

## مقدمه‌ای بر تحلیل هرمنوتیک و مفهوم آن در معماری

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۱۴

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۱۹

کد مقاله: ۸۶۲۸۹

زهره پور اعتصامی<sup>۱\*</sup>، آژنگ بقایی<sup>۲</sup>

### چکیده

مقاله حاضر در جستجوی چگونگی تأثیر علم هرمنوتیک و مفهوم آن در معماری به‌وسیله‌ی روش‌های طراحی معماری وابسته به بستر یا متن پروژه می‌باشد. روش‌های طراحی ذکر شده در این پژوهش دارای مفهوم طراحی مشترکی هستند و آن مفهوم متن معماری می‌باشد. روش‌های طراحی معماری مورد مطالعه در این تحقیق زمینه‌گرایی و توسعه‌گرایی می‌باشد. روش تحقیق کتابخانه‌ای در جمع‌آوری اطلاعات و سپس تحلیل و بررسی این اطلاعات و همچنین ارائه نمونه‌های موردی مربوط به روش‌های طراحی معماری مذکور، روش این پژوهش بوده است. از نتایج این تحقیق می‌توان به توصیف روش‌های طراحی زاینده در تولید فرم‌ها و کالدهای معماری و شهرسازی از طریق تفسیر و خوانش متن موجود اشاره کرد. با استفاده از مفاهیم این روش‌ها می‌توان در بافت‌های تاریخی از روش‌های زیر در طرح معماری بهره برد ۱. استفاده از آثار و بقایای قدیمی یا حتی توصیفات آن به‌عنوان ایده، ساختار یا زیرنقش طرح جدید ۲. طراحی اثری حاوی روح، مفاهیم، کارکرد یا خاطرات بنای پیشین.

واژگان کلیدی: هرمنوتیک، پدیدارشناسی، زمینه‌گرایی، هنر و معماری

۱- دانشجوی دکتری معماری، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری و شهرسازی واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران  
(نویسنده مسئول) [zohrehpooretasami@gmail.com](mailto:zohrehpooretasami@gmail.com)

۲- دکتری معماری، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری و شهرسازی واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران

## ۱- مقدمه

ارتباط هرمنوتیک با هنر و معماری از طریق تأویل موشکافانه و تفسیر صورت می‌گیرد، در این روش به اثر هنری همچون یک متن نگریسته می‌شود، متنی که گشوده و خوانده می‌شود. خواندن یک اثر هنری همانا درگیر شدن با آن، بر خواندن نشانه‌های نهفته در آن متن و تأویل آن نشانه‌ها است. دیدن معماری بازآفرینی متن است، با هر بار دیدن و سفر کردن در متن معماری، معماری دگرگون شده و دوباره ساخته می‌شود. هرمنوتیک رفتن از ظاهر به باطن و رسیدن از آشکار به نهان است و اصولاً دنیای تفکر بشر، دنیای هرمنوتیکی است و دریچه‌های ذهن انسان از زاویه نگاه هرمنوتیکی به جهان باز می‌شود (حقیر، ۱۳۸۱: ۱۱۸).

دیر زمانی است که انسان این حقیقت را که سکونت در «قرب وجود» رخ میدهد، به فراموشی سپرده و به تبع آن بی‌خانمانی و گم‌گشتگی گریبانگیرانسان معاصر شده است. این جستار برای طرح معنایی از مکان می‌کوشد که به مدد آن میتوان بر این مشکل غلبه کرد. پدیدار کردن مکان به صورت ملموس وظیفه‌ای است که هنر معماری آن را به عهده دارد. در حوزه معماری معنای ویژه‌ای از مکان نهفته است و تنها به عنوان یک «جا» مانند هرجای دیگر برای ساختن به حساب نمی‌آید. اگرچه مکان در حوزه‌های مختلف دانش نظیر جغرافی و برنامه‌ریزی به عنوان یک مفهوم کلیدی مطرح است ولی معماری چونان هنر، هنگامی که در کار می‌آید حقیقت موضوعات خود مثلاً مکان را آشکار می‌کند. در معماری اساس مکان گذاشته می‌شود و هر دو با سکونت انسان بر روی زمین ارتباط دارند (صافیان و همکاران، ۱۳۹۰: ۹۴).

هدف از این مقاله بررسی روش‌های طراحی است که با استفاده از علم هرمنوتیک به خوانش و تفسیر بستر یا متن پروژه پرداخته اند و مبانی نظری این روش‌های طراحی چیزی نیست جز «متن معماری». مسأله زمینه‌ساز این پژوهش چگونگی تأثیر علم هرمنوتیک در خوانش معماری به وسیله روش‌های طراحی متأثر از متن موجود می‌باشد.

پژوهش‌های پیشین مرتبط با این موضوع عموماً به دودسته تقسیم می‌شوند: دسته‌ی اول پژوهش‌هایی هستند که در حوزه معرفی علم هرمنوتیک و رابطه‌ی آن با خوانش معماری به وجود آمده‌اند که از این بین می‌توان به مقاله «موثر، اثر و مخاطب دنیای هرمنوتیک در خوانش متن معماری» به تألیف سعید حقیر اشاره کرد و همچنین می‌توان از مقاله «بررسی پدیدارشناختی-هرمنوتیک نسبت مکان با هنر معماری»، تألیف دکتر محمد جواد صافیان نام برد. دسته دوم پژوهش‌هایی است که به صورت جداگانه در رابطه با روش‌های طراحی معماری متأثر از بستر موجود می‌باشد. کتاب «مقدماتی بر روش‌های طراحی معماری» تألیف کاری یورماکا جزء این دسته از پژوهش‌ها است. سوالی که در پژوهش حاضر به دنبال پاسخگویی به آن‌ها هستیم عبارت است از: رابطه‌ی علم هرمنوتیک با هنر و معماری چگونه است؟

## ۲- روش تحقیق

این تحقیق به لحاظ محتوا، کیفی به شمار می‌رود که اساس آن پژوهش توصیفی-تحلیلی می‌باشد. در این روش یافته‌ها به روش بررسی داده‌های اولیه به صورت روایی سازماندهی و تحلیل خواهند شد. داده‌های اولیه عموماً یافته‌هایی هستند که از طریق بررسی‌های داده‌های اولیه مانند مقالات، کتب، اسناد و مدارک به دست می‌آیند که از آرشو کتب‌ها و مقالات مختلف داخلی و خارجی به دست می‌آیند.

## ۳- مفاهیم، دیدگاه‌ها و مبانی نظری

### ۳-۱- هرمنوتیک

این واژه اولین بار برای تأویل و تفسیر کتاب مقدس بکار رفت. هایدگر از این دانش به شیوه‌خاص خود بهره می‌گیرد. هرمنوتیک نزد هایدگر رفتن به پس‌پشت پرده‌هایی است که اشیاء و خود هستی را پنهان می‌سازند. او در جهت آشکار کردن این امور می‌کوشد. هرمنوتیک آنچه را مکنون است، آشکار می‌کند. به هنگام تأویل و تفسیر، شیء از خفا بیرون آورده می‌شود و سپس به مرحله فهم در ساحت هستی‌شناسانه خود، نائل می‌شود. هایدگر علم هرمنوتیک را قوه هستی‌شناختی فهم و تأویل معرفی می‌کند که موجب انکشاف وجود اشیاء و نهایتاً استعدادهای بالقوه هستی انسان می‌شود (پالمر، ۱۳۷۷: ۱۴۲).

چند آموزه علم هرمنوتیک برای هایدگر راهگشا بوده است:

اول آنکه کار تعبیر در رفتن از ظاهر است به باطن و رسیدن از آشکارا به نهان را به همراه می‌آورد. آموزه دوم آن است که با ذهن خالی و بدون هرگونه پیش‌داوری نمی‌توان سراغ چیزی رفت و آن را فهمید. بلکه هر فهمی همواره از تصویری اجمالی در مورد موضوع شروع می‌شود. سوم آنکه هر گونه فهمی ملازم با دورهایی است که از آن به دور

هرمنوتیک تعبیر می‌شود. این دور، دور باطل نیست؛ بلکه اقتضاء رفتن از اجمال به تفصیل است. هایدگر فهم را نه صرفاً شناخت شناسانه که دقیقاً هستی شناسانه و مرتبط با خود وهستی می‌داند (صافیان، ۱۳۸۷: ۱۴-۱۵).

### ۲-۳- مولفه های هرمنوتیک



با بررسی های انجام شده می‌توان مولفه های هرمنوتیک برای طراحی مرکز هنرهای نمایشی را به صورت زیر ارائه داد:

۱. فهم: "فهمیدن" یک فعل است، عملی است که انجام می‌شود اما نه در جهان ملموسات بلکه در ذهن آدمی به وقوعی پیوندد. فرایند فهمیدن وابسته به مشاهده و دانسته های افراد است، نسبت به پدیده ای خاص. این فهم از ترکیب مشاهدات و محفوظات طی فرایندی ذهنی انجام می‌گیرد. ترکیبی از عوامل بیرون ذهن و درون ذهن، فهم هر شخص نسبت به پدیده ای واحد با شخص دیگر متفاوت است و نسبی. هرمنوتیک از جمله پایگاههایی است که بر لزوم رسیدن به فهم اثر از خود اثر و در مرتبه تعمیق در مبناهای تصویر گیری اثر تاکید دارد.

#### نمودار ۱- مولفه های هرمنوتیک

۲. متن: کاربرد وسیعی دارد حتی خانواده، معماری و نمایش نوعی متن تلقیمی شوند. اصطلاح دیگر که خوانش گفته شده، تقریباً مترادف با فهم و درک است. گادامر اعتقاد داشت معنای متن، مثلاً نمایش، در هر خوانشی، مثلاً در تفسیر -تأویل و در نتیجه فهم هر تماشاگری، در هر دوره ای تفاوت پیدا می‌کند، زیرا پیش داوری های دوره های مختلف تاریخ که در جریان درک و فهم از متن عاملی عمده به حساب می‌آید، تغییر می‌کنند. گادامر متن را گروهی نیت نویسنده نمی‌داند، چون معنای متن در هر خواندنی و در هر دوره ای تغییر می‌کند. مهمترین عامل در فهم متن تماشاگر یا به اصطلاح گادامر افق معنایی تأویل کننده است (ریخته گران، ۱۳۷۸).

۳. زمینه: به تاریخ، اجتماع، فرهنگ و موقعیتی که اثر هنری در بستر آن تصویر گرفته اشاره می‌کند و تابع زمان است.

۴. معنا: یک مساله آگاهی است؛ یعنی مرتبط به آگاهی است «از دیدگاه اندیشمندان معنایک اثر هنری ارتباط تنگاتنگی باین پدیدآورنده آن اثر دارد. پس به گماناً آنها از دیدگاه منطقی کاملاً آشکار است که مابا دسترسی به معنای به کاربرده شده توسط پدیدآورنده اثر و با بررسی اوضاع تاریخی آن اثر میتوان به معنای درست از اثر هنری پی برد. اما امروزه کمتر کسی به این نکته باور دارد که معنا یکسره زاده آگاهی است. نظراکثرناقدان و اندیشمندان معاصرین است که معنای عناصر ناخودآگاه نیز است و به همین دلیل یافتن تمامی معناکاری دشوار است و به هرروی جای تأویل و تفسیر دارد. از سوی دیگر اگر معنا یکسره ناشی از ناخودآگاهی باشد، ادراکش بسیار دشوار می‌شود که دیگر می‌توان گفت که کاری است نشدنی. اما مساله اینجاست که معنای زاده آگاهی و هم زاده ناخودآگاهی است (شجاری و علیزاده، ۱۳۹۰).

۵. زبان: زبان و فهم، جنبه های ساختاری جدایی ناپذیر هستی انسان در جهان اند. افق های ما پیشاپیش با تامل و اندیشه از طریق زبان در اختیار ما قرار گرفته اند. فهم حادثه ای است که در زبان واقع می‌شود. تفسیر تاریخ و سنت همگی سرشتی زبانی دارند. زبان نمود هستی، تصویر و انعکاس آن است. زبان میانجی تجربه هرمنوتیکی است.

۶. تماشاگر: عوامل مختلفی در تئاتر و نمایش با هم ترکیب و تلفیق شده یکدیگر را تکمیل می‌کنند و جهانی را پیش روی تماشاگر قرار می‌دهند تا به عنوان آخرین مفسر آنها را براساس تجربیات و درک خود تفسیر کند و به ازای هر تماشاگر درک و فهم متفاوتی وجود دارد (صابری، ۱۳۸۹: ۱۸).

۷. مولف: مولف برای خلق یک اثر هنری ابتدا خود نیازمند فهم جهانی است که می‌خواهد خلق کند. اگر چه این جهان ممکن است زاینده خیال او باشد، اما بدون شک متأثر از جهان بیرونی و دنیایی است که تجربه کرده. در هرمنوتیک مولف خود مفسر تلقی می‌شود (صابری، ۱۳۸۹: ۱۸).

۸. تجربه: آموذگی در مفهوم عمومی به همه مهارتها و دانسته ها، از برخی پدیده ها و موضوعات که ناشی از برخورد با آن موضوع و درگیری با آن پدیده در خلال دورانی معین است، اطلاق می‌شود. تجربه در هرمنوتیک به تجربیات مولف و تجربیات مخاطب تقسیم می‌شود.

۹. سنت و تاریخ: سخن گفتن از سنت سخن گفتن از اصول لایتغیری است که ریشه در آسمان دارد سخن از تحقق این اصول در مقاطع مختلفی از زمان و مکان است. هیچ نقطه شروع حقیقی برای فهم وجود ندارد، زیرا هر فهمی متضمن یک فهم قبلی

است بنابراین درک تاریخی از جایگاه خاصی برخوردار است ما نه از خود و نه از جهانی که در آن هستیم و نه از اموری که با آنها در ارتباطیم، درک درست نخواهیم داشت، مگر به مدد تاریخ. آداب و رسوم نمایش، نمایش‌های آئینی و سنتی مانند تعزیه همگی از بخش‌های تشکیل دهنده سنت و تاریخ هستند (مسعودی، ۱۳۸۸: ۸۷).

### ۳-۳- هرمنوتیک و هنر

آثار هنری از گذشته‌ی دور در فرهنگ‌های مختلف و در واقع در دنیای معاصر مسئله‌ی مشابهی را مطرح کرده‌اند: به راحتی قابل فهم نیستند، معماگونه به نظر می‌رسند و ممکن است مبهم به نظر آیند. هدف هرمنوتیک معاصر را بازیابی «صدای» آن دسته از آثار هنری توصیف کرده‌اند که دیگر نمی‌توانند واضح و بی‌واسطه «سخن بگویند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۹۲).

### ۳-۴- پدیدارشناسی هرمنوتیک

پدیدارشناسی هرمنوتیک، خصلت‌های پدیدارشناسی و هرمنوتیک را یک جا در معنایی اصیل با خود به همراه دارد. این روش مخصوص هایدگر است و انتخاب این طریق مبین اختلاف بارز هوسرل، پدر علم پدیدارشناسی و هایدگر محسوب می‌شود. هایدگر معتقد بود که روش عقلی ما را به پاسخ و پرسش نزدیک نمی‌کند. چون استدلال‌های عقلی با مفاهیم چیزها در ارتباط است و چه بسا مفاهیم مانع از ارتباط مستقیم با خود چیز می‌شود. از طرف دیگر روش تجربی نیز بر جنبه‌های مفهومی چیز استوار است نه خود آن. کشف و شهود هم اعتبار بحثی ندارد. به همین جهت هایدگر روش پدیدارشناسی هرمنوتیک را برگزید. او معتقد بود ویژگی چیزی که مورد مطالعه قرار می‌گیرد، کمک شایانی در انتخاب طریقی که باید برگزینیم دارد. ابعاد اصیل روش پدیدارشناسی این روش را هرمنوتیکی می‌سازد. این تأویل در واقع در ظهور شیء مورد معاینه، یعنی واقعیتی که با ما تلاقی دارد، بنیان نهاده می‌شود (دپالمر، ۱۳۷۷: ۱۳۹).

### ۳-۵- روش هرمنوتیکی

تعاریف متعدد و متفاوتی از هرمنوتیک ارائه شده است. به عنوان مثال:

- جان مارتین کلادنیوس هرمنوتیک را هنر دستیابی به فهم کامل و تام عبارات گفتاری و نوشتاری میدانست.
- فردریک آگوستولف، هرمنوتیک را «علم به قواعدی که به کمک آن معنای نشانه‌ها در کمی شود» تعریف می‌کند.
- شلایرماخر به هرمنوتیک به مثابه «هنر فهمیدن» می‌نگریست.
- بابنر در مقاله خود، هرمنوتیک را به «دکتری نفهم» تعریف کرد. چیزی شبیه هرمنوتیک هیدگروگادامر، که به هرمنوتیک فلسفی مشهور است.

### ۳-۶- طبقه بندی دانش هرمنوتیک

دانش هرمنوتیک را می‌توان از دو دیدگاه طبقه بندی کرد:

الف) از دیدگاه کاربرد آن، از این زاویه هرمنوتیک را به «هرمنوتیک متن» و «هرمنوتیک فلسفی» تقسیم می‌کنند. «هرمنوتیک متن»، هرمنوتیک شلایرماخر است که به «تفسیر متن» می‌پردازد و کارکرد «هرمنوتیک» را در حوزه متن می‌بیند (Pennenberg: 1967: 129).

«هرمنوتیک فلسفی» هرمنوتیک هایدگراست که «هرمنوتیک» را در ساخت وجودشناسی به کار می‌گیرد و از آن برای تفسیر هستی و هستی‌شناسی فهم و تفسیر بهره می‌برد، لکن در این طبقه‌بندی باید از اقسام دیگری از هرمنوتیک نیز نام برد، از قبیل: «هرمنوتیک روش‌شناسانه دلتای» و «هرمنوتیک گادامر» که آمیزه‌ای از روش‌شناسی و وجودشناسی است و در واقع، تلاش برای به ثمر رساندن هرمنوتیک روش‌شناسانه دلتای و هرمنوتیک فلسفی هایدگر به شمار می‌آید. از یک سو، رو به حقیقت دارد و هرمنوتیک هایدگر را دنبال می‌کند و از سوی دیگر، به «روش» می‌پردازد و کار دلتای را تکمیل می‌کند.

ب) از دیدگاه دوره تاریخی، هرمنوتیک به لحاظ تاریخی به سه دوره «کلاسیک»، «مدرن» و «پسامدرن» تقسیم می‌شود. شلایرماخر و دلتای چهره‌های شاخص هرمنوتیک «کلاسیک» و هایدگر و گادامر از برجستگان هرمنوتیک «مدرن» و افرادی چون «هیرش» از شخصیت‌های مهم هرمنوتیک «پسامدرن» به شمار می‌آیند. ویژگی «هرمنوتیک کلاسیک» مطلق‌گرایی و شاخصه «هرمنوتیک مدرن» نسبی‌گرایی است و هرمنوتیک پسامدرن از نقد هرمنوتیک مدرن نشأت می‌گیرد، که گاه مانند «هیرش» به سوی هرمنوتیک کلاسیک تمایل دارد و «هرمنوتیک نئوکلاسیک» را سامان می‌دهد و زمانی مانند دریدا، هابرماس رو به سوی نوعی نسبی‌گرایی دارد. (احمدی، ۱۳۷۵: ۶۸۲-۶۸۴).

### ۳-۷- معماری و هرمنوتیک

از جنبه های مختلفی نگریست اما تا کنون از دو منظر به این آثار بیشتر توجه شده است: نخست در جایگاه یکی از هنر های هفتگانه که حاصل ذوق و خلاقیت هنری مولف است و دیگر، از منظر علمی و فنی پیامد این نگاه ها ارزیابی بنا یا اثر معماری با معیارهای نگاه نخست عموماً "زیباشناختی و دومین دسته از معیارها، صیغه ای محاسباتی دارند.

معماری مهمترین و اجتناب ترین ظرفیت فرهنگی در شهر هاست، حتی اگر بدون کاربرد و تنها برای بازدید باشد. در مواجهه مردم با آثار معماری، معماران با مساله تفسیرهای متفاوت از رمزگان به کار رفته در بنا روبرو می شوند. چگونگی پاسخ گوی نیت مند یا غیر نیت مندآن چه کسانی هستند. با این همه خوانش معماری با آنچه خود نشانه ها تداعی می کنند آغاز می شود. هایدگر می گوید: بنیاد اساسی تفسیر هر چیز به منزله این یا آن پدیده، نوعی پیش داشتن، پیش بینی و فهمیدن است (میردربکوند ودشتی رحمت ابادی، ۱۳۹۴: ۷).

### ۳-۸- بررسی تأثیر هرمنوتیک در بازخوانی و تولید معماری

اندیشه هایی که به متن داده می شود همچون ردپای رهگذر است روی شن. راست است که ما با دیدن این ردپا پی می بریم که کسی از اینجا گذشته است ولی این که او در راه چه دیده است را باید از چشمان خودمان کمک بگیریم. این جمله سخنی از «شوپنهاور» است. در حقیقت کار ما در این متن همچون ردپای رهگذری روی شن است. به طور کلی می توان بیان کرد که ارتباط هرمنوتیک با هنر و معماری از طریق تأویل موشکافانه و تفسیر صورت می گیرد، در این روش اثر هنری همچون یک متن نگریسته می شود، متنی گشوده که خواننده می شود. خواندن یک اثر هنری همانا درگیر شدن با آن، بر خواندن نشانه های نهفته در آن متن و تأویل آن نشانه ها است. ما عموماً متن را برای یک نوشتار به کار می بریم و خواندن را خواندن کلمات آن می انگاریم اما خواندن متن معنایی فراتر دارد. خواندن این متن، همان دیدن و سفر کردن در آن است. با سفر در متن هر کس با توجه به پیش فرض های خود، گوشه و کنار آن را می کاود و نشانه ها و مفاهیم نهفته در آن را برای خود بازخوانی می کند و معنایی بر آنها می نهد، دیدن معماری بازآفرینی متن است، با هر بار دیدن و سفر کردن در متن معماری، معماری دگرگون شده و دوباره ساخته می شود. «معماری به مثابه ابتکار خردمندانه یک متن، بدون این معنا که نوشتن یک متن، حقیقتی را بر آنچه که ساخته شده است تحمیل می کند»؛ و بنابراین معمار مانند کسی است که یک متن معماری را پیشنهاد می دهد که آن متن وقتی که خواننده شود، زنده خواهد شد. بنابراین این امر تا حدودی به خواننده باز می گردد تا متن معماری را تفسیر کند. پس حقیقت معماری در التفات و توجه خواننده است. خواننده نقش برجسته ای را بر عهده می گیرد، و یک کار یا متن، امری ثانویه می شود. از اینرو مانند خوانندگان متعدد، حقایق متعددی وجود دارند (مونثو، ۱۳۹۰: ۱۴۶).

در اینجا به تشریح روش های طراحی که در تولید اثر به نگارنده کمک کرده اند می پردازیم. که بیشتر این روش ها هنوز هم در معماری روز کاربرد دارند و آغاز آنها که تا حد زیادی درگیر با زمینه یا بستر اثر هستند، در دوره پست مدرن می باشد که سردمدار اکثر این روش ها، پیترایزمن یا همان معمار فیلسوف گروه پنج معمار نیویورکی می باشد. معمار مانند کسی است که یک متن معماری را پیشنهاد می دهد که آن متن وقتی که خواننده شود، زنده خواهد شد. پیرو اصول منتقدانی که معتقدند عمل خلاقانه در استنباط و تفسیر متون روی می دهد و بر اساس رویکرد این بخش تحقیق که در مورد روش های طراحی معماری وابسته به بستر یا متن پروژه می باشد، نمونه های موردی انتخاب شده دارای مفهوم طراحی مشترک می باشند، و آن مفهوم چیزی نیست جز «معماری».

### ۳-۸-۱- زمینه گرایی و توسعه گرایی

از جمله روش های طراحی که در واقع واکنشی به بستر طراحی هستند، منطقه گرایی و زمینه گرایی است. در منطقه گرایی، معمار تلاش می کند که تا خود را با ویژگی هایی که تابعی از ویژگی های منطقه ای یا ملی استخراج شده محیط اطراف پروژه است، منطبق کند. اگر زمینه را، مشتمل بر داشته های فرهنگی یک منطقه بدانیم می توانیم به اشتراکاتی در تعریف بوم و زمینه برسیم. زمینه را معمولاً در مقیاس های متفاوت با توجه به وسعت و حجم و میزان پوشش دهی بنای معماری به افراد یک حوزه تعریف می نمایند. مثلاً زمینه ای که بنایی همچون یک بیمارستان در آن واقع شده است با زمینه ای که بنایی همچون کودکانستان در آن واقع است با یکدیگر تفاوت می نمایند، گرچه شاید هر دو در یک سایت واقع شده باشند (تولائی، ۱۳۸۰، ۴).

زمینه را می توان شامل توپوگرافی محل، وضعیت پوشش گیاهی، بافت شهری شامل میزان تراکم بناها، خیابان ها و پیاده روها و نسبت آنها با یکدیگر، جنس مصالح، ترکیب بندی مصالح، همجواری بناها با یکدیگر، جغرافیای منطقه، میزان ترافیک

شهری، حضور حیوانات و موجودات زیستی دیگر، میزان جمعیت انسانی و ... دانست. همچنین روابط فرهنگی و اجتماعی و سیستم اقتصادی یک شهر تا حدود زیادی می تواند در تعریف زمینه موثر باشد. به عنوان مثال در فرهنگ هایی که ارتفاع سقف را برای حس حضور و آرامش بلند می گیرند، تفاوت بسیار زیادی با فرهنگ هایی که برای همان حس و احترام و آرامش ارتفاع کوتاه فضا مناسبتر و قابل قبول تر است، وجود دارد. تفاوت کالبدی این دو گونه بنا خود تعریف کننده بخشی از زمینه می باشد (تولائی، ۱۳۸۰، ۴).

گذشته از این عناصر بایستی به عنوان نوعی از تاریخ نیز نگاه کرد. زمینه را نه به عنوان عاملی ایستا و در زمان، بلکه بایستی به عنوان عاملی پویا و متغیر و سیال در نظر گرفت. به نوعی زمینه معماری زمینه گرا خود متغیر و متحرک است. بدین جهت نمی توان بنای معماری را که متن نام دارد را در زمینه ای متغیر و سیال و در حال تحرک، به صورت ایستا طراحی نمود، زمینه ای که خود، گذشته از چهره طبیعی و بکر زمین که در اکثر مناطق انسان نشین (مثلا شهرها) مدام در حال بازسازی و تغییر است. هر بنایی که ساخته می شود خود به عنوان بخشی از زمینه مطرح میگردد و به عنوان بخشی از زمینه برای بنای بعد از خود زمینه سازی می کند (تولائی، ۱۳۸۰، ۵).

با این روش، «آدولف لوس»، کونر هاوس را در کوههای اتریش طراحی کرد. بدین صورت که دیوارها را از چوب تیره که برگرفته از معماری بومی منطقه بود، ساخت. این در حالی بود که به طور معمول اغلب طراحی هایش در بافتهای شهری اندودی سفید داشتند. در معماری منطقه گرا، ما تنها از جنبه زیبایی شناسانه به ساخت مایه و تکنیک های ساخت محلی توجه نمی کنیم. بلکه از این رو که سنت محلی اغلب مبتنی بر راه حل تجربه و آزمون است و برای موضوعاتی چون اقلیم، شرایط روشنایی، دما، رطوبت و سایر زمینه های در روند تاریخی، پایدار و بهینه شده است، می تواند بسیار مورد توجه قرار بگیرد. حسن فتنی یکی از پیشگامان منطقه گرایی بود. در ساختمان هایش برای روستای جدید گورنا<sup>۱</sup> در مصر، روش های ساختمانی کهن را برای فراهم کردن تهویه طبیعی به کار گرفت (یورماکا، ۱۳۹۱: ۱۱۴).

«ویلا ایلیا» در کشور مالی توسط معماران فنلاندی «مایکو هیکین» و «مار کو کومونن» نمونه ای از طراحی منطقه گرایانه معاصر است که این طرح، واکنشی به نور و رطوبت زیاد هوای استوایی سواحل آفریقای غربی است. اگرچه خانه کونر هاوس، از جنبه استفاده از ساخت مایه، مشابه معماری سنتی است؛ ولی برخی از ویژگی های سنتی این نوع خانه ها مانند سقف های بلند، در آن حذف شده است. بر این اساس این روش می تواند به عنوان منطقه گرایی انتقادی توصیف شود. «کنث فرامپتون» در تحلیل خود، منطقه گرایی انتقادی را متمرکز بر ویژگی های محلی می داند که در راستای مقاومت در برابر همسان سازی سرمایه داری مدرنیسم قرار گرفته است. که این طیف کلی، فرهنگ جهانی را و اساسی می کند و میراث دار و در عین حال، منتقد تمدن جهانی می گردد (یورماکا، ۱۳۹۱: ۱۱۵).

خانه هایی که «ماربو بوت» در سوئیس در سالهای دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی طراحی کرد، می توان به عنوان نمونه هایی از منطقه گرایی انتقادی دانست. بوت با عنوان شاگرد کوربوزیه، هندسه انتزاعی و ساده مدرنیستی را بکار گرفت ولی آنها را با استفاده از رنگ و مصالح محلی به سنت ساختمانهای محلی متصل کرد. بنابراین بسیاری از خانه هایش بازخوانی از دیوارهای نواری متداول منطقه است (یورماکا، ۱۳۹۱: ۱۱۶).

اما منطقه گرایی تنها مسیر واکنش به محتوای بستر نیست. معماران پست مدرن، مانند «ا. ام. اونگرس» دیگرام های انتزاعی در مورد ریخت شناسی (تحلیل های زاویه بام، محورهای پنجره ها، بافت و ...) محیط را ترسیم می کردند و سپس تلاش می کردند شخصیت های مشابهی برای آن بازسازی کنند که برای نمونه می توان به تالار شهر «هیلدشیم» آلمان که ترکیبی جدید با استفاده از ویژگی های ساختمانهای تاریخی است، اشاره کرد. برج رسانه ای «هانس هولاین» در وین، یکی از نمونه های بسیار مشخص زمینه گرایی است. این برج، طرح به هم کلاژ شده ای از اختلاط عناصر متنوع معماری است. به استثنای برجهای بلند شیشه ای، نمای ساختمان، بازخوانی از ساختمانهای همسایگی اش است که با احترام به رنگ، تناسبات و روزنه های آن طراحی شده است. از سویی تغییر دادن پوسته به هدف پوشاندن ساختمان است و از سویی دیگر «هولاین» جعبه شیشه ای عجیب کچی را برای جلب توجه در گوشه ساختمان طراحی کرده است (یورماکا، ۱۳۹۱: ۱۱۸).

«موزه یهود برلین» که لیبسکیند در طراحی موزه یهود سه مسیر در نظر گرفته که این مسیر ها از سه مفهوم ویرانی، سرگردانی و وجود سر چشمه می گیرد که در زندگی یهودیان آلمان همواره موجود بوده است. مسیر اول و دوم هیچ کدام به فضای نمایشگاهی نمی رسند و مسیر سوم یا همان "وجود" به گالری ها می رسد. مسیر ویرانی به برج هولوکاست منتهی می شود که از دیگر اجزای ساختمان جداست. کف این قسمت پر است از صورتهای چدنی که بازدید کنندگان باید از رویشان عبور کنند و با پا گذاشتن روی آنها صدایی شبیه جیغ انسان شنیده می شود. خطوط روی بنا هم نشأت گرفته از نقشه شهر برلین و نشان دهنده محله های یهودی نشین و خیابان هایی است که در آنها اتفاق یا حادثه ای مهم و تاریخی مرتب با یهودیان روی داده است. مسیر سرگردانی از فضاهایی تشکیل شده که پنجره هایی به روبرو دارند. این مسیرها و پنجره ها به چیز خاصی نمیرسند و هدف آنها القای مفهوم سرگردانی به بازدید کنندگان است.

یکی از ورودی‌ها از داخل ساختمان کنار موزه است. این بنا در تضاد با ساختارها در هم ریخته موزه قرار می‌گیرد. بنای موزه بر امتداد خط شکسته ای شکل گرفته است که بیان سرگذشت یهودیان در طول تاریخ است. میترات در هم ریختن ستاره داوود را در فرم کلی این موزه دید و خوانش‌های متفاوتی از آن داشت. این بنا بیانگر مساله قدیمی و پابرجای هرمنوتیک است: فهم گذشته ای که از میان رفته، ویران شده، و دیگر جز تلی انباشته از تأویل‌های بعدی نیست. در این موزه شکستن معنای نشانه‌ها و رسیدن به بی‌معنایی و در عین حال خلق معناهایی جدید و چند گانه را می‌بینیم. اگر یک جا برای برتری گسست و ویرانی بر ساختار، وجود داشته باشد همین موزه است. چرا که نفس ایجاد آن برای فراموش نشدن بلایی است که زندگی مدرن و ساختار ماشینی آن بر سر انسان آورد.

می‌توان گفت موزه یهود لیسیکیند در وهله اول تلاشی است برای به یاد آوردن اذهان، موقعیت‌ها و نشانه‌هایی که در اصل ضد خاطره هستند. به همین دلیل موزه یهود در خود حامی تناقضاتی حل‌ناشدنی است. تناقض و تضادهایی به قدمت تاریخ دهشتناک بشری آنگونه که آدورنو معتقد است همواره این دهشت ملازم و همراه تمدن بوده، هست و خواهد بود نمی‌توان دهشت را برانداخت و تمدن را نگه داشت.» (تئودور، هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۳۶۱).

موزه یهود ناچار است مکانی باشد برای یادآوری فراموشی، جایی که باید به خاطر آوریم تا فراموش کنیم. اما این مفهوم و کالبدی کردن آن فرآیندی متفاوت را می‌طلبد چرا که قرار است با دیدی متفاوت به هر آنچه که قبلاً وجود داشته نگاه کنیم. محتوایی با این وزن فرمی نوین را می‌خواهد که معماری معماری مدرن از پس آن بر نمی‌آید. لیسیکیند از همان آغاز کار خود، به سراغ نشانه‌های اقلیت می‌رود. ستاره داوود یا همان مهر سلیمان، و با در هم ریختن این نماد یهود در همه جنبه‌های زندگی آنها رسوخ کامل پیدا کرده است. از همان لحظه شکست ستاره (در هم ریختن ستاره داوود)، موقعیتی که جنون دیگر بودگی نشانه می‌نامند شروع می‌شود. شکاف‌ها در متن فرم موزه یهود به شدت تأویل‌پذیرند در واقع این شکاف‌ها تفاوت‌های هستند که از دید دریدا معنا را به سبب فاصله‌ای که از موضوع دارن به تأخیر می‌اندازد. موزه یهود یک متن باز است. متنی که از هر گوشه آن می‌توان شروع به خوانش کرد. بنابر این موزه یهود را می‌توان جزء معدود آثار معماری دانست که با دیدی واسازی گرا همچنان پس از ساخت و کالبد یافتن، دوباره و از نو قابل واسازی، خوانش و تأویل‌پذیر است. له واساز سیسیکیند ثابت کرده است کالبد و تجسد یافتن نمی‌تواند پایان راه واسازی در معماری باشد، بلکه به حوزه پایان‌ناپذیر معناها متصل شده است.

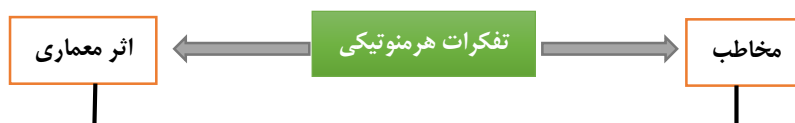
#### ۴- نتیجه‌گیری

تاویل یک اثر هنری همانا درگیر شدن با آن، خواندن نشانه‌های نهفته در آن متن و تأویل آن نشانه‌ها است. خواندن متن، همان دیدن و سفر کردن در آن است. با سفر در متن هر کس با توجه به پیش‌فرض‌های خود، گوشه و کنار آن را می‌کاود و نشانه‌ها و مفاهیم نهفته در آن را برای خود بازخوانی می‌کند و معناهایی بر آنها می‌نهد دیدن معماری بازآفرینی متن است. با هر بار دیدن و سفر کردن در متن معماری، معماری دگرگون شده و دوباره ساخته می‌شود. فرآیند خوانش و فهم اثر هنری توسط مخاطب، همواره پرسش‌ها و ابهاماتی را در نزد هنرمندان و نظریه‌پردازان هنر ایجاد کرده است. اثر هنری معمولاً با خوانش‌های متنوع و گاه متناقضی از جانب مخاطبان آن و نظریه‌پردازان همراه می‌شود. نکته‌ی حائز اهمیت تأکید برخی از نظریه‌پردازان بر خوانش و فهم خود است، به نحوی که سایر نظرات را مردود شمرده و بر وجوهی از اثر که در نزد ایشان جلوه گر شده است، تأکید می‌نمایند. اثر هنری چون حرفی برای گفتن دارد، بنابراین معنایی معتبر و تبیین‌شدنی دارد که می‌توان آن را با رویکرد هرمنوتیک تاویل و تفسیر کرد. هنر هرمنوتیک، هنر آشکارسازی و واسطه‌گری است که با کوشش خودمان برای تفسیر گفته‌هایی که در سنت با آن مواجه می‌شویم، انجام می‌پذیرد. هنرمندان ایرانی آثار هنری را خلق می‌کنند که راز و رمز موجود در آنها روح اثرهنری را متعالی می‌کند. در واقع اثرهنری آینه‌ی موثراست. این آینه نمایانگر خصوصیات روحی و روانی اوست و باورها و اعتقادات خالق خودرا به بیننده فهمیم می‌نمایند. در این وضعیت اثر معماری خود رمز و نماد می‌گردد؛ زیرا در پشت صورت، نقوش و اشکال نشانه یا رمزی برای القاء معانی مستتر دارد. این نقوش و اشکال حاملان معانی هستند. هرآنچه درعالم وجود دارد، دارای صورت و معناست. صورت را وجه‌اعلی و عروجی اشیاء و هویت ساز آنها می‌دانند؛ به عبارتی ساده‌تر اگر معنی را مغزو صورت را پوسته‌روی آن بدانیم، خواهیم دید که هر صورتی برای عالم مادون خود معناست و هر معنایی برای عالم ماورای خود صورت (پالمر، ۱۳۷۷).

معماری مانند سایر هنرها از سه بعد تشکیل می‌شود؛ بعد اول فنون و روش‌هاست که به مدد شاگردی و استفاده از تجارب گذشتگان به دست می‌آید. بعد دوم ابداع و خلق است که بخش عمده آن به جوهر درونی و استعداد ذاتی فرد بستگی دارد، بعد سوم بعد حکمی و شهودی معماری است که معنا، رموز و روح اثر را می‌سازد. از دیدگاه هرمنوتیک، معنای یک اثرهنری همچون اثر معماری، در رابطه دیالکتیک با مخاطبین قرار می‌گیرد و این گفت‌وگو هیچ وقت تمام نمی‌شود. به عبارت بهتر، هراثرمعماری از لحاظ معنا به عنوان یک پروژه ناتمام به حساب می‌آید و هیچ وقت ارتباط خود را با مخاطبین قطع نمی‌کند.

هرمنوتیک از طریق تأویل و تفسیر، یک متن معماری را به همراه نشانه‌های نهفته در آن بازخوانی می‌کند و این بازخوانی از طریق روش‌های طراحی که در واقع واکنشی به بستر هستند صورت می‌پذیرد این روش‌ها عبارتند از: زمینه‌گرایی و توسعه‌گرایی بر پایه استفاده از متن گذشته، میانی نظری مشترک در این روش، نگرش نو به متن معماری موجود است. این بازخوانی و نگرش نو به این بستر منجر به روش‌های زاینده در تولید فرم‌ها و کالبد‌های معماری و شهرسازی جدید می‌شود. از اثرات بازشناسی و تولید فرم روش‌های طراحی مذکور می‌توان به:

۱. استفاده از آثار و بقایای بنای قدیمی به عنوان ساختار، خاستگاه یا زیرنقش طرح جدید.
  ۲. ادغام طرح جدید با بنای پیشین و خرابه‌های آن، به طوری که از لحاظ فیزیکی قابل تشخیص یا مورد استفاده باشد.
  ۳. طرح جدید ادغام شده با بنای پیشین سایت دارای روح، مفاهیم، کارکرد و همچنین خاطرات بنای پیشین، در خود است.
- هدف فهم هرمنوتیکی این نیست که به معنای یک اثر نزد مخاطب اصلی یا مؤلف آن پی‌ببرد، بلکه هدفش این است که دریابد این اثر برای ما و در حال حاضر چه معنایی دارد و ساختار هر اثر با تولید آن به دنیا می‌آید و در معماری، این مقوله از همه شاخص‌تر است.



## نمودار ۲- رابطه اثر معماری با مخاطب

از افق‌های تحقیقاتی که برای ادامه و توسعه این تحقیق می‌توان به آن اشاره کرد، تعمیم این روش در معماری سنتی ایران می‌باشد، با این تفاوت که برای بازخوانی معماری قدسی ایران می‌توانیم به جای استفاده از علم هرمنوتیک از عرفان استفاده کنیم. به عبارت دیگر می‌توانیم نقش عرفان را در بازخوانی فرم‌ها و فضاهای معماری سنتی ایران به عنوان یک متن فرهنگی و اجتماعی بررسی کنیم.

## منابع

۱. احمدی، بابک، (۱۳۷۵)، «حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه هنر»، نشر مرکز، تهران.
۲. احمدی، بابک (۱۳۸۰)، «ساختار و هرمنوتیک». چاپ پنجم. تهران: نشر گام نو.
۳. پالمر، ریچارد، (۱۳۷۷)، «علم هرمنوتیک»، ترجمه محمد سعید خنایی کاشانی، هرمس، تهران.
۴. تولائی، نوین (۱۳۸۰)، «زمینه‌گرایی در شهرسازی»، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۰، ص ۴.
۵. ریخته‌گران، محمدرضا، (۱۳۷۸)، «منطق و مبحث علم هرمنوتیک، اصول و میانی تفسیر»، نشر کنگره با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تهران.
۶. شجاری، م، علیزاده، ب (۱۳۹۰)، «رویکرد هرمنوتیک به هنر معماری اسلامی»، فصلنامه دانشگاه هنر.
۷. صابری م (۱۳۸۹)، «هرمنوتیک و تئاتر»، چاپ اول، تهران: انتشارات سوره مهر.
۸. صافیان، محمدجواد، انصاری، مانده، غفاری، غلی، مسعود، محمد (۱۳۹۰)، «بررسی پدیدارشناختی-هرمنوتیک نسبت مکان با هنر معماری»، نشریه پژوهش‌های فلسفی، سال ۴، شماره ۸، ص ۹۳-۱۲۹.
۹. صافیان، محمدجواد (۱۳۸۷)، «نگاهی به روش پدیدارشناختی-هرمنوتیک هایدگر پیرامون کار هنری»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۸.
۱۰. مسعودی ع (۱۳۸۸)، «بازشناسی باغ ایرانی باغ شاهزاده»، چاپ اول. تهران: نشر فضا.
۱۱. مونثو، رافائل، (۱۳۹۰)، «اشتقاق تئوریک و استراژی‌های طراحی در آثار هشت معاصر»، ترجمه ایمان رئیسی و حسام عشقی صنعتی، مشهد: کتابکده کسری.
۱۲. میردریکوند، فاطمه، دشتی رحمت ابادی، محمدعلی، (۱۳۹۴)، «هرمنوتیک و خوانش آن در معماری»، کنفرانس ملی مهندسی معماری، عمران و توسعه کالبدی، کوه‌دشت.
۱۳. یورماکا، کاری، (۱۳۹۱)، «مقدماتی بر روش‌های طراحی معماری»، ترجمه کاوه بذرافکن، تهران: انتشارات دانشگاه آزاد تهران مرکزی.

14. Pannenberg wolffhart, (1967), Hermeneutics and Universal History, in History and Hermeneutic, New york, Hapreper & Row.