Journal of Philosophical Investigations
Print ISSN: 2251-7960 Online ISSN: 2423-4419
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

Architecture and Eloquence;
Re-reading of *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950* by Peter Collins, Based on Jacques Derrida's Strategy of Deconstruction

Hanieh Zendehbad[1] | **MohammadMansour Falamaki** ✉ [2] | **Abdolkarim Rashidian**[3] | **Shadi Azizi**[4]

[1] Ph.D. Candidate of Architecture, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Iran. Email: h.s.z.architect@gmail.com
[2] Corresponding Author, Professor of Architecture Department, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Iran. Email: Mansour.falamaki1313@gmail.com
[3] Associate Professor of Philosophy Department, Shahid Beheshti University, Iran. Email: a-rashidian@sbu.ac.ir
[4] Assistant Professor of Architecture Department, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Iran. Email: shadiazizi@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 23 October 2022
Received in revised from 21 Junrary 2023
Accepted 23 Junrary 2023
Published online 22 November 2023

Keywords:
Peter Collins, *changing ideals in modern architecture 1750-1950*, linguistic, eloquence, Ferdinand de Saussure, Jacques Derrida

ABSTRACT

Only difference exist in the language. It should not be unheeded that it is the difference which usually determines affirmative phrases where difference is counterbalanced in their intermediacy: but in the language only differences devoid of affirmative phrases exist. In the language, considering sign or signified, no concept or vocal could be found which had existed prior to the language, in lieu, only vocal or conceptual differences, engendered by the grammatological scheme, could be descried. The concept or the essence which the sign enfolds carries less significance than other signs which are encompassing it. The mere proof of this claim is that by changing its adjacent words, the value of a term could be altered and this is achieved without implementing a change in its own meaning or voice. What is of import in the post-structural critic of philosophers effected by de Saussure is his debased organization of though and not a sign-based one regarding the narrative of construction.

Cite this article: Zendehbad, H.; Falamaki, M. M.; Rashidian, A. & Azizi, Sh. (2023). Architecture and Eloquence; Re-reading of *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950* by Peter Collins, Based on Jacques Derrida's Strategy of Deconstruction. *Journal of Philosophical Investigations*, 17(44), 296-311. https//doi.org/10.22034/JPIUT.2023.53906.3391

© The Author(s).
Publisher: University of Tabriz.
https//doi.org/10.22034/JPIUT.2023.53906.3391

Extended Abstract

Introduction

An introduction to "Reading". Everything starts from words. Words are metaphors from the original texture of a story, tale, or any narrative the reader reads. However, what are the components of this first word, which should be followed by other words to express the main idea in the text? Or what is the last word? It is as vague and inconceivable as the moment when writing commences. At the moment, we are reading and thinking and thinking is nothing but reading. Nevertheless, we are not reading. We are not reading in a lawful manner in which the signifier reaches the signified, but rather, here, the signifier reaches the signifier in a non-static and dynamic way. "Nothing resides outside the text" (Derrida, 1967, 158)[1].

Rather than focusing on what the author intends to say or referring to signs supporting that intention or the results and the manner through which the author treats the text, as was traditionally practiced, we actually read what the text tells us. However, reading is not the process of discovering the meaning, but rather, producing the meaning.

There is a division between the writer and the text. In fact, Collins has revealed something between the lines of his writing due to his successive escapes to "other" hints, to something under the intentional self-consciousness of the author. Therefore, despite being considered transparent and neutral, the process of reading and comprehending the text is not as decipherable as imagined.

Another challenge is not understanding the intention of the author or the final meaning of the text; rather, it is participating in the flowing fluidity of significance that the text creates. Reading penetrates through the text and takes away its sanctity. The text is no longer a holy classical one. The meaning of the text is elsewhere. For instance, if there is sufficient evidence or there are accurate facts, whether the text provides opinions in opposition or in favor of something, if the text material is sufficient, whether the text has sufficient argumentation, the answer to all of which is both affirmative and negative, and whether it is well-organized and its methods, questions and background are no longer of any significance. That is because before all of these, the thinking that the text provides is more important. According to Parsa, "A text that is not read, is not a text". At least, the author is the first reader of the text while he writes it. He may be the only reader too. He also participates in the process of interpretation of signifiers that do not belong to him (Derrida, 1967).

Now, we read with a "patient reading" style and paying attention to "the other". This is what is meant by presence and absence and analyzing with a view to analysis. It means criticism. It creates an atmosphere for significance and interpretation, which is, undoubtedly, one of the pillars and foundations of linguistic topics.

[1] Spivak translates Derrida's "il n'y a pas de hors-texte" as "there is nothing outside the text." Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974, corrected edition 1997, 158). Translated by G. C. Spivak from *De la grammatologie* (Paris: Minuit, 1967, 227).

Conclusion

In the traditional reading style, the reader is the unconditional follower of the author. The permission to think, if given, is based on the discovery of text data. However, Derrida is like a teacher in the rigid system of instruction that invites his students to flexible thinking so as to enter his personal and informal thoughts into the reading. This, of course, requires precise study of other fields. Derrida considers reading literary texts as well as contemplating on art important for contemporary thinkers. That is why Collins also studies the advent of magazines in architecture and the importance of their role in deconstructing and criticizing architecture (using the method of sign, index, or paying attention to process until the production stage).

One feels sorry for unaware readers. It seems that referring to eloquence in the analogy of linguistics with architecture focuses on "the virtue of inner satisfaction, not detailed, barren, and hollow details" (Collins, 1965), other than revelation and expression. Collins's insistence on expressing "honesty", which is the theoretical aspect of modern buildings, in terms of nakedness of the writer and architect for a customized classic pleasure of the reader goes back to the virtue of eloquence. The culmination of the unconscious and inner integrity of the creator of the work occurs for people's pleasure. Not just for pleasure, but for eloquence: beauty along with efficiency.

Here an emphasis must be heeded that considering this idea e.g. architecture as an eloquent language could not be an answer to the aforementioned question in mega architectural narrative, that this issue requires attention to an allencompacing attitudes of architecture and a precise critical approach in its kinds, which overemphasizes the importance of the scrutiny on Collins's oeuvre - and on other critical texts of this magnitude as well - around the shortcoming of modern architecture and a novel perspective to philosophical approaches prior and after its initiation.

The existence of literary criticism will create an architectural critique with a dramatic effect on architectural phenomena. The range covers from romanticism to aesthetics of ugliness, for example, in the analogy of horrendous realism of defensible realities from notions of picturesque, grotesque, sublime with the theme of "terror" (brutalism in architecture) to feminism, which is the basis of critical thinking. Making use of linguistics as one of the most scientific fields in the humanities as well as the study of semiotics in literature (George Simmel, Charles Baudelaire, Walter Benjamin), which include "Applied Arts" and "novel", like objects studied in analogy with architecture, regardless of formalistic and structural attitude in the analysis of literary narrative due to its abstract and holistic function, will be a world of new readings.

The inadequacy of the objective examination of narrative and highlighting its reading process requires training and attention to the discipline and interdisciplinary studies. Although these developments stem from movements out of structuralism, which, of course, due to its intrinsically hidden form is better to be called structure, their original roots are preserved in structuralism. This critique continues…

پژوهش‌های فلسفی
شاپا چاپی: ۷۹۶۰-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۴۴۱۹-۲۴۲۳
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

معماری و فصاحت؛
بازخوانی کتاب *دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن ۱۷۵۰–۱۹۵۰* اثر پیتر کالینز، بر اساس ساختارگشایی دریدا*

حانیه زنده‌باد[۱] | محمدمنصور فلامکی[۲]✉ | عبدالکریم رشیدیان[۳] | شادی عزیزی[۴]

[۱] دانشجوی دکتری معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران. رایانامه: h.s.z.architect@gmail.com
[۲] (نویسنده مسئول) استاد گروه معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران. رایانامه: Mansour.falamaki1313@gmail.com
[۳] دانشیار گروه فلسفه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، ایران. رایانامه: a-rashidian@sbu.ac.ir
[۴] استادیار گروه معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران. رایانامه: shadiazizi@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۰۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۰۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱

کلیدواژه‌ها:
پیتر کالینز، *دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن ۱۷۵۰–۱۹۵۰*، فصاحه، فردینان دوسوسور، ژاک دریدا

چکیده

کتاب *دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن ۱۷۵۰–۱۹۵۰*، اثر پیتر کالینز را می‌توان به عنوان یکی از رفرنس‌های مهّم در تاریخ تئوری معماری نام برد که درآن کالینز تلاش می‌کند با بهره‌گیری از تفاوت آرای تاریخ کلاسیک و مدرن در فصل‌های مختلف کتاب و با فرض میان‌رشته‌ای بودن علم معماری، به قیاس آن با دیگر رشته‌های تخصصی بپردازد. به خصوص در فصل قیاس با علم «زبان‌شناسی» و پیوند آن با واژه «فصاحه» در مبانی بلاغت و کلام، مخاطب را به برداشت تازه‌ای از پیرامون معماری حول مبانیِ «زبان» می‌رساند. امری بینارشته‌ای که بنیادی تاریخی–ساختاری دارد و چنان که از تحلیل‌هایش برمی‌آید فراتر از نظر معماری صِرف به گستره فراگیر بینامتن این رشته با دیگران اشاره دارد. در نوشتار پیش‌رو نگارندگان تلاش می‌کنند که ضمن خوانشی انتقادی (از یک کتاب)، ابعاد تفکر کالینزی را حول کلید واژه مفهومی «فصاحه» با استناد به استراتژی دکونستروکسیون دریدایی برگرفته از متن‌های ساختاری سوسوری، در قیاس زبان با معماری، ساختارگشایی کند و به این سؤال پاسخ دهد که چرا در مصادیق معماری و فصاحت، همانند ترکیب واژگان در زبان، دلالتِ به متن مطرح می‌شود؟ و چگونه این «تفاوت»، در شیوایی معماری موثر است؟ مطابق آنچه از فحوای متن کتاب مذکور در این پژوهش انتقادی، بازخوانی می‌شود، فارغ از نتایج مشترک استنباط شده از اشارات صریح یا در لفافه و ابهام کالینز، نقد این کتاب بزرگ، با هدف مطالعات مهم در زمینه‌های رابط و میان‌رشته‌ای، راهگشاست.

استناد: زنده‌باد، حانیه؛ فلامکی، محمدمنصور؛ رشیدیان، عبدالکریم و عزیزی، شادی. (۱۴۰۲). معماری و فصاحت؛ بازخوانی کتاب *دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن ۱۷۵۰–۱۹۵۰* اثر پیتر کالینز، بر اساس ساختارگشایی دریدا، *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۷(۴۴)، ۲۹۶–۳۱۱. https//doi.org/10.22034/JPIUT.2023.53906.3391

ناشر: دانشگاه تبریز.
© نویسندگان.

* مستخرج از رساله دکتری حانیه زنده‌باد با موضوع «فهم آستانه معماری براساس دیفرانس دریدا» به راهنمایی دکتر محمدمنصور فلامکی و دکتر عبدالکریم رشیدیان و مشاوره دکتر شادی عزیزی، گروه معماری واحد تهران مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

همه چیز از کلمه شروع می‌شود. کلمه‌ها استعاره‌اند از نطفه اصلی یک قصّه، داستان یا هر روایتی که مخاطب خواهد خواند؛ امّا مولّفه‌های همین اوّلین کلمه چیست که باید بعد از آن کلمات دیگر پشت هم ردیف شوند و ایده اصلی را در متن جاری کنند؟ یا حتّی آخرین کلمه چیست؟ همان قدر مبهم و غیر قابل ادراک است که لحظه شروع نوشتن آن. حال، ما می‌خوانیم و می‌اندیشیم و اندیشیدن چیزی نیست جز خواندن؛ اما نمی‌خوانیم. نه آنگونه قانونمند که دالّ به مدلول برسد، بلکه دالّ به دالّ برسد. نایستا و پویا.

هیچ چیز بیرون از متن نیست (دریدا، ۱۹۷۶، ۲۳۳).

به جای تمرکز سنّتی بر آنچه که نویسنده قصد دارد بگوید یا اشاره به شواهدی که آن را پشتیبانی می‌کند یا نتایج و نحوه برخورد او، فی‌الواقع آنچه را می‌خوانیم که متن به ما می‌گوید. هر چند که خواندن نه به منظور کشف معنای متن، که در جهت تولیدِ معنا در متن می‌باشد. شکافی میان نویسنده و متن وجود دارد. در واقع پیتر کالینز[۱] چیزی را در خلال نوشته‌اش در کتاب دگرگونی *آرمان‌ها در معماری مدرن ۱۷۵۰-۱۹۵۰*[۲] – فصل قیاس زبان‌شناسی، با گریزهای پی‌در پی و اشارات به کلمه «دیگری» آشکار کرده است. چیزی در ذیل خودآگاهیِ به عمد نویسنده. به قسمی که فرایند خواندن و درک کردن یک متن، علی‌رغم آنکه شفاف و خنثی تلقی شده است، ولی شفاف نیست. دیگر تلاش برای درک نیّت مولّف یا معنای نهایی متن نیست. بلکه شرکت در سیّالیتِ سیلِ دلالتی است که متن به راه می‌اندازد. خواندن در درون متن نفوذ می‌کند و تقدّس را از آن می‌گیرد. متن، دیگر به مثابه متون کلاسیک، مقدّس نیست. معنای متن در جای دیگری است.. اینکه فی‌المثل شواهد کافی است؟ یا حقایق دقیق است؟ آیا متن در نظرِ نظرات مخالف است یا موافق؟ متریالِ متن کافی است یا خیر؟ وضوح استدلال‌ها کافی است یا نه؟ به خوبی سازمان یافته است یا نه؟ روش‌ها و سواالات و پیشینه آن دیگر مهم نیست که هم هست و هم نیست. که قبل از آن، این متن چه اندیشه[۳]ای می‌دهد، ارجح است.

به نقل از پارسا، متنی که خوانده نشود، متن نیست. دست کم نویسنده در هنگام نوشتنِ اثر خود، نخستین خواننده متن است. کسی که ممکن است تنها خواننده نیز باشد. او خود در جریان تفسیری دالّ‌هایی که به قلم او تعلّق ندارند، شرکت می‌کند (دریدا، ۱۹۶۷).

حال با «خوانشی صبورانه» و با توجه به «دیگری»، متن را دوباره می‌خوانیم که این خود به مثابه یک واکاوی[۴] و یک نقد[۵] است در سایه یک تحلیل. منظور باز شدن فضا[۶] است. فضایی برای ایجاد دلالت و تفسیر که بی‌شک خود، ذیل ارکان و اساس مباحث زبانشناسی[۷] است.

---

۱ Peter Collins

2 *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*

۳ think

۴ analyse

۵ criticism

۶ space

۷ linguistic

۱. خلاصه و تحلیل کتاب دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن ۱۷۵۰–۱۹۵۰

کتاب *دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن ۱۷۵۰–۱۹۵۰*، نوشته پیتر کالینز[۱] به نقل از نشر دانشگاه مک‌گیل، اشاره به تغییر ایده‌آل‌ها برگرفته از روح کلاسیک قرن هجدهمی در مدرنیته دارد. به نوعی درک مدرنیسم در معماری را به انضمام علوم و هنرهای دیگر متحوّل کرده است. گسست‌های ظاهری قبل از مدرنیته را شناسایی می‌کند و به نوعی حسّ پیدایش آن را از اوایل قرن بیستم به دهه ۱۷۵۰ باز می‌گرداند و بدین نحو با چنین رجعتی، اندیشه‌های معماری را در بافت وسیع‌تری از سنّتِ تاریخ فکری غرب قرار می‌دهد. این اثر معماری در فصل زبان‌شناسی خود به قیاس این دیسیپلین تخصّصی با رشته معماری می‌پردازد.

سعی نگارندگان بر آن است تا در این مقاله، با خوانشی انتقادی به آنالیز کلمه کلیدی فصاحت با قیاس زبان در این کتاب بپردازند. پیش از ورود به هر نقدی که خود زاییده نقد دیگر است، هیچکس شک ندارد که این کتاب، بزرگ است. صفحات و طرح‌ها به طور شگفت انگیزی غنی و شباهت‌هایی در ایدئولوژی طراحی با فضای ادراکی قرن نوزدهم دارند. جنبه نفس‌گیر این کتاب آن است که حتّی برای غیر معماران نیز قانع کننده است.

عقلانیت[۲] کالینز، عقلانیت را ایجاد می‌کند و آنالوگ زبانشناختی این کتاب است که آگاهی اجتماعی معماران را بشدّت بالا می‌برد. کلمات تکّه تکّه و نامعلوم نیست. جزء به جزءِ آن مرموز است. کندوکاو در فرم، ساختار و عملکردِ مساله زبان، جدا از وجوهِ متکثّر معنایی آن در دایره تاویل‌های متفاوت اش نیست. متن، تگ گویی درونی ندارد. عدم رعایتِ نظم روایِ خطّی- زمانی یک برش پرشی[۳] را در متن به وجود آورده است، که در آن به جریانِ سیّالِ ذهن می‌رسد:

قیاس بین معماری و زبان امروزه از اهمیّت کمتری نسبت به نیمه قرن هجدهم تا نیمه قرن نوزدهم برخوردار است. و این شاید بدان دلیل باشد که این قیاس در مقایسه با قیاس‌های انجام یافته با ارگانیزم‌های زنده و ماشین‌ها از فریبندگی علمی کمتری برخوردار است. با این وجود، با توجه به اهمیّت نوینی که در قیاس‌های زبانشناسانه به ترجمان دیگر هنرهای زیبا داده شده است، این امتناع و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

[۱] احیاءگرایی، عقل‌گرایی، التقاط‌گرایی و کارکردگرایی وقتی که به بررسی تأثیر نیروهای اجتماعی و سایر هنرها و علوم بر سبک‌های معماری می‌پردازد، معنایی تازه می‌یابد؛ در حالی که تداوم‌های تکتونیکی را که زیربنای گسست‌های ظاهری بین ماقبل مدرن و مدرن است، تشخیص می‌دهد و پیوند آن با رویکردهای پست مدرن در طراحی را می‌گشاید. آثار او با همدردی عمیقی با روح کلاسیک قرن هجدهم آمیخته شده است و او با جدّیت و با شوق استدلال می‌کند که ایده‌های روشنگری می‌توانند برای معماران نسل او ارزش واقعی داشته باشند، به‌ویژه از آنجایی که فناوری امکان استفاده مؤثر از آنها را فراهم کرده است. درخواست کالینز برای حّساسیّت به سنّت و بافت شهری و در عین حال تشویق به نوآوری‌های فناورانه و برنامه‌های بی‌سابقه، اندیشه او را امروز به همان اندازه حیاتی می‌سازد که در زمان انتشار اولیه کتاب نیز جلوتر از زمانه خویش بود. کالینز مدتها بود که آرزو داشت نسخه‌ای مقرون به صرفه و کاملاً مصوّر از کتاب خود را ببیند و انتشارات دانشگاه مک‌گیل کوئین و دانشکده معماری مک‌گیل مفتخرند که سرانجام این آرزو را برآورده ساختند. نسخه جدید شامل طرحی بیوگرافی از کالینز، تاریخچه انتشار مختصری از اثر و مقاله مقدّماتی کنت فرامپتون است که اهمیّت اثر را در زمانی که برای اولین بار منتشر شده است مورد بحث قرار می‌دهد و ارتباط آن را با مشکلات معماری امروز برجسته می‌کند. مانند آثار کلاسیک هیچکاک، گیدیون، پوسنر و بنو ولو. تغییر آرمان‌ها در معماری مدرن خواندنی‌ای ضروری است و تضاد قابل توجّهی با دیگر آثار مدرنیسم، مانند رینر بانهام، ایجاد می‌کند و مطالعه آن برای همه کسانی که به تاریخ و نظریه معماری، تاریخ مدرن، تاریخ ایده‌ها و زیبایی‌شناسی علاقه‌مند هستند، مناسب است.

[۲] rationalism

[۳] jump cut

انکار گاهی اوقات تعجب برانگیز جلوه می‌کند. از زمانی که «بند تو کروچه»[۱] فلسفه «گیامبا تیستا ویکو»[۲] –تاریخ‌دان نیمه قرن نوزدهم– با این ادّعا (را) که همه هنرها نوعی زبان هستند، احیا کرد. این عادت برای نویسندگان در باب موضوع معماری نظیر «کالینوود»[۳] به وجود آمده است که تمامی هنرها را به مثابه چیزی که ماهیّتاً در ارتباط با «بیان»، مدخلیّت می‌یابند، قلمداد کنند. لذا هنر، ویژگی همان« فصاحت» یافته است، در عین اینکه فضیلت آن آنقدرها که به واسطه برانگیختن احساسات و عواطف دانسته می‌شود، در فرمی که بوجود می‌آورد دانسته نمی‌شود. بدین معنی که شئ که خلق می‌شود نیست که گویای فضیلتی خاص است، بلکه شدّت و خلوص بیان یا پیام موجود در آن است که حدِ فضیلت را روشن می‌کند (کالینز، ۱۹۶۵، ۲۱۳).

بعد همه این حرف‌ها (در) زبان یک برتری کاملا ملموس در مقایسه با قیاس‌های زیست‌شناسانه و مکانیکی دارد. زیرا هیچ یک از دو قیاس حرفی در ارتباط بیان عواطف و احساسات انسانی و نیز شیوه‌ای که این عواطف بیان می‌شوند، برای گفتن ندارند. آنها بدون شک نشانه‌ها و آثار قابل توجهی در ارتباط با طبیعت ساختارها و عملکردها در اختیار انسان قرار می‌دهند، امّا وقتی بحث به حلّ مباحث زیبایی‌شناسانه کشیده می‌شود، که همواره ضرورتاً پیش کشیده می‌شود و اصلی‌ترین ابهام عصر جدید قلمداد می‌شود، کاری از آنها ساخته نیست؛ امّا از طرف دیگر زبان، بسیار متفاوت با زیست‌شناسی و مهندسی مکانیک امّا مشابه معماری، تواماً حاوی جنبه‌های «عملکردی و عاطفی» است. زبان حاوی یک مقصود بنیادین عملکردی است، آن گونه که برآورنده نیاز ارتباط است؛ ولی در حین براوردن این نیاز می‌تواند، حاوی قدرتی عاطفی باشد، آنقدر که (به) مرتبه یکی از شاخه‌های هنرهای زیبا ارتفاع می‌یابد (کالینز، ۱۹۶۵، ۲۱۳-۲۱۴)[۴].

۲. مساله معماری به مثابه زبان

۲-۱. فصاحه[۵]

به نقل از فرهنگ معین: فصاحت [ع. فصاحه] ۱) (مص ل.). فصیح بودن، زبان‌آور بودن. ۲) (امص.). روانی کلام، زبان‌آوری. فصاحت در لغت یعنی ظهور و بیان. وقتی گفته می‌شود «فصح الصبح اذا ظهر» (ابن‌اثیر، ۱۹۳۹، ۶۴). گرچه میان علمای بلاغت[۶] و زبانشناسان کلاسیک عرب، در تعیین حوزه فصاحت، اختلاف نظر است، بالاخص در دو دیدگاه مهّم لفظ و معنا، که گویی متکلّمان، بیشتر حامی لفظاند و علما، پیرو آن دیگری می‌باشند. عدّه‌ای فصاحت را در سه حوزه: واژه و ترکیب و متکلّم می‌دانند. به نظر ایشان فصاحتِ واژه

[1] Benedetto Croce

[2] Giambattista Vico

[3] R. G. Collingwood

[۴] تنها نسخه فارسی کتاب با ترجمه حسین حسن‌پور، نسخه قابل تاملی است. با توجه به زبان فلسفی کالینز و فراوانی ارجاعات در فصل قیاس زبانشناسی، برای ادراکی گِشتالتی (کلّی بیش از اجزا) نیاز است تا تسلّط و اشراف به مفاهیم دیگر فصول کتاب نیز داشته باشیم.

[۵] eloquence

[۶] rhetoric

یعنی نداشتن سه عیب: عدم تنافر حروف -عدم غرابت- عدم مخالفت با قیاس صرفی و فصاحتِ ترکیب را نیز چنین می‌دانند: عدم ضعف تالیف -عدم تنافر واژگان- عدم تعقید (قزوینی، ۲۰۰۰، ۲۸-۲۹).

ابن‌اثیر نیز معتقد است اگر صاحب فصاحت را معنا در نظر بگیریم، می‌بایست تمام واژگان در دلالت یکسان باشند. وی با این اشارت که واژه فصیح بر وزن فعیل است و در معنای فاعل، می‌گوید که مقصود، لفظ می‌باشد که در مقصود، روشن کننده معنا است و بدین سبب نتیجه می‌گیرد که فصاحت، ناظر بر لفظ می‌باشد (ابن‌اثیر، ۱۹۳۹، ۶۷).

در مقابل، نظر صاحب *دلائل العجاز* برآن گفته است که فصاحت، ناظر بر مفهوم می‌باشد و به اعتقاد او فصاحت در تک تکِ واژگان خلاصه نمی‌شود، بلکه ناشی از شیوه مخصوصی از روایت[1] به واسطه پیوستار آنها با یکدیگر است. این شیوه خاص که با نام تئوری نظم جرجانی مشهور می‌باشد، از بدیعیات نظریه‌های جرجانی در حوزه این علم (بلاغت) است. وی بر آن است که فصاحت، ناظر بر معنا است. چون اگر تنها ویژگی ظاهری، ملاک این امر باشد تمام شنوندگان باید در تشخیص فصیح بودن کلمه در یک سطح باشند. بنابراین اینگونه می‌توان گفت که فصاحت از جمله ویژگی‌های منتسب به عقلانیت است و چون چنین می‌نمایاند، پس ناظر بر معنا است نه فقط لفظِ صرف.

واژه، خادمِ معناست (جرجانی، ۱۹۹۲، ۴۰۰-۴۰۷).

وی متاثّر از همان مساله بافت[2]در زبانشناسی جدید است. در فصاحت، کلمه کثرت، استعمال عرب بوده است. مصادیق بیرونی آن از جمله قرآن، حدیث نبوی، شعر و نثر می‌باشد. به عنوان مثال واژه «مستشزرات»[3] در شعری به نقل از امروالقیس[4] با توجه به بافتی که در آن قرار گرفته است، فصیح می‌باشد. برای درک این مثال لازم است که به هماهنگی و تناسب لفظ و معنا دقت شود تا به خوبی متوجه ترسیم فضای معنایی موجود بشویم. زبانشناسان معاصر در این حیث بر آن‌اند که هم «آهنگ و حرکت زبان و هم معنا و موسیقی و تناسبِ» تصویر و صوت، فصیح می‌باشد. چون شاعر در پی توصیف گیسوی پرپشت و بلند معشوق است که وقتی باد به آن‌ها برخورد می‌کند، گیسوان، ژولیده و در هم می‌شوند. این تصویر با واژه «مستشزرات»، که زبان در تلفظ آن مضطرّ می‌شود، هماهنگ است (زوبعی، ۱۹۹۷، ۸-۳۹).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

[1] narrative

[2] context، فصاحت و بلاغت در متون زبان بلاغی بنا بر دیدگاه‌های فراوان به کثرت، مترادف یا متضاد به کار گرفته شده است که بنا بر دیدگاه نگارندگان در این مقاله نیز نمی‌توان این دو را جدای از هم در نظر گرفت.

[3] For example, the word "مستشزرات" from a poem by Imru al-Qais is considered eloquent according to the context in which it is located.

وجِيْدٍ كَجِيْدِ الر ئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشِ نَصَّتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّلِ إِذَا هِي و فَرْعٍ يَزِيْنُ المَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمِ أَثِيْثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُل تَضِلُّ العِقَاصُ فِي مُثَنًّى وَ مُرْسَلِ (1881). English translation from W.A. Clauston's "Arabic Poetry

[4] Imru' al-Qais

به نظر می‌رسد در مجموع شواهد، قواعد زبانی مثل تماثل[۱]، مثل اذکر و ادکر و تغایر[۲] و بازی با حروف، همانند نوشته‌های گلشیری در ادبیات فارسی است که از انحنای «نون» یا سرکش سپر مانند «کاف» و «گاف» سخن می‌گوید. که البته خیلی قبل‌تر از او نیز شعرا و عرفا به حروف توجه داشته‌اند. از علی ابن ابیطالب که در نقلی خویش را «نقطه زیر ب» می‌خواند تا رودکی و شمس و حافظ که از تشبیه حروفی، بسیار سود برده‌اند. واژگان و حروف به مثابه یک شور، یک لیبیدو[۳] یا حتّی گاهی یک فتیش[۴] است در نظر. زاویه‌های آن خمش و «رعشیدن» بیان «الف» و «خ»، در آآآخ. آن «خدای گونه‌گی» که حاصل شده است و از فرط لذّت تا سرحدّات غِنا تو را به بی‌نیازی می‌کشاند. و آن تاجی از حروف که بر سرت می‌گذارد. افسوس که در این پهنه یگانه نماند. چنان که حریص و طغیان زده است. از پوست خودش به بیرون افتد. تا آنجا که «ی»، تابیده و مفتول، در پای عمود «الف» می‌لمد، تا بتوان گفت «ای»؛ تا خوانده شود. تا شنیده شود. حتّی ایده و اصرار کافکا[۵] درباره با حروف بزرگ چاپ کردن آثارش مهم است. کوندرا می‌گوید که برخی این اصرار را با استهزا و سخره به هوس یک نویسنده بزرگ نسبت داده‌اند، امّا واقعیت این نیست و از زیبایی‌شناسی کافکایی برمی‌خیزد. او کلیّت رمان خویش را در چند پاراگراف بلند نوشت و در پی آن شد که با خواندن صفحات، بدون آن که پاراگراف‌هایش کوتاه باشد که هر چند خط در میان یک بار به داخل تو برود، بدین جهت خواننده خسته می‌شود. فونت بزرگ به کار این می‌آمد که خواننده بتواند در بین هر سطر پاراگراف راه برود و هر جا که دلش خواست مکث کند و نفس بکشد و به جملات زل بزند. این تیپوگرافی یک سبک کافکایی است. عجیب آن که نقل است وی روایت بلند «داوری» را یک شبه نوشته است، با سرعتی که به تخیّل خدشه‌ای نزند و هر چه از ذهن خلاقش بر کاغذ می‌ریزد را می‌نویسد. به همین دلیل دیگر زمانی برای ویراستاری هر پاراگراف نمانده است و جمله‌ها اغلب با ویرگول به هم وصل شده است، نه با نقطه. واژگان مدام تکرار شده‌اند و دایره کلماتش محدود شده است. بدون علّت نیست که کافکا، بزرگترین فیگور ادبی قرن بیستمی است. تمام ساحت نوشتار، با «زاویه‌های متروک»، برای کافکا به چیزی بدل می‌شود در جهت نوآوری. از آدمی که سوسک می‌شود در داستان کوتاه مسخ[۶]، شخصیتی یگانه و ممتاز می‌سازد و از فونت که در ظواهر امر ابزاری است بی‌اهمیّت، چیزی نو می‌آفریند و می‌گوید: «نوشتن برای من مهمترین چیز روی زمین است. مثل اهمیّت جنون برای یک دیوانه که اگر جنون را از او بگیرند، دیوانه می‌شود» (نقل به مضمون، مصباحی‌نیا، ۲۰۱۷).

این همه از آن جهت است که شیوایی فصاحت که کالینز با تماثل بدان هنگام رجوع به اشارات موافق و حتّی مخالف نویسندگان، به عنوان یک کاتالیزور[۷] در ورود به علم معماری می‌رسد، نه تنها نگاهی ساختاری و سوسورگونه به مبانی علم زبانشناسی دارد که اتّفاقا

---

۱ assimilation

۲ dissimilation

۳ as Sigmund Freud

۴ fetishple

۵ Franz Kafka

۶ Die Verwandlung/ The Metamorphosis, Novella by Franz Kafka

۷ Catalyst روایت فرانتس کافکا از جمله انواع روایت مرموز ادبی است که درونمایه گروتسک (ترور–وحشت آمیخته با طنز)، با المان‌های معماری (گوتیک) دارد و از واکاوی متون کافکایی و مضامین مختلف ارکان ساختاری متون او در تحقیقات میان‌رشته با ادبیات و معماری استفاده می‌شود.

به نگاهی دریدا محور در بیان می‌رسد و این اصلا محافظه‌کارانه نیست. داده‌های دیگران، لیبرال[۱] است و گرچه از آنها پشتیبانی نمی‌کند؛ اما ردّ هم نمی‌کند و با اسلوب جامپ کات، ما را در دایره وجوه متکثّر معنا در قیاس مساله زبان با معماری به سوی تاویل‌های پنهان سوق می‌دهد. کما آن که اشارات فنّی وی بی‌اتکا به فصاحت که رکنِ مصوّت زبان است با توجه به اعترافات «جیمز فرگوسن»[۲] در متن کتاب که «لبته یک ساختمان با پذیرش و الحاق مجسمه یا نقاشی، صدادار خواهد شد» (کالینز، ۱۹۶۵، ۲۱۸) ممکن نیست و نیز بومی سخن گفتن که مختص زبان مادری[۳] است، حتّی بی‌مدد شیوایی رخ نمی‌دهد، که با رسیدن به این جمله آگوست پره[۴] به روشنی در متن کتاب می‌خوانیم: «ساختن، زبان مادری یک معمار است. معمار، شاعری است که به زبان ساختن سخن می‌گوید و می‌اندیشد» (کالینز، ۱۹۶۵، ۲۱۹) تا تمایز بین دانش کلمات و انشا که عناصر متشکّله ساختمان به مثابه کلمات در زبان معماری‌اند. گویی در اشاره به ترکیب در عناصر متشکله ساخت‌مان حتی از مدد «ترکیب»[۵] در ادبیات و موسیقی بهره می‌جوید تا مجسّمه‌سازی و نقاشی. گرامر و ساختار و دانش کلمات و صرف و نحو و تناسب حتّی تزیینات همگی پنهان در ژرفای واژه فصاحه است از آنجا که بلوندل[۶] می‌گوید: «سبک، شعر معماری است» و نیز قیاس شیوه نویسندگان با شیوه خط معماری در ردّ کردن سبک به معنای سنتّی آن که صرفا یک تقلید است با رسیدن به استایل که می‌گوید: «سبک نوع خاص و مطلوب بیان در انشاء ادبیات است» (کالینز، ۱۹۶۵، ۲۱۹). این بحث، ادامه خواهد یافت تا رسیدن به التقاط‌گرایی[۷]. مبانی مهمّی که در عین تفرّد به هم پیوند خورده‌اند، رسیدن از: «ساخت‌ْمان با حرکت سکون بر حرف ت» تا ساختار در ترجمه «استراکچر» به «معنا» (آیزنمن، ۱۹۶۳، ۱۰-۱۱).

۳. ژاک دریدا

۱-۳. ساخت

برای روشن‌تر شدن این بحث، اشاره دریدا در نقد مقاله‌ای از لوی استروس[۸] -زبانشناس می‌تواند روشنگر باشد. شاید چیزی در تاریخ مفهوم ساخت اتفاق افتاده است که می‌توان آن را یک «رویداد»[۹] نامید، البته اگر این واژه حامل بار معنایی نباشد که [اندیشه] ساختار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ liberal
۲ James Fergusson
۳ vernacular
۴ Auguste Perret
۵ composition
۶ J. F. BlondePs
۷ eclecticism مسعود حبیبی و علی کاکاوند مترجمین رساله پیتر آیزنمن به فارسی، در مقدمه مترجم کتاب *بنیان فرمیک معماری مدرن*، مبسوط توضیح می‌دهند که ساخت‌مان (با حرکت معادلی برای structure است. در شناخت این واژه می‌بایست به دو نکته توجه کرد: نخست آن که struct سکون بر روی ت) به معنای «ساخت» است و برابرهایی مانند: سازه، اسکلت و واژگانی از این دست که پیرامون این واژه- در کتاب‌های معماری و مهندسی سازه- به کار گرفته می‌شوند، به کلی نادرست است. اگرچه ترجمه مناسب-در حوزه علوم انسانی- برای آن واژه «ساختار» است، ولی در حوزه علوم مهندسی این ظرف واژگانی نتوانسته معنای درستی را با خود همراه باشد.
۸ Claude Lévi-Strauss
۹ evenement

– یا ساختارگرا دقیقا فروکاستن آن یا بدگمانی نسبت به آن است. با این حال واژه رویداد را به کار می‌بریم و آن را با احتیاط در گیومه می‌گذاریم؛ امّا این رویداد که شکل بیرونی آن نوعی «گسست» و نوعی «مضاعف‌سازی»[۱] است، چیست؟ با ترجمه رشیدیان می‌خوانیم:

> آسان می‌توان نشان داد که مفهوم ساخت و حتّی واژه ساخت به «کهنسالی»[۲] [شناخت] یعنی همزمان به کهنسالیِ دانش و فلسفه غربی می‌مانند و ریشه‌هایشان را در زمین زبان عادی فرو می‌کنند و اپیستمه، آن‌ها را از ژرفای این زبان گرد می‌آورد تا با نوعی جابه‌جایی استعاری، آن‌ها را از آن خود سازد. با این حال، تا هنگام رویدادی که می‌خواهیم آن را مشخص کنیم، ساخت، یا بهتر است بگوییم «ساختیّتِ ساخت»[۳]، اگرچه همیشه در کار بوده است، [امّا] همواره خود را خنثی و فروکاسته یافته است، آن هم به وسیله حرکتی که به آن مرکزیّت بخشیده است. مرکزیّتی که آن را به نقطه‌ای از حضور، به منشایی ثابت بازگردانده است. نقش این مرکز، نه تنها جهت بخشی، تعادل بخشی و سازمان‌دهی ساخت بوده است –در واقع نمی‌توان ساختی سازمان‌نیافته را تصوّر کرد– بلکه به‌ویژه این بوده است که اصل سازمان‌دهی ساخت، چیزی را که می‌توانیم «بازیِ»[۴] ساخت بنامیم را محدود می‌کند. بدون شک، مرکز یک ساخت با جهت‌دهی و سازمان‌دهیِ انسجامِ نظام، بازی عناصر را در درونِ صورتِ تامِ [آن] ممکن می‌سازد و حتّی امروز نیز ساختی فاقد هرگونه مرکز، نشان دهنده خودِ امرِ ناندیشیدنی است (دریدا، ۱۹۶۷، ۵۵۹–۵۶۰).

این گریز رهایی از مرکزیّت متن در واژه «فصاحه» نیز بدان جهت که پیترکالینز بدان اشارت می‌کند، در جدال پیچیدگیِ «مرکز، مرکز نیست»، می‌تواند خود را به پیوستارِ بافت بین متن و واژگان برساند. درست از همانجا که معنا در پی صورت، زاده می‌شود. همچنین در ادامه در «نوشتار و تفاوت» به فارسی رشیدیان می خوانیم:

> با این حال مرکز، همان بازی را که افتتاح و ممکن کرده است به بند می‌کشد. مرکز، به مثابه مرکز، نقطه‌ای است که در آن جایگزینی محتواها، عناصر و فقره‌ها، دیگر ممکن نیست. در مرکز تبدیل یا تغییر عناصر (که البته می‌توانند ساخت‌هایی در دل یک ساخت باشند) ممنوع است. دست کم این تبدیل و تغییر همیشه ممنوع (و من این واژه را عمدا به کار می‌برم) باقی مانده است. بنابراین همیشه اندیشیده‌اند که مرکز، که بنا به تعریف، تکینه است، همان چیزی را در ساخت تقویم کرده است که با فرمانروایی بر ساخت، از ساختیّت (ساخت‌مندی)

---

[۱] redoublement

[۲] episteme

[۳] stracturalite de structure

[۴] Jeu برای توضیح رویداد در ادامه بازی معمارانه می‌توان به زبان طراحی‌های برنارد شومی و پیتر آیزنمن، دو معمار معاصر اشاره کرد که متاثّر از همین رخداد و دیگر ترم‌های دریدایی در ادامه همکاری‌های مشترک با ژاک دریدا به خلق معماری به مثابه یک رویداد پرداخته‌اند: یادمان قطعه قطعه «هولوکاست» در برلین به مثابه یک رویداد تاریخی است. میدان استل‌های در امتداد پارک حیات وحش «تیر گاردن». میدان، هیچ ورودی مشخصی ندارد. هیچ مرکز یا خروجی هم از طرف طراح تعبیه نشده است؛ اما کاربران –تماشاگران– می‌توانند در ادامه دست و زبان طراح، راهِ خود را در میان احجام انتخاب کنند.

> می‌گریزد. از همین روست که در یک اندیشه کلاسیک از ساخت به گونه‌ای پارادوکسیکال می‌توان گفت که مرکز در درون و بیرونِ ساخت است. مرکز در مرکزِ تمامیّت است و با این حال چون مرکز به تمامیّت تعلّق ندارد (یعنی جزیی از اجزای ساخت نیست)، تمامیّت اش، مرکزش را در جای دیگری دارد (دریدا، ۱۹۶۷، ۵۶۰).

تقلیل قبلی و نخستینِ تقابلِ محسوس و معقول، در درون آن عمل کرده است؛ زیرا پارادوکس این است که تقلیلِ متافیزیکیِ نشانه، نیازمند همان تقابلی بوده است که تقلیلش می‌داده است. تقابل با تقلیل، نظامی را تشکیل می‌دهد. و آن چه در این جا درباره نشانه می‌گوییم می‌تواند به تمام مفاهیم و عبارات متافیزیک، به‌ویژه به گفتارِ درباره «ساخت» گسترش یابد؛ امّا چندین شیوه برای گرفتار شدن در این دور وجود دارد. همه آن‌ها کمابیش ساده‌لوحانه، کمابیش تجربی، کمابیش نظام‌مند، کمابیش نزدیک به صورت‌بندی و حتّی به صوری‌سازی این دور هستند. همین تفاوت‌ها کثرت گفتمان‌های ساخت‌گشا و ناسازگاری میان طرفداران آن‌ها را توضیح می‌دهند. درون مفاهیم به میراث رسیده از متافیزیک است که امثال نیچه، فروید و هایدگر کار کرده‌اند. لیکن چون این مفاهیم عناصر و اتم‌های مجزا نیستند و چون در یک نحو و یک نظام درگیرند، هر اقتباس معیّن، همه تاریخ متافیزیک را با خود به میان می‌آورد. همین واقعیّت است که به این ساخت‌گشایان اجازه می‌دهد به ساخت‌گشایی متقابل یکدیگر بپردازند. مثلا به هایدگر اجازه می‌دهد، با وضوح و دقتی همراه با همان میزان سوی نیّت و بد فهمی، نیچه را به مثابه آخرین متافیزیسین و آخرین «افلاطونی» معرفی کند. می‌توان همین معامله را با خود هایدگر، فروید یا کسان دیگر نیز انجام داد و هیچ عملکردی امروز از این شایع‌تر نیست (دریدا، ۱۹۶۷، ۵۶۴).

در نقد اثر مذکور از کالینز به مثابه نقد نیچه‌ای و نقد فرویدی می‌خوانیم که چه آنجا که نیچه، متافیزیک را با دیگر مفاهیم بازی می‌آمیزد و چه آنجا که فروید از خود–حضوری از سوژه از اینهمانی، ساختارگشایی می‌کند، برای مثال نقد هایدگری از اونتو–تئولوژی، بدین شکل‌در تمامی نقدهای روشنگر تاریخ می‌توان با بهره جستن از دیفرانسِ دریدایی، فصاحه را در متن زبان‌شناسانه از چارچوب دستور و صورت رهانید و در قیاسی ساخت‌گشا– به فارسی عبدالکریم رشیدیان به بحث کشانید. گرچه دست کشیدن از مفاهیم دوسوسوری چنان که کالینز راه را باز می‌گذارد برای به لرزه در آوردن تاریخِ ساخت نیست: «ما نمی‌توانیم هیچ قضیه ساخت‌گشایانه‌ای را بیان کنیم مگر آن که پیشاپیش در صورت، در منطق، و در مفروضات ضمنی همان چیزی را که این قضیه در آن مناقشه می‌کند، نلغزیده باشد.» معماری به مثابه زبانِ متفاوت[1] نیز با قید نگرش‌های برخاسته از انتزاع و تدوین‌های آفرینشی است و این خوانش به

[1] دیفرانس: «بحث من درباره دیفرانس صرفا به عنوان گفتاری فلسفی که بر پایه مبادی، اصول مسلم، قضایای بدیهی یا تعاریف عمل کند و بر طبق استدلال خطی در نظمی از دلایل جا به جا شود پیش نخواهد رفت. همه چیز در خط سیر طرح دیفرانس استراتژیک و ماجراجویانه است. ماجراجویانه، زیرا این استراتژی تاکتیک را بر پایه یک هدف نهایی، یک غایت، یا مضمون یک سلطه، یک چیرگی و تصرّف نهایی حرکت یا میدان سمت و سو می‌دهد. در نهایت با استراتژی بدون غایتی سروکار داریم که می‌توان آن را تاکتیک کور، سرگردانی تجربی نامید.. اگر در ترسیم مسیر دیفرانس نوعی سرگردانی وجود دارد، پس دیفرانس دیگر از خط گفتمان فلسفی–منطقی، پیروی نمی‌کند. مفهوم بازی خود را فراسوی این تقابل نگاه می‌دارد ...» (کهون و رشیدیان، ۲۰۰۳، ۴۱۷). ماجراجویانه، زیرا این استراتژی تاکتیک را بر پایه یک هدف نهایی، یک غایت، یا مضمون یک سلطه، یک چیرگی و تصرّف نهایی حرکت یا میدان سمت و سو می‌دهد. در نهایت با استراتژی بدون غایتی سروکار داریم که می‌توان آن را تاکتیک کور، سرگردانی تجربی نامید.

سبب «نگاه رو به دریدا» می‌تواند تمامی مفاهیم پایه غرب از جمله زبان را و معماری را در سایه لوگوس محوری نقد کند و دوباره باز بیافریند.

دگرگون کردن فراورده‌های فکری و دست‌ساز آدمیان به قصد و دست خودشان، امری است که به درازای تاریخ طول دارد: دگرگونی مدام، رمز و شگرد بهبودی دانسته می‌شود و به تقابل با ثبات یافتگی می‌آید –بی این که وجه دستوری پیدا کند (فلامکی، ۱۳۸۹، ۷۱۰).

اندیشیدن به معماری سیری را پیش گرفت که برای آفرینش معماری، ساختارهای مرسوم زمانه را پیشنهاد می‌کرد: رسیونالیسم همراه با گریزهای هنری‌ای که بسیار بیش از آن ظاهری بودند که نگران بر مضامین مفهوم، راه و رسم آفرینش معماری را رقم زدند که این به معنای دور ماندن معماری‌های مَدرَسی و دولت‌ساز، از نوسازی نظری و ساختاری این رشته به شمار می‌آید (فلامکی، ۱۳۸۹، ۷۱۳). حال در قیاس می‌توانیم به نقد معمارانه کالینز اشاره کنیم با ذکر این توجه که نقد یا سنجش، بالذّات دور از ستیز یا هوادارانه است.

ساختارشکنی در پی دوران کوتاهی به میان آورده می‌شود که پست مدرنیسم زمینه را برای گسستن از ارزش‌ها و نظریه‌ها و منشورهای «نهضت معماری مدرن» فراهم کرده است. پیاپی دو دوران نظریه‌پردازی جدا از پلاتفرم میان دانشی زمانه، اقبال ساختار شکنی را فزونی بخشیده است. در هم کوفتن و سست و ناپایدار کردن هر آن چه در عالم معنا و در جهان سازمان‌یافته و ساخته شده یافت می‌شود، خاستگاهی است بحث‌انگیز که نتیجه سنجش و کاوش‌اش می‌تواند نه یک سره مقبول باشد و نه سراسر تهی و به دور از کارآیی‌هایی که روزمره آدمیان‌اند (فلامکی، ۱۳۸۹، ۷۱۰).

۴. فردینان دوسوسور

۴–۱. تفاوت

ژاک دریدا در بخش نخست کتاب *درباره گراماتولوژی*[۱] به خوانش کتابی می‌پردازد که در تفکّر فرانسوی قرن بیستم بیش از هر متن دیگری اثرگذار بوده است؛ *دوره زبان‌شناسی عمومی فردینان دوسوسور*. این اثر از این جهت اثرگذار بوده است که جریانی تازه در تفکّر اروپایی را در سایر علوم به وجود آورده است. این جریان تازه، ساختارگرایی[۲] بود. مجال شرح ساختارگرایی در اینجا وجود ندارد، امّا فقط در این حدّ به آن بسنده می‌کنیم که این جنبش، اولویّتِ تفکّرِ «این همانی» را وارد تفکّر اروپایی کرد. بنابراین اولویّت تفکّر این همانیِ دریدایی، ریشه‌ای ساختارگرایانه دارد. پس آنچه دریدا در خوانش خود از سوسور تغییر می‌دهد قرار دادن حرکت دالّ به دالّ به جای دالّ به مدلول است. اگر دالّ عامل دلالتی باشد. نوشتار مبنای زبان و تفکّر است؛ زیرا آنچه گفتار را و مدلول را برتری می‌داد: لوگوس

---

[۱] grammatology، «*درباره گراماتولوژی*، که شاید نظام‌مندترین اثر دریدا باشد، جست و جوی حاضر کردن در بازنمایی، یعنی تلاش برای به دست آوردن خاستگاه به دست نیامدنی معنا را در سنّت فلسفی آشکار می‌کند. این نکته به‌ویژه در «آوا محوری» فلسفه یا ممتاز شمردن کلمه ملفوظ نسبت به کلمه مکتوب و بی‌واسطه‌گیِ شکارِ معنای کلمه ملفوظ و پیوند آن با حضور انسانِ سخنگو آشکار است؛ حال آن که کلمه مکتوب همواره نشان از باواسطه‌گی، فاصله، کثرت و عدم قطعیّت معنا، یا آنچه دریدا «تفاوط» می‌نامد، دارد.» (کهون و رشیدیان، ۲۰۰۳، ۳۸۷).

[2] post-structura

محوری، اعتبار خود را از دست داده است. آنجا حضور مقدّم بود و اینجا غیاب. نوشتار محل دلالت و غیاب است. دریدا دلالتِ دالّ را به مدلول نمی‌رساند زیرا هرگز توقّفی نیست و غیاب، پویا است. تحلیل زبان (نه گفتار) او و انقلاب ساختاری متاثّر از آموزه‌های *درسنامه زبانشناسی عمومی* فردینان دوسوسور که حاصل بازنویسی سخنرانی‌های وی می‌باشد، اشاره به معنای فراقراردادی هر کلمه است. یعنی تفسیر وی از روابطی که میان واژگان در یک سیستم برقرار است. چنان که به نقل از لارنس کِهون در *از مدرنیسم تا پست مدرنیسم* می‌خوانیم:

> در زبان تنها تفاوت وجود دارد. از آن مهم‌تر این که تفاوت معمولا متضمّن عبارت‌های مثبت است که تفاوت بین آنها برقرار شده است؛ اما در زبان فقط تفاوت‌هایی بدون عبارات مثبت است که وجود دارد. در زبان، چه دالّ را در نظر بگیریم و چه مدلول را، معانی یا اصواتی یافت نمی‌شوند که قبل از نظام زبانی وجود داشته باشند، بلکه فقط تفاوت‌های مفهومی یا آوایی می‌یابیم که زاییده نظام زبانی هستند. معنی یا جوهره آوایی‌ای که نشانه در خود دارد کم‌اهمیّت‌تر از نشانه‌های دیگری است که آن را احاطه کرده‌اند. گواه این مدّعا آن است که می‌توان ارزش یک اصطلاح را بدون تغییر معنا یا آوای آن و فقط با تعویض اصطلاحات مجاورش تغییر داد (کهون و رشیدیان، ۲۰۰۳، ۱۹۸).

اگر نشانه‌های زبانی از چیزی غیر از تفاوت‌ها تشکیل شده بودند، واحدها و واقعیّت‌های زبانی مشتبه نمی‌شدند، امّا اگر زبان را همان طور که هست در نظر بگیریم هیچ چیز ساده‌ای بی توجه به رهیافت ما به آن نمی‌یابیم، همیشه و همه جا به توازن پیچیده‌ای از عبارات برمی‌خوریم که متقابلا یکدیگر را مشروط می‌کنند. به عبارت دیگر، زبان، صورت است و نه مادّه (جوهر). تاکید فراوان بر این حقیقت بی‌جا نیست زیرا تمام خطاها در اصطلاح‌شناسی، تمام شیوه‌های نادرست نام‌گذاری که به زبان مربوط می‌شوند، از این فرض ناخواسته که پدیده زبانی باید دارای جوهر باشد ریشه می‌گیرند (کهون و رشیدیان، ۲۰۰۳، ۲۰۰).

آنچه در اینجا درباره کلمه فصاحه می‌گوییم که خود در اصطلاح زبانشناسانه یک صفت معرّف شیوایی زبان است، می‌تواند به تمام مفاهیم «ساخت» گسترش یابد. که با قیاس کالینز در اثر شاخص خود اینبار با نگاه ناقد و ضدّ روایت دریدایی به نوعی معماری فصیح به پرسش کشیدن همین نظام ساختاری نشانه محور است. کما آنکه در نظام روایت ساختِ دوسوسور آنچه مورد تاکید است همین تفکّر نظام بنیاد اوست، نه نشانه بنیاد. آنچه در نقد پساساختاری فیلسوفان متاثّر از مکتب فکری سوسوری حائز اهمیت است.

شایان ذکر است در منابع علم بلاغی به فارسی رتوریک درادبیات لاتین، بین فصاحت و بلاغت گاه تمایز و گاه تشابه آرا ست. از این حیث این پرسش مطرح می‌شود که آیا آنچه بلیغ به نظر می‌رسد در ادای کلمات (در علم رتوریک)، می‌تواند فصیح و روشن نباشد؟ از نظر نگارندگان آنچه به فصاحت و شیوایی در بیان می‌رسد نمی‌تواند خارج از رسایی در خطابه یا هر سخنوری استادانه‌ای باشد. بلاغت بیرون از فصاحت نیست..

نتیجه‌گیری

در شیوه خوانشی سنتّی، خواننده تابع بی‌چون و چرای مولّف است. اجازه تفکّر اگر داده شود بر مبنای کشف داده‌های متن است؛ امّا دریدا بسان معلّمی در نظام صلب آموزشی است که شاگردانش را دعوت به تفکّری غیر صلب می‌کند. حتّی تا آنجا که افکار شخصی و غیر رسمی اش را وارد می‌کند. البته این امر نیاز به مطالعات دقیق و علمی رشته‌های دیگر دارد. دریدا مطالعه متون ادبی و نیز پرداختن به هنر برای متفکّر امروزی را امری مهم می‌داند.

از آنجاست که کالینز هم به ظهور مجلات در معماری و اهمّیت نقش آنها در واسازی و نقد معماری [استفاده از روش نشانه[۱]، نمایه[۲] یا توجه به فرایند[۳] تا محصول[۴]] می‌پردازد و تاسّف خویش از خوانندگان ناآگاه را ذکر می‌کند. گویی اشاره به فصاحه در قیاس زبانشناسی با رشته معماری، جز در ظهور و بیان، همچنین به شیوایی: «فضیلت رضای باطن نه جزییات ریز به ریز و عقیم و تهی» (کالینز، ۱۹۶۵، ۳۱۲) نیز تاکید دارد.

همچنین اصرار و ابرام کالینز در ابراز «صداقت»[۵] که وجه نظری ساختمان‌های مدرن است، نه تنها از حیث عریانیِ نویسنده و معمار برای یک لذّت سفارشی است، که آن را با لذّت کلاسیک خواننده و مخاطب ترکیب می‌کند و آن دو را می‌کشاند به فضیلت کامل یک فصاحه. اوج صداقت ناخوداگاه و درونی خالق امّا با عنایت به حظّ مردم نه فقط برای یک لذّت بردن صرف؛ بلکه فصاحه: یعنی زیبایی در عین کارایی. گرچه نیاز به تأکید است که بررسی این ایده قابل تأمل یعنی معماری به مثابه زبانِ فصیح در قیاس کلانِ معماری نمی‌تواند پاسخگوی مساله فوق باشد، که این مهم نیاز به توجه به انواع گرایش‌های متفاوت معماری و نقد دقیق و ریزبینانه آن در اقسام گوناگون دارد که اهمیّت واکاوی اثر کالینز و متون منتقد دیگر را حول نواقص معماری مدرن و نگاه تازه به جریان‌های فلسفی قبل و بعد آن در طی زمان دوچندان می‌کند. تا آنجا که وجود نقد ادبی، باعث به وجود آمدن نقد معمارانه خواهد شد با تاثیر شگرف آن بر پدیده‌های معماری معاصر. از رمانتیسیزم[۶] تا زیبایی‌شناسی زشتی فی‌المثل در قیاس واقع‌گرایی[۷] دهشتناک، واقعیاتی قابل دفاع که از مفاهیم پیکچرسک[۸]، گروتسک[۹]، امر والا[۱۰] با درون مایه «وحشت»[۱۱] تا «زیباییِ زشتیِ»[۱۲] بروتالیسم[۱۳] در معماری تا فمینیزم که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۱] sign
[۲] index
[۳] process
[۴] production
[۵] sincerity
[۶] romanticism
[۷] realism
[۸] on the picturesque
[۹] grotesque
[۱۰] sublime
[۱۱] terror
[۱۲] ugliness
[۱۳] brutalism

اساس تفکّری انتقادی است. بهره‌گیری از زبان‌شناسی به عنوان یکی از علمی‌ترین حوزه‌های علوم انسانی و همچنین بررسی نشانه-شناسی در ادبیات جورج زیمل[۱]- شارل بودلر[۲]- والتر بنیامین[۳] که از جمله هنرهای کاربردی[۴] و بدیع است، هم چون ابژه مورد مطالعه در قیاس با معماری، صرف نظر از نگرش‌های فرمالیستی و ساختارگرا، در نقد و تحلیل روایت ادبی به دلیل عملکرد انتزاع گر و کلّی نگر آن در بررسی متون، جهان خوانشیِ تازه‌ای خواهد بود.

ناکارامدی نگاه عینی به روایت و برجسته شدن فرایند خوانش آن، مستلزم تمرین و توجه به زمینه و اهمیّت پرداخت به بینارشتگی[۵] است. هر چند این تحوّلات از سوی جریاناتی خارج از ساختارگرایی که البته به دلیل وجه پنهان عینی آن بهتر است بنویسم: ساخت‌مان با سکون بر حرف «ت» که از دل پسا ساختارگرایی بیرون آمده است، امّا ریشه‌های ابتدایی آن سابقا در همان قبلی محفوظ است.

این نقدِ نقد است که ادامه دارد ...

References

Al-Jurjānī, A. (1992). *Dala'il al-I'jaz*. translated by M. M. Shaker, Matba al-Madani. (in Arabic)

Cahoone, L. E. (2003). *Modernism-Postmodernism*, Translated & edited by A. Rashidian, Ney. (In Persian)

Collins, P. (1965). *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, 2nd Edition 1998, translated by H. Hasanpoor, ghatreh. (In Persian)

De Saussure, F. (1966). *Course in General Linguistics*, translated by W. Baskin, McGraw-Hill.

De Saussure, F. (1976). *Cours de Linguistique General*, Premie`re partie, chapitre premier, pp. 97-103 et deuxieme partie, chapitre IV, pp. 166-169. Payothe`que.

De Saussure, F. (1976). *General Course of Linguistics*, translated by K. Safavi (2013), Hermes. (In Persian)

Derrida, J. (1966). *La Structure, le Signe et le Jeu dans le Discours des Sciences Humaines*.

Derrida, J. (1967). *Of Grammatology*, translated by G. Chakravorty Spivak (1998), Johns Hopkins.

Derrida, J. (1967). *Of Grammatology- First part of the Text before the Letter*, translated by M. Parsa (2016), Shavand. (In Persian)

Derrida, J. (1967). *Lecriture et la Difference*, translated by A. Rashidian (2016), Ney. (In Persian)

Eisenman, P. (1963). *The Formal Basis of Modern Architecture*, translated by M. Habibi & A. Kakavand (2006), Kasra. (In Persian)

Falamaki, M. (2008). *Theoretic Origins and Tendencies of Architecture*, Faza. (In Persian)

Falamaki, M. (2010). *The Camps of Aechitecture*, Faza. (In Persian)

Ghazvini, J. (2000). *Al-Izah fī Olume Balegha*, Introduction and Descriptions of Ali Bo Mellam, The School of Al-Hilal. (in Arabic)

۱ Georg Simmel

۲ Charles Baudelaire

۳ Walter Benjamin

۴ the allied arts

۵ interdisciplinary

Ibn al-Athir. (1939). *Al-Masal al-Saer*. Researched by Mohid al-Din Abdul-Hamid, Matba al-Babi. (in Arabic)

Mesbahinia, Z. (2017). *Home*. Retrieved in Facebook (1 june, 2021) https://www.facebook.com/zeytoun.mim.7

Moein, M. (1999). *Mo'in Encyclopedic Dictionary*, Amir Kabir Publications. (In Persian)

Parsa, M. (2014). Reading about Grammatology- First part of the Text before the Letter, *Ketab-e Mah Koliat*, 17(196), 29-32. (In Persian)

Rashidian, A. (2014). *Encyclopedia of Postmodernism*, Ney. (In Persian)

Zabaie. T. M. (1997). *Elm al- Ma'ani Beyen Bagh al-Ghodami wa al-Oslubi al-Mohadesin*, Matba al-Ola. (in Arabic)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی