

درآمدی بر معناسازی لایه‌ای در معماری متن‌وار با استناد به متون دینی

محمدمنان رئیسی

استادیارگروه معماری دانشگاه قم، ایران، قم.

m.raeesi@qom.ac.ir

چکیده

از مسائلی مهم در قلمرو «فلسفه معماری»، چیستی معنا و فرایندهای مرتبط با آن در معماری 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 تعیین معنا در آثار معماری معتقد بود یا خیر؟ برای تبیین پاسخ این پرسش، ضمن مقایسه 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، برپایه‌ی براینده کلیه مؤلفه‌های مؤثر بر معنا (شامل معمار، مخاطب، اثر و زمینه)، دامنه معنایی معماری متن‌وار، متعین و نسبتاً بسته است؛ دامنه‌ای که حدود و کیفیت آن طی نظریه ارائه‌شده در این مقاله تبیین شده است.

کلیدواژگان: فهم معنا، معماری متن‌وار، معنای اثر، معمار، دامنه معنا.

مقدمه

هنر معاصر شاهد طرح مباحث جدیدی است که بسیاری از آن‌ها ریشه در بسترهای فلسفی دارد. در حوزه دانش معماری، مواردی مانند چیستی معنای آثار معماری، ابعاد و وجوه تقسیمات آن، تعیین و عدم تعیین آن و نیز خاستگاه و منبع شکل‌گیری معنای آثار، از جمله مسائلی هستند که همگی ریشه در تأملات فلسفی دارند.

بر این اساس، پرسش اصلی این تحقیق عبارت است از اینکه آیا می‌توان به تعیین معنایی در آثار معماری قائل بود یا خیر؟ به بیان دیگر، آیا می‌توان برای آثار معماری، دامنه معنایی مشخص و متعینی را تعریف کرد و یا بالعکس، هر معنایی (اعم از معانی صریح یا ضمنی) بر هر اثری قابل حمل است؟ اهمیت تأمل در این پرسش زمانی مضاعف می‌شود که توجه شود بر هر یک از پاسخ‌های منفی یا مثبتی که برای این پرسش صادر شود، تأثیرات مهمی در طراحی آثار معماری مترتب است؛ به بیان دیگر، نحوه پاسخ‌گویی به مسئله این تحقیق، به تبعات عملی و اجرایی مشخصی در حوزه انتظام فضایی و هندسی آثار معماری منجر می‌شود؛ برای مثال، برخی جریان‌های نظری که به عدم تعیین معنایی آثار معماری اعتقاد دارند در حوزه طراحی معماری، توصیه‌هایی متناسب با این اعتقاد را تجویز می‌کنند که از مهم‌ترین آن‌ها کاربست هندسه‌های غیر جزمی و سیال در طراحی معماری فارغ از نوع کاربری بنا است (نقره‌کار و همکاران، ۱۳۹۱: ص ۱۴۷)؛ چراکه طبق مبانی هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی آن‌ها، اثر معماری فاقد هر نوع معنا و مدلول مشخص است و بالتبع، معمار باید معماری را متنی گشوده انگارد (نسبیت، ۱۳۸۶: ص ۱۵۰) و شیوه‌های قدیمی تصور فضایی خود را متحول کند تا معنای این متن/معماری در فرایندی دائماً باز و پایان‌ناپذیر تصور شود.

هدفی که طی این پژوهش دنبال می‌شود عبارت است از استنتاج دیدگاهی متقن درباره چیستی معنای آثار معماری (به‌طور مشخص چیستی دامنه آن در آثار معماری) با استناد به آموزه‌های اسلامی که برای تأمین این هدف، در ابتدا نگاهی به نظریات رقیب (به‌ویژه نظریات برخاسته از مکاتب معاصر غرب) و تطبیق آن‌ها خواهد شد و سپس با استناد به نظام حکمی اسلام، ضمن ژرفکاوی دیدگاه اسلامی، نظریه نگارنده در این خصوص ارائه می‌شود. البته نظریه نگارنده درباره این مهم قبلاً در مقالات و پژوهش‌های دیگری منتشر شده است (رئسی، ۱۳۹۵؛ رئسی و نقره‌کار، ۱۳۹۷: ص ۲۶۶-۲۶۰). اما این مقاله نسبت به مقالات قبل، تغییراتی داشته است و آخرین تغییرات نظریه نگارنده در این مقاله قابل رصد است.

۱. چیستی معنا در معماری

معنای اثر، محصول کلیه ذهنیت‌هایی است که یک محرک برای ناظر به‌وجود می‌آورد (Rapaport, 1990: p 15-75) و بنابراین، معنای محیط کالبدی، برابندی از عوامل متفاوتی است که در نتیجه 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 متصور شد که از مشهورترین این سطوح، طبقه‌بندی ارائه‌شده توسط جیمز گیسون است. سطوح معنا بنابر عقیده وی شامل معانی آبی و ابتدایی (مبیین ویژگی‌های آشکار فضایی)، معنای کارکردی (مبیین عملکرد و سودمندی محیط)، معنای ابزاری (پاسخ‌گو به مقاصد و کاربردهای ویژه)، معنای ارزشی و عاطفی (مبیین جنبه‌های احساسی قابل درک از محیط)، معنای نشانه‌ای (مبیین جنبه‌های نشانه‌ای محیط) و معنای نمادین می‌شود (همان: ص ۴۶).

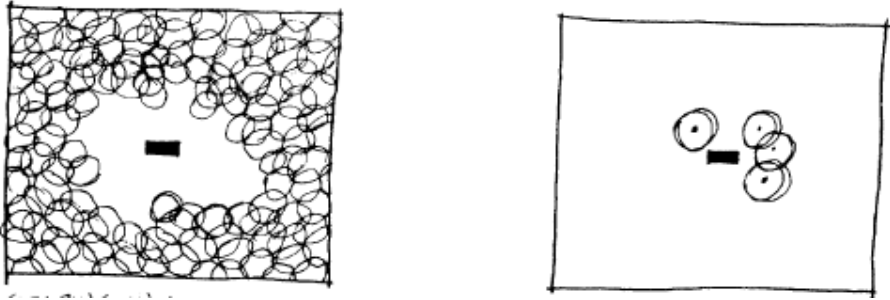
برخی اندیشمندان معتقد هستند که بایستی در محیط کالبدی و آثار معماری، بین دو مقوله «ارتباط» و «دلالت» تمییز قائل شد و بیان می‌کنند که نمی‌توان هر محرک معمارانه‌ای را مولد معنا قلمداد کرد، زیرا ممکن است محرک مورد نظر در یک زنجیره ارتباطی، منحصرراً برانگیزنده باشد و هیچ دلالتی را در پی نداشته باشد (امرای، ۱۳۹۰: ص ۶۷). امبرتو اکو از این دسته از محرک‌ها با عنوان «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 دامنه 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 هسته مرکزی و معنای معماری به‌شمار می‌آید» (مایس، ۱۳۸۷: ص ۲۵۶). پس حتی اگر محرک معمارانه یا محیطی در یک زنجیره ارتباطی، صرفاً برانگیزنده باشد و دلالت صریح و عینی را در پی نداشته باشد نیز می‌توان آن دلالت را از دامنه معنا خارج دانست و بایستی آن را مشمول معانی ضمنی محیط یا اثر تلقی کرد.

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

معنای اثر از کالبد و فرم آن جدا است و به همین دلیل است که نمی‌توان برای معنای اثر معماری، به دلالت صریح قائل شد و بلکه بایستی آن را نوعی ارتباط و دلالت ضمنی دانست. طبق این دیدگاه، «حتی اگر فرم سیمای شهر به آسانی به دیده آید و درک شود معانی آن چندان خصوصیات خاص خود را دارد که به نظر می‌رسد می‌توان آن را دست‌کم در مراحل نخستین تجزیه و تحلیل - از فرم جدا کرد و کنار گذاشت» (لینچ، ۱۳۸۵: ص ۲۳)؛ به این ترتیب که معنادار بودن یک کالبد معماری، در ابتدا با سازگاری بین شکل و عملکرد آن در ارتباط است و این سازگاری، زمینه ادراکی یک محیط معنادار است (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 باشد، معنی واضح‌تر است و شکل محیط خواناتر می‌شود (Rapoport, 1990: p 89). تعریفی که در این رویکرد از معنای محیط ارائه می‌شود به وضوح در درک و شناخت آن و سهولت برقراری پیوند بین عناصر و اجزای آن با سایر رویدادها و مکان‌ها در یک تجسم ذهنی از زمان و مکان و ارتباط این تجلی با مفاهیم غیرفضایی و ارزش‌ها اشاره دارد (لینچ، ۱۳۸۴: ص ۱۶۷).

در عین حال، بایستی توجه کرد که تداعی معانی در دانش طراحی محیط با سایر دانش‌های معنای‌محور (نظیر دانش زبان‌شناسی) تفاوت‌هایی نیز دارد. «طراحی در دنیای تداعی معانی اگر غیرممکن نباشد بسیار دشوارتر است زیرا نمادها نه ثابت و نه مشترک‌اند. در نتیجه، 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 مشترکی وجود دارد که از طریق استفاده یک‌نواخت تقویت می‌شود و حتی بعضی نمادهای فرافرهنگی وجود دارد» (Rapoport, 1990: p 45) که می‌توان از طریق آن‌ها معنای ابژه‌های معمارانه را بسط و گسترش داد؛ اما به دلیل محدودیت این نمادهای فرافرهنگی، برخی طراحان با بهره‌گیری از رمزگان‌ها و نمادهای نشانه‌شناختی برای انتقال معنای آثار معماری چندان موافق نبوده و این معانی را بیش از آنکه تابع نظام‌های نشانه‌شناختی بدانند، به منزله «نظام مکان‌ها، معبرها و عرصه‌ها» می‌دانند (شولتز، ۱۳۸۷: ص ۵۳۱). اما در عین حال، وجه اشتراک معناشناسی در معماری و زبان‌شناسی این است که همچون متون زبان‌شناختی، «بناها و ساختمان‌ها نیز حامل معنا هستند و معماران باید فرایندهایی که از طریق 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» تلقی کرد. البته با این توضیح که در مقایسه با متون زبان‌شناختی، در خوانش معنای متن/معماری به دلیل غلبه معانی ضمنی و غیرکلامی بر معانی صریح و کلامی، زمینه خوانش متن نقشی بسیار پررنگ دارد (Rapoport, 1990: p 53). برای

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



تصویر ۱. ادراکات معنایی مشابه به دلیل نقش زمینه در استنتاجات معنایی

(مأخذ: Rapoport, 1990: p 40)

البته معنای متن/ معماری در عین حال که به زمینه، فرهنگ و تجارب مخاطب و مشاهده‌گر وابسته است، به شکل فضایی نیز وابسته است و در عین حال، عوامل ثابتی همچون مبنای مشترک بیولوژیکی در ادراک آن اثر دارد (لینچ، ۱۳۸۴: ص ۱۶۷). زیرا هر نوع تجسم ذهنی یک محتوای معنوی از جمله آثار معماری، نمودار صفات ذاتی آن محتوا است که با استفاده از فرم‌های ویژه که مطابق با یک نمونه 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 (گروتز، ۱۳۸۸: ص ۳۵۰).

در کنار ماهیت و چپستی معنا (اعم از معنای صریح یا معنای ضمنی محیط) رویکرد مورد اتخاذ برای خوانش معنا نیز اهمیت زیادی دارد. از مهم‌ترین این رویکردها، رویکرد نشانه‌شناسی است؛ در واقع، نشانه‌شناسی به عنوان یکی از رویکردهای تحلیل متن (اعم از متن/ معماری) به دنبال تحلیل متون در حکم کلیت‌های ساختمند و در جست‌وجوی معنای محیط اعم از معانی پنهان و ضمنی است (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 از آنجا که «زبان، نظامی از واژه‌های وابسته به هم است» (Saussure, 1966: p 114)، یک اثر معماری نیز همچون متنی است که کلمه‌های آن احجام، بافت‌ها و اجزای تشکیل‌دهنده بنا بوده که ضمن وابستگی معنایی به هم، از طریق رمزگان‌های مختلف پیام خود را انتقال می‌دهند. «با سفر در این متن/ معماری، بیننده/

مسافر گوشه‌های اثر را بر پایه پیش‌ساخت‌ها و پیش‌داشت‌هایش می‌خواند/ می‌بیند» (شیرازی، ۱۳۸۱: ص ۱۳). بر این اساس، «معماری متن‌وار به زمان دوخته شده و در نتیجه زمانمند و عصری می‌شود» (رئسی، ۱۳۸۹: ص ۵۰). زمانمند شدن فرایند خوانش معماری متن‌وار، محصول مناسباتی است که از آن به روابط بینامتنی تعبیر می‌شود. به این ترتیب که «از طریق یک فرایند مستمر گگرگونی، محیط پیرامون ما تغییر می‌کند و به اصطلاح تاریخی می‌شود» (Johanson and Lars- en, 2002: p 4) که این دگرگونی و تاریخی شدن از طریق مناسبات بینامتنی صورت می‌پذیرد؛ از این رو، بینامتنیت صرفاً نامی نیست که بیانگر رابطه یک اثر با متون بخصوص قبلی باشد بلکه مفهومی بیانگر مشارکت یک اثر در فضای گفتگویی یک فرهنگ است. پس بینامتنیت، متضمن ارتباط لایه‌های یک پدیده با لایه‌های سایر پدیده‌ها (از نوع هم‌سنخ یا غیرهم‌سنخ خود) است که این ارتباط سبب تطوّر رمزگان‌های معماری متن‌وار می‌شود (نقره‌کار و رئسی، ۱۳۹۰: ص ۷).

بر این اساس، متن نتیجه عملکرد پیچیده شبکه رمزگان‌هایی است که هم وجه در زمانی دارند و هم وجه هم‌زمانی و یک هسته بسته و واحد ندارند (سجودی، ۱۳۸۸: صص ۱۶۰-۹۰)؛ بلکه سلسله‌مراتب معینی بر آن حاکم است و بر همین اساس است که محیط کالبدی و آثار معماری، قابلیت خوانش‌های مختلف به‌عنوان یک متن را دارند. به این ترتیب، هر محیط کالبدی، ساختاری است که نشانه‌های آن با ساکنان و مخاطبانش سخن می‌گوید و بر معانی مختلفی دلالت می‌کند. البته به‌رغم تأثیرگذاری لایه‌های مختلف بر معنای محیط (اعم از لایه‌های عینی و ذهنی و همچنین، لایه‌های اجتماعی و سیاسی و اقتصادی و غیره) و به‌رغم نبود هسته بسته برای معنای محیط، برخی لایه‌ها و گاهی یک لایه، نسبت به لایه‌های دیگر اصلی‌تر تلقی می‌شود و نقش لنگری تثبیت‌کننده را برای معنای متن (اعم از متن/معماری) بازی می‌کند و جلوی شناوری مطلق معنای محیط را می‌گیرد (سجودی، ۱۳۸۷: صص ۲۰۵؛ ۲۰ -Chandler, 2007, p: ۷۰).

در این مقاله سعی شده است درباره چگونگی خوانش و تأویل معنای متن/معماری، ابتدا نظریات اصلی موجود (به‌عنوان نظریه‌های رقیب) تشریح و ارزیابی شود و سپس نظریه نگارنده درباره تأویل معنای آثار معماری با استناد به آموزه‌های اسلامی تبیین شود.

۲. بررسی نظریات رقیب

نظریات مرتبط با چگونگی خوانش معنای آثار معماری (متن/معماری) را می‌توان تحت سه دیدگاه کلی «مخاطب‌محور»، «مؤلف‌محور» و «متن‌محور» تقسیم کرد. عنوان سوم، نظریه مختار

نگارنده در این مقاله است که از منظری حکمی و با استناد به آموزه‌های اسلامی تبیین خواهد شد. اما قبل از آن به تبیین و نقد دو دیدگاه دیگر (مخاطب‌محور و مؤلف‌محور) به‌عنوان دیدگاه‌های حاوی نظریات رقیب پرداخته می‌شود.

۲-۱. دیدگاه مخاطب‌حور

طبق بخشی از مبانی معرفت‌شناختی معاصر که عمدتاً برگرفته از فلسفه متأخر غرب است، معنای متن/معماری به‌کلی تحت تأثیر فرایند شناخت و فهم مخاطب از اثر معماری است؛ بنابراین، این بخش از مقاله عمدتاً به تبیین مؤلفه شناخت در بستر فلسفی معاصر غرب می‌پردازد. این دیدگاه، مسائل معرفت‌شناختی زیادی را در پی دارد که از مهم‌ترین آن‌ها چگونگی خواندن متن/معماری است. مدافعان تأویل مدرن (به‌عنوان یکی از زنده‌ترین زیرشاخه‌های معرفت‌شناسی در فلسفه معاصر غرب) از جمله نیچه،^۱ گادامر،^۲ و غیره دامنه کاملاً بازی را در مقام تأویل برای معنای آثار متن‌وار قائل هستند؛ چراکه از نظر آن‌ها مجموعه‌ای از پیش‌دانسته‌ها و پیش‌داوری‌ها، هر مفسری را احاطه و فهم او را متأثر کرده و در نتیجه، افق معنایی مفسر، شرط وجودی حصول شناخت و فهم اثر معماری است و نه تنها دخالت دادن این افق معنایی محل عمل فهم نیست، شرط لازم برای حصول آن نیز است (رئبسی، ۱۳۸۹: ص ۵۲). زیرا متن یا اثر، ابژه‌ای مستقل نیست (ضمیران، ۱۳۸۶: ص ۲۳۷) و فهم آن واقعه‌ای است که بر اثر امتزاج افق معنایی مفسر (بیننده یا کاربر اثر) با افق معنایی اثر رخ می‌دهد.

این افق معنایی مفسر چیزی جز مجموعه‌ای از پیش‌دانسته‌ها و انتظارات او نیست. به این ترتیب، از آنجاکه انسان و سنت، تاریخی بوده؛ بنابراین، سیال و متغیرند و جریان فهم، جریانی پایان‌ناپذیر است. یعنی معماری متن‌وار قابلیت تفسیر و فهم‌های متعدد را دارد زیرا «پیام می‌تواند لایه‌های معنایی متعددی را در بر بگیرد و طیف گسترده‌ای از افراد را مخاطب قرار دهد که ابهام یا وضوح پیام به آن‌ها بستگی دارد» (باورز، ۱۳۸۷: ص ۱۰۴). مفسرین جدید با افق‌های معنایی جدید به سراغ متن/معماری می‌روند و امتزاج و فهم جدیدی براساس گذشته ذهنی آن‌ها رخ می‌دهد. لذا «موضوع معرفت از منظر و افق معنایی مخاطب بازخوانی می‌شود» (پارسانیا، ۱۳۹۰: ص ۱۴۵) و این مخاطب‌متن/معماری است که معناهای اثر را می‌آفریند؛ از این رو، «نشانه‌های متن، تنها به این دلیل که تماشاگر (مخاطب)، معنا یا معنایی خاص به آن‌ها نسبت می‌دهد معنا می‌یابند و

1. Friedrich Wilhelm Nietzsche
2. Hans-Georg Gadamer

معنا افزونه‌ای به نشانه‌ها است» (احمدی، ۱۳۷۱: ص ۲۱۴). پس هر کنش بازخوانی، تنها نوعی رمزگشایی دلخواه از متن هنری است که به واسطه آن، مخاطب، متن را در زمینه جدید خلق شده و نیز در زمینه ذهنی خود قرار می‌دهد (نجومیان، ۱۳۸۷: ص ۲۰۲).

اعتقاد به پیدایش فهم‌های جدید عمدتاً ناشی از انکار «نیت مؤلف» است که سرچشمه آن به برخی بحث‌های زیبایی‌شناسی در سده نوزده می‌رسد. در قلمرو تأویل، این بحث پیشینه و زمینه‌ای فلسفی در نوشته‌های مارتین هایدگر^۱ دارد، زیرا «او بود که با کنارگذاشتن سوژه راه را بر انکار نقش نیت مؤلف در تعیین معنای نهایی و قطعی متن گشود» (احمدی، ۱۳۷۷: ص ۱۹). طبق بنیان معرفت‌شناختی‌ای که هایدگر بنا نهاد، برای شناخت و فهم هر چیز گریزی نیست جز آنکه از پدیدارشناسی بهره‌گیری شود. زیرا به اعتقاد وی شناخت صرفاً همچون پدیدارشناسی ممکن است (Heidegger, 2000: p 60). بر این اساس، دامنه معنایی یک اثر معماری «عرصه‌ای از روابطی است که کمابیش به روی تأویل خواننده (بیننده) گشوده‌اند» (گیرو، ۱۳۸۷: ص ۶۵). زوایای مبهم این امر زمانی به خوبی روشن می‌شود که به مدعای کتاب هستی و زمان^۲ هایدگر توجه شود؛ جایی که او تأویل را نه یک روش بلکه نظریه‌ای معرفی می‌کند که نتایج روش‌شناختی به بار می‌آورد (احمدی، ۱۳۸۰: ص ۵۶۲). طبق این نظریه، برای آثار متن‌وار و از جمله یک اثر معماری متن‌وار «معنای نهایی در کار نیست» (Barthes, 1990: p 22)؛ در واقع، در یک اثر متعین، «معنا دست‌نیافتنی و بی‌انتهاست» (Nesbitt, 1996: p 50). زیرا «زبان اساساً استوار به غیاب معنا است» (Carroll, 1982: p 63) و متن/معماری نیز به‌عنوان جزئی از منظومه زبان، متنی است که «بافت پایان‌ناپذیر معناها ناتمام است» (Derrida, 1979: p 84). دریدا در همین خصوص بیان می‌دارد که دال‌های موجود در یک متن «ما را به مدلول خاصی مرتبط نمی‌کند» (ضمیران، ۱۳۸۳: ص ۷۳)؛ چراکه اساساً «هویت مدلول، پیوسته خود را پنهان می‌کند و همیشه در حرکت است» (Derrida, 1998: p 49). ثمره این حرکت دائمی، غیاب مدلول استعلایی است که «قلمرو بازی دلالت را تا بی‌نهایت بسط می‌دهد» (دریدا، ۱۳۸۶: ص ۱۰).

یکی از مهم‌ترین عواملی که باعث می‌شود در این دیدگاه بر بازبودن حداکثری دامنه معنایی آثار متن‌وار (اعم از متن/معماری) تأکید شود، تأکید بیش از حد بر ارتباط متون و تولید مفهومی باعنوان «بینامتنیت» است که در بخش قبل به‌طور اجمالی به آن اشاره شد و طبق آن، «هر متنی ردپایی از متون دیگر را به همراه دارد» (آفرین، ۱۳۹۰: ص ۶۲)؛ اما در

1. Martin Heidegger

2. Being and Time

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

مفهوم بینامتنیت زمانی پیچیده‌تر می‌شود که متغیرهای نشانه‌شناختی نیز (البته مطابق با قرانت رادیکال مدافعان هرمنوتیک مدرن) در فرایند ادراک اثر، دخیل شوند. به اعتقاد دریدا، تکرر معانی متن، ناشی از عملکرد نشانه‌های آن است و این نشانه‌ها هستند که طی روابطی بینامتنی «سلطه معنی را واسازی می‌کنند» (نجومیان، ۱۳۸۵: ص ۲۸). بر همین اساس است که نیچه مدعی می‌شود «تنها تأویل‌ها وجود دارند؛ معنایی جدا از تأویل وجود ندارد» (Nietzsche, 1968: p 267) و آدمی در چیزها هیچ نمی‌یابد مگر معنایی که خود به آن‌ها داده است.

رولاند بارت^۱ نیز همسو با نیچه، دریدا و دیگر مدافعان تکرر معنایی، در متنی که با عنوان «مرگ مؤلف»^۲ منتشر کرد مدعی شد که «تأویل متن به معنای کشف مفهومی کمابیش درست برای آن نیست بلکه دانستن اهمیت چگونگی کثرت مفاهیم آن است» (احمدی، ۱۳۸۰: ص ۲۵۷). کثرتی که در آن، مقصود مؤلف کوچک‌ترین اهمیتی نداشته و فقط متأثر از «فرایند درهم‌شدن افق‌های معنایی مخاطب و خود متن است که به نظر می‌رسد مستقل از یکدیگر وجود دارند» (Gadamer, 1989: p 146)؛ از این رو، برسلر^۳ صریحاً توصیه می‌کند که هنگام مواجهه با یک اثر متن‌وار «به معنای متن امکان نایستایی و عدم قطعیت بدهید» (Bressler, 2007: p 128). واکاوی مبنایی این عدم قطعیت ما را به یکی از اصول پایه در نظریه تأویل مدرن با عنوان «نسبیت شناخت» راهبری می‌کند. طبق این اصل، از آنجایی که «نسبی بودن شناخت، لازمه حتمی این مبنای فلسفی است» (جوادی آملی، ۱۳۸۶: ص ۲۷۱)، فرایند شناخت «یک فعالیت مستمر است که همواره باید رو به سوی کمال بوده، هرگونه قطعیت نهایی برای آن رد می‌شود» (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۸: ص ۶۸)؛ از این رو، طبق قرانتی 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 ساختار یک نظام نشانه‌شناختی که تنها به گروه خاصی تعلق دارد و لاغیر؛ 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 است که اساساً به‌جز موضوعات علوم تجربی، در سایر موارد نظیر علوم انسانی، هنر و بسیاری از امور دیگر، پیش‌رو نهادن کلیت ابژه و ارزیابی همه‌جانبه آن ممکن نیست زیرا این امور، متغیر و سیال و تمام‌ناشدنی بوده، نمی‌توان آن‌ها را به‌مثابه اموری پایان‌یافته تلقی کرد و به‌شناسایی آن‌ها پرداخت؛ ازاین‌رو، «موضوعاتی همچون انسان، تاریخ، سنت و هنر ازجمله مواردی هستند که نمی‌توان به‌درک حقیقت آن‌ها نائل شد» (حسین‌زاده، ۱۳۸۵: ص ۱۶۸)؛ یعنی به‌جز ابژه‌های علوم تجربی، سایر ابژه‌ها عینیتی حقیقی نیستند بلکه وابسته به ذهنیات مخاطب هستند و چون مخاطبین دارای پیش‌دانسته‌ها و پیش‌داوری‌های متفاوتی هستند معنی یک ابژه مشخص در نشانه‌های آن به‌صورت بلافصل حضور نمی‌یابد (Eagleton, 1983: p 128) بلکه در نزد هر یک از مخاطبین با دیگری متفاوت و مستقل از نیت مؤلف (معمار) آن است که همه این معانی نیز طبق این دیدگاه موجه و قابل قبول است. ازاین‌رو، طبق مبانی معرفتی جریان‌های مخاطب‌محور، هر اثری 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 نظیر ایجاز، تمثیل و غیره باشد که به وقت خواندن، خواننده آن مطابق با پیش‌زمینه‌های فکری خود، آن‌ها را تأویل کرده، متن را از آن خود می‌کند و درواقع، خواندن یک شعر یا متن، سرودن دوباره آن است. به‌همین ترتیب، نقاشی نیز متنی است که کلمه‌های آن رنگ‌ها هستند که در ترکیب خود، کلیت تابلو را می‌سازند. خواندن تابلو، دیدن و تماشاکردن آن است. از این منظر، معماری نیز متنی است که با قدری اغماض، عناصر کالبدی آن به رنگ‌های در دست نقاش، نغمه‌های در ذهن موسیقی‌دان و یا کلمه‌های در دست شاعر شباهت دارند (نوابی و حاجی قاسمی، ۱۳۹۰: ص ۵۰). خواندن این متن همان دیدن و سفرکردن در آن است 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 دوباره آن است و از آنجاکه پیش‌فرض‌های بینندگان و درواقع، مسافران متفاوت است، هرکس متن را به‌گونه‌ای متفاوت می‌خواند. این تفاوت‌های بازخوانی، ریشه در اصول زیبایی‌شناسی مدرن دارد که حامل پیام‌رهایی 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 شده و تبدیل به فرایند (Process)

می‌شود (رئسی، ۱۳۸۹: ص ۵۰)؛ فرایندی که حاصل سفر، تأویل و بازآفرینی است و پیوسته دوام می‌یابد. معمارانی که سعی در تحقق بخشیدن به معماری متن‌وار (البته با قرائت دیدگاه مخاطب‌محور) دارند به دنبال نوعی از معماری هستند که از ارجاع بپرهیزد و نشان‌دهنده هیچ چیز نباشد (شیرازی، ۱۳۸۱: ص ۱۳). اگر بخواهیم تبلور کالبدی افکار این هنرمندان را با تفصیل بیشتری شرح دهیم بایستی اشاره کنیم که جهان بینی چندبعدی، پیچیده و متغیر این هنرمندان درنهایت، در عنصر «چین» خودنمایی می‌کند که به واسطه فراوانی چین و پرهیز از به‌کاربردن زوایای قائمه حتی تا مرز اتهام تفنن‌گرایی نیز پیش رفته‌اند. به نحوی که «جوهر اندیشه‌های آنان در هندسه‌ای انحنایپذیر با تغییرات مستمر و غیرقابل پیش‌بینی تبلور می‌یابد» (رئسی، همان: ص ۵۱).



تصویر ۲. پیتر آیزنمن، اسپانیا، شهر فرهنگ Galicia, 1999
(مأخذ: <http://archidose.blogspot.com>)

معماران پیرو این تفکر «با تمرکز بر چین‌هایی که مترکم و مجدداً در فضا مستحیل می‌شوند، آن‌ها را مترادفی برای پدیده‌ای خودانگیخته یا چیزی فی مابین (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 نوشته در فرایند شکل‌گیری خود جان گرفته و از بطن خود بسط یابد. او برای طراحی یک اثر، پایانی باز و نه معلوم و تمام‌شده قائل است. هنگامی که او از جایگاه برابر اثر و بیننده سخن به میان می‌آورد، منظورش از خواندن، درک پیام نانوشته اثر از سوی بیننده اثر (یا خواننده متن)

است؛ آیزنمن با اشاره 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 شخصی است نه یک ویژگی از قبل مشخص شده؛ چراکه «در اثر هنری کلام نهایی وجود ندارد» (Adorno, 2004: p 203). بر این اساس، او توانسته در طرح‌هایش تا حد زیادی این گفتهٔ تئودان داسبورگ را تحقق بخشد که «معماری جدید به دنبال قراردادن فضاهای مختلف در یک مکعب نیست بلکه فضاهایی با کاربری‌های مختلف را به‌گونه‌ای پراکنده می‌کند که به کمک آن، طول، عرض، ارتفاع و زمان به‌سوی 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 شکل‌گیری یک کالبد معماری را مشاهده کرد طرح پیشنهادی پیتر آیزنمن برای شهر فرهنگ «Galicia» است. این شهر فرهنگ، یک مرکز جدید فرهنگی برای استان «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 سطح منحنی است که تابع فرم خاصی نبوده و از طریق نرم‌افزار شبیه‌سازی کامپیوتری حاصل شده است. با تدقیق در این طرح نیز می‌توان اصول ذکر شده برای معماریِ متن‌وار را (البته با قرائت دیدگاه مخاطب‌محور) به‌وضوح مشاهده کرد. تأکید بر چین‌های غیرخطی 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 فیلسوف‌معماران را چنانچه ذکر شد بایستی در دیدگاه آنان به مقولهٔ فهم معنای متن/معماری جست‌وجو کرد. آنان معتقد به نسبیت فهم و تأثیرپذیری آن از سنت، تاریخ و غیره بوده و بنابراین، از هندسهٔ متناظر با مطلق‌اندیشی و جزمیت‌گرایی برحذر بوده و اصولاً اعتقادی به مفهوم ثبوت نداشته و هر مفهوم و ادراکی را نسبی می‌دانند. برنارد چومی که خود از بزرگ‌ترین معماران این مکتب است معماری را متنی متغیر، نسبی و گشوده‌انگاشته، بیان می‌دارد که امتیاز مهم این گشوده‌انگاشتن در این است که «ایدهٔ مجموعهٔ واحد و یکدستِ تصاویر، ایدهٔ قطعیت و البته ایدهٔ زبانِ شناخت‌پذیر را به چالش می‌گیرد» (نسبیت، ۱۳۸۶: ص ۱۵۰). بر همین اساس، وی در توجیه طرح خود برای پارک دولایت به‌صراحت اظهار می‌دارد که تنها یک معنی به تجربهٔ آدمی در نمی‌آید؛ معنی ثابت اصلاً موجود نیست. آیزنمن نیز در تمجید از این نسبیت‌گرایی و پرهیز از مطلق‌اندیشی و قطعیت‌گرایی در مقالهٔ «En Terror Firma, In Trails of Grotexes» چنین اظهار می‌دارد: «عدم قطعیت اکنون هدیهٔ مضاعفی است؛ 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 -چه در خود غرب و چه در سایر کشورها- بیان می‌دارند که آنچه جریان‌های معرفت‌شناختی مخاطب‌محور مبنی بر بازبودن مطلق دامنه معنایی آثار بیان می‌دارند نمی‌تواند منطق موجّهی را برای کنار گذاشتن نیت و مقصود مؤلف در فرایند شناخت اثر او اقامه کند. طبق این دیدگاه، «وظیفه اصلی تأویل‌کننده (مخاطب اثر) این است که منطق مؤلف و شیوه برخورد، دانسته‌های فرهنگی و در یک کلام جهان او را بازشناسد و در نتیجه، ضابطه نهایی ارزیابی عبارت است از بازسازیِ تصویرگونه اندیشه‌های مؤلف» (Hirsh, 1976: p 242). پس این دیدگاه به معنای اصلی و نهایی متن (اعم از متن/ معماری) باور دارد. بنابر این نگرش، هر متن/ معماری معنایی دارد که مراد ذهن مؤلف/ معمار بوده است و کشف نیت مؤلف هرچه هم که کاری دشوار باشد ناممکن نیست (احمدی، ۱۳۸۰: ص ۴۹۷)؛ به بیان دیگر، «اینکه متن، بالقوه بی‌انتهاست به این معنا نیست که هر کنش تأویل، نتیجه‌ای رضایت‌بخش و درست می‌دهد» (Eco, 1994: p 17) و از این رو، هنگام مواجهه با یک اثره متن/ معماری، بایستی با رمزگشایی تصویریها و بازنمودها به موضوع اصلی آنها پی ببریم.

هیرش که از نظریه‌پردازان مطرح 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 تشخیص موضوع نیت‌گون و کنش نیت‌گون از یکدیگر است. به زعم وی، «آنچه بیش از یکی است دلالت معنای واحد نزد مخاطبان، یعنی "کنش‌های نیت‌گون" بی‌شمار است که نظریه ادبی مدرن آن را با معنا به اشتباه یکی می‌پندارد» (احمدی، ۱۳۸۰: ص ۵۹۵)؛ از این رو، به اعتقاد وی، موضوع 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 مبانی معرفتی جریان‌های مخاطب‌محور وارد آمده، دیدگاه

مؤلف محور تئوریزه شده است که گرچه به لحاظ زمانی، قدمت آن بسیار بیشتر از دیدگاه مخاطب محور است، بر اثر تضارب آرایه که به دنبال شکل گیری دیدگاه مخاطب محور در دهه های اخیر صورت پذیرفته، امروزه به صورتی کاملاً مدوّن و روشمند نمایان شده است. مجموعه نقدهایی که در تئوریزه شدن دیدگاه مؤلف محور تأثیرگذار بوده اند را می توان در محورهای زیر خلاصه کرد:

۱. دستاورد اصلی معرفت شناسان مخاطب محور، نسبیّت شناخت و اثرپذیری آن از سنت و تاریخ است؛ به نحوی که همه شناخت ها متأثر از پیش داوری مفسرین هستند و پیش داوری ها متأثر از سنت و تاریخ اند و سنت و تاریخ هم در حال شکل گیری دائم بوده و فاقد ثبات و ایستایی اند (نقره کار و همکاران، ۱۳۹۱: ص ۱۴۸). در چنین تابلویی که دیدگاه مخاطب محور از مقوله شناخت ترسیم می کند جایی برای مطلق اندیشی و جزمیت گرایی و اعتقاد به وجود قضایای ثابت و همیشه صادق وجود ندارد؛ چراکه همه فهم ها نسبی، سیال و متغیر خواهد بود.

