پردیس بین الملل

پایان نامه ی کارشناسی ارشد

طراحی موزه ی هنرهای معاصر رشت

از:
سید امین سیدین

استاد راهنما:
دکتر جعفر منسوجی
دکتر سید یوسف امیری

تیر ۱۳۹۰

بسم الله الرحمن الرحيم

پردیس بین الملل
مهندسی معماری

طراحی موزه ی هنرهای معاصر رشت

از:
سید امین سیدین

استاد راهنما:
دکتر جعفر منسوجی
دکتر سید یوسف امیری

تیر ۱۳۹۰

تقدیم به پدر،
به پاس یگانگی و راستیش.

گم شدم در بحر حیرت ناگهان زین همه سرگشتگی بازم رهان

عطار

سپاس خدای بی همتا را، که یاریم کرد تا دری دیگر - هرچند کوچک - از کاخ هزارتوی هنر را بگشایم. باشد که این گام، و گام های دگرم، همواره در راه او، انسانیت، عشق و میهن باشد.

سپاس از پدر مهربان، صبور و صمیمی ام.

با تشکر از استادان گرامی ام، آقایان دکتر جعفر منسوجی و دکتر سید یوسف امیری که زحمت راهنمایی ام را بر عهده داشتند.

و با تشکر از دوستان عزیزی که یاری شان را از من دریغ نکردند، آقای دکتر مهرداد جواهریان، آقای دکتر امین قربانی، خانم مهندس مریم قربانی، آقای مهندس اکبر سپه وند، خانم مهندس صدف سبک رو و دیگر دوستان همیشه همراه.

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

فصل اول: آشنایی با موضوع پایان نامه ۱

مقدمه ۲

۱-۱ ضرورت و اهمیت مساله ۳

۱-۲بیان مساله ۳

فصل دوم : هنر ۴

مقدمه ۵

۲-۱ تعریف هنر ۶

۲-۲ پیوند هنرها ۹

۲-۳ نگرش جامعه شناختی به هنر ۱۰

۲-۴ نگرش روان شناختی به هنر و هنرمند ۱۲

۲-۵ هنر در مقام وسیله لذت جانشین ۱۳

۲-۶ مسائل پاسخ دادنی و پاسخ ندادنی هنر توسط روانکاوی ۱۳

۲-۷ هنر، ذهن نا آگاه، بیماری و رویاها ۱۴

۲-۸ هنر و بیماری ۱۵

۲-۹ هنر و رویا ۱۵

۲-۱۰ روانکاوی و تاریخ هنر ۱۵

۲-۱۱ نتیجه گیری ۱۶

فصل سوم : تاریخچه مطالعات صورت گرفته در حوزه موزه ۱۸

۳-۱ مقدمه ۱۹

۳- ۲ موزه چیست؟ ۲۰

۳-۳ انواع موزه ها ۲۱

۳-۴ تاریخچه ی موزه در ایران ۲۳

۳-۵ گونه شناسی موزه – نظر اجمالی به تاریخ معماری ۲۵

۳-۶ یک معماری فراگیر در بنای موزه های جدید ۲۸
۳-۷ موزه به مثابه یک معماری همگانی ۳۱
۳-۸ تاریخ موزه های هنر و مجموعه های هنری ۳۳
۳-۹ ارزش های فرهنگی مجموعه ها ۳۹
۳-۱۰موزه مدرن ۴۳
۳-۱۱ رقص حلقوی با پای نرم ۴۴
۳-۱۲ راهکارها ۴۶
فصل چهارم : نمونه های موردی ۴۷
۴-۱ موزه ی الوارو سیزا در برزیل ؛درامی از بتن برصفحه ای مثلث و بافتی صخره ای ۴۸
۴-۲ موزه ماکسی زاها حدید؛ لفافی به هم تاب خورده از بتن، فولاد و شیشه در قلب امپراتوری ۵۰
۴-۳ موزه هنرهای معاصر هرنینگ؛ اصلاح بافت با روی کردی فرمال ۵۲
۴-۴ موزه ی جدید مرسدس بنز ۵۵
۴-۵ موزه ی هنرهای معاصر ۶۵
فصل پنجم : مطالعات اقلیمی ۶۸
مقدمه ۶۹
۵-۱ مطالعات تاریخی و فرهنگی شهر رشت ۷۰
۵-۲ مطالعات اجتماعی، اقتصادی و سیاسی ۷۳
۵-۳ شناخت بستر طبیعی ۷۴
۵-۴ مطالعات اقلیمی ساختگاه و نقش آن در معماری ۷۶
۵-۵ نقش اقلیم در شکل گیری فضای شهری ۸۴
۵-۶ تعیین فرم و نوع پلان ۸۴
۵-۷ تعیین جهت ساختمان ۸۵
۵- ۸ معماری بومی در گیلان ۸۶
فصل ششم : ضوابط طراحی ۹۰
۶-۱ تأثیر فیزیکی موزه ها بر کالبد آن ها ۹۱

۶-۲ نحوه قرار گیری در بستر ۹۱
۶-۳ گسترش پذیری ۹۲
۶-۴ قانون سه ثلث در موزه ۹۲
۶-۵ نور ۹۴
۶-۶ اندازه ها در موزه ۹۷
۶-۷ ارتفاع مناسب برای دیدن ۹۸
۶-۸ وسایل و فنون نمایش ۹۹
۶-۹ معماری داخلی ۹۹
۶-۱۰ طرح ریزی موزه ۱۰۰
۶-۱۱ نمایش کلکسیون ها در موزه ۱۰۳
۶-۱۲ نحوه ی نمایش ۱۰۳
۶ -۱۳ طبقه بندی فضاهای مورد نیاز موزه ۱۰۷
۶-۱۴ مفهوم ۱۲۵

فصل هفتم : برنامه فیزیکی ۱۲۶
۷-۱ بخش اداری ۱۲۷
۷-۲ بخش کارگاهی ۱۲۸
۷-۳ بخش پژوهشی ۱۲۸
۷-۴ بخش خدماتی و رفاهی ۱۲۸
۷-۵ بخش نمایشی ۱۲۹
۷-۶ بخش همایش و اجتماعات ۱۲۹
۷-۷ فضاهای جانبی ۱۲۹
۷-۸ نکات مهم در طراحی و محاسبه ابعاد فضاها (استاندارد فضاها) ۱۲۹
فصل هشتم: سازه و تاسیسات ۱۳۵
۸-۱ سازه ۱۳۶

۸-۲ مطالعات تاسیساتی ۱۴۳

فصل نهم: تحلیل سایت ۱۴۶

۹-۱ معرفی سایت ۱۴۷

۹-۲ تحلیل سایت ۱۴۸

۹-۳ توپوگرافی ، خط زمین و خط افق ۱۵۰

۹-۴ اقلیم ۱۵۱

فصل دهم: طراحی ۱۵۳

۱۰-۱ فرآیند شکل گیری فرم ۱۵۴

۱۰- ۲ تصاویر و پلان ها ۱۵۶

چکیده :

طراحی موزه ی هنر های معاصر رشت
سید امین سیدین

در این نوشتار تلاش شده است با توجه به اهمیت مقوله ی هنر و نیز ضرورت وجود مکانی برای نمایش آثار هنرمندان، در قالب تعاریف و ضوابط کلی، مطالعات لازم برای طراحی معماری موزه ی هنرهای معاصر شهر رشت انجام شود. در ابتدا به مقوله ی هنر اشاره می شود و سپس با بررسی تاریخچه ی مطالعات صورت گرفته در حوزه ی معماری موزه و نیز نمونه های ممتاز اجرا شده، به نکات اصلی در طراحی معماری یک موزه دست می یابیم. در مرحله ی بعدی، مطالعات اقلیمی و تدقیق ضوابط طراحی در موزه بیان می گردد که نهایتاً به برنامه ی فیزیکی ختم می شوند. با معرفی سازه ی مورد نظر برای ساختمان موزه و نیز تحلیل سایتی که برای طراحی مد نظر بوده است، به آخرین فصل این رساله یعنی طراحی می رسیم که خود شامل توضیح چگونگی فرآیند شکل گیری فرم و نیز تصاویر، پلان ها و برش ها می باشد.

کلید واژه: مطالعات ، طراحی معماری ، هنر ، موزه

Abstract:

Architectural design of The Contemporary Arts Museum in Rasht.
Seyyed Ameen Seyyedein

Given the importance of art and need a place for artists to display their works in this thesis has been struggling to study architectural design of The Contemporary Arts Museum in Rasht.

The first category is the art and the history of museum architecture studies then with investigate the samples made outstanding the main points in the museum`s architectural design is achieved.

In the next stage, climate studies and design scrutinize regulations are put in the museum, which will eventually lead to physical planning.

With the introduction of the desired structure for the museum building, and analysis of the site that has been considered to design, we will reach the last chapter of this thesis; Design, which includes an explanation of how the form processed, and images, plans and sections.

Key words: studying , architectural design , art , museum

فصل اول

آشنایی با موضوع پایان نامه

مقدمه

در این فصل سعی شده است با بیان ضرورت و اهمیت مساله، آشنایی کلی با موضوع پایان نامه که طراحی موزه ی هنر های معاصر شهر رشت است، امکان پذیرگردد که ابتداً، تصویری از معماری امروز جهان مطرح می شود.

۱-۱ ضرورت و اهمیت مساله

وضعیت معماری در اوایل قرن بیست و یکم، تا حدودی بحث برانگیز شده است. و یا به گفته ی ژان نوول، در حال حاضر به دلیل ماهیت و طبیعت کارها، فرم ساختمان که در واقع می بایست معنا و مفهوم آن را انتقال دهد، اغلب پیچ و تاب خورده است. اگر ساختمانی می خواهد موفق باشد، می بایست بزرگ و به عبارتی غول پیکر باشد. یعنی چیزی غیر قابل حدس، و با وجود این کمابیش آشنا. انگار که از عمیق ترین ضمیر ناخودآگاه انسان سربرآورده باشد. ساختمان باید بزرگ تر و عجیب تر از این که خود انسان است باشد، اما با وجود این، آیینه ی امیدها و ترس های او نیز باشد. برخی از معماران مباحثی به عنوان فرم های قوی، باز، بسته و وارونه به عنوان منابعی مورد توجه و انتقادی و همچنین عینی مطرح کرده اند. آنان ساختمان را به مثابه صاحبان مکان و همچنین کانتینرهای هزارتویی می بینند، و همین طور به مثابه فرم های شمایلی و اشکالی غیرقابل حدس، این معماران استدلال می کنند که تأکید بر یکپارچگی، اما کاملاً پیچیده بودن ساختمان می تواند بازنمودی صلب و چه بسا معنایی روایی داشته باشد به گونه ای نامرئی و همچون نیروهایی غیرقابل درک، که زندگی روزانه ی انسان را تشکیل می دهند. به گفته ی آرون بتسکی، آنان معمارانی با حال و هوای قهرمانی که تا حدودی از مد افتاده هستند، هر چند که ساختمان هایشان با شگفتی همراه است. و اضافه می کند که آنان "قاتل" نیستند بلکه "اژدها آفرین" هستند. کار این دست از معماران به یکسان در جهت پیشبرد تأثیر مستقل و هم چنین در جهت تولید فرم های یگانه و ساخته شده، با نوعی استمرار فضایی و رویه ی ممتد در جهت خلق بازنمودی منسجم و سلسه مراتبی از تفکری مجرد درباره ی محتویات ساختمان است. به بیان دیگر ساختمان های آنان نشان نمی دهد چگونه، چرا یا کجا ساخته شده اند، یا این که به خاطر چه چیزی خوب هستند. آنان چیزهایی را که چندان ضرورتی در کارها به آن نیست به کار اضافه می کند. بنابر نظر آرون بتسکی، البته آنچه که آنان به کار اضافه می کنند معماری است، و کیفیت و ویژگی های است که مکان ساخته شده را به مثابه ی چیزی متفاوت و بیش از همه اجزای آن درک پذیر می سازد.

معماری اثری صرفاً انتقادی نیست و صرفاً در سطح برآوردهای برنامه ی کار نیز نیست. معماری می بایست بحث و استدلالی را برای معماری به عنوان چیزی مطرح کند که کیفیتی خاص از انگاره، فضا و فرم به آن اضافه می کند، به نحوی که انسان می تواند رابطه ی خاص خود را با آن ایجاد و آن را تجربه کند، ضمن آنکه استقلال خود را نیز در برابر آن حفظ می کند، و همان گونه که کار را تجربه می کند، حس خود از جهان را نیز می سازد.

به هر حال، به گفته ی ژان نوول، امروزه معمار در موقعیت منحصر به فردی قرار دارد. معمار دیگر هنرمندی به معنای سنتی آن نیست. معمار کسی نیست که مانند نقاش در برابر صفحه ی سفیدی قرار گرفته باشد و بخواهد میانجیگری کند. معمار در محیطی قرار گرفته است که محیطی مرزبندی شده و محدود است. در دل این محیط است که امکان دارد فضایی نامحدود و بی قید و شرط و شیوه ای برای غلبه کردن به آن محدودیت را بیابد.[۱]

جهان هنر در قرن بیستم بیش از همه ی قرون پیش، سرشار از نو اندیشی و نوآوری بود. دراین قرن پر تلاطم اشتیاق به خلاقیت و التزام به ابداع به حدی بود که بیش از همه ی تاریخ هنر، در آن دگردیسی های شکلی و تحولات سبک شناختی به وقوع پیوست. این شور و اشتیاق آنقدر بالا گرفت که برای نخستین بار، نفس خلاقیت و نوآوری، موضوع هنر شد و جمع کثیری از هنرمندان به پدیده های نو، بدیع و حتی غریب رو نمودند. در این قرن همچنین هنر به طور وسیعی ازکارکرد زینتی و اشرافی فاصله گرفت و پیوسته تلاش داشت تا نقش متعهدانه ای را در پیش بگیرد. هنر سده بیستم که البته ریشه در تحولات چشمگیر نیمه دوم سده نوزدهم داشت، دراین راه گاه به مسائل اجتماعی و انسانی و گاه خود هنر متعهد می شوند.

[۱] فصل نامه ی معماری ایران، دوره ی نهم و دهم

درکشور ما ایران نیز مدرنیسم که از غرب وارد شد نه درست شناخته شد و نه درکل جامعه مقبول افتاد و تاریخ ایران پس از مشروطیت درهمه ی عصرها متاثر از کشاکش سنت و تجدد بوده است و در واقع، سیاست پر تناقض الگوبرداری ازغرب و بازگشت به «افتخارات» گذشته، هنرایران را ازحرکت طبیعی و متناسب با شرایط درونی جامعه بازداشت.
هنر معاصرایران هم اکنون تحت تأثیر جنبش های هنری غرب می باشد. کمااینکه نمایشگاه های داخلی از چند سال اخیر، تحت عناوین و گرایش های هنر مفهوم گرا[۲]، هنر رویداد[۳] ، هنر خشن[۴] ، که در مجامع معتبر هنری کشور دایر بوده است، گواه این مدعایند.
باتوجه به این شیوه ی آفرینش هنری، تأسیس مراکزی در شهرستان ها برای به نمایش گذرادن و درمعرض نقد قراردادن آثار هنرمندان نوگرا و حمایت ازآن ها، ضروری به نظر می رسد و این رساله در نظر دارد به طرح موزه ی هنر های معاصر بپردازد.
هزاران موزه در سراسر جهان آثار و اشیایی را نگه داری می کنند که همگی این آثار نشان دهنده ی میراث فرهنگی و فعالیت های هنری انسان ها و جوامعشان است. موزه ها از آنجا که نمایانگر یک واحد فرهنگی هستند، بنابراین نخستین پایگاه های شناخت مسائل فرهنگی هستند و می توانند به عنوان یک ایستگاه پژوهشی برای پژوهشگران و علاقمندان عمل کنند. علاوه براینکه با ساخت موزه تعداد زیادی شغل ایجاد می شود، آگاهی مردم نیز افزایش می یابد، که این باعث تداوم فرهنگ می شود که در عصر حاضر بسیار مهم است.
موزه های هنر، محیط های جذابی برای آموزش و سرگرمی هستند که با نمایش آثار هنری دو بعدی و مجسمه ها و آثار هنری چند رسانه ای، تجارب موثری برای بازدیدکنندگان ایجاد می کنند و آنان را به تفکر و تحلیل وا می دارند.[۵]

۱-۲ بیان مسئله

با توجه به نیاز غنی سازی فرهنگی جامعه و هم چنین با توجه به آن که از خاستگاه های مهم معماری به ویژه در دوران پست مدرن، زمینه ی فرهنگی و همچنین زمینه ی تاریخی آن به شمار می رود (و این دو زمینه هر دو به نحو شایانی با معنای موزه در ارتباطند، به این ترتیب که موزه مکانیست برای آشنایی با فرهنگ و تاریخ یک ملت یا قوم، با گرایش ذاتی به سمت مهم ترین مفهوم خود یعنی هنر) و نیز واقعیت غیر قابل انکار بروز تحولات شگرف درعرصه های گوناگون، به ویژه هنر از عصر مدرن (اواخر قرن ۱۹که به دنبال انقلاب های صنعتی پدید آمد) تا به امروز ، لزوم طراحی یک موزه با گرایش هنر های معاصر به چشم می خورد. سعی خواهد شد علاوه بر روند طراحی بنای موزه، در رساله ، تعاریف ریشه ای و دیالکتیک و مباحثه انگیز از هنر و همچنین رویکرد های مختلف بر طراحی موزه به ویژه فرم آن، ارایه گردد.

---

[۲] Conceptual
[۳] Happening
[۴] Artbrut
[۵] راهنمای کاربردی طراحی نمایشگاه

فصل دوم

هنر[۶]

[۶] اقتباس از پایان نامه ی کارشناسی ارشد صاحبه عاشوریان، طراحی خانه ی هنر گیلان

مقدمه

هنر بیان هر آرمانی است که هنرمند توانسته باشد آن را در صورت تجسمی تحقق بخشد. هنر زبان مشترک قابل فهم همه ی ملت هاست، که بدون در نظر گرفتن مرزها، ملل و تمدن های دنیا را در اعصار مختلف و در همه ی نقاط زمین به هم پیوند می دهد. هنر مرز زمان را در می نوردد، از عرصه ی گیتی فراتر می رود و در فضای معنوی و ماورالطبیعی از دستان یگانه معمار هستی، تبلور گشته و جهان زیبا را خلق نموده تا سناریوی زندگی در آن به نمایش گذاشته شود. زبان هنر از گویاترین زبان ها جهت بیان مفاهیم است که خصوصاً در جهت دادن ایدئولوژی ها و القاء نوع فرهنگ به مخاطبان بسیار موثر است.

ماهیت اصلی هنر را باید در توانایی هنرمند به آفرینش جهانی جامع و قائم به ذات سراغ کرد، که نه در جهان نیازها و امیال، عملی است و نه دنیای رویا و خیال، بلکه دنیای جامع این اضداد است، تصویر قانع کننده ای از کلیت تجربه و در نتیجه ادراک فرد از حقیقت کلی. هنر فعالیتی دیالکتیکی نامیده می شود و واحدی جدید که در آن اضداد به آشتی می رسند پدید می آورد.

هنر می تواند انسان را از حالت چند پارگی تا حالت موجودی جامع و کامل ارتقاء دهد، هنر به بشر توان درک واقعیت را می بخشد و نه تنها در تحمّل واقعیت او را یاری می کند، بلکه برای انسانی تر و شایسته تر کردن آن به انسان عزمی راسخ ارزانی می دارد، هنر خود واقعیتی اجتماعی است. جامعه به هنرمند، این جادوگر والامرتبه نیازمند است و حق دارد از وی بخواهد که از نقش ویژه ی اجتماعی خود آگاه باشد. این حق هرگز در جامعه ی نوخاسته، در قبال جامعه ی فرسوده، مورد تردید قرار نگرفته است. آرزوی هنرمند که سرشار از اندیشه ها و احساس های زمان خود بود علاوه بر جلوه گر ساختن واقعیت، شکل دادن بدان نیز است. مجسمه ی موسی میکل آنژ، فقط تصویر هنرمندانه ی انسان دوران رنسانس و تجسم شخصیّت خود آگاه جدید از قالب سنگ نبود، بلکه مضافاً فرمانی بود در قالب سنگ به معاصران و مشتاقان میکل آنژ که:

"این است شخصیّتی که شما باید همانندش باشید، عصری که ما در آن زندگی می کنیم، او را می طلبد و جهانی که ما شاهد تولد آنیم نیازمند اوست."[۷]

در این فصل کوشش شده است با دیدی موشکافانه به هنر نگریسته شود تا شناخت بهتری نسبت به آن پیدا کرده و به ضرورت هنر و ارتباط بین انواع هنرها پی ببریم.

[۷] هربرت رید،۱۳۵۲

۲-۱ تعریف هنر

۲-۱-۱ معنی هنر

تا کنون در تعریف و پیدایش هنر و فلسفه ی آن بحث های مفصلی شده و از دیدگاه زیبایی شناسی از جهات مختلفی مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته است، ولی خارج از تمام توصیف های فلسفی که تاکنون درباره هنر صورت گرفته است، می توانیم هنر را وسیله ای برای ثبت و ضبط احساس در قالب مشخصی و نیز وسیله ی انتقال آن در خارج از عوامل ذهنی و همچنین تفهیم آن احساس به دیگران بدانیم.

در توضیح بیشتر این تعریف، می شود بیان کرد که دایره ی احساس های روح انسانی از لحاظ ((زیبایی)) به یکی دو مرحله مشخص و معین محدود نمی شود که با ابداع یک یا چند وسیله ی عادی بتوان ضبط احساس حاصله را برای برخورداری در آینده و یا انتقال آن به دیگران ممکن ساخت، و نه از وسایل عادی انتقال معانی و مفاهیم و احساس در این مورد استفاده کرد، بلکه دایره ی احساس های روحی انسان بسیار وسیع و از لحاظ تنوع و وسعت و عظمت بی اندازه زیاد است و از این رو، به منظور ضبط و انتقال آن برای آینده و یا برای دیگران، قهراً به وجود وسایل و عواملی با ظرفیت فصاحتی متناسب با دایره ی وسعت و عظمتش نیاز هست و هنر در انتقال احساس زیبایی همان وسیله ایست که ضبط قسمتی از آن ها و فقط اصالت آن ها رابه عهده دارد ولی نباید اشتباه کرد که هنر تنها وسیله ی کامل و یگانه ی واسطه ی ناقل است که می تواند از عهده ضبط و انتقال و بیان کلیه تجلیات روحی برآید، بلکه هنر همچنین وسیله ای از وسایل انتقال احساس زیبایی است، وسیله ای کامل تر و مطمئن تر که نسبت به وسایل انتقال احساس نامبرده در پیش تا حدودی وسیع و از توانایی لازم به حد کمال غنی است.[۸]

پس هنر عبارت است از وسیله انتقال احساس، که نه تابع و محدود به قوانین عقلی و مقتضیات شعوری مطلق است و نه خارج از حیطه ی عقل و شعور، به دلیل اینکه حتماً از یک نوع نظم و ترتیب برخوردار است و خود در عین حال معرف وجود نظم است در وجود خود و در نهاد هنرور.[۹]

لذا وظیفه عقل و شعور ظاهری در ابداع هنر، این نیست که در ماهیت اصلی هنر مداخله نماید، بلکه هنر اصلی می بایست از نظام علوی روحی (فوق شعوری) سر چشمه بگیرد. و از طریق اعضا و حواس مربوطه به جهان محسوسات جریان یابد. وگرنه هنری که از عقل و شعور محض ظاهری سر چشمه بگیرد، و هنرمند در ابداعش، اراده و هوس های خود را به کار بندد و صرفاً از شعور ظاهری خود کمک بگیرد، مسلماً یک اثر محدود و قهر و خالی از قدرت نمایش تجلیات روح آزاد است. و هر چه هنر از سرمایه ی روحی فقیر باشد بی ارزش تر. [۱۰]

نظر فلاسفه ی زیباشناس درباره ی نظم موجود در علوم هنر عموماً مبتنی بر امکان استفاده و مداخله ی عقل و تفکر در بهبود بخشیدن اثر هنری است. حتی این مسئله در آثار افلاطون منعکس است که در کیفیت ایجاد هنر دو مرتبه و دو مقام متمایز از هم را نام برده است. یکی مرتبه ی عقلی و مساعی فکری، و دیگری مرتبه ی ادراک اشراقی. پرفسور گراهام والاس در کتاب "هنر چیست" نظریات جدید در مورد مداخله تصورات فکری و جنبه های الهام اصلی و اساسی در مقام هنر را در مراتب چندی خلاصه نموده است. نهایت اینکه "والاس" به جای دومقام مذکور مورد نظر افلاطون، چهار مقام در سیر و حرکت و نظام فکری که منتهی به تصمیم و کشف ضابطه و طرح و ابداع یا مفهومی از یک اثر هنری جدید میشود توصیف می نمایند:

" مقام اول مرتبه ی "حضور"[۱۱] نام دارد که در این مقام مسئله ی مخصوصی از تمام جهات، مورد تجسس و مطالعه قرار می گیرد و مقام دوم "مراقبه"[۱۲] است. در این مقام هیچ گونه فکری که مرتبط با مسئله یا کار هنری که متفکر خلاق یا هنرمند، منظور دارد انجام نمی گیرد. مقام سوم مرتبه ی ظهور "انجلاء" است که با وقایع پسیکولوژیکی توام بوده و" استتار"[۱۳] نام دارد. و مقام چهارم مرتبه ی تجسم و تخریج صور ذهنی و اجرا کار هنری است که به مرحله ی "تحقق" [۱۴]مرسوم است." از

---

[۸] صبور اردوبادی، ۱۳۴۶

[۹] صبور اردوبادی،۱۳۴۶

[۱۰] صبور اردوبادی، ۱۳۴۶

[۱۱] preparation

[۱۲] incubation

[۱۳] illumination

[۱۴] Verification

مقامات چهار گانه بیش از همه مراقبه حائز اهمیت بوده و مورد توجه قرار گرفته است. پروفسور والاس از نوابغی نام برده است که بهترین اثر هنری خود را پس از مدتی که در مقام مراقبه بوده اند به وجود آورده اند. ولی بایستی قبل از زمان مراقبه، تفکر شدید با تمام قدرت خود بکار رود و عقل، کار اصلی و اساسی را به انجام رساند.[۱۵]

هربرت رید در کتاب معنی هنر، آنرا چنین تعریف می کند: "هنر کوششی است برای آفرینش صور لذت بخش که این صور، حس زیبایی ما را ارضا می کند. و حس زیبایی وقتی راضی می شود که ما نوعی وحدت یا هماهنگی حاصل از روابط صوری در دریافت کرده باشیم." تعیین این که چه چیزی در میان همه ی هنرها مشترک است، بهترین آغاز تحقیق ماست. شوپنهاور نخستین کسی بود که گفت: همه ی هنرها می خواهند به مرحله ی موسیقی برسند. این گفته بارها تکرار شده و لیکن حقیقت مهمی را هم بیان می کند. شوپنهاور کیفیات انتزاعی موسیقی را در نظر داشت، در موسیقی و تقریباً فقط در موسیقی هنرمند می تواند مستقیماً با مخاطبان خود طرف شود بی وساطت وسیله ای که عموماً برای مقاصد دیگر هم به کار برده می شود، معمار باید غرض خود را به زبان عمارت بیان کند، که بعضی فوائد مصرفی هم دارد. شاعر کلمات را به کار می برد، که در محاورات روزمره هم به کار برده می شود. نقاش معمولاً به زبان تصویر با جهان قابل رویت خود سخن می گوید، فقط آهنگساز است که به آزادی می تواند از ضمیر خویشتن اثری پدید آورد که هدف آن چیزی جز لذت بخشیدن نیست، اما همه ی هنرمندان نیتشان لذت بخشیدن است.

تعریف تولستوی از هنر با این کلمات بیان شده است. "بیدار کردن در ضمیر خویشتن احساسی که انسان تجربه کرده است پس از بیدار کردن، نقل آن به واسطه حرکت یا خط یا رنگ یا صدا، یا اشکالی که به وسیله کلام بیان می شوند، به طوری که دیگران هم آن احساس را تجربه کنند. این است فعالیت هنری. هنر فعالیتی است انسانی، شامل این که یک فرد به طور آگاهانه به وسیله بعضی از نشانه های خارجی، احساساتی را که در زندگی گذشته داشته است به دیگران منتقل کند، چنان که دیگران نیز از آن احساسات متاثر شوند و آن ها را تجربه کنند."

این نظریه حتی از لحاظ کلماتی که به وسیله آن بیان شده است، مانند نظریه وردزورث است که درباره شعر میگوید: "شعر از عواطفی سر چشمه می گیرد که در حالت سکون فراهم آمده اند، عواطف مورد تامل قرار می گیرند تا آن که بر اثر نوعی واکنش، سکون رفته رفته ناپدید شود و عواطفی نظیر همان عواطفی که سابقاً موضوع تامل بودند به تدریج پدید آید و در ذهن ظاهر شود." نظریه تولستوی درباره ی هنر به نظریه وردزورث شباهت دارد. مثلاً هر دوی آنها اصرار دارند که هنر باید کاملاً قابل انتقال باشد. عبارت وردزورث که می گوید:"انسان در حال سخن گفتن با انسان دیگر". وصف کامل هنرمند آرمانی تولستوی است و این که وردزورث می گوید، بیان شعری باید متکی "بر زبان عادی مردم" باشد، مطلبی است که طنین آن، بارها و بارها در کتاب تولستوی به گوش می رسد.

حال به جاست که با این تعاریف و شناخت از هنر به نکات مهمی از آن اشاره کرد:

- تمایز هنر و زیبایی

بیشتر اشتباهات ما درباره ی هنر از نداشتن وحدت نظر در استعمال کلمات هنر و زیبایی ناشی می شود، همیشه فرض می کنیم که هر آنچه زیباست، هنر است. یا هنر کلیتاً زیباست و هر آنچه زیبا نیست، هنر نیست و زشتی نفی هنر است. این یکی دانستن هنر و زیبایی همه مشکلات ما را در درک هنر تشکیل می دهد. حتی در نزد کسانی که به طور کامل نسبت به تأثیرات زیباشناسی حساسیت شدید دارند، این فرض در موارد خاصی که هنر زیبایی نیست به صورت یک عامل بازدارنده ناخود آگاه عمل می کنند، زیرا که هنر ضرورتاً همان زیبایی نیست، خواه مسئله را از لحاظ تاریخی مطالعه کنیم (یعنی ببینیم که هنر در اعصار گذشته چه بوده است) و خواه از لحاظ جامعه شناسی (یعنی ببینیم که هنر از حیث تظاهرات کنونی خود در سراسر جهان چیست).

- هنر به عنوان شهود

اکنون نظریه ی دیگری در باب زیباشناسی سر چشمه گرفته و تا حدی جانشین نظریات دیگر شده است. می گوید کامل ترین تعریف هنر آن است که هنر را شهود صاف و ساده بدانیم. اشکال کار در به کار بستن این نظریه است که بر اصطلاحات مبهمی مانند شهود و تغزل تکیه دارد.[۱۶]

---

[۱۵] صبور اردوبادی، ۱۳۴۶

اما معنی و اعتبار این تعریف اخیر که هنر عبارت از شهود است ناشی از همه ی آن چیزهایی است که با این تعریف آنرا تلویحاً نفی و هنر را از آن تفکیک می کند. که در اینجا به ذکر موارد عمده و یا لااقل آن هایی که دارای اهمیت بیشتری است اکتفا می کنیم.

این تعریف به این معنی است که هنر طبیعیات نیست، یعنی مثلاً نمی توان گفت که هنر عبارت از رنگ ها یا تناسب بین رنگ های معینی است و یا عبارت از اشکال بدنی مخصوص یا اصوات یا تناسب بین اصوات مشخص است و یا تظاهری از نیروی حرارت و برق و یا بالاخره از سایر خواص "طبیعی" است.[۱۷]

این تعریف که هنر عبارت از شهود است متضمن یک نفی دیگر هم هست به این معنی که اگر هنر را شهود بدانیم و اگر شهود را معادل معنی اصلی کلمه یعنی مشاهده و تماشا تلقی کنیم نمی توانیم بگوییم که خاصیت هنر سودمند بودن آن است، زیرا نتیجه ای که از یک چیز سودمند حاصل می شود جلب لذت، درنتیجه دور کردن رنج است و حال آن که هنر ذاتاً هیچ ارتباطی با مفید بودن یا با خوشی و رنج ندارد. همه کس بی چون و چرا تصدیق خواهند کرد که صرف خوشی از هر قبیل که باشد به خودی خود خاصیت هنری ندارد مثلاً لذت نوشیدن آب برای رفع تشنگی یا گردش در هوای آزاد برای به حرکت در آوردن اعضای بدن که کمک به جریان خون و یا انجام عمل مطلوبی که در مرتب کردن زندگی عملی ما موثر باشد و هیچ یک از این ها خاصیت هنری ندارند. [۱۸]

این تعریف که هنر عبارت از شهود است متضمن یک نفی سوم هم هست، به این معنی که هنر یک عمل اخلاقی نیست. اخلاق یک نوع عملی است که هر چند با سودمندی و لذت و رنج ملازمه دارد، ولیکن عین چیز سودمند یا لذت بخش نیست، بلکه در یک دایره ی معنوی بالاتری دور می زند و حال آن که شهود یک عمل نظری و بنابراین نقطه ی مقابل هر گونه کار عملی است.[۱۹]

۲- ۱-۲ ضرورت هنر

"از شعر گریزی نیست. کاش می دانستم چرا؟" ژان کوکتو ضرورت هنر و همچنین نقش تردید آمیز آن را در دنیای بورژوایی اخیر، در این نکته دو پهلوی فریبنده خلاصه کرد.

موندریان نقاش هلندی، از ناپیدایی محتمل هنر سخن رانده است. او معتقد بود اثر هنری در اصل جانشین تعادلی بود که فعلاً واقعیت فاقد آن است و سرانجام واقعیت، به طور روزافزون، جایگزین اثر هنری خواهد شد.

این پندار که هنر "جانشین زندگی" و برقرار کننده ی تعادل بین انسان و محیط است، خود تا حدی حاکی از شناخت ماهیت هنر و ضرورت آن است، و از آنجا که تعادل پایدار بین انسان و جهان عینی پیرامون وی را، حتی از تکامل یافته ترین جامعه نیز نمی توان انتظار داشت، این پندار نه تنها بر ضروری بودن هنر در گذشته بلکه بر ضرورت آن در آینده نیز دلالت می کند.

هنر در تمام اشکال تکاملی خود، در ترغیب و اغراق، معقول و نامعقول، وهم و واقعیت همواره اندکی با جادو رابطه دارد. "از هنر گریز نیست، تا انسان بتواند جهان را بشناسد و دگرگون سازد، لیکن هنری ضرورت دارد که جادوی ذاتی خود را نیز همراه داشته باشد." این گفته ارنست رنان در تایید مطلب فوق است، و نقش ویژه ی هنر را بهتر بیان می دارد.

با این همه هنر فزون تر از یک جانشین است و رابطه ی ژرف تری را بین انسان و جهان بیان می کند. در واقع نقش ویژه ی هنر را نمی توان تنها در یک فرمول خلاصه کرد. هنر باید برآورنده ی نیازهای بسیار گوناگون باشد. و در صورت کاوش درباره ی منشا هنر و آگاهی از نقش ویژه ی ابتدایی آن، پی می بریم که آن نقش نیز با تحول جامعه تغییر یافته و نقش های تازه تری به وجود آورده است. بر مبنای این اعتقاد می توان گفت که هنر همیشه ضروری بوده، هنوز هست، و همواره نیز خواهد بود.

---

[۱۶] هربرت رید، ۱۳۵۱

[۱۷] هربرت رید، ۱۳۵۱

[۱۸] هربرت رید، ۱۳۵۱

[۱۹] هربرت رید، ۱۳۵۱

۲-۱-۳ منشا هنر

هنر تقریبا به سالمندی بشر است. هنر شکلی از کار است، وکار فعالیتی است ویژه ی انسان. بشر با تغییر دادن شکل عناصر طبیعت آن ها را به تصرف خود در می آورد. کار، عمل تغییر دادن شکل عناصر طبیعت است. بشر همچنین آرزومند اعمال جادو بر طبیعت و کسب توانایی به منظور تغییر دادن شکل اشیا و تحول آن ها به صورتی جدید به وسیله جادوست. میل برآوردن این آرزو در پندار، همان مفهومی را دارد که کار در واقعیت، انسان از همان نخستین وهله جادوگر است.

انسان از طریق ابزار، انسان شد و با ساختن و بارخیز کردن ابزار، خود را ساخت و بارور کرد. بنابراین طرح این مسئله که کدام یک ابتدا پدید آمده اند، انسان یا ابزار، صرفاً بی ثمر است. ابزار بدون انسان، و انسان بدون ابزار نمی تواند وجود داشته باشد، هر دو همزمان با یکدیگر به وجود آمده اند و الزاماً با یکدیگر بستگی دارند. یک موجود زنده ی نسبتاً تکامل یافته، از طریق کار کردن با " اشیا طبیعی" انسان شد و اشیا به صورت ابزار در آمده اند. بنابراین می توان گفت که هنر ابزاری بود جادویی، که در چیرگی انسان بر طبیعت و تکامل دادن مناسبات اجتماعی، کمک شایانی به انسان کرد، هنر ابزار یا سلاح جادویی جمع انسانی، برای تنازع بقا بود.

نخستین سازمان دهنده ای که روند کار را به وسیله آوازی موزون همگام ساخت و بر نیروی جمعی بشر افزود، پیام آور هنر بود، نخستین شکارچی که خود را به شکل حیوان آراست، و با این هم ذات سازی، بهره زایی شکار را افزایش داد. اولین انسان عصر حجر که ابزار را با آذین خاصی علامت گذاری کرد، نخستین قبیله سالاری که پوست حیوانات بر روی تخت سنگ یا کنده ی درخت کشید تا حیوانات ممنوع را جلب کند، جملگی نیاکان هنر بودند.

۲-۲ پیوند هنرها

۲-۲-۱ شکل گیری نظریه ی پیوند هنرها

زیبایی هنگامی احساس می شود که ما به نحوی وحدت یا هماهنگی حاصل از روابط صوری را از مدرکات حسی خود دریافت کرده باشم.

هنرها در زمینه ی زیبایی شناسی از مشترکات بسیار مانند ریتم، حرکت، تقارن، تناقض ها و ایماژ برخوردارند ولی هرکدام دارای ماهیت مستقل و نسبی نیز هستند. بطور مثال نقاشی از موسیقی واقع گرایانه تر است چرا که جسمیت دارد و بیشتر به موضوع های واقعی می پردازد یا در ادبیات از اجزا علیّت را در می یابیم، بعد جزء را. تمامی هنرها به سمت ایجاد تصویر و احساس می روند و هر کدام این تصویر را به شکل خاص خود بوجود می آورند.

پیوندها را بیشتر در بستر هنر معاصر می توانیم توضیح بدهیم. مثلاً اگر در نقاشی بحث هم زمانی مطرح می شود در ادبیات نیز با آن روبه رو هستیم، از این زاویه با یک سری نسبت های مشترک دورانی مواجه هستیم و از طرف دیگر ویژگی عصر و خلاقیت های خود هنرمند که تا حدودی به دوره ی زندگانی هنرمند بر می گردد.

نظریه پیوند هنرها از سال های ۱۹۱۲ به بعد در دوران دادائیسم اتفاق می افتد، قبل از این هنرمندانی، در کافه واتر زوریخ جمع می شوند و به رهبری تریساردزارا بر این اعتقاد بودند که تمامی چهار چوب هنر رسمی را بایست شکست و آن را با یک نوع نمایش، تئاتر، شعر، موسیقی و نقاشی در کافه زوریخ به اجرا در می آوردند و این اولین نمایش پیوند هنرهاست که در سال های قبل از جنگ اتفاق می افتد.

۲-۲-۲ اشتراک و پیوند معماری و هنرهای تجسمی

خیزش تدریجی روح آدمی برای سروری بر طبیعت است که آن را برون، اما تا حدودی درون خود می یابد و ریاضیدان بزرگ "فن نویمن" به هنگام مشاهده ی مسجد بزرگی واقع در میدان نقش جهان اصفهان می گفت: "جهان ریاضات، عالم ریاضی را دیدم" به نظر می رسد که وی در آن لحظه چیزی را می دید که همیشه در درون خود مشاهده می کرد.