ها» می‌داننــد (شــولتز، ۱۳۸۷: ص ۵۳۱). اما درعین‌حــال، وجه اشــتراک معناشناســی در معماری و زبان‌شناســی این اســت کــه همچون متون زبان‌شــناختی، «بناها و ســاختمان‌ها نیز حامل معنا هســتند و معماران باید فرایندهایی که ازطریق آن‌ها معنایی منتقل می‌شود را درک و فهم کنند» (نسبیت، ۱۳۸۶: ص ۱۳۵) و به همین دلیل است که می‌توان اثر معماری را نوعی «متن/ معماری» تلقّی کرد. البته با این توضیح که در مقایسه با متون زبان‌شــناختی، در خوانش معنای متــن/ معماری به‌دلیل غلبهٔ معانی ضمنــی و غیرکلامی بر معانی صریــح و کلامی، زمینهٔ خوانش متن نقشــی بســیار پررنــگ دارد (Rapoport, 1990: p 53). برای

مثال، در منطقه‌ای جنگلی که پوشیده از درختان انبوه است، نبود درخت در بخشی از جنگل، همان معنایـی را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند که از دیدن صحنهٔ وجود چند درخت در یک محوطهٔ باز و خالی از درخت (تصویر ۱).



تصویر ۱. ادراکات معنایی مشابه به‌دلیل نقش زمینه در استنتاجات معنایی

(مأخذ: Rapoport, 1990: p 40)

البتـه معنـای متن/ معماری درعین‌حال کـه به زمینه، فرهنگ و تجارب مخاطب و مشـاهده‌گر وابسـته است، به شکل فضایی نیز وابسته اسـت و درعین‌حال، عوامل ثابتی همچون مبنای مشترک بیولوژیکی در ادراک آن اثر دارد (لینچ، ۱۳۸۴: ص ۱۶۷). زیرا هر نوع تجسـم ذهنیِ یک محتوای معنوی ازجمله آثار معماری، نمودار صفات ذاتی آن محتوا اسـت که با اسـتفاده از فرم‌های ویژه که مطابق با یک نمونهٔ از پیش داده‌شده، سازماندهی شده است بیان می‌شود و نیز به عکس؛ یعنی برای بیان هر محتوای معنوی نیز بایستی فرم بصری متناسب و قابل ادراکی پیدا کرد و چنین است که نیاز به زبان فرم‌ها احساس می‌شود (گروتر، ۱۳۸۸: ص ۳۵۰).

در کنار ماهیت و چیسـتی معنـا (اعم از معنای صریح یا معنای ضمنـی محیط) رویکرد مورد اتخاذ برای خوانش معنا نیز اهمیت زیادی دارد. از مهم‌ترین این رویکردها ، رویکرد نشانه‌شناسـی اسـت؛ درواقع، نشانه‌شناسـی به‌عنوان یکی از رویکردهای تحلیل متن (اعـم از متن/ معماری) به دنبال تحلیل متون در حکم کلیت‌های سـاختمند و در جسـت‌وجوی معانـی محیط اعم از معانی پنهان و ضمنی اسـت (دانشپور و همکاران، ۱۳۹۲: ص ۷۲). اساس این رویکرد بر این پیش‌فرض مبتنی است که «معماری نیز نوعی زبان است» (شولتز، ۱۳۸۷: ص ۵۳۱) و ازآنجاکه «زبان، نظامی از واژه‌های وابسـته به هم اسـت» (Saussure, 1966: p 114)، یک اثر معماری نیز همچون متنی است که کلمه‌های آن احجام، بافت‌ها و اجزای تشکیل‌دهندهٔ بنا بوده که ضمن وابستگی معنایی به هم، ازطریق رمزگان‌های مختلف پیام خود را انتقال می‌دهند. «با سفر در این متن/ معماری، بیننده/

مسافر گوشـه‌های اثر را بر پایهٔ پیش‌سـاخت‌ها و پیش‌داشـت‌هایش می‌خواند/ می‌بیند»(شیرازی، ۱۳۸۱: ص ۱۳). بر این اساس، «معماریِ متن‌وار به زمان دوخته شده و درنتیجه زمانمند و عصری می‌شـود» (رئیسـی، ۱۳۸۹: ص ۵۰). زمانمندشـدنِ فراینـد خوانش معماریِ متـن‌وار، محصول مناسباتی است که از آن به روابط بینامتنی تعبیر می‌شود. به‌این‌ترتیب که «ازطریق یک فرایند مستمر گگرگونی، محیط پیرامون ما تغییر می‌کند و به اصطلاح تاریخی می‌شـود» (Johanson and Lars-en, 2002: p 4) کـه ایـن دگرگونی و تاریخی‌شـدن ازطریق مناسـبات بینامتنی صـورت می‌پذیرد؛ ازایـن‌رو، بینامتنیّت صرفاً نامی نیسـت که بیانگر رابطهٔ یک اثر با متون بخصوص قبلی باشـد بلکه مفهومی بیانگر مشـارکت یک اثر در فضای گفتمانی یک فرهنگ اسـت. پـس بینامتنیّت، متضمّن ارتباط لایه‌های یک پدیده با لایه‌های سـایر پدیده‌ها (از نوع هم‌سـنخ یا غیرهم‌سنخ خود) است که این ارتباط سبب تطوّر رمزگان‌های معماریِ متن‌وار می‌شود (نقره‌کار و رئیسی، ۱۳۹۰: ص ۷).

بر این اسـاس، متن نتیجهٔ عملکرد پیچیدهٔ شـبکهٔ رمزگان‌هایی اسـت کـه هم وجه در زمانی دارند و هم وجه هم‌زمانی و یک هستهٔ بسته و واحد ندارند (سجودی، ۱۳۸۸: صص ۱۶۰-۹۰)؛ بلکه سلسـله‌مراتب معینی بر آن حاکم است و بر همین اساس است که محیط کالبدی و آثار معماری، قابلیت خوانش‌های مختلف به‌عنوان یک متن را دارند. به‌این‌ترتیب، هر محیط کالبدی، ساختاری است که نشانه‌های آن با ساکنان و مخاطبانش سخن می‌گوید و بـر معانی مختلفی دلالـت می‌کند. البته به‌رغـم تأثیرگذاری لایه‌هـای مختلف بر معنای محیط (اعم از لایه‌های عینی و ذهنی و همچنین، لایه‌های اجتماعی و سیاسـی و اقتصادی وغیره) و به‌رغم نبود هستهٔ بسته برای معنای محیط، برخی لایه‌ها و گاهی یک لایه، نسبت‌به لایه‌های دیگر اصلی‌تر تلقّی می‌شـود و نقش لنگری تثبیت‌کننده را برای معنای متن (اعم از متـن/ معماری) بازی می‌کند و جلوی شـناوریِ مطلق معنای محیط را می‌گیرد (سـجودی، ۱۳۸۷: ص ۲۰۵؛ Chandler, 2007, p: ۲۰-۷۰).

در این مقاله سـعی شـده اسـت دربارهٔ چگونگیِ خوانش و تأویل معنای متـن/ معماری، ابتدا نظریات اصلی موجود (به‌عنوان نظریه‌های رقیب) تشـریح و ارزیابی شـود و سـپس نظریهٔ نگارنده دربارهٔ تأویل معنای آثار معماری با استناد به آموزه‌های اسلامی تبیین شود.

۲. بررسی نظریات رقیب

نظریـات مرتبـط با چگونگی خوانـش معنای آثار معمـاری (متن/ معماری) را می‌توان تحت سـه دیدگاه کلی «مخاطب‌محور»، «مؤلف‌محور» و «متن‌محور» تقسیم کرد. عنوان سوم، نظریهٔ مختار

نگارنده در این مقاله است که از منظری حِکمی و با استناد به آموزه‌های اسلامی تبیین خواهد شد. امـا قبـل از آن به تبیین و نقد دو دیـدگاه دیگر (مخاطب‌محور و مؤلف‌محـور) به‌عنوان دیدگاه‌های حاویِ نظریات رقیب پرداخته می‌شود.

۲-۱. دیدگاه مخاطب‌حور

طبق بخشی از مبانیِ معرفت‌شناختی معاصر که عمدتاً برگرفته از فلسفهٔ متأخر غرب است، معنای متن/ معماری به‌کلی تحت‌تأثیر فرایند شـناخت و فهم مخاطب از اثر معماری اسـت؛ بنابرین، این بخش از مقاله عمدتاً به تبیین مؤلفهٔ شـناخت در بسـتر فلسفیِ معاصر غرب می‌پردازد. این دیدگاه، مسـائل معرفت‌شـناختی زیادی را در پی دارد که از مهم‌ترین آن‌ها چگونگی خواندن متن/ معماری اسـت. مدافعان تأویل مدرن (به‌عنوان یکی از زنده‌ترین زیرشـاخه‌های معرفت‌شناسـی در فلسـفهٔ معاصـر غرب) ازجمله نیچـه،[1] گادامر،[2] وغیره دامنهٔ کاملاً بازی را در مقـام تأویل برای معنای آثار متن‌وار قائل هسـتند؛ چراکه از نظر آن‌ها مجموعه‌ای از پیش‌دانسـته‌ها و پیش‌داوری‌ها، هر مفسری را احاطه و فهم او را متأثر کرده و درنتیجه، افق معناییِ مفسر، شرط وجودیِ حصول شناخت و فهم اثـر معماری اسـت و نه‌تنها دخالت‌دادن این افق معنایی مخل عمل فهم نیسـت، شـرط لازم برای حصول آن نیز اسـت (رئیسـی، ۱۳۸۹: ص ۵۲). زیرا متن یا اثر، ابژه‌ای مسـتقل نیست (ضیمران، ۱۳۸۶: ص ۲۳۷) و فهم آن واقعه‌ای است که براثر امتزاج افق معنایی مفسر (بیننده یا کاربر اثر) با افق معنایی اثر رخ می‌دهد.

این افق معناییِ مفسر چیزی جز مجموعه‌ای از پیش‌دانسته‌ها و انتظارات او نیست. به‌این‌ترتیب، ازآنجاکه انسـان و سنت، تاریخی بوده؛ بنابراین، سیال و متغیرند و جریان فهم، جریانی پایان‌ناپذیر اسـت. یعنی معماریِ متن‌وار قابلیت تفسـیر و فهم‌های متعدد را دارد زیـرا «پیام می‌تواند لایه‌های معنایـی متعددی را در بر بگیرد و طیف گسـترده‌ای از افـراد را مخاطب قرار دهد که ابهام یا وضوح پیـام به آن‌ها بسـتگی دارد» (باورز، ۱۳۸۷: ص ۱۰۴). مفسـرین جدید با افق‌هـای معنایی جدید به‌سراغ متن/ معماری می‌روند و امتزاج و فهم جدیدی براساس گذشتهٔ ذهنی آن‌ها رخ می‌دهد. لذا «موضوع معرفت از منظر و افق معناییِ مخاطب بازخوانی می‌شـود» (پارسانیا، ۱۳۹۰: ص ۱۴۵) و این مخاطبِ متن/ معماری اسـت که معناهای اثر را می‌آفرینند؛ ازاین‌رو، «نشانه‌های متن، تنها به این دلیل که تماشـاگر (مخاطب)، معنا یا معناهایی خاص به آن‌ها نسـبت می‌دهد معنا می‌یابند و

1. Friedrich Wilhelm Nietzsche
2. Hans-Georg Gadamer

معنا افزونه‌ای به نشـانه‌ها اسـت» (احمدی، ۱۳۷۱: ص ۲۱۴). پس هر کنشِ بازخوانی، تنها نوعی رمزگشاییِ دلبخواه از متن هنری است که به‌واسطهٔ آن، مخاطب، متن را در زمینهٔ جدید خلق‌شده و نیز در زمینهٔ ذهنی خود قرار می‌دهد (نجومیان، ۱۳۸۷: ص ۲۰۲).

