صفحات ۱۶-۵

هستی‌شناسیِ معنا در آثار معماری

دکتر محمدمنان رئیسی*، مهندس عبدالحمید نقره کار**

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۰۳/۳۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۱۰/۱۴

Archive of SID

چکیده

از مباحث مطرح در قلمرو «فلسفه هنر»، هستی شناسیِ آثار هنری است که از مهم‌ترین این«هست‌ها» در دانش معماری، «معنای آثار معماری» است. مسئله ای که در این مقاله مورد ژرفکاوی قرار می‌گیرد عبارت است از «چیستی معنای آثار معماری»؛ براین اساس، طی این پژوهش به این پرسش اصلی پرداخته می‌شود که خاستگاه معنای یک اثر معماری چیست و بر اساس این خاستگاه، آیا می‌توان به تعیّن معنا در آثار معماری معتقد بود یا خیر؟ به این منظور، ضمن مقایسه تطبیقی نظریات مختلف، با بهره گیری از روش تحلیل محتوای کیفی و با استناد به آموزه‌های اسلامی، مشخص می‌گردد که مهم‌ترین خاستگاه معنای اثر، ایده‌ها و ایده آل‌های معمارِ اثر است و گرچه اعتباریاتی نظیر پیش دانسته‌های مخاطب نیز بر تکوین معنا مؤثر است، لیکن برپایه برآیند کلیه عوامل مؤثر بر تکوین معنا، دامنه معناییِ اثرِ معماری، متعیّن و نسبتاً بسته است.

واژه‌های کلیدی

هستی شناسی، خاستگاه معنا، اثر معماری، معنای اثر، مخاطب

* استادیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه علم و صنعت،تهران،ایران. (مسئول مکاتبات) Email: raeesi@iust.ac.ir
** دانشیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه علم و صنعت،تهران، ایران. Email: A_noghrekar@iust.ac.ir

www.SID.ir

مقدمه

هنر معاصر شـاهد طرح مباحث جدیدی است که بسیاری از آنها ریشه در بسـترهای فلسفی و از جمله هستی شناسـی دارد. در حوزه دانش معمـاری، مواردی مانند چیسـتی معنای آثار معمـاری، ابعاد و وجوه تقسـیمات آن، تعیّن و عدم تعیّن آن و نیز خاستگاه و منبع شکل‌گیری معنای آثار، از جمله مسائلی هستند که همگی ریشه در تأملات هستی شناسانه دارند.

بر این اساس، پرسش اصلی این تحقیق عبارت است از اینکه خاستگاه معنای آثار معماری چیسـت و برپایه این خاستگاه (یا خاستگاه‌ها) آیا می‌توان بـه تعّین معنایی در آثار معماری قائـل بود یا خیر؟ به بیان دیگر آیا می‌توان برای آثار معماری، دامنه معناییِ مشخص و متعیّنی را تعریـف نمود و یا بالعکـس، هر معنایی بر هر اثـری قابل حمل است؟ تأمل در این پرسـش آنگاه حائز اهمیتی مضاعف می‌گردد که به این امر توجه شـود که بر هر یک از پاسخ‌های منفی یا مثبتی که برای این پرسـش صادر گردد، تأثیرات مهمی در طراحی آثار معماری مترتّب اسـت. به بیان دیگر، نحوه پاسخگویی به مسئله این تحقیق، به تبعات عملی و اجراییِ مشخصی در حوزه انتظام فضایی و هندسیِ آثار معمـاری منجر می‌گردد؛ برای مثال، برخـی جریان‌های نظری کـه به عدم تعیّن معناییِ آثار معمـاری اعتقاد دارند در حوزه طراحی معماری، توصیه‌هایی متناسـب با این اعتقـاد را تجویز می‌نمایند که از مهم‌ترین آنها کاربسـت هندسه‌های غیر جرمی و سیال در طراحی معماری – فارغ از نوع کاربری بنا – اسـت *(نقره کار و همکاران، ۱۳۹۱، ۱۴۷)*؛ چراکه طبق مبانی هستی شناختیِ آنها، «اثر هنری با رها شدن از بندهای دلالت معنایی، همچـون زبان به هدفی در خویش تبدیل می‌شـود» *(Adorno, 2004, 206)* و بالتبع، معمار باید معماری را متنی گشـوده انگارد *(نزبیت، ۱۳۸۶، ۱۵۰)* و شـیوه‌های قدیمی تصور فضایی خود را متحول سازد.

هدفی که طی این پژوهش دنبال می‌گردد عبارت اسـت از استنتاج دیدگاهـی متقن در خصوص چیسـتیِ معنای آثـار معماری (به‌طور مشـخص چیستیِ خاستگاه معنا و دامنه آن در آثار معماری) که برای تأمین این هدف، در ابتـدا نگاهی به نظریات رقیب (به ویژه نظریات برخاسـته از مکاتب معاصر غرب) و تطبیق آنها خواهد شد و سپس در بخش پایانی مقاله و با استناد به نظام حِکمیِ اسلام، ضمن ژرفکاوی دیدگاه اسـلامی، برداشـت نگارندگان از این دیدگاه ارائه می‌شـود. جهت تأمین این هدف، طی این پژوهش از روش مطالعات اسـنادی و کتابخانه‌ای اسـتفاده می‌گردد و طی رویکـردی تطبیقی، از تحلیل محتوای کیفی برای تحلیل و داوری داده‌ها استفاده می‌شود.

تعریف هستی شناسی

طبق تعریفی کلی و اجمالی، هستی شناسی یا وجود شناسی[1]، شاخه‌ای از فلسفه است که به مطالعه هستی یا وجود می‌پردازد، یعنی اصل وجودِ هر عینیت یا ذهنیتی می‌تواند موضوع دانش هستی شناسی قرار گیرد؛ به بیان دیگر هستی شناسی علم وجود است از آن جهت که وجود است و موضوعش مربوط به وجود محض است *(صلیبا، ۱۳۶۶، ۶۶۰)*.

با توجه به تعریف ارائه شـده از هسـتی شناسـی می‌تـوان چنین عنوان نمود که حل مسـائل اساسی بسیاری از علوم، به‌طور مستقیم یا غیرمسـتقیم، بسـتگی تام به پاسـخ‌هایی دارد که به پرسش‌های بنیادین هستی شـناختی داده می شود؛ تا جایی که هستی شناسی را مادر سـایر علوم نامیده‌اند *(مصباح یزدی، ۱۳۷۹، ۲۷۴)*. لذا مسائلی چون شناخت‌شناسـی، پدیده شناسی، ساختارشناسی، انسان شناسی و سایر مسـائل مهم دیگر دانش‌های بشـری (از جمله دانـش معماری) در ارتباط با هستی شناسی و وجود شناسی طرح می شوند و پاسخ به آنها در گرو پاسـخ‌هایی است که به مسـائل هستی شناسی داده می‌شود. چنانچه اشاره گردید، یکی از این مسائل که محور اصلی این مقاله را تشکیل می‌دهد «چیسـتی معنای آثار معماری» است که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

چیستی معنا و خاستگاه آن در آثار معماری

جهت پاسـخ‌گویی به پرسـش اصلـی این پژوهش، ابتـدا طی یک دسـته‌بندی مدوّن به تشـریح نظریات مختلف در خصوص چیسـتی معنا پرداخته می‌شـود تا بر اساس آن، خاستگاه معنای آثار معماری در هریک از این نظریات مشـخص گردد. در این خصوص طی یک طبقه بندیِ کلی می‌توان نظریات اندیشـمندان را به دو گروه کلی تقسـیم نمود؛ گروهی که علی رغم پـاره ای اختلافات، به اصل معنا و امکان کشـف آن در آثار معماری اعتقاد دارند ولی در عین حال هریک برای آن، خاسـتگاه‌های متفاوتی قائل می‌باشند که در این مقاله، این دسته نظریات، تحت عنوان «نظریه‌های مؤید معنا در آثار معماری» تبیین و ارزیابی می‌شـوند. اما گروه دوم، به‌طوراساسی منکِر حقیقتی به نام معنا در آثار معماری می‌باشـند و آنچه تحت عنوان معنا بیان می‌گردد را به لحاظ وجودی انکار نموده، صرفاً به امکان خلق معنا توسـط مخاطبِ اثـر اعتقاد دارند و نه کشـف آن؛ این گروه از نظریـات تحت عنوان نظریه‌های منکِر معنا (البته معنا در مقام کشف و نه معنا در مقام خلق) ارزیابی می‌گردند. پس از تشریح و ارزیابی این نظریات، در بخش پایانی مقاله به تبیین دیدگاه اسلامی در خصوص چیستیِ معنای آثار معماری پرداخته خواهد شد.

