

## Comparing the Perception of Space Between Painters and Architects

Seyed Mani Emadi Paramkouhi<sup>1</sup> 

1. Assistant Professor of Art Department at University of Zanjan, [emadi.mani@znu.ac.ir](mailto:emadi.mani@znu.ac.ir)

### Article Info:

**Article type:**  
Research Article

**history:**  
**Received:**

2024/1/24

**Received:**  
2024/4/13

**Accepted:**  
2024/5/2

**Published:**  
2024/8/5

### Keywords:

space, perception,  
painting, architecture,  
environmental  
psychology.

**A**bstract: This research aims to highlight the fundamental differences between the "painterly" perception of space and the "architectural" perception of space. The goal is to explore the potential advantages of the painterly perception in architectural design and urban planning. Here, the term "advantage" refers to an additional intellectual and practical resource that a conventional architect or city planner may possess, enabling them to perceive space differently. This unique perspective can lead to the visualization and design of cities and architectures that are more self-sufficient and harmonious with human needs. The author employs an "environmental psychology" approach to measure the differences between these two types of perception and to understand the influence of painterly perception on architectural design and urban planning. From this viewpoint, the comparison of these two perceptions can be considered a comparative review. Based on the results, it can be concluded that painterly perception is more colorful, flexible, self-sufficient, and individualistic than its architectural counterpart. Architectural perception, on the other hand, is more influenced by external practical considerations, making it more susceptible to external forces that may not align with its intrinsic conditions. In this context, painting can serve as a roadmap, providing a smaller model for architectural designers. An architect or urban planner familiar with painterly perception is better equipped to understand the environment, place, architecture, city, color, and, in a broader sense, "space." This does not imply that painters create better cities or buildings; rather, engaging with painting and viewing artworks can help mitigate the controlling mindset often associated with architectural conservatism.

**Cite this article:** Emadi Paramkouhi, S (2024) Comparing the Perception of Space Between Painters and Architects, *Architectural & Environmental Research* 2(2), 149-175. <https://doi.org/10.30470/jaer.2025.2048008.1168>

© The Author(s).

**Homepage:** [jaer.znu.ac.ir](http://jaer.znu.ac.ir)

**Publisher:** University of Zanjan





## مقایسه ادراک فضا نزد نقاشان و معماران

سید مانی عمادی پرامکوهی<sup>۱</sup>

۱. استادیار گروه هنر دانشگاه زنجان، ایران. emadi.mani@znu.ac.ir

چکیده: این تحقیق در صدد نمایش شباهت‌ها و تفاوت‌های بنیادین میان دو ادراک «نقاشانه» و «معمارانه» از مفهوم «فضا» است، تا مزیت‌های احتمالی ادراک نقاشانه را در طراحی معماری به محک آزمون بگذارد. در اینجا منظور از مزیت، سرمایه‌ای است که افزون بر سرمایه فکری و عملی یک معمار متعارف، عامل رجحان او بر دیگر معماران است و باعث توانایی بیشتر او در ادراک متفاوت‌تر از فضا، تجسم و طراحی معماری‌های خودبسنده و هماهنگ‌تر با نیازهای انسانی می‌شود. رویکردی که نویسنده با کمک آن در صدد سنجش تفاوت‌های این دو نوع ادراک، و همین‌طور فهم میزان تأثیر ادراک نقاشانه بر طراحی معماری (و در مواردی شهرسازی) است، رویکرد «روانشناسی محیط» نام دارد و از این زاویه که این دو ادراک، به لحاظ نظری مورد مقایسه قرار گرفته‌اند، می‌توان این بررسی را یک بررسی تطبیقی نیز دانست. بر اساس نتایج، ادراک نقاشانه نسبت به نوع معمارانه آن، رنگی‌تر، انعطاف‌پذیرتر، خودبسنده‌تر و فردگراتر است. ادراک معمارانه از آن جهت که ذاتاً بیش از نوع نقاشانه آن در معرض تفکر کاربردی بیرونی قرار دارد، پس راحت‌تر هم در معرض اثرپذیری از نیروهای بیرونی غیرسازگار با شرایط خود قرار می‌گیرد. در این صورت نقاشی می‌تواند مانند یک نقشه راه عمل کرده و الگویی کوچک برای طراحان معمار فراهم سازد. شهرساز یا معماری که با ادراک نقاشانه مأنوس‌تر است، در او قوه شکل‌گیری کیفیتی خاص فراهم می‌شود و زمینه را برای ادراک محیط، معماری، شهر و در یک کلام، «فضا» مساعدتر می‌کند.

### اطلاعات مقاله:

نوع مقاله: پژوهشی

### تاریخ‌ها:

دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۴

بازنگری: ۱۴۰۳/۱/۲۵

پذیرش: ۱۴۰۳/۲/۱۳

انتشار: ۱۴۰۳/۵/۱۵

### واژگان کلیدی:

ادراک، نقاشی، معماری، فضا، روانشناسی محیط

استناد: عمادی پرامکوهی، سید مانی (۱۴۰۳). مقایسه ادراک فضا نزد نقاشان و معماران. پژوهش‌های معماری و محیط ۲(۱۷۵-۱۴۹). <https://doi.org/10.30470/jaer.2025.2048008.1168>

1168.2048008.2025/jaer.10.30470

ناتسر: دانشگاه زنجان.

© نویسندگان

DOI: <https://doi.org/10.30470/jaer.2025.2048008.1168>

Homepage:

[jaer.znu.ac.ir](http://jaer.znu.ac.ir)



## مقدمه

فضای<sup>۲</sup> اطراف (مصنوع یا طبیعی)، موجودیت دارد؟ مقاله در صدد آزمودن این فرض است که چنین ادراکی وجود دارد و دارای مختصات خود است و چنانچه به مثابه روش و رویکرد، در طراحی معماری و شهرسازی استفاده شود، می تواند مزیتی باشد. بدیهی است که در میان ویژگی های متعارف نقاشانه، مواردی هستند که تأثیری بر کار معماران ندارند و در واقع خیل فراوانی از معماران بزرگ بین المللی به هیچ وجه نقاشان بزرگی نبوده اند. در این نوشتار هر جا که از ادراک نقاشانه یا معمارانه صحبت شده، منظور سنخ آرمانی<sup>۳</sup> شخص واجد آن ادراک است، نه آنکه ضرورتاً هر نقاش معمولی ای صاحب ادراک نقاشانه باشد و هر معمار متوسطی واجد نوع

در بیشتر دوره های تاریخ هنر ایران، میان نقاشان و معماران رابطه حرفه ای نزدیکی وجود داشته است، به گونه ای که گاه آن ها را در یک صنف طبقه بندی می کرده اند. نام افرادی که تا دوره قاجار به نقاشی و معماری می پرداخته اند و توأمان القاب نقاش باشی و معمار باشی داشته اند، گواه این ادعاست. در غرب قدیم نیز چنین سیالیتی میان این دو هنر حرفه وجود داشته؛ نام نقاش معماران در نسخه هایی که درباره هنرمندان نوشته می شده فراوان است. این ارتباط در دوران معاصر در ایران و جهان تا حد زیادی رنگ باخته است. در ابتدا طرح این پرسش ضروری است که آیا اساساً ادراک<sup>۱</sup> «نقاشانه» به مثابه تلقی ویژه ای نسبت به

## 1 Perception.

۲ در اطراف ما «چیزی وجود دارد که وجود آن، به ادراک یا عدم ادراک ما وابسته نیست. در فلسفه به آن چیز «واقعیت»، و در تئوری فضا به آن «محیط» می گویند. (شقایق، ۱۳۸۴، ۴۸). «فضا» محیطی است که به فهم انسان درآمده باشد.

۳ بر اساس الگوی جامعه شناسی ماکس وبر، سنخ آرمانی (Ideal type)، یا همان گونه آرمانی و یا تیپ ایده آل، مفهومی است که می تواند در قالب یک فرد

خیالی متجلی شود. تیپ ایده آل، نماینده و واجد ویژگی های آرمانی یک گروه یا طبقه است و معمولاً تنها در عالم نظر وجود دارد و آن قدر به لحاظ خصوصیات، کامل است که به ندرت در عالم واقع، وجود خارجی می یابد. بر اساس این الگو، جامعه شناس می باید غیر واقعیتی بسازد به نام سنخ آرمانی، که واضح، دقیق و کاملاً تجریدی باشد تا با کمک آن، واقعیتی که نامشخص و ناپایدار است را ادراک کند. نک. ← Weber, 1978

و مناسب‌تر برای زندگی افراد فراهم کند؟ - شباهت‌ها و تفاوت‌های نسبی دو ادراک معمارانه و نقاشانه از فضا، کدام‌ها هستند؟

### روان‌شناسی محیط

آدمی از قدیم‌الایام به تجربه می‌دانسته که محیط بر زندگی او تأثیر می‌گذارد و خود او هم در فرایندی معکوس، محیطش را تغییر می‌دهد. در نظام دانشگاهی مدرن بر این باور قدیمی نام علمی «روان‌شناسی محیط»<sup>۱</sup> اطلاق می‌کنند که رویکردی<sup>۲</sup> روشمند در بررسی تأثیرگذاری دوسویه انسان و محیط است و «هدف آن، بررسی و شناخت مفهوم «فضا» از منظر روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، هنر و معماری، و به‌طور کلی معرفت‌شناسی و فلسفه، و در نهایت درک بهتر انسان‌ها از «فضا» و مخصوصاً فضاهای مصنوع است. مفاهیم «خلوت»، «فضاهای شخصی»، «قلمرو فضایی» و «ازدحام» از قسمت‌های اصلی مطالعات دربارهٔ ارتباط محیط با رفتار انسان‌ها و بالعکس است. روان‌شناسی محیط به

معمارانه آن. تفاوت میان یک نقاش یا یک معمار معمولی با سنخ آرمانی‌اش که بنا بر تعریف، واجد ویژگی‌های حداکثری و کمال‌یافته حرفه و هنر اوست، بسیار است. چون مباحث بر مبنای باور به «زبان الگوی مشترک» شکل گرفته‌اند، یعنی زبانی که باید توسط همهٔ جامعه‌های هنری - و نه فقط یک رشته هنری - به فهم درآید، پس مخاطب چنین بحث‌هایی علاوه بر نقاشان و معماران، می‌تواند شهرسازان و گروه‌های هنری دیگر نیز باشد. از این رو چنین تداخل مباحثی میان رشته‌های نقاشی و معماری و شهرسازی، به حساب غیرکارشناسی بودن آن مباحث نیست، بلکه چون مقصود، یافتن زبان و الگویی مشترک بین همهٔ این گروه‌هاست، پس پرداختن توأمان به همهٔ آن‌ها و بررسی روابطشان با یکدیگر الزامی است. با فرض وجود ادراک نقاشانه، مقاله در صدد پاسخگویی به چنین سؤالاتی است: - ادراک نقاشانه چگونه ادراکی است و چگونه می‌تواند امکانی بهتر برای تجسم و طراحی شهرها و معماری‌های خودبسنده

این باغبانان نقاشی‌ها، ایوان کاخ یا خانه‌ای است که زنی یا مردی از درون آن به نظاره باغ ایستاده.<sup>۲</sup> نکته‌ای که اشتراک معنای عنصر ایوان از نظر گاه نقاشی و معماری را نشان می‌دهد. تعمیق این بحث، بررسی بیشتر مفهوم «منظر» را می‌طلبد. به لحاظ فلسفی، مفهوم منظر دارای دو وجه عینی<sup>۳</sup> و ذهنی<sup>۴</sup> است. وجه عینی منظر بر ادراک شونده تمرکز دارد و وجه ذهنی بر ادراک کننده. این رابطه که هم‌زمان دارای دو وجه متعامل مذکور است، تنها در صورتی که به شکل یک کل دیده شود معنی واقعی خود را می‌یابد؛ بنابراین «فقط ماهیت «عینی ذهنی» که در جوهره خود، هم با انسان و هم با محیط رابطه دارد، امکان بیان ویژگی‌های هویتی و بنیادین مفهوم منظر را به دست می‌دهد. بر این اساس می‌توان منظر را چنین تعریف کرد: منظر رابطه‌ای ادراکی است که میان «انسان به عنوان ادراک کننده» و «محیط به عنوان ادراک شونده» با پیوندی «پیوسته»

«آداب»، «رسوم»، «ارزش‌ها» و «معیار»های اجتماعی و فرهنگی نیز نظری دارد و به دیگر سخن «بررسی متقابل فرد و قرارگاه فیزیکی وی» است که باعث می‌شود فرد محیط را دگرگون کند و هم‌زمان، رفتار و تجارب وی به وسیله محیط دگرگون شود.» (نمازیان/قارونی، ۱۳۹۲: ۱۲۲). مثلاً از تحلیل تأثیر دوسویه محیط و انسان در بررسی عنصر «ایوان»<sup>۱</sup> در معماری ایران، می‌توان این طور نتیجه گرفت که ایوان فضائی برای نظاره باغ برای انسان ایرانی بوده؛ مسئله‌ای ناشی از قداست محیط‌های باغی. بررسی ایوان از منظری دیگر مانند نقاشی (که اولویتش در بیان، فرم و رنگ است و نه فضا) نتایج متفاوت و هم‌شابه در پی دارد: در نگاره‌های قدیم ایران تصاویر باغبانان محیط‌های درباری اگرچه رمزی از اهمیت «لحظه حال» اند، اما تأکیدی بر نگاه مهم‌شمارنده انسان ایرانی بر فضاهای باغی هم به شمار می‌آیند؛ کمی دورتر از

(دوره تیموری). (بینون/ ویلکینسون/ گری، ۱۳۷۸، ۳۳۰ و ۳۳۱).

3 Objective  
4 Subjective

1 balcony

۲ نک. ← جفت‌نگاره‌ای از نسخه‌ی خامه‌نویسی نظامی با عنوان: زلیخا و زنان مصری، منسوب به قاسمعلی نقاش

ایجاد می‌شود و محصولی «عینی ذهنی» به دست می‌دهد<sup>۱</sup> (همتی / صابونچی، ۱۴۰۰: ۲۵ و ۲۶). ادراک انسان از فضای اطرافش نیز مقوله‌ای عینی‌ذهنی است<sup>۲</sup> و از فردی به فردی و از شغلی به شغلی و حتی از یک طبقه اجتماعی به طبقه‌ای دیگر تغییر می‌کند. شاید ادراک و طبقه اجتماعی را بی‌ارتباط با هم بدانیم، اما در واقعیت چنین نیست، «چرا که اساساً روان‌شناسی هنرمند [و طبعاً انسان] دارای خصیصه تاریخی و ساختار طبقاتی<sup>۳</sup> است» (ویگوتسکی، ۱۳۷۷: بیست و شش) و بیرون از این ساختار معنا نمی‌یابد. متغیرهای وراثتی، اجتماعی، شغلی، تحصیلی، قومی و جغرافیایی نیز هر یک به گونه‌ای بر ادراک افراد و گروه‌ها از محیط تأثیرگذارند. پس در بررسی گونه‌های آرمانی هر یک از شغل‌ها، قوم‌ها، ملت‌ها یا طبقات اجتماعی، می‌شود

گفت که ادراک‌های مجزایی برای هر یک از آن‌ها وجود دارد. این واقعیت باعث می‌شود که بپذیریم معماری و نقاشی نیز به مثابه دو هنر حرفه، ادراک‌های منحصر به فردی در گروه‌های زیرمجموعه خود می‌سازند. لازم به یادآوری است که وقتی از دارنده ادراک نقاشانه سخن می‌رود، منظور فرد در حالت انتزاعی و مجزا از ادراک‌های دیگرش است. در واقعیت، مرز این ادراک نقاشانه با ادراکات دیگر بسیار سیال است. لزوم تأکید بر سنخ‌های آرمانی و نه سنخ‌های عادی افراد در چنین بررسی‌ای، از همین رو است.

### نقاشانه نگرستن به منظر شهری

در رویکرد «روان‌شناسی محیط» و در بررسی‌های «منظر شهری»<sup>۴</sup>، رنگ از تأثیرگذارترین عناصر است. منظر رنگی

۱ در تفکر کریستین نوربرگ شولتز معمار و اندیشمند روزی که نگاهی متأثر از نظریات پدیدارشناسانه هایدگر فیلسوف آلمانی دارد، (انسان (سوژه) و (محیط (اُبه)) از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند. بنابراین انسان در محیط، در رابطه همزیستی با اشیاء و

موجودات و «مکان»ی است که خود جزئی از آن به-شمار می‌رود. (شقایق، ۱۳۸۴، ۴۸).

۲ غالباً افراد از امری واحد برداشت‌های متفاوتی دارند. حتی یک رنگ واحد برای همه مردم تأثیر روانی واحدی ندارد.

3 Class-Structured character.

4 cityscape

عینی رنگی بر روی بوم بزرگی هستند که سه بعد دارد، معادل با بوم دوبعدی نقاشی که پر از عناصر انتزاعی رنگی است. این مسئله در باب عناصر غیر گیاهی (سنگ و خاک و آب و مصالح ساختمانی و غیره) نیز صادق است. اگر ادراک رنگی معمار یا شهرساز، آن گونه باشد که قبل از نظاره فضا به مثابه عناصری عینی، به آنها به مثابه عناصری انتزاعی همچون لکه‌های رنگ و فرم بنگرد — چنان که یک نقاش خوب می‌کند — مسئله‌های زیادی در کار او رفع می‌شود. (عکس شماره ۱).



نامناسب، از علل اغتشاشات محیط و ناهنجاری‌های روانی افراد است. «برنامه‌ریزی منظر رنگی شهرها به عنوان شاخه‌ای از علم روان‌شناسی محیط، مانند برنامه‌ریزی پالت رنگی در آرایه‌بندی داخلی، دارای قواعدی است که کاربرد صحیح آنها در محیط‌های شهری نقش به‌سزایی در بهبود وضعیت روانی افراد دارد» (ضابطیان/ خیرالدین، ۱۳۹۹: ۲۸).

از نقطه‌نظری، هر سه گروه معماران و شهرسازان و نقاشان با ابزارها و مقیاس‌هایی متفاوت، کار نسبتاً یکسانی انجام می‌دهند؛ «طراح شهری حکم نقاشی را دارد که روی بومی سه‌بعدی کار می‌کند که دارای مقیاسی عظیم و متغیر و در حال رشد است». (همان). هر سه به تضادهای رنگی به مثابه تمهیدی در تقویت ادراک فضائی توجه می‌کنند؛ اما نوع جامع آن در کار سنخ آرمانی نقاش است. در معماری منظر<sup>۱</sup>، گیاهانی که با رنگ‌های مختلف و با ترکیبی اصولی کاشته شوند همچون تابلوی سه‌بعدی رنگی‌اند: اجزاء گیاهان همانند عناصر

1 Landscape Architecture.

معنوی، فرهنگی، ملی و غیره هستند اما تحقیقی در محدوده میدان امام حسین نشان داده که «تقریباً هیچ رنگی با معنای ویژه دیده نمی‌شود! درحالی که اساساً طراحی این میدان، برای ایجاد محیطی معنوی آیینی بوده». (همان). این موارد اهمیت ادراک نقاشانه در کار طراح شهری را نشان می‌دهد. شهرساز می‌تواند به‌مثابه نقاشی باشد که پالت رنگ در دست دارد و مهندسی شهرسازی می‌کند. واکنش افراد به نورپردازی محیط‌های شهری نیز از موارد توجه معماران و شهرسازان در کاهش ناهنجاری‌های اجتماعی و ارتقای حس امنیت در مکان‌های عمومی (مانند بوستان‌ها) است.<sup>۱</sup> تبدیل نورها به لکه‌های رنگ روی بوم‌ها، تمرینی روزمره برای نقاشان است.

مباحث و دغدغه‌های فوق‌الذکر، اگرچه مشترک معماری، نقاشی، طراحی منظر شهری و روان‌شناسی محیط است؛ اما شکل کامل آن، عرصه ادراک نقاشانه است که ادراکی رنگی تر در قیاس با هنر حرفه‌های دیگر است. به لحاظ دانشگاهی

عکس شماره ۱. چیدمانی حساب‌شده از گیاهان رنگی بر روی دیواری در مجاورت سنگفرش. اومبریا. عکاس: ماریا اوژنیا. مأخذ عکس: PINTEREST

اساساً منطبق چنین چیدمانی از گیاهان در طراحی منظر شهری، تفاوتی با منطبق چیدمان لکه‌های رنگ بر روی بوم دوبعدی ندارد. از آنجا که مشق تمرینی چنین چیدمانی در نقاشی راحت‌تر از مشق آن در اماکن شهری و معماری‌هاست پس طبیعی است که آشنائی با نقاشی و ادراک نقاشانه امتیازی برای طراح شهری باشد.

توجه به عناصر متحرک نیز در ایجاد پالت رنگی شهر اهمیت دارد. مانند رنگ پوشش شهروندان (دانش‌آموزان)، خودروها و رنگ ثابت تاکسی‌ها و اتوبوس‌ها که تابعی از عوامل اجتماعی فرهنگی و همچنین تأثیرات اقلیمی‌اند. در این مورد، مثالی از پالت رنگی غلط، شهر تهران است که «طیف‌های رنگی حاصل از کنار هم قرارگیری خودروها، طیفی از رنگ‌های خنثی، سرد و بی‌تفاوت می‌سازند» (همان، ۳۳). نمای ساختمان‌ها نیز عموماً ترکیبی از رنگ‌های مرده است و در موارد استفاده از رنگ، حتی آشنفنگی دیداری بیشتری دیده می‌شود. رنگ‌ها القاگر معانی خاص مذهبی،

۱ نک. ← (محمدی، ۱۴۰۰، ۶۸).

کلانتری واحد در نظر می گرفته‌اند. عبدالله خان از دوره قاجار از کسانی است که توأمان نقاش باشی و معمار باشی بوده و دیگری «استاد باقر معمار است که ظاهراً بر اکثر صنایع زمان [قاجار] مانند نقاشی و تذهیب تسلط داشته.» (سهیلی خوانساری، ۱۳۸۳: ۵۲). نقاشان ما گاه طراحی محراب انجام می داده‌اند: «محراب مسجد جامع ارومیه از قرن هفتم ق. عمل عبدالمؤمن بن شرف‌شاه، نقاش تبریزی است و محراب امامزاده ربیع‌خاتون، عمل محمدشاه نقاش است» (پورعبدالله، ۱۳۸۹: ۱۴۹ و ۱۵۰). این که در مکتب‌هایی از نگارگری ایران مانند هرات، معماری‌ها با پیچیدگی‌های عجیبی ظاهر شده‌اند، شائبه معمار بودن نقاشان این مکتب‌ها را تقویت می‌کند.

پرویز کلانتری نمونه معاصر این درهم‌تنیدگی است؛ او یک نقاش معمار است. برخی او را سیحون نقاشی معاصر ایران دانسته‌اند. ادمان آیوازیان، حسین محجوبی، ایرج کلانتری و هوشنگ

هم، دروس کاربردی رنگ و مفاهیم و نظریه‌های مرتبط با آن مانند روان‌شناسی رنگ، مبانی رنگ و تحلیل رنگ، به‌شکلی پایه‌ای در رشته نقاشی آموخته می‌شود و مورد استفاده محدودتر رشته‌های دیگر قرار می‌گیرد. مطالعاتی که تاکنون در تأثیر رنگ و نورهای رنگی بر ادراک انسان از فضا و زمان انجام شده است، عموماً جهت استفاده نقاشان بوده، مانند مطالعات یوهانس ایتن.<sup>۱</sup> از نتایج این مطالعات، تأثیر رنگ‌ها بر القا حس «وزن»، «دما»، «فاصله» و «بعد» است که استفاده‌های فراوان در هنر حرفه‌های مذکور دارد.

### سیالیت میان حرفه‌ای تاریخی

اگرچه در ایران قدیم، دانش نظری هنر به‌عنوان تبیین‌کننده ارتباط نظری هنرها با یکدیگر و با معماری، وجود نداشته است؛ اما به یقین می‌دانیم که آنها به راحتی از یکدیگر تفکیک نمی‌شده‌اند. مثلاً نقاشی و معماری را گاه در یک صنف واحد و با

تدریس شد که اثر بسیاری بر جریان آموزش هنر به - دنبال داشت. (Chilvers, 2003: 298).

<sup>۱</sup> یوهانس ایتن (Johannes Itten) (۱۸۸۸-۱۹۶۷م). طراح، نقاش، معلم و نویسنده سوئیس حوزه هنر. از سال ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۳ در مدرسه باهوس مشغول به

صنعتی، دیگر آن زبان‌های الگوی مشترک از بین رفته‌اند.» (الکساندر، ۱۳۸۶: ۲۰۱).

زبان‌های الگویی که امروزه تعیین می‌کنند شهر و بنا چگونه ساخته شود، به جای آن که عمومی باشد تخصصی شده و مردم زبان متخصصان را نمی‌فهمند. «بیشتر مردم از طراحی محیط خود می‌ترسند. وقتی مردم زبان‌های الگوشان را از دست دادند تصمیمات درستی درباره محیطشان نمی‌گیرند زیرا نمی‌دانند چه چیزی مهم و چه چیزی بی‌اهمیت است. مردم ارتباطشان را با ابتدایی‌ترین شَم‌های خود از دست داده‌اند.» (همان، ۲۰۱ و ۲۰۲).<sup>۲</sup> این وضع، منحصر به توده نیست. «معماران نیز شم خود را از دست داده‌اند. از آنجا که دیگر به‌زبانی عمومی مسلح نیستند که پایشان را در احساسات مردم استوار کند، ایشان نیز اسیر زبان‌های اختصاصی‌ای هستند که در خلوت خود

سیحون نیز از معمارنقاشان‌اند. در تاریخ هنر غرب هم، نام‌های نقاش معماران فراوان است؛ جوتو، جورجو وازاری، برنینی، آندرئا پوتزی، جوليو رومانو و میکلا آنتز، همگی از نمونه‌ها هستند. در اساطیر غرب «موز»<sup>۱</sup> یا همان منابع الهام هنرمندان، نُه خواهران بوده‌اند؛ یادآور دوران رابطه‌های پایدار میان هنرها و از جمله: نقاشی و معماری.

امروزه آن عوامل پیوند هنرها باقی نیستند و رابطه نقاشان و معماران تا حد زیادی غیر کاربردی شده است. این مسئله در بیشتر دنیا مصداق دارد و آن را از ویژگی‌های جوامع صنعتی دانسته‌اند. انسان‌ها در جوامع پیشاصنعتی بر اساس الگوهایی که در میان بیشتر افراد جامعه مشترک بوده زندگی می‌کرده‌اند و نیز بر اساس همان الگوهای مشترک، فعالیت هنری و معماری انجام می‌داده‌اند اما می‌توان گفت که «از اولین مراحل جامعه

۱ موزها (muse)، نُه پری از نیمه‌خدایان مذاهب و اساطیر یونان و روم باستان بودند که وظیفه الهام بخشیدن به شاعران و هنرمندان به‌عهده آنها بود. آنها خدمتکاران درگاه آپولو بوده‌اند. ←  
Encyclopaedia Concise Britannica

۲ موزها بارها در نقاشی‌ها، از جمله در تابلوی «موزها» اثر موریس دنیس (۱۸۹۳م) به تصویر درآمده‌اند.

۳ فیلم سینمایی شبکه (Network) ساخته کارگردان آمریکایی سیدنی لومت، نمونه سینمایی خوبی برای بیان این وضع در دوران معاصر است.

خوانش مکرر آنها، و مخصوصاً با مشق نقاشی. مطالعه و مشق نقاشی، بخش مهمی از تحقیقات معمارانه مرا می‌سازد و بالعکس، مطالعه و مشق معماری، بخش مهمی از تحقیقات نقاشانه مرا می‌سازد. من معمار، و درعین حال نقاش هستم. هر یک از این دو، مرا نسبت به دیگری آگاه می‌کند.» (Hildner, 2013: 262 & 268).

به لحاظ علمی و تجربی اثبات شده که «مشق نقاشی باعث تقویت تفکر فضایی<sup>۳</sup> می‌شود» (Mlicka, 2013: 1)، «قوة تفکر بصری را فربه می‌کند و آگاهی نسبت به دو مشکل مهم [در طراحی معماری] را ارتقا می‌دهد؛ یکی: «ساختن فرم و هم‌زمان معنادادن به فرم»، و دیگری: «ساختن فضا و هم‌زمان معنادادن به فضا». (Hildner, 2013: 262). غیر از دو مقوله مهم فرم و فضا، برخی مفاهیم دیگر نیز در نقاشی و معماری مشترک‌اند: تضاد، تنوع، ساختار، اختلاف رنگ و غیره. گشودگی و تراکم عناصر در معماری یا همان

ساخته‌اند. به تدریج حتی بناهایی که معماران می‌سازند پر از خطاهای آشکار می‌شود.» (همان). در سراسر جهان، از این بناهای پرخطا و زشت وجود دارد.<sup>۱</sup>

### تفاوت‌ها و شباهت‌های دو ادراک نقاشانه و معمارانه از فضا و مزیت‌های نقاشانه نگریستن، برای معماران

هنر مانند گذشته نه‌چندان دور می‌تواند به معماران کمک بسیار کند. در مقاله‌ای تحت عنوان هفت درس نقاشی برای معماری<sup>۲</sup> نوشته جفری هیلدنر نقاشی به‌مثابه نقشه راه معماران معرفی شده که آنها را به بینش عمیق‌تر درباره معماری رهنمون می‌شود. او می‌نویسد: «بینش عمیق درباره معماری، بسیار سخت از طریق تفکر مستقیم معمارانه به‌دست می‌آید. دستیابی به این بینش نیاز به تفکر موازی دارد. در این مورد، نقاشی می‌تواند ابزار و تمهیدی باشد برای ره‌گشودن معماری به ترازهای بالاتر و ممتازتر. من نقاشی‌ها را به‌مثابه سرمشق‌هایی برای نیل به ایده‌های معمارانه می‌بینم. چگونه؟ با

۲ معمار و محقق معماری از دانشگاه ویرجینیا.

۱ نک. ← گزارش سالانه اعضا و نویسندگان مؤسسه

مجازی گردشگری. (بی‌نام، ۱۳۸۸).

۵. گوشه / مرکز (Center / Edge)  
[مرکز‌گریز / مرکز‌گرا]
۶. مسطح / خط (Line / Plane)
۷. مشروط / خودبسنده ( / Autonomy Contingency)
- نویسنده با تبعیت از نظر راجر فرای<sup>۱</sup> در باب شاهکارهای نقاشی، شاهکارهای معماری را نیز واجد هم‌زمان همین دوتایی‌ها می‌داند؛ یعنی بناهایی که در محدوده‌های میانی این هفت دوتایی قرار می‌گیرند.<sup>۲</sup> «فرای در نوشتاری به نام طبیعت دوگانه نقاشی، مقوله‌بندی سه‌گانه‌ای در رابطه نسبی فرم و محتوا ارائه می‌کند: اول، نقاشی ناب، که همان فرم برای فرم است (نقاشی بر اساس «کنش ناب فردی» (Pure-Move))؛ دوم، نقاشی روایی (نقاشی بر اساس «ایده جمعی» (Associative-Meaning))؛ و سومی که دربرگیرنده هر دوی این‌هاست و یک عرصه میانی محسوب
- خلوت‌ها و جلوت‌ها هم معادل‌های نقاشانه دارند؛ همان‌پر و خالی‌های نقاشانه یا مثبت و منفی‌ها.
- طبق دیدگاه هیلدندر، درس‌های نقاشی برای معماری، به هفت عرصه دوتایی تقسیم می‌شود که در تبیین دیدگاه او در باب سیالیت میان‌رشته‌ای این دو هنر نیز نقش مهمی دارد. تفکیک کامل این هفت عرصه از یکدیگر ممکن نیست و درواقع آنها تا حد زیادی درهم تنیده‌اند. یک طرف این دوتایی‌ها معماری است و طرف دیگر، نقاشی. هفت دوتایی‌ها از این قرارند:
۱. ایده جمعی / کنش بی‌واسطه فردی (Move / Meaning)
۲. بیانگر / انتزاعی (Representation / Abstraction)
۳. ساختار تجسمی: سه‌بعدی / دوبعدی (-2) (d / 3-d)
۴. میدان / فیگور (Figure / Field)

ارائه می‌کند. در آنجا نیز عرصه ظهور شاهکارهای نقاشی و معماری را می‌توان جایی در میان هر دو ادراک دانست، یعنی شاهکارها آنها هستند که بهره‌ای از هر دو ادراک نقاشانه و معمارانه دارند.

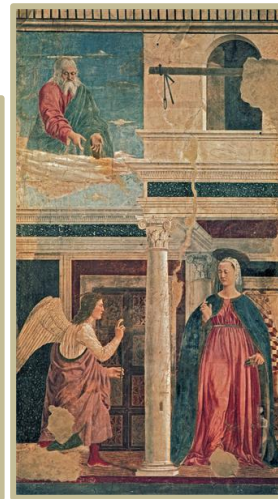
۱ راجر الیوت فرای (۱۹۳۴-۱۸۳۶م) نقاش و نقاد انگلیسی هنر که استاد دانشگاه کمبریج و عضو گروه بلومزبری بود.

۲ در قسمت نتیجه‌گیری، جدولی فراهم شده که خلاصه تفاوت‌های دو ادراک نقاشانه و معمارانه را

علاقمندم؛ همان تفکر معمارانه‌ای که جستجوی ناکامل نقاشی‌های نیمه انتزاعی هانری ماتیس و کویست‌های تحت‌تأثیر پُل سزان را گسترش دهد و از دل آن، آثار عمیق لوکوربوزیه معمار حاصل شود که از نوع سوم‌اند (Move/Meaning)؛ مانند بنای La Tourette در فرانسه (۵۷-۱۹۵۶م) (عکس شماره ۴)، و تالار اجتماعات چاندیگار در هندوستان (۱۹۵۳م). (عکس شماره ۵)» (Ibid, 268).

می‌شود (عرصه «ایده جمعی / کنش ناب فردی» (Move / Meaning)). بر اساس دیدگاه فرای، فاخرترین و کمیاب‌ترین نقاشی‌ها ذیل این مقوله آخری قرار می‌گیرند» (Ibid, 267).

«مثال‌های خوب برای آثار نقاشی نوع سوم، تابلوی بشارت، اثر پیرو دلافرانچسکا (عکس شماره ۲) و تابلوی خانواده نقاش، اثر هانری ماتیس است (عکس شماره ۳). امروزه اکثر معماری‌ها از امتیاز نوع اول بهره‌مند هستند (Move). اما من بیشتر به نوع سوم



عکس شماره ۲. سمت راست. تابلوی بشارت، اثر پیرو دلافرانچسکا، ۱۴۶۴ میلادی، رنسانس اولیه، نقاشی دیواری با تکنیک فرسکو، مکان فعلی: باسیلیکای سن فرانچسکو، آرتزو، ایتالیا، ابعاد: ۳۲۹ \* ۱۹۳ سانتیمتر. مأخذ عکس: [WWW.WIKIART.COM](http://WWW.WIKIART.COM).

عکس شماره ۳. سمت چپ. خانواده نقاش، اثر هانری ماتیس. ۱۹۱۱ میلادی، سبک فوویسم، رنگ‌وروغن روی بوم، مکان فعلی: موزه ارمنیاز، سن پترزبورگ، روسیه. مأخذ: (Ibid).



عکس شماره ۴. سمت راست. بنای لاتورت (La Tourette)، اثر لوکوربوزیه معمارنقاش فرانسوی. این بنا به‌عنوان صومعه‌ای برای راهبان فرقه دومینیکن طراحی شد. مکان: لیون فرانسه. مأخذ عکس: [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)

عکس شماره ۵. سمت چپ. بنای اجتماعات شاندیگار، هند، پنجاب. اثری از لوکوربوزیه معمارنقاش فرانسوی. مأخذ عکس: [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

دوبعدی (مانند بوم نقاشی)، معادل یک «محوطه» معماری (Site) است. محوطه، خود معادل با «میدان» (Field) است که دو چیز را شامل می‌شود: هم نمای ساختمان (عمودی) و هم نقشه ساختمان (افقی) [پلان] (عکس شماره ۶ و ۷). میدان همیشه با مسئله‌ای به نام «فیگور»ها مواجه است که فضای میدان را اشغال می‌کنند (مثال فیگور در معماری: «پنجره»ها در یک نمای ساختمان). همه فیگورها

به بیان دیگر، عموماً شاهکارهای معماری و نقاشی در جایی ظاهر می‌شوند که شور نقاشانه دیونیزوسی<sup>۱</sup> و نظم معمارانه آپولویی<sup>۲</sup> با هم تلاقی می‌کنند. در این معنا، معماری‌های بزرگ بهره‌ای از نقاشی در خود دارند و منطقی است که ادراک نقاشانه را مزیتی برای معماران بدانیم.

مصادیق دیگر در شباهت‌های نقاشی و معماری از این قرارند: «هر سطح

طبیعی آدمی است و همیشه با شراب تداعی می‌شود. (Cotterell, 1997: 154&155). در هنر، دیونیزوس نماد شور کنترل‌ناشده هنرمندانه است. ۲ آپولو (Apollo). در اساطیر یونان و روم باستان، فرزند زئوس و لئو بود و خدا و نماد اعمال نظم و قاعده و اصول است. (Ibid, 144). در هنر، آپولو نماد قاعده-مندی و انضباط است که باید شور دیونیزوسی را تحت ضابطه درآورد.

۱ دیونیزوس. (Dionysus در یونان). (Bacchus در روم). در اساطیر یونان و روم باستان، خدای جوان شراب. او فرزند زئوس و سیمله بود. پرستندگان و فدائانش که عموماً از زنان بودند *ماتناد* (Maenad) نامیده می‌شدند که مست و ناهوشیار بر روی کوهها به رقص‌های آشوبگرانه و خلسه‌وار می‌پرداختند. مراسمی که برای او برگزار می‌شد، شامل دریدن گوشت و حتی گوشت انسان بوده. او نماد شور کنترل‌نشده قوای

«سطوح هموار و تخت و دقیق در معماری - های او هم‌ارز شکل‌های رنگی‌اش در نقاشی‌های سبک پساکویسم هستند. حتی منحنی‌های اشیا در تصاویر او، در نقشه‌های معمارانه‌اش به صورت حجم‌ها و سطوحی که آزادانه خم شده‌اند بازتاب یافته‌اند. نه در نقشه و نه در نما، ترکیب‌بندی‌های لوکوربوزیه معمارانه نیستند؛ بلکه آنها بیشتر ترکیب‌هایی فشرده در مستطیل‌هایی هستند که گویی قاب‌های نقاشی‌اند. (Ibid)



فعالیت آنها عمدتاً بین سالهای ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۵ میلادی بود. نک. ← (De Heer, 2009: 44,45,46). همچنین نک. ← (Chilvers, 2003: ۴۷۹)

درگیر مناسبات پیچیده با هم‌اند. مانند مناسبات میان فضاهای پُر و خالی [در معماری]، و فضاهای مثبت و منفی [در نقاشی].» (Ibid, 264).

فرانک لوید رایت و لوکوربوزیه دو معمارند که بن‌مایه‌های معمارانه خود را از منابع هنری دیگر یا حتی از آثار نقاشانه خود اخذ کرده‌اند؛ «رایت از باسمه‌های ژاپنی و لوکوربوزیه از سبک نقاشی ناب-گرا».<sup>۱</sup> (Lum, 1999: 113). درواقع نقاشی‌های لوکوربوزیه هم‌ارز معماری‌های او قلمداد می‌شوند؛ (عکس شماره ۶)



۱ ناب‌گرایی؛ سره‌گرایی؛ پیوریسم یا پیوریسم (به فرانسوی: Purisme) جریانی در نقاشی فرانسوی که هنرمندان شاخص آن، لوکوربوزیه و آمده‌آزنفان بودند و با «احساس» و «بیان» در هنر مخالفت می‌کردند.

عکس شماره ۶ سمت راست. نقاشی انتزاعی اثر لوکوربوزیه معمارنقاش فرانسوی. مأخذ عکس: wikiart.org

عکس شماره ۷. سمت چپ. وقتی به پلان بنا به‌مثابه نقاشی نگریسته شود کلیت و عناصر موجود در آن، تفاوت چندانی با کلیت و عناصر موجود در یک تابلوی نقاشی ندارد. (مانند فیگورها، لکه رنگ‌ها، فرم‌ها و ...).

نقاشی چاپ شده است. مانند نوشته‌های شوماخر، مک کارتر، سِکِر، هِجدوک، راو، و اسلوترکی. (Ibid, 262). تحقیق پیرامون ارتباط معماری و کوبیسم نیز اول‌بار در ۱۹۴۱ میلادی توسط زیگفرید گیدئین در کتاب «فضا، زمان و معماری» مطرح شد. کتاب معماری و کوبیسم از ایو بلاو و نانسسی تروی (۲۰۰۲) نیز به گفتمان معماری و سبک‌های نقاشی بویژه در اواسط سده بیستم میلادی می‌پردازد. از این دست تحقیقات فراوان است.

سیالیت میان حرفه‌ای نقاشی و شهرسازی نیز (به‌واسطه لزوم وجود زبان الگوی مشترک) می‌باید به همین منوال باشد که درباره معماری آمد؛ «امروزه معلوم شده که ساختار شهر می‌تواند از طریق تعامل فعالیت‌های منفرد ساختمانی در درون‌زبانی مشترک، بسیار پیچیده‌تر از آنچه که از طرح جامع حاصل می‌آید، بافته شود»<sup>۲</sup>. (الکساندر، ۱۳۸۶: ۴۳۴). این

اشکال تکه‌تکه‌شده نقاشی‌های کوبیسم تحلیلی نیز حدوداً قابل‌تبدیل به معماری‌اند: «بدن‌ها به دیوارها، گیتارها به حمام‌ها، و بطری‌ها به دودکش‌ها. در تبدیل آرام‌آرام شکل‌های انتزاعی نقاشانه به حجم‌های معمارانه، نقاشی‌های پساکوبیستی فرنان لژه و ترکیب‌بندی‌های ناب گرایانه لوکوربوزیه سهم مهمی ایفا نمودند. لژه با وارد کردن عناصر بصری مکانیکی در نقاشی‌هایش، به‌مثابه عاملی تسریع‌کننده عمل کرد. جالب اینکه در تاریخ نقاشی مدرن، می‌شود سبک کوبیسم را به‌نوعی، در رابطه‌اش با معماری تفسیر کرد، چنان‌که از ۱۹۱۲ میلادی به بعد [در چرخشی آشکار] سبک کوبیسم ترکیبی<sup>۱</sup> حالت‌های آشکارا معمارانه‌ای به خود می‌گیرد». (Ibid, 113 & 114).

مقالات زیادی در رابطه معماری با دیگر هنرها و «نیز در ارتباط معماری و

۲ در باب رابطه نقاشی و شهر. نک. ← مقاله کوتاهی به‌نام «رالف فازانلا و تجربه شهر». در: (برجر، ۱۳۸۰: ۱۳۵-۱۴۲).

1 Synthetic Cubism

وضع مانند روند تشکیل اثر در کار نقاشان بزرگ است؛ وقتی نقاش زُبدِ ای نقاشی می‌کند نمی‌اندیشد که فرآیند نقاشی، او را به کدام سو می‌برد و نتیجه چه خواهد بود. پُل کله<sup>۱</sup> نقاش مشهور مدرنیست، نمونه‌ای در این باره است؛ علیرغم شهرت، و نزدیکی نسبی به سنخ آرمانی نقاش، می‌توان گفت و فراوان نیز گفته شده که «او خود نیز گاه نمی‌دانست در حیطة کاری و فکری اش چه اتفاقاتی در شرف افتادن است. (گاردنر، ۱۳۷۰: ۶۳). او در جمله‌ای الهام‌برانگیز می‌گوید: «رنگ مرا تسخیر کرده است. دیگر لازم نیست به دنبالش بدم، می‌دانم که برای همیشه مرا تسخیر کرده است، رنگ و من یکی شده‌ایم.» (احمدی ملکی، ۱۳۷۹: ۶۸ و ۶۹).

نقشه گسترش شهر می‌تواند مانند درخت باشد: «وقتی درخت رشد می‌کند، نقشه و طرح جامعی در کار نیست که به شاخه‌ها بگوید کجا برویند. شهری هم که «کُل» است، باید مانند درخت پیش‌بینی -

ناپذیر باشد. جزئیات آن را نمی‌توان از پیش دانست. شاید بر مبنای زبان الگوی مشترک بدانیم که آن شهر چگونه شهری خواهد بود اما طرح تفصیلی آن قابل پیش‌بینی نیست. فعالیت‌های ساختمانی انفرادی باید بتوانند خود را آزادانه با نیروهای موضعی‌ای که با آن‌ها مواجه می‌شوند وفق دهند.» (الکساندر، ۱۳۸۶: ۴۴۲ و ۴۴۳). این نیز به مثبای نقاشانه بسیاری از نقاشان بزرگ و از جمله پُل کله نزدیک است. «او در توصیف تشکیل اثر هنری، از استعاره درخت، در جهت‌یابی، شاخه دادن و گستردن بهره می‌برد. هنرمند را تنه درختی می‌داند که در چنگ نیروی در حال جریان است. هنرمند همچون تنه درخت، چیزی را که از ژرفا برمی‌خیزد، جمع‌آوری می‌کند و به شاخه‌ها و به دیگران انتقال می‌دهد. زیبایی درخت از آن او نیست، او فقط واسطه انتقال زیبایی است.» (احمدی ملکی، ۱۳۷۹: ۷۰).

شاید گفته شود چنین رویکردی -

۱ پُل کله (۱۹۴۰-۱۸۷۹م). نقاش، چاپگر، نویسنده و معلم سوئیسی-آلمانی هنر. یکی از فردگراترین و

محبوب‌ترین چهره‌های عرصه هنر در قرن بیستم. (Chilvers, 2003: 313).

یعنی این‌که بگذاریم زبان الگوی مشترک، خود به فعلیت درآید — تنها در نقاشی و موسیقی و مجسمه‌سازی و چند هنر دیگر که از جهت تعامل فرم درونی با امر بیرونی، چندان تحت اجبار نیستند مصداق دارد و در معماری و شهرسازی به هرج و مرج می‌انجامد. برعکس، این مسئله در مورد همه هنرها صادق است و حاوی نظم پیچیده و پنهان است. «به‌مراتب پیچیده‌تر از هر نوع نظم دیگر. نمی‌توان آن را با تصمیم و اختیار به وجود آورد و نمی‌توان آن را از پیش طراحی کرد.» (الکساندر، ۱۳۸۶: ۴۴۳). نمونه آن در معماری، هوندردت‌واسر معمارنقاش اتریشی است که «رویکرد طبیعت‌گرایانه-ای در آثارش دارد، اما نه تقلید ارادی از فرم‌های طبیعی، بلکه تحلیل رفتار آن‌ها. اینکه گیاهان جزء به جزء و آرام‌آرام با فضای اطراف خود به تعامل می‌رسند: افراد باید اجازه داشته باشند فضای مسکونی خود را تغییر دهند؛ مثلاً قلم‌موی دست بگیرند و دیوارها و پنجره‌ها را نقاشی کنند. خانه هوندردت‌واسر در وین، با این فرض که ساکنین آن اجازه اعمال

تغییر در فضای مسکونی خود دارند، طراحی شده است. او خواسته است بنایی زنده طراحی کند. [با این استدلال که اگر انسان‌ها آزاد باشند زبان الگوی مشترک که امری غریزی در آنها است خود به‌منصه ظهور می‌رسد]. معماری‌های او تجسمی از ذهنیاتی‌اند که ابتدا در نقاشی‌ها ظاهر می‌شوند.» (Restany, 1998).

### خوانش نقاشی‌ها و تقویت تفکر فضائی

خوانش مستمر نقاشی‌ها روشی در تقویت ادراک نقاشانه از فضا، و تقویت آن است. کلاً خوانش و رمزگشایی از سطوح دوبعدی، کمکی در حل معماهای زیبایی‌شناختی معماری است؛ همان راهکار هیلدندر که نام آن را «خوانش محوطه / منظره» می‌نامد که مقصود، خوانش هر چیزی است که نظاره می‌شود و خصوصاً منظره‌های تابلوهای نقاشی‌ها. «راهکاری که تعاملی سازنده میان چشم و عقل می‌سازد و رسیدن به پاسخ‌های دشواریاب به معماهای زیبایی‌شناسی معماری را آسان می‌کند چرا که رمزگشایی از یک نقاشی دوبعدی و نیمه بیانگر با ابعاد چند فوت مربع، به‌مراتب

راحت‌تر از رمز‌گشایی از یک محوطه شهری سه بعدی و پیچیده است» (Hildner, 2013: 267)، همان‌طور که خلق یک معماری سه‌بعدی با حجم هزاران مترمکعب نیز در قیاس با خلق یک نقاشی در ابعاد کوچک، کاری بسیار دشوار است.

هیلدندر منظور خود از خوانش را با تحلیل تابلویی از خوان‌گری نقاش مکتب کوبیسم روشن می‌کند (تابلوی طبیعت بی‌جان، ۱۹۱۷م.). او ابزار کار در این تمرین ساده را «نگاه کردن» می‌داند که نوعی «خواندن» محسوب می‌شود؛ این توانایی، قابل تعمیم به هر متن بصری است؛ از یک محوطه ساختمانی گرفته، تا دیوار یک ساختمان. (Ibid, 266).

### ادراک خودبسنده‌تر نقاش از فضا

یکی از رازهای جاودانگی در هنر و معماری‌های فاخر که باعث برانگیختن حس احترام در همه اقوام می‌شود، ویژگی بی‌زمانی مکانی آنهاست. اگرچه شاهکارها برخوردار از زبان الگوی مشترک‌اند و به همین واسطه می‌توانند به

ذهن و خیال نفوذ کنند و کیفیتی جهان‌شمول یابند؛ اما آنها واجد کیفیت دیگری نیز هستند که آن وجه جهان‌شمول را کامل می‌کند: آنها واجد خصیصه خودبسنده‌گی<sup>۱</sup> هستند. وقتی چیزی ساخته می‌شود اراده سازنده‌اش را در خود پنهان دارد؛ اما وقتی خود ایجاد می‌شود آزادانه و بر مبنای قواعدی است که بی‌دخالته اراده انسان و به مقتضای موقعیت عمل می‌کنند، این حالت را خودبسنده‌گی می‌نامند.

می‌توان ساعت‌ها به پدیده‌های طبیعی خیره شد. آنها برخوردار از کیفیت خودبسنده‌اند؛ غیر تکراری‌اند، زنده، کامل، سازگار با نیروهای درونی خود، دور از طرحی مدون و از پیش تعیین شده، و درعین حال برخوردار از الگویی که در همه مشابهاط طبیعی آن، مشترک است. به همین قیاس، شاهکارهای هنر و معماری نیز می‌توانند ساعت‌ها مخاطب را میخکوب کنند. آنها به قوانین درونی خودشان، و از طرفی به زبان الگوی مشترک جهانی پیوسته‌اند، از همین

1 Autonomy

روست که زنده‌اند و در همهٔ عالم ستایش می‌شوند. اما سازه‌ای که در پس ساخت آن، مغزی متفکر باشد حاصل بینش مهندسی‌وار یک مهندس و نه هنرمند است. چنین بنای غیرزنده‌ای چنان از ارادهٔ سازنده‌اش پر شده که جایی برای اقتضائات طبع خودش باقی نمانده است. نقاش برخلاف مهندس، با نقشه از قبل طراحی شده ورود نمی‌کند. او خود را به جریان یا همان شمشور دیونیزوسی می‌سپرد، هرچند که او هم برای تنظیم آنچه که او را به پیش می‌برد، به چارچوب یا همان قوای آپولویی (برای لجام‌زنی به آن شور دیونیزوسی) نیاز دارد. کار او دو چیز است: سپردن خود به جریان نقاشی، و هم‌زمان لجام‌زنی به آن. در کار معمار نیز اگر قوهٔ مهندسی آن قدر قوی شود که اثری از شور دیونیزوسی باقی نماند کار او اثر محسوب نمی‌شود و تفاوتی با کار مهندس ندارد.

عموماً افراد و خصوصاً طراحان هنگام مواجهه با مسئلهٔ خود، فرصت شروع از وضعیت صفر فکری را ندارند و از همان‌گویی در حل مسائل کمک

می‌گیرند که پایه‌های آن در زمان‌هایی پیش‌تر و توسط دیگران گذاشته شده است. در این مورد رویکرد خود ارجاع می‌تواند شیوهٔ مخصوص تجربهٔ ساختمانی هر معمار محسوب شود. چون ادراک نقاشانه قابلیت خود ارجاعی بیشتری از معماری دارد، می‌تواند در این زمینه مفید باشد؛ چراکه عموماً نقاشان بزرگ طرح جامعی در ذهن ندارند و بنا بر منطق خود نقاشی و وضعیت لحظه‌به‌لحظهٔ آن، اجازهٔ رویش اجزاء اصلی و فرعی کار را می‌دهند و از این طریق کل موردنظر خود را که جزئیات آن در ابتدا پیش‌بینی‌ناپذیر بوده‌اند می‌یابند. به عبارتی «ضرب قلم‌موها در نقاشی وقتی زیبا می‌شوند که در قالب محصول نهایی روندی خاص به نظر برسند — یعنی وقتی که نیروهای آن روند، بر میل سازنده چیره شود.» (الکساندر، ۱۳۸۶: ۱۳۸). در اینجا واژه «یافتن» مهم است؛ همچون پیکاسو که می‌گفت: «من جست‌وجو نمی‌کنم، بلکه می‌یابم». پُل کله نیز در اهمیت زبان شخصی و خودبسنده که هنرمند را به زبان الگوی مشترک جهانی وصل می‌کند،

حقانیت همین معنا را [در باب شهرسازی و معماری] بیشتر دریافتیم.» (الکساندر، ۱۳۸۶: ۴۵۸ و ۴۵۹).

شهرسازان خوب نیز چنین می‌کنند. در طراحی شهری تکوین شهر باید تابع روندی خودبسنده باشد، چنان‌که «هر بنا یا باغ بتواند با روندی خودمختار تکوین پیدا کند، روندی که بگذارد آن بنا یا باغ خود را با ویژگی‌های منحصر به فرد خود [و نه فقط با ایده‌های طراح] وفق دهد.» (همان، ۱۴۱). در این صورت شهر خودبسنده — که کاملاً هم‌بی‌نشان از سازندگانش و زبان الگوی مشترک نیست — «ایجاد» می‌شود؛ ساخته نمی‌شود بلکه ایجاد می‌شود. همچون فرآیند خلق اثر هنری، شهر زنده نیز اصلاحات مداوم می‌طلبد ولیکن مشکل آنجاست که در کار شهرسازان و معماران، کوچک‌ترین تغییری منجر به تحمیل هزینه‌های گزاف می‌شود اما در نقاشی و در آثار نقاشان این کار آسان‌تر و کم‌هزینه‌تر انجام می‌شود.

با این شرح، دو ویژگی مهم

می‌گوید: «می‌خواهم چنان باشم که گویی تازه چشم به جهان گشوده‌ام. مطلقاً چیزی نمی‌دانم. باید شاعران و هنرمندان و شیوه‌های کارشان را نادیده بگیرم و تقریباً مانند انسان ابتدایی باشم.» (رید، ۱۳۶۲: ۲۶۲ و ۲۶۳).

کریستوفر الکساندر در کتاب خود معماری و راز جاودانگی<sup>۱</sup> به سازه‌ای اشاره می‌کند که نیروهای درون خود را به‌درستی می‌نمایاند و از این رو هویتی جاودانه دارد. او این سازه را سازه «باهویت» می‌نامد که در واقع بیان و نامی دیگر از سازه خودبسنده است. او می‌نویسد: «اول بار که به ساخت چنین سازه‌ای پرداختم، نگران بودم که ناخودآگاه به تقلید از گذشته پردازم؛ اما بعدتر، از طریق نسخه کهن کتابچه باغ دانه خردل از یک نقاش چینی، دریافتم که در واقع هنر نقاشی یک راه بیشتر ندارد و دیگران پیوسته همان راه را در طول تاریخ برای خود با کشف کرده‌اند. هرچه درباره شهرها و بناها بیشتر آموختم

۱ استاد و نظریه پرداز معماری از دانشگاه برکلی. او به

عنوان پدر زبان‌های الگو شناخته می‌شود.

می‌گذارد. سنخ آرمانی نقاش، نسبت به فضای مصنوع یا طبیعی اطرافش، از جهت رعایت قیدوبندهای برون فردی، فارغ‌البال‌تر و رهاتر و درون‌نگرتر است. این بیان دیگری از ارزش‌های بازیگوشانه است که جلوتر، از آن سخن خواهد رفت. در میان هنرها، تنها در موسیقی است که امکان بالقوه خودبسندگی فرم بیشتر از همین امکان در نقاشی است و اوج آن، در آثار هنر مدرنیسم است که آغازگرش فوویست‌ها، و ادامه-دهندگانش، نقاشان کویست بوده‌اند. کویست‌ها در این مورد درس‌های بسیار می‌دهند، مانند اثر پیکاسو به نام «شاعر». (عکس شماره ۸). (Hildner, 2013: 268).

شاهکارهای هنر و معماری یعنی زبان الگوی مشترک و خودبسندگی، هر دو در نقطه‌ای به نام «اثر» یکدیگر را تلاقی می‌کنند؛ همان عرصه بینابینی هیلدندر و راجر فرای در تشریح کنش بی‌واسطه فردی و ایده جمعی، و شکلی دیگر از تعادل نیروهای دیونیزوسی و آپولویی. شور دیونیزوسی، همان نیروهای روانی فرد و قوای کنترل‌ناپذیر اوست (خودبسندگی)، و انضباط آپولویی، همان نیروهای بازدارنده اجتماعی و قوانین نظم‌دهنده آن (زبان الگوی مشترک). درواقع، ادراک نقاشانه نوعی ادراک دیونیزوسی است و ادراک معمارانه، ادراکی آپولویی. این ادراک نقاشانه از فضا است که شور هنرمندانه را در فضای معماری‌ها می‌پراکند.

ادراک نقاشانه از فضا به‌جز خودبسندگی بودن، فردگرتر از ادراک معمارانه است. دومی جامعه‌گراتر و نسبت به ارزش‌های اجتماعی، مقیدتر است که البته منظور، ارزش‌های اخلاقی اجتماعی نیست؛ بلکه هر آن قاعده‌ای است که بیرون از قوانین درونی، بر ادراک تأثیر

«انتخاب رنگ در معماری نوعی تأثیر مضاعف بر افراد دارد. معماران معاصر زیادی به این پدیده به مثابه عامل حاشیه‌ای می‌نگرند و ترجیح آنها بیشتر بر فرم، ساختار و برنامه‌ریزی پروژه معماری است. اما برای گروه دیگری از معماران، رنگ عامل بی‌نهایت مهمی محسوب می‌شود و به لحاظ علمی ثابت شده این گروه از معماران در این ترجیح خود کاملاً محق‌اند. آنتونی گائودی اسپانیایی (۱۸۵۲-۱۹۲۶م)، تئو وندوسبورگ هلندی (۱۸۸۳-۱۹۳۱م)، لویس باراگان مکزیکی (۱۹۰۲-۱۹۸۸م)، میشل گریوز آمریکایی (۲۰۱۵-۱۹۳۴م)، پیتر کوک اتریشی، ریچارد راجرز، و ریکاردو بوئیل اسپانیایی، از این گروه معماران هستند که رنگ در کار آنها جایگاه ممتازی دارد. «رنگ در فضاهای معماری به هیچ‌عنوان مسئله‌ای تزینی نیست» (Eis, 2017).

به لحاظ فنی نیز کار روی سطح دوبعدی، امکان به‌مراتب بهتر و راحت‌تری نسبت به کار روی یک توده عظیم سه‌بعدی و معمارانه، یا گستره فراخ شهر فراهم می‌کند. پس تمرین تفکر



عکس شماره ۸. شاعر. اثر پیکاسو نقاش اسپانیایی، ۱۹۱۱ میلادی، رنگ و روغن، ۵۱ \* ۳۵ سانتیمتر، مکان فعلی اثر: موزه گوگنهایم. مأخذ عکس: [focusonpicasso.com](http://focusonpicasso.com)

اگرچه عنوان این اثر «شاعر» است و می‌توان رگه‌هایی کم‌رنگ از حضور فیزیکی او را دید؛ اما درست‌تر آن است که بگوییم موضوع شاعر تنها بهانه‌ای برای نقاش در ارائه فضای نقاشانه خودبسنده است. چنین اثری، پاسخ درخوری به جزئیات واقعیت بیرونی نمی‌دهد. آیا چنین ادراکی از فضا و رنگ و فرم، و تمرین آن از طریق نقاشی، کمکی به معماران و شهرسازان در ساخت بناهای خودبسنده‌تر محسوب نمی‌شود؟

عامل دیگر در خودبستگی آثار فاخر هنری، رنگ است. شکل کمال‌یافته خودبستگی رنگی را، نه در آثار معماری بلکه در شاهکارهای نقاشی می‌توان یافت. رنگ فقط در کار معدودی از معماران بزرگ به‌عنوان عاملی ساختاری — و نه تزینی — استفاده شده است، درحالی‌که

خلاقانه خودبسند، در نقاشی آسان‌تر است. از طرفی، مقتضیات بیرونی و کاربردی ممکن است به‌سادگی بر کار طراح معمار یا شهرساز اثر بگذارند ولیکن در مورد نقاشی، احتمال این اثرگذاری ناچیز است.

از همه اینها منظور آن نبود که نقاشان، خانه‌ها یا شهرهای بهتری می‌سازند؛ بلکه نقاشانه نگریستن به فضا را باید سرآغاز انس با نگاهی دانست که ذهن کنترل‌کننده محافظه‌کار را در معماران و شهرسازان تضعیف می‌کند. آنکه با این نگرش نقاشانه مانوس است در او قوه شکل‌گیری - و نه خلق - کیفیتی که «خودبسند» نامیدیم نهادینه‌تر می‌شود و زمینه مساعدتری در او برای ادراک درست‌تر محیط، معماری، شهر و در یک کلام «فضا» شکل می‌گیرد.

### ادراک نقاشانه؛ بازیگوشی و رها

برخی نقادان هنر از جهت شباهتی که در سازوکار آزاد شکل‌گیری اثر هنری با

سازوکار آزاد شکل‌گیری بازی وجود دارد، آن را نوعی «بازی» دانسته‌اند. این مسئله در باب معماری نیز - اگرچه کمتر- مصداق دارد و گاه روند شکل‌گیری معماری را از جهت یکی قلمداد شدنش با روند شکل‌گیری آثار هنری، به بازی تشبیه کرده‌اند. لوکوربوزیه، از بازی معمارانه در کار معمار سخن می‌گوید. در نوشتار هیلدندر نیز بحثی به نام «معماری به‌مثابه بازی» آمده و جمله معروف لوکوربوزیه نقل شده که «بازی معمارانه را به جد انجام بده»<sup>۱</sup>. [تعارض میان «بازی» و «جدیت»، نکته مهم این گزاره است]. منظور او در اینجا اشاره به شأن بازیگوشانه، [آزاد، هنرمندانه و مملو از شور دیونیزوسی] در هنر معماری است. (Hildner, 2013: 268) Move<sup>2</sup>.

نقاشی از این جهت بر معماری مزیت دارد که بازی آزاد رنگ و فرم در آن، آسان‌تر از معماری است. برای معمارانی که در صدد رعایت اندرز لوکوربوزیه در بازی معمارانه خود هستند، مشق نقاشی و

2 Move در ادبیات نویسنده، کنش بدون تأمل و بازیگوشانه و انفرادی است؛ در تضاد با Meaning که «ایده‌های جمعی» است.

1 Playing intensely the architectural game.

معماری‌های خودبسنده‌تر و هماهنگ‌تر با نیازهای انسانی است. ویژگی مهم و شاهکارساز خودبسنده‌گی در هنر و معماری، با وجود ادراک نقاشانه از فضا (که ادراکی بازی‌گوش‌تر و آزادتر است) راحت‌تر به دست می‌آید؛ چراکه ادراک معمارانه آسان‌تر در معرض تأثیرپذیری از قواعد بیرونی ناسازگار با قواعد درونی خود قرار می‌گیرد، واقعیتی که در ادراک نقاشانه مصداق کمتری دارد. در طراحی شهری نیز گسترش شهر می‌تواند تابع روندی خودمختار همچون روند شکل‌گیری یک تابلوی نقاشی انتزاعی باشد؛ چنان‌که بناها و باغ‌ها و خیابان‌ها خود را با ویژگی‌های منحصر به فرد خود، و نه فقط با ایده‌های طراح وفق دهند.

اگر در کار معمار یا شهرساز، ادراک نقاشانه از رنگ‌های محیط نهادینه شود و او بتواند عناصر فضای اطراف خود را در وهله نخست نه به‌مثابه عناصری طبیعی و عینی، بلکه به‌مثابه عناصری انتزاعی همچون لکه‌های رنگ و شکل در نقاشی ببیند مسائل بسیاری در کار او رفع و رجوع خواهد شد. ادراک نقاشانه ادراکی رنگی‌تر نسبت به ادراک‌های

تقویت ادراک نقاشانه از رنگ و فرم و فضا، برایشان مفید می‌افتد. این ادراک، ادراکی آزادتر، انعطاف‌پذیرتر، کودکانه‌تر، و در یک کلام بازیگوشانه‌تر نسبت به ادراک معمارانه است و نقاشان از امکان بازی آزادانه بیشتری در رابطه با فرم و رنگ در آثار دوبعدی خود بهره‌مندند. (در قسمت نتیجه‌گیری، جدول تفاوت‌های نسبی دو ادراک نقاشانه و معمارانه، به تفکیک آمده که می‌تواند برای مقایسه چکیده‌وار تفاوت‌های آن دو مفید باشد.)

### نتیجه‌گیری

از مجموع مباحث برمی‌آید که در میان سنخ آرمانی نقاش نوع خاصی از نگرستن به فضا — که آن را ادراک نقاشانه نامیدیم — وجود دارد که با مشابهات آن در گروه‌های هنری دیگر تفاوت دارد و چنان‌چه در طراحی معماری و شهرسازی، از آن به‌مثابه روش و رویکرد استفاده شود می‌تواند امتیازی برای معماران و شهرسازان محسوب شود. ادراکی که موجب توانایی بیشتر در فهم متفاوت‌تر از فضا، تجسم و طراحی شهرها و

هنر حرفه‌های دیگر، و حساس‌تر به نورهای محیطی است که در کار شهرسازان و معماران از اهمیت خاصی برخوردار است. شاید صورت عکس این واقعیت که ادراک نقاشانه مزیتی در طراحی معماری است هم صادق باشد: ادراک معمارانه مزیتی برای نقاش در تجسم و ارائه فضاهای سه‌بعدی پیچیده است. ادراک نقاشانه از فضا می‌تواند ذهن مهندس حسابگر را که عاملی در محافظه‌کاری و ضعف خلاقیت معماران و شهرسازان است، تضعیف

کند و ادراک هنرمندانه خلّاق را تقویت نماید. آنکه با این نوع ادراک از فضا مأنوس تر است در او قوه شکل‌گیری - و نه خلق - کیفیتی که «خودبسنده» نامیدیم نهادینه‌تر می‌شود و زمینه مساعدتری در او برای ادراک کامل‌تر محیط، مکان، معماری، شهر، رنگ و در یک کلام «فضا» شکل می‌گیرد. همچون نقاش به فضا نگرستن، درسی است برای معماران و شهرسازان، و امتیازی برای آنها.

جدول تفاوت‌های نسبی ادراک نقاشانه و معمارانه از فضا (منظور سنخ‌های آرمانی است)		
ادراک معمارانه	ادراک نقاشانه	
مشروط	خودبسنده	خودبستگی (آزاد از قید تفکر کاربردی) / مشروطیت (مشروط به شرایط بیرونی و تفکر کاربردی)
غیر رنگی	رنگی	رنگی / غیر رنگی
جامعه‌گرا	فردگرا	فردگرایی / جامعه‌گرایی
عینی	ذهنی	ذهنی / عینی
جدی و مُقید	بازیگوش و انعطاف‌پذیر و آزاد	بازیگوشی (انعطاف‌پذیری و آزادی) / جدیت (تقید)
انتزاعی	بیانگر	بیانگری / انتزاعی
آپولوویی	دیونیزوسی	دیونیزوسی / آپولوویی
ایده جمعی	کنش بی‌واسطه فردی	. ایده جمعی / کنش بی‌واسطه فردی

### ملاحظات اخلاقی:

**تشکر و قدردانی:** برخی تذکرات و راهنمایی‌های به‌جا از آقایان دکتر صادق فلاحت از گروه معماری دانشگاه زنجان و مهندس بابک عمادی از شارلوت آمریکا، در تنظیم این مقاله مؤثر بوده است. نهایت قدردانی را از ایشان دارم.

**تعارض منافع:** طبق اظهار نویسندگان، این مقاله تعارض منافع ندارد.

**برگرفته از پایان نامه / رساله:** این مقاله مستخرج از رساله/پایان نامه نمی‌باشد.

## منابع

- گاردنر، هلن (۱۳۷۰)، هنر در گذر زمان.
- الکساندر، کریستوفر (۱۳۸۶)، معماری و راز جاودانگی؛ راه بی‌زمان ساختن.
- ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- برجر، جان (۱۳۸۰)، درباره نگریستن، ترجمه فیروز مهاجر، تهران: آگاه.
- بینیون، لورنس / ویلکینسون، ج.و.س/گری، بازیل (۱۳۷۸)، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر.
- مقالات
- پورعبدالله، حبیب‌الله (۱۳۸۹)، حکمت - های پنهان در معماری ایران، تهران: کلهر.
- ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.
- پوراستاران: بهروز ثروتیان، امیرحسین قانع، تهران: امیرکبیر.
- رید، هربرت (۱۳۶۲)، فلسفه هنر معاصر، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.
- سهیلی خوانساری، پیشگفتار در: گلستان هنر (۱۳۸۳)، قاضی میراحمد منشی قمی، تهران: منوچهری.
- شقاقی، پژمان (۱۳۸۴)، کالبد خدایان؛ تجلی امر قدسی در معماری اقوام گوناگون، تهران: قصیده‌سرا.
- لغت‌نامه دهخدا (۱۳۷۷)، علی‌اکبر دهخدا، چاپ دوم از دوره جدید، دوره شانزده جلدی، دانشگاه تهران.
- ویگوتسکی، لوسمنوویچ (۱۳۷۷)، روان‌شناسی هنر، ترجمه دکتر بهروز عزبدفتری، انتشارات دانشگاه تبریز.
- احمدی ملکی، رحمان (۱۳۷۹)، می‌خواهم چنان باشم که گویی تازه چشم به جهان گشوده‌ام. فصلنامه هنرهای تجسمی، شماره هشتم. ۵۸-۷۳.
- بی‌نام، نشریه منظر، دی ۱۳۸۸، شماره ۳، ده ساختمان زشت جهان آیا از شکاف میان معماران و مردم حکایت می‌کند! ۶-۷.
- ضابطیان، الهام / خیرالدین، رضا (بهار ۱۳۹۹). ارزیابی ادراک منظر ثابت رنگی در فضاهای شهری (نمونه موردی: میدان امام حسین (ع) شهر تهران)، مجله منظر، دوره ۱۲، شماره ۵۰، ۲۸-۳۹.

- Architectonic Colour, Polychromy in the Purist architecture of Le Corbusier. 010 Publishers, Rotterdam.
- Encyclopaedia Concise Britanica, (2008), Encyclopaedia Britanica, Inc. London.
- Hildner, Jeffrey. "7 lessons of painting for architecture", 85th ACSA ANNUAL MEETING AND TECHNOLOGY CONFERENCE, In Architecture: Material and Imagined, University of Virginia, 2013: 262-69.
- Lum, Eric K, (1999), Architecture as Artform: Drawing, Painting, Collage, and Architecture, 1945 – 1965, Massachusetts Institute of Technology.
- Mlicka, Agnieszka, (2013), Painting Architecture: Towards a Practice-Led Research Methodology, University of the Arts London.
- Restany. Pierr, (1998), Power of Art. Hundertwasser: The Painter-King with the 5 Skins. Cologne, Taschen.
- Weber, Max (1978), Economy and Society: An -
- محمدی، محمدعلی (بهار ۱۴۰۰)، نقش پوشش گیاهی در شکل‌گیری ناهنجاری‌های اجتماعی و میزان احساس امنیت در پارک‌های شهری. نمونه موردی: پارک شوش، منطقه ۱۲ تهران. مجله منظر، دوره ۱۳، شماره ۵۴، ۵۴-۶۹.
- نمازیان، علی / قارونی، فاطمه (۱۳۹۲)، حلقه گمشده روان‌شناسی محیط در آموزش معماری، در: نشریه علمی پژوهشی انجمن علمی معماری و شهرسازی ایران، شماره ۵، بهار و تابستان ۱۳۹۲، ۱۳۱-۱۲۱.
- همتی، مرتضی / صابونچی، پریچهر (پائیز ۱۴۰۰)، ادراک‌کننده، ادراک- شونده، محصول ادراک (ارزیابی تعابیر صابحنظران از مؤلفه‌های تعریف منظر)، مجله منظر، دوره ۱۳، شماره ۵۶، ۱۴-۲۹.
- Chilvers, Jan, (2003), *Concise Oxford Dictionary of Art & Artists*. Oxford University Press.
- Cotterell, Arthur, (1997), *Oxford Dictionary of World Mythology*. Oxford University Press.
- De Heer, Jan, (2009), The

Outline of Interpretive Sociology. University of California press: Berkeley.

**منابع اینترنتی**

- Eis, Paul, (2017), "The Perception of color in Architecture" →  
[www.medium.com](http://www.medium.com).  
[WWW.ONLINEARTGALLERY.IR](http://WWW.ONLINEARTGALLERY.IR)  
[WWW.WIKIART.ORG](http://WWW.WIKIART.ORG)  
[WWW.ARCHDAILY.COM](http://WWW.ARCHDAILY.COM)  
[WWW.FOCUSONPICASSO.COM](http://WWW.FOCUSONPICASSO.COM)  
[WWW.PINTEREST.COM](http://WWW.PINTEREST.COM).