اعتقاد به پیدایش فهم‌های جدید عمدتاً ناشـی از انکارِ «نیّت مؤلف» است که سرچشمهٔ آن به برخی بحث‌های زیبایی‌شناسی در سدهٔ نوزده می‌رسد. در قلمرو تأویل، این بحث پیشینه و زمینه‌ای فلسـفی در نوشته‌های مارتین هایدگر[1] دارد، زیرا «او بود که با کنارگذاشتن سوژه راه را بر انکار نقش نیـت مؤلـف در تعیین معنای نهایی و قطعی متن گشـود» (احمـدی، ۱۳۷۷: ص ۱۹). طبق بنیان معرفت‌شـناختی‌ای کـه هایدگر بنا نهاد، برای شـناخت و فهـم هر چیز گریزی نیسـت جز آنکه از پدیدارشناسی بهره‌گیری شود. زیرا به اعتقاد وی شناخت صرفاً همچون پدیدارشناسی ممکن است (Heidegger, 2000: p 60). بر این اسـاس، دامنهٔ معنایی یـک اثر معماری «عرصه‌ای از روابطی اسـت که کمابیش بـه روی تأویل خواننده (بیننده) گشـوده‌اند» (گیـرو، ۱۳۸۷: ص ۶۵). زوایای مبهـم این امر زمانی به‌خوبی روشـن می‌شـود که به مدّعای کتاب هسـتی و زمـان[2] هایدگر توجه شـود؛ جایی که او تأویل را نه یک روش بلکه نظریه‌ای معرفی می‌کند که نتایج روش‌شـناختی به‌بار می‌آورد (احمدی، ۱۳۸۰: ص ۵۶۲). طبق این نظریه، برای آثار متن‌وار و ازجمله یک اثر معماریِ متن‌وار «معنای نهایی در کار نیست» (Barthes, 1990: p 22)؛ درواقع، در یک ابژهٔ متعیّن، «معنا دسـت‌نیافتنی و بی‌انتها اسـت»(Nesbitt, 1996: p 50). زیرا «زبان اساسـاً اسـتوار به غیاب معنا اسـت» (Caroll, 1982: p 63) و متن/ معماری نیز به‌عنوان جزئی از منظومهٔ زبان، متنی اسـت که «بافتِ پایان‌ناپذیر معناهای ناتمام اسـت» (Derrida, 1979: p 84). دریدا در همین خصوص بیان می‌دارد که دال‌های موجود در یک متن «ما را به مدلول خاصی مرتبط نمی‌کند» (ضیمران، ۱۳۸۳: ص ۷۳)؛ چراکه اساسـاً «هویت مدلول، پیوسـته خود را پنهان می‌کند و همیشـه در حرکت است» (Derrida, 1998: p 49). ثمرهٔ این حرکت دائمی، غیاب مدلولِ اسـتعلایی اسـت که «قلمرو بازیِ دلالت را تا بی‌نهایت بسط می‌دهد» (دریدا، ۱۳۸۶: ص ۱۰).

یکی از مهم‌ترین عواملی که باعث می‌شـود در این دیدگاه بـر بازبودن حداکثریِ دامنهٔ معنایـی آثار متن‌وار (اعم از متن/ معماری) تأکید شـود، تأکیـد بیش‌ازحد بر ارتباط متون و تولید مفهومی باعنوان «بینامتنیّت» اسـت که در بخش قبل به‌طور اجمالی به آن اشاره شد و طبـق آن، «هر متنی ردّپایی از متون دیگر را به همراه دارد» (آفرین، ۱۳۹۰: ص ۶۲)؛ اما در

1. Martin Heidegger
2. Being and Time

ایــن دیدگاه با تأکیــد مضاعف بر مفهوم بینامتنیت و به محاق بردن ســایر مؤلفه‌های مؤثر بر معنای اثر، چنین ادّعا می‌شود که بازخوانی یک متن، تنها به شرط رجوع به سایر متون میسر اســت؛ دریدا از این موضــوع با عنوان «منش بیرونی هرگونه ارجاع در زبان» نام برده اســت (Derrida, 1987: p 18).

مفهوم بینامتنیّت زمانی پیچیده‌تر می‌شود که متغیرهای نشانه‌شناختی نیز (البته مطابق با قرائت رادیکال مدافعانِ هرمنوتیک مدرن) در فرایند ادراک اثر، دخیل شــوند. به اعتقاد دریدا، تکثر معانیِ متن، ناشــی از عملکرد نشــانه‌های آن است و این نشانه‌ها هســتند که طی روابطی بینامتنی «سلطهٔ معنی را واســازی می‌کننــد» (نجومیان، ۱۳۸۵: ص ۲۸). بر همین اســاس اســت که نیچه مدعی می‌شــود «تنهــا تأویل‌ها وجود دارند؛ معنایی جــدا از تأویل وجود نــدارد» (Nietzsche, 1968: p 267) و آدمی در چیزها هیچ نمی‌یابد مگر معنایی که خود به آن‌ها داده است.

رولاند بارت[1] نیز همسو با نیچه، دریدا و دیگر مدافعانِ تکثر معنایی، در متنی که با عنوان «مرگ مؤلف»[2] منتشــر کرد مدّعی شــد که «تأویل متن به معنای کشــف مفهومی کمابیش درســت برای آن نیســت بلکه دانســتن اهمیت چگونگی کثرت مفاهیم آن است» (احمدی، ۱۳۸۰: ص ۲۵۷). کثرتــی کــه در آن، مقصودِ مؤلــف کوچک‌ترین اهمیتی نداشــته و فقط متأثر از «فرایند درهم‌شــدن افق‌هــای معنایی مخاطب و خود متن اســت که به نظر می‌رســد مســتقل از یکدیگــر وجود دارند» (Gadamer, 1989: p 146)؛ ازاین‌رو، برســلر[3] صریحاً توصیه می‌کند که هنگام مواجهه با یک اثر متن‌وار «به معنای متن امکان ناایستایی و عدم قطعیت بدهید» (Bressler, 2007: p 128). واکاوی مبنایی این عدم قطعیت ما را به یکی از اصول پایه در نظریهٔ تأویل مدرن با عنوان «نسبیّت شناخت» راهبری می‌کند. طبق این اصل، ازآنجایی‌که «نســبی‌بودنِ شناخت، لازمهٔ حتمی این مبنای فلسفی اســت» (جوادی آملی، ۱۳۸۶: ص ۲۷۱)، فرایند شــناخت «یک فعالیت مســتمر است که همواره باید رو به‌ســوی کمال بوده، هرگونه قطعیت نهایی برای آن رد می‌شود» (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۸: ص ۶۸)؛ ازاین‌رو، طبق قرائتی که این نظریه از فرایند شناخت ارائه می‌دهد، «ادراکات و دریافت‌های ما متأثر از تجسم واقعیت‌ها است نه خود واقعیت»(Lash, 1990: p 24). زیرا «حقیقت عبارت است از ســاختار یک نظام نشانه‌شــناختی کــه تنها به گروه خاصی تعلق دارد و لاغیــر؛ چون از ارزش‌ها، اعتقادات، باورها و سنت‌های همان گروه نشئت می‌گیرد» (Kress and Leeuwen, 1996: p 159).

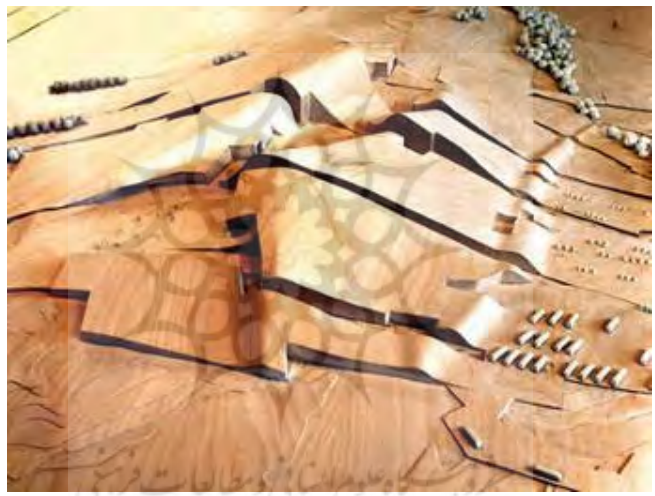
1. Roland Barthes
2. The Death of the Author
3. Charles Bressler

طبق این دیدگاه، آنچه سبب می‌شود هر معنایی برای هر متن/ معماری مقبول تلقی شود این اســت که اساساً به‌جز موضوعات علوم تجربی، در سایر موارد نظیر علوم انسانی، هنر و بســیاری از امور دیگر، پیش‌رو نهادن کلیّت ابژه و ارزیابی همه‌جانبهٔ آن ممکن نیســت زیرا این امور، متغیر و ســیال و تمام‌ناشدنی بوده، نمی‌توان آن‌ها را به‌مثابه اموری پایان‌یافته تلقی کرد و به شناسایی آن‌ها پرداخت؛ ازاین‌رو، «موضوعاتی همچون انسان، تاریخ، سنت و هنر ازجمله مواردی هســتند که نمی‌توان به درک حقیقت آن‌ها نائل شــد» (حســین‌زاده، ۱۳۸۵: ص ۱۶۸)؛ یعنــی به‌جــز ابژه‌هــای علوم تجربی، ســایر ابژه‌هــا عینیتی حقیقی نیســتند بلکه وابسته به ذهنیات مخاطب هســتند و چون مخاطبین دارای پیش‌دانسته‌ها و پیش‌داوری‌های متفاوتی هستند معنیِ یک ابژهٔ مشخص در نشانه‌های آن به‌صورت بلافصل حضور نمی‌یابد (Eagleton, 1983: p 128) بلکــه در نــزد هریک از مخاطبین با دیگری متفاوت و مســتقل از نیت مؤلف (معمار) آن است که همهٔ این معانی نیز طبق این دیدگاه موجّه و قابل قبول است.

ازایــن‌رو، طبق مبانــی معرفتیِ جریان‌های مخاطب‌محور، هر اثــری ازجمله یک کالبد معماری به‌مثابه یک متن است که خواندن آن معادل برخواندن نشانه‌های نهفته در آن متن و تأویل آن نشانه‌ها توسط بیننده است. یک متن ادبی ممکن است دارای صناعات ادبی متنوعی نظیــر ایجاز، تمثیل وغیره باشــد که به وقت خوانــدن، خوانندهٔ آن مطابق بــا پیش‌زمینه‌های فکــری خــود، آن‌ها را تأویل کــرده، متن را از آنِ خود می‌کند و درواقع، خواندن یک شــعر یا متن، سرودن دوبارهٔ آن است. به‌همین‌ترتیب، نقاشی نیز متنی است که کلمه‌های آن رنگ‌ها هســتند که در ترکیب خود، کلیت تابلو را می‌ســازند. خواندن تابلو، دیدن و تماشــاکردن آن اســت. از ایــن منظر، معماری نیز متنی اســت که با قــدری اغماض، عناصــر کالبدی آن به رنگ‌های در دســت نقاش، نغمه‌های در ذهن موســیقی‌دان و یا کلمه‌های در دســت شــاعر شــباهت دارند (نوایی و حاجی قاســمی، ۱۳۹۰: ص ۵۰). خوانــدن این متن همان دیدن و ســفرکردن در آن اســت و با سفر در متن، هرکس با توجه به پیش‌فرض‌های خود گوشه و کنار آن را می‌کاود و نشانه‌های آن را برای خود بازخوانی می‌کند. دیدن معماری، بازآفرینی دوبارهٔ آن اســت و ازآنجاکه پیش‌فرض‌های بینندگان و درواقع، مسافران متفاوت است، هرکس متن را به‌گونــه‌ای متفاوت می‌خواند. این تفاوت‌های بازخوانی، ریشــه در اصول زیبایی‌شناســیِ مدرن دارد که حامل پیامِ رهاییِ اثر از معنا است و طبق آن، «اثر هنری با رهاشدن از بندهای دلالت معنایی، همچون زبان به هدفی در خویش تبدیل می‌شود» (Adorno, 2004: p 206).

ازاین‌رو، معماری از حالت فرآورده (Product) خارج شــده و تبدیل به فرایند(Process)

می‌شـود (رئیسـی، ۱۳۸۹: ص ۵۰)؛ فراینـدی که حاصل سـفر، تأویل و بازآفرینی اسـت و پیوسـته دوام می‌یابد. معمارانی که سـعی در تحقق‌بخشـیدن به معماریِ متـن‌وار (البته با قرائـتِ دیدگاه مخاطب‌محـور) دارند به‌دنبال نوعی از معماری هسـتند که از ارجاع بپرهیزد و نشـان‌دهندهٔ هیچ‌چیز نباشد (شـیرازی، ۱۳۸۱: ص ۱۳). اگر بخواهیم تبلور کالبدی افکار این هنرمندان را با تفصیل بیشـتری شـرح دهیم بایستی اشاره کنیم که جهان‌بینیِ چندبعدی، پیچیـده و متغیر ایـن هنرمندان درنهایت، در عنصر «چین» خودنمایی می‌کند که به‌واسـطهٔ فراوانی چین و پرهیز از به‌کاربردن زوایای قائمه حتی تا مرز اتهام تفنّن‌گرایی نیز پیش رفته‌اند. به‌نحوی که «جوهر اندیشـه‌های آنان در هندسـه‌ای انحناپذیر با تغییرات مسـتمر و غیرقابل پیش‌بینی تبلور می‌یابد» (رئیسی، همان: ص ۵۱).



تصویر ۲. پیتر آیزنمن، اسپانیا، شهرفرهنگ Galicia,1999
(مأخذ:http://archidose.blogspot.com)

معمـاران پیرو ایـن تفکر «با تمرکز بر چین‌هایـی که متراکم و مجدداً در فضا مسـتحیل می‌شـوند، آن‌ها را مترادفی بـرای پدیده‌ای خودانگیخته یا چیـزی فی‌مابین (چیزی که زمان حال را نمی‌شناسد و آغاز و پایان مشخصی ندارد) و وسیله‌ای برای ارتباط دائمی فضا و زمان می‌بینند» (حکیم، ۱۳۸۲: ص ۴). از دید آیزنمن یک اثر معماری باید مانند یک نوشـته در فرایند شـکل‌گیری خود جان گرفته و از بطن خود بسـط یابد. او برای طراحی یک اثر، پایانی بـاز و نه معلوم و تمام‌شـده قائل اسـت. هنگامی‌کـه او از جایگاه برابر اثر و بیننده سـخن به میان می‌آورد، منظورش از خواندن، درک پیام نانوشتهٔ اثر ازسوی بینندهٔ اثر (یا خوانندهٔ متن)

اســت؛ آیزنمن با اشــاره به حضور یک وجود غایب در طرح، از معماریِ بسان متن صحبت کرده، معتقد است که این حاضر غایب در لابه‌لای متن/ معماری جان می‌گیرد و از این لحاظ درکی شــخصی است نه یک ویژگی از قبل مشخص‌شــده؛ چراکه «در اثر هنری کلام نهایی وجود ندارد» (Adorno, 2004: p 203). بر این اساس، او توانسته در طرح‌هایش تاحد زیادی این گفتهٔ تئودان داســبورگ را تحقق بخشــد که «معماری جدید به دنبــال قراردادن فضاهای مختلف در یک مکعب نیســت بلکه فضاهایی با کاربری‌هــای مختلف را به‌گونه‌ای پراکنده می‌کنــد کــه به کمک آن، طول، عرض، ارتفاع و زمان به‌ســوی بیانی جدید و انعطاف‌پذیر از فضای آزاد حرکت می‌کنند» (کورتیس، ۱۳۸۵: ص ۴۱).

نمونهٔ تمام و کمالی که در آن می‌توان تأثیر جریان‌های مخاطب‌محور در شکل‌گیریِ یک کالبد معماری را مشــاهده کرد طرح پیشنهادی پیتر آیزنمن برای شهرفرهنگ «Galicia» است. این شهر فرهنگ، یک مرکز جدید فرهنگی برای اســتان «Galicia» در شمال غربی اسپانیا است که بر روی یک تپهٔ کوچک مشرف به «Santiago de compostela» واقع شده است. این پروژهٔ کلان‌مقیاس مانند یک ســطح منحنی اســت که تابع فرم خاصی نبوده و ازطریق نرم‌افزار شبیه‌ســازی کامپیوتری حاصل شده است. با تدقیق در این طرح نیز می‌توان اصول ذکرشده برای معماریِ متن‌وار را (البته با قرائت دیدگاه مخاطب‌محور) به‌وضوح مشــاهده کرد. تأکید بر چین‌های غیرخطیِ پیوسته، هندسهٔ غیر قابل پیش‌بینی و فضاهای لغزنده و سیال کاملاً در این طرح جلب توجه می‌کند (تصویر ۲).

اما دلیل اصلی استفاده از این نوع هندسهٔ سیال توسط این گروه از فیلسوف‌ـمعماران را چنانچه ذکر شــد بایســتی در دیدگاه آنان به مقولهٔ فهم معنای متن/ معماری جســت‌وجو کرد. آنان معتقد به نسبیت فهم و تأثیرپذیری آن از سنت، تاریخ وغیره بوده و بنابراین، از هندسهٔ متناظر با مطلق‌اندیشی و جزمیت‌گرایــی برحــذر بــوده و اصولاً اعتقــادی به مفهوم ثبوت نداشــته و هر مفهــوم و ادراکی را نســبی می‌داننــد. برنارد چومی کــه خود از بزرگ‌ترین معماران این مکتب اســت معمــاری را متنی متغیر، نســبی و گشــوده انگاشــته، بیان می‌دارد که امتیاز مهم این گشوده‌انگاشــتن در این است که «ایدهٔ مجموعهٔ واحد و یکدســتِ تصاویر، ایدهٔ قطعیت و البته ایدهٔ زبانِ شــناخت‌پذیر را به چالش می‌گیــرد» (نســبیت، ۱۳۸۶: ص ۱۵۰). بــر همیــن اســاس، وی در توجیه طرح خود بــرای پارک دولاویلت به‌صراحت اظهار می‌دارد که تنها یک معنی به تجربهٔ آدمی درنمی‌آید؛ معنی ثابت اصلاً موجود نیســت. آیزنمن نیز در تمجید از این نســبیت‌گرایی و پرهیز از مطلق‌اندیشی و قطعیت‌گرایی در مقالــهٔ «En Terror Firma, In Trails of Grotextes» چنین اظهار می‌دارد: «عدم قطعیت اکنون هدیهٔ مضاعفی اســت؛ محتوای این عدم قطعیت طبیعتاً باید یافته شود. معمار باید شیوه‌های

قدیمی تصور فضایی خود را تغییر دهد. این تغییر پیامدی خواهد داشت که باعث می‌شود پس از آن تصور از خانه یا هر شکلی از اشغال فضا، فرم پیچیده‌تری از زیبایی را طلب کند» (جودت، ۱۳۸۴: ص ۱۴۳).

۲-۲. دیدگاه مؤلف‌محور

عده‌ای دیگر از فلاسفه ـ چه در خود غرب و چه در سایر کشورها ـ بیان می‌دارند که آنچه جریان‌های معرفت‌شناختیِ مخاطب‌محور مبنی‌بر بازبودن مطلقِ دامنهٔ معنایی آثار بیان می‌دارند نمی‌تواند منطق موجّهی را برای کنارگذاشتن نیت و مقصود مؤلف در فرایند شناخت اثر او اقامه کند. طبق این دیدگاه، «وظیفهٔ اصلی تأویل‌کننده (مخاطب اثر) این است که منطق مؤلف و شیوهٔ برخورد، دانسته‌های فرهنگی و در یک کلام جهان او را بازشناسد و درنتیجه، ضابطهٔ نهایی ارزیابی عبارت است از بازسازیِ تصورگونهٔ اندیشه‌های مؤلف» (Hirsh, 1976: p 242). پس این دیدگاه به معنای اصلی و نهاییِ متن (اعم از متن/ معماری) باور دارد. بنابر این نگرش، هر متن/ معماری معنایی دارد که مرادِ ذهن مؤلف/ معمار بوده است و کشف نیّت مؤلف هرچه هم که کاری دشوار باشد ناممکن نیست (احمدی، ۱۳۸۰: ص ۴۹۷)؛ به بیان دیگر، «اینکه متن، بالقوه بی‌انتها است به این معنا نیست که هر کنشِ تأویل، نتیجه‌ای رضایت‌بخش و درست می‌دهد» (Eco, 1994 : p 17) و ازاین‌رو، هنگام مواجهه با یک ابژهٔ متن/ معماری، بایستی با رمزگشایی تصویرها و بازنمودها به موضوع اصلیِ آن‌ها پی ببریم.

هیرش[1] که از نظریه‌پردازان مطرحِ دیدگاه مؤلف‌محور است ضمن بیان اینکه «معنا وابسته به آگاهی است و از آن نتیجه می‌شود» (Hirsch, 1967: p 22)، اظهار می‌دارد که آنچه سبب شده مدافعان دیدگاه مخاطب‌محور به اشتباه، اعتقاد به معناهای بی‌شمار برای اثر واحد داشته باشند خبط در تشخیصِ موضوعِ نیت‌گون و کنشِ نیت‌گون از یکدیگر است. به زعم وی، «آنچه بیش از یکی است دلالت معنای واحد نزد مخاطبان، یعنی "کنش‌های نیت‌گون" بی‌شمار است که نظریهٔ ادبیِ مدرن آن را با معنا به اشتباه یکی می‌پندارد» (احمدی، ۱۳۸۰: ص ۵۹۵)؛ ازاین‌رو، به اعتقاد وی، موضوعِ نیت‌گون با معنا متناظر است که ثابت و واحد است؛ حال آنکه کنش نیت‌گون با تأویل متناظر است که متغیر و متعدد است.

