تاریخ دریافت : ۱۳۹۵/۰۳/۱۹
تاریخ پذیرش : ۱۳۹۶/۰۲/۱۸

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
An Analysis of How to Criticize and Evaluate Avant-Garde Architectural Works
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

تحلیلی بر چگونگی نقد و ارزیابی آثار معماری آوانگارد[1]*

الهه رحمانی**
ایرج اعتصام***
مصطفی مختاباد امرئی****

چکیده
یکی از مهم‌ترین مسایل زمانه ما، درآویختن با شتاب مهارناپذیر زمان است؛ آثار معماری آوانگارد، که خود محصولی از تحولات سریع زمینه‌ها، نیازها و مقتضیات زمانی- مکانی هر دوره‌اند، نقطه عطفی در تحولات تاریخ معماری و انتقال سبک محسوب می‌شوند. تاریخ هنر و معماری معاصر، بسیاری از دگرگونی‌های خود را، مرهون نگاه آوانگاردیسم بوده است. بنابراین، چگونگیِ نقد و ارزیابی این آثار، نسبت به آن دسته از آثار معماری که دنباله‌روی قراردادهای رایج جامعه هستند موضوع حساس‌تر و پراهَمیت‌تری تلقی می‌شود. می‌توان اذعان داشت که در بسیاری موارد، نقد و ارزیابی این آثار با اختلافات و چالش‌های زیادی همراه بوده است. بنابراین، پرسش‌هایی که این پژوهش با آن آغاز می‌شود عبارتند از : «بایسته‌های نقد صحیح اثر معماری آوانگارد کدامند؟» و «عنصر زمان و مکان چگونه بر نقدِ اثر آوانگارد مؤثر است؟».
این پژوهش، ماهیتاً کاربردی، با رویکردی تفسیرگرا، به شیوه‌ای تحلیلی- تفسیری است؛ با استنتاج منطقی، به تحلیل و واکاوی چگونگیِ نقد و ارزیابی آثار معماری آوانگارد، مبتنی بر نظریه‌های «بازی‌های‌زبانی»[2]، «نشانه‌شناسی فرهنگی»، «نشانه‌شناسی پساساختارگرا» و «رفتاربودن نقد» می‌پردازد که چهارچوب نظری پژوهش را تشکیل می‌دهند. سپس، به‌عنوان شواهد تاریخی، نمونه‌هایی از نقد آثار معماری آوانگارد در تاریخ معماری ارایه می‌شود که می‌تواند «شاهد» و «مؤیدی» بر درستی پاسخ به پرسش‌های تحقیق باشد.
یافته‌های تحقیق، حاکی از این است که نقد و ارزیابی آثار آوانگارد، از ویژگی «نسبی»، «مقیّد به زمان» و حتی «مقیّد به مکان» برخوردار است و نتیجه ارزیابی این آثار بسیار وابسته به زمان و مکان است. به منظور داشتن نقدی منصفانه‌تر، وجود تناسب بین اثر معماری آوانگارد و شیوه خوانش آن امری مطلوب به‌نظر می‌رسد منتقد معماری باید بدان آگاه باشد. درنهایت نتیجه‌گیری می‌شود که اگر هدف از نقد معماری، ایجاد تغییر، و فراهم‌آوردن زمینه‌های یک حرکت رو به جلو در تاریخ معماری باشد، معیارهای از پیش‌تعیین‌شده، انتخاب چندان مناسب، کارآ و منصفانه‌ای برای ارزیابی یک اثر آوانگارد نیستند و بنابراین، در زمان خلق اثر آوانگارد، نتیجه‌ای بر نقد آن اثر، مبتنی بر رویکردهایی که قوانین و معیارهای از پیش‌تعیین شده دارند مانند نقد اثبات‌گرایانه و نقد ساختارگرایانه، مترتب نیست.

واژگان کلیدی
نقد، نسبیت، بازی‌زبانی، آوانگارد، نشانه‌شناسی.

*. این مقاله برگرفته از رساله دکتری الهه رحمانی با عنوان «تدوین مدل‌های نقد معماری برپایه اندیشه‌ها و مکاتب فکری»، به راهنمایی دکتر ایرج اعتصام و مشاوره دکتر مصطفی مختاباد در دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران است.
**. پژوهشگر دکتری تخصصی معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. e.rahmani@srbiau.ac.ir
***. دکتری تخصصی معماری، استاد دانشکده هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. نویسنده مسئول، ۰۹۱۲۱۲۵۶۳۴۴
i.etessam@srbiau.ac.ir
****. دکتری تخصصی تأتر، فیلم و ارتباطات، استاد دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. mokhtabm@modares.ac.ir

مقدمه

معماری در هر دوره، از یک‌سو شامل برآیند مجموعه‌ای از ارزش‌ها و اندیشه‌های موجود در مکان- زمان معماری جامعه شکل‌دهنده اثر، از سوی دیگر مبتنی بر عقاید و ایده‌های ذهنی و فردی طراح بوده است که فرد طراح با استفاده از ارزش‌های یادشده و با عنایت به آزادی‌اش در انتخاب فرم، طرحی خلاق را به وجود می‌آورد. اما گاهی، وزن ایده‌ها و خلاقیت‌های معمار، در فرآیند طراحی، سنگین‌تر از وزن ارزش‌ها و اندیشه‌های رایج جامعه می‌شود. این‌گونه معماران، که سعی در بر هم‌زدن قراردادهای رایج، و ایجاد زبانی جدید دارند، آوانگارد محسوب می‌شوند. آوانگاردیسم سعی در نفی گذشته ندارد، بلکه با دیدگاهی رادیکال، در جست‌وجوی تغییر انتقالی جهت رهایی از تکرار الگوهای تکراری و کلیشه‌ای است. نقد و ارزیابی آثار آوانگارد، اهمیت و نقش قدرتمندی در تغییر مسیر تاریخ هنر و معماری دارد. البته، علی‌رغم این اهمیت، مسأله نقد این آثار همیشه با چالش‌هایی روبه‌روست که در نقد آثار معمولی، کمتر به‌چشم می‌خورد.

وین اَتو در کتاب «معماری و اندیشه نقّادانه» (۱۳۸۴) با آرزوی دستیابی به نقد آینده‌نگر، می‌نویسد : «نقد زمانی مفیدتر خواهد بود که به جای تحقیر گذشته به ترسیم آینده بپردازد». به اعتقاد او، منتقدین باید بیشتر آینده‌نگر و عاقبت‌اندیش باشند و نقد را باید ابزار و وسیله‌ای برای ارتقاء معماری تلقی کرد. به باور مانفردو تافوری، «نقد کارآمد»[۳]با فهمی گسترده‌تر از نسبت معماری به جامعه، تاریخ را به گونه‌ای طرح‌ریزی می‌کند که وسیله‌ای برای پیش‌بینی آینده شود، نه ابزاری برای ارزیابی زمان حال. نگارندگان این مقاله، با هدف دستیابی به نقدی آینده‌نگر، سعی دارند تا چگونگی نقد و ارزیابی آثار آوانگارد را مورد واکاوی قرار دهد. این پژوهش، با محوریت موضوع خوانش، نقد و ارزیابی آثار معماری شکل گرفته و ابژه مورد مطالعه از این نقطه‌نظر، آثار معماری آوانگارد است که نقش بی‌بدیلی در تغییر فضای حاکم بر معماری هردوره بازی می‌کند. با توجه به اهمیت موضوع نقد این آثار در تکامل تاریخ معماری، این مقاله، قرار است چگونگی نقد و ارزیابی آثار معماری آوانگارد را از دیدگاه نظریه‌های مختلف مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. در این پژوهش واژه «آوانگارد»، به منظور اشاره به آثار معماری پیشرویی که ماهیتی تجربی یا نوآورانه دارند به‌کار می‌رود که متفاوت با الگوهای معماری رایج یک دوره، خلق شده و طلیعه‌دار شکل‌گیری الگوهای جدیدی می‌شوند. این اصطلاح در اینجا، شامل همه نوپردازی‌ها، به‌طور کلی در هر زمانی شده و به زمان و سبک خاصی در دوره معاصر اشاره ندارد.

روش تحقیق، سؤالات و فرضیه تحقیق

پرسش‌هایی که این پژوهش با آن آغاز می‌شود عبارتند از :

• عنصر زمان و مکان چگونه بر نقد اثر معماری آوانگارد مؤثر است؟

• بایسته‌های نقد صحیح اثر معماری آوانگارد کدامند؟

پژوهش حاضر، کاربردی و با سامانه جستجوی کیفی است که با رویکردی تفسیرگرا به شیوه‌ای تحلیلی- تفسیری، ضمن تفسیر معنایی داده‌ها، به تحلیل نظرات و آراء معتبر نظریه‌پردازان معماری با محوریت مفهوم نقد می‌پردازد. داده‌های این پژوهش، به شیوه کتابخانه‌ای و به روش بررسی اسنادی گردآوری شده و با تکیه بر استنتاج منطقی به بررسی چگونگیِ نقد و ارزیابی آثار معماری آوانگارد می‌پردازد. فرضیه این تحقیق، که در پاسخ به سؤال اول، شکل می‌گیرد، عبارت است از : "نقد اثرِ معماری آوانگارد، امری نسبی و مقیّد به زمان و مکان است". نگارندگان به چهار طریق مبادرت به اثبات این فرضیه، و همین‌طور پاسخ‌دهی به سؤال دوم تحقیق ورزیده‌اند : اول با تکیه بر نظریه «بازی‌های زبانی»[۴] ویتگنشتاین[۵] و دوم با تکیه بر نظریه "نشانه‌شناسی فرهنگی"، سوم بر پایه نظریه «نشانه‌شناسی پساساختارگرا» و چهارم، با تکیه بر نظریه «رفتار بودن نقد» وین اَتو[۶]. لازم به ذکر است که این نظریه‌های چهارگانه که مبنای تحلیل‌های مقاله قرار گرفته‌اند، بیشتر مبتنی بر خوانش‌های پسینی معماری- که خواننده‌محورتر از خوانش‌های پیشین هستند- انجام گرفته است.

پس از اینکه با تکیه بر چهارچوب نظری، فرضیه تحقیق اثبات و سؤال دوم تحقیق نیز پاسخ داده شد، در انتها، نمونه‌هایی از نقد آثار معماری آوانگارد در تاریخ معماری (به‌عنوان شواهد تاریخی) ارایه می‌شود که می‌تواند «شاهد» و «مؤیدی» بر درستی فرضیه و پاسخ ارایه‌شده به پرسش‌های تحقیق باشد.

پیشینه تحقیق

پیشینه این پژوهش در دو بخش ارایه می‌شود : بخش اول، پیشینه «هنر آوانگارد»، بخش دوم، پیشینه «نقد معماری». جنبش‌های آوانگارد که با صنعتی‌سازی‌های سده نوزدهم و درآویختن با شتاب مهارناپذیر زمان آغاز شد بر مبنای تخریب مداوم آثار پیشین به قصد رسیدن به چیزی نو قرار دارد. در این فرایند همه‌چیز در انتظار آینده، در انتظار چیز بعدی، بی‌وقفه به دور انداخته می‌شود. نظریه آوانگارد پیتر برگر، از نظریه‌های قبلی هنر مدرن، با این تفسیر که آوانگارد به عنوان یک پدیده تاریخی، و نقطه مقابل یک پدیده زیبایی‌شناسانه است، متمایز می‌شود. آوانگارد

تاریخی، به استقلال و آتونومی هنر و نهادی بودن هنر حمله کرده و دو مقوله هنر و زندگی را تلفیق می‌کند. هم مانفردو تافوری و هم پیتر برگر، با یک بدبینی ذهنی نسبت به سیستم‌های توتالیته تولید فرهنگی، درباره مارکسیسم رادیکالی نوشتند که در نقش مقاومت زیبایی‌شناسی و عدم توانایی آوانگاردهای تاریخی در تعاملات سیاسی و اقتصادی جامعه معاصر تردید می‌کرد. تئوری آوانگارد پیتر برگر، با الهام از روش ضمنی دیالکتیکی کارل مارکس استدلال می‌کند که آوانگارد، مجموعه‌ای از استراتژی‌های انباشته شده است که در اعتراض علیه یک مدل تثبیت شده تولید فرهنگی، هم‌گذاری می‌شود. برگر با تأکید بر کارکرد هنر، هنر را به عنوان تأییدی بر ارزش‌های ذاتی جامعه‌ای که آن را تولید می‌کند، برمی‌شمارد. در هر دوره، آوانگاردیسم همه زمینه‌های تولیدات زیبایی‌شناسی، از جمله معماری را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. بنابراین، معماری به عنوان یک استراتژی ویژه آوانگاردیسم، تثبیت می‌شود. در هنر و معماری، «آوانگارد» به معنای پدیده‌ای فرهنگی و پیشتاز است. آوانگارد[۷]، به هنرمندانی گفته می‌شود که در یک دوره معین، با عقایدی جلوتر از زمان، با حمله به قراردادهای حاکم بر جامعه، پیشروترین اسلوب‌ها یا مضامین را در آثارشان استفاده کرده و اغلب بانی جنبش‌های نو هستند و با هدف بسط مرزهای هنر، به سوی قلمروهای جدید، گام برمی‌دارند؛ این در حالی است که نیروهای محافظه‌کار، همچنان به سنت اصرار می‌ورزند. رناتو پوگیولی[۸]، در کتابش تحت عنوان «تئوری آوانگارد» در سال ۱۹۶۵ پس از بررسی وجوه تاریخی، اجتماعی، روان‌شناختی و فلسفی آوانگاردیسم، گستره تعمیم خود را فراتر از نمونه‌های منحصر به فرد هنر قرار می‌دهد تا نشان دهد آوانگاردها، گروهی با آرمان‌ها و ارزش‌های مشترکند که تجلی آن، سبک زندگی عصیان‌گرایانه‌ای است که انتخاب کرده‌اند، و فرهنگ آوانگارد را می‌توان شاخه‌ای از آن سبک زندگی به‌شمار آورد. قدرت هنر آوانگارد به این است که در واقع بستری است که در آن ضروری‌ترین و سریع‌ترین راه به تغییرات اصلاحات سیاسی- اقتصادی و اجتماعی شکل می‌گیرد. با اعتقاد به اینکه همه جنبه‌های فرهنگ مدرن توسط هنر آوانگارد متأثر شده است، رناتو پوگیولی به بررسی رابطه بین آوانگارد و تمدن پرداخته و نشان می‌دهد چگونه آوانگارد هم «نشانه» و هم «علّت» بسیاری از گرایش‌های عمده فرا- زیباشناختی زمان ماست، و اینکه آوانگارد دوره معاصر از نوع منحصر به فرد و معتبر است. هال فاستر[۹]، در کتاب «ارجاع از واقعیت»[۱۰] در تقابل با نگاه ارتجاعی فراگیر نسبت به آوانگارد، ادعا می‌کند که هنر آوانگارد به مثابه «پیش‌گویی»هایی از آینده هست که توسط انباشتی از تمرین‌های خلاق در زمان حال به‌دست ما رسیده و بدین‌ترتیب یک مدل «عطفِ به ماسبق» از هنر و تئوری[۱۱]ارایه می‌کند.

حال که پیشینه مختصری از هنر آوانگارد، ارایه شد، با مروری بر مدل‌های پیشنهادی نقد معماری، به پیشینه «نقد معماری» پرداخته می‌شود. مروری بر این مدل‌های پیشنهادی نقد، حاکی از تفاوت معیارهای نقد و ارزش‌گذاری آثار معماری نزد صاحبنظران مختلف است. ویتروویوس- معمار رومی- در اثر "ده رساله در باب معماری" در سال‌های نخست میلادی، اولین معیارهای مدون[۱۲] برای نقد معماری را که بیش از ۲۰۰۰ سال بر نظریه و نقد معماری سیطره داشته و اعتبار خود را تا امروز- اگرچه با تعابیر مختلف- به صورت یک سامانه نقد حفظ کرده است، پایه‌گذاری می‌کند. سیستم دیگری که در قرن بیستم توسط بیل هیلیر[۱۳]، ماسگروو[۱۴]و سولیوان[۱۵](۱۹۷۲)، پایه‌گذاری شده و به صورتی چشمگیر با نظام ویتروویوسی و قرائت‌های نشأت‌یافته از آن تفاوت دارد، ساختمان را به‌عنوان «تعدیل‌کننده اقلیم، تعدیل‌کننده رفتارها، فرهنگ و منابع»، معرفی می‌کند که می‌تواند چهارچوب و معیاری برای سنجش و ارزیابی آثار معماری به‌منظور تعیین میزان موفقیت یا شکست هریک از آن‌ها باشد (اتو، ۱۳۸۴). برونو زوی[۱۶](۱۹۴۸) در کتاب "چگونه به معماری بنگریم؟" در رابطه با داوری آثار معماری بیان می‌دارد که تاریخ معماری بیش از هر چیز، تاریخ درک فضایی است، و با صراحت بیان می‌دارد که : «آنچه فضا ندارد، معماری نیست». دیوید گبهارد[۱۷] (۱۹۷۴) نیز، شش اصل کلی را برای نقد بیان می‌کند که «عدم شبیه‌سازی گذشته در بنای معاصر، برخورداری از ارزش‌های هنری والا به‌جای عوام‌پسندانه بودن معماری، و پاسخگویی به نیازهای مردم به‌جای معمارسالاری» از مهم‌ترینِ این اصول هستند.

چارلز جنکز، از مشهورترین منتَقدین و مورخین تاریخ و تئوری معماری، در کتاب "پارادایم‌های جدید معماری" دریچه‌ای جدید را برای بررسی و ارزیابی معماری باز می‌کند. از نظر جنکز، تصور انسان از ساختار جهان در معماری منعکس می‌شود و معماری‌های برجسته تاریخ همواره مبتنی بر پارادایم‌های علمی و تصور انسان از کائنات بوده‌اند. الگوواره یا پارادایم، همچون آبی است که معماران در آن غوطه‌ور هستند؛ بنابراین معماری هر دوره ناچار است خود را با مقوله‌های بیرونی و جهان بزرگ‌تری ارزیابی کند که جزئی از آن است. هرچند که افرادی مانند فیلیپ جودیدیو[۱۸]، نویسنده کتاب دوجلدی "معماری اکنون" (۲۰۰۱)، در مقابل گفته‌های جنکز موضع گرفته و بهتر می‌داند که ارزیابی معماری به‌جای وابستگی به الگوواره علوم، به اصول ساده و مسایل ثابت و همیشگی مانند هزینه، مقتضیات سایت، و کاربری متکی باشد. یا کنت فرامپتون[۱۹] نیز چهره شاخص

دیگری که هم‌ترازی وی با جنکز (ولی با دیدگاه‌های متفاوت) آشکار است، پایبند خردگرایی ساختاری نوین و طرفدار بازگشت تحلیل‌گونه به محیط خاص کالبدی و ساختاری معماری است و با دقتی خاص به آثار نگاه کرده، برخلاف جنکز که مسئله سلیقه و بینش شخصی همیشه در کارش آشکار بوده است، کمتر اظهارنظرهای شخصی و شهودی را می‌توان در کارهای فرامپتون دریافت کرد (دیبا، ۱۳۸۱). رابرت ونتوری، که دغدغه‌اش، عنایت به بافت، مردم، فرهنگ مردمی، و محیط، خاطره، نماد و پیچیدگی غنائی[۲۰] است، در مورد برخی مورخین و منتقدین امروز معماری معتقد است : «... آنان، چندان در عمق حرکت نمی‌کنند. جنکز دنبال جنجال است و فرامپتون از او بدتر، در ذهن خویش تعدادی الگوی شناخته‌شده و کلیشه[۲۱] دارد که معماری را بر آن اساس نقد و ارزیابی کرده و این خسته‌کننده است. پیتر آیزنمن، بیشتر دنبال سبک‌ها و منش‌های روز است؛ با موج روز حرکت کرده و حتماً از طریق کارهایش می‌خواهد همه را تحت‌تأثیر قرار دهد ... زاها حدید واقعاً وحشتناک است، مثل یک خواننده پاپ می‌ماند ... نوشته‌های تافوری نیز، یک‌بعدی با تکیه به نظرگاه‌های ایدئولوژیک سیاسی و در نهایت خشک و بدون روح است. تصور من از دنیای معماری بسیار بازتر، مردمی‌تر و راحت‌تر از این بحث‌های ایدئولوژیک است. به نوشته‌های سیاسی در نقد معماری علاقه‌ای ندارم و فکر می‌کنم باید طراحی اجتماعی انجام داد ولی نه با دیدگاه‌های سیاسی ایدئولوژیک. مثلاً جین جاکوبز در مطالعات تاریخی واقعیت‌هایی از زندگی اجتماعی انگلستان را تشریح می‌کند. با کتاب جین جاکوبز نزدیکی کاملی را حس می‌کنم. نوشته‌های وی یک واکنش جدی به نظریه‌پردازی‌های خالص ایدئولوژیک و عقلانی لوکوربوزیه است. ما درباره انسان صحبت می‌کنیم نه درباره آدم آهنی زاییده یک عقل مطلق و محض، افکار من جوابی به محیط است و به آن روند احترام می‌گذارم ...» (دیبا، ۱۳۸۲).

اریک اوون موس[۲۲] که کتابی هم درباره او به‌نام "عدم‌قطعیت در روش"[۲۳] توسط پائولا جاکونیا[۲۴] نوشته شده است، اصولاً فکر می‌کند که اگر هنری سؤالی را مطرح کند یا انسانی را به فکر واداشته باشد بخشی از رسالت معنای زندگی را ایفا کرده است. بنابراین، او معماری باارزش را در دوری از طرح‌های یکنواخت، حرکت ضد قراردادی[۲۵]، بازکردن افق‌های جدید، پردازش به معماری جستجوگر[۲۶]، استفاده از مصالح و تکنولوژی‌های جدید، سنت‌زدایی (به‌دلیل دست‌وپاگیری سنت)، استفاده از مورفولوژی‌های طبیعی، ابداع آثار عجیب با رویکردهای فضایی متفاوت، با چالش گسترده‌کردن مرزهای بسته فکری می‌داند. از نظر او، معماری نوآوری می‌خواهد و شناخت پیشینه‌ها برای تغییر آنها لازم است. انسان امروز دنبال نوآوری و هیجان و منظرهای ناشناخته است. او می‌گوید :

«ما از همه چیز خسته شده‌ایم و درضمن از همه حکومت‌های سیاسی و در اینجا حد فاصل خودم را با کلیه جزمیت‌های موجود مایلم مشخص کنم. آنقدر به مسایلی مانند محیط، فرهنگ، اقتصاد و این‌گونه داده‌ها توجه کردیم که این‌قدر محیط‌های ما کسالت‌آور و ساختمان‌های ما یکنواخت شده‌اند».

در این مقاله، مجالی برای مرور همه انواع دستگاه‌های نقد معماری نیست و موارد ذکرشده در بالا، تنها مثال‌هایی چند، و معدود از دستگاه‌های نقد معماری نزد صاحب‌نظران مختلف است. اما با همین مرور مختصری که بر سوابق آراء و نظریه‌های مرتبط با نقد انجام شد، می‌توان به تفاوت و تنوع و گاهاً حتی تناقض معیارهای نقد و ارزش‌گذاری آثار معماری در نزد صاحبنظران مختلف پی برد. در این میان، حمیدرضا خویی، با ارایه مدلی راهگشا که از انعطاف‌پذیری بسیار بالایی برخوردار است، معتقد است معیارهای نقد را باید با توجه به خود اثر انتخاب کرد. بنابراین در مورد هر اثری معیارها می‌تواند تغییر کند. همسو با این نظر خویی، ایمان رئیسی نیز اذعان دارد که در نقد معماری نمی‌توان با یک دسته معیار مشخص و با تعدادی معیار ثابت، به نقد همه آثار معماری پرداخت، بلکه باید برای هر اثر، معیارهای خاص آن را تدوین کرد. نگارندگان در این مقاله، با تأسی از مدل منعطف و کارآمد حمیدرضا خویی، این بلاتکلیفی در عرصه نقد آثار آوانگارد را پاسخ داده و فرضیه تحقیق را که در بخش قبل ارایه شد، تنظیم کرده‌اند. لازم به تذکر است که تفاوت این تحقیق با سایر تحقیقات انجام شده در حوزه نقد معماری، نگاه تحلیلی و واکاوانه‌ای است که مقاله حاضر به چگونگیِ «نقدِ» آثار معماری آوانگارد دارد که در حوزه پژوهش معماری، کمتر بدان توجه شده است. نگارندگان در انجام تحلیل‌های این پژوهش، از چهار نظریه مختلفِ «بازی‌های زبانی»، «نشانه‌شناسی فرهنگی»، «نشانه‌شناسیِ پساساختارگرا»، و «رفتار بودن نقد» بهره می‌گیرند. قبل از انجام این تحلیل‌ها، در ادامه، ابتدا پدیده «آوانگاردیسم» براساس دو نگرش هگلی و فلسفه پساساختارگرایی توضیح داده شده و سپس، تحلیل‌هایی بر چگونگی نقد و ارزیابی آثار آوانگارد با تکیه بر چهار نظریه یاد شده انجام می‌شود.

توضیحی بر پدیده «آوانگاردیسم» براساس دو نگرش هگلی و پساساختارگرایی

آوانگاردیسم، از اصطلاحاتی است که به‌دفعات در نظریه‌پردازی پست‌مدرن مورد استفاده قرار گرفته، اما به‌نظر می‌رسد با نظریه هگل نیز می‌توان آن را توضیح داد.

هگل در "زیبایی‌شناسی" می‌نویسد : «زیبایی، قوانین ثابتی ندارد ...». کلیت تفکر هگل، با غیرثابت‌بودن هر «شکل» فرهنگیِ واحد، در طول زمان سر و کار دارد. نیروی درونی یک نظام فرهنگی همیشه به سمت عرصه‌های جدیدتری از مفاهمه متحول می‌شود. تغییر در ویژگی‌های بصری آثار از این ویژگی حادث می‌شود (گروت و وانگ، ۱۳۸۴: ۱۴۵). پدیده انتقال سبک و تأثیر سبک قبلی بر سبک جدید، که نظریه «حرکت‌روح» هگل آن را به خوبی توضیح می‌دهد دیدگاهی است که باعث شده برخی از مورخان معماری، همچون گیدئین[۲۸]، در تألیفات خود، تاریخ معماری را از نقطه‌نظر آن تفسیر کنند. مفهوم «روح‌زمان» هگل، چراییِ دسته‌بندی سبک‌های مختلف و هم‌شکلیِ سبکی را در یک دوره مفروض توضیح می‌دهد. گیدئین تحت تأثیر هگل، در کتاب «فضا، زمان، معماری» مخالف مرزبندی و تفکیک تاریخ معماری به دوره‌ها و سبک‌های مختلف است. از نظر او، همبستگی بین دوره‌ها و شناخت عواملی اساسی که آنها را به یکدیگر مربوط می‌کند، دارای اهمیت بیشتری از تفکیک بین دوره‌هاست. هیچ رویداد منفرد و خودخواسته‌ای وجود ندارد و همواره باید در جستجوی روابط بین رویدادها باشیم. بدین‌ترتیب، در نظریه هگل، تاریخ، امری پیوسته است و با این نقطه‌نظر، به پدیده‌ها می‌نگرد. داراب دیبا (۱۳۸۶) نیز ادعا می‌کند که معماری پیشرو[۲۹]، صرفاً، بازی با شکل، یا مجسمه هنر برای هنر نیست، بلکه ملزومات و پایگاه‌هایی نیز دارد. اصولاً در هر کاری یا حرفه‌ای یا هنری اول باید پایه‌ها را استحکام بخشید. بداهه‌سازی هنری مرحله آخر تجربه و دانش است.

هگل، به شدت بر افراد خاص به عنوان کنش‌گرانِ ایجاد تغییر، تکیه می‌کند و چنین افرادی را «فرد تاریخی جهانی» معرفی می‌کند (گروت و وانگ، ۱۳۸۴: ۱۴۶). طبق نظریه هگل، هنرمند در موضع «انسانِ تاریخی»، کسی است که قادر است به «جهان متعالی دست یابد» و به تبع آن، می‌تواند در فرم اثر هنری «این مقصود را به ظهور رساند».

هگل، وجود تضاد و تناقض را شرط تغییر و تکامل فکر و طبیعت می‌داند. دیالکتیک هگل توضیح می‌دهد که «هر چیزی در درون خودش، ضد خویش را پرورش می‌دهد» و همین تفکر، اساسی برای نظریه «حرکت روح» است، حرکت و پیوستاری تاریخ را در نظریه هگل توضیح می‌دهد. بنابراین، شکل‌گیری آثار آوانگارد از نقطه‌نظر فلسفه هگل، بیشتر از اینکه یک گسست تاریخی را به نمایش بگذارد، حرکتِ روح زمان و پیوستاری تاریخ را نشان می‌دهد. می‌توان، شکل‌گیری برخی آثار آوانگارد در تاریخ معماری را از طریق یک روند دیالکتیکی (تز، آنتی‌تز، سنتز) توضیح داد. طبق نظریه هگل، معماری آوانگارد، پیوند با گذشته دارد؛ اما این پیوند را از طریق تضاد توضیح می‌دهد، نه تشابه. براساس این تفکر، هنرمند آوانگارد نیز، در موضع انسانِ تاریخی است که مرزهای معماری را به قلمروهای تازه بسط داده و خواسته‌های گوناگون روح جمعی زمان خود را سریع‌تر از همکاران، اخذ و آن را در قالب ماده و اثر هنری به نمایش می‌گذارد. به هرحال، در این نوشتار، مجالی برای این بحث نیست که نظریه هگل، از عهده توضیح برخی مسایل برنمی‌آید و علی‌رغم تأثیرات چشمگیری که گیدئین متأثر از هگل در تاریخ معماری برجای گذاشته، اما دوران فرضیات «فضا- زمان»، به طرز غیرقابل‌اجتنابی، سپری شده است.

برخلاف اعتقاد نظریه «حرکت‌روح» هگل به پیوستاری تاریخ، در نظریه‌های پساساختارگرا، این موضوع نفی شده، و پساساختارگرایان به جای اعتقاد به حرکتِ روح، شرایط جدید را براساس شرایط قبلی شرح نمی‌دهند، بلکه، پدیده‌ها را محصول گفتمان‌های غالب هر جامعه دانسته و معتقدند که تاریخ، مجموعه‌ای از گسست‌هاست. گفتمان، امتزاج پیچیده‌ای است از امور زبانی و غیرزبانی. هیچ گفتمانی تا همیشه مسلط و فراگیر نخواهد ماند، بلکه هرگفتمانی مربوط به فرهنگ و دورانی خاص از فضای سیاسی و اجتماعی است. با دیدگاهی پساساختارگرایانه، آثار آوانگارد، در تغییر گفتمان غالب در هر دوره نقش ویژه‌ای بازی می‌کنند. چرا که، آوانگارد بودن در ذات کلمه، بیشتر از اینکه پیوند با گذشته را تداعی کند، ماهیتاً، گسست از گذشته را در بطن خود دارد. اثر معماری آوانگارد، از یک سو، یک پیش‌گویی از گفتمان جدید است و از طرف دیگر، به تسریعِ شکل‌گیری و قوام این گفتمان جدید کمک می‌کند.

بنابراین، نظریه‌های هگل و پساساختارگرا، توضیحات متفاوتی به پدیده آوانگاردیسم می‌دهند. نظریه هگل، آثار آوانگارد را از طریق تضاد به گذشته پیوند داده، نظریه پساساختارگرایی آثار آوانگارد را کاملاً از گذشته، گسسته می‌داند. در ادامه مقاله، چگونگی نقد و ارزیابی آثار آوانگارد براساس برخی نظریه‌های مرتبط با موضوع : چهار نظریه «بازی‌های زبانی»، «نشانه‌شناسی فرهنگی»، «نشانه‌شناسی پساساختارگرا»، و «رفتار بودن نقد» تحلیل می‌شود.

تحلیلی بر چگونگی نقد و ارزیابی آثار آوانگارد براساس نظریه «بازی‌های زبانی»

نظریه ویتگنشتاین که در مفهوم «بازی زبانی» ارایه شده و اساساً یک دیدگاه فلسفی پست‌مدرن درباره زبان است بیشترین تأثیر را در گسترش فرضیه نسبیت‌گرایی زبان داشت. به زعم وی، پیوند میان کلمات و معانی نه از تطابق محدود با عینیات و نه از معانی درونی باطنی و پنهان، بلکه از کاربردشان در وضعیتی اجتماعی و خاص ناشی می‌شود. (ابل، ۱۳۸۷: ۱۶۹).

هریک از این بازی‌های‌زبانی با یک «شکل زندگی»[۳۰] منطبق است. بنابراین، فهم یک بازی‌زبانی مستلزم شرکت در آن شکلی از زندگی است که بازی‌زبانی موردنظر در بستر و بافت آن واقع می‌شود (ندرلو، ۱۳۹۰: ۸۷). تنها وقتی می‌توان آن را فهمید که به قواعد و معیارهای درونی آن بازی ارجاع شود. ما تنها در تعداد محدودی از بازی‌های زبانی تشکیل‌دهنده زبانمان انبازیم و این بازی‌های زبانی، منطبق با اَشکالی از زندگی است که ما در آنها حضوری فعال داریم (همان : ۹۹).

اگر با یک دیدگاه قیاسی، معماری را به مثابه یک زبان بنگریم، همان‌طور که در هر زبان، بازی‌های‌زبانی متنوعی وجود دارد، متن معماری نیز پهنه بازی‌های‌زبانی بی‌شماری خواهد بود که هر یک قواعد خاص خود را دارد. از این منظر، سبک‌های مختلف معماری، هریک به عنوان یک بازی مستقل، قواعد و معیارهایی درونی برای خود دارند. بدین‌ترتیب، نظریه بازی‌های زبانی، تأکید می‌کند که برای ارزیابی یک اثر معماری، معیارهای همگانی و جهان‌شمولی از سنجش و پیمایش وجود ندارد. هر بازی زبانی در معماری ضوابط و معیارهای درونی خود را داشته و بنابراین هر اثر معماری، که درون این بازی زبانی متولد شود معیارهای آن زبان را داراست. وقتی زبانی را به‌کار می‌بریم، به نسبتِ زمانی که از زبانی دیگر استفاده می‌کنیم «بازی‌زبانی متفاوتی انجام می‌دهیم». برای مثال، «زبان معماری کلاسیک» اساساً با «زبان معماری ارگانیک» متفاوت است.

آثار معماری آوانگارد، اما، به دلیل قرارگیری در مرز میانی سبک‌ها، حالت ویژه‌ای دارند. این آثار، معمولاً در بدو تولد، در دوره انتقالی بین دو نوع بازی‌زبانی مختلف قرار می‌گیرند : بازی‌های زبانی رایج، و بازی زبانی جدید و درحالِ تکوین. بدین ترتیب در نقد یک اثر معماری آوانگارد، دو نوع مواجهه برای تحلیل این آثار وجود دارد :

۱. اثر آوانگارد با معیارها و قواعد بازی‌های زبانیِ معماریِ رایج سنجیده شود.

۲. اثر آوانگارد با معیارها و قواعد بازی زبانی معماری جدید و درحال تکوین سنجیده شود.

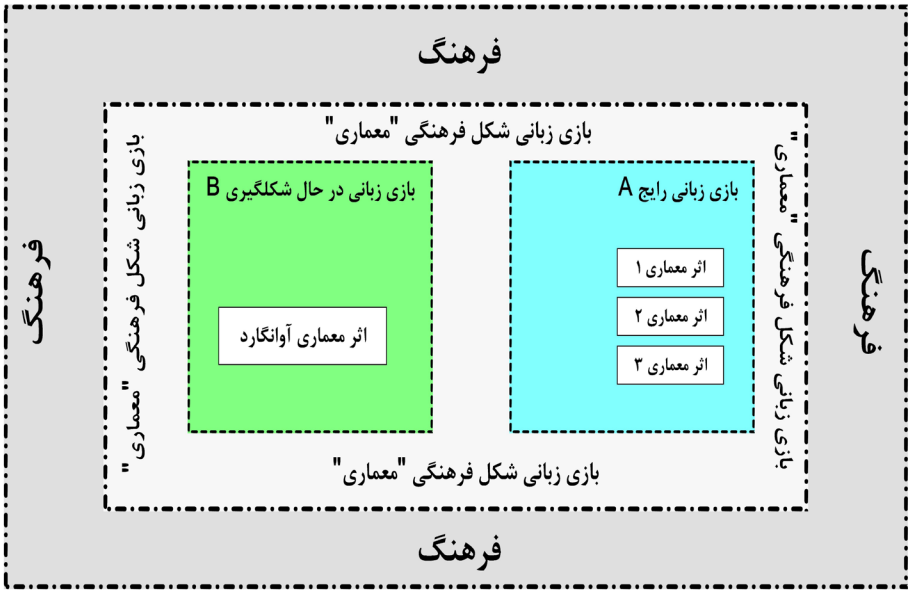
در حالت اول، یعنی زمانی‌که اثر آوانگارد، با قواعد بازی‌های زبانی معماریِ رایج سنجیده شود، نتیجه این ارزیابی، بدیهی به‌نظر می‌رسد : انکار و حتی ردّ اثر آوانگارد به‌دلیل خارج‌بودن از نظام ارزشی بازی‌های زبانی رایج.

اما در حالت دوم، زمانی‌که اثر آوانگارد با قواعد بازی جدید و در حال شکل‌گیری سنجیده شود، نتیجه ارزیابی متفاوت خواهد شد و مُهر تأییدی بر اثر به‌دلیل هماهنگی با نظام ارزشیِ جدید نهاده می‌شود. هرچند، چون بازیِ جدید هنوز شکل نگرفته، قواعد و معیارهای آن نیز، کامل رخ نکرده‌اند. پس ارزیابی به‌حالت دوم، نمی‌تواند بلافاصله بعد از خلق اثر اتفاق بیفتد و احتیاج به زمان دارد. به‌همین جهت آوانگارد را "پیش‌سبکی"هم می‌نامند : چیزی‌که رهنمون به سوی تحولی است که سرانجام توفیق می‌یابد (نمودار ۱).

همان‌طور که نقد بناهای کلاسیک توسط معیارهای درونی این بازی زبانی، قرن‌ها به استیلای این زبان (زبان معماری کلاسیک) بر تاریخ معماری انجامید، نقد یک اثر آوانگارد هم درون بازی‌های زبانی رایج، به دلیل نفیِ اثر، نتیجه‌ای جز تداوم بازی‌های زبانیِ رایج نخواهد داشت و قراردادهای حاکم بر معماری جامعَه تغییری نخواهد کرد، بنابراین معماری به گونه‌ای مؤثر در چرخه‌ای خردکننده گرفتار می‌شود و حرکتِ رو به جلویی شکل نخواهد گرفت. نقد اثر آوانگارد، بر مبنای گزاره‌هایی که برای شکل متفاوتی از معماری مناسب‌تر است، قضاوتی با نتیجه بدیهی است : بنایی ناموفق و در نتیجه، طرد آن. اما اگر اثر آوانگارد با معیارهای نوظهور و درحال تکوینِ بازی جدید ارزیابی شود، پایه‌های بازیِ زبانی رایج معماری متزلزل شده و زمینه‌های ظهور بازی زبانیِ جدید بیشتر از پیش فراهم می‌شود. چراکه زمینه‌ای برای قیاس بیرونی دو بازیِ زبانی معماری شکل می‌گیرد و بنابراین فرصت انتخاب و تغییر سبک ایجاد می‌شود. درحقیقت، یکی از محسنات قیاس، نوآوری و بداعت است. تا زمانی که قیاسی شکل نگیرد، قواعد بازی تغییر نمی‌کند. می‌توان ارزیابی را درون یک چارچوب زبانی انجام داد، اما چارچوب زبانی، خود نمی‌تواند به‌تنهایی مورد ارزیابی قرار گیرد. با پذیرش بازی جدید، هنجارهای بازی نیز متحول می‌شود. آنچه زمانی شکست محسوب می‌شد، حال ممکن است موفقیت خوانده شود.

بنابراین، طبق نظریه بازی‌های‌زبانی، در پاسخ به سؤال دوم این پژوهش می‌توان این‌گونه جمع‌بندی کرد که معیارهای از پیش‌تعیین‌شده (معیارهای مبتنی بر سبک رایج)، انتخاب مناسب و منصفانه‌ای برای ارزیابی اثر آوانگارد نیستند و برای یافتن معیارهای مناسب برای نقد این آثار، باید منتظر گذر زمان بود. بدین‌ترتیب، در ابتدای خلق اثر آوانگارد، نتیجه‌ای بر نقد آن مبتنی بر رویکردهای نقد اثبات‌گرایانه و نقد ساختارگرایانه که معیارهای از پیش تعیین‌شده و قواعد ابطال‌ناپذیر دارند، مترتب نیست. همان‌گونه که در پیشینه نیز گفته شد، هم‌سو و هم‌جهت با این نظریه ویتگنشتاین، حمیدرضا خویی، نیز معتقد است که معیارهای نقد را باید با توجه به خود اثر معماری انتخاب کرد (رئیسی، ۱۳۸۶). بنابراین در هر اثری معیارهای نقد می‌تواند تغییر کند و معیارهای از پیش‌تعیین شده، برای نقد آثار معماری، کارآمدی لازم را ندارند.

فرهنگ: متشکل از اشکال فرهنگی مختلف که هر یک به مثابه یک بازی زبانی پایه مطرح هستند



نقد درون بازی زبانی معماری نقد آثار و مصادیق معماری بر اساس معیارهای درونی		
	نقد صحیح	نقد ناصحیح
توضیح نقد براساس نمودار فوق	ارزیابی اثر معماری ۱ و ۲ و ۳ براساس معیارها و قواعد درونی بازی زبانی A	ارزیابی اثر معماری ۱ و ۲ و ۳ براساس معیارها و قواعد درونی بازی زبانی B
	ارزیابی اثر معماری آوانگارد براساس معیارها و قواعد درونی بازی زبانی در حال شکل گیری B	ارزیابی اثر معماری آوانگارد براساس معیارها و قواعد درونی بازی زبانی A
نتیجه نقد	رشد و قوت هریک از بازی های زبانی A و B در معماری	بی نتیجه
مثال	ارزیابی آثار معماری میس ون دروهه بر اساس قواعد و معیارهای سبک بین الملل	ارزیابی آثار معماری میس ون دروهه بر اساس قواعد و معیارهای معماری کلاسیک

نمودار ۱. توضیح چگونگی نقد صحیح یک اثر معماریِ بدیع مبتنی بر نظریه «بازی‌های زبانی» ویتگنشتاین.
مأخذ : نگارندگان.

تحلیلی بر چگونگی نقد و ارزیابی آثار آوانگارد برپایه نظریه «نشانه‌شناسی فرهنگی»

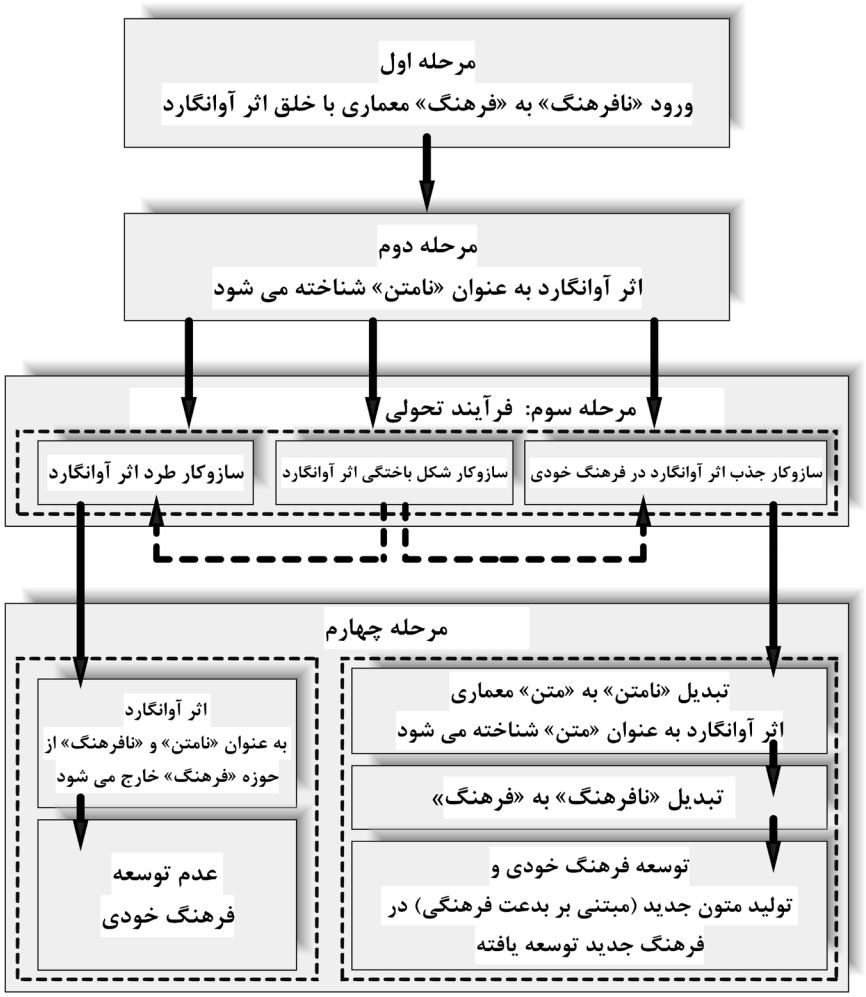
تحلیل معماری، بدون توجه به بافت فرهنگیِ فضای معماری، کاری بیهوده است. نظریه نشانه‌شناسیِ‌فرهنگی به‌مثابه رویکردی خاص به‌تحلیل فرهنگ و روشی برای خواندن متن به توسعه الگوی زبان‌شناختی در حوزه نشانه‌های غیرزبانی می‌پردازد. براساس آموزه‌های «مکتب تارتو»[۳۱]، هدف نشانه‌شناسی فرهنگی تدوین الگویی است که برای تحلیل یک قلمروی خاص فرهنگی به‌کار می‌رود. در موارد متعارف اعضای هر فرهنگ، خود را داخلی (خودی) و اعضای دیگر فرهنگ‌ها را بیرونی (غیرخودی) در نظر می‌گیرند. در سمت خودی، زندگی منظم و معنادار است. بیرون از آن، آشوب و بی‌نظمی است که درک آن ناممکن است. همچنین معمولاً خودی بسیار ارزشمند تلقی می‌شود. «متن»[۳۲] را می‌توان تفسیر کرد، زیرا درون فرهنگ هست و در فرهنگ، نظامی برای تفسیر آن وجود دارد. اما «نامتن» را نمی‌توان تفسیر کرد. تحت این شرایط، «متن» نمی‌تواند بیرون از فرهنگ وجود داشته باشد : اما دست‌کم امکان بالقوه‌ای برای «نامتن» منظور شده است که از بیرون می‌آید و به متن تبدیل می‌شود. هرچند معمول آن است که نامتن‌ها با سازوکار خاصِ «طرد»

که درون هر فرهنگی وجود دارد بیرون رانده یا طرد شوند. در هرحال، به‌تدریج انباشت بسیار متونِ شکل‌باخته ممکن است به شکل‌گیری سازوکار تفسیری جدیدی بیانجامد که درک آنها را درون فرهنگ ممکن می‌کند و حتی زمینه شکل‌گیری سازوکاری فراهم شود که به فرهنگ امکان می‌دهد متون خود را از نوع متونی بیافریند که قبلاً فقط در فرهنگ بیرونی (غیرخودی) امکان وجود داشته‌اند (سجودی به‌نقل‌از گوران سُنِسون، ۱۳۹۰: ۷۶ و ۷۷).

قلمروی هنر، به‌خصوص در دوره مدرنیسم، را می‌توان با استفاده از الگوی «مکتب تارتو» فهمید و به‌جای تقابل بین «فرهنگ و نافرهنگ»، «هنر و ناهنر» را در این الگو قرار داد. برای اتخاذ این الگو، دنیای هنر را باید در حکم یک قلمروی فرعی، نوعی «زیرفرهنگ» در درون کل فرهنگ غربی تلقی کرد که تحت نظام مدرنیسم گرایش به جذب دیگر "زیرفرهنگ‌ها" به درون قلمروی خود دارد (سجودی به نقل‌از گوران سُنِسون، ۱۳۹۰). تمامی قواعد جذب و طرد، ترجمه، ناممکنی ترجمه و ترجمه به مثابه شکل‌باختگی، در اینجا کار می‌کند. برای نمونه، در بحث درباره فرآیند «جذب» در دنیای هنر، مثالی از مارسل دوشان مطرح می‌شود: "فانتین[۳۳]"دوشان، صرفاً یک چینی بهداشتی پیشاب است که در بافت نمایشگاه هنری قرار داده شده است؛ یعنی این شیء ازقلمروی وسایل یا اشیاء کاربردی به قلمروی تأمل زیبایی‌شناختی منتقل شده است (سجودی به‌نقل از گوران سُنِسون، ۱۳۹۰). کل تاریخ هنر و معماری معاصر را می‌توان نوعی فرآیند تغییر شکلِ نامتن‌ها به متن دانست. هرچند در این دوره جنبش دومی نیز وجود دارد که گرایش به طرد متن‌ها از قلمروی هنر دارد و می‌کوشد آن چه را به‌واقع «هنر» است منزوی کرده و برخی «متن»ها را به «نامتن» تبدیل می‌کند. اگر «متن» صرفاً هر آن چیزی است که به یک فرهنگ وارد و از آن خارج می‌شود، نشانه‌شناسی فرهنگی به معنای مردم‌شناختی کلمه، الگویی اشاعه‌ای خواهد بود- اگرچه مهم است که بر آنچه دریافت می‌شود چه می‌رود (طرد، شکل‌باختگی، یا جذب). در این فرآیند به جریان‌های دفع، دگردیسی و جذب توجه می‌شود. نکته قابل توجه در چنین مدلی آن است که به نظر می‌رسد نوآوری همیشه از بیرون می‌رسد و در قالب یک نامتن وارد شده و درنهایت، به زبان ویژه فرهنگی خاص تبدیل و ترجمه می‌شود (زکریایی‌کرمانی، شعیری و سجودی، ۱۳۹۲).

بنابراین، یکی از حوزه‌های کاربرد نشانه‌شناسی فرهنگی، تحلیل آثار معماری پیشرو و آوانگارد است. اثر آوانگارد که در بدو آفرینشش، به یک فرهنگ وارد می‌شود، براساس نظام‌هایی غیر از نظامی که به واسطه‌اش تولید شده است، مورد ارزیابی قرار گرفته و به‌عنوان یک «نافرهنگ»، «نامتن» یا «ناهنر» شناخته می‌شود. این نافرهنگ از دید اهالی فرهنگِ خودی، بدوی، طبیعی، یا اولیه به‌نظر می‌رسد در حالی‌که فرهنگ خودی را آشنا، آرام‌بخش، متعارف و انسانی می‌دانند. نشانه‌شناسی فرهنگی، مراحلی را که یک اثر آوانگارد تجربه می‌کند تا از حوزه «نافرهنگ» به «فرهنگ»، یا از «نامتن» به «متن» یا «ناهنر» به «هنر» برود و در مرکز آن حوزه قرار بگیرد، را بررسی می‌کند (نمودار ۲).

یوری م. لوتمان[۳۴] دریافت که رمزگانی که در یک فرهنگ شناسایی می‌شود بسیار پیچیده‌تر از رمزگانی است که می‌توان در یک زبان شناسایی کرد. رمزگان اثر آوانگارد، به‌طور معمول، در حوزه نشانه‌شناسی ساختارگرا که مبتنی بر قواعد زبانی معماری است رمزگانی غیرمتنی است و در این حوزه دلالت کاملاً صریحی ندارد، اما در حوزه نشانه‌شناسی فرهنگی، بیشتر هدف کشف دلالت‌های ضمنی اثر معماری است تا دلالت‌های عینی. دلالت‌های ضمنی نیز بیشتر مسئول انتقال عواطف و ارتباط‌های انسانی و طرح ایدئولوژی‌های ویژه هستند. بنابراین، فرم‌های جدید و عینیت جدید در آثار آوانگارد ممکن است مبتنی بر نشانه‌شناسی ساختگرا، بی‌معنا و فاقد دلالت صریح باشند اما با تکیه بر نشانه‌شناسی فرهنگی، لزوماً بی‌معنا نیستند و بر معانی ضمنی دلالت می‌کنند. بنابراین در حوزه نشانه‌شناسی فرهنگی، امکان تبدیل این «نامتن» به «متن» بیشتر از حوزه ساختارگرایی میسر است و اثر، دلالت معنایی می‌پذیرد. بدین ترتیب، بعد از اینکه اثر آوانگارد با گذر زمان در مرکز حوزه نشانه‌شناسی فرهنگی قرار گرفت و از «نافرهنگ» به «فرهنگ» تبدیل شد، کم‌کم مقدمات معنادهی اثر در حوزه نشانه‌شناسی ساختارگرا نیز فراهم می‌شود و با تولید متون جدید مبتنی بر اثر بدیع و آوانگارد، به تدریج، این بداعت تبدیل به یک زبان الگویی می‌شود. بنابراین، در حوزه ساختارگرایی هم دلالت‌های صریح می‌یابد. بنابراین با توجه به نظریه «نشانه‌شناسی فرهنگی»، در ابتدای خلق یک اثر آوانگارد، خوانش آن اثر را از طریق یک رمزگان مشترک (نشانه‌شناسی ساختارگرا) نمی‌توان انجام داد بلکه از طریق یک سپهر فرهنگی یا به‌عبارتی سپهر نشانه‌ای، صورت می‌پذیرد. بدین‌ترتیب، سؤال اول این پژوهش، با تکیه بر نظریه «نشانه‌شناسی فرهنگی» و با توجه به نمودار ۲ بدین‌صورت پاسخ داده می‌شود که نقد و ارزیابی آثار آوانگارد از ویژگی «نسبیت» و «مقیّد به زمان» و حتی «مقیّد به مکان» (منظور از مکان همان قلمروی فرهنگی است) برخوردار بوده و نتیجه ارزیابی این آثار مطابق با نمودار ۲ در مراحل مختلف اول تا چهارم فرق می‌کند. بنابراین، این نتیجه وابسته به زمان و مکان است و این‌گونه فرضیه تحقیق تأیید می‌شود.



نمودار ۲. مراحل مختلف خوانش یک اثر معماری بدیع در گذر زمان مبتنی بر نظریه «نشانه‌شناسی فرهنگی». . مأخذ : نگارندگان.

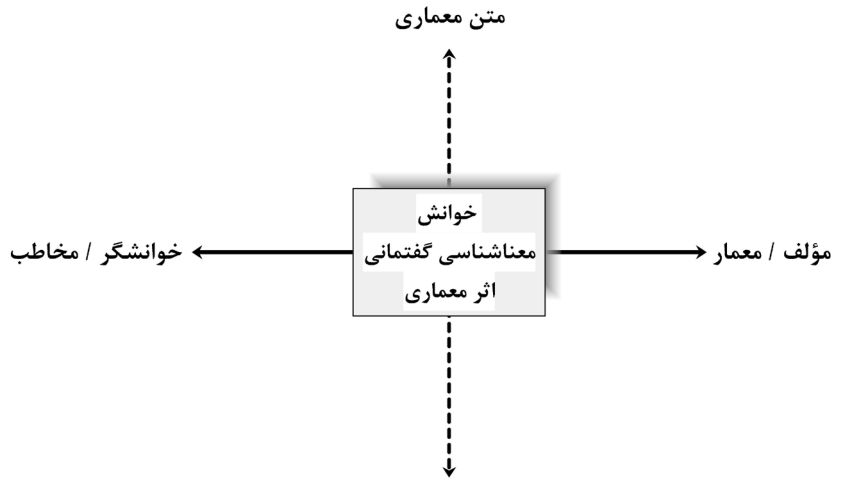
تحلیلی بر چگونگیِ نقد آثار آوانگارد برپایه نظریه «نشانه‌شناسی پساساختگرا»

در این قسمت، به پرسش‌های پژوهش براساس نظریه «نشانه‌شناسی پساساختارگرا» که یکی از روش‌های خوانش‌های پسینی آثار معماری است، پاسخ داده می‌شود. معناشناسی گفتمانی، یکی از رویکردهای نشانه‌شناسی امروزین (نشانه‌شناسی پساساختارگرا) است که در تحلیل آثار یا متون غیرکلامی و هنری، در تقابل با معنی‌شناسی زبان‌شناختی (نشانه‌شناسی ساختارگرا)، معرفی می‌شود. غرض از معناشناسی، بررسی معنا در قالب گفتمان است که گسترده‌تر از جمله بوده و هم، متن[۳۵] را در برمی‌گیرد، هم، عناصر دیگری غیر از متن (مانند تولیدکننده متن، خوانشگر متن و بافت زمانی- مکانی گسترده‌تری چون فرهنگ). در این رویکرد معناشناختی، معنای بازتولیدیِ یا تفسیری موردنظر است. در معناشناسی گفتمانی، اساساً معنی لفظی و دیگر تعابیر و تأثیرات غیرلفظی همزمان در یک قالب بزرگتر (یعنی گفتمان) بررسی می‌شوند.

در معناشناسی گفتمانی، چهارعامل فراگیر (فراعامل) در شکل‌گیری هر خوانش، تفسیر، تأویل و معنا تأثیرگذارند: متن، تولیدکننده متن (در مقام مؤلف، یا معمار)، بافت زمانی- مکانی، که هم بافت بلافصل و هم بافت کلان (فرهنگ) را در برمی‌گیرد؛و خوانشگر، که به منتقد و هر مخاطبی گفته می‌شود. در واقع این چهارعامل، گفتمان معناشناختی را تشکیل می‌دهد (ساسانی، ۱۳۹۱: ۸۰). بدین‌ترتیب در معناشناسی گفتمانی این درهم‌شدگی تولیدِکننده، متن، بافت، و خوانشگر در تفسیر اثر معماری کاملاً مشهود است و خوانش دوباره و هرباره از متن موردنظر است (نمودار ۳).

برخلاف نشانه‌شناسی ساختگرا، نشانه‌شناسی پساساختگرا، به بازبینی تقابل بین لانگ (رمزگان) در برابر پارول (متن) می‌پردازد و رابطه رمزگان و متن در آن رابطه‌ای دوسویه

است، رمزگان (لانگ) نه مفهومی قطعی و ایستا، بلکه نظامی نسبی و دگرگون‌شونده است که رابطه‌ای نسبی با رمزگان‌های دیگر و با متن و لایه‌های متنی دارد (سجودی، ۱۳۹۱).
در خوانش آثار آوانگارد، نیز همان‌گونه که نشانه‌شناسی پساساختارگرا توضیح می‌دهد، یک رابطه مستمر دیالکتیکی بین رمزگان و متن (لانگ و پارول) وجود دارد؛ و برخلاف تصویری که در نشانه‌شناسی ساختگرا از این مفاهیم داده می‌شود، رابطه بین لانگ (رمزگان) و پارول (متن) از نوع تقدم و تأخر نیست. لانگ (رمزگان) بر پارول (متن) تقدم ندارد. اثر آوانگارد به‌این دلیل که الگوهای رایج معماری را ساختارشکنی می‌کند متن (پارولی) محسوب می‌شود که از رمزگان رایج (لانگ) تبعیت نمی‌کند. و بعد از گذشت زمان این پارول، خود لانگ یا رمزگان جدیدی می‌سازد. بنابراین در مورد آثار آوانگارد می‌توان گفت پیش از اینکه پارول از لانگ تبعیت کند، لانگ تحت تأثیر پارول قرار می‌گیرد.
اگرچه، اثر آوانگارد ممکن است خود محصول برخی رمزگان‌های پذیرفته‌شده باشد، با این وجود، این متن، سبک وسیاق تازه‌ای در معماری ابداع کرده و قراردادهای رمزگان معماری روزگار خود را فرو می‌ریزد. اما متولیان معماری، بدعت‌های جدید را بر نتابیده و رمزگان معماری روزگار خود را قطعی و تغییرناپذیر می‌پندارند، با این وجود، چندی نمی‌گذرد که این بدعت‌ها خود به بخشی از رمزگان پذیرفته‌شده معماری تبدیل شده و قواعد تازه‌ای وارد رمزگان معماری می‌کند و متون بدعت‌گذار تازه‌ای از راه می‌رسند، و این دیالکتیک مستمر بین رمزگان و متن تداوم می‌یابد. به این ترتیب، لانگ دیگر آن جایگاه متافیزیکی متقدم خود را از دست می‌دهد و به مفهومی نسبی تبدیل می‌شود که وجودش در گرو وجود پارول است، به پارول شکل می‌دهد و از پارول شکل می‌گیرد (سجودی، ۱۳۹۱: ۶۵). در مجموع، قواعد رمزگان معماری، که به شکل‌گیری متون جدید امکان می‌دهند، پیوسته خود در معرض فروریختن‌اند. رمزگان، امکان تحقق متن را به‌وجود می‌آورد، متن از سوی دیگر، رمزگان را متحول و دگرگون می‌کند. رمزگان، قراردادها و گذشته یک حوزه را می‌سازد. متن هم اگرچه متنیت خود را مدیون ارزشی است که در روابط بینامتنی از قراردادها (سنت) یا رمزگان می‌گیرد، زمینه برهم‌زدن آن قراردادها و تغییر رمزگان را فراهم می‌کند، تا جایی‌که این تغییرات خود به بخشی از قلمرو تثبیت‌شده رمزگان تبدیل می‌شوند (یعنی مقبولیت اجتماعی می‌یابند) و بازی تازه ساخت‌مندی و ساختارشکنی با متن‌های تازه شروع می‌شود و این روند را پایانی نیست (همان).
با دیدگاهی رادیکال‌تر، در مورد آثار آوانگارد، حتی می‌توان ادعا کرد که متن (پارول) بر رمزگان (لانگ) تقدم دارد و به‌عبارتی، متن به رمزگان شکل می‌دهد. این موضوع، باعث می‌شود که مجدداً به‌این نتیجه برسیم که خوانش ساختگرایانه، رویکرد مناسبی برای نقد اثر آوانگارد در ابتدای خلق اثر نیست. چرا که هنوز رمزگانی شکل نگرفته است.
در معناشناسی گفتمانی، که خوانشی «مخاطب‌محور» از متن ارایه می‌دهد، «تولیدکننده متن» (مؤلف، معمار) نه از جنبه تولیدکنندگی متن، بلکه صرفاً از نظر تأثیرگذاری و نفوذش بر «خوانشگر» به هنگام خوانش متن، مورد توجه قرار می‌گیرد. شهرت، معروفیت و شناخته‌شده بودن معمار پدیدآورنده اثر آوانگارد، نسبت به زمانی که یک معمار ناشناخته، همان اثر بدیع را ایجاد می‌کند، خوانش‌های متفاوتی از اثر را شکل داده و می‌توان ادعا کرد که این موضوع در تسریع پذیرش آن اثر توسط جامعه و مخاطبین بی‌تأثیر نیست.



نمودار ۳. چهار عامل فراگیر در شکل‌گیری خوانش معناشناسی گفتمانی.
مأخذ : نگارندگان.

حتی گاهی اوقات، نام معمار در کنار اثر آوانگارد، به‌جای دلالت بر یک فرد، به رویکردی در معماری دلالت می‌کند. بدین ترتیب، اثر آوانگارد با بخشی از تاریخ و نظریه معماری معاصر رابطه‌ای بینامتنی برقرار می‌کند، که بی‌تردید در چگونگی ادراک اثر آوانگارد دخالت دارد.

نشانه‌شناسی پساساختارگرا، به بازبینی تقابل «متن» در برابر «بافت» نیز می‌پردازد. در تقابل سنتی متن در برابر بافت، متن کانون معنا تلقی می‌شود و جایگاه ویژه می‌یابد. بافت صرفاً به حاشیه تبدیل می‌شود. در حالی‌که در معناشناسی گفتمانی که به نوعی همان نشانه‌شناسی لایه‌ای است، هرگاه عنصری از این به اصطلاح بافت، اعتبار دلالت‌گر پیدا کند قابلیت متنی می‌یابد و به لایه‌ای از لایه‌های متن تبدیل می‌شود، یعنی چنان لایه‌ای نیز، ماهیتاً در همان فرآیند دلالی قرار می‌گیرد که دیگر لایه‌های متن قرار دارند (سجودی، ۱۳۹۱: ۶۳). در این نوع نشانه‌شناسی مرز بین «بافت» و «متن» نامعلوم است و متن معماری به شکلی پیوستاری در بافت قرار می‌گیرد. از این رو، هر نوع تغییر در بافتار و بافت می‌تواند بر معنای متن تأثیر بگذارد. به‌عبارت‌دیگر، این‌گونه نتیجه‌گیری می‌شود که برمبنای یک خوانش پساساختارگرا، تحلیل اثر آوانگارد، بدون توجه به بافت، به‌ویژه بافت زمان- مکانیِ کلان (بافت فرهنگی)، کاری بیهوده است. بر همین مبنا، شاید بتوان اذعان داشت که پذیرش اثر آوانگارد در یک جامعه مدرن، بسیار محتمل‌تر از یک جامعه سنتی است.

از آنجایی‌که متن و لایه‌های متفاوت آن تجلی مادی دارند، این تجلی مادی از طریق رسانه یا رسانه‌هایی (مجراهایی) امکان‌پذیر است و خود رسانه انتخابی می‌تواند به‌عنوان «بافتار» یا «هم‌متن» به مثابه نظامی دلالت‌گر در کارکردهای دلالی متن دخیل باشد (سجودی، ۱۳۹۱: ۶۰). این‌چنین است که هنگام خوانش اثر، به هم‌متن یا بافتار دربرگیرنده‌اش نیز نگاه می‌کنیم برای نمونه، مثال‌هایی از بافتار دربرگیرنده متن (هم‌متن) که بر خوانش متن آوانگارد تأثیر می‌گذارند ارایه می‌شود : یک تالار مملو از بیننده که برای معرفی و تحسین اثر آوانگارد دقیق شده‌اند و اثر را با نگاهی جدی دنبال می‌کنند باعث می‌شود که مخاطبین اثر، خوانش متفاوتی از آن اثر، نسبت به زمانی که بنا از طریق عکس‌هایی در یک روزنامه به مخاطب معرفی می‌شود داشته باشند. سخنانی که بزرگان معماری در تحسین یا نکوهش اثر آوانگارد می‌گویند، با تغییر «پیش‌فهم» مخاطبین بر خوانش آنها از اثر تأثیرگذار است. تبلیغات رسانه‌ها و فضاهای آکادمیک هم به‌عنوان بافت‌های بلافصل در چگونگی خوانش اثر آوانگارد و پذیرش آن توسط مخاطب تأثیر می‌گذارد. برخی کمپانی‌ها و شرکت‌های بزرگ یا غول معماران رسانه‌ای یا منتقدان پولدار معماری که در چرخه‌ای از بده‌وبستان‌های آکادمیک و غیره حیاتشان به‌هم وابسته است سعی می‌کنند چشمان ما را به آنچه می‌خواهند به عنوان معماری خوب یا زیبا شناخته شود عادت دهند و بنابراین، تبلیغاتی که در رابطه با اثر آوانگارد در نشریات و مصاحبه‌های خود ارایه می‌دهند، با هدف تغییر سلیقه مخاطب است و ارزیابی مخاطب از اثر آوانگارد را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

در رابطه با خوانشگر (مخاطب یا منتقد) هم، نکته حائز اهمیت، با تکیه بر هرمنوتیک، مسئله «پیش‌فهم» است. به بیان بولتمان (فیلسوف آلمانی)، هیچ تفسیری، مادامی‌که مفسر یک لوح سپید نیست، بدون پیش‌فهم نیست، بلکه مفسر با پرسش‌های خاص و در نتیجه با ایده معینی درباره موضوع به متن رو می‌آورد (ساسانی، ۱۳۹۱: ۹۳). پیش‌فهم به تمام پیش‌دانسته‌ها، پیش‌داوری‌ها، پیش‌انگاره‌ها و مفروضات فهمنده، هنگام برخورد با متن اطلاق می‌شود، چنان‌که می‌تواند بر برداشت، تفسیر و فهم فهمنده یا تفسیرگر تأثیر بگذارد. افرادی با پیش‌فهم‌های متفاوت، در برخوردهای متفاوت با یک متن، فهمی احتمالاً متفاوت به‌دست می‌آورند (ساسانی، ۱۳۹۱: ۹۴). در هنگام تحلیل آثار آوانگارد مقوله «پیش‌فهم» مخاطب، موضوعی بسیار جدی تلقی می‌شود. چراکه، مَخاطبین نسبت به معماری رایج در جامعه دچار زمینه ذهنی قبلی هستند و معیارهای از پیش تعیین‌شده‌ای دارند. این معیارهای از پیش تعیین‌شده، به عنوان یک «پیش‌فهم» جدی در فهم اثر آوانگارد دخالت می‌کند و ارزیابی اثر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. این موضوع به‌طور کامل در قسمت نظریه «بازی‌های زبانی» توضیح داده شد.

بدین‌ترتیب، چهارعامل فراگیر درشکل‌گیری خوانش معناشناسی گفتمانی (رویکرد پساساختارگرا) نیز که در مورد آثار آوانگارد توضیح داده شد، همگی نشان می‌دهند که نقد و ارزیابی این آثار بسیار نسبی و حتی غیرقابل پیش‌بینی می‌تواند باشد. نتیجه نقد و ارزیابی هم این آثار تنها به متن معماری وابسته نیست، بلکه بافت زمانی- مکانی، معمار و مخاطب همگی در تعیین نتیجه نقد دخالت می‌کنند. به ویژه در این میان، «پیش فهم» مخاطب، وزن بسیار زیادی در ارزیابی اثر آوانگارد دارد. بافت زمانی و مکانی نیز به عنوان یکی از چهار عامل فراگیر، می‌تواند به یکی از لایه‌های متنی تبدیل شود و شرایط نقد را به نفع اثر یا به ضرر آن تغییر دهد. بدین‌دلیل که در میان چهار عامل فراگیر، تقریباً سه عامل (متن، بافت و خوانشگر)، ثابت نیستند و با گذشت زمان تغییر می‌کنند، بنابراین نقد آثار آوانگارد مبتنی بر خوانش پساساختارگرایانه نیز وابسته به زمان و مکان است، که این نکته، مؤید درستی فرضیه تحقیق است.

تحلیلی بر چگونگیِ نقد و ارزیابی آثار آوانگارد برپایه نظریه «رفتاربودن‌نقد» وین اَتو

وین اَتو در کتاب «معماری و اندیشه نقّادانه» این نظریه را تصریح می‌کند که «نقد معماری نوعی رفتار است، نه قضاوت نهایی». او می‌گوید :

«شناخت روش‌های نقد باعث می‌شود که نقد، از وسیله‌ای برای تهدیدکردن و ترساندن، به ابزاری برای تولید کارهای بهتر تبدیل شود. راز رسیدن به چنین فهمی از نقد این است که نقد را به چشم یک رفتار بنگریم، نه یک قضاوت».

براساس تعریف فراگیر او از نقد، هر نوع واکنش ابرازشده از جانب مخاطبین نسبت به محیط ساخته‌شده، نقد قلمداد می‌شود. نقد فعالیتی انحصاری و محدود به ساحت متخصصین نیست، بلکه مجموعه‌ای است متشکل از، انواع مختلف رفتارهای انسانی (اتو، ۱۳۸۴: ۱۹). بدین‌ترتیب، نظریه وین اَتو با تأکید بر مخاطب و رفتار او، به نوعی بر نظریه «معناشناسی گفتمانی» انطباق می‌یابد. از آنجا که رفتار انسان، نسبت به پدیده‌ها، موضوع ثابتی نیست و بسته به عوامل درونی و محیطی (حتی پیش‌فهم‌های او) تغییر می‌کند، با در نظرگرفتن نقد معماری به‌مثابه رفتار، ارزیابی یک اثر معماری درگذر زمان تغییر خواهد کرد. این تغییر به‌ویژه در مورد آثار آوانگارد ملموس‌تر است. به‌عبارتی، نقد یک اثر معماریِ آوانگارد، در گذر زمان، به نتایج ثابتی منجر نخواهد شد.

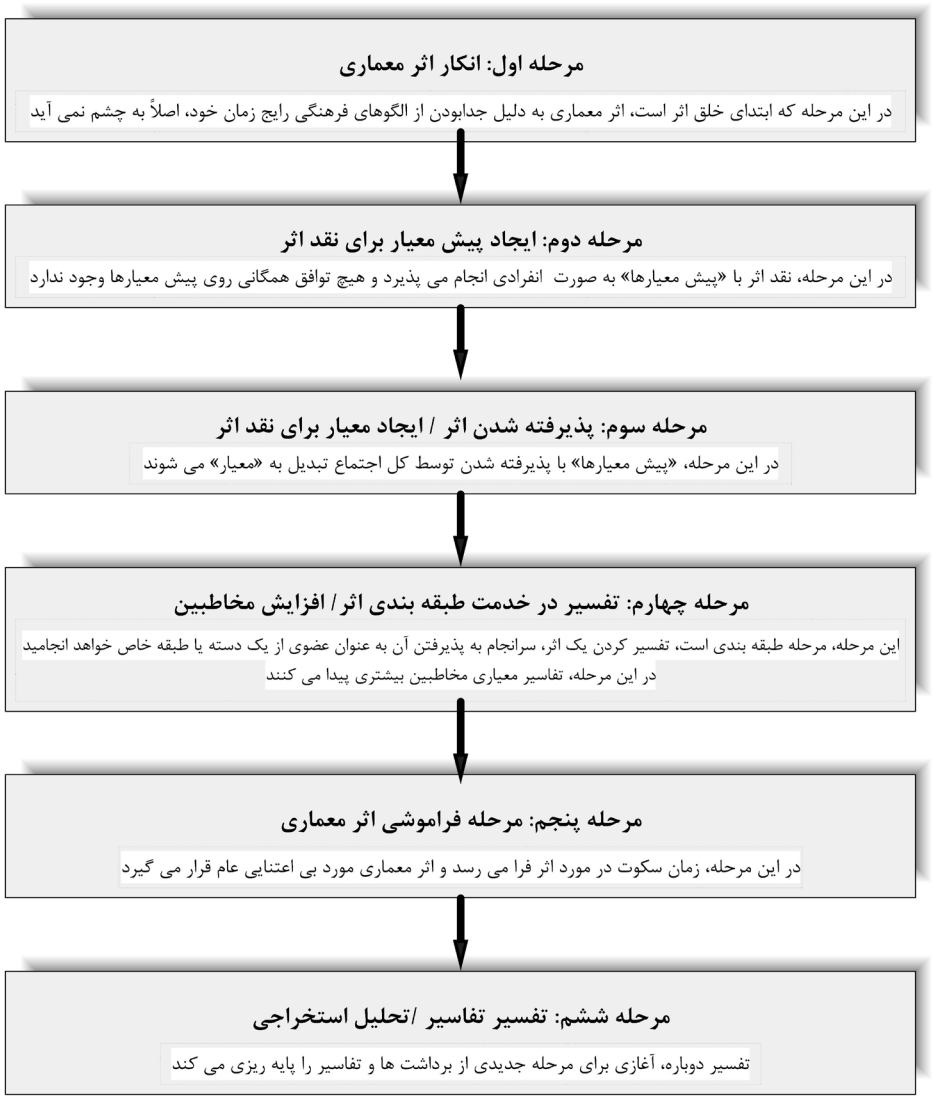
مراحل تغییر رفتار منتقدین در مورد یک اثر آوانگارد در نمودار ۴ ترسیم شده است. رفتاری که منتقدین در اولین مواجهه با یک اثر بدیع دارند، «انکار» آن است. در این مرحله که ابتدای خلق اثر است، اثر معماری به‌دلیل جدایی از الگوهای معماری رایج زمانه، و در واقع به دلیل «پیش‌فهم» مخاطبین که در واقع همان پیش‌فرض‌های ذهنی‌شان نسبت به معماری مطلوب است، به‌چشم نمی‌آید. دیدن، برای فهم یک اثر معماری که از الگوهای فرهنگی مقرر زمان خود جدا شده، کافی نیست، بلکه باید به الگوهای جدید وضوح بخشید و معیارهای تفسیری جدیدی را پایه‌گذاری کرد. انجام چنین اقداماتی برای فهم اثر، نیازمند گذشت زمان است. بنابراین، مرحله دوم، «ایجاد پیش‌معیار برای نقد اثر» است. در این مرحله، نقد اثر با پیش‌معیارها به‌صورت انفرادی انجام می‌پذیرد و هیچ توافق همگانی‌ای روی پیش‌معیارها وجود ندارد. با گذر زمان، تفسیر مبتنی بر پیش‌معیارها، به تفسیر معیاری با توافق همگانی تبدیل می‌شود. هرچند، بعضی از معیارهای موجود در تفسیرهای شخصی پیش‌معیار، به مرور زمان فراموش شده و راهی به تفاسیر معیاری نیافتند (اتو، ۱۳۸۴: ۳۶). پس، مرحله سوم، «ایجاد معیار برای نقد اثر» است که در این مرحله، اثر مورد پذیرش جامعه قرار می‌گیرد. مرحله چهارم، «تفسیر در خدمت طبقه‌بندی اثر و افزایش مخاطبین» نام دارد که مرحله طبقه‌بندی است و تفاسیر معیاری، مخاطبان بیشتری پیدا می‌کند. تفسیر کردن یک اثر معماری، سرانجام به پذیرفتن آن به عنوان عضوی از یک دسته یا طبقه خاص خواهد انجامید. این پذیرش زمانی اتفاق می‌افتد که شخص مفسر بتواند ویژگی‌های خاص یک اثر را که ممکن است در دیگر آثار معماری نیز یافت شوند و همچنین امکان تبدیل‌شدن به «تعریفی خاص» برای یک طبقه را داشته باشند، تشخیص دهد (همان: ۳۶). مرحله پنجم، «فراموشی اثر» است. این مرحله، زمان سکوت است و اثر مورد بی‌اعتنایی عام قرار می‌گیرد. در نهایت، مرحله آخر، به تفسیرِ تفاسیر (بررسی و تحلیل استخراجی) می‌رسیم. تفسیرِ دوباره، آغازی برای مرحله جدیدی از برداشت‌ها را پایه‌گذاریَ می‌کند. در این مرحله، به اثر، خارج از زمان نگریسته می‌شود و تفسیرهای مختلفی که نسبت به اثر در مراحل قبلی انجام گرفته مورد ارزیابی و تحلیل کلی قرار می‌گیرد. نمودار ۴، براساس نظریه «رفتار بودن نقد» وین اَتو، نشان می‌دهد که رفتار مخاطب (منتقد) نسبت به آثار بدیع و پیشرو، درگذر زمان تغییر می‌کند. ارزش‌گذاری‌ها و معیارهای ارزیاب همواره در حال تغییر هستند. چه این ارزش‌ها ماهیتی تاریخی دارند و قابل تغییر و تبدیل هستند. ژاک دریدا می‌گوید : «حقیقتی ورای دیدگاه‌ها، رویکردها، و تأویل‌های ما وجود ندارد. به همین جهت است که نمی‌توان متن را دارای حقیقت و معنای واحدی دانست، زیرا که حقیقت، امری واحد نیست» (ضیمران، ۱۳۷۹: ۷). نمی‌توان اجماع مردمان بر یک اثر را چندان پایدار دانست. ای بسا، ممکن است روزی برسد که آثار باارزش معماری امروز، دیگر جزء هنر معماری به‌شمار نیاید و با آنها همان رفتاری را بکنند که با الواح و سنگ‌نبشته‌های دوران باستان می‌کنند. نسبت‌دادن زیبایی یا زشتی به اثری، نه لزوماً براساس زیبایی‌شناسی اثر، بلکه می‌تواند وابسته به معیارهای اجتماعی، و حتی سیاسی و اقتصادی باشد. مارکس در «یادداشت های اقتصادی و فلسفی» (۱۸۴۴) نشان می‌دهد که چگونه حتی پول می‌تواند زشتی را جبران کند :

«آنجا که پول این ویژگی را دارد که بتواند هر چیزی را بخرد، و مالکیت تمام اشیاء را به اختیار بگیرد، بنابراین داشتن آن اولویت است ... از این رو، کیستی من و کارهایی که می‌توانم انجام دهم، به کمترین میزان، به فردیت من بستگی ندارد ...».

کامران افشار نادری نیز در جایی دیگر می‌گوید :

«همیشه نو از سه مرحله رد می‌شود، مرحله اول، مرحله مخالفت است، سپس مرحله تطبیق است و مرحله آخر پذیرش و قدردانی. بنابراین هر چیز جدیدی، در ابتدا ممکن است زشت بنماید، بی‌هویت باشد، ولی کم‌کم راه خود را باز

می‌کند و خود را تثبیت می‌کند».
پس می‌توان چنین گفت که، نقد و ارزیابی آثار آوانگارد از ویژگی «نسبیت» و «مقیّد به زمان» برخوردار است و نتیجه ارزیابی این آثار (مطابق با نمودار ۴)، با گذر زمان تغییر می‌کند. بدین‌ترتیب با تکیه بر نظریه «رفتاربودن نقد» وین اَتو نیز، فرضیه تحقیق ثابت می‌شود.



نمودار ۴. مراحل مختلف تفسیر یک اثر معماری بدیع در گذر زمان مبتنی‌بر نظریه «رفتار بودن نقد» وین اَتو.
مأخذ : نگارندگان.

شواهد تاریخی

شواهد تاریخی زیادی برای تأیید یافته‌های تحقیق وجود دارد. اگر به تاریخ معماری جهان، در گذر از دوره‌های مختلف، نگاهی افکنیم، آثار آوانگاردی را می‌بینیم که در طی زمان دچار تفسیرهای متفاوت و حتی متضادی شده‌اند. در اینجا به ذکر سه نمونه مهم که مؤید نسبی‌بودن نقد یک اثر معماری بدیع است، بسنده می‌کنیم.
شاهد تاریخی اول، برج ایفل است که گرچه ابتدا برای یک نمایشگاه موقتی ساخته شده بود، اما در گذر زمان دستخوش قضاوت‌های متفاوتی شد و سرنوشتش تغییر کرد. در آغاز، برج ایفل با متن پاریسی خود بیگانه بود (مزینی، ۱۳۹۰: ۱۹۱)؛ در زمان ساخت، گروهی از هنرمندان، علناً اعتراض خود را نسبت به ساختمان برج در نامه سرگشاده ابراز می‌کنند. هنگامی که در ۱۵ آوریل ۱۸۸۹، ساختمان برج به اتمام رسید به تدریج نظرها به نفع آن تغییر کرد. امروز نیز شاهدیم که برج ایفل به عنوان نماد و آبروی شهر پاریس است.
شاهد تاریخی دوم، پاویلیون میس ون‌دروهه در بارسلونا است. جوان پابلو بونتا[۴۶] (۱۹۷۵)، واکنش مردم را نسبت

به عمارت پاویلیون، طی دوره‌ای ۴۵ ساله بررسی کرده، که با نمودار ۴ مطابقت کامل دارد. این عمارت در سال ۱۹۲۹، ابتدا، به‌دلیل جدایی از الگوهای فرهنگی رایج زمانه، به‌چشم نمی‌آمد. برقراری الگوهای جدید از یک‌طرف، و به‌دست آوردن پذیرش عمومی برای این الگوها از طرف دیگر، ده‌ها سال به طول انجامید. هنگامی‌که این روند توسط عده‌ای در حال شکل‌گیری بود، عده‌ای دیگر با بستن چشمان خود به‌روی تغییرات در این روند سهیم نشدند. اما در سال‌های اخیر حتی حساس‌ترین منتقدان نیز تمایلی به نقد عمارت بارسلونا، از خود نشان نداده‌اند و مورد بی‌اعتنایی عام قرار گرفته است. مطالعه بونتا از این‌جهت حائز اهمیت است که زمینه‌ای برای بررسی شیوه‌های مختلف نقد، در مورد یک بنای واحد را فراهم می‌آورد (اتو، ۱۳۸۴).

نمونه بعدی، معماری مرکز فرهنگی پمپیدو[۳۷]، است که مشاجرات شدیدی را برانگیخت : کانال‌کشی، پله‌های برقی، پله‌های متحرک و هرآنچه در معماری سنتی پنهان بود، در این مرکز به عمد در معرض دید همگان قرار داشت. به این ترتیب، در زبان کوچه و بازار پاریس، نام‌هایی برای این مرکز ساخته شد : "لوله‌کش خونه نوتردام"، "پمپیدوخونه"، "انبون هنر"، "کارخونه گاز"، "پالایشگاه نفت"، "فرهنگ‌دونی"، "ماشین‌آلات شهری" و نیز "زگیل آوانگارد". با به‌کارگیری این استعاره‌ها، مردم مؤسسه پرخرجی را محکوم می‌کردند که در سال افتتاح خود، یک‌هفتم بودجه دولت را برای فرهنگ بلعیده بود. (Oprea, 2007: 19، نقل از انسان‌شناسی و فرهنگ). اما درنهایت، این مرکز، که برای بازدید روزانه پنج هزار نفر پیش‌بینی شده بود، پذیرای پنج برابر این میزان بود.

بحث

طبق بررسی‌هایی به‌عمل آمده برروی نقد آثار معماری آوانگارد، چنین استنتاج می‌شود که معیارهای از پیش تعیین‌شده و مشخصی که براساس بازی‌های زبانی رایج معماری جامعه طرح شده، معیار مناسب و منصفانه‌ای برای ارزیابی آثار آوانگارد نیستند. چراکه نتیجه چنین ارزیابی، مهر بطلان بر اثر آوانگارد است. اما اگر معیارهای نقد این آثار با توجه به قواعد بازی زبانی جدیدی که مبتنی بر گفتمان جدید و درحال شکل‌گیری است انتخاب شود، نتیجه ارزیابی احتمالاً به نفع این آثار تغییرخواهد کرد. هرچندکه برای شکل‌گیری معیارها براساس بازی زبانی جدید، گذر زمان لازم است و نمی‌توان بلافاصله بعد از خلق اثر، به این معیارها دست یافت. در پیشینه تحقیق، مدل‌های مختلفی برای نقد ارایه شد که می‌توان ادعاکرد مدل نقد حمیدرضا خویی، مناسب‌ترین مدل برای نقد آثار آوانگارد است. چرا که از انعطاف‌پذیری بالایی برخوردار است و معیارهای هر نقد را با توجه به خود اثر انتخاب می‌کند. افشارنادری نیز در باب تفاوت‌ها و تمایزات در زمینه معیارهای نقد و ارزیابی می‌گوید : «هنر در ویژگی کار هنرمند، ایده و بیان خاص او مستتر است. کارفرمایی از بهترین معمار کشور می‌پرسد چرا کار شما این یا آن ویژگی را ندارد. یا از طراحی که در اثر پروژه‌های آوانگاردش شهرتی جهانی دارد می‌پرسند چرا کارت نشانه‌ای از معماری سنتی ندارد. از دیگری که اصولاً سنتی‌کار است می‌خواهند کاری مدرن ارایه کند. درست مثل اینکه از موتزارت خواسته باشند آهنگی به سبک بتهوون بسازد. ما هنوز نتوانسته‌ایم تمایزات را به عنوان ارزش بپذیریم».

همان‌گونه که در مقدمه دیدیم که هم وین اَتو، و هم مانفردو تافوری به‌صورت کلی اذعان به آینده‌نگری نقد داشتند، تحلیل‌های انجام‌گرفته در این مقاله نیز حاکی از آن است که نقد صحیح اثر آوانگارد بیشتر از گذشته‌نگری، باید در خدمت آینده باشد و نتایج نقد این نوع آثار بر آینده معماری و سرنوشت آن تأثیرگذار خواهد بود که این موضوع حساسیت نقد این نوع آثار را دوچندان می‌کند. به‌عبارت بهتر، می‌توان گفت، نقد اثر آوانگارد، وسیله‌ای برای پیش‌بینی آینده است، نه ابزاری برای ارزیابی زمان حال؛ و بنابراین، اهداف و نتایجی‌که بر نقد این نوع آثار مترتب است، با اهداف و نتایجی‌که نقد آثار متداول و رایج معماری -که مبتنی بر قراردادهای رایج طراحی شده‌اند- در پی دارند کاملاً متفاوت است و همین تفاوت اهداف، سبب می‌شود که معیارها و قواعد نقد آثار آوانگارد با معیارها و قواعد نقد یک اثر معمولی یکی نباشد. معماری آوانگارد، به مثابه دیسیپلینی معرفی می‌شود که خود را از هر ساختار مشخص، چارچوب قطعی و روش ثابت می‌رهاند، مبتنی بر این تعریف، پس می‌توان چنین گفت که «نقد آثار معماری آوانگارد، نیز نمی‌تواند چارچوب ثابت و روشی قطعی داشته باشد». با توجه به مدل نشانه‌شناسی لایه‌ای (پساساختارگرا) و تأثیر فراعامل‌های چهارگانه در خوانش متن (مؤلف، متن، بافت و خوانشگر)، هیچ روش ثابتی بر نقد و ارزیابی آثار آوانگارد مترتب نیست و نمی‌توان نتیجه نقد این آثار را به راحتی پیش‌بینی کرد.

