نقاشی آبستره

از جلال قندریز

PEINTURE ABSTRAITE

GALERIE GHANDRIZ

امروزه اگر از هنر مدرن سخن رانده میشود ، بحث بر سر شکسته یاقبول حقانیت آن نیست . **چرا که حتی کهنه‌اندیش‌ترین افراد نیز اذعان دارند که تحولات شگفت انگیز ودگرگونیهای بیشماری انسان قرن بیستم و زندگی اورا از قرون گذشته جدا کرده** و شك نیست که معیار های هنری تفاوت فاحش یافته‌اند . بحث برسر این است که چرا کار هنرمند مدرن (به‌ویژه هنرمند آبستره) بعنوان کیفیتی دور از واقعیت تعبیر میشود ؟

باید دید کشش بسوی واقعیت به مفهومی که مخالفان هنر مدرن معتقدند از چیست ؟ و چرا آبستراکسیون در هنر مترادف با نفی واقعیات تلقی میگردد ؟ این‌تفکر شاید حاصل‌دید وبرداشت‌مادی‌بی باشد که تمدن غربی از دیر زمان به دنیا عرضه کرده‌واز تاثیر مستقیم وغیر مستقیم هنر واندیشه‌ی یونانی — رومی ناشی میشود . و بسیاری از آدمیان بعنوان یك سنت ، طی سالیان دراز و گذشت نسل‌ها، پذیرفته‌اند . دیریست که تظاهر «صورت» طبیعی در هنر بعنوان یك اصل شناخته شده است .

این گفته‌ی تولستوی را می‌پذیریم که « **ارزش یك اثر هنری در حقیقت آن نهفته است** » . ولی باید توجه داشت که که این حقیقت امروزه‌از مرزیك واقعیت صوری‌ویا یك تشابه عینی میگذرد و در قلمرو رابطه‌ی معنوی انسان با انسان قرار میگیرد . این رابطه در هنر های پلاستیك از طریق رنگ و خط و حجم و نور و فضا صورت می‌پذیرد واین ماهیت طبیعی آنهاست. وهرآنچه بعنوان محتوی یك اثر شناخته میشود از کیفیت تلفیق این این عناصر بیاری نیروی خلاقیت هنرمند حاصل میگردد . پس بطور کلی « این عقیده که هنر های بصری باید معانی خود را با تقلید صوری که طبیعت پدید آورده است انتقال دهند ، صرفا یك قرارداد است .

***

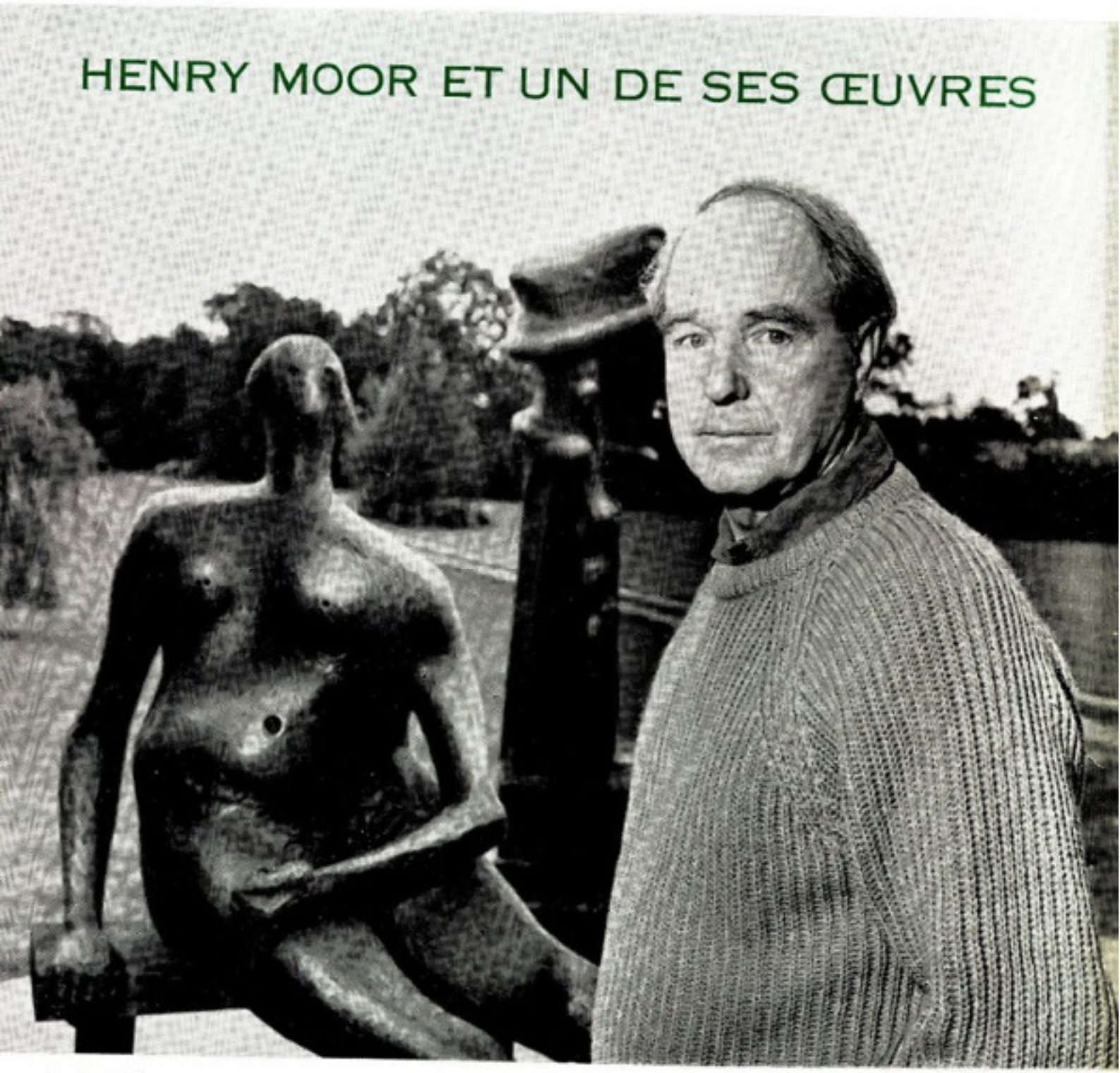
در زمان و بعد از جنگ جهانی‌اول هنرمندان پیشرو با عطف توجه به‌هنر واندیشه‌ی شرقی ، بنای اعتقادات کهنه‌ی هنری مغرب زمین رادرهم ریختند وزبان جدیدی را بوجود آوردند که در آن اختلافات محلی ، خصوصی و ملیتی در یك تجلی جهانی ، محو گردید . این الفبای جدید دنیای هنر ، برای خواندن همه‌کس از کودك تا یك فرد بالغ واز تمدنهای دور تا مراکز تمدن مدرن ساخته شد . بکمك آثار نقاشی و گرافیك و طرح های صنعتی و معماری ، این هنر امروزه مورد قبول عده‌ی بیشماری است و از آن در تمام دنیا استفاده میگردد . منتها در مکانهایی که قوه‌ی ادراك زیبایی جدید ضعیف تراست این تغییر بکندی انجام گرفته و زمان لازم است تابتوان وابستگی های هنری گذشته را محو کرد و آئین تازه‌یی بوجود آورد . امروزه هرآنچه که خلقش در هنر اساسی و حیاتی است به واقعیت می‌پیوندد . بیشتر بدین دلیل است که در قلمروی آبستره — اگر جریان اصیل خودرا طی کند* هرنوع مبحثی در باره شناسایی زیبایی برطبق این اصول رهبری میشود .

کوبیسم در واقع اولین گام را برای دگرگونی رسوم هنری قدیم برداشت و جنبش های هنری پس از آن نیز هر کدام دراین امر موثر بودند وهریك در تجزیه کردن ، درهم پاشیدن و منفجر ساختن تصویر طبیعی کوشیدند تا راه را برای تحولی کاملا متفاوت آماده کنند . آبستراکسیون ابتدا در پاریس درخشید وسپس در اطراف اروپا منتشر گردید بعد بروسیه‌رفت: کنستراکتیویسم‌وسوپرماتیسم (تاتلین — ماله‌ویچ — لیسیتزکی) — ودر آلمان : کاندینسکی — کلی — مارك — درفرانسه: دلونه — کوپکا در هلند ، دوستل — موندریان‌وان دوزبورگ . ودراین نقطه بودکه هنر غربی‌برای دریافت‌دید دیگری آمادگی پیدا کرد ودر نتیجه نزدیکی عمقتری بین شرق و غرب امکان پذیرشد.

« **پیدایش هنر آبستره نمودار جنبشی اساسی بطرف یك تمدن ایده‌آلی است .** برای مدتی تصویر یك فرد حاکم برطبیعت — موضوع مرکزی رنسانس — محو گردید و مرزهای هنر گسترش یافت تا تمامی جهان و فکر انسانی را شامل گردد . بدین ترتیب بشر قادر شد که جای خودرا در عالم وجود انتخاب کرده و همراه با ارگانیسم های زنده‌ی دیگر زندگی نماید . بدین وسیله هنر غربی باندیشه های شرقیان نزدیك شد » .

* هنر آبستره مانند هر جنبش هنری دیگر بری ازانحراف نیست . اینکه چگونه آنرا گاهی حتی در خدمت بورژوازی می‌بینیم ، خود مبحث دیگری که بعدا از آن سخن رانده میشود .

هنری مور و اثری از او

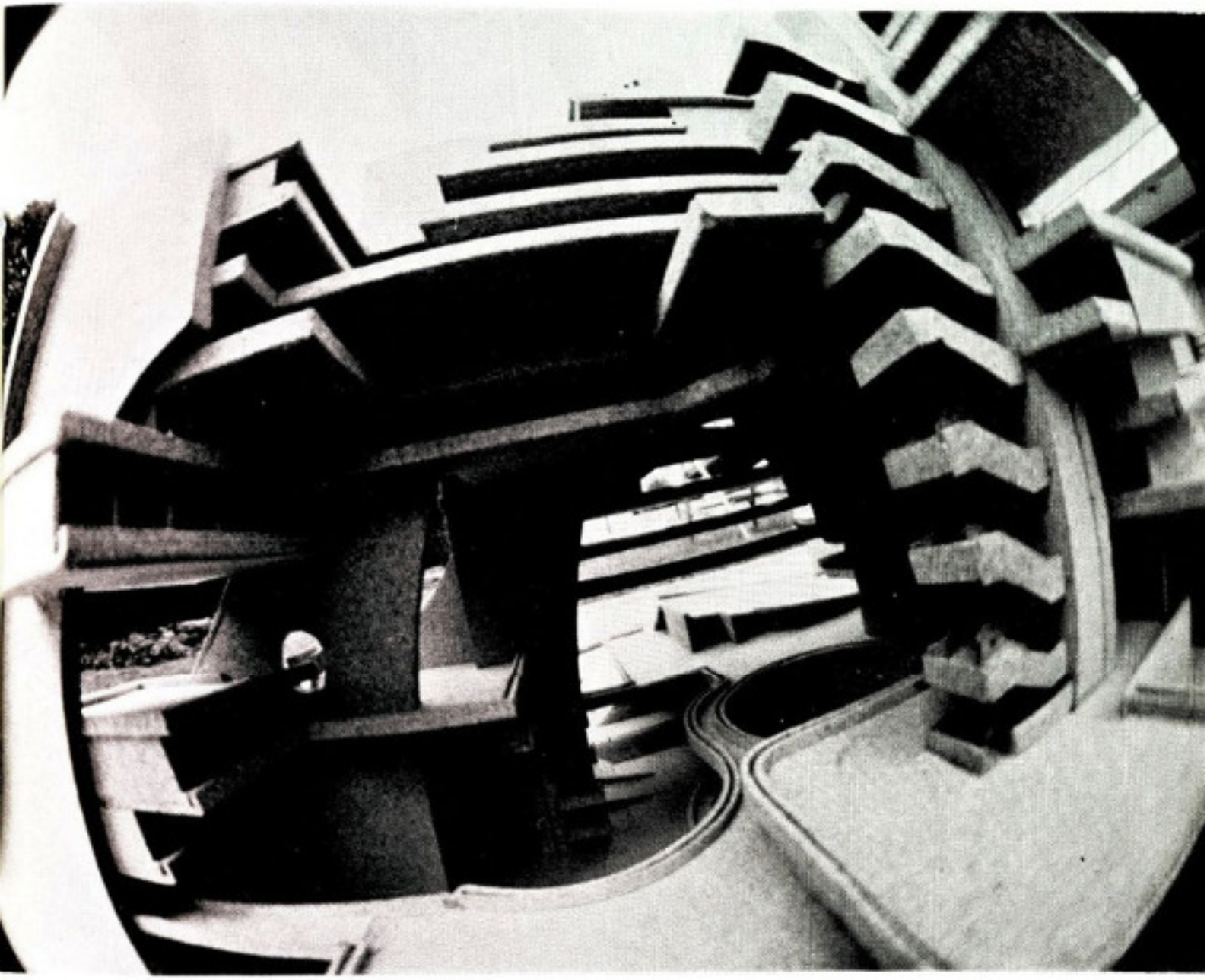


HENRY MOOR ET UN DE SES ŒUVRES

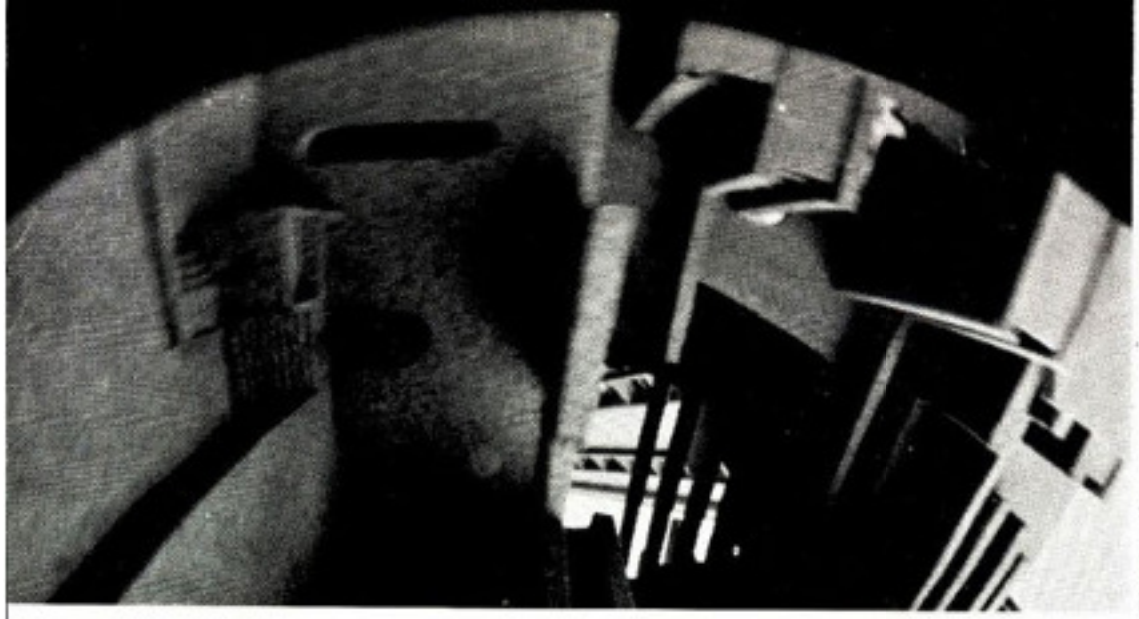
Henry Moor et une de ses créations

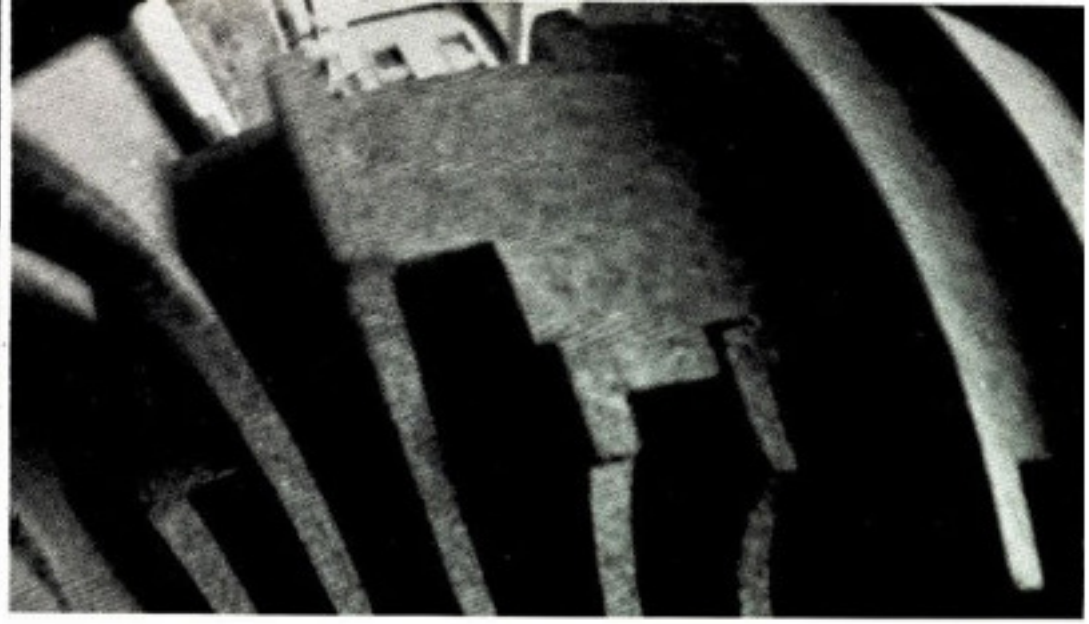
STATUE - HENRY MOOR یك مجسمه از هنری مور

ENSEMBLE D'HABITATIONS A BANDAR - ABBAS
PROJET- DIPLOME BOULOURTCHI (ARCHITECTE)



یك مجموعه مسکونی در بندرعباس
پروژه دیپلم بلورچی، با درجه ممتاز

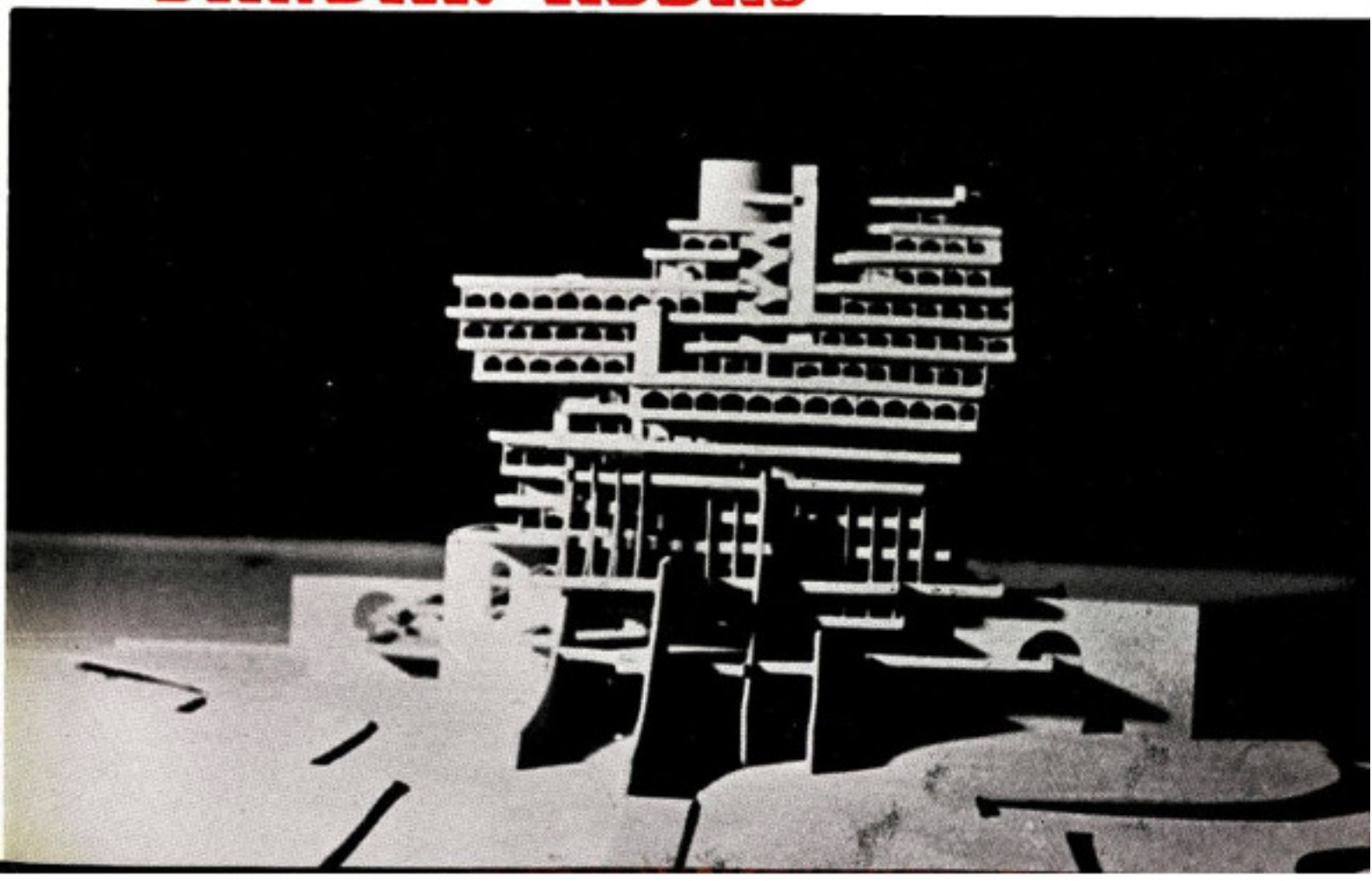




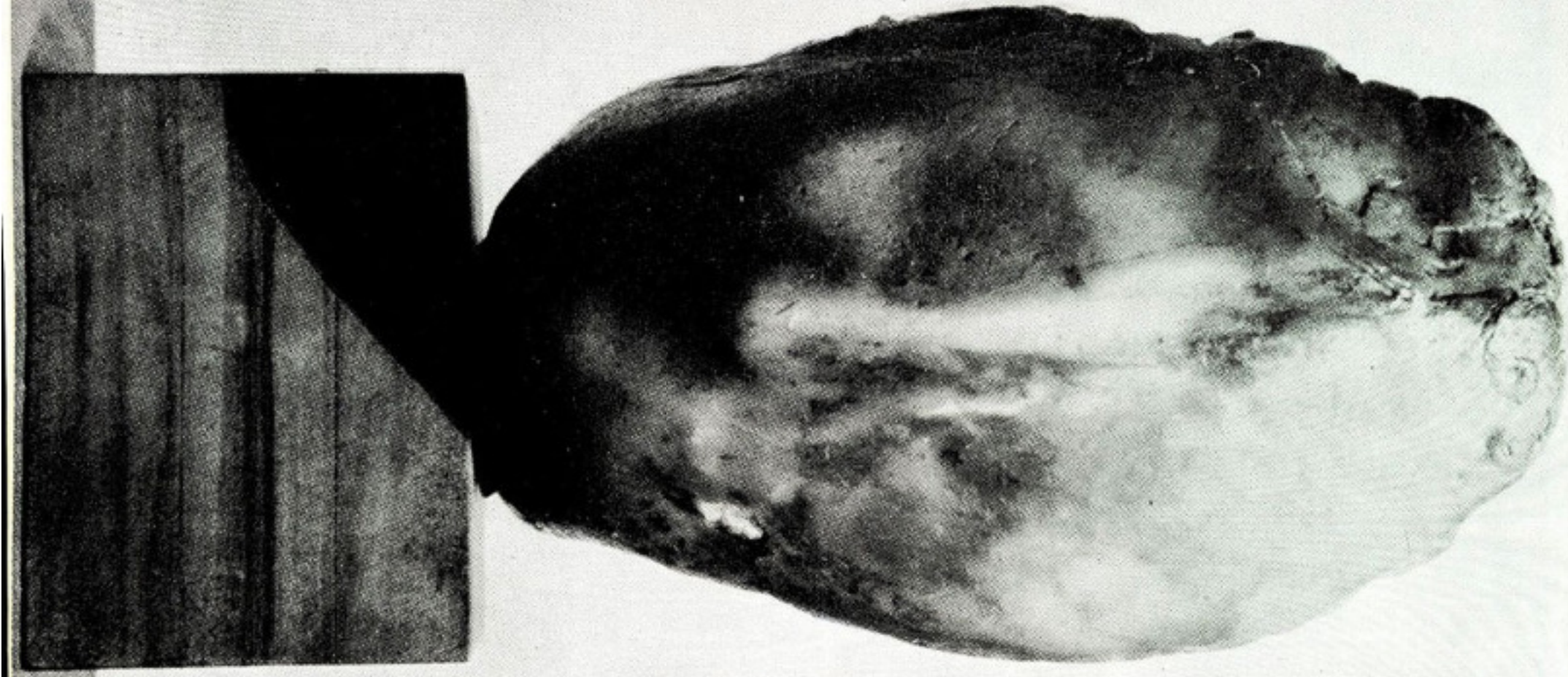
Projers de constructions des étudiants de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Teheran

فعالتیهای دانشجویان دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران

ENSEMBLE HABITATIONS
BANDAR ABBAS



MADAME "X" – M. ROSSO



جلوه‌های گوناگون هنر مجسمه سازی در ایتالیا

مادام « X » از: مداردوروسو

یك مجسمه از مارتینی

A. MARTINI-LE FILS PRODIGUE

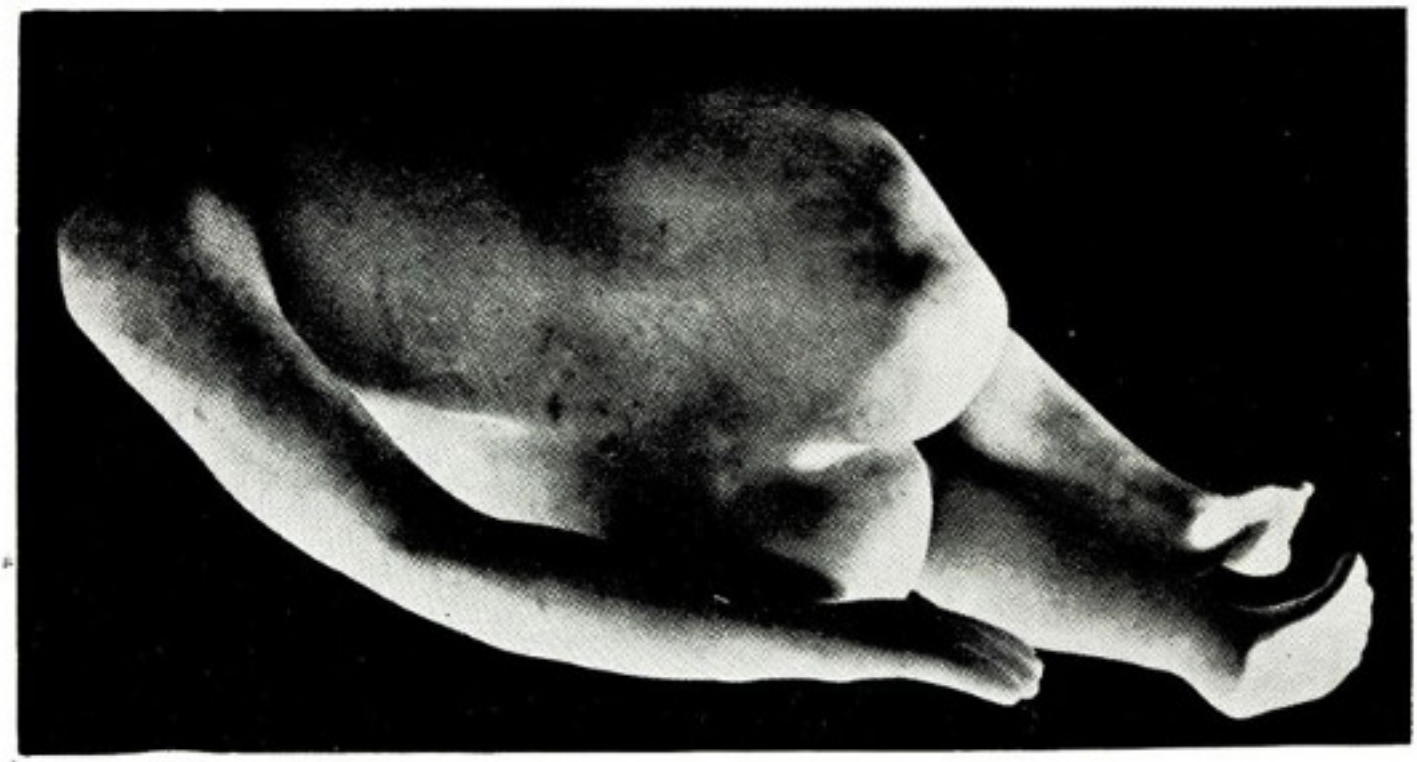
سرچشمه هنر پیکره سازی ایتالیای امروز را در آثار بدعت آفرین مدار دو روس‌سو (۱۹۲۸ــ۱۸۵۸)ــ اهل‌تورن‌ــ بایدجست، همان‌کسی‌که گی‌یوم‌آپولی‌نر، پس از مـرگ رودن بـسال ۱۹۱۷ ، (بزرگترین پیکره ساز زنده) اش نامید.

هنگامیکه آپولی نر این سخن را گفت ، از مجادله روس‌سو ورودن دیر زمانی گذشته بود . باب این مجادله را ، روس‌سو ، بسال ۱۸۹۸ در فرانسه گشود و منکر این شد که رودن ، پس‌از ساختن تندیس بالزاك ، آغاز کننده شیوه امپرـ سیونیسم در هنر پیکـره سازی است . اوگوست رودن و مدار دوروسو بقـلم ادمون کلاریس طنین افکند وهنوز هـم طنین اندازاست در همان کتاب است که این عبارت‌را میخوانیم (پایان راه رودن، آغاز راه روس‌سو است) و نیز این جملات را (خیلی پیش از سال ۱۸۹۸ هنگامی که روس‌سو هنوز به سی سالگی نرسیده بود نظرخودرا جامعه‌عمل پوشانید و به یمن کوشش مبتکرانه او پیکره سازی که در ردیف پست صنایع تزئینی قرار داشت فاتحانه به فضای متعالی هنرهای حیاتی قدم گذاشت) .

کلاریس، آخرین‌بخش این‌عبارات را از کامی سنت کروآ ــ که در مجادله روس‌سو ورودن شرکت کرده بود ــ وام گرفته است . این بخش اشاره صریحی‌است به نظری که‌بودلر داده وهنر پیکره سازی را خوار شمرده و آنرا یکی از توابع معماری خوانده است . شاعـر بزرگ فرانسوی‌معتقد بوده‌است‌که (پیکره‌سازی، بسبب ناتوانی در آفریدن محیط و منظره ونور و حالت و حرکت ، هرگز نخواهد توانست که با نقاشی رقابت‌کند وهمیشه در ردیف صنایع‌ساده تزئینی خواهد ماند) بودلر سخن خودرا بدینگونه دنبال کرده است (پیکره بیهوده میکوشد که زاویه دید بیننده را نسبت به خود تعیین کند زیرا بیننده هنگامی که برگرد پیکـره میگردد ، از صد نقطه براو تواند نگریست اما هیچ یك ازاین نقاط آنکه باید نیست اغلب اتفاق میافتد که برشی از نور ویا پرتوی ازچراغ ، زیبائی نهفته‌ای‌که حتی به خیال پیکره‌سازهم نرسیده است ، در اثر او پدیدار میکند و این امر برای هر هنرمندی و هن‌آوراست اما نقاشی ، تنها یك زاویه دیدرا به بیننده میقبولاند نقاشی جبار وانحصار جوست و بهمین سبب نیز بیان نقاش از پیکره ساز قوی تراست.

اگر از تمام نکته های بجائی که امروز ، همه‌کس بر عقیده بودلر درباره رجحان نقاشی بر پیکره سازی تواندگرفت بگذریم و نیز اگر این مطلب را بپذیریم که عقائدی‌نظیر عقیده اویادآورمشاجرات بی‌نتیجه‌ای است‌که در طی قرنهای دراز میان اصحاب دعوی درباره برتری هنری بر هنرهای دیگر ، دوام داشته است آنگاه به نظر توجیه شده روس‌سو خواهیم‌رسید که هنر ، جوهری واحد و تجزیه ناپذیر است وحد ومرزهائی که انواع وسائل مرسوم بیان‌برآن تحمیل‌میکنند‌در حقیقت بی‌معنی‌است . روس‌سو ، درنامـه‌ای به کلاریس مینویسد . (آنچه برای من در هنر اهمیت دارد ، از یاد بردن مواد و معالج است در طبیعت حد ومرزی‌نیست پس در اثرهنری نیزنمیتواند بود هنگامی که من تکچهره کسی را میسازم نمیتوانم آنرا در قالب سر محدود کنم ، زیرا این سر به‌تنی تعلق دارد ودر فضائی زیست میکند که مجموع عوامل آن بروی‌تاثیر میگذارد این سر جزئی از یك کل‌است و من نمیتوانم که آن کل را نادیده انگارم حالاتی که شما بمن القاء میکنید همیشه یکسان نیست مثلا اگر شما را تنها درباغی ببینم و یا در میان گروهی از مردم ، اگر در تالاری بیابم ویا در کوچه‌ای تصاویر

زنی‌که سرش را زیر آب میکند اثر
A. MARTINI



ذهنی من متفاوت خواهد بود من بر آنم که نمیتوانم اسبی را در آن واحد ، با چهار پا دیده ویا مردی را همچون عروسکی تنها در فضا نگریست زیرا معتقدم که آن اسب و آن مرد به مجموعه‌ای تعلق دارند که از آن جدا نمیتواند شد و به محیطی وابسته‌اند که هنرمند از آن چشم نمیتواند پوشید .

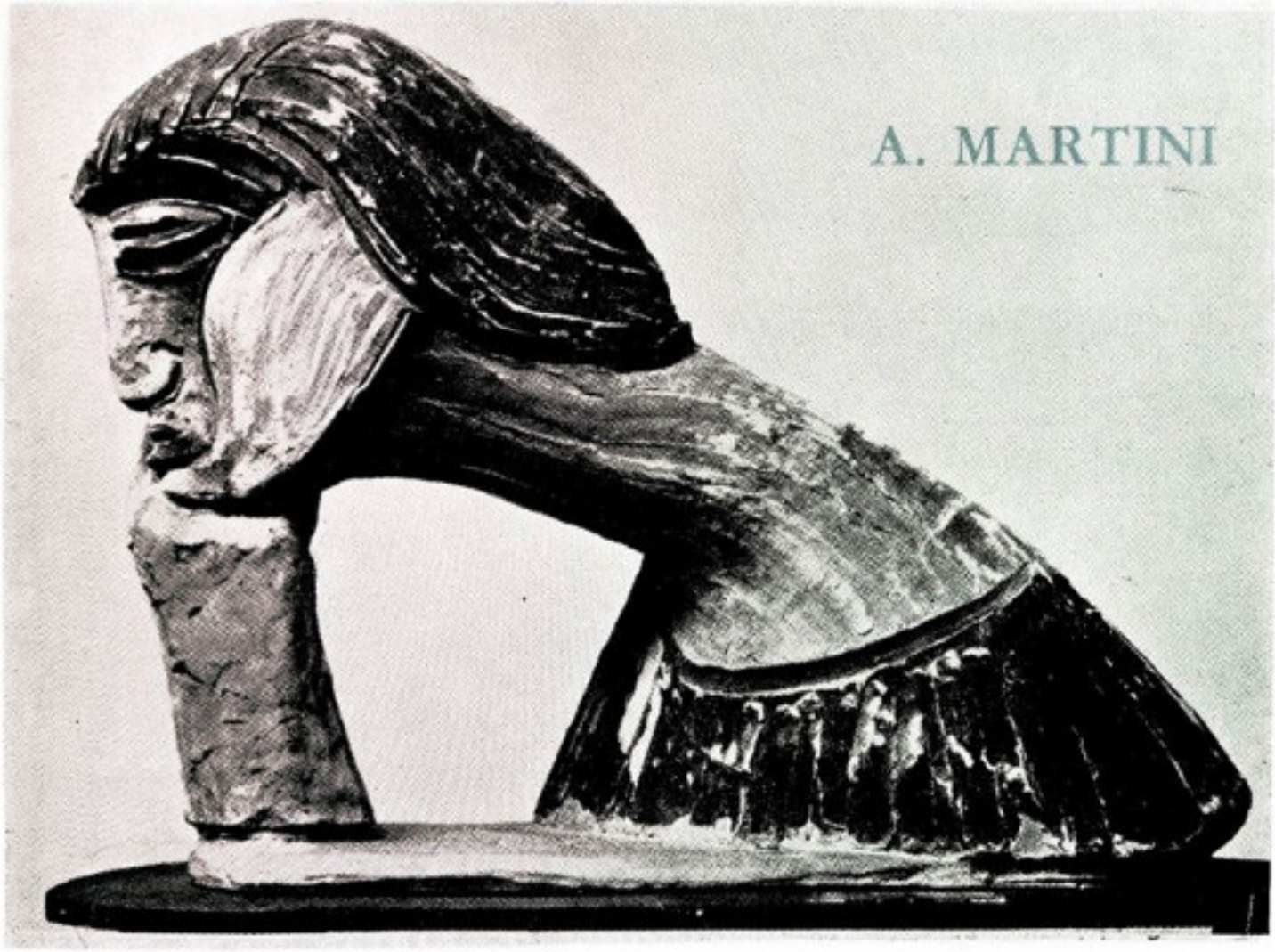
نه برگرد پیکره‌ای باید گشت و نه‌در اطراف تابلوئی زیرا برای‌دست یافتن به احساس و معنـی برگرد شکـل نباید چرخید هیچ‌چیز در فضا منحجر نیست و و هنری که بدینگونه دریافتـه میشود تجزیه ناپذیر است‌پس میان نقاشی وپیکره سازی فرق و فاصله‌ای وجود ندارد .

از چنین اعتقاداتی بود که آثاری مانند درون یك اتوبوس پدید آمـد . روس‌سو این اثررا به سالهای ۸۴ـ۱۸۸۳ در شهر میلان آفرید وادمون کلاریس سالها بعد در کتابی که نامش را قبلا یاد کردیم راجع به‌آن چنین نوشت (روس‌سو بانیروی بیانی بسیار تند وزنده وبا دقت نظری شگرف در تعیین فاصله‌های دور و نزدیك وبا ایجاد فضائی پر از حالت و حیات اشخاص گوناگونی را که روزی‌در یك وسیله نقلیه عمرمی‌دیده بودمجسم کرد و چندی بعد عکسی‌را که‌از اثر خود گرفته بود به دوگا نشان داد و نقاش فرانسوی ازسرحیرت فریادزد (شمااین‌عکس‌را از یك‌تابلو گرفته‌اید) . روس‌سو بسال۱۸۸۲ یعنی پیش از نخستین سفرش به پاریس در شهر میلان ، بهره برداری از امکانات تصویری‌را که در قلمروپیکره سازی آغاز کرده و کوشیده تا مواد خام (بویژه ، موهرا باادراك تازه‌ای از تناسبات دور و نزدیك (و نه آن چیزی که بنام علـم «پرسپکتیو» درهنرکننده‌های آموزنده) در فضا برقصاند : به‌پیچـاند انقباض و انبساط بخشد و به برکت رابطه واحدی که‌میان اشخاص ومحیطشان برقرارمیکند، همان حالاتی را به پیکره ها ارزانی دارد که از بازی رنگها در نقاشی پدید میآید.

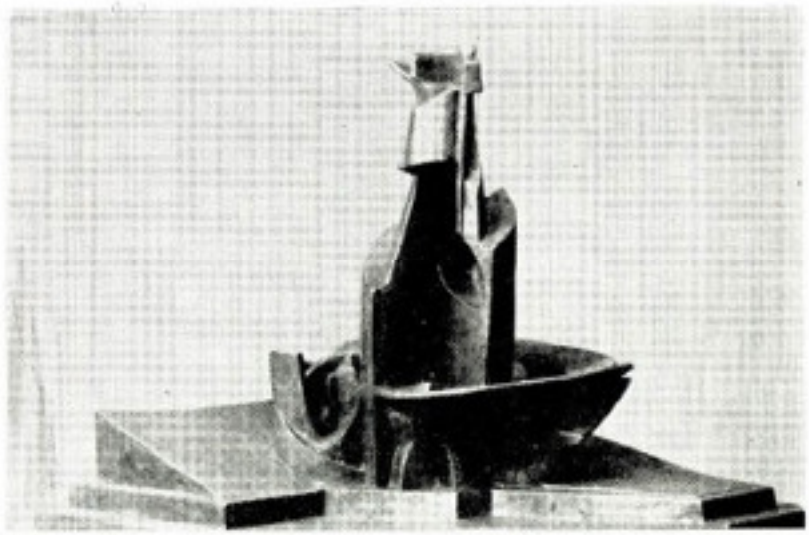
بدینگونه‌بود که روس‌سوبه‌نوکردن مضامین «وریسم» و سوسیالیسم همت گماشت ودر این کار ، توفیق یافت .

اگر بتوانیم که لااقل ، بخشی از «سیاه مشق » های نخستین روس‌سورا به شیوه‌های نور پردازی مه آلودی‌منتسب کنیم که از بعد لئونارد وداوینچی ، در مکتب لمباردیا ، سنتی پایدار پدید آورده و حتی پس‌از نئوکلاسیم هم زیسته بود ، و نیز اگر بخواهیم که نوعی رابطه ذوقی در میان روس‌سو ونقاشان وادیبان جوان میلانی ــ وابسته به‌همان مکتب ــ برقرار کنیم ، باز جای تـردید نمی‌مانـد آشنائی با نقاشان امپرسیونیست و پست ــ امپرسیونیست در پاریس دلبستگی به آثار سورا ، معاشرت با دوگا وزولا وهمچنین، مجاورت بارودن درطراحی‌های آتلیه‌دالو همه و همه ، سهم بزرگی در کمال‌بخشیدن به‌نبوغ انقلابی روس‌سو داشتند .

روس‌سو نهضت امپرسیونیسم را هم چون دلیلی برای توجیه نظر شخصی خود



LES ASPECTS DIFFERENTS DE LA SCULPTURE EN ITALIE



ترجمه : نادر نادرپور

بکار برد و درپاریس، به هدفهای دلیرانه خویش رسید : از راه تجزیه کامل شکل مادی ، توانست که خاصیت اشباح را به‌پیکره‌های عطا کند ناگهان از نقطه‌ای پدید آیند و کم‌کم در نقطه‌ای ناپدید شوند . ونیز موفق شد که سایه‌ای پراسرار برآنهابیفکند. مانندآنچه‌در اثر مشهورش بنام زن پرده‌پوش ــ یا ــحالتی ازشامگاه خیـابان (۱۸۹۳) را میبینیم و باور می‌کنیم که هنرمند ، درست در سرحد ناپدید شدن شیئی، به‌اوج‌شعر رسیده‌است) ونیز ، نظیر آنچه در اثرمعماگونه‌اش بنام بانوی ناشناسی (که دوبار ، در سالهای ۱۸۹۶ و ۱۹۱۳ ساخته شده) می‌یابیم و معتقد میشویم که این اثر نه تنها برخلاف تصور زرووس طرح ناتمامی نیست ، بلکه حد نهائی کار پیکره ساز است و در آن به‌ساده‌ترین شکل‌بیضی وپاکیزه‌ترین نوع خطوط ــ که درخور آثار برانکوزی است ــ دست یافته است .

اندکی پیش ازاین ، سخن از زاویه دید واحدی می‌گفتیم که به‌عقیده بودلر پایگاه نیروی منحصر به فرد بیان درهنر نقاشی است . دراین‌باره‌نیز آثار روس‌سو، حالتی ستیزه جویانه دارد : هنرمند زاویه دید واحدی جستجو میکند که از آنجا اثر اورا باید نگریست اما تعیین زاویه را به دست اتفاقی نامنتظر ویا برخـوردی ناگهانی‌بامنبع‌نور نمی‌سپارد بلکه‌صبورانه میکوشد تابیاری عکسهائی که خود از اثرش میگیرد ، یك بار برای همیشه آن زاویه دیدرا برهمه معلوم کند .

اکنون وقت آنست‌که ولو به اجمال‌ــ ویژگیهای سبك روس‌سورا برشماریم :او بعلت صرفه‌جوئی واختصاری‌که در وسیله بیان بکار میبرد به امپرسیونیستها نزدیك است و بسبب ادراك بی‌سابقه‌ای که ازنور دارد ، از آنان دور .

او « یادی را که از طبیعت واشیاء در خاطره دارد » بر « هوای آزاد » ، «نور» ، «حالت عاطفی» (یا به‌عبارت دیگر : (طبیعتی را که ساخته و پرداخته ذهن و به استعاره بـدل شده است) بر «طبیعت زنده » رجحان می‌نهد ، هرچند که غالباً از طبیعت به‌عنوان «سرمشق» سخن میگوید ومعتقد است که هنرمند باید همیشه نسبت به‌آن وفادار بماند .

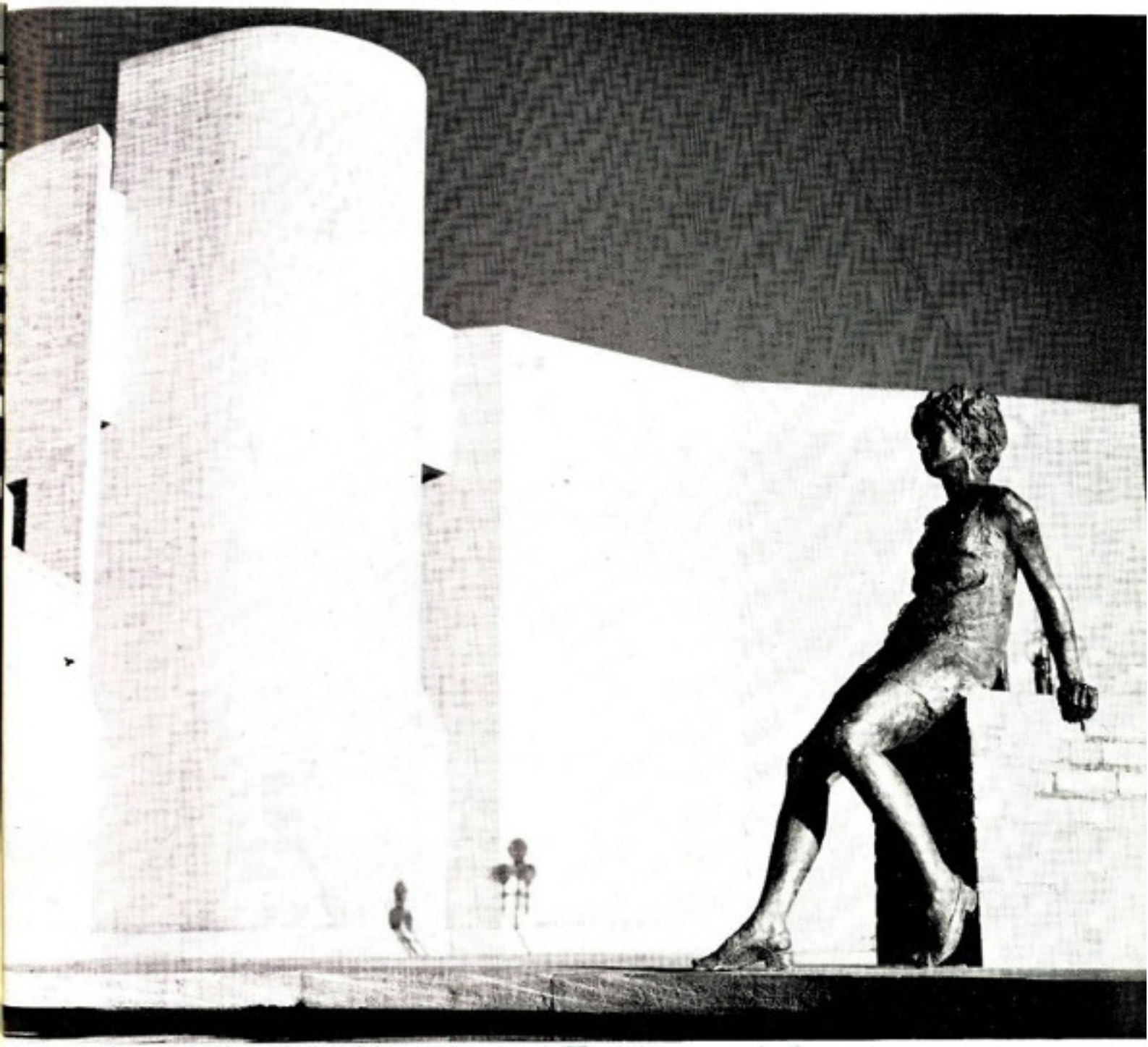
سر یک زن از : مودلیانی

TÊTE FEMININ-1912 DE A.MODIGLIANI

فرم در فضا از : بوچونی

FORME DANS LA CONTINUITÉ DE L'ESPACE DE U.BOCCIONI

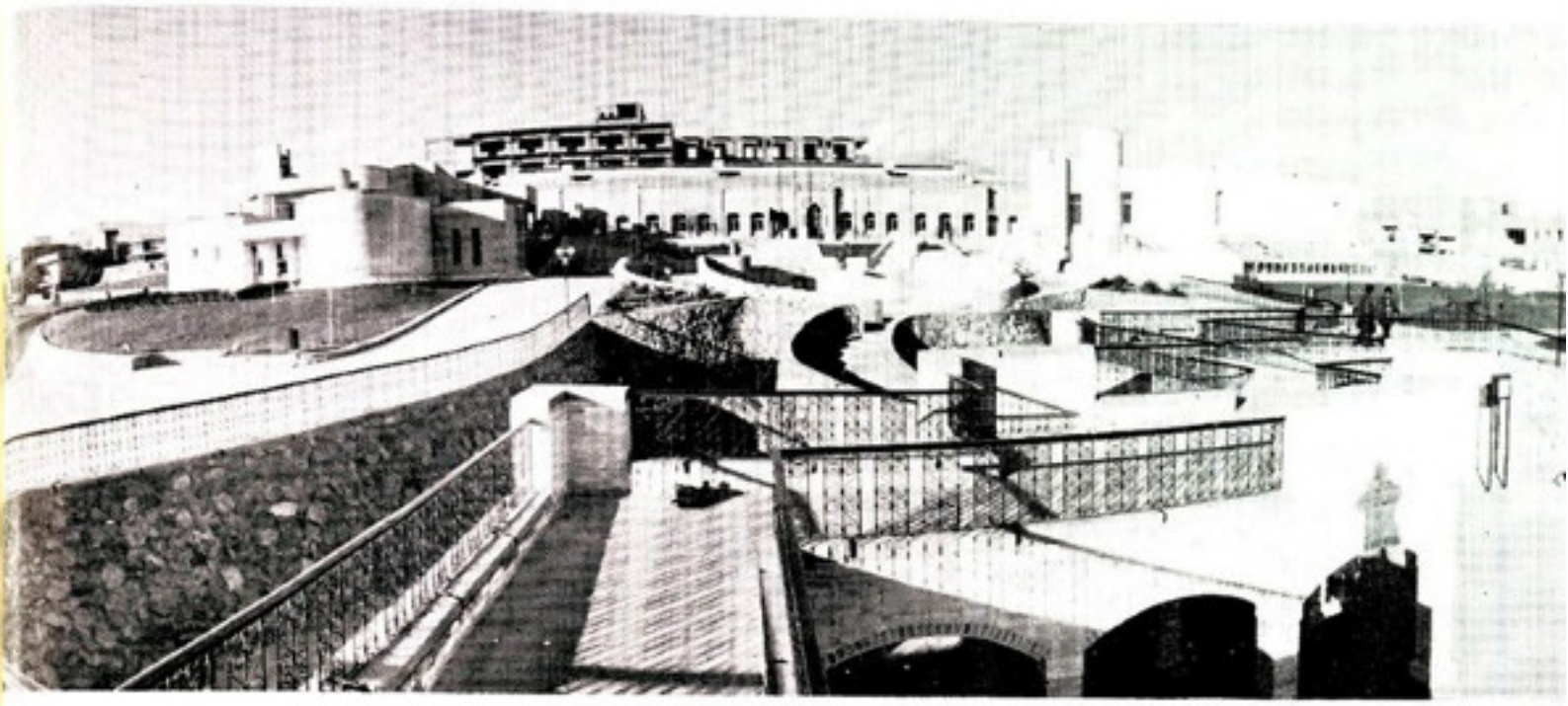
UN PARC A TEHERAN
ACHITECTE K. DIBA



پارك يوسف آباد ـ طرح از: كامران ديبا

پارك يوسف آباد ـ طرح از : كامران ديبا

PARC A TEHERAN K. DIBA



زمین این پارك نزدیك بر غربی خیابان محمد رضاشاه قرار دارد واز سه جهت و غرب و شرق به خیابان محدود و محصور میگردد.

هدف از ایجاد پارك از دو قسمت اصلی بترتیب زیر تشکیل و سپس دنبال شده :

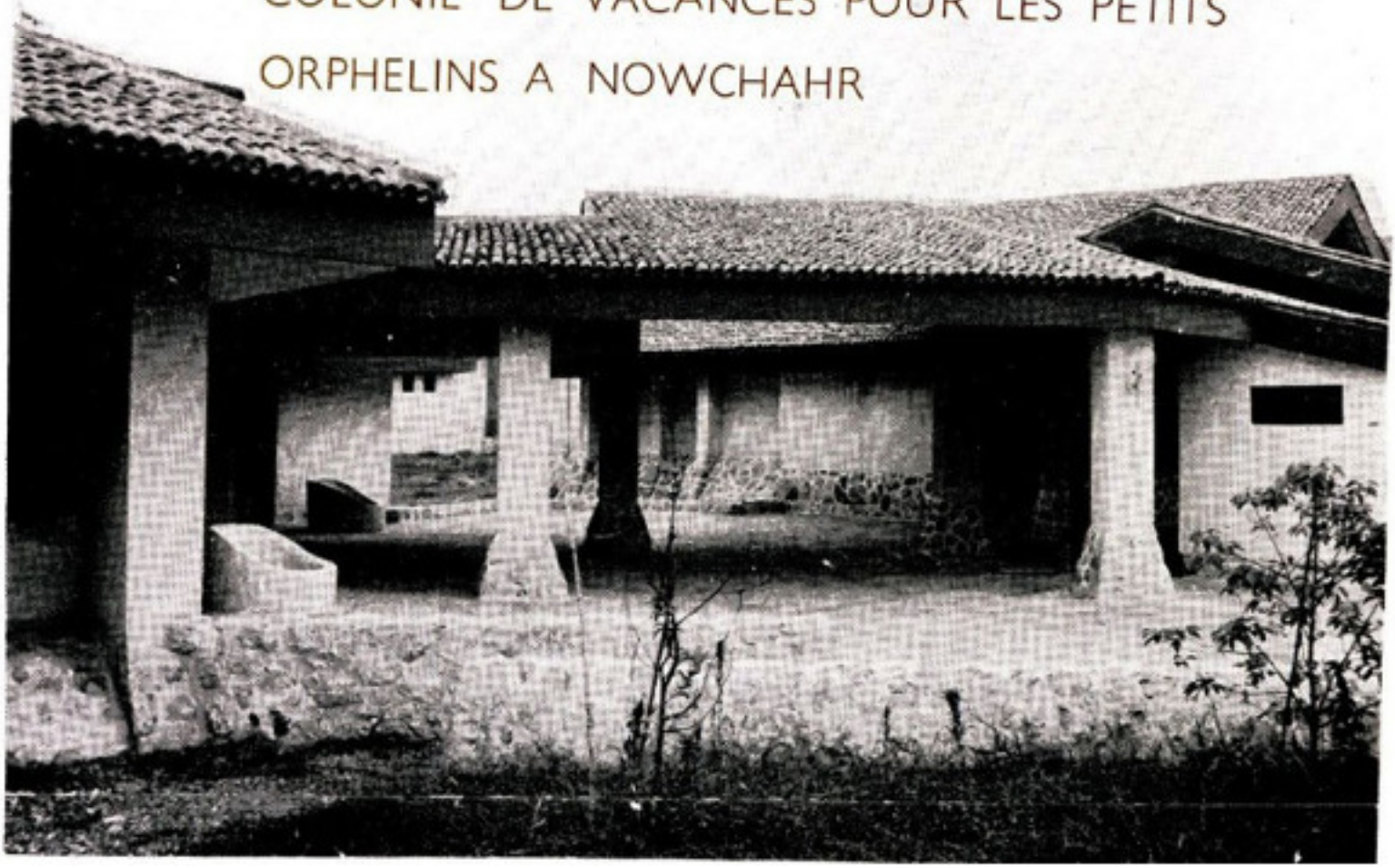
الف : یکی از موارد اساسی هدف این بوده است که رفت و آمد از پارك برای عابرین کاملا عملی و ساده باشد ، باین معنی که افرادیکه قصد آمدن باتفریح در پارك را ندارند وفقط میخواهند از قسمتی از بافت مجموعه‌ی محل بقسمتی دیگربطور پیاده گذر کنند، امکانات پارك بصورتی در نظر گرفته شود که سهولت بیشتری را فراهم سازد و بمراتب بیش از یك پیاده روی خیابان مطبوع باشد .

ب : قسمت دوم هدف شامل مهیا کردن ودر دسترس گذاشتن یك سری خدمات اجتماعی است که این خدمات شامل حال بچه‌ها و مادرهای محله و اصولا اهالی محل میشود ودر زمینه های تربیتی ، فرهنگی ، تفریحی فعالیتهائی دارد این پارك شامل قسمتهای مختلف از قبیل کتابخانه برای کودکان سالن اجتماعات زمین‌های بازی برای کودکان مرکز راهنمائی مادران و کنترل موالید وقسمت سبز برای گردش بزرگسالان می‌باشد .

اردوگاه ساحلی
کودکان یتیم در نوشهر

از : کامران دیبا

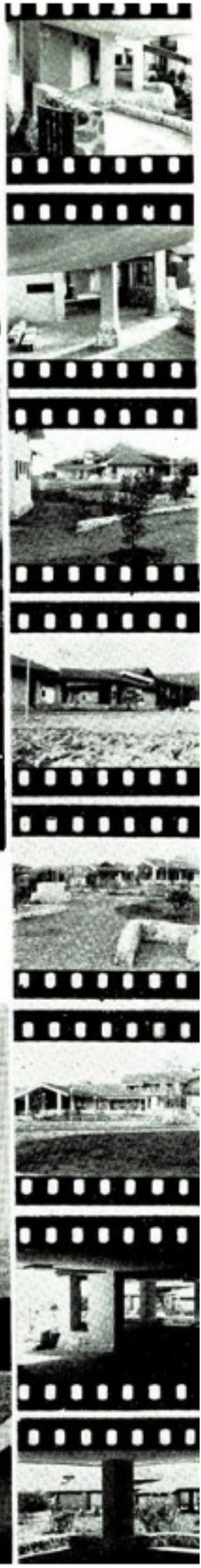
COLONIE DE VACANCES POUR LES PETITS
ORPHELINS A NOWCHAHR



COLONIE DE VACANCES AU BORD
DE LA CASPIENNE

اردوگاه ساحلی کودکان یتیم

ARCHITECTE: K. DIBA



اردوگاه ساحلی کودکان یتیم

BATIMENTS DE LA COLONIE DE VACANCES AU BORD DE LA MER CASPIENNE

MAQUETTE DE MUSEE F. DIBA
یک موزه نقاشی از کامران دیبا

تخیل و ابداع

ترجمه (فـت)

چنانچه کسی بخواهد معلومات تاریخ هنر خود را افزایش دهد یا تجدید نماید مسلما به زیبا شناسی متوصل میشود وبا دسترسی به اولین کتاب زیبا شناسی شروع بآموختن وبکار بردن محتویات آن میکند . مسلما شناخت زیبائی مثل دیگر شناسائی‌های ذهنی تنها از طریق تعمق تاریخی میسر است .تاریخ زیباشناسی مستقیما بتاریخ هنر مربوط میشود واز طریق مطالعه آن ما از قضاوتهای توام با تعصب که امروزه مرسوم است رهائی خواهیم یافت ودر شرایطی قرار خواهیم گرفت که دارای نظر اقتصادی درك شده باشیم . ما باید دراین مطالعه ایده‌های زیبائی را در مسائل هنری مشروط میکند مشخص کنیم.

وظیفه زیباشناسی است که نکات مشترك هنرها را برملا کند تا بوسیله آن مانقاشی، مجسمه‌سازی ، شعر ، معماری ، موسیقی و غیره .... را بعنوان هنر قبول داشته باشیم یعنی ایده هنر را مشخص و روشن نمائیم تا بحال دو متد براین منظور بکار رفته « توجه برون ذاتی » یعنی درصورت ظاهر شیئی هنری توجه کردن و متددوم «توجه دروان ذاتی» متداول تا بحال نتایج خوبی نداشته بدلیل اینکه توجه برون ذاتی هیچگونه وجه مشترك بین فرم ـ رنگ و صدا را بدست نمیدهد . متد دوم نتایج خوبی ببار آورده و برآن اساس تفکر روی فعالیت شعوری و انسانی است زمانیکه یك اثر هنری را ابداع میکنم انسانی که فکر می‌کند نتیجه فکری‌اش کار فلسفی یا علمی است . انسانی که اراده میکند نتیجه کاریش اخلاقیات ، سیاست ونظایر آن‌است . مسلما فکر واراده بشر در بوجود آوردن اثر هنری مؤثر است ولی تنها این عوامل نیستند که یك اثر هنری را بوجود می‌آورند . ابداع یك‌اثر هنری بر پایه‌فعالیت های مختلف دیگر انسانیت اعضای فعاله انسانی که هنر را بوجود میآورد تخیل وفانتزی است که در زبان عامیانه نیز بهمین صورت آمده نه آن نوع تخیل که دو امر محال را بیکدیگر نزدیك میکند ونیز یك بازی صرفا فانتزی . تخیلاتی که ابداعات هنری را بوجود میآورد از حقیقت گریزان نیست بلکه برعکس در حقیقت نفوذ میکند . واز آن حالتی نتیجه میشود که در آن حالت انسان خود را هرمند حس میکند ودراین حال آن‌چیزی را از حقیقت آشکار میکند که همان معرفت به عقل ومنطق است . واز طرفی اولین تجربیاتی که حواس انسان ازدنیای خارج بدست میآورد تخیلاتی است که فعالیت ذهن آنرا تحقق میبخشد .

و آن ترکیب تجربیات حواس است. در توسعه تجربیات حواس در اثر تخیلات هنرمند از دنیائی گذر میکند که شبیه بدنیای احساسات است وقتی که زندگی انسان هنوز سر در گم است و به‌وضع تخیلات و منطق واراده نرسیده رابطه‌اش با دنیای خارج مبهم و سردرگم‌است که در این دنیا عادات حس توام با شعور فورم نگرفته شده و بااین ترتیب انسان متکی براحساسات و عواطف زندگی میکند .

او باید ازاین دنیا خارج شود . خود را از آن تمیز دهد اما توجه همه جانبه به دنیای حواس واحساسات داشته باشد . دراین حال او وارد عالم هنر میگردد .

برای نقاشی که درختی را میبینید میخواهد آنرا نقاشی کند مسائل علمی که درخت را رده‌بندی و نوع و سن آنرا تشخیص دهد مطرح نیست . او در واقع ظاهر درخت را میبیند بطور مثال یك مجموعه از ساق وبرگ درهم و پشت بآسمان روشن . این درخت دراین حال در او تاثیری ایجاد میکند بطوریکه آنرا مثل یك موجود انسانی حس میکند وآنرا قوی ، ضعیف ، آرام ، سلامت، غنی، فقیر، میبابد .

حقیقت عین برون ذاتی آنچه که ما میبینیم بتنهائی درختی است اما آن‌چیز که از حقیقت درون ذاتی آن میشناسیم کاراکتر درخت مینامیم . بعبارت دیگر یعنی نقاش میبیند و حس میکند ودراین حقیقت درون ذاتی است که تخیلات‌برای روشن کردن و حقیقت بخشیدن بآن تصویر عمل‌میکند . زمانی به‌وضوح‌رسیده و تصویر واقعیت میگیرد که فورم حقیقت درون ذاتی بیان شده باشد .

عمل درخت همان منبع الهام هنرمند است . هر شاخص میتواند منبع الهام هنرمند باشد . نه فقط هر شیئی فیزیکی بلکه خدا . اعمال انسان و حتی یك فکر . اما بشرطی که این منابع الهام حس و احساسات را در هنرمند برانگیزد و گرنه تخیل بیهوده کار میکند و در فانتزی‌غرق میشود .

وظیفه تخیل آن است که (فورم هنری) را ابداع کند . فورم در حالیکه در جرگه شعوری است در جرگه تجربیات حواس واحساسات هم هست . در فورم است که ما آثار و علامات‌فعالیت مغزی اعتلای زندگی ساده و عمل مشخص کننده ابداع را میشناسیم . یك فورم برای اینکه هنری باشد باید خلاقه باشد نه‌تقلید واختراع نشده باشد . در واقع محصول اختراع شیئی مشخص برای زندگی‌انسان است) تلفن ، هواپیما... (درحالیکه هنر از انسان شروع میشود و متعلق بتاریخ انسان ودر تکامل فکر انسان است . اثر هنری جدید انسانی جدیداست . هنرچون کار خلاقه است از اثر تقلیدی واختراعی جداست یك اثر هنری در عین حال ذاتی و ذهنی است .

ذاتی است باین دلیل که محتوی آن متعلق به‌دنیای طبیعت و زندگی و ذهنی است زیرا فورم آن از جدائی بین فکر و دنیای ذاتی نتیجه میشود .

نتیجه هر فعالیت فکر شناسائی است واگر حاصل اثر هنری هم یك شناسائی نباشد آن اثر فقط شوخی بیهوده است . ولی معرفت هنری از معرفت علمی و عرفان جداست به‌معرفت‌علمی بوسیله نوع و گروه‌میرسیم که منطق آنرامثل واقعیتی فورموله میکند . معرفت عرفانی یعنی اینکه یك فرد بدون اتکاء به‌منطق خودرا وقف جهان میکند .

معرفت هنری نیز ناشی از اتکاء به منطق نیست ولی بجای وقف شدن به‌جهان شناسائی فردی است از یك انسان که دراو جهان انعکاس یافته . تابلوی نقاشی از طبیعت گوشه‌هائی را از جهان نمایش میدهد مثل درخت ، رود ، کوه ... که فقط در صورتی تبدیل به‌اثر هنری میشوند که نتیجه خلاقه تصورات هنرمند باشند یعنی تصورات انسانی متعلق به جهان و بینهایت .

باین ترتیب نقاشی از طبیعت شناسائی هنرمند است که عبارتست از درخت یاهر چیز دیگر که تخیلات هنرمند از طریق آن ارزش جهانی آسمان را بیان کرده . حس واحساسات درانسانها مختلف است حتی در هر لحظه‌از زندگی انسان‌تخیلات ابداعی نیز در هر هنرمند متفاوت است . همینطور در هر اثر یك هنرمند باین‌دلیل هراثر هنری منحصر بفرد است وفورم هنری بینهایت . کمال در فورم وجود ندارد یعنی هرفورم در صورتیکه خلق‌شده باشد کامل است . اگر گفته شود که فورمی کامل است این بدان معنی است که تخیلات ابداعی هنرمند کاملا منظور های اورا بیان میکند .

کمال فورم فقط بستگی به‌شخصیت هنرمند دارد نه چیز دیگر . برای اینکه بفهمیم فورم هنری تا چه حد کامل است نباید آنرا با فورم هنری دیگری ویا با گروهی دیگر مقایسه کنیم (مانند فورم کلاسیك « بلکه باید ببینیم تا چه حد هنرمند در تخیل خلاقه غرقه شده وباین ترتیب شخصیت اورا ارزیابی کنیم .

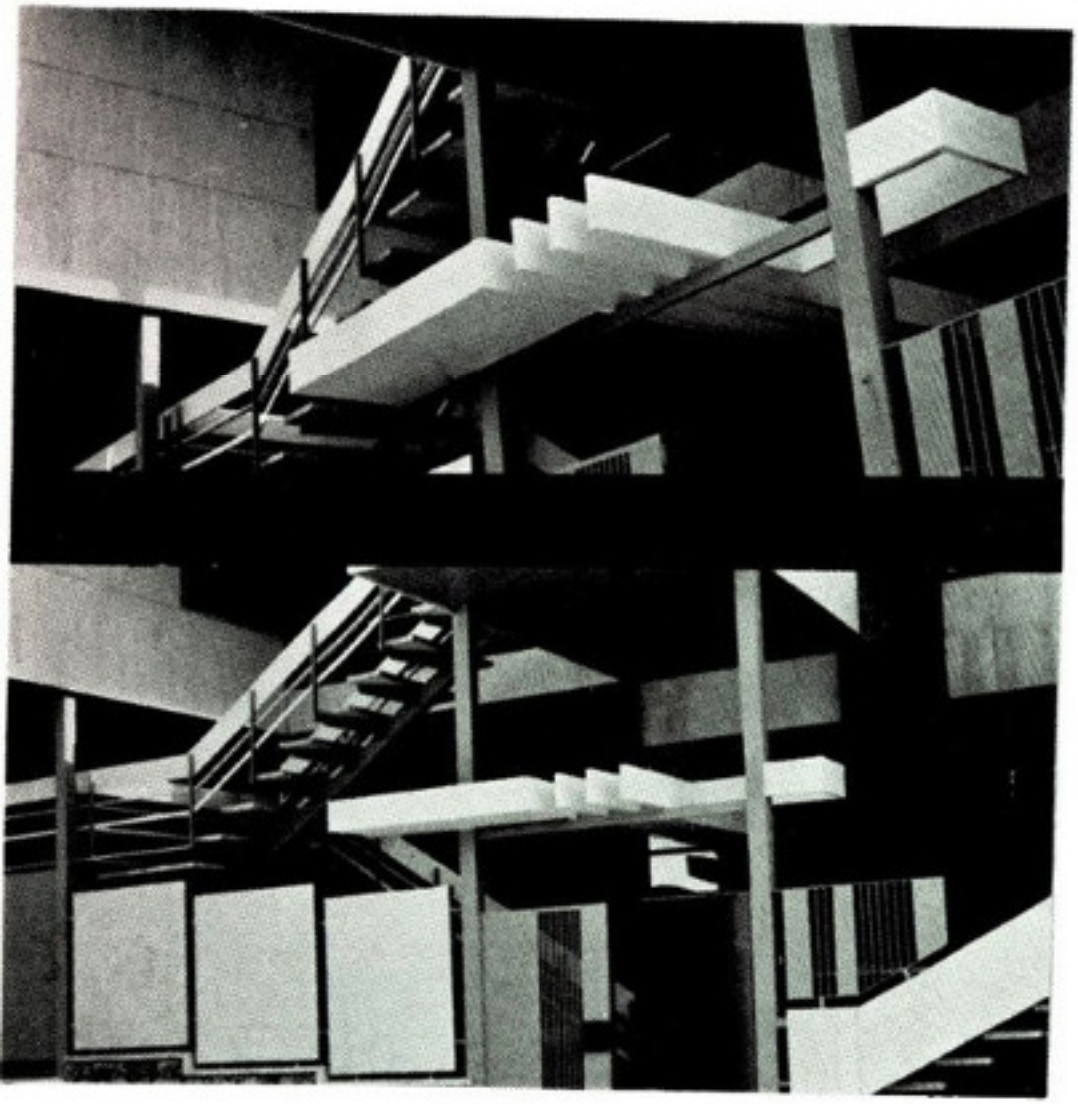
چند خانه مسکونی از : داوید اوشانا

یک اسکیس از: داوید اوشانا

CROQUIS - ARCHITECTE
OUCHANA

ARCHITECTE OUCHANA VILLA
RESIDENTIELLE

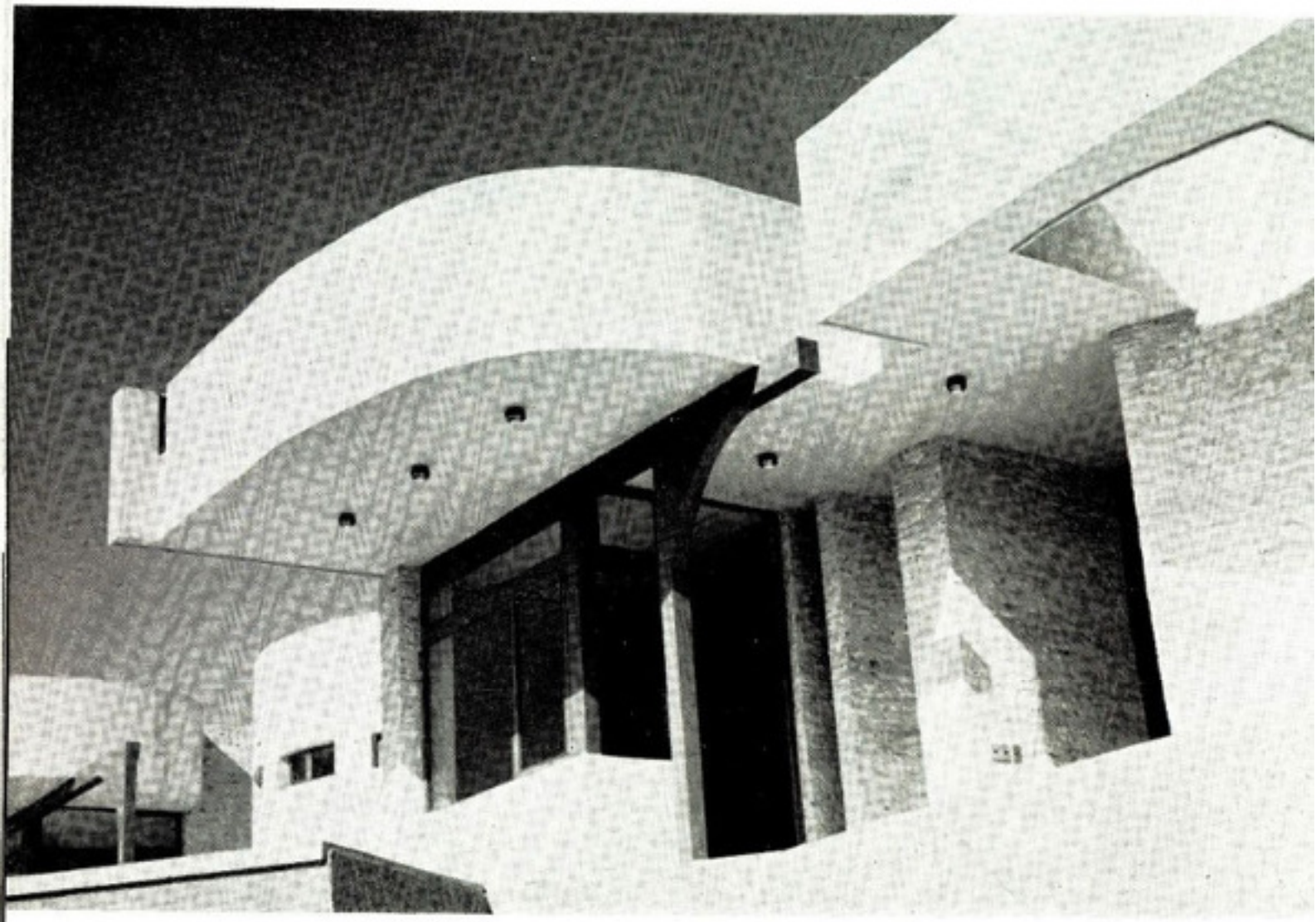
ARCHITECTE OUCHANA
VILLA RESIDENTIELLE



ویلای خانه مسکونی

از : اوشانا

VILLA RESIDENTIELLE ARCHITECTE OUCHANA



یك خانه مسکونی

طرح از: داویداوشانا

Problèmes d'urbanisme en Iran

مسائل شهرسازی در ایران

از : محمدرض

مسائل شهر سازی

ایران امروزفاقد فرهنگ تکنولوژیك همگی ومدرن است . چرا ؟ چون اجتماع امروز ما نیز فاقد هماهنگی لازم برای رسیدن بهفرهنگ مدرن قرن بیستم است واین نا هماهنگی اجتماعی مشخص‌ترین نشانه برای کشور های در حال توسعه است .

برای روشن شدن بیشتر مطلب هر چند ممکن است این نوشته به درازا بکشد لازم دیدیم اول برداشت های خودمان را از طرح جدید محله و ترکیب ساخت آنها روشن کنیم ، زیرا بعداز روشن شدن معیارها بهتر میتوان نمونه‌ها را انتخاب کرد و آنها را مطالعه نمود و برای روشن شدن تصور ما از شهر سازی ناچارا مثال‌هائی را از نمونه های خارجی (اعم از شهرهای ساخته شد و یا بصورت پروژه) انتخاب کرده ایم زیرا که متاسفانه باید متذکر شویم که ما درایران اصولا شهر سازی مدرن نداریم و شهرهای ما نیز تا حد زیادی نا شناخته است تا چه رسد به طرح نوسازی یك محله از یك شهر برای روشن شدن برداشت ما از موضوع قبلا دو ساخت تجریدی انتخاب کرده و آنهارا به نام ساخت درختی وبافت مداوم مینامیم. درختی که دراین مقاله عنوان میشود نهال سبزی با برگها و شاخه‌هایش نیست چنانکه گفته‌شد این نام‌یك ساخت‌تجریدی است ، که با این ساخت پیچیده‌ای که بآن نام بافت مداوم دادیم مقایسه خواهیم کرد ساخت شهر بصورت یك بافت مداوم‌است ولی ساخت یك درخت اینطور نیست برای اینکه تاحدی بتوان این ساخت تجریدی و بافت طبیعی شهررا بهم نزدیك کنیم لازم است قبلا چند موضوع را روشن کنیم .

شهرهای طبیعی و مصنوعی

میخواهیم شهرهائی را که ریشه‌های وجودیشان کم وبیش ازسالهای قبل وجود داشته شهرهای طبیعی نامیده و شهرها یا بخشهائی از شهر را که بدست طراحان و شهرسازان در سده اخیر بوجود آمده شهرهای مصنوعی نام دهیم که از دسته

اول میتوان شهرهائی مانند یزد ، کاشان واز شهرهای خارجی نمونه‌های بیشماری را نام برد . از دسته دوم متاسفانه درایران مثال روشنی وجود ندارد و بهمین دلیل مجبوریم فقط از شهرهای خارجی مثال بزنیم . باگذشت زمان بخوبی روشن شده است که جزء از ترکیب کل شهر هـای مصنوعی افتاده در مقایسه با شهرهـای قدیمی که بنابرخواست زمان وزندگی مردم بوجود آمده بودند کوششهائی کـه برای خلق شهرهای مدرن مصنوعی می‌کنیم از نقطه نظر روابط کلی انسانی بنحو روشنی ناموفق است .

خود معماران نیز باین نکته‌معترفند که آزادی و راحتی در ساختمانهای‌قدیمی خیلی بیشتر از ساختمانهای جدید وجود داشته است . اجتماع که باهنر نیز رابطه زیادی ندارد بجای اینکه از معمـاران بخاطر کاری که انجام داده‌اند متشکر باشند ناچارند باهجوم‌شهرها وساختمانهای‌مدرن مواجه‌شده وباآن‌کنار آیند امروزه اینکه تمام‌دنیا رو به‌خرابی‌میرود تازه‌جزئی از حقیقت است خیلی ساده است که بگوئیم این افکار نتیجه این‌است که مردم فقط راضی نیستند گذشته خود را فراموش کنند ودست از سنتگرائی بردارند مردم معمولا خواهان پیشرفت با زمان هستند » بی‌میلی روزافزون آنها در مورد قبول شهرهای مدرن مبین حقایق قدیمی است، چیزی که در هر لحظه از دسترس مـا خارج میشود به‌تصور اینکه بزودی دنیارا در داخل جعبه‌های بتنی و شیشه‌ای جای خواهیم داد زنگ خطری برای عده‌ای زیاد از معماران نیز هست برای ستیزه با این جعبه‌های شیشه‌ای درآینده طرحها و ایده‌های مشعشعی هم تا امروز پیشنهاد شده‌است‌که هر کدام بنحوی‌سعی کرده‌اند کاراکتر و خصوصیاتی را که شهرهای طبیعی بزندگی مردم خود میدادند با زبانی مدرن وامروزی بیان کننده ولی این طرحها هم چون در بیشتر موارد بازسازی گذشته هستند نمیتوانند تازه و نو خلق کنند .

نوع دیگری از درمان که درمقابل مونوتونی‌شهرها ارائه شده‌کوشش میکنند که‌دوباره به‌فرم‌های غنی‌که در خانه‌های شهر های طبیعی و قـدیمی موجـود است دست یابند . پیشنهادی دیگری برای رسیدن به تراکم زیاد وجمعیت در شهر هااست . ایده اصلی باین صورت است که تمام شهرهای مادر بتوانند مانند ایستگاه های مرکزی بزرگی باشند که مقـدار زیادی تونل و شبکه ارتباطی در نقـاط مختلف آن و بحد کافی ایجاد شود تامردم بسرعت از اطراف بآن برسند یا از آن خارج شوند هرچند که ممکن است موافق خواست بشر نباشد . اسکیس های شهر سازی مصنوعی ویکتور گروئن وطرحهای دفتر L.C.C برای شهرهای جدید هردو مبین این‌طرز فکر میباشند .

منتقدی که‌باروشن‌بینی‌خاص‌مرگ‌همگانی محله‌هاوشهرهارا بررسی‌میکنندجان‌جاکوب است انتقادات او خیلی عالی است ولی وقتی پیش‌نهاد بتون آرمه‌ای اورا برای کارهائی که باید انجام دهد میخوانیم ، متوجه میشویم که او میخواهد شهرهای بزرگ ومدرن حدوسطی بین دهکده‌های انگلیسی وبعضی از شهرهای کوهستانی ایتالیائی باشد .

بلوک‌های کوچك وکوتاه و مردمی که درگوشه وکنـار خیابان نشسته‌اند مسائلی که این طراحان سعی میکنند باآن مواجه شوند حقایق زمان است مسلم است که ما امروزه نکته‌های اساسی که بشهر های‌قدیمی زندگی‌می‌بخشد کشف‌کرده‌ایم و میدانیم چگونه ازآنها در محله های مصنوعی استفاده کنیم ولی نمیتوانیم بـه پیروی ازاین نکته‌ها دهکده‌های اصیل خودمان را و میدان های جلو تکیه ده وایستگاههای عظیم سایر شهرها را در نقاط دوباره بـازیم خیلی از طراحـان امروز دنبال درك‌روحیه پلاستیك وپویای گذشته هستند، بجای اینکه دنبـال یافتن عوامل تجریدی که ممکن است درگذشته ومجرد داشته است باشنـد واین مسائل چیزهائی است‌که هنوز پیدا نشده است . نتیجه کار این طراحان تاکنون قوطی‌های بتنی بوده است و هیچ فضای جدیدی در طبیعت داخل شهرها دیده نمیشود .

طبیعت داخل شهرها چیست ؟ سازمان دادن باجزاء اصلی که شهرهای مصنوعی را از شهرهای طبیعی جدا میکند . شما ممکن است از اول این نوشته حدس‌زده باشید که سازمان یك شهر طبیعی مانند یك بافت‌مداوم میباشد ولی‌وقتی دست بسازمان دادن یك شهر بطور مصنوعی میزنندنتیجه کارما حالت یك درخت را دارد . اینجا لازم است توضیح بیشتری در موردرختها و بافتهای مداوم بدهیم . هم وجود یك درخت وهم یك بافت مداوم مثالهـائی هستند برای فکر کردن درباره اینکه چگونه میتوان یك ترکیب کلی از تعداد زیادی اجزاء کوچك که در مجموعه سیستم پیچیده‌ای را تولید میکنند بوجود آورد بطور کلی هردو نام‌هائی بـرای ساختهای مجموعه‌ای هستند. برای مشخص کردن چنین ساختی باید اول یك تصور کلی از مجموعه بدست دهیم یك مجموعه ترکیبی است از اجزائی که ما فکرمیکنیم بدلایلی بیکدیگر تعلق دارند .

بعنوان یك طراح ما باید شهرهای زنده و عوامل پویائی آنهارا بشناسیم ما اغلب بطور طبیعی خودرا محدود میکنیم بشناسائی مجموعه هائی که ترکیبی از اجزای ماده‌ای هستند مانند انسانها ، تیغه هائی از سبزه‌ها، اتومبیلها، خانه‌ها، باغها، آجرها ، لوله‌های آبرسانی مولکولهای آبی که در لوله جاری است و غیره ...

وقتی اجزاء مجموعهٔ بیکدیگـر متعلق هستندکه بنحوی‌با یکدیگرهمگامی یا کار کنند ودراینصورت این مجموعه اجزاء را یك سیستم مینامیم .

در اینجا بهتر است مثال بیاوریم، در خیابان شاه در محل برخورد خیابـان شاه با خیابان پهلوی فروشگاهی وجود دارد ودر خارج فروشگاه یك چراغ‌ـ راهنما . جلوی ورودی فروشگاه ودر کنار چراغ محلی است که روزنامه های روزانه را می‌فروشند ، وقتیکه چراغ قرمز است مردمی که میخواهند از عرض خیابان عبور کنند کنار چراغ می‌ایستند و چون کاری ندارند که انجام دهند بروزنامه ها که در محل مخصوص خود قرار دارند واز جای ایستادن مردم قابل دیدن است نگاه میکنند . بعضی از این مردم فقط خطوط درشت روزنامه هارانگاه میکنندولی عده‌ای‌هم همانجاکه ایستاده‌اند روزنامه را میخرند . تاثیر این امر آنست که روزنامه فروش و چراغ راهنمائی همبستگی کامل باهم دارند . از نقطه نظر طراحان قسمت لایتغیر این‌سیستم بخصوص جالب است یعنی دکه روزنامه فـروش چراغ راهنما و پیاده رو بین آنها ، این اجزاء‌چنان بستگی دارند که گوئی قسمت ثابت سیستم میباشند . در همین قسمت بظاهر ثابت است که قسمت تغیر پـذیر سیستم مردم ، روزنامه ، پول و نیروی الکتریسیته میتواند با یکدیگر کار کند ما این قسمت‌ثابت‌را بعنوان‌یك بخش‌شهری مشخص میکنیم . این از نقطه نظر ارتباط خودرا بعنوان یك بخش حفظ میکند . یکی نیروئی که اجزاء مختلف آن را در رابطـه باهـم پا بر جا میدارد و دیگری نیروی ارتباط محرکی که زندگی مداوم را دراین بخش بظاهر ساکن زنده نگاه میدارد .

مثال های دیگری از سیستم‌های شهرها میتوان باین ترتیب بیان کردکنار هم قرار دادن اجزائی که یك ساختمان را بوجود میآورد . اجزائی که از ترکیب آنها بدن انسان بوجود آمده .

اتومبیل در جاده‌های پرپیچ با خانه و مردمی که در آن هستند باضافه جاده عریضی که روی آن حرکت میکنند دو رفیق که باهم با تلفن ارتباط برقرار

میکنند و تلفنی که در دست آن‌ها است وسیستم تلفن که آنهارا بهم‌مربوط‌میکند، مرکز تلگرافی و تمام ساختمانهایش و سرویسهای مربوطه‌اش تمام مردمی که بطور مداوم شهر را می‌بینند و با توسعه روزافزون آن آشنا هستند و تمام‌موسسات اقتصادی وانتفاعی که بانیروی ثروت‌خود شهررا سرپا نگه میدارد سگ همسایه و جعبه آشغال ما و ظروف حلبی آشغال ، همسایه‌های دیگر که دراین اجتماع‌زندگی میکنند هرکدام ازاین موارد مشتمل به اجزائی است که رابطه و همبستگی هائی توسط نیروهای داخلی توده خود درآنها بوجود آورده در حالی که هرکدام به‌یك بخش ساکن و یویا مربوط هستند که ما آنرا بعنوان بخش شهری میشناسیم خیلی اجزاء غیر قابل تغیر نیز در شهرها که از نقطه نظر سیستم شهر برای فعالیت شهری در حکم مخزن‌هائی هستند . و بهمین دلیل نیز میتوان آنهارا در حکم علائمی سمبلیك بیان کرد .

در حقیقت ما میخواهیم روشنگر این موضوع باشیم که تصویر شهر ازنقطه نظر اشخاص میتواند کاملامتفاوت باشد ولی اجزاء مختلف شهر که ساخت شهررا بوجود میآورد نیز میتوانند مشخصه‌هائی برای خود یا شهر باشند .

مجموعه‌ای ازاین اجزاء فرعی که چنین تصویری را از شهر میسازند بطور کلی مجموعه ای بینظیر نیستند ــ بدلیل همبستگی‌های محرکی که بین این جزئیات وجود دارد و باعث انتخاب آن شده‌است. پس می‌بینیم که این کلکسیون ساختی را مشخص میکند . برای بهتر فهمیدن این ساخت‌بهتر است لحظه‌ای تجریدی‌یاآبستره فکر کنیم و مقداری عددرا بعنوان سمبول هائی برای فهمیدن مطلب بکار بریم بجای اینکه درباره چیزهائی صحبت کنیم که مستقیما مربوط به توده‌ها ومیلیونها جزء حقیقی شهر میشود بهتر است برای‌ساده‌تر شدن مطلب به ساختی فکر کنیم که از نیم دوجین (٦ عدد تشکیل شده باشد) واین اجزاء را شماره‌های ١ــ٢ــ٣ــ٤ــ٥ــ٦ بنامیم بدون اینکه باین مجموعه ١ تا ٦ جزعنصررا اضافه‌کنیم میتوانیم ٥٦ترکیب دست دوم از کنارهم قرار دادن این شش جزء اصلی بدست آوریم .

اجازه دهید چند مثالی نیز ازاین ترکیبات را انتخاب کنیم (١٢٣) ــ (٤٥) ــ (٢٣٤) ــ (٣٤٥) .

(١٢٣٤٥)ــ(٣٤٦٥) همبستگی های ممکن بین این اجزا. چیست ؟ بعضی از این اجزاء ناچارند اجزائی از اجزاء دیگر را در بربگیرند مانند جزء (٣٤) که‌خود در ترکیب های (٣٤٥) و (٣٤٥٦) نیز آمده‌است‌بعضی‌ازاجزاء این‌ترکیب‌هارو‌بهم قرار میگیرند مانند (١٢٣) و (٢٣١). بعضی از آنها قابل ترکیب باهم‌نیستند و این بآن معنی استکه باهم جزء مشترکی ندارند مانند (١٢٣) و (٤٥) می‌بینیم که این همبستگی بدو صورت ممکن است. عدد (٣٤٥) که شامل ٣٤ نیز میباشد با یك خط که بین آنها کشیده شده مشخص است . برای روشنی بیشتر و صرفه‌جوئی بعدی‌بهتر است خطوط‌راتنها بین قسمتهائی که باهم رابطه دارند بکشیم .

دراین صورت خطوط بین (٣٤) و (٣٤٥٦) و خط بین (٣٤٥) و (٣٤٥٦) به‌این منظور رسم شده است و دیگر لازم نیست بین (٣٤) و (٣٤٥٦) خط رسم کنیم . بطوری که میبینیم از نشان دادن این نمونه امکان اجزاء درجه دوم بتنهائی وتف خودشان شده ودر مجموعه‌از پهلوی هم قرار دادن این‌اجزاء بیك ساخت میرسیم واین ساختی که مادر این جا مطرح میکنیم . وقتی در ساخت‌ها نقاط مشترکی وجود داشته باشد میتوان آنرا یك بافت مداوم نامید ودر صورتیکه آنها با شرایط محدود کننده‌ای مواجه شدند آنرا یك درخت می‌نامیم .

قاعده کلی بافت مداوم را میتوان بصورت زیر بیان کرده ترکیبی از یك سری اجزاء فقط در صورتی بافت مداوم را بوجود میآورند که وقتی دو جزء که باهم نقطه مشترك دارند به مجموعه تعلق داشته باشد اجزاء دیگری که در حال عادی باین دو جزء مربوطند نیز متعلق به ترکیب مجموعه باشند .

بعنوان مثال (٢٣٤) و (٣٤٥) هردو مجموعه تعلق دارند . جزء مشترك آنها (٣٤) نیز به مجموعه متعلق است (وقتی مثال در مورد شهرها باشد این قاعده کلی بصورت هرنوع دو جزء) که باهم نقطه مشترکی داشته باشند بیان می‌شود و فضای مشترك نیز بخودی خود قابل توجه است زیرا که فقط وجود هرقسمت است .

در مورد مثال فروشگاه جزء اولین که‌وجود دارد عبارتست ازدکه روزنامه‌ــ فروش‌ــ پیاده‌رو‌ــ چراغ‌عبور ومرور و جزء دیگر خود فروشگاه است . باورودی فروشگاه که مقابل روزنامه فروش است . روشن است که این فضا میباشدکه فصل مشترك را بیان میکند و بسیار قابل توجه‌است وهمین محیط است که در عین حال مبین قاعده کلی بوده و یك بافت مداوم کاراکتریستیك را نیز مشخص میکند .

قاعده کلی درخت نیز معین میکند که :

ترکیبی از یك سری اجزاء فقط در صورتی یك بافت را میسازد که دو جزئی که به مجموعه تعلق دارند هرچند که یکی کاملا شامل دیگر باشد ویابصورت دیگر در مجموعه هیچ همبستگی باهم نداشته باشند . هرچند که دراین سطور نمیتوان به‌بررسی این حقیقت پردازیم که یك درخت هم ممکن است در حالاتی یك بافت مداوم باشد ولی این فرق را مابین مجموعه‌های بصورت درخت و بافتهای‌ــ مداوم میگذاریم که هیچوقت این‌بافت‌ها نمیتواند بصورت درخت باشند زیرا دارای نقاط مشترك فراوان میباشند ما اختلاف بین ساختها را باین ترتیب بیان میکنیم .

ساختهائی که در جزء آنها اجزای رویهم با نقاط مشترك وجود ندارند و ساختهائی که درآنها اجزاء رویهم و نقاط مشترك وجود دارد .

این صرفا رویهم بودن اجزاء (داشتن نقطه مشترك) نیست که فرمهائی را بین این دو مهم بوجود میآورد حقایق مهم دیگری نیز وجود دارد که بافت را در حد نهائی خیلی بغرنج تر وساخت آنرادقیق‌تر ازیك‌بافت خودرومی نمایاند با آشنائی با حقایق زیر متوجه میشویم که چگونه یك بافت مداوم خیلی بغرنج تر ازیك‌بافت خودرواست . یك درخت که‌در پایه ٢٠ جز استوار است بطور کلی شامل ١٩ جزء فرعی مربوط باین اجزاء سه‌گانه میباشد . در صورتیکه یك بافت مداوم ٢٠ جزئی میتواند شامل بیش از یك میلیون جزء فرعی مختلف باشدکه مربوط باین مجموعه است .

این اختلاف عظیم میتواند فهرستی برای مقایسه ساخت عظیم و بغرنج یك بافت مداوم با ساخت ساده یك درخت سنتی است که تصور مارا از شهر های امروز فلج میکند . بخش‌هائی که از اجتماع آنها شهرهای مصنوعی ما بوجود میآید غالبا طوری ارگانیزه میشوند که گسترش را بوجود میآورند .

باین‌علت دیگر نمیتوانیم‌تصوری‌اساسی و روشن از معنی آن داشته باشیم بهتر آنست در اینجا دو باره ساخت را مشخص کنیم . وقتی میگوئیم یك ساخت درختی داریم این معنی را میدهد که بین اجزاء بوجود آورنده هر بخش ازاین ساخت هیچ جزئی نیست که با اجزاء یا بخش های دیگر رابطه یا نقطه مشترك داشته باشدواگرچنین‌فصل مشترکی‌داشته‌باشد در مجموعه ساخت قابل ذکر است . درك‌این حدود و شروط در مجموعه مشکل است . شایدبتوان آنرا باعضاءخانواده‌ای تصوری که نمیتواند بهیچ وجه خارج از کادر خانواده باکسی دوست شوند مگر اینکه خانواده در مجموعه رفیقی پیداکند تشبیه کرد .

ساخت ساده درخت مانند یك میل

اجباری برای رسیدن به سادگی وقانونی است که اجرا میکنند که مثلا شمعدانهای روی یك‌طاقچه باید حتما قائم‌بوده وبطور قرینه کردطاقچه چیده شود در صورتیکه بافت مداوم در مقایسه با آن ساختی است از یك کالبد پیچیده این ساخت مربوط است با اجزاء وافراد زنده، مربوط‌است به‌اجتماعات بزرگ ، هنرمندان، نقاشها سمفونی های بزرگ .

باید بشدت‌تاکیدکردکه دیگرزمان آنکه مغز ما از فکر مسائلی که بروشنی دسته‌بندی و مشخص نشده‌اند بترسد و یا مشمئز شود گذشته است و دیگر اینکه فکرادغام‌اجزاء مختلف‌یك‌مجموعه درهم‌و ایجاد بافت هائی که بآن توجه شود وباین ترتیب‌است‌که میتوان ساختهای پیچیده‌ای را که درهم ادغام شده‌اند بوجود آورد واز آنها استفاده دلخواه نیز کرد .

حال اجازه دهید به بررسی این مسئله بپردازیم که چگونه شهرهای‌طبیعی اگر مغلوب طرحهای مصنوعی شهرها نمیشدند خودرا بعنوان بافتهای مداوم مشخص میکردند .

یك شهر زنده باید و احتیاج دارد که بفرم یك بافت مداوم باشد . هرجزئی از هر بافت درختی که تا بحال تشریح کردیم ثابت و غیر قابل تغیراست ودر شهرهای زنده بصورت بخشهای پس مانده تظاهر میکند .

بعنوان مثال یك خانه از نظر فعالیت داخلی ساکنینش ــ احساسات آنها و مالکیت آنها باز مانده پویائی است در شهرهای ماهم چنین است یك شاهراه در رابطه با مقیاس حرکت روی آن .

اما چون یك درخت بندرت شامل چنین اجزائی محرك میباشد در شهرهای درخت مانند نیز بندرت به سیستم های محرك برمیخوریم در صورتیکه هزاران جزء غیر محرك دراین شهرها دیده میشود که در فعالیت شهری هیچ تاثیری ندارند. جز درخت های خراب شده اجزائی که مشاهده میشوند نمیتوانند بهیچ کدام از حقایق زنده درخت بستگی داشته باشند و درمورد شهرها نیزسیستمهائی که‌وجودشان امروزه میتوانند شهررا زنده نگه دارند بوسیله اجزاء غیر محرك تقسیم شده است و پرت و پلاافتاده‌اند . در نقشه‌های مصنوعی امروزه بعنوان مثال چیزی که وابسته به حقایق اجتماعی باشد دیده نمیشوند . محیط های محرك نقشه‌ها و طرزعمل کردنشان احتیاج به همبستگی خیلی قوی باگروه‌های اجتماعی دارند زیرا تمام‌شهر بعنوان یك فامیل‌باید تصور شود که هرکدام تحت تسلط نیروهای جداگانه‌ای بسوئی کشیده میشوند . در صورتی که این امر تا امروز نیز تحقق نیافته است . در اجتماعات سنتی اگر از شخص، نام بهترین رفیقش را بپرسیم واین کاررا درمورد تمام اشخاص ادامه دهیم آنها تماما نام یکدیگر را خواهند گفت چنانکه گوئی این اسامی در مجموعه گروه واحدی را بوجود می‌آورد و دهات‌امروز در ایران نیز از تعدادی ازاین گروه تشکیل شده‌اند اما ساخت اجتماعی امروز ما بااین مثال خیلی فرق دارد . اگر از شخص نام بهترین دوستش را بپرسیم واین کار را در مورد تمام اشخاص ادامه دهیم آنها در جواب ما نامهای متفاوتی‌را بزبان خواهند راند که خیلی احتمال دارد از نظر شخص اول ناشناس باشد این اشخاص تا جائی نام دیگری را خواهند برد که از دور تسلسل آشنائی خارج شود .

محققا میتوان گفت که در اجتماعات مدرن کمتر همبستگی و نزدیکی گروهی بیم مردم وجود دارد حقیقت اجتماع امروزی‌بشر عمق‌آن ورویهم‌قرارگرفتنش (داشتن نقاط مشترك) میباشد سیستم رفاقت ها وهم‌بستگی های امروزی‌بشریت بافت مداوم را بوجود میآورند نه یك ساخت درختی را .

درشهرهای طبیعی حتی یك‌خانه‌ای که در امتداد یك خیابان دراز است (وقتی به‌صورت دسته های کوچك نیز نمیباشد) شناسائی باین حقیقت را بیشتر میکند که رفقای شما در همسایگی‌تان زندگی می‌کنند ولی از شما دور میباشند و برای رسیدن به آنها باید حتما از اتومبیل یا اتوبوس استفاده کنند یعنی دو رفیق که در فاصله چند لحظه با اتومبیل از هم زندگی میکنند .

حال میماند این سئوال که چرا در گروه های مشخص که از طریق بخشها و ساختهای محرك توجیه شدند مردم از نظر اجتماعی زیاد باهم مربوط نیستند ؟

یکی از تصورات مقبول تئوریسین‌های C.I.A.M و دیگران جدا کردن محیط های تفریحی و گردش از هرجزء دیگری است . این ایده در شهرهای امروزی ما بفرم زمینهای بازی و غیره شفافیت پیدا کرده است ولی زمینهای ورزشی‌که تنها آسفالت‌وياخاك های‌کوبیده نیست مگر تصویری از اعتراف باین حقیقت که تصور ذهنی امروزی ما از ورزش امروزه چیزی است جدا از فعالیت های دیگر و هیچ‌کاری بادنیا وزندگی خاص بازی ندارد . حتی در بیشتر از موارد فقط تعدادی از بچه‌ها که یکنوع مسئولیت فردی (علاقه‌فردی) آنها را مجبور به بازی میکند دراین زمین های بازی دیده میشوند . بازی به‌مفهوم کلی آن و بازیهائی که بچه‌ها میکنند هر روز بفرم تازه‌ای درمیآید . امروز بچه‌ها در داخل محیط‌های سربسته بازی میکنند ولی‌فردا دراثر تغییرفرم زندگی‌ممکن‌است در یك پمپ بنزین و پس فردا در یك ساختمان متروك روز دیگر روی رودخانه وبالاخره در تاسیساتی‌که برای تعطیلات اخر هفته ساخته میشود بازی کنند . هرکدام ازاین بازیها در رابطه باوسائلی که احتیاج دارد خود سیستمی را بوجود میآورد این موضوع حقیقت ندارد که این سیستم‌ها بخودی خود موجودند اگر ما آنهارا از سایر فعالیتها و سیستم های مختلف‌عدیده‌دیگری که‌باآنها دررابطه‌بوده ونقاط مشترك‌دارند جداسازیم. بخشی‌که میخواهیم بعنوان فضای بازی محرکی در یك شهر کار کند خودرا به دارای‌تمام این خواص بوده و طوری بوجود آیدکه باسایر بخشهای شهری نقاطی مشترك داشته باشد .

حال ببینیم در یك شهر طبیعی چگونه عمل میشود . بازی درصدها نقطه از شهر در رابطه با زندگی روز مره مردم اتفاق میافتاد و مکمل آن است بچه‌ها در ضمن بازی محیط اطراف خودرا بخوبی میشناسند وبآن خو میگیرند . چگونه ممکن است بچه محیط اطراف خودرا با حصار پوشانند ؟ در چنین مکانی او بهیچ وجه نمیتواند باین شناخت برسد .

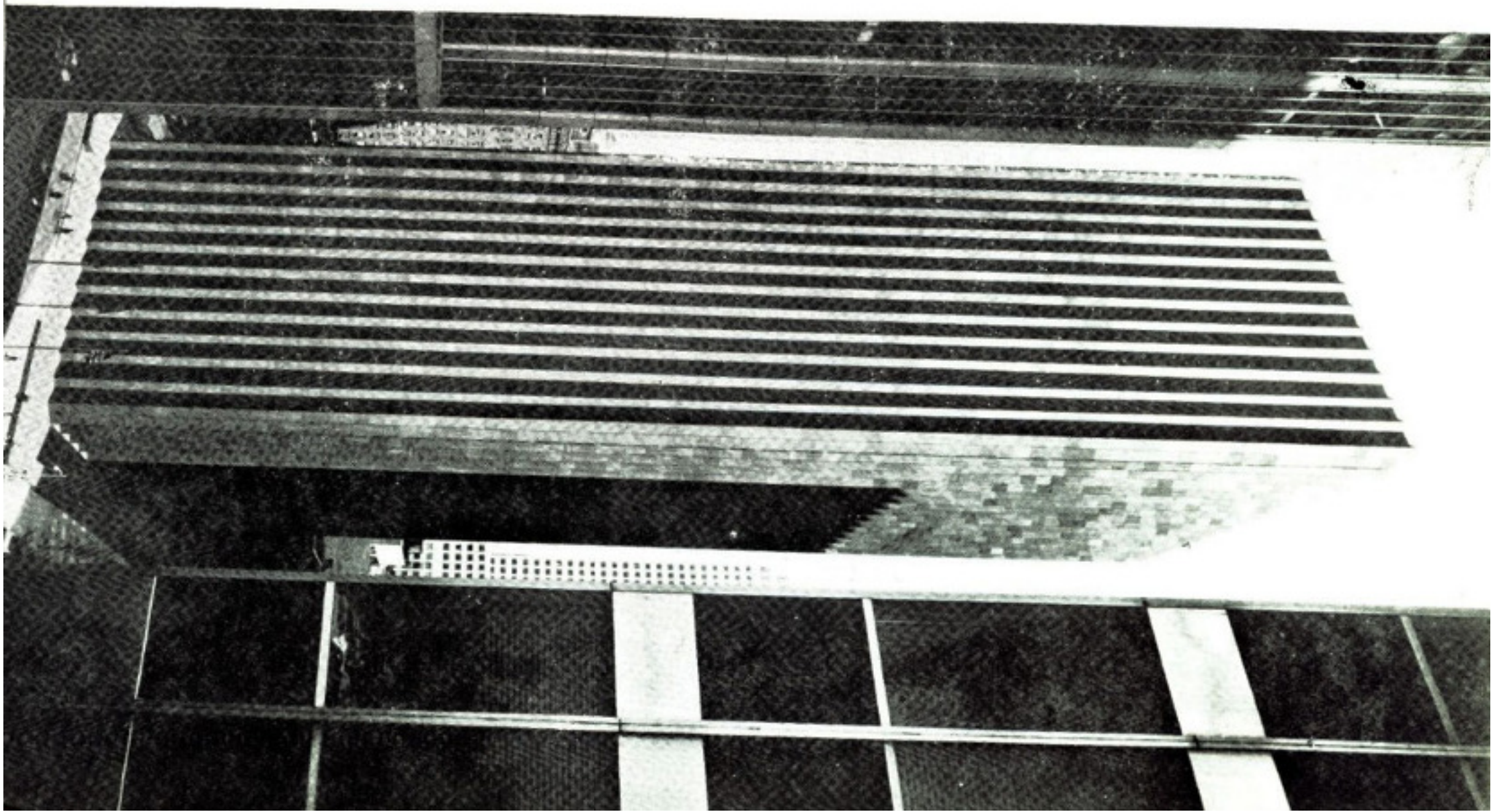
از نقطه نظر شهر سازی نیز این‌امر در شهرهای درخت مانند میسر نیست‌ولی درشهرهای با بافت‌مداوم امکان پذیراست.

اشتباه دیگر مثلا جداکردن محیط دانشگاهی است از سایر بخشهای شهر متاسفانه این روشی است که حتی در قرن بیستم نیز امریکائیها از آن پیروی میکنند و دانشگاههائی بفرم آمریکائی بصورت کمپ های مستقل و جدامیسازند چه دلیلی دارد که موارد قسمتی از شهر خطی بکشیم وبگوئیم هرچه‌در داخل این محدوده قرار دارد دانشگاهی‌است و هرچه خارج ازآنست غیر دانشگاهی میباشد ؟

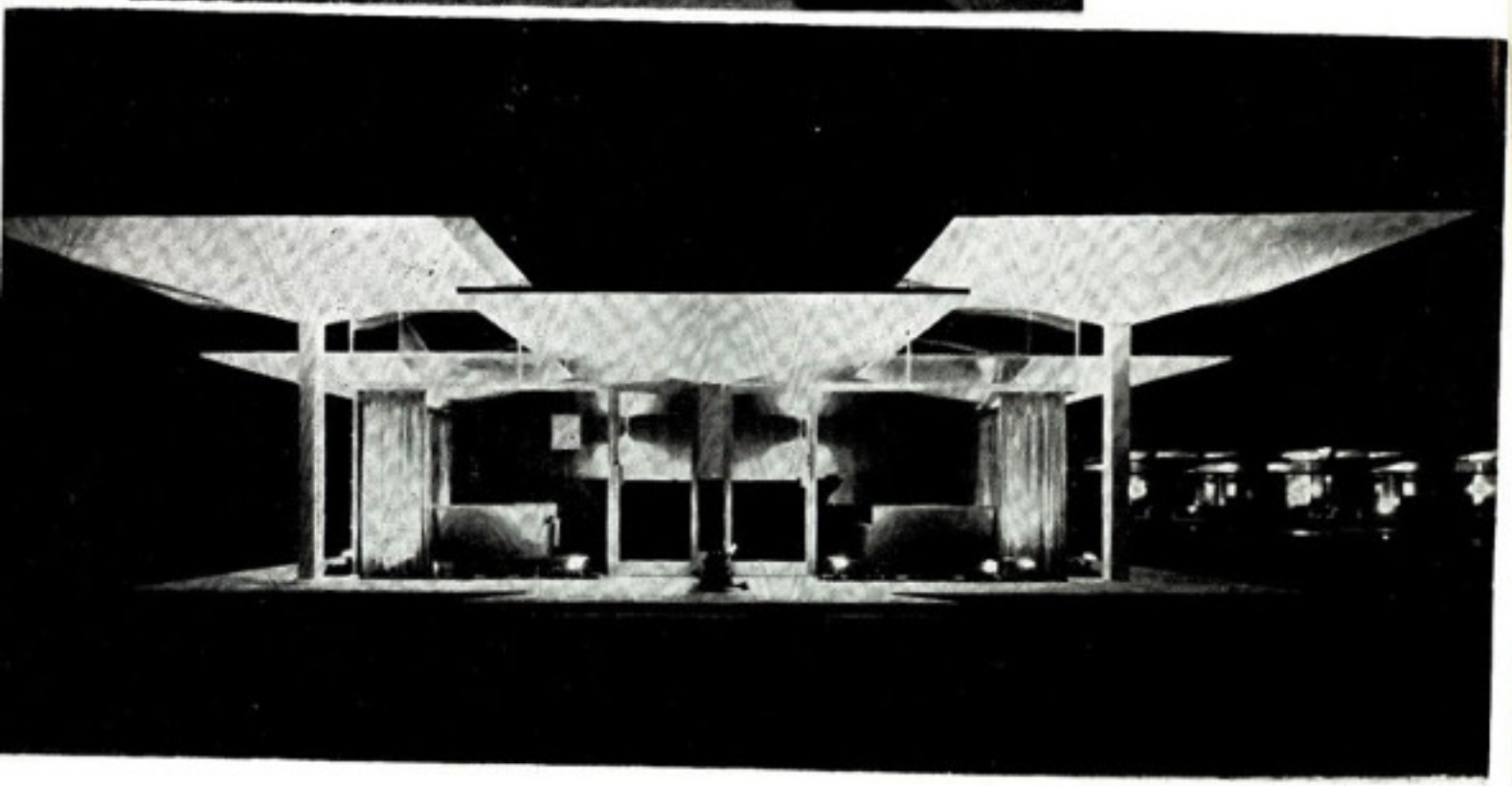
با توجه باین مقدمه و اصولا کمبود ما در زمینه های فرهنگ شهر سازی جهانی و اجتماعی خودمان و تلفیق این دوباهم (زیرا که ما فاقد فرهنگ صنعتی مدرن میباشیم) که از آن گریزی نیست لازم آمد که مطالعه تا سرحد امکان عمیق در مورد محله‌های جدیدی که در شهرها ساخته میشود واصولا شهرهای جدیدی که در داخل خود دارای یك بافت مداوم هستند انجام دهیم هرچند که ممکن‌است سالهابدارازابکشد وبعد در رابطه‌باشناخت کلی ازاجتماع‌خودمان وفرهنگ‌صنعتی قرن‌بیستم‌خارج‌ازظواهر چشم‌گیرآن‌بتوانیم به نتایج‌فرمی وطرحهای شهرسازی‌پیشرو برای ایران برسیم .

یك آسمان خراش که طرح آن بوسیله

EERO-SAARINENبرای شرکت رادیو و تلویزیون کلمبیا تهیه‌شده است



۱ ـ یك دبستان ابتدائی
در شهـر گریلـی ایالت
کلرادو .
۲ ـ ساختمان یك هتل
معمار : ویکتور لاندی .



۱ـ سه ساختمان مربوط به برنامه آبادانی و مسکن شهر فیلادلفیا معمار : آی ـ ام ـ ای . این معمار معروف که در چین بدنیا آمده و اکنون آمریکائی است بعنوان طراح « کتابخانه کندی » که دردانشگاه هاروارد ساخته می‌شود انتخاب شده است .

۲ ـ هتل هیلتون در شهر دنور ـ معمار : م . به آی

ساختمان بانك وست چنستر نشنال
در حومه شهر واشنگتن

یک مجموعه اداری در آمریکا

ساختمان انستیتوی کانکریت آمریکا
از کارهای معمار معروف ژاپنی
مینورو یاماساکی

۱ ـ یك مجموعه اداری که اخیراً در انگلستان ساخته شده است

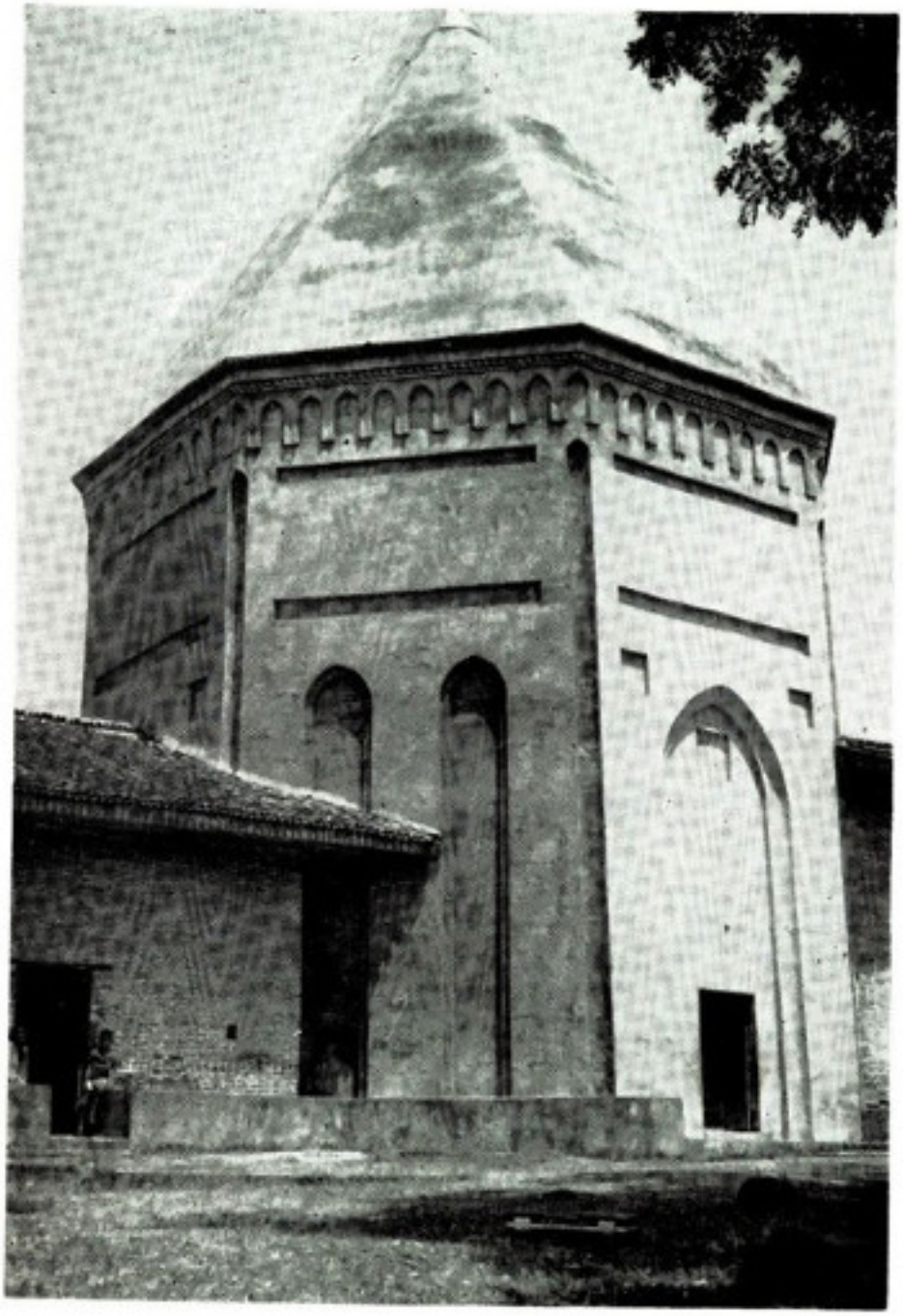
۲ ـ یك محله مسکونی ارزانقیمت در انگلستان

ساختمان یك بانك درواترلو انگلستان
دراین عکس تاتر
ROYAL FESTIVAL HALL
انگلستان نیز دیده می‌شود

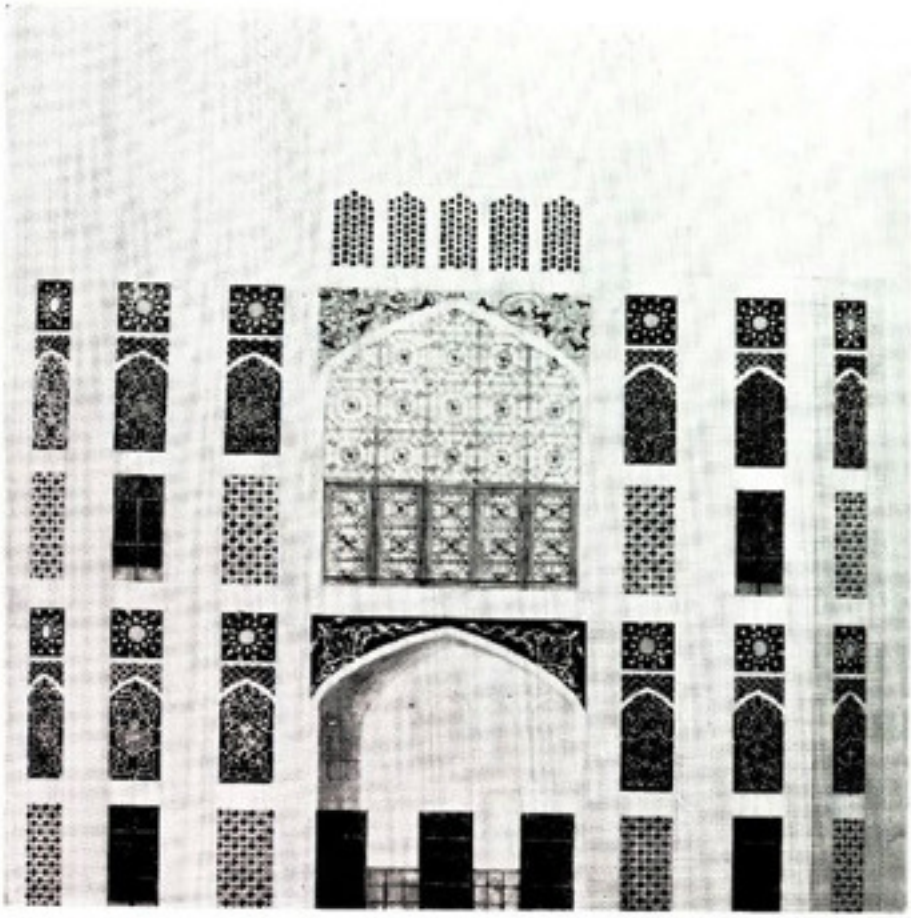
نقدی بر کهن گرائی معماری نو

از : مهین زند پیرنیا

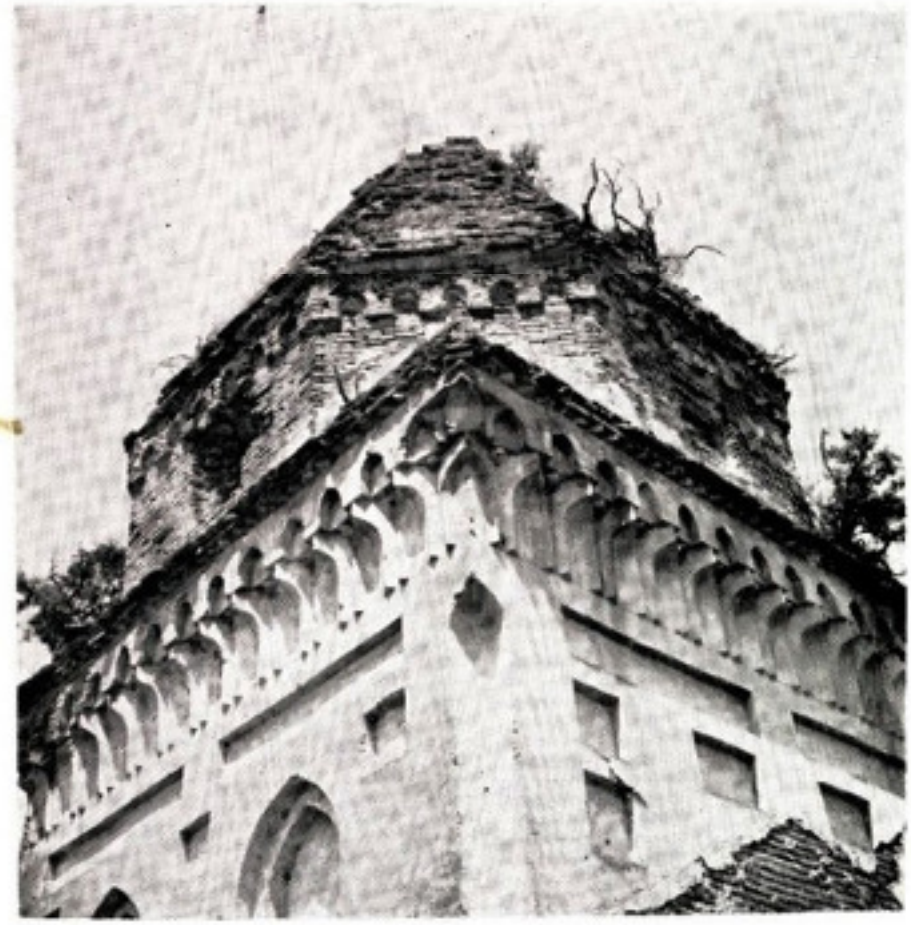
تجسم کنید ، قطاری شتر از تنها دروازه شهر تهـران یعنـی دروازه نو (دروازه محمدیه) یا دروازه مانندی، چون سر درباغ ملی بشهر درآید واحیانا مردی لخت وپتی بنام مجنون بسر یك شترنشسته باشد چه میشود؟ نخست ماموران راهنمائی وراندگی ساربان واشترانشرا بعلت اخلال در کار رفت وآمد وسدمعبر دست کم تا فردای آنروز توقیف میکند و مجنون بیچاره را پس از سابقه درازجنون برای اولین‌بارتحویل تیمارستان‌میدهند ، بخصوص که اشتران موتوری و چرخدار و مجنون نیز از هیپیهای خودمانی باشد کەحسابش‌باکرام‌الکاتبین‌است چندسالیست که گرایش بسنن ملی (هرچند که از راه طبیعی دور افتاده) خوشبختانه‌مطمح هررسته‌ای‌میکوشد تاکارخودرا باپیوستگی به اصالت ملی با پیشرفتهای نو پدیدهم طراز کند در میان این سنت جوئیها و گرایشهائی که بەآئین‌های ملی ورسوم خودمانی اعمال میشود تقلید و بهره‌گیری از معماری ملی‌بیش ازهمه به‌چشم میخورد و متاسفانه بیش‌از همه دل بینندگان وژرف نگران را میآزارد . جائی در کنارخیابان نخست ساختمانی را با استخوان بندی پولادی چون قوطیهای چهارگوش و راست وریست میسازند و تا پایان کـار اسکلت سازی کسی حتی گمان آنرا نمیبرد این مجموعه بنا روزی چهره‌ای ایرانی یا دست کم شرقی بخود بگیرد تا یکروز دسته‌ای آهنگر بجان ستونهای راست و آسمانه‌ای مسطح آن میافتد و با خمش نبشهای آهن کاریکاتوری از قوسهـای زیبای کهن‌ایرانی که روزگاری با سازشی منطقی از ضروریات فنی معماری بوده چون صورتك دلقکها براین چهارچوب راست گوشه منطقی میچسباند . روزدیگر گـروهـی گچکار بجای این حجمها و اندامهای دروغیـن و بیهوده بیـرون از منطق میافتد و نقش اسلیمی از جامع ورامین یا مقرنـی نا پرداخته و تقلیدی از کاخهای اصفهان بزور هزار وصلـه و پینه بی‌اصول برآن میپیوندند که هریك از این نقشها بیننده را وامیدارد تابه طعنه بگوید نمیچسبی بدل زحمت مدعصمغ و کتیرا را « یادیگری اسکلت بنارا بابتن مسلح برپای میکند ودر پایان آهنگر و بنا را وامیدارد تا پنجره ها وروزنهای هلال‌دار وکهن‌گونه‌ای دوتا دوتا ، سه‌تا سه‌تا ، و تك‌تك یا شکلها واندامهای‌غریب ونامانوس در زیر نعل در گاهها ردیف کنند و بی‌هیچ منطقی فاصله و چکاد آنرا با آجر یا مصالح دیگر آنهم بصورت رگچین‌پر میکند. چرا ؟ مگر بنای ایرانی



تلاش برای هندسی ورسمی‌کردن درها و روزنها وقابها



کلافی درها وقابها همه مستطیل شده‌است



امطار ارا باید مقرنسی آشفته ودرهم وبر از پیچ وتاب باشد ؟ شگفتا ! در آن روزگار که منطق طاق ، معماران ایرانی را از پدید آوردن سطوح واحجام راست گوشه باز میداشته است میبینیم که در کاخ‌ها و خانه‌ها بویژه میکوشیدند تا بیاری تخته‌های گچ‌وتی وخوانچه آویخته بارنجی فراوان سر درگاه‌ها و طاقها را بی‌شکنج ومردم‌وار کنند بویژه درپیرامون دشتهای مرکزی و کویرلوت به منظور پرهیز ازگرما و تشعشع آفتاب‌سوزان در زیر طاقهای بلند خشتی‌خوانچه‌ای آویخته میساختند تا درون اطاقها وتالار وطنبیها را علاوه برخنکی خودمانی کنند وامروز معماران جوان ما با همه امکانات و تسهیلاتی که علی‌رغم جدید و فن جدید برایشان فراهم آورده منطق معماری را دست کم گرفته‌اند .

اینها خوشبختانه باوجود انحرافاتی که دارد همه مظهری از وطن پرستی و علاقه به آب و خاك و محیط‌های خودمانی و پرهیز از پیروی بیگانگان و تنفر از بیگانه پرستی است .

جای خوشبختی است که جوانان ما در اندیشه پدید آوردن محیط های آشنا هستند ولی این موهبت و غریزه عاطفی اصیل ایرانی که همیشه عطوفت ذاتی خودرا اعمال کرده بایدتوسط پژوهندگان و دانشوران و ژرف نگران هنر وسنن ایرانی رهبری شود .

چه بجاست که شهرداریها و دستگاهها وانجمنهائیکه رهبری وراهنمائی وسر — پرستی کارهای نوسازی کشور را بدست دارندیا به‌نحوی بااینگونه کارهاپیوستگی و وابستگی دارند ، باژرف نگری وتوجه وباریك بینی با گرمی و بی هیچ تعصب منطق هنر ایران را در همه زمینه‌هائی که با عوامل نوسازی و پیشرفت بستگی دارد موشکافی کنند و خلاصه و چکیده دریافت های خودرا در اختیار جوانان هنرمند و هنر پژوه ما که با صداقت و دلبستگی‌زیاد در راه پیشبرد شکوه میهن خودگام بر میدارند بگذارند و بدین نکته توجه کنند که معمار ایرانی هر خط که میکشد رسمی ایرانست و بیرون ازین نمیتواند طرحی پدید آورد چون در زیر آسمان ایران با آب و خاك ایران گوشت و خون و استخوانش پرورده و درهم آمیخته است شاید که سبکی‌نوین ونغز وزیبا درمعماری امروز ما پیدا آید و براستی معمار نوجوان ما بتواند حاصل ذوق سلیم خود را چنان که باید هماهنگ با سلیقه مردم میهن خود ومنطبق با منطق پیشرفت جهان نو عرضه بدارد .

برداشتی از سلیقه

(ترجمه ف ـ ت)

تخیلات هنرمند در دنیائی تهی سیر نمیکند بلکه در دنیائی که از نظر تاریخی واقعی است‌سیر میکند . حتی‌در محیطی که فاقد هر گونه اثری است بازهم سنتهای محیط زندگی ، باو بسیار آموزد . هنرمند به ما فوق سنتهای محیط دسترسی دارد و اثری که ابداع میکند در سنتهای وجود نداشته بلکه خود سنتی برای آتیه خواهد بود . اگر بخواهد شورشی نیز بر علیه سنتهای محیطش بکند باید حتما خود درمعرض ومرکز سنتها قرار گرفته باشد. نقاش وقتی‌از پنجره‌اش‌به بیرون مینگرد، خط ، فورم و رنگ را اختراع نمیکند بلکه از استادان همکاران و نقاشان گذشته آموخته منتهی خود انتخاب میکند . این اتفاق مافوق محیطی است که او در آن زندگی کرده فرهنگش ایدآلهایش و اخلاقش مشروط بآن است . در دنیای انسانی و یا صرفا زیبائی و یا تکنیك هنرمند بطور غریزی منطقی وارادی انتخاب کننده است . اما هیچکدام از انتخاب های او از ابداع تشخیص داده نمیشوند یعنی دنیای انتخاب و خلاقیت ازیکدیگر جدا نیستندو نتیجتا دگرگونی بوجود میآورند که همان ابداع است و خاصیت ترکیب آنها کمال ابداع است این تظاهر تشخیص ترکیبی است از اثر هنری یعنی همان‌خلاقیت واجزاء ساختمان اثر . این دو میتوانند دریك‌اثر جمع شده وجود داشته واز خود هنر جدا نباشند . این اجزاء از طبیعتهای مختلف بوجود میآیند . طبیعت تکنیك ایده‌آلها اما در خلق اثر هنری دارای یك خاصیت مشترك هستند . این خاصیت مشترك را میتوان سلیقه نام گذارد . در تجزیه اجزاء یك تابلوی نقاشی مثلا حضرت مریم و کودك منقد از خود سئوال میکند که آیا نقاش از ایده‌آل مذهبی ما در خدا الهام‌گرفته یا توجه او به مهر مادری است .

دقت میکند که تصویر در یك متن طلائی خارج از واقعیت قرار گرفته ویا برعکس در فضائی بسته مثل اطاق کلیسا و جدا از هریك از سنتهای فوق باشد یا در محیط دهقانی باز که تصویر مستقل یا بر عکس در فضای محراب بسته شده یا غرق در محیطی آزاد باشد یا تصویر با اطراف و ساختمان درونیش دیده میشود یا اثرسایه‌روشن بآن میتابد. اجزاء میتوانند همه در یك اهمیت باشند یا یکی مثل یك جزء اصلی مسلط بر بقیه باشد . طرزقرار گرفتن تصویر حرکت را نشان دهد . یا برعکس افتادگی را و هزار چیز دیگر... آن چیز که در اینجا مهم است و باید گوشزد نمود حرکت یا افتادگی جزء یا یا تساوی همه اجزاء پلاستیك یا سایه روشن . متن آبستره یا واقعی . تصویر مجزا یا وابسته به محیط ، مهر مادری یا الهیت است . همه اینها طرح یاسمبولهائی هستند که مراحلی را که منقد برای عبور از مطالعه نقاشی برای واقف شدن بارزش هنری . دنبال کرده مشروط تعمیروهمراهی میکنند مسلم‌است تا وقتیکه منقد هنوز روی طرح وسمبول توقف میکند قضاوت خاتمه نیافته او در مراحل تجدید ساختمان اثر است یعنی در لحظات تجزیه انتقادی بسر میبرد و طرحها و سمبولها هنوز تعیین کننده مقصود و منظور جهانی هنری نیستند اما او رابطه‌ای بین نحوه درك خود و حالتی که هنرمند در آن اثر را خلق نموده بر قرار نموده است به بعضی از طرحها هنرمندان علاقمندان میشوند وبعضی دیگر را دوست نمیدارند واگر باندازه کافی متفکر نباشد برای آنها معایب و محاسن میشمارد اما کم کم معایب یا محاسن تاثیرات سایه‌روشن درتصورمنقد هماهنگی پیدا میکنند واو متوجه میشود که این‌تابلو یك‌اثر هنری است و قضاوت انتقادی او تمام شده . اما در طی تمام این مراحل منقد در دنیای سلیقه سیر کرده مراحل ابداعی هنرمند نیز نظیر آن اتفاق میفتد. در طبیعت مثلا او ترجیح میدهد از فلان تصویر انسانی الهام بگیرد یا از فلان درخت . توجه میکند به آن رنگ یاباین خط . کمتر بیکی و بیشتر بدیگری . بین وسائل کار سنگ یا برنز رنگ روغنی یا آبرنگ یکی را ترجیح میدهد بسته به انتخابش نور زنده روز یاکنتر است شبرا بکار میبرد واحساس نسبت بدین را در رابطه بادید شخصی ابراز بکند (مسیحیت یابربریت « همچنین معرفت علمی از موثر است (پرسپکتیو ـ تشریح و غیره) طبقه اجتماعی که بآن متعلق است . بحثهائی درباره زیبائی که با دوستان واستادان خود داشته تمام این عوامل که در اثـر هنری قرار بگیرند نه علم هستند و نه دین ونه‌زیبائی‌اما حالتی ازحس‌کردن‌علم. دین یا زیبائی میباشند واین یك انتخاب شخصی است که در منطق قرار نمیگیرد اما در اثر هنری قرارگیرد .

ترجیح دادن در هنر شروع به‌انتقاد هنری است اما انتقاد بدون ایده جهـانی وقضاوت بدون ادعای جهانی تمایلی است به‌انتقاد قضاوتیست حسی هنوز نه هنراست نه انتقاد یك مرحله است نه یك‌نتیجـه قردیست و بتواند به‌عده‌ای از افراد متعلق باشد . انتقاد نیست سلیقه است . درست

برداشتی از سلیقه

ترجمه ...

انتقادی هنر فیگوواتیو بکار بردن کلمه سلیقه متداول بوده و قدیمی است . از سال ۱۶۸۱ بالدینوچی کلمه سلیقه‌را باین مفهوم دو پهلو بکار برده . ۱ــ خاصیت شناخت عالی ۲ــ نحوه کار کردن هر هنرمند . در ۱۷۰۸ ایلدوپیل نوشت : سلیقه ایده‌ایست که تمایل هنرمند را نشان میدهد ودر ضمن تربیت او شکل گرفته . هرمکتب دارای‌سلیقه مخصوص‌بخود است. در ۱۷۶۲ آنتون را فائل رمنگس سعی کرد تعریف دوپهلوی بالدینوچی‌را واضح کند و گفت هر نقاش آن چیزی را که میل دارد انتخاب میکند . و عـالی را در حالتی از کار خود میشناسد . ایده‌نایفه انتخاب مطلق را خارج از حقیقت هدایت میکند و موجودیت ترجیح دادن نسبی‌را در اثر هنری تایید مینماید نسبی باین مفهوم . ترجیح دادن متظاهر شده در هر اثر سلیقه آن چیزی است که در نقاش منظور اصلی انتخاب ویا دور انداختن چیزی را که سلاح ویا مخالف اوست فراهم و تعیین میکند . باید گفت بوجود آورنده یك اثر هنری که تمام آن‌خاصیت بدون تفکیك وتنوع بیان شده بهیچوجه دارای سلیقه نیست و چیز خاصی را بیان نکرده اثر او در زمره کارهای بدون معنی است . موفقیت کار هر نقاش بستگی به انتخاب او دارد یعنی رنگ آمیزی سایه روشن طرز قلم زدن و هرعامل دیگـر مربوط به‌نقاشی . باید بیاد داشته باشیم که نقاشی از عوامل معادل به وجود میآید و نمیتوان گفت در تمام این قسمتها سلیقه خوب‌بکار برده اما اغلب درقسمتی انتخاب او بسیار خوب در بعضی قسمتها بدو در بعضی دیگر اصلا سلیقه بکار نبرده .

یعنی در فـورمی کـه ماتریـال زیادی نتیجه میشود در تشخیص آن از نقطه نظر قرن هفده ظاهر میشود در نوشته منگس . سلیقه بطور وضوح شناخته‌میشود مثل لحظات فعاله هنرمند که نه‌هنراست ونه حتی انتقاد ، نه حس است ونه‌منظور اما ترجیحی بیك اجزاء یك اثر هنری ترجیح نه بمفهوم ایده جهانی زیبائی بلکه بعنوان یك اثر هنری فردی . قبل‌از اینکه منظور انتقاد زیبائی مانند امروز کامل شده باشد سلیقه در مقابل نبوغ قرار می‌گرفت این اولین عمل قضاوت بود اما زیبائی مدرن سلیقه و نبوغ را از یك دیگر تشخیص میدهد و بجائی میرسد که منظور سلیقه را در جزئی ترین خـاصیت آن میشناسد و در زمینه سنت انتقادی برپایه های قرن هفدهم (مثلا منگس) سلیقه را از هنر نیز تشخیص میدهد .

نسبیت که اصل هنراست در مقابل سلیقه قرار میگیرد .

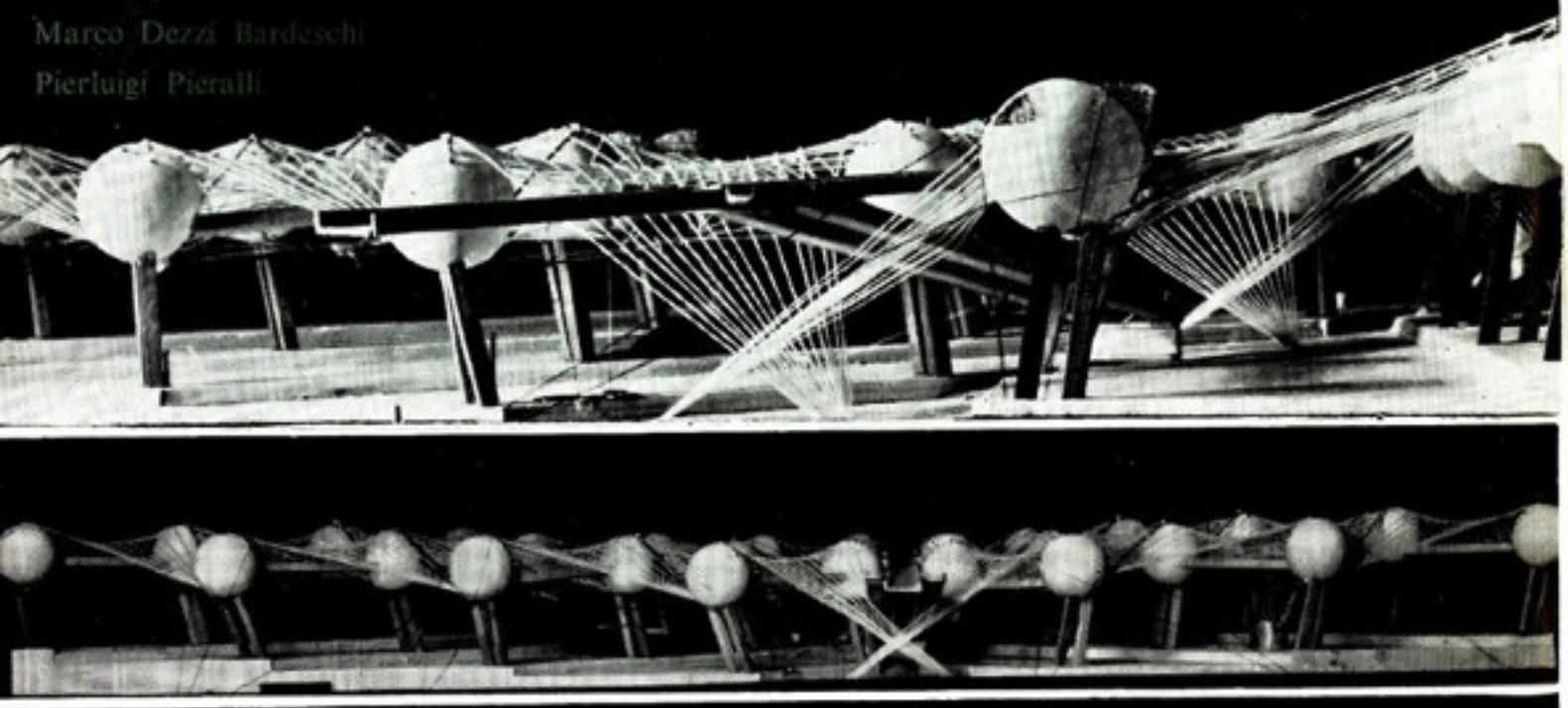
سلیقه ها نسبی هستند در مقابل خلق هنری که مطلق است و مهم آنستکه خلق هنری وجود داشته باشد . دراین حالت نباید نمونه ساخته و پرداخته‌ای را ملاك قضاوت خودسرانه قرار داد و منظور های مترقی یا منحط شخصیت هنرمند رااز دریچه این ناآشنائیها نگریست .

منظور از مطالب بالا این نیست که سلیقه خوب یا بد وجود ندارد اما سلیقه را امری مطلق نباید دانست بلکه دارای ارزشهای مثبت یا منفی است هر سلیقه زمانی عالی‌است‌که مناسب باخلاقیت هنرمند باشد . همان اصول سلیقه‌ای که برای رافائل خوب بود برای اینگر زیاد مناسب نبود در مورد رنوار بکلی مخالف کار خلاقه او بود . یعنی ارزشهائی از هر سلیقه فقط در شخصیت همان هنـرمند امکان پذیراست .

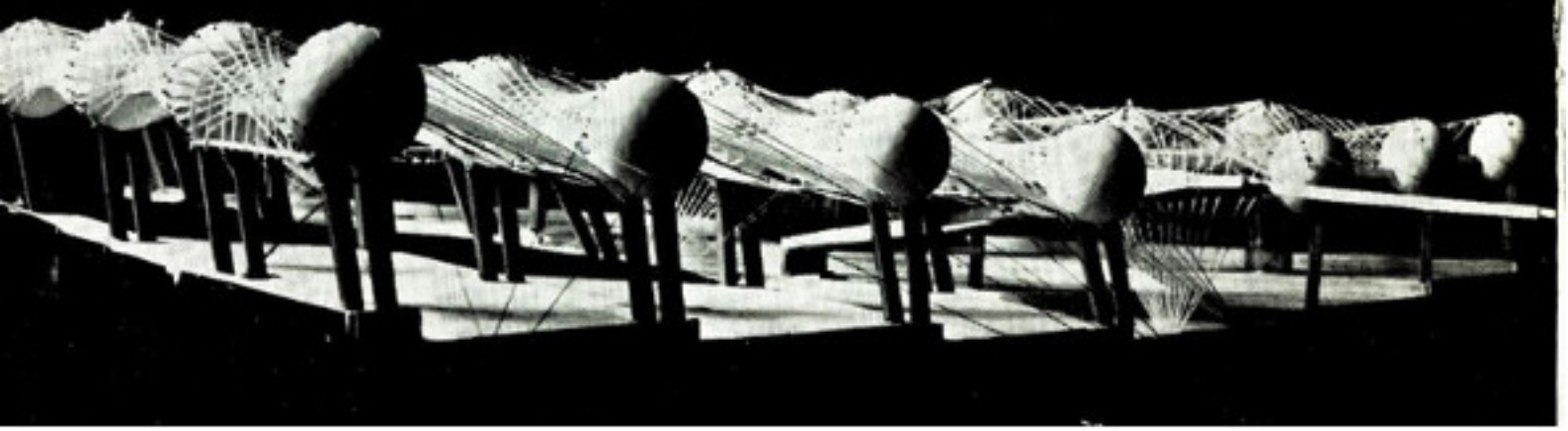
ترجمه ف . ت .

Exposition
1969 M.D
li

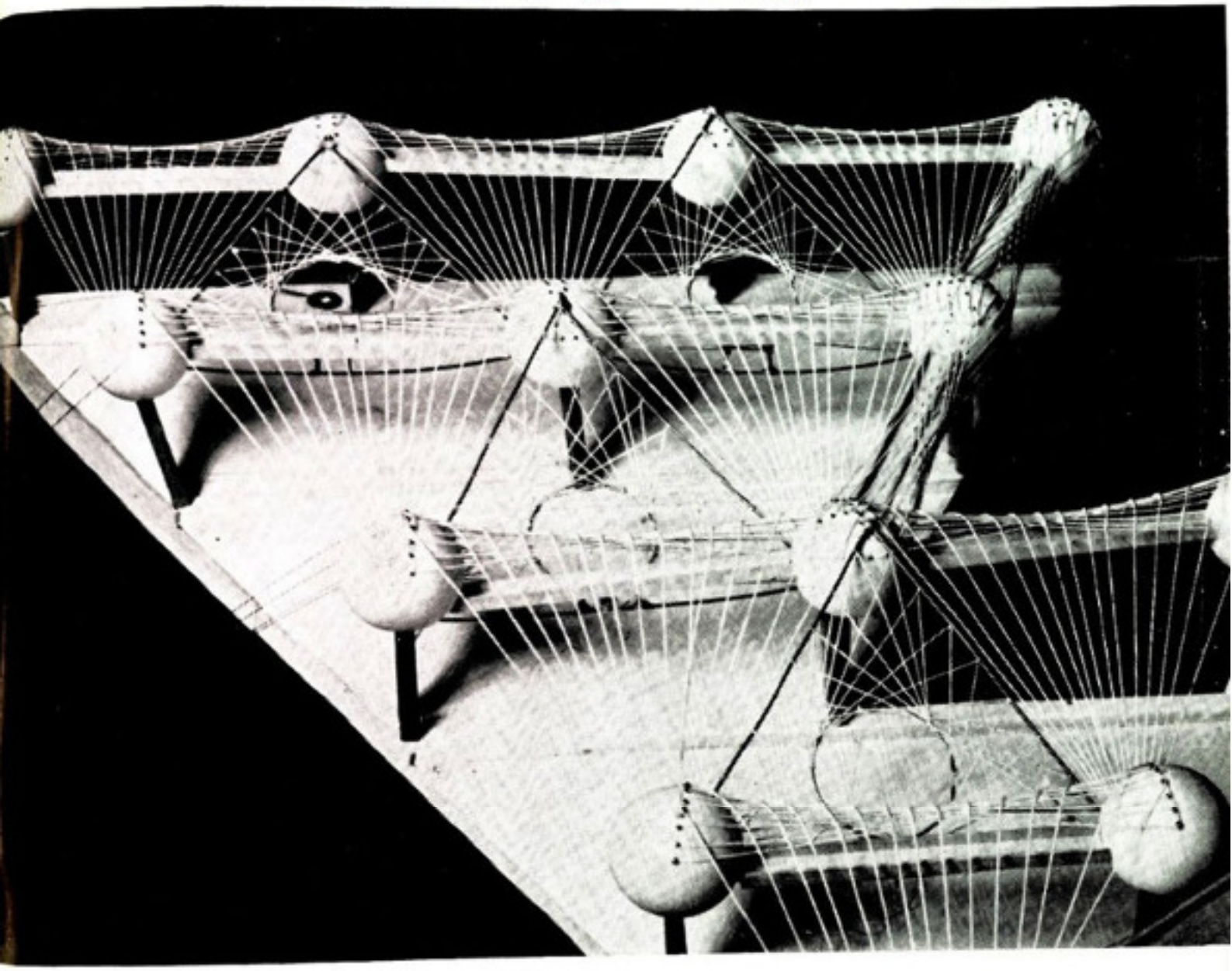
Marco Dezzi Bardeschi
Pierluigi Pieralli



ن
سال ۱۹۶۹
ی و پیرلوئیجی پیرالی

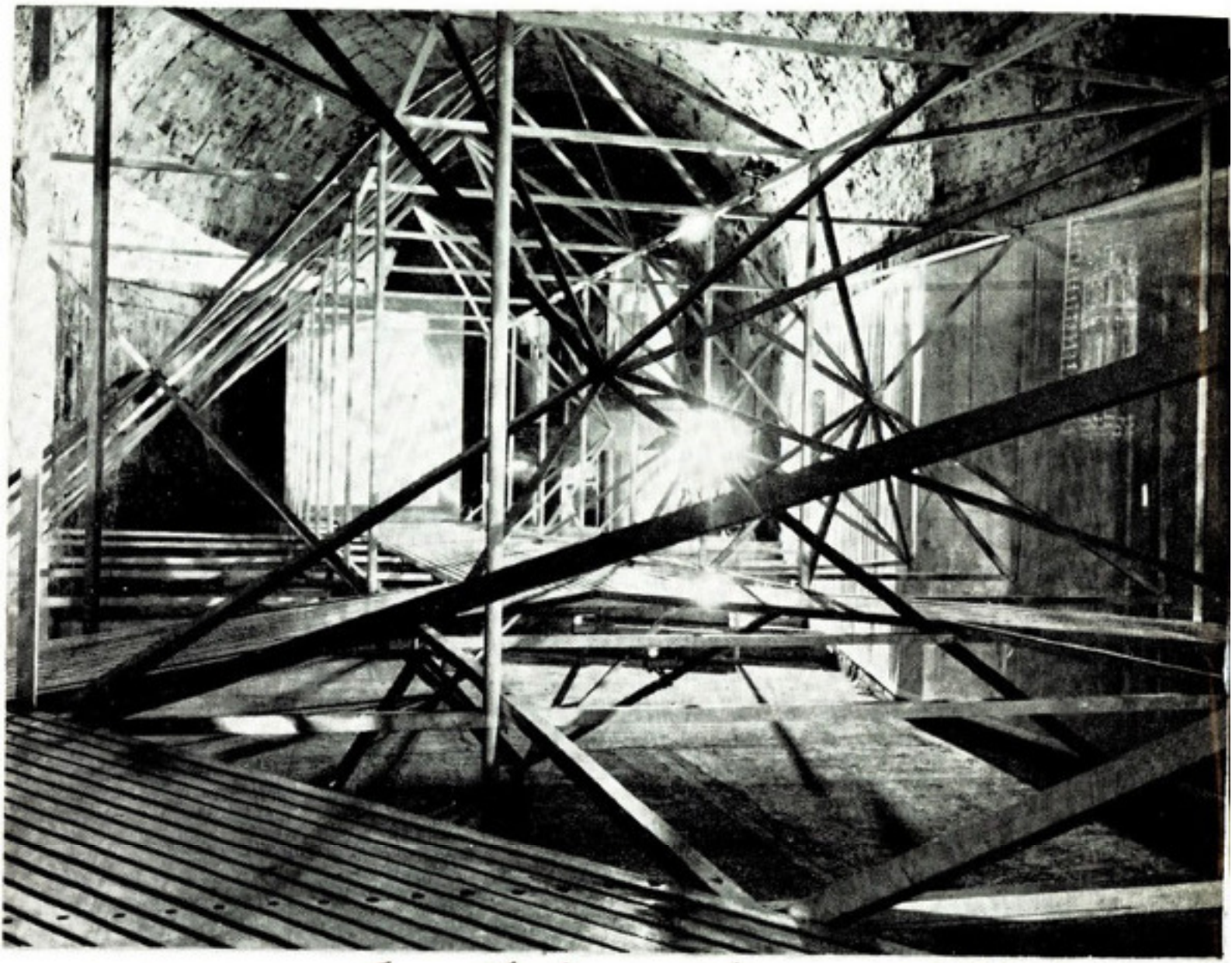


نمایشگاه کاردستی درفلورانس سال ۱۹۶۹
طرح از: دتسی باردسکی و پیرلوئیجی پیرلی



Exposition artisanale Florence
M. Dezzi Bardeschi P. Pieralli

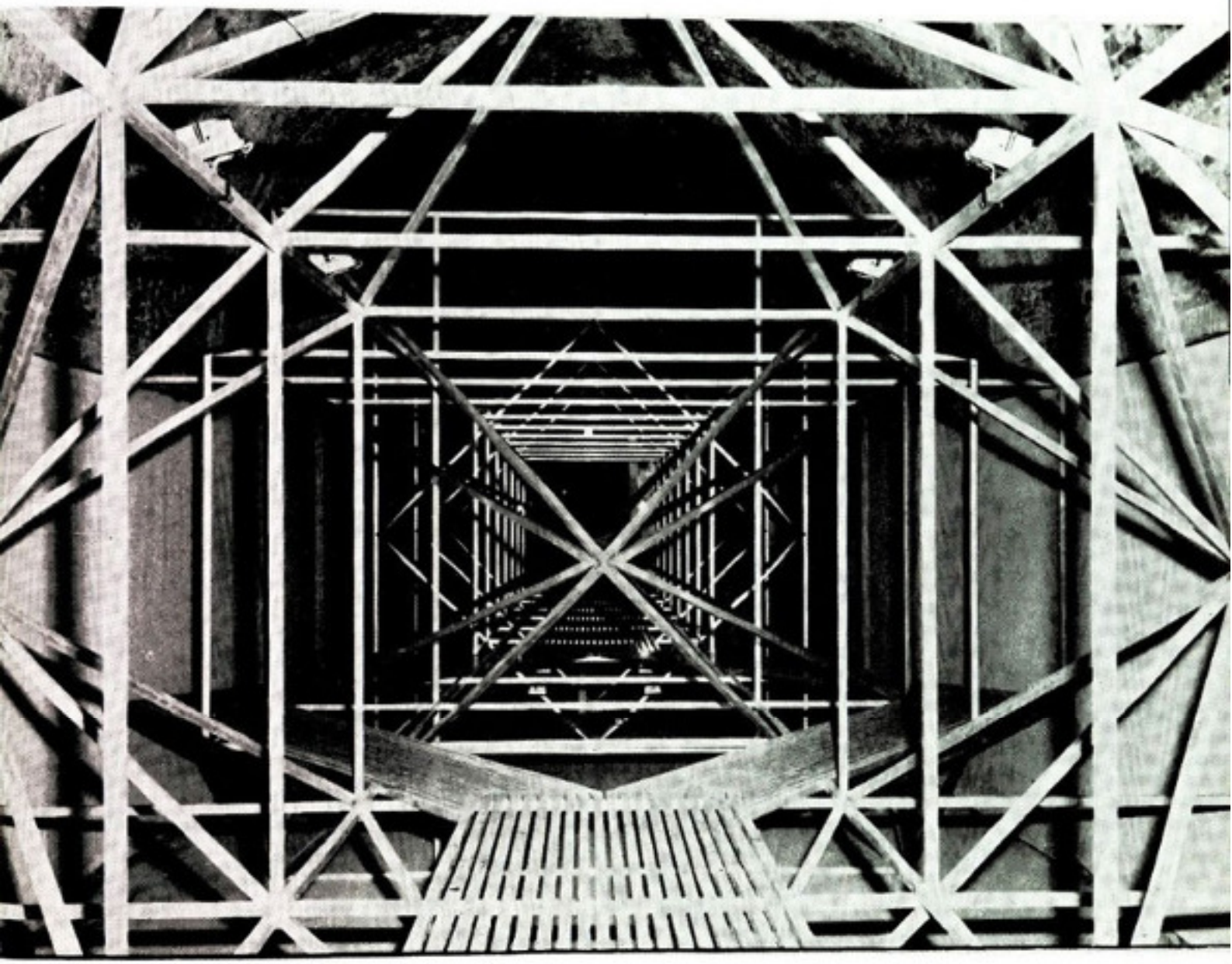
Exposition Francesco di Giorgio Lucca (Italie) 1968



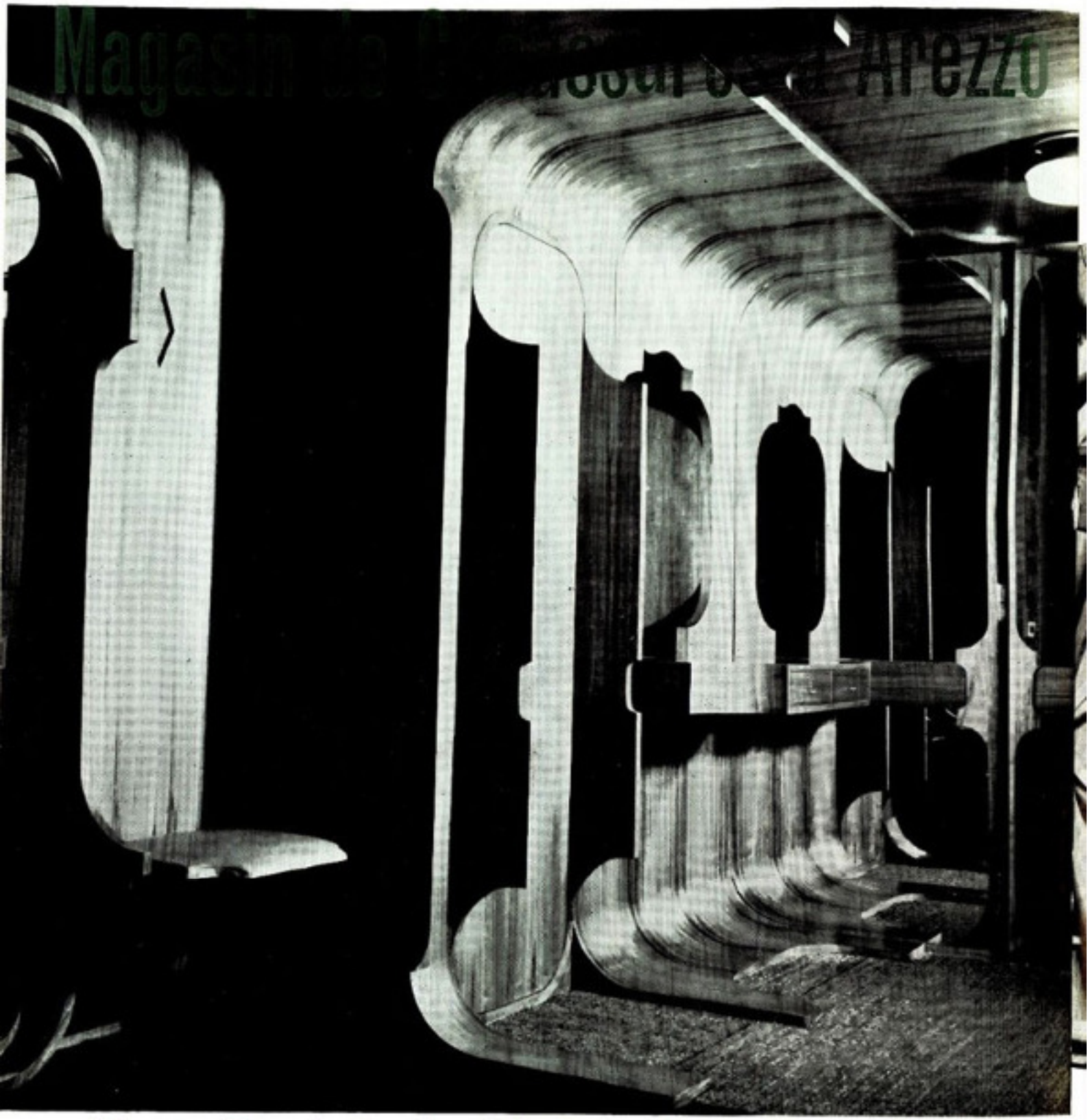
نمایشگاهی به‌یاد بود فرانچسکو جورجیو در شهر لوکا

طرح ازدتسی باردسکی

نمایشگاهی به‌یاد بود فرانچسکو جورجیو در شهر لوکا



Exposition Francesco di Giorgio Lucca (Italie) 1968

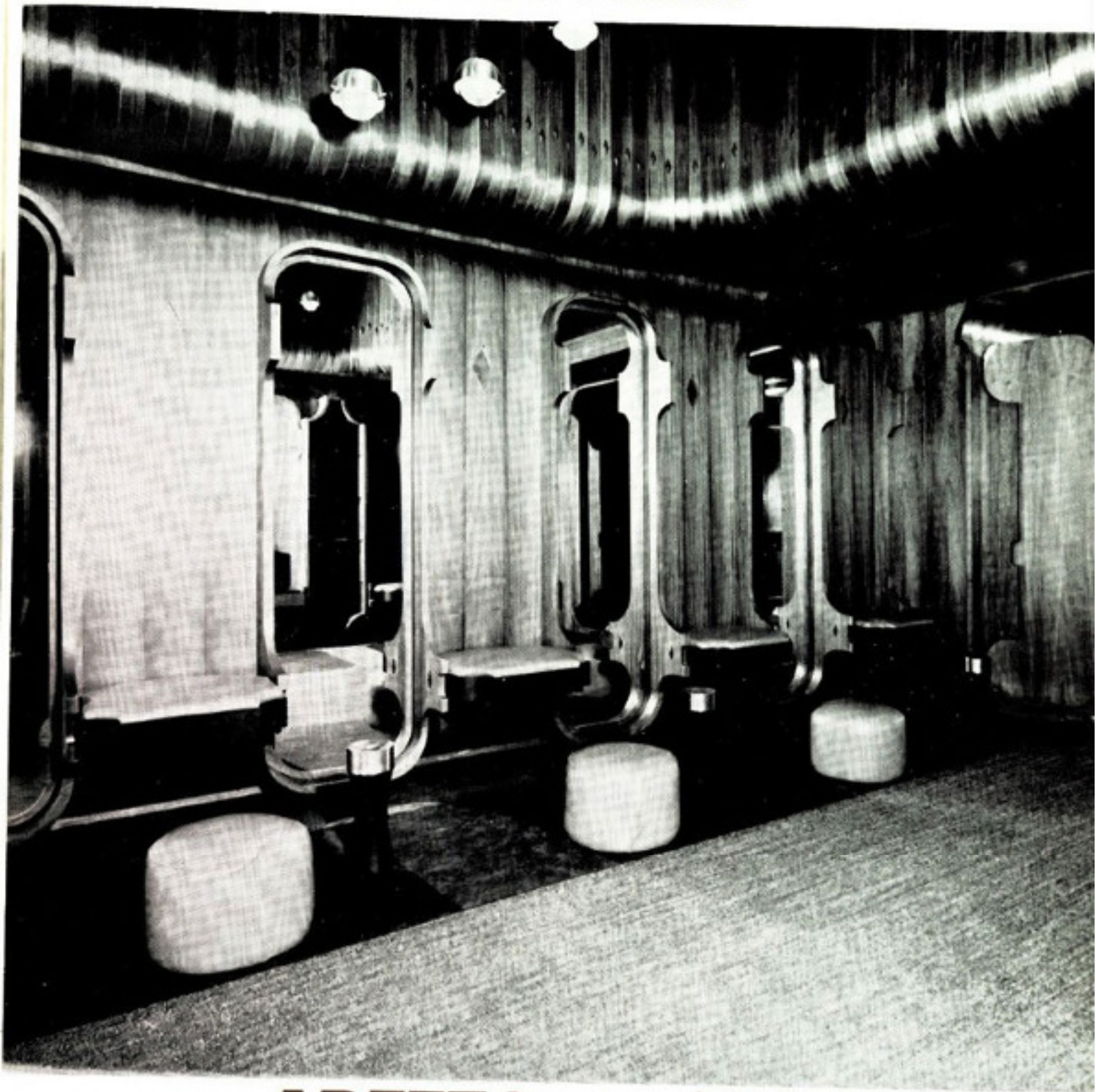


Marco Dezzi Bardeschi Rafaello Lelli

مغازه کفاشی در AREZZO

طرح از : دتسی باردسکی ورافئلو للی

Magasin de Chaussures à Arezzo

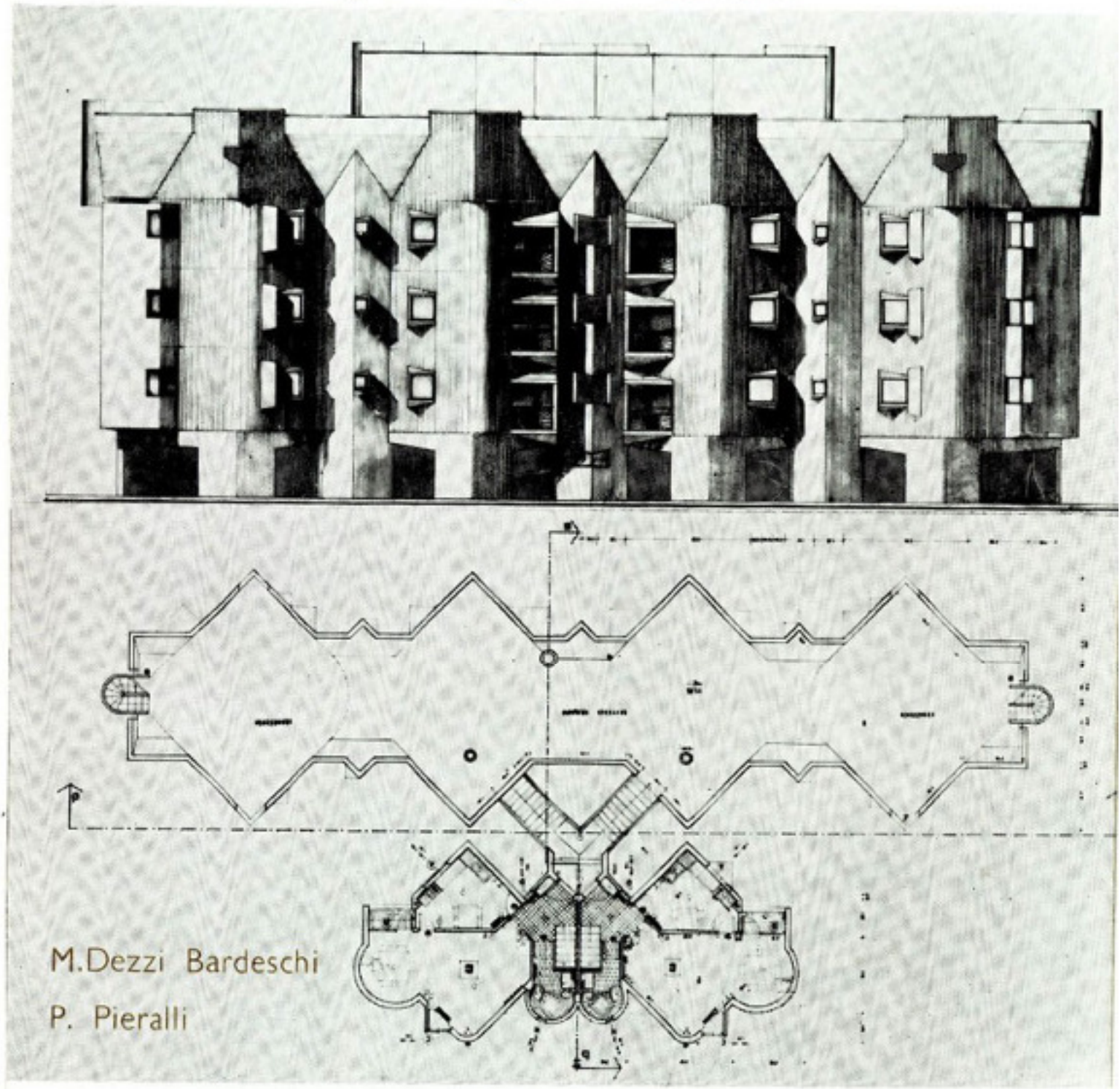


مغازه کفاشی در AREZZO

طرح از : دتسی باردسکی ورافئلو للی

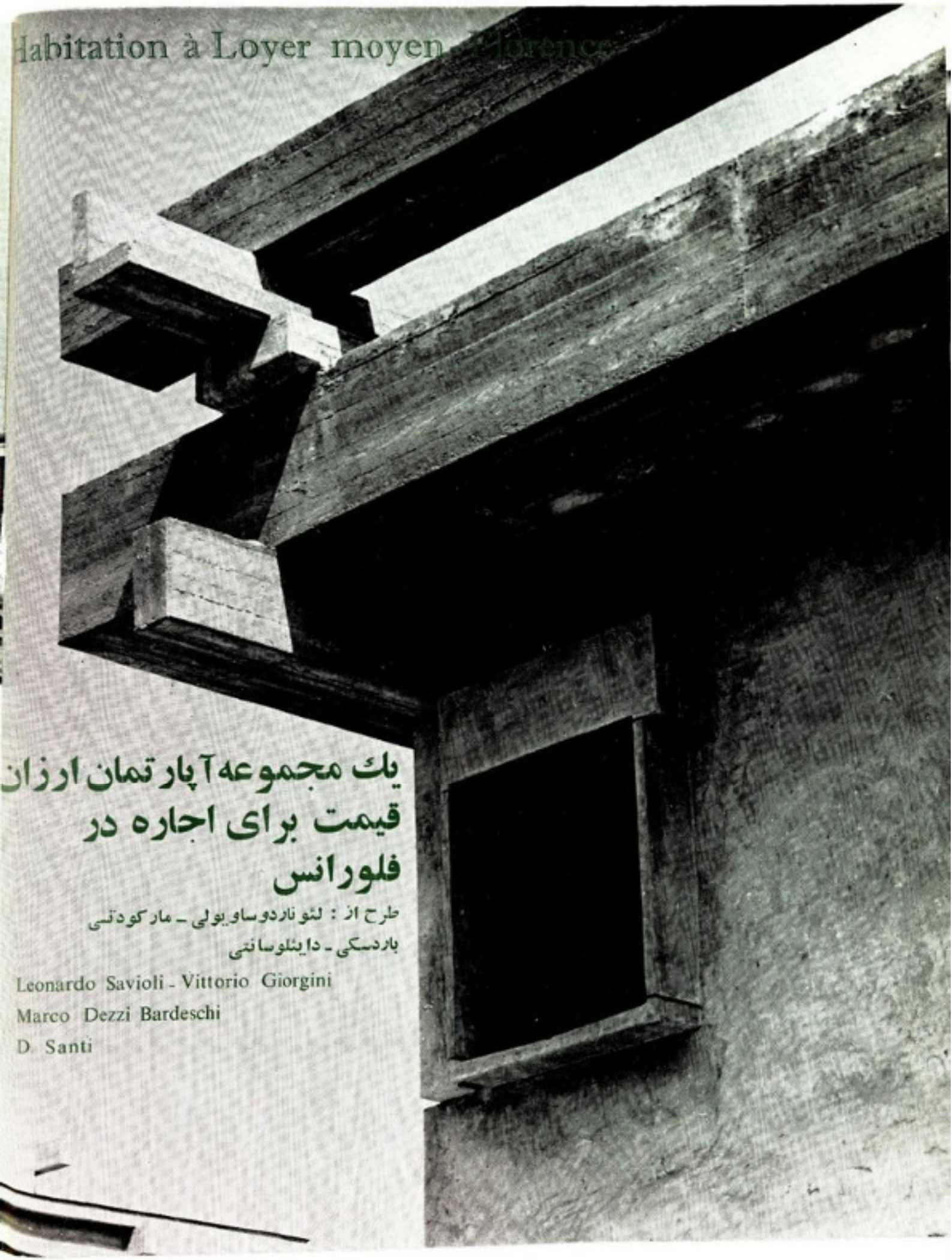
مجموعه مسکونی ارزان قیمت برای اجاره در کارارا
طرح از: دتسی باردسکی و پیرالی

Habitation à loyers moyens à Carrara-



M.Dezzi Bardeschi

P. Pieralli



یك مجموعه آپارتمان ارزان قیمت برای اجاره در فلورانس

طرح از : لئو ناردوساویولی ـ مارکودتسی باردسکی ـ دایئلوسانتی

Leonardo Savioli - Vittorio Giorgini
Marco Dezzi Bardeschi
D. Santi

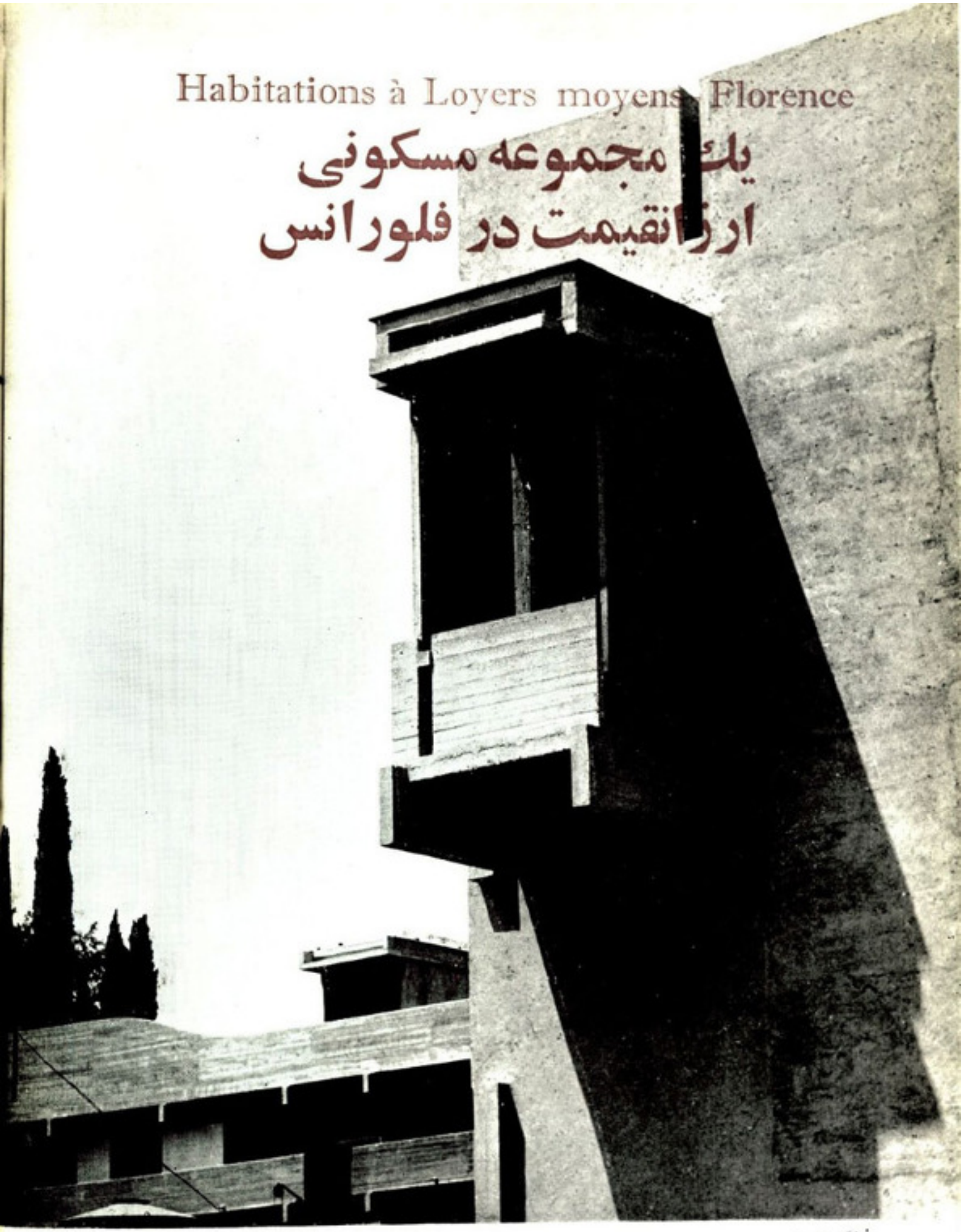
Habitations à loyers moyens-Florence

یك مجموعه مسکونی ارزانقیمت برای اجاره

طرح از : لئوناردساویولی
مارکودتسی باردسکی-
دانیلوسانتی

Habitations à Loyers moyens, Florence

یك مجموعه مسکونی ارزانقیمت در فلورانس



Exposition de marbre à Carrara - 1967

Marco Dezzi Bardeschi

نمایشگاه سنگهای مرمر در کارارا

طرح از: دتسی باردسکی

نمایشگاه سنگهای مرمر در کارارا

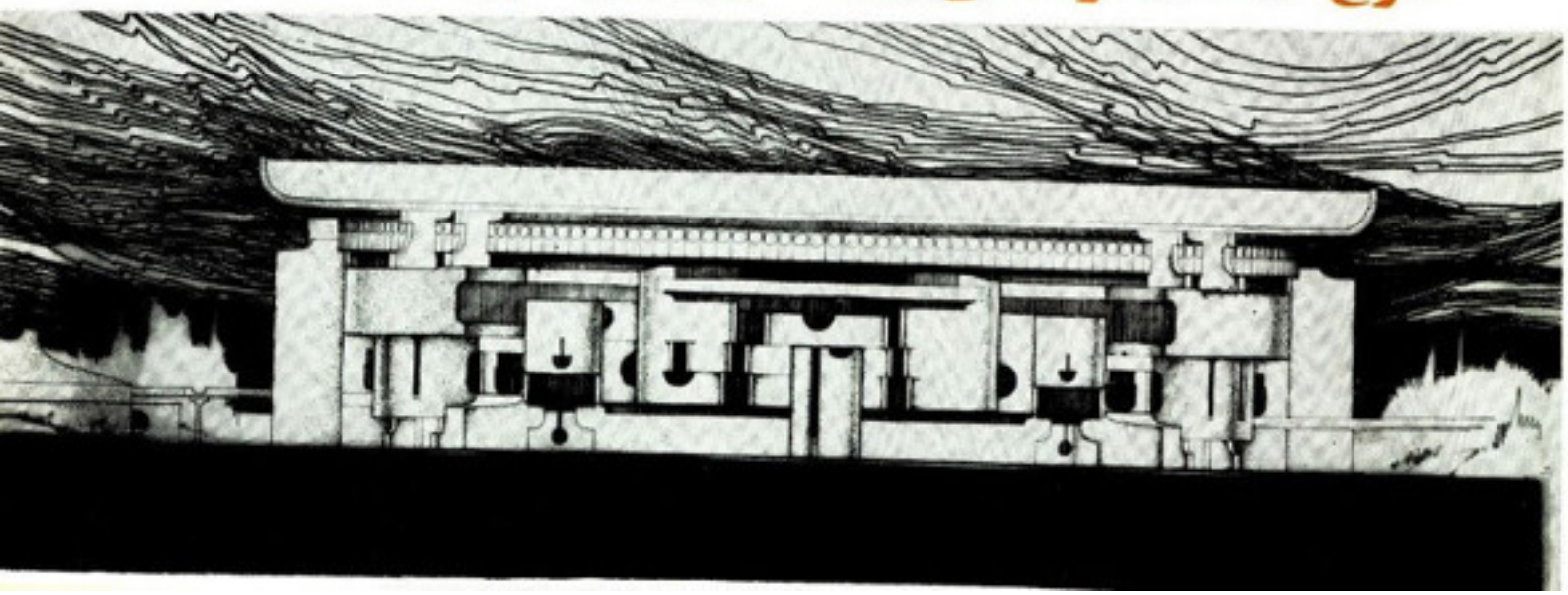
طرح از دتسی باردسکی

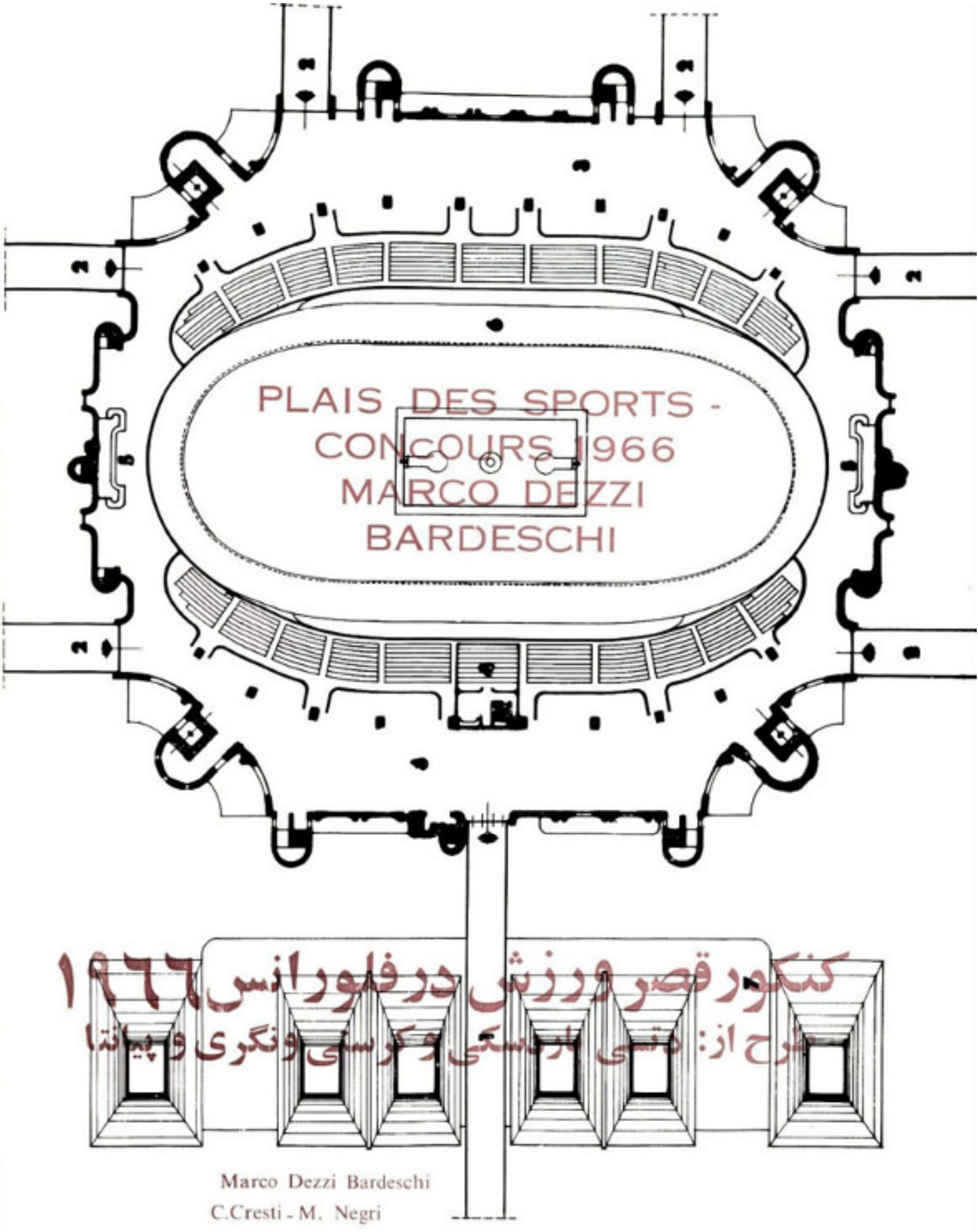
Exposition de Marbre á Carrara

M. Dezzi Bardeschi

کنکور قصر ورزش در فلورانس سال ۱۹۶۶

طرح از: مارکودتسی باردسکی و کرستی و پیانتاونگری





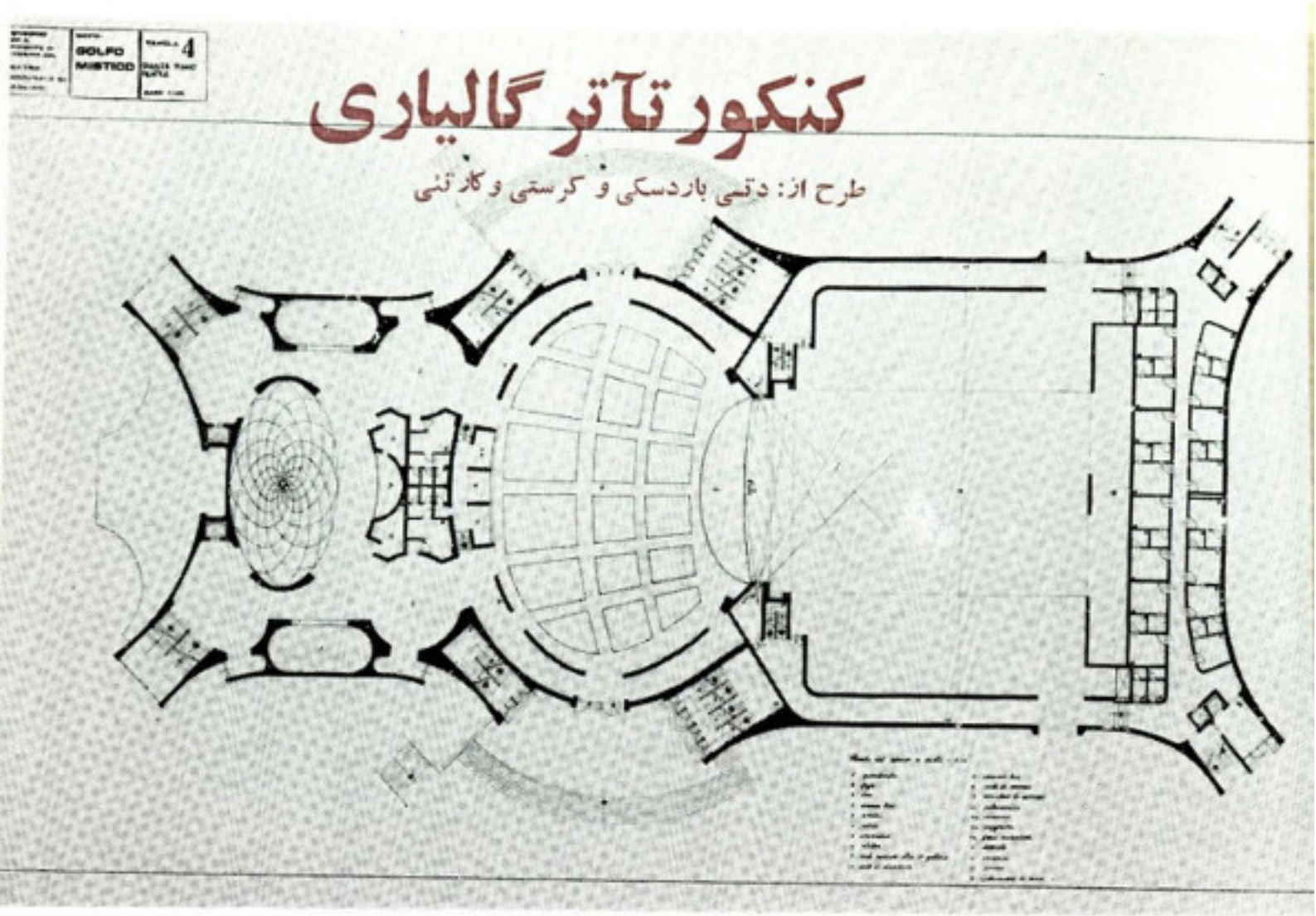
کنکور قصر ورزش در فلورانس ۱۹۶۶

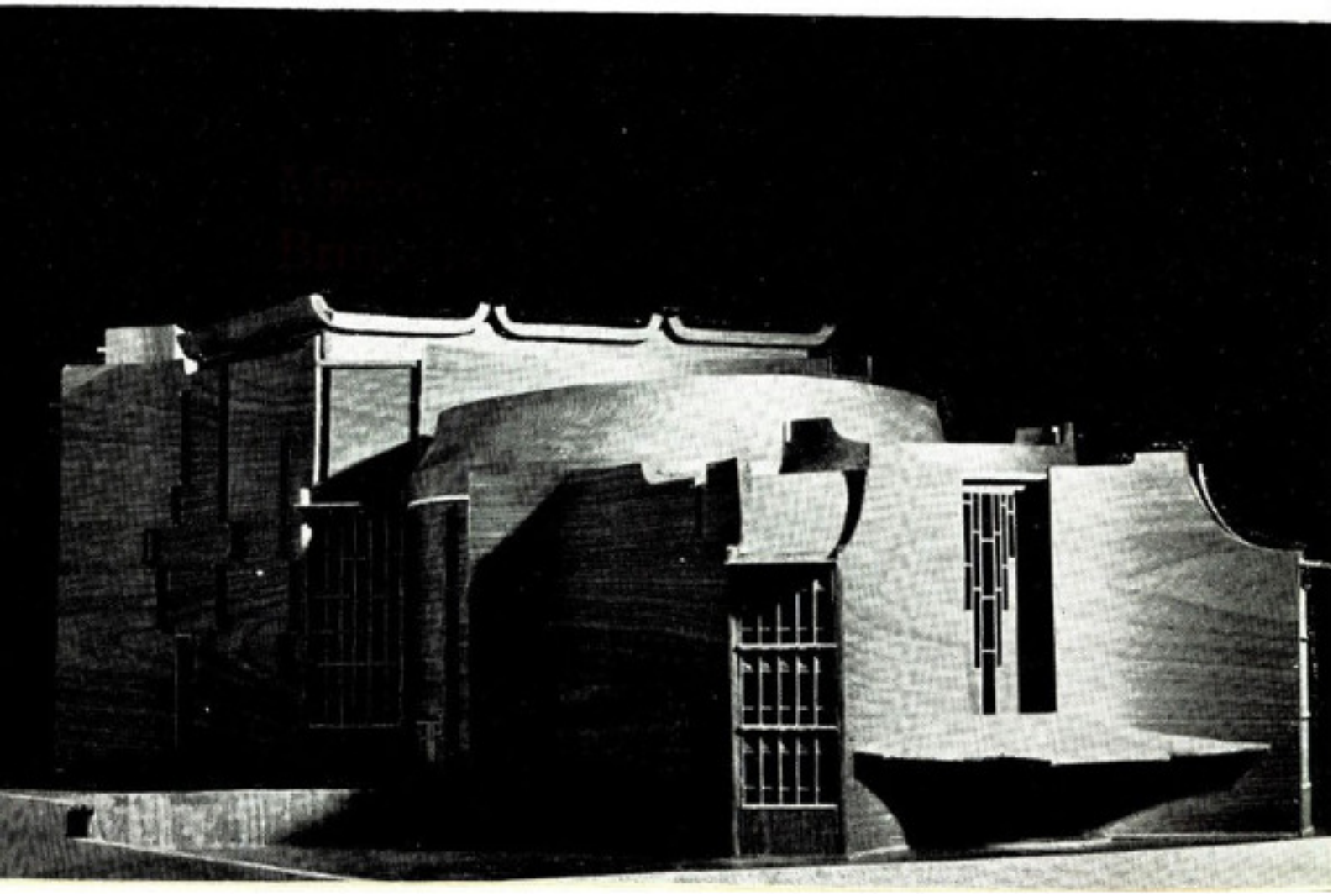
طرح از: دتسی باردسکی و کرسی ونگری و پیانتا

Marco Dezzi Bardeschi
C.Cresti - M. Negri
Pianta

کنکور تآتر گالیاری

طرح از: دتسی باردسکی و کرستی و کارتئی





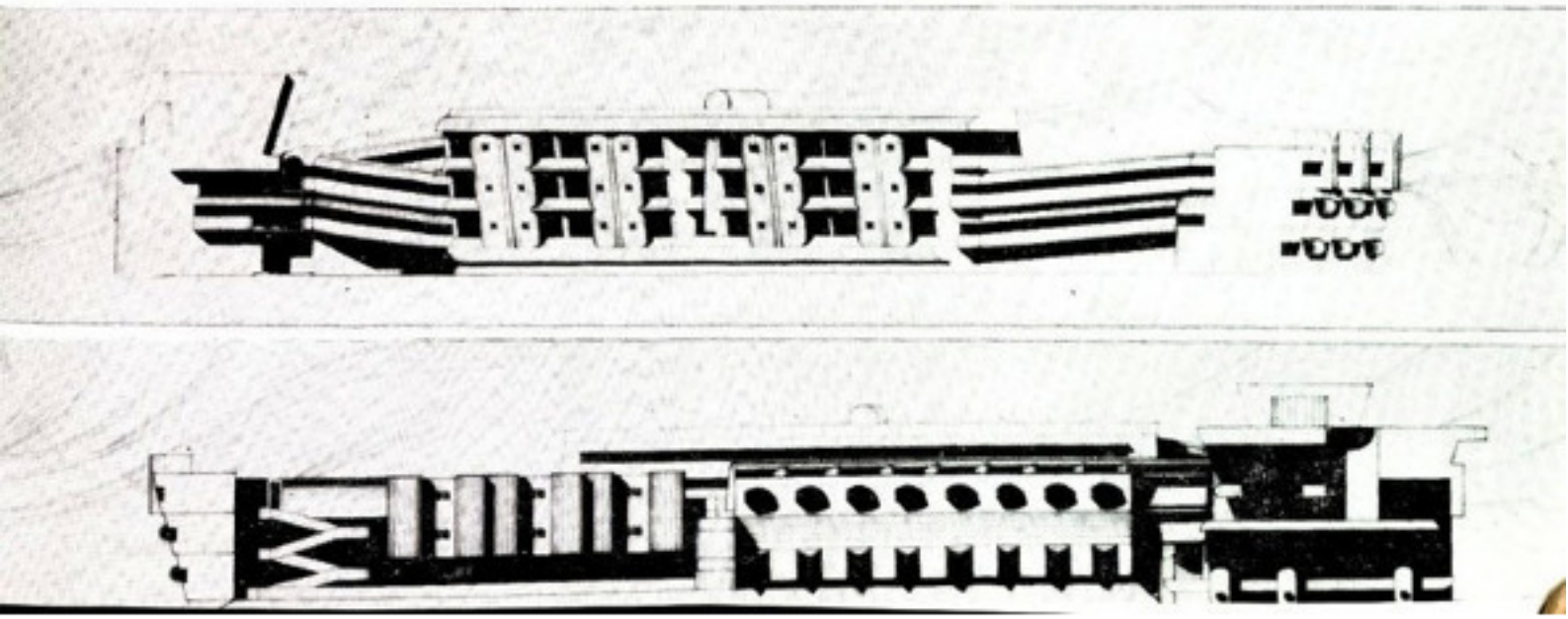
Hotel à Fabro

Dezzi Bardeschi

Andrèa Marioti

هتل در فابرو

طرح از : دتسی باردسکی و آندریا ماریوتی



مارکودتسی بارسکی MARCO DEZZI BARDESCHI

درسال ۱۹۳٤ در فلورانس متولد شد و در سال ۱۹۵۷ در بولوین Bolegnd بعنوان مهندس و در سال ۱۹۶۲ در معماری برنده جایزه اول شد .

دانشجوی ژیومی شل لوکسی Giovanni Michelucci آفریننده ایستگاه فلورانس و کلیساها مدتی دردانشگاه بولوین تدریس میکرد . واکنون استاد درسهای «کاراکترها واستیل‌ها» و ساختمان بناهای عظیم میباشد .

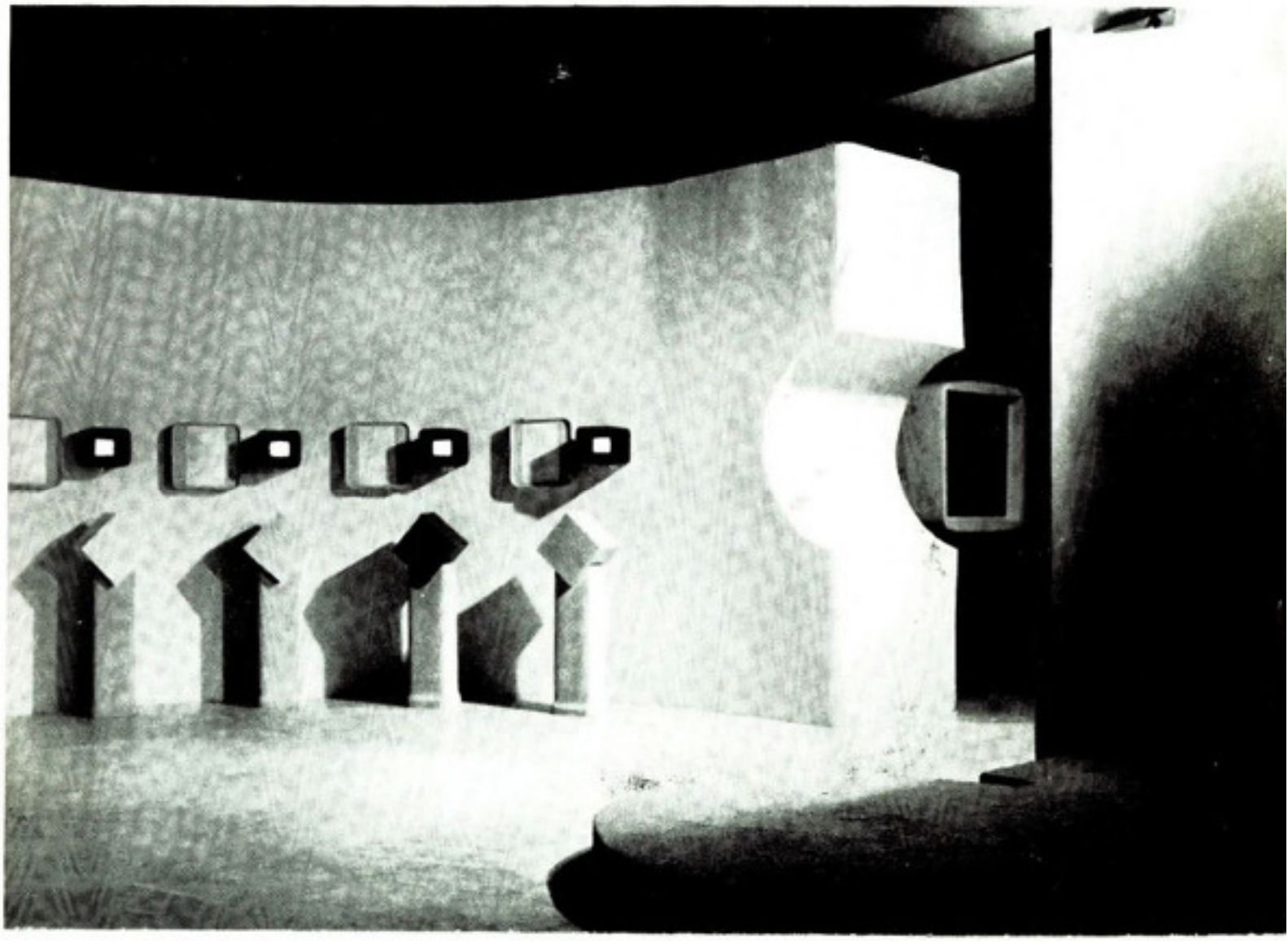
کارهای معماری ورساله وانتقاداتش در مجلات «معماری امروز» «معماری» Comunita ، Casabella و روزنامه‌ها و مجلات مهم ــ جهان چاپ و منتشر شده‌است .

نمایشگاه سنگهای مرمر در کارارا در سال ۱۹۶۳ آپارو پروژه‌های خودرادرنمایشگاهAquiiو نمایشگاههائی که‌درآلمان،دانمارك،سوئیس، درباره خط سیر معماران ایتالیا ترتیب یافته بود بمعرض نمایش گذاشت .

از میان آثار او میتوان خانه در ارتاکانی نا Eta Canina در سال ۱۹۵۸ ساکنین محله سورگان SorGane در سالهای ٦٤ر٦١ ، خانه مسکونی در پوگزیو قرار اردو Poggio Gherar do در سال ٦٣ر٦٢ ، مغازه‌ای در فلورانس در سال ٦٤ ، نمایشگاه مرمر در کارارا در سال ٦٦ را نام برد .

استاد با همکاری معماران دیگر در بسیاری از مسابقات معماری و شهرسازی شرکت نموده است است برای نمونه در مسابقه P. R G دو ویارگزیو وکشیانو در ۵۹ ودر مسابقه کاخهای ورزشی فلورانس واطاق تجارت شهرآرزو Arezzo در سال ٦٤ شرکت داشت .

استادمارمارکودتسی‌باردسکی



سقف‌های بتن پیش فشرده

نوشته : کیکاوس دومان

آشنائی بعوامل ترقی و تکامل سقف بلحاظ استفاده از بتن پیش فشرده

عموما سقفهارا[1] میتوان بسه نوع زیر تقسیم نمود .

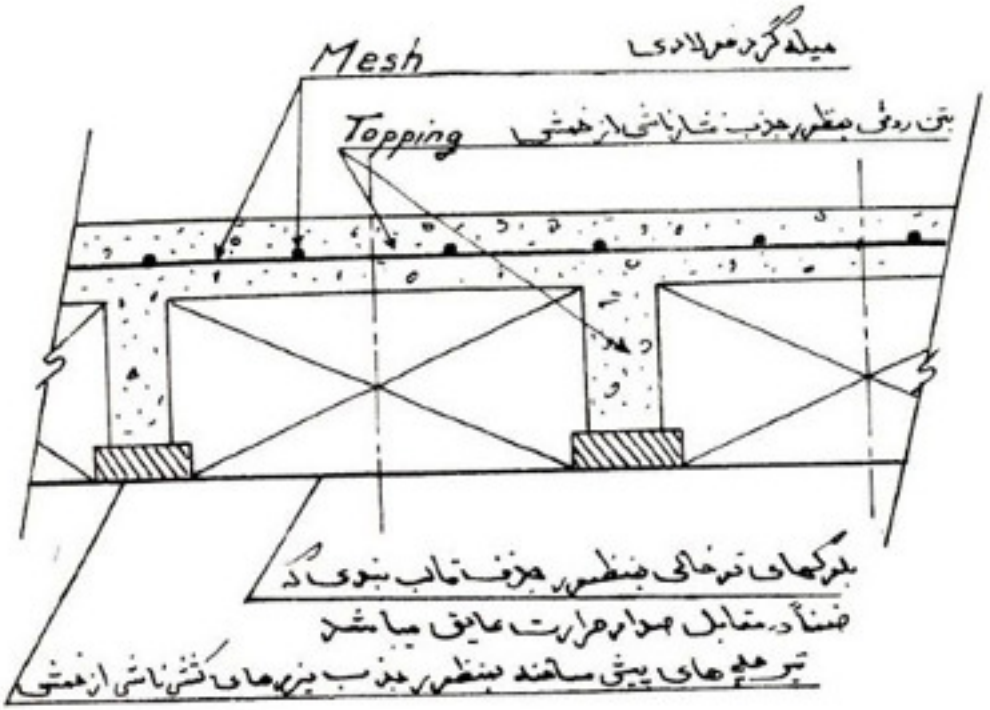
۱ــ سقف بتن آرمه ۲ــ سقف مرکب Composite Slab

۳ــ سقف پیش ساخته Precast Slab

دراین مقاله راجع بسقف متشکل از تیرآهن وطاق ضربی که متاسفانه در کشور ما نیز رواج دارد بعلت مردود بودن از نظر فنی و حتی بصرفه نبودن آن بسبب افزایش قیمت تیر آهن سخنی بمیان نمیآید واما در مورد سقف بتن آرمه باید گفت که این سقف از نظر مقاومت بی‌عیب بوده ولی بسبب بعضی از معایب دیگر از جمله سنگینی وزن ــ اشغال فضای زیاد ــ عایق نبودن در مقابل حرارت وسرو صدا و بالاخره بلحاظ مصرف آهن زیاد بصرفه وصلاح صاحبان کار نمیباشد وبمرور زمان دراثر تکامل فن ساختمان سقف بتن آرمه در کارهای جدید جای خود را به سقف مرکب داده است . سقف مرکب مطابق شکل الف از تیرچه های پیش ساخته بمنظور جذب نیروی کششی ناشی ازخمش و بلوکهای سفالی بمنظور حذف قالب بندی و تعبیه عایق در مقابل حرارت و صدا وبتن روئی Topping که در محل ریخته میشود برای جذب نیروی فشار ناشی از خمش وتامین یکپارچگی سقف وبالاخره از تعبیه یك شبکه میله گرد دربتن روئی تشکیل‌شده‌است و بدین ترتیب ضمن رفع معایب سقفهای بتن آرمه سقف‌جدیدی پا بعرصه وجود گذاشته‌است.

درسقف‌پیش‌ساخته تمام‌صفحه سقف‌قبلا بصورت پیش ساخته تهیه میگردد ودر محل نصب میشود در مورد این سقف نیز بعلت رایج نبودن آن در کشور و محدود بودن مصرف آن ذکری بمیان نمیآید فقط کافی است گفته شود که نصب سقف مزبور سریعتر بوده ولی مستلزم استفاده از

(۱)ــ دراین مقاله سقف بعنوان یك اصطلاح عام برای پوشش طبقات Flooring و پوشش پشت بام Roofing بکار برده شده است .



شکل الف - سقف مرکب

جرثقیل میباشد .

بتن پیش فشرده در خدمت سقف مرکب Prestressed Composite Slab

با تکامل روزافزون فن و مصالح ساختمانی ــ مصالح نوع سومی بنام بتن پیش‌فشرده بمصالح قابل محاسبه قبلی یعنی فولاد و بتن آرمه اضافه گردید کهمزایای دومصالح قبلی رادریك واحد جمع کرده‌است وبا پیدایش آن فصل جدیدی در کارهای ساختمانی گشوده‌شد و بسیاری ازمشکلات وموانع موجود در کارهای ساختمانی و طراحی رفع گردید .

بهمان نحویکه پیدایش بتن پیش فشرده موجب تکامل و پیشرفت کارهای مختلفه ساختمانی گردید در مورد سقف نیز موجب شد که سقف مرکب با تیرچه های بتن آرمه بصورت سقف مرکب با تیرچه های بتن پیش فشرده تکامل یابد و سقف پیشرفته تری در جهت تقلیل هزینه وایجاد تسهیلات بیشتری برای مهندسین طراح وبهبود کیفیت و مقاومت جایگزین سقف خود یعنی سقف مرکب با تیرچه بتن آرمه گشته و برای پوشش ساختمانها مورد استفاده قرار بگیرد .

خصوصیات ومزایای سقف مرکب با تیرچه بتن پیش فشرده

۱ــ تقلیل قیمت بعلل زیر

۱) ــ کاهش وزن ــ همانطوریکه در شکل الف ملاحظه میشود از نظر محاسبه سقف مرکب را میتوان بمقاطع سپری تفکیك نمود در شکل (ب) مقطع سپری باتیرچه بتن آرمه ونمودار تنش‌های حاصله در آن در اثر بار وارده نشان داده شده است در شکل (ج ــ ۱) مقطع سپری با تیرچه بتن پیش فشرده و نمودار فشار حاصله در تیرچه قبل از نصب در سقف (ج ــ ۲) ونمودار تنش های حاصله درسپری متشکل از تیرچه‌بتن پیش فشرده

سقف‌های بتن پیش فشرده

بعداز نصب و بارگذاری (ج ــ ۳) دیده میشود . با مقایسه شکل (ب) و شکل (ج) ملاحظه میشود در سقف مرکب با تیرچه بتن‌آرمه از مصالح مصرفی در سپری فقط ازبال سپری برای‌جذب نیروی فشاری ناشی از خمش و از فولاد ــ های مصرفی در تیرچه بتن آرمه برای جذب‌نیروی کششی ناشی ازخمش‌استفاده بعمل‌آمده‌است‌ولی‌در مقطع سپری‌باتیرچه بتن‌پیش‌فشرده ازتمام بتن‌مصرفی درمقطع استفاده گردیده‌است‌در نتیجه‌همین‌امر موجب میشود که وزن سقف مرکب باتیرچه بتن پیش‌فشرده حدود ۴۰٪نسبت بوزن‌سقفهای سلف خود یعنی سقف مرکب با تیرچه بتن آرمه تقلیل یافته و سبکتر بشود و کاهش وزن سقف‌بنوبه خود باعث‌تقلیل بار مرده ودر نتیجه کاهش هزینه اسکلت بتنی ویا فلزی گردد .

۲)ــ **حذف قسمتی از ستونها وشاه تیرــ های اسکلت بتن یا فلزی ــ** چون در سقفهای‌مرکب باتیرچه‌های بتن‌پیش‌فشرده برخلاف سایر سقفها میزان افزایش مصرف مصالح در دهانه های ۶ــ۷ متری نسبت بدهانه‌های معمولی ۴ــ۵ متر (دهانه های استانداردبرای سایر سقفها) درمقابل صرفه‌جوئی که میتوان در دهانه بزرگ از طریق حذف قسمتی از ستونها و شاه‌ــ تیرها بدست آورد بسیار ناچیز میباشد درنتیجه‌چنانچه درطراحی ومحاسبه‌اسکلت ساختمان منافع و صرفه صاحبکار مبنای کار مهندس محاسب قرار گیرد و طرح اسکلت‌ساختمان از ابتدا برای سقف‌مرکب باتیرچه‌های‌بتن‌پیش‌فشرده‌محاسبه‌وطراحی شود میتوان حدود ۳۰٪ الی ۵۰٪ بنفع کارفرما در هزینه اسکلت بتنی یا فلزی ساختمان صرفه‌جوئی نمود .

۳) ــ **کاهش ضخامت سقف ــ** چون ضخامت مرکب با تیرچه بتن پیش فشرده در حدود نصف ضخامت سقف با تیرچه بتن آرمه میباشد لذا در هرطبقه از ساختمان میتوان چند ردیف آجر صرفه‌جوئی نمود .

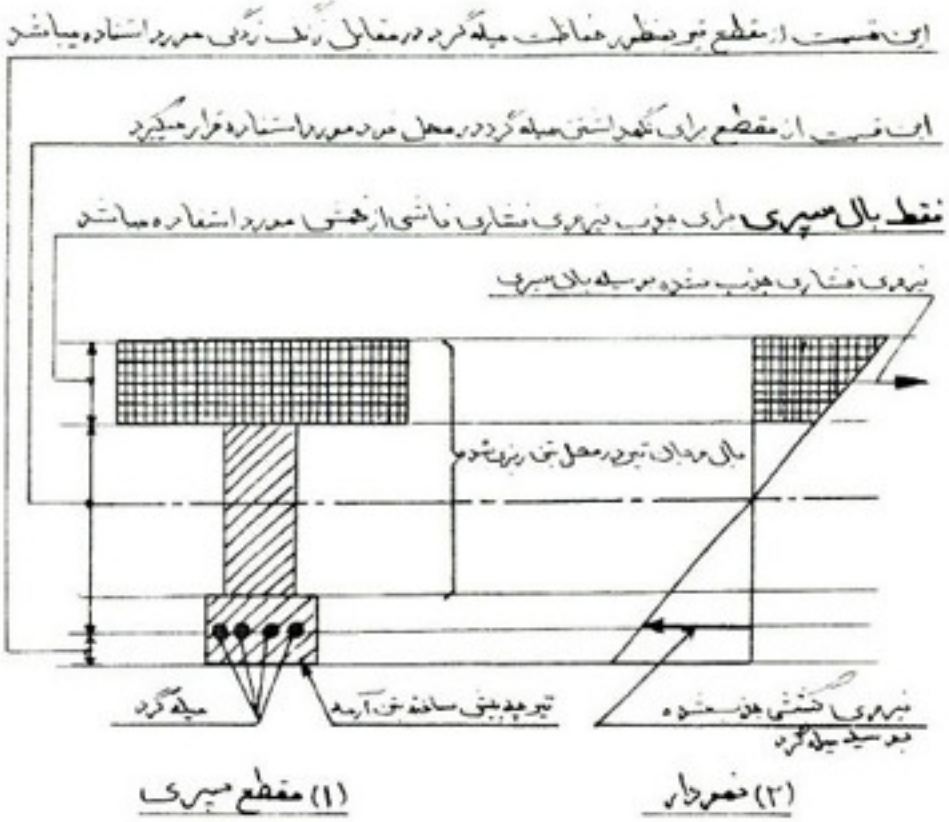
۲ــ مزایا ازنظر مهندسین معماروساختمان

۱) ــ همانطوریکه در بالا ملاحظه شد در سقفهای مرکب با تیرچه بتن پیش فشرده با اختیار دهانه‌های بزرگتر هزینه اسکلت و سقف توأما تقلیل یافته وضمنا ضخامت سقف ثابت میماند و همین امر یعنی اختیار دهانه‌های بزرگتر موجب فراهم شدن تسهیلات بیشتری برای‌مهندس معماربمنظورتقسیم سطح‌بین‌ستونها ازطریق دیوارهای تقسیم —Partition Walls میگردد .

۲) ــ چون برای بار وارده ودهانه معین و بعبارت دیگر برای ممان مقاوم مشخص ضخامت سقف مرکب با تیرچه های بتن پیش‌فشرده حدود نصف و یا کمتر از ضخامت سیر سقفهای مرکب میباشد لذا میتوان ظرافت بیشتری را در ساختمان تأمین نمود .

۳) ــ چون اجزاء ساختمانی با بتن پیش‌فشرده شده برخلاف اجزاء ساختمانی که با بتن آرمه ساخته شده‌اند همیشه تحت فشار میباشند (در سپری بتن آرمه بتن واقع شده از تار خنثی بپائین دارای ترك میباشد و همانند قطعات خرد شده‌ایست که بوسیله آرماتور بهم فشرده شده‌اند) لذا سیمهای فولادی‌مصرفی دربتن پیش‌فشرده همیشه در مقابل نفوذبخار وگاز هـای موجود در جو و در نتیجه زنگ‌زدگی محفوظ میباشند . **وانگهی فقدان ترك در** سپری با تیرچه بتن پیش فشرده موجب یکپارچگی(Rigidity) آن گشته و در نتیجه‌دراثر بارهای‌وارده خیز (Deflection) کمتری نسبت بسپری با تیرچه بتن آرمه دارد .

۴)ــ بعلت شرایط خاص تولیـد



(۱) مقطع سپری (۲) مقطع تیر

شکل ب - سپری سقف مرکب باتیرچه بتن آرمه

تیرچه‌های پیش فشرده مدول الاستیسیته آنها نسبت به تیرچه‌های بتن آرمه بیشتر میباشد وبعبارت دیگر میزان افزایش طول (Strain) در اثر بارهای اضافی وارده کمتر بوده و احتمال ترک‌خوردن اندود گچ وخاك کاهش میابد .

۵) تیرچه‌های بتن پیش فشرده چنانچه تحت بارهای اضافی فوق‌العاده قرار بگیرند و خیز (Deflection) از حد مجاز تجاوز نماید در اثر برداشتن بار اضافی مجددا بحالت اولیه برمیگردند در صورتیکه این امر در مورد تیرچه‌های بتن آرمه صدق نکرده و خیز زیاد از حد موجب خرابی سقف میگردد .

۶) — چون سقف مرکب باتیرچه پیش‌فشرده برعکس سقفهای سلف خود دارای خیز بطرف بالا (Camber) میباشند و بمرور این خیز حتی بیشتر هم میشود در نتیجه اندود گچ وخاك همیشه تحت فشار بوده واز ترك خورن آن جلوگیری بعمل میآید .

۳— صرفه بنفع اقتصاد کشور

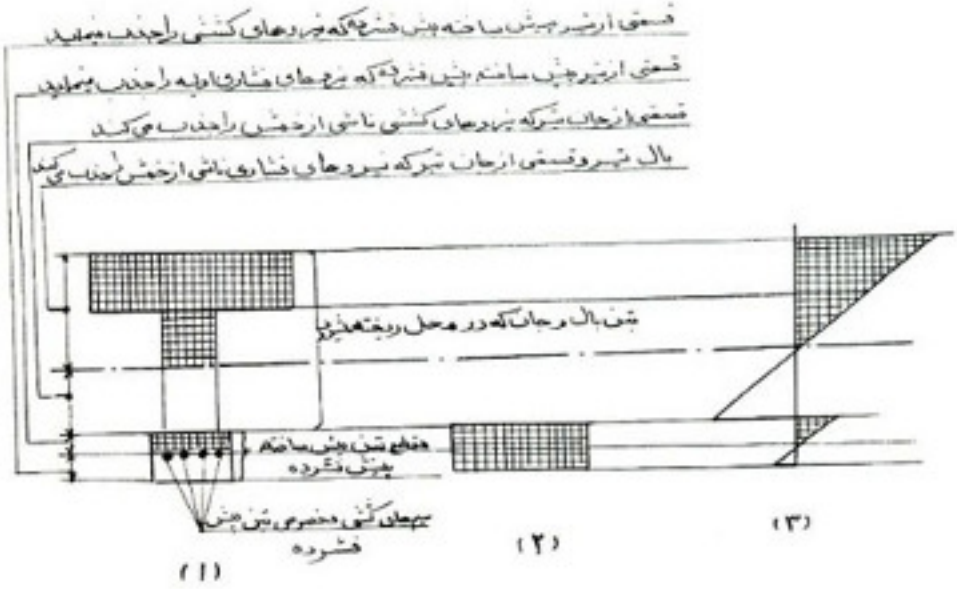
مصرف فولاد کشی (High Tensile Steel) در سقف مرکب با تیرچه بتن پیش‌فشرده برابر ۳۰٪ مصرف فولاد در سقف مرکب باتیرچه بتن آرمه میباشد نتیجتا ازخروج ارز از کشور جلوگیری میشود .

خوشبختانه همزمان با جنب وجوشی که در سال های اخیر جهت تولید وعرضه اقلام مختلفه پیشرفته ساختمانی وصنعتی و غیره پیدا شده مهندسین و مراجع علاقمند به‌پیشرفت کشور از عرضه نمودن سقفهای جدید تری از جمله سقف با تیرچه های بتن پیش فشرده غافل نمانده وهم اکنون میتوانند پیشرفته ترین سقفها را باتیرچه بتن‌فشرده بنام‌شتال‌سقف (سقف شتالین) تهیه و عرضه نمایند . برای اطلاع بیشتر در مورد نحوه محاسبه و خصوصیات این قبیل سقفها میتوان بمنابع زیر مراجعه نمود :

۱— شرکتسهامی بی‌بی آرایران— قسمت شتال سقف تلفن ۷۲۰۹۲ .

(۲) - Prestressed Concrete Designers Handbook by P.W. AFELES & F. H. TURNER

(۳) - A Guide to B.S. code of Practice for Prestressed Concrete, Walley & DATE



شکل ج - مقطع سقف مرکب باتیرچه پیش ساخته پیش فشرده

Usage du béton précontraint dans les couvertures des bâtiments

اخبـــــــــــــــار