در پی مجموع انتقاداتی که به مبانیِ معرفتی جریان‌های مخاطب‌محور وارد آمده، دیدگاه

1. Eric Donald Hirsch

مؤلف‌محـور تئوریزه شـده اسـت کـه گرچه به لحـاظ زمانـی، قدمت آن بسـیار بیشـتر از دیدگاه مخاطب‌محور است، براثر تضارب آرایی که به دنبال شکل‌گیری دیدگاه مخاطب‌محور در دهه‌های اخیر صورت پذیرفته، امروزه به‌صورتی کاملاً مدوّن و روشمند نمایان شده است. مجموعه نقدهایی که در تئوریزه‌شدن دیدگاه مؤلف‌محور تأثیرگذار بوده‌اند را می‌توان در محورهای زیر خلاصه کرد:

۱. دسـتاورد اصلی معرفت‌شناسانِ مخاطب‌محور، نسبیتِ شـناخت و اثرپذیری آن از سنت و تاریخ است؛ به‌نحوی که همهٔ شناخت‌ها متأثر از پیش‌داوری مفسرین هستند و پیش‌داوری‌ها متأثر از سـنت و تاریخ‌اند و سـنت و تاریخ هم درحال شـکل‌گیریِ دائم بوده و فاقد ثبات و ایسـتایی‌اند (نقـره‌کار و همـکاران، ۱۳۹۱: ص ۱۴۸). در چنیـن تابلویـی کـه دیدگاه مخاطب‌محـور از مقولهٔ شناخت ترسیم می‌کند جایی برای مطلق‌اندیشی و جزمیت‌گرایی و اعتقاد به وجود قضایای ثابت و همیشه صادق وجود ندارد؛ چراکه همهٔ فهم‌ها نسبی، سیال و متغیر خواهد بود.

نقد نخسـت وارد بر این اندیشـه آن اسـت که اگر هر شناختی سیال و نسـبی است، چرا اصول و آموزه‌های معرفت‌شناسـیِ معاصر غرب و تحلیلی که دیدگاه مخاطب‌محور از ماهیت شـناخت عرضـه می‌کنـد به‌عنوان قضایایی مطلق، جزمی و غیرنسـبی قلمداد شـود؟ اگر همهٔ فهم‌ها ناشـی از پیـش‌داوری و متأثـر از دخالت ذهن، بـاور، علایق، انتظارات و پیش‌داوری‌های بیننده یا مفسـر اسـت، پـس می‌توان ادعا کرد که تحلیل گادامر، هایدگر، آیزنمـن و چومی از ماهیت فهم نیز متأثر از پیش‌داوری‌هـای خاص آنان اسـت و ارزش مطلق ندارد و «نمی‌تـوان آن را به‌عنوان تحلیل نهایی و صـادق و جزمیِ ماهیت فهم در نظر گرفت» (حسـین‌زاده، ۱۳۸۵: ص ۱۷۱). اگر قضایایی نظیر «همهٔ شـناخت‌ها نسبی است» و «همهٔ فهم‌ها ناشی از دخالت پیش‌داوری‌ها است» نسبی و متغیر و غیرجزمی باشـند، معنایش این اسـت که خود این قضایا نیز می‌توانند نادرسـت باشـند. پس نقد اوّلی که به این جریان فلسـفی وارد اسـت، «خود ویران‌سازیِ آن است؛ یعنی از شمول آن نسبت‌به خودش، عدم شمولش لازم می‌آید» (آملی لاریجانی، ۱۳۷۶: ص ۹۵).

۲. جریان‌های مولودِ معرفت‌شناسـیِ مخاطب‌محور (به‌عنوان شاخص معرفت‌شناسی معاصر غرب) همچون هرمنوتیک فلسفی، راه را بر هرگونه نقد و ارزیابی فهم در شاخه‌های مختلف معارف انسـانی و هنری می‌بندند. زیـرا تحلیل خاص آن‌ها از ماهیت فهم معنا به‌گونه‌ای اسـت که هرگونه فهمی موجّه می‌شـود و نمی‌توان فهمی را برتر از سـایر فهم‌ها برشمرد (واعظی، ۱۳۸۱: ص ۱۳۳). براساس تحلیل این جریان‌ها از ماهیت شناخت، فرایند فهمِ یک اثر اعم از متن/ معماری، فرایندی بدون پایان است و شناخت نهایی ممکن نیست. شناخت، ناشی از امتزاج افق‌ها است و این امتزاج، امکان‌هـای بـدون پایانـی دارد؛ پس، از معنای یک اثـر و به‌طور خاص، یک اثـر معماری می‌توان

فهم‌های بی‌شـمار داشـت بی‌آنکه معیاری برای داوری در صحت و سـقم این فهم‌ها وجود داشـته باشـد. این نسـبی‌گراییِ محض که معیار و ضابطه‌ای برای سـنجش، ارزیابی و نقـد ارائه نمی‌دهد ارزش فهم و معرفت را به‌شـدت تنزل می‌دهد، زیرا هر فهمی موجّه است (حسین‌زاده، ۱۳۸۵: ص ۱۷۲).

۳. گادامـر بیـان می‌دارد کـه ما تنها بـه اعتبـار پیش‌داوری‌های‌مـان می‌توانیم بفهمیـم و نه با کنارگذاشـتن آن‌ها؛ اما درعین‌حال در برخی مکتوبات خود اشـاره می‌کند که برخی پیش‌داوری‌ها مولّد هستند و برخی دیگر موجب سوءفهم می‌شوند، بدون اینکه ضابطه و معیاری برای تفکیک این دو نوع پیش‌داوری عرضه کند (همان) و نشـان دهد که چگونه می‌توان پیش‌داوری‌هایی که موجب سوءفهم می‌شوند را از دخالت در عمل فهم بازداشت. حال «برای آنکه بتوانیم میان فهم و بدفهمی تمییز دهیم، باید معیاری در دسـت داشـته باشـیم تا بتوانیم آن تمییز را بر این معیار اسـتوار کنیم» (هولاب، ۱۳۸۳: ص ۹۷).

۴. طبق مبانی فلسـفی که دیدگاه مخاطب‌محور برای اصل «نسـبیت شـناخت» اقامه می‌کند، نه‌تنها هنرمند (معمار) و نیت خاص او، بلکه خود اثر هنری هم مرده است و مخاطب است که اثر را زنده می‌کند و روح معنا را در آن می‌دمد؛ ازاین‌رو، این اندیشـه از این واقعیت غافل اسـت که اثر هنری در جوهر خود همواره واجد دو جزء اسـت: حاضر و غایب؛ دال و مدلول. طراحان پیرو این طرز فکر سـعی دارند با بـه قهقرابردن جزء «حاضر»، حضور «غایب» درک شـده و اثر چون متنی مسـتقل از نیت و ارادهٔ معمارش خوانده شـود. نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر این نگاه منجربه آن می‌شود که نزدیک‌شدن به اصل پیام اثر، معنای خود را از دست می‌دهد (آیت‌اللهی، ۱۳۸۷: ص ۵۶) و سبب می‌شود گفتمان معنایی میان معمار، مخاطب و اثر غیرمضبوط شود.

۵. آنچـه در برخـی جریان‌های فلسـفی متأثر از معرفت‌شناسـی معاصر غـرب باعنوان «مرگ مؤلـف» دربـارهٔ نیت خاص مؤلف/ معمار بیان می‌شـود نتایـج معرفتی غیرقابل دفاعـی را به‌دنبال مـی‌آورد. زیرا اصولاً قـوام هویّتِ متن/ معماری بدون لحاظ‌کردن مقصـود خالق/ معمار آن، امری غیرممکن اسـت. به این معنی که «تشـخّص و وحدتی که یک متن دارد به ارادهٔ جهت‌گرفتهٔ مؤلف به‌سوی معنا وابسته است و این عنصر خاص همان‌طور که در ایجاد متن، نقش کانونی دارد، در بقا و اسـتمرار آن نیز چنین اسـت؛ درواقع، هیچ فرقی از این حیث بین لحظهٔ تقریر و لحظهٔ پس از آن نیسـت. پس مؤلف هم در مقام تألیف و هم پس از آن زنده اسـت و زبان و متن هرگز نمی‌تواند او را از صحنه غایب کند» (کچوئیان، ۱۳۸۱: ص ۱۲).

۶. تمامـی ادلّـه‌ای که می‌توان بر تجرّد و غیرمادّی بودن ادراک و شـناخت اقامه کرد غیرنسـبی

بودن آن را نیز به اثبات می‌رساند. زیرا «آنچه مادّی نیست از حرکت و تدریج منزّه بوده و ثابت و دائمی است» (جوادی آملی، ۱۳۸۶: ص ۲۷۹).

۷. اگر همهٔ شناخت‌های بشری را مشمول نسبیّت و تابعِ تاریخ، سنت و به‌طورکلی، معارف قبلی بدانیم، در این صورت تمام معارف جدید که حاصل شناخت و ادراک بشر از موضوعات مختلف است بایستی متناسب با اندیشه‌های گذشته باشد و هرگز نباید اندیشهٔ جدیدی بروز یابد که متناسب با پیش‌فرض‌ها و معارف گذشته نباشد؛ درحالی‌که «اندیشمندان بسیاری را می‌یابیم که موجب هدم و نابودی تمامی پیش‌فرض‌ها شده بلکه زمینهٔ دستیابی به معارف بعدی را بدون آنکه تأثیری از اصول قبلی بپذیرند فراهم می‌آورند» (همان: ص ۲۸۰). روشن است که هریک از مثال‌های نقضی که می‌توان در این خصوص ارائه کرد به‌تنهایی برای ابطال قاعدهٔ کلّیِ نسبیّت شناخت کفایت می‌کند.

از مجموع نقدهایی که در بالا اشاره شد، چهارچوب نظری دیدگاه مؤلف‌محور استخراج می‌شود که در آن، معمار و اثر او نقشی پررنگ و کاملاً اصلی در فهم و شناخت مخاطب از معنای متن/ معماری ایفا می‌کند.

۳. دیدگاه اسلامی

از منظر اسلامی و با استناد به آموزه‌های حاصل از متون دینی، مجموعاً چهار مؤلفهٔ معمار، مخاطب، زمینه و کالبد در تأویل معنای اثر معماری ذی‌سهم هستند که به شرح زیر تشریح می‌شود.

