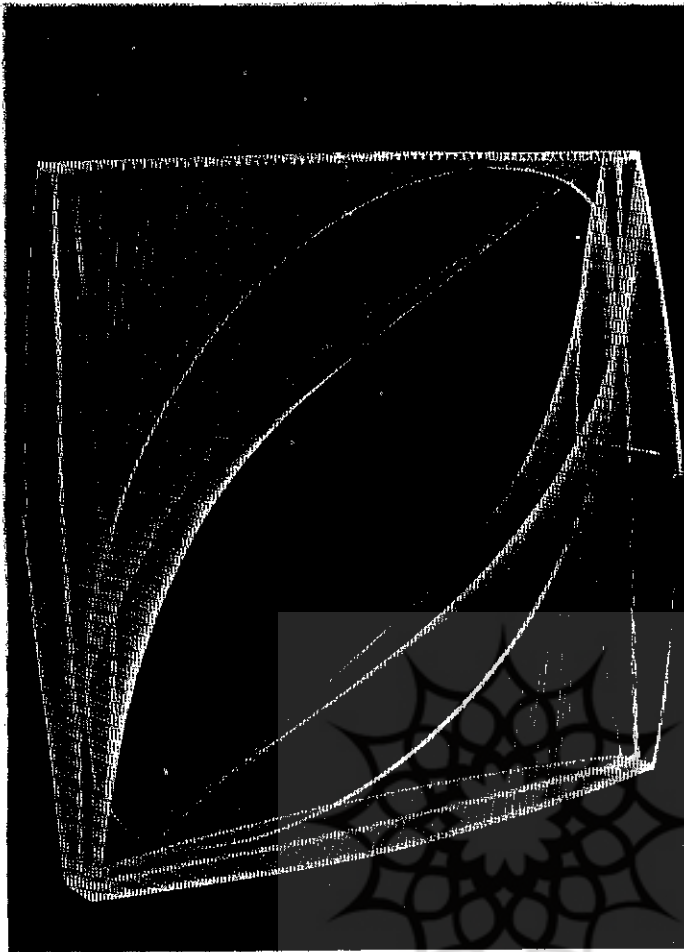




هنرهای تجسسی

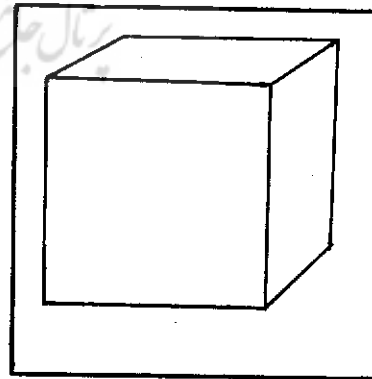
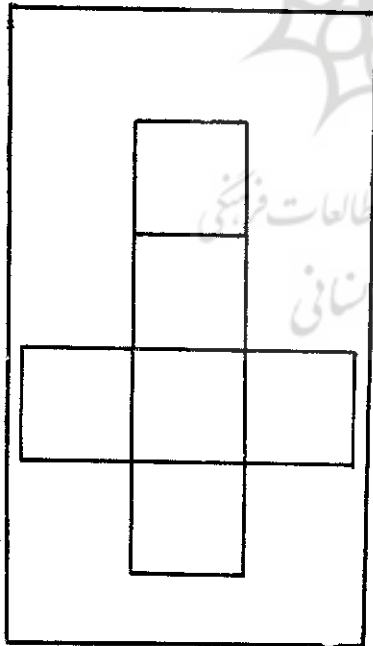
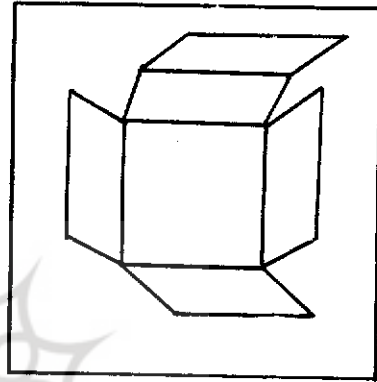
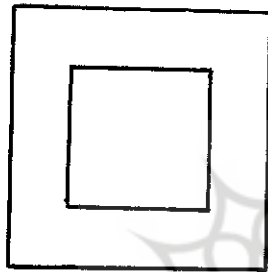
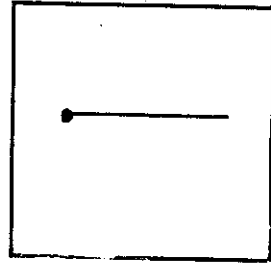
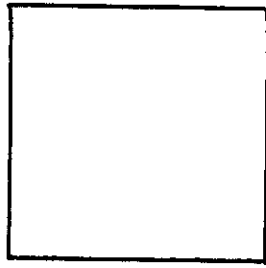
مهدی حسینی



حجم در هنرهای تجسسی

که دارای کشش بوده و نیروی دید را به خود معطوف می‌دارد. این لکه یا نقطه دارای هیچ بُعد قابل اندازه‌گیری نیست و به آن بُعد صفر می‌گوییم. حال اگر این نقطه در فضا به حرکت در آید ما از نظر عینی با پدیده‌ای روبرو می‌گردیم که دارای یک بُعد قابل اندازه‌گیری است که همان خط می‌باشد (بُعد اول). حرکت خط در جهات مختلف در فضا بُعد دیگری را برای ما مطرح می‌سازد که هم دارای طول و هم دارای عرض بوده و بدین ترتیب سطح که بُعد دوم باشد تعریف می‌گردد. حرکت سطح در فضا بُعد سوم

از نظر هندسی تنها کافی است تا با استفاده از سه بُعد، ابعاد هر شکل و محل استقرار آن را در یک زمان معین روی سطح مشخص نماییم. حال به لحاظ مروری در مورد کیفیت هر کدام از این ابعاد به‌طور گذرا به آنها اشاره می‌گردد: زمانی که بوسیله قلم یا مدادی که در اختیار داریم، اشاره‌ای هر چند اتفاقی به سطح کاغذ نماییم، بدین وسیله، ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین دخل و تصرف را در سطح دو بُعدی کاغذ نموده و آنرا از حالت ساده و یک‌نواخت خود بیرون آورده و بدین ترتیب لکه یا نقطه‌ای را در آن ایجاد نموده‌ایم



پروژه شگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پایان جامع علوم انسانی

را که همان حجم باشد معین می دارد و ساده ترین وجه آن مکعب است (شکل شماره ۱).

به عبارت دیگر اگر در سطح دو بعدی مثل طراحی، نقاشی و هنرهای چاپی در ساده ترین وجه آن با مربع، دایره، مثلث و... سروکار داریم، در کار با حجم در ساده ترین شکل آن با مکعب، گره و مخروط است که روبرو هستیم. و اگر در کار طراحی و نقاشی به بیان خط، سطح، رنگ،... و تنظیم روابط بین آنها روی سطح دو بُعدی کاغذ یا بوم می پردازیم، در کار با حجم به طور مستقیم ماده و توده را در فضا شکل می دهیم که باید آن را از جهات مختلف مورد بررسی قرار دهیم، و نه تنها باید شکل انفرادی هر یک از حجم ها و رابطه آن را با شکل درونی و بیرونی دیگری که احیاناً در کنار یا اطراف آن قرار گرفته است تنظیم نماییم، بلکه باید به فضای اطراف آن نیز توجه داشته و ترکیب، تناسب، ریتم، حرکت و شکل مورد نظر را متناسب با فضای احاطه شده اش نظام دهیم. و این مسئله نیز نه تنها از یک جهت بلکه از جهات مختلف بالا، پایین، روبه رو و پهلو نیز باید مورد بررسی قرار گیرد تا در مجموع سطوح هماهنگی که گاه لبه تیز و هندسی و گاه حرکت نرم و دوآری در فضا دارند به دست دهند (شکل های شماره ۲-۱۰).

فضا کلاً توسط حجم تعریف می گردد. هرگاه از پنجره و یا روزنه ای باز به آسمان صاف و بی پایان نگاه کنیم، به ظاهر با فضای تهی و یکدستی روبه رو می شویم که تا بی نهایت ادامه دارد. ولی با نمایان شدن توده ابری، پرواز پرنده ای و یا به هوا پرتاب شدن توپی، بلافاصله فضا تعریف می گردد و از شکل به ظاهری انتها،

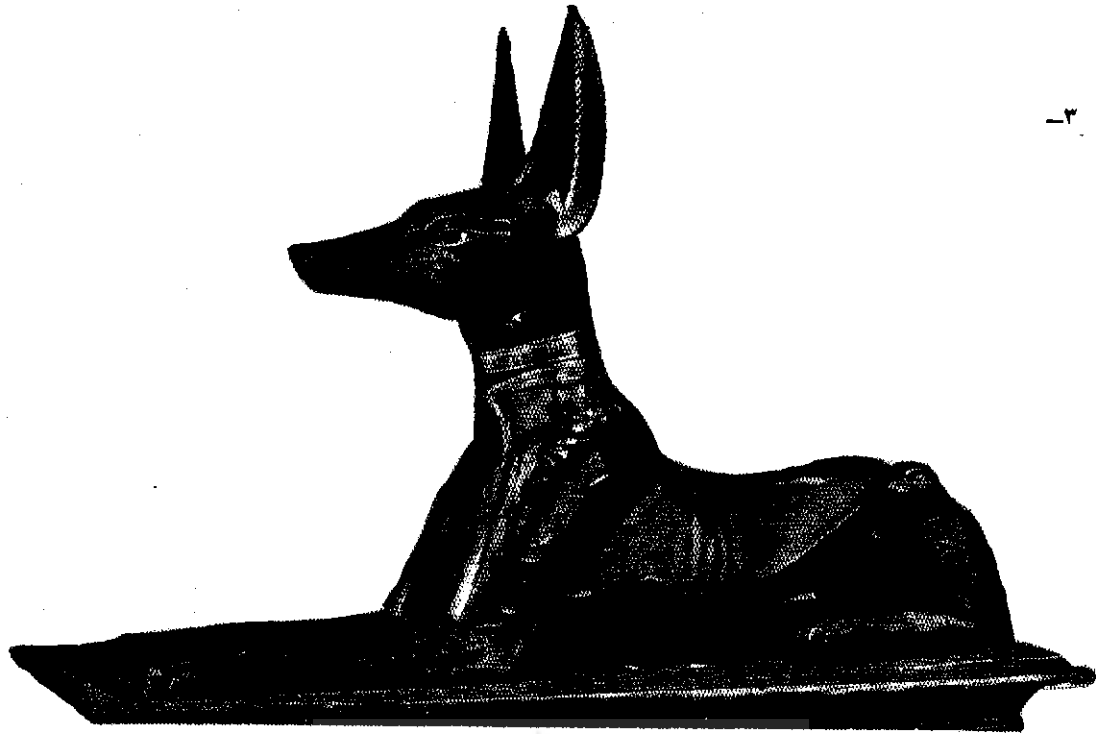
شکل شماره ۲- هاچا، مکریک، سنگ، ارتفاع: ۲۰ اینچ.

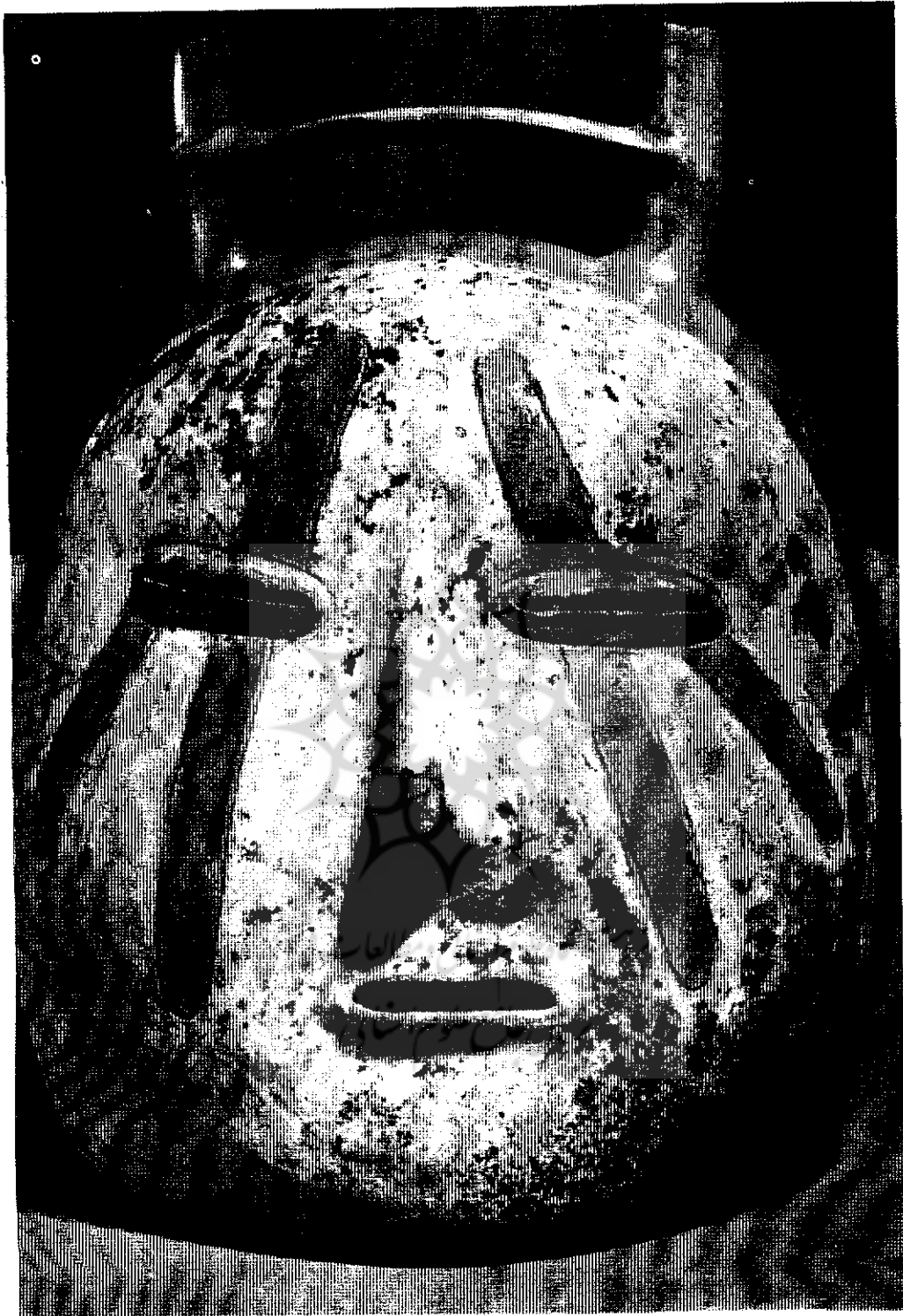
شکل شماره ۳- تونن خامن، پاسدار مقابر، مصر، چوب لاک کاری شده با سیاه، به همراه طلا و نقره.

شکل شماره ۴- اسپ، شیوه هندسی، یونان، ۸۰۰ سال پیش از میلاد، برنز، ارتفاع: ۷ اینچ، موزه متروپولیتن، نیویورک.

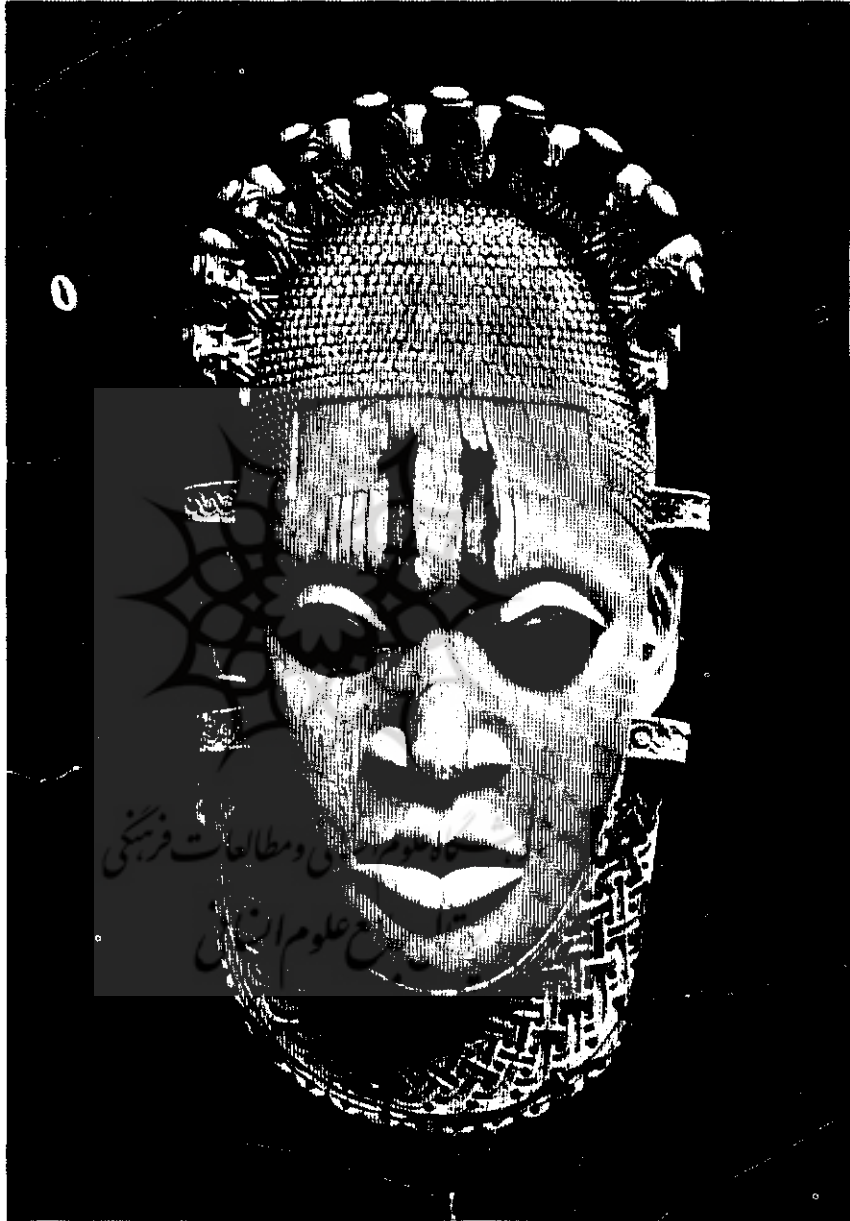
۲-

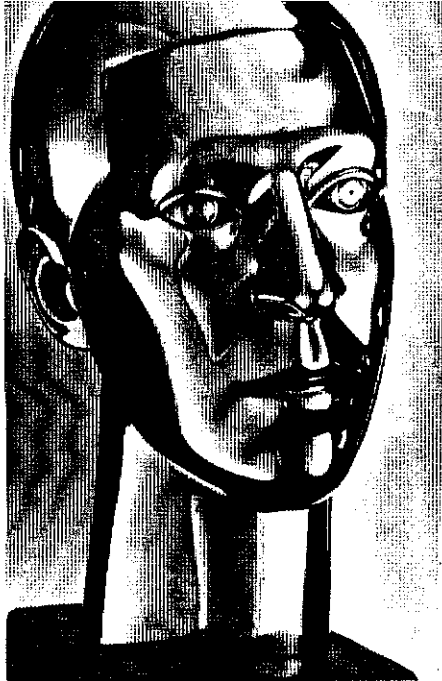






شکل شماره ۵ - ظرف دسته‌دار بشکل صورت انسان،
 پرو، سغال، ارتفاع: $7\frac{1}{4}$ اینچ .
 شکل شماره ۶ - ماسک از جنس عاج (بصورت آویز
 گردن‌بند)، نیجریه ، قرن ۱۶ میلادی، ارتفاع: $7\frac{1}{4}$ اینچ،
 بریتیش میوزیوم لندن.





شکل شماره ۷- فرانک دابسون، سرازیرت سیت ول،
۱۹۲۳، برنزپرداخت شده $\frac{1}{4}$ ۱۲×۷×۹ اینچ، گالری هنر
تیت، لندن .

شکل شماره ۸- جین آرب (۱۸۸۷-۱۹۶۶)
فرانسوی، سنگ، ۴۴×۵۰×۳۵، موزه هنری شیکاگو .





شکل شماره ۹ - کوی مارگوس گاروی، بروکلین، نیویورک .

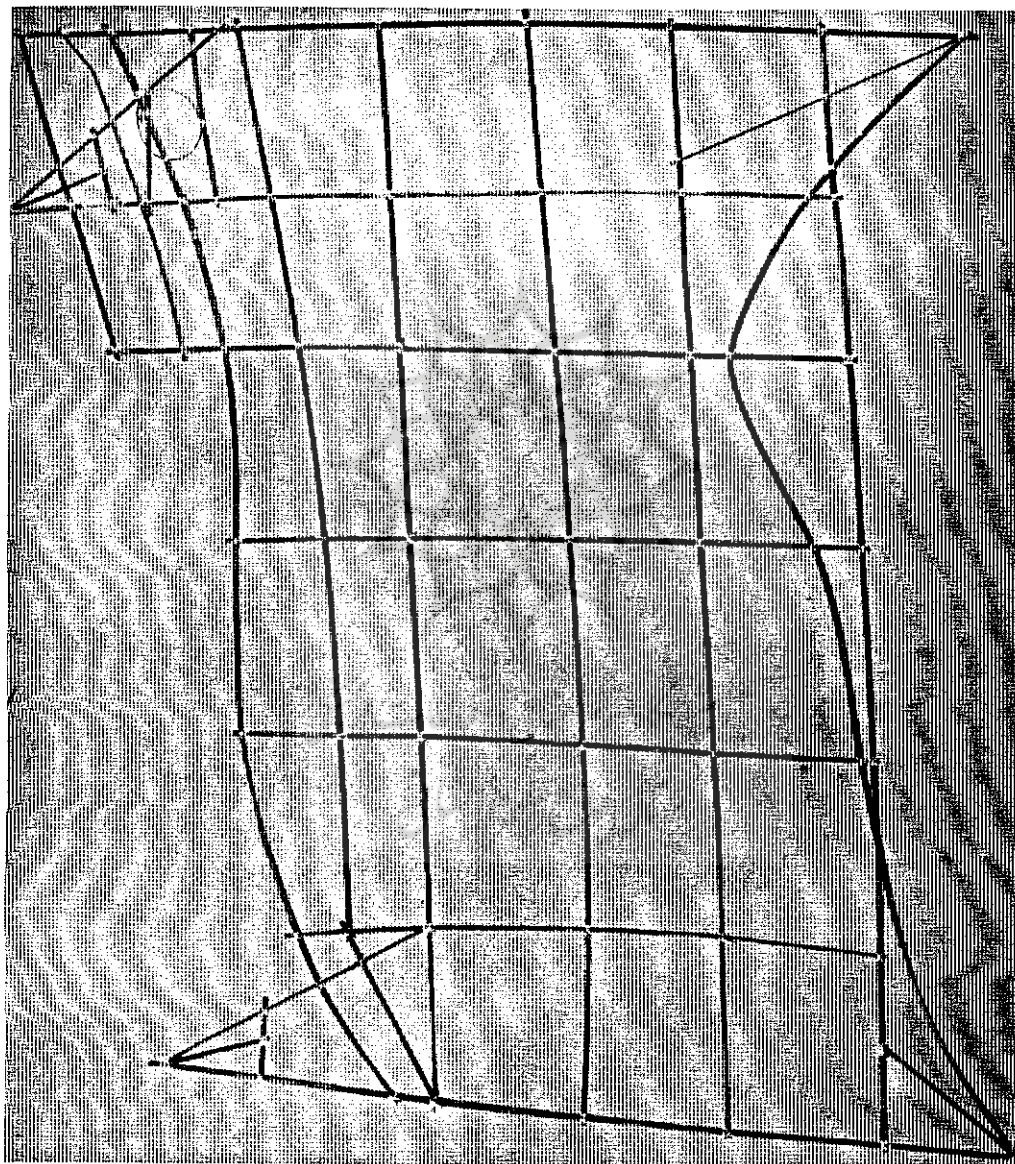


شکل شماره ۱۰ - نتیجه آمین الدوله، کاشان .

