نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۲(۱۴۳)، ۴۱-۵۲ / اردیبهشت ۱۴۰۴
DOI:10.22034/BAGH.2025.501605.5747

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Rereading the concept of "Critical Architecture" based on the thoughts of Michael Hays and Jane Rendell
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

بازخوانی مفهوم «معماری انتقادی» براساس آرای مایکل هیز و جین رندل*

اکبر دبستانی رفسنجانی[1]**، سعید حقیر[2]، سعید خاقانی[3]

۱. دانشجوی دکتری معماری، دانشکدهٔ معماری، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
۲. دانشیار، دانشکدهٔ معماری، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
۳. استادیار، دانشکدهٔ معماری، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۵ تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۲/۰۱

چکیده

بیان مسئله: مفهوم «معماری انتقادی» به‌عنوان پاسخی به محدودیت‌های تعاریف سنتی از «معماری» به‌عنوان «ابزار فرهنگ» یا «فرم مستقل»، در جهت ارائهٔ دیدگاهی جامع‌تر مطرح شده است. این مفهوم نخستین‌بار توسط مایکل هیز معرفی و پس از آن توسط جین رندل بازتعریف شد. بااین‌حال، ابعاد مختلف نسبت این مفهوم به نقد معماری و ظرفیت آن در ایجاد تغییرات اجتماعی و فرهنگی همچنان نیازمند بررسی دقیق و تعریف مجدد است.

هدف پژوهش: هدف این پژوهش، تبیین ریشه‌های نظری مؤثر در شکل‌گیری مفهوم «معماری انتقادی» و ارائهٔ تعریفی جامع از آن و تحلیل رابطهٔ آن با مفهوم «نقد معماری» است.

روش پژوهش: این مقاله این هدف را از طریق بررسی مفهوم «معماری انتقادی» با تمرکز بر نظریات مایکل هیز و جین رندل، دو تن از اندیشمندان و نظریه‌پردازان حوزهٔ معماری، دنبال می‌کند. راهبرد این پژوهش «تحلیل محتوا» و «تفسیر متون» و روش آن «بررسی اسنادی» است. برای این منظور، از مقالات و متون اصلی این دو نظریه‌پرداز استفاده و رویکردهای آن‌ها نسبت به مفاهیمی چون «فرهنگ»، «فرم»، «طراحی» و «نقد» تحلیل و مقایسه شده است.

نتیجه‌گیری: نتایج پژوهش نشان می‌دهد که «معماری انتقادی» از ریشه‌های نظری عمیقی در اندیشه‌های فلسفی «نظریهٔ انتقادی» بهره می‌گیرد. هیز «معماری انتقادی» را در فضایی میان «فرهنگ» و «فرم» تعریف می‌کند که با ارائهٔ فرم‌های مقاوم و اعتراضی، زمینه نقد ایدئولوژی‌های غالب را فراهم می‌آورد و بدین‌ترتیب، معماری را به ابزاری برای بازاندیشی در ارزش‌های فرهنگی تبدیل می‌کند. رندل نیز این مفهوم را به‌عنوان فرایندی «میان‌رشته‌ای» معرفی می‌کند که مرزهای سنتی میان «طراحی» و «نقد» را از میان برمی‌دارد و آن‌ها را به اشکالی از «عمل انتقادی» تبدیل می‌کند. این پژوهش نتیجه می‌گیرد که «معماری انتقادی» می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای نقد و تغییر اجتماعی و امکانی برای بازاندیشی در ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های غالب در بستر معماری ایفای نقش کند.

واژگان کلیدی: *معماری انتقادی، نقد معماری، نظریهٔ انتقادی، مایکل هیز، جین رندل.*

مقدمه و بیان مسئله

معماری همواره بازتاب‌دهندهٔ فرهنگ، ایدئولوژی‌ها و ارزش‌های اجتماعی دوران خود بوده است (Melone & Borgo, 2020, 334). بااین‌حال، در بستر پیچیدگی‌های اجتماعی و فرهنگی امروز، این پرسش جدی مطرح می‌شود که آیا معماری صرفاً می‌بایست این ارزش‌ها را به نمایش بگذارد یا می‌تواند به عاملی انتقادی برای بازاندیشی و تغییر بدل شود؟ در همین راستا، مفهوم «معماری انتقادی»[1] به‌عنوان رویکردی که ایدئولوژی‌های مسلط را به

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «اکبر دبستانی رفسنجانی» با عنوان «فرانقدِ معماری: تأملی در بنیان‌های نظری و الگوهای آموزش نقد معماری» است که با راهنمایی آقای دکتر «سعید حقیر» و آقای دکتر «سعید خاقانی» در دانشکدهٔ معماری دانشگاه تهران در حال انجام است.

** نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۲۸۲۰۵۳۸۴، dabestani@art.ac.ir

چالش می‌کشد و تضادهای اجتماعی را آشکار می‌سازد، جایگاهی مهم در گفتمان معماری معاصر یافته است (Strecker, 2008, 91). با وجود توجه روزافزون به این مفهوم، هنوز ابهامات زیادی پیرامون تعریف دقیق «معماری انتقادی»، ریشه‌های نظری و فلسفی آن و همچنین نسبتش با «نقد معماری» وجود دارد. این ابهامات، مانع از بهره‌برداری کامل از ظرفیت‌های معماری برای نقد و تحول اجتماعی می‌شود. ازاین‌رو، این پژوهش با هدف رفع این خلأ، به بررسی عمیق مفهوم «معماری انتقادی» و روشن‌ساختن نسبت آن با «نقد معماری» می‌پردازد. ازاین‌رو، پرسش‌های کلیدی عبارت‌اند از: ریشه‌های نظری و فلسفی مؤثر در شکل‌گیری مفهوم «معماری انتقادی» چیست؟ مفهوم «معماری انتقادی» چگونه تعریف می‌شود؟ چه نسبتی میان «معماری انتقادی» و «نقد معماری»[۲] وجود دارد؟

در راستای تبیین دقیق‌تر چارچوب نظری، این پژوهش از دیدگاه‌های مختلف نظری بهره می‌گیرد. براساس رویکرد میشل فوکو[۳] (Foucault, 1976)، دانش و گفتمان از طریق تحلیل ساختارهای نهفته و شکاف‌های تاریخی شکل می‌گیرند؛ بدین‌ترتیب مفاهیم به‌طور ذاتی به وجود نمی‌آیند، بلکه در بسترهای گفتمانی خاص و در مواجهه با نیروهای بیرونی و تغییرات اجتماعی ایجاد و تحول می‌یابند. این رویکرد، زمینه‌ساز بازاندیشی عمیق در نقش معماری به‌عنوان عاملی برای نقد ساختارهای قدرت و ایدئولوژی‌های حاکم می‌شود. ازسوی‌دیگر، نظریهٔ «تحلیل گفتمان» لاکلا و موفه (Laclau & Mouffe, 1985) چارچوبی دقیق برای فهم گفتمان‌های مقاوم ارائه می‌دهد که به نقد ساختارهای فرهنگی و اجتماعی کمک می‌کند. در این پژوهش، دیدگاه‌های مایکل هیز و جین رندل در همین بستر نظری بررسی می‌شوند. هیز، تحت‌تأثیر متفکرانی چون آدورنو و جیمسون، «معماری انتقادی» را به‌عنوان رویکردی مقاوم در برابر فرهنگ غالب تبیین می‌کند، درحالی‌که رندل با الهام از مارکس، هگل و سایر نظریه‌های مدرن انتقادی، آن را به‌عنوان عملی میان‌رشته‌ای و تحول‌آفرین معرفی می‌کند. لازم به ذکر است که در کنار این دو رویکرد اصلی، برخی نظریه‌پردازان مخالف نیز به نقد دیدگاه‌های سنتی پرداخته‌اند. به‌عنوان مثال، کنت فرامپتون (Frampton, 1980) در آثار خود بر اهمیت جنبه‌های فرمال و ساختاری معماری تأکید دارد و استدلال می‌کند که تمرکز صرف بر نقد ایدئولوژیکی ممکن است نوآوری‌های ذاتی و ارزش‌های بومی معماری را نادیده بگیرد. این دیدگاه‌های مخالف، اگرچه به‌صورت مختصر در متن مطرح شده‌اند اما به‌عنوان بخشی از رویکرد چندوجهی در تحلیل گفتمان معماری مورد توجه قرار گرفته‌اند.

هدف این پژوهش، واکاوی ریشه‌های نظری «معماری انتقادی» از خلال آرای مایکل هیز[۴]، مورخ و منتقد معماری و جین رندل[۵]، مورخ و منتقد هنر و معماری است. لازم به ذکر است که دیدگاه‌های دیگری در خصوص این مفهوم وجود دارد اما این نوشتار با مطالعهٔ تطبیقی نظرات این دو نظریه‌پرداز می‌کوشد نسبت میان «معماری انتقادی» و «نقد معماری» را روشن سازد و تبیین کند که این دو چگونه می‌توانند به‌عنوان ابزارهایی برای نقد و تحول اجتماعی به شمار روند. مقالات «معماری انتقادی: میان فرهنگ و فرم» از هیز (Hays, 1984) و «معماری انتقادی: میان نقد و طراحی» از رندل (Rendell, 2007) به‌عنوان منابع اصلی تحلیل در نظر گرفته شده‌اند. افزون‌بر این، با هدف رسیدن به تصویری جامع‌تر از گسترهٔ نظری مفهوم «معماری انتقادی»، ساختار پژوهش در چهار بخش سامان یافته است: در بخش نخست، دیدگاه‌های هیز پیرامون مفاهیم کلیدی همچون «فرهنگ»، «فرم» و «معماری انتقادی» تبیین می‌شود؛ در بخش دوم، نظرات رندل دربارهٔ «طراحی»، «نقد» و «معماری انتقادی» بررسی می‌شود؛ بخش سوم به روشن‌ساختن نسبت میان «معماری انتقادی» و «نقد معماری» می‌پردازد و در نهایت، مقاله با جمع‌بندی شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو نظریه‌پرداز در تعریف «معماری انتقادی» و تبیین پیوند آن با «نقد معماری» به پایان می‌رسد.

پیشینهٔ پژوهش

پیش‌از این مورای فریزر در مقالهٔ «بستر فرهنگی معماری انتقادی» (Fraser, 2005) کوشیده تا ریشه‌های نظری معماری انتقادی را در آثار مانفردو تافوری[۶] و تأثیرات «نظریهٔ انتقادی»[۷] مکتب فرانکفورت[۸] و مطالعات فرهنگی استوارت هال[۹] جستجو می‌کند. او دو هدف اصلی را برای معماری انتقادی متصور است: ۱) نقد ساختارهای اجتماعی سرمایه‌داری و ۲) نقد درونی روش‌های معماری. فریزر (ibid., 320) تأکید می‌کند که معماری انتقادی باید با درک تفاوت‌های فرهنگی و پیچیدگی‌های جهانی‌شدن، به‌جای پذیرش موضعی صرفاً انتقادی، از طراحی به‌عنوان ابزاری برای درگیری و تحول فرهنگی بهره ببرد و مسائل مرتبط با نابرابری‌های اجتماعی، نژادی و جنسیتی را از طریق تعامل با شرایط فرهنگی خاص هر موقعیت بررسی کند. مقالهٔ یادشده شناختی از سایر تعاریف «معماری انتقادی» و سیر شکل‌گیری این مفهوم به دست نمی‌دهد. مائوریزیو سابینی (Sabini, 2015) در مقالهٔ «بازبینی پروژه انتقادی» ادعا می‌کند که معماری انتقادی‌ای که در دهه‌های گذشته توسط افرادی نظیر هیز مطرح شده است، دچار تحریف و سوءتعبیر شده و اکنون صرفاً نظریه‌ای محدود و ناکارآمد است که پاسخگوی نیازهای معاصر نیست. او معتقد است که «معماری انتقادی» نباید صرفاً درگیر نقد نظری یا تولید فرم‌های زیباشناختی و تجربی باشد، بلکه باید از شکل صرفاً نظری خود فراتر رود و به «پروژه‌های فرهنگی» عملی تبدیل شود که با چشم‌اندازهایی برای ایجاد تغییرات گسترده بتواند به مسائل واقعی جوامع، ازجمله نابرابری اجتماعی، مشکلات اقتصادی و نیازهای فرهنگی پاسخ دهد (ibid., 389). نوشتار وی دربارهٔ

ریشه‌های شکل‌گیری این مفهوم و چرایی آن سکوت می‌کند. درسوی‌دیگر، شانتال موف (Mouffe, 2023) در مقاله‌ای با عنوان «در باب سیاست، فضای عمومی و امکان معماری انتقادی» با تمرکز بر مفاهیمی مانند «سیاست»، «فضای عمومی» و «معماری انتقادی»، چارچوبی ارائه می‌دهد که به‌طور اساسی نقش تضاد، قدرت و هژمونی را در جوامع انسانی بازتعریف می‌کند. وی هنر را بخشی جدایی‌ناپذیر از سیاست می‌داند که نقشی کلیدی در ساخت، بازتولید یا تغییر نظم‌های نمادین و هژمونیک دارد و در این میان «هنر انتقادی»[۱۰] با خلق زبان‌ها، شیوه‌ها و اشکال جدید، هژمونی‌های مسلط را به چالش می‌کشد و فضاهای تازه‌ای برای هویت‌یابی فراهم می‌کند. وی معتقد است که «معماری انتقادی» همچون «هنر انتقادی» باید به‌طور فعالانه در «فضای عمومی» و در دل نظام‌های اجتماعی - سیاسی مداخله کند تا با ایجاد زبان‌ها و اشکال جدید، هم به نقد وضعیت موجود بپردازد و هم بدیل‌های قابل‌اجرا برای تغییرات اجتماعی ارائه دهد (ibid., 34). همچنین لوئیز مارتین (Martin, 2011) در فصلی با عنوان «معماری انتقادی و فردریک جیمسون» از کتاب «بیداری سیاسی معماری: بازگشایی روایت جیمسون»، «معماری انتقادی» را بر مبنای نظریات فردریک جیمسون[۱۱]، فیلسوف، منتقد و نظریه‌پرداز مارکسیست، به‌عنوان ابزاری برای آشکارسازی و نقد ایدئولوژی‌های سرمایه‌داری تعریف می‌کند. او معتقد است که جیمسون متأثر از نظریات مانفردو تافوری و هانری لوفور[۱۲] با ارائهٔ نظریهٔ «ناخودآگاه سیاسی»[۱۳] به‌دنبال پیوند نقد ایدئولوژی و تحلیل معماری است. براساس این نظریه تمام تولیدات فرهنگی، ازجمله معماری، به‌طور ناخودآگاه حامل پیام‌های سیاسی و ایدئولوژیک هستند و به همین دلیل، «نقد معماری» باید فراتر از فرم‌های ظاهری برود و به روابط ساختاری میان قدرت، اقتصاد و فرهنگ بپردازد (ibid., 171). در جدول ۱ خلاصهٔ اهداف و دستاوردهای منابع مذکور و کاستی‌هایشان نسبت به این پژوهش بیان شده است. لازم به ذکر است که تاکنون محققات فارسی زبان به‌طور مستقیم در این زمینهٔ فعالیتی انجام نداده‌اند.

افزون‌بر پژوهش‌های شکل‌گرفته در حوزهٔ معماری، نظریه‌های انتقادی میشل فوکو دربارهٔ سازوکارهای قدرت در شکل‌دهی فضا نیز حائز اهمیت است. فوکو (Foucault, 1975)، با تحلیل نهادهای انضباطی همچون زندان‌ها، نشان می‌دهد که چگونه سازماندهی کالبدی و نحوهٔ توزیع دید، به ابزاری برای اِعمال قدرت تبدیل می‌شود و به‌تدریج انضباط را در رفتار افراد نهادینه می‌کند (Raman & Coyne, 2000, 86). این رویکرد بر این ایده استوار است که فضا، زمان، زبان و حتی بدن انسان، صرفاً عرصه‌هایی خنثی یا طبیعی نیستند، بلکه قدرت در آن‌ها جریان دارد و بدین‌ترتیب «حقایق» ظاهراً بدیهی را شکل می‌دهد. فوکو (Foucault, 1976) تصریح می‌کند که هیچ‌یک از مفاهیم، نهادها یا هنجارهای اجتماعی ذاتاً بی‌طرف یا تغییرناپذیر نیستند؛ بلکه در هر دورهٔ تاریخی، تحت‌تأثیر صورت‌بندی‌های گفتمانی خاص مشروعیت می‌یابند و همواره مجال نقد و بازاندیشی دارند. چنین رویکردی می‌تواند در مطالعات معماری نیز به کار گرفته شود تا با آشکارساختن مناسبات قدرت در کالبد فضاها، چشم‌اندازی انتقادی و نوآورانه برای طراحی و سازماندهی آن‌ها فراهم کند.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی است و با تمرکز بر تحلیل محتوا و تفسیر متون، به بررسی عمیق مفهوم «معماری انتقادی» و ارتباط آن با «نقد معماری» می‌پردازد. این پژوهش از تحلیل اسنادی بهره گرفته و با مطالعهٔ متون اصلی مایکل هیز و جین رندل و منابع ثانویهٔ مرتبط، ریشه‌های نظری این مفاهیم را از دیدگاه این دو نظریه‌پرداز روشن کرده است. این رویکرد کیفی، با استخراج و

جدول ۱. پژوهش‌های پیشین در حوزهٔ معماری انتقادی. مأخذ: نگارندگان.

ردیف	مشخصات کتابخانه‌ای	اهداف و دستاوردها	کاستی‌ها نسبت به این پژوهش
۱	Fraser (2005)	بررسی ریشه‌های نظری معماری انتقادی با تکیه بر آثار تافوری و تأثیر نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت و مطالعات استوارت هال؛ تبیین دو هدف اصلی (انتقاد از ساختارهای اجتماعی سرمایه‌داری و نقد درونی روش‌های معماری).	عدم ارائهٔ شناخت جامع از سایر تعاریف و سیر تحول مفهومی؛ محدودبودن تحلیل به زوایای نظری بدون پرداخت به کاربرد عملی در شرایط فرهنگی متنوع.
۲	Sabini (2005)	نقد نظری معماری انتقادی مطرح‌شده در دهه‌های گذشته و بیان ضرورت تحول از یک رویکرد صرفاً نظری به پروژه‌های فرهنگی عملی که بتوانند به مسائل واقعی مانند نابرابری اجتماعی و مشکلات اقتصادی پاسخ دهند.	نپرداختن به ریشه‌های شکل‌گیری مفهوم و علل سکوت در تعریف اولیه؛ ارائهٔ نظریه‌ای محدود که نسبت به نیازهای معاصر ناکارآمد محسوب می‌شود.
۳	Mouffe (2023)	ارائهٔ چارچوبی برای بازتعریف نقش تضاد، قدرت و هژمونی در معماری انتقادی؛ تأکید بر ارتباط تنگاتنگ هنر با سیاست و نقش آن در تغییر نظم‌های نمادین و هژمونیک از طریق خلق زبان‌ها و شیوه‌های نو.	نپرداختن به بررسی عمیق روند تحول نظری در زمان‌های مختلف و کاربردهای محلی؛ تمرکز بیشتر بر ابعاد سیاسی و نمادین به‌جای تحلیل ساختاری جامع.
۴	Martin (2011)	تعریف معماری انتقادی بر مبنای نظریات فردریک جیمسون به‌عنوان ابزاری برای آشکارسازی و نقد ایدئولوژی‌های سرمایه‌داری؛ تأکید بر نظریهٔ «ناخودآگاه سیاسی» در تحلیل پیام‌های فرهنگی و معماری.	پرداخت ناکافی به ابعاد ساختاری و اجتماعی؛ عدم بررسی ارتباط بین پیام‌های معماری و تغییرات عمیق در ساختارهای قدرت، اقتصاد و فرهنگ.

تفسیر مضامین کلیدی از متون، امکان فهم دقیق‌تری از شباهت‌ها و تفاوت‌های دیدگاه‌های آنان را فراهم کرده است. در نهایت، از طریق تحلیل این دیدگاه‌ها، پژوهش به این جمع‌بندی رسیده است که «معماری انتقادی» می‌تواند ابزاری مؤثر برای نقد و تحول اجتماعی باشد.

مفهوم معماری انتقادی در اندیشه هیز

مفهوم «معماری انتقادی» برای نخستین بار در مقالهٔ مایکل هیز (Hays, 1984) با عنوان «معماری انتقادی: میان فرهنگ و فرم» مطرح شد. ایدهٔ وی تحت‌تأثیر اندیشمندانی چون مانفردو تافوری، جورج لوکاچ[۱۴]، تئودور آدورنو[۱۵] و فردریک جیمسون و در چارچوب گفتمان گسترده‌تر «انتقادی» در معماری قرار می‌گیرد (Cingel et al., 2024, 116). هیز اعتقاد داشت که معماری باید به‌صورت انتقادی با شرایط اجتماعی-فرهنگی خود درگیر شود و در عین حال در برابر هنجارهای غالب مقاومت کند و تسلیم فرمالیسم محض نشود (Baird, 2004, 2). وی در مصاحبه‌ای با ویراستاران شمارهٔ ۳۳ نشریه پرسپکتا[۱۶] اظهار داشت که از دید او، اصطلاح «انتقادی» در مفهوم «معماری انتقادی» ریشه در «نظریهٔ انتقادی» دارد و می‌توان آن را به این صورت خلاصه کرد: «تصور مداوم، جستجو برای و ساختن جایگزین‌ها»[۱۷] (Osman et al. , 2002). هیز با این تعریف، خلاقیت و تولید را به مفهوم «انتقادی» نسبت می‌دهد و از نظر او، نقد نه‌تنها واکنش به شرایط موجود است، بلکه ابزاری برای ساخت آینده‌ای متفاوت و متنوع به شمار می‌آید و بدین‌ترتیب، معماری انتقادی را به عاملی برای تغییر فعالانه تبدیل می‌کند.

هیز در نوشتار مذکور با به‌چالش‌کشیدن دو معنای رایج معماری، یعنی «معماری به‌عنوان ابزار فرهنگ»[۱۸] و «معماری به‌عنوان فرم مستقل»[۱۹]، مفهوم «معماری انتقادی» را تعریف و برخی از آثار معماری میس وندروهه[۲۰] را به‌عنوان مصداق قابل ملاحظه‌ای برای این رویکرد معرفی می‌کند؛ چراکه این آثار نه‌تنها تحت‌تأثیر فرم‌ها و بیانیه‌های انتقادی گذشته قرار نگرفته‌اند، بلکه در تضاد آشکار با وضعیت زمینه‌ای خود قرار دارند (Danaeifar & Tafazzoli, 2021, 11). هیز همانند تافوری، معتقد است که معماری نباید صرفاً بازتولیدکنندهٔ ایدئولوژی‌های غالب و مسلط در جامعه باشد، بلکه لازم است این ایدئولوژی‌ها را به چالش بکشد و تضادهای اجتماعی را آشکار سازد (Martin, 2011, 179). از نظر وی تعبیر «معماری به‌عنوان ابزار فرهنگ» به دیدگاهی اشاره دارد که معماری را به‌عنوان محصولی می‌بیند که ارزش‌ها، ایدئولوژی‌ها و هژمونی فرهنگی یک جامعه را بازنمایی و بازتولید می‌کند. از این منظر، معماری به‌عنوان «پدیده‌ای ثانویه»[۲۱] در خدمت فرهنگ غالب عمل می‌کند و وظیفهٔ اصلی آن بازنمایی یا مشروعیت‌بخشی به نظم اجتماعی، اقتصادی و سیاسی است. هیز (Hays, 1984) در نقد این دیدگاه بیان می‌کند که چنین تعریفی، معماری را به ابزاری منفعل تقلیل می‌دهد که صرفاً بازتاب‌دهندهٔ ساختارهای قدرت و ارزش‌های موجود است. در این برداشت، معماری فاقد نقش انتقادی یا خودآگاه است و تنها به تقویت و تثبیت وضعیت موجود کمک می‌کند. او به‌عنوان نمونه به فرم‌های معماری دوره‌های خاص، مانند معماری نئوکلاسیک اشاره می‌کند که از طریق زیبایی‌شناسی و فرم، قدرت سیاسی را بازنمایی می‌کند. همچنین تعبیر «معماری به‌عنوان فرم مستقل» به دیدگاهی اشاره دارد که معماری را به‌عنوان سیستمی خودآیین می‌بیند که می‌تواند جدا از زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی بررسی شود؛ رویکردی که معماری را به یک هنر خالص تقلیل می‌دهد و بر فرم و زیبایی‌شناسی تمرکز دارد و از تأثیرات و وابستگی‌های فرهنگی جداست. وی معتقد است این برداشت در ذیل اعتراف به ناتوانی فرم نهفته است: «استقلال محض فرم و برتری آن بر احتمالات تاریخی و مادی، نه به‌دلیل قدرت آن در جهان، بلکه به‌دلیل ناتوانی پذیرفته‌شدهٔ آن اعلام می‌شود. فرم معماری که به فرم خالص تقلیل یافته است، از همان ابتدا خود را خلع سلاح کرده است و با پذیرش ناکارآمدی اجتماعی و سیاسی، خلوص خود را حفظ می‌کند» (ibid.). هیز (ibid.) این برداشت را نیز نقد می‌کند، زیرا از نظر وی چنین رویکردی، معماری را از بستر فرهنگی و سیاسی خود جدا می‌کند و در نتیجه باعث ازدست‌رفتن نقش اجتماعی و انتقادی آن می‌شود و به یک ابژه صرف زیبایی‌شناختی تقلیل می‌یابد.

هیز با نقد و تحلیل این دو تعبیر از معنای معماری، «معماری انتقادی» را به‌عنوان راه‌حلی میان این دو قطب از تعاریف معرفی می‌کند. او استدلال می‌کند که معماری نه می‌تواند کاملاً مستقل از «فرهنگ» باشد و نه می‌تواند صرفاً ابزاری منفعل در خدمت «فرهنگ». در عوض، «معماری انتقادی» باید در فضایی میان «فرم» و «فرهنگ» عمل کند: «معماری‌ای که در برابر عملکردهای خودتأییدی[۲۲] و آشتی‌جویانه[۲۳] فرهنگ غالب مقاومت می‌کند، اما در عین حال به ساختاری صرفاً فرمال که از شرایط زمان و مکان جدا شده است، تقلیل نمی‌یابد» (ibid.). وی تأکید دارد که «معماری انتقادی» زمینه‌ای برای تعامل میان فرم و فرهنگ فراهم می‌کند؛ جایی که فرم‌های معماری از چارچوب‌های فرهنگی غالب جدا می‌شود و به‌عنوان بستری برای تأمل، مقاومت و بازاندیشی عمل می‌کنند. هیز همسو با نظریات مارکسیستی و مکتب فرانکفورت، «معماری انتقادی» را ذاتاً «مخالف» می‌داند که در برابر ارزش‌های غالب فرهنگی جامعه، همچون مصرف‌گرایی و سطحی‌نگری مقاومت و نقدی بر هنجارهای اجتماعی وارد می‌کند (Macarthur & Stead, 2006, 124). از دیدگاه وی، «معماری انتقادی» دارای ظرفیت انتقادی است که نه‌تنها متأثر از زمینه‌های اجتماعی، ایدئولوژیک، اقتصادی، بیوگرافی یا فناوری آن دوره است، بلکه به معماری به‌عنوان تولید فکری مستقل که قادر به رشد دانش در خود معماری است نیز

می‌پردازد (Janniere, 2010, 38). بنابراین برای درک عمیق‌تر مفهوم «معماری انتقادی» در اندیشهٔ هیز، ضروری است که فهم واضح‌تری از دو مفهوم «فرهنگ» و «فرم» از دیدگاه وی داشته باشیم. براساس مقاله مذکور، مقصود هیز از «فرهنگ» را می‌توان در دو بُعد تشریح کرد:

۱. فرهنگ به‌عنوان نظام‌های نظری و عملی: هیز «فرهنگ» را به‌عنوان مجموعه‌ای از نظام‌های نظری و عملی ایدئولوژیک، اجتماعی، ارزش‌ها و باورها می‌داند که از طریق فرایندهای اجتماعی و تاریخی شکل می‌گیرد و هژمونی خود را بر جنبه‌های مختلف زندگی ازجمله معماری اعمال می‌کند. در این نگاه، «فرهنگ» نیرویی کلیدی است که تولیدات معماری را جهت می‌دهد و به‌عنوان نیروی اصلی تعیین‌کنندهٔ فرم و ماهیت بناها شناخته می‌شود. ازاین‌رو، معماری در چارچوب فرهنگی هم به‌عنوان محصول و هم به‌عنوان ابزار فرهنگ تلقی می‌شود (Hays, 1984, 29).

۲. فرهنگ به‌عنوان تولیدکننده و مصرف‌کنندهٔ محصولات فرهنگی: هیز تأکید دارد که معماری همواره درون یک نظام فرهنگی عمل می‌کند که هم تولیدکنندهٔ آن است و هم از آن تغذیه می‌کند. به عبارت دیگر، معماری می‌تواند تجسم ارزش‌ها و باورهای غالب فرهنگی باشد یا در مقابل آن‌ها به‌عنوان یک نیروی انتقادی عمل کند. از این منظر، «فرهنگ» نه‌تنها بستر تولید معماری است، بلکه از طریق معماری نیز بازتعریف و بازآفرینی می‌شود (ibid., 16). در دیدگاه هیز، «فرهنگ» هم بر تولید معماری تأثیرگذار است و هم از طریق آن به چالش کشیده می‌شود. وی «فرهنگ» را به‌عنوان یک نیروی شکل‌دهندهٔ معماری معرفی می‌کند که هم تولیدکنندهٔ آن است و هم از آن تغذیه می‌شود. از دید او، معماری هم محصول «فرهنگ» است و هم می‌تواند ابزاری برای تغییر یا حفظ آن محسوب شود. به همین دلیل او «فرهنگ» را هم به‌عنوان زمینهٔ تاریخی و اجتماعی معماری و هم به‌عنوان یک نیروی هژمونیک معرفی می‌کند که در بستر آن «معماری انتقادی» می‌تواند تضادها، ارزش‌ها و محدودیت‌های اجتماعی را آشکار و در جهت ایجاد تغییرات فکری و فضایی عمل کند (ibid., 17). همچنین براساس نظرات هیز، مقصود از «فرم» را، به‌عنوان ابزاری چندلایه که هم فرهنگ غالب را تقویت کند و هم آن را به چالش می‌کشد، می‌توان در چند بُعد تشریح کرد:

۱. فرم به‌عنوان ساختاری مستقل از زمینهٔ تاریخی و اجتماعی: این دیدگاه بر اهمیت خود بنا به‌عنوان موجودیتی مستقل و بدون وابستگی به تاریخ یا زمینهٔ اجتماعی تأکید دارد و متأثر از موضع «فرمالیسم»[۲۴] تلاش می‌کند تا استقلال معماری را برقرار کند. در این رویکرد اثر معماری، یعنی بنا، را می‌توان بدون ارجاعات بیرونی فهمید (Bolouri Bazzaz & Mostaghni, 2019, 7). تمرکز این نگرش بر «عملیات فرمی»[۲۵] است؛ «عملیات فرمی یعنی چگونگی نحوهٔ کنار هم قرارگرفتن اجزای بنا، یکپارچگی و تعادل کامل فرم به‌عنوان سیستمی که می‌تواند بدون مراجع خارجی درک شود، نحوهٔ ترکیب مجدد اجزای فرم و فرایندهای تشکیل‌دهندهٔ آن» (Hays, 1984, 16). او معتقد است که این دیدگاه در واکنش به رویکرد «سیاق‌گرا»[۲۶]، بر درک اثر در شبکهٔ وسیع‌تری از روابط انسانی و در بستر جامعه تأکید دارد (Kaji-O'Grady, 2013, 152). البته او این دیدگاه که «فرم» می‌تواند به‌عنوان یک سیستم کاملاً مستقل و بی‌ارتباط با زمینه فرهنگی درک شود را به چالش می‌کشد.

۲. فرم به‌عنوان تجربهٔ فضایی: در این دیدگاه «فرم» تنها به‌عنوان یک ویژگی بصری یا فیزیکی تلقی نمی‌شود، بلکه در «تجربهٔ فضایی» مخاطب نیز نقش اساسی ایفا می‌کند. هیز (Hays, 1984, 18) تأکید دارد که فرم معماری باید بتواند درک انسان از فضا را تغییر دهد و او را به مواجهه با تضادهای اجتماعی و فرهنگی سوق دهد. به‌این‌ترتیب، این نوع تجربهٔ فضایی، فرم را از یک شیء صرف به یک رویدادی با ویژگی‌های حسی تبدیل می‌کند.

۳. فرم به‌عنوان تولید و درک معنا: هیز (ibid., 16) بر این باور است که «فرم» چیزی فراتر از پدیده‌ای صرفاً زیبایی‌شناسانه یا پاسخی به عملکرد است. از نظر وی «فرم» قادر است مفاهیم پیچیدهٔ اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را نه‌تنها به‌تصویر بکشد بلکه به تولید و انتقال معنا نیز بپردازد؛ به‌عبارتی، فرم به‌عنوان زبانی بصری و حسی عمل می‌کند که امکان تفسیر و بازخوانی ابعاد گوناگون زندگی را فراهم می‌آورد.

۴. فرم به‌عنوان ابزاری برای مقاومت: هیز بیان می‌کند که در «معماری انتقادی»، «فرم» می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای مقاومت در برابر فرهنگ غالب و هژمونی فرهنگی عمل کند. به‌عبارتی، فرم‌های نوآورانه و غیرسنتی قادرند ساختارهای معنایی مسلط را مختل کنند و مخاطب را به بازاندیشی در ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های غالب وادارند (ibid., 17). این رویکرد نشان می‌دهد که فرم معماری فراتر از ابعادی صرفاً زیبایی‌شناسانه یا عملکردی است و به‌عنوان زبانی فعال در نقد و اعتراض به ساختارهای قدرت جامعه به کار گرفته می‌شود.

در دیدگاه هیز، «فرم» در معماری نقشی فراتر از جنبه‌های فیزیکی، بصری یا زیبایی‌شناختی دارد و می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای تولید و درک تجربهٔ فضایی نو در بناها، خلق معنا در آثار معماری و نقد وضع موجود زمینه‌های فرهنگی غالب معماری و همچنین یک ابزار قدرتمند برای تغییر جامعه تلقی شود. به عبارت دیگر، «فرم» نه‌تنها به‌عنوان رسانه‌ای برای بیان ایدئولوژی‌ها عمل می‌کند، بلکه ابزاری قدرتمند برای تغییر و تحول اجتماعی و فرهنگی به شمار می‌رود. بنابراین در اندیشهٔ هیز، «فرم» دارای ظرفیت‌های انتقادی و مداخله‌گر است که می‌تواند در جهت بازتعریف معانی و ایجاد تغییرات بنیادی در جامعه مؤثر باشد.

با توجه به تلقی هیز از «فرهنگ» و «فرم» و کارکرد این دو مفهوم

در تعریفی که او از «معماری انتقادی» ارائه می‌دهد، آثار معماری میس وندروهه به‌عنوان مصداق مناسبی از این رویکرد معرفی می‌شوند. هیز ادعا می‌کند که آثار میس وندروهه در عین حال که با تلقی مرسوم از فرم‌های مدرن و ایده‌آل‌های زیبایی‌شناختی ارتباط دارند، نقدی بر ارزش‌های فرهنگی و ایدئولوژی‌های زمان خود نیز ارائه داده‌اند و به همین جهت مصداقی از «معماری انتقادی» است. «میس تلاش کرد تا معماری را به‌عنوان یک پدیدهٔ مستقل و دارای هویت خود تعریف کند. او به‌دنبال خلق معماری‌ای بود که نه صرفاً بازتابی از فرهنگ یا تکنولوژی باشد، بلکه به‌عنوان یک بیان مستقل و دارای ارزش‌های خاص خود مطرح شود» (ibid., 18). دلایل اصلی وی برای این ادعا را می‌توان به این شرح برشمرد:

۱. رد بازنمایی ارزش‌های فرهنگی غالب: هیز بر این باور است که معماری میس وندروهه فراتر از بازنمایی صرف ارزش‌های فرهنگی غالب است و به‌جای تأیید و تثبیت هژمونی فرهنگی، فرم‌هایی ارائه می‌دهد که از پیروی کامل از ایدئولوژی سرمایه‌داری یا سبک‌های تاریخی اجتناب می‌کند. وی معتقد است که استفاده از فرم‌های خالص و مینیمالیستی در آثار میس وندروهه، ایدئولوژی‌های اجتماعی و اقتصادی حاکم را به چالش می‌کشد (ibid.).

۲. پرهیز از فرم‌های کلیشه‌ای و ازپیش‌تعیین‌شده: هیز معتقد است که میس وندروهه در طراحی‌های خود، به‌ویژه در پروژه‌هایی مانند پاویون آلمان در بارسلونا، از ایجاد فرم کلیشه‌ای و ازپیش‌تعیین‌شده فاصله می‌گیرد و فرم‌هایی خلق می‌کند که در عین سادگی، تجربه‌ای چندلایه و پیچیده برای مخاطب ایجاد می‌کند و به‌جای پیروی از سلسله‌مراتب سنتی یا تقارن کلاسیک، از همنشینی و ترکیب غیرمنتظرهٔ مصالحی مانند شیشه، سنگ مرمر و کروم بهره می‌برد؛ این رویکرد موجب می‌شود که فضا و فرم در آثار میس وندروهه کارکردی انتقادی در برابر درک رایج از معماری داشته باشند (ibid., 22).

۳. تعامل انتقادی با زمینهٔ فرهنگی و تاریخی: از نظر هیز (ibid., 21)، آثار میس وندروهه همچون پروژهٔ آسمان‌خراش ۱۹۲۲ و پاویون بارسلونا در تعامل انتقادی با زمینه‌های فرهنگی و تاریخی خود قرار دارند؛ این آثار نه‌تنها با بسترهای اجتماعی و فرهنگی درگیر شده است بلکه تضادها و تناقضات موجود را نیز بازنمایی می‌کنند. به‌عنوان نمونه، در طراحی آسمان‌خراش شیشه‌ای، میس وندروهه به‌جای تأکید بر عظمت و اقتدار سرمایه‌داری، با بهره‌گیری از بازتاب و شفافیت، مرز میان فرم معماری و فضای شهری را محو نمی‌کند و نقدی ضمنی بر هژمونی شهری سرمایه‌داری و ساختارهای قدرت وارد می‌کند.

۴. ایجاد «معماری سکوت»[۲۷] به‌عنوان نقدی بر زندگی مدرن: هیز به این نکته اشاره می‌کند که میس وندروهه از مفهوم «سکوت» در معماری استفاده می‌کند تا فضایی انتقادی ایجاد کند. هیز مفهوم «سکوت» در معماری را مستقیماً از نقد تافوری بر فرمالیسم معماری برداشت کرده است. پیش‌از این، تافوری معماریِ میس وندروهه را به‌عنوان نمادی از سکوت آزاردهنده‌ای در میانِ آشوب کلان‌شهر تفسیر کرده بود (Martin, 2011, 180). برای مثال، او در پروژه‌های خود، به‌ویژه پاویون بارسلونا، به‌جای بازنمایی ارزش‌های متعارف، فضایی می‌آفریند که از طریق غیاب تزیینات زائد و تمرکز بر جوهرهٔ مصالح، سکوتی عمیق و چندلایه را بروز می‌دهد که مخاطب را به درون‌نگری و پرسش از ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی زمان خود وادار می‌کند. این سکوت هم در فرم‌های معماری تجلی می‌یابد و هم به‌عنوان نشانه‌ای از نقد موجود بر ساختارهای قدرت و ایدئولوژی‌های غالب به شمار می‌آید (Hays, 1984, 26).

هیز باور دارد ازآنجاکه میس وندروهه توانسته فرم‌هایی خلق کند که هم در برابر ارزش‌های فرهنگی و ایدئولوژی‌های غالب زمانهٔ خود مقاومت کند و هم تجربه‌ای نو و غیرمتعارف از فضا ارائه دهد، آثار معماری وی را می‌توان به‌عنوان مصداقی برای مفهوم «معماری انتقادی» پذیرفت. «معنای بناهای میس وندروهه تنها در فرم و ساختار آن خلاصه نمی‌شود. بلکه، تجربهٔ افراد از بودن در آن بنا و تعامل آن با محیط اطراف، به معنای آن می‌افزاید. این بناها نه‌تنها به‌عنوان یک سازه، بلکه به‌عنوان یک منتقد اجتماعی عمل می‌کند و به ما کمک می‌کند تا به جهان اطراف خود نگاهی متفاوت داشته باشیم.» (ibid., 23). این آثار در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی خود، با به‌کارگیری فرم‌های مدرن، ترکیب نوآورانهٔ مصالح و خلق تجربهٔ فضایی نو، شکافی انتقادی میان فرهنگ غالب و معماری ایجاد و نشان دهد که «معماری انتقادی» می‌تواند نقشی فعال در «نقد معماری» اجتماعی و فرهنگی ایفا کند.

هر چند که در تعریف هیز از مفهوم «معماری انتقادی» به‌طور مستقیم به «نقد معماری» اشاره نشده است اما او استدلال می‌کند که «نقد معماری» از طریق تحلیل زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و فرمال معماری، شرایط و ایدئولوژی‌های غالب تأثیرگذار بر معماری، پایه‌ای نظری و فکری برای «معماری انتقادی» فراهم می‌آورد: «نقد قلمرو ارزش‌هایی را تعیین می‌کند که در آن معماری می‌تواند دانش فرهنگی را توسعه دهد» (ibid., 27). وی معتقد است «نقد معماری» علاوه‌بر آنکه نقش مهمی در توسعه و پیشرفت حوزهٔ معماری دارد، نباید صرفاً به توصیف و تحلیل آثار معماری محدود بماند، بلکه با به‌چالش‌کشیدن هنجارها و رویکردهای سنتی، باید به ایجاد بحث و گفتگوهای انتقادی کمک کند. از نظر هیز، «نقد معماری» و «معماری انتقادی» دو روی یک سکه‌اند: «نقد معماری» ابزارهای نظری لازم برای درک و مقابله با ایدئولوژی‌های غالب را فراهم می‌کند، درحالی‌که «معماری انتقادی» با به‌کارگیری این ابزارها، نقد را به عرصهٔ عمل می‌آورد و فراتر از تئوری و نظریه‌پردازی صرف، مستقیماً در میدان طراحی و ساخت وارد عمل و به‌جای ارائهٔ صرف تحلیل، خود به‌طور مستقیم در اجرای نقد نقش ایفا می‌کند: «اگر طراحی معماری انتقادی،

مقاوم[۲۸] و اعتراضی[۲۹] باشد، آنگاه نقد معماری - چه به‌عنوان فعالیت و چه به‌عنوان دانش - نیز باید آشکارا انتقادی باشد» (ibid.).
بعدها هیز در کتاب «تئوری معماری از ۱۹۶۸»[۳۰]، تعریف خود از مفهوم «معماری انتقادی» را تکمیل می‌کند و با ارجاع به نظریهٔ «نقشه‌برداری‌شناختی»[۳۱] فردریک جیمسون، نظریه‌پرداز و منتقد ادبی، این مفهوم را به‌عنوان نوعی «عمل میانجی‌گری»[۳۲] معرفی می‌کند. او استدلال می‌کند که نظریهٔ معماری باید بتواند مفاهیم معماری را با حوزه‌هایی مانند مارکسیسم، نشانه‌شناسی، یا روان‌کاوی، مرتبط کند (Martin, 2011, 188). جیمسون، نظریهٔ «نقشه‌برداری‌شناختی» را به‌عنوان ابزاری برای تحلیل و درک پیچیدگی‌های جامعهٔ سرمایه‌داری مدرن، به‌ویژه در حوزهٔ فرهنگ و هنر، ارائه کرده است. این نظریه به‌جای نگاه جزئی به پدیده‌های فرهنگی، امکان درک آن‌ها را در بستر کلان جامعه و تاریخ فراهم می‌آورد (Pieniniemi, 2024, 120). «نقشه‌برداری‌شناختی» به معنای ایجاد یک مدل ذهنی از یک فضای پیچیده و چندلایه شامل روابط اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی است (Jameson, 1985, 55). براساس این نظریه، پدیده‌های فرهنگی می‌توانند به‌عنوان یک نیروی تحول‌ساز در جامعه عمل و به مخاطبان کمک کنند تا به جهان اطراف خود به شکل انتقادی‌تری نگاه کنند. براساس این نظریهٔ هیز معتقد است که معماری صرفاً یک ساختار فیزیکی نیست، بلکه یک «عمل میانجیگری» است که بین فرهنگ، جامعه و فرد برقرار می‌شود. این «میانجی‌گری» نه‌تنها معماری را در بسترهای اجتماعی و تاریخی قرار می‌دهد، بلکه به تولید مفاهیم جدیدی منجر می‌شود که می‌توانند محدودیت‌های عملی معماری را نشان دهد و امکان مداخلهٔ انتقادی در فضاهای معماری را فراهم آورند (Martin, 2011, 197). هیز همچنین با تأسیس مجلهٔ اسمبلج[۳۳] تلاش کرد تا با دنبال‌کردن دغدغه‌های مرتبط با نسبت مفهوم «معماری انتقادی» و «فرهنگ» و «فرم» به بررسی نسبت میان معماری و رشته‌های دانشگاهی و فرهنگی بپردازد و تعاریف مرسوم نظری معماری را به چالش بکشد (Qayyoomi Bidhendi & Danaeifar, 2019, 67). در نهایت، نظریهٔ هیز در خصوص «معماری انتقادی» می‌کوشد تا این مفهوم را به‌عنوان رویکردی گفتمانی در طراحی معماری برای درک محیط پیچیده‌ای که معماری در آن قرار دارد فراهم آورد (Zhu, 2023, 171).

مفهوم معماری انتقادی در اندیشهٔ رندل

در همایش «معماری انتقادی»[۳۴] که در سال ۲۰۰۴ م. توسط انجمن تحقیقات علوم انسانی معماری[۳۵] مدرسه معماری بارلت[۳۶] و کالج دانشگاهی لندن[۳۷] برگزار شد، جدایی و پیوند دو مفهوم «طراحی»[۳۸] و «نقد»[۳۹] در سیاقی میان‌رشته‌ای و به‌منزلهٔ عملی انتقادی به پرسش کشیده شد (Danaeifar & Tafazzoli, 2021, 12). جین رندل در نوشتاری با عنوان «معماری انتقادی: میان نقد و طراحی» در پیشگفتار کتاب مجموعهٔ مقالات این همایش به تعریف این مفهوم از دیدگاهی نو پرداخت. رندل با به‌چالش‌کشیدن جدایی سنتی «طراحی» به‌عنوان تولید مادی و «نقد» به‌عنوان تفسیر ارزیابی‌کننده، بیان می‌دارد که «معماری انتقادی تلاشی است برای بررسی رابطهٔ میان طراحی و نقد از طریق قراردادن معماری در یک بستر میان‌رشته‌ای و درنظرگرفتن فعالیت‌های مختلف آن به‌عنوان اشکالی از عمل انتقادی» (Rendell et al., 2007, 1).
مفاهیم کلیدی مؤثر در شکل‌گیری مفهوم «معماری انتقادی» از دیدگاه رندل عبارتند از شامل «میان‌رشته‌ای‌بودن»[۴۰]، «استقلال»[۴۱]، «نظریهٔ انتقادی»، «محو مرزها»[۴۲] و «مسئولیت اجتماعی» است.
طبق نوشتار مذکور، مقصود رندل از «معماری» را می‌توان براساس دو مفهوم «چندرشته‌ای‌بودن»[۴۳] و «میان‌رشته‌ای‌بودن» تشریح کرد. او معتقد است «معماری» به‌دلیل گستردگی و تنوع موضوعات مورد مطالعه‌اش، از تاریخ و نظریه تا طراحی و فناوری، یک موضوع چندرشته‌ای محسوب می‌شود اما هنگامی که عناصر و شیوه‌های علمی یا عملی مختلف در «معماری» به نقد و بررسی یکدیگر می‌پردازند و از طریق این تعامل به تولید دانشی نوین منجر می‌شوند، معماری از یک رویکرد «چندرشته‌ای» فراتر می‌رود و وارد عرصه «میان‌رشته‌ای» می‌شود. این مفهوم زمانی برجسته می‌شود که پژوهشگران معماری با متخصصانی از رشته‌های دیگر مانند جامعه‌شناسی، فناوری اطلاعات یا علوم محیطی همکاری کنند؛ به‌طوری‌که نه‌تنها از دانش آن‌ها بهره ببرند، بلکه شیوه‌های پژوهش و عمل این رشته‌ها را نیز به چالش بکشند. رندل (ibid., 2) تأکید می‌کند: «معماری یک موضوع چندرشته‌ای است که می‌تواند به شیوه‌ای میان‌رشته‌ای نیز عمل کند.». این ویژگی، «معماری» را به ابزاری انعطاف‌پذیر و مؤثر برای مواجهه با مسائل پیچیده و چندوجهی تبدیل می‌کند.
رندل (ibid., 4) متأثر از نظریه‌پردازان انتقادی مانند مارکس، کانت، هگل و اندیشمندان بعدی همچون کریستوا، بهابها و گئوس از «نظریهٔ انتقادی» به‌عنوان چارچوبی بنیادین برای بازتعریف رابطهٔ میان «طراحی» و «نقد» در معماری بهره می‌گیرد. او با استناد به دیدگاه ریموند گئوس، فیلسوف و نظریه‌پرداز اجتماعی، در «ایده نظریهٔ انتقادی: هابرماس و مکتب فرانکفورت» (Geuss, 1981)، دو ویژگی شاخص را برای «نظریهٔ انتقادی» برمی‌شمرد: ۱. «خوداندیشی»[۴۴]، یعنی بررسی و تحلیل انتقادی خود، نقش‌ها و عملکردها و ۲. «تمایل به تغییر جهان»، یعنی فراتررفتن از تحلیل صرف و داشتن هدفی برای بهبود یا تحول اجتماعی. گئوس معتقد است «خوداندیشی» فرایندی خودآگاهانه است که در آن فرد یا جامعه به تحلیل انتقادی از نقش‌ها، عملکردها و ساختارهای ایدئولوژیک شکل‌دهنده به رفتار خود می‌پردازد. میراث مکتب فرانکفورت، به‌ویژه دو اصل کلیدی «خوداندیشی» و «تمایل به تغییر جهان»، همچنان به‌عنوان چارچوبی حیاتی

برای نقد ساختارهای قدرت و ایدئولوژی‌های حاکم در معماری معاصر عمل می‌کنند (Mills & Burston, 2022, 43). این رویکرد نشان می‌دهد که مفاهیم و روش‌های انتقادی نه‌تنها برای تحلیل دقیق‌تر تعامل میان طراحی و نقد ضروری هستند، بلکه زمینه‌ساز ارائهٔ راهکارهایی تحول‌آفرین برای بهبود شرایط اجتماعی و فرهنگی نیز می‌شوند؛ فرایندی که نقطهٔ شروعی برای شناسایی محدودیت‌ها و تأثیرات بیرونی محسوب می‌شود. رندل (Rendell et al., 2007) «تمایل به تغییر جهان» را به‌عنوان هدف اصلی «نظریهٔ انتقادی» معرفی می‌کند؛ نظریه‌ای که فراتر از تحلیل صرف، در پی ارائهٔ راهکارهایی برای بهبود یا تحول اجتماعی است. گئوس (Geuss, 1981, 55) با تأکید بر میراث مکتب فرانکفورت و ایده‌های یورگن هابرماس[۴۵]، این مفاهیم را به‌عنوان اجزای جدایی‌ناپذیر نظریه‌ای می‌داند که به درک و تغییر شرایط اجتماعی - تاریخی معاصر می‌پردازد.

رندل (Rendell et al., 2007, 4) با ارجاع به دیدگاه گئوس معتقد است اگر «نقد» و «طراحی» دارای خوداندیشی باشد و تمایل به «تغییر اجتماعی»[۴۶] را بروز دهند، می‌توانند به‌عنوان اشکالی از «عمل انتقادی»[۴۷] تلقی شوند. علاوه‌بر این، وی از تعبیر «تخیل، جستجو و ساخت مداوم گزینه‌های جایگزین» که ریموند گئوس در «نظریهٔ انتقادی» به کار برده و پیش‌تر هیز نیز به آن استناد کرده بود، به‌عنوان اصل راهنمای درک خود از «معماری انتقادی» استفاده می‌کند. این چارچوب نظری به رندل کمک می‌کند تا استدلال کند که «نقد»، به شرط آنکه ویژگی‌های بنیادین «نظریهٔ انتقادی»، یعنی خوداندیشی و تمایل به تغییر جهان را در بر داشته باشد، می‌تواند به‌عنوان شکلی خاص از «عمل انتقادی» مورد توجه قرار گیرد:

«نقد هدف خاصی دارد: ارائهٔ تفسیری دربارهٔ یک اثر فرهنگی - چه هنر، ادبیات، فیلم یا معماری - که شامل فراهم‌کردن زمینهٔ اجتماعی و تاریخی، ارائهٔ قضاوت، توضیح، دیدگاهی متمایز، یا حتی نقطه‌ای برای آغاز بحث باشد. اگر نقد را با این الزام تعریف کنیم که دربارهٔ یک اثر توضیح دهد، آن را ارزیابی کند و موقعیت آن را از لحاظ فرهنگی و انتقادی مشخص سازد، آیا این مانع از درک نقد در قالب عمل انتقادی می‌شود؟ من استدلال می‌کنم که چنین نیست و نقد اگر ویژگی‌های نظریهٔ انتقادی مورد اشاره در بالا را نشان دهد، می‌تواند به‌عنوان شکلی خاص از عمل انتقادی در نظر گرفته شود - شکلی که همواره «دیگری» را در ذهن دارد. اما دقیقاً در همین نقطه است که اغلب اختلاف‌نظر پیش می‌آید؛ جایی که برخی از مفسران نمی‌پذیرند نقد را - چون معمولاً ساختمان تولید نمی‌کند - بتوان در قالب طراحی در نظر گرفت یا طراحی را چون از طریق نوشتن عمل نمی‌کند - بتوان نقد دانست. به‌نظر آنان، ترکیب این دو منجر به آشفتگی می‌شود. بااین‌حال، من معتقدم که اندیشیدن به نقد و طراحی در کنار یکدیگر می‌تواند سازنده باشد و مستلزم این است که تعاریف و فرضیات زیربنایی هر دو شیوه فعالیت را مورد پرسش قرار دهیم» (ibid., 4).

براساس دیدگاه رندل، مفاهیم «نقد معماری» و «معماری انتقادی» به‌شدت در هم تنیده شده‌اند و «نقد» به‌عنوان یک مؤلفهٔ حیاتی در این رویکرد عمل می‌کند. از نظر وی «نقد» صرفاً یک فعالیت ارزیابی‌کننده یا قضاوت‌کننده محدود به تحلیل فرم‌های ساخته‌شده نیست، بلکه خود نوعی عمل انتقادی است و هدف آن ایجاد تحول در عمل است. رندل در نوشتار خود تلاش کرده است تا با بهره‌گیری از نظرات کانت، هگل و راوِس به فهم عمیق‌تری از مفهوم «نقد» دست یابد. وی با استناد به «نقد عقل محض» ایمانوئل کانت[۴۸] (Kant, 2019)، «نقد» را به‌عنوان فرایندی که به بازاندیشی در خصوص شرایط و محدودیت‌های دانش می‌پردازد، تفسیر می‌کند که با هدف او برای بازتعریف «نقد معماری» به‌عنوان عملی که مرزهای خود را مورد پرسش قرار می‌دهد، همسو است. وی همچنین متأثر از بازسازی نقد کانت توسط گئورگ ویلهلم فریدریش هگل[۴۹]، معتقد است که «نقد» نه‌تنها دربارهٔ موضوع خارج از خود، بلکه دربارهٔ خودش نیز بازاندیشی می‌کند. علاوه‌بر این، رندل از دیدگاه پگ راوِس، استاد مدرسهٔ معماری بارتلت، بهره می‌گیرد تا نشان دهد که «نقد» در «نقد قوهٔ حکم» کانت (Kant, 1998)، جنبه‌ای «تجسم‌یافته»[۵۰] پیدا می‌کند و به امری نزدیک به تجربهٔ زیسته و بدن انسانی تبدیل می‌شود، به این معنا که فرایند نقد نه‌تنها در ذهن انجام می‌شود، بلکه به حس‌های انسانی مرتبط است. در این دیدگاه، «نقد» به فعالیتی نزدیک‌تر به «طراحی»، که خود یک فرایند مادی و حسی است، تبدیل می‌شود و زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا بتوان شکاف میان «طراحی» و «نقد» را پر کرد. «طراحی» به‌عنوان فرایندی مادی، ذهنی و تجسم‌یافته با «نقد» که غالباً انتزاعی و عینی تلقی می‌شود، پیوند می‌خورد و این دو به‌جای اینکه در تضاد باشند، به‌عنوان دو وجه مکمل در «معماری» در نظر گرفته می‌شوند. در اندیشهٔ رندل و براساس نظرات کانت، هگل و راوِس، «مفهومی از نقد پدیدار می‌شود: خوداندیشانه و تجسم‌یافته، که به عمل[۵۱] نزدیک می‌شود و شکاف میان طراحی به‌عنوان فرایندی تجسم‌یافته، ذهنی و مادی و نقد به‌عنوان فعالیتی دورافتاده، عینی و انتزاعی را پر می‌کند» (Rendell et al., 2007, 5).

براساس نظرات رندل «طراحی» به‌عنوان جنبه‌ای جدایی‌ناپذیر از «معماری انتقادی» تعریف می‌شود. وی معتقد است که خود «طراحی» می‌تواند به‌عنوان شکلی از «نقد» عمل کند. وی تأکید می‌کند که «طراحی» در «معماری انتقادی» فراتر از تولید صرف ساختمان‌ها یا مصنوعات مادی است و به‌عنوان فرایندی تلقی می‌شود که شرایط موجود را به چالش می‌کشد و تصور رایج مبنی بر محدودیت طراحی به اجرا را زیر سؤال می‌برد. ازآنجاکه «طراحی» توانایی پرداختن به مسائل اجتماعی، فرهنگی و زیست‌محیطی را دارد، در نتیجه با «نقد» به شکلی عمیق مرتبط می‌شود و

«معماری انتقادی»، «طراحی» را نه‌تنها به‌عنوان فعالیتی فنی یا زیبایی‌شناختی، بلکه به‌عنوان فعالیتی که به گفتمان انتقادی در حوزهٔ معماری کمک می‌کند، بازتعریف می‌کند (ibid.). رندل با رد جدایی «نقد» و «طراحی»، معتقد است که اندیشیدن به «نقد» و «طراحی» در کنار هم می‌تواند رویکردی خلاقانه و سازنده به همراه داشته باشد؛ رویکردی که مستلزم بازاندیشی در تعاریف و پیش‌فرض‌های هر دو حوزه است. به عبارت دیگر، اگر «نقد» و «طراحی»، در چارچوب «عمل انتقادی» قرار گیرند، می‌توانند به بازآفرینی معماری به‌عنوان ابزاری برای تغییر اجتماعی و فرهنگی کمک کند و بدین‌گونه امکان خلاقیت بیشتر در طراحی فراهم شود (Bedford, 2022, 340).

در ادامه، رندل به بررسی مفهوم «نقد» از دیدگاه رولان بارت[۵۲] و ژاک دریدا[۵۳] می‌پردازد و اینکه ایشان چگونه رابطهٔ میان «نقد» و «آفرینش» را در حوزه‌های ادبیات، هنر و معماری بازتعریف کرده‌اند و تأکید می‌کنند که این دو حوزه به‌طور جدایی‌ناپذیری به یکدیگر متصل‌اند. بارت (Barthes, 1977, 190) در «نویسندگان، روشنفکران، معلمان» با این جمله که «نقدکردن به معنای واردکردن چیزی به بحران است»، به یکی از اصلی‌ترین وظایف «نقد» اشاره می‌کند. نقد، به‌ویژه در زمینه‌هایی مانند ادبیات یا معماری، تنها به معنای ارزیابی یا داوری نیست؛ بلکه فرایندی است که پیش‌فرض‌ها، ارزش‌ها و حتی ساختارهای اساسی یک اثر را زیر سؤال می‌برد (Rendell et al., 2007, 5). رندل (ibid.) معتقد است این بحران‌زایی، که در نقد به چشم می‌خورد، برای طراحی نیز قابل تصور است؛ چراکه همان‌طور که دریدا در «کنش‌های ادبی» (Derrida, 1992) این ایده را مطرح می‌کند که میان «نقد» و «ادبیات»، یا به‌طور کلی میان «نقد» و هر نوع عمل خلاقانه، مرزهای مشخص و خالصی وجود ندارد و آفرینش نیز بدون نوعی از «نقد» یا «بازاندیشی» نمی‌تواند تحقق یابد. در حوزهٔ معماری، این دیدگاه دریدا بدین معناست که یک معمار در هنگام طراحی، نه‌تنها مشغول خلق یک فرم یا فضاست، بلکه به‌طور همزمان وضعیت موجود، محدودیت‌های ساختاری و حتی مفاهیم پیشین معماری را نقد می‌کند. به همین ترتیب، یک منتقد معماری، در تحلیل اثر، می‌تواند فراتر از داوری ساده برود و با خلق ایده‌ها یا بازتعریف مفاهیم معماری، در عمل نقش انتقادی داشته باشد: «من با دیدگاه دریدا موافقم و پیشنهاد می‌کنم که از مرزبندی‌ها دست برداریم و دیگر خطوطی برای جداسازی طراحی و نقد ترسیم نکنیم. در عوض، باید به نقاط تلاقی توجه کنیم - شاید همان جایی که بین‌رشته‌ای بودن رخ می‌دهد - زیرا این نقاط، تعاریف موجود را زیر سؤال می‌برند و به‌جای آن، اشکال جدیدی از کار انتقادی و خلاقانه را طلب می‌کنند» (Rendell et al., 2007, 5). نکتهٔ اصلی در دیدگاه‌های بارت و دریدا این است که «طراحی» و «نقد» نه به‌عنوان دو فعالیت جدا از هم، بلکه به‌عنوان دو فرایند درهم‌تنیده در نظر گرفته شوند؛ به‌طوری که طراحی معماری، از طریق خلق فضاها و فرم‌ها، وضعیت موجود را به چالش می‌کشد. آنچه در نهایت از دیدگاه‌های بارت و دریدا می‌توان برداشت کرد، اهمیت «بازاندیشی» در هر دو حوزهٔ «طراحی» و «نقد» است؛ زیرا «طراحی» بدون بازاندیشی ممکن است منجر به تکرار صرف فرم‌ها یا رویه‌های پیشین شود و «نقد» نیز بدون بازاندیشی، به داوری‌های سطحی و ایستا تقلیل یابد. اما اگر هر دو به‌صورت خوداندیشانه عمل کنند، می‌توانند به فرایندهایی پویا تبدیل شوند که یکدیگر را تقویت می‌کند و مرز میان این دو را از میان برمی‌دارند (Ji, 2023, 710).

براساس نظرات رندل، «معماری انتقادی» عملی میان‌رشته‌ای است که مرز مرسوم میان «طراحی» و «نقد» را از بین می‌برد و آن‌ها را در فرایندی واحد و خوداندیشانه ادغام می‌کند. به عبارت دیگر، «معماری» دیگر صرفاً به‌عنوان خلق فضا یا تولید مصنوعات مادی در نظر گرفته نمی‌شود؛ بلکه به‌واسطهٔ پیوند با «نقد»، به حوزه‌ای میان‌رشته‌ای تبدیل می‌شود که در آن ایده‌ها، روش‌ها و نظریه‌های مختلف از رشته‌های گوناگون با یکدیگر تعامل دارند. در چنین بستری، «طراحی» دیگر تنها بر جنبه‌های فرم یا عملکرد متمرکز نمی‌شود و «نقد» نیز محدود به ارزیابی آثار موجود نمی‌شود؛ بلکه هر دو به‌طور هم‌زمان در فرایند تولید معنا، بازاندیشی و تحول فرهنگی و اجتماعی نقش ایفا می‌کنند.

نسبت میان «معماری انتقادی» و «نقد معماری»

«نقد» از ویژگی‌های مهم جوامع بشری است که نه‌تنها موجب تمایز انسان از غیرانسان می‌شود، بلکه یکی از عوامل تفاوت میان جوامع است. تصور جامعهٔ انسانی پویا و با دغدغهٔ رشد و شکوفایی در حوزه‌های گوناگون مانند معماری بدون نقد و نقادی دشوار است. این واژه را می‌توان یکی از واژگان چندمعنا دانست که گاه معادل ارزیابی یا داوری یا تحلیل، گاهی نیز معادل خوانش، توصیف و مفاهیم دیگر دانسته شده‌است (Namvar Motlagh, 2019, 10). همانند سایر شاخه‌های معرفتی و علوم، معماری برای پیشرفت و پرهیز از دور باطل تکرار، نیازمند نقد است. امروزه «نقد معماری» با توجه به جایگاه اندیشه و تفکرات انسانی می‌تواند کارکردهای متنوعی ازجمله توصیف، داوری، تفسیر، تحلیل، ارزیابی و خوانش آثار را در بررسی یا مطالعهٔ یک اثر فکری یا پدیدهٔ اجتماعی که محصولش اثر هنری است، دنبال کند. این رویکرد تفاوت قابل توجهی با نقد کلاسیکی دارد که صرفاً به مقایسهٔ دوتایی و عناصر کارکردی می‌پرداخته است (حقیر، ۱۳۸۲، ۲۴۸). با توجه به شکل‌گیری مفهوم «معماری انتقادی» که علاوه‌بر جنبهٔ عملی دارای جنبهٔ نظری نیز است و آبشخور آن، مفهوم کلی «نقد» است، نسبت میان این مفهوم با «نقد معماری» چندان روشن نیست.

از دیدگاه مایکل هیز، رابطهٔ بین «معماری انتقادی» و «نقد معماری» در توانایی مشترک آن‌ها برای بررسی و به‌چالش کشیدن

الگوهای فرهنگی و فرمی غالب نهفته است. هیز «معماری انتقادی» را به‌عنوان یک عمل معماری واقع‌شده «بین فرهنگ و فرم» تعریف می‌کند که «نه می‌توان آن را به نمایشی آشتی‌جویانه از نیروهای خارجی تقلیل داد و نه به یک نظام فرمی خشک و بازتولیدپذیر» (Hays, 1984, 17). در این چارچوب، «نقد معماری» محدود به تفسیر آثار معماری به‌عنوان محصولی فرهنگی یا اثری مستقل نمی‌شود، بلکه فرایندی فعال به شمار می‌آید که به بررسی درهم‌تنیدگی‌های فرهنگی و مادی معماری می‌پردازد. هیز بر این باور است که «نقد» باید به «شرایط ذاتی که امکان معماری را فراهم می‌کنند» بپردازد و معماری را هم‌زمان به‌عنوان بخشی از جهان و متمایز از آن در نظر بگیرد (ibid.). به گفتهٔ او، «نقد معماری» در کنار «معماری انتقادی» عمل می‌کند و هر دو با محدودیت‌های ایدئولوژی‌های فرهنگی از پیش تعیین‌شده و تفاسیر صرفاً فرمالیستی مقابله می‌کنند. به همین ترتیب، جرمی تیل (Till, 2013) نیز بر این نکته تأکید می‌کند که معماری ذاتاً تابع نیروها و عوامل بیرونی است؛ ادعای استقلال مطلق در این حوزه تنها یک افسانه به‌شمار می‌آید و نقد بر مفهوم سنتی استقلال معماری، زمینه‌ساز بازاندیشی در نقش معماری در تغییرات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی می‌شود. چنین نگرشی، با بازتعریف مرزهای میان نقد و طراحی، گذرگاهی منسجم به سوی بحث‌های بعدی دربارهٔ کاربردهای میان‌رشته‌ای و تحول‌آفرین در معماری فراهم می‌آورد.

جین رندل نیز بر ارتباط نزدیک میان «نقد» و «معماری انتقادی» تأکید می‌کند اما این رابطه را از منظر بین‌رشته‌ای بررسی می‌کند. او تقسیم سنتی میان «طراحی» و «نقد» را به چالش می‌کشد و پیشنهاد می‌دهد که «نقد» می‌تواند به‌عنوان شکلی از عمل «معماری انتقادی» تلقی شود. رندل «نقد» را فرایندی خوداندیشانه و اجتماعی می‌داند که قادر است به دغدغه‌های گسترده‌تر فرهنگی، سیاسی و حتی زیست‌محیطی بپردازد. او با الهام از «نظریهٔ انتقادی»، نقد را «شکلی از عمل انتقادی مستقل» تعریف می‌کند که می‌تواند گفتمان معماری را با پرسش از ساختارهای ایدئولوژیکی که طراحی و تفسیر را هدایت می‌کنند، شکل دهد (Rendell et al., 2007, 5). به عقیدهٔ رندل، ترکیب «نقد» و «طراحی» مرزهای مرسوم و از پیش تعیین‌شده را مختل و معماری را به نیرویی تحول‌آفرین بدل می‌کند؛ ادغامی که دانش و شیوه‌های خلاقانهٔ جدیدی ایجاد و «نقد» و «طراحی» را به عناصر ضروری «معماری انتقادی» تبدیل می‌کند. درحالی‌که هیز و رندل هر دو بر تلفیق «نقد» و «معماری انتقادی» تأکید دارند، رویکردهای آن‌ها منعکس‌کنندهٔ تفاوت‌های برجسته‌ای است. هیز با تمرکز بر تنش دیالکتیکی میان «فرهنگ» و «فرم»، «معماری انتقادی» را به‌عنوان عملی «مقاوم و اعتراضی» تعریف می‌کند که علی‌رغم ارتباط با زمینهٔ فرهنگی خود، از آن متمایز باقی می‌ماند. به‌عبارتی، او «نقد» و «معماری انتقادی» را به‌عنوان ابزارهایی برای نقد فرهنگی معرفی می‌کند. ازسوی‌دیگر، رندل بر ماهیت بین‌رشته‌ای «معماری انتقادی» تأکید دارد و رابطهٔ سیالی میان «نقد» و «طراحی» را پیشنهاد می‌دهد. او «نقد» را به‌عنوان عملی اجتماعی و تحول‌آفرین می‌بیند که مرزهای رشته‌ای را از بین می‌برد و به ایجاد دانش نوین کمک می‌کند. اگرچه رویکردهای هر دو نظریه‌پرداز متفاوت است اما ایشان تفسیرهای تقلیل‌گرایانه از «نقد معماری» را رد می‌کند و «نقد» را به‌عنوان بخشی فعال و ضروری از «معماری انتقادی» می‌شناسند.

نتیجه‌گیری

ریشه‌های نظری مفهوم «معماری انتقادی» از گفتمان‌های فلسفی «نظریهٔ انتقادی» سرچشمه می‌گیرد؛ نظریه‌پردازانی چون آدورنو، هگل، مارکس، کانت و بعدها اندیشمندانی چون جیمسون، دریدا و گئوس بر شکل‌گیری این مفهوم تأثیرگذار بوده‌اند. «نظریهٔ انتقادی»، به‌ویژه آنچه در مکتب فرانکفورت که توسط آدورنو توسعه یافت، «معماری» را همچون سایر حوزه‌های فرهنگی، بستر مقاومت در برابر هژمونی ایدئولوژی‌های غالب می‌داند و بر این باور است که معماری نباید صرفاً به بازنمایی ارزش‌های موجود اکتفا کند، بلکه باید به ابزاری برای نقد و تغییر اجتماعی تبدیل شود. در این چارچوب، نظریات هیز و رندل نه‌تنها بر بازاندیشی در نقش معماری به‌عنوان محصول فرهنگی تأکید دارند، بلکه به امکان آفرینش فضایی انتقادی در معماری نیز اشاره دارند. مفهوم «معماری انتقادی» در اندیشهٔ مایکل هیز و جین رندل تعاریفی متمایز اما هم‌پوشان دارد. از دیدگاه هیز، «معماری انتقادی» در فضایی میان «فرهنگ» و «فرم» تعریف می‌شود؛ فضایی که در آن معماری به‌جای بازتولید یا تقلید از ارزش‌های غالب، با ارائهٔ فرم‌هایی مقاوم و اعتراضی به نقد این ارزش‌ها می‌پردازد. او «معماری انتقادی» را به‌عنوان عملی «میانجی‌گر» تعریف می‌کند که نه کاملاً مستقل از زمینهٔ اجتماعی و تاریخی خود است و نه صرفاً به ابزار بازنمایی «فرهنگ» غالب تقلیل می‌یابد. هیز، با بررسی آثار معماری میس وندروهه، نشان می‌دهد که چگونه معماری می‌تواند از طریق فرم‌های ساده اما چندلایه و تجربه‌های فضایی، به نقد فرهنگ و ایدئولوژی‌های زمانه خود بپردازد. رندل اما رویکرد میان‌رشته‌ای را در تعریف خود برجسته می‌کند. او معتقد است که «معماری انتقادی» شکاف میان «طراحی» و «نقد» را پر و این دو را در قالب یک عمل واحد ادغام می‌کند. در این نگاه، معماری دیگر صرفاً خلق اشیای مادی یا تحلیل و ارزیابی آن‌ها نیست، بلکه فعالیتی انتقادی است که در فرایند تولید و تفکر هم‌زمان عمل می‌کند. به بیان دیگر، «معماری انتقادی» از دیدگاه رندل، فرایندی است که «طراحی» و «نقد» را به‌عنوان ابزارهایی برای تغییر اجتماعی و فرهنگی به‌کار می‌گیرد.

رابطهٔ میان «معماری انتقادی» و «نقد معماری» در دیدگاه‌های هیز و رندل اهمیت ویژه‌ای دارد، هرچند این دو نظریه‌پرداز

مسیرهای متفاوتی برای توضیح این رابطه پیش می‌گیرند. از نظر هیز، «نقد معماری» و «معماری انتقادی» مکمل یکدیگرند؛ به این معنا که «نقد معماری»، با تحلیل زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و فرمی معماری، پایهٔ نظری لازم را برای «معماری انتقادی» فراهم می‌کند. هیز «نقد» را به‌عنوان یک فعالیت فکری مستقل می‌داند که «معماری انتقادی» از نتایج آن بهره می‌برد تا از طریق ارائهٔ فرم‌ها و فضاهایی متفاوت، در برابر ایدئولوژی‌های غالب مقاومت کند. در مقابل، رندل رابطهٔ میان این دو را فراتر از مکمل‌بودن می‌داند و بر ادغام آن‌ها تأکید می‌کند. او معتقد است که «طراحی» می‌تواند خود شکلی از «نقد» باشد و «نقد» نیز می‌تواند در فرایند «طراحی» به کار گرفته شود. از این منظر، «معماری انتقادی» به‌عنوان عرصه‌ای مطرح می‌شود که در آن «طراحی» و «نقد» به‌عنوان اشکالی از «عمل انتقادی»، در تولید معنا، نقد ایدئولوژی‌های فرهنگی و ایجاد تغییرات اجتماعی نقش ایفامی‌کنند.

با وجود تفاوت در رویکردهای هیز و رندل در تعریف مفهوم «معماری انتقادی»، هر دو نظریه‌پرداز بر این نکته اتفاق نظر دارند که «معماری انتقادی» نباید صرفاً بازتاب «فرهنگ» موجود باشد، بلکه باید به نیرویی تحول‌آفرین تبدیل شود که ظرفیت نقد و تغییر اجتماعی را دارد. از این منظر، «معماری انتقادی» مرز میان «طراحی» و «نقد» را محو می‌کند و به حوزه‌ای تبدیل می‌شود که در آن خلق فضا و فرم به ابزاری برای نقد و آفرینش اجتماعی تبدیل می‌شود. این پژوهش نشان می‌دهد که «معماری انتقادی» نه‌تنها مفهومی نظری است، بلکه در عمل نیز می‌تواند به‌عنوان یک نیروی اجتماعی، سیاسی و فرهنگی مؤثر ایفای نقش کند و امکان‌هایی تازه برای بازاندیشی و تغییر ارائه دهد.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌کنند در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Critical Architecture /۲. Architectural Criticism /۳ Paul-Michel Foucault (1926-1984)/ ۴. K. Michael Hays (1952-) /۵ Jane Rendell (1967-) /۶ Manfredo Tafuri (1935-1994) /۷ Critical Theory /۸ The Frankfurt School /۹ Stuart Henry McPhail Hall (1932-2014) /۱۰ Critical Art /۱۱ Fredric. Jameson (1934-2022) /۱۲ Henri Lefebvre (1901-1991) /۱۳ Political Unconscious /۱۴ Georg Lukács (1885-1971) /۱۵ Theodor W. Adorno (1903-1969)/ ۱۶ Perspecta /۱۷ The constant imagination, search for, and" "construction of alternatives /۱۸ Architecture as an Instrument of Culture /۱۹ Architecture as Autonomous Form /۲۰ Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) /۲۱ Epiphenomenon /۲۲ Self-confirming /۲۳ Conciliatory /۲۴ Formalism /۲۵ Formal Operations /۲۶ Contextual / ۲۷ Silent Architecture /۲۸ Resistant /۲۹ Oppositional /۳۰ "K. Michael Hays," Architecture Theory Since 1968 /۳۱ Cognitive Mapping /۳۲ Practice of Mediation /۳۳ Assemblage /۳۴ Critical /۳۵ Architecture conference /۳۶ Architectural Humanities Research Association /۳۷ The Bartlett School of Architecture /۳۸ University College London /۳۹ Criticism /۴۰ Interdisciplinarity /۴۱ Autonomy /۴۲ Contamination of /۴۳ Boundaries /۴۴ Multidisciplinarity /۴۵ Self-Reflectivity /۴۶ Jürgen Habermas (1929-) /۴۷ Social Change /۴۸ Critical Practice /۴۹ Immanuel Kant (1724-1804) /۵۰ G.W.F. Hegel (1770-1831) /۵۱ Embodied /۵۲ Practice /۵۳ Barthes /Roland /Jacques Derrida

فهرست منابع

• حقیر، سعید. (۱۳۸۲). مفهوم و خاستگاه نقد امروز در آثار هنری. *زیبا شناخت*، ۸(۱)، ۲۴۵-۲۵۰. https://l1nq.com/iDpHN

• Baird, G. (2004). Criticality and its discontents. *Harvard Design Magazine, 21,* 1–11. https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/criticality-and-its-discontents/

• Barthes, R. (1977). Writers, intellectuals, teachers. In S. Heath (Ed.), *Image-Music-Text* (pp. 190–215). Fontana Press. https://pdfcoffee.com/barthes-rwriters-intellectuals-teachers-pdf-free.html

• Bedford, J. (2022). On the uses of history, theory and criticism for architecture. In *ACSA (Ed.), 110th ACSA Annual Meeting Proceedings: Empower* (pp. 340–346). ACSA.

• Blouri Bazzaz, M., & Mostaghni, A. (2019). Formalism in architecture and its relation with the concept of form. *Soffeh, 29*(4), 518-. https://doi.org/10.29252/soffeh.29.4.5

• Cingel, I., Jurković, Ž., & Lovoković, D. (2024). Transfusion of the critical urban theory and Manfredo Tafuri's conceptualization of critical architecture. *The 9th International Academic Conference on Places and Technologies.*

• Danaeifar, M., & Tafazzoli, Z. (2021). The main theories of architectural criticism in the West: Its history from the 19th century to the present. *Soffeh, 31*(1), 514-. https://doi.org/10.29252/soffeh.31.1.5

• Derrida, J. (1992). *Acts of literature* (D. Attridge, Ed.). Routledge. https://books.google.com/books?id=W7eLlRE-5OwC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

• Foucault, M. (1975). *Discipline and Punish (Surveiller et punir).* Gallimard.

• Foucault, M. (1976). *The archaeology of knowledge and the discourse on language* (A. Sheridan Smith, Trans.). Harper.

• Frampton, K. (1980). *Modern architecture: A critical history* (3rd ed.). Thames and Hudson.

• Fraser, M. (2005). The cultural context of critical architecture. *The Journal of Architecture, 10*(3), 317–322. https://doi.org/10.1080/13602360500162287/

• Geuss, R. (1981). *The idea of a critical theory: Habermas and the Frankfurt School.* Cambridge University Press. https://books.google.com/books?id=oS47wcTHj2EC&printsec=frontcover&hl=ar#v=onepage&q&f=false

• Hays, K. M. (1984). Critical architecture: Between culture and form. *Perspecta, 21,* 15–29. https://doi.org/10.23071567078/

• Jameson, F. (1985). Architecture and the critique of ideology. In D. Grahame Shane (Ed.), *Architecture, criticism, ideology* (pp. 63–84). Princeton Architectural Press. https://monoskop.org/File:Jameson_Fredric_1985_Architecture_and_the_Critique_of_Ideology.pdf

• Janniere, H. (2010). Architectural criticism: Identifying an

object of study. *OASE,* (81), 34–54. https://www.oasejournal.nl/en/Issues/81/ArchitectureCriticismIdentifyingAnObjectOfStudy

• Ji, S. (2023). The relationship between design criticism and society in modern China: A case study of the Nanyang Industrial Exposition. *The Design Journal, 26*(5), 710–730. https://doi.org/10.1080146069/25.2023.2225708

• Kaji-O'Grady, S. (2013). Formalism and forms of practice. In G. Crysler, S. Cairns, & H. Heynen (Eds.), *The SAGE handbook of architectural theory* (pp. 152–164). SAGE Publications. https://doi.org/10.41359781446201756/.n10

• Kant, I. (1998). *Critique of judgment* (E. Rashidian, Trans.). Ney. (Original work published 1970)

• Kant, I. (2019). *Critique of pure reason* (N. Nazari, Trans.). Qoqnoos. (Original work published 1781)

• Laclau, E., & Mouffe, C. (1985). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics.* Verso Books.

• Macarthur, J., & Stead, N. (2006). The judge is not an operator: Historiography, criticality, and architectural criticism. *OASE,* (69), 116–137. https://www.oasejournal.nl/en/Issues/69/TheJudgeIsNotAnOperatorHistoriographyCriticalityAndArchitecturalCriticism#116

• Martin, L. (2011). Critical architecture and Fredric Jameson. In N. Lahiji (Ed.), *The political unconscious of architecture: Re-opening Jameson's narrative* (pp. 171–188). Routledge.

• Melone, M. R. S., & Borgo, S. (2020). Rethinking rules and social practices: The design of urban spaces in the post-COVID-19 lockdown. *TeMA - Journal of Land Use, Mobility and Environment,* 333–341. https://doi.org/10.60926923/9870-1970/

• Mills, J., & Burston, D. (2022). *Critical theory and psychoanalysis: From the Frankfurt School to contemporary critique.* Taylor & Francis.

• Mouffe, C. (2023). On the political, public space and the possibility of a critical architecture. *Architecture Philosophy, 6*(1–2), 27–38.

• Namvar Motlagh, B. (2019). An introduction to poetics of criticism. *Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar, 2*(1), 926-. http://pazhouheshnameh.ir/article-127--fa.html

• Osman, M., Ruedig, A., Seidel, M., & Tilney, L. (Eds.). (2002). *Perspecta 33 «Mining Autonomy»: The Yale Architectural Journal.* MIT Press.

• Pieniniemi, S. (2024). The aesthetics and politics of totality: Tracing Fredric Jameson's cognitive mapping. *Tutkimus & Kritiikki, 4*(1), 120. https://doi.org/10.55294/tk.144913

• Qayyoomi Bidhendi, M., & Danaeifar, M. (2019). The concept of architectural criticism: Historical developments and types. *Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar, 2*(2), 5172-. http://pazhouheshnameh.ir/article-123--fa.html

• Raman, P., & Coyne, R. (2000). The production of architectural criticism. *Architectural Theory Review, 5*(2), 83–103. https://doi.org/10.10801326482000947839O/

• Rendell, J. (2007). Critical architecture: Between criticism and design. In J. Rendell, J. Hill, M. Fraser, & M. Dorian (Eds.), *Critical architecture (Critiques: Critical studies in architectural humanities).* Routledge.

• Rendell, J., Hill, J., Fraser, M., & Dorian, M. (Eds.). (2007). *Critical architecture (Critiques: Critical studies in architectural humanities).* Routledge.

• Sabini, M. (2015). Re-setting the critical project. *Architectural Design, 85*(2), 386–393. https://doi.org/10.1002/ad.1878

• Strecker, D. (2008). The architecture of social critique: Three models of ideology critique and the legacy of the Frankfurt School. In B. S. Turner (Ed.), *Citizenship and social theory* (Vol. 25, pp. 85–106). Emerald. https://doi.org/10.1016/S02780-00003(08)1204-

• Till, J. (2013). *Architecture depends.* MIT Press. https://books.google.com/books/about/Architecture_Depends.html?id=RrT4DwAAQBAJ

• Zhu, Z. (2023). Analysis of the meaning of ‹critical architecture› in contemporary architectural creation. *World Scientific Research Journal, 9*(1), 101–105. https://doi.org/10.6911/WSRJ.202301_9(1).0012

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

دبستانی رفسنجانی، اکبر؛ حقیر، سعید و خاقانی، سعید. (۱۴۰۴). بازخوانی مفهوم «معماری انتقادی» براساس آرای مایکل هیز و جین رندل. *باغ نظر*، ۲۲ (۱۴۳)، ۴۱-۵۲.

DOI: 10.22034/BAGH.2025.501605.5747
URL: https://www.bagh-sj.com/article_218811.html