لوکوربوزیه

نشریزدا وگروه نشریات
سازمان چاپ و نشر

لوکوربوزیه

نوشته: ژان لویی کوهن
ترجمه: سپیده مهرجویا

سرشناسه	: کوئن، ژان- لوئی، ۱۹۴۹- م. Cohen، Jean- Louis
عنوان و نام پدیدآور	: لوکوربوزیه / نوشته ژان‌لویی کوهن ؛ مترجم سپیده مهرجویا .
مشخصات نشر	: تهران : یزدا ، ۱۳۹۱ .
مشخصات ظاهری	: ۱۰۴ ص.: مصور.
فروست	: مشاهیر معماری ایران و جهان؛ ۲۷ .
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیپا
شابک	: ۹۷۸-۶۰۰-۱۶۵-۱۱۹-۹
یادداشت	: عنوان اصلی: Le Corbusier، 1887-1965 : the lyricism of architecture in the machine age.
عنوان دیگر	: لوکوربوزیه: جنبه‌ی شاعرانه‌ی معماری در عصر ماشینیسم.
موضوع	: لوکوربوزیه، ۱۸۸۷ - ۱۹۶۵م.
موضوع	: معماران-- فرانسه -- سرگذشتنامه
موضوع	: معماری جدید-- قرن ۲۰م.
شناسه افزوده	: مهرجویا، سپیده، ۱۳۶۲ -، مترجم
رده‌بندی کنگره	: NA۱۰۵۳ /ک۹ل ۱۳۹۱
رده‌بندی دیویی	: ۷۲۰/۹۲
شماره کتابشناسی ملی	: ۲۹۲۹۵۴۸

لوکوربوزیه

نوشته‌ی: ژان لویی کوهن / ترجمه‌ی: سپیده مهرجویا

ناشـــر: یزدا / **چاپ اول:** ۱۳۹۸ / **قطع:** وزیری / **تعداد صفحات:** ۱۰۴ صفحه /

آمـــاده‌ســـــازی قبـــــل از چـــــاپ: مـاهنامـــه‌ی تفکـر معمـــاری /

چـــاپ و صحافی: یزدا / **شـــمارگان:** ۵۰۰ نســخه / **بهـــا:** ۷۰۰۰۰ تومان /

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۱۶۵-۱۱۹-۹ **ISBN**: 978-600-165-119-9

نشر یزدا و گروه نشریات

دفتر نشر و نمایشگاه دائمی: تهران، سیدخندان، خیابان ارسباران، کوچه‌ی ستاری، شماره‌ی ۲۲، ساختمان یـزدا **دورنـگار:** ۲۲۸۸۵۶۵۱ (۰۲۱) **تلفـن:** ۵۰-۲۲۸۸۵۶۴۷ (۰۲۱)

توجـه: به موجب قانـون حمایت حقوق مؤلفان و مصنفـان و هنرمندان مصـوب ۱۳۴۸/۱۰/۱۱ و همچنین قانون ترجمه و تکثیر کتب و نشـریات و آثار صوتی مصوب سـال ۱۳۵۰ تمـام حقوق این اثر به هر نحو برای نشـر یزدا محفوظ است. نشـر و پخش تمام یا قسـمتی از این کتاب بدون اجازه از ناشـر، باعث پیگرد قانونی خواهد شد.

خرید آنلاین: **www.yazdamarket.com**

اینستاگرام: **https://www.instagram.com/yazdamarket/**

فهرست

مقدمه ۷

خانه‌ی فالت ۱۹
ویلای ژانره پره ۲۱
ویلای شوآب ۲۳
ویلای لاروش- ژانره ۲۵
ویلای «لو لاک» ۸۲
اقامتگاه مدرن فروژ..... ۳۰
پاویلیون مجله‌ی هوای تازه ۳۳
منزل مسکونی شهری وایسنهوف ۳۷
ویلای اشتاین دی مونز ۴۱
ویلای سووا ۴۵
ساختمان دولتی سنترو سویوز ۵۱
cite de refuge ۵۳
ساختمان مسکونی در پُرت مولیتور ۵۵
مجموعه واحدهای مسکونی ۵۹
کلبه‌ی ساحلی ۵۶
کلیسای جامع نوتردام ۶۷
منازل ژائول ۷۱
خانه‌ی شودهان ۷۵
کاخ وزارت دادگستری ۷۷
دبیرخانه ۷۹
مجلس ۸۱
لا تورت ۸۳
ساختمان فیلیپس ۸۷
موزه‌ی ملی هنر غرب ۸۹
مرکز هنرهای بصری کارپنتر ۹۰

زندگی و آثار ۹۳
نقشه ۹۸
پی‌نوشت..... ۱۰۰
کتاب‌شناسی ۱۰۴

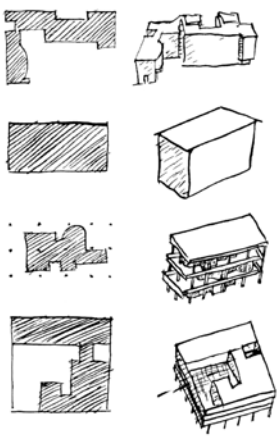
ساختمان مجمع، چندیگار، هندوستان، ۱۹۶۲-۱۹۵۱
نمای سرسرا با درگردان فولادی لاجی در ابعاد ۷/۷×۷ m

مقدمه

شارلز ادوارد ژانره، کالیفرنیا، ۱۹۱۱

معماران اندکی توانستند، مانند لوکوربوزیه[۱] به امیدها و سرخوردگی‌های مربوط به عصر صنعتی تجسم ببخشند؛ زیرا معمارانی که بتوانند مانند او هم‌عصرانشان را به‌معنای واقعی کلام شگفت‌زده یا عصبانی کنند، وجود نداشتند؛ البته به‌استثنای آدولف لُس[۲] که برای مدت معینی و فرانک لوید رایت[۳] که توانست این نقش را در سراسر زندگی‌اش اجرا کند. سرزنش و افترا در بیشتر زندگی، هم‌عنان یکی از معماران نادری به نام لوکوربوزیه بود که شهرت عالم‌گیرش زبانزد خاص و عام بود. پروژه‌ی خانه‌ی فالت[۴] که در سال ۱۹۰۶تا ۱۹۰۷ ساخته شد و همچنین پروژه‌های پس از مرگش که شش دهه ساخت وساز مداوم را دربرمی‌گرفت، همواره شگفتی‌ساز بودند. لوکوربوزیه در دوازده کشور ۷۵ساختمان و عمارت بنا کرد و مسئولیت ۴۲پروژه‌ی بزرگ نقشه‌کشی شهر را به‌عهده گرفت. او هشتادهزار طراحی و بیش از چهارصد تابلوی نقاشی و تصاویر، به اضافه‌ی ۴۴مجسمه و ۲۷پرده‌ی دیوارکوب را به‌سرانجام رساند. او بیش از ۳۴ کتاب نوشت که درمجموع، به هفت هزار صفحه می‌رسد و صدها مقاله نگاشته است.او همچنین سخنرانی‌های مختلفی ایراد کرده است. علاوه‌بر حجم انبوه و متراکمی از مکاتبات تجاری، تقریبا ۶۵۰۰ نامه‌ی خصوصی از وی برجای مانده است.

لوکوربوزیه در عصری زندگی می‌کرد که ماشین و هواپیما ازجمله وسایل نقلیه‌ی متداول قلمداد می‌شدند؛ بنابراین او از اولین معماران حرفه‌ای به‌شمار می‌رفت که هم‌زمان می‌توانست در چند قاره به کار و تجارت بپردازد و به‌عنوان یک معمار بین‌المللی سرشناس جلوه کند و طلایه‌دار عصر خویش باشد. او به واسطه‌ی نشریات به چهره شناخته‌شده‌ای تبدیل شد و با بیان اظهارهای مختلفش در رسانه‌ها اغلب، باعث بروز احساسات هیجان‌انگیز می‌شد. این مرد نابغه، همواره مشتاق بود، وجه‌ی عمومی خود را با توجه به همه‌ی تنش‌های موجود در قرن بیستم پرورش بدهد. او درعین‌حال به این پیچیدگی خصوصیتی منحصربه‌فرد اختصاص داد. او فردی بسیار وظیفه‌شناس و وفادار بود و به روابط دوستانه‌ای که در زادگاهش شکل می‌گرفت تا آخر عمر وفادار بود. مادرش، ماریا امیلی ژانره پره[۵]، و برادر نوازنده و موسیقی‌دانش، آلبرت[۶]، و نویسنده‌ای به نام ویلیام ریتر[۷] محرم‌اسرار و همچنین هم‌نشینان او تا آخر عمر باقی ماندند. رابطه‌ی صمیمانه با دوستان دوران جوانی مانند لئون پرین[۸] و آگوست کلیپشتاین[۹] و همچنین رابطه‌ی دوستانه‌ای که بعدها با هنرمندانی همچون فرناند لژه[۱۰] و لوئیس سوتر[۱۱] برقرار کرد، ناگسستنی بود.



چهار ترکیب

از بالا به پایین: از نمونه‌ی نسبتا آسان تا نمونه‌ی بسیار دشوار، سپس تا «نمونه‌ی بسیار آسان و درنهایت تا نمونه‌ی بسیار بزرگ‌تر. این چهار نمونه بخشی از تحقیقات لوکوربوزیه است که در دهه‌ی ۱۹۲۰ انجام شد.

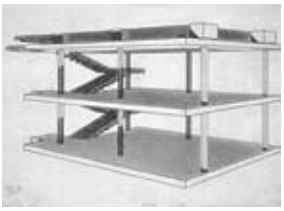
اروپا مانند کلاس درس آموزشی

لشودفوند[۱۲] شهری واقع در منطقه‌ی کوهستانی ژورا[۱۳] است؛ شارل ادوارد ژانره[۱۴] در سال ۱۸۸۷ در این شهر پا به عرصه‌ی وجود نهاد. او در سال ۱۹۲۰ نام مستعار لوکوربوزیه را برگزید. او آن‌چنان در ساخت انواع ساعت‌ها متبحر شده بود که کارل ماکس[۱۵] یک‌بار از آن با نام «کارخانه‌ی بزرگ ساعت‌سازی» یاد کرد. در آن زمان، اساس فعالیت‌های حرفه‌ای ژانره از تعامل میان صنعت و هنرهای بصری شکل می‌گرفت. افراد در آن محیط، به مزایای آموزشی و قواعد هندسی که مولفه‌ی اصلی روش آموزش فروبل[۱۶] بود اعتقاد داشتند و ژانره این روش را مخصوص سن نوجوانی اعلام کرد؛ درست مانند فرانک لوید رایت جوان که بیست سال پیش به این مهم دست یافته بود. مرد جوان در مدرسه‌ی هنر شهر که به‌مدیریت نقاشی به نام چارلز لومپ‌لاتنیه[۱۷] اداره می‌شد و عقاید جان راسکین[۱۸] و جنبش هنر و صنایع بدان‌جا راه یافته بود، به‌تدریج خود را از واحدهایی که با هدف تبدیل او به سنگ‌تراش و قلم‌تراش و کنده‌کار قاب‌های ساعت برنامه‌ریزی شده بود جدا کرد و به معماری روی آورد.

سفرهای بی‌شمار به اروپا و مناطق دورتر در زندگی، آموزه‌های تاثیرگذار و حایز اهمیتی به او عرضه داشت. نقشه‌ی بسیار شخصی‌ای که وی از اروپا ترسیم کرد، نمایانگر سه نوع مکان بود که در خلال سال‌های ۱۹۰۷ و ۱۹۱۲ آن‌ها را دیده بود: مراکز فرهنگی، صنعتی و مردم‌شناسی. در اولین سفر عازم توسکانی شد؛ جایی که ساختمان‌های پیسا، سینا و فلورانس را با آب‌رنگ به تصویر درآورد. او به‌دنبال نفوذ اسرارآمیز سبک سنگ‌ها بود. در او علاقه‌ی خاصی به دکور و همچنین ساختمان‌های نامتعارف مانند صومعه‌ی شخصی در گالوتزو در والدیما[۱۹] شکل گرفت. سپس، به وین و پاریس رفت؛ جایی که نقاش آثار آب‌رنگ، یوژن گراست[۲۰]، از تجربه‌های برادران پره سخن به‌میان آورد. این برادران جعبه‌های بتنی را با میله‌های آهنی داخل جعبه‌های چوبی قرار می‌دادند. اندکی بعد، آگوست پره[۲۱] متوجه اسکیس‌های ژانره شد و او را به‌مدت پانزده ماه در دفتر کارش واقع در طبقه‌ی همکف ساختمان‌های نامتعارف، در خیابان فرانکلین پلاک ۲۵ استخدام کرد. او در طراحی کلیسای جامع اوران[۲۲] همکاری داشت و در سال ۱۹۰۸ پلان‌هایی برای کلبه‌ی شکاری لا سالوت[۲۳] در سُلون[۲۴] در فرانسه‌ی مرکزی ترسیم کرد. پره در پرورش ذایقه‌ی مرد جوان موثر واقع شد و او را با پل دره‌ی گرابیت اثر گوستاو ایفل[۲۵] در مرکز ماسیف[۲۶] و ساختمان‌های آناتول دی بادوت[۲۷] و هنری ساوز[۲۸] و همچنین بناهای تونی گارنیه[۲۹] در لیون آشنا کرد.

او در پاریس در اتاق زیرشیروانی ساختمانی به نام کوبی سن میشل، به مطالعه‌ی کتاب‌هایی از قبیل *چنین گفت زرتشت*[۳۰] اثر فردریش نیچه[۳۱] در سال ۱۹۰۸ و *زندگی مسیح* به‌قلم ارنست رنان[۳۲] و کتاب *ابداع های بزرگ* نوشته‌ی ادوارد شور[۳۳] پرداخت که هدیه‌ای از جانب لومپ‌لاتنیه بود. شعار او در زندگی متاثر از این گفته‌ی نیچه بود «فردی شوید که باید». سپس لومپ‌لاتنیه او را برای بررسی نوآوری‌هایی که در هنرهای صنعتی و تزیینی حاصل شده بود و همچنین نوشتن کتابی با نام *ساختار ویلاها*، با هدف نقد مفاهیم و طراحی‌های بومی به آلمان فرستاد. او، مانند والتر گروپیوس[۳۴] و میس فاندر رو[۳۵]، با پیتر برنز[۳۶]، معمار آلمانی، مشغول به کار شد. سپس برادرش، آلبرت، را با رقص‌آرای سوئیسی به نام امیل ژاک دالکروز[۳۷] در گاردن

سیتی واقع در هِلِرو[38] نزدیک درسدن[39] آشنا کرد؛ جایی که او سبک نئوکلاسیک[40] هنریش تســـنو[41] را کشف کرد. او معماری بود که بناهای بی‌شمار و سالن فستیوال تئاتـــر[42] را در جامعه‌ی اصلاح‌طلب آن زمان خلق کـــرد. او در مونیخ با ویلیام ریترِ نویسنده آشنا شد. او کسی بود که به وی در سازش با تفاوت‌های میان فرهنگ آلمانی و لاتین کمک کرد.



خانه‌ی دومینو، ۱۹۱۴
نمای پرسپکتیو

ریتر که با دنیای اسلاو به‌خوبی آشنا بود، به او پیشنهاد کرد به شرق دور برود و او نیز رفت. او ابتدا به پراگ، ســـپس به صرب و بلغارستان رفت و در آنجا به ترسیم بناهای روســـتایی پرداخت. این مســـافرت دو مقصد متعالی دربرداشـــت: یکی در قسطنطنیه و دیگری در آتن. خط افق شهری پایتخت عثمانی او را تحت تاثیر قرار داد و او طراحی‌های متعددی از آن و منازل واقع در دامنه‌های شیب‌دار آن ترسیم کرد. ژانه در آکروپلیس از دیدن مجموع آثار معماری دستخوش هیجان شد که اثری ماندگار بر وی برجای نهاد. او پس از یون ان، پومپئی[43]، رم و سپس روستاهای زیبای پیرامون ویلای هادریان[44] را در تیوولی[45] کشـــف کرد. ژانره در بازگشـــت، تاثیرات برگرفته از سفرهایش را در مقاله‌ای در روزنامه ثبت کرد. اطلاعات او درباره‌ی آسمان‌خراش‌ها و مجتمع‌های بزرگ و بناهای معروف، به احیای پروژه‌های متاخرش انجامید و موجب ارائه‌ی فرهنگ جامعی از خصیصه‌های معماری، رســـمی و شهری از جانب او شد. دانش او در زمینه‌ی تاریخ معماری به‌هیچ عنوان مانع تحســـین وی از عمارت‌های باســـتانی و رنسانس نشـــد. او بعدها به آموخته‌هایی از رم اشاره کرد و به شکایت از سازه‌های مقدس آکادمی پرداخت.

در پی هوای تازه در پاریس

او در واکنش به تخریب قسمت‌هایی از فرانسه بر اثر جنگ در سال ۱۹۱۴، به‌همراه مهندســـی به نام مکس دو بوآ[46] خانه‌ی دومینو[47] (نام خانه برگرفته از واژگان لاتین domus به‌معنای خانه و innovativo خلاق اســـت.) را ساخت. این قبیل خانه‌ها، معمولا مانند مهره‌های دومینو، خواه L شکل و خواه U شکل بودند و به‌صورت ردیفی

آمِدِ اوزنفـــان، آلبرت ژانره و لوکوربوزیه در اســـتودیو در ویلای ژانره پره، ۱۹۱۹

کنار یکدیگر جفت می‌شدند. این عمل مهم‌تر از همه، اصول سازه‌ای را دربرمی‌گرفت که به‌موجب آن، دال‌ها و تیرک‌های عمودی بتنی باهم ترکیب می‌شـــدند؛ بنابراین دامنه‌ی وسیعی از امکانات برای طراحی نماها و پیکربندی پلان‌های کف در دسترس قرار می‌گرفت. او با نامه‌نگاری رابطه‌ی نزدیک خود را با پره حفظ کرد و متعهد شد تا کتابی به زبان فرانسه-آلمانی بنویسد که البته هیچ‌گاه به اتمام نرسید. این کتاب ادعا می‌کرد مقام والایی به جنبش معماری مدرن فرانســـه می‌بخشد. او سال ۱۹۱۵ را به بررسی دقیق ترسیم‌ها و پلان‌ها در کتاب‌هایی درباره‌ی نقشه‌کشی شهری و باغ‌ها با نماهایی اختصاص داد تا کتابش را با عنوان *ساختار ویلاها* به‌اتمام برساند که درآخر، نگارش آن را رها کرد. ژانره در سال ۱۹۱۷ در پاریس مستقر شد و تصمیم گرفت شهر را به تســـخیر خـــود درآورد. او ابتدا زندگی دوگانه‌ی خـــود را در قالب یک معمار و همچنین یک روشنفکر به‌جلو سوق داد. تنها پروژه‌ای که او تحقق بخشید، برج آب واقع در تاکستان بوردو[۴۸] در پودنساک[۴۹] با جزییات منتسب به سبک نئوکلاسیک بود. نارضایتی از کارش باعث شد از جنبش‌های اجتماعی پس از جنگ بهره بگیرد و تصمیم گرفـــت از کارفرماهای مدرن حمایت کند. او به‌واســـطه‌ی پره با نقاشـــی به نام آمِدِ اوزنفان[۵۰] ملاقات کرد که از ســـال ۱۹۱۵ ویراستار نشـــریه‌ی *لو اولان*[۵۱] بود و به او در توانایی‌هایش به‌عنوان نقاش اعتمادبه‌نفس بخشـــید. آن‌ها در سال ۱۹۱۸ در گالری توماس[۵۲] در پاریس آثارشان را مشترکا به نمایش گذاشتند. اوزنفان و ژانره همراه با هم نمایشگاهی مانیفستی به نام «پس از کوبیسم» برپا و در آن نوعی زیبایی‌شناسی مبهم را مطرح کردند. در این مانیفست، اشیای پیش‌پاافتاده‌ای را ستودند که بسیار جذاب و به‌راحتی قابل‌فهم و بدون هیچ‌گونه تلاشی مشخص بودند. درحالی‌که ژان کوکتو[۵۳] همان سال از فضایل فرهنگ فرانسه و لاتین در کتاب *خروس و آرلکن*[۵۴] با تحسین یاد کرد، این دو هم‌قطار به مقایسه‌ی معماری یونان با کارخانه‌های مدرن پرداختند.

ژانره و اوزنفان در ســـال ۱۹۲۰، به‌همراه شاعر و مبلغ دادائیست، پائول درمه[۵۵]، مجلـــه‌ای را به نـــام *هوای تازه*[۵۶] منتشـــر کردند؛ مجله‌ای مصـــور و بین‌المللی که منعکس‌کننده‌ی فعالیت‌های معاصر و محفلی برای نظریه‌ها و نقدهای آن‌ها بود. نام این مجله برگرفته از شـــعری اثر گوئلام آپولینا[۵۷] بود. ۲۸ شماره از این مجله که جلد آخرش در سال ۱۹۲۵ به‌چاپ رسید، اوزنفان، ژانره و به‌ویژه ژانره را قادر کرد، در اولین شماره اســـم مســـتعار لوکوربوزیه را انتخاب کنند تا بتواند گزارش‌هایی در زمینه‌ی توســـعه‌های سیاسی و هنری روز منتشـــر کنند. این نام یادآور جد او، لوکوربسی، و احتمالا نقاشی به نام لوفائوکنیه بود. دنیای بصری مجله‌ی *هوای تازه* شبیه به همان نقاشـــی‌های رنگ‌وروغن بود که ژانره از ســـال ۱۹۱۹ به بعد طراحی کرد. او به لطف اوزنفـــان با هنرمندانی ازقبیل خوان گریس[۵۸] و فرناند لژه و ژاک لیپ‌چیتز[۵۹] ملاقات کرد. او همچنین در حراجی‌های مهم کان‌ویلر[۶۰] و اوده[۶۱] شـــرکت کرد که در آنجا به نیابت از بانک‌دار اهل بازل، رائول لا روش[۶۲]، آثار سبک کوبیسم را به فروش رساند. اوزنفان و ژانره به‌عنوان بخشـــی از برنامه‌ی «بازگشت به سبک» که در جریان جنگ به‌عهده گرفتند، به‌دنبال سبک خالص و اصلاح‌شده‌ای مانند کوبیسم بودند؛ اما تمایز موجود میان هنر و اشیای روزمره باعث شد هرگونه گرایش‌های تزیینی را پس بزنند. آن‌ها به‌منظور نشـــان‌دادن وفاداری و ثبات خود، تصاویر مد نظر خود را از جمع‌آوری

انواع اشیا ایجاد کردند: حجم‌های شیشه‌های باریک و قوسی‌شکل نوشابه، توده‌های انباشـــته‌ی صفحه‌های فلزی، گیتار، لوله، کتاب‌های مستطیل‌شکل، تاس و از این قبیل اشکال و اشـــیا بودند. این مجموعه تصاویر مربوط به عصر ماشین، با عنوان «طرح‌بندی طبیعی» نیز شناخته می‌شدند که متضمن سبک و اقتصاد بودند؛ اما به‌خاطر رنگ‌های متغیر برگرفته از عهد یونان باستان، یادآور آرامش کلاسیک بودند.

این نشریه خوانندگان بین‌المللی داشت و لوکوربوزیه در آن تعدادی مقاله به‌چاپ رساند که بعدها در کتاب‌های گلچین‌های ادبی مانند *فراتر از معماری* در سال ۱۹۲۳ جمع‌آوری شد. او در سال ۱۹۲۵ کتاب‌هایی مانند *شهرسازی*، *هنر تزیینی امروز* و با همکاری اوزنفان، *نقاشـــی مدرن* را منتشر کرد. آخرین شماره‌ی مجله‌ی *هوای تازه*، یعنی شـــماره‌ی ۲۹، به ســـالنامه‌ی معماری مدرن در ســـال ۱۹۲۶ تبدیل شد. این ســـالنامه، فراتر از معماری به‌ســـرعت به زبان‌های آلمانی و انگلیسی ترجمه شد و به‌واسطه‌ی مقایسه‌های جسورانه، ارتباط‌های میان دنیای ماشین و هنر را مطرح کرد و خـــط فکری جدیدی را به خوانندگان عرضه کرد که منحصرا برای معماران درنظر گرفته نشـــده بود. لوکوربوزیه در یکپارچه‌کردن معبد پارتنون[۶۳] با اتومبیل دلاگ[۶۴]، این‌گونه مطرح کرد که زیبایی یکسانی نیز در سنگ وجود دارد که توسط مجسمه‌ساز و ابزار مکانیکی شـــکاف در آن ایجاد شـــده اســـت. نکاتی که او با نام «یادآوری به معماران» متذکر شد، درباره‌ی مزایای پلان کف، سطح و حجم بود که سعی داشت، چشم‌هایی را که نمی‌بینند متوجه حضور ماشین‌ها، مانند هواپیماها، اتومبیل‌ها و کشتی‌ها کند. ازسوی‌دیگر، او هرگز تفکر درباره‌ی گذشته یا تاکید بر «آموخته‌های رم» و اهمیت «تنظیم طرح‌های اولیه» را فراموش نکرد؛ زیرا تناسب‌های نوتردام در پاریس و بندر سن دنیس[۶۵] برهمین اساس پایه‌گذاری شدند.

«کریدور خیابـــان را از میان بردارید»

برگرفته از سخنرانی‌هایی که توسط لوکوربوزیه در امریکای جنوبی در سال ۱۹۲۹ ایراد شد.

در بستر شهرهای نامساعد

آثار معماری او در دهه‌ی ۱۹۲۰، در دو مسیر کاملا متفاوت توسعه یافت. از یک ســـو، او مجموع مطالعه‌های خود را که درباره‌ی «دومینو» در سال ۱۹۱۴ آغاز کرده بود، ادامه داد و از سوی دیگر، لوکوربوزیه پروژه‌هایی درباره‌ی زمین‌هایی که وضعیت ویژه‌ای دارند، در کنار پروژه‌های ساختمانی‌اش که با اهداف اقتصادی مشخص شده بود، طراحی کرد. این پروژه‌ها برای کارفرمایان ثروتمند و نامتعارفی درنظر گرفته شده بود که اغلب، از طریق نمایشـــگاه‌ها و مجله‌ی *هوای تازه* با او آشـــنا شـــده بودند. لوکوربوزیه به‌عنوان فرد و معماری که تمایل به برانگیختن احساسات داشت، به‌سرعت به یک نقشه‌کش شهری نامتعارفی تبدیل شد. افرادی از طراحان و نقشه‌کشان شهری از شعار «فراتر از معماری» پیروی می‌کردند که آشکارا به تکذیب «دالان‌های خیابان» می‌پرداختند و رویکرد «درمانی» را به چالش می‌طلبیدند، درحالی‌که تصور طراحان شـــهر اروپایی بر آن بود که می‌توانند، وضعیت بیمارگونه و نابسامان شهرها را بهبود ببخشند. لوکوربوزیه دراین‌باره به دفاع از انجام یک عمل جراحی افراطی پرداخت که با نظریه‌های نامتعارف و درعین‌حال جالب خود وی تناقض داشت. او باوجوداین، در کنار این طراحی باشـــکوه، با بهره‌مندشـــدن از هر نوع فرصتی، پروژه‌های به‌مراتب معمولی‌تری را در زمین‌هایی با توپوگرافی حقیقی‌تر به‌مرحله‌ی اجرا رساند.

او با ارائه‌ی نظریه‌ها و بیانیه‌های اولیه‌اش، سخنرانی‌های متعددی در اروپا برگزار کرد. بیشتر سفرهای او به کار روی پلان منجر می‌شد. مقامات اتحاد جماهیر شوروی در سال ۱۹۳۰ با او در زمینه‌ی مرکزیت‌زدایی تسهیلات تفریحی مشورت کردند. پاسخ او به مسکو بعدها نام «شهر درخشان»[۶۶] را به‌خود گرفت و فضای مناسبی برای محصولات صنعتی فراهم آورد که در میان پلان‌های او اثر بدیعی به‌شمار می‌رفت. مرکز اداری و اجرایی شهر در آن زمان به‌وضوح از مناطق مسکونی مجزا بود؛ او از این پدیده، با نام «شهر سبز» یاد کرد. او در پاییز سال ۱۹۲۹ یک تور سخنرانی در امریکای جنوبی ترتیب داد که مفهوم او از شهر و چشم‌انداز را به‌طورکلی دستخوش تغییر کرد. او دیگر این دو مقوله را در تراز زمین درنظر نگرفت، مانند فلورانس و رم، بلکه از منظر هوا به آن‌ها می‌نگریست. علاقه‌ی او به هوانوردی که با تصاویری در کتاب *هواپیما* نشان داده شده است و در لندن در سال ۱۹۳۵ منتشر شد، او را به استفاده‌ی مکرر از این نوع وسیله‌ی نقلیه سوق داد. او تحت تاثیر جلگه‌های پهناور و سرسبز و رودخانه‌های عظیم امریکای جنوبی، پلان‌های جامعی برای بوئنوس آیرس[۶۷]، مونته‌ویدئو[۶۸]، سائو پائولو[۶۹] و به‌دنبال آن الجزایر طراحی کرد.

این فعالیت‌ها، به‌طور تنگاتنگی با حضور او در محافل کارفرمایان و دانشمندان باتجربه و بانفوذ در ارتباط بود که تمایل او به هرچیز فنی را به علاقه‌ی شدیدی به نوعی مدیریت و عقلانی‌کردن جامعه تبدیل کرد و سپس، با تحولات صنعتی ترویج پیدا کرد. او همیشه سعی داشت، مقامات را برای برداشتن گام‌های افراطی در به‌حرکت‌درآوردن اراضی قانع کند؛ به این معنا که آن را به‌منظور اجرای پلان‌های عظیم‌اش از تملک خارج کند. او پس از اینکه توانست ماهیت کار خود را در خلال سال‌های ۱۹۲۸ و ۱۹۳۱ به‌واسطه‌ی پروژه‌ی پنج‌ساله‌اش برای اتحادیه‌ی جماهیر شوروی احراز کند، استراتژی مبهم مدرنیزه‌ی خود را در پلان اوباس[۷۰] برای الجزایر نیز مطرح کرد که با مجموعه مقاله‌ها، پلان‌ها و پیش‌درآمد حمایت شد؛ او وقت و انرژی خود را درحد فاصل سال‌های ۱۹۳۱ و ۱۹۳۶ به این پلان اختصاص داد. بعدها به نظر او انتخاب میان «امریکایی‌شدن» و «بلشویکی‌شدن»[۱] موقعیت در اروپا را مشخص می‌کرد. نظریه‌ی «شهر صنعتی خطی» که برگرفته از روس‌ها بود و برای پلان شهری زلینَ وِلی[۷۱] در موراویا[۷۲] استفاده شد، در سال ۱۹۳۵ به یکی از سه نهاد ساخت دست بشر تبدل شد که از آخرین اسلوب‌های نظری بود که توسط لوکوربوزیه ابداع و در سال ۱۹۴۵ انتشار شد. او پس از برقراری توازن میان پروژه‌های بزرگ و تحقق‌ناپذیر که مخرب و درعین‌حال غافلگیرکننده بودند و پروژه‌های جزیی در زمین‌های واقعی، پس از سال ۱۹۴۵ فقط روی معدود پروژه‌های بتنی کار کرد. در این اثنا، اشغال فرانسه توسط نیروهای آلمان، او را سخت مشغول متقاعدکردن گروه‌های مختلف حکومت ویشی برای تایید معقول‌بودن نظریه‌هایش واداشت. او موفق به انتشار آثارش، مانند هندبوک *کاربردی* در زمینه‌ی نقشه‌کشی شهر شد که در سال ۱۹۴۳ با نام *امتیازنامه‌ی آتن*[۷۳] به‌چاپ رسید. چاپ این کتاب پیش از کمک به تفکر مبارزان جنبش مقاومت، کمک به ساخت کشوری جدید پس از آزادسازی بود.

طرح جلد کتاب *هواپیما* که در سال ۱۹۳۵ در لندن منتشر شد

۱. دکترمحمد معین، *فرهنگ فارسی*، مدخل ک: بسیار و اکثر

لوکوربوزیه در سال ۱۹۶۰

اعجاب در جریان سال‌های بلوغ

لوکوربوزیه با پشت‌ســـرنهادن تولد شصت‌ســـالگی‌اش و لذت در دنیای شهرت، زندگی جدیدی را آغاز کرد، مانند ساختمان مقر سازمان ملل در نیویورک که براساس نظریه‌های وی شکل گرفت؛ اما توسط دیگران به‌اجرا رسید. او تصور می‌کرد، از تمام حقوق اولیه‌اش دور شـــده است؛ گویی در جنگل اســـت. بازسازی اروپا در نظر او با شکست همراه بود؛ زیرا او از در اختیارداشتن هرنوع پروژه‌ی نقشه‌کشی شهری در آنجا بازمانده بود. هرچند او توانســـت در مارســـی، اولین واحد مسکونی یا مجتمع‌های مسکونی را بنا کند که درواقع، نمونه‌ی اولیه‌ی ساختمان آپارتمانی بزرگ بود که او از سال ۱۹۲۲ در اندیشه‌ی آن بود. او در سال ۱۹۴۶ با کمک کابینت‌سازی به نام جوزف ســـاوینا[۷۴] شروع به مجسمه‌سازی کرد و سپس، در سال ۱۹۴۸ به تصاویر دیوارکوب روی آورد. او همچنیـــن نظریه‌ی خود را مبنی‌بر «ترکیب هنرهای اصلی» توســـعه بخشید. او با نقض تحسین زیبایی‌شناســـی فنی، تلاش بر ایجاد «فضای غیر قابل بیان» کرد. این فضا نوعی زیبایی‌شناسی معماری، فراتر از تجزیه و تحلیل مهندسان بود. او با تلاش فراوان سعی کرد تا با استفاده از تشکیل یک شبکه‌ی «مدولار» که درواقع، سیستم همگانی تناسبات براساس تناسب طلایی[۷۵] و مقیاس انسانی بود، پیوستگی بیشتری به آثارش ببخشد؛ تمامی پروژه‌های او تا سال ۱۹۶۵ تحت حمایت این اصل بودند. کتاب‌هایی که از وی به چاپ رسید، ازجمله *پلان‌های پاریس*، *آتلیه* و *شعر گوشه‌ی راست*[۷۶] دیگر مانیفست قلمداد نمی‌شدند؛ بلکه از منظر زیبایی‌شناسی موضوع‌های جالب‌توجهی بودند که به خطوط فکری وی انسجام می‌بخشیدند.

او وقتی کلیسای تندیسی رونچام را در سال‌های ۱۹۵۵-۱۹۵۱ بنا کرد و سپس، بار دیگر در همان‌سال‌ها از روش‌های ساختمانی بومی برای جوآل هاوسس[۷۷] استفاده کرد، موجبات شگفتی آن دسته از افرادی را فراهم آورد که او را در زمره‌ی زیبایی‌شناسی سفید و حجم‌های افلاطونی دهه‌ی ۱۹۲۰ طبقه‌بندی کرده بودند. با تشکر از سرمایه‌گذاری نخست‌وزیر هندوستان، جواهر لعل نهرو[۷۸]، در آثار لوکوربوزیه، او درآخر، موفق به طراحی کل شهر چندیگار بدون آماده‌سازی قبلی شد و ساختمان‌های اداری ایالت پنجاب[۷۹] را تحقق بخشید. او هم‌زمان دو خانه و یک ساختمان در احمدآباد[۸۰] بنا کرد که در آنجا استفاده‌ی هوشمندانه‌ای از آب‌وهوا و نور هندوستان و براساس درونمایه‌هایی کرد که به آن‌ها علاقه‌اش داشت. او پروژه‌هایی در کشور دورافتاده‌ای مانند ژاپن طراحی کرد. او در ژاپن موزه‌ی ملی هنر غربی را در سال ۱۹۵۹ در توکیو و در امریکا، مرکز هنرهای بصری کارپنتر[۸۱] دانشگاه هاروارد را در سال‌های ۱۹۶۲ تا ۱۹۵۹ بنا کرد. لوکوبوزیه همچنین برحسب عادت تابستان‌ها را مانند تارکان دنیا در خانه‌ی چوبی کوچکی که در کنار روکوبرن کپ مارتین[۸۲] واقع در مدیترانه بنا کرده بود یا در استودیوی شخصی‌اش واقع در خیابان نانس کولی در پاریس سپری می‌کرد.

در پروژه‌های آخر او، نشانی از افراط یا رضایت یافت نمی‌شود؛ اما درعوض بی‌قراری پربار سال‌های جوانی او را به‌همراه دارند. این آثار، مانند صومعه‌ی سن دومینیک[۸۳] و لا تورت[۸۴] و کلیسای نیمه‌تمام فِرمینی[۸۵]، با عالم روحانی به گفت‌وگو می‌نشینند. آن‌ها به‌اکتشاف انواع جدید احتمالات زیبایی‌شناختی و فنی می‌پرداختند، مانند پاویلیون فیلیپس[۸۶] در نمایشگاه بین‌المللی در سال ۱۹۵۸ در بروکسل که درعین‌حال نتیجه‌ی فرآیند خاطره‌پردازی نیز بودند که لوکوربوزیه با توسل به آن، درونمایه‌های آثار مقدم خود را به روز می‌کرد، مانند گردشگاه معماری و پلان باز و شهرهایی که یک‌بار در گذشته فاتح قلب او شدند، مانند ونیز که او در آنجا پروژه‌ای بیمارستانی را بنا کرد. آثار لوکوربوزیه تا زمان مرگ وی در سال ۱۹۶۵، تفکربرانگیز باقی ماندند و تحت تاثیر خاطرات او از چشم‌اندازها و بناهایی بودند که او از آن‌ها دیدن کرده بود و همچنین آثاری بود که خود خالق آن‌ها بود.

مدول، ۱۹۵۵
نقاشی آب‌رنگ آویزان در دیوار «استودیوی کوچک» لوکوربوزیه، واقع در خیابان دی‌سوق. بررسی تصویر در مجموعه‌ی منظوم زاویه‌ی قایم

دوگانگی و چندگانگی

نام لوکوربوزیه در سراسر دوران حرفه‌ی طولانی‌اش، با واحد مسکونی و کلیسای رونچام، همچنین با اظهارهای منتقدانه‌ای پیوند خورده بود که او هیچ‌گاه درباره‌ی آن‌ها متحیر و مردد نبود و با گذر زمان هرچه بیشتر و بیشتر به‌خود لحن سودازده می‌گرفتند؛ اما اگر فرد سعی کند، به خصوصیات اخلاقی وی همان‌گونه پی ببرد که در دهه‌ی ۱۹۲۰ بود، درمی‌یابد که او تولیدکننده، منتقد، مقاله‌نویس، گزارشگر، طراح و نقاش (نقاشان حرفه‌ای او را نقاش نمی‌دانستند) بود. شخصیت متفاوتی که او در جمع، به نمایش می‌گذاشت، همواره از نو خلق می‌شد. او در نامه‌ای که در سال ۱۹۲۶ نوشت، دوگانگی درونی خود را آشکار کرد: «لوکوربوزیه یک نام مستعار است. لوکوربوزیه معماری خلق می‌کند. فقط می‌توانم همین را درباره‌ی خود بگویم.» او نظریه‌های فاقد انگیزه را دنبال می‌کند... . او وجود مستقلی فارغ از گوشت و پوست دارد. او هرگز نباید تنزل یابد؛ اما چه میزان می‌تواند از عهده‌ی این

لوکوربوزیه، زوریخ، سوئیس، ۱۹۶۷-۱۹۶۳ نمای سراسری

کار برآید؟ ادوارد ژانره مردی از جنس گوشت و پوست است که مصایب زیادی را در زندگی درخشـــان و فارغ از هیجانات نسبتا آشـــفته پشت سر گذاشته است. ژانره تابلوهای نقاشـــی می‌کشـــید، نه به این دلیل که به یک نقاش تبدیل شود؛ بلکه به‌دلیل علاقه‌ی پرشـــوری که به نقاشی داشت، همیشه نقاشی می‌کشید.» همین دوگانگی اســـت که به نوین‌ترین عمارت‌های او جذابیت و به نمای تابلوهای نقاشی وی وسعت می‌بخشد.

محلفی که لوکوربوزیه آن را توسعه بخشید، چندین نسل را دربرمی‌گرفت که با چهره‌های نمادین و برجســـته‌ای همچون چارلز لپلاتنیه[۸۷] و آگوســـت پره آغاز شد. آگوست پره فقط ده سال از او بزرگ‌تر بود و پیتر برنز که لوکوربوزیه از وی روی برگرداند و معماری اهل مونیخ به نام تئودور فیشر[۸۸] که لوکوربوزیه برای او احترام و علاقه‌ی بســـیاری قایل بود. ارتباط او با لودویگ میس فاندر رو گاه و بی‌گاه بود؛ ولی با والتر گروپیوس تا حدی بهتر بود. لوکوربوزیه به حمایت از مکتب باهاوس[۸۹] پرداخت و در انجمـــن بین‌المللی معماری مدرن[1] در خلال ســـال‌های ۱۹۲۸ تا ۱۹۵۹ با گروپیوس همکاری کرد تا نظریه‌های رادیکال را میان قشر نخبه در سطح بین‌المللی ترویج دهند. او دوست صمیمی زیگفرید گیدئون[۹۰]، مورخ اهل توریخ و همچنین دبیر کل انجمن سیام بود؛ اما روابطش با برخی اعضای فرانسوی سیام، ازجمله، آندره لورکات[۹۱] تعریف چندانی نداشت. ارتباط‌های دور نیز از اهمیت خاصی برخوردار بودند، مانند الکساندر وسنین[۹۲] و ســـاختارگراهای روسی در سال ۱۹۲۸ و در برزیل با لوچیو کوستا[۹۳] و با معماران جوان اهل ریو، مانند اسکار نیمایر[۹۴] و آفونسو ادواردو رِیدی[۹۵] ارتباط برقرار کرد. رابطه‌ی لوکوربوزیه با فرانک لوید رایت که خیلی زود با آثار او آشـــنا شـــده بود، همیشـــه سرد و غیر صمیمی بود؛ زیرا به‌نظر می‌رســـید، رایت به گیرایی پاریسی او به‌حدی رشـــک می‌ورزید که به‌شدت از واحد مجتمع مسکونی مارسی لوکوربوزیه به انتقاد پرداخت.

در محفل دوســـتان نزدیکش، پیر ژانره[۹۶] و شـــارلوت پریـــان[۹۷] و ژان پرووه[۹۸]، درمقایسه‌با دیگران از جایگاه والایی برخوردار بودند؛ زیرا آن‌ها از نظر سیاسی تاحدودی به جناح چپ گرایش داشتند و بیشـــتر به‌دلایل سیاسی دهه‌ی ۱۹۳۰ از لوکوربوزیه

---

1. *CIAM*

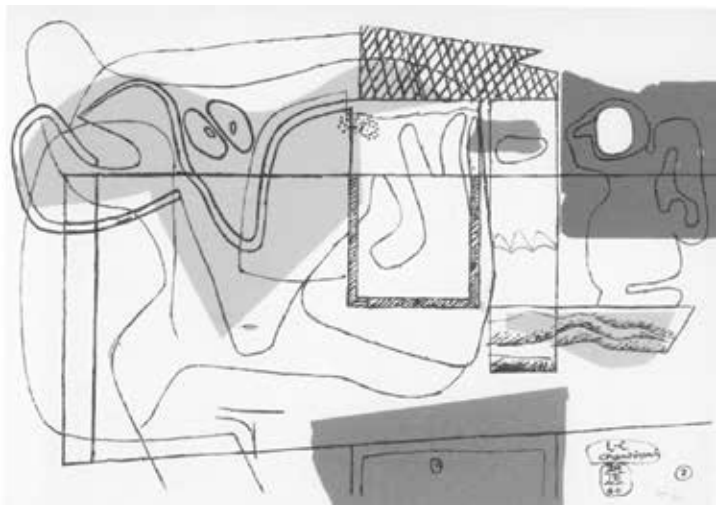
فاصله گرفتند. گروه پیشین طراحان استودیو، در رو دی سورز، گروهی به‌هم‌پیوسته و نزدیکی تشکیل دادند که چندین نسل را دربرگرفت. پیر آندره امری[۹۹]، آلفرد راث[۱۰۰]، جوزف لوییز سرت[۱۰۱] و گنزو ساکاکورا[۱۰۲] تا پیش از سال ۱۹۴۰ از اعضای برجسته‌ی استودیو بودند. جرالد هانینگ[۱۰۳]، آندره وجنسگی[۱۰۴]،گئورگ کاندیلیس[۱۰] و راجر اوجام[۱۰۶] از افرادی بودند که ادامه‌ی فعالیت استودیو را پس از سال ۱۹۴۵ تضمین کردند. یانیس ژناکیس[۱۰۷]، بالکریشنا دوُشی[۱۰۸] و ژان لوییز وِرت[۱۰۹] به‌همراه خوزه اوبرِری[۱۱۰]، گیلرمو جولیان دلا فوئنته[۱۱۱] و بسیاری دیگر در تحقق پروژه‌های ده سال آخر زندگی و همچنین پروژه‌های پس از مرگ وی که در طول حیات وی تحقق نپذیرفت، نقش چشم‌گیری اجراکردند.

از رسوایی تا مقبولیت در نزد همگان

از لحظه‌ای که نشریه‌ی *هوای تازه* به شهرت جهانی دست یافت، لوکوربوزیه به چهره‌ای عمومی تبدل شد. مقاله‌های ساختارشکن او، ابتدا از وی یک شورشی منتسب به نیچه ساخت و سپس، او را پیش از اینکه ساختارهای اولیه‌اش به رهبران روسی کمک کند تا او را به‌عنوان بهترین نمونه‌ی انسان نوین درنظر بگیرند، به ویرانگری پوچ‌گرا تبدل کرد. سالوادور دالی[۱۱۲]، او را به سخره گرفت و او نزد منتقدین ضد کمونیست، مانند «اسب تروای بلشویسم»[۱] بود. در نزد منتقدین مجتمع مسکونی وی در مارسی، او در استفاده از بتن ناهموار، نقش «مرد دیوانه» یا «آدم بی‌خرد» را به‌خود گرفت. پیر فران‌کاستل[۱۱۳]، مورخ هنر، او را به‌دلیل خواسته‌اش مبنی‌بر سعادت اجباری ساکنین ساختمان‌هایش با استفاده از اعمال رویکرد تقریبا توتالیتر، نکوهش کرد.

لوکوربوزیه در دهه‌ی ۱۹۵۰، از شهرت بسیاری برخوردار بود. باوجوداین،کم‌وبیش از جانب سیستم اداری فرانسه به او بی‌توجهی شد تا اینکه آندره مالرو[۱۱۴]، وزیر فرهنگ وقت، به او ساخت موزه‌ای را پیشنهاد کرد که او در ۳۰ سال گذشته در آرزوی خلق آن

۱. نام یک فرد است و به پیروان این گروه بلشویک می‌گویند.

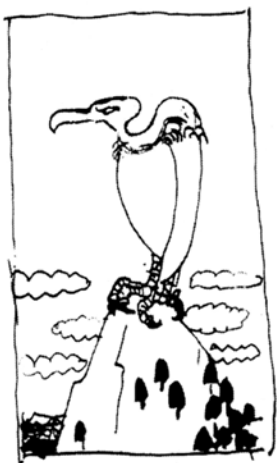


Alraca، چاپ سنگی ازمجموعه کورتژ، ۱۹۶۲

بود. هنگامی‌که سبک او در آن سال‌ها به‌طور فراگیر به‌عنوان شیوه‌ی فرمالیست استفاده شد، تغییرات شاخص و دقیق آثار او از سال‌هایی که نظریه‌های صریح و محکمی ارائه می‌کرد، توسط منتقد آثار معماری، کالین رو[۱۱۵] و تعدادی معمار امریکایی جوان، ازجمله، جان هیدوک[۱۱۶] و پیتر ایسمن[۱۱۷] و ریچارد مِیر[۱۱۸] از نو کشف شد. این کشف سرآغاز تحولی سراسر نوین بود که همواره به وقوع می‌پیوندد و توسط مورخان معماری که سعی بر بازسازی دقیقی از سلسله پروژه‌ها و نظریه‌های وی با استفاده از مصالح قدیمی داشتند، به‌جلو سوق داده شد. از آن زمان به بعد، هیچ‌چیز مانع نشد تا پژوهشگران از رویدادهای حساس دوران کودکی لوکوربوزیه تا خصوصی‌ترین روابط داخلی و خارجی‌اش با مقامات رسمی چشم‌پوشی کنند.

شهرت پس از مرگ لوکوربوزیه در چنین ابعاد شگفت‌انگیزی، برگرفته از برخی از طراحی‌های تحقق‌نیافته‌ی وی بود که ممکن بود، روزی جامه‌ی عمل به‌خود بپوشاند. نمایشگاه «روح نوین» با دقت فراوان در بولونیا بازسازی شد و کلیسا در جلسه‌ای پیش از مرگش کاملا با دقت بررسی شد؛ بنابراین امکان ساخت آن مهیا بود، خانه‌ی ارازوریز[۱۱۹] که در شیلی در سال ۱۹۳۰ طراحی شد و کاخ فرماندار در چندیگار، به‌نوعی بیشتر از اندازه‌ی طبیعی بودند که اگر، واقعا به‌مرحله‌ی ساخته می‌رسیدند، به ماکت‌های بی‌روحی تبدیل می‌شدند.

آیا این امکان وجود دارد که چکیده‌ی پیام لوکوربوزیه که سراسر زندگی‌اش با نوعی حس پیش‌گویی به‌جلو رانده شد را به‌شکل قاعده درآورد؟ میراث مسلم او جنبه‌های مختلفی را دربرمی‌گیرد و هیچ نوع چیزی مانند جعبه‌ی ابزار، لوکوربوزیه را دربرنمی‌گیرد و نه حتا رویه‌هایی که درک طراحی‌های او را ممکن کند. «گذار» او از نظریه تا به تحقق‌رسیدن ساختمان، شامل هویت‌های کاملا مختلفی است که از اجزای ساختمان گرفته تا انواع عمارت‌ها و اشکال سه‌بعدی را دربرمی‌گیرد؛ اما این راه‌کارهای او در رفع مشکلات موجود، در پیچیده‌ترین پروژه‌های اوست که سال‌ها تجربه‌ی وی را به سهولت آشکار می‌کند. علاوه‌براین به‌نظر می‌رسید، خود لوکوربوزیه هنگامی که برخی طراحی‌های‌اش را با تغییر شکل دوباره استفاده می‌کند، از سبک به‌خصوصی بهره می‌گیرد، همان کاری که میکل آنژ[۱۲۰] با نقش‌مایه‌های اوایل دوره‌ی رنسانس خود انجام می‌داد. کارنامه‌ی حرفه‌ای لوکوربوزیه را احتمالا می‌توان به‌عنوان مجموعه‌ی واگرایی، اگر نه، نظرهای متضاد خلاصه کرد. این رویکرد، براساس حس کنجکاوی خستگی‌ناپذیری درباره‌ی شهر، تغییرها، تاریخ معماری و کشور بود. کارنامه‌ی حرفه‌ای او به‌نوعی طراحی‌محور نیز بود؛ زیرا معماری او از طریق واژگان مکتوبی بیان و آشکار می‌شد که به توضیح اهداف و نیت‌های او می‌پرداخت. این امر، به‌دلیل توانایی او در توجیه این نظریه بود که وی یک مکتشف به‌تمام‌معنا بود؛ اما او به‌دنبال فعالیت‌های سیاسی نیز بود. او ممکن بود، این تصور را قبول داشته باشد که می‌تواند افرادی را قانع کند که درباره‌ی صحت و دقت نظریه‌هایش تصمیم می‌گیرند،اما او خود بیش از همه به قابلیت‌های معماری در مواجه با مشکلات شهری واقف بود. هیچ‌کس نتوانست به غیر از خود لوکوربوزیه اندیشه‌هایش را به‌درستی درک کند. او نه تنها خود را به سبک واحدی محدود نکرد؛ حتا اگر سبک متعلق به خود او بود، بلکه مباحث‌های معماری را که خود مطرح کرده بود در موقعیت‌های مختلف به‌چالش می‌کشاند.

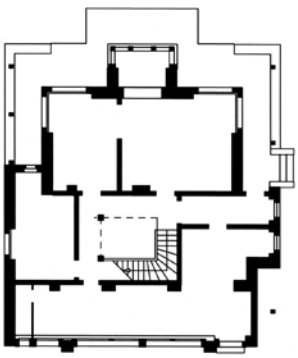


«اندوه و پریشانی زندگی انسان را می‌سازد و حس حقارت نسبت به اندوه زندگی روح را اسیر می‌کند»، کارت تبریک کریسمس که ژانره در سال ۱۹۰۹ برای والدینش فرستاد

نمای خانه از سمت باغ
طراحی هندسی قسمت چوبی تزیینات هنری را روی دیوار لچکی نمایان می‌کند.

جزییات دیوار لچکی

پلان همکف



۱۹۰۷–۱۹۰۶ خانه‌ی فالت

لشودفوند، سوئیس
با همکاری رنه چاپالز

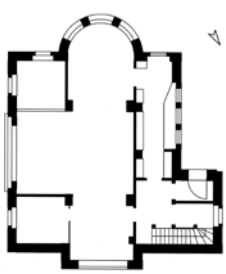
ژانره‌ی جوان پس از مدتی دریافت که تولید ساعت برای او که ذهنش خیلی زود بر فعالیت‌های دیگری متمرکز می‌شود، حرفه‌ی محدودی به‌شمار می‌رود. ژانره به‌همراه معماری به نام رنه چاپالز[۱۲۱] که به معلم سابق وی، لپلاتنیه، در طراحی منزل مسکونی خود در تپه‌ای مشرف به زادگاه وی کمک کرده بود، خانه‌ای برای استاد حکاک، لوییز فالت[۱۲۲]، در سال ۱۹۰۶ تا ۱۹۰۷ بنا کرد. مجوز این خانه را چاپالز در سال ۱۹۰۶ درخواست کرد. این سبک، خانه‌ی فشرده‌ای را در سبک کلبه‌ی ییلاقی توصیف می‌کرد که دهه‌ها هویت ملی سوئیس با آن شکل گرفته بود.

این بلوک ساختمانی مستحکم که در زمین شیب‌داری مشرف به جنوب قرار داشت و با دو شیروانی شیاردار محافظت می‌شد، به‌نظر می‌رسید، درابتدا، به‌عنوان یک ماکت ساخته شده است. مرکز پلان متقارن این ساختمان، با سالن ورودی دوطبقه‌ای اشغال می‌شد که شامل پلکان نیز بود. این خانه اتاق پذیرایی بزرگی داشت که از طریق ایوانی سرپوشیده که بالکن اتاق‌خواب روی آن قرار گرفته بود، مشرف به دامنه‌ی کوه بود. هیچ خلاقیتی به‌واسطه‌ی تقسیم عمودی اتاق‌ها به منازل طبقه‌ی متوسط سوئیس عرضه نشد: انباری در زیرزمین خانه، سالن‌های پذیرایی در طبقه‌ی اصلی و اتاق‌خواب‌ها در طبقه‌ی فوقانی قرار گرفتند. جنبه‌ی نامتعارف این خانه در طراحی داخلی آن نهفته بود که به‌عنوان جزوی جدایی‌ناپذیر، خود یک سازه به‌شمار می‌رفت. لپلاتنیه دانش‌آموزان خود را با طرز تفکر راسکین درباره‌ی چشم‌انداز آشنا کرد و آن‌ها را وادار به دیدن مجدد تصاویری از کتاب *دستورزبان تزیین*، اثر اوون جونز[۱۲۳] کرد. مهم‌تر اینکه، او آن‌ها را مجبور به کشف دنیای پیرامون خود کرد. ازاین‌رو، ژانره چشم‌انداز کوه ژورا و گیاهان بومی، به‌ویژه درختان صنوبر را به‌تصویر کشاند؛ اشکال هندسی منحنی‌شکل روی ساعت‌ها، برگرفته از همین درختان و حیوانات بود، مانند نمونه ساعتی که در سال ۱۹۰۶ روی آن، از شکل زنبور عسل استفاده کرد.

نقش‌مایه‌های طبیعی که در بیشتر ترسیم‌های او استفاده می‌شد، در همه‌جای خانه‌ی فالت نمایان شد. دستک‌های محکمی که از سنگ‌های کوه ژورا ساخته شدند، شبیه به اشکال کریستال بودند. این دستک‌ها طبقه‌ی اول را نگاه می‌داشتند و یادآور اشکالی بودند که در سال ۱۹۰۶ روی ساعت حکاکی می‌شدند. سطوح دیوار و به‌ویژه لچکی‌ها با طرح‌هایی از درختان صنوبر و کاج و همچنین ظاهر درختان در زمستان روی نیمه‌ی تحتانی پنجره‌ها از نو ایجاد شدند. علاوه‌براین، نرده‌های آهنی با مثلث‌هایی تزیین شدند که یادآور درخت کاج بودند؛ شکلی که در قاب‌بندی دیوار نیز تکرار شد. رنگ قرمز، زرد و آبی به کل عمارت نمای تقریبا شرقی بخشید. اولین اثری که ساکنان لشودفوند آن را تحسین کردند، برای ژانره و چاپالز دریافت پروژه‌ی دو ویلا در پلات‌های مجاور را به‌همراه داشت: یک ویلا برای آلبرت استوتزر[۱۲۴] که جلادهنده‌ی قاب و جعبه‌ی ساعت بود و دیگری برای جولز ژاکه[۱۲۵]، معلمی که در مدرسه‌ی ساعت‌سازی تدریس می‌کرد. هر دوی این خانه‌ها، در وین طراحی شدند و در سال ۱۹۰۸ به‌پایان رسیدند. آن‌ها در خانه‌ی اول از قواعد کلی بهره گرفتند؛ اما ظاهر محکم‌تر و استوارتری به آن بخشیدند و برای کف‌ها از بتن مسلح استفاده کردند. درضمن، ژانره با دریافت حق‌الزمه‌ی خانه‌ی فالت توانست عازم اولین سفر طولانی خود در سراسر اروپا بشود.

نمای خانه از سمت باغ

پلان همکف



آلاچیق، سال ۱۹۱۸
در این پیش‌زمینه، والدین ژانره و همچنین این دو برادر، یعنی آلبرت و شارلز ادوارد نیز دیده می‌شوند.

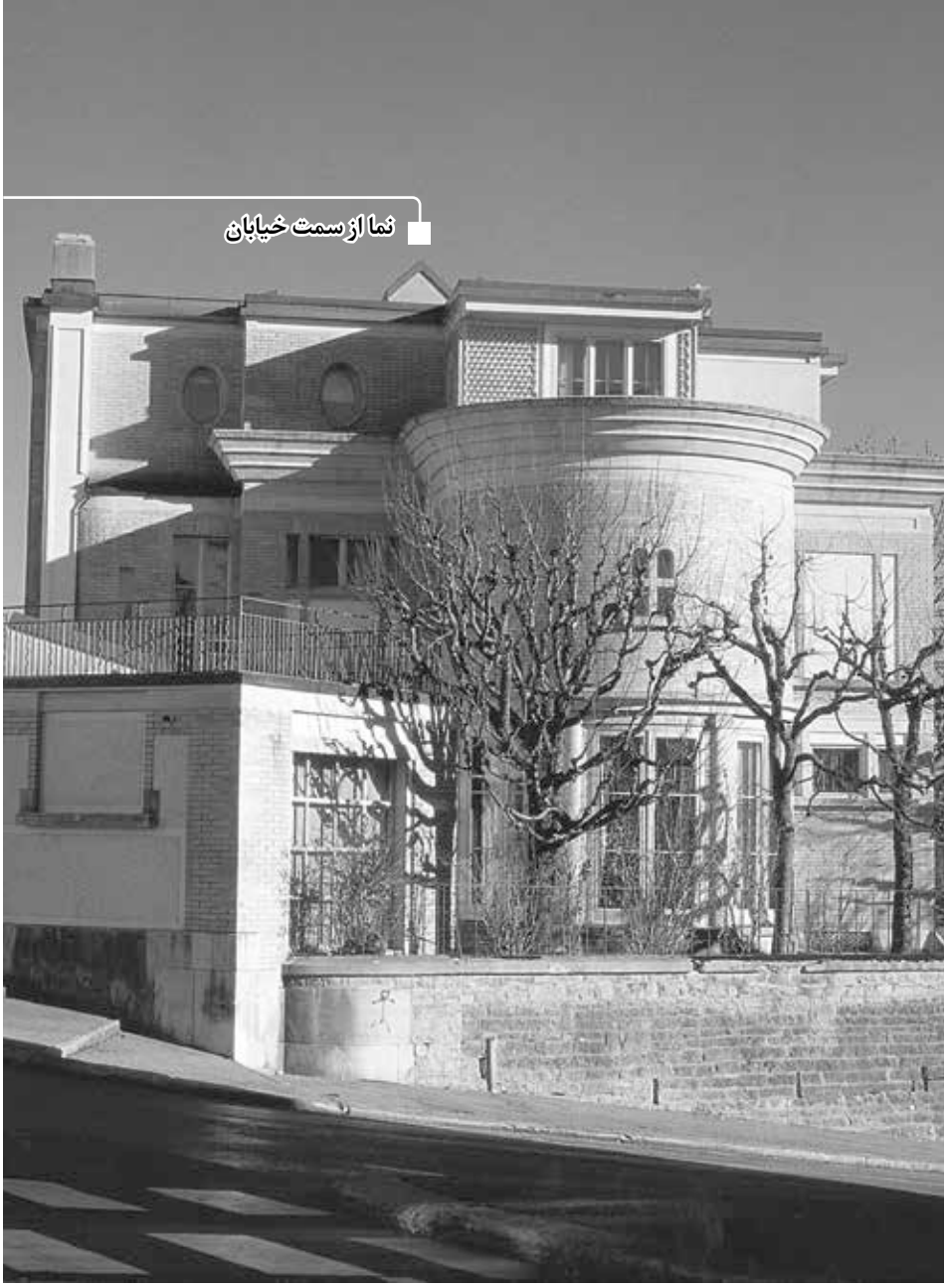
۱۹۱۲ ویلای ژانره پره

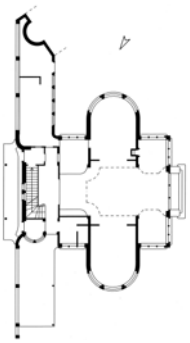
لشودفوند، سوئیس

ژانره پس از کشف بیشتر شهرهای آلمانی‌زبان اروپا و همچنین بالکان و مدیترانه، به لشودفوند بازگشت و زمان خود را میان آموزش در گروه نوین مدرسه‌ی هنر شهر و کار، به‌عنوان معمار و طراح تقسیم کرد. او چندین مجموعه مبلمان جدید برای گروهی از مشتریان ساخت و روی پروژه‌های بزرگ شهری کار کرد که برجسته‌ترین آن، مرزبندی گاردن سیتی بود که بدون شک مرهون گاردن سیتی، اثر هنریش تسنو در هلرائو[۱۲۶] بود. او روی پلان زمینی در نزدیک منازلی که توسط چاپالز بنا شده بود، در طراحی ویلای سفید که برای والدینش ساخت، رویکرد جدیدی ارائه کرد. پلان زمین در این پروژه، در قالب و شکل از پیش‌تعیین‌شده‌ای فشرده نبود. همین ویژگی در کلبه‌ی ییلاقی نیز مشهود بود. این خانه روی برآمدگی واقع نشده بود؛ اما درمقایسه‌با شیب به‌طور قایم روی زمینی که با دیوار حایل مرزبندی شده بود، قرار گرفت. از جاده می‌توان با پیاده‌روی طولانی به خانه رسید. خانه ابتدا در حصارآلاچیق بود، مانند همان آلاچیق‌هایی که ژانره در پومپئی طراحی کرده بود، سپس پس از پیچیدن به‌سمت راست، به درختان پوشیده و به ورودی اصلی منتهی می‌شد که به‌خوبی پوشیده شده بود. در به اتاق رختکن کوچکی راه می‌یافت که نور آن با دریچه تامین می‌شد، سپس سالنی به محوطه‌ای شامل اتاق‌های پذیرایی منتهی می‌شد که روی محوری در امتداد اتاق ناهارخوری سازمان یافته بود و با پنجره‌ای شبیه به محراب، به باغ و اتاق انتظار راه پیدا می‌کرد. با این شیوه، از طریق پنجره‌ی بزرگی مشرف به جنگل و از راه اتاق نشمین که در قسمت شیب‌دار واقع شده بود و با پنجره‌ی مستطیل‌شکلی با نمایی از افق، نور آن تامین می‌شد که درضمن، نمای بی‌نظیری در اختیار بیننده قرار می‌گرفت. سالنی کوچک و یک کتابخانه در قسمت کنج خانه قرار داشتند. روشنایی اتاق‌خواب‌ها در طبقه‌ی بالا از یک‌ردیف پنجره‌هایی تامین می‌شد که امتداد افقی آن‌ها، یادآور خانه‌ی وینسلو[۱۲۷]، اثر فرانک لوید رایت واقع در ریور فارست[۱۲۸] در ایلی‌نویز[۱۲۹] بود که ژانره از طریق نشریه‌های آلمانی با آن آشنا شده بود.

ویلای ژانره پره با گچ‌کاری سفید و سقف ساخته‌شده از سیمان پنبه‌ی نسوز ساخته شد؛ اما شباهت آن، دست‌کم از زوایای مشخص، با منازل مسکونی که او برای زمین‌های واقع در بوسفور[۱۳۰] در سال پیش از آن طراحی کرده بود، به تجربه‌های معماران در ایتالیا و شرق خیانت کرد. استفاده از زمین با اصولی مطابقت داشت که معمار آلمانی، پائول شولتز نامبورگ[۱۳۱]، در اثر نه جلدی خود در سال ۱۹۰۶ با نام *آثار فرهنگی* به‌حمایت از آن‌ها پرداخت. علاوه‌براین، جزییات خانه، نمایانگر تلاش‌های پائول مِبس[۱۳۲] مبنی‌بر احیای اشکال ساده و صحیح معماری پیرامون سال ۱۸۰۰ بود. در میان اصلاحات فرهنگی در آلمان و سبک کلاسیسم مدیترانه‌ای که ژانره با مطالعه‌ی آثاری در سال ۱۹۰۸، همچون *گفت‌وگو در ویلای لو روئت*، اثر چارلز سینگریا ونیر[۱۳۳] با آن‌ها آشنا شد، رویکرد شخصی درباره‌ی طراحی به‌تدریج شکل گرفت؛ اگرچه با ناشی‌گری مرد جوانی که به تازگی ۲۵ سالگی را پشت سر گذاشته بود، امری کاملا استثنایی بود. همین که ویلا در لو لکل[۱۳۴] برای گئورگ فاور- ژاکو[۱۳۵]، مالک ساعت‌های زنیت[۱۳۶]، ساخته شد، خود نشان از نپذیرفتن نمونه‌های اولیه ژورا بود. در کنار خصوصیات برگرفته از عمارت‌های پاریسی و اهمیت‌یافتن معماری معاصر، حجم، یادآور ساختمان‌های شولتز-نامبورگ، مبس، نما و آرایش اتاق‌های منازل پیتر برنز بود.

نما از سمت خیابان





پلان همکف

اتاق نشیمن
با نمایی به سمت باغ

ویلای شوآب

خیابان دو دوبس، لشودفوند، سوئیس

ویلای شـــوآب که همســـایگان، آن را «ویلای ترکی» می‌نامیدند، آخرین ساختمانی بود که توسط ژانره در لشودفوند بنا شد. این ویلا از اولین منازلی بود که او گمان می‌کرد می‌تواند در نشریه‌ی *هوای تازه* به آن بپردازد. با ساخت سینما اسکالا[۱۳۷] که همان سال به‌اتمام رسید، او اولین ساختمانش را در مرکز شهر بنا کرد. اسلکت بزرگ سازه، از بتن، الوار و روی زمینی شیب‌دار ساخته شد. این ساختمان سقفی داشت که یادآور فستیوال تیبِتر[۱۳۸]، اثر هنریش تسنو بود و ژانره در هلرائو از آن دیدن کرده بود؛ اما معمار جوان برای این اثر، از توصیه‌های آگوست پره نیز اســـتفاده کرد. این خانه‌ی بزرگ که به سفارش کارخانه‌داری به نام آناتول شُوآب[۱۳۹]، صاحب ساعت‌های سیما[۱۴۰]، ساخته شد، درمقایسه‌با پروژه‌های اولیه‌ی او اساسی‌تر و هم نمایانگر نوعی تکرار سال‌ها آموزش او بود و هم نشـــان از گرایش وی به تجردگرایی در دهه‌ی ۱۹۲۰ داشـــت. ژانره خود را از خانه‌ی بطری بتنی که در دفتر کار پره در سال ۱۹۰۹ طراحی شد، رها کرد؛ همان‌گونه که در نامه‌ای به استاد خود در سال ۱۹۱۶ نوشت و به او گفت که این خانه «نماهایی مزین به ایوان و به سبک فرانسوی دارد؛ اما بتن مسلح نیز در آن به کار رفته است.»

در این خانه که در عرض چند هفته ســـاخته شـــد، از چارچوب بتنی و بتونـــه‌کاری با روکش آجرهای زیبا به‌درستی استفاده شده است، مانند نمای جانبی سالن تئاتر شانزلیزه اثر پره که نمای چهارگوش اصلی آن، برگرفته از نمای سفید ساختمان در خیابان دوبس بود. حجم مکعبی‌شکل ساده، با قسمت‌های الحاقی نیم‌استوانه‌ای، بیانگر قبول‌نکردن معمار در استفاده از اشکال بومی و کلاسیک بود که در آثار اولیه‌اش به‌چشم می‌خورد. در نمای خارجی ســـاختمان، حسی متاثر از معماری استانبول با استفاده از اجزای ساختمانی بتنی که جایگزین اجزای چوبی ســـازه‌های عثمانی شد، به قوت خود باقی ماند؛ اما فضای داخلی ارجاع‌هایی را با چند منبع الهام‌بخش درهم آمیخت و آن‌ها را یک‌گام به‌پیش برد. توالی اتاق‌ها که از ورودی به اتاق نشیمن دوطبقه‌ای منتهی می‌شد، قرابت‌هایی را با دو طراحی اولیه که توسط معمار در سال ۱۹۱۱ در پومپئی ترسیم شد، نمایان کرد. به‌نظر می‌رسید، پلان موسوم به ویلای دیومدس[۱۴۱] را که پیرامون شهر آتریوم شکل گرفت، از نو طرح‌ریزی می‌کرد. وجه تمایز میان این منبع، از سایر منابع الهام‌بخش برای این طراحی، کاری دشوار بود که لوکوربوزیه همواره با گذر زمان به آن وفادار باقی ماند. ســـالن ورودی دوطبقه‌ی آن با سبکی انگلیسی در نشریه‌های بریتانیا و آلمان به‌چاپ رسید و فضای خالی بزرگ استودیوی آن به سبک هنرمندی پاریسی بود که پنجره‌های بزرگش نمایی از باغ را به بیننده ارائه می‌کرد، همچنین پارکینگ شـــبیه به رواق کلیســـای آن مانند اثر آگوست پره واقع در خیابان پونتیو[۱۴۲] در پاریس در سال ۱۹۰۸ بود؛ تمام این ویژگی‌ها در این ساختمان سندیت یافت. اتاق نشیمن، مرکز واقعی خانه و گرند پیانو واقع در اتاق نشیمن بود و در تقاطع طول محور قرار داشت که از ورودی تا باغ و محور صلیبی‌شکل امتداد می‌یافت. در این خانه، اتاق بازی و اتاق ناهارخوری در طبقه‌ی همکف به‌یکدیگر متصل می‌شد. اتاق‌خواب‌ها در طبقه‌ی بالا، پیرامون فضای تهی سالن ورودی شکلی شبیه به U تشکیل می‌دادند. آشپزخانه به‌سمت بیرون، مقابل دیوار خیابان[۱۴۳] و سرویس‌های بهداشتی واقع در طبقه‌ی بالا میان اتاق‌خواب‌ها و پلکان قرار گرفتند. ژانره در این خانه نیرویی برای برنامه‌ای جدید مشاهده کرد که خاطرات سفرش را نیز دربرمی‌گرفت، از این جهت در ژوئن سال ۱۹۲۰ در نامه‌ای به ریتر نوشت: «من در حال انجام کارهای بسیار دشوار و درواقع، تحقیق‌هایی هستم. با نقاشی دست‌کم می‌توان وسعت ویلای شوآب را نمایان کرد... .»

گالری درویلای لاروش، از سمت سالن ورودی

۱۹۲۳ ویلای لاروش– ژانره

میدان دکتر بلانش، پاریس، فرانسه

ویلای نیمه‌چسبیده‌ای در ســال ۱۹۲۳ برای رائول لاروش[۱۴۴] و آلبرت ژانره در حومه‌ی پاریس طراحی شــد که تحولی در بینش معماری لوکوربوزیه به‌شمار می‌رفت؛ زیرا به‌عنوان یک متفکر، بخشی از بدنه‌ی جنبش آوانگارد اروپا قلمداد می‌شــد. اولین طراحی‌هایی که برای زمینی واقع در منطقه‌ی متوسط‌نشــین شــکل گرفتند، همواره با گذشت زمان، حال‌وهوای روستایی به‌خود می‌گرفتند که چیزی بیش از زمین‌خواری ملک نبودند، مانند بیشــتر پروژه‌های جزیی که لوکوربوزیه در پاریس کار کرده بــود. درنهایت، برنامه‌ی متعادل‌تری پدیدار و از طراحی‌های اولیه‌ی پلان‌های زمین متقارن صرف‌نظر شد. این پروژه، به‌راستی نمایانگــر تغییر نگرش لوکوربوزیه و توجه آن به آثار معماران معاصر اروپایی بود. باوجوداین، هرچند او با بیشتر رویکردهای معماری آلمان به مخالفت پرداخت؛

نمای سراسری از ویلای لاروش

راست
رامپ در گالری ویلای لاروش

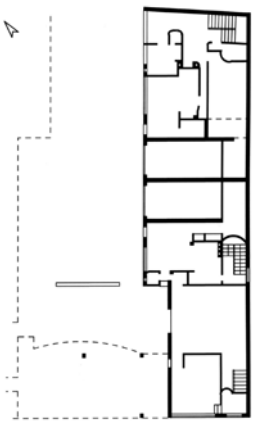
اتاق نشیمن در ویلای ژانره روی دیوار تابلویی اثر آندره باشان قابل مشاهده است.

اما هنگام تعطیل‌شدن کارگاه باهاوس به دفاع از آن پرداخت و صرف‌نظر از رابطه‌اش با اِرنبرگ[۱۴۵] و ال لیسیتزکی[۱۴۶]، درباره‌ی تفاوت‌های آشکار میان جنبش‌های متعدد آوانگارد روسیه حساسیت چندانی از خود نشان نداد.

او بااین‌حال آنچنان به ماکت‌های تئو فان دُزبرگ[۱۴۷] و کورنلیس فان ایسِترن،[۱۴۸] معماران سبک دی استیل که در گالری موسوم به «تلاش مدرن» در پاریس در اکتبر سال ۱۹۲۳ به نمایش درآمد، علاقه‌مند بود که به تجدید نظر اصولی پرداخت که پیش از این براســاس آن‌ها منازل مسکونی را طراحی می‌کرد. او پس از بررسی ترکیب متضاد آن‌ها، تغییرهایی را در پروژه‌ی لاروش و ژانره اعمال کرد. برای مثال، پنجره‌های کوچک را جایگزین پنجره‌های بسیار بزرگ‌تر کرد. خانه به کلاژآپارتمان بزرگ و مســطح، خواه محکم و خواه صیقلی تغییر شکل یافت. پنجره‌ها متقارن بــا لبه‌های اتاق یا ســاختمان مربوط بودند. منازل او بــه نقض آنچه پیش از این متــداول بود، پرداختند و نمونه‌ی اولیه‌ی نوینــی برای خانه ابداع کردند. از لحاظ دیگر، توالــی فضاهای داخلی خانه‌ی لاروش و ژانــره، در رامپ منتهی به گالری نقاشــی به اوج خود می‌رسید که مانند گردشگاه سازمان یافته بود. لوکوربوزیه در اینجا برای اولین‌بار نظریه‌ای را تحقق بخشــید که در جریان بررسی آکروپلیس در آتن به‌وقوع پیوست. ســالن تئاتر برای برگزاری مراسم گروهی مانند آنچه آگوست چویســی[۱۴۹] در کتابش با نام *تاریخ معماری* در سال ۱۸۹۹ مطرح کرد، با گام‌نهادن در رامپ به‌ســمت بالا، نماهایی عرضه می‌کرد که به سه جهت راه می‌یافت: بالا، افقی و پایین.

هنگام بالارفتن از پلکان ورودی، وسعت سالن و ارتباطش با اتاق ناهارخوری

پلان همکف دو ویلا

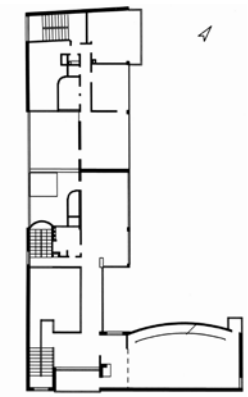


کتابخانه و اتاق نشیمن ویلای لاروش در بالای سالن ورودی واقع شده است. این قسمت به‌وسیله‌ی رامپ گالری قابل دسترس است.

آشکار می‌شد. روی سطحی تراز با نوک درختان که خانه با دقت در میان آن‌ها قرار گرفته بود، رامپ به گالری نقاشی منتهی می‌شد که دیوارهای منحنی آن تکیه‌گاه پلکانی بودند که به تراس بام منتهی می‌شدند. تراس به تابلوهای نقاشی آب‌رنگ گالری، نور مناسبی سبک کوبیسم و بی‌تکلفی عرضه می‌کرد که لوکوربوزیه و اوزنفان به نیابت از لاروش خریداری کردند.

شیوه‌های رسمی نوینی که در این خانه بررسی شدند، نشان از رهایی لوکوربوزیه از سبک خردگرایی سازنده‌ی منسوب به آگوست پره داشت که همواره در خانه‌ی دومنیو مشهود بود و به گسترش سطوح، عاری از هرگونه عملکرد ساختمانی می‌پرداخت. بی‌قاعدگی خانه با این حقیقت توجیه شد که هر عضو ساختمان در مجاورت خود، مطابق با استدلال بنیانی نمایان می‌شود و با امتدادیافتن فضای داخلی به بیرون، شکل فضای بیرونی مشخص می‌شود و برجستگی‌ها و پیش‌آمدگی‌های متعددی را شکل می‌دهد. این نوع ترکیب استنتاجی که پلان در آن مولد بود و حجم‌های خانه را مشخص می‌کرد، نمایانگر رویکرد خردگراهای فرانسوی اواخر قرن نوزدهم بود؛ اما این میزان بی‌قاعدگی، با حضور یک قاعده‌ی رسمی به تعادل رسید. این قاعده روابط میان اجزای مختلف ساختمان را تنظیم می‌کرد. درحالی‌که فضاهای جدید ساخته می‌شدند و در قسمت داخل مونتاژ می‌شدند، تناسب حجم‌ها و دریچه‌های قسمت خارجی با خطوط تنظیم‌کننده و با استفاده از تناسب طلایی مشخص می‌شدند، همچنین ابعاد و موقعیت هر جزو ساختمان را تعیین می‌کرد.

پلان طبقه‌ی اول هر دو خانه

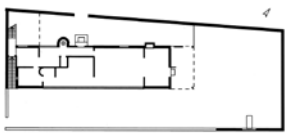


۱۹۲۵–۱۹۲۳ ویلای لو لاک

جاده‌ی لاوُ، کورسو، سوئیس

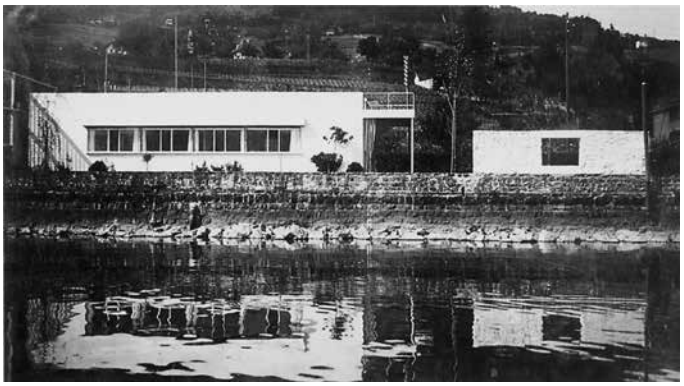
پلان طبقه‌ی اول هر دو خانه

پلان



به‌محض‌اینکه لوکوربوزیه در پاریس مستقر شد، روابطش با سوئیس ازهم گسیخته شد؛ اما به‌هرحال اوقاتی را با هم‌وطنان ساکن پاریس، مانند ناشری به نام دنیل نستل[۱۵۰] و بانکداری به نام رائول لاروش سپری کرد. او برای والدینش که مجبور به فروش ویلای سفید شدند، در لشودفوند خانه‌ی کوچک را در سواحل دریاچه‌ی جنوا در کورسو نزدیک وِوِی[۱۵۱] بنا کرد. این خانه درمقایسه‌با خانه‌ی قبلی از نظر اندازه کوچک‌تر بود؛ اما پدیده‌ی مهمی در طرز تفکر معمار درباره‌ی فضاهای داخلی و چشم‌انداز قلمداد می‌شد.

این خانه‌ی ییلاقی که با آهک‌کاری سفید شده بود، شبیه به یک منشور متوازی‌السطوح ساده بود که پنجره‌ای به‌ارتفاع ۱۱m داشت. این پنجره، نور خانه را تامین می‌کرد و شکوه و عظمت این مکان بی‌نظیر را به درون خانه منتقل می‌کرد. آگوست پره به‌علت استفاده از پنجره‌ی نواری در این خانه به‌شدت انتقاد کرد؛ زیرا



نمای سراسری از دریاچه

اسکیس خانه واقع در چشم‌انداز

برای او پنجره، مانند یک انسان است؛ درنتیجه در این خانه، به ناچار از بازشوی عمودی استفاده شد. این اختلاف نظر تا سال ۱۹۲۵ بحث‌برانگیز بود.

هنگامی که خانه از بیرون مشاهده می‌شد، پنجره‌های نواری، ساختار نمای وسیع[۱۵۲] سنتی را شک‌برانگیز جلوه می‌دادند. این نما درواقع، همان گسترش ترکیب پرسپکتیو بود که در رنسانس تحقق یافت و مفهوم چشم‌انداز از آن زمان تاکنون شکل گرفته است. با این نما، سه اتاق اصلی خانه و دو اتاق خواب و یک اتاق نشیمن، به رصدخانه‌ی تمام‌نمایی مشرف به دریاچه با نمایی از مونت بلانک[۱۵۳] تبدیل می‌شد که بر فراز ساحل دور برافراشته شده بود. در داخل خانه روشنایی اتاق‌ها با عبور نور وسیع از پنجره‌ها تامین می‌شد که باعث دگرگونی نظم داخلی می‌شد؛ زیرا با این تغییرها گوشه‌های تاریک و شکاف‌های دیوار روشن می‌شد و سایه‌هایی که معمولا در خانه می‌افتاد، محو می‌شد. با پیروی از «قانون ریپولین»[۱۵۴] که لوکوربوزیه در سال ۱۹۲۵ در کتاب *هنر تزیینی امروزی، ۱۹۸۷* منتشر کرد، دیوارهای سفید در این خانه هم‌تراز می‌شدند. قسمت‌های تاریک و اشیایی که معمولا در خانه‌های قدیمی یافت می‌شود و با دیدن آن احساسات آدمی دستخوش هیجان می‌شود، در اینجا جای خود را به ابزارها یا اشیای کاربردی بخشیدند که محیط را کاملا روشن می‌کردند.

لوکوربوزیه در محدوده‌ی باریک ساحل که خانه در آنجا واقع شده بود، در کنار آن یک مکان بدون سقف دیگری ایجاد کرد. این مکان، مانند یک محوطه‌ی دیوارکشی‌شده شامل یک سالن سبز و فضای داخلی به‌رنگ سفید بود. این مکان که نوعی تناقض درمقایسه‌با راه‌کاری بود که در خانه اعمال شده بود و گویی به‌منظور تاکید طراحی جسورانه بود، یک پنجره‌ی چهارگوش، چشم‌انداز را محدود می‌کرد و به آن به‌دلیل تصمیم‌های افراطی، بُعد می‌بخشید.

لوکوربوزیه در سال ۱۹۲۶ برای شرکت در مسابقه‌ای برای طراحی دفاتر مرکزی سازمان ملل، به دریاچه‌ی جنوا بازگشت که این طرح به‌دلیل نواقص فنی قبول نشد. او برای تابیدن نور از پیلوت‌ها در زیر ساختمان‌ها، دفاتر و سالن‌های کنفرانس این مجتمع بزرگ بهره گرفت و تراس‌ها و پنجره‌های کشیده و بلند را طراحی کرد؛ زیرا آن‌ها در کل ساختمان قرار داشتند. او به بررسی چشم‌انداز جنوا ادامه داد؛ همان‌گونه که لوکوربوزیه در سال ۱۹۲۸ در رساله‌ی کینه‌جویانه‌ی خود با عنوان *یک خانه، یک قصر* با خودستایی نوشت: «آن سطح افقی ناب در قسمت فوقانی، گاهی اوقات از آسمان فاصله می‌گیرد و گاهی اوقات در برابر کوه‌های برافراشته قدعلم می‌کند؛ همین سطح افقی، نوعی نتیجه‌گیری مناسب است.»

۱۹۲۶–۱۹۲۴ اقامتگاه مدرن فروژ

خیابان لوکوربوزیه، خیابان هنری فروژ،

خیابان دزاکرادس، پساک، فرانسه

آسمان‌خراش‌ها، ۱۹۲۵

لوکوربوزیه در سال ۱۹۲۳ کتاب خود با نام *فراتر از معماری* (۱۹۲۷) را با طرح این سوال به‌پایان رساند: «معماری یا انقلاب؟» و با «انقلاب گریزپذیر است»، به این سوال پاسخ داد. او بدین‌سان از تعهدش به مزایای اجتماعی منازل کم‌هزینه دفاع کرد. لوکوربوزیه صرف‌نظر از این اظهارهای بلندنظرانه، تنها دوبار برای ساخت منازل کم‌هزینه مجال پیدا کرد که این اتفاق هربار در بوردو حادث شد. اولین فرصت در ساخت مجتمعی برای انجمن کارگران متصل به کارخانه‌ی چوب‌بری به‌وجود آمد که در سال‌های ۱۹۲۴-۱۹۲۳ در لژه‌ی کپ فرت[۱۵۵] برای کارخانه‌داری به نام هنری فروژ[۱۵۶] ساخته شد که پس از مطالعه‌ی کتاب *فراتر از معماری* و مشاهده‌ی پروژه‌ی مسکونی وی که منازل در انطباق با قرارداد مالی قانون ریبوت[۱۵۷] بودند، در نوامبر سال ۱۹۲۳ با لوکوربوزیه تماس گرفت. منازل خواه چسبیده و خواه نیمه‌چسبیده، چهارچوبی از بتن مسلح و کف‌ها از برش‌های راه‌راه سرامیک قسمت‌بندی‌شده داشتند و قالب سیمان با استفاده از ابزار Ingresoll rand gun بدنه‌ی ساختمان‌ها را می‌پوشاند. این مجتمع کوچک، حتا مجهز به زمین بازی مجزایی برای ورزش تنیس اسپانیایی[۱۵۸] بود.

فروژ با جسارت هرچه تمام در سال ۱۹۲۴، پروژه‌ی ساخت مجتمع به‌مراتب بزرگ‌تری را روی قطعه‌ی زمینی در پساک[۱۵۹] واقع در حومه‌ی شهر بوردو به لوکوربوزیه

منازل «دومینو»، ۱۹۲۵

واگذار کرد. این پیشنهاد برای لوکوربوزیه به‌عنوان فرصتی برای توسعه‌ی انواع خانه‌هایی بود که او از سال ۱۹۱۴ تاکنون بنا کرده بود. انجمن درحقیقت، متشکل از سه مجتمع مجزای۵۳ واحدی بود و نسبتا کمتر از ۱۳۵ واحدی بود که درابتدا، طرح‌ریزی شده بود. تعدادی ساختمان بلندتر، موسوم به منازل «سیتروهان»[۱۶۰] مجتمع را احاطه کرده بودند که با توجه به ارتفاع بلندشان لقب «آسمان‌خراش‌ها» به آن‌ها اطلاق شده بود. مجتمع‌های مسکونی در امتداد خیابان براساس سیستم «دومینو» قرار گرفتند که امکان خلق ترکیب‌های مختلفی را از فضاهای تهی و محکم داخل همان چهارچوب میسر می‌کرد. درنهایت، در سومین مجتمع واحدهای مسکونی کم‌هزینه، از طاق‌های باریک منازل «مُنُل»[۱۶۱] استفاده شد.

در این پروژه، استفاده از قالب سیمان ضروری به‌نظر می‌رسید؛ زیرا برای ساختمان ساده مناسب بود و ثابت شد که تحقق آن به‌آسانی امکان‌پذیر نبود. اصول تولید انبوه در طراحی پنجره‌ها به شیوه‌ی نسبتا کارآمدتری اعمال شد که براساس اجزای ساختمانی مدولار بود. منازل مسکونی پساک، بار دیگر در سال ۱۹۲۸ در کتابی کوچک با نام *برای ساختمان، استانداردسازی و سازمان‌دهی* ارائه شد که لوکوربوزیه زیر چتر حمایت اتحادیه‌ی تجدید فعالیت کارخانه‌داران فرانسه[۱۶۲] منتشر کرد و برای اولین‌بار به اصل مبنی‌بر «خانه‌ی ماشینی برای زندگی» وجه محسوسی بخشید. استفاده از رنگ‌های اخرایی، آبی آسمانی و سبز دریا، یادآور مجموعه رنگ‌های نقاشان سبک بی‌تکلف بود که باوجوداین، به این منازل حجم سه‌بعدی مسلم می‌بخشید.

نمای سراسری آکسونومتریک

پس از پروژه‌ی پساک که تولید آن برای فروژ با هزینه‌ی سنگین‌تری همراه بود و ورشکستگی وی را تسریع بخشید، لوکوربوزیه همواره به توسعه‌ی نوعی خانه‌ی متناسب با افراد تک‌خانوار براساس همجواری متضاد دیوارسنگی باربر و پوسته‌فلزی ادامه داد و خانه‌ی لوشر[۱۶۳] را به پاس ستایش از وزیری که در سال ۱۹۲۸ مسئولیت توزیع کمک‌های مالی دولتی انبوه در امر خانه‌سازی را به‌عهده داشت، نام‌گذاری کرد. ساکنین منازل مسکونی پساک، بدون فوت وقت تغییرهایی در منازل لوکوربوزیه اعمال کردند؛ به‌ویژه پس‌از آسیب‌هایی که منازل در جریان جنگ جهانی دوم متحمل شدند. آن‌ها تراس‌ها را با بام‌های شیب‌دار پوشاندند و پنجره‌ها را برای ایجاد روزنه‌های چهارگوش تا اندازه‌ای از طول بستند. لوکوربوزیه نگرش خود را درباره‌ی معماری چنین ابراز کرد: «زندگی در مسیر صحیحی جریان دارد؛ اما در معماری وضعیت بدین‌گونه نیست.» مجتمع در سال ۱۹۸۰ توسط مالکین جدید خلاق که دقت و ظرافت راه‌کارهای اصلی معمار را در نظر می‌گرفتند، به‌تدریج مرمت شد.

نمای کلی پاویلیون
در پیش‌زمینه، مجسمه‌ای اثر ژاک لیپ‌چیتز؛ در سمت راست، دیوار شیشه‌ای خانه‌ی سیتروهان، در قسمت میانی باغچه‌ی ردیفی و در سمت چپ، دیواری برای تصاویر متغیر

۱۹۲۵ پاویلیون مجله‌ی هوای تازه

تخریب شد، خیابان لا رِین، پاریس، فرانسه

پاویلیون مجله‌ی *هوای تازه* تنها ظرف چند هفته در نمایشگاه بین‌المللی هنرهای تزیینی و صنایع مدرن در پاریس ســـاخته و در ۱۰ ژانویه۱۹۲۵ افتتاح شد. این پاویلیون برای نمایش نمونه‌ی به‌هم‌فشرده‌ای از قسمت‌های مختلف برنامه‌ی کوربوزیه استفاده شد و هم‌زمان ترویج نشریه‌ای به‌همین نام بود که توسط ژانره، اوزنفان و درمه پنج ســـال پیش از نمایشگاه تاسیس شد؛ اگرچه پایان انتشار آن نزدیک بود. مجله‌ی *هوای تازه* در سال ۱۹۲۰، خوانندگان خود را با چشم‌انداز فرهنگ اروپایی آشنا کرد و مهم‌تر اینکه خواستار به‌رسمیت‌شناخته‌شدن فرانسه از جانب اتحادیه‌ی جماهیر شـــوروی بود. در این نشـــریه به‌طور منظم به حوزه‌های علمی مانند فیزیک، پزشکی، روانشناســـی تجربی و تحلیل روانکاوی پرداخته می‌شد و هر نوع کشف جدید را در این زمینه‌ها بررسی می‌کرد. سینما نیز در ستون‌هایی به‌قلم جان اپشتاین[۱۶۴] و لوییز دلوک[۱۶۵] از جایگاه خاصی برخوردار بود. لوکوربوزیه نهایت سعی خود را برای تعیین ظاهر مجله کرد؛ او این کار را هم با انتخاب طرح، سبک حروف و تصاویر برای مقاله‌ها، به‌ویژه مقاله‌های مخصوص به‌خود و هم با استفاده از طراحی آگهی‌ها انجام داد. اشیایی که در این نمایشگاه در معرض دید قرار گرفتند، نمایانگر منتخبی از اشکال دنیای پیرامون بودند.

در این پاویلیون بخشی از واحد ویلاهای سلول‌مانند که در سال ۱۹۲۲ در سالن پاییز[۱۶۶] به‌نمایش درآمد، از نو خلق شـــد. در این پروژه‌ی فرضی دویســـت واحد از منازل «سیتروهان» مونتاژ شد که نام آن، یادآور کارخانه‌ی ماشین‌سازی بود و به‌خوبی شعار «خانه‌ی ماشینی برای زندگی» را به‌تصویر می‌کشید. خانه‌ی سیتروهان مانند منشوری بزرگ مستطیل‌شکلی بود که در هر دو انتها باز و شامل یک اتاق نشیمن دوطبقه بود و یادآور استودیوهای هنرمندان پاریسی بود و اشکال متنوعی را عرضه می‌کرد. هر واحد در ویلاهای سلول‌مانند، باغچه‌ی مجزایی در اختیار داشت، مانند واحدهای منزلگاه خصوصی گالوتزو در والدیما نزدیک فلورانس، جایی که ژانره در سال ۱۹۱۱ با آرایش منازل مسکونی دوطبقه و باغ‌های منازل راهبان تحت تاثیر قرار گرفت؛ زیرا این منازل در کنار یکدیگر مجتمع رهبانی را تشکیل می‌دادند. واحدهای این ساختمان، مانند مالکیت مشترک در امریکا، از مزیت تاسیسات همگانی برخوردار بودند.

این ساختمان شامل یک خانه‌ی L شکل و باغچه‌ی متصل به آن بود که پیرامون درختان ساخته شده بود. در ساخت این ساختمان از سازه‌ی فلزی و پانل‌های پرکننده‌ی ساخته‌شده از کاه فشرده استفاده شد که سیمان

نمای سراسر از ویلاهای سلول‌مانند

پلکان به طبقه‌ی فوقانی منتهی می‌شود.

روی آن با استفاده از تفنگ بادی کار شده بود. برخلاف سبک‌هایی که در نمایشگاه‌ها بین‌المللی از آن‌ها تجلیل شـد، این سـاختمان با مبل‌های چرمی ساخت شرکت مَپل[۱۶۷] و صندلی‌های شـرکت بنتوود تونت[۱۶۸] مبله شـد؛ طراحی ساده‌ای که در نمایشـگاه از آن سـتایش شـد. این مجموعه به تعدادی قفسـه‌های استاندارد پیش‌ساخته مجهز شدند. این قفسـه‌ها تفسیر لوکوربوزیه از قفسه‌های بایگانی در اداره‌هـای امـروزی بود و او در مقاله‌هـای خود ویژگی‌ها و منطـق به‌کاررفته در شکل‌گیری آن‌ها را می‌ستود. دیوارهای ساختمان با تابلوهای آب‌رنگ از تصاویر آثار هنرمندانی همچون ستون گچ‌بری‌شده، اثر فرناند لژه، تابلوی طبیعت بی‌جان هوای تازه، اثر لوکوربوزیه و آثار ژاک لیپ‌چیتز، خوان گریس و آمِدِ اوزنفان پوشـیده شده بود. در میان اشیایی که به‌نمایش درآمد، جعبه‌های آرایشی بدیع نیز در معرض دید همگان قرار گرفت.

در پس این مانیفسـت درخشان و به‌راستی باشـکوه معماری، اتاقی تاریک از بررسی‌های نقشه‌کشی شهری در قالب تصاویر متغیری از شهر معاصر و پلان ویژن[۱۶۹] قرار داشـت که به‌همین‌مناسـبت برای مرکز پاریس ساخته شـده بود. پروژه‌های نقشه‌کشی شهری لوکوربوزیه را می‌توان به دو دسته تقسیم‌بندی کرد: پروژه‌های تئوری و عمومی بدون مکان مشخص (پروژه‌هایی که به او واگذار شد) یا برعکس، برای مکان مشخصی طراحی شده بودند. تصاویر متغیر این ساختمان به هر دو دسته تعلق داشت.

طرح «شهری مدرن با سه میلیون جمعیت» در سال ۱۹۲۲ از ویژگی‌های مشابه پروژه‌های ایده‌آلی مانند شهر صنعتی، اثر تونی گارنیه برخوردار بود که لوکوربوزیه پیش از این با آن آشـنا شـده بود. ساختار منظم آن با شـهرهای ناهنجار در تقابل بود. لوکوربوزیه با اعمال اصول و قوانینی که پیش از سال ۱۹۱۴ در آلمان موثر واقع شده بود، شهری را خلق کرد که منطقه‌ی تجاری آن با آسمان‌خراش‌های شیشه‌ای پوشیده شده بود. در اطراف مرکز این شهر، یک ایستگاه راه‌آهن و فرودگاه با ظاهری نامتعارف قرار گرفتند که با شبکه‌ای از بزرگ‌راه‌ها قطع شدند و مناطق مسکونی، شکلی تورفته

نمایی از داخل ایوان سرپوشیده در سمت راست مجسمه‌ای اثر ژاک لیپ‌چیتز قرار دارد.

طراحی پوستر برای نمایشگاه بین‌المللی پاریس اثر رابرت بُنفیلز، پاریس، سال ۱۹۲۵

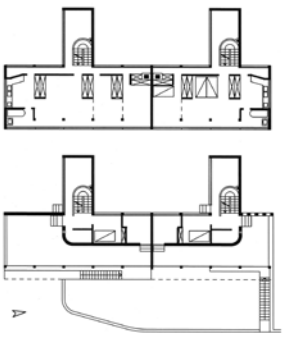
به‌خود گرفتند، مانند ردیف‌های منقطعی از ساختمان‌های هم‌تراز که توسط شهرشناس فرانسوی، یوجین هنارد[۱۷۰]، طراحی شد؛ درنتیجه لوکوربوزیه توانایی خود را در رقابت با این اثر به‌اثبات رساند و فراتر از دستاوردهای گذشته گام برداشت. سرمایه‌ی پلان ویژن در سال ۱۹۲۵، پس از ردشدن توسط شرکت‌های سیتروئن و پژو، توسط گابریل ویژن، صاحب دو کارخانه‌ی ماشین‌سازی و هواپیماسازی تامین شد. مطبوعات به طرح پیشنهادی او لقب «امریکایی‌کردن» پاریس را داده و در برابر آن واکنش نشان دادند. همین امر در کمال تعجب باعث فزونی شهرت لوکوربوزیه خارج از محافل نخبگان شد. از آن پس راه‌کار او درابتدا، مستلزم تاثیرگذاشتن بر اذهان عمومی به‌منظور غلبه بر مقامات مسئول بود. طبق برنامه قرار بود، آسمان‌خراش‌های اداری جایگزین اقامتگاه‌های قدیمی پاریس بشوند و حمل‌ونقل به‌شکل بزرگ‌راه از میان شهر عبور کند. لوکوربوزیه از بازسازی مسیر مارپیچ مال‌رو، شهر قرون وسطا، اجتناب کرد و نمونه‌ای برای سیستم‌های تنفسی و گردشی شهر مدرن عرضه کرد که در کتابی با نام *شهرنشینی* مطالبی درباره‌ی آن نگاشت. او به‌هیچ‌عنوان قصد نداشت ادامه‌دهنده‌ی سنن متداول پاریس با حفظ بافت قدیمی آن باشد؛ بلکه میان ساختمان‌های نوین و آثار برجسته‌ی شهر ازجمله، نوتردام، طاق نصرت و برج ایفل رابطه برقرار کرد که روح پاریس را تسخیر کرده بودند. آسمان‌خراش‌ها نیز از رویکردی مشابه برخوردار بودند. در این پروژه نشانی از فقدان تاکید سیاسی یافت نشد. لوکوربوزیه در مقام کسی که از پاریس محبوب در جهان انتقاد می‌کرد، پیشنهاد کرد در سراسر شهر نظم‌وترتیب اعمال شود. نمونه‌ی اصلاح‌شده از این شهر در نمایشگاه عصر جدید و در نمایشگاه بین‌المللی در سال ۱۹۳۷ در پاریس عرضه شد.

پاویلیون *هوای تازه* در سال ۱۹۲۶ تخریب شد و لوکوربوزیه در یافتن حامی مالی برای بازسازی آن ناکام ماند. در سال ۱۹۷۷ این ساختمان را به پیشنهاد مرکز انجمن بولونیا، خوزه اوبِرِی و جیلیانو گرسلری[۱۷۱] بازسازی کردند؛ با این تفاوت که این‌بار به‌جای استفاده از چهارچوب چوبی در طرح اولیه، از بتن استفاده شد.

خانه‌ی نیمه‌چسبیده، ۱۹۲۷

۱۹۲۷–۱۹۲۶ منزل مسکونی شهری وایسنهوف

بروک‌مَنوِگ، خیابان راتِنا، اشتوتگارت، آلمان



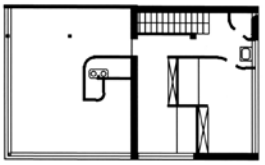
پلان همکف و طبقه‌ی اول خانه‌ی نیمه‌چسبیده
سمت چپ:
پیکربندی هنگام روز
سمت راست:
پیکربندی هنگام شب

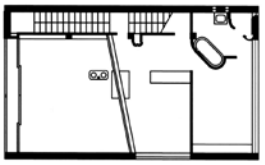
نظریه‌های لوکوربوزیه در اشتوتگارت در تضاد با نظریه‌های همتایان اروپایی‌اش در نمایشگاهی مطرح شـد که در سال ۱۹۲۷ توسط اتحادیه‌ی کار آلمان سازمان یافت. این نظریه‌ها در سال‌های پیش‌رو از نفوذ بسیاری برخوردار شد. این اتحادیه که به رابطه‌ی میان هنر و صنعت توجه ویژه‌ای داشت، برای برگزاری نمایشگاهی موسوم به «منزل مسکونی» یا مجتمع مسکونی در قسمت شیب‌دار وایسنهوف[۱۷۲] سـاخته شـد. لودویگ میس فاندر رو، روی پلان اصلی آن کار کرد، همچنین از پیشگامان معماری مدرن آلمان، ازجمله والتر گروپیوس، برادران تات[۱۷۳]، هانس شـارون[۱۷۴] و پیتر برنز به‌منظور طراحی سـاختمان دعـوت به‌عمل آمد. جوزف فرانک[۱۷۵] از وین، دو معمار آلمانی به نام‌های مارت اسـتام[۱۷۶] و جی‌جی.پی اُد[۱۷۷] و ویکتور برژوازی[۱۷۸] از بلژیک نیز در این کار حضور یافتند که به‌شدت با مخالفت مردم و منتقدان محافظه‌کار مواجه شد. این پروژه به باور منتقدان به‌نوعی شبیه به ساختار «دهکده‌ی عربی» بود و کاملا با شیوه‌های متداول اعمال‌شده در بناهای آلمان متفاوت بود.

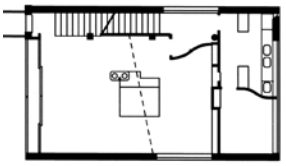
لوکوربوزیـه و پیـر ژانره به سـاخت دو خانـه‌ی «سـیتروهان» و خانه‌ای نیمه‌چسـبیده پرداختند و در این دو پروژه راه‌کارهای متناسب با خانه‌ی کم‌هزینه را تجربـه کردنـد. آن‌ها کار نظارت بر ساخت‌وسـاز و انتخاب طـرح رنگ را به آلفرد راث واگذار کردند. خانه‌ی «سـیتروهان» در اشـتوتگارت، نماد مسکن در آلمان و از سـاختمان‌های مسـکونی دقیق و پرکاری بود که لوکوربوزیه از سـال ۱۹۲۰ تاکنـون بنا کرده بود. محل قرارگرفتـن پنجره‌ها راه‌کار بدیع و به‌خصوصی داشت و امکان اندازه‌گیری هر طبقه با توجه به پیلوت‌های واقع در لچکی قسمت عقب و تصور کاربرد هر اتاق به‌واسـطه‌ی قسمت‌های شیشه‌ای نمای ساختمان و اندازه‌های متغیر پنجره‌ها میسـر بود. خانه‌ای نیمه‌چسبیده، دو منزل مسکونی متقارن و مجزایی را با یک ردیف پیلوت و پنجره‌ی طولی تمام‌قد به‌یکدیگر متصل می‌کرد. این خانه با فضاهای کاملا باز خانه‌ی «سیتروهان» و با بیشتر واحدهای مسـکونی تفاوتی بارز داشت و نمایانگر نوعی آرایش تجربی بود که موارد استفاده از قسمت‌های مختلف خانه را در طول روز و شب نشان می‌داد. اتاق‌های نشیمن در شب به خوابگاه تبدیل می‌شدند. استفاده‌ی بهینه از فضا، نظریه‌های طعنه‌آمیز بسیاری را متوجه خود کرد که به موجب آن اندازه‌های اتاق‌خواب بزرگ‌تر از واگن تختخواب‌دار راه‌آهن نبودند. لوکوربوزیه برای ارائه‌ی منازل اشتوتگارت که موجب

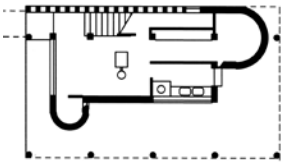
آرایش خانه‌ی نیمه‌چسبیده در هنگام شب

اتاق نشیمن خانه‌ی «سیتروهان»









پلان طبقات مختلف خانه «سیتروهان» از بـــالا به پاییـــن: تراس، نیم‌طبقه، طبقه‌ی اصلی، طبقه‌ی تحتانـــی به همراه پیلوت‌ها

تحسین بینندگان بسیاری ازجمله، کاسیمیر مالویچ[۱۷۹]، هنرمند روسی، شده بود، بیانیه‌های تاثیرگذار خود را به‌رشـــته‌ی تحریر درآورد که محتوای آن به‌طورخلاصه این چنین بود: «پنج نکته در معماری نوین.» این پنج نکته، برگفته از استفاده از چهارچوب بتن مسلح بود و سازه را از محدودیت رها می‌کرد. پلان خانه‌های سنگی و نماهای محدود آن‌ها از قید هرگونه محدودیتی آزاد می‌شـــدند و ســـطوح قابل استفاده با توجه به پیلوت‌ها و فضای سبز پشت بام افزایش می‌یافتند و پنجره‌های نواری فضاهای داخلی را غرق نور می‌کردند. لوکوربوزیه با ساختمان‌ها و اظهارهای نوین خود در طی ده ســـال و پس از اینکه آدولف لُس در وین درباره‌ی نظریه‌ها و رویکردهای متداول درباره‌ی خانه در اوایل ســـال ۱۹۱۴ دچار شـــبهه شد، اساسا واژه‌ی خانه را از نو تعریف کرد. «خانه‌ی ماشینی برای زندگی» که لوکوربوزیه ظهور

نمای سراسری از دو خانه، ۱۹۲۷

آن را نویـــد داده بود، با وجود آنکه جنبه‌های بی‌شـــماری به‌خود گرفت، به نیازهای هر مکان واکنش نشان می‌داد و امکان استفاده‌های متفاوت از خانه را فراهم می‌کرد؛ اما در هر نمونه، ساکنین و بازدیدکنندگان به حرکت آزاد و راحت ترغیب می‌شدند و با توجه به نور فراوان موجود در فضاهای داخلی می‌توانستند، حمام آفتاب بگیرند.

پـــس از ناکامی لوکوربوزیه در مســـابقه‌ی طراحی مقر ســـازمان ملل، موفقیت در نمایشگاه اشـــتوتگارت منجر به تاســـیس انجمن بین‌المللی معماری مدرن[1] شد که در تابستان سال ۱۹۲۸ در لا ســـاراز کسل[۱۸۰] نزدیک لازان[۱۸۱] فعالیت خود را آغاز کرد. لوکوربوزیه نقش برجســـته‌ای در اولین قرارداد انجمن اجرا کرد و نظریه‌های او تاثیر بسزایی بر اعضای انجمن در فرانکفورت (۱۹۲۹)، بروکسل (۱۹۳۰)، آتن (۱۹۳۳) و پاریس (۱۹۳۷) برجای گذاشت که درواقع به گروه موجود، راه‌کارهای مناسبی برای اندیشیدن به منازل کم‌هزینه و شهری اصولی ارائه می‌داد.

نمای آکزونومتریک دو خانه

۱. *CIAM*

در پارکینگ و در ورودی

۱۹۲۸–۱۹۲۶ ویلای اشتاین دی مونز

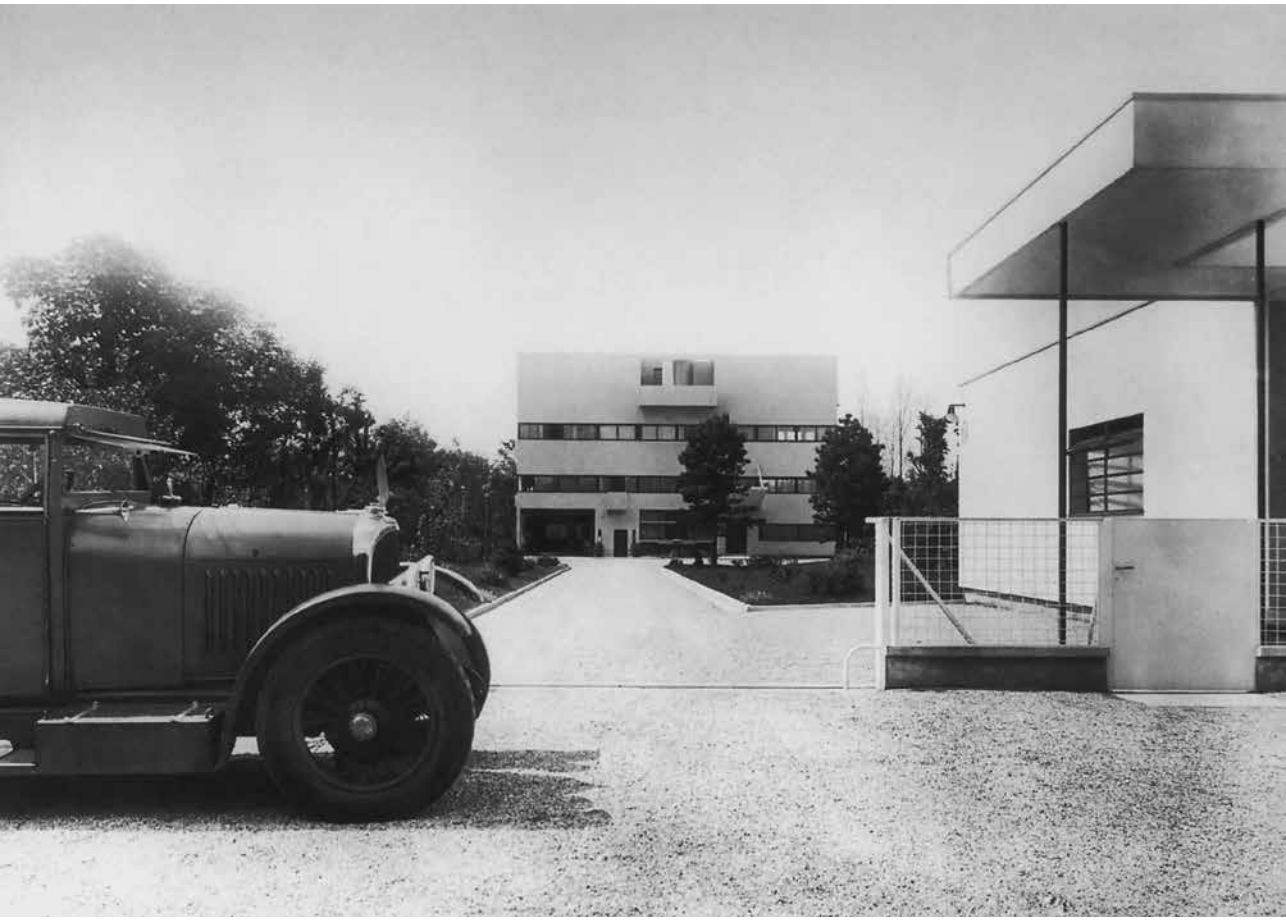
خیابان پروفسور ویکتور پاشت، واکرسون، فرانسه

راهروی طبقه‌ی بالا و نمایی به سمت «اتاق بزرگ نشیمن»

ویلا با نمایی از سمت باغ

لوکوربوزیه در سال ۱۹۲۶ به شهرت و موفقیت دست پیدا کرد که همین امر باعث واگذاری پروژه‌های ساخت منازل بزرگ‌تری در حومه‌های لوکس شهر پاریس شد؛ البته تعدادی از این پروژه‌ها هرگز ساخته نشدند. تاثیرگذارترین و پرهزینه‌ترین این پروژه‌ها، ویلای «لس تراس» در گراش، واقع در قطعه زمینی بنا شد که امروزه بخشی از منطقه‌ی واکرسون[۱۸۲] به‌شمار می‌رود. این ویلا برای میشل اشتاین[۱۸۳]، برادر گرترود اشتاین[۱۸۴] نویسنده، همسرش سارا و گابریل دی مونز[۱۸۵]، همسر مطلقه‌ی آناتول دی مونز[۱۸۶]، وزیر رادیکال سوسیالیست طراحی شد که حامی وفادار لوکوربوزیه بود و ساخت پاویلیون مجله‌ی *هوای تازه* را در سال ۱۹۲۵ میسر کرد. تجمل و شکوه اتاق‌های ویلا، منتقدینی را که به بُعد اجتماعی معماری مدرن متعهد بودند، برآشفت.

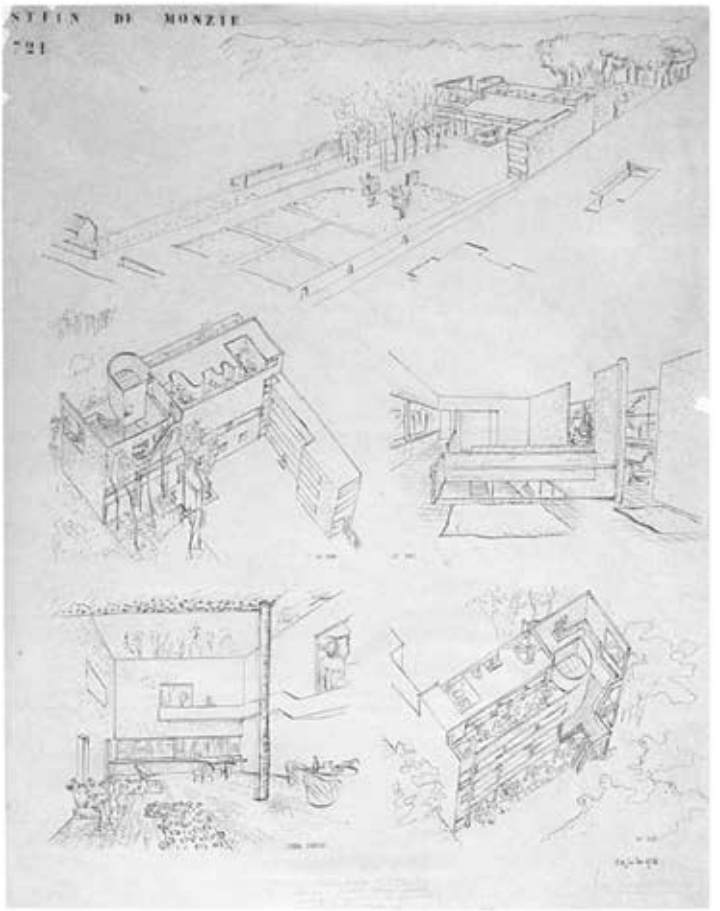
نمای این خانه که به‌شکل منشور متوازی‌السطوح، مسطح و محدود به یک پلان معمولی براساس تناسب طلایی بود، اندازه‌ها و محل قرارگرفتن پنجره‌ها را تعیین می‌کرد. نمای باغ به‌واسطه‌ی شفافیتی که داشت، تاثیر متقابل و پیچیده‌ی حجم‌های داخلی را نمایان می‌کرد و گذرگاه تراس‌ها را به‌یکدیگر و با استفاده از پلکان بیرونی به باغ متصل می‌کرد. کالین رو، منتقد انگلیسی معماری، مختصات هندسی را که به پلان خانه استحکام می‌بخشید و شامل قسمت‌های باریک و پهن بود، با مختصات هندسی ویلای مالکونتنتا[۱۸۷] اثر پالادیو[۱۸۸] مقایسه کرد و



نما از خیابان
چپ: ماشین C۱۲ لوکوربوزیه

به تشـــابه‌های پنهانی آن پی‌برد که به‌وفور در بیشـــتر آثار لوکوربوزیه یافت می‌شد. رو مانند رابرت اســـلوتزکی[۱۸۹] تصور می‌کرد، لوکوربوزیه در پلکان اســـتوانه‌ای ویلا به حایل‌های خمیده‌ای دســـت یافته اســـت که لوکوربوزیه از آن‌ها به‌عنوان اجزای ساختمانی فشـــرده یاد می‌کرد. نمونه‌هایی که در تابلوهای نقاشی سبک بی‌تکلف لوکوربوزیه، مانند تابلوی «طبیعت بی‌جان ظرف‌های انباشته‌ی روی هم» که آن را در سال ۱۹۲۰ طراحی کرد، مشاهده می‌شد. بدین‌گونه می‌توان این خانه را به‌عنوان تصویر راندوی سه‌بعدی توصیف کرد.

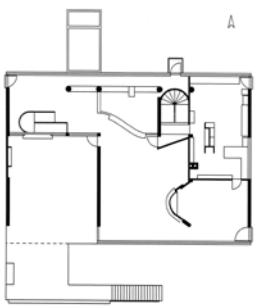
آرایـــش عمودی خانه‌ها واضح و منطقی بـــود. پارکینگ در طبقه‌ی همکف و قســـمت تاسیســـات، پیرامون سالن بزرگی بود که دسترســـی به طبقه‌ی بالا را با اســـتفاده از دو ردیف پلکان امکان‌پذیر می‌کـــرد و محل قرارگرفتن آن‌ها در جریان طراحی تغییرپذیر بـــود، همچنین ورودی اصلی مجهز بـــه حفاظ پیش‌آمده بود. اتاق‌های پذیرایی و آشپزخانه که اشتاین و گابریل دی مونز به‌طور اشتراکی از آن‌ها اســـتفاده می‌کردند، در طبقه‌ی دوم قرار داشـــتند. اتاق ناهارخوری با دیوار حایل خمیده از اتاق نشـــیمن جدا می‌شد که با راهرو به سالن ورودی منتهی و به باغی مجهز به تراس بزرگ و سرپوشـــیده راه می‌یافت. در طبقه‌ی سوم که اتاق‌خواب‌ها



اسکیس‌ها، جولای ۱۹۲۶

در آن قرار داشـــتند، جدایی دو خانه بسیار مشـــهود بود. آرایش اتاق‌خواب‌های مرتبـــط به‌هم و اتاق‌های مجاور آن‌ها در قالب دو آپارتمان مجزا، لوکوربوزیه را در مقـــام طراحی قابل در فضای داخلی معرفی کرد که یادآور خانه‌های معماران قرن هجدهم فرانسه، مانند ژاک فرانسوا بلوندل[۱۹۰] بود.

طبقـــه‌ی فوقانی این ویلا تقریبا به‌طور کامل به تراس‌های بزرگ سرپوشـــیده اختصاص یافته بود، همچنین دسترســـی به تراس‌های کوچک‌تر با اســـتفاده از پنجره‌ی مستطیل‌شکل مشـــرف به خیابان میسر بود و تراس‌های بزرگ‌تر مشرف به باغ و با پلکان واقع در میان اتاق‌خواب‌ها قابل دسترس بودند. طراحی تراس‌ها یادآور کشتی‌های مسافربری اقیانوس‌پیما بود که در مجله‌ی *هوای تازه* از آن‌ها یاد شـــد. در فیلمی درباره‌ی لوکوربوزیه با نام معماری امروز ساخته‌ی پیر شنال[۱۹۱] در ســـال ۱۹۳۰، معمار خود، به اجرای نقش پرداخت و در فیلم با ماشین ویژن مدل سی دوازده از گذرگاه شـــنی به ویلا رسید؛ بنابراین در این صحنه به‌وضوح میان ماشین و خانه ارتباط برقرار می‌شد. وقتی او در سال ۱۹۵۹ از خانه دیدن کرد، در آن روحی بدیع مشـــاهده کرد که شعر، فناوری، بیولوژی و شاخص انسانی درهم آمیخته بودند.

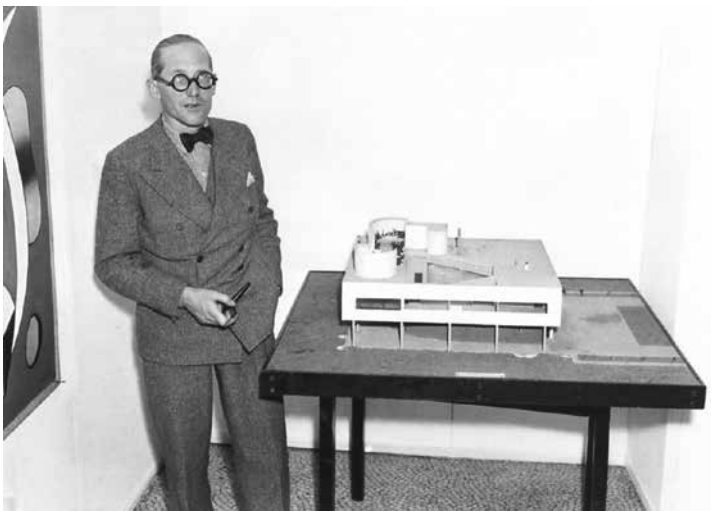


پلان طبقه‌ی اول

رامپ بیرونی که به بام منتهی می‌شود.

۱۹۳۱–۱۹۲۸ ویلای سووا

خیابان ویلیرز، پوآسی، فرانسه



لوکوربوزیه کنار ماکت ویلا در موزه‌ی هنر مدرن، نیویورک، ۱۹۳۵

نمای سراسری
دو سال پس از ساخت ویلای اشتاین- دی مونز، چرخه منازل سبک بی‌تکلف با خانه

دو سال پس از ساخت ویلای اشتاین و دی مونز، چرخه‌ی ساخت منازل ساده با خانه‌ی تفریحی به‌اسم «اوقات خوش» برای پیر ساووا[۱۹۲]، سهام‌دار بیمه در پوآسی[۱۹۳]، متوقف شد. لوکوربوزیه برای ساخت این خانه، بودجه‌ی هنگفتی در اختیار داشت. این ویلا با قرارگرفتن در مکانی بزرگ و چوبی مشرف به سن وَلِی[۱۹۴]، نمونه‌ی بی‌نظیر از استفاده‌ی آزاد از پنج نکته‌ای بود که توسط معمار در سال ۱۹۲۷ شکل گرفت.

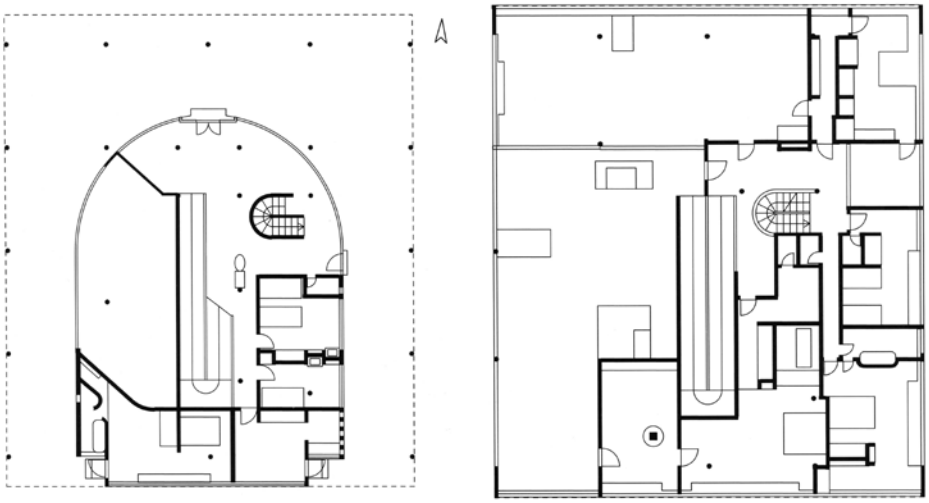
ویلا از نمای بیرونی از شکلی بسیار ساده برخوردار بود و حجم آن با پیلوت‌های بالاتر از چمنزار وسیع نگاه داشته می‌شد. دسترسی به ماشین از این راحت‌تر امکان‌پذیر نبود؛ زیرا ساکنین می‌توانستند، ماشین خود را در پیلوت‌های زیر خانه پارک کنند. پیچ این گذرگاه در شکل نیمه‌مدور دیوار شیشه‌ای ورودی انعکاس یافته است. اتاق‌خواب‌های خدمه و پارکینگ پشت این ورودی از یکدیگر جدا می‌شدند که به‌نظر می‌رسید، شکل حیاط‌های ورودی عمارت‌های پاریسی را تغییر می‌داد. مهمانان با عبور از دیوار شیشه‌ای، دو گزینه برای ورود به ویلا در اختیار داشتند: پلکان و رامپ که تجربه‌ی سه‌بعدی نامتعارفی را از خانه عرضه می‌کرد. به‌نظر لوکوربوزیه پلکان جدا می‌کند، درحالی‌که رامپ متصل می‌کند. رامپ از چمنزار تا ارتفاع بالاتری از سطح زمین، مانند یک گردشگاه معماری باشکوه امتداد پیدا می‌کرد و از ورودی آپارتمان واقع در طبقه‌ی دوم

نمای سراسری

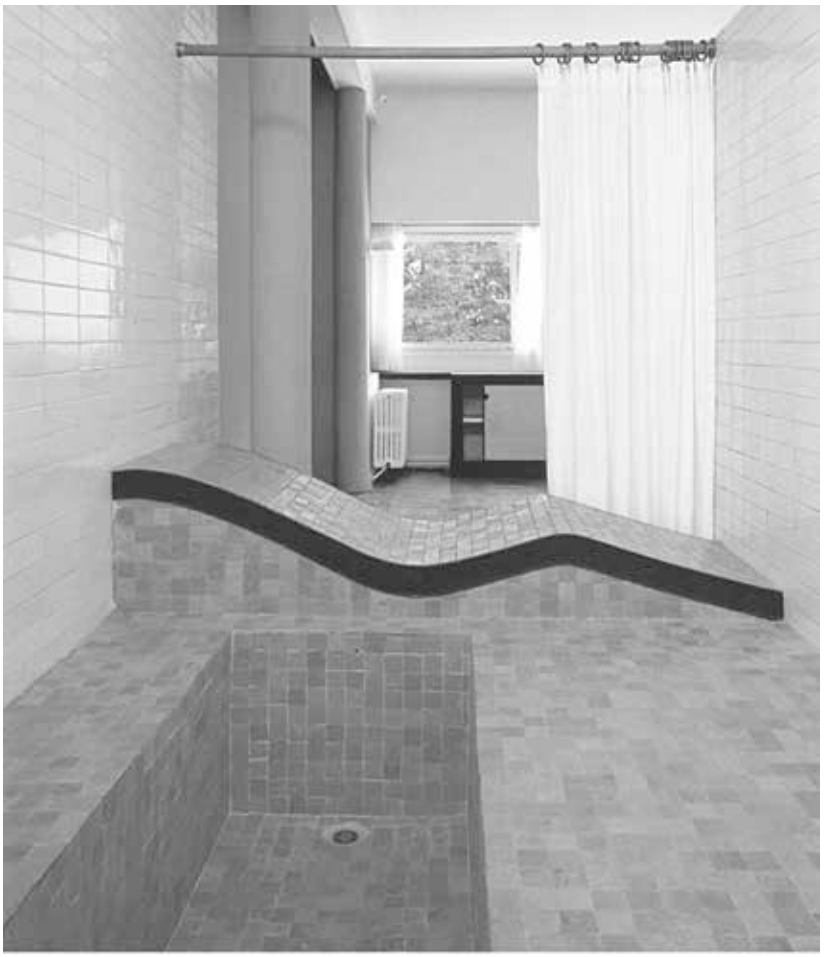
تا تراس بام گســـترش می‌یافت. این خانه براســـاس پلان مربع‌شکل پس از بررسی طولانی‌مدت به شـــکل L آرایش یافت که کاملا اتاق‌های عمومی را از اتاق‌خواب‌ها جدا می‌کرد. اتاق نشیمن را می‌توان، مانند قسمت سرپوشیده‌ی محوطه‌ی پذیرایی بزرگی درنظرگرفت که دوسوم آن پاسیویی بود که با پنجره‌ی بزرگ به‌هم‌پیوسته‌ای میان فضای داخلی و خارجی رو به چشم‌انداز باز می‌شد و به‌نظر می‌رسید، چیزی جز دریچه‌ی نور نبود. دسترسی به سه اتاق‌خواب از طریق راهروهای جداکننده‌ی حمام اصلـــی امکان‌پذیر بود. جدار مارپیچ، مانند تصاویر مشـــخصی در تابلوهای نقاشی سبک بی‌تکلف، پیرامون اتاق بیرونی واقع در بام می‌پیچید.

این ســـاختمان منحصربه‌فـــرد که بعضی از خصیصه‌هـــای آن، یادآور پل‌ها و عرشه‌های کشـــتی بود، شبیه به ماشـــین و باغ‌های معلق صومعه‌ی شخصی در گالوتزو در والدیما به‌نظر می‌رسید، درحالی‌که چیدمان اتاق‌خواب‌ها و قسمت‌های فرعی مانند حمام‌ها و کمد دیواری‌ها، یادآور عمارت‌های پاریســـی باشـــکوه قرن هجدهم بود. یک پنجره‌ی بزرگ در اتاق نشـــیمن به‌منظور ایجاد پیوستگی میان پاسیو و فضای داخلی از کنار باز می‌شد. اتاق با برخورداری از نوری بی‌نظیر، بیننده را به استراحت ترغیب می‌کرد. آزمایش‌های فضایی لوکوربوزیه ارتباط‌های تنگاتنگی با سنن و شـــیوه‌های رایج معماری گذشته داشـــت. باوجوداین، این آزمایش‌ها، مصالح معمولی منازل برســـتون در حومه‌ی شهر پاریس و اجزای ساختمانی مانند پنجـــره با چهارچوب فلزی که اســـتفاده از آن در کارخانه‌های کوچک متداول بود را نیـــز باهم ادغام کردند. بدین‌گونه، منازل لوکوربوزیه هم با عمارت‌های ســـنگی و هم با منازل برســـتون حومه‌ی شهر در تقابل بودند. نگهبان ساختمان که تضاد

آشپزخانه



پلان‌های طبقه‌ی همکف و
طبقه‌ی فوقانی



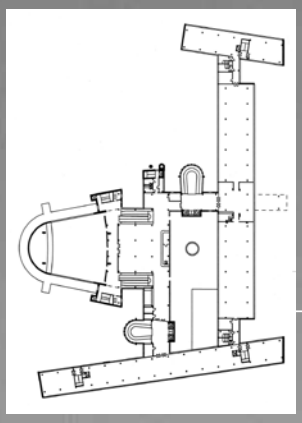
حمام با کاشی‌کاری شیشه‌ی گداخته

پلکان و دیوار شیشه‌ای در طبقه‌ی همکف

اتاق نشیمن و تراس جدار بزرگ شیشه‌ای یک در کشویی

چشـــم‌گیری با ویلای باشـــکوه داشـــت، در مقابل در ورودی ویلا شاهد تحقیق لوکوربوزیه در زمینه‌ی منازل کم‌هزینه بود.در ســـال ۱۹۳۰، زمانی که او با دیدی عمیق‌تر به منازلی نگریســـت که در ده سال گذشته آن‌ها را بنا کرده بود، «چهار ترکیب ساختمانی» را برگزید. او منشور «ساده، با منظره‌ی بدیع و مهیج» ویلای لا روش را با منشور خانه‌ی بسیار دشوار «سیتروهان» مقایسه کرد و نتیجه‌ی این مقایســـه، او را به رضایت معنوی و نمونه‌ی بســـیار ساده، کاربردی و قابل ترکیب در تمامی ساختمان‌های«دومینو» ســـوق داد. ترکیبی از همه‌ی این ویژگی‌ها را می‌توان در ویلای ساووا مشاهده کرد. این بنا نمایانگر ساختمان کاملا بخشنده‌ای بود که در قســـمت بیرونی آن، اراده‌ی معمار به‌وضوح مشـــخص بود و در داخل منطبق با نیازهای اصلی بود. مالکان ویلای ســـاووا گاهی اوقات از آن اســـتفاده می‌کردند؛ اما این ویلا مانند یک مانیفســـت باقی ماند. این ســـاختمان در سال ۱۹۶۵، اولین بنای او بود و در فهرســـت عمارت‌های قدیمی و تاریخی فرانسه قرار گرفت. لوکوربوزیه پیش از شروع عملیات مرمت‌سازی ساختمان درگذشت. او روی پلان‌های این ویلا از ســـال ۱۹۶۰ مشـــغول به کار بود و ساختمان پس از بازسازی به‌طور قابل ملاحظه‌ای تغییر یافت.

نمای ساختمان در خیابان میاسنیتسکایا



پلان سرویس‌های بهداشتی در سالن کنفرانس و دفترها در همان طبقه

نمای ساختمان در خیابان نووامیاسنیتسکایا؛ سمت چپ، سالن کلوپ واقع در پیلوت‌ها

۱۹۳۶–۱۹۲۸ ساختمان دولتی سنترو سویوز

میاسنیتسکایا، مسکو، روسیه

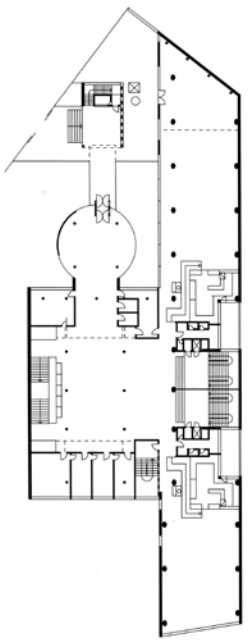
لوکوربوزیه با حضور در مسابقه‌ی طراحی سازمان ملل، کار روی پروژه‌های ساختمان‌های بزرگ اداری را آغاز کرد و توانست با ارائه‌ی شیوه‌های نوین، تصویر ساختمان‌های بزرگ و تاریخی را درهم بشکند. او با بهره‌گیری از روش‌های مختلف، توانست خصوصیت‌های متداول را در دفترهای کار تغییر دهد. برای مثال یک سالن کنفرانس و آزمایشگاه به آن‌ها افزود. او به‌عنوان مشاهده‌گری تیزبین و علاقه‌مند به جنبش‌های متنوع اصلاح‌طلبی، برای ساخت بناهای بزرگ و مجتمع‌ها از هر فرصتی بهره گرفت تا به قواعد اساسی خود عینیت ببخشد. از میان این ساختمان‌های بزرگ، می‌توان به ساختمان سنترو سویوز[۱۹۵] و دفترهای مرکزی شرکت‌های تعاونی شوروی اشاره کرد که او در سال ۱۹۲۸ پس از بازدید موفقیت‌آمیزش از مسکو توانست، این پروژه را به‌دست آورد. نگرش تحسین‌برانگیز او به معماران آوانگارد و تعهدش به رئیس سنترو سویوز، اسیدور لیوبیموف[۱۹۶]، بدین‌معنا بود که او می‌توانست در مسابقه‌ی بین‌المللی، مکان اول را به‌خود اختصاص بدهد. محل ساخت بنا واقع در خیابان میاسنیتسکایا[۱۹۷]، یکی از خیابان‌های محوری و قدیمی مسکو بود. او برای این ساختمان که چهارچوبی بتنی داشت، از سیستم تهویه‌ای بهره گرفت که جلوتر از زمانه‌ی خود بود؛ درواقع، دیواری خنثا بود که شامل دو پارتیشن شیشه‌ای بود که با خلا جدا شده بودند و با سیستم «تنفسی صحیح» ترکیب می‌شد که هدف آن، ورود جریان هوای گرم به اتاق‌ها بود. از این سیستم به‌دلیل هزینه‌ی زیاد صرف‌نظر شد. او پروژه‌ی خود را با درنظرگرفتن مسیر تردد طراحی کرد و با استفاده از رامپ‌های سه‌بعدی امکان دسترسی بیش از ۲۵۰۰ کارمند را به طبقه‌ی ششم میسر کرد. او در سال ۱۹۳۰، «دو میزان سرعت» در ساختمان برگزید: اولین میزان، حرکت نامنظم (کارمندان) بر فراز پهنای وسیع افقی در سطح زمین است و دومین میزان، محیط کار ثابت است که هرکس در محل کار خود از سروصدا و رفت‌وآمد مصون است. معماری درواقع، نوعی وسیله‌ی ارتباطات و الگوی رفت و آمد است. درباره‌ی آن فکر کنید. این بینش درحقیقت، شیوه‌های آکادمیک را محکوم و قاعده‌ی پیلوتی[۱۹۸] را تایید می‌کرد. طرح اولیه و مونتاژ واحدهای اداری، ناشی از تغییرهای نوین در نگرش او به شیوه‌ی طراحی شده بود که او آن را این‌گونه توصیف کرد: «من اولین بلوک مرکزی دفاتر اداری را با تقسیم‌بندی‌های عمودی به‌منظور دسترسی به بهترین سیستم روشنایی ممکن طراحی می‌کنم. این واحد اداری شامل اتاق‌های کار معمولی و در هر دو طرف مجهز به شیشه‌های بزرگ است... . من دو واحد اداری دیگر نیز طراحی کرده‌ام که در یک سطح شامل شیشه‌ای بزرگ و دیواری مرکب از سنگ و شیشه است که راهرو را شکل می‌دهد. اندازه‌ی این سه منشور در ترکیبات معماری، عامل اصلی به‌شمار می‌رود. آن‌ها به‌منظور ارائه‌ی نما از اینجا تا قسمت فرورفته، با پلان و نمای مقطع به‌درستی طراحی شده‌اند. واحد مرکزی طبقه‌ی تحتانی است تا دو واحد جانبی. این نکته مهم است.» منتقدین به‌صراحت نظر خود را درباره‌ی این ساختمان بیان کردند. هنس مِیِر آن را استفاده‌ی بی‌حدوحصر از شیشه و بتن خواند و معماران محافظه‌کار روسی به آن لقب «ساختمان بیگانه» دادند. این بنا پس از دشواری‌های بسیار در سال ۱۹۳۶ به‌پایان رسید؛ درست زمانی که دوران سرد استالین به‌عرصه‌ی ظهور رسیده بود و قهرمان آن دوره، الکساندر وسنین[۱۹۹]، پیروی مکتب سازنده‌گرا از ساختمان وی چنین یاد کرد: «بهترین ساختمانی است که برای قرن‌ها در مسکو ساخته شده است.» این ساختمان پیش از این به‌عنوان اداره‌ی کارپردازی صنعت برق و امروزه به‌عنوان دفتر رسمی آمار روسیه[۲۰۰] استفاده می‌شود.

ورودی سرسرا در خیابان کانتاگرِل

نمای فعلی از نظر ساختمانی گویاتر از پلان اصلی تمام‌شیشه‌ای است.

cite de refuge ۱۹۲۹–۱۹۳۳

خیابان کانتاگرِل، پاریس، فرانسه



محوطه‌ی پذیرایی مدور و سالن‌های ناهارخوری در جناح گسترده

Cite de refuge، سومین پروژه‌ای بود که لوکوربوزیه برای تشکلات مسیحیان، پس از پروژه‌ی«قصر مردم» طراحی کرد. این پروژه از سال ۱۹۲۷ تا ۱۹۲۶ در خیابان کوردلیق[۲۰۱] ساخته شد. این ساختمان که پناهگاهی شناور و مانند قایقی بزرگ بتنی بود، برای افراد بی‌پناه در سال ۱۹۳۰ تا ۱۹۲۹ به خوابگاه تغییر شکل یافت. این پناهگاه که مرهون کمک سخاوتمندانه‌ی دویست‌هزار اعطاکننده و همچنین پرنسس‌وینارتا پولیناک و سینگر[۲۰۲] بود، به‌منظور سرپناه‌دادن به پانصد تا ششصد آواره‌ی پاریسی ساخته شد. تلفیق حجم بزرگ، مطابق با بافت حومه‌ی شهر پاریس، مستلزم بررسی‌های طولانی‌مدتی پیش از یافتن راه‌کارهای قطعی بود، مانند راه‌کار مجزاکردن تاسیسات همگانی واقع در طبقه‌ی همکف در خیابان کانتاگرِل[۲۰۳]که در آن منشور شیشه‌ای خوابگاه از طریق جناح ثانویه‌ی واقع در خیابان دو چِوِله[۲۰۴] گسترش یافته بود. اجزای مختلف این ساختمان همان‌گونه که در کتاب *فراتر از معماری* در سال ۱۹۲۳ بیان شد، گواه علاقه‌ی لوکوربوزیه به طراحی کشتی‌های مسافربری اقیانوس‌پیما بود. توالی اتاق‌های بزرگ، واقع در طبقه‌ی همکف، از ورودی تا سالن پذیرایی مدور با دال‌های شیشه‌ای پوشیده شده بودند که تداعی‌گر سالن‌های استراحت و مخصوص سیگارکشیدن در کشتی‌ها بودند. طبقات بالایی، مانند عرشه‌ی کشتی بودند و شکل نهایی ساختمان که در قسمت‌های فوقانی مشرف بر روبناهایی شبیه به پل پیاده‌روها و گذرگاه‌ها بودند، شبیه به کشتی بود. مجموعه خوابگاه‌های مدولار واقع در هر طبقه، یادآور کابین‌های کشتی بودند. آپارتمانی سه‌قسمتی که برای شخص اعطاکننده درنظر گرفته شده بود، شباهت قابل توجهی با پست فرماندهی دریایی داشت.

این بنا نیز مانند کشتی، ضدآب بود. این ویژگی یادآور قاعده‌ی «سیستم تنفسی صحیح» بود که در مسکو به‌دلیل هزینه‌ی زیاد استفاده نشد. پوشش‌ها برای تهویه و گرم‌کردن راهروها، خوابگاه‌ها و اتاق‌های خصوصی ساکنین به شیوه‌ی بهداشتی و به‌معنای استفاده از سیستم‌های تهویه‌ی مجزا بودند؛ اما نبودِ هرگونه سیستم خنک‌کننده در تابستان و بازنشدن پنجره‌های تعبیه‌شده در نمای جنوبی، این بررسی‌ها را با شکست مواجه می‌کرد. تشکیلات مسیحیان به‌منظور کمک به فقرا، از اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ با لوکوربوزیه در کشمکش بودند و او در نامه‌ای به پرنسس‌پولیناک نوشت: «افراد با برنامه‌های خود هیجان‌زده می‌شوند و درباره‌ی آن‌ها پیوسته در قالب واکنش‌های متناوب فیزیکی و روانشناسی با یکدیگر به بحث و گفت‌وگو می‌پردازند.» او به سهم خود، توجه به این نکته را ضروری ندانست و تحقیقات علمی خود را با آرامش دنبال کرد. این ساختمان با فاصله‌ای نه‌چندان دور از پروژه‌ی Gare d'Austerlitz، به‌شدت در بمباران جنگ جهانی دوم آسیب دید و نمای آن کاملا از میان‌رفت؛ ولی ساختمان از نو بازسازی شد و با افزودن سایبان کرکره‌ای که لوکوربوزیه و پیر ژانه آن را طراحی کردند، تغییر شکل داد. این دو، درواقع پس از اینکه در سال ۱۹۴۰ به همکاری خود پایان دادند، بار دیگر در این پروژه با یکدیگر همکاری کردند.

نما به سمت آپارتمان
در سمت چپ، پلکان مارپیچ به تراس منتهی می‌شود

ساختمان از سمت
استادیوم ژان بوئن

۱۹۳۴–۱۹۳۱ ساختمان مسکونی در پُرت مولیتور

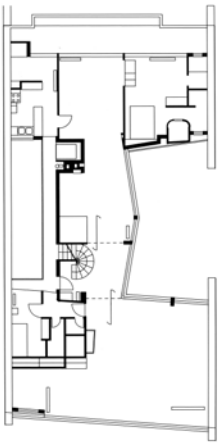
خیابان نانس کُلی، پاریس، فرانسه

لوکوربوزیه به‌منظور ساخت این بنا میان دیوارهای مشترک، واقع در دورترین نقطه‌ی شهر پاریس، باید از یکی از خانه‌های سلول‌مانندش که تمام بلوک را اشغال کرده بود، صرف‌نظر می‌کرد. این پروژه از سوی معاملات ملکی پاریس، پارک دی پرنسس[۲۰۵]، به مدیریت پیمانکار ساختمان، کوزنتزوف نوبل[۲۰۶]، به لوکوربوزیه واگذار شد و او ساختمانی آپارتمانی طراحی کرد که واحدهای آن جداگانه به‌فروش می‌رسید. این ساختمان در خیابان نانِس کُلی واقع در منطقه‌ای بود که پیرامون آن تسهیلات ورزشی قرار داشت و جایگزین قلعه‌ها و استحکاماتی شد که در سال ۱۹۱۹ تخریب شده بود و نمای طولانی مشرف به شرق پاریس را تشکیل می‌داد. خیابان د لا تورل[۲۰۷] از سوی دیگر، متعلق به حومه‌ی شهر بولونی[۲۰۸] بود. این ساختمان از سایر ساختمان‌ها، مانند سازه‌ی مجاور، اثر میشل رو و اسپیتز[۲۰۹] به‌واسطه‌ی نمای قابل توجه فلزی و شیشه‌ایش متمایز بود. لوکوربوزیه درنظرداشت از چهارچوب فلزی استفاده کند؛ اما سازه‌ی بتنی ارزان‌تر را جایگزین کرد. یک‌ردیف محوری از تیرک‌های عمودی، در زمینی به‌ابعاد m ۲۵×۱۲، آرایش آزادانه‌ای از دیوارها را عرضه می‌کرد. پیش‌آمدگی‌های فراز خیابان مطابق با آیین‌نامه‌ی نمای بیرونی ساختمان بود. همان‌گونه که در آیین‌نامه‌ی ساختمان در سال ۱۹۰۲ ذکر شده بود، این پیش‌آمدگی‌ها کوچک‌تر بودند و خود ساختمان در میان پوسته‌ی متراکمی فشرده شده بود. لوکوربوزیه باوجود این محدودیت‌ها، تصمیم گرفت نمونه آپارتمان‌هایی با موقعیت شهر درخشنده ارائه بدهد. طبقه‌ی همفک، لابی، اتاق‌های خدمه و ورودی منحنی‌شکل را با پارکینگ زیرزمین هماهنگ کرد. این آپارتمان‌ها در شش طبقه و در واحدهای دوتایی و سه‌تایی شکل گرفتند و براساس نیازهای مخصوص مالکین آینده انطباق‌پذیر بودند. اتاق‌ها به شیوه‌ای سیال شکل گرفتند و مشرف به حیاط کوچک و حیاط اصلی بودند. نمای ساختمان شامل: شیشه‌ی سیمی، آجرهای شیشه‌ای نوادا[۲۱۰] و پنجره‌های شفاف بود که چهارچوب فلز داشتند و نور طبیعی را وارد همه‌ی طبقه‌ها می‌کردند.

آپارتمان مخصوص‌به‌خود لوکوربوزیه در طبقه‌ی هفتم با دسترسی به بالابر، زیر طاق‌های نیم‌دایره ساخته شد. بدین‌صورت بهترین استفاده‌ی ممکن از فضای اختصاص‌یافته به‌وجود آمد. اتاق‌های نشیمن واقع در ضلع خیابان د لا تورل، سرشـــار از نور غروب بودند. در این توالی، اتاق‌ها و حمام‌ها با اتاق‌خواب‌ها ادغام می‌شدند. شارلوت پِریان[۲۱۱] در طراحی چیدمان آشپزخانه کمک کرد. درهای بزرگ گردان به استودیویی واقع در زیر بزرگ‌ترین طاق‌ها راه می‌یافت که اتاق کار و خدمه در آنجا قرار می‌گرفت. به‌نظر لوکوربوزیه دیوار مشترک، مانند پوسته‌ی ناهموار و ساده، به اتاق منظره‌ی نامتعارفی می‌بخشید. دیوار این همنشین همیشگی، با آثار هنری نیمه‌تمام معمار ارتباط برقرار می‌کرد، همچنین دسترسی به تراس با پلکان‌های مارپیچ امکان‌پذیر بود.

لوکوربوزیه در ســـال ۱۹۳۴، خانه‌ای در مکانی مملو از اشیای زیبا بنا کرد؛ اما این اشیا را همسرش، ایوون گالیز[۲۱۲]، هرگز به‌اندازه‌ی کافی ظریف و زیبا نمی‌دانست. لوییز کارِ[۲۱۳]، مالک گالری، در سال ۱۹۳۵ نمایشگاهی از «هنر ابتدایی» را در استودیو ارائه کرد. در این نمایشگاه، لوکوربوزیه شانه‌های صاف تندیس یونانی موسکوفورس[۲۱۴] را با اســـتفاده از قالب گچی رنگ‌آمیزی کرد. در این نمایشگاه، همچنین قطعه‌ی سفالی پرویی و مجسمه‌ای از جمهوری بنین[۲۱۵] و پرده‌ی دیوارکوبی، اثر فرناند لژه، جملگی نمایانگر حساســـیتی مدرن و امروزی با نگاهی به گذشته و نشانه‌ای از نامتعارف‌بودن و حال بود. این تنها نمایش عمومی بود که در حریم خصوصی معمار برگزار شد و بعدها فقط در قالب تصاویر در معرض دید عموم قرار گرفت.

ایوان و پناهگاه آن



پلان طبقه‌ی هفتم
خیابان نانس کولی در قسمت
بالای طراحی واقع شده است

اتاق مخصوص صرف صبحانه با نمایی بر فراز پاریس

استودیو با دیوارهایی که
از سنگ و آجر پوشیده شدند.

تراس بام
در پیش‌زمینه، کودکستان
و در پس‌زمینه، ورزشگاه

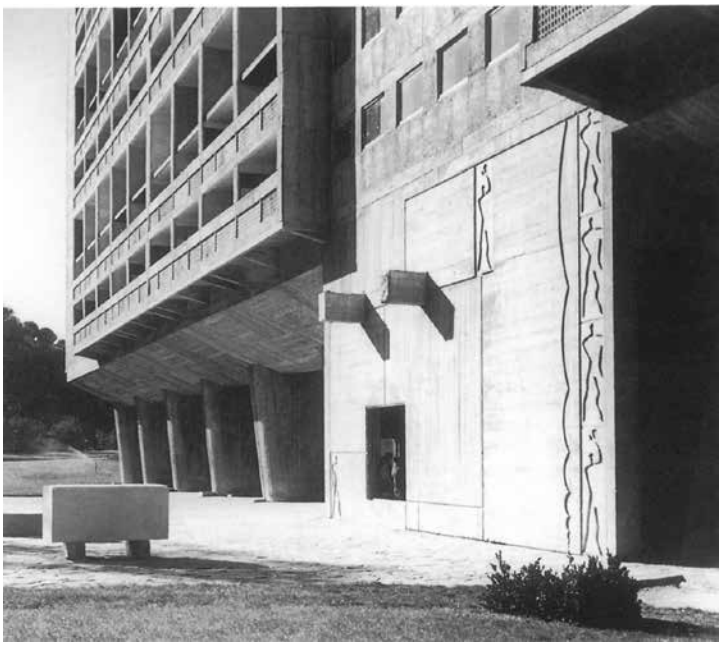
۱۹۵۲-۱۹۴۶ مجموعه واحدهای مسکونی

بلوار میشل، مارسی، فرانسه

نمای سراسری

ساخت مجموعه واحدهای مسکونی در مارسی، اولین پروژه‌ای بود که از جانب دولت فرانسه به وی واگذار شد. او به‌منظور ساخت منزل و سرپناهی برای افرادی که خانه‌های خود را در جنگ از دست داده بودند، از شیوه‌ای بهره گرفت که استفاده از آن به دوره‌ی منازل سلول‌مانند و سفارش‌های سال ۱۹۲۲ بازمی‌گشت. او در مسکو در سال ۱۹۳۰، به این نکته پی‌برد که مویسی گینسبرگ[۲۱۶] و دوستان سازنده‌گرای وی، در منازل اشتراکی نارکومفین[۲۱۷] با مجهزکردن ساختمان به تاسیسات همگانی، از نظریه‌ی او استفاده کرده‌اند. او پلان‌های ساختمان را با خود به پاریس برد. این پلان‌ها درواقع، بیشتر مرهون طراحی‌های خود وی بود. در دهه‌ی ۱۹۳۰، جنبش مشابهی منجر به نظریه‌ی «واحدهای مسکونی با اندازه‌ی استاندارد» شد. از یک سو، ساختمان کِلِرت[۲۱۸] که در جنوا در حد فاصل سال‌های ۱۹۳۲-۱۹۳۰ با چهارچوب فلزی ساخته شد، اولین مجتمع مسکونی مرتفع او بود و از سوی دیگر، او امتدادهای افقی پیوسته‌ی ساختمان نارکومفین را در این ساختمان اجرا کرد و آن‌ها را در پلان‌های متعدد شهری به ساختمان‌های مجزایی تفکیک کرد. اصل مستقل «واحد مسکونی» در جریان جنگ، در پروژه‌ی «خانه‌ی انسان» در سال ۱۹۴۲ موثر واقع شد. این اصل در پلان بازسازی سن دیه در سال ۱۹۴۴ استفاده شد و ساکنان آن در شش ساختمان این مجموعه گرد هم آمدند.

پروژه‌ی مارسی آبستن حوادث بی‌شماری بود. این پروژه به رائول دائوتری[۲۱۹]، وزیر وقت نقشه‌کشی شهری و بازسازی واگذار شد و با وجود موج اعتراض‌هایی که



معماران محافظه‌کار و کارشناسان بهداشت علیه آن راه انداختند، با اراده‌ی جانشین وی، یوجین کلائدیوس پتی[۲۲۰]، به‌اتمام رسید. پس از گزارش اشتباه کارشناس که خبر از شیوع بیماری روحی میان ساکنان آینده‌ی آن می‌داد، بحث گسترده‌ای شکل گرفت و مردم مارسی این ساختمان را به گویش محلی «تیمارستان» نامیدند.

این مجتمع، مانند ساختمان گاردن سیتی عمودی طراحی شد و پیش از خاتمه‌یافتن در بلوار میشل که از نواحی زیبای مارسی بود، در چهار مکان متفاوت ساخته شد. چهارچوب بتن مسلح آن، شبیه به بطری بود و با پیلوت‌های محکم حاوی سیستم‌های شناور نگاه داشته شده بود و واحدهای بطری‌مانند را در خود جای می‌داد. درنهایت، ۳۳۷آپارتمان در این مجتمع ساخته شدند، همچنین نمای مجزای هریک از ساختمان‌ها به‌علت اینکه با آفتاب‌گیر پوشیده شده بودند، در قالب اجزای بتنی پیش‌سازی‌شده طراحی شدند. واحدها با امتداد از شرق به غرب، مجهز به راهروهای میان‌طبقه تقسیم بودند که در سال ۱۹۲۹ طراحی و در هر سه طبقه واقع شدند. یکی از این راهروها که از بیرون به‌واسطه‌ی آفتاب‌گیر عمودی‌اش بلندتر و قابل توجه بود، فروشگاه‌ها و یک هتل را در خود جای داده بود. میان تپه‌ها و دریا که ایوان‌های این آپارتمان‌ها رو به هردوی آن‌ها باز می‌شد و در فضای سبز بام ساختمان، یک کودکستان و ورزشگاه قرار می‌گرفت. این بنا که گویی در چشم‌انداز مدیترانه لنگر انداخته بود، عرشه‌ی کشتی‌های مسافربری را در ذهن تداعی می‌کرد که لوکوربوزیه ۳۰ سال از آن‌ها با تحسین یاد کرد.

فرآیند ساخت‌وساز که در نقشه‌کشی اولیه، دوازده ماه درنظر گرفته شده بود، به‌دلیل مسائل مالی روند رو به کندی را طی کرد و ساخت آن پنج سال طول کشید. این ساختمان بزرگ‌ترین ساختمان لوکوربوزیه است. این اولین ساختمانی بود که

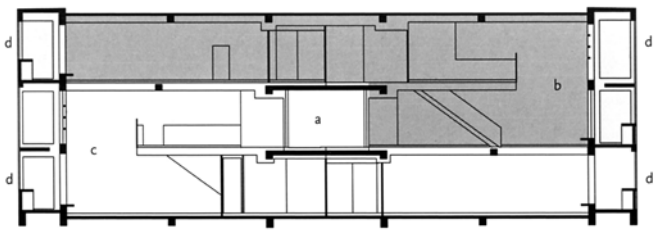
راهروی طبقه‌ی هفتم

تراس بام و سالن ورزشی

اتاق همگانی در یک آپارتمان استاندارد لوکس

تناســب مدولار در آن موثر واقع شد؛ همان روشی که لوکوربوزیه در سال ۱۹۴۳ آن را مطرح کرد. این واحدهای مسکونی همچنین آزمایشی برای مبلمان ساده و تولید انبوه بود. ژان پرووه و شارلوت پریان نه‌تنها به ساخت اجزای ظریف و باشکوه واحد مسکونی کمک کردند؛ بلکه مســئولیت طراحی اجزای توکار، مانند گنجه و سایر لوازم را نیز به‌عهده گرفتند. تا آن زمان، واحد مســکونی به‌عنوان مجموعه منازل مسکونی شــهری برای لوکوربوزیه از معنا و حس بارزی برخوردار بود. ناکامی پلان پیراشهر او برای شهر مارسی و ساد با ۲۳ واحد (۱۹۴۹- ۱۹۴۷) و همچنین طرح‌های پیشــنهادی او برای استراســبورگ[۲۲۱] و ماکس[۲۲۲]، فرصت اثبات این حس را از او ربود. او باید خود را به ســاخت واحدهای مسکونی مجزا و نامتعارف در برلین و در واحدهای دربری و فورت[۲۲۳] و فرمینی ورت به‌عنوان بخشی از نمایشگاه سال ۱۹۵۷ قانع می‌کرد.

بازسازی آپارتمان با مبلمان استاندارد، به پیشنهاد لوکوربوزیه در پیش‌زمینه، میز چای‌خوری و صندلی اثر شارلوت پریان؛ در پس‌زمینه، میز و صندلی اثر ژان پرووه



مقطع عرضی
۱. راهروی اصلی
۲. طبقه‌ی استاندارد دوپلکس و مجلل
۳. طبقه‌ی استاندارد دوپلکس و ساده
۴. آفتاب‌گیر

فضای کوچک ناهارخوری
از جعبه‌های چوبی به‌جای صندلی استفاده می‌شود.

۱۹۵۲–۱۹۵۱ کلبه‌ی ساحلی

پرومند لوکوربوزیه، روکوبرن کاپ مارتین، فرانسه

نمای بیرونی

لوکوربوزیه در کتاب خود با نام *هنر تزیینی امروز* که در سال ۱۹۲۵ منتشر شد، برای سادگی‌ای که با نماد «انسان برهنه» ارائه شده بود، نمونه‌ای عرضه کرد. به‌نظر او دایاجنیز[۲۲۴] و مواجهه او با علم هندسه تحسین‌برانگیز بود؛ زیرا به‌نظر او نمایانگر منبع اصلی معماری بود که از برخورد سبک‌ها جلوگیری می‌کرد. به‌نظر او، انسان با اختراع منازل مسکونی ابتدایی، به خالق هندسه تبدیل شد؛ همان‌گونه که او در کتاب خود با نام *یک خانه، یک قصر* نوشت: «انسان نه مانند شکل و یک قطعه چوب و نه مانند نخ بدون عملکرد مشخصی است؛ بلکه انسان آزاد است. آیا این کلبه روزی همانی نخواهد شد که پانتئون روم به خدایان اختصاص داد؟»

لوکوربوزیه به‌خوبی روکوبرن کاپ مارتین را واقع در ریویرا[۲۲۵] در فرانسه می‌شناخت. این آشنایی ناشی از ملاقات‌های وی از منزل الین گِری[۲۲۶] و ژان بادوویچی[۲۲۷] موسوم به E ۱۰۲۷ در سال ۱۹۲۷ بود؛ جایی که او بعدها نقاشی‌های دیواری بحث‌برانگیزی ترسیم کرد. او روی پروژه‌ی روک[۲۲۸] در مکانی در خلال سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۴۸ مشغول به کار بود و در رستوران اتویل دی مِر[۲۲۹] به مدیریت توماس ربوتاتو[۲۳۰] در تابستان سال ۱۹۴۹ برای طراحی پلان بوگوتا[۲۳۱] سکنا گزید. او که به یکی از چهره‌های آشنای رستوران تبدیل شده بود، به تفکرات خود با ساخت یک کلبه‌ی چوبی با استفاده از کنده‌های چوب درختان عینیت بخشید. ابعاد این کلبه با استفاده از تناسب «مدولار» کاهش یافت. این سازه، محوطه‌ای به‌اندازه‌ی ۳/۶۶m را با ارتفاعی از سطح زمین تا راس شیروانی به‌خود اختصاص می‌داد. این بنای روستایی که طرح آن، روی گوشه‌ای از میز در سال ۱۹۵۱، با اشکال سفید خانه‌ی مجاور E ۱۰۲۷ که به‌وضوح تعیین شده بودند، در تقابل بود. درضمن، پنج واحد اردوگاه که لوکوربوزیه با استفاده از پانل‌های چوبی در سال ۱۹۵۷ در کنار اتویل دی مر بنا کرد، نمونه‌های تحقق‌یافته از پروژه‌ی «Rob» بود که آرزوی آن را در سر می‌پروراند. لوکوربوزیه با دقت فراوان، تناسب این کلبه‌ی ساحلی را براساس ترکیبی دربردارنده‌ی نیروی مرکزگرای مارپیچ درنظر گرفت. این شیوه به‌حدی پیچیده بود که از نظر بصری با توجه به ظاهر ساده‌ی سازه غیر قابل تشخیص بود. در این سازه، از کمترین بازشو استفاده شد: دو پنجره‌ی مربع‌شکل، دو شکاف عمودی برای تهویه و یک پنجره‌ی کوچک که نور را روی میزی کم‌ارتفاع می‌افکند. فضای داخل در یک سمت کلبه شامل یک سالن ورودی و حمام بود و در سمت دیگر، شامل یک اتاق با دو تخت‌خواب تک‌نفره، یک میز و لگن دستشویی بود. سالن نشیمن این خانه شامل متوازی‌الاضلاع‌های چوبی، مانند چهارچوب دیوار و مبلمان بود. لوکوربوزیه با این کلبه‌ی کوچک با انقباض و انبساط فضا بازی کرد. نماهای قاب‌گرفته‌شده‌ی افق، تصویری حقیقی از فشردگی مبلمان ساده و راحت را ارائه نمی‌داد؛ حتا ساده‌تر، کلبه‌ی مجاور با ابعادی در اندازه‌ی ۴×۲ m به‌عنوان محل کار معمار عمل می‌کرد. معمار تنها چند یارد دورتر از این کلبه، در تابستان سال ۱۹۶۵ پس از اینکه برای شنا به دریا رفته بود، از دنیا می‌رود. لوکوربوزیه در استودیوی کوچک خود، یک خانه‌ی چوبی مکعبی‌شکل به ارتفاع ۲/۲۶m در دفتر کار خود، واقع در خیابان سِوق پلاک ۳۵ بنا و درست در قلب پاریس تنها و منزوی زندگی کرد. آیا این تمایل‌نداشتن به جو حاصل از تابستان‌های مدیترانه بود که لوکوربوزیه خود را در این عزلت حبس کرد تا از سروصدا بگریزد و اطمینان یابد که بازدیدکنندگان مدت‌زمان کوتاهی در آنجا سپری می‌کنند؟ درهرصورت، چند صدمتر بالاتر از کلبه، او در روکوبرن کاپ مارتین، آخرین سرای خود را بنا کرد؛ آرامگاهی که اینک او در کنار همسرش، ایوون گالیز، آرمیده است.

۱۹۵۵–۱۹۵۱ کلیسای جامع نوتردام

کالین بورلِمون، رونشام، فرانسه

انقلاب بصری کلیسای رونشام[۲۳۲] طرف‌داران و پیروان لوکوربوزیه را متحیر کرد. این تعجب، ناشـــی از مواجه او با معماری التقاطی بود. پروژه‌های او در دوران پس از جنگ فرصتی برای بررســـی فضای داخلی بـــه وی دادند. در تپه‌ی بورلِمون[۲۳۳]، آخرین جاده‌ی انشعابی دامنه‌ی کوه وزژ[۲۳۴] که ارتفاعی به‌اندازه‌ی ۵۰۰m داشت، از او خواسته شد، کلیسای جامع نوتردام را بازسازی کند. این فضا مکان تاریخی مقدسی بـــود که در بمباران جنگ جهانی دوم به‌کلی تخریب شـــده بود. برخلاف بدگمانی مادرزادی‌اش به کلیسای کاتولیک، او به درخواست‌های جنبش هنری روحانی که به حمایت از معماری و نقاشی مدرن در بناهای مذهبی پرداختند، پاسخ داد. پدران کوتوریر[۲۳۵] و رژامِی[۲۳۶] و دیگر اعضای کلیســـا ازجمله فرانســـوا ماتی[۲۳۷] و موریس جاردوت[۲۳۸] موفق شدند، لوکوربوزیه را به مشارکت در این پروژه ترغیب کنند.

او در اولین ملاقاتش در ســـال ۱۹۵۰، مجذوب شباهت این مکان به کوهستان ژورا شـــد؛ جایی که چهل ســـال پیش با لیلاتنیه آشنا شـــده بود. او از این فرصت در راستای یکپارچه‌کردن انســـان با نظام هستی بهره گرفت، مانند رصدخانه‌های هندی‌ها که حول‌وحوش همان زمان کشف کرده بود. با توجه به آنچه گفته می‌شد، پروژه‌ی او برای مکانی مخصوص بود. او با مطالعه‌ی کتابی در زمینه‌ی کلیسا به‌قلم کانُن بلوت[۲۳۹] درباره‌ی پیشینه‌ی کلیسا مطالبی آموخت و نظریه‌ی «واژه‌ای خطاب به مکان» را مطرح کرد؛ چیزی مانند «واکنشی به خط افق». نوع زمین و موقعیت آن به‌طورقطع از عوامل تعیین‌کننده‌ی طراحی به‌شـــمار می‌رفتند؛ اما تنها عوامل موجود نبودند. نظریه‌ی اصلی، به کشـــف پوسته‌ی خالی خرچنگ در ساحل لانگ آیلند بازمی‌گردد؛ شبیه به همان تصاویر نقش‌بسته روی بوم در دهه‌ی ۱۹۳۰ بود که درواقع، سقف کلیسا که روی چهار دیوار محکم قرار گرفته بود، برگرفته از آن بود.

او براساس همین نظریه‌ی ابتدایی، ماکت‌هایی پی‌درپی از سیم و چوب طراحی کرد و پلان نهایی کلیسا در سال ۱۹۵۲ براساس آن طراحی شد. کار ساخت کلیسا تا ســـال ۱۹۵۴ به‌طول انجامید. پوسته‌ی بام شبیه به بال هواپیما با دو قاب و یک پوشش بود و دیوارها که مستقل از پوسته با شکافی باریک جدا شده بودند، از تجمع روکش‌ها و ستون‌های بتن مســـلح، درواقع شبیه به اسکلتی بودند که روی آن‌ها روکار داخلی و خارجی نصب شـــده بود. دیوار جنوبی درمقایسه‌با سایر دیوارها، هم ضخیم‌تر و هم باریک‌تر بود و دیوار باربر شرقی در جریان مراحل طراحی که درابتدا، به‌حدی باریک بود که شبیه به میخ چادر به‌نظر می‌رسید، به کلیسایی شبیه به لانه‌ی زنبور تبدیل شد. کف و محراب‌ها با سنگ کاشی شدند. پلان کلیسا که با پیشروی مرحله‌ی طراحی به‌طور فزاینده‌ای نامتقارن می‌شد، با موقعیت قرارگرفتن محراب‌ها،

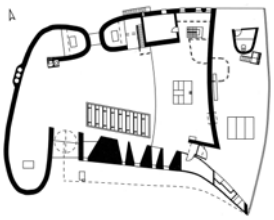
نمای هوایی کلیســـا و محیط پیرامـــون آن در پیش‌زمینه‌ی منزلگاه زوار قابل مشاهده است.

فضای داخلی
با نمایی از دیوار جنوبی

در جنوبی از فولاد لعابی
تصاویرزمین‌وکیهان. پایین‌سمت
چپ، «راه پر پیچ و خم عوارض»

نمای شمالی

پلان



از داخل و خارج تحت کنترل قرار گرفت. مجسمه‌ی رنگارنگ حضرت مریم متعلق به قرن هفدهم، تنها اثر به‌جای مانده از کلیسای ویران‌شده بود. این مجسمه به‌گونه‌ای قرار گرفت که برای حضار کلیسا، کشیش‌ها و دستیاران آن‌ها قابل مشاهده بود.

در کنار پوســـته‌ی خرچنگ، تصاویر مختلف دیگری نیز الهام‌بخش لوکوربوزیه بودند؛ تصاویر مدرن، مانند ناودان‌های شیب‌داری که از بام به‌جلو پیش آمده بودند و برگرفته از ســـدهای هیدروالکتریک و همچنین تصاویر مربوط به خاطرات دوران جوانی او، همه تصاویر الهام‌بخش او بودند. پرتوهای باریک نوری که از کناره‌ی کلیسا به داخل نفوذ می‌کرد، یادآور معبد سراپئوم در ویلای هادریان بود که توسط ژانره در سال ۱۹۱۱ طراحی شد. او آن را به‌عنوان «سوراخ مرموز» توصیف کرد؛ زیرا او در آن ویلا توانسته بود، راه‌کار مناسبی کشف کند. نورشکن شگفت‌انگیزی، واقع در دیوار جنوبی با فرورفتگی‌هایش به‌وضوح با رنگ تعدیل‌شده در آمیخته بود و یادآور دیوارهای مسجد سیدابراهیم[۲۴۰] در ال آتئوف بود[۲۴۱] که معمار در جریان سفرش به پنتاپولیس، واقع در مزاب[۲۴۲] در الجزایر آن را در ســـال ۱۹۳۱ کشف کرد. برج‌های ناقوس کلیسا پریسکوپ‌مانند، یادآور ستون سنگی مراسم تدفین ایشیا[۲۴۳] بودند.

تقابل میان ماده و نور که در رونشام مطرح شد، سطوح صاف و وضوح مشابه‌ی متداول را در دهه‌ی ۱۹۲۰ از یکدیگر گسست. نور و سایه در آن زمان به ابزار اساسی در فضای تندیس‌وار تبدیل شده بودند. نما که پیش از این، تنها مزیت آن آزادی بود، اینک امکان اعمال این راه‌کارها را با توجه به ضخامت دیوار میسر می‌کرد. تحت این نور هیجان‌انگیز، دیوارهای بتنی سفید، رگه‌دار و بام بتنی آمیخته به شن و آهک با به‌خاطرسپردن تلاش بی‌تردید انسان، جایگزین نماهای صاف و هماهنگ خانه شدند. لوکوربوزیه در سال ۱۹۵۴، بیهوده از اِدگار وارس[۲۴۴] درخواست کرد، قطعه موسیقی مناسبی برای این بنا بسازد.

فضای داخلی خانه‌ی الف

۱۹۵۵–۱۹۵۱ منازل ژائول

خیابان دی لانگ‌شام، نولی–سور–سِین، فرانسه

نمای خانه الف از خانه ب

ساخت منازل ژائول در سال ۱۹۵۵ به‌اتمام رسید. این خانه در میان تحقیق‌ها و طراحی‌های لوکوربوزیه ساخته شد؛ او یک‌بار و برای همیشه به تقابل با سنت ویلاهای سفید دهه‌ی ۱۹۲۰ پرداخت. زیرزمین سنگی خانه‌ی لوشر در سال ۱۹۲۸، آجرکاری و سنگ‌کاری خانه‌ای به سفارش هلن دی ماندروت[۲۴۵] در لو پراد[۲۴۶] نزدیک تولون[۲۴۷] در سال ۱۹۳۱ انجام شد. خانه‌ی یک‌طبقه‌ی مخصوص تعطیلات در لا سل سن کلاد[۲۴۸] در سال ۱۹۳۵، با سنگ‌کاری و قوس‌های بتنی باریک، نمایانگر پدیده‌های مهم و برجسته‌ی این پیشرفت بودند. شکل‌گیری ترکیبی متضاد با ابداع‌های هنر پیکره‌تراشی در رونشام، گواهی بر توانایی لوکوربوزیه در خلق دوباره‌ی خود بود.

او در سال ۱۹۳۷ پیش از این، خانه‌ای برای سپری‌کردن اوقات فراغت برای صاحب کارخانه‌ی آلومینیوم، آندره ژائول[۲۴۹]، طراحی کرده بود. او، آندره ژائول را در سال ۱۹۳۵ در سفرش به ایالت متحده‌ی امریکا ملاقات کرده بود. او در آن زمان درگیر ساخت خانه‌ای در حومه‌ی شهر پاریس برای سوزان[۲۵۰]، همسر او، و فرزندانشان و خانه‌ی دیگری برای پسر ژائول، میشل، و خانواده‌ی او بود. این دو خانه روی یک پاسنگ قرار گرفتند و شامل پارکینگ و دسترسی به آن‌ها به‌راحتی با یک رامپ امکان‌پذیر بود. اولین خانه موازی با خیابان و دومی، درمقایسه‌با آن در زاویه‌ی قایم فرونشسته بود. این دو خانه، یک حیاط اشتراکی داشتند که آشپزخانه‌های هریک از این خانه‌ها با باغچه‌ای مجزا رو به آن باز می‌شدند. نماهای آجری صنعتی درزدار با پنجره‌هایی در اندازه‌ها و اشکال گوناگون منقطع و با نواره‌های ناهموار افقی بتونی تقسیم می‌شدند. دیوارهای ضخیم مرتفع، طاق‌های باریک ساخته‌شده از کاشی‌های سفالی و نگاه‌دارنده‌هایی که با بتن پر شده بودند، یادآور بام‌های کاتالان که معمار پیش از جنگ در اسپانیا کشف کرده بود و همچنین منازلِ جزیره‌ی سیکلادس[۲۵۱] بود. این عناصر با حال‌وهوای روستایی دو خانه درآمیختند و همین امر باعث شد، جیمز استرلینگ[۲۵۲]، معمار اسکاتلندی، به شباهت‌هایی میان این دو خانه و مزارع واقع در پروانس[۲۵۳] یا منازل سنتی در هندوستان پی ببرد. مقایسه‌ی جزبه‌جز بافت تقریبا روستایی خانه‌ها با خصوصیت شهری ویلای اشتاین دی مونز که او در سال ۱۹۵۵ اغلب آن را به اینترناسیونالیست‌بودن متهم می‌کرد، او را برآن داشت تا لوکوربوزیه را درمقایسه‌با سایر معماران، یک معمار بومی و ناحیه‌گرا قلمداد کند.

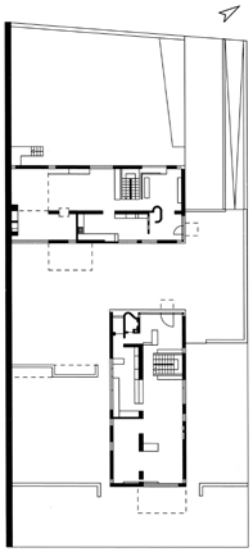
حجم طبقه‌ی همکف هر خانه با عناصر تندیسی مستقل، مانند پلکان و شومینه مشخص می‌شد. دیوارهای حایل، فضا را بدون احاطه‌ی آن تقسیم می‌کردند و به آن راحتی می‌بخشیدند و سختی فضای خارجی را ازنظر پنهان می‌کرد. آشپزخانه در اتاق نشیمن دوطبقه‌ی بزرگ، مانند آشپزخانه‌های راه‌آهن شبیه به مکعب باریک بود. هر دو خانه با وجود منحنی در سقف‌های‌شان شکل قطار را در ذهن بیننده تداعی می‌کردند. شومینه‌ی بزرگ با طاقچه و قفسه‌ی منقطع، یادآور بخاری‌هایی بود که در منازل اروپایی شرقی یافت می‌شد.

آنچه در این میان اهمیت داشت، بازی با نور بود. لوکوربوزیه از حجم ساختمانی با امکانات بی‌شمار موجود در منازل پیش از جنگ پیروی نکرد. نور در اتاق‌ها از همه‌ی جهت‌ها از طریق پنجره‌های پهن و شکاف‌های باریک به داخل راه می‌یافت؛ بنابراین تفاوت‌های جزیی در داخل ایجاد می‌کرد؛ اما پانل تخته‌ی چندلای پنجره‌ها خصیصه‌ای هماهنگ به

فضای داخلی خانه‌ی الف

پلکان در خانه‌ی ب

اتاق نشیمن در خانه ب



پلان طبقـــه‌ی همکف منازل الـــف (موازی با خیابان) و ب (در زاویه‌ی قایم درمقایسه‌با خیابان)

فضای خارجی خانه‌ی ب

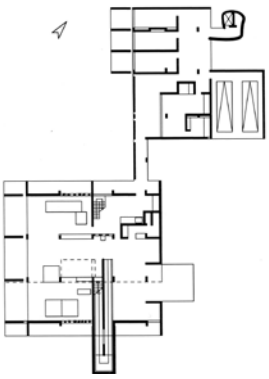
فضای داخل می‌بخشـــید. با این شیوه، انجام‌دادن چندین فعالیت در یک یا همان اتاقی امکان‌پذیر بود که نور به آب‌وهوا و زمان روز بستگی داشت.

پنجره‌هـــا از انـــدازه‌ی کوچک که نـــور متمرکز و محلی فراهـــم می‌کردند تا پنجره‌های بزرگ تمام‌قد تقســـیم می‌شدند که با پانل‌های چوبی و نوارهای تزیینی منقطع می‌شدند و تا اندازه‌ای، امکان تغییر چهارچوب‌ها را با توجه به استفاده‌ی مدنظر در هر فضا امکان‌پذیر می‌کرد. پنجره‌ها بخشـــی از تقابل پیچیده با وسعت یکپارچه‌ی دیوارها و هندســـه‌ی کلی اثر معماری را تشکیل می‌دادند و با توجه به نظام تناسبات «مدولار» جلوه‌ی تندیسی خلق کردند. دیوارها خواه رنگی یا مجهز به پانل و همچنین طیف رنگ گرم آجرها، نمایانگر دامنه‌ی جدید از مصالحی بودند که لوکوربوزیه هم‌زمان در خانه‌ی ســـرابایی[۲۵۴] در احمدآباد واقع در هندوستان از آن‌ها بهره گرفت. منازل ژائول درنگاه اول، نقطه‌ی مقابل ویلاهای ســـبک ساده و بی‌تکلف او به‌نظر می‌رســـیدند، درحالی‌که با بلوک‌های آپارتمانی قرن هجدهم در پاریس ارتباط برقرار می‌کرد. در مجاورت اتاق‌خواب‌ها، رختشوی‌خانه، انباری، یک حمام با دستشویی و حتا نمازخانه، مانند پلان‌های عمارت‌های پاریسی در گذشته قرار می‌گرفت. این اتاق‌ها با تراســـی که رو به شهر باز می‌شد، بهترین مکان برای اســـتراحت بودند. همان‌گونه که استرلینگ با شیوه‌ی مناسبی اذعان داشت؛ اگر منازل ژائول به‌قدری راحت و آرامش‌بخش بودند که با نظریه‌ی «خانه‌ی ماشـــینی برای زندگی» مغایرت داشـــتند و همه آن را می‌پســـندند، بدون شک ثمره‌ی کار معماری بودند که در طول بیش از ۳۰ســـال تجربه‌ی بسیاری اندوخته بود. افراد نامتعارف آماده هســـتند، آســـایش و رفاه را فدا کنند تا مســـیر را برای معمار که حساســـیت بیشتری دارد، هموار کنند؛ کسی که به نیازهای زندگی خانگی توجه فراوانی دارد؛ اما به همان میزان از قوه‌ی تخیل قوی برخوردار است.

۱۹۵۶–۱۹۵۱ خانه‌ی شودهان

جاده‌ی خاراوالا، احمدآباد، گُجَرات، هندوستان

اتاق نشیمن واقع در طبقه‌ی همکف

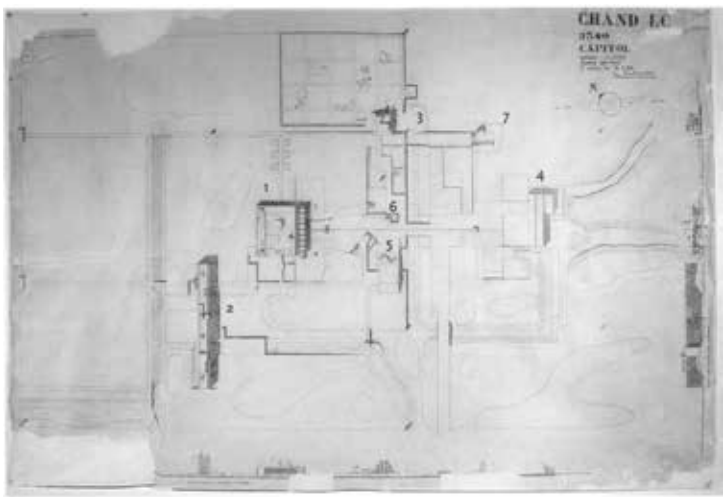


پلان طبقه‌ی همکف

سه خانه‌ای که لوکوربوزیه برای خانواده‌های بانفوذ در احمدآباد، پایتخت گجرات[۲۵۵] و ایالتی در هندوستان طراحی کرد، با پیامدهای متفاوتی مواجه شد. خانه‌ای که برای مانوراما سارابهایی[۲۵۶] ساخت، با داشتن دیوارهای آجری و طاق‌های بتنی، یادآور منازل ژائول بود و خانه‌ای که برای شـــهردار شهر، چینوبهایی چیمانبهایی[۲۵۷]، طراحی کرد، هیچ‌گاه ساخته نشد. پلان‌های خانه‌ی سوم درابتدا، به سفارش سوراتام هوتسینگ[۲۵۸]، دبیرکل تولیدکنندگان منســـوجات و اتحادیه‌ی میل اونرز[۲۵۹] و پسرعموی شهردار، بود و توسط همکار وی، شامبهایی شادهون[۲۶۰]، خریداری و در زمین دیگری بنا شد.

پلان اولیه، متناســـب با روش زندگی لذت‌جویانه‌ی هوتســـینگ که مجرد و به‌دنبال مکانی برای پذیرایی و برپایی مهمانی بود، بدون مشـــکل زیادی برای نیازهای خاص خانواده‌ی شـــودهن و چهار فرزندش مناسب بود. تناســـب‌های کلی خانه و سایبان آن، یادآور ســـاختمان‌های مغول[۲۶۱] و به‌ویژه دیوان خاص[۲۶۲] در فتح‌پور ســـیکری[۲۶۳] بود. آیا لوکوربوزیه در کتاب‌های ترسیم خود نمونه‌های بی‌شماری از این منازل مطبوع و سرزنده را در مینیاتورهای هندی از نو خلق نکرد؟ این خانه می‌تواند، دربردارنده‌ی برخی درونمایه‌های معماری منازل مسکونی اولیه‌ی لوکوربوزیه باشد. برش سقف که روی ستون‌های مربی قرار داشت، شبیه به ستون‌های ویلای بیزو[۲۶۴] در کارتیج[۲۶۵] بود؛ اما رامپی که به طبقه‌ی بالا منتهی می‌شد، یادآور رامپ موجود در ویلای ساووا بود که براســـاس نظریه‌ی خود لوکوربوزیه به شیوه‌ی هندی از نو خلق شد. پیکربندی Lشکل دو طبقه‌ی فوقانی، تداعی‌گر پلان نهایی ویلای مِیر در ســـال ۱۹۲۶ بود که پیرامون فضای خالی ساخته شده بود؛ اما درجه‌بندی هوشمندانه‌ی نور و ســـایه که به‌وسیله‌ی پنجره‌ها و آفتاب‌گیرها در اندازه‌های مختلف عرضه می‌شد، جلوه‌ی بصری شگفت‌انگیزی از اشکال ایجاد کرد که در منازل دهه‌ی ۱۹۲۰ یافت نمی‌شد.

نمای کاخ وزارت دادگستری مشرف به عمارت کنگره



پلان کلی کنگره
سالن گردهمایی
دبیرخانه
کاخ شهردار (ساخته نشد)
وزرات دادگستری
«خندق تفکر»
استخرها
مجسمه‌ی موسوم به «دست باز» در چاندیگار اثر لوکوربوزیه

۱۹۵۵–۱۹۵۱ کاخ وزارت دادگستری

بخش I، چندیگار، پنجاب، هندوستان

لوکوربوزیه اولین انتخاب جواهر لعل نهرو برای طراحی پایتخت حکومت جدید پنجاب بود که به‌علت تسخیر پایتخت تاریخی ایالت پنجاب، لاهور، توسط جدایی‌طلبان پاکستان، ساخت آن را ضروری کرد. پلان اصلی چندیگار که نام خدای قبیله‌ی چندی بود، ابتدا به نقشه‌کش شهری اهل نیویورک، آلبرت مِیر[۲۶۶]، واگذار شد که دوران جنگ را در هندوستان سپری کرده بود. سپس مسئولیت طراحی مرکز شهر به معماری اهل لهستان به نام ماتئو نوویکی[۲۶۷] محول شد. پس از کشته‌شدن نوویکی در سقوط هواپیما، لوکوربوزیه در سال ۱۹۵۰ به‌منظور تکمیل پروژه برای پایتختی که نهرو از آن با نام «نماد آزادی هندوستان، رهایافته از سنت‌های گذشته... . باور ملت به آینده‌ی هندوستان» یاد می‌کرد، استخدام شد. لوکوربوزیه در پلان اصلی قاعده‌ی کلی واحدهای منطقه‌ی مسکونی پیشنهادی مِیر را حفظ کرد؛ اما سلسله‌مراتب معابر اصلی را براساس اصل «7V» تنظیم کرد که سرعت و نقاط اتصالی مجاز معابر اصلی را از مسیرهای شریانی (V1) تا پیاده‌روهای (V7) درنظر می‌گرفت. لوکوربوزیه برای اولین‌بار مرکز شهر را به‌گونه‌ای طراحی کرد که ارکان‌های دولتی را دربرمی‌گرفت؛ رویه‌ای که برخلاف نواحی تجاری بود و همواره در پلان‌های اولیه‌ی او نقطه‌ی محوری به‌شمار می‌رفت. این پلان بسیار بدیع، متشکل از ساختمان‌های بزرگ و مستقلی بود که درمقایسه‌با یکدیگر به‌گونه‌ای شاعرانه شکل گرفته بودند، همچنین محورهایشان به سازه، فضایی باز می‌بخشید. قرار بود کاخ شهردار در مرکز واقع بشود؛ اما از این ایده پس از سه پیشنهاد متوالی صرف‌نظر شد. لوکوربوزیه درنهایت، با کاخ وزارت دادگستری توانست نظریه‌ی اصلی خود را تحقق ببخشد. ساختمان وزارت دادگستری نبش جنوبی عمارت کنگره را شکل می‌داد. این بنا، مانند یک سایبان و چتری بزرگ، قسمت تحتانی بام محافظ خود را که ضخامتی به‌اندازه‌ی ۵۵in داشت، با دو بلوک مجزایی که دسترسی به آن از پشت امکان‌پذیر بود، ترکیب می‌کرد. اتاق دادگاه و اتاق سه‌طبقه‌ی رئیس دیوان عالی در وزارت دادگستری و ردیفی از هشت دادگاه کوچک‌تر و دفترهای واقع در دو طبقه‌ی آن و دو بلوک، با سه ستون بزرگ تمام‌قدی از یکدیگر جدا می‌شدند که معمار آن را برای مهندس هندی، پی.لی. وارما[۲۶۸]، این گونه توصیف کرد: «آیا می‌دانید وزرات دادگستری با چه مواردی در ارتباط است؟ وارما اجازه بدهید، برایتان توضیح بدهم، وزارت دادگستری با سلطنت، قدرت و قانون در ارتباط است.» دسترسی به طبقه‌های بالا با رامپ امکان‌پذیر بود. با بالارفتن تدریجی از رامپ، پهنای وسیع عمارت، حجم‌های بتنی و رنگی ساختمان و بازشوهای آن با گوشه‌های مدورشان در ستون‌های بتنی نمایان می‌شد. آفتاب‌گیر مانع ورود نور درخشان به داخل اتاق‌ها می‌شد و طراحی آن یادآور درزهای دیوار سنگی بود؛ اتاق‌ها نمایانگر راه‌کارهایی بودند که پیر ژانره در بناهای چندیگار اعمال کرد و به‌واسطه‌ی آن‌ها توانست چهارچوب‌های آجری و بتنی سفید را نمایان کند. کشف قصرهای مغول، مانند رد فُرت[۲۶۹] در دهلی که جریان هوا، اماکن پوشیده و سایه‌دار را خنک می‌کرد، منبع الهام راه‌کارهای ارائه‌شده توسط لوکوربوزیه بود. آکوستیک اتاق‌های بتنی ناهموار با مجهزکردن دیوار عقبی هر اتاق به یک پرده‌ی نقش‌دار آکوستیک ارتقا می‌یافت.

۱۹۵۸–۱۹۵۱ دبیرخانه

بخش I، چندیگار، پنجاب، هندوستان

نمای سراسری

در مجاورت کاخ وزارت دادگستری و در انتهای غربی مجتمع، دبیرخانه‌ای کم‌ارتفاع به‌طول ۲۵۴m و ارتفاعی به‌اندازه‌ی ۴۲m در کنار ساختمان برجسته‌ی دولتی قرار داشت. همان‌گونه که لوکوربوزیه در کتاب‌های ترسیم خود اشاره کرد، این ساختمان پذیرای عده‌ای کارمندان کوشا و سخت‌کوش بود. پیشنهاد اولیه، ساخته برجی اداری و درواقع، ساخت آسمان‌خراشی بود که در الجزایر تحقق نیافته بود. در نهایت این آسمان‌خراش به شکل نهایی و روی ضلع خودش قرار گرفت. این بنا که تداعی‌گر واحد مجتمع مسکونی مارسی بود، شامل نوعی واحد اداری، متشکل از شش ساختمان هشت‌طبقه بود که به‌یکدیگر متصل بودند. خاکی که برای ساخت این مجتمع استفاده شد، پیش از این، برای ساخت چشم‌انداز تپه‌ی ماهور استفاده می‌شد و عمارت روی آن شناور به‌نظر می‌رسید. دسترسی به دفترهای اداری به جای پلکان با دو رامپ امکان‌پذیر بود. این راه‌کار، برگرفته از پلانی بود که بیست سال پیش برای ساختمان سنترو سویوز در موسکو اعمال شده بود. چشم‌انداز معماری، مانند پروژه‌ی مارسی به‌وسیله‌ی بام‌ها ایجاد شد. سلسله‌مراتب اجرایی در داخل ساختمان، کاملا از بیرون مشخص بود. دفترهای گروه با ارتفاعی به‌اندازه‌ی ۳/۶۶m فراز طبقه‌های تحتانی قرار داشتند و پنج بلوک از شش بلوک را به‌خود اختصاص می‌دادند. از این دفاتر که دسترسی به آن‌ها از طریق راهروی مرکزی امکان‌پذیر بود، به‌وسیله‌ی آفتاب‌گیر استانداردی محافظت می‌شد که جزو اصلی آن دیوار بلندی را شکل می‌داد. بلوک وزارتخانه‌ها شامل اتاق‌های مرتفع متعددی بود که ارتفاع دفترها در ضلع مجلس دو برابر ارتقا می‌یافت و با محورهای متقارن به تعادل می‌رسید. آن‌ها به‌راحتی با ایوان‌های بزرگشان شناسایی می‌شدند و به ظاهر متوالی سایر دفترها ترکیب سه‌بعدی متفاوتی عرضه می‌کردند.

این ریتم موزون نما، با تناسب مدولار تنظیم شده بود. آفتاب‌گیر با هدف محافظت از پنجره‌های مواج در برابر آفتاب سوزان هندوستان طراحی شده بود. نمای ساختمان، نوعی دیوار از تصاویر قاب‌گرفته، مانند صفحه‌ای در کتاب بود؛ گویی ساختمان مستلزم پیروی از همان قوانینی بود که در طراحی کتاب‌هایی اعمال می‌شد. لوکوربوزیه در سال ۱۹۴۵ این قوانین را نوشت و آن‌ها را طراحی کرد.

نمای سراسری

۱۹۶۲–۱۹۵۱ مجلس

بخش I، چندیگار، پنجاب، هندوستان

سالن ستون‌دار

نمای مقطع مجلس

لوکوربوزیه در راس شمال‌غربی عمارت کنگره، دو ساختمان برای قراردادن مرکز سیاسی و اجرایی ایالت پنجاب هندوستان طراحی کرد. (دبیرخانه (هفت وزارتخانه) و مجلس) با نگاه از سمت کاخ وزارت دادگستری به مجلس، دبیرخانه برای مجلس که از ساختمان‌های پیچیده در چندیگار به‌شمار می‌رفت، به‌عنوان یک چشم‌انداز عمل می‌کرد. طراحی مجلس، یادآور صومعه‌ی لا تورت بود که بارگاه آن نقاشی شده بود و از نظر قرارگرفتن در پیرامون منطقه، شبیه به ویلای گسترش یافته‌ی ساووای بود. سه جزو اصلی بنا، ایوانی مشرف به بقیه‌ی مجتمع و دو سالن مجلس با بام‌های متمایز بودند. این سه حجم با دفاتر کار U شکل احاطه شده بودند.

اشـــکال به‌کاررفته در این ســـاختمان خاســـتگاه‌های مختلفی داشتند. این ســـاختمان نمایانگر یافته‌های هنری لوکوربوزیه و همچنین طرز تفکر وی درباره‌ی نیروهای کیهانی بود. چهارچوب هذلولی دگرگون‌یافته‌ی آن شامل مجلس شورا و سنا و برخاسته از برج‌های تبرید بود که در احمدآباد در حدود سال ۱۹۵۱ ارزیابی و سپس، طراحی شد؛ اما یادآور دودخانه‌های هرمی نیز بود که کشاورزان ژورا داخل این ساختمان‌ها گوشت خوک را دودی می‌کردند و ژانره در ایام جوانی بسیار تحت تاثیر آن قرار گرفته بود. به‌عبارت‌دیگر، تاثیر این منظره، ورودی برج و پوشش هرمی سقف مجلس ســـنا، تداعی‌گر تشـــریفات مذهبی نامتعارف خورشیدپرستی بود. لوکوربوزیه اظهار کرد: «این پوشش یک آزمایشگاه فیزیک به‌تمام‌معنا خواهد شد که برای اطمینان حاصل از بازی نور و ســـایه مجهز شده است... . از این بافت، برای برگزاری جشـــن‌های خورشیدی استفاده خواهد شد که یک‌بار در سال به انســـان این نکته را یادآور می‌کند که او فرزند خورشید است.» اگر، هر دو شاخ نامتعارفی که روی هذلولی قرار گرفته بود، یادآور شاخ گاوهای هندی باشد که لوکوربوزیه طراحی کرده بود، دراین‌صورت، چشم‌انداز بام، تداعی‌گر ابزارهای نجومی جانتار مانتار[۲۷۰]، در رصدخانه‌ی قرن هجدهم بود که او در دهلی از آن دیدن کرده بود.

تصویر باشکوه‌ترین ورودی مجلس در استخری بزرگ که به‌شکل یک مکعب عمودی بود، انعکاس می‌یافت. دسترسی به این استخر با پل عابر که ساختمان را به دبیرخانه متصل می‌کرد، امکان‌پذیر نبود؛ بلکه با ایوان بزرگ مقابل گردشگاه میسر بود. ورودی اصل به دری از فولاد لعابی مجهز بود که هدیه‌ای ازسوی دولت فرانسه به پنجاب بود و لوکوربوزیه روی آن نقش‌مایه‌های بی‌شماری را ترسیم کرد که بعدها اثر او، به‌ویژه کتاب *شعر گوشه‌ی راست* در سال ۱۹۵۵ به آن راه یافت. روشنایی خیره‌کننده‌ی بیرون، ناشی از محل گردهمای عمومی مجهز به آفتابگیر یا به‌عبارتی، سالن ستون‌داری بود که با ستون‌های متعددی، حجم بصری اصلی را مشخص می‌کرد و با اجزای مجزا، مانند پلکان و رامپ‌ها تقسیم می‌شد. حجم بزرگ سالن مجلس شورا و سنا که نسبتا متعادل بود، با برون‌قوس[۲۷۱] مدور منحصربه‌فردش تراز اصلی به‌شمار می‌رفت و هوای تازه و نور را به داخل هدایت می‌کرد. ســـاختمان مجلس که در سال ۱۹۶۲ افتتاح شد، به‌وسیله‌ی ایالت پنجاب و هاریانا[۲۷۲] از سال ۱۹۶۷ به‌طور مشترک استفاده شد.

صومعه در حومه‌ی شهر نزدیک لیون

۱۹۶۰-۱۹۵۳ لا تورت

صومعه- اِو- سور- لاربرسل، فرانسه

محراب

ژانره در دیدار از صومعه‌ی شـــخصی گالوتزو در والدیما در ســـال ۱۹۰۷ و مونت آتوس[۲۷۳] در ســـال ۱۹۱۱، با کشف دنیای رهبانی بسیار تحت تاثیر قرار گرفت. او در نامه‌ای به مارگریت هریس[۲۷۴] زندگی راهبان را ســـخت و طاقت‌فرســـا توصیف و از ریاضیتی که متحمل می‌شدند قهرمانانه یاد کرد. او که با موفقیت از عهده‌ی کار در رونشام برآمده بود، پیشنهاد پدرکوتورير را مبنی‌بر ساخت یک صومعه‌ی دومنیک در حاشـــیه‌ی لیون، روی قطعه زمینی که در جریان جنگ خریده شـــده بود، پذیرفت. او به‌منظـــور خلق مکانی برای تعمق، مطالعه و عبـــادت راهبان واعظ، از صومعه‌ی سیسترسیان[۲۷۵] لا تورت در جنوب فرانسه دیدن کرد و بسیار تحت تاثیر قرار گرفت.

طراحی پلان‌های اولیه‌ی او برای این زمین باز نســـبتا شیب‌دار جنوبی، به تاریخ ۱۹۵۳ باز می‌گردد و ســـاختمانی راست‌گوشه را نمایان می‌کرد و محل قرارگرفتن آن به نوعی نامتعارف بود. پلان قطعی و نهایی که در ســـال ۱۹۵۴ ترسیم شد، به‌مراتب دقیق‌تر بود. ساخت صومعه بر اساس این پلان با توجه به بودجه‌ی محدود دومنیک، روند آهسته‌ای را طی می‌کرد. او، مانند همه‌ی ساختمان‌های بزرگی که از دهه‌ی ۱۹۲۰ به این سو طراحی کرده بود، دو اجزای ساختمانی استاندارد را با یکدیگر ترکیب و مقایسه کرد و در اینجا اتاق‌های کوچک راهبان و قسمت‌های مشترک را باهم ترکیب کرد. لوکوربوزیه به توپولوژی تاریخی صومعه‌های سیسترسیان علاقه‌مند بود. او اتاق‌های صومعه و راهروهای آن را که فضای مرکزی را احاطه کرده بودند، از نو خلق نکرد، مانند اولین نمونه از این نوع که در والدیما مشاهده کرده بود؛ بلکه آرایش آن را تغییر داد. اتاق‌های صومعه مرکز فضا را اشغال کرده بودند و محوطه‌های باقی‌مانده‌ی صومعه را به‌شکل صلیب جدا کردند؛ محوطه‌هایی که منجر به شکل‌گیری چهار بارگاه شدند.

اتاق‌های راهبان در ساختمان U شکل قرار گرفت و شبیه به فضاهای کم‌هزینه‌ی او بودند که در دهه‌ی ۱۹۲۰ طراحی کرده بود و مانند کابین‌های کشتی و کوپه‌های مخصوص خواب در قطار شکل گرفتند. این آپارتمان‌ها شبیه به آپارتمان‌های واحدهای مجتع مسکونی مارسی بودند. آفتابگیر این آپارتمان‌ها درحقیقت، برگرفته از واحد مسکونی نانت و رِز[۲۷۶] بودند. اتاق‌های راهبان مجهز به لگن‌های دستشویی کوچک و مبلمان ساده بودند. دسترسی به این اتاق‌های کوچک با استفاده از راهروهایی امکان‌پذیر بود که روشنایی آن‌ها با پنجره‌های باریک و بلندی تامین می‌شد و به بارگاه مرکزی راه می‌یافتند. قسمتی از ساختمان U شکل که مشرف به جنوب بود، سالن ناهارخوری را به کتابخانه متصل می‌کرد و در داخل به دیواری راه می‌یافت که معمار در آن به‌طور متناوب از آجرهای مستطیل‌شکل‌های محکم و براق استفاده کرده بود؛ به‌همین‌دلیل با عنوان «دیوار موندریان»[۲۷۷] شناخته می‌شد.

این کلیســـای متساوی‌الاضلاع، واحدی مستقل بود که با فضای موقتی کوچکی از اتاق‌های واقع در قسمت U جدا می‌شد و نمایانگر کانسپت نوینی بود که توسط لوکوربوزیه مطرح شد؛ منظور از کانسپت ساختار جعبه‌شکل یا همان اتاقی بزرگ بود که مراســـم مختلفی در آن برگزار می‌شـــد و او بیهوده سعی کرد، در توکیو ساختمانی نظیر آن بنا کند. تاریکی درونمایه‌ی جدیدی در این سازه بود و سنگ سیاه طبقه‌ی زیر محراب به تاریکی شدت می‌بخشید؛ البته روشنایی آن با شکاف عمودی مشرف به شرق و شکاف افقی مشرف به غرب در دیوار تامین می‌شد. در سرداب کلیسا، در مجاورت اتاق

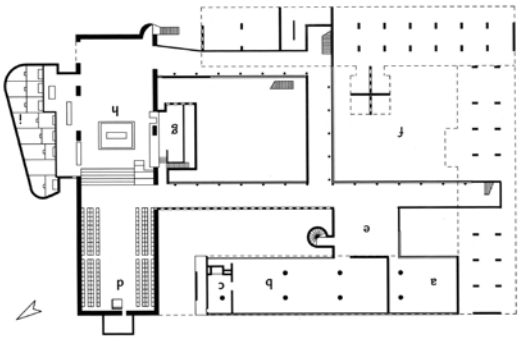
لامپ‌های استوانه‌ای‌شکل کلیسا را روشن می‌کنند.

کلیسا به‌همراه هفت محراب

اصلی، هفت محراب وجود داشتند که پیروان مذهب دومنیک هم‌زمان آنجا مراسم عشای ربانی را برگزار می‌کردند و ساختار محراب‌ها با مراسم نامتعارف فرقه هماهنگی داشتند (پس از تشکیل شـــورای واتیکان دوم تخریب شدند).این محراب‌ها با دیوار مواجی پوشیده شـــدند و نور آن‌ها با استوانه‌های نور تامین می‌شد که سطوح رنگی سرداب را غرق در نور می‌کردند. نمازخانه‌ی کلیسا در گوشواره‌ی عرضی کلیسا واقع شده بود و با هفت تیربار نور موربی روشن می‌شد که به‌طور افقی سازمان یافته بودند.

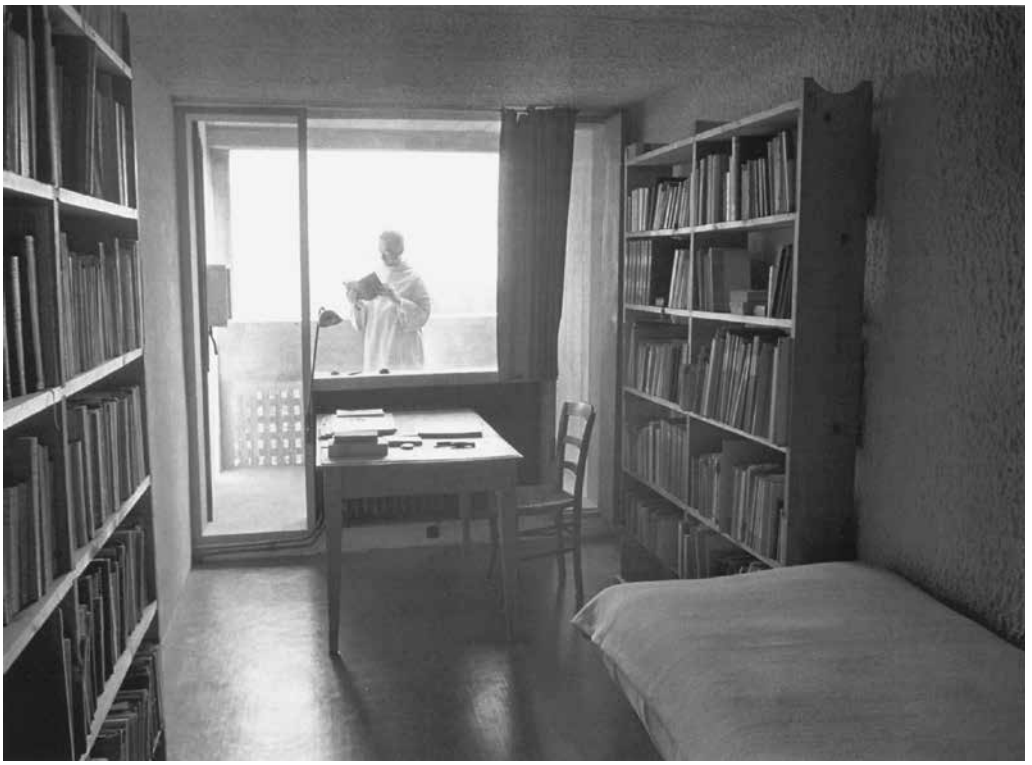
نزدیک قســـمت ورودی که با سه استوانه مشخص می‌شد، نمازخانه‌ی کوچکی مشرف به هرم بتنی قرار داشت. راهروها که در آتریوم پوشیده‌شده با سقف شیب‌دار یکدیگر را قطع می‌کردند، گردشگاهی با شکل متفاوت ایجاد می‌کردند و بازدیدکنندگان می‌توانستند به‌واسطه‌ی آن حجم‌های اصلی ساختمان و چشم‌انداز را کشف کنند که به‌نظر می‌رسید روی دال‌های باریک بتنی معلق بودند. دیوارهای راهروها با پنجره‌های مواج مجزا تقســـیم شـــدند و اندازه‌ی قاب‌های چوبی آن‌ها با سیستم مدولار تعیین شـــد؛ این قاب‌ها سایه‌هایی طولی و متغیر روی زمین می‌افکندند. اجرای این پروژه، مرهون ناظر پروژه، یانیس اکزناکیـــس[۲۷۸] و مهندس جوان یونانی، بود که به‌عنوان پناهنده‌ی سیاسی عازم پاریس شد. او هم‌زمان اثر موسیقی برجسته‌ی خود با عنوان «دگردیسی»[۲۷۹] را خلق کرد که تاثیر آن در پنجره‌های مواج رونشام قابل مشاهده بود. این صومعه، به‌نظر لوکوربوزیه به‌طورقطع هم گیج‌کننده و هم جذاب بود. وینســـنت اِســـکولی[۲۸۰]، مورخ امریکایی، معماری این اثر لوکوربوزیـــه را با آثار دهه‌ی ۱۹۲۰ وی مقایسه کرد. او سبک خانه‌ی سیتروهان را همچون سالن بزرگ یونانی با چهار دیوار ستبر و یک دیوار صیقلی و ویلای ساووا را مانند فضای تنگ و به‌هم‌فشرده‌ای در نظر گرفت. به‌نظر وی صومعه‌ی لا تورت، مانند سالن بزرگ قصرهای یونان [۲۸۱] بود که به فضای به‌هم‌فشـــرده‌ای تبدیل شده است. از سوی دیگر، کالین رو به این نکته اشاره کرد که «معمار آگاهانه سعی داشت به مباحث تئوریک آکادمیک عینیت ببخشد.» پس از اینکه این فرقه‌ی مذهبی وادار به ترک برنامه‌ی خود در لا تورت شد، صومعه به مرکز فرهنگی تغییر یافت.

راهروی مجاور
سلول‌های راهبان



پلان طبقه‌ی دوم:
۱. بخش
۲. سالن ناهارخوری
۳. دفتر کار
۴. کلیسا
۵. آتریوم
۶. محراب
۷. نمازخانه
۸. قربانگاه
۹. نبش کلیسا

سلول راهبه



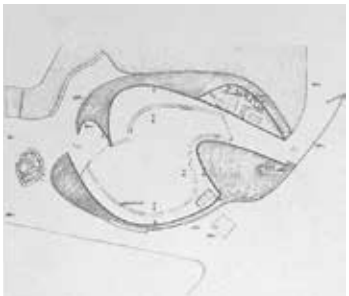
۱۹۵۸ ساختمان فیلیپس

تخریب شد- بروکسل، نمایشگاه بین‌المللی، بلژیک

ساختمان شرکت هلندی فیلیپس در نمایشگاه بین‌المللی بروکسل چند سال پس از رونشام، پرده از وسعت تحول چشـــم‌گیر در عالم هنری لوکوربوزیه برداشت. این تاثیر برجای مانده از کلیسای رونشام بود که ال.سی. کلاف[۲۸۲]، مدیر هنری شرکت فیلیپس را بر آن داشت تا طراحی ساختمان را به لوکوربوزیه واگذار کند. درابتدا، از بنجامین بریتن[۲۸۳]، آهنگساز انگلیسی، درخواست شد تا یک قطعه موسیقی برای همراهی با اثر بسازد؛ اما لوکوربوزیه به‌جای آن، ادگار وارس[۲۸۴] را به‌عنوان آهنگســـازی پیشنهاد کرد. او در خلق آثار هنری[۲۸۵]، خدماتی موثر ارائه کرده بود. اسکیس‌های اولیه، نمایانگر ساختمانی به‌شکل بطری یا شکم انسان بود. طراحی ساختمان به یانیس اکســـاناکیس واگذار شد که ماکت‌های طراحی را با زه پیانو، نخ و کاغذ سیگار ارائه کرد و باعث شد، طراحی ظاهری جدید به خود بگیرد. سطوح شامل طرح هذلولی سهمی بود که یادآور اثر او با نام دگردیسی بود. این اثر در سال ۱۹۵۴ به‌اتمام رسید. آن‌ها چهارچوب بتنی و فولادی را بنا کردند. کابل‌های فولاد به نگاه‌دارنده‌های بزرگ بتنی متصل و با پانل‌های پیش‌ساخته پوشیده شدند. این کابل‌ها در اوایل سال ۱۹۳۷ در پاویلیون مجله‌ی *هوای تازه* در نمایشگاه بین‌المللی پاریس استفاده شدند و در اینجا امکان ایجاد نوع کاملا جدیدی از حجم را با جعبه‌ی شـــگفت‌انگیز و با نمای کامل مارپیچی میسر می‌کردند. این ساختمان شامل کانتینری بزرگ بود که بازدیدکنندگان می‌توانســـتند، تصاویر ارائه‌شده روی دیوارهای آن را با آهنگ موسوم به «شعر الکترونیکی» اثر وارس که برای این مناسبت تنظیم شده بود، مشاهده کنند. این قطعه‌ی موسیقی از ۴۲۵ بلندگو و ۲۰ آمپلی‌فایر پخش می‌شد. نمایش اسلایدی شش‌دقیقه‌ای، به پیشنهاد لوکوربوزیه و با هدف نمایان‌کردن تمدن پرهیاهوی دوران ما ارائه شد. تصاویر رنگی انتزاعی توسط ژانْ پتی[۲۸۶] ارائه شد و او تصاویر گرفته‌شده از طبیعت را از سراسر دنیا با تصاویر کارخانه‌ها، نظریه‌های کلیشه درباره‌ی نظام هستی و موارد بی‌شمار دیگر ادغام کرد که یکدیگر را تکذیب می‌کردند و میان آن‌ها گفتمان و تعامل برقرار کرد. سیستم‌های پیشرفته‌ی الکترونیکی اصوات و تصاویر نصب شـــدند؛ اما ترس از تاثیر سرمای زمستان بر ســـازه و تجهیزات الکترونیکی، منجر به بازکردن قطعات و تجهیزات پس‌از بسته‌شدن نمایشگاه شد.

نمای داخلـــی با محیط ارغوانی‌رنگ پارتیشن کم‌ارتفاع روشنایی و تجهیـــزات پیش‌آمده را پنهان می‌کند.

پلان



فضای داخل سالن اصلی

پلان طبقه‌ی اول

نمای بیرونی

۱۹۵۹ موزه‌ی ملی هنر غرب

اُینو-کوئن، تایتو-کو، توکیو، ژاپن

لوکوربوزیه به‌مدت سی سال همواره تفکرات خود را در زمینه‌ی معماری موزه، پیش از تحقق‌یافتن آن‌ها گسترش داد که می‌توان نمونه‌ی بارز آن را در پارک اینو[۲۸۷]، واقع در توکیو مشاهده کرد. این موزه چندصد یارد دورتر از موزه‌ی ملی با ابهت و درواقع، ممنوع او در دهه‌ی ۱۹۳۰ ساخته شد. به‌نظر می‌رسید، این نوع ساختمان در سال ۱۹۲۸ در پروژه‌ی موندانئوم[۲۸۸] به‌شکل یک ردیف هرم و یک زیگورات پدیدار شد و فرانک لوید رایت، آن را در موزه‌ی خود موسوم به گوگنهایم[۲۸۹] در نیویورک درآمیخت. لوکوربوزیه بعدها در سال ۱۹۳۱، موزه‌ای با توسعه‌ی نامحدود طراحی کرد که راهروهای آن به‌شکل مارپیچ روی یک طبقه‌ی واحد شکل می‌گرفتند و با پیلوت‌های بی‌شماری نگاه داشته می‌شدند. در این طراحی فرضی، مشاهده‌ی نوعی سازه‌ی فرضی از ویلای ساووا امکان‌پذیر بود. لوکوربوزیه موزه را تقریبا با تمامی پروژه‌های نقشه‌کشی شهری دهه‌ی ۱۹۳۰، از ویلای زلین تا ریو درآمیخت و آن را تبدیل به هدف اصلی تلاش، مبنی‌بر ساخت سازه‌ای مشابه در پاریس، به‌شکل «مرکز زیبایی‌شناسی معاصر» کرد که پیشنهاد آن برای نمایشگاه بین‌المللی، در سال ۱۹۳۷ مطرح شد. این موزه بار دیگر در سال ۱۹۴۵، در پلان سن دیه[۲۹۰] ظاهر شد. در آن زمان، موزه تحت اصول تناسبات «مدولار» در دو نمونه ساخته شد: یک نمونه در احمدآباد (موزه‌ی مینیاتور مهتا، ۱۹۵۲ تا ۱۹۵۷) و دیگری در چاندیگار (موزه و گالری هنر، ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۵) ساخته شد؛ اگرچه به‌شکل بسته و انعطاف‌پذیر معلوم شد که به‌ندرت امکان رشد بالقوه‌ی ساختمان را با توسعه‌ی مجموعه آثار هنری میسر می‌کند. لوکوربوزیه در دهه‌ی ۱۹۲۰ در ژاپن چهره‌ی شناخته‌شده‌ای بود. او در توکیو تاثیرگذارترین موزه‌ی خود را در میان سه موزه‌ی قبلی تحقق بخشید. در این موزه، آثار هنرمند نقاش سبک امپرسیونیست و ماتسوکاتا[۲۹۱] نگاه‌داری می‌شد که در جنگ جهانی دوم به تصرف فرانسه درآمد و تنها با این شرط به ژاپن بازگردانده شد که آن‌گونه که شایسته است، به نمایش گذاشته شود. او با کمک کونیو مائکاوا[۲۹۲] و خونزو ساکاکورا که در دفتر لوکوربوزیه کار می‌کردند، ساختمان ژاپن را برای نمایشگاه بین‌المللی در پاریس در سال ۱۹۳۷ بنا کردند. آن‌ها مجموعه‌ای طراحی کرد که شامل موزه و جعبه‌ی شگفت‌انگیز بود که هرگز ساخته نشد. در ورودی موزه به‌سمت پارک اِینو و در جلوخان موزه، مجسمه‌ای به نام متفکر اثر آگوست رودین[۲۹۳] از قالب برنز قرار گرفته است. نما فراز طبقه‌ی همکف شامل پانل‌های بتنی پوشیده از سنگ‌ریزه‌های سبزرنگ و نمای طبقه‌ی همکف شامل شیشه بود. پلکان در مقابل ساختمان واقع شده و شبیه به مجسمه بود. محوطه‌ی مرکزی شکل یک سالن بزرگ را به‌خود می‌گرفت که سقف شیشه‌ای آن روی دیرکی واقع شده بود. سالن با رامپی که امکان دسترسی به گالری‌ها را میسر می‌کرد، توسعه می‌یافت. اندازه‌ی فضای وسیع موزه با قدم‌زدن به‌تدریج نمایان می‌شد. نور گالری‌ها که حال‌وهوای پیچیده‌شان یادآور آکواریوم بود، با سیستم پیچیده‌ای تامین می‌شد که میزان نور دریافتی را در طول روز تنظیم می‌کرد. لوکوربوزیه در هریک از موزه‌هایی که بنا کرد، خود را محدود به قید و بندهای موجود در زمین و بودجه می‌کرد. او هیچ‌گاه نتوانست به نظریه‌ی ساختمان موزه‌ی پویاشناسی جامه‌ی عمل بپوشاند که به‌واسطه‌ی همان پلان اولیه، سیر تکامل هنر و ارتباطات متعدد را میان جنبش‌ها و قوانین نمایان می‌کرد. او پیش از بهره‌گرفتن از آخرین فرصتی که آندره مالرو در ساخت «موزه‌ی قرن بیستم» به وی عرضه کرد، درگذشت. این موزه قرار بود، در منطقه‌ی تجاری پاریس در لا دفانس[۲۹۴] ساخته شود؛ اما معمار در کشمکش نهایی موفق نشد، مکان موزه را به مرکز شهر، واقع در مکان گرند پالایس[۲۹۵] منتقل کند.

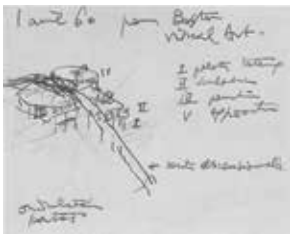
۱۹۶۲–۱۹۵۹ مرکز هنرهای بصری کارپنتر

خیابان کوئینسی، کمبریج، ماساچوست، امریکا

نمای کلی از خیابان پرسکات

اسکیس اولیه مرکز، دفتر ترسیم صفحه‌ی شصت

رامپ شبیه به گردشگاه در ترسیم اولیه نمایان شد.

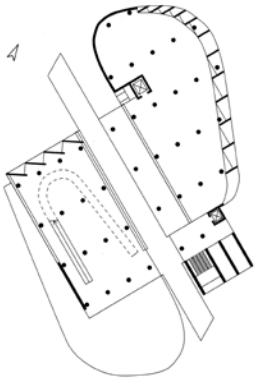


نظریه‌های لوکوربوزیه تا حد بسیاری در ساختمان مرکزی سازمان ملل در نیویورک مشهود بود؛ البته این ساختمان را والاس هریسون بنا کرد و لوکوربوزیه هیچ‌گاه ادعا نکرد که ایده‌ی اصلی متعلق به وی بوده است. فقط مرکز هنرهای بصری کارپنتر را می‌توان به‌درستی به‌عنوان اثر او در خاک امریکا قلمداد کرد. لوکوربوزیه در اوایل سال ۱۹۱۳، مجذوب ایماژهای صنعت امریکا شد؛ اما در اولین سفرش در سال ۱۹۳۵، بیهوده به‌دنبال حمایت از نظریه‌هایش در زمینه‌ی «بازسازی بافت خانه» در نیویورک بود؛ زیرا بدون دریافت پیشنهادی جدید به اروپا بازگشت.

او با اشتیاق فراوان از فرصتی که در سال ۱۹۵۹ در اختیار وی قرار گرفت، نهایت استفاده را کرد. جوزف لوییز سرت به وی پیشنهاد کرد، برای گروه هنر در دانشگاه هاروارد بنایی بسازد. او به‌خوبی می‌دانست که این موقعیت تنها و آخرین فرصت وی برای عرضه‌ی تلفیق نهایی تفکرات و فرضیاتش در زمینه‌ی معماری و هنر در امریکاست. مکان در قلب شهر دانشگاهی کمریج، واقع در ماساچوست، به فاصله‌ی کمی از ساختمان‌های آجری هاروارد یارد، میان موزه‌ی سبک نئوکلاسیک فاگ و باشگاه دانشکده، در خیابان کوئینسی[۲۹۶] و پرسکات[۲۹۷] واقع شده بود که به‌هیچ‌عنوان تداعی‌گر طراحی بناهای تاریخی نبود. در نگاه اول،

فضای داخل استودیو

پلان طبقه‌ی دوم



مکان برای او کاملا نامناســب به‌نظر می‌رسید. لوکوربوزیه مرکز کارپنتر را از همان ابتدا به‌عنوان «گردشــگاه معماری» درنظر گرفت که دو مسیر را به‌یکدیگر متصل می‌کرد. او در اســتودیوش تابلوهای نقاشی متغیر را در قالب اشکالی مواج توسعه بخشــید که درنظر داشت آن‌ها را با ساختمان ادغام کند. در پلان اولیه که مانند ماکت توسط گیلرمو جولیان دلا فوئنته، معمار جوان شیلیایی، طراحی شد، رامپ گردشــگاه به‌شکل مارپیچ نمود پیدا کرد. رامپ در پلان نهایی مانند سطح بتنی و باریک Sشــکل ظاهر شد که مسیرها را به‌یکدیگر متصل می‌کرد و از طریق ایوانی سرپوشــیده و طولانی از مرکز عبور می‌کردند. عابرین می‌توانستند از ایوان نگاهی به استودیوها بیاندازند.

این ساختمان را می‌توان با ساختمان اتحادیه‌ی میل اونرز در احمدآباد، واقع در هندوستان مقایسه کرد که ســازه‌ای یک‌طبقه با پلانی باز بود که با آفتاب‌گیر محافظت می‌شــد و ورود به ســاختمان را از طریق رامپ ســه‌بعدی امکان‌پذیر می‌کرد. لوکوربوزیه مانند احمدآباد، اما با شــیوه‌ای به‌مراتب گویاتر و با اقتباس از درونمایه‌های هنری و ســرمایه‌های معماری که از سال ۱۹۴۵ به این سو استفاده کرده بود، به بررســی دوباره‌ی برخی مفاهیم اولیه‌ی خود، مانند اصل «دومینو» پرداخت. او بدین‌گونه برخی راه‌کارهایی را که در آسمان‌خراش الجزایر اعمال کرده بود، مانند آفتاب‌گیر را کشــف کرد و برای پلان هر دو قسمت ساختمان، از نوعی «lung» اســتفاده کرد که شبیه به مدلی بود که در شهرسازی (شهر فردا و نقشه آن، ۱۹۲۹) در سال ۱۹۲۵ ارائه کرده بود.

اجرای پروژه‌ی مرکز کارپنتر به ســرت واگذار شد که از سال ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۰ با لوکوربوزیــه کار کرده بود و به او کمک کرد تا با پیمانکارانی مقابله کند که او را به استفاده از بتن خشک، نوعی از بتن آغشته به شن و آهک متهم می‌کردند. بیشتر ســطوح ساختمان صاف و صیقلی بود که معمار را ترغیب می‌کرد، اظهار کند که کلید استفاده از بتن مسلح را یافته است.

لوکوربوزیه در انجمن CIAM
در بروکسل، در مقابل پلان‌های
«شهر درخشان»، ۱۹۳۰

زندگی و آثار

ایوون گالیس
همسر لوکوربوزیه

سال ۱۸۸۷: شـــارلز ادوارد ژانره در شش اکتبر در خیابان سِرِ، پلاک ۳۸ در لشـــودفوند واقع در سوئیس متولد شد. پدر او گئورگ ادوارد ژانره گریس (۱۹۲۶تا ۱۹۸۵) ساعت‌ها را میناکاری می‌کرد و کوه‌نورد بود. مادرش، ماری-شارلوت-امیلی پره (۱۹۶۰-۱۸۶۰)، یک نقاش غیر حرفه‌ای بود.

سال ۱۹۰۲: او وارد مدرسه‌ی هنرهای تزیینی در لشودفوند شد و در کلاس‌های حکاکی و قلم‌زنی شرکت کرد.

ســـال ۱۹۰۵: او در واحدهای پیشرفته که توسط شـــارلز لپلاتنیر (۱۹۴۶ تا ۱۸۴۷) تدریس می‌شد، ثبت نام کرد.

ســـال ۱۹۰۶: او با همکاری رنـــه چاپالز (۱۹۷۶ -۱۸۸۱) خانـــه‌ی فالت را در لشودفوند بنا کرد و به دنبال آن ویلاهای ژاکمه و استوتزر را در همان شهر ساخت. ساخت هر دو بنا در سال ۱۹۰۸ به اتمام رسید.

ســـال ۱۹۰۷:او پس از اتمام تحصیلاتش با مجسمه‌ســـازی به نام لئون پرین (۱۹۷۸-۱۸۸۶) عازم ایتالیا شد. او پس از آن شش ماه در وین سپری کرد.

سال ۱۹۰۸: او در مارس در شـــرکت معماری آگوست پره (۱۹۵۴-۱۸۷۴) در پاریس پذیرفته شـــد و چهارده ماه در آنجا مشغول به کار بود. در این مدت، او از موزه‌های پاریس، روئن و لو هاور دیدن کرد.

ســـال ۱۹۱۰: ژانره به لشودفوند بازگشت و روی پروژه‌ای برای آتلیه‌ی هنر کار کرد. در مدرســـه‌ی هنر در آلمان و در رشته‌ی هنرهای تزیینی مشغول به تحصیل شـــد و از اکتبر ســـال ۱۹۱۰ تا مارس ســـال ۱۹۱۱، در مقام طراح و نقشه‌کش در استودیوی پیتر برنز (۱۹۴۰-۱۸۸۶) واقع در بابلسبرگ مشغول به کار شد. او شروع به نوشتن کتابی با نام *ساخت ویلاها* کرد. او در مونیخ با نویسنده‌ای به نام ویلیام ریتر (۱۹۵۵-۱۸۶۷) ملاقات کرد.

سال ۱۹۱۱: او به‌همراه مورخی به نام آگوست کلیپشتاین (۱۹۵۱-۱۸۸۵) عازم سفری به «شـــرق دور» شد. تاثیرات او از این مســـافرت در روزنامه‌ی لشودفوند انعکاس یافت.

سال ۱۹۱۲: او مدیریت «گروه جدید» مدرسه‌ی هنر لشـــودفوند را به‌عهده گرفـــت و به‌عنوان طراح داخلی مســـتقل و معمار در خیابان نوما دروز، پلاک ۵۴ مشـــغول به کار شد. او مجموعه مبلمان و لوازم منزل را تولید و ویلای ژان پیر را در لشودفوند و ویلای فاور ژاکو را در لو لکل واقع در سوئیس بنا کرد.

سال ۱۹۱۳: او مجموعه طراحی‌هایی را با عنوان زبان سنگ‌ها در زوریخ به نمایش گذاشت.

سال ۱۹۱۴: او به آلساک، لورین، و رینلند سفر کرد، و از نمایشـــگاه اتحادیه کار در کلن دیدن کرد. ژانره با آثار ماکس دو بوآ به ســـاختمان‌هایی که در آن‌ها از بتن مسلح استفاده شده بود، علاقه‌مند شد و سیستم «دومینو» را پایه‌گذاری کرد. او روی گاردن سیتی واقع در لشـــودفوند و همچنین طراحی‌های داخل آن کار کرد.

ســـال ۱۹۱۵: او کار روی ســـاختمان ویلاها را متوقف کرد. ژانـــره برای هرمان و ارنســـت-آلبرت دیتشیم فضای داخلی را طراحی کرد.

سال ۱۹۱۶: ژانره در لشودفوند سینما اسکالا را تغییر داد و ویلای شوآب را بنا کرد.

نمای مقطع مجلس

ســـال ۱۹۱۷: او در پاریس انجمن موســـوم به SABA را پایه‌گـــذاری کرد و کشـــتارگاه‌هایی را در چالوی و گارچیســـی و در ســـن نیکولاس مجتمع مســـکونی کارگـــران طراحی کرد، همـــه‌ی این آثار در فرانســـه شـــکل گرفتند. او برج مخزن آب را در پودنســـاک گیروند واقع در جنوب‌غربی فرانســـه بنا کرد. او به خیابان جاکوب پلاک بیســـت نقل مکان کرد و اولین اســـتودیوی خود را در خیابان بلزونس پلاک سیزده افتتاح کرد.

سال ۱۹۱۸: ژانره به‌همراه نقاشی به‌نام آمِدِ اوزنفان (۱۹۶۶-۱۸۸۶)، بیانیـــه‌ای با عنوان پس از ســـبک کوبیســـم را نوشـــت. او اولین تابلوی نقاشی خود را ترسیم کرد. ژانره و اوزنفان در دسامبر در گالری توماس واقع در پاریس، آثار خود را به نمایش گذاشتند.

سال ۱۹۱۹: ژانـــره خانه‌ی مُنُل را طراحی کرد و پلان‌هایی برای مجتمع مسکونی کارگران ترسیم کرد (هیچ‌گاه تحقق نیافت).

سال ۱۹۲۰: اوزنفـــان و ژانره به‌همراه شاعری به نام پائول درمه (۱۹۵۱-۱۸۸۸)، مجله‌ای به نام *هوای تازه* را تاسیس کردند. ژانره اسم مستعار لوکوربوزیه را برای خود برگزید و خانه‌ی سیتروهان را طراحی کرد.

سال ۱۹۲۱: او به‌همراه اوزنفان به رم سفر کرد.

ســـال ۱۹۲۲: لوکوربوزیه در سالن پاییز، «شهر امروزی برای ســـه میلیون جمعیـــت» را به نمایش گذاشت. او همچنین ویلای بسنوس را در واکرسون واقع در فرانســـه بنا کرد. او به‌همراه پســـرعمه‌اش، پیر ژانـــره، (۱۹۶۷-۱۸۹۶) دفتر کاری را در خیابان داســـتورگ پلاک ۲۹، افتتاح کردند. این دو تا سال ۱۹۴۰ با یکدیگر همکاری کردند.

ســـال ۱۹۲۳: او کتـــاب *فراتـــر از معماری* را منتشر کرد. ژانره برای والدینش خانه‌ای موسوم به «خانه‌ی کوچک» در کورسو واقع در دریاچه‌ی ژنو طراحی کرد که ســـاخت آن در سال ۱۹۲۵ به‌پایان رســـید و در پاریس اســـتودیوی اوزنفان و ویلای لا رش-ژانره را بنا کرد.

سال ۱۹۲۴: دفتر کاری در خیابان سورز، پلاک ۳۵ واقع در ســـن گرمین دی پرس در پاریس افتتاح کرد. او در پساک مجتمع مسکونی کارگران را برای کارخانه‌داری به نام هنـــری فروژ (۱۹۷۴-۱۸۷۹) در بوردو طراحی کرد.

سال ۱۹۲۵: او در نمایشگاه بین‌المللی هنرهای تزیینی پاریـــس، در پاویلیون مجلـــه‌ی *هوای تازه*، تصاویر متغیری از «شـــهر معاصـــر» و پلان ویژن را

ارائه کرد. او کتاب *شهرسازی*، هنر *تزیینی امروز* و به‌همراه اوزنفان، کتاب *نقاشی مدرن* را منتشر کرد.

سال ۱۹۲۶: پدر او در یازده آوریل درگذشت. لوکوربوزیه خانه‌ی کوک را در بولونی و خانه‌ی کلیسا را در شهر داورای بنا کرد. او طراحی ویلای اشتین دی مونز را در گراش شروع کرد که ساخت آن در سال ۱۹۲۸ به‌پایان رسید. اتحادیه‌ی کار آلمان ساخت دو خانه را در وایسنهوف واقع در اشتوتگارت به وی پیشنهاد کردند. او در سال ۱۹۲۷ پنج نکته درباره‌ی معماری را مطرح ساخت.

سال ۱۹۲۷: لوکوربوزیه پیشنهاد ساخت ساختمان اداری سنترو سویوز را در مسکو پذیرفت که ساخت آن تا سال ۱۹۳۶ به‌طول انجامید. تاسیس اتحادیه‌ی بین‌المللی معماری مدرن (CIAM) در لا ساراز، وائود کانتون در سوئیس، فرصت‌های تازه‌ای در اختیار او قرار داد.

سال ۱۹۲۹: او به امریکای جنوبی سفر کرد، سخنرانی‌هایی در آنجا برگزار کرد و در سال ۱۹۳۰ کتاب *اندازه‌گیری دقیق* را منتشر کرد. او خانه‌های فولادی کم‌هزینه طراحی کرد و در سالن پاییز، مبلمانی را که با کمک شارلوت پریاند و پیر ژانره طراحی کرده بود را در معرض نمایش قرار داد.

سال ۱۹۳۰: لوکوربوزیه در نوزده سپتامبر شهروند فرانسه شد. او در هجدهم دسامبر در پاریس با ایوون گالیس (۱۹۵۷-۱۸۹۲) ازدواج کرد. او پلان موسکو را طراحی کرد که تحت عنوان «شهر درخشنده» ادامه یافت. او در پاریس روی غرفه‌ی سوئیس برای شهر دانشگاهی و برای تشکیلات مسیحیان روی پروژه‌ی cite de refuge کار کرد.

سال ۱۹۳۱: او ویلای ساووا را در پوآسی به‌اتمام رساند. برای هلن ماندروت، حامی انجمن CIAM، خانه‌ای در لو پردات نزدیک تولون ساخت. او در ماه مارس در الجزایر سخنرانی ایراد کرد و شهرهای مزاب را کشف کرد. او نشریه‌ی *پلان‌ها* را پایه‌گذاری کرد.

سال ۱۹۳۲: او پلان اوبیوس را برای الجزایر آماده و عرضه کرد. طرح پیشنهادی او برای کاخ اتحادیه‌ی شوروی در موسکو قبول نشد. برای کارخانه‌داری اهل جنوا به نام ادموند وانر، خانه‌ی کلارته را با سازه تمام فولادی بنا کرد.

سال ۱۹۳۳: طرح‌های پیشنهادی او برای ساختمان‌های آپارتمانی در زوریخ برای رستوران سوئیسی و پروژه‌ی خانه‌های ردیفی در الجزایر و پلان‌هایی برای آنتورپ، جنوا و استکهلم نیز تحقق نیافت. لوکوربوزیه در آتن در همایش انجمن CIAM با مضمون «شهر اصولی» شرکت کرد.

سال ۱۹۳۴: لوکوربوزیه در خیابان نانس کولی واقع در پاریس، ساختمان آپارتمانی بنا کرد و آپارتمان استودیوی خود را در آن ادغام کرد. او از کارخانه‌های فیات در تورین و شهرهای جدید در پونتین دیدن کرد.

سال ۱۹۳۵: او در لِس ماتز خانه‌ای برای آلبین پیرون و در لا سل سن کلاد، خانه‌ای برای سپری‌کردن تعطیلات بنا کرد. او کتاب *شهر درخشنده* و *هواپیما* را منتشر کرد. او پروژه‌ی نقشه‌کشی شهر را برای زلین ولی در موراویا واقع در چک پیشنهاد کرد. اولین سفر او به امریکا ناامیدکننده بود که گزارشی از آن در «زمانی که کلیساها سفید بودند» (Quand les cathedrales etainet blanches) در سال ۱۹۳۷ منتشر شد.

سال ۱۹۳۶: او به ریو بازگشت و با لوسیو کوستا و گروهی از معماران جوان برزیلی در پروژه‌ی وزرات بهداشت و آموزش همکاری کرد. این پروژه در سال ۱۹۴۴ به‌اتمام رسید. او برای بازسازی بلوک شماره‌ی شش در پاریس پلانی عرضه کرد که برای سکونت مناسب نبود. استادیومی برای نمایش‌های مشهور در حومه‌ی پایتخت فرانسه طراحی کرد.

سال ۱۹۳۷: او نشان افتخاری لژیون را دریافت کرد. لوکوربوزیه پس از کار روی یک پروژه‌ی مسکونی

در کلرمن باستیون و «مرکز زیبایی‌شناسی معاصر» در پـــورت میلوت در پاریس، پاویلیون مجله‌ی *هوای تازه* را برای نمایشگاه بین‌المللی پاریس طراحی کرد. او پنجمین همایش انجمـــن CIAM را با مضمون «خانه‌سازی و اوقات فراغت» سازمان‌دهی کرد.

ســـال ۱۹۳۸: او روی پروژه‌ی آسمان‌خراش در محوطه‌ی بارانداز الجزایر کار کرد. پروژه‌های او برای «میدان باشکوه» و بازسازی پل سن کلاد در بلونی تحقق نیافتند.

ســـال ۱۹۴۰: داتری، وزیر جنگ فرانسه، به او ساخت کارخانه‌ای را برای مهمات و جنگ‌ابزارها در آبُســـون واگذار کرد. دفتر در ماه ژوئن موقتا بســـته شـــد؛ لوکوربوزیه و پیر ژانره به همکاری خود ادامه ندادنـــد. لوکوربوزیـــه به ازون رفـــت و در آنجا روی پلان‌های یک کارخانه و واحدهای مســـکونی مربوط به آن در لانمزان و روی ســـاختمان‌های مدرسه‌ای مشغول به‌کار شد که توسط ژان پروو متوقف شد. او به مجسمه‌سازی علاقه‌مند شد.

سال ۱۹۴۱: لوکوربوزیه در ژانویه، ویشی را برای ادامه‌ی زندگی انتخاب کرد. او در آنجا دوستانی یافت که با حکومت مارشال پتین همکاری می‌کردند. او در ماه می به‌طور موقت مسئولیت کمیته‌ی مطالعه‌ی خانه‌سازی و ساختمان را به‌عهده گرفت.

سال ۱۹۴۲: لوکوربوزیه در جولای ویشی را ترک کـــرد. او دو کتاب *ســـاختمان‌های مورندین* و *قصر انسان‌ها* را منتشر ساخت.

ســـال ۱۹۴۳: لوکوربوزیه کتاب *ســـرگرمی با دانشجویان مدرسه معماری* را به‌چاپ رساند.

سال ۱۹۴۴: لوکوربوزیه پس از دوران آزادسازی، ریاست انجمن نقشه‌کشی شـــهری معماران ملی را به‌عهده گرفت. دفتر کار واقع در خیابان ســـورز بار دیگر در ماه آگوست فعالیت خود را از سر گرفت.

سال ۱۹۴۵: او پـــلان بازســـازی شهر سن دیه، و همچنین پلان‌هایی برای شـــهرهای سن گائودن و لا روش لا پالـــی را طراحی کـــرد که هیچ‌یک تحقق نیافتند. او برای دومین‌بار عازم امریکا شد.

سال ۱۹۴۶: او بـــرای مجتمع مسکونی مارسی طراحی‌هایی را آماده کرد. با کمک کابینت‌سازی به نام جوزف ساوینا توانست، اولین مجسمه‌های خود را عرضه کند.

سال ۱۹۴۷: سازمان ملـــل متحد او را به‌عنوان کارشناس کمیته‌ی ساختمان‌سازی برای ساختمان مرکزی ســـازمان ملل در نیویـــورک منصوب کرد. پلان‌ها توســـط والاس هریســـون، البته برگرفته از نظریه‌های لوکوربوزیه ترسیم شدند.

سال ۱۹۴۸: او برای ادوارد تورین یک باسیلیکای زیرزمینی در لاســـن‌بائوم طراحی و پروژه‌ی خانه‌ی کروشـــت را در لاپلاتای آرژانتین آغاز کرد. او اولین پرده‌های دیوارکوب مصور را طراحی کرد.

سال ۱۹۴۹: او روی توســـعه‌ی پلان بوگوتا کار کـــرد. لوکو ریزوت‌های تابســـتانی روک و راب را در روکوبرن کپ مارتین طراحی کرد.

سال ۱۹۵۰: لوکوربوزیه اولین نسخه از کتابش را در زمینه‌ی تناسب «مدولار» به‌چاپ رساند. دولت هندوستان پلان شهر چندیگار را به وی واگذار کرد.

سال ۱۹۵۱: او پلان اصلی چندیگار را ترسیم کرد و ســـاختمان‌های عمومی پایتخت را شکل دادند. او روش «مدولار» را در سمیناری که در تری‌ینال میلان با درونمایه‌ی «تقیسم تناسب» برگزار شد، عرضه کرد.

سال ۱۹۵۲: مجتمع مسکونی مارسی در چهارده اکتبر افتتاح شد. لوکوربوزیه خانه‌ی کوچکی برای خود در روکوبرن کپ مارتین ساخت. او کارخانه‌ی دوال در سن دیه را به‌اتمام رساند و پلان‌هایی برای کاخ شهردار در چندیگار ترسیم کرد که درنهایت، آن را رها کرد.

سال ۱۹۵۴: او ساختمان اتحادیه‌ی میل اونرز را در احمدآباد، واقع در هندوستان طراحی کرد. او کار روی عمارت برزیل در شهر دانشگاهی پاریس را آغاز کرد که بر اســاس طراحی‌های لوسیو کوستا بود. او کتاب *عمارت کوچک* را منتشر ساخت.

سال ۱۹۵۵: لوکوربوزیه منازل ژائول را در نیلی سور سین و کلیسا در رونشــام به‌اتمام رساند. کاخ وزارت دادگستری در چندیگار توسط جواهر لعل نهرو افتتاح شد. ساخت مجتمع مسکونی نانت رِز در ماه ژوئن به‌اتمام رسید. خانه‌ی سارابهایی در احمدآباد به پایان رسید. از او کتاب‌هایی با عنوان *شعر گوشه‌ی راست* و نسخه‌ی دوم *مدولار* به چاپ رسید.

ســال ۱۹۵۶: او در احمدآبــاد خانــه‌ی شــودهان را به‌پایان رســاند. *پلان‌های شهر پاریس ۱۹۵۶-۱۹۲۲* منتشر شد.

سال ۱۹۵۷: او موزه‌ی ملی هنر غرب در توکیو را طراحی کرد که ساخت آن در سال ۱۹۵۹ به‌اتمام رسید. همسرش، ایوون، در پنج اکتبر در پاریس درگذشت.

سال ۱۹۵۸: او ساخت دبیرخانه را در چندیگار به‌پایان رســاند. لوکو در نمایشــگاه بین‌المللی در بروکســل، غرفه‌ی شــرکت فیلیپس را بنا کرد. او واحدی مسکونی در برلین ســاخت و در مسابقه‌ی طراحی مرکز شهر شرکت کرد.

سال ۱۹۵۹: دانشگاه هاروارد پیشنهادی مبنی‌بر طراحی مرکز هنرهای بصری کارپنتر را به او داد که ساخت آن در سال ۱۹۶۲ به‌پایان رسید.

سال ۱۹۶۰: ماری شارلوت امیلی ژانره در پانزده فوریه درگذشت. طراحی‌های صومعه‌ی دومنیک لا تورت در سال ۱۹۵۳، در اکتبر به‌پایان رسید.

سال ۱۹۶۱: او واحد مسکونی بری-اِن-فورت را ساخت. او در محل ایستگاه راه‌آهن اورسی در پاریس یک هتل و مرکز کنفرانس طراحی کرد.

ســال ۱۹۶۲: موزه‌ی هنر مــدرن در پاریس، نمایشــگاهی به‌منظــور نگاهــی به زندگــی و آثار لوکوربوزیــه برپا کــرد. هایدی وِبر ســاخت غرفه‌ی نمایشــگاه را در زوریخ به وی واگذار کرد که ساخت آن در سال ۱۹۶۷ به‌پایان رسید.

ســال ۱۹۶۴: او مرکز کامپیوتر بــرای الیوتی در ایتالیــا، مرکــز کنفرانــس در استراســبورگ و سفارتخانه‌ی فرانسه در برزیلیا را طراحی کرد. آندره مالرو، وزیر فرهنگ وقت، ساخت موزه‌ی قرن بیستم را به وی واگذار کرد. لوکوربوزیه طراحی‌هایی جدیدی برای بیمارستانی در ونیز ارائه کرد.

سال ۱۹۶۵: او مرکز فرهنگی فرمینی را به‌اتمام رساند، درحالی‌که مجتمع واحد مسکونی مجاور را در ســال ۱۹۶۷ و استادیوم را در سال ۱۹۶۸ به‌پایان رســاند. او کلیسای سن پیر را با کمک خوزه اوبِرِری طراحی کرد که وقفه‌ای در کار ایجاد شد و سال ۲۰۰۳ بار دیگر از ســر گرفته شد. لوکوربوزیه در ۲۷آگوست در روکوبرن کپ مارتین درگذشــت. آندره مالرو در اول ســپتامبر در کُر کار لور مراسم تدفین تشریفاتی برای او برگزار کرد.

نقشه‌ی جهان

بلژیک

بروکسل

◄ ساختمان فیلیپس (تخریب شد)

فرانسه

آربرسل

◄ سن مری د لا تورت

مارسی

◄ واحد مسکونی

نیلی سور سین

◄ منازل ژائول

پاریس

◄ خانه‌ی لا رش- ژانره

◄ پاویلیون مجله‌ی *هوای تازه* (تخریب شد)

◄ Cite de refuge

◄ ساختمان مسکونی در پورت مولیتور

پساک

◄ اقامتگاه مدرن فروژ

پوآسی

◄ ویلای ساووا

رون چمپ

◄ کلیسای جامع نوتردام

روکوبرن کپ مارتین

◄ کلبه‌ی ساحلی

واکرسون

◄ ویلای اشتین دی مونز

آلمان

اشتوتگارت

◄ منزل مسکونی وایسنهوف

هندوستان

احمدآباد

◄ خانه‌ی شودهان

چندیگار

◄ کاخ وزرات دادگستری

◄ دبیرخانه

◄ مجلس

ژاپن

توکیو

◄ موزه‌ی ملی هنر غرب

روسیه

موسکو

◄ ساختمان اداری سنترو سویوز

سوئیس

کورسو (vevey)

◄ ویلای خانه سفید

لشودفوند

◄ خانه‌ی فالت

◄ ویلای ژانره پره

◄ ویلای شوآب

زوریخ

◄ مرکز لوکوربوزیه

امریکا

کمبریج، ماساچوست

◄ مرکز هنرهای بصری کارپنتر

پی‌نوشت‌ها

1. Le Corbusier
2. Adolf Loos
3. Frank Lloyd Wright
4. Fallet
5. Marie Amelie Jeanneret Perret
6. Albert
7. William Ritter
8. Leon Perrin
9. Auguste Klipstein
10. Fernand Leger
11. Louis Soutter
12. La Chaux de Fonds
13. Jura
14. Charles Edouard Jeanneret
15. Karl Marx
16. Froebel
17. Charles L'Eplattenier
18. John Ruskin

۱۹. Charterhouse of Galluzo in Val d'Ema. این بنا در جنوب فلورانس واقع در بالای تپه قرار داشت و بیش‌از یک صومعه‌ی ساده بود، مانند یک دژ رهبانی به‌تمام‌معنا و شبیه به یک قلعه‌ی نظامی بود. این بنا نمونه‌ی برجسته‌ای از زندگی رهبانی قرون وسطا به‌شمار می‌رفت و یکی از خانقاه‌های بانفوذ و ثروتمند اروپا بود که از عبادت‌کنندگان بی‌شماری پذیرایی می‌کرد. م

20. Eugene Grasset
21. August Perret
22. Oran
23. La Saulot
24. Sologne
25. Gustave Eiffel
26. Massif
27. Anatole de Baudot
28. Henry Sauvage
29. Toni Garnier
30. Thus spoke Zarathustra
31. Friedrich Nietzche
32. Ernest Renan
33. Edward Schure
34. Walter Gropius
35. Mies van der Rohe
36. Peter Behrens

۳۷. Emile Jacques Dalcroze امیل ژاک دالکروز (۶جولای۱۸۶۵، اول ژانویه ۱۹۵۰)، آهنگساز و نوازنده و مدرس موسیقی اهل سوئیس بود. افراد بسیاری نزد وی به آموزش موسیقی پرداختند که از میان آن‌ها می‌توان به آلبرت ژانره، برادر لوکوربوزیه، اشاره کرد. م

۳۸. Hellerau

۳۹. Dresden

۴۰. NeoClassicism برداشتی نو از اصول معماری کلاسیک در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم و پس از آن. این اصطلاح غالبا سبک فدرال، سبک احیای کلاسیک و سبک احیای یونانی را شامل می‌شود و معمولا مشخصه‌هایی به شرح زیر دارد: عظمت، رواق‌های ورودی غول‌پیکر، غول‌ستون،استفاده‌ی مطلق از شیوه‌های ستون‌سازی یونانی و رومی، استفاده‌ی کم از تزیینات، خط بام ساده و پرهیز از ابزارزنی. گاهی آن را با Neoclassical Style مترادف می‌گیرند. برگرفته از فرهنگ تشریحی معماری و ساختمان. ترجمه محمدرضا افضلی و مهرداد هاشم‌زاده افضلی

41. Henrish Tessenow
42. Festival Theater
43. Pompeii
44. Hadrian
45. Tivoli
46. Max du Bois
47. Dom-ino
48. Bordeaux
49. Podensac
50. Amedee Ozenfant
51. L 'Elan
52. Thomas

۵۳. Jean Cocteau. ژان کوکتو نویسنده و نقاش معروف فرانسوی در سال ۱۸۹۱ پا به عرصه‌ی وجود گذاشت. وی نابغه‌ی معاصر سینما و تئاتر فرانسه، نویسنده و نقاش هنرمندی است که به تئاتر و سینمای فرانسه خدمات فراوانی کرده است. در ضمن او یکی از کارگردانان بزرگ تئاتر و سینمای فرانسه به‌شمار می‌رود. نبوغ وی در تهیه‌ی فیلم‌های عمیق و نمایشنامه‌هایی بود که نمایانگر مسائل بغرنج زندگی بود و همین امر باعث شد که در بیست سال اخیر او را به‌عنوان یک نویسنده و نماینده‌ی عالی‌قدر هنر تئاتر و سینمای فرانسه به جهانیان بشناساند. ژان کوکتو عضو فرهنگستان فرانسه بود و از آثار وی می‌توان به ادیب شاه، کودکان عجیب، بازگشت جاودانی، نامه به ژاک مارتین، خروس و آرلکن و سایر کتاب‌های دیگر اشاره کرد. برگرفته از سایت آی کتاب.

۵۴. Coke and Harlequin نام کامل این کتاب «خروس و آرلکن: یادداشت‌هایی در باب موسیقی» است. م

۵۵. Paul Derme

۵۶. L Esprit nouveau

۵۷. Guillaume Apollinaire

۵۸. Juan Gris خوان گریس تصویرگر و نقاش پیکرساز اسپانیایی. م

59. Jacques Lipchitz
60. Kahnweiler
61. Uhde
62. Raoul La Roche

63. Parthenon
64. Delagi
65. Porte Saint-Denis
66. Ville Radius
67. Buenos Aires
68. Montevideo
69. Sao Paulo
70. Obus
71. Zlin Valley
72. Moravia
۷۳. La chart d'Athenes کشـــتی آتن یا (Athens charter)، ســـند مکتوبی درباره‌ی نقشه‌کشـــی شـــهری بود که توسط لوکوربوزیه در ســـال ۱۹۴۳ منتشر شد. این اثر بر مبنای کتاب «شهر درخشان» لوکوربوزیه بود که در سال ۱۹۳۵ انتشار یافت و مطالعات شهری که توسط انجمن بین‌المللی معماری مدرن موســـوم به CIAM در اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ انجام شد. نام این کشتی برگرفته از نام محل برگزاری چهارمین کنفرانس CIAM در ســـال ۱۹۳۳ بود که با توجه به اوضاع سیاسی نابسامان در روسیه، در کشتی پاتریس از مارسی تا آتن تحقق یافت. م
۷۴. Joseph Savina
۷۵. Golden section تقسیم یک خط به دو پاره‌خط، به‌طوری‌که نسبت طول کل خط به طول پاره‌خط بزرگ‌تر، با نسبت طول پاره‌خط بزرگ‌تر به طول پاره‌خط کوچک‌تر مساوی باشد؛ این نسبت را واجد ارزش زیباشناختی ذاتی می‌دانستند. پیشین
۷۶. Poeme de l'Angle droit این منظومه متشـــکل از نوزده تابلوی نقاشی و اســـناد مکتوبی است که توسط معمار بانفوذ سوئیســـی لوکوربوزیه تنظیم شده اســـت. فارغ از مانیفست اصلی او با عنوان «فراتـــر از معماری»، این منظومه به‌عنوان شفاف‌ترین عقاید شخصی وی قلمداد می‌شود. م
77. Joaul Houses
78. Jawarhalal Nehru
79. Punjab
80. Ahmedabad
81. Carpenter Center
82. Requebrune- Cap Martin
83. Dominican
84. La Tourette
85. Ferminy
86. Philips
87. Charles L ' Eplattenier
88. Theodor Fischer
89. Bauhaus
90. Sigfried Giedion
91. Andre Lurcat
92. Alexander Vesnin
93. Lucio Costa
94. Oscar Niemeyer
95. Affonso Eduardo Reidy
96. Pierre Jeanneret
97. Charlotte Perriand
98. Jean Prouve
99. Pierre Andre Emery
100. Alfred Roth
101. Josep Lluis Sert
102. Junzo Sakakura
103. Gerald Hanning
104. Andre Wogenscky
105. Georges Candilis
106. Roger Aujame
107. Yannis Xenakis
108. Balkrishna Doshi
109. Jean Louis Veret
110. Jose Oubrerie
111. Guillermo Jullian de la Fuente
۱۱۲. Salvador Dali نقاش معروف ســـبک ســـورئال اسپانیایی (۱۹۰۴-۱۹۸۹). م
113. Pierre Francastel
114. Andre Malraux
115. Colin Rowe
116. John Hejduk
117. Peter Eisenman
118. Richard Meier
119. Errazuriz
120. Michelangelo
121. Rene Chapallaz
122. Louis Fallet
123. Owen Jones
124. Albert Stotzer
125. Jules Jacquemet
126. Hellerau
127. Winslow
128. River Forest
129. Illinois
130. Bosporus
131. Paul Schultze-Naumburg
132. Paul Mebes
133. Charles Cingria Vaneyr
134. Le Locle
135. Georges Favre-Jacot
136. Zenith
137. Scala
138. Festival Theater
139. Anatole Schwob
140. Cyma
141. Diomedes
142. Rue du Ponthiue

۱۴۳. Street wall دیوار خیابان به قسمتی از ساختمان گفته می‌شود که مشرف به خیابان است؛ اما درمجموع، به چگونگی و موقعیت تعدادی ساختمان اشاره می‌کند که برای تعیین فضای مناسب برای پیاده‌رو، درمقایسه‌با یکدیگر در یک ردیف قرار می‌گیرند. م

144. Raul La Roche
145. Ehrenburg
146. El Lissitzky
147. Theo van Doesburg
148. Cornelis van Eesteren
149. Auguste Choisy
150. Daniel Niestle
151. Vevey

۱۵۲. Veduta. به زبان ایتالیایی به‌معنای نما و نوعی ترسیم با جزییات فراوان و معمولا بزرگ از چشم‌انداز وسیع شهر یا نماهای دیگر اطلاق می‌شود. ترسیم این نوع چشم‌انداز در اصل در فلاندرز پدید آمد که هنرمندانی همچون پائول بریل در اوایل قرن شانزدهم به طراحی آن پرداختند. م

153. Mont Blanc

۱۵۴. Ripolin Law. نمونه‌ی متداولی از نقاشی در فرانسه و اسپانیا. م

155. Lege-Cap-Ferret
156. Henry Fruges
157. Ribot

۱۵۸. Basque pelota. امروزه به این ورزش در چندین کشور توجه شده است. در اروپا در فرانسه و اسپانیا، به‌ویژه ایالت باسک و نواحی اطراف آن به این ورزش می‌پردازند. این ورزش همچنین در کشورهای امریکای لاتین، مانند آرژانتین، شیلی، کوبا، مکزیک، پرو و اروگوئه نیز پرطرفدار است. م

159. Pessac
160. Citrohan
161. Monol

۱۶۲. Redressement francais. معادل انگلیسی این عبارت french resurgence است. این اتحادیه یک جنبش ضد حکومتی بود که در سال ۱۹۲۶ توسط ارنست مرسیر پایه‌گذاری شد. این جنبش به حمایت از اتحادیه‌ی تکنوکرات- به معنای «حکومت مقامات معتبر» و نه «حکومت سیاستمداران» پرداخت. م

163. Loucheur
164. Jean Epstein
165. Louis Delluc

۱۶۶. Salon d'Automne. «سالن پاییز» در سال ۱۹۰۳ توسط گئورگ روئالت، آندره درین، هنری ماتیس، انجل دلاسل و آلبرت مارک در واکنش به سیاست‌های محافظه‌کارانه «سالن پاریس» بود. نمایشگاه تقریبا به‌سرعت به نمونه‌ی ویژه‌ای از پیشرفت‌ها و خلاقیت‌ها در زمینه‌ی نقاشی و مجسمه‌سازی قرن بیستم تبدیل شد. م

167. Maple
168. Bentwood Thonet
169. Plan Voisin
170. Eugene Henard
171. Giuliano Gresleri
172. Weissenhof
173. Taut
174. Hans Scharoun
175. Josef Frank
176. Mart Stam
177. J.J.P. Oud
178. Victor Bourgeois
179. Kasimir Malevich
180. La Sarraz Castle
181. Lausanne
182. Vaucresson
183. Michael Sterin
184. Gertrude Stein
185. Gabrielle de Monzie
186. Anatole de Monize
187. Malcontenta
188. Palladio
189. Robert Slutzky
190. Jacques-Francois Blondel
191. Pier Chenal
192. Pierre Savoye
193. Poissy
194. Seine valley
195. Centrosoyuz
196. Isidore Liubimov
197. Miasnitskaya

۱۹۸. Piloti به ستون‌ها و پایه‌ها یا تیرک‌هایی گفته می‌شود که ساختمان را فراز سطح زمین یا آب نگاه می‌دارند. این قبیل نگه‌دارنده‌ها به طور سنتی در منازل مسکونی بافت می‌شوند که با تیرک و دکل محکم نگاه داشته می‌شوند، مانند کلبه‌های ماهی‌گیران در آسیا و اسکاندیناوی که در آن‌ها از چوب استفاده می‌شود و در منازل مرتفع می‌توان به کوبینزلند قدیمی در ایالت شمالی استرالیا اشاره کرد. پیلوت‌ها در معماری مدرن به ستون‌های نگه‌دارنده‌ی تراز زمین اطلاق می‌شود. بهترین نمونه‌ای که در این زمینه می‌توان به آن اشاره کرد، ویلای ساووا اثر لوکوربوزیه در پوآسی واقع در فرانسه است. نمونه‌ی دیگر هوم‌وود اثر پاتریک گوبین در انگلستان است. پیلوتی (یا ستون‌ها) به غیر از کاربردشان به‌عنوان نگه‌دارنده، حجم معماری را نیز افزایش می‌دهد، آن را سبک‌تر می‌کند و فضا را برای رفت و آمد زیر ساختمان فراهم می‌سازد. لوکوربوزیه از پیلوت به‌طرق مختلف بهره گرفت، از دیرک‌های باریک تا ظاهر زمخت واحد مسکونی مارسی (۱۹۵۲ تا ۱۹۴۵) با دامنه‌ی وسیعی از پایه‌ها، ظرفیت‌ها و سطوح استفاده کرد. این بخشی از نظریه‌ی لوکوربوزیه مبنی بر کارایی ماشین‌مانند بود که به‌واسطه‌ی آن زمین، افراد و ساختمان‌ها در کنار یکدیگر به بهترین شکل ممکن عمل می‌کنند. م

۱۹۹. Alexander Vesnin

۲۰۰. Goskomstat معادل انگلیسی این واژه روسی State Committee for Statistic است. م

201. des Cordelieres
202. Winaretta Polignac- Singer
203. Cantagrel
204. du Chevaleret
205. Paris- Parc des Princes
206. Kouznetzoff Noble
207. de la Tourelle
208. Boulogne
209. Michel Roux-Spitz
210. Nevada
211. Charlotte Perriand
212. Yvonne Gallis
213. Louis Carre

۲۱۴. Moscophore موسکوفورس به معنای مردی است که گوساله بر دوش خود حمل می‌کند. مجسمه‌ی این انسان به تاریخ ۵۷۰ تا ۵۶۰ BCE (دوران باستان) بازمی‌گردد. این مجسمه ارتفاعی به‌اندازه‌ی ۱/۶۵m دارد و از سنگ مرمر ساخته شده است. این مرد مو و ریش بلند و همچنین جامه‌ی بلندی بر تن دارد. گوساله‌ی روی دوش او احتمالا برای قربانی

کردن حیوان است. م

۲۱۵ . Benin جمهوری بنین در غرب آفریقا. م

216. Moisei Ginsburg
217. Narkomfin
218. Clarte
219. Raoul Dautry
220. Eugene Claudius Petit
221. Strasbourg
222. Meaux
223. Briey Foret

۲۲۴ . Diogenes دیاژنیز، فیلسوف یونان باستان (۴۱۲-۳۲۳). م

225. Riviera
226. Eileen Gray
227. Jean Badovici
228. Roq
229. Etoile de Mer
230. Thomas Rebutato
231. Bogota
232. Ronchamp
233. Bourlemont
234. Vosges
235. Couturier
236. Regamey
237. Francois Mathey
238. Maurice Jardot
239. Canon Belot
240. Sidi Brahim

۲۴۱ . El Attuef شهر و بخشی در استان غردایه واقع در الجزایر است. م

۲۴۲ . AIgeria M'zab منطقه‌ای در شمال کویر ساحاراست و در ۵۰۰km جنوب الجزایر قرار دارد. م

243. Ischia
244. Edgar Varese
245. Helene de Mandrot
246. Le Pradet
247. Toulon
248. La Celle- Saint Cloud
249. Andre Jaoul
250. Suzanne

۲۵۱ . Cyclades سیکلادس مجموعه جزایر یونان و شامل ۲۲۰ جزیره است. این جزایر نوک زمین‌های کوهستانی غوطه‌ور در آب، به استثنای دو جزیره‌ی آتشفشانی به نام‌های میلوس و سانتورینی است. آب‌وهوای آن درمجموع، خشک و معتدل است. م

252. James Stirling
253. Provence
254. Sarabhai

۲۵۵ . Gujerat ایالتی در غرب هندوستان است. گجرات صنعتی‌ترین منطقه در کشور بزرگ هند به‌شمار می‌رود. م

256. Manorama Sarabhai
257. Chinubhai Chimanbhai
258. Surottam Hutheesing
259. Millowners
260. Shyamubhai Shodhan
261. Moghul

۲۶۲ . Diwan-i-khas دیوان خاص، دادگاهی خصوصی و غیر علنی بود. در اینجا نمایندگان و سایر مهمانان افتخاری با فرمانروا به‌طور شخصی ملاقات می‌کردند. ساختمان دیوان خاص از ماسه‌سنگ و به رنگ قرمز بود. م

۲۶۳ . Fatehpur Sikri فتح‌پور شهری است که نوادگان تیمور لنگ در شمال هند به کمک معمار ایرانی بنا کردند و در آن ساکن شدند و آن را به یکی از مراکز حکومتی خود تبدیل کردند و بسیاری از دانشمندان و هنرمندان را به آنجا آوردند. م

264. Baizeau
265. Carthage
266. Albert Mayer
267. Matthew Nowicki
268. P.L.Varma
269. Red Fort
270. Jantar Mantar

۲۷۱ . Extrados برون‌قوس به منحنی یا مرز خارجی سطح مریی قوس گفته می‌شود. پیشین

۲۷۲ . Haryana هاریانا یکی از ایالات شمالی کشور هند است. این ایالت در سال ۱۹۶۶ از ایالت پنجاب جدا شد. هاریانا از ایالت‌های صنعتی هند است و شهر گورگائون در این ایالت از مراکز فناوری اطلاعات و خودروسازی است. معنی نام هاریانا را برخی «محل آمدن خدا» و برخی «آریانا (سرزمین آریا)» می‌دانند. م

273. Mount Athos
274. Marguerite Harris
275. Cistercian
276. Nante- Reze

۲۷۷ . Mondrian موندریان به سبکی گفته می‌شود که خالق آن پیت موندریان، نقاش هلندی بود (متولد ۷ مارس ۱۸۷۲ آمرسفورت، هلند و متوفی ۱ فوریه ۱۹۴۴، نیویورک، امریکا). او مدتی به خودآموزی پرداخت و درکلاس‌های شبانه‌روزی در رشته‌ی طراحی تحصیل کرد.او نقاشی را در سال‌های ۱۸۹۴ تا ۱۸۹۲ در فرهنگستان آمستردام فراگرفت. در سال ۱۹۰۹ به انجمن تئوسوفی پیوست. در سال ۱۹۱۲ به پاریس رفت و آثار خود را در آنجا به نمایش گذاشت و در اوت سال ۱۹۱۴ به هلند بازگشت. موندریان هنرمندی بود با تعلقات عرفانی که بر هنر و معماری مدرن تاثیر گسترده‌ای برجای نهاد. او با طرح نظریه‌ی نئوپلاستیسیسم تحول بزرگی در هنر انتزاعی به‌وجود آورد. آثار او با خطوط عمودی متقاطع و سطوح رنگ‌های اصلی مشخص است. م

278. Yannis Xenakis
279. Metastasis
280. Vincent Scully

۲۸۱ . Megaron در یونان باستان و خاورمیانه به‌نوعی معماری گفته می‌شود که شامل هشتی، دالان و سالن بزرگ به‌همراه شومینه مرکزی بود. درواقع، سالنی بزرگ و مستطیل‌شکلی بود که در کاخ‌های یونان یافت می‌شد و در قسمت جلوی ساختمان دو دالان ستون‌دار داشت. م

282. L.C. Klaff
283. Benjamin Britten
284. Edgar Varese
285. Gesamtkunswerk
286. Jean Petit
287. Ueno
288. Mundaneum
289. Guggenheim
290. Saint Die
291. Matsukata
292. Kunio Maekawa
293. August Rodin
294. La Defense
295. Grand Palais
296. Quincy
297. Prescott

کتاب‌شناسی

▸ Vers une architecture. G. Crès & Cie, Paris, 1923. English ed.: Towards a New Architecture. John Rodker, London, 1927.
▸ L'Art décoratif d'aujourd'hui. G. Crès & Cie, Paris, 1925. English ed.: The Decorative Art of Today. Architectural Press, London, 1987.
▸ Urbanisme. G. Crès & Cie, Paris, 1925. English ed.: The City of Tomorrow and Its Planning. John Rodker, London, 1929.
▸ Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme. G. Crès & Cie, Paris, 1930. English ed.: Precisions on the Present State of Architecture and City Planning. MIT Press, Cambridge, MA, 1991.
▸ La Ville radieuse. Editions de l'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne, 1935. English ed.: The Radiant City: Elements of a Doctrine of Urbanism to be Used as the Basis of Our Machine-Age Civilization. Orion Press, New York, 1967.
▸ Quand les cathédrales étaient blanches. Plon, Paris, 1937. English ed.: When the Cathedrals were White: A Journey to the Country of Timid People. Routledge, London, 1947.
▸ Sur les quatre routes. Gallimard, Paris, 1941. English ed.: The Four Routes. Dobson, London, 1947.
▸ Les trois établissements humains. Denoël, Paris, 1945.
▸ Le Modulor. Editions de l'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne, 1950. English ed.: The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale, Universally Applicable to Architecture and Mechanics. Faber and Faber, London, 1951.
▸ Le voyage d'Orient. Editions Forces vives, Paris, 1966. English ed.: Journey to the East. MIT Press, Cambridge, MA, 1987.

General Books about Le Corbusier

▸ Boesiger, Willy (ed.): The complete works of Le Corbusier, 8 vols., Girsberger/Artemis, Zurich, 1930–1975.
▸ Petit, Jean: Le Corbusier lui-même. Editions Rousseau, Geneva, 1970.
▸ von Moos, Stanislaus: Le Corbusier, Elements of a Synthesis. MIT Press, Cambridge, MA, 1979.
▸ Brooks, H. Allen (ed.): The Le Corbusier Archive, 32 vols. Garland, New York/Fondation Le Corbusier, Paris, 1984.
▸ Lucan, Jacques (ed.): Le Corbusier: une encyclopédie. Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.
▸ Benton, Tim (ed.): Le Corbusier: Architect of the Century. Arts Council of Great Britain, Londres, 1987.
▸ Gans, Deborah: The Le Corbusier Guide. Princeton Architectural Press, New York, 1987.
▸ William Curtis. Le Corbusier: Ideas and Forms. Phaidon, London, 1995.
▸ Baker, Geoffrey H. : Le Corbusier, the Creative Search, the Formative Years of Charles-Edouard Jeanneret. Van Nostrand Reinhold, New York, 1996.
▸ Frampton, Kenneth: Le Corbusier. Hazan, Paris, 2001.
▸ von Moos, Stanislaus et Arthur Rüegg (eds.): Le Corbusier before Le Corbusier: Applied Arts, Architecture, Painting, Photography. Yale University Press, New Haven, 2002.