Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((42)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

آلن کالکوهون

تاریخیگری و محدودیتهای نشانه‌شناسی*

فرزان سجودی★

نشانه‌شناسی در دل زبان‌شناسی زاده شد و در همان‌جا بالید. از این رو، در به کارگیری نظریه‌ها و قواعد نشانه‌شناسی در نظامهای غیرزبانی، مانند انواع هنر، باید به تفاوتهای آن نظامها با زبان توجه کرد. در این مقاله، مؤلف نظام نشانه‌ای معماری را با نظام زبان طبیعی می‌سنجد و امکانات و محدودیتهای اعمال قواعد نشانه‌شناسی سوسوری در نظام نشانه‌ای معماری را نشان می‌دهد. از جمله، معتقد است در نظامهای زیبایی‌شناختی‌ای چون معماری، برخلاف زبان، بعد «درزمانی» اهمیتی ویژه دارد. به عبارت دیگر، مطالعهٔ تاریخی معماری برای شناخت نظام نشانه‌ای آن مهم‌تر از مطالعهٔ تاریخی زبان است. مؤلف برای تبیین نظر خود دوره‌ای مهم از تاریخ معماری غرب، از قرن هجدهم تا کنون، را بررسی می‌کند. در این بررسی، به جایگاه تاریخ و سپس تاریخیگری در تکوین سبکها و نظریه‌های معماری و هنر می‌پردازد ــ تاریخیگری‌ای که به ضدیت با گذشته‌ای منجر شد که خود پدید آورده بود. اندیشه‌های معماری مبتنی بر تاریخیگری هگلی و زیست‌شناسی داروینی و روان‌شناسی فرویدی منجر به پدید آمدن معماری‌ای شد که در آن، نشانهٔ معماری از یک سو به نمایهٔ کارکرد و از سوی دیگر به نشانهٔ طبیعی (مبتنی بر زیست‌شناسی و روان‌شناسی) بدل شد.

در پایان مقاله، نویسنده دوباره به مقایسهٔ معماری و زبان می‌پردازد و نشان می‌دهد که معماری را، برخلاف زبان، نمی‌توان به مجموعه‌ای از عناصر دل‌بخواهی (یا رابطهٔ دل‌بخواهی میان دال و مدلول) فروکاست. بعلاوه، نشانه‌های معماری، به لحاظ ماهیت اجتماعی معماری، خنثا نیستند و حاوی ارزش‌اند. *خیال*

* این مقاله ترجمه‌ای است از: Alan Colquhoun, "Historicism and the Limits of Semiology".

★ رئیس گروه زبان هنر فرهنگستان هنر.

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((43)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

در طرح هر بحثی دربارهٔ معماری به منزلهٔ نظام نشانه‌ای، باید این واقعیت را مد نظر داشت که نشانه‌شناسی ریشه در مطالعهٔ زبان دارد. بنا بر این، اعتبار چنین بحثی وابسته به آن است که مؤلفهٔ دلالتگر در معماری و دیگر نظامهای غیرزبانی را تا چه حد می‌توان به چیزی مشترک بین آنها و زبان فروکاست.

یکی از مسائل گیج‌کننده دربارهٔ نشانه‌شناسی آن است که چون ریشه در زبان‌شناسی دارد، پیوسته بین مطالعهٔ زبان و زیبایی‌شناسی در نوسان است. مطالعاتی که در مسکو و پراگ در دههٔ دوم قرن بیستم انجام شد به یک اندازه به نقد ادبی و به زبان‌شناسی مرتبط بود و، بنا بر این، هدفی تجویزی[1] داشت. از سوی دیگر، مطالعات فردینان دو سوسور[2] به حوزهٔ زبان مربوط می‌شد، و در نتیجه توصیفی[3] بود. در هر حال، آنچه این دو را به هم پیوند می‌زند روشی است که شاید بتوان آن را روش تجربی[4] نامید. مکتب پراگ به مطالعهٔ متون پرداخت؛ دو سوسور زبان گفتاری را بررسی کرد؛ و هر دو کوشیدند پیش‌پنداشتهای تجویزی را که بر مطالعات ادبی و زبانی در سدهٔ نوزدهم غالب بود کنار بگذارند. از این دیدگاه، نشانه‌شناسی را می‌توان هم‌ارز جنبش مدرن[5] [در معماری] و بخشی از آن دانست و، در نتیجه، آن را مقید به تاریخیگری‌ای شمرد که خود، دست‌کم بنا بر تفسیری، می‌کوشد آن را انکار کند.

شاید بررسی رابطهٔ بین نقد ادبی روسی و چکی در اوایل دههٔ ۱۹۰۰ و مطالعات مشابه صورت‌گرایانه[6] که در همان دوران در روسیه و آلمان در حوزهٔ هنرهای تجسمی و معماری جریان داشت، جالب باشد. اما در اینجا بیشتر به رابطهٔ بین معماری و نشانه‌شناسی پساسوسوری[7]، یعنی نشانه‌شناسی مبتنی بر زبان‌شناسی ساختارگرا[8]، خواهم پرداخت. می‌کوشم محدودیتهای قیاس با زبان را، به‌خصوص در مورد مفاهیم سوسوری‌ای چون «هم‌زمانی»[9] و «درزمانی»[10] و کاربرد آنها در نظامهای زیبایی‌شناختی‌ای چون معماری نشان دهم. به این ترتیب، شاید بتوانم به شفاف شدن فضا کمک کنم و زمینه‌ای فراهم کنم که در آن، به نشانه‌شناسی در حکم ابزاری انتقادی

1) normative
مقصود مجموعه قواعدی است که آنچه را درست است از آنچه نادرست است متمایز می‌کند. این قواعد ممکن است بر آثار ادبیات کلاسیک یا گفتار آن دسته از سخن‌گویان زبان مبتنی باشد که الگوی دیگران منظور می‌شوند (مثلاً ادبا) و دیگران باید از آنها تقلید کنند. ــ م.

2) Ferdinand de Saussure (1857-1913)

3) descriptive

4) empirical method

5) Modern Movement

6) formalistic

7) post-Saussurian semiology

8) structural linguistic

9) synchrony

10) diachrony

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((44)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

نگریسته شود، نه علمی تبیینی. رولان بارت[11] تا حدی در این زمینه کوشیده است؛ اما متأسفانه کتاب *عناصر نشانه‌شناسی*[12] او بیش از آنکه روشنگر باشد، زمینهٔ ابهام در روابط بین زیبایی‌شناسی و زبان‌شناسی را فراهم کرده است؛ و حال، نشانه‌شناسی در معرض خطر تبدیل شدن به حوزهٔ مطالعاتی‌ای دانشگاهی است که ارتباطی با عمل ندارد. می‌توان امید داشت که مطالعهٔ معماری در حکم نظام نشانه‌ای، ابزاری انتقادی فراهم کند و پلی بزند بین مطالب پیش‌پاافتاده و کسالت‌آور جامعه‌شناسی رفتارگرا[13] و صورت‌گرایی[14] که به نظر می‌رسد یگانه جانشین آن باشد.

مطالعهٔ زبان به ما آموخته است که نمی‌توانیم جهان را مجموعه‌ای از واقعیتهایی بدانیم که هر یک از آنها نماد بازنمودیِ[15] خود را دارد. دو سوسور با جدا کردن جنبهٔ «هم‌زمانی» زبان توانست به ما نشان بدهد که فقط از درون ساختار یک زبان مفروض است که می‌توانیم به دنیای واقعیت دست بیابیم. مطالعهٔ «درزمانی» یا تاریخی زبان، گذشته از کاربردهای دیگری که ممکن است داشته باشد، نمی‌تواند نشان دهد که چطور مردم به واقع به زبانی سخن می‌گویند و چطور جهان را مجسم می‌کنند و دربارهٔ آن با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. این دیدگاه، که دارای مزایای نوعیِ روش تجربی است، مبتنی بر این فرض است که فقط چنانچه هستیهای قابل مشاهده را موضوع مطالعهٔ خود بدانیم، می‌توانیم به کشف حقیقت نایل شویم. دو سوسور به بحث دربارهٔ فرایندهای پدیدآیی فردی[16] و پدیدآیی نوعی[17] که موجبات سخنوری مردم را فراهم کرده است نمی‌پردازد ــ این مسائل اگرچه برای او مهم‌اند، بیرون از قلمرو زبان قرار دارند. او صرفاً به واقعیتهای ملموس گفتار می‌پردازد و از درون آنها نظریه‌ای زبانی استنتاج می‌کند. او در مطالعات هم‌زمانیِ زبان، به وجود ساختاری کلی پی می‌برد. چون این ساختار پیشینی است، یعنی از قبل وجود دارد، گویشوَر زبان می‌تواند به مفاهیمی شکل دهد و در درون جامعه، آن مفاهیم را با دیگران در میان بگذارد [یعنی به سبب وجود این نظام پیشینی است که می‌توانیم مفاهیمی را

11) Roland Barthes (1915-1980) نویسنده و منتقد و پساساختارگرای فرانسوی. ــ و.

12) *Elements of Semiology*

13) behavioristic sociology

14) formalism

15) symbol of representation

16) ontoge

17) phylogenetic

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((45)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

در زبان تولید و دریافت کنیم]. اگرچه دو سوسور فرض را بر این می‌گذارد که گویشور زبان، از منطق ساختاری که به کار می‌گیرد آگاه نیست [یعنی منطق ساختاری که گویشور به کار می‌گیرد، نوعی دانش ناخودآگاه است]، مجبور نیست بپذیرد که چنین ساختاری در حکم صورت آرمانی[۱۸]ای پیشینی وجود دارد. او با گفتن آنکه ساختار صرفاً از تقابلها یا مشابهتهای بین عناصر یک رمزگان تشکیل شده است، چنین ضرورتی را منتفی می‌سازد. از تحلیل یک نظام نامحدود، می‌توان به اندکی قواعد تأویل[۱۹] دست یافت.

اما به نظر ما، نکتهٔ جالب در دیدگاههای دو سوسور آن است که او نظریه‌ای عمومی در نشانه‌شناسی طرح می‌کند که زبانهای مختلف بیانی[۲۰] را در بر می‌گیرد و، بر اساس آن نظریه، نقش الگو دارد. اما به نظر نمی‌رسد که او دربارهٔ رابطهٔ بین نشانهٔ دل‌بخواهی[۲۱] و نشانهٔ طبیعی[۲۲] در نظامهای زیبایی‌شناختی تصور روشنی داشته باشد. او بین «نمایه»[۲۳]، که رابطهٔ سببی با موضوعش دارد، و «نماد»[۲۴] و «نشانه»[۲۵] تمایزی بنیادی قایل شده است. نمادها انگیخته‌اند (به عبارت دیگر، پیوندی استعاری بین نماد و مدلول آن برقرار است)؛ در حالی که نشانه دل‌بخواهی و قراردادی است. به نظر می‌رسد حق با دو سوسور است وقتی می‌گوید اگر بناست نظامی نشانه‌ای کارکرد اجتماعی داشته باشد، ضرورتاً باید از کیفیت دل‌بخواهی برخوردار باشد؛ زیرا نظامهای نشانه‌ایِ انگیخته (یعنی آن نوع نمادهایی که یونگ[۲۶] درباره‌شان بحث می‌کند و موضوع رؤیاهای ما) می‌توانند کاملاً شخصی باشند. هرچند شاید واقعیت این باشد که نشانه‌هایی که به واقع در نظامهای زیبایی‌شناختی به کار می‌روند به گونه‌ای دل‌بخواهی از میان کلیهٔ نشانه‌های طبیعی ممکن انتخاب می‌شوند؛ اما معنایش آن نیست که خودِ نشانه‌ها دل‌بخواهی‌اند. و چون نظامهای زیبایی‌شناختی کارکرد اجتماعی دارند و می‌توان آنها را از زبان در حکم پدیده‌ای اجتماعی (و نه فقط سازه‌هایی ذهنی) متمایز کرد، کارکرد اجتماعی نظامهای زیبایی‌شناختی را باید مورد توجه قرار داد.

18) ideal form

19) rules of transformation

20) expressive language

21) arbitrory sign

22) natural sign

23) index

24) symbol

25) sign

26) Carl Gustav Jung (1875-1961)
روان‌پزشک و روانکاو سوئیسی، بنیان‌گذار روان‌شناسی تحلیلی. ــ و.

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((46)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

می‌توان نشان داد که نظامهای زیبایی‌شناختی ویژگیهایی دارند متمایز از زبان، آن گونه که دو سوسور تعریف کرده است. توجه شما را به نمونه‌هایی جلب می‌کنم:

۱. در زبان، در هر زمان فقط بخشی از نظام در معرض تغییر قرار می‌گیرد. در نظامهای زیبایی‌شناختی، اغلب کل نظم تغییر می‌کند؛ یعنی تغییر از معماری گوتیک به کلاسیک، یا از نظام التقاطی به مدرن.

۲. در زبان، تغییر همیشه غیرارادی است. در نظامهای زیبایی‌شناختی، تغییر همیشه ارادی است (هرچند ارادهٔ به تغییر ممکن است تبیین نشده باشد).

۳. در زبان، وجود تمایز دقیق ادراکی در ابژهٔ آوایی نسبتاً بی‌اهمیت است، زیرا برای آنکه تفاوت معنا به دو واژه داده شود، یا برای آنکه تشابهی بین واژه‌ها وجود داشته باشد تا معناهایی متداعی را به ذهن آورد، کافی است واژه‌ای از واژهٔ دیگر متمایز باشد. اما در نظامهای زیبایی‌شناختی وجود تمایز ریز و دقیق، مثلاً تفاوت بین فاصلهٔ یک‌سوم و یک‌پنجم در موسیقی، مهم است. در موسیقی، از توانایی تشخیص تمایزهای ریز و دقیق برای خلق معنا و شکل دادن به ساختاری بهره گرفته می‌شود که به خودی خود جالب است. در زبان توانایی تشخیص بین میزانهای متفاوت تغییر آواییْ این کارکرد را ندارد؛ زیرا در زبان ابژهٔ آوایی در معنا مستحیل شده است. در زبان، آنچه مورد توجه است معنایی است که به ابژه‌های آوایی داده می‌شود، نه خود آن ابژه‌های آوایی.

۴. دو سوسور زبان را با مبادلهٔ اقتصادی قیاس می‌کند: «تعیین‌کنندهٔ ارزش سکه فلز آن نیست.» اما در نظام زیبایی‌شناسی‌ای که در آن از فلز استفاده می‌شود، درست همین کیفیت ذاتی فلز است که اهمیت دارد (اگرچه ویژگیهای معنایی‌ای که به این کیفیت داده می‌شود در فرهنگهای مختلف متفاوت است).

بنا بر این منظور من از نظام زیبایی‌شناسی نظامی است که خود شکل حسی‌اش جذاب است و مورد توجه قرار می‌گیرد. در زبان،

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((47)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

رابطهٔ پایدار بین دالّ و مدلول تابع ارزش دل‌بخواهی دالّ است؛ در حالی که در نظام زیبایی‌شناسی، معنایی که می‌توان به نشانه داد ناشی از این واقعیت است که خودِ نشانه انگیخته است و به دالّ امکان دلالت بالقوه داده شده است. این انگیختگی ممکن است شکل ویژگیهای سیماشناختی[۲۷] یا مشابهت بین شکل و معنا به خود بگیرد (دو سوسور ترازو را مثال می‌زند که نماد عدالت است). نظامهای زیبایی‌شناختی به این معنا عبارت‌اند از همهٔ نظامهایی که سنتاً زیر عناوین هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی قرار می‌گرفتند؛ هرچند ممکن است تنها هدف یا هدف اصلی آنها دلالت نباشد.

وجود این تفاوتهای بنیادی بین زبان و هنر به این معناست که در نظامهای زیبایی‌شناختی، مطالعهٔ بُعدِ درزمانی اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. از آنجا که تغییرات نظامهای زیبایی‌شناختی انقلابی و ارادی‌اند، این تغییرات با ایدئولوژی ارتباط مستقیم دارند؛ و ایدئولوژی را فقط می‌توان در بستر تاریخی درک کرد.

واقعیت آن است که تغییرات تاریخی که در زبان رخ می‌دهند ممکن است خود از قواعد بخصوصی پیروی کنند؛ بنا بر این، باید بتوان رابطهٔ دیالکتیکی بین ابعاد هم‌زمانی و درزمانی زبان را مطالعه کرد. این فکر را موریس مرلوپونتی[۲۸] در مقاله‌ای به نام «پدیدارشناسی زبان»[۲۹] مطرح کرده است. او در این مقاله کوشیده است پیوندی بین زبان «در حکم چیزی متعلق به من» و زبان به مثابهٔ موضوع مطالعه برقرار کند. آنچه او می‌گوید برای کل مفهوم ساختار که در معنی‌شناسی و علوم انسانی به کار می‌رود اهمیت بسیار دارد. به موجب تعریف، ساختارْ نظامی بسته است که از دیدگاهی کاملاً صوری[۳۰] بررسی می‌شود. مثلاً، وقتی به مطالعهٔ هم‌زمانی زبان می‌پردازیم، به عنصر معنایی مستقل از دالّ توجه نمی‌کنیم. «ارزش»ی که دالْ معرف آن است بدیهی تلقی می‌شود. این بخش پایدار زبانی است که فرامی‌گیریم؛ و تشکیل شده است از مواد آوایی و مفاهیمی که به آنها داده می‌شود. [به عبارت دیگر، دالّ از مدلول جدایی‌ناپذیر است].

27) physiognomic

28) Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) فیلسوف اگزیستانسیالیست و پدیدارشناس فرانسوی. ــ و.

29) "On the Phenomenology of Language"

30) formal

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((48)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

از سوی دیگر، در نظامهای نشانه‌ای غیرزبانی که کارکرد اجتماعی دارند، اصول اولیه‌ای که به محتوای ساختارِ مورد بررسی شکل می‌دهند راهنمای رفتارند و بر آنچه به نظر ما باید در زندگی اجتماعی‌مان مطرح باشد تأثیر بی‌واسطه دارند. در این نظامها، با ارزشهایی سروکار داریم که خودْ هدف‌اند، و نه وسیله‌ای برای هدفی دیگر. بنا بر این، تلاش برای خروج از چنین نظامی ناممکن است و ما ناچاریم به سوی ارزشهایی که نظام بدیهی تلقی کرده و پذیرفته است نگرشی اتخاذ کنیم. اگر، آن طور که مرلوپونتی گفته است، این مطلب، به مفهومی هستی‌شناختی، در مورد زبان درست باشد، در مورد مطالعهٔ نشانه‌شناختی معماری نیز بی‌تردید چنین است؛ زیرا این نوع مطالعه را نمی‌توان از نقد و شکل‌گیری قضاوتهای ارزشی جدا کرد.

تغییرات تاریخی زبانْ خود بی‌تردید با تکاملی تاریخی مرتبط‌اند. قوانین این تکامل تاریخی شالودهٔ تودهٔ آشفتهٔ واقعیتهای تصادفی است. اما [این قوانین] بر کاربر زبان، که مجبور نیست برای تبیین زبانی که به کار می‌گیرد نوعی فرازبان درست کند، آشکار نیست. ضرورت مطالعهٔ زبان در حکم «آنچه متعلق به ماست»، یعنی زبان در حکم نظامی که در هر لحظه وجود دارد، و همچنین تحریفهای ناشی از مطالعهٔ زبان، صرفاً در حکم موضوعی تاریخی و مستقل از عملکرد تمایزی آن، به گونه‌ای که در قرن نوزدهم جریان داشت، ریشه در همین واقعیت دارد.

برعکس، در نظامهای زیبایی‌شناختی، فرازبان بخشی از فرایند آفرینش است؛ چه در حکم نوعی شالودهٔ اسطوره‌شناختیِ کار، یا چون دستگاهی انتقادی که به موجب آن می‌توان دربارهٔ روال کار قضاوت کرد. یعنی هنرمند همیشه مطابق با روشهایی عمل می‌کند که، در قالب مجموعه‌ای از قواعد، بدانها آگاهی دارد. این قواعد تجویزی‌اند، به این معنا که منعکس‌کنندهٔ نگرشها و ارزشها و ایدئولوژی جامعه‌ای خاص‌اند. در تمدن غربی، معماری نیز، مانند هنرهای دیگر، در معرض تغییرات بسیار سریع قرار گرفته است.

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((49)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

برای رسیدن به درکی هم‌زمانی از معماری، در این زمان یا در هر زمان دیگری، لازم است آن را طی یک دورهٔ زمانی مطالعه کنیم. طول این دوره باید در حدی باشد که مشاهدهٔ تغییراتی که در معماری رخ داده است ممکن باشد. دوره‌ای که از قرن هجدهم آغاز و به امروز ختم می‌شود در مطالعات درزمانی اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا طی این دوره بود که خودِ تغییرِ تاریخیْ حوزه‌ای تلقی شد که ارزشها را باید در آن مسلّم تلقی کرد. بنا بر این، در عین آنکه هنر کماکان تابع قوانین و هنجارهایی بود، دیگر نمی‌شد از تغییرناپذیری آن هنجارها سخن گفت. طی این دوره، تنش فزاینده‌ای بین دو دیدگاه متقابل شکل گرفت. هر دو دیدگاه کوشیدند از شیوهٔ متعارف معماری فراتر بروند؛ اما رویکرد اول می‌کوشید صورتی پیشینی از بیان بیابد که در پس قراردادها قرار داشت؛ و رویکرد دوم اساساً با فکر ارزشهای پیشینی در تعارض بود و تلویحاً زیبایی‌شناسی را توجیه‌کننده و پشتیبانِ ایدئولوژی می‌شمرد و رد می‌کرد.

دیدگاه اول نوعاً در قرن هجدهم رواج داشت؛ یعنی زمانی که برای نخستین بار بین قوانین قراردادی و قوانین طبیعی تمایزی روشمند قایل شدند. در زبان‌شناسی، دستوریان بین گفتار و قوانین زبان که منطقِ درون‌نگر[۳۱] به آنها دسترسی داشت، تمایز قایل شدند. آشفتگیها و بی‌قاعدگیهای بی‌شماری که در گفتار ظاهر می‌شد نتیجهٔ رویدادهای تاریخی‌ای تلقی شد که زبان اصلی را تحت‌الشعاع قرار داده بود. بوزی[۳۲] در کتاب *دستور عام*[۳۳]، که در سال ۱۷۶۷ نوشت، بین «دستور عام»[۳۴] و «دستور خاص»[۳۵] تمایز قایل شده و نوشته است:

> دستور عامْ علم است؛ زیرا تنها هدف آن تأمل معقول در باب اصول عام و تغییرناپذیر زبان است... دستور خاصْ هنر است؛ زیرا کاربردِ عملی نهادهای دل‌بخواهی و معمولِ زبانیْ خاص را در اصولِ عام زبان پیش‌بینی می‌کند.[۳۶]

تمایزی که بین زبان تجویزی و زبانی خاص منظور شد به این معنا بود که تفاوتهای بین زبانها در زمانها و مکانهای متفاوت فاقد اهمیت

31) introspective logic

32) N. Beauzée

33) *Grammaire Générale*

34) general grammar

35) particular grammar

36) see: Noam Chomsky, *Cartesian Linguistics...*, p. 53.

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((50)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

بنیادی است. زبان، برخلاف تصوری که دو سوسور از آن داشت، ماهیتاً دل‌بخواهی تلقی نمی‌شد؛ بلکه فقط تا جایی که از هنجار مفروض آرمانی‌ای دور می‌شد جنبهٔ دل‌بخواهی می‌یافت.

در مطالعهٔ تاریخ، درمی‌یابیم که در قرن هجدهم به چنین طریقی بین رویدادهایی که در روند تاریخ اتفاق افتاده‌اند و قوانینی که در بنیاد این رویدادها قرار دارند تمایز قایل می‌شده‌اند. دیوید هیوم[۳۷] می‌گوید:

> نوع انسان در همهٔ زمانها و مکانها یکسان است و تا جایی که تاریخ به ما اطلاعات می‌دهد هیچ چیز جدید یا عجیبی در این خصوص وجود نداشته است. کاربرد اصلی تاریخ کشف اصول ثابت و جهانی ماهیت انسان است.[۳۸]

حتی روسو[۳۹]، که دل‌مشغولی‌اش آن بود که جامعه را به کلی تغییر دهد، چیزی سراغ نداشت که بتوان آن را فرایندی در تاریخ نامید. در جملهٔ معروفی در آغاز *قرارداد اجتماعی* نوشته است:

> انسان آزاد به دنیا می‌آید و همه جا در زنجیر است...
>
> اینکه این تغییر چگونه در زندگی انسان پیش می‌آید من نمی‌دانم. چه چیز به این وضع مشروعیت می‌بخشد؟ این سؤال را گمان می‌کنم بتوانم پاسخ بدهم.[۴۰]

روسو علاقه‌ای به تغییرات تاریخی‌ای که جامعه را به وضع آن زمان کشیده بود نداشت. موضوع مورد علاقه‌اش آن بود که حقیقت گم‌شده در پیامدهای تاریخ را در جامعهٔ آینده به کار بندد ــ حقیقتی که او گمان می‌کرد در قدیم، در دوره‌ای طلایی، درک می‌شده است.

در معماری، در نظام باروک اساساً تردید کردند. آنچه پیش‌تر قانونِ تخطی‌ناپذیر می‌نمود صرفاً قرارداد جلوه کرد. کوشیدند معماری را به اصول کارکردی و صوری‌اش تقلیل دهند؛ و برای آشتی‌دادن قرارداد [عرف] با اصول خِرَد فرمولهای متفاوتی طرح کردند. سنت یونانی ـ رومی در معرض تعدیل و تغییر شدید قرار گرفت؛ هرچند دستورِ بنیادی[۴۱] آن برای کارهای جدی معماری حفظ شد.

37) David Hume (1711-1776)

38) David Hume, *An Inquiry Concerning Human Understanding*, p. 93.

39) Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)

40) Jean-Jacques Rousseau, *The Social Contract*, p. 3.

41) fundamental grammar

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((51)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

همهٔ این مثالها نشان می‌دهد که در قرن هجدهم، پیشرفت را به مفهوم نظم[۴۲] تلقی می‌کردند. اگر کسی فقط به دنیای پدیداری نگاهی می‌کرد و از خرد طبیعی خود کمک می‌گرفت، می‌توانست به قضاوتهای ارزشیِ اخلاقی و زیبایی‌شناختی‌ای برسد که در همهٔ زمانها معتبر باشد. در نتیجه، این مفهوم پدید آمد که تفاوتی بینِ اِعمال بی‌طرفانهٔ خرَد و تثبیت ایدئولوژی وجود ندارد.

در اندیشهٔ آلمانی اواخر قرن هجدهم، شیوهٔ نگاه به تاریخ و ایدئولوژی به کلی تغییر کرد: از هگل به این سو، تاریخ نه فرایندی تصادفی، بلکه حوزه‌ای تلقی شده است که خرد را تعریف و محدود می‌کند. این دیدگاه دو پیامد دارد. نخست آنکه نسبیت به تاریخ راه می‌یابد. انواع مختلف زبانهایِ زیبایی‌شناختی که در زمان و مکان وجود دارند دیگر در حکمِ جنبه‌هایی از هنجاری جهانی تلقی نمی‌شوند؛ بلکه نتیجهٔ نیروهای تاریخی‌اند که زمینه‌ساز تولید آنها شده‌اند. در زبان‌شناسی، فقه‌اللغه[۴۳] جانشین دستور عام می‌شود. تاریخِ زبان را برای یافتن قاعدهٔ تغییر و تحول بررسی می‌کنند. درمی‌یابند که زبان سانسکریت، که تا آن زمان بیگانه تلقی می‌شد، هم‌خانوادهٔ زبانهای رومیایی[۴۴] و ژرمنی[۴۵] بوده است و همه ریشه در یک زبان مادر مشترک دارند. در معماری، دیگر برای یافتن الگوی آرمانی افلاطونی در *انجیل* یا فرهنگهای مدیترانه‌ای باستانی تلاش نمی‌شود.

نسبیت تاریخی با درک فزایندهٔ این نکته همراه بود که قرن نوزدهم فاقد معماری مناسب دورهٔ خود است. بولی[۴۶] از این سخن گفته است که ساختمانهای متفاوت باید «شخصیت»های متفاوت داشته باشند. اما انتخاب سنجیدهٔ صوَری که به ایده‌هایی خاص دلالت کنند با نوعی احساس بیگانگی از زبانِ خود صوَر کلاسیک همراه نبود. این صورتهای متفاوت جزئی از مجموعهٔ واژگان زبان[۴۷] بودند و بخشی از ساختار هم‌زمان خاصی تلقی می‌شدند که مشابه با ساختارِ هم‌زمان زبان است.

این صوَر متفاوت در دل ایدئولوژی‌ای واحد جا داشتند. از

42) rappel a l'ordre

43) philology

44) Romance

45) Teutonic

46) Boulée

47) the lexicon of language

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((52)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

سوی دیگر، در قرن نوزدهم، انتخاب یک صورت به معنای انتخاب یک ایدئولوژی از بین ایدئولوژیهای متفاوت نیز بود. اگر کسی سبک گوتیک را ترجیح می‌داد، دالّ بر آن بود که ایدئولوژی خاصی را ترجیح داده است؛ از تاریخ چون الگو استفاده می‌کردند، اما نه الگویی برای آشکار کردن حقیقتی جهان‌شمول، بلکه برای سنجش ایدئولوژی یک فرهنگ تاریخی ــ در مثالی که من انتخاب کردم، فرهنگ دوران ایمان ــ در تقابل با فرهنگ مدرن. همراه با احیای سبکهای گذشته، به تدریج این احساس پدید آمد که اگر گوتیک سبک شاخص دورهٔ ایمان بوده است و نوکلاسیسیسم سبک شاخص عصر روشنگری، پس دورهٔ ما نیز باید سبک خاص خود را داشته باشد. این سبک باید در پیشرفت فنی ریشه داشته باشد؛ چرا که پیشرفت فنی نشانهٔ شاخص این دوران است. این فکر نتیجهٔ منطقی این واقعیت بود که نسبیت فقط یکی از جنبه‌های معرفت‌شناسی پساهگلی[۴۸] است. جنبهٔ دیگرش آن است که در معرفت‌شناسی پساهگلی، تاریخ فرایند تلقی می‌شود: تاریخ به گونه‌ای دیالکتیکی، با گذر از خود پیش می‌رود؛ هر دوره دورهٔ قبلی را در خود جذب می‌کند و هم‌نهاد[۴۹] تازه‌ای پدید می‌آورد. اینکه، مانند هگل، این فرایند را غایتمند بدانیم ــ جریانی که به سوی تجسدِ[۵۰] آرمانی[۵۱] می‌رود که بیرون از زمان وجود دارد ــ یا مانند مارکس، و بر اساس الگویی داروینی، آن را حاصل عملکرد دیالکتیکی ناشی از کشمکشهای طبقاتی بدانیم؛ چندان مسئلهٔ ما نیست. نکتهٔ مهم برای ما این اندیشه است که تاریخ فرایندی است فهمیدنی با آینده‌ای قابل پیش‌بینی. با تثبیت این فکر، دیگر نمی‌شد باور داشت که شخصی در دوره‌ای خاص می‌توانسته است صرفاً با درون‌نگری[۵۲]، نوع جامعه و زبان و ذائقهٔ زیبایی‌شناختی‌ای را که در همهٔ ایام صادق بوده است کشف کند. هیچ انسانی نمی‌تواند خود را بیرون از اوضاع اجتماعی‌ای که در آن زندگی می‌کند در نظر بگیرد و چون ناظری بیرونی سخن بگوید. هیچ کهن‌الگو[۵۳]ی ثابتی وجود نداشته است که بتوان به آن متوسل شد. به جای تلاش برای کشف این گونه مُثُل افلاطونی،

48) Post-Hegelian
49) synthesis
50) incarnation
51) the ideal
52) introspection
53) archetype

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((53)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

مطالعهٔ تجربی تاریخ را در پیش گرفتند. همان طور که انگلس[۵۴]، در تأیید هگل، گفته است:

> جهان را نباید در حکم مجموعه‌ای از «چیزها»ی پیش‌ساخته تلقی کرد. جهان مجموعه‌ای از فرایندهاست که در آن، هر آنچه ثابت می‌نماید...، در معرض تغییراتی بی‌وقفه قرار می‌گیرد، به وجود می‌آید و از میان می‌رود.[۵۵]

مجموعهٔ مفاهیم فقه‌اللغه‌ای و جامعه‌شناختی و زیبایی‌شناختی‌ای را که در مطالب فوق شرح داده شد «تاریخیگری»[۵۶] می‌نامم. چون از این واژه تعابیر گوناگونی شده، لازم است تصویر روشنی از معنای مورد نظر خود به دست دهم. مثلاً در تاریخ معماری، نیکولاس پوزنر[۵۷] واژهٔ «تاریخیگری» را مترادف با «التقاطگری»[۵۸] به کار می‌برد.[۵۹] به اعتقاد من، این کاربرد واژه گمراه‌کننده است. این دو مفهوم را، که جنبه‌های متفاوت یک نوع اندیشه‌اند از هم متمایز می‌کنیم: التقاطگری و «روح زمانه»[۶۰]. التقاطگری حاصل نسبیت تاریخی است. به محض آنکه باور داشته باشیم که رمزگانهای زیبایی‌شناختی محصول مراحل خاص تاریخ‌اند، این رمزگانها همان‌طور که بوده‌اند در برابر ما قرار می‌گیرند. «لازم نیست» از آنها تقلید کنیم؛ و البته نباید چنین کنیم، زیرا معتقدیم که ضرورت آنها وابسته به دوره‌ای است که در آن پدید آمده‌اند. اما «می‌توان» از آنها استفاده کرد؛ زیرا این رمزگانها، مانند بسیاری از زبانهای هم‌طرازشان، در خود و برای خود مطالعه شده‌اند. در دوران باستان، زبانهای لاتینی و یونانی می‌آموختند؛ زیرا این زبانها به زبان تجویزی‌ای که در بازسازی‌اش می‌کوشیدند نزدیک بود. در قرن نوزدهم، سانسکریت یاد می‌گرفتند؛ زیرا سانسکریت را صرفاً نسخهٔ دیگری از گروه کلی‌تری از زبانها تلقی می‌کردند که هیچ‌یک بر دیگری اولویت تجویزی ندارد. فرهنگی که دیگر در ذات خود محدود به یک نوع زبان معماری نبود، اما هنوز روشی برای ساختن زبان معماری خاص خود نداشت، برای به کارگیری دانش تاریخی تازه‌یافته‌اش چاره‌ای نداشت جز آنکه الگوهایی در سنت تاریخی

54) Friedrich Engels (1820-1895)

55) Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach and the Outcome of Classical German Philosophy*, p. 44.

56) historicism

57) Nikolaus Pevsner

58) eclecticism

59) Nikolaus Pevsner, "Modern Architecture and the Historian, or the Return of Historicism", pp. 230-237.

60) Zeitgeist

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((54)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

بیابد. آفرینش در خلأ فکری ناممکن است. تا وقتی که انزجار از کلیهٔ الگوهای موجود به شدت معینی نرسیده باشد، تا وقتی که این الگوها به‌کلی از معنا تهی نشده باشد، بازگشت به آنها منطبق بر سنت هنری است. اگر بپذیریم که سبکهای گذشته که در قرن نوزدهم به کار می‌رفته سبکهای خود آن دوره بوده؛ جنبهٔ درزمانی دانش به جنبهٔ هم‌زمانیِ «زبان من» تبدیل شده است. همین فرایند، البته به عللی متفاوت، در قرن پانزدهم هم رخ داد: معماری به الگوی یونان و روم باستان بازگشت و الگوی دوران باستان را به الگوی خود تبدیل کرد؛ در زبان نیز، واژگان لاتینی به زبان ادبی راه یافت. التقاطگری قرن نوزدهم در فرهنگ اروپایی رویدادی منحصر به فرد نبود. جنبهٔ منحصر به فرد آن دوره بی‌اعتقادی به گذشته‌ای بود که مطالعهٔ گذشته تولید کرده بود. وجه دیگری از تاریخیگری که متذکر شدم، یعنی نظریهٔ تحول دیالکتیکی و تلقی تاریخ چون جریانی بازگشت‌ناپذیر، این بی‌اعتقادی را تشدید کرد.

به نظر می‌رسد دو عامل به انقراض التقاطگری در پایان قرن نوزدهم کمک کرد. عامل نخست این بود که نخبگان هنری فرهنگ بورژوایی را نپذیرفتند. این نفی و طرد با نقد آشکار اجتماعی یا سیاسی همراه نبود. عامل دوم ماتریالیسم دیالکتیکی مارکسیستی و گسترش افکار سوسیالیستی بود. جنبش مدرن در همهٔ هنرها را فقط می‌توان در ارتباط با این دو عامل اجتماعی درک کرد.

معماری ارتباط ویژه‌ای با این دو عامل دارد. این واقعیت که معماری یکی از هنرهای کاربردی است باعث شد تا بین زیربنا و روبنا، مطابق با نظریهٔ مارکسیستی، در نوسان باشد. اصالت عمل[۶۱] را، که اساس اندیشهٔ مارکسیستی بود، می‌شد به معنای واقعی کلمه در معماری جست؛ کارکرد می‌توانست به بنیاد نظری شیوهٔ جدید معماری تبدیل شود. انگلس گفته است: «مسئلهٔ ما دیگر... مسئلهٔ ابداع پیوند... از درون مغزها نیست؛ بلکه کار ما کشف این پیوندها در واقعیت است.»[۶۲] چه چیز بدیهی‌تر از توجه به واقعیات ایستاشناسی[۶۳]، سازه، مصالح ساختمانی جدید، برنامه‌های اجتماعی

61) operationalism

62) Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach*..., p. 59.

63) statics

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((55)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

جدید، و شکل دادن به معماری‌ای جدید از دل این واقعیات است؟

اما این مسئله باقی می‌ماند که آیا معماری‌ای که به این ترتیب شکل گرفته است کماکان نشانه است؟ و اگر نشانه است، چه نوع نشانه‌ای است؟ آیا فقط به همین سبب که واقعیتی است به نشانه بدل می‌شود؛ یعنی نمایه‌ای که از کارکردهای کالبدی‌اش خبر می‌دهد؟ یا آنکه نشانه‌ای پیچیده‌تر است که با فکری سروکار دارد که با کارکردهای این نشانه و جهان ذهنی جامعه‌ای که در خدمتش قرار دارد مرتبط است؟ اما در طرح این پرسشها معضلاتی می‌بینم که در ادامه به آنها خواهم پرداخت.

مدتی قبل از آنکه نظریهٔ سوسیالیستی/ کارکردگرایانه در معماری تثبیت شود، جنبشی در کلیهٔ هنرها و همچنین در نظریهٔ زیبایی‌شناسی در حال تکوین بود که، همان طور که گفتیم، بیشتر مبتنی بود بر رد هنر بورژوایی، نه بر نقد نظام‌مند زیربناهای اجتماعی. تأثیر این جنبش بر معماری را می‌توان در مثالی خاص نشان داد. در پروژه‌های دانشجویانی که در دههٔ نخست سدهٔ بیستم تحت نظر اتو واگنر[۶۴] در وین کار می‌کردند، همهٔ سبکهای آشنا در هنرهای مختلف، از جمله نمادگرایی[۶۵]، اکسپرسیونیسم، و آر نوو[۶۶]، در کنار یکدیگر مطرح می‌شوند.[۶۷] وجه مشترک همهٔ این پروژه‌ها عبارت است از فروپاشاندن و تجزیهٔ التقاطگری قرن نوزدهمی و تلاش برای آفرینش سبکی جدید. هرچند که بسیاری از این پروژه‌ها به نوعی به الگوهای موجود ارجاع می‌دهند، مثلاً به معماری بومی مدیترانه‌ای و اسکاتلندی و آلپی؛ همهٔ این الگوها بیرون از چارچوب متعارف معماری بورژوایی قرار می‌گیرند. اما در بسیاری از آنها، به‌خصوص پروژه‌های کارل ماریا کرندل[۶۸] و ژوزف هافمن[۶۹]، از الگوهای موجودِ معماری استفاده نمی‌کنند؛ بلکه طرحهای تزیینی خاصی را در آرِ نوو در پیش می‌گیرند و آنها را در ابعاد بزرگ‌تری، در حد ساختمان، مطرح می‌کنند. این طرحها مستطیلی و بلوری است؛ آنان از به کارگیری نقش‌مایه‌های طبیعت‌گرایانه اجتناب می‌کنند. به نظر می‌رسد این طرحها سَلَف

64) Otto Wagner (1841-1918)

65) symbolism

66) Art Nouveau

۶۷) نک:
Otto Antonia Graf, *Die Vergessene Wagnerschule*.

68) Karl Maria Kerndle

69) Josef Hoffmann (1870-1956)
معمار و طرّاح اتریشی، از شاگردان اتو واگنر. ــ و.

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((56)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

صور ساده‌شده و سه‌بعدی‌نما[۷۰]یی بوده باشند که در دههٔ ۱۹۲۰ در معماری کارکردگرا[۷۱] پدیدار شد. این گرایشها در طرّاحیْ متناظرهایی در نظریهٔ هنر داشت؛ به‌خصوص در نظریه‌های تئودور لیپس[۷۲] و ویلهلم وُرینگر[۷۳]، که کوشیدند نظریه‌ای مبتنی بر ثابتهای روانی[۷۴] بنا نهند.

به اعتقاد ورینگر، هنر آشکارکنندهٔ گرایشهای سوبژکتیو جهانی (عام) است.[۷۵] اگر این گرایشها را به‌درستی درک کنیم، به هنری دست می‌یابیم که در آن از سبک در حکم هنجار استفاده نمی‌شود ؛ بلکه در مورد تجلیهای خاص هنر بر اساس قوانین بنیادی و فرازمانیِ خودِ سبک قضاوت می‌شود.

بنا بر این، در آستانهٔ قرن بیستم، با دو نظریهٔ معماری روبه‌رو می‌شویم که باهم موازی‌اند و از جهاتی در تعارض با هم قرار دارند. هر دو نظریه ریشه در تاریخیگری پساهگلی دارند. نظریهٔ اول نظریه‌ای است در باب هدف اخلاقی و واقعیت عینی (ابژکتیو)؛ نظریهٔ دوم نظریه‌ای است در باب زیبایی‌شناسی و احساس ذهنی (سوبژکتیو). اما هیچ‌یک از دو نظریه گذشته را رهنمودی برای حال نمی‌شمرند و اساساً تقلیل‌گرا[۷۶] و ماهیت‌گرا[۷۷]ینند. در معماری‌ای که پس از جنگ جهانی اول پدیدار شد، این نظریه‌ها را با هم تلفیق کردند و نوعی کارکردگرایی[۷۸] پدید آوردند که خصیصهٔ غالب بود. این کارکردگرایی هر گاه قادر به عرضهٔ راه حل نبود، به نظریهٔ هنری بیان طبیعی و ثابتهای روانی متوسل می‌شد. به بیان زبان‌شناختی، این رویکرد «نشانهٔ معماری» را از یک سو به «نمایهٔ کارکرد» و، از سوی دیگر، به نشانه‌ای کاملاً طبیعی تبدیل کرد.

با نگاهی به جنبه‌های اجتماعی یا هنری این جنبش، می‌بینیم که ویژگیهایی بسیار جبرگرایانه[۷۹] دارد. نظریه‌پردازان مدرن، با استناد به روح زمانه، موضوعات مطالعهٔ تاریخی و روان‌شناختی را چون واقعیتهایی ارائه کردند که خارج از ارادهٔ سوژهٔ اندیشمند است و اراده دارد و نوعی ضرورت اجتماعی یا احساسی به وجود می‌آورد. یکی از جنبه‌های این ضرورت این بود که ساختمانهایی که در خدمت اهداف جامعهٔ جدید قرار داشتند مشابه انواع

70) stereometric

71) functionalist architecture

72) Theodor Lipps (1851-1914)
روان‌شناس آلمانی، که بیشتر به سبب نظریهٔ همدلی معروف است. ــ و.

73) Wilhelm Worringer (1881-1965)
مورخ هنر و نظریه‌پرداز اکسپرسیونیست آلمانی. ــ و.

74) psychological constants

75) Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*.

76) reductive

77) essentialist

78) functionalism

79) deterministic

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((57)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

زیست‌شناختی‌ای تلقی شدند که در قوانین تکامل مطرح شده است. معماری را، چون عنصری در طیف ابزارهای مختلفِ مورد نیاز جامعه، مربوط به زیربنای فرایند تاریخی دانستند. خودِ تاریخ، از طریق عاملیت یک نخبه، ریخت[۸۰] شاخص معماری جدید را تعیین می‌کرد و مجموعه‌ای از «ابژه‌هاَ ـ انواع» به آن می‌داد. این مفهوم ابژه ـ نوع، ارتباط تنگاتنگ دارد با هنجار یا نوعی که در مطالعهٔ گونه‌های جانوری دیده می‌شود. در هر حال، به قول انگلس، تاریخ را می‌توان جریان سیال هراکلیتی دانست: رفتن انواع و پدید آمدن انواع جدید است که ارزیابی فرایند دیالکتیکی آن را از صور پست‌تر تا صور عالی‌تر ممکن می‌کند.

در معماری مدرن، این اندیشهٔ هنجار زیست‌شناختی با اندیشهٔ ثابتهای روانی ـ جسمانی درآمیخته و نوع دیگری از جبرگرایی به دنبال آورده است. زیرا، اگرچه فرایند آفرینش صورتها را به کارکردی روانی در سطحی پایین‌تر از خودآگاهی تقلیل داده، به‌واقع نمی‌توانسته است با ارجاع به ارزشهای «فرهنگی» ثابت، از این تقلیل‌گرایی اجتناب کند؛ و از این جهت، به چیزی بسیار نزدیک به خردگرایی[۸۱] قرن هجدهمی بازگشته است. لوکوربوزیه[۸۲] این دو مفهوم را به روشنی بیان کرده است: از یک سو، ریاضی‌دانان و دانشمندان قوانین علیت را کشف می‌کنند؛ از سوی دیگر، هنرمند قوانین هماهنگی بین موادی را که به او داده‌اند کشف می‌کند.[۸۳]

اگر اصول زبان‌شناسی ساختگرا[۸۴] را در این پدیده‌ها به کار ببندیم، روشن است که نظریه‌هایی که در پس معماری مدرن قرار دارند در تقابل با مفهوم معماری در حکم زبان با امکانات و آزادی ترکیبی وسیع و معانی متداعی قرار می‌گیرد. اگر بپذیریم که معماری به واسطهٔ نیروهای تاریخی تعیّن می‌یابد، به این نتیجه می‌رسیم که قوانین آن ثابت‌اند و جایی برای بازی آزاد در نظم دادن به صور وجود ندارد. اما از جهت دیگر، اگر معماری را بازتاب قوانین جهان‌شمول روان‌شناختی بدانیم، این آزادی عمل را اسطورهٔ قدیمی

80) morphology

81) rationalism

82) Le Corbusier, (Charles Edouard Jeaneret) (1831-1912)

83) Le Corbusier, “In Defense of Architecture”.

84) structural linguistics

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((58)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

زیبایی تجویزی بازداشته است. اگر آزادی‌ای وجود داشته، فقط می‌توانسته است در حکم نوعی هم‌زیستی بین هنرمند و قوانین طبیعی‌ای وجود داشته باشد که او با شمّ خود کشف کرده است.

اما عمل واقعی معماران دههٔ ۱۹۲۰، به‌خصوص ساختارگر[۸۵]های روسی و لوکوربوزیه، از تبعیت از قوانینی که نظریه تلویحاً القا کرده بود فاصلهٔ بسیار داشت. در واقع، آثار آنان هنوز در حد بسیار گسترده‌ای مبتنی بر الگوهای موجود بود؛ گرچه این الگوها الزاماً همان سبکهای عمده‌ای نبود که در سدهٔ نوزدهم از آنها تقلید می‌شد. نه‌تنها مضمونهای باستانی و رمانتیک به آثار جدید راه پیدا کرد، بلکه مفاهیمی که بیرون از حوزهٔ معماری قرار داشت نیز به این حوزه انتقال یافت. این گونه است که صورْ مهندسی[۸۶] در کارهای برادران وسنین[۸۷] در روسیه دیده می‌شود. این صور «تولید اولیه»ای برگرفته از دنیای ملموس و عینی بود. آنها را به کار بردند تا نشان دهند که معماری با ساختن سروکار دارد، نه با طرحهای تزیینی و ترکیبی منسوخ. لوکوربوزیه آثار خود را بر صورت کشتی ساخت تا الگوی جدیدی برای زبان معماری ارائه کند و همچنین پیوندهای تاریخی ژرف‌تری با مضمونهای کهن انسانی ــ مثلاً زندگی راهبانهٔ قرن دوازدهم میلادی ــ برقرار سازد. البته این بدان معنا نیست که معماری مدرن به التقاطگری قرن نوزدهم بازگشت. در قرن نوزدهم، از طرحهای یکسره نشانه‌ای استفاده می‌کردند. معماری مدرن بخشهایی را از زندگی روزمره گرفت و بخشهایی را در تاریخ یافت. از این جهت، می‌توان گفت معماری مدرن اساساً ترکیبی[۸۸] است. در این نوع معماری، نظامهای معنایی را به کوچک‌ترین واحدهایی که می‌توانند حامل معنا باشند تجزیه کرده و سپس آنها را دوباره با هم آمیخته‌اند؛ بی آنکه به کل نظامی که آن اجزا را از آنها گرفته‌اند اعتنا کنند.

این ویژگی تا چه حد معماری مدرن را با الگوی زبان‌شناختی منطبق می‌کند؟ در زبان‌شناسی، با مشاهدهٔ چگونگی سخن گفتن مردم، می‌توان قوانین را بدون از میان بردن آزادی تعیین کرد. زبان

85) Constructivist
پیرو مکتب ساختارگری (Constructivism)، مکتبی در جنبش معماری مدرن که در دههٔ ۱۹۲۰ در روسیه تأسیس شد. شاخصهٔ آن استفاده از مواد صنعتی، مانند شیشه و فولاد و پلاستیک و شکلهای هندسی است. ــ و.

86) engineering forms

87) Vesnin brothers
از معماران ساختگر روس، شامل لئونید وسنین (۱۸۸۰–۱۹۳۳)، ویکتور وسنین (۱۸۲۲–۱۹۵۰) و الکساندر وسنین (۱۸۸۳–۱۹۵۹).

88) costitutive

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((59)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

مقدم بر فرد است؛ اما این واقعیت که فرد باید زبان را فرابگیرد از او برده نمی‌سازد [و آزادی او را سلب نمی‌کند]. البته اگر طبیعت، به واسطهٔ جامعه، زبانی از پیش موجود به او عرضه نکند، او قادر به ایجاد مفاهیم نخواهد بود. او قوانین زبان را خودبه‌خود اعمال می‌کند؛ و این قوانین صرفاً قوانین ترکیب[۸۹]اند. برای مفاهیمی که او می‌تواند ایجاد کند هیچ حدِ از پیش مقرری در کار نیست. اما در زبان، این آزادی ترکیب، همان طور که گفتم، ناشی از ماهیت دل‌بخواهی رابطهٔ بین دالّ و مدلول است.

حتی در زبان روزمره تعدادی واحدهای مرکب یا «سازه»[۹۰] وجود دارد که کاربردشان اجباری است. بدیهی است که هر چه تعداد این واحدهای مرکب بیشتر باشد، یا هر چه این واحدها بزرگ‌تر باشد، آزادی سخن‌گوی زبان محدودتر می‌شود. این دقیقاً همان چیزی است که در شعر و ادبیات رخ می‌دهد: انواع ادبی، سبکها، شکلها، و شیوه‌های متفاوت بیان صرفاً سازه‌هایی موروثی‌اند. علت وجودشان آن است که مفاهیمی پدید آورند که فی‌نفسه بیانگر ارزشی باشند. در «زبان»، ارزشْ نشانه‌ای خنثاست. هدف «شعر» آن است که نشانه‌های خنثای زبانی را به نشانه‌های بیانی[۹۱] بدل کند. اما هرچند شاعر این سازه‌ها را به ارث برده است، مجبور نیست آنها را به کار گیرد. به همان دلیل، آن که زبانی در اختیار دارد که معرف ارزشهاست، قادر است در آن ارزشها تجدید نظر کند. وقتی بارت می‌گوید شعر در برابر اسطوره مقاومت می‌کند، اما زبان چنین نمی‌کند؛ مقصودش همین است. زبان هرگز معنای کامل به مفاهیمش نمی‌دهد: این مفاهیمْ منعطف و آماده برای بازترکیب باقی می‌مانند. از سوی دیگر، شعر، که زبانی است ثانوی، معنای دقیق عاطفی به مفاهیمش می‌دهد. شعر می‌تواند، با بر هم زدن سازه‌های موروثی و با به کارگیری واژه‌ها به شکلی متفاوت از گفتار متعارف، مردم را از پیش‌پاافتادگی و کاذب بودن مفاهیم آن واژه‌ها آگاه کند. همان طور که بارت گفته است، اگر اسطوره بخواهد بر شعر غلبه کند، باید آن را به‌کلی ببلعد و سپس آن را چونان

89) rules of combination

90) syntagmata

91) expressive signs

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((60)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

محتوای نظام خودش (نظام اسطوره) دوباره پیش نهد. این فعالیت انتقادی و فروپاشندهٔ شعر به آنچه بارت «نظام نشانه‌ای بازگشتی»[۹۲] نامیده است می‌انجامد.[۹۳]

همین استدلال را می‌توان در مورد معماری مطرح کرد. معماری هرگز نظام ترکیبی‌ای خنثا نیست. در معماری، «واج»[۹۴]ها و «تک‌واژ»[۹۵]ها را (به معنای استعاری این کلمات) برانگیخته‌اند و معنایی بالقوه به آنها داده‌اند. در فضا، چه چیزی ممکن است برانگیخته‌تر از کارکرد و روش ساختاری و صورتْ باشد؟ اگر بخواهیم به همان شدتی که دو سوسور دربارهٔ گفتارْ تجربه‌گرا بود، در معماری تجربه‌گرا باشیم، باید بپذیریم که معماری را نمی‌توان به مجموعه‌ای از عناصر دل‌بخواهی فروکاست. معماری مدرن کوشید تا عناصرش را به آنچه اساسی[۹۶] بود فروکاهد؛ اما نه از طریق فروکاستن آنها به واحدهای دل‌بخواهی مانند واحدهای زبان. در مطالعهٔ زبان، این فروکاستن کاملاً صوری است و شیوهٔ سخن گفتن ما را تغییر نمی‌دهد. در معماری، این فروکاستنْ اصلاحگرانه[۹۷] است؛ هدف از این کار آن است که معنای معماری را بازسازی کنند.

در چنین زمینه‌ای، نشانه‌شناسی چون شعبده‌بازی از راه می‌رسد که با مطالعهٔ تجربی، پیچیدگی و غنای نظامهای هم‌زمان را آشکار می‌کند. اما در عین حال، نشانه‌شناسی چون ابزاری تجویزی و روشی در نقد نیز جلوه می‌کند. در این مقام، نشانه‌شناسی به سهولت ممکن است اسیر فلسفه‌های غالب در زیبایی‌شناسی مدرن شود. این نتیجهٔ آشفتگی‌ای است که خود ناشی از اعمال جزء به جزء اصول زبان‌شناسی است. لوی ـ استروس[۹۸] این آشفتگی را در حوزهٔ موسیقی نشان داده است.[۹۹] آنچه او گفته دربارهٔ معماری نیز صادق است. او می‌گوید در موسیقی سریال[۱۰۰]، ساختارهای معناداری را که از زبان موسیقی به ارث رسیده است (مثلاً رابطهٔ بین پرده[۱۰۱]ها با نت پایه[۱۰۲]) حذف می‌کنند. بنا بر این، دیگر دو سطح تولید عمل نمی‌کند: سطحی که آهنگ‌ساز در اختیار دارد (یعنی به او رسیده است) و سطحی که او در آن آزادانه ترکیبها و معناهای جدید می‌آفریند.

92) regressive semiological system

93) Roland Barthes, “Myth Today”, p. 133.

94) phoneme

95) morpheme

96) essential

97) reformative

98) Claude Lévi-Strauss (1908-1995)
انسان‌شناس اجتماعی فرانسوی. ــ و.

99) Claude Lévi-Strauss, *The Raw and Cooked: Introduction to a Science of Mythology: I.*

100) serial music
مکتبی در موسیقی که آرنولد شوئنبرگ (Arnold Schoenberg)، موسیقی‌دان اتریشی، در اوایل قرن بیستم تأسیس کرد. در این مکتب، تونالیته از موسیقی حذف شده است. ــ و.

101) tone

102) tonic

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((61)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

هرچند، با آزادی مطلقی که این شیوه به آهنگ‌ساز می‌دهد، او با خطر تولیدِ گنگ و نامفهوم روبه‌رو می‌شود؛ مگر آنکه به کفایت به زبان موجود نزدیک باشد تا تلویحاً به آن ارجاع دهد یا جوهر آن را با تلاش برای تقلیل آن به «درجهٔ صفر» عیان سازد. ایگور استراوینسکی[۱۰۳] و آنتون وبرن[۱۰۴] را می‌توان نمونه‌ای از کسانی دانست که کوشیدند تا، به ترتیب، به دو شیوهٔ مذکور عمل کنند. «جعبه‌ابزار»[۱۰۵] موسیقایی که سریالیستهای بعدی پیشنهاد کردند، فقط در صورتی معنا می‌یافت که زبان موسیقی به‌کلی طبیعی می‌بود. این خود به شکل‌گیری نظریهٔ موسیقی بداهی[۱۰۶] انجامید.[۱۰۷]

اما تلویحاً چنین نیز برداشت می‌شود که موسیقی مانند زبان طبیعی است؛ زیرا زبان طبیعی تنها نظام نشانه‌ای است که در آن، «جعبه‌ابزار»ی آزادی ترکیب را فراهم می‌کند. اما می‌دانیم که این فقط در زبان ممکن است؛ زیرا فقط در زبان است که واحدها از قبل دارای معنای دل‌بخواهی‌اند؛ به عبارت دیگر، از قبل معنایی دل‌بخواهی به واحدها داده شده است. به این ترتیب، به گفته‌ای بی‌معنا می‌رسیم: نظامی کاملاً طبیعی و نظامی کاملاً دل‌بخواهی با هم یکی‌اند.

همیشه این را از یاد می‌بریم که در تحلیل زبان کوششی برای تغییر آن نمی‌کنیم. زبان‌شناسی ساختارگرا روشی توصیفی، و شاید تبیینی، است. زبان‌شناسی ساختارگرا با ساختارهای صوری سروکار دارد که شالودهٔ زبان را می‌سازند، نه با معنای آن یا نظام ارزشی‌اش.

دلیل اینکه چرا نشانه‌شناسی نیز باید در سطح صوری و توصیفی باقی بماند کاملاً روشن است؛ و اگر به ساختارها به معنایی عام‌تر نگاه کنیم، به این واقعیت پی می‌بریم. ژان پیاژه[۱۰۸]، ساختار را کلّیْ خودسامان همراه با تعدادی قواعد تأویل می‌داند و می‌گوید در حوزهٔ منطق طبیعی، چنین ساختاری همیشه منعطف است.[۱۰۹] از زمان کورت گودل[۱۱۰]، دیگر تردیدی نمانده است که هیچ نظام منطقی‌ای نمی‌تواند حاوی تبیینهای خود باشد: هر نظام مفروض همیشه بر اساس «اصل»[۱۱۱]هایی شکل می‌گیرد که خود ممکن است در معرض تحلیل قرار گیرند. صورت هر نظام به «محتوا»[۱۱۲]ی نظام بالاتر بعدی

103) Igor Fyodorovich Stravinsky (1882-1971)
آهنگ‌ساز روس، که او را از برجسته‌ترین موسیقی‌دانان قرن بیستم شمرده‌اند. ــ و.

104) Anton Friedrich Wilheim von Webern (1883-1945)
آهنگ‌ساز اتریشی. ــ و.

105) kit of parts

106) spontaneous music

۱۰۷) ظاهراً دیدگاه زبان‌شناسانی چون آبراهام مولز نیز همین است؛ نک:
Abraham Moles, *Information Theory and Esthetic Perception*.

108) Jean Piaget (1896-1980)
روان‌شناس سوئیسی که بیشتر به تحقیق در روان‌شناسی رشد ذهنی و معرفتی کودکان پرداخت. ــ و.

109) Jean Piaget, *Structuralism*.

110) Kurt Gödel (1906-1978)
ریاضی‌دان و منطقی اتریشی مقیم امریکا. ــ و.

111) axiom

112) content

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((62)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

تبدیل می‌شود و این روند ادامه می‌یابد. این بازگشت[۱۱۳] مورد توجه ریاضی‌دان یا فیزیک‌دان نیست؛ زیرا برای این دسته از دانشمندان، انسجام درونی[۱۱۴] نظامی که برگزیده‌اند اهمیت دارد. اما چنین بازگشتی باید برای فیلسوف و جامعه‌شناس و طرّاح، و در همهٔ مباحثی که با نظامهای شبه‌زبان در کاربرد متعارفشان توسط جامعه سروکار دارد، اهمیت داشته باشد. در این نظامها باید دست به قضاوتهای ارزشی زد. اگر ارزشی نسبی باشد، باید با «چیز»ی نسبت داشته باشد؛ و این «چیز» خود باید ارزش باشد.

حال رسیدیم به ریشهٔ مسئلهٔ نشانه‌شناسی و همچنین معماری مدرن. اگر زبان، از هر نوعی، صرفاً آرایش ساختارهای کمینه باشد، این ساختارها باید از قبل آکنده از معناهایی مقرر باشند؛ همان طور که در زبان چنین است. این شرط لازمِ ارتباط اجتماعی است ◆

منابع:

● Barthes, Roland. "Myth Today", *Mythologies*, transl. Annete Lavers, New York, Hill and Wang, 1972.

● Chomsky, Noam. *Cartesian Linguistics: A Chapter in the History of Rationalist Thought*, New York, Harper & Row, 1966.

● Colquhon, Alan. "Historicism and the Limits of Semiology", *Essays in Architectural Criticism, Modern Architecture and Historical Change*, New York, The MIT Press, 1985.

● Engels, Friedrich. *Ludwig Feuerbach and the Outcome of Classical German Philosophy*, ed. C.P. Dutt, New York, International Publishers, 1935.

● Graf, Otto Antonia. *Die Vergessene Wagnerschule*, Vienna, Verlag Jugend & Volk, 1969.

● Hume, David. *An Inquiry Concerning Human Understanding*, ed. Charles W. Hendel, Indianapolis, Bobbs-Merrill Company Inc. 1955.

113) regress

114) self-consistency

Limits Of Semiology (42-63).Doc; ((63)); Farhad; 8 August 2004; 5:14 PM

● Le Courbusier. "In Defense of Architecture", *Oppositions* 4 (October 1974), pp. 93-108.

● Lévi-Strauss, Claude. *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology: I,* transl. John and Doreen Weightman, New York, Harper & Row, 1969.

● Merleau-Ponty, Maurice. "On the Phenomenology of Language", *Signs,* Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1964, pp. 84-97.

● Pevsner, Nikolaus. "Modern Architecture and the Historian, or the Return of Historicism", *RIBA Journal* 68 (April 1961), pp. 230-237.

● Piaget, Jean. *Structuralism,* transl. and ed. Chaninah Maschler, New York, Basic Books, Inc., 1970.

● Rousseau, Jean-Jacques. *The Social Contract,* transl. G.D.H. Cole, New York, E.P. Dutton & Company, Inc., 1950.

● Worringer, Wilhelm. *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style,* transl. Michael Bullock, New York, International Universities Press, 1953.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی