فصلنامه علمی تخصصی معماری سبز
سال هفتم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۳)، بهار ۱۴۰۰، جلد دو
ISSN: 2476-5368

مقدمه‌ای بر تحلیل هرمنوتیک و مفهوم آن در معماری

زهره پور اعتصامی[1]*، آژنگ بقایی[2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۱۹
کد مقاله: ۸۶۲۸۹

چکـیده

مقاله حاضر در جستجوی چگونگی تأثیر علم هرمنوتیک و مفهوم آن در معماری به‌وسیله‌ی روش‌های طراحی معماری وابسته به بستر یا متن پروژه می‌باشد. روش‌های طراحی ذکر شده در این پژوهش دارای مفهوم طراحی مشترکی هستند و آن مفهوم متن معماری می‌باشد. روش‌های طراحی معماری موردمطالعه در این تحقیق زمینه گرایی و توسعه‌گرایی می‌باشد. روش تحقیق کتابخانه‌ای در جمع‌آوری اطلاعات و سپس تحلیل و بررسی این اطلاعات و همچنین ارائه نمونه‌های موردی مربوط به روش‌های طراحی معماری مذکور، روش این پژوهش بوده است. از نتایج این تحقیق می‌توان به توصیف روش‌های طراحی زاینده در تولید فرم‌ها و کالبدهای معماری و شهرسازی از طریق تفسیر و خوانش متن موجود اشاره کرد. با استفاده از مفاهیم این روش‌ها می‌توان در بافت‌های تاریخی از روش‌های زیر در طرح معماری بهره برد ۱. استفاده از آثار و بقایای قدیمی یا حتی توصیفات آن به‌عنوان ایده، ساختار یا زیرنقش طرح جدید ۲. طراحی اثری حاوی روح، مفاهیم، کارکرد یا خاطرات بنای پیشین.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگـان کلـیدی: هرمنوتیک، پدیدارشناسی، زمینه گرایی، هنر و معماری

۱- دانشجوی دکتری معماری، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری و شهرسازی واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران (نویسنده مسئول) *zohrehpooretesami@gmail.com*
۲- دکتری معماری، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری و شهرسازی واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران

۱- مقدمه

ارتباط هرمنوتیک با هنر و معماری از طریق تأویل موشکافانه و تفسیر صورت می گیرد، در این روش به اثر هنری همچون یک متن نگریسته می‌شود، متنی که گشوده و خوانده می شود. خواندن یک اثر هنری همانا درگیر شدن با آن، بر خواندن نشانه‌های نهفته در آن متن و تأویل آن نشانه ها است. دیدن معماری بازآفرینی متن است، با هر بار دیدن و سفر کردن در متن معماری، معماری دگرگون شده و دوباره ساخته می‌شود. هرمنوتیک رفتن از ظاهر به باطن و رسیدن از آشکار به نهان است و اصولا دنیای تفکر بشر، دنیای هرمنوتیکی است و دریچه‌های ذهن انسان از زاویه نگاه هرمنوتیکی به جهان باز می‌شود(حقیر،۱۳۸۱: ۱۱۸).

دیر زمانی است که انسان این حقیقت را که سکونت در «قرب وجود» رخ میدهد، به فراموشی سپرده و به تبع آن بی خانمانی و گم گشتگی گریبانگیرانسان معاصرشده است. این جستار برای طرح معنایی از مکان می‌کوشد که به مدد آن میتوان بر این مشکل غلبه کرد. پدیدار کردن مکان به صورت ملموس وظیفه ای است که هنر معماری آن را به عهده دارد. در حوزهٔ معماری معنای ویژه‌ای از مکان نهفته است و تنها به عنوان یک «جا» مانند هرجای دیگر برای ساختن به حساب نمی آید. اگرچه مکان در حوزه های مختلف دانش نظیر جغرافی و برنامه ریزی به عنوان یک مفهوم کلیدی مطرح است ولی معماری چونان هنر، هنگامی که در کار می آید حقیقت موضوعات خود مثلاً مکان را آشکار می کند. در معماری اساس مکان گذاشته می شود و هر دو با سکونت انسان بر روی زمین ارتباط دارند(صافیان و همکاران، ۱۳۹۰: ۹۴).

هدف از این مقاله بررسی روش‌های طراحی است که با استفاده از علم هرمنوتیک به خوانش و تفسیر بستر یا متن پروژه پرداخته اند و مبانی نظری این روش‌های طراحی چیزی نیست جز «متن معماری». مسأله زمینه ساز این پژوهش چگونگی تأثیر علم هرمنوتیک در خوانش معماری به وسیله روش‌های طراحی متأثر از متن موجود می‌باشد.

پژوهش های پیشین مرتبط با این موضوع عموما به دودسته تقسیم می شوند: دسته ی اول پژوهش هایی هستند که در حوزه معرفی علم هرمنوتیک و رابطه ی آن با خوانش معماری به وجود آمده اند که ازاین بین می توان به مقاله «موثر، اثر و مخاطب دنیای هرمنوتیک در خوانش متن معماری» به تألیف سعید حقیر اشاره کرد و همچنین می‌توان از مقاله «بررسی پدیدارشناختی-هرمنوتیک نسبت مکان با هنر معماری»، تألیف دکتر محمد جواد صافیان نام برد. دسته دوم پژوهش هایی است که به صورت جداگانه در رابطه با روش‌های طراحی معماری متأثر از بستر موجود می‌باشد. کتاب «مقدماتی بر روش‌های طراحی معماری» تألیف کاری یورماکا جزءاین دسته از پژوهش ها است. سوالی که در پژوهش حاضر به دنبال پاسخگویی به آن ها هستیم عبارت است از: رابطه ی علم هرمنوتیک با هنر و معماری چگونه است؟

۲- روش تحقیق

این تحقیق به لحاظ محتوا، کیفی به شمار می رود که اساس ان پژوهش توصیفی-تحلیلی می‌باشد. در این روش یافته ها به روش بررسی داده‌های اولیه به صورت روایی سازماندهی و تحلیل خواهند شد. داده های اولیه عموما یافته هایی هستند که از طریق بررسی های داده های اولیه مانند مقالات، کتب، اسناد و مدارک به دست می آیند که از آرشیو کتب ها و مقالات مختلف داخلی و خارجی به دست می آیند.

۳- مفاهیم، دیدگاه ها ومبانی نظری

۳-۱- هرمنوتیک

این واژه اولین بار برای تأویل و تفسیر کتاب مقدس بکار رفت. هایدگر ازاین دانش به شیو ۀخاص خود بهره می گیرد. هرمنوتیک نزد هایدگر رفتن به پس پشت پرده هایی است که اشیاء و خود هستی را پنهان می سازند. او در جهت آشکار کردن این امور می کوشد. هرمنوتیک آنچه را مکنون است، آشکار می کند. به هنگام تأویل و تفسیر، شیء از خفا بیـرون آورده می شود و سپـس به مرحلـۀ فهم در سـاحت هستی شناسانۀخود، نائل می شود. هایدگر علم هرمنوتیک را قو ۀهستی شناختی فهم و تأویل معرفی می کند که موجب انکشاف وجود اشیاء و نهایتاً استعدادهای بالقوۀ هستی انسان می شود(پالمر،۱۳۷۷: ۱۴۲).

چند آموزۀعلم هرمنوتیک برای هایدگر راهگشا بوده است:

اول آنکه کار تعبیر در رفتن از ظاهر است به باطن و رسیدن از آشکارا به نهان را به همراه می آورد.

آموزۀ دوم آن است که با ذهن خالی و بدون هرگونه پیش داوری نمی توان سراغ چیزی رفت و آن را فهمید. بلکه هر فهمی همواره از تصوری اجمالی در مورد موضوع شروع می شود. سوم آنکه هر گونه فهمی ملازم با دورهایی است که از آن به دور

هرمنوتیک تعبیر می شود. این دور، دور باطل نیست؛ بلکه اقتضاء رفتن از اجمال به تفصیل است. هایدگر فهم را نه صرفاً شناخت شناسانه که دقیقاً هستی شناسانه و مرتبط با خود وهستی می داند(صافیان، ۱۳۸۷: ۱۴-۱۵).

۳-۲- مولفه های هرمنوتیک

با بررسی های انجام شده می‌توان مولفه های هرمنوتیک برای طراحی مرکز هنرهای نمایشی را به صورت زیر ارائه داد:

۱. فهم: "فهمیدن" یک فعل است، عملی است که انجام می شود اما نه در جهان ملموسات بلکه در ذهن آدمی به وقوعمی پیوندد. فرایند فهمیدن وابسته به مشاهده و دانسته های افراد است، نسبت به پدیده ای خاص .این فهم از ترکیب مشاهدات و محفوظات طی فرایندی ذهنی انجام می گیرد. ترکیبی از عوامل بیرون ذهن و درون ذهن، فهم هر شخص نسبت به پدیده ای واحد با شخص دیگر متفاوت است و نسبی. هرمنوتیک از جمله پایگاهایی است که بر لزوم رسیدن به فهم اثر از خود اثر و در مرتبه تعمیق در مبناهای تصویر گیری اثر تاکید دارد.

نمودار ۱- مولفه های هرمنوتیک

۲. متن: کاربرد وسیعی دارد حتی خانواده، معماری و نمایش نوعی متن تلقیمی شوند. اصطلاح دیگر که خوانش گفته شده، تقریبا مترادف با فهم و درک است. گادامر اعتقاد داشت معنای متن، مثلا نمایش، در هر خوانشی، مثلا در تفسیر –تاویل و در نتیجه فهم هر تماشاگری، در هر دوره ای تفاوت پیدا می کند، زیرا پیش داوری های دوره های مختلف تاریخ که در جریان درک و فهم از متن عاملی عمده به حساب می آید، تغییر می کنند. گادامر متن را گروی نیت نویسنده نمی داند، چون معنای متن در هر خواندنی و در هر دوره ای تغییر می‌کند. مهمترین عامل در فهم متن تماشاگر یا به اصطلاح گادامر افق معنایی تاویل کننده است(ریخته گران، ۱۳۷۸).

۳. زمینه: به تاریخ، اجتماع، فرهنگ و موقعیتی که اثر هنری در بستر آن تصویر گرفته اشاره می کند وتابع زمان است.

۴. معنا: یک مساله آگاهی است؛یعنی مرتبط به آگـاهی است« از دیدگاها ندیشمندان معنایک اثرهنری ارتباط تنگاتنگی بانیت پدیدآورنده آن اثردارد. پس به گماناً نهـا از دیـدگاه منطقی کاملاآشکار است که مابا دسترسی به معنای به کاربرده شده توسط پدیدآورنده اثرو بابررسی اوضاع تاریخی آن اثـرمـیتوان به معنای درست از اثرهنری پی برد. امامروزه کمترکسی به این نکته باوردارد که معنا یکسره زاده آگاهی اسـت . نظـراکثـرناقدان و اندیشمندان معاصراین است که معنازاده عناصرناخودآگاه نیزاست و به همین دلیل یافتن تمامی معناکاری دشواراست و به هرروی جای تاویل و تفسیردارد. از سوی دیگراگرمعنا یکسره ناشی از ناخودآگاهی باشد، ادراکش بسیاردشوار می‌شودکـه دیگر می‌توان گفت که کاری است نشدنی. امامساله اینجاست که معناهم زاده آگاهی و هـم زاده ناخودآگـاهی است (شجاری و علیزاده،۱۳۹۰).

۵. زبان: زبان و فهم، جنبه های ساختاری جدایی ناپذیر هستی انسان در جهان اند. افق های ما پیشاپیش با تامل و اندیشه از طریق زبان در اختیار ما قرار گرفته اند. فهم حادثه ای است که در زبان واقع می شود. تفسیر تاریخ و سنت همگی سرشتی زبانی دارند. زبان نمود هستی، تصویر و انعکاس آن است. زبان میانجی تجربه هرمنوتیکی است.

۶. تماشاگر: عوامل مختلفی در تئاتر و نمایش با هم ترکیب و تلفیق شده یکدیگر را تکمیل می کنند و جهانی را پیش روی تماشاگر قرار می دهند تا به عنوان آخرین مفسر آنها را براساس تجربیات و درک خود تفسیر کند و به ازای هر تماشاگر درک و فهم متفاوتی وجود دارد (صابری،۱۳۸۹: ۱۸).

۷. مولف: مولف برای خلق یک اثر هنری ابتدا خود نیازمند فهم جهانی است که می خواهد خلق کند. اگر چه این جهان ممکن است زاییده خیال او باشد، اما بدون شک متاثر از جهان بیرونی و دنیایی است که تجربه کرده. در هرمنوتیک مولف خود مفسر تلقی می شود(صابری،۱۳۸۹: ۱۸).

۸. تجربه: آزمودگی در مفهوم عمومی به همه مهارتها و دانسته ها، از برخی پدیده ها وموضوعات که ناشی از برخورد با آن موضوع و درگیری با آن پدیده در خلال دورانی معین است، اطلاق می شود. تجربه در هرمنوتیک به تجربیات مولف و تجربیات مخاطب تقسیم می شود.

۹. سنت و تاریخ: سخن گفتن از سنت سخن گفتن از اصول لایتغیری است که ریشه در آسمان دارد سخن از تحقق این اصول در مقاطع مختلفی از زمان و مکان است. هیچ نقطه شروع حقیقی برای فهم وجود ندارد، زیرا هر فهمی متضمن یک فهم قبلی

است بنابراین درک تاریخی از جایگاه خاصی برخوردار است ما نه از خود و نه از جهانی که در آن هستیم و نه از اموری که با آنها در ارتباطیم، درک درست نخواهیم داشت، مگر به مدد تاریخ. آداب و رسوم نمایش، نمایش‌های آئینی و سنتی مانند تعزیه همگی از بخش های تشکیل دهنده سنت و تاریخ هستند (مسعودی،۱۳۸۸: ۸۷).

۳-۳- هرمنوتیک و هنر

آثار هنری از گذشته ی دور در فرهنگ های مختلف و در واقع در دنیای معاصر مسئله ی مشابهی را مطرح کرده اند: به راحتی قابل فهم نیستند، معماگونه به نظر می رسند و ممکن است مبهم به نظر آیند. هدف هرمنوتیک معاصر را بازیابی «صدای »آن دسته از آثار هنری توصیف کرده اند که دیگر نمی توانند واضح و بی واسطه «سخن بگویند»(احمدی، ۱۳۸۰: ۹۲).

۳-۴- پدیدارشناسی هرمنوتیک

پدیدارشناسی هرمنوتیک، خصلت های پدیدارشناسی و هرمنوتیک را یک جا در معنایی اصیل با خود به همراه دارد. این روش مخصوص هایدگر است و انتخاب این طریق مبین اختلاف بارز هوسرل، پدر علم پدیدارشناسی و هایدگر محسوب می شود. هایدگر معتقد بود که روش عقلی ما را به پاسخ و پرسش نزدیک نمی کند. چون استدلال های عقلی با مفاهیم چیزها در ارتباط است و چه بسا مفاهیم مانع از ارتباط مستقیم با خود چیز می شود. از طرف دیگر روش تجربی نیزبر جنبه های مفهومی چیز استوار است نه خود آن. کشف و شهود هم اعتبار بحثی ندارد. به همین جهت هایدگر روش پدیدار شناسی هرمنوتیک را برگزید. او معتقد بود ویژگی چیزی که مورد مطالعه قرار می گیرد، کمک شایانی در انتخاب طریقی که باید برگزینیم دارد. ابعاد اصیل روش پدیدار شناختی این روش را هرمنوتیکی می سازد. این تأویل در واقع در ظهور شیء مورد معاینه، یعنی واقعیتی که با ما تلاقی دارد، بنیان نهاده می شود(دپالمر، ۱۳۷۷: ۱۳۹).

۳-۵- روش هرمنوتیکی

تعاریف متعدد و متفاوتی از هرمنوتیک ارائه شده است. به عنوان مثال:

- جان مارتین کلادنیوس هرمنوتیک را هنر دستیابی به فهم کامل وتام عبارات گفتاری ونوشتاری میدانست.
- فردریک آگوستوُلف، هرمنوتیک را «علم به قواعدی که به کمک آن معنای نشانه ها درکمی شود»تعریف می کند.
- شلایرماخر به هرمنوتیک به مثابه «هنرفهمیدن»می نگریست.
- بابنر درمقاله خود، هرمنوتیک رابه «دکتری نفهم»تعریف کرد. چیزی شبیه هرمنوتیک هیدگروگادامر، که به هرمنوتیک فلسفی مشهوراست.

۳-۶- طبقه بندی دانش هرمنوتیک

دانش هرمنوتیک را می‌توان از دو دیدگاه طبقه بندی کرد:

الف) از دیدگاه کاربرد آن، از این زاویه هرمنوتیک را به «هرمنوتیک متن» و «هرمنوتیک فلسفی» تقسیم می‌کنند. «هرمنوتیک متن»، هرمنوتیک شلایرماخر است که به «تفسیرمتن» می‌پردازد و کارکرد «هرمنوتیک» را در حوزهٔ متن می‌بیند (Pennenberg:1967:129).

«هرمنوتیک فلسفی» هرمنوتیک هایدگراست که «هرمنوتیک» را در ساخت وجودشناسی به کار می‌گیرد و از آن بـــــرای تفسیر هستی و هستی‌شناسی فهم و تفسیر بهره می‌برد، لکن دراین طبقه‌بندی باید از اقسام دیگری از هرمنوتیک نیز نام برد، از قبیل: «هرمنوتیک روش‌شناسانه دلتای» و «هرمنوتیک گادامر» که آمیزه‌ای از روش‌شناسی و وجودشناسی است و در واقع، تلاش برای به ثمر رساندن هرمنوتیک روش‌شناسانه دیلتای و هرمنوتیک فلسفی هایدگر به شمار می‌آید. از یک سو، رو به حقیقت دارد و هرمنوتیک هایدگر را دنبال می‌کند و از سوی دیگر، به «روش» می‌پردازد و کار دیلتای را تکمیل می‌کند.

ب) از دیدگاه دورهٔ تاریخی، هرمنوتیک به لحاظ تاریخی به سه دورهٔ «کلاسیک»، «مدرن» و (پسامدرن) تقسیم می‌شود. شلایرماخر و دیلتای چهره‌های شاخص هرمنوتیک «کلاسیک» و هایدگر و گادامر از برجستگان هرمنوتیک «مدرن» و افرادی چون «هیرش» از شخصیت‌های مهم هرمنوتیک «پسامدرن» به شمار می‌آیند. ویژگی »هرمنوتیک کلاسیک» مطلق‌گرایی و شاخصهٔ «هرمنوتیک مدرن» نسبی‌گرایی است و هرمنوتیک پسامدرن از نقد هرمنوتیک مدرن نشأت می‌گیرد، که گاه مانند «هیرش «به سوی هرمنوتیک کلاسیک تمایل دارد و «هرمنوتیک نئوکلاسیک» را سامان می‌دهد و زمانی مانند دریدا، هابرماس رو به سوی نوعی نسبی‌گرایی دارد. (احمدی،۱۳۷۵: ۶۸۲-۶۸۴).

۳-۷- معماری و هرمنوتیک

از جنبه های مختلفی نگریست اما تا کنون از دو منظر به این آثار بیشتر توجه شده است:

نخست در جایگاه یکی از هنر های هفتگانه که حاصل ذوق و خلاقیت هنری مولف است و دیگر، از منظر علمی و فنی پیامد این نگاه ها ارزیابی بنا یا اثر معماری با معیارهای نگاه نخست عموما" زیباشناختی و دومین دسته از معیارها، صیغه ای محاسباتی دارند.

معماری مهمترین و اجتناب ترین ظرفیت فرهنگی در شهر هاست، حتی اگر بدون کاربرد و تنها برای بازدید باشد. در مواجهه مردم با آثار معماری، معماران با مساله تفسیرهای متفاوت از رمزگان به کار رفته در بنا روبرو می شوند. چگونگی پاسخ گوی نیت مند یا غیر نیت مندآنان چه کسانی هستند. با این همه خوانش معماری با آنچه خود نشانه ها تداعی می کنند آغاز می شود.

هایدگر می گوید : بنیاد اساسی تفسیر هر چیز به منزله این یا آن پدیده، نوعی پیش داشتن، پیش بینی و فهمیدن است (میردریکوند ودشتی رحمت ابادی،۱۳۹۴: ۷).

۳-۸- بررسی تأثیر هرمنوتیک در بازخوانی و تولید معماری

اندیشه هایی که به متن داده می شود همچون ردپای رهگذر است روی شن. راست است که ما با دیدن این ردپا پی می بریم که کسی از اینجا گذشته است ولی این که او در راه چه دیده است را باید از چشمان خودمان کمک بگیریم .این جمله سخنی از «شوپنهاور»است .در حقیقت کار ما در این متن همچون ردپای رهگذری روی شن است. به طور کلی می توان بیان کرد که ارتباط هرمنوتیک با هنر ومعماری از طریق تأویل موشکافانه و تفسیر صورت می گیرد، در این روش اثر هنری همچون یک متن نگریسته می شود، متنی گشوده که خوانده می شود. خواندن یک اثر هنری همانا درگیر شدن با آن، برخواندن نشانه های نهفته در آن متن و تأویل آن نشانه ها است. ما عموما متن را برای یک نوشتار به کار می بریم و خواندن را خواندن کلمات آن می انگاریم اما خواندن متن معنایی فراتر دارد. خواندن این متن، همان دیدن و سفر کردن در آن است. با سفر در متن هر کس با توجه به پیش فرض های خود، گوشه و کنار آن را می کاود و نشانه ها و مفاهیم نهفته در آن را برای خود بازخوانی می کند و معناهایی بر آنها می نهد، دیدن معماری بازآفرینی متن است، با هر بار دیدن و سفر کردن در متن معماری، معماری دگرگون شده و دوباره ساخته می شود.

«معماری به مثابه ابتکار خردمندانه یک متن، بدون این معنا که نوشتن یک متن، حقیقتی را بر آنچه که ساخته شده است تحمیل می کند»؛ و بنابراین معمار مانند کسی است که یک متن معماری را پیشنهاد می دهد که آن متن وقتی که خوانده شود، زنده خواهد شد. بنابراین این امر تا حدودی به خواننده باز می گردد تا متن معماری را تفسیر کند .پس حقیقت معماری در التفات و توجه خواننده است. خواننده نقش برجسته ای را بر عهده می گیرد، و یک کار یا متن، امری ثانویه می شود .از اینرو مانند خوانندگان متعدد، حقایق متعددی وجود دارند(مونئو، ۱۳۹۰: ۱۴۶).

در اینجابه تشریح روش‌های طراحی که در تولید اثر به نگارنده کمک کرده اند می پردازیم. که بیشتراین روش ها هنوز هم در معماری روز کاربرد دارند وآغاز آنهاکه تا حد زیادیدرگیر با زمینه یا بستر اثر هستند، در دوره پست مدرن می‌باشد که سردمدار اکثر این روش ها، پیترآیزنمن یا همان معمار فیلسوف گروه پنج معمار نیویورکی می‌باشد. معمار مانند کسی است که یک متن معماری را پیشنهاد می دهد که آن متن وقتی که خوانده شود، زنده خواهد شد .پیرو اصول منتقدانی که معتقدندعمل خلاقانه در استنباط و تفسیر متون روی می دهد و بر اساس رویکرد این بخش تحقیق که در مورد روش‌های طراحی معماری وابسته به بستر یا متن پروژه می‌باشد، نمونه های موردی انتخاب شده دارای مفهوم طراحی مشترک می باشند، و آن مفهوم چیزی نیست جز «متن معماری».

۳-۸-۱- زمینه گرایی وتوسعه گرایی

از جمله روش‌های طراحی که در واقع واکنشی به بستر طراحی هستند، منطقه گرایی و زمینه گرایی است. در منطقه گرایی، معمار تلاش می کند که تا خود را با ویژگی هایی که تابعی از ویژگی های منطقه ای یا ملی استخراج شده محیط اطراف پروژه است، منطبق کند. اگر زمینه را، مشتمل بر داشته های فرهنگی یک منطقه بدانیم می توانیم به اشتراکاتی در تعریف بوم و زمینه برسیم. زمینه را معمولا در مقیاس های متفاوت با توجه به وسعت و حجم و میزان پوشش دهی بنای معماری به افراد یک حوزه تعریف می نمایند. مثلا زمینه ای که بنایی همچون یک بیمارستان در آن واقع شده است با زمینه ای که بنایی همچون کودکستان در آن واقع است با یکدیگر تفاوت می نمایند، گرچه شاید هر دو در یک سایت واقع شده باشند (تولائی، ۱۳۸۰، ۴).

زمینه را می توان شامل توپوگرافی محل، وضعیت پوشش گیاهی، بافت شهری شامل میزان تراکم بناها، خیابان ها و پیاده روها و نسبت آنها با یکدیگر، جنس مصالح، ترکیب بندی مصالح، همجواری بناها با یکدیگر، جغرافیای منطقه، میزان ترافیک

شهری، حضور حیوانات و موجودات زیستی دیگر، میزان جمعیت انسانی و ... دانست. همچنین روابط فرهنگی و اجتماعی و سیستم اقتصادی یک شهر تا حدود زیادی می تواند در تعریف زمینه موثر باشد. به عنوان مثال در فرهنگ هایی که ارتفاع سقف را برای حس حضور و آرامش بلند می گیرند، تفاوت بسیار زیادی با فرهنگ هایی که برای همان حس و احترام و آرامش ارتفاع کوتاه فضا مناسبتر و قابل قبول تر است، وجود دارد. تفاوت کالبدی این دو گونه بنا خود تعریف کننده بخشی از زمینه می‌باشد (تولائی، ۱۳۸۰، ۴).

گذشته از این عناصر بایستی به زمینه به عنوان نوعی از تاریخ نیز نگاه کرد. زمینه را نه به عنوان عاملی ایستا و در زمان، بلکه بایستی به عنوان عاملی پویا و متغیر و سیال در نظر گرفت. به نوعی زمینه معماری زمینه گرا خود متغیر و متحرک است. بدین جهت نمی توان بنای معماری را که متن نام دارد را در زمینه ای متغیر و سیال و در حال تحرک، به صورت ایستا طراحی نمود، زمینه ای که خود، گذشته از چهره طبیعی و بکر زمین که در اکثر مناطق انسان نشین (مثلا شهرها) مدام در حال بازسازی و تغییر است. هر بنایی که ساخته می شود خود به عنوان بخشی از زمینه مطرح میگردد و به عنوان بخشی از زمینه برای بنای بعد از خود زمینه سازی می کند (تولائی، ۱۳۸۰، ۵).

با این روش، «آدولف لوس»، کونر هاوس را در کوههای اتریش طراحی کرد. بدین صورت که دیوارها را از چوب تیره که برگرفته از معماری بومی منطقه بود، ساخت. این در حالی بود که به طور معمول اغلب طراحی هایش در بافتهای شهری اندودی سفید داشتند. در معماری منطقه گرا، ما تنها از جنبه زیبایی شناسانه به ساخت مایه و تکنیک های ساخت محلی توجه نمی کنیم. بلکه از این رو که سنت محلی اغلب مبتنی بر راه حل تجربه و آزمون است و برای موضوعاتی چون اقلیم، شرایط روشنایی، دما، رطوبت و سایر زمینه های در روند تاریخی، پایدار و بهینه شده است، می تواند بسیار مورد توجه قرار بگیرد. حسن فتحی یکی از پیشگامان منطقه گرایی بود. در ساختمان هایش برای روستای جدید گورنا" در مصر، روش‌های ساختمانی کهن را برای فراهم کردن تهویه طبیعی به کار گرفت (یورماکا، ۱۳۹۱ : ۱۱۴).

«ویلا ایلیا » در کشور مالی توسط معماران فنلاندی «مایکو هیکین» و «مار کو کومونن» نمونه ای از طراحی منطقه گرایانه معاصر است که این طرح، واکنشی به نور و رطوبت زیاد هوای استوایی سواحل آفریقای غربی است. اگرچه خانه کونر هاوس، از جنبه استفاده از ساخت مایه، مشابه معماری سنتی است؛ ولی برخی از ویژگی های سنتی این نوع خانه ها مانند سقف های بلند، در آن حذف شده است. بر این اساس این روش می تواند به عنوان منطقه گرایی انتقادی توصیف شود. «کنث فرامپتون» در تحلیل خود، منطقه گرایی انتقادی را متمرکز بر ویژگی های محلی می داند که در راستای مقاومت در برابر همسان سازی سرمایه داری مدرنیسم قرار گرفته است. که این طیف کلی، فرهنگ جهانی را واسازی می کند و میراث دار و در عین حال، منتقد تمدن جهانی می گردد (یورماکا، ۱۳۹۱ : ۱۱۵).

خانه هایی که «ماریو بوتا» در سوئیس در سالهای دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی طراحی کرد، می توان به عنوان نمونه هایی از منطقه گرایی انتقادی دانست. بوتا به عنوان شاگرد کوربوزیه، هندسه انتزاعی و ساده مدرنیستی را بکار گرفت ولی آنها را با استفاده از رنگ و مصالح محلی به سنت ساختمانهای محلی متصل کرد. بنابراین بسیاری از خانه هایش بازخوانی از دیوارهای نواری متداول منطقه است (یورماکا، ۱۳۹۱ : ۱۱۶).

اما منطقه گرایی تنها مسیر واکنش به محتوای بستر نیست. معماران پست مدرن، مانند «ا. ام. اونگرس» دیاگرام های انتزاعی در مورد ریخت شناسی (تحلیل های زاویه بام، محورهای پنجره ها، بافت و ...) محیط را ترسیم می کردند و سپس تلاش می کردند شخصیت های مشابهی برای آن بازسازی کنند که برای نمونه می توان به تالار شهر «هیلدشیم» آلمان که ترکیبی جدید با استفاده از ویژگی های ساختمانهای تاریخی است، اشاره کرد. برج رسانه ای «هانس هولاین» در وین، یکی از نمونه های بسیار مشخص زمینه گرایی است. این برج، طرح به هم کلاژ شده ای از اختلاط عناصر متنوع معماری است. به استثنای برجهای بلند شیشه ای، نمای ساختمان، بازخوانی از ساختمانهای همسایگی اش است که با احترام به رنگ، تناسبات و روزنه های آن طراحی شده است. از سویی تغییر دادن پوسته به هدف پوشاندن ساختمان است و از سویی دیگر «هولاین» جعبه شیشه ای عجیب کجی را برای جلب توجه در گوشه ساختمان طراحی کرده است (یورماکا، ۱۳۹۱ : ۱۱۸).

«موزه یهود برلین» که لیبسکیند در طراحی موزه یهود سه مسیر در نظر گرفته که این مسیر ها از سه مفهوم ویرانی، سرگردانی و وجود سر چشمه می گیرد که در زندگی یهودیان آلمان همواره موجود بوده است. مسیر اول و دوم هیچ کدام به فضای نمایشگاهی نمی رسند و مسیر سوم یا همان "وجود" به گالری ها می رسد. مسیر ویرانی به برج هولوکاست منتهی می شود که از دیگر اجزای ساختمان جداست. کف این قسمت پر است از صورتکهای چدنی که بازدید کنندگان باید از رویشان عبور کنند و با پا گذاشتن روی آنها صدایی شبیه جیغ انسان شنیده می شود. خطوط روی بنا هم نشأت گرفته از نقشه شهر برلین و نشان دهنده محله های یهودی نشین و خیابان هایی است که در آنها اتفاق یا حادثه ای مهم و تاریخی مرتبط با یهودیان روی داده است. مسیر سرگردانی از فضاهایی تشکیل شده که پنجره هایی به روبرو دارند. این مسیرها و پنجره ها به چیز خاصی نمیرسند و هدف آنها القای مفهوم سرگردانی به بازدید کنندگان است.

یکی از ورودی ها از داخل ساختمان کنار موزه است. این بنا در تضاد با ساختارها در هم ریخته موزه قرار می گیرد. بنای موزه بر امتداد خط شکسته ای شکل گرفته است که بیان سرگذشت یهودیان در طول تاریخ است. میترات در هم ریختن ستاره داوود را در فرم کلی این موزه دید و خوانش های متفاوتی از آن داشت. این بنا بیانگر مساله قدیمی و پابرجای هرمنوتیک است: فهم گذشته ای که از میان رفته، ویران شده، و دیگر جز تلی انباشته از تأویل های بعدی نیست. در این موزه شکستن معنای نشانه ها و رسیدن به بی معنایی و در عین حال خلق معناهایی جدید و چند گانه را می بینیم. اگر یک جا برای برتری گسست و ویرانی بر ساختار، وجود داشته باشد همین موزه است. چرا که نفس ایجاد آن برای فراموش نشدن بلایی است که زندگی مدرن و ساختار ماشینی آن بر سر انسان آورد.

می توان گفت موزه یهود لیبسکیند در وهله اول تلاشی است برای به یاد آوردن اذهان، موقعیت ها و نشانه هایی که در اصل ضد خاطره هستند. به همین دلیل موزه یهود در خود حامی تناقضاتی حل ناشدنی است. تناقض و تضادهایی به قدمت تاریخ دهشتناک بشری آنگونه که آدورنو معتقد است همواره این دهشت ملازم و همراه تمدن بوده، هست و خواهد بود نمی توان دهشت را برانداخت و تمدن را نگه داشت.»(تئودور، هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۳۶۱).

موزه یهود ناچار است مکانی باشد برای یادآوری فراموشی، جایی که باید به خاطر آوریم تا فراموش کنیم. اما این مفهوم و کالبدی کردن آن فرآیندی متفاوت را می طلبد چرا که قرار است با دیدی متفاوت به هر آنچه که قبلا وجود داشته نگاه کنیم. محتوایی با این وزن فرمی نوین را می خواهد که معماری معماری مدرن از پس آن بر نمی آید. لیبسکیند از همان آغاز کار خود، به سراغ نشانه های اقلیت می رود. ستاره داوود یا همان مهر سلیمان، و با در هم ریختن این نماد یهود در همه جنبه های زندگی آنها رسوخ کامل پیدا کرده است. از همان لحظه شکست ستاره (در هم ریختن ستاره داوود)، موقعیتی که جنون دیگر بودگی نشانه می نامند شروع می شود. شکاف ها در متن فرم موزه یهود به شدت تأویل پذیرند در واقع این شکاف ها تفاوت های هستند که از دید دریدا معنا را به سبب فاصله ای که از موضوع دارن به تأخیر می اندازد. موزه یهود یک متن باز است. متنی که از هر گوشه آن می توان شروع به خوانش کرد. بنابر این موزه یهود را می توان جزء معدود آثار معماری دانست که با دیدی واسازی گرا همچنان پس از ساخت و کالبد یافتن، دوباره و از نو قابل واسازی، خوانش و تأویل پذیر است. له واساز سیبسکیند ثابت کرده است کالبد و تجسد یافتن نمی تواند پایان راه واسازی در معماری باشد، بلکه به حوزه پایان ناپذیر معناها متصل شده است.

۴- نتیجه گیری

تاویل یک اثر هنری همانا درگیر شدن با آن, خواندن نشانه های نهفته در آن متن و تأویل آن نشانه ها است . خواندن متن, همان دیدن و سفر کردن در آن است. با سفر در متن هر کس با توجه به پیش فرض های خود, گوشه و کنار آن را می کاود و نشانه ها و مفاهیم نهفته در آن را برای خود بازخوانی می کند و معناهایی بر آنها می نهد دیدن معماری بازآفرینی متن است, با هر بار دیدن و سفر کردن در متن معماری, معماری دگرگون شده و دوباره ساخته می شود . فرآیند خوانش و فهم اثر هنری توسط مخاطب، همواره پرسش ها و ابهاماتی را در نزد هنرمندان و نظریه پردازان هنر ایجاد کرده است. اثر هنری معمولاً با خوانش های متنوع و گاه متناقضی از جانب مخاطبان آن و نظریه پردازان همراه می شود. نکته ی حائز اهمیت تأکید برخی از نظریه پردازان بر خوانش و فهم خود است، به نحوی که سایر نظرات را مردود شمرده و بر وجوهی از اثر که در نزد ایشان جلوه گر شده است، تأکید می نمایند. اثر هنری چون حرفی برای گفتن دارد، بنابراین معنایی معتبر و تبین شدنی دارد که می توان آن را با رویکرد هرمنوتیک تاویل و تفسیر کرد. هنر هرمنوتیک، هنر آشکارسازی و واسطه گری است که با کوشش خودمان برای تفسیر گفته هایی که در سنت با آن مواجه می شویم، انجام می پذیرد. هنرمندان ایرانی آثار هنری را خلق می کنند که راز و رمز موجود در آنها روح اثرهنری را متعالی می کند. در واقع اثرهنری آینهٔ موثراست. این آینه نمایانگر خصوصیات روحی و روانی اوست و باورها و اعتقادات خالق خودرابه بیننده فهیم می نمایاند. در این وضعیت اثر معماری خود رمز و نماد می گردد ؛زیرا در پشت صورت، نقوش و اشکال نشانه یا رمزی برای القاء معانی مستتر دارد. این نقوش واشکال حاملان معانی هستند . هرآنچه درعالم وجود دارد، دارای صورت و معناست . صورت را وجه اعلی و عروجی اشیاء و هویت ساز آنها می دانند ؛به عبارتی ساده‌تر اگرمعنی را مغزو صورت را پوستهٔروی آن بدانیم، خواهیم دید که هر صورتی برای عالم مادون خود معناست و هرمعنایی برای عالم ماورای خود صورت (پالمر،۱۳۷۷).

معماری مانند سایر هنرها از سه بعد تشکیل می شود؛بعد اول فنون و روش هاست که به مدد شاگردی و استفاده از تجارب گذشتگان به دست می آید. بعد دوم ابداع وخلق است که بخش عمده آن به جوهر درونی و استعداد ذاتی فرد بستگی دارد، بعد سوم بعد حکمی و شهودی معماری است که معنا، رموز و روح اثر را می سازد. ازدیدگاه هرمنوتیک، معنای یک اثرهنری همچون اثر معماری، در رابطه دیالکتیک بامخاطبین قرارمی گیرد واین گفتمان هیچ وقت تمام نمی شود. به عبارت بهتر، هراثرمعماری ازلحاظ معنا به عنوان یک پروژه ناتمام به حساب می آید وهیچ وقت ارتباط خودرا بامخاطبین قطع نمی کند.

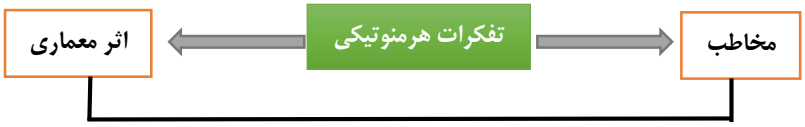
هرمنوتیک از طریق تأویل و تفسیر، یک متن معماری را به همراه نشانه های نهفته در آن بازخوانی می کند و این بازخوانی از طریق روش‌های طراحی که در واقع واکنشی به بستر هستند صورت می پذیرد این روش ها عبارتند از: زمینه گرایی و توسعه گرایی بر پایه استفاده از متن گذشته، مبانی نظری مشترک در این روش، نگرش نو به متن معماری موجود است. این بازخوانی و نگرش نو به این بستر منجر به روش‌های زاینده در تولید فرم ها و کالبد های معماری و شهرسازی جدید می شود. از اثرات بازشناسی و تولید فرم روش‌های طراحی مذکور می توان به:

۱. استفاده از آثار و بقایای بنای قدیمی به عنوان ساختار، خاستگاه یا زیرنقش طرح جدید.

۲. ادغام طرح جدید با بنای پیشین و خرابه های آن، به طوری که از لحاظ فیزیکی قابل تشخیص یا مورداستفاده باشد.

۳. طرح جدید ادغام شده با بنای پیشین سایت دارای روح، مفاهیم، کارکرد و همچنین خاطرات بنای پیشین، در خود است.

هدف فهم هرمنوتیکی این نیست که به معنای یک اثر نزد مخاطب اصلی یا مؤلف آن پی ببرد، بلکه هدفش این است که دریابد این اثر برای ما و در حال حاضر چه معنایی دارد و ساختار هر اثر با تولید آن به دنیا می آید و در معماری، این مقوله از همه شاخص تر است.



نمودار ۲- رابطه اثر معماری با مخاطب

از افق های تحقیقاتی که برای ادامه و توسعه این تحقیق می توان به آن اشاره کرد، تعمیم این روش در معماری سنتی ایران می‌باشد، با این تفاوت که برای بازخوانی معماری قدسی ایران می توانیم به جای استفاده از علم هرمنوتیک از عرفان استفاده کنیم. به عبارت دیگر می توانیم نقش عرفان را در بازخوانی فرم ها و فضاهای معماری سنتی ایران به عنوان یک متن فرهنگی و اجتماعی بررسی کنیم.

منابع

۱. احمدی، بابک، (۱۳۷۵)، «حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفهٔ هنر»، نشر مرکز، تهران.

۲. احمدی، بابک(۱۳۸۰)، «ساختار و هرمنوتیک» . چاپ پنجم . تهران : نشر گام نو.

۳. پالمر، ریچارد، (۱۳۷۷)، « علم هرمنوتیک»، ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی، هرمس، تهران.

۴. تولائی، نوین(۱۳۸۰)، «زمینه گرایی در شهرسازی»، نشریه هنرهای زیبا، شماره۱۰، ص۴.

۵. ریخته گران، محمدرضا، (۱۳۷۸)، «منطق و مبحث علم هرمنوتیک، اصول و مبانی تفسیر»، نشر کنگره با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تهران.

۶. شجاری، م، علیزاده، ب (۱۳۹۰)، «رویکرد هرمنوتیک به هنر معماری اسلامی»، فصلنامه دانشگاه هنر.

۷. صابری م (۱۳۸۹)، «هرمنوتیک و تئاتر»، چاپ اول، تهران : انتشارات سوره مهر.

۸. صافیان، محمدجواد، انصاری، مائده، غفاری، غلی، مسعود، محمد(۱۳۹۰)، «بررسی پدیدارشناختی-هرمنوتیک نسبت مکان با هنر معماری»، نشریه پژوهش های فلسفی، سال۴، شماره۸، ص ۹۳-۱۲۹.

۹. صافیان، محمدجواد(۱۳۸۷)، «نگاهی به روش پدیدارشناختی-هرمنوتیک هایدگر پیرامون کار هنری»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره۸.

۱۰. مسعودی ع(۱۳۸۸)، «بازشناسی باغ ایرانی باغ شاهزاده». چاپ اول. تهران: نشرفضا.

۱۱. مونئو، رافائل، (۱۳۹۰) «، اشتیاق تئوریک و استراژی های طراحی در آثار هشت معمار معاصر»، ترجمه ایمان رئیسی و حسام عشقی صنعتی، مشهد :کتابکده کسری.

۱۲. میردریکوند، فاطمه، دشتی رحمت ابادی، محمدعلی، (۱۳۹۴)، «هرمنوتیک وخوانش آن در معماری»، کنفرانس ملی مهندسی معماری، عمران وتوسعه کالبدی، کوهدشت.

۱۳. یورماکا، کاری، (۱۳۹۱)، «مقدماتی بر روش‌های طراحی معماری»، ترجمه کاوه بذرافکن، تهران :انتشارات دانشگاه آزاد تهران مرکزی.

14. Pannenberg wolfhart, (1967), Hermeneutics and Universal History, in History and Hermeneutic, New york, Hapreper & Row.