نشریه علمی توسعه پایدار شهری
زودآیند ویرایش نشده
https://usdjournal.daneshpajoohan.ac.ir/
USD Journal
ISSN: 27170128
EISSN: 27170136

مقاله پژوهشی
https://doi.org/10.22034/usd.2024.2032093.1257

کاربست نظریه انتقادی در حرفه تحول‌آفرین معماری؛ خوانشی انتقادی از معماری آبَر خشت نادر خلیلی[1]

مهدی قائم پناه[2]، اصغر محمدمرادی[3]*، غلامحسین معماریان[4]

تاریخ دریافت: تاریخ بازنگری: تاریخ پذیرش: تاریخ انتشار:

چکیده: معماری انتقادی با کاربست مفاهیم نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت، به دنبال مرتبط ساختن تئوری و عمل انتقادی در معماری است. ازآنجاکه فهم ما از زندگی روزمره، نهادها، روابط اجتماعی، توزیع قدرت، ارزش‌های فرهنگی و ... تحت تأثیر محیط ساخته‌شده است و ازآنجاکه معماری در تقاطع بین قدرت، فرهنگ، روابط تولید و بازنمایی عمل می‌کند، بنابراین معماری انتقادی نسبت به عمل سیاسی خودآگاه است. بی‌عدالتی‌های اجتماعی نیروی محرکه معماری انتقادی است و تا زمانی که این بی‌عدالتی‌ها ادامه داشته باشند، معماری انتقادی قانونی‌ترین چارچوب برای معماری است و فراخوان‌ها جهت منسوخ شدن معماری انتقادی، نادیده گرفتن شخصیت اجتماعی معماری را دنبال خواهد داشت. در این راستا پژوهش حاضر تلاشی جهت تبیین معماری انتقادی است و ذیل پارادایم رهایی‌بخشی و با تکیه‌بر منابع کتابخانه‌ای، به بررسی تعاریف و وجوه آن، انواع برداشت‌ها و انشعابات آن، نسبت آن با معماری مدرن و پست‌مدرن، امکان کاربست آن ورای نفی و در معنای مثبت و الزامات آن برای یک حرفه سازنده معماری می‌پردازد. در پایان با بررسی ملاحظات آن در رابطه با برخی آسیب‌های اجتماعی مرتبط با محیط ساخته‌شده در جامعه معاصر ایران، نتیجه‌گیری می‌شود که مباحث معماری انتقادی علی‌رغم برخی تفاوت‌ها در بستر فرهنگی، در معماری ایران قابل‌طرح بوده و شایسته است نقدهای اجتماعی آن را در حرفه معماری و محتوای آموزش معماری به کاربست. به این منظور وجوه انتقادی در معماری نادر خلیلی به‌عنوان نمونه‌ای از یک عمل تحول‌آفرین در حرفه معماری بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی: نظریه انتقادی، معماری انتقادی، مسئولیت اجتماعی معماری، حرفه انتقادی معماری، نادر خلیلی.

زودآیند ویرایش نشده

[1] این مقاله مستخرج از مطالعات رساله دکتری مهدی قائم پناه با عنوان «فهم نظام مکنون آموزش معماری ایران؛ پداگوژی انتقادی در دوره کارشناسی معماری» است که در دانشگاه علم و صنعت ایران در حال انجام است.

[2] *دانشجوی دکتری معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران.
[3] استاد، گروه مرمت، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران؛ نویسنده مسئول: m_moradi@iust.ac.ir
[4] استاد، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ایران.

۱- مقدمه و بیان مسئله

"ساختمان‌های تزیینی اداری و نمایشگاهی صنعت در کشورهای اقتدارگرا دقیقاً به همان شکل و شمایل‌اند که در هر جای دیگر. برج‌های عظیم و تابناکی که در همه‌جا از زمین سبز می‌شوند علائم هوشمندی و ابداع حساب‌شده شرکت‌های بین‌المللی را، از هر سو، به نمایش می‌گذارند، همان غایتی که نظام کارفرمایی افسارگسیخته از قبل به‌سوی آن می‌تاخت، نظامی که بناهای یادبود آن عبارت‌اند از: ساختمان‌های مسکونی و تجاری در حومه شهرهای خشک و بی‌روح. حتی هم‌اینک نیز خانه‌های قدیمی‌تری که درست در خارج منطقه سیمانی مرکز شهر قرار دارند شبیه حلبی‌آبادها به نظر می‌رسند و ویلاهای یک طبقه و نوساز مناطق بیرون شهر، به لحاظ ستایش از پیشرفت‌های فنی و دعوت مصرف‌کنندگان به دور انداختن آن‌ها پس از مصرفی کوتاه، همچون قوطی‌های کنسرو خالی، با بناها و سازه‌های مقوایی نمایشگاه‌های جهانی هیچ فرقی ندارند. بااین‌حال، طرح‌های برنامه‌ریزی شهری که بناست در خدمت تداوم [حیات] فرد به‌منزله واحدی مستقل در مسکنی کوچک و بهداشتی باشند، درواقع، او را بیش‌ازپیش مطیع و خادم خصم خویش می‌کنند، یعنی مطیع قدرت تام سرمایه" (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۹، ۱۷۳-۱۷۴).

هدف از این پژوهش واکاوی در مفهوم «معماری انتقادی»[1] در پرتو نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت[2] است. برخی معتقدند نظریه انتقادی در علوم اجتماعی، نظریه‌ای شکست‌خورده است و دلیل آن را امتناع متفکران عمده آن از فرود آمدن از اوج عرصه تفکر فلسفی به سطح تاریخ و واقعیات تجربی (باتومور، ۱۳۷۵، ۱۱)، ناتوانی آنان در مرتبط ساختن تئوری و عمل دگرگون‌کننده اجتماع و نیز نادیده گرفتن تحلیل‌های تاریخی و اقتصادی می‌دانند (باتومور، ۱۳۷۵، ۸۵). از طرف دیگر برخی مورخان و نظریه‌پردازان انتقادی در حوزه معماری با نقد ساختار تولید معماری، عمل طراحی معماری و هم‌زمان انتقادی بودن را امری غیرممکن و حرفه معماری را غیر انتقادی در نظر می‌گیرند. حتی برخی معماران برجسته که منتقد جریان سرمایه محور در حرفه معماری بوده و موضعی انتقادی اتخاذ می‌کنند، معتقدند که ایجاد گزاره‌ای خلاقانه بر اساس انتقاد محض غیرممکن است و در اعماق انگیزه معماری چیزی است که نمی‌تواند انتقادی باشد (Koolhaas, 1995, 234). این شکست‌ها در پیوند نظریه و عمل برخی را به گذر از نظریه انتقادی و نیز معماری انتقادی واداشته است. بااین‌حال برخی از نظریه‌پردازان و معماران انتقادی در پی بازسازی پروژه اجتماعی معماری هستند و رویکرد انتقادی را مشروع‌ترین و اخلاقی‌ترین دستور کار برای معماری امروز در نظر می‌گیرند.

این پژوهش ذیل پارادایم رهایی‌بخشی و با استفاده از یک روش‌شناسی انتقادی، این پرسش را مطرح می‌کند که چگونه می‌توان برای معماری وجهی انتقادی قائل شد؟ چگونه این انتقادی بودن می‌تواند از نقد و نفی صرف به امری مثبت و سازنده تبدیل شود؟ و چه بسترهایی برای کاربست این معماری انتقادی در معماری ایران وجود دارد؟ با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به آراء نظریه‌پردازان معماری انتقادی همچون هیلده هینز[3]، تامس داتن[4]، کیم داوی[5]، مورای فریزر[6]، لیان هورست مان[7]، آنتونی وارد[8]، جیمز مایو[9]، جین رندل[10]، پاول جونز[11] و ... پرداخته می‌شود. با تعمیم تطبیقی آراء این افراد، خوانشی انتقادی از معماری نادر خلیلی[12] ارائه و وجوه انتقادی درروش اَبر خشت[13] او استخراج می‌شود. در پایان نتیجه می‌شود که برخی بی‌عدالتی‌های اجتماعی و نقش ساخت‌وساز در ایجاد، تشدید و یا همدستی با این

[1] Critical Architecture
[2] The Critical Theory of the Frankfurt School
[3] Hilde Heynen
[4] Thomas Dutton
[5] Kim Dovey
[6] Murray Fraser
[7] Lian Hurst Mann
[8] Anthony Ward
[9] James Mayo
[10] Jane Rendell
[11] Paul Jones
[12] Nader Khalili
[13] SuperAdobe

رهنمود در پیش شده

بی‌عدالتی‌ها، محرکی جهت کاربست معماری انتقادی در ایران است.

۲- پیشینه و مبانی نظری پژوهش

اگرچه نظریه انتقادی از دهه ۱۹۶۰ توسط نظریه‌پردازان و مورخانی چون من‌فردو تافوری[1] و فردیک جیمسون[2] وارد حوزه مطالعات و نقد معماری شد، ولی در پژوهش‌های داخلی پیرامون تاریخ، نظریه و حرفه معماری، به این رویکرد کمتر توجه شده است. اخیراً پژوهش‌هایی به مسائلی همچون رابطه معماری و قدرت، مطالعه هندسه فضا با رویکرد واقع‌گرایی انتقادی، رویکرد انتقادی اسلامی برای آموزش تاریخ معماری؛ منطقه‌گرایی انتقادی در توسعه معماری پرداخته‌اند (افشار، ۱۳۹۶؛ قادربیگ‌زاده و دیگران، ۱۴۰۱؛ پیربابایی و دیگران، ۱۴۰۲؛ ناری قمی، ۱۳۹۸؛ تجدد و اسلامی، ۱۳۹۸). تفاوت پژوهش حاضر با این پژوهش‌ها در پرداختن به استفاده از ظرفیت‌های رهایی‌بخش نظریه انتقادی در حرفه و آموزش معماری است. این پژوهش معماری را از دیدگاه نظریه انتقادی بررسی می‌کند تا از پتانسیل معماری انتقادی در پرداختن به بی‌عدالتی‌های اجتماعی چه در حرفه معماری و چه در آموزش آن بهره گیرد.

اصطلاح «انتقادی» در «معماری انتقادی» ریشه در نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت دارد؛ به‌ویژه آن دسته از فرآیندهایی که شامل خود اندیشی[3] و میل به تغییر اجتماعی می‌شوند که به‌جای توصیف صرف، به دنبال دگرگونی هستند (Rendell, 2020, xi). نظریه انتقادی رویکردی به علوم انسانی و فلسفه است که در دهه ۱۹۳۰ و اوایل دهه ۱۹۴۰ توسط اعضای برجسته مؤسسه تحقیقات اجتماعی فرانکفورت توسعه یافت (Mann, 1987). به میراث فکری آنان، «مکتب فرانکفورت» یا «نظریه انتقادی» اطلاق می‌شود (نوذری، ۱۳۹۸، ۹). متفکران مکتب فرانکفورت نظیر مکس هورکهایمر[4]، هربرت مارکوزه[5]، تئودور آدورنو[6]، والتر بنیامین[7] و ... با فاصله گرفتن از اصول مارکسیسم کلاسیک[8]، به‌جای تحلیل سلطه اقتصادی به‌نقد سلطه فرهنگی پرداختند (دیناروند و ایمانی، ۱۳۸۶). آنان به تحلیل مسائلی چون فرهنگ انبوه، صنعت فرهنگ، اسطوره، ایدئولوژی، اقتدار، سلطه، جامعه، شخصیت، فرد، خانواده، طبیعت و ... پرداختند (نوذری، ۱۳۹۸، ۱۹۱). اگرچه این مؤسسه پس از مرگ آدورنو در سال ۱۹۶۹ منحل شد، اما نظریه انتقادی به شکلی متفاوت و با نسل جدیدی از نظریه‌پردازان که برجسته‌ترین آن‌ها هابرماس[9] است، به حیات خود ادامه می‌دهد (Mann, 1987).

نظریه انتقادی برای تحلیل مسائل جوامع معاصر، یک رویکرد انتقادی چند رشته‌ای ارائه می‌دهد که ترکیبی از چشم‌اندازهای مختلف در حوزه‌های جامعه‌شناسی، تاریخ، فلسفه، اقتصاد سیاسی، نظریه فرهنگی، علوم سیاسی و انسان‌شناسی است. این نظریه به چشم‌اندازی غیرجزم‌گرایانه معتقد بوده و دغدغه اصلی آن رهایی از تمام اشکال ستم، تعهد به آزادی و انتظام عقلانی جامعه است (نوذری، ۱۳۹۸، ۱۳-۱۴). هدف نظریه انتقادی تبیین توسعه جامعه سرمایه‌داری مدرن و همچنین نشان دادن راه‌هایی است که از طریق آن‌ها امکان دارد جامعه از روابط سلطه و استثمار رهایی یابد. این نظریه با تعریف خود در تقابل با «متافیزیک» و «علم‌گرایی»، جستجوی مبانی فلسفی جاودانه را رد می‌کند و معتقد است پیگیری‌های نظری و اخلاقی مشروعی فراتر از علوم طبیعی وجود دارد (Dancy et al., 2010, 404). مطابق با نظریه انتقادی، واقعیت اجتماعی امری همواره در حال تحول است و لذا راه‌های شناخت آن نیز باید متغیر و متناسب با مقتضیات زمانه باشد. به دلیل تحول‌پذیری واقعیت اجتماعی، ارزش‌ها نیز پیوسته دستخوش تغییر می‌شوند. متفکران انتقادی با به چالش کشیدن تحلیل‌های خردگرا از کنش و سرشت انسانی، بر این باورند که شرایط اجتماعی حاکم در هر مقطع زمانی به

[1] Manfredo Tafuri
[2] Fredric Jameson
[3] Self-reflection
[4] Max Horkheimer
[5] Herbert Marcuse
[6] Theodor W. Adorno
[7] Walter Benjamin
[8] Classical Marxism
[9] Jürgen Habermas

زودآیند ویرایش نشده

آن شکل می‌بخشد و سرشت بشر را امری جوهری یا ثابت در نظر نمی‌گیرند (خسروی و سجادی، ۱۳۹۰).

اساس نظریه انتقادی جامعه مبتنی بر نقد پوزیتیویسم[1] و رویکردهای روش‌شناختی آن است. متفکران انتقادی معتقدند که پوزیتیویسم مطالعه جامعه را با مطالعه طبیعت یکسان فرض کرده و به دنبال علمی نمودن مطالعات اجتماعی و انسانی و همچنین کشف قوانین اجتماعی و انسانی است. قوانین علوم اجتماعی و انسانی همچون قوانین فیزیک و علوم تجربی باید فراگیر، عام، آزمون‌پذیر و اثبات پذیر بر اساس روش‌های علمی باشد. متفکران انتقادی بر این باورند که پوزیتیویسم یک رویکرد گمراه‌کننده است که نائل به درک درستی از حیات اجتماعی نمی‌شود. این رویکرد با پرداختن به آنچه موجود است، نظم اجتماعی مستقر را تائید و از هرگونه تحول اساسی ممانعت می‌کند که درنهایت به انفعال سیاسی می‌انجامد. همچنین پوزیتیویسم عامل مهمی در به وجود آمدن «سلطه فن‌سالارانه» به شمار می‌رود که شکل جدیدی از سلطه است (نوذری، ۱۳۹۸، ۱۶). در تقابل با روایت پوزیتیویسم از «آنچه هست»، نظریه انتقادی به آرمان «آنچه باید باشد» می‌پردازد (Mann, 1987).

سنت انتقادی مکتب فرانکفورت توسط تحولات بعدی ازجمله نظریه‌های پساساختارگرایی[2]، فمینیسم[3] و پسااستعماری[4] موردتوجه قرارگرفته است. مهم‌ترین سهم انتقادی در پساساختارگرایی، مربوط به تلاش آن برای نقد تمام اشکال ماهیت گرایی[5] است. با توجه به اندیشه‌های پساساختارگرایی، باید نسبت به تمام گروه‌هایی که ادعا می‌کنند حقیقت را در اختیار دارند به دلیل اینکه ماهیت یک موضوع خاص –چه زیبایی یا عدالت یا خشونت یا معماری– را می‌دانند، مراقب بود. برای مثال تفکر ساختارشکن[6] تمام مفاهیم به ارث رسیده از سنت در مورد «ماهیت» معماری را نقد می‌کند. نظریه‌های فمینیستی از این رویکرد جهت بررسی جنسیت به‌عنوان یک برساخته[7] (ساختار) اجتماعی و فرهنگی و نیز نقد کردن ظلم و ستم که به نام «کیفیات طبیعی» مردان یا زنان صورت می‌گیرد، استفاده کرده‌اند. نظریه‌های پسااستعماری گفتمان‌های استعماری و امپریالیستی را نقد کرده‌اند و به ما نشان می‌دهند که چگونه آن‌ها مجموعه‌ای از مفروضات غیرقابل‌قبول در مورد برتری فرهنگ اروپایی را در برمی‌گیرند که با ادعاهای پیشرفت و ارزش‌های اخلاقی توجیه می‌شوند (Heynen, 2007, 48).

۳- روش تحقیق

نوشتار پیش رو تحقیقی با الگوی رهایی‌بخشی است که از یک چارچوب روش‌شناسی انتقادی[8] استفاده می‌کند. اگرچه روش انجام آن به‌ظاهر مانند تحقیقی کیفی است و بر اساس تحلیل منابع کتابخانه‌ای پیش می‌رود، ولی به دلیل کاربست مفروضات انتقادی در موضوع موردنظر متفاوت از تحقیق کیفی است. بی‌عدالتی‌های اجتماعی دغدغه اصلی پژوهش‌های انتقادی در همه رشته‌ها ازجمله معماری است. کینچلو و مک‌لارن[9] معتقدند تحقیقی که نام انتقادی را یدک می‌کشد باید با تلاشی برای مقابله با بی‌عدالتی یک جامعه خاص یا حوزه عمومی در جامعه مرتبط باشد. بنابراین، پژوهش باید به تلاشی دگرگون‌کننده[10] تبدیل شود که از برچسب سیاسی خوردن و از رابطه داشتن با آگاهی رهایی‌بخش نهراسد. درحالی‌که محققان سنتی به حفاظ بی‌طرفی می‌چسبند، محققان انتقادی اغلب جانب‌داری خود را در مبارزه برای جهانی بهتر اعلام می‌کنند (Kincheloe & McLaren, 2005, 305).

برخی استدلال می‌کنند که تحقیق انتقادی دارای هویت روش‌شناختی متمایز نیست. درحالی‌که برخی از روش‌های تحقیق[11] با الگوی تحقیق[12] پوزیتیویستی (آزمایش‌ها،

[1] Positivism
[2] Post-structuralism
[3] Feminism
[4] Postcolonialism
[5] Essentialism
[6] Deconstructive
[7] Construction
[8] Critical Methodology
[9] Kincheloe & McLaren
[10] Transformative
[11] Research Methods
[12] Research Paradigm

روند ویرایش نشده

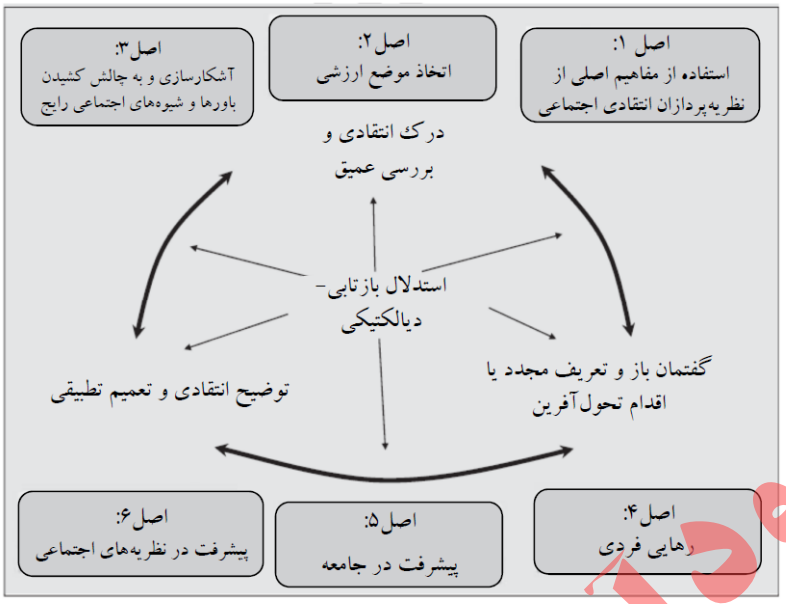
نظرسنجی‌ها و مدل‌سازی معادلات ساختاری[1]) و برخی دیگر با الگوی تفسیری (مطالعه میدانی، قوم‌نگاری و اقدام پژوهی) ارتباط نزدیک دارند، اما الگوی انتقادی با «روش‌های انتقادی» مشخص شناخته نمی‌شود و معمولاً به روش‌های تفسیری (مانند قوم‌نگاری انتقادی[2]، هرمنوتیک انتقادی[3] و تحلیل گفتمان انتقادی[4]) متکی است. در عوض محققان الگوی انتقادی از یک «روش‌شناسی انتقادی»[5] تحقیق سخن می‌گوید که به‌عنوان یک استراتژی کلی از مفهوم‌سازی و انجام یک تحقیق، درگیر شدن با پدیده‌های موردمطالعه و ساخت و توجیه دانش اجتماعی مربوط درک می‌شود و این امر پارادایم انتقادی را از دیگر پارادایم‌های تحقیق متمایز می‌کند (Cecez-Kecmanovic, 2011). یک روش‌شناسی انتقادی بر روش به‌خودی‌خود تأکید ندارد، بلکه نیازمند نوآوری روش‌شناختی و بررسی انتقادی مستمر از فرضیاتی است که زیربنای روش‌ها و سایر منابع تحقیقاتی هستند. ادعا می‌شود که تحت یک روش‌شناسی انتقادی، فرایندهای ساخت تئوری و تحقیق اساساً فرایندهای ساخت استدلال هستند؛ جایی که استدلال‌ها را می‌توان با انواع مختلفی از شواهد پشتیبانی کرد. اگرچه در این چارچوب هیچ قطعیت نهایی در روش وجود ندارد، اما پیشرفت می‌تواند ناشی از تنش بین دیدگاه‌های مختلف در بستر پژوهش باشد (Yanchar et al., 2005).

این عدم تأکید بر روش در تحقیقات ذیل پارادایم انتقادی، ممکن است منجر به اغتشاش و سردرگمی در تحقیق شود؛ به همین دلیل برخی محققان در رشته‌های علمی در پی ارائه یک چارچوب برای این پارادایم تحقیق هستند. تحقیق انتقادی شامل سه عنصر[6] «بینش»[7]، «نقد»[8] و «بازتعریف دگرگون‌کننده»[9] است (Alvesson & Deetz, 2000, 19). مایرز و کلاین[10] مجموعه‌ای از اصول[11] را برای انجام تحقیقات میدانی انتقادی پیشنهاد می‌دهند (Myers & Klein, 2011). ککمانویچ چهار بعد[12] برای تحقیق انتقادی در نظر می‌گیرد و درنهایت با ترکیب این چهار بعد با اصول شش‌گانه، یک روش‌شناسی انتقادی ارائه می‌دهد.

در این نوشتار با استفاده از چارچوب روش‌شناسی زیر در (شکل شماره ۱)، ابتدا مفاهیم اصلی از نظریه انتقادی اخذ می‌شود. سپس با بررسی آراء صاحب‌نظرانی که شیوه‌های رایج در معماری را به چالش کشیده‌اند، درکی انتقادی از موضوع به دست می‌آید. درنهایت به تعمیم تطبیقی این درک انتقادی حول نمونه موردی در ایران پرداخته می‌شود.

زودآیند ویرایش نشده

[1] Structural Equation Modeling (SEM)
[2] Critical Ethnography
[3] Critical Hermeneutics
[4] Critical Discourse Analysis
[5] Critical Research Methodology
[6] Element
[7] Insight
[8] Critique
[9] Transformative Redefinition
[10] Myers & Klein
[11] Principles
[12] Dimension



شکل ۱. چارچوب روش‌شناسی انتقادی (Cecez-Kecmanovic, 2011)

٤- بحث و یافته‌های پژوهش

در راستای بازتعریف حرفه معماری در مسیری تحول‌آفرین و رهایی‌بخش با استفاده از نظریه انتقادی، ابتدا به معماری انتقادی پرداخته می‌شود. پرداختن به امر اجتماعی یکی از ویژگی‌های اصلی این معماری است که ریشه در معماری مدرن دارد. بنابراین در گام بعد جایگاه معماری انتقادی نسبت به معماری مدرن و پست‌مدرن بررسی می‌شود. الزام به این بعد اجتماعی موجب برداشت دوگانه از معماری انتقادی شده که خود ریشه در تفکیک بین هنر و زندگی روزمره دارد؛ و در آراء زیبایی‌شناسی بزرگان نظریه انتقادی نیز وجود داشته است. سپس به معماری انتقادی ورای ماهیت نقد و نفی، به‌عنوان امری سازنده و مثبت پرداخته و برخی الزامات آن برای حرفه معماری مطرح می‌شود.

٤-١-معماری انتقادی

«معماری انتقادی» به دنبال بررسی رابطه بین عمل انتقادی[1] و نقد معماری در طراحی معماری است. هدف آن قرار دادن معماری در یک بستر میان‌رشته‌ای است و با کاوش در نقد معماری به‌عنوان شکلی از عمل[2] و در نظر گرفتن حالت‌های مختلف از عمل انتقادی در طراحی معماری -شامل ساختمان‌ها، ترسیم‌ها و متون- رابطه بین نظریه و عمل را بررسی می‌کند (Rendell, 2005). جین رندل و جاناتان هیل اصطلاح «معماری انتقادی» را به‌عنوان عمل انتقادی معماری و به‌عنوان روشی ساده برای مشخص کردن جایگاهی بین نقد و طراحی در معماری در نظر می‌گیرند (Rendell, 2007, 2). هیلده هینن معتقد است که پردازش نظریه‌های انتقادی، پساساختارگرایی، فمینیسم و پسااستعمارگرایی در معماری منجر به این انتظار شده است که ارزشمندترین معماری باید انتقادی باشد؛ آثار معماری باید به شرایط اجتماعی خود به شیوه‌ای انتقادی مربوط شوند (Heynen, 2007, 49). او در کتاب «معماری و مدرنیته: یک نقد»[3] با تکیه بر نظریه‌های انتقادی بنیامین و آدورنو این‌گونه استدلال می‌کند که آثار معماری با توجه به رابطه بازنمایانه[4] خود با برنامه، سایت، مصالح، زمینه‌های تاریخی و اجتماعی می‌توانند به‌طور انتقادی شرایط اجتماعی خود را منعکس کنند. این بازتاب انتقادی امکان‌پذیر است زیرا معماری لحظه‌ای مستقل دارد و به‌طور کامل توسط نیروهای دگر آئین[5] (نا خودبسنده) همچون الزامات فنی، عملکردی و یا اقتصادی تعیین نمی‌شود. به رسمیت شناختن یک‌لحظه مستقل در معماری ضروری است، اما به‌هیچ‌وجه برای یک معماری انتقادی کافی نیست.

[1] Critical Practice
[2] Practice
[3] Architecture and Modernity: A Critique
[4] Mimetic
[5] Heteronomous

رونوشت ویرایش نشده

در هر کار ساخته‌شده معماری، منافع اجتماعی نیز در معرض خطر هستند. یک برخورد انتقادی از واقعیت اجتماعی ناگزیر به‌طور هم‌زمان در سطوح مختلف عمل می‌کند و نمی‌تواند به جنبه‌های ظاهری[1] یک ساختمان تقلیل یابد. سؤالاتی مانند «چه کسی ساختمان را می‌سازد و برای چه کسی؟»، «تأثیر آن بر حوزه عمومی چیست؟» یا «چه کسی از این توسعه سود خواهد برد؟» در ارتباط با این موضوع وجود دارند و همچنان موردتوجه خواهند بود. این سؤالات همچنین می‌توانند به‌طور بازنمایانه[2] در طراحی گنجانده شوند، بااین‌حال، وزن بیشتری به آرمان‌های انتقادی آن می‌دهند (Heynen, 1999, 200-201).

دیدگاه نظریه‌پردازان و حرفه‌مندان انتقادی از یک‌سو نقد چارچوب ایدئالیستی و کلی ساز مدرنیسم را در برمی‌گیرد، از سوی دیگر تقلیل پست‌مدرنیسم رایج از رشته‌های متنوع مدرنیسم به یک جزم‌گرایی را رد می‌کند. آنان با عمل نمودن در فضای بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم و با درک این موضوع که مسیر روبه‌جلو نمی‌تواند ما را به اومانیسم‌ها یا مدرنیسم‌هایی که قبلاً شناخته‌شده‌اند (هرچند لباس آن‌ها جدید باشد) بازگرداند و با تصدیق «عاملیت»[3] از طریق عمل طراحی، مسئولیت حرفه‌ای و اجتماعی را در عمال خود به عهده می‌گیرند. رویکرد صاحب‌نظران معماری انتقادی حامل یک انگیزه آرمان‌شهری است، اما با بازتولید یک دیدگاه آرمان‌گرایانه ایدئالیستی که تجربه را جهانی می‌کند و پیشرفت را نوید می‌دهد مبارزه می‌کنند. آنان با ورود به بحث در مورد ویژگی ایدئولوژیک مدرنیسم و پست‌مدرنیسم از طریق ارزیابی انتقادی گفتمان‌ها و راهبردهای مخالفی که در معماری ظاهر شده‌اند، مفاهیم جریان اصلی معماری معاصر را درگیر کرده و به چالش می‌کشند؛ باهدف ساختن دانش جدید و متعاقباً هویت‌ها و شکل‌گیری‌های اجتماعی جدید که می‌تواند به برابری بیشتر در توزیع منابع جامعه و دموکراسی بیشتر در زندگی عمومی منجر شود (Dutton & Mann, 1996, 20-21). ساخت معماری یک عمل اجتماعی است، بنابراین مسئولیت اجتماعی مهم‌ترین شاخصه معماری انتقادی است.

۲-٤- مسئولیت اجتماعی معماری انتقادی

بخش عمده‌ای ازآنچه ما درباره نهادها، توزیع قدرت، روابط اجتماعی، ارزش‌های فرهنگی و زندگی روزمره می‌دانیم به‌واسطه محیط ساخته‌شده است. بنابراین ساختن معماری، ساختن دانش و ساختن افق دید[4] است. ساختن معماری به‌نوعی ترسیم کردن[5] جهان، مداخله کردن و دلالت داشتن و درواقع یک عمل سیاسی است. پس معماری به‌عنوان گفتمان، نظم[6] و فرم در تقاطع قدرت، روابط تولید، فرهنگ و بازنمایی[7] عمل می‌کند و نقش به سزایی در ساختن هویت‌ها و تفاوت‌هایمان و شکل دادن به نحوه شناخت ما از جهان دارد. ازلحاظ تاریخی این حرفه محیط‌هایی را ایجاد کرده است که فرهنگ مسلط در آن قرار می‌گیرد و به‌این‌ترتیب آگاهی را از طریق تجربه زیسته ایجاد کرده است (Dutton & Mann, 1996, 1). در بستر بحران‌های اقتصادی و زیست‌محیطی مداوم، «معماری اجتماعی»[8] به‌عنوان توصیف آن شیوه‌هایی که به دنبال به چالش کشیدن مدل حرفه‌ای متداول سرمایه محور و وابسته به مشتری در تولید معماری هستند، موردتوجه قرارگرفته است. جونز و کارد[9] معماری اجتماعی را به‌عنوان یک بازنمایی که شامل مفروضات اساسی هم در مورد جریان اصلی حرفه معماری و هم استراتژی‌های متفاوت برای رد آن است در نظر می‌گیرند (Jones & Card, 2011).

آنتونی وارد «معماری اجتماعی» را عمل و حرفه معماری به‌عنوان ابزاری جهت تحول اجتماعی تعریف می‌کند که ضرورت اخلاقی برای افزایش کرامت انسانی و کاهش رنج بشر را برجسته می‌سازد. این واقعیت که ویژگی اصلی معماری، اجتماعی بودن آن است ازنظر تاریخی به این معنی نیست که تأثیر اجتماعی خاص آن در لحظات خاص کاهش

[1] Packaging Aspects
[2] Mimetically
[3] Agency
[4] Vision
[5] Map
[6] Discipline
[7] Representation
[8] Social Architecture
[9] Jones & Card

زودآیند ویرایش نشده

درد و رنج بوده است؛ در حقیقت، میراث اجتماعی معماری بیشتر اوقات تولید نمودن، اجازه دادن یا تجلیل کردن از فعالیت قدرتمندان به هزینه تعداد زیادی از محرومان بوده است. این امر غالباً نقشی اساسی در فرآیندهای ناتوان‌سازی داشته است (Ward, 1996, 27). گری استیونز[1] حرفه معماری را به‌عنوان مسئول تولید آن قسمت‌هایی از محیط ساخته‌شده تعریف می‌کند که طبقات غالب از آن برای توجیه سلطه خود بر نظم اجتماعی استفاده می‌کنند؛ ساختمان‌های قدرت، ساختمان‌های دولت، ساختمان‌های عبادی، ساختمان‌هایی برای ترس و تحت تأثیر قرار دادن (Stevens, 1998, p. 88). او با تحلیل میدان معماری بر اساس نظریه بوردیو[2]، بیان می‌دارد که منطق اصلی این رشته از زمان تأسیس آن در رنسانس، همیشه طراحی ساختمان‌هایی برای نمایش قدرت بوده است، نه طراحی فضاهای دلپذیر برای همه. از این منظر معماری شامل ساختمان‌ها، مکان‌ها یا مناظر خارق‌العاده‌ای است که با پس‌زمینه‌ای از فضاهای دیگر که در این رشته مشروعیت ندارند، ضدیت دارد. اگرچه چنین اشیاء برجسته‌ای موضوع اصلی نشریات تخصصی، سخنرانی‌های دانشگاهی در مورد تاریخ معماری یا بحث‌های حرفه‌ای هستند، اما به زندگی روزمره مرتبط نیستند (Kapp et al., 2008). بنابراین مورخان معماری، اهرام بزرگ را ساخته‌شده با رنج بردگان، طاق‌های نصرت را تجلیل کننده فتح نظامی، کاخ‌ها را بالابرنده جایگاه استبداد، و تزئینات کلیساهای جامع را تجلیل‌کننده همدستی کلیسا در تسخیر و غارت سرزمین‌های بیگانه توصیف می‌کنند. به‌ویژه تحت عملیات سرمایه‌داری، شرایط کمبود مصنوع[3] تضمین کرده است که رقابت برای منابع باعث ایجاد تضاد اجتماعی بین گروه‌های رقیب با قدرت نابرابر می‌شود. بنابراین فعالیت حرفه‌ها و مشاغل تحت سرمایه‌داری به‌طور مکرر و شاید اساساً در خدمت ارزش‌ها و نیازهای طبقات مسلط خاص با هزینه دیگران است. معماری چیزی جز امری اجتماعی نیست، بااین‌وجود حرفه اجتماعی معماری از سلسله‌مراتب اجتماعی موجود حمایت و آن را تقویت و اغلب به‌عنوان مکانیسم سرکوب و سلطه عمل کرده است. بنابراین معماری اجتماعی، در جستجوی برابری و منزلت در استفاده و سازمان‌دهی از منابع محیطی ساخته‌شده، ساختارهای سلطه را به چالش می‌کشد و در این روند، خود سرمایه‌داری را زیر سؤال می‌برد (Ward, 1996, 27).

طراحی پاسخگو به لحاظ اجتماعی، تفاوت‌های اجتماعی، فرهنگی، قومی و جنسیتی را به رسمیت می‌شناسد؛ ساختارهای اجتماعی نامتقارن و روابط قدرت را نقد می‌کند و به دنبال باز توزیع عادلانه قدرت و منابع در راستای تغییر جامعه است؛ به‌طور مداوم مفروضات اجتماعی، فرهنگی و فلسفی خود را مورد پرسش قرار می‌دهد و از طریق یک دیالکتیک مستمر به دنبال حصول اطمینان از سازگاری اهداف با ابزار خود است؛ در فرآیند خود به دنبال توسعه استراتژی‌هایی برای مداخله عمومی و دموکراسی مشارکتی است. طراحی پاسخگو به لحاظ اجتماعی به رسمیت می‌شناسد که تنها کسانی که تحت تأثیر یک محیط قرار می‌گیرند حق تعیین آن را دارند؛ از استفاده از زبان‌های خصوصی یا حرفه‌ای رمزآلود اجتناب می‌کند؛ معانی مشارکتی از توانمندسازی را به‌عنوان چارچوب مرجع خود در نظر می‌گیرد؛ به رسمیت می‌شناسد که فرایند توانمندسازی تنها می‌تواند یک فرآیند خود توانمندسازی باشد و اینکه طراحان باید در فرایندی از تجارب توانمندسازی متقابل با افراد فاقد قدرت مشارکت کنند؛ به رسمیت می‌شناسد که فرآیند خود توانمندسازی مشارکتی یک مبارزه بی‌پایان و ادامه‌دار است (Klein, 1993).

اندرسون[4] جهت نیل به یک عمل سازنده معماری، طراحی بر اساس منافع عامه[5] را پیشنهاد می‌دهد. طراحی منافع عامه این‌گونه است که حرفه معماری را به‌عنوان یک فعالیت متقابل تنظیم می‌کند که در مشارکت با جوامع انجام می‌شود و نه یک سرویس حرفه‌ای برای کسانی که توانایی پرداخت هزینه‌های حرفه‌ای را دارند و درازای آن پاسخ‌های بسیار

[1] Garry Stevens
[2] Bourdieu
[3] Manufactured Scarcity
[4] Anderson
[5] Public Interest Design

زودآنلاین ویرایش نشده

سفارشی برای نیازهای خاص خود دریافت می‌کنند. طراحی منافع عامه از یک حلقه حرفه‌ای بسته مبتنی بر دانش انحصاری فاصله می‌گیرد و فرآیند تولید معماری را به یک اقدام متقابل باز تنظیم می‌کند. این روند طیف گسترده‌ای از رشته‌ها ازجمله فلسفه، جامعه‌شناسی، کنش گرایی و هنر معاصر را به کار می‌گیرد و نظریه‌های تولید فضایی، زندگی روزمره و تاکتیک‌های رابطه‌ای را با شیوه‌های کنشگری، مشارکت و تولید مادی تلفیق می‌کند تا به برابری و عدالت اجتماعی در محیط ساخته‌شده دست یابد (Anderson, 2014). مبانی نظری این رویکرد طراحی مبتنی به آراء میشل دوسرتو در کتاب «عمل زندگی روزمره» و هانری لوفور در کتاب «تولید فضا» است. جین رندل نیز آن تاکتیک‌ها (به‌زعم دوسرتو) و فضاهای بازنمایی (به‌زعم لوفور) را که به دنبال نقد و زیر سؤال بردن نظم اجتماعی و فضایی هستند، به‌عنوان حرفه فضایی انتقادی[1] در نظر می‌گیرد (Rendell, 2020, xii).

البته پرداختن به امر اجتماعی در معماری انتقادی و خارج کردن حرفه از یک حلقه انحصاری به معنای صرف‌نظر کردن از امکانات زیبایی‌شناسی و طراحی معماری نیست. برخی جریانات از معماری اجتماعی با ارجح دانستن فرایند نسبت به محصول، در تولید زیبایی‌شناسی در راستای منافع فرهنگ ضدهژمونیک[2] ناکام مانده‌اند. برخی معتقدند که «اهمیت واقعی مشارکت در تأثیرات آن بر شرکت‌کنندگان نهفته است، نه در معماری» یا به‌طور مشابه، «هدف اصلی مشارکت، ساختمان‌های خوب نیست، بلکه شهروندان خوب در یک جامعه خوب است». در این دیدگاه، زیبایی‌شناسی به وضعیت بی‌اهمیت تنزل می‌یابد. در اینجا تناقضی در طرفداران مسئولیت اجتماعی وجود دارد: آن‌ها قدرت سیاسی زیبایی‌شناسی را جهت حفظ هژمونی تصدیق می‌کنند، اما مسئولیت تولید زیبایی‌شناسی خود را بر عهده نمی‌گیرند. آن‌ها درک می‌کنند که چگونه زیبایی‌شناسی می‌تواند توسط فرمالیست‌ها[3] در اتحاد با منافع غالب برای بازتولید وضعیت موجود استفاده شود، اما آن‌ها از پتانسیل زیبایی‌شناسی به‌عنوان یک دستگاه قدرت[4] برای ترویج تولید فرهنگی مخالف عقب‌نشینی می‌کنند (Dutton & Mann, 1996, 18-19).

اولین بار در معماری مدرن بود که عامه مردم و اقشار کمتر برخوردار، مخاطب معماری در معنای حرفه‌ای آن قرار گرفتند. مسکن‌های اجتماعی، کارگری و پروژه‌های اجتماعی در دستور کار پیشتازان این معماری قرار گرفت. ولی معماری مدرن به‌مرورزمان و برخلاف اهداف اولیه به نیروهای مسلط سرمایه‌داری در جوامع غربی پیوست. پیرو شکست معماری مدرن و ظهور معماری پست‌مدرن، اگرچه به برخی نقیصه‌های مدرنیست پرداخته‌شده است، ولی دستور کار اجتماعی در برخی جریانات معماری جدید کمرنگ شده و مقاومت ظاهری برخی دیگر از جریانات در برابر نیروهای مسلط جوامع، خود نوع جدیدی از تسلط را در پی داشته است. به همین دلیل ضروری است که جایگاه معماری انتقادی را نسبت به معماری مدرن و پست‌مدرن مشخص کرد.

۳-٤- نسبت معماری انتقادی با معماری مدرن و پست‌مدرن؛ بازگشت به آرمان‌شهر

پروژه‌ای اجتماعی که توسط جنبش مدرن در معماری اتخاذ شد، نسل‌های معماران را متعهد به بهبود جامعه کرد. به‌عنوان یک فرم خاص از برنامه مدرنیته در پیشرفت اجتماعی، این پروژه اجتماعی دارای یک شخصیت متمایز بود: خدمات سنتی معماری به وضعیت موجود را از هم گسست و معماری را به رهایی نوع بشر متعهد کرد (Dutton & Mann, 1996, 2). هینن بسیاری از آثار معماری جنبش مدرن را به‌عنوان بازتابی از ایده معماری انتقادی می‌نگرد. به‌زعم او نقطه عزیمت بسیاری از معماران مدرنیست، انتقاد شدید از وضعیت اجتماعی موجود و چگونگی نفوذ آن به محیط ساخته‌شده بود. آن‌ها پیشنهادات معماری خود را –مخصوصاً در حوزه مسکن– به‌عنوان انطباق یک‌راه جدید زندگی دیدند که جایگزینی را برای استثمار و بی‌عدالتی وضعیت موجود فراهم می‌آورد. درنتیجه معماری مدرن برابر با یک پروژه

[1] Critical Spatial Practice
[2] Antihegemonic
[3] Formalists
[4] Apparatus of Power

زودآیند ویرایش نشده

اجتماعی، با رنگ و بوی آرمان‌شهری، بر اساس یک نگرش انتقادی نسبت به وضع موجود بود (Heynen, 2007, 49). معماری جدید به‌عنوان پیش‌نمایش جامعه آینده که در آن باز بودن و شفافیت حاکم خواهد بود، دیده شد. معماری جدید با فضای داخلی ساده و بی‌پیرایه، طرح باز و آشپزخانه‌های منطقی خود به مردم می‌آموزد که متعلقات مادی کمتر از یک روح اجتماعی اهمیت دارند. این معماری جدید، زنان را از بار وظایف بیش‌ازحد سنگین خانه آزاد کرده و به‌عنوان یک محل اقامت برای یک زندگی متحرک‌تر و انعطاف‌پذیرتر، عمل می‌کند (Heynen, 2007, 49).

اما طی دهه‌های گذشته این الزام اجتماعی مترقی در حوزه معماری، اقتدار اخلاقی و قوای محرکه خود را ازدست‌داده است. به‌زعم داتن و مان نابودی قریب‌الوقوع این پروژه رهایی‌بخش به دنبال تغییرات متعدد در شرایط تاریخی است. ازآنجایی‌که که این تغییرات با بدتر شدن عمیق زندگی اجتماعی مطابقت دارد، پروژه اجتماعی رهایی‌بخش مدرنیته هنوز هم رویه بسیاری از افراد را برای تصور آینده‌ای که شبیه گذشته نیست هدایت می‌کند (Dutton & Mann, 1996, 2). به عقیده هینن پست‌مدرنیسم و ایسم‌های بعدی در دستیابی به یک اعتبار مشابه به لحاظ اجتماعی و انتقادی چنانکه مدرنیسم انجام داد، هرگز موفق نبوده‌اند. به همین دلیل، در تفکر جهت انتقادگری، ما باید به مدرنیسم بازگردیم و پس‌ازآن از خود بپرسیم که امروز کجا ایستاده‌ایم. به نظر او اگر ما رابطه انتقادی مدرنیسم را مورد سؤال قرار دهیم، دو نگرانی عمده وجود دارد: استعمارگرایی و جنسیت گرایی. با استعمارگرایی، هیچ انکاری در کار نیست که بین آرمان‌های مترقی و جهان‌شمول جنبش مدرن و گفتمان استعماری که استعمار را به‌عنوان یک عمل سیاسی قانونی کرد، ارتباطی مستقیم وجود دارد. از دیدگاه پسااستعماری، ما باید مشارکت مدرنیسم در پروژه استعمارگری را نقد و بررسی کنیم. مشابه همین امر، تمایل به جنسیت گرایی مدرنیسم مطرح می‌شود، که می‌تواند در سطح گفتمان‌ها، شیوه‌ها و مفصل‌بندی فضایی یافت شود (Heynen, 2007, 53). ادوارد سعید از تجارب مشترک در پرتو استعمارگری و جهانی‌شدن از قرن نوزدهم بحث می‌کند و معتقد است تا حدی به علت امپراتوری، همه فرهنگ‌ها با یکدیگر درگیر هستند؛ هیچ‌یک از آن‌ها تنها و خالص نبوده و همه آن‌ها ترکیبی، ناهمگن، فوق‌العاده متمایز و غیر یکپارچه هستند. بنابراین یک موضع انتقادی در معماری همچنان ضروری است، اما در ارزیابی و پاسخ خود به بستر فرهنگی باید محتاطانه‌تر باشد. این وظیفه معماری انتقادی است که با این سطح از تمایز و ترکیبی بودن درگیر شود و از آن لذت ببرد (Fraser, 2005).

برای هینن مطرح کردن مسائل انتقادی از استعمارگرایی و جنسیت گرایی به مسئله اساسی آرمان‌شهر اشاره دارد. درواقع انتقاد از مدرنیسم و گرایش‌های بعدی برای شکست آن‌ها در مواجهه با استعمارگرایی و جنسیت گرایی، تنها زمانی ممکن است که فرض شود وضعیت دیگری ممکن باشد، هنگامی‌که فرد باور داشته باشد که نوعی تمایل آرمان‌شهری برای تحقق بخشیدن به یک واقعیت اجتماعی بدون تبعیض استعماری یا جنسیتی، ذاتاً کاذب یا درنهایت دست‌نیافتنی نیست (Heynen, 2007, 54). ازنظر هینن بسیار حیاتی است که نقش تفکر آرمان‌شهری در معماری به رسمیت شناخته شود. او بر این باور است که نیروی تفکر آرمان‌شهری ممکن است مهم‌ترین میراث جنبش مدرن باشد؛ زیرا ظرفیت انتقاد کردن از وضعیت موجود، شهامت تصور کردن یک جهان بهتر و جسارت برای شروع ساختن آن را دارد. برای مدتی به نظر می‌رسید که با مدرنیسم، تفکر آرمان‌شهری به زباله‌دان تاریخ پیوسته است. بااین‌حال او شواهدی[1] را ارائه می‌کند که در حال حاضر به جهت دیگر اشاره دارند (Heynen, 2007, 54).

بااین‌وجود آسیبی که تفکر آرمان‌شهری را در معماری انتقادی تهدید می‌کند این است که مانند برخی آرمان‌شهرهای خیالی در معماری‌های پیشرو، به امری

[1] از جمله نمایشگاهی تحت عنوان «آرمان‌شهرهای مکنون» که اعلامیه آن حاکی است از: "هر عصری نیاز به آرمان‌شهر خود دارد. جامعه‌ای که در مورد توسعه آینده خود تأمل نمی‌کند، بسیار مضطرب و حتی هولناک است".(منبع)

روند ویرایش نشده

غیرممکن تبدیل شود. جورج بیرد[1] در ارزیابی خود از سیر پروژه «معماری انتقادی» خاطرنشان می‌کند که موزه همچنان مکانی پذیراتر برای کارهای انتقادی نسبت به خیابان است و این امر از تفکیک بین هنر و زندگی روزمره ناشی می‌شود و درنهایت امر انتقادی توسط گالری محاط و خنثی می‌شود (Baird, 2004). این تفکیک و یا عدم تفکیک بین هنر و زندگی روزمره یکی از مجادلات در مبحث معماری انتقادی است که خود ریشه در اختلاف آرا بین نظریات زیبایی‌شناسی متفکران انتقادی به‌خصوص تقابل آدورنو و بنیامین دارد. امری که منجر به برداشتی دوگانه از معماری انتقادی شده است.

٤-٤- برداشت دوگانه از معماری انتقادی؛ درک دوگانه از آوانگارد[2]

برخی مدعیان معماری انتقادی به تبعیت از آدورنو قائل به تفکیک هنر و زندگی روزمره بوده و به هنر والا در معماری می‌پردازند. این گروه، معماری انتقادی را حاصل یک فرم زیبایی شناسانه تخطی گر می‌دانند که از طریق آن معماری می‌تواند در برابر نیروهای مخرب جامعه محافظت شود. اما گروه دیگر انتقادی بودن معماری را پرداختن به امر اجتماعی می‌دانند که تلاش دارد واقعیات اجتماعی را بهبود ببخشد. همان‌طور که بخش‌های قبل گفته شد، مسئولیت اجتماعی از مهم‌ترین ویژگی‌های معماری انتقادی است. بنابراین نظریه‌پردازان این حوزه، معماری گروه اول را خارج از معماری انتقادی اصیل در نظر می‌گیرند. زیرا علی‌رغم ادعای رویکرد انتقادی، نسبت به جامعه، عمل معماری تحول‌آفرین ندارند.

مایکل هیس[3]، به‌عنوان یکی از افراد شاخص جریان اول که در ایالات‌متحده بسیار تأثیرگذار است، در مقاله‌ای با عنوان «معماری انتقادی: میان فرم و فرهنگ»، که به آثار میس ون درروهه[4] می‌پردازد، به لحظه مستقل معماری تأکید و انتقادی بودن آن را در استقلال زیاد آن تعیین می‌کند (Heynen, 2007, 49). به اعتقاد هیس معماری متمایز از نیروهایی که معماری را تحت تأثیر قرار می‌دهند -شرایط ایجادشده توسط بازار و سلیقه، آرزوهای شخصی مؤلف، ریشه‌های فنی آن، حتی هدف آن چنانکه توسط سنت تعریف می‌شود- به هدف اصلی میس تبدیل شد. برای رسیدن به این هدف، او معماری خود را در موضعی انتقادی بین فرهنگ به‌مثابه یک بدنه عظیم از ایده‌های جاویدان و فرم ظاهراً آزاد از شرایط قرار داد (Hays, 1984).

هیس دو موقعیت افراطی را ترسیم کرد -بازتولید سازگار با ارزش‌های غالب از یک‌سو و خودمختاری فرمالیستی از سوی دیگر- و عمل معماری انتقادی را با یک منطقه عملیاتی بین این قطب‌ها مشخص کرد. بااین‌حال در عمل، این فرمول سازی از معماری انتقادی بر نقد فرمال متمرکز است تا از عمل اجتماعی مستثنا شود. درنتیجه معماری دارای استقلال فرمی می‌تواند در برابر نظم مسلط از طریق نظم خاص خود از مواد، سطوح و شکل‌ها مقاومت کند. بنابراین «معماری انتقادی» محدود به قطب فرمالیستی از طیف فرمال-اجتماعی بوده و مشارکت اجتماعی در حرفه معماری با همدستی همراه می‌شود (Dovey, 2007, 252-253). هینن استدلال می‌کند که هیس با کنار گذاشتن بعد اجتماعی معماری (که درواقع برچسب انتقادی زدن به معماری میس ون دروهه را دشوار می‌سازد)، خود را از یکی از مهم‌ترین جنبه‌های تئوری انتقادی جدا می‌کند؛ یعنی ادعای آن در ارزیابی گفتمان‌ها و حقایق ازنقطه‌نظر ارتباط آن‌ها با واقعیت اجتماعی. با انجام این کار هیس زمینه را برای یک گفتمان و حرفه معماری انتقادی که شناور، کاملاً منفصل و روشنفکرانه است آماده می‌کند؛ مانند آثار پیتر آیزنمن[5] که از اهدافی که الهام‌بخش کار قهرمانان اصلی نظریه انتقادی بود، دور شده است (Heynen, 2007, 50).

به نظر داوی این سیر از انتقادگرایی تا حد زیادی مسیر خود را طی کرده است و اکنون بسیاری از تولیدات ساختارشکن[6] را نمی‌توان چیزی بیش از تأثیرات سبک‌گرایانه

[1] George Baird
[2] Avant-garde
[3] Michael Hays
[4] Ludwig Mies van der Rohe
[5] Peter Eisenman
[6] Deconstruction

زودآیند ویرایش نشده

دانست که روابطی اجتماعی که تصور می‌شد باید در برابر آن مقاومت کرد را بازتولید و پیکربندی مجدد می‌کنند. بناهای اولیه پیتر آیزنمن در زمان خود به نظر می‌رسید نمونه‌ای از یک عمل معماری انتقادی باشد که از بسیاری از قطعیت‌ها در مورد سکونت، تکتونیک[1]، عملکرد و هویت بی‌وقفه تخطی می‌کرد. ولی او هرگز فرایندهای گسترده‌تر برای بازتولید اجتماعی را تهدید نکرده است (Dovey, 2007, 253-255). دایان قیراردو[2] استدلال می‌کند که کار آیزنمن توهمی از یک معماری انتقادی ایجاد می‌کند که با یک‌قدم جلوتر ماندن از ظرفیت مخاطب در نقد آن، پایدار مانده است. او شخصیتی خارج از حوزه تجربه مخاطبانش ساخت و بنابراین کمتر در برابر انتقاد آسیب‌پذیر بود (Ghirardo, 1994). جدایی معماری از آلودگی دنیای واقعی یک امر ثابت در آثار آیزنمن بوده است. تأکید او بر خودمختاری فرمی این امر را تضمین می‌کند که اگرچه کارش ممکن است ازنظر بصری، زیبایی‌شناختی یا تجربی تخطی گر باشد، اما هرگز ازنظر سیاسی تخطی گر نخواهد بود (Ghirardo, 1994).

داتن و مان معماری‌ای که توسط آیزنمن و طرفداران جنبش واسازی دنبال می‌شود را «عقب‌نشینی به یک استراتژی نفی» می‌نامند. آنان معتقدند این استراتژی معاصر از نفی مشخصاً مقاومتی در برابر روابط اجتماعی بورژوایی[3] با استفاده از پراکسیس اجتماعی[4] نیست؛ بلکه مقاومتی است برابر فلسفه بورژوایی با استفاده از براندازی فرمی زبان معماری به‌عنوان استعاره‌ای اساسی برای نظم فلسفی بورژوازی (Dutton & Mann, 1996, 14). این جریان، خلق فرم‌های جدید را نه‌تنها ممکن بلکه همچنین مترقی می‌بیند که موجب بیگانگی یا شوک دیالکتیکی در مبارزه برای تجدید ادراک در یک بستر مداوم کالایی شدن فرهنگی می‌شود. با توجه به ویژگی‌های خاص معماری و همچنین قدرت تصاحب[5] که مشخصه صنعت فرهنگ جهانی کنونی است، استراتژی‌های معماری معاصر از نفی، همچنان معماری را در خدمت سلطه قرار می‌دهند (Dutton & Mann, 1996, 15-16).

این درک دوگانه از مفهوم انتقادی بودن در معماری – یکی با انگیزه‌های زیبایی شناسانه و دیگری اجتماعی– یادآور یک اختلاف مشابه در درک آوانگارد است. در این بحث نیز اساساً دو روش مختلف برای درک آوانگارد وجود دارد. برداشت اول قهرمانانه و بر اساس معنای تحت‌اللفظی «آوانگارد» است که اشاره به بخش جلوی پیاده‌نظام ارتش دارد؛ پیشاهنگانی که اول‌ازهمه وارد سرزمین ناشناخته می‌شوند. به‌این‌ترتیب آوانگارد به جنبش‌های مترقی سیاسی و هنری دلالت دارد که خودشان را جلوتر از زمان خود در نظر می‌گیرند. این برداشت آوانگارد را به‌مثابه «نوک پیکان» و رادیکال‌ترین بخش جنبش‌های مدرنیستی درک می‌کند (Heynen, 2007, 50). بااین‌حال یک دیدگاه مقابل بر جنبه عصیان و سرپیچی تأکید می‌کند. طبق این دیدگاه جنبش‌های آوانگارد در نیمه اول قرن بیستم به مسائل صرفاً زیبایی‌شناختی توجه نکردند، بلکه به دنبال لغو استقلال هنر به‌عنوان یک نهاد بودند. هدف آن‌ها پایان دادن به وجود هنر به‌عنوان چیزی جدا از زندگی روزمره بود؛ چراکه هنر به‌عنوان یک حوزه مستقل تأثیر واقعی بر نظام اجتماعی ندارد (Heynen, 2007, 50). تصور آمریکایی از معماری انتقادی که توسط هیس و آیزنمن حمایت می‌شود به چشم‌انداز مدرنیست و نخبه‌گرا نزدیک است، درحالی‌که درک اروپایی‌تر که هینن از آن حمایت می‌کند، به یک ایده آوانگارد جهت سرنگونی جدایی بین هنر و زندگی روزمره نزدیک‌تر است (Heynen, 2007, 51).

این بحث به‌نوعی بازتاب مباحث مربوط به نظریه زیبایی‌شناسی و اجتماعی بین آدورنو و بنیامین از مدت‌ها پیش است. ازنظر آدورنو، تنها امید برای هنر، عقب‌نشینی به یک فرمالیسم انتقادی، خودمختار و رازآلود بود –هنری که در برابر تصاحب توسط سیاست، بازارها و طبقات مسلط مقاومت می‌کند. در مقابل، بنیامین امکانات آزادی‌بخشی برای

[1] Techtonic
[2] Diane Ghirardo
[3] Bourgeois
[4] Social Praxis
[5] The Power of Appropriation

نسخه پیش نویس

شیوه‌های زیبایی‌شناسی جمعی، حالات تولید و پذیرش را می‌نگریست. برای آدورنو انتقادی بودن در دشواری کار تجسم‌یافته و توسط آن محافظت می‌شود؛ بنیامین به دنبال مخاطبان گسترده‌تری است و مشتاق است که هاله نبوغ فردی را کنار بگذارد (Dovey, 2007, 256-257).

۵-٤- معماری انتقادی به‌مثابه امری مثبت

در این بخش به این مسئله پرداخته می‌شود که معماری انتقادی چگونه می‌تواند فراتر از نقد، به امری سازنده تبدیل شود. به‌عبارت‌دیگر این قسمت در پی پاسخ به این شبهه از جانب مخالفان معماری انتقادی است مبنی بر اینکه این نوع معماری تنها نقد می‌کند، ولی جایگزینی ارائه نمی‌دهد. مورای فریزر دو الزام اساسی را برای معماری انتقادی در نظر می‌گیرد: میل به انتقاد آشکار از جامعه‌ای که در آن قرار دارد، و نیاز به‌نقد روش‌های عمل و تولید خود. بااین‌حال او این پرسش را مطرح می‌کند که چگونه معماری می‌تواند تضمین دهد که واقعاً انتقادی باشد ولی این امر نه‌تنها در مورد نفی و «نه» گفتن باشد، بلکه امکانات مثبت و سازنده را نیز فراهم کند؟ به عقیده او اگرچه یک سابقه تاریخی از معماری انتقادی وجود دارد ولی چالش‌های مارکسیستی که مانفردو تافوری در اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ برای معماران وضع کرد، دیدگاه‌های معاصر را در مورد این موضوع شکل داده‌اند (Fraser, 2005). تافوری این پرسش را مطرح کرد که تا زمانی که ماهیت استثماری نظام سرمایه‌داری -که با آگاهی کاذب پوشانده شده است- همچنان حاکم باشد، چگونه می‌توان از طراحی معماری به هر معنای مثبت برای تغییر زندگی مردم عادی استفاده کرد. او توهمات پیشگامان مدرنیست را در دوران بین دو جنگ با این باور که می‌توانند منابع سرمایه‌داری صنعتی را مهار کنند و آن را به سمت هدفی اجتماعی سوق دهند، افشا کرد. به همین ترتیب، او استدلال کرد که تلاش‌های معماران دولت رفاه در کشورهای اروپایی پس از جنگ جهانی دوم نیز بی‌نتیجه بوده و فقط به‌تحقیر روزافزون طبقات کارگر منجر شده است. این معضلی بود که تافوری را وادار کرد تا به شرایطی از نقد «محض» عقب‌نشینی کند (Fraser, 2007, 332).

وقتی تافوری اثر کلاسیک خود «معماری و آرمان‌شهر»[1] را منتشر کرد، در نظر بسیاری از افراد او هرگونه ادعایی مبنی بر اینکه معماری ممکن است پیامدهای اجتماعی و سیاسی داشته باشد را رد می‌کند. معمار که محکوم‌به اجرای ایدئولوژی‌های منسوخ[2] بود، تحت تأثیر توسعه سرمایه‌داری قرار گرفت و اکنون بدون راه خروج کاملاً محصور و محدودشده است (Dorrian, 2005). ابزارهای متفاوتی از طراحی یا حتی ضد طراحی رادیکال هیچ امیدی به وجود نمی‌آورند، زیرا از قبل بر اساس شرایطی که می‌خواستند از آن فرار کنند، ساختاریافته بودند (Tafuri, 1976, 179). در تلاش برای نفی شرایط موجود، تمام کاری که معماری می‌توانست انجام دهد این بود که تسلیم تخریب خود شود که نمونه بارز آن ساختمان سیگرام[3] است (Tafuri, 1976, 148). به عقیده تافوری وظیفه اصلی نقد ایدئولوژیک از بین بردن اسطوره‌های ناتوان و بی‌اثر است، که اغلب به‌عنوان توهماتی عمل می‌کند که امکان بقای «امیدهای منسوخ در طراحی»[4] را فراهم می‌سازد (Tafuri, 1976, 182).

داتن و مان نقدهای منتقدانی چون تافوری را «عقب‌نشینی به نقد به‌مثابه انسداد» تلقی می‌کنند. بر اساس این نقد، معماری بورژوایی، هژمونیک، ستمگر و کلام محور[5] است و عمل سازنده معماری هم نادرست و هم دروغ است. چنین منتقدانی بر اساس نقدی منسجم از روابط تولید معماری، گفتمان معماری را به‌طورکلی «آگاهی کاذب» می‌دانند. یعنی مجموعه‌ای از مفاهیم به‌طور کامل و غیرقابل‌برگشت در خدمت نظام اعتقادی فراگیر که توسط ساختار قدرت غالب از سرمایه‌داری پیشرفته توسعه‌یافته است. آن‌ها عمل و حرفه معماری را ازنظر اجتماعی مخرب می‌دانند. با اعتقاد به اینکه معماری هیچ قدرت دگرگون‌کننده مترقی ندارد، تمام استراتژی‌های «مخالف» معاصر از حرفه به‌عنوان توهمات ذهنی رادیکال‌های فرهنگی دیده می‌شود که ناخواسته نیروی

[1] Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development
[2] Anachronistic Ideologies
[3] Seagram Building
[4] Anachronistic Hopes in Design
[5] Logocentric

زودآیند ویرایش نشده

تکوینی معماری را در راستای تقویت بورژوازی بسیج می‌کنند (Dutton & Mann, 1996, 16-17). این دیدگاه بر این اعتقاد است که هیچ‌چیز جدیدی نمی‌توان انجام داد و هیچ‌گونه تغییرات اساسی در وجود عظیم سرمایه‌داری متأخر را نمی‌توان ایجاد کرد (Jameson, 1985, 87). این دیدگاه با در نظر گرفتن هژمونی بورژوایی و از طریق تمرکز بر نقد تولید معماری در حوزه اجتماعی، بیان می‌کند که هرگونه ساخت‌وساز «جایگزین»، منجر به بازگشت سلطه فرهنگی می‌شود و باعث ایجاد بن‌بستی در کل پروژه معماری می‌شود (Dutton & Mann, 1996, 17).

اگرچه موقعیت تافوری موردتوجه بسیاری از تئوری پردازی معماری قرار گرفت، ولی اولین کسانی که چالش تافوری را به‌طور مثبت پاسخ دادند معمارانی از نسل بعد مانند رم کولهاوس[1] و برنارد چومی[2] بودند؛ افرادی که نقدهای تافوری را نه به‌عنوان «مرگ معماری» بلکه به‌عنوان انگیزه‌ای برای یک روش طراحی که ممکن است ترکیبی و براندازانه باشد نگریستند (Fraser, 2005). به عقیده فریزر، رم کولهاس و برنارد چومی به‌طور نامحسوس و با استفاده از آخرین اصطلاحات تئوری انتقادی قاره‌ای اعلام کردند که پروژه‌هایشان ایده‌هایی را در برمی‌گیرد که منتقد نظم اقتصادی و اجتماعی مسلط است و هم‌زمان که در چارچوب چنین رویکردی قرار می‌گیرد، می‌تواند واقعیت‌های توسعه سرمایه‌داری را بپذیرد و در درون آن عمل کند (Fraser, 2007, 332-333). کیم داوی نیز آثار رم کولهاس را نزدیک به حرفه معماری انتقادی می‌داند؛ او به‌طور انتقادی هم با تصویرسازی فرمی و هم با عمل فضایی درگیر می‌شود. بیشتر نوآوری‌های برنامه‌ای وی را می‌توان تلاشی برای مقاومت در برابر بازتولید قاعده‌مند زندگی روزمره و ایجاد برخورد اجتماعی تصادفی در فضای داخلی ساختمان‌ها دانست. داوی در نقدهایش از برخی از این کارها، پیشنهاد می‌دهد که او با نتایج متفاوتی به این هدف دست می‌یابد و جادوی فرمی از معماری، توهمی از رهایی روزمره ایجاد می‌کند. ازقضا بسیاری از دستاوردهای کولهاس از آنجایی به دست می‌آید که وی محدودیت‌های استقلال و انتقادگرایی را تشخیص می‌دهد. به‌جای رمزگذاری نظر انتقادی یا مخالفت با تأثیرات قدرت، کار او گاهی اوقات چنین اثراتی را برجسته می‌کند و باعث می‌شود معماری ازنظر اجتماعی شفاف‌تر شود (Dovey, 2007, p. 256). همچنین برنارد چومی در یک سمپوزیوم که در مونترال[3] به سال ۱۹۹۴ توسط شرکت انی[4] برگزار شد اظهار می‌کند که معماران به‌عنوان میانجی بین قدرت استبدادی یا قدرت سرمایه‌داری و برخی از آرزوهای انسانی عمل می‌کنند. قدرت‌های اقتصادی و سیاسی که شهرهای ما و معماری ما را می‌سازند، عظیم هستند. ما نمی‌توانیم جلوی آن‌ها را بگیریم، اما می‌توانیم از یک تاکتیک دیگر استفاده کنیم که او آن را تاکتیک جودو می‌نامد؛ یعنی استفاده از نیروهای خود حریف برای شکست دادن آن و تبدیل آن به چیزی دیگر (Tschumi, 1995, 229).

به‌زعم فریزر اگرچه چومی و کولهاس از جهاتی در به چالش کشیدن وضعیت موجود معماری و نقد اجتماعی آن در زمان خود موفق بوده‌اند، ولی روش آنان امروزه دیگر قادر به پیشبرد معماری انتقادی نیست. کولهاس با استفاده از واقعیت‌های نوظهور جهانی‌شدن، کندی معماران غربی را در تطبیق تفکر و شیوه‌های عمل خود با شرایط جدید جهانی به سخره گرفت. اما پس از موفقیتش در اثری با عنوان «نیویورک هذیانی»[5] (۱۹۷۸) و سپس چند مقاله برجسته که در S,M,L,XL (۱۹۹۵) گردآوری شد، پروژه‌های متأخرش دیگر نقد اجتماعی موردنظر را ندارد. برای مثال طرح‌های فروشگاه‌های پرادا[6] در سوهو[7] در منهتن[8] و رودئو درایو[9] در لس‌آنجلس ممکن است حاوی مقادیر زیادی فضای اضافی و بدون استفاده تجاری باهدف تبدیل آن‌ها به مکان‌هایی مانند تفرجگاه عمومی رایگان باشد؛ اما در یک محیط خرید

[1] Rem Koolhaas
[2] Bernard Tschumi
[3] Montreal
[4] Any Corporation
[5] Delirious New York
[6] Prada Stores
[7] Soho
[8] Manhattan
[9] Rodeo Drive

نسخه ویرایش نشده

لوکس، فقدان عملکرد فضایی اهمیت چندانی ندارد. اتلاف آشکار به کیفیتی تبدیل می‌شود که صرفاً تصویر برند پرادا را تقویت می‌کند، که درنهایت بر مصرف آشکار و خالی از ارزش استوار است. به همین ترتیب، این واقعیت که طرح مقر تلویزیون مرکزی چین توسط کولهاس حاوی حق تقدم عمومی از طریق فرم پیچ‌خورده آن است، پنهان‌کاری و اقتدارگرایی آن نهاد تحت کنترل دولت را به چالش نمی‌کشد. بنابراین فریزر معتقد است که چنین طرحی در بهترین حالت، به‌جای معماری انتقادی که می‌تواند به تغییرات معنا از طریق زیبایی‌شناسی رادیکال و دست‌کاری فضایی کامل برنامه ساختمان اشاره کند، نمادی مجزا از نقد را ارائه می‌دهد (Fraser, 2007, 333-334).

بر اساس نظر داتن و مان، عقب‌نشینی آگاهانه هرگز یک استراتژی برای معماری مدرن در زمان خودش نبود و امروزه نیز هیچ پاسخ انتقادی به معضلات اجتماعی معماری ارائه نمی‌دهد (Dutton & Mann, 1996, 16). پس از دمیدن در روح معماری انتقادی در دهه‌های ۱۹۷۰، ۱۹۸۰ و اوایل دهه ۱۹۹۰، تصور عمومی این است که نه کولهاس و نه چومی دیگر قادر به پیشبرد این جریان نیستند. آنان در آن زمان با واکنش در برابر رضایت از مدرنیسم پیش‌پاافتاده –و پس‌زمینه یک گفتمان معماری اساساً پوزیتیویستی– نقش حیاتی ایفا کردند. ولی امروزه دیگر تاکتیک پنهان‌کاری قابل‌اجرا نیست. با توجه به چنین واقعیتی، فریزر از چهره‌هایی مانند کولهاس و چومی فراتر رفته و به مواردی همچون «استودیوی روستایی»[1] در ایالات جنوبی آمریکا و همچنین برخی کارهای پیتر باربر[2] اشاره می‌کند (Fraser, 2007, 334). استودیوی روستایی یک برنامه «طراحی و ساخت» مرتبط با دانشکده معماری دانشگاه آوبرن[3] است که با جوامع محلی در روستاهای آلاباما[4] کار می‌کند. این استودیوی توسط ساموئل موکبی[5] و روت[6] در سال ۱۹۹۳ و با انتقاد از تفکیک نظریه، تکنیک ساختمان و عمل در آموزش معماری بنیان‌گذاری شد. استودیوی روستایی در اواسط دوره‌ای ظهور کرد که انتقادات به همزیستی بین تولیدات معماری مدرنیست و سرمایه بین‌المللی بی‌بندوبار منجر به تجدید علاقه به معماری بومی شده بود (Jones & Card, 2011).

باربر اولین بار برای طراحی ویلا انبار[7] در عربستان سعودی در اوایل دهه ۱۹۹۰ موردتوجه قرار گرفت؛ خانه‌ای نئولوکوربوزیه‌ای[8] که آگاهانه بر روی جدایی‌های جنسیتی در خانه خاورمیانه کار می‌کرد و برای یک رمان‌نویس زن طراحی شده بود (Barber, 1996, 10-19). این خانه حول یک تقسیم‌بندی اسلامی متداول از فضای مردانه و زنانه طراحی شده بود، اما به اصرار کارفرما یک شکاف در دیواری که این دو منطقه جنسیتی را از هم جدا می‌کرد ایجاد شد. هنگامی که مردان خانواده نسبت به وجود این شکاف اعتراض کردند، از باربر خواسته شد که یک دریچه (پنجره کرکره‌ای) روی آن بگذارد. او این کار را کرد، اما با دستگیره‌ای در سمت زنان، به‌طوری که زنان ساکن بتوانند باز بودن یا نبودن آن را کنترل کنند (Fraser, 2007, 334).

باربر نمی‌خواهد مانند کولهاس یا شومی به‌مثابه ستون پنجم عمل کند تا با برنامه‌ای پنهان وارد حلقه‌های درونی شرکت‌های سرمایه‌داری شود. در عوض تاکتیک او این است که مستقیماً به مشکلات اجتماعی بپردازد، بدون هیچ قصدی برای کنایه یا بازی با مد. معماری برای او یک کسب‌وکار فوق‌العاده جدی است و او نقش معمار را یک روشنفکر عمومی می‌داند که وظیفه دارد تا آنجا که ممکن است در چارچوب محدودیت‌های تعیین‌شده توسط دستورالعمل، بودجه و نظام اجتماعی عمومی بر پیشرفت‌های شهری تأثیر بگذارد و زندگی روزمره شهروندان را بهبود بخشد. به‌زعم فریزر انتقادگری از هیچ‌کدام از شرایط ذاتی معماری ناشی نمی‌شود؛ در عوض، انتقادگری از تداوم نابرابری اجتماعی سرچشمه می‌گیرد و کارکرد انتقادی همیشه باید به‌عنوان بخشی از عملکرد معماری حفظ و احیا شود. معماری انتقادی

[1] Rural Studio
[2] Peter Barber
[3] School of Architecture at Auburn University
[4] Alabama
[5] Samuel Mockbee
[6] D. K. Ruth
[7] Villa Anbar
[8] Neo-Le Corbusier

زودآیند ویرایش نشده

دیگر مانند پیشگامان مدرنیسم اولیه مغرور نبوده و قطعاً مانند پیروان بعدی که خود را در پشت نظریه انتقادی پنهان کرده‌اند، مبهم یا بدبین نیست (Fraser, 2007, 338).

٦-٤- معماری انتقادی به‌مثابه یک حرفه

با توجه به مطالب گفته‌شده و تلاش برخی نظریه‌پردازان معماری انتقادی جهت به کار بردن آن در معنایی سازنده، در این قسمت ملاحظاتی که می‌تواند تئوری معماری انتقادی را وارد چارچوب حرفه معماری کند بررسی می‌شود. جهت بازسازی حرفه معماری با رویکرد انتقادی، شناخت ویژگی‌های سیاسی و اقتصادی از روند تولید معماری و فضای شهری امری ضروری است. پاول جونز با به‌کارگیری چارچوب اقتصاد سیاسی فرهنگی[1] که دیدگاهی مرتبط با مکتب لنکستر[2] و آراء باب جیسوپ[3] است، به این می‌پردازد که چگونه استراتژی‌های مادی سیاسی-اقتصادی در یک مجموعه کامل از اشکال و گفتمان‌های فرهنگی جاسازی‌شده و معنی‌دار می‌شوند (Jones, 2009). پگی دیمر[4] با تفکیک مارکسیستی بین زیربنا و روبنا، اظهار می‌دارد که معماری به همان اندازه که در روبنا عمل می‌کند، در زیربنا نیز عمل می‌کند. درحالی‌که صنعت ساخت‌وساز در موتور اقتصادی که زیربنا است فعالانه مشارکت می‌کند، معماری (به‌ویژه به‌عنوان یک حرفه طراحی) در قلمرو فرهنگ فعالیت می‌کند و به سرمایه اجازه می‌دهد بدون اینکه آثار آن موردبررسی قرار گیرد، کار خود را انجام دهد (Deamer, 2014, 1-2).

اقتصاد سیاسی سرمایه‌داری نقش مهمی در شکل دادن به محیط ساخته‌شده و نحوه عمل معماران ایفا می‌کند. اهداف سرمایه‌داری اغلب در تضاد با اصول عمل معماری خوب است و درنتیجه خواسته‌های متخصصین حرفه برای ارائه معماری خوب، مستعمره و ازنظر سیاسی ناتوان می‌شود. طبق نظر مایو، مشکلاتی که معماران در حرفه با آن مواجه‌اند، ریشه‌های عمیق دارد. در لوای مشکلات شخصی و خصوصیات فردی، معماران با مشکلاتی مواجه هستند که به‌طور سیستماتیک توسط اقتصاد سیاسی شکل گرفته است. سرمایه‌داری نحوه انجام حرفه را شکل داده است و شناخت پویایی آن برای درک ما ازآنچه حرفه معماری را شکل می‌دهد، حیاتی است (Mayo, 1988). عمل حرفه‌ای معماری به‌شدت با قدرتمندان همسو است. این رابطه همزیستی هم به دلیل ظرفیت معماری برای تحقق و مادی‌ات بخشیدن به وضعیت و هم به دلیل پتانسیل آن در تسهیل تولید ارزش‌افزوده از فضای شهری است؛ به‌عنوان یک سایت کلیدی در این زمینه، معماری دارای علائم مشخصی از چرخه‌های سرمایه‌گذاری سوداگرانه و عدم سرمایه‌گذاری، رشد و انقباض است (Jones & Card, 2011). توسعه ساخت‌وساز به چرخه پول در اقتصاد بستگی دارد. انباشت خصوصی-تولید ارزش اضافی[5] یا سود- اصلی‌ترین ایده در اقتصاد سرمایه‌داری است. این فرآیند انباشت برای ساخت نیروی کار امری ضروری است. شخصیت ناپایدار روند انباشت با نحوه گردش سرمایه ارتباط مستقیم دارد (Mayo, 1988). دیوید هاروی[6] معتقد است که سه جریان مرتبط در گردش سرمایه وجود دارد که جابجایی سرمایه‌گذاری در روند انباشت را برای منافع کسب‌وکار امکان‌پذیر می‌کند. اولین جریان، سرمایه مالی است. جریان ثانویه، سرمایه ثابت مانند سرمایه‌گذاری در محیط ساخته‌شده است و سومین جریان، سرمایه‌گذاری در فناوری و علم است (Harvey, 1985, 8-10).

منافع تجاری به‌طور استراتژیک سرمایه را از یک جریان پول به دیگری و از یک مکان به مکان دیگر تغییر می‌دهند. انگیزه حداکثری سود از منافع تجاری باعث ساختن در هر مکان و هر زمان می‌شود. درواقع ساختن در هر نقطه و هر زمان برای به حداکثر رساندن سود، نوعی انکار مکان است. هیچ ارزش فرهنگی یا تاریخی مکان در تفکر سرمایه‌داری وجود ندارد و ساختمان‌ها به‌عنوان کالاها تلقی می‌شوند. وقتی سرمایه‌گذاران تصمیم می‌گیرند که یک ساختمان جدیدتر، نرخ بازگشت بالاتری را برای سود داشته باشد، ساختمان‌های

[1] The Framework of Cultural Political Economy
[2] Lancaster
[3] Bob Jessop
[4] Peggy Deamer
[5] Surplus Value
[6] David Harvey

رونده ویرایش نشده

قدیمی را تخریب می‌کنند. درنهایت انباشت مفرط[1] در جریان ثانویه سرمایه‌گذاری اتفاق می‌افتد. انباشت مفرط به‌سادگی توسعه بیش‌ازحد است. هنگامی‌که انباشت مفرط از سرمایه ثابت در یک مکان خاص رخ می‌دهد، منافع کسب‌وکار سرمایه خود را به سرمایه‌گذاری‌های دیگر جابجا می‌کند (Mayo, 1988).

با حرکت از جریان اولیه به دیگری، تمایل به انباشت حذف نمی‌شود. در عوض، به یک گرایش فراگیر جهت سرمایه‌گذاری مفرط در جریان‌های دومی و سومی تبدیل می‌شود. این سرمایه‌گذاری‌های مفرط تنها در رابطه با نیازهای سرمایه است و هیچ ارتباطی با نیازهای واقعی مردم که ناگزیر برآورده نشده باقی می‌مانند، ندارد (Harvey, 1985, 12). نیازهای واقعی مردم صرفاً اجتماعی نیستند؛ مردم نیاز به یک محیط فضایی دارند که فرهنگ، امیدها و آرزوهای آنان را بیان می‌کند. اما سرمایه‌داری با بسیاری از این اهداف در تضاد است (Mayo, 1988). درواقع سرمایه خود را در قالب یک چشم‌انداز فیزیکی که با تصور خودش ایجادشده، نمایش می‌دهد. افت‌وخیز زمانی و جغرافیایی سرمایه‌گذاری در محیط ساخته‌شده یک کشمکش دائمی است که در آن سرمایه یک چشم‌انداز فیزیکی مناسب شرایط خود را در یک‌لحظه خاص در زمان به وجود می‌آورد و معمولاً در دوران یک بحران (تغییر وضعیت)، در مقطع بعدی از زمان، تنها باید آن را نابود کند (Harvey, 1985, 25).

روند انباشت سرمایه، ناپایدار اما اثرات آن قابل‌توجه است. اثرات این روند انباشت سرمایه‌بر حرفه معماری قابل‌توجه است. زیرا معماران اغلب خود را در دوره‌های متناوبی از رشد و رکود در سرمایه‌گذاری‌های ثابت می‌بینند. بااین‌حال دقیقاً به دلیل اتکای معماری به سرمایه، بحران در مدل‌های انباشت اقتصادی باعث تشویق شیوه‌های جدید تفکر در مورد روابط معماری می‌شود و درهم‌تنیدگی‌ها و تکیه‌گاه‌ها به‌عنوان فرصت‌ها و چالش‌ها از نو طرح می‌شوند. مدت‌هاست که رابطه همزیستی و پایدار بین معماران و برنامه‌های صاحبان قدرت و نظم اجتماعی گسترده‌تر توسط معماران درگیر سیاست، نقد شده است (Jones & Card, 2011). کیم داوی پیشنهاد کرده است که حرفه انتقادی معماری باید شاخص‌های رشته خود را بر هم بزند و «همدستی خاموش» معماری با برنامه‌های قدرتمندان را آشکار کند (Dovey, 2005, 291). معماران دارای نیروی بالقوه برای استفاده از استدلال جهت تأثیر بر یک جامعه سرمایه‌داری هستند. معماران کاری بیش از ارائه خدمات کار جهت تولید سود برای مشتریان خود انجام می‌دهند؛ آن‌ها به هدایت فرایند انباشت از طریق پیشنهاد گزینه‌های طراحی خاصی نسبت به دیگر گزینه‌ها کمک می‌کنند. تخصصشان به آنان قدرتی می‌دهد که منافع کسب‌وکار امیدوارند از آن بهره‌برداری کنند. تلاش معماران عمدتاً در راستای ایجاد طرح‌هایی است که ساختمان‌ها را مفیدتر سازد؛ درحالی‌که مشتریان آن‌ها از دنیای کسب‌وکار دائماً در حال تلاش برای کشف چگونگی تبدیل این نوآوری‌های طراحی به سود هستند (Mayo, 1988).

درحالی‌که برخی معماران کارفرمایان عمومی دارند، اکثر آنان برای مشتریان به دنیای کسب‌وکار وابسته هستند و برای پروژه‌ها باید به‌طور فزاینده با شرکت‌های مهندسی، سازندگان و دیگر تخصص‌های طراحی رقابت کنند. معضل تنها این واقعیت نیست که معماران باید به‌طور رقابتی دنبال کار باشند، بلکه آن‌ها اغلب تسلیم این باور می‌شوند که ایجاد طرح‌های نوآورانه که منجر به حداکثر رساندن سود می‌شوند، بهترین راه موفقیت حرفه‌ای است. درواقع آن‌ها به‌راحتی سرمایه‌داری را به‌عنوان راهی برای زندگی حرفه‌ای می‌پذیرند بدون اینکه متوجه تضادهای آن باشند (Mayo, 1988). هر متخصص انتقادی در طراحی یا گفتمان معماری که خود را در میدان نبرد اجتماعی جهانی قرار نمی‌دهد، به‌عنوان یک استراتژیست، یعنی نه یک ترسیم‌کننده نقشه بلکه ترسیم‌کننده خطوط پیشروی و به‌عنوان تولیدکننده ساختارهای دانش جهت کنش اجتماعی، جزو اولین روشنفکرانی خواهد بود که به طبقه هژمونیک خدمت می‌کند (Dutton & Mann, 1996, 19-20). بنابراین معماران در راستای استعمارزدایی

[1] Overaccumulation

زودآیند ویرایش نشده

از حرفه خود، هنگامی‌که مشغول برنامه‌ریزی یک پروژه ساخت‌وسازند، در موقعیتی قرار دارند که نه‌تنها باید نیازهای کارفرما را درک کنند، بلکه همچنین باید پیش‌بینی کنند که چگونه کاربران ساختمان و عموم مردم تحت تأثیر منافع خصوصی کارفرما در کسب سود قرار می‌گیرند. همچنین در تکمیل کردن گزینه‌های طراحی، کارفرمایان انتظار دارند که منافعشان برآورده شود، اما معماران می‌توانند به‌طور استراتژیک گزینه‌هایی را مطرح کنند تا افرادی که منافعشان تأمین می‌شود گسترش یابند (Mayo, 1988).

۷-٤- معماری انتقادی در بستر معماری معاصر ایران

نظریه‌پردازان معماری انتقادی در جستجوی شیوه‌های جایگزین در حرفه معماری به‌منظور تغییر در روابط قدرت هستند. آنان ضمن طرفداری از طبقات فرودست و گروه‌های در حاشیه مانده، به نقد بی‌عدالتی‌های اجتماعی در جوامع سرمایه‌داری پسا-صنعتی[1] و به‌خصوص نقد سیاست‌های نئولیبرال[2] می‌پردازند و همدستی معماری (حتی معماری‌هایی که ادعای انتقادی داشته‌اند) با نیروهای سرکوبگر جامعه را افشا می‌کنند. آنان با تجلیل از جنبش‌های اجتماعی مترقی، در پی بازتعریف یک پروژه اجتماعی ضدهژمونیک هستند.

ممکن است برخی در نگاه اول این مباحث انتقادی را مربوط به جوامع سرمایه‌داری بدانند که نسبتی با ایران معاصر ندارد؛ و با این فرض که جامعه ایران در تضاد با نظام سرمایه‌داری و در پی آرمان عدالت‌طلبی و برابری اجتماعی است، این نقدها را در بستر امروز کشورمان نامناسب بیابند. ولی همان‌طور که متفکران پسااستعماری مانند هومی بابا[3] استدلال می‌کنند، هویت فرهنگی هر جامعه است که امکاناتی جهت شناسایی هر آنچه ممکن است به‌عنوان عمل انتقادی در نظر گرفته شود ارائه می‌دهد (Bhabha, 1994, 1-2). برخی معضلات چه در حوزه محیط ساخته‌شده مانند مسکن و چه در دیگر حوزه‌های عمومی مانند آموزش، بهداشت و ... بیانگر رویه‌ها و سیاست‌گذاری‌هایی برخلاف این آرمان‌ها است. برای نمونه در سال‌های اخیر گرایش‌های نولیبرالیسم[4] در سیاست‌های کلی آموزش منجر به بازاری شدن آموزش عمومی و آکادمیک شده است (زیباکلام مفرد و محمدی، ۱۳۹۳، ۱۰۳). امروزه مواردی همچون آمار درصد مالکیت مسکن در ایران[5]، مسکن‌های خالی از سکنه، شاخص نسبت مالکین به مستاجرین[6] در کلان‌شهرها، شاخص انتظار برای خرید مسکن[7] و ... و نیز روند این آمارها در سال‌های پس از انقلاب، بیانگر کالایی شدن روزافزون محیط ساخته‌شده در جامعه است؛ درواقع نمی‌توان بدون درگیر شدن با روابط تولید، مصرف‌گرایی، کالا شدگی و شئ‌گشتگی، قانون مالکیت و ... به معماری پرداخت و خود را از فرایندهای بزرگ‌تر که افق جامعه را تشکیل می‌دهد کنار کشید. اگرچه نباید مانند پیشگامان معماری مدرن دچار توهم جبرگرایی معماری شد و پنداشت که معماری به‌تنهایی قادر به حل این مشکلات است، ولی بی‌توجهی به این معضلات و عدم اخذ موقعیت سیاسی و عقب‌نشینی از مسئولیت اجتماعی معماری، به‌نوعی مشارکت در این فرایندهای ناتوان ساز اجتماعی است.

در وضعیتی که با برخی معضلات جدی در حوزه محیط ساخته‌شده مواجه هستیم، دنبال نمودن جریانی از معماری ایران که در پی احیای مفهوم معمار به‌مثابه قهرمان که وظیفه آن خلق فرم‌ها و اشکال طراحانه است، پاسخی غیر انتقادی به شرایط فعلی است. اگرچه در معماری انتقادی کسب مهارت‌های معماری ضروری است و به نقش سازنده فرم

[1] Post-industrial Capitalist Societies
[2] Neoliberal
[3] Homi Bhabha
[4] Neoliberalism

[5] طبق گزارش مرکز آمار، درصد مالکین منزل خانوار از ۸۹٪ در سال ۱۳۵۵ به ۶۸٪ در سال ۱۴۰۰ رسیده است.

[6] به گزارش مرکز آمار نسبت مالکان به مستأجران از دهه ۳۰ مداوم در حال افزایش بود، ولی این شاخص از دهه ۷۰ روند نزولی داشته است. این نسبت در سال ۱۴۰۰ تقریباً ۲ به ۱ اعلام‌شده است. یعنی یک‌سوم جمعیت ایران مستأجر هستند. این آمار در مورد شهر تهران ۵۱ درصد اعلام‌شده است.

[7] برخی منابع میانگین کشوری شاخص انتظار برای خرید مسکن را ۷۴ سال ذکر می‌کنند. این زمان برای تهران ۱۱۲ سال و میانگین جهانی حدود ۱۰ سال است (دنیای اقتصاد، ۱۴۰۲).

زودایند ویرایش نشده

اذعان می‌شود ولی توجه صرف به آن، در احیای امر مسئولیت اجتماعی معماران ناکام خواهد بود. این جریان که موردتقدیر مجلات و ژورنال‌های معماری و همواره به دنبال نام‌های بزرگ و برند سازی است، با توجه به نوع مخاطب خود، روزبه‌روز از معضلات طبقه فرودست و حتی طبقه متوسط (با توجه به فقیر شدن روزافزون طبقه متوسط و گران‌بها شدن متاع معماری) فاصله گرفته و بازاری شدن حرفه معماری را تقویت می‌کند. با طبیعی پنداشتن نقش سرمایه در هر پروژه عمرانی، رابطه پول و حرفه معماری در این جریان پروبلماتیک نمی‌شود. این نقیصه همچنین به جریان‌هایی که به دنبال احیای سنت‌های گذشته در معماری امروز ایران هستند نیز وارد است. حفظ میراث گذشتگان، حفظ بناها و بافت‌های تاریخی، ترجمه معماری ارزشمند گذشته به معماری امروز و ارتقای آنْ امری واجب، ضروری و قابل‌ستایش است؛ ولی بدون اخذ موضع انتقادی ممکن است در مسیر گروه قبل ولی در قالبی سنتی پیش رود.

امروزه شاهد تخریب گسترده و روزافزون بافت قدیمی شهرهای تاریخی ایران به‌منظور سودجویی و ثروت‌اندوزی از طریق ساخت‌وساز ولی به نام توسعه و نوسازی هستیم. این توسعه حتی گاهی رنگ و بوی مذهبی نیز به خود گرفته است[1]؛ توسعه حرم امام رضا در مشهد با تخریب بافت اطراف آن و همچنین تخریب بافت قدیمی شیراز به‌منظور توسعه حرم شاه‌چراغ مواردی از این نوع توسعه هستند. برخی دغدغه‌مندان به دنبال مقاومت در برابر این پدیده هستند[2]. ولی این مقاومت بدون اخذ موقعیت انتقادی در برابر دیگر فرایندهای ناتوان ساز مقاومتی همه‌جانبه نخواهد بود. همان منطق تجاری که بافت‌های تاریخی را تخریب می‌کند، در توسعه شهرها و تراکم فروشی، احداث شهرهای جدید، ساخت‌وساز شهری در مناطق روستایی، خصوصی‌سازی حوزه‌های عمومی مانند پولی شدن آموزش و درمان نیز حاکم است و این مسائل رابطه تنگاتنگی با معماری و آموزش معماری دارند. نمی‌توان بدون مسئله‌مند کردن رابطه سرمایه و محیط ساخته‌شده در معماری و بازسازی معماری در جهتی اجتماعی، توقع حفظ بافت‌های ارزشمند تاریخی را داشت. کما اینکه در تمام موارد تخریب، معمارانی در حال طراحی توسعه‌های آتی هستند.

عنوان کتاب کریستوفر الکساندر[3]، «راه بی‌زمان ساختن»[4] و تأکید محتوای آن بر محیط‌های بادوام و حساس، به‌وضوح تناقضی با ذهنیت سرمایه‌داری را نشان می‌دهد. تحت نظام سرمایه‌داری، الگوهای رفتاری فضایی که در ساختمان‌ها مطرح می‌شود، تنها تا زمانی که حاشیه سود موردنظر کسب‌وکار را تأمین کنند، حفظ خواهند شد. سرمایه‌داری راه موقتی[5] ساختن است. درعین‌حال، منافع کسب‌وکار به‌طور مداوم منتظر زمان برای از بین بردن محیط ساخته‌شده برای توسعه ساختمان جدید و سود است (Mayo, 1988). دیوید هاروی نیز بیان می‌کند که ما به همبستگی مادی یک ساختمان، یک کانال، یک بزرگراه نگاه می‌کنیم و در پشت آن همیشه ناامنی را می‌بینیم که در یک فرآیند گردش سرمایه نهفته است، که همیشه می‌پرسد: چند وقت دیگر این فضا باقی می‌ماند (Harvey, 1985, 28)؟ این مهلت زمانی صرفاً مربوط به بافت‌های تاریخی نیست؛ مثلاً ساخت‌وساز دهه ۷۰ در شهر تهران به دست معماران تجربی که با تخریب خانه‌های حیاط دار دوران قاجار و پهلوی همراه بود، امروزه خود قربانی ساخت‌وساز جدید با تراکم بیشتر است. هرچند که ساخت‌وساز و توسعه جدید به دست معماران ذی‌صلاح شاغل در حرفه انجام می‌شود.

از طرفی، جریانی دیگر در معماری امروز ایران در پی مسائل زیست‌محیطی، معماری پایدار[6]، معماری فناورانه و ...

[1] اسماعیل‌دخت (۱۴۰۱) برای پروژهٔ بین‌الحرمین شیراز از عنوان «توسعهٔ تخریبی» استفاده می‌کند.

[2] ازجمله نامه‌های اعتراضی اساتید معماری و فعالان فرهنگی به مسئولان و همچنین راه‌اندازی پویش ملی نجات بافت تاریخی شیراز. جهت مطالعه بیشتر به لینک‌های زیر مراجعه شود:
https://farsnews.ir/news/14011020000030
https://ana.ir/fa/news/807241
https://payamema.ir/?p=71788

[3] Christopher Alexander

[4] The Timeless Way of Building

[5] Timely

[6] Sustainable architecture

زودآیند ویرایش نشده

هستند. با تأکید بر برخی جنبه‌های زیست‌محیطی در طراحی معماری، برای نمونه بازتعریف رابطه فضای باز و بسته و یا آوردن فضای سبز به میان بنا، ولی بدون توجه به تخریب محیط‌زیست ناشی از روابط تولید در ساخت‌وساز نمی‌توان از معماری دوستدار محیط‌زیست سخن گفت. نمی‌توان به بخشی از جنبه‌های پایداری و تکنولوژی‌های نوین -مثلاً استفاده از منابع تجدید پذیر و مصالح نوین- در معماری پرداخت، ولی تأثیرات آن‌ها در مقیاس بزرگ‌تر بر نیروی کار، اقتصاد و یا محیط‌زیست را در نظر نگرفت. همان‌طور که آجرهای ساخت‌وساز در دهه‌های قبل حاصل بهره‌کشی از نیروی کار در کوره‌های آجرپزی بوده‌اند، امروزه نیز مصرف برخی کالاها و مصالح نوین، بعضاً وارداتی و حتی تولیدات آف‌شور تأثیرات مخربی از جنس دیگر بر نیروی کار دارند. اگرچه این مسائل شاید در نگاه اول کلی و خارج از حیطه طراحی معماری باشند؛ ولی ازآنجاکه وظیفه معماری انتقادی مقابله با هر جنبه از زندگی روزمره است که نابرابری‌های اجتماعی را تشدید می‌کند، این جنبه‌ها نه‌تنها شامل طراحی معماری که حتی شامل طراحی داخلی و ابعاد مبلمان و تجهیزات نیز می‌شود. به‌طور مثال در طراحی فضاهای داخلی، حمل‌ونقل تجهیزات و مبلمان توسط نیروی کار در نظر گرفته می‌شود؟ این دغدغه‌ها به تمام جنبه‌های طراحی (فنّاوری‌های نوین، مواد و مصالح، نما، خط آسمان و ...) قابل تسری است.

۸-٤- خوانشی انتقادی از معماری آبَر خشت نادر خلیلی

با در نظر گرفتن ملاحظات مطرح‌شده پیرامون معماری انتقادی در بخش‌های قبل، از مواردی که می‌توان به‌عنوان معماری انتقادی در ایران نام برد پروژه‌های مرحوم نادر خلیلی است. اگرچه آثار او پیش‌ازاین به‌عنوان مثالی موفق از معماری بومی، معماری پایدار، معماری اقلیمی، معماری سبز، معماری دوستدار محیط‌زیست و ... معرفی‌شده است، ولی در این بخش به این می‌پردازیم که چگونه معماری او دارای برخی وجوه انتقادی است و می‌توان آن را به‌مثابه یک حرفه تحول‌آفرین در ساخت‌وساز معاصر ایران در نظر گرفت. مخصوصاً روش آبَر خشت او که هم از مواد جنگی مانند کیسه‌های شن و سیم‌خاردار برای مقاصد صلح‌آمیز استفاده می‌کند و هم راه‌حلی است برای ساخت مسکن که برای همه مقرون‌به‌صرفه و قابل ساخت باشد؛ نه‌تنها به‌عنوان یک راه‌حل موقت در پاسخ به یک فاجعه، بلکه یک مکان دائمی برای زندگی (Awan et al., 2011, 49). آثار او نه‌تنها به مسائلی همچون اقلیم[1]، مصالح بومی، احیای سنت معماری ایرانی و ترجمه آن برای آینده، تکنولوژی ساخت و ... می‌پردازد، بلکه روابط تولید، نیروی کار و اقتصاد در فرایند ساخت‌وساز را نیز به چالش می‌کشد.

نخستین جنبه از کارهای خلیلی که می‌توان برای آن وجهی انتقادی قائل شد، هدف قرار دادن اقشار محروم و افراد در حاشیه است. او با این کار ذی‌نفعان حرفه معماری را گسترش داد. افرادی که از حرفه معماری بهره‌ای نمی‌بردند و توان مالی استفاده از خدمات حرفه معماری را نداشتند یا اصلاً حرفه تخصصی معماری چیزی برای ارائه به آنان نداشت، مخاطب اصلی معماری خلیلی هستند. سایت پروژه‌های او اغلب روستاها و نواحی محروم، مناطقی که دچار سوانح طبیعی همچون زلزله و سیل شده و همچنین مناطق جنگ‌زده و اردوگاه آوارگان است. خلیلی با پرداختن به موضوع مسکن و سرپناه مناسب به‌عنوان یکی از مهم‌ترین چالش‌ها در معماری، به‌طور مستقیم و بی‌واسطه به موضوع بی‌عدالتی‌ها در حوزه محیط ساخته‌شده می‌پردازد. او در مصاحبه‌ای به سال ۱۹۹۸ بیان می‌دارد که امروزه بیش از ۹۰۰ میلیون نفر در جهان یا بی‌خانمان هستند یا در زاغه‌ها و سرپناه‌هایی زندگی می‌کنند که کاملاً غیرقابل‌قبول است. آن‌ها هرگز امیدی به داشتن سرپناه نخواهند داشت مگر اینکه با آنچه زیر پایشان است کار کنند (Khalili, 1998).

از دیگر جنبه‌های انتقادی در معماری خلیلی، توانمندسازی عامه مردم در فرایند ساخت‌وساز است. در معماری ابر خشت، ساخت مسکن و سرپناه از ابتدایی‌ترین

[1] مخصوصاً روش «ابر خشت» او که به دلیل استفاده از خاک، روشی سازگار با محیط‌زیست است. ولی روش «گل تافتن» به دلیل مصرف سوخت و آلایندگی متعاقب آن، ازلحاظ اقلیمی بی‌نقص نبوده و نیز به دلیل مقرون‌به‌صرفه نبودن برای خانه‌های روستایی، مورد اقبال واقع نشد.

زودآیند ویرایش نشده

مرحله تا انتها توسط خود مردم صورت می‌گیرد؛ از آماده‌سازی زمین گرفته تا تدارک مصالح و اجرای جزئیات. اگرچه برخی نهادها، سیاستمداران و گروه‌های دیگر نیز در پی پرداختن به پروژه‌های اجتماعی و حمایت از اقشار محروم در شهرها و روستاها هستند، ولی باید توجه داشت معماری‌ای که گروه‌های در حاشیه را توانمند می‌سازد با معماری‌ای که به طبقات فرودست جامعه کالای معماری را هدیه می‌دهد، دو مقوله کاملاً متفاوت‌اند. اولی همچون معماری خلیلی به طبقه محروم قدرت بخشیده ولی دومی، هرچند با نیت خیر، در ذات خود نوعی خشونت دارد که با تداوم وضعیت سلطه و دائمی بودن رابطه بخشنده و گیرنده همراه است. متأسفانه اکثر پروژه‌های ساختمانی که در راستای حمایت از طبقات محروم جامعه طراحی و ساخته می‌شوند، منطق دوم را دنبال می‌کنند. پائولو فریره[1] در آموزش ستمدیدگان[2] این دو دیدگاه را با جوانمردی مردمی‌گرایانه[3] و جوانمردی بشردوستانه[4] متمایز می‌کند. به‌زعم او تفاوت مردم‌گرایی با بشردوستی در این است که اولی بر مبنای ارزش‌های مساوی انسانی و شیوه‌های آموزشی متقابل است ولی انسان نوع پرور یا بشردوست کسی است که از بالا برای افراد محروم و فرودست دلسوزی می‌کند و جهت ابراز نوع‌دوستی خود، بین محرومان صدقه پخش می‌کند (فریره، ۱۳۵۸، ۳۲).

کالا زدایی از معماری و تلاش برای خارج کردن معماری از روابط تجاری از دیگر جنبه‌های انتقادی در آثار خلیلی است. در معماری خلیلی، مسکن کالایی نیست که خریداری شود، بلکه توسط افراد و بر اساس نیاز واقعی به سرپناه ساخته می‌شود؛ بنابراین خارج از روابط سود و بهره‌برداری از صنعت ساخت‌وساز است. معماری او مقاومتی است در برابر روند انباشت سرمایه در محیط ساخته‌شده و تلاشی است جهت خارج نمودن معماری از چرخه‌های سوداگرانه در بخش ساخت‌وساز. معماری او به‌راحتی وارد بازار بورس ساختمان نمی‌شود و افت‌وخیز بازار املاک تأثیری روی آن ندارد. به‌زعم خلیلی، این امر که معماران به دنبال تولید محصولاتی هستند که درنهایت باید فروخته شوند، منجر به تخریب معماری زمین (معماری خاکی) شده است. درحالی‌که در معماری او از زمین فقط استفاده می‌شود و نمی‌توان آن را فروخت (Khalili, 1998). البته او در مصاحبه‌ای بیان می‌دارد که همین پول‌ساز نبودن معماری او باعث شده است تا در ایران و برخی دیگر از کشورها نهادهایی که از ساخت‌وساز فعلی منفعت می‌برند، از روش او به‌خصوص برای تأمین سرپناه موقت استقبال نکنند. درحالی‌که در کشورهای دیگر سرپناه‌های زیادی به روش او ساخته‌شده است. به‌خصوص در مواقع بحرانی همچون زلزله که کمک‌های بین‌المللی جهت بازسازی به مناطق تحت تأثیر روانه می‌شوند، برخی دولت‌ها به دنبال هزینه کردن این پول‌ها هستند و معماری او به دلیلی کم‌هزینه بودن مورد استقبال واقع نمی‌شود (خلیلی، ۱۳۸۶). درواقع خلیلی با کالا زدایی از معماری، جایگاهی انتقادی هم برای معماری و هم برای بازسازی پس از سانحه فراهم می‌کند. بدین معنا که نیاز نیست در مواقع بحران و پس از سانحه، سرپناه را از طریق دولت‌ها، نهادهای بین‌المللی و ... به مردم هدیه داد[5].

معماری نادر خلیلی، مدل سرمایه محور از حرفه معماری و ساخت‌وساز را به چالش می‌کشد. روش ابر خشت او متکی به سرمایه زیاد نیست و تنها نیاز به تهیه کیسه‌شن و ابزار اولیه برای پر کردن کیسه‌ها و کوبیدن آن‌ها و اجرای بازشوها دارد. بنابراین اجرای آن مانند ساختمان‌های معمول مستلزم صرف هزینه هنگفت نیست. از این منظر کارهای خلیلی متمایز است از برخی معماری‌هایی که به دنبال احیای سنت و بازگشت به معماری بومی هستند ولی این هدف را در قالب اعیان سازی بافت‌های تاریخی و یا فانتزی سازی معماری بومی با انگیزه کسب سود دنبال می‌کنند. حتی برخی آثار تحسین‌شده توسط مجلات و بنیادهای معمای در حوزه معماری بومی، وابسته به سرمایه افراد متمول بوده و غالباً مخصوص قشر مرفه است.

[1] Paulo Freire
[2] Pedagogy of the Oppressed
[3] Humanism
[4] Humanitarianism

[5] چنین رویکردی به بازسازی پس از سانحه حتی می‌تواند مناسبات سلطه را، که از طریق اعطای وام‌های بین‌المللی به کشورهای فقیر برقرار می‌شود، به چالش بکشد.

زودآیند ویرایش نشده

معماری خلیلی یک بعد آموزشی به حرفه معماری می‌افزاید که در آن معماری به‌مثابه یک دانش عمومی به عامه مردم آموزش داده می‌شود. این امر برخلاف تخصص گرایی و انحصارطلبی آموزش معماری در محیط آکادمیک بوده که هدف اصلی آن تربیت نیروی متخصص است. همچنین او علاوه بر اینکه یک بعد آموزشی برای معماری در نظر می‌گیرد، بعدی معماری نیز برای آموزش مقدماتی متصور است. به‌زعم او راه‌حل تغییر در نگرش به معماری خاکی را باید در آموزش کودکان در مدارس ابتدایی و قبل‌تر از آن جست. او در مصاحبه‌ای بیان می‌دارد:

"وقتی به کودکان می‌گوییم که خانه فقط باید شبیه یک سقف شیب‌دار و دودکش با پنجره‌های چهارگوش باشد و وقتی خاک زیر پایشان را کثیف[1] می‌نامیم، فکر می‌کنم برایشان مانعی بزرگ ایجاد می‌کنیم. ما آن‌ها را از کل فرآیند خلاقانه محروم می‌کنیم که می‌گوید می‌توانند خانه‌هایی مانند رنگین‌کمان داشته باشند. رنگین‌کمان چیزی جز یک طاق نیست. شما می‌توانید هر چیزی را در این دنیا با طاق، بدون بریدن درختان، بسازید. هنگامی‌که بچه‌ها درک کنند که نیازی نیست زمین را کثیف بنامند و اینکه این زمین مقدس و زیبا است، آنگاه خواهند فهمید که نباید آن را آلوده کنند. زیرا وقتی کثیف نامیده می‌شود، آنگاه می‌توان در آن زباله ریخت و زباله را در آن دفن کرد" (Khalili, 1998).

تکنولوژی ساخت در معماری خلیلی به دلیل سادگی و در دسترس بودن برای عامه مردم، خارج از مناسبات تجاری شرکت‌های بزرگ ساختمانی و گاهی بین‌المللی است. البته این به معنای بدوی بودن تکنولوژی ساخت او نیست؛ کما اینکه استانداردهای سخت‌گیرانه ساخت‌وساز در کشورهای پیشرفته را برآورده می‌کند. در این معماری مردم تحت سلطه اقتصادی تکنولوژی ساخت‌وساز قرار نمی‌گیرند. به‌عبارت‌دیگر تکنولوژی در معماری او مصداقی است از تکنولوژی در مسیر رهایی‌بخشی و نه سلطه. گوارا در کنگره اتحادیه بین‌المللی معماران[2] سال ۱۹۶۸ اظهار می‌کند:

"فناوری می‌تواند مورداستفاده قرار گیرد تا افراد را مطیع کند و یا آن‌ها را آزاد کند ... و هرکسی که می‌گوید یک تکنسین از هر نوعی؛ معمار، دکتر، مهندس، دانشمند و غیره، فقط باید با ابزارهایش در تخصص خاص خودش کار کند، درحالی‌که هم‌وطنان خود در حال گرسنگی کشیدن و یا مبارزه کردن هستند، به‌واقع به‌طرف دیگر رفته است. او شخصی غیرسیاسی نیست. او تصمیمی سیاسی گرفته است، اما مخالف با جنبش‌های برای آزادی" (Goodman, 1971, 183 ; in Dutton, 1991, xv).

جنبه انتقادی دیگر در معماری ابر خشت، انسانی نمودن زنجیره تولید در معماری است. در این معماری، جایی برای بیگاری کشیدن از کارگران ساختمانی با کار طاقت‌فرسا و دستمزد ناچیز وجود ندارد. اگرچه ماشین‌آلات صنعتی و تجهیزات مدرن ساخت‌وساز در بستر پروژه‌های روستایی وجود ندارند، ولی به دلیل پر کردن کیسه‌های شنی در محل و بدون نیاز به حمل‌ونقل قطعات سنگین، فرایند ساخت‌وساز نسبت بسیاری از پروژه‌های ساختمانی انسانی‌تر و حتی کم‌خطرتر است. همچنین وجه متمایز دیگر در این معماری، توجه به امر معماری پایدار در مقیاسی وسیع است؛ یعنی نه‌فقط پایداری در بهره‌وری از معماری، بلکه در فرایند ساخت و حتی تولید مصالح. به‌عبارت‌دیگر در این معماری علاوه بر توجه به نکات اقلیمی و مصرف انرژی در زمان استفاده از معماری، همچنین شاهد عدم و یا حداقل مصرف انرژی، عدم تولید آلودگی (هوا، آب، زمین)، تولید نشدن نخاله ساختمانی و دورریز مصالح و همچنین عدم جنگل‌زدایی در فرایند ساخت‌وساز هستیم (جدول شماره ۱).

اگرچه معماری نادر خلیلی را به‌عنوان نمونه‌ای از معماری انتقادی در ایران و الگویی از عمل به حرفه تحول‌آفرین معماری تفسیر کردیم، ولی این نمونه قابل تسری به همه موقعیت‌ها نیست. او در مورد دلایل انتخاب محل آزمایش‌های خود در روستاهای حومه تهران اظهار می‌دارد:

"فرار از دست جلادانی به نام مأمورین شهرداری که به دستور شهردار اجازه نمی‌دهند نزدیک به شهر خشت روی

[1] Dirt

[2] UIA

رونمایی ویرایش نشده

خشت گذاشته شود. فرار از اداره‌بازی و ریاکاری وزارتخانه‌ها و دانشگاه‌ها با آن تسهیلات عظیم تحقیقاتی که درهای خود را به رویم بسته‌اند. پیدا کردن یک قطعه زمین در اطراف تهران که ارزش هر متر آن به‌اندازه قیمت جان یک انسان بالا رفته است" (خلیلی، ۱۳۷۰، ۴۵).

خلیلی از قوانین محدودکننده در شهر به محیط‌های روستایی پناه می‌برد. درحالی‌که در بسیاری از موقعیت‌ها، معمار انتقادی مجبور است در چارچوب همین محدودیت‌ها و قوانین عمل نماید.

تصور معمار درروش ابر خشت متفاوت از تصور قهرمانانه از معمار و خالق فرم‌های متهورانه است. درعین‌حال رویکرد او را باید متمایز از برخی معماری‌های مشارکتی و یا معماری بدون معمار دانست که از فرایند خلاقانه در طراحی معماری چشم‌پوشی کرده و از تخصص معماری عقب‌نشینی می‌کنند. در معماری خلیلی اگرچه عامه مردم توانمند می‌شوند و سرپناه به‌وسیله خودشان ساخته می‌شود و به آنان آموزش داده می‌شود و از آن‌ها خواسته می‌شود تا این آموزش‌ها را به دیگران نیز ترویج دهند، ولی همچنان موقعیت‌هایی برای خلاقیت و نوآوری معمار در نظر گرفته می‌شود؛ مثلاً ترکیب و ادغام فرم‌ها و یا تطبیق آن‌ها با موقعیت‌ها و سایت‌های جدید و ... درواقع اگرچه معماری او تخصص گرایی و انحصارطلبی در حرفه را به چالش می‌کشد، ولی به معنی صرف‌نظر کردن از تخصص و دانش معماری نیست.

جدول ۱. وجوه انتقادی در معماری ابر خشت خلیلی

وجوه انتقادی	توضیحات
گسترده نمودن مخاطب معماری	هدف قرار دادن اقشار محروم و در حاشیه مانده پرداختن به موضوع سرپناه و مسکن به‌عنوان دغدغه اصلی معماری و جستجوی راه‌حل برای مسئله بی‌خانمانی انتخاب مناطق دچار سوانح طبیعی (زلزله، آتش‌سوزی، سیل) و یا مناطق جنگ‌زده.
توانمندسازی مردم در فرایند ساخت‌وساز	اجرای سرپناه به دست خود مردم به چالش کشیدن مناسبات اهدای کالای معماری به اقشار محروم و همچنین روابط سلطه در بازسازی پس از سانحه
کالا زدایی از معماری	ساخت مسکن بر اساس نیازهای واقعی نه نیاز بازار خارج نمودن معماری از فرایند انباشت سرمایه و چرخه‌های سوداگرانه در ساخت‌وساز عدم تأثیر رونق یا رکود بازار بر معماری
خروج از مدل سرمایه محور در حرفه معماری	عدم نیاز به سرمایه زیاد در ساخت‌وساز عدم اتکای حرفه معماری به کارفرمای متمول بازتعریف رابطه معمار و کارفرما در حرفه معماری
افزودن بُعد آموزشی به حرفه معماری	آموزش معماری به‌مثابه یک دانش عمومی به عامه مردم توجه به آموزش کودکان در تغییر نگرش به معماری احداث موسسه آموزشی جهت ترویج معماری خاکی و برگزاری اردوهای آموزشی برای عامه مردم از سراسر جهان به‌منظور اشاعه آن
تکنولوژی رهایی‌بخش	خارج نمودن تکنولوژی ساخت از مناسبات تجاری و بین‌المللی رهایی‌بخشی مردم از سلطه اقتصادی تکنولوژی‌های ساخت‌وساز
انسانی نمودن زنجیره تولید معماری	عدم بهره‌کشی از نیروی کار در فرایند ساخت-وساز و همچنین در فرایند تولید و حمل‌ونقل مصالح عدم نیاز به ماشین‌آلات و تجهیزات پیشرفته
پایداری در مقیاسی وسیع	توجه به ملاحظات اقلیمی بهینه‌سازی مصرف انرژی در زمان بهره بری، در فرایند ساخت و حتی تولید مصالح به‌کارگیری مصالح بومی تولید نکردن انواع آلودگی (هوا، آب، زمین) و ضایعات و نخاله ساختمانی توجه به جنگل‌زدایی و قطع درختان در ساخت‌وساز

۵- نتیجه‌گیری و پیشنهادات

با در نظر گرفتن مباحث نظریه انتقادی، معماری انتقادی در پی استفاده از ظرفیت رهایی‌بخشی هنر معماری است و در دوگانگی بین هنر والا و امر روزمره یا همان دوگانگی بین آدورنو و بنیامین در مورد زیبایی‌شناسی، به امر اجتماعی در هر جنبه از زندگی روزمره می‌پردازد. بنابراین معماری انتقادی متفاوت از معماری‌هایی است که با فرم‌ها و پلان‌های تخطی گر به دنبال مقاومت در برابر نیروهای سرکوبگر جامعه هستند. معماری انتقادی، ویژگی ظاهری و سبکی متمایزی نداشته و

زودآیند ویرایش نشده

معمولاً طرح‌های فرم محور و قهرمانانه، مقیاس‌های بزرگ و آثار معماران نامی در بازار معماری، خارج از معماری انتقادی قرار می‌گیرند. اگرچه در معماری انتقادی به فرایندهای گسترده‌تر پرداخته می‌شود که افق‌های فرهنگی، اقتصادی و سیاسی جامعه را شکل می‌دهد، ولی همچنین لحظه مستقل در عمل طراحی معماری نیز به رسمیت شناخته می‌شود.

پس از شکست معماری مدرن دررسیدن به اهداف اولیه و همچنین ناکامی معماری پست‌مدرن در کسب یک موقعیت اجتماعی، معماری انتقادی به دنبال بازسازی پروژه اجتماعی انتقادی در معماری است. همچنین در پی مقاومت در برابر مدل سرمایه محور حرفه معماری بوده و این مقاومت را نه به نقد صرف تقلیل می‌دهد، نه آن را در نفی فرم‌های متداول و ابداعات فرمی معماران سبک واسازی دنبال می‌کند و نه به برخی معماری‌های مشارکتی بسنده می‌کند که با تقدم بخشیدن به فرایند طراحی نسبت به محصول آن، از پتانسیل فرم معماری صرف‌نظر می‌کنند؛ بلکه با مواجهه مستقیم با معضلات اجتماعی و کاربست نقد در معنای مثبت و سازنده به دنبال شیوه‌های جایگزین است تا روابط قدرت را تغییر دهد. چنین رویکردی، فضای جدید برای معماری در حرفه و آموزش ایجاد می‌کند. با توجه به معضلاتی که در حوزه ساخت‌وساز در ایران داریم، شایسته است که با بررسی نقش معماری در این معضلات، معماری انتقادی را در نظریه‌پردازی و عمل حرفه‌ای سرلوحه قرار داد. همان‌طور که نادر خلیلی با گسترده نمودن جامعه مخاطبان در حرفه معماری، توانمندسازی مردم در فرایند ساخت‌وساز، کالا زدایی از معماری، به چالش کشیدن مدل سرمایه محور در حرفه معماری، افزودن بُعدی آموزشی به حرفه معماری، هدایت نمودن تکنولوژی ساخت‌وساز در مسیر توانمندسازی مردم و نه سلطه بر آنان، انسانی نمودن زنجیره تولید معماری و به‌کارگیری الزامات معماری پایدار در ساحات مختلف، نمونه‌ای از عمل به حرفه تحول‌آفرین در معماری معاصر ایران را ارائه می‌دهد.

٦- منابع

- آدورنو، تئودور، و هورکهایمر، ماکس. (۱۳۹۹). *دیالکتیک روشنگری*. (ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان؛ چاپ پنجم). تهران: انتشارات هرمس.
- اسماعیل‌دخت، مریم. (۱۴۰۱). توسعه تخریبی: پروژه بین‌الحرمین شیراز. *هنر و تمدن شرق*، ۱۰ (۳۸)، ۷۰-۶۷.

https://www.doi.org/10.22034/jaco.2023.377625.1285

- باتومور، تام. (۱۳۹۳). *مکتب فرانکفورت* (ترجمه حسینعلی نوذری؛ چاپ سوم). تهران: نشر نی.
- پیربابایی، محمد تقی، مدقالچی، لیلا، و میراحمدی، احمد. (۱۴۰۲). تبیین فرهنگی هندسه فضا در معماری با رویکرد واقع‌گرایی انتقادی. *پژوهش‌های معماری اسلامی*، ۱۱ (۳)، ۱۰۶-۸۸.

http://dx.doi.org/10.61186/jria.11.3.5

- تجدد، تینا، و اسلامی، سید یحیی. (۱۳۹۸). بررسی ضرورت منطقه گرایی انتقادی در توسعه معماری امروزی. *مطالعات محیطی هفت حصار*، ۷ (۲۸) ، ۱۹- ۳۲.

https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.23225602.1398.7.28.4.6

- خسروی، رحمت‌اله، و سجادی، سید مهدی. (۱۳۹۰). تحلیلی بر نظریه انتقادی تعلیم و تربیت و دلالت های آن برای برنامه درسی. *پژوهش در برنامه‌ریزی درسی*، ۸ (۳۱)، ۱ - ۱۴.

https://sanad.iau.ir/Journal/jsre/Article/898591

- خلیلی، نادر. (۱۳۷۰). *تنها دویدن؛ از کویر ایران تا کره ماه* (چاپ اول). تهران: انتشارات مولف.
- خلیلی، نادر. (۱۳۸۶). آب، باد، خاک، آتش [مصاحبه با سهیل توکلی]. هسپریا، کالیفرنیا. اخذ شده از https://www.youtube.com/watch?v=jZk0pgP_4hU

رونوشت ویرایش نشده

- دیناروند، حسن، و ایمانی، محسن. (۱۳۸۷). تبیین نظریه انتقادی، تعلیم و تربیت انتقادی و دلالت‌های تربیتی آن از منظر فریره و ژیرو و نقد آن. *اندیشه‌های نوین تربیتی*. ۴ (۳)، ۱۷۶-۱۴۵.

https://doi.org/10.22051/jontoe.2008.236

- زیباکلام مفرد، فاطمه، و محمدی، حمدالله. (۱۳۹۳). *اندیشه‌های تربیتی هنری ژیرو؛ بررسی و نقد* (چاپ اول). تهران: دانشگاه تهران.

- فریره، پائولو. (۱۳۵۸). *آموزش ستم‌دیدگان*. (ترجمه احمد بیرشک و سیف‌الله داد؛ چاپ اول). تهران: خوارزمی.

- قادربیگ‌زاده، رضا، انصاری، مجتبی، و حبیبی، فواد. (۱۴۰۱). تحلیلی جامعه‌شناختی و انتقادی از رابطه قدرت و فضا و بررسی نقش آن در شکل گیری معماری دوره پهلوی اول. *باغ نظر*، ۱۹ (۱۰۷) ، ۶۸-۵۷.

https://doi.org/10.22034/bagh.2021.277216.4839

- ماراتن «عمر» تا کلید مسکن. (۱۴۰۲، مرداد، ۲۹). *دنیای اقتصاد*، ص. ۷.

- ناری قمی، مسعود. (۱۳۹۸). نگرش انتقادی اسلامی: رویکردی برای آموزش کاربردی تاریخ معماری اسلامی. *پژوهش های معماری اسلامی*، ۷ (۴) ، ۱۱۴-۹۵.

http://jria.iust.ac.ir/article-1-1257-fa.html

- نوذری، حسینعلی. (۱۳۹۸). *نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم انسانی و اجتماعی* (چاپ ششم). تهران: نشر آگه.

- Alvesson, M., & Deetz, S.A. (2000). *Doing Critical Management Research*. London: SAGE Publications.

- Anderson, N. M. (2014). Public Interest Design as Praxis. *Journal of Architectural Education*, 68(1), 16-27.

https://www.jstor.org/stable/44015178

- Awan, N., Schneider, T., & Till, J. (2011). *Spatial agency: Other ways of doing architecture*. London: Routledge.

- Baird, G. (2004). Criticality and its Discontents. *Harvard Design Magazine*, (21), 16–21.

https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/criticality-and-its-discontents/

- Barber, P. (1996). Villa Anbar, Dammam, Saudi Arabia. In M. Fraser (Ed.), *Cultureand Technology Issue: The Oxford Review of Architecture*. vol. 1, (10-19). Oxford: Oxford Brookes University.

- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.

- Cecez-Kecmanovic, D. (2011). Doing critical information systems research – arguments for a critical research methodology. *European Journal of Information Systems*, *20*(4), 440–455.

https://doi.org/10.1057/ejis.2010.67

- Dancy, J., Sosa, E., & Steup, M. (2010). *A companion to epistemology (Blackwell companions to philosophy)*. (2nd ed.). Chichester West Sussex U.K., Malden MA: Wiley-Blackwell.

- Dorrian, M. (2005). Criticism, negation, action. *The Journal of Architecture*, 10(3), 229-233.

https://doi.org/10.1080/13602360500162477

- Dovey, K. (2005). The Silent Complicity of Architecture. In J. Hillier, & E. Rooksby (Eds.), *Habitus: A Sense of Place*. (2nd ed). Aldershot: Ashgate.

- Dovey, K. (2007). I Mean to be Critical, But.... In J. Rendell (Ed.), *Critiques: Vol. 1. Critical architecture*. (252–260). London, New York: Routledge.

- Dutton, T.A. (Ed.). (1991). *Critical studies in education and culture series. Voices in architectural education: Cultural politics and pedagogy*. New York, London: Bergin & Garvey.

- Dutton, T. A., & Mann, L. H. (Eds.). (1996). *Pedagogy and cultural practice: Vol. 5. Reconstructing architecture: Critical discourses and social practices*.

زودآیند ویرایش نشده

Little Pointers Towards Alternative Practices, *field* 2(1), 7–30.

https://www.field-journal.org/article/id/17/

- Khalili, N. (1998). Building with Earth is Sacred Work. *EarthLight*. Issue 32, Winter 1998-99, p 21.
- Kincheloe, L.J., & McLaren, P. (2000). Rethinking critical theory and qualitative research. In N.K. Denzin, & Y.D. Linkoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research.* (303–342). London: SAGE publications.
- Klein, S.M. (1993). Introduction to the catalog *What is Socially Responsible Design? A Worldwide Survey Exhibition of Alternative Student Design Projects*. NewYork: Pratt Institute.
- Koolhaas, R. (1995). Comment made during a discussion forum. In C. Davison (Ed.), *Anyplace*. (234). New York: MIT Press.
- Mann, M. (1987). *Macmillan Student Encyclopedia of Sociology*. London: Macmillan Education UK.

https://doi.org/10.1007/978-1-349-17225-2

- Mayo, J. M. (1988). Critical Reasoning for an Enlightened Architectural Practice. *Architectural Education*, *41*(4), 46–57.

https://doi.org/10.1080/10464883.1988.10758501

- Myers, M. D., & Klein, H. K. (2011). A Set of Principles for Conducting Critical Research in Information Systems. *MIS Quarterly*, 35(1), 17-36.

https://doi.org/10.2307/23043487

- Rendell, J. (2005). Critical architecture: Introduction. *The Journal of Architecture*, *10*(3), 227–228.

https://doi.org/10.1080/13602360500162501

- Rendell, J. (Ed.). (2007). *Critiques: Vol. 1. Critical architecture*. London, New York: Routledge.
- Rendell, J. (2020). Critical Spatial Practice: Introductions and Adjustments. In A. Ida, J. Bean, & S. Dickinson (Eds.), *Critical practices in architecture: The unexamined.* (xi–xxi). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Minneapolis Minn: University of Minnesota Press.

- Fraser, M. (2005). The cultural context of critical architecture. *The Journal of Architecture*, *10*(3), 317–322.

https://doi.org/10.1080/13602360500162287

- Fraser, M. (2007). Beyond Koolhaas. In J. Rendell (Ed.), *Critiques: Vol. 1. Critical architecture*. (332–339). London, New York: Routledge.
- Ghirardo, D. (1994). Eisenman's Bogus Avant-Garde. *Progressive Architecture*, 11(75), 70-73.

https://www.proquest.com/docview/197309472?sourcetype=Trade%20Journals

- Harvey, D. (1985). *The urbanization of capital: Studies in the history and theory of capitalist urbanization* (Vol. 2). Oxford: Blackwell.
- Hays, K. M. (1984). Critical Architecture: Between Culture and Form. *Perspecta*, 21, 19-29.

https://doi.org/10.2307/1567078

- Heynen, H. (1999). *Architecture and modernity: A critique*. Cambridge: MIT Press.
- Heynen, H. (2007). A Critical Position for Architecture. In J. Rendell (Ed.), *Critiques: Vol. 1. Critical architecture* (48–56). London, New York: Routledge.
- Jameson, F. (1985). Architecture and the Critique of Ideology. In Joan Ockman (Ed.), *Architecture, Criticism, Ideology*. Princeton: Princeton University Press.
- Jones, P. (2009). Putting Architecture in its Social Place: A Cultural Political Economy of Architecture. *Urban Studies*, 46(12), 2519–2536.

https://doi.org/10.1177/0042098009344230

- Jones, P., & Card, K. (2011). Constructing "Social Architecture": The Politics of Representing Practice. *Architectural Theory Review*, *16*(3), 228–244.

https://doi.org/10.1080/13264826.2011.621543

- Kapp, S., Baltazar, A., & Morado, D. (2008). Architecture as Critical Exercise:

Reconstructing architecture: Critical discourses and social practices. (27-70). Minneapolis Minn: University of Minnesota Press.

- Yanchar, S. C., Gantt, E. E., & Clay, S. L. (2005). On the Nature of a Critical Methodology. *Theory & Psychology*, *15*(1), 27–50.

https://doi.org/10.1177/0959354305049743

- Stevens, G. (1998). *The Favored Circle: The Social Foundations of Architectural Distinction*. London: MIT Press.
- Tafuri, M. (1976). *Architecture and Utopia*. London: MIT Press.
- Tschumi, B. (1995). Comment made during a discussion forum. In C. Davison (Ed.). *Anyplace*. (229). New York: MIT Press.
- Ward, A. (1996). The suppression of the social in design: Architecture as war. In T.A. Dutton, & L. H. Mann (Eds.), *Pedagogy and cultural practice: Vol. 5.*

زودآیند ویرایش نشده

Application of critical theory in the transformative practice of architecture; A critical reading of Nader Khalili's architecture

Mahdi Ghaempanah, Asghar Mohammadmoradi*, Gholamhossein Memariyan

Abstract

Critical theory is a philosophical approach that originated in the mid-20th century, particularly associated with the Frankfurt School of social theory. It's a broad and interdisciplinary framework that seeks to understand and critique society, culture, and systems of power and domination. At its core, critical theory aims to uncover and challenge the underlying structures that perpetuate inequality, oppression, and injustice. It often examines issues related to power dynamics, ideology, capitalism, patriarchy, racism, and colonialism. Critical architecture, deeply rooted in critical theory, transcends superficial aesthetic concerns to engage with the multifaceted socio-political dimensions of architectural practice. This entails a nuanced understanding that the built environment is far from neutral; rather, it serves as a reflection and perpetuator of societal inequalities and power imbalances. Drawing heavily from the principles of critical theory, particularly those championed by the Frankfurt School, critical architecture aims to dismantle the entrenched systems of domination and exploitation inherent in modern capitalist societies. In stark contrast to the shortcomings of both modern and postmodern architectural movements, which often fall short in addressing fundamental societal needs, critical architecture emerges as a potent catalyst for social change within the architectural discourse. It vehemently rejects the dominance of capital-driven architectural practices that prioritize profit maximization over societal well-being, thus perpetuating social injustices. Instead, critical architecture advocates for a holistic approach that conscientiously considers the intricate social, cultural, and political ramifications of architectural design decisions. Central to the ethos of critical architecture is its proactive engagement with pressing social issues. Unlike mere criticism of existing power structures, critical architects actively seek out and propose constructive alternatives that challenge the prevailing status quo. This transformative approach necessitates a departure from conventional architectural paradigms, such as the wholesale dismissal of Deconstructionist formal innovations or the relegation of architectural form to secondary importance in collaborative processes. By embracing the transformative potential of architectural design to address societal inequalities, critical architecture paves the way for meaningful societal transformation. Amidst the unique challenges faced by the Iranian construction industry, critical architecture assumes particular significance. By integrating critical perspectives into both theoretical discourse and professional practice, Iranian architects can play a pivotal role in addressing pressing societal issues through innovative architectural interventions. This research endeavors to explore the intricate intersections of critical architecture and liberation within the Iranian context, utilizing a diverse array of scholarly sources to dissect various definitions, interpretations, and branches of critical architecture. Furthermore, the research will meticulously examine the constructive and positive applications of critical architecture, delineating the necessary prerequisites for fostering a progressive architectural practice. Through a rigorous analysis of its relevance in addressing contemporary social issues in Iranian society, this research posits that critical architectural discourse can seamlessly integrate into Iranian architectural practices, notwithstanding cultural disparities. Ultimately, by advocating for the integration of social critiques into architectural education and practice, critical architecture holds the potential to engender more socially responsible and impactful built environments. Through such holistic integration, architects can assume a pivotal role in addressing pressing societal challenges and fostering positive societal change, thereby realizing the transformative promise inherent in critical architecture. Similar Nader Khalili, who exemplifies transformative practice in contemporary Iranian architecture by expanding the community of audience in the architecture profession, empowering people in the construction process, decommodification of architecture, challenging the capital-oriented model in the architecture profession, adding an educational dimension to the profession of architecture, directing construction technology towards empowering people rather than dominating them, humanizing the architectural production chain, and applying the principles of sustainable architecture across various multidimensional fields.

Keywords

Critical Theory, Critical Architecture, Social Architecture, Critical Architectural Practice, Nader Khalili.