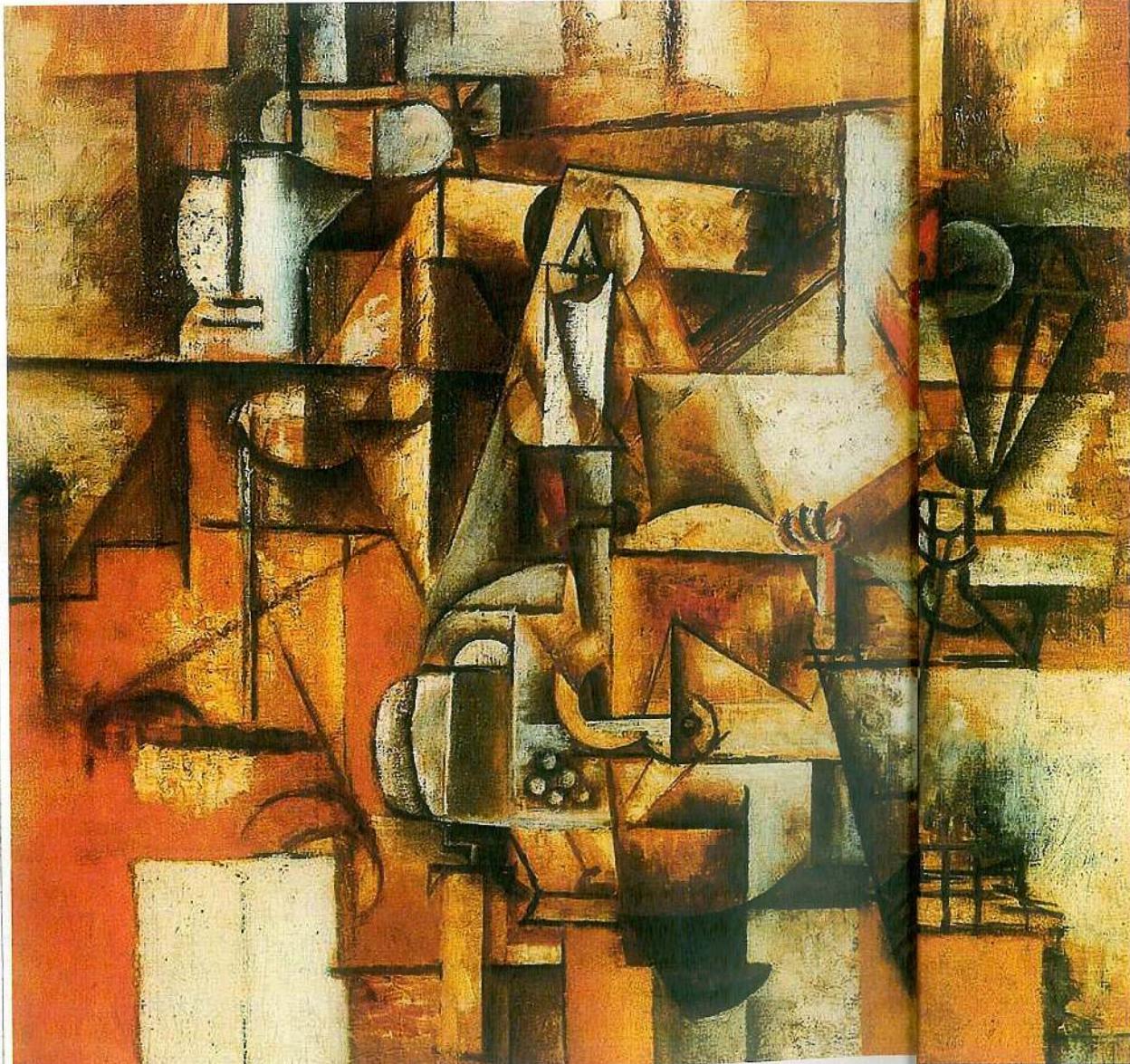


کلان شهر

ماهنامه‌ی علمی-هنری هفت، شماره‌ی ۱۳، مهر ۱۳۹۲
دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه شیراز، قیمت ۱۰۰۰ تومان

- کلان شهر
- جستاری بر تعریف احساس تعلق به مکان
- تحلیل خانه‌ی اپرای سیدنی
- نگاهی کوتاه به جایگاه نماد در نقوش ایران باستان
- پوستر فیلم
- داستان کوتاه: «تمادها و نشانه‌ها»



Le pigeon aux petits pois

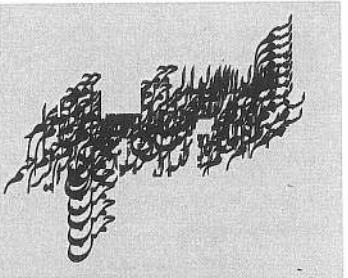
اثری از

پابلو پیکاسو

به مناسبت سالروز میلادش در ۲۵ اکتبر



Pablo Picasso
Spain, 1881 - 1973



هفت

ماهنامه‌ی علمی-هنری هفت
شماره‌ی ۱۲
شهر ۱۳۹۲
دانشکده‌ی هنر و معماری
دانشگاه شیراز

شهرزاد

کاهای فرم-بنیاد؛ رویکردی نوین بر منطقه‌بندی

کلان شهر



صاحب امتیاز:

اتجمن علمی دانشکده هنر و معماری
مدیر مستول: امیر بدلله پور

سرپریز: پگاه منجزی
سروبر استار: آزاده عبدی

گرافیست: سوره قیاضی

همکاران هفت: فرنوش جوکار، نیلوفر پناهی،
فاطمه میتابان، نسرین ریسی، فرزانه تشکر
مهرشید نظری، زینب چمری،
مرجان رضایی، زهرا رحیمی
محمد سخنور، الناز حمیدی، الناز رستم‌زاد

فهرست

۱۳ شهرسازی

کدهای فرم-بنیاد؛ رویکردی نوین بر منطقه‌بندی
کلان شهر

۹ مماری

جستاری بر تعریف احساس تعلق به مکان
تحلیل خانه‌ی ایرانی سیدنی
بر اساس الگوی مسائل طراحی لاوسون

۲۱ نظر

نشریه‌ی هفت از همکاری
همه‌ی دانشجویان و نیز ارسال
مقاله و آثار از سوی ایشان استقبال می‌کند.
علاوه‌مندان می‌توانند آثار خود را به آدرس
artmagazine7@gmail.com
ارسال کنند. هفت در انتشار و اصلاح مطالب به فراخور
حجم و محتوا آزاد است.

بيان اندیشه دراماتیقی
درباره‌ی پالو پیکاشو

نگاهی کوتاه به جایگاه نماد در نقوش ایران باستان
پوستر فیلم

۶۴ فلت

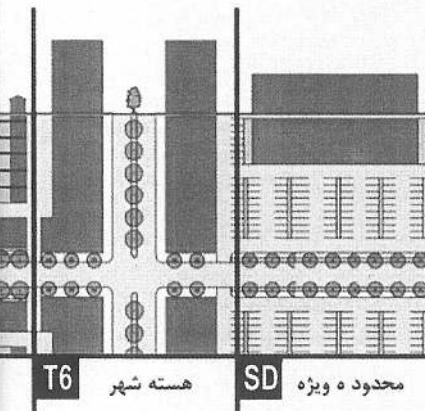
دانستان کوتاه: «تمادها و نشانه‌ها»
آثار دانشجویان: پویشترهای کارگاه «شاید نجات باییم»

کدهای فرم-بنیاد؛ رویکردی نوین بر منطقه‌بندی

فاطمه علی‌اکبری
دانشجوی کارشناسی ارشد طراحی شهری

امروزه عدم توجه به جنبه‌های کیفی شکل شهر و فرم فضاهای شهری، نادیده گرفتن نقش آن در حمایت از توقعات روانی انسان از فضا، در کنار انتظارات کارکردی، اقتصادی، حقوقی، اجتماعی، ترافیکی و سیاسی شهر وندان، باعث عدم توفیق برنامه‌ریزان و طراحان در خلق فضای مطابولی گردیده است که حامی محضور مستمر و توانم با سرزنشگی مردم، و پاسخگویی توقعات آنها از فضا باشند. در این میان نقش طرح‌های توسعه‌ی شهری در شکل‌گیری و شکل‌دهی به شهر غیر قابل انکار است. تأثیر استفاده از روش پنهان‌بندی در طرح‌های توسعه‌ی شهری که مصدقی از پیش‌بینی تقریباً قطعی اینده است، بر شکل‌گیری شهر غیر منسجم و

شهری



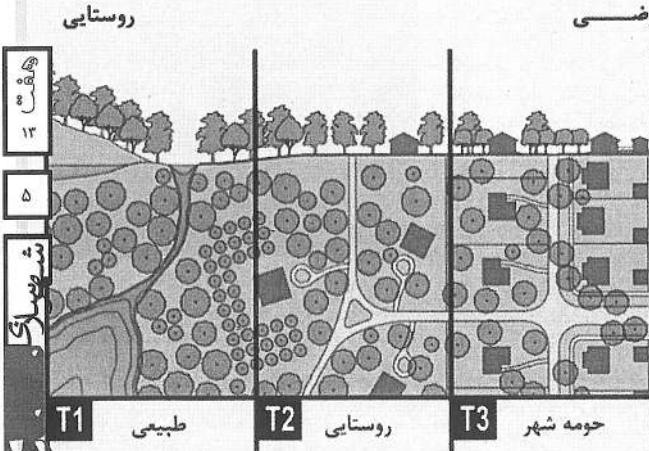
جلوگیری از خلق فضای شهری، قابل توجه است.

منطقه‌بندی اقلیدسی ابزاری برای ضابطه‌مندسازی عملکردهای شهر بوده و بنا بر این واحد اهمیت در شکل‌دهی به فرم شهر است. بسیاری از منتقدان نشان می‌دهند که منطقه‌بندی باعث تزویج، پراکندگی و پیشروی شهری است. به طور خلاصه، منطقه‌بندی اقلیدسی، از طراحی شهری "خوب" جلوگیری می‌کند. بسیاری از برنامه‌ریزان و منتقدان شوههای توسعه‌ی کنونی، مانند جیکوبز، بر این باورند که منطقه‌بندی ابزاری منسوخ شده و راکد است، که مانع ایجاد جوامع مطلوب، زیبا و قابل زندگی است. در مقابل روش منطقه‌بندی، کدهای فرم-بنیاد ابزاری مناسب در هدایت و کنترل طراحی

شهری هستند.

نوشهرسازان در نتیجه‌ی تلاشی در جهت ارتقا کیفی هسته‌های شهری و ایجاد ممانعت در برابر بروز اثرات منفی ناشی از به کار گیری مقررات پنهان‌بندی مرسوم، که از آن‌ها تحت عنوان مقررات پنهان‌بندی اقلیدسی یاد می‌شود، کدهای فرم-بنیاد را تدوین کرده و به کار گرفتند. منطقه‌بندی فرم-بنیاد توسعه سرزمین را با بیشترین تأکید بر کنترل فرم شهری و تأکید کمتر بر کنترل کاربری تنظیم می‌کند. کدهای فرم-بنیاد با توجه به برگزاری کارگاه‌های عمومی مشارکتی به نام شارت، به عنوان ابزاری «از پایین به بالا» عمل می‌کنند، که مخالف رویکرد «بالا به پایین» منطقه‌بندی مرسوم

برش عرضی



استانداردهای اختیاری معماری در درجه اول مربوط به جنبه‌های زیبایی‌شناختی توسعه در یک جامعه هستند و تنها در یک کد فرم-بنیاد است که تحت اختبار و رای ذی‌تفعمن محلی قرار می‌گیرند. برخی از انواع استانداردهای میارたند از مقررات مصالح سقف و شیروانی، مصالح ساخت و پرداخت، رنگ، و جزئیات درب و پنجره. همان‌طور که پذیرش چنین استانداردهای اختیاری معماری اختیاری است، هر جامعه منحصر به‌فرد ممکن است سطح ویژه‌ای از زیبایی‌شناختی را که متمایل به ضابطه‌مندسازی آن است، مشخص کند.

کدهای فرم-بنیاد، معمولاً از سه اولیه تشکیل شده‌اند که به منظور پیاده‌سازی چشم‌انداز جامعه می‌تنند بر طرح سبدیده، به کار گرفته می‌شوند. این اجزا عبارت‌اند از: طرح تنظیم‌کننده (Regulating Plan)، مجموعه‌ی استانداردهای لفاف فضایی ساختمان‌ها (Building Envelope Standards)، و استانداردهای گزینشی (Optional Architectural Standards).



پادداشت: جورجو آگامین، فیلسوف معاصر ایتالیایی، از نحلهٔ تحلیلی فلسفهٔ قلاره‌ای سر بر آورده و - علی‌الخصوص تحت تأثیر میشل فوکو - به بررسی روابط قدرت در جامعه می‌پردازد. متن ماضر، ترجمه‌ی یکی از سخنرانی‌های کوئنه اوست که به پیدمان قدرت در فضاهای شهری دوران کلان‌شهرها می‌پردازد. وی در این مقام نیز از فوکو تأثیر می‌پذیرد و شهر را یک *dispositif* صرفی می‌کند. این لفت (که در ترجمه «سازوکار» نکلاش شده) از جملهٔ از واگان گلبدی فوکو است که از آن به معنای ساختار نهادی، کالبدی، و سیاسی، و ماهیت ساخت ناشی از مداخلهٔ قدرت در روابط اجتماعی، استفاده می‌کرد. فوکو در توضیح این واژه می‌نویسد: «چیزی که من از این واژه مستفادم می‌کنم، در ابتدا، چندمانی است کاملاً ناهمنگ از گفتمان، نهادها، فرمهای همایر، تسمیمات اضایی، قوانین، میارهای اجرایی، وضعیت‌های علمی، فلسفی و اخلاقی، و گزاره‌های بشردوستانه - به طور خلاصه، همه‌ی گفته‌ها و همه‌ی ناگفته‌ها».

سال‌ها پیش گفتگویی با گای (دوبور) داشتم که به نظر من دربارهٔ فلسفهٔ سیاسی بود، تا جایی که گای حرف مرا قطع کرد و گفت: «بین، من یک فلسفه‌ی نیستم، من یک «استراتیست»م». این وضعیت ضربه‌ای ناگهانی برای من بود زیرا او را یک فلسفه‌ی دانستم، همان گونه که خود را اما فکر می‌کنم چیزی که او می‌خواست بگوید این بود که هر اندیشه‌ای با این که تلاش می‌کند «خالص»، اصلی یا تحریری باشد، باز همواره با نشانه‌های تاریخی و زمانی نشان‌دار می‌شود و بنابراین دون یک استراتیزی و خبرور، گرفتار شده یا به آن می‌پیسند. این را می‌گوییم زیرا تأملات من اشکارا کل‌اند و به زمینهٔ خاص ناسازگاری‌ها وارد نمی‌شون، اما امیدوارم که عالم پیک استراتیزی را در بر داشته باشند.

می‌خواهم از تاملی پیش‌یا افتاده در ریشه‌شناسی واژه‌ی کلان‌شهر (متروبولیس)، آغاز کنم، همان‌طور که می‌دانید، در یونان کهن، متروبولیس به معنای مادرشهر است و به رابطهٔ شهرها و کلّی‌ها اشاره دارد. شهرهای پولیس آمده بودند تا کلونی‌ای (مستمره‌ای) را بیاند که به طرز عجیبی [دولت‌شهر] مستقل یونانی (در مقابل واژه‌ی *emporia* برای شهرهای مستمره‌ای ایشان)] نامیده شده بود آنان از خانه و شهر دور و یا رانده شده بودند و شهر قلیل پس از این رخدادها، در ارتباط با کلونی‌های پیرامون آش، عهده‌دار خصیصی مادرشهر یا متروبولیس شد. همان‌طور که می‌دانید این معنا نتوان پایه‌جاست و امروزه برای نشان دادن ارتباط قلمروهای کلان‌شهری با کلونی‌ها به کار می‌رود. نخستین بینش سازنده‌ای که این ریشه‌شناسی به دست می‌دهد این است که واژهٔ متروبولیس بیوندی قدرتمند با جایه‌جایی پیشینه و نامه‌گانی فضایی و سیاسی دارد، زیرا ارتباط میان ایالت، یا شهر و کلونی‌ها را می‌توان می‌گذراند. و این امر، مجموعه‌ای از ترددیها - دربارهٔ ایدهٔ کلونی‌ای پیشینه متروپولیس به مثابهٔ بافت شهری و پیوسته و همگن - را بر می‌انگیزد. این اولین ادراک است: پایه‌ی سیاسی که دولت‌شهر یونانی را به مثابهٔ گونه‌ای از شهر سیاسی به دور از ارتباط میان کلان‌شهر و کلونی معنا می‌کرد، زمانی که برای توصیف یک بافت شهری قلب شد، حامل یک نامه‌گانی بینایان شد. بنابراین می‌پنداش که ما اصطلاح کلان‌شهر را برای چیزی ذاتاً متفاوت با شهر نگاه داشته‌ایم، برای مثال در درک سنت دولت‌شهر یونانی، چیزی با برابری سیاسی و فضایی، پیش‌نهاد می‌کنم اصطلاح کلان‌شهر را برای بافت‌های جدید شهری و پیزه‌ای به کار ببریم که به موازات فرایندهای دگرگونی ای پیدا شده‌اند که طبق نظر میشل فوکو، تفسیری هستند از قدرت منطقه‌ای حکومت‌های سیاسی و فضایی. پیش‌نهاد فرمان‌روایی‌ها، به زیست‌سیاستی مدرن که در ذات دولت خود نهفته است.

کلان‌شهر

جورجو آگامین
فلسفه‌ی معاصر ایتالیایی

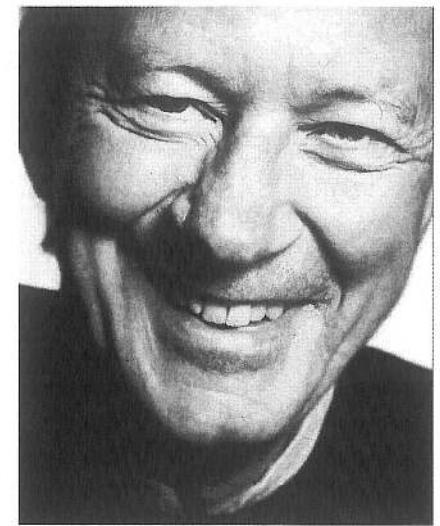
ترجمه: امیر یدالله پور

این بدن معناست که برای فهم چیستی کلان‌شهر، نیازمندیم فرازندی را در کنیم که به موجب آن، قدرت به طور ترقی‌گرایانه و پیزگی حکومت بر چیزها و جانداران - یا اگر پیوهایم بگوییم حکومت بر اقتصاد - را عهده‌دار می‌شود. این اقتصاد به جز حکومت پیچ مبنای ندارد، در قرن هجدهم اما حکومت بر چیزها و جانداران [مننا اشت] شهر در نظام فنودالی حکومت‌های باستانی در ارتباط با قدرت‌های بزرگ منطقه‌ای، همواره در موقعیت استثنای قرار داشت، شهر آزادی (clitta franca) بود، نسبتاً مستقل از قدرت‌های ظلم منطقه‌ای. بنابراین می‌خواهیم بگوییم که کلان‌شهر، سازوکاری یا گروهی از سازوکارهای است که در زمانی که قدرت به حکومت چیزها و جانداران بدل می‌شود، جای گزین شهر می‌گردد.

ما نمی‌توانیم به پیچیدگی دگرگونی قدرت در رولتها داخل شویم، دولت قدرتی غیر استعلایی اما ماندگار است، و پیزگی ذاتی آن این است که همواره در جلوه خاص خود، یک اثر التزامی است، چیزی که از یک اقتصاد جامع سرجشمه می‌گیرد و به اجزای می‌رسد. وقتی که استراتیست‌های امریکایی از آسیب‌های التزامی سخن می‌گویند، به طور تحت‌اللفظی می‌گویند: دولت همواره برنامه‌ی اقتصاد جامع را پیش روی دارد، با ازرات التزامی اش بر اجزاء و بر سوژه‌ها. اگر به [بحث] کلان‌شهر بازگردیم، نظر نماین است که ما درگیر فرایند توسعه یا رشد یک شهر قیمه‌ی نیستیم، بل که [کلان‌شهر] تأسیس‌کوی چیدی است که و پیزگی اش به بررسی نیاز دارد بدون شک، یکی از خصیصهای اصلی اش این است که تغیری از گونه‌ی دولت‌شهر مرکزگرا - یک مرکز عمومی یا اکوا - شکل می‌دهد، و به فضای جدید کلان شهری می‌رسد که احالتاً در فرایند سیاست‌زدایی قرار گرفته، و نتیجه این که به منطقه‌ای عجیب می‌رسیم که در آن، تصمیم‌گیری این ناممکن است که چیزی خصوصی و چیزی عمومی است.

می‌شل فوکو تلاش کرد تا برخی از پیزگی‌های ذاتی این فضای شهری را در رابطه با «دولتی شدن» سرش درد، طبق نظر او، یک همسکاری میان دو الگو وجود دارد که تاکنون محاجا بوده‌اند: جذام و طاعون، گلوبی جذام بهسادگی بر اساس استثنای بود، یعنی لازم می‌داشت که جذامی «بیرون از شهر جای دهد» شود، در این گونه، شهر خالص، بیگانان را بیرون نگاه می‌دارد، یک توقیف بزرگ: ستن و ججزا (با سمتنا) ساختن. گونه‌ی طاعون کاملاً متفاوت است و موجب گلوبی دیگر می‌گردد. وقتی که شهر آولاد می‌شود، ناممکن است که قربانیان طاعونی را بیرون ببریم، برعکس، این موردی است برای خلق نوعی حفاظت، کنترل، و مفصل‌بندی فضاهای شهری. این فضاهای به پخش‌ها تقسیم می‌شوند، در هر بخش هر جاده‌ای مستقل و خودمختار می‌گردد و تحت نظارت و حفاظت یک مأمور قرار می‌گیرد؛ هیچ‌کس نمی‌تواند از خانه بیرون رود و هر روز خانه‌ها بررسی می‌گردد، و همه‌ی ساکنان کنترل می‌شوند، تعدادشان، مرگ و میرشان، چیزی دیگر. این شطرنجی از قلمروهای شهری است که به دست مأموران، پیزشک‌ها و سربازان حفاظت می‌شود. بنابراین در حالی که

چذامی در یک دستگاه مسئلتگذاری، مردود شناخته می‌شود، قربانی طاعون زدنی می‌شود، حفاظت و کنترل می‌شود، و درون شبکه‌ای پیچیده از سازوکارها - که تقسیم می‌کند و منفرد می‌سازند - درمان می‌گردد و در این عمل، به کارایی کنترل و قدرت مفصل می‌گردد. بنابراین در جایی که جذام گلوبی مجزاست، طاعون گلوبی است برای روش‌های اضطرابی، فناوری‌هایی که جامعه را از حکومتی باستانی به گلوبی سوق می‌دهد، طبق نظر فوکو، فضای سیاسی مدرنیته تنتجه‌ی این دو گلوبت: جاهایی هست که با جذامی به شکلی شیوه به قربانیان طاعون رفتار می‌شود، و بالعکس، به بیان دیگر، درون چارچوب استثنای وحدای چذام، چیدمان حفاظت و کنترل و منفردسازی، و مفصل‌بندی قدرت اضطرابی، یک فراقنکی رخ می‌دهد، به شکلی که موردي می‌شود از منفردسازی و سوزه‌سازی و تصحیح (یا درمان) چذامی با رفتاری شیوه به آن‌جهه با طالعیتی صورت می‌گیرد. لذا این جا دو گرفتاری هست: از یک سو، تضاد ساده‌ی دو گلوبت ایجاد می‌شود، و یعنی از یک سو، تضاد ساده‌ی دو گلوبت ایجاد می‌شود، دیگر این چه هنچ‌و چه، از سوی دیگر، مجموعه‌ای پیچیده از جاهایی‌های انتقام‌گیری و سازوکارهایی که فردها را سوزه می‌کند و سوزه‌ها را کنترل می‌کنند. این اولین چارچوب تمربخشی است که امروزه برای درک فضای کلان‌شهری به کار می‌آید و همچنین چیزهای بسیار جذامی را تشخیص می‌دهد که ما درباره‌ی آن بحث می‌کنیم: ناممکن بودن تشخیص مرزهایی که همه بر آن متفق‌القول‌اند، دیوارها، جاذیت‌گزینی؛ زیرا این‌ها تابع عملگری گلوبهای متفاوت‌اند؛ نه تقسیم ساده‌ی تو چیز، بل که فراقنکی این تسمیه بیان مجموعه‌ای از مفصل‌بندی‌های پیچیده و فرایندها و فناوری‌های منفردسازی.



من جنوابی سال ۲۰۰۱ را به یاد می‌آورم: به نظرم این پژوهشی بود برای نحوه رفتار با مرکز تاریخی یک شهر قدیمی که هنوز از ویژگی ساختار معماری باستانی بهره‌مند بود، با هدف این که بینش در این مرکز چگونه ناگهان یک نفر دیوارها و دروازه‌های خلق می‌کند که نه تنها عملکرد استثنا و جداسازی را بر عهده داشتند، بل به این دلیل آن جا بودند که فضاهای مختلف را مفصل‌بندی کنند و

فضاهای سوژه‌ها را منفرد سازند. این تحلیل که فوکو به اختصار ترسیم می‌کند، می‌تواند پیش‌تر رود و عمیق‌تر شود. اما اکنون من می‌خواهم حرفم را با نکته‌ای دیگر تمام کنم و بر نظم‌های دیگر تمرکز کنم.

گفتم که شهر یک سازوکار، و یا گروهی از سازوکارهاست. این نظریه که ما به آن ارجاع دادیم، خلاصه این اندیشه بود که فرد می‌تواند واقعیت را زیر یک سو به انسان و موجودات زنده، و از سوی دیگر به سازوکارهایی که همیشه انسان را گیر می‌اندازند و نظارت می‌کنند، تقسیم کند. با این حال، عنصر بنیادین سومی که سازوکار را عنا می‌کند، هم برای من و هم برای فوکو، مجموعه‌ی فرایندهای سوژه‌سازی است که از رابطه‌ی تن‌به‌تن میان فردها و سازوکارها ناشی می‌شود. بدون فرایند سوژه‌سازی، هیچ سازوکاری وجود ندارد، برای سخن گفتن از یک سازوکار، شما باید فرایند سوژه‌سازی را بینید. سوژه دو متنا دارد: [اول] چیزی که سبب می‌شود فرد یک فردیت و غربت را مفروض دارد و به آن متصل گردد، و [دوم] انتیاد نسبت به یک قدرت بیرونی. هیچ فرایند سوژه‌سازی‌ای وجود ندارد که خالی از این دو جنبه باشد.

چیزی که اصولاً - حتا در جنبش‌ها - ناقص می‌ماند، آگاهی از این رابطه است، آگاهی از این که هر زمان یکی به یک هویت ناگزین می‌گردد، دیگری به انتیاد می‌رود. آشکارا این امر که سازوکارهای مدرن صرفاً مستلزم خلق یک سوژه‌کنیته (ذهنیت) نیستند، بل که به موارات آن، فرایندهای سوژه‌زدایی را نیز خلق می‌کنند، این [آگاهی] را پیچیده‌تر می‌کند، بنابراین امروزه مسئله این است که سازوکارها به طور فزاینده سوژه‌زدایی می‌شوند، فلان دشوار است که فرایند سوژه‌سازی ای که آن‌ها می‌سازند را تشخیص دهیم. اما کلان شهر فضایی است که فرایند عظیمی از سوژه‌کنیته در حال رخ دادن است. ما در این مورد پیز زیادی نمی‌دانیم، وقی که می‌گوییم نیاز داریم این فرایندها را بشناسیم، تنها به تحلیل‌های جامعه‌شناسخی یا اقتصاد و جامعه استناد نمی‌کنم، من به لایه‌ای هستی‌شناختی یا لایه‌ای اسپینوزایی استناد می‌کنم که توانش اقدرت-عمل سوژه‌ها را زیر سوال می‌برد؛ برای مثال، در فرایندهایی که به موجب آن‌ها یک سوژه به هر طریقی به یک هویت سوژه‌زدایی می‌گردد، به یک تغییر رهمنون می‌شود، یک افزایش با کاهش در قدرت-عمل. ما قادر این اطلاعات‌ایم و این شاید کشاکش‌های کلان شهری امروزین ما را می‌فهمیم و تبیه‌تر می‌کند.

من فکر می‌کنم که مقابله با سازوکارهای کلان شهری تنها زمانی ممکن است که ما به فرایندهای سوژه‌سازی‌ای رسوخ می‌کنیم که کلان شهر به طریقی جدایی‌ناپذیر مضمون آن‌هاست. زیرا به نظر من، نتیجه‌ی تعارض‌ها به این پستگی دارد: به قدرت-عمل و مداخله در فرایندهای سوژه‌سازی، با هدف رسیدن به جایی که من آن را نقطه‌ی دولت‌ناپذیری می‌نامم، دولت‌ناپذیر، جایی که قدرت می‌تواند در شکل دولت غرق شود، دولت‌ناپذیری که من می‌اندیشم، همواره آغاز و خط پرواز تمام سیاست‌هاست.

جستاری بر تعریف احساس تعلق به مکان

سرا میرهادی

دانشجویی کارشناسی ارشد معماری،
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز (۱)

۱۰

چکیده

آدمی به عنوان یک موجود با ابعاد فردی و اجتماعی و همچنین مادی، روحی و روانی، دارای نیازهای مختلفی است که همواره به دنبال تأمین آنها در طول حیات خود بوده است. لنگ به نقل از مازلو (۱۳۸۸) بیان می‌دارد: «از نواع نیازهای آدمی، نیاز به خودشکوفایی در صدر هرم قرار دارد و این امر زمانی محقق می‌شود که نیازهای ماقبل آن از جمله نیازهای تعلق و دوست داشتن تأمین گردد». اندیشمندان احساس تعلق مکانی را منعکس کننده مؤلفه‌های اصلی حیات اجتماعی دانسته‌اند. حس مکان به معنای ادراک ذهنی مردم و احساسات کم و بیش آگاهانه‌ی آنها از محیط خود است که شخص را در ارتباطی درونی با پیرامون قرار می‌دهد؛ به طوری که فهم و احساس فرد با زمینه‌ی معنایی پیوند خورده و یکپارچه می‌شود. این حس عاملی است که موجب تبدیل یک فضای مکانی با خصوصیات حسی و رفتاری و پژوه برای افراد خاص می‌گردد. حس مکان علاوه بر این که موجب احساس راحتی از یک محیط می‌شود، از مفاهیم فرهنگی مورد نظر مردم، روابط اجتماعی و فرهنگی جامعه در یک مکان مشخص دانسته‌اند. آنها حس مکان را عاملی دانسته‌اند که موجب تبدیل یک فضای مکانی با خصوصیات حسی و رفتاری و پژوه برای افراد خاص می‌گردد. اما این سؤال مطرح است که احساس تعلق به مکان یا حس مکان را چگونه می‌توان تعریف کرد. این مقاله جستاری در نظریه‌ی اندیشمندان برای برای پی بردن به تعریف احساس تعلق به مکان و حس مکان است.

وازگان کلیدی: مکان، حس مکان، حس تعلق به مکان

حس مکان، احساس تعلق به مکان

دو رویکرد اساسی در تعریف حس مکان و احساس تعلق به مکان وجود دارد. رویکرد اول پدیدارشناختی است و در آن حس مکان به منزله حقیقت مکان در نظر گرفته می‌شود. در این رویکرد که مفهوم حس مکان به تعریف خود مکان نزدیک است، به معنای ویژگی‌های غیر مادی مکان و مفهومی نزدیک به روح مکان به حساب می‌آید. در رویکرد دوم یعنی رویکرد روانشناختی به مکان، ساختار مکان با فرایندهای محیطی-روانشناختی مربوط به آن، چهارچوب تحلیل را تشکیل می‌دهند، که از آن برای قرارگاه رفتاری یا مکان-رفتارها استفاده شده است. ساختار مکان به منزله بخشی از محیط جغرافیایی که ابعاد فردی و اجتماعی، ویژگی‌های کالبدی-فضایی، فعالیتها و تجربیات یا معانی شناختی و ارزیابانه (Ralph, ۱۹۷۶؛ Rapaport, ۱۹۹۰) را در خود دارد، به حساب آمده است (لنگ، ۱۳۸۸، پانزده).

اندیشمندان پیرامون سه مفهوم مکان، حس مکان و حس تعلق به مکان تعاریف مختلفی ارائه نموده‌اند که گاهی تعریف مکان با حس مکان یا حس مکان با حس تعلق به مکان متراffد می‌گردد.

دیدگاه دیوید کانتر (۲): براساس مدل کانتر (۱۹۷۷) مکان بخشی از فضای طبیعی یا انسان ساخت است که از نظر مفهومی یا مادی محدوده‌ای مشخص دارد و حاصل تعامل عوامل رفتاری، مفاهیم قالب دریافت توسط انسان و ویژگی‌های کالبدی محیط است. از نظر کانتر مکان نمی‌تواند مستقل و جدا از انسان در نظر گرفته شود (Cassidy, ۱۹۷۷). بر اساس این تعریف، رفتاری که در مکانی بروز می‌کند در جای دیگر خارج از مکان تلقی می‌شود. این ویژگی خاص هر مکان بنیان روان‌شناختی محیط است (Canter, ۱۹۸۶). مردم همیشه رفتارها و اعمال خود را با هر مکان تطبیق می‌دهند و ماهیت آن مکان عاملی مهم در فهم عمل و تجربه‌ی آنها می‌شود (لنگ، ۱۳۸۸، پانزده).

دیدگاه کریستین شولتز (۳): نوربرگ شولتز تصویر ذهنی روش را در گروی داشتن مکان‌های بامعنای، و معنا را در گروی مراتب فوق الذکر قابل حصول می‌داند و استفاده از عناصر تصاویر ذهنی لینچ (رام، گرمه، لبه، شانه، محله) را نیز در راه خاطره‌انگیزی مکان و ایجاد هویت در انتظام بصری برای معناسازی محیط مصنوع

بشری کارآمد قلمداد می‌کند. وی به فعالیت‌پذیری فضا برای تبدیل شدن آن به مکان تأکید دارد و در واقع اجتماعی‌پذیری را جزء اصلی در ارتقای فضا به مکان و برانگیزش حس مکان، هویت مکان و روح مکان قلمداد می‌کند (بورمند، ۱۳۸۹). از دیدگاه وی، مکان فضایی است که احساس می‌شود، درک می‌شود و سپس با خاطره عجین می‌شود و بینایین در حالات روحی و خاطرات بشری است که احساس نسبت به مکان و آن چه عموماً «حس مکان» نامیده می‌شود شکل می‌گیرد (شولتز، ۱۳۸۳، ۱۰۷). او حس مکان را پدیده‌ای کلی با ارزش‌های ساختاری می‌داند که در پست ادراک و چهت‌یابی در فضا ممکن می‌شود (بورمند، ۱۳۸۹، ۱۰۰). شولتز هدف از معماری را سکن‌آگزینی می‌داند و معتقد است که بشر وقتی سکنا می‌گزیند که بتواند خود را با یک محیط تطبیق داده و با آن هم‌ذات‌پنداری کند (شولتز، ۱۳۸۳، ۱۰۷).

۴۷
۱۲

۱۱

فراتر از عملکردهایی است که مکان تأمین می‌کند، بالاتر از اجتماعی است که آن را اشغال می‌کند و روابط تجاری مخصوصی و دنیوی مکان است. اگر چه همه‌ی این موارد جنبه‌های لازم مکان هستند، اما ماهیت مکان در تجربه، یعنی از جهت التفات ناخودآگاهانه به مکان است که مکان را به مثابه‌ی مرکزی پرمحتو و عمیق از هستی و وجود بشر، تعریف می‌کند (Seamon, ۱۹۹۶). این کیفیت خاص قرارگیری درون یک مکان است که مکان‌ها را در فضای یکدیگر جدا می‌کند. به عقیده‌ی اوی مکان از ترکیب اشیاء طبیعی و انسان ساخت، فعالیت‌ها، عملکردها و معانی به وجود می‌آید و تجربه‌ی آن می‌تواند از یک اتاق تا یک قاره را در برگیرد (فلاخت، ۱۳۸۵، ۵۸).

از نگاه رلف سه نگرش تجربه‌ی مستقیم، ناخودآگاه و خودآگاه در حس مکان اصلی وجود دارد. یک نگرش اصلی نسبت به مکان، به عنوان یک تجربه‌ی مستقیم و حقیقی از مجموعه‌ی هویت مکان‌ها به دست می‌آید و با استفاده از یک سری روش‌های اجتماعی کاملاً اختیاری و غلایقی در مورد چگونه بودن تجربه‌ی مزبور، درک و تعریف نمی‌گردد و یا از معیارهای کلیشه‌ای تبعیت نمی‌کند؛ بلکه از یک هوشیاری کامل نسبت به مکان‌ها - آن‌چه به عنوان محصول مقاصد بشری و محیط‌های با معنی برای فعالیت‌های انسان هستند - نشأت می‌گیرد و یا ناشی از احساس هم‌ذات‌پنداری عمیق و ناخودآگاه با مکان می‌باشد (رلف، ۱۳۸۹).

تعلق به مکان، چیزی بیش از تجربه عاطفی و شناختی بوده و عقاید فرهنگی مرتبط کننده افراد به مکان را نیز شامل می‌شود (Altman & Low, ۱۹۹۲). فرهنگی بودن تعلق به مکان به معنای این است که در اکثر افراد ادرارکی داشته باشد و قابل شناسایی و به یاد ماندنی و نمایان باشد تا حس مکان ایجاد کند. این نوع حس مکان می‌تواند احساس تعلق نیز به همراه داشته باشد (فلاحت، ۱۳۸۵: ۵۹). «تصاویر در ذهن مردم با توجه به سابقه ذهنی و زمینه فرهنگی ایشان شکل می‌یابد. در این حال محیط باید در مطابقت با زمینه فرهنگی ساکنین آن شکل گیرد و به وجود آید تا جواب گوی شود (فلاحت، ۱۳۸۵: ۶۰-۶۱)».

دیدگاه یان گل (۱۰): ایجاد یک ساختار اجتماعی و ساختار کالبدی مربوط به آن با فضاهای اجتماعی در سطوح مختلف، امکان حرکت و جابجایی از گروهها و فضاهای کوچکتر به سمت گروهها و فضاهای بزرگتر و از فضاهای خصوصی به طرف فضاهای اجتماعی تر را فراهم آورده و احساس امنیت بیشتر و حس تعلق قوی تر را به نواحی بیرون از مسکن‌های خصوصی می‌بخشد. ایجاد نواحی مسکونی با درجه‌بندی فضاهای بیرونی به صورت فضاهای نیمه‌عمومی، صمیمی و خودمانی و خانوادگی در نزدیکی محل سکونت امکان شناختن بهتر مردم آن ناحیه را فراهم می‌آورد و تجربه کردن فضاهای بیرونی که به آن ناحیه مسکونی تعلق دارد، منجر به درجات بالاتری از کاوشگری و مسئولیت‌پذیری جمعی نسبت به این فضاهای عمومی و ساکنان آن می‌شود و این فضاهای عمومی پارهای از محل سکونت می‌گردند (گل، ۱۳۸۷: ۵۳).

دیدگاه چنیفر کراس (۱۱): کراس معتقد است که ارتباط با مکان و تعلق به مکان از طریق برقراری انواع پیوندهایی که افراد با مکان تشکیل می‌دهند، صورت می‌گیرد. تعلق به اجتماع، به معنی ریشه داشتن در اجتماع می‌باشد و ریشه در اجتماع موجب آفریش پیوندهای روان‌شناختی در محیط می‌گردد. تعلق اجتماعی هر فردی به یک مکان شامل تجربه‌ی وی در آن محیط است و بر این اساس کراس انواع تعلق به مکان را تقسیم نمود: قوی ترین نوع تعلق به مکان، روان‌شناسی، تعلق مکانی به رابطه‌ی شناختی فرد با یک محیط یا یک فضای خاص اطلاق می‌شود و از لحاظ هویتی، تعلق مکانی رابطه‌ی تعليقی و هویتی فرد به محیط اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند. در واقع دل‌بستگی به مکان رابطه‌ی نمادین ایجاد شده توسط افراد به مکان است که معنای احساسی، عاطفی و فرهنگی مشترکی به یک فضای خاص می‌دهد. بنابراین

دیدگاه کوین لینچ (۷): از نظر لینچ نیز حس مکان عاملی است که میان انسان و مکان ارتباط برقرار کرده و وحدت به وجود می‌آورد و فضا باید هویت قابل ادرارکی داشته باشد و قابل شناسایی و به یاد ماندنی و نمایان باشد تا حس مکان ایجاد کند. این نوع حس مکان می‌تواند احساس تعلق نیز به همراه داشته باشد (فلاحت، ۱۳۸۵: ۵۹). «تصاویر در ذهن مردم با توجه به سابقه ذهنی و زمینه فرهنگی ایشان شکل می‌یابد. در این حال محیط باید در مطابقت با زمینه فرهنگی ساکنین آن شکل گیرد و به وجود آید تا جواب گوی احتیاجات آن باشد (لینچ، ۱۳۸۳: ۱۶۳)».

دیدگاه جان برینکرهاف جکسون (۸): جکسون بیان می‌کند که حس مکان باید روحی از مناظر فرهنگی و سکونتگاهی ما باشد، نه یک چشم‌انداز خلق شده برای اهداف صنعتی و تجاری. بودن در مکان، حس اجتماعی، روان‌شناسانه، سمبولیک، پیدیدارشناختی و اکولوژیک را ایجاد می‌کند. یک مکان (یک حوزه یا ساختار) ویزگی بی‌نظیر خود را می‌دهنند ابعاد روحانی و غیر مادی فضا و محیط بومی است. از نگاه حس تعلق به خانه (وطن)، مطالعه‌ی ایندهی بومی تحت تأثیر تکفارات روان‌شناسی، فضاهای استرومای و سنتی انسان ساخت بسیار مهم است. وی ماهیت فرهنگ مورد توجه معماران، معماران منظر و چرافی‌دانان در منظر بومی می‌داند و معتقد است روند رو به افزایش آگاهی عمومی از غنای میراث بومی را در پی داشته است (Jackson, ۱۹۸۴, P.۸۵).

منظر بومی تکامل تدریجی فرهنگ است و بسیاری از الگوهای زندگی در جامعه را آشکار می‌سازد. با آگاهی از تعلق به شهر یا کشورمان به اهمیت هنر و عمارتی بی‌پریم آن‌جه که به یاد می‌آوریم عمور از زمان است و بنابراین قرارداد تاریخی جهان‌شمولی را بنا می‌کنیم و درگ رُزفتری از جامعه را گسترش می‌دهیم (ibid, ۱۵۴, ۱۵۷).

دیدگاه سیتا لو (۹): از نظر سیتا لو تعلق مکانی از چنبهای روان‌شناسی و هویتی قابل تفسیر است. در روان‌شناسی، تعلق مکانی به رابطه‌ی شناختی فرد با یک محیط یا یک فضای خاص اطلاق می‌شود و از لحاظ هویتی، تعلق مکانی رابطه‌ی تعليقی و هویتی فرد به محیط اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند. در واقع دل‌بستگی به مکان رابطه‌ی نمادین ایجاد شده توسط افراد به مکان است که معنای احساسی، عاطفی و فرهنگی مشترکی به یک فضای خاص می‌دهد. بنابراین

دیدگاه فریتز استیل (۵): فریتز استیل حس مکان را این گونه شرح می‌دهد: ۱) رابطه‌ی انسان و مکان تعاملی است، یعنی مردم چیزهای مشترک یا منفی را به محیط می‌دهند و سپس از آن می‌گیرند. بنابراین چگونگی فعالیت‌های مردم در کیفیت تأثیر محیط بر آن‌ها اثرگذار است؛ ۲) تصور مکان نه فقط کالبدی، بلکه روانی یا تعاملی است و حس مکان به عنوان یک تجربه از ترکیب یک مکان-رفتار و آن‌چه انسان به آن می‌دهد، به وجود می‌اید، به بیان دیگر برخی از چیزهایی که انسان در مکان ایجاد می‌کند، بدن او و مستقل از او به وجود نمی‌آیند؛ ۳) برخی از فضاهای آن چنان روح مکان قدرتمندی دارند که بر انسان‌های مختلف تأثیرات مشابه می‌گذارند. بنابراین مکان‌ها در افراد مختلف حس‌های متفاوتی ایجاد می‌کنند و نقش شخصیت و تجربه گذشته افراد نیز در دریافت این حس مؤثر است (Steele, ۱۹۸۱). وی حس مکان را به معنای تجربه‌ی خاص یک فرد در یک مکان خاص دانسته، خصوصیات فیزیکی مؤثر در ادراک مکان و حس مکان را بدین شرح بر می‌شمرد: اندازه‌ی مکان، درجه‌ی محصوریت، تضاد، مقیاس، تناسب، مقیاس انسانی، فاصله، بافت، رنگ، بو و صدا و نوع بصری، او همچنین خصوصیات مویت، تاریخ و توهم، راز و رمز، لذت، شگفتی، امنیت، سرزنشگی و شور، و خاطره را موجب برقراری ارتباط غنی‌تر با مکان می‌داند (پرتوی، ۱۳۸۷: ۲۲).

دیدگاه کریستوفر الکساندر (۶): کریستوفر الکساندر در کتاب زبان الگو اظهار می‌دارد اگر کلیت محیطی به نحو صحیحی ایجاد شود آن محیط واجد حس مکانی قوی و خواهد بود: حسی که به مردمی که در آن محیط زندگی و از آن مکان استفاده می‌کنند، کمک می‌کند زندگی رضایت‌بخش تر و پر طراوت‌تری داشته باشند و بر بهسازی و التیام‌بخشی تاکید می‌ورزد. ابزار عملی مورد استفاده‌ای الکساندر برای خلق تمامیت محیط و بهسازی آن، زبان، المoust، روشی مفهومی که از طریق آن شخص عادی یا طراح می‌تواند عناصر ضمنی و ارتباطهای موجود در محیط مصروف را که منجر به حس مکان می‌شوند ببیند و شناسایی کند. اولاً الگو توصیفی از یک عنصر خاص از محیط مصنوع است که در ایجاد حس مکان، مشارکت می‌نماید (برای مثال «واحد همسایگی قابل شناسایی»، «درجات عمومی بودن»، «دوازه‌های اصلی»، «جای پیونده» و ...؛ ثالثاً، الگو یک دستورالعمل خاص است که نشان می‌دهد چگونه یک عنصر خاص را به طور مؤثر طراحی نماییم (همان؛ ۱۴۴).

نمودار-۱ رابطه‌ی تعلق اجتماعی با سکونت جمعی در مکان (پیریابی، ۱۳۹۰: ۱۲۹)



پیاتزا ناپولنا رم

خانه‌ی اپرای سیدنی

بر اساس الگوی مسائل طراحی لاؤسون
تحلیل

گردآورنده:
اسما برهانی حقیقی
دانشجوی کارشناسی مهندسی معماری



- ۱۱- نقیزاده، محمد، تحلیل و طراحی فضاهای شهری، سازمان انتشارات جهاد دانشگاهی، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۹.
- ۱۲- Rapoport, A. 1977. *Human Aspects of urban form*. Oxford, Pergamon.
- ۱۳- Jackson, J. B. 1984. *Discovering the vernacular landscape*. New Haven and London: Yale University Press.

- توضیحات:
- ۱- این مقاله برگفته از بایان نامه‌ی کارشناسی ارشد معماری با عنوان «نازیری‌ای مرکز مطابق قوی‌تر شیراز با مرکز بر حسن تعلق» است که از سوی سارا سیراهادی راهنمایی دکتر حمیدرضا شریف، و مشاوره‌ی دکتر امین حبیبی و دکتر مریم اختیاری در دانشکده هنر و معماری دانشگاه شیراز ارائه شده است. مقاله‌ی حاضر به داوری دکتر امین حبیبی در ماهنامه‌ی هفت انتشار می‌باشد.
 - ۲- David Canter.
 - ۳- Christen Schultz.
 - ۴- Edvard Ralph.
 - ۵- Fritz Steele.
 - ۶- Christopher Alexander.
 - ۷- Kevin Lynch.
 - ۸- John Brinckerhoff Jackson.
 - ۹- Setha Low.
 - ۱۰- Jan Gehl.
 - ۱۱- Jennifer Cross.

میدان دل کامبو سیسا



جمع بندی:

با پرسی دیدگاه اندیشمندان می‌توان نتیجه گرفت که حس تعلق به مکان احساس دلیستگی، هیجان و علاوه به تداوم حضور در مکانی خاص است و منجر به احراز هویت در فرد می‌شود. این حس در نتیجه‌ی نحوه‌ی ادراک انسان از محیط و معانی و پیام‌های آن بوده و به موجب آن پیوندی عمیق با مکان حس می‌شود. از مهم‌ترین عوامل پدیدآورنده‌ی آن، می‌توان به ریشه داشتن در مکان، باورها، معنا، فعالیت‌ها، تعاملات اجتماعی، خاطره، خصوصیات کالبدی، رفتار، تاریخ، فرهنگ بومی، شناسایی، تداوم تاریخی فضا و فرم‌ها و اشکال و عملکردها، سلسه‌مراتب مناسب با مقیاس‌های شهری، عدم تکرار و تقليد گوها و فرم‌ها و عملکردهای بیگانه و وارداتی، تناسب و ویژگی‌های فضا با ارزش‌های فرهنگ بومی، تناسب و ویژگی‌های فضا با ویژگی‌های انسانی انسان، فراهم بودن زمینه‌ی مشارکت جامعه در شکل‌گیری و سازمان دهنی فضای شهری، و تناسب عوامل مویتی فضای شهری با معیارهای هویتی انسان، و به عبارتی، احساس این‌همانی انسان با فضا اشاره کرد.

منابع:

- ۱- برتوی، پروین، پدیدارشناسی مکان، انتشارات فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران، ۱۳۸۷.
- ۲- پورمن، حسنه‌ی، محمودی نژاد، هادی، ریچ آزمای آذری، محمد، «مفهوم مکان و تصویر ذهنی و مراتب آن در شهرسازی از دیدگاه کریستین شوارزی شولتز در رویکرد پدیدارشناسی»، نشریه‌ی مدیریت شهری، شماره‌ی ۲۶، ۱۳۹۰.
- ۳- پیریابایی، محمدتقی، سجادزاده، حسن، «تعلق جمعی به مکان، تحقق سکونت اجتماعی در محله سنتی»، باغ نظر، شماره ۱۶، ۱۳۹۰.
- ۴- رفعت، امداده، مکان و سی‌ماکان، ت: محمدرضا نقصانی محمدی و کاظم مندگاری و زهیر متکی، انتشارات آرمانشهر، تهران، ۱۳۸۹.
- ۵- شولتز، نوربرگ، روح مکان، به سوی پدیدارشناسی معماری، ت: محمدرضا شیرازی، انتشارات رخداد نو، ۱۳۸۳.
- ۶- فلاحت، محمد صادق، «نقش طرح کالبدی در حس مکان مسجد»، نشریه‌ی هنرهای زیبا، شماره‌ی ۱۳۸۷، ۲۲۰.
- ۷- فلاحت، محمد صادق، «مفهوم حس مکان و عوامل شکل دهنده آن»، نشریه‌ی هنرهای زیبا، شماره‌ی ۲۶، ۱۳۸۵.
- ۸- گل، یان، زندگی در فضای میان ساختمان‌ها، ت: شبما شصتی، سازمان انتشارات جهاد دانشگاهی، تهران، ۱۳۸۷.
- ۹- لنگ، جان، آفریش نظریه‌ی معماری، ترجیمی علیرضا عینی فرهنگ انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۸۸.
- ۱۰- لینچ، کون، سیمای شهر، ترجمه‌ی منوچهر مزینی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۷.

با توجه به اهمیت معماری خانه‌های موسیقی، در این جا سعی بر این شده است تا علاوه بر بررسی اجمالی روند تحول تئاترهای طراحی بررسی مسائل بیرونی و درونی طراحی خانه‌ای ایرانی سیدنی به عنوان نمونه‌ای شاخص در این حیطه پردازیم. مسائل درونی طراحی این بنا را با رویکردهای مفهومی، بنیادین، عملی و شکلی بررسی کردیم.

کلید واژگان:
خانه‌ای ایرانی سیدنی
مسائل بیرونی طرح
مسائل درونی طرح

۱ - مقدمه

از مهمترین مهارتهای طراحی، شناخت طبیعت مسئله و پاسخگویی به کمک فرآیند طراحی می‌باشد. در اینجا با توجه به الگوی برایان لاوسون، به بررسی مسائلهای طراحی خانه‌ای ایرانی سیدنی پرداختیم و راه حل‌های ارائه شده در طراحی آن را عنوان کردیم. طبق این الگوی مسائلهای طراحی ممکن است کاملاً درونی باشند یا اینکه به عوامل بیرونی مربوط شوند که در اختیار طراح نمی‌باشند. هدف مسائلهای درونی و بیرونی در طراحی، تضمین این امر است که نظام یا شیء طراحی شده عملکردهای خواسته شده را حتی المقدور به قدر کافی تأمین کند.

۲ - پیشینه‌ی تاریخی آمفی تئاترهای

معماری تئاتر یکی از پیچیده‌ترین و غنی‌ترین حوزه‌های طراحی است. شکل‌گیری تئاتر به عنوان فضایی برای اجتماعات مردمی به ۲۵۰۰ سال پیش بر می‌گردد. تئاترهای باستانی روم و یونان تمثاش‌چیان بی‌شمارای را در فضاهای دایره‌ای و نیم دایره‌ای گردیده‌اند. از زمان تئاترهای مرکزی عصر ایزابات تا اوایل قرن بیستم ممهی فضاهای نمایشی به یک شیوه‌ی واحد طراحی می‌شدند و در یک رابطه‌ی سه بعدی و زنده و با استفاده از چندین صحنه و بالکن، محل استقرار تمثاش‌چیان را تحت تأثیر قرار می‌دادند. این سال‌های ۱۶۲۰ تا ۱۶۷۰ با ورود ایزرهای نوینی چون آکوستیک و تکنولوژی‌های گوناگون و در نتیجه جنبش‌های مدرنیستی معماری، تئاترها از تزئینات خالی و به فضاهایی عربان تبدیل شدند. در این دوره کلیه فضاهای تئاتر به شدت شخصی‌اند و ردیفهای منظم تمثاش‌چیان در فاصله‌ی زیادی از صحنه قرار دارند و اغلب در یک تراز ساخته می‌شوند. این امر سبب سرد و بی‌روح شدن و نتیجتاً عدم موقفيت معماران در طراحی سالن‌های تئاتر در این دوره شده است. با تاییده گرفتن اصول طراحی آمفی تئاترهای باستان و بی‌توجهی به رابطه می‌شوند. میان جانمانی تمثاش‌چی و انرژی‌ای که در سالن تئاتر مستقیم انتقال می‌یابد، و نیز روابط میان بازیگر و تمثاش‌چی، آسیب‌های زیادی به این شاخه از معماری وارد شد. بعد از دهه‌ی ۱۹۷۰ بود که مجدداً به این عناصر، یعنی صمیمیت و رابطه‌ای نزدیک میان هنرپیشه و مخاطب که از مهمترین ارکان تئاتر باستان است توجه شد. در تئاترهای متقدم یک ویژگی مهم جلب نظر می‌کرد، این تئاترها «زنده» بودند، ویژگی‌ای که رسانه‌های امروزی عاری از آن اند [۴].

۳ - معرفی اجمالي خانه ایرانی سیدنی

در پی تصمیم دولت استرالیا برای ساخت نمادی ترجیحاً فرهنگی به شکل سالان ایران در ماغه‌ی خلیج سیدنی، در بین طرح‌های ارائه شده سرانجام طرح «اوترون (Utzon)» انتخاب گردید [۵] این بنا در سال ۱۹۷۳ برای اولین بار به ماحله‌ی بازگشایی رسید. اوترون در سال ۲۰۰۳ به خاطر این کار خود برنده جایزه «معماری پریتزکر» شد [۶].

خانه‌ای ایرانی سیدنی توسعه اوترون طراحی شد و توسط معماران استرالیایی هال، تاد و لیتمور تکمیل شد. مهندسان اوروپ همکاران او بودند. اوترون در سال ۱۹۹۹ دوباره برای تغییر شکل آینده خانه‌ای ایرانی سیدنی دعوت شد [۷].

۴ - مسائل بیرونی طرح

مسائلهای درونی قابل درکردن واضح‌ترند زیرا همین‌ها هستند که مبنای مسائلهای طراحی را آن گونه که کارفراهماییان می‌کنند، تشکیل می‌دهند. بنابراین برای معمارها غالباً مسائلهای درونی بخش اعظم برناهه طرح محسوب می‌شوند. مسائلهای درونی عموماً آزادی و حق انتخاب بیشتری به طراح می‌دهند زیرا این مسائلهایها به عواملی سایه می‌اندازند که عموماً در اختیار طراح هستند. تعداد و ابعاد فضاهای روش‌ترین مسائلهای درونی است که کارفرما مطرح می‌کند [۸].

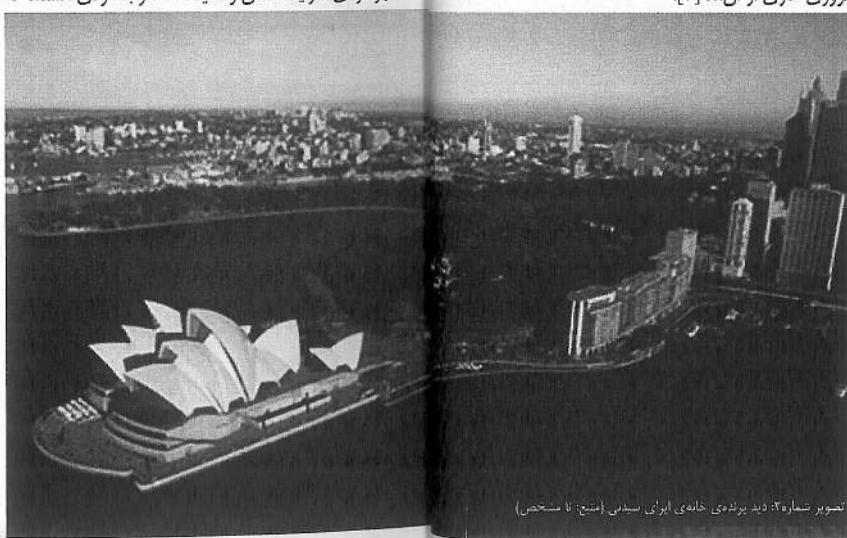
طبق الگوی ارائه شده توسعه لاوسون چهار ماهیت را برای مسائل طراحی عنوان کرده است که شامل ماهیت‌های مفهومی، بنیادین، شکلی و عملی است.

۵ - مسائل با ماهیت مفهومی

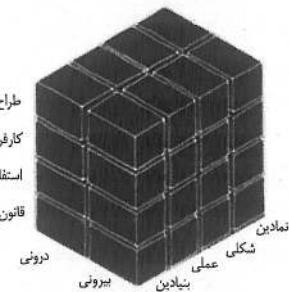
اوترون ایده اولیه خود را از کاخ السینور جایی که فیلم هملت در آن تهیه شده بود، گرفت [۶] پادیوم ایرانی سیدنی به یک صحنه‌ی نمایش بزرگ با محراب یک کلیسا باشکوه مانند شده است. همان طوری که معمار دانمارکی آن پیش بینی می‌کند، مانند یک کلیسا گوتیک می‌باشد که مردم هیچ گاه از آن خسته نمی‌شوند. اوترون برای این طراحی از بناهای یادمان مایان، معبد چینی و مساجد اسلامی الهام گرفته است. همان طور که سکوی سنگی معبد مایان به عابدان اجازه می‌داد که از چنگل‌ها رهایی یابند و به معبد پناه آورند، پادیوم ایرانی سیدنی نیز به بازدیدکنندگان اجازه می‌دهد تا از شهر رهایی یابند و به یک مکان بهتر و مناسبتر پناه آورند. عرض پهن پله‌های این ایرانی به این مطلب اشاره می‌کند [۱].

۶ - مسائل با ماهیت بنیادین

مسائل بنیادین طراحی مسائلی هستند که با مقاصد اولیه شیء

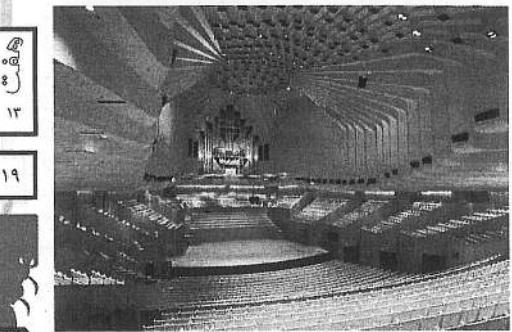


تصویر شماره ۱: الگوی برایان لاوسون از مسائل طراحی (لاوسون، ۱۳۸۸)

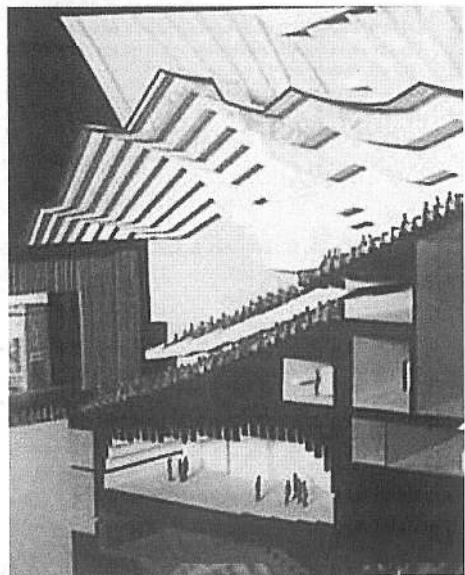


تصویر شماره ۱: الگوی برایان لاوسون از مسائل طراحی (لاوسون، ۱۳۸۸)

۱۳



۱۹



تصاویر ۲ و ۳
سالن کنسرت
تصویر ۴
ماکتی از سقف آکوستیک سالن کنسرت
(Skrzynski, ۲۰۰۲)

۵ - ۳ - مسائل با ماهیت عملی
مسائل عملی طراحی با واقعیت تولید، ساختن و بنا کردن طرح، یا مسئله‌ای فناوری ارتباط دارد. برای معمار، این گونه مسائل شامل عوامل بیرونی ظرفیت زمین و عوامل درونی مواد و مصالح به کار رفته در ساختمان است [۶].

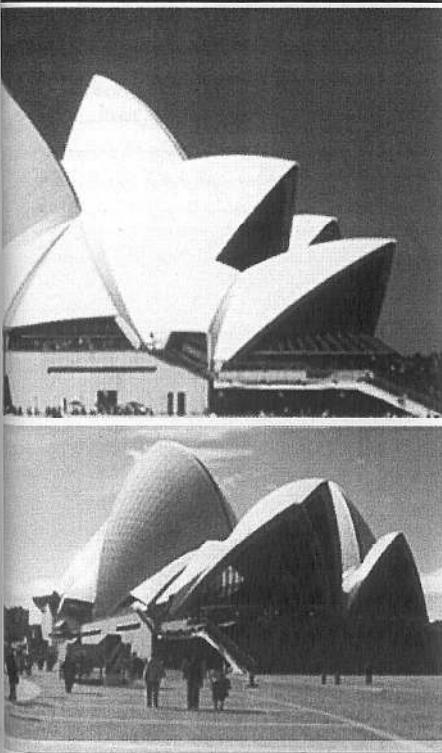
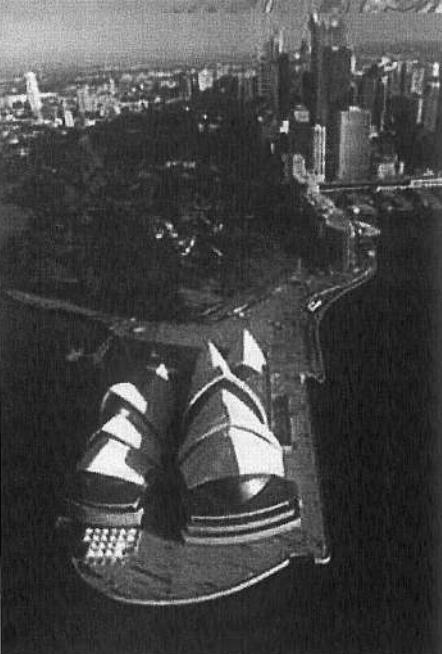
حجم و فرم بیرونی این اپرا شامل سده‌های است که ارتفاع زیاد آنها و شکل خاص شان سازه‌ای خاص و مطمئن را می‌طلبد و احتیاج به سقفی بسیار سنگین بود. وزن سقف بدون یک میلیون پوسته‌ی سفالی بیش از ۴۰۰۰ تن بود و از نظر اجرا مشکلات فراوانی داشت. فضای داخلی ساختمان با مساحت ۴/۵ هکتار، سالن اپرایی با

۲۸۰۰ صندلی را در خود جای می‌داد، در حالی که سالن اپرای جدید گنجایش ۱۵۰۰ نفر را داشت. در اجرای نهایی به دلیل مشکلات اجرایی با تغیرات در کل طرح به خصوص در عملکرد سالن‌ها مواجه شدند از جمله سالن اصلی که اختصاص به اپرا داشت به سالن کنسرت و سالن کنسرت به سالن اپرا و باله تغییر عملکرد دادند. سالن‌های سینما، ضبط، رستoran‌ها، بارها و کافی‌شاپ‌ها در جای خود باقی ماندند [۵]. پادیوم این اپرا بر روی تیزهای تکیه داده شده است که از بتن پیش تیزه به ارتفاع ۳۹ متر تشکیل شده است، که در زمان خودش یکی از بزرگترین دهانه‌هایی بوده است که با تن پیش تیزه اجرا شده است.

پوسته‌ی آن با کاشی سفید لعاب دار پوشش داده شده است در حالی که پادیوم با پانل‌های گرانیتی زیتونی رنگ پوشش داده شده است. نیف آن از ۳۹۱۴ مقطع بتنی پیش ساخته ایجاد شده است که با ۱۰۵۶ قطعه سرامیکی

سوندی پوشش داده شده است [۱]. از مشکلات اجرایی طرح این بود که به علت ابعاد سایت امکان قرار دادن دو بال بزرگ یا سنهای جانبی در توازن یکسان با سن اصلی وجود نداشت. تباوین آن‌ها را در زیر، در داخل صفحه، جای دادند و ارتفاع ۱۲ متري صفحه این امکان را می‌داد تا سن‌ها به طور کامل در دون آن قرار گیرند [۲].

سقف خانه‌ی اپرای سیدنی سازه‌ی پوسته‌ای می‌باشد که از پانل‌های بتی تشکیل شده است و توسط پشت‌بندی‌های داخلی تقویت شده است. این پوسته‌ها توسط عناصر بتی با مقطع مثلثی شکل، فرم داده شده‌اند. قطعات بتی این پوسته، بتن پیش ساخته است [۲].



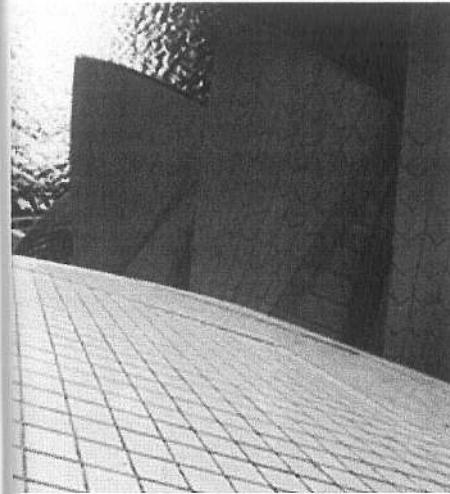
یا سیستمی که طراحی می‌شود سروکار دارد. این مسائل دامنه‌ی وسیعی از موضوعات را در بر می‌گیرند و از همان آغاز طراحی بسیار مؤثر دانسته می‌شوند. در واقع مسائل بینادین همان برنامه‌بزی فیزیکی طرح می‌باشد و مسئله‌ی را مانند تعداد و ابعاد و اندازه‌ی فضاهای در بر می‌گیرند [۶].

خانه‌ی اپرای سیدنی شامل یک سالن اپرا و سالن کنسرت، سینما، سالن ضبط، رستoran‌ها و سرویس‌های بهداشتی است [۵]. این بنای معماری سه دسته پوسته‌ی طاقی شکل به هم بافته شده را در بر دارد که بر روی یک سکوی بزرگ تراس مانند قرار گرفته است (پادیوم) و توسط فضاهای تراس مانند احاطه شده است که به عنوان فضای اجتماع پیاده عمل می‌کنند. دو سالن اصلی کنار یکدیگر با کمی انحراف از محور شمالی جنوبی قرار گرفته‌اند در انتهای قسمت شمالی پادیوم تالار کنفرانس قرار دارد، که فضاهای مربوط به سن بین آن‌ها و سرسرای ورودی قرار گرفته است. انتهای شمالی و جنوبی این پوسته‌ها به دیوارهای شیشه‌ای که به صورت مورب به سمت بیرون کشیده شده است ختم می‌شود که سرسرای ورودی را شکل می‌دهد و سبب منعکس کردن هر چه بیشتر نور به داخل سالن‌ها می‌شود. بلندترین پوسته به ارتفاع یک ساختمان طبقه بالاتر از سطح دریا است. این پوسته‌ها سطوحی به اندازه‌ی ۲ هکتار را پوشش می‌دهند و کل سایت به اندازه‌ی ۶ هکتار می‌باشد. این مجموعه بیش از ۱۰۰۰ اتاق را دربردارد که بیشتر آن‌ها در پادیوم قرار دارند. طول آن ۱۸۵ متر و عرض آن در عرضی ترین قسمت ۱۲۰ متر می‌باشد. ارتفاع بلندترین پوسته ۷۶ متر از سطح دریا می‌باشد. جایگاه عبور تماشاجی‌ها بسیار وسیع و دارای پله‌هایی است که گاهی عرض این گزگاهها به ۱۰۰ متر هم می‌رسد و هر کس را به سمت سکوی مورب نظر خود هدایت می‌کند [۱]. دسترسی به مجموعه با قایق از خلیج به مرکز اپرای سیدنی انجام می‌گیرد. دسترسی‌های دیگری نیز به اپرا وجود دارد که به دو طریق امکان‌بزیر است. یکی از راه باغ‌های گیاه‌شناسی و دیگری از راه اسکله [۵].

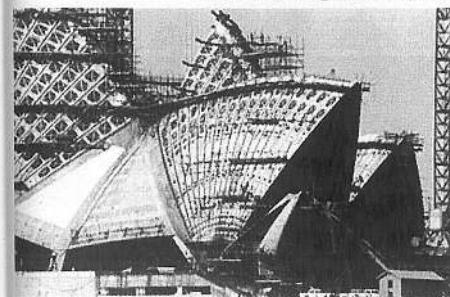
۱ - ۲ - پیستم صوتی
پوسته‌های آکوستیک سالن‌ها ارتیاطی با پوشش سقف (پوسته‌ی خارجی) ندارند، این تالارها از نظر آکوستیک شکلی دارند که به سمت سن جهت‌گیری شده‌اند. پوشش آکوستیک یکی از سالن‌های آن تخته سه‌لایی است [۲]. ساختمان اپرای سیدنی به دلیل آکوستیک قوی آن که امواج صوتی را در کسر از ۲ ثانیه مستهلک می‌کند، شهرت دارد [۳].

۱ - ۳ - قرارگیری ساختمان بر روی صفحه
(The Australian government and the New South Wales government, ۲۰۰۶)

۴ - مسائل با ماهیت شکلی
مسائل شکلی طراحی، مسائلی هستند که به سامان بصری شیء مربوط می‌شوند. این مسائل ممکن است شامل قواعد تناسبات، شکل، رنگ و بافت باشند [۶] از جمله مسائل شکلی طراحی ایرانی سیدنی اتحانی پوسته‌های آن است. اتحانی این پوسته‌ها یکسان است و هر کدام بخشی از یک دایره با شعاع ۷۵/۲ متر می‌باشد [۳].



تصویر ۴: پوشش سقف اپرا
(The Australian government and the New South Wales government, 2006)



تصویر ۵: اجرای سازه‌های پوسته‌های بنا
معماری، رضا و حسین، راهنما، ۱۳۸۸. طراحی سازه‌های نمایش، فصلنامه هنر
دانشگاه هنر و معماری دانشگاه شیراز، سپاهان، ۱۳۸۷.

۵ - جمع‌بندی
در این مقاله با محوریت قرار دادن الگوی برایان لاوسون به عنوان یک الگوی تحلیلی، راه حل‌های متنوعی که طراح ایرانی سیدنی دریابخ به مسائل متنوع طراحی، ارائه کرده است، مورد بررسی قرار گرفت. مسائل پیومنی طرح و موقعیت سایت در شکل گیری ایده‌ی طرح تأثیری کلیدی داشته است. هم‌چنین معمار با ایده گرفتن از کلیساها گوتیک و معباد مایان، حل عملکردها و تنظیم روابط فضاهای، حل مشکلات اجرایی با تغییر فرم پوسته‌ها و یکسان کردن اتحانی آن‌ها به مسائل درونی طرح با ماهیت‌های مفهومی، بنیادین، عملی و شکلی پاسخ داده است.

۶ - مبانی و مأخذ

[۱] The Australian government and the New South Wales government, 2006. Sydney opera house, Australian government department of the environment and heritage, 13-18.

[۲] Skrzynski, Joseph, 2002. Sydney opera house Utzon design principles, Sydney opera house trust, 10-30.

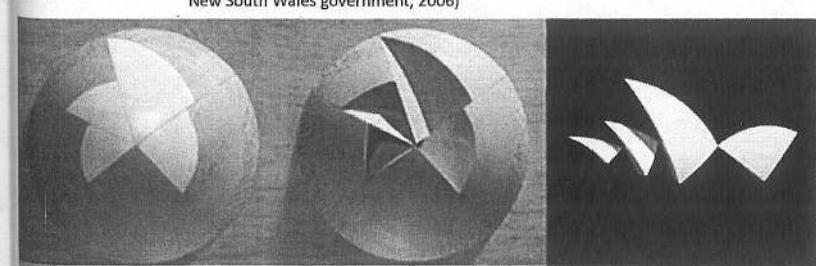
[۳] Kerr, J.S., 2003. Sydney opera house: a revised plan for the conservation of the Sydney opera house and its site, 3rd ed. Sydney opera house trust, 28.

[۴] رحیمی، نازار و حسینی، راهنما، ۱۳۸۸. طراحی سازه‌های نمایش، فصلنامه هنر
معماری، سپاهان، ۱۳۸۷.

[۵] حسنانی، سپاهان، ۱۳۸۷. خانه‌ی موسیقی شیراز، پایان نامه‌ی کارشناسی معماری
دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه شیراز.

[۶] لاوسون، برایان، ۱۳۸۸. طراحان چگونه می‌اندیشند: ایده‌آزمایی از فرآیند طراحی
ترجمه حیدر نديم، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۹۷-۹۷.

داوری مقاله‌ی حاضر برای انتشار در مجله‌ی هفت رادکری بر عهده داشته است.



تصویر ۶: اندیشه از فرم پوسته‌ها
(The Australian government and the New South Wales government, 2006)

بیان اندیشه در موسیقی

سروش نظری

دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز
سپهر پیراسته
دانشجوی کارشناسی آهنگسازی دانشگاه هنر تهران



موسیقی در خدمت آئین‌ها

موسیقی اولیه نوعی موسیقی آئینی بوده است. مثل نقاش‌های بدبوی که نمونه‌ی آن را در غار لاسکوی فرانسه می‌بینیم. به عبارتی موسیقی نیز تصویری صوتی از دنیا اطراف می‌آفیده، و از همان ابتدا با نگرش انسان‌ها به جهان ارتباط داشته است.

در ایران، دعاها - و به اصطلاح گات‌های زرتشیان با آواز خوانده می‌شده است. ربای اوژه‌ی گات در دستگاه‌های موسیقی ایرانی - سه‌گاه و چهار‌گاه - دیده می‌شود. همچین می‌توان به کاربرد موسیقی در اسلام اشاره کرد. در کنار هنرهایی چون خوشنویسی و معماری، بی‌شك صوت خوش قاریان قرآن نیز بر تأثیرگذاری آیات می‌افزوده.

نمونه‌ی دیگر موسیقی مذهبی، موسیقی کلیسايی دوران رنسانس است.

موسیقی این دوره از آوازهای کلیسايی گرفته شده که پاپ گریگوری اول آنها را جمع‌آوری کرده بود و به همین جهت آوازهای گریگوری خوانده می‌شوند.

برجسته‌ترین موسیقی دانان کشش‌های خدمت‌گزار کلیسا بودند. با توجه به استفاده از سازها در آئین‌های کفرالود پیش از مسیح، کلیسا به موسیقی سازی روی خوش نشان

نمی‌داد، اما در دوره‌ی رنسانس سازهای نیز به موسیقی کلیسايی اضافه شدند. در موسیقی مذهبی، مقاهمه، روحانی و صدای‌های همانگ و مطابعه هستند.

در این دوران، فردیت فکری آهنگساز مطرح نبوده و موسیقی تحت قواعد خاص و به عنوان صرفاً خود موسیقی ساخته می‌شده. این ماجرا تا اوخر دوره‌ی کلاسیک ادامه داشت. مانند آثار آهنگسازانی چون هندل، باخ، هایدن و مو扎رت که صرف نظر از تفاوت‌های سبک‌شان (باروک و کلاسیک) موسیقی خالص‌اند.

وارد شدن ادبیات به موسیقی

تا پیش از پنهانون، بیوند ادبیات و موسیقی به ایرا و آواز مربوط می‌شده. در آثار پنهانون، رویکرد به ادبیات پررنگ است. او سونات ۱۷ پیانوی خود را بر بنای طوفان شکسپیر و اورتور آگونت را بر اساس نمایشنامه‌ی گوته ساخت.

همچنین در قسمت کرال سمفونی نهم خود از شعر «چکامه‌ی شادی» شبل استفاده کرد. اما تفاوت پنهانون با پنهانیان در رویکرد فلسفی او به آثار ادبی است. به نظر می‌رسد انتخاب این آثار ادبی آگاهانه و بر اثر جهان‌بینی خاص خود او بوده است.

تأثیر ادبیات بر موسیقی، در دوره‌های بعد نیز صادق است. مثلاً سویت سمفونی «شهرزاد» کورساکف بر اساس داستان

هزار و یک شب شکل گرفته یا چایکوفسکی داستان‌های دریاچه‌ی قوه، زیبایی هفتنه و رومتو و ژولیت را به زبان موسیقی درآورده است.

ریچارد وانتر هم اپرایی بر مبنای داستان معروف «تریستان و ایزولد» نوشته است.