۳-۱. نقش معمار در تأویل معنای اثر

تجلی مؤثر (در اینجا معمار) براثر امری است که در نصوص متقن دینی موردتأیید قرار گرفته است؛ ازجملهٔ این نصوص، روایت امیر مؤمنان(علیه السلام) است که دربارهٔ تجلّی انسان (به‌عنوان مؤثر) در کلامش (به‌عنوان اثر) چنین می‌فرمایند: «انسان پشت زبانش نهفته است»[1](نهج‌البلاغه: حکمت ۱۴۸). ایشان در روایتی دیگر در تأیید رابطهٔ اثر و مؤثر می‌فرمایند: «عقل‌ها پیشوایان افکارند و افکار پیشوایان قلب‌ها و قلب‌ها پیشوایان حواس و حواس پیشوایان اعضا و جوارح» (مجلسی، ۱۴۰۳، ج۱: ص ۹۶). ملاحظه می‌شود که طبق این روایت آنچه توسط اعضا و جوارح نمود می‌یابد ـ یعنی مصادیق و آثار ـ در مراحل قبل، نشئت‌گرفته از عالَم افکار و مفاهیمِ مؤثر

۱. «الْمَرْءُ مَخْبُوءٌ تَحْتَ لِسَانِهِ».

(معمار) است؛ ازسوی دیگر، چنانچه بپذیریم که معنا به‌صورت نسبی در مصداق (متن/ معماری) تجلی پیدا می‌کند (نقره‌کار و رئیسی، ۱۳۹۱: ص ۱۱) و این مصادیق هستند که حامل معانی‌اند، آنگاه می‌توان گفت که طبق روایت ذکرشده، اثر و بالتبع معنای آن، در ابتدا از حوزهٔ عقل و فکر و ایدهٔ معمار تکوین می‌یابد (رئیسی و نقره‌کار، ۱۳۹۷: ص ۲۶۳).

علاوه‌بر ایده و افق معناییِ معمار، استعداد و تجربهٔ او نیز در شکل‌گیری معنای اثر، ذی‌سهم است؛ «شکل و کالبد اثرِ هنری بستگی به ذوق و استعداد عملی و تجربی معمار دارد و در این راه، هنرمند افزون‌بر اندیشه‌ها و اعتقادات و معرفت‌های صحیح (ایده‌ها) باید ذوق و تجربهٔ کافی و عملی در آن گرایش هنری داشته باشد» (نقره‌کار، ۱۳۸۷: ص ۲۸۸). درنتیجه محتوای یک اندیشه را بسته به خلاقیت و توان عملی معمار می‌توان با کالبد و صوَر متعدد، به‌صورت نسبی و در درجات مختلف متحقق کرد. این درجات یا لایه‌های تحقق، همان چیزی است که سنت‌گرایانی همچون اردلان نیز بر آن تأکید می‌ورزند. «اردلان در بخشی از کتاب حس وحدت که به آن «درجات تحقق» نام نهاده است شهر را دربرگیرندهٔ صور مادی گوناگون معرفی می‌کند» (معماریان، ۱۳۸۶: ص ۵۰۴). درجات تحققِ محتوا (معنا) در صورت و کالبد آثار هنری و معماری، موضوعی است که خود متأثر از درجات مختلف حیات انسانی است. «انسان فقط در مرتبهٔ نفسِ خود محدود نمی‌شود بلکه مراتب و مدارجی برتر از نفس دارد که همان قلب یا روح وغیره است. اما اگر نفس درحین عمل دارای استقلال باشد و از مراتب برتر و بالاتر وجود متأثر نباشد، اثری که با این حالت به‌وجود آورده می‌تواند به نفسانیت توصیف شود ولی در هنر دینی نفس هنرمند چنین نیست؛ درواقع، نفس او مرتبه‌ای نازل از وجود او است و درنتیجه می‌باید از قوای برتر وجود او متأثر شود» (اعوانی، ۱۳۷۵: ص ۳۴۶)؛[1] بنابراین، بسته به مرتبهٔ نفسی که معمار از آن در خلق اثر خود بهره می‌جوید و ایده‌های خود را از آن نفس الهام می‌گیرد، کیفیت و درجهٔ تحققِ معنا در کالبد اثر نیز متغیر است. هرچه نفس معمار متعالی‌تر باشد، درجهٔ تحقق معنا در کالبدِ اثر در مرتبه‌ای بالاتر متصور خواهد بود (نقره‌کار و رئیسی، ۱۳۹۱: ص ۹).

۳-۲. نقش مخاطب در تأویل معنای اثر

نسبیتِ نامحدودی که اغلب جریانات معرفت‌شناختیِ معاصر غرب برای فهم بشری قائل هستند در نگاهی مبنایی، از نتایجِ جامع‌نبودنِ منابع شناختیِ آن‌ها و تکیهٔ صرف بر عقل و حسِ خطاپذیر

۱. به نظر می‌رسد نویسنده در این عبارت اشاره داشته به نفس اماره (نفس بهیمی انسان) که درمقابل نفس عقلانی و روحانی انسان (که در قرآن از آن‌ها به نفس لوامه و نفس مطمئنه تعبیر شده است) قرار می‌گیرد.

بشـری اسـت. زیرا «از لوازم حاکمیت عقلِ ابزاری، تن‌دادن به تاریخی‌شـدنِ ارزش‌های انسانی و پذیرش نسبیّت در فهم حقایق و معارف است ... با این نگاه، حکمت جاویدان و ارزش‌های مستقر در حیـات واقعیِ بشـر در تلقّـی علمی جایگاهی نـدارد و حیات فکری و فرهنگیِ بشـر در تلاطم آزمون و خطای برخاسـته از ذهن محدود آدمی گرفتار می‌آید» (سـبحانی، ۱۳۸۲: ص ۲۸). تکیهٔ صِرف بر عقلِ ابزاری سـبب شـده تا این جریان‌ها، میان فهم نسـبی و نسـبیت در فهم دچار خلط مبحث شـده، برای یک اثر معین، همهٔ معانیِ بی‌شـماری را که مخاطبان مختلف استنباط می‌کنند موجّه بشـمارند. حال آنکه از منظر اسلامی و با تکیه بر منابع جامع شناختِ بشری، آنچه پذیرفتنی اسـت فهم نسـبی است و نه نسبیّت در فهم؛ بدین معنی که «مراتب فهمِ اشخاص، متفاوت است و در برخورد با حقایق، هرکس می‌تواند فقط به اندازهٔ فهم و میزان ادراک خود از آن‌ها بهره‌مند شـود. بایـد توجه داشـت که مراتب متفاوت یک حقیقت به وحـدت آن لطمه وارد نمی‌کند و یک حقیقت می‌تواند تجلیات گوناگون داشـته باشـد» (ابراهیمی دینانی، ۱۳۷۹: ص ۲۰). این نکته، مولّدِ مرز مهمـی اسـت که می‌توان در فراینـد بازخوانی معنا بیـن نظریهٔ نگارنده و نظریات معرفت‌شـناختیِ مخاطب‌محور قائل شـد؛ به این معنی که طبق استنتاج نگارنده بر پایهٔ آموزه‌های اسلامی، فهم‌های مخاطبانِ مختلف یک اثر (به شـرط آنکه با روشـی مضبوط حاصل شده باشند) در رابطه‌ای طولی و وحدت‌گـرا قـرار می‌گیرند. اما در اغلـب رویکردهای معاصـر غربی، این فهم‌هـا، مجموعه‌ای وحدت‌گریز و متکثر را تشکیل می‌دهند؛ چراکه در رابطه‌ای عرضی با هم قرار می‌گیرند.

شکل‌گیریِ رابطهٔ عرضی بین فهم‌های مخاطبان در سایر رویکردها، ناشی از تأکید تامّ آن‌ها بر تأثیر پیش‌فهمِ مخاطب در بازخوانی معنای اثر اسـت؛ حال آنکه از منظر اسـلامی، در شکل‌گیریِ پیش‌فهم‌های مخاطب، علاوه‌بر عوامل نسـبی و اعتباری، عاملی ثابت و حقیقی به نام پیش‌سرشت (فطـرت) نیز تأثیرگذار اسـت که طبق نص صریح قرآن کریم، تغییـر و دگرگونی در آن راهی ندارد: «فطرتـی که خدا همـه را بدان فطرت بیافریده اسـت؛ در آفرینش خدا تغییری نیسـت؛ دین پاک و پایدار این اسـت ولی بیشتر مردم نمی دانند» (روم: ۳۰).[۱] این مهم سبب می‌شود تعریف پیش‌فهم در مکتب اسلام با آنچه معرفت‌شناسیِ معاصر غرب ادّعا می‌کند متفاوت باشد. بر این اساس، در نگاهی جامع می‌توان پنج عامل زیر را در شـکل‌گیری پیش‌فهم، ذی‌سـهم دانسـت که اولی ثابت و بقیه نسبی هستند:

۱. پیش‌سرشـت (فطرت)، که بخش مشترک پیش‌فهم انسان‌ها را تشکیل می‌دهد و درحقیقت

۱. «فِطْرَةَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ».

موجب فهم و تفاهم و برداشت‌های مشابه یا یکسان می‌شود.

۲. پیش‌دانسته، کـه به کلیـهٔ یافته‌هـا و آموخته‌های فرهنگـی، اجتماعـی و خانوادگی هر فرد بازمی‌گردد و در میان مردم یک فرهنگ یا خرده‌فرهنگ مشـترک اسـت و ممکن اسـت گاه باعث سوءتفاهم‌های فرهنگی و خرده‌فرهنگی شود.

۳. پیش‌تجربه، که به تجربه‌های فردی هر شخص بازمی‌گردد و درحقیقت، بخش کاملاً فردی (نسـبی) هر پیش‌فهمی را تشـکیل می‌دهد و درنهایت، بیشترین تفاوت برداشت‌ها را پدید می‌آورد.

۴. پیش‌داوری، که با توجه به انتظارات و هدف فهمنده یا تفسـیرگر از رجوع یا مواجهه با متنی خاص، قضاوت زودهنگام را در پی می‌آورد و به فهم و تفسیر او جهت می‌دهد.

۵. حالـت روحی، که بـه حال و هوا و وضعیـت روحی‌ـروانیِ فهمنده هنـگام برخورد با متن مربوط می‌شود (ساسانی، ۱۳۸۱: ص ۱۸۳).

بـر این اسـاس، درعین‌حال که «ادراک و دریافت انسـان‌ها از معانیِ اَشـکال هندسـی، معنی رنگ‌ها و فرم‌ها و معانی مستتر در آن‌ها یا مستفاد از آن‌ها با عنایت به جهان‌بینی و فرهنگ و محیط و تاریخ، برای جوامع مختلف، متفاوت اسـت» (نقی‌زاده، ۱۳۸۶: ص ۲۵۶) و دامنهٔ معنایی متن/ معماری، به‌دلیل تأثیر عواملی چون پیش‌تجربه و پیش‌دانسـته، دامنه‌ای غیرمطلق و نسـبی است اما این نسـبیّت با نسـبیتی که معرفت‌شناسـیِ معاصر غرب ادعا می‌کند بسـیار متفاوت است. چراکه نسـبیت معنایی آثار از منظر اسـلامی، نسبیتی مضبوط و محدود است و نه مطلقاً باز؛ زیرا حدود و دامنهٔ کلیِ آن تحت‌تأثیر عاملی ثابت به نام پیش‌سرشت (فطرت) تعیین می‌شود.

۳-۳. نقش کالبد اثر در تأویل معنای اثر

درخصـوص رابطـهٔ صـورت (کالبد) و معنا (محتـوا)، اشـاراتی در روایات و احادیـث معصومین (علیهم السلام) وجود دارد. امیر مؤمنان (علیه السلام) در این‌خصوص می‌فرمایند: «و بدان که هر ظاهری باطنی متناسـب با خود دارد، آنچه ظاهرش پاکیزه، باطن آن نیز پاک و پاکیزه اسـت و آنچه ظاهرش پلید، باطن آن نیز پلید اسـت»[1] (نهج‌البلاغه: خطبه ۱۵۴). اما دلالت صورت بر محتوا به معنی همانیِ این دو و تجلیِ مطلق محتوا در کالبد نیست بلکه درواقع، هریک از دو عنصرِ صورت و محتـوا، ترجمانی از دیگری اسـت که این ترجمان دارای مراتب و لایه‌های مختلف بوده و بسـته

۱. مطابق با ترجمهٔ استاد محمد دشتی.

به کیفیت ترجمان، کیفیت رسـوخ این دو عنصر در یکدیگر مشـخص می‌شـود (نقره‌کار و رئیسی، ۱۳۹۱: ص ۸).

مبرهن اسـت که طبق روایت ذکرشده، هر باطنی (معنایی) را نمی‌توان به هر ظاهری (کالبدی) نسـبت داد که این امر شـاهدی اسـت بر نفی آنچه جریاناتِ مخاطب‌محور دربارهٔ نسبیتِ محضِ معنا ادّعا می‌کنند. پس گرچه از منظر اسـلامی، صورت (ظاهر)، هرگز نمی‌تواند کیفیات (معانی) را بی‌واسطه بنمایاند (آوینی، ۱۳۷۷: ص ۴۸) اما این نمایاندن، مضبوط و تابع حقایقی است که آن را از نسبیّتِ محض خارج کرده، در چهارچوب مشخصی قرار می‌دهد. توجه به این نکته نیز اهمیت دارد که در خطبهٔ ذکرشده، قید خاصی برای تخصیص روایت، ذکر نشده و ازاین‌رو، محتوای روایت را بایسـتی عام بدانیم که بر همهٔ پدیده‌های هستی ازجمله آثار معماری جاری می‌شود. عبارت عامِّ «هر ظاهر» که در ابتدای این فراز ذکر شده، شاهدی بر این مدّعا است.

بر پایهٔ آنچه بیان شـد، چنین اسـتنتاج می‌شـود که کالبدِ اثر در فرایند خوانش و تأویل معنای آن، نقشـی بسـیار جدی و پررنگ دارد، چراکه در فرایند تأویلِ معنای اثر، اصولاً این کالبدِ اثر اسـت که به‌عنوان حلقهٔ اتصال بین سایر مؤلفه‌ها (ازجمله معمار و مخاطب) ایفای نقش می‌کند و اگر کالبدی در میان نباشد، واسطه‌ای در میان نخواهد بود که مخاطب بتواند تأویل خود را بر آن مبتنی کند.

۳-۴. نقش زمینه در تأویل معنای اثر

در قرآن کریم تأثیر محیط و زمینه بر انسـان و حتی سـایر موجودات تأیید شده است؛ برای مثال، در سورهٔ اعراف از تأثیر محیط زیست بر گیاهان چنین یاد شده است: سرزمین پاکیزه، گیاهش به فرمان پروردگار می‌روید اما سرزمین‌های بدطینت (و شوره‌زار) جز گیاه ناچیز و بی‌ارزش از آن نمی‌روید[1] (اعراف: ۵۸).

بنابراین، از منظر اسـلامی، همان‌طور که محیط بر سـایر موجودات تأثیرگذار اسـت، به طریق اولی، بر انسـان نیز مؤثر است؛ امام علی (علیه السلام) در یکی از فرازهای نهج‌البلاغه به این مهم اشـاره می‌فرمایند و محیط زیسـت و ویژگی‌های طبیعی شـهر بصره را از علل سسـتی و فساد مردم این شـهر معرفی می‌فرمایند: «خاک شـما بدبوترین خاک‌ها اسـت، از همه‌جا به آب نزدیک‌تر و از آسمان دورتر و نُه‌دَهُم شر و فساد در شهر شما نهفته است، کسی که در شهر شما باشد گرفتار گناه و آن‌که بیرون رود در پناه عفو خدا است» (نهج‌البلاغه: خطبه ۱۳). بر این اساس، محیط مصنوع نیز

۱. «وَ البَلَدُ الطَّیِّبُ یَخرُجُ نَباتُهُ بِإذنِ رَبِّهِ وَ الَّذي خَبُثَ لا یَخرُجُ إلاَّ نَکِداً».

همچون محیط طبیعی بر انسان، خصوصیات، اعمال و رفتار او مؤثر است؛ زیرا واژهٔ شهر در خطبهٔ یادشـده، هم متشـکل از اجزای طبیعی و هم متشکل از اجزای مصنوع است و هر دو نوع محیط در شکل‌گیریِ شهر ذی‌سهم هستند.

ازسـوی دیگـر طبق آموزه‌های اسـلامی، رابطهٔ عمل و فکـر رابطه‌ای قطعی اسـت و این دو بر یکدیگر تأثیر آشـکار دارند. برای مثال در آیات متعددی از قرآن، از ایمان (که شـأنی فکری و نظری دارد) و عمل صالح (که شـأنی فعلی و عملی دارد) در کنار هم یاد شـده اسـت و حتی عاقبت سوء رفتار، انحطاط در عقیده و فکر بیان شده است: «سپس عاقبت کسانی که کارهای زشت انجام دادند این شد که آیات خدا را تکذیب کردند و آن‌ها را مسخره می‌کردند»[1] (روم: ۱۰).

ازاین‌رو، چنین استنباط می‌شود که طبق مبانی اسلامی اولاً، محیط (اعم از مصنوع یا طبیعی) بر رفتار انسان مؤثر است و ثانیاً، رفتار و افکار نیز بر یکدیگر تأثیرگذارند. نتیجهٔ منطقیِ ترکیب این دو گزاره این است که محیط بر افکار و ادراک انسان تأثیرگذار است و بالتبع، ادراکات وی از محیط و مؤلفه‌های آن (ازجمله معنای محیط)، صورتی ایسـتا از اَشـکال فارغ از زمان و منفک از حافظهٔ تاریخـی و جـدا از بسـتر و رمزهای فرهنگیِ زمانهٔ خود نیسـت (نجیب اوغلـو، ۱۳۷۹: ص ۱۳)؛ بنابراین، چنین استنتاج می‌شود که اسلام، تأثیرِ زمینه و شرایط متغیر زمانی و مکانی در فرایند ادراک معنا را می‌پذیرد و نظریاتی که در مقام تأویل، هیچ شأن و سهمی برای زمینه و محیطی که معنای اثر در آن ادراک می‌شود قائل نیستند را موجّه نمی‌داند (رئیسی، ۱۳۹۷: ص ۲۶۳).

طبق مباحثی که در این بخش با اسـتناد به آموزه‌های اسـلامی و متون دینی ارائه شـد، از منظر اسلامی چهار مؤلفه در فرایند تأویل و خوانش معنای متن/ معماری مؤثرند که عبارت‌اند از: معمار (مؤلف)، مخاطب، کالبدِ اثر و زمینه‌ای که مخاطب در آن با اثر (متن/ معماری) مواجه می‌شود. در ادامـه، چگونگی ارتباط این مؤلفه‌ها و فراینـد خوانش معنای متن/ معماری در قالب نظریهٔ نگارنده ارائه خواهد شد.

از منظر اسـلامی، انسـان موجودی دارای لایه‌ها و قوای مختلف و متشکّل از ساحات و نفوس گوناگـون اسـت (مطهری، ۱۳۸۴: ص ۳۲). بـر پایهٔ روایت منقول از امیر مؤمنان (علیه السـلام)، نفـوس انسـانی در چهار لایهٔ اصلی قابل دسـته‌بندی اسـت کـه عبارت‌اند از: نامی نباتی، حسـی حیوانی، ناطق قدسـی و کلی الهی (مشـکینی، ۱۴۰۶: ص ۲۲۲). دو نفس اول به‌صورت بالفعل موجود اسـت و میان انسـان و حیوان مشـترک اسـت؛ حال آنکه دو نفس دیگر ضمن آنکه مختص

۱. «ثُمَّ كَانَ عَاقِبَةَ الَّذِينَ أَسَاؤُوا السُّوأَى أَن كَذَّبُوا بِآيَاتِ اللَّهِ وَكَانُوا بِهَا يَسْتَهْزِؤُون».

انسـان اسـت، به‌صورت بالقوه اسـت و نه بالفعـل؛ ازاین‌رو، هـم مخاطبِ اثر و هـم مؤلفِ اثر را بایسـتی موجودی چندسـاحتی یا چندلایه‌ای تلقـی کرد که این لایه‌های مختلـف و نفوس منبعث از آن‌ها، بر مراتب معناییِ اثر تأثیرگذارند. از مهم‌ترین وجوه افتراق نظریهٔ نگارنده با سـایر نظریات معناشـناختی، همین توجه به لایه‌ها و نفوسِ مختلف اسـت که در تأویل معنای استنباط‌شده توسط مخاطب اهمیتی اساسی دارد. طبق این دیدگاه، چنان‌چه اثر را دارای دو بعدِ ظاهر (صورت) و باطن (معنـا) بدانیم (نصر، ۱۳۸۹: ص ۱۳۹؛ نقی‌زاده و امیـن‌زاده، ۱۳۷۹: ص ۲۸) معنای اثر می‌تواند برگرفته از نفوس جمادی و حیوانیِ مؤلف باشـد که وهم‌محور اسـت و منجربه هنر مذموم می‌شود و یـا منبعث از نفوس عقلانی و روحانی‌اش باشـد که حقیقت‌محور اسـت و بـه هنر ممدوح ختم می‌شود (اعوانی، ۱۳۷۵: ص ۳۴۶).

