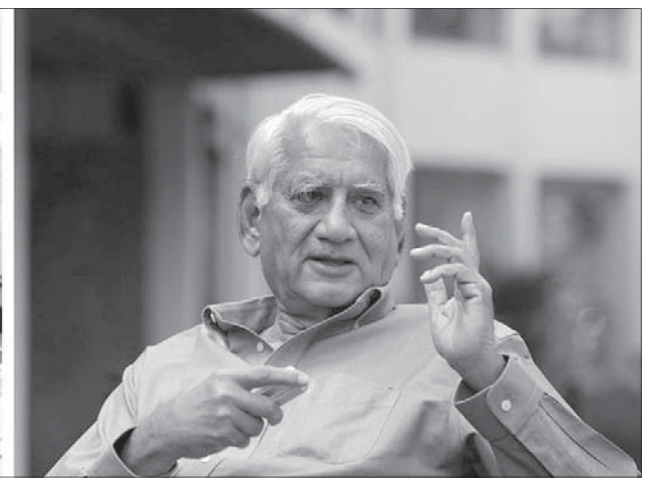

از چپ به راست: حسن فتحی، بالکریشنا دوشی، چارلز کوریا

جُستاری درباره منطقه‌گرایی انتقادی و معماری توسعه

تجربه مصر و هند

آرش بصیرت
سردبیر سایت تخصصی معماری شهرسازی اتوود

به مـوازات پایان جنگ دوم جهانـی و آغاز دهه ۵۰، شاهد ظهور دو گرایش عمده در گفتمان حاکم بر ادبیات ژئوپلیتیـک و ژئواکونومیک هسـتیم. ایـن گرایش‌های نوظهور با وجود حوزه‌های تاثیر متفاوت، ارتباطی ارگانیک با یکدیگر دارند، یکی از گرایش‌ها بر تغییر عمیق در تفکر توسعه متمرکز است و دیگری گذر به جهان پسااستعماری را پـی می‌گیرد و البته هردو این روندها «منطقه» را ثقل تحلیل خود قرار داده‌اند: مناطق توسـعه‌نیافته یا در حال توسعه و تلاش غرب در قالب پارادایم (الگووار)های توسعه برای بازگرداندن این مناطق به روندهای توسعه.

ایـن پارادایم‌هـا در صورت‌بندی‌هایـی* همچـون نظریه رشـد کلاسـیک (۱۹۵۰-۱۹۴۰)، پارادایم هسته در حال گسـترش سـرمایه یـا همان نظریه نوسـازی (۱۹۶۰-۱۹۵۰)، پارادایـم سـاختارگرا (۱۹۶۰-۱۹۵۰)، پارادایم نئومارکسیسـم (۱۹۵۰ تـا اوایل ۱۹۷۰)، نظریه وابسـتگی (اواخـر ۱۹۶۰ تـا اوایـل ۱۹۸۰)، پارادایـم نئولیبرالیسم (۱۹۸۰ و ۹۰) و نظریه‌های پساتوسعه (اواخر ۱۹۸۰ تاکنون) هرکدامشان به نحوی رویکردی در مواجهه بـا مفهوم منطقه اتخاذ کرده‌اند، برخی از آنها به‌خصوص پارادایم‌های توسعه ماقبل ۱۹۷۰ـ با تمرکز بر یک فرآیند سلسله مراتبی عمودی و با تاکید بر توسعه برون‌زا، نقشی خنثای برای پتانسیل‌های ذاتی منطقه در نظر گرفته‌اند و تلاششان بر حذف یا تعدیل بازه‌های به گمان آنها مخلِ روند توسعه در منطقه بوده است.

به موازات گذر از سـال‌های انتهایی دهه ۶۰ و بسـط نظریه انتقادی در لایه‌ها و حوزه‌های مختلف تفکر، فهم از منطقه نیز وجهی انتقادی به خود گرفت، این وضعیت همزمان است با بسـط فهم درون‌زا از توسعه و تمرکز بر پتانسـیل انسـانی درون منطقه‌ای برای نیل به توسعه، نظریه وابستگی و نظریه‌های پساتوسعه همگی به‌دنبال عینی‌سازی یک چنین ایده‌ای هستند.

نگارش مقالـه «منطقه‌گرایی انتقـادی» از منتقدِ بنام معماری کنت فرمپتون در سال ۱۹۸۳، عملا تبلور ترکیب تمامی این لایه‌ها با یکدیگر و گذر آنها از حوزه برنامه‌ریزی به معماری است. این مقاله پاسخی است «به یکنواختی مدرنیته در مواجهه با تنوع اقلیمی و اجتماعی... روح مشترک در آثار معماران نزدیک به این گرایش، پاسـخ به شرایط محلی بر پایه سنت‌های بومی با نیم نگاهی به مدرنیته است» (ملوین. جرمی، ۱۳۸۹: ۱۲۴) مقاله به شرح گرایشی می‌پردازد که طی چند دهه از یک‌سـو تطبیق‌پذیری معماری با شرایط محیطـی نظیر اقلیم، نور و عوارض جغرافیایی زمین را پی می‌گیرد از سـوی دیگر بر مناسبات درون بافتی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی تاکید می‌کند.

منطقه‌گرایی انتقادی اما با مشکلی عظیم مواجه است، به گواه مسـتندات تاریخی تلاش منطقه‌گرایی انتقادی برای «ترکیب آموزه‌های اساسـی سنت محلی با اسلوب مدرنِ تحول یافت و چگونگی ارایه این آموزه‌های اساسی بود که انطباق منطقه‌ای و مضامین گذشـته را در قالبی مقتضـی وضعیت اجتماعی متغیر نشـان دهد... همین کمبودها در بسـیاری از مناطق به ایجاد ساختمان‌هایی منجر شد که غالبا التقاطی نه‌چندان پُرمایه از قالب‌های مدرن و سـنتی بودند. » (ویلیام جی. آر. کرتیس، ۱۳۸۲: ۵۶۳) با این حال تلاش موفق برای تحقق آمال این رویکرد در معماری کشورهای از منظر ژئوپلیتیکِ توسعه جنوب، همچون هند و مصر و در آثار معمارانی همچون بالکریشنا دوشـی، چارلز کوریا در هند و حسـن فتحی در مصر به وضوح دیده می‌شود.

حسـن فتحی با ایده «بازیافت ریشـه‌های تاریخی و عینیت‌بخشی حداکثری بدان‌ها» (ملوین. جرمی، ۱۳۸۹: ۱۲۴) به انتقاد اساسـی از صنعتی‌شدن و رهاوردهایش می‌پردازد. او با امتناع از پذیرش اسـطوره پیشـرفت و با تمسـک به ایده معماری بدون معمار بر این گزاره تاکید می‌گذارد که «در شـرایط حاکم بر جهان سوم، روستایی بهتر از هر معماری می‌تواند برای خودش خانه بسـازد.» (ویلیام جی. آر. کرتیس، ۱۳۸۲: ۵۶۵)

حسـن فتحی با عقبه‌ای متمـول و متمکـن، با وجود آنکه هیچ تجربه مسـتقیمی از مناسـبات حاکم بر معماری روستایی مصر نداشت، پس از مشاهده سکونتگاه‌های سنتی منطقـه نوبیـان و تکنولوژی به کار رفتـه در آن، به آنها دل بسـت، او که به‌شـدت دل در گرو طاق‌های خشـت و گلی بدون قاب‌بندی بسته بود، از ۱۹۴۶ تمرکز خود را بر طراحی گورنـای نو نهاد، اما آرمان او در پشـت طراحی این روسـتا «اسـتقرار مرزی سترگ و فرهنگی برای جلوگیری از نفوذ و هجمه معماری بی‌معنا و غلطی که به‌سـرعت در مصر نضج می‌گرفت. ماحصل کار ترکیبی از زیبایی‌شناسـی، احترام به وجوه کالبدی و پاسخگویی به کارکردهای اجتماعی بود. او با باور عمیق به این گزاره که کنش دو سویه انسان-محیط نهایتا به شکل‌گیری فرهنگ می‌انجامد... معماری محلی را یکی از تبارزهای قطعی و عینی و متقن این کنش دو سویه می‌داند.» (Oliver. Paul,2003:11) اگرچه شاید «دیدگاه سنت‌گرای حسن فتحی... به واسطه وابستگی عمیق به ارجاعات سیاسی و فرهنگی متعلق به گذشـته در آثـار او در قامت رهیافتی مناسب مد نظر جوامع اسـلامی مواجهه با تغییرات سریع» (Khan. Hasan-Uddin, 2002: 185) قـرار گرفتـه باشـد، اما «بـرای مقابله با فقـر شـهری و تراکم جمعیت رمانتیک‌گری زمینی از نوعی که حسن فتحی از آن حمایت می‌کند کارایی ندارد.» (ویلیام جی. آر. کرتیس، ۱۳۸۲: ۵۶۷) از همین رو اسـت که معمارانی همچون بالکریشنا دوشی و چارلز کوریا در هند که از دهه ۱۹۵۰ تحت‌تاثیر پارادایم‌های توسعه قرار داشته‌اند راهی دیگر پیش گرفتند.

بالکـریشـنا دوشـی که با وجود آمـوزش در آتلیه لوکوربوزیه خود را عمیقا وامدار لویی کان می‌داند، موسسه واسـتو شیلپا یا طراحی زیسـت‌محیطی را در احمدآباد تاسـیس کرده اسـت تا «به پژوهش بر معمـاری بومی منطقه» بپردازد.

آثـار چارلز کوریـا نیز که علقه عمیـق ولی با حفظ بن‌مایه‌های انتقادی به لوکوربوزیه دارد چه در حوزه مسکن ارزان‌قیمت و چه در حوزه مجتمع‌های آپارتمانی نه چندان ارزان‌قیمت، به موازات رعایت شـمول اقتصاد طراحی از اقلیم نیز تفسـیری اقتصادی و متبلور در فرم اسـتخراج کرده اسـت. او که به گمانـش «معماری کهن مخصوصا معماری بومی همان‌گونه که همیشـه عامل توسـعه و تغییر و تحول تیپولوژی خرد جمعی بوده است، همچنان این پتانسـیل را دارد که نکات بسـیاری بـه ما بیاموزد» (Oliver. Paul, 2003: 11)، تلاشـش را بـر بازیابی و عینی‌سازی عقبه‌های تطبیق‌پذیر سنتی برای مواجهه بـا نیازهای معاصر موکد کرده و بـرای نیل به این هدف مواجهه‌ای انتقادی با محیط را پیش گرفته است و در این راه به نتایج درخوری نیز دست یافته.

تمایل جهانی به بازخوانی تجربیات معمارانی همچون حسن فتحی، بالکریشنا دوشی و چارلز کوریا که در قالب سمینارها، همایش‌ها، نمایشگاه‌ها و فوروم‌های متعددی کـه در اقصا نقاط جهـان برپا می‌شـود رخ می‌نمایاند، نشان از رسـوب راه‌حل‌های شرقی برآمده از دل مواجهه انتقـادی با مدرنیتـه در مقیاس منطقـه‌ای دارد و نوید آینده‌ای را می‌دهد که معماری شرق نیز بتواند در بسطی بینامنطقـه‌ای به حـدوث فهمی متنوع‌تر از توسـعه در مقیاس جهانی کمک رسـاند؛ فهمی که عمیقا ریشه در محیط‌شناسی‌ای نوآیین خواهد داشت.

ـ جـی آر کرتیس. ویلیـام، ۱۳۸۲، معماری مدرن از ۱۹۰۰، گودرزی. مرتضی، تهران، سمت.
ـ ملوین. جرمـی، ۱۳۸۹، گرایش‌های معماری، فرید افشین. فرزاد، تهران، انتشارات کتاب آبان.
ـ هانت. دایانا، ۱۳۸۶، نظریه‌های اقتصادی توسعه، آزاد. غلامرضا، تهران، نشر نی.
Khan. Hasan-uddin, 2002, The Impact- of Modern Architecture on the Islamic World in Hubert-Jan Henket and Hilde Heynen (eds) , Back from Utopia: The Challenge of the Modern Movement, Rotterdam, 010 Publishers pp. 174-189
Oliver. Paul, 2003, Dwellings, Lon– don, Phaidon

پی‌نوشت:
* چیدمـان این صورت‌بندی‌هـا از کتاب نظریه‌های اقتصادی توسعه، نوشته دایانا هانت با برگردانی از غلامرضا آزاد مستخرج شده‌اند.

چارلز کوریا؛ بزرگ معمار هند

روان مور [1]
برگردان: آرش بصیرت

خانه نواری در احمدآباد را می‌توان مدلی از یک طراحی معاصر و پایدار دانست؛ حجم کلی بنا به قراری شـکل و جهت گرفته است که هوای خنک بتواند به‌طور طبیعی وارد آن شـود و از طریق دریچه‌ای که نزدیکی سـقف تعبیه شـده خارج شـود. این خانه پیش‌نمونه‌ای است از خانه ارزان‌قیمت، از همین رو است که ابعاد بازشوها- که غالبا از عناصر گرانقیمت طرح محسوب می‌شوند- به حداقل رسیده، اگرچه این محدودیت‌ها چیزی از زیست‌پذیری و رعایت تناسبات انسانی در فضای داخلی کم نکرده است. طراحی این ساختمان بر اساس مصالح موجود در محل و تکنیک‌های بی‌نهایت ساده اجرا شـده است. این سیاق از طراحی، بازتاب تفکری است که معمارانی همچون معمار شیلیایی آلخاندرو آراونا آن را عمیقا می‌ستایند.

درسـت است که این ساختمان در سال ۱۹۶۲ تکمیل شد، اما نمی‌توان آن را معاصر دانست و برای توصیفش باید از افعال گذشته استفاده کرد، چراکه، صرفا، یک نمونه از آن ساخته که آن هم در سال ۱۹۹۵ تخریب شد، این خانه طرحی بود از چارلز کوریا (۱۹۳۰)؛ معماری آنچنان پر آوازه که حتی موسسه سلطنتی معماران بریتانیا یا ربا در تجلیل از او نمایشگاهی تحت عنوان «بزرگ‌ترین معمار هند» برگزار کـرد. کوریا ملهم از مونومان‌هایی کـه لوکوربوزیه در چاندیگار و احمدآباد - کمی پس از استقلال هند - خلق کرد، تلاشش را - طی دوران حرفه‌ای‌اش - بر تعریف معمـاری مدرن در هند مقرر کرد. این آثار به گمـان او: «تاثیری بی‌نهایت عظیم داشـت... آثاری به غایت قوی و به‌شدت شـاعرانه، آنها نشان از حرکت بر پیشانی معماری در زمانه خود دارند» اسـتفاده کوریا از بتن و الگوهای سـاخت مبتنی بر مصالح بنایی نشان از تاثیر لوکوربوزیه بر او دارند، اگرچه او موتیف‌های لوکوربوزیه را تحت شمول اسلوب‌ها و نیات خود آورده است.

کوریـا برای بیش از نیم قرن از این ایده که سـاختمان‌ها باید از ابزار غیرفعال passive means برای حفاظت از مردم برابر عناصر اقلیمی استفاده کنند، تبعیت کرده اسـت، او هیچ اعتقادی به استفاده از تهویه و گرمایش و سرمایش مکانیکی ندارد، بلکه تاکیدش بر استفاده از نسیم، سایه، تعریف جهت‌گیری مناسب، توانایی مصالح در جذب گرما و آنچه او «استفاده از خانه در الگوی چادرنشینی» می‌خواند بوده است، به این معنی که هر بخشی از ساختمان در بخشی از شبانه‌روز، سکناپذیر اسـت. او گمبل‌هاوس - یک شاهکار از هنر و صنایع دستی در لس‌آنجلس - را از این حیث منبع الهامش می‌خواند؛ خانه‌ای با ایوان‌هایی آفتاب‌گیر در جبهه جنوبی و فضای خوابی روباز در جبهه شمالی.

کوریـا این ایده‌ها را نه فقـط در خانه‌های تک واحد و ارزان‌قیمت که حتی در آشرام۲ گاندی در احمدآباد و سفارت بریتانیا در دهلی و همچنین در مجتمع‌های مسکونی بلندمرتبه نیز پی گرفته است. مجتمع آپارتمانی کانـچـنـجـانـگه در بمبئی، با ۸۴ متر ارتفاع، حیاط خلوت‌هایی را در ترازهای بالایی در خود جای داده و دارای واحدهای گرانقیمتی است که جریان هوا از یک سمت به سمت دیگر آن به سادگی در پلان حل شده است. او این رهیافت اقلیمی با تمرکز بر دما را زمانی پیش گرفت که نگاه اقلیمی به طراحی مثل امروز مد روز نبودند و البته، این رهیافت، ماحصل تحصیل او در مدارس معماری آمریکا - در دهه ۵۰ - هم نیست، زمانی که معماری در آمریکا کاملا تحت تاثیر سبک مبتنی بر آهن و فولاد «میس ون دروهه» قرار داشت، سبکی که فاصله‌گیری کوریا از آن به معنای طردش نیست، معماری میس ون دروهه از نظر چارلز کوریا «مناسب»، اما «عاری از روح» است.

کوریـا خـودش را هم واجد روح هندی می‌داند هم متاثـر از فضای جهانی. او می‌گوید «آگاهی از تاثیر دما بر ساختمان در هند خیلی چیز عجیب و غریبی نیست... بسیاری از مردم می‌گویند که هوای خانه‌هاشان دم‌کرده و خفه است.» در ضمن همه بر این باورند: «که باید ساختمان را مبتنی بر محیط‌زیست شکل داد؛ واقعیتی که در طول تاریخ و در گستره‌ای جهانی - از کلبه‌های یخی اسکیموها igloo در قطب گرفته تا خانه‌های جنوب اقیانوس آرام - عمق دارد.»

البته شاید این گزاره خیلی با روحیه عملگرای حاکم بر آثار چارلز کوریا همخوان نباشد، اما این قسم مواجهه با مناسبات اقلیمی می‌تواند حامل لایه‌های معنایی نیز باشد، آنگونه که خودش می‌گوید «سرچشمه خیال می‌تواند از اقلیم برخیزد... مثال فاخر این رویکرد را می‌توان در پانتئون در رم مشاهده کرد، اثری به غایت درخشان و خیره کننده»، بنایی که با حفره‌ای مدور و بزرگ بر بلندای گنبدش، رطوبت و گرمای حاصل از حضور توده انسانی را از بنا خارج کرده و نور را در قامت محوری ضخیم وارد بنا می‌کند و البته این تمهیدی است که نمی‌توان در اقلیم‌های گرم‌تر یا سردتر به کار برد و البته «لایه‌های معنایی دیگری نیز در این پرداخت معمارانه موجود است، این محور، محور عالم۳ است؛ آسمانی که به زمین گرما می‌بخشد.»

کوریا بر قرار دیگری نیز پیشـرو زمانه خویش است؛ پاویون هندوستان - لِـوِر، که او برای نمایشـگاه جهانی ۱۹۶۱ در دهلی طراحی کرد، به سازه‌ای چندوجهی می‌ماند، شبیه به تکه کاغذی مچاله شده که شبحی از آثار «فرنک‌گری» را در خود دارد. هرچنـد او، بـه هیچ‌وجه خط فکری‌گری را تعقیـب نمی‌کند و پس از آنکه گمانه‌هایی بر شـباهت اثر با آثار فرنک‌گری مطرح شـد، با اشاره به این نکته که این اثر صرفا به دنبال بازی‌های حجمی نیست بر این گزاره تاکید گذاشت که: «ما فهمی چهاربعدی از فضا داریم و چهارگوش‌ها برای ما فرم‌های مبنایند، هندوهای دوره ودایی می‌دانسـتند که زمین مدور اسـت، اما آن را به شکل چهارگوش رسم می‌کردند، بنابراین می‌توان با هر وضعیت پیچیده‌ای تا اندازه‌ای تقلیل‌گرایانه برخورد کرد، مثلا وقتی برای اولین‌بار وارد یک اتاق پنج وجهی می‌شویم، برایمان بی‌نهایت مشـعوف‌کننده خواهد بود، اما تکرار این بن‌مایه از شعف مستتر در پرداخت فضا خواهد کاسـت، بنابراین هرچه بیشتر بر تغییر فضا تاکید شـود، ماندگاری در آن فضـا افزایش خواهد یافت و این عملا تمهیدی اسـت که منجـر به تولید این اثر چندوجهی شد.»

از تمام اینها مهم‌تر، علاقه‌ای است که کوریا نسبت به چگونگی کارکرد شهرهای هند دارد، علاقه‌اش به انعطاف‌پذیری شهرها با وجود حالت ظاهرا دایمی مغشوش و بحرانی‌شان و همچنین دل‌بستن به یافت‌راه‌هایی که بتوان وضعیت شهرها را بهبود بخشید بدون آنکه از نقاط قوتشان کاست. «شهرهای ما جزو بزرگ‌ترین دارایی‌های ما هستند، آنها بخشی از ثروت هنند، آنها مکان‌های امیدند. مهارت‌هایی که ما به آنها نیاز داریم، مهارت‌هایی شهری‌اند - ما هیچ‌وقت از بانک جهانی نخواهیم خواست که برای حل مشکلات شهری‌مان متخصصانی را به هند بفرستد، چراکه ما خودمان آنها را تربیت کرده‌ایم.» او به نقل ازهایمه لِـرنِـر، شهردار اسبق شهر کوریتیبا در برزیل می‌گوید: «شهرها مساله نیستند، آنها راه‌حلند.»

این شـهرها، به گمان کوریـا، در عین حال می‌توانند «فلاکت‌بـار» هم به نظر رسـند: «مردمی که کف زمین می‌خوابند، اگر ایـن وضع را تغییر ندهیم بقای ما به خطر می‌افتد.» در دهه ۱۹۶۰ کوریا در تدوین بمبئی‌نو نقشی اساسی ایفا کرد، طرحی متمرکز بر پیش‌بینی فرآیند رشد آنی شهر به واسطه خلق بزرگ‌ترین شهر برنامه‌ریزی شده در دنیا، پروژه‌ای که از دل شبه‌جزیره‌ای که مرکز تاریخی شهر را در خود جای داده آغاز شده است و تا ساحل خلیج ادامه دارد. این پروژه به گمان بسیاری بهتر از خیلی از پروژه‌های هم‌سنخ و هم‌مقیاس خودش است، هرچند خود کوریا از ظاهر پروژه چندان رضایت ندارد: «به نظر می‌رسد هیچ اتفاقی آنجا نیفتاده است، اما نگرانی من از این بابت نیست، من به این فکر می‌کنم که باید چه انرژی‌ای صرف کنم تا بتوانم این شـهر جدید را در امتداد بندر بسازم.» با وجود آنکه بخش عظیمی از ساخت‌وسـازهای جدید نه شباهتی به آنچه او طی ۵۰ سال اخیر برای رسیدن به آن تلاش کرده است دارد و نه به آنچه او هم اکنون بر آن تاکید می‌گذارد و با وجود آنکه خانه نواری‌اش، خلاف ایده‌آلش، هیچ‌گاه به تولید انبوه نرسید، با این حال نمی‌توان کتمان کرد آنچه او می‌گوید و انجام می‌دهد بی‌نهایت حایزاهمیت است: «غالب ساختمان‌های جدید همان ساختمان‌های شیشه‌ای قدیمی هستند، بدون در نظر گرفتن مناسبات اقلیمی، تولیدکنندگان صرفا مشخصه‌های شیشه را با مکان‌های گرم تطبیق داده‌اند» و این البته به موازات تبدیل شهرهای هند به آنچه کوریا «محملی برای حق‌العمل سیاستمداران» می‌خواند است، واقعیتی به ظن او «شـوک‌برانگیز.» با این اوصاف عجیب نیست اگر بگوید: «توقعی ندارم که کسی از اصول و ایده‌های من تبعیت کند و طبیعتا منطقی است که از این واقعیت تلخ بی‌نهایت دلزده، مغموم و ناامید باشم.»

پی‌نوشت‌ها:
۱- دانش‌آموخته معماری از دانشگاه کمبریج، سردبیر پیشین مجله بلوپرینت و ستون‌نوِیس معماری روزنامه گاردین
۲- Ashram : آشـرام در زبان سانسکریت به مکانی گفته می‌شود که مردان و زنـان روحی در آن زندگی می‌کنند. در پارسـی همان خانقاه معنی می‌دهد. در آشرام سکوت وجود دارد و استادان روحی با تعالیم و تمرینات جسمی و روحی به پرتوجویان مدد می‌رسانند که به درک بالاتر و والاتری از خود و هستی دست یابند. در سرتاسر هند این آشرام‌ها وجود دارند و هرکس می‌تواند با پرداخت مبلغی در این آشرام‌ها به تمرینات و پاک‌سازی جسم و روح بپردازد.
۳- the axis mundi : ارجاع دارد به درخت واژگون؛ درختی که ریشـه‌های آن در بالا و شـاخه‌های آن در پایین اسـت، به کار بسـتن تمثیل درخت واژگون به حقایق جهان‌شناسـی مخصوص تمدن هندو نیسـت، دانته در کمدی الهی به آن اشـاره دارد، در اساطیر اقوام تتونیک و در نوشته‌های ابن‌عربی نیز به آن اشاره شده است. برای آگاهی بیشتر ببینید کتاب ادیان و مکتب‌های فلسفی هند نوشته داریوش شایگان را.

معماری پایدار

درباره مجتمع آپارتمانی «کانـچـنـجـانگه»

نشانه‌ای برای خط آسمان بمبئی

فائزه کشتکار

معمار، برنامه‌ریز، فعال و تئوریسـین معمـاری، چارلـز کوریا، یکـی از معدود معماران معاصری است که نه‌تنها مباحث معماری را مورد توجـه قرار داده بلکه به همان اندازه مسـکن کم درآمد و طراحی شـهری را هم پـی گرفته اسـت. آثار او گستره وسیعی را در بر می‌گیرد از یادمان ماهاتما گاندی در سـابارماتی اَشـرم در احمدآبـاد تـا خانه‌سـازی پروژه‌هـا و شهرستان‌ها در دهلی، بمبئی، احمدآباد و بَنگلور. او معمار اصلی پروژه طرح توسعه بمبئی‌نو است؛ شـهری دومیلیون‌نفری در بندرگاه تاریخی شـهر، راجیو گاندهی رییس‌جمهـور وقت هنـد او را به عنوان اولین رییس کمیسـیون ملی شهرسازی منصوب کرد.

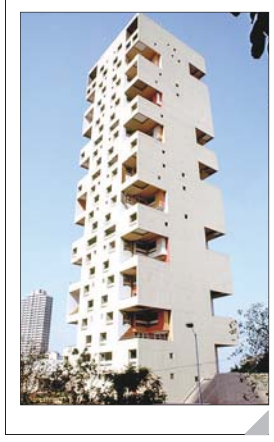
کوریا در دانشـگاه‌های بسیاری، هم در هنـد و هم در آمریـکا تحصیل کرده اسـت و معمولا قسـمتی از زمانش را در موسسـه تکنولوژی ماساچوسـت صرف می‌کنـد. او افتخـارات حرفه‌ای همچون جایزه امپراتوری ژاپن و ربا را از آن خود کرده است.

از میان آثار او یک مجتمع آپارتمانی در شهر بمبئی شاید رسانه‌ای‌ترین اثرش باشد، معمارهندی، چارلز کوریا، مجتمع آپارتمانی کانـچـنـجـانـگه را با هدف بسط راه‌حل‌های اقلیمی به‌منظور تجربه تعامل با سایت‌ها و اجرای نقشه‌های متفـاوت در یک مجموعـه طراحی کرد. این مجموعه در شـهر بمبئی هند که از نظر جمعیت و تنـوع هم‌تراز با نیویورک آمریکاسـت، واقع شـده اسـت. این ۳۲ آپارتمـان لوکس در جنـوب غربی مرکز شـهر و در یـک زمینـه حومه شـهری مجلل قرار گرفته و ویژگی‌های این طبقه اجتماعی را نیز در خود جای داده است. مجتمع آپارتمانی کانـچـنـجـانـگه واکنشـی مسـتقیم به فرهنگ کنونی، افزایش شهرنشینی و شرایط اقلیمی برای این منطقه است.

در شـهر بمبئی، هر ساختمان برای استفاده از بادهای غالب دریایی و گشایش بهترین چشم‌انداز به سـمت شهر ناچار است به چرخشی شـرقی ـ غربی تن در دهد، متاسفانه، اینها جهت‌های آفتاب گرم و باران‌های سنگین موسمی نیز هستند. بانگالوهـای ـ نوعی خانه‌هـای دوطبقه ییلاقی - قدیمی با پوشانیدن لایه محافظ ایوانی پیرامون فضاهای اصلی نشیمن این مشکلات را حل می‌کردند، به این وسیله سـاکنان با دو لایه محافظ در مقابل این عناصر حمایت می‌شدند.

کوریـا در طراحی این مجتمع ظرفیت کارش را بـرای نقشه‌کشـی و برنامه‌ریزی فضایـی سـلولی مبتکرانه‌اش بـا همین محدودیت‌هـا پـی گرفـت. رونـدی که از همبنـدی چهـار تیپولـوژی متفـاوت آپارتمان‌های تغییریافته از سـه به شـش خوابه کاملا آشکار است، جابه‌جایی کوچک سطوح در این پروژه، شاخص به نظر می‌آید چراکه طراحان میان زمین خارجی انباشه از تراس‌ها و حجم‌های مرتفع نشیمن داخلی، تمایز قایل شـده‌اند. ایـن جابه‌جایی‌های هوشـمندانه، کوریـا را قـادر کـرد تا این واحدهـای انبـوه را از اثـرات خورشـید و باران‌های موسمی حفاظت کند. این هدف با پوشـش برج به وسـیله ایوان ـ باغ‌های نسبتا عمیق معلق در هوا ـ به دست آمد.

ایـن سـاختمان یک سـاختار بتنی تقویـت شـده ۳۲ طبقه‌ای بـا ۶/۳ متر تراس‌های بازِ معلق دارد. هسـته مرکزی، متشکل از آسانسورهاست و عناصر اصلی سـازه‌ای، مقاومت در برابر بارهای افقی را فراهم می‌کند. این هسته مرکزی پیش از سازه اصلی با تکنیک روکش ساختمان بنا شـده است؛ این تکنیک برای اولین‌بار در هند برای ساختمانی چندین طبقه به کار برده شد.



سازه

بازخوانی یک اثر معمارانه از زاویه‌ای دیگر

روح مینی‌مالیسم در کالبد «پل صدر»

مریم امیرفرشی‌نژاد

کسـانی که در طـول مدت سـاخت پـل صـدر، از کنار یـا زیرپـل عبـور کرده‌انـد، احساس‌های مختلفی را تجربه کرده‌اند. قـرار گرفتن در کنار سـازه‌ای چنان عظیم، صرف‌نظر از کاربـردآن به عنوان یک پل، دارای ویژگی تقابلی با محیط پیرامون و فضای شهری دارد که در دنیای هنر گویی ما با یک شیء مینی‌مالیستی روبه‌رو هستیم، اثر مینی‌مالیستی، محصول آفرینش هنرمند نیست، بلکه به سفارش وی ساخته می‌شود و به همین جهت دارای محاسبات دقیق در طراحی و اجراست، جریان هنری مینی‌مالیست از دهه ۱۹۶۰ میلادی آغاز شد و به مرور و در روند تکاملی، ویژگی‌های مختلفی را به خود اختصاص داد، از جمله توجه به فضا در تقابل با شـیء مینی‌مال، سریالی‌بودن و رویکرد عناصرمتوالی، اسـتفاده از صنعت و تکنولوژی در ساخت، توجه ویژه به ماده به لحاظ وجودی، کمینه‌گرایی و ایجاز و غیرشـخصی بودن که همگی در ظاهر شیء مینی‌مال، تعین می‌یافت. نسل جدید مینی‌مالیست‌ها در دهه‌های ۱۹۷۰ و بعـد، از نظریات و قوانیـن اولیه این جنبش فاصله گرفتند و بـا تاکید بر مواردی از آنها، باعث نفوذ جنبش مینی‌مال به عرصه‌های دیگر از قبیل معماری و طراحی صنعتی شدند. سرمایه‌داری، پیشرفت تکنولوژی و گفتمان قدرت در عرصه‌های اقتصادی و سیاسـی از دیگر عوامل موثر در ظهور شکل جدید این جنبش بود؛ عواملی که می‌توان پیدایش سازه‌های عظیم در فضاهای شهری را، در قالب آنها بررسی کرد. کیفیت سرد، تهاجمی و سـلطه‌گر، همراه با اشغال فضا و دفع عناصر پیرامون، از ویژگی‌های شیء مینی‌مالیستی هستند که به خوبی می‌توان آنها را در پدیده‌های جدید معماری شـهری از قبیل پل‌ها، مشـاهده کرد. حال سـوال اینجاسـت آیا می‌توان پل صدر را به عنوان یک اثر مینی‌مال بررسـی کرد؟ پاسخ به این سـوال به صورت قطعی مشکل است، به این جهت که این سازه یک اثر هنری نیست و نمی‌توان آن را یک اثر مینی‌مالیستی نامید، اما اشتراکات فراوانی با آثار مینی‌مالیستی دارد. پل صدر در یک منطقه کاملا مسکونی و با تراکم بالای خانه‌های مسکونی در حال ساخت است، ساکنان این منطقه می‌توانند هم اکنون شاهد فعالیت‌های ساختمانی روی پل باشند و بعدها احتمالا از نزدیک عبورومرور خودروها را در طول شـبانه‌روز مشـاهده کنند، پل صدر با ابعادی مرعوب کننده، بخشی از فضای شهری را اشغال کرده و حضور قاطـع و پررنگ آن خبر از اقتدار قدرتی می‌دهد که فرصت را غنیمت شمرده تا رفاه و آسایش را برای ساکنان شهر به ارمغان بیاورد، طراحی و ساخت چنین سازه‌ای در این ابعاد، کاری بسیار دقیق و استثنایی است و نشان از حاکمیت مطلق خردابزاری و اراده بر تحقق و ساخت آن دارد، واژگان قدرت و خرد در این سازه عظیم در مواد به کار رفته در آن هم، تجسم یافته است، یکپارچگی کل سـازه (پل صدر) و نداشتن عناصر تزیینـی و جزییات غیرضروری می‌تواند با حفظ کمینه‌گرایی، بر دیگر اشـتراکات آن با اثر مینی‌مالیستی تاکید کند. هجوم، اشغال و سلطه بدون شـک بر فضا و رویارویی این سـازه عظیم با محیط پیرامون پل و کوچکی خانه‌ها و خودروها در تقابل با آن، دیالکتیک آن با فضاست

و عنصر هویت‌دهنده به این سـازه. هویتی که گویی در شئ بودن آن بازسازی شده است. بهره‌گیری از تکنولوژی و علوم پیشرفته و صنعت روز دنیا، در ساخت این پل و همچنین روش احداث آن به جهت استفاده از مدل‌های پیش‌سـاخته و تکرار پایه‌های پل در مسـافتی طولانی به نوعی یادآور ویژگی‌های سـریالی و همگی از اشتراکات دیگر پل صدر با آثار مینی‌مالیسـتی محسوب می‌شوند، موارد فوق بررسی اشتراکات این سـازه به لحاظ ظاهری بود، حال می‌توانیم از لحاظ منطق درونی ساخت، نوع نگاه و اندیشه مفهومی، اشتراکات و تفاوت‌ها را بررسی کنیم چراکه ویژگی‌های ظاهری شـرط لازم و ناکافی است برای اینکه یک اثر، مینی‌مالیستی محسوب شـود. کیفیت مینی‌مالیستی نه در وجه ظاهری شئ هنری بلکه در مفهوم باطنی آن پدیدار می‌شود. حاکمیت منطق خاص بر تفکر مینی‌مالیسـتی که وجـه تمایز آن با هنر مدرن کمینه‌گراسـت، تعارضی علیه مفاهیم و حساسیت‌های مدرنیستی و واکنشـی فاقد احساس و هیجان در مقابل انرژی رمانتیک و درونگرای هنراکسپرسـیو انتزاعی بوده است. در بررسی مفهوم باطنی آثار جدید شهری اعم از پل‌ها و تونل‌ها، با پدیده جدیدی مواجهیم؛ پدیده‌ای که با رویکرد زندگی و معماری سنتی شهری درتقابل است. معماری سنتی بیشتر درون‌گرا بوده و توجه آن معطوف به معناست، فضاها بیشتر در سطح گسترش یافته‌اند و پیچیدگی‌های ذهنی انسان و اهمیت روابط او در طراحی معماری کاملا مشهود است. اقتصاد، سرمایه، تکنولوژی و قدرت اسـت که در خدمت معماری شـهری است، اما در شیوه جدید کاملا برعکس اتفاق افتاده، به نظر می‌رسـد که رفاه و آسـایش انسان در اولویت اسـت، اما چیرگی تکنولوژی، اقتصاد، قدرت و سـرمایه این اولویت را کاملا به سایه برده است. صراحت و قاطعیت در بنای عظیمی همچون پل صدر، ویژگی‌ای اسـت که در عین تولید رفاه برای انسان، وی را مرعوب صراحت خود می‌کند. پل صدر با کیفیتی مردانه و خشن و اعمال قدرت به فضا و استقلال فرمی در ورای شخصیت ساده و آرام در مقابل کیفیت زنانه معماری سنتی که دارای تنوع، انفعال پیچیدگی و نامنظمی اسـت، بازتولید هویت مردانه در عصر پسـاصنعتی است. درنهایت به این نتیجه می‌رسـیم که شاید کالبد سازه پل‌صدر صرفا از روح مینی‌مالیسـتی جان نگرفته و حتی نتوان آن را به‌طور مشـخص یک اثر مینی‌مالیسـتی نامید، اما خون مینی‌مالیستی در رگ‌های آن جریان دارد. در پایان با جمله‌ای از کلمنت گرینبرگ، نظریه‌پرداز و منتقد هنری که در کتاب هنر مفهمومی اثر «علیرضا سـمیع‌آذر» آورده شده مطلب را به پایان می‌برم: «در تحلیل انتقادی وی، مینی‌مالیسم، تجربه جدیدی مشـابه رفتارهای دادائیستی است که دغدغه‌اش ایجاد شوک در مخاطب اسـت، به تعبیر وی این کارهای نوین چیزی بیش از یک شگفتی لحظه‌ای نیست. این جمله دریچه جدیدی را برای ادامه تحلیل ساختار معماری نوین در شهری چون تهران، باز می‌کند که در آینده، به آن خواهیم پرداخت.