How to Cite This Article: Arefnezhad, N.; Karimi, A.; Kialashaki, N.; Asgharzadeh, A. (2026). Architecture as Cultural Memory: A Lotmanian Reading of the Persistence of Literary Signs in Iranian Spatial Form. *Kimiya-ye-Honar*, 15(58): 57-76.

Architecture as Cultural Memory: A Lotmanian Reading of the Persistence of Literary Signs in Iranian Spatial Form

Nazi Arefnezhad*
Ahmad Karimi**
Naemeh Kialashaki***
Ali Asgharzadeh****

Received: 15.02.2026
Accepted: 27.06.2026

Abstract

Drawing on Yuri Lotman's cultural semiotics, this article approaches Iranian architecture as a system of cultural memory in which literary signs, manifested through mythological narratives, mystical allegories, and collective narrative structures, are translated from text into space and stabilized within architectural form. Employing the concepts of secondary modeling systems and intersemiotic translation, the study argues that Iranian architecture does not merely reflect pre-existing meanings but actively functions as a medium for the reproduction and persistence of literariness within cultural memory. The research adopts a layered analytical framework of architectural memory, consisting of symbolic, allegorical-mystical, and ritual-social levels, enabling a systematic examination of how literary signs are transformed into spatial organization. Through case studies of the Taq-e Kasra as the spatial articulation of a mythological narrative of cosmic order, the Jameh Mosque of Isfahan as the embodiment of the allegory of the spiritual journey, and Naqsh-e Jahan Square as a manifestation of collective and polyphonic narration, the article demonstrates that literary signs in Iranian culture attain spatial experientiality through architecture. The findings indicate that Iranian architecture operates as one of the most enduring media for the translation, stabilization, and continuity of literary meaning within cultural memory.

Key words: Cultural Memory, Cultural Semiotics, Secondary Modeling Systems, Iranian Architecture, Literary Signs, Persistence of Meaning.

* Ph.D. Candidate in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Chalus Branch, Chalus, Iran. Email: naziarefnezhad269@gmail.com

** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Chalus Branch, Chalus, Iran (Corresponding Author). Email: karimi@iauc.ac.ir

*** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Chalus Branch, Chalus, Iran. Email: naemekialashaki11@iauc.ac.ir

**** Assistant Professor, Department of Architecture, Islamic Azad University, Chalus Branch, Chalus, Iran. Email: ali.asgharzadeh@iauc.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

ارجاع به مقاله: عارف نژاد، ن.؛ کریمی، ا.؛ کیالاشکی، ن.؛ اصغرزاده، ع. (۱۴۰۵). معماری به‌مثابهٔ حافظهٔ فرهنگی: خوانشی لوتمانی از پایداری نشانه‌های ادبی در کالبد معماری ایرانی. کیمیای هنر، ۱۵(۵۸): ۵۷-۷۶.

معماری به مثابه حافظه فرهنگی:
خوانشی لوتمانی از پایداری نشانه‌های ادبی در کالبد معماری ایرانی

نازی عارف‌نژاد*
احمد کریمی**
نعیمه کیالاشکی***
علی اصغرزاده****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۰۶

چکیده

این مقاله با تکیه بر نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان، معماری ایرانی را به‌مثابهٔ نظامی از حافظهٔ فرهنگی می‌خواند که در آن نشانه‌های ادبی - در قالب روایت‌های اسطوره‌ای، تمثیل‌های عرفانی و الگوهای روایی جمعی - از متن به فضا ترجمه و در کالبد معماری تثبیت شده‌اند. پژوهش با بهره‌گیری از مفاهیم «متن‌سازی ثانوی» و «ترجمهٔ بین‌نشانه‌ای»، استدلال می‌کند که معماری ایرانی صرفاً بازتاب معناهای پیشین نیست، بلکه خود رسانه‌ای فعّال برای بازتولید و تداوم ادبیّت در حافظهٔ فرهنگی است. روش تحقیق، تحلیل لایه‌مند حافظه در سه سطح نمادین، تمثیلی-عرفانی و آیینی-اجتماعی است که امکان ردیابی مسیر انتقال نشانه‌های ادبی به سازمان فضایی را فراهم می‌کند. بر این اساس، ایوان خسرو به‌عنوان صورت فضایی از روایت اسطوره‌ای نظم کیهانی، مسجد جامع اصفهان به‌مثابهٔ تجسّد تمثیل سفر معنوی و میدان نقش جهان به‌عنوان تجلّی روایت جمعی و چندصدایی تحلیل شده‌اند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نشانه‌های ادبی در فرهنگ ایرانی از طریق معماری به تجربه‌ای فضایی بدل شده و در قالب الگوهای پایدار کالبدی و کنشی تداوم یافته‌اند؛ امری که معماری را به یکی از بنیادی‌ترین حاملان حافظهٔ ادبی و فرهنگی در ایران تبدیل می‌کند.

واژه‌های کلیدی: حافظهٔ فرهنگی، نشانه‌شناسی فرهنگی، متن‌سازی ثانوی، معماری ایرانی، نشانه‌های ادبی، معنا.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی چالوس، چالوس، ایران. Email : naziarefnezhad269@gmail.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی چالوس، چالوس، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email : karimi@iauc.ac.ir
*** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی چالوس، چالوس، ایران. Email : naemekialashaki11@iauc.ac.ir
**** استادیار گروه آموزشی معماری، دانشگاه آزاد اسلامی چالوس، چالوس، ایران. Email : ali.asgharzadeh@iauc.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

مقدّمه

معماری ایرانی در طول تاریخ نه‌تنها به‌عنوان عرصه‌ای برای تجسّد زیبایی‌شناسی یا پاسخ‌گویی به نیازهای عملکردی زیست انسانی عمل کرده، بلکه همواره نقشی بنیادین در سازمان‌دهی و تداوم معنا در فرهنگ ایران ایفا نموده است. با این حال، بخش قابل توجّهی از پژوهش‌های معماری، پایداری این سنّت را یا به تداوم سبک‌ها و الگوهای فرمی فروکاسته‌اند یا آن را ذیل روایت‌های تاریخ‌نگارانهٔ خطی توضیح داده‌اند. چنین رویکردهایی، اگرچه در توصیف تحولات کالبدی سودمندند، اما ناتوان از تبیین سازوکارهای عمیق‌تری هستند که از طریق آنها نشانه‌های ادبی و اسطوره‌ای می‌توانند در کالبد معماری تثبیت شده و در دوره‌های تاریخی متفاوت بازتولید شوند. با وجود حجم گستردهٔ پژوهش‌ها دربارهٔ معماری ایرانی، بخش قابل‌توجّهی از این مطالعات یا در سطح توصیف فرمال و تاریخی متوقف مانده‌اند، یا نسبت معماری با ادبیات و فرهنگ را صرفاً به سطح الهام‌پذیری صوری فروکاسته‌اند.

از این رو، پژوهش حاضر با اتخاذ رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی، استدلال می‌کند که معماری ایرانی را نباید صرفاً به‌عنوان بازتاب متن‌های ادبی قلمداد کرد، بلکه بهتر آن است که به‌مثابهٔ نظامی فعّال از حافظهٔ فرهنگی فهم کرد که در آن، نشانه‌های ادبی و اسطوره‌ای از طریق فرایندهای ترجمهٔ فرهنگی، به فضا، آیین و کنش اجتماعی تبدیل می‌شوند. به عبارت دیگر در این خوانش، معماری ایرانی صرفاً بازتاب حافظهٔ فرهنگی نبوده، بلکه عرصه‌ای است که در آن روایت‌ها، تمثیل‌ها و ساختارهای ادبی، از زبان به فضا ترجمه شده و در کالبد بنا تثبیت می‌شوند. بر این اساس، مسئلهٔ اصلی پژوهش آن است که چگونه معماری ایرانی در دوره‌های مختلف تاریخی توانسته است پایداری حضور نشانه‌ای را از طریق تحوّل سازوکارهای حافظهٔ فرهنگی تضمین کند.

لازم به ذکر است منظور از «پایداری» در این پژوهش، ثبات یا تداوم معنای واحد در طول تاریخ نیست. از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی، معنا همواره در معرض بازخوانی، بازتفسیر و دگرگونی قرار دارد و نمی‌تواند به‌صورت ثابت و تغییرناپذیر باقی بماند. آنچه در این مقاله مورد توجّه قرار گرفته، تداوم حضور و قابلیّت بازتولید برخی نشانه‌ها و الگوهای فرهنگی در بسترهای تاریخی متفاوت است. از این رو، مفهوم پایداری در عنوان پژوهش به استمرار فرایندهای ترجمه، بازآفرینی و انتقال نشانه‌های فرهنگی اشاره دارد، نه به پایداری معنای آنها در تمامی دوره‌های تاریخی.

روش و چارچوب نظری

پژوهش حاضر در حوزهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای نشانه‌شناسی، فلسفهٔ فرهنگ و معماری، حوزه‌ای که در آن معماری به‌عنوان شکلی از اندیشیدن فرهنگی و سازمان‌دهی معنا مورد توجّه قرار گرفته، جای می‌گیرد. در این افق نظری، مسئلهٔ اصلی توصیف عناصر معماری یا معماری‌گونه نیست، بلکه تبیین سازوکارهایی است که از طریق آنها معنا در فضا تثبیت، منتقل و بازتولید می‌شود. از این‌رو، چارچوب نظری مقاله ناگزیر باید قادر باشد هم‌زمان سه سطح متن، فرهنگ و فضا را در یک دستگاه مفهومی واحد دربر گیرد.

در مطالعات معاصر، رویکردهایی چون پدیدارشناسی معماری نوربرگ شولتز (نوربرگ‌شولتز، ۱۹۸۰، صص. ۵-۶)، نشانه‌شناسی معماری اومبرتو اکو (۱۹۷۹، صص. ۲۱-۹) و نظریهٔ حافظهٔ فرهنگی یان آسمن[1] (آسمن و زاپلیکا، ۱۹۹۵، صص. ۱۳۰-۱۲۵)، هر یک از زاویه‌ای به نسبت میان فضا، معنا و حافظه پرداخته‌اند. با وجود اهمیّت این دیدگاه‌ها، آنها کمتر به سازوکار انتقال و ترجمهٔ نشانه‌ها میان نظام‌های مختلف فرهنگی توجّه کرده‌اند. آنچه در این میان مغفول می‌ماند، سازوکارهای نشانه‌ای پیچیده‌ای است که امکان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

ترجمهٔ میان متون ادبی، اسطوره‌ای و کالبدی را فراهم می‌سازد. از این رو، برای تبیین چگونگی انتقال الگوهای ادبی و اسطوره‌ای به کالبد معماری، پژوهش حاضر چارچوب نظری خود را بر نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان استوار می‌کند.

نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان دقیقاً در همین نقطه مداخله می‌کند. لوتمان با طرح مفهوم سپهر نشانه‌ای[۲]، فرهنگ را به‌عنوان یک کلّ نشانه‌ای پویا در نظر می‌گیرد که در آن معنا نه از طریق عناصر منفرد، بلکه از رهگذر تعامل متون، مرزها و فرایندهای ترجمه شکل می‌گیرد (لوتمان، ۱۹۹۰، صص. ۱۲۳-۱۳۰). در این چارچوب، فضا و معماری در متن فرهنگ و به‌عنوان یکی از فعّال‌ترین عرصه‌های تولید معنا عمل می‌کنند.

مفهوم بنیادین دیگر در نظریهٔ لوتمان، حافظهٔ فرهنگی است. لوتمان حافظه را نه ذخیره‌ای ایستا از گذشته، بلکه سازوکاری زنده برای سازمان‌دهی معنا در زمان حال می‌داند. حافظه‌ای که از طریق متون پایدار، تکرارپذیر و قابل ترجمه عمل می‌کند (لوتمان، ۲۰۰۹، صص. ۱۹-۳۱). در این معنا، معماری را می‌توان یکی از پیچیده‌ترین اشکال حافظهٔ فرهنگی تلقی کرد، زیرا توانایی آن را دارد که نشانه‌های ادبی و اسطوره‌ای را به ساختارهایی فضایی تبدیل کند که همزمان پایدار و قابل بازتفسیرند.

نکتهٔ تعیین‌کننده در انتخاب لوتمان برای این مقاله، مفهوم نظام‌های مدل‌ساز ثانوی[۳] است. لوتمان نشان می‌دهد که فرهنگ بر پایهٔ زبان طبیعی شکل می‌گیرد، اما از طریق نظام‌های ثانوی چون اسطوره، ادبیات، آیین و هنر، به سطوح پیچیده‌تری از معنا دست می‌یابد (لوتمان، ۱۹۹۰، صص. ۸-۱۵). معماری، در این پژوهش، به‌عنوان یکی از پیشرفته‌ترین اشکال متن‌سازی ثانوی در فرهنگ ایرانی در نظر گرفته می‌شود.

بر پایهٔ مفاهیم سپهر نشانه‌ای، ترجمهٔ بین‌نشانه‌ای، متن‌سازی ثانوی و حافظهٔ فرهنگی در نظریهٔ لوتمان، پژوهش حاضر مدلی تحلیلی برای مطالعهٔ نسبت میان نشانه‌های ادبی و معماری ایرانی پیشنهاد می‌کند. این مدل بر این فرض استوار است که نشانه‌های ادبی و فرهنگی در فرایند ترجمهٔ بین‌نشانه‌ای از متن به فضا منتقل می‌شوند و در قالب سازوکارهای حافظهٔ فرهنگی تداوم می‌یابند. برای تحلیل این فرایند، سه سطح حافظه در نظر گرفته شده است:

الف) حافظهٔ نمادین: سطحی که در آن نشانه‌ها در قالب فرم‌های شاخص، عناصر مرزی و ساختارهای فضایی متمرکز تثبیت می‌شوند.

ب) حافظهٔ آیینی: سطحی که در آن نشانه‌ها از طریق تکرار مناسک، کنش‌های جمعی و تجربهٔ زیستهٔ فضا بازتولید می‌شوند.

ج) حافظهٔ فضایی: سطحی که در آن نشانه‌ها در سازمان کالبدی، توالی فضایی و انباشت تاریخی رسوب یافته و امکان بازخوانی و تفسیر مداوم پیدا می‌کنند.

این سه سطح به‌عنوان شاخص‌های اصلی تحلیل در بررسی نمونه‌های منتخب مورد استفاده قرار گرفته‌اند و امکان مطالعهٔ تحول سازوکارهای حافظهٔ فرهنگی در معماری ایرانی را فراهم می‌سازند.

بر این اساس، روش پژوهش حاضر کیفی، تفسیری و مدل‌محور است و از تحلیل لایه‌مند حافظهٔ فرهنگی بهره می‌گیرد. این روش بر این فرض استوار است که حافظهٔ فرهنگی در معماری ایرانی به‌صورت تک‌لایه عمل نمی‌کند، بلکه از هم‌نشینی چندین لایهٔ معنایی شکل می‌گیرد که هر یک خاستگاه متنی متفاوتی دارند. این لایه‌ها در پیوندی دیالکتیکی، سازوکار تداوم و بازتولید نشانه‌های فرهنگی را شکل می‌دهند. ذکر این نکته بسیار ضروری است که نشانه‌های ادبی مورد بحث در پژوهش حاضر، با نقل یا ارجاع مستقیم به متون

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

ادبی مورد ارزیابی قرار نخواهند گرفت، بلکه این نشانه‌ها به‌مثابهٔ الگوهای روایی، استعاری و تمثیلی فهم می‌شوند که در حافظهٔ فرهنگی ایرانی تثبیت شده و در فرایند ترجمهٔ بین‌نشانه‌ای، از متن ادبی به سازمان فضایی و کالبد معماری منتقل شده‌اند.

این نشانه‌ها شامل ساختارهایی چون روایت اسطوره‌ای نظم کیهانی، تمثیل سفر معنوی و الگوی روایی جمعی و چندصدایی هستند که در متون ادبی، حماسی و عرفانی ایرانی حضور داشته و در معماری، به‌صورت روابط فضایی، توالی حرکتی و سازمان‌دهی کنش اجتماعی بازتولید می‌شوند. بر این اساس، معماری ایرانی در این مقاله به‌منزلهٔ یک متن ثانوی خوانده می‌شود که نشانه‌های ادبی را به‌طور فعّال ترجمه و تثبیت می‌کند. فرایندی که با مفهوم متن‌سازی ثانوی در نظریهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان همخوانی دارد.

جدول ۱. شاخص‌ها و پرسش‌های محوری در مفاهیم لوتمان

مفهوم لوتمان	شاخص تحلیل	پرسش محوری
سپهر نشانه‌ای	جایگاه فرهنگی بنا	بنا در چه نظام فرهنگی عمل می‌کند؟
ترجمه بین‌نشانه‌ای	تبدیل متن به فضا	کدام نشانه ادبی به سازمان فضایی ترجمه شده است؟
حافظه نمادین- اسطوره‌ای	تثبیت نشانه	نشانه چگونه در فرم تثبیت شده است؟
حافظه آیینی	بازتولید نشانه	نشانه چگونه از طریق کنش تداوم یافته است؟
حافظه فضایی	انباشت تاریخی	نشانه چگونه در طول زمان حفظ و بازتفسیر شده است؟

انتخاب نمونه‌های مورد مطالعه در این پژوهش بر اساس اهمیّت تاریخی صرف یا میزان شهرت آثار صورت نگرفته است، بلکه مبتنی بر قابلیّت آنها در آشکار ساختن سطوح متفاوت حافظهٔ فرهنگی در معماری ایرانی بوده است. از این منظر، ایوان خسرو نمایندهٔ حافظه اسطوره‌ای ایران پیش از اسلام، مسجد جامع اصفهان نمایندهٔ حافظه فلسفی و دینی در سنّت اسلامی و میدان نقش جهان نمایندهٔ حافظهٔ آیینی و اجتماعی در بستر شهری است. این سه نمونه در کنار یکدیگر امکان مطالعهٔ فرایند ترجمهٔ نشانه‌های فرهنگی را در سه بستر تاریخی و معنایی متفاوت فراهم می‌کنند. از همین رو، بناهایی چون گنبد سلطانیه یا بارگاه امام رضا(ع)، با وجود اهمیّت تاریخی و فرهنگی فراوان، در این پژوهش انتخاب نشده‌اند؛ زیرا تمرکز آنها عمدتاً بر یکی از این سطوح حافظه قرار دارد، درحالی‌که نمونه‌های منتخب قابلیّت مقایسهٔ میان سه الگوی متمایز حافظهٔ فرهنگی را فراهم می‌سازند.

بر همین مبنا، ایوان خسرو، مسجد جامع اصفهان و میدان نقش جهان به‌عنوان گره‌های متمایز حافظهٔ فرهنگی انتخاب شده‌اند؛ فضاهایی که در آنها لایه‌های مختلف حافظهٔ فرهنگی به‌صورت متراکم و قابل تحلیل حضور دارند. این نمونه‌ها امکان ردیابی فرایند ترجمهٔ نشانه‌های فرهنگی از متن به فضا را در دوره‌های تاریخی متفاوت فراهم می‌کنند و نشان می‌دهند که چگونه معماری ایرانی، با وجود دگرگونی‌های سیاسی، اجتماعی و مذهبی، توانسته است سازوکارهای بازتولید حافظهٔ فرهنگی را تداوم بخشد. بدین‌ترتیب، چارچوب نظری و روش پژوهش حاضر، معماری ایرانی را، مسئله‌ای برای اندیشیدن فلسفی دربارهٔ فرهنگ، معنا و حافظه قرار می‌دهد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های مرتبط با معنا، حافظه و معماری را می‌توان در سه گروه دسته‌بندی کرد: مطالعات نشانه‌شناختی و پدیدارشناسی معماری، پژوهش‌های حافظهٔ فرهنگی در هنر و مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات و فضا. با این حال، تعداد آثاری که این سه حوزه را در یک چارچوب نظری منسجم گرد هم آورده باشند، محدود است و همین خلأ، ضرورت پژوهش حاضر را برجسته می‌سازد.

در حوزهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی، مقالهٔ «نشانه‌شناسی فرهنگی و مفهوم فضا» (۲۰۰۹) از لوتمان، اگرچه مستقیماً به معماری ایرانی نمی‌پردازد، اما بنیاد نظری بسیاری از مطالعات متأخر را شکل داده است. لوتمان در این اثر نشان می‌دهد که فضا در سپهر نشانه‌ای متنی فعّال است که از طریق مرزها، ترجمه‌ها و ناهمزمانی‌ها معنا تولید می‌کند. روش او تحلیلی-نظری و مبتنی بر مدل‌سازی مفهومی است و دستاورد اصلی آن، گشودن امکان خوانش فضا به‌عنوان نظام حافظهٔ فرهنگی است. مقالهٔ حاضر با تکیه بر همین مبنا، گام بعدی را برمی‌دارد و این منطق را به‌طور مشخص در معماری ایرانی و نسبت آن با نشانه‌های ادبی به کار می‌گیرد.

درحوزهٔ پدیدارشناسی معماری، شمار پژوهش‌های انجام شده به مراتب بیشتر از سایر حوزه‌هاست؛ از آن میان مطالعه تطبیقی پدیدارشناسی معماری در نظریات یوهانی پالاسما و استیون هال (۱۳۹۸) به بررسی مقایسه‌ای میان آرای این دو نفر پرداخته و به همراستایی مفاهیم هر دو نظریه‌پرداز با محوریت تمرکز بر لامسه و بساوایی، خاطره و تخیّل، سکوت و آهستگی (پالاسما) و نور، رنگ، پارالاکس و دیرند (هال) اذعان کرده است. پژوهش بعدی با عنوان پدیدارشناسی معماری ادراکات چندحسی در اندیشه‌های یوهانی پالاسما (۱۴۰۰) با تمرکز بر نقش بدن انسان در فهم معماری و نیز، میزان اثرگذاری فضاها بر بدن مخاطب، به تبیین مفهوم پدیدارشناسی معماری به‌مثابهٔ نگریستن به آن از درون تجربهٔ آگاهانه پرداخته است. واپسین پژوهش در گروه نخست، کتابی است با عنوان نشانه‌معناشناسی فضای شهری و معماری ابعاد روانشناختی فضا و مکان (۱۴۰۴) که در جایگاه تازه‌ترین پژوهش در این حوزه به پارسی منتشر شده است. افزون بر جامع بودن حوزه‌های بررسی شده در کتاب، تمرکز بر مفهوم و اجرای فرایند نشانه‌معناشناسی گفتمان - متعلّق به مکتب پاریس-در بستر شهری، پژوهش یادشده را برجسته و متمایز می‌سازد.

در ادامهٔ این مسیر، مقالهٔ دیگر لوتمان با عنوان حافظه، متن و انفجار فرهنگی، مفهوم انفجار فرهنگی[۴] را به‌مثابهٔ لحظه‌ای از بازآرایی حافظه معرفی می‌کند. لوتمان نشان می‌دهد که حافظهٔ فرهنگی همواره میان پایداری و گسست در نوسان است. این دیدگاه برای پژوهش حاضر اهمیّت بنیادین دارد، زیرا امکان فهم معماری ایرانی را به‌عنوان نظامی حافظه‌مند و در عین حال پویا فراهم می‌سازد. تفاوت مقالهٔ حاضر با این اثر در آن است که به‌جای تمرکز بر لحظهٔ انفجار، بر سازوکارهای پایداری حضور نشانه‌ای در کالبد معماری تمرکز دارد.

در حوزهٔ حافظهٔ فرهنگی، مقالهٔ حافظهٔ جمعی و هویت فرهنگی نوشتهٔ یان آسمن (۲۰۱۱) نقشی کلیدی ایفا کرده است. آسمن با روش تحلیل فرهنگی-تاریخی، نشان می‌دهد که متون، آیین‌ها و نمادها حاملان اصلی حافظهٔ جمعی‌اند. هرچند معماری در این چارچوب به‌عنوان رسانهٔ حافظه مطرح می‌شود، اما آسمن به سازوکارهای نشانه‌ای فضا نمی‌پردازد. مقالهٔ حاضر با بهره‌گیری از نشانه‌شناسی لوتمان، این کاستی را جبران کرده و معماری را نه صرفاً حامل، بلکه تولیدکنندهٔ حافظه فرهنگی معرفی می‌کند.

در نشانه‌شناسی معماری، مقالهٔ «معماری به‌مثابهٔ سیستم نشانه‌ها» (۲۰۱۰) نوشتهٔ اومبرتو اکو[۵] همچنان یکی از متون مرجع به‌شمار می‌رود. اکو با رویکردی ساختارگرایانه، معماری را به‌مثابهٔ نظامی دلالتی تحلیل می‌کند و بر رمزگان‌های عملکردی و فرهنگی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

آن تأکید دارد. با وجود اهمیّت این مقاله، محدودیت آن در ایستایی نظام نشانه‌ای است. مقالهٔ حاضر، با فاصله‌گیری از این ایستایی، بر ترجمهٔ نشانه‌ها در بستر حافظهٔ فرهنگی تمرکز می‌کند.

در حوزهٔ فلسفهٔ فضا، کتاب نوربرگ شولتز[۶] (۲۰۱۳) بر تجربهٔ زیسته و کیفیّت وجودی مکان تمرکز دارد. اگرچه این اثر در فهم تجربهٔ فضایی ارزشمند است، اما به دلیل فقدان چارچوب نشانه‌شناختی، قادر به تبیین نسبت معماری با متون ادبی و اسطوره‌ای نیست.

در مطالعات معاصر نشانه‌شناسی فرهنگی، مقالهٔ «فضا، آیین و حافظه فرهنگی» (۲۰۲۲) نوشتهٔ ماسیمو لئونه[۷] یکی از نزدیک‌ترین آثار به دغدغهٔ پژوهش حاضر است. لئونه با روش تحلیل میان‌رشته‌ای نشان می‌دهد که فضاهای آیینی چگونه از طریق تکرار کنش‌ها به حافظه‌ای زیسته بدل می‌شوند.

در زمینهٔ معماری ایرانی، مقالهٔ «اسطوره و فضا در معماری ایرانی» (۲۰۱۰) از نادر اردلان، به پیوند اسطوره و فضا می‌پردازد و از روش تفسیری بهره می‌گیرد. از منظر عرفان و فضا، مقالهٔ «نور، فضا و معنا در معماری اسلامی» (۲۰۱۴) از سید حسین نصر، با رویکرد فلسفی-تفسیری به نقش نور و مراتب وجود در معماری اسلامی می‌پردازد. این مقاله برای لایهٔ فلسفی-عرفانی پژوهش حاضر اهمیّت دارد، اما تمرکز آن بر تبیین مفاهیم است، نه سازوکارهای نشانه‌ای ترجمهٔ آنها به کالبد.

پژوهش بعدی با عنوان بازخوانی حافظه و هویت در معماری یادمانی ایران (۱۳۹۴) با تمرکز بر معماری یادمانی و اتخاد رویکرد قیاسی، بر وجوه چندگانه این نوع خاص از معماری، به چگونگی و تنوع پرداختن به یادبودهای مختلف، در دوره های زمانی گوناگون در ایران و چند نقطهٔ دیگر از جهان پرداخته است.

نهایتاً پژوهش آخر با عنوان از اسطوره تا فضا: بازخوانی نشانه‌های اسطوره‌ای در معماری و جغرافیای فرهنگی فضاهای شهری معاصر ایران با رویکرد پسامدرن (۱۴۰۲) با تکیه بر مفاهیمی چون زمان، حافظه و تجربهٔ زیسته و تمرکز بر دو میدان اصلی نقش جهان اصفهان و ساعت تبریز، کوشیده است نسبت میان زمان، مکان و حافظه جمعی را ارزیابی و تحلیل کند.

در مجموع، مرور انتقادی پیشینه نشان می‌دهد که اگرچه پژوهش‌های ارزشمندی در حوزهٔ نشانه‌شناسی، حافظهٔ فرهنگی و معماری انجام شده است، اما خلأ یک چارچوب نظری که به‌طور همزمان نشانه‌های ادبی، حافظهٔ فرهنگی و معماری ایرانی را در یک مدل تحلیلی واحد قرار دهد، همچنان باقی است.

بحث و بررسی

معماری، در چارچوب نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان، نه صرفاً شیئی مادّی و نه بازنمایی ساده‌ای از معنا، که متنی فرهنگی[۸] است که درون سپهر نشانه‌ای عمل می‌کند و حامل لایه‌های متراکم حافظهٔ فرهنگی است. لوتمان تأکید می‌کند که حافظهٔ فرهنگی انبار داده‌های گذشته نیست، بلکه نظامی است فعّال برای بازتولید، ترجمه و تثبیت معنا در زمان حال (لوتمان، ۱۹۹۰، ص. ۲۱۳). از این منظر، معماری را می‌توان یکی از پایدارترین رسانه‌های حافظه دانست (روسی، ۱۹۸۴، ص. ۳۳). رسانه‌ای که نشانه‌های ادبی، اسطوره‌ای و فلسفی را از طریق سازوکار متن‌سازی ثانوی از قلمرو زبان و روایت به قلمرو فضا و کالبد منتقل می‌کند. این انتقال نه خطی و نه خنثی است، بلکه همواره از فیلتر آیین، قدرت و تجربهٔ زیسته عبور می‌کند و به همین دلیل، معماری در معنای کلّی و خاص آن (در اینجا معماری ایرانی) به یکی از مؤثرترین دستگاه‌های تداوم حضور معنا در فرهنگ بدل می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

لازم به ذکر است که تحلیل نمونه‌های پژوهش بر اساس مدل سه‌لایهٔ حافظهٔ فرهنگی انجام می‌شود. در این مدل، هر نمونه نمایندهٔ یکی از سطوح غالب حافظهٔ فرهنگی در معماری ایرانی است. هدف از این تفکیک، جداسازی کامل این سطوح نیست، بلکه شناسایی لایه‌ای است که نقش تعیین‌کننده‌تری در سازمان‌دهی معنا و ساختار فضایی هر نمونه ایفا می‌کند.

ایوان خسرو (طاق کسری) از معدود بناهای ایران پیش از اسلام است که حضور آن در حافظهٔ تاریخی و ادبی ایران تا سده‌های متأخر استمرار یافته است. این بنا در متون تاریخی اسلامی به‌عنوان نماد شکوه ساسانی توصیف شده و در روایت‌های ادبی و حماسی نیز بارها مورد ارجاع قرار گرفته است. فردوسی در روایت سقوط مدائن و زوال قدرت ساسانی، طاق کسری را به یکی از نشانه‌های ماندگار عظمت ایران تبدیل می‌کند (فردوسی، ۱۳۸۶، صص. ۱۳۵۸-۱۳۶۰). همچنین مورّخانی چون مسعودی و طبری نیز از این بنا به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین یادمان‌های پادشاهی ساسانی یاد کرده‌اند (طبری، ۱۳۸۷، ص. ۵۹۸؛ مسعودی، ۱۳۸۲، ص. ۲۴۵). استمرار این ارجاعات نشان می‌دهد که ایوان خسرو متنی فرهنگی است که در فرایندهای مختلف بازخوانی تاریخی و ادبی حضور داشته است.

در این چارچوب، ایوان خسرو (طاق کسری) را می‌توان به‌عنوان یکی از نخستین و بنیادی‌ترین گره‌های حافظه در سپهر نشانه‌ای ایرانی خوانش کرد. گره‌ای که در آن اسطوره، قدرت و فضا در هم تنیده شده‌اند. ایوان خسرو در سطح حافظه اسطوره‌ای[۹] واجد نقشی بنیادین است، زیرا معماری آن مستقیماً با نظم اسطوره‌ای پیوند می‌خورد. در منطق اسطوره‌ای شاهنامه، شاه صرفاً حاکم زمینی نیست، بلکه واسطه‌ای میان نظم کیهانی و جامعهٔ انسانی است.

نشانهٔ ادبی غالب در این نمونه، الگوی روایِ اسطوره‌ایِ «نظم کیهانی» است که در سنّت حماسی ایرانی، جهان را حول یک مرکز معنا، سامان می‌دهد و در معماری ایوان خسرو به‌صورت سازمان‌دهی آستانه‌ای فضا ترجمه شده است. ایوان، با دهانهٔ عظیم، ارتفاع اغراق‌آمیز و حذف تقریباً کامل تزئینات روایی، به نشانه‌ای کلان[۱۰] بدل می‌شود که عظمت را روایت کرده و از آن فراتر، جسمیّت می‌بخشد. این همان لحظه‌ای است که متن اسطوره‌ای از طریق معماری، به متن فضایی ترجمه می‌شود. ترجمه‌ای که لوتمان آن را نمونه‌ای از عملکرد نظام‌های مدل‌ساز ثانوی می‌داند (لوتمان و آسپنسکی، ۱۹۷۸، ص. ۲۱۱).

ایوان خسرو، در این معنا، بازنمایی یک روایت خاص نبوده، بلکه تثبیت یک الگوی معنایی است. در سپهر نشانه‌ای، چنین الگوهایی نقش هسته‌های حافظه را ایفا می‌کنند. هسته‌هایی که معنا را در برابر فرسایش تاریخی مقاوم می‌سازند (لوتمان، ۲۰۰۹، ص. ۲۸). دهانهٔ باز ایوان، که نه به فضای درونی خصوصی ختم می‌شود و نه کاملاً در فضای بیرونی حل می‌گردد، به‌عنوان مرز نشانه‌ای[۱۱] عمل می‌کند. مرزی که میان امر قدسی-پادشاهی و امر زمینی تمایز ایجاد می‌کند. لوتمان مرز را محل اصلی تولید معنا می‌داند، زیرا ترجمه دقیقاً در این ناحیه رخ می‌دهد (لوتمان، ۱۹۹۰، ص. ۱۳۶). ایوان خسرو نیز دقیقاً در همین ناحیه عمل می‌کند: جایی که اسطوره به فضا ترجمه می‌شود. تجربهٔ فضایی ایوان خسرو، پیش از آنکه در سطح معنا فهم شود، در سطح بدن و ادراک حسی عمل می‌کند. مقیاس اغراق‌آمیز فضا، نسبت نامتعارف ارتفاع به عرض و تمرکز دیداری بر دهانهٔ ایوان، بدن را در موقعیّتی قرار می‌دهد که احساس آستانه‌مندی را به‌طور پیشاتأملی تجربه می‌کند. این تجربهٔ حسی، بستری است که معناهای اسطوره‌ای بر آن سوار می‌شوند و نشان می‌دهد که حافظهٔ معماری، پیش از آنکه مفهومی باشد، زیسته و ادراکی است.

در سطح حافظهٔ آیینی-سیاسی[۱۲]، ایوان خسرو را باید به‌مثابهٔ صحن تکرار قدرت تحلیل کرد. آیین‌های درباری، حضور شاه و مناسک قدرت، همگی در این فضای نیمه‌باز سازمان می‌یافتند. تکرار آیین‌ها، به‌زعم لوتمان، یکی از اصلی‌ترین سازوکارهای تثبیت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

حافظهٔ فرهنگی است، زیرا معنا از طریق کنش بازتولید می‌شود (الیاده، ۱۹۵۹، ص. ۲۳). در اینجا، معماری به دستگاه حافظه بدل می‌شود. دستگاهی که کنش آیینی را ممکن می‌کند. ایوان، با ساختار تک‌محوره و تمرکز بر مرکزیت شاه، بدن‌ها را هدایت می‌کند، نگاه‌ها را سامان می‌دهد و نظم قدرت را در سطح فضایی تثبیت می‌کند.

در سطح حافظهٔ فضایی[۱۳]، ایوان خسرو واجد نقشی دیگر و ماندگارتر است. برخلاف بسیاری از بناهای هم‌عصر خود، این ایوان از طریق سادگی فرم و اغراق مقیاس، از وابستگی به رمزگان تزئینی رها می‌شود و به الگویی فضایی بدل می‌گردد که قابلیّت بازتولید در دوره‌های بعدی را دارد. همین ویژگی است که امکان تداوم نشانهٔ ایوان را در معماری ایرانی-اسلامی، به‌ویژه در قالب ایوان مساجد و مدارس، فراهم می‌کند. این تداوم، مصداق آن چیزی است که لوتمان حافظهٔ غیرخطی فرهنگ می‌نامد. حافظه‌ای که نه با تکرار مکانیکی، که با ترجمه و دگرگونی معنا عمل می‌کند (لوتمان و آسپنسکی، ۱۹۷۸، ص. ۲۱۴). از این منظر، ایوان خسرو را می‌توان نقطه عزیمت مدل سه‌سطحی حافظهٔ معماری دانست. مدلی که در آن نشانه‌های ادبی و اسطوره‌ای، از طریق آیین و فضا، به کالبدی پایدار ترجمه می‌شوند. ایوان، حافظهٔ اسطوره‌ای را تثبیت می‌کند، حافظهٔ آیینی را سازمان می‌دهد و حافظهٔ فضایی را به الگویی ماندگار بدل می‌سازد.

اگر ایوان خسرو را از دلالت‌های تاریخی و شخص‌محور جدا کنیم و آن را در سطحی عمیق‌تر، یعنی به‌مثابهٔ یک صورت فضاییِ حافظه[۱۴] بخوانیم، آنگاه می‌توان دریافت که کارکرد اصلی آن بازنمایی قدرت فردی نیست، بلکه تثبیت یک نظم نشانه‌ای است. در منطق نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان، فرهنگ برای بقا نیازمند صورت‌هایی است که بتوانند معنا را مستقل از حاملان تاریخی خاص حفظ کنند (لوتمان، ۱۹۹۰، ص. ۲۵۲). ایوان دقیقاً چنین صورتی است: فرمی که معنا را از وابستگی به رویداد یا شخص رها می‌سازد و آن را در ساختار فضا نهادینه می‌کند. در این سطح، ایوان را باید به‌عنوان یک ساختار حدّی[۱۵] تحلیل کرد؛ فضایی که نه درون است و نه برون، بلکه آستانه‌ای میان این دو. لوتمان تأکید می‌کند که آستانه‌ها و مرزها، فعّال‌ترین نواحی تولید معنا در سپهر نشانه‌ای هستند، زیرا در آنها فرایند ترجمه[۱۶] میان نظام‌های نشانه‌ای رخ می‌دهد (لوتمان، ۲۰۰۹، ص. ۱۲۳). ایوان خسرو، به‌واسطهٔ حذف دیوار چهارم و گشودگی به فضای بیرونی، دقیقاً در این جایگاه قرار می‌گیرد و امکان تبدیل معنا از سطح انتزاعی به تجربهٔ فضایی را فراهم می‌سازد.

در پیوند با نشانه‌های ادبی، می‌توان این آستانه‌بودگی را با ساختار روایت‌های اسطوره‌ای مقایسه کرد. روایت‌هایی که همواره بر لحظه گذار، عبور و تعلیق استوارند. در شاهنامه، عبور از آستانه‌ها -چه آستانهٔ شهر، چه میدان نبرد و چه لحظهٔ تاجگذاری- همواره لحظه‌ای سرنوشت‌ساز است. ایوان، بدون آنکه روایت را بازگو کند، منطق آن را فضامند می‌سازد. این همان عملکردی است که لوتمان برای متن‌های غیرزبانی قائل است: آنها روایت را بازنمایی نمی‌کنند، بلکه الگوی روایت‌پذیری[۱۷] را تثبیت می‌کنند (لوتمان، ۱۹۹۰، ص. ۹۸).

در این چارچوب، ایوان خسرو را می‌توان صورت فضایی یک الگوی روایی دانست که در متون اسطوره‌ای و حماسی ایرانی – به‌ویژه در سنّت شاهنامه – پادشاه را به‌عنوان محور نظم کیهانی و واسطهٔ میان جهان انسانی و نظم متعالی بازنمایی می‌کند. این الگوی ادبی در معماری، در قالب سازمان‌دهی آستانه‌ای فضا، تقارن و جهت‌مندی تجربهٔ مکانی ترجمه شده و به حافظهٔ فرهنگی شکل کالبدی می‌بخشد.

در سطح حافظهٔ آیینی، ایوان الزاماً محلّ یک آیین خاص نیست، بلکه چارچوبی برای امکان آیین و پدیداری آن است. این تمایز اهمیّت زیادی دارد، زیرا به ما اجازه می‌دهد بنا را از وابستگی به محتوای تاریخی رها کرده و آن را در سطح ساختاری تحلیل کنیم. آیین، به تعبیر لوتمان، کنشی است که معنا را از طریق تکرار در بدن و فضا تداوم می‌بخشد (لوتمان و آسپنسکی، ۱۹۷۸، ص. ۲۱۵). ایوان با

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

جهت‌دهی بدن، تنظیم میدان دید و ایجاد تمرکز فضایی، شرایط تکرار را فراهم می‌کند، بدون آنکه خود محتوا را تعیین کند. به این معنا، معماری به گرامر کنش[۱۸] بدل می‌شود.

از منظر حافظهٔ فضایی، سادگی و عریانی ساختار ایوان نقشی اساسی در ماندگاری نشانهٔ آن ایفا می‌کند. لوتمان نشان می‌دهد که هرچه یک متن فرهنگی از جزئیات وابسته به زمان تهی‌تر باشد، قابلیّت انتقال آن در سپهر نشانه‌ای بیشتر است (لوتمان، ۱۹۹۰، ص. ۱۷۰). ایوان خسرو، با تقلیل زبان معماری به قوس، دیوار و مقیاس، به حداقلی از عناصر می‌رسد که می‌توانند در بافت‌های گوناگون بازتولید شوند. این ویژگی است که باعث می‌شود ایوان به‌عنوان یک نشانهٔ فضایی، از دورهٔ ساسانی عبور کرده و در معماری اسلامی ایران، به‌ویژه در مساجد چهارایوانی، دوباره معنا یابد.

در اینجا، مفهوم ترجمهٔ فرهنگی[۱۹] اهمیّت می‌یابد. ترجمه، در نگاه لوتمان، هرگز به معنای انتقال یک‌به‌یک معنا نیست، بلکه همواره با دگرگونی همراه است (لوتمان، ۲۰۰۹، ص. ۱۴۲). ایوان در معماری اسلامی دیگر حامل معنای اسطوره‌ای پیشین نیست، اما ساختار حافظه‌ای آن - یعنی آستانه، تمرکز و نظم فضایی - حفظ می‌شود و با مفاهیم جدید، از جمله قدسی‌بودن و جمع‌پذیری آیینی، پیوند می‌خورد. این تداومِ دگرگون‌شده، دقیقاً همان چیزی است که پژوهش حاضر از آن با عنوان پایداری نشانه‌های ادبی در کالبد معماری یاد می‌کند. از این منظر، ایوان خسرو می‌باید افزون بر یک بنای تاریخی منفرد، به صورت یک فرمول فضایی خوانده و فهم شود؛ فرمولی که امکان بازتولید معنا را در زمان‌های مختلف فراهم می‌کند. این فرمول، در مدل سه‌سطحی حافظه معماری، جایگاه ویژه‌ای دارد، زیرا نشان می‌دهد چگونه یک نشانه ادبی - اسطوره‌ای می‌تواند از طریق فضا، به حافظه‌ای جمعی و پایدار بدل شود. ایوان، حافظه را نه روایت می‌کند و نه تفسیر، بلکه آن را در بدن فضا حک می‌کند.

در لایهٔ حافظهٔ فلسفی-عرفانی، ضروریست نظرگاهی دیگر را نیز در یاد داشته باشیم؛ ایوان خسرو را می‌توان به‌مثابهٔ یک فضای آستانه‌ای[۲۰] خواند که کارکرد آن سازمان‌دهی تجربهٔ میان‌بودگی[۲۱] نیز هست. این منطق فضایی با مفهوم «عالم مثال» در حکمت اشراقی و نظرگاه سهروردی قابل تبیین است. جهانی که نه کاملاً مادی است و نه صرفاً ذهنی، بلکه سطحی واسط برای تجسّد معنا به‌شمار می‌آید (سهروردی، ۱۳۸۰، ج۲، صص. ۱۰۷-۱۱۵؛ کربن، ۱۳۷۸، صص. ۱۵۹-۱۶۶؛ سهروردی، ۱۹۹۹، صص. ۱۰۹-۱۱۳). ایوان، به‌عنوان فضایی نیمه‌باز و تعلیقی، واجد همان کیفیّت مثالی است که سهروردی آن را شرط امکان ادراک معنا می‌داند. در این خوانش، ایوان خسرو فقط یک عنصر معماری نبوده و همچون یک «دستگاه انتقال معنا»، امر اسطوره‌ای و سیاسی را از سطح روایت به سطح تجربهٔ فضایی ترجمه می‌کند. از این رو به نظر می‌رسد، آنچه لوتمان از آن به‌عنوان «مرز ترجمه‌پذیر» در سپهر نشانه‌ای یاد می‌کند در معماری ایرانی پیشااسلامی با منطق فلسفی-مثالی نیز هم‌پوشانی دارد.

در اینجا ذکر یک نکته اهمیّت بالایی دارد؛ در پژوهش حاضر، ارجاع به سنّت فلسفی ـ عرفانی ایران، به‌ویژه حکمت اشراق سهروردی، صرفاً به‌منزلهٔ منبعی برای تبیین برخی الگوهای فضایی در معماری ایرانی به کار گرفته می‌شود. در حکمت اشراق، نور نه یک پدیدهٔ صرفاً فیزیکی، بلکه اصل بنیادین ظهور، مراتب هستی و امکان ادراک تلقی می‌شود (سهروردی، ۱۳۸۰، صص. ۱۱۰-۱۱۸). از این منظر، اهمیّت نور در معماری صرفاً در روشنایی‌بخشی فضا نیست، بلکه در سازمان‌دهی تجربهٔ فضایی، شکل‌دهی به مراتب حضور و هدایت حرکت ادراکی مخاطب معنا پیدا می‌کند. بر همین اساس، در این پژوهش، مفاهیم اشراقی نه به‌عنوان منشأ مستقیم فرم‌های معماری، بلکه به‌مثابهٔ بخشی از حافظهٔ فلسفی ـ عرفانی فرهنگ ایرانی مورد توجه قرار می‌گیرند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

در جمع‌بندی تحلیل ایوان خسرو، می‌توان گفت که این بنا نمونه‌ای بنیادین از عملکرد معماری به‌عنوان نظام حافظهٔ فرهنگی است. نظامی که در آن معنا از طریق ساختار فضایی، مرزگذاری نشانه‌ای و امکان تکرار آیینی تثبیت می‌شود. ایوان، با عبور از تاریخ خاص خود، به الگویی فرازمانی بدل می‌شود که مسیر تحلیل نمونه‌های بعدی - به‌ویژه مسجد جامع اصفهان - را هموار می‌سازد؛ جایی که این الگو در افقی فلسفی - عرفانی بازخوانی و بازترجمه می‌شود. نیز، برآیند این تحلیل بیانگر آن است که معماری ایرانی از دوره‌های آغازین، واجد توانایی تبدیل نشانه‌های ادبی و اسطوره‌ای به ساختارهای فضایی پایدار بوده است. ساختارهایی که از طریق آستانه‌مندی، تکرار آیینی و ساده‌سازی زبان معماری، معنا را در حافظهٔ فرهنگی تثبیت می‌کنند. با این حال، به نظر می‌رسد این الگو در دورهٔ اسلامی نه متوقف می‌شود و نه صرفاً تکرار، بلکه در افق نظری متفاوت، بازترجمه می‌گردد.

مسجد جامع اصفهان یکی از معدود بناهای ایرانی است که بیش از هزار سال به‌طور مستمر محلّ تحوّل، توسعه و استفاده بوده است. این بنا که از سده‌های نخستین اسلامی شکل گرفته، در دوره‌های سلجوقی، ایلخانی، تیموری و صفوی دستخوش گسترش و بازآفرینی شده و به تعبیر بسیاری از پژوهشگران، نوعی «دایرةالمعارف معماری ایرانی ـ اسلامی» محسوب می‌شود (پوپ، ۱۳۸۷، ص.۱۱۲؛ گدار، ۱۳۷۱، ص. ۹۴). همین تداوم تاریخی موجب شده است که مسجد جامع اصفهان نه‌تنها یک بنای مذهبی، بلکه بستری برای انباشت و انتقال لایه‌های مختلف حافظهٔ فرهنگی در تاریخ ایران باشد.

اگر ایوان خسرو نمایندهٔ حافظهٔ اسطوره‌ای و پیشافلسفی معماری ایرانی باشد، مسجد جامع اصفهان را باید نقطه‌ای دانست که در آن، این حافظهٔ فضایی در تماس با دستگاه‌های مفهومی فلسفی- عرفانی، به سطحی پیچیده‌تر از متن‌سازی فرهنگی وارد می‌شود. در اینجا، معماری دیگر فقط حامل الگوی معنا نیست، بلکه به صحنه‌ای برای همنشینی زمان‌ها، مفاهیم و آیین‌ها بدل می‌شود. در این نمونه، نشانهٔ ادبی مسلط را می‌توان تمثیل «سفر معنوی» دانست. الگویی که در ادبیات عرفانی ایرانی، حرکت از کثرت به وحدت را روایت می‌کند و در معماری مسجد جامع به‌صورت توالی فضایی و تجربه تدریجی معنا تحقق یافته است.

مسجد جامع اصفهان را، در چارچوب نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان، می‌توان نمونه‌ای ممتاز از متن چندلایه[۲۲] دانست. متنی که در فرایندی طولانی و تدریجی شکل گرفته و لایه‌های متفاوت حافظه فرهنگی را در خود انباشته است (کربن، ۱۹۷۷، ص. ۶). لوتمان تأکید می‌کند که برخی متون فرهنگی، به‌جای آن‌که معنا را در قالب یک ساختار بسته عرضه کنند، به فضاهای حافظه[۲۳] بدل می‌شوند که امکان هم‌زیستی معناهای ناهمزمان را فراهم می‌کنند (لوتمان، ۱۹۷۷، ص. ۲۱۵). مسجد جامع اصفهان چنین فضایی است. فضایی که در آن، حافظه فلسفی-عرفانی، حافظهٔ آیینی و حافظهٔ فضایی_-تاریخی به‌صورت هم‌زمان فعال‌اند.

در سطح حافظهٔ فلسفی-عرفانی[۲۴]، مسجد جامع اصفهان را باید به‌عنوان ترجمهٔ فضایی دستگاه مفهومی حکمت اسلامی خواند. در سنّت فلسفی-عرفانی ایران، به‌ویژه در آثار سهروردی و ابن‌عربی، عالم به‌مثابه مراتب وجودی تفسیر می‌شود که میان کثرت و وحدت در نوسان است (لوتمان، ۲۰۰۱، ص. ۷). این منطق مفهومی، در مسجد جامع از طریق سازمان‌دهی فضا ترجمه می‌شود. تعدد شبستان‌ها، حیاط مرکزی، ایوان‌ها و مسیرهای حرکتی، شبکه‌ای فضایی می‌سازد که امکان تجربه تدریجی معنا را فراهم می‌کند. این ترجمهٔ فضایی، نمونه‌ای روشن از متن‌سازی ثانوی است؛ جایی که مفاهیم انتزاعی فلسفی، به نظامی غیرزبانی منتقل می‌شوند (لوتمان ،۲۰۰۵، ص. ۲۰۵). در این نظرگاه، ساختار فضایی مسجد جامع اصفهان را می‌توان در پرتو نظریهٔ «خیال فعّال» نزد ابن‌عربی تحلیل کرد. خیالی که به دور از توهّم ذهنی، عرصهٔ تحقق صورت‌های معنا در جهان محسوس است (آشتیانی، ۱۳۷۶، صص. ۱۱۰-۱۱۸؛ ابن‌عربی، ۱۹۸۰، صص. ۱۱۷-۱۲۰). تداوم فضایی مسجد، لایه‌لایه‌بودن ایوان‌ها، گنبدخانه‌ها و صحن‌ها، نوعی منطق تجلّی را بازنمایی می‌کند که در آن به صورت تدریجی و مکاشفه‌ای در فضا آشکار می‌شود. از این منظر، مسجد جامع اصفهان را می‌توان یک

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

متن فضایی دانست که خیال جمعی را فعّال می‌کند و حافظهٔ فرهنگی را از طریق تجربهٔ زیسته بدن در فضا بازتولید می‌نماید. امری که با تعریف لوتمان از متن به‌عنوان سازوکار تولید معنا در سپهر نشانه‌ای هم‌خوانی دارد.

برخلاف ایوان خسرو که بر یک فرم مسلط و واحد تکیه دارد، مسجد جامع اصفهان بر منطق تکثر کنترل‌شده استوار است. این تکثر، نشانهٔ فقدان انسجام نیست، بلکه بازتاب همان منطق فلسفی وحدت در کثرت است. لوتمان نشان می‌دهد که فرهنگ‌ها برای بیان مفاهیم پیچیده، اغلب به متون چندمرکزی[۲۵] متوسّل می‌شوند؛ متونی که معنا را از طریق شبکه‌ای از روابط تولید می‌کنند (لوتمان، ۲۰۰۹، ص. ۸۸). مسجد جامع، با تاریخ ساخت طولانی و افزوده‌شدن لایه‌های مختلف معماری، به چنین متنی بدل شده است. در اینجا، حافظهٔ فرهنگی صرفاً به گذشته‌ای اسطوره‌ای ارجاع نمی‌دهد، بلکه به نظامی زنده از مفاهیم تبدیل می‌شود. مسجد، به‌عنوان فضای تفکر، عبادت و اجتماع، مفاهیم فلسفی-عرفانی را نه تعلیم می‌دهد و امکان زیستن آنها را فراهم می‌کند. این همان تفاوت اساسی میان متن نوشتاری و متن فضایی است: متن فضایی، معنا را از طریق تجربه تداوم می‌بخشد. لوتمان این فرایند را درون‌سپاری معنا[۲۶] می‌نامد (لوتمان، ۲۰۰۹، ص. ۶۴).

در سطح حافظهٔ آیینی[۲۷]، مسجد جامع اصفهان نقش یک دستگاه تکرار پیچیده را ایفا می‌کند. نمازهای روزانه، نماز جمعه و آیین‌های جمعی، همگی در این فضا سازمان می‌یابند و از طریق تکرار، معنا را در بدن‌ها و مسیرهای حرکتی تداوم می‌بخشد. برخلاف ایوان خسرو که آیین در آن به تمرکز فضایی ختم می‌شود، در مسجد جامع، آیین در شبکه‌ای از فضاها توزیع می‌گردد. این توزیع، حافظه را از حالت نقطه‌ای به حالت شبکه‌ای تبدیل می‌کند؛ امری که نشان‌دهندهٔ تحول الگوی حافظهٔ معماری در دورهٔ اسلامی است.

حرکت در فضای مسجد جامع اصفهان، تجربه‌ای غیرخطی و تدریجی است که بدن را از مسیرهای متنوع عبور می‌دهد و امکان مکث، بازگشت و انتخاب را فراهم می‌سازد. تغییر کیفیّت نور، تنوع مقیاس فضاها و تفاوت آکوستیکی شبستان‌ها، تجربه‌ای چندحسی ایجاد می‌کند که معنا را از طریق زیست فضایی تداوم می‌بخشد. این ویژگی، نشان می‌دهد که حافظهٔ فلسفی-عرفانی در مسجد جامع از طریق نمادها بیان و عیان نمی‌شود، بلکه در منطق حرکت و ادراک فضایی نهادینه شده است.

از منظر حافظهٔ فضایی-تاریخی[۲۸]، مسجد جامع اصفهان یکی از نادرترین نمونه‌های هم‌زیستی زمان‌ها در معماری ایرانی است. افزوده‌شدن عناصر مختلف در دوره‌های گوناگون، نه‌تنها به حذف لایه‌های پیشین منجر نشده، بلکه به همنشینی آنها انجامیده است. لوتمان چنین متونی را متون حافظه‌ای انباشتی[۲۹] می‌نامد؛ متونی که تاریخ را نه پاک می‌کنند و نه یکدست، بلکه در فضا رسوب می‌دهند (لوتمان و آسپنسکی، ۱۹۷۸، ص. ۲۱۷).

در سطح حافظهٔ فضایی-تاریخی، مسجد جامع اصفهان نمونه‌ای کم‌نظیر از هم‌زیستی زمان‌های معماری است. لایه‌های مختلف ساخت وساز، نه‌تنها به حذف نینجامیده، بلکه به همنشینی منجر شده‌اند. لوتمان این وضعیت را چندزمانی فرهنگی[۳۰] می‌نامد. حالتی که در آن، گذشته و حال به‌طور هم‌زمان در یک متن فعال‌اند (لوتمان، ۱۹۹۰، ص. ۲۷۲). این چندزمانی در مسجد جامع، قابل مشاهده و قابل تجربه است: بدن در فضایی حرکت می‌کند که ردپای قرون مختلف را هم‌زمان در خود دارد. این هم‌زیستی زمان‌ها، حافظهٔ فرهنگی را از حالت خطی خارج می‌کند و آن را به حافظه‌ای فضامند بدل می‌سازد. تاریخ در اینجا روایت نمی‌شود، بلکه راه می‌رود. این ویژگی، از منظر فلسفهٔ هنر اهمیّت ویژه‌ای دارد، زیرا نشان می‌دهد که معماری می‌تواند شکلی از اندیشیدن غیرزبانی را ممکن سازد؛ اندیشیدنی که از طریق حرکت، مکث و تکرار تحقق می‌یابد. به عبارت دیگر، اگر ایوان الگوی تثبیت معنا را از طریق یک فرم حدّی ارائه می‌داد، مسجد جامع الگوی گسترش معنا را از طریق شبکه‌ای از فضاها، زمان‌ها و آیین‌ها محقق می‌سازد. این تحول، نشان‌دهندهٔ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

تغییر در نسبت میان نشانه‌های ادبی و معماری نیز هست: نشانه‌ها دیگر به‌صورت الگوی واحد ترجمه نمی‌شوند، بلکه در ساختاری باز و چندلایه توزیع می‌گردند.

همچنین ساختار فضایی مسجد جامع اصفهان را می‌توان در پیوند با الگوی تمثیلی سفر معنوی در ادبیات عرفانی ایرانی خواند. الگویی که حرکت از ظاهر به باطن و از کثرت به وحدت را سامان می‌دهد. توالی صحن، ایوان‌ها و گنبدخانه‌ها، معادل فضایی همان منطق تمثیلی است که در متون عرفانی، به‌صورت روایت سلوک معنوی صورت‌بندی می‌شود. بدین‌ترتیب، نشانهٔ ادبی سفر در اینجا به تجربهٔ فضایی بدل شده و در حافظهٔ معماری تثبیت می‌گردد.

در جمع‌بندی تحلیل مسجد جامع اصفهان می‌توان گفت که این بنا افزون بر نمونه‌ای از تداوم الگوی ایوانی یا تکامل فرم‌های پیشین، نقطه‌ای کیفی در تحوّل حافظهٔ معماری ایرانی است. در اینجا، معماری از تثبیت یک الگوی معنایی به سازمان‌دهی شبکه‌ای از معناها گذار می‌کند. حافظهٔ فرهنگی دیگر در یک فرم شاخص بروز پیدا نکرده، بلکه در هم‌زیستی فضاها، زمان‌ها و کنش‌ها رسوب می‌کند. مسجد جامع، با تبدیل مفاهیم فلسفی-عرفانی به تجربهٔ فضایی، نشان می‌دهد که نشانه‌های ادبی و مفهومی می‌توانند در فرایندی تدریجی و تاریخی، به حافظه‌ای زیسته بدل گردند. نیز، مسجد جامع اصفهان را می‌توان به‌عنوان نقطه تلاقی سه سطح حافظهٔ معماری در مدل پیشنهادی این مقاله دانست. حافظهٔ نمادین در سازمان فضایی و جهت‌گیری‌ها، حافظهٔ آیینی در تکرار کنش‌ها و حافظهٔ فضایی در انباشت تاریخی بنا، همگی به‌طور هم‌زمان فعال‌اند. این هم‌زمانی، به غنای معنا می‌انجامد و معماری را به نظامی زنده از حافظهٔ فرهنگی بدل می‌کند. نظامی که مسیر تحلیل نمونهٔ نهایی، یعنی میدان نقش جهان، را روشن می‌سازد.

میدان نقش جهان از آغاز سدهٔ یازدهم هجری تاکنون یکی از مهم‌ترین فضاهای عمومی ایران بوده است. این میدان از دورهٔ صفوی در سفرنامه‌های اروپایی به‌عنوان مرکز زندگی سیاسی، اقتصادی و آیینی اصفهان توصیف شده است. شاردن، که سال‌ها در اصفهان اقامت داشت، نقش جهان را مهم‌ترین فضای شهری ایران و محلّ تلاقی مناسبات حکومتی، تجاری و اجتماعی معرفی می‌کند (شاردن، ۱۳۷۲، صص. ۳۱۲-۳۱۵). چنین حضوری در متون تاریخی و تجربهٔ زیستهٔ شهری، نقش جهان را به نمونه‌ای ممتاز از حافظهٔ فرهنگی شهری تبدیل کرده است؛ حافظه‌ای که در شبکه‌ای از روابط فضایی و اجتماعی استمرار یافته است.

میدان نقش جهان را باید در افق متفاوتی از حافظه معماری تحلیل کرد؛ افقی که در آن، معماری افزون بر حمل معنا، سازمان‌دهندهٔ زندگی جمعی، کنش اجتماعی و تجربهٔ شهری است. در چارچوب نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان، میدان نقش جهان نمونه‌ای شاخص از متن شهری[۳۱] انگاشته می‌شود. متنی که در آن، معنا در رابطه میان عناصر ناهمگون تولید می‌شود. لوتمان تأکید می‌کند که متون پیچیدهٔ فرهنگی اغلب در تقاطی شکل می‌گیرند که چند نظام نشانه‌ای به‌طور هم‌زمان همنشین می‌شوند (لوتمان، ۱۹۹۰، ص. ۳۰۷). میدان نقش جهان چنین نقطه‌ای است. جایی که دین، قدرت، اقتصاد و آیین در یک ساختار فضایی مشترک گرد می‌آیند. نشانهٔ ادبی مسلط در این میدان، الگوی «روایت جمعی و چندصدایی» است که معنا را نه از یک مرکز واحد، که از همنشینی صداها، کنش‌ها و روایت‌های متکثر تولید می‌کند.

برخلاف مسجد جامع که بر درون‌گرایی و تجربهٔ تدریجی فضا استوار است، میدان نقش جهان بر گشودگی، نمایش و حضور جمعی تکیه دارد. این تفاوت، نشان‌دهندهٔ تغییر بنیادین در منطق حافظهٔ معماری است. در اینجا، حافظه دیگر از طریق خلوت و سلوک به ایستایی نمی‌رسد، بلکه از طریق اجتماع، تکرار رویداد و دیده‌شدن تثبیت می‌شود. میدان، به‌عنوان فضای باز و مرکزی، امکان هم‌زمانی کنش‌های متنوع را فراهم می‌سازد و از این طریق، به دستگاه حافظهٔ اجرایی[۳۲] بدل می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

در میدان نقش جهان، بدن نه به خلوت، که به حضور فراخوانده می‌شود. وسعت افقی میدان، امکان تجمع، حرکت جمعی و دیده‌شدن را فراهم می‌سازد و تجربه فضایی را به تجربه‌ای اجتماعی بدل می‌کند. صدا، حرکت و نگاه در این فضا هم‌زمان فعال‌اند و معنا از طریق حضور همزمان بدن‌ها شکل می‌گیرد.

در سطح حافظهٔ شهری-اجرایی[۳۳]، میدان نقش جهان صحنه‌ای است که معنا در آن از طریق رویداد تولید می‌شود. بازی‌های آیینی، مراسم رسمی، مناسبات اقتصادی و تردد روزمره، همگی در این فضا به وقوع می‌پیوندند و از طریق تکرار، حافظه‌ای جمعی را شکل می‌دهند. لوتمان نشان می‌دهد که در فرهنگ‌های شهری، معنا اغلب از طریق سناریوهای کنش[۳۴] تداوم می‌یابد (لوتمان و آسپنسکی، ۱۹۷۸، ص. ۲۱۶). از این رو میدان نقش جهان، بستر اصلی شکل‌گیری چنین سناریوهایی است.

در این میدان، معماری نقش زمینه را ایفا می‌کند، نه متن غالب را. بناهای پیرامونی -مسجد، کاخ، بازار - هر یک حامل نظام نشانه‌ای خاص خود هستند، اما هیچ‌یک به‌تنهایی معنا را تعیین نمی‌کند. معنا در فاصله‌ها، تقاطع‌ها و هم‌زمانی‌ها شکل می‌گیرد. این وضعیت را می‌توان مصداق چندمرکزی‌بودن نشانه‌ای[۳۵] دانست؛ وضعیتی که در آن، هیچ مرکز معنایی واحدی وجود ندارد (لوتمان، ۱۹۹۴، ص. ۳۳۸). میدان نقش جهان، برخلاف ایوان خسرو و حتی مسجد جامع، معنا را در قالب یک مرکز تثبیت نمی‌کند، بلکه آن را در شبکه‌ای باز توزیع می‌سازد.

در سطح حافظهٔ نشانه‌ای چندلایه[۳۶]، میدان نقش جهان نمونه‌ای استثنایی از همنشینی نظام‌های معنایی ناهمگون است. حضور هم‌زمان فضای عبادی، اقتصادی و حکومتی، باعث می‌شود که میدان به یک سپهر نشانه‌ایی فشرده بدل شود؛ سپهری که در آن، ترجمهٔ میان نظام‌های نشانه‌ای به‌طور مداوم رخ می‌دهد. لوتمان ترجمه را موتور پویایی فرهنگ می‌داند، زیرا معنا دقیقاً در لحظهٔ برخورد نظام‌ها زاده می‌شود (لوتمان، ۲۰۰۹، ص. ۱۴۵). میدان نقش جهان، به‌عنوان فضای برخورد، این منطق را در سطح شهری محقق می‌کند.

از منظر حافظهٔ فضایی پایدار[۳۷]، میدان نقش جهان واجد کیفیّتی متمایز است. برخلاف بسیاری از میدان‌های شهری که با تغییر کارکردها فرسوده می‌شوند، نقش جهان توانسته است نقش خود را در حافظهٔ جمعی ایرانی حفظ کند. دلیل این پایداری، انعطاف نشانه‌ای فضاست. میدان، قابلیّت آن را دارد که کنش‌های جدید را جذب کند، بدون آنکه ساختار حافظه‌ای خود را از دست بدهد. لوتمان چنین فضاهایی را متون باز[۳۸] می‌نامد؛ متونی که ظرفیت تفسیر و بازتولید مداوم دارند (لوتمان، ۱۹۹۰، ص. ۲۹۴).

در مقایسه با دو نمونهٔ پیشین، میدان نقش جهان اوج تحوّل مدل سه‌سطحی حافظهٔ معماری را نشان می‌دهد. اگر ایوان خسرو حافظه را در قالب فرم تثبیت می‌کرد و مسجد جامع آن را در شبکه‌ای فضایی گسترش می‌داد، میدان نقش جهان حافظه را به سطح زندگی جمعی و تجربهٔ شهری منتقل می‌کند. در اینجا، نشانه‌های ادبی و فرهنگی دیگر صرفاً ترجمه نمی‌شوند، بلکه به کنش اجتماعی بدل می‌گردند. این گذار، نشان‌دهندهٔ بلوغ معماری ایرانی به‌عنوان نظامی پیچیده از حافظهٔ فرهنگی است. نظامی که قادر است معنا را نه‌تنها حفظ، که در متن زندگی اجتماعی بازتولید کند.

برای تعمیق تحلیل میدان نقش جهان، باید آن را افزون بر یک فضای شهری، به‌مثابهٔ سامانه‌ای برای همزمان‌سازی حافظه‌ها فهم کرد. در نظریهٔ لوتمان، فرهنگ زمانی به بیشترین پیچیدگی می‌رسد که بتواند نظام‌های نشانه‌ای ناهمزمان را در یک متن واحد گرد آورد (لوتمان، ۲۰۰۱، ص. ۱۴). میدان نقش جهان به‌مثابهٔ یک متن، چنین نقشی را ایفا می‌کند؛ متنی که در آن، حافظهٔ دینی، حافظهٔ اقتصادی، حافظهٔ سیاسی و حافظهٔ آیینی به‌طور هم‌زمان فعال‌اند. این همزمانی، میدان را از یک فضای عملکردی به یک

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

ساختار حافظه‌ای پیچیده ارتقا می‌دهد. در این میدان، معنا از طریق حرکت تولید می‌شود. بدن‌ها در میدان گردش می‌کنند، نگاه‌ها میان بناهای پیرامونی جابه‌جا می‌شوند و کنش‌ها نیز در مقیاس‌های متفاوت رخ می‌دهند. لوتمان حرکت را یکی از عناصر کلیدی در تولید معنا می‌داند، زیرا حرکت امکان مقایسه، تمایز و ترجمه را فراهم می‌سازد (لوتمان، ۲۰۰۹، ص. ۸۳). میدان نقش جهان، با مقیاس کشیده و افقی خود، بدن را وادار به حرکت می‌کند و از این طریق، معنا را در مسیر تجربه فضایی شکل می‌دهد.

در سطح حافظهٔ آیینی-اجتماعی[۳۹]، میدان نقش جهان کارکردی متمایز از مسجد دارد. آیین در اینجا به قصد نمایش و مشارکت جمعی شکل می‌گیرد. مراسم، جشن‌ها، بازی‌ها و حتی فعالیّت‌های روزمره، همگی در معرض دید عموم رخ می‌دهند. این وضعیت، میدان را به صحنهٔ عمومی حافظه[۴۰] تبدیل می‌کند؛ صحنه‌ای که در آن، معنا از طریق دیده‌شدن تثبیت می‌شود. لوتمان نشان می‌دهد که فرهنگ‌های شهری برای تثبیت حافظه، نیازمند چنین فضاهای نمایشی هستند، زیرا حافظه در آنها به تجربه‌ای مشترک بدل می‌شود (همان، ص. ۷۹). نکتهٔ مهم آن است که میدان نقش جهان معنا را تحمیل نمی‌کند، بلکه امکان ظهور معنا را فراهم می‌سازد. این ویژگی، آن را از فضاهای نمادین بسته، متمایز می‌کند. میدان، برخلاف بناهای آیینی یا حکومتی، فاقد روایت واحد است و همین فقدان روایت بسته، به پویایی حافظه کمک می‌کند. لوتمان چنین ساختارهایی را متونی می‌داند که «بیش از آنکه پیام داشته باشند، امکان خلق و آفرینش پیام دارند» (لوتمان، ۱۹۹۰، ص. ۳۰۵).

در سطح حافظهٔ نشانه‌ای چندمرکزی، رابطهٔ میان عناصر پیرامونی میدان اهمیّت ویژه‌ای دارد. مسجد، کاخ و بازار، هر یک نظام نشانه‌ای مستقلی هستند، اما در میدان، این نظام‌ها وارد گفت‌وگو می‌شوند. معنا نه مبتنی و منتهی به هر بنا، بلکه در نسبت میان آنها شکل می‌گیرد. این نسبت، مصداق آن چیزی است که لوتمان گفتگو یا دیالوگ فرهنگی[۴۱] می‌نامد؛ فرایندی که در آن، معنا از طریق تقابل و هم‌نشینی تولید می‌شود (لوتمان، ۲۰۰۱، ص. ۱۰). به زبان ساده میدان نقش جهان، صحنه این دیالوگ است.

از منظر حافظهٔ فضایی پایدار، نقش جهان نمونه‌ای از تعادل میان ثبات و تغییر است. ساختار کلّی میدان ثابت مانده، اما کارکردها و کنش‌ها در طول زمان تغییر کرده‌اند. این ترکیب ثبات کالبدی و تغییر عملکردی، به میدان امکان می‌دهد که حافظهٔ فرهنگی را بدون انجماد حفظ کند. لوتمان تأکید می‌کند که حافظهٔ فرهنگی زمانی کارآمد است که بتواند تغییر را جذب کند، نه آنکه در برابر آن مقاومت مطلق نشان دهد (لوتمان، ۲۰۰۹، ص. ۵۱) و از این رو، میدان نقش جهان، به‌عنوان متنی باز، چنین ظرفیتی را داراست.

در تحلیل میدان نقش جهان، لایهٔ فلسفی-عرفانی حافظه را می‌توان از خلال مفهوم «تجسّد معنا در کنش» نزد ابن‌عربی نیز پی گرفت. ابن‌عربی تأکید می‌کند که معنا تنها در قالب صورت یا متن تحقق نمی‌یابد، بلکه در عمل، حرکت و حضور بدن در جهان به فعلیّت می‌رسد (ابن‌عربی، ۱۳۸۴، صص. ۵۶-۶۲ و ۱۹۸۰، صص. ۲۲۱-۲۲۴). میدان نقش جهان، با امکان‌پذیر ساختن هم‌زمان عبادت، تجارت، آیین و نمایش قدرت، بستری فراهم می‌کند که در آن معنا به‌صورت جمعی و کنش‌مند تجربه می‌شود. این ویژگی را می‌توان معادل فضایی همان فرایندی دانست که لوتمان از آن به‌عنوان «تولید معنا در لحظه تعامل نظام‌های نشانه‌ای» یاد می‌کند (لوتمان، ۲۰۰۹، صص. ۴۱-۴۴). در مقایسه با مسجد جامع، که حافظه را در لایه‌های درونی و تاریخی رسوب می‌دهد، میدان نقش جهان حافظه را به سطح تجربه جمعی روزمره می‌آورد. این جابه‌جایی، نشانهٔ تحوّل در نسبت میان نشانه‌های ادبی و معماری نیز هست. اگر در مسجد، مفاهیم فلسفی-عرفانی به فضا ترجمه می‌شدند، در میدان، معناهای فرهنگی به کنش اجتماعی بدل می‌شوند. معماری در اینجا علاوه بر ترجمان متن، سازمان‌دهندهٔ رفتار نیز هست.

در وجه نشانگان ادبی، این میدان را می‌توان معادل نوعی فضای روایت جمعی دانست که از همنشینی صداها، کنش‌ها و معناهای متکثر شکل می‌گیرد. الگویی که با ساختار روایی متون چندصدایی در سنّت ادبی ایرانی قابل مقایسه است. در این فضا، معنا از تعامل

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

میان آیین، تجارت، عبادت و زندگی روزمره پدید می‌آید و بدین‌سان، نشانهٔ ادبی روایت جمعی در قالب سازمان فضایی میدان به حافظهٔ فرهنگی منتقل می‌شود.

در چارچوب مدل سه‌سطحی حافظهٔ معماری، میدان نقش جهان را می‌توان قلّهٔ حافظهٔ فضایی دانست؛ جایی که هر سه حافظهٔ یادشده (نمادین، آیینی و فضایی)، به‌طور کامل در هم تنیده می‌شوند. نشانه‌های نمادین در بناهای پیرامونی، آیین‌ها در کنش‌های جمعی و حافظهٔ فضایی در ساختار میدان، همگی به‌صورت هم‌زمان فعال‌اند. این هم‌زمانی، میدان را به کامل‌ترین نمونهٔ نظام حافظهٔ معماری در سنّت ایرانی تبدیل می‌کند.

درنهایت، میدان نقش جهان نشان می‌دهد که معماری ایرانی چگونه توانسته است نشانه‌های ادبی، اسطوره‌ای و مفهومی را از سطح متن به سطح زندگی اجتماعی منتقل کند. میدان، به‌عنوان متن شهری، حافظه را در حرکت، اجتماع و تجربهٔ روزمره تثبیت می‌کند و از این طریق، افق تازه‌ای برای فهم معماری به‌مثابهٔ نظام حافظهٔ فرهنگی می‌گشاید. امری که با پیاده‌سازی مختصات آن در جدول شمارهٔ ۲، برآیندی معنادار به دست داده و شرایط لازم را برای مفهومی‌کردن آن در الگوی پیشنهادی مقاله فراهم می‌سازد: معماری ایرانی، برآیند تکرار یک الگوی ثابت نیست، بلکه از طریق تحوّل تدریجی سازوکار حافظه عمل کرده است: از تثبیت نمادین، به گسترش شبکه‌ای و نهایتاً به کنش اجتماعی.

جدول ۲. مقایسهٔ سه نمونه بر اساس مدل سه‌سطحی حافظهٔ معماری (منبع: نگارندگان)

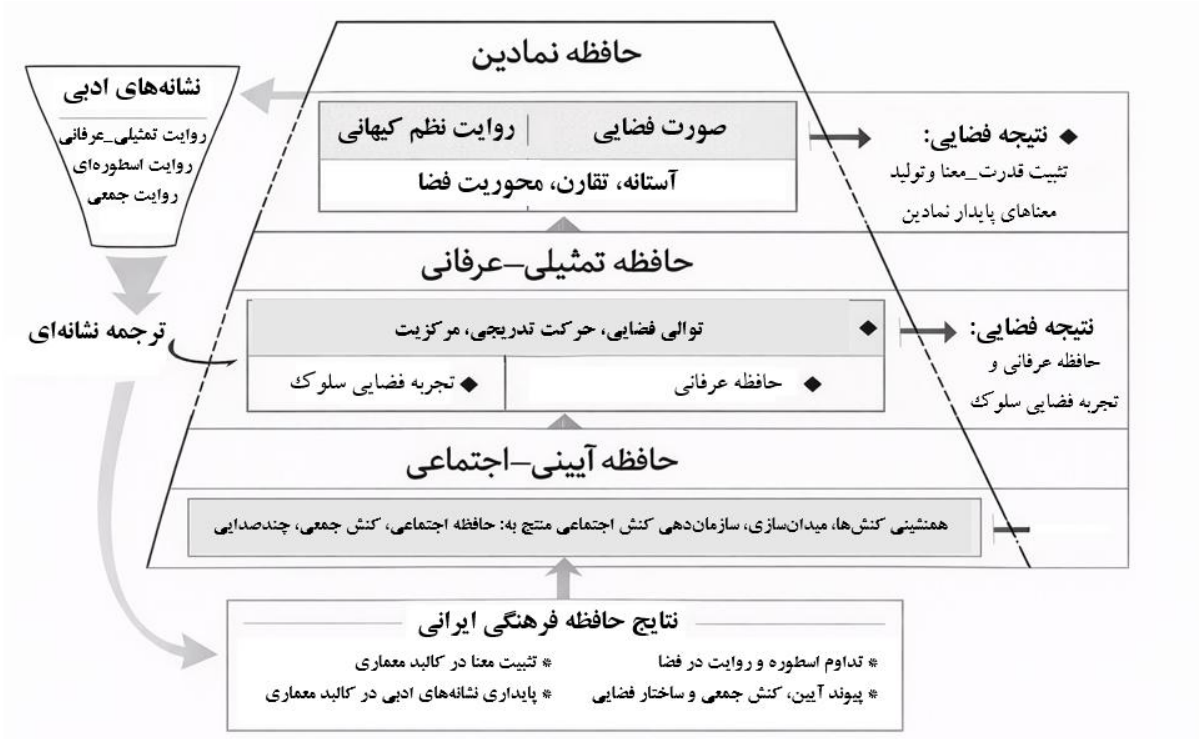
نمونهٔ معماری	نوع غالب حافظه فرهنگی	سطح نشانه‌ای مسلط	منطق فضایی	شیوهٔ ترجمه نشانه‌های ادبی	نقش در سپهر نشانه‌ای ایرانی
ایوان خسرو (طاق کسری)	حافظهٔ اسطوره‌ای	نمادین-کلان	آستانه‌ای، متمرکز، تک‌فرمی	تبدیل الگوی اسطوره‌ای به فرم فضایی حدّی	بنیادگذار الگوی حافظهٔ فضایی
مسجد جامع اصفهان	حافظهٔ فلسفی-عرفانی	شبکه‌ای، چندلایه	درون‌گرا، انباشتی، تاریخی	ترجمهٔ مفاهیم فلسفی به تجربهٔ فضایی تدریجی	گسترش و تعمیق حافظهٔ معماری
میدان نقش جهان	حافظهٔ شهری-اجتماعی	چندمرکزی، دیالوگی/گفتگویی	برون‌گرا، نمایشی، باز	تبدیل نشانه‌ها به کنش اجتماعی	اوج پویایی حافظهٔ فرهنگی

جدول ۳. مقایسهٔ سه نمونه بر اساس نشانه‌های ادبی غالب (منبع: نگارندگان)

نمونه	نشانهٔ ادبی غالب	مکانیزم ترجمه	نتیجهٔ فضایی
ایوان خسرو	روایت نظم کیهانی	آستانه‌سازی	تثبیت قدرت-معنا
مسجد جامع	تمثیل سفر معنوی	توالی فضایی	حافظهٔ عرفانی
نقش جهان	روایت جمعی	همنشینی کنش‌ها	حافظهٔ اجتماعی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

شکل ۱. الگوی مفهومی حافظهٔ فرهنگی ایرانی و ترجمهٔ نشانه‌های ادبی به معماری (منبع: نگارندگان)



نتیجه‌گیری

این پژوهش با بهره‌گیری از نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان، به بررسی چگونگی انتقال و بازتولید نشانه‌های فرهنگی در معماری ایرانی پرداخت و نشان داد که نسبت میان ادبیات و معماری را نمی‌توان صرفاً در قالب تأثیرپذیری مستقیم یا بازنمایی نمادین توضیح داد. آنچه در این فرایند نقش تعیین‌کننده دارد، سازوکار ترجمهٔ بین‌نشانه‌ای است؛ فرایندی که از طریق آن، الگوهای فرهنگی و روایی از متن به فضا منتقل شده و در قالب سازمان فضایی، فرم معماری و کنش‌های اجتماعی بازآفرینی می‌شوند.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که معماری ایرانی صرفاً مخزن یا ظرف حافظهٔ فرهنگی نیست، بلکه خود به یکی از فعال‌ترین نظام‌های تولید و بازتولید حافظه در فرهنگ ایرانی تبدیل شده است. از این منظر، ایوان خسرو، مسجد جامع اصفهان و میدان نقش جهان نه صرفاً سه اثر تاریخی، که سه شیوهٔ متفاوت از سازمان‌دهی حافظهٔ فرهنگی را نمایندگی می‌کنند. در ایوان خسرو، حافظهٔ فرهنگی در قالب الگوهای اسطوره‌ای و شاهی تثبیت می‌شود؛ در مسجد جامع اصفهان، در قالب انباشت تاریخی و بازآفرینی لایه‌های فرهنگی تداوم می‌یابد؛ و در میدان نقش جهان، از طریق مناسبات اجتماعی و کنش‌های جمعی بازتولید می‌شود.

دستاورد اصلی پژوهش آن است که تداوم نشانه‌های فرهنگی در معماری ایرانی نه حاصل ثبات معنا، بلکه نتیجهٔ استمرار فرایندهای ترجمه، بازخوانی و بازتفسیر فرهنگی است. به بیان دیگر، آنچه در طول تاریخ پایدار مانده، معنایی ثابت و تغییرناپذیر نبوده، بلکه قابلیّت بازتولید نشانه‌ها در بسترهای تاریخی و اجتماعی متفاوت بوده است. بر این اساس، پژوهش حاضر پیشنهاد می‌کند که مطالعات آیندهٔ معماری ایرانی، به جای تمرکز صرف بر منشأ تاریخی فرم‌ها یا تفسیرهای نمادین، به فرایندهای ترجمهٔ فرهنگی و سازوکارهای بازتولید حافظه در بسترهای فضایی توجه بیشتری نشان دهند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

پی‌نوشت‌ها

1- Jan Assmann
2- Semiosphere
3- Secondary Modeling Systems
4- Cultural Explosion
5- Umberto Eco
6- Christian Norberg-Schulz
7- Massimo Leone
8- Cultural Text
9- Mythical Memory
10- Macro-sign
11- Semiotic Boundary
12- Ritual-Political Memory
13- Spatial Memory
14- Form of Spatial Memory
15- Liminary Structure
16- Translation
17- Narrative Potential
18- Grammar of Action
19- Cultural Translation
20- liminal space
21- in-betweenness
22- Multilayered Text
23- Spaces of Memory
24- Philosophical-Mystical Memory
25- Polycentric Texts
26- Internalization of Meaning
27- Ritual Memory
28 Spatial-Historical Memory
29- Accumulated Memory Texts
30- Cultural Multitemporality
31- Urban Text
32- Performative Memory Device
33- Urban-Performative Memory
34- Action Scenarios
35 Semiotic Polycentrism
36- Multilayered Semiotic Memory
37- Enduring Spatial Memory

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

38-- Open Texts

39- Social-Ritual Memory

40- Public Memory Stage

41- Cultural Dialogue

کتابنامه

آشتیانی، ج. (۱۳۷۶). شرح مقدمهٔ قیصری بر فصوص‌الحکم. تهران: انجمن فلسفه ایران.

ابن‌عربی، م. (۱۳۸۴). فصوص‌الحکم، تصحیح و شرح داوود قیصری، ترجمهٔ سید جلال‌الدین آشتیانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

امان پور، م. (۱۴۰۰). پدیدارشناسی معماری ادراکات در اندیشه‌های یوهانی پالاسما. فصلنامهٔ معماری سبز. ۸-۱.

پوپ، آ. (۱۳۸۷). شاهکارهای هنر ایران. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: علمی و فرهنگی.

سهروردی، ش. یی. (۱۳۸۰). مجموعه مصنّفات شیخ اشراق، به کوشش هانری کربن. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شاردن، ژ. (۱۳۷۲). سفرنامهٔ شاردن. ترجمهٔ محمد عباسی. تهران: امیرکبیر.

شریفیان، م.ا.؛ طهوری، ن.؛اعتصام، ا. و ذبیحی، ح.(۱۳۹۸). مطالعهٔ تطبیقی پدیدارشناسی معماری در نظریات یوهانی پالاسما و استیون هال. فصلنامهٔ کیمیای هنر. ۸ (۳۳) : ۶۳-۸۰.

شعیری، ح. ز. و وحیدطاری، ا. (۱۴۰۴)، نشانهٔ معناشناسی فضای شهری و معماری: ابعاد روایت‌شناختی فضا و مکان، تهران: سخن.

طبری، م. (۱۳۸۷). تاریخ طبری. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. تهران: اساطیر.

فدائی حقی، م.؛، بلیلان اصل، ل. و سلطان‌زاده، ح. (۱۴۰۲). از اسطوره تا فضا: بازخوانی نشانه‌های اسطوره‌ای در معماری و جغرافیای فرهنگی فضاهای شهری معاصر ایران با رویکرد پسامدرن. فصلنامهٔ جغرافیا (برنامه ریزی منطقه‌ای)، ۱۳(۵۲)، ۸۴۲-۸۶۰.

فردوسی، ا. (۱۳۸۶). شاهنامه. به کوشش جلال خالقی مطلق. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

کربن، هـ (۱۳۷۸). اسلام ایرانی: سرچشمه‌ها و مظاهر معنویت ایرانی، ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.

گدار، آ. (۱۳۷۱). آثار ایران، ترجمهٔابوالحسن سروقد مقدم. تهران: دانشگاه تهران.

مسعودی، ع. (۱۳۸۲). مروج الذهب و معادن الجوهر. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. تهران: علمی و فرهنگی.

ملاصالحی، ح. (۱۳۹۴). بازخوانی حافظه و هویت در معماری یادمانی ایران. مجلهٔ باغ نظر، ۱۲(۳۴)، ۶۹-۸۲.

نصر، ح. (۱۳۸۳). سه حکیم مسلمان. تهران: حکمت.

Assmann, J. (2011). Cultural memory and early civilization : Writing, remembrance, and political imagination. Cambridge University Press.

Assmann, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New german critique*, (65), 125-133.

Corbin, H. (1989). *Spiritual body and celestial earth: From Mazdean Iran to Shi ite Iran* (Vol. 2). Princeton University Press.

Eco, U. (1979). *A theory of semiotics* (Vol. 217). Indiana University Press.

Eliade, M. (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion* (Vol. 81). Houghton Mifflin Harcourt.

Ibn ʿArabi, Muḥyī al-Dīn. (1980). *Al-Futūḥāt al-Makkiyya* [The Meccan Revelations]. Cairo : Al-Hayʾa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb.

Leone, Massimo. (2022). Introduction : Cultural semiotics between memory, translation, and space. Lexia : Rivista di semiotica, 39-40, 7-22.

Lotman, Y. M. (1990). Universe of the mind : A semiotic theory of culture (A. Shukman, Trans.). I. B. Tauris.

Lotman, Yuri M. (2005). On the semiosphere. *Sign Systems Studies*, 33(1), 205-229.

Lotman, Yuri M. (2009). *Culture and explosion: Semiotics, communication, and cognition* (Wilma Clark, Trans.). Berlin : De Gruyter Mouton. (Original work published 2001)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]

Lotman, Y. M., & Uspensky, B. A. (1978). On the semiotic mechanism of culture. New Literary History, 9(2), 211-232.

Norberg-Schulz, C. (1980). Genius loci. *Towards a Phenomenology of Architecture*", *Rizzoli, New York*.

Rossi, A. (1984). A scientific autobiography. MIT Press.

Suhrawardi, Shihab al-Din Yahya. (1999). *The philosophy of illumination* (J. Walbridge & H. Ziai, Trans.). Provo, UT : Brigham Young University Press.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar 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/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-06]