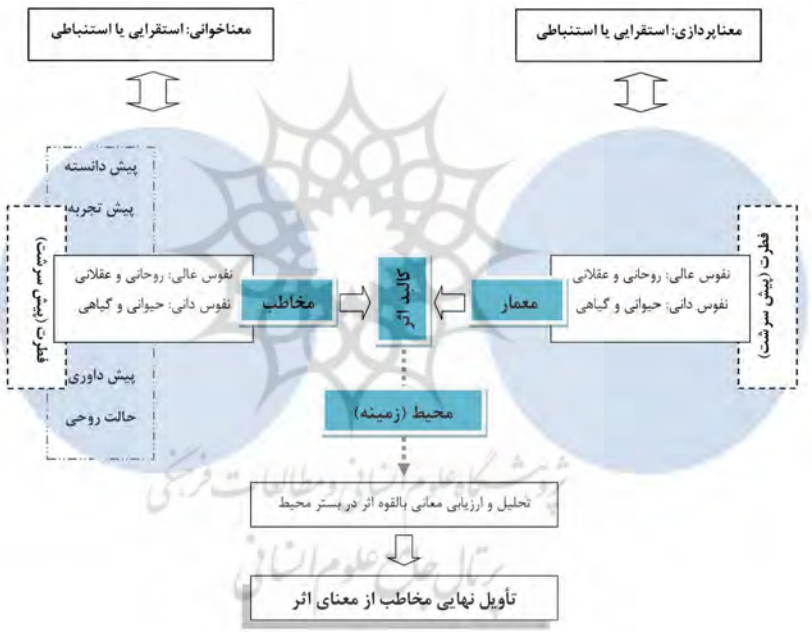
به‌این‌ترتیب، تأویل مخاطب از معنای اثر نیز بسته به اینکه مبتنی‌بر کدام‌یک از نفوس و لایه‌های وجودیِ وی باشـد، جایگاه مشـخصی را در سلسـله‌مراتب معناییِ اثر به خود اختصاص می‌دهد؛ چنانچـه القائـات و ادراکاتِ مخاطب در زمان تأویل، برگرفته از نفوس عقلانی و روحانی او باشـد القائات معنایی‌ای که برای او حاصل می‌شـود القائاتی حقیقی اسـت و در غیراین‌صورت، القائاتی کـه برای او حاصل می‌شـود وهمی و ظلمانی اسـت (امام خمینـی، ۱۳۸۷: ص ۳۷۲)؛ ازاین‌رو، طبق آموزه‌های اسلامی، فرایند بازخوانی و تأویل معنای متن/ معماری از دو بُعد (بُعد معمار و بُعد مخاطب)، متأثر از نفوس و لایه‌های وجودیِ مختلف انسان است.

برپایهٔ آنچه بیان شـد، مدل تأویل معنای متن/ معماری از منظر اسـلامی، مبتنی‌بر چهار مؤلفهٔ اصلـیِ معمـار، مخاطب، کالبد اثر و زمینـه (محیط) و تعدادی زیرمؤلفـه (نظیر نفوس و لایه‌های مختلـف وجودیِ انسـان، پیش‌فهم‌هـا و پیش‌تجربه‌های مخاطـب وغیره) طبق نمودار ۱ اسـتنتاج می‌شـود. طبق این مدل، بسـته به اینکه معناخوانی یا معناپردازی، مبتنی‌بر کدام‌یک از نفوس انسان باشـد، اسـتقرایی یا استنباطی خواهد بود. اسـاس رویکرد استقرایی بر اسـتقرای مشاهدات حسیِ اسـت (جوادی آملـی، ۱۳۸۹: ص ۳۴۵). اما رویکرد اسـتنباطی مبتنی‌بر قوای عقلی و شـهودی اسـت که در آن حس نقش چندانی ندارد (همان: ص ۳۴۶). بر این اسـاس، نفوس دانی (حیوانی یـا گیاهی) به معناخوانی یا معناپردازیِ اسـتقرایی منجر خواهند شـد[1] اما نفـوس عالی (عقلانی و

۱. روشـن اسـت که نام‌گـذاریِ معناخوانی یا معناپردازیِ مبتنی‌بر نفـوس دانی با نام «اسـتقرایی» منافاتی با آنچه در مقدمه دربارهٔ عدم اسـتفاده از اسـتقرا در نظریهٔ نگارنده شد ندارد؛ زیرا در اینجا بحث راجع‌به موضوعی است که این نظریه دربارهٔ آن اظهارنظر می‌کند و نه خود نظریه؛ به بیان دیگر، در این بخش، منظور از استقرا، عنوانی است که طبق نظریهٔ نگارنده می‌توان به رویکرد مشـخصی در فرایند معناخوانی یا معناپردازی داد. اما در مقدمه، منظور از اسـتقرا، نوعی از استدلال بود که بیان شد در فرایند استنتاج این نظریه از آن استفاده نخواهد شد.

روحانی) به معناخوانی یا معناپردازیِ استنباطی منتج می‌شوند (رئیسی، ۱۳۹۵: ص ۸۰).

طبـق مدل ارائه‌شـده در نمودار ۱، چنین اسـتنتاج می‌شـود که با توجه بـه دیدگاه‌های مختلفی کـه برای معناشناسـیِ متـن/ معماری می‌توان متصور شـد (اعم از مؤلف‌محـور، مخاطب‌محور و متن‌محور)، معناخوانیِ آثار معماری از منظر اسـلامی، متن‌محور اسـت چراکه از منظر اسـلامی، اصل و اسـاسِ تأویل، مبتنی‌بر متن (کالبد اثر) اسـت و مخاطب بایسـتی معنای دمیده‌شده توسط مؤلف (معمار) در اثر را کشـف کند. اما به‌دلیل تأثیر شرایط متغیر زمانی و مکانی از یک‌سو و غلبهٔ معانی ضمنی بر معانی صریح در آثار هنری و معماری ازسوی دیگر، کشف مقصود اصلی معمار، همیشـه میسّـر نیسـت و نمی‌توان صرفاً بر ایده و مقصودِ معناییِ معمار تکیه کرد و نقش اعتباریات را نادیده پنداشت.



نمودار ۱. مدل تأویل معنای آثار معماری از منظر اسلامی
(مأخذ: رئیسی، ۱۳۹۵: ص ۸۰)

پس می‌توان گفت که از منظر اسـلامی، تأویل معنای متن/ معماری بایستی «متن‌محور» باشد (البتـه با تعریفـی که در این نظریه از متن‌محوری ارائه شـد) و به همین دلیل در مدل ارائه‌شـده در نمودار ۱، کالبدِ اثر که متناظر با متن اسـت، در قلب و کانونِ مدل، مکان‌یابی شـده اسـت و سـایر

مؤلفه‌ها نظیر معمار و مخاطب و زمینه، حول این مؤلفه سازماندهی شده‌اند. اما ازآنجاکه کالبد اثر، حاصل ایده‌ها و ایدئال‌های معمار است و معنا (محتوا) نیز در متن (کالبد اثر) متجلّی شده است (نقره‌کار و رئیسی، ۱۳۹۱: ص ۱۱)، پس خاستگاه اصلی و وجودیِ معنای اثر، ایده‌ها و ایدئال‌های معمارِ اثر است.

۴. نتیجه‌گیری

بر پایهٔ آنچه در بخش‌های قبل بیان شد، موارد زیر استنتاج می‌شود:

- عامل ثابت و حقیقی فطرت که بین همهٔ انسان‌ها مشترک است به‌عنوان محور تفاهم در گفتمان‌های معنایی‌ـهنری است؛ چراکه مشخص شد سایر مؤلفه‌ها که عناصری تَبَعی و عَرَضی هستند همواره در بستر این عامل که عنصری ثابت، ذاتی و وجودی است شکل می‌گیرند که اصولاً اگر چنین نبود، امکان شکل‌گیری تجربه‌های مشابه و استناد به پیش‌دانسته‌ها در بستری تاریخی میسر نمی‌شد؛ ازاین‌رو، شکل‌گیری، بسط و توسعهٔ سایر مؤلفه‌های نسبی بر پایهٔ این مؤلفهٔ ثابت صورت می‌پذیرد و راز تفاهم و تعامل انسان‌ها چه در عرصهٔ هنر و معماری و چه در سایر عرصه‌ها نیز همین است؛ درعین‌حال، بسته به اینکه کدام‌یک از نفوس انسان برای معناپردازی یا معناخوانیِ اثر، در بسترِ فطرت فعال شود، رویکرد حاصل، استقرایی یا استنباطی خواهد بود که تأویل معنا در اولی مبتنی‌بر قوای حسی و در دومی مبتنی‌بر قوای عقلی و شهودی است.
- با توجه به برایند تأثیر مؤلفه‌های اعتباری و حقیقی مختلف، هر سه وجه مثلثِ شناخت یعنی معمار اثر، مخاطب اثر و کالبد اثر، در کنار زمینه (محیط) در فرایند تأویل و بازخوانی معنای متن/ معماری ذی‌سهم هستند؛ اما بازخوانیِ معنا توسط مخاطب، چه مبتنی‌بر قوای حسی باشد و چه مبتنی‌بر قوای عقلی یا شهودی، دامنهٔ معنا در آثار معماری، دامنه‌ای مطلقاً باز نیست بلکه دامنه‌ای نسبتاً محدود است که این محدودیت به‌دلیل وجود عامل مشترکی به نام فطرت میان همهٔ انسان‌ها است؛ ازاین‌رو، با توجه به نقش این عامل مشترک، ثابت و حقیقی، اثر معماری قابلیت لازم برای القای هر معنایی را ندارد و هر کالبدی دامنهٔ معناییِ مشخصی دارد.
- با توجه به اینکه دامنهٔ معنایی آثار معماری، دامنه‌ای نسبتاً بسته است می‌توان چنین گفت که رابطهٔ صورت و معنا در آثار معماری، رابطه‌ای از نوع تجلی است؛ به‌بیان دیگر، رابطه‌ای که دامنهٔ معنای اثر را مطلقاً بسته و آن را محصور در دام کالبد می‌داند و رابطه‌ای که هیچ نسبتی بین صورت و کالبد اثر با معنای آن نمی‌بیند، روابطی هستند که در معرفت‌شناسیِ معنای متن/

معماری مسیری خبط می‌پیمایند.

- باوجود آنکه عالم معنا مشمول قاعدهٔ ثبوت است، دلیل تفاوت ادراکات مخاطبان از معنای یک اثر (متن/ معماری) این است که لایه‌ها و مراتب وجودیِ خود آن‌ها متفاوت است که دامنه‌ای از اعلی علّیّین تا اسفل‌السافلین را شامل می‌شود؛ به بیان دیگر، معنا در مقام وجود، ریشه در عالم امر دارد اما مخاطبانِ اثر به‌دلیل آنکه در عالم خلق و تغیّر به سر می‌برند، تحت‌تأثیر اعتباریات هستند؛ ازاین‌رو، ادراکات آن‌ها از معنا ـ به‌عنوان حقیقتی ثابت ـ متأثر از مؤلفه‌های نسبی و اعتباری (ازجمله شرایط متفاوت زمانی و مکانی) است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

- **قرآن کریم.**
- **نهج البلاغه.** ۱۴۱۵ق. گردآورنده سید محمد رضی. بیروت: دارالاسوه.
- آفریـن، فریده. ۱۳۹۰، «چالش سـاختار و معنا: بازخوانی واسـاز از نـگاره بیرون‌آوردن یوسف از چاه». **فصلنامهٔ باغ نظر.** شماره ۱۶.
- آملـی لاریجانی، صـادق. ۱۳۷۶. «نقد تفسـیرهای متجدّدانه از منابع اسـلامی». **مجله قبسات.** سال دوم. شماره اول.
- آوینی، مرتضی. ۱۳۷۷. **آینه جادو.** جلد اول. تهران: نشر ساقی.
- آیت‌اللهی، حمیدرضا. ۱۳۸۷.« بررسی دیدگاه‌های هرمنوتیکی در ساحت‌های مختلف فهم». **پژوهشنامه فرهنگستان هنر.** شماره ۱۱.
- ابراهیمی دینانی، غلامحسـین. ۱۳۷۹. **ماجرای فکر فلسـفی در جهان اسـلام.** جلد ۳. تهران: طرح نو.
- احمدی، بابک. ۱۳۷۱. **از نشانه‌های تصویری تا متن.** تهران: مرکز.
- ـــــــــــ. ۱۳۷۷. **آفرینش و آزادی: جستارهای هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی.** تهران: مرکز.
- ـــــــــــ. ۱۳۸۰. **ساختار و تأویل متن.** تهران: مرکز.
- اعوانی، غلامرضا. ۱۳۷۵. **حکمت و هنر معنوی.** تهران: گروس.
- امام خمینی، روح‌الله. ۱۳۸۷. شرح چهل حدیث. تهران: مؤسسهٔ تنظیم و نشر آثار امام خمینی.
- امرایی، بابک. ۱۳۹۰. «تحلیل نشانه‌شناختی طراحی پسامدرن». **فصلنامه باغ نظر.** شماره ۱۶.
- بـاورز، جـان. ۱۳۸۷. **مقدمه‌ای بـر طراحی دوبعـدی: آشـنایی با فـرم و عملکـرد.** ترجمهٔ کیوان جورابچی. تهران: روزنه.
- بحرینی، سید حسین. ۱۳۸۵. **فرایند طراحی شهری.** تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- پارسانیا، حمید. ۱۳۹۰. **روش‌شناسی انتقادی حکمت صدرایی.** قم: کتاب فردا.
- جوادی آملی، عبدالله. ۱۳۸۶. **شریعت در آینهٔ معرفت ـ بررسی و نقد نظریهٔ قبض و بسط تئوریک شریعت.** قم: مرکز نشر اسراء.
- ـــــــــــ. ۱۳۸۹. **معرفت‌شناسی در قرآن.** قم: مرکز نشر اسراء.
- جودت، محمدرضا. ۱۳۸۴. **نومدرن‌ها کجایند.** تهران: انتشارات گنج هنر.
- حسین‌زاده، محمد. ۱۳۸۵. **مبانی معرفت دینی.** قم: انتشارات مؤسسهٔ امام خمینی.
- حکیم، نگار. ۱۳۸۲. «معماری متن‌وار و پیشگامان آن». **مجلهٔ معمار.** شماره ۲۰.
- دانشـپور، عبدالهـادی؛ رضازاده، راضیه؛ سـجودی، فـرزان؛ محمـدی، مریم. ۱۳۹۲. «بررسی کارکرد و معنای فرم شهر مدرن از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای». **مجله نامه معماری و شهرسازی.** شماره ۱۱.
- دریدا، ژاک. ۱۳۸۶. **نشـانه، بازی، دلالت در گفتمان علوم انسـانی، به‌سوی پسامدرن.** ترجمه پیام

یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
- رئیسی، محمدمنان. ۱۳۸۹. «معماری به‌مثابه متن: واکاوی امکان قرائت‌های مختلف از یک اثر معماری». **مجله منظر**. شماره ۷.
- ـــــــــــــــ ۱۳۹۵. «معناشناسی متن/ معماری با استناد به آموزه‌های اسلامی». **مجله الهیات هنر**. شماره ۶.
- رئیسی، محمدمنان؛ نقره‌کار، عبدالحمید. ۱۳۹۷. «معناشناسی در آثار معماری از منظر اسلامی». **مجله نقش جهان**. جلد ۸. شماره ۴.
- ساسانی، فرهاد. ۱۳۸۱. **عوامل مؤثر در تفسیر و فهم متن (تفسیرگری پیوستاری)**. پایان‌نامه دوره دکتری. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی تهران.
- سبحانی، محمدتقی. ۱۳۸۲. **الگوی جامع شخصیت زن مسلمان**. قم: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.
- سجودی، فرزان. ۱۳۸۷. **نشانه‌شناسی کاربردی**. تهران: نشر علم.
- ـــــــــــــــ ۱۳۸۸. نشانه‌شناسی: نظریه و عمل. تهران: نشر علم.
- شولتز، کریستیان نوربری. ۱۳۸۷. معنا در معماری غرب. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- شیرازی، محمدرضا. ۱۳۸۱. «نشانه‌شناسی معماری». **مجله معمار**. شماره ۱۶.
- ضیمران، محمد. ۱۳۸۳. درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر. تهران: نشر قصه.
- ـــــــــــــــ ۱۳۸۶. ژاک دریدا و متافیزیک حضور. تهران: انتشارات هرمس.
- کچوئیان، حسین. ۱۳۸۱. «قرائت‌پذیری متون دینی، راهی به‌سوی شکاکیت و پوچ‌گرایی». **فصلنامه کتاب نقد**. شماره ۲۳.
- کلالی، پریسا؛ مدیری، آتوسا. ۱۳۹۱. «تبیین نقش مؤلفهٔ معنا در فرایند شکل‌گیری حس مکان». **مجلهٔ هنرهای زیبا ـ معماری و شهرسازی**. دوره ۱۷. شماره ۲.
- کورتیس، ویلیام. ۱۳۸۵. «کوبیسم دستایل و مفاهیم جدید فضا». ترجمه سعید موسوی. **مجله اسکان**. شماره بهمن ماه ۸۵.
- گروتر، یورگ. ۱۳۸۸. زیبایی‌شناسی در معماری. ترجمهٔ جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- گیرو، پی‌یر. ۱۳۸۷. **نشانه‌شناسی**. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.
- لینچ، کوین. ۱۳۸۵. **سیمای شهر**. ترجمهٔ منوچهر مزینی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ـــــــــــــــ ۱۳۸۴. **تئوری شکل شهر**. ترجمه سید حسین بحرینی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- مایس، پیرفون. ۱۳۸۷. **نگاهی به مبانی معماری از فرم تا مکان**. ترجمه و تعلیق سیمون آیوازیان. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- مجلسی، محمدباقر. ۱۴۰۳ق. **بحارالانوار**. بیروت: نشر وفاء.
- محمودی‌نژاد، هادی. ۱۳۸۸. **فضا و مکان در طراحی شهری**. تهران: انتشارات هله طحان.

- مشکینی، علی، ۱۴۰۶ ه.ق. **مواعظ العددیه**. قم: نشر الهادی.
- مطهری، مرتضی. ۱۳۸۴. **انسان کامل**. تهران: صدرا.
- معماریان، غلامحسین. ۱۳۸۶. **سیری در مبانی نظری معماری**. تهران: سروش دانش.
- نجومیان، امیرعلی. ۱۳۸۷. «نشانه‌شناسی پساساختگرا: روش‌شناسی واسازی متن هنری». **مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر**. تهران: فرهنگستان هنر.
- نجیب اوغلو، گل‌رو. ۱۳۷۹. **هندسه و تزئین در معماری اسلامی**. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: روزنه.
- نسبیت، کیت. ۱۳۸۶. **نظریه‌های پسامدرن در معماری**. ترجمه و تدوین محمدرضا شیرازی. تهران: نشر نی.
- نصر، سیدحسین. ۱۳۸۹. **هنر و معنویت اسلامی**. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: حکمت.
- نقره‌کار، عبدالحمید. ۱۳۸۷. **درآمدی بر هویت اسلامی در معماری و شهرسازی**. تهران: پیام سیما.
- نقره‌کار، عبدالحمید؛ مردمی، کریم؛ رئیسی، محمدمنان. ۱۳۹۱. «تأملی بر بنیان‌های معرفت‌شناختیِ معماری معاصر». **نشریه آرمانشهر**. شماره ۹.
- نقره‌کار، عبدالحمید؛ رئیسی، محمدمنان. ۱۳۹۰. «تحلیل نشانه‌شناختیِ سامانهٔ مسکن ایرانی برپایهٔ ارتباط لایه‌های متن/ مسکن». **نشریهٔ هنرهای زیبا ـ معماری و شهرسازی**. شماره ۴۶.
- ـــــــــــــــــــــــــــ. ۱۳۹۱. «تحقق‌پذیری هویت اسلامی در آثار معماری». **فصلنامه مطالعات شهر ایرانی اسلامی**. شماره ۷.
- نقی‌زاده، محمد. ۱۳۸۶، «ادراک زیبایی و هویت شهر در پرتو تفکر اسلامی». **انتشارات سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان**.
- نقی‌زاده، محمد؛ امین‌زاده، بهناز. ۱۳۷۹. «رابطهٔ معنی و صورت در تبیین مبانی هنر». **نشریه هنرهای زیبا**. شماره ۸.
- نوایی، کامبیز؛ حاجی قاسمی، کامبیز. ۱۳۹۰. «**خشت و خیال؛ شرح معماری اسلامی ایران**»، تهران: انتشارات سروش.
- واعظی، احمد. ۱۳۸۱. «درآمدی بر هرمنوتیک». **فصلنامه کتاب نقد**. شماره ۲۳.
- هاسپرس، جان. ۱۳۷۰. **درآمدی بر تحلیل فلسفی**. ترجمه سهراب علوی‌نیا. تهران: مرکز ترجمه و نشر کتاب.
- هولاب، رابرت. ۱۳۸۳. **یورگن هابرماس؛ نقد در حوزه عمومی**. ترجمه حسین بشیریه. تهران: نشر نی.

- Adorno, Theodor W. 2004. **Aesthetic Theory, trans**. Robert Hullot-Kentor. Continuum International Publishing Group.
- Barthes, Roland. 1990. **S/Z, United Kingdom**. Blackwell Publishers.

- Bressler, Charles. 2007. **Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice**. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Carroll, Lewis1982. . **Complete works**. London: Chancellor Press.
- Chandler, Daniel. 2007. **Semiotics**:The Basics. London: Routledge.
- Derrida, Jacques. 1979. "Living on" in **Deconstruction and criticism**. New York, The Continuum Publishing Company.
- ———————. 1987. **Positions**. trans. Alan Bass. London: The Athlone Press.
- Eagleton, Terry,1983. **Literary Theory: An Introduction, Minneapolis**. University of Minnesota Press.
- Eco, Umberto.1979. **A Theory of Semiotics**. Milan: Bloomington.
- ———————. 1994. "The limits of interpretation". **Bloomington**. Indiana University Press.
- Gadamer, Hans-Georg. 1989. **Truth and Method**. trans. J. Weinsheimer and D.G. Marshall. New York: Crossroad.
- Heidegger, Martin. 2000. **Being and Time**. trans. Joan Macquarrie. State University of New York Press.
- Hirsch jr, E.D. 1976. **The Aims of Interpretation**. University of Chicago Press.
- Hirsch jr, Eric Donald. 1967. **Validity in Interpretation**. New Haven. Yale University Press.
- Johansen, J. D., & Larsen, S. E. 2002. **Signs in Use**. London: Routledge.
- Kress, Gunther, and Van Leeuwen. 1996. **Reading Images: The Grammer of Visual Designs**. London: Routledge.
- Lash, Scott. 1990. **Sociology of Postmodernism**. London: Routledge.
- Nesbitt, Kate. 1996. **Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory,1965-1995** . New York: Princeton Architectural Press.
- Nietzsche, Friedrich. 1968. **The will to power**, trans.Walter Kaufmann. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Rapoport, Amos. 1990. **The Meaning of the Built Environment, A Nonverbal Communication Approach**. Tucson: University of

Arizona Press.

- Saussure, Ferdinand de. 1966. **Course in General Linguistics**. New York: McGraw-Hill.
- http://archidose.blogspot.com.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی