Iranian Journal of
Architectural & Environmental Research
Print ISSN : 2588-6363 Online ISSN: 2981-247X
University Zanjan

Comparing the Perception of Space Between Painters and Architects

Seyed Mani Emadi Paramkouhi [1]

1. Assistant Professor of Art Department at University of Zanjan, *emadi.mani@znu.ac.ir*

Article Info:

Article type:
Research Article

history:
Received:
2024/1/24
Received:
2024/4/13
Accepted:
2024/5/2
Published:
2024/8/5

Keywords:
space, perception, painting, architecture, environmental psychology.

Abstract: This research aims to highlight the fundamental differences between the "painterly" perception of space and the "architectural" perception of space. The goal is to explore the potential advantages of the painterly perception in architectural design and urban planning. Here, the term "advantage" refers to an additional intellectual and practical resource that a conventional architect or city planner may possess, enabling them to perceive space differently. This unique perspective can lead to the visualization and design of cities and architectures that are more self-sufficient and harmonious with human needs. The author employs an "environmental psychology" approach to measure the differences between these two types of perception and to understand the influence of painterly perception on architectural design and urban planning. From this viewpoint, the comparison of these two perceptions can be considered a comparative review. Based on the results, it can be concluded that painterly perception is more colorful, flexible, self-sufficient, and individualistic than its architectural counterpart. Architectural perception, on the other hand, is more influenced by external practical considerations, making it more susceptible to external forces that may not align with its intrinsic conditions. In this context, painting can serve as a roadmap, providing a smaller model for architectural designers. An architect or urban planner familiar with painterly perception is better equipped to understand the environment, place, architecture, city, color, and, in a broader sense, "space." This does not imply that painters create better cities or buildings; rather, engaging with painting and viewing artworks can help mitigate the controlling mindset often associated with architectural conservatism.

Cite this article: Emadi Paramkouhi, S (2024) Comparing the Perception of Space Between Painters and Architects, Architectural & Environmental Research 2(2), 149-175. https://doi.org/10.30470/jaer.2025.2048008.1168
© The Author(s).

Homepage: jaer.znu.ac.ir **Publisher:** University of Zanjan

پژوهش های معماری و محیط
شاپا چاپی: ۲۵۸۸-۶۳۶۳ شاپا الکترونیکی: ۲۹۸۱-۲۴۷۷
دانشگاه زنجان

مقایسهٔ ادراک فضا نزد نقاشان و معماران

سید مانی عمادی پرامکوهی[۱]

۱. استادیار گروه هنر دانشگاه زنجان ، ایران.emadi.mani@znu.ac.ir

اطلاعات مقاله:

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ‌ها:

دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۴

بازنگری: ۱۴۰۳/۱/۲۵

پذیرش: ۱۴۰۳/۲/۱۳

انتشار: ۱۴۰۳/۵/۱۵

واژگان کلیدی:

ادراک، نقاشی، معماری، فضا، روان‌شناسی محیط

چکیده: این تحقیق در صدد نمایش شباهت‌ها و تفاوت‌های بنیادین میان دو ادراک «نقاشانه» و «معمارانه» از مفهوم «فضا» است، تا مزیت‌های احتمالیِ ادراک نقاشانه را در طراحی معماری به محک آزمون بگذارد. در اینجا منظور از مزیت، سرمایه‌ای است که افزون بر سرمایهٔ فکری و عملیِ یک معمار متعارف، عامل رجحان او بر دیگر معماران است و باعث توانایی بیشتر او در ادراک متفاوت‌تر از فضا، تجسم و طراحی معماری‌های خودبسنده و هماهنگ‌تر با نیازهای انسانی می‌شود. رویکردی که نویسنده با کمک آن در صدد سنجش تفاوت‌های این دو نوع ادراک، و همین‌طور فهم میزان تأثیر ادراک نقاشانه بر طراحی معماری (و در مواردی شهرسازی) است، رویکردِ «روان‌شناسی محیط» نام دارد و از این زاویه که این دو ادراک، به لحاظ نظری مورد مقایسه قرار گرفته‌اند، می‌توان این بررسی را یک بررسی تطبیقی نیز دانست. بر اساس نتایج، ادراک نقاشانه نسبت به نوع معمارانه آن، رنگی‌تر، انعطاف‌پذیرتر، خودبسنده‌تر و فردگراتر است. ادراک معمارانه از آن جهت که ذاتاً بیش از نوع نقاشانه آن در معرض تفکر کاربردیِ بیرونی قرار دارد، پس راحت‌تر هم در معرض اثرپذیری از نیروهای بیرونیِ غیرسازگار با شرایط خود قرار می‌گیرد. در این صورت نقاشی می‌تواند مانند یک نقشهٔ راه عمل کرده و الگویی کوچک برای طراحان معمار فراهم سازد. شهرساز یا معماری که با ادراک نقاشانه مأنوس‌تر است، در او قوهٔ شکل‌گیری کیفیتی خاص فراهم می‌شود و زمینه را برای ادراک محیط، معماری، شهر و در یک کلام، «فضا» مساعدتر می‌کند.

استناد: عمادی پرامکوهی، سید مانی (۱۴۰۳). مقایسهٔ ادراک فضا نزد نقاشان و معماران. پژوهش‌های معماری و محیط ۲(۲)، ۱۷۵-۱۴۹. https://doi.org/10.30470/jaer.2025.2048008.1168

ناشر: دانشگاه زنجان.

© نویسندگان .

DOI: https://doi.org/ 10.30470/jaer.2025.2048008.1168 **Homepage:** jaer.znu.ac.ir

مقدمه

در بیشتر دوره‌های تاریخ هنر ایران، میان نقاشان و معماران رابطهٔ حرفه‌ای نزدیکی وجود داشته است، به‌گونه‌ای که گاه آن‌ها را در یک صنف طبقه‌بندی می‌کرده‌اند. نام افرادی که تا دورهٔ قاجار به نقاشی و معماری می‌پرداخته‌اند و توأمان القاب نقاش‌باشی و معمارباشی داشته‌اند، گواه این ادعاست. در غربِ قدیم نیز چنین سیّالیتی میان این دو هنر حرفه وجود داشته؛ نام نقاش معماران در نسخه‌هایی که دربارهٔ هنرمندان نوشته می‌شده فراوان است. این ارتباط در دوران معاصر در ایران و جهان تا حد زیادی رنگ‌باخته است. در ابتدا طرح این پرسش ضروری است که آیا اساساً ادراک[1] «نقاشانه» به مثابه تلقی ویژه‌ای نسبت به فضای[2] اطراف (مصنوع یا طبیعی)، موجودیت دارد؟ مقاله در صدد آزمودن این فرض است که چنین ادراکی وجود دارد و دارای مختصات خود است و چنانچه به مثابه روش و رویکرد، در طراحیِ معماری و شهرسازی استفاده شود، می‌تواند مزیتی باشد. بدیهی است که در میان ویژگی‌های متعارف نقاشانه، مواردی هستند که تأثیری بر کار معماران ندارند و در واقع خیل فراوانی از معماران بزرگ بین‌المللی به هیچ وجه نقاشان بزرگی نبوده‌اند. در این نوشتار هرجا که از ادراک نقاشانه یا معمارانه صحبت شده، منظور سنخ آرمانیِ[3] شخص واجدِ آن ادراک است، نه آنکه ضرورتاً هر نقاش معمولی‌ای صاحب ادراک نقاشانه باشد و هر معمار متوسطی واجد نوع

1 Perception.

۲ در اطراف ما «چیز»ی وجود دارد که وجود آن، به ادراک یا عدم ادراک ما وابسته نیست. در فلسفه به آن چیز «واقعیت»، و در تئوری فضا به آن «محیط» می‌گویند. (شقاقی، ۱۳۸۴، ۴۸). «فضا» محیطی است که به فهم انسان درآمده باشد.

۳ بر اساس الگوی جامعه‌شناسی ماکس وِبر، سنخ آرمانی (Ideal type)، یا همان گونهٔ آرمانی و یا تیپ ایده‌آل، مفهومی است که می‌تواند در قالب یک فرد خیالی متجلی شود. تیپ ایده‌آل، نماینده و واجد ویژگی‌های آرمانی یک گروه یا طبقه است و معمولاً تنها در عالم نظر وجود دارد و آن‌قدر به لحاظ خصوصیات، کامل است که به ندرت در عالم واقع، وجود خارجی می‌یابد. بر اساس این الگو، جامعه‌شناس می‌باید غیرواقعیتی بسازد به‌نام سنخ آرمانی، که واضح، دقیق و کاملاً تجریدی باشد تا با کمک آن، واقعیتی که نامشخص و ناپایدار است را ادراک کند. نک. ← Weber, 1978.

معمارانهٔ آن. تفاوت میان یک نقاش یا یک معمار معمولی با سنخ آرمانی‌اش که بنا بر تعریف، واجد ویژگی‌های حداکثری و کمال‌یافتهٔ حرفه و هنر اوست، بسیار است. چون مباحث بر مبنای باور به «زبان الگوی مشترک» شکل گرفته‌اند، یعنی زبانی که باید توسط همهٔ جامعه‌های هنری ـ و نه فقط یک رشتهٔ هنری ـ به فهم درآید، پس مخاطب چنین بحث‌هایی علاوه بر نقاشان و معماران، می‌تواند شهرسازان و گروه‌های هنری دیگر نیز باشد. از این رو چنین تداخل مباحثی میان رشته‌های نقاشی و معماری و شهرسازی، به حساب غیرکارشناسی بودن آن مباحث نیست، بلکه چون مقصود، یافتن زبان و الگویی مشترک بین همهٔ این گروه‌هاست، پس پرداختنِ توأمان به همهٔ آن‌ها و بررسی روابطشان با یکدیگر الزامی است. با فرض وجود ادراک نقاشانه، مقاله در صدد پاسخگویی به چنین سؤالاتی است: ـ ادراک نقاشانه چگونه ادراکی است و چطور می‌تواند امکانی بهتر برای تجسم و طراحی شهرها و معماری‌های خودبسنده و مناسب‌تر برای زندگی افراد فراهم کند؟ ـ شباهت‌ها و تفاوت‌های نسبیِ دو ادراک معمارانه و نقاشانه از فضا، کدام‌ها هستند؟

روان‌شناسی محیط

آدمی از قدیم‌الایام به تجربه می‌دانسته که محیط بر زندگی او تأثیر می‌گذارد و خود او هم در فرایندی معکوس، محیطش را تغییر می‌دهد. در نظام دانشگاهی مدرن بر این باورِ قدیمی نام علمیِ «روان‌شناسی محیط»[1] اطلاق می‌کنند که رویکردی[2] روشمند در بررسی تأثیرگذاری دوسویهٔ انسان و محیط است و «هدف آن، بررسی و شناخت مفهوم «فضا» از منظر روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، هنر و معماری، و به‌طورکلی معرفت‌شناسی و فلسفه، و در نهایت درک بهتر انسان‌ها از «فضا» و مخصوصاً فضاهای مصنوع است. مفاهیم «خلوت»، «فضاهای شخصی»، «قلمرو فضایی» و «ازدحام» از قسمت‌های اصلی مطالعات دربارهٔ ارتباط محیط با رفتار انسان‌ها و بالعکس است. روان‌شناسی محیط به

1 Environmental psychology

2 Approach

«آداب»، «رسوم»، «ارزش‌ها» و «معیار»های اجتماعی و فرهنگی نیز نظری دارد و به دیگر سخن «بررسی متقابل فرد و قرارگاه فیزیکی وی» است که باعث می‌شود فرد محیط را دگرگون کند و هم‌زمان، رفتار و تجارب وی به‌وسیلهٔ محیط دگرگون شود.» (نمازیان/ قارونی، ۱۳۹۲: ۱۲۲). مثلاً از تحلیل تأثیر دوسویهٔ محیط و انسان در بررسی عنصر «ایوان» [۱] در معماری ایران، می‌توان این طور نتیجه گرفت که ایوان فضائی برای نظارهٔ باغ برای انسان ایرانی بوده؛ مسئله‌ای ناشی از قداست محیط‌های باغی. بررسی ایوان از منظری دیگر مانند نقاشی (که اولویتش در بیان، فُرم و رنگ است و نه فضا) نتایجی متفاوت و هم مشابه در پی دارد: در نگاره‌های قدیم ایران تصاویر باغبانانِ محیط‌های درباری اگرچه رمزی از اهمیت «لحظهٔ حال»اند، اما تأکیدی بر نگاهِ مهم‌شمارندهٔ انسان ایرانی بر فضاهای باغی هم به شمار می‌آیند؛ کمی دورتر از این باغبانان نقاشی‌ها، ایوانِ کاخ یا خانه‌ای است که زنی یا مردی از درون آن به نظارهٔ باغ ایستاده. [۲] نکته‌ای که اشتراک معنای عنصر ایوان از نظرگاه نقاشی و معماری را نشان می‌دهد. تعمیق این بحث، بررسی بیشترِ مفهوم «منظر» را می‌طلبد. به لحاظ فلسفی، مفهوم منظر دارای دو وجه عینی [۳] و ذهنی [۴] است. وجه عینیِ منظر بر ادراک شونده تمرکز دارد و وجه ذهنی بر ادراک‌کننده. این رابطه که هم‌زمان دارای دو وجه متعامل مذکور است، تنها در صورتی که به شکل یک کل دیده شود معنی واقعی خود را می‌یابد؛ بنابراین «فقط ماهیت «عینی ذهنی» که در جوهرهٔ خود، هم با انسان و هم با محیط رابطه دارد، امکان بیان ویژگی‌های هویتی و بنیادین مفهوم منظر را به دست می‌دهد. بر این اساس می‌توان منظر را چنین تعریف کرد: منظر رابطه‌ای ادراکی است که میان «انسان به عنوان ادراک‌کننده» و «محیط به عنوان ادراک شونده» با پیوندی «پیوسته»

1 balcony

۲ نک. ← جُفت‌نگاره‌ای از نسخهٔ خمسهٔ نظامی با عنوان: زلیخا و زنان مصری، منسوب به قاسمعلی نقاش (دورهٔ تیموری). (بینیون/ ویلکینسون/ گری، ۱۳۷۸، ۳۳۰و ۳۳۱).

3 Objective
4 Subjective

ایجاد می‌شود و محصولی «عینی ذهنی» به دست می‌دهد[1]» (همتی/ صابونچی، ۱۴۰۰: ۲۵و۲۶). ادراک انسان از فضای اطرافش نیز مقوله‌ای عینی‌ذهنی است [2] و از فردی به فردی و از شغلی به شغلی و حتی از یک طبقهٔ اجتماعی به طبقه‌ای دیگر تغییر می‌کند. شاید ادراک و طبقهٔ اجتماعی را بی‌ارتباط با هم بدانیم، اما در واقعیت چنین نیست، «چرا که اساساً روان‌شناسی هنرمند [و طبعاً انسان] دارای خصیصهٔ تاریخی و ساختار طبقاتی[3] است» (ویگوتسکی، ۱۳۷۷: بیست‌وشش) و بیرون از این ساختار معنا نمی‌یابد. متغیرهای وراثتی، اجتماعی، شغلی، تحصیلی، قومی و جغرافیایی نیز هر یک به گونه‌ای بر ادراک افراد و گروه‌ها از محیط تأثیرگذارند. پس در بررسی گونه‌های آرمانی هر یک از شغل‌ها، قوم‌ها، ملت‌ها یا طبقات اجتماعی، می‌شود گفت که ادراک‌های مجزایی برای هر یک از آن‌ها وجود دارد. این واقعیت باعث می‌شود که بپذیریم معماری و نقاشی نیز به مثابه دو هنر حرفه، ادراک‌های منحصر به فردی در گروه‌های زیرمجموعهٔ خود می‌سازند. لازم به یادآوری است که وقتی از دارندهٔ ادراک نقاشانه سخن می‌رود، منظور فرد در حالت انتزاعی و مجزا از ادراک‌های دیگرش است. در واقعیت، مرز این ادراک نقاشانه با ادراکات دیگر بسیار سیال است. لزوم تأکید بر سنخ‌های آرمانی و نه سنخ‌های عادیِ افراد در چنین بررسی‌ای، از همین رو است.

نقاشانه نگریستن به منظرشهری

در رویکرد «روان‌شناسی محیط» و در بررسی‌های «منظر شهری[4]»، رنگ از تأثیرگذارترین عناصر است. منظر رنگیِ

۱ در تفکر کریستین نوربرگ شولتز معمار و اندیشمند نروژی که نگاهی متأثر از نظریات پدیدارشناسانهٔ هایدگر فیلسوف آلمانی دارد، (انسان (سوژه)) و (محیط (اُبژه)) از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند. بنابراین انسان در محیط، در رابطهٔ همزیستی با اشیاء و موجودات و «مکان»ی است که خود جزئی از آن به‌شمار می‌رود. (شقاقی، ۱۳۸۴، ۴۸).

۲ غالباً افراد از امری واحد برداشت‌های متفاوتی دارند. حتی یک رنگ واحد برای همهٔ مردم تأثیر روانی واحدی ندارد.

3 Class-Structured character.

4 cityscape

نامناسب، از علل اغتشاشات محیط و ناهنجاری‌های روانی افراد است. «برنامه‌ریزی منظر رنگی شهرها به‌عنوان شاخه‌ای از علم روان‌شناسی محیط، مانند برنامه‌ریزی پالت رنگی در آرایه‌بندیِ داخلی، دارای قواعدی است که کاربرد صحیح آنها در محیط‌های شهری نقش به سزایی در بهبود وضعیت روانی افراد دارد» (ضابطیان/ خیرالدین، ۱۳۹۹: ۲۸).

از نقطه‌نظری، هر سه گروه معماران و شهرسازان و نقاشان با ابزارها و مقیاس‌هایی متفاوت، کار نسبتاً یکسانی انجام می‌دهند؛ «طراح شهری حکم نقاشی را دارد که روی بومی سه‌بُعدی کار می‌کند که دارای مقیاسی عظیم و متغیر و درحال‌رشد است». (همان). هر سه به تضادهای رنگی به‌مثابه تمهیدی در تقویت ادراک فضائی توجه می‌کنند؛ اما نوع جامع آن در کار سنخ آرمانیِ نقاش است. در معماری منظر[1]، گیاهانی که با رنگ‌های مختلف و با ترکیبی اصولی کاشته شوند همچون تابلوی سه‌بعدی رنگی‌اند: اجزاء گیاهان همانند عناصر عینیِ رنگی بر روی بوم بزرگی هستند که سه بعد دارد، معادل با بوم دوبعدیِ نقاشی که پر از عناصر انتزاعیِ رنگی است. این مسئله در باب عناصر غیر گیاهی (سنگ و خاک و آب و مصالح ساختمانی و غیره) نیز صادق است. اگر ادراک رنگیِ معمار یا شهرساز، آن‌گونه باشد که قبل از نظارهٔ فضا به‌مثابه عناصری عینی، به آنها به‌مثابه عناصری انتزاعی همچون لکه‌های رنگ و فرم بنگرد ـــ چنان که یک نقاش خوب می‌کند ـ مسئله‌های زیادی در کار او رفع می‌شود. (عکس شمارهٔ ۱).

1 Landscape Architecture.

عکس شماره ۱. چیدمانی حساب‌شده از گیاهان رنگی بر روی دیواری در مجاورت سنگفرش. اومبریا. عکاس: ماریا اوژنیا. مأخذ عکس: PINTEREST.

اساساً منطق چنین چیدمانی از گیاهان در طراحی منظر شهری، تفاوتی با منطق چیدمان لکه‌های رنگ بر روی بوم دوبعدی ندارد. ازآنجاکه مشق تمرینیِ چنین چیدمانی در نقاشی راحت‌تر از مشق آن در اماکن شهری و معماری‌هاست پس طبیعی است که آشنائی با نقاشی و ادراک نقاشانه امتیازی برای طراح شهری باشد.

توجه به عناصر متحرک نیز در ایجاد پالت رنگی شهر اهمیت دارد. مانند رنگ پوشش شهروندان (دانش‌آموزان)، خودروها و رنگ ثابتِ تاکسی‌ها و اتوبوس‌ها که تابعی از عوامل اجتماعی فرهنگی و همچنین تأثیرات اقلیمی‌اند. در این مورد، مثالی از پالت رنگی غلط، شهر تهران است که «طیف‌های رنگی حاصل از کنار هم قرارگیری خودروها، طیفی از رنگ‌های خنثی، سرد و بی‌تفاوت می‌سازند» (همان، ۳۳). نمای ساختمان‌ها نیز عموماً ترکیبی از رنگ‌های مرده است و در موارد استفاده از رنگ، حتی آشفتگی دیداریِ بیشتری دیده می‌شود. رنگ‌ها القاگر معانی خاص مذهبی، معنوی، فرهنگی، ملی و غیره هستند اما تحقیقی در محدودهٔ میدان امام حسین نشان داده که «تقریباً هیچ رنگی با معنای ویژه دیده نمی‌شود! درحالی‌که اساساً طراحی این میدان، برای ایجاد محیطی معنوی‌آیینی بوده». (همان). این موارد اهمیت ادراک نقاشانه در کار طراح شهری را نشان می‌دهد. شهرساز می‌تواند به‌مثابه نقاشی باشد که پالت رنگ در دست دارد و مهندسی شهرسازی می‌کند. واکنش افراد به نورپردازی محیط‌های شهری نیز از موارد توجه معماران و شهرسازان در کاهش ناهنجاری‌های اجتماعی و ارتقای حس امنیت در مکان‌های عمومی (مانند بوستان‌ها) است.[۱] تبدیل نورها به لکه‌های رنگ روی بوم‌ها، تمرینی روزمره برای نقاشان است.

مباحث و دغدغه‌های فوق‌الذکر، اگرچه مشترکِ معماری، نقاشی، طراحی منظرِ شهری و روان‌شناسی محیط است؛ اما شکل کاملِ آن، عرصهٔ ادراک نقّاشانه است که ادراکی رنگی‌تر در قیاس با هنر حرفه‌های دیگر است. به لحاظ دانشگاهی

[۱] نک. ← (محمدی، ۱۴۰۰، ۶۸).

هم، دروس کاربردی رنگ و مفاهیم و نظریه‌های مرتبط با آن مانند روان‌شناسی رنگ، مبانی رنگ و تحلیل رنگ، به‌شکلی پایه‌ای در رشتهٔ نقاشی آموخته می‌شود و مورداستفادهٔ محدودترِ رشته‌های دیگر قرار می‌گیرد. مطالعاتی که تاکنون در تأثیر رنگ و نورهای رنگی بر ادراک انسان از فضا و زمان انجام شده است، عموماً جهت استفادهٔ نقّاشان بوده، مانند مطالعات یوهانس ایتن.[۱] از نتایج این مطالعات، تأثیر رنگ‌ها بر القا حس «وزن»، «دما»، «فاصله» و «بُعد» است که استفاده‌های فراوان در هنر حرفه‌های مذکور دارد.

سیّالیت میان حرفه‌ای تاریخی

اگرچه در ایران قدیم، دانش نظریِ هنر به‌عنوان تبیین‌کنندهٔ ارتباط نظری هنرها با یکدیگر و با معماری، وجود نداشته است؛ اما به‌یقین می‌دانیم که آنها به‌راحتی از یکدیگر تفکیک نمی‌شده‌اند. مثلاً نقاشی و معماری را گاه در یک صنف واحد و با کلانتری واحد در نظر می‌گرفته‌اند. عبدالله خان از دورهٔ قاجار از کسانی است که توأمان نقاش‌باشی و معمارباشی بوده و دیگری «استاد باقر معمار است که ظاهراً بر اکثر صنایع زمان [قاجار] مانند نقّاشی و تذهیب تسلط داشته.» (سهیلی خوانساری، ۱۳۸۳: ۵۲). نقاشان ما گاه طراحی محراب انجام می‌داده‌اند: «محراب مسجد جامع ارومیه از قرن هفتم‌ق. عمل عبدالمؤمن‌بن شرف‌شاه، نقاش تبریزی است و محراب امامزاده ربیعه‌خاتون، عمل محمدشاه نقاش است» (پورعبدالله، ۱۳۸۹: ۱۴۹ و ۱۵۰). این‌که در مکتب‌هایی از نگارگری ایران مانند هرات، معماری‌ها با پیچیدگی‌های عجیبی ظاهر شده‌اند، شائبهٔ معمار بودنِ نقاشانِ این مکتب‌ها را تقویت می‌کند.

پرویز کلانتری نمونهٔ معاصر این درهم‌تنیدگی است؛ او یک نقاش‌معمار است. برخی او را سیحونِ نقاشی معاصر ایران دانسته‌اند. ادمان آیوازیان، حسین محجوبی، ایرج کلانتری و هوشنگ

---

[۱] یوهانس ایتن (Johannes Itten) (۱۸۸۸-۱۹۶۷م). طراح، نقاش، معلم و نویسندهٔ سوییسیِ حوزهٔ هنر. از سال ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۳ در مدرسهٔ باهاوس مشغول به تدریس شد که اثر بسیاری بر جریان آموزش هنر به‌دنبال داشت. (Chilvers, 2003: 298).

سیحون نیز از معمارنقّاشان‌اند. در تاریخ هنر غرب هم، نام‌های نقاش‌معماران فراوان است؛ جوتو، جورجو وازاری، برنینی، آندرئا پوتزی، جولیو رومانو و میکل‌آنژ، همگی از نمونه‌ها هستند. در اساطیر غرب «موز»ها[1] یا همان منابع الهامِ هنرمندان، نُه خواهران بوده‌اند؛ یادآور دوران رابطه‌های پایدار میان هنرها و از جمله: نقاشی و معماری.

امروزه آن عواملِ پیوند هنرها باقی نیستند و رابطهٔ نقاشان و معماران تا حد زیادی غیرکاربردی شده است. این مسئله در بیشتر دنیا مصداق دارد و آن را از ویژگی‌های جوامع صنعتی دانسته‌اند. انسان‌ها در جوامع پیشاصنعتی بر اساس الگوهایی که در میان بیشتر افراد جامعه مشترک بوده زندگی می‌کرده‌اند و نیز بر اساس همان الگوهای مشترک، فعالیت هنری و معماری انجام می‌داده‌اند اما می‌توان گفت که «از اولین مراحل جامعهٔ صنعتی، دیگر آن زبان‌های الگوی مشترک از بین رفته‌اند.» (الکساندر، ۱۳۸۶: ۲۰۱).

زبان‌های الگویی که امروزه تعیین می‌کنند شهر و بنا چگونه ساخته شود، به‌جای آن که عمومی باشد تخصصی شده و مردم زبان متخصصان را نمی‌فهمند. «بیشتر مردم از طراحی محیط خود می‌ترسند. وقتی مردم زبان‌های الگویشان را از دست دادند تصمیمات درستی دربارهٔ محیطشان نمی‌گیرند زیرا نمی‌دانند چه چیزی مهم و چه چیزی بی‌اهمیت است. مردم ارتباطشان را با ابتدایی‌ترین شَم‌های خود ازدست‌داده‌اند». (همان، ۲۰۱ و ۲۰۲). [2] این وضع، منحصر به توده نیست. «معماران نیز شم خود را از دست داده‌اند. از آنجا که دیگر به‌زبانی عمومی مسلح نیستند که پایشان را در احساسات مردم استوار کند، ایشان نیز اسیر زبان‌های اختصاصی‌ای هستند که در خلوت خود

---

۱ موزها (muse)، نُه پری از نیمه‌خدایان مذاهب و اساطیر یونان و روم باستان بودند که وظیفهٔ الهام بخشیدن به شاعران و هنرمندان به‌عهدهٔ آنها بود. آنها خدمتکاران درگاه آپولو بوده‌اند.← Encyclopaedia Concise Britannica.

موزها بارها در نقاشی‌ها، از جمله در تابلوی «موزها» اثر موریس دنیس (۱۸۹۳م) به تصویر درآمده‌اند.

۲ فیلم سینمایی *شبکه* (*Network*) ساختهٔ کارگردان آمریکایی *سیدنی لومت*، نمونهٔ سینمائی خوبی برای بیان این وضع در دوران معاصر است.

ســـاخته‌اند. به‌تدریج حتی بناهایی که معماران می‌سازند پر از خطاهای آشکار می‌شود.» (همان). در سراسر جهان، از این بناهای پرخطا و زشت وجود دارد. [۱]

تفاوت‌ها و شباهت‌های دو ادراک نقاشانه و معمارانه از فضا و مزیت‌های نقاشانه نگریستن، برای معماران

هنر مانند گذشتهٔ نه‌چندان دور می‌تواند به معماران کمک بسیار کند. در مقاله‌ای تحت عنوان *هفت درس نقاشی برای معماری* [۲] نوشتهٔ *جفری هیلدنر* نقاشی به‌مثابه نقشهٔ راه معماران معرفی شده که آنها را به بینشِ عمیق‌تر دربارهٔ معماری رهنمون می‌شود. او می‌نویسد: «بینش عمیق دربارهٔ معماری، بسیار سخت از طریق تفکر مستقیمِ معمارانه به‌دست می‌آید. دستیابی به این بینش نیاز به تفکر موازی دارد. در این مورد، نقاشی می‌تواند ابزار و تمهیدی باشد برای ره گشودن معماری به ترازهای بالاتر و ممتازتر. من نقاشی‌ها را به‌مثابه سرمشق‌هایی برای نیل به ایده‌های معمارانه می‌بینم. چگونه؟ با خوانش مکرر آنها، و مخصوصاً با مشق نقاشی. مطالعه و مشق نقاشی، بخش مهمی از تحقیقات معمارانهٔ مرا می‌سازد و بالعکس، مطالعه و مشق معماری، بخش مهمی از تحقیقات نقاشانهٔ مرا می‌سازد. من معمار، و درعین‌حال نقاش هستم. هر یک از این دو، مرا نسبت به دیگری آگاه می‌کند.» (Hildner, 2013: 262 & 268).

به لحاظ علمی و تجربی اثبات شده که «مشق نقاشی باعث تقویت تفکر فضایی [۳] می‌شود» (Mlicka, 2013: 1)، «قوهٔ تفکر بصری را فربه می‌کند و آگاهی نسبت به دو مشکل مهم [در طراحی معماری] را ارتقا می‌دهد؛ یکی: «ساختن فُرم و هم‌زمان معنادادنِ به فُرم»، و دیگری: «ساختن فضا و هم‌زمان معنادادنِ به فضا». (Hildner, 2013: 262). غیر از دو مقولهٔ مهم فُرم و فضا، برخی مفاهیم دیگر نیز در نقاشی و معماری مشترک‌اند: تضاد، تنوع، ساختار، اختلاف رنگ و غیره. گشودگی و تراکم عناصر در معماری یا همان

۱ نک. ← گزارش سالانه اعضاء و نویسندگان مؤسسه مجازی *گردشگری*. (بی‌نام، ۱۳۸۸).

۲ معمار و محقق معماری از دانشگاه ویرجینیا.

3 Spatial Thinking

خلوت‌ها و جلوت‌ها هم معادل‌های نقاشانه دارند؛ همان پُر و خالی‌های نقاشانه یا مثبت و منفی‌ها.

طبق دیدگاه هیلدنر، درس‌های نقاشی برای معماری، به هفت عرصهٔ دوتایی تقسیم می‌شود که در تبیین دیدگاه او در باب سیّالیت میان‌رشته‌ایِ این دو هنر نیز نقش مهمی دارد. تفکیک کامل این هفت عرصه از یکدیگر ممکن نیست و درواقع آنها تا حد زیادی درهم تنیده‌اند. یک طرف این دوتایی‌ها معماری است و طرف دیگر، نقاشی. هفت دوتایی‌ها از این قرارند:

۱. ایدهٔ جمعی/ کنش بی‌واسطهٔ فردی (Move / Meaning)

۲. بیانگر / انتزاعی (Representation / Abstraction)

۳. ساختار تجسمی: سه‌بعدی / دوبعدی (3-d / 2-d)

۴. میدان / فیگور (Figure / Field)

۵. گوشه / مرکز (Center / Edge) [مرکزگریز / مرکزگرا]

۶. مسطح / خط (Line / Plane)

۷. مشروط / خودبسنده (Autonomy / Contingency)

نویسنده با تبعیت از نظر راجر فرای[1] در باب شاهکارهای نقاشی، شاهکارهای معماری را نیز واجد هم‌زمان همین دوتایی‌ها می‌داند؛ یعنی بناهایی که در محدوده‌های میانیِ این هفت دوتایی قرار می‌گیرند.[2] «فرای در نوشتاری به نام *طبیعت دوگانهٔ نقاشی*، مقوله‌بندی سه‌گانه‌ای در رابطهٔ نسبیِ فرم و محتوا ارائه می‌کند: اول، نقاشی ناب، که همان *فُرم برای فُرم* است (نقاشی بر اساس «کنش ناب فردی» (Pure-Move))؛ دوم، نقاشیِ روایی (نقاشی بر اساس «ایدهٔ جمعی» (Associative-Meaning))؛ و سومی که دربرگیرندهٔ هر دوی این‌هاست و یک عرصهٔ میانی محسوب

---

۱ راجر الیوت فرای (۱۹۳۴-۱۸۳۶م) نقاش و نقاد انگلیسیِ هنر که استاد دانشگاه کمبریج و عضو گروه بلومزبری بود.

۲ در قسمت نتیجه‌گیری، جدولی فراهم شده که خلاصهٔ تفاوت‌های دو ادراک نقاشانه و معمارانه را ارائه می‌کند. در آنجا نیز عرصهٔ ظهور شاهکارهای نقاشی و معماری را می‌توان جایی در میان هر دو ادراک دانست، یعنی شاهکارها آنها هستند که بهره‌ای از هر دو ادراک نقاشانه و معمارانه دارند.

می‌شود (عرصهٔ «ایدهٔ جمعی/ کنش ناب فردی» (Move / Meaning)). بر اساس دیدگاه فرای، فاخرترین و کمیاب‌ترین نقاشی‌ها ذیل این مقولهٔ آخری قرار می‌گیرند» (Ibid, 267).

«مثال‌های خوب برای آثار نقاشی نوع سوم، تابلوی *بشارت*، اثر پیرو دلافرانچسکا (عکس شمارهٔ ۲) و تابلوی *خانوادهٔ نقاش*، اثر هانری ماتیس است (عکس شمارهٔ ۳). امروزه اکثر معماری‌ها از امتیاز نوع اول بهره‌مند هستند (Move). اما من بیشتر به نوع سوم علاقمندم؛ همان تفکر معمارانه‌ای که جستجوی ناکاملِ نقاشی‌های نیمه انتزاعی هانری ماتیس و کوبیست‌های تحت‌تأثیر پُل سزان را گسترش دهد و از دل آن، آثار عمیق لوکوربوزیهٔ معمار حاصل شود که از نوع سوم‌اند (Move/Meaning)؛ مانند بنای La Tourette در فرانسه (۵۷-۱۹۵۶م) (عکس شمارهٔ ۴)، و تالار اجتماعات چاندیگار در هندوستان (۱۹۵۳م). (عکس شمارهٔ ۵)» (Ibid, 268).

عکس شماره ۲. سمت راست. تابلوی بشارت، اثر پیرو دلافرانچسکا، ۱۴۶۴ میلادی، رنسانس اولیه، نقاشی دیواری با تکنیک فرسکو، مکان فعلی: باسیلیکای سن‌فرانچسکو، آرتزو، ایتالیا، ابعاد: ۳۲۹ * ۱۹۳سانتیمتر. مأخذ عکس: WWW.WIKIART.COM.

عکس شمارهٔ ۳. سمت چپ. خانوادهٔ نقاش، اثر هانری ماتیس. ۱۹۱۱ میلادی، سبک فوویسم، رنگ‌وروغن روی بوم، مکان فعلی: موزهٔ ارمیتاژ، سن‌پترزبورگ، روسیه. مأخذ: (Ibid).

عکس شمارهٔ ۴. سمت راست. بنای لاتورت (La Tourrete)، اثر لوکوربوزیه معمارنقاش فرانسوی. این بنا به‌عنوان صومعه‌ای برای راهبان فرقهٔ دومینیکن طراحی شد. مکان: لیون فرانسه. مأخذ عکس: www.wikipedia.com

عکس شمارهٔ ۵. سمت چپ. بنای اجتماعات شاندیگار، هند، پنجاب. اثری از لوکوربوزیه معمارنقاش فرانسوی. مأخذ عکس: www.archdaily.com

به بیان دیگر، عموماً شاهکارهای معماری و نقاشی در جایی ظاهر می‌شوند که شور نقاشانهٔ دیونیزوسی[1] و نظم معمارانهٔ آپولویی[2] با هم تلاقی می‌کنند. در این معنا، معماری‌های بزرگ بهره‌ای از نقاشی در خود دارند و منطقی است که ادراک نقاشانه را مزیتی برای معماران بدانیم.

مصادیق دیگر در شباهت‌های نقاشی و معماری از این قرارند: «هر سطح دوبعدی (مانند بوم نقاشی)، معادل یک «محوطهٔ» معماری (Site) است. محوطه، خود معادل با «میدان» (Field) است که دو چیز را شامل می‌شود: هم نمای ساختمان (عمودی) و هم نقشهٔ ساختمان (افقی) [پلان] (عکس شمارهٔ ۶ و ۷). میدان همیشه با مسئله‌ای به نام «فیگور»ها مواجه است که فضای میدان را اشغال می‌کنند (مثال فیگور در معماری: «پنجره» ها در یک نمای ساختمان). همهٔ فیگورها

۱ دیونیزوس. (Dionysus در یونان). (Bacchus در روم). در اساطیر یونان و روم باستان، خدای جوانِ شراب. او فرزند زئوس و سِمِله بود. پرستندگان و فدائیانش که عموماً از زنان بودند *مائناد* (Maenad) نامیده می‌شدند که مست و ناهوشیار بر روی کوهها به رقص‌های آشوبگرانه و خلسه‌وار می‌پرداختند. مراسمی که برای او برگزار می‌شد، شامل دریدن گوشت و حتی گوشت انسان بوده. او نماد شور کنترل‌نشدهٔ قوای طبیعی آدمی است و همیشه با شراب تداعی می‌شود. (Cotterell, 1997: 154&155).. در هنر، دیونیزوس نماد شور کنترل‌ناشدهٔ هنرمندانه است.

۲ آپولو (Apollo). در اساطیر یونان و روم باستان، فرزند زئوس و لتو بود و خدا و نماد اِعمال نظم و قاعده و اصول است. (Ibid, 144). در هنر، آپولو نماد قاعده‌مندی و انظباط است که باید شور دیونیزوسی را تحت ضابطه درآورد.

درگیر مناسبات پیچیده با هم‌اند. مانند مناسبات میان فضاهای پُر و خالی [در معماری]، و فضاهای مثبت و منفی [در نقاشی]». (Ibid, 264).

فرانک لوید رایت و لوکوربوزیه دو معمارند که بن‌مایه‌های معمارانهٔ خود را از منابع هنری دیگر یا حتی از آثار نقاشانهٔ خود اخذ کرده‌اند؛ «رایت از باسمه‌های ژاپنی و لوکوربوزیه از سبک نقاشی ناب‌گرا». [۱] (Lum, 1999: 113). درواقع نقاشی‌های لوکوربوزیه هم‌ارز معماری‌های او قلمداد می‌شوند؛ (عکس شمارهٔ ۶) «سطوح هموار و تخت و دقیق در معماری‌های او هم‌ارز شکل‌های رنگی‌اش در نقاشی‌های سبک پساکوبیسم هستند. حتی منحنی‌های اشیا در تصاویر او، در نقشه‌های معمارانه‌اش به‌صورت حجم‌ها و سطوحی که آزادانه خم‌شده‌اند بازتاب یافته‌اند. نه در نقشه و نه در نما، ترکیب‌بندی‌های لوکوربوزیه معمارانه نیستند؛ بلکه آنها بیشتر ترکیب‌هایی فشرده در مستطیل‌هایی هستند که گویی قاب‌های نقاشی‌اند. (Ibid).

۱ ناب‌گرایی؛ سِره‌گرایی؛ پیوریسم یا پوریسم (به فرانسوی: Purisme) جریانی در نقاشی فرانسوی که هنرمندان شاخص آن، لوکوربوزیه و آمِده اُزنفان بودند و با «احساس» و «بیان» در هنر مخالفت می‌کردند. فعالیت آنها عمدتاً بین سالهای ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۵ میلادی بود. نک. ← (De Heer, 2009: 44,45,46). همچنین نک. ← (Chilvers, 2003: ۴۷۹)

عکس شمارهٔ ۶. سمت راست. نقاشی انتزاعی اثر لوکوربوزیه معمارنقاش فرانسوی. مأخذ عکس: wikiart.org
عکس شمارهٔ ۷. سمت چپ. وقتی به پلان بنا به‌مثابه نقاشی نگریسته شود کلیت و عناصر موجود در آن، تفاوت چندانی با کلیت و عناصر موجود در یک تابلوی نقاشی ندارد. (مانند فیگورها، لکهٔ رنگ‌ها، فرم‌ها و ...).

اشکال تکه‌تکه‌شدهٔ نقاشی‌های کوبیسمِ تحلیلی نیز حدوداً قابل‌تبدیل به معماری‌اند: «بدن‌ها به دیوارها، گیتارها به حمام‌ها، و بطری‌ها به دودکش‌ها. در تبدیل آرام‌آرامِ شکل‌های انتزاعیِ نقاشانه به حجم‌های معمارانه، نقاشی‌های پساکوبیستی فرنان لژه و ترکیب‌بندی‌های ناب‌گرایانهٔ لوکوربوزیه سهم مهمی ایفا نمودند. لژه با واردکردن عناصر بصریِ مکانیکی در نقاشی‌هایش، به‌مثابه عاملی تسریع‌کننده عمل کرد. جالب اینکه در تاریخ نقاشی مدرن، می‌شود سبک کوبیسم را به‌نوعی، در رابطه‌اش با معماری تفسیر کرد، چنان‌که از ۱۹۱۲ میلادی به بعد [در چرخشی آشکار] سبک کوبیسمِ ترکیبی[1] حالت‌های آشکارا معمارانه‌ای به خود می‌گیرد». (Ibid, 113 & 114).

مقالات زیادی در رابطهٔ معماری با دیگر هنرها و «نیز در ارتباط معماری و نقاشی چاپ شده است. مانند نوشته‌های شوماخر، مک‌کارتر، سِکلِر، هِجدوک، راو، و اِسلوتزکی.» (Ibid, 262). تحقیق پیرامون ارتباط معماری و کوبیسم نیز اول‌بار در ۱۹۴۱ میلادی توسط زیگفرید گیدئین در کتاب «فضا، زمان و معماری» مطرح شد. کتاب *معماری و کوبیسم* از *ایو بلاو* و *نانسی تروی* (۲۰۰۲) نیز به گفتمان معماری و سبک‌های نقاشی بویژه در اواسط سدهٔ بیستم میلادی می‌پردازد. ازاین‌دست تحقیقات فراوان است.

سیالیت میان حرفه‌ای نقاشی و شهرسازی نیز (به‌واسطهٔ لزومِ وجود زبان الگوی مشترک) می‌باید به همین منوال باشد که دربارهٔ معماری آمد؛ «امروزه معلوم شده که ساختار شهر می‌تواند از طریق تعامل فعالیت‌های منفرد ساختمانی در درون‌زبانی مشترک، بسیار پیچیده‌تر از آنچه که از طرح جامع حاصل می‌آید، بافته شود»[2]. (الکساندر، ۱۳۸۶: ۴۳۴). این

1 Synthetic Cubism

۲ در باب رابطهٔ نقاشی و شهر. نک. ← مقالهٔ کوتاهی به‌نام «رالف فازانلا و تجربهٔ شهر». در: (برجر، ۱۳۸۰: ۱۳۵-۱۴۲).

وضع مانند روند تشکیل اثر در کار نقاشان بزرگ است؛ وقتی نقاش زُبده‌ای نقاشی می‌کند نمی‌اندیشد که فرآیند نقاشی، او را به کدام‌سو می‌برد و نتیجه چه خواهد بود. پُل کِله[1] نقاش مشهور مدرنیست، نمونه‌ای در این‌باره است؛ علیرغم شهرت، و نزدیکی نسبی به سنخ آرمانی نقاش، می‌توان گفت و فراوان نیز گفته شده که «او خود نیز گاه نمی‌دانست در حیطهٔ کاری و فکری‌اش چه اتفاقاتی در شرف افتادن است. (گاردنر، ۱۳۷۰: ۶۳). او در جمله‌ای الهام‌برانگیز می‌گوید: «رنگ مرا تسخیر کرده است. دیگر لازم نیست به دنبالش بدوم، می‌دانم که برای همیشه مرا تسخیر کرده است، رنگ و من یکی شده‌ایم.» (احمدی ملکی، ۱۳۷۹: ۶۸و۶۹).

نقشهٔ گسترش شهر می‌تواند مانند درخت باشد: «وقتی درخت رشد می‌کند، نقشه و طرح جامعی در کار نیست که به شاخه‌ها بگوید کجا بروید. شهری هم که «کُل» است، باید مانند درخت پیش‌بینی‌ناپذیر باشد. جزئیات آن را نمی‌توان از پیش دانست. شاید بر مبنای زبان الگوی مشترک بدانیم که آن شهر چگونه شهری خواهد بود اما طرح تفصیلی آن قابل پیش‌بینی نیست. فعالیت‌های ساختمانی انفرادی باید بتوانند خود را آزادانه با نیروهای موضعی‌ای که با آن‌ها مواجه می‌شوند وفق دهند.» (الکساندر، ۱۳۸۶: ۴۴۲ و ۴۴۳). این نیز به مشی نقاشانهٔ بسیاری از نقاشان بزرگ و از جمله پُل کِله نزدیک است. «او در توصیف تشکیل اثر هنری، از استعارهٔ درخت، در جهت‌یابی، شاخه دادن و گستردن بهره می‌برد. هنرمند را تنهٔ درختی می‌داند که در چنگ نیروی در حال جریان است. هنرمند همچون تنهٔ درخت، چیزی را که از ژرفا برمی‌خیزد، جمع‌آوری می‌کند و به شاخه‌ها و به دیگران انتقال می‌دهد. زیبائی درخت از آنِ او نیست، او فقط واسطهٔ انتقال زیبایی است.» (احمدی ملکی، ۱۳۷۹: ۷۰).

شاید گفته شود چنین رویکردی ـ

---

۱ پُل کله (۱۹۴۰-۱۸۷۹م). نقاش، چاپگر، نویسنده و معلم سوئیسی-آلمانیِ هنر. یکی از فردگراترین و محبوب‌ترین چهره‌های عرصهٔ هنر در قرن بیستم. (Chilvers, 2003: 313).

یعنی این‌که بگذاریم زبان الگوی مشترک، خود به فعلیت درآید ـــ تنها در نقاشی و موسیقی و مجسمه‌سازی و چند هنر دیگر که از جهت تعامل فُرمِ درونی با امر بیرونی، چندان تحت اجبار نیستند مصداق دارد و در معماری و شهرسازی به هرج‌ومرج می‌انجامد. برعکس، این مسئله در مورد همهٔ هنرها صادق است و حاوی نظمی پیچیده و پنهان است. «به‌مراتب پیچیده‌تر از هر نوع نظم دیگر. نمی‌توان آن را با تصمیم و اختیار به وجود آورد و نمی‌توان آن را از پیش‌طراحی کرد». (الکساندر، ۱۳۸۶: ۴۴۳). نمونهٔ آن در معماری، هوندرت‌واسر معمارنقاش اتریشی است که «رویکرد طبیعت‌گرایانه‌ای در آثارش دارد، اما نه تقلید ارادی از فرم‌های طبیعی، بلکه تحلیل رفتار آن‌ها. اینکه گیاهان جزءبه‌جزء و آرام‌آرام با فضای اطراف خود به تعامل می‌رسند: افراد باید اجازه داشته باشند فضای مسکونی خود را تغییر دهند؛ مثلاً قلم‌مو دست بگیرند و دیوارها و پنجره‌ها را نقاشی کنند. خانهٔ هوندرت‌واسر در وین، با این فرض که ساکنین آن اجازهٔ اِعمال تغییر در فضای مسکونی خود دارند، طراحی شده است. او خواسته است بنایی زنده طراحی کند. [با این استدلال که اگر انسان‌ها آزاد باشند زبان الگوی مشترک که امری غریزی در آنها است خود به‌منصهٔ ظهور می‌رسد]. معماری‌های او تجسمی از ذهنیاتی‌اند که ابتدا در نقاشی‌ها ظاهر می‌شوند». (Restany, 1998).

خوانش نقاشی‌ها و تقویت تفکر فضائی

خوانش مستمرِ نقاشی‌ها روشی در تقویتِ ادراک نقاشانه از فضا، و تقویت آن است. کلاً خوانش و رمزگشایی از سطوح دوبعدی، کمکی در حل معماهای زیبایی‌شناختیِ معماری است؛ همان راهکار هیلدنر که نام آن را «خوانش محوطه/ منظره» می‌نامد که مقصود، خوانشِ هر چیزی است که نظاره می‌شود و خصوصاً منظره‌های تابلوهای نقاشی‌ها. «راهکاری که تعاملی سازنده میان چشم و عقل می‌سازد و رسیدن به پاسخ‌های دشواریاب به معماهای زیبایی‌شناسیِ معماری را آسان می‌کند چرا که رمزگشایی از یک نقاشی دوبعدی و نیمه بیانگر با ابعاد چند فوت مربع، به‌مراتب

راحت‌تر از رمزگشایی از یک محوطهٔ شهریِ سه بعدی و پیچیده است» (Hildner, 2013: 267)، همان‌طور که خلق یک معماریِ سه‌بعدی با حجم هزاران مترمکعب نیز در قیاس با خلق یک نقاشی در ابعاد کوچک، کاری بسیار دشوار است.

هیلدنر منظور خود از خوانش را با تحلیل تابلویی از خوان گری نقاش مکتب کوبیسم روشن می‌کند (تابلوی طبیعت بی‌جان، ۱۹۱۷م.). او ابزار کار در این تمرینِ ساده را «نگاه‌کردن» می‌داند که نوعی «خواندن» محسوب می‌شود؛ این توانایی، قابل تعمیم به هر متن بصری است؛ از یک محوطهٔ ساختمانی گرفته، تا دیوار یک ساختمان. (Ibid, 266).

ادراکِ خودبسنده‌ترِ نقاش از فضا

یکی از رازهای جاودانگی در هنر و معماری‌های فاخر که باعث برانگیختن حس احترام در همهٔ اقوام می‌شود، ویژگی بی‌زمانی‌مکانیِ آنهاست. اگرچه شاهکارها برخوردار از زبان الگوی مشترک‌اند و به همین واسطه می‌توانند به ذهن و خیال نفوذ کنند و کیفیتی جهان‌شمول یابند؛ اما آنها واجد کیفیت دیگری نیز هستند که آن وجه جهان‌شمول را کامل می‌کند: آنها واجد خصیصهٔ خودبسندگی[1] هستند. وقتی چیزی ساخته می‌شود ارادهٔ سازنده‌اش را در خود پنهان دارد؛ اما وقتی خود ایجاد می‌شود آزادانه و بر مبنای قواعدی است که بی دخالت ارادهٔ انسان و به‌مقتضای موقعیت عمل می‌کنند، این حالت را خودبسندگی می‌نامند.

می‌توان ساعت‌ها به پدیده‌های طبیعی خیره شد. آنها برخوردار از کیفیت خودبسنده‌اند؛ غیرتکراری‌اند، زنده، کامل، سازگار با نیروهای درونی خود، دور از طرحی مدون و ازپیش‌تعیین‌شده، و درعین‌حال برخوردار از الگویی که در همهٔ مشابهات طبیعیِ آن، مشترک است. به همین قیاس، شاهکارهای هنر و معماری نیز می‌توانند ساعت‌ها مخاطب را میخکوب کنند. آنها به قوانین درونیِ خودشان، و از طرفی به زبان الگوی مشترک جهانی پیوسته‌اند، از همین

1 Autonomy

روست که زنده‌اند و در همهٔ عالم ستایش می‌شوند. اما سازه‌ای که در پس ساخت آن، مغزی متفکر باشد حاصل بینش مهندسی‌وار یک مهندس و نه هنرمند است. چنین بنای غیرزنده‌ای چنان از ارادهٔ سازنده‌اش پر شده که جایی برای اقتضائات طبع خودش باقی نمانده است. نقاش برخلاف مهندس، با نقشهٔ از قبل طراحی‌شده ورود نمی‌کند. او خود را به جریان یا همان شم‌وشور دیونیزوسی می‌سپرد، هرچند که او هم برای تنظیم آنچه که او را به‌پیش می‌برد، به چارچوب یا همان قوای آپولویی (برای لجام‌زنی به آن شورِ دیونیزوسی) نیاز دارد. کار او دو چیز است: سپردن خود به جریان نقاشی، و هم‌زمان لجام‌زنی به آن. در کار معمار نیز اگر قوهٔ مهندسی آن‌قدر قوی شود که اثری از شور دیونیزوسی باقی نماند کار او اثر محسوب نمی‌شود و تفاوتی با کار مهندس ندارد.

عموماً افراد و خصوصاً طراحان هنگام مواجهه با مسئلهٔ خود، فرصت شروع از وضعیت صفرِ فکری را ندارند و از همان الگویی در حل مسائل کمک می‌گیرند که پایه‌های آن در زمان‌هایی پیش‌تر و توسط دیگران گذاشته شده است. در این مورد رویکرد خود ارجاع می‌تواند شیوهٔ مخصوصِ تجربهٔ ساختمانیِ هر معمار محسوب شود. چون ادراک نقاشانه قابلیت خود ارجاعی بیشتری از معماری دارد، می‌تواند در این زمینه مفید باشد؛ چراکه عموماً نقاشان بزرگ طرح جامعی در ذهن ندارند و بنا بر منطق خودِ نقاشی و وضعیت لحظه‌به‌لحظهٔ آن، اجازهٔ رویش اجزاء اصلی و فرعی کار را می‌دهند و از این طریق کُل موردنظر خود را که جزئیات آن در ابتدا پیش‌بینی‌ناپذیر بوده‌اند می‌یابند. به عبارتی «ضرب قلم‌موها در نقاشی وقتی زیبا می‌شوند که در قالب محصول نهاییِ روندی خاص به نظر برسند ــ یعنی وقتی که نیروهای آن روند، بر میل سازنده چیره شود.» (الکساندر، ۱۳۸۶: ۱۳۸). در اینجا واژهٔ «یافتن» مهم است؛ همچون پیکاسو که می‌گفت: «من جست‌وجو نمی‌کنم، بلکه می‌یابم». پُل کِله نیز در اهمیت زبان شخصی و خودبسنده که هنرمند را به زبان الگوی مشترکِ جهانی وصل می‌کند،

می‌گوید: «می‌خواهم چنان باشم که گویی تازه چشم به جهان گشوده‌ام. مطلقاً چیزی نمی‌دانم. باید شاعران و هنرمندان و شیوه‌های کارشان را نادیده بگیرم و تقریباً مانند انسان ابتدایی باشم.» (رید، ۱۳۶۲: ۲۶۲ و ۲۶۳).

کریستوفر الکساندر در کتاب خود *معماری و راز جاودانگی*[1] به سازه‌ای اشاره می‌کند که نیروهای درون خود را به‌درستی می‌نمایاند و ازاین‌رو هویتی جاودانه دارد. او این سازه را سازهٔ «باهویت» می‌نامد که درواقع بیان و نامی دیگر از سازهٔ خودبسنده است. او می‌نویسد: «اول بار که به ساخت چنین سازه‌ای پرداختم، نگران بودم که ناخودآگاه به تقلید از گذشته بپردازم؛ اما بعدتر، از طریق نسخهٔ کهن *کتابچهٔ باغ دانهٔ خردل* از یک نقاش چینی، دریافتم که درواقع هنر نقاشی یک راه بیشتر ندارد و دیگران پیوسته همان راه را در طول تاریخ برای خود با کشف کرده‌اند. هرچه دربارهٔ شهرها و بناها بیشتر آموختم حقانیت همین معنا را [در باب شهرسازی و معماری] بیشتر دریافتم.» (الکساندر، ۱۳۸۶: ۴۵۸ و ۴۵۹).

شهرسازان خوب نیز چنین می‌کنند. در طراحی شهری تکوین شهر باید تابع روندی خودبسنده باشد، چنان‌که «هر بنا یا باغ بتواند با روندی خودمختار تکوین پیدا کند، روندی که بگذارد آن بنا یا باغ خود را با ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود [و نه فقط با ایده‌های طراح] وفق دهد.» (همان، ۱۴۱). در این صورت شهرِ خودبسنده ـــ که کاملاً هم بی‌نشان از سازندگانش و زبان الگوی مشترک نیست ـــ «ایجاد» می‌شود؛ ساخته نمی‌شود بلکه ایجاد می‌شود. همچون فرآیند خلق اثر هنری، شهر زنده نیز اصلاحات مداوم می‌طلبد ولیکن مشکل آنجاست که در کار شهرسازان و معماران، کوچک‌ترین تغییری منجر به تحمیل هزینه‌های گزاف می‌شود اما در نقاشی و در آثار نقاشان این کار آسان‌تر و کم‌هزینه‌تر انجام می‌شود.

با این شرح، دو ویژگی مهم

---

۱ استاد و نظریه‌پرداز معماری از دانشگاه برکلی. او به عنوان پدر زبان‌های الگو شناخته می‌شود.

شـــاهکارهای هنر و معماری یعنی زبان الگوی مشـترک و خودبسـندگی، هر دو در نقطه‌ای به نام «اثر» یکدیگر را تلاقی می‌کنند؛ همان عرصـــهٔ بینابینیِ هیلدنر و راجر فرای در تشـریح کنش بی‌واسـطهٔ فردی و ایدهٔ جمعی، و شـکلی دیگر از تعادل نیروهای دیونیزوسـی و آپولویی. شـور دیونیزوسـی، همان نیروهای روانی فرد و قوای کنترل‌ناپذیر اوسـت (خودبسندگی)، و انضباط آپولویی، همان نیروهای بازدارندهٔ اجتماعی و قوانین نظم‌دهندهٔ آن (زبان الگوی مشـترک). درواقع، ادراک نقاشـانه نوعی ادراک دیونیزوسـی اسـت و ادراک معمارانه، ادراکی آپولویی. این ادراک نقاشـانه از فضا است که شور هنرمندانه را در فضای معماری‌ها می‌پراکند.

ادراک نقاشـانه از فضـا بـه‌جز خودبسـنده‌تر بودن، فردگراتر از ادراک معمارانه است. دومی جامعه‌گراتر و نسبت به ارزش‌های اجتماعی، مقیدتر اسـت که البته منظور، ارزش‌های اخلاقیِ اجتماعی نیسـت؛ بلکه هرآن قاعده‌ای اسـت که بیرون از قوانین درونی، بر ادراک تـأثیر می‌گذارد. سـنخ آرمانیِ نقاش، نسـبت به فضای مصنوع یا طبیعی اطرافش، از جهت رعـایـت قـیـدوبـنـدهـای بـرون فـردی، فارغ‌البال‌تر و رهاتر و درون‌نگرتر اسـت. این بیان دیگری از ارزش‌های بازیگوشانه اسـت که جلوتر، از آن سـخن خواهد رفت. در میان هنرها، تنها در موسـیقی اسـت که امکانِ بالقوهٔ خودبسـندگیِ فُرم بیشـتر از همین امکان در نقاشـی اسـت و اوج آن، در آثار هنر مدرنیسـم اسـت که آغـازگـرش فـوویسـت‌هـا، و ادامـه‌دهندگانش، نقاشـان کوبیسـت بوده‌اند. کوبیسـت‌ها در این مورد درس‌های بسیار می‌دهند، مانند اثر پیکاسـو به نام «شـاعر». (عکس شـمارهٔ ۸). (Hildner, 2013: 268).

عکس شمارهٔ ۸. شاعر. اثر پیکاسو نقاش اسپانیایی، ۱۹۱۱ میلادی، رنگ و روغن، ۵۱ * ۳۵ سانتیمتر، مکان فعلی اثر: موزهٔ گوگنهایم. مأخذ عکس: focusonpicasso.com

اگرچه عنوان این اثر، «شاعر» است و می‌توان رگه‌هایی کم‌رنگ از حضور فیزیکی او را دید؛ اما درست‌تر آن است که بگوییم موضوع شاعر تنها بهانه‌ای برای نقاش در ارائهٔ فضای نقاشانهٔ خودبسنده است. چنین اثری، پاسخ درخوری به جزئیات واقعیت بیرونی نمی‌دهد. آیا چنین ادراکی از فضا و رنگ و فرم، و تمرین آن از طریق نقاشی، کمکی به معماران و شهرسازان در ساخت بناهای خودبسنده‌تر محسوب نمی‌شود؟

عامل دیگر در خودبسندگیِ آثار فاخر هنری، رنگ است. شکل کمال‌یافتهٔ خودبسندگی رنگی را، نه در آثار معماری بلکه در شاهکارهای نقاشی می‌توان یافت. رنگ فقط در کار معدودی از معماران بزرگ به‌عنوان عاملی ساختاری ـــ و نه تزیینی ـــ استفاده شده است، درحالی‌که «انتخاب رنگ در معماری نوعی تأثیر مضاعف بر افراد دارد. معماران معاصرِ زیادی به این پدیده به‌مثابه عامل حاشیه‌ای می‌نگرند و ترجیح آنها بیشتر بر فرم، ساختار و برنامه‌ریزی پروژهٔ معماری است. اما برای گروه دیگری از معماران، رنگ عامل بی‌نهایت مهمی محسوب می‌شود و به لحاظ علمی ثابت شده این گروه از معماران در این ترجیح خود کاملاً محق‌اند. آنتونی گائودی اسپانیایی (۱۸۵۲-۱۹۲۶م)، تئو وَن‌دوسبورگ هلندی (۱۹۳۱-۱۸۸۳م)، لوییس باراگان مکزیکی (۱۹۸۸-۱۹۰۲م)، میشل گریوز آمریکایی (۲۰۱۵-۱۹۳۴م)، پیتر کوک اتریشی، ریچارد راجرز، و ریکاردو بوفیل اسپانیایی، از این گروه معماران هستند که رنگ در کار آنها جایگاه ممتازی دارد. «رنگ در فضاهای معماری به‌هیچ‌عنوان مسئله‌ای تزیینی نیست». (Eis, 2017).

به لحاظ فنی نیز کار روی سطح دوبعدی، امکان به‌مراتب بهتر و راحت‌تری نسبت به کار روی یک تودهٔ عظیمِ سه‌بعدی و معمارانه، یا گسترهٔ فراخ شهر فراهم می‌کند. پس تمرین تفکر

خلّاقانهٔ خودبسنده، در نقاشی آسان‌تر است. از طرفی، مقتضیات بیرونی و کاربردی ممکن است به‌سادگی بر کار طراح معمار یا شهرساز اثر بگذارند ولیکن در مورد نقاشی، احتمال این اثرگذاری ناچیز است.

از همهٔ اینها منظور آن نبود که نقّاشان، خانه‌ها یا شهرهای بهتری می‌سازند؛ بلکه نقاشانه نگریستن به فضا را باید سرآغاز اُنس با نگاهی دانست که ذهنِ کنترل‌کنندهٔ محافظه‌کار را در معماران و شهرسازان تضعیف می‌کند. آنکه با این نگرش نقاشانه مأنوس است در او قوهٔ شکل‌گیری ـ و نه خلقِ ـ کیفیتی که «خودبسنده» نامیدیم نهادینه‌تر می‌شود و زمینهٔ مساعدتری در او برای ادراک درست‌تر محیط، معماری، شهر و در یک‌کلام «فضا» شکل می‌گیرد.

ادراک نقاشانه؛ بازیگوش و رها

برخی نقادان هنر از جهت شباهتی که در سازوکار آزادِ شکل‌گیری اثر هنری با سازوکار آزادِ شکل‌گیری بازی وجود دارد، آن را نوعی «بازی» دانسته‌اند. این مسئله در باب معماری نیز ــ اگرچه کمتر ـ مصداق دارد و گاه روند شکل‌گیریِ معماری را از جهت یکی قلمداد شدنش با روند شکل‌گیری آثار هنری، به بازی تشبیه کرده‌اند. لوکوربوزیه، از بازیِ معمارانه در کار معمار سخن می‌گوید. در نوشتار هیلدنر نیز بحثی به نام «معماری به‌مثابه بازی» آمده و جملهٔ معروف لوکوربوزیه نقل شده که «بازی معمارانه را به جد انجام بده[1]». [تعارض میان «بازی» و «جدّیت»، نکتهٔ مهمِ این گزاره است.] منظور او در اینجا اشاره به شأن بازیگوشانه، [آزاد، هنرمندانه و مملو از شور دیونیزوسی] در هنر معماری است. (Move)[2]». (Hildner, 2013: 268).

نقاشی ازاین‌جهت بر معماری مزیت دارد که بازی آزاد رنگ و فُرم در آن، آسان‌تر از معماری است. برای معمارانی که درصدد رعایت اندرز لوکوربوزیه در بازی معمارانهٔ خود هستند، مشق نقاشی و

1 Playing intensely the architectural game.

2 Move در ادبیات نویسنده، کنشِ بدونِ تأمل و بازیگوشانه و انفرادی است؛ در تضاد با Meaning که «ایده‌های جمعی» است.

تقویت ادراک نقاشانه از رنگ و فُرم و فضا، برایشان مفید می‌افتد. این ادراک، ادراکی آزادتر، انعطاف‌پذیرتر، کودکانه‌تر، و در یک کلام بازیگوشانه‌تر نسبت به ادراک معمارانه است و نقاشان از امکان بازی آزادانهٔ بیشتری دررابطه‌با فرم و رنگ در آثار دوبعدی خود بهره‌مندند. (در قسمت نتیجه‌گیری، جدول تفاوت‌های نسبیِ دو ادراک نقاشانه و معمارانه، به تفکیک آمده که می‌تواند برای مقایسهٔ چکیده‌وار تفاوت‌های آن دو مفید باشد.)

نتیجه‌گیری

از مجموع مباحث برمی‌آید که در میان سنخ آرمانی نقاش نوع خاصی از نگریستن به فضا ــ که آن را ادراک نقاشانه نامیدیم ــ وجود دارد که با مشابهات آن در گروه‌های هنریِ دیگر تفاوت دارد و چنان‌چه در طراحیِ معماری و شهرسازی، از آن به‌مثابه روش و رویکرد استفاده شود می‌تواند امتیازی برای معماران و شهرسازان محسوب شود. ادراکی که موجب توانایی بیشتر در فهم متفاوت‌تر از فضا، تجسم و طراحی شهرها و معماری‌های خودبسنده‌تر و هماهنگ‌تر با نیازهای انسانی است. ویژگی مهم و شاهکارسازِ خودبسندگی در هنر و معماری، با وجود ادراک نقاشانه از فضا (که ادراکی بازی‌گوش‌تر و آزادتر است) راحت‌تر به دست می‌آید؛ چراکه ادراک معمارانه آسان‌تر در معرض تأثیرپذیری از قواعد بیرونیِ ناسازگار با قواعد درونیِ خود قرار می‌گیرد، واقعیتی که در ادراک نقاشانه مصداق کمتری دارد. در طراحی شهری نیز گسترش شهر می‌تواند تابع روندی خودمختار همچون روند شکل‌گیری یک تابلوی نقاشی انتزاعی باشد؛ چنان‌که بناها و باغ‌ها و خیابان‌ها خود را با ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود، و نه فقط با ایده‌های طراح وفق دهند.

اگر در کار معمار یا شهرساز، ادراک نقاشانه از رنگ‌های محیط نهادینه شود و او بتولند عناصر فضای اطراف خود را در وهلهٔ نخست نه به‌مثابه عناصری طبیعی و عینی، بلکه به‌مثابه عناصری انتزاعی همچون لکه‌های رنگ و شکل در نقاشی ببیند مسائل بسیاری در کار او رفع‌ورجوع خواهد شد. ادراک نقاشانه ادراکی رنگی‌تر نسبت به ادراک‌های

هنرحرفه‌های دیگر، و حساس‌تر به نورهای محیطی است که در کار شهرسازان و معماران از اهمیت خاصی برخوردار است.

شاید صورت عکس این واقعیت که ادراک نقاشانه مزیتی در طراحی معماری است هم صادق باشد: ادراک معمارانه مزیتی برای نقاش در تجسم و ارائهٔ فضاهای سه‌بُعدیِ پیچیده است. ادراک نقاشانه از فضا می‌تواند ذهن مهندسِ حسابگر را که عاملی در محافظه‌کاری و ضعف خلاقیت معماران و شهرسازان است، تضعیف کند و ادراک هنرمندانهٔ خلّاق را تقویت نماید. آنکه با این نوع ادراک از فضا مأنوس‌تر است در او قوهٔ شکل‌گیری ـ و نه خلقِ ـ کیفیتی که «خودبسنده» نامیدیم نهادینه‌تر می‌شود و زمینهٔ مساعدتری در او برای ادراک کامل‌تر محیط، مکان، معماری، شهر، رنگ و در یک کلام «فضا»، شکل می‌گیرد. همچون نقاش به فضا نگریستن، درسی است برای معماران و شهرسازان، و امتیازی برای آنها.

جدول تفاوت‌های نسبیِ ادراک نقاشانه و معمارانه از فضا (منظور سنخ‌های آرمانی است)

	ادراک نقاشانه	ادراک معمارانه
خودبسندگی (آزاد از قید تفکر کاربردی) / **مشروطیت** (مشروط به شرایط بیرونی و تفکر کاربردی)	خودبسنده	مشروط
رنگی / غیر رنگی	رنگی	غیر رنگی
فردگرائی / جامعه‌گرائی	فردگرا	جامعه‌گرا
ذهنی / عینی	ذهنی	عینی
بازی‌گوشی (انعطاف‌پذیری و آزادی) / **جدیت** (تقید)	بازیگوش و انعطاف‌پذیر و آزاد	جدی و مُقید
بیانگری / انتزاعی	بیانگر	انتزاعی
دیونیزوسی / آپولویی	دیونیزوسی	آپولویی
. ایدهٔ جمعی/ کنش بی‌واسطهٔ فردی	کنش بی‌واسطهٔ فردی	ایدهٔ جمعی

ملاحظات اخلاقی:

تشکر و قدردانی: برخی تذکرات و راهنمایی‌های به‌جا از آقایان دکتر صادق فلاحت از گروه معماری دانشگاه زنجان و مهندس بابک عمادی از شارلوت آمریکا، در تنظیم این مقاله مؤثر بوده است. نهایت قدردانی را از ایشان دارم.

تعارض منافع: طبق اظهار نویسندگان، این مقاله تعارض منافع ندارد.

برگرفته از پایان نامه/رساله: این مقاله مستخرج از رساله/پایان نامه نمی باشد.

منابع

- ـ الکساندر، کریستوفر (۱۳۸۶)، *معماری و راز جاودانگی؛ راه بی‌زمان ساختن*. ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- ـــ برجر، جان (۱۳۸۰)، دربارهٔ نگریستن، ترجمهٔ فیروز مهاجر، تهران: آگاه.
- ـــ بینیون، لورنس/ ویلکینسون، ج.و.س/گری، بازیل (۱۳۷۸)، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمهٔ محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر.
- ـ پورعبدالله، حبیب‌الله (۱۳۸۹)، حکمت‌های پنهان در معماری ایران، تهران: کلهر.
- ـــ خمسه (۱۳۹۱)، احمدبن عمر نظامی، ویراستاران: بهروز ثروتیان، امیرحسین قانع، تهران: امیرکبیر.
- ـ رید، هربرت (۱۳۶۲)، فلسفهٔ هنر معاصر، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.
- ـ سهیلی خوانساری، پیشگفتار در: گلستان هنر (۱۳۸۳)، قاضی‌میراحمد منشی قمی، تهران: منوچهری.
- ـــ شقاقی، پژمان (۱۳۸۴)، کالبد خدایان؛ تجلی امر قدسی در معماری اقوام گوناگون، تهران: قصیده‌سرا.
- ـ گاردنر، هلن (۱۳۷۰)، هنر در گذر زمان. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: (نگاه و آگاه).
- ـــ لغت‌نامهٔ دهخدا (۱۳۷۷)، علی‌اکبر دهخدا، چاپ دوم از دورهٔ جدید، دورهٔ شانزده جلدی، دانشگاه تهران.
- ـــ ویگوتسکی، لوسمنوویچ (۱۳۷۷)، روان‌شناسی هنر، ترجمهٔ دکتر بهروز عزبدفتری، انتشارات دانشگاه تبریز.

مقالات

- ـــ احمدی ملکی، رحمان (۱۳۷۹)، می‌خواهم چنان باشم که گویی تازه چشم به جهان گشوده‌ام. فصلنامهٔ هنرهای تجسمی، شمارهٔ هشتم. ۵۸-۷۳.
- ـــ بی‌نام، نشریهٔ منظر، دی۱۳۸۸، شماره۳، ده ساختمان زشت جهان آیا از شکاف میان معماران و مردم حکایت می‌کند! ۶-۷.
- ـــ ضابطیان، الهام / خیرالدین، رضا (بهار ۱۳۹۹). ارزیابی ادراک منظر ثابتِ رنگی در فضاهای شهری (نمونه موردی: میدان امام حسین (ع) شهر تهران)، مجلهٔ منظر، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۵۰، ۲۸-۳۹.

- ـ محمدی، محمدعلی (بهار ۱۴۰۰)، نقش پوشش گیاهی در شکل‌گیری ناهنجاری‌های اجتماعی و میزان احساس امنیت در پارک‌های شهری. نمونهٔ موردی: پارک شوش، منطقهٔ ۱۲ تهران. مجلهٔ منظر، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۵۴، ۵۴-۶۹.
- ـــ نمازیان، علی/ قارونی، فاطمه (۱۳۹۲)، حلقهٔ گمشدهٔ روان‌شناسی محیط در آموزش معماری، در: نشریهٔ علمی پژوهشی انجمن علمی معماری و شهرسازی ایران، شماره ۵، بهار و تابستان ۱۳۹۲، ۱۳۱-۱۲۱.
- ـــ همتی، مرتضی/ صابونچی، پریچهر (پائیز ۱۴۰۰)، ادراک‌کننده، ادراک-شونده، محصول ادراک (ارزیابی تعابیر صابحبنظران از مؤلفه‌های تعریف منظر)، مجلهٔ منظر، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۵۶، ۱۴ – ۲۹.
- Chilvers, Jan, (2003), *Concise Oxford Dictionary of Art & Artists*. Oxford University Press.
- Cotterell, Arthur, (1997), Oxford Dictionary of World Mythology. Oxford University Press.
- De Heer, Jan, (2009), The Architectonic Colour, Polychromy in the Purist architecture of Le Corbusier. 010 Publishers, Rotterdam.
- Encyclopaedia Concise Britanica, (2008), Encyclopaedia Britanica, Inc. London.
- Hildner, Jeffrey. "7 lessons of painting for architecture", 85th ACSA ANNUAL MEETING AND TECHNOLOGY CONFERENCE, In Architecture: Material and Imagined, University of Virginia, 2013: 262-69.
- Lum, Eric K, (1999), Architecture as Artform: Drawing, Painting, Collage, and Architecture, 1945 – 1965, Massachusetts Institute of Technology.
- Mlicka, Agnieszka, (2013), Painting Architecture: Towards a Practice-Led Research Methodology, University of the Arts London.
- Restany. Pierr, (1998), Power of Art. Hundertwasser: The Painter-King with the 5 Skins. Cologne, Taschen.
- Weber, Max (1978), Economy and Society: An

Outline of Interpretive Sociology. University of California press: Berkeley.

منابع اینترنتی

- Eis, Paul, (2017), "The Perception of color in Architecture" → www.medium.com.
WWW.ONLINEARTGALLERY.IR
WWW.WIKIART.ORG
WWW.ARCHDAILY.COM
WWW.FOCUSONPICASSO.COM
WWW.PINTEREST.COM.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی