فهرست مطالب

پیشگفتار..... ۹
مقــدمه..... ۱۱

بخش اول: مدرنیســم_۱۹

تئودور وی. آدورنو..... ۲۳
عملکردگرایی امروز..... ۲۴
ژرژ باتای..... ۳۹
معماری..... ۴۰
سلاخ‌خانه..... ۴۰
موزه..... ۴۱
والتر بنیامین..... ۴۳
دربارهٔ برخی مضامین شعر بودلر..... ۴۴
پاریس، پایتخت سدهٔ نوزدهم..... ۵۲
لویی فیلیپ و طراحی فضای داخلی..... ۵۵
بودلر و خیابان‌های پاریس..... ۵۷
هوسمان و سنگرها..... ۵۹
ارنست بلوخ..... ۶۳
آموزش سازنده، سبک مهندسی‌شده، تزیین..... ۶۵
زیگفرید کراکائر..... ۷۵
سرسرای هتل..... ۷۷
در بنگاه‌های کاریابی: شکل‌گیری گونه‌ای از فضا..... ۸۲
گئورگ زیمل..... ۸۷
پل و در..... ۸۸
کلان‌شهر و حیات ذهنی..... ۹۰

بخش دوم: پدیــدارشــناسی_۹۹

گاستون باشلار..... ۱۰۳
گزیده‌هایی از سخن‌شناسی فضا..... ۱۰۴
مارتین هایدگر..... ۱۱۵
ساختن، سکنی‌گزیدن، اندیشیدن..... ۱۱۷
آدمی شاعرانه سکنی می‌گزیند..... ۱۲۶
خاستگاه اثر هنری..... ۱۳۷

فهرست مطالب

هانس-گئورگ گادامر.....۱۴۳
بنیان هستی‌شناسانهٔ امر سببی و امر تزیینی.....۱۴۴
آنری لوفور.....۱۵۵
(گزیدهٔ) بازتولید فضا.....۱۵۶
جیانی واتیمو.....۱۶۳
پایان مدرنیته/پایان پروژه؟.....۱۶۴
تزیین/یادمان.....۱۷۰

بخش سوم: ســاختارگرایــی_۱۷۷

رولان بارت.....۱۸۱
نشانه‌شناسی و شهر.....۱۸۲
برج ایفل.....۱۸۸
اومبرتو اِکو.....۱۹۷
عملکرد و نشانه: نشانه‌شناسیِ معماری.....۱۹۸
ارتباط و تاریخ در معماری.....۲۰۳
رمزهای معماری.....۲۰۶
معماری به‌مثابه ابزار ارتباط جمعی.....۲۱۱
رمزهای بیرونی.....۲۱۳

بخش چهارم: پســـت‌مدرنیســـم_۲۱۹

ژان بودریار.....۲۲۳
تأثیر بوبورگ: انفجار و بازدارندگی.....۲۲۵
آمریکا.....۲۳۳
یورگن هابرماس.....۲۴۱
معماری مدرن و معماری پست‌مدرن.....۲۴۳
چالش‌های معماری در سدهٔ نوزدهم.....۲۴۴
درماندگی تاریخ‌گرایی، پاسخ مدرنیسم.....۲۴۶
معنای راستین عملکردگرایی.....۲۴۷
جبر نظام. معماری و اراده به زندگی.....۲۴۸
مرمت شهرنشینی؟.....۲۴۹
سرگشتگی‌ها و پاسخ‌ها.....۲۵۰

فهرست مطالب

فردریک جیمسون..... ۲۵۳
منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر..... ۲۵۵
(گزیدهٔ) محدودیت‌های پست‌مدرنیسم..... ۲۶۴
آیا فضا امری سیاسی است؟..... ۲۷۳
بخش نخست..... ۲۸۳
ژان فرانسوا لیوتار..... ۲۸۷
دوموس و کلان‌شهر..... ۲۸۸

بخش پنجم: پساســاختارگرایــی_۲۹۹

اندرو بنجامین..... ۳۰۳
آیزنمن و خانهٔ سنت..... ۳۰۴
هلن سیکسو..... ۳۱۹
یورش بردژ..... ۳۲۰
ژیل دلوز..... ۳۲۷
پی‌نوشتی بر جوامع در لگام..... ۳۲۸
شهر/دولت..... ۳۳۲
ژاک دریدا..... ۳۳۷
معماری، مأمن تمنّا..... ۳۳۹
نقطهٔ فولی- اینکْ معماری..... ۳۴۴
میشل فوکو..... ۳۷۱
دربارهٔ دگرفضاها: نامکان‌ها و دگرمکان‌ها..... ۳۷۳
(گزیده‌ای از) انگارهٔ سراسربین..... ۳۷۹
فضا، دانش و قدرت..... ۳۸۹
پل ویریلیو..... ۴۰۱
شهر برون نمایان..... ۴۰۲

منابع..... ۴۱۲
فهرست واژگان..... ۴۱۵

پیشـــگفتار

در سـال‌های گذشـته، رشـتهٔ معمـاری از نوعـی دگردیسـی فراتـر رفتـه اسـت. اسـتنادهای روشـنی از تغییراتـی آشـکار دراین‌بـاره وجـود دارد کـه هـم، ماهیـت مباحـثِ درون حـوزهٔ معمـاری و همچنیـن، ارتبـاط ایـن حـوزه بـا دیگـر رشـته‌های دانشـگاهی را در برمی‌گیـرد. عـلاوه بـر معمـاران و نظریه‌پـردازان معمـاری، دیگرانـی همچـون، نظریه‌پـردازان فرهنگـی، فیلسـوفان و جامعه‌شناسـان، درگیـری فزاینـده‌ای بـا مسـئلهٔ معمـاری و محیـط مصنـوع پیداکرده‌انـد. ایـن نوشـتار حاصل شـور و اشـتیاق بـرای حمایـت از ایـن دگردیسـی و تقویـت پیوندهـای ایجادشـده میـان حـوزهٔ معماری و سـایر رشـته‌های دانشـگاهی اسـت. کتـاب پیـشِ رو بـر ایـن هـدف اسـت تـا معمـاری را درون بسـتر فرهنگـی گسـترده‌تری بنهـد و بـه این موضـوع بپـردازد کـه چگونـه مباحـث مربـوط به نظریـهٔ فرهنگی، فلسـفه و جز آن، ممکن اسـت بـه معماری مرتبط شـوند و همچنیـن، اینکـه چگونـه معمـاری و محیـط مصنـوع ایـن توانایـی را دارند تـا زمینه‌ای غنی بـرای تحلیل مطالعـات فرهنگی و دیگـر حوزه‌هـا بـه دسـت دهند.

بخـش زیـادی از ایـن مجلـد، حاصل یاری دانشـجویان مقطع کارشناسـی ارشـد رشـتهٔ معمـاری، درس نظریـهٔ انتقادی در دانشـگاه ناتینگهـام اسـت. دلیـل اصلـی راه‌انـدازی این واحد درسـی، پر کـردن خلأ موجـود در دوره‌های آمـوزش متداول معمـاری بـود؛ بااین‌حـال، بسـیاری از دانشـجویان از دیگـر رشـته‌های تحصیلـی بـدان جـذب شـدند. بیشـتر مطالـب ایـن کتـاب، در طـول هم‌اندیشـی‌ها، سـخن‌رانی‌ها و طـی ایـن واحـد درسـی کشـف شـدند و تـا پیـش از اینکـه به اندیشـهٔ نظم و نسـق دادنـش باشـم، مجموعـه‌ای از فتوکپی‌هـای پراکنـده و از شـدت اسـتفاده، کهنـه بـود. از همـهٔ افـرادی کـه این واحد درسـی را گذرانده‌انـد یـا مـن را بـرای راه‌انـدازی آن در دانشـگاه تشـویق کرده‌انـد، سـپاس‌گزارم؛ به‌ویـژه از پیتـر فوسـت[1] و برنـارد مک‌گـوارک[2]. همچنیـن، از تعـداد قابل‌توجهـی از دانشـجویان خـود در ایـن درس ممنونـم. اشـتیاق و روحیـهٔ پرسشـگری آنـان، همـواره منبـع الهـام و مایـهٔ خرسـندی مـن بـوده و بسـیاری از پرسـش‌هایی کـه آنـان در کلاس مطـرح کرده‌انـد، بـه ایـن کتـاب کمـک کرده اسـت.

سپاس ویژه‌ای از همهٔ آنانی دارم که یاری‌رسان من بوده‌اند و از مشورت‌های ضروری آنان برای آماده‌سازی واقعی این کتاب، بهره برده‌ام. به‌ویژه، خود را مدیون این افراد می‌دانم: آندرو بالینتاین[3]، جفری بنینگتان[4]، آندرو بویی[5]، پیتر کارل[6]، سارا چپلین[7]، مت کانل[8]، نیل کرتیس[9]، دیوید فریزبی[10]، گریام گیلک[11]، جاناتان هِیل[12]، وُن هارت[13]، نیک هَفِرنَن[14]، پُل هگرتی[15]،

1- Peter Fawcett
2- Bernard McGuirk
3- Andrew Ballantyne
4- Geoffrey Bennington
5- Andrew Bowie
6- Peter Carl
7- Sarah Chaplin
8- Matt Connell
9- Neal Curtis
10- David Frisby
11- Graeme Gilloch
12- Jonathan Hale
13- Vaughan Hart
14- Nick Heffernen
15- Paul Hegarty

اریک هولدینگ[۱]، بیل هاتسن[۲]، سوزن مارکس[۳]، جایلز پیکر[۴]، دونا پترسکی[۵]، جین رندل[۶]، آیونا سندی[۷]، اینگرید شایبلر[۸]، ادم شارمن[۹]، ایوان شِرَت[۱۰]، جان سایمِنز[۱۱]، سایمن تُرمی[۱۲] و کریستینت یوجمِی[۱۳].

همچنین سپاسگزارم از راهنمایی‌ها و یاری‌های خود نویسندگان، به‌ویژه آندرو بِنجامین[۱۴]، هلن سیکسو[۱۵]، ژاک دریدا، یورگن هابرماس[۱۶]، فردریک جیمسون[۱۷] و همهٔ کسانی که اجازهٔ نشر مقاله‌هایشان را به من دادند.

افزون بر این، باید از تریستن پالمر[۱۸] برای بینش و شوروشوقش در راه‌اندازی این طرح و سارا لوید[۱۹]، مایکل لایسر[۲۰] و دایانا وال‌وورک[۲۱] در راتلج برای پشتیبانی‌شان از آغاز تا پایان طرح، تشکر کنم.

در پایان، باید مراتب قدردانی خود را از دلیوبر وزلی[۲۲] و جوزف رایکوِرت[۲۳] اعلام نمایم. برایم افتخاری بود که در دانشگاه کمبریج، شاگرد آنان باشم و از آنان بیاموزم. شیوهٔ جذاب و تأثیرگذار آموزش این دو، منبع نهایی الهام‌بخشِ من برای نوشتن این کتاب بود.

نیل لیچ
ناتینگهام، ۱۹۹۶

1- Eric Holding
2- Bill Hutson
3- Susan Marks
4- Giles Peaker
5- Doina Petrescu
6- Jane Rendell
7- Ioana Sandi
8- Ingrid Scheibler
9- Adam Sharman
10- Yvonne Sherratt
11- Jon Simons
12- Simon Tormey
13- Christina Ujma
14- Andrew Benjamin
15- Hélène Cixous
16- Jürgen Habermas
17- Fredric Jameson
18- Tristan Palmer
19- Sarah Lloyd
20- Michael Leiser
21- Diana Wallwork
22- Dalibor Vesely
23- Joseph Rykwert

مقـــدمه

در این کتاب، برای نخستین بار، مجموعه‌ای از مقالات بسیار شناخته‌شده در حوزهٔ معماری گردآوری‌شده که به دست اندیشمندان اصلی سدهٔ بیستم نوشته‌شده است. برخی از این مقالات، تاکنون کم‌تر شناخته‌شده‌اند؛ زیرا پیش‌ازاین به انگلیسی ترجمه نشده بودند. برای این منظور، این کتاب بر آن است تا بدنهٔ منسجمی از اندیشهٔ انتقادی را دربارهٔ معماری به تصویر بکشد که این بدنه، خارج از جریان اصلی گفتمان معماری شکل‌گرفته و بدین ترتیب، محتویات این کتاب، ابزاری مؤثر برای بازاندیشیدن نظریهٔ معماری است.

شاید تصادفی نباشد که نگارش این کتاب در پایان سدهٔ بیستم میلادی، به پایان رسید؛ دوره‌ای که به لحظهٔ بروز نشانه‌هایی از بهبودی تعبیر می‌شود. سدهٔ بیستم با خوش‌بینی نسبت به دیدگاه‌های آرمان‌شهریِ آینده آغاز شد و با بازتاب این دیدگاه‌ها در واقعیت، به پایان رسید. سدهٔ بیستم با شعارهایی همچون، *به‌سوی معماری نوین* آغاز شد و با *بازاندیشی* دربارهٔ معماری به پایان رسید. این روند در راستای مسیری کلی است که به گفتهٔ فردریک جیمسون بیشتر به فرهنگ وابسته است. او این روند را *انتظاری وارونه برای ظهور منجی* می‌نامد. کاویدنِ گذشته، اندیشیدن و به‌ویژه، درهم‌شکستن پایه‌های جامعهٔ معاصر، جایگزین اخطار دربارهٔ آینده یا انتظار برای ظهور منجی شده است. این *انتظار وارونه* به‌جای آن‌که رو به‌سوی آینده داشته باشد، در پی گذشته است[1]. گویی پایه‌های اصلی فرهنگ معاصر متزلزل شده بود. فرهنگ دچار *بحران* شد- بحرانی که به گفتهٔ هابرماس حاصل *مشروعیت* بود- بحرانی که شاید بی‌ربط به نظر برسد؛ اما پست‌مدرنیسم یا پسانوگرایی نامیده شد.

این وضعیت نمود بارزتری در معماری می‌یابد. در پایان سدهٔ بیستم، بحث فروپاشیِ اعتماد به جنبش مدرن ازجمله موضوع‌های غالب در حوزهٔ معماری و بسیاری از نوشته‌های مربوط به آن است. در این دوره، مدرنیسم زیر سؤال می‌رود. *ظرف بی‌روح معماری* که حاصلِ ساخت‌وسازهای معاصر در سراسر جهان بود، منفور شد. بااین‌حال، هنوز بر سر جایگزینِ آن به توافق نرسیده‌ایم. دراین‌ارتباط، هابرماس دو جریان اصلی را تشخیص داد که در ظاهر، دو قطب مخالف‌اند؛ اما در فرآیندِ تکامل مدرنیسم، از زمینه‌ای مشترک با یکدیگر و در مخالفت با مدرنیسم برخوردارند. همان‌گونه که هابرماس نیز اشاره دارد، از سویی، افرادی هوادار احیای تاریخی یا به بیانی بهتر، تاریخ‌گرایانی جدید بودند که آشکارا همهٔ اصول مدرنیسم را رد می‌کنند؛ سوی دیگر این جریان، حامیان معماریِ پست‌مدرن‌اند که برخلاف گروه پیشین، مدرنیسم را رد می‌کنند؛ اما در مدار آن باقی می‌مانند. همچنین، دیگرانی نیز بودند که در پیِ بازنگری مدرنیسم و دادن نیرویی تازه بدان، از ادامهٔ انتقادی مدرنیسم پشتیبانی می‌کردند. هال فاستر[2] این دو جریانِ متفاوت و اصلی را ائتلافی نادر با عنوان *پست‌مدرنیسم واکنشی و پست‌مدرنیسم مقاومتی* توصیف کرده است[3]. طبق نظر فاستر، پست‌مدرنیسم واکنشی، مدرنیسم را *انکار می‌کند* و به دنبال یافتن پناهگاهی در سبک‌ها و سیاق‌های گذشته است. پست‌مدرنیسمِ مقاومتی، به مدرنیسم وفادار می‌ماند و در تلاش است تا مدرنیسم را طی فرآیندی ارزیابانه و انتقادی، دوباره از سر بگیرد.

در عرصهٔ موسیقی، به گفتهٔ تئودور آدورنو «اینکه گذر زمان در موسیقی مدرن، آهنگسازان را به بازگشتن به شکل‌های منسوخ تشویق کند؛ امری منطقی نیست، بلکه آنان باید همواره، در پی خود انتقادی باشند»[4]. این موضوع در معماری نیز مصداق دارد و در حقیقت، فرض نخستین این کتاب را تشکیل می‌دهد. شاید معماری پا به سن گذاشتهٔ مدرن، نباید معماران را به فرار از واقعیت و بازگشتن به سبک‌های منسوخ تشویق کند، بلکه باید آن‌ها را به *خود انتقادی* همیشگی رهنمون

1- Fredric Jameson, ‘The Cultural Logic of Late Capitalism’, p. 238.

۲- Hal Foster، منتقد هنری و تاریخ‌نگار (۱۹۵۵). (م)

3- Hal Foster, preface to Hal Foster (ed.), Postmodern Culture, London and Concord, Mass: Pluto Press, 1985, pp. ix–x.

4- Adorno, ‘Reconciliation Under Duress’ in Aesthetics and Politics, London and New York: Verso, 1980, p. 167.

نماید. به بیانی دیگر، شاید ارزیابیِ نو و انتقادی راهی روبه‌جلو در معماری نشان دهد. بااین‌وجود، این پیشنهاد دو پرسش اصلی ایجاد می‌کند: یکی اینکه معماری چگونه به خود-انتقادی همیشگی دست یابد؛ و دیگر اینکه، چگونه معماری می‌تواند به ابزار لازم برای اجرای این خود-انتقادی دست یابد؟

بدیهی است که انتقاد از خود، باید از حوزهٔ نظریه منتج شده باشد؛ زیرا نظریه، به گفتهٔ ژیل دلوز «شبیه جعبه‌ابزار است»[1]. بااین‌حال، بدیهی است که نظریهٔ معماری ابزارهای کاملی در اختیار ندارد. همان‌گونه که مطالب این کتاب نشان می‌دهد، کاستی‌های نظریهٔ معماری زمانی نمایان شد که درگیر و بهت‌زدهٔ انتقادهای خارج از حوزهٔ خود گشت. این انتقادهای بیرونی همان ابزارهایی بود که معماری بدان نیاز داشت. درگیر شدن نظریهٔ معماری با خودآزمایی فرهنگی، امیدی است برای معماری تا به ابزارهای انتقاد از خود دست یابد. بحث‌های نظری در معماری، بیرون از حوزهٔ مربوط قلمداد می‌شوند؛ ازاین‌رو، شاید معماری از انتقاد از خود سرباز زند.

در معماری، دستیابی به انگیزه از سایر رشته‌ها را نباید به زیاده‌روی تعبیر کرد، بلکه در جدا ماندن معماری از دیگر رشته‌ها زیاده روی شده است. به‌رغم باورهای متداول، معماری هنری مستقل نیست. ساختمان‌ها، درونِ شبکه‌ای پیچیده از اولویت‌های سیاسی و اجتماعی بنا می‌شوند. نادیده گرفتن این اولویت‌های مسلط بر معماری ما را از فهم کاملِ تأثیرِ عوامل اجتماعی بر معماری بازمی‌دارد. افزون بر این، فقط اثبات‌گرایان افراطی ممکن است ادراک آگاهانهٔ محیط مصنوع را انکار کنند. انکار این امر که خودآگاهی در ادراک نقش میانجی را ایفا می‌کند؛ درواقع، انکار مسئلهٔ اصلی معماری است.

گفتمان رایج در معماری بیشتر مبتنی بر سبک و سیاق بوده است. درمجموع، سَبک بر این گفتمان تسلط دارد. اعتبارِ سبک، بیشتر بر اصول اخلاقی همچون، *صداقت* و *شایستگی* استوار بوده و ازاین‌رو، سبک در دام نشانه‌ها افتاده است. همهٔ سبک‌ها از کاوش بیشتر مسئله و بررسی علت‌های اصلی بازمانده‌اند. به‌بیان‌دیگر، گفتمان معماری، سطحی عمل کرده است. به‌هرروی، مقاله‌های برگزیده در این کتاب، در پیِ فرا رفتن از محدودیت‌هایی ازاین‌دست است. این مقاله‌ها طیفی از الگوهای ژرف‌تر را برای درک معماری و نیروهای مؤثر بر تولید محیط مصنوع به دست می‌دهند. سبک در معماری حاصلِ مسائلی ژرف‌تر است و به گفتهٔ زیگفرید کراکائر:

> «تصویرهای فضامند، رؤیای جامعه‌اند. هرکجا، رمزی از هیروگلیفِ تصویر فضامند گشوده گردد، بنیان‌های واقعیت اجتماعی نمایان می‌شود.»[2]

معماری محصولِ روش اندیشیدن است. برای ریشه‌یابیِ مسئلهٔ معماری، باید بر اندیشه و ملاحظات مؤثر بر این محصول متمرکز باشیم. مطالب این کتاب به‌گونه‌ای انتخاب‌شده تا راه‌حلی برای این مسئله داشته باشد. کتاب به پنج بخش تقسیم‌شده است؛ البته این طبقه‌بندی همهٔ جنبش‌های اصلی و انتقادیِ سدهٔ بیستم در غرب را پوشش نمی‌دهد. این بخش‌ها عبارت‌اند از: مدرنیسم، پدیدارشناسی، ساختارگرایی، پست‌مدرنیسم و پساساختارگرایی. درواقع، در این کتاب، از بررسی موارد بیشتری همچون، جنبش زنان، صرف‌نظر و از آن‌ها در بخش‌هایی از مطالب استفاده‌شده است.

در هر بخش، مسئلهٔ معماری از دیدگاهی متفاوت بررسی می‌شود. برای مثال، در بخشِ مدرنیسم، بیشتر به هجوم

1- Gilles Deleuze and Michel Foucault, ‘Intellectuals and Power’ in Donald Bouchard (ed.), Language, Counter-Memory, Practice, Donald Bouchard and Sherry Simon (trans.), Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977, p. 206.
2- Siegfried Kracauer, ‘On Employment Agencies: The Construction of a Space’, p. 60.

ناگهانی مدرنیزاسیون پرداخته‌ایم. معماری بازتابی از وضعیت اجتماعی نسل جدید است. بی‌خانمانی متافیزیکی[۱] در ذات موجودیت معاصر ریشه دوانده که کراکائر، آشکارا در توصیف سرسرای هتل –ازجمله ناب‌ترین فضاهای مدرنیته- از آن یاد می‌کند. در این وضعیت جدید، *کلان‌شهر* گئورگ زیمل یا *پرسه‌زن* والتر بنیامین، پاسخی جدید برای ازخودبیگانگی حاصل از مدرنیته در بردارد. طبق اصول روانکاوی، پاسخ به این وضعیت جدید، در آگاهی و هوشیاری نهفته است؛ زیرا حائلی در برابر شوک‌های همیشگی ناشی از تجربهٔ مدرنیته‌اند.

مطالب مربوط به بخش پدیدارشناسی، بر موقعیت انسان در جهان و بر پوسته‌ای بودن موجودیت مدرن تمرکز دارد. پدیدارشناسی الگویی برای کاویدن، زیرِ پوستهٔ مدرن و زیر سؤال بردن پایه‌های اصلیِ وضعیت انسانی ارائه می‌کند. پدیدارشناسی نمایشی دقیق از سازوکارهای خنثی‌کنندهٔ ادراک فضا به دست می‌دهد و در پیِ رویکردی فراتر از این محدودیت‌هاست. همان‌طور که فوکو اشاره دارد، فضا هرگز امری تهی نیست، بلکه «همیشه انباشته از ویژگی‌های کیفی» است[۲]. همچنین، همان‌گونه که لوفور یادآور می‌شود، چشم معمار هرگز چشمی معصوم نبوده است[۳]. نقشه‌های اوزالیدی جهانی انتزاعی و خُرد بر جای می‌گذارند. معماران از طریق ادراکی مبتنی بر هستی‌شناسی فضا می‌توانند این ملاحظات را در فرآیندهای طراحی خود به‌کارگیرند.

ساختارگرایی با کمک رویکرد نشانه‌شناسی، به چگونگی خوانش معماری از روی نشانه‌ها می‌پردازد. خواندنِ معماری از روی نشانه‌ها چندان برای معماران خوشایند نیست، حتی گاهی آن را نادیده می‌گیرند. درواقع، معماران ترجیح بیشتری برای تأکید بر جنبه‌های عملکردی معماری دارند و کم‌تر، به ابعاد نشانه‌ای معماری می‌پردازند. بااین‌حال، همان‌گونه که رولان بارت اشاره دارد، بشر می‌تواند حتی به فنی‌ترین مصنوعات خود، معنایی بچسباند.

در مطالعات پساساختارگرایان، به فهم معماری از منظر نشانه‌شناسی، بیشتر پرداخته‌شده است. پساساختارگرایان تأکید کم‌تری بر فرم به‌مثابه محتوا دارند. درواقع، در آثار میشل فوکو، ژیل دلوز و پل ویریلیو، اهمیت فرم معماری زیر سؤال می‌رود. آثار این عده، ضرورت تصحیح آن ادعای اغراق‌آمیزی را نشان می‌دهد که معماران به فرم معماری خود نسبت می‌دهند. در شیوه‌های جدید اندیشه که از فناوری و ابزار پیشرفتهٔ ارائه و بازنمایی، سرچشمه گرفته‌اند، فرم کالبدی برتری خود را ازدست‌داده است.

به همین ترتیب، مسئلهٔ اصلی پست‌مدرنیسم -که فرض اصلی مقاله‌های این کتاب نیز، بر همین اساس است- ارتباط ضروری میان پست‌مدرنیسم و شرایط سرمایه‌داری اخیر است؛ از این روست که فردریک جیمسون تلاش دارد تا چیزی فراتر از فهم توصیفی و طبقه‌بندی سَبک‌های معماری را ارائه دهد. هدف او، کاوش علت اصلی این وضعیت است. سبک‌های معماری را می‌توان حاصلِ پدیده‌های هم‌آیند دانست که برخاسته از نیروهای اجتماعی مؤثر و گسترده‌ترند. فهمِ وضعیتی که این سبک‌ها را تولید می‌کند، سبب می‌گردد تا گفتمان معماری از پوسته سطحی نشانه‌ها فراتر رود. این شیوهٔ ادراک، کاستی‌های آن چیزی را نشان می‌دهد که جنکس آن را پست‌مدرنیسم می‌نامید؛ اصطلاحی که بیشتر، به مجموعه‌ای برگزیده از ساختمان‌های تجاری و مزیّن به نقش‌های تاریخی اشاره دارد.

ازاین‌رو، مطالب این کتاب، به چگونگی یافتنِ درک بهتری از معماری و فراتر از گفتمان متداول آن می‌پردازد. این مطالب طیفی از روش‌شناسی را -یا به بیانی، مجموعه‌ای از ابزارها را- برای پرداختن به مسئلهٔ معماری و فهم آن در بستر گسترده‌تر فرهنگی ارائه می‌دهند. البته، برخی از مطالب در حوزهٔ معماری به‌خوبی شناخته‌شده و در جریان اصلی آموزش

۱- Transcendental Homelessness، اصطلاحی فلسفی که نخستین بار گئورگ لوکاچ در نظریهٔ خود به نام نظریهٔ رمان به کار برد و به این نیاز بشر امروزی اشاره دارد که باید خانه‌اش را در هر جا با خود همراه داشته باشد.

2- Michel Foucault, ‘Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias’, p. 349.

3- Henri Lefebvre, p. 143.

معماری واردشده‌اند؛ اما بیشتر آن‌ها برای مخاطبان معماری، تازگی خواهند داشت. با معرفی این مطالب به حوزهٔ معماری، ماهیت قلمروِ این رشته اصلاح خواهد شد.

همهٔ این مقاله‌ها را اندیشمندانی *خارج* از حوزهٔ معماری نوشته‌اند که هیچ‌گونه آموزش رسمی در این حوزه ندیده‌اند. تنها فرد استثنا در میان آنان، کراکائر است. او نیز، در زمان نوشتن مقالاتی که در این کتاب آورده شده، حرفهٔ خود را ترک کرده بود. اینکه هیچ‌یک از نویسندگان این کتاب، پس‌زمینه‌ای در حوزهٔ معماری ندارند؛ شاید این شبهه را ایجاد کند که این مطالب نمی‌توانند نقشی مفید در گفتمان معماری داشته باشند. به‌هرروی، محتوای این مقاله‌ها شاهدی برای رد این ادعا را فراهم کرده است. در حقیقت، همان‌گونه که تئودور آدورنو اشاره دارد، فاصلهٔ مشخصِ حرفه‌ای، درست همان چیزی است که برای حفظِ فاصلهٔ انتقادی لازم است.

> به نظر من، در موقعیت‌های بحرانی، این فاصله بهتر از روح رقابت برانگیز فنی می‌تواند به دور کردن ما از پدیده‌ها کمک کند. اصل برازش ماده بر اساس اصل تقسیم‌کار مطرح‌شده است. بااین‌وجود، بهتر است متخصصان حوزهٔ معماری نیز، گاهی به برآوردِ میزان آسیب‌های وارد بر خبرگی خود به دلیلِ اصل تقسیم‌کار بپردازند، همان‌گونه که ساده‌انگاری هنری نهفته در حرفهٔ آنان، ممکن است محدودیت‌هایی بر آنان تحمیل کند.[۱]

بنابراین، تنشی آشکار میان خط فکری جهانِ معماران و جهانِ خارج شکل می‌گیرد.

مقاله‌های گردآوری‌شده در این کتاب، در مقابلِ جریان اصلی نظریه‌های پذیرفته‌شده در حوزهٔ معماری می‌ایستند. درواقع، در برخی موارد، این مقاله‌ها انتقادی مستقیم بر آثاری است که بر اساس نظریه‌های مشخص معماری شکل‌گرفته‌اند. برای مثال، مقالهٔ تئودور آدورنو با عنوانِ *عملکردگرایی در عصر معاصر*، در پاسخ به مقالهٔ *تزیین و جنایت*[۲] نوشتهٔ آدولف لوس[۳] نوشته‌شده است. همچنین، مقالهٔ *بذرهای زمان، محدودیت‌های پست‌مدرنیسم*[۴] نوشتهٔ فردریک جیمسون پاسخی صریح به مقالهٔ *به‌سوی منطقه‌گرایی انتقادی*[۵] اثر کنث فرمپتون[۶] است[۷]. هدف از انتخاب این آثار انتقادی در برابر آثاری متعارف در حوزهٔ نظریه‌های معماری، کم‌رنگ جلوه دادن اهمیت مقاله‌های متعارف نیست، بلکه تقویت خطوط اندیشه‌ای آن‌ها با مشخص کردن کاستی‌هایشان در تقابلِ میان آن‌هاست. مطالب این کتاب، راهبردهایی برای بازاندیشیدن نظریه‌های معماری ارائه داده است؛ راهبردهایی که هدفشان هم‌راستا با هدف دریدا است:

> تا بتوانیم در پیِ معماری برویم، نه اینکه قصدمان یورش، تخریب و گمراه کردن، انتقاد یا رد صلاحیتِ آن باشد. برای اینکه بتوانیم به معماری بیندیشیم و با تفسیر و فهم درستِ آن در قالب اندیشه‌ای فراتر از قواعد و قانون، آن را در نوع خود به اثری هنری تبدیل کنیم.[۸]

1- Adorno, ‘Functionalism Today’, p. 6.
2- Ornament and Crime
3- Adolf Loos
4- Seeds Of Time, ‘The Constraints of Postmodernism
5- Towards a Critical Regionalism
6- Kenneth Frampton
7- Kenneth Frampton, ‘Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance’ in Hal Foster (ed.), Postmodern Culture,London and Concord, Mass.: Pluto Press, 1985, pp. 16–30.
8- Jacques Derrida, ‘Point de Folie’, p. 326.

نویسندگانی که در نگارش مجموعهٔ این مقالات دست داشته‌اند، همگی ازجمله اندیشمندان اصلی و اثرگذار در اندیشهٔ سدهٔ بیستم در غرب‌اند. بااین‌حال، هر یک از آنان، از پس‌زمینه‌های مختلفی برخوردارند. درحالی‌که بسیاری از آنان در رشته‌ای خاص از فلسفه کارکرده‌اند، برای برخی از آنان نمی‌توان وابستگی مشخصی تعریف کرد. رویکرد این عده، میان‌رشته‌ای است و ازاین‌رو، از ایجاد مرزی *حرفه‌ای* چه با معماری و چه با سایر رشته‌ها سر تابیده‌اند. این سرپیچی‌ها، همان‌گونه که دریدا نیز اشاره دارد، مسئله‌ای بالقوه‌اند. دریدا از سویی، بر نیاز معماری به آغشتگی با سایر رشته‌ها تأکید دارد تا بتوان امکان ارتباط معماری را با میانجی‌های دیگری به‌جز هنر، فراهم نمود[1]. از سویی دیگر، او به *آمیختگی ساده‌لوحانهٔ گفتمان‌های مختلف*، با دیدهٔ تردید می‌نگرد. برای پرهیز از یکدست‌سازی، باید *کثرت* و *عدم تجانس* را –که از ویژگی‌های گفتمان‌اند– پذیرفت[2]. همان‌طور که دریدا توصیه می‌کند، باید نسبت به وضعیت ویژهٔ معماری، «انسجام، عمر، صلابت، دوام، مصالح کانی یا چوبی به‌کاررفته در آن و تأثیر سنت بر کالبدش هوشیار بود»[3]. همچنین، نمی‌توان از مادیتی که معماری بر آن استوار گشته، چشم پوشید.

درعین‌حال، فرآیندهای جهانی‌شدن و تمایز ازنظر دیالکتیک با یکدیگر ارتباط دارند، به‌گونه‌ای که هر یک، دیگری را در سازوکاری مبتنی بر پیش‌فرض‌های متقابل پیش‌بینی می‌کند. به بیانی دیگر، غوطه‌وری معماری در باتلاقی به‌ظاهر همگن از امور میان‌رشته‌ای، درست همان چیزی است که فردیتِ آن را تضمین می‌کند و بدان، نیرو می‌بخشد. درواقع، بی‌آنکه خاص بودن معماری را انکار کند، آن را تقویت می‌کند.

یکی از ویژگی‌های مهم مقالات گردآوری‌شده در این کتاب، سرپیچیِ آن‌ها از مرزهای حرفه‌ای است. این مقالات از این نظر، عصیانگر به شمار می‌آیند؛ زیرا به دست نویسندگانی نوشته‌شده‌اند که حوزهٔ آنان –بر اساس نگاه رایج– بیرون از حوزهٔ معماری است. نیاز به گفتن نیست که به‌هرروی، باید حدومرزهای معماری را کنار گذاشت و هرگونه حس تخصص گرایی یا تمایز را پاک کرد. سرپیچی به معنای انکار اصل محدودیت نیست. درواقع، سرپیچی را می‌توان فقط در ارتباط با مرز تعریف کرد. به همین ترتیب، مرز زمانی به دست می‌آید که بتوان همچنین، از آن سرپیچی نمود. به‌زعم فوکو:

> مرز و سرپیچی بسیار به یکدیگر وابسته‌اند: موجودیت مرز با عبور ناپذیری تعریف می‌شود و در مقابل، اگر عبور به معنای گذر از مرزی خیالی باشد، دیگر سرپیچی بی‌معنا خواهد بود.[4]

طبق گفتهٔ فوکو، سرپیچی درست همان چیزی است که موجودیت مرز را آشکار می‌سازد. در لحظهٔ سرپیچی است که مرز با درخششی صاعقه‌وار مشخص می‌شود.

> سرپیچی عملی است که مرز را در برمی‌گیرد، آن محدودهٔ باریک متشکل از یک خط که صاعقهٔ گذرا و همچنین، همهٔ مسیر و حتی، منشأ آن را نمایش می‌دهد.[5]

1- Jacques Derrida in discussion with Christopher Norris, Deconstruction Omnibus, A. Papadakis, C.Cooke, A.Benjamin (Eds), London: Academy Editions, 1988, p. 72.
2- Ibid., p. 75.
3- Derrida, ‘Point de Folie’, p. 326.
4- Michel Foucault, ‘Preface to Transgression’ in Donald Bouchard (ed.), Language, CounterMemory, Practice,Donald Bouchard and Sherry Simon (trans.), Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977, p. 34.
5- Foucault, ‘Preface to Transgression’, pp. 33–4.

به همین ترتیب، سرپیچی تفاوت و تمایز را انکار نمی‌کند. بلکه آن را برجسته‌تر می‌کند و بدان احترام می‌گذارد. سرپیچی تفاوت میان قبل و بعدِ یک مرز را نشان می‌دهد. بااین‌حال، سرپیچی به این معنا نیست که می‌توان از مرزی گذر کرد، بلکه با گشودگی و انحصار به چالش برمی‌خیزد.

از این رو، سرپیچی به ما نشان می‌دهد که معماری به چه شکل دیگری می‌توانست باشد. درواقع، تأثیری که از این کتاب انتظار می‌رود این است که فهم معماری به‌مثابه گفتمانی از بروثِ بی‌نیاز[1] و سحرآمیز بازنگری شود. نه‌فقط باید هرگونه اندیشهٔ رایج در معماری را از اساس باز اندیشید، بلکه باید همهٔ حدومرزهای معماری را زدود و آن حوزهٔ جدا مانده را بازتعریف کرد.

نگاه رایج به معماری در بطن این مسئله نهفته است. هدف اصلی کتاب این است که معماری را از نو بیندیشیم و برای این هدف، معماری نباید در مرزهای نگاه رایج محصور بماند. به گفتهٔ اندرو بنجامین، پذیرش کورکورانهٔ آنچه به ما رسیده، *ترمیم و پوچی آشکار سنت* است.[2] همان‌گونه که فوکو عقیده دارد، اگر بازگشتی نباشد، تلاش برای ترمیم نیز، گمراه‌کننده است[3]؛ اما طبق نظر اندرو بنجامین، جدایی مطلق از سنت غیرممکن است؛ زیرا جدایی را باید در مقابل سنت قرار داد و درنتیجه، رابطه‌ای میان این دو باقی می‌ماند. اگر گریزِ کامل از سنت غیرممکن است، بهتر است بازاندیشی را تلاشی نو به شمار آوریم که از قید سنت سرمی‌تابد. این تلاشِ نو بر آن است تا به اندیشه، عمل و تعریف‌های برجای‌مانده از گذشته -که در نگاه رایج معماری قدغن شده بود- بپردازد. باید به هویت اصلی معماری پرداخت؛ بنابراین، بازاندیشی مستلزم *پرهیز از قبضه کردن پاسخ‌ها دربارهٔ مسئلهٔ هویت* است.[4]

امتناع از محدود شدن در سنت و اصرار بر زیر سؤال رفتن هویت کنونی معماری، بیانگر این است که مفهوم تعریف باید بررسی شود. به بیانی دیگر، باید ماهیت حدومرزهای تعریف‌کنندهٔ معماری را بازنگری کرد و به رابطهٔ میان *درون* و *برون* پرداخت. واژه‌هایی همانند درون و بیرون مرز مشخصی را میان خود و دیگری تعریف می‌کنند. پیش‌تر رابطهٔ میان معماری و سایر رشته‌ها بر مبنای مغایرت و انحصار تعریف می‌شد و درنتیجه، معماری مرزهای مشخصی داشت. مانند اینکه، معماری، معماری است؛ زیرا نقاشی یا مجسمه‌سازی نیست؛ بنابراین، باید ماهیت این مرزها بدون انکار خاص بودن معماری بررسی شود و درعین‌حال، کوشید تا رابطهٔ معماری با دیگر رشته‌ها از نو تعریف گردد. تلاش کتاب این است تا نه بر اساس انحصار یا مخالفت، بلکه بر اساس پذیرش سایر رشته‌ها، فهمی جدید از مرز بیابد. با بازنگریِ مفهوم اولیهٔ مرز، موقعیت تدافعی معماری در برابر گفتمان‌های بیرون از آن، حل‌وفصل خواهد شد. به‌این‌ترتیب، معماری، روش‌شناسی‌های مؤثر و پربار از دیگر حوزه‌ها را با آغوش باز پذیرا خواهد بود.

فرانتس کافکا در داستان‌های کوتاه مشهور خود در برابر قانون داستانی از دَر روایت می‌کند. این داستان تمثیلی از رد و پذیرش قانون است.

> در برابر قانون، نگهبانی ایستاده بود. مردی از راهی دور به‌سوی نگهبان آمد و از او خواست تا قانون را ملاقات کند؛ اما نگهبان گفت که مرد اکنون، اجازهٔ ورود ندارد.[5]
> سال‌ها گذشت و مرد درحالی‌که پیر و نابینا می‌شد، همچنان منتظر بود. زمانی که مرگ او فرارسید، از نگهبان پرسید که چرا تاکنون، هیچ شخص دیگری برای ملاقات با قانون به سمت این درنیامده است؟

1- Self-contained
2- Andrew Benjamin, ‘Eisenman and the Housing of Tradition’, p. 298.
3- Michel Foucault, p. 372.
4- Andrew Benjamin, p. 290.
5- Franz Kafka, the Penguin Complete Stories of Franz Kafka, Nahum N.Glatzer (ed.), London: Penguin, 1983, p. 3.

نگهبان پاسخ داد هیچ *شخصِ دیگری بدین‌جا راه ندارد؛ زیرا این در فقط برای تو ساخته‌شده است و من قصد بستن آن را ندارم.*[۱]

تاکنون تمثیل در و قانون تفسیرهای مختلفی داشته است. برای مثال، هلن سیکسو[۲] آن را تمثیلی از محرومیت زنان در جوامع مردسالار دانسته است[۳]. مردِ این تمثیل، برای خود، محرومیتی متصور می‌شود؛ درحالی‌که در، برای او باز باقی نگاه داشته شده بود. به همین ترتیب، زنان نیز، متقاعد از محرومیت خود زیر سلطهٔ قانون پدرسالاری باقی می‌مانند؛ بنابراین، مسئلهٔ محرومیت در اینجا، فقط محرومیت متصور برای خود است. این تمثیل را می‌توان درزمینهٔ مرزبندی معماری بازخوانی کرد. در، برای دیگران است و معماری نیز، از محرومیت خود از دیگر گفتمان‌ها متقاعد شده است. معماری جرئت عبور از آستانهٔ این در را ندارد؛ هرچند این در، باز باقی‌مانده است.

در داستان بعدی، *دیوار بزرگ چین*، کافکا روایت دیوار را بازگو می‌کند. دیوار این داستان بر شالوده‌هایی افسانه‌ای ساخته‌شده است[۴]. کارایی آن به همراه شایعاتی دربارهٔ روزنه‌هایی که در بدنه‌اش افتاده و همچنین، توجیه ساخته‌شدن آن زیر سؤال رفته است. دیوار برای حفاظت *در برابر دیگران* ساخته‌شده تا در زمان یورش اقوام وحشی که از شمال کشور می‌آیند، از مردمِ درون خود دفاع کند. مردمِ درون، اقوام شمالی را مردمی وحشی با دندان‌هایی تیز می‌پندارند. درواقع، مردم جنوب هیچ تصور درستی از مردم شمال ندارند. حتی اگر وحشیان شمال قصد هجوم به مردم جنوب را داشته باشند، مسافت زیاد میان آنان نوعی سپر دفاعی به شمار می‌آید. در این داستان کافکا نیز، دیوار بر این گمان استوار شده که نقش آن در عین دورنگه داشتن *دیگران*، درواقع، حفظ پیوند *محافظت‌شدگان* درون آن دیوار و بیعتشان با امپراتور است. درواقع، هدف از ساختن این دیوار برای *حفظ اتحاد میان مردم درونِ حلقهٔ برادری است، جریانی از خون که دیگر محدود به گردش باریک خون در یک بدن نیست، بلکه جریانی است که از پیوند بی‌پایان میان چینیان، خوش می‌نوردد و بازمی‌گردد.*[۵]

بنابراین، دیوار شاید نمودی کالبدی از نظمی اجتماعی باشد که وضع موجود را تقویت می‌کند. دیوار، حسی از هویت نسبت به درون و حسی از مغایرت با بیرون به آن دسته از افرادی می‌بخشد که درون مرزهای آن جای دارند. دیوار، حسی از محرومیت و انحصار خلق می‌کند که هم‌زمان کالبدی و اجتماعی است. درحالی‌که داستان کافکا دربارهٔ در را می‌توان تمثیلی از محرومیتِ متصور برای خود در نظر گرفت، داستان او دربارهٔ دیوار نوعی مغایرتِ متصور برای خود است.

در با ایجاد شکاف درون دیوار و با گشوده شدن به‌سوی دیگران، ماهیتی متعارض با دیوار دارد و نشان‌دهندهٔ ساختار اجتماعی نهفته در زیر شالوده‌های آن است. درواقع، شکافتن دیوار همان لحظهٔ سرپیچی است. گشودگیِ در نشان می‌دهد که دیوار همان دیوار است؛ همان‌گونه که سرپیچی نشان می‌دهد که مرز همان مرز است؛ بنابراین، در کلیدی برای درک مسئلهٔ مرز و سرپیچی و گشودگی و محرومیت به دست می‌دهد.

موضوع گشودگی و محرومیت در چندین مقاله از این کتاب دنبال شده است. گئورگ زیمل از تمثیل «پل و در» استفاده کرده است. ازنظر زیمل، *پل* نشان می‌دهد که «چگونه انسان‌ها جدا ماندگی از یکدیگر را که به دلیل عناصر طبیعی به وجود آمده، به پیوستگی تبدیل می‌کنند و در، نشان می‌دهد که چگونه این پیوستگی و پیوند که در اثر عناصر طبیعی ممکن شده، به جدایی تبدیل می‌شود».[۶] به گفتهٔ زیمل، از میان پل و در، *در اهمیتی غنی‌تر و زنده‌تر دارد*. در، افزون بر اینکه واجد قدرت

1- Ibid., p. 4.
2- Hélène Cixous
3- On this see Morag Schiach, Hélène Cixous: A Politics of Writing, London: Routledge, 1991, p.11.
4- Kafka op. cit., pp. 235–48.
5- Kafka op. cit., p. 238.
6- Simmel, ‘Bridge and Door’, p. 69.

جهت‌بخشی و حرکت است، می‌تواند *قاطعانه‌تر نشان دهد که چگونه فصل و وصل، دو سوی یک سکه‌اند*. همچنین، در به دلیل شکل ظاهری خود، *جدایی درون و بیرون را برجسته‌تر نمایش می‌دهد*. در نمادی است که از نگرش منعطف‌تر نسبت به مرز سرچشمه گرفته است. در، *تبادلی همیشگی میان امر محدود و نامحدود را ممکن می‌کند*. در، مفهوم حدومرز را انکار نمی‌کند و درواقع، بخشی از مرز است. در، نشان می‌دهد که چگونه می‌توان مرزی نفوذپذیرتر داشت. اندرو بنجامین نیز، نمادِ در را دربارهٔ عملکرد، غایت‌شناسی یا زیبایی‌شناسیِ فرم به‌کاربرده است. او عقیده دارد که *معماری و فلسفه باید با درهایی گشوده به‌سوی یکدیگر، باهم در تعامل باشند*.[1]

در که عنصری معماری است باید به ابزاری برای اندیشیدن درباره مفهوم معماری تبدیل شود. همان‌گونه که ژاک دریدا و اندرو بنجامین گفته‌اند، مدت‌ها است که معماری در فلسفه، لانه گزیده است. این استعاره نشان می‌دهد که تا چه اندازه معماری به حوزهٔ مفهوم وابستگی دارد. همان اندازه که معماری در فلسفه خانه دارد؛ فلسفه نیز، در معماری رسوخ کرده است.

بنابراین، هدف این کتاب نیز، چنین است؛ هدفی که از پاک‌سازیِ خود از تخصص‌گرایی آغاز می‌شود. این هدف با بررسی رابطهٔ میان معماری با جهان بیرون و پرداختن به ماهیت جهان بیرون و محرومیت و همچنین، با نشان دادن این مسئله محقق می‌شود که معماری می‌تواند چیزی به‌جز وضعیت کنونی‌اش باشد. در این کتاب تعریف واقعی معماری و موارد مربوط به آن بررسی و بدین ترتیب، معماری باز اندیشیده می‌شود.

1- Andrew Benjamin, ‘Eisenman and the Housing of Tradition’, p. 298.