تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۹ /۱۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸ /۳/۲۰

دکتر حامد کامل نیا[۱]، دکتر علیرضا تغابنی[۲]

# مفهوم‌گرایی در معماری
# (بررسی تطبیقی ویژگی‌های معماری مفهوم‌گرا در مقایسه با هنر مفهوم‌گرا در دوران معاصر)

## چکیده
واژه «کانسپت» (Concept) در حوزهٔ معماری، در جایگاه‌های مختلفی به‌کار گرفته می‌شود. گاه کانسپت، معادل ایده و یا ایده کلی به‌کار می‌رود و گاه آن‌را معادل با حجم‌های ابتدایی و ماکت‌های اتودی در فرآیند طراحی می‌دانند؛ به‌طوری که روش‌های کاربرد آن در هنر مفهومی به گونه‌ای نادرست به معماری نیز تعمیم می‌یابد. مقایسه تطبیقی میان هنر مفهوم‌گرا با معماری مفهوم‌گرا نشان می‌دهد ویژگی‌های هنر مفهوم‌گرا و معماری مفهوم‌گرا در حوزهٔ تجلی اثر با یکدیگر بعضاً متفاوت است. چنانکه برداشت از «مفهوم» و تجلی آن در هنر مفهوم‌گرا با موضوعاتی مانند جستجوی علمی درباب ماهیت مسئله، مصالح‌زدایی، فرم‌زدایی و ضدزیبایی‌شناسی بودن اثر همراه است، در حالی که معماری مفهوم‌گرا در حوزه‌هایی مانند پیوندهای نوستالژیک، روح زمان، تعارض با زمینه، پیوند مفاهیم ذهنی، استعاره‌گرایی، نمایش رادیکال فرمال، تعلیق برداشت‌های عام فیزیکی معماری و مفاهیم اقتباسی قابل بازشناسی است. با وجود این، برخی از شاخصه‌های هنر مفهومی در معماری مفهومی نیز مشهود است از جمله: تبدیل شدن معماری به پژوهشی در باب معماری، اهمیت دادن به فرآیند طراحی و استفاده از ادبیات و زبان کمکی. در نهایت اینکه در هنر مفهومی بی‌توجهی به برداشت‌های عام و فرآیند ساخت وجود دارد اما این موضوع در معماری متفاوت می‌نماید زیرا معماری منطبق بر نیازها، خواست‌ها، ساخت و بودجه بوده و وابسته به مکان است.

**واژه‌های کلیدی:** کانسپت، ایده، معماری مفهومی، هنر مفهومی.

---

۱. استادیار معماری دانشگاه فردوسی مشهد، استان خراسان رضوی، شهر مشهد.
Email: hamed_kamelnia@yahoo.com
۲. عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر، استان تهران، شهر اسلامشهر.
Email: a_taghaboni@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

## ۱. مقدمه

بحران نظری و نبود ژرف‌نگری فلسفی در بسیاری از مباحث علوم انسانی، سیاسی و هنری کشور ما باعث به‌وجود آمدن فضایی گنگ، غیرواضح و گمراه‌کننده برای بسیاری از جستجوکنندگان و دانشجویان و حتی اندیشمندان این رشته‌ها شده است. در زمینه هنر نیز، کمبود ریشه‌یابی فلسفی و دید کل‌نگر و جامع دربارهٔ نظریه‌های زیبایی‌شناسانه و فلسفه هنر باعث شده که فعالیت‌های هنری در برخی موارد به آزمون و خطاهایی تجربی تقلیل یافته و خلاقیت تنها در سطوح کاملاً تجربی آن متوقف بماند. این بحران به گونه‌ای است که در کتابی سیاسی ـ فلسفی، نویسنده در توصیف آن می‌نویسد:

*امیدوارم خواننده این کتاب با مطالعه مقالات آن دریابد، چگونه ما ایرانیان، فیلسوف‌ها را به شومن تبدیل کرده‌ایم. مارکس ناخوانده مارکسیسم شده‌ایم و به نسبی‌گرایی فیلسوفان (کارل پوپر) یقین پیدا کرده‌ایم، از تجدد نگذشته پست مدرن شدیم و... و با برساختن ایدئولوژی از معنای سنت غافل و در تأسیس تجدد گمراه شده‌ایم.[۱]*

یکی از مقوله‌های بسیار مهم مورد توجه در حوزه نظری و عملی معماری که مناقشات مختلفی را در بطن خود جای داده، موضوعاتی است که تحت عنوان مفهوم و مفهوم‌گرایی در معماری مطرح است به‌طوری که عباراتی مانند کانسپت و یا معماری کانسپچوال به میزان زیاد و در جایگاه‌های مختلفی مورد استفاده قرار می‌گیرد. این مقاله می‌کوشد تا با روشن‌سازی به بررسی و تحلیل گستره فضایی واژه «کانسپت»[۲] پرداخته و ارتباط آن را با ایده و معنی در فرآیند طراحی بررسی کند. همچنین سعی دارد تا با مقایسه چگونگی کاربرد مقوله هنر مفهوم‌گرا و نحوه بروز آن در اثر هنری به بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های آن با معماری مفهوم‌گرا (در استفاده و کاربرد عام کلمه) بپردازد. بدین منظور ابتدا با استفاده از تعاریف و واژه‌شناسی و با رویکردی پدیدارشناسانه و با بررسی آراء و اندیشه‌های این موضوع به نحوه کاربرد واژه «کانسپت» در مقوله عام هنر مفهومی پرداخته می‌شود و سپس با استفاده از روش تحلیل محتوای نمونه‌های مختلفی از بناهای معماری معاصر که به نوعی در زمره معماری کانسپچوال (معماری معناگرا، معماری ایده‌گرا و ...) عنوان گردیده‌اند، به تفاوت‌ها و شباهت‌های میان هنر مفهومی و معماری مفهومی اشاره می‌شود تا بتوان به این سؤال پاسخ داد که: «آیا معماری باید دارای کانسپت باشد؟» و اصولاً چه نوع معماری و با چه ویژگی‌هایی می‌تواند معماری کانسپچوال (معماری مفهومی) خوانده شود و مقایسه آن با هنر مفهومی ما را به چه نتایجی خواهد رساند؟

## ۲. ایده و کانسپت: ریشه‌یابی فلسفی

در فرهنگ انتقادی، عملی و فلسفی لالاند چند معنی برای ایده در نظر گرفته شده که اولی "Idee" به معنی افلاطونی آن الگو و نمونه و موجود فی نفسه بوده و معنای کانتی[۳] آن اندیشه‌هایی است که از حواس ناشی نمی‌شوند و از فعالیت قوه فاهمه جلوتر می‌روند (لالاند، ۱۳۷۷). ایده (Idea) را از لحاظ زیبایی‌شناختی، تصوری که پیش از ساخت شیء می‌باید در ذهن تحقق پذیرد تعریف کرده‌اند، و به‌صورت کلی ایده را صورت و یا الگویی دانسته‌اند که کارگر برای درست کردن طرحی که ریخته در نظر دارد؛ به زبان دیگر ایده آن چیزی است که باعث می‌شود اثری در ذهن هنرمند ساخته شود (لالاند، ۱۳۷۷). جان لاک[٤] فیلسوف تجربه‌گرا، در توصیف کانسپت آن را معادل ایده عمومی[٥] می‌داند. ایده کلی به‌طور عمده با تجرید تولید می‌گردد و مبری از اجزایی است که به روشنی و وضوح

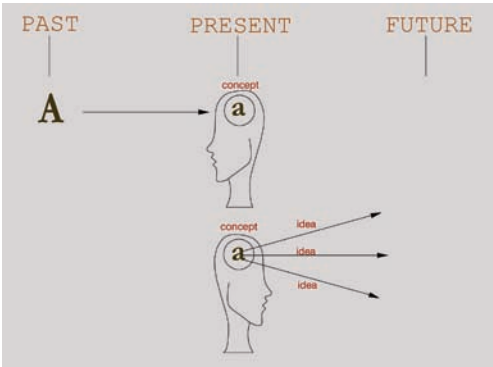
Archive of SID

www.SID.ir

بر موضوعی دلالت کند (Blackburn, 1994).

فرهنگ آکسفورد در تعریفی کلی کانسپت را به‌عنوان ایده یا اصلی تعریف می‌کند که در پیوند با چیزی مجرد[٦] باشد. اما concept (به معنای ادراک عقلی) در مقابل percept (ادراک حسی- ادراک به‌وسیله حس‌های پنجگانه) قرار می‌گیرد و آن‌را مفهومی انتزاعی، عمومی و لااقل قابل تعمیم می‌نماید. جان استوارت میل[٧] نیز تشکیل کانسپت را وابسته به تجرید موضوع می‌داند (Blackburn, 1994).

اما مهمترین معنایی که در این نگاه برای کانسپت در نظر گرفته می‌شود فعالیت قوه فاهمه (قدرت فهم) است و آن‌را در تقابل با قوه تخیل و حافظه قرار می‌دهد (Kotsopoulos, 2007). یعنی درک کردن چیزی مثل درک و فهم یک اختلاف یا درک جهان (لالاند، ۱۳۷۷). در اینجا تفاوت اصلی کانسپت و ایده مشخص می‌شود. اولاً کانسپت دارای بار معنایی مدرنی است؛ یعنی یک واژه کانتی است[٨] در صورتی که ایده واژه‌ای قدیمی و عمری طولانی‌تر از فلسفه افلاطونی دارد.[٩] دوم اینکه کانسپت درک یک معنی (یک واقعیت یا یک انتزاع) است که تخیل راهی در آن ندارد در صورتی که ایده در معنای زیبایی‌شناختی و هنری آن، طرح و تخیلی است برای آینده؛ یعنی اگر بخواهیم از نظر زمان‌بندی آنرا بررسی کنیم شکل‌گیری کانسپت از گذشته به حال است و شکل‌گیری ایده از حال به سوی آینده است (Blackburn, 1994 و Kotsopoulos, 2007,Kant, 1997). به‌طور مثال اگر ما «لذت» را تجربه کرده و با قدرت فهم خود به شناخت آن نزدیک شویم این فعالیت فکر ما conception نامیده شده و مفهوم لذت در ذهن ما شکل می‌گیرد. اما اگر بخواهیم اثری لذت‌بخش برای کسی ایجاد کنیم ذهن ما، با تکیه بر قدرت تخیل خود، طرح‌هایی برای این کار به‌وجود می‌آورد و این فعالیت ایده‌پردازی نام می‌گیرد.(تصویر۱)




تصویر۱: ارتباط ایده و کانسپت با گذشته، حال و آینده (مأخذ: نگارندگان)

### ۲. ۱ ایده و کانسپت: واژه‌شناسی و تعاریف در معماری[۱۰]

«کانسپت» در لغت به معنی فکر، عقیده، تصور کلی و مفهوم است (دلاژ- ماردا، ۱۳۷۹، ٦٧). کانسپت نوعی تعمیم‌سازی یا مجردسازی و ساخته شده از یک نمایش ذهنی است. کانسپت را مقدم بر فرآیند طراحی دانسته‌اند به‌طوری که می‌تواند در هر سطح از موضوعات کلی تا جزئیات جهت‌دهنده باشد و هدایت طراحی را برعهده بگیرد (Porter, 2004, 33).

کانسپت چیزی است که در ذهن امکان‌پذیر و تصورکردنی است (Pena, Parshall, 2001, 108). انواع کانسپت (مفهوم) بر اساس درجه تحلیل ذهنی متفاوت است و متضمن دو موضوع است: ایده و «خیال»(Notion) (همان).[۱۱] ایده، در سیستم منطق هگلی سومین و آخرین مرحله از توسعه «نوشن» است؛ وحدت سوژه و ابژه؛ توسعه برای یکی نمودن نظریه و بودن؛ ایده‌ها به سه صورت حضور پیدا می‌نمایند (لالاند، ۱۳۷۷):

- ایده به شکل بی‌فاصلگی (آگاهی، فردی)
- ایده به شکل دانش
- ایده مجرد

Archive of SID

www.SID.ir

بررسی منابع در حوزه معماری نشان می‌دهد که ایده را می‌توان نوع فرموله شده از کانسپت دانست که روشن تر از «نوشن» است و دلالت بر درجه‌ای از تحلیل ذهنی موضوع دارد و منطبق با مقوله‌های خرد ناب است (Pena, Parshall, 2001; Porter, 2004; Lum, 2004).

واژه «نوشن» (Notion) به معنی تصور، اندیشه، فکر، نظریه، خیال و ادراک است (دلاژ- ماردا،۱۳۷۹)؛ مفهومی کافی که هنوز دارای نظریه مجرد کامل نیست. اصل عمده فهم یک چیز؛ وحدت تضادها در دیالکتیک و ریشه مجرد و ساده‌ای است که باید توسعه پیدا نماید.

«نوشن» یک مفهوم فرموله نشده یا جزئی تحلیل شده و روشن‌تر از «الهام» (Intuition) اما مبهم‌تر از ایده است بنابراین کانسپت، شکل‌دهی مجزا و غیرقابل تغییر نیست بلکه بخش فعالی از روند فکری شخصی است که دائماً مشغول به‌کارگیری ارتباط جمعی، ادراک و حل مسائل است (دلاژ- ماردا،۱۳۷۹،۶۷-۶۲). ادوارد وایت نیز کانسپت یا همان مفهوم را حاوی موضوعاتی می‌داند مانند: ایده کلی ابتدایی، پیکره اولیه که بعدها پیچیده‌تر می‌شود، تدبیر اولیه جهت همراهی با روند طراحی و ... (وایت، ۱۳۷۷، ۲۳).

### ۲. ۲ کانسپت و ایده در فرآیند طراحی

همان‌طوری که ذکر شد کانسپت از فهم و درک موضوع و یا شی‌ای بیرونی به‌وجود آمده و شناختی است که به‌وسیله قوه ادراک ما حاصل شده است؛ حال اگر این شناخت بخواهد در اثری هنری جلوه‌گر شود، به‌وسیله ایده‌ها و ایده‌های خرد، اثر هنری را می‌سازد. کانسپت را در فرآیند طراحی می‌توان به‌صورت‌های مختلف بررسی کرد:

#### ۲. ۲. ۱ کانسپت به‌عنوان تولیدکننده ایده

ایده‌های کلی، ایده‌های فرمال و ایده‌های عملکردی می‌توانند ریشه در حالات، اشیاء و مفاهیم مختلف داشته باشند و در ذهن هنرمند تولید شوند. بسیاری از ایده‌ها به‌صورت حسی و در لحظه و بسیاری از ایده‌ها به دلیل عملکردهای خاص و یا برای حل کردن مشکلی خاص ایجاد می‌شوند اما بسیاری از ایده‌ها نیز از مفهوم خاصی (کانسپتی خاص) نشأت می‌گیرند و در این شکل از طراحی مفهومی، که نشأت گرفته از واقعیتی در ذهن است، ایده‌هایی برای تولید اثر به‌وجود می‌آید؛ به‌طور مثال در رمان خشم و هیاهو[۱۲]، مفهوم زمان و حلاجی شخصیت انسان‌ها در طول زمان ستون اصلی و کلیدی‌ترین مضمون اثر است که کلیه مفاهیم دیگر حول آن می‌گردد؛ ویلیام فالکنر نویسنده کتاب برای القاء این مفهوم، از ایده‌هایی نظیر نوشتن با تکنیک جریان سیال ذهن، تعدد راوی، از بین بردن زمان‌بندی منطقی اثر، استفاده از راوی دیوانه و ... استفاده کرده است. در این‌جا مفهوم زمان، خاستگاه ایجاد شماری از ایده‌های کلی و ساختاری مثل زمان‌بندی غیرمنطقی و ایده‌های جزئی تا حد تغییر فونت حروف در چاپ جملات شده است. در نمونه‌ای دیگر، مفهوم سرعت و حرکت در کارهای فوتوریست‌ها به ایده‌هایی نظیر فرم‌های شکسته، توالی مناظر، خطوط و پرسپکتیوهای اغراق شده و ... ختم می‌شود؛ و یا در نقاشی‌های فرانسین بیکن[۱۳] که مفهوم ترس و رنج در تمامی نقاشی‌هایش، درونمایه‌ای کلیدی و همیشگی است، به‌وسیله ایده‌هایی نظیر کژدیسگی فرم‌ها، اعوجاج اندام بدن، حرکات بیضی‌وار قلم‌مو و انگشت دست - رنگ‌های تند - فضاهای انتزاعی در کنار انسان‌ها وایجاد حالاتی مسخ‌گونه هر یک از چهره‌ها و ... نشان داده می‌شود.

Archive of SID
www.SID.ir

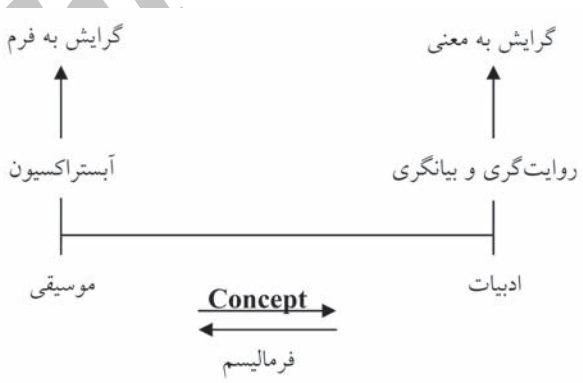
**۲. ۲. ۲ کانسپت به‌عنوان سازمان‌دهنده اثر**

ایده‌ها می‌توانند خاستگاه‌های مختلفی مانند زیبایی‌شناسی، عملکرد، احساسات، مخاطب‌گرایی- سنت و یا حل مشکل داشته باشند، اما اثر هنری‌ای که از کانسپتی خاص نشأت می‌گیرد ایده‌هایش از آن مفهوم به‌وجود آمده و دارای ریشه مشترکی هستند.

در اینجا کانسپت به‌جز ماهیت تولیدکنندگی ایده، باعث همگن شدن و یکپارچگی و سازمان یافتن اثر نیز می‌شود یعنی اگر ایده ماهیتی خطی، لحظه‌ای و جزءنگر دارد، کانسپت ماهیتی شعاعی، فراگیر و کلی دارد. در مثال رمان خشم و هیاهو مفهوم زمان، سازمان‌دهنده و ساختاردهنده کلیه ایده‌های زمان خشم و هیاهو بوده و ایده‌های دیگر در خدمت این مضمون و مفهوم قرار دارند.

**۲. ۲. ۳ کانسپت و نزدیکی به معنی‌گرایی در اثر هنری**

اگر آبستراکسیون در اثر هنری و روایت‌گری و بیانگری هنری را دو غایت برای آثار هنری در نظر بگیریم، در قسمت هنر بدون معنا (هنری که فرم از قید معنی رها شده و فرم، نقشی محتوایی را در اثر بازی می‌کند) می‌توانیم موسیقی ناب (و نه موسیقی روایتگر) را به‌عنوان هنری فرمال قرار دهیم و در قسمت مقابل ادبیات (ادبیات بیانگر و نه ادبیات مدرن) را به‌عنوان بیانگراترین هنر، مشخص نماییم. استفاده از کانسپت و اهمیت دادن هر چه بیشتر به آن، معماری را بیشتر به ادبیات و بیانگری هنری نزدیک، و از موسیقی و آبستراکسیون دور می‌کند؛ یعنی اگر سوپرماتیسم مالویچ و یا نقاشی‌های آبستره‌ء کاندینسکی به سمتی حرکت می‌کند که فرم خود محتوای درونی و درونمایه اثر می‌گردد و هر گونه تأویل معنی‌گرایانه را در ذهن مخاطب نفی می‌کند و اگر به تعبیری، معماری مدرن از هر گونه بیانگری و معناگرایی در فضای معماری می‌گریزد، وجود کانسپت در اثر هنری از این رویکرد دور شده و معناگرایی را مضمون و محتوای اثر معماری قلمداد کرده و در فضای معماری علاقه به ایجاد تأویل در ذهن مخاطب دارد.[۱٤]




طرح ۱: گرایش کانسپت به سمت ادبیات، روایت‌گری و معنی (مأخذ: نگارندگان)

**۳. هنر کانسپچوال (مفهومی)**

در سال ۱۹٦۷ لی ویت اصطلاح هنر مفهومی را برای آثاری به کار برد که بیشتر به دنبال جذب ذهن مخاطب باشند تا چشم و احساس او (جاکوبوس و هانتر،۱۳۸۰). هنر مفهومی[۱۵] در بدو زایش خود ماهیت سلبی و انتقادی بسیاری داشت و در ابتدا فقط نگاهی ضدفرمالیستی را دنبال

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کرد که مینیمالیست‌ها به دنبال آن بودند و آن‌را می‌توان انتقادی به اومانیسم و فرمالیسم و نخبه‌گرایی هنری در اروپا قلمداد نمود که به‌دلیل ماهیت معترض آن، جریان نظری مشخص و دقیقی نداشته و زمینه‌ای چندوجهی و تمرین‌هایی عکس‌العملی به شمار می‌آمد که از کارهای خلاقانه و ضدعرف دوشان شروع شد و پس از آن بعضی از هنرمندان نظریه‌پرداز به صورت‌بندی کردن و نظریه‌پردازی نمودن درباره این گرایش پرداختند. برخی از ویژگی‌ها و خصوصیات اصلی هنر کانسپچوال را می‌توان به‌صورت زیر معرفی کرد:

تصویر ۲: چرخ دوچرخه از کارهای حاضر-آماده، اثر مارسل دوشان (مأخذ: آرناسون، ۱۳۷۵)

**۳. ۱ تبدیل شدن اثر هنری به جستجویی عملی در باب ماهیت هنر**

کار کانسپچوالیست‌ها «تجسم‌بخشی به یک جستجوی فلسفی است»؛ چیزی که در کار مینی‌مالیست‌ها و قبل از آن وجود نداشت و این کار با تعابیر جدیدی که از کارهای دوشان انجام شد، ادامه‌یافت (تصویر۲). به نظر آنها کارهای دوشان جستجوهایی بودند برای فهم این مطلب که در چه شرایط کار هنری امکان‌پذیر است (جاکوبس و هانتر، ۱۳۸۰؛ وود، ۱۳۸٤).

او سعی داشت بفهمد که یک قطعه کاربردی بدون هیچ کیفیت زیبایی‌شناسانه در چه صورتی می‌تواند به‌عنوان اثر هنری جلوه کند و پس از آن این آزمایش‌های عملی و تمرین‌ها انجام گرفت. و بارها دیده شده که هنرمندان بر روی حالات مختلف، تحقیق می‌کردند و نتایج و فرآیند این تحقیقات را به صورت اثر هنری ارائه می‌دادند. کوسوت هنر را مطلقاً خودمرجع، فلسفی و جستجوگر دانست و اظهار داشت انسان می‌تواند با توجه به خلاقیت و نگاه خود، واقعیت را تغییر دهد اما هنری که این کار را انجام نمی‌دهد خود را تا حد یک صنعت کوچک تقلیل داده است (آرناسون، ۱۳۷۵).

**۳. ۲ مصالح‌زدایی، فرم‌زدایی و ضدزیبایی‌شناسی بودن اثر و اهمیت به فکر و ایده**

لی ویت[۱٦] در «پاراگراف‌هایی برای هنر کانسپچوال» (۱۹٦٦) تفاوت بین هنر ادراکی[۱۷] که به فرم‌های بصری توجه دارد و هنر مفهومی که فعالیت ذهن بیننده را بیش از چشم او طلب می‌کند روشن ساخته و می‌گوید این مفاهیم هستند که نشان می‌دهند اثر هنری به چه شکل باید باشد.

در اثر کانسپچوال، محتوای اثر از رویکرد زبانی، مفهومی و تفکری آن گرفته می‌شود و هیچ جنبه فرمال و یا بصری در آن آنقدر پایدار نیست که از آن بتوان به‌عنوان نکته‌ای درونی و محتوایی در اثر یاد کرد. در تقابل با اینکه ذره‌ای جابه‌جایی در ترکیب‌بندی‌های موندریان به اثر خدشه‌ای بنیادی

Archive of SID

www.SID.ir

وارد می‌کند و یا ترکیب‌بندی‌های سطوح گروه د ستایل بدون ذره‌ای انعطاف، به‌عنوان کمال فرمی خود جلوه‌گر می‌شوند، در هنر کانسپچوال، فرم نهایی، قابل تغییر، ناپایدار و انعطاف‌پذیر می‌نماید. و شکل نهایی نه فقط کامل نیست بلکه یکی از حالات مختلف برای این کار به‌شمار می‌رود.

کوسوت[۱۸] به‌عنوان یکی از اولین نظریه‌پردازان و هنرمندان هنر کانسپچوال در مقاله «هنر بعد از فلسفه» (۱۹٦۹) به اعتراض نسبت به سزان، مانه، مونه و هنرمندان کوبیسم پرداخته و آنها را در مورد مورفولوژیک بودن کارشان مورد انتقاد قرار می‌دهد و اعلام می‌دارد معنی هنر باید از ماهیت مورفولوژیک آن جدا شود. و حتی برای این آزادسازی، شکل‌های سنتی هنر مثل نقاشی، مجسمه‌سازی را قراردادهایی قابل تغییر می‌شمرد که این طبقه‌بندی‌ها اگر مطلق و غیرقابل تغییر نگاشته شوند برای هنر بسیار بی‌فایده، بی‌ارزش و گاه مخرب هستند و این طبقه‌بندی‌های قراردادی باید در دوره‌های مختلف، شکل‌های متفاوتی را به خود بگیرند (جاکوبس و هانتر، ۱۳۸۰؛ وود، ۱۳۸٤).

دلیل دیگری که برای مصالح‌زدایی و ضدفرم بودن کارهای مفهومی در این هنرمندان ذکر می‌شد، ضدتجاری بودن اثر هنری بود یعنی بسیاری از هنرمندان، اثری را می‌آفریدند که قابل خرید و فروش نباشد، یعنی آنچنان که کانت می‌گفت اثر هنری، هیچ نوع سودمندی جز لذت زایش آن اثر را در بر نداشته باشد.

تصویر ۳: یک و سه صندلی اثر جوزف کوسوت
در این اثر از ترکیب ابژه، بازنمود بصری و بازنمود کلامی برای ارائه یک اثر مفهومی استفاده شده است.
(مأخذ: آرناسون، ۱۳۷۵)

### ۳. ۳ رویکرد زبانی و زبان‌شناسانه به اثر هنری

فلسفه زبان‌شناسی به‌طور عام و فلسفهٔ بازی‌های زبانی ویتگنشتاین به‌طور خاص، تأثیری عمیق بر گروهی از هنرمندان هنر کانسپچوال برجای نهاد. کانسپچوالیست‌ها فعالیت خود را بدین صورت مطرح کردند که برای فهمیدن مضمون هنری می‌باید «گرامر» و «قواعد» هنر را فهمید و این برای آنها بسیار مهمتر از گرایش به زیبایی‌شناسی بود. گرامر و قواعد هنری آنها را به سمت نظریات زبان‌شناسانه و استفاده از ساختارهای نشانه‌شناسی سوق داد.

### ۳. ۴ ارتباط میان هنر و زندگی - ضد نخبه‌گرایی هنر

آنچنان که آدرنو هنر مدرن را سرآمدگرا و ناتوان از ارتباط با توده مردم می‌دانست و همچنان که هنر پاپ، نخبه‌گرایی در هنر مدرن را مورد انتقاد قرار می‌داد و آنرا هنری زیاده از حد خشک، جدی و روشنفکرانه می‌انگاشت، در جای جای هنر کانسپچوال (مفهومی) می‌بینم که نمایشگاهای‌شان در اعتراض به این رویکرد، برای مردم جالب، جذاب و تجربه‌ای متفاوت ذکر شده است و در بسیاری از کارهای کانسپچوال، فرآیند فهم و تأویل اثر جزئی از اثر هنری قلمداد می‌شود. در بسیاری از آثار هنری، نه فقط کنش فکری مخاطب بلکه کنش عملی مخاطب است که اثر هنری را به اتمام می‌رساند؛

Archive of SID

www.SID.ir

یعنی اعمال فیزیکی مخاطب، کامل‌کننده اثر است. در حقیقت دیگر نگاه سنتی هنرمندمحور که هنرمند بر شکل و غایت اثر هنری سیطره کامل دارد از بین رفته و مخاطب نقشی مهم‌تر را چه در دریافت و چه در ساخته شدن اثر هنری ایفا می‌کند.

## ۴. معماری کانسپچوال (مفهومی)

یکی از اساسی‌ترین پرسش‌های تاریخ نظریه معماری که چه طراحان و چه نظریه‌پردازان همواره در پی پاسخ گفتن به آن بوده‌اند این است که آیا معماری باید دارای معنا باشد یا خیر؟ بررسی نظریه‌های معماری نشان می‌دهد که کمتر رویکردی در طراحی بوده که بتواند به صراحت معماری را فاقد معنا بداند و آن‌را در حوزه‌های دیگر مورد نظر قرار دهد. از طرفی دیگر گروه بسیاری معماری را قائل به معنا و حضور آن‌را بدون معنی نادرست پنداشته‌اند چنانکه نوربرگ شولتز معتقد است که معماری نمی‌تواند فاقد معنی باشد (کاپون، ۱۹۹۹، ۱۰۹).

مشکل از آنجا آغاز می‌شود که شاید به‌درستی نتوان معنا را تعریف نمود تا پس از آن به حضور یا غیاب آن در کالبد فیزیکی معماری رأی داد. در ادبیات عام معماری به‌کار بردن واژه‌هایی همچون معنا، مفهوم، کانسپت و ایده آنقدر در یکدیگر تنیده و بلاواسطه هستند که حتی حوزه نظری را نیز تحت‌الشعاع خود قرارداده و تفاوت چندانی میان آنها قائل نمی‌شوند در صورتی‌که هر کدام از آنها کاربرد خاص خود و جایگاه منحصر به خود را دارد.

در عرصه آموزش نیز بی‌توجهی به تفاوت‌های بنیادین مقوله‌های یاد شده موجب از هم گسیختگی اندیشه‌های طراحی دانشجویان و بعضاً سردرگمی آنها در به‌دست آوردن پاسخ‌های طراحی می‌گردد. برای این منظور لازم است به تفاوت‌ها و شباهت‌ها و نوع به‌کارگیری این واژه‌ها در حوزه‌های مختلف معماری پرداخت. شیرمبک در تقسیم‌بندی رویکردهای طراحی در قرن بیستم، رویکردی تحت عنوان معناگرا را معرفی نکرده است، درحالی‌که به سه رویکرد اصلی دیگر اشاره نموده است: عملکردی، روانشناسی و سمبلیک (شیرمبک، ۱۳۷۷، ۱۸۰). از نظر شیرمبک، آن بخش از معماری که بیشتر تحت عنوان معماری‌های معناگرا شناخته می‌شود در رده معماری سمبلیک و تاحدودی روانشناسی جای دارد؛ به‌طوری که آن بخش از معماری که در حوزه عملکردگرایی جای دارد کمتر در این مقوله مورد توجه است. این شاید بزرگترین اتهام پست‌مدرنیست‌های دهه ۱۹۷۰ میلادی به معماری عملکردگرای مدرن است. در واقع آنها معتقد بودند که معماری مدرن فاقد معنی است و جریان مدرنیته در معماری به معنازدایی انجامید.

### ۴. ۱ مفهومِ مفهوم در طراحی معماری

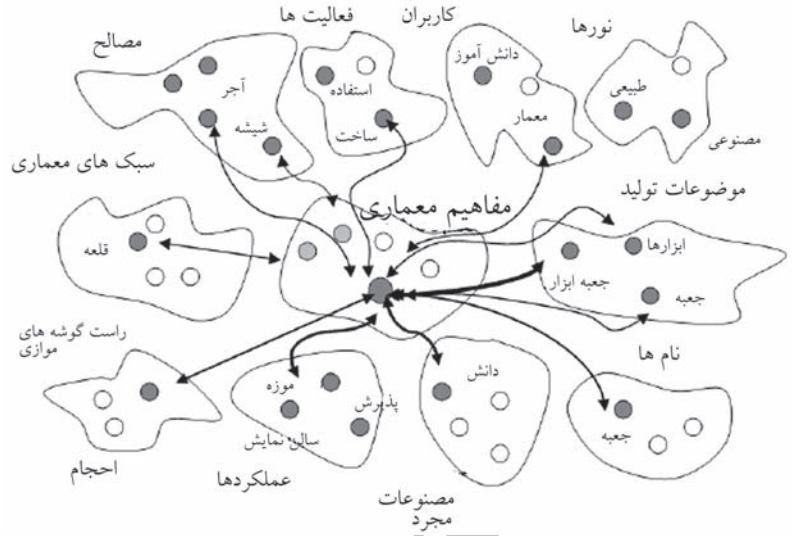
در بسیاری از آتلیه‌های معماری پرسش‌هایی درخصوص کانسپت طراحی پروژه‌های دانشجویان بسیار متداول است و واژه کانسپت به‌جای واژه مفهوم یا ایده و ... به‌کار برده می‌شود. این موضوع در حالی است که با توجه به آنچه مطرح گردید شاید بسیاری از طرح‌ها فاقد کانسپت طراحی باشد و آنچه تحت عنوان ایده‌های طراحی یا معانی طراحی قرار می‌گیرد به اشتباه کانسپت نامیده می‌شود. برخی از دانشجویان پرداختن به کانسپت در معماری را به‌صورت غفلت از برخی مسائل اساسی معماری و کم‌توجهی به آنها می‌پندارند و بیشتر سعی دارند تا طرحی متفاوت با دیگران به‌وجود آورند تا طرح‌شان دارای کانسپت باشد.

پنا در کتاب خود هرچند که کانسپت را دارای سطوح ایده و خیال[۱۹] می‌داند اما درعین حال به

Archive of SID
www.SID.ir

دوگونه از مفاهیم اشاره دارد: مفاهیم برنامه‌ای [۲۰]که به ایده‌هایی گفته می‌شود که به منظور پاسخ فیزیکی برای مسائل کارفرمای معماری به‌کار می‌رود و مفاهیم طراحی[۲۱] که پاسخ‌های فیزیکی به مفاهیم برنامه‌ای است.

مفاهیم برنامه‌ای به معانی بر می‌گردد و مفاهیم طراحی در پیوند با پاسخ‌هاست. مفاهیم طراحی به‌طور عمده پس از بازنگری پروژه تمام‌شدهٔ طراحی آشکار و نمایان می‌شود. (Lum,2004) بنابراین تفاوت عمده‌ای میان مفاهیم طراحی و ایده‌های طراحی وجود دارد. در تحقیقی که هیلاین انجام داده است مفاهیم معماری برگرفته از مقوله‌های بسیار گوناگونی بوده‌اند (تصویر ٤).




تصویر ٤: دامنه متعددی از موضوعات و مقوله‌ها موجب تشکیل مفاهیم در معماری هستند. مدل ارتباطی مقوله‌های گوناگون با مفاهیم معماری (مأخذ: هیلاین، ۲۰۰٤)

زمانی که یک معماری به صفتی متصف می‌شود به این مفهوم است که آن جنبهٔ به‌خصوص در اثر معماری بیشتر مورد توجه طراح بوده تا جنبه‌های دیگر به‌طوری که یک معماری فرم‌گرا، به موضوع فرم بیشتر از جنبه‌های دیگر مانند عملکرد، بافت، معنی و... توجه نموده است. بنابراین نمی‌توان آن را به‌طور کامل فاقد عمکرد یا معنی دانست.

کاپون در طبقه‌بندی‌های خود به سه مقوله اصلی معماری اشاره می‌کند که در آثار مختلف وجود دارند: عملکرد، فرم و معنی. بنابراین زمانی که صحبت از معماری عملکردگرا می‌شود به این معنی نیست که این نو معماری بی‌توجه به فرم و معنی است بلکه در آن به مقوله‌های یاد شده کمتر از مقوله عملکرد توجه شده است. پس معماری عملکردگرا نیز دارای جنبه‌های فرمال و معنایی است. همین موضوع درباره معماری فرم‌گرا نیز وجود دارد. بنابراین درخصوص معماری معناگرا می‌توان آنرا از دو جنبه مورد نظر قرار دارد:

۱. معنی در پیوند با فرم
۲. معنی در پیوند با عملکرد

کاپون رویکرد معناگرا را در معماری تحت عنوان «معنا و تاریخ‌گرایی» مورد بررسی قرارداده و آن بخش از آثار معماری را که به این موضوعات بیشتر توجه نموده‌اند در این حوزه قرار می‌دهد. اما آیا معماری معناگرا همان معماری کانسپچوال یا معماری مفهوم‌گرا است و اینکه اساساً چه تفاوتی میان آنها وجود دارد؟

Archive of SID
www.SID.ir

### ۴. ۲ رویکردهای معماری مفهومی

با توجه به موضوعات مطرح شده در نمونه‌های مورد نقد (کاپون، ۱۹۹۹؛ پنا، ۲۰۰٤؛ پورتر، ۲۰۰٤ و لوم، ۲۰۰٤) شاید بتوان آن دسته از کارهای معماری معنی‌گرا یا معماری ایده را که در برخی از نقدها مشابه معماری کانسپچوال تلقی شده‌اند، در بخش‌های زیر تفکیک کرد:

تصویر ۵: یادبود جنگ ویتنام (مأخذ: ویکی‌پدیا)

#### ۴. ۲. ۱ پیوند با خاطرات گذشته (عمدتاً نوستالژیک)

کاپون در کتاب تئوری معماری بخشی از این نوع معماری را شامل ساختمان‌هایی می‌داند که ما را به خاطرات نوستالژیک گذشته پیوند زند؛ این بناها ما را به خاطراتی از گذشته پیوند می‌زند و به‌طور کلی بیانگر یک اتفاق تاریخی (که معمولاً تلخ و نوستالژیک هستند) یا موضوعاتی مشابه آن است. این اتفاقات تاریخی موضوعاتی شامل جنگ، حوادث تاریخی ناخوشایند و ... است و بعضاً نگاهی نیز به اقلیت‌های ویژه دارد. آرامگاه کشته‌شدگان جنگ ویتنام در امریکا و یادمان برلین[۲۲] از نمونه‌های مشابه در این زمره است. در یادمان برلین مکعب‌های بتنی و سرد و به‌نوعی سرگردان و بی‌نام و نشان در فضا در توصیف مسئله‌ای دردآور با توجه به برداشت‌های مورد نظر است که در کالبد معماری خود را نمایان می‌سازد. موزه یهود لیبسکیند نیز یادآور رنج‌ها و آزارهای کلیمیان از طریق بدنه‌های شکافته شده در پوسته بیرونی است.[۲۳]

#### ۴. ۲. ۲ نمایش روح زمانه (بیشتر به‌صورت نمایش تکنولوژیک)

زمانیکه کوربوزیه سخن از روح زمانه می‌کرد، برخی گمان از شیفتگی او در برابر صنعت و مصنوعات صنعتی داشتند و شعار «خانه ماشینی برای زندگی» نیز این پندار را تقویت نمود و پاشنه آشیل کوربوزیه شد؛ اما صحبت از روح زمانه بیش از آنکه متوجه به ظواهر دنیای صنعتی باشد، متوجه مفهوم زندگی مدرن و انسان مدرن و چالش‌های او بود بنابراین تفاوت بنیادین میان او و خواست فوتوریست‌ها برای ظهور علائم زندگی جدید در کالبد معماری وجود داشت. اما آنچه در عمل اتفاق افتاد، توجه به تکنولوژی به‌عنوان واقعیت اجتناب‌ناپذیر زندگی جدید بود. طرح ساختمان کاخ شوراها، نمونه بارز تجلی روح زمانه (به‌صورت تکنولوژی) در دهه ۳۰ قرن بیستم بود. این نوع نگرش به زندگی مدرن در کارهای معماران «های‌تک» نظیر پیانو، راجرز، فاستر و... ادامه پیدا کرد.

در سال ۱۹۸٦، زمانی که شرکت بانکداری هنگ کنگ و شانگهای ساختمان اداره مرکزی خود را افتتاح نمودند مسئله چیزی فراتر از تکنولوژی در نظر منتقدان درآمد. مارشال برمن در توصیف این بنا معتقد بود: بانک شانگهای نورمن فاستر نیز تنها یک بنای های‌تک نیست بلکه یک بنای یادمانی و بیانگر روح زمانه است. این ساختمان سمبلی از سرمایه‌داری نوین است.[۲٤] بنابراین موضوع تکنولوژی از این حیث صرفاً به عصر صنعتی و جامعه صنعتی باز نمی‌گردد بلکه نشان از واقعیتی

Archive of SID

www.SID.ir

دیگر از جامعه مدرن است که نمایشگر سرمایه‌داری نوین و سیطره آن بر جهان است. مقایسه این نوع نگرش به تکنولوژی به‌عنوان روح زمانه تفاوتی بنیادین با تکنولوژی مورد خواست آرشیگرام دهه ۷۰ میلادی است. آنها تکنولوژی را به‌عنوان مظهر شوق و اشتیاق به آینده و روح جستجوگر انسانی برای پیشرفت در آینده استفاده می‌کردند، هرچند که گونه‌ای از فانتزی نیز در کارهای آنها مشهود بود. بنابراین دو جریان عمده این بخش عبارتند از:

تصویر۶: کلیسای نور، تادائو آندو (مأخذ: ویکی‌پدیا)

الف) تکنولوژی به‌عنوان مظهر پیشرفت و ترقی و آینده‌خواهی.

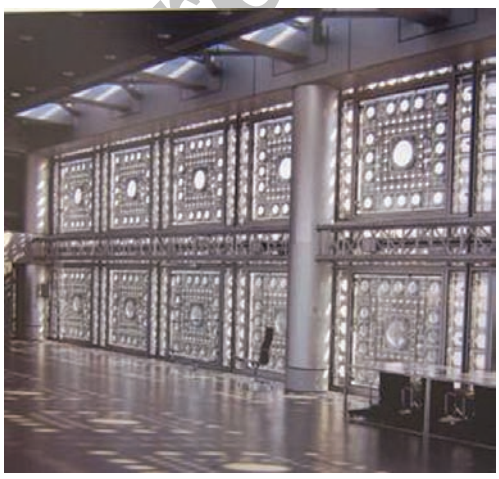
ب) روح زمانه که همان سیطره سرمایه‌داری است، توسط تکنولوژی مدرن قابل مشاهده است (ساختمان بیمه لویدز نیز نمونه‌ای از این نوع نمایش معماری های‌تک است).

**۴. ۲. ۳ مفاهیم ذهنی**

توجه به مفاهیم ذهنی در معماری نشأت گرفته از رویکردهای انسان‌گرایانه اوایل قرن بیستم و موج نوی اومانیستی این قرن بود، اما نوعاً در نیمه دوم قرن در آثار معمارانی همچون لویی کان بیشتر مورد توجه قرار گرفت. لویی کان از مفاهیمی همچون سکوت و احساس انسانی در فضا بهره می‌گیرد و با استفاده از تجلی نور در فضا سعی در تحقق این مهم در معماری دارد. کان در ساختمان مؤسسه سالک مفهوم بی‌نهایت را به استادی هرچه تمام‌تر با استفاده از سمفومی فرم‌ها، مصالح، آب و طبیعت به نمایش در می‌آورد. آندو نیز با تأسی به مکتب ذن بودیسم با استفاده از مفاهیمی همچون خلاء، فنا، موقت بودن و... به کالبدهای بتنی، روحی تازه می‌بخشد... چیزی متفاوت از آنچه پیشتر کوربوزیه آنرا تجربه کرده بود.

**۴. ۲. ۴ رویکردهای استعاره‌گرا**

معناگرایی در پیوند با فرم بیشتر در حوزه رویکردهای استعاره‌ای قابل فهم مطرح می‌شوند؛ جایی که در ترمینال هوایی TWA، ارو سارنین احساس پرواز را از طریق استعاره فرمی نشان می‌دهد. تشکیل کانسپت از طریق استعاره در دو مسیر اصلی قرار دارد:



تصویر۷: انستیتو جهان عرب- جان نوول (مأخذ: www.akdn.org)

۱. ترکیب: که در آن چیزهای مختلف تحت یک نام مشترک گرد هم آورده می‌شوند. در این روش تشکیل کانسپت‌های بالقوه براساس جداسازی اجزاء و ترکیب دوباره آنها صورت می‌گیرد. مرکز ورکسنر با تجزیه عناصر مختلف و در نهایت با کنار هم قرار دادن آنها (مانند محورها، قلعه و...) از این نوع است.

Archive of SID

www.SID.ir

۲. ارتباطات مشابه: که از طریق ارتباطات درون‌ساختاری و پیدا نمودن عناصر مشابه در فرم، عملکرد و معنی اتفاق می‌افتد. کلیسای رونشان با استفاده از یک فرمالیسم معناگرا در این زمره است (به‌طور مثال استعاره از دستانی که روی به آسمان است به عملکرد روحانی بنا اشاره دارد).

بنابراین استعاره متضمن ایجاد کنشی میان دو وضع است که می‌تواند منجر به ایجاد یک موقعیت معناشناسانه خلاق شود. (دلاژ- ماردا، ۱۳۷۹، ٦٤-٦٥) انستیتو جهان عرب که طراحی آن‌را جان نوول انجام داد نیز تلفیق ویژگی‌های تکنیکی با عناصر سنتی و برقراری ارتباطات مشابه میان تکنولوژی جدید و فرم‌های گذشته از این نوع به‌شمار می‌رود.[۲۵]

یکی دیگر از مسائل مورد توجه موضوعی است با عنوان «شبیه‌سازی». در این نوع معماری، استعاره به‌عنوان بخشی از معناگرایی مورد تحلیل است. آثار معمارانی مانند گائودی و اوتزن در این گروه جای دارد. آثار گائودی علاوه بر موتیف‌های تاریخی و مضامین استعاره‌ای از نوعی فرمالیسم دکوراتیو پیروی می‌کند و به حوزه‌های اجتماعی - فرهنگی[۲٦] نیز دلالت دارد. گائودی از درخت به‌عنوان منبع الهام خود استفاده می‌کند و با شبیه سازی، آثاری همچون ساگرافامیلیا را خلق کرده است اما اوتزن بیشتر به دنبال ساختارهای استعاره‌گرا در معماری خود است.[۲۷]

### ۴. ۲. ۵ نمایش رادیکال فرمال

تحولات سال‌های ۱۹٦۰ موجب پدیدار شدن موجی در هنر مفهومی گردید که خود را از برخی قواعد عام هنری رها ساخت. گسترش ارتباطات در عصر سیطره رسانه‌ای پست‌مدرن، وسایل ارتباط جمعی، اینترنت و... موجب پراکنده شدن هنر در همه مکان‌ها گردید اما این مقوله در مورد معماری یک فرق اساسی داشت و آن اینکه معماری وابسته به مکان است و در مکان اتفاق می‌افتد پس در این خصوص نتوانست همپای هنر مفهومی باشد.

آنچه در خلال این دوران اتفاق افتاد و در ادامه موج پست‌مدرنیسم تاریخ‌گرا و استعاره‌گرای این دوران پدید آمد، نمایش رادیکال فرمال معماری مفهومی در آثار معمارانی مانند هجداک و آیزنمن بود. آیزنمن در طرح‌های اولیه‌اش الگوهای فرمالی از خانه را به‌عنوان ایده‌پردازی‌های خاص خود معرفی نمود. جان هجداک نیز که یک معمار-پژوهشگر بود ایده‌های بسیاری را بر روی کاغذ به‌وجود آورد که تعداد بسیار کمی از آنها ساخته شد. خانه الماس به‌عنوان نمونه‌ای از رویکردی فرمال به موضوع معماری با مضامینی معناگرایانه مطرح شده است هرچند که به نظر می‌رسد در حد گرایش‌های فرمالیستی است که به‌صورت واژه‌هایی انتزاعی طرح گردیده‌اند.

### ۴. ۲. ۶تعلیق برداشت‌های عام فیزیکی معماری و بی‌توجهی به مسائل عام

در هنر مفهومی ابتدا ایده مجرد هنرمند موضوع است و سپس موضوع و نحوه تولید آن؛ درصورتی که در معماری مفهومی سعی بر همانندسازی با هنر مفهومی است در حالی که به برخی از ویژگی‌های خاص معماری توجه نمی‌شود. (Lum,2004) نمود معماری مفهومی به‌صورت تغییر مصالح، فرمالیسم، کم‌توجهی به فرآیند ساخت، اقلیم و... در آثار معمارانی که به این مقوله پرداخته‌اند مشهود است. در واقع آنچه که تحت عنوان معماری مفهومی مطرح است در یک بخش به‌صورت بی‌توجهی (یا کم توجهی) به فرآیند ساخت بنا و تغییر تصورات رایج فیزیکی و یا موضوعاتی مانند اقلیم ساختمان بوده است. نسبت ساختمان‌هایی مانند مرکز ورکسنر و موزه یهود با مسئله معماری مفهومی به دلیل نوعی تعلیق در برداشت‌های عام فیزیکی معماری و تعارض با طبیعت آن بوده است. (Lum,2004)

Archive of SID
www.SID.ir

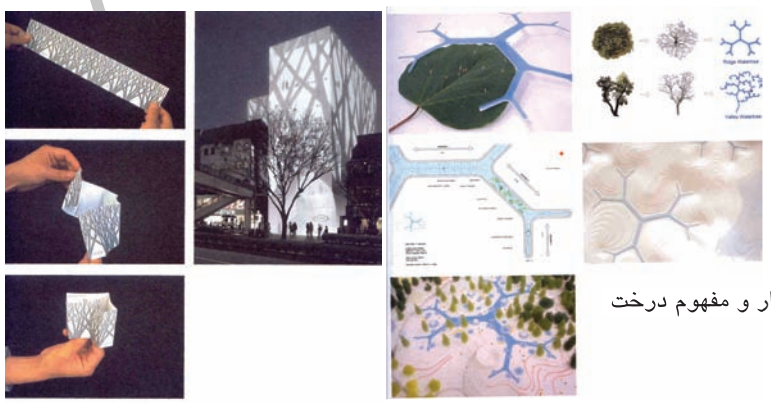
### ۴. ۲. ۷ تعارض با زمینه (طبیعت)

در ادبیات عام معماری، ساختمان به سه صورت با محیط در ارتباط است: تجانس، تقابل و تضاد. زمانی که یک بنا به‌صورت عمدی متضاد با محیط طرح می‌گردد نشان از نوعی بی‌توجهی به بناهای همجوار برای نمایش خود است. در اینجا ساختمان می‌خواهد چیز دیگری از محیط باشد. چیز دیگر بودن به معنی غیرمنتظره بودن است یا بداعت[۲۸]؛ این تضاد با زمینه به گونه‌ای بنا را به صورت یک مونومان در زمینه درمی‌آورد. مکعب‌های سفید لوکوربوزیه در زمینه سبز طبیعت اطراف و یا حجم‌های سفید ریچارد مه‌یر در زمینه‌های تاریخی نمایشگر این‌گونه مفهوم‌گرایی یا معناگرایی در ارتباط با یادمانی نمودن ساختمان‌هاست. این بناها به ویژه زمانی که در زمینه‌های تاریخی قرار می‌گرند به این مصداق خود بیشتر دلالت می‌کنند. از بارزترین نمونه‌ها، موزه یهود برلین دانیل لیبسکیند است.

تصویر ٦: موزه برلین، دانیل لیبسکیند (مأخذ: ویکی پدیا)

### ۴. ۲. ۸ مفاهیم اقتباسی

بررسی آثار معماری دو دهه اخیر نشان از وجود گرایشی در حوزه ایده‌های معماری است که توجه به موضوعات علمی نظیر مسائل کیهانی، زیست‌شناسی، فیزیک کوانتوم و ... را نشان می‌دهد. مفاهیمی مانند برداشت از مفهوم DNA، پرش کیهانی یا نظریه‌هایی مانند نسبیت یا اثر پروانه و ... همه و همه نشان از موج توجه به دیگر حوزه‌های علمی برای به‌دست آوردن مفاهیم جدید در معماری است. این بخش معماری مفهومی را به مثابه گونه‌ای از طراحی‌پژوهی اثر معماری دانسته و سعی دارند تا از طریق ساختارهایی که دیگر حوزه‌های علمی فراهم می‌سازند آنها را تبدیل به ساختارهایی جدید در معماری نمایند.



تصویر۷: استفاده از ساختار و مفهوم درخت در دو پروژه از تویو ایتو (مأخذ: سوزوکی،۲۰۰۰)

Archive of SID

www.SID.ir

بررسی رویکردهای فوق نشان می‌دهد که مفهوم‌گرایی در معماری با نگاه‌های متفاوتی صورت پذیرفته است. در مقایسه با هنر مفهومی، معماری مفهومی خود را بیشتر متفاوت می‌نماید. زمانی که مفهوم‌گرایی در معماری مورد توجه قرار می‌گیرد و یا حداقل در بیان موضوع خود به مفهوم به‌عنوان مقوله‌ای اساسی اشاره دارد نسبت به برخی از مسائل اساسی مورد توجه خود بی‌توجه و یا کم‌توجه می‌شود (به‌طور مثال تعارض با زمینه، تعلیق برداشت‌های عام عملکردی بنا، نمایش رادیکال فرمال و ...). این درحالی‌است که در برخی مواقع ضرورت چنین سهل‌انگاری‌ای در مسائل اساسی معماری نیز قابل درک نیست. بی‌توجهی به برداشت‌های عام و فرآیند ساخت در هنر مفهومی قابل توجیه است اما در معماری که باید منطبق بر نیازها، خواست‌ها، ساخت و بودجه باشد موضوع متفاوت است (Kotsopoulos, 2007).

یکی از موضوعات مورد توجه هنر مفهومی، توجه به مصالح در تولید اثر هنری است. در معماری مفهوم‌گرا که بیشتر در جستجوی مفاهیم ذهنی است نیز، تادائو آندو دیوارهای بتنی را صرفاً از کوربوزیه و کان تقلید نمی‌کند بلکه برای به‌وجود آوردن احساس فنا و موقت بودن در کالبد فیزیکی از بتن استفاده می‌کند (Lumm, 2004). دیوارهای بتنی آندو صاف و مکانیکی نیست بلکه جزء ذاتی مفهوم اثر است به‌طوری که بعد از ساخت و با مصالح معنی پیدا می‌کند. آیزنمن نیز در پروژه یادبود برلین، علاوه بر اشاره نوستالژیک، این موضوع را نشان می‌دهد. بنابراین می‌توان گفت وجود کانسپت در اثر، به‌عنوان نقطه شروع و درونمایه بنیادین طرح اثر، به منزلهٔ «کانسپچوال» و یا مفهومی بودن اثر نبوده و نمی‌توان همه اینگونه آثار را تحت یک عنوان گرد هم آورد؛ به طوری که کارهای معماری رایت را با تمامی توجه‌اش به فرم، نمی‌توان در حیطه آثار فرمالیست‌ها به شمار آورد. و یا آثار معماری تویوایتو را که عموماً با یک کانسپت قوی، شکل می‌گیرد را نمی‌توان «کانسپچوال» شمرد.

| برداشتهای مختلف از حضور مفهوم در معماری معاصر | | | |
|---|---|---|---|
| **پیوند با خاطرات گذشته (عمدتاً نوستالژیک)** | | | موزه یهود برلین (لیبسکیند)<br>یادمان برلین (آیزنمن)<br>یادبود جنگ ویتنام |
| **نمایش روح زمانه(بیشتر به صورت نمایش تکنولوژیک)** | | | بیمه لویدز لندن (راجرز)<br>بانک شانگهای (فاستر) |
| **مفاهیم ذهنی** | | | کلیسای نور (آندو)<br>کریستال پالاس (پاکستون) |
| **رویکردهای استعاره‌گرا** | گونه‌های استعاره | محسوس | فروشگاه مرغ و جوجه (ونتوری) |
| | | نامحسوس | مجلس کویت(اوتزن) |
| | | ترکیبی | انستیتو جهان عرب (جان نوول) |
| | شبیه‌سازی | | ساگرا فامیلیا (گائودی) |
| **نمایش رادیکال فرمال** | | | خانه شماره ۲ (آیزنمن) |
| **تعلیق برداشت‌های عام فیزیکی معماری** | | | مرکز ورکسنر (آیزنمن) |
| **تعارض با زمینه (طبیعت)** | | | موزه یهود برلین (لیبسکیند) |
| **مفاهیم اقتباسی** | | | پروژه باغ‌های عدن (گریمشاو)؛ پاویون Expo (تویو ایتو) |

www.SID.ir

## نتیجه‌گیری

اگر بخواهیم معماری مفهومی را با ویژگی‌های «هنر مفهومی» صورت‌بندی کنیم، در ابتدا با این تناقض مواجه می‌شویم که اصولاً با دیدگاه هنر مفهومی در مورد طبقه‌بندی هنرها، معماری مفهومی قابل تحقق نیست چرا که هنر مفهومی، طبقه‌بندی رایج هنرها را مثل نقاشی، مجسمه‌سازی، عکاسی و ادبیات به زیر سؤال برده و آنها را مربوط به دورانی گذشته قلمداد می‌کند و همان‌طور که عبارتی به نام «نقاشی کانسپچوال» و یا «مجسمه‌سازی کانسپچوال» متداول نیست، معماری کانسپچوال نیز نمی‌تواند عبارتی محقق باشد. و شاید بتوان فضاسازی کانسپچوال را به‌عنوان شاخه‌ای از هنر مفهومی که نزدیک به معماری است، مد نظر قرار داد. از طرف دیگر بسیاری از شاخصه‌های دیگر هنر مفهومی در بعضی از آثار اخیر معماری قابل مشاهده است. نتیجه منجر به بروز سه برداشت از معماری گردیده است:

**۱. تبدیل شدن معماری به پژوهشی در باب معماری**

در بسیاری از آثار معماری به خصوص پس از دوره پست‌مدرن، معماری خود به تحقیقی در مورد معماری بدل شد. یعنی پژوهشی عملی در مورد ماهیت معماری و اینکه معماری چه چیزی می‌تواند باشد، به‌وجود آمد و معماران به بهانه‌های مختلف و به دیدگاه‌های مختلف از فلسفه و روان‌شناسی گرفته تا زیست‌شناسی و فیزیک هسته‌ای و کوانتم علاقمند شدند، تا ساختارهای جدیدی را به معماری تبدیل کنند و گاه نتایج این تحقیقات عملی به‌صورت تعدادی از احجام و یا انبوهی از دیاگرام‌ها و مدل‌های کامپیوتری، به‌عنوان نتیجه به نمایش گذاشته شده است. این مسئله به صورت کاملاً مشخصی ریشه در هنر مفهومی و نگاه آن به ماهیت هنر دارد.

**۲. اهمیت دادن به فرآیند طراحی و کمرنگ شدن نتیجه**

ناپایدار شمردن و قابل تغییر دانستن فرم نهایی و اهمیت قائل شدن به فرآیند طراحی را هم در هنر مفهومی و هم در بسیاری از آثار اخیر معماری معاصر می‌توان مشاهده کرد. به نوعی که نتیجه و فرم نهایی گاه به یکی از بی‌شمار حالت مختلف تبدیل می‌شود که ارجحیتی به فرم‌های دیگر نداشته و آن چیزی که ساختار اصلی و شالوده طرح می‌گردد همان فرآیند و مراحل طراحی است. که این مسئله نیز همان‌طور که ذکر شد ریشه در مفاهیمی دارد که از علوم دیگر و نگرش‌های علمی و فلسفی معاصر به‌دست آمده و در طی فرآیندی به معماری تبدیل می‌شود.

**۳. استفاده از ادبیات و زبان کمکی**

گرایشی که در هنر مفهومی به‌عنوان «زبان کمکی» استفاده شد و عبارتی که در کنار اثر، به‌عنوان بخشی از اثر هنری نوشته می‌شد و خود افق‌های جدیدی برای تأویل معناهای جدید و گسترده‌تر را برای مخاطب ایجاد می‌کرد، در بسیاری از طرح‌های معماری نیز قابل تعقیب است. این امر را که عموماً به‌صورت پاراگراف‌هایی که در طرح‌های معماری دیده می‌شود، می‌توان ادامه این رویکرد و هنر مفهومی به ادبیات قلمداد نمود.

در مورد معماری کانسپچوال، شاید نتوان به بینش تئوریک منسجمی رسید چنانکه این اصطلاح بیشتر به مفهومی نزدیک به «معماری ایده» می‌ماند، نظیر کارهای گروه آرشیگرام و طرح‌های بلندپروازانه و ایده‌گرایانه‌ای که نگاهی به ساخته شدن و استفاده ندارد. بنابراین در ادبیات معماری با رویکردهای مختلفی نسبت به این مقوله مواجه هستیم که این موضوع را با برداشت‌های مختلف مد نظر قرارداده‌اند.

Archive of SID

www.SID.ir

بررسی نمایش‌ها و برداشت‌های مختلف معماری‌هایی که با عنوان‌های مختلف معناگرا، مفهوم‌گرا (کانسپچوال) و... از آنها یاد می‌شود، نشان از درهم‌تنیدگی و برداشت‌های متفاوت از این مقوله دارد اما توجه به تعاریف و مقایسه آنها با مضامین هنر مفهومی نشان می‌دهد مقوله معماری مفهومی با مواجهه صحیح خود شامل گونه‌ای از معماری است که در برگیرنده مفاهیم ذهنی (مانند مفهوم خلاء، سبکی، شفافیت و...) در ایده‌های اصلی ساختاردهنده طرح باشد و درعین حال کاملاً متوجه فرآیند ساخت و مصالح نیز باشد؛ بنابراین در نظر نگرفتن آنها و تنها اتکاء به مفاهیم یا مضامین ذهنی، دال بر خلق معماری مفهومی نخواهد بود.

یک معماری می‌تواند به کانسپتی خاص (با تعاریف ارائه شده) دلالت نکند و یا می‌توان «مفهوم» ذاتی آن‌را درک نکرد اما هر معماری‌ای باید دربرگیرنده معنای خاص خود باشد و این معنی اثر است که به‌عنوان جزء جدایی‌ناپذیر ماهیت معماری حضور دارد، هرچند که کشف آن ساده نباشد. بی‌توجهی به برداشت‌های عام و فرآیند ساخت در هنر کانسپچوال قابل توجیه است اما در معماری که باید منطبق بر نیازها، خواست‌ها، ساخت و بودجه باشد موضوع متفاوت است. از این‌رو معماری مفهومی نباید مقلد صرف هنر مفهومی باشد بلکه در نسبت با جامعه، فرهنگ، سیاست، محیط و تکنولوژی است که معماری به مفهوم واقعی خود نزدیک می‌شود. بی‌توجهی به فیزیک و ساخت بنا، دلیل اساسی شکست معماری مفهومی است. بنابراین زمانی می‌توان یک معماری را مفهومی نامید که اجزاء شکل‌دهنده و سازنده معماری نیز در خدمت ایده‌های معنایی، کارکردی و فرمی قرار گیرد.

## پی‌نوشت‌ها

۱.نک به: *فیلسوف‌ها وشومن‌ها*، دیباچه

2.Concept
3.Immanuel Kant
4.John Lock
5.General Idea
6.Abstract
7.John Stuart Mill

۸. می توانید نگاه کنید به: ویکی‌پدیا

9.http://www.geocities. com/nosix.geo/concept.html

۱۰. واژه Concept با همان عنوان به‌کار برده شده است به این دلیل که واژه مصطلحی در ادبیات عمومی معماری است و در این‌جا به‌دنبال مشخص شدن تفاوت‌ها و شباهت‌ها با واژه‌های مشابه هستیم. تفاوت میان معماری کانسپچوال و معماری مفهومی (به لحاظ محتوای دلالتگر بر هر یک از آنها در ادبیات معماری معاصر) این دو واژه را تاحدودی از یکدیگر متمایز نموده است.

11.Notion

۱۲. نک به: فالکنر، ویلیام، *خشم و هیاهو*، ترجمهٔ صالح حسینی.

13.Davies Hugh, Bacon

۱٤. در رویکردی کلاسیک، نقاشی و ادبیات را در زمره هنرهای تجسمی (راجع به جهان) و معماری و موسیقی را جزء هنرهای تجریدی دانسته‌اند، اما شباهت میان معماری و موسیقی در ارتباط با تجربه فضایی هریک است (فضای معماری و فضای موسیقی). ازاین‌رو، موسیقی محتوایی حسی دارد و معماری محتوایی دلالتگر. این رویکرد معماری کانسپچوال را به معنی‌گرایی و دلالتگری نزدیک می‌نماید. (نک به: جلفایی (۱۳۷۹)، صص ۲۷-۲۹)

۱۵. **هنر مفهومی** به‌طور عام به مجموعه آثاری اشاره دارد که در آنها انتقال ایده یا مفهوم به مخاطب، نیازمند خلق و نمایش شیء سنتی هنری نیست. به بیان دیگر هنر مفهومی، ارائه انتزاعی معنای ذهنی هنرمند - به‌صورت کاملاً

Archive of SID

www.SID.ir

صریح - بدون اهمیت دادن به شکل ذهنی و صورت خیالی اثر است. برخی از شیوه‌های هنر مفهومی عبارتست از: (منبع: ویکی‌پدیا)

- چیدمان (Installation ): بداهه‌گرایی با توجه به شرایط حاکم بر محیط
- مینی‌مالیسم (Minimalism): خلاصه‌گرایی در فرم با تأکید بر محتوا
- هنر اجرایی (Performance): اجرای مراسم برای بیان محتوا
- هنر روایتی (Narrative Art): روایتگری در محیط با نشان دادن تأثیر یک اتفاق
- هنر فضای باز (Land Art): بیان یک مفهوم با خلق اثر در فضای باز و طبیعت
- هنر و زبان (Art And Language): ارائه یک مفهوم با کلمات
- ویدیو آرت (Video Art): ارائه یک مفهوم با تصاویر متحرک و صدا
- بادی آرت (Body Art): به کارگیری اندام انسان در ارائه معنا
- هنر بر پایه اتفاق (Happening Art): ایجاد نتایج یک اتفاق در محیط برای بیان مفهوم
- هنر فرایندی (Process Art): استفاده از هر ماده ناپایدار در هنر مفهومی با استفاده از فن عکاسی

16.Le witt

17.Perceptual Art

18.Joseph Kosuth

۱۹. واژه خیال در ترجمه واژه Notion آورده شده است.

20.Programmatic concepts

21.Design concepts

۲۲. آلمان، در سال‌های اخیر حرکتی جامع را در جهت بازگشت به خاطرات نوستالژیک گذشته داشته که به نوعی بتواند آنها را از زیر فشار تحقیر فاشیسم تاریخی در این کشور برهاند و سعی کرده است در حوزه‌های مختلف مانند معماری و سینما (به‌ویژه) به موضوعاتی اشاره نمایند که به نوعی نگاه نوستالژیک دنیا را به سوی خود معطوف نمایند.

۲۳. لیبسکیند که خود از باقی‌ماندگان کشتار جمعی لهستان است، در سال‌های اخیر علاقه خود را به این نوع معماری چندین بار نشان داده است. طرح او برای سایت مرکز تجارت جهانی نیز حکایت از توجه او به نوستالژی تاریخی و نمایش آن در اثر معماری است.

۲٤. مارشال برمن معتقد است بانک شانگهای یادواره‌ای برای جهان سرمایه‌داری است. نک به: نومدرن‌هاکجایند؟، ص ۳۳.

25. Eeylighen, Genevieve(2004), p. 59

۲٦. توجه گائودی به مضامین جنسی با توجه به محتوای اجتماعی کشور اسپانیا در مواجهه با این مطلب است.

۲۷. اپرای سیدنی و استعاره‌هایی همچون مرغان دریایی، معابد ازتک و ... و یا ساختمان مجلس کویت و استعاره‌هایی همچون خیمه، درختان نخل و ... نشان از نوع توجه او به موضوع معناگرایی در قالب اشارات استعاره‌ای است.

۲۸. گروتر (۱۳۷۵)، ص ۱۵۷



Archive of SID

www.SID.ir

## فهرست منابع

- آرناسون، ه. (۱۳۷۵) *تاریخ هنر مدرن*، ترجمهٔ مصطفی اسلامیه، نشر آگه، تهران.
- ارباب جلفایی، آرش (۱۳۷۹) *مبانی فلسفی و روان‌شناختی ادراک فضا (گزیده و ترجمه)*، معماری و شهرسازی، تهران.
- آنتونی، آنتونیادس (۱۳۸۱) *بوطیقای معماری*، ترجمهٔ احمدرضا آی، سروش، تهران.
- برمن، مارشال (۱۳۷۹) *تجربه مدرنیته*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، انتشارات طرح نو، تهران.
- جاکوبوس، ج. و هانتر، س. (۱۳۸۰) «مینی‌مالیسم و هنر مفهومی»، ترجمهٔ نعیم اورازانی، *فصلنامه معماری ایران*، دوره دوم، شماره ٦، پاییز، صص ۱۹-٥٦.
- دلاژ، ک. و ماردا، ن. (۱۳۷۹) *شکل‌گیری کانسپت در یک طرح کارگاهی*، ترجمهٔ مهشید صحی‌زاده در سلطان‌زاده، حسین، آموزش معماران، فرهنگ و معماری، تهران.
- سلطان‌زاده، حسین (۱۳۷۹) *آموزش معماران*، فرهنگ و معماری، تهران.
- شیرمبک، ایگون (۱۳۷۷) *ایده، فرم و معماری*، ترجمهٔ سعید آقایی و محمود مدنی، انتشارات هنر و معماری، تهران.
- لالاند،آندره (۱۳۷۷) *فرهنگ انتقادی علمی ـ فلسفی*، ترجمهٔ غلامرضا وثیق، انتشارات فردوسی ایران.
- لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰) *آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*، ترجمهٔ علیرضا سمیع‌آذر، نشر نظر، تهران.
- وایت، ادوارد (۱۳۷۷) *مفاهیم پایه در معماری*، ترجمهٔ محمد احمدی‌نژاد، نشر خاک، اصفهان.
- وود، پُل (۱۳۸٤) *هنر مفهومی*، ترجمهٔ مدیا فرزین، نشر هنر ایران، تهران.

- Blackburn, S. (1994), *Dictionary of Philosophy*, Oxford University Press, UK.
- Capon D.S., (1999) *Architectural theory*, John Wiley & Sons, UK.
- Craig, E ( 1998) *Encyclopedia of philosophy*; V. 3, Routledge Press, UK.
- Davies, H. (2000) *Bacon*, Abbeville Press, UK.
- Heylighen, A. Genevieve, M. (2004) "That elusive concept of concept in architecture", *Design computing and cognition*,V.4, pp. 57-76.
- Kant, I (1997),*Prolegomenta to any Metaphysics,* Cambridge Press, UK.
- Kelly, M. (1998); *Encyclopedia of Aesthetics*; V.2, oxford university press, UK.
- Kotsopoulos, S. D. (2007) *Design Concepts in Architecture: the Porosity Paradigm,* First International Workshop on Semantic, Busan, Korea, November 11th, 2007.
- Lum, E (2004) "Architecture as Conceptual Art?", *Harvard design magazine*, Number 19, fall 2003/ Winter 2004.
- Pena W. M., Parshall S. A. (2001) *Problem seeking*, John Wiley & Sons, UK.
- Porter, T. (2004) *Archi Speak*, Spon Press, London.
- Suzuki, A. (2000) *The Architecture of Toyo Ito since the sendi Mediatheque*; AA Files.

Archive of SID

www.SID.ir