تحلیلی مقایسه‌ای بر خوانش مدرنیستی و پسامدرنیستی اثر معماری*

الهه رحمانی[۱]، ایرج اعتصام[۲] (نویسنده مسئول)، مصطفی مختاباد امرئی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۸/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۲/۱۸

چکیده

"نقد اثر معماری" با بررسی خود بنا آغاز می‌شود؛ اما خاستگاهش، در بنیان‌های نظری معماری است. با دانستن این مهم که "نقد" و "نظریه"، دو مقوله مرتبطند، هدف نقد به‌عنوان زیرمجموعه تئوری، تفسیر و ارزیابی آثار برمبنای نظریه می‌باشد. علی‌رغم مطالعات زیادی که تاکنون بر روی مبانی طراحی «مدرن» و «پسامدرن» و تفاوتهایشان انجام شده؛ اما، تدقیقی بر تفاوت‌های مبانی و روش‌شناسیِ خوانش و نقد، و قواعد ارزیابی اثر معماری در این مکاتب صورت نگرفته است. پژوهش حاضر با مطالعه مبانی نظری «مدرن» و «پسامدرن»، ویژگی‌های «خوانش اثر معماری» و «قواعد نقد» در دو مکتب را مورد تحلیل، واکاوی و قیاس قرار داده است. این پژوهش با ماهیتی کاربردی، و سامانه جستجوی کیفی، با رویکردی تفسیرگرا به تفسیر و تحلیل معنایی داده‌ها که مشتمل بر نظریات و آراء معتبر نظریه‌پردازان «مدرن» و «پسامدرن» با محوریت مفهوم نقد است می‌پردازد. محققان، با روشی توصیفی- تحلیلی و شیوه تحلیل تطبیقی و مقایسه‌ای، داده‌های گردآوری شده از طریق مطالعهٔ اسنادی را تحلیل و مقایسه کرده اند؛ در نهایت با ارائه نمونه‌هایی از نقد آثار معماری به شیوه‌های مدرن و پسامدرن، تفاوت‌های خوانش معماری در دو مکتب، به صورت کلّی بازشناخته شده است. یافته‌های تحقیق، حاکی از تک‌معنایی و قطعیتی بلاتردید در روند خوانش مدرنیستی اثر است در حالیکه در نظریه‌های پسامدرنیستی، شاهد عدم‌قطعیت در داوری به‌دلیل تکثرمعانی هستیم. خوانش مدرنیستی، کنشی خطی و منطقی با مرکزیت متن و دلالت‌های صوری و با روند استدلال منظم، خلاصه‌نگر و تک لایه است و مواجهه محصول‌گرایانه با اثر دارد، درحالیکه خوانش پسامدرنیستی با مواجهه فرآیندگرایانه، به‌مثابه یک بازی غیرخطی با محوریت خواننده و دلالت‌های ضمنی حول لایه‌های متعدد شکل می‌گیرد. تفاوت آشکار بین دو خوانش در پژوهش نشان داد که با تکیه برنظریه «بازی‌های زبانی[۱]» ویتگنشتاین، به‌منظور داشتن نقدی منصفانه‌تر، وجود تناسب بین اثر معماری و شیوه خوانش آن امری مطلوب به‌نظر می‌رسد که منتقد معماری باید بدان آگاه باشد.

واژه‌های کلیدی

خوانش، بازی زبانی، مدرن، پسامدرن، متن.

۱. دانشجوی دکتری معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران
۲. دکتری معماری، استاد دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران، ایران
۳. استاد دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری الهه رحمانی با عنوان «تدوین مدل‌های نقد معماری برپایه اندیشه‌ها و مکاتب فکری»، به راهنمایی آقای دکتر ایرج اعتصام در دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران می‌باشد.

۱. مقدمه

نظریه لودویگ ویتگنشتاین[۲] که در مفهوم «بازی زبانی» ارائه شده و اساساً یک دیدگاه فلسفی پست‌مدرن دربارهٔ 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 می‌گردد. (ابل، ۱۳۸۷: ۱۶۹). هریک از این بازی‌های‌زبانی با یک «شکل زندگی»[۳] منطبق است. لذا، فهم یک بازی زبانی مستلزم شرکت در آن شکلی از زندگی است که بازی زبانی مورد نظر در بستر و بافت آن واقع می‌شود (ندرلو، ۱۳۹۰: ۸۷) و تنها وقتی می توان آن را فهمید که به قواعد و معیارهای درونی آن بازی ارجاع شود. در مثال مورد نظر وی، معنای مهره شطرنج در نسبت ساده یک‌به‌یک میان نام و مهره شطرنج، و حتی در کاربرد آن مهره نیست، بلکه در نسبیتی است که آن مهره با تمامی حرکت‌های ممکن کلیه مهره‌ها و تحت قواعد اجتماعی بازی شطرنج برقرار می‌سازد. چنین معنایی فقط تا زمانی معتبر است که بازیکنان از «قواعد» آن بازی خاص پیروی نمایند. لذا، ورود به هر نوع بازی زبانی، ورود به شکل خاموش و نهفته‌ای از قرارداد اجتماعی حاکم بر کاربرد کلمات، آن هم در زمینه‌ای خاص از کنش‌های انسانی است (ابل، ۱۳۸۷: ۱۷۰). ما تنها در تعداد محدودی از بازیهای زبانی تشکیل‌دهندهٔ زبانمان انبازیم و این بازی‌های زبانی، منطبق با اشکالی از زندگی است که ما در آنها حضوری فعال داریم. (ندرلو، ۱۳۹۰: ۹۹)

با تکیه بر نظریه بازی‌های زبانی ویتگنشتاین که خود یک نظریه پسامدرنیستی، و مؤیّد نسبیت‌گرایی زبان است، اگر با یک دیدگاه قیاسی، معماری را به مثابه یک زبان بدانیم و همانطور که در هر زبان، بازی‌های زبانی متنوعی وجود دارد، متن معماری نیز پهنه بازی‌های زبانی بی‌شماری خواهد بود که هر یک قواعد و معیارهای خاص خود را دارد. از این منظر، سبک‌های مختلف معماری و مکاتب مختلف فکری که پایه‌های نظری هر سبک را شکل می‌دهند، هر کدام می‌توانند به عنوان یک بازی مستقل عمل کنند و قواعد و معیارهای درونی‌ای برای خود داشته باشند. وقتی زبانی را به کار می‌بریم، به نسبت زمانی که از زبانی دیگر استفاده می‌کنیم «بازی زبانی متفاوتی را انجام می‌دهیم». «زبان معماری مدرن» اساساً با «زبان معماری پسامدرن» متفاوت است.

بدین ترتیب، برمبنای این نظریه تصریح می‌شود که برای نقد و ارزیابی یک اثر معماری، ضوابط و معیارهای همگانی و جهان شمولی از سنجش و پیمایش وجود ندارد. چرا که هر اثر معماری، خود درون یک بازی زبانی خاصی متولد شده و لذا معیارهای آن زبان را داراست. ضوابط و معیارهای سنجش و ارزیابی همگانی نیستند؛ بلکه هر بازی زبانی در معماری ضوابط و معیارهای درونی و خاص خود را دارد. هدف از این مقاله، واکاوی قواعد نقد و خوانشِ اثر معماری در دو بازی زبانی مختلف و در نهایت مقایسه آنها می‌باشد.

تعاریف زیادی برای نقد مترتب است، اما در اینجا، معنای تحت اللفظی کلمه "نقد"، که قضاوت و یا ارزش‌گذاری اثر معماری است، چندان مدِّنظر نگارندگان نیست، بلکه، منظور از نقد، در اینجا، خوانش اثر معماری است که این خوانش می تواند شامل تجزیه و تحلیل، توصیف، تفسیر، و حتی تأویل اثر معماری باشد. این مقاله، قرار است قواعد نقد معماری و به عبارت دیگر، روش نقد و خوانش اثرِ معماری در دو بازی زبانیِ متفاوتِ معماری، یعنی بازی مدرن و بازی پسامدرن را مورد تحلیل، واکاوی و قیاس قرار دهد. در این مقاله، منظور از واژه "نقد"، تنها "نقد اثر معماری" می‌باشد و بنابراین، سایر حوزه‌های نقد را نیز در بر نمی‌گیرد. به علاوه، لازم به ذکر است که منظور از دو واژه «مدرن» و «پسامدرن» در مقاله، دو سبک معماری نیست، بلکه دو مکتب فکری کلان است که زندگی بشر را در دو قرن اخیر در تمامی حوزه‌ها، تحت الشعاع قرار داده است.

۲. سؤال تحقیق

بازی‌های زبانی مدرن و پسامدرن، به‌دلیل قواعد خاصِ هریک، منجر به طراحی آثار معماری متفاوتی می‌شود. اما آیا این بازی‌های زبانی، علاوه بر شیوه‌ها و قواعد "طراحی" منحصربه‌فرد، شیوه‌های "خوانش و نقد" منحصربه‌فردی را هم برای اثر معماری پیشنهاد می‌دهند؛ یا اینکه قواعد آنها، در حوزه نقد و خوانش آثار معماری، چندان وارد نمی‌شود؟. با این مقدمه، سؤالی که تحقیق، حول محوریت آن شکل گرفته این است: "تفاوت‌های شیوه خوانش و نقد اثر معماری در دو بازی زبانیِ مدرن و پسامدرن چیست؟".

۳. روش تحقیق

پژوهش حاضر، کاربردی و با سامانه جستجوی کیفی است که با رویکرد تفسیرگرا ضمن تفسیر معنایی داده‌ها، به تحلیل نظرات و آراء معتبر با محوریت مفهوم نقد می‌پردازد و از لحاظ روش، با شیوه توصیفی- تحلیلی انجام و

تحلیل‌های آن نیز به‌روش تطبیقی- مقایسه‌ای شکل گرفته است. به‌منظور گردآوری داده‌ها از شیوه کتابخانه‌ای و بررسی اسنادی استفاده شده؛ و داده‌های مستخرج با تکیه بر دو منطق استدلال استقرایی و استنتاجی (قیاسی) مورد تحلیل قرار گرفته‌اند که نتایجش در قالب جداولی ارائه شده است. درنهایت با ارائه نمونه‌هایی از نقد آثار معماری به دو شیوه خوانش مدرنیستی و خوانش پسامدرنیستی به عنوان نمونه موردی، تفاوت‌های خوانش معماری در دو مکتب، به صورت کلّی بازشناخته شده است.

۴. پیشینه تحقیق

برای داوری در مورد یک اثر، معیارهای نقد متفاوتی بر اساس دیدگاه‌های فکری مختلف می‌تواند مطرح شود که بررسی این مدل‌ها و معیارها به منظور انجام یک نقد صحیح، ضروری است. ویتروویوس[۴] - معمار رومی (قرن اول ق.م)- در «ده رساله در باب معماری»، اولین معیارهای مدون نقد معماری را تدوین می‌کند. از نقطه‌نظر او، می‌توان پایداری، سودمندی و زیبایی را به عنوان معیارهای سنجش معماری خوب دانست. ساختمان باید خوب ساخته شود، خوب کار کند و شکل خوبی برای دیدن داشته باشد. در فاصله‌زمانی از عهد ویتروویوس تا دوره رنسانس، مرجع قابل اعتنایی در زمینه نقد معماری وجود ندارد؛ اما در دوره رنسانس، در رسالات آلبرتی و پالادیو تأثیر اصول ویتروویوسی مجدداً قابل طرح و بررسی است. سه اصل مشهور او بیش از ۲۰۰۰ سال بر نظریه معماری سیطره داشته و اعتبار خود را تا امروز -اگرچه با تعابیر مختلف- تا میزان بسیار زیاد به صورت یک سامانه نقد (نقد سیستمی: طبق دسته‌بندی وین اتو) حفظ کرده است: فیرمیتاس[۵]، یوتیلیتاس[۶] و ونوستاس[۷] نه تنها در رسالات آلبرتی و پالادیو در دوره رنسانس، و جان راسکین در قرن نوزدهم، بلکه در ادبیات معماری قرن بیستم به عنوان مبنایی برای تدوین مقولات معماری قرار گرفته و از سوی صاحب‌نظران مختلف با عبارات مختلف تعبیر شده‌اند. علاوه بر سیستم ویتروویوسی که افراد زیادی متأثر از آن بودند، سیستم دیگری که توسط بیل هیلیر[۸]، ماسگروو[۹] و سولیوان[۱۰] (۱۹۷۲)، پایه‌گذاری شده، به صورتی چشمگیر با نظام ویتروویوسی و قرائت‌های نشأت یافته از آن تفاوت دارد. در سیستم اخیر، یک ساختمان به عنوان "تعدیل‌کننده": تعدیل‌کننده آب و هوا (اقلیم)، تعدیل‌کننده رفتارها، فرهنگ و منابع شناخته می‌شود. (اتو، ۱۳۸۴).

سر بنیستر فلچر[۱۱]- معمار و مورخ انگلیسی - کتاب مشهور "تاریخ معماری" (۱۹۲۱) را ارائه می‌کند که سال‌ها در دانشکده‌های معماری انگلیسی زبان، تقریباً تنها کتاب مرجع در تاریخ معماری بود؛ هرچند که فلچر در این کتاب به توصیف محض آثار معماری با ارائه تصاویر بسنده می‌کند و هیچ نتیجه تحلیلی و یا سنجش و ارزیابی آثار بر آن مترتب نیست. برونو زوی[۱۲] در سال 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. داوری معماری، اساساً، داوری درباره فضاهای داخلی است. زوی، صراحتاً بیان می‌دارد که: «آنچه فضا ندارد، معماری نیست.» (زوی، ۱۳۷۶). دیوید گبهارد[۱۳] (۱۹۷۴)، در تحلیل موزه «جِی. پاول. گتی» کالیفرنیا، شش اصل کلی را برای نقد بیان می‌کند: «عدم شبیه‌سازی معمارانه گذشته در بنای معاصر، سادگی و صراحت طرح‌های معماری، برخورداری از ارزش‌های هنری والا به جای عوام‌پسندانه بودن هنر معماری، و پاسخگویی به نیازهای مردم جامعه به جای معمارسالاری» از مهمترین آنها هستند.

منوچهر مزینی (۱۹۹۲) در مطلع کتاب «عرصه‌های زندگی جمعی و زندگی خصوصی» در جست‌وجوی روشی که به ارزش‌یابی معماری استواری اساسی دهد، مدلی پیشنهاد می‌دهد که در آن شش عامل محیط، مردم، امکانات، اندازه‌ها و استانداردها، نظم فضائی و کیفیات هنری و بصری در سنجش معماری مورد توجه است. از نظر او این عوامل اساس معماری را پدید می‌آورند. کامران افشار نادری در مورد نقد معماری معتقد است: «نقد صحیح مستلزم توجه به سه جنبه است: مقایسه اثر با سایر آثار داخل کشور؛ پاسخ اثر به اهداف مورد انتظار؛ و مقایسه اثر با آثار قبلی طراح که حاکی از سیر تحول حرفه‌ای او است» (رئیسی، ۱۳۸۶). حمیدرضا خویی، در رساله دکتری (۲۰۰۰)، مدل نقدی ارائه می‌دهد که از انعطاف بالایی برخوردار است. او معتقد است که نقد معماری، شکلی از گفت و گو درباره اثر معماری است که بیش از هرچیزی به خود اثر معطوف است. در این فرآیند، صورت اثر راه ورود به باطن آن است، نه به یافته‌های برآمده از علوم گوناگون. (خویی، ۱۳۸۳: ۸۴). ایمان رئیسی نیز در رساله دکتری (۲۰۰۷)، ابتدا مدل‌های متفاوتی از معیارهای نقد را بر مبنای نظر صاحب‌نظران معماری معرفی و سپس مدل پیشنهادی را معرفی می‌نماید. مدل پیشنهادی او براساس میزان فراوانی معیارها در مدل‌های پیشینی که صاحبنظران ارائه کرده اند و همچنین فراوانی داده در مقالات نقد مجلات و نشریات تخصصی شکل می‌گیرد و با این روش، به طرح

تمامی عوامل تأثیرگذار در معماری از علوم مختلف، تا قوانین و ضوابط حرفه‌ای و روح دوران و غیره به عنوان معیار می‌پردازد. او در نهایت نتیجه می‌گیرد که نمی‌توان با تعدادی معیار ثابت، به نقد همه آثار پرداخت، بلکه باید برای هر اثر، معیارهای خاص آن را تدوین کرد. اکثر صاحب‌نظران نامبرده، کسانی بودند که در زمینه نقد معماری به تدوین «معیار» پرداخته و «نقد معیاری» را (طبق دسته‌بندی وین اتو)، مدنظر قرار داده‌اند. تفاوت معیارها به خوبی در مدل‌های پیشنهادی این صاحب‌نظران قابل مشاهده است. به‌هرحال، پژوهش‌های انجام شده در باب نقد معماری هنوز محدود است و جای تأمل بیشتری دارد. تحقیق حاضر سعی دارد تا در حوزه نقد معماری، نگاه ویژه‌ای به چگونگیِ خوانش اثر در دو بازی زبانی مختلف مدرن و پسامدرن داشته و آنها را مورد مقایسه قرار دهد.

۵. مقایسه تطبیقی "طراحی" مدرنیستی و پسامدرنیستی

گرچه، سبک و ایده طراحی مدرن و پسامدرن در متون تخصصی تاریخ معماری معاصر (مثل جدول تطبیقی چارلز جنکز) به خوبی تشریح و مقایسه شده است، اما این‌جا، قبل از پرداختن به بحث چگونگی "خوانش" آثار معماری در این دو بازی زبانی، لازم است جهت یادآوری، "طراحی" آثار معماری در این بازی‌های زبانی را مختصراً مرور کنیم. لذا جدول ۱، معماری مدرن و پسامدرن را به صورت تطبیقی از نقطه نظر هندسه، عناصر طرح، معنای فرم، و همچنین از منظر فرآیندِ طراحی یعنی: اهمیت محصول، چگونگی طرح، حصول ایده به طرح، نشانه‌های طراحی، نوع محصول طراحی، ریشه پدیده و تصمیم‌گیری در انتخاب مقایسه کرده است.

جدول ۱: مقایسه تطبیقی بازیِ‌زبانی مدرن و پسامدرن از منظر "طراحی" معماری (مأخذ: نگارندگان، با اقتباس از: دباغ و مختاباد، ۱۳۹۰)

	طراحی مدرن	طراحی پسامدرن
هندسه طرح	فرم ساده‌تر و با تأویل پذیری کمتر (فرم خالص/ فرم ترو تمیز/ فرم سرراست/فرم واضح) هندسه قابل پیش بینی فرم پایان پذیر	فرم پیچیده‌تر و تاویل پذیرتر (فرم مختلط/ فرم سازش پذیر/ فرم مغشوش/ فرم مبهم/ فرم ضعیف[۱۴]) هندسه غیرقابل پیش بینی و سیال فرم زمان حال را نمی‌شناسد و آغاز و پایان مشخصی ندارد
معنای فرم	تک معنایی فرم و وضوح معنایی صراحت متن و عدم رازناکی	تعدد معنایی فرم و غنای معنایی/ سیالیت معنا در متن رازناکی متن
عناصر طرح	خالی از هرگونه توجه به متافیزیک و حضور معنایی انسان عناصر سرراست و روشن/ عناصر ساده/ عناصر تعمدی	توجه به متافیزیک و حضور معنایی انسان عناصر ناسازگار و دوپهلو/ عناصر دارای حشو و زوائد/ عناصر متعارف
اهمیت محصول	توجه به نتیجه و هدف (اهمیت خود محصول)	توجه به بازی و فرآیند (اهمیت فرایند تولید محصول: متن/بینامتن/فرامتن)
چگونگی طرح	طرح محور و براساس اصول منطقی	انتخاب هوشمندانه و نگرش تصادفی خلق محصول
حصول ایده به طرح	حذف نقش اجتماعی، هویتی و فرهنگی انسان درطراحی	اهمیت نقش اجتماعی، هویتی و فرهنگی انسان در طراحی
نشانه‌های طرح	سلسله مراتب ذهنیت به عینیت	طراحی براساس فرآیند
نوع محصول طراحی	متافیزیک حضور	انکار متافیزیک حضور (غیاب و تأخیر معنا)
ریشه پدیده	طراحی متمرکز	پراکندگی طراحی
تصمیم گیری در انتخاب	ریشه و عمق یا این یا آن (نگاه دوآلیستی)/ یا سفید یا سیاه	ریشه کاذب (ریزوم) و سطح هم این هم آن (این همانی)/ سیاه و سفید (خاکستری)

همانطور که از مقایسه جدول ۱ پیداست، صورت و هیأت طرح معماری در نگرش پسامدرن، نسبت به معماری مدرن از پیچیدگی‌های ویژه‌ای برخوردار است و فرآیند تولید محصول بیش از خود محصول اهمیت دارد. مهمترین وجه افتراق تفکر «مدرن» و «پسامدرن» در انتخاب بین «این یا آن» و پذیرش «هم این و هم آن» است. نگاه «دوآلیستی» از دیرباز قدرت انتخاب آدمی را محدود می‌کرده و جهان فلسفه غرب از روزگار افلاطون تا امروز متأثر از این جهان دوقطبی بوده است. گردآوردن دو پدیده متضاد در کنار هم از وجوه بنیادین «معماری پسامدرن» است. در واقع معماری پسامدرن به عنوان یک رسانه وظیفه انتقال تضادها و پیچیدگی‌های تفکر پسامدرن را ایفا می‌کند و واجد سطوح مختلفی از معناست و ابهام، رازناکی و تنش را پرورش می‌دهد (دباغ و مختاباد، ۱۳۹۰). فرم معماری پسامدرن به واسطه التقاطی بودن، تأویل‌پذیرتر از فرم معماری مدرن

است و مخاطب اثر پسامدرن، نسبت به اثر مدرن، معناهای متکثرتر و تعدد معنایی بیشتری را تجربه خواهد کرد.

۶. ویژگی‌های خوانش مدرنیستیِ اثر معماری

عقل محوری، از ویژگی‌های عام مدرنیته، و عقلِ جدید به مثابه توتالیته دوران مدرن است. حاکمیت بلامنازع و مطلق اصول و معیارهای ثابت و عام و قطعیت علمی و خردگرایی محض و به عبارت دیگر، استنتاج‌های خردگرا، در حقیقت پایه و اساس خوانش و نقد معماری در تفکر مدرن می‌باشد. در ادامه با تکیه بر دیدگاه‌های تئوریسین‌های معاصر و تحلیل نظرات آنها، برخی از مهمترین ویژگی‌های خوانش مدرنیستی اثر معماری استخراج شده و بیان می‌گردد.

۶-۱- مطلق گرایی

بررسی آراء نظریه‌پردازان، حاکی از این است که مدرنیست‌ها، خوانشی مطلق‌گرا نسبت به پدیده‌ها دارند؛ همانگونه که استینار کوال (چهره برجسته در زمینه پست مدرن و روانشناسی) می‌گوید: «... هدف عصر روشنگری این بود که شرایطی را فراهم آورد تا تمامی افراد مختلف و پراکنده جهان، پدیده‌ها و امور را به شیوه‌ای واحد ببینند و درک کنند، یعنی شیوه عقلانی.» (قبادیان، ۱۳۸۲: ۹۱). خوانش مدرن، ماهیتی مطلق‌گرایانه دارد که این مطلق‌گرایی از چندین وجه، قابل بررسی است. اولین وجه آن، مطلق بودن معیارهای نقد است. معماری مدرن عمیقاً داعیه جهانی بودن داشت؛ به گونه‌ای که حتی در معیارهای نقد خود هم به این حکم رسیده بود که نقد یک اثر معماری در همه جای دنیا به یک‌گونه باشد: یعنی اثر معماری که در پاریس به عنوان یک کشور اروپایی پسندیده می‌شد، قاعدتاً در توکیو، نیویورک و تهران هم پسندیده می‌شد، چون در تفکر مدرن، معیارها از مراکز به سوی اطراف پراکنده می‌شد. دومین وجه مطلق‌گرایی در خوانش مدرن، مطلق بودن معنا و «تعیّن معنایی» است. نقدِ مدرن، تنها یک خوانش از اثر ارائه می‌دهد و به تک‌معنایی متن معماری معتقد است. منتقد مدرن و یا خوانشگر مدرن، می‌کوشد تا معنای واحد اثر معماری را کشف کند. در حقیقت، وظیفه مخاطب یا خوانشگر، تنها، کشف معنای نهفته در متن اثر است. رابطه بین دال و مدلول در این نوع خوانش، از نوع سوسوری است و این رابطه یک رابطه پایان‌پذیر و مشخص است. در خوانش سوسوری، صورت و محتوای اثر هنری همچون دو روی یک سکه‌اند و رابطه‌ای یک سویه بین دال و مدلول (صورت و محتوا) وجود دارد. شعارِ معروف معماری مدرن - «فرم از عملکرد پیروی می‌کند»- که توسط لوئیس هنری سالیوان ارائه شد، به نوعی، مؤید این رابطه یک سویه و محتوم است.

۶-۲- فروکاهی اثر معماری

کلیت مفهوم معماری نزد مدرنیست‌ها، با استعاره "ماشین" بیان می‌شود. مهدی فرشاد در توضیح این منظر پوزیتیویستی می‌گوید: «اصل مسلم رویکرد تجزیه‌گرایانه به جهان این است که یک موجودیت هر قدر پیچیده را می‌توان به اجزائی تقسیم نمود و از راه تدقیق در وجود و رفتار آن اجزاء به شناخت موجودیت اصلی نائل آمد...یک مکانیسم یا سازوکار، یعنی ماشین از اجزائی تشکیل می‌یابد، هر جزئی دارای شکل و عملکردی است و از دید مکانیکی کارکرد کل ماشین را می‌توان با شناخت رفتار یکایک اجزا دریافت. اصل برقراری زنجیره قوی علت و معلول همواره از ارکان اصلی جهان‌بینی مکانیستی بوده است» (فرشاد، ۱۳۶۲: ۱۵و ۱۶). فروکاهی، به معنای تحویل پدیدارهای با ساختار پیچیده به ساختارهای بسیط‌تر است؛ و به این ترتیب کلّ عالم را به گونه‌ای منطقی بازسازی می‌کند. منتقد مدرن، به واسطه ویژگی فروکاهنده تفکر مدرنیستی و خاصیت تجزیه‌کنندگی علم، اثر معماری را به ساختارهای ساده‌تر فرو می‌کاهد. در حقیقت، شعارها و ادعاهایی نظیر «فرم از عملکرد تبعیت می‌کند»، «هرچه کمتر، بهتر»، «تزیین جنایت است» همگی نظریه‌های فروکاهنده‌ای هستند که طبق دسته‌بندی وین اتو، به عنوان نقد نظریه‌گرا (دکترینال) از زیرشاخه‌های نقد معیاری[۱۵] در معماری عمل می‌کنند؛ و به عبارت بهتر، همگی این نظریه‌های معماری مدرن، به عنوان معیارهایی برای نقد و ارزیابی در معماری مدرن مطرح می‌شوند. دیدگاه فروکاهنده در این معیارهای ارزیابی کاملاً مشهود است. چراکه به طور کلی، نقد نظریه گرا، به خاطر دیدگاه یک بعدیِ خود تمایل به یافتنِ فقط یک راه حلِ بهتر برای هر مسئله‌ای دارد و بر این استوار است که فقط یک راه و مسیر واحد برای دستیابی به یک هدف واحد وجود دارد و به همین دلیل برای ارزیابی میزان موفقیت در دستیابی به هدف نیز فقط یک معیارِ مشخص وجود دارد. (اتو، ۱۳۸۴: ۵۲). به دیگر سخن، نقد نظریه‌ای وین اتو، در ذات خود فروکاهنده است و منتقدان را به سمت قاعده‌سازی ساده و سطحی‌نگری سوق می‌دهد.

بنابراین، خوانش مدرن اثر معماری، همسو با فروکاهی و تجزیه اثر است. منتقدینِ پوزیتیویست، با محدود کردن عمدی تحقیقات خود به‌صورت خودآگاه، فضاها را کاملاً علمی تحلیل می‌کنند و به عنوان فاعل شناسا به مثابه یک تحلیل‌گر علمی، به فاصله‌گذاری میان ذهن و عین پرداخته

و با جدایی سوبژه از ابژه، اثر معماری را به عناصر تشکیل-دهنده‌اش تجزیه و فرو می‌کاهند.

۶-۳- متن محوری

کار منتقد سنتی به‌دلیل نادیده‌گرفتن ارزش‌های هنری اثر و توجه صِرف به اطلاعات بیرونی اثر، در حد یک تأمل تاریخی بر اثر متوقف مانده و همین نکته باعث خرده‌گیری بر نقد سنتی شده است. نقد سنتی که با توجه به اثر معماری به عنوان متنی تاریخی یکسره کندوکاوی برای یافتن قرینه‌های تاریخی است و از ظرافت‌های هنری موجود در متن اثر دور است، معماری را بهانه‌ای برای درج رویدادهای تاریخی کرده و همین نکته مورد ایراد منتقدان جدید است؛ زیرا درنظر آنان، اثر معماری باید استقلال خود را حفظ کند. اطلاعات بیرونی اثر معماری، هنگامی که با دریافت‌های هنری از اثر همراه شود، می‌تواند در فرآیند تأمل، کشف و سرانجام لذت هنری، بهره غایی را برای خواننده حاصل کند. لذا خوانش مبتنی بر تفکر مدرن، ناظر به متن است. به زعم مدرنیست‌ها، هر چه متن می‌گوید همان است. معنا در متن است. منظورِ هنرمند مؤلف (نیّت مؤلف) هم در متن است و تنها وظیفه مخاطب، کشف معنای ذاتی اثر است. نقد فرمالیستی و نقد ساختارگرایانه از جمله نقدهایی هستند که تنها از دریچه خود اثر به معماری می‌نگرند.

۶-۴- دلالت‌های صوری؛ موضوع خوانش مدرن

خوانش مدرن به دلیل اینکه در واقع هر متن فرهنگی را به صورت علمی تحلیل می‌کند مدعی است که چون دال‌ها هرلحظه در یک نظام همزمانی حضور داشته و ایفای نقش می‌کنند در نتیجه مدلولهای تعیین‌پذیری را می‌توان برای آنها مهیا کرد؛ پس رابطه دال و مدلول، رابطه‌ای محدود و پایان‌پذیر است و سوق مدلول به طرف عینیت گونگی آن، ما را از توجه به لایه‌های پنهان متن باز می‌دارد. در این تفکر که همسو با نشانه‌شناسی سوسوری است، ارجاع همیشگی دال‌ها به یک "مدلول استعلایی" زاییده متافیزیک حضور است. ذهنیت‌ها، پیش‌آگاهیها و علائق خوانشگر، نقشی در خوانش مدرن ندارد و به‌همین دلیل، معنای واحدی از اثر، مبتنی بر متن اثر برداشت می‌شود. موضوع خوانش مدرن، دلالتهای صوری اثر معماری است و با توجه به متن‌محوری، خوانشگر در جریان خوانش، تنها با لایه‌های آغازین متن و دلالت‌های صوری سروکار دارد. به همین دلیل فرمالیست‌ها و ساختارگرایان، آثار معماری را بیشتر از دریچه فرم و صورت و ارتباط بین اجزای فرم مورد خوانش قرار می‌دهند.

۶-۵- نخبه‌گرایی

پیتر کالینز[16] در کتاب "قضاوت معماری" در سال ۱۹۷۱ یادآور می‌شود که: «... فقط یک معمار تربیت شده بر ظرافت پراهمیت یک بنای صحیح ساخته شده و کارکرد درست آن حساس است. عوام، مهارت خُبره‌ها را سطحی قضاوت می‌کنند و حوصله نکات فنی را ندارند...» (رئیسی، ۱۳۹۲: ۵۳). مدرنیسم تمامی معیارهایی را که مورد توجه عوام بود، طرد کرده و معیارها و قواعد شخصی را جایگزین می‌کند و بدین ترتیب، در حوزه زیباشناسی به فردیت می‌رسد. بنابراین، عوام نقش پررنگی در جریان خوانش مدرن ندارند و حتی می‌توان گفت که خوانش مدرن، خوانشی نخبه‌گرا است. مخاطبین عام، به دلیل انتزاعی بودن بیش از حدِ معماری مدرن، خوانش واضحی از این آثار نمی‌توانند داشته باشند. فرم‌های انتزاعی معماری مدرن، تنها برای گروه روشنفکر و دانشگاهی قابل فهم است. علتش این است که نمادها، نشانه‌ها و فرم‌های تاریخی که برای عوام واجد معنا بودند در معماری مدرن، همگی کنار گذاشته می‌شوند. بنابراین، عوام نمی‌توانند فهم صریحی از اثرِ معماری مدرن داشته باشند.

۷. ویژگی‌های خوانش پسامدرنیستیِ اثر معماری

پسامدرن، عصر شورش علیه توتالیته‌های جهان سنت و مدرن است. زیرا از دیدگاه انسانِ پسامدرن، توتالیته مذهب و توتالیته عقل، هیچ‌کدام نتوانستند انسان را به سرمنزل مقصود برسانند. این تفکر با هرگونه حاکمیت مطلق و بلامنازع اصول و معیارهای ثابت و عام مخالفت می‌کند. در ادامه با تکیه بر دیدگاه‌های تئوریسین‌های معاصر و تحلیل نظرات آنها، به استخراج برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های خوانش پسامدرنیستی اثر معماری از لابه‌لای متون می‌پردازیم.

۷-۱- نسبی‌گرایی

همانطور که دیوید لایون[17] (جامعه شناس) در کتاب پسامدرنیته می‌گوید: «دیگر هیچ شالوده روش‌شناسانه مطمئنی وجود ندارد، قطعیت‌های علمی از پای بست ویران‌اند. ساده‌تر بگوییم شرح جهان دیگر ممکن نیست.» (لایون، ۱۳۸۰: ۱۱۲)؛ در مکتب پسامدرن، نقد با نوعی نسبی‌گرایی به خوانش اثر می‌پردازد. این نسبی‌گرایی از دو وجه قابل بررسی است. اولین وجه، نسبی بودن معیارهای نقد است. خوانش‌های جدید، برخلاف خوانش مدرن، ادعای جهان‌شمول بودن معیارهای نقد را ندارد. تام مین[18]، معمار معاصر لوس آنجلسی در پاسخ به سؤال «یک پروژه کامل

برای شما به چه معنایی است؟» می‌گوید: «چنین چیزی به عنوان پروژه کامل و تمام شده وجود ندارد.... ما در جهانی چند فرهنگی و ناهمگن به سر می‌بریم و معماری پدیده‌ای فرهنگی است. پس ممکن نیست که همه کس راضی باشند. چه کسی قرار است قضاوت کند؟! یک نفر از پکن یا سان پاولو یا ...؟ اندیشه تلاش برای راضی‌کردن بصریِ همه مردم به گمانم نتیجه عدم درک صحیح و کامل هدف معماری است.» (www.aruna.ir). هنر جدید نه تنها در موضوع و روش‌های بیانی به مسائل منطقه‌ای می‌پردازد، بلکه در معیارهای ارزشی هم معیارهای منطقه‌ای را انتخاب کرده است. در حقیقت، فضای دلهره‌انگیز فلسفی بعد از جنگ جهانی اول و پس از شکسته شدن اعتقادات مذهبی و اخلاقی غرب که چند و چون آن در افکار نیچه متجلی شده است، بر جریانات هنری هم تاثیر می‌گذارد. در چنین فضایی، صحبت کردن از معیارهای ارزشی جهان‌شمول کاری عبث است. پس، نقد هم در دنیای معاصر به سمت نفی ارزش‌گذاری مطلق می‌رود. یکی دیگر از وجوه نسبی‌گرایی در خوانش پسامدرن، «عدم تعیّن معنایی» متن است. معنا در تفکر پسامدرن، محتوایی ذاتی و از پیش تعیین شده نیست که مؤلف (معمار) آن را در متن جای داده باشد. بلکه ماهیتی پویا و غیرثابت دارد و با گذر زمان تغییر می‌کند. معنا در خوانش پسامدرن، غیرقطعی و سیال بوده و توسط مخاطب ساخته می‌شود. خوانشگرها هریک با مجموعه‌ای از پیش‌داشت[۱۹]، پیش‌دید[۲۰] و پیش‌مفهوم‌ها[۲۱] رخداد و فهم را تجربه می‌کنند و معناهای متعدد از پدیده‌ای واحد را محقق می‌کنند.

بنابراین، از شرایط تفکر پسامدرنیستی، تکثر در قرائت پدیده‌ها و "عدم امکان تعمیم یافته‌ها" در تقابل با «قانونِ فراگیر» همپل[۲۲] است. اریک اوون موس می‌گوید: «رازی در فضای معماری نهفته و من همیشه دنبال آن بودم. از هرگونه قانون و فرمول تنفر دارم. فضای معماری امروز گشاینده افقی جدید است. چیزی که تا به‌حال ندیده یا تجربه نکرده‌اید. همه‌چیز را مطلقاً نمی‌توانید پیش‌بینی کنید و بُعد اتفاق در کار من کاملاً زنده است.» (دیبا، ۱۳۸۶: ۹۶). فهم مشترکی از یک پدیده واحد وجود ندارد، و قانون‌های فراگیر هم در توضیح پدیده‌های پسامدرن از درجه اعتبار ساقطند. تفسیرهای متفاوت، ناشی از فهم‌های متفاوت است، همانگونه که رابرت ونتوری بیان می‌کند: «...ما درباره انسان صحبت می‌کنیم نه درباره آدم آهنی زائیده یک عقل مطلق و محض.» (دیبا، ۱۳۸۶).

۷-۲- بی کرانگی معنا

داراب دیبا در رابطه با نقد می‌نویسد: «... از آنجا که معماری یک دانش صرف نیست نمی توان بر فروکاستن آن به یک فرآیند قطعی مبتنی بر تحلیل تحولات خردگرایانه اصرار ورزید. مسایل مثبت و منفی در کنار یکدیگر برای حل معادلات حل نشده ادراکی به کار می‌روند، در حالیکه ارزشها ممکن است در مسایل پیچیده و ظریف ذهنی به صورتی شناور بروز یابند.» (دیبا، ۱۳۸۴: ۳). از نظر ونچوری نیز، معماری تنها تکنیک و تکنولوژی نیست. بلکه مسائل بسیار پیچیده و متضاد در معماری وجود دارد که نمی‌توان آنها را نادیده گرفت و یا حذف کرد. با تکیه بر این نقطه‌نظرات، می‌توان چنین دریافت که خوانش‌های جدید، با خوانش مدرنیستی مبنی بر فروکاهی اثر معماری مخالف هستند. رابطه بین دال و مدلول در خوانش پسامدرن، برخلاف خوانش مدرن رابطه‌ای پایان‌ناپذیر و نامحدود است. آیزنمن، برای یک اثر، پایانی "باز" و نه "معلوم" و "تمام شده" را قائل است. آیزنمن با اشاره به حضور یک وجود غایب در طرح، از معماری به مثابه متن صحبت کرده، معتقد است که این حاضرِ غایب در لابه لای متنِ معماری جان می‌گیرد (حکیم، ۱۳۸۲). امبرتو اِکو[۲۳] در کتاب «نقش خواننده»[۲۴]، توضیح می‌دهد که چگونه می‌توان با تکیه بر نشانه‌شناسی پیرس (برخلاف نشانه‌شناسی سوسور)، پایه و بنیان فرآیند دلالت بی‌پایان[۲۵] و گشودگی[۲۶] یا پذیرابودگی متن را برداشت کرد.

در هرلایه از معناسازی و قرائت پسامدرنیستی متن معماری، هر مدلول جای خود را به دالی جدید داده و این روند بیکرانگی دال تا بی‌نهایت تداوم می‌یابد. یعنی دستیابی به معنا، از طریق روابط «میان‌متنی» میسر است (دباغ و مختاباد، ۱۳۹۰). رولان بارت در نظریاتش راجع به نقد، از "فرامتن" می‌گوید و میخائیل باختین، پایه‌های "بینامتنیت" را در خوانش طرح‌ریزی می‌کند. هر متن، بینامتنِ متن دیگر است که مخاطب را بازی‌وارانه به خوانشی مجدد فرا می‌خواند. به‌دلیل قرابت بین آثار هنری منبعث از یک جریان فکری؛ و با کشف مشابهت و مغایرت بین متن معماریِ مورد خوانش با سایر متون، این رابطه میان‌متنی دریافت می‌گردد.

به علاوه، در خوانش پسامدرن، "نیّت مؤلف" نسبت به معنایی که خواننده برداشت می‌کند در درجه دوم اهمیت قرار دارد و به حاشیه رانده می‌شود. پس هر متن دارای یک هدف، معنا و هستی واحد نبوده؛ بستگی به برداشت خواننده (در اینجا منتقد) دارد.

۷-۳- حذف قضاوت‌های ارزشی و سلسله مراتب تمایز

مایکل سورکین معتقد است: «ارزش دیگری که به تعیین‌کننده‌ترین شکل تبلیغ می‌شود، ارزش به اصطلاح کثرت‌گرایی است، که باید گفت ارزشِ بی‌ارزشیِ ناب است. بگذارید حکایتی در مورد معماری بگویم به این قصد که پاسخم به کثرت‌گرایی را بیان کنم. این حکایت برگرفته از تجربیات شخصی‌ام به‌عنوان استاد طراحی دانشگاه ییل است، [در مسیر رسیدن به استودیوی خود باید از استودیوهای دیگر اساتید رد می‌شدم] باید از کنار پروژه‌هایی رد می‌شدم که برای ساختمان‌های اداری حومه بر اساس نوعی سنت مدرنیستی تمرکززدایی‌شده ساخته شده بودند. استاد دیگری هم بود که مشغول طرح باشگاهی در یک سایت خفه شهری بود. درست جنب استودیوی من کلاسی بود که دانشجویانی پرورش می‌داد که پیرو مکتب مایکل گریوز بودند و سرآخر به استودیوی خودم می‌رسیدم که کاری که در آن‌جا می‌شد حداقل در چارچوب آن دسته‌بندی‌ها نمی‌گنجید. مسأله دقیقاً این بود که صرفاً کار خود من در قیاس، بی‌ارزش می‌شد. درست مانند دو تصویر در تلویزیون که قابل جانشینی‌اند و ارزش‌شان دقیقاً به دلیل همین قابلیت جانشینی‌شان تقلیل می‌یابد؛ کاری هم که من در حال انجامش بودم و به آن اعتقاد داشتم و فکر می‌کردم با جامه‌ای از ارزش‌های مسئولانه، اجتماعی، سیاسی و زیباشناختی پوشانده شده، بنا به تعریف بی‌ارزش بود» (رئیسی، ۱۳۹۰: ۱۵). با تکیه بر این روایت، و ویژگی تکثرگرای پسامدرنیسم، منتقد پسامدرن، وظیفه‌اش قضاوت و ارزش‌گذاری اثر معماری نیست، بلکه کارش در حوزه توصیف پدیداری است که در متن معماری می‌افتد. هر متنی بسته به قابلیت درونی‌اش و تأثیرگذاری دیگر عوامل بر معنای متن (مؤلف، خوانشگر، بافت)، می‌تواند تفسیرپذیرتر باشد و در واقع معناهای متکثری داشته یا نداشته باشد. هرچند، مسابقات معماری هنوز جزء معدود بنیادهایی هستند که همچنان تلاش به جدایی بد و خوب دارند اما منتقدان جدید علاقه‌ای به صدور حکم‌های قطعی درباره آثار و تمایلی به ارزش‌گذاری آن‌ها ندارند چراکه آثار معماری، پدیده‌های تک‌وجهی نیستند که فقط از طریق آن یک وجه بتوان آن ها را ارزیابی کرد. و این جاست که مسئله ارزشیابی و نمره دادن به معماری بسیار مشکل می‌شود.

لازم به ذکر است که در برخی از شیوه‌های خوانشِ تفکر مدرن هم، حذف قضاوت‌های ارزشی را شاهد هستیم، اما به دلیل تعمیم نیافتگی، نمی‌توان این مشخصه را به عنوان ویژگی بارز خوانش مدرن مطرح کرد. اما در تفکر پسامدرن این ویژگی کاملاً محرز است. اصولاً وظیفه یک منتقد پسامدرن آن نیست که تحلیل خود را بر مبنای قضاوت‌های ارزشی انجام دهد. منتقدان مدتها پیش یادگرفتند که نوشتن نسخه‌های تجویزی را متوقف کنند. پس، هدف نقد در مکتب پسامدرن، ارزش‌گذاری نیست. به عنوان مثال، گفتمان حاکم بر جوامع امروز، معیارهای گذشتگان را برای نقد هنر که مبتنی بر دسته‌بندی‌های دوگانه مثل هنر اشرافی (نخبه‌گرا) و هنر مردمی (مبتذل) بود دیگر نمی-پذیرد. سایر دسته‌بندی‌های دوگانه نیز آن‌طور که در تفکر ساختارگرایان اعتبار داشت، در حوزه نقد پسامدرن، از اعتبار ساقط است. چراکه تفکر پسامدرن در بطن خود به "هم این و هم آن" معتقد است و برای یکی از طرفین این دسته‌بندی‌های دوگانه، نسبت به دیگری ارزش بالاتری قائل نیست. سلسله‌مراتب تمایز در حال تغییر است. ناصر فکوهی می‌گوید: امروزه در محافل علمی اروپایی بدون تحقیر و بی‌ارزش خواندن فرهنگ مردمی درباره آن سخن می‌گویند. برای مثال، اینکه گفته شود «تراژدی هملت» دارای ارزش است و «داستان تارزان» بی‌ارزش است به‌شدت بی‌معناست، چرا که همه می‌دانند در هر کدام از این سیستم‌ها معانی و تفاسیر متفاوتند؛ و اتفاقاً معتبرترین محافل و قطب‌های دانشگاهی روشنفکرانه اغلب پذیرای هنر مردمی هستند. خط‌کشی میان چیزی که فرهنگ «فاخر» نامیده شود و چیزی که فرهنگ «مردمی» نام می‌گیرد، با قاطعیتی که ما انجام می‌دهیم دیگر در سیستم‌های رشدیافته از لحاظ فرهنگی انجام نمی‌گیرد، افراد در جامعه دموکراتیک به سلایق هم احترام می‌گذارند و آن‌ها را تحمل می‌کنند بدون آنکه لزوما آن‌ها را برای خود بپذیرند. این طور خط کشی کردن که هر چه این سو هست، «خوب» است و هر چه آن سو، «بد»، نوعی عدم توانایی درک جهان و درک معماری پیچیده امروز است. اصولاً امروز، به هیچ عنوان تفکر سیاه و سفید و خطی دیگر پذیرفته شده نیست و نگاه پیچیده، چندخطی، چندلایه، فازی و متکثر جایگزین شده است.

۷-۴- مخاطب محوری

استفان مالارمه، شاعر انقلابی فرانسوی قرن نوزدهم که در شکل‌گیری نقد جدید نقش بسزایی داشت می‌گوید: «ما برای آن که آینده را به نوشتن بسپاریم، باید اسطوره را واژگون سازیم: به این معنی که تولد خواننده باید به بهای مرگ نویسنده به انجام برسد». رولان بارت نیز می‌نویسد: «به همان اندازه که زبان، قالب درونمایه هاست، نهانگاه مضمونهای دیگری نیز هست: "زبان هم بیان است، هم گمان". پس کار نقد تفسیری افشای آن دسته از مضمونهای

پنهانی است که از نظر خود نویسنده هم پوشیده مانده است». اِکو نیز در کتاب «نقش خواننده» به نقش خوانشگر در تولید متن اشاره می‌کند. تام مین، معمار لوس آنجلسی می‌گوید: «از حداقل دو دهه پیش، باور غالب این است که ایده فراتر از خالق اثر و مؤلف است. گاهی اوقات، مؤلف یک کتاب یک‌باره به شما می‌گوید: من تا جایی که می‌توانم به سرعت تایپ می‌کنم، چون شخصیت داستانِ من مدام از من دور می‌شود و من تلاش می‌کنم آن را به عقب برگردانم...جایی که آن را لازم دارم. اما او خارج از کنترل من است» (www.aruna.ir). مخاطب امروز، سمفونی متن معماری را بار دیگر با دیدگاه خود می‌نوازد. نوایی که شاید از طنین سازنده آن به کلی دور باشد. در اینجاست که «متن محوری» مدرنیسم زیرسؤال می‌رود و برای متن خوانش‌هایی متعدد انگاشته می‌شود. «مرگ مؤلف» بارت، ریشه در همین تفکر تکثرگرا دارد. چرا که «مؤلف»، تنها یکی یا بخشی از معانی طرح را در هنگام خلق اثر مدنظر دارد. ولی «مخاطب»، دنیایی از معانی را از نشانه‌ها و رمزگان هرلایه از متن مورد خوانش قرار می‌دهد. معنا در نگرش پسامدرن ارزش قطعی نداشته و به صورت سیال بوده و توسط مخاطب ساخته می‌شود (دباغ و مختاباد، ۱۳۹۰: ۷۰). صارمی در مقاله «شکل در معماری» می‌گوید: «... هر اثر معماری، پس از مدتی تبدیل به شیء معمارانه‌ای می‌شود که طراح آن دیگر از صحنه خارج شده است...و ما به عنوان یک اثر معماری به آن نگاه می‌کنیم، و نقدش می‌کنیم یا تحسینش می‌کنیم و این سرنوشت معماری است. در نهایت بیننده امروز با نظر و دیدگاه خود به هر اثر معماری نگاه می‌کند و حق پیام مورد نظر خود را از آن می‌گیرد و این شاید همان پیامی نباشد که هنگام زاده‌شدن اثر با آن همراه بوده است» (صارمی، ۱۳۷۸). تفسیر، تأویل و یا نقد همراه با تأثیر و مداخله اجتناب ناپذیر ذهنیت، پیش‌آگاهی‌ها، گرایش‌ها، علائق و پرسش‌های تأویل‌گر، مفسر و یا منتقد یک متن، که معلول عصر، فرهنگ و اقتضائات تاریخی محیط اوست، شکل می‌گیرد.

۷-۵- دلالت‌های ضمنی؛ موضوع خوانش پسامدرن

داراب دیبا در مقاله «لایه‌های پنهان نقد» می‌نویسد: «امروزه با جریان جهانی شدن و سیلان اطلاعات، ما در آستانه تحولی شگرف در سیر حرکت معماری قرار داریم. با ظهور چنین اِگو - واره کثرت - گرایی به پایان عصر قطعیت دکارتی نزدیک می‌شویم...این همان جایی است که معماری را در سردرگمی ای میانِ شبکه ای از هزاران عامل مؤثر قرار داده است. با پیروی از ساختارزدایی‌های دریدا و یا فوکو، و آموزه‌های سرشار از معرفت و معنویت مولوی، و یا لایه‌های پنهان مفهومی دولوز می‌توان دریافت که همواره یک نقد صحیح می‌تواند راهی برای انتقال ارزشهای جاودان به شمار آید.» (دیبا، ۱۳۸۴: ۳). لایه‌های پیچیده آیزنمن که متأثر از دریدا است، ذهنیت ادراکی را متحول می‌سازد: اینکه پشت هرچیزی لایه دیگری است که کمتر از لایه اول حائز اهمیت نیست. این مسأله همان مفهوم پیچیدگی در لایه‌های برداشت از اثر هنری است. موضوع خوانش پسامدرن، دلالتهای ضمنی اثر معماری است؛ خوانشگر، در جریان خوانش، پا را از متن فراتر گذاشته و وارد حوزه فرامتن می‌شود. در نگرش پسامدرن عناصری چون فرهنگ، جامعه و سیاست، مفاهیم اقتباس‌شده از زبان بوده که مخاطب را به لایه‌های پنهان و درپس‌پرده زبان سوق داده و مفاهیم غیرحاضر در ساختار زبان، موردتوجه خوانشگر قرار می‌گیرد. (دباغ و مختاباد، ۱۳۹۰).

۷-۶- عوام گرایی

ونتوری با کتاب «تضاد و پیچیدگی» به نهضت مدرن حمله می‌کند و توجهی گسترده به تاریخ، جامعه، فرهنگ عامیانه و اصولاً به عواطف و احساساتی دارد که به‌هرحال در زندگی انسانی، هرچند غیرروشنفکرانه وجود داشته است. نظر ونتوری چندان درباره کالبد و فضا نیست و بیشتر در مباحث ارتباطی و علائم و اشارات است. او می‌گوید: «فضا را فراموش کنید، همچنین سازه و غیره، دنبال ارتباط، تمثیل و تصویرسازی مفهومی باشید». پست‌مدرنیسم پاسخی به سنگ‌شدگی معیارهای زیباشناختی مدرنیته است. پست‌مدرنیسم به مسائل اطراف با دیدی کلان می‌نگرد و با اصل قراردادن معیارهای عام، با عامی‌ترین مردم ارتباط برقرار می‌کند، زیرا ریشه در سنّت دارد و پلی است بین سنّت و مدرنیته. در خوانش پست‌مدرن، هر دو گروه متخصصین و عوام، قادر به خوانش و فهم اثر هستند. هر چند که خوانش‌های این دو با هم متفاوت است، که این نیز ریشه در نسبی‌گرایی خوانش پسامدرن دارد.

۸. معرفی انواع خوانش‌های مدرنیستی اثر معماری

در تفکر مدرن، تفسیرهای مختلفی از اثر معماری شکل می‌گیرد: خوانش علّی، خوانش فضا-زمانی (روح زمان)، و خوانش ساختگرایی[۲۷]. هر یک از این خوانش‌ها، تفسیر متفاوتی از اثر ارائه می‌دهند که در ادامه به صورت مختصر توضیح داده می‌شود.

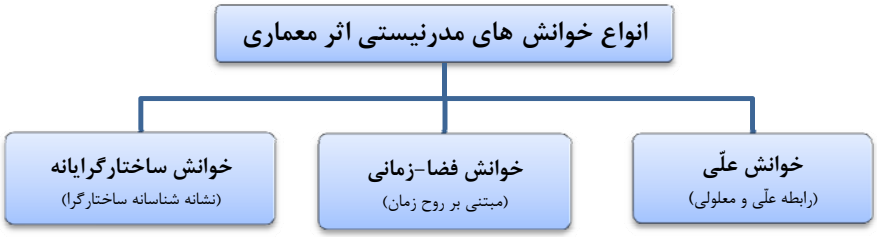
یکی از مهمترین انواع تفاسیر در خوانش مدرنیستی اثر معماری، تفسیر علّی است. مدرنیست‌ها، تاریخ را به صورت

خطی، و معلول‌ها را به دلیل وجود علّت‌ها می‌دانند و برای هر علّتی در تاریخ، به دنبال معلول آن هستند. اطاعت بی‌چون و چرا از مرام جبر علمی است که به موجب آن اثر معماری حتماً «معلول» علتی است و علل بیرونی بیشتر از علل دیگر «علت» پنداشته می‌شوند. چنانچه داریوش آشوری می‌نویسد: «توضیح علّی مسائل، از جمله مسائل تاریخی، تنها در بستر ذهنیت مدرن ممکن است». (قبادیان، ۱۳۸۲: ۹۴). فرایند دلالت در این نوع خوانش، از نوع دلالت علّی است و دال و مدلول به‌مثابه علّت و معلول عمل می‌کنند.

در تفسیر فضا-زمانی، مدرنیست‌ها، دوره خود را عصر تحقق این ایده هگل می‌دانند که تکامل روح مطلق با داشتن دانش کامل به اوج می‌رسد. آنها شور و اشتیاق امکانات ایجادشده توسط ماشین را، با این ایده که تمام گذشته انسان، زمینه‌ساز آمادگی برای جهان نوین بوده که همان جهان مدنظر آن‌هاست، درآمیختند. بسیاری از آثار تاریخ‌نگاری در این زمان، مثل نوشته‌های پوزنر و گیدئون، متأثر از پنداشت «روح زمان» در تفکر مدرنیزم بوده است.

بیانیه‌های هاینریش ولفین[۲۸] به خوبی الهام او از هگل را نشان می‌دهد. گیدئون در اواخر دهه ۱۹۴۰ می‌نویسد: «من به عنوان یک مورخ هنری، مرید هاینریش ولفین هستم... ما شاگردانش، از طریق او یاد گرفتیم تا روح یک عصر را به چنگ بیاوریم.» (WHYTE, 2006: 162). پوزنر می‌نویسد: «اگرچه اکثراً یک دوره ممکن است سعی به پنهان کردن خود داشته باشد، اما طبیعت واقعی‌اش بالاخره از طریق معماری‌اش افشا می‌شود.» (همان: ۱۶۳)

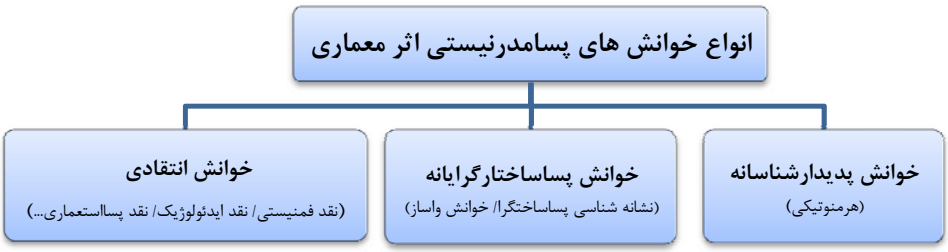
روش خوانش ساختارگرایی، روش بررسی یک به یک پدیدارها و شیوه علّی متعارف نیست، بلکه بر ضرورت تحلیل ساختار درونی و مجموعه مناسبات بین اجزای‌ساختار در هر پدیده استوار است. در این بینش خرده ساختارهای یک کل که خود محصول مناسبات خاص‌درونی میان اجزا هستند، دستگاه‌های معنایی را پدید می‌آورند (ارژمند، ۱۳۹۳). خوانش فرمالیستی نیز که قبل از ساختگرایی، درتحلیل آثار هنری به ویژه نقد ادبی حاکم بوده در معماری به توصیف و تحلیل شکل و فرم بنا و مطالعه‌کالبدی اثر می‌پردازد.



نمودار ۱. برخی از مهمترین انواع خوانش مدرنیستی اثر معماری (مأخذ: نگارندگان)

۹. معرفی انواع خوانش‌های پسامدرنیستی اثر معماری

در تفکر پسامدرن، تفسیرهای متفاوتی از اثر معماری می‌تواند شکل بگیرد: تفسیر پدیدارشناسانه، تفسیر پساساختگرایی و تفسیر انتقادی. هر یک از این تفاسیر، خوانش متفاوتی از اثر ارائه می‌دهند. خوانش پدیدارشناسانه هرمنوتیکی اثر معماری، مبتنی بر نظریات هایدگر و گادامر، به تجربه مستقیم و بلاواسطه بنا توسط خوانشگر می‌پردازد؛ نقد واسازانه (خوانش واساز) که ژاک دریدا در مورد ش بحث کرده، هدف اصلی‌اش یافتن تضادهای درون اثر و تحلیل رابطه اجزای اثر با سایر متون است؛ و یا خوانش انتقادی که برگرفته از نظریات هابرماس و مکتب فرانکفورت است اعتقاد دارد که معماری به مثابه امری اجتماعی است و بنابراین نقش عوامل سیاسی، اجتماعی، اقتصادی در شکل‌گیری فهم و خوانش اثر بسیار مهم است و متن معماری ممکن است صرفاً برآمده از نگرش‌های ایدئولوژیک و قدرت باشد. همان‌گونه که دیبا می‌نویسد: «نقد می‌بایست با ساختارهای بنیادین جامعه مرتبط بوده و به بروز فرصتها و دیدگاه‌ها بیانجامد، و از لحاظ محتوا نهایتاً تبدیل به استعاره‌هایی از عدالت اجتماعی و غنای آزادی گردد» (دیبا، ۱۳۸۴: ۳). به هر حال در دنیایی زندگی می‌کنیم که عوامل اقتصادی توجیه‌کننده حرکت‌ها و رفتارهای سیاسی است و بدون تشریح یک رابطه چندجانبه در معماری نمی‌توان خوانش مناسبی ارائه داد؛ چراکه امر سازش در رشته معماری بیش از رشته‌های دیگر به‌نظر می‌رسد.



نمودار ۲. برخی از مهمترین انواع خوانش پسامدرنیستی اثر معماری (مأخذ: نگارندگان)

۱۰. مقایسه تطبیقی خوانش مدرن و پسامدرن

حال که ویژگی‌های کلی خوانش مدرن و پسامدرن و انواع آنها بیان شد، می‌توان آن دو را مقایسه کرد. در گام اولِ مقایسه تطبیقی، جدول ۲، معماری مدرن و پسامدرن را از منظرِ نقد معیاری نظریه‌گرا (دکترینال) مقایسه می‌کند. با بررسی جدول چنین استنتاج می‌شود که پسامدرنیست‌ها در نظریه‌هایشان، بیشتر به دنبال نقد نظریه‌های مدرنیستی هستند، بدون معرفی جایگزین ثابت و مطمئنی به جای آن‌ها. این موضوع از این حقیقت نشأت می‌گیرد که از نظر پسامدرنیست‌ها، هیچ جایگزین مطمئنی وجود ندارد. مدرنیست‌ها در شعارها یا نظریه‌هایشان، حکم قطعی می‌دهند؛ برای مثال، "تزئینات جنایت است" و یا "فرم تابع عملکرد است"، حاکی از قطعیتی بلاتردید در روند ارزیابی اثر معماری است. اما در نظریه‌های پسامدرنیستی، شاهد این قطعیت در داوری نیستیم و بیشتر اعتراضی بر نظریه‌های مدرنیستی محسوب می‌شوند. در تأیید این نکته می‌توان به مصاحبه اریک اوون موس اشاره کرد: موس، معیارهای "معماری با ارزش" را «دوری از طرح‌های یکنواخت»، «حرکت ضدقراردادی»، «بازکردن افق‌های جدید»، «سنت‌زدایی»، «گسترش مرزهای بسته» و «فاصله با کلیه جزمیت[۲۹]های موجود» و غیره معرفی می‌کند (دیبا، ۱۳۸۶).

ملاحظه می‌شود تمام ویژگی‌های طرح‌شده در پاسخ موس، بیشتر از "معیاربودن"، اعتراضی بر معیارهای مدرن تلقی می‌شوند. سزار پلی می‌گوید: «من اوایل زندگی حرفه‌ای‌ام اصول ساختاری میس ون‌درروهه را دنبال کردم ولی به تدریج...آموختم که انسان در قالب معماری نیاز به استعاره‌های تزئین و پیچیدگی‌های مفهومی دارد که پرده‌های دریافتی متفاوتی دارد. اگر آدولف لوس تزیین را جنایت می‌داند، منزل من پر است از این نوع تزیین و خاطرات و نمادها... زندگی بدون عاطفه بیش از حد خشک خواهد بود. متأسفانه وقتی گفتمان سیاسی بر مسائل فرهنگی و هنری بچربد همین حرف‌ها زده می‌شود» (دیبا، ۱۳۸۴).

به هر حال، طبق نظریات وین اتو، وجود معیار و به ویژه معیارهای نظریه‌ای (دکترینال)، با وجودآنکه می‌تواند برای طراحان مفید باشد، برعکس، برای منتقدان خطرناک است. چراکه وجود چنین نظریه‌هایی، نقد را به سمت قاعده‌سازی سطحی سوق می‌دهد: «این فرم، مناسب اقلیم دیگری است، پس این ساختمان بد است». بسیاری از ایراداتی که به معماری مدرن وارد شده، تحت تأثیر همین قاعده‌سازی‌ها و سطحی‌نگری‌هایی است که نتیجه شعارهای مدرنیست‌ها (ستون اول جدول ۲) است.

جدول ۲: مقایسه معیارهای نظریه‌ای (دکترینال) در معماری مدرن و پسامدرن (مأخذ: نگارندگان)

معیارهای نظریه‌ای (دکترینال) معماری مدرن	معیارهای نظریه‌ای (دکترینال) معماری پسامدرن
• فرم از عملکرد تبعیت می‌کند.[۳۰]	• کمتر خسته کننده است.[۳۵]
• کمتر، بیشتر است.[۳۱]	• بیشتر، بیشتر است.[۳۶]
• تزیینات جنایت است.[۳۲]	• کثرت هم کافی نیست.[۳۷]
• خانه ماشینی است برای زندگی.[۳۳]	• بیشتر، متفاوت است.[۳۸]
• در عصر مدرن باید در ساختمان‌های مدرن زندگی کرد.[۳۴]	• خانه، خانه است.[۳۹]

درگام دومِ مقایسه تطبیقی، در جدول ۳، ویژگی‌های کلی خوانش مدرن و پسامدرن با یکدیگر به صورت مدلی از دوگانه‌ها مقایسه شده است و در گام سوم، در جدول ۴، چگونگی خوانش مدرن و پسامدرن با یکدیگر مورد قیاس قرار گرفته اند.

جدول ۳: مقایسه تطبیقی ویژگی‌های کلی خوانش مدرن و پسامدرن (با بکارگیری مدلی از دوگانه‌ها) (مأخذ: نگارندگان)

خوانش مدرن	خوانش پسامدرن
متن بسته	متن باز (اثر گشوده امبرتو اکو)
شناخت معنا/ خوانش	معناسازی/ بازخوانش
متن به مثابه ابژه	متن به مثابه هم ابژه و هم سوبژه
دلالت صوری	دلالت‌های ضمنی
تعیّن معنا / مطلق گرا	عدم تعیّن معنا / نسبی گرا
متن محوری	خواننده محوری
خواننده منفعل	خواننده فعال
مرکزیت متن	مرکزیت زدایی از متن
معیارهای جهانی/ تمایل به ارزش گذاری	معیارهای منطقه ای/ حذف ارزش گذاری
نخبه گرا	مردم گرا

جدول ۴: مقایسه تطبیقی بر چگونگی خوانش مدرن و خوانش پسامدرن (مأخذ: نگارندگان)

	خوانش مدرن	خوانش پسامدرن
رابطه بین دال و مدلول	نسبت یک‌سویه بین دال و مدلول برای هر دال یک مدلول خاص (تابعیت فرم از عملکرد)	نسبت دوسویه بین دال و مدلول کشف هر معنا (مدلول) خود تبدیل به دال جدید می‌شود
جایگاه متن در خوانش	مرکزیت متن	مرکز زدایی از متن
معنا	حضور معنا/ معنای ذاتی شناخت معنا معنا، نیت متن و یا نیت مؤلف است. تک معنایی تأویل هر پدیده بـــه معنایی واحد می‌انجامـــد.	تعویق معنا/ معنای غیرذاتی معناسازی معنا الزاماً نیت متن و نیت مؤلف نیست. چندمعنایی/ سطوح متعددی از معنا/ عدم وجود تأویل نهایی هر پدیده با کثرت معانی روبروست
هدف خوانش	توجه به **کالبد** اثر معماری توجه به **چگونگی** اثر معماری	توجه به **ماهیت** اثر معماری توجه به **چرایی** اثر معماری
نوع دلالت	دلالت صوری برداشت ظاهری از یک پدیده / معنای لغت‌نامه‌ای واژه	معنای ضمنی/ دلالت ضمنی کوشـــش در کشـــف معناهـــای پنهـــان متن
روشِ خوانش	نگاه دوآلیستی (یا این یا آن) برداشت جزمی نسبت به پدیده تفسیر (**متن محوری**) تفسیر تابع قوانین ساختاری، نحوی، دســـتوری، بیانـــی جهت فهم هر متـــن بوده که بـــه دلیل نگاه ســـاختاریش به کشـــف رمزگان ســـاختاری و قراردادی مـــی‌پردازد.	تضاد و ابهام و تنش با جمع اضداد (هم این هم آن) برداشت‌های دمکراتیک نسبت به پدیده معماری تأویل (**مخاطب محوری**) تأویل خوانش متن است که با فهم معناها و یا ساختن معناها ســـرانجام می‌یابد. «متن محوری» مدرنیسم زیر سوال می‌رود و برای متن خوانش‌هایی متعدد انگاشته می‌شود.
خوانش محصول نهایی به صورتِ:	ژانر و مرز (سکانسیل: تحلیل مرحله‌ای) و همنشینی عناصر محصول	اهمیت متن و بینامتن و فرامتن هر متن خود بینامتن متن دیگر است
ماهیت خوانش	**رابطه‌ای منطقی** خوانش مدرن، در واقع نگاه منطقی و علی- معلولی مخاطب نسبت به متن است.	**بازی** خوانش پسامدرن، در واقع، نوعی بازی است؛ متن (به دلیل ماهیت التقاطی و پیچیده‌اش) با مخاطب به بازی می‌نشیند.
نقش خوانشگر در خوانش	خواننده به عنوان مصرف‌کننده و منفعل در فهم متن	خواننده فعال در فهم متن و تولیدکننده معنا

۱۱. مصادیقی از خوانش مدرنیستی و پسامدرنیستی آثار معماری

اختلاف واضحی که در نگاه نقدگونه بزرگان تاریخ و تئوری معماری معاصر وجود دارد مؤید تفاوت‌های خوانش مدرنیستی و پسامدرنیستی است. هرچند در این مقاله، مجال و فرصتی برای تشریح ویژگی‌های دقیق هر یک از انواع خوانش‌های مدرنیستی و پسامدرنیستی و ارائه مثال‌های کاملی برای آنان نیست، اما در این‌قسمت، هرچند کوتاه و مختصر، مصداق‌هایی از این دو نوع خوانش که توسط صاحبنظران مختلف انجام شده، ارائه می‌شود. لازم به توضیح است که آثار معماری‌ای که در این قسمت به عنوان نمونه مورد خوانش قرار گرفته‌اند، لزوماً آثار معاصر نیستند که این نکته مؤید این موضوع است که علی رغم نظریه بازی‌های زبانی ویتگنشتاین، که معتقد است برای دستیابی به نتیجه‌ای مطلوب و منصفانه‌تر، نقد هر اثر باید درون همان بازی زبانی‌ای که اثر در آن شکل گرفته است انجام پذیرد، اما از آنجایی‌که مقوله نقد، ماهیتی "آزادمنشانه" دارد لذا استفاده از خوانش‌های جدید، در رابطه با آثار گذشته هم امری بلامانع است. به ویژه اینکه بسیاری از این آثار گذشته، هنوز در متن شهرهای امروز زنده‌اند و به زیست خود ادامه می‌دهند و بنابراین، متعلق به امروزند و معنای خود را دائماً به مثابه یک متن زنده، بازتولید می‌کنند.

آگوست شوازی (۱۹۰۴-۱۸۴۱) خوانشی مدرنیستی از نوع علّی در مورد سردر دوریک ارائه می‌دهد: «شیب مثلثی بالای سردر مطابق شیب سقف است و باید به دو مسئله هدایت آب باران و جلوگیری از رانش کاشی‌های پوشش‌دهنده پاسخگو باشد.» (گروت، ۱۳۸۴: ۱۴۳). ویوله لودوک نیز با استنتاجی خردگرا، فرم معماری گوتیک را بیانگر منطق تحلیل نیروهای سازه‌ای و یا به عبارتی معلول علّتی که همان اصول سازه می‌باشد، می‌دانست. (همان). با همین نوعِ خوانش اما در موضعی مقابل، آموس راپاپورت نیز مطالعاتی که اقلیم، سازه، مصالح بومی، و یا عوامل اقتصادی را عامل اصلی مؤثر در شکل‌گیری فرم بنا می‌دانند به چالش کشیده و در کتاب «خانه، فرم، و فرهنگ» معتقد است که شکل ظرفِ‌مکانی خانه‌ها، معلولی است از فرهنگ آن جامعه. به هرحال، فارغ از نوع علّت، فرایند دلالت در این نوع خوانش مدرن، از نوع دلالت علّی است و دال و مدلول به مثابه علّت و معلول عمل می‌کنند.

زیگفرید گیدئون با یک شیوه علمی و تحلیلی، و با خوانشی فضا-زمانی متأثر از نظریه حرکت روح هگل، به تاریخ‌نگاری معماری معاصر می‌پردازد. از نظر گیدئون، عوامل اساسی، راه‌حل‌های حقیقی برای مسائل هر عصر به وجود می‌آورند و امکانات علمی، جذب دنیای احساس می‌شوند و معادلی در هنر پیدا می‌کنند. او تداومِ تکرار عوامل اساسی‌ای مثل «دیوار موجی‌شکل» در آثار لوکوربوزیه و آلتو را بدین گونه توضیح می‌دهد: «لوکوربوزیه سنت طرح دیوارهای موجی شکل را که با کار «فرانچسکو برمینی» در کلیسای سان «کارلوآله کواترو فنتانه» (۶۷۰-۱۶۶۲) آغاز شد و در قرن هجدهم در «کرسنت» انگلستان تکرار گشت در عصر ما ادامه داد» (گیدئون، ۱۳۹۲: ۵۰۱). طرح دیوارهای منحنی‌وار لوکوربوزیه در «پاویون» دانشجویان سوئیسی در کوی دانشجویان پاریس (۳۲-۱۹۳۰)؛ و یا پروژه‌ای که به سال ۱۹۳۱ برای الجزیره طرح کرد ادامه همین سنت دیوارهای موجی‌شکل است که بعدها، آلوار آلتو آن را ادامه داد. گیدئین، آلتو را از جمله هنرمندانی می‌داند که در دنیای هنر «معادلی» برای پیشرفت‌های فنی می‌یابند: «همانگونه که در پل‌های «مایار» عامل اساسی صفحات نازک بتن است و در نقاشی مدرن سطوح مسطح، در کارهای آلوار آلتو تخته سه‌لائی نقشی اساسی دارد». او دربارهٔ اونیته دابیتاسیون اثر لوکوربوزیه هم چنین می‌گوید: «همانطور که در نقاشی‌های سزان روحیهٔ نواحی جنوبی فرانسه تجسم یافته، در این بنا نیز در قالب معماری نموداری از این روحیه را می‌توان دید». رئیسی هم با خوانش فضا-زمانی هگلی درباره معماری هرتزوگ و دمورن از عاملی اساسی که همان "عمق بخشیدن به سطح" است سخن می‌گوید و می‌نویسد: «...می‌توان آثار هرتزوگ و دمورن را با آثار نقاشان سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی مانند مارک روتکو و جکسن پولاک مقایسه کرد که با تأکید بر سطح و عمق‌بخشیدن به آن از طریق بازآفرینی‌های مکرر سطوح با تکنیک‌های مختلف، سعی در تولید فضاهای جدید و تجربه‌نشده دارند و توانسته‌اند جایگاه سطح را در فرایند تولید اثر معماری ارتقا دهند.» (رئیسی، ۱۳۸۳).

زهرا اهری در کتاب "مکتب اصفهان در شهرسازی" با تکیه بر یک قیاس زبان‌شناسانه، تحلیلی ساختارگرایانه از معماری بناهای دوره صفوی اصفهان ارائه می‌دهد و به زبانشناسی عناصر و واژگان و قواعد دستوری فضاهای معماری و شهری در مکتب اصفهان می‌پردازد. او با اشاره به "الگو"های معماری و شهر سازی در عصر صفوی می‌گوید: «قدرت مبانی الگوهای معماری و شهرسازی به کار گرفته شده در دولت صفوی چنان بود که سبب احیای مجدد آنها در زمان فتحعلیشاه قاجار و صدارت حاج محمد حسین خان

صدر اصفهانی در اصفهان شد». اهری در تحلیل کالبدی بناهای با کاربری مختلف مثل کاخ‌ها، کلیساها، بازار و غیره، ابتدا به تحلیل شکل کالبدی که شامل شکل هندسی کل بنا، نحوه ترکیب شکلی کل بنا و شکل هندسی فضای درونی است؛ و تحلیل ابعاد و مقیاس، و درجه تلفیق عناصر اتصال، کیفیت جایگیری در شهر و غیره می‌پردازد و واژگان و ویژگی‌های بیان شکلی واژگان معماری و شهرسازی این دوره را استخراج می‌کند. استفاده از "تقابل‌های دوتایی" مثل تقسیم‌بندی‌های درونگرا و برونگرا، در تحلیل‌های ساختاری کتاب به چشم می‌خورد. در فصلی دیگر از کتاب نیز، به‌نام "نماهای شهری" که از مهم‌ترین عرصه‌هایی است که زبان شهری مکتب اصفهان، الفاظ، عناصر و قواعد دستوری زبان خود را با ترکیب ویژه‌ای به نمایش می‌گذارد، برای شناخت نحوه ترکیب نماها، جنبه‌هایی مانند نظام ساختمانی نما، عناصر ترکیب نما، قواعد ترکیب، محدوده حفظ نما، میزان تجانس شکلی نماها، و غیره تحلیل می‌شود. مجموعاً در تحلیل‌های ساختارگرایانه ابنیه در این کتاب، روشن می‌شود که در این مکتب، با بکارگیری عناصر و واژگانی معین که طبق الگوها یا دستورزبانی مشخص با هم ارتباط می‌یابند ساختمان‌ها بسان جملات یک زبان ساخته می‌شوند.

امیرعلی نجومیان، در مقاله "تحلیل نشانه شناختی خانه‌های تاریخی کاشان"[۴۰] برای نخستین بار در ادبیات نقد معماری ایران، روش نقد نشانه‌شناسی را به‌صورت کاربردی معرفی می‌کند. او ابتدا با تکیه بر نشانه‌شناسی ساختارگرا و نشانه‌شناسی فرهنگی، خوانشی مدرن، از خانه‌های کاشان ارائه می‌دهد و در ادامه، با خوانشی پساساختگرایانه، به واسازی متن این بناها می‌پردازد.

به عنوان مثالی دیگر، کنت فرامپتون[۴۱] پایبند خردگرایی ساختاری نوین است و با دقتی خاص به آثار نگاه کرده، کمتر اظهار نظرهای شخصی و شهودی را می‌توان در کارهای وی دریافت نمود، و بازگشت تحلیل‌گونه به محیط خاص کالبدی و ساختاری دارد. نگاه او به اثر معماری، نماینده یک خوانش مدرنیستی است. اما چارلز جنکز در طیف مقابل وی قرار گرفته چرا که مسأله سلیقه و بینش شخصی همیشه در کار جنکز آشکار بوده است. جنکز، به عنوان یک خوانشگر پسامدرنیستی، محدودیت نگاه صرفاً ساختاری فرامپتون را نمی‌پسندد و از دید او فرامپتون قدری خلاصه‌نگر[۴۲] است. آثار میس ون‌درروهه که از دید فرامپتون به علّت اصالت ساختاری و جزئیات ویژه واقعاً قابل ملاحظه است از دید جنکز فاقدپویایی کافی بوده و درنهایت فرم کیوبیک آن‌ها خلاصه‌نگر، یکنواخت و خسته‌کننده است. چارلز جنکز معتقد است: «زاویه ۹۰ درجه محدود است و وقتی وارد یک فضای مکعب مستطیل می‌شوید در چند لحظه تمامی آن را درک کرده بعد از آن هم باید خودتان را با تکرار مکررات مشغول کنید. خشک بودن نهضت مدرن تنوع و غنا را کاملاً از بین برده است. برای من یک نظریه چه‌ارزشی دارد اگر در انتها در یک قفس قرار بگیریم» (برگرفته از گفت‌وگوی داراب دیبا و چارلز جنکز). چارلز جنکز، فضاهای متکثر را بسیار جالب‌تر از پیوریسم مدرن می‌داند و معتقد است که کلیات راز فضاهای متکثر را با روش پوزیتیویسم نمی‌توان کشف کرد (همان). چارلز جنکز، با یک خوانش پسامدرنیستی، بیلبائو را بزرگترین اثر معماری قرن بیستم می‌داند، اما کنت فرامپتون با خوانشی مدرنیستی، بیلبائو را یک فرمالیست شالوده‌شکن فردی می‌داند که جزئیات آن چندان خوب هم حل نشده است.

رابرت ونتوری هم، با یک خوانش پسامدرنیستی، بناهای لویی کان را به‌واسطه سرشار بودن از ارجاعات تاریخی، و استفاده جسورانه از نمادها و لایه‌های تاریخی تحسین می‌کرد. و یا با یک خوانش پسامدرنیستی از نوع نشانه‌شناسی پساساختارگرا، ساختمان تیم دیزنی اثر مایکل گریوز در کالیفرنیا (۹۱ – ۱۹۸۵) را می‌توان با لایه‌های پنهان و دلالت‌های ضمنی‌ای چون ادبیات داستانی، سرزمین رویاها، بینامتنیتی از کاراکترهای کارتونی کمپانی دیزنی و ترامتنیتی از کاریاتیدهای معبد یونانی ارختئوم، نمادگرایی و غیره مورد خوانش قرار داد؛ این لایه‌ها در کنار مفاهیم آشکار و دلالت‌های عینی‌ای چون کاربری، استحکام و غیره خوانده می‌شود.

تصویر: ساختمان تیم دیزنی اثر مایکل گریوز در کالیفرنیا (۹۱ – ۱۹۸۵)
مأخذ: https://www.studyblue.com/notes/note/n/ahi-188b-final/deck/4547377 (تاریخ بازیابی: ۳۱ فروردین ۱۳۹۵)

ایمان رئیسی در مقاله "فراتر از سطح" می‌نویسد: «در کتابخانه دانشکده فنی ابرسوالد[۴۳] سیمای بیرونی ساختمان، یادآور ساختار یک انبار (مخزن) است که به سه قسمت تقسیم شده است. این ویژگی در اثر استفاده از سه نوار عریض شیشه‌ای که به دور نما چرخیده‌اند، بوجود آمده است. بر روی قطعات پیش‌ساخته بتن که شبیه نوارهای شیشه‌ای هستند، با تکنیک‌های چاپ ویژه‌ای، بافت ایجاد شده است. شکل‌های چاپ‌شده در نما از تصاویری هستند که هنرمندی بنام توماس راف[۴۴] آنها را از روزنامه‌هایی که در طول یک‌سال جمع‌آوری کرده بود، انتخاب کرده است... نکته حائز اهمیت در اثر این است که با استفاده از تکنیک‌های چاپی، تمام سطح نما یکپارچه به نظر می‌رسد و مرز بین بتن و شیشه از میان می‌رود و نوعی ایهام و عدم شفافیت در نما به دست می‌آید که حکایت از نگاهی انتقادی به مسئله صداقت در معماری- که مهمترین ویژگی معماری مدرن بود- دارد.» (رئیسی، ۱۳۸۳). در اینجا، رئیسی خوانشی پسامدرنیستی از بنا ارائه می‌دهد که در آن با تکیه بر یک تحلیل نشانه‌شناختی پساساختگرایانه، اشارات بینامتنی، نقضِ تقابل‌های دوتایی و جمع اضداد، به معناسازی در طرح می‌پردازد. اشارات بینامتنی در این نقد، رابطه دال و مدلول را پایان ناپذیر می‌کند که نقش مهمی در دلالت بی‌پایان و تعویق معنای متن دارد. او در ادامه می‌گوید: «در مجموع می‌توان مهمترین ویژگی آثار هرتزوگ و دمورن را تأکید بر دوگانگی‌هایی مانند شفافیت و عدم شفافیت، بیرون و درون، نو و کهنه و... دانست که با حذف مرز بین این دوگانگی‌ها و با ابزار سطح در جستجوی آفرینش معماری هستند... تضاد مصالح در کارهای این دو نفر، از دسته‌بندی‌های سبکی مشخص جلوگیری نموده و اجازه می‌دهد که هم سنت‌گرایان و هم رادیکال‌ها برداشت خود را داشته باشند و به نوعی تساوی که در فرهنگ عمومی معاصر مطرح است، اشاره می‌کند..» (رئیسی، ۱۳۸۳). نگاه خواننده‌محور رئیسی در این نقد، حاکی از فعال بودن خواننده در فهم متن و تولید معنا است.

تصویر: کتابخانه دانشکده فنی ابرسوالد، هرزوگ و دمورن، آلمان، ۱۹۹۹.

مأخذ: http://archinect.com/features/article/29553480/safavid-surfaces-and-parametricism (تاریخ بازیابی: ۳۱ فروردین ۱۳۹۵)

دست آخر نیز، مثالی از خوانش پدیدارشناسانه آثار لویی کان ارائه می‌شود. کان بدون تأسی مستقیم و مطالعه آثار هایدگر عملاً بر مداری هستی‌شناسانه گام بر می‌داشت: مؤسسه سالک به واسطه بدنه‌های بتنی وزین و حیاط خالی شاعرانه‌اش در قامت بنایی برآمده از الهامات آینده‌گرایانه با مراجعه به نمونه‌های اصیلی همچون دیرها یا قالب‌های عزلت فکری؛ و تقریر مجلس ملی بنگلادش در قامت "بیان هندسیِ اتحاد که بی‌امان در کلیت بنا مقرر گردیده است و هیچ وضعیت موضعی، نظمِ سخت کاهنانه و دیندارانه‌اش را متزلزل نمی‌سازد" مدعای تلاش لویی کان برای نیل به پرسش از چیستی و تمرکز بر مفاهیم زیرلایه برآمده از هستی شناسی وجودند، نوعی تمایل به ذات باوری و کشف نظم ذاتی جهان. معماری او "ترکیبی است از حضوری تعبدی و در عین حال تحکمی که با عمقی احساسی نیز عجین شده است". لویی کان با نیت ساختن بنایی که چیزی بیش از ظرف کارکردها باشد موفق شد، بناهایی پدید آورد که بر مضمونی قوی و پرمعنا مبتنی‌اند، "او به جای آنکه بر خواست آنی مؤلف تأکید گذارد، بر این نکته مؤکد می‌گردد که ساختمان‌ها چه می‌خواهند باشند؟ و چه سنت‌های بی‌زمانی از هنر معماریست که به این ساختمان‌ها فرم می‌دهند؟" (Pallasmaa, 2011). لویی کان معماری را از قِبَل عناصر غیرمادی همچون نور، سکوت و باد و عناصر مادی همچون مصالح و بافت، آشکارکننده ماهیت عام هر مکان می‌خواند. عبارتی همچون "خورشید زیبایی خود را نخواهد فهمید مگر اینکه به دیوارهای پهلوی ساختمان بتابد." و "رویداد بزرگی بود، دیوار چندپاره شد و ستون

پدید آمد" همگی نشان از به‌کنار نهادن ادراک ذهنی و انتزاعی و روی‌کشیدن در ادراک حسی مبتنی بر حضور فرد و چگونگی آشکار شدن شیء بر او در مکان دارند. (بصیرت، ۱۳۹۲)

۱۲. نتیجه گیری

همانطور که در مقدمه گفته شد با توجه به نظریه بازی‌های زبانی ویتگنشتاین، برای نقد و ارزیابی یک اثر معماری، ضوابط و معیارهای همگانی و جهان‌شمولی از سنجش و پیمایش وجود ندارد. هر بازی زبانی در معماری ضوابط و معیارهای درونی و خاص خود را دارد. در این مقاله، روش نقد و خوانش اثرِ معماری در دو بازی زبانیِ متفاوتِ معماری، یعنی «مدرن» و «پسامدرن» مورد تحلیل، واکاوی و قیاس قرار گرفت. در این رابطه، دو رویکرد به معماری را می‌توان معرفی کرد: رویکرد اول، معماری، به مثابه محصولِ روابط روشن و واضح علّت و معلولی؛ و رویکرد دوم، معماری به عنوان سازش‌دهنده نیروهای مختلف پیرامون خود، که در این مورد، معماری محصول نیست، بلکه مبدّل و سازوکار است- حتی شاید سازوکاری ناخودآگاه باشدکه به موجب آن تاریخ به وجود می‌آید. خوانش اثر معماری با تکیه بر دو رویکرد بالا کاملاً متفاوت خواهد شد. در رویکرد اول-معماری به مثابه محصول- خوانش اثر، یک خوانش مدرنیستی است که بیشتر به تبیین چگونگیِ اثر در حوزه کالبدی می‌پردازد و اکثراً مبتنی بر ارزش‌گذاری و قضاوت است. اما در دیدگاه دوم -اثر معماری به مثابه سازوکار - خوانش اثر، یک خوانش پسامدرنیستی خواهد بود که به جای توجه به چگونگی اثر و توجه صِرف به کالبد اثر و قضاوت و ارزش‌گذاری، به تفسیر و معناسازی متن می‌پردازد و فراتر رفتن از کالبد و اندیشیدن در ماهیت و چراییِ اثر را مورد توجه قرار می‌دهد. فرآیند تولید محصول در نگرش پسامدرن بیش از خود محصول اهمیت دارد. در نتیجه خوانش محصول نهایی آن نیز، باید با توجه به فرآیند تولید؛ یعنی متن، بینامتن و فرامتن صورت گیرد.

یافته‌های تحقیق، حاکی از تک‌معنایی و قطعیتی بلاتردید در روند خوانش مدرنیستی اثر معماری است در حالیکه در نظریه‌های پسامدرن، شاهد عدم‌قطعیت در داوری به‌دلیل کثرت معانی هستیم. می‌توان چنین نتیجه گرفت که خوانش مدرن، خطی است و روند استدلال منظم، خلاصه‌نگر و تک‌لایه دارد. این نوع خوانش، به‌مثابه کنشی منطقی با مرکزیت متن و دلالت‌های صوری است و مواجهه محصول‌گرایانه با اثر دارد، اما خوانش پسامدرن، برخلاف خوانش مدرن، خطی نخواهد بود و در آن روند استدلال منظم، خلاصه‌نگر و تک‌لایه، جای خود را به کلیتی پیچیده‌تر با لایه‌های متعدد می‌دهد. خوانش پسامدرنیستی با مواجهه فرآیندگرایانه، به‌مثابه یک بازی با محوریت خواننده و دلالت‌های ضمنی حول لایه‌های متعدد متن شکل می‌گیرد مفاهیمی چون نسبی‌بودن فهم، عدم‌قطعیت، عدم مطلق‌اندیشی و نهایتاً استقلال فرآیند فهم اثر از نیّت معمار همگی در خوانش پسامدرنیستی امکان ظهور می‌یابد.

تفاوت آشکار بین خوانش مدرنیستی و پسامدرنیستی در پژوهش نشان داد که باتکیه بر نظریه بازی‌های‌زبانی ویتگنشتاین، به‌منظور داشتن نقدی منصفانه‌تر، وجود تناسب بین اثر و شیوه خوانش آن امری مطلوب به‌نظر می‌رسد که منتقد معماری باید بدان آگاه باشد. ارزیابی یک اثر که درون بازی‌زبانی «الف» شکل گرفته، با معیارها و روش خوانشِ بازی «ب»، احتمالاً نتیجه مطلوبی در ارزیابی درپی نخواهد داشت. بهترین‌روش برای ارزیابی یک‌اثر پست‌مدرن، استفاده از خوانش پسامدرن است. فرم معماری پسامدرن، به‌واسطه پیچیده‌تربودن، ابهام و رازناکی، بسیار تأویل‌پذیرتر از فرم صریح و منطقی مدرن است و با عنایت به ماهیت التقاطی معماری پسامدرن، دریافت‌های متنوع نسبت به متون آن بیش از متون معماری مدرن به‌چشم می‌خورد پس خوانش آن بهتر است به‌گونه‌ای باشد که مخاطب را به بازی با معانی بکشاند و تأویل‌های متعددی از اثر ارائه دهد. بنابراین، در فهم یک اثر پست‌مدرن، نقش مخاطب در فهم اثر، بسیار عمیق و مهم است و بر این‌اساس، یک خوانش خواننده‌محور (خوانش پسامدرنیستی) کارآتر از هر خوانش دیگری است. اما استفاده از یک خوانش مدرنیستی، برای یک اثر معماری پست‌مدرن، بدین دلیل که نمی‌تواند تمامی وجوه معنایی آن اثر را مورد خوانش قرار دهد و نهایتاً به تک‌معنایی اثر ختم می‌شود، چندان کارآمد نیست و منجر به فروکاهی اثر پسامدرن خواهد شد. معماری مدرن نیز، نظیر معماری پسامدرن، از منطق خود تبعیت می‌کند و واجد معیارهای خاص خود است. لذا منصفانه‌تر است که معماری مدرن بر پایه مناسبات ویژه خود، و بدون هرگونه ارجاع به معیار بیرونی ارزیابی شود.

در آخر، لازم به توضیح است که علی‌رغم این نظریه ویتگنشتاین، که برمبنای آن، به‌منظور دستیابی به نتیجه‌ای مطلوب و کارآمد در نقد، هر اثر بهتر است نقد درون‌زبانی شود اما از آنجاییکه نقد، اخلاقاً ماهیتی "آزادمنشانه" دارد، لذا استفاده از خوانش‌های جدید، در رابطه با آثار گذشته (نقد برون‌زبانی) هم جایز است. همانگونه که دیدیم امیرعلی

نجومیان، خانه‌های سنتی کاشان را با خوانشی واساز، مورد تحلیل قرار می‌دهد. به‌ویژه اینکه برخی از این آثار گذشته، هنوز در متن شهرهای امروز زنده‌اند و به زیست خود ادامه می‌دهند، پس، متعلق به امروزند و معنای خود را به مثابه متنی زنده، دائماً بازتولید می‌کنند. هرچند ممکن است نتیجه این گونه نقد برون‌زبانی، چندان مطلوب، کارآمد و حتی منصفانه نباشد.

پی نوشت

1. Language games
2. Ludwig Josef Johann Wittgenstein
3. Form of life
4. Vitruvius
5. Firmitas
6. Utilitas
7. Venustas
8. Hillier
9. Musgrove
10. O'sullivan
11. Sir Banister Fletcher
12. Bruno Zevi
13. David Gebhard
14. Weak form

۱۵. نقد معیاری نظریه‌گرا، نقدی است برپایه یک اصل، قانون، و یا نظریه خاص. این نقد بر معیاری از پیش تعیین شده برای قضاوت در مورد اثر هنری، پایه ریزی شده است.

16. Peter Collins
17. David Lyon
18. Thom Mayne
19. Fore-having
20. Fore-seeing
21. Fore-conception
22. C. G. Hempel, 1905
23. Umberto Eco
24. The Role of the Reader
25. Unlimited semiosis
26. Openness

۲۷. لازم به توضیح است که تفکر ساختگرایانه، شاید از برخی جهات (مثل مرگ سوژه یا حذف فاعلیت انسان در اندیشه و عمل) با تفکر مدرن مغایرت دارد و نمی‌توان آن را به‌طور مطلق در زیرمجموعه فلسفه مدرن قرار داد؛ اما از آنجایی که نقد ساختارگرایانه نگاهی کاملاً علمی و تحلیلی به موضوع نقد دارد و ساختارگرایان می‌کوشند فعالیت انسان را به شیوه‌ای علمی از طریق کشف ساختارها توضیح دهند و یافته‌های آنان ارزش تفکر علمی را بیان کرده، و روشهای غیرعلمی را که بر اساس مد، جهان بینی شخصی و اتفاقی شکل گرفته، نفی می‌کند بنابراین به‌منظور داشتن یک دسته‌بندی ساده‌تر در رابطه با نقد، آن را در زیرمجموعه مکتب مدرن قرار می‌دهیم.

28. Heinrich Wölfflin
29. Dogmatism

۳۰. لویی سالیوان (Form Follows Function)
۳۱. میس ون دروهه (Less Is More)
۳۲. آدولف لوس (Ornament Is a Crime)
۳۳. کوربوزیه (A House Is a Machine for Living)
۳۴. ریچارد راجرز (In the Modern Age, We Should Live in Modern Buildings)
۳۵. رابرت ونتوری (Less Is Bore)
۳۶. چارلز مور (Moore Is More)
۳۷. اریک اوون موس (Too Much Is Not Enough)
۳۸. فیلیپ اندرسون (More Is Different)
۳۹. رابرت ونتوری (به نقل از وحید قبادیان)
۴۰. نجومیان، امیرعلی (تابستان ۱۳۸۷)، تحلیل نشانه شناختی خانه‌های تاریخی کاشان، فصلنامه دانشگاه هنر: نامه هنر، دوره جدید، شماره ۲، ص ۱۲۷-۱۱۱

41. Kenneth Frampton
42. Reductive
43. Library of Eberswalde Technical School, Herzog & de Meuron, Eberswalde, Germany, 1999.
44. Thomas Ruff

فهرست منابع

- ابل، کریس (۱۳۸۷). معماری و هویت، مترجم: فرح حبیب، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران.
- اتو، وین (۱۹۷۸). معماری و اندیشه نقادانه، مترجم: امینه انجم شعاع، تهران، نشر فرهنگستان هنر.
- ارژمند، محمود؛ اعتمادی‌پور، مرضیه (۱۳۹۳). نقد ساختارگرایانه قلعه دختر فیروزآباد، دو فصلنامه دانشگاه هنر، شماره ۱۳، صص. ۵۶-۳۷.
- اهری، زهرا (۱۳۸۶). مکتب اصفهان در شهرسازی (زبانشناسی عناصر و فضاهای شهری، واژگان و قواعد دستوری)، نشر دانشگاه هنر.
- آرونا، پایگاه اطلاع رسانی معماری و شهرسازی ایران، تام مین، پسر بد معماری لوس‌آنجلس، برگردان: محمد مهدی معیت، برگرفته از مصاحبه Lara Tonnicchi با تام مین به نقل از floornature.com.
- بارت، رولان (۱۳۶۸). نقد تفسیری، ترجمهٔ محمد تقی غیاثی، تهران، نشر بزرگمهر.
- بصیرت، آرش (۲۴ آذر ۱۳۹۲). معماری «لویی کان» چه می‌گوید؟ گذر از کارکردگرایی مدرنیستی، روزنامه شرق، شماره ۱۹۰۶، ص ۱۱.
- حکیم، نگار (خرداد ۱۳۸۲). معماری متن وار و پیشگامان آن، دوماهنامه معمار، شماره ۲۰، صص. ۸-۴.
- خوئی، حمیدرضا (۱۳۸۳). نسبت دانش معماری با نقد آثار آن، فصلنامه خیال، شماره ۱۲.
- دباغ، امیرمسعود؛ مختاباد امرئی، مصطفی (۱۳۹۰). تأویل معماری پسامدرن از منظر نشانه‌شناسی، هویت شهر، سال پنجم، شماره نهم، صص. ۷۲-۵۹.
- دیبا، داراب (۱۳۸۴). گفتگوی داراب دیبا و سزار پِـــلی، فصلنامه معماری و شهرسازی شماره ۸۲-۸۳، زمستان ۱۳۸۴، صص. ۸۴-۸۹.
- دیبا، داراب (بهار و تابستان ۱۳۸۶). گفتگوی داراب دیبا و اریک اوون موس، فصلنامه معماری و شهرسازی، شماره ۸۶ و ۸۷، صص. ۱۰۲-۹۶.
- دیبا، داراب (زمستان ۱۳۸۴). لایه‌های پنهان نقد، فصلنامه معماری و شهرسازی، شماره ۸۲-۸۳، ص ۳.
- دیبا، داراب (۱۳۸۲). گفتگوی رابرت ونتوری، دنیز اسکات براون و داراب دیبا، فصلنامه معماری و شهرسازی، شماره ۷۲-۷۳.
- رئیسی، ایمان (۱۳۸۳). فراتر از سطح: رویکردی نقادانه به معماری ژاک هرتزوگ و پیر دمورن، فصلنامه آبادی، شماره ۴۲، ص ۳۰.
- رئیسی، ایمان (۱۳۸۶). رساله دکتری: نقش نقد در جهت دهی معماری معاصر ایران، تهران، دانشگاه علوم و تحقیقات واحد تهران.
- رئیسی، ایمان (۱۳۹۲). نقدبازی، جستارهای نقد معماری، مشهد، انتشارات کتابکده کسری.
- زوی، برونو (۱۳۷۶). چگونه به معماری بنگریم، مترجم: فریده گرمان، تهران، انتشارات کتاب امروز.
- سورکین، مایکل (۲۰-۱۱-۱۳۹۰). منطقه‌گرایی یا عملکردگرایی؟، ترجمه ایمان رئیسی و ماندانا منصوری، روزنامه شرق، ضمیمه شماره ۱۴۶۱، ص ۱۵.
- صارمی، علی اکبر (تابستان ۱۳۷۸). شکل در معماری، معماری و فرهنگ، سال اول، شماره ۱، صص. ۱۷۵-۱۷۱.
- فرشاد، مهدی (۱۳۶۲). نگرش سیستمی، مؤسسه انتشارات امیرکبیر تهران.
- فکوهی، ناصر (۱۳۹۳). نگاهی انتقادی به رابطه فرهنگ «فاخر» و فرهنگ «مبتذل»، سایت خبری- تحلیلی فرارو: گفتگو با ناصر فکوهی، کد خبر: ۲۱۸۱۱۷ ، تاریخ بازیابی از وب گاه: ۱۵ شهریور ۱۳۹۴، ساعت ۱۰ صبح. (http://fararu.com/fa/news/218117)
- قبادیان، وحید (۱۳۸۲). مبانی و مفاهیم در معماری معاصر غرب، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- کالینز، پیتر (۱۳۷۵). تاریخ معماری مدرن- دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن، مترجم: حسین حسن پور، انتشارات قطره، تهران.
- گروت، لیندا؛ وانگ، دیوید (۱۳۸۴). روش تحقیق در معماری، مترجم: علیرضا عینی فر، تهران، دانشگاه تهران، چاپ اول.
- لایون، دیوید (۱۳۸۰). پسامدرنیته، ترجمه محسن کریمی، تهران، آشیان.
- ندرلو، بیت‌الله (۱۳۹۰). نظریهٔ بازی‌های زبانی ویتگنشتاین، دو فصلنامه غرب‌شناسی بنیادی، سال دوم، شماره ۱، صص. ۱۰۰-۸۷.
- نوروزی‌طلب، علیرضا (۱۳۸۵). اصالت متن به مثابه مرجع نقد و تفسیر، باغ نظر، شماره ۵، صص. ۱۱۱-۱۰۰.
- هل فروش، محمدرضا (۱۳۹۱). تام مین و هستی‌شناسی معماری یکپارچه، فصلنامه معماری همشهری.
- Whyte W (2006). How Do Buildings Mean? Some Issues of Interpretation in The History of Architecture, History and Theory 45, Wesleyan University, ISSN: 0018-2656, pp. 153-177.
- Pallasmaa J (2011). The Anatomy of the Poetic Image, the Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture, AD PRIMERS, London, Wiley, pp. 92-117.