معناشناسیِ متن/معماری با استناد به آموزه‌های اسلامی

محمد منّان رئیسی[1] (استادیار معماری دانشگاه قم)

چکیده

از مسائل مهم در قلمرو «فلسفه معماری»، ماهیت و چیستیِ معنا و فرایندهای مرتبط با آن در آثار معماری است. طی این پژوهش، به این پرسش اصلی پرداخته می‌شود که مؤلفه‌های مؤثر بر فرایند خوانش و تأویل معنای یک اثر معماری چیست و بر اساس این مؤلفه‌ها، آیا می‌توان به تعیّن معنا در آثار معماری معتقد بود یا خیر؟ برای تبیین پاسخ پرسش مذکور، ضمن مقایسه تطبیقی نظریات مختلف و سپس نقد و ارزیابی آن‌ها، با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوای کیفی و با استناد به آموزه‌های اسلامی، مشخص می‌شود که گرچه اعتباریاتی نظیر پیش‌دانسته‌ها و پیش‌فهم‌های مخاطب در تأویل و خوانش معنای اثر مؤثر است؛ لیکن بر پایه برآیند کلیه مؤلفه‌های مؤثر بر معنا (شامل معمار، مخاطب، اثر و زمینه)، دامنه معناییِ متن/ معماری، متعیّن و نسبتاً بسته است؛ دامنه‌ای که حدود، کیفیت و مدل دست‌یابی به آن طی نظریه ارائه‌شده در این مقاله تبیین شده است.

کلیدواژگان

تأویل معنا، متن/معماری، معمار، مخاطب، دامنه معنا

۱. m.raeesi@qom.ac.ir

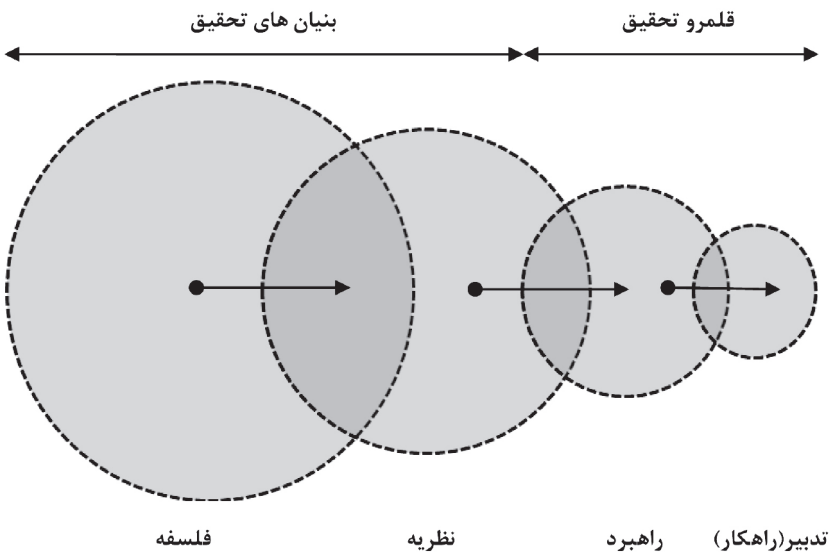
۱. مقدمه

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، تعیّن و عدم تعیّن آن و نیز خاستگاه و منبع شکل‌گیری معنای آثار، ازجمله مسائلی هستند که همگی ریشه در تأملات فلسفی دارند.

براین‌اساس، پرسش اصلی این تحقیق عبارت است از اینکه آیا می‌توان به تعّین معنایی در آثار معماری قائل بود یا خیر؟ به‌بیان‌دیگر، آیا می‌توان برای آثار معماری، دامنه معناییِ مشخص و متعیّنی را تعریف نمود و یا بالعکس، هر معنایی (اعم از معانی صریح یا ضمنی) بر هر اثری حمل می‌شود؟ تأمل در این پرسش آنگاه حائز اهمیتی مضاعف می‌گردد که به این امر توجه شود که بر هریک از پاسخ‌های منفی یا مثبتی که برای این پرسش صادر گردد، تأثیرات مهمی در طراحی آثار معماری مترتّب است. برای مثال، برخی جریان‌های نظری که به عدم تعیّن معناییِ آثار معماری اعتقاد دارند، در حوزه طراحی معماری، توصیه‌هایی متناسب با این اعتقاد را تجویز می‌نمایند که از مهم‌ترین آن‌ها کاربست هندسه‌های غیرجزمی و سیال در طراحی معماری –فارغ از نوع کاربری بنا– است (نقره‌کار و همکاران، ۱۳۹۱، ۱۴۷)؛ چراکه طبق مبانی هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی آن‌ها، اثر معماری فاقد هر نوع معنا و مدلول

مشخص است و بالطبع، معمار باید معماری را متنی گشوده انگارد (نسبیت، ۱۳۸۶، ۱۵۰) و شیوه‌های قدیمی تصور فضایی خود را متحول سازد تا معنای متن/معماری در فرایندی دائماً باز و پایان‌ناپذیر تصوّر گردد.

هدفی که طی این پژوهش دنبال می‌گردد، عبارت است از استنتاج دیدگاهی متقن در خصوص چیستیِ معنای آثار معماری (به‌طور مشخص چیستیِ دامنه آن در آثار معماری) با استناد به آموزه‌های اسلامی که برای تأمین این هدف، ابتدائاً نگاهی به نظریات رقیب و تطبیق آن‌ها خواهد شد و سپس با استناد به نظام حِکمیِ اسلام، ضمن ژرفکاوی دیدگاه اسلامی، برداشت نگارنده از این دیدگاه ارائه می‌شود. جهت تأمین این هدف، از روش مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای استفاده می‌گردد و طی رویکردی تطبیقی، از تحلیل محتوای کیفی برای تحلیل و داوری داده‌ها استفاده می‌شود.



نمودار ۱: مقیاس نظریه به عنوان حلقه واسط بین بنیان‌ها و قلمرو پژوهش

مأخذ: گروت و وانگ، ۱۳۸۶، ۸۷

از آنجا که نگارنده مدّعی است که طی این پژوهش، نظریه‌ای جدید پیرامون «معناشناسی در متن/معماری» را ارائه نموده است، بایستی ابتدا جایگاه نظریه در یک نظام علمی مورد توجه قرار گیرد تا بستر لازم برای درک مقیاس پژوهشِ حاضر فراهم شود. به‌طورکلی و بر پایه رابطه‌ای که بین فلسفه، نظریه و روش در یک پژوهشِ مشخص برقرار است، نظریه، سامانه‌ای متشکل از گزاره‌های علمی است که مقیاس آن، ناظر بر حلقه واسط بین بنیان‌های پژوهش و قلمرو پژوهش است (نمودار ۱).

طبق تعریفی اجمالی، نظریه مجموعه‌ای از مفاهیم مرتبط است که پدیده‌ها را با ارجاع به مفاهیم غیرقابل‌مشاهده و انتزاعی، تبیین می‌کند (گروت و وانگ، ۱۳۸۶، ۷۵) و بایستی حاوی حداقل شش ویژگی اصلی زیر باشد:

- مجموعه‌ای از فرضیات یا پیش‌فرض‌های مربوط به بنیان نظریه
- مجموعه‌ای از گزاره‌ها در مورد برخی جنبه‌های جهان هستی
- ارتباط منطقی میان گزاره‌ها
- مجموعه‌ای از نتایجِ حاصل از ویژگی‌های فوق
- پیوند با واقعیت
- سازماندهی ارتباطات تمامی موارد بالا، باید به‌گونه‌ای تنظیم شود که بیانگر آزمون‌پذیری نظریه باشد (Moore, ۱۹۹۷, Moore ; ۲, ۱۹۹۱ ۶).

درعین‌حال، برای مفهوم نظریه، سه گونه کلی می‌توان متصوّر شد که به شرح ذیل بیان می‌شود:

- «نظریه به‌منزله مجموعه قوانین؛ نظریه مجموعه‌ای از قوانین یعنی تعمیم‌های کاملاً مؤید به تجربه است.
- نظریه به‌منزله مجموعه اصول؛ نظریه مجموعه‌ای است از تعاریف و اصول موضوعه و قضایای منتج از اصول.
- نظریه به‌منزله فرایند علّی؛ نظریه مجموعه‌ای است از توصیف‌ها درباره مسیرها یا فرایندهای علّیت» (قیومی بیدهندی، ۱۳۸۴، ۱۲۵).

با توجه به گونه‌های سه‌گانه فوق، نظریه‌ای که طی این پژوهش ارائه می‌شود با گونه دوم،

یعنی مجموعه‌ای از تعاریف و اصول موضوعه و قضایای منتج از آن‌ها سازگاری بیشتری دارد؛ زیرا دو گونه دیگر، مبتنی بر قضایا و استدلال‌های مبتنی بر تجربه (از نوع استقراء یا تمثیل) هستند که در نظریه ارائه‌شده که مبتنی بر آموزه‌های اسلامی است به این نوع استدلال‌ها بهای چندانی داده نشده است؛ زیرا از منظر اسلامی، در میان استدلال‌های سه‌گانه (تمثیل، قیاس و استقراء)، تنها قیاس و آن هم نوع خاصی از آن – تحت عنوان برهان یا قیاس برهانی – می‌تواند منجر به معرفت قطعیِ علمی شود (جوادی آملی، ۱۳۸۹، ۱۴۵؛ پارسانیا، ۱۳۹۰، ۸۷) و قضایای تجربی که مبتنی بر استقراء و تمثیل هستند، نمی‌توانند به تنهایی منجر به تولید معرفت علمی شوند.[۱]

لازم است در مورد ویژگی آخری که برای نظریه بیان شد (ویژگیِ آزمون‌پذیری نظریه)، این توضیح ذکر شود که این ویژگی به یکپارچگی منطقی درون آن (به‌طوری‌که افراد دیگر بتوانند ادعاها و سودمندی نظریه را مستقل از نظریه‌پرداز درک کنند) مربوط است (گروت و وانگ، ۱۳۸۶، ۷۶). توجه به این نکته نیز ضروری است که نظریه ارائه‌شده در این مقاله، نظریه‌ای است که بنیان‌های تئوریک خود را از منظومه حکمت اسلامی اخذ نموده است و نظریه‌ای است هنجاری و نه اثباتی؛ زیرا از نوع نظریاتی نیست که رفتارها و پدیدارهای خاصی را با تبیین علّی پیش‌بینی نماید؛ بلکه نظریه‌ای است که به «قواعد کلی» تعلق دارد و مفاهیم مشخصی را تبیین می‌نماید که این ویژگی‌ها به گروه نظریات هنجاری تعلق دارد (همان، ۷۸). این نکته از آن جهت بیان شد که نظریات هنجاری، در اغلب موارد مانند نظریات اثباتی، قابل آزمون دقیق (از طریق روش‌های تجربی و آزمایشگاهی) نیستند و همان‌طور که ذکر شد، آزمون‌پذیری آن‌ها، به یکپارچگی منطقی درون نظریه ارجاع می‌یابد که بر این اساس، قابلیت «اقناع‌کننده بودن» می‌تواند تفسیرکنندهٔ مفهومِ «آزمون‌پذیری» باشد (همان، ۸۴).

۲. ماهیت معنا در آثار معماری

طبق تعریفی پیشینی و کلی، معنای اثر، محصول کلیه ذهنیت‌هایی است که یک محرّک

---

۱. علاوه بر حکمای اسلامی، نقد نظریات مبتنی بر استقراء و قضایای تجربی، توسط برخی اندیشمندان معاصر غربی نیز مورد توجه قرارگرفته که در این خصوص می‌توان به نظریه ابطال‌گرایی کارل پوپر اشاره نمود.

برای ناظر به وجود می‌آورد (Rapaport, ۱۹۹۰) و بنابراین، معنای محیط کالبدی، برآیندی از عوامل متفاوتی است که در نتیجهٔ تعامل انسان و محیط حاصل می‌شود (کلالی و مدیری، ۱۳۹۱، ۴۵). بر اساس نوع رابطه و تعامل انسان با محیط، می‌توان سطوح مختلفی از معنا را متصور شد که از مشهورترین این سطوح، طبقه‌بندی ارائه‌شده توسط جیمز گیبسون است. سطوح معنا بنا بر عقیده 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 قابل‌درک از محیط)، معنای نشانه‌ای (مبین جنبه‌های نشانه‌ای محیط) و معنای نمادین می‌گردد (همان، ۴۶). اندیشمندان دیگری نظیر بوردیو، موریس و غیره نیز هر یک طبقه‌بندی‌های مختلفی را برای سطوح معنای محیط بیان کرده‌اند که اجمالی از این نظریات در جدول شماره یک ارائه‌شده است. طبق این جدول، تبیین دقیق مسائلی نظیر صریح یا ضمنی بودن معنای محیط کالبدی و اثر معماری، به سطوح مختلف معنای اثر ارتباط دارد.

نظریه‌پرداز (نظریه در خصوص سطوح معنای محیط)	معنای صریح	معنای ضمنی
گیبسون	آنی، ابتدایی	کارکردی، ابزاری، عاطفی، احساسی، فرهنگی، ارزشی، نشانه‌ای، نمادین
بارت	نخستین درجه (شامل ارائه اطلاعات)	دومین و سومین درجه (شامل معانی نمادین)
موریس	سطح ارجاعی	سطح ارزشی
بوردیو	سطح اولیه (شامل خصوصیات کالبدی محیط یا اثر)	سطح ثانویه (شامل معنای نمادین محیط یا اثر)

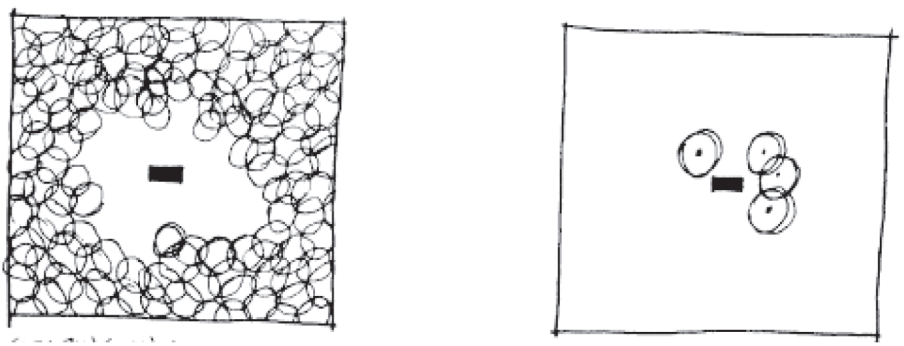
▲ جدول ۱: طبقه‌بندی سطوح گوناگون معنای محیط یا اثر معماری براساس نظریات اندیشمندان مختلف

مأخذ: (کلالی و مدیری، ۱۳۹۱، ۴۶)

برخی اندیشمندان معتقد هستند که بایستی در محیط کالبدی و آثار معماری، بین دو مقوله «ارتباط» و «دلالت» تمییز قائل شد و بیان می‌نمایند که هر محرّک معمارانه‌ای را نمی‌توان مولّد معنا قلمداد کرد؛ زیرا ممکن است که محرّک مورد نظر در یک زنجیره ارتباطی، منحصراً برانگیزنده باشد و هیچ دلالتی را در پی نداشته باشد (امرایی، ۱۳۹۰، ۶۷). امبرتو اکو از این دسته از محرک‌ها تحت عنوان «سیگنال» یاد می‌نماید 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 به وجود می‌آورد» (Eco, ۱۹۷۹, ۸)؛ اما با استناد به جدول یک، این نوع سیگنال‌ها را نیز نمی‌توان و بلکه نبایست از دامنه معنای اثر خارج دانست و بلکه این موارد، مشمول معانی ضمنی اثر یا محیط می‌باشند. 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 نگردد، دست‌کم تمایل برای این رفتار را به وجود می‌آورد که این تمایل به احساس و رفتار خاص، همان معنای اثر است (هاسپرس، ۱۳۷۰، 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 به شمار می‌آید»(مایس، ۱۳۸۷، ۲۵۶). پس حتی اگر محرّک معمارانه یا محیطی در یک زنجیره ارتباطی، صرفاً برانگیزنده باشد و دلالت صریح و عینی را در پی نداشته باشد نیز، نمی‌توان آن دلالت را از دامنه معنا خارج دانست و بایستی آن را مشمول معانیِ ضمنی محیط یا اثر تلقّی نمود.

طبق دیدگاه اندیشمندانی که دلالت قطعی و معنای صریح در آثار معماری را نفی می‌نمایند، 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، ۲۳). به‌این‌ترتیب که معنادار بودن یک کالبدِ معماری، ابتدائاً با سازگاری بین شکل و عملکردِ آن

در ارتباط است و این سازگاری، زمینهٔ ادراکیِ یک محیط معنادار است (لینچ، ۱۳۸۴، ۱۷۴؛ بحرینی، ۱۳۸۵، ۲۸۲)؛ بر همین اساس، هرچه بین شکل ساختمان، عملکرد و فعالیت‌های قابل‌مشاهده، سازگاری و انطباق بیشتری برقرار باشد، معنی واضح‌تر است و شکلِ محیط خواناتر می‌شود (Rapoport, ۱۹۹۰, ۸۹). تعریفی که در این رویکرد از معنای محیط ارائه می‌شود، به وضوحِ 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، ۱۶۷).



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

مأخذ: Rapoport, 1990, 40

درعین‌حال بایستی توجه نمود که تداعی معانی در دانش طراحی محیط با سایر دانش‌های معنامحور (نظیر دانش زبان‌شناسی) تفاوت‌هایی نیز دارد؛ زیرا طراحی در دنیای تداعیِ معانی اگر غیرممکن نباشد بسیار دشوارتر است؛ زیرا نمادها نه ثابتند و نه مشترک. 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 استفادهٔ یکنواخت تقویت می‌شود و حتی بعضی نمادهای فرافرهنگی وجود دارد (Rapoport, ۱۹۹۰, ۴۵) که می‌توان از طریق آن‌ها، معنای ابژه‌های معمارانه را بسط و گسترش داد، لیکن به دلیل محدودیت این نمادهای فرافرهنگی، برخی طراحان با بهره‌گیری از رمزگان‌ها و نمادهای نشانه

شناختی برای انتقال معنای آثار معماری چندان موافق نبوده و این معانی را بیش از آنکه تابع نظام‌های نشانه شناختی بدانند، به‌منزله «نظام مکان‌ها، معبرها و عرصه‌ها» می‌دانند (شولتز، ۱۳۸۷، ۵۳۱)؛ اما درعین‌حال، وجه اشتراک معناشناسی در معماری و زبان‌شناسی این است که همچون متون زبان‌شناختی، «بناها و ساختمان‌ها نیز حامل معنایند و معماران باید فرایندهایی را که از طریق آن‌ها معنایی منتقل می‌شود درک و فهم کنند» (نسبیت، ۱۳۸۶، ۱۳۵) و به همین دلیل است که می‌توان اثر معماری را نوعی «متن/معماری» تلقّی نمود. البته با این توضیح که در مقایسه با متون زبان‌شناختی، در خوانش معنای متن/معماری، به دلیل غلبهٔ معانی ضمنی و غیرکلامی بر معانی صریح و کلامی، زمینهٔ خوانش متن نقشی بسیار پررنگ دارد (Rapoport, ۱۹۹۰, ۵۳). برای مثال، در منطقه‌ای جنگلی که پوشیده از درختان انبوه است، عدم وجود درخت در بخشی از جنگل، همان معنایی را به ذهن مخاطب متبادر می‌سازد که از دیدن صحنهٔ وجود چند درخت در یک محوطه باز و خالی از درخت (تصویر۱).

البته معنای متن/معماری درعین‌حال که به زمینه، فرهنگ و تجارب مخاطب و مشاهده‌گر وابسته است، به شکل فضایی نیز وابسته است و درعین‌حال، عوامل ثابتی همچون مبنای مشترک بیولوژیکی در ادراک آن اثر دارد (لینچ، ۱۳۸۴، ۱۶۷)؛ زیرا هر نوع تجسم ذهنیِ یک محتوای معنوی ازجمله آثار معماری، نمودار صفات ذاتی آن محتواست که با استفاده از فرم‌های ویژه که مطابق با یک نمونهٔ از پیش داده‌شده، سازماندهی‌شده است بیان می‌شود و نیز به عکس؛ یعنی برای بیان هر محتوای معنوی نیز بایستی فرم بصری متناسب و قابل‌ادراکی پیدا کرد و چنین است که نیاز به زبان فرم‌ها احساس می‌شود (گروتر، ۱۳۸۸، ۳۵۰). لذا معماری نیز نوعی زبان است (شولتز، ۱۳۸۷، ۵۳۱) و یک اثر معماری، 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، ۱۳). بر این اساس، معماریِ متن‌وار به زمان دوخته‌شده و در نتیجه زمانمند و عصری می‌شود؛ زیرا متن/معماری نتیجه عملکرد پیچیده شبکه رمزگان‌هایی است که هم وجه در زمانی دارند و هم وجه هم‌زمانی و یک هستهٔ بسته و واحد ندارد (سجودی،

۱۳۸۸، 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 دارا هستند. به‌این‌ترتیب، 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 و به‌رغم عدم وجود هستهٔ بسته برای معنای محیط، برخی لایه‌ها و گاهی یک لایه، نسبت به لایه‌های دیگر اصلی‌تر تلقّی می‌شود و نقش لنگری تثبیت‌کننده را برای معنای متن (اعم از متن/معماری) بازی می‌کند و جلوی شناوریِ مطلق معنای محیط را می‌گیرد (سجودی، ۱۳۸۷، ۲۰۵؛ Chandler, ۲۰۰۷).