Archive of SID
www.SID

نظریه‌های منکرِ معنا در آثار معماری

نظریاتی که اساساً به لحاظ وجودی و هستی شناختی، معنا را در آثار معماری انکار می‌نمایند را می‌توان در دو عنوان «شالوده شکنی»[2] و «نوعملگرایی»[3] تقسیم‌بندی نمود. چنانچه اشاره گردید، طبق مبانی این نظریات، اساساً معنایی در آثار وجود ندارد که مخاطب بخواهد آن را کشف نماید؛ بلکه این خود مخاطب است که چیزی به نام معنا را بنابر خواست خود خلق می‌نماید. لذا معنا حقیقتی از پیش موجود نبوده و صرفاً امکان خلق آن توسط مخاطب وجود دارد و نه کشف آن. در ادامه، تشریح و ارزیابی این نظریات ارائه می‌گردد.

شالوده شکنی

طبق مدّعای این نظریه، معنای یک اثر محتوای درون آن نیست بلکه صرفاً از تفسیر آن حاصل می‌شود *(سجودی، ۱۳۸۷، ۳۰)*؛ به بیان دیگر، مخاطب هنگام مواجهه با اثر، معنایی از پیش موجود را کشف نمی‌کند بلکه معنایی جدید را بر اساس محسوسات و خواست‌های خود می‌آفریند *(احمدی، ۱۳۷۱، ۲۰۵)* و لذا برای هیچ یک از آثار (اعم از آثار معماری)، نمی‌توان به معنایی از پیش موجود و نهایی قائل بود؛ فی‌الواقع در یک اثر متعیّن، معنا دست نیافتنی و بی انتهاست زیرا زبان اساساً استوار به غیاب معناست *(Caroll, 1983, 63)* و دال‌های موجود در یک متن- معماری، ما را به مدلول خاصی مرتبط نمی سازد *(ضیمران، ۱۳۸۳، ۷۳)*.

آنچه که باعث می‌شود در این نظریه بر عدم امکان کشف معنای اثر تأکید گردد ارتباط آثار و متون با یکدیگر و تولید مفهومی تحت عنوان «بینامتنیّت»[4] است که سبب می‌گردد تا از طریق یک فرایند مستمر دگرگونی، محیط پیرامون ما به‌طوردائم تغییر کند *(Johansen & Larsen, 2002, 4)*.

بر پایه ی مفهوم بینامتنیّت، آثار و متون بخشی از یک منظومه اجتماعی، فرهنگی و تاریخی محسوب می‌شوند که فهم هر یک از آنها مستلزم دسترسی به شبکه موجود در منظومه مزبور می‌باشد *(ضیمران، ۱۳۸۳، ۱۷۳)*. زیرا «مفاهیم کلیدی درون یک متن وابسته به روابط تقابلیِ بیان نشده آنها با دال‌های غائب است» *(Chandler, 2007, 227)*. لذا اثر، در درون نظامی از متون و آثار دیگر، گرفتار و همچون گرهی است در دل شبکه ای *(Foucault, 1974, 23)* که از اساس، موجودیّت معنای آن را مخدوش می‌نماید.

پس طبق مبانی این نظریه، به دلیل انکار معنا برای اثر نمی‌توان خاستگاهی نیز برای آن قائل شد. البته شالوده شکنان از موضوعی تحت عنوان «خلق معنا» به جای «کشف معنا» سخن می‌گویند که این امر نیز با توجه به ویژگی‌هایی که خود برایش تعریف می‌کنند تأثیری در حل مسئله انکار وجود معنا ندارد *(واعظی، ۱۳۹۰، ۸۸)*. بر این اساس، دامنه معناییِ اثر نیز ماهیتی مبهم و نامتعیّن دارد که مخاطب، آن را بنا بر محسوسات و خواست‌های خویش می‌سازد *(Eagleton, 1983, 128)*.

بر این نظریه به دلیل رویکرد رادیکالی که به ماهیت معنا دارد انتقادات زیادی وارد می‌باشد. از جمله اینکه متنافی الاجزاء و خود ویران ساز است؛ یعنی از شمول آن نسبت به خودش، عدم شمولش لازم می‌آید *(آملی لاریجانی، ۱۳۷۶، ۹۵)*؛ چراکه اگر اساساً کشف معنا برای پدیدارها انکار شود و همه آنها در زنجیره بینامتنیّت، گرفتار و درک ناشدنی پنداشته شوند آنگاه خود این نظریه و نوشتارهایی که در دفاع از آن نگاشته شده است نیز محکوم به این حکم – یعنی محصور بودن در زنجیره ی ناتمام بینامتنیّت و بالتبع درک ناپذیر بودن- خواهند شد.

نقد دیگری که بر این نظریه در حوزه معماری وارد می‌باشد این است که سبب می‌گردد گفتمان معنایی میان معمار، مخاطب و اثر غیر مضبوط شده و نوعی آنارشیسم معنایی در فرایند تبیین معنای اثر رسمیت یابد. زیرا چنانچه موجودیتِ معناییِ اثر انکار شود تبعات ویرانگری در عرصه تعامل و تفاهم فکری و هنری انسان‌ها به بار می‌آید؛ به نحوی که هرگونه فهمی از معنای اثر موجّه گردیده و نمی‌توان میان معانیِ متعددِ خلق شده توسط مخاطبان اثر، داوری کرد و تفسیری را برتر از سایر تفاسیر بر شمرد *(واعظی، ۱۳۸۱، ۱۳۳)*. نتیجه طبیعیِ این نگاه، سد شدن راهِ هرگونه نقد و ارزیابی معنای آثار و بالتبع تنزّل ارزش فهم و ادراک معنا است *(حسین زاده، ۱۳۸۵، ۱۷۲)*.

نوعمل‌گرایی

نوعمل‌گرایی بر آن است که معنا چیزی موجود در اثر نیست که از سوی مخاطب کشف شود بلکه معنا صرفاً محصول فعالیت مخاطب و برپایه تعلّقات او خلق می‌گردد و در این فرایندِ خلق، اثر و مؤلف (معمار) هیچ نقشی ندارند؛ لذا معنا یکسره مخلوق و محصول ذهنیّت مخاطب است *(واعظی، ۱۳۹۰، ۱۷۳)*. بدیهی است که این نوع نگاه، به ذهن‌گراییِ[5] رادیکال و اعتباری دانستنِ وجودِ معنا برپایه ذهنیات مخاطب منجر می‌گردد.

طبق مبانی نوعمل‌گرایی، اموری نظیر معنا که محور تلاش‌های نظری شاخه‌های مختلف فلسفه هنر بوده است از آن جنسی نیست که بتوان به آن دست یافت و فی الواقع تلاش‌های تاریخی در بحث از این امور، تنها بایستی همچون ژانری ادبی تلقی گردد *(Rorty, 1982, XIII)*.

به این ترتیب از آنجایی که معنا دست نیافتنی است و تلاش برای کشف آن، چیزی جز لفّاظی‌های مختلف ژانرهای ادبی نیست، تنها

Archive of SID
www.SID.ir

رسالتی که برای ما در خصوص معنای آثار باقی می‌ماند این است که به جای جست‌وجوی معنای اصیل اثر، در صدد حلّ مسائل عملی و عینی برآییم و تفاوت ذهنیات و علاقه‌ها را در تفسیر معنا ارج نهیم و بپذیریم که علاقه‌های مختلف سبب کنار آمدن‌های متفاوت با معنا می‌شود *(واعظی، ۱۳۹۰، ۱۷۶)*. به این ترتیب به نظر می‌رسد در کنار شباهت‌های زیادی که نوعملگرایی با شالوده‌شکنی دارد، تمایز اصلی این دو در همین توصیه نوعمل‌گرایی به حل مسائل عملی و عینی است.

براین اساس، اولاً ما در نحوه مواجهه با آثار، آزادیم که از انواع علائق و ذهنیّات خود استفاده کنیم و ثانیاً مخاطب همواره در دام زبان محصور است و لذا هیچ‌گاه توان آن را ندارد که از افقی فراتر از زبان به ماهیت معنا بنگرد و درنتیجه، توان قضاوت درباره مسائل وجودی معنا و مطابقت آن با حقیقت را ندارد تا جایی که آنچه ما معنا می‌پنداریم حقیقتی نهفته در اثر نیست بلکه صرفاً محصول فرایند تفسیرِ ذهنی ما می‌باشد *(Fish, 1980, 13)*.

باتوجه به آنچه بیان گردید، در نوعمل‌گرایی نیز همچون شالوده‌شکنی، سخن از خاستگاه معنای اثر (البته معنا در مقام کشف و نه معنا در مقام خلق) سخنی خبط و بیهوده است؛ چراکه اساساً معنایی از پیش موجود نیست که نوبت به تبیین خاستگاه آن برسد. دامنه معناییِ اثر نیز همان طور که اشاره گردید ماهیتی آزاد، نامحدود و نامتعیّن دارد که دلیل اصلی آن، تأکید صرفِ این رویکرد بر ذهنیّات و علائق متغیر مخاطبان و بالتبع ذهن گراییِ محض می‌باشد.

بر نوعمل‌گرایی نیز به دلیل اتخاذ رویکرد رادیکال در حوزه چیستی معنای آثار، نقدهای زیادی وارد می‌باشد. به این ترتیب که اول آنکه همان طور که اشاره گردید، تحلیل این نظریه از مسائل وجودیِ معنا به گونه‌ای است که به جز مخاطب و ذهنیات و علاقه او، برای سایر مؤلفه‌ها نظیر خود اثر و معمار اثر سهمی در تکوین معنا قائل نمی‌باشد. مبرهن است که این تأکید صرف بر ذهن گرایی سبب می‌گردد که هر معنایی بر هر اثری قابل حمل گردد که این امر نیز حاصلی جز انهدام تعاملات هنری و فکری افراد و بروز آنارشیسم معنایی نخواهد داشت.

دوم آنکه مدّعای نوعمل‌گرایی مبنی بر اینکه تلاش مخاطب برای کشف معنا چیزی جز لفّاظیِ ژانرهای ادبی و بازی‌های زبانی نیست به این امر منتج می‌گردد که همه ی ادراکات معنایی از نوع زبانی و بیانی پنداشته شوند؛ حال آنکه بسیاری از ادراکات به لحاظ رتبه، مقدم بر زبان می‌باشد. برای مثال نوزادی که هنوز هیچ فهمی از قواعد زبان و بیان ندارد، معنای گرسنگی را به خوبی ادراک و با صدای گریه به مادرش منتقل می‌نماید. همچنین ادراکات شهودی (مانند فهم معنای درد و غم) نیز از همین نوع و مقدّم بر زبان می‌باشد که در همه این نوع ادراکات، اساساً پای زبان به میان نمی آید تا معنا به لفاظی‌های ادبی فروکاهی شود.

سوم آنکه اگر همه ادراکات معنایی از نوع لفاظی‌های ادبی باشد پس گزاره‌های پایه ایِ این نظریه نیز از این قاعده مثتثنی نخواهد بود؛ به این ترتیب، خودِ نوعمل‌گرایی نیز گرفتار ژانرهای ادبی شده و مبانی و مدّعای آن صرفاً لفاظی‌هایی ادبی است و در حقیقت نمایی و نظریه‌پردازی پیرامون معنا فاقد ارزش خواهد بود.

نظریه‌های مؤید معنا در آثار معماری

بر خلاف نظریات بخش قبل، نظریاتی که در این بخش ارائه می‌گردند به اصل وجود معنا و امکان کشف آن در آثار معماری اعتقاد دارند؛ لیکن در تعریف خاستگاه معنای اثر و دامنه معنایی اثر تمایزاتی دارند که در ادامه تشریح گردیده است.

نظریه مصداقی[۶]

این نظریه معنا را با مصداق خارجی گره می‌زند و معنا را در هر حال تابع دالی می‌داند که در جهان خارج موجود است و این هویتِ خارجی را معنای اثر معرفی می‌نماید *(Alston, 1967, 237)*. بر این اساس در آثار معماری، معنا همواره تابع مصداق خارجی آنها است که بهترین بستر برای حمل این مصداق خارجی، کالبد و فرم اثر است؛ لذا خاستگاه معنای آثار معماری چیزی جز کالبد و مشخصه‌های کالبدی آن نمی باشد و برای درک معنای پیامِ آثار معماری باید توجه را بر کالبد و شکل اثر معطوف نمود تا از راه شناخت عناصر اثر و نشانه شناسیِ مؤلفه‌های ساختاری آن به درک معنایی آن پیام نائل شد *(مهدوی نژاد، ۱۳۸۴، ۷۲)*.

در خصوص دیدگاه این نظریه راجع به تعیّن معنای آثار معماری چنین استنباط می‌گردد که از آنجا که این نظریه، معنا را تابع مصادیق و دال‌های عینی و خارجی می‌داند و مصادیق و پدیدارهای خارجی نیز ابژه‌هایی مادی بوده و ماده هم در اثر شرایط طبیعی دائماً در معرض تغییر و تحویل می‌باشد، بالتبع مصادیق و به دنبال آن، معنای آنها نیز دائماً متغیّر خواهدبود؛ زیرا تنها آنچه مادّی نیست از حرکت و تدریج منزّه بوده و ثابت و دائمی می‌باشد *(جوادی آملی، ۱۳۸۶، ۲۷۹)* و مادیّات همواره محکوم به تغییر هستند. در نتیجه طبق این نظریه برای آثار معماری نمی‌توان به دامنه معنایی متعیّنی قائل گردید و معانیِ یک اثر معماری، کاملاً باز و نامحدود خواهد بود.

از مهم‌ترین نقدهایی که بر این نظریه وارد است این است که اگر مفهومی فاقد مصداق خارجی باشد آن مفهوم فاقد معنا تلقی می‌گردد. مثلاً اگر برای مفهوم عدالت نتوان کالبد و فرم معمارانه ی مشخصی را تصور نمود آنگاه باید گفت که این مفهوم در حوزه معماری بی معناست. نقد دیگری که بر این نظریه وارد است این است که بسیاری از مفاهیم

Archive of SID
www.SID

را می‌توان به مصادیق و کالبدهـــای متعدد ارجاع داد؛ مثلاً برای مفهوم «زیبایی» می‌توان به بسیاری از آثار معماری استناد نمود که این امر سبب می‌گردد مفهـــوم زیبایی، مفهومی غیر متعیّن و حتی تعریف ناپذیر تلقی گردد؛ بدیهی است که این امر سبب می‌گردد بسیاری از مفاهیم معماری، غیر قابل تعریف شده و تفاهم و تعامل هنری تضعیف گردد. لذا این نظریه در میان نظریه پردازان معماری و نیز ســیمای شهری با انتقادات زیادی مواجه شـــده است. برای مثال کوین لینچ ضمن تأکید بر مصداقی نبودن معنا چنین بیان می‌دارد: «حتی اگر فرم سیمای شهر به آسانی به دیده آید و درک شـــود معانی آن چندان خصوصیات خاص خود را دارد که به نظر می‌رســـد می‌توان آن را – دست کم در مراحل نخستین تجزیه و تحلیل – از فرم جدا کرد و کنار گذاشت» *(لینچ، ۱۳۸۵، ۲۳)*.

نظریه رفتاری[۷]

طبق این نظریه، معنا نتیجهٔ رابطه زبان و رویداد عملی است *(سجاد زاده و پیربابایی، ۱۳۹۱، ۱۷۸)*؛ به بیان دیگر، معنای یک اثر، احساس و رفتاری عملی اســـت که در مخاطب برمی انگیزاند و حتی اگر یک اثر، ســـبب احســـاس و رفتار خاصی در مخاطب نگردد، دست کم تمایل برای این رفتار را به وجود می‌آورد که این تمایل به احساس و رفتار خاص، همان معنای اثر اســـت *(هاســـپرس، ۱۳۷۰، ۴۸)*. پیرفون مایس[۸] در دفاع از این نظریه 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 شـــمار می‌آید» *(مایس، ۱۳۸۷، ۲۵۶)*. بر این اساس، خاستگاه معنای آثار معماری را بایستی در عکس العمل رفتاری و روانیِ مخاطبِ اثر جســـتجو نمود؛ زیرا آنچه مهم اســـت نه معمار و اثر او بلکه پاسخ و عکس العملی است که مخاطب بروز می‌دهد و لذا موقعیت حاکم بر او و رفتاری که بر اساس آن شرایط بروز می‌دهد محور و اساس معناست *(آلستون، ۱۳۸۱، ۹۰)*.

بر پایه آنچه ذکر گردید چنین استنتاج می‌گردد که این نظریه نیز مانند نظریه مصداقی به تعیّن معنایی در آثار معماری قائل نمی باشد و دامنه معنایی یک اثر را کاملاً باز می‌پندارد زیرا برای خاســـتگاه معنا – یعنی عکس العمل مخاطب – حدّی متصور نمی باشـــد و بالتبع برای معنای اثر نیز محدودیتی قائل نمی‌گردد.

بر این نظریه نیـــز می‌توان نقدهای متعددی وارد نمود. از جمله اینکه هیچ ســـهمی برای معمار در شکل‌گیری معنای اثر قائل نیست و همه مؤلفه‌های معنایـــیِ اثر را در مخاطب و انگاره‌هـــای روانی او خلاصه می‌نماید. مهم‌تر آنکه یک اثر مشـــخص در افراد مختلف احساسات و رفتارهای متفاوتی را بر می‌انگیزاند؛ بدیهی اســـت که طبق این نظریه، این احساســـات و رفتارهای متفاوت بایســـتی حمل بر معانی متعدد اثر گردد و حتی چه بسا برای یک اثر بتوان معانی متضادی را تعریف نمود که این امر طبق پاره ای از قواعد مبنایی منطق از جمله «رفع نقیضین» غیر قابل دفاع می‌باشد.

نقـــد مهم دیگری که بر این نظریه وارد اســـت این اســـت که اصولاً بایستی در آثار معماری بین دو مقوله «ارتباط» و «دلالت» تمییز قائل شـــد. به این معنی که هر محرّک معمارانـــه ای را نمی‌توان مولّد معنا قلمداد کرد، زیرا ممکن اســـت که محرک مـــورد نظر در یک زنجیره ارتباطی، منحصراً برانگیزنده باشـــد و هیچ دلالتی را در پی نداشته باشد *(امرایـــی، ۱۳۹۰، ۶۷)*. امبرتو اکو[۹] از این دســـته از محرک‌ها تحت عنوان «سیگنال»[۱۰] یاد می‌نماید و بیان می‌دارد که «در فرایند ارتباط، ما هیچ نوع دلالت و معنادهی نداریم بلکه تنها مقداری اطلاعات داریم درحالی که فرایند دلالت یک واکنش تفسیری و معنادهی در مخاطب به وجود می‌آورد» *(Eco, 1979, 8)*.

نظریه قضیه‌ای[۱۱]

برتراند راسل[۱۲] به عنوان مبدع این نظریه بیان می‌دارد که معنای هر اثر، قضیه‌ای اســـت که آن اثر در صدد اظهار آن است *(واعظی، ۱۳۹۰، ۷۶)*. ایـــن نظریه قرابت زیادی با نظریه مصداقی دارد زیرا طبق تبیین راســـل، اگر قضایایی که ما با آثار خود در صدد بیان آنها هســـتیم بر وجودی خارجی و عینی دلالت نکنند قضایایی بی معنا هستند *(نصری، ۱۳۸۱، ۲۶)*. برای مثال چنانچه یک معمار، ماکت یکی از ساختمان‌های ســـبک گوتیک را با مصالحی نوین (مثلاً انواع کامپوزیت) بسازد، اثر ارائه شده توسط وی فاقد معناست؛ زیرا قضیه ای که توسط این ماکت بیان می‌شـــود بر هیچ یک از آثار ســـبک گوتیک دلالت نمی کند. از مجموعِ آنچه بیان گردید می‌توان چنین گفت که خاستگاه معنای آثار در این نظریه، کالبد و ویژگی‌های کالبدی اثر می‌باشـــد؛ چراکه اصولاً این کالبدِ اثر اســـت که معمار با بهره گیری از آن می‌تواند قضیه مورد نظر خویش را به مخاطب انتقال دهد و ســـایر موارد نظیر احساســـات و رفتار مخاطب و غیره ســـهمی در شـــکل‌گیری معنـــای اثر ندارند.

در خصوص تعیّن یا عدم تعیّن معنای آثار معماری نیز چنین اســـتنباط می‌گردد که نظریه قضیه‌ای برای معنای اثر، دامنه ای کاملاً بســـته و متعیّن قائل می‌باشـــد. چراکه طبق این نظریه، اثـــر، حامل قضیه و یا قضایای مشـــخص و متعیّنی اســـت که معمار به هنگام خلق اثر قصد دارد آن را بـــه مخاطب منتقل نماید و تنها عامل مؤثر بر معنا نیز همین قضایای متعیّن می‌باشد و لذا دامنه معناییِ اثر نیز کاملاً متعیّن و محدود خواهد بود.

بر این نظریه نیز نقدهایی وارد اســـت که مهم‌ترین آنها این است که بســـیاری از آثار معماری در صدد بیان قضیه مشخصی نمی‌باشند ولی

Archive of SID

www.SID.ir

در عین حال هویت و معنایی متعلق به خود دارند. به بیان دیگر ابتدا بایستی ثابت شود که همه معماران در طراحی همه آثار خود قصد القاء قضیه مشخصی را دارند تا سپس سایر بخش‌های محتوایی این نظریه بررسی گردد. دیگر آنکه راسل صرفاً حامل قضیه بودن را دلیل معناداری معرفی می‌نماید و به سایر عوامل مؤثر در شکل‌گیری معنا نظیر شرایط اجتماعی، بافت و زمینه ارائه اثر[۱۳] و غیره توجهی ندارد. همچنین برخلاف مدّعای این نظریه، قابلیت معناداریِ یک طرح و اثر معماری، بر قابلیت قضیه‌گوییِ آن مقدّم است؛ چراکه تا طرح یا اثری معنادار نباشد نمی‌تواند در خدمت بیان قضیه‌ای مشخص قرار گیرد و حال آنکه این نظریه، قضیه‌گویی را مقدّم و مسبوق بر معناداریِ اثر معرفی می‌نماید.

نظریه مفهومی[۱۴]

طبق این نظریه که در ابتدا توسط جان لاک[۱۵] ارائه گردید، معنای آثار، صورتی ذهنی[۱۶] است که موجود در درون انسان‌ها است و هویتی مستقل از خود آثار و اجزای آنها دارد. یعنی آثار به یک سلسله مفاهیم و تصورات دلالت می‌کنند *(همان، ۲۷)*. لذا معنای اثر، ماهیتی است در عرض دیگر ماهیات و هویت آن مستقل از هویت رفتارها، احساسات و کالبد اثر می‌باشد. به بیان دیگر، معنا یک هویت ذهنی[۱۷] است و متناظر با تصورات و مفاهیمی است که قیام وجودی به ذهنیت و روان انسان دارند و آثار، حاکی از این مفاهیم و تصورات هستند *(واعظی، ۱۳۹۰، ۷۹)*. از این‌رو خاستگاه معنا در این نظریه عبارت است از انگاره‌های ذهنیِ مخاطب اثر و این مخاطب و صورت‌های ذهنی او است که منشأ تکوین معنای اثر می‌گردد.

پیرامون تعیّن معناییِ آثار معماری نیز چنین استنباط می‌گردد که طبق این نظریه، معنای اثر، دامنه‌ای به‌طور مطلق باز و نامحدود را شکل می‌دهد. زیرا اول معنای اثر، تابع ادراکات و تصورات ذهنیِ مخاطب است و دوم این ادراکات و تصورات نیز برای هر فرد یا گروه، تابع ارزش‌ها، باورها و سنت‌های همان گروه است *(Kress & Leeuwen, 1996, 159)* و لذا همواره نسبی و متغیر خواهد بود که نتیجه این تغیّر، نسبیّت و عدم تعیّن معناییِ آثار معماری خواهد بود.

پیرامون این نظریه نیز نقدها و سوالاتی جدی وجود دارد. از جمله اینکه مفاهیم و صورت‌های ذهنی از کجا نشأت می‌گیرند و بین آنها و مصادیق خارجی نسبتی برقرار است یا خیر؛ ضمن آنکه بسیاری از آثار برای انسان‌ها معنایی مشخص دارند اما در عین حال تصاویر ذهنی هریک از انسان‌ها از آن آثار، به خود او اختصاص دارد و بعضاً اشتراک‌پذیر نیست.

نظریه کارکردی[۱۸]

طبق این نظریه که در ابتدا توسط ویتگنشتاین[۱۹] در حوزه زبان شناسی تدوین و ارائه گردید و سپس به برخی حوزه‌های نظری دیگر نیز بسط یافت معنای یک اثر تابع کارکرد و استعمال آن می‌باشد *(نصری، ۱۳۸۱، ۲۹)*. از این رو خاستگاه شکل‌گیری معنای آثار معماری را باید در کارکرد آن آثار جستجو نمود.

پیرامون مسئله تعیّن یا عدم تعیّن معناییِ اثر نیز چنین استنباط می‌گردد که این نظریه به دامنه ای نیمه باز (و یا نیمه بسته) برای معنای اثر قائل می‌باشد. چراکه با تغییر در کارکرد اثر (به عنوان خاستگاه معنای اثر)، معنای آن نیز تغییر می‌یابد؛ ولی از آنجا که هر ابژه ای را نمی‌توان برای هر هدفی مورد کاربست قرار داد این تغییرات کارکردی نمی‌تواند به‌طوردائم ادامه یابد. به بیان دیگر، در عین حال که معنای اثر می‌تواند متکثر باشد دامنه ای محدود و نیمه بسته دارد.

از مهم‌ترین نقدهایی که بر این نظریه وارد است این است که برخی آثار فاقد کارکرد مشخصی می‌باشند حال آنکه مخاطب هنگام مواجهه با این آثار، آنها را فاقد معنا نمی داند و دلالت مشخصی را برای آنها متصور می‌گردد. ضمن آنکه یک اثر در زمان‌ها و مکان‌های مختلف می‌تواند بستر کارکردهای مختلفی قرار گیرد و بعضاً حتی ممکن است برای آن در یک زمان و مکان مشخص، عملکردهای مختلفی را تعریف نمود که طبق این نظریه منجر به تکثّر معناییِ اثر می‌گردد، حال آنکه اغلب مخاطب چنین تکثّری را استنباط نمی نماید.

نقد دیگر این است که این نظریه کارکرد را مقدّم بر معنا می‌داند حال آنکه موضوع برعکس است؛ یعنی قبل از آنکه اثر مورد کارکرد مشخصی قرار گیرد معنای آن تکوین یافته است و این معناست که سبب می‌گردد مخاطب، اثر را برای کارکرد مشخصی مناسب بداند. در ادامه، قبل از ژرف‌کاوی دیدگاه اسلامی، طی جدول ۱ مقایسه ای تطبیقی بین نظریات طرح شده ارائه می‌گردد.

با توجه به نقدهایی که پیرامون هر یک از نظریات جدول فوق بیان گردید، سعی نگارندگان بر آن است تا در ادامه و برپایه آموزه‌های اسلامی به ارائه دیدگاهی بپردازند که بتواند تبیین جامعی از چیستی معنای آثار معماری ارائه نماید.

چیستی معنای آثار معماری از منظر اسلامی

از منظر اسلامی، اول اینکه نظریاتی که وجود معنا و امکان کشف آن را منتفی می‌دانند فاقد وجاهت لازم می‌باشند چراکه طبق آموزه‌های اسلامی، اصل وجود معنا در کنار صورت آثار، امری مبرهن است که تاکنون بارها به تفصیل مورد بحث قرار گرفته است *(نصر، ۱۳۸۹، ۱۳۹؛*

Archive of SID
www.SID

جدول ۱. مقایسه تطبیقی نظریات مختلف پیرامون چیستی معنای آثار معماری

نوع نظریه	نظریه پرداز	نظریه معنا	خاستگاه معنای اثر معماری	دامنه ی معنای اثر			تبیین
				مطلقاً بسته	نسبتاً بسته	مطلقاً باز	
نظریات منکر معنا (صرفاً قائل به خلق و نه کشف معنا)	شالوده‌شکنان (دریدا و غیره)	شالوده‌شکنی	فاقد خاستگاه وجودی			✓	دال‌های یک اثر ما را به مدلول و معنای مشخصی هدایت نمی‌کند
	نوعمل‌گرایان (رورتی و غیره)	نوعمل‌گرایی	فاقد خاستگاه وجودی			✓	معنا، حاصل ذهنیات مخاطب است
نظریات مؤید معنا (قائل به کشف معنا)	پوزیتیویست‌ها	نظریه مصداقی	کالبد اثر			✓	معنا تابع مصداق خارجی است و مفاهیم فاقد مصداق، بی معنا هستند
	کارل اسگود	نظریه رفتاری	رفتار مخاطب			✓	معنای اثر، رفتاری است که در مخاطب بر می‌انگیزاند
	برتراند راسل	نظریه قضیه‌ای	کالبد اثر	✓			معنای اثر، تابع قضیه‌ای است که توصیف می‌کند
	جان لاک	نظریه مفهومی	انگاره‌های ذهنیِ مخاطب اثر			✓	معنا صورتی ذهنی است که موجود در درون انسانهاست
	لودویگ ویتگنشتاین	نظریه کارکردی	کارکرد اثر		✓		معنای اثر نتیجه نوع کارکرد آن است

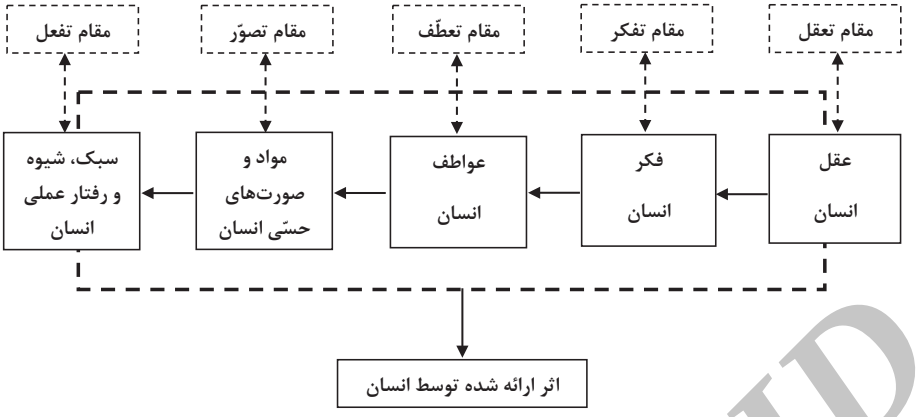
نقی زاده و امین زاده، ۱۳۷۹، ۲۸).

دوم اینکه نظریاتی که برای معمار در فرایند تکوین معنای اثر سهمی قائل نمی باشـــند نیز فاقد اعتبار لازم می‌باشند چراکه از منظر اسلامی، اثر جلوه مؤثر اســـت و مؤثر را در خویش نهفته است *(جوادی آملی، ۱۳۸۱، ۲۱۲)*. تجلّیِ مؤثر در اثر، موضوعی اســـت که در برخی روایات نیز مورد تأیید قرار گرفته است؛ از جمله می‌توان به روایت امیر مؤمنان(ع) اشاره کرد که می‌فرمایند: «عقل‌ها پیشوایان افکارند و افکار پیشوایان قلب‌ها و قلب‌ها پیشـــوایان حواس و حواس پیشوایان اعضا و جوارح» *(مجلسی، ۱۴۰۳، ۹۶)*. ملاحظه می گردد که طبق این روایت، آنچه که توسط اعضا و جوارح نمود می یابد (مصادیق و آثار) در مراحل قبل، نشأت گرفته از عالَم افکار و ایده‌های مؤثر(معمار) می باشـــد. لذا اثر با تمام مؤلفه‌های خود (از جمله معنا)، جلوه ای از افکار و ایده‌های معمارِ اثر و برگرفته از مقام تعقل و تفکر او می‌باشد. (شکل ۱)

ســـوم اینکه دامنه معنایی آثار معماری را نمی‌توان دامنه ای مطلقاً باز و نامحدود پنداشت؛ چراکه همواره بین معنا و صورتِ اثر ارتباطی معین برقرار اســـت. امیر مؤمنان(ع) در این خصوص می‌فرمایند: «و بِدان که هر ظاهری باطنی متناسب با خود دارد، آنچه ظاهرش پاکیزه، باطن آن نیز پاک و پاکیزه اســـت و آنچه ظاهرش پلید، باطن آن نیز پلید است» *(سید رضی، ۱۳۹۰، ۲۰۳)*. لذا هر معنایی را نمی‌توان بر هر اثری حمل نمود که این امر مســـتلزم آن است که دامنه معناییِ مطلقاً باز برای آثار را رد نمـــوده، صورت و کالبد اثر، جلوه ای از معنای باطنی آن تلقّی گردد که بـــر محتوای اثر دلالت می‌کند (شـــکل ۲). اما دلالت صورت بر محتوا به معنی همانیِ این دو و تطبیق کاملِ محتوا بر کالبد نمی باشـــد بلکه در واقع هر یـــک از دو عنصرِ صورت و محتـــوا، ترجمانی از دیگری

Archive of SID

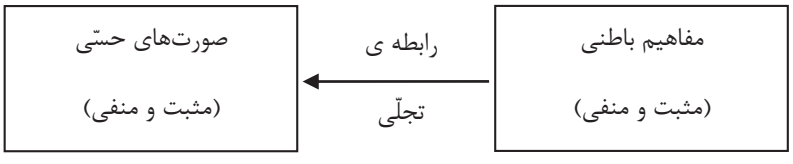
www.SID.ir



شکل ۱. فرایند تکوین و شکل‌گیری اثر و معنای آن برپایه نگرش اسلامی

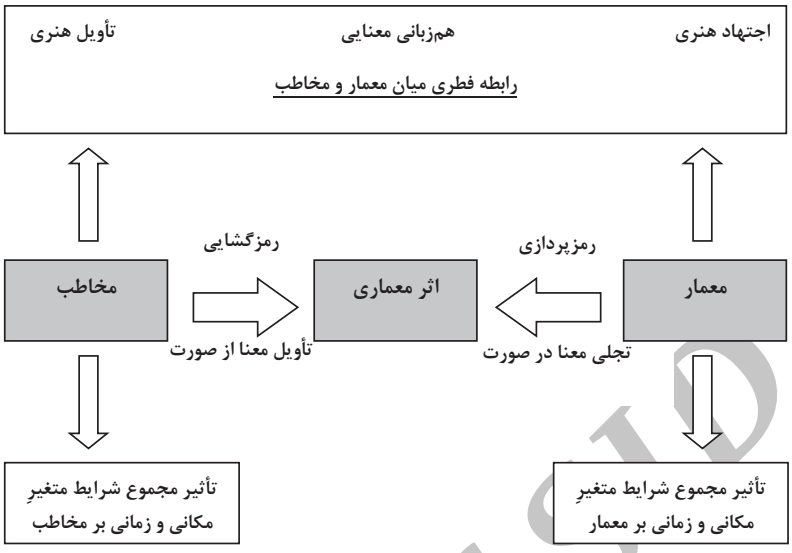
اســت که این ترجمان دارای مراتبی مختلف بوده و بســته به کیفیت ترجمان، کیفیت رســوخ این دو عنصر در یکدیگر مشخص می‌گردد *(نقره کار و رئیســی، ۱۳۹۱، ۸)*؛ عرفای اســلامی برای بیان این مفهوم از مثال آیینه استفاده می‌نمایند[۲۰] *(میرشاهزاده، ۱۳۹۱، ۷۰)*. اعتقاد به همین نوع رابطه (بین صورت و معنا) ســبب گردیده معماران مســلمان در ســنت معماریِ ایرانی، از مفاهیم باطنی- به ویــژه مفاهیم مبتنی بر آموزه‌های قرآنی- در شــکل دهی به ایده‌های هندسی و فضایی خود بهره جویند که از نمونه‌های این مهم می‌توان به باغ ایرانی به عنوان اوج کمــال مادی برای تجلّی اعتقادی و معنویِ جهان‌بینی اســلامی اشاره نمود *(گودرزی سروش و مختاباد امرئی، ۱۳۹۲، ۶۲)*.

چهــارم اینکه نظریاتی که معنای اثر را بــه مصداق و کالبد آن فرو می‌کاهند و برای مخاطب هیچ ســهمی قائل نمی باشند نیز نظریاتی جامــع و مانع نیســتند؛ چراکه به رغم ارتباط صــورت و کالبد آثار با معنا و محتــوای آنها، مخاطب و ذهنیات و پیش داشــت‌های او نیز در کشــف معنا ذی ســهم می‌باشــند؛ عواملی چون پیش تجربه‌ها و پیش دانســته‌های مخاطب که در بسترهای مکانی، زمانی و فرهنگی مختلف، متفاوت می‌باشــد از جمله ی این پیش داشــت‌های مؤثر بر معنا می‌باشــد *(ساســانی، ۱۳۸۱، ۱۸۳)*. در واقع با عنایت به تأثیر همین پیش داشــت‌های اعتباریِ مخاطب اســت که انســان‌ها در جوامع گوناگون برداشــت‌ها و تفاســیر متفاوتی از معنای یک موضوع واحد دارنــد *(نقی‌زاده، ۱۳۸۶، ۲۵۶ ؛ براتــی، ۱۳۸۲، ۶۰)*. اما در عین حال، تفاوت در پیش‌داشــت‌های مخاطبان نمی‌تواند دلیــل معتبری برای این امر باشــد که هر معنایی را به هر کالبدی نسبت داد. چراکه همه انسان‌ها به‌رغم این تمایزات اعتباری، از خلقت و بســتری واحد به نام فطرت برخوردارند که این بســتر واحد همان چیزی اســت که ضامن تفاهم و تعامل انسان‌ها می‌باشــد: «سرشت (فطرت) خدا که مردم را بر آن سرشــته اســت؛ برای آفرینش خدا هیچ گونه تغییر و تبدیلی نیست؛ این اســت دین استوار ولی بیشتر مردم معرفت (به این حقیقت اصیل) ندارند». در واقع همین رابطه فطری میان معمار و مخاطب اســت که با وجود تأثیرگذاریِ ســایر عوامل نسبی و اعتباری نظیر شرایط متغیر



شکل ۲. تجلی معنا در صورت (باطن در ظاهر) از منظر اسلامی

Archive of SID
www.SID



شکل ۳. رابطه هنرمند، اثر هنری و مخاطب از منظر اسلامی (مأخذ: نقره کار، ۱۳۸۷، ۳۱۲)

زمانی و مکانی، هم‌زبانیِ معنایی و تعامل و تفاهم میان آنها را میسر می‌سازد *(نقره کار، ۱۳۸۷، ۳۱۲)*. چگونگی رابطه میان معمار و مخاطب و تأثیرگذاری عوامل ثابت و نسبی در رمزپردازی و رمزگشاییِ از اثر را می‌توان در شکل ۳ ملاحظه نمود.

اما مهم‌ترین نکته در نگرش اسلامی به معنا این است که طبق آموزه‌های اسلامی، تمام پدیدارهای هستی، وجود و هستی خود را وام‌دار پروردگار متعال می‌باشند؛ به نحوی که همه چیز جلوه ای از وجه الله می‌باشد: «پس به هر کجا رو کنید آنجا به سوی خدا (و جلوه‌ای از ذات او) است». لذا آنچه کالبدِ پدیدارهای هستی را معنادار می‌سازد (معنا در مقام حقیقت و نه معنا در مقام اعتبار)، اتصال آنها با مبدأ هستی است؛ مبدأیی که هرگز رابطه اش با پدیدارها منقطع نمی گردد: «او هر روز در کاری است». لذا با توجه به اتصال دائم پدیدارها با مبدأ هستی، هیچ چیز هرگز از معنی منفک نیست و معنی هم چیزی جز معنویت نمی باشد *(نصر، ۱۳۸۰، م)*. بر این اساس و با استناد به این فرمایش امیر مؤمنان (ع) که «خدا با همه چیز است نه اینکه همنشین آنان باشد و با همه چیز فرق دارد نه اینکه از آنان جدا و بیگانه باشد» *(سید رضی، ۱۳۹۰، ۲۱)*، می‌توان چنین گفت که رابطه عوالم بالاتر با پایین تر نیز در مقام تشبیه چنین می‌باشد؛ یعنی معنا که متعلقِ عالم معقول است در صورت که متعلقِ عالم محسوس است متجلّی است اما با آن یکی نیست و در عین حال معنا از صورت بیرون است اما از آن جدا نیست.

پس تاکنون مشخص گردید که در نگرش اسلامی، منشأ عالم معنا همان مبدأ هستی است. اما بر خلاف سایر پدیدارها، در مبدأ هستی، هیچ تغییر و تحولی راه ندارد: «همه آنان که روی این زمین هستند فانی می‌شوند و تنها ذات باشکوه و ارجمند پروردگارت باقی می‌ماند». لذا عالم معنا در ذات خود ثابت است و آنچه باعث می‌شود مراتب فهم انسان‌ها از معنای یک اثر متمایز باشد، مرتبه وجودیِ خود آنها می‌باشد؛ به این ترتیب که چنانچه ادراکات مخاطب در زمان تأویل معنای اثر، برگرفته از مراتب عالیِ انسانی باشد القائات معنایی ای که برای او حاصل می‌گردد القائاتی حقیقی است و در غیر این صورت القائاتی که برای او حاصل می‌گردد وهمی و ظلمانی است *(خمینی، ۱۳۸۷، ۳۷۲)*. البته این مراتب مختلف فهم، خدشه ای بر ثبوت و وحدت معنا وارد نمی‌سازد چراکه مراتب متفاوت یک حقیقت به وحدت آن لطمه ای وارد نساخته و یک حقیقت می‌تواند تجلیات گوناگون داشته باشد *(ابراهیمی دینانی، ۱۳۷۹، ۲۰)*. از آنجا که مسئله این پژوهش، صرفاً مربوط به حوزه هستی شناسیِ معنای آثار می‌باشد و ورود به مسائل معرفت شناختی و چگونگی ادراک آثار معماری مورد نظر نبوده است، تفصیل این مهم به مجال دیگری واگذار می‌گردد.

نتیجه گیری

برپایه آنچه در بخش‌های قبل بیان گردید و در پاسخ به پرسش اصلی

Archive of SID
www.SID.ir

این تحقیق، موارد ذیل استنتاج می‌گردد:

– از آنجایی که آنچه توسط اعضا و جوارح نمود می‌یابد، نشأت گرفته از عالَم افکار و ایده‌های مؤثر(معمار) می باشد، اثر با تمام مؤلفه‌های خود (از جمله معنا)، جلوه ای از افکار و ایده‌های معمار آن می‌باشد و لذا در یک اثر معماری، خاستگاهِ معنا– البته پس از خاستگاه ابتدایی که ذات پروردگار متعال می‌باشد– همان افکار مؤثر (معمار) می‌باشد. به بیان دیگر، این ایده و فکر معمار است که معنای اثر را تعیین می‌نماید. این که معنای اثر، دارای دو خاستگاه ابتدایی و ثانوی می‌باشد هیچ منافاتی با هستی‌شناسیِ اسلامی ندارد چراکه رابطه بین این دو خاستگاه، رابطه‌ای طولی می‌باشد و نه عرضی یا هم وزن.

– پس از صدور معنای اثر از خاستگاه آن، در فرایند تکوین معنا، دو دسته عامل تأثیرگذار می‌باشد. عوامل ثابت (مشخصاً فطرت) و عوامل متغیر، نسبی و اعتباری (نظیر ذهنیات و پیش‌داشت‌های مخاطبان و یا زمینه و بستری که معنا در آن شکل می‌گیرد). با عنایت به برایند این دو دسته عامل چنین استنتاج می‌گردد که دامنه معنایی آثار معماری نه مطلقاً متغیر و باز است و نه مطلقاً ثابت و بسته؛ بلکه معنای آثار، دامنه‌ای نسبتاً بسته (و به عبارت دیگر نسبتاً باز) را تشکیل می‌دهد.

– با توجه به اینکه دامنه معنایی آثار معماری، دامنه‌ای نسبتاً بسته می‌باشد می‌توان چنین گفت که رابطه صورت و معنا در آثار معماری، رابطه‌ای است از نوع تجلی. 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 هستی‌شناسیِ معنای اثر مسیری خبط می‌پیمایند.

– با وجود آنکه عالم معنا مشمول قاعده ثبوت است، دلیل این امر که ادراکات مخاطبان از معنای یک اثر متفاوت می‌باشد این است که مراتب وجودیِ خود آنها متفاوت می‌باشد که دامنه ای از اعلی علّیّین تا اسفل السافلین را شامل می‌گردد. به بیان دیگر، 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 – به عنوان حقیقتی ثابت – متأثر از مؤلفه‌های نسبی و اعتباری (از جمله شرایط متفاوت زمانی و مکانی) می‌باشد.

پی نوشت‌ها

1. Ontology
2 . Deconstruction
3. Neopragmatism
4 . Intertextuality
5 . subjectivism
6 . Referential Theory
7. Behavioral Theory
8. Pierre Von Meiss
9 . Umberto Eco
10 . signal
11. Propositional Theory
12. Bertrand Arthur William Russell
13. context
14. Conceptual Theory
15. John Locke
16. image
17. mental entity
18. Functional Theory
19. Ludwig Josef Johann Wittgenstein

۲۰. در مقام تشبیه و برای فهم سهل تر این رابطه،می‌توان رابطه انسان با تصویرش در آینه را مثال زد: انسان در درون تصویرش است ولی با آن یکی نیست و بیرون از تصویرش است ولی از آن جدا نیست.

۲۱. «فطرت الله التی فطر الناس علیها لا تبدیل لخلق الله ذلک الدین القیّم ولکنّ اکثر الناس لا یعلمون»(سوره روم، آیه ۳۰).

۲۲. «فأینما تولّوا فثمّ وجه الله» (سوره بقره، آیه ۱۱۵).

۲۳. «کلّ یوم هو فی شأنٍ» (سوره رحمن، آیه ۲۹).

۲۴. جهت توضیح بیشتر رجوع شود به پی نوشت شماره ۲۰.

۲۵. «کلّ من علیها فانٍ و یبقی وجه ربّک ذوالجلال و الاکرام» (سوره رحمن، آیات ۲۶ و ۲۷).

فهرست مراجع

۱. آلستون، ویلیام. (۱۳۸۱). *فلسفه زبان*. (احمد ایران منش و احمدرضا جلیلی، مترجمان). تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

۲. آملی لاریجانی، صادق. (۱۳۷۶). *نقد تفسیرهای متجدّدانه از منابع اسلامی*. قبسات، ۳، ۱۰۳– ۹۵.

۳. ابراهیمی دینانی، غلامحسین. (۱۳۷۹). *ماجرای فکر فلسفی در جهان اسلام*. جلد ۳. تهران: انتشارات طرح نو.

۴. احمدی، بابک. (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: نشر مرکز.

۵. امرایی، بابک. (۱۳۹۰). تحلیل نشانه شناختی طراحی پسامدرن. *باغ نظر*، ۱۶، ۶۵– ۷۸.

۶. براتی، ناصر. (۱۳۸۲). *زبان، تفکر و فضا، پیش درآمدی بر نگره‌های بعد از مدرنیسم به محیط زیست*. تهران: انتشارات سازمان شهرداری‌های

Archive of SID
www.SID

کشور.
۷. جوادی آملی، عبدالله. (۱۳۸۶). *شریعت در آینه معرفت – بررسی و نقد نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت*. قم: مرکز نشر اسراء.
۸. جوادی آملی، عبدالله. (۱۳۸۱). *صهبای حج*. قم: مرکز نشر اسراء.
۹. حسین زاده، محمد. (۱۳۸۵). *مبانی معرفت دینی*. قم: انتشارات موسسه امام خمینی.
۱۰. خمینی، روح الله. (۱۳۸۷). *شرح چهل حدیث*. تهران: موسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی.
۱۱. ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۱). *عوامل مؤثر در تفسیر و فهم متن؛ تفسیرگری پیوستاری*. پایان نامه دکتری، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران.
۱۲. سجاد زاده، حسن؛ و پیربابایی، محمدتقی. (۱۳۹۱). فرایند رخداد معنا در فضای شهری. *آرمانشهر*، ۹، ۱۷۷– ۱۸۵.
۱۳. سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: نشر علم.
۱۴. سیدرضی، محمد. (۱۳۹۰). *نهج البلاغه*. (محمد دشتی، مترجم). قم: انتشارات علویون.
۱۵. صلیبا، جمیل. (۱۳۶۶). *فرهنگ فلسفی*. (منوچهر صانعی دره بیدی، مترجم). تهران: انتشارات حکمت.
۱۶. ضیمران، محمد. (۱۳۸۳). *درآمدی بر نشانه شناسی هنر*. تهران: نشر قصه.
۱۷. قرآن کریم. (۱۳۹۰). (حسین انصاریان، مترجم). قم: نشر آیین دانش.
۱۸. گودرزی سروش، محمد مهدی؛ و مختاباد امرئی، سید مصطفی. (۱۳۹۲). نمادگرایی باغ ایرانی در دوره اسلامی. *هویت شهر*، ۱۳، ۵۵– ۶۲.
۱۹. لینچ، کوین. (۱۳۸۵). *سیمای شهر*. (منوچهر مزینی، مترجم). تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۲۰. مایس، پیرفون. (۱۳۸۷). *نگاهی به مبانی معماری از فرم تا مکان*. (سیمون آیوازیان، مترجم). تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۲۱. مجلسی، محمد تقی. (۱۴۰۳ه.ق). *بحار الانوار*. جلد۱. بیروت: نشر وفاء.
۲۲. مصباح یزدی، محمد تقی. (۱۳۷۹). *آموزش فلسفه*. جلد اول. تهران: شرکت چاپ و نشر بین الملل سازمان تبلیغات اسلامی.
۲۳. مهدوی نژاد، محمد جواد. (۱۳۸۴). آموزش نقد معماری؛ تقویت خلاقیت دانشجویان با روش تحلیل همه جانبه آثار معماری. *هنرهای زیبا*، ۲۳، ۶۹– ۷۶.
۲۴. میرشاهزاده، شروین. (۱۳۹۱). زیبایی، تجلی فضایی، انگاره زیبایی؛ مفهوم زیبایی در جهان بینی ایران باستان و اسلام. *هویت شهر*، ۱۱، ۶۳– ۷۴.
۲۵. نزبیت، کیت. (۱۳۸۶). *نظریه‌های پسامدرن در معماری*. (محمدرضا شیرازی، مترجم). تهران: نشر نی.
۲۶. نصر، سیدحسین. (۱۳۸۰). پیشگفتار در نادر اردلان و لاله بختیار. (پدید آورندگان). *حس وحدت*. (حمید شاهرخ، مترجم). اصفهان: نشر خاک.
۲۷. نصر، سیدحسین، (۱۳۸۹). *هنر و معنویت اسلامی*. (رحیم قاسمیان، مترجم). تهران: انتشارات حکمت.
۲۸. نصری، عبدالله. (۱۳۸۱). *راز متن*. تهران: مرکز مطالعات و انتشارات آفتاب توسعه.
۲۹. نقره کار، عبدالحمید. (۱۳۸۷). *درآمدی بر هویت اسلامی در معماری و شهرسازی*. تهران: نشر پیام سیما.
۳۰. نقره کار، عبدالحمید؛ مردمی، کریم؛ و رئیسی، محمدمنان. (۱۳۹۱). تأملی بر بنیان‌های معرفت شناختیِ معماری معاصر. *آرمانشهر*، ۹، ۱۴۳– ۱۵۲.
۳۱. نقره کار، عبدالحمید؛ و رئیسی، محمدمنان. (۱۳۹۱). تحقق پذیری هویت اسلامی در آثار معماری. *مطالعات شهر ایرانی اسلامی*، ۷، ۵– ۱۲.
۳۲. نقی زاده، محمد. (۱۳۸۶). *ادراک زیبایی و هویت شهر در پرتو تفکر اسلامی*. اصفهان: انتشارات سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
۳۳. نقی زاده، محمد؛ و امین زاده، بهناز. (۱۳۷۹). رابطه معنی و صورت در تبیین مبانی هنر. *هنرهای زیبا*، ۸ ، ۳۲–۱۶
۳۴. واعظی، احمد. (۱۳۸۱). *درآمدی بر هرمنوتیک*. کتاب نقد، ۲۳ ، ۱۴۶– ۱۱۵.
۳۵. واعظی، احمد. (۱۳۹۰). *نظریه تفسیر متن*. قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
۳۶. هاسپرس، جان. (۱۳۷۰). *درآمدی بر تحلیل فلسفی*. (سهراب علوی نیا، مترجم). تهران: مرکز ترجمه و نشر کتاب.
37. Adorno, T. W. (2004). *Aesthetic Theory*. (R. Hullot-Kentor, Trans.). London: Continuum International Publishing Group.
38. Alston, W. (1967). *Meaning*. (P. Edwards, Ed.). New York: Macmillan.
39. Carroll, L. (1983). *Complete Works*. London: Chancellor Press.
40. Chandler, D. (2007*). Semiotics: The Basics*. London & New York: Routledge.
41. Eagleton, T. (1983). *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Archive of SID

www.SID.ir

42. Eco, U. (1979). *A Theory of Semiotics*. Milan: Bloomington.

43. Fish, S.)1980). *Is There a Text in This Class?*. Cambridge: Harvard University Press.

44. Foucault, M. (1974). *The Archeology of Knowledge*. London: Tavistock.

45. Johansen, J. D., & Larsen, S. E. (2002). *Signs in Use*. London: Routledge.

46. Kress, G., & Leeuwen, V. (1996). *Reading Images: The Grammer of Visual Designs*. London: Routledge.

47. Rorty, R. (1982). *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Archive of SID