نقد نخست وارد بر این اندیشه آن است که اگر هر شناختی سیال و نسبی است، چرا اصول و آموزه های معرفت شناسی معاصر غرب و تحلیلی که دیدگاه مخاطب محور از ماهیت شناخت عرضه می کند به عنوان قضایایی مطلق، جزمی و غیرنسبی قلمداد شود؟ اگر همه فهم ها ناشی از پیش داوری و متأثر از دخالت ذهن، باور، علایق، انتظارات و پیش داوری های بیننده یا مفسر است، پس می توان ادعا کرد که تحلیل گادامر، هایدگر، آیزنمن و چومی از ماهیت فهم نیز متأثر از پیش داوری های خاص آنان است و ارزش مطلق ندارد و «نمی توان آن را به عنوان تحلیل نهایی و صادق و جزمی ماهیت فهم در نظر گرفت» (حسین زاده، ۱۳۸۵: ص ۱۷۱). اگر قضایایی نظیر «همه شناخت ها نسبی است» و «همه فهم ها ناشی از دخالت پیش داوری ها است» نسبی و متغیر و غیرجزمی باشند، معنایش این است که خود این قضایا نیز می توانند نادرست باشند. پس نقد اولی که به این جریان فلسفی وارد است، «خود ویران سازی آن است؛ یعنی از شمول آن نسبت به خودش، عدم شمولش لازم می آید» (آملی لاریجانی، ۱۳۷۶: ص ۹۵).

۲. جریان های مولود معرفت شناسی مخاطب محور (به عنوان شاخص معرفت شناسی معاصر غرب) همچون هر منوتیک فلسفی، راه را بر هرگونه نقد و ارزیابی فهم در شاخه های مختلف معارف انسانی و هنری می بندند. زیرا تحلیل خاص آن ها از ماهیت فهم معنا به گونه ای است که هرگونه فهمی موجه می شود و نمی توان فهمی را برتر از سایر فهم ها برشمرد (واعظی، ۱۳۸۱: ص ۱۳۳). براساس تحلیل این جریان ها از ماهیت شناخت، فرایند فهم یک اثر اعم از متن/ معماری، فرایندی بدون پایان است و شناخت نهایی ممکن نیست. شناخت، ناشی از امتزاج افق ها است و این امتزاج، امکان های بدون پایانی دارد؛ پس، از معنای یک اثر و به طور خاص، یک اثر معماری می توان

فهم‌های بی‌شمار داشت بی‌آنکه معیاری برای داوری در صحت و سقم این فهم‌ها وجود داشته باشد. این نسبی‌گرایی محض که معیار و ضابطه‌ای برای سنجش، ارزیابی و نقد ارائه نمی‌دهد ارزش فهم و معرفت را به شدت تنزل می‌دهد، زیرا هر فهمی موجه است (حسین‌زاده، ۱۳۸۵: ص ۱۷۲).

۳. گادامر بیان می‌دارد که ما تنها به اعتبار پیش‌داوری‌های مان می‌توانیم بفهمیم و نه با کنارگذاشتن آن‌ها؛ اما در عین حال در برخی مکتوبات خود اشاره می‌کند که برخی پیش‌داوری‌ها مولد هستند و برخی دیگر موجب سوءفهم می‌شوند، بدون اینکه ضابطه و معیاری برای تفکیک این دو نوع پیش‌داوری عرضه کند (همان) و نشان دهد که چگونه می‌توان پیش‌داوری‌هایی که موجب سوءفهم می‌شوند را از دخالت در عمل فهم بازداشت. حال «برای آنکه بتوانیم میان فهم و بدفهمی تمیز دهیم، باید معیاری در دست داشته باشیم تا بتوانیم آن تمیز را بر این معیار استوار کنیم» (هولاب، ۱۳۸۳: ص ۹۷).

۴. طبق مبانی فلسفی که دیدگاه مخاطب‌محور برای اصل «نسبیت شناخت» 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؛ از این رو، این اندیشه از این واقعیت غافل است که اثر هنری در جوهر خود همواره واجد دو جزء است: حاضر و غایب؛ دال و مدلول. طراحان پیرو این طرز فکر سعی دارند با به قهقرا بردن جزء «حاضر»، حضور «غایب» درک شده و اثر چون متنی مستقل از نیت و اراده معمارش خوانده شود. نتیجه اجتناب‌ناپذیر این نگاه منجر به آن می‌شود که نزدیک شدن به اصل پیام اثر، معنای خود را از دست می‌دهد (آیت‌اللهی، ۱۳۸۷: ص ۵۶) و سبب می‌شود گفتمان معنایی میان معمار، مخاطب و اثر غیر مضبوط شود.

۵. آنچه در برخی جریان‌های فلسفی متأثر از معرفت‌شناسی معاصر غرب با عنوان «مرگ مؤلف» درباره نیت خاص مؤلف/ معمار بیان می‌شود نتایج معرفتی غیرقابل دفاعی را به دنبال می‌آورد. زیرا اصولاً قوام هویت متن/ معماری بدون لحاظ کردن مقصود خالق/ معمار آن، امری غیر ممکن است. به این معنی که «تشخیص و وحدتی که یک متن دارد به اراده جهت‌گرفته مؤلف به‌سوی معنا وابسته است و این عنصر خاص همان‌طور که در ایجاد متن، نقش کانونی دارد، در بقا و استمرار آن نیز چنین است؛ در واقع، هیچ فرقی از این حیث بین لحظه تقریر و لحظه پس از آن نیست. پس مؤلف هم در مقام تألیف و هم پس از آن زنده است و زبان و متن هرگز نمی‌تواند او را از صحنه غایب کند» (کچوئیان، ۱۳۸۱: ص ۱۲).

۶. تمامی ادله‌ای که می‌توان بر تجرد و غیرمادی بودن ادراک و شناخت اقامه کرد غیرنسبی

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

۷. اگر همه شناخت‌های بشری را مشمول نسبت و تابع تاریخ، سنت و به‌طور کلی، 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 اندیشه جدیدی بروز یابد که متناسب با پیش فرض‌ها و معارف گذشته نباشد؛ در حالی که «اندیشمندان بسیاری را می‌بایم که موجب هدم و نابودی تمامی پیش فرض‌ها شده بلکه زمینه دستیابی به معارف بعدی را بدون آنکه تأثیری از اصول قبلی بپذیرند فراهم می‌آورند» (همان: ص ۲۸۰). روشن است که هر یک از مثال‌های نقضی که می‌توان در این خصوص ارائه کرد به‌تنهایی برای ابطال قاعده کلی نسبت شناخت کفایت می‌کند.

از مجموع نقدهایی که در بالا اشاره شد، چهارچوب نظری دیدگاه مؤلف محور 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 مؤلفه 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) بر اثر امری است که در نصوص متقن دینی مورد تأیید قرار گرفته است؛ از جمله این نصوص، روایت امیر مؤمنان (علیه السلام) است که درباره تجلی انسان (به‌عنوان مؤثر) در کلامش (به‌عنوان اثر) چنین می‌فرماید: «انسان پشت زبانش نهفته است» (نهج البلاغه: حکمت ۱۴۸). ایشان در روایتی دیگر در تأیید رابطه اثر و مؤثر می‌فرماید: «عقل‌ها پیشوایان افکارند و افکار پیشوایان قلب‌ها و قلب‌ها پیشوایان حواس و حواس پیشوایان اعضا و جوارح» (مجلسی، ۱۴۰۳، ج: ۱، ص ۹۶). ملاحظه می‌شود که طبق این روایت آنچه توسط اعضا و جوارح نمود می‌یابد یعنی مصادیق و آثار- در مراحل قبل، نشئت گرفته از عالم افکار و مفاهیم مؤثر

۱. «الْمَرْءُ مَحْبُوءٌ تَحْتَ لِسَانِهِ».

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

علاوه بر ایده و افق معنایی معمار، استعداد و تجربه او نیز در شکل‌گیری معنای اثر، ذی‌سهم است؛ «شکل و کالبد اثر هنری بستگی به ذوق و استعداد عملی و تجربی معمار دارد و در این راه، هنرمند افزون بر اندیشه‌ها و اعتقادات و معرفت‌های صحیح (ایده‌ها) باید ذوق و تجربه کافی و عملی در آن گرایش هنری داشته باشد» (نقره‌کار، ۱۳۸۷: ص ۲۸۸). در نتیجه محتوای یک اندیشه را بسته به خلاقیت و توان عملی معمار می‌توان با کالبد و صورت متعدد، به صورت 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 دربرگیرنده صور مادی گوناگون معرفی می‌کند» (معماریان، ۱۳۸۶: ص ۵۰۴). درجات تحقق محتوا (معنا) در صورت و کالبد آثار هنری و معماری، موضوعی است که خود متأثر از درجات مختلف حیات انسانی است. «انسان فقط در مرتبه نفس خود محدود نمی‌شود بلکه مراتب و مدارجی برتر از نفس دارد که همان قلب یا روح و غیره است. اما اگر نفس در حین عمل دارای استقلال باشد و از مراتب برتر و بالاتر وجود متأثر نباشد، اثری که با این حالت به وجود آورده می‌تواند به نفسانیت توصیف شود ولی در هنر دینی نفس هنرمند چنین نیست؛ در واقع، نفس او مرتبه‌ای نازل از وجود او است و در نتیجه می‌باید از قوای برتر وجود او متأثر شود» (اعوانی، ۱۳۷۵: ص ۳۴۶)؛^۱ بنابراین، بسته به مرتبه نفسی که معمار از آن در خلق اثر خود بهره می‌جوید و ایده‌های خود را از آن نفس الهام می‌گیرد، کیفیت و درجه تحقق معنا در کالبد اثر نیز متغیر است. هرچه نفس معمار متعالی‌تر باشد، درجه تحقق معنا در کالبد اثر در مرتبه‌ای بالاتر متصور خواهد بود (نقره‌کار و رئیسی، ۱۳۹۱: ص ۹).

۲-۳. نقش مخاطب در تأویل معنای اثر

نسبیت نامحدودی که اغلب جریانات معرفت‌شناختی معاصر غرب برای فهم بشری قائل هستند در نگاهی مبنایی، از نتایج جامع‌نبودن منابع شناختی آن‌ها و تکیه صرف بر عقل و حس خطا پذیر

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

بشری است. زیرا «از لوازم حاکمیت عقل ابزاری، تن دادن به تاریخی شدن ارزش‌های انسانی و پذیرش نسبیّت در فهم حقایق و معارف است ... با این نگاه، حکمت جاویدان و ارزش‌های مستقر در حیات واقعی بشر در تلقی علمی جایگاهی ندارد و حیات فکری و فرهنگی بشر در تلاطم آزمون و خطای برخاسته از ذهن محدود آدمی گرفتار می‌آید» (سبحانی، ۱۳۸۲: ص ۲۸). تکیه صرف بر عقل ابزاری سبب شده تا این جریان‌ها، میان فهم نسبی و نسبیّت در فهم دچار خلط مبحث شده، برای یک اثر معین، همه معانی بی‌شماری را که مخاطبان مختلف استنباط می‌کنند موجه بشمارند. حال آنکه از منظر اسلامی و با تکیه بر منابع جامع شناخت بشری، آنچه پذیرفتنی است فهم نسبی است و نه نسبیّت در فهم؛ بدین معنی که «مراتب فهم اشخاص، متفاوت است و در برخورد با حقایق، هرکس می‌تواند فقط به اندازه فهم و میزان ادراک خود از آن‌ها بهره‌مند شود. باید توجه داشت که مراتب متفاوت یک حقیقت به وحدت آن لطمه وارد نمی‌کند و یک حقیقت می‌تواند تجلیات گوناگون داشته باشد» (ابراهیمی دینانی، ۱۳۷۹: ص ۲۰). این نکته، مولّد مرز مهمی است که می‌توان در فرایند بازخوانی معنا بین نظریه نگارنده و نظریات معرفت‌شناختی مخاطب محور قائل شد؛ به این معنی که طبق استنتاج نگارنده بر پایه آموزه‌های اسلامی، فهم‌های مخاطبان مختلف یک اثر (به شرط آنکه با روشی مضبوط حاصل شده باشند) در رابطه‌ای طولی و وحدت‌گرا قرار می‌گیرند. اما در اغلب رویکردهای معاصر غربی، این فهم‌ها، مجموعه‌ای وحدت‌گرای و متکثر را تشکیل می‌دهند؛ چراکه در رابطه‌ای عرضی با هم قرار می‌گیرند.

شکل‌گیری رابطه عرضی بین فهم‌های مخاطبان در سایر رویکردها، ناشی از تأکید تامّ آن‌ها بر تأثیر پیش‌فهم مخاطب در بازخوانی معنای اثر است؛ حال آنکه از منظر اسلامی، در شکل‌گیری پیش‌فهم‌های مخاطب، علاوه بر عوامل نسبی و اعتباری، عاملی ثابت و حقیقی به نام پیش‌سرشت (فطرت) نیز تأثیرگذار است که طبق نص صریح قرآن کریم، تغییر و دگرگونی در آن راهی ندارد: «فطرتی که خدا همه را بدان فطرت بیافریده است؛ در آفرینش خدا تغییری نیست؛ دین پاک و پایدار این است ولی بیشتر مردم نمی‌دانند» (روم: ۳۰).^۱ این مهم سبب می‌شود تعریف پیش‌فهم در مکتب اسلام با آنچه معرفت‌شناسی معاصر غرب ادعا می‌کند متفاوت باشد. بر این اساس، در نگاهی جامع می‌توان پنج عامل زیر را در شکل‌گیری پیش‌فهم، ذی‌سهم دانست که اولی ثابت و بقیه نسبی هستند:

۱. پیش‌سرشت (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، که به کلیه یافته‌ها و آموخته‌های فرهنگی، اجتماعی و خانوادگی هر فرد بازمی‌گردد و در میان مردم یک فرهنگ یا خرده‌فرهنگ مشترک است و ممکن است گاه باعث سوءتفاهم‌های فرهنگی و خرده‌فرهنگی شود.

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

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

۵. حالت روحی، که به حال و هوا و وضعیت روحی-روانی فهمنده هنگام برخورد با متن مربوط می‌شود (ساسانی، ۱۳۸۱: ص ۱۸۳).

بر این اساس، درعین حال که «ادراک و دریافت انسان‌ها از معانی اشکال هندسی، 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 است» (نقی‌زاده، ۱۳۸۶: ص ۲۵۶) و دامنه معنایی متن/معماری، به دلیل تأثیر عواملی چون پیش‌تجربه و پیش‌دانسته، دامنه‌ای غیر مطلق و نسبی است اما این نسبیّت با نسبیّتی که معرفت‌شناسی معاصر غرب ادعا می‌کند بسیار متفاوت است. چراکه نسبیّت معنایی آثار از منظر اسلامی، نسبیّت مضبوط و محدود است و نه مطلقاً باز؛ زیرا حدود و دامنه کلی آن تحت تأثیر عاملی ثابت به نام پیش‌سرشت (فطرت) تعیین می‌شود.

۳-۳. نقش کالبد اثر در تأویل معنای اثر

درخصوص رابطه صورت (کالبد) و معنا (محتوا)، اشاراتی در روایات و احادیث معصومین (علیهم السلام) وجود دارد. امیر مؤمنان (علیه السلام) در این خصوص می‌فرماید: «و بدان که هر ظاهری باطنی متناسب با خود دارد، آنچه ظاهرش پاکیزه، باطن آن نیز پاک و پاکیزه است و آنچه ظاهرش پلید، باطن آن نیز پلید است»^۱ (نهج البلاغه: خطبه ۱۵۴). اما دلالت صورت بر محتوا به معنی همانی این دو و تجلی مطلق محتوا در کالبد نیست بلکه در واقع، هریک از دو عنصر صورت و محتوا، ترجمانی از دیگری است که این ترجمان دارای مراتب و لایه‌های مختلف بوده و بسته

۱. مطابق با ترجمه استاد محمد دشتی.

به کیفیت ترجمان، کیفیت رسوخ این دو عنصر در یکدیگر مشخص می‌شود (نقره‌کار و رئیس، ۱۳۹۱: ص ۸).

مبرهن است که طبق روایت ذکر شده، هر باطنی (معنایی) را نمی‌توان به هر ظاهری (کالبدی) نسبت داد که این امر شاهدهی است بر نفی آنچه جریانات مخاطب محور درباره نسبت محض معنا ادعا می‌کنند. پس گرچه از منظر اسلامی، 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 نسبت محض خارج کرده، در چهارچوب مشخصی قرار می‌دهد. توجه به این نکته نیز اهمیت دارد که در خطبه ذکر شده، قید خاصی برای تخصیص روایت، ذکر نشده و از این رو، محتوای روایت را بایستی عام بدانیم که بر همه پدیده‌های هستی از جمله آثار معماری جاری می‌شود. عبارت عام «هر ظاهر» که در ابتدای این فراز ذکر شده، شاهدهی بر این مدعا است.

بر پایه آنچه بیان شد، چنین استنتاج می‌شود که کالبد اثر در فرایند خوانش و تأویل معنای آن، نقشی بسیار جدی و پررنگ دارد، چراکه در فرایند تأویل معنای اثر، اصولاً این کالبد اثر است که به‌عنوان حلقه اتصال بین سایر مؤلفه‌ها (از جمله 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 انسان و حتی سایر موجودات تأیید شده است؛ برای مثال، در سوره 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 (اعراف: ۵۸).

بنابراین، از منظر اسلامی، همان‌طور که محیط بر سایر موجودات تأثیرگذار است، به طریق اولی، بر انسان نیز مؤثر است؛ امام علی (علیه السلام) در یکی از فرازهای نهج البلاغه به این مهم اشاره می‌فرماید و محیط زیست و ویژگی‌های طبیعی شهر بصره را از علل سستی و فساد مردم این شهر معرفی می‌فرماید: «خاک شما بدبوترین خاک‌ها است، از همه جا به آب نزدیک‌تر و از آسمان دورتر و نه دهم 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» (نهج البلاغه: خطبه ۱۳). بر این اساس، محیط مصنوع نیز

۱. «وَ الْبَلَدُ الطَّيِّبُ يَخْرُجُ نَبَاتُهُ بِإِذْنِ رَبِّهِ وَ الَّذِي خُبْتُ لَا يَخْرُجُ إِلَّا نَكِدًا».

همچون محیط طبیعی بر انسان، خصوصیات، اعمال و رفتار او مؤثر است؛ زیرا واژه شهر در خطبه یادشده، هم متشکل از اجزای طبیعی و هم متشکل از اجزای مصنوع است و هر دو نوع محیط در شکل‌گیری شهر ذی‌سهم هستند.

ازسوی دیگر طبق آموزه‌های اسلامی، رابطه عمل و فکر رابطه‌ای قطعی است و این دو بر یکدیگر تأثیر آشکار دارند. برای مثال در آیات متعددی از قرآن، از ایمان (که شأنی فکری و نظری دارد) و عمل صالح (که شأنی فعلی و عملی دارد) در کنار هم یاد شده است 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»^۱ (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. نتیجه منطقی 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 ایستا از اشکال فارغ از زمان و منفک از حافظه تاریخی و جدا از بستر و رمزهای فرهنگی زمانه خود نیست (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ص ۱۳)؛ بنابراین، چنین استنتاج می‌شود که اسلام، تأثیر 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 موجه نمی‌داند (رئسی، ۱۳۹۷: ص ۲۶۳).

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

از منظر اسلامی، انسان موجودی دارای لایه‌ها و قوای مختلف و متشکل از ساحات و نفوس گوناگون است (مطهری، ۱۳۸۴: ص ۳۲). بر پایه روایت منقول از امیر مؤمنان (علیه السلام)، نفوس انسانی در چهار لایه اصلی قابل دسته‌بندی است که عبارت‌اند از: نامی نباتی، حسی حیوانی، ناطق قدسی و کلی الهی (مشکینی، ۱۴۰۶: ص ۲۲۲). دو نفس اول به صورت بالفعل موجود است و میان انسان و حیوان مشترک است؛ حال آنکه دو نفس دیگر ضمن آنکه مختص

۱. «ثُمَّ كَانَ عَاقِبَةُ الَّذِينَ أَصَاؤُوا السُّوْأَىٰ أَنْ كَذَّبُوا بِآيَاتِ اللَّهِ وَكَانُوا بِهَا يَسْتَهْزِئُونَ».

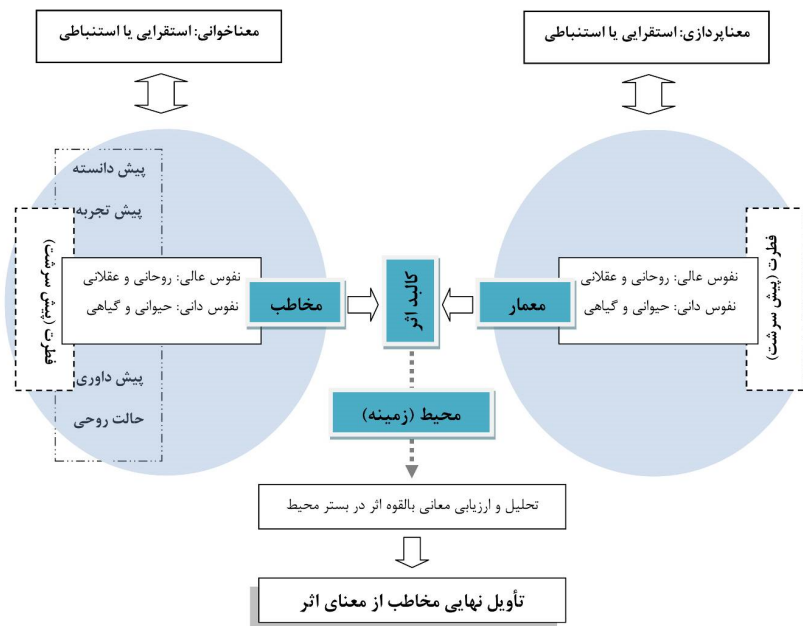
انسان است، به صورت بالقوه است و نه بالفعل؛ از این رو، هم مخاطبِ اثر و هم مؤلفِ اثر را بایستی موجودی چندساحتی یا چندلایه‌ای تلقی کرد که این لایه‌های مختلف و نفوس منبعث از آن‌ها، بر مراتب معنایی اثر تأثیرگذارند. از مهم‌ترین وجوه افتراق نظریه نگارنده با سایر نظریات معناساختی، همین توجه به لایه‌ها و نفوس مختلف است که در تأویل معنای استنباط‌شده توسط مخاطب اهمیتی اساسی دارد. طبق این دیدگاه، چنانچه اثر را دارای دو بُعد ظاهر (صورت) و باطن (معنا) بدانیم (نصر، ۱۳۸۹: ص ۱۳۹؛ نقی‌زاده و امین‌زاده، ۱۳۷۹: ص ۲۸) معنای اثر می‌تواند برگرفته از نفوس جمادی و حیوانی مؤلف باشد که وهم‌محور است و منجر به هنر مذموم می‌شود و یا منبعث از نفوس عقلانی و روحانی‌اش باشد که حقیقت‌محور است و به هنر ممدوح ختم می‌شود (اعوانی، ۱۳۷۵: ص ۳۴۶).

به این ترتیب، تأویل مخاطب از معنای اثر نیز بسته به اینکه مبتنی بر کدام یک از نفوس و لایه‌های وجودی وی باشد، جایگاه مشخصی را در سلسله‌مراتب معنایی اثر به خود اختصاص می‌دهد؛ چنانچه القائات و ادراکات مخاطب در زمان تأویل، برگرفته از نفوس عقلانی و روحانی او باشد القائات معنایی‌ای که برای او حاصل می‌شود القائاتی حقیقی است و در غیر این صورت، القائاتی که برای او حاصل می‌شود وهمی و ظلمانی است (امام خمینی، ۱۳۸۷: ص ۳۷۲)؛ از این رو، طبق آموزه‌های اسلامی، فرایند بازخوانی و تأویل معنای متن/ معماری از دو بُعد (بُعد معمار و بُعد مخاطب)، متأثر از نفوس و لایه‌های وجودی مختلف انسان است.

بر پایه آنچه بیان شد، مدل تأویل معنای متن/ معماری از منظر اسلامی، مبتنی بر چهار مؤلفه اصلی معمار، مخاطب، کالبد اثر و زمینه (محیط) و تعدادی زیر مؤلفه (نظیر نفوس و لایه‌های مختلف وجودی انسان، پیش‌فهم‌ها و پیش‌تجربه‌های مخاطب و غیره) طبق نمودار ۱ استنتاج می‌شود. طبق این مدل، بسته به اینکه معناخوانی یا معناپردازی، مبتنی بر کدام یک از نفوس انسان باشد، استقرایی یا استنباطی خواهد بود. اساس رویکرد استقرایی بر استقرای مشاهدات حسی است (جوادی آملی، ۱۳۸۹: ص ۳۴۵). اما رویکرد استنباطی مبتنی بر قوای عقلی و شهودی است که در آن حس نقش چندانی ندارد (همان: ص ۳۴۶). بر این اساس، نفوس دانی (حیوانی یا گیاهی) به معناخوانی یا معناپردازی استقرایی منجر خواهند شد^۱ اما نفوس عالی (عقلانی و

۱. روشن است که نام‌گذاری معناخوانی یا معناپردازی مبتنی بر نفوس دانی با نام «استقرایی» منافاتی با آنچه در مقدمه درباره عدم استفاده از استقرا در نظریه نگارنده شد ندارد؛ زیرا در اینجا بحث راجع به موضوعی است که این نظریه درباره آن اظهار نظر می‌کند و نه خود نظریه؛ به بیان دیگر، در این بخش، منظور از استقرا، عنوانی است که طبق نظریه نگارنده می‌توان به رویکرد مشخصی در فرایند معناخوانی یا معناپردازی داد. اما در مقدمه، منظور از استقرا، نوعی از استدلال بود که بیان شد در فرایند استنتاج این نظریه از آن استفاده نخواهد شد.

روحانی) به معناخوانی یا معناپردازی استنباطی منتج می‌شوند (رئسی، ۱۳۹۵: ص ۸۰). طبق مدل ارائه‌شده در نمودار ۱، چنین استنتاج می‌شود که با توجه به دیدگاه‌های مختلفی که برای معناشناسی متن/معماری می‌توان متصور شد (اعم از مؤلف‌محور، مخاطب‌محور و متن‌محور)، معناخوانی آثار معماری از منظر اسلامی، متن‌محور است چراکه از منظر اسلامی، اصل و اساس تأویل، مبتنی بر متن (کالبد اثر) است و مخاطب بایستی معنای دمیده‌شده توسط مؤلف (معمار) در اثر را کشف کند. اما به دلیل تأثیر شرایط متغیر زمانی و مکانی از یک سو و غلبه معانی ضمنی بر معانی صریح در آثار هنری و معماری از سوی دیگر، کشف مقصود اصلی معمار، همیشه میسر نیست و نمی‌توان صرفاً بر ایده و مقصود معنایی معمار تکیه کرد و نقش اعتباریات را نادیده پنداشت.



نمودار ۱. مدل تأویل معنای آثار معماری از منظر اسلامی

(مأخذ: رئسی، ۱۳۹۵: ص ۸۰)

پس می‌توان گفت که از منظر اسلامی، تأویل معنای متن/معماری بایستی «متن‌محور» باشد (البته با تعریفی که در این نظریه از متن‌محوری ارائه شد) و به همین دلیل در مدل ارائه‌شده در نمودار ۱، کالبد اثر که متناظر با متن است، در قلب و کانون مدل، مکان‌یابی شده است و سایر

مؤلفه‌ها نظیر معمار و مخاطب و زمینه، حول این مؤلفه سازماندهی شده‌اند. اما از آنجا که کالبد اثر، حاصل ایده‌ها و ایدئال‌های معمار است و معنا (محتوا) نیز در متن (کالبد اثر) متجلی شده است (نقره‌کار و رئیس، ۱۳۹۱: ص ۱۱)، پس خاستگاه اصلی و وجودی معنای اثر، ایده‌ها و ایدئال‌های معمار اثر است.

۴. نتیجه‌گیری

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

- عامل ثابت و حقیقی فطرت که بین همه انسان‌ها مشترک است به‌عنوان محور تفاهم در گفت‌وگوهای معنایی-هنری است؛ چراکه مشخص شد سایر مؤلفه‌ها که عناصری تبعی و عرضی 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؛ از این رو، شکل‌گیری، بسط و توسعه سایر مؤلفه‌های نسبی بر پایه این مؤلفه ثابت صورت می‌پذیرد و راز تفاهم و تعامل انسان‌ها چه در عرصه هنر و معماری و چه در سایر عرصه‌ها نیز همین است؛ در عین حال، بسته به اینکه کدام یک از نفوس انسان برای معناپردازی یا معناخوانی اثر، در بستر فطرت فعال شود، رویکرد حاصل، استقرایی یا استنباطی خواهد بود که تأویل معنا در اولی مبتنی بر قوای حسی و در دومی مبتنی بر قوای عقلی و شهودی است.
- با توجه به برآیند تأثیر مؤلفه‌های اعتباری و حقیقی مختلف، هر سه وجه مثلث شناخت یعنی معمار اثر، مخاطب اثر و کالبد اثر، در کنار زمینه (محیط) در فرایند تأویل و بازخوانی معنای متن/معماری ذی‌سهم هستند؛ اما بازخوانی معنا توسط مخاطب، چه مبتنی بر قوای حسی باشد و چه مبتنی بر قوای عقلی یا شهودی، دامنه معنا در آثار معماری، دامنه‌ای مطلقاً باز نیست بلکه دامنه‌ای نسبتاً محدود است که این محدودیت به دلیل وجود عامل مشترکی به نام فطرت میان همه انسان‌ها است؛ از این رو، با توجه به نقش این عامل مشترک، ثابت و حقیقی، اثر معماری قابلیت لازم برای القای هر معنایی را ندارد و هر کالبدی دامنه معنایی مشخصی دارد.
- با توجه به اینکه دامنه معنایی آثار معماری، دامنه‌ای نسبتاً بسته است می‌توان چنین گفت که رابطه صورت و معنا در آثار معماری، رابطه‌ای از نوع تجلی است؛ به بیان دیگر، رابطه‌ای که دامنه 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 معرفت‌شناسی معنای متن/

معماری مسیری خبط می‌پیمایند.

- با وجود آنکه عالم معنا مشمول قاعده ثبوت است، دلیل تفاوت ادراکات مخاطبان از معنای یک اثر (متن/ معماری) این است که لایه‌ها و مراتب وجودی خود آن‌ها متفاوت است که دامنه‌ای از اعلیٰ علیین تا اسفل السافلین را شامل می‌شود؛ به بیان دیگر، معنا در مقام وجود، ریشه در عالم امر دارد اما مخاطبان اثر به دلیل آنکه در عالم خلق و تغیر به سر می‌برند، تحت تأثیر اعتباریات هستند؛ از این رو، ادراکات آن‌ها از معنا به عنوان حقیقتی ثابت- متأثر از مؤلفه‌های نسبی و اعتباری (از جمله شرایط متفاوت زمانی و مکانی) است.

کتابنامه

- قرآن کریم.
- نهج البلاغه. ۱۴۱۵ق. گردآورنده سید محمد رضی. بیروت: دارالاسوه.
- آفرین، فریده. ۱۳۹۰، «چالش ساختار و معنا: بازخوانی و اساس از نگاره بیرون آوردن یوسف از چاه». فصلنامه باغ نظر. شماره ۱۶.
- آملی لاریجانی، صادق. ۱۳۷۶. «نقد تفسیرهای متجددانه از منابع اسلامی». مجله قیسات. 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، غلامحسین. ۱۳۷۹. ماجرای فکر فلسفی در جهان اسلام. جلد ۳. تهران: طرح نو.
- احمدی، بابک. ۱۳۷۱. از نشانه‌های تصویری تا متن. تهران: مرکز.
- _____ ۱۳۷۷. آفرینش و آزادی: جستارهای هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی. تهران: مرکز.
- _____ ۱۳۸۰. ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.
- اعوانی، غلامرضا. ۱۳۷۵. حکمت و هنر معنوی. تهران: گروس.
- امام خمینی، روح‌الله. ۱۳۸۷. شرح چهل حدیث. تهران: مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی.
- امرایی، بابک. ۱۳۹۰. «تحلیل نشانه‌شناختی طراحی پسامدرن». فصلنامه باغ نظر. شماره ۱۶.
- باورز، جان. ۱۳۸۷. مقدمه‌ای بر طراحی دوبعدی: آشنایی با فرم و عملکرد. ترجمه 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 آینه معرفت - بررسی و نقد نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت. قم: مرکز نشر اسراء.
- _____ 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 مؤسسه امام خمینی.
- حکیم، نگار. ۱۳۸۲. «معماری متن‌وار و پیشگامان آن». مجله معمار. شماره ۲۰.
- دانشپور، عبدالهادی؛ رضازاده، راضیه؛ سجودی، فرزانه؛ محمدی، مریم. ۱۳۹۲. «بررسی کارکرد و معنای فرم شهر مدرن از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای». مجله نامه معماری و شهرسازی. شماره ۱۱.
- دریدا، ژاک. ۱۳۸۶. نشانه، بازی، دلالت در گفتمان علوم انسانی، به‌سوی پسامدرن. ترجمه پیام

- یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- رئیسی، محمدمنان. ۱۳۸۹. «معماری به مثابه متن: واکاوی امکان قرائت‌های مختلف از یک اثر معماری». مجله منظر. شماره ۷.
 - _____ 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، فرزاد. ۱۳۸۷. نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: نشر علم.
 - _____ 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.
 - _____ ۱۳۸۶. ژاک دریدا و متافیزیک حضور. تهران: انتشارات هرمس.
 - کچوئیان، حسین. ۱۳۸۱. «قرائت‌پذیری متون دینی، راهی به سوی شکاکیت و پوچ‌گرایی». فصلنامه کتاب نقد. شماره ۲۳.
 - کلالی، پریسا؛ مدیری، آتوسا. ۱۳۹۱. «تبیین نقش مؤلفه معنا در فرایند شکل‌گیری حس مکان». مجله هنرهای زیبا - 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. ترجمه جهان‌شاه پاکزاد و عبدالرضا همایون. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
 - گیرو، پی‌یر. ۱۳۸۷. نشانه‌شناسی. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگاه.
 - لینچ، کوین. ۱۳۸۵. سیمای شهر. ترجمه منوچهر مزینی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
 - _____ 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. مواظظ 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 و اسازای 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 معرفت‌شناختی معماری معاصر». نشریه آرمانشهر. شماره ۹.
- نقره‌کار، عبدالحمید؛ رئیسی، محمدمنان. ۱۳۹۰. «تحلیل نشانه‌شناختی سامانه مسکن ایرانی بر پایه ارتباط لایه‌های متن/مسکن». نشریه هنرهای زیبا-معماری و شهرسازی. شماره ۴۶.
- _____ ۱۳۹۱. «تحقیق‌پذیری 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. «رابطه 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, Lewis 1982. . **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 Grammar 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>.