مدیریت شهری
شماره ۳۷ زمستان ۹۳
No.37 Winter 2015
۱۲۷-۱۵۰
زمان دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۶/۱۷ زمان پذیرش نهایی: ۱۳۹۳/۲/۳

تبارشناسی تاثیرگذاری و تاثیرپذیری ادبیات داستانی بر معماری شهری با رویکرد تحلیل ساختاری و هرمنوتیک

رضا کشاورز نوروزپور*- دانشجوی کارشناسی ارشد معماری دانشگاه آزاد اسلامیِ تهران جنوب، تهران، ایران.
لیلا کریمی فرد - هئیت علمی دانشگاه آزاد اسلامی تهران جنوب، تهران، ایران.

چکیده
داستان علاوه بر ویژگی روایی، ابزاری برای بیان مفاهیم گوناگون در رابطه با مضامینی بوده است که در دوره های تاریخی تاثیرات و تاثرات فرهنگی ویژه‌ای برجا گذاشته است. چنانچه پذیرفته شود که معماری نیز از همین منابعِ تحولات تاریخی و فرهنگی در اطوار و ادوار تاریخ تاثیر پذیرفته باشد، می توان دریافت که امکان بررسی میزان تاثیرگذاری ادبیات داستانی بر معماری و بالعکس، مقوله‌ای قابل تامل بنظر می‌رسد که بایستی در حوزه نظری مورد پژوهش قرار گیرد. قرارگیری داستان به عنوان نوشتار متناسب با فضا و مکان، به خوبی نظر هنرمند را به بیننده منتقل می نماید؛ چنانچه با تدقیق در نوشتارها دریافت می شود که نوع به کارگیری مفاهیم مختلف از جمله توصیف ابنیه، همراستا با نوع نگرش به معماری در همان زمان بوده است. روش تحقیق پژوهش حاضر در مرحله ادبیات نظری، توصیفی و تحلیلی و در مرحله تحلیل شناختی، روش تکوینی و تحلیل ساختاری است که از مبانی برآمده و منتج از اصول هرمنوتیکی و تفسیرشناختی برای بررسی ارتباط و پیوستاری و یا نحوه تعامل احتمالی ادبیات داستانی و معماری شهری بهره برده است. نتایج تحقیق نشان می دهد که گفت و گوی هرمنوتیکی مفسر و هنرمند متقابلاً پیش‌انگاره‌هایی را که در پس هر دو عمل وجود دارد آشکار می‌سازد. هنرمند (چه در حوزه معماری و چه در حوزه ادبیات داستانی) نیاز دارد که از مفروضات و ضرورت‌های افق‌های بلافصلش رها شود و مفسر نیز به جزئیات و ضرورت‌های عمل هنری نیاز دارد تا تفسیرهایش را محقق سازد. هویدا ساختن تفاوت‌های تفسیر هنر و عمل هنری نباید باعث قوی‌شدن دو ذهنیت شود بلکه باید شناختی را تقویت کند که نه‌تنها هر نظرگاهی چیزی از خود در دیگری دارد، بلکه می‌تواند چیزی را که از خود است با بیانی قوی‌تر درون دیگری و برای او ارائه دهد. این مفهوم به التزام پدیداری مفاهیم فضامندی، تاریخی‌مندی، حرکت و تسلسل، دیالکتیک روابطی، و ایده پردازی از دل ادبیات داستانی بر معماری و یابالعکس معماری در روایتگری داستانی، به انحاء و اطوار گوناگون اشاره دارد که نشان از اسن دارد که بین ادبیات قصه نویسی و معماری ارتباط تنگاتنگی وجود دارد و این مورد در ادبیات و معماری کهن و مدرن می تواند نمود داشته باشد.
واژگان کلیدی: ادبیات داستانی، فضا و معماری شهری، رویکرد هرمنوتیکی و تفسیری، حرکت و تسلسل و ایده پردازی.

Genealogy impact and influence on urban fiction approach to structural analysis and hermeneutics

Abstract
In addition to the feature story narrative means to express concepts related to the themes that are of particular cultural and historical impression is left. If it is accepted that the architecture of the historical and cultural developments of the summit and is influenced history, We can review the literature on the effectiveness of the architecture and vice versa, the issue seems inevitable; If a written clarification of the type described concepts such as buildings, in line with the attitude of architecture at the same time. In the theoretical literature research study, descriptive and inferential analysis of the cognitive, developmental and structural analysis method is It emerged that the foundations and principles of hermeneutics and result of the relationship between literature and architecture and urban continuum or how likely benefited. The results show that the interpretive hermeneutic dialogue and mutually description artist reveals that after the operation there. Artist (whether in architecture or in fiction) needs; Interpreter also needs to detail and artistic practice needs to fulfill description. Reveal the differences in the interpretation of art and artistic practice, but should not cause two minds cognitive boost. The concept of commitment phenomenal concepts, historical interest, momentum and continuity, dialectical relationships, and ideas from the literature on architecture and architectural in narrative fiction, in various ways, and refers to the summit.
Keywords: fiction, space and urban architecture, and interpretive hermeneutic approach, motion and continuity of ideas.

* نویسنده مسئول مکاتبات، شماره تماس: ۰۹۱۲۲۳۹۶۹۳۰، رایانامه: gmail.com@Rezakeshavarz6
این مقاله از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول استخراج شده است که از راهنمایی دکتر لیلا کریمی فرد بهره برده است که بدینوسیله مراتب سپاس و امتنان خویش را اعلام می دارد.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

اگر خط راست کوتاه‌ترین فاصله میان دو نقطه گریز ناپذیرباشد. انحراف از مسیر آن‌را طولانی‌تر می‌کند و اگر این انحراف بسیار پیچیده، در هم و برهم و پیچ در پیچ شود، آن‌قدر سریع که ردپای خودش را نیز پاک کند، چه کسی می‌داند- شاید مرگ ما را نیابد، شاید زمان راهش را گم کند و شاید بتوانیم در مخفی‌گاههای متحرکمان پنهان بمانیم
(کارلولوی از شش گفتار برای هزاره بعدی ایتالوکالوینو: Vintage, ۱۹۹۲)

مقدمه

معماری دارای مفاهیم و معانی خاص به خود است؛ حتی کوچکترین جزء شکل دهنده، در یک اثر معماری دارای مفهوم و معنی خاص به خود است. ضعف ما در سده های اخیر، معلولی بوده ناشی از فراموشی مفاهیم، معانی و هر آنچه که گذشتگان ما برای ما به ارث نهاده‌اند. قصه نویسان در تمامی ادوار پرمایه ترین کلمات را بیان می کرده اند و از سرچشمه غنی معارف برای خلق نوشتار مکتوب سود جسته و گفتگویی بی زمان را در سناریوی تاریخ رقم زده اند. قصه ها و داستانها واقعیت را به تجرید می کشد و معماری از تجریدها به سمت واقعیت حرکت می کند و یک احساس متعالی را از پس خطوط به یک فضای ملموس مبدل می سازد؛ همانگونه که افراد گوناگون می توانند برداشت های متفاوتی از قصه های یکسانی داشته باشند (خمیسی، ۱۳۸۹). آثار هنری از گذشته 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». باید گفت که معماری نوعی فعالیت ذهنی است که به فرم، فضا، برنامه و مصالح مربوط می‌شود. ولی وقتی درباره یک ساختمان صحبت می‌کنند، گویی روایتی را شرح می‌دهند که تماشاگری فرضی را تحت تاثیر قرارداده و او را به سیروسفری درون‌فضایی می‌برد. از این رو وقتی معماری به‌صورت یک فعالیت در نظر گرفته می‌شود، ساختمان به عنوان چیزی برای تجربه تلقی می‌گردد. این تجربه در راهی پیش می‌رود و به‌موقع خود را آشکار می‌سازد. از نظر برخی معماران، روایت فضایی، نه تنها در روش‌های تشریح یک بنا، بلکه در شیوه‌های طراحی نیز عنصری کلیدی است. از اندیشه گردشگاه معمارانه لوکوربوزیه تا موزه یهود دانیل لیبسکیند در برلین، چشم‌اندازها بسته و باز می‌شوند و جاده‌ها و مسیرها می‌چرخند و لایه لایه می‌شوند تا به نمایشی فضایی وتعلیقی مضاعف برسند. همان‌گونه که معماران مجذوب روایت شده‌اند، نویسندگان نیز مجذوب معماری‌اند. از هزارتوی ددالوس گرفته تا خانه‌های ادگارآلن‌پو و «شهرهای نامرئی» ایتالو کالوینو، معماری تخیل عمومی را با فهرستی بی‌انتها از خانه‌های پر رفت‌وآمد و گذرگاه‌های شنی، پوشش داده است. [داستان] تنها با فرهنگ عمومی پشتیبانی نمی شود، بلکه فضا نیز موثر است. این فضاها در طول قرن‌ها، همچون یک عمارت روشنفکرانه که رگه‌های اندیشه ریاضی، کیهان‌شناسی، موسیقی، نقاشی و ادبیات در آن به یکدیگر رسیده و به نحو شاعرانه‌ای پیوند یافته‌اند،عمل نموده‌اند. فرانس ییتس در «هنر حافظه» به تشریح چگونگی تقویت حافظه به واسطه‌ی معماری و گونه‌های معمارانه که از زمان‌های بسیار دور مدلی برای حافظه بوده می‌پردازد. برای یک سخنران، بازخوانی حافظه به‌واسطه‌ی پیوستگی لحظات در روایت و توالی در فضاهای یک ساختمان ممکن می‌گردد. همچنان که معماری مسیر حافظه را تقویت می‌کند، به‌عنوان مدل چارچوبی برای کاستن مشکلات آن است. این مقاله مقدمه‌ای انتقادی بر میراث و آرمان‌های نظریه هرمنوتیک و بررسی ارتباط آن با فهم، نظریه و عملکرد تاثیرپذیری و تاثیرگذاری ادبیات داستانی و معماری است که در ادامه مورد اشاره قرار می گیرد.

مواد و روشها

در هر پژوهش، در گام نخست باید مساله تحقیق محدود، مشخص و «**قابل پژوهش**» شود. دیدن یک پدیده در منظومه‌ای از عوامل، به سهولت نگریستن به آن در

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۳۷ زمستان ۹۳
No.37 Winter 2015

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

سیستمی از داده‌های طبقه بندی شده نیست. برای بررسی یک پدیده اجتماعی- تاریخی در منظومه‌ای از عوامل برای آنکه تصویر به‌دست آمده از آن در انتها، نسبت هرچه نزدیکتری با واقعیت داشته باشد، می بایست هرچه می توانیم از زاویه نقاط بیشتری در آن منظومه به پدیده نگریست. بدیهی است که در منظومه اطراف هر موضوعی بی نهایت زاویه دید وجود دارد. پس اگر دقت و اعتبار پژوهش را به تعداد زوایایی که به پدیده می نگریم، وابسته کنیم، راه سختی را در پیش گرفته‌ایم. یکی از راه‌حلهای این مساله «**محدود کردن موضوع**» است. به این ترتیب که با پرداختن به یک امر مشخص نیاز پژوهش برای پرداختن به یک موضوع از زوایای مختلف را کاهش دهیم؛ زیرا منطقی است که برای دیدن یک امر مشخص نسبت به یک امر عام، پژوهش می تواند با حجم کمتری از یافته‌ها مستدل شود. همچنین در پژوهشی جامعه شناسانه با دیدی کلی به جامعه، نیازمند آن هستیم که از این روش تا جایی بهره بگیریم که در الگوی انسان شناسانه برای توصیف صرف پدیده‌ها نیفتیم. **حل کردن این مساله یعنی دیدن یک امر مشخص و از خلال آن پرداختن به امر عام، دغدغه این پژوهش است.** به این ترتیب مطالعه موردی (یک مورد معماری، به جای یک محدوده یا شهر) به نظر مناسب می رسد. لذا باید گفت که از نظر پژوهشگر رساله، موضوع مشخص پژوهش می‌بایست از ویژگیهایی برخوردار باشد که نمونه مناسبی از تبلور دغدغه‌های ماهوی در معماری شهری است، بتواند برخورد عوامل مختلف منجمله تاثیرات و تاثرات فرهنگی- اجتماعی را در کالبد معماری و یا بالعکس را نشان دهد. بر این اساس، مطابق با مفاهیم تفسیری- هرمنوتیکی تاثیرگذاری و اثربخشی ادبیات داستانی بر معماری شهر مورد بررسی قرار می گیرد.

رویکرد تحقیق: رویکرد مورد نظر در تحقیق که محقق از آنها در بحث تاثیر و تاثرات ادبیات داستانی بر کالبد و فضای معماری بهره برده است و به نوعی دورنمای تحقیق پژوهشگر در واکاوی بنیانهای نظری تحقیق و راهگشای رهیافتهای عملی آن بوده است، عبارتند از:

۱- رویکرد تکوینی: تحقیق تکوینی به تحقیقی اطلاق می شود که درصدد یافتن «علت تکوین و ایجاد یک پدیده یا موضوع تحقیق» است. در رویکرد تکوینی رابطه میان عوامل، تعریف شده و موثر بر یکدیگر، خطی دیده نمی شود. به این معنی که عوامل تاریخی با تاثیر یک‌سویه موجب ایجاد یک پدیده نمی‌شوند، بلکه مجموعه نیروها بر یکدیگر اثر متقابل می گذارند و در این تاثیرات متقابل یا دیالکتیکی، هیچ عاملی بر عامل دیگر برتری ندارد و نقش اصلی را ایفا نمی کند[1]، بلکه این مجموعه عوامل هستند که بر شکل گیری آن تاثیر می گذارند. شاید آنچه ذکر شد، منطبق با رویکرد سیستمی فرض شود؛ ولی در واقع کاملاً با آن تفاوت

۱. تعدادی از رویکردهای معماری که تاکنون مطرح شده اند و صاحبنظران متعددی در مورد آنها به ارائه فرضیه و تئوری پرداخته اند، عبارتند از: «رویکرد تاریخی»: هدف اصلی رویکرد تاریخی در نگاه به یک بنا، تعیین تاریخ آن است. مشخص شدن تاریخ بنا به معنی شناخت شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی بنا است. در واقع شناخت تاریخ یک اثر به معنی پیوند دادن آن با گذشته اثر است. از صاحب نظران این رویکرد وینکلمن- معمار و باستان شناس آلمانی- و باقر آیت الله زاده شیرازی را می توان نام برد. «رویکرد فرهنگی- اجتماعی»: هدف اصلی معماران در رویکرد فرهنگی- اجتماعی،شناخت اجتماع،فرهنگ و مردم شناسی به وسیله ی بنا و معماری عامیانه می باشد.آموس راپاپورت، پل الیور(Shelter and Society) و بیل هیلیر(Space is the Machine,1982) از صاحب نظران این رویکرد هستند. «رویکرد معنا گرا (سنت گرا)»: دغدغه معماران در رویکرد معنا گرا، شناخت معانی و مفاهیم نهفته در اثر معماری است و عمدتاً دارای ویژگی نمادپردازانه ای است. از متفکران این رویکرد میتوان به تیتوس بورکهارت (هنر مقدس)، سید حسین نصر (هنر و معنویت اسلامی) و نادر اردلان (حس وحدت) اشاره کرد. «رویکرد عملکردگرا»: هدف معماران عملکردگرا، تاکید بر ویژگی های کاربردی معماری است. نقطه اوج و نماد این تفکر، ماشین است. چون کاملاً عملکردی است و کوچکترین پیچ آن هم کاربردی است. از متفکران این رویکرد می توان به هرمان موتسیوس و لویی سالیوان (با طرح شعار فرم از عملکرد پیروی می کند) اشاره کرد. «رویکرد فرم گرا»: هدف پیروان این رویکرد، جنبه های زیبایی شناسانه فرم است. تناسبات، پر و خالی و ترکیب بندی و گونه شناسی فرم مورد توجه این رویکرد است. از متفکران این رویکرد می توان به لویی دوران (دقت و تاکیدی بر درسهای معماری)، کلاوس هردگ (ساختار و شکل در معماری ایران و ترکستان)، راب کرایر (ترکیب بندی معماری) و استدمن (مورفولوژی معماری) اشاره کرد. «رویکرد فضاگرا»: دغدغه این رویکرد فضا، حرکت در آن و کشف فضا می باشد. از متفکران این رویکرد می توان به زیگفرید گیدئون (فضا- زمان و معماری)، برونو زوی (Poetica dell architettura neoplastica)، جان هیدک(The Education of an Architect) اشاره کرد. «رویکرد تکنولوژی گرا»: دغدغه اصلی این رویکرد، تکنولوژی و زیبایی شناسی جدیدی است که در ابتدای قرن بیستم توسط مارتین هیدگر در کتاب فلسفه تکنولوژی مطرح شد. بنابر این، در معماری هم آشکار کردن مظاهر تکنولوژی در ساختمان، مزیت به شمار آمد. از متفکران این رویکرد می توان به پیتر کوک (Morphosis:Buildings and Projects)، ریچارد راجرز و رنزو پیانو اشاره کرد. «رویکرد طبیعت گرا»: دغدغه این رویکرد طبیعت، محیط زیست، چرخه زندگی و پایداری است که در دو دهه آخر قرن بیستم بسیار مورد توجه معماران قرار گرفته است. از متفکران این رویکرد می توان به الگی (Design with Climate ، جان لنگ (آفرینش نظریه معماری) اشاره کرد.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

دارد، زیرا اگرچه در رویکرد سیستمی نیز تک‌عاملی بحث نمی‌شود و عناصر مختلف سیستم برهم تاثیر می‌گذارند ولی این رویکرد مانند «پارسونز» یا «لومان» مدعی است که «می تواند به جهان و جامعه موجود توصیفی سودمند و رسا عرضه کند که وجه تمایز آن توانایی بالقوه برای تجزیه و انحلال و ترکیب مجدد است» (مولر، ۱۳۷۹، ص ۳).

ادعای این نظریه برای درک کلی و عام موضوع خویش، بدین‌معنا که «در مقام یک نظریه اجتماعی به همه مسائل اجتماعی می پردازد و نه فقط به بخشها یا قطعاتی محدود» مورد مناقشه است؛ زیرا این رویکرد نظریه پدیده اجتماعی را به قطعات و اعضا آن تجزیه می کند و از خلال این تجزیه روابط آنها را می کاود. در واقع این نظریه به جزییات منفرد یک سیستم می پردازد؛ ولی روش تکوینی به تفرد و تشخص پدیده های اجتماعی در طول تاریخ اذعان دارد و از ارائه تحلیل کلی راجع به همه مسائل پرهیز می کند. در واقع رویکرد تکوینی، پدیده را تجزیه نمی کند بلکه یک «امر مشخص جزئی» را (که در تمامیت خود عناصری از کلیت را حمل می کند) از زوایای گوناگون مورد بررسی قرار می‌دهد. این رویکرد برای فهم آنچه در تاریخ و جامعه اتفاق می افتد تا جایی به روابط میان عوامل انسانی اهمیت می دهد که روان‌شناسی نیز در آن مهم تلقی می شود و هر فرد اجتماعی یا تاریخی پدیده ای است که در هستی خویش زیست می‌کند، رابطه‌ای متقابل با آن دارد. درحالی که در نظریه سیستمی «منظور از اشخاص بیشتر ساختارهای خودسازی سیستمهای اجتماعی است تا سیستمهای روانی یا انسان های کامل.» این جهت پژوهشگر از رویکرد منظومه‌ای برای سامان دادن به یافته‌ها سود می جوید؛ به جای آنکه آنها را در یک سیستم جمع کند. «مارتین جی» رویکرد منظومه ای «والتر بنیامین» را اینگونه تعریف می کند: «خوشه ای از عناصر متغیر که کنار هم چیده می شوند، ولی در هم تنیده نمی شوند و نمی توان آنها را به مخرج مشترک یا هسته یا اصل نخستین فروکاست».

روش تحقیق: روشهای مورد نظر در این تحقیق عبارتند از:

۱- روش تکوینی: روش این پژوهش نیز با توجه به رویکرد نظری آن، «روش تکوینی» است. برای توضیح روش می بایست ابتدا مفاهیم به کار رفته در آن شرح داده شود. در روش تکوینی، پژوهشگر دربند تعاریف مفاهیم در نخستین گام نیست، بلکه می کوشد «قانون درونی را جستجو کند که بنابر آن قانون، کل، تکوین می یابد؛ یا لااقل می توان تصور کرد که کل را می آفریند» (وبر، ۱۳۸۲، ص ۳۴۹)؛ بنابراین، این روش «بودن» یک پدیده را مدنظر قرار نمی‌دهد بلکه در مسیر «شدن»، تغییرات گذشته آن را بفهمد. این روش ناظر بر همان رویکرد نظری است که حکم تکوینی را بر واقعیت تعریف شده اولویت می دهد و واقعیت اجتماعی برای آن یک پدیده بیرونی نیست که بتوان با تعریف منطقی، آن را در دایره عقل آورد و به کمک ذهن آن را شناخت بلکه واقعیت اجتماعی، هستی پویایی است که انسان نیز جزئی از آن است و در فرایندی تکوینی و از خلال حکمها و قوانینی که بر اثر توافق اجتماعی حاکمیت می یابند، شکل می گیرد و تکامل می یابد. درست بر عکس رویکرد مدرسی فلسفه تاریخ که در آن «هستی از همان آغاز به گونه اندیشه پنداشته می شود و به صورت مفهوم در می آید و با مشتق شدن از اندیشه محمول آن واقع می شود» (مارکوزه، ۱۳۸۸، ص ۲۷۷). در رویکرد تکوینی «طبیعت، واقعیت نخستین و اندیشه، واقعیت دومین است و به گفته فویرباخ هستی موضوع و اندیشه محمول است. اندیشه از هستی برمی خیزد ولی هستی از اندیشه برنمی خیزد» (مارکوزه، ۱۳۸۸، ص ۲۷۷). لذا «فرد تاریخی» وبری نیز ناظر بر پدیده منحصر به‌فرد تاریخی است که در آن فرایند همین تکوین شکل می گیرد. پدیده ای منحصر به فرد و تکرارناپذیر که بر اثر تداخل نیروهای مشخص در لحظه تاریخی و محدوده جغرافیایی معین حاصل می شود؛ بنابراین هرکدام «مسکن های مورد مطالعه پژوهش» به مثابه یک «فرد تاریخی» مورد بررسی قرار می گیرد.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

ادبیات و مبانی نظری

تعریف داستان و تفاوت آن با قصه

قصه به هر اثر هنری منثور گفته می شود که بیش از آن که از لحاظ تاریخی حقیقت داشته باشد، آفریده و ابداع نیروی خلاق و هنر نویسنده باشد. قصه ممکن است بر اساس تاریخ و واقعیت ساخته شود یا به کل از قوه تخیل نویسنده سرچشمه بگیرد. در هر دو حال صفت ممیز آن این است که به قصد لذت روحانی خواننده ابداع میشود و تا حدی نیز به منظور آموزش دادن او؛ به عبارت دیگر قصه در وهله اول به دل خواننده، به احساسات و عواطف او متوسل می شود و در درجه دوم به خرد و قدرت استدلال او. قصه استادانه مخاطب را وا می دارد که فکر کند ولی قصد اصلی همه قصه ها این است که به مخاطبین امکان دهند که حس کنند (دانش آذر، ۱۳۸۶). داستان یک سلسله وقایع حقیقی یا غیر حقیقی است که به طور زنده و آمیخته با جزئیات بیان شده باشد به نحوی که متخیله خواننده یا مستمع بتواند آن ها را آناً مجسم کند (سی بروکس، ۱۳۵۳، ص ۱۲۱). از این تعریف چنان بر می آید که، داستان ساخته و پرداخته ذهن خلاق فردی به نام نویسنده است. گرچه از واقعیت های بیرونی برداشت هایی شده است، ولی همه این واقعیت ها از صافی ذهن، عواطف و احساسات و پیش دانسته ها نویسنده گذشته و از پایگاه و موقعیت اجتماعی او نشأت گرفته است و با کمک ذهن خلاق خواننده و مشارکت اوست که کامل می شود. تفاوتهای عمده داستان و قصه عبارتند از:

۱. قصه محصول ذهنیت جمع است و خالق مشخصی ندارد و با نقل پی در پی، جمع بر روی آن اثر گذاشته اند، حال آنکه داستان محصول ذهنیت فرد است و حتی می توان از روی سبک و روش آن نویسنده اش را بازشناخت.

۲. قصه و داستان هر دو آثار روایی هستند و به نقل رویداد ها می پردازند، ولی آنچه داستان را از قصه جدا می کند روابط علی است که بین رویدادهای مختلف آن برقرار است. حال آنکه قصه بر اساس حوادث پشت سر هم که ممکن است رابطه علت و معلولی هم بر آنها حاکم نباشد، شکل می گیرد. مثلاً «**شاه مرد و سپس ملکه هم مرد**»، قصه است؛ حال آنکه «**شاه مرد و سپس ملکه از فرط اندوه مرد**»، طرح یک داستان است. ترتیب زبانی حفظ شده است، اما مفهوم علیت بر آن سایه گسترده است. مرگ ملکه را در نظر بگیرید. در یک قصه وقتی بشنویم ملکه مرد می گوییم بعد چه پیش آمد؟ در یک طرح وقتی بشنویم ملکه مرد می پرسیم چه شد؟ این است فرق اساسی این دو جنبه رمان (ایرانی، ۱۳۶۴، ص ۱۶۴).

۳. تفاوت دیگر در قهرمان و شخصیت است. قصه های کهن معمولاً قهرمانانی دارند که از الگوهای مشخصی پیروی می کنند و صف بین خوبی و بدی مشخص است، حال آنکه شخصیت ها در داستان دارای نوعی فردیت هستند و در اثر تحولاتی که حادث می شود تغییر می کنند، یعنی سفید سفید یا سیاه سیاه نیستند و سایه روشن و خاکستری هستند.

۴. تفاوت دیگر در ساختار ادبی آن هاست. ساختمان ادبی قصه معمولاً ساده بوده و تنها در آن چهارچوب ها بیان می شده و جزئیات در آن راهی نداشته و توسط گوینده به آن اضافه می شده است. حال آنکه داستان اثری مکتوب است و دست نویسنده باز است تا آن گونه که می خواهد به جزئیات بپردازد.

۵. زبان قصه شفاهی بوده و ماهیت گفتاری دارد حال آنکه داستان به زبان ادبی نوشته می شود و تمام ملاحظات زیبایی شناسی زبان در آن به کار گرفته می شود.

۶. یکی دیگر از تفاوت ها در زمان و مکان است. قصه های سنتی تعلق زمانی و مکانی آشکار ندارند. یکی بود یکی نبود غیر از خدا هیچکس نبود، جنگلی بود، قصری بود، خانه ای بودو...حال آنکه در داستان های امروزی حتی از نوع فراواقعی و فانتزی می توان نشانه های بسیاری دال بر حضور زمان و مکان را در آن مشاهده کرد.

روابط معنایی شباهتهای موجود در ادبیات

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

داستانی و معماری شهری

در زبان روزمره و نیز زبان علمی، ابهام و ایهام در کلام یک نقص محسوب می‌شود و مخاطب انتظار دارد که گوینده مقصود خود را شفاف بیان کند به نحوی که معنای کلام مشخص باشد. در این میان زبان قصه ها و داستان ها می تواند سرشار از ایهام و تخیل باشد. این خصوصیت به آثار معماری نسبت داده شده است. نثر کار خود را با واژگان انجام می دهند، نه با معانی. معانی نسبت به واژگان، ثانوی هستند و واژگان بنیادین هستند (ابن خلدون۳۹۱،۱۹۶۷). گرابر می‌نویسد به نظر می‌رسد عناصر اولیه معماری واجد هیچ معنایی در بافت معماری خود نیستند. آنچه یک عنصر معماری را سرشار از معنا می کند، کاربرد انسان است. بر این اساس، گرابر تقدم حیات انسانی- اجتماعی را در کشف معنای هنر فرض می کند1960،358، (Jacobson). نثر داستانی، «مبنای ساختار» هر طرح را تشکیل می دهد. که مفاهیم معماری هم همین گونه در تحلیل طرح قصه به کار برده می شوند (wittkower; 1971).

در قصه نویسی، برتری کارکرد طرح قصه و داستان اهمیت دیگر کارکردها را از بین نمی برد. زمینه‌چینی برای کارکرد در طرح داستان باعث ایجاد ایهام در کارکردهای دیگر می شود که بر اساس مواردی چون شروع ناپایداری، گسترش، تعلیق، نقطه اوج، گرهگشایی، و پایان ایجاد خواهد شد. این برداشت به وضوح با کارکردگرایی در معماری بیگانه است، زیرا در کارکردگرایی در معماری، مکان اساساً نامفهوم و دارای ابهام است. اما در معمارانه ترین سنتها، مکان، همانگونه که رودلف ویتکوور در معماری کلاسیک شاهد بوده و همان گونه که رابرت ونتوری اشاره کرده، دارای ایهام و سرشار از معانی است و بنابراین این ایهام تعمداً درون طرح گنجاده شده است. اگر حکم کنیم که در معماری، مضمون اجتماعی به تنهایی تولیدکننده معنا است، شاخص ترین ویژگی آن را نادیده گرفته‌ایم.

حرکت در معماری

در فیزیک حرکت زمانی اتفاق می افتد که جسمی از نقطه ای به نقطه دیگر تغییر مکان یابد. ولی شاید مفهوم فیزیکی حرکت تنها جزئی از مفهوم حرکت در هنر باشد. حرکت در هنر وسیله‌ای است برای درک فضا تمامی هنرها وجود خود را از طریق خلق فضا به دست می‌آورند. حال که این فضا خلق شده است وسیله‌ای لازم است تا آن را درک نماییم و حرکت اولین چیزی است که در این میان خود نمایی می کند .حرکت در فیزیک یعنی جابجایی یک جسم در یک محیط که تماماً از جنس ماده است؛ جسمی مادی در محیطی مادی از نقطه ای مادی به نقطه مادی دیگری انتقال می یابد. اما حرکت در هنر یعنی پرواز روح، یعنی خروج از دنیای ماده و سفر به دنیای خیال؛ خیالی که می تواند در محیطی مادی اتفاق بیفتد. انسانها متولد می شوند، رشد می کنند و می میرند و این ذات هستی است. در اصل آنها از ابتدایی خاص به انتهایی خاص می رسند. تمام هستی در حرکت است و ما نیز جزئی از آن به شمار می رویم. فضای هستی وجود خود را مدیون حرکت است. انواع حرکتها عبارتند از:

۱. **حرکت فیزیکی:** یعنی جابجایی جسم فرد در فضایی که توسط عناصر مادی قابل درک شده اند

۲. **حرکت بصری**: حتی وقتی که در نقطه ای از فضا به صورت ثابت ایستاده ایم. چشمها حرکت داشته و از نقطه ای به نقطه دیگر تغییر مکان دهند.

۳. **حرکت خیالی**: گاهی روح انسانها درفضای خاصی از تن جدا می شود و خیالاتی را در ذهن متبادر می نماید و در اصل انسان را از جهانی به جهانی دیگر سوق می دهد و این حرکت، حرکت خیالی است. باید نکته ای را ذکر نمود، هر حرکتی در ذات خود دارای سکونهایی نیز می باشد. به زبان ساده تر سکون و حرکت در کنار یکدیگر بوده و و در کنار هم است که هر کدام معنی پیدا می کنند. حرکت بی سکون و سکون بی حرکت معنایی ندارد؛ حرکت تغییر حالتی است که ابتدا و انتهایش سکون است.

حرکت در ادبیات داستانی

هر هنرمندی به واسطه حرکت به نگرش خاص خود می رسد و به همین دلیل است که باید برای درک فضای وی در آن حرکت کنیم. نویسنده فردی مثل سایر

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

انسانها دارای تخیل و تفکرات خاص به خود می باشد. او در فکر خود راه می رود یا شاید فکر خود را راه می برد. پس تا به اینجا می دانیم فضایی که نویسنده به وسیله حرکت ایجاد می کند تنها با حرکت نیز قابل درک است. ما قصه ها و داستان های مختلف را می خوانیم. هر کدام از ما روحیات خاص به خود را داریم و ممکن است در زمانی که می خواهیم شروع به خواندن نماییم در سر خود خیالاتی خاص داشته باشیم. به بیان دیگر در فضایی دیگر باشیم؛ حالا قرار است فضای نویسنده را درک کنیم او قصد دارد ما را از فضای ذهن خودمان خارج نماید و به فضای ذهن خود وارد کند. پس می دانیم نویسنده حرکت خود را با سکون آغاز می نماید و با سکون نیز به پایان می رساند و دقیقاً این حالت در ذهن خواننده اثر وی نیز به وجود می آید. هر هنرمندی به واسطه حرکت به نگرش خاص خود می رسد (سیر آفاق و انفس) و به همین دلیل است که باید برای درک فضای وی در آن حرکت کنیم. شاعر فردی مثل سایر انسانها دارای تخیل، احساسات و تفکرات خاص به خود می باشد. او در فکر خود را ه می رود یا شاید فکر خود را راه می برد ؛ به سویی خاص به آنجایی که می خواهد در موردش شعر بگوید. مثلاً می خواهد فضای کشته شدن **سهراب** به دست **رستم** را به شعر تبدیل کند، او فضا را ایجاد کرده است و خود را در آنجا قرار داده است حال در آن فضا شروع به حرکت می نماید تا احساس واقعی خود را به تصویر بکشد.

فضا در ادبیات داستانی

این جملات نیستند که فضای قصه را می سازند، انسانها دارای قالبهای فکری مختلفی می باشند هرکدام نگرشی خاص به خود را دارند. نتیجهٔ این امر ایجاد بیان های گوناگون در قصه ها است که هر کدام تنها مختص به یک فرد می باشد و می توان به راحتی سبک نوشتار را تشخیص داد. قصه ها و داستان ها میتوانند فضای خاصی ایجاد کنند که ذهن مخاطب را پرورش دهد و به این وسیله فضای مورد نظر نویسنده برای مخاطب قابل درک خواهد بود. از آنجا که سبک نوشتار قصه ها با توجه به زمان، نویسنده و سبک خاصی که نگارش را انجام داده با هم متفاوت است درک آنها نیز ممکن است برای خوانندگان مختلف باشد (علی آبادی، ۱۳۹۰).

فضا در معماری شهری[1]

فضا در علوم مختلف معانی متفاوتی دارد. پیچیدگی مفهوم فضا، همانند سایر مفاهیم متافیزیکی، باعث شده است تا برخی از متفکران در برابر شناخت مفهومی آن اظهار ناتوانی نمایند. مفهوم فضا آنقدر گسترده است که هر رشته علمی با آن سروکار دارد، هرچند که هر کدام معنایی خاص از آن ارائه می کنند. فضا مفهومی چندمتغیره است و عمدتا در ارتباط با کاربری آن در هر جامعه معنی می یابد (ربانی، ۱۳۸۵، ص ۴۱). فضا پدیده ای قابل برنامه ریزی و مدیریت می باشد که در مکان شکل می گیرد و هویت می یابد. هویت، نیاز، شبکه ارتباطی، محتوای اجتماعی، جنبه های تاریخی، همه دربردارنده جنبه های مختلف مفهوم فضا می باشند. «فضا در مفهوم موجود خویش به تنهایی هیچ ویژگی خاصی را مطرح نمی کند ولی به محض آنکه یک گروه انسانی فعالیتی را در مکانی مطرح کند، معنای نمادین فضا پدیدار می شود» (حبیبی، ۱۳۸۲، ص ۷۵). فضا مفهومی بیشتر انسانی دارد و پاسخگوی محیط طبیعی یا فیزیکی و فرهنگی است (ربانی، ۱۳۸۵، ص ۳۸).

مفهوم سازی تاریخی فضا به سه دوره تقسیم می شود:

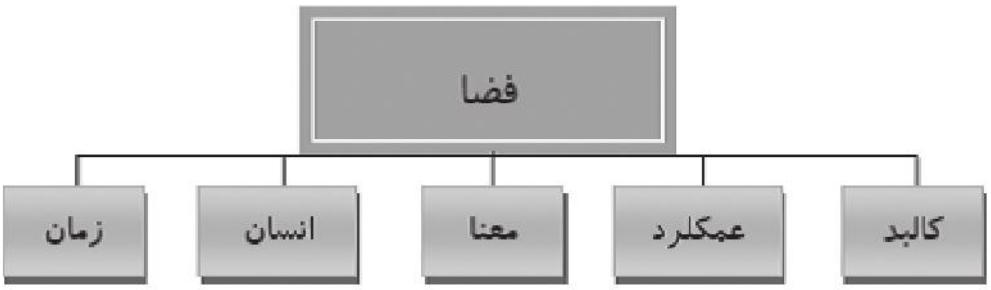
۱. عقل سلیم[2] پیش اقلیدسی،

۲. انتزاع اقلیدسی و

۱. مطالب این قسمت برداشت های شخصی و تحلیل نگارنده از نوشته های کتابهای زیر در موضوع فضا می باشد: مدنی پور، علی (۱۳۸۴) طراحی فضای شهری: نگرشی بر فرآیندهای اجتماعی و مکانی. ترجمه: فرهاد مرتضایی. انتشارات شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری. تهران؛ گیدیون، زیگفرید (۱۳۸۱) فضا، زمان، معماری. ترجمه: دکتر منوچهر مزینی. انتشارات علمی و فرهنگی. چاپ پنجم. تهران. اهری، زهرا (۱۳۸۵) مکتب اصفهان در شهرسازی: دستور زبان طراحی شالوده شهری. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، فرهنگستان هنر، تهران بیکن، ادموند (۱۳۷۶) طراحی شهرها. ترجمه: فرزانه طاهری. انتشارات مرکز تحقیقات و مطالعات شهرسازی و معماری ایران. چاپ اول. تهران گروتر، یورگ (۱۳۷۵) زیبایی شناختی در معماری. ترجمه: دکتر جهانشاه پاکزاد، مهندس عبدالرضا همایون. انتشارات دانشگاه شهید بهشتی. تهران توسلی، محمود (۱۳۷۱) طراحی فضای شهری ۱. مرکز تحقیقات و مطالعات شهرسازی و معماری. تهران

1. Common sense

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]



نمودار ۱. اجزاء اصلی شکل دهنده فضا؛ ماخذ: نگارندگان بر اساس مدنی پور، ۱۳۹۰.

۳. نسبیت مابعد اقلیدسی.

عقل سلیم پیش اقلیدسی به مفاهیم مکانی که اجسام در جهان اشغال می کردند اشاره داشت و به این ترتیب متناهی و نسبی بود. از سوی دیگر، فضای اقلیدسی، نامتناهی و ایجاد آن توسط هندسه دانان باستان با مفهوم سازی فضای جهان به عنوان فضای تهی نامحدود از جانب فیزیکدانان مقارن بود. اساسی ترین ویژگی فضای اقلیدسی این بود که هیچ مرکز و محیطی نداشت (مدنی پور، ۱۳۹۰، ص ۲۳۶).

بحث فضا و معنای فضا از دیرباز تاکنون مورد نقد و بررسی قرار گرفته و به طور عمده در دو حوزه معماری و فلسفه به آن توجه شده است. از زمانی که ارسطو فضا را با ظرف قیاس می کند تا امروز که لفور نظریه یکتا گرایانه فضا را مطرح می کند زمان زیادی گذشته است و اظهار نظرهای متعددی در زمینه فضا و به تبع آن فضای شهری انجام گرفته است؛ ولی این سؤال پیش می آید که آیا برای ورود به حیطه طراحی شهری نزاع بر معنای فضا ارزشی دارد؟ مدنی پور در پاسخ به پرسش چنین بیان می دارد که:

«جستجو به دنبال معنایی برای فضا مرحله ای است ضروری که باید آن را طی کنیم، چون که پیش از حرکت به سوی وادی تجویز طراحی، حیاتی است حوزه مسائل توصیفی و تحلیلی طراحی را بکاویم. به بیان دیگر پیش از آنکه تلاش کنیم فضای شهری را دگرگون سازیم، باید آن را بشناسیم. ماهیت عملی و دستوری طراحی نیازمند گردآوری اطلاعاتی است که اغلب به علت محدودیت زمانی بیش از حد با عجله انجام می



تصویر ۱. انواع فضا از دیدگاه فلسفی؛ ماخذ: نگارنده بر اساس افروغ، ۱۳۷۸.

شود و باید در یک عملیات راه حل یابی آن را به کار گرفت . تعداد بسیار زیادی از چنین عملیاتی بر پایه فرضیاتی شکل می گیرند که به ارزشیابی نقادانه نیاز دارد و برخوردی آگاهانه تر با فضای شهری موجود را می طلبد.» بنابراین صرف نظر از وسایل نظری و عملی همزاد با رابطه میان دانش و کنش به ویژه در مبحثی به پیچیدگی فضای شهری، این کاری است که باید به فوریت درباره فرآیندی چون طراحی انجام شود که اغلب رمزگونه و بالقوه بحث برانگیز است.

فضای مطلق و رابطه ای: شاید اولین جدال در تعریف فضا را بتوان بحث بر **«فضای مطلق و رابطه ای»** بین فلاسفه دانست که در معماری و شهرسازی هم رسوخ کرده است. **«ارسطو و نیوتن»** مهمترین کسانی هستند که به نظریه فضای مطلق شکل داده اند. در باور آنها فضا و زمان ظرف هایی هستند به گسترش نامنتها که تمام اشیا را دربرگرفته اند. تمام رویدادها و اتفاقات در این

فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۳۷ زمستان ۹۳
No.37 Winter 2015

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

ظرف انجام می پذیرد. به نوعی می توان چنین انگاشت که فضا و زمان اشیایی واقعی هستند. در این نظریه سکون و حرکت اشیاء در این ظرف واقع می گردد و به رابطه شان با دیگر اجسام مربوط نمی شود. فضای رابطه‌ای نخستین بار از طرف لایبنتیس در مخالفت با نظریه مطلق فضا صورت گرفت ؛ به گونه ای که او اعتقاد داشت فضا صرفاً متشکل از روابطی است میان چیزهایی بدون حجم و ذهنی. بحثی که رابطه گرایان مطرح می کنند این است که ظرف به طور منطقی متمایز از اشیایی نیست که گفته می شود آنها را در خود جای می دهد.

فضای فیزیکی و اجتماعی: تفکیک دیگری که در مورد فضا و به طور خاص فضای شهری صورت می گیرد، تقابلی است با عنوان فضای فیزیکی و اجتماعی. فضای فیزیکی که تعبیر دیگر آن فضای مصنوع و ساخته شده است، موضوعی است که بیشتر مورد توجه معماران است و بیشتر در قالب مورفولوژی فضا بروز پیدا می کند. فضای اجتماعی، تداعی فضایی نیازهای اجتماعی در روابط افراد و گروه های اجتماعی است. شاید بتوان بحث فرم و کارکرد که با دو رویکرد فرم مستقل از کارکرد و فرم تابع کارکرد را دنباله ای از رویارویی فضای فیزیکی و اجتماعی دانست:

۱. در رویکرد اول آنچه نهایتاً بدست می آید، فضای فیزیکی است که بیشتر مورد توجه طیف شهرسازان معماران است. نمونه ای از این علاقه به فرم را در کارهای راب کریر می توان دید؛

۲. در رویکرد دوم که بیشتر مورد توجه جامعه شناسان و جغرافی دانان است آنچه به عنوان پایه انگاشته می شود فضای اجتماعی است و فرم ها به دنبال روابط اجتماعی موجود و به تبعیت از آنها بروز پیدا می کنند. شاید بتوان مدرنیست ها را محصولی از نگرشهای مربوط به فضای اجتماعی برشمرد. چون در نگاه آنها کارکرد بر فرم ارجحیت دارد.

فضای ذهنی و عینی: تجلی دیگر از مبحث فضای مطلق و رابطه ای، گفتگو درباره مفاهیم ذهنی و عینی فضاست. فضا از نظر کانت مقوله ای ذهنی و متعلق به ساختار ذهن انسان است و از ین رو قابل حس و تجربه هم نیست، اما در گروهی از تعاریف دیگر فضا ابژه‌ای عینی و کالبدی (اقلیدس، دکارت) در نظر گرفته می شود، از این رو قالب حس و تجربه نیز هست. طبق این تعریف، فضای عینی فضایی است که از طریق حواس درک می شود و از این رو تجربی است. تجربه ما از فضا، رویدادی حسی است که مستلزم حرکت است، حرکتی که پدیدآورندهٔ طیفی گسترده از تأثیرپذیری های متغیر است، از گذار از یک احساس فضایی به احساسی دیگر. در مقابل این تعریف، تعریف فضای ذهنی قرار می گیرد که فضایی است که در طراحی های معماران و شهرسازی دیده می شود. فضای طرح های معماران و شهرسازی، فضایی ذهنی است که معمولاً با محدوده های کالبدی تعریف می شود. فضای عینی و واقعی را می توان به فضای حسی نیز تعریف کرد، زیرا آنچه در این فضا درک می شود رویدادهای حسی است. فضای ذهنی زمانی ایجاد می شود که ما در متن فضا نیستیم و به نوعی بیرون از فضا به فضا می نگریم با مفاهیم عقلی و استدلال های ذهنی فضا را درک می کنیم. به نوعی می توان گفت قبل از ورود به یک فضای خاص مثل هرم ورودی موزه لوور باتوجه به آگاهی های قبلی و نشانه های اطراف ما به برداشت ذهنی از فضای زیر هرم داریم که هرچه به این فضا نزدیکتر می شویم این ذهنیت به عینیت نزدیکتر می شود. برنارد چومی برای بیان این موضوع از تجربه فضایی در یک هزار تو سخن به میان می آورد. در این تعبیر ما در هر لحظه یک قسمت از هزارتو را تجربه می کنیم ولی یک تصویر از کلیت هزارتو نداریم و باید برای تجربه کامل در این فضا حرکت کنیم. تلفیق دو جنبه عینی و ذهنی یا درک فضا براساس تجربه حسی و از طرف دیگر براساس تفکر عقلایی، موضوعی است که به تفصیل توسط هانری لوفور، فیلسوف فرانسوی، در کتابش «تولید فضا (۱۹۹۱)[1]» مورد بحث قرار گرفته است. لوفور معتقد است که برتری دادن به تصویر ذهنی از فضا که مشخصه معرفت‌شناسی مدرن از فضاست، سبب شده که درک ما از فضا ضعیف شود، امری که به فضای انتزاعی رهنمون می شود. تصور ذهنی به نظر وی تجربه زنده را می کشد و نمی تواند جایگزین غنای

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

آن شود. لفور از فاصله میان فضای ذهنی و واقعی شروع می کند و از جریان شناخت شناسی مدرن که فضا را یک شیء ذهنی با مکان ذهنی می داند انتقاد می کند. سخن لفور این است که فضای ذهنی و واقعی را نباید از هم دور نگه داشت، بلکه باید فضای ذهنی و فیزیکی را با بستر اجتماعی تلفیق کرد. به نظر وی فضاهای گذشته این خصوصیت را داشته که توسط تمامی حواس قابل درک بود و از این رو جوانب مختلف تجربه فضا را یکجا در خود داشت. او دربارهٔ این فضاها که با عنوان فضای یادمانی از آنها یاد می کند، می گوید:

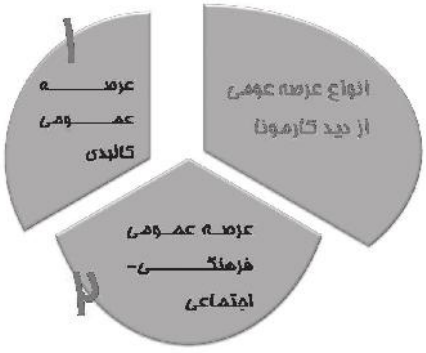
«برای هزار سال، بناهای یادمانی تمامی جوانب فضایی را دارا بودند: ادراکی بودن، شناختی بودن و فضای زنده بودن، نمودهای فضا و فضای تصویری یا شمایلی، فضاهایی مناسب برای تمامی قوا، از حس بویایی گرفته تا سخن گفتن، ایما و اشاره و نماد. درفضای یادمانی برای هر عضو جامعه تصویری ذهنی از عضویتش ارائه می گردید.»

آنچه مبرهن است این است که فضای را نمی توان صرفاً فیزیکی یا صرفاً اجتماعی دید. فضای شهری تلفیقی است از کالبد و فعالیت بوده و آنچه به فضای شهری هویت می دهد نه تنها اجزاء فیزیکی فضا است، بلکه فعالیتی که در آن اتفاق می افتد یک شاخصه مهم فضای شهری است. مثال های بارزی را می توان در این زمینه ذکر کرد که وابستگی فضای شهری به فعالیت را بیان می کند. به عنوان مثال فضای شهری میدان نقش جهان صفوی با امروز کاملاً متفاوت است. هرچند که فیزیک تا حدود زیادی باقی مانده است ولی فعالیت های این دوره با آن زمان کاملاً متفاوت بوده و به تبع آن درک فضای شهری امروز از دیروز متفاوت است. با این نگاه می توان طراحی فضای شهری را فرآیندی دانست که کالبد و فعالیت دو جزء عمده آن است.

یکی از بحث های مهم امروزی در میان متفکران مسائل شهری موضوع فضاهای عمومی در شهر است. این مفهوم در طراحی و برنامه ریزی شهری تحت عناوینی همچون «عرصه عمومی» ، «فضای شهری» ، «مکان عمومی» مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. ساده ترین بیان عرصه عمومی دربرگیرنده گروههای اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و غیره است که از متن مردم و فعالیت های آنها ریشه گرفته است؛ به نوعی عرصه عمومی یک عرصه همگانی است که عموم مردم یک شهر حق حضور در آن را دارند. بر اساس «فرهنگ انگلیسی آکسفورد»، واژه Public به معنای کلی و در اکثر معانی متضاد خصوصی است. همچنین تعریف مربوط یا متعلق به مردم به عنوان یک کلیت، نیز برای آن ذکر شده است. در جدیدترین ویرایش فرهنگ آکسفورد تعریفی مشابه مطرح شده است:

«متعلق یا متوجه مردم به مثابه یک کلیت در دسترس یا اشتراکی برای همه مردم و ارائه شده توسط دولت محلی یا مرکزی. به اتکای این تعریف برای مثال خیابانی عمومی، متعلق و مرتبط با تمام مردم به عنوان یک کلیت است، به روی شان باز است، موجودیتی محدود نشده دارد، از طرف دولت ارائه می شود و به آن مرتبط است. این مفاهیم در تعاریف مختلف فضای عمومی بازتاب یافته اند» (مدنی پور، ۱۳۸۴، ص ۲۱۳).

«کرمونا» نیز عرصه عمومی را در دو بعد «عرصه کالبدی» و «عرصه عمومی فرهنگی- اجتماعی» مورد بررسی قرار می دهد. (Carmona،2003:11)



تصویر ۲. انواع عرصه عمومی از دیدگاه کارمونا؛ ماخذ: نگارندگان بر اساس کارمونا، ۲۰۰۳.

در جستجوی ماهیت فضا به معنای عام، دو دیدگاه ذهنی و عینی، فلسفی و علمی و یا کیفی و کمی قبل طرح هستند:

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

۱. دیدگاه اول نگرشی کیفی است، در این نگرش اثر معمارانه یا شهرسازانه، از جنبه‌های زیباشناختی یا روان‌شناختی مثل زیبایی، مطلوبیت، عظمت، وحدت و یا از باب بعضی مفاهیم اعتقادی و یا متافیزیکی مورد مطالعه قرار می گیرد (شیخ زین الدین، ۱۳۷۶)؛

۲. دیدگاه دوم، نگرشی کمی است که بیشتر چشم به جنبه های ملموس و کاربردی اثر دارد. مواد و مصالح، خصوصیات عملکردی، فن آوری، اندازه‌ها و تناسبات و موضوعات این برخورد به شمار می روند. بر همین اساس شهر مقوله ای علمی می گردد چون ابعاد عینی و کاربردی آن در همه زمینه های اجتماعی، اقتصادی، کالبدی، و فضایی با ضوابط و معیارهای علمی قابل سنجش و ارزش گذاری است و به این اعتبار، لازم است به شهر و اجزای فضایی آن مانند یک مقوله علمی نگریسته شود.

هرمنوتیک و تفسیرگرایی

هرمنوتیک را می‌توان شیوه‌ی تفکر فلسفی توصیف کرد که می‌خواهد «روح» کلام را در زمانی که خود کلام غامض شده است، دوباره به آن پیوند زند. واژه‌ی هرمنوتیک یادآور هرمس است که گمان می‌رود پیام‌آور خدایان و بخشنده‌ی نشانه‌ها باشد که رهنوردان و به‌ویژه کسانی که مجبور بودند در تاریکی سفر کنند، به او احترام می‌گذارند. وظیفه‌ی خاص او تفسیر حرفی بود که خدایان می‌خواستند به فانیان بگویند و آن را به صورتی ترجمه کنند که برای آن‌ها قابل فهم باشد. این کار هرمس به همه‌ی کسانی که با بیان سروکار دارند مربوط می‌شود، زیرا چیزی که از طریق بینش یا شهود به ما داده می‌شود، باید فهمیده شود و سپس به صورتی ترجمه گردد که دیگران هم بتوانند چیزی را که ما فهمیده‌ایم درک کنند. هرمس حاکم تنش میان دیدن حقیقت و انتقال آن است. بی‌مناسبت نیست که او خدای کسانی بوده است که در تاریکی و جاده‌های صعب سفر می‌کردند. بارها او را به شکل علائم قضیب‌گونه در کنار آفرودیت که توجه او را جلب کرده، در کنار جاده به تصویر کشیده‌اند. برخی گفته‌اند شب خاستگاه درست هرمس است، چون تاریکی است که نیاز ما را به راهنمایی آشکار می‌سازد و بدین‌وسیله اجازه می‌دهد دنیا با نور تازه و درونی روشن شود. تجربه‌هایی که اسطوره‌ی هرمس تعریف می‌کند به رابطه‌ی عجیب فهم ماهیت اشتغال ما به هنر و درک وضعیت فانی بودن‌مان مربوط می‌شود: نیاز دائمی ما به فهم و هدایت، تلاش برای یافتن آن، دنبال کردن و ماندن در راه، نزدیک شدن به آن، هیجان ناشی از پیش‌بینی مقصد و سرانجام درک این که انسان‌ها متفاوت با هرمس نیستند که همیشه جایی در راه است ولی هیچ جایی از خودش ندارد تا در نهایت در آن بیارامد. تاریخ نص «روح» هرمنوتیک بیشتر تاریخچه‌ای صوری است. می‌توان آن را با سه دوره‌ی مهم بیان کرد:

۱. هرمنوتیک و تفسیر کتاب مقدس،

۲. هرمنوتیک و علوم انسانی

۳. هرمنوتیک پدیدار شناختی.

هرمنوتیک و تفسیر کتاب مقدس: پیش از پایان سده‌ی هجدهم، هرمنوتیک اساساً به مسئله‌ی تفسیر کتاب مقدس اختصاص داشت. آیا کتاب مقدس ادراکی کلامی است که معنایش را می‌توان با تحلیل از اجزایش استخراج کرد یا اثری است که تنها در بافتش فهمیده می‌شود؟ در حالت نخست، آیا تاریخ هیچ نقشی در فهم ما از خداوند بازی می‌کند؟ و در صورت دوم، آیا معرفت خداوند محدود به پرسش‌های بافت تاریخی است؟ (شباهت آن با مسئله‌ی هنر آشکار است: آیا اثر هنری به شکل ساختاری خودمختار و بی‌بافت فهمیده می‌شود یا به شکل عنصری وابسته به بافت؟) در مورد هرمنوتیک دینی، آثار کلادنیوس (۵۹-۱۷۱۰) این سنت را به اوج می‌رساند، اگرچه همان‌گونه که نوشته‌های هم عصرانش، لوت و پاننبرگ نشان می‌دهد، دیدگاه‌هایش اصلاً تکراری نیست (لوت، ۱۹۸۹؛ پاننبرگ، ۱۹۹۷). نه تنها الفاظ هرمنوتیکی اصلی مانند تجلی بلکه پرسش‌هایی قدیمی مانند این‌که «روح زنده چگونه می‌تواند کلام مرده‌ی گذشته را زنده کند و هم‌چنان هرمنوتیک معاصر را در مواجهه با هوشیاری تاریخی و فرهنگی هدایت کند؟» از هرمنوتیک دینی نشأت گرفته است.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

هرمنوتیک و علوم انسانی: شلایرماخر (۱۸۳۴-۱۷۶۸) و دیلتای (۱۹۱۱-۱۸۳۳) دوره‌ی دوم هرمنوتیک را زمانی می‌دانند که آن را تا حد روش همگانی فهم در ارتباط با درک معنای تمام عبارات فرهنگی، فارغ از این‌که سیاسی، هنری یا فلسفی باشند، بسط می‌دهند. این دو اندیشمند فکر می‌کنند انسان‌ها خودشان را در کنش بیان می‌کنند. هدف از کنش بیان است و در نتیجه وظیفه‌ی هرمنوتیک فهم معنای درون عبارات انسانی است. به این ترتیب، نظریه‌های «فنی» و «روان‌شناختی» شلایر ماخر درباره‌ی تفسیر تلاشی است برای درک معنای متن چه بر اساس ساختارهای صوری آن و چه به شکل بیان نیت مؤلف. دیلتای مباحث شلایر ماخر را گسترش داد و تبدیل به نظریه‌ی عمومی فهم فرهنگی کرد که همه‌ی اعمال اجتماعی را بیان بیرونی یک جهان بینی درونی در نظر گرفت. چنین جهان‌بینی‌ای، وقتی تشخیص داده و بازشناخته شد، می‌تواند (اگر درست فهمیده شود) راهی هم‌دلانه به درونیات هنرمند باز کند. بنابراین، در هرمنوتیک دیلتای، نص یک اثر به عنوان ردی از روح (نیت) هنرمند خوانده می‌شود. این روش، همان‌گونه که نوشته‌های خود دیلتای درباره‌ی گوته و شلایرماخر نشان می‌دهد، ناگزیر به امور زندگی‌نامه‌ای سوق پیدا می‌کند. با این که مدت‌هاست عناصر روان‌شناختی در روش دیلتای از اعتبار افتاده است (برای مثال، این‌که چه‌طور می‌توانم مطمئن باشم چیزی که به عنوان دنیای درونی هنرمند بازسازی می‌کنم ساخته‌ی خود من نیست؟) و با این‌که تقلیل معنای یک اثر هنری تنها به بیان نیت هنرمند نفی شده است، نوشته‌های دیلتای هم‌چنان اهمیت دارد. نوشته‌های اخیر گیدنز و اوتویت نشان می‌دهد تلاش دیلتای برای طرح مسائل متمایز در فهم هنری و تاریخی یکی از نخستین اقدامات نظام‌مند برای بیان چیزهایی است که شیوه‌های هنری شهود و فهم را از یافتن‌ها و تبیین‌های علمی متمایز می‌سازد (گیدنز، ۶۷۹۱؛ اوتویت، ۵۷۹۱). جورج استاینر نیز می‌گوید در مخمصه‌ی پسامدرن که امکان نقد بی‌حد و حصر نظریه را می‌دهد، گرایش دیلتای به نیت‌مندی امکان تفسیرهای مقبول‌تری را از هر هنری می‌دهد و آن‌ها را از صرفاً بیان‌های هنرمندانه‌ی فنی تفکیک می‌کند.

هرمنوتیک پدیدارشناختی: دوره‌ی سوم تعیین‌کننده‌ی تفکر هرمنوتیک به فلسفه‌های پدیدارشناختی مارتین هایدگر (۱۹۷۶-۱۸۸۹) و هانس گئورگ گادامر (۲۰۰۲-۱۹۰۰) مربوط می‌شود. فلسفه‌ی پدیدارشناختی عمدتاً به این مسئله علاقه‌مند است که چیزهایی که از آن‌ها آگاه می‌شویم چگونه در تجربه‌ی ما از آن‌ها قرار می‌گیرند. هرمنوتیک دیلتای را مباحث معرفت‌شناختی به حرکت درمی‌آورد، اما تفکر هایدگر و گادامر رو به موضوعات هستی‌شناختی دارد. در مورد هایدگر، هرمنوئین دیگر به چیزی که مد نظر ارسطو بود، یعنی تفسیر یا تعبیر چیزی که «آن‌جا» در یک متن یا نقاشی است، دلالت نمی‌کند: بلکه نشانگر «واکنشی» پایاپای، گوش دادن و سپس سخن گفتن یا اندیشیدن در کنار چیزی که خود اثر می‌گوید، است. هرمنوتیک صرفاً تفسیر آثار از پیش معین نیست: فهم چیزی نیست که هدف‌مان است، چیزی است که هستیم و انجام می‌دهیم. می‌خواهیم تفسیر کنیم چون «چیزها برای ما اهمیت دارند.» چون اعمال و ارزش‌های ما «بودن- در- جهان» ما شکل می‌گیرد، می‌توانیم با «بیان» دنیای اثر، درگیر آن شویم. از نظر دیلتای نظریه‌ی عمومی تفسیر به فهم خصوصیت‌های یک اثر منجر می‌شود، در صورتی که از نظر هایدگر این فهم (مقوله‌های بودن ما) است که به تفسیر شکل می‌دهد. گادامر جهت تفکر هایدگر را برعکس می‌کند، همه‌ی تجربه‌ی انسانی با زبان بیان می‌شود یا مانند آن است. هرمنوتیک باید عملکردهای «معناسازی» یک اثر هنری را عیان سازد زیرا ریکور معتقد است هنر به خودی خود وجود ندارد، بلکه هدفش تبدیل کردن یک تجربه به گفتمانی کلامی یا دیداری است؛ روشی برای زندگی و بودن در جهانی که پیش از آن است و می‌خواهد گفته شود. در مورد هر سه دوره، می‌توان گفت شاخصه‌ی هرمنوتیک این است که سنتی فعال و ناگسسته از فلسفه است که گویی مضمون اصلی آن- دگرگونی از طریق فهم- چیزی از تجربه‌ی معرف مدرنیته‌ی فرهنگی، یعنی مواجهه با دیگریت، را آشکار

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

می‌سازد. توجه گادامر به فهم به شکل آمیزش افق‌های فرهنگی مختلف که هر دو سو را متحول می‌کند، بیان امروزی معضلی است که به تلاش هردر برای «احساس» (هم سویی با) نظرگاه دیگری باز می‌گردد. هم هرمنوتیک و هم هنرهای مدرن به مسئله‌ی غرابت و میل به کشف چیزی آشنا در آن توجه بسیار زیادی دارند. بنابراین، تعجبی ندارد که ظهور تفکر هرمنوتیک معادل بروز تجدد اجتماعی و فرهنگی است.

هرمنوتیک و مسئله نظریه هنر: هرمنوتیک معاصر کاملاً متوجه نیروهایی است که در تجربه‌ی ما از هنر رخ می‌دهد. اثر هنری یک طرف گفت‌وگو در نظر گرفته می‌شود که خطابش به ماست و توجه‌مان را می‌طلبد. بنابراین، زیبایی‌شناسی هرمنوتیک به نظری‌سازی هنر به شکل بیان روح زمان یا نمونه‌ای از بازنمایی اجتماعی-سیاسی نمی‌پردازد. نظری‌سازی آثار هنری در نتیجه‌ی فرایندهای تولید تاریخی یا اجتماعی یعنی ندیدن خودمختاری و هم عصری آن‌ها. این نظری‌سازی نه بر خود آثار که بر چیزی که دلالت کننده یا بازنماینده‌ی پدیده‌های تاریخی یا اجتماعی در نظر گرفته شود، متمرکز می‌شود. پیامدهای این نظری‌سازی روشن است اثر هنری تا حد چیزی ثانوی تقلیل پیدا می‌کند. شاهدی می‌شود برای چیزی ورای خود. «ابزار توضیح» یا «شاهد»ی برای یک نظر گسترده‌تر. برای این‌که یک اثر هنری خود را به این شیوه‌ی ثانوی نشان دهد، باید خودمختاری را از خودش بزداید و خودش را در معرض قضیه‌ای قرار دهد که برای توضیح آن به کار رفته است. به عبارت دیگر، اهمیت اثر هنری نه به خاطر خودش بلکه به خاطر شاهد بودن آن است. هرمنوتیک حتی حکایت از پوچی کل نظریه هنر دارد، چون هر اثر هنری همیشه فراتر از محدوده‌ی نظری می‌رود و در نتیجه از آن می‌گریزد. تأیید ماهیت معماگونه‌ی (معتبر) هنر نه ذهنی‌گرایی و نه ناخردگرایی، بلکه حساسیت هرمنوتیک را فاش می‌سازد که تلاش عقل نظری برای روشن کردن همه‌ی جنبه‌های هنر را در بهترین حالت ساده‌لوحی و در بدترین حالت بی‌سلیقگی در نظر می‌گیرد. این شک‌انگاری از ملاحظات زیادی درباره‌ی تعبیر محدودی از نظریه‌ی مورد پسند عمل هنری نشأت می‌گیرد. هم هایدگر و هم گادامر، متأثر از نیچه، کاملاً آگاه‌اند که مسئله‌ی اجتناب‌ناپذیر قرارگرفتن در مقطعی تاریخی و متناهی بودن نظریه‌پرداز تردیدهایی را درباره‌ی مشروعیت همگانی بودن ادعاهایش در مورد هنر ایجاد می‌کند. هر دو فیلسوف در چنین ادعاهایی، حضور آمرانه‌ی یک ذهنیت هدایت‌گر (اراده‌ی قدرت) را حس می‌کنند. بنابراین در نگرش نظری، ذهن دانا دور از موضوع خود قرار می‌گیرد و نمی‌خواهد به واسطه‌ی آن تغییر کند، بلکه فقط می‌خواهد پیش‌انگاره‌های روش‌شناختی‌اش تأیید شود. اگر هرمنوتیک، همان‌گونه که در بخش نخست نشان می‌داد، شرایطی را می‌جوید که به اثر هنری اجازه می‌دهد (دوباره) سخن بگوید، پس خودشناسی ما را بررسی می‌کند. نیچه (منتقدانه) فکر می‌کرد هدف نظریه‌ی فرو کاستن هر چیز به چیزی آشنا و محاسبه‌پذیر است، در صورتی که گادامر ادعا می‌کند «صمیمیت اثر هنری در تماس با ما در عین حال، به شکل معماگونه، درهم شکستن و تخریب آشناهاست. نه تنها «تو باید زندگی‌ات را تغییر دهی» (گادامر، ۱۹۷۶، ص ۱۰۴). اما عجیب است اگر تصور کنیم استدلال گادامر به ناخردگرایی ضد نظری اشاره دارد که مستلزم نوعی ذهنیت‌گرایی کاملاً بیگانه با تفکر اوست. ذهنیت‌گرایی، چنان‌که نیچه می‌فهمد، نظریه را به حرکت درمی‌آورد به‌ویژه زمانی که نظریه را استدلالی ابزاری بینگاریم. از توسل گادامر به تئوریا چنین برمی‌آید که چیز کاملاً متفاوتی است، یعنی شیوه‌ای از بودن که طی آن قدرت پیدا می‌کنیم «نگاه‌مان را از خودمان دور و به سوی دیگری» متمایل کنیم، و خودمان را نادیده بگیریم و به چیزی که شخص، متن یا اثر هنری دیگری می‌گوید گوش دهیم (گادامر، ۱۹۹۸، ص ۵۳).

رویکردهای هرمنوتیک به ادبیات داستانی و معماری

زیبایی‌شناسی هرمنوتیک به معنای امروزی خیلی هم نظریه نیست، بلکه کهکشانی است از دیدگاه‌های

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

تفسیری مختلف که هر یک به ما امکان شناخت یکی از ابعاد یک اثر هنری را می‌دهد. هرمنوتیک ممکن است روشی همگانی را نفی کند اما منکر رویکردهای تفسیری روش‌مند یا دقیق به جنبه‌های مختلف «حقیقت» اثر هنری نیست. ویژگی‌های عمومی این تکثر را می‌توان تحت هفت عنوان زیر خلاصه کرد:

۱. معماری، ادبیات داستانی و تبدیل امور واقعی: تفکر هرمنوتیک بیانگر این عقیده است که هنر دنیای معین را بازنمایی، رونگاری یا دروغ‌پردازی نمی‌کند بلکه اجازه می‌دهد چیزی که درون این دنیاست کامل‌تر نمایان شود یا تحقق یابد. وقتی پس از درک یک اثر بیدار می‌شویم نومید نیستیم، چون باعث می‌شود دنیا را بیشتر بشناسیم. تناقض این‌جاست که دقیقاً همین ماهیت توهم‌آمیز هنر است که باعث تبدیل دوگانه‌ی امور واقعی می‌شود. نخست این‌که در امور روزمره، راه‌های معنا بی‌هیچ تغییری باز و نامقرر است، در صورتی که در اثر هنری این راه‌ها به دوری کامل تبدیل می‌شود. هنر به انجام می‌رسد و بدین وسیله قابلیت نهفته‌ی واقعیت را تبدیل می‌کند. دوم این‌که همین تفاوت بین اثر هنری و واقعیت است که به ما امکان می‌دهد نه تنها چیزی را که در واقعیت در جریان است ببینیم، بلکه آن را نقد کنیم و بر آن بیشتر تأثیر بگذاریم. در تفکر هرمنوتیک، با هنر پروازی از دنیا انجام نمی‌گیرد بکله فقط خطر تسلیم شدن در برابر قابلیت‌های آن وجود دارد.

۲. معماری، ادبیات داستانی و پرسش هنری: آثار هنری را باید به شکل پرسش فهمید. هنر را باید به شکل پرسش، یعنی ارائه‌ی پاسخ‌هایی دیداری به مضمون‌ها و موضوع‌های شکل‌گرفته در تاریخ فهمید. این‌که این مضمون‌ها هیچ‌گاه با یک اثر تمام نمی‌شود امکان تعامل و گفت‌وگو با آن‌ها را می‌دهد. از یک سو، می‌توانیم یک اثر را در پرتو چیزی که با شناخت تاریخی از یک موضوع دریافته‌ایم بستاییم، نقد کنیم یا ارزیابی کنیم، و از سوی دیگر دقیقاً به علت این‌که آن اثر از دوره یا فرهنگ دیگری می‌آید، می‌تواند بر محدودیت‌های فهم ما از مضمونی معین پرتو بیفکند. تعامل هرمنوتیک با اثر صرفاً به معنای تفسیر(ارزیابی) یک موضوع نیست، بلکه به معنای این است که از طریق تفسیر(درگیرشدن با) آن، چیزی را که هنوز درون آن بیان می‌شود باز می‌کنیم و بدین‌وسیله راه‌هایی می‌گشاییم تا مفسران آینده بتوانند در آن‌ها سفر کنند.

۳. معماری، ادبیات داستانی و تاریخ‌مندی بیان: فهم هنر متکی بر تاریخ‌مندی بیان است. هرمنوتیک در سطحی گسترده دو دیدگاه را درهم می‌آمیزد: دیدگاه کانتی که بر اساس آن دنیا را شبیه‌سازی و خودمان را طبق چارچوب‌های شناختی و بیانی مشترک درون آن بیان می‌کنیم، و دیدگاه هگلی که بر اساس آن، چنین چارچوب‌هایی در طول زمان ظهور و بروز می‌کنند. تا جایی که بیان هنری به چارچوب‌های تلویحی ما از معنا و ارزش جلوه‌ی بیرونی می‌دهد، می‌توانیم طی زمان ظرفیت‌های درونی‌مان را بیشتر بازشناسیم. با این حال چون هنر ساخته‌ی تاریخ است، نه آن و نه چیزی که بیان می‌کند نسبت به همگانی بودن عقلانیت و هنجارهای انتقادی یا قواعد انسجام ثابت نیست. با این حال گادامر مشتاقانه چنین تفاوت‌هایی را می‌پذیرد چون این تفاوت‌ها تفسیرهای موضوعاتی را که افق تاریخی بلافصل ما از پس آن برنمی‌آید، بزرگ می‌کنند.

۴. معماری، ادبیات داستانی و عدم جدایی از تمامیت تفسیری: اثر هنری را نمی‌توان از تمامیت تفسیرها جدا کرد. این شاخه از رویکرد لایبنیتسی اثر را مجموعه‌ای از لایه‌هایی از دیدگاه‌های ذهنی نشان می‌دهد که در یکدیگر فرو می‌روند و همدیگر را دربر می‌گیرند. نیچه این رویکرد را تقویت و آن را به فلسفه‌ی تفسیرها تبدیل کرد که بر اساس آن، اثر چیزی بیشتر یا کمتر از تمامیت تفسیرها نیست. این امر به این نظر گادامر منتهی شد که یک اثر ممکن است به لحاظ زیبایی‌شناختی تمام شود اما هرگز کامل نمی‌شود، یعنی همیشه می‌توان آن را به شکل دیگری دید.

۵. معماری، ادبیات داستانی و معماگونی: معماگونگی آثار هنری دقیقاً همان چیزی است که در مورد هنر ارزشمند است. مقاومت هنر در برابر محدودیت‌گذاری نظری یادآور محدودیت‌های فهم ما است و بدین‌وسیله به ما امکان فهم بیشتر آن و نیز خودمان را می‌دهد.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

۶. معماری، ادبیات داستانی و فراتری از نیات هنرمند: فهم اثر هنری از درک نیت‌های بیان شده‌ی هنرمند فراتر می‌رود. هرمنوتیک اخیر نه روشی است بازسازنده و نه می‌خواهد بافت تاریخی اثر را بازسازی و نه نیت‌های اولیه‌ی هنرمند را بازیابی کند. ممکن است شیوه‌ی ساخت آثار تاریخی را دوباره مطرح کنیم اما دیگر آن را مثل یک آدم سده‌ی هفدهمی نمی‌فهمیم. نیات هنرمند ممکن است آموزنده باشد ولی تمام معنای یک اثر نیست. اهمیت یک اثر به اثرات بعدی آن بر شیوه‌ی فهم بعدی موضوع مربوط می‌شود، اثراتی که اگر آن‌ها را منحصر به نیات هنرمند کنیم، هرگز آن‌ها را نمی‌بینیم. تشخیص اهمیت محدود نیت‌مندی در این‌جا به این معنا نیست که بگوییم آگاهی تاریخی مهم نیست. برعکس، از اهمیت به‌سزایی برخوردار است؛ زیرا فهم از نظر گادامر، همانند شدن یا همانی(دیلتای) نیست، بلکه تعیین امور به راستی متفاوت است. گفت‌وگو و فهم تنها بر اساس تفاوت ممکن می‌شود. به وسیله‌ی چنین تفاوت‌هایی هم درمی‌یابیم که چرا یک اثر هنری تاریخی در پرداختن به یک موضوع منحصربه‌فرد است، و هم به آگاهی کاملتری از این مسئله می‌رسیم که تفاوت پیش‌انگاره‌هامان درباره‌ی یک موضوع با پیش‌انگاره‌های آن اثر متفاوت است. این گفت‌وگو امکانات درون یک موضوع را بسط می‌دهد و تعداد بیشتری از آن‌ها را دربر می‌گیرد.

۷. معماری، ادبیات داستانی و مکاشفه ارتباط هنری: هرمنوتیک نه می‌گوید هنر زبان است و نه این‌که عملکردهای هنر را می‌توان به واژه‌ها فروکاست. اما فهم چگونگی مبادله‌ی زبانی به ما دید می‌دهد تا ببینیم آثار هنری چگونه ارتباط برقرار می‌کنند. هم هایدگر و هم گادامر مکالمه را الگوی بعد زبان، یعنی توانایی گفته در به ذهن آوردن ناگفته می‌انگارند. تجربه‌ی آوردن چیزی به ذهن اتفاقی عینی است که خود مکالمه باعث می‌شود. اگر مکالمه صرفاً مبادله‌ی اولویت‌های ذهنی باشد، هیچ مکالمه‌ای رخ نمی‌دهد ولی اگر رخ دهد، نگاه طرف‌های درگیر در آن از درون و به شکلی غیرمنتظره دگرگون می‌شود. بنابراین گادامر معتقد است هیچ تفاوت بنیادی‌ای بین تجربه کردن قدرت‌های مکالمه و تجربه کردن آن‌چه هنر بر ما هویدا می‌سازد وجود ندارد. هر دو رخدادهایی به وجود می‌آورند که، برخلاف میل و عمل ما، اعتماد به نفس و توازن ما را برهم می‌زند. هرمنوتیک با تمایز پاره‌گفتار و معنا در فلسفه‌ی تحلیلی بیگانه نیست: اگر چیزی را که گفته می‌شود می‌فهمم، می‌توانم معنای چیزی را که گفته می‌شود از شیوه‌ی انتقال آن متمایز کنم. بنابراین زبان مبنای تمایز چیزی که یک اثر هنری به آن می‌پردازد (موضوع آن) از چگونگی انتقال آن است. هرمنوتیک بدین‌وسیله نشان می‌دهد آثار هنری چگونه به فراتر از خودشان (به موضوع) اشاره می‌کنند و درعین حال باعث حاضر شدن چیزهای فراتر از خودشان می‌شوند. فقط واژه‌ها نیستند که تمامیت معنا را بدون توانایی بیان آن وارد بازی می‌کنند، ولی این واژه‌ها هستند که به ما امکان می‌دهند بفهمیم هنر چطور می‌تواند همان کار را بکند. از این گذشته، مادامی که هرمنوتیک تفاوت گفتن و گفته، موضوع و تفسیر را نشان می‌دهد، در مورد هنر نیز کاربرد دارد و نشان می‌دهد چطور فهم ما از هنر به اندازه‌ی فهم ما از زبان، گفتمانی و گفت‌وگویی است. پس تجربه‌ی زیبایی‌شناختی فردی، تک‌گویی انفرادی همراه با لذتی شخصی نیست، بلکه جزء لاینفک گفتمان تاریخی مشترکی در ارتباط با تحقیق معناست. زیبایی‌شناسی هرمنوتیک، به جای انقیاد تصویر یا واژه، می‌خواهد چیزی را وارد زبان کند که درون یک تصویر است اما هرگز در یک نگاه درک نمی‌شود. چنین واژه‌هایی ما را وا می‌دارند دوباره نگاه کنیم.

چالشهای روایتگری هرمنوتیکی ادبیات داستانی و معماری

روش‌شناسان هرمنوتیک اعتقاد دارند که شناخت پدیده‌های انسانی جز با در نظر گرفتن زمینه، متن، محیط و زمانی که آن پدیده‌ها در آن شکل گرفته‌اند، مقدور نیست. هر جزء از هر پدیده‌های اجتماعی و انسانی باید با در نظر گرفتن شرایط، زمان، بافت و زمینه‌ای که از آن برخاسته‌اند، تأویل گردد. در این راه باید به بعد تاریخی هر پدیده توجه شود، به طوری که توالی پدیده‌ها، نوعی

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

پیوستار را از گذشته تا زمان مطالعه نشان می‌دهد. از طرفی دیگر، نیات، انگیزه‌ها و خواست های شکل دهنده پدیده‌های انسانی و اجتماعی باید به و سیله قرار دادن محقق به جای فاعلی که در موردش تحقیق می‌کنیم، صورت پذیرد. از آن طریق، محقق به تأویلی که موجب شکل‌گیری رفتارها یا پدیده‌های انسانی شده دست خواهد یافت. با تمامی این ها، روش‌شناسی هرمنوتیک، همچون هر روشی دیگر، دارای محدودیت ها و نواقصی است که از ماهیتش برمی‌خیزد که برخی از مهمترین آن ها به قرار ذیل‌اند:

۱. آزمون ناپذیری: اولاً استناد به همدلی و گذاشتن خود به جای دیگری، هرگز ملاک مشخصی تعیین نمی‌کند تا بتوان دریافت که کدام محقق به آن حد فرضی نایل شده است، از این روی روش هرمنوتیک از سنجشی با ملاک های آزمون‌پذیر دور می‌ماند.

۲. افراط در درونگرایی و نگاه کیفی: توجه بیش از اندازه به کیفیت گرایی و درون گرایی، آن را از تکرارپذیری و قابلیت بررسی توسط دیگران، که از خصایص روش های علمی است، دور می‌سازد. امروزه حتی پدیده هایی را که با علم ریاضی قابل سنجش نباشند، از طریق آمار و داده های کمّی و احتمالی آن، محک می زنند، ولی روش هرمنوتیک، سوژه ها را هر چه بیشتر از سنجش های کمّی دور می سازد.

۳. تناقضاتی غیرقابل حل: در روش هرمنوتیک توصیه می‌شود، که محقق می‌بایست ارزش های انسان ها را برای تفهم رفتارشان بررسی کند، ولی باید ارزش های خود را کنار بگذارد. آن چگونه مقدور است، وقتی که محقق برای تفهم معنای رفتار کنشگران، باید از یک طرف خود را به جای او بگذارد و از طرف دیگر از ارزش های خود خالی شود، در حالی که بنا به ادعای اصحاب هرمنوتیک، بخش بزرگی از تأویل های ما در حوزه معانی نا آگاه ذهنی ماست، که به‌آگاهی نمی‌رسد، ولی در تأویل ما تعیین کننده‌اند و همان هایند که تکثر تأویل را مقدور می‌سازند. به بیان دیگر، محقق برای ذوب افق ها می‌بایست خود را به جای کنشگرانی که موضوع تحقیق اند بگذارد و از طرف دیگر فارغ از اندیشه‌های ارزشی خود باشد و این تناقض گویی آشکاری را می‌رساند، چرا که بنا بر ادعای طرفداران هرمنوتیک، آنچه را که درک می‌کنیم، فارغ از مفاهیم پیشین ناخودآگاهی ما نیست. در چنین شرایطی محقق هر بار که درصدد برآید تا خود را از ارزش ها تهی سازد، تنها خود را از ارزش های حوزهء آگاهی خلاص می‌سازد و طبقه‌بندی‌های ارزشی ذهنی او در حوزه ناآگاه همچنان در درک و تأویل اش در تحقیق دخیل خواهند بود.

کاربرد های قصه و داستان در معماری

قصه و ادبیات دو ابزار نیرومند برای طراحی به شمار می‌روند تمامی شیوه‌های ادبی سودمند هستند، اما برای اهداف طراحی خلاق، قصه بر داستان برتری دارد. قصه ها به مثابه مجموعه‌ای از کلام مکتوب است که رویکردهای جمعی مردم را خلاصه می کند قطعات ادبی، مانند «صورت مساله» معماری از اواسط دهه ۱۹۷۰ تا اواخر دهه ۱۹۸۰ مورد توجه بسیاری قرار گرفته بود. آنها از اولویت های عملی معماری، دست به ساخت گزیده‌هایی زدند که آنها را می‌توان با ارزش هنری‌شان به عنوان قطعات ادبی تلقی کرد. قصه ها و داستان ها می توانند برای طراح از نظر آموزشی و همچنین الهام بخشی، بسیار مفید باشند. و به شیوه های زیر در راهبردهای آموزشی سودمند واقع شوند:

۱. از طریق مشاهده قواعد حاکم بر ساختار اثر ویژه ادبی؛

۲. از طریق مشاهده شیوه‌ای که نویسندگان تلاش می کنند از طریق آن پیام مرکزی را که جوهره طرح کلی است آشکار سازند؛

۳. از طریق شیوه برخورد نویسندگان با راز و شگفتی؛

۴. از طریق کمینه ساختن ابزارهای بیان و تلخیص نظامی که فرد برای خلق اثر برمی گزیند؛

۵. از طریق معنایی که به واژه های مختلف و موقعیتها اختصاص داده شده است؛

۶. از طریق کاربرد ویژه زبان، بافت در کاربرد واژه ها و بافت کلی اثر ادبی؛

۷. از طریق تأکید بر فرم در برابر تأکید بر معنا؛

۸. از طریق متن و نوشتار به‌عنوان تفسیری انتقادی

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

از زمان و مکان خود یا متنی که بیانگر خرد عمومی و رویکرد کلی مردم نسبت به موضوعات مورد تفکر است؛ ۹. از طریق سهم ارزشمند تفاسیر نویسندگان از حرفه خود و نیز سهم نقد ادبی مجموعه‌ای کامل از نظام زیبایی شناختی که ارتباط بسیار قوی با زیبایی شناسی معماری دارد (آنتونی سی، ۱۳۸۱، ص ۱۷۴).

بیان یافته های تحقیق

در ادامه به این منظور بررسی و تحلیل ساختارهای ادبی برای او در اولویت قرار دارد. تحلیل رابطه موجود بین ادبیات و بخصوص روایت در داستان و معماری از جمله مسائلی است که بیشتر به آن پرداخته است.

تحلیل های هندسه در ادبیات داستانی و معماری

آشکارکننده راهکاری روایی بر پایه ارتباط «**جریان خطی متن و تقارن هندسی**» آن است. راهکاری که کلیه‌ی عناصر روایت را، فراتر از جایگاه زمانی خویش در توالی خطی متن، به یکدیگر مربوط می‌سازد. به‌جهت بیان این ارتباط، با استفاده از فضاسازی، تجربه‌های هم‌سطح چشم با توصیفات کلی ترکیب می‌شوند. نمونه‌های معماری از دل متون تاریخی، فرهنگی و ایدئولوژیک بیرون کشیده شده تا مضامین فلسفی موجود درداستان ها تقویت شوند. داستان و معماری نمایشی از واقعیت‌اند که بر پایه قوانین سخت منطقی شکل‌گرفته و در بین اجزاء بی‌شمار ترکیب‌های ممکن قرار می‌گیرند. در یک سطح کلی‌تر، بررسی ها اهمیت یک چارچوب وسیع فرهنگی را، هم برای طراحی معماری و هم برای تجزیه و تحلیل نشان می‌دهد. اگر معماری جزء مهمی از آثار بورخس باشد، نمی‌تواند در یک محدوده انتزاعی شیوه‌ی عملکردش قرار بگیرد. خورخه لوئیس بورخس در داستان‌های خود از پلان‌های پرآشوب که از اتاق‌های شش‌گوش، دوراهی‌ها و خانه‌های متقارن تشکیل شده دربیان اندیشه‌های عمیق خود درباره‌ی دانش و فرهنگ بهره می‌برد. نویسندگانی چون ایتالوکالوینو و امبرتواکو با تأسی از بورخس از هزارتو، قصر و شهر برای آرایش صحنه و مضمون روایت‌های خود استفاده می‌کنند. تاثیر شدید معماری بر آثار آنها به نقش خواندن و نوشتن در تنظیم تجربه‌هاشان نیز تسری یافته است. امبرتو اکو در «شش پیاده‌روی در جنگلهای خیالی» از تشابه خواندن و قدم‌زدن استفاده کرده و عنوان می‌کند یک، داستان دنیایی بی‌پوشش است که ذره ذره در توالی تجربه می‌شود. روایت، چه بر پایه حرکت‌های متوالی در داستان باشد و چه بر پایه فضاهایی که به صورت متوالی دیده می‌شود، در مرکز تخیل خلاقانه قرار دارد. آثاری وجود دارد که روایت‌های داستانی و فضایی در آنها از یکدیگر جدایی ناپذیرند- کسی نمی‌تواند به اولیس جویس فکر کند بدون اینکه به دوبلین فکر کرده باشد. شاید مثال‌های بهتری وجود نداشته باشد که نشان دهد رابطه‌ی بین معماری و روایت موضوع جدیدی نیست. صرف نظر از اهمیت شناخت و میزان بحث و جدل‌های پیرامون آن و جالب‌تر از همه اهمیت مطالعه ادبیات برای معماری، به هر حال داستان‌های بورخس ما را به بازخوانی و سپس تجزیه و تحلیل ترغیب می‌کند؛ همان‌طور که بعضی از ساختمان‌ها ما را به بازدید و در پی آن دقت نظر بیشتر دعوت می‌کند. یک معمار با خواندن بورخس به سختی قادر است حس گمگشتگی در هزارتوهای طرح‌های اورا نادیده بگیرد. هزارتوهایی که هم‌زمان توسط تقارن‌های مفهومی متصل کننده شخصیت‌ها و ماجراهای او وتقارن‌های معمارانه‌ی محل زندگی شخصیتهای او، در هم تنیده شده است. یک منتقد با توجه به اشتیاق روز افزونی که نسب به کالوینو پیدا شده به سختی قادر است نسبت به منبع الهام کالوینو بی‌تفاوت باشد و تجزیه تحلیلی از کارهای خورخه لوئیس بورخس نداشته باشد.

یکی از عناصر هر داستانی، فضا و مکانی است که قصه یا داستان در آن اتفاق می‌افتد. برای بسیاری از نویسندگان معمولاً جریان داستان آنقدر مهم است که ترجیح می‌دهند به مکان به‌عنوان عنصر درجه دوم یا سوم نگاه کنند؛ ظرفی ساده و کم‌اهمیت که معمولا نام و نشانی ندارد و ساختار آن ساده و مکعبی است و زیاد حاجتی به وصف آن نیست. این نگاه بی‌تفاوت به عنصر مکان در داستان حتی در شاهکارهای نویسندگانی بزرگ مثل داستایوفسکی هم دیده می‌شود. در متن وقایع و اتفاقات تفسگیری که برای کاراکترهای داستایوفسکی

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

می‌افتد، چه اهمیتی دارد که مکان ارجاع حقیقی یا مجازی به جایی خاص داشته باشد یا نداشته باشد؟ در ادامه به برخی از مصادیق قابل تامل از معیارهای ۷ گانه هرمنوتیکی در تاثیرگذاری ادبیات داستانی بر معماری شهری اشاره می شود:

کلیسای جامع نوتردام پاریس (معماری شهری)؛ کازیمودوی گوژپشت برج‌نشین (ادبیات داستانی)

کلیسای نوتردام از آثار فاخر در حوزه معماری است که تبدیلی بی بدیل از ساختار معماری را به ذهن متبادر می کند. «گوژپشت نوتردام» ویکتور هوگو آنقدر در سراسر جهان شهرت دارد که به اعتبار این شهرت، این کلیسا که خود نیز به اندازه کافی اعتبار تاریخی دارد، از آشناترین و معروف‌ترین کلیساهای تاریخ دنیاست. کلیسای جامع نوتردام در جزیره سیته در میانه رود سن و در مرکز پاریس واقع شده است. هر سال حدود ۱۳میلیون نفر از این کلیسا بازدید می‌کنند. تا قبل از قرن چهارم میلادی در محل این کلیسا، معبدی قدیمی وجود داشت. کلیسای نوتردام تا مدت‌های طولانی بزرگ‌ترین کلیسای اروپا بود و گفته می‌شود ساختمان آن زیباترین اثر معماری گوتیک در دنیاست. برج‌های دوقلوی این کلیسا در رمان ویکتور هوگو، محل زندگی کازیمودوی گوژپشت و ساده‌دل و مهربان است. هرکدام از این برج‌ها ۶۹ متر بلندی دارند و کازیمودو هر روز مجبور است برای رسیدن به بالای آنها از ۳۸۰ پله بالا برود. طول و عرض ساختمان ۱۳۰ در ۴۸ متر بوده و سقف آن روی ۷۵ ستون بنا شده و بلندترین نقطه زیر سقف، ۴۳ متر از سطح زمین ارتفاع دارد.



تصویر ۳. کلیسای نوتردام پاریس؛ ماخذ: آرشیو نگارندگان.



هوگو در مقدمه کتاب خود می‌نویسد ضمن کاوش در کلیسای نوتردام در یکی از زوایای تاریک برج‌ها کلمه «آناتخ» را که دستی عمیقا روی یکی از دیوارها کنده بود، مشاهده کرده که این سنگ‌نوشته دست‌مایه اصلی او برای نوشتن «گوژپشت نوتردام» شده است.

تئاتر واریته در مسکو (معماری شهری)؛ جایی که گره از شخصیت شیطان باز می‌شود (ادبیات داستانی)

مرشد و مارگاریتا یکی از مهم‌ترین داستان‌های روسی است. یکی از صحنه‌های کلیدی داستان که در نیمه اول کتاب گره از شخصیت «ولند» یا شیطان باز می‌کند، در لوکیشن تئاتر واریته اتفاق می‌افتد. گفته می‌شود که تئاتر واریته در اوایل دهه ۱۹۲۰ یکی از سالن‌های موزیک پررونق مسکو بوده است. این سالن در میدان تریمفال‌نایا مسکو قرار داشته و هنوز هم قرار دارد. در مورد تاریخچه این ساختمان گفته می‌شود که در سال ۱۹۱۱ توسط آرشیتکتی به نام «بی‌ام نیلوس» به‌عنوان سالن سیرک روسی برادران نیکیتین طراحی و ساخته شده. در سال ۱۹۲۶ این ساختمان به سالن تئاتر و موسیقی تغییر شکل داد. این سالن ۱۷۶۶ صندلی و تعدادی بالکن دارد و در زمانی که بولگاکف مرشد و مارگاریتا را می‌نوشت، از آن به‌عنوان محلی برای اجرای نمایش‌های کمدی استفاده می‌شد. ساعت‌ها می‌شود

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

نشست و دراین‌باره صحبت کرد که چرا بولگاکف این سالن را برای لوکیشن صحنه معروف نمایش مسخره و وحشتناک ولند انتخاب کرده است.

بلوار نوئسکی پترزبورگ (معماری شهری)؛ بلوار محبوب آقای گوگول (ادبیات داستانی)

سن‌پترزبورگ شهر مورد علاقه نویسندگان روس است. شهری که از داستایوفسکی و تولستوی و کم‌وبیش تورگینیف گرفته تا چخوف و ناباکوف، همه در فضای آن داستان نوشته‌اند. اما سرسلسله همه این نویسندگان که به قولی همه نویسندگان روسی پس از او از زیر «شنل»ش بیرون آمده‌اند کسی جز نیکلای گوگول نیست. یکی از داستان‌های کوتاه گوگول که در مجموعه «یادداشت‌های یک دیوانه» به فارسی ترجمه شده، بلوار نوئسکی نام دارد. بلواری که الهام‌بخش‌ترین جایی است که سن‌پترزبورگ در خود دارد. جایی که همین جمله پایانی داستان نویسنده در مورد آن کفایت می‌کند تا بدانیم درباره چه خیابانی صحبت می‌کنیم: «آه به نوئسکی اعتماد نکنید... همه‌اش یک رویاست». بلوار نوئسکی یکی از خیابان‌های اصلی پترزبورگ است که خود روس‌ها به آن پراسپکت نوئسکی می‌گویند که پراسپکت به معنی خیابان طولانی و مستقیم است. این بلوار، قدمتی به اندازه خود شهر دارد. در اوایل قرن نوزدهم و در زمان سلطنت الکساندر این خیابان توسط چندین معمار نئوکلاسیک برجسته تقریبا به‌طور کامل بازسازی شد.

خیابان بیکر لندن(معماری شهری)؛ ساختمان شماره ۲۲۱ آقای هلمز (ادبیات داستانی)

هنوز هم بعضی‌ها تردید دارند که شرلوک هلمز یک شخصیت واقعی است یا شخصیتی خیالی و ساخته و پرداخته ذهن سرآرتور کانن‌دویل. ساختمان شماره ۲۲۱، خیابان بیکر، لندن، شرلوک هلمز، دکتر واتسن، خانم هادسن و.... اینها آنقدر واقعی‌اند که تا سال‌ها مردم به آدرس خیالی ساختمان ۲۲۱ نامه می‌نوشتند و از آقای هلمز می‌خواستند تا گره از کارشان باز کند. خیابان بیکر یکی از خیابان‌های معمولی در ناحیه «ماریل بون» در وست‌مینیستر لندن است. این خیابان را ویلیام بیکر،



تصویر ۴. خیابان بیکر در لندن؛ ماخذ: آرشیو نگارندگان.

معمار انگلیسی در قرن هجدهم ساخته. این خیابان در گذشته یکی از مناطق لوکس و گرانقیمت و خوش‌نشین لندن بود اما درحال‌حاضر بیشتر کاربری تجاری دارد. جالب اینجاست که یکی از بزرگ‌ترین و حرفه‌ای‌ترین و مرموزترین دزدی‌های تاریخ، دزدی از بانک لوید در سال ۱۹۷۱ در این خیابان اتفاق افتاده. چه‌بسا اگر داستان دویل واقعی بود، هیچ‌وقت دزدان معمولی جرات نمی‌کردند که به خانه‌ای در همسایگی آقای هلمز دستبرد بزنند؛ مگر اینکه در حد و اندازه‌های تبهکاری چون پروفسور موریاتی که آن هم ساخته و پرداخته ذهن دویل است، بوده باشند.

شانزلیزه و بلوارهای پاریس(معماری شهری)؛ وقتی بودلر با عجله از خیابان رد می‌شود (ادبیات داستانی)

هیچ شاعر و نویسنده‌ای مثل بودلر فرانسوی نیست که این‌چنین همه نویسندگان بعد از او در سراسر اروپا از روسیه گرفته تا آلمان و فرانسه تحت‌تاثیر او باشند. نمی‌توان از بزرگ‌ترین نویسنده سمبولیست در تاریخ ادبیات جهان انتظار داشت که در پاریس قرن نوزدهم زندگی کرده باشد اما اعتنایی به فضاهای شهری و بلوارهای شلوغ و پررفت‌وآمد شهر نداشته باشد. بودلر در «ملال پاریس» می‌نویسد: «با عجله از عرض بلوار عبور می‌کردم... از خلال این آشوب متحرک که در آن مرگ بناگاه از هرسو چهار نعل سر می‌رسد.» این جمله یکی از نخستین انتقاداتی است که از سیر سریع مدرنیستی و حرکت‌های شهری در قرن نوزدهم اروپا مطرح می‌شود

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

و در آینده به نقدهای جان‌دار فیلسوفان قرن بیستم کشیده می‌شود.



تصویر ۵. شانزه لیزه و بلوارهای پاریس؛ ماخذ:آرشیو نگارندگان.

میدان قدیمی پراگ (معماری شهری)؛ میدان مورد علاقه نویسندگان چک (ادبیات داستانی)

به‌سختی می‌توان یک نویسنده چک را پیدا کرد که داستانی بنویسد و در آن اشاره‌ای به میدان پراگ نکند. اگر فرانتس کافکا را به‌عنوان یک استثنا کنار بگذاریم، میلان کوندار، بهومیل هرابال، ایوان کلیما و همه نویسندگان نامدار معاصر ادبیات چک در داستان‌های خود میدانی را وصف کرده‌اند که اگر مهم‌ترین میدان در سراسر اروپا نباشد، در ردیف پنج‌تای اول خواهد بود. کوندرا در بسیاری از کتاب‌هایش به این لوکیشن اشاره کرده. بخش‌هایی از «تنهایی پرهیاهو» هرابال در اینجا اتفاق می‌افتد و کلیما در «روح پراگ» خود در توصیف پراگ و در وصف این میدان می‌نویسد: «میدان قدیمی شهر بی‌تردید تجسم‌بار سنگین تاریخ چک است. این میدان علاوه بر آنکه برای چهار قرن داغ اعدام دسته‌جمعی ننگین ۱۶۲۱ را بر پیشانی دارد، بارها و بارها جشن‌هایی در این میدان به افتخار حاکمان وقت برگزار شده...»

موزه لوور پاریس (معماری شهری)؛ هرم شیشه‌ای (ادبیات داستانی)

کیست که وقتی اسم موزه را می‌شنود، تصویر هرم شیشه‌ای لوور به ذهنش نیاید. هرمی که تالارهای تودرتوی زیرزمینی معروف‌ترین و مرموزترین موزه دنیا را زیر خود پنهان کرده است. موزه‌ای که جان می‌دهد برای اینکه لوکیشن داستان‌های پر از هیجان مثل «کد داوینچی» باشد. این داستان که فیلم سینمایی آن هم شهرت زیادی دارد، قصه پلیسی و پرهیجانی است که از زیر هرم شیشه‌ای لوور آغاز می‌شود؛ موزه‌ای که بیش از ۳۵ هزار اثر هنری و تاریخی را در هشت تالار مختلف جای داده. درباره این موزه به‌خصوص ساختمان جدید آن افسانه‌های زیادی گفته می‌شود. همین افسانه‌هاست که دن‌براون آمریکایی را به این موزه می‌کشاند تا آن را لوکیشن داستان پلیسی خود قرار دهد.

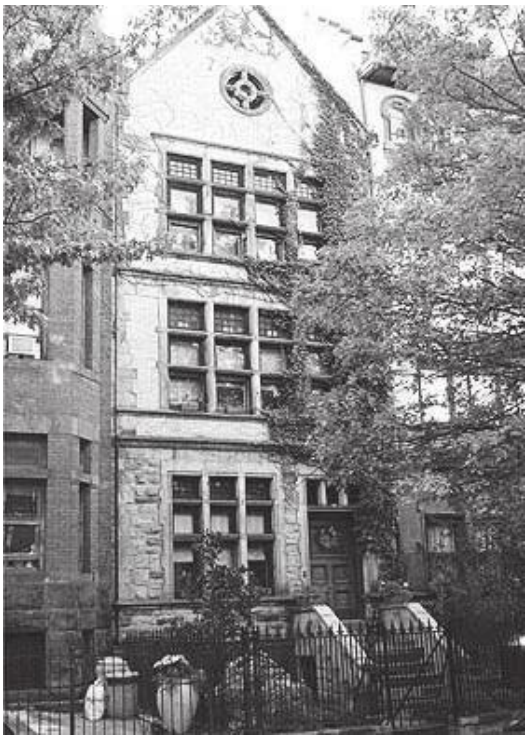
قلعه اوترانتو(معماری شهری)؛ معماری و ادبیات گوتیک (ادبیات داستانی)

در سال ۱۷۶۴، «هوراس وال‌پل» رمانی به نام «قلعه اوترانتو» نوشت. این رمان را بسیاری از منتقدان نخستین رمان سبک گوتیک می‌دانند که سبک مورد علاقه ادبیات‌گونه وحشت است. ژانری که با الهام از معماری گوتیک وصف وحشتناکی از قلعه‌ها و صومعه‌ها و بناهای قدیمی مخروبه ارائه می‌دهد و در آن ماجراهای رومانتیک را آغشته با تعلیقی ترسناک روایت می‌کند. اوترانتو شهری در ایالت آپولیای ایتالیا است. این شهر در نقطه تلاقی دریای آدریاتیک و دریای ایونی و مرز ایتالیا و آلبانی قرار دارد. همه چیز در این شهر مهیا برای تعریف کردن داستان‌های ترسناک است. فقط یک قلعه بزرگ با معماری گوتیک را کم دارد که هر جایی که در شهر سر برگردانی یکی از آنها را خواهی دید. قلعه‌های زیادی در این شهر وجود دارد که معلوم نیست نویسنده کدام یک را دست‌مایه داستان خود قرار داده است.

کلیسای کومبره(معماری شهری)؛ کومبره دورافتاده آقای پروست (ادبیات داستانی)

نمی‌شود درباره ادبیات صحبت کرد اما اشاره‌ای به «در جست‌وجوی زمان از دست رفته» نکرد. مارسل پروست و شاهکار هفت‌جلدی‌اش آنقدر مهم است که یک ساختمان معمولی و دورافتاده مثل کلیسای کومبره به‌واسطه اینکه در این کتاب وصف آن آمده، تبدیل به یکی از کلیساهای معروف در تمام دنیا می‌شود. این از بخت روستای کومبره در شمال غربی فرانسه و کلیسای محقرش است، وگرنه اگر پروست در کتابش از هر روستا

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]



تصویر ۶. کلیسای کومبره؛ ماخذ: آرشیو نگارندگان.

و از هر ساختمان دیگری هم در هر کجای دنیا الهام می‌گرفت، آن منطقه و آن ساختمان، امروز به‌جای کومبره نشسته بود. پروست وصفی بسیار طولانی درباره کلیسای کومبره دارد؛ وصفی که کمتر می‌توان نمونه آن را در تاریخ ادبیات سراغ گرفت: «کومبره از دور از هفت‌فرسنگی، از راه‌آهن هنگامی که در آخرین هفته پیش از عید پاک به آنجا می‌رسیدیم چیزی بیش از یک کلیسا به‌نظر نمی‌رسید که چکیده و نماینده شهر بود. از شهر و به جای آن برای دوردست‌ها سخن می‌گفت... شیشه‌نگاره‌هایش هیچ‌گاه به زیبایی نوازشگرانه روزهایی نبود که خورشید کم می‌تابید. به‌گونه‌ای که با همه تیرگی هوای بیرون شک نداشتی که هوای درون کلیسا خوش بود...» ممکن است برای هر کسی این سوال پیش بیاید که آیا به‌راستی کلیسای کومبره اینقدر مهم است؟ همین که پروست به‌سراغ آن رفته نباید در اهمیتش تردید کرد.

بروکلین نیویورک (معماری شهری)؛ شهر شیشه‌ای پل استر (ادبیات داستانی)

محال است که آدم داستان‌نویس معروفی مثل پل استر باشد، در بروکلین زندگی کند و از کنار آسمانخراش‌های غول‌آسا و زندگی نیویورکی با ویژگی‌های خاصی که دارد به‌سادگی بگذرد. پل استر را امروز در دنیای ادبیات به عنوان نویسنده‌ای می‌شناسند که می‌توان نیویورک را در داستان‌های او، حتی بهتر از آنچه به‌چشم می‌آید، دید. نیویورک و هرج و مرج‌های نیویورکی در «دیوانگی در بروکلین» و «شهر شیشه‌ای» موج می‌زند. می‌توان داستان‌های او را به‌عنوان راهنمایی برای یافتن کنج‌های شهر و راهنمایی برای پرسه‌زدن و لذت‌بردن در گوشه‌هایی دیده و نادیده از نیویورک هم دید. سه‌گانه نیویورکی، نیویورکی‌ترین کتاب پل‌استر است، سه‌گانه‌ای مستقل که ساختاری پلیسی و جنایی دارد.

نتیجه گیری و جمعبندی

اشتراکات زیادی بین مطالعات ادبی به ویژه داستان ها و قصه ها به طور خاص و معماری وجود دارد، بنابراین طرح بیاناتی چون فضاسازی و طراحی برای برخی افراد می تواند جالب باشد. عناصر قصه و داستان باید مقتصدانه به کار گرفته شوند، همانطور که معمار از فضایی که در اختیار دارد حداکثر استفاده را می کند. تفاوتی که قصه با دیگر انواع ادبی دارد، می توان بین معماری در دوره های مختلف بیان کرد. در ادبیات گفته می شود: less is more؛ این عین بحثی است که در معماری وجود دارد تعداد کلماتی که داستان‌نویس به کار می برد به مراتب کمتر از کلماتی است که رمان نویس استفاده می کند. معمار طوری طراحی می کند که از همه چیز به طور مناسب و بهینه استفاده شود این دقیقاً کاری است که نویسنده با مصالح کار خودش انجام می دهد این مصالح شامل شخصیت، زمان، مکان، فضا و واژه ها است واژه ها همانطور استفاده می شوند که معمار از آجرهای بنا استفاده می کند ملاحظات نویسنده به ملاحظات معمار نزدیک است. مخاطب معماری مدرن همان مخاطب قصه مدرن است و در اینکه چه ساختی از انسان مورد خطاب قرار می گیرد اشتراک دارند. امروزه بحث هنر کاربردی و از آن جمله معماری اهمیت زیای دارد و قالباً از یاد برده شده، بحث از زمانی شروع می شود که قرار است اثر هنری دیگر کاربردی

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

نباشد حال آنکه در گذشته این دو وجه بر هم منطبق بودند به عبارتی قصه و معماری گذشته با هم تطابق داشتند. به معماری می توان از جنبه علم و فن آوری، مهندسی و اندازه ها نگاه کرد که در طبقه‌بندی سه گانه معماری از دیدگاه ادبیات اندازه از همه موارد تشابه بیشتری با قصه دارد (مخبر، بهشتی، ۱۳۸۶). اختلافات اخیر پیرامون ارزش نظریه هنر در تعالیم هنرهای زیبا و برهمکنش ادبیات داستانی و معماری، نشانگر آن است که تأکیدی که هرمنوتیک بر باز بودن، گفت‌وگو و اولویت تجربه زیبایی‌شناختی می‌گذارد الگویی برای گذر از دریای پُرخطر میان عمل هنری و تأمل نظری است. هرمنوتیک از یک سو با شک عمیقش به نظریه‌پردازی انتزاعی جانب عمل را می‌گیرد، چون مانند عمل، می‌فهمد که تجربه‌های مهم همیشه خاص‌اند؛ اما از سوی دیگر، دقیقاً به این خاطر که تجربه‌های مهم خاص‌اند، هرمنوتیک نیز این ادعای نظریه را تأیید می‌کند که تجربه‌ی معنادار در هنر همیشه تفصیل موضوعی معین است. پس هرمنوتیک این حکم کانت را عملیاتی می‌کند که مفاهیم بدون شهودها (تفصیل‌های حسی) تهی‌اند و شهودها بدون مفاهیم (چارچوب‌های اندیشگانی) کورند. گادامر این را مبنای گفت‌وگوی نظریه و عمل هنری قرار می‌دهد. نظریه‌ی هرمنوتیک و عمل هنری نقاط متقابل آشتی‌ناپذیری نیستند، بلکه گفتمان‌هایی مکمل‌اند که به بیان گادامر، قادرند «خلاقانه» در یکدیگر «دخالت» کنند. موقعیت‌مندی تاریخی نظریه و نیز عمل و حساسیت متقابل‌شان نسبت به موضوعات هنر علایق مشترک مهمی را به وجود می‌آورد. روی‌هم رفته، فعالیت تفسیری و هنری هر دو عمل‌اند. با این‌که هر کدام با الویت‌های خودش سراغ پاره‌گفتار، انتقال و فهم معنای هنری می‌رود، ادعای مشترک‌شان در مورد موضوع هنر و وابستگی متقابل اندیشه و مصداق در زیبایی‌شناسی جمعِ عمل تفسیر و عمل بیان را تقریباً اجتناب‌ناپذیر می‌کند. گفت‌وگوی تفسیر و عمل هنری با ترجمه‌ی نگاه یک طرف به نگاه طرف دیگر همراه نیست، بلکه نزدیکی نگاه طرف دیگر را به آگاهی متفکرانه‌ی بیشتر از ماهیت و محدودیت‌هایش فرا می‌خواند. هر کدام با پرداختن به دیگری، خود را بیشتر می‌شناسد. تفسیر با آشکار کردن ساختارهای اندیشگانی عمل، عمل را به نظریه تبدیل نمی‌کند، بلکه عمل در تقابل با جنبه‌های ذاتاً تأملی خود قرار می‌گیرد. روشن‌کردن موضوعات و بافت‌های تاریخی عمل باعث می‌شود دریابیم چیزی که پیش‌تر غیر از آن (یعنی نظریه) در نظر گرفته‌می‌شد همیشه بخشی از آن بوده است. چنین مبادله‌هایی مستلزم آن نیست که نظریه‌ی علایق مفهومی‌اش را رها کند، بلکه فقط می‌خواهد تشخیص دهیم که موقعیت‌مندبودنِ نظریه و شیوه‌ی ارائه، پرداخت و سبک آن هم به ماهیت عمل خودش و هم به رویکردش به چیزی که عمل هنری می‌انگارد شکل می‌دهد. در واقع می‌توان گفت موضوعات هنر همیشه فراتر از موقعیت‌مندی تاریخی‌شان می‌روند، و ماهیت عمل هنری نیز همیشه فراتر از مفهوم عمل می‌رود. پس مبادله‌ی تفسیر و عمل هیچ طرف را بی‌تغییر نمی‌گذارد و در عین حال به هر یک این امکان را می‌دهد که با قوت بیشتری، خودش باشد. پرداختن به تفکر هرمنوتیک به هنرمند امکان می‌دهد مفروضات نیندیشیده کارش را تغییر دهد یا در واقع، آن‌ها را تقویت کند. چون گفت‌وگوی بازاندیشانه چیزی را که در واقع قابلیتی پایان‌ناپذیر برای معناداری درون اثر هنری است می‌گشاید، طبیعی است که تفکر هرمنوتیک در برابر قطعیت‌های دروغینِ هر شکلی از تقلیل‌گرایی نظری مقاومت می‌کند. از این گذشته، تشخیص می‌دهد که هر نوع مضمون‌سازی تفسیری از یک اثر باید مؤید دیدگاه هنرمند باشد. بدون این تأییدیه مضمون‌سازی هرمنوتیک بازآرایی مفروضات هنرمند را در اختیار او قرار نمی‌دهد و در نتیجه نمی‌گذارد آن‌ها را تشخیص دهد. بر این اساس، مشارکت هرمنوتیک شکست می‌خورد. هدف گفت‌وگوی هرمنوتیک آن فهمی است که طرف‌های آن بتوانند در نتیجه‌ی درگیری با نظرگاه دیگری، به نظرگاه خودشان طور دیگری فکر کنند. چیزی که این مواجهه را آگاهی‌بخش و نه دلسردکننده می‌سازد این است که در زیبایی‌شناسی هرمنوتیک و عمل هنری، هر طرف به صراحت چیزی درباره‌ی دیگری می‌داند که دیگری فقط

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

به طور ضمنی از آن آگاهی دارد. مفسر و هنرمند برای این‌که پنجره‌ای به روی آن مفاهیم بیان نشده بگشایند، باید ابتدا به طرف دیگر اجازه دهند از خودشناسی‌اش آشنایی‌زدایی کند. نظریه‌پرداز پرده از چیزی بر می‌دارد که هنرمند موقعیت‌مند بدیهی می‌انگارد، حال آن‌که مفسر تقریباً به اندازه‌ی هنرمند با جزئیات کارش آشنایی ندارد. پرداختن به عمل هنری پرده از پیش‌برداشت‌های متضاد بر نظریه‌پرداز برمی‌دارد، که این می‌تواند مفسر را هدایت کند تا مفروضات پیشینه‌ی عملیاتی خودش را زیر سؤال برد. لازم نیست این آشنایی‌زدایی به بیگانگی بینجامد اگر هم مفسر و هم هنرمند بدانند که شریکش در گفت‌وگو از ابزار فهم کامل‌تر از خودش و نیز چیزی که در اثر هنری وجود دارد، برخوردار است. پس آشنایی‌زدایی گام اولیه برای بسط عینین هرمنوتیک است، یعنی تبدیل موضع بیرون به موضع درون. با این‌که چنین فهمی هرگز کامل نمی‌تواند باشد، بازگشت به نظرگاه خود به شکلی که انگار نظرگاه دیگری است، آن را کامل‌تر می‌کند.

لذا در پایان می توان گفت که این رابطه (تاثیرگذاری و تاثیرپذیری معماری و ادبیات داستانی)، از سه راه به دست می‌آید:

۱. اول، استفاده از معماری به‌عنوان استعاره‌ای برای حرکت و جهت‌یابی در بین مسیر خطی طرح‌های معماری؛

۲. دوم استفاده از زمینه‌های معمارانه‌ای که ایده‌های فلسفی موجود در پشت داستان‌های او را در میان گرفته

۳. در آخر با اعمال یک ساختار روایی تقارن محور که ما را قادر به فهم عناصر روایی به طور هم‌زمان و فراتر از جایگاه آن‌ها در توالی خطی متن می‌کند.

رسالت اصلی در پدیدارسازی این تعامل بین هنری (معماری و ادبیات داستانی)، چه در معماری و چه در ادبیات «تدوین دریافت» است. این مهم به تحولاتی بستگی دارد که درکی همزمان از روابطی که به‌طور معمولی متوالی دیده می‌شوند و بر فراز زمان گسترش می‌یابند، ایجاد کند.

همچنین ادبیات و قصه ها در شکل گیری هنر و معماری اسلامی نقش اصلی و عمده ای داشته و دارد با نگاهی به جایگاه ادبیات می توان ارتباط مضامین، ویژگی ها و شاخصه های اجتماعی و فرهنگی معماری و ادبیات هر دوره را شناخت. از گذشته تا امروز همواره رابطه مفهومی میان داستان هاو قصه ها با معماری وجود داشته است محوریت یک مفهوم مشخص و واحد داشته به گونه ای که درابتدا خلق فضا سپس پویایی و حرکت در فضا و بکارگیری احساسات منبعی برای الهام هنرمندان در هر دو حوزه هنری بوده است این مفاهیم در فضای دو هنر تا جایی بوده است و در حال نیز ادا مه دارد آنچنان که با قرار گرفتن در کلیسای معروف نتردام ما به یاد نوشته های معروفی که در باره این مکان بوده است افتاده و گویی اینکه شخص زمانی که در این فضا قرار می گیرد میتواند خود را جای شخصیت اصلی قصه گذارده و ذهن خود رادر فضا حرکت دهد.در انتها می توان گفت میزان اثر گذاری هر یک از این هنرها بر دیگری بسیار قابل بحث است، چگونگی شناخت و خلق فضا توسط هنرمندان گذشته می تواند یاری دهنده هنرمندان دوران های بعد باشد. نتیجه دیگری که می توان از این بحث گرفت این است که در قصه ها عمود خیمه ها درام است اما در داستان ما بحث درام را نداریم و این ارتباط بیشتر بین معماری و ادبیات دوران غیر مدرن وجود داشته است. معماری مدرن غیر دراماتیک است ما تا زمانی که در فضای دراماتیک معماری قرار نگیریم چیز زیادی برای ادراک قصه های درام نخواهیم داشت؛ به این دلیل است که معماری دوران گذشته با قصه های بیان شده ارتباط نزدیک تری از نظر مفهومی داشته اند.



نمودار ۲. مبانی هرمنوتیکی ارتباط و پیوستاری ادبیات داستانی و معماری؛ ماخذ: یافته های پژوهش.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

منابع و کتاب شناسی

آنتونیادیس، آنتونی (۱۳۸۱) بوطیقای معماری، جلد اول، ترجمه احمدرضا آی، سروش، تهران.

افشارنادری، کامران (۱۳۷۷) فضای معماری و فضای زندگی، مجله معماری، شماره ۲

اهری، زهرا (۱۳۸۵) مکتب اصفهان در شهرسازی: دستور زبان طراحی شالوده شهری. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، فرهنگستان هنر، تهران

بیکن، ادموند (۱۳۷۶) طراحی شهرها. ترجمه: فرزانه طاهری. انتشارات مرکز تحقیقات و مطالعات شهرسازی و معماری ایران. چاپ اول. تهران

توسلی، محمود (۱۳۷۱) طراحی فضای شهری ۱. مرکز تحقیقات و مطالعات شهرسازی و معماری.

حریری، نجلا (۱۳۹۰) اصول و روش های پژوهش، تهران، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات.

خمیسی، فرزاد (۱۳۸۹) وبلاگ تخصصی معماری و شهرسازی، معمار سبز.

دانش آذر، سیاوش (۱۳۸۶) هفته نامه ادبی سیمرغ.

دیبا، داراب (۱۳۸۲) مفاهیم پایه در معماری، چاپ چهارم پاییز ۱۳۸۲.

سوفیا، سارا (۱۳۹۱) کتاب و هزار تو یگانه و همانندند، روایت و معماری در داستان‌های بورخس، برگردان: علیرضا کرباسیون، تهران.

سی بروکس، آر.پی.وارن؛ (۱۳۵۳) اصول فکری نگارش، کتابخانه دانشگاه فرهنگیان پردیس علامه طباطبایی، مترجم کیومرث سلیمانی، نشر پویه، تهران.

گروتر، یورگ (۱۳۷۵) زیبایی شناختی در معماری. ترجمه: دکتر جهانشاه پاکزاد، مهندس عبدالرضا همایون. انتشارات دانشگاه شهید بهشتی. تهران

گیدیون، زیگفرید (۱۳۸۱) فضا، زمان، معماری. ترجمه: دکتر منوچهر مزینی. انتشارات علمی و فرهنگی. چاپ پنجم. تهران.

مخبر، سید محمد؛ بهشتی، حسین (۱۳۸۶) نشست. وجوه اشتراک معماری و ادبیات داستانی- داستان کوتاه هنر و معماری، آینه خیال، آبان ۱۳۸۶، شماره ۱

مدنی پور، علی (۱۳۸۴) طراحی فضای شهری: نگرشی بر فرآیندهای اجتماعی و مکانی. ترجمه: فرهاد مرتضایی. انتشارات شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری. تهران.

Ibn Khaldun, 1967.The Muqaddimah, translated by Franz Rosenthal (Princeton, NJ: Bollingen Series 43, Princeton University Press,) vol. 3, p. 391.

Roman Jakobson, 1960 'Closing Statements: Linguistics and Poetics', in Thomas A. Sebeok (ed.) Style in Language (New York: The Technology Press of MIT and John Wiley & Sons, Inc.,) p. 358.

. Rudolf Wittkower, 1971

Architectural Principles in the Age of Humanism (New York: W.W. Norton & Company,).

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]