Archive of SID

سیالیّت معنایی بنا

سیدامیر منصوری[1]

استادیار دانشکدهٔ معماری و پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

مرضیه آزاد ارمکی[2]

کلیدواژگان: بنا، تفسیر، رمزگان، جامعه‌شناسی هنر، نشانه‌شناسی، معماری، هرمنوتیک

در این نوشـتار از این لحاظ به بنا توجه شـده که مورد استفادهٔ مردم اسـت و در ذهن آنان تفسـیر می‌شود. در اینجا تأکید بر آن است که بر خلاف برخی پندارهای معمول، معنای بنا سـیال اسـت. سیالیت معنایی بنا معلول تفاوت گروه‌هـای اجتماعی مصرف‌کنندگان و نیز دگرگونی کارکردهاسـت. در ادامـه، انواع رمزگان بنا با اسـتفاده از رویکردی نشانه‌شناختی بررسی می‌شود. همچنین اهمیت تفسیرهای مردم از بنا با رویکردی هرمنوتیکی تحلیل و بیان می‌شود که چگونه آثار معماری و اجزای آن زنده‌اند و در پیوند با زندگی ما معنا می‌یابند. به تعبیـری دیگر، معنای یک بنا پیاپی در مکالمه با زندگی هر روزه شـکل می‌گیرد. البته ظرفیت پذیرش معانی تازه در سـاختمان‌های مختلف یکسـان نیسـت. از این رو، می‌توان آثاری را سـتود که به لحـاظ کالبـدی هر چه با ثبات‌تر و، به عکس، بـه لحاظ معنایی هر چـه پویاترند؛ چرا که امکان خلق معانی فرهنگی بیشـتری را فراهم می‌کنند و به مخاطب خلاق امکان‌های بیشتری می‌دهند.

مقدمه

آثار معماری را می‌توان از جنبه‌های مختلفی نگریسـت؛ اما تا کنون از دو منظر به این آثار بیشـتر توجه شده است: نخست، در جایگاه یکی از هنرهـای هفتگانه که حاصل ذوق و خلاقیت هنری مؤلف اسـت و دیگر، از منظر علمی و فنی. پیامد این نگاه‌ها ارزیابی بنا یا اثر معماری با معیارهای متداولی اسـت که در این دو منظر بدان‌ها توجه می‌شود. معیارهای نگاه نخست عموماً زیبایی‌شناختی است. این دسته از معیارها از هنجارهـای هنری هر دوره سرچشـمه می‌گیـرد. در این نوع نگاه، آگاهانه یا ناآگاهانه، جامعهٔ هنری و ارزش‌ها و هنجارهای ایشان مورد نظر قـرار می‌گیرد و، حداکثر، معیارهای روشـن‌فکران دیگر نیز بدان افزوده می‌شود. دومین دسته از معیارها، صبغه‌ای محاسباتی دارند. این معیارهـا دارای بالاترین درجهٔ عینیت[3]اند. در این بخش دانش ریاضی بیـش از هر دانش دیگر، و البته در کنـار علوم پایه‌ای چون فیزیک و شیمی، به یاری دانش معماری می‌آید.

1. seyedamir.mansouri@gmail.com

2. azad.marzieh@gmail.com

۳. منظـور آبژکتیویتـی در معنـای روش‌شناختی آن اسـت؛ به این معنا که هر کس با هـر موضع اجتماعی، فرهنگی، و ... آن را بپذیرد.

www.SID.ir

Archive of SID

پرسش‌های تحقیق

سبالیت معنایی چیست؟
آیا معنای بنا به‌مثابهٔ یک نظام نشانه‌ای سیال است؟

دوگانهٔ یادشده، اگر چه بازگویندهٔ ابعادی بنیادی از یک بنا یا اثر معماری است، اکتفا به آنها ما را از توجه به ابعاد مهمی از تحلیل اثر معماری یا بنا باز می‌دارد. متأسفانه تا کنون در معماری ایران غالباً به این موارد بسنده شده و ابعاد بنیادی دیگری از تحلیل اثر معماری مغفول مانده است. این نوشتار کوششی است محدود در جهت فرا گذشتن از توجه صرف به ابعاد زیباشناختی و ریاضی‌گون یک بنا. در اینجا تلاش بر آن است که بنا با رویکردی فرهنگی و اجتماعی بررسی شود؛ از این رو از پرداختن صرف به دانش مرسوم معماری پرهیز و با بهره‌گیری از نشانه‌شناسی، هرمنوتیک، اقتصاد سیاسی، و جامعه‌شناسی هنر[۴] ابعاد دیگر تحلیل اثر معماری مطرح شده است.

طرح مسئله: سیالیت معنایی بنا، چیستی و چرایی

آیا بنا حجمی جامد و متجسم در واقعیت فیزیکی پیرامون است؟ شاید پاسخ مثبت به این پرسش بدیهی بنماید؛ اما، از قضا، همچون بسیاری امور بدیهی دیگر، در باور عمومیْ[۵] این نکته بسیار مسأله‌وار[۶] است. بهتر است بحث را با پرسشی شخصی دنبال کنیم. خانهٔ پدری خود را که در آن زاده شده‌اید تصور کنید. به احتمال بسیار، اگر در شهری چون تهران زندگی می‌کنید که در آن خاطره‌ها همواره ویران می‌شوند، این خانه اکنون ویران شده است. به هر حال، فارغ از اینکه آن خانه ویران شده یا هنوز باقی است، بدان بیندیشید. به یقین، انبوهی از مفاهیم و احساسات شما را در بر خواهد گرفت. حال این مفاهیم و احساسات را با خانهٔ همسایهٔ آن زمانتان، که احتمالاً خانه‌ای شبیه به خانهٔ شما بوده است، مقایسه کنید. باز یقیناً مفاهیم و احساسات دیگری در شما ایجاد خواهد شد. شاید مسئله با مثالی دیگر روشن‌تر شود. بنا یا محله‌ای را در نظر بگیرید و از اشخاص مختلف بخواهید آن را توصیف کنند. باز به احتمال زیاد با توصیف‌هایی روبه‌رو خواهید شد که بسیار متفاوت از یکدیگرند.

اکنون شاید بتوان در پرسش آغازین از نو تأمل کرد. آیا به راستی یک بنا پدیده‌ای عینی و ملموس و متجسم با ابعاد و واقعیتی مشخص و تثبیت شده در درون محیط فیزیکی است؟ اگر چنین است، پس چرا هر یک از ما بسته به تجربیات شخصی و نسلی و اجتماعی‌مان بناها را متفاوت می‌بینیم. آیا اینکه حجمی با ابعاد معیّن، رنگ، سازه، و طراحی ثابت در محیط فیزیکی هست، بدین معناست که این حجم پدیده‌ای ثابت، تغییرناپذیر، و مشخص است؟

۴. جامعه‌شناسی هنر به زیرشاخه‌های جامعه‌شناسی اثر هنری، جامعه‌شناسی تولید هنری، جامعه‌شناسی توزیع آثار هنری، و جامعه‌شناسی مصرف هنری تقسیم می‌شود. از نشانه‌شناسی در تحلیل معنای نشانه‌های یک اثر استفاده می‌کنند؛ از این رو، در زیرشاخهٔ جامعه‌شناسی اثر هنری کاربرد دارد. هرمنوتیک را در تحلیل فرایند فهم اثر به کار می‌برند؛ بدین سبب، کارآیی آن در زیرشاخهٔ جامعه‌شناسی مصرف هنری است. در اقتصاد سیاسی چگونگی توزیع منابع و امکانات و بحث ملاکیت و پیامدهای آن را بررسی می‌کنند؛ بر این اساس، در زیرشاخه‌های جامعه‌شناسی تولید هنری و توزیع به کار می‌آید. یک تحلیل کامل جامعه‌شناختی از اثری هنری، مستلزم به کار گرفتن مجموعه‌ای از این تحلیل‌هاست.

5. common sense
6. problematic

www.SID.ir

Archive of SID

تأمل در بناهایی که نمادهایی اجتماعی یا مذهبی‌اند ــ همچون کعبه ــ در این زمینه راه‌گشاست؛ البته، چنان‌که خواهیم گفت، ماهیت مسئله‌گون بنا امری عام است و حتی بی‌اهمیت‌ترین بناها را نیز در بر می‌گیرد.

در بین انواع هنرها شاید معماری است که بیش از همه ماهیت نرم و سیال‌اش در پس ظاهر حجیم و اغلب استوارش پنهان مانده است. بر خلاف باور رایج، بُعد فیزیکی تنها یکی از ابعاد بناست، اما از آنجا که در معرض دید است، بیشتر بدان توجه می‌شود. بنا در جریان زندگی اجتماعی ساخته می‌شود و به کار می‌رود، معنای نمادین می‌پذیرد، به امور و کارکردهایی خاص اختصاص می‌یابد، به ارج و قرب می‌رسد یا، به‌عکس، مورد نفرت قرار می‌گیرد، به گروه‌های اجتماعی خاص منتسب می‌گردد و سرانجام همهٔ این موارد به موزات تغییرات اجتماعی دگرگون می‌شود. از این رو، بنا پدیده‌ای اجتماعی است؛ جلوه‌ای از زندگی، قشربندی، و سلسله‌مراتب اجتماعی است و البته در رابطه‌ای دیالکتیک‌وار به آن شکل هم می‌بخشد. بنا پدیده‌ای روانی نیز هست؛ هم محصول اشتیاق‌ها، خواست‌ها، و عقده‌های[۷] ماست و هم مسبب این احساسات روانی. بنا امری سیاسی است؛ بنا جلوه‌ای از روابط قدرت است و آن را شکل می‌دهد. و سرانجام بنا امری اقتصادی است.

بنا دارای بعدی عینی است؛ اما بعد ذهنی آن بسی پیچیده‌تر است. بنا محصول تأملات و تعاملات ذهنی کارفرمایان، طراحان، و ... است. بنا محصول تصورات و پیش‌پنداشت‌های دوره و جامعه‌ای خاص از پدیده‌ای به نام بناست. بنا حتی اگر به صورت واقعیت فیزیکی تداوم نیابد در ذهن و خاطر ما تداوم می‌یابد؛ به گونه‌ای که حتی اگر صدها سال پیش ویران شده باشد، در خیال ما پابرجاست، زیبا و زشت می‌شود، و تغییر شکل می‌یابد. آیا تا کنون به حمام‌های تاریخیِ کافی‌شاپ شده رفته‌اید؟ تا کنون اندیشیده‌اید که بانیان و طراحان نخستین این بنا آیا هرگز چنین کارکردهایی را پیش‌بینی می‌کردند؟

یک بنا یا سازه فراتر از حجمی جامد، حاوی مجموعه‌ای از رمزگان[۸] معنایی است. بنا پدیده‌ای دلالت‌دار[۹] است؛ پدیده‌ای فرهنگی است همچون یک شعر، یک رمان، یا یک تابلو نقاشی. همچنین با اینکه خالقان بنا رمزگان معانی خود را در آن حک کرده‌اند، تا زمانی که مردم با آن مواجه نشده‌اند، بنا به خودی خود واجد هیچ معنایی نیست ــ سازندگان نیز گروه بسیار کوچکی از مردم هستند. معنا حاصل مواجههٔ مردم با بنا و استفاده از فضاست. همچنین با توجه به زمینه‌های متفاوت اجتماعی، فرهنگی، جنسیتی، و ... مردم، معانی بنا نیز متفاوت است. این نوشتار کوششی است در جهت بسط این رویکرد به معماری، توجه به ابعاد غیر فیزیکی بنا، برخورد با بنا به منزلهٔ یک متن، و توجه به معانی متکثر، متضاد، و پایان‌ناپذیر بنا. خلاصه اینکه این پژوهش در پی پاسخ این پرسش‌هاست:

۱. آیا بعد معنایی بنا همچون بعد فیزیکی آن ثابت است؟

۲. معنای یک بنا برخاسته از چه منبع یا منابعی است؟

ساختمان به مثابه یک نظام نشانه‌ای

دیلتای، از متفکران بزرگ هرمنوتیک، فهم را «مقولهٔ زندگی» می‌داند. از دیدگاه او فهم جزو عناصر درونی جریان زندگی انسان است، چرا که مردم پی‌درپی در موقعیت‌های مختلف اجتماعی قرار می‌گیرند و ضروری است که این موقعیت‌ها و اتفاقاتی را که در آنها رخ می‌دهد، تفسیر کنند تا بتوانند دست به عمل بزنند. از این رو، فهم را نمی‌توان از حس انسان بودن جدا کرد.[۱۰]

انسان در هر موقعیت جهت کنش نیازمند تفسیر موقعیت است. این موقعیت‌های کنشی در مکان‌هایی خاص روی می‌دهد؛ به بیان دیگر، مکان همواره بخشی از موقعیت کنش است که آدمی باید آن را برای خویش معنا بخشد. در این زمینه توجه به ارتباط کالبد بنا با جایگاه اجتماعی‌اش حائز اهمیت است. باید به جریان زندگی نهفته در پس بنا دست یافت. آثار معماری در مرتبهٔ اول اشیایی هستند که آنها را به قصد استفاده‌ای خاص

۷. عقده‌های روانی در بسیاری از اقدامات و تلاش‌های انسان نقشی مهم دارند.

۸. Code: نظامی از بازنمایی که به واسطهٔ آن نشانه‌ها و معانی‌شان از طریق عرف‌های فرهنگی برای دلالت‌های تثبیت شدهٔ موقت به شیوه‌ای خاص ترتیب می‌یابند؛ مثلاً رنگ‌های چراغ راهنمایی .

9. significant

۱۰. ک. ام. نیوتون، «هرمنوتیک»، ترجمهٔ یوسف اباذری، در: *ارغنون*، ش۴ (زمستان۱۳۷۳)، ص۱۸۵.

www.SID.ir

Archive of SID

ساخته‌اند. آنها هنری بومی و بخشی از زندگی هر روزه‌اند. ما ابتدا بنا را به لحاظ نوع آن درک می‌کنیم؛ ما بنا را به انواعی چون خانه، فروشگاه، موزه، و زندان تقسیم می‌کنیم. توانایی ما در تشخیص کارکردهای بنا، حس ما را از آن مکان ایجاد می‌کند و سطح آشنایی و ارتباط ما را با محیط‌های خاصی که ساختمان در آنها شکل گرفته است، نشان می‌دهد.[۱۱] از این روست که به تعبیر سوزان لنگر معماری سیمای تمامی محیط زندگی آدمیان را آشکار می‌کند[۱۲] و ضرورت چنین تعبیری حتماً در شئ ندانستن بناست؛ چرا که در این صورت تعاملاتی که بین زندگی مردم با فضای زیستی‌شان هست نادیده گرفته می‌شود.

تحلیل برونو لاتور[۱۳] از «کنشگران غیر انسانی»[۱۴] را دقیقاً می‌توان در تحلیل آنچه ساختمان‌ها و واحدهایشان صریحاً بر آن دلالت می‌کنند، به کار برد. از نظر او فرم‌های مختلف به سبب رمزگانی که در خود دارند، رفتارهایی خاص را ترغیب می‌کنند. کارکرد در عناصر غیر انسانی زندگی اجتماعی رمزگذاری شده است. ما می‌توانیم آنها را به منزلهٔ راهنماهای آموزشی در نظر آوریم. اساساً ما برای فهم کارکردهای نخستین انتفاع‌های رمزگذاری شده در ساختمان‌ها نیازی به آموزش نداریم. اگر ما راه خود را به سمت آنها بیابیم، می‌توانیم به گونه‌ای خودکار دستورالعمل‌های ارتباط میان واحدها را پی‌گیری کنیم. اگر هر بنا را به منزلهٔ نشانه و نظامی سازمان‌دهی شده از «کنشگران غیر انسانی» بشمریم، بناها انباری از متن‌ها[۱۵] می‌شوند.[۱۶]

همچنین در تحلیل آثار معماری باید توجه داشت که آنها همانند برخی دیگر از آثار هنری از زمینهٔ مادی زندگی ما جدا نمی‌شوند تا در موزه‌ها یا صحنه‌های اجرای موسیقی به نمایش درآیند، بلکه در متن زندگی اجتماعی ما گنجانده شده‌اند. کارکردهای آثار معماری ممکن است توجه به زمینهٔ اجتماعی آنها را کاهش دهد؛ مگر هنگامی که با رمزگان عام و متن‌های مورد انتظار در تداخل قرار گیرند.[۱۷]

دو منظر در تحلیل بنا: تولید ـ مصرف

در گذشته جامعه‌شناسان و دیگر تحلیلگران فرهنگی عموماً در تحلیل فرهنگی بر تولیدکنندگان تمرکز می‌کردند و مصرف‌کنندگان را منفعل و فاقد قدرت خلاقه در تفسیر می‌شمردند؛ به گونه ای که به تفاوت میان عرصه‌های رمزگذاری و رمزگشایی کمتر توجه داشتند. بر این اساس، در تحلیل معنا و نقش آثار هنری در جامعه صرفاً به خود متون تولید شده توجه می‌شد. این رویکرد در دهه‌های اخیر تغییر کرده است و جامعه‌شناسان و دیگر تحلیلگران نقش فرایند مهم رمزگشایی یا تفسیر در تولید معنا در عرصهٔ فرهنگ را بیشتر دریافته‌اند. از این رو در تحلیل‌های متأخر، تحلیل اثری فرهنگی، همچون فیلم، ساختمان، و رمان، نیازمند توجه به هر دو بعد تولید از یک سو و مصرف از سوی دیگر است؛ چرا که معنایی که در نهایت تولید می‌شود، چنان‌که استوارت هال نشان می‌دهد، حاصل این هر دو وجه است.[۱۸]

در تحلیل یک بنا نیز باید به هر دو این وجوه توجه کرد؛ زیرا معنا و کارکرد نهایی یک ساختمان معلول اثربخشی هر دو وجه است. از نگاه جامعه‌شناسی، تولید هنری که از جمله زیرشاخه‌های جامعه‌شناسی هنر است، به ابعادی چون روابط سازمانی سازمان‌های مؤثر در تولید، بستر اقتصاد سیاسی، روابط قدرت مؤثر، الگوهای فرهنگی مؤثر در ذهنیت تولیدکنندگان، و روابط طبقاتی و نظام قشربندی اجتماعی نمایان در بنا توجه می‌شود. در زیرشاخهٔ جامعه‌شناسی تولید هنری، همچون دیگر زیر شاخه‌های جامعه‌شناسی هنر، رابطهٔ میان امر اجتماعی و هنر بررسی می‌شود؛ مثلاً ارتباط بین تغییرات اجتماعی و تغییرات سبک‌های معماری را بررسی می‌کنند؛ یا بررسی می‌کنند که چگونه پیدایش فردگرایی عامل ظهور فضایی به نام اتاق خصوصی در منازل شد؛ یا در مطالعاتی متعدد، رابطهٔ میان سلطهٔ استعماری و پسااستعماری بر فضاهای شهری را تحلیل

11. Magali Sarfatti Larson, "Reading Architecture in the Holocaust Memorial Museum: A method and an Empirical Illustration", in: *From Sociology to Cultural Studies*, Blackwell Publishers, 1997, p. 65.
12. Ibid.
13. Bruno Latour
14. non human actors
15. Scripts
16. Ibid.
17. Ibid., p.66.
18. James Procter, *Stuart Hall*, Routledge, 2004; Mark Paterson, *Consumption and Everyday Life*, Routledge, 2007; David Oswel, *Culture and Society*, SAGE, 2006.

www.SID.ir

Archive of SID

کرده‌اند. بررسی تغییرات فضایی شهرها متأثر از تحرکات نظام سرمایه‌داری از این جمله است.

در تحلیل اثر هنری از منظر تولید، مؤسسات و نظام‌های سازمانی خاصی را که در آنها تولید فرهنگی صورت می‌پذیرد، تشریح می‌کنند و بر این اساس شرایط تولید روشن می‌شود. در این رویکرد بررسی می‌شود که چگونه تولیدکنندگان، خواه خودآگاه و خواه ناخودآگاه، معانی خود را به صورت رمزگان بر ساختمان حک می‌کنند. این معانی از منظر جامعه‌شناختی بی‌طرف نیست و غالباً در خدمت منافع فرهنگی و مادی ایشان است.[۱۹]

اما، چنان‌که بیان شد، سازندگان بنا با به کارگیری یک قالب معماری نمی‌توانند معنا را یک‌جانبه بیافرینند، بلکه تنها می‌توانند برای معانی محدودیت‌ها و چارچوب‌هایی ایجاد کنند. البته گفتمان رسمی معماران و صاحب‌نظران به ندرت به این امر اذعان می‌کند. همچنین معماران، همچون دیگر هنرمندان، به منظور نادیده گرفتن و پنهان کردن شرایط وجودی‌شان ــ به لحاظ اجتماعی و تاریخی ــ خواستار خودمختاری نسبی‌اند. تحلیل اثر هنری بر مبنای شرایط اجتماعی زمان تولید اثر و نیز پایگاه اجتماعی و اقتصادی و تجربیات نسلی، عموماً سبب نارضایتی هنرمندان می‌گردد.[۲۰] نکته مهم در این بحث این است که طراحان و سازندگان بنا معمولاً توانایی رمزگشایی کاربران را نادیده می‌گیرند.

از منظر مصرف، چگونگی خوانش استفاده‌کنندگان و نیز کارکردهای ساختمان اهمیت می‌یابد. در مجموع، رمزگان فرهنگی پیچیده‌ای که اجتماع را به «خوانش» بنایی خاص برمی‌انگیزد، به چگونگی تناسب آن ابژهٔ خاص برای اجتماع یا شناخت تلویحی آن مردم از قالب‌های مختلف معماری بستگی دارد. کارفرمایان و طراحان می‌توانند آگاهانه به دنبال تولید اثر یا، به زبانی دیگر، نشاندن معانی تلویحی در بنایشان باشند. اما همچنین ــ و شاید مهم‌تر از همه ــ یک بنا در جوامع مختلف به گونه‌ای پیش‌بینی‌ناپذیر به معانی ضمنی متفاوتی دلالت می‌کند. اگر ما نخواهیم ایده‌های از پیش موجودمان دربارهٔ ادراک را تأیید کنیم، تنها مشاهدهٔ ممتد چگونگی استفاده از یک ساختمان می‌تواند چگونگی برساخته شدن[۲۱] معنا توسط مشاهده‌کنندگان و استفاده‌کنندگان را نشان دهد. تنها مصاحبه‌های عمیق ممکن است ــ و فقط ممکن است ــ به ما رخصت نظارت بر دقت خوانش‌هایمان را بدهد.[۲۲]

ویژگی منظر مصرف در نامتناهی بودن معانی و تاریخی بودن آن است. کاربران بنا در طول زمان تغییر می‌کنند و در نتیجه خوانش‌ها نیز دگرگون می‌شود. گذشت زمان کارکردها را نیز سخت دگرگون می‌کند. این نکته در زمینهٔ بناهای تاریخی به خوبی نمایان است. چه بسا کاخی که به موزه، قلعه‌ای نظامی که به تفرجگاه، و حمامی که به کافی‌شاپ تبدیل می‌شود. منظر نخست، یعنی تحلیل تولید، با رویکرد نشانه‌شناختی[۲۳] سوسویی تحلیل‌پذیر است. در واقع، کار اصلی معماران و کارفرمایان ایشان ایجاد «نظامی از تفاوت‌ها»[۲۴] است که در روابط «جانشینی»[۲۵] و «همنشینی»[۲۶] معنا پدید می‌آید. رویکرد نشانه‌شناختی با رمزگشایی از نشانه‌های به کار رفته در معماری را می‌توان در قرائت اثر معماری به کار گرفت؛ اما برای تحلیل منظر دوم باید به تحلیل فرایند تفسیر مخاطبان پرداخت. در این رویکرد، روش‌های مطالعات فرهنگی برای مطالعهٔ تفسیر مخاطبان کاربرد بیشتری دارد.

معنای بنا مستلزم رابطهٔ دیالکتیک بین متن و خواننده

آیا می‌شود که برداشت از متن، فضا، یا اثری هنری با چندین رویکرد تفسیری و با قرائت‌های مختلف صورت پذیرد؟ آیا این نشانهٔ ناتوانی هنرمند یا معمار نیست که نتوانسته است برداشتی یکسان در خواننده یا بیننده ایجاد کند؟ آیا این ناشی از ذهنیت‌های گوناگونی است که ریشه در علایق، مشاهدات، و

19 . Jeremy Tanner, *The Sociology of Art*, Routledge, 2003.

۲۰. ژان دووینیو، *جامعه‌شناسی هنر*.

21 . construct

22 . Sarfatti Larson, op.cit, p. 67.

23 . semiotic

24 . System of differences

25 . paradigmatic

26 . syntigmatic

www.SID.ir

Archive of SID

معرفت‌های متفاوت دارد؟

پاسخ به این پرسش‌ها نیازمند تأمل در نظریهٔ هرمنوتیک متأخر، به ویژه گفته‌های هایدگر و گادامر است. این دو فیلسوف ضمن رد ایدهٔ امکان دست یافتن به معنای ذهنی خالق یک اثر، این نظر نظریه‌پردازان هرمنوتیک سنتی را مبنی بر اینکه معنای یک متن همان معنایی است که مؤلف هنگام آفرینش اثر در ذهن داشته است، رد کردند. اینان نشان دادند که اساساً هر فرایند فهمی همراه با پیش‌پنداشت‌ها و پیش‌فهم‌هاست و مفسر نمی‌تواند از شرایط وجودی خود خارج شود و خود را در ذهن دیگری و در یک افق تاریخی دیگر تصور کند تا به نیت او و به هنگام آفرینش اثر هنری پی ببرد؛ ضمن اینکه معنای یک اثر فراتر از نیت مؤلف است.[۲۷]

تولید معنا مستلزم رابطه‌ای دیالکتیک بین متن و خواننده و تعامل آنهاست. تولید معنا مسیری پویاست و بدون مشارکت خواننده هیچ معنایی تولید نمی‌شود. تولید معنا پیامد حضور هر دو طرف این رابطهٔ دیالکتیک است. از این رو، معنای متن همواره فراتر از معنایی است که مؤلف به هنگام تولید اثر در سر داشته است. «فهمْ فعالیتی تولیدی است نه باز تولیدی» و از همین جهت است که کشف معنای راستین یک متن هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد.[۲۸]

چنان‌که جیمز بورک، مورخ و مفسر علم و فناوری، می‌گوید: «از آنجا که هیچ واقعیتی مستقل از تأویل وجود ندارد، جهان در هر زمان همان است که شما آن را جهان خطاب می‌کنید». از آنجا که معماری نیز محصولی فرهنگی است، نمی‌توان آن را صرفاً از منظر فنی و مادی داوری کرد. نمی‌توان به معماری صرفاً عینی[۲۹] نگریست. باید در کنار توجه به وجه عینی بنا، وجه ذهنی[۳۰] آن را نیز در نظر گرفت. همچنان که شلایر ماخر، بنیان‌گذار هرمنوتیک، بیان می‌کند، خواندن هر متن، اعم از متون مقدس، فلسفی، کلامی، حقوقی، هنری، و ... مستلزم تأویل و تفسیر است. معماری نیز از منظر نظریهٔ فرهنگی معاصر یک متن است و در آن عمل دلالت صورت می‌پذیرد و حاوی رمزگان معانی است.[۳۱]

به طور کلی، ادراک ابژه‌های معماری مشابه پیام‌های صنایع فرهنگی به نظر می‌رسد. آنها به واسطهٔ آنچه بینندگان «هستند» و «آنچه با خود می‌آورند»، به صورتی جمعی و فردی تفسیر می‌شوند. به منظور بیان صریح یا ضمنی هر معنا، بناها باید توانایی‌های فرهنگی استفاده‌کنندگان‌شان را بیان کنند و به آنها احترام بگذارند. اینکه طراحان (نه فقط معمار بلکه مجموعهٔ کارفرمایان) برای طرح خود چگونه خواسته‌ها و نیازهای مردمان متفاوت را در نظر می‌گیرند، نقش مهمی در ادراک ایفا می‌کند. در واقع، ذهنیت مردم دربارهٔ انواع بناهایی که به امور مختلف اختصاص می‌یابد، ابداعات معمار را سخت محدود می‌کند. معمار کسی است که دستورالعمل و رمزگان نشانه‌شناختی را بر اجتماع کاربران تحمیل می‌کند و توانایی ایشان را (در صورت توانایی) به رد یا وارونه‌سازی رمزگان و دستورالعمل‌های به کار رفته در طراحی بنا فرا می‌خواند.[۳۲]

از منظر رمزگذاری،[۳۳] بناهای مختلف به لحاظ ایجاد امکان‌های گسترده‌تر یا محدودتر رمزگشایی[۳۴] و تفسیر[۳۵] متفاوت‌اند. تفاوتی که رولان بارت، نشانه‌شناس فرانسوی، بین متون خواندنی[۳۶] و نوشتنی[۳۷] قائل می‌شود، برای بناها نیز تعمیم‌پذیر و مفید است. برخی آثار معماری امکان تفاسیر متنوع‌تر و خلاقانه‌تری را برای مخاطبانشان فراهم می‌کنند؛ حال آنکه برخی دیگر به گونه‌ای طراحی شده‌اند که تفاسیر گوناگون را بر نمی‌تابد و طراحان دایرهٔ تفسیر را به سود معنای مورد نظر خویش بسیار تنگ کرده‌اند. از این رو، آثار معماری از این وجه که تا چه میزان ظرفیت تفسیر دارند هم قابل ارزیابی‌اند.

از بُعد مصرف، تفاوت‌هایی که امبرتو اکو، نشانه‌شناس ایتالیایی، میان دو نوع خواننده، یعنی خوانندهٔ معناشناختی[۳۸] و خوانندهٔ زیرک[۳۹] می‌گذارد، مفید است. تمایزی که بارت مطرح می‌کند، ناظر بر وجه تولید اثر هنری است و این تمایز اکو

۲۷. پل ریکور، «هرمنوتیک: احیای معنا یا کاهش توهم»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، در: *ارغنون*، ش۳، (۱۳۷۳)؛ دیوید ک. هوی، «حلقهٔ انتقادی: هرمنوتیک تاریخ، ادبیات، و فلسفه»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران، روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۷۸؛ ریچارد پالمر، *علم هرمنوتیک*، ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، تهران، هرمس؛ ک. ام. نیوتون، همان.

۲۸. ک. ام. نیوتون، همان؛ مارتین هایدگر، *هستی و زمان*، ترجمهٔ سیاوش جمادی، تهران، ققنوس، ۱۳۸۶.

29 . objective

30 . subjective

31 . McCarti, Knowledge as Culture, 2001.

32 . Sarfatti Larson, op.cit, p. 67.

33 . coding

34 . decoding

35 . interpretation

۳۶. منظور متونی است که قابلیت‌های کمتری برای تفسیر مخاطب دارد و او را در موضعی منفعلانه قرار می‌دهد.

۳۷. منظور متونی است که قابلیت‌های بیشتری برای تفسیر مخاطب دارد و او را در جایگاهی فعال قرار می‌دهد.

۳۸. آن‌که متن را همان‌گونه می‌خواند که مؤلف طراحی کرده است.

۳۹. آن‌که راهبردهای مؤلف برای هدایت مخاطب به معانی مورد نظرش را درک می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

ناظر بر مصرف اثر هنری؛ زیرا تفاسیر متعدد از اثر هنری صرفاً منوط به ویژگی‌های اثر نیست، بلکه ویژگی‌های مخاطبان نیز به همان اندازه مهم است. از این وجه، عوامل اجتماعی مختلفی مانند جنسیت، پایگاه اجتماعی و اقتصادی، طبقه، قومیت، مذهب، نسل، و تحصیلات در چگونگی تفسیر مردم از بنا مؤثر است. مفهوم «سرمایهٔ فرهنگی» بوردیو، جامعه‌شناس فرانسوی، در اینجا تعیین‌کننده است. سرمایهٔ فرهنگی شامل سلایق زیباشناختی، توانایی رمزگشایی و درک آثار هنری، گرایش به اشیای فرهنگی، و مانند آنها می‌شود. «سرمایهٔ فرهنگی در بر گیرندهٔ تمایلات پایدار فرد است که در خلال اجتماعی شدن در وی انباشته می‌شود. بوردیو تحصیلات را نمودی از سرمایهٔ فرهنگی می‌دانست، لیکن گرایش به اشیای فرهنگی و جمع شدن محصولات فرهنگی در نزد فرد نیز سرمایهٔ فرهنگی او را تشکیل می‌دهند».[۴۰] سرمایهٔ فرهنگی از مفاهیم کلیدی بوردیو در تحلیل مصرف و سبک زندگی است.

سرمایهٔ فرهنگی از پس از جنگ جهانی دوم در جوامع مرفه غربی به صورت عامل اصلی تعیین‌کنندهٔ شانس‌های زندگی درآمد و توزیع نابرابر این سرمایه تحت لوای استعداد و شایسته‌سالاری دانشگاهی سبب بازتولید ساختار طبقاتی این جوامع گشت.[۴۱] این سرمایه که انواع گوناگون دانش مشروع، مدارج تحصیلی، آشنایی با فرهنگ والا، سلیقه‌های خوب، توانایی شناختن و استفاده از محصولات فرهنگی مانند موسیقی کلاسیک، تئاتر، و ادبیات، و به طور کلی ترجیح‌های زیبایی‌شناختی را در بر می‌گیرد، مبنایی اجتماعی دارد. بوردیو در آثار خود نشان می‌دهد که داوری‌های زیبایی‌شناختی چگونه به عنوان یک توانایی اجتماعی از طریق جایگاه اجتماعی انتقال می‌یابند؛ سلایقی که به گونه‌ای اجتماعی ساخته شده‌اند و وسیلهٔ تمایز دارندگان سرمایه‌های مختلف می‌گردند. سرمایه فرهنگی دارای ابعاد زیر است:

ـ دانش عینی دربارهٔ هنرها و فرهنگ؛
ـ سلیقه و ترجیحات فرهنگی؛
ـ ویژگی‌های صوری (مثلاً داشتن مدارج دانشگاهی و گذراندن آزمون‌های موسیقی)؛
ـ مهارت‌ها و توانایی‌های فرهنگی (مثلاً توانایی نواختن آلات موسیقی)؛
ـ توانایی تمییز و تشخیص «خوب و بد».[۴۲]

سرمایهٔ فرهنگی متفاوتِ گروه‌های مختلف سبب خوانش‌های متمایز ایشان از بنایی واحد می‌گردد. همچنین یک توضیح کامل جامعه‌شناسانه از یک ابژهٔ معماری نیازمند دانستن تاریخ اجتماعی آن ابژهٔ خاص است؛ اینکه چگونه بدین شکل درآمده و نیز تاریخ تصمیم برای ساختن آن، چگونگی احداث ساختمان، طراحی، شناسایی، و ادراک آن ابژه مهم است. معماری یک تعهد جمعی، یک کارآفرینی اقتصادی، و یک مداخلهٔ مادی با معانی ضمنی اجتماعی و سیاسی جدانشدنی است. مسلماً یک بیان خودمختارانهٔ درک شده از اصل نیست. یک ساختمان به گونه‌ای ضمنی، ساختاری را که آن را به وجود آورده است بیان می‌کند.[۴۳] از این رو، معنای یک بنا حاصل مواجههٔ گروه‌های اجتماعی با آن است. گادامر این فرایند گفتگو بین خواننده و متن در جریان فهم هرمنوتیکی را که منجر به تولید معنا می‌شود، تحت عنوان «پیوند افق‌ها»[۴۴] تبیین کرده است. در جریان پیوند افق‌ها، اتحادی میان دیدگاه بینندهٔ حال حاضر و دیدگاه تاریخی بنا شکل می‌گیرد و دیدگاه یگانه‌ای پدید می‌آید که در کل نه این است و نه آن.[۴۵]

نه تنها بناهایی که ساخته شده‌اند تا زیبا و خاص باشند، بلکه تمامی بناها از خلال ملحقاتی چون گروه‌بندی‌های متراکم یا نامتراکم و فضاهای پر و خالی بافت شهری را می‌سازند. ساختمان‌ها در بافت شهری نه تنها رمزگان قدیمی، بلکه گذشتهٔ همیشه زندهٔ معماری ساخته شده را قابل رویت می‌کنند. در شهرها به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر گسست معناشناختی ابژه‌ها عمومی است و هر یک از احیاها، نوسازی‌ها، و بازتفسیرهای

۴۰. محمد فاضلی، *مصرف و سبک زندگی*.
۴۱. لویک جی. دی. واکووانت، *متفکران بزرگ جامعه‌شناسی*، ص۲۷۸.
۴۲. همان، ص۲۲۱.
43. Sarfatti Larson, op.cit, p. 63
44. fusion of horizons
۴۵. ک. ام. نیوتون، همان، ص۱۸۸.

www.SID.ir

Archive of SID

ابژه به وسیلهٔ شیوهٔ مقایسه ما را به تمام فرم‌ها و ایدئولوژی‌های سکونت دیگری که می‌شناسیم ارجاع می‌دهند.

افـزون بـر ایـن، موفقیت یـا شکسـت بناها (بـه عنوان ساختمان‌هایی که به کار می‌روند) در بیان معانی صریح‌شان (که غالباً به راحت و ناراحت و آسـان و سـخت برای استفاده ترجمه می‌شـوند) صحنه‌ای اسـت که معانی منفـی از آن بر می‌خیزد. بـه همین سـبب نمی‌توانیم معنای بناها برای مردم را مسـتقل از چگونگی کاربری سـاختمان‌ها تحلیل کنیـم. تحقیق دربارهٔ رابطهٔ گروهی خاص از مردم با ساختمانی خاص منوط به یافتن پاسخ پرسش‌های خاصی است از قبیل اینکه: این اجتماع چه‌قدر با سنخ‌شناسـی بناهای جامعهٔ خود آشناسـت؟ میزان اطلاعات اجتماع دربارهٔ فرم‌ها چه‌قدر اسـت؟ ایـن اجتماع خاص (و حتی اجتماعی عام که به وسـیلهٔ شـکاف‌های جامعه‌شـناختی طبقه، سـن، جنسـیت، و نژاد، و همـراه با کیفیات دیگری که شـامل شـاخص‌های بصـری و معمارانهٔ فرهنگ اسـت) در تفاسـیر و داوری‌هایش دربارهٔ گنجینه‌های معماری چه‌قدر منعطف است؟ دربارهٔ ساختمانی خاص و تاریخ آن چه می‌دانند؟[۴۶]

در جریان تفسیر، «افق» تاریخی شخصی ما در عالم معانی و مفروضات با «افق تاریخی» که اثر در آن جای گرفته اسـت، «ممزوج» می‌شـود. در چنین مقطعی اسـت که مـا وارد دنیای بیگانـهٔ تصنعی می‌شـویم؛ اما در همان حـال آن را وارد قلمرو خویش می‌سـازیم و به درک کامل‌تری از خویشتن می‌رسیم.[۴۷] گادامر معتقد اسـت «ما تنها وقتی می‌توانیم متنی را بفهمیم که خودمان را بخشی از آن هدف مشترکی سازیم که آن متن از آن بیرون آمده است [...]. آنچه ضروری است ادغام تدریجی افق‌ها به هنگام نزدیک شـدن به فهم دیگری اسـت، و این از رهگذر مبادرت به فهم، مستقل از ارادهٔ ما، حاصل می آید».[۴۸]

از آنجا که تجربهٔ مردم از معماری به شـیوه‌هایی حسـی و متحرک صورت می‌پذیرد، بیان آن در قالب کلمات دشوار است. اینها پرسش‌هایی نظری اسـت که در ذهن نگه داشته می‌شود تـا به صورت‌هـای قابل پاسـخ‌گویی‌تری ترجمه شـود؛ منظور صورت‌هایی اسـت که استفاده‌کنندگان به واسطهٔ آنها ساختمان را به اموری خاص اختصاص می‌دهند و نوشته‌های نهفته در آن را به تصویب می‌رسـانند. در اینجا همان هشـدار حتی با تأکید بیشـتری برای مطالعهٔ معانی ضمنی سـاختمان‌ها اهمیت دارد. معماران می‌توانند این تعامل میان اثر خود و اسـتفاده‌کننده‌گان را برنامه‌ریزی و مانند دیگر هنرمندان آن را به مشاهده‌کنندگان پیشـنهاد کنند ــ البته بدون آنکه مشـاهده‌کننده متوجه وجود معنای آن شود.

چگونگی خوانش و رمزگشایی ساختمان

معمـاری مهم‌تریـن و اجتناب‌ناپذیرترین ظرفیـت فرهنگی در شهرهاسـت؛ حتی اگر بـدون کاربرد و تنها برای بازدید باشـد. در مواجههٔ مردم با آثار معماری، معماران با مسـئلهٔ تفسـیرهای متفاوت از رمزگان به کار رفته در بنا روبه‌رو می‌شـوند. چگونگی پاسـخ‌گویی ــ نیت‌منـد یا غیر نیت‌مند ــ اسـتفاده‌کنندگان به تمهیدات القایی معماری بسـته به این است که آنان چه کسانی هستند. با این همه، «خوانش» معماری باید با آنچه خود نشانه‌ها تداعی می‌کنند آغاز شـود. در پاسـخ به اینکه ابژه‌های معماری چه «معنـا»ی صریحی دارند و معنا را به چه وسـیله‌ای انتقال می‌دهند، باید روشن کرد که اولاً ابژه‌های به کار رفته تا چه حد قادر به دلالت معانی صریح مورد نظر معمار هسـتند، دوم اینکه چـه گروهی از مخاطبـان را هدف گرفته‌اند، و سـرانجام اینکه میزان کارایی‌شان چه اندازه است و به کار چه کسانی می‌آیند؟ از آنجا که مفاهیم ضمنی و صریح در تعامل با تمامی اجزای طرح (حجم، فضا، دریچه‌ها، نور، بافت، سکوت، و ...) منتقل می‌شود، امـکان ترجمهٔ این زبان خاموش بـه کلمات وجود دارد. کالایی شدن خاطرات، قطعاً بسـتگی به مشارکت فعال بازدیدکنندگان دارد.[۴۹]

46. Ibid., p. 69.

۴۷. تری اینگلتـون، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ص۹۹و۱۰۰.

۴۸. تـد بنتون و یان کرایب، *فلسـفهٔ علوم اجتماعی*، ص۱۹۸.

49. Sarfatti Larson, op.cit, p. 69.

www.SID.ir

Archive of SID

استفاده از ابژه‌های معماری دشواری‌های متفاوتی برای نشانه‌شناسان ایجاد می‌کند. آنان که در ورای طبقه‌بندی ابژه‌های معماری به بنا به منزلهٔ یک گشتالت جامعه‌شناختی نظر دارند، در کنار پیوستگی ساختمان‌ها با کارکردهای اجتماعی‌شان ــ و هر آنچه آن‌ها برای استفاده‌کنندگان تداعی می‌کنند ــ ساختمان‌ها را به منزلهٔ یک کل و ترکیبی از عناصر می‌شمارند. اینجاست که چالشی نشانه‌شناسی پدید می‌آید؛ چرا که به اجزا (درها، پنجره‌ها، پله‌ها، سقف‌ها، و ...) ارجاعی ندارند. آنها معنایی جز کارکردشان ندارند. در، روزنه‌ای در دیوار است که نخست به خودش به عنوان امکانی برای عبور ارجاع دارد. اما، همچنان که امبرتو اکو یادآوری می‌کند، ما معنی پله را چون رمزی پایه به منزلهٔ امکانی برای بالا رفتن می‌شناسیم و می‌فهمیم؛ حتی اگر در واقع هیچ‌کس تا اکنون از آن بالا نرفته باشد و فرضاً شاید هیچ‌کس هم دوباره از آن بالا نرود.[۵۰] بنا بر این، معنای صریح عناصر معماری همان کارکردهای رمزگذاری شده در فرهنگ ماست. می‌دانیم که پله‌ها همانند بالابرها مختص بالا و پایین رفتن‌اند و ما حرکات مورد نیاز برای استفاده از آنها را درونی کرده‌ایم. همانند پلکان که صعود از روی شیب و حرکات عمودی بدن را تداعی می‌کند.

دو منبع متفاوت ابهام وجود دارد که هر دو آنها در کارکردهای اجتماعی بناها ذاتی‌اند و موجب می‌شوند که ابژهٔ معماری «ناواضح» دیده شود. این دو عبارت‌اند از: «رمزگان نوعی»[۵۱] و «دستورالعمل‌های رفتاری»[۵۲]. پیش از آنکه بنا در مقام یک متن دلالت بر چیزی داشته باشد، باید علاوه بر دو این عنصر، شرایط ساختاری‌اش به گونه‌ای رضایت‌بخش مطابق شرایط مادی گرانش و مقاومت مصالح باشد ــ همان شرایطی که نشانه‌شناسان رمزگان فنی می‌نامند. به بیان اکو، یک ابژهٔ معماری در سطح معنای صریح به شکلی از زندگی دلالت می‌کند. درست مانند قاشق که شکلی از خوردن را بر می‌انگیزد و دلالت می‌کند. اما همچنین یک شکل در سطح معنای ضمنی می‌تواند به ایدئولوژی‌ای کلی که در طراحی معمار نهاده شده، دلالت کند.[۵۳]

همچنین معانی ضمنی کارکردهای ثانوی ابژه‌های معماری هستند که میزان اجتماعی بودنشان از معانی نخستین و صریحی که استفاده‌کنندگان برداشت کرده‌اند کمتر نیست. معماران نشانه‌ها را در پاسخ به هدفی جمعی در بناها قرار می‌دهند؛ نشانه‌هایی که نظامی از «تفاوت‌ها»[۵۴] را بر می‌انگیزند و معانی ضمنی را تداعی می‌کنند. تفاوت‌ها را می‌توان از خلال اندازه، شکل، تزیینات و سبک ــ که تمام موارد پیشین را شامل می‌شود ــ نشان داد. معماران به وسیلهٔ عرف‌های شکلی و نشانه‌های سبکی نشان می‌دهند که تولید آنان از «ساختمان صرف» متفاوت است. سبک دلالت می‌کند که چیزی خاص در حال روی دادن است؛ هم برای آنان که توانایی شناخت قواعد و اصول معماری را دارند و هم برای آنان که این توانایی را ندارند. سبک‌ها با معانی ضمنی سر و کار دارند. سبکْ استفاده‌کنندگان را از یک شکل به سوی ایدئولوژی‌ای از زندگی هدایت می‌کند.[۵۵]

از سوی دیگر، باید در نظر گرفت که مصرف‌کننده آثار و فضاها را چگونه می‌خواند و پیام آنها را چگونه رمزگشایی می‌کند. وضوح ــ یا ابهام ــ آنان که ساختمان را طراحی کرده‌اند و آنان که آن را مدیریت می‌کنند اجازه می‌دهد که ساختمان توسط استفاده‌کنندگان با تصاویر و تفاسیر فرهنگی مختلفی خوانده شود. نخستین معنایی که ساختمان بر آن دلالت می‌کند، کارکردهای اجتماعی خاصی است که به لحاظ فرهنگی و تاریخی آن را حفظ کرده است. ما این کارکردها را با تفسیر رمزگان تیپولوژیک پیچیده‌ای می‌فهمیم که پیش از آنکه در قالب معماری نهفته باشند، جامعه‌شناسانه‌اند. تحلیل ما از معماری از کارکردهای اجتماعی‌ای که برای بنا در نظر گرفته می‌شود جدا نیست؛ اما کارکردهای آشکار بنا تمامی معنای آن را روشن نمی‌کند، بلکه تنها بخشی از پرسش معنا را در بر می‌گیرد؛ مثلاً در برنامهٔ سیتی‌هال فیلادلفیا در اواخر قرن نوزدهم، به این

50. Ibid., p. 69.
51. typological codes
52. behavioral scripts
53. Ibid., p. 66
54. differences
55. Ibid., p. 68.

www.SID.ir

Archive of SID

نکته توجه شـد که در اتاق‌های عمومی باید بسیار بلند و حجیم و دستگیره‌ها هم بلند باشد تا توده‌های مهاجر را از کوچکی‌شان حیران سازد.[۵۶]

فهـم یک متن به طـور عام و فهم یک سـاختمان به طور خاص بیشتر به معنی گشودن و بسط آن امکان وجودی‌ای است که متن بدان اشـاره می‌کند، تا جستجو و کشف معنایی منجمد و ایسـتا که در آن نهفته اسـت. چنان‌که هایدگر روشن ساخته اسـت، بنیاد اساسـی تفسـیر هر چیز به منزلهٔ این یا آن پدیده، نوعی پیش‌داشـتن، پیش‌بینی، و پیش‌فهمیدن اسـت.[۵۷] بنا بر این، هر یک از این اجـزا، امور متفاوت، و نگرش‌های گوناگون مولـد پدیده‌ها و محصولات متمایز و البتـه قرائت‌های مختلف خواهند بود. هرمنوتیک مـدرن به تأثیر از هایدگر هدف متن را نـه نیات مؤلف بلکه خود متن می‌داند و بر سـویهٔ تاریخی فهم متن و فاصلهٔ نازدودنی میان واقعیت و «تأویل»[۵۸] و مبتنی بودن شکل فهم بر پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌های فرهنگی، تاریخی، اجتماعی، و... تأکید می‌ورزد.[۵۹]

سـاختارهای اجتماعی که هم در اجتماع و هم در جزء جزء فضاهـای پیرامونی وجـود دارند، نوعی معرفـت در افراد ایجاد می‌کنند. همین معرفت اسـت که اجازهٔ تفسـیر فضا و در نتیجه خوانایی آن را می‌دهد؛ معرفتی که برخاسته از شرایط اجتماعی و مادی اسـت. این شناخت می‌تواند در قالب یک کالبد، یک فضا، یـک نماد، و حتی یک رنگ ظاهر شـود و هـر یک به طریقی شـرایط محیط خود را به منصه ظهور برساند. معماری که آن را محصولی فرهنگی می‌خوانیم، این شرایط را از طریق عواملی که آنها را به عنوان معیارها می‌شناسـیم، بازگو می‌کند. این معیارها که ممکن است معیارهای اجتماعی، فرهنگی، قومی، سلیقه‌ای، و... باشـند، به معماری اصالت می‌بخشند. در واقع، این معیارها با ارائهٔ ریزسـاختارها و روسـاختارهای فرهنگی، فضا یا متنی را تفسـیرپذیر می‌کنند. بازتولید این قرائت‌ها هیچ‌گاه مشابه قبلی نخواهد بود؛ حتی اگر از نمادها و نظام‌های مشـابه استفاده شود.

معماریْ محصول کارخانه‌ای نیسـت که بتوان آن را به صورت مکانیکی و بی‌توجه به تمام ویژگی‌های انسانی‌ای که با آنها سر کار دارد ساخت. کالایی شدن ساختمان نه به نفع معماری است و نه به نفع انسان‌های درون آن.

ادراک معانـی سـاختمان عموماً بسـته بـه پیش‌زمینه‌ها، تجارب پیشـین، و حتی شرایط آنی بازدیدکنندگان (مشابه درک برنامه‌هـای تلویزیـون و رمان‌ها) و همچنیـن منوط به تجارب خاص از سـاختمان و معماری اسـت. هر تحلیل جامعه‌شناختی از چگونگـی دسـت‌یابی به اهـداف باید به تفسـیر معماران از برنامهٔ کارفرمایان، واکنش منتقدین، خوانش رفتارهای مشاهده شـده، و پاسخ‌های مشـاهده‌کنندگان راغب متکی باشد. تحلیل جامعه‌شناسـانهٔ آثـار معماری، حتـی بدون توضیـح تاریخی و اقتصـادی کامـل، در پی یافتن بازتاب‌های ممکـن بنا در میان گروه‌هـای متفاوت اسـتفاده‌کنندگان اسـت. هـدف از این کار دسـت‌یابی به چگونگی «رمزگشـایی» معانی یک ساختمان در میان اجتماعات گوناگون است.

نتیجه: بنا دارای معنایی نهایی و قطعی نیست

چنان‌که هرمنوتیک مدرن نشـان می‌دهد، هر تأویلی، تأویل از دیدگاه خوانندهٔ امروزی و مقید به سـنت و زبان اوسـت. از این رو، یـک اثـر واجد هیچ معنایی نهایی و قطعی نیسـت؛ چرا که همواره در معـرض تأویل‌هایی تازه‌تر قرار دارد. مخاطبان جدید اثر متناسـب با قابلیت‌های فرهنگی و افـق زمانهٔ خویش با آن روبه‌رو می‌شوند و معنا حاصل ذوب افق مخاطب با افق تاریخی اثر اسـت. همچنین خود آثار نیز عموماً چندمعنایی‌اند. به این دو دلیل، آثار هنری یک روایت را بازگو نمی‌کنند؛ هر چند می‌توانند آن را پیشنهاد دهند. آنها اهداف حیاتی را که بدان منظور ساخته شده‌اند، به هم پیوند می‌زنند و سبک‌های زندگی را که سرشار از مفاهیم ضمنی ایدئولوژیک هستند، تداعی می‌کنند.

56. Ibid., p. 67.
۵۷. دیوید ک. هوی، همان، ص۳۳.
58. hermeneutic
۵۹. مارتین هایدگر، همان.

www.SID.ir

Archive of SID

تداوم ساختمان‌ها منبعی برای ابهام و جدلی ساختن معنای آنها فراهم می‌کند؛ زیرا سیر تاریخی این امکان را فراهم می‌کند که از ساختمان معانی متفاوتی شکل بگیرد؛ معانی‌ای که حتی ممکن است به ذهن سازندگان ساختمان نیز خطور نکرده باشد. سخن داستان‌نویس اتریشی، روبرت موسیل[۶۰]، دربارهٔ بناهای یادمانی را می‌توان به طور ضمنی برای شیوه‌های خاصی که این بناها از تضادهای معمول ابژه‌های معماری رنج می‌برند، بیان کرد. او می‌نویسد:

> هیچ‌چیز در دنیا قابل رویت‌تر از بنای یادمانی نیست. بدون شک، اینها بر پا شده‌اند تا رویت شوند... ولی در عین حال آغشته شده‌اند با چیزی که توجه ما را منحرف می‌کند [...] هر چیزی که در طول زمان تاب بیاورد، توانایی نشانگر بودن خود را قربانی کرده است. هر چیزی که دیوارهای [حدود] زندگی ما را بسازد، پس‌زمینه‌های آگاهی ما تاوان توانایی ایفای نقشش در آگاهی ما را پس می‌دهد.[۶۱]

«ساختمان‌ها کهنگی اجتناب‌ناپذیر نشانه‌گانشان را به وسیلهٔ خوانش ما از ایشان پشت سر می‌گذارند. مانایی ابژه‌های معماری به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر با ارجاعات تاریخی انباشته است؛ هم برای آنان که آموخته‌اند و هم برای آنان که آموزش می‌دهند، ابژه‌های معماری مملو از مقایسه‌های صریح و ضمنی با ابژه‌های دیگر موجود یا تاریخی است. برای معمار هر طرحی تلویحاً یا صریحاً با تاریخ فرم‌ها سر و کار دارد و البته آنها (فرم‌های تاریخی) را انکار می‌کند. تلویحاً بیان می‌کند، تحلیل می‌کند، یا واسازی می‌کند و دوباره می‌سازد. به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر محیط ساخته شدهٔ پایدار که با ملحقاتی فرم داده شده است، صاحبان، معماران، استفاده‌کنندگان مستقیم و عامه را به سمت بازیافتن و به کارگیری مجدد فرم‌ها سوق می‌دهد».[۶۲]

نتیجه آنکه یک بنا در جریان زندگی روزمره پیاپی مورد تفسیر و بازخوانی قرار می‌گیرد و از این رو پی‌درپی معانی جدیدی از بنا خلق می‌شود. تنوع واکنش‌های عمومی نشان می‌دهد که تا چه حدی می‌توان تفاسیر متفاوتی از معماری به دست داد. اثر معماری از زندگی پویای انسان جدا نیست؛ از این رو اگر چه کالبد فیزیکی آن ممکن است مانا و بی‌تغییر بماند، معانی‌اش که محصول مواجههٔ انسان با اثر است، همواره در حال دگرگونی خواهد بود. به تعبیر دیگر، اگر چه زنده بودن یک بنا مستلزم ثبات و مانایی کالبد آن است، به عکس سبب بی‌ثباتی و ناماندگاری معنایی آن می‌شود. اثر معماری هنگامی تحسین‌برانگیز است که بکوشد کالبدش را تثبیت و معنایش را جاری و غیر ثابت گرداند؛ چرا که بدین‌سان درهای بیشتری برای خلق معانی تازه و آفرینش فرهنگی گشوده است. خلاصه آنکه، ابژه‌های معماری زنده‌اند و در پیوند با زندگی ما معنا می‌یابند؛ به تعبیر دیگر، معنای یک بنا پیاپی در مکالمه با زندگی روزمره شکل می‌گیرد.

60. Robert Musil
61. Sarfatti Larson, op.cit, p. 68.
62. Ibid., p. 69.

کتاب‌نامه

احمدی، بابک. *ساختار و هرمنوتیک*، تهران، گام نو، ۱۳۸۱.

اینگلتون، تری. *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز، ۱۳۸۳.

بنتون، تد و یان کرایب. *فلسفهٔ علوم اجتماعی*، ترجمهٔ شهناز مسمی‌پرست و محمود متحد، تهران، آگاه، ۱۳۸۴.

پالمر، ریچارد. *علم هرمنوتیک*، ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، تهران، هرمس.

دووینیو، ژان. *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران، مرکز، ۱۳۸۶.

ریکور، پل. «هرمنوتیک: احیای معنا یا کاهش توهم»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، در: *ارغنون* ش ۳ (۱۳۷۳).

فاضلی، محمد. *مصرف و سبک زندگی*، تهران، صبح صادق، ۱۳۸۲.

نیوتون، ک. ام. «هرمنوتیک»، ترجمهٔ یوسف اباذری، در: *ارغنون*، ش۴ (زمستان ۱۳۷۳).

واکووانت، لویک جی. دی. *متفکران بزرگ جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ مهرداد میردامادی، تهران، مرکز، ۱۳۷۹.

هایدگر، مارتین. *هستی و زمان*، ترجمهٔ سیاوش جمادی، تهران، ققنوس،

www.SID.ir

Archive of SID

.۱۳۸۶

هوی، دیوید ک. *حلقهٔ انتقادی: هرمنوتیک تاریخ، ادبیات، و فلسفه*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران، روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۷۸.

Barker, Chris. Cultural Studies: *Theories & Practice*, 2003.

McCarthi, E. Doyle. *Knowledge as Culture*, New York. Routledge, 2005.

Oswel, David. *Culture and Society*, SAGE, 2006.

Paterson, Mark. *Consumption and Everyday Life*, Routledge, 2007.

Procter, James. *Stuart Hall*, Routledge, 2004.

Sarfatti Larson, Magali. "Reading Architecture in the Holocaust Memorial Museum: A method and an Empirical Illustration", in: *From Sociology to Cultural Studies*, Blackwell Publishers, 1997.

Tanner, Jeremy. *The Sociology of Art*, Routledge, 2003.

www.SID.ir