نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۹(۱۰۶)، ۵-۱۸ / فروردین ۱۴۰۱
DOI:10.22034/BAGH.2021.242159.4620

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Formal-spatial approach in architecture and Painting: a case study on the works by Mehrdad Iravanian and Alireza Taghaboni
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

مطالعهٔ تطبیقی رهیافت‌های فرمی- فضایی معماری و نقاشی در مرور آثار مهرداد ایروانیان و علیرضا تغابنی*

انسیه ولی[۱]، سیامک پناهی[۲]، منوچهر فروتن[۳]**، حسین اردلانی[۴]

۱. پژوهشگر دکتری معماری، گروه معماری، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.
۲. استادیار، گروه معماری، واحد ابهر، دانشگاه آزاد اسلامی، ابهر، ایران.
۳. استادیار، گروه معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.
۴. استادیار، گروه فلسفهٔ هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۵/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۲۹ تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۱/۰۱

چکیده

بیان مسئله: ارتباط میان معماری و نقاشی یکی از حوزه‌های مورد مطالعه در نظریهٔ هنر و معماری است. هر چند معماری ترکیبی از معانی کاربردی است، ولی می‌تواند در ارتباط با نقاشی، از بابت فرم و فضا مطالعه شود. در این میان، در خلق اثر هنری، اگر «هنرمند» متغیر ثابت فرض شود، این سؤال مطرح است که ساختار فکری او در خلق فرم و فضا در دو رسانه، چه تأثیری بریکدیگر دارند و در نهایت منجر به چه نوع ارتباطی بین دو نظام هنری می‌شود؟

هدف پژوهش: هدف این پژوهش به‌طور اخص مطالعهٔ آثار معمارانی است که در هر دو حیطه فعالیت دارند. فرض بر آن است که مهارت معمار از فاصلهٔ تصور تا تصویرکردن طرحواره‌های ذهنی به عنوان نقاشی، منجر به نشر اندیشهٔ او می‌شود و این فرایند در نحوهٔ آفرینش اثر معماری و تفکر فضایی او مؤثر است.

روش پژوهش: پژوهش با رویکرد کیفی و روش تطبیقی بین‌رشته‌ای، منطبق با دیدگاه کری واک انجام شده و مدل پژوهش ترکیبی از گرایش‌های فضایی و رهیافت‌های معنایی فرم و فضا است. در بخش اول آثار نقاشی مهرداد ایروانیان و علیرضا تغابنی، به‌عنوان نمونه، با روش شکل‌گرایی ولفلین تحلیل می‌شوند. در گام بعد مفاهیم فرمی-فضایی معماری آنان بررسی شده است. دستاوردهای این تحلیل برآمده از مطالعات نظری و داده‌های تجربی هستند که از طریق روش توصیفی نتیجه‌گیری می‌شوند. در نهایت جهت تبیین رابطه، مقایسهٔ تطبیقی تحلیل‌ها در دو رسانه صورت می‌گیرد.

نتیجه‌گیری: به نظر می‌رسد برخورد هنرمند در راستای معانی مصادیق عینی (ابژکتیو) اثر، در سطح «ابتدایی» و «کارکردی» در دو حیطهٔ کاملاً مستقل صورت گرفته و به معانی ذهنی (سابژکتیو) در سطح «ارزشی» پرداخته شده است که قابلیت تطبیق بر ساختار فکری هنرمند را دارد. در سطح «نمادین» با انتقال برخی رهیافت‌های فرمی از نقاشی به معماری، اثر معماری بیشتر به بعد هنری خود نزدیک شده و جنبهٔ زیبایی‌شناسی یافته است.

واژگان کلیدی: *رهیافت فرمی فضایی، معماری، نقاشی، مهرداد ایروانیان، علیرضا تغابنی.*

مقدمه و بیان مسئله

به نظر می‌رسد در نیمی از مطالعات تاریخ هنر، معماری شاخه‌ای از هنرهای زیبا و هنرهای تجسمی، قرار گرفته است. علی‌رغم اینکه معماری ترکیبی از رویکردهای

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «انسیه ولی» با عنوان «خوانش معنای فضای معماری در نقاشی معاصر ایران» است که به راهنمایی دکتر «سیامک پناهی» و دکتر «منوچهر فروتن» و مشاور دکتر «حسین اردلانی» که در دانشگاه «آزاد اسلامی واحد کرج» در حال انجام است.

** نویسنده مسئول: ۰۹۱۲۵۲۲۸۵۶۴, M.foroutan@iauh.ac.ir

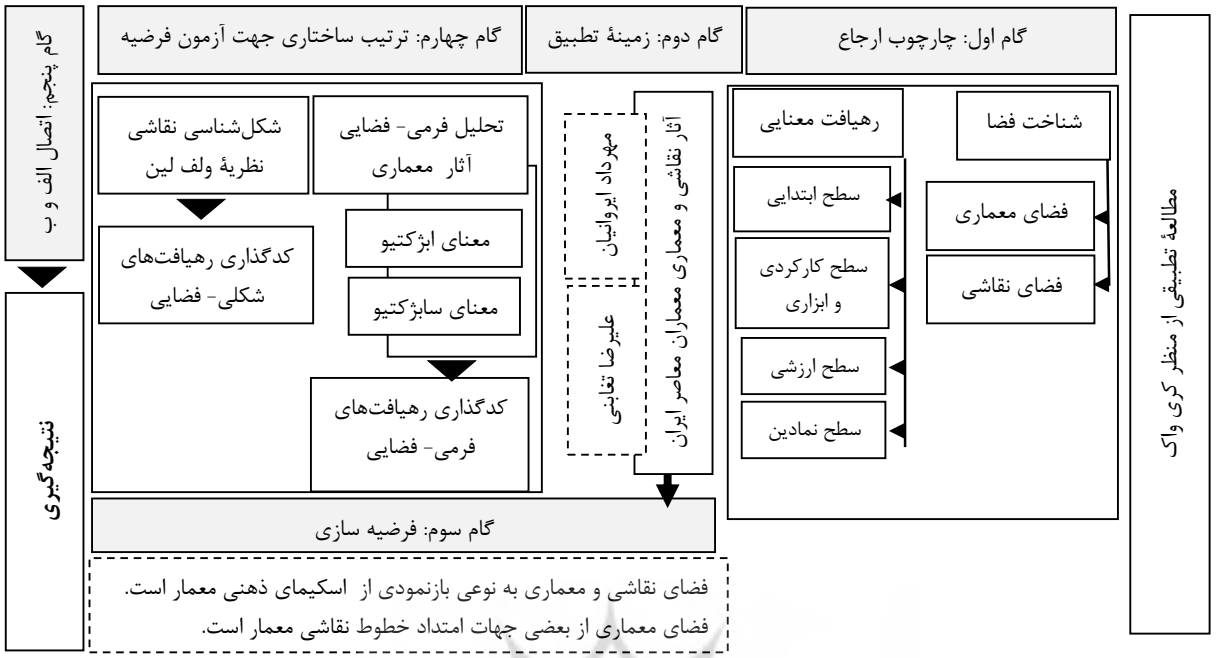
کاربردی است ولی می‌تواند به‌عنوان اثر هنری نیز، در ارتباط با سایر رشته‌های هنر، از جمله نقاشی، مورد مطالعه قرار گیرد. در تاریخ معماری جهان نیز همواره معمار-نقاشانی مشاهده می‌شود که این دو رسانهٔ هنری را در کنار یکدیگر پیش می‌بردند. مطالعهٔ آثار معمارانی در دوران مدرن همچون لوکوربوزیه[۱]، گریت ریتولد[۲]، مایکل گریوز[۳]، زاها حدید[۴] و لبس وودز[۵] شاهد بر این گفتار است که معمار به عنوان هنرمندی که در فضا گام برمی‌دارد، برای لحظه‌ای گریز از جنبه‌های کارکردی معماری، نقاشی می‌کند و با هم‌پوشانی لایه‌های معماری و نقاشی، به بیانی نو در خلق فضای معماری دست می‌یابد. مشاهده می‌شود اساس معماری خانه‌هایی که لوکوربوزیه طرح کرد با اساس نقاشی مدرن یکی است (گیدئون، ۱۳۸۶، ۴۲۶). در مطالعهٔ آثار معماری ایران امروز نیز معماران بی‌شماری از جمله: کامران دیبا، هوشنگ سیحون، علی اکبر صارمی، سیمون آیوازیان، مهرداد ایروانیان، علیرضا تغابنی، رضا دانشمیر و ... در طول فعالیت حرفه‌ای خود طرحی را نیز به عنوان نقاشی (کروکی یا طرح انتزاعی) ارائه داده‌اند. با این مدخل اگر نقاشی معماران به‌عنوان نمودی از طرحواره‌های ذهنی و الگویی از مدل تفکر ترسیمی فرض شود، زبانی منحصربه‌فرد از قدرت معمار است و ابزاری جهت نمایش بی‌پروا از تفکر فضایی و شمای ذهنی او محسوب می‌شود. این نقاشی‌ها می‌توانند به عنوان ساختارهای مفهومی ذهنی او باشند که به معمار این امکان را می‌دهد تا فضا و فرم را مطالعه و شناسایی کند. تصور و الهام هنرمندانه‌اش را در ذهن بپروراند و فاصلهٔ ذهنیت تا عینیت را با مهارت، تصویر کند. در حقیقت وقتی معمار نقاشی می‌کند از عالم واقعی جدا شده و طی مسیری تجربی به فهم دقیق‌تری از واقعیت ذهن خود می‌رسد. این پرسش که طرحواره‌های ذهنی و منطق تصور معمار چه تأثیری در نقاشی و معماری او دارند و تعاملات این دو رسانه چگونه است، به عنوان هستهٔ پژوهش قرار گرفته که با مطالعهٔ تطبیقی آثار نقاشی و معماری نمونه‌های موردی، بتوان به فهم دقیق‌تری از نحوهٔ ارتباط آنها پی‌برد.

پیشینهٔ پژوهش

در میان مطالعات انجام‌شده، بورکهات[۶] با انتشار کتاب «تمدن و هنر رنسانس در ایتالیا[۷]» نشان داد حوزه‌های مختلف هنر و فرهنگ با هم دیده می‌شود (فروتن، ۱۳۸۷، ۱۰). گیدئون (۱۳۸۶) به مقایسهٔ تصور فضایی در نقاشی و معماری پرداخته است. بیکن[۸] (۱۳۹۱) با استفاده از تحلیل بازنمایی‌های باقی‌مانده از هر دورهٔ تاریخی، به درکی از فضای شهری رسیده است. در کتاب «معماری و کوبیسم[۹]» هیچکاک[۱۰] بر تأثیر مستقیم نقاشی در معماری مدرن تأکید دارد (Blau & Troy, 2002). در کتاب «سوپرماتیسم و زاها حدید[۱۱]» حوزهٔ پیشرفت‌های حدید به قلمروی جهان مسطح نقاشی نیز وارد می‌شود (Douglas, Obrist & Gmurzynska, 2012). نوروزی‌طلب، مقبلی و جودت (۱۳۹۳) به روانکاوی تحولات نقاشی و معماری در بستر جنگ جهانی اول تا دوم می‌پردازند. در ایران آنچه از دیرباز باقی مانده است به‌عنوان نگارگری رسمیت دارد که در راستای رابطهٔ آن با فضای معماری مطالعات زیادی صورت گرفته است. فروتن (۱۳۸۷) نشان داده است که ویژگی‌های ساختار فضای معماری در نگاره‌های قرن هفتم تا دهم ه. ق. قابل مشاهده است. سمیعی، خدابخش و فروتن (۱۳۹۵) با بررسی آثار نقاشی پرویز کلانتری و آثار معماری میرمیران به پیوند مفهومی میان این دو هنر براساس معماری سنتی ایران می‌پردازند. مشاهده می‌شود در هیچ‌یک از مطالعات صورت‌گرفته در حوزهٔ ایران معاصر، آثار معماری و نقاشی یک هنرمند مورد تطبیق قرار نگرفته و ارتباط طرحواره‌های ذهنی و نقاشی بر فرایند طراحی یک معمار بررسی نشده است. در این پژوهش سعی بر آن است که با یک نظم منطقی این مطالعه انجام شود تا گامی کوچک، در جهت شناخت فضای معماری معاصر ایران در دههٔ اخیر از لحاظ هنری و زیبایی‌شناسی صورت گیرد.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد کیفی و روش تطبیقی بین‌رشته‌ای در دو عرصهٔ هنری معماری و نقاشی است. جهت نظم‌بخشی منطقی اجزای مقاله، مقایسهٔ تطبیقی بر پایهٔ دیدگاه کری واک[۱۲] صورت گرفته است. همان‌طور که در تصویر ۱ مشاهده می‌شود، در گام نخست بستر تطبیق مشخص می‌شود که از بین شاخصه‌های مختلف، رهیافت‌های فرمی-فضایی به‌عنوان چارچوب ارجاع انتخاب شده‌اند و مدل نظری پژوهش را شکل می‌دهند. گام دوم در حیطهٔ زمینه‌های تطبیق، به‌صورت آگاهانه از میان آثار معماران امروز ایران در بازهٔ زمانی مشخص انتخاب شدند تا دورهٔ تاریخی و بستر تولید به عنوان متغیرهای مؤثر در نحوهٔ تولید اثر کنترل شوند. تعداد نمونه‌های موجود متعدد بوده که به دلیل محدودیت پژوهش، نمونه‌ای انتخاب شده است که نقاشی آن قابلیت خوانش فضایی داشته و آثار معماری نیز آوانگارد و پیشرو باشد. در نهایت آثار نقاشی و معماری مهرداد ایروانیان و علیرضا تغابنی، به عنوان نمونه‌های مورد بررسی این تحقیق انتخاب شدند. در گام سوم فرض بر این است که فضای معماری و نقاشی نوعی از بازنمود شمای ذهنی معمار است و در نقاشی معماران، می‌توان به کشف روابط فضایی معماری دست یافت که در فاصلهٔ تصور، ترسیم تا پیکره، بر بعد زیبایی‌شناسی آن افزوده شده است. در گام چهارم کری واک، برای دستیابی به ترتیب ساختاری، گردآوری داده‌ها و کدگذاری براساس مدل نظری پژوهش قرار



تصویر ۱. ساختار پژوهش. مأخذ: نگارندگان.

دارد. در پایان، در مقایسهٔ تطبیقی تحلیل‌ها به این پرسش پاسخ داده می‌شود که تعاملات طرح‌واره‌های ذهنی معمار در نقاشی و معماری چگونه نمود پیدا می‌کند و چه تأثیری بر یکدیگر دارند.

در جهت روش خوانش نقاشی، رویکردهای مختلفی وجود دارد که در اینجا، مبنا بر روش صورت‌گرایی یا فرمالیسم است و بر اهمیت شکل و ویژگی‌های بصری به جای تحلیل زمینه تأکید می‌کند. نظریه‌های فرم توسط ولفین بر اساس تحلیل فرم، و اصول متضاد دو گانه ارائه شد و شامل: خطی و نقاشانه، فرم باز و بسته، فرم برآمده و تورفته، تکثر و وحدت، وضوح مطلق و ابهام است (Wolfflin, 1998, 118).

مبانی نظری

براساس مقایسهٔ تطبیقی مبتنی بر دیدگاه کری واک، چارچوب ارجاع، بستری است از منابع مشخص که طبق آن دو امر منتخب برای تطبیق در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند (پیراوی ونک، ۱۳۹۵، ۶). ارتباط بین دو متن می‌تواند در زمینه‌های مختلف ارزیابی شود که در این مقاله نحوهٔ بازنمایی فضا و عناصر فرمی-فضایی انتخاب شده است. در ادامه رویکرد خوانش فضا در معماری و رهیافت‌های معنایی فرم و فضا به عنوان چارچوب نظری، مورد بحث قرار می‌گیرد.

- **رویکرد به فضا**

هنگامی که موضوع پژوهش در ارتباط با تحلیل فضایی است، اولین نکته به جوانب نظری در ارتباط با فضا معطوف می‌شود. هر نوع ادعا که در ارتباط با دانش فضای معماری مطرح می‌شود به این موضوع وابسته است که فضا نسبت به چه رویکردی تعریف می‌شود. کامل‌ترین آنها تعریفی است که ریشهٔ فضا را در علوم مختلف بیان کند. در رویکرد انتزاعی-کالبدی، فضا نسبت به موقعیت کالبدی تعریف می‌شود. راب کریر[۱۳] تعریفی هندسی از فضا ارائه می‌دهد. گیدئون تصور فضایی را عامل شناخت فضا می‌داند. برونو زوی تجربهٔ فضایی را مطرح می‌کند و رسیدن به پویایی فضایی را در هندسهٔ آزاد، تجزیه‌نگری سطوح، عدم تقارن، معماری ضد پرسپکتیوی و سیالیت فضایی می‌داند (معماریان، ۱۳۹۳، ۲۵۱). در رویکرد ادراکی مفهومی فراتر از کالبد، به نام محیط و مفاهیمی همچون نقشه‌های ذهنی، ادراک فضا، عینی و ذهنی‌بودن فضا مطرح می‌شود (جلیلی و فروتن، ۱۳۹۴، ۵۳). در علوم شناختی، فضا حاصل درهم‌کنش میان فعالیت، ادراک و توزیع فضایی است. جان لنگ[۱۴]و آموس راپاپورت[۱۵] نظریهٔ رویکرد رفتاری نسبت به فضا را مطرح کردند. میشل دسرتو[۱۶]مکان را محدودکننده و فضا را آزادی تازه نامید. مکان موقعیت ابژه‌ها نسبت به یکدیگر و فضا تجربه نمودن آنهاست (ضرغامی و بهروز، ۱۳۹۴، ۹۰). لوفور (Lefebvre, 1991) فضاهای بازنمایی را عنوان می‌کند. ادوارد سوجا[۱۷](Soja, 1990, 120) به مفهوم فضامندی عقیده دارد و در تقسیم‌بندی فضا به فضای عینی-حسی، فضای ذهنی-ادراکی و فضای زندگی اشاره می‌کند. در رویکرد پدیداری، شولتز[۱۸](۱۳۸۸) با روح مکان به دنبال کشف معنا، با انگاره‌ای مانند دازاین محبوبیت

یافت و فضا در قالب مکان و مرکز، مسیر و حوزه دیده شده است. پرتوی (۱۳۹۲، ۹۱) مهم‌ترین عوامل تعریف‌کنندهٔ فضا از دیدگاه پدیدارشناسی را دیالکتیک عرصهٔ درونی و عرصهٔ بیرونی، مرز و حصار و مرکزیت نام برده است. در مطالعات ایران، فلامکی (۱۳۸۱) فضا را در کنار موضوعاتی چون زمان، شکل و ادراک قرار داده است. میرمیران (۱۳۸۳) در نظریهٔ تداوم معماری، ارزش‌گذاری فضایی را معیار سنجش معماری و تکامل را در گشایش، شفافیت و سبکی فضا می‌داند. فروتن (۱۳۸۷، ۴۳) رویکردهای کالبدی، انتزاعی، ادراکی، اجتماعی-فرهنگی، فلسفی و دینی را در تعریف فضا به کار برده است.

در جمع‌بندی می‌توان گفت فضای معماری را نمی‌توان در یک رویکرد خلاصه کرد. در مسیر پژوهش حرکت از فضا به‌مثابهٔ فرم و کالبد بارزتر است؛ سپس در مرحلهٔ تطبیق در آثار تجسمی، فضای ادراکی، مطرح‌شده و به سوی شناخت رابطه‌ای پیش می‌رود. در بخش فضای ادراکی آنچه اهمیت می‌یابد معناست. تفکیک فرایندهای ادراک فضایی و معنا دشوار است، زیرا هر دو با طرح‌واره‌های ذهنی هدایت می‌شوند (لنگ، ۱۳۹۰، ۱۱۰).

• رهیافت‌های معنایی فرم و فضا

فرم در برگیرندهٔ طیف وسیعی از مفاهیم است. به تعبیر تاتارکویچ[۱۹] پنج معنا برای فرم قابل طرح است: الگو و نظم ترتیب اجزا، شباهت‌های ظاهری، حاشیه و مرزهای یک پدیده، جلوه‌های عرضی و در نهایت، پدیده‌شناختی در ذهن (جمالی، ۱۳۹۴، ۱۰). در معماری به نظر می‌رسد دانش واژهٔ فرم سه جانشینی فرم و ایده، فرم و فیگور و جانشینی فرم و فضا را پذیرفته است که اولی نتیجهٔ هم‌ارزی زبانی در ترجمه است که در کاربرد امروزی از یکدیگر فاصله می‌گیرند. دومی نتیجهٔ شباهت معنایی در زبان است. واژهٔ فیگور بر ظاهر مشاهده‌پذیر دلالت دارد که از فرم معماری امروزی نیز جدا شده است. در نهایت در جانشینی سوم، نتیجهٔ انطباق محتوایی با مفهوم ذاتی فرم است. در الگووارهٔ نیوتنی فرم را مرز توده و فضا دانسته‌اند، ولی در الگووارهٔ اینشتینی فضا و یا تجربهٔ زیستهٔ انسانی، دربرگیرندهٔ همه‌چیز است. فضا با صورت‌بخشیدن ماده-انرژی شکل می‌گیرد و با مفهوم فرم هم‌پیوند می‌شود. به‌طورکلی فرم در معماری از یک سمت به نتیجه و محصول می‌پردازد و از طرف دیگر مفهومی نظری بوده و دلالت بر فرایند شکل‌گیری اثر دارد و در رویکرد فرمالیستی می‌تواند دربرگیرندهٔ کلیات ادراکی و شناختی نیز باشد (بذرافکن، ۱۳۹۵، ۶۶-۶۴).

با تکیه بر این دانش، فرم معماری نیز می‌تواند یادآور بارهای معنایی متفاوتی باشد که گاه آن اندازه بر ذهن آدمیان اثرگذاری می‌کنند که کالبد را با همان معنا مترادف می‌سازد (فلامکی، ۱۳۸۱، ۳۸۷). معنا در نظریه‌ها و رویکردهای مختلف متفاوت است. در نظریه‌های تجربه‌گرا، معنا، پس از ثبت ساختارها به رویدادها داده می‌شود. نظریه‌پردازان گشتالت معانی را حاصل عملکرد شخصیت هندسی محیط می‌دانند و در رویکرد روانشناسی، معنا برآیندی از تعامل سه مؤلفهٔ کالبد، فعالیت و مفاهیم است. رویکرد اکولوژیک ادراک معنا را مبتنی بر طرح‌واره‌های ذهنی می‌داند. آنچه در خاطره و ذهن باقی می‌ماند، فضایی است که با نقش هدایت‌کنندهٔ این طرح‌واره‌ها ادراک شده و می‌تواند به نوعی دیگر استفاده شود (لنگ، ۱۳۹۰، ۱۰۸). در حوزهٔ فرایند طراحی معماری، طرح‌واره به بینشی گفته می‌شود که یک معمار نسبت به موضوع کار خود دارد و از آن تحت عنوان هندسهٔ ذهنی نیز یاد شده است (نقره‌کار، مظفر و نقره‌کار، ۱۳۸۹، ۱۳۷).

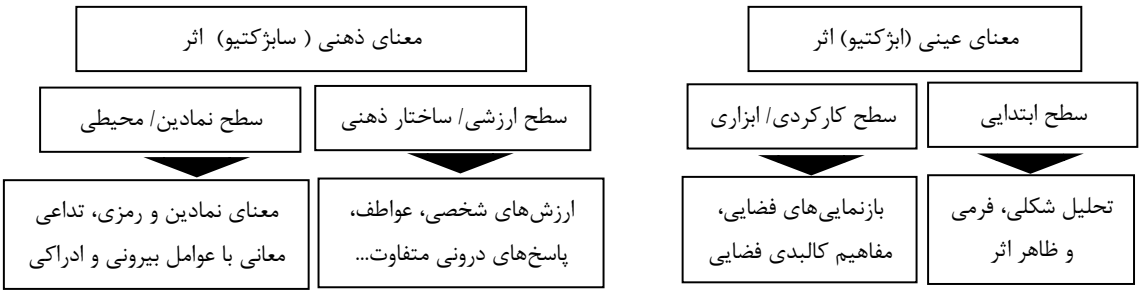
هرشبرگر (Hershberger, 1970) مدل پایه‌ای را برای معنای معماری پیشنهاد داده است. او معتقد است که انسان هیچ وقت خود فضا، فرم و یا چیزها را ثبت نمی‌کند و فقط بازنمایی آنها را ثبت می‌کند. به بیان دیگر فرم محرک در ارگانیسم انسان به‌عنوان ایده، تصور و مفهوم بازنمود پیدا می‌کند (معنای ابژکتیو). این بازنمایی‌ها به عنوان محرکِ واسطه‌ای، برای پاسخ واسطه‌ای دیگر، عمل می‌کنند. این مدل معنا یا فرایند، بازنمود واسطه‌ایی را شامل می‌شود که عاطفی، ارزیابی یا تجویزی است (معنای سابژکتیو). هنرمند کار خود را با آنچه در ذهنش شکل گرفته آغاز می‌کند. این مرحلهٔ کار تصور و الهام هنرمندانه است، یعنی در ذهن پروراندن فکر، بدون تقلید از بیرون. این صورت مبتنی بر ایده‌آل‌ها و باورهای فردی و ارزش‌های ذهنی در لایه‌های مختلف است (تقوایی، ۱۳۸۹، ۷۶) و مولد معانی سابژکتیو محسوب می‌شود.

گیبسون[۲۰] نیز بین شش سطح معنا تمایز قائل شده است: معنای ملموس و ابتدایی، معانی استفاده، معانی ابزارها، ارزش و معنی شیء، نشانه‌ها و نمادها. بعضی از این سطح معانی با هرشبرگر معادل هستند: اول معنای ظاهری است که شامل شکل و فرم است. معنای رجوع‌کننده با کارکرد فرم و تا حدی نمادها در ارتباط بوده، معنای عاطفی یا ارزش‌ها در سطح بعدی قرار دارد و در نهایت معنای تجویزی است که با اتکا به ساختار محیط به درجه‌ای از اجبار در رفتار دلالت می‌کند (لنگ، ۱۳۹۰، ۱۰۸) که از حوزهٔ این بحث خارج است. آنچه در این مقاله به عنوان مبنای استنتاج قرار می‌گیرد در تصویر ۲ تدوین شده است.

بحث و بررسی

• زمینه‌های تطبیق

زمینهٔ تطبیق براساس محوریت آثار معمارانی صورت گرفته است که علاوه بر فعالیت حرفه‌ای معماری، همزمان به کار نقاشی نیز پرداخته‌اند. سعی بر آن شده است که متغیر



تصویر ۲. مدل نظری پژوهش. مأخذ: نگارندگان.

بازدهٔ زمانی ثابت و مربوط به آثار معماران دههٔ اخیر ایران انتخاب شود. شایان ذکر است که برگزاری نمایشگاهی با عنوان «سروده‌های روی داربست[۲۱]»، با مضمون نمایش آثار تجسمی معماران معاصر ایران، در انتخاب نمونه‌های موردی نقش داشته است. معماری و نقاشی به عنوان دو شاخه از هنر، در ابعاد مختلف معنا، نقاط مشترکی دارند. اما اصول انتزاعی در معماری مانند نقاشی کاربردپذیر نیست و مفهوم پیکره، محیط معماری را از رسانه‌های دیگر هنر مجزا می‌کند. در نقاشیِ این معمارانِ، با موضوع واقعیت‌نگاری، فضا با بازنمایی جزءبه‌جزء و کاملاً روشن همراه است. در طرح‌های انتزاعی و نیمه‌انتزاعی، با فضای شهودی، در پس فرم اثر، معنایی نهفته است و صرفاً با کسانی ارتباط برقرار می‌کند که قادر به خوانش آن باشند (اوکویرک، استینسون، ویگ، بون و کایتون، ۱۳۹۶، ۲۷). هنرمند از عناصر هنری استفاده می‌کند تا فرم را خلق کند، که منجر به محتوای مورد نظر خواهد شد. محتوا شامل عواطف هنرمند و شمای ذهنی اوست. وقتی هنرمند فضا را به‌صورت عینی بازسازی کند از ادراک بصری خویش بهره می‌گیرد که به‌صورت صریح قابل ادراک است. اما در ترسیم فضای شهودی، از ادراک مفهومی استفاده می‌کند. با توجه به جدول ۱ مصادیقی که به نوعی در آثار آنان فضاپردازی شده است، ازلحاظ جنبه‌های مفهومی و ترسیمی دسته‌بندی شدند. از نقاشی‌هایی با موضوع واقعیت‌نگاری (کروکی)، به دلیل ترسیم جزءبه‌جزء فضا توسط مشاهده‌گر و نقش کمرنگ طرحواره‌های ذهنی در خلق اثر چشم‌پوشی شد. در بین آثار انتزاعی و نیمه‌انتزاعی تعداد نمونه‌های موردی جهت مطالعه متعدد بود، که به دلیل محدودیت تحقیق از بین نمونه‌ها، آثاری انتخاب شدند که اولاً تعداد نقاشی‌های آنان جهت تحلیل متعدد بوده و در ثانی آثار معماری آنان به‌لحاظ فرم و فضا پیشرو است. در نهایت، با انتخاب آثار تجسمی و معماری (با محوریت کاربری ویلا)، مهرداد ایروانیان (نیمه‌انتزاعی) و علیرضا تغابنی (انتزاعی)، ادامه یافت. با توجه به ظرفیت مقاله، تعدادی محدود از تصاویر در متن گنجانده شده است.

• تحلیل آثار مهرداد ایروانیان

مهرداد ایروانیان، نقاش-معمار، فارغ تحصیل دانشگاه USL است. پس از بازگشت به ایران پروژه‌های مختلفی را در زمینهٔ طراحی شهری و معماری در شیراز انجام داده است. ابتدا با نمایش آثار تجسمی، به‌صورت نمایشگاهی، کار خود را شروع و سپس در زمینهٔ معماری آثار قابل توجهی ارائه کرده است. فرم‌ها و فضاهایی که ایروانیان خلق می‌کند در سطح کالبد باقی نمی‌ماند و با گذر از رویهٔ فرم به تولید معنا می‌پردازد (سرمستانی، فروتن و طهوری، ۱۳۹۶، ۶۸).

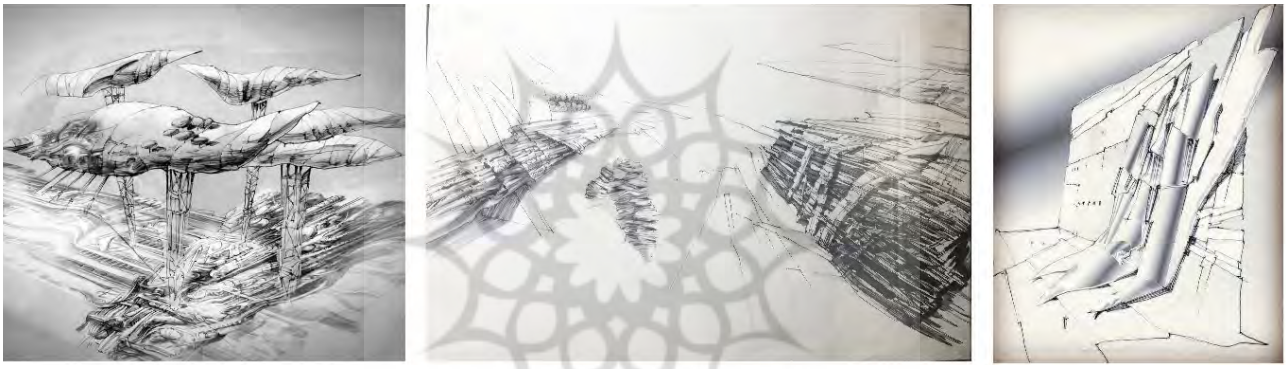
• شکل‌شناسی آثار نقاشی

در کلیهٔ آثار نقاشی او نوع بازنمایی فضا به‌صورت نیمه‌انتزاعی و شهودی، با سبک اکسپرسیونیسم صورت گرفته است. با توجه به ظرفیت مقاله نمونه‌های محدودی انتخاب شده (تصویر ۳) و به‌صورت زیر مورد خوانش قرار می‌گیرد:

- **خطی و نقاشانه:** نیروهای غالب، به‌صورت خطی و با مرزهای واضح نمایان است. این خطوط با دو کنارهٔ عمودبرهم، گویا یک سکوی فضایی در مقیاس شهری را تعریف کرده و چشم را به یک نقطهٔ مفهومی تشخیص‌پذیر هدایت می‌کند و منجر به تداعی فضای معماری، با عناصر متراکم و خارج از معیار می‌شود.
- **برآمده و تورفته:** خطوط و کناره‌ها با جهتی یکسان به مرکز، بالا و یا پایین نشانه می‌روند و رانش‌های جهت‌دار و نیرومند ایجاد می‌کنند که با ایجاد عمق، منجر به حرکت چشم به مسافت‌های دور شده است. در نهایت نیز توهمی از حرکت پیشرونده به‌صورت تورفته را القا می‌کند.
- **شکل باز و بسته:** تصاویر کاملاً باز و ادامه‌دار که با محورهای عمودی و یا افقی جهت‌دار تشدید شده است. فضا خارج از مقیاس انسانی است که تا حدی احساس کنترل داشتن بر فضا، از بیننده صلب شده است. فضایی باز رو به بالا و یا بالعکس رو به پایین، با عدم تقارن و فقدان حد و مرز منطقی احساس می‌شود.
- **تکثر و وحدت:** در کلیهٔ تصاویر، امتداد، ترکیب را یکپارچه

جدول ۱. بررسی نقاشی معماران. مأخذ: نگارندگان.

نوع نقاشی	جنبه‌های مفهومی	ویژگی‌ها	مصادیق
انتزاعی	اصل و مبدأ: ذهنی کمیت: کلی کیفیت: ایجابی وضوح: ابهام‌آلود	امتزاج درون به بیرون طرح خلاقانهٔ ذهنی بر اساس طرح‌واره‌های ذهنی عدم فضاسازی مشهود	علیرضا تغابنی، رضا دانشمیر، کاترین اسپریدونف، ضیاء جاوید، کوروش حاجی‌زاده، بابک رستمیان، سعید سعادت‌نیا، حمید نورکیهانی، ...
واقعیت‌انگاری نیمه‌انتزاعی	اصل و مبدأ: مشاهده و ذهنی کمیت: از جزء به کل و برعکس کیفیت: ایجابی و سلبی وضوح: روشن اما متمایز	دریافت درونی در برخورد با بیرون بازنمایی طرح‌واره‌های ذهنی مدل‌سازی ذهنی از فضا	مهرداد ایروانیان، کامران دیبا، علی پناهی، ماهان جاوید، بهارک کشانی، فرید شهسواریان، کوروش رفیعی، ...
واقعیت نگاری	اصل و مبدأ: مشاهده کمیت: جزئی‌تر کیفیت: سلبی وضوح: روشن و واضح	دریافت بیرون به درون مشاهده گردآوری داده‌ها بازسازی فضا	هوشنگ سیحون، علی اکبر صارمی، فرامرز شریفی، سیمون آیوازیان، ...



تصویر ۳. نمونهٔ آثار نقاشی مهرداد ایروانیان. مأخذ: www.mehrdadiravanian.com.

کرده و از طریق کشش کانونی، فضایی هماهنگ پدید آمده است.

- **وضوح و ابهام:** وضوح تصاویر کاملاً نسبی است و قصد این نبوده که بیننده با اثری واضح از فضا مواجه شود. ابهام در کشف موقعیت ادراک می‌شود.

تصاویر نمی‌توانند فارغ از معنای درونی باشند. پاسخ هنرمند به عناصر خط و سطح، تا اندازه‌ای همان پاسخ او به تجربهٔ حسی در جهان است (آدامز، ۱۳۹۵، ۳۱). در اینجا هدف‌گیری به‌صورت ضمنی مشهود بوده که نشأت‌گرفته از هیجانات ذهنی هنرمند است. حرکت خط در عمق، خود بیانگر فضاست (اوکویرک و همکاران، ۱۳۹۶، ۲۹۲) که با توجه به کشش جهت‌دار قوی، در بیننده انتظار کشف امور دیگر، در منطقه‌ای جدید را ایجاد می‌کند، تا ناظر به محل جدید هدایت شده و در برابر تجربه‌ای ملموس از واقعیتی نو قرار گیرد. بیشتر بازنمایی فضای معماری در مقیاس غیرانسانی را تا حدی تداعی می‌کند. اجزای انتزاعی تصویر، به‌واسطهٔ روابط استعاری، به ابهام روابط فضایی در ساختار معماری اشاره دارد و تراکم و فروپاشی را در ذهن بیننده ایجاد می‌کند که مصداق کامل خیال‌پردازی ناب است. این رهاشدگی فضایی از دیگر مفاهیمی است که در رابطه با محیط می‌توان عنوان کرد و در سطح معنای سابژکتیو به «معیارگریزی» و «عدم ارجاع» به‌عنوان ویژگی شناختی درونی ایروانیان اشاره دارد. فضای میان دو عامل، بخش لاینفک از تصویر است. در این فضای میانی خلأ وجود ندارد و میدانی از نیروهای ادراکی در فضای پیرامون خود پدید می‌آورد، که می‌توان به جنبه‌های روانشناختی و اجتماعی فواصل فضایی میان انسان‌ها در مراودات روزمره پی برد، اینکه در برخورد با دیگران چه قراردادهای اجتماعی وضع می‌گردد. این‌گونه برداشت می‌شود که در ویژگی‌های درونی ایروانیان، ساختار افقی براساس مسئولیت و ساختار عمودی بر اساس اقتدار تعریف شده است. ساختار فضای کار عمودی و ساختار زندگی افقی است (جدول ۲).

جدول ۲. تحلیل فرمی-فضایی آثار نقاشی ایروانیان. مأخذ: نگارندگان.

اثر نقاشی	تحلیل شکلی	رهیافت‌های فضایی	معنای درونی (ارزشی/ نمادین)
ساختار	- تصاویر خطی و فاقد رنگ - نمایش عمق و جهت با همگرایی خطوط - تصاویر باز و ادامه‌دار - عدم تقارن - وضوح نسبی و فاقد ارزش نوری	- ایجاد کشش جهت‌دار قوی - ایجاد فواصل فضایی میان دو عامل - فضایی نو، رونده، پویا	- عدم پیشینه‌مداری و معیارگریزی - عدم نیاز به خوانش نشانه‌ایی - ایجاد انتظار کشف امور در ناظر - ایجاد ابهام در ذهن بیننده
مفاهیم	- وحدت حاصل از نقطه مفهومی - نمایشی از فضا در مقیاس معماری و شهری	- رهاشدگی فضایی. - فضایی جهت‌دار و آوا نگارد	- فواصل فضایی در مراودات روزمره - ساختار فضایی کار براساس اقتدار - ساختار زندگی براساس مسئولیت

• تحلیل فضایی با رویکرد کالبدی آثار معماری

آثار انتخابی معماری با کاربری مسکونی، شامل خانهٔ شمارهٔ ۱۵ و خانهٔ شمارهٔ ۱۲ است و با توجه به ظرفیت مقاله تنها نحوهٔ برخورد با فرم و فضا، بررسی می‌شود.

- خانهٔ شمارهٔ ۱۵ (۱۳۸۴)

این پروژه در شهر شیراز بنا شده و طرح آن متشکل از مجموعه المان‌های سطحی است. معمار از این خانه پردهٔ نقاشی ساخته است که نشان وی را تجلی می‌بخشد. هر سطح داخلی یا خارجی بستری برای فوران نوآوری است. سطوح چون جزیره‌ای در فضا، پویایی میدان‌ها را نشان می‌دهد. سطوح با هم موازی نیستند بلکه دقیقاً متقارب بوده و کانون تقارب آنها زمین است. سلسله‌مراتبی از وزن‌ها مشاهده می‌شود، که هر یک در مقام مرکز حوزهٔ خود عمل می‌کند. قسمت‌های فوقانی بنا آزادی چشمگیری دارند و از لحاظ ادراکی فشار روبه‌پایینی ایجاد می‌کنند. نتایج ادراکی لبه‌ها و سطوح، محصول دستگاه عصبی بوده و لذا نیروهای بسیار پویا به‌صورت متعارض تبیین می‌شوند. تجربهٔ فضایی در این اثر بر مبنای تنظیم لایه‌های مختلف سطوح، هندسهٔ نامنظم با فرم‌های آزاد و غیرمنتظره شکل گرفته است و ناظر با قدم‌زدن در هر زاویه بخشی از بنا را درک می‌کند. در نهایت خانه با مفهوم خود به مرکزیت وجودی رسیده است. فضای باز به داخل بنا کشیده شده و در یک جا با درون به مرز مشترک می‌رسد. معمار با معماری ضد پرسپکتیوی و اصل آزادی از انجماد روند زندگی و پوچی‌های پشت آن فاصله می‌گیرد (تصویر ۴).

- خانهٔ شمارهٔ ۱۲ (۱۳۸۹)

خانهٔ شمارهٔ ۱۲ اثر شناخته‌شدهٔ مهرداد ایروانیان در شیراز است. در نگاه اول اثری تکثرگراست که بازخورد استفاده از مصالحی تصادفی است که از پذیرفتن نقش تعاملی خود گریزان هستند. قطعات فلزی در هنگام ورود، سطح انحنایافتهٔ منتهی به حیاط و صراحت سطوح سنگی و بتنی، نقش منحصربه‌فردی در معنای نامحسوس خود بازیافته‌اند که به‌زعم پرنقش‌بودن، حالت تزیینی ندارند. توجه به جنس، بافت، رنگ و نور، تسلط معمار را در به‌کارگیری عناصر فضایی نشان می‌دهد که حالتی استعاری با جنبه‌های خلاقانه و غیرمنتظره یافته است. در اینجا موضوع «معیارگریزی» مطرح می‌شود که فارغ از هرگونه معیاری، در قالب معماری معاصر طراحی شده است و در نهایت، پرداختن به جنبه‌های پنهان فضا، رویکرد اصلی را رقم زده است، که با نقش‌آفرینی زمان، بداعت فضا در حافظهٔ ساکنین آن پذیرفته شده و نگاه از مصالح به فضا رانده می‌شود. پیوند اجزای طبیعت به این خانه، یک جرم تسخیرشده را شکل می‌دهد (تصویر۵).

ایروانیان در پی یافتن هویت معماری خود، گاه معماری روایتگر و گاه معماری زمینه‌گرا است. زیبایی‌شناسی کارهای وی در مرز بین معماری و هنرهای تجسمی سیر می‌کند (بانی مسعود، ۱۳۹۴، ۴۵۶). در این ترکیب‌بندی بر روایت‌گری پروژه تأکید می‌شود. شفافیت به صراحت مواد ارجاع داده شده و شبکهٔ هندسی نه به عنوان قاعدهٔ پیونددهنده، بلکه در گوشه و کنار دیده می‌شود. سطوح هم به لحاظ جرم و هم ماده تجزیه شده‌اند. در نهایت یک معماری ضد پرسپکتیوی غیرمنتظره‌ای است که از هر زاویه بخشی از آن درک می‌شود. فضای مسکونی، یک‌دست ایجاد نشده و مرزها موجب تفاوت‌های محیطی شده است. در نوع پرداختن به فضا معنای جدیدی آشکار شده که خود یک مرکز را خلق کرده است؛ تحلیل فرمی-فضایی در جدول ۳ آورده شده است.

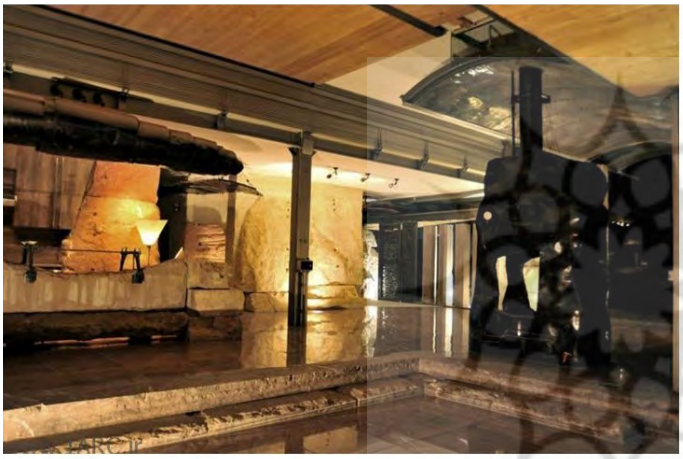
• تحلیل آثار علیرضا تغابنی

علیرضا تغابنی معمار-نقاش معاصر در دههٔ اخیر موفق به کسب جوایز مختلف در حیطهٔ معماری شده است. آثار او را می‌توان در دسته‌بندی کلی چهره‌ها، نقاشی‌های انتزاعی و خود اثر معماری تقسیم‌بندی کرد. در تصاویر نقاشی، چهره‌ها فاقد ارجاع فضایی است که از تحلیل و معرفی آن صرف‌نظر می‌شود.

• شکل‌شناسی آثار نقاشی

بررسی شکل‌گرایانه، زبان دیداری هنرمند را طرح‌ریزی می‌کند (آدامز، ۱۳۹۵، ۳۰). نقاشی، تصاویر دوبعدی با ژرفای توهمی هستند. تفاوت میان ژرفای واقعی و توهمی نیازمند ملاحظهٔ عناصر شکلی است که در معماری دارای کیفیت واقعی و در نقاشی کیفیتی توهمی دارد. با این وجود،

تصویر۴. خانۀ شمارۀ ۱۵؛ راست: سطوح با هندسۀ نامنظم و فرم‌های آزاد؛ چپ: سطوح فوقانی بنا. مأخذ: www. http://mehrdadiravanian.com.



تصویر ۵. خانۀ شمارۀ ۱۲؛ راست: قطعات فلزی ورودی؛ چپ: صراحت سطوح سنگی و بتنی در فضای داخلی. مأخذ: www. http://mehrdadiravanian.com.

جدول ۳. تحلیل فرمی- فضایی آثار معماری ایروانیان. مأخذ: نگارندگان.

نام بنا	توصیف فرمی بنا	مفاهیم کالبدی فضایی	مفاهیم درونی (ارزشی/نمادین)
خانۀ شمارۀ ۱۵	- مجموع سطوح تجزیه‌شده با تنوع فرمی - معماری ضد پرسپکتیوی با تقارب سطوح در کانون زمین - آزادی و یکپارچگی فضایی - هندسۀ نامنظم و عدم تقارن	- انحراف از زبان معیار - پویایی میدان‌ها - مرکزیت با سلسله‌مراتب وزن‌ها - پیمایش فضایی - تداخل فضای بیرون و درون و ادغام مرزها	- آشنایی‌زدایی فضایی - خلق پردۀ نقاشی به‌صورت نمادین - نوآوری و بداعت درونی - رهایی از پوچی‌ها و انجماد زندگی - رهاشدگی فضایی - شهودی و تصادفی - ساختارهای بدون ارجاع
خانۀ شمارۀ ۱۲	- مفصل‌های رهاشده - همجواری عناصر متضاد در کنار یکدیگر با ارتباط ترکیبی - توجه به جنبه‌های غیر کارکردی عناصر فضایی - کاربست متفاوتی از مصالح - معماری ضد پرسپکتیوی و عدم تقارن - تجزیۀ سطوح با تنوع مصالح	-انحراف از زبان معیار - شفافیت در صراحت استفاده در مواد - تقابل‌های دوگانه - زایش معنایی جدید	- تأکید بر گذرابودن - تلفیق بعد زمان و مکان - استفاده از حالت استعاری و ابهام در به‌کارگیری مواد - تأکید بر مفهوم مجاورت و مغایرت روایتگری - غیر منتظره و تصادفی

پاسخ‌های هنرمند به این عناصر فرمی، تا اندازه‌ای همان پاسخ‌های او به تجربهٔ حسی در جهان براساس شمای ذهنی است (همان، ۳۱). خوانش فرمی آثار نقاشی در تصویر ۶ به صورت زیر است:

- **خطی و نقاشانه:** در کلیهٔ تصاویر میدانی از رنگ و شکل در برابر زمینه‌ای با ارزش رنگی متضاد، با حالت نقاشانه وجود دارد. فاصله‌های خاموش در فضاهای منفی، در جهات هماهنگ آرایش یافته‌اند و حکایت از فضاهای منفی و مثبت، روشن و تاریک و دور و نزدیک دارد.
- **فرم برآمده و تورفته:** تصاویر کاملاً تمثیلی و از لحاظ شدت تضاد رنگ با پس‌زمینه از حالت تخت بیرون آمده و به صورت برآمده نمایش داده شده است. گویی هر انگاره با یک ازدحام صف‌مانند پشت دیگری قرار دارد و دید را به داخل می‌کشاند، ولی تضاد با پس‌زمینهٔ مشکی، غالب بوده و فرم، برآمده به‌نظر می‌رسد. علاوه بر تضاد رنگی، عامل همپوشانی نیز استفاده شده‌است. عمق و پرسپکتیو مشهود نیست و در حد سطح باقی مانده‌اند.
- **فرم باز و بسته:** در ترسیمات اولیهٔ هنرمند ترکیب به‌صورت فشرده و غالب‌بودن فضای مثبت به فضای منفی زمینه، قابل مشاهده است که به مرور فضای منفی در میان ترکیب، بیشتر رخنه می‌کند.
- **تکثر و وحدت**: وحدت ایجاد شده با سطوح تخت، با اتصال بصری شکل گرفته که قابلیت چندانی در خلق مرجع فضایی ندارد ولی به‌لحاظ انتزاعی مورد تأکید است. تکرار واحدهای بصری منظم یا غیرمنظم منجر به پیوستگی گسترده شده است. در واقع در این تصاویر تکرار یک الگوی فراگیر رخ داده که مبتنی بر انتزاع، خلق شده و باعث انتقال نرم چشم، میان واحدهای بصری است.
- **وضوح و ابهام:** ولفلین در این مورد به ماهیت نور و رنگ اشاره می‌کند (آدامز، ۱۳۹۵، ۳۰). در اینجا رنگ‌ها کاملاً واضح و پیوستگی ساختار، جرم‌ها و حاشیه‌های شکل را روشن می‌کند. به‌لحاظ تمایز با پس‌زمینه وضوح کامل، اما به‌لحاظ ارجاع به مفاهیم ذهنی و یا محیطی کاملاً ابهام وجود دارد.

با دیدن تصاویر انتزاعی، اثری بدون فکر و ساده به ذهن می‌رسد. اما این مرحله در جستجوی استنباط مفاهیم درونی اثر، منطبق با شمای ذهنی است. بدین ترتیب مفاهیم مغایرت و هماهنگی را به عنوان مفاهیم دست‌اول می‌توان عنوان کرد. حرکت‌های نرم به دریافت فضایی پویا و سیال منجر شده که انتشار در میان فضای باز را نتیجه می‌دهد. با حرکت از مفاهیم شکلی به مفاهیم درونی آثار، با درنظرگرفتن زمان خلق اثر، اوضاع جامعه نیز تأثیرگذار است که نوعی اتحاد در انتخابات را انتظار می‌کشد. الگوی فراگیر به‌صورت پیوسته و متراکم رشد یافته و این در حالی است که به‌تدریج و در تصاویر بعدی از تراکم کمتر شده و دیالکتیک درون و بیرونی فضا بیشتر می‌شود (جدول ۴).

• تحلیل فضای کالبدی آثار منتخب معماری

- ویلای امیر (۱۳۹۱)

این ویلا در شهر کرج واقع شده، که به‌صورت بازسازی و الحاقی طراحی و در نهایت کل حجم به ساختمانی کاه‌گلی تبدیل شد که حجمی سفید به آن متصل است (تصویر ۷). تأکید بر تضاد همچون محدودیت و استقلال، بازسازی و الحاقی به طرزی پنهان بر غنای حسی فضا افزوده است. مرزها با تأکید بر مبانی تضاد، در کاربرد مصالح، رنگ و قلمرو وجود دارد که موجب تفاوت‌های محیطی شده است. با ایجاد فاصله بین کف و تراز زمین، شناوربودن بنا احساس می‌شود. شکافه‌ای همیشگی نقطه‌عطف تمرکز بصری مخاطب است که با حرکتی نرم فضا را به داخل می‌کشد. همان حرکتی

تصویر ۶. نمونه آثار نقاشی علیرضا تغابنی. مأخذ: www. http://nextoffice.ir.

جدول ۴. تحلیل فرمی-فضایی آثار نقاشی تغابنی. مأخذ: نگارندگان.

اثر نقاشی	تحلیل شکلی	رهیافت های فضایی	مفاهیم درونی (ارزشی/نمادین)
ساختار	میدانی از رنگ و شکل در برابر زمینه‌ایی با ارزش رنگی متضاد ایجاد فرم برآمده به‌وسیلهٔ تضاد با پسزمینه ایجاد وحدت با اتصال بصری وضوح فرم غالب نرم با تکرار واحدهای یکسان	انتشار فضای مثبت در میان فضای منفی زمینه ارتباط درون و بیرون گسترده‌شدن و انتشار در میان فضای باز فضایی نو، رونده، پویا	عدم نیاز به خوانش نشانه‌ایی آفرینش فرم براساس ادراک احساسی رویکرد فرمگرا و عدم توجه به مفاهیم تاریخی و نشانه‌پردازی
مفاهیم	حرکت از فرم بسته به سمت فرم باز در توالی زمانی خلق آثار الگوی فراگیر	فضایی مغایر و هماهنگ خلق فضای سیال	ارتقای ساختار بریدن از گذشته علاقه درونی هنرمند به بازی با فرم نوع تکرار الگو، متأثر از اتفاقات محیطی جامعه مانند انتخابات

تصویر ۷. ویلای امیر؛ راست: تأکید بر تضاد؛ چپ: شکاف به‌مثابهٔ نقطه‌عطف تمرکز بصری. مأخذ:http://nextoffice.ir. www.

که در نقاشی‌های انتزاعی کاملاً مشهود است. البته شدت آن در این پروژه اندک و به یک قاب خلاصه شده است. به‌لحاظ ارتباط فضایی، کمترین دست‌درازی به فضای بیرون را دارد، اما ارتباط، با شفافیت فضایی حل شده است. نمی‌توان آن را از یک زاویه به‌صورت کامل دید و ناظر با قدم‌زدن از هر زاویه بخشی را می‌بیند که همان بعد چهارم معماری است (معماریان، ۱۳۹۳، ۲۴۸). در مقایسه با پروژه‌های دیگر تا حدی محصور است که خود به یک مرکز تبدیل شده است. هر مکانی که در آن معنی آشکار می‌شود، یک مرکز است (پرتویی، ۱۳۹۲، ۱۰۶). ساختار فضایی کار افقی است. همهٔ اجزا در کیفیت بخشیدن به کل، تأثیرگذارند. عرصهٔ درونی دربرگیرندهٔ توجه سنجیده به مسیرها، نشانه‌ها و عناصر فضایی است.

- ویلای کوهسار (۱۳۹۳)

ویلای کوهسار در کردان از اواسط کار به ایشان واگذار شد. به‌لحاظ کالبدی، می‌توان آن را قابی فرمگرا قلمداد کرد. «فرم آزاد که نمادی از قدرت و زندگی مردمی است» (معماریان، ۱۳۹۳، ۲۳۸). سطوح تجزیه شده و با حرکت نرم دیوار، فضا را به داخل می‌کشد و دیالکتیک درون و بیرون را تا حدی بیشتر از قبل عرضه می‌کند. مسیرها با حذف

عناصر محدودکننده در فضای جمعی ایجاد شده که حرکت ناظر را از خط مستقیم خارج و در فضا می‌چرخاند. شکافه‌ای همیشگی به عنوان پنجره و یا آتشدان، نقطه‌عطف تمرکز بصری مخاطب است. در اینجا تضاد با تفاوت در نمای اصلی و نمای جبههٔ دیگر بارز است. این ویلا فرمی است که در انتظار خوانش مفاهیمی آمیخته با احساسات درونی هنرمند و فاقد مرجع بیرونی است. این انتزاع، ساختاری تکاملی دارد و بیننده با یک مکعب که سعی می‌کند به چیزی بیش از یک مکعب شبیه نباشد روبرو نیست. بر نقش احساس به جای اقتباس در خلق فرم هنری تأکید می‌شود که نتیجهٔ آن یک معماری با فضای پدیداری است (تصویر ۸).

مهمترین نقطهٔ قوت در این پروژه تسلط بر فرم است که می‌تواند محصول معاشرت معمار با هنر نقاشی باشد. حداقل یکی از مطالبات مهم او از فرم، تکاپویی است که به تسخیر فضای معماری منجر شود. می‌توان گفت برای تغابنی، فرم واسطه‌ای برای نشانه‌های معنادار از گذشته نبوده است. در اکثر پروژه‌ها از بازنمایی پرهیز می‌کند. این ایده مطرح است که کاربست ماده در کارهای او در یک ساخت تکاملی باعث نزدیکی میان فرم‌های معماری و انتزاع نقاشی می‌شود. فضای پدیداری در این پروژه در مرزها منعطف می‌شود. پیوستگی فضایی با تداوم سطوح، دام انداختن فضا، احساس شکاف خوردن و بریدن از گذشته، گشایش‌های فضایی در سطوح دیوارها و فضایی‌شدن کالبد برداشت می‌شود. نحوهٔ پرداختن به فضا بازتابی لایه‌ای از ناخودآگاه هنرمند است و در نهایت کنجکاوی و مغایرت، در حین هماهنگی را می‌توان دریافت کرد (جدول ۵).

اتصال معماری و نقاشی

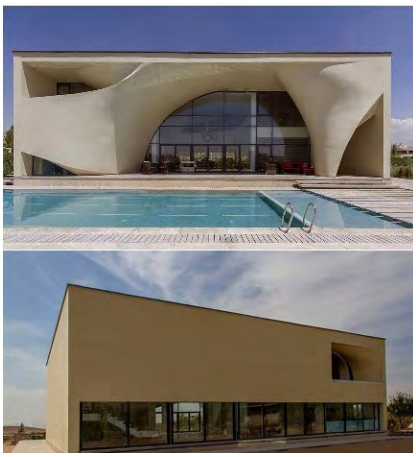
در راستای پاسخ به پرسش پژوهش، و ادامهٔ روش کری واک، پیوند و مقایسهٔ تطبیقی رهیافت‌های فرمی و فضایی دو رسانهٔ هنری معماری و نقاشی، در جهان ذهنی هنرمند حاصل شد که در تصاویر ۹ و ۱۰ بیان شده است. در مرحلهٔ ترسیم نقاشی، هنرمند کار خودش را با آنچه در ذهنش شکل گرفته آغاز می‌کند که مبتنی بر ایده‌آل‌ها نسبت به فرم و فضا، ارزش‌های اجتماعی، باورهای فردی یا همان شمای ذهنی است. این مرحله، غیر خطی، بدون مرز و سیال، در فاصلهٔ میان تصور و خیال زاده شده و بار معناییاش هر بار به شکلی نو روشن می‌شود. اما در مرحلهٔ خلق فضا در معماری فرایند پیچیده‌تری رخ داده که ورای شمای ذهن معمار، حصار پیکره و برنامهٔ عملکردی نیز مؤثر است. می‌توان نشانه‌هایی هر چند اندک را در اثر معماری نیز مشاهده کرد. این نشانه‌ها ابتدا در نقاشی معمار به نوعی مشق شده و سپس به دنیای کالبد راه می‌یابد.

نتیجه‌گیری

آنچه در این مقاله به دست آمد، کشف مسیری بود که فرافکنی درونی دو تن از معماران معاصر ایران را در راستای پرداختن به خلق اثر بررسی کرده است. این موضوع فرض شد که نحوهٔ پرداختن به فضا در دو زمینهٔ نقاشی و معماری رابطهٔ دیالکتیکی دارند. با تحلیل و انطباق نمونه‌ها علاوه بر استنباط نوع رابطهٔ بین دو رسانه، می‌توان نحوهٔ برخورد دو هنرمند را نیز مورد مقایسه قرار داد. با این مقایسه این‌گونه استنتاج می‌شود که در آثار ایروانیان، می‌توان معانی ارزشی مشترکی را در هر دو حیطه دنبال کرد که در معانی ابزاری و کارکردی شکل متفاوت می‌گیرند. ایروانیان نقاش-معماری است که فضای معماری او امتداد خطوط نقاشی است که از شمای ذهنی و هیجانات درونی آغاز شده و به تصویر درآمده و با رهیافت‌های بدون ارجاع، در کالبد انجماد می‌یابد، معیارگریز و روایت‌گر است، موضوع شکل‌گیری فرم در آثارش شهودی و غیرمنتظره بوده و ادراک برای مخاطب را به تعویق می‌اندازد. او انتظار و ابهام را در نقاشی و معماری جهت فراهم‌کردن تجربه‌ای جدید به‌کار می‌گیرد.

در آثار تغابنی معانی ارزشی درونی از جمله آرایش فضایی هماهنگ با فاصله‌های خاموش، عدم حضور قرائت‌های پیشین فضایی و خط فکری ثابت، تا حدی مبتنی بر بروز احساسات در هر دو شاخهٔ هنری است که در معنای ابزاری معماری و نقاشی به صورت متفاوت حاصل شده‌اند. فرم برای او نقطهٔ شروع طراحی نیست، بلکه گسترهٔ طراحی است که ارتقای ساختارهای معمارانه را به چالش می‌کشد. تسلط او بر فرم، محصول معاشرت وی با نقاشی است و ساخت تکاملی را در معرض قرائت می‌گذارد. هر دو معمار الگوی تجربی دارند اما در آثار ایروانیان ساختارهای بدون ارجاع و تصادفی، منتج از بعد نمادین نقاشی، بیشتر ادراک می‌شود. معمار با معطوف‌کردن ذهنش از موضوع نقاشی به معماری برای انتقال فرم می‌تواند استفاده کند. با انطباق لایهٔ معنایی فرم، در دو حیطهٔ ارزشی و نمادین، مفاهیم استخراج‌شده در هر دو نمونه قابل مقایسه و تطبیق‌اند. پس می‌توان به پرسش‌های پژوهش این‌گونه پاسخ داد که فضای معماری به نوعی بازنمودی از نقاشی‌های معمار است که او را در خلق بهتر فضا یاری می‌رساند. نوع اتصال دو متن در درجهٔ اول برگرفته از طرحوارهٔ ذهنی هنرمند است و در زیرمجموعهٔ معانی ارزشی قرار دارد و در گام بعد با انتقال معانی نمادین از نقاشی به معماری، اثر معماری به بعد زیبایی‌شناسی فرمی خود نزدیک می‌شود.

این مطالعه به رهیافت‌های فرمی و فضایی محدود شده است اما می‌تواند در مطالعات نشانه‌شناسی، با دریافت لایه‌های عمیق‌تر معنا ادامه یابد.



تصویر ۸. ویلای کوهسار؛ راست: دو نمای اصلی؛ چپ: فضای داخلی. مأخذ: www.http://nextoffice.ir.

جدول ۵. تحلیل فرمی-فضایی آثار معماری تغابنی. مأخذ: نگارندگان.

نام بنا	تحلیل شکلی	مفاهیم کالبدی فضایی	مفاهیم درونی (ارزشی/نمادین)
ویلای امیر	- وضع موجود / الحاقی، پلاستیک / راست‌گوشه، زبر / صیقلی - ارتباطات افقی - عدم تقارن و معماری ضد پرسپکتیوی - تجزیه‌سازی سطوح و شکافتن مکعب - ساختار فضایی افقی	- ایجاد عرصهٔ درونی رفتاری - دوگانگی فضایی - گردهم‌آوری زمان‌ها، فضاهای دوگانه در مقیاس واحد - همبستگی و همجواری بین اجزا - دیالکتیک درون و بیرون با قاب‌گرفتن فضا - ایجاد شکاف فضایی و ایجاد مرز و حصار	- تأکید بر تضاد - انسجام گروهی - کاهش ارتفاع قدرت در فضای رفتاری
ویلای کوهسار	- قابی فرم‌گرا همراه تغییر سطوح - ارتباط فضایی پیوسته بین بیرون و درون - شکاف‌های فرمی و تجزیهٔ سطوح - عدم تقارن و معماری ضد پرسپکتیوی - ایجاد فضایی پویا و سیال	- فاقد مرجع فضایی بیرونی - ارجاع احساسی به الگوواره‌های انتزاعی - ایجاد نقطهٔ عطف و تمرکز بصری - فضای پیش‌رونده داخل فرم - دیالکتیک درون و بیرون	- تداعی‌ها از نقاشی انتزاعی - تداعی یک کل منسجم - بریدن از گذشته - تأکید بر تضاد

تصویر ۹. مقایسهٔ تطبیقی رهیافت‌های فرمی-فضایی آثار ایروانیان. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۱۰. مقایسهٔ تطبیقی رهیافت‌های فرمی- فضایی آثار تغابنی. مأخذ: نگارندگان.

پی نوشت‌ها

۱. Le Corbusier
۲. Gerrit Rietveld
۳. Michael Graves
۴. Zaha Hadid
۵. Lebbeus Woods
۶. Jacob Burckhardt
۷. The Civilization of the Renaissance in Italy
۸. Edmund N.Bacon
۹. Architecture and Cubism
۱۰. Henry-Russell Hitchcock
۱۱. Zaha Hadid + Suprematis
۱۲. Kerry Walk
۱۳. Rob Krier
۱۴. Jon Lang
۱۵. Amos Rapoport
۱۶. Michel de Certeau
۱۷. Edward Soja
۱۸. Christian Nurburg Schultz
۱۹. Tatatrkiewicz Wladyslaw
۲۰. Gibson
۲۱. سروده‌های روی داربست، عنوان نمایشگاه گروهی آثار تجسمی معماران که در خرداد ۱۳۹۷ در گالری سایه در تهران برگزار شد.

فهرست منابع

• آدامز، لویی. (۱۳۹۵). *روش‌شناسی هنر* (ترجمهٔ علی معصومی). تهران: نظر.
• اوکویرک، اوتو؛ استینسون، رابرت؛ ویگ، فیلیپ؛ بون، رابرت و کایتون، دیوید. (۱۳۹۶). *مبانی هنر؛ نظریه و عمل* (ترجمهٔ محمدرضا یگانه). تهران: سمت.
• بانی مسعود، امیر. (۱۳۹۴). *معماری معاصر ایران*. تهران: هنر معماری قرن.
• بذرافکن، کاوه. (۱۳۹۵). چه کسی از علیه فرمالیسم می‌هراسد؟ علیه فرمالیسم: «خیلی دور-خیلی نزدیک». *معمار*، (۱۰۱) ، ۶۴-۶۹.
• بیکن، ادموند. (۱۳۹۱). *طراحی شهرها، تحول شکل شهر از آتن باستانی تا برازیلیای مدرن* (ترجمهٔ فرامرز طاهری). تهران: شهیدی.
• پرتویی، پروین. (۱۳۹۲). *پدیدارشناسی مکان*. تهران: فرهنگستان هنر.
• پیراوی ونک، مرضیه. (۱۳۹۵). معرفی معیار برای تحقیق تطبیقی مبتنی بر دیدگاه کری واک. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۶ (۱۱)، ۱-۱۱.
• تقوایی، ویدا. (۱۳۸۹). از چیستی تا تعریف معماری. هویت شهر، ۴(۷)، ۷۵-۸۶.
• جلیلی، محمد و فروتن، منوچهر. (۱۳۹۴). ماهیت فضای معماری، ریشه‌ها و رویکردها. *مطالعات محیطی هفت حصار*، ۴(۱۳)، ۵۱-۶۲.
• جمالی، مریم. (۱۳۹۴). مقدمه‌ای بر مفهوم فرم و فرمالیست در هنر مدرن. *جستارهای فلسفی*، ۱۱(۲۸)، ۵-۳۳.
• سرمستانی، حسین؛ فروتن، منوچهر و طهوری، نیر. (۱۳۹۶). آفرینش شاعرانه در فضای شهری (واکاوی نشانه‌شناختی فضای شهری باغ بلند شیراز). هویت شهر، ۱۲(۳۴)، ۶۷-۷۸.
• سمیعی، امیر؛ خدابخش، سحر و فروتن، منوچهر. (۱۳۹۵). مطالعهٔ تطبیقی بازنمایی فضای معماری سنتی در آثار نقاشی و معماری معاصر ایران، نمونهٔ موردی آثار نقاشی پرویز کلانتری و آثار معماری سید

هادی میرمیران. *آرمانشهر*، ۹(۱۷)، ۶۳-۷۸.
• شولتز، کریستین نوربرگ. (۱۳۸۸). *روح مکان؛ به سوی پدیدارشناسی معماری* (ترجمهٔ محمدرضا شیرازی). تهران: رخداد نو.
• ضرغامی، اسماعیل و بهروز، سید محمد. (۱۳۹۴). نقش و مفهوم فضا در بازآفرینی نظریه معماری و علوم اجتماعی. *فصلنامهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، ۷(۲)، ۸۱-۹۹.
• فروتن، منوچهر. (۱۳۸۷). *چگونگی فهم فضای معماری ایران از نگاره‌های ایرانی (۶۱۷-۱۰۰۰ ق/ ۱۲۲۰-۱۵۹۱ م)* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ دکتری معماری). دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات تهران، ایران.
• فلامکی، محمد منصور. (۱۳۸۱). *ریشه‌ها و گرایش‌های نظری معماری*. تهران: فضا.
• گیدئون، زیگفرید. (۱۳۸۶). *فضا، زمان و معماری* (ترجمهٔ منوچهر مزینی). تهران: علمی و فرهنگی.
• لنگ، جان. (۱۳۹۰). *آفرینش نظریهٔ معماری نقش علوم رفتاری در طراحی محیط* (ترجمهٔ علیرضا عینی‌فر). تهران: دانشگاه تهران.
• معماریان، غلامحسین. (۱۳۹۳). *سیری در مبانی نظری معماری*. تهران: سروش دانش.
• میرمیران، سید هادی. (۱۳۸۳). جریانی نو در معماری معاصر ایران. *روزنامهٔ همشهری*، (۳۲۲۹)، ۱۹.
• نقره‌کار، عبدالحمید؛ مظفر، فرهنگ و نقره‌کار، سلمان. (۱۳۸۹). مدلسازی؛ روشی مفید برای پژوهش‌های میان‌رشته‌ای. *انجمن معماری و شهرسازی ایران*، ۱(۱)، ۱۲۹-۱۳۸.
• نوروزی‌طلب، علیرضا؛ مقبلی، آناهیتا و جودت، شهرناز. (۱۳۹۳). روانکاوی تحولات نقاشی و معماری در بستر تاریخی جنگ جهانی اول تا جنگ دوم. *باغ نظر*، ۱۱(۳۱)، ۱۷-۳۲.
• Blau, E. & Troy, N. (2002). *Architecture and Cubism.* Cambridge: MIT.
• Douglas, Ch., Obrist, U. H. & Gmurzynska, K. (2012). *Zaha Hadid +Suprematis.* Stuttgart: Hatje Cantz.
• Hershberger, R. G. (1970). Architecture and Meaning. *Journal of Aesthetic Education*,4 (4), 37-55.
• Lefebvre, H. (1991). *The production of Space.* London: Oxford University.
• Soja, E. (1990). *Postmodern geographies, the reassertion of space in critical social theory.* London-New York: Verso.
• Wolfflin, H. (1998). *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art.* Oxford: Oxford University.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
ولی، انسیه؛ پناهی، سیامک؛ فروتن، منوچهر و اردلانی، حسین. (۱۴۰۱). مطالعهٔ تطبیقی رهیافت‌های فرمی- فضایی معماری و نقاشی در مرور آثار مهرداد ایروانیان و علیرضا تغابنی. *باغ نظر*، ۱۹(۱۰۶)، ۵-۱۸.

DOI:10.22034/BAGH.2021.242159.4620
URL:http://www.bagh-sj.com/article_142835.html