نتیجه‌گیری

رادیکالیسم، مشخصه هر آوانگارد هنری است. بنیان‌گذاران مبانی جدید، در آغاز، برای فاصله‌گیری از دوره‌ای که در آن زندگی می‌کنند به مخالفت سرسختانه با سبک رایج می‌پردازند. این مخالفت، انرژی زیادی لازم دارد. با تکیه بر نظریه‌های «بازی‌های زبانی»، «نشانه‌شناسی فرهنگی»، «نشانه‌شناسی پساساختارگرا» و «رفتاربودن نقد»، مشاهده شد که نقد آثار آوانگارد، مقوله‌ای «نسبی» و «مقیّد به زمان» است و نتایج ارزیابی این آثار با گذشت زمان تغییر می‌کند. ویژگی «مقیّد به مکان» بودن نقد اثر آوانگارد نیز با تکیه بر نظریه‌های «نشانه‌شناسی فرهنگی» و «نشانه‌شناسی پساساختارگرا» مورد تأیید قرار گرفت، بدین‌معنی که بافت زمانی- مکانی (فرهنگ) به‌عنوان یک لایه متنی در خوانش اثر آوانگارد شرکت می‌کند و کاملاً در نتیجه نقد اثر آوانگارد تأثیرگذار است. به علاوه در این بررسی، مشخص شد براساس نظریه «بازی‌های‌زبانی» ویتگنشتاین ضوابط و معیارهای سنجش و ارزیابی همگانی نیستند. امروز در دوره‌ای قرار گرفتیم که مقوله نقد با نوعی نسبی‌گرایی به خوانش اثر می‌پردازد. منتقد معاصر، علاقه‌ای به صادرکردن حکم‌های قطعی درباره آثار معماری ندارد. اثری که در یک موقعیت ضعیف به‌نظر می‌آید، در موقعیت دیگر می‌تواند ارزشمند باشد. اثری که درون یک بازی زبانی، قوی تلقی می‌شود، ممکن است با توجه به معیارهای بازی زبانی دیگر، ضعیف تلقی شود. اینجاست که مسئله ارزشیابی آثار آوانگارد که در مرز انتقال بین دو نوع بازی زبانی رایج و جدید قرار گرفته‌اند، کاری بس مشکل می‌شود.

در پاسخ به پرسش دوم تحقیق باید گفت که اگر هدف از نقد معماری، ایجاد تغییر، آینده‌نگری، و فراهم‌آوردن زمینه‌های حرکتی رو به‌جلو در تاریخ معماری باشد، معیارهای از پیش تعیین‌شده، انتخاب مناسبی برای ارزیابی یک اثر آوانگارد نیستند و باید به‌دنبال ایجاد معیارهای جدید با توجه به آن اثر بود. در ابتدای خلق یک اثر آوانگارد، خوانش ساختارگرایانه، رویکرد مناسبی برای نقد این نوع اثر نیست. چرا که هنوز رمزگانی شکل نگرفته است. بنابراین می‌توان این‌گونه جمع‌بندی کرد که برای تحلیل، ارزیابی و نقد آثار آوانگارد در ابتدای خلق اثر، خوانش «اثبات‌گرایانه» و خوانش «ساختارگرایانه»، رویکردهای چندان مناسبی به نقد این نوع آثار نیستند؛ زیرا در این رویکردها، قواعد و معیارهای نقد و ارزیابی، ثابت، از پیش تعیین‌شده، و با قابلیت تعمیم هستند، و نوعی جبرگرایی[۳۸] ظاهراً موجه، در زیر بیرق یک تقسیم‌بندی بی‌چون و چرای علمی تحمیل شده و قواعدی ابطال‌ناپذیر و فرمول‌های ثابت و لایتغیر به مثابه قانون برای بررسی همه آثار معماری وضع می‌شود.

مطالعه تاریخ معماری نشان می‌دهد که بسیاری از آثار پیشرو، در بدو شکل‌گیری، موج اعتراضی را به‌دنبال داشتند. وقوع این اعتراضات بدین‌دلیل است که معیارهای نقد در بیشتر مواقع، معیارهای از پیش تعیین شده‌ای است، هرچند که نباید در مورد آثار آوانگارد این‌گونه باشد. مرتضی آوینی معتقد است : «اگر انسان‌هایی که مأمور به ایجاد تحول در تاریخ هستند از معیارهای عصر خویش تبعیت کنند، دیگر تحولی در تاریخ اتفاق نخواهد افتاد».

پی‌نوشت‌ها

۱.آوانگارد (avant-garde) لغتی است فرانسوی به معنی پیشتاز و یا پیشرو , که در سال ۱۸۵۰صورت جنبشی هنری ظهور کرد. این لغت ریشه نظامی دارد به معنی سربازی که جلو دار در جبهه جنگ است و به هنری اطلاق می‌شود که فرم و زبان قدیم را شکسته، سبکی جدید بدعت می‌کند.

۲. language games ۳. / operative criticism ۴. / the theory of language games ۵. / Ludwig Josef Johann Wittgenstein ۶. Wayne Attoe

۷. شما وقتی نسبت به سنت ساختارشکنی می‌کنید و گذشته را دستکاری می‌کنید یک هنرمند مدرن محسوب می‌شوید ولی هنوز آوانگارد نیستید. مدرن بودن را با آوانگارد بودن نباید اشتباه گرفت. (بیرانوند، ۱۳۹۱).

۸. Renato Poggioli، رساله‌نویس ایتالیایی / ۹. Hal Foster / ۱۰. The Return of the Real ۱۱. / retroactive model of art and theory ۱۲. پایداری، سودمندی و زیبایی ۱۳. Hillier / ۱۴. Musgrove / ۱۵. O'sullivan / ۱۶. Bruno Zevi / ۱۷. David Gebhard / ۱۸. Philip Jodidio / ۱۹. Kenneth Frampton

۲۰. richness complexity / ۲۱. stereotypes / ۲۲. Eric Owen Moss / ۲۳. The Uncertainty of Doing

۲۴.Paola Giaconia، مدرس طراحی معماری در دانشگاه کالیفرنیا / ۲۵. Anti Clich / ۲۶. Avant garde / ۲۷. Dogmatism / ۲۸. Sigfried Giedion

۲۹. Avant Gardism / ۳۰. form of life

۳۱. مکتب تارتو، به عنوان یکی از مهم‌ترین پایگاه‌های مطالعاتی نشانه‌شناسی فرهنگی، به روابط بینافرهنگی نیز توجه داشته و از دیدگاه انسان‌شناسی هم، پدیده انتشار بدعت فرهنگی یا نوشدن فرهنگی را بررسی می‌کند.

۳۲. در اولین برخورد، هر آن‌چه درون فرهنگ و قابل‌فهم باشد «متن» تلقی می‌شود «متن» در نشانه‌شناسی فرهنگی، چونان هرآنچه به فرهنگ وارد و از آن خارج می‌شود در نظر گرفته می‌شود (سجودی، ۱۳۹۰).

۳۳. Yuri M. Lotman ۳۴. / Funtain

۳۵. در اینجا، از متن به عنوان تعبیری فراگیر و در برگیرنده تمام آثار کلامی و هنری و حتی غیر هنری و غیرکلامی، و در حقیقت هر آنچه بتوان خوانشی از آن به دست داد، استفاده می‌شود.

۳۶. Joan Pablo Bonta ۳۷. / Culture Georges Pompidiou Paris (۱۹۷۱-۱۹۷۷) / ۳۸. Determinism

فهرست منابع

• ابل، کریس. ۱۳۸۷. *معماری و هویت*. ت : فرح حبیب، تهران : دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات تهران.

• اتو، وین. ۱۳۸۴. *معماری و اندیشه نقادانه*. ت : امینه انجم شعاع. تهران : نشر فرهنگستان هنر.

• بنه‌ولو، لئوناردو، ۱۳۸۰. *تاریخ معماری مدرن*. ت : سیروس باور. تهران : دانشگاه تهران.

• بوغیری، سعید، مرکز ملی هنر و فرهنگ ژرژ پمپیدو، *انسان‌شناسی و فرهنگ*، بازیابی از وب‌گاه : http://www.anthropology.ir/node/5822 (۲ تیر ۱۳۹۵)

• بیرانوند، احمد. ۱۳۹۱. آوانگاردیسم به معنای مدرنیسم نیست. روزنامه مغرب : ۲۰ آبان ۱۳۹۱.

• پورتیس- وینر، ایرنه. ۱۳۹۰. *پویایی‌های نشانه‌شناسی فرهنگ ؛ وابستگی آن به انسان‌شناسی، در کتاب نشانه‌شناسی فرهنگی*. ت : فرزان سجودی. تهران : نشر علم.

• خویی، حمیدرضا. ۱۳۷۹. رساله دکتری: نقد و شبه‌نقد : *تأملی در مواضع منتقدین در نقد آثار معماری*. تهران : دانشگاه تهران.

• دیبا، داراب. ۱۳۸۱. گفتگوی داراب دیبا و اریک اوون موس، فصلنامه *معماری و شهرسازی*، (۸۶ و ۸۷) : ۱۰۲-۹۶.

• رئیسی، ایمان. ۱۳۸۶. رساله دکتری : نقش نقد در جهت‌دهی معماری معاصر ایران. تهران : دانشگاه علوم و تحقیقات واحد تهران.

• زکریایی‌کرمانی، ایمان.، شعیری، حمیدرضا و سجودی، فرزان. ۱۳۹۲. *تحلیل نشانه- معناشناختی سازوکار روابط بینافرهنگی در نظام گفتمانی فرش کرمان*، ۳ (۶): ۳۰-۱۱.

• ساسانی، فرهاد.۱۳۹۱. معناشناسی گفتمانی، در مجموعه *مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر* . تهران : فرهنگستان هنر.

• سجودی، *فرزان*. ۱۳۹۱. *نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل متون هنری، در مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر. تهران : فرهنگستان هنر.*

• سُنِسون، گوران.۱۳۹۰. *مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگی. در کتاب نشانه‌شناسی فرهنگی*، به کوشش : فرزان سجودی. تهران : نشر علم.

• شارب، دنیس. ۱۳۸۷. پیرامون نقد معماری. فصلنامه *معماری و شهرسازی*، (۹۱) : ۱۱۵-۱۱۴.

• ضیمران، محمد. ۱۳۷۹. *ژاک دریدا : متافیزیک حضور*. تهران : هرمس.

• کالینز، پیتر. ۱۳۷۵. *تاریخ معماری مدرن- دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن*. ت : حسین حسن‌پور. تهران : انتشارات قطره.

• گروت، لیندا، وانگ، دیوید. ۱۳۸۴. *روش تحقیق در معماری*. ت : علیرضا عینی‌فر. تهران : دانشگاه تهران.

• مزینی، منوچهر. از *زمان و معماری*. تهران : انتشارات شهیدی.

• منصوری، سیدامیر. ۱۳۷۹. روش نقد معماری. *فصلنامه هنرهای زیبا*، (۷): ۷۸-۶۳.

• ندرلو، بیتا.... ۱۳۹۰. نظریه بازی‌های‌زبانی ویتگنشتاین: یک نظرگاه فلسفی‌پست‌مدرن درباره زبان. *دوفصلنامه غرب‌شناسی‌بنیادی*، ۲(۱): ۱۰۰-۸۷.

• نوروزی‌طلب، علیرضا. ۱۳۸۵. اصالت متن به‌مثابه مرجع نقد و تفسیر. *باغ‌نظر*، (۵) : ۱۱۱-۱۰۰.

• نوروزی‌طلب، علیرضا. ۱۳۸۷. نظریه فرمال، اساس نقد، تفسیر و فهم آثار هنری، *باغ‌نظر*، ۵ (۱۰) : ۸۸-۶۹.

• نوروزی‌طلب، علیرضا. ۱۳۸۹. جستاری در شکل‌شناسی اثر هنری و دریافت معنا. *باغ‌نظر*، ۷ (۱۴) : ۸۶-۶۹.

• Eco, U. (1997). *Function and Sign: The Semiotics of Architecture*, in Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory, Ed. By Neil Leach. London: Routledge.

• Oprea, C. (2007). *Interdisciplinarity in arts and new cultural spaces*. Master thesis. Belgrade: University of arts in Belgrade.