در این مقاله، سعی شده است در خصوص چگونگیِ خوانش و تأویل معنای متن/ معماری، ابتدا نظریات اصلی موجود (به‌عنوان نظریه‌های رقیب) تشریح و ارزیابی گردد و سپس نظریه نگارنده در خصوص تأویل معنای آثار معماری با استناد به آموزه‌های اسلامی تبیین گردد. وجه تمایز نظریه ارائه‌شده در این مقاله با برخی نمونه‌های مشابه، همین تأکید بر آموزه‌های اسلامی و استناد به آیات و روایات هست که سبب شده است نظریه ارائه‌شده در این مقاله، به‌رغم بهره‌مندی از مبانی دانش زبان‌شناسی، در فضای گفتمان اسلامی تکمیل شود و اعتبارسنجی آن با استناد به نقل و متون دست‌اول دینی، تأمین گردد.

۳. نظریات رقیب در خصوص تأویل معنای متن/ معماری

نظریات مرتبط با چگونگی خوانش معنای آثار معماری (متن/معماری) را می‌توان تحت سه دیدگاه کلی «مخاطب محور»، «مؤلف محور» و «متن محور» تقسیم نمود. عنوان سوم، نظریه‌ای است که نگارنده در این مقاله از منظری حِکمی و با استناد با آموزه‌های اسلامی به تبیین آن خواهد پرداخت، اما قبل از آن به تبیین و نقد دو دیدگاه دیگر (مخاطب محور و مؤلف محور) به‌عنوان دیدگاه‌های حاویِ نظریات رقیب پرداخته می‌شود.

۱.۳. معنای متن/ معماری مطابق با دیدگاه مخاطب محور

دیدگاه مخاطب محور، مسائل معرفت‌شناختی زیادی را در پی دارد که از مهم‌ترین آن‌ها

چگونگی خواندن متن/معماری است. نظریه‌پردازان این دیدگاه دامنهٔ کاملاً بازی را در مقام تأویل، برای معنای آثار متن وار قائل هستند؛ چراکه از نظر آن‌ها مجموعه‌ای از پیش‌دانسته‌ها و پیش‌داوری‌ها، هر مفسری را احاطه کرده و فهم او را متأثر ساخته و در نتیجه، افق معنایی مفسر، شرط وجودیِ حصول شناخت و فهم اثر معماری است و نه تنها دخالت دادن این افقِ معنایی مخل به عمل فهم نیست، بلکه شرط لازم برای حصول آن نیز است (رئیسی، ۱۳۸۹، ۵۲)؛ زیرا متن یا اثر، ابژه‌ای مستقل نیست (ضیمران، ۱۳۸۶، ۲۳۷) و فهم آن، واقعه‌ای است که بر اثر امتزاج افق معنایی مفسر (بیننده یا مخاطب اثر) با افق معنایی اثر رخ می‌دهد.

این افق معنایی مخاطب چیزی نیست جز مجموعه‌ای از پیش‌دانسته‌ها و انتظارات او. به‌این‌ترتیب ازآنجاکه انسان و سنت، تاریخی بوده، لذا سیال و متغیرند و جریان فهم، جریانی پایان‌ناپذیر است؛ یعنی معماریِ متن‌وار قابلیت تفسیر و فهم‌های متعدد را داراست. مفسرین جدید با افق‌های معنایی جدید به سراغ متن/معماری می‌روند و امتزاج و فهم جدیدی بر اساس گذشته ذهنی آن‌ها رخ می‌دهد. لذا «موضوع معرفت از منظر و افق معناییِ مخاطب بازخوانی می‌شود» (پارسانیا، ۱۳۹۰، ۱۴۵) و این مخاطبِ متن/معماری است که معناهای اثر را می‌آفریند. اعتقاد به پیدایش معناهای جدید عمدتاً ناشی از انکارِ «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، ۱۹).

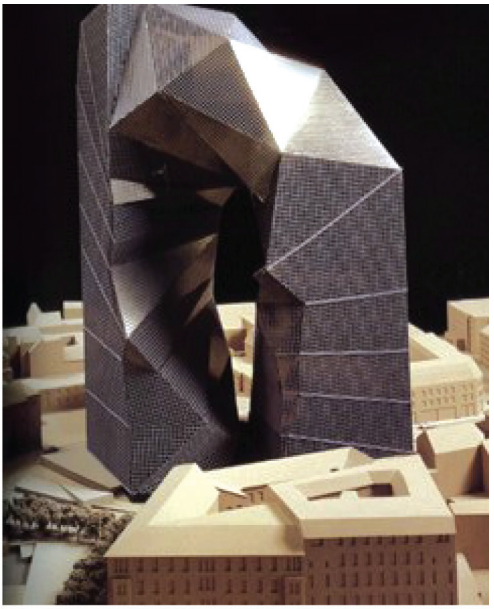
درعین‌حال، از مهم‌ترین عواملی که باعث می‌شود در این دیدگاه بر باز بودن حداکثریِ دامنه معنایی آثار متن وار (اعم از متن/معماری) تأکید شود، تأکید بیش‌ازحد بر ارتباط متون با یکدیگر و تولید مفهومی تحت عنوان «بینامتنیّت» است که طبق آن، «هر متنی ردپایی از متون دیگر را به همراه دارد» (آفرین، ۱۳۹۰، ۶۲)؛ در این دیدگاه، با تأکید مضاعف بر مفهوم بینامتنیت و به محاق بردن سایر مؤلفه‌های مؤثر بر معنای اثر، چنین ادّعا می‌شود که بازخوانی

۱. Martin Heidegger

یک متن، تنها به‌شرط رجوع به سایر متون میسر است؛ دریدا از این موضوع تحت عنوان «منش بیرونی هرگونه ارجاع در زبان» نام‌برده است (Derrida,۱۹۸۷,۱۸). برهمین‌اساس است که نیچه مدعی می‌شود که «تنها تأویل‌ها وجود دارند؛ معنایی جدا از تأویل وجود ندارد» (Nietzsche,۱۹۶۸, ۲۶۷) و «آدمی در چیزها هیچ نمی‌یابد، مگر معنایی که خود به آن‌ها داده است» (Nietzsche,۱۹۹۰, ۵۹).

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، پیش رو نهادن کلیّت ابژه و ارزیابی همه جانبه آن ممکن نیست؛ زیرا این امور، متغیر و سیال و تمام ناشدنی بوده، نمی‌توان آن‌ها را به‌مثابه اموری پایان‌یافته تلقی نمود و به شناسایی آن‌ها پرداخت. لذا «موضوعاتی همچون انسان، تاریخ، سنت و هنر ازجمله مواردی هستند که نمی‌توان به درک حقیقت آن‌ها نائل گردید» (حسین زاده، ۱۳۸۵، ۱۶۸)؛ یعنی به‌جز ابژه‌های علوم تجربی، سایر ابژه‌ها عینیتی حقیقی نیستند؛ بلکه وابسته به ذهنیات مخاطب هستند و چون مخاطبین دارای پیش دانسته‌ها و پیش‌داوری‌های متفاوتی هستند، معنیِ یک ابژهٔ مشخص در نشانه‌های آن به‌صورت بلافصل حضور نمی‌یابد (Eagleton, ۱۹۸۳, ۱۲۸)؛ بلکه در نزد هر یک از مخاطبین با دیگری متفاوت و مستقل از نیت مؤلف (معمار) آن هست که همهٔ این معانی نیز طبق این دیدگاه موجّه و قابل‌قبول است و لذا اصل اساسی حاکم بر تأویل معنای ابژه‌های متن نار (ازجمله متن / معماری) اصل عدم قطعیت است.

نمونه تمام و کمال این عدم قطعیت را می‌توان در برخی تقریرات دریا مشاهده نمود. جایی که او واپسین جمله کتاب آوای عزای خود را ناتمام می‌گذارد: «امروز، اینجا، پس‌مانده‌ها». بی‌استفاده از «سه نقطه» به پایان صفحه ۳۶۵ رسیده‌ایم. ولی نه جمله و نه متن به پایان نرسیده‌اند. در صفحه مقابل که شماره‌گذاری نشده است، متنی از هگل آمده است که آن هم ناتمام به‌جامانده است. با انکار معنا این پایانی ممکن است» (احمدی، ۱۳۸۰، ۴۲۷). شاید بتوان گفت که این انکارِ معنا از نتایج طبیعیِ دنیای پسامدرن است. دنیایی که پایان فراروایت‌ها را به دنبال دارد (لیوتار، ۱۳۸۰، ۵۴) و «دیگر در آن هیچ تعریفی امکان‌پذیر نیست» (Baudrillard, ۱۹۸۴, ۳۸).



▲ تصویر ۲: پیتر آیزنمن، ماکس راینهارد هاس، برلین، ۱۹۹۲
مأخذ: http://laura-carter.com

براساس این نگاه، متن/معماری حاصل بازآفریدن هر باره متن در تجربه‌ای تازه و سفری متفاوت است که در میانکنشِ افق‌های معنایی مسافر و متن، هر دم تازه‌تر می‌شود. ازاین‌رو معماری از حالت فرآورده (Product) خارج‌شده و تبدیل به فرآیند (Process) می‌شود (رئیسی، ۱۳۸۹، ۵۰)، فرآیندی که حاصل تأویل و بازآفرینی معنای متن است و پیوسته دوام می‌یابد؛ چراکه «در اثر هنری کلام نهایی وجود ندارد» (Adorno, ۲۰۰۴, ۲۰۳).

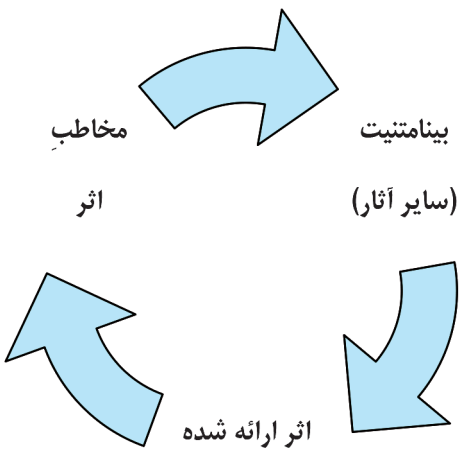
معمارانی که سعی در تحقق بخشیدن به معماری متن‌وار با قرائتِ دیدگاه مخاطب محور دارند به دنبال نوعی از معماری هستند که متناسب با اصل عدم قطعیت، از ارجاع بپرهیزد و نشان‌دهنده هیچ‌چیز نباشد (شیرازی، ۱۳۸۱، ۱۳). اگر بخواهیم تبلور کالبدی افکار این هنرمندان را با تفصیل بیشتری شرح دهیم، بایستی اشاره کنیم که جهان‌بینی چند بعدی، پیچیده و متغیر این هنرمندان نهایتاً در عنصر «چین» خودنمایی می‌کند که به‌واسطه فراوانی چین و پرهیز از به کاربردن زوایای قائمه حتی تا مرز اتهام تفنّن‌گرایی نیز پیش رفته‌اند. برای

روشن‌تر شدن این موضوع می‌توان به برخی از آثار پیتر آیزنمن یا دانیل لیبسکیند اشاره نمود. پروژهٔ ماکس راینهارد هاس آیزنمن (تصویر ۲) و یا موزه یهود دانیل لیبسکیند (تصویر ۳) به‌خوبی بیانگر این اصرار بر عدم به کارگیری زوایای قائمه توسط این دسته از معماران است که «جوهر اندیشه‌های آنان در هندسه‌ای انحناپذیر با تغییرات مستمر و غیرقابل پیش‌بینی تبلور می‌یابد.» (رئیسی، همان، ۵۱).

▲ تصویر ۳: دانیل لیبسکیند، موزه یهود، برلین، ۱۹۹۶
مأخذ: http://www.daniel-libeskind.com

معماران پیرو این تفکر، «با تمرکز بر چین‌هایی که متراکم و مجدداً در فضا مستحیل می‌شوند، آن‌ها را مترادفی برای پدیده‌ای خودانگیخته یا چیزی فیمابین (چیزی که زمان حال را نمی‌شناسد و آغاز و پایان مشخصی ندارد) و وسیله‌ای برای ارتباط دائمی فضا و زمان می‌بینند» (حکیم، ۱۳۸۲، ۴). آیزنمن در تمجید از این نسبیت‌گرایی و پرهیز از مطلق اندیشی و قطعیت‌گرایی در مقاله «En Terror Firma, In Trails of Grotextes» چنین اظهار می‌دارد: «عدم قطعیت اکنون هدیه مضاعفی است؛ محتوای این عدم قطعیت طبیعتاً باید یافته شود.

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



▲ نمودار ۲: ارکان مؤثر در فرایند فهم معنای اثر در دیدگاه مخاطب محور
مأخذ: نقره کار و همکاران، ۱۳۹۱، ۱۵۰

برنارد چومی نیز که یکی دیگر از بزرگ‌ترین معماران این مکتب است، معماری را متنی متغیر، نسبی و گشوده انگاشته و بیان می‌دارد که امتیاز مهم این گشوده انگاشتن در این است که «ایدهٔ مجموعه واحد و یکدستِ تصاویر، ایده قطعیت و البته ایدهٔ زبانِ شناخت پذیر را به چالش می‌گیرد» (نسبیت، ۱۳۸۶، ۱۵۰). بر همین اساس، وی در توجیه طرح خود برای پارک دولاویلت صراحتاً اظهار می‌دارد که «تنها یک معنی به تجربه آدمی درنمی‌آید؛ معنی ثابت اصلاً موجود نیست»(برادبنت، ۱۳۷۵، ۱۵۸).

بر پایهٔ آنچه بیان شد، طی نمودار شماره ۲ مدل کلیِ تعامل، ارکان مؤثر در فرایند فهم معنا طبق دیدگاه مخاطب محور ارائه‌شده است. چنانچه ملاحظه می‌شود، در این مدل، نقطه پایانی‌ای وجود ندارد و معنای اثر، همواره در نظام دُور تأویلی، دست‌نیافتنی خواهد بود؛ چراکه یک اثر، در درون نظامی از متون و آثار دیگر، گرفتار و قطعیت معنای آن مخدوش است.

۲.۳. معنای متن/ معماری مطابق با دیدگاه مؤلف محور

عده‌ای دیگر از نظریه‌پردازان بیان می‌دارند که آنچه جریان‌های معرفت‌شناختی مخاطب محور مبنی بر باز بودن مطلقِ دامنهٔ معنایی آثار بیان می‌دارند، نمی‌تواند منطق موجّهی را برای کنار گذاشتن نیت و مقصود مؤلف در فرایند شناخت اثر او اقامه نماید. طبق این دیدگاه، «وظیفه اصلی تأویل کننده (مخاطب اثر) این است که منطق مؤلف و شیوه برخورد، دانسته‌های فرهنگی و در یک کلام جهان او را بازشناسد و درنتیجه، ضابطه نهایی ارزیابی عبارت است از بازسازیِ تصورگونهٔ اندیشه‌های مؤلف» (Hirsh,۱۹۷۶,۲۴۲). پس این دیدگاه به معنای اصلی و نهاییِ متن (اعم از متن/معماری) باور دارد؛ بنا به این نگرش، هر متن/ معماری معنایی دارد که مرادِ ذهن مؤلف/معمار بوده است که کشف نیّت وی هرچه هم که کاری دشوار باشد، ناممکن نیست (احمدی، همان، ۴۹۷). به‌بیان‌دیگر «اینکه متن، بالقوه بی‌انتهاست به این معنا نیست که هر کنشِ تأویل، نتیجه‌ای رضایت‌بخش و درست می‌دهد» (Eco, ۱۹۹۴, ۱۷) و لذا هنگام مواجهه با یک ابژهٔ متن/معماری، بایستی «با رمزگشایی تصویرها و بازنمودها به موضوع اصلیِ آن‌ها پی ببریم» (Buthler, ۱۹۹۸, XTX).

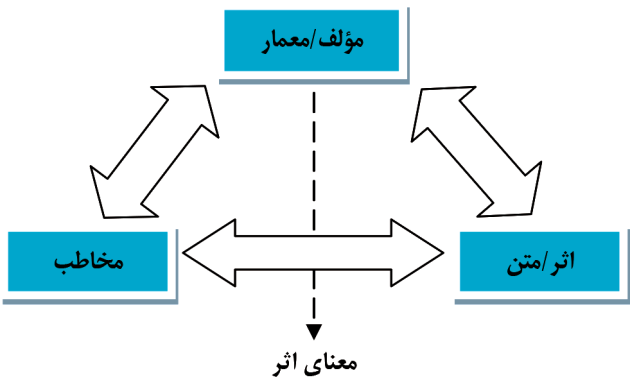
هیرش[۱] که از نظریه‌پردازان مطرحِ دیدگاه مؤلف محور است ضمن بیان اینکه «معنا وابسته به آگاهی است و از آن نتیجه می‌شود» (Hirsch, ۱۹۶۷,۲۲)، اظهار می‌دارد که آنچه سبب شده مدافعان دیدگاه مخاطب محور به اشتباه، اعتقاد به معناهای بی‌شمار برای اثر واحد داشته باشند، خبط در تشخیصِ موضوعِ نیت گون و کنشِ نیت گون از یکدیگر است. به‌زعم وی، «آنچه بیش از یکی است، دلالت معنای واحد نزد مخاطبان، یعنی «کنش‌های نیت گون» بی‌شمار است که نظریه ادبیِ مدرن آن را با معنا به اشتباه یکی می‌پندارد» (احمدی، ۱۳۸۰، ۵۹۵). ازاین‌رو به اعتقاد وی، موضوعِ نیت گون متناظر است با معنا که ثابت و واحد است؛ حال‌آنکه کنش نیت گون متناظر است با تأویل که متغیر و متعدد است.

در پی مجموع انتقاداتی که به مبانیِ معرفتی جریان‌های مخاطب محور وارد آمده، دیدگاه مؤلف محور تئوریزه شده است که گرچه به لحاظ زمانی، قدمت آن بسیار بیشتر از دیدگاه مخاطب محور است، لیکن در اثر تضارب آرایی که به دنبال شکل‌گیری دیدگاه مخاطب

---

۱. Eric Donald Hirsch

محور در دهه‌های اخیر صورت پذیرفته، امروزه به صورتی کاملاً مدوّن و روشمند نمایان شده است. از مهم‌ترین نقدهای دیدگاه مؤلف محور به دیدگاه مخاطب محور، این است که اگر هر شناختی سیال و نسبی است چرا اصول و اَموزه‌های معرفت‌شناسی دیدگاه مخاطب محور به‌عنوان قضایایی مطلق، جزمی و غیرنسبی قلمداد شود؟ به‌بیان‌دیگر، اگر همه فهم‌ها ناشی از پیش‌داوری و متأثر از دخالت ذهن، باور، علائق، انتظارات و پیش‌داوری‌های بیننده یا مفسر است، پس می‌توان ادعا کرد که تحلیل گادامر، هایدگر، آیزنمن و چومی از ماهیت فهم نیز متأثر از پیش‌داوری‌های خاص آنان است و ارزش مطلق ندارد و نمی‌توان آن را به‌عنوان تحلیل نهایی و صادق و جزمی ماهیت فهم در نظر گرفت (حسین زاده، همان، ۱۷۱).



▲ نمودار ۳: ارکان مؤثر در فرایند فهم معنای اثر در دیدگاه مؤلف محور
مأخذ: نگارنده

نقد دیگر این دیدگاه به دیدگاه مخاطب محور این است که مخاطب محوری از این واقعیت غافل است که اثر هنری در جوهر خود همواره واجد دو جزء است: حاضر و غائب؛ دال و مدلول. طراحان پیرو این طرز فکر سعی دارند با به قهقرا بردن جزء «حاضر»، حضور «غایب» درک گشته و اثر چون متنی مستقل از نیت و ارادهٔ 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، ۵۶) و لذا سبب می‌شود گفتمان معنایی میان معمار، مخاطب و اثر غیر مضبوط گردد.

مؤلف محوران، نقدهای متعدد دیگری نیز به دیدگاه مخاطب محور وارد می‌دانند که جهت اجتناب از اطاله بیشتر کلام، از تشریح آن‌ها خودداری می‌گردد. از مجموع این نقدها، چارچوب نظری دیدگاه مؤلف محور استخراج می‌شود که در آن، معمار و اثر او نقشی پررنگ در فهم و شناخت مخاطب از معنای متن/ معماری ایفا می‌نماید. طی نمودار شماره ۳، مدل کلیِ تعامل ارکانِ مؤثر در فرایند فهم معنا طبق دیدگاه مؤلف محور ارائه‌شده است. طبق این مدل، متن/ معماری حامل معنایی قطعی است که منبعث از مقصود معمار است و می‌توان طی فرایندی مضبوط به آن دست یافت. این دیدگاه از جهاتی به نظریه نگارنده نزدیک است اما به‌رغم تشابهات، اختلافاتی مبنایی نیز وجود دارد که در بخش بعد مشخص خواهد شد.

۴. دیدگاه اسلامی

۱.۴. مؤلفه‌های مؤثر بر معنای آثار معماری از منظر اسلامی

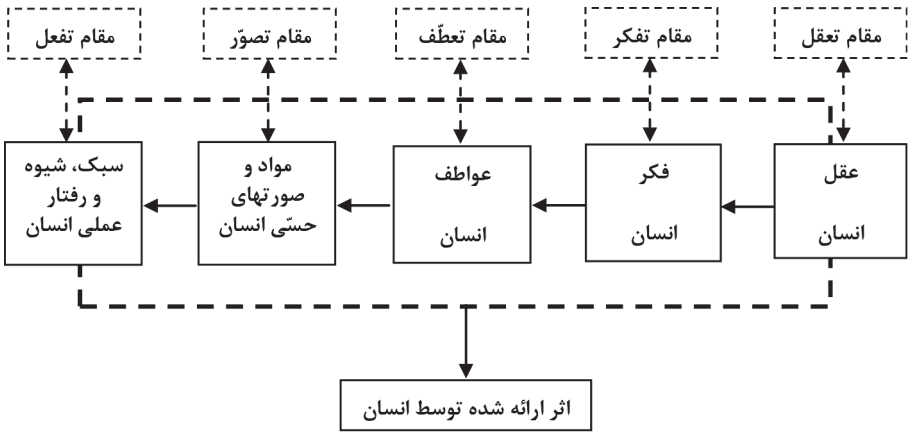
۱.۱.۴. رابطه معنای اثر و معمار (مؤلف/ مؤثر)

طبق تعالیم حِکمی مکتب اسلام، «اثر جلوه مؤثر است و مؤثر را در خویش نهفته است» (جوادی آملی، ۱۳۸۱، ۲۱۲) و لذا حتی اگر فهم اثر را محدود به گفتگوی افق‌های معنایی مخاطب و خود اثر بدانیم، ازآنجایی‌که جلوه‌گریِ مؤثر در اثر اجتناب‌ناپذیر است، پس بالاجبار افق معنایی مؤثر (معمار) نیز در واقعه فهم ذی سهم خواهد بود.

تجلی مؤثر در اثر امری است که علاوه بر تقریرات حکمای اسلامی، در نصوص متقن دینی نیز مورد تأیید قرارگرفته است؛ ازجملهٔ این نصوص، روایت امیرمؤمنان علیه‌السلام است که درباره تجلّی انسان (به‌عنوان مؤثر) در کلامش (به‌عنوان اثر) چنین می‌فرمایند: «انسان پشت زبانش نهفته است[۱]» (نهج‌البلاغه، حکمت ۱۴۸). ایشان در روایتی دیگر در تأیید رابطه اثر و مؤثر می‌فرمایند: «عقل‌ها پیشوایان افکارند و افکار پیشوایان قلب‌ها و قلب‌ها پیشوایان حواس و حواس پیشوایان اعضا و جوارح» (بحارالانوار، جلد ۱، ۹۶). ملاحظه می‌شود که طبق این روایت، آنچه توسط اعضا و جوارح نمود می‌یابد – یعنی مصادیق و آثار – در مراحل قبل، نشئت‌گرفته از عالَم افکار و مفاهیمِ مؤثر (معمار) است (نمودار ۴)؛ از سوی دیگر چنانچه بپذیریم که معنا به‌صورت نسبی

۱. المرء مخبوء تحت لسانه.

در مصداق (متن/معماری) تجلی پیدا می‌کند (نقره‌کار و رئیسی، ۱۳۹۱، ۱۱) و این مصادیق هستند که حامل معانی‌اند، آنگاه می‌توان گفت که طبق روایت فوق‌الذکر، اثر و بالطبع معنای آن، ابتدائاً از حوزه عقل و فکرِ معمار و فی‌الواقع ایده وی تکوین می‌یابد.



▲ نمودار ۴: فرایند شکل گیری اثر از منظر اسلامی
مأخذ: رئیسی و نقره کار، ۱۳۹۱، ۱۲

علاوه بر ایده و افق معناییِ معمار، استعداد و تجربه او نیز در شکل‌گیری معنای اثر، ذی سهم است؛ «شکل و کالبد اثرِ 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 از ذوق و تجربه کافی و عملی در آن گرایش هنری برخوردار باشد» (نقره‌کار، ۱۳۸۷، ۲۸۸). در نتیجه، محتوای یک اندیشه را بسته به خلاقیت و توان عملی معمار می‌توان با کالبد و صوَر متعدد، به‌صورت نسبی و در درجات مختلف متحقق نمود. 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 می‌نماید» (معماریان، ۱۳۸۶، 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 مرتبه نفسِ خود محدود نمی‌شود، بلکه مراتب و مدارجی دارد برتر از

نفس که همان قلب یا روح و غیره است؛ اما اگر نفس در حین عمل دارای استقلال باشد و متأثر از مراتب برتر و بالاتر وجود نباشد، اثری که با این حالت به وجود آورده، می‌تواند به نفسانیت توصیف بشود ولی در هنر دینی نفس هنرمند چنین نیست. نفس او درواقع یک مرتبه نازله از وجود اوست و در نتیجه می‌باید از قوای برتر وجود او متأثر شود» (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۴۶).[۱] لذا 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 تحققِ معنا در کالبد اثر نیز متغیر است. هرچه نفس معمار متعالی‌تر باشد، درجه تحقق معنا در کالبدِ اثر در مرتبه‌ای بالاتر متصور خواهد بود (نقره‌کار و رئیسی، ۱۳۹۱، ۹).

پس درمجموع و مطابق توضیحات فوق، درخصوص رابطه مؤلف (معمار) و معنا چنین استنباط می‌شود که از منظر اسلامی، اولاً هم ایده و ایدئال معمار (که مبتنی بر یکی از مراتب وجودی وی است) و هم استعداد و تجربه عملی وی، در شکل‌گیری معنا ذی سهم هستند؛ ثانیاً معمار (مؤثر) در تأویل و خوانش معنا حضوری غیرقابل‌انکار دارد؛ زیرا همان‌طور که ذکر شد، اثر جلوه مؤثر است و مؤثر را در خویش نهفته است (جوادی آملی، ۲۱۲، ۱۳۸۱) و مخاطبی که در مقام تأویل به بازخوانی معنای اثر اقدام می‌نماید، با اثری مواجه است که مؤثر را در خویش نهفته است؛ نتیجه منطقی این دو گزاره، این است که بایستی برای معمار (مؤثر)، در مقام تأویل معنای متن/ معماری سهمی قطعی قائل شد.

۲.۱.۴. رابطه معنای اثر و مخاطب

نسبیتِ نامحدودی که اغلب جریانات معرفت‌شناختی معاصر غرب برای فهم بشری قائل می‌باشند، در نگاهی مبنایی، از نتایجِ جامع نبودنِ منابع شناختیِ آن‌ها و تکیهٔ صرف بر عقل ابزاری و حسِ خطاپذیر بشری است. تکیهٔ صِرف بر عقلِ ابزاری سبب شده تا این جریان‌ها، میان فهم نسبی و نسبیت در فهم دچار خلط مبحث شده، برای یک اثر معین، همهٔ معانیِ بی‌شماری را که مخاطبان مختلف استنباط می‌کنند موجّه بشمارند. حال‌آنکه

---

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.

از منظر اسلامی و با تکیه بر منابع جامع شناختِ بشری، آنچه پذیرفتنی است، فهم نسبی است و نه نسبیّت در فهم؛ بدین معنی که «مراتب فهمِ اشخاص، متفاوت است و در برخورد با حقایق، هر کسی می‌تواند فقط به اندازه فهم و میزان ادراک خود از آن‌ها بهره‌مند گردد. باید توجه داشت که مراتب متفاوت یک حقیقت به وحدت آن لطمه وارد نمی‌سازد و یک حقیقت می‌تواند تجلیات گوناگون داشته باشد» (ابراهیمی دینانی، ۱۳۷۹، ۲۰). این نکته، مولّدِ 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 مخاطبانِ مختلف یک اثر (به شرط آنکه با روشی مضبوط حاصل‌شده باشند) در رابطه‌ای طولی و وحدت‌گرا قرار می‌گیرند؛ اما در اغلب رویکردهای معاصر غربی، این فهم‌ها، مجموعه‌ای وحدت گریز 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 پیش فهمِ مخاطب در بازخوانی معنای اثر است؛ حال‌آنکه از منظر اسلامی، در شکل‌گیری پیش‌فهم‌های مخاطب، علاوه بر عوامل نسبی و اعتباری، عاملی ثابت و حقیقی به نام پیش سرشت (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» (سوره روم، آیه ۳۰)[۱]. این مهم سبب می‌شود تعریف پیش فهم در مکتب اسلام با آنچه معرفت‌شناسی معاصر غرب ادّعا می‌کند متفاوت باشد. بر این اساس، در نگاهی جامع می‌توان پنج عامل ذیل را در شکل‌گیری پیش فهم، ذی سهم دانست که اولی ثابت و بقیه نسبی هستند:

۱. پیش سرشت (فطرت) که بخش مشترک پیش فهم انسان‌ها را تشکیل می‌دهد و در حقیقت موجب فهم و تفاهم و برداشت‌های مشابه یا یکسان می‌شود.

۲. پیش دانسته که به کلیه یافته‌ها و آموخته‌های فرهنگی، اجتماعی و خانوادگی هر فرد

---

۱. فِطْرَةَ اللهِ الَّتِی فَطَرَالنَّاسَ عَلَیهَا لَا تَبْدِیلَ لِخَلْقِ اللهِ ذَلِک الدِّینُ الْقَیمُ وَلَکنَّ أَکثَرَالنَّاسِ لَا یعْلَمُونَ.

باز می‌گردد و در میان مردم یک فرهنگ یا خرده فرهنگ مشترک است و ممکن است گاه باعث سوءتفاهم‌های فرهنگی و خرده‌فرهنگی شود.

۳. پیش تجربه که به تجربه‌های فردی هر شخص بازمی‌گردد و در حقیقت بخش کاملاً فردی (نسبی) هر پیش فهمی را تشکیل می‌دهد و در نهایت 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 زودهنگام 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، ۱۸۳).

براین‌اساس، درعین‌حال که «ادراک و دریافت انسان‌ها از معانیِ اَشکال 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» (نقی زاده، ۱۳۸۶، ۲۵۶) و دامنه معنایی متن/معماری، به دلیل تأثیر عواملی چون پیش تجربه و پیش دانسته، دامنه‌ای غیر مطلق و نسبی است، اما این نسبیّت با نسبیتی که معرفت‌شناسی معاصر غرب ادعا می‌کند بسیار متفاوت است؛ چراکه نسبیتِ معناییِ آثار از منظر اسلامی، نسبیتی مضبوط و محدود است و نه مطلقاً باز؛ زیرا حدود و دامنه کلیِ آن تحت تأثیر عاملی ثابت به نام پیش سرشت (فطرت) تعیین می‌شود.

۳.۱.۴. رابطه معنای اثر و کالبد اثر

در خصوص رابطه صورت (کالبد) و معنا (محتوا)، اشاراتی در روایات و احادیث معصومین علیهم‌السلام وجود دارد. امیرمؤمنان علیه‌السلام در این خصوص می‌فرمایند: «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] (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

۱. مطابق با ترجمه استاد محمد دشتی.

صورت و محتوا، ترجمانی از دیگری است که این ترجمان دارای مراتب و لایه‌های مختلف بوده و بسته به کیفیت ترجمان، کیفیت رسوخ این دو عنصر در یکدیگر مشخص می‌شود (نقره‌کار و رئیسی، ۱۳۹۱، ۸).

مبرهن است که طبق روایت فوق‌الذکر، هر باطنی (معنایی) را نمی‌توان به هر ظاهری (کالبدی) نسبت داد که این امر شاهدی است بر نفی آنچه جریاناتِ مخاطب محور در خصوص نسبیتِ محضِ معنا ادّعا می‌کنند. پس گرچه از منظر اسلامی، صورت (ظاهر)، هرگز نمی‌تواند کیفیات (معانی) را بی‌واسطه بنمایاند (آوینی، ۱۳۷۷، ۴۸) لیکن این نمایاندن، مضبوط و تابع حقایقی است که آن را از نسبیّتِ محض خارج کرده، در چارچوب مشخصی قرار می‌دهد. توجه به این نکته نیز حائز اهمیت است که در خطبه فوق‌الذکر، قید خاصی برای تخصیص روایت، ذکر نشده و لذا محتوای روایت را بایستی عام بدانیم که بر همه پدیده‌های هستی ازجمله آثار معماری جاری می‌شود. عبارت عامِّ «هر ظاهر» که در ابتدای این فراز ذکر شده، شاهدی است بر این مدّعا.

برپایه آنچه بیان شد، چنین استنتاج می‌شود که کالبدِ اثر در فرایند خوانش و تأویل معنای آن، نقشی بسیار جدی و پررنگ دارد؛ چراکه در فرایند تأویلِ معنای اثر، اصولاً این کالبدِ اثر است که به‌عنوان حلقه 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 سازد.

۴.۱.۴. رابطه معنای اثر و زمینه (محیط)

در قرآن کریم تأثیر محیط و زمینه بر انسان و حتی سایر موجودات تأییدشده است؛ برای مثال، در سوره اعراف از تأثیر محیط زیست بر گیاهان چنین یادشده است: سرزمین پاکیزه، گیاهش به فرمان پروردگار می‌روید اما سرزمین‌های بدطینت (و شوره‌زار) جز گیاه ناچیز و بی‌ارزش از آن نمی‌روید[۱] (اعراف، ۵۸).

لذا از منظر اسلامی، همان‌طور که محیط بر سایر موجودات تأثیرگذار است، به‌طریق اولی،

۱. ؛ والبلد الطّیب یخرج نباته بأذن ربّه والذی خبث لایخرج الّا نکدا.

بر انسان نیز مؤثر است؛ امام علی ﷺ در یکی از فرازهای نهج‌البلاغه به این مهم اشاره کرده و محیط زیست و ویژگی‌های طبیعی شهر بصره را از علل سستی و فساد مردم این شهر معرفی می‌فرمایند: «خاک شما بدبوترین خاک‌هاست، از همه‌جا به آب نزدیک‌تر و از آسمان دورتر و نُه دَهُم شرو فساد در شهر شما نهفته است، کسی که در شهر شما باشد، گرفتار گناه و آنکه بیرون رود در پناه عفو خداست» (نهج‌البلاغه، خطبه ۱۳). بر این اساس، محیط مصنوع نیز همچون محیط طبیعی، بر انسان، خصوصیات، اعمال و رفتار او مؤثر است؛ زیرا واژه شهر در خطبه فوق، هم متشکل از اجزای طبیعی و هم متشکل از اجزای مصنوع است و هر دو نوع محیط در شکل‌گیری شهر ذی سهم هستند.

از سوی 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 یادشده است و حتی عاقبت سوء رفتار، انحطاط در عقیده و فکر بیان‌شده است: «سپس عاقبت کسانی که کارهای زشت انجام دادند، این شد که آیات خدا را تکذیب کردند و آن‌ها را مسخره می‌کردند[۱]» (سوره روم، آیه 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 منطقیِ ترکیب این دو گزاره این است که محیط بر افکار و ادراک انسان تأثیرگذار است و بالطبع، ادراکات وی از محیط و مؤلفه‌های آن (ازجمله معنای محیط)، صورتی ایستا از اَشکال فارغ از زمان و منفک از حافظه تاریخی و جدا از بستر و رمزهای فرهنگیِ زمانهٔ خود نیست؛ لذا 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.

طبق مباحثی که در این بخش با استناد به آموزه‌های اسلامی و متون دینی ارائه شد، از

---

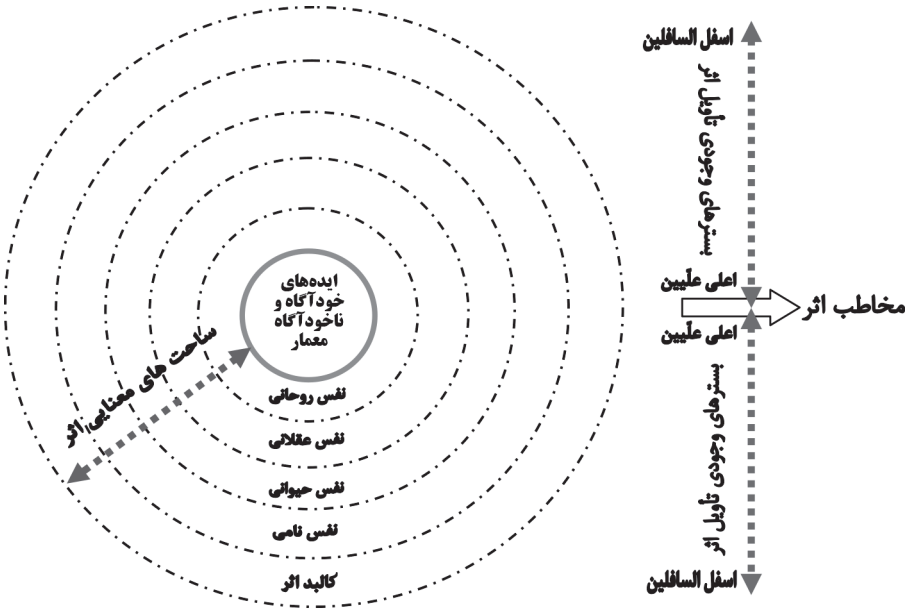
۱. ثُمَّ كانَ عَاقِبَةَ الَّذِينَ أَسَاؤُوا السُّوأَى أَن كَذَّبُوا بِآيَاتِ اللهِ وَكانُوا بِهَا يسْتَهْزِؤُون.

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 ادامه، چگونگی ارتباط این مؤلفه‌ها و فرایند خوانش معنای متن/معماری در قالب نظریه نگارنده ارائه خواهد شد.

۲.۴. مدل تأویل معنای متن/معماری

برای استنتاج نظریه معناشناسی متن/معماری از منظر اسلامی، بایستی مشخص شود که مؤلفه‌هایی که در بخش‌های قبل به‌عنوان مؤلفه‌های ذی سهم در تأویل معنای اثر معرفی شدند، چگونه با یکدیگر در فرایند تأویل معنای اثر، تعامل برقرار می‌کنند.

لازمه تبیین جامعِ این تعامل، توجه به این مهم است که انسان موجودی است دارای لایه‌ها و قوای مختلف و متشکّل از ساحات و نفوس گوناگون (مطهری، ۱۳۸۴، ۳۲). بر پایه روایت منقول از امیرمؤمنان علیه‌السلام، نفوس انسانی در چهار لایه اصلی قابل دسته‌بندی است که عبارت‌اند از: نامی نباتی، حسی حیوانی، ناطق قدسی و کلی الهی (مشکینی، ۱۴۰۶، ۲۲۲). دو نفس اول به‌صورت بالفعل موجود است و میان انسان و حیوان مشترک است؛ حال‌آنکه دو نفس دیگر ضمن آنکه مختص انسان است، به‌صورت بالقوه است و نه بالفعل. لذا هم مخاطبِ اثر و هم مؤلفِ اثر را بایستی موجودی چند ساحتی یا چند لایه‌ای تلقی نمود که این لایه‌های مختلف و نفوس منبعث از آن‌ها، بر مراتب معناییِ اثر تأثیرگذارند. از مهم‌ترین وجوه افتراق نظریه نگارنده با سایر نظریات معناشناختی، همین توجه به این لایه‌ها و نفوسِ مختلف است که در تأویل معنای استنباط شده توسط مخاطب حائز اهمیتی اساسی است. طبق این دیدگاه، چنانچه اثر را دارای دو بعدِ ظاهر (صورت) و باطن (معنا) بدانیم (نصر، ۱۳۸۹، ۱۳۹؛ نقی زاده و امین زاده، ۱۳۷۹، ۲۸)، معنای اثر می‌تواند برگرفته از نفوس جمادی و حیوانیِ مؤلف باشد که وهم محور است و منجر به هنر مذموم می‌شود و یا منبعث از نفوس عقلانی و روحانی‌اش باشد که حقیقت محور است و به هنر ممدوح ختم می‌شود (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۴۶).

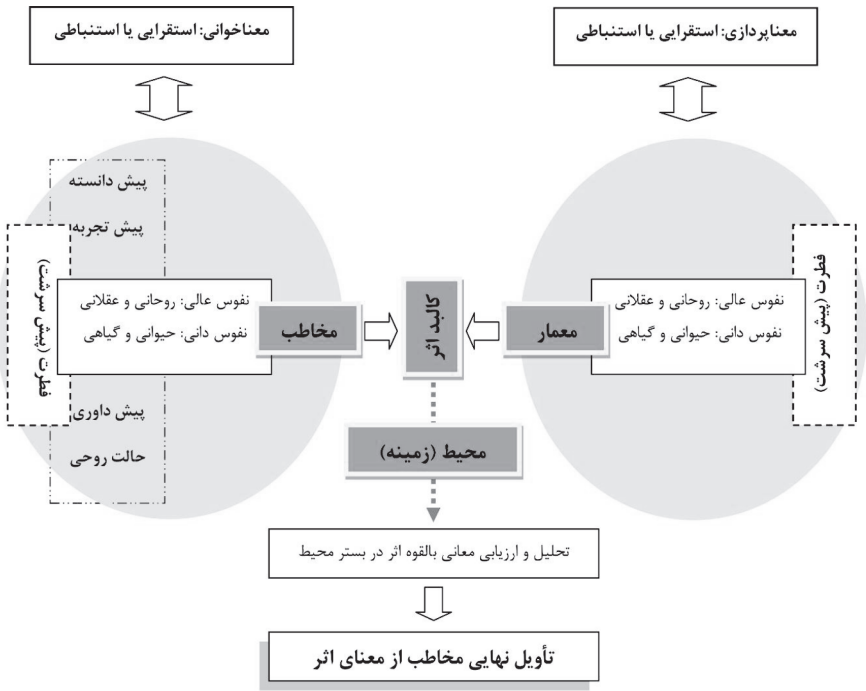


▲ نمودار ۵: جایگاه نفوس و مراتب وجودیِ انسان در تأویل معنای اثر از منظر اسلامی
مأخذ: نگارنده

به همین ترتیب، تأویل مخاطب از معنای اثر نیز بسته به اینکه مبتنی بر کدام‌یک از مراتب وجودیِ وی باشد، جایگاه مشخصی را در سلسله‌مراتب معناییِ اثر به خود اختصاص می‌دهد؛ چنانچه القائات و ادراکاتِ 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 (خمینی، ۱۳۸۷، ۳۷۲). لذا طبق آموزه‌های اسلامی، فرایند بازخوانی و تأویل معنای متن/معماری از دو بُعد (بُعد معمار و بُعد مخاطب)، متأثر از مراتب وجودیِ مختلف انسان است (نمودار شماره ۵).

بر پایه آنچه بیان شد، مدل تأویل معنای متن/معماری از منظر اسلامی، مبتنی بر چهار مؤلفه اصلیِ معمار، مخاطب، کالبد اثر و زمینه (محیط) و تعدادی زیر مؤلفه (نظیر نفوس و لایه‌های مختلف وجودیِ انسان، پیش فهم‌ها و پیش تجربه‌های مخاطب و غیره) طبق نمودار

۶ استنتاج می‌شود. طبق این مدل، بسته به اینکه معناخوانی یا معناپردازی، مبتنی برکدام‌یک از نفوس انسان باشد، استقرایی یا استنباطی خواهد بود. اساس رویکرد استقرایی بر استقراء مشاهدات حسیِ است (جوادی آملی، ۱۳۸۹، ۳۴۵)؛ اما رویکرد استنباطی، مبتنی بر قوای عقلی و شهودی است که در آن حس نقش چندانی ندارد (همان، ۳۴۶). براین اساس، نفوس دانی (حیوانی یا گیاهی) به معناخوانی یا معناپردازیِ استقرایی منجر خواهند شد، اما نفوس عالی (عقلانی و روحانی) به معناخوانی یا معناپردازیِ استنباطی منتج می‌شوند.



▲ نمودار ۶: مدل تأویل معنای آثار معماری از منظر اسلامی
مأخذ: نگارنده

طبق مدل ارائه‌شده در نمودار ۶، چنین استنتاج می‌شود که با توجه به دیدگاه‌های مختلفی که برای معناشناسیِ متن/معماری می‌توان متصور شد (اعم از مؤلف محور، مخاطب محور

و متن محور)، معناخوانیِ آثار معماری از منظر اسلامی، متن محور است؛ چراکه از منظر اسلامی، اصل و اساسِ تأویل، مبتنی بر متن (کالبد اثر) است و مخاطب بایستی معنای دمیده شده توسط مؤلف (معمار) در اثر را کشف نماید. لیکن 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 میسّر نیست و نمی‌توان صرفاً بر ایده و مقصودِ معناییِ معمار تکیه نمود و نقش اعتباریات را نادیده پنداشت که این مهم، تفاوت اصلی دیدگاه مؤلف محور با نظریه نگارنده است. به‌علاوه، متن محوری از منظر اسلامی به معنای آن نیست که مخاطب، معنا را صرفاً در اثر جستجو نماید و ایدهٔ معمار را در فرایندِ تأویل معنا، به‌کلی نادیده انگارد. این تفسیر از متن محوری، همان چیزی است که رویکردهای رادیکال (نظیر شالوده شکنی) در هرمنوتیک معاصر ارائه می‌نمایند و به نظر می‌رسد که به‌جز اشتراک لفظی بر سر واژهٔ «متن محوری»، اشتراک قابل‌توجه دیگری با نظریه نگارنده ندارند.

با توجه به مؤلفه‌های چهارگانه ذکرشده در بخش‌های قبل و چگونگی تعامل آن‌ها در تأویل معنا (مطابق نمودار فوق‌الذکر) و بر پایه استنادات و ادلّهٔ مختلفی که طی این پژوهش ارائه شد، گزاره‌های اصلی نظریه معناشناسی متن/ معماری با استناد به آموزه‌های اسلامی به شرح ذیل ارائه می‌شود: – با توجه به مؤلفه‌های چهارگانه مؤثر بر خوانش معنا (شامل معمار، مخاطب، کالبد و زمینه)، این کالبد و متنِ اثر است که حلقه اتصال سایر مؤلفه‌ها در فرایند تأویل است؛ زیرا اصولاً اگر کالبدی در میان نباشد، گفتمانی بین سایر مؤلفه‌ها شکل نخواهد گرفت. لذا از منظر اسلامی، معنا در مقام تأویل، متن محور است.

– از منظر اسلامی، معنای اثر در مقام تأویل، حقیقتی است دست‌یافتنی؛ اما این حقیقت امری واحد نیست و دارای سلسله مراتبی طولی است؛ به‌این‌ترتیب که معنای اثر ضمن آنکه دارای تجلّیِ واحدی نیست، تجلّی‌ات مختلف معناییِ اثر، وحدت‌گرا هستند و در رابطه‌ای طولی (با محوریت فطرت مشترک انسان‌ها) قرار می‌گیرند و نه عرضی (عرضی به مفهوم آنچه طی دیدگاه مخاطب محور ادّعا می‌شود).

– آنچه سبب شده است در این نظریه، تحلیلی جامع و مانع برای دامنه معناییِ آثار ارائه شود، توجه جامع به انسان و مراتب مختلف وجودیِ اوست و نقدهای وارد بر دیدگاه‌های دیگر

از منظر اسلامی، اغلب حاصل فقدان همین توجه جامع و مانع به انسان و ساحات مختلف اوست؛ به‌این‌ترتیب که دیدگاه مخاطب محور از این حقیقت غافل است که انسان علاوه بر وجوه اعتباری و نسبی، دارای حقیقتی ثابت و غیرنسبی نیز هست که در معارف اسلامی از آن تحت عنوان «فطرت» یاد می‌شود. همچنین دیدگاه مؤلف محور نیز از این واقعیت غافل است که مخاطب در بازشناسیِ مقصود معمار، علاوه بر وجوه ثابت و حقیقی، از وجوه نسبی و اعتباری مختلف نیز تأثیر می‌پذیرد که این وجوه نسبی و اعتباری می‌تواند حاصل مؤلفه‌های انفسی (مانند پیش دانسته‌ها و پیش فهم‌های مخاطب) باشد و یا حاصل مؤلفه‌های آفاقی (نظیر شرایط متغیّر زمانی و مکانی).

– از منظر اسلامی، رابطه صورت و معنا، نه رابطه‌ای «این‌همانی» است و نه رابطه‌ای «آزاد». چگونگی تعریف این رابطه، از نقاط افتراق اصلی نظریه نگارنده با دیدگاه‌های مخاطب محور و مؤلف محور است؛ به‌این‌ترتیب که دیدگاه مخاطب محور به حقیقت هنر که همانا تجلّی مفاهیم در صورت‌ها است، بی‌توجه بوده و دیدگاه مؤلف محور نیز مفهوم تجلّی را به مفهوم تجسّد فرو می‌کاهد؛ اما طبق آموزه‌های اسلامی، چنین استنتاج می‌شود که تأثیر وجوه اعتباری و نسبی در فرایند تأویل معنای متن / معماری سبب می‌شود تا دامنهٔ معناییِ یک اثر، دامنه‌ای کاملاً محدود و بسته نبوده و بتوان برای آن سلسله‌مراتب طولیِ معیّنی را تصوّر نمود و لذا رابطه میان معنای اثر و کالبد آن نه از نوع «تجسّد» و نه از نوع «تخلّی» است، بلکه متناظر با رابطه «تجلّی» است.

۵. نتیجه‌گیری

برپایه آنچه در بخش‌های قبل بیان گردید و با استناد به آموزه‌های اسلامی، چنین استنتاج می‌گردد که عامل ثابت و حقیقی فطرت که بین همه انسان‌ها مشترک است، محور اصلیِ تفاهم در گفتمان‌های معنایی– هنری است؛ زیرا مشخص شد که 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 پیش دانسته‌ها در بستری تاریخی میسر نمی‌شد. ازاین‌رو، شکل‌گیری، بسط و توسعه سایر

مؤلفه‌های نسبی بر پایه این مؤلفهٔ ثابت صورت می‌پذیرد و راز تفاهم و تعامل انسان‌ها چه در عرصه هنر و معماری و چه در سایر عرصه‌ها نیز همین است.

به‌علاوه چنین استنتاج می‌گردد که دلیل این امر که به‌رغم ثبوت عالم معنا، ادراکات مخاطبان از معنای متن/معماری متفاوت است، این است که مراتب وجودیِ خود آن‌ها متفاوت است که دامنه‌ای از اعلی علّیین تا اسفل‌السافلین را شامل می‌گردد. به‌بیان‌دیگر، معنا در مقام وجود، ریشه در عالم امر دارد اما مخاطبانِ اثر به دلیل آنکه در عالم خلق و تغیّر به سر می‌برند، تحت تأثیر اعتباریات می‌باشند و لذا ادراکات آن‌ها از معنا – به‌عنوان حقیقتی ثابت – متأثر از مؤلفه‌های نسبی و اعتباری (ازجمله شرایط متفاوت زمانی و مکانی) است. با توجه به مجموع مباحث ارائه‌شده در این مقاله، طی جدول شماره ۲، اهم محورهای نظریه «معناشناسی متن/معماری با استناد به آموزه‌های اسلامی» ارائه‌شده است.

مؤلفه‌های مؤثر در تأویل معنای متن/معماری	مؤلفه اصلی در تأویل معنا	لایه‌ها و ساحات وجودی انسان در تأویل معنا	قاعده مبنایی در تأویل معنا	سلسله‌مراتب معناییِ اثر	دامنه معناییِ متن/معماری در فرایند بازخوانی
معمار، کالبدِ اثر، زمینه و مخاطب	کالبدِ اثر (متن)	گیاهی، حیوانی، عقلانی، روحانی	کشف معنای اثر بر پایه مؤلفه‌های حقیقی و اعتباریِ مؤلفه‌های چهارگانه	سلسله‌مراتب طولی	نیمه بسته و ضابطه‌مند

▲ جدول ۲: کلیت اجمالی نظریه معناشناسی متن/معماری با استناد به آموزه‌های اسلامی
مأخذ: نگارنده

کتاب‌نامه

منابع عربی

- قرآن کریم.
- سید رضی، محمد، نهج‌البلاغه، بیروت، دار الاسوة، ۱۴۱۵ ق.
- مجلسی، محمدباقر، بحارالانوار، ج ۱، بیروت، نشر وفا،۱۴۰۳ ق.
- مشکینی، علی، مواعظ العددیه، قم، نشر الهادی، ۱۴۰۶ ق.

منابع فارسی

۱. آفرین، فریده، «چالش ساختار و معنا: بازخوانی واساز از نگاره بیرون آوردن یوسف از چاه»، فصلنامه باغ نظر، ش ۱۶، ۱۳۹۰.
۲. آوینی، مرتضی، آینه جادو، ج۱، تهران، نشر ساقی، ۱۳۷۷.
۳. آیت‌اللهی، حمیدرضا، «بررسی دیدگاه‌های هرمنوتیکی در ساحت‌های مختلف فهم»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ش۱۱، ۱۳۸۷.
۴. ابراهیمی دینانی، غلامحسین، ماجرای فکر فلسفی در جهان اسلام، ج ۳، تهران، انتشارات طرح نو،۱۳۷۹.
۵. احمدی، بابک، آفرینش و آزادی؛ جستارهای هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۷.
۶. احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۰.
۷. اعوانی، غلامرضا، حکمت و هنر معنوی، تهران، انتشارات گروس، ۱۳۷۵.
۸. امرایی، بابک، «تحلیل نشانه شناختی طراحی پسامدرن»، فصلنامه باغ نظر، ش۱۶، ۱۳۹۰.
۹. بحرینی، سیدحسین، فرایند طراحی شهری، تهران، انتشارات دانشگاه تهران،۱۳۸۵.
۱۰. برادبنت، جفری، واسازی، ترجمه منوچهر مزینی، تهران، نشر شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری، ۱۳۷۵.
۱۱. پارسانیا، حمید، روش‌شناسی انتقادی حکمت صدرایی، قم، انتشارات کتاب فردا، ۱۳۹۰.
۱۲. جوادی آملی، عبدالله، صهبای حج، قم، مرکز نشر اسراء، ۱۳۸۰.
۱۳. جوادی آملی، عبدالله، معرفت‌شناسی در قرآن، قم، مرکز نشر اسراء، ۱۳۸۹.
۱۴. جودت، محمدرضا، نومدرن‌ها کجایند، تهران، انتشارات گنج هنر، ۱۳۸۴.
۱۵. حسین زاده، محمد، مبانی معرفت دینی، قم، انتشارات موسسه امام خمینی، ۱۳۸۵.
۱۶. حسین زاده، محمد، معرفت‌شناسی، قم، انتشارات موسسه امام خمینی، ۱۳۸۱.
۱۷. حکیم، نگار، «معماری متن وار و پیشگامان آن»، مجله معمار، ش۲۰، ۱۳۸۲.
۱۸. خمینی، روح‌الله، شرح چهل حدیث، تهران، موسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی، ۱۳۸۷.
۱۹. رئیسی، محمدمنان، «معماری به‌مثابه متن: واکاوی امکان قرائت‌های مختلف از یک اثر معماری»، مجله منظر، ش ۷، ۱۳۸۹.
۲۰. رئیسی، محمدمنان و عبدالحمید نقره‌کار، «هستی‌شناسی معنا در آثار معماری»، مجله هویت شهر، ش ۲۴،

.۱۳۹۴
۲۱. ساسانی، فرهاد، عوامل مؤثر در تفسیر و فهم متن (تفسیرگری پیوستاری)، پایان‌نامه دوره دکتری، دانشگاه علامه طباطبایی تهران، ۱۳۸۱.
۲۲. سجودی، فرزان، نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، تهران، نشر علم، ۱۳۸۸.
۲۳. سجودی، فرزان، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، نشر علم، ۱۳۸۷.
۲۴. شولتز، کریستیان نوربری، معنا در معماری غرب، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷.
۲۵. شیرازی، محمدرضا، «نشانه‌شناسی معماری»، مجله معمار، شماره ۱۶، ۱۳۸۱.
۲۶. ضیمران، محمد، ژاک دریدا و متافیزیک حضور، تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۸۶.
۲۷. قیومی بیدهندی، مهرداد، «نظریه و الفبای نظریه‌پردازی»، نشریه صفه، شماره ۴۰، ۱۳۸۴.
۲۸. کلالی، پریسا و آتوسا مدیری، «تبیین نقش مؤلفه معنا در فرایند شکل‌گیری حس مکان»، مجله هنرهای زیبا معماری و شهرسازی، دوره ۱۷، شماره ۲، ۱۳۹۱.
۲۹. گروت، لیندا و وانگ، دیوید، روش‌های تحقیق در معماری، ترجمه علیرضا عینی فر، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۶.
۳۰. گروتر، یورگ، زیبایی‌شناسی در معماری، ترجمه جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون، تهران، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۸۸.
۳۱. لینچ، کوین، تئوری شکل شهر، ترجمه سید حسین بحرینی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۴.
۳۲. لینچ، کوین، سیمای شهر، ترجمه منوچهر مزینی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۵.
۳۳. لیوتار، ژان فرانسوا، وضعیت پست‌مدرن، گزارشی درباره وضعیت دانش، ترجمه حسینعلی نوذری، تهران، انتشارات گام نو،۱۳۸۰.
۳۴. مایس، پیرفون، نگاهی به مبانی معماری از فرم تا مکان، ترجمه و تعلیق سیمون آیوازیان، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۷.
۳۵. مطهری، مرتضی، انسان کامل، تهران، نشر صدرا، ۱۳۸۴.
۳۶. معماریان، غلامحسین، سیری در مبانی نظری معماری، تهران، انتشارات سروش دانش، ۱۳۸۶.
۳۷. نسبیت، کیت، نظریه‌های پسامدرن در معماری، ترجمه و تدوین محمدرضا شیرازی، نشر نی، ۱۳۸۶.
۳۸. نصر، سیدحسین، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران، انتشارات حکمت، ۱۳۸۹.
۳۹. نقره‌کار، عبدالحمید، درآمدی بر هویت اسلامی در معماری و شهرسازی، تهران، نشر پیام سیما، ۱۳۸۷.
۴۰. نقره‌کار، عبدالحمید، کریم مردمی و محمدمنان رئیسی، «تأملی بر بنیان‌های معرفت‌شناختی معماری معاصر»، نشریه آرمان‌شهر، ش۹، ۱۳۹۱.
۴۱. نقره‌کار، عبدالحمید و محمدمنان رئیسی، «تحقق‌پذیری هویت اسلامی در آثار معماری»، فصلنامه مطالعات شهر ایرانی اسلامی، ش ۷، ۱۳۹۱.
۴۲. نقی زاده، محمد، ادراک زیبایی و هویت شهر در پرتو تفکر اسلامی، انتشارات سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری

اصفهان، ۱۳۸۶.
۴۳. نقی زاده، محمد و بهناز امین زاده، «رابطه معنی و صورت در تبیین مبانی هنر»، نشریه هنرهای زیبا، ش ۸، ۱۳۷۹.
۴۴. هاسپرس، جان، درآمدی برتحلیل فلسفی، ترجمه سهراب علوی نیا، تهران، مرکزترجمه و نشرکتاب، ۱۳۷۱.

منابع لاتین

۱. Adorno, Theodor W, ۲۰۰۴, Aesthetic Theory, trans. Robert Hullot-Kentor, Continuum International Publishing Group
۲. Baudrillard, Jean, ۱۹۸۴, "On Nihilism", On the Beach, Vol. ۶, Spring
۳. Buthler, Judith, ۱۹۹۹, "Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity", London, Routledge
۴. Chandler, Daniel,۲۰۰۷, Semiotics:The Basics, London, Routledge
۵. Derrida, Jacques, ۱۹۸۷, Positions, trans.Alan Bass, London, The Athlone Press
۶. Eagleton, Terry,۱۹۸۳, Literary Theory: An Introduction, Minneapolis, University of Minnesota Press
۷. Eco, Umberto,۱۹۷۹, A Theory of Semiotics, Milan, Bloomington
۸. Eco, Umberto, ۱۹۹۴, "The limits of interpretation", Bloomington, Indiana University Press
۹. Hirsch jr, Eric Donald, ۱۹۷۶, The Aims of Interpretation, University of Chicago Press
۱۰. Hirsch jr, Eric Donald, ۱۹۶۷, "Validity in Interpretation", New Haven, Yale University Press
۱۱. Moore, Gary, ۱۹۹۱, "Linking Environment-Behavior and Design Theories: Framing the Debate", EDRA, ۲۲
۱۲. Moore, Gary, ۱۹۹۷, "Toward Environment-Behavior Theories of the Middle Range in Advances in Environment, Behavior and Design", vol.۴, New York, Plenum Press
۱۳. Nietzsche, Friedrich, ۱۹۹۰, "Interpretation" in: G.L.Ormiston and A.D.Schrift (eds.), Transforming the Hermeneutic Context, New York, State University of New York Press
۱۴. Nietzsche, Friedrich, ۱۹۶۸, The will to power, trans.Walter Kaufmann, New York, Knopf Doubleday Publishing Group
۱۵. Rapoport, Amos, ۱۹۹۰, "The Meaning of the Built Environment, A Nonverbal Communication Approach", Tucson, University of Arizona Press
۱۶. http://laura-carter.com
۱۷. http://www.daniel-libeskind.com