نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۸(۱۰۴)، ۹۳-۱۱۰ / بهمن ۱۴۰۰
DOI:10.22034/BAGH.2021.274960.4816

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Narrative Design as a Historical Technique
(Case study: Grand Mosque of Fahraj)
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

طراحی مبتنی بر روایت به‌عنوان روشی تاریخی
(نمونهٔ موردی: مسجد جامع فهرج)*

سجاد آئینی[۱]، خسرو افضلیان[۲]**، ایرج اعتصام[۳]، فرهاد شریعت‌راد[۴]

۱. پژوهشگر دکتری معماری، گروه معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.
۲. استادیار گروه معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.
۳. استاد گروه معماری، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۴. استادیار گروه معماری، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۰۷ تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۱۱/۰۱

چکیده
بیان مسئله: اگرچه از عمر طراحی‌پژوهی زمان زیادی نمی‌گذرد، اما تداوم خلق اثر معماری در طول تاریخ، گواه بر وجود روش‌های طراحی، با وجود نبود خودآگاهی دربارهٔ آن‌هاست. برخی روش‌شناسان، روش‌هایی را شناسایی کرده‌اند که ویژگی آن‌ها بی‌زمانی است. اهمیت این روش‌ها در آن است که به‌شکلی پیوسته در تاریخ طراحی حضور داشته‌اند. در این پژوهش، تلاش شده تا با نگاهی تحلیلی به مسجد جامع فهرج، به نقش و تأثیر روش روایتی در طراحی این مسجد با استفاده از روش تحلیل بینامتنیت پرداخته شود. مسئلهٔ پژوهش تلاش برای فهم تأثیر روش روایتی در فرایند خلق مسجد جامع فهرج به‌عنوان مسئلهٔ بنیادین است و به تأثیر روایت طراح از مسجدالنبی به‌عنوان منبع قیاس در طراحی آن خواهد پرداخت.
هدف پژوهش: هدف پژوهش بررسی ریشه‌های روش روایتی در خلق اثر و فرایند شکل‌گیری مسجد جامع فهرج است.
روش پژوهش: پژوهش پیش رو پژوهشی کیفی بوده و در گردآوری داده‌های آن از روش کتابخانه‌ای استفاده شده است. پس از مرور منابع مکتوب، بر مبنای نظریهٔ بینامتنیت دست به تحلیل اثر به‌مثابهٔ متن زده و تلاش شده است روش طراحی معماری مورد تحلیل قرار گیرد.
نتیجه‌گیری: به‌نظر می‌رسد طراحی مسجد جامع فهرج با به‌کارگیری روش طراحی روایتی و مبتنی بر روایتی از مسجدالنبی طراحی شده و به دست طراح رسیده است و در واقع مسجدالنبی منبع قیاس در طراحی مسجد جامع فهرج بوده است.
واژگان کلیدی: *روش طراحی، روایت، مسجد جامع فهرج، مسجدالنبی.*

مقدمه
هرچند زمان زیادی از ظهور طراحی‌پژوهی در مطالعات معماری نمی‌گذرد، اما برخی روش‌شناسان با نگاهی فراگیر به موضوع تلاش کرده‌اند تا روش‌های طراحی را شناسایی و معرفی کنند. مهم‌ترین گواه این روش‌شناسان برای تثبیت روش‌ها تداوم آن‌ها در خلق فرم و فضاست. به‌گواه آن‌که فرم معماری نمی‌تواند فارغ از روش خلق شود، می‌توان عمر روش در فرایند خلق اثر را هم‌تراز با معماری دانست؛ حتی اگر دربارهٔ آن خودآگاهی وجود نداشته باشد (رضایی، ۱۳۹۳). یکی از مؤثرترین فرایندپژوهان در دهه‌های گذشته جفری برادبنت است که نخستین تلاش‌ها را برای روش‌شناسی طراحی آغاز کرده است. روش‌شناسی برادبنت شامل چهار روش کلان عملگرا، قیاسی، شمایلی و قاعده‌مند است. اهمیت روش‌شناسی برادبنت در تلاش

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «سجاد آئینی» با عنوان «روش‌شناسی فرآیندهای طراحی نسل دوم معماران پس از انقلاب» است که به راهنمایی دکتر «خسرو افضلیان» و دکتر «ایرج اعتصام» و مشاورهٔ دکتر «فرهاد شریعت راد» در دانشکدهٔ «هنر و معماری»، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مشهد در حال انجام است.

** نویسنده مسئول: khosrow.afzalian@gmail.com، ۰۹۱۵۱۱۰۹۶۳۹

او برای بررسی تداوم روش، مستقل از تاریخ و نیز شمول روش‌هایش بر همهٔ جریان‌هایی که دست به خلق فرم می‌زنند است. در امتداد تلاش‌های برادبنت و در سویه‌ای که او مشخص می‌کند، لاوسون در فرایندی تکاملی، روشی را معرفی می‌کند که علاوه بر آن‌که ماهیتی قیاسی دارد، مبتنی بر روایت است (لاوسون، ۱۳۹۲). در واقع فرایند خلق اثر تا حدود زیادی متأثر از روایتی است که طراح از مسئلهٔ معماری در ذهن پیکربندی می‌کند. این روایت می‌تواند زاییده و پروردهٔ ذهن طراح، اخذشده از محیط پیرامون یا کنشی در برابر آن باشد. مسجد جامع فهرج را باید نخستین مسجد شبستانی ایران دانست که در قرن اول ه. ق. بنا شده است. مهم‌ترین ویژگی‌های این مسجد، نزدیک‌بودن به مبدأ ظهور اسلام و دردست‌داشتن روایتی دست‌اول و بی‌غش از آن است. ماهیت ابزار دریافت و ارسال پیام در قرن اول ه. ق.، بعد جغرافیایی و اولین مواجههٔ معمار با گونهٔ معماری عبادی اسلامی، سبب شده است این فرضیه شکل بگیرد که بنا، مبتنی بر روایت‌هایی که طراح از مسجد در دست داشته، شکل گرفته است. پیکرهٔ مسئلهٔ بنیادین این پژوهش بر اساس این پرسش است که چگونه می‌توان با استدلال منطقی و توجه به روش طراحی به‌کاررفته در یک اثر تاریخی، به فرایند شکل‌گیری آن پی برد؟ در واقع این پژوهش، درتلاش برای مستندکردن رویهٔ شکل‌گیری اثر است. مسجد جامع فهرج بازنمایی یک وضعیت اجتماعی-تاریخی از یک جامعهٔ نوکیش است. بخشی از آگاهی دربارهٔ یکی از مهم‌ترین نهادهای دینی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی، مبتنی بر خرده‌روایت‌های به‌جامانده است. از همین رو تفسیر طراح و شیوه‌ای که در طراحی به‌کار می‌بندد، می‌تواند محل بازنمایی نگاه معمار به مسئله باشد. پرداختن به چنین موضوعی از چند جهت اهمیت دارد. نخست، پیشینهٔ روش و ریشهٔ آن در تولید فرم که با وجود اینکه معماری بومی در برخی منابع معماری بدون معمار فرض می‌شود، اما نمی‌توان آن را معماری بی‌روش تصور کرد. دوم اهمیت روایت در خلق یک اثر و سهم آن در شکل‌دهی به موضوع و سوم این‌که روش روایتی لاوسون به‌دلیل استقرار بر استدلال قیاسی، برای چنین مطالعه‌ای ارزشمند است. در آخر واکاوی فرایند طراحی مسجد جامع فهرج با توجه به اهمیت تاریخی و فرهنگی دوره‌ای که به آن تعلق دارد و ماهیت تاریخی آن، حائز اهمیت است.

پرسش‌های پژوهش

- چگونه روش روایتی در فرایند طراحی معماری مسجد جامع فهرج تأثیر گذاشته است؟
- تأثیر روایت طراح از مسجدالنبی به‌عنوان منبع قیاس در طراحی مسجد جامع فهرج چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

در مرور پژوهش‌هایی که در حوزهٔ فرایند طراحی صورت گرفته‌اند مقالات محدودی به روش روایتی پرداخته‌اند. آن بخش از پژوهش‌ها که معطوف به روش روایتی هستند را می‌توان در سه بخش عمده دسته‌بندی کرد، بخشی از آنها به موضوع روایتگری در اثر و خوانش فضا می‌پردازند، بخشی متمرکز بر تأثیر روایت بر آموزش است و بخشی نیز تلاش دارند تا آن را به‌عنوان روش طراحی مطرح کنند. برای نخستین بار لاوسون در امتداد روش‌شناسی برادبنت از روش روایتی در توسعهٔ روش قیاسی نام می‌برد و در ادامه گفتگو و داستان‌پردازی را روشی برای طراحی معماری عنوان می‌کند.

نایجل کراس (Cross, 2001) در مقاله‌ای پیرامون معماری و شناخت، تعبیری مابه‌ازای گفتگو از روایت را ارائه می‌دهد و تلاش می‌کند فرآیند حل‌مسئله از طریق گفتگو را مورد بحث قرار دهد.

رضایی (۱۳۹۳) در کتاب خود «آنالوطیقای معماری» به روش روایتی لاوسون اشارهٔ کوتاهی کرده و جان‌مایهٔ آن را قیاس عنوان می‌کند. ندیمی، شریف زاده و طباطبایی لطفی (۱۳۹۸) به نقل از گریمالدی در پژوهش «روایت در طراحی: مطالعه‌ای در گونه‌ها ضمیمه‌ها و عملکردهای روایت در تمرین‌های طراحی» پنج تعریف از روایت را بر اساس نظریهٔ روایت مورد بررسی قرار می‌دهند، سپس یک گونه‌شناسی از انواع بروز روایت در طراحی ارائه می‌دهند. گابریلا گلداشمیت در مقالهٔ «اسکیس‌های متوالی به‌عنوان حل‌مسئله بصری در طراحی» به حل مسئلهٔ بصری از طریق طراحی اسکیس‌های پیاپی می‌پردازد که جنبه‌های روایی نیز دارد (Goldschmidt, 1992).

پژوهش بعدی «روایت معماری، مطالعهٔ تطبیقی روایت معماری و داستان» است که به مقایسهٔ ساختاری روایت در معماری و داستان می‌پردازد (کریم‌زاده، اعتصام، فروتن و دولتی، ۱۳۹۷). پژوهش دیگر «تجربهٔ فضایی روایت و معماری: نقش روایت مکان در بهبود کیفیت معنایی موزه‌های نوین ایران» توسط گیل امیرود، اسدی ملک جهانی، و صلواتیان (۱۳۹۸) است.

روش پژوهش

با نظر به ماهیت ذهنی پژوهش و بعد زمانی نمونهٔ موردی انتخاب شده، می‌توان این پژوهش را از جمله پژوهش‌های کیفی با پیش‌فرض‌هایی شناخت‌شناسانه تعریف کرد. در این

پژوهش، دو گام کلان را می‌توان تصور کرد که در هر دوی آن‌ها روش پژوهش به‌صورت استدلال منطقی خواهد بود. روش تحلیل در این دو گام «قیاسی-علّی» و «تفسیری-استقرایی» است. رویکرد پژوهش آمیزه‌ای از استنتاج و استقراست. در بخش استنتاجی، با مرور آرا و نظریه‌های روش‌شناسان یعنی برادبنت و لاوسون، سعی در مقایسهٔ روش‌شناسی ارائه‌شده و کشف روش‌های استدلالی که روش‌شناسی بر آنها استوار است، خواهد شد. مستندات تاریخی کافی برای کشف روابط منطقی اثر به روش اسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری شده است. پس از آن با برابرنهادن مستندات تاریخی (متون دینی و تاریخی و اسناد معماری) و تطبیق و تحلیل داده‌ها به‌روش بینامتنیت، تلاش شده است تا به روش طراحی که معمار در فرآیند خلق اثر آن را به‌کار بسته است، پی برده و منبع قیاس در آن کشف شود. در ادامه در تصویر ۱ تلاش شده تا ساختار روش‌شناسانهٔ پژوهش مبتنی بر ماهیت گام‌های روشی نشان داده شود.

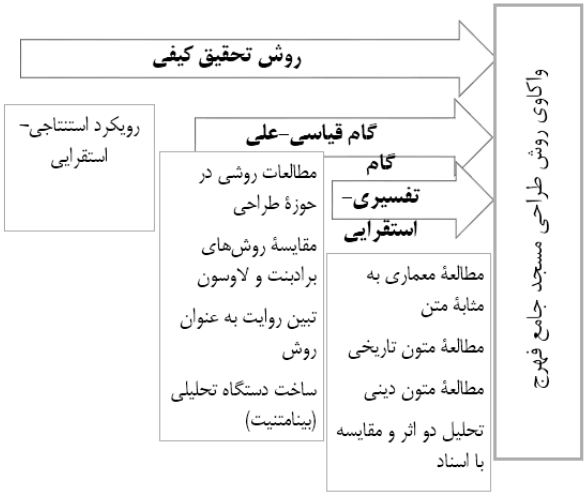
محدودیت‌های پژوهش

پژوهش حاضر با سه محدودیت ساختاری مواجه است، خودآگاهی نسبت به این محدودیت‌ها در عبور از آنها نقش کلیدی دارد:

محدودیت نخست را باید ماهیت ذهنی روش عنوان کرد. طراحی عملی است که در ذهن رخ می‌دهد. همین امر دست‌یافتن به کنش‌هایی را که منجر به خلق یک اثر می‌شود، دشوار خواهد کرد.

محدودیت دوم به‌کارگیری ذهن برای مطالعهٔ ذهن است. این موضوع از این رو اهمیت دارد که موضوع پژوهش با ابزار پژوهش وحدت می‌یابد. اگرچه چنین پدیده‌ای در اغلب مطالعاتی که دربارهٔ عملکرد ذهن انجام می‌شود شایع است، اما در پژوهش‌هایی که معطوف به طراحی هستند، می‌تواند تأثیرگذار باشد. در واقع مهم‌ترین تهدید ناشی از این محدودیت آن است که موضوعاتی که در ذهن بدیهی فرض می‌شوند، نادیده گرفته شوند.

محدودیت سوم فاصلهٔ تاریخی از مورد پژوهشی است. این فاصله منجر به دشوارشدن دست‌یابی به داده‌ها شده است. در بسیاری موارد حتی با وجود امکان دسترسی به برخی داده‌ها، معنا در طول تاریخ قلب می‌شود، بدین معنی که ممکن است اکنون بسیاری از شواهد معنی گذشتهٔ خود را نداشته باشند.



تصویر ۱. سیر گام‌های روش تحقیق. مأخذ: نگارندگان.

ادبیات پژوهش

• روش

گاه پژوهشگر در دایرهٔ آگاهی خود، بی‌آن‌که چگونگی دست‌یافتن برای او موضوعیت داشته باشد، با دانسته‌هایش به‌شکلی مستقیم درگیر می‌شود تا به راهی نو دست یابد. اما گاه خود شیوهٔ رسیدن به موضوع، موضوعیت می‌یابد و پژوهشگر پیش از درگیرشدن با موضوع، فکر خود را به چگونگی دستیابی به آن سوق می‌دهد، به این چگونگی‌ها نظمی کلی می‌بخشد و گاه اساساً و پیش از آن‌که از چگونگی به‌سمت موضوع برود، به چگونگی مواجهه‌شدن‌ها می‌پردازد. موضوع آگاهی را می‌توان در سه ساحت پیکربندی کرد:

«مسئلهٔ دانایی»: مواجهه با «علم» است؛

«آگاهی به دانایی»: مواجهه با «روش علم» است؛

«آگاهی به آگاهی»: «علم به روش» است که روش‌شناسی نامیده می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، مسئله، مسئلهٔ دانایی، آگاهی به دانایی و آگاهی به آگاهی است (فروغمند اعرابی، ۱۳۹۴). نسبت میان این سه سطح از آگاهی را می‌توان در تصویر ۲ مشاهده کرد.

- چیستی روش‌شناسی

روش‌شناسی به مطالعه و پژوهش دربارهٔ فلسفه و منطق علم می‌پردازد و در زمینه‌های غیرفلسفی نیز نه به آگاهی‌ها

تصویر ۲. انواع آگاهی و نسبت میان آن‌ها. مأخذ: نگارندگان.

دربارهٔ ارزش معرفتی خود روش، بلکه به افزودن ارزش روشی می‌پردازد. معماری و رشته‌های طراحی محیط به‌عنوان دانش‌ها و حرفه‌هایی میان‌رشته‌ای، با سه روش به‌عنوان نگرش‌های اساسی برای ورود به حوزه‌های نظری روبه‌رو هستند؛ این روش‌ها همان‌طورکه در جدول ۱ آمده است عبارتند از روش محتوایی، روش‌های هنجاری و روش‌ها و نظریات رویه‌ای (فرایندی) در این بین روش فرایندی، فعالیتی است که در بیشتر فعالیت‌ها می‌توان آن را نافع دانست. در این شیوه، یک پروژهٔ طراحی هر قدر هم که پیچیده باشد، امکان تجزیه‌شدن به اجزایی خردتر را خواهد داشت. در روش فرایندی، قانون‌مندی و پای‌بندی به روش به‌شکلی محوری اساس کار را شکل می‌دهد؛ به‌نحوی که سبب می‌شود به طراحی محیط با روشی قابل‌تعمیم و قابل‌دفاع، منظم و نظام‌یافته پرداخته شود. «فرایند از خصیصه‌های بنیادین طراحی محیط معرفی می‌شود. دو دیدگاه فراورده‌گرا و فرایندگرا دو قطب یک طیف را تشکیل می‌دهند که در طول طیف مزبور نقاط متعددی وجود دارند که ضمن گرایش نسبی به یک قطب خاص، به قطب دیگر نیز بی‌توجه نیستند» (لنگ، ۱۳۹۴). برای کسانی که از این فرایندها آگاهی ندارند، طراحی بدل به امری شهودی، غامض و اسرارآمیز خواهد شد. اما رویکردی که با آن‌چه گفته شد در چالش است، طراحی را فعالیت حل‌مسئله می‌داند که به مسائل انتظام کالبدی، برای پاسخ‌گویی به نیاز عملکردی توجه دارد. فرایند طراحی را باید بیشتر فرایندی عقلانی و تجربی دانست تا آن‌که آن را ماحصل الهام یا شهود تلقی کرد. طراحی از طریق فرایند استدلال قیاسی انجام می‌شود، نه استقرا. در این فرایند طراحی، نتیجهٔ نهایی انباشت واقعیت‌ها نیست (بهزادفر و شکیبامنش، ۱۳۸۷).

• روش‌های طراحی

در بین صاحب‌نظران طراحی‌پژوهی، کمتر پژوهشگری دست به مطالعه، مقایسه و دسته‌بندی همهٔ روش‌های طراحی زده است. اگرچه برخی چون یورماکا و همکارانش تلاش‌هایی دربارهٔ پیشینهٔ روش‌ها و مطالعه و دسته‌بندی آن‌ها انجام داده‌اند، اما یورماکا نیز به ریشه‌یابی و یافتن فصل مشترک این روش‌ها نپرداخته است (رضایی، ۱۳۹۳). به‌کارگیری روش‌های نو با دامنهٔ گسترده، ممکن است در نگاه اول متناقض و ناممکن به‌نظر برسد. وجه مشترک غالب روش‌ها تلاش برای همگانی‌کردن تفکر طراحی است که تاکنون چون میراثی شخصی در انحصار معماران بوده است. طراحی‌پژوهان برای بازنمایی روش‌های طراحی از واژه‌ها، نمادهای ریاضی، روایت و نمودار (نمایش اجزای مسئلهٔ طراحی و روابط میانشان) استفاده کرده‌اند.

در ادامه تلاش شده است تا فرصت مطالعهٔ روش در عرصهٔ طراحی میسر شود، برای این امر روش‌شناسی جفری برادبنت و لاوسون مبنای تحلیل قرار گرفته است. اهمیت چنین امری آن است که فرصت کشف فلسفه و جوهرهٔ روش‌های شناخته‌شده فقط با مقایسهٔ روش‌های معرفی‌شدهٔ روش‌شناسان میسر خواهد بود. در غیر این صورت امکان دارد تا هر قضاوتی دربارهٔ جوهرهٔ روش‌ها و روش‌های استدلالیِ مستتر در آن‌ها، دچار نوعی از یک‌جانبه‌نگری و جزم‌اندیشی شود.

- روش‌های طراحی از منظر برادبنت و لاوسون

در میان روش‌شناسان، برادبنت را می‌توان در آغاز مسیر روش‌شناسی طراحی دانست که بر فرایند تبدیل یک ایده و دیاگرام به فرم معماری در یک روند تاریخی متمرکز است. همچنین لاوسون بر مبنای تحلیل روش‌شناسی برادبنت به توسعهٔ روش‌های طراحی می‌پردازد. از منظر برادبنت، طراحان در مرحلهٔ ترکیب از چهار منبع مختلف برای خلق فرم استفاده می‌کنند. این چهار روش که از نظر او قابل‌ترکیب‌اند، عبارتند از:

روش عملگرا[1]: برادبنت این روش را روشی عملگرا که با اتکا بر تجربه‌گرایی و همچنین ترکیب عناصر مختلف به فرم می‌رسد معرفی می‌کند. مانند خانه‌های بومی که بر مبنای شرایط اقلیمی شکل گرفته‌اند (Broadbent, 1973). لاوسون بر این باور است که روش عملگرا بیشتر به نتایجی رایج و معمولی منجر خواهد شد. چنین روشی با اتکا بر استفادهٔ بی‌واسطه از مواد و امکانات موجود برای ساخت بنا چندان نیازمند به نوآوری نیست. این رویه یک شیوهٔ قدیمی و البته محافظه‌کارانه است (لاوسون، ۱۳۹۲).

جدول ۱. انواع روش‌های طراحی. مأخذ: رابرتز و گرید، ۱۳۹۴.

انواع روش	تعاریف
روش محتوایی	روشی که به روابط و چگونگی تعامل و ارتباط ویژگی‌های محیط کالبدی با رفتار و ادراک و احساس در محیط می‌پردازد. در تئوری‌های محتوایی عموماً معطوف به محصول است و از آن تعبیر به جهت‌گیری محصول‌گرا می‌شود.
روش‌های هنجاری	توصیه‌ای است که دربارهٔ ارزش‌ها و ویژگی‌های مطلوب و نامطلوب نظریه‌پردازی می‌کند.
روش‌ها و نظریات رویه‌ای (فرایندی)	اساس مفهومی آن مطلوب‌ترین و بهترین راه رسیدن از وضع موجود به وضع مطلوب است. در فرایند طراحی از روش‌های رویه‌ای برای محقق‌شدن طرح بهره می‌برند.

روش شمایلی یا گونه‌ای[۲]: روش شمایلی بر فرم بناهای شاخص متکی است. روش شمایلی از تصویرهای رایج و به رسمیت شناخته‌شدهٔ معماری استفاده می‌کند ازاین‌رو اتکایش بر نوعی تاریخ‌گرایی است. برادبنت در شرح این روش بر رابطه‌ی روش طراحی و الگوی سبک زندگی تأکید می‌کند (Broadbent, 1973).

روش شمایلی از حیث سیر تاریخی پس از شیوهٔ عملگرا قرار خواهد گرفت و درواقع به‌کارگیری فرم‌هایی است که حاصل آزمون‌وخطا در گذشته هستند و پذیرفته شده‌اند. برخی از فرم‌هایی که امروز در فرایند خلق فرم مطالعه می‌شوند، در یک فرایند عملگرا شکل‌گرفته‌اند. در گام بعدی، با آگاهی از نحوهٔ کارکردشان و اصلاحات احتمالی در دیگر نقاط به روش شمایلی رایج شدند.

در مورد روش شمایلی لاوسون عقیده دارد که طراح می‌خواهد به شکلی تأثیرگذار از راه‌حل‌های موجود گرته‌برداری کند (لاوسون، ۱۳۹۲). چنین شیوه‌ای حاصل انباشت فرهنگی و مطالعهٔ گونه‌شناسی و ریخت‌شناسی ابنیه است. بنابراین این امکان وجود دارد که باوجود ایرادهایی در یک‌گونه تکرار شود و ادامه یابد (ندیمی، ۱۳۸۹).

روش قاعده‌ای، هندسی یا ترکیبی[۳]: برادبنت تلاش می‌کند تا از قواعد و اصولی سخن بگوید که بر سرنوشت پروژه مؤثر است و به‌عنوان منبع طراحی مورد استفاده قرار می‌گیرند (همانند: شبکه و محوربندی، به‌کاربستن تناسبات و نظام اندازه‌گیری). وی برای کشف چنین نظم‌های ساختاری و داوری دربارهٔ آن‌ها، فقط منبع تجزیه‌وتحلیل اثر را مؤثر می‌داند (Lindekens & Depuydt, 2004).

روش قیاسی یا استعاری[۴]: در شیوهٔ قیاسی تلاش بر این است تا طراح با قیاس پدیده‌هایی که خارج از گسترهٔ طراحی قرار می‌گیرند، تجسمی از طرح حاصل و آن را ترسیم کند و در گام بعد دست به جزئیات آن بزند (Broadbent, 1973).

برایان لاوسون با پیش‌بردن مفهوم روش چهارم تمهیدی دیگر از طراحی و آفرینش فرم را مطرح می‌کند و آن را طراحی «روایتی» می‌نامد. ویژگی فراگیربودن روش برادبنت و همین‌طور توجه به روش ترکیبی آخر او سبب می‌شود تا نتوان روش لاوسون را در دسته‌بندی جدا قرار داد، بلکه روش روایتی را باید قیاس‌هایی تلقی کرد که می‌توانند باهم ترکیب و تکرار شوند.

در روش قیاسی، طراح بر مبنای قیاس طرح با زمینه‌های دیگر در راستای خلق راه‌حل نو است. آفرینش فرم در این روش با قیاس‌های بصری در راستای یافتن ساختاری برای پروژه است که با دیگر ساختارها یا عوامل طبیعی مشابه باشد برادبنت به این روش عنوان استعاری را نیز داده است. طراح این مقایسه را انجام می‌دهد تا مسئله را به شیوهٔ جدیدی قاب‌بندی کند (لاوسون، ۱۳۹۲).

روش روایتی[۵]: طراح یا طراحان داستان یا مجموعه‌ای از رویدادها را روایت می‌کنند یا کنار هم می‌گذارند که می‌تواند ویژگی‌های اصلی طرح را به هم ربط دهد و کل طرح را پدید آورد. به نحوی که تلاش می‌شود تا اثر به موجودی روایتگر برای کاربر تبدیل شود (همان).

- **گفتگو و روایتگری**

در برخی از منابع، از طراحی به واسطهٔ روایت، به‌عنوان روشی در طراحی سخن گفته شده است، اما به نظر می‌رسد گاه دو مفهوم گفت‌وگو و روایت به جای یکدیگر به کار گرفته می‌شوند. طراحی به‌مثابهٔ فرایندی مبتنی بر گفت‌وگو و ادراک است. در اصل این بدین معنی است که طراحان چگونه، از طریق فرایندی گفت‌وگومانند، مسائل را درک می‌کنند و به ایده‌هایی دربارهٔ راه‌حل‌ها می‌رسند. فرایندی که شامل تغییر درک از موقعیت، از طریق «به گفت‌وگو نشستن با آن» می‌شود (Cross, 2001). یکی از رایج‌ترین شکل‌های گفت‌وگو روایتگری یا داستان‌سرایی است. از روایتگری می‌توان به‌مثابهٔ تکنیک طراحی استفاده کرد. ایدهٔ روایت یک داستان برای پروراندن و انسجام‌بخشیدن به یک طرح مرسوم است. برخی پژوهشگران حوزهٔ زبان‌شناسی بررسی گفت‌وگوهای طراحی را آغاز کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که حالت مبنای گفت‌وگو داستان‌سرایی است (لاوسون، ۱۳۹۲).

وقتی طراحان با یکدیگر صحبت می‌کنند، بیش از یک روش گفت‌وگو دارند، ولی به‌طورمعمول به شیوه‌ای شبیه شیوهٔ داستان‌سرایی بازمی‌گردند. جست‌وجو با بررسی ایدهٔ داستان‌سرایی آغاز خواهد شد تا چگونگی فهم از گفت‌وگوها را در طراحی ارتقا دهد. آغازکردن روایت با نوعی «صحنه‌پردازی» امر رایجی است. امکان دارد این امر در چند نقطه از یک داستان اتفاق بیفتد، بااین‌حال در اوایل متن مرسوم‌تر است. بدیهی است که صحنه‌پردازی شامل توصیف موقعیت و شخصیت‌ها یا بازیگران نمایش است. این امر در طراحی نیز اتفاق می‌افتد. بنابراین، چیزی که در اینجا می‌بینیم، فرایند معرفی اشیا به‌مثابهٔ شخصیت‌ها و تعریف ویژگی‌های مطلوب آن‌ها و سپس، از طریق گفت‌وگو، تشخیص تعارض‌های میان آن‌ها، به لحاظ امکانات تحقق کالبدی است (همان).

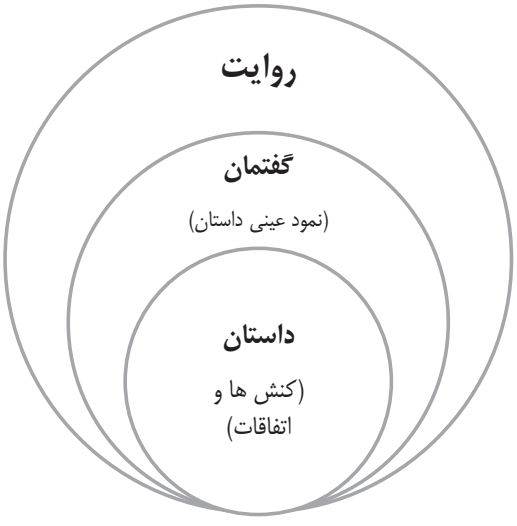
- **روایت**

روایت (narrative) متنی است که داستان را از «خود» یا «دیگری» به بیان می‌آورد. بنابراین، داستان‌گو یا راوی هم دارد (معین، ۱۳۶۰). تبار واژهٔ narration به narrara در

لاتین و gnarus یونانی می‌رسد. Gnarus به معنای دانش و شناخت است. به این اعتبار روایت به معنای یافتن دانش است. ارسطو نیز در نظریهٔ ادبی خود، داستان استوار بر تقلید را «تحقق دانش» می‌خواند (احمدی، ۱۳۸۰).

هرآن‌چه داستانی را بازگو کند یا نمایش دهد «روایت» نام دارد. هر روایت دو جزء دارد: داستان و گفتمان. داستان محتوا یا رشته‌ای از حوادث (کنش‌ها و اتفاقات) است و آن‌چه موجود است (اشخاص و صحنه‌پردازی) نامیده می‌شوند، اما گفتمان نمود عینی داستان و ابزاری است که داستان را انتقال می‌دهد تصویر ۳ نسبت میان اجزای روایت را بازنمایی می‌کند (کریم‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷). هر اثر معماری به‌مثابهٔ متنی است که هنگام تجربهٔ آن روایتی شرح داده می‌شود. درنتیجه می‌توان آن را ابزاری برای بیان فضا دانست. طبق فرایندی که معرفت‌شناسی متن برای خواندن آثار متن‌وار پیشنهاد می‌دهد، فهم هربارهٔ متن معماری، مستلزم تأویل نشانه‌های نهفته در آن طی تجربه‌ای تازه است. در متن معماری کلمه‌ها، اجزای تشکیل‌دهندهٔ بناست و خواندن آن، دیدن آن است (همان).

نظریه‌پردازی دربارهٔ روایت در معماری با شروع پسانوگرایی مورد توجه قرار گرفت، آنجا که معماری با رویکرد زبانی و همچون یک متن خوانده شد. از اوایل دههٔ هشتاد میلادی، بسیاری از معماران از واژهٔ روایت برای توصیف کار خود استفاده کرده‌اند. جاذبهٔ روایت برای معماران، راهی است که از طریق آن تعامل با شهر و نیز تعامل مخاطب و بنا را ارائه می‌دهند. بنابراین نظریه‌پردازان معماری به سویه‌های تجربی معماری گرایش یافتند و روایت را به‌عنوان شکل‌دهندهٔ فضا و معانی فرهنگ در معماری در نظر گرفتند. اجزای تشکیل‌دهندهٔ بناها می‌تواند حامل معنا باشد و ارتباط خود



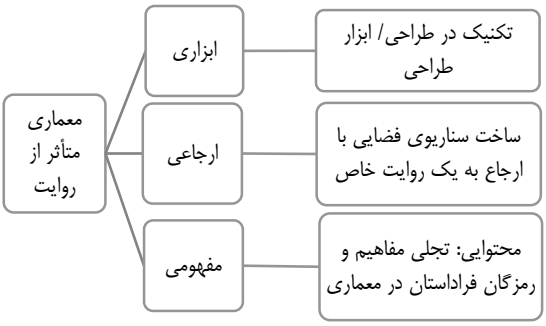
تصویر ۳. اجزای روایت. مأخذ: نگارندگان.

را با روزگار بیان می‌کند. تجربهٔ فضا از طریق رویدادهایی که در لحظات در پیوستار فضا-زمان وجود دارد، بازتعریف می‌شود. از دیدگاه کریستوفر الکساندر نیز «هویت هر فضا از تکرار مستمر الگوهای خاصی از رویداد در آن مکان حاصل می‌شود» (الکساندر، ۱۳۹۰). ازنظر برخی معماران (مانند برنارد چومی، پیتر آیزنمن، کولهاس) روایت فضایی نه‌تنها در روش‌های تشریح یک بنا، بلکه در شیوه‌های طراحی نیز عنصری کلیدی است (کریم‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷).

روایتگری نوعی فرایند انتظام و شکل‌بخشیدن به فضاست. اگر رویدادها برای تحقق‌یافتن به فضا نیاز دارند و فضا را اشغال و تبدیل به مکان می‌کنند، روایتگری که در ساده‌ترین تعریف آن فرایند به‌هم‌پیوستن رویدادهای مختلف به یکدیگر است، درواقع فرایندی متشکل از ساختن فضاهای مختلف، رسیدن به فضایی کم‌وبیش منسجم یا طریق عدول از این قاعدهٔ کلی است. برادبنت اظهار می‌کند شیوه‌های قیاسی ما را به سمت ابزار بسیار مشهور دیگری هدایت می‌کند که برای ایجاد فرم و کمک به طراح است. شیوهٔ روایتی را می‌توان تا حدی ناشی از بسط شیوهٔ «قیاسی» برادبنت دانست، اما کاربردی فراتر از یک قیاس ساده دارد. در این شیوه که طراحی روایتی نامیده می‌شود، طراح یا بیشتر یک گروه طراحی داستانی را تعریف می‌کنند که می‌تواند برای ارتباط‌دادن ویژگی‌های اصلی طرح به کار رود (لاوسون، ۱۳۹۲). در طول یک داستان یا روایت، خط سیر داستان همواره از سوی یک «راوی» و بنا به خواست او گسترش می‌یابد. نقش «من» حاضر در فضا نقشی تعیین‌کننده و اساسی در چگونگی گسترش روایت فضایی مورداشاره خواهد بود (مستغنی، ۱۳۹۵). طراحی روایتی یک نوع شیوهٔ قیاسی است که از طریق قیاس مستقیم یا غیرمستقیم با یک روایت، امور طرح را یکپارچه‌تر حل می‌کند. همان‌طورکه در تصویر ۴ قابل مشاهده است معماری در سه سطح ابزاری، ارجاعی و مفهومی از روایت تأثیر می‌پذیرد (کریم‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷). روایت و معماری شباهتی ساختاری با یکدیگر دارند. هردو را می‌توان ساخت یک جهان با دو ابزار متفاوت بیان کرد. رابطهٔ تنگاتنگی میان روایت و معماری وجود دارد. روایت گاه یک رویکرد طراحی است، گاه به‌صورت نشانه‌گذاری و حتی به‌عنوان راوی سناریوی فضایی را شکل می‌دهد. درنتیجه این رابطه می‌تواند به سه حوزهٔ اصلی منجر شود و در مراحل مختلف خلق فضای معماری، کاربرد داشته است.

• قیاس جوهرهٔ روش‌شناسی برادبنت-لاوسون

قیاس و تفکر قیاسی شیوهٔ استدلالی است که در میان متفکران به‌عنوان سازوکاری استدلالی مطرح است. قیاس، ظرفیت به‌کارگیری دانش‌های پیشین در راستای کسب



تصویر ۴. معماری متأثر از روایت. مأخذ: کریم‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷.

آگاهی‌های جدید را داراست و می‌تواند درنهایت منجر به شناخت مصداقی شود. دنیس اسکات براون یادآور می‌شود که قیاس همیشه در فکر ما وجود دارد. ویلیام گردن چهار نمونه از شباهت‌ها یعنی سمبلیک‌بودن، صراحت، شخصی‌بودن و تخیل را مطرح می‌کند. طراحان در هنگام طراحی و تصحیح فرم از نمودهای بصری استفاده می‌کنند. قیاس یکی از راه‌های به‌کاربستن این نمودها در فرایند طراحی است. استفاده از قیاس نیازمند انتقال خلاقانهٔ اطلاعات مرتبط و وابسته از یک موقعیت شناخته‌شده (به نام منبع) به یک موقعیت جدید (به نام هدف) است (عظیمی، ۱۳۹۵). طراحان به‌طورمعمول در حین حل مسائل طراحی از مجموعه‌ها و طبقه‌بندی‌های غنی از بیان بصری استفاده می‌کنند که به‌عنوان ظرفیت‌های بالقوهٔ قیاس‌هایشان در حل مسئله محسوب می‌شود. در مطالعات پیش‌گام به‌کارگیری قیاس در طراحی، گلداشمیت پیشنهاد می‌کند که طراحان به‌دنبال نشانه‌هایی در بیان بصری باشند که در صورت شناسایی به‌عنوان منبع قیاس در دسترس باشد (Casakin & Goldschmidt, 2000). روش‌هایی که پیش‌ازاین طرح شده‌اند، ماهیتی قیاسی را نمایندگی می‌کنند که به عوامل درونی و بیرونی پروژه در سطوح و لایه‌های مختلف وابستگی دارند. در جدول ۲ با برابر قراردادن روش‌های طرح‌شدهٔ فرآیندپژوهان تلاش شده است تا رابطه‌های مستتر در میان آن‌ها تا حدودی کشف و روشن شود.

منظور از قیاس، اعتبارسنجی فرم در مرحلهٔ ترکیب با توجه به میزان پاسخ‌گویی آن به مؤلفه‌های مرحلهٔ تحلیل است. بر مبنای چنین مفهومی، طراح با توجه به جهان پیرامون، به‌گزینش پدیده‌ای که در مقایسه با ویژگی‌های مطلوب طرح موردنظر مشابه است، طراحی را شکل می‌دهد. در جدول ۳ نقش فرآیندی تحلیل و ترکیب بیان شده است. زمانی که سخن از پدیده‌ای مشابه است، طراح با طیفی از پدیده‌ها روبه‌روست. این امر امکان دارد که از سبک تا گونه‌ای از معماری یا اشکال هندسی و پدیده‌های طبیعی و یا روایت انتخاب شود. قیاس ممکن است بر مبنای تقلید مستقیم و بی‌واسطه، عینی و صریح از راه‌حل‌های موجود به مسائل مشابه صورت پذیرد یا به‌طور غیرمستقیم و باواسطه یا ضمنی قیاس با پدیدهٔ ذهنی (روش استعاری) صورت گیرد.

خوانش مسجد جامع فهرج به‌مثابهٔ متن

برای خوانش یک اثر لزوم وجود دستگاهی که ساخت‌یافتگی خوانش را در بین روایات و اخبار و دو اثر معماری مورد بحث تضمین کند، انکارناپذیر است. این ساخت‌یافتگی در ارائهٔ قرائتی نظام‌مند از اثر می‌تواند مؤثر باشد. اثر معماری به‌مثابهٔ متنی است که در آن بافت‌ها و اجزا مابه‌ازای واژه‌ها هستند که ضمن وابستگی معنایی به یکدیگر، بیشتر از طریق رمزگان زیبایی‌شناختی و اجتماعی پیام خود را انتقال می‌دهند. مطالعهٔ معماری به‌مثابهٔ متن علاوه بر ارائهٔ کاربست برای فهم اثر به مطالعهٔ ماهیتی زمانمند و معاصر می‌دهد. زمانمندشدن فرایند خوانش معماری به‌مثابهٔ متن، محصول مناسباتی بینامتنی است. بینامتنیت متضمن ارتباط لایه‌های یک پدیده با لایه‌های دیگر پدیده‌هاست. این ارتباط سبب تطور رمزگان‌های زیبایی‌شناختی و اجتماعی معماری متن‌وار در دو نوع رابطهٔ هم‌زمانی (رابطهٔ عرضی) و درزمانی (رابطهٔ طولی) می‌شود. مخاطب به یاری رابطه‌ای که این متن با دانسته‌های پیشین خواننده دارد، به خوانش متن می‌پردازد. بدین ترتیب متن سوژه‌های زیادی دارد که بر خوانش آن تأثیر می‌گذارد و راه را برای کثرت معنایی متن می‌گشاید. بنابراین، اثر معماری، هم در جریان تولیدش و هم در جریان خوانش، تحت‌تأثیر سوژهٔ بینامتنی قرار می‌گیرد. مخاطب با یک فرایند میان‌ذهنی به خوانش متن معماری می‌پردازد (رحیمی اتانی، بذرافکن و رییسی، ۱۳۹۷ و ۱۳۹۹).

در خوانش بینامتنی، خوانش متن به فرایندی تبدیل می‌شود که به‌شکلی پیوسته بین متون در رفت‌وآمد است تا سلسله ارتباطات نهان و آشکار آن را نمایان کند. در این فرایندها معنا به چیزی تبدیل می‌شود که در میان یک متن با متون دیگر پیوسته با آن موجودیت می‌یابد. ابعاد گوناگون معنایی در آثار معماری، در روابط درون‌متنی و بینامتنی به‌وسیلهٔ تعدد لایه‌های مختلف درون خویش که شامل محور عمودی (درزمانی) نظام نشانگی درون آن است و محور افقی (هم‌زمانی) که نمود یک نظام رمزگان‌اند، خوانش می‌شود. همان‌طورکه در تصویر ۵ نشان داده شده است دو محور درزمانی و هم‌زمانی با توجه به متن‌های پیش از خود و متن‌های هم‌عصر خویش شکل گرفته است (همان).

نویسندگان برای خوانش اثر معماری بر مبنای آنچه که رحیمی اتانی و همکاران (۱۳۹۷) او برای خوانش دو مسجد معاصر (مسجد جامع ولی عصر و مسجد الغدیر) ارائه کرده‌اند دست به طراحی دستگاهی زدند. لایه‌های متنی در محور عمودی (محور جانشینی) رمزگشایی می‌شود تا نظام‌های رمزگان‌های آن مشخص شود. نظام‌های رمزگانی کشف‌شدنی در یک اثر معماری شامل رمزگان‌های معنایی، نحوی و فنی-تکنیکی

جدول ۲. بررسی شباهت روش‌های طرح‌شده و نشان‌دادن میزان ارتباط خاستگاه روش با مؤلفه‌های درونی و بیرونی مسئله. مأخذ: رضایی، ۱۳۹۳.

	مرجع قیاس	انگاره‌های برادبنت (۱۹۶۹)	انگاره‌های لاوسون (۱۹۸۰)
ارتباط درون‌موضوعی و مستقیم (تخصصی) ارتباط خارج‌موضوعی و غیرمستقیم (عمومی)	برنامه و سایت	کاربردگرا	-
	نمونه‌های معماری	شمایلی و گونه‌ای	-
	سایر پدیده‌ها	قیاسی و استعاره‌ای	-
		قاعده‌ای و ترکیبی	روایتی

جدول ۳. تحلیل، ترکیب و قیاس در فرایند طراحی. مأخذ: رضایی، ۱۳۹۳.

فرایند طراحی	
تحلیل: تفکر نقادانه بر پایهٔ تحلیل مستقیم و درونی موضوع پروژه، کارفرما، قانون‌گذار، استفاده‌کننده، طراح	قیاس بین تحلیل و ترکیب
ترکیب: آفرینش فرم بر پایهٔ ترکیب‌های خارج و عوامل بیرون از پروژه، علوم و جهان پیرامون	

تصویر ۵. دیاگرام نظام نشانگی و رمزگانی برای خوانش متن. مأخذ: نگارندگان.

است. در محور افقی (محور هم‌نشینی) نظام نشانه‌ای (روابط دال و مدلول) انواع دلالت واکاوی می‌شود. دلالت‌ها را می‌توان در سه دستهٔ اصلی فرمی (هندسه و تناسبات، آرایه، جنس مصالح و فن)، دلالت عملکردی (ساختار فضایی، سلسله‌مراتب) و دلالت معنایی (نظامات اجتماعی، نشانه‌شناسی، نظام مالکیت، ایدئولوژیک، نظام اخلاقی) بررسی کرد. لایه‌های یک اثر معماری در کنش میان نظام‌های نشانگی و رمزگانی بررسی می‌شوند. مدل تحلیل و نقد بینامتنی معماری در دو محور هم‌زمانی و درزمانی به زیرشاخه‌ها در نظَام نشانگی و رمزگانی تدوین شده است.

در مطالعهٔ مساجد صدر اسلام نمی‌توان بدون توجه به نخستین مرجع معماری مساجد دست به خوانش متن زد. مساجد را باید نخستین کانون اعتقادی، سیاسی و اجتماعی بیان کرد که پس از فتح هر منطقه بنا شده‌اند. بنیاد این مساجد جدید اقتباسی بود از همان معماری شناخته‌شدهٔ مسجدالنبی که این تقلید به‌صورت یک سبک و شیوهٔ خاص برای معماری مساجد تثبیت و به‌عنوان محور اصلی ساختمانی پذیرفته شد و در طول سالیان دراز تکامل یافت و عناصر جدیدی ابداع یا به آن اضافه شد. مانند نمونه‌هایی از مساجد جهان و ایران که بر همان سبک و شیوه بنا شد[۶] (حاج سید جوادی و مشکوری، ۱۳۶۱).

آن‌چه مساجد صدر اسلام را برای پیگیری یک تفکر از دیگر کاربری‌ها ممتاز می‌دارد، در وهلهٔ نخست، نداشتن سابقهٔ تاریخی در بستر فرهنگی معماری ایران و نیاز به دست‌زدن به تألیف است. از دیگر منظر به‌واسطهٔ اینکه مسجد دارای پایگاه ایدئولوژیک است، به طراحی نیاز دارد. اهمیت این امر دربارهٔ فضای عبادی که تازه وارد جغرافیای ایران شده، دوچندان

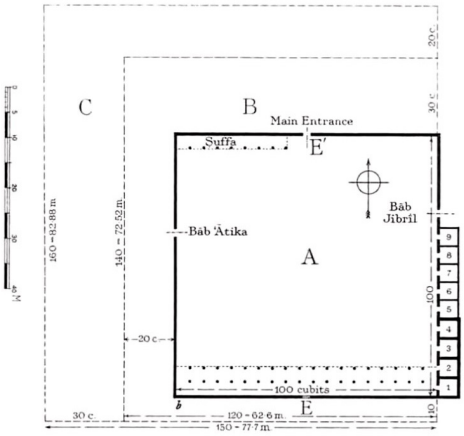
خواهد شد. علاوه بر همهٔ این‌ها، مسجد یا هر فضای عبادی دیگر به‌نوعی بیانیهٔ معماری دینی محسوب می‌شود.
شاید برای معمار فرصت کافی برای شناخت دین نو فراهم نبوده است و در طراحی‌های خود تنها به شنیده‌ها و اخبار می‌توانست استناد کند. بعد مسافت و دوری راه از یک سو و نیاز به فضای عبادی از سوی دیگر و نبود الگوی عبادی مناسب برای مسلمانان دلایلی بودند که به احتمال زیاد با استناد به روایت رسیده از تنها الگوی مسجدالنبی، معماران ایرانی دست به طراحی و ساخت مسجد بزنند.
از همین رو به نظر می‌رسد در طراحی مسجد فهرج، معمار به‌واسطهٔ اتکا بر روایت‌ها و گفت‌وگویی که در فرایند طراحی و ساخت مسجد در جریان بوده، تلاش کرده است تا دست به طراحی بزند. برای پاسخ به پرسش‌های اصلی پژوهش و فهم نقش روش روایتی، در جدول ۴ تلاش شده است تا همهٔ روایت‌های دینی و تاریخی که حول کیفیت مسجدالنبی و فرایند ساخت آن وجود دارد، گردآوری و به روش بینامتنیت تحلیل شوند. از طرف دیگر با تحلیل نقشهٔ مسجد پیامبر (ص) به‌عنوان متن و مقابل قراردادن آن با بنای فهرج، سعی در پاسخ به پرسش پژوهش بوده است.

ویژگی‌های معماری مسجدالنبی

پیش از بررسی روایت‌هایی که دربارهٔ فرایند ساخت مسجدالنبی وجود دارد، ضروری است تا طرح مسجدالنبی به‌مثابهٔ یک متن واکاوی شود (تصویر ۶). در طرح منسوب به مسجدالنبی با توجه به محدودیتی که دربارهٔ جنس داده‌های در دست وجود دارد، تنها می‌توان دربارهٔ سلسله‌مراتب فضایی و ساختار حاکم بر پلان، چه از نظر هندسی و چه از نظر فضایی گفت‌وگو کرد و دیگر داده‌ها را باید از متن‌پژوهی به دست آورد:
- استفاده از هندسه‌ای راست‌گوشه در طراحی پلان؛
- نزدیک‌بودن به هندسه‌های پایهٔ مربع؛
- ورودی در سه جبههٔ غرب، شرق و شمال که بنا بر روایات دستخوش تغییراتی شده‌اند؛
- قرارگیری بیوت همسران پیامبر (ص) در شرق مسجد؛
- قرارگیری صفه برای افراد بی‌خانمان در شمال مسجد؛
- قرارگیری ورودی در میان صفه‌ها؛
- قرارگیری شبستانی ستون‌دار در بخش جنوبی مسجد؛
- به‌کارگیری مدل مربع برای پوشش شبستان مسجد؛
- نبود محراب و مناره در مسجد پیامبر (ص)؛

• **بررسی متون دینی و تاریخی پیرامون مسجدالنبی**

برای رسیدن به تصویری دقیق‌تر از مسجدالنبی و همچنین برای شکل‌دهی به نظام نشانگی ضرورت دارد تا متون دینی و تاریخی (که به توصیف فضای مسجدالنبی می‌پردازند) واکاوی شود. به همین جهت در جدول ۴، در سه زیرلایهٔ معنا، فرم



تصویر ۶. نقشهٔ طرح اولیهٔ مسجدالنبی. مأخذ: creswell, 1969.

و عملکرد به اشارات صریح و ضمنی که امکان دارد از متون استنباط شود، پرداخته شده است. همین‌طور در تصویر ۷ تلاش شده تا توالی زمانی تحولاتی که طی سدهٔ نخست پس از بعثت پیامبر، بر مسجد النبی گذشته است ثبت شود.
طبق آنچه پیش‌ازاین گفته شد، رابطهٔ این دو متن را پس از واکاوی و خوانش دوباره می‌توان در چندلایهٔ مختلف جست‌وجو کرد. بنابراین پس از بررسی متون تاریخی در جدول ۴، تلاش شد تا با دستگاه منطقی که در جدول ۵ شرح داده شد به بررسی متون پرداخته شود. به همین واسطه با استناد بر دستگاه تحلیلی که طرح شد، تصویر ۸ به بررسی نظام رمزگانی متون و جدول ۵ به واکاوی متون از حیث نظام نشانگی پرداخته است.
برای بررسی این فرضیه که یکی به‌عنوان مرجع قیاس و دیگری ماحصل یک روایت از مرجع و مبتنی بر منطق حاکم بر روش روایتی است، در ادامه سعی شده است تا مصادیقی که می‌توان حول اثبات این فرضیه مورد استناد قرار گیرند ذکر شوند:
- این شرح از مسجد حضرت رسول (ص) که تنه‌ها و برگ‌هایی از درخت خرما را در قسمت جنوبی مسجد قرار داده‌اند و سقفی برای پناه‌بردن از را مهیا کرده‌اند را می‌توان در آثار محمدکریم پیرنیا و هیلن براند دنبال کرد (پیرنیا، ۱۳۸۷؛ هیلن براند، ۱۳۹۱).
- ورودی‌های مسجدالنبی در غرب، شرق و شمال است. جانمایی که برای ورودی‌ها در مسجدالنبی صورت گرفته است را می‌توان در پلان مسجد جامع فهرج نیز دنبال کرد، به نحوی که ورودی غربی و شمالی در مسجد جامع فهرج جانمایی شده‌اند و در جبههٔ شرقی نیز کوردَرها وجود دارد. ورودی شرقی مسجدالنبی که خانهٔ حضرت رسول (ص) نیز در کنار آن قرار داشته است، در سال‌های بعد بسته شده است (تلاش برای بازنمایی ورودی‌های مسجدالنبی در مسجد جامع فهرج).
- بر مبنای آنچه که پیرنیا و هیلن براند عنوان داشته‌اند، ارتفاع دیوار مسجدالنبی را به اندازهٔ بلند قامت‌ترین مرد عرب در حالی

جدول ۴. متون دینی و تاریخی دربارهٔ مسجدالنبی. مأخذ: نگارندگان.

متن	لایه‌های متن معماری										دلالت
	معنا						فرم			عملکرد	
	ضمنی		صریح				صریح			ضمنی	
	نظامات مالکیت	نظام اجتماعی	نظام نشانه‌شناسی	کیفیت فضایی	ایدئولوژیک	نظامات اخلاقی	مصالح و فن	آرایه	هندسه و تناسبات	صریح	
										سلسله‌مراتب ساختار پلان	
سنن ابی‌داوود و صحیح بخاری به نقل از عبدالله‌بن‌عمر: مسجد پیامبر در زمان پیامبر خدا با خشت بنا شده بود و سقفش از شاخهٔ بی‌برگ نخل و ستون‌هایش تنهٔ درخت خرما بود... (خوش نصیب و محمدی ری‌شهری، ۱۳۸۷؛ شاه ولی‌الله، بخاری، سندی و سهارنفوری، ۱۳۸۱).							*	*			مسجد
...سپس پیامبر دستور داد تا خشت بزنند که زده شد. خود پیامبر خدا بنای آن را گذاشت. پس پی آن را کند و آن‌گاه دستور داد تا سنگ جمع کنند و از ریگزار سنگ جمع‌آوری کردند... خود پیامبر هم سنگی را روی شکمش گرفته، حمل می‌کرد... سنگ‌ها را آوردند و پی را که کنده بودند، با سنگ هم‌سطح زمین بالا آوردند. سپس دیوار را ابتدا خشت و سپس به‌صورت یک خشت و نیم خشت و آن‌گاه به‌صورت نر و ماده و دو خشت مخالف هم چیدند تا دیوار به‌اندازهٔ قامت یک نفر بالا آمد. عرض مسجد یکصد گز بود. گرما، آزارشان داد (خوش‌نصیب و محمدی ری‌شهری، ۱۳۸۷).	*	*		*		*	*					مسجد
...طول مسجد هفتاد ذرع (۳۵ متر) و عرض آن شصت ذرع (۳۰ متر) بود و مساحت آن ۴۲۰۰ ذرع برابر با ۱۰۲۵ مترمربع می‌شد. پایه‌ها و پی دیوارها را از سنگ قرار دادند و دیوارها از لِبن (خشت خام) غیرقابل‌احتراق (آجرنسوز) برپا ساختند. پی دیوارهای مسجد به عمق سه ذراع (حدود ۱/۵ متر) با سنگ پر شد و دیوار با پهنای ۷۵ سانتی‌متر بنا گردید (صالح لمعی، ۱۹۸۱ م.)	*	*					*		*			مسجد
ابن سعد و عطا، ابن هشام و همین‌طور شافعی و ابن قیم اشاره می‌کنند: در انجام این کارها رسول‌الله نیز همراه مهاجران و انصار به ساختن مسجد می‌پرداختند و خشت و سنگ را منتقل می کردند و تا کنار دیوارها می‌آوردند. در این حال بود که صحابه اشعاری را زمزمه می‌کردند (ابن هشام، بی‌تا؛ شافعی و ابن‌قیم جوزیه، ۱۴۲۸ ه. ق.)		*					*					مسجد
دیوارهای مسجد تا ۵ ذراع (۲/۵متر) بالا رفت. صحابه اموالی را گرد آوردند و به پیامبر تقدیم کردند که مسجد را تزیین و مسقف کنند و از آن حضرت پرسیدند: آیا آن را مسقف کنیم؟ فرمودند: «من میل دارم مانند برادرم موسی سایه‌بانی داشته باشم». عریش، سایه‌بان را گویند. اعراب آن را از چوب ثمام که نوعی گیاه معروف در بادیه بوده است، می‌ساختند و به آن «مظال» می‌گفتند... این سخن پیامبر یکی حکایت از سادگی بنا دارد و دیگر آنکه به‌کارنبردن آجر و خشت در سقف و استفاده از برگ‌ها و شاخ‌های نخل خرما می‌تواند نور لازم را برای فضا فراهم سازد و آن را روشن کند و علاوه بر آن، به سبب وجود بادهایی که معمولاً در این اقلیم می‌وزد، هوای مطبوع را داخل فضا به جریان درآورد... (دیلمی همدانی، ۱۴۰۶ ه. ق.). این حدیث از حضرت امام صادق نیز نقل شده است (خوش‌نصیب و محمدی ری‌شهری، ۱۳۸۷).		*			*	*	*	*					مسجد
ابن‌رسته اشاره می‌کند که این سقف با خاک رس اندود نشده بود. به هنگام ریزش باران، مسجد پر از گِل می‌شد (پاپادوپولو و جزنی، ۱۳۶۸).							*	*				مسجد

ادامهٔ جدول ۴.

متن	لایه‌های متن معماری										دلالت
	معنا						فرم		عملکرد		
	ضمنی		صریح				صریح		ضمنی	صریح	
	نظامات مالکیت	نظام اجتماعی	نظام نشانه‌شناسی	کیفیت فضایی	ایدئولوژیک	نظامات اخلاقی	مصالح و فن	آرایه	هندسه و تناسبات	سلسله‌مراتب	ساختار پلان
حدود یازده ستون در فضا برافراشته شد و روی آن از برگ‌های نخل که به یکدیگر بافته شده بود و با شاخه‌های محکم به‌صورت کلاف روی سطح تنه‌ها قرار می‌گرفت، پوشیده شد. به عبارت صالح لمعی، پل‌هایی از چوب روی تنهٔ نخل‌ها استوار می‌شد و روی آن با برگ نخل پوشیده شد که حدود ۲ متر ارتفاع سقف را تشکیل می‌داد (شوازی، ۱۳۹۵).							*	*			مسجد
تعدادی از این یازده ستون، یادآور خاطره‌های مهمی از دوران پیامبر شد و هریک نامی به خود گرفت... مانند ستون توبه. البته برخی کارکردهایی هم داشتند، مانند ستون «مخلقه» که عطر و خلوق بر آن می‌آویختند تا فضای درونی مسجد را خوش‌بو سازند و نیز ستون «وفود» که محل دیدارهای پیامبر با قبایل بود؛ نوعی محل بار عام. همچنین ستون «محرس» که محل نگهبانی از رسول‌الله بوده است (محفوظ و سمهودی، بی‌تا).	*	*	*									مسجد
این ستون‌ها سقف مصلا و قبله را پوشش می‌داد و بقیه به‌صورت صحن و بدون سقف ماند (شافعی و سمهودی، ۱۴۱۹ ه. ق.، ۴۴۰/۱ و ۴۵۰).				*			*				مسجد
ابوسعید خدری در روایتی گوید: در مسجد بر پیامبرخدا وارد شدیم و پرسیدیم: ای پیامبر خدا، کدام مسجد بر اساس تقوا بنا نهاده شد؟ پیامبر مشتی سنگ‌ریزه از کف مسجد برداشت و آن را بر زمین پاشید و فرمود: «هذا مسجدی و مسجدکم»؛ یعنی مسجد مدینه (مسلم بن حجاج، ۱۴۱۹).							*				مسجد
کف مسجدالنبی دارای پوششی از سنگ‌ریزه‌های کوچک بود و چون نمازگزاران باید بدون کفش وارد مسجد می‌شدند، رسم پوشاندن کف مسجد معمول شد. پیامبر نیز خود گاهی به هنگام نماز از زیرانداز (حصیر) استفاده می‌کرد (هیلن براند، ۱۳۹۱).				*			*	*			مسجد
در شمال مسجد نیز ایوان و سایه‌بانی برای مهاجران فقیر ساختند که به ایوان صفه معروف شد. گفته‌اند حدود هفتادتن از مهاجران که جایی برای سکونت نداشتند (شاه ولی‌الله و همکاران، ۱۳۸۱).	*	*		*	*	*					*	مسجد
تعداد ستون‌هایی که سقف مسجد روی آن استوار گشت: ۱. ستون‌های میان منبر و محل اقامت پیامبر (روضه‌النبی)، در طول، ۶ ستون قرار داشته است که امروزه با سنگ‌های سبز و سفید مجزا و مشخص شده‌اند و در عرض، ۲۲ ستون که البته بر اساس نظر شیعه داخل روضه قرار دارند. ۲. ستون‌های حدّ اولیهٔ مسجد؛ دو صف از ستون‌های غرب و دو صف از ستون‌های شمال، پس از روضهٔ شریفه، حدّ اولیهٔ مسجد را نشان می‌دهند که در زمان رسول‌الله مسقف بوده است. این مکان اولیهٔ مسجد تا قبل از توسعه توسط پیامبر بعد از غزوهٔ خیبر است. ۳. ستون‌های پس از توسعه در زمان پیامبر؛ دو صف از ستون‌ها در غرب و چهار صف در سمت شمال را دربرمی‌گیرد. ۴. ستون‌های حدّ غربی مسجد پس از توسعه در عصر پیامبر؛ در غرب مسجد، یازده ستون در یک صف، حدّ مسجد پس از توسعهٔ خیبر را شکل می‌دهند. ۵. ستون‌های حدّ شمالی مسجد پس از توسعهٔ عصر پیامبر؛ یک صف شامل ده ستون در شمال مسجد، در عصر پیامبر که مسجد و صحن امروزی را از هم جدا می‌کند (محفوظ و سمهودی، بی‌تا؛ دیلمی همدانی، ۱۴۰۶ ه. ق.، ۳۵-۴۰).				*			*			*	مسجد

ادامهٔ جدول ۴.

متن	لایه‌های متن معماری										دلالت
	معنا					فرم			عملکرد		
	ضمنی	صریح				صریح			ضمنی	صریح	
	نظامات مالکیت	نظام اجتماعی	نظام نشانه‌شناسی	کیفیت فضایی	ایدئولوژیک	نظامات اخلاقی	مصالح و فن	آرایه	هندسه و تناسبات	سلسله‌مراتب	ساختار پلان	
ستون‌ها در آغاز درسمت قبله قرار داشت؛ البته زمانی که قبله به سمت بیت‌المقدس بود و زمانی که پیامبر قسمت دیوار شمالی را با دو ردیف ستون مسقف ساخت. در این حال قبله به دیوار جنوبی تغییر یافت و سمت مسقف در دو ستون، در این دیوار نیز برپا شد و در سمت جنوبی بسته و اینجا محل برگزاری نماز جماعت شد (پاپادوپولو و جزنی، ۱۳۶۸).										*	*	مسجد
درهای مسجد پیامبر پس از پایان کار بنای دیوار و سقف، سه ورودی برای مسجد قرار دادند و سه درِ چوبی ساخته، روی پایه‌های سنگی آن باب‌ها استوار کردند. این سه در هریک به نامی معروف شد: باب جبرئیل: و آن، از درهای مهم مسجد در عصر رسول‌الله بود که به نام‌های باب‌الجبرئیل و باب‌الجنائز نیز معروف بود. این در بر دیوار شرقی مسجد (میانهٔ دیوار) قرار داشت. بعدها در توسعهٔ مسجد در زمان رسول‌الله، یعنی پس از غزوهٔ خیبر، حدود چندمتر به پایین‌تر، به سمت شمال منتقل شد. این باب هنوز هم البته کمی بیرون‌تر از مکان اصلی باقی مانده است. باب الرحمه: این در بر دیوار شمال غربی مسجد قرار گرفت و اکنون با فاصلهٔ بسیار، با جای اصلی خود به سمت غرب، همچنان پابرجاست. باب عاتکه: این در بر دیوار جنوبی، مقابل خانهٔ عاتکه، دختر عباس، قرار داشت. در داخل مسجد ابتدا محل نماز پیامبر به سمت بیت‌المقدس، در پایان حدّ مسجد، از سمت شمال بود؛ به‌گونه‌ای که ستون عایشه پشت ایشان و کمی به سمت شمال مایل می‌شد تا به موضع ستون پنجم در موازات باب جبرئیل قرار می‌گرفت و باب جبرئیل بر شانهٔ راست ایشان واقع می‌شد. پس از تغییر قبله، پیامبر در سمت دیوار جنوبی نماز گزاردند و درِ جنوبی را بستند (إلیاس عبدالغنی، بی‌تا–ب).						*				*	*	مسجد
مساحت توسعه‌یافته به ده هزار ذراع، یعنی برابر با ۴۹۰۰ مترمربع تقریباً بیش از سه برابر مساحت قبلی رسید. ایشان ستون‌هایی را به ستون‌های پیشین افزودند که پیش‌تر اشاره شد. همچنین بر ارتفاع سقف مسجد افزودند و آن را از۱/۷۵متر به ۳/۵ متر رسانیدند که هفت ذرع بود (پاپادوپولو و جزنی، ۱۳۶۸).						*	*					مسجد
در سال هفتم هجرت، پس از غزوهٔ خیبر و گسترش جمعیت مسلمانان، مسجد گنجایش نمازگزاران را نداشت و پیامبر دستور به توسعه داد، دیوارهای مسجد را تخریب و ابعاد آن را به ۱۰۰ ذرع در ۱۰۰ ذرع، (به‌صورت مربع ۴۹×۴۹ متر) درآوردند. درحالی‌که پیش از آن، مستطیل‌شکل بود... پیامبر در این توسعه، مسجد را با نقشهٔ مربع برگزید که نمایانگر شکل بنیادین کعبه است. شکل مربع، غالباً در کهن‌ترین مساجد دیده شده است (همان).			*				*					مسجد
این خانهٔ کوچک همانند مسجد با خشت و شاخه‌های درخت خرما بنا شد. سقفی کوتاه داشت که دست بدان می‌رسید و همچنین دارای دو در یک‌لنگه، بدون قفل بود که یکی از غرب خانه به مسجد و دیگری از ضلع شمالی آن به بیرون گشوده می‌شد (خوش نصیب و محمدی ری‌شهری، ۱۳۸۷). الیاس عبدالغنی هم بر سادگی خانهٔ زنان رسول و ساخته‌شدن خانهٔ ام‌سلمه از آجرنسوز و توصیهٔ پیامبر بر سادگی خانه اشاره دارد (إلیاس عبدالغنی، بی‌تا–الف).	*						*	*		*	*	خانه

ادامهٔ جدول ۴.

متن	لایه‌های متن معماری												دلالت
	معنا					فرم			عملکرد				
	ضمنی	صریح				صریح			صریح		ضمنی		
	نظامات مالکیت	نظام اجتماعی	نظام نشانه‌شناسی	کیفیت فضایی	ایدئولوژیک	نظامات اخلاقی	مصالح و فن	آرایه	هندسه و تناسبات	سلسله‌مراتب	ساختار پلان		
ابن‌سعد توصیف می‌کند که عبدالله‌بن‌یزید پیش از تخریب خانه‌ها به دست ولید، آن‌ها را دیده و چنین توصیف کرده است: «چهار خانه با دیوارهایی از گل و کاه (خشت) که شاخهٔ درخت خرما در آن به کار رفته بود، به اتاق‌های مجزا تقسیم می‌شد و پنج خانه‌ای که از شاخه‌های گل‌اندود نخل بنا شده بود، فاقد تقسیمات داخلی بود. بالای درها پرده‌هایی از پارچهٔ مویین سیاه آویخته شده بود که هر ضلع آن سه ذرع طول داشت. ارتفاع سقف‌ها به‌اندازه‌ای بود که دست به آن‌ها می‌رسید(ابن سعد و عطا، بی‌تا؛ پاپادوپولو و جزنی، ۱۳۶۸).		*					*	*		*	*	خانه
از داوود بن قیس نقل شده است: «حجره‌های پیامبر را دیدم که دیوارهای آن از شاخه‌های نخل ساخته شده بود و بر سطح خارجی آن لایه‌ای از مو پوشیده بود». عرض خانه از درِ اتاق تا درِ خانه حدود هفت ذرع (۳٫۵ متر) و طول آن حدود ده ذرع (۵ متر) بود و نیز از حسن بصری نقل شده که داخل خانهٔ رسول‌الله شدم، دستم به سقف می‌رسید. برای هر خانه اتاقی و هر اتاقی از چوب عرعر (سرو) پوشیده (تزیین) شده بود (همان).							*	*	*		*	خانه
بسیاری از صحابه از تخریب خانه‌ها ناراحت شدند و گفتند: کاش خانه‌ها به همان وضع باقی می‌ماند تا مردم می‌دیدند که پیامبرشان چه محل سکونت ساده‌ای داشته و چگونه به چند خشت قناعت و اکتفا کرده است (خوش‌نصیب و محمدی ری‌شهری، ۱۳۸۷؛ محفوظ و سمهودی، بی‌تا).		*					*	*					خانه
ترتیب خانه‌ها این‌گونه بود: حجرهٔ حفصه، اولین اتاقی که در کوچکی از آن به‌سوی خانهٔ عمر گشوده می‌شد. در سمت جنوب و سپس کنار آن (در غرب) حجرهٔ عایشه بود که قبر پیامبر خدا داخل آن قرار گرفت و پس‌ازآن، حجرهٔ فاطمه نزدیک باب جبرئیل و پس‌ازآن حجرهٔ ام سلمه و آخرین حجره نیز در سمت شمال، اتاق جویریه بود (ابن النجار، ۱۴۱۷ ه. ق.). محفوظ و سمهودی نیز این روایت از نظام فضایی را تأیید می‌کند(محفوظ و سمهودی، بی‌تا).										*	*	خانه

که دستانش را به سوی آسمان بلند کرده ساختند (پیرنیا، ۱۳۸۷؛ هیلن براند، ۱۳۹۱).

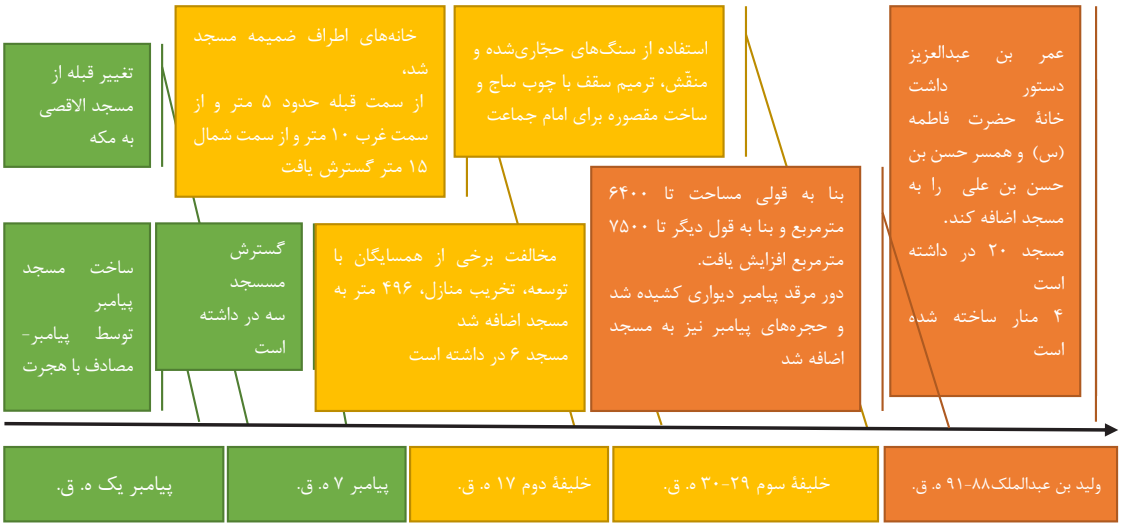
- پلان هردو مسجد دارای تناسباتی مربعی و یک‌دریک است. به نظر می‌رسد که انتخاب تناسبات یک در یک برای نخستین مسجد و مقایسهٔ آن با مسجدالنبی بی‌مبنا نبوده است. این در حالی است که با بررسی پلان‌های آثار به‌جامانده از دورهٔ ساسانیان از جمله کاخ‌ها و عبادتگاه‌ها این موضوع به وضوح قابل تمییز است که معمار کمتر مقید بوده تا تمام مجموعه در یک مربع محصور شود (بازنمایی هندسهٔ مسجدالنبی به‌عنوان مرجع و کوشش برای شکل‌دادن به بیان مناسب برای طراحی مسجد).

- همان‌طور که در اسناد ذکر شده است، در ضلع شمالی مسجدالنبی صفه‌هایی برای کسانی که جایی برای اقامت نداشتند وجود داشته است. به همین جهت در جبههٔ شمالی مسجد جامع فهرج می‌توان صفه‌هایی را مشاهده کرد که به نظر می‌رسد بازنمایی صفه‌هایی جبههٔ شمالی مسجدالنبی هستند (تلاش برای بازنمایی نظام اجتماعی حاکم بر مسجد).

موضوع حائز اهمیت دیگر که به ظن رابطهٔ روایی میان این دو مسجد دامن می‌زند، قرارگیری ورودی شمالی مسجد جامع فهرج در میانهٔ صفهٔ شمالی بناست. رد این ترکیب را نیز می‌توان

- در مسجد پیامبر به وضوح دنبال کرد. ترکیب صفه و ورودی می‌تواند مقوم ایدهٔ ساخت بنا بر پایه روایت مسجد پیامبر باشد (به‌کارگیری ترکیب‌های مشترک در هردو مسجد).

با توجه به ویژگی‌های بناهای ساسانی چه عبادتگاه‌ها و چه کاخ‌ها به نظر می‌رسد معمار تلاش داشته تا با وجود امکان به کارگیری



تصویر ۷. سیر تحول کالبدی مسجدالنبی. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۸. بررسی نظام رمزگانی منبعث از متون دینی و تاریخی. مأخذ: نگارندگان.

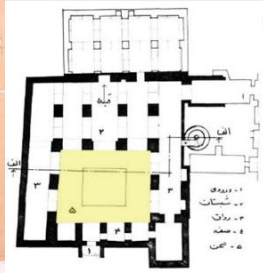
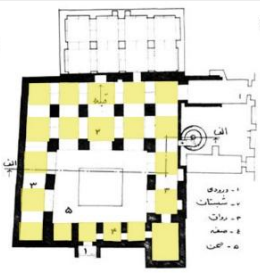
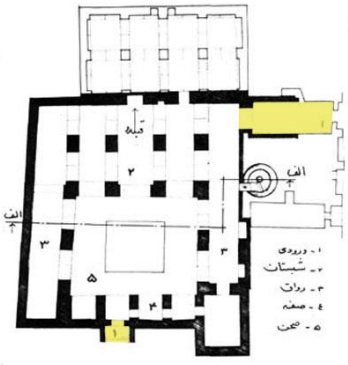
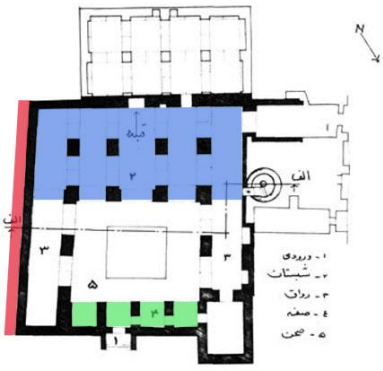
آرایه‌ها و پیرایه‌ها از به‌کارگیری آن‌ها امساک کند. چنان‌که در خوانش سیر مساجد ایران در قرن‌های بعد می‌توان شهادت داد که از مهم‌ترین مؤلفه‌های مسجد جامع فهرج کم‌آرایه‌بودن و سادگی آن است. چنان که طی قرون بعدی به میزان و پختگی آرایه‌ها افزوده خواهد شد (خلوص و سادگی در هردو مسجد).

برمبنای آنچه پیرنیا از مسجد گزارش داده، محراب و منارهٔ مسجد جامع فهرج در قرون بعد به آن اضافه شده‌اند. از مهم‌ترین ویژگی‌های مسجد حضرت رسول (ص) هم عدم وجود محراب به واسطهٔ تشبه به عبادتگاه‌های مسیحی و مناره در آن بوده است. به نظر می‌رسد در مورد مسجد جامع فهرج نیز این موضوع مبنا قرار گرفته است. عناصری مانند محراب و مناره در توسعه‌های گوناگونی که مسجدالنبی داشته است به آن اضافه شده است (شباهت طرح هر دو مسجد پیش از توسعه در طول ادوار آتی).

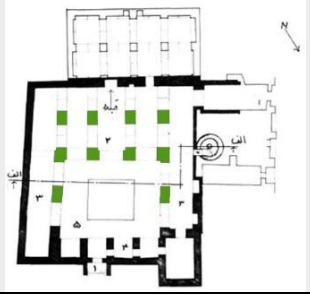
در مسجد جامع فهرج تعداد ستون‌هایی که برای پوشش سقف در مسجد به کار گرفته شده‌اند به آنچه که در بنای نخستین مسجدالنبی بنا شده نزدیک است (۱۰ تا ۱۱ ستون). همین امر می‌تواند گواهی بر تلاش طراح برای ارجاع‌دهی به مسجد پیامبر اسلام و قراردادن آن به‌عنوان منبع قیاس باشد (همخوانی مقیاس‌های فضایی و ساختارهای سازه‌ای مساجد با یکدیگر).

- مصالح به‌کاررفته در بنای مسجد پیامبر مصالح بومی بوده است.

جدول ۵. بررسی نظام نشانگی منبعث از متون دینی و تاریخی. مأخذ: نگارندگان.

	دال	مدلول
فرم	- به‌کارگیری فرم‌های راست‌گوشه - به‌کارگیری مصالح بومی (خاک، سنگ، نخل) - به‌کارگیری تناسبات ۱:۱ - استفاده از هندسهٔ مربع - استفاده از شبستان - استفاده از حیاط به‌عنوان عامل سازمان‌دهنده - سادگی و بی‌پیرایگی - عدم وجود محراب و مناره - قرارگیری ورودی شمالی در میانهٔ صفه	- استفاده از هندسهٔ راست‌گوشه - استفاده از مصالح بومی (خاک و خشت) - به‌کارگیری تناسبات ۱:۱ - استفاده از هندسهٔ پایه مربع - سادگی در سازمان‌دهی پلان‌ها - اضافه‌شدن محراب و مناره در قرن‌های بعد - قرارگیری صفه در ضلع شمالی - استفاده از حیاط به‌عنوان عنصر سازمان‌دهندهٔ پلان
	 	
عملکردی	دال - ورودی در شمال غرب - ساختار فضایی (صفه در شمال، بیوت در شرق، شبستان در جنوب) - شبستان در جنوب - قرارگیری در شمالی بر روی صفه - استفاده از شبستان ستون‌دار برای پوشش شبستان (نقش سازه‌ای ستونها برای پوشش سقف) - استفاده از مدلول برای پوشش سقف - عدم وجود محراب و مناره در مسجد اولیه	مدلول - وجود کوردرهای گچی در جبههٔ شرقی (استعاره از خانهٔ زنان پیامبر) (نظام نشانه‌شناختی) - سادگی و بی‌پیرایگی مسجد فهرج - قراردادن صفه در جبههٔ شمالی بنا برای مستمندان (نظامات اجتماعی) - قرارگیری ۱۰ ستون در مسجد جامع فهرج - وجود برخی از آرایه‌ها از معماری پیش از اسلام
	 	
معنایی	دال - سلسله‌مراتب (خانهٔ همسران پیامبر جبههٔ شرقی) - سادگی (بی پیرایگی و مصالح بوم آورد) - محرمیت (سد الابواب) - وجود نظامات اجتماعی (اصحاب صفه) - وجود ۱۱ ستون در مسجد اولیه	مدلول - وجود کوردرهای گچی در جبههٔ شرقی (استعاره از خانه زنان پیامبر) (نظام نشانه شناختی) - سادگی و بی‌پیرایگی مسجد فهرج - قرار دادن صفه در جبهه شمالی بنا برای مستمندان (نظامات اجتماعی) - قرارگیری ۱۰ ستون در مسجد جامع فهرج - وجود برخی از آرایه ها از معماری پیش از اسلام

ادامهٔ جدول ۵.

دال	مدلول
	

به کارگیری خاک، سنگ، نخل و الیاف طبیعی از ویژگی‌های مهمی است که در اسناد تاریخی به آن‌ها اشاره شده است. امتداد این نگاه در ساخت را می‌توان در مسجد جامع فهرج دنبال کرد. درواقع در مسجد جامع فهرج هم مانند مسجد حضرت رسول (ص) تلاش شده تا با اتکا بر مصالح بومی بنای مسجد به سرانجام رسد (به‌کارگیری مصالح بوم‌آورد در هردوی مساجد به‌عنوان یک فرض).

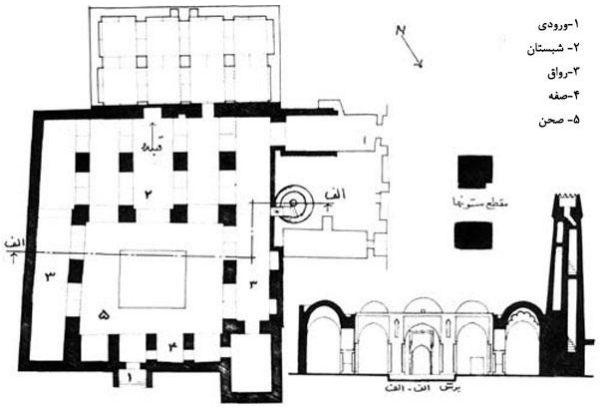
- نکتهٔ مهمی در مسجدجامع فهرج را می‌توان وجود سه کوردر در سمت شرق با رنگ قرمز تلقی کرد که پیش‌ازاین در برخی منابع آن‌ها را جزئی از نگاره‌ها و تزیینات ادوار پیش از اسلام انگاشته‌اند. تطابق این کوردرها با جایی که حجره‌های زنان حضرت رسول (ص) قرار داشته و استفاده از رنگ قرمز می‌تواند کنایه‌ای به زنانگی آن بخش از فضا باشد (ضامن بن شدقم، ۱۳۸۵)[۷]. کوردر بودن درها می‌تواند استعاره‌ای از ایجاد مرز و حدود باشد. البته نباید از این نکته هم غفلت کرد که وجود کوردرها نوعی تأکید بر امتداد فضاست. به این معنی که کاربر را در وضعیتی قرار می‌دهد که تصور می‌کند فضا پشت کوردرها هم امتداد دارد و مسجد بزرگ‌تر به نظر خواهد آمد.

- نظام جانمایی حاکم برمسجد جامع فهرج شامل: محل جانمایی ورودی‌ها، محل و شکل قرارگیری شبستان‌ها، محل قرارگیری صفه‌ها، محل جانمایی کوردرها تطابقی غیر قابل چشم‌پوشی با نظام فضایی حاکم بر مسجدالنبی دارد. اگر چه معمار به واسطهٔ الزاماتی ناچار به رعایت مواردی است که نمی‌توان از آن‌ها عدول کرد و صفات ذاتی مسجد محسوب می‌شوند، اما تکرار این نسبت‌ها چنان است که تصور آنکه بر مبنای اتفاق این نظم فضایی انتخاب شده باشد دشوار است. همان‌طورکه در تصاویر ۹ و ۱۰ نشان داده شده است می‌توان به نوعی مسجد جامع فهرج را تلاشی برای بازنمایی روایتی دانست که معمار از بنای عبادی برای مسلمین در دست داشته است (تناظر یک به یک میان نظم فضایی حاکم بر هردو مسجد).

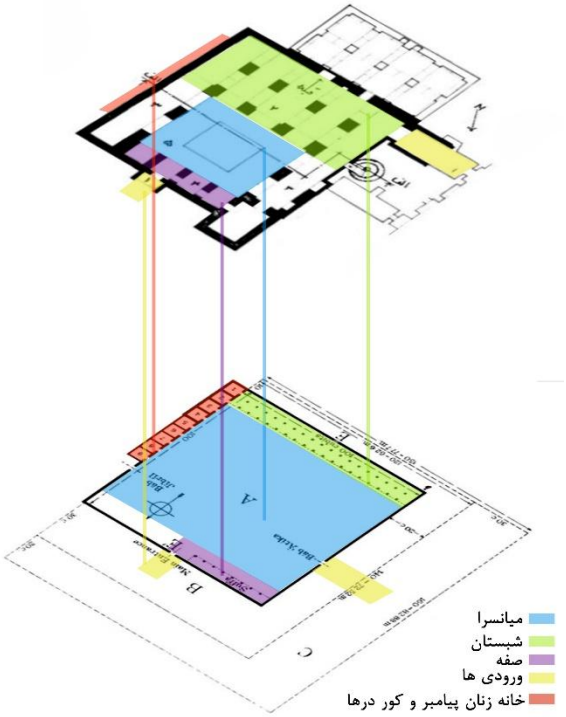
اساسی‌ترین ویژگی‌های مسجد حضرت رسول (ص) به دست معمار ایرانی نومسلمان، به‌عنوان روایتی از مسجدی مرجع رسیده است. به همین جهت برای او در لایه‌های معنایی و کالبدی، ساختاری پیکربندی شده که به‌عنوان الگویی از بنای عبادی بوده است. موضوع بسیار مهم سیر تحولی کالبدی است که از زمان حیات پیامبر (ص) آغاز و پس از رحلت آن حضرت ادامه می‌یابد. به گواه اسناد، توسعه در زمان حضرت رسول (ص) بسیار محدود بوده است، اما در بازهٔ زمانی حدود یک سده پس از رحلت، هندسه، مساحت، مناره‌ها و ورودی‌ها یا دستخوش تغییر شدند یا به بنا افزوده شدند که سیمای نخستین مسجد را به طور جدی متحول کرد. با علم بر سیر تحولی که طی سدهٔ نخست رخ داده است می‌توان چنین عنوان کرد که مبنای عمل معمار ایرانی سنت پیامبر و آنچه که به آن عمل کرده، بوده است. اما پس از ساخت مسجد تا حدودی مسجد فهرج با مسجدالنبی هم‌سرنوشت می‌شود چنان‌که در این مسجد هم مناره و محراب افزوده شده است. از مقابلهٔ تصویر اسناد و متون دو مسجد، آن هم با نظر به اختلاف جغرافیایی بسیار زیاد و با بعد زمانی نزدیک به کمتر از یک قرن، می‌توان با اصالت‌دادن به این ساختار مبتنی بر روایت که پیش‌ازاین شرح آن رفت، برای معمار ایرانی تصویری در طراحی مسجد جامع فهرج تصور کرد. اگرچه با توجه به بعد جغرافیایی و تجربه‌نداشتن از کیفیت فضایی، معمار تا حدودی سردرگم است و تلاش دارد تا با دستور زبان معماری که پیش‌ازاین آموخته است، ترجمانی از روایتی که از مسجد در دست دارد، ارائه دهد و آن را به‌عنوان مرجع و منبع قیاس به‌کار گیرد. به همین سبب می‌توان از لحاظ ساختاری شباهت‌هایی را جست‌وجو کرد.

نتیجه‌گیری

یافتهٔ پژوهش از سه بعد می‌تواند دارای اهمیت باشد. از یک‌سو می‌توان دربارهٔ اهمیت تاریخی و ایدئولوژیک آن سخن گفت. کهن‌ترین مسجد ایران و یکی از مهم‌ترین آن‌ها رابطهٔ معنایی مستقیم با یکی از اولین مساجد دارد. با مقابلهٔ همهٔ مستنداتی که در دست است، می‌توان چنین اظهار کرد که معمار مسجد جامع فهرج در پاره‌ای موارد قادر به تصمیم‌گیری همگن و یکپارچه نبوده است. به‌نوعی در دستورزبان و برخی از عناصر کالبدی و تزیینی، خود را میراث‌دار معماری پیش از خود می‌دیده است، اما برای وفاداری به روایتی که از مسجد در دست داشته، تلاش



تصویر ۹. پلان و مقطع مسجد جامع فهرج. مأخذ: پیرنیا، ۱۳۸۷.



تصویر ۱۰. مقایسهٔ دیاگرام فضایی مسجدالنبی و مسجد جامع فهرج. مأخذ: نگارندگان.

کرده است. دریافت چنین رابطهٔ معنایی با این بعد زمانی از سوژهٔ موردمطالعه دارای اهمیت است. درواقع می‌تواند تا حدودی تجسم تلاش معمار ایرانی برای کالبدمند کردن روایت مسجد تلقی شود. یافتهٔ دیگر پژوهش، واکاوی یک فرایند خلق اثر و تلاش برای کشف روش‌های به‌کار بسته‌شده در طراحی آن است. درواقع تلاش شده است تا روش روایتی را که لاوسون دست به معرفی آن می‌زند، به‌عنوان روشی فارغ از زمان تحلیل شود. قیاس به‌عنوان کنش مرکزی روش طراحی روایتی به‌کار گرفته شده و استدلال منطقی روش، استوار بر آن شکل گرفته است، چنان‌که معمار برای خلق اثری که در امتداد روایتی باشد که در دست دارد، از قیاس به‌عنوان نوعی از استدلال منطقی استفاده می‌کند.

اما به نظر می‌رسد آن‌چه از اهمیت ویژه برخوردار است، تغییر نگرش در نحوهٔ نگاه به روش طراحی است. درواقع وجه ممیز مهم این پژوهش نسبت به پژوهش‌های هم‌ردیفش تلاش برای آن است تا از روش به‌عنوان سند تاریخی در راستای کشف یک رابطهٔ استدلالی استفاده شود. به همین سبب سعی شده است تا با فهم فرایند حاکم بر خلق اثر و کشف منبع استعاره‌ها و قیاس‌های به‌کاربسته‌شده در فرایند خلق اثر، هم در اثبات رابطهٔ دو مسجد پیش‌گفته قدم برداشته شود و هم نقش استدلال منطقی در پژوهش از یک رویهٔ پنهان به یک سند تاریخی در اثبات نحوهٔ شکل‌گیری یک اثر تبدیل شود.

پی‌نوشت

۱. Pragmatic/۲. Iconic/۳. Canonic/۴. Analogical/۵. Narrative/۶. می‌توان از مساجد زیر نام برد: مسجد عمر درفسطاط (قاهره) - مسجد قیروان (مغرب) مسجد واسط (عراق) مساجد جامع نیشابور، قم، ری، شیراز، شوش. خوشبختانه از مساجد ایران، آثار مهمی باقی مانده که یادگار قرن‌های سوم و چهارم ه. ق هستند./۷. عایشه که ام‌المومنینش می‌خواندند و از زنان نافذ حضرت رسول بود و بنا به روایت سالم بن ابی جعد روزی پیامبر از شورش برخی از همسرانش خبر داد، عایشه از این خبر بخندید پیامبر به او فرمود: مراقب باش ای حمیراء که تو نباشی، سپس رو به علی کرد و گفت: ای ابوالحسن اگر به کاری از امور او عهده‌دار شدی با او مدارا کن.

فهرست منابع

- ابن النجار. (۱۴۱۷ ه. ق.). *سلسله کتب تاریخ المدینه المنوره-الدره الثمینه فی اخبار المدینه* (تصحیح حسین محمد علی شکری). مدینه المنوره: درّ المدینه‌المنوره.
- ابن سعد، محمد و عطا، محمد عبدالقادر. (بی‌تا). *الطبقات الکبری*. ج. ۳. بیروت: دار الکتب العلمیه، منشورات محمد علی بیضون.
- ابن هشام، عبد الملک بن هشام. (بی‌تا). *السیره النبویه، ابن هشام*. (ویراستهٔ ابراهیم ابیاری، مصطفی سقا، و عبدالحفیظ شبلی). ج. ۱. بیروت: دارالمعرفه.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- إلیاس عبد الغنی، محمد. (بی‌تا-الف). *بیوت الصحابه رضی الله عنهم حول المسجد النبوی الشریف*. مدینه المنوره: کتابخانه مدرسه فقاهت.
- إلیاس عبد الغنی، محمد. (بی‌تا-ب). *تاریخ المسجد النبوی الشریف*. مدینه‌ال منوره: کتابخانه مدرسه فقاهت.
- الکساندر، کریستوفر. (۱۳۹۰). *معماری و راز جاودانگی* (ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی، مترجم). تهران: شهید بهشتی.
- بهزادفر، مصطفی و شکیبامنش، امیر. (۱۳۸۷). جایگاه راهنمای طراحی در فرآیند طراحی شهری و نقش آن‌ها در ارتقاء کیفیت فضای شهری. *آرمانشهر*، ۱(۱)، ۱-۱۶.
- پاپادوپولو، الکساندر و جزنی، حشمت ا... . (۱۳۶۸). *معماری اسلامی*. تهران: مرکز نشر فرهنگی رجا.
- پیرنیا، محمد کریم. (۱۳۸۷). *سبک‌شناسی معماری ایرانی*. ج. ۱-۱. تهران: سروش دانش.
- حاج سید جوادی، سید کمال و مشکوری، حسن. (۱۳۶۱). سیری در معماری مسجد النبی. هنر، (۲)، ۱۱۸-۱۲۲.
- خوش نصیب، مرتضی و محمدی ری‌شهری، محمد. (۱۳۸۷). *فرهنگ نامهٔ مسجد*. (ج. ۱.) قم: مؤسسه علمی فرهنگی دار الحدیث، سازمان چاپ و نشر.
- دیلمی همدانی، شیرویه بن شهردار. (۱۴۰۶ ه. ق.). *الفردوس بماثور الخطاب*. بیروت: دارالعلمیه.

• رابرتز، ماریون و گرید، کلارا. (۱۳۹۴). *رویکردی به سوی طراحی شهری (روشها و فنون طراحی شهری)* (ترجمهٔ راضیه رضازاده و مصطفی عباس زادگان). تهران: دانشگاه علم و صنعت.

• رحیمی اتانی، سمیرا، بذرافکن، کاوه و رئیسی، ایمان. (۱۳۹۷). شیوهٔ نوین خوانش متن معماری مبتنی بر نظریهٔ بینامتنیت (نمونهٔ موردی: مسجد الغدیر). *فرهنگ معماری و شهرسازی اسلامی*، ۴(۱) ، ۵۳-۶۷.

• رحیمی اتانی، سمیرا، بذرافکن، کاوه، و رئیسی، ایمان. (۱۳۹۹). بازخوانی اثر معماری به کمک مدل نقد بینامتنی (نمونهٔ موردی: مسجد ولیعصر). *باغ نظر*، ۱۷(۸۳)، ۴۱-۵۲.

• رضایی، محمود. (۱۳۹۳). *آنالوطیقای طراحی، بازنگری انگاره‌ها و پنداره‌ها در فرایند طراحی فرم و فضای معاصر*. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز.

• شافعی، انس محمد و ابن‌قیم جوزیه، محمد بن ابی‌بکر. (۱۴۲۸ ه. ق.). *زاد المعاد فی هدی خیر العباد*. (ج. ۱.) قاهره: دار الآفاق العربیه.

• شافعی، علی بن عبدالله بن أحمد الحسنی و سمهودی، نور الدین أبوالحسن. (۱۴۱۹ ه. ق.). *وفاء الوفاء بأخبار دار المصطفی*. بیروت: دارالکتاب العلمیه.

• شاه ولی‌الله، احمد بن عبدالرحیم؛ بخاری، محمد بن اسماعیل؛ سندی، محمد بن عبدالهادی و سهارنفوری، احمد علی. (۱۳۸۱). *صحیح بخاری*. ج. ۱. کراچی: قدیمی کتب خانه.

• شوازی، اگوست. (۱۳۹۵). *تاریخ معماری* (ترجمهٔ لطیف ابوالقاسمی). تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.

• صالح لمعی، مصطفی. (۱۹۸۱ م.). *المدینه المنوره؛ تطورها العمرانی وتراثها المعماری*. قاهره: دار النهضهٔ العربیهٔ للطباعهٔ و النشر و التوزیع.

• ضامن بن شدقم. (۱۳۸۵). *نبرد جمل (وقعه الجمل)* (ترجمهٔ محسن شانه‌چی). تهران: دلیل ما.

• عظیمی، مریم. (۱۳۹۵). *استعاره و قیاس، راهبردهای خلاق بهره‌گیری از منابع بصری در طراحی معماری*. در اولین مسابقهٔ کنفرانس بین‌المللی جامع علوم مهندسی در ایران. بندرانزلی.

• فروغمند اعرابی، هوشنگ. (۱۳۹۴). خاستگاه فلسفی روش‌شناسی در دانش نشانه‌شناسی معماری و طراحی شهری. *مدیریت شهری*، (۴۳)، ۱۹۹-۲۲۴.

• کریم زاده، سپیده؛ اعتصام، ایرج؛ فروتن، منوچهر و دولتی، محسن. (۱۳۹۷). روایت معماری؛ مطالعهٔ تطبیقی روایت در معماری و داستان. *کیمیای هنر*، ۲۸(۷)، ۹۳-۱۰۷.

• گیل امیر رود، ناهید؛ اسدی ملک جهانی، فرزانه و صلواتیان، سیده مامک. (۱۳۹۸). تجربهٔ فضایی روایت و معماری: نقش روایت مکان در بهبود کیفیت فضای موزه‌های نوین ایران. *اندیشهٔ معماری*، ۳(۶)، ۱۹۰-۲۰۳.

• لاوسون ، برایان. (۱۳۹۲). *طراحان چگونه می‌اندیشند ، ابهام‌زدایی از فرایند طراحی* (ترجمهٔ حمید ندیمی). تهران: انتشارات شهید بهشتی.

• لنگ، جان. (۱۳۹۴). *آفرینش نظریه‌های طراحی ، نقش علوم رفتاری در طراحی محیط* (ترجمهٔ علیرضا عینی‌فر). تهران: دانشگاه تهران.

• محفوظ، خالد عبدالغنی و سمهودی، علی بن عبدالله. (بی‌تا). *وفاء الوفاء بأخبار دار المصطفی*. ج. ۱. بیروت: دار الکتب العلمیه.

• مستغنی، علیرضا. (۱۳۹۵). *روایت فضا در معماری*. تهران: متن در متن.

• مسلم بن حجاج. (۱۴۱۹). *صحیح مسلم* (ج. ۱). لبنان: دار ابن حزم.

• معین، محمد. (۱۳۶۰). *فرهنگ لغت*. تهران: امیر کبیر.

• ندیمی، حمید. (۱۳۸۹). *با برادبنت دربارهٔ معماری* (ترجمهٔ نیلوفر رضوی، هدیه نوربخش و کیوان جورابچی). تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

• ندیمی، حمید؛ شریف زاده، سمیه و طباطبایی لطفی، زکیه سادات. (۱۳۹۸). نقش آفرینی تفکر روایت محور و فرصت‌های آن در کارگاه‌های آموزش طراحی معماری. *هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی*، ۲۴(۱)، ۸۵-۱۰۰.

• هیلن براند، روبرت. (۱۳۹۱). *معماری اسلامی* (ترجمهٔ باقر آیت الله‌زاده شیرازی). تهران: انتشارات روزنه.

• Casakin, H. P. & Goldschmidt. G. (2000). Reasoning by Visual Analogy in Design Problem-Solving.: The Role of Guidance. *Environment and Planning B*, 1(27), 105-119.

• Creswell, K. A. C. (1969). *Early Muslim Architecture* (second). London: Oxford.

• Cross, N. (2001). *Design cognition: resilts from protocol and other empirical studies of design activity.* Oxford, UK: Elsevier.

• Goldschmidt, G. (1992). Serial sketching: visual problem solving in designing. Cybernetics and System. *Cybernetics and Syste*m, 23(2), 191-219.

• Hernan, P. C. & Goldschmidt, G. (2000). *Reasoning by visual analogy in design problem-solving: the role of guidance.* Environment and Planning B: Planning and Design. Environment and Planning B: Planning and Design 27.

• Lindekens, J. & Depuydt, J. (2004). *Re-designing architectural artefacts: a building's learning process.* In DS 32: proceedings of design. In the 8th international design conference. Dubrovnik, Croatia.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
آیینی، سجاد؛ افضلیان، خسرو، اعتصام، ایرج و شریعت‌راد، فرهاد. (۱۴۰۰). طراحی مبتنی بر روایت به‌عنوان روشی تاریخی (نمونهٔ موردی: مسجد جامع فهرج) . *باغ نظر*، ۱۸(۱۰۴)، ۹۳-۱۱۰.

DOI:10.22034/BAGH.2021.274960.4816
URL: http://www.bagh-sj.com/article_140752.html