Archive of SID

پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران
دوره ۸، شماره ۲
پاییز و زمستان ۱۳۹۷، صص ۹۷-۷۵

فهم روایتگری معماری مبتنی بر نسبت «دیالکتیک فضازمان» با «بدن»

علی اکبری[۱]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۷/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۰۸

چکیده

مسئلهٔ مطروحه در فهم معانی و روایت‌های فضای ساخته‌شده در موقعیت کنونی که جایگاه انسان و جهان از موقعیت سوژه-ابژه به موقعیت شاهد-مشهود تغییر یافته، این است که سازوکار انتقال معنا و روایت از طریق فضا چگونه تعریف می‌شود و چه نسبتی بدن انسان برقرار می‌کند. اگر بپذیریم که ساختن هر اثر معماری از جهان‌بینی، ارزش‌ها، هنجارها، فرهنگ و ضمیر ناخودآگاه خالق اثر نشئت می‌گیرد، باید پذیرفت که آنچه بیان می‌کند فراتر از آن چیزی است که می‌نماید. در این پژوهش بر اساس مبانی فلسفی پساساختارگرایی در تحقیق، با رویکرد کیفی و به روش تحقیق «تحلیل گفتمان» و به کمک «استدلال منطقی»، ضمن تعریف مفاهیم و تبارشناسی تاریخی سازوکار روایتگری، عوامل مؤثر بر فهم روایت‌های فضا، ازجمله «دیالکتیک فضا-زمان» و نسبت آن با «بدن» و حضور بدن‌مند مخاطب در محضر و درون بنا تشریح شده است. نتایج قضایای تجربی (فضازمان و حضور)، تحلیلی و متافیزیکی (معماری و روایت‌های فراتاریخی و فرافرهنگی) استدلال نشان می‌دهد که روایتگری مبتنی بر نسبت میان بدن انسان و بدن فضای ساخته‌شده، تناسبات فیزیکی، کالبدی و آنچه در ادراکات بینایی انسان حس می‌شود، موقعیتی را فراهم می‌آورد که سازندهٔ فضا می‌تواند به کمک ابزارهای طراحانه روایت‌های خود را به‌طور مستقیم و یا کنایی و استعاری به ذهن مخاطبِ حضوریافته در فضا، فرازمان و فرامکان، به نحو بین‌الاذهانی میان فرهنگ‌های مختلف بازگو کند و همواره سرشت انسان را مخاطب خود قرار دهد.

واژگان کلیدی: انسان‌شناسی روایت، دیالکتیک فضازمان، روایت و فضا، فلسفه بدن و معماری، معماری روای

[۱]. استادیار گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یادگار امام خمینی (ره) شهرری، تهران، ایران. akbari.iausr.ac.ir@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

تنزل رویکردها به فهم، شناخت و خلق آثار معماری به تحلیل تظاهر بیرونی و مادی اثر در دوران کنونی، که به‌درستی می‌توان آن را عصر نمایش تصاویر نامید، موجب شده آثار معماری صرفاً به کالاهایی تبدیل شود که در چشم مخاطب مطلوب دیده شود. به‌زعم گی دوبور[1] جامعهٔ نمایشی امروز، انسان پسامدرن را به موجودی تک‌ساحتی و تک‌حسی بدل کرده است. گویی انسان امروز، همهٔ نیازهای روحی، روانی و مادی‌اش را از طریق چشمانش برطرف می‌سازد. او عادت کرده است همه‌چیز را با قوهٔ باصره‌اش بسنجد و ارزیابی کند (دوبور،۱۳۹۲: ۶۲). امروز، جایگاه انسان و جهان از موقعیت سوژه و ابژه به موقعیت شاهد و مشهود تغییر یافته و مهم‌ترین کالای تولیدی عصر حاضر، «تصویر» است. «نمایش، رؤیای شوم جامعهٔ مدرن، زنجیری است که نهایتاً بیانگر چیزی است که جز میل خوابیدنش نیست و نمایش، نگهبان این خواب است» (همان: ۶۵). از جنبهٔ دیگر، تولید انبوه، بی‌پایان و کالایی تصاویر، بیان خیالین و استعاری در هنر و معماری را اغلب صرفاً به سطحی کم‌مایه و امری پیرو مد روز در ارتباطات بصری و بازنمایی هنری تبدیل کرده است. جریان خدشه‌ناپذیر تولید انبوه تصاویر خیالیِ و کالاییِ امروز ظرفیت‌های وجودی موثق انسان را در خیال‌پردازی، معناگرایی و بیان کنایی و رمزآگین تهدید می‌کند و معرفت وجودی و بدن‌مند انسان هرروزه تضعیف می‌شود.

نیل به معماری معناگرا، رمزآگین و استعاری که بتواند فراتر از پاسخ به نیازهای جسمانی، مادی و عملکردی، ساحت معنوی و روحانی انسان‌ها را مخاطب قرار دهد، یکی از ضروریات دنیای امروز به‌ویژه در جوامع و فرهنگ‌هایی است که بار تاریخ اسطوره‌ای، جهان‌بینی معنوی و توجه به سرشت انسانی را در پیشینهٔ خود به دوش کشیده‌اند. ورای ظاهر اثر معماری، پرسش از باطن، معانی و روایت‌های استعاری-کنایی و مفاهیم رمزپردازانهٔ نهان در آن و نیز شناخت سازوکارهای رسیدن به چنین معماری‌ای در دوران کنونی، در آغاز هزارهٔ سوم و اوج‌گیری دستاوردهای انقلاب فناوری دیجیتال، بیش‌ازپیش حائز اهمیت است.

با پذیرش اینکه ساختن هر اثر معماری، عملی است ارادی و آگاهانه که از جهان‌بینی، ارزش‌ها، هنجارها، فرهنگ و ضمیر ناخودآگاه خالق اثر نشئت می‌گیرد، باید پذیرفت که آنچه بنای ساخته‌شده بیان می‌کند فراتر از آن چیزی است که می‌نماید. به‌زعم آلبرتو پرز-گومز[2] معماری، تجربه‌ای نیست که واژگان بتوانند آن را بیان کنند؛ بنای ساخته‌شده همانند شعر سروده، طرحی از خویشتنِ خالق در قالب حضور است که معانی و سرحدات تجربه را شکل می‌دهد (پرز-گومز، ۱۳۹۶: ۱۱). بااین‌حال، با اذعان به این‌که تجربهٔ بشری همواره از طریق زبان منتقل شده، متأثر از سیاق فرهنگی خاص هر مردمان است.

در این پژوهش تلاش شده است ضمن تعریف مفهوم معماری روایی و استعاری، «دیالکتیک فضا-زمان» و نسبت آن با «بدن» و حضور بدن‌مند مخاطب در محضر بنا تشریح شود و مبتنی بر تنویر ضرورت تجدیدنظر در تعریف کمال مطلوب معماری به‌مثابهٔ اصل اخلاقی

[1] Guy Debord (1931-1994)
[2] Alberto Pérez-Gómez (1949-)

www.SID.ir

Archive of SID

متفاوت ازآنچه ارمغان دنیای تصویرزدۀ امروز است، امکان حصول به معماری استعاری از طریق فهم مؤلفه‌های سازندۀ آن تبیین شود.

روش‌شناسی تحقیق

در این پژوهش، پارادایم تحقیق از جنبۀ هستی‌شناختیِ[1] واقعیت، پدیده‌ای مادی نیست، بلکه یک پدیدۀ اجتماعی چندبعدی و در لایه‌های متعدد فرهنگی نهفته است. از جنبۀ معرفت‌شناختی،[2] دانش در این پژوهش ذهنی است نه عینی و طی فرایند اکتشاف و از تعامل میان پژوهشگر و موضوع مورد پژوهش که همانا تحلیل نظریه است، حاصل می‌شود و از جنبۀ روش‌شناختی[3] دانش از طریق ارایۀ تحلیل‌های مختلف از موضوع ایجاد می‌شود. به‌این‌ترتیب مبنای فلسفی تحقیق پساساختارگرایی است (بازرگان، ۱۳۸۹: ۱۹). بر این اساس طرح تحقیق می‌بایست رویکرد تحقیق کیفی انتخاب شود. در این پژوهش، با بهره‌گیری از طرح تحقیق تحلیل گفتمان و نیز به روش استدلال منطقی[4] و نخست با تشریح ادبیات موضوع از راه گردآوری داده‌ها از طریق جست‌وجوهای کتابخانه‌ای و با مراجعه به منابع مکتوب معتبر پرداخته و سپس به کمک دسته‌بندی مقوله‌ها و برجسته‌سازی اهم آن، به پرسش‌های پژوهش پاسخ داده شود. در تبیین قضایای استدلال منطقی از عینیات به ذهنیات، به تشریح نقش حضور بدن‌مند در فضازمان و نیز فهم روایت‌های فضا بر اساس مشخصه‌های کالبدی بناها از جمله، نسبت تناسبات بدن با فضا، مصالح و جنس فضا، رنگ و دمای حسی، فیزیکی فضا، احاطه‌گری فضا و درگیری ذهنیات مخاطب با اثر ساخته‌شده برای انتقال روایت‌ها براساس کهن‌الگوهای ذهنی و تجربۀ زیستۀ او تشریح شده است.

پرسش‌های تحقیق

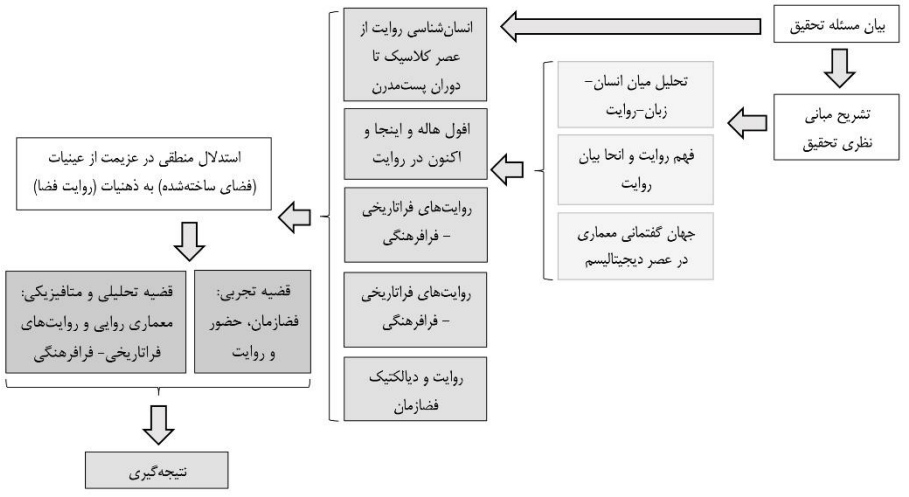
۱. انسان‌شناسی روایتگری از دوران کلاسیک تا دوران پست‌مدرن چگونه تشریح می‌شود؟
۲. چه نسبتی میان روایت‌گری با فضازمان و بدن انسان در فضای ساخته‌شده برقرار است؟
۳. قضایای تجربی، تحلیلی و متافیزیکی در فهم روایت‌های فراتاریخی- فرافرهنگی معماری چگونه قابل تشریح است؟

[1] Alberto Pérez-Gómez (1949-)
[2] Epistemological aspect
[3] Methodological aspect
[4] Logical Argumentation

www.SID.ir

Archive of SID

شکل ۱. مدل مفهومی پژوهش، مأخذ: نگارنده.



تبیین مبانی نظری تحقیق

مبانی طراحی، ساخت و فهم آثار معماری، امروز در آغاز هزارهٔ سوم در تنگنای تاریخی قرار گرفته است. زیر سؤال رفتن مفاهیم «فضا» و «زمان» که از ارکان اساسی کنش معماری تلقی می‌شود، ارمغان فناوری دیجیتال بوده است و ماهیت‌زدایی از عالم و یکسان‌سازی وجوه آن، با سرعت و قدرت روزافزون پیش می‌رود. ازاین‌رو تبیین مبانی نظری مواجهه با پدیدهٔ معماری و رویکرد نظری مولدی که بتواند وضعیت خاص معماری را مبتنی بر سنت ساختن در هر فرهنگ، در مقام پاسداشت سرشت وجودی انسان‌ها و زندگی شرافتمندانهٔ آنان، پاسخ‌گوی نیازهای امروز مردمان باشد، ضروری و حیاتی می‌نماید.

به‌زعم پرز-گومز معماری دارای «جهان گفتمانیِ» مختص به خود است و در طی قرن ها، آنچه بیشتر از راه‌حل‌های تکنیکی برای ضرورت‌های عملکردی به بشریت عرضه کرده، همین جهان گفتمانی بوده است (پرز-گومز، ۱۳۹۶: ۱۵۵). رؤیاهای انسان‌ها همواره در مکان‌ها شکل می‌گیرد و فهم انسان از خودش و دیگران، بدون حضور در فضای معماری ممکن نخواهد بود. معماری به ما اجازه می‌دهد بیندیشیم و تخیل کنیم. معماری، «فضایی از آرزو» را به روی ما می‌گشاید که امکان می‌دهد در عین «کامل نبودن»، «در خانه» باشیم که دیرینه‌ترین مشخصهٔ انسانی است. اگر ما، در درجهٔ نخست و مهم‌تر از همه، بدن‌هایی خودآگاه و درگیر با جهان (به واسطهٔ جاذبه و موقعیت‌مان) نبودیم، حتی فضای مجازی (سایبری) نیز نمی‌توانست «ظاهر شود». ما نه‌تنها بدن «داریم»؛ بلکه بدن‌های‌مان «هستیم» (همان).

آدمیان در فضای معماری جای می‌گیرند و فضا در وجود آنان جای می‌گیرد. معماری امکان شناخت انسان‌ها را برای‌شان فراهم می‌سازد و امکان می‌دهد تا آیینهٔ وجود خودشان را در عالم وجود بسازند، تجربه کنند و از این طریق، شاعرانه زندگی کنند. به قول پرز-گومز معماری، مانند موسیقی، در مرزهای زبان عمل می‌کند؛ در محدودهٔ بین گفته و ناگفته، خِرد و

www.SID.ir

Archive of SID

جادو، فرهنگ و طبیعت. معماری از فرم واقعی جهان و از طریق پیکربندی محدودیت‌های آن تشکیل شده است و فراتر از معانی خاص، «حس» را منتقل می‌کند (همان: ۱۵۶).

فضای معماری، مخاطب را به نحوی تحت تأثیر قرار می‌دهد که می‌تواند زندگی او را دگرگون کند. معماری برای نقش‌آفرینی‌اش، به‌ناچار باید با زبان تعامل کند. ازنظر متفکرانی چون پرز-گومز، که ساختن را در ادامهٔ سنت دیرینه و فرایندهای دیرینه‌اش می‌دانند، دغدغهٔ اصلی هر نظریهٔ مولد در معماری، یافتن زبانی مناسب و توانایی آن در تنظیم کنش‌های مدنظر (پروژه‌ها)، مطابق با دیدگاه ضروریات اخلاقی و همواره متناسب با وظیفهٔ ذاتی معماری است. این زبان، تنها زبان روایت است. «کنشی که از چنین نظریه‌ای برخیزد، هیچ‌گاه نمی‌تواند کاربردی ابزاری باشد، بلکه به‌صورت فعل ظاهر می‌شود، به‌مثابه روندی که هرگز خنثی نیست و باید به مثابه فرایندی ارزش‌گذاری شود که درواقع مرزهای میان رشته‌های هنریِ مرتبط با فضا را محو می‌سازد» (همان).

انسان‌شناسی روایت از دوران کلاسیک تا دوران پست‌مدرن

فهم روایت‌های فضای ساخته‌شده در را رابطه با دیالکتیک فضازمان و بدن انسان، پرسش از مفهوم روایت و روایتگری را در طول تاریخ ایجاب می‌کند. به‌زعم ژرار ژنت[1] «روایت، تولیدی زبانی است کـه یک یا چند رویداد را بازگو می‌کند» (کوری،۱۳۹۱: ۵۲) و به‌صورت کلی می‌توان گفت «روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت و ساختار پی‌رنگ است» (مکاریک،۱۳۹۰: ۱۴۹). روایت‌شناسی دارای ساختاری متشکل از سه عنصر اصلی است که عبارت‌اند از: ۱. راوی ۲. مخاطب روایت ۳. روایتگری (اردبیلی و رشیدپور، ۱۳۹۵: ۱۰۱) که همان ساختار زمانی-مکانی و عناصر روایت هستند.

در دوران اوج‌گیری نهضت مدرنیسم، فرهنگ روایی قدیمی جای خود را به حساسیت‌های صرفاً بصری می‌دهد (بل، ۱۹۷۶: ۴۷). تا پیش‌ازاین دوران و تا آغاز سدهٔ نوزدهم، شیوه‌های روایی محدود به الهیات، ادبیات و فن بیان بود. از زمان افلاطون و ارسطو تا سدهٔ شانزدهم، تنها امر مهم در روایت، اعم از روایت کلامی یا بصری، بازنمایی عالم واقع به بهترین نحو بود (سجودی و رودی، ۱۳۸۹: ۱۶۰). در دهه‌های پایانی سدهٔ شانزدهم و با ظهور دکارت، پیامدهای «من می‌اندیشم پس هستم» را می‌توان هم‌رده قرار دادن خداوند و سوژه، به مقام خدایی رساندن انسان، قداست‌زدایی از علم و معرفت، فروپاشی جهان‌شناسی سنتی که معطوف به وحدت الوهیت بود، فروریختن نظام سنت، دگرگونی مفهوم نظم در طبیعت و کمی شدن آن و دنیوی کردن عالم برشمرد (صبری و اکبری،۱۳۹۲: ۳۷). ازاینجا به بعد خرد اهمیتی خاص می‌یابد و تنها روایتی موردتوجه قرار می‌گیرد که روایتی عقلانی باشد (سجودی و رودی، همان).

[1] Gérard Genette (1390-2018)

www.SID.ir

Archive of SID

پس‌ازآن و در سده‌های بعد شیوه‌های روایی فرهنگی بصری جدیدتر در نقاشی، سینما، معماری و تلویزیون و حتی مناظر شهری، هم‌جواری فضایی طبقات اجتماعی، قومیت‌ها، قیافه‌ها و رفتارهای اجتماعی و جمعی، و حتی چشم‌اندازهای دست‌ساخت بشر و راه‌ها و خیابان‌های شهری ظهور و بروز یافت (لش،۱۳۹۱: ۱۸۵). در دوران مدرن، بازنظم‌دهی به الگوبندی زمانی – مکانی صداها و تصاویر به‌جای ارزش‌های غایی مبتنی بر سنت، دین یا عقل تشدید می‌شود (همان: ۱۸۶) و به‌زعم بل حس‌پذیری تبدیل به منبع اصلی هویت مدرنیستی می‌شود (بل، ۱۹۷۶: ۸۸- ۹۱). یورگن هابرماس[۱] معتقد است پیش از مدرنیته ابعاد مختلف ارتباطات اعم از ابعاد شناختی، اخلاقی-عملی، ارزش‌گذاری و معنایی، آن‌چنان نامتمایز بود که اجازه نمی‌داد ارتباط عقلانی باشد. وی در این زمینه دوره‌بندی سه مرحله‌ای ارائه می‌کند که عبارت است از: دوران جهان‌بینی اسطوره‌ای-روایی، دوران دینی-متافیزیکی و دوران مدرن (هابرماس، ۱۹۸۷: ۵۷- ۸). به اعتقاد وی در جهان‌بینی اسطوره‌ای، میان دنیای طبیعی و دنیای اجتماعی انسان‌ها تمایزی وجود ندارد و ازاین‌رو ارتباط میان آن دو، فاقد عقلانیت است (همان).

اندیشمندان، نظام ارتباط مدرنیستی را مبتنی بر «دلالت گفتمانی» ارزیابی می‌کنند و که در آن: ۱. اولویت با واژگان است، ۲. کیفیت صوری محصولات بها دارد، ۳. رویکرد به فرهنگ، عقل‌گرایانه است، ۴. معانی متون فرهنگی دارای اهمیت است، ۵. ایجاد فاصله میان ناظر و محصول فرهنگی مبنای عمل است (لش، ۱۳۹۱: ۲۵۱). اما نظام ارتباطی پست‌مدرنیستی مبتنی بر «دلالت تصویری» است (همان).

در دوران پست‌مدرن زبان از واقعیت کپی‌برداری نمی‌کند، بلکه واقعیت را می‌سازد. در تفکر پست‌مدرن، ساختار اجتماعی و زبان‌شناختیِ واقعیت، تفسیر و بازگویی جهان هستی در کانون توجه قرار دارد (نوذری، ۱۳۷۹: ۶۶). هنر پست‌مدرن تمام میراث پیش از خود را از عهد باستان گرفته تا هنر مسیحیت و قرون‌وسطی وارد هنر خود می‌کند. همه را در کنار هم می‌چیند بی‌آنکه یکی را بر دیگری برتری دهد (بازرگانی، ۱۳۸۱: ۱۵۹).

اما ژان فرانسوا لیوتار[۲] متفکر پست‌مدرن، میان «گفتمان» و «روایت» تمایز قائل است. او هنرمند پست‌مدرن را در جایگاه فیلسوف می‌داند و اثر او را تحت سلطهٔ قوانین از پیش تعیین‌شده نمی‌داند. به‌زعم او هنرمند پست‌مدرن بدون قانون معین، کار می‌کند تا قوانین آنچه انجام پذیرفته است را تعیین کند (حقیقی، ۱۳۷۴: ۴۱). لیوتار به معنابخشی روایت معتقد است و در اثر مهم خود، *وضعیت پست‌مدرن: گزارشی در باب دانش*، اعلان می‌کند دوران پایان «کلان‌روایت‌ها»[۳] فرا رسیده است و دوران علمی کنونی، محلی برای خرده روایت‌های فرهنگی است (لیوتار، ۱۹۸۴). او استدلال می‌کند که در دوران مدرن، از اواخر قرن هجدهم میلادی، جهان تحت سیطرهٔ فراروایت‌های مقتدر، همه‌جانبه و فراگیر هگلی از مفهوم

---

[۱] Jürgen Habermas (1929 -)

[۲] Jean-François Lyotard (1924-1998)

[3] meta narration - فرروایت

www.SID.ir

Archive of SID

رهایی روح خودآگاه و روایت‌های مارکسیستی بوده است. اما امروز (دوران پست‌مدرن) عصر فروپاشی کلان‌روایت‌ها اعم از کانتی، هگلی، مارکسیستی، یهودی-مسیحی و ... است(بانی‌مسعود،۱۳۸۸: ۲۳). به‌زعم لیوتار، ساده‌شدهٔ اصطلاح پست‌مدرن، بی‌اعتمادی به فراروایت‌ها تعریف می‌شود و این بی‌اعتمادی بی‌شک محصول پیشرفت علوم است (لیوتار، ۲۰۰۳). ضدیت لیوتار و پست‌مدرنیست‌ها با کلان‌روایت‌ها درواقع نفی جنبه‌های متافیزیکی و معرفتی در ارزش‌های سنتی و نوعی تقابل با سنت‌گرایان است. به‌زعم برخی از متفکران، کانون اصلی و شالوده پست‌مدرنیسم عدم اعتماد یا ناباوری کلی و عام نسبت به هرگونه نظریهٔ کلی و کلان است؛ نفی هرگونه ایدئولوژی، آموزه و اعتقاد کلی و فراگیر (نوذری،۱۳۷۹: ۱۸۳).

در روایت پست‌مدرن انتقال معنا به مخاطب اهمیت دارد اما انتقال معنا به واسطهٔ زبان یا هر میانجی دیگری، مستلزم تنزل شأن معنا از عالم اندیشهٔ راوی و تبدیل آن به بیان مادی است که باعث می‌شود انتقال معنا از اصل خود فاصله بگیرد. در این سیر، مواجهه و برداشت های مخاطب نیز بار دیگر فاصله را بیشتر می‌کند. در اینجا ژاک دریدا[۱] معتقد است با توجه به این فاصله‌گیری، عدم‌قطعیت و ناروشنی معنا یک امر همیشگی و حتمی است و در این میان نقش زمینه در راستای فهم بهتر معانی، بی‌بدیل است (سجودی، ۱۳۸۹: ۱۶۷). زمینه هم معنا را فراهم می‌کند و هم تغییرشکل آن را موجب می‌شود (سجویک، ۲۰۰۱: ۲۱۵). رولان بارت[۲] با اعطای اصالت وجودی به برداشت‌های مخاطب روایت، با مطرح کردن مسئلهٔ مرگ مؤلف،[۳] زمینه را از راوی جدا می‌کند. ازاینجا، فهم روایت‌های اثر هنری، منوط به برداشت مخاطب اثر از آن است. وی در تشریح این نظریه، تفسیر اثر را در پی شخصی می‌داند که مؤلف اثر بوده و گویی این اثر آوای همان شخص واحد، همان مؤلفی، می‌شود که در حال افشای اسرار خود بوده است (بارت، ۱۹۸۶: ۵۰). به‌زعم وی چنین برداشتی از مؤلف، نظام سنتی معنا را قدرت می‌بخشد که مورد نقد ساختارشکنانی چون دریدا قرار گرفت (آلن، ۱۳۹۲: ۱۱۹). بارت ساختار سنتی رابطهٔ مؤلف و اثر را معطوف به نشان دادن این نکته است که چگونه این انگاره، معنا در برگرفته، محدود ساخته و درنهایت مهار می‌کند (همان: ۱۲۰). میشل فوکو[۴] در جستاری در همین رابطه چنین استدلال می‌کند که مؤلف انگاره‌ای ایدئولوژیک است که نشان‌گر نحوهٔ هراس ما از تکثیر معنا می‌شود (فوکو، ۱۹۷۹: ۱۵۹) نفی مؤلف به‌مثابه مقر معنا، نقش انگارهٔ مؤلف در فهم روایت را نفی می‌کند اما این امر سرآغاز گذار از ساختارگرایی سنتی به دوران پساساختارگرایی است که در آن ایدهٔ بینامتنیت و روایت‌های فرازمینه‌ای مطرح می‌شود.

---

۱ Jacques Derrida (1930-2004)
2 Roland Barthes (1915-1980)
3 La mort de I'auteur
4 Paul Michel Foucault (1926-1984)

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۱. جدول تحلیلی مفهوم روایت از دوران کلاسیک تا دوران پست‌مدرن، مأخذ: نگارنده.

دورهٔ تاریخی	پارادایم	نظریه‌پرداز	شاخهٔ علمی	نظریه (ادعا)
دوران کلاسیک	روایت مبتنی بر بازنمایی عالم واقع	افلاطون	فیلسوف	اصالت نسخه‌برداری و محاکات در روایت‌های هنری، برتری روایت عقلی-فلسفی بر روایت شاعرانه
		ارسطو	فیلسوف	روایت، بیان واقعیت طبیعت است چه از زبان راوی و چه از زبان دیگری. روایت در سه فرم کمدی، تراژدی و درام، به بازنمایی احوال و اطوار زندگی مردمان می‌پردازد.
از صدر مسیحیت تا رنسانس	تسلط کلان‌روایت مسیحیت	فلوطین	فیلسوف و متأله	روایت در حوزهٔ الهیات، ادبیات و فن بیان، ملهم از عرفان مسیحی و معطوف به زندگی آن‌جهانی
		سنت آگوستین		
سدهٔ شانزدهم و هفدهم	نفی نظام اندیشهٔ سنت و تسلط سوژه‌محوری	دکارت	فیلسوف و ریاضی‌دان	تنها روایتی که اصالت وجودی می‌یابد، روایت عقلانی است. خرد در کانون زیبایی است.
		توماس هابز	فیلسوف سیاست	نفی کلان‌روایت مسیحیت و هرگونه روایت متافیزیکی، ارائهٔ چشم‌انداز مکانیکی از عالم و اصالت ماده
دوران مدرن	«دلالت گفتمانی» و بازنظم‌دهی به الگوبندی زمانی – مکانی صداها و تصاویر	دیوید هیوم	فیلسوف تجربه‌گرا	نفی روایت‌های مذهبی و متافیزیکی، اصالت داده‌های حسی و تجربی
		ژان ژاک روسو	فیلسوف و نویسنده	او معتقد است روایت‌های مدرن، مرز مشخصی میان امر واقعی و امر غیرواقعی ارائه نمی‌کند و از این حیث روایت‌های پیشامدرن صریح‌تر هستند (جوزفسون، ۱۹۳۱: ۶۷).
		کانت	فیلسوف تجربه‌گرا	در فلسفهٔ کانت نقش برداشت‌های ذهنی در فهم روایت، اهمیت می‌یابد. از دیدگاه او، این امر ناگزیر و فراگیر است و دریافت شخصی اهمیت می‌یابد.
		هگل	فیلسوف و منتقد ادبی	در روایتگری هگل، راوی نه دانای کل بلکه یک انسان جویای حقیقت است و گام‌به‌گام با مخاطب پیش می‌رود و در انتها، حقیقت برای راوی و مخاطب روایت آشکار می‌شود (اردبیلی و رشیدپور، ۱۳۹۵: ۱۰۳).
		دو سوسور	زبان‌شناس و نشانه‌شناس	تأکید بر مفاهیم «در زمانی» و «هم‌زمانی» در ساختار روایت، توجه به مفاهیم «هم‌نشینی» و «جانشینی» در ساختار نشانه‌ها، و اهمیت تحلیل گفتمان در فهم روایت.
		کلود لوی اشتراوس	زبان‌شناس و منتقد ادبی	فرایندها و سازوکارهای انتقال معنا و روایت خارج از زمان و مکان قرار می‌گیرند و متکی بر ساختارهای اندیشهٔ همهٔ آدمیان هستند. روایت‌ها فراتر از فرهنگ‌ها عمل می‌کنند.
		پل ریکور	فیلسوف و ادیب	روایت یکی از اقسام ادراک است. روایت قالبی است برای آفرینش هنری(حیدری و ریخته‌گران، ۱۳۹۶: ۲۹).

www.SID.ir

Archive of SID

		رولان بارت	فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی	داستان، متنی روایی است که بر نظام نشانه‌ای مشترک میان تمام داستان‌ها تکیه دارد. ضمن جدایی راوی از زمینه، توجه به اجزای ساختاری و اصول حاکم بر ساختار نظام نشانه‌ایِ زبان، اصل و درنتیجه، مفهوم عام روایت مهم‌تر از روایت‌های منفردِ واقعی است(صافی و فیاضی، ۱۳۸۷: ۱۴۶).
دوران پست‌مدرن	عدم قطعیت و عدم تعین معنا	میشل فوکو	فیلسوف قدرت	«مؤلف محدودیت توزیع سرطانی و خطرناک دلالت‌ها را در درون جهانی میسر می‌سازد که در آن، شخص نه‌تنها در قبال منابع و ثروت، بلکه در قبال گفتمان‌ها و دلالت‌های آن نیز صرفه‌جوست. مؤلّف اصل صرفه‌جویی در توزیع معناست. درنتیجه، ما باید ایدهٔ سنتی مؤلّف را به‌تمامی وارونه کنیم» (گلستانی، ۱۳۹۶: ۶۵).
		لیوتار	نظریه‌پرداز ادبی	دوران پایان کلان‌روایت‌ها و نفی جنبه‌های متافیزیکی و معرفتی در ارزش‌های سنتی و نوعی تقابل با سنت‌گرایان فرارسیده است.
		ژاک دریدا	فیلسوف و منتقد ادبی	فاصله‌گیری، عدم‌قطعیت و ناروشنی معنا یک امر همیشگی و حتمی است و در این میان نقش زمینه در راستای فهم بهتر معانی، بی‌بدیل است. زمینه هم‌معنا را فراهم می‌کند و هم تغییر شکل آن را موجب می‌شود.

افول «هاله» و «اینجا و اکنون» در روایت

مواجهه با نشانهٔ معنادار در هر فرم از روایت اعم از نوشتار، تصویر، اثر هنری یا فضای ساخته‌شده، در سدهٔ بیستم چالش دیگری را نیز تجربه می‌کرد. ماشینی‌شدن تمام ساحات زندگی انسان را ازجمله فرایندهای ساخت، عرضه و کاربرد اثر هنری را تحت‌الشعاع قرار داده بود و خیلی زود در دههٔ ۱۹۳۰ میلادی موردتوجه متفکران قرار گرفت. در این میان، به‌زعم والتر بنیامین[1] از بین رفتن «هاله» و نسبت «زمانی-مکانی» در اثر هنری و به همین ترتیب در همهٔ دست‌ساخته‌های آدمی که دیگر به‌صورت ماشینی تولید و تکثیر می‌شود و در سراسر دنیا مورد کاربرد قرار می‌گیرد، امری است که بیش از هر چیزی مفهوم معانی استعاری و روایت‌های انسانی را از بین می‌برد. اما به‌زعم بنیامین تکثیر ماشینی فاقد یک چیز است: اینجا و اکنونِ اثر هنری - هستیِ یکه‌اش در آنجایی که به وجود می‌آید. درست همین هستیِ یکه و نه هیچ‌چیز دیگر است که تعیین‌کنندهٔ آن تاریخی است که در روند ماندگاری و دوام اثر هنری، بر آن استیلا دارد (بنیامین، ۱۳۸۴: ۱۹). او سه اصل را در مواجهه با اثر هنری مدنظر قرار می‌دهد: ۱. اصالت، ۲. اینجا و اکنون و ۳. هاله (فیروزآبادی، ۱۳۸۷: ۱۲۳).

در دیدگاه بنیامین هاله روح خاص زمان و مکان و نمود یگانهٔ امر دوردست است. تجربهٔ هاله پدیده‌ای ادراکی است که به دوردست‌های زمان و مکان می‌رسد و با ساختارهایی مرتبط

[1] Walter Benjamin (1892-1940)

www.SID.ir

Archive of SID

است که در آنها جای می‌گیرد. بنیامین در یادداشتی در باب مفهوم هاله آن را امری مقدس برمی‌شمارد که عدم امکان نزدیک شدن به آن، کیفیت اصلی تصویر آیینی کهن است و این کیفیت، تناقضی از حضور و عدم حضور است (همان: ۱۲۷). آنچه در تکثیر ماشینی قرن بیستمی می‌میرد، هاله است و امر تکثیرشده را از پیوستار سنتی، ذاتی و سرشتی‌اش جدا می‌کند. هاله، روایت اثر هنری را منحصر به آن می‌سازد و تحقق شرایط زمینه‌ای و اینجایی و اکنونی آن است. تکثیر ماشینی از روایات آثار هنری به فضای معماری قابل‌تعمیم است. فضای معماری یکی از مهم‌ترین و گسترده‌ترین پدیده‌هایی است که در دوران کنونی مورد بازتولید ماشینی قرار گرفته است. تکنولوژی ساخت که توسط کشورهای صنعتی ایجاد و در اختیار همهٔ مردمان در سراسر جهان قرار گرفته است، موجب شده فرایندهای طراحی، خلق و ساخت فرم و فضای معماری در مسیری یکسان پیش روند و محصول نهایی بیش از تبلور مفهوم بازتولید یا تکثیر را می‌رساند (اکبری، ۱۳۹۷: ۱۹۵). در فرایندهای ماشینی‌شدن معماری که در سدهٔ بیستم بسیار تبلیغ و ترویج شد، فضا، فرم، عناصر و اجزای خلق مکان در فرایندهای یکسان، تولید و تکثیر می‌شود و خلق فضای معماری تهی از هرگونه روایت منحصربه‌فرد هر روز در همه‌جا تولید می‌شود.

روایت‌های فراتاریخی- فرافرهنگی

در دوران پست‌مدرن، تکثرگرایی به یکی از گفتمان‌های غالب تبدیل شد. با نفی کلان‌روایت‌های تاریخی، نوبت خرده‌روایت‌های فرهنگی است که بتوانند از فضای به وجود آمده بیشترین بهره را در جهت مطرح کردن خود ببرند. بارت پس از مطرح کردن «مرگ مؤلف»، «بی‌شماری روایت‌ها» و «روایت‌های فراتاریخی و فرافرهنگی» را مطرح می‌کند. به‌زعم او روایت‌های جهان بی‌شمارند؛ روایت بیش و پیش از هر چیز مجموعهٔ عظیم و متنوعی از انواع ادبی است که خود بین مواد متنوع توزیع شده است، گویی که هر ماده‌ای مستعد پذیرش داستان‌های انسان است (بارت، ۱۳۹۲). به‌این‌ترتیب هر نوع از ماده می‌تواند محمل روایت باشد. او معتقد است امروز روایت‌ها هم در سطح جهانی مطرح می‌شوند و هم مخاطبان جهانی دارند. روایت امروز در غالب یک فرهنگ مشخص قرار نمی‌گیرد و همهٔ آحاد بشر را مخاطب خود قرار می‌دهد، ازاین‌رو فراتاریخی و فرافرهنگی است (پرنیس، ۱۳۹۴). پی آمد این دو امر، نخست شکل روایت را از فرم صرفاً ادبی می‌رهاند و با پذیرفتن قالب روایت در هر فرم و با هر ماده‌ای، عرصه برای پذیریش فضای ساخته‌شده یا معماری به‌مثابه داستان یا بستر روایت، می‌گشاید. همچنین با فراتاریخی و فرافرهنگی دانستن محتوای روایت، فضا جهت دیالوگ‌های فرهنگی در قالب داستان‌های فرازبانی میان تمدن‌های مختلف باز می‌شود. انسان‌ها اینک مبتنی بر تفکرات پست‌مدرن، و نه حتی در جهان گفتمانی سنت‌گرایی، نیز می‌توانند در قالب‌های متنوعی که فارغ از ارتباطات کلامی است، با یکدیگر گفت‌وگو و داستان‌های خود را برای همدیگر روایت کنند. روایت، امروز نه‌تنها از قالب ادبی خود خارج شده و محتوای خود را در فضای متفاوت و فارغ از بعد زمان در سطح جهانی تولید، بازتولید و مطرح می‌کند.

www.SID.ir

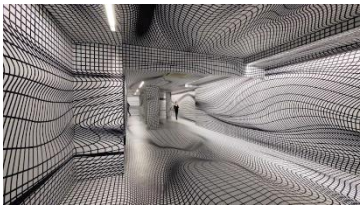
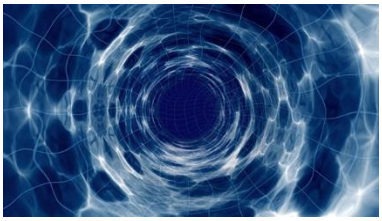
Archive of SID

روایت و دیالکتیک فضازمان

روایت، در هر قالب و ساختاری که باشد فهم نمی‌شود مگر در سیاق فضایی-زمانی خلق روایت و مواجهه با آن. مهم‌ترین عامل دریافت محتوای روایت قطعاً رابطهٔ آن با مفهوم دیالکتیک فضا-زمان است. اندیشمندان این مقوله را جزء مسائل اصلی هستی‌شناسی عقلی، یعنی مطالعهٔ فلسفی جهان از جنبهٔ هست بودن آن و ازلحاظ ارتباطش با روح آدمی قلمداد می‌کنند.

فضا در مقیاس کلان و بنیادی از دیدگاه‌های مختلف اعم از: دیدگاه فلسفی محض در اندیشه‌های اکثر فلاسفه در طول تاریخ از ارسطو و افلاطون گرفته تا متفکران معاصر، دیدگاه اقتصادی در اندیشه‌های مارکس، دیدگاه جامعه‌شناختی در اندیشه‌های گئورگ زیمل،[1] دیدگاه اقتصاد سیاسی در اندیشه‌های دیوید هاروی،[2] دیدگاه فلسفهٔ سیاست در اندیشه‌های میشل فوکو، دیدگاه فیزیک کلاسیک در اندیشه‌های نیوتن و فیزیک کوانتوم در اندیشه‌های اینشتین و ماکس پلانک،[3] قابل تعریف است.

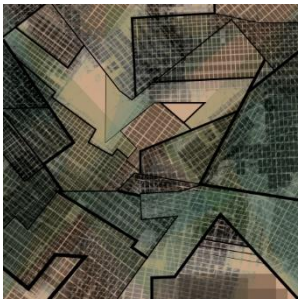
جدول ۲. جدول تحلیلی رابطه فضازمان و حضور، مأخذ: نگارنده.

نظریه‌پرداز	شاخه علمی	نظریه رابطه فضازمان و حضور	تصویر
ادگار آلن پو	نویسنده، شاعر و منتقد ادبی	هیچ تمایزی میان زمان و سه بعد دیگر فضا نیست به‌جز اینکه آگاهی ما به‌موازات آن حرکت می‌کند.	 تصویر ۱. خلق فضای سه‌بعدی بر تابلوی دوبعدی در نسبت با موقعیت بدنی مخاطب (مأخذ: onedio.co)
استیون هاوکینگ	فیزیک‌دان	فیزیک مدرن نشان می‌دهد که هیچ فضای مطلقی وجود ندارد (نظام نیوتنی). بلکه فضا نسبتی است میان نقاط حرکتی مرجع.	 تصویر ۲. فضا امری نسبی است که با تسخیر انسان او را مخاطب قرار می‌دهد (مأخذ: physics.org)

[1] Georg Simmel (1858-1918)
[2] David Harvey (1935-)
[3] Max Planck (1858-1947)

www.SID.ir

Archive of SID

زیگفرد گیدئون	معمار و مورخ معماری	کوبیسم پرسپکتیو رنسانس را درهم شکست؛ همه‌چیز را نسبی نشان داد. به‌این‌ترتیب، هیچ چشم‌اندازی دارای اقتدار منحصربه‌فرد نیست.	 تصویر ۳. در هم‌تنیدگی مفهوم فضازمان و از بین رفتن قطعیت (مأخذ: pinterest.com)
کارل زیمر	فیزیک‌دان و زیست‌شناس	مغز انسان زمان را از لحظه‌ای از میلی‌ثانیه تا روزها و سال‌ها حفظ و فهم می‌کند. این محصول صدها میلیون سال تکامل است.	 تصویر ۴. فضازمان (مأخذ: jeffluong.wordpress.com)

زمان نیز یکی از اصیل‌ترین مفاهیمی است که از دیرباز اندیشهٔ انسان را درگیر خود کرده است. بحث بر سر امکان کثرت و حرکت نزد پیروان پارمنیدوس[۱] و هراکلیتوس[۲] در آخر با مسئلهٔ چیستی زمان پیوند می‌خورد. بدون زمان حرکت بی‌معناست و بدون حرکت جایی برای علیت فاعلی، یعنی فیزیک کلاسیک که نزد یونانیان پراهمیت بود، باقی نمی‌ماند (اردبیلی و آزادی، ۱۳۹۳: ۵۰). مفهوم زمان درهم‌پیچیده با مفهوم حرکت تا ظهور مسیحیت به‌عنوان تعریف غالب در مباحث اندیشه‌ای حاکم بود. اما پس از ظهور مسیحیت مفهوم زمان ناشی از مقولهٔ آفرینش از آموزه‌های مسیحیت، زیر سؤال رفت و مفهوم زمان به‌مثابه یک کلیت منسجم رد شد. دکارت با زیر سؤال بردن نگاه ارسطو، زمان را مجموعه‌ای ناپیوسته اما هم‌جواری آنات معرفی می‌کند که تنها به ارادهٔ الهی کنار هم قرار گرفته‌اند اما اسپینوزا از بطن عقل‌گرایی قرن هفدهم شکل نوینی از دوآلیسم افلاطونی ارائه می‌کند. وی قائل به دو نوع زمان‌بندی است: یکی زمان در ساحت حالات که از جنس دیرند است و دیگری زمان در ساحت جوهر که از جنس سرمدیت است (همان: ۵۱). آنری برگسون[۳] مفهوم زمان را از آن حیث که در «تفکر

[۱] Parmenides
[2] Heraclitus (535 c.-475 BCE)
[۳] Henri Bergson (1859-1941)

www.SID.ir

Archive of SID

شهودی» ما تصور می‌شود و به اقتضای چنین تصوری به مکان مشابهت می‌جوید، رد می‌کند. به‌زعم وی اگر زمان محیط متجانس نامتعینی تلقی شود که قابل انقسام به «آنات» باشد و این آنات مثل نقاطی که امتداد مکانی مرکب از آنها پنداشته می‌شود، به یکدیگر منضم شده باشد، از «استمرار» زمانی صلب حکایت کرده‌ایم (مینار، ۱۳۹۲: ۲۶۱). از نظر او برگسون زمان واقعی دیرند است. به باور او، آنچه حقیقتاً از زمان تجربه می‌شود، همانا دیرند است. دیرند عبارت است از سیال بودن و پویایی محض. لذا زمان امری است که نه مکانی و نه شمارش پذیر است، بلکه تنها یک دوام محض است و به این اعتبار، با مکان و زمان علوم طبیعی متفاوت است (رستمی جلیلیان، ۱۳۹۱: ۱۰۳).[۱]

آنچه در میان همهٔ اندیشه‌ها و آرا در باب مفاهیم زمان و فضا، مطرح است رابطهٔ دیالکتیکی میان آن دو است که می‌تواند در دیسیپلین معماری یا خلق فضای ساخته‌شده، نقش بسزایی داشته باشد. به‌زعم اندیشمندان فضا و زمان، نه مفاهیم کاملاً مطلق‌اند و نه نسبی؛ نه مؤید یکدیگر و نه نافی هم، نه مستقل‌اند و نه وابسته؛ نه متصل‌اند و نه منفصل از هم. بلکه حسب شرایط، در مفهوم دیالکتیکی خود و رابطهٔ این‌همانی، هم‌زمان، هم یکی و هم همهٔ آنان‌اند. دقیق‌ترین مفهوم دیالکتیک فضا-زمان، به‌واسطهٔ حضور و کنش انسانی قابل فهم و تعریف است؛ هیچ پاسخ متقنی در رابطه با مفهوم فضا-زمان و سرشت مکان وجود ندارد مگر مبتنی بر «کنش انسانی». دیوید هاروی، چارچوبی را پیشنهاد می‌کند که دارای دو بعد است. در بعد اول، پارادایم فضا-زمان، دارای سه وجه مطلق، نسبی و رابطه‌ای است. در پارادایم مطلق‌انگاری، فضا و زمان هر دو مطلق‌اند و به‌طور خطی نمایش داده می‌شوند. در پارادایم نسبی‌انگاری، فضا را نمی‌توان جدا از زمان فهمید و در پارادایم رابطه‌ای فضا و زمان درون ماده و فرایند درونی می‌شوند. در بعد دوم، بر اساس دیالکتیک سه‌گانهٔ هانری لوفبور،[۲] مبتنی بر سه تعریف «زیسته»، «تجربه‌شده» و «مفهوم‌پردازی‌شده» است (هاروی، ۲۰۰۸: ۹۹) . از این حیث، آرای متفکران در جدول ۳ تنظیم شده است.

جدول ۳. جدول تحلیلی مفهوم فضا-زمان از دوران کلاسیک تا دوران پست‌مدرن، مأخذ: نگارنده.

دورهٔ تاریخی	پارادایم فضازمان	نظریه‌پرداز	شاخهٔ علمی	دیالکتیک فضا-زمان
دوران کلاسیک	مطلق‌انگاری	پارمنیدوس و هراکلیتوس	فیلسوف	بدون زمان حرکت بی‌معناست و بدون حرکت جایی برای علیت فاعلی، باقی نمی‌ماند. ازاین‌رو زمان با فضا پیوند ذاتی دارد تا امکان حرکت به وجود بیاید.
	مطلق‌انگاری	افلاطون	فیلسوف	میان ایده‌های سرمدی (عالم مثل) و عالم موجودات محسوس نوعی دوآلیسم جهانی-زمانی برقرار است.
	مطلق‌انگاری	ارسطو	فیلسوف	زمان خود حرکت نیست، بلکه عبارت است از حرکت ازآن‌جهت که قابل‌شمارش است (ارسطو، ۱۳۷۸: ۱۸۸). زمان صورت کمی حرکت است و حرکت در فضا رخ می‌دهد.

[۱] . به نقل از: بوخنسکی، ۱۳۹۳: ۱۱۳.

[2] Henri Lefebvre (1901-1991)

www.SID.ir

Archive of SID

از صدر مسیحیت تا رنسانس	رابطه‌ای	سنت آگوستین	فیلسوف و متأله	ضمن رد مفهوم زمان به‌مثابه یک کل منسجم بیان کرد که هرچه هست حال است و درنتیجه سه نوع حال وجود دارد: حالِ گذشته یا خاطره، حالِ حال و حالِ آینده یا انتظار (آگوستینوس، ۱۳۸۱: ۳۶۴-۳۶۳).
سدهٔ شانزدهم و هفدهم	مطلق‌انگاری	دکارت	فیلسوف و ریاضی‌دان	زمان مجموعه‌ای ناپیوسته اما هم‌جوار از آنات است که تنها به کمک ارادهٔ الهی کنار هم قرار گرفته‌اند.
	نسبی‌انگاری	اسپینوزا	فیلسوف خردگرا	دو نوع زمان‌بندی را می‌توان بازشناخت: ۱. زمان در ساحت حالات که از جنس دیرند است و ۲. زمان در ساحت جوهر که از جنس سرمدیت است.
دوران مدرن	رابطه‌ای	لایب‌نیتس	ریاضی‌دان و فیزیک‌دان	زمان و مکان نه جوهر واقعی‌اند و نه صفات [عارض بر] جوهرهای واقعی. مکان و زمان چیزی نیستند جز ترتیب یا نظم اشیا یا پدیدارهای هم‌بود و متوالی (لتا، ۱۳۸۴: ۱۳۱).
	مطلق‌انگاری	نیوتن	فیزیک‌دان	زمان مطلق، حقیقی و ریاضی، به‌خودی‌خود، بدون نسبت با هیچ‌چیز دیگری جریان دارد (کورنر، ۱۳۸۹: ۱۵۸).
	مطلق‌انگاری	کانت	فیلسوف تجربه‌گرا	زمان نه مجموعه‌ای از آنات به‌هم‌پیوسته و نه حتی ابژه‌ای پیوسته، بلکه صورت پیشینی شهود و شرط هرگونه تجربه‌ای است. فضا، متعلق عالم ذهن است.
	رابطه‌ای	هگل	فیلسوف	هستی، زمان است. در مرز میان خود زمانِ نازمان‌مند و امر در-زمان زمان‌مند یک میانجی وجود دارد که هم در زمان است و هم در خارج از زمان و آن همانا آخرین لحظه از تاریخ، یعنی دانش مطلق است. زمان جامع امر زمان‌مند و نازمان‌مند است. هدف فلسفه، آشتی روح و مکان است (اردبیلی و آزادی، ۱۳۹۳: ۵۲) هر نوع گذار دیالکتیکی، گذار از مکان به زمان است.
	کنش انسانی	هانری برگسون	فیلسوف زمان	«زمان زیسته» با عنوان «reel duree»، «زمان واقعی» است. فضا «ترکیبی ناخالص از زمان همگون» است. اگر در تجربهٔ روزانهٔ زندگی شهری، فضای معماری چارچوبی جهت اندازه‌گیری «زمان زیسته» شکل دهد، آنگاه به هر مکان مشخص، مانند «زمان واقعی»، هم‌زمان با ساخت معماری، مصالح و فرم داده می‌شود (هال، ۱۳۹۶: ۹۱).
	نسبی‌انگاری	اینشتین	فیزیک‌دان	مکان و زمان مضاف به یکدیگر است (مینار، ۱۳۹۲: ۲۶۴). ظرف و مظروف را از هم جدا نمی‌توان ساخت. مکان و زمان قالب‌های تهی نیستند که پدیده‌هایی را بپذیرند که در آن دو جای می‌گیرند، بلکه با ماده و ازجمله خصوصیات جهان طبیعی هستند.
	کنش انسانی	هایدگر	فیلسوف پدیدارشناس	مفهوم زمان مبتنی بر مفهوم دازاین است. در عالم فقط و صرفاً وجود حاضر(دازاین) زمان‌مند است و موجودات دیگر که به‌طور سنتی زمان‌مند تلقی شده‌اند، «در زمان» هستند. زمان‌مندی یک موجود و یک شیء نیست؛ توالی لحظه‌هایی که از

www.SID.ir

Archive of SID

				آینـده بهسوی حـال و گذشته در حرکت‌اند، نیز نیست؛ و عرض و کیفیت چیـزی هـم نیسـت بلکـه بیشـتر ماننـد فعالیت است، شبیه فرایندی است که خودش را پدید می‌آورد و بالا مـی‌بـرد. (زارع شیرین کندی، ۱۳۹۱: ۵۷- ۴۹).
دوران پست‌مدرن	کنش‌انسانی	لوفبور	جامعه‌شناس مارکسیست	دیالکتیک سه‌گانهٔ فضازمان مبتنی بر سه مفهوم فضازمان«زیسته»، «تجربه‌شده» و «مفهوم‌پردازی شده» قابل بازتعریف و بازنمایی است. فضا تولیدشدنی است.
	کنش‌انسانی	دیوید هاروی	جغرافی‌دان و انسان‌شناس	دیالکتیک فضا و زمان مستلزم آن است که هر سه برداشت مطلق، نسبی و رابطه‌ای در تنیدگی/ تنشی دیالکتیکی با یکدیگر باقی بمانند.

استدلال منطقی در تحلیل نسبت بدن با فضازمان

ازآنچه تحلیل شد برمی‌آید که فضا امری متعلق عالم ذهن و برآیند ساختارهای ذهنی و فکری انسان است که صرفاً از دیدگاه انسان قابل‌تعریف است و ورای وضعیت ذهنی او بازنمودهای فضا به هر شکل که باشد، مفهومی ندارد. فضا و زمان نمی‌توانند قائم‌به‌ذات باشند و فقط در ما وجود دارند. از سوی دیگر، فضای ساخته‌شده و بدن انسان هر دو امری عینی است که دارای واقعیت بیرونی در عالم ماده است و تحلیل روایت‌های فضا در نسبت بدن با فضازمان احاطه‌کننده‌اش عزیمت از عینیات به ذهنیات است که روش استدلال منطقی را می‌طلبد (میرجانی، ۱۳۸۹: ۴۶) و حرکت از قضایای تجربی (حضور بدن‌مند در فضازمان) به سمت قضایای تحلیلی (معماری نوعی از بیان روایت است) و قضایای متافیزیکی (فهم روایت‌های معماری) است.

فضا-زمان مفهومی است که با وجود نفس انسان معنا می‌یابد و نفس انسان به اتکای بدن او هستی می‌یابد. کل بدن انسان خاستگاه اندیشهٔ اوست (شقاقی، ۱۳۸۱: ۳۱). به‌زعم ادوارد اس کیسیِ[1] فیلسوف حافظهٔ بدن کانون طبیعی هر کنش دریافت حسی، فرایند به خاطرسپاری و به یادآوری است (کیسی، ۲۰۰۰: ۱۴۸). بر اساس یافته‌های او اگر حافظهٔ بدن نباشد، اساساً هیچ حافظه‌ای وجود نخواهد داشت. انسان بدون برخورداری از ظرفیت حافظهٔ بدن نمی‌تواند چیزی را به یاد آورد و یا به خاطر بسپارد. بر اساس مطالعات جورج لیکاف[2] و مارک جانسون[3] ذهن نه‌تنها صرفاً بدن‌مند نیست؛ بلکه به نحوی بدن‌مند است که در آن نظام فکری انسان به‌طور گسترده‌ای بر اساس مشترکات بدن‌های انسانی و محیط‌هایی که در آن زندگی می‌کند، شکل گرفته است (لیکاف و جانسون، ۱۹۹۹). دیالکتیک فضازمان مبتنی بر ذهنیت انسان از موقعیتی است که در آن جای می‌گیرد و این جای‌گیری امری بدن‌مند است.

[1] Edward S. Casey (1939 -)
[2] George Lakoff (1941 -)
[3] Mark Johnson (1949 -)

www.SID.ir

Archive of SID

لوفبور بر اساس کنش‌های انسانی، بعد متفاوتی از فضامندی ارائه می‌دهد. او تمایزی سه‌گانه از فضا عرضه می‌کند: ۱. فضای تجربه‌شده که به حواس پنج‌گانه انسان درمی‌آید؛ ۲. فضای تصورشده در ذهن که مفهوم‌پردازی می‌شود و ۳. فضای بازنمایی‌شده که با فضای زیست‌شده، تخیلات، عواطف و معنایی که با زندگی روزمره درهم‌تنیده شده است (لوفبور، ۱۹۹۱). بنابراین می‌توان گفت دیالکتیک فضازمان نشان‌گر نحوهٔ هست بودن انسان در جهان با وجود تام جسمانی و تخیلات، عواطف، رؤیاها و برداشت‌هایش است. انسانی که در فضازمان جای می‌گیرد و فضازمان در او جای می‌گیرد. انسان‌ها به نحو فیزیکی و بدن‌مند، احساسی و عاطفی در جهان زندگی می‌کنند و به‌زعم دیوید هاروی این نحوهٔ زیست را می‌توان با تمام معنایش، به واسطهٔ آثار هنری و معماری که همواره حضوری مادی در فضازمان مطلق دارند، بازنمایی کرد (هاروی، ۲۰۰۸: ۱۱۷- ۹۸). این نوع اندیشه‌ورزی در فضازمان، زمینهٔ فهم معانی آثار هنری و روایت‌های معماری را فراهم و تفسیر آن‌ها را ممکن می‌سازد.

به‌موازات تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ دیالکتیک فضازمان لوفبور مبنی بر فضازمان تجربه‌شده، تصورشده و زیست‌شده، دیوید هاروی نسبت دیگری میان فضازمان و انسان (با تمام ابعاد بدنی و ذهنی‌اش) ارائه می‌دهد. او تفکیک سه‌گانهٔ فضازمان مطلق، نسبی و رابطه‌ای را مطرح می‌کند. به‌زعم او فضازمان مطلق، ساختار فیزیکی و مادی حضور انسان درجایی توصیف می‌کند؛ فضازمان نسبی مبتنی بر حرکت انسان در فضا است و فضازمان رابطه‌ای، معانی، مفاهیم، روایت‌ها و استعاره‌ها را در ذهن متبادر می‌سازد(همان). اساس این تقسیم‌بندی آن است که به باور او فضای ساخته‌شده واحد ابعاد مادی، زیستی و مفهومی است و کنش‌های انسان در فضا فقط به‌صورت رابطه‌ای معنادار می‌شود. به‌این‌ترتیب، انسان با حضور بدن‌مند در فضا، با برقراری نسبت میان بدن او بدن فضا، می‌تواند ضمن ادراک ساختار مادی فضا و حرکت در آن و به تعبیری ضمن بودن در فضا، معانی استعاری، رازها و روایت‌های نهفته در آن را فهم کند. بر اساس بحث لِیکاف و جانسون، حتی خیالات و منابع زبان، مبتنی بر استعاره‌ها و خیالات بدنی است: «استعاره در زندگی روزمره فراگیر است؛ نه‌فقط در زبان بلکه در اندیشه و عمل. نظام مفهومی عادی برحسب آنچه فکر و عمل می‌کنیم، اساساً در سرشتش استعاری است» (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۳).

دیالکتیک فضازمان و روایت‌های فضا

قضیه تجربی: فضازمان، حضور و روایت

در پاسخ به پرسش نخست تحقیق مبنی بر نسبت میان روایت‌گری با فضازمان و بدن انسان در فضای ساخته‌شده، از مباحث مطروحه در پژوهش می‌توان استدلال کرد که لازمهٔ فهم روایت اثر معماری، حضور تام در ساختار دیالکتیکی فضازمان بنا است. به تعبیر مهدلیکوا قدم زدن در فضا، قدم زدن در درون خود نیز است. مسئله این است که راه رفتن بسته به موقعیت دگرگون می‌شود؛ اما خود موقعیت نیز بر اساس راه رفتن تغییر می‌کند. ماهیت ارتباط سوژه و فضا این گونه است (مهدلیکوا، ۱۳۹۴: ۴۱- ۳۸). معماری بازتاب خویشتن است؛ معماری بدنی

www.SID.ir

Archive of SID

بدلی برای انسان است. بدن خاستگاه معماری است؛ نسبت تناسبات بدن معماری یعنی تناسبات فضای ساخته‌شده با بدن انسان، سرآغاز ادراک معانی فضا و روایت‌های بناست. ساختمان‌ها، نه ترکیبات زیبایی‌شناسانهٔ فرمی یا هنری، که گسترش بدن و تجسد حافظه، ذهنیت‌ها و رؤیاهای آدمیانی است که آن‌ها را خلق کرده‌اند. به‌زعم یوهانی پالاسما[1] معماری برخاسته از مواجهه‌ها، خاطرات، آرزوها و تجارب انسان‌ها از زندگی است (پالاسما، ۱۳۹۵: ۱۲۷). و درنتیجه فهم آن زمانی عمیق و حقیقی خواهد بود که مخاطب با تمام ابعاد وجودی خود، اعم از حواس پنج‌گانه، ذهنیت‌ها، باورها و به اتکای سرشت انسانی‌اش در فضازمان حاضر شود.

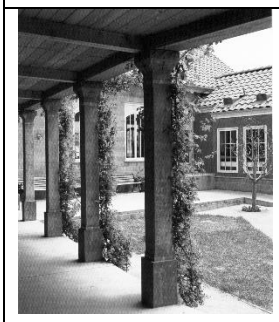
در تحلیل ارتباط میان حضور بدن‌مند و ادراک حسی تجربی فضا چنین استدلال می‌شود که معماری، از طریق تبدیل محیط‌های طبیعی به محیط‌های انسانی و سپس تعالی آن‌ها به‌واسطهٔ خیالات، استعاره‌های نظم و زندگی شاعرانه و روایت‌های افسانه‌ای، داستان سرایی کرده است. به‌طور تاریخی، معماری میان ابعاد انسانی و کیهانی، ابدیت و حال، خدایان و میرندگان بده بستان می‌کند؛ در خلق و نشان دادن تصویر-خویشتنِ[2] شاعرانه در هر فرهنگِ مشخص، نقشی کانونی دارد (همان: ۲۸). معماری، با ابزار وجودی خود، اعم از تناسبات فضای پر و خالی در نسبت با تناسبات بدن انسان، اطوار نور و تاریکی، اطوار طبیعت اعم از گیاهان و آب، مصالح ساختمانی، نظام سازه‌ای و ایستایی بنا، هندسهٔ فرم و فضاها، هندسهٔ تزئینات، خلوص در فرم و فضا، انحای حضور آدمیان در آن، سکون و حرکت و در کل تمام ماهیت خود، روای داستان‌هایش است. گاهی تناسبات بلند بنا و گاهی افتادگی و فروتنی‌اش، گاهی گسترش بنا در سطح زمین و گاهی درهم‌تنیدگی‌اش با بستر جغرافیایی، گاه با تاریکی و گاه با نور، گاه با ژرفای فضا و گاه با شفافیت آن، گاه با قرارگیری بر بلندی و گاه با فرورفتن در زمین توانسته فضازمان را برای مخاطبان خود مستحیل و یا برجسته کند و در این مسیر، داستان‌های زندگی آنان را از آناتی که با هم گذرانده‌اند بازگو کند. بنای معماری تجسد دیرند زمان است. ابزارهای معماری، در دست مردمان و معماران، واسطه‌ای است که ایشان بتوانند داستان مواجههٔ آدمیان با جهان، غم‌ها و شادی‌ها، آرزوها، اشتیاق‌ها و برداشت‌شان از سعادت‌مندی را بازگو کنند. در این میان، تجربهٔ زیستهٔ انسان‌ها یکی از مهم‌ترین ابزارهایی است که معمار می‌تواند روایت‌های فراتاریخی و فرافرهنگی را از خلال امر بین‌الاذهانی به مخاطبان خود در سراسر جهان عرضه کند (اکبری و نیرومند، ۱۳۹۷).

[1] Juhani Pallasmaa (1936 -)
[2] self-image

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۴. بررسی برخی مصادیق روایت‌های معماری بر اساس قضیه تجربی-حسی حضور، مأخذ: نگارنده

مؤلفه‌های فضازمان - بدن و حضور	روایت	مصداق
تناسبات فضای ساخته‌شده نزدیک به ابعاد بدن انسان، حضور نور طبیعی روز، پیوند مستقیم با آسمان، گیاهان رونده بر ستون‌ها، مصالح ساده و رنگ‌های گرم زندگی‌بخش، پیوند میان درون و برون با فضای واسطه‌ای ایوان، حضور در فضای باز محصور و امن.	روایت امید، سرزندگی، شادی و طراوت، رویش و زندگی دوباره برای سوژه‌های آسیب‌دیده، بدن‌های دردمند و رنج‌کشیده بی‌خانمان‌ها.	 تصویر۵.مرکز نگه‌داری بی‌خانمان‌ها، سن خوزه، کریستوفر الکساندر، ۱۹۸۸م.
حداکثر فاصله میان تناسبات کالبد معماری با ابعاد بدن انسان، تسخیر تام سوژه، حضور کنترل‌شده نور باهدف خلق تعلیق گنبد، عظمت و صلبیت بنا، فضای کاملاً بسته و درهم‌تنیدگی فضازمان.	روایت عروج، عبودیت، تسلیم، تواضع و خشوع، حقانیت، قدرت و اقتدار.	تصویر ۶. ایا صوفیه، نماد هنر معماری بیزانس، ۵۳۲ میلادی.
تناسبات عظیم، بدن سوژه مقهور تنانگی غیرمنتظره و تجربه‌نشدهٔ بنا، تسخیر سوژه، نرمی فرم‌ها و پذیرا بودن بنا، همجواری با رودخانه، انعکاس نور خورشید بر بدن بنا و تغییر رنگ آن در ساعات مختلف روز و خلق کیفیت رنگین از گذر زمان.	روایت توسعه‌یافتگی، رشد و پیشرفت، دوستی، پیوند میان آدمیان، خیال‌انگیزی فضا و شکفتگی از درون، حس دینوسیوسی از ارتباط نزدیک انسان با نیروهای طبیعی زندگی آب، نور، باد و خیال و معنای استعاری تغییر دائمی.	تصویر ۷. موزهٔ گوگنهایم بیلبائو، فرانک گهری، ۱۹۹۷ م.
احاطهٔ تدریجی بدن سوژه با افزایش ارتفاع بدن فضا، کم‌شدن فواصل مکعب‌ها، سایه‌اندازی احجام بر بدن سوژه و تسخیر او حین طی کردن مسیر حرکت، سردی مصالح بتن، تیرگی رنگ‌ها و غم‌باری فضازمان ایجاد شده.	روایت ترس و وحشت، ظلم، درهم‌تنیدگی مرگ و زندگی، خاطرات مشترک جمعی آحاد بشر از جنگ، امید به صلح و زندگی در پناه ارزش‌های انسانی و فراتاریخی-فرافرهنگی اعم از برابری و عدالت.	تصویر ۸. یادمان کشته‌شدگان جنگ، پیتر آیزنمن، ۲۰۰۵ م.

www.SID.ir

Archive of SID

صلبیت عناصر بتنی، عدم حضور نور خورشید و استحالهٔ فضازمان در جسمانیت زمخت بنا، تنگی راهروها و زوایای خشونت‌بار تیرها، ایجاد فضای سرد و تاریک، عدم به‌کارگیری تزئینات و تشدید بیگانگی از فضا.	روایت روحیهٔ مقاومت جمعی، مقاومت در برابر تقدیر زمان، عدم فراموشی انسان‌های مظلوم، روایت فرازمان و فرامکان از سرنوشت غم‌انگیز کشته‌شدگان در جنگ‌ها، ارزش‌های فراتاریخی- فرهنگی نیل به صلح.	تصویر ۹. موزهٔ نوسبام، دانیل لیبسکیند، ۱۹۹۸ م.

قضیه تحلیلی و متافیزیکی: معماری روایی و روایت‌های فراتاریخی- فرافرهنگی

در پاسخ به سؤال سوم تحقیق، مبنی بر فهم روایت‌های فراتاریخی- فرافرهنگی معماری، می‌توان چنین استدلال کرد که معماری، آنگاه که به سمت مخاطب قرار دادن سرشت واحد انسانی حرکت کرده است، آنچه روایت می‌کند فراتر از خرده‌فرهنگ‌ها و بازه‌های خاص زمانی است. برای نخستین بار به سال ۱۹۵۲ امیل کافمن،[1] مورخ هنر، از اصطلاح معماری روایی[2] استفاده کرد. منظور او از این اصطلاح آن بود که معماری فراتر از پاسخ‌گویی به ضرورت‌های عملکردی، باید داستان‌های خود را روایت کند (کافمن، ۱۹۵۲: ۵۶۴- ۴۳۱). وی با این اصطلاح خطی میان معماری عملکردگرای مدرن و سایر تفکراتی کشید که به معماری ورای برنامهٔ عملکردی فکر می‌کردند. او آن را گسترش *معماری مستقل* نامید (دو بلیکر و جرارد، ۱۳۹۷: ۱۲). تصور کلی کافمن از معماری روایی و انتقاد پست‌مدرن لیوتار از مفهوم ابرروایتگری افق‌های جدیدی برای کشف ارتباط فضایی بین روایتگری و معماری می‌گشاید. البته، پایان فراروایت در اندیشهٔ لیوتار، به معنای سرآغازی برای معماری روایی تلقی می‌شود.

در دنیای امروز، در عصر پساپست‌مدرن و دوران اوج‌گیری انقلاب فناوری دیجیتال، روایت‌های معماری اهمیت می‌یابند. به باور سیلون دو بلیکر در عصر پست‌مدرن امروز که در آن داستان‌های کوچک اهمیت دارند، دیگر هیچ کانسپت متعصبانه‌ای از سبک نمی‌تواند بر معماری روایی غلبه کند. معماری مدرنیستی، به دلیل داستان کلانش، علاقه داشت روایت معماری را تا حد مفهوم سبکی پایین آورد که با معیارهای زیبایی‌شناسانه تعیین می‌شد. سبک باهاوس به‌مثابه الگویی از این داستان عمل کرد؛ تنها داستانی که معماری «باید» بگوید. تا زمانی که مسئله این باشد، معماری و روایتگری آن از عقده «کلان‌روایت» رنج خواهد برد. روایتگری سبک‌ها مدت‌هاست که نقش منحصربه‌فرد معمار را مبهم نگه داشته است (همان: ۱۴).

لیوتار معتقد است که بشر با جنگ‌های جهانی اول و دوم، «هزینهٔ گزافی برای نوستالژی همه و یکی پرداخته است» (لیوتار، ۱۹۸۴: ۸۲- ۸۱). به همین دلیل است که آگاهی پست

[1] Emil Kaufmann (1891-1953)

[2] Narrative Architecture

www.SID.ir

Archive of SID

مدرن هیچ نوع کلان‌روایتی را اعمال نمی‌کند. لیوتار در پاسخ به اینکه پست‌مدرنیسم چیست؟ می‌گوید: بیایید علیه توتالیته مبارزه کنیم، بیایید تفاوت‌ها را کار بگذاریم و شرافت را نجات دهیم (همان). دوران کنونی، زمان روایت‌های متفاوت است. ازنظر کافمن تنها یک معماری روایی وجود دارد: معماری مستقل. با پایان کلان‌روایت‌های حاکم مانند مدرنیسم و حتی پست‌مدرنیسم و نیز جنبش‌هایی که علیه معماری کامپیوتری رواج یافته است، می‌توان گفت امروز، زمان روایت‌های فراتاریخی و فرافرهنگی از جانب معمارانی است که همواره نفس واحد و سرشت یگانهٔ انسانی را مخاطب روایت‌های استعاری، کنایی، رازآمیز و رمزپردازانهٔ خود قرار داده‌اند.

نتیجه‌گیری

از برآیند تحلیل قضایای تجربی، تحلیلی و متافیزیکی بحث می‌توان استدلال کرد که معماری، روایتی است که سطح دیگری از واقعیت وجودی آدمیان را که مملو از آرزوها، آرمان‌ها، باورها و اسطوره‌هایشان است، تولید، بازتولید و محافظت می‌کند. امروز در عصر پساپست‌مدرن که در آن داستان‌های کوتاه اهمیت یافته است، دیگر هیچ مفهوم متعصبانه‌ای از سبک نمی‌تواند حاکم باشد. معماری در طول تاریخ، روایتگر زندگی آدمیان، باورها، رسوم و فهم اسطوره‌ای‌شان از مفهوم زندگی بود. هرچند نگاه سبک‌گرایانه در دهه‌های اخیر کوشید، داستان طراح با تقید به مجموعه‌ای خشک از قوانین سبکی و ارزش‌های آن در سایه نگه داشته شود اما دوران امروز، پایان عصر کلان‌روایت‌های سبکی و فرمال و آغاز عصر روایت‌های انسانی از زندگی روزمره و تجلی امر ذهنی و متعالی مبتنی بر سرشت انسانی در آن است.

تخیلات معمارانه تجربهٔ انسان‌ها از جهان را از طریق فرایند ناخودآگاهِ درونی‌سازی، همانندسازی و تصویرسازی به هم پیوند می‌زنند و زمینهٔ روایت انسان جهانی را فراهم می‌سازند. ساختارهای اصیل معماری، تجربهٔ اصیل انسانی از واقعیت، جهت‌مندی و موقعیت‌مندی در استمرار فضازمان را از طریق بیان استعاری و کنایی بازنمایی می‌کنند. بر اساس آنچه بحث شد حتی خیالات و صور خیالین، مبتنی بر استعاره‌ها و خیالات بدنی است و حضور بدن‌مند در فضا، سرمنشأ شکل‌گیری تخیلات انسان است.

در دوران کنونی که فناوری‌های تصویرساز، تولید انبوه روایت‌های غیرحقیقی یا شبه‌روایت‌ها را عادی ساخته و مرز میان واقعیت و افسانه از بین رفته است، باید پاسداشت ارزش‌ها، سنن، اسطوره‌ها، اصول و مبانی اخلاقی، انسانی و ملاحظات حسن‌خواهی و نیکویی‌جویی، محتوای اصلی روایت‌های فرازمانی و فرامکانی باشد تا از انسانیت انسان محافظت شود. معماری ابزار نخستین انسان در جهت‌یابی و مکان‌یابی خویش در جهان در طول تاریخ و عرض جغرافیا است. خانه معنای غایی درون و برون، آشنایی و غریبگی، در خانه‌بودن یا بی خانمانی را تعیین می‌کند و متضمن معنای سعادتمندی انسان است. خیال معمارانه به‌مثابه عصاره و انتزاعِ جهان، تفسیری از نظم ایدئال است و دوران کنونی، دوران معماری و روایت‌های انسانی است.

www.SID.ir

Archive of SID

معماری به‌مثابه ابزار روایتگری می‌تواند در فرایند خلق مکان، محمل روایت داستان زندگی انسان مبتنی بر سرشت انسانی‌اش باشد. فرایند طراحی معماری می‌باید به اتکای روایت‌های اسطوره‌ای بازتعریف و فضازمانِ ناشی از آن، بر این اساس بازتولید شود. معمار امروز باید، بار دیکر در فرایند طراحی معماری، مفهوم دیالکتیک فضازمان و نسبت آن با بدن و ذهن مخاطب را زمینهٔ روایت زندگی سعادتمند آدمی قرار دهد. ابزار این روایتگری نسبت میان بدن انسان و بدن فضای ساخته‌شده، تناسبات فیزیکی، کالبدی و آن چیزی است که در ادراکات بینایی انسان حس می‌شود و موقعیتی را فراهم می‌آورد که سازندهٔ فضا می‌تواند به کمک ابزارهای طراحانه اعم از مصالح ساختمانی، سازه‌ها، ترکیبات و هم‌نشینی مصالح باهم، رنگ‌ها، دمای فضا، صلبیت، انعطاف‌پذیری، شفافیت، نور و تاریکی، حضور عناصر مقدس کهن‌الگویی چون آب و نور، طبیعت و گیاهان، روایت‌های خود را به‌طور مستقیم و یا کنایی و استعاری به ذهن مخاطب حضوریافته در فضا از پس زمان و مکان، به‌نحو بین‌الاذهانی میان فرهنگ‌های مختلف بازگو نماید و همواره انسان را مخاطب خود قرار دهد.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

آگوستینوس (۱۳۸۱). *اعترافات*، ترجمهٔ سایه میثمی، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

آلن، گراهام (۱۳۹۲). *رولان بارت*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

اردبیلی، محمدمهدی و سمیرا رشیدپور (۱۳۹۵). «بررسی روایت‌شناختی پدیدارشناسی روح هگل»، *روش‌شناسی علوم انسانی*، سال ۲۲، شماره ۸۸، صص: ۱۲۲- ۹۹.

اردبیلی، محمدمهدی و علیرضا آزادی (۱۳۹۳). «هگل، هایدگر و مسئلهٔ زمان»، *پژوهش‌های فلسفی*، سال ۸، شماره ۱۴، صص: ۶۹ – ۴۹.

ارسطو (۱۳۷۸). *سماع طبیعی (فیزیک)*، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: انتشارات طرح نو.

اکبری، علی (۱۳۹۷). *برداشت‌هایی فلسفی از مبانی نظری معماری*، قزوین: انتشارات جهاد دانشگاهی قزوین.

اکبری، علی و مهدیه نیرومند شیشوان (۱۳۹۷). «جایگاه تجربهٔ زیسته از منظر فلسفه بدن در فرایند طراحی و خلق و مکان». *پژوهش‌های فلسفی ایران*، شماره ۲۵.

بارت، رولان (۱۳۹۲). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمه محمد راغب، چاپ دوم، تهران: رخداد نو.

بازرگان، عباس (۱۳۸۹). *مقدمه‌ای بر روش‌های تحقیق کیفی و آمیخته*، چاپ دوم، تهران: نشر دیدار.

بازرگانی، بهمن (۱۳۸۱). *ماتریس زیبایی، پست‌مدرنیسم و زیبایی*، تهران: اختران.

بانی‌مسعود، امیر (۱۳۸۸). *پست‌مدرنیته و معماری*، چاپ دوم، اصفهان: نشر خاک.

بنیامین، والتر (۱۳۸۴). «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن»، *زیبایی‌شناسی انتقادی، گزیده نوشته هایی در باب زیبایی‌شناسی از بنیامین، آدورنو و مارکوزه*، ترجمهٔ امید مهرگان، چاپ دوم، تهران: گام نو.

بوخنسکی، ای. م (۱۳۵۴). *فلسفه‌های اروپایی*، ترجمه: شرف‌الدین خراسانی، تهران: انتشارات دانشگاه ملی ایران.

پالاسما، یوهانی (۱۳۹۵). *خیال مجسم، تخیل و خیال‌پردازی در معماری*، ترجمه علی اکبری، تهران: پرهام‌نقش.

پرز-گومز، آلبرتو (۱۳۹۶). «پدیدارشناسی و فضای مجازی: تدابیر جایگزین برای کنش معمارانه»، در: هال، استیون و دیگران (۱۳۹۶). *پرسش‌های ادراک: پدیدارشناسی معماری*، ترجمهٔ علی اکبری و محمدامین شریفیان، چاپ دوم، تهران: پرهام‌نقش.

پرز-گومز، آلبرتو (۱۳۹۶). «فضای معماری: معنا به‌مثابه حضور و بازنمایی»، در: هال، استیون و دیگران (۱۳۹۶)، *پرسش‌های ادراک: پدیدارشناسی معماری*، ترجمهٔ علی اکبری و محمدامین شریفیان، چاپ دوم، تهران: پرهام‌نقش.

پرنیس، جرالد (۱۳۹۴). *درآمدی بر روایت‌شناسی*، ترجمه هوشنگ رهنما، تهران: هرمس.

رستمی جلیلیان، حسین (۱۳۹۱). «بررسی ریشه‌ها و زمینه‌های تطبیق تفسیر زمان در اندیشهٔ برگسون و ملاصدرا»، *فصلنامه اندیشهٔ دینی*، شماره ۴۱، صص: ۱۱۸- ۹۷.

حقیقی، مانی (۱۳۷۴). *سرگشتگی نشانه‌ها، نمونه‌هایی از نقد پسامدرن*، تهران: نشر مرکز.

حیدری، مجید و محمد ریخته‌گران (۱۳۹۶). «نسبت آفرینش هنری نزد کانت و هایدگر با معنای روایت در نظر ریکور»، *کیمیای هنر*، سال ۶، شماره ۲۴، صص: ۳۳ – ۲۳.

دبور، گی (۱۳۹۲). *جامعهٔ نمایش*، ترجمهٔ بهروز صفدری، چاپ دوم، تهران: نشر آگه.

دو بلیکر، سیلون و سباستین جرارد (۱۳۹۷). *معماری روایی، داستان یک طراح*، ترجمه علی اکبری و دیگران، قزوین: انتشارات جهاد دانشگاهی.

زارع شیرین کندی، محمد (۱۳۹۱). «زمان هیدگری در تقابل با زمان هگلی»، *جستارهای فلسفی*، شماره ۲۲، صص: ۵۷ – ۴۹.

سجودی، فرزان و فائزه رودی (۱۳۸۹). «بررسی تحول روایت: از روایت کلاسیک تا روایت پست‌مدرن»، *فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، سال ۱، شماره ۴، صص: ۱۷۱ - ۱۵۵.

شقاقی، پژمان (۱۳۸۴). *کالبد خدایان، تجلی امر قدسی در معماری اقوام گوناگون*، تهران: قصیده‌سرا.

صافی پیرلوجه، حسین و مریم‌سادات فیاضی (۱۳۸۷). «نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریه‌های روایت»، *نقد ادبی*، سال ۱، شماره ۲، صص: ۱۷۰ – ۱۴۵.

www.SID.ir

Archive of SID

صبری، رضاسیروس و علی اکبری (۱۳۹۲). «مفهوم نظم، کریستوفر الکساندر و علم جدید»، *صفه*، سال ۲۳، شماره ۶۱، صص: ۴۱- ۳۱.

فیروزآبادی، سیدسعید (۱۳۸۷). «اثر هنری از دیدگاه والتر بنیامین»، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، شماره ۱۰، صص: ۱۲۹ - ۱۱۹.

کورنر، اشتفان (۱۳۸۰). *فلسفهٔ کانت*، ترجمهٔ عزت‌اله فولادوند، تهران: خوارزمی.

کوری، گریگوری (۱۳۹۱). *روایت‌ها و راوی‌ها*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.

گلستانی، مجتبی (۱۳۹۶). «بازخوانی نظریهٔ میشل فوکو دربارهٔ مرگ و کارکرد مؤلف و نسبت آن با سرقت ادبی»، *کیمیای هنر*، سال ۶، شماره ۲۳، صص: ۶۸- ۵۷.

لتا، رابرت (۱۳۸۴). *فلسفهٔ لایب‌نیتس*، ترجمهٔ فاطمه مینایی، تهران: نشر هرمس.

لش، اسکات (۱۳۹۱). *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.

لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۸). «وضعیت پست‌مدرن: گزارشی درباره دانش»، ترجمه کامران ساسانی، در: کهون، لارنس (۱۳۸۸). *متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، ویراستار فارسی عبدالکریم رشیدیان، چاپ هفتم، تهران: نشر نی.

مکاریک، ارینا ریما (۱۳۹۰). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

مهدلیکوا، اوا (۱۳۹۴). «در جست‌وجوی تجربیات جدید بدن به واسطهٔ فضا: نسبت میان سوژه و فضا»، ترجمهٔ مهرداد پارسا، *اطلاعات حکمت و معرفت*، شماره ۱۱۳، صص: ۴۱ – ۳۸.

میرجانی، حمید (۱۳۸۹). «استدلال منطقی به‌مثابه روش پژوهش»، *صفه*، سال ۲۳، شماره ۵۰، صص: ۵۰- ۳۵.

مینار، لئون (۱۳۹۲). *شناسایی و هستی*، ترجمه علی‌مراد داودی، تهران: انتشارات خوارزمی.

نوذری، حسینعلی (۱۳۷۹). *صورت‌بندی مدرنیته و پست‌مدرنیته: بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی*، تهران: نقش جهان.

هال، استیون و دیگران (۱۳۹۶)، *پرسش‌های ادراک: پدیدارشناسی معماری*، ترجمهٔ علی اکبری و محمدامین شریفیان، چاپ دوم، تهران: پرهام‌نقش.

Barthes, Roland (1986). *The Rustle of Language*, Oxford: B. Blackwell.

Bell, Daniel (1976). *The Cultural Contradictions of Capitalism*, London: Heinemann.

Casey, E., S (2000). *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Foucault, Michel (1979). "What is an Author?" in José V. Harari (ed.) *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralism Criticism*, New York: Cornell University Press.

Habermas, Jürgen (1987). *The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge: MIT press.

Harvey, David (2008). "The Dialectics of Spacetime", in: Ollman B., Smith T. (eds) *Dialectics for New Century*. Palgrave Macmillan, London, pp. 98-117.

Josephson, Matthew (1931). *Jean-Jacques Rousseau*, New York: Harcourt Brace.

Kaufmann, Emil (1952). "Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu", *American Philosophical Society*. New Series, Vol. 42, pp: 431–564.

Lakoff, George and Johnson, Mark (1980). *Metaphors We Live*, Chicago & London: Chicago University Press.

Lakoff, George and Johnson, Mark (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books.

Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*. Oxford: Basil Blackwell.

Lyotard, Jean-François (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minnesota: University of Minnesota Press.

Sedgwick, Peter (2001). "Descartes to Derrida", *An Introduction to European philosophy*, Massachusetts: Blackwell

www.SID.ir