یکدست و بی تحول خود خارج می گردد. در این میان شکل، محل، حرکت یا استقرار ابر، پرنده و یا توپ در رابطه با چهار چوب کلی حائز اهمیت است.

این امکان نیز وجود دارد که با استفاده از خطء حجمی را آفرید و با آن فضا را تعریف نمود (شکل شماره ۱۱). مثل دیرک هایی که

شکل شماره ۱۱ - جهت باب دریا نوردی، اقیانوسیه،
ترکه جویی و الیاف، ارتفاع: ۳×۳۶؛ اینج .

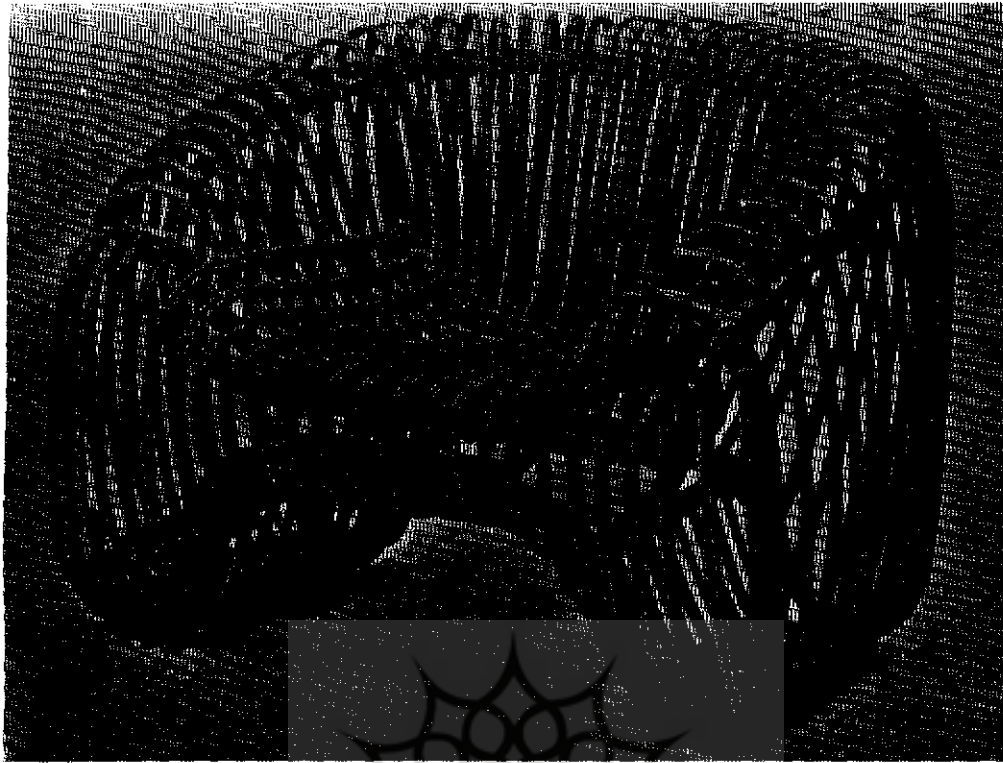


است مثل اثر نائوم گابوآ با استفاده از ورق پلاستیک و نخ نایلون شکل مجردی از حجم را در فضا عینیت بخشید (شکل شماره ۱۴).
حجم ممکن است شامل توده‌هایی از عناصر مختلف گردد که بنا را به وجود می‌آورند (شکل شماره ۱۵) و یا فضای بسته یک اطاق را تشکیل دهند (شکل شماره ۱۶). حجم ممکن است

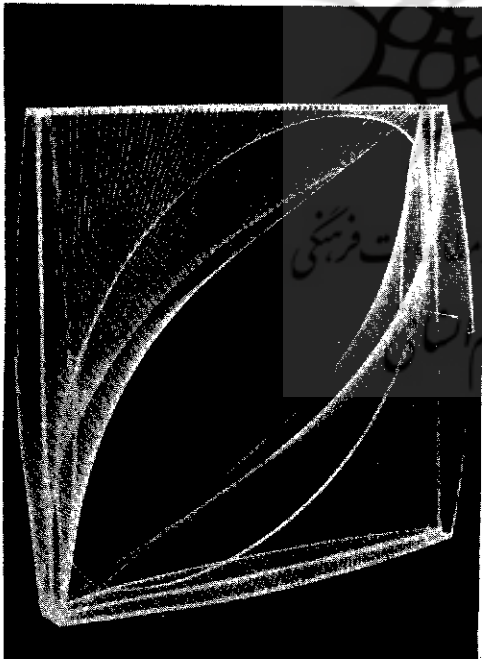
زیربنای چادرهای ترکمنی را تشکیل می‌دهند و یا شبکه‌ای از مفتول و سیم‌ها که برای ساختمان پلی‌عظیم به کار گرفته می‌شوند (شکل شماره ۱۲) و یا مجموعه‌ای از نخی خیزران که صندلی را شکل می‌بخشند (شکل شماره ۱۳)، که صرفنظر از جنبه عملکردی آن، ریتمی از خطوط را به وجود می‌آورند که فضا را تعریف می‌کنند. و یا ممکن



شکل شماره ۱۲



۱۳- مُبیل، طرح از حیوانی تراواسا، محصول ایتالیا .



شکل شماره ۱۴- ناثوم گابو، (۱۸۹۰-)، حجمی
 که با استفاده از خط ایجاد شده است (۴۳- ۱۹۴۲)،
 ورق پلاستیک و نیخ نایلون.

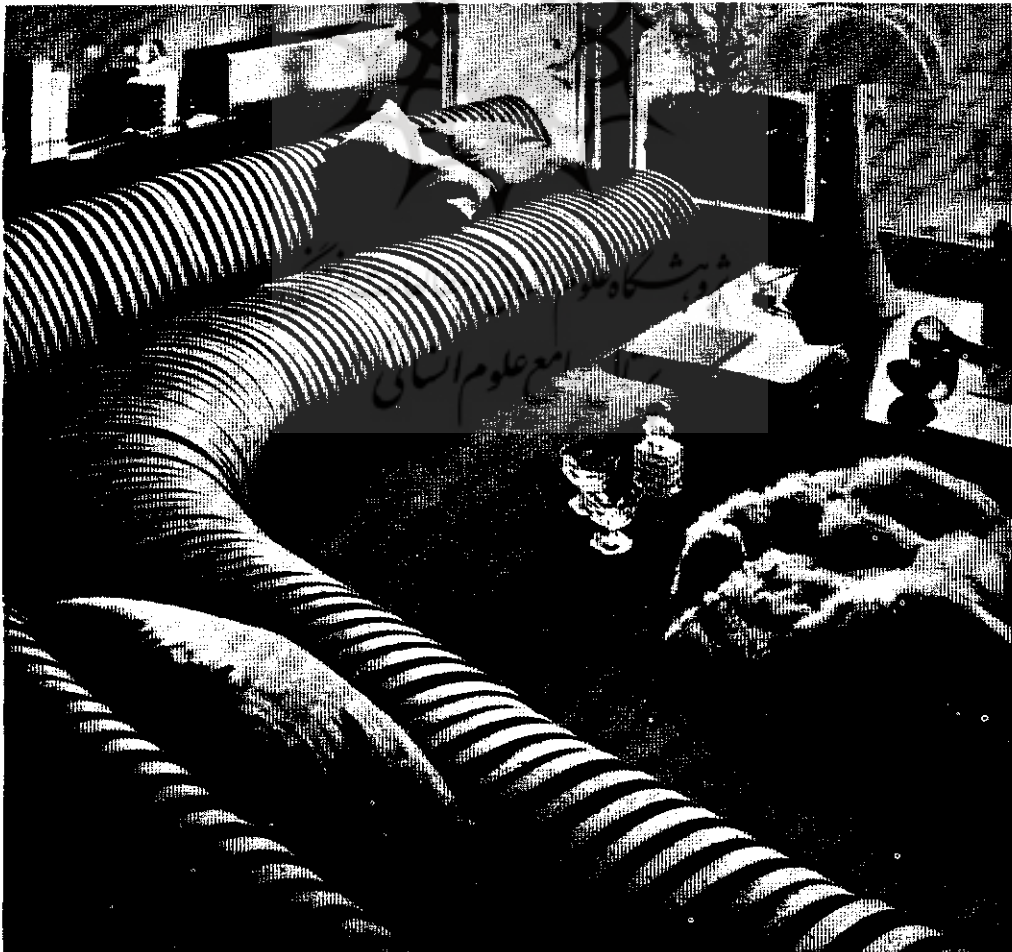


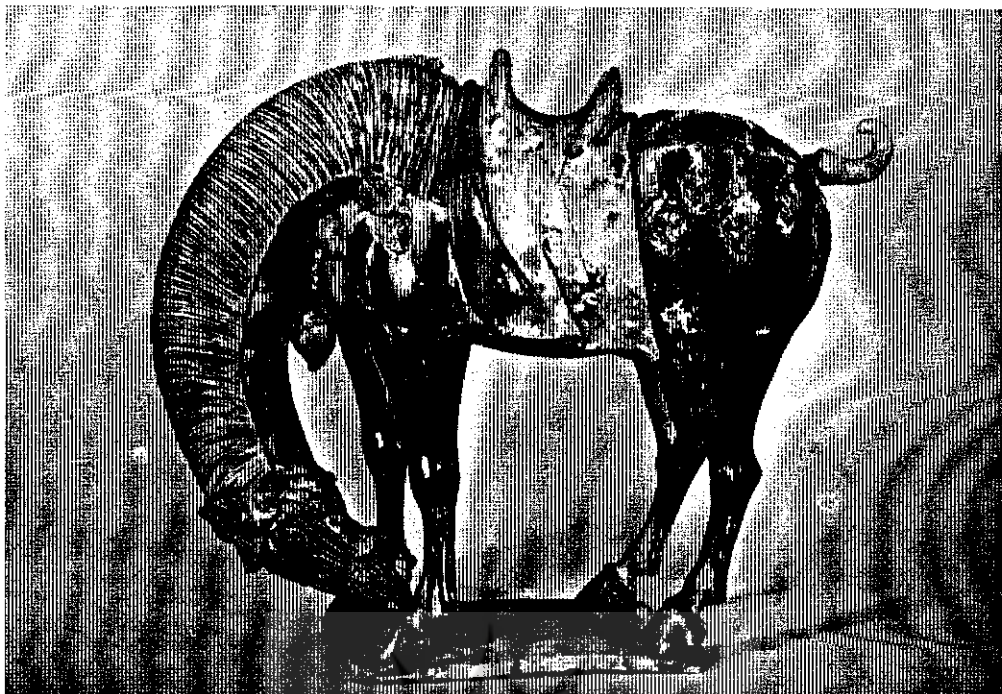
شکل شماره ۱۵ - خانقاه شیخ نعمت‌الله... ولی، ماهان، قرن نهم تا سیزدهم هـ. ق.

موضوع دیگری که در رابطه با حجم باید به آن اشاره کرد، جنبه ملموس^۳ بودن است. این مسئله به ویژه در زمان ما که مسئله تولید از روند دست ساز^۴ دور شده و روند ماشینی تولید^۵ در سطح چندین هزار جایگزین آن شده است بیشتر مطرح است. چه ماشین در روند تولیدی خود اشیاء را به صورت صاف، یکدست و بدون نشانی از عامل انسانی عرضه می دارد و همه چیز را بدون هویت می گرداند. به همین دلیل بسیاری از معماران در آفریده های خود از خشونت طبیعی و مستقیم سنگ بهره می گیرند و یا در قالب گیری از سیمان، لبه ها، رگه ها و گره های طبیعی الواری را که برای قالب گیری سیمان از آن استفاده کرده اند دست نخورده باقی می گذارند تا بدینوسیله سطوح صاف و یکنواخت سایر مصالحی

به صورت شکل مجسمه ای در فضا باشد (شکل شماره ۱۷) یا شامل ظرف آبی گردد که از آن به عنوان کاسه برای صرف نوشابه استفاده می کنیم (شکل شماره ۱۸). هم چنین ممکن است شامل صندلی یا میزی گردد که بر روی آن کار می کنیم و یا می نشینیم (شکل شماره ۱۹). حجم خواه به صورت شکل مُجَرّدی در فضا و یا به صورت مجسمه، معماری و یا وسایل روزمره کار بُردی بوسیله نور تعریف می گردد. و این نور است که امکان رؤیت آن را میسر می دارد و در مجموع نور است که عامل مهمی در هنرهای تجسمی و اشکال سه بُعدی آن به حساب می آید. حتی می توان چنین عنوان نمود که اگر فضا بوسیله حجم تعریف می گردد، حجم بوسیله نور تعیین هویت می شود.

شماره ۱۶ - طرح از: جینی-بوری، محصول آرفلکس.



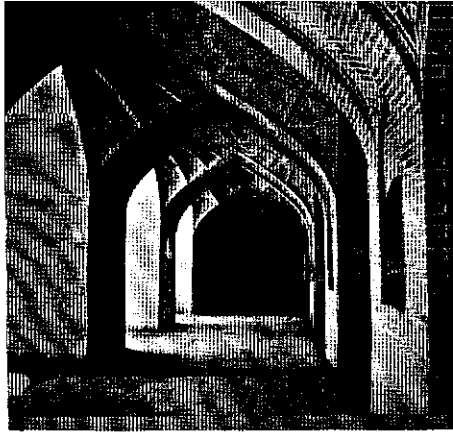


۱۷- اسب چینی، سفال لعابدان (سرامیک)، دوره تانگ (۶۱۸-۶۰۹ میلادی)، ۲۸×۲۱ اینچ، موزه هنری شیکاگو.

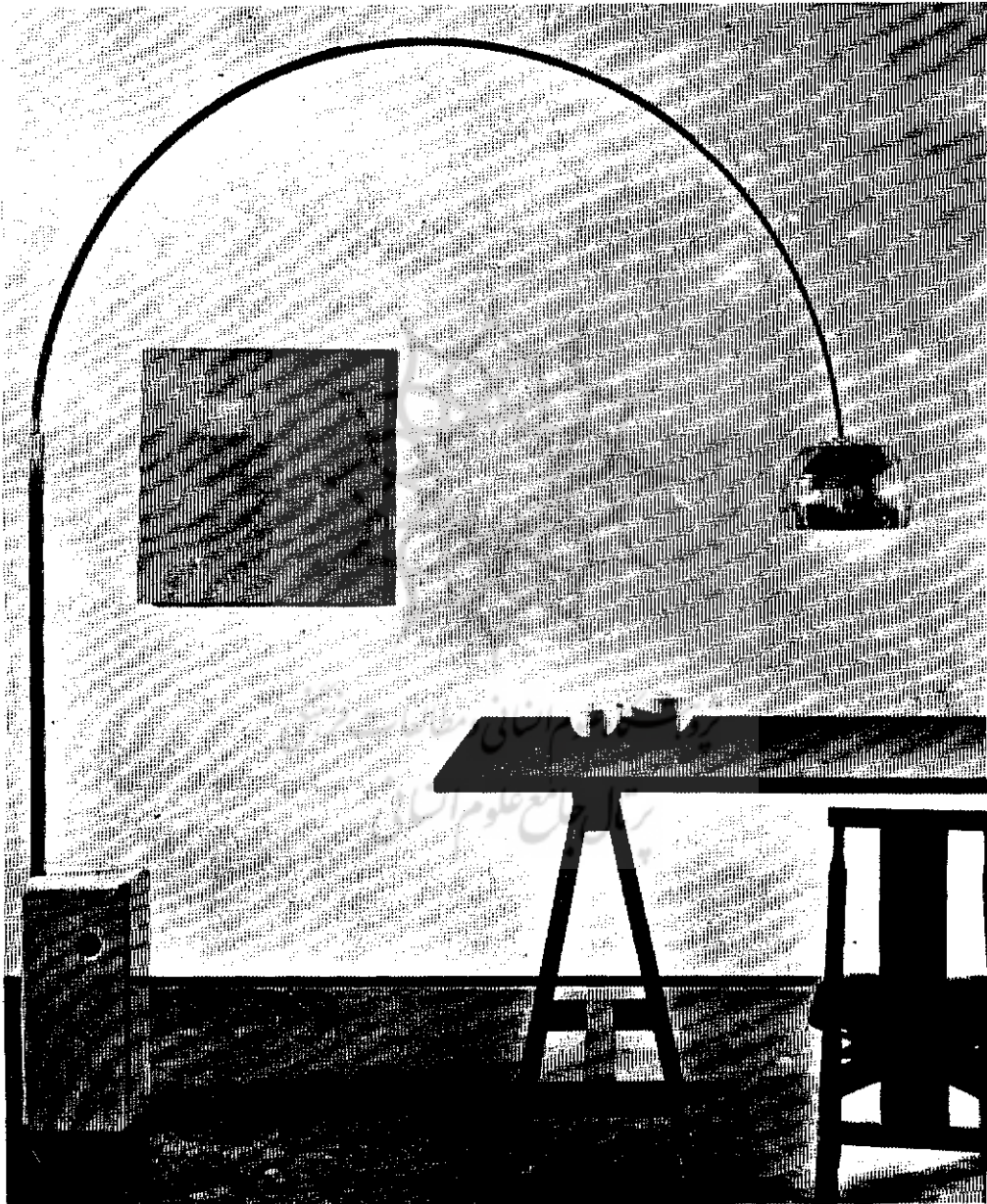


شماره ۱۸- کاسه، سفال لعابدان، کارچین، قرن سیزدهم هـ. ق. موزه نگارستان تهران.

شماره ۲۰ - مسجد نو، شیراز، قرن یازدهم هـ، ق.



شماره ۱۹ - چراغ، طرح از اکیل ویر جاکومو، کاستیلیونی،
محصول فلوس.



را که به کار رفته اند (مثل شیشه، فلز و غیره) نفی
نموده و به طور غیرمستقیم عوامل طبیعی را در
بافت کلی سطح ملحوظ دارند.

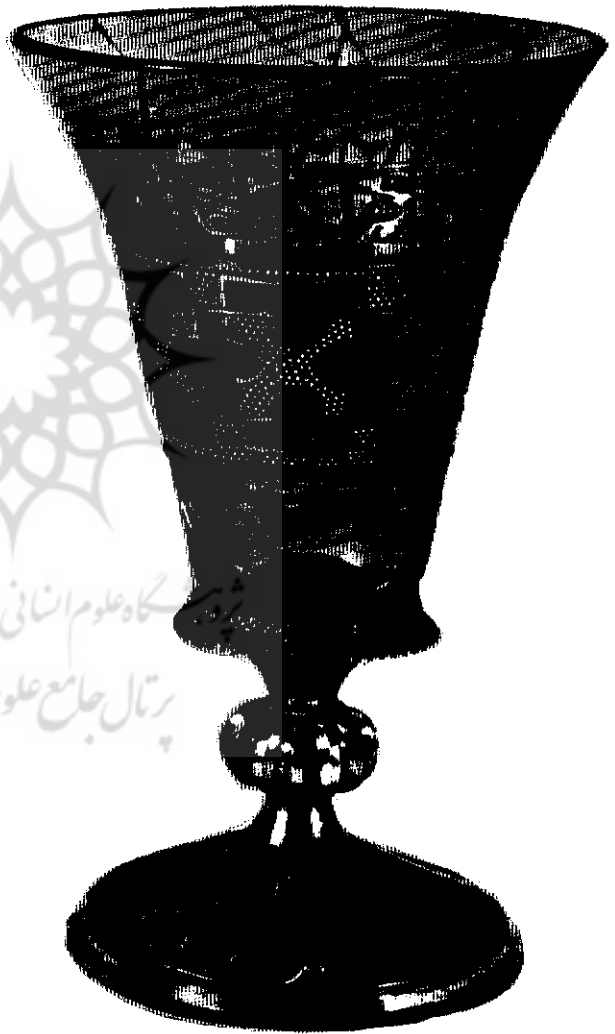
و چه بسیار تجربه شده است فردی که نسبت
به کوچکترین خط و یا لکه ای اضافی روی
سطح صاف دیوار، یخچال و یا اتومبیل حساسیت
نشان می دهد، در محل سکونت خود، کوزه ای
سفالین و یا شیشی و بافتی روستایی، که دست
انسان عاملی مستقیم در آفرینش آن بوده است،

قرار می دهد تا محیط زیست خود را انسانی تر
گرداند.

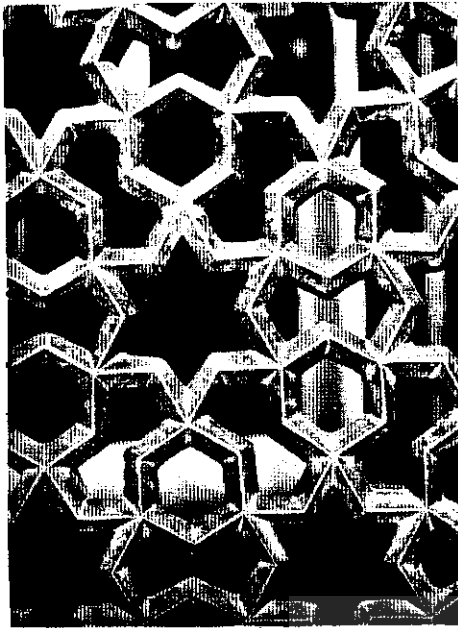
مسئله ملموس بودن در کار با حجم تا آنجا
حائز اهمیت است که حتی دیده شده است که
روشندلان نیز با استفاده از عامل لمسی در هنر
سه بُعدی به خلق و یا درک شکلی در فضا نایل
آیند. موضوعی که در سایر زمینه های هنرهای
تجسمی حتی تصور آن غیر ممکن می نماید.

مجموعه اطلاعاتی که تا کنون ارائه شد،
شامل عناصر طبیعی مثل صخره ها و درختان نیز
می گردد که ضمن آنکه فضا را تعریف و معین
می کنند، نور نیز نقش تعیین کننده ای در بیان
شکل آنها دارد و جنبه ملموس بودن آنها نیز مطرح
است. ولی حجمی که ما با آن سروکار داریم،
حجمی است که زائیده ذهن و دست انسان است
و علاوه بر آن، مسایلی نظیر سودمندی و شرایط
اجتماعی، کشفیات و اختراعات نیز در آن عامل
مهمی به حساب می آیند.

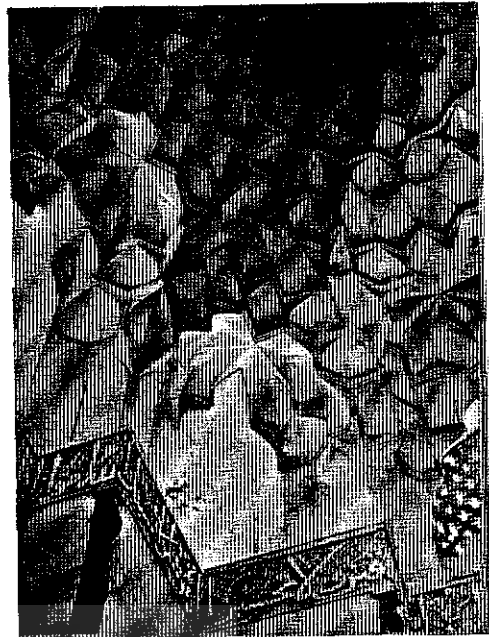
به طور مثال در صدر اسلام که احتمال شرک
و بُت پرستی در برخی از جوامع که از فرهنگ
والایی برخوردار نبودند، می رفت و این امکان
وجود داشت که عناصری که ساخته ذهن و دست
انسان است به جای پایگاه اصلی الوهیت و
ربوبیت مورد ستایش قرار گیرند و یگانه پرستی و
توحید که همانا اساس اسلام است نادیده گرفته
شود، مجسمه سازی و کار با حجم به صورت مجرد
آن منع می گردد. در این میان هنرمندانی که
تمایل به کار در زمینه سه بُعدی داشتند نیروی
خلاق خود را جهت شکل دهی و تزئین وسایل
روزمره و کاربردی در زمینه های مختلف، چوب،
سفال، سنگ، شیشه و فلز سوق داده و انواع
مختلف حجم ها که در عین سودمندی و استحکام



شکل شماره ۲۱- لیوان، حروف و نقوش مینا کاری با تلفیق
نقره، قرن هفتم ه. ق.



شکل شماره ۲۳ - نورگیر، سنگ، مسجد جمعه، اصفهان، قرن ششم هجری.



شکل شماره ۲۲ - کاربندی، خانقاه شیخ عبدالصمد اصفهانی، نطنز، کاشان، قرن هشتم هجری.

مستقیم روی هنرها دارد و قرینه بسیاری از تفکرات و شیوه‌هایی را که در هنر رخ می‌دهد در علم نیز می‌یابیم و چه بسا که این مسایل به طور همزمان نیز رخ می‌دهد. تجربیاتی که در علم فیزیک در قرن اخیر بدست آمده است و با نام تداوم فضا و زمان از آن یاد می‌شود، دگرگونی بسیاری را در شناخت و دید ما نسبت به فضا پدیدار ساخته است. تا قبل از قرن اخیر مفهوم کلی از فضا مفهوم نیوتونی بود که فضا را در رابطه با سه بُعد: طول، عرض و عمق تعریف می‌نمود. ولی در این فاصله بُعد دیگری به آن اضافه می‌گردد که عامل زمان نیز در آن متصور است. برای روشن شدن این مسئله کافی است مجسمه متفکر (شکل شماره ۳۰) آگوست رُدن^{۱۰} را که در سال ۱۸۸۰ میلادی ساخته شده است با مجسمه سمافورس^{۱۱} (شکل شماره ۳۱) که

شکل زیبا و پرجاذبه‌ای را نیز دارا هستند، آفریده‌اند (شکل شماره ۲۰-۲۴).

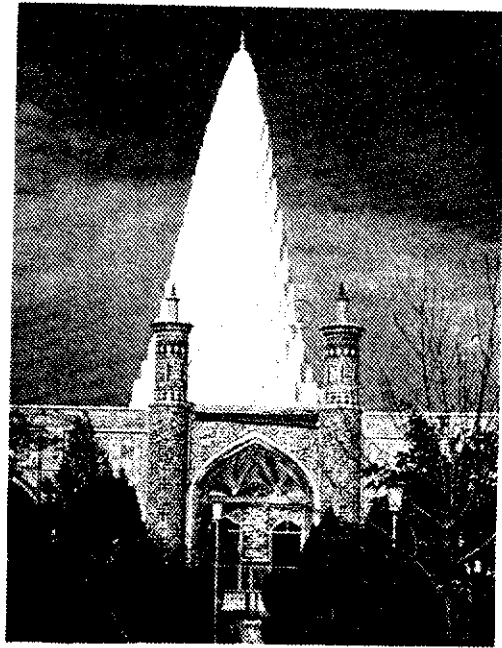
در برخی از جوامع بومی افریقا، اقیانوسیه و امریکا با استفاده از حجم، نمادها و صورتک‌هایی آفریده‌اند که صرفنظر از جنبه‌هایی که در مراسم جشن و سوگواری داشته‌اند، حجم‌های پرتوانی هستند که جای خاصی در خلق فضای سه‌بُعدی دارا بوده و حتی بسیاری از هنرمندان معاصر مثل آمادئو مودیلیانی^۷ ایتالیایی، پابلو پیکاسو اسپانیایی و به ویژه کنستانتین برانکوژی، مجسمه‌ساز اهل رومانی، که در کسوت دوستی، مودیلیانی را ترغیب به مجسمه‌سازی نمود، جملگی متأثر از این آثار به خلق و آفریدن آثاری در زمینه‌های دوبُعدی و سه‌بُعدی پرداخته‌اند (شکل شماره ۲۵-۲۹).

کشفیاتی که در علم حاضر می‌گردد، تأثیر

شاید عنوان شود روشی که رُدن برای آفریدن متفکر اتخاذ نموده است، اجازهٔ خلق شکل دیگری از حجم را میسر نمی داشته است، زیرا مجسمه متفکر از طریق اضافه نمودن تدریجی گِل به آرماتور^{۱۴} یا محور فلزی اصلی بوده است که به شکل نهایی خود نزدیک گردیده و سپس با مواد سخت تری مثل بُرنز ریخته گری شده است. روشی که در مجسمه سازی به آن روش غیرمستقیم اطلاق می شود. در حالی که روشی که کالدرا اتخاذ کرده است روشی مستقیم است و ورق های ضخیم فلزی به طور مستقیم بریده، شکل داده شده، به یکدیگر جوش خورده و احیاناً زنگ آمیزی نیز شده اند...

عنوان این مطلب هر چند ممکن است در وهلهٔ اول صحیح به نظر آید، ولی با توجه به آثار مجسمه سازانی نظیر آلبرتو جا کومتی^{۱۵} (شکل شماره ۳۲) و چیلیدا^{۱۶} (شکل شماره ۳۳) که در آفرینش بسیاری از حجم های خود از روش غیر مستقیم (اضافه نمودن تدریجی و سپس قالب گیری آن بوسیله مواد سخت تر) استفاده نموده اند، متوجه می شویم که روش اجرایی مانعی برای درک زمان و آفریدن شکل مورد نظر نبوده است و اگر آن دسته از مجسمه سازان در رابطه با مفهوم نیوتونی خود از فضا به مجسمه سازی پرداخته اند، گروه اخیر در رابطه با مفهوم کوانتومی از فضا و زمان به آفرینش سه بُعدی دست زده اند.

این مسئله نه تنها در کار با مجسمه سازی بلکه در معماری نیز صادق است و تنها کافی است به چند نمونه از آثار معماری لوکور بوزیه^{۱۷} و یا فرانک لویدرایت^{۱۸} نگاه کنیم تا این تفاوت را



شکل شماره ۲۴ - مقبرهٔ دانیال نبی، شوش، قرن هشتم تا سیزدهم ه. ق.

الکساندر کالدرا^{۱۲} در سال ۱۹۵۹ میلادی ساخته است مقایسه کنیم تا باین دگرگونی و تحول در کار با حجم پی ببریم. در مجسمه متفکر با مجسمه هایی نظیر آن با حجم بسته ای روبه رو هستیم که نیروی آن حول یک محور در گردش است و رابطه ای که معمولاً به آن رابطهٔ بین درون و بیرون می گوئیم بسیار کم است و حجم و فضایی که آفریده شده دارای همان تعریف سه بُعدی نیوتونی است. ولی در کار الکساندر کالدرا و یا بیشتر مجسمه سازان قرن اخیر که در رابطه با تداوم غیر قابل تفکیک زمان و فضا به خلق آثار سه بُعدی دست زده اند، مفهوم بیرونی و درونی هر یک از شکل ها و حجم ها با یکدیگر و هم چنین با فضایی که اطراف آنها را احاطه کرده، به نحو حساب شده ای ترکیب شده و در تنظیم فضا و شکل نهایی اثر تأثیر بسزایی داشته

دریابیم.

معماری

معماری از لحاظ برخورد با بُعد، وجه مشترکی با مجسمه‌سازی دارد ولی اختلاف اساسی آن با مجسمه‌سازی از آنجا ناشی می‌شود که حاصل معماری به هر شکل و در هر فرهنگ که باشد، یک پناهگاه است که انسان می‌تواند در آن استراحت کند، کار کند، عبادت کند، خود را گرم و محفوظ نگهدارد و یا به عبارت ساده‌تر زندگی کند. ولی مجسمه ملزم به رعایت چنین ضرورتی نیست و تنها از نظر بعد و اینکه ساخته ذهن و دست بشر است و عامل فرهنگ و شرایط اقلیمی نقش تعیین کننده‌ای در شکل‌گیری آن دارد، با معماری منطبق است.^{۱۹}

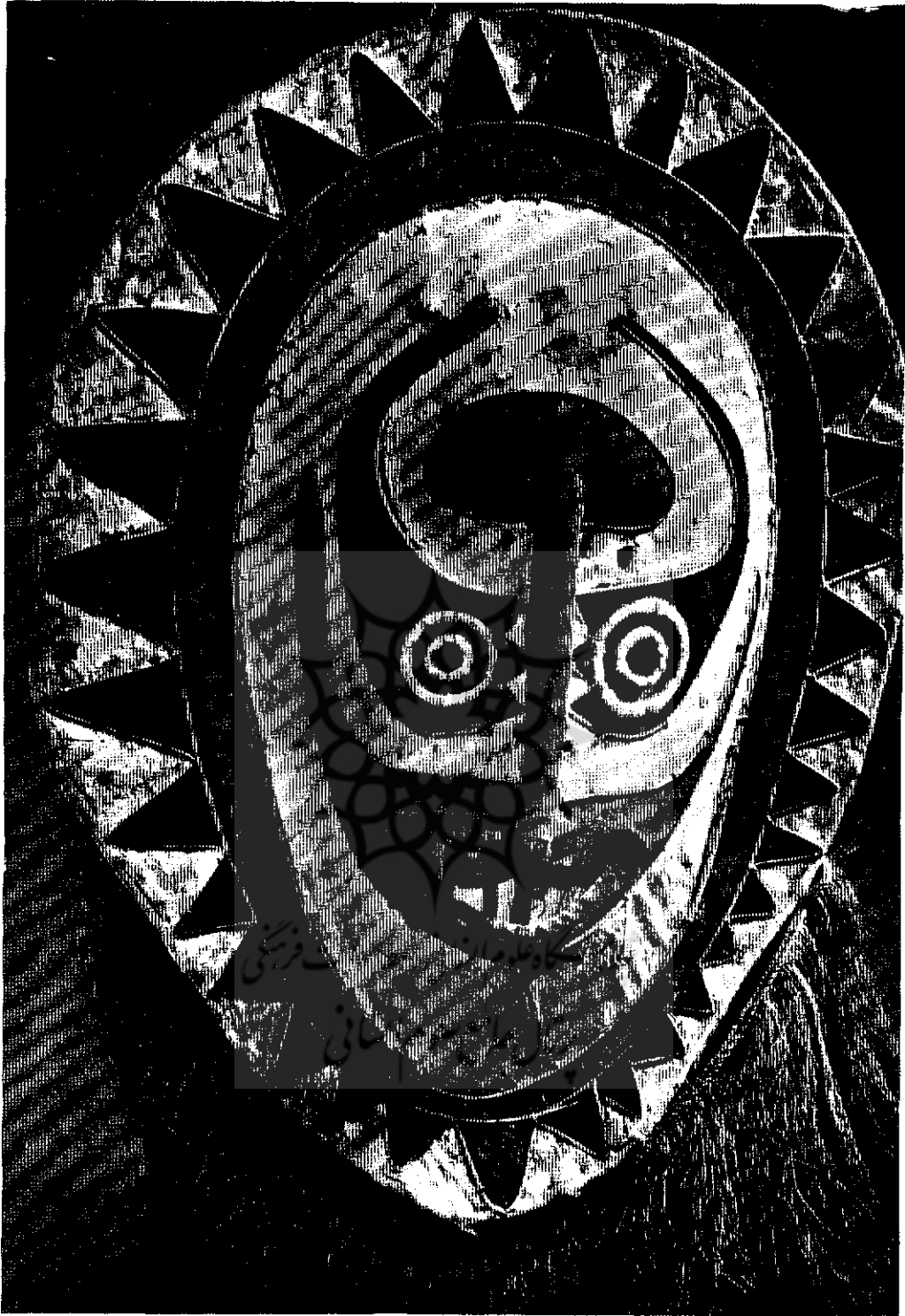
به تدریج که فرهنگ بشری توسعه پیدا می‌کند، هنر و روشهای ساختن بنا نیز به خدمت نیازهای بشر در می‌آید. در مذهب به شکل مقبره، محل نیایش و مسجد متجلی می‌گردد، در دولت و سیاست شکل کاخ، بانک و وزارتخانه را به خود می‌گیرد، در صنعت صورت کارخانه، پالایشگاه و سد را می‌یابد. در بخش خدمات بصورت فرودگاه، بیمارستان، مدرسه و در امور فرهنگی به شکل کتابخانه، تئاتر یا فرهنگسرا در می‌آید.

سبک و شکل معماری در بناهای عمومی و یا خصوصی صرفنظر از عملکردهای اجتماعی خود، مبین سلیقه و هدف‌های گروه‌های اجتماعی و موسساتی است که این بناها را برنامه‌ریزی، طراحی کرده و سپس ساخته‌اند. سبک معماری نه تنها از نقطه نظر اختلاف مقاصد تغییر شکل می‌یابد، بلکه سنت‌های فرهنگی، ویژگیهای اقلیمی، مذهب و خصوصیات عقلی



شکل شماره ۲۵ - تزئین سر به شکل پرند، ساحل

عاج، چوب رنگ آمیزی شده با قرمز و سفید، ارتفاع: ۵۹ اینچ ۳۸



شکل شماره ۲۶- ماسک، گینه جدید، پوسته رنگ آمیزی شده خوب و الباف، ارتفاع: $\frac{3}{4}$ ۲۸ اینچ.

نیز عوامل تعیین کننده‌ای در شکل‌گیری آن می‌باشند.

علاوه بر دانش فنی، مصالح قابل دسترس نیز نقش مؤثری در شخصیت بخشیدن به فرهنگ معماری هر جامعه دارد. مجموعه این مسایل روشهای ساخت، مصالح ساختمان، شرایط اقلیمی، نیازهای متفاوت و اعتقادات متنوع، انواع مختلف خانه، بناهای مذهبی و ساختمان‌های عمومی را شکل داده که هر کدام به نحوی روحیات و حالات و خصوصیات فرهنگی انسان را در زمان‌های گوناگون مشخص

می‌دارند برای مثال: گلدسته‌ها و مناره‌ها، ضمن نفی تلویحی توده سخت و حجم پایه، تلاش برای رسیدن به هدف بالا را در بر دارد. گنبد، معرف آسمان و کهکشان است. برج بر قدرت اشاره دارد و پنجره، معرف جان‌پناهی است راحت و محفوظ.

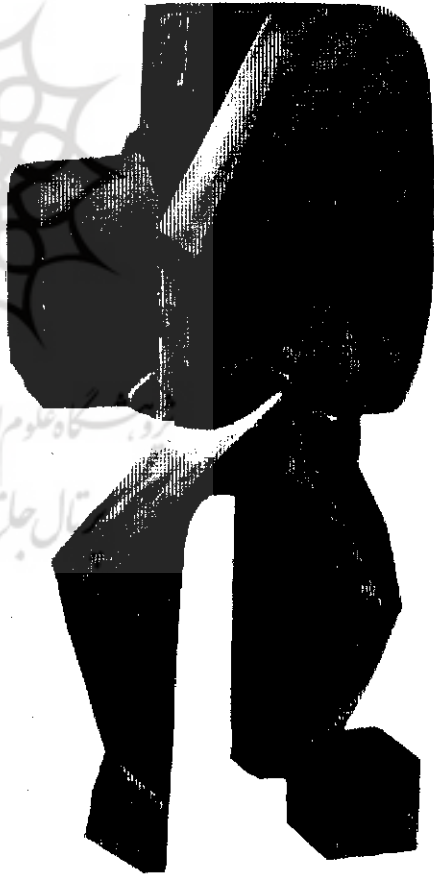
آنچه در ایسن میان نباید کوچک شمرده شود، قریحه و سلیقه طراح یا به اصطلاح، معمار است. ذهن خلاق معمار است که از فنون، مواد و شیوه‌ها به طرز هوشمندانه‌ای سود می‌جوید و از ترکیب و حفظ رابطه‌ای صحیح بین عناصر

شکل شماره ۲۷ - ماسک، کنگو، چوب رنگ آمیزی شده با سیاه و سفید، ارتفاع $1\frac{1}{4}$ اینچ.

شکل شماره ۲۸ - ماسک روی سر، باگنا، گینه، $1\frac{1}{4}$ اینچ، موزه هنر بریتنیو، نیویورک.



مختلف، شکل لازم را می آفریند. او فرد متفکر و خلاق است که با آشنایی عمیق به مسایل طرح، شیوه‌های رایج و تاریخی، مصالح و امکانات اجرایی و هم‌چنین با توجه به شکل مورد نظر (خانه، ساختمان خدماتی یا مرکز فرهنگی) و نقطه‌نظرهای صاحب کار، شکل لازم را طرح می‌نماید. علاوه بر این، معماری مشتمل بر قاعده نیرومند ایستایی و استحکام نیز هست. به هرحال شکل معماری باید ثابت باشد و برپای خود بایستد و توان تحمل شرایط مختلف جوی از قبیل رطوبت و سرما، طوفان و یا گرمای شدید را شکل شماره ۲۹ - کنستانتین برانکوزی (۱۹۵۷ - ۱۸۷۶)، سپرگم شده، ۱۹۱۵، ۱۷ $\frac{1}{4}$ اینچ، موزه هنری فیلادلفیا.



دارا باشد. مجموعه این مسایل به اضافه مقررات نظام شهری و شهرسازی، ذهن خلاق هنرمند معمار را محدود می‌سازد. چنانچه این فهرست به هر دلیل طولانی‌تر گردد و ذهن معمار، پیرو نظرات و توقعات صاحب کار قرار گیرد، این محدودیت‌ها بیشتر می‌گردد، تا جاییکه ذهن خلاق معمار در حد مسایل عملکردی یک تکنسین تقلیل پیدا می‌کند و او را به فردی فنی، که عامل تفکر و خلاقیت در وی به سرحد نازلی کاهش پیدا کرده است، مُبدل می‌سازد.

عنصر ابتدایی در طراحی معماری، به‌سان سایر هنرهایی که با فضا سروکار دارند - خواه با فضای دو بُعدی مثل طراحی، نقاشی، گرافیک و هنرهای چاپی و خواه با فضای سه بُعدی مثل مجسمه‌سازی، معماری و هنرهای سودمند - خط و طرح است. تجسم فضا در مراحل اولیه ممکن است به صورت خطوط نامنظم، آزادانه و متعدد باشد که در سطوح دو بُعدی شکل می‌گیرند و تدریجاً به نظام خاص و مورد نظر خود راه یافته و به جهت شکل نهایی اش، که همانا نظم سازمان یافته و حساب شده‌ای باشد، سوق داده می‌شود. این طرح‌ها نمای دقیقی از فضاهای داخلی و بیرونی، محل استقرار پنجره‌ها و درها و محل عبور و مرور ساکنین یا مراجعین را به همراه سایر جزئیات ساختمانی تعیین می‌کند. این طرح‌ها هم‌چنین باید از دقت و صراحتی برخوردار باشند؛ چرا که مالک بنا، سازنده و سایر مسئولین که هر کدام به نحوی در اجرای آن نقش تعیین‌کننده‌ای دارند، بتوانند از آنها پیروی کنند و نتیجه نهایی را مجسم نمایند (شکل شماره ۳۴). معماران در اکثر مواقع حتی به این طرح‌های دقیق و حساب

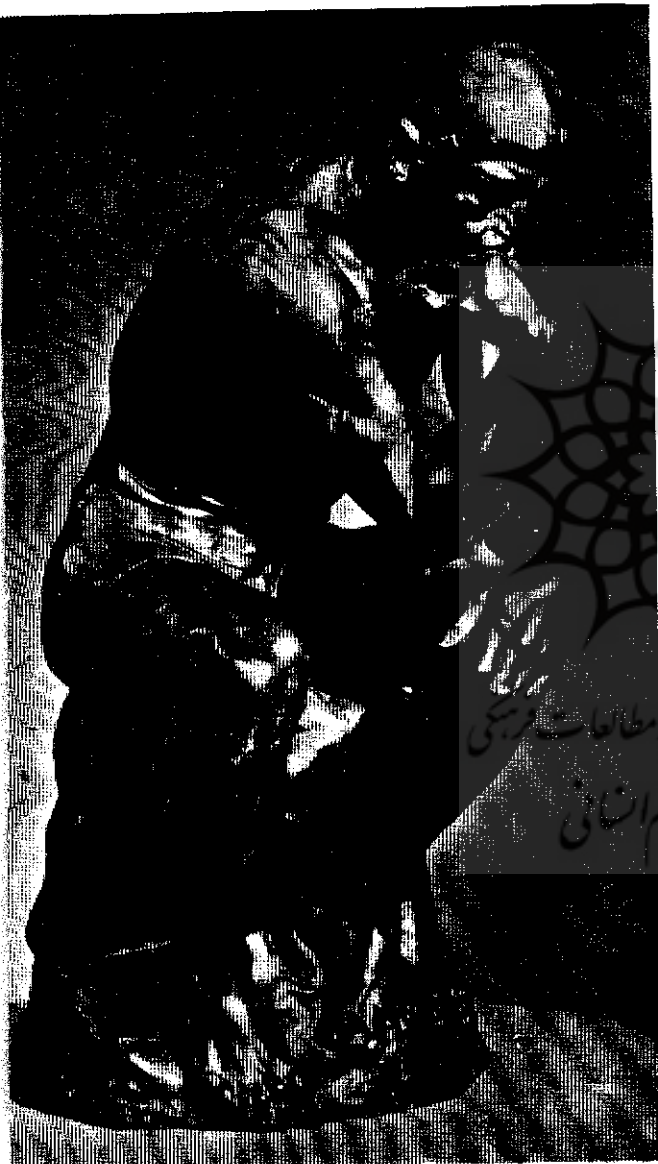
شده که دارای مقیاس و تقسیمات صحیح هم می باشند اکتفا نکرده و پس از به انجام رساندن طرح دو بُعدی، آن را به صورت سه بُعدی در ابعاد کوچکتر نیز آماده مینمایند تا تجسم بنایی که هنوز شکل واقعی ندارد برای سایرین میسر باشد (شکل شماره ۳۵).

افزون بر این، معمار باید صنعتگر و مهندسی باشد که روشهای ساختن و طرز استفاده از مصالح را بداند. او باید سیاستمدار باشد و بتواند با صاحب کاران مختلف اعم از شخصی یا دولتی معامله کند و نیز یک جامعه شناس بوده و نیازهای فرهنگی جامعه اش را در رابطه با طرح های خود دریابد تا جوابگوی زمان او بوده و با محیطی که طرح در آن به اجرا در می آید مطابقت داشته باشد. مهم تر از همه اینکه او باید هنرمندی باشد که عناصر فنی و شیوه های هنرهای بصری را بشناسد و بتواند شکل و عملکردها را به نتیجه نهایی مورد نظر نزدیک گرداند. در این میان بینش او با مجسمه ساز همطراز خواهد شد، به این جهت که نهایتاً طرح های او به عنوان بیانیه های بصری انتزاعی برجای خواهند ماند که از نظر زیباشناختی مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

هنرهای کاربردی

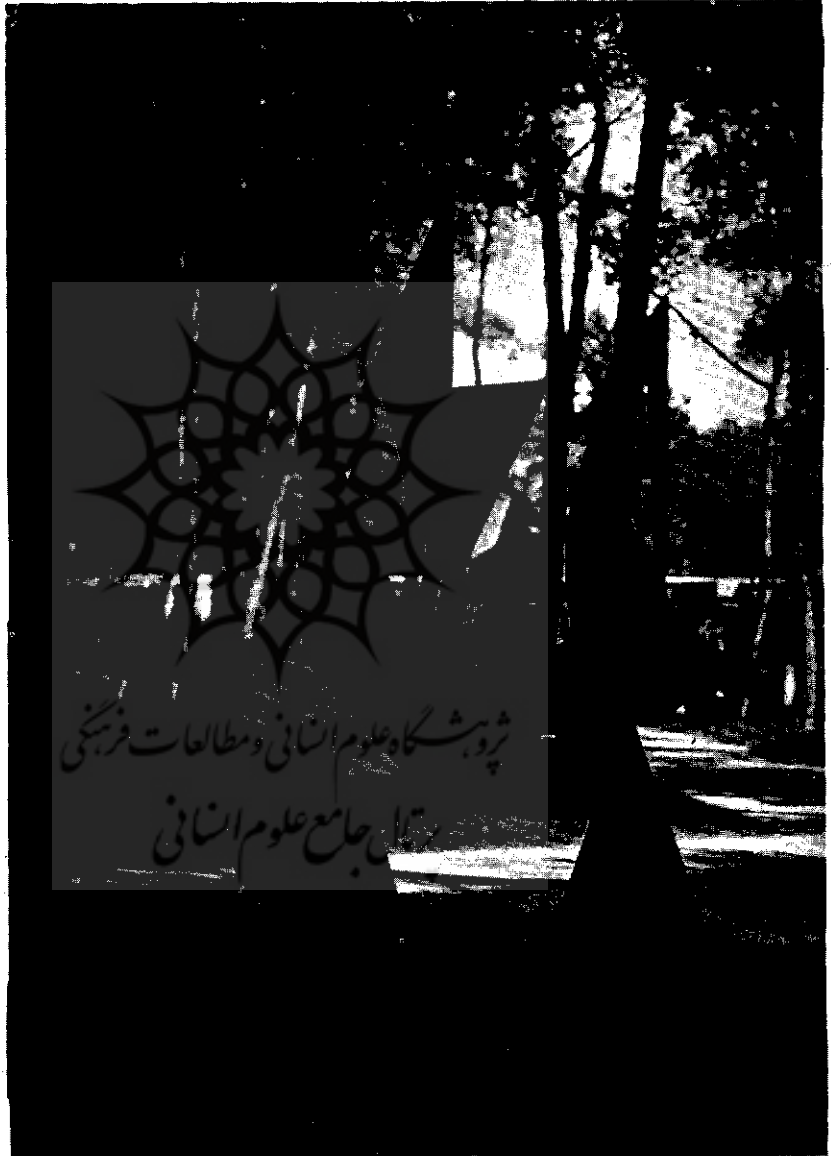
هنرمندانی که امروزه در زمینه صنایع دستی فعالیت دارند نیز وجه مشترکی با مجسمه ساز و معمار دارند. آنچه آنها می آفرینند دارای بُعد بوده و حس لامسه در شکل دهی عینی آنها نقش مؤثری داشته و نهایتاً اینکه اشیائی سودمنداند که عملکردی خاص دارند. اما مسئله از اینجا آغاز می گردد که آنچه را این دسته از هنرمندان

می آفریننده می توان بوسیله ماشین، در ابعاد وسیع تر و قیمت نازلتر و به میزانی که پاسخگوی نیازهای جوامع پر جمعیت امروزی باشد، تولید نمود. ولی مزیتی که تولید دست ساز همیشه بر تولید ماشینی دارد در اینست که استاد کار، ممکن است، در حین ساخت یا بافت شیئی، تغییراتی را که در کیفیت شکل، لازم می بیند، در



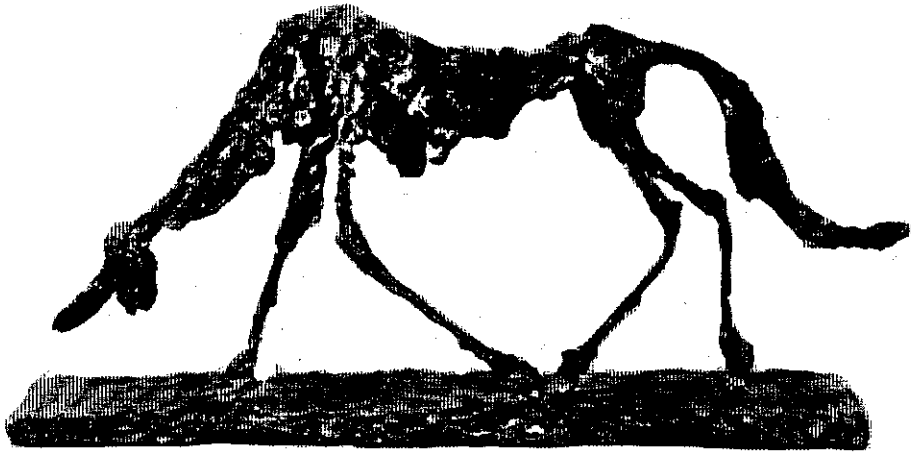
حین اجرا منظور و اعمال دارد و بدینوسیله عنصر انسانی غریزه، قریحه و الهام را که در آفرینش هنری نقش بسزایی دارند، در کار ملحوظ دارد. در حالی که تولید ماشینی در روند اجرایی خود از چنین امتیازی برخوردار نیست و در نتیجه ابزاری را ارائه می‌دهد که هر چند با سرعت بیشتر و قیمت کمتر تولید شده‌اند اما سرآخیری هویت و

عاری از تماس انسانی‌اند. از اینروست که کار ایندسته از استادکاران، امروزه جنبه ویژه‌ای به‌خود گرفته و تنها معدود افرادی که از قدرت خرید و امکانات رفاهی بیشتری برخوردارند، از نتیجه زحمات و ذوق و سلیقه استادکاران بهره می‌برند. حاصل آنکه حتی ایندسته از خریداران نیز به‌طور مستقیم فرآورده‌های این استادکاران را



شکل شماره ۳۱- الکساندر کالدرو (۱۸۹۸ -)، سمافورس، ۱۹۵۹، آهن رنگ آمیزی شده، ۲۶۰x۱۵۰ سانتیمتر،

شکل شماره ۳۰- آگوست رودن (۱۹۱۷-۱۸۴۰) منفسکر، برنز، ارتفاع: ۲۷ ۱/۴ اینچ. موزه متروپولیتن، نیویورک.

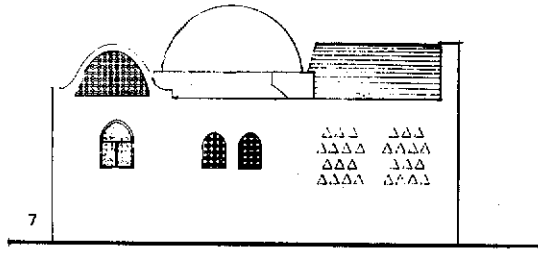


در زندگی روزمره به کار نمی گیرند و در واقع محصول دست و ذهن خلاق این هنرمندان به شکل زینتی، بخش کوچکی از خانه یا محل کار این افراد را پُر می کنند (شکل شماره ۳۶).

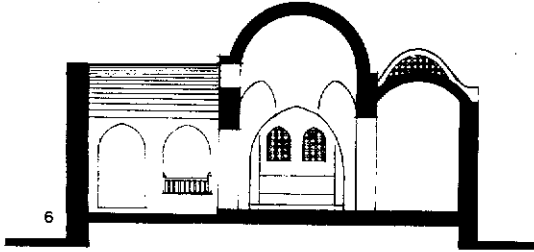
در حقیقت این طرز تفکر انعکاس نظریه های ویلیام موریس^{۳۰} طراح و افزارمند انگلیسی و همقطاران وی می باشد که معتقد بودند بدون لمس فردی افزارمند، هیچ نوع زیبایی نمی تواند وجود داشته باشد. آنچه ویلیام موریس و پیروانش دنبال می کردند نفی محصولات صنعتی و اعتراض به تولید ماشینی بود که به دنبال انقلاب صنعتی در جوامع غربی پدیدار گشته بود. ولی هر چند طرح ها و اشیایی که وی و پیروانش آفریدند از زیبایی و اجرای بی نظیری برخوردار بودند، ولی به علت گرانی بها و کمیت محدود، ویلیام موریس موفق نشد محصولاتش را به نحوی تولید نماید که پاسخگوی فرآیند روبه رشد جوامع صنعتی باشد. نتیجتاً نهضت وی با شکست روبه روشد و برخلاف گفته وی که: «من هنر را مانند تحصیل و یا آزادی برای همه و نه عده ای



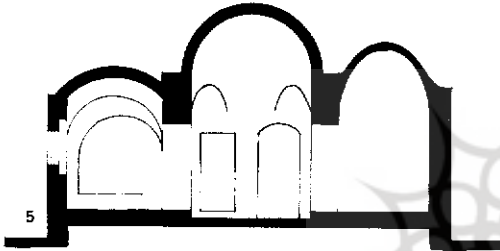
شکل شماره ۳۲- آلبرنوجا کومتی، (۱۹۶۶-
 ۱۹۰۱)، سگ، برنز، ۱۹۵۶، ارتفاع: ۱۸ اینچ، طول پایه:
 ۳۹ اینچ، موزه هنرهای مدرن، نیویورک.



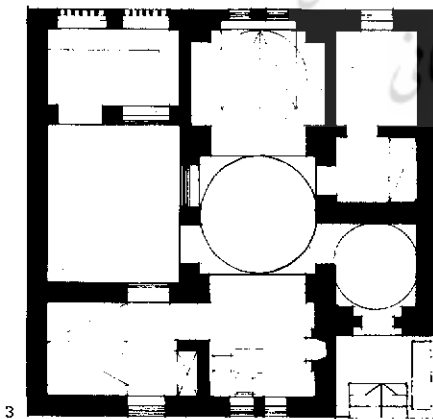
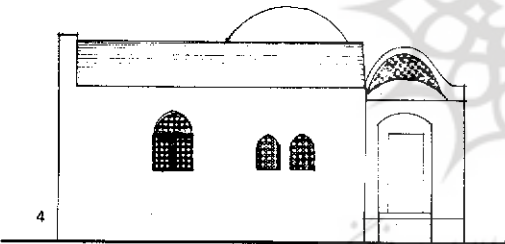
شکل شماره ۳۳- چیلیدا، (۱۹۲۴- آهن
 و چوب، ۷۴×۷۵×۱۵ سانتیمتر، ۱۹۵۲، مجموعه بنیاد
 مک.



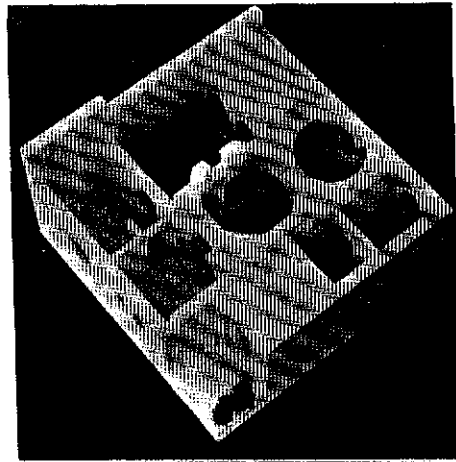
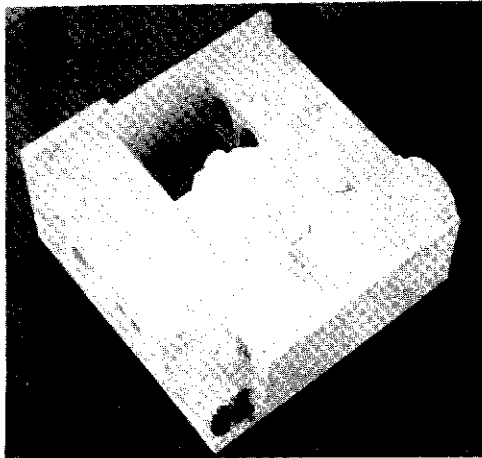
معدود می خواهم»، آنچه او و پیروانش آفریدند در
 اختیار اقلیت بسیار محدود و مرفهی قرار گرفت
 که در واقع مدّ نظر و یلیام موریس و پیروانش
 نبودند، و چنانچه خود اقرار می دارد هنر وی برای
 «تجمل حریصانه اغنیا» بود.



اگرچه تولید ماشینی، تولید دست ساز را به
 میزان زیادی از میدان بدر کرده است، ولی از نظر
 عوامل بصری مثل: (بُعد، جنسیت، رنگ،
 مقیاس، ریتم، جهت، تناسب، ایستایی و
 عملکرد که در تمام شکل های هنرهای کار بُردی
 نقش مسلطی دارند)، کاملاً متکی به صنایع دستی
 است. ولی فرق اساسی صنایع دستی با تولید
 ماشینی در اینجاست که در تولید ماشینی همه
 این مسایل باید از قبل پیش بینی شده و دقیق
 باشد، در صورتی که در تولید دستی، راه حل ها در
 ذهن بداهه ساز و سر انگشتان استاد کار نهفته
 است و طریقه دستیابی به آن نه از راه برنامه ریزی
 و طرح ۲۲، بلکه از طریق طلبگی و تجربه عملی و
 سینه به سینه است. ولی آنچه که در هر دو روند
 تولید حاکم اند، عبارتند از: اقتصاد، سادگی و



شکل شماره ۳۴



شکل شماره ۳۵

صنایع دستی رومی آورند و ضمن کمک به ترویج و احیاء این دسته از هنرها، در خود با زمینه‌هایی بکر و دست نخورده از ذوق و آفرینش هنری رو به رومی شوند که تا کنون نسبت به آن بی توجه بوده‌اند.

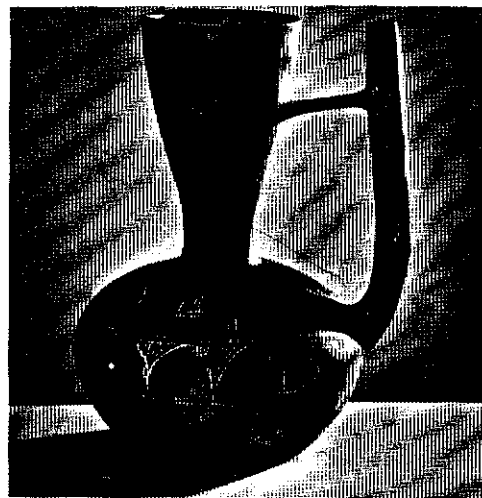
طراحی صنعتی

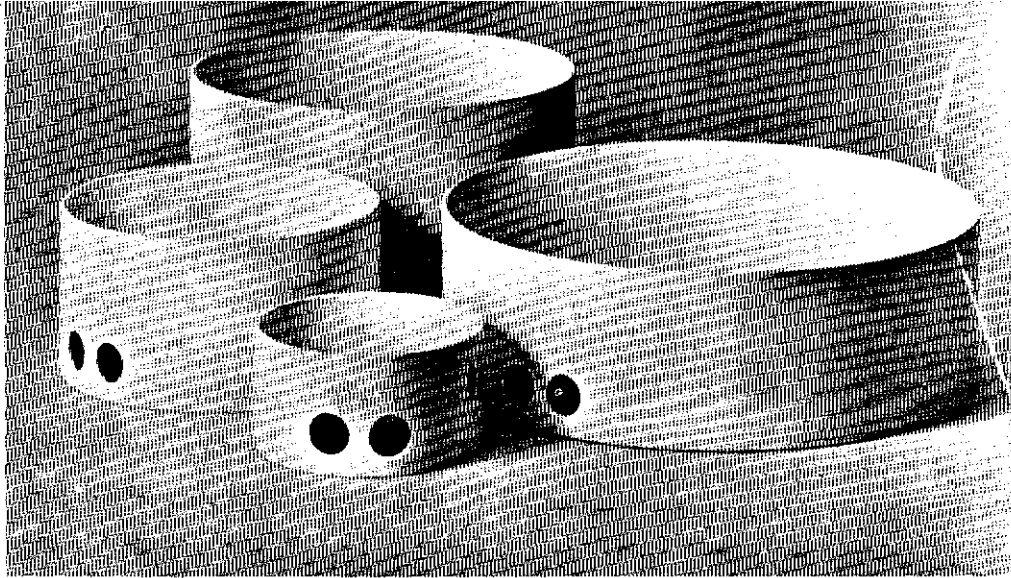
در پی پدیدارگشتن نهضت هواداران جنبش هنرها و صنایع دستی در انگلستان به رهبری ویلیام موریس و در اروپا به رهبری ویکتور هورتا^{۲۳} و هکتور گریمار^{۲۴} که به معیارهای غیر قابل تردید تولید ماشینی پشت می کردند، در آلمان، در سال ۱۹۱۹ گروهی از نقاشان، مجسمه‌سازان و معماران در شهر ویمار^{۲۵} آلمان به رهبری والتر گرو پیوس^{۲۶} مدرسه جدیدی از ترکیب یک مدرسه هنری و یک مدرسه هنر و پیشه به وجود آوردند.

این مدرسه در تاریخ هنر به نام باهاوس^{۲۷} مشهور شد. باهاوس که در لغت به معنی «خانه ساختمانی» است، به ترتیب در سال‌های ۱۹۲۵ در داسو^{۲۸} و ۱۹۳۲ در برلین به آموزش و

هماهنگی. به هر تقدیر، کلیه افرادی که در زمینه صنایع دستی فعالیت دارند باید از تمام جنبه‌های سواد بصری، ابزار، مصالح و کار بردها، اصول لازم را بدانند تا بتوانند در جهت پیشرفت فنی و زیبایی شناسی و هم چنین کنترل ابزار و وسایل کار، گام‌های استواری بردارند.

با توجه به رشد روزافزون تولید ماشینی و هم چنین مطرح شدن مسئله‌ای به نام اوقات فراغت و نیز پدیدار شدن سلیقه و ذائقه‌های خاصی که بنوعی از روند تولید صنعتی روگردان شده‌اند، صنایع دستی از جاذبه فراوانی برخوردار شده و بسیاری از مردم به عنوان یک وسیله سرگرمی به شکل شماره ۳۶- کوزه، مکزیک، سفال، ارتفاع: ۱۳ اینچ.





شکل شماره ۳۷- ظرف، ملامین، طرح از: انزو ماری، دانمارک.

سعی در به دست آوردن زیبایی جدیدی می نمود. طراح صنعتی، استاد کار جدید شد و واژه «طرح» در این میان شکل جدیدی به خود گرفت، یعنی: هماهنگی بین محصول دست استاد کار و تولید ماشینی. فلسفه باهاوس این بود که محصول ماشینی را برخلاف محصولات دست ساز از زوائد زینتی عاری سازد و به عوض، روح تولید ماشینی را که عبارت از سادگی و عملکرد است، به وجود آورد. در اینجا به صراحت با این مسئله حائز اهمیت روبه رومی شویم که آنچه در طرح ریزی عناصر، مورد توجه بوده است، همانا اساس و اصول پایه ای هر طرح، و شکل عملکردی آن است که در این روند حاصل شده اند. برنامه اصلی باهاوس تأکید بر این داشت که شاگردان به همان میزان که به اجرای بقصری پایه هر طرح حساسیت نشان می دهند، از طریق دست ها و با استفاده از حس لامسه، کیفیت اصلی مصالحی را که به کار می گیرند بشناسند و رابطه آن را باشکلی که در نظر است ساخته شود، مورد بررسی قرار دهند. در طراحی صنعتی لازم است توازن

فعالیت مشغول بود، تا این که در سال ۱۹۳۳ با روی کار آمدن نازیها فعالیت آن در آلمان متوقف شد. باهاوس در حقیقت یک مدرسه و یک کارگاه بود و در آن، استاد کاران، معماران و نقاشان، همگی در شرایطی که سرشار از وحدت و همکاری بود به فعالیت می پرداختند. هدف گروه پیوس و همکارانش تأکید بر همه هنرها و از میان برداشتن فرق میان هنرمند و استاد کار بود تا از پیوند بین علوم و هنرها و امکاناتی که تکنولوژی جدید در همه زمینه ها، در اختیار آنها نهاده بود بهره برداری نمایند. از اینرو همه دانشجویان ابتدا زیر نظر استاد کاران کارورزی نموده و سپس حرفه خود را از میان رشته های متنوعی که کارگاه های باهاوس را در بر می گرفت، انتخاب می کردند. این رشته ها شامل معماری، نقاشی، هنرهای کاربردی، طراحی صنعتی، فن چاپ و تبلیغات، معماری داخلی و زمینه های وابسته بود. گروه باهاوس کوشش در شناخت هرچه بیشتر امکانات تولید ماشینی داشت و در این راه

9- Constantin Brancusi (1876 - 1957).

10- Auguste Rodin (1840 - 1917)

11- SEMAPHORES

12- Alexander Calder (1898 - 1976)

۱۳- شاید احتیاج به یادآوری نباشد که منظور از این مقایسه هیچگونه ارزش گذاری نیست و تنها نمونه‌هایی جهت روشن شدن مطلب است.

14- ARMATURE

15- Alberto Giacometti (1901 - 1966).

16- Chillida, (1924-

17- Le Corbusier (1887 - 1965)

18- Frank, Lloyd Wright (1869 - 1959).

۱۹- موضوعی که در اینجا لازم به یادآوری است این مسئله است که اغلب، در تفاوت تعریف بین مجسمه‌سازی و معماری به این مورد اشاره می‌کنند که معماری با درون و بیرون حجم طرف است، در حالیکه مجسمه تنها با فضای بیرونی و اطراف سروکار دارد و به درون اشاره‌ای ندارد. این مسئله، هم‌چنانکه اشاره شد، تا زمانی که شناخت هنرمندان از حجم مفهومی نیوتونی داشت، صحت داشته است، ولی در مجسمه‌سازی مدرن، که از اوایل قرن اخیر به این سو شکل گرفته است و هنرمندانی نظیر نائوم گابو (۱۸۹۰ -) و آنتوان پوزنر (۱۸۸۶ - ۱۹۶۲) در شکل‌گیری آن سهم بسزایی داشته‌اند، دیگر این مسئله صادق نیست و مجسمه‌سازی نیز مانند معماری، در شکل امروزی‌اش، هم با بیرون و فضای اشغال شده

صحیحی بین شناخت مصالح و علاقه به زیبایی و رابطه این دو عامل با عملکرد مورد نظر پدید آید تا این قبیل محصولات، نه به عنوان شکلی زیبا و مُجرد، عاری از عملکرد بوده و نه به لحاظ سودمندی از هرگونه ذوق بصری و عنصر زیباشناختی عاری باشند (شکل شماره ۳۷). اگر این گفته استاد مطهری را در نظر آوریم که: «ایمان‌زیبایی روح و علم زیبایی عقل است» و اگر به آن «هنر زیبایی احساس است» را نیز اضافه کنیم، متوجه می‌شویم که در طراحی صنعتی تمام این موارد به اضافه عامل اقتصاد و عملکرد است که شکل نهایی اثر را معین می‌دارد و امکان یک زندگی انسانی را در یک جامعه صنعتی میسر می‌سازد.

1- MASS

2- Naum Gabo (1890-).

3- Tangibility

4- Craft - Based

5- Machine - Based

3- TANGIBILITY

4- CRAFT - BASED

5- MACHINE - BASED

6- SYMBOLS

7- Amedeo Modigliani (1884 - 1920).

8- Pablo Picasso (1881 - 1973)

- 23- Victor Horta (1861 - 1947) و هم با روابط درونی احجام و اشکال سروکار دارد.
- 24- Hector Grimard (1857- 1942) 20- William Morris (1834-1896).
- 25- Weimar ۲۱- پوزنر، نیکولاس. نظریات هنری از موریس تا
- 26- Walter Gropius (1883 - 1969) گروپیوس ترجمه فرخ اصالت، نشریه شماره ۱۰۵،
- 27- BAUHAUS گروه معماری دانشکده های هنرهای زیبای دانشگاه
- 28- Dessau تهران، مهر ۱۳۵۲، ص ۱۰.
- 22- BLUE PRINT

منابع فارسی:

- ۱- پوزنر، نیکولاس. نظریات هنری از موریس تا گروپیوس، ترجمه فرخ اصالت. نشریه شماره ۱۰۵ گروه معماری دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، مهر ۱۳۵۲.

منابع خارجی:

- 1- Kenneth F. Bates,
Basic Design: Principles and Practice (New York: Funk &
Wagnalls, 1975).
- 2- Donis A. Dondis,
A Primer of Visual Literacy (Cambridge: The M I T Press,
1975).
- 3- Naum Gabo,
"Carving and Constructing In Space", Circle Magazine,
(London: Faber and Faber LTD, 1971).
- 4- Helen Gardner
Art Through the Ages (New York: Harcourt Brace
Jovanovich 1980).
- 5- Jack A. Hobbs
Art In Context (New York: Harcourt Brace Jovanovich 1975).