همچنین باید به آثار ایران‌ویسان ایتالیایی همچون یوجنی و وردی اشاره کرد. شوستاکوویچ روس نیز، آثاری بر اساس نمایشنامه‌های مایاکوفسکی پدید آورده است. او بر اساس رمان «لیدی مکبیت از ناحیه متنفسنک» نوشته‌ی نیکولاوی لسکوف و داستان کوتاه «دماغ» از گوگول هم اپرایه‌ای ساخته است که از مهمنترین آثار اوست.

نمونه‌ی ایرانی تأثیر ادبیات بر موسیقی، تصنیفهای امروزی بر روی اشعار کلاسیک فارسی است. به عبارت صحیح‌تر، موسیقی ایرانی قرن‌ها زیر سلطه‌ی ادبیات بوده است. تا جایی که شاعران بزرگ ایران، موسیقی‌شناسان خوبی بودند. از دیگر آثار ارکسترال آهنگسازان ایرانی با درون مایه‌ی ادبی، «ناگهان رستاخیز» احمد پژمان (بر اساس اشعار مولوی، سعدی و حافظ)، اپرای رستم و سه‌راب لوریس چکناواریان و بیژن و منیزه حسین دھلوی است.

ملی‌گرایی و آزادی خواهی

موسیقی قرن نوزدهم با افکار مختلفی - از ملی‌گرایی تا افکار فلسفی، اجتماعی، هنری و ... - گره خورده است. در این زمان، بسیار پیش می‌آمد که آهنگسازان افکار خود را جدای از موسیقی‌شان بینان کنند. مثلاً رابرتس شومان آهنگساز، سردبیر نشریه‌ای بود که به بررسی و نقد آثار موسیقی روزی می‌پرداخت.

در همین زمان شاهد شکل‌گیری موسیقی‌های ملی‌گرایانه از نقاط مختلف اروپا هستیم. برای نمونه، اندونیزیان معرف شوین و پولونزهای تعلق خاطر او به زادگاهش لهستان را نشان می‌دهد. واکتر روح موسیقی آلمانی را در «زیگفید» می‌دمد. سیلیویوس از فنلاند بر می‌خیزد و اندیشه‌ی ازدای خواهانه‌ی خود را در سمفونی شماره ۲ و اثر معروف فینلاند نمایان می‌کند. آهنگسازان روس از جمله گروه ۵۵ قفترتمند نیز به هواخواهی از موسیقی روسی برخاستند. در فرانسه نیز بارقه‌های ناسیونالیسم را تا حدی در آثار دیوی و راول می‌توان دید.

تأثیر فلسفه بر موسیقی

در این زمان آهنگسازانی ظهور کردند که پا را تا حد فیسوفان فراگذاشتند. سمفونی‌های «گوستاو مالر» مملو از اندیشه‌های فلسفی است و او این اندیشه‌ها را در

یادداشت‌هایش به وضوح بیان کرده است. ریچارد اشتراوس کتاب معروف «چنین گفت زرتشت» نیچه را به زبان موسیقی بیان کرده است که به نظر می‌رسد تصویری از انسان در آستانه‌ی جهان مدرن باشد. رابطه‌ی واگنر و نیچه نونه‌ی بارزی از نزدیک شدن موسیقی و فلسفه است. موسیقی واگنر در ربع آخر قرن نوزدهم بر اروپا سایه افکنده بود. در همین زمان بیان موسیقای پیچیده‌تر شده و فهم موسیقی، مطالعه و تفکر بیشتری می‌طلبید. اگر اندیشه و احساس دو کفه‌ی ترازو باشند، شاید بتوان گفت در این دوران اندیشه بر احساس سنتگینی می‌کند، ارکسترها عظیم شکل می‌گیرند و گاه شنونده در هجمه‌ی ملوڈی‌های گوناگون غرق می‌شود. می‌توان نتیجه گرفت که ورود فلسفه، یکی از عوامل پیچیدگی موسیقی بعد از راماتیک است.

امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم

معادل فارسی امپرسیونیسم «دریافت‌گرایی» است و سردمدار آن را کلود دبوسی می‌دانند. موسیقی‌های امپرسیونیست عموماً همانند نقاشی‌های این سبک، دریافت خاص هنرمند از مناظر طبیعی را نشان می‌دهند. برای نمونه باید پرلود «بعد از ظهر یک فون» - بر اساس شعری از استفان ملارمه - و دریا را از دبوسی نام برد. نمی‌توان تأثیر شاعران سمبولیست فرانسه را بر موسیقی دبوسی انکار کرد. آثار او سرشار از فضاهای وهم‌آسود و خیال‌انگیزند و به گفته‌ی خود دبوسی، بارقه‌ای روحانی نیز در آنها دیده می‌شود. اکسپرسیونیسم معادل «هیجان‌گری» است و نمایندگان باز آن بلا بارتوک و آرنولد شوتبرگ هستند. اکسپرسیونیسم حکایت از احساسات تند و هیجانی هنرمند دارد، مثلاً شوتبرگ در «بازماندهای از ورشو» احساس تلخ خود را نسبت به جنگ بیان می‌کند.

به چهت همین احساسات تند است که ریتم‌ها در این سبک موسیقی به هم می‌ریزند و ملوڈی‌ها بفرنج و غیر قابل پیش‌بینی می‌شوند. همین عامل باعث تأثیر دراماتیک بیشتر موسیقی بر شنونده می‌شود.

اندیشه‌های نوگرا و هنر آوانگارد

کلمه‌ی «مدرن» به موسیقی‌های اطلاق می‌شود که در آنها بیان موسیقایی قانون خاصی ندارد و قوانین گذشته می‌تواند نادیده گرفته شود. به همین دلیل این موسیقی ممکن است برای شنونده‌ی معمولی، نامفهوم و ناخواهایند باشد. از طرف با پیدایش موسیقی‌های پاپ، جاز و ... مردم به مرور از موسیقی محض فاصله گرفته‌اند و موسیقی کلاسیک تبدیل



کاود دبو



آرنولد شوتبرگ

منابع:
کیمی بن، راجر، درک و دریافت موسیقی، ترجمه‌ی حسین یاسینی، تهران: چشم، ۱۳۸۹.
فینکلشتاین، سیدنی، بیان اندیشه در موسیقی، ترجمه‌ی محمد تقی فرامرزی، تهران: نگاه، ۱۳۸۱.
مرزبان، پرویز، خلاصه‌ی تاریخ هنر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۸.
احمدی، بابک، ترس و تنهایی، تهران: مرکز، ۱۳۸۸.
دبیری، پرویز، زندگی و آثار بتهوون، اصفهان: مهرافروز، ۱۳۸۸.

سید حسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، تهران: امیرکبیر نیچه، فردیک، چنین گفت زرتشت، ترجمه‌ی داریوش اشوری، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۱.
دورانیت، ویل، تاریخ فلسفه، ترجمه‌ی عباس زریاب خوبی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۹.
شوتبرگ، هروله، زندگی آهنگسازان بزرگ، ترجمه‌ی پرتو اشراق، تهران: تاهید، ۱۳۸۹.
دوره‌ی سوم مجله‌ی تخصصی گزارش موسیقی، (شماره مسلسل ۴۸)، به مناسبت یکصد و پنجاه‌مین سالروز تولد آشیل کلود دبوسی
دوره‌ی یکم مجله‌ی تخصصی گزارش موسیقی، (شماره مسلسل ۴۴)، به مناسبت صدمین سالگرد تولد گوستاو مالر

به پدیده‌ای روشنکرانه شده است. این در حالی است که در قرن نوزدهم - با توجه به عدم وجود ضبط صوت - مردم ناجار بودند کسرت‌ها را دنبال کنند و با به پای موسیقی دوز پیش بیانند.

از سویی آهنگسازان مدرن، همگام با دیگر هنرمندان تحت تأثیر فجایع قرن پیشتر قرار گرفتند و بیان زیبایی، در بسیاری موارد جای خود را به بیان تلخی داد. در کشورهای بلوک غرب، به دلیل آزادی فضای هنری آهنگسازان این احساسات را به آسانی بیان می‌کردند. اما در شوروی این گونه نبود: اعتقاد به خود متمهد - که از لوازم کموئیسم است - از سوی حکومت به آهنگسازان تحمل می‌شد، تا جایی که آهنگسازانی مثل استراوینسکی و پروکوفیف ناچار به ترک شوروی شدند و در غرب مورد استقبال قرار گرفتند. افرادی مثل شوستاکوویچ هم که در روسیه مانده بودند، به همنگی با فرماییست‌ها ناچار شدند.

محدودیت جامعه‌ی کموئیسم موجب پیدایش طنز تلح (گروتسک) در آثار شوستاکوویچ شد. او اندیشه‌ی مخالف خود را رژیم شوروی در آثارش با تفسیر مارش‌های نظامی مورد علاقه‌ی استالین نشان می‌داد. از شوههای دیگر گروتسک، بازگو کردن موسیقی‌های آهنگسازان گذشته و هجو آنان برای بیان منظوری خاص است. در سمعونی پازددهم شوستاکوویچ ریایی آهنگسازانی چون بتهوون، روسینی و واگنر دیده می‌شود.

از مدریست‌های غرب هم باید به جان کیج، شوتبرگ، پیر بوول و ... اشاره کرد. بزرگترین ایرانی شوتبرگ، ایرانی معروف «موسی و هارون» است که می‌توان آن را چکیده‌ی افکار فلسفی‌اش دانست. این ایرا سرشار از گفتگوهای دلکمه‌کونه (دکلاماسیون) و مذاهای تاهمسار است. شوتبرگ صراحتاً خود را بلندگوی طرز فکری خاصی می‌داند.

در این نقطه - که هنرمند و فیلسوف تقریباً یکی شده‌اند - مرز موسیقی از غیر موسیقی شناخته نمی‌شود. آیا می‌توان قطعه‌ی ۴ دقیقه و ۳۳ ثالیه سکوت جان کیج را موسیقی دانست؟ یا بیست دقیقه صدای مثبت فلزی به تمایی را - که قطعه‌ای ساخته‌ای آلوین لوسر است - موسیقی شمرد؟

تنها پاسخ ممکن این است که برقراری ارتباط با این موسیقی‌ها بسیار دشوار و نیازمند بینشی پیچیده‌تر است.

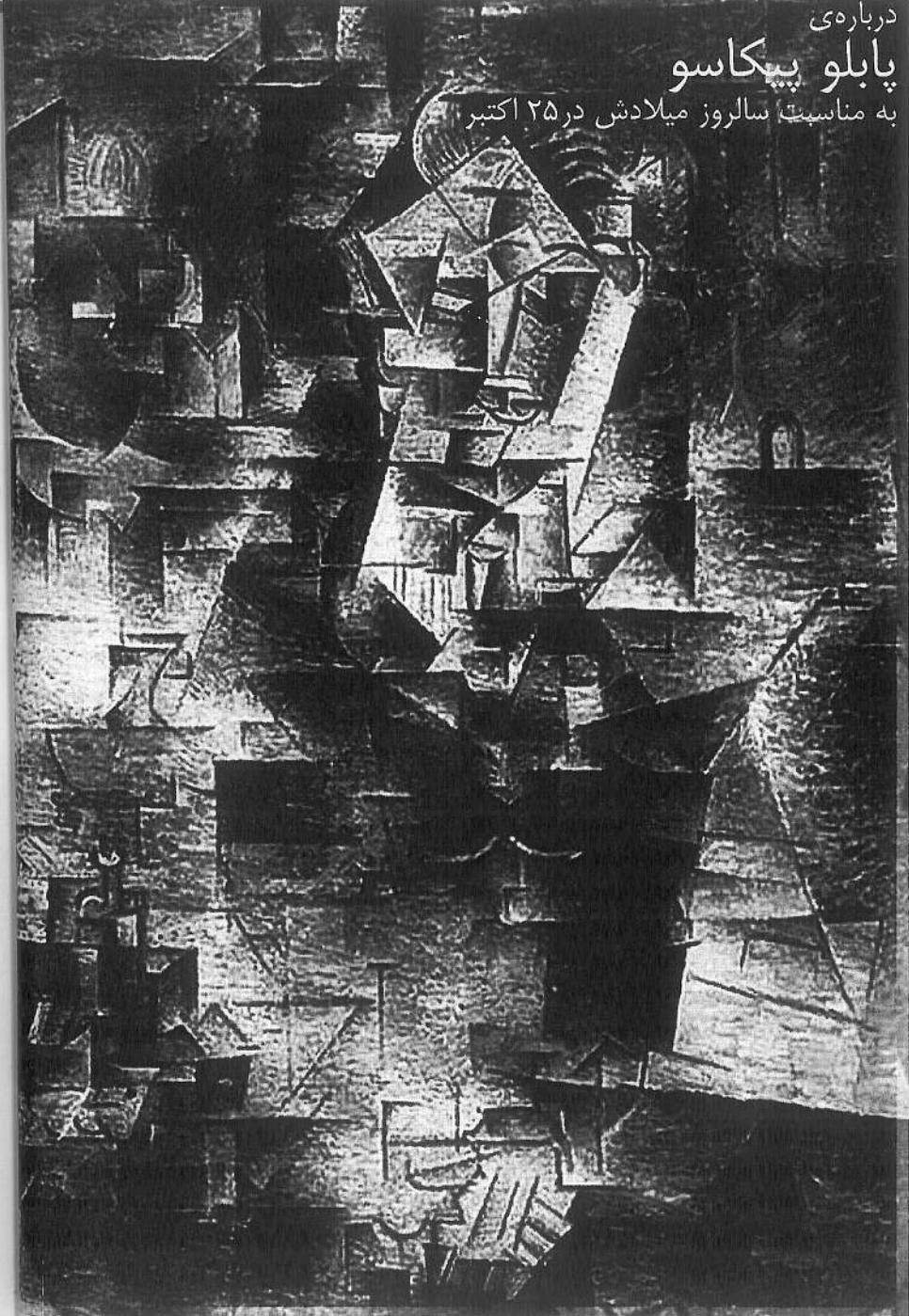
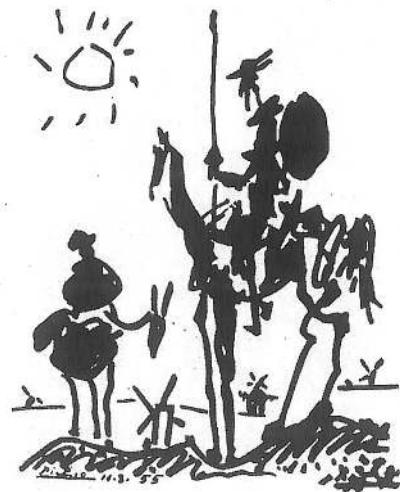
پابلو پیکاسو

به مناسبت سالروز میلادش در ۲۵ اکتبر

پابلو پیکاسو

(نقاش، پیکره‌ساز، طراح، چاپگر و سفالگر اسپانیایی)
به دلیل جستجوگری، نوآوری، پرکاری، و
اثرگذاری بر اعصاران،
از مهم‌ترین هنرمندان سده‌ی بیستم
به شمار می‌آید.

فرزند یک معلم طراحی بود. اصول هنر
آکادمیک را زیر نظر پدر و در آکادمی بارسلون
به سرعت فرآگرفت. از همان دوران نوجوانی
استعداد شگرف خود را در طراحی و نقاشی
نشان داد. نخستین بار آثارش را در
شانزده سالگی به
نمایش گذاشت.



شور نوجویی او را به پاریس کشانید؛

و مدتی را به تناوب در پاریس و بارسلون گذراند (۱۹۰۴-۱۹۰۰).

پس از آن، تا پایان زندگانی در فرانسه اقامت گزید.

در پاریس با روشنفکران پیشتاز چون آبولیزه، ژاکوب و گرتود

استین آشنا شد؛

و از دستاوردهای هنرمندان برجسته‌ی آخر قرن بهره گرفت.

در ابتدا، به سیاق توکوز-لتزک، صحنه‌های زندگی پاریسی را به تصویر کشید.

در دوره‌های «آیفام» و «گلقام» (۱۹۰۶-۱۹۰۱)، استقلال

هنری اش را بروز داد. سپس تحولی دوران ساز در هنر او

با پرده‌ی دوشیزگان اوینیون (۱۹۰۷) آغاز شد، و در تجربه‌های کوبیسم ادامه یافت (۱۹۱۴-۱۹۰۷).

چندی بعد به رم رفت (۱۹۱۷)، و با گروه باله‌ی دیاگیف به همکاری پرداخت. در همین سال‌ها آثار کلاسیک گرایانه به موازات آثار کوبیست آفرید.

بدون آن که بیانیه‌ی سورئالیست‌ها را امضا کند، در نخستین

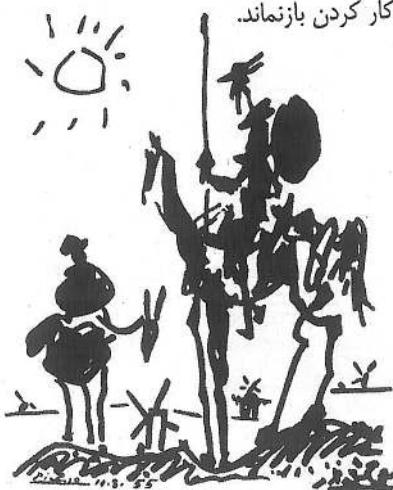
نمایشگاه آنان

شرکت کرد (۱۹۲۵).

۲۸

اوپرای بحرانی ارویا، جنگ داخلی اسپانیا،
و اشغال فرانسه توسط آلمانی‌ها،
بر موضوع و محتوای هنر او اثری عمیق گذاشتند،
و عناصری اساطیری و نمادین در آثارش رخ
نمودند

(پرده‌ی گرنیکا - ۱۹۳۷، نمونه‌ی شاخص هنر
تمثیلی او در این دوره است).
به عضویت حزب کمونیست فرانسه درآمد
(۱۹۴۶)، سپس پاریس را ترک کرد (۱۹۴۶)
و به ترتیب در آنتیب، والریس، و وونارگ فرانسه
اقامت گزید. آثار او پس از جنگ مشتمل بودند
بر تک‌چهره‌های خانوادگی، برداشت‌های آزاد از
نقاشی استادان گذشته
(ولاسکس، دلاکروا، کوربه، مانه)،
و نیز شمار زیاد طرح، باسمه، و سفالینه.
او تا واپسین سال زندگی طولانی خود از
کار کردن بازماند.



برگرفته از دایره المعارف هنر، نوشته‌ی روین پاکیاز.

نگاهی کوتاه به جایگاه نماد در نقوش ایران باستان

۳۰

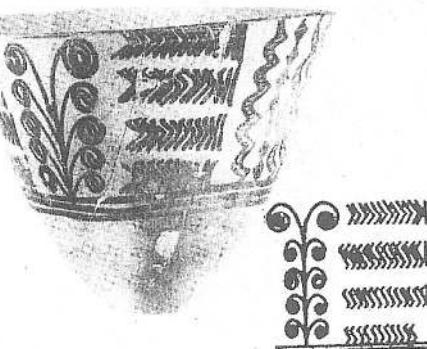
مقدمه: آنچه که تحت عنوان نماد نامیده می‌شود عبارت است از اصطلاح یا تصویری که ممکن است نماینده‌ی شیء یا مفهومی در زندگی روزانه باشد. به بیان دیگر یک کلمه یا یک شکل وقتی نماد است که چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند.

انسان به شیوه‌ی نمادپردازی در طی تاریخ بهتر توانسته است مفاهیم را نمودار سازد که به روش‌های دیگر قابل بیان و توصیف نبوده‌اند. نماد سر و رازی است که تنها وسیله‌ی بیان چیزی است که به طریق دیگر قابل ذکر و بیان نیست و هرگز یک باره آشکار نمی‌شود و همواره باید از نو ارزشش را دریافت. چیزی که هنرمند ایرانی قبل از اسلام از جهان مادی یا جهان غیر مادی به تصویر کشیده از عناصر بصری تشکیل شده است. در این مدت هنرمند هرگز از طبیعت غفلت نکرده اما همیشه تصویر هنرمند از طبیعت شکل و شیوه‌ی جدیدی به خود گرفته است. او برای بیان و اعتقادات و تمایلات خود و گاه نیز وضعیت و محیط زندگی اش از نقوش و نمادها سود جسته است.

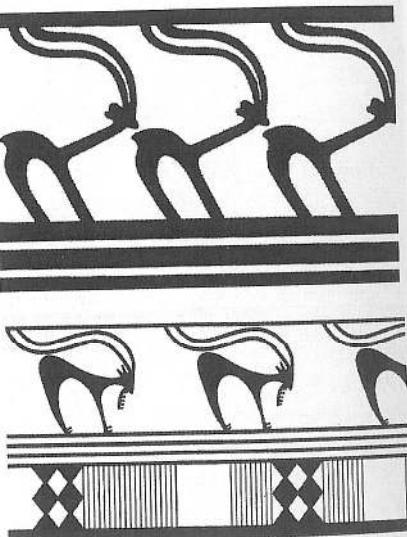
در این نوشان سعی بر آن شده که ۳ دسته گیاهی، حیوانی، و انسانی، به صورت خلاصه توضیح داده شود. تا ارزش جایگاه این نقوش بیشتر مورد توجه قرار گیرد.

نمادهای گیاهی: گیاه نشانی باروری است گیاه و جوانه نماد رویش زایش برکت و نظم است (حیبی، ۱۶۶). انسان رویش گیاه را نماد مزاوجت انسان و زمین می‌دانست در نتیجه گیاه از یک سو نماد نظام کیهانی و از سوی دیگر پدیده‌ای بود که خود نیز این عمل کیهانی را انجام می‌داد، یعنی بارور می‌شد و زاینده بود. در بسیاری از ظروف درخت زندگی که خود نمونه‌ی مثالی از گیاهان است دیده می‌شود، همچنان که نقش بز همراه با درخت نماد باروری است. از نمادهای گیاهی مشهور دوره‌های قبل از اسلام گل لوتوس (تلولو) آبی) می‌باشد.

نازین صدرابی
دانشجوی کارشناسی صنایع دستی

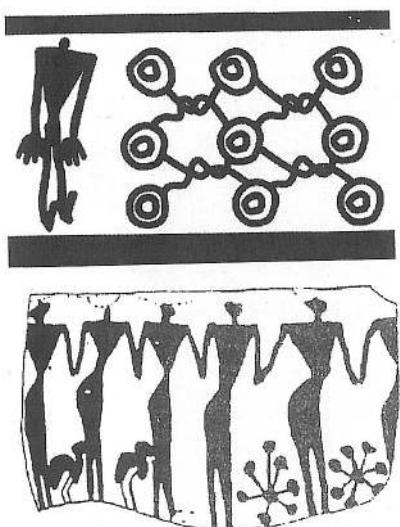


نمادهای حیوانی: از نخستین و جالب‌ترین شیوه‌های میل زیبایی‌شناسی بشر به تصویر، کشیدن حیات حیوانات بوده است که شرایط و مقضیات آینینی و فرقه‌ای نوع و شکل نقش آنها را تعیین می‌کرده است. ترسیم حیواناتی چون شیر، پلنگ و یوزپلنگ به نظر می‌رسد به واسطه‌ی ترس انسان انتقامی از آنها و حیواناتی از قبیل بزکوهی، قوچ، غزال و انواع گاو و گوسفند به واسطه‌ی خو گرفتن با زندگی این مردمان بوده است. از دیگر اعتقادات این بود که بین روح انسان و حیوان ارتباط وجود دارد. گروهی بر این تصویر بودند که پس از مرگ و جدایی روح از بدن به شکل حیوان یا پرنده در می‌آید گاه بر روی ظروف سفالین نقاشی می‌شوند و گاه خود ظرف را به شکل آن می‌ساختند که شاید آن حیوان نگهبان مایع متبرک داخل طرفها باشد (خرازی، ۱۱۸).



نمایانی: نقوش انسانی از دیگر نقوشی هستند که بر روی ظروف سفالین هزاره‌های قبل از تاریخ جلوه‌گر شده‌اند. نقش زنان در جوامع پیش از تاریخ بی ارتباط با آینین‌های باروری و زایش نیست. گاه نقوشی از مردان هم دیده می‌شود که هنگام پایکوبی بعد از برداشت محصول ماسکی مانند صورت برخی از حیوانات در سر دارند. در بین انسانها نقش

پرنده و گیاه به چشم می‌خورد که احتمالاً نشان دهنده برگزاری جشن به هنگام برداشت محصول است (حیبی، ۱۶۷). هم‌چنین به تصویر کشیدن زنجیروار انسان و تکرار آن نیز می‌تواند نمایش یک مراسم و شاید روند خلقت که هرگز باز نخواهد ایستاد باشد (عصمی، ۲۳۱). بنابراین با مشاهده‌ی نشانه‌های تصویری به جای مانده می‌توان به این مهم دست یافت که آنچه انسان آن زمان خالق می‌کرد تنها از سر نیاز و ضرورت نیست او زندگی را به تصویر می‌کشد آزووها، اعتقادات و تمایلات را، سیطره‌ی چیرگی و تفوق را، عشق و زیبایی و غم و ترس را زبانی نمادگوئه بیان می‌کند. او می‌خواهد حکایتگر باشد. حکایتگر عشق انسان به حیات و زایش، و چه خوب توائسته از عهده این کار برآید.



- منابع:
- حیبی، منصوره، کتاب های هنر، پهمن و اسفند ۸۳.
- افشار مهاجر، کامران، حضور نمادها در هنرهای سنتی ایران، هنرمندان، بهار ۱۳۷۹.
- عصمی، پروین، نقش‌مایه‌ی انسانی بر سفالینه‌ی پیش از تاریخ، مجله‌ی اثر، پاییز ۱۳۷۸.
- خرازی، محمد، بررسی نقش پرنده بر سفال ایران، هنرهای تجسمی، آذر ۱۳۸۱.

به کوشش
سرور فیاضی

پوستر

پوسترهای سینمایی به
بخشی جدایی ناپذیر از دنیا
سینما بدل شده‌اند اما در اکثر اوقات،
این به پوسترهای دیدی هنری تگریسته
نمی‌شود.

در سال‌های ابتدایی فراگیر شدن سینما، پوسترهای
تنهای جنبه‌ای تبلیغاتی داشته‌اند.
اما امروزه، در کم پوستر فیلم‌ها و
مطالعه‌ای آن‌ها می‌تواند
باشی برای درک فیلم‌ها باشد،
زیرا پوسترهای، چه از جنبه‌ی
تکیکی و چه از نظر مفهومی،
 قادرند اطلاعاتی مشاری را به
مخاطبان منتقل دهند:
برخی ما را
من ترسانند،
برخی با رنگ‌های درختان را
شادتر می‌کنند،
برخی از آن‌ها ما را غمگین می‌سازند،
و برخی تنها به گفتن نامها یا تاریخ‌ها
بسنده می‌کنند.

این بررسی به معرفی و تشریح ده
عدد از بهترین پوسترهای تاریخ
سینما می‌پردازد.

The Birds
کارگردان:
آلفرد هیچکاک
محصول ۱۹۶۳

فیلمی در زان و حشت
که حمله‌ی گروههای
پرندگان به شهر
سن فرانسیسکو را
نشان می‌دهد. ملانی
دنیلز شخصیت اصلی
این فیلم است که
تبیی هدرن این نقش
را بر عهده دارد



پر آسیبدیده به عنوان عنصر اصلی این پوستر، و همین‌طور، رنگ قرمز
پس زمینه، برای القای حس ترس و حشت و بیان داستان حمله‌ی پرندگان
به شهر، به کار رفته‌اند. به طور کلی در این پوستر تنها از سه رنگ استفاده
شده که با وجود سادگی از نظر فرم، به دلیل ایجاد کنتراست بصری، توان
القای احساس حاکم بر فیلم را دارا هستند. هم‌چنین پوستر از قانون یک
سوم برای چیدمان عناصر و نوشته استفاده کرده و فاقد کادرینگی است.

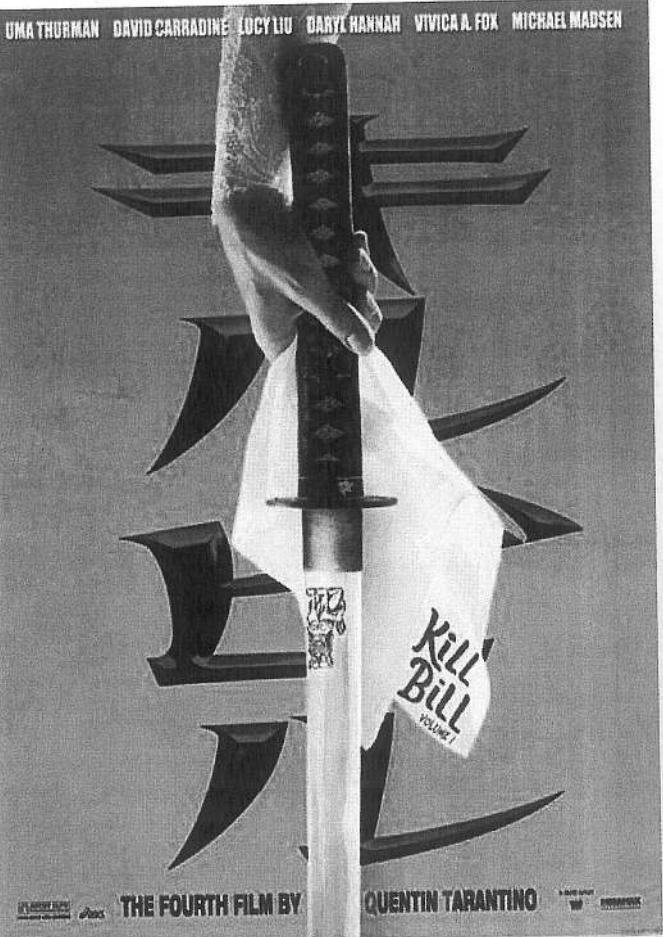
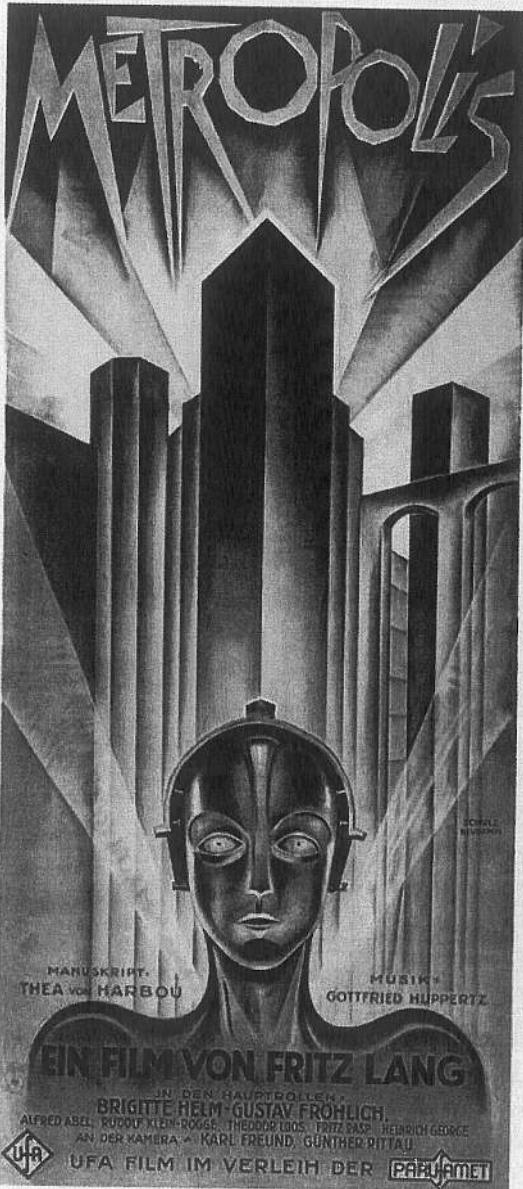
Metropolis

کارگردان: فریتز لانگ

۱۹۲۷ محصول

این فیلم آلمانی نشاندهنده‌ی داستانی از محظی بیوتی‌بایی در آینده است. این شهر جاگاه جامعه‌ای آمرانی است که ممکن‌در آن ژرتومند و بهره‌مند از همه‌ی مواهباند. فرید یکی از این شخصیت‌ها است که عاشق دختری می‌شود و درمی‌پاید که آن دختر در دنیای کارگری زیرزمینی آن شهر زندگی می‌کند. فرید که تا کنون از وجود این دنیای زیرزمینی بی‌خبر بوده می‌فهمد که پدرش از مؤسسان این شهر است. از طرفی متوجه می‌شود که دختر به دنیال راهاندازی شورشی بر ضد اولیای شهر - و علی‌الخصوص پدر فرید - است. بس رکه می‌خواهد به شورش دختر و آزادی کارگران کمک کند، در موقعیت مقابله با پدر خود قرار می‌گیرد.

این پوستر به سبک آرت‌دکو می‌باشد: استفاده از عناصر درخشان و تلاوی خطوط بین‌نظم و درهم و پیچ‌دار (مخصوصاً نام فیلم در بالای تصویر)، و به کارگیری رنگ‌ها در طیفی محدود، از ویژگی‌های این سبک‌اند. این سبک بیشتر در زمان جنگ‌های جهانی و درون کشورهای درگیر جنگ استفاده می‌شده است. این پوستر نشان‌دهنده‌ی تصویری از ساختار تخیلی شهرهای آینده‌گرا است، وجود عناصر صنعتی، عدم پرداختن به جزیات در معماری، و ایجاد چیدمانی صوری از سکعبه‌ها، همگی نشانه‌های دورانی جدید هستند: مدربنیته، سرگشتنگی و مغموم بودن چهره‌ی شخصیت در بایین تصویر، ناشی از تضادها و نزاع‌هایی است که درون آرمانتشهری مردن قرار دارند؛ در اینجا، آرمانتشهر شماری دروغین اما فریبینده است.



رنگ‌بندی پوستر - زرد و نارنجی - متأثر از جلوه‌های شرقی در فیلم است که بازیگر اصلی (که به وسیله‌ی دست و استین سفید لباس‌اش در پوستر معرفی می‌گردد) در جستجوی خود، از خاور دور سر درمی‌آورد و برای انتقام، به هنرهای رزمی متولّ می‌شود. عناصر دستمال سفید و شمشیر نیز بر این خوانش صحه می‌گذارند. برش شمشیر که تصویر را به دو قسمت تقسیم کرده، حس سرعت و نوعی وحشت را در مخاطبان بر می‌انگیزد، که این دو شکل دهنده‌ی ژانر اصلی فیلم بیل را پکش هستند. همین‌طور، استفاده از حروف زبانی در پس‌زمینه با فوتی پر از زاویه‌های تند، دال بر حاکمت روحی سامورایی بر فیلم است.

Kill Bill
کارگردان:
کوانتین تارانتینو
محصول ۲۰۰۳
یک درام جنایی با بازی او ما تورمن (عروس)، او که پس از چهار سال در حالت کم، ناگهان به هوش می‌آید و می‌فهمد که فرزندش کشته شده، به جستجوی قاتلان برخیزد تا از آنان انتقام بگیرد. قسمت دوم این فیلم در سال ۲۰۰۴ اکران شد و تارانتینو در حال ساختن قسمت سوم آن است.

۲۶
۸
۱۲
۳۵

۲۶

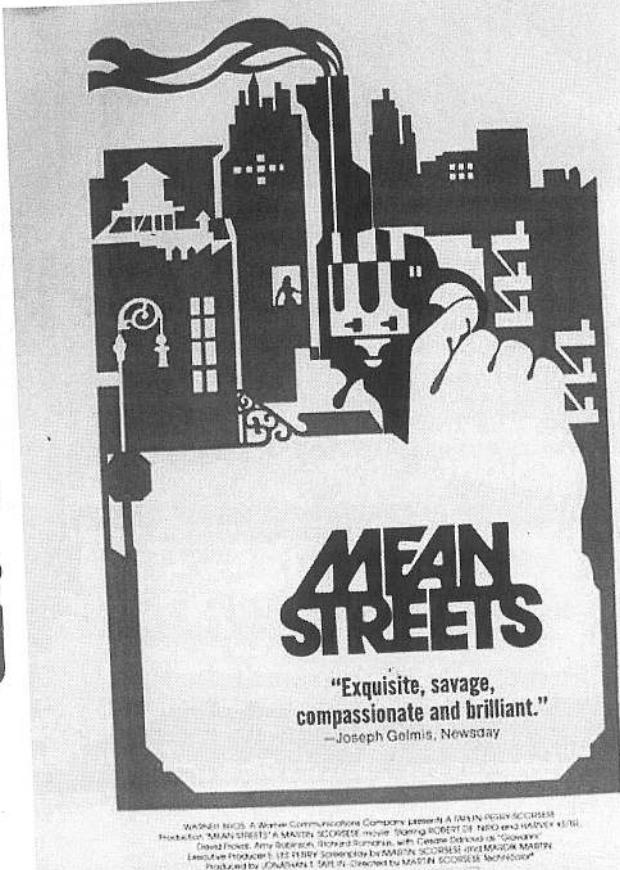
۲۶

۲۶

۲۶

۲۶

استفاده از رنگهای گرم نشانهای برای درگیری‌های درون فیلم است. تصویر ساختمان‌ها درون پوستر، محله‌های شهری را نشان می‌دهند که وجود آسمان‌خراش‌های پرنداد، بخشی از هویت آن است: نیویورک، با این وجود، اسلحه‌ای میان ساختمان‌ها و محله‌ها فاصله ایجاد می‌کند؛ جنگ میان محله‌ها. چیدمان عناصر در این پوستر به شکلی است یک قادر برای نوشته‌ها ایجاد می‌کند.



Mean Streets

کارگردان:
مارتن اسکورسیزی
محصول ۱۹۷۳

یک درام جنایی درباره دعواهای محله‌ای در نیویورک، با یازی هاروی کیتل (چارلی) و رابرت دنیرو (جانی بوی)، چارلی که یک ایتالیایی-آمریکایی است، تلاش می‌کند به مافیای شهری نیویورک پیوند اما روابطش با دوستان و همسرش مانع این امر می‌شوند.

Stephen Baldwin
Kevin Pollak
Pete Postlethwaite
Chazz Palminteri
Gabriel Byrne
Kevin Spacey



The Usual Suspects
کارگردان: بریان سینگر
محصول ۱۹۹۵

the Usual Suspects

FIVE CRIMINALS. ONE LINE UP.
NO COINCIDENCE.

این پوستر شخصیت‌های اصلی فیلم مظنونان همیشگی را معرفی می‌کند. تعدد عناصر به علاوه‌ی شخصیت‌پردازی بازیگران در عکس، بیانگر فیلمی محایی‌اند. سایه‌های بازیگران - که نمایانگر وجود وجهی مخفی از شخصیت آنان است - در پشت سر آنان، به شکلی قرار گرفته که بلندتر از خطوط اندازه‌گیری قد است؛ این مسئله نشان می‌دهد که گرچه پلیس همیشه این مظنونان را زیر نظر دارد، اما قادر نیست به ماهیت عمل اصلی آنان پی ببرد، زیرا سایه‌ها از خطوط پلیس فراتر می‌روند. در این پوستر از خطوط یک‌سوم تبعیت شده و نوشته‌ها در بالا و پایین، و اعداد در چپ و راست بازیگران، یک قادر اصلی ایجاد می‌کنند.

فیلمی در ژانر جنایی و محایی، در این فیلم که در حالتی فلاشیک و غیر مستقیم میان گذشته و حال پیش می‌رود، پنج جنایت‌کار نشان می‌دهد که در بی یک سرقت برای بازجویی احضار می‌شوند. هیچ یک از آنان در این سرقت نقشی نداشته‌اند اما این ماجرا آنان را متعدد می‌کند که برای انتقام گرفتن از پلیس، یک گروه تبهکاری شکل دهنند. این فیلم برنده‌ی دو جایزه‌ی اسکار شده است.

تصویر جودی فاستر در این پوستر به شکلی مسخ شده آمده است: این که تصویر سیاه و سفید و با نوری بسیار سرد طراحی شده، نشان می دهد که فاجعه یا مرگی عجیب او را احاطه کرده و ذهن اش را مخدوش ساخته است. تنها جزء رنگی چهره، پشم های باز بازیگر هستند که نشان دهندهی دیدن مجموعه ای از وقایع اند که ممای قتل های زنجیره ای را شکل می دهد، با این حال قسمت پیشانی و مغز تصویر نشده، گویی که قدرت اندیشه این از وی سلب شده است. و همین طور، حشره ای دهان او را پوشانده و گفتن را نیز برای اش ناممکن ساخته. این حشره که در اصل، امضای برای قتل ها به حساب می آید، یک بید است و بدن های شبیه به اسکلت دارد و به طور ویژه در قسمت سر حشره یک مجسمه قرار گرفته است. با نگاه دقیق تر می بینیم که این مجسمه از ۷ جسد زن شکل گرفته است که نشانگر تعداد جنایات درون فیلم است. این چیدمان اجسام را مالاودور دالی در یکی از آثارش ابداع کرده بود.



Silence of the Lambs

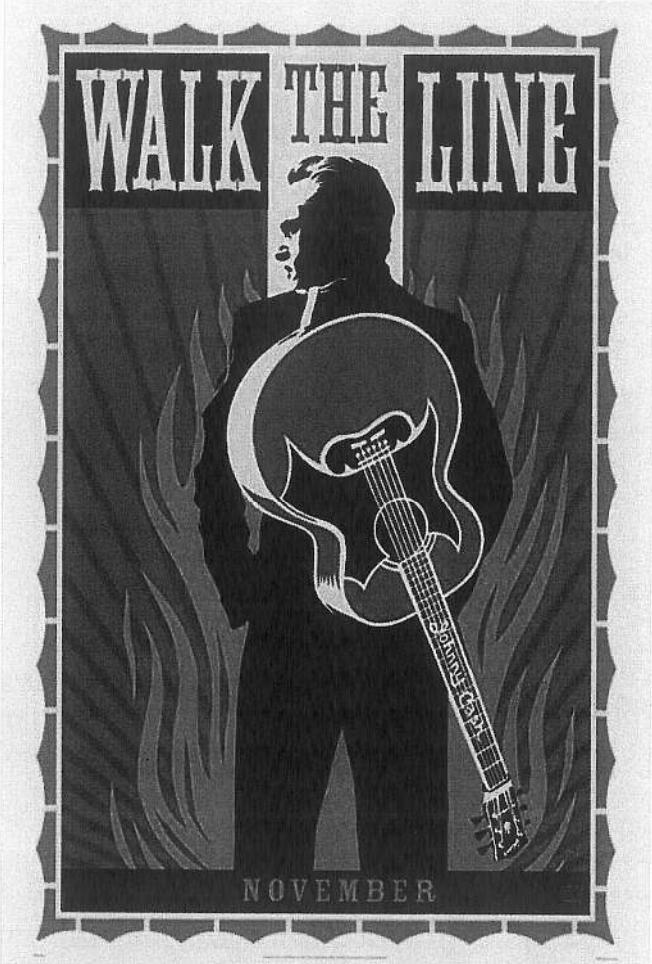
کارگردان:
جاناتان دمی
محصول ۱۹۹۱

فیلمی در ۵۱ دقیقه.
این فیلم داستان روان پژوهشی با نقش افرینی انتونی هاپکینز است که توانایی اثرگذاری بر محيط و افراد را کسب کرده و می تواند بر انان مسلط شود. پلیس او را خطرناک دانسته و به جرم قتل زنجیره ای دستگیر کرده است. کلاریس استارلینگ با بازی جودی فاستر، مأموری است که برای حل ممای مجموعه ای از قتل های زنجیره ای از آن روان شناس پاری می جوید. این فیلم برنده‌ی پنج جایزه ای اسکار شده است.

Walk the line

کارگردان: جیمز منگولد
محصول ۲۰۰۵

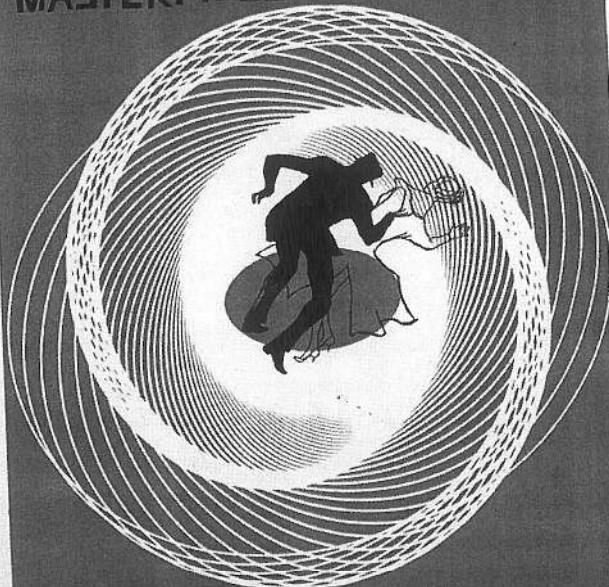
زندگی نامه ای برای جانی کشن، خواننده راک و بلوز امریکایی. نام این فیلم، از جمله مشهورترین آثار اوست.



استفاده از کادریندی، جلوه ای کلاسیک به این پوستر می بخشند؛ این امر به موسیقی بلوز جانی کشن دلالت دارد، به طوری که گویی پوستر مربوط به دهه ۱۹۵۰ یا ۱۹۶۰ است. همچنین استفاده از رنگ های گرم زرد، زارنجی و قرمز، به علاوه ای شعله هایی که در پس زمینه قرار گرفته اند، نوعی شور موسیقایی را بر می انگیرد. جانی کشن به پشت ایستاده و آن شعله ها نیم رخ او را نورپردازی می کنند. و نیز چیدمان خطوط (ایجاد یک پرسپکتیو یک نقطه ای) به شکلی است که شخصیت اصلی را حال قدم زدن در میانه ای یک راه مستقیم نشان می دهد، که این اشاره ای به نام فیلم است.

تصویر، پر مردمی را از پشت نشان می دهد که درون نوری گرم قرار گرفته است. شخصیت پردازی بازیگر به وسیله‌ی لباس و اسلحه‌ای پشت سرش انجام گرفته؛ در عین حال، این مستله که او از پشت تصویر شده، حاکی از ناشناخته ماندن اوست. برخلاف بسیاری از فیلم‌های زان وسترن که به طور عمده از نمایه‌ای باز استفاده می‌کنند، بسته بودن این تصویر (محصور بودن بازیگر در قاب) و نیز، بهره‌گیری افراطی از رنگ سیاه، نشان‌دهنده نوعی اختلاف و تفاوت‌اند؛ این نقطه‌ی عطفی در زندگی شخصیت اصلی فیلم است.

JAMES STEWART KIM NOVAK IN ALFRED HITCHCOCK'S MASTERPIECE



BARBARA BEL Geddes TOM HELMORE HENRY JONES ALFRED HITCHCOCK REED COPPOLA & SAMUEL TAYLOR TECHNICOLOR
BASD UPON THE NOVEL ENTITLED 'Rear Window' BY PHILIP NOVELSON AND THOMAS JAMES LANCE. MUSIC BY DOLPHIN HORNBY

پوستر این اثر هیچ‌کاک نیز تنها از سه رنگ - قرمز، سفید، و سیاه - استفاده می‌کند؛ این رنگ‌ها نشانگر ساختار جنبی و ماجرای درون فیلم‌اند، و در عین حال، با طرح یک معما، مخاطب را به چالش می‌کشند. حلقه‌های پیرامون شخصیت‌ها نشان‌دهنده سرگیجه‌ی اسکاتی است و حالت قرار گرفتن زن، نشان‌دهنده سقوط وی از ارتفاع است، در حالی که مرد در پی نجات اوست. قادر بندی با استفاده از پس‌زمینه‌ی قرمز و تعییت از خطوط طلازی، از ویژگی‌های فرمی در این پوستر هستند.

Vertigo

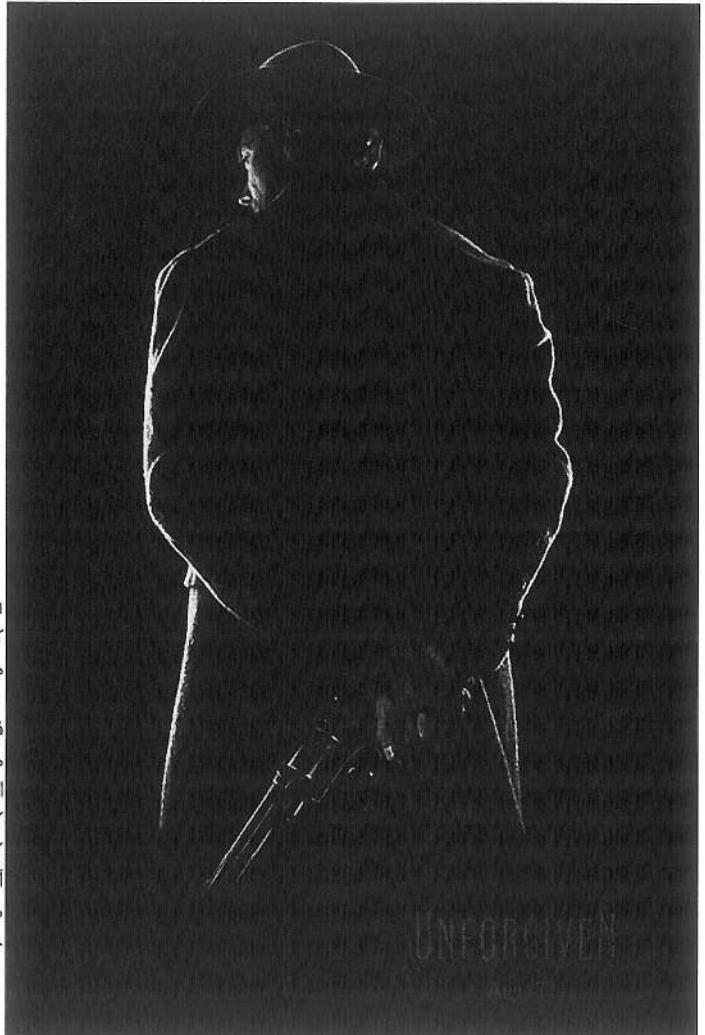
کارگردان: الفرد هیچ‌کاک
محصول ۱۹۵۸

اسکاتی با بازی جیمز استوارت، کارآگاهی است که به دلیل سرگیجه و ترس از ارتفاع بازنیسته شده است. یکی از دوستان ثروتمند اسکاتی او را به عنوان کارآگاهی خصوصی استخدام می‌کند تا از همسرش، مادلن با نقش آفرینی کیم نوواک، مراقبت کند؛ وی مادلن را دارای نوعی جنون معرفی می‌کند و می‌گوید که او در صدد خودکشی است. به دلیل علاقه‌های که اسکاتی به مادلن پیدا می‌کند، این ماجرا به معماهی جنبی و در عین حال عاشقانه بدل می‌شود، که در پایان، اسکاتی در حل این معما، بر سرگیجه‌ی خود غلبه می‌کند.

Unforgiven

کارگردان: کلینت ایستود
محصول ۱۹۹۶

فیلمی در زان وسترن. ویل مونی با نقش آفرینی استود، هفت‌تیرکش کهنه‌کاری است که با کمک دوست قویی‌اش، آخرین کار خود را آغاز می‌کند. این فیلم برنده‌ی چهار جایزه‌ی اسکار است.



WILLIAM PETER BLATTY'S

THE EXORCIST

Directed by WILLIAM FRIEDKIN



The Exorcist

کارگردان:

ویلیام فردکن

۱۹۷۳

کریس مکنیل با بازی ان
برستین، بازیگری است که با
تفیراتی روانی و رفتاری در دختر
دوازده ساله‌اش مواجه می‌شود.
مادر به کشیش مراجمه می‌کند و
کشیش درمی‌باید که شیاطین
روح دختر را تسخیر کرده‌اند. این
فیلم به نمایش مراحل نجات
دختر می‌پردازد.

STARRING ELLEN BURSTYN · MAX VON SYDOW · LEE J. COBB
KITTY WINN · JACK MACGOWRAN
JASON MILLER AS FATHER KARRAS LINDA BLAIR AS REGAN
PRODUCED BY WILLIAM PETER BLATTY · EXECUTIVE PRODUCER NOEL MARSHALL
SCREENPLAY BY WILLIAM PETER BLATTY BASED ON HIS NOVEL
FROM WARNER BROS. A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY
© 1973 WARNER BROS. INC.

پوستر نشان‌دهنده‌ی شخصیت اصلی فیلم است که از بیرون به درون محیطی خانه‌ای می‌نگرد. زاویه‌ی تابش نوری که از یکی از پنجره‌ها به بیرون می‌آید، دال بر رخدادی مأموری در درون بنا است. استفاده از جلوه‌ی سیاه‌وسفید برای پوستر با کادریندی سیاه، یک کتراست قوی ایجاد کرده که با احساس حاکم بر فیلم - ترس و وحشت - در ارتباط است. همچین قرارگیری نوشه‌ها و قرارگیری عناصر درون عکس، از قوانین خطوط طالبی بهره جسته‌اند.

هفت

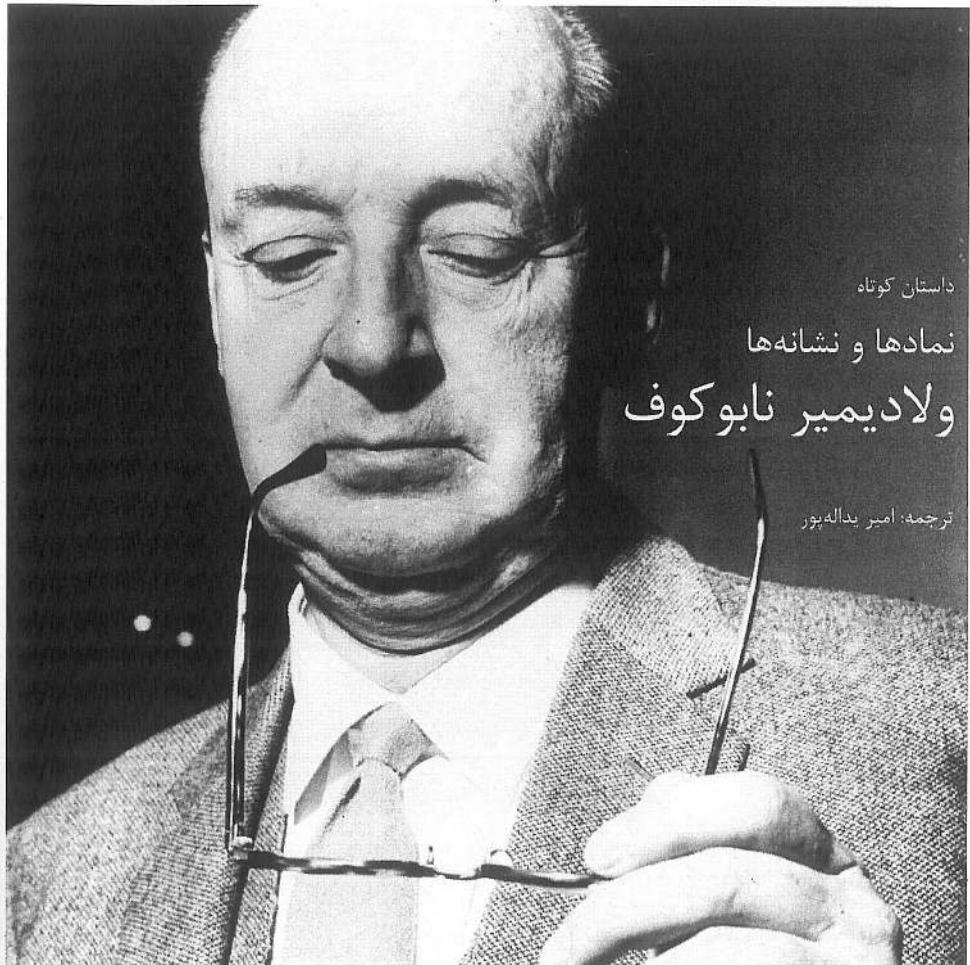
● داشتن گوته: «همادها و شناهداد»

● آثار دانشجویان: پژوهش‌های کارگاه «شاید نجات باید»

نمادها و نشانه‌ها

ولادیمیر نابوکوف

ترجمه: امیر یدالله پور



برای چهارمین بار پس از سال‌ها، آن‌ها با این مشکل رو به رو شده بودند که چه هدایای برای تولد پسرشان بخشد، پسری بدخواهانه‌ای تکان می‌خوردند که او در تنهایی اش در گر می‌کرد، یا کنندوئی از شیاطین بودند که با اعمال هیچ استفاده‌ای برای شان نمی‌دید. با سلب نظر از برخی چیزها که او را می‌آزد، یا می‌ترساند (برای مثال هیچ ابزار ماشینی، جایز نبود)، پدر و مادرش چیزی طرفی و بی‌ضرر را برگزیدند – سبدی با ده ژله‌ی میوه‌ای در ده ظرف شیشه‌ای کوچک.

زمان به دنیا آمدن او، آنان سال‌ها بود که ازدواج کرده بودند؛ سال‌های زیادی گذشته بود و اکنون آن‌ها پیر بودند. زن با موهای شلخته‌ای خاکستری که با بی‌دقیقی بسته شده بود، لباس سیاه ارزانی به تن داشت. برخلاف زنان دیگر در این سن (متنا خانم سول، همسایه‌ی دیوار به دیوارشان، که چهره‌ای صورتی و آرایشی ارغوانی داشت و کلاهی از گل‌های کبار رودخانه بر سر می‌گذاشت)، او با لباس‌های سفید و بیان از خروشید بهاری گلایه‌ی می‌کرد. شوهرش که در شهر قدمی می‌باشد گران موقق بود، اکنون در نیویورک، کاملاً به برادرش ایزاک واپس شده بود، که این شیوه‌ای متداول برای امریکاییان چهل ساله بود. آنان به ندرت ایزاک را می‌داند و به او لقب شاهزاده داده بودند.

جمعه‌ای که تولد پسرشان بود، ممه‌چیز غلط از کار درآمد. قطار زیرزمینی بین دو ایستگاه از کار افتاد و برای یک ربع ساعت، آنان به جز تپش‌های وظیفه‌مندانه قلب‌شان و خش‌خش‌های روزنامه‌ها چیزی نمی‌شنیدند. اتوبوسی که بعد

باید سوار می‌شدند تأخیر داشت و آنان برای مدت درازی گوششی خیابان انتظار می‌کشیدند، و وقتی که آمد، پر بود از بجهه‌های دیپرستانی پرحراف. سپس، زمانی که پیاده مسیر منتهی به آسایشگاه را می‌پیمودند، باران گرفت. باز هم سیر کردند، و بعدتر، به جای دیدن پسرشان که طبق معمول اتفاق را به هم ریخته (با قیافه‌ای عبوش، بد تراشیده شده، و پر از چوش)، پرسنل را دیدند که شناختن‌دانما نسبت به او بی‌توجه بودند، او آمده بود و به رونشی توضیح داد که پس از دوباره تلاش کرده خودش را خلاص کند. و گفته بود که الان حال اش خوب است، اما ملاقاتی از سوی والدین اش ممکن است او را ناراحت کند. آن جا کسی اهمیتی نمی‌داد و همه‌چیز آن قدر در هم و پر هم بود که آنان تصمیم گرفتند هدایه‌شان بیرون ساختمند، زن منتظر بود شوهرش چتر را باز کند و بازیش را بگیرد. او اما ندای اش را صاف می‌کرد، مثل همه‌ی وقت‌هایی که غمگین بود. آنان به ایستگاه اتوبوس در آن سوی خیابان پناه بردند و او چترش را بست. چند قدم آن طرف،

زیر درختی بر پیچ و خم و نمناک، یک پرنده‌ای کوچک با یی‌چارگی خودش را در گل‌ولای باد کرده بود. در مسافت طولانی تا ایستگاه قطار، زن و مرد کلامی رو بدل نکردن، و هر بار که زن به دستان پیر مرد نگاه می‌کرد، او دسته‌ی چتر را محکم می‌فشد، یه رگهای ورم کرده‌اش و خال‌های قوهای پوست‌اش نگیریست، و فشار اشک را! احساس دختری با موهای تیره و لاک ناخن‌های قرمز و نامرتب – روی شانه‌ی یک زن مسن تر در حال گریستن بود، این به او نوعی سراسیمگی نم داد، ملجمه‌ای از دل‌سوزی و شگفتی. آن زن شبیه که بود؟ شبیه ریکا بوریسونا، که دخترش با یکی از سولوویچک‌ها ازدواج کرده بود، در مینسک، سال‌ها پیش.

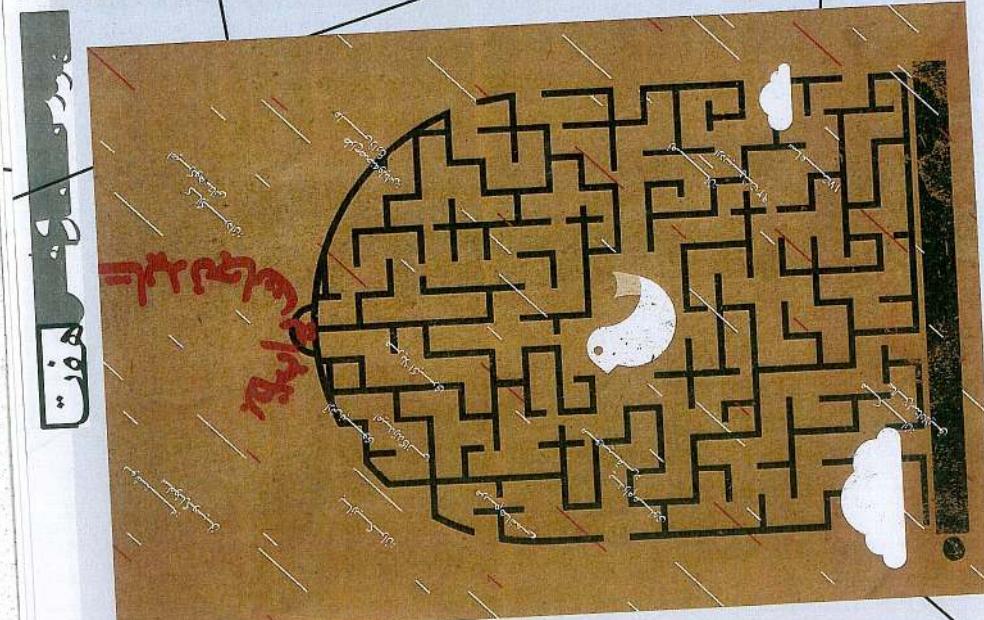
وقتی مرد به تخت خواب رفت، زن با دستهای از ورق‌های بازی چرکشده و آلبوم عکسی کهنه در اتاق نشیمن ماند. میان آن‌ها، مردی با شلواری سیاه، دستتان اش را پشت سرش قلاب کرده بود و آرنج‌هایش را بالا آورده بود، انگار که در رخت خواب ناراحت است و بدخواب شده. زن پرده را کشید و به سراغ عکس‌ها رفت: پسرک وقتی بجه بود، شگفت‌زده‌تر از دیگر کودکان به نظر می‌رسید. عکسی از خدمت‌کار آلمانی شان در لایپزیک به همراه شوره جات‌اش، از لای آلبوم نیزهون افتاد. آلبوم را ورق زد: میسک، انقلاب، لایپزیک، برلین، و دوباره لایپزیک، یک جلوخان سراسیبی، که عکس‌مات خرماء، مانند نگاه‌اش به همه‌ی غریبه‌ها. عکس‌عمه رزا، زن بیرون و لاغر و ابرادگیر، با چشم‌انداز و حشی، که در نیای لزانی از خبرهای بد زندگی کرده بود، ورشکستگی، تصادف قطار، زندگی با بیماری تازمانی که آلمان‌ها او را به کشتن دادند، او را به همراه معمده کسانی که او نگران شان بود. عکس پسرک، زمانی که شش سال داشت، زمانی که پرندگانی عجیب می‌کشید، با دست و پاهای انسان، زمانی که مانند بزرگ‌ترها از بی خواهی رنج می‌برد. دختر عمومیش، که اکنون یک شترنزن باز مشهور است. دوباره گذشته پسرک، حدود هشت‌سالگی، دیگر فهمیدن اش سخت بود، از کاغذ‌دیواری راهرو می‌ترسید، از عکسی خاص درون کتاب می‌ترسید؛ آن عکس منظمه‌ای بود از سینگ‌های تهی و یک چرخ‌گاهنگی گاری که به شاخی درختی بی‌برگ آوران بود. این جا ده سال اش بود، سالی که آنان اروپا را ترک کردند. او شرم را، افسوس را، و سختی‌های تحقیرآمیز سفر را به یاد آورد. بچه‌های عقب‌افتدادی زشت و شوروی که در مدرسه‌ی استثنایی با پسرک بودند، زمانی که به امریکا مهاجرت کردند، و پس از آن، دورانی از زندگی اش شروع شد که با تقاضه‌ای طولانی پس از ذات‌الریه همزمان بود، زمانی که آن ترس‌های کوچک (که پدر و مادرش لجوچانه آن‌ها را قاعده‌گاهی شکافت‌انگیز بودند).

هممی این‌ها و چیزهای دیگر، زن پذیرفته بود که زندگی یعنی پذیرفتن فتدان یک شادی پس از شادی دیگر، در مورد باید تاب می‌آوردند؛ به غول‌هایی اندیشید که به طرزی تصور ناشدنی پسرش را می‌آزدند؛ به حجم غیر قابل محاسبه شفقت در زمین اندیشید، و سرنشست این شفقت، که یا شکسته، یا هدر رفت، یا به دیوانگی تغییر شکل داده است؛ به کودکان مغفوی اندیشید که در گوشه‌کنارها هم‌همه می‌کنند؛ به علف‌های هرزی اندیشید که نمی‌توانند از چشم کشاورز پنهان شوند.

تقریباً نیمه‌شب بود که از اتاق نشیمن، زن صدای ناله‌ی شورش را شنید، مرد تلویخونان ظاهر شد، با لباس خوابش که یک روپوش قدیمی با یقه‌ی آستاراخانی بود و آن را نسبت به لباس حمام آنی چیدیدش ترجیح می‌داد. با ناله گفت: «من نمی‌توئی بخوابی؟ تو که این‌همه خسته بودی.»

آخرین باری که پسرک آن کار را کرده بود، روش او طبق گفته‌ی پژشک، یک شاهکار نواورانه بود؛ یکی دیگر از بیماران از حسادت نسبت به این که او پرواز کردن را یاد گرفته است، درست سر وقت جلوی اش را گرفته بود، و گرته او موفق می‌شد. کاری که در واقع می‌خواست انجام دهد، گستین روزنی در نیای خود و فرار کردن بود. پژشک آسایشگاه آن را به آنان داده نظام اوهام او در یک مقاله‌ی دقیق در ماه‌نامه‌ی علمی مورد تحقیق قرار گرفته بود، پژشک نوشته‌ی یک مقاله، در این نمونه‌های بسیار نادر، بیمار تصور می‌کند که هر آن چه پیرامون او اتفاق می‌افتد ارجاعی پوشیده به بود تا بخواند. اما خیلی پیش‌تر از آن، زن و شوهر آن را برای خودشان حل کرده بودند. «جنون ارجاعی»، طبق نوشته‌ی شخصیت و وجود اوست. او افراد واقعی را از دیسیسه‌ها مستثنی می‌کند، زیرا خود را بسیار هوشمندتر از دیگران فرض می‌کند. ماهیت پدیداری بر او هرجایی که می‌رود سایه‌ی می‌اندازد. ابرهایی که در آسمان پرستاره از هم‌دیگر می‌گذرند، به وسیله‌ی نشانه‌های آرام، اطلاعاتی سرشار از جزئیات درباره‌ی اوی‌اند. اغلب اندیشه‌های او طرحی از شباختگام داشتند، در الفایی ویژه و با اشاراتی با درختان تیره، ریگهای زنگارها، یا لکه‌های سوزنک خورشید، به طرزی دردنگ با و سخن می‌گفتند. همچیز رمزآلود است و او زمینه‌ی همه‌چیز است. و در اطراف او جاوسانی هستند که برخی، نظاره‌گرانی پنهان‌اند، مثل سطوح شیشه‌ای با حوض‌ها و برخی، مانند کت‌های درون ویترین مغازه‌ها، شاهدان متعصی هستند که بی‌محاجمه، در قلب شان بجای این می‌کنند، او همیشه باید به کار باشد و هر دقیقه و هر منحرف از او دارند، و اعمال اش را بی‌هیچ تناسبی به غلط تفسیر می‌کنند. او همیشه بازدیده باشد و هر شکل زندگی را وقف رمزگشایی زیرینم چیزها کند. همه‌ی نفس‌هایش فهیست و بایگانی می‌شوند. اگر تنها علاقه او به پیرامون اش محدود می‌شد خوب بود اما افسوس که این گونه نیست! دورتر، سیالهای رسوسایی و حشش، پرگوتر و پرصدایر می‌شوند. سیاهی‌های خون‌اش هزاران بار بیشتر شده بودند، و به تنیدی از دشتهای بزرگ می‌گذشتند؛ و هم‌چنان دورتر، کوهستان‌هایی تاب‌نایدیر که استوارتر و بلندتر می‌شوند، با سنگ خارا و زبانه‌های اتش، واپسین حقیقت بودن او.

وقتی که سروکله‌ی آنان در پس غرش‌ها و توفان‌های هوا پیدا شد، پس‌مانده‌های روز با نورهای خیابان مخلوط شده بود. زن می‌خواست کمی ماهی برای شام بخرد، برای همین سبد ظرف‌های زله را به مرد داد و گفت او به خانه برود. این گونه، مرد به سوی آپارتمان شان روانه شد، و تا طبقه‌ی سوم بالا رفت، و سپس به یاد آورد که کلیدهایش را پیش‌تر به زن داده است. او ساخت روی پله‌ها نشست و حدود ده دقیقه بعدتر، ساخت به پا خاست، زن با خستگی و سنگینی پله‌ها را بالا می‌آمد، با لبخندی کمرنگ و سری که در اعتراف به اشتباهاش تکان می‌داد. آن‌ها وارد واحد دو-اتاقه‌ی خود شدند و مرد مستقیماً سراغ آینه رفت. با انشکتان اش گوشی لبه‌ای را فشرد و با ادا و اصولی ترسناک و نقابوار، دندان‌های مصنوعی جدید و ناراحت‌آش را بیرون اورد. روزنامه‌ای به زبان روسی را به دست گرفت و زن روی مبل دراز کشید. در حال خواندن، چیزی می‌خورد که نیازی به دندان نداشته باشد. زن نیز رفتار او را می‌شناخت و خاموش بود.



کارگاه طراحی پوستر: شاید نجات یابیم
کانون نگاره

«نمی‌تونم بخوابم چون دارم می‌میرم»، این را گفت و روی مبل دراز کشید.

«دلت چیزی شده؟ می‌خوای به دکتر سولوف زنگ بزنم؟»

با تاله جواب داد، «نه، دکتر نه ... دکترا به جهنم! ما باید زود اوو از اونجا بیارم بیرون. و گزنه ما مستولیم ... مسئول!»

خدوش را به وضعیت نشستن کشاند، پاهایش را روی زمین گذاشت، و با مشت به پیشانی اش ضربه زد.

زن به سرعت جواب داد: «باشه، فردا صبح می‌آریمش خونه».

مرد گفت: «من یه کم چای می‌خواهم» و به سمت حمام رفت.

زن به سختی خم شد تا چند ورق بازی و عکس که روی زمین افتاده بود را بردارد - سریاز دل، نه پیک، تک پیک، و

دوشیزه السا با کلاه چرمی‌اش، مرد با جسارت بازگشت و بلند گفت: «من می‌دونم په کار کنیم، اتاق خوابوی دیم بهش.

هر کدوم ما چن ساعت از شبو پیش اون می‌موئیم و چن ساعت دیگه رو روی این مبل می‌خوابم، باید دکترون هفتمای

حدائق دو مرتبه بیارم که بیتندش، اصلاً مهم نیس که شاهزاده چی می‌گه. اون نمی‌تونه حرف خاصی بزنه، چون واشن

ازروز تر توم می‌شه.»

تلن به صدا در آمد. معمولاً در این ساعت کسی زنگ نمی‌زد. مرد در میانه‌ی اتاق ایستاد، در تاریکی با پاهایش دنبال

تلفن گشت و یکی از دمپایی‌هایش از با بیرون آمد، په گانه و بی‌دنان به همسرش خیره شد. از آن‌جا که زن زبان

انگلیسی را بهتر بلد بود، همیشه او تلفن‌ها را جواب می‌داد.

دختری با صدای کودکانه و مالال اور گفت: «می‌شه با چارلی صحبت کنم؟»

«چه شماره‌ای رو می‌خواین؟ ... نه، اشتباه گرفتین!»

به آرامی گوشی را گذاشت و دست‌اش را روی قلب‌اش گذاشت. گفت: «اون منو ترسوند.»

مرد لبخند کوچکی زد و سریعاً به سراغ تک گوشی خود رفت. آنان در اولین ساعت روز او را بیرون می‌آورند. برای حفاظت

از او، همه‌ی چاقوها را در کشویی قفل شده می‌گذارند. در بدترین حالت هم، او خطیری برای دیگران ندارد.

تلن صدای جوان و عصی سراغ چارلی را گرفت.

«شماره‌ی شما درس نیس. بهتون می‌گم چه کار می‌کنین. شما به جای صفر، حرف «O» رو می‌زنین.» گوشی را گذاشت.

نشستن‌تا چای پیش‌بینی نشده‌ی نیمه‌شب‌شان را بخورند. مرد با صدا مزمزه می‌کرد؛ صورت‌اش سرخ شده بود؛ چند

باری لیوان‌اش را بالا آورد و در هوا دور حرکت داد، طوری که شکر بهتر حل شود. رگ‌های دو طرف سر طالس‌اش بیرون

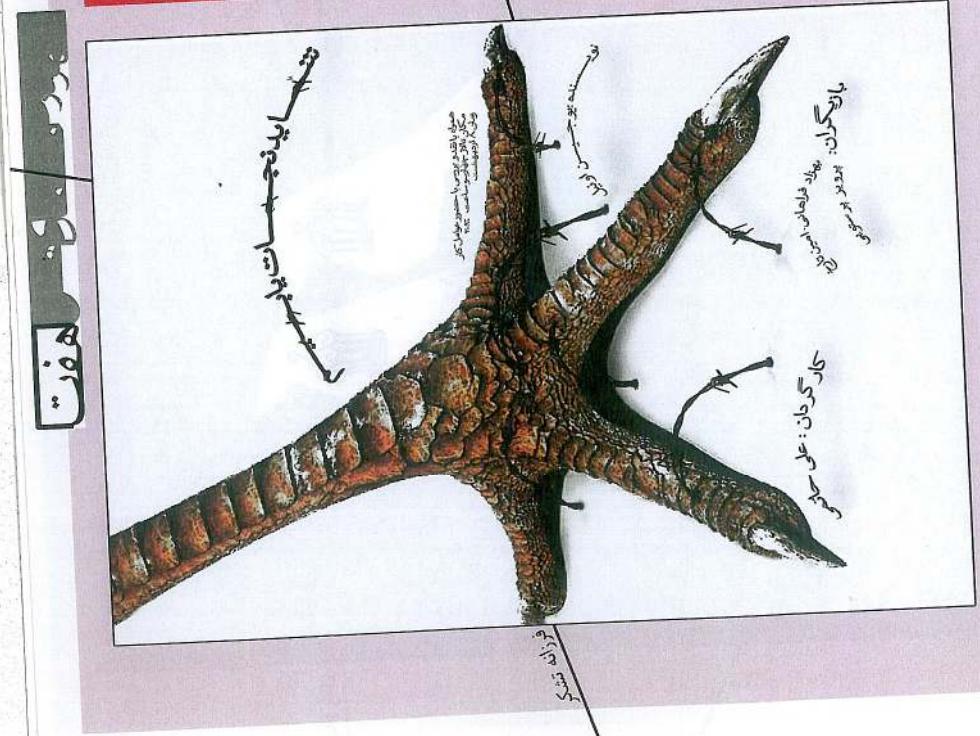
زده بودند، ریش‌های خاکسازی و زبر چانه‌اش نمایان بودند. هدیه‌ی تولد روی میز بود. زمانی که زن لیوان چای را

برای اش دوباره بر می‌کرد، او عینکاش را به چشم گذاشت و به رنگ‌های شیشه‌های ژله نگاه کرد، زرد لیمویی، سبز،

قرمز. لبه‌های زمخت و نمناکش شروع به خواندن برچسب‌ها کرد - زرد‌آللو، انگور، آلوی ساحلی، به. زمانی که شیشه‌ی

سیب ترش را برداشت، تلفن دوباره به صدا درآمد.

ولادمیر نابوکوف، نویسنده‌ی شهری روسي (۱۸۹۹-۱۹۷۷).



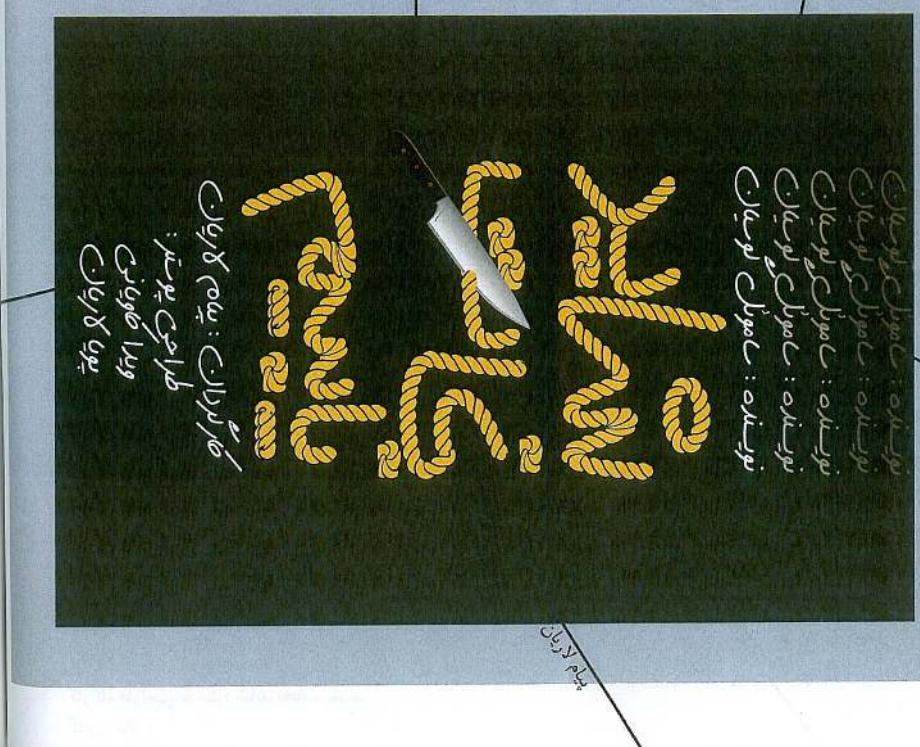
۵۱

فهرست



۵۲

۱۳



هزار

۱۴

