بررسی اندیشه، منش و کارهای رِم کولهاس

بسیاری از آگاهان و نظریه پردازانِ معماری، کولهاس را آفریننده ترین و مهم ترین معمار کنونی جهان می دانند. کریستوفر هاوتوم[۱] عنوان مقاله ی خودرا که نقد و بررسی اندیشه و کارهای کولهاس است، چنین برمی گزیند: « نیکوترآن نیست که کولهاس را نامدارترین و آفریننده ترین معمار گیتی بنامیم؟» و زنده یاد فیلیپ جانسون[۲]، در سال های پسینیِ زندگی خویش گفته بود: « با آن که نخست فرانک گری را پیوند دهنده معماری سده ۲۰ به سده ۲۱ می دانستم، اما هم اکنون به این نتیجه رسیده ام که این نقش را رِم کولهاس هلندی بازی خواهد کرد و مقام نامدارترین معمارگیتی را خواهد داشت.»

مهم ترین مساله ای که کولهاس را ویژه ساخته است، تعریفِ کولهاس از معماری به گونه یِ ترکیبی از توانایی و ناتوانی است؛ او معماری را در پرتو انگیزش های درونی و عوامل بیرونیِ تاثیر گذار بر معمار می انگارد و چنین بیان می دارد: «چیزی که هیچ کس درمعماری با آن واقع بینانه برخورد نمی کند، این است که معماری ترکیبی متناقض از توانایی و ناتوانی است[۳].» از دیدِ کولهاس، معماری پدیده ای است بینابینی و معمار می بایست خردورزانه به تبیین و تعریف نقشِ خود بپردازد و برای دستیابی به چنین منشی، ضرورت دارد که به نقد دست یازد، نقد و بررسی خود، توانایی خویش، نقد آن چه در پیرامون می گذرد و درک دگرگونی های رخداده. برآمدِ چنین نگرشی، واکنش های گوناگون درباره ی مسایل متفاوت است که با همه گونه گونی های ظاهری، پایه در یک تعریفِ مشترک دارند. او هم اکنون در سه قاره مهم جهان یعنی اروپا، آمریکا و آسیا موقعیت های شغلی و جایگاه های آکادمیک دارد؛ و چیزی که دراین میان برجسته می نماید، چند بعدی بودن کارها و نظریه های اوست. خود کولهاس می گوید: «جهان شدن به معنای همگنیِ جهان شکل گرفته است، که دربرابر، به معنای آن است که معمار به میدان زندگی درمی آید و از فرهنگ های گوناگون تاثیر می پذیرد؛ من گاهی هفته ها در آلمان، فرانسه، و ژاپن کار می کنم. این بدان معناست که که کار معمار را تنها با سیستمی همسان از گوناگونی ها می توان نشان داد و تبیین کرد.[۴]»

این نگرش ها و منش و روش ها را می توان در پروژه های گوناگون کولهاس و دفتر (OMA) که در مکان های و زمان های متفاوت انجام شده، مشاهده کرد. درمقایسه، پروژه هایی چون بلوک

---

۱. Christopher Howthorne
۲. Philip Johnson
۳. "Finding Freedom": from *Conversation with Rem Koolhaas, ۱۹۹۱; Elcroquis # ۵۳+ ۷۹*
٤. *Ibid.*

های ساختمان مسکونی در فوکوئوکای ژاپن[۱] و خانه ای در بوردو[۲] هم هست و ویژگیِ مشترک آن ها، آغاز کار معماری با نقد است که به تعریف دوباره ای از موضوع می انجامد؛ اما در موردهای دیگر چندان شباهتی از نظر راه حل های معمارانه برای سازمان فضایی، متریال های استفاده شده، نوع برخورد با مسایل فیزیکی چون اقلیم، محیط زیست و... دیده نمی شود. کولهاس براین باور است که، چنین رهیافتی با کار معماری، سبب از دست رفتن اعتبار معماری می شود. درواقع، او تلاش دارد با تکیه بر مسایل پایه ای و نقد و تحلیلِ آن چه در حال روی دادن است، خود را از درگیرشدن در مسایل پراکنده رها سازد تا امکان انتخاب بیشتری داشته باشد، حتی اگر چنین انتخابی، عوامانه جلوه کند. برای نمونه، ایجاد کمربند سیاه به دور بلوک های فوکوئوکا از بتن به گونه ای که سنگ های قلعه های ژاپنی را این بار به صورت کنده شده از زمین نشان دهد؛ یا استفاده از تابلوهای نئون در بسیاری از پروژه ها. هاوتوم در مقاله ی خود در باره کولهاس، می گوید: « هیچ کس حتی گری[۳] ساختمان هایی را نساخته است که همزمان، بسیار روشنفکرانه هدفمند و فرازجو و بسی عامیانه باشد!»

Maison â Bordeaux

Nexus Housing

هاوتوم[۴] منتقدان پروژه های کولهاس را دو گروه عمده می داند و می افزاید: « بسیاری از منتقدانی که کارهای او را در اروپا بازدید کرده اند- ساختمان هایی با کف هایی که به سمت بالا می چرخند تا به سقف تبدیل شوند؛ خانه ای کوچک با عرض کم و یک استخر روی بام- شگفت زده بازآمده‌اند. آن ها بیشتر مجذوب شیوه یِ ترکیب متریال های زمخت و صنعتی و ارزان با پولیش خورده ها و صیقلی ها می شوند و این که کولهاس چگونه به ایده هایی که درپیوند با فرهنگ امروزی و قدرت سیاسی اند، بعدِ دیداری و تصویری می دهد. اندک شمارمنتقدانی هم براین باورند که، این پروژه ها بیشترجنبه یِ گفتاری و سخنوری دارد تا پیوند داشتن با گوهر و ماهیت موضوع!» .

---

۱. Nexus Housing
۲. Maison â Bordeaux
۳. Frank Gehry
٤. Hawthom, Christopher: *Can Rem Koolhaas hold on the title of World's Most Influential Architect?*

ناهمسانی درکارهای کولهاس نشانه ی ناباوری او به الگوبرداری از دیگران است. کولهاس گونه شناسی را تنها در ابتدایی ترین بعد آن تعبیرپذیر می داند، یعنی بزرگی و کوچکی، کوتاهی و بلندی، ترکیبی و ناترکیبی، عمق و سطح ساختمان و... به همین دلیل، خود او در ابتدای کتاب S.M.L.XL عنوان می دارد که، تنها کاری که در روشن نمایی پروژه ها می توان انجام داد، اندازه های آن هاست و به همین دلیل این کتاب نام *کوچک، متوسط، بزرگ، بسیار بزرگ* را دارد و دسته بندی های مرسوم در معماری را که برآمده از گونه شناسی است، زیر پرسش می برد تا به مسایلی کلی تر همچون اندازه[Size] ساختمان می پردازد. او حتی در برخورد با این گونه های کلی به دستاوردهای گوناگون دست می یابد؛ برای نمونه، در مورد بزرگی[1] ساختمان ها به این نتیجه می رسد که با توجه به نیروی جاذبه از دید نظری، ستون های ساختمان ها می بایست به صورت مخروط باشد، یعنی در پایین بزرگ تر شوند؛ از طرفی، در ساختمان های بزرگ و بلند مسایلی چون تهویه هوا، وارد کردن هوا به ساختمان، دسترسی نداشتن به نور طبیعی از بخش مرکزی ساختمان و... سبب واردشدن بسیاری ابزار مکانیکی به بنا می گردد. از سویی، آسانسور به عنوان یک اختراع، تمام حرفه ی معماری را به دلیل برگزیدنِ حرکت مکانیکی به جای عناصر معمارانه برای برقراری پیوند و دسترسی به شرایط بهتر، رد می کند؛ زیرا بخش های پایینی ساختمان ها دارای ساختار و تاسیساتی می شوند که از بالا به پایین، انباشت مواد است و هرچه از بالا به پایین برویم، آزادی معمار کم تر و کم تر می گردد و بخش بزرگی (حدود ۴۰ درصد) ساختمان از دسترس معمار و اندیشه ی او خارج می گردد.

گفتار یادشده پایه ی نظری چند پروژه است که خود در پیوند با مساله ی "بزرگی" می باشد؛ کولهاس در این باره مقاله ای دارد که درآن، به بررسی و نقد "بزرگی" از زاویه های گوناگون می پردازد و در ادامه، به چند مساله ی دیگر چنین اشاره می کند[2]:

۱. ساختمان دربرخورد با یک جرم بحرانی مشخص، به یک ساختمان بزرگ بدل می شود. چنین جدلی تنها با اشاره ای معمارانه یا حتی با هر ترکیبی از اشاره های معمارانه تبیین پذیر نیست. این ناممکن بودن، استقلال بخش هایی (جرم بزرگ) را نشانه می گیرد، اما به تجزیه و جدایی نمی انجامد و بخش های کلی می مانند.

۲. آسانسور – و اختراع هایی شبیه آن- به دلیل آنکه توانایی ایجاد ارتباط مکانیکی به جای پیوند معمارانه را دارد، نمایش معمارانه ی کلاسیک را بی اثر می کند. بعد هایی چون ترکیب، اندازه، تناسب و ... امروزه در معماری مورد بحث هستند، اما هنر معماری به مساله ی بزرگی نمی پردازد.

۳. در "بزرگ" فاصله ی بین هسته و پیرامون تاجایی افزایش پیدا می کند که نما دیگر آشکارکننده آن چه در درون ساختمان می گذرد، نیست. اننتظار روراستی از میان رفته: معماری

۱.Bigness

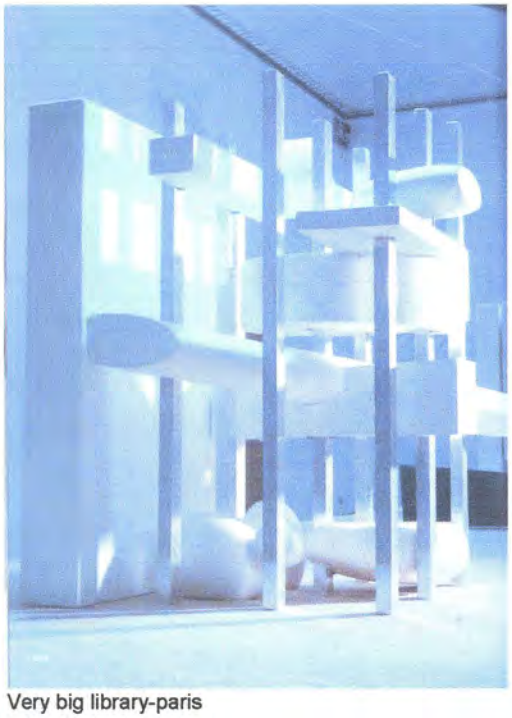
۲. Taken from an article " last apple" in S.M.L.XL."

های داخل و خارج به پروژه های جداگانه تبدیل شده اند؛ یکی در پیوند با ناپایداری نیازهای برنامه ریزی شده و نشانه ای قرار می گیرد و دیگری، پایداری چیزی را به شهر ارائه می نماید. از دید معماری، "بزرگ" پیچیده می کند؛ "بزرگ" شهررا از مجموعه چیزهایی ویژه به سوی جایگاهی از رازها می کشاند؛ چیزی که می بینی، دیگر همان نیست که به دست خواهی آورد.

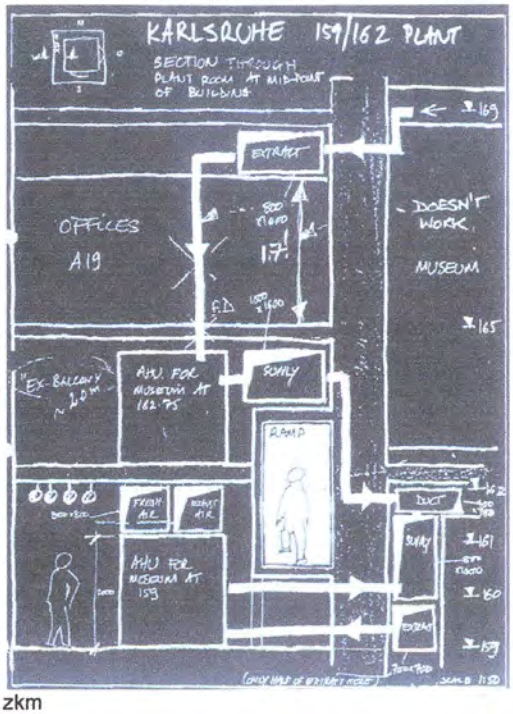
۴. دربرخورد با مساله ی اندازه به تنهایی، ساختمان ها به قلمرو اخلاقی و داوری ارزشی نیک و بد درمی آیند؛ تاثیر ارزش ها مستقل از کیفیت آن ها می گردد.

۵. سرانجام، همه ی این پراکندگی ها در پیوند با اندازه، تناسب، ترکیب، شفافیت، ... به آخرین و ریشه ای ترین ازهم پاشیدگی می انجامد و آن: «بزرگ دیگر بخشی از بافت شهری نیست؛ هست و همزیستی دارد، اما زمینه نابود شده است[۱]...»

در راستای همین نقد در معماری، دفتر (O.M.A.) چندین پروژه ارائه کرده که معروف ترین آن ها، پروژه های مرکز هنرهای رسانه ای .Z.K.M [۲] کتابخانه بزرگ پاریس (۱۹۸۹)[۳] وهمچنین ترمینال دریایی زیبرگ[۴] در بلژیک (۱۸۹۸) می باشد. در اینجا به بررسی پروژه کتابخانه بزرگ پاریس از زبان خود کولهاس می پردازیم:



Very big library-paris



zkm

«... **به** راستی ساختمان بزرگ موضوع مسابقه بود، یک کتابخانه در پاریس. این پروژه قراربود آخرین پروژه میتران باشد، و نه تنها یک کتابخانه، بلکه مجموعه ای از ۵ کتابخانه ی کاملا جداگانه. یکی از آن ها سینماتکی بود که می بایست همه فیلم ها و ویدئوهایی را که از سال

---

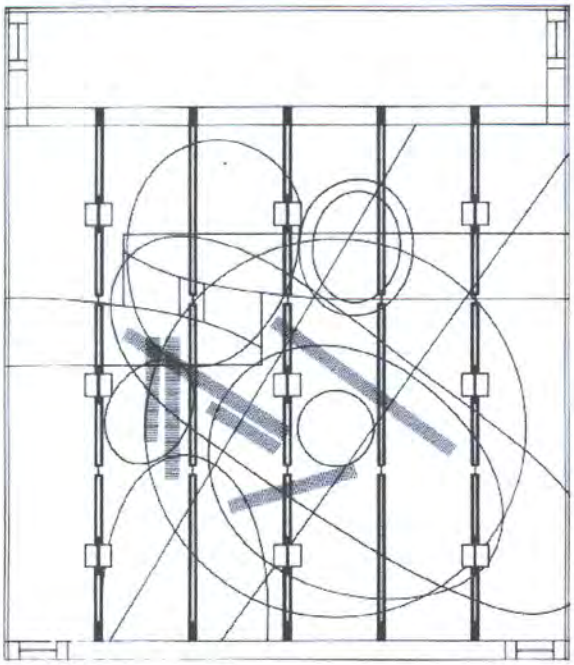
۱. It's subtext is fuck context
۲. Center for Art and Technology, Karlsruhe, Germany;Competition Design Development, ۱۹۸۹
۳. Very big Library, Paris, France;*Ibid*
٤. Sea Terminal, Zeebrugge, Belgium, *Ibid*

۱۹۴۰ به این طرف ساخته شده بود، در خود جای دهد؛ به این ترتیب، در برنامه ها گونه ای هم ارزی میان واژه وتصویر به عنوان تم وجود داشت. کتابخانه دوم، کتابخانه ای برای دستاوردهای نو؛ و سومی، کتابخانه مرجع؛ چهارمی، کاتالوگ، دربرگیرنده ی تمامیِ کاتالوگ های جهان و پنجمی، یک کتابخانه علمی.

مجموعِ ۳ میلیون فوت مربع دراین ساختمان تنها اشل نبود، بلکه برنامه، دربرگیرنده ۵ کتابخانه متفاوت – هریک با ویژگی و مراجعه کننده خاص خود – بود. کتابخانه می بایست در کناره رود سن در منطقه ای دورافتاده نزدیک به برسی، محصور میان برج های مسکونی دهه های ۶۰ و ۷۰ ساخته می شد. سایت، زمینِ قدیمی راه آهن به عمق ۷۵۰ فوت و طول ۱۵۰۰ فوت، بسیار بزرگ بود ، اما هیچ طرح پیشنهادی برای جای دادنِ کتابخانه در شهر وجود نداشت، مگر علاقه ی همیشگی فرانسوی ها به محور، محوری که می بایست جایی آن وسط ها قرار می گرفت و با یک پل پیاده سن را قطع می کرد. همچنین ضرورت داشت ساختمان کوتاه، به طور متوسط ۲۴۰ فوت، باشد؛ در برخی موارد خاص که نمادگرایی ساختمان ایجاب می کرد، این اشل تغییرمی یافت. ما با دو وضعیت متفاوت روبرو بودیم: سالن های عمومی، جایگاه هایی که ۶۰ درصد برنامه را به خود اختصاص می داد. ابتدا فکر می کردیم می توانیم همه ی جایگاه ها را دریک پایه ی نازک بگذاریم، به گونه ای که سکویی را به وجود آورد؛ پنج کتابخانه گوناگون با فرم های متفاوت، ساختمان های متفاوت که از زاویه تقابل، با سکو متمایز گردند. اما بسی زود ازاین گفتمانِ همیشگی معماری که شما همواره می بایست ذهنتان را در قالب آن، با ساختاری معمارانه نظم دهید، خسته و آزرده شدیم.

فکر کردن به این که می بایست ۵ کتابخانه را در قالب ۵ فرم: یکی خنده دار، یکی زشت، و دیگری زیبا و... طرح ریزی کنیم، ما را دلزده کرد. به سخنی دیگر، بیش از پیش، در برابر معیارهای معماری که درآن همه چیز از راه ابداعِ فرم گشوده می شود، قرار گرفتیم. برای نخستین بار تلاش کردیم تا به راستی معمارانه ابداع کنیم. سرانجام اسکیسی از ساختمان دیگر جذابیت یافت و ما توانستیم با آن پیوند داشته باشیم. از این دیاگرام چنین برمی آمد که شاید بتوان از دو بخش برنامه، یکی بسی کسل کننده و دیگری بسی ویژه، بخشِ نخستینی را در قالب کف منظم و موازی سامان داد. بدینسان، می توانستیم فضایی ویژه را نه به عنوان سوژه مثبت – منفی در برابر فرم، ابداع کنیم، بلکه تنها با کنارگذاشتن بخش کسالت آورِ ساختمان، می شد مهم ترین بخش ساختمان را به سادگی با پرهیز از ساختن، نمایان کرد. این فضاها را می توان به گونه ی کنده هایی در جایگاهی قرار داد که با تهی بودن،توده ای صلب می بود. دراین مرحله تمامی انبارها به شکل مکعبی بزرگ دیده می شد و پسا ازآن، همه ی فضاهای عمومی به سادگی کنده شدند. اکنون می شد منطق ویژه ای را برای بخش های جزئی به کارگرفت، یعنی عمومی ترین فضاها در پایین ترین قسمت ساختمان و فضاهایی که بیش از همه به تاریکی نیاز داشت، در مرکز جای گرفتند. آرام آرام، با نگاهی خواهان و شوق انگیز به مقطع، پیشنهادهایی به این گونه ارائه

شد که اگر عناصر اصلی ساختمان را به صورت خالی (void) در نظرمی گرفتیم، از امکان های بیشتری برخوردار می شدیم. کف می توانست بچرخد، بالا برود و به دیوار و پس ازآن به سقف بدل شود؛ آنگاه به دور خود بچرخد، دیوار دیگری شود و سرانجام دوباره به صورت کف درآید. این بدان معنا بود که می توانستیم فضایی خالی داشته باشیم که به گونه ی یک حلقه (loop) باشد؛ حلقه به شکل بخشی از فضای داخلی.



superimposition of voids

در فاصله های منظم، دسترسی های عمودی قرار گرفتند؛ به این ترتیب، تنها کارِ شدنی آن بود که مطمئن شویم هر خالی (void) دست کم یک بار با یکی از آسانسورها برخورد می کند. در این مرحله طراحی ساختمان آسان شد، زیرا از آغاز می دانستیم که پلان مربع شکل است؛ همیشه ۹ بالابر داریم، و آن که هر جای خالی می بایست یک بار با یک بالابر قطع شود و نشانه های ویژه برای پاسخگویی به نیازهای متفاوت را می توان با نور کاراکتر به هریک از فضاهای عمومی تاباند.

دشواری کار این بود که سازه ای را متصورشدیم که توده ی انبارها و فضاهای خالی را با بی وزنی تحمل کند. سازه ای استوار بر مجموعه ای از نقاط ، می توانست خالی ها را ویران کند. برنامه ی سنگین ساختمان در پیوند با محدودیت های ارتفاعی مشکل پدید می آورد، زیرا ضخامت سقف ها، که گاه تا ۶۰ درصد مقطع می رسید، ممکن بود ارتفاع ساختمان را بیش ازحد بالا برد. از زاویه ی دیدِ اروپایی این طرح از ساختمان ناهنجار می نمود. بنابراین، ما به روشنی وبا قاطعیت، دیوارهای موازی را که گاه ۲ متر یا بیشتر ضخامت داشت، در طرح وارد کردیم، به گونه ای که بتوانیم تمامی بخش های خدماتی را درآن جای دهیم. فاصله بین دیوارها ۴۰ فوت بود؛ پس کافی بود دیوار را سوراخ کنیم تا به فضای کناری آن هوا دهیم. برتری این امر آن بود که سازه می توانست توده ی انبارها و نیز سوراخ هایی را که به سادگی از دل دیوارها بریده می شدند، تحمل کند. درواقع، هر

دیوار در کلیت خود مانند تیری ضخیم، به ضخامت ۲۴۰ فوت، عمل می کرد و کنده ها، بدون خدشه وارد کردن به ساختمان در هر نقطه ای قرار می گرفتند. از آنجا که کل ساختمان به مثابه یک تیر عمل می کرد، می شد تصور کرد که جایی در پایین ترین سطح، طبقه ای آزاد و کاملا خالی هست که پذیرای فضاهای عمومی می شود.

در پایین ساختمان به چیز بسیار مهمی دست یافتیم. چون در بیشتر ساختمان های بلند، بخش های پایینی سرشار از ته مانده های تحمیلی طبقه های بالا هستند. در این ساختمان سیستم سازه ای به بخش پایینی اجازه می داد که همانند طبقه های بالا آزادانه عمل کند؛ آن چه بسی چشمگیر می نمود،شباهت پلان ها و مقطع ها بود. بزرگترین سرخوشی ما این واقعیت بود که می توانستیم خالی ها را بسازیم و با تازگی فراخور کتابخانه ها، فرم درست و ابداع گرایانه ی هریک را کشف کنیم و آن ها را به همزیستی بی دخالت در کارهم، وادارایم.

در بخش پایینی، سالن های سخنرانی، مانند دانه های شن در فضایی خالی، قرار گرفتند. یک هال بزرگ، در بخش پایینی می خواستیم، جایی که توده ها به هم برخورد می کردند. کتابخانه ۴ برابر تعداد بازدید کنندگانِ کنونی Beaubourg ظرفیت داشت؛ به سخنی دیگر، توده های واقعی و مقیاس کلان شهری واقعی. برای هدایت توده ی آدم ها... بالابر- فضاهای جداگانه در این پلازای بزرگ گسترده- را می شد به گونه ی نشانه های الکتریکی گذاشت که واژه ها، متن ها و آهنگ های بیانگرِ مقصد هر بالابر را بازنمایی کند. تمامی این واژه های نموده بر بالارونده ساختمان را به گونه ای معلق در فضا و سوار بر حرف های الفبا می نمایاند.

هنگامی که به این فرضیه ها درآمدیم، از دوستان روشنفکر – معمارها، همکلاسی ها، نویسنده ها- دعوت کردیم تا آخرین اندیشه ها و طرح هایمان را برایشان نمایش دهیم.ایده های ما با سکوتی سنگین روبرو شد، چنان که عزم ما را قوی تر کرد تا با همین ایده ها پیش رویم. کتابخانه دستاوردِ نو فضایی افقی بود. کتابخانه مرجع و جایگاه مطالعه، اسپیرال پیوسته ای بود که با سه چرخش پنج طبقه را به هم وصل می کرد. کتابخانه کاتالوگی تخم مرغ شکل بود که صفحه ی نما آن را قطع می کرد. پیشنهاد شد که این ساختمان تمام مواد کتابخانه های جهان را دربرگیرد. پنجره بزرگی روبه شهر پاریس داشت که خود، یک کتابخانه می نمود. سرانجام در بالای کتابخانه فضایی چنان پیچیده وجود دارد که پشت و رو شده و حلقه ای تودرتو پدید آورده بود. این فضا چنان کشیده است که هم در انتها و هم در بالا پنجره دارد. ازآن جا که این فضا کتابخانه ای علمی است، فکر کردیم می توانیم بیشترین فضای تجربه گرایانه را در این بخش داشته باشیم.

زمانی که ساختمان به این صورت ترسیم شد، یک موضوع مهم حل نشده ماند: بیرون یا فضای بیرونی. برای این مجموعه عجیب می بایست یک سری نما پیدا می کردیم. براین اندیشه شدیم که شیشه ها را طوری به کار بریم که برخی بخش ها بیشتر آشکار شوند و گاهی همچون ابر آن چه را در پس نما روی می داد، بپوشاند؛ دردیگر جاها به سادگی، با مات کردن، رویدادها پنهان می

شد. فکرکردیم که نماها می توانند ازحیث بی فرمی و نماهای متغیرشان، نمودی همسان طبیعت داشته باشند...» [1].

در بررسی پروژه کتابخانه بزرگ پاریس مشاهده شد که کولهاس چگونه بر دشواری هایی که یک ساختمان با اندازه بزرگ دارد، چیره خواهد شد. درواقع، این نوع نگاه تا حدی برآیندِ شیوه برخوردِ نو با مقوله مهندسی است. او در دهه پسینی سال های ۱۹۸۰ برآن شد تا همکاری با شرکای پیشین (الیازنگلیش) را به پایان برد و تنها به اداره OMA بپردازد. درهمین زمان، شرکای تازه ای در خارج از دفتر می یابد و درکارهایش کسانی چون هانس کالوف Hans Kalloff و ژاک لوکان Jacque Lucan را وارد می کند و همزمان، در کارهایی با دیگران، یعنی ژان نوول Jean Nouvel در لیل فرانسه همکاری می کند. از سویی، پس از آشناشدن با سیسیل بالموند Cecil Balmond و گروه مهندسی او، آرپ مکملی برای OMA می سازد و راه حل های بسیاری برای شماری از پروژه ها پیشنهاد می کنند. دفتر OMA همچنین در زمینه مسایل شهرسازی با دفتر مهندسی هلندی Deweger (اوایل دهه ۱۹۹۰) همکاری را آغاز می کند؛ وی می گوید: «... درزمان همکاری، آن ها شیفته توانایی ما در گشودن دشواری های فراساختارها Infrastructure شدند و ما مجذوب علاقه آن ها به چیزی که ما ارائه خواهیم داد.» [2]

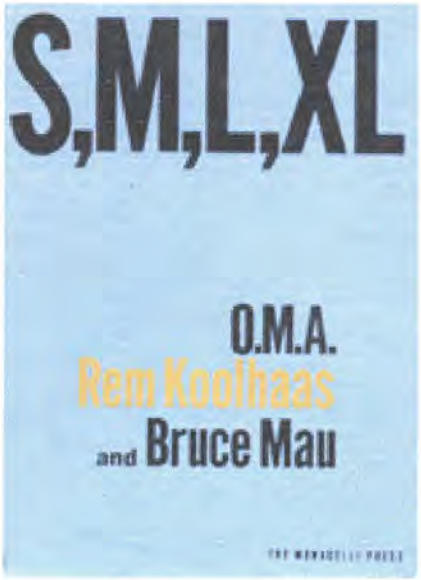
سرانجام این همکاری به شراکت دفتر Deweger در سهام OMA در بخش مدیریت و پشتیبانی تکنیکی می انجامد و در پروژه هایی چون « J – Qevers» در آمستردام شرکت می کنند. کولهاس معماری را با مهندسی به گونه ای دیگر پیوندی تازه می دهد و مهندس ها را درگیرِ مقوله طراحی معمارانه می نماید. این مساله افزون بر پروژه کتابخانه بزرگ فرانسه در ZKM و درترمینال دریایی بلژیک نیز دیده می شود. نکته توجه برانگیز راه حل های گوناگونی است که بن مایه همه آن ها «نقد بزرگ» به عنوان پدیده ای معمارانه بوده است. او هریک از کتابخانه ها را با شکلی متفاوت برمی نهد، به گونه‌ای که با همه پراکندگی فراوان، در یک مجموعه قرار گیرند. درمورد پیوند معماری با شهر و شهرسازی، معماری را نه برخاسته از بافت شهری می داند و نه در تضاد با روند های شکل گیری شهر، که به همزیستی معماری با شهر – به ویژه در مقوله «بزرگ» - باور دارد و این نگرش را می توان در بسیاری از پروژه های او یافت؛ برای نمونه، در پروژه کتابخانه سیاتل، درونمایه کار را به این گونه طرح می کند که گویی مردم سیاتل درگیر مسایل پیچیده دنیای امروزی شده اند، اما هنوز در خانه های کلاسیک زندگی می کنند و این شیوه برخورد او با کار، سبب می شود که کتابخانه برخلاف آن که بافت شهر سیاتل در ظاهر هیچ «تازه واردی» را درخود نمی پذیرد، بسیار شفاف، با فرم های پیچیده و به صورت چشمگیری با پیرامون خود در تضاد باشد. این پروژه را می توان با نگرش او در کتاب .S.M.L.XL مقایسه کرد؛ کتابی بزرگ با ۱۳۴۴

---

۱. بخشی از بازگردان کتاب کولهاس به نام *Conversation with students* (*گفت و گو با دانشجویان*) که بوسیله این نگارنده و خانم لیلا قدیم زاده بزودی انتشار خواهد یافت.

[2] ترجمه مصاحبه الخاندر زانر و پلو با رم کولهاس با عنوان *Thd Day after*

صفحه و ۶ پوند وزن که مجله تایم آن را درنهایت کتابی برای روی میز قهوه و خوش آیندِ نسلی می داند که هم در فضای اندیشگی [Derrida] و هم در فضای[music television-MTV] رشد یافته اند[۱].



خودِ کولهاس دلیل نوشتن کتاب را چنین بازمی گوید: «... نوشتن S.M.L.XL گونه ای پوست انداختن و حرکتی جسورانه بود. نقدی بود از موضوع های گوناگون کار و از سویی، واقعیت های کاری دفتر را می نمایاند...»[۲] در این کتاب که به صورت یک رمان معماری است و می توان هر صفحه آن را بازکرد و خواند - بررسی نقشِ ویژه ای که رسانه های امروزین دارند و شما می توانید در هر لحظه یکی از کانال های تلویزیون و... را باز کنید و به تماشا بنشینید. در این کتاب دو برخورد با مقوله جهان امروزی از نگاه رسانه ها شده: از یک سو، با تصویرهای گوناگون که شاید در وهله ی نخست بی ربط می نماید، رسانه ها و چند رسانه ای بودن را پیش روی می نهد؛ همچنین دارای فرهنگ واژگان است و پروژه های معماری نیز بررسی شده. از سوی دیگر، حجم بزرگ کتاب در برابر ناچیزی جرم رسانه ها، تضادی را می سازد؛ همین برخورد مایه ی طرح کتابخانه سیاتل گشته است. OMA هنگام بررسی، پروژه را دربرابر فشرده سازی دنیای اطلاع رسانی امروزین گذارده اند: «... این واقعیت که تمامی درونمایه یک کتابخانه می تواند در یک چیپ[۳] فشرده شود و این که، می توان تمام داده های دیجیتال کتابخانه های دیگر را در یک کتابخانه گرد آورد، هردو نیروی جنبشی فکرکردن اند. شیوه های تازه نگهداری و بایگانی این امکان را پدید می آورند تا کتاب های واقعی در فضای خود جای گیرند و شیوه های تازه خواندن، درونمایه واقعی کتاب را بنمایانند...» این سازمان همچنین با قراردادن یک پلت فرم platform مجازی، پیش از پلت فرم واقعی، مدلی نو ارائه کرد: «... در کتابخانه عمومی سیاتل، درآمیختنِ شخصیت فردی و خوانش در وهله ی نخست در دنیای مجازی روی داد. اولین برخوردِ SPI با سایت اینترنتی است – همزمان، برای نمایاندن جذابیت ها و سودمندی های کتابخانه ی تازه و نیز عملکردهای مجازی چون زمینه ی تعدیل، ساختار و نیروی بازدهی آن بررسی می شود و الگوی پلت فرم، سلسله مراتب، چهره ها و شکل های کتابخانه تازه، آسان سازی راهنمایی و کم کردن تقاضا برای کارکنان نموده می شود. از سایت همچنین دربرپاسازی جامعه های مجازی که خود را در ساختمان واقعی می نمایانند، بهره گرفته می شود.

---

۱. *The Ultimate coffee-Table book for a generation raised on both MTV and Derrida*

۲. مصاحبه با الخاندر زائرپلو با عنوان [*The day after* – ۷۹ + ۵۳ Elcroquis]

۳. Chip

ویلیام دیتریش [William Dietrich] در مقاله ای با عنوان « دیدار از کتابخانه تازه ی شما» و ستایش مجله *سیاتل تایمز*، به بررسی کتابخانه می پردازد و با اشاره به گفته های طراحان آن، رم کولهاس و یوشوا راموس[۱]، پروژه را گونه ای معماری منطقی می نامد که چنان طراحی شده که از درون به بیرون[۲] دریافت شود. «... هدف آن بوده که ساختمان درک شما از مقوله ساختار را فرا برد و والاترگرداند.» بنابر سخنان طراح پروژه، درمی یابیم که طرح یک ساختمان خردگرا rational در واقعیت خردگرا نموده نمی شود.

در گفت و گو با کولهاس این موضوع مهم را بیان داشته بود:« ساختمان دراصل یک جعبه و عملکردهایی ویژه نیست که در فضای معماری جای گرفته باشد، بلکه فضاها گاه منبسط و گاه منقبض گشته اند تا عملکردهایی درآن ها رخ بنماید. ساختمان از این دیدگاه مانند خانه ای است که در طول نسل ها چیزهایی به آن افزوده و ساخته شده، اما این افزوده ها از ابتدا درکنارهم آمده اند...» رم کولهاس همچنین می افزاید که این پروژه با همه بزرگی، همچون بنای تاریخی Monumental نیست، به سخنی دیگر« این فضاها در اندازه های بزرگ به این منظورطراحی نشده اند که ترس آور باشند، بلکه هدف از پدیدآمدنشان جای دادن به چیزهای گوناگون است.» **نقشِ** خردگرایی در پروژه های کولهاس چنان مهم می نماید که بسیاری از منتقدان او را با معماران دوره ی مدرن چون میس وندروهه و لوکوربوزیه مقایسه می کنند. خود او نیز گرایش به برخی از اندیشه های این معماران را رد نمی کند: «به راستی شیوه تفکر آن ها را می ستایم. تنها ایراد من این است که آن ها به گونه ای خطرناک شیفته ی نظم شدند و نیز تعهد بسیار به نظم از راه معماری را به روشنی نشان دادند. با همه ی جالب بودن این موضوع، اما سخنان آنان پذیرفتنی و باورکردنی نیست، زیرا گفتارهایشان قانع کننده است و همزمان، کاربردِ اصطلاح های ناب معماری از سوی آن ها شگفت انگیز می نماید..[۳].»

---

۱. Seattle Times, April ۲۵, ۲۰۰٤
۲. Inside out
۱. Finding Freedom, *Elcroquis* ۵۳+ ۷۹

اگرچه درنظرنخست گونه ای تناقض در گفتار کولهاس به چشم می خورد، اما درگیرنشدن کولهاس با مقوله های اخلاقی و باور وی به عدم قطعیت سبب مطلق نشدن مفهوم و کارکرد خردگرایی در اندیشه و کارهای او می گردد. در هرپروژه نگرش ها و داوری هایی را پی می گیرد که به گفته خودش، برخی شهودی و برخی ناشهودی اند. بنابراین، در کهکشانِ اندیشه ی معماری کولهاس، منطق از ورای پویش های استراتژیک نمایان می شود؛ شاید برخوردهای گوناگون در پروژه های OMA نیز از همین بن مایه سرچشمه بگیرد.

کولهاس برای درآمدن به بحث ابداع و آفرینش، از دید خود به تعریف آن چه در عملکرد پروژه روی می دهد، می پردازد و آن را تفسیر و تعبیر می نماید. درواقع، آفرینش به نگر وی، در همان وهله نخست روی می دهد. می توان گفت، کولهاس از آن دسته معمارانی است که ژرف و درست می بینند. الخاندر زائرپلو از کولهاس می پرسد: « شما بیشتر به بازتعریف redefinition علاقه دارید تا آزمون experiment و در نوشته تان در باره سنگاپوریا آتلانتا، بیشتر به تبیین واقعیت می‌پردازید تا طرح پروژه در تلقی معمول آن. آیا پرداختن به نوآوری نخست در اروپا و هم اکنون در آسیا، بیشتر بیان وضع موجود نیست تا ابداعی تازه؟» کولهاس نیز چنین پاسخ می دهد: «نوآوری یا آفرینش نو به ناچار با واژه بیان می گردد؛ پس در تبیین وضع سنگاپور درنگاه نخست آن را دارای ظاهری جالب می یابیم، مکانی جذاب و فانتزی و بسیار غربی، اما از سوی دیگربسی مبتذل است؛ و معماری آن که از زاویه ای معماری کهنه ی غربی شمرده می شود،از سوی معماران محلی به عنوان معماری پیشرفته آسیایی معرفی می گردد. خودِ من در اینجا بسیاری از کارهای متابولیست های دهه ی ۶۰ را دیدم. چیزی که بیشتر آسیایی می نماید، پیچیدگی برنامه ها، اختلاط ها، تراکم و انبوهی است که در اروپا سایه ای از رویاهای ماست؛ براین نمونه، آتریوم که ما در اینجا به عنوان فرمی پیش پا افتاده به آن می نگریم، در بسیاری از ساختمان های سنگاپور همچون پتانسیل واقعی برای فضای عمومی است. خریدکردن زیاد که از دید اروپایی کاری معمول و گاه بس خسته کننده به نظر می آید و توجه به آن نشانه ی عقب ماندگی و راکد بودن است، در آسیا عمل اجتماعی پذیرفته ای است و گاه از دیدی یک عمل تاریخی به شمار می آید. این خود دلیل مهمی برای ویژه کردن مسایل آسیا است.» الخاندر به پرسش های خود ادامه می دهد:« برای من این همه خواندن درباره معماری و توجه به جنبه نظری شگفت می نماید؛ شما فکر نمی کنید که یک سری تکنیک هایی که برای تولید در معماری به کارمی گیریم، درنهایت سودمندتر و واقعی تر از دوباره تعریف کردن واقعیت هاست؟» و پاسخ کولهاس نیز چنین است: « شاید برای همه و نه تنها برای ما، معنا، مفهوم، تفسیر، و هدفمندی هم سودمند باشد و هم داده هایی نو**تفاوت** جالبی میان کارِ صرفا روشنفکرانه و معماری وجود دارد؛ تفاوت اساسی در این است که معمار تنها در مورد معماری نو می اندیشد. شاید او بسیار باهوش باشد، اما اضطرار حسی است که چه عملی باشد یا نه، به همه چیز گونه ای گنگی درونی می بخشد. با آنکه آسیا آدمی را برمی انگیزد، با این همه، فاصله ام را همچنان نگاه می دارم تا با درنگ کار کنم. به زودی روی

یک پروژه برای کارخانه آینده کارکنیم. ما تلاش داریم همه چیز را تعریف و دقیق کنیم و با واقع بینی گام برداریم و عمل کنیم، چه در آسیا و چه در اروپا. »

کولهاس هرگز آدمی آرمان شهری نبوده؛ او در مصاحبه با بارت لوتسما[1] (۱۹۹۸) و درپاسخ به پرسش او درمورد دشواری های زمانه ی ما می گوید: «... فکر می کنم یکی از دشواری های زمانه ما این است که با ورود به اقتصاد بازار، معماران از این پس نمی توانند ادعا کنند مسایلی که با آن درگیرند، تنها نیاز به پاسخگویی دارد، زیرا پیش از آن و بیش ازآن، می بایست نیازی فوری باشد تا یک پاسخ. اما با همه دشواری، از فرصتِ سخن گفتن در باره پیوند میان حرفه معمار و دشواری های زمانه بسیار استقبال می کنم...» بارت لوتسما ادامه می دهد: «... شما همیشه به موضوع ویژه ای علاقمند بوده اید و به طرز باورنکردنی نسبت به ایده های مدینه فاضله ای(آرمانشهری) از ورای سناریوهای ایده آلیستی، بسیار بدبین بوده اید و به عنوان یک معمار به آن نپرداخته اید. به سخنی دیگر، منش تامل برانگیزی نسبت به پاسخگویی به دشواری های بزرگ پیش گرفته اید.» کولهاس هم می گوید: « شاید منظورم این نیست که آدم همواره فکرکند حق با او بوده، یا حق نداشته باشد گاه گاه طرزفکرش را دگرگون سازد؛ یا زمانه مناسب نبوده و اکنون مناسب تر گشته، یا شاید پدیده های پیرامون ما تغییریافته؛ به هرروی، من همیشه از این که گرایش مرا به واقع گرایی همسان منش غیرنقادانه و محتاطانه انگاشته اند، شگفت زده می شوم. درست خلاف این، ما همواره اهل نقد بوده ایم، آن هم در دو جبهه: هم در مورد طرزکار معمار و هم در مورد طرزکار سیستم موجود. فکر می کنم واقع گرایی از دو چیز سرچشمه می گیرد و سرشار می شود: از یک سو طرزکار معمار، به گونه ای که اعتبارش به او بازگردانده شود و از سوی دیگر، نیاز به دادن اعتبار نسبت به طرز کار واقعی سیستم که دراصل جدی گرفته نشده و بهایی به آن داده نشده. شگفت آن که، همواره این نوع برخورد را یک سویه تلقی کرده اند، درحالی که من از چند معمار اندکی هستم که وضعیت آسیا را بسیار جدی گرفته ام و نقادانه با آن برخورد کرده ام. فکر می کنم واقع گرایی نگرشی است درست به پوچ انگاری شماری از معماران و ادعاهای بی پایه شان. اما این بدان معنا نیست که ما خود علاقه ای به طرح پیش فرض هایی نداریم. منظورم این است که شما نمی توانید لیل (Lyle) را دستاورد کسی بدانید که به تاثیر معماری یا اهمیت آن در شکل دادن به دگرگونی های کلان باور ندارد. مساله این است که ما دربرابر وسوسه ی معیارهای اخلاقی مقاومت کرده ایم.»

شاید ریشه ی اصلی این قضیه به بحث قدرت و ناتوانی بازگردد و این که معماری میان این دو قرار دارد. می توان گفت، منطق و خردگرایی در معماری کولهاس بر پایه ی نظری و یک رشته تعریف ها قرار داردکه ریشه در نقد دارند. این همان جاست که پروژه ها درظاهر ناخردگرا به نظر می آیند، زیرا تعریف ها تابع زمان و مکان هستند و درنتیجه متفاوت به نظر می رسند؛ اما

---

۱. " در جستجویِ مدرنیسم نو" رم کولهاس در گفت و گو با بارت لوتسما... ترجمه لیلا قدیم زاده

خرد و عمل خردگرایانه ماندگار نمی مانند و اگر ماندگار بمانند، به تکنیک بدل می شوند و تکنیک ریشه در تقلید و تکرار دارد. شرایط زمانه و سیستم های حاکم برآن، موقعیت شناسی و تصمیم های استراتژیک را ناچار می سازد. کولهاس را می توان معماری موقعیت شناس و ژرف اندیش انگاشت که با درک شرایط و تبیین واقع بینانه و درست آن، به نتیجه ی استراتژیک دست می یابد. او همزمان هم حرفه معمار را اعتبار می بخشد و هم از خیال پردازی پرهیز می کند. در مصاحبه با کاترین هرون[1] می گوید: « معماری درجایی که فرهنگ کاری از پیش نمی برد، کاری انجام نخواهد داد. ما معماران همه گله داریم که با محیط شهری کاملا همسان رودررو هستیم؛ می گوییم: خواهان زیبایی، هویت، کیفیت و یگانگی هستیم، اما به راستی هنوز شهرهایی داریم که می بایست پدیدار شوند.» .

۱. بخشی از ترجمه مصاحبه رم کولهاس با کاترین هرون Katrina Heron