Archive of SID

www.ElitesJournal.ir

مجله نخبگان علوم و مهندسی

Journal of Science and Engineering Elites

جلد ۵- شماره ۳- سال ۱۳۹۹

خوانش معماری به مثابهٔ متن با رویکرد نشانه‌شناسی ساخت‌گرا (نمونه‌موردی: مرکز فرهنگی– سینمایی دزفول)

آلاله سامیر*[۱]، سید امیرحسین گرکانی[۲]، مریم چشمه قصابانی[۳]

۱- دانشجوی دکتری معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد پردیس

۲- استادیار گروه معماری، واحد پردیس، دانشگاه آزاد اسلامی، پردیس، تهران

۳- استادیار گروه معماری، واحد پردیس، دانشگاه آزاد اسلامی، پردیس، تهران

*Alalehsamir@gmail.com

ارسال: تیر ماه ۹۹ پذیرش: مرداد ماه ۹۹

چکیده

معماری سنتی ایران همواره دربرگیرندهٔ مضامین والایی بوده و آن‌ها را به صورت رمزگانی پنهان در خود جای داده است. این معماری وسیله‌ای برای درون‌جویی و مکاشفه است و آرامش را با خود به همراه دارد؛ حال آنکه معماری معاصر ایران با فاصله‌گرفتن از ارزش‌های سنتی، هرچه بیشتر به آشفتگی و سردرگمی می‌رسد. شاید علت این فاصله، ناتوانی در درک ارزش‌ها و معنای درونی عناصر گذشته باشد. آشکارسازی معانی این رمزگان به روش‌های تأویل نیازمند است و نشانه‌شناسی یکی از آن‌هاست. این پژوهش در پی پاسخ به سؤالات ۱- چگونه نشانه‌شناسی ساخت‌گرا در تأویل معنا عمل می‌کند؟ ۲- چگونه بنای معاصر می‌تواند حامل معانی درونی باشد؟ شکل گرفته و برآن است تا با بیرون‌کشیدن عمق مفاهیم معماری سنتی از دل بنایی معاصر و دریافتن ارتباط این دو به شناخت بیشتر توأمان معماری سنتی و معاصر ایران کمک کند. بدین منظور با زاویهٔ دید نشانه‌شناسانه به هنر معماری و بالأخص اثری از معماری معاصر ایران پرداخته است. مرکز فرهنگی سینمایی-دزفول به عنوان یکی از نمونه ابنیهٔ معاصر که نگاهی به هنر و معماری پر رمز و راز سنتی ایران دارد و از ساختاری مفهومی و قابل تأویل برخوردار است، انتخاب و از سه منظر زیباشناسانه، عملکردگرایانه و ریخت‌شناسانه با رویکرد نشانه‌شناسی ساخت‌گرا، مورد تأویل قرار گرفته است. اصول و مبانی نشانه‌شناسی ساخت‌گرا، تبیین و با معماری سنتی ایران به مثابه یک متن تطبیق داده شد. سپس، معنای ضمنی برخی از مهم‌ترین عناصر معماری سنتی، تفسیر شد و به عنوان جزیی از بافت متن در کنار سایر نمادها و نشانه‌های مرکز فرهنگی-سینمایی دزفول، تحلیل گردید. نتایج به دست‌آمده نشان داد که اکثر نمادها، نشانه‌ها و عناصر معماری سنتی حاوی مضامین و معانی عرفانی است. پژوهش حاضر از نوع کیفی بوده و ابزار گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای تهیه شده است. همچنین روش تحلیل با استفاده از استدلال قیاسی و استنتاجی صورت گرفته است.

کلمات کلیدی: نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی ساخت‌گرا، خوانش معماری، معماری سنتی ایرانی.

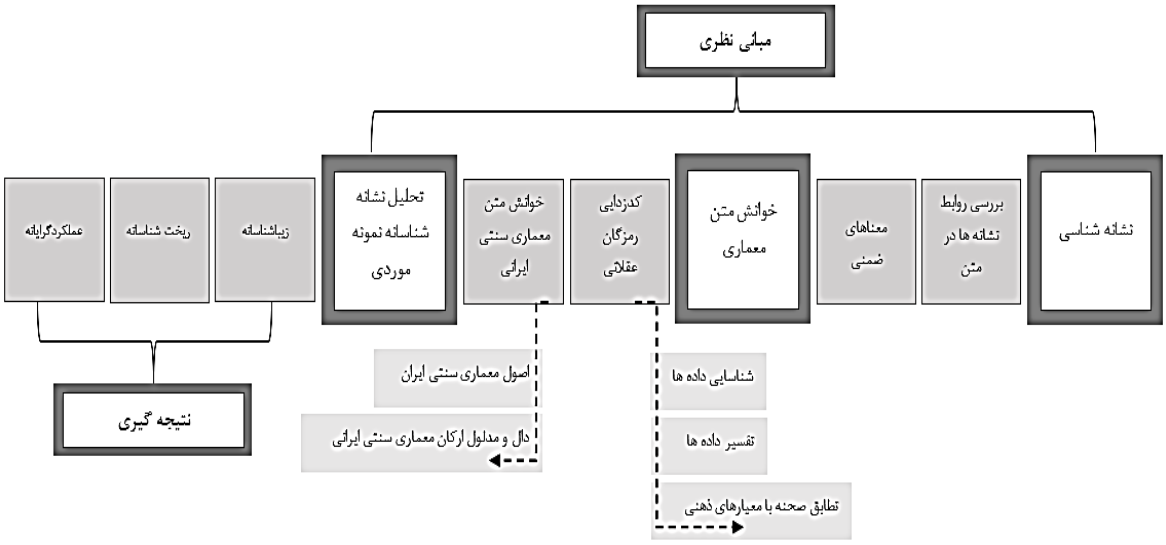
۱– مقدمه

از هر سو و با هر نگاهی که تا به امروز به معماری ایران شده است، آن را حامل معنی و قابل تأمل دانسته‌اند. به دلیل عمق مفاهیم و معانی درونی این معماری، به علمی جهت تفسیر و برداشت مناسب از آن نیاز است. علمی که بتواند آن را بشکافد، لایه‌های درونی‌اش را آشکار سازد، به ادراک آن‌ها به خودی خود بپردازد و مفهوم ارتباطشان را در کنار یکدیگر تأویل کند تا شناخت آن آسان‌تر

www.SID.ir

Archive of SID

گردد. از آنجایی که «هر چیزی دارای معانی برونی و نیز درونی است و مکمل هر صورت خارجی واقعیتی درونی است که دارای نهانی و درونی آن است. باطن جنبهٔ ذاتی یا کیفی است که همهٔ چیزها دارایند. برای شناخت به تمام معنی این مظاهر و تجلیات الهی از درونی و برونی، با محسوسات و معقولات، باید بتوانیم آن‌ها را به اصلشان بازگردانیم. این کار به کمک تأویل میسر می‌شود» [۱]. به دلیل آنکه نشانه‌شناسی، راهی به سوی دریافت معانی و رسیدن به سرمنشأ معنا در یک چیدمان یا گفتار است و معماری نیز خود نوعی زبان است که مفاهیم نهانی را با استفاده از ابزارهایی مثل حالت و شکلِ فرم، تزیینات و عملکرد بیان می‌کند، نشانه‌شناسی اهمیت می‌یابد. «آنچه که برای نشانه‌شناسی مهم است رابطهٔ همزمانی نشانه‌هاست. در یک کلام، ساخت‌گرایی به دنبال دستور زبان در متن ادبی، معماری، ساختار شهری، موسیقی و غیره است» [۲]. در معماری معاصر ایران، سردرگمی، تناقضات، عدم یکپارچگی و پریشانی افکار در طراحی مشاهده می‌گردد. این در حالی است که جدایی از تاریخ و گذشتهٔ این مرز و بوم و عدم شناخت کافی از شیوه‌ها و اصول هنر و معماری آن، در پدیدآمدن وضع امروز نقشی مهم داشته است. به همین جهت، شناخت مفاهیم معماری سنتی اهمیت می‌یابد. ضرورت پژوهش حاضر نیز در اینجاست که سعی دارد با بیرون‌کشیدن عمق مفاهیم معماری سنتی از دل بنایی معاصر و دریافتن ارتباط این دو به شناخت بیشتر توأمان معماری سنتی و معاصر ایران کمک کند. همان گونه که احمدی نیز اذعان می‌دارد: «معماری سنتی ایران، به واسطهٔ نوع نگرش به انسان و محیط زمینهٔ ارزشمندی دارد که با نگرش به ویژگی‌های بنیادین این معماری می‌توان آن‌ها را در معماری معاصر به کار برد» [۳]. در این پژوهش به منظور تطبیق یافته‌های حاصل از رویکرد نشانه‌شناسی با معماری ابنیهٔ معاصر، یک نمونهٔ موردی انتخاب گردید و مورد تفسیر قرار گرفت. از دلایل انتخاب مرکز فرهنگی- سینمایی دزفول به عنوان نمونه موردی می‌توان دلایلی مانند، صراحت استفاده از نمادها و نشانه‌ها برای بیان مفاهیم معماری سنتی ایران و به‌کارگیری مناسب آن‌ها، ارزیابیِ شایستگی این بنا از سوی همایش دوسالانهٔ کشور نروژ در سال ۱۹۹۸ میلادی تحت عنوان طرح منتخب، ذکر کرد. با این فرضیات، پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به دو پرسش زیر است: ۱- چگونه نشانه‌شناسی ساخت‌گرا در تأویل معنا عمل می‌کند؟ و ۲- چگونه یک بنای معاصر می‌تواند حامل معانی درونی باشد؟ شکل زیر، ساختار پژوهش را نشان می‌دهد.



شکل ۱- ساختار پژوهش

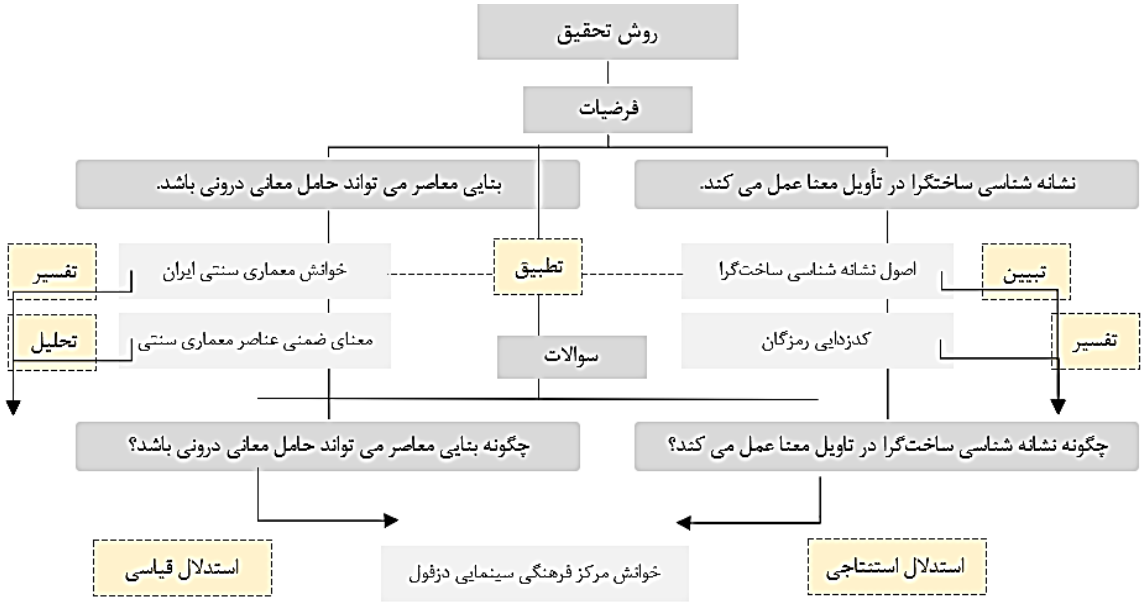
۲- روش تحقیق

پژوهش حاضر از نظر ماهیت بنیادی نظری و از نظر روش‌شناسی کیفی-تفسیری می‌باشد. جمع‌آوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و روش تحلیل با استفاده از استدلال قیاسی و استنتاجی صورت گرفته است. به این صورت که پس از تبیین اصول و مبانی نشانه‌شناسی ساخت‌گرا و تطبیق آن با معماری به مثابهٔ یک متن، سعی شده تا تفسیری از خوانش معماری سنتی ایران صورت گیرد. این کار از طریق کدزدایی رمزگان صورت گرفته که خود شامل شناسایی رمزگان و تفسیر آن‌ها برای دستیابی به معنای ضمنی عناصر معماری سنتی ایرانی است. در نهایت نیز، این تفاسیر از عناصر معماری سنتی در کنار نمادها و نشانه‌های مرکز فرهنگی سینمایی دزفول، متن

www.SID.ir

Archive of SID

جدیدی را تشکیل می‌دهند که تأویل آن‌ها از طریق تفسیر و تحلیل صورت می‌گیرد. شکل ۲، روش تحقیقِ پژوهش حاضر را نشان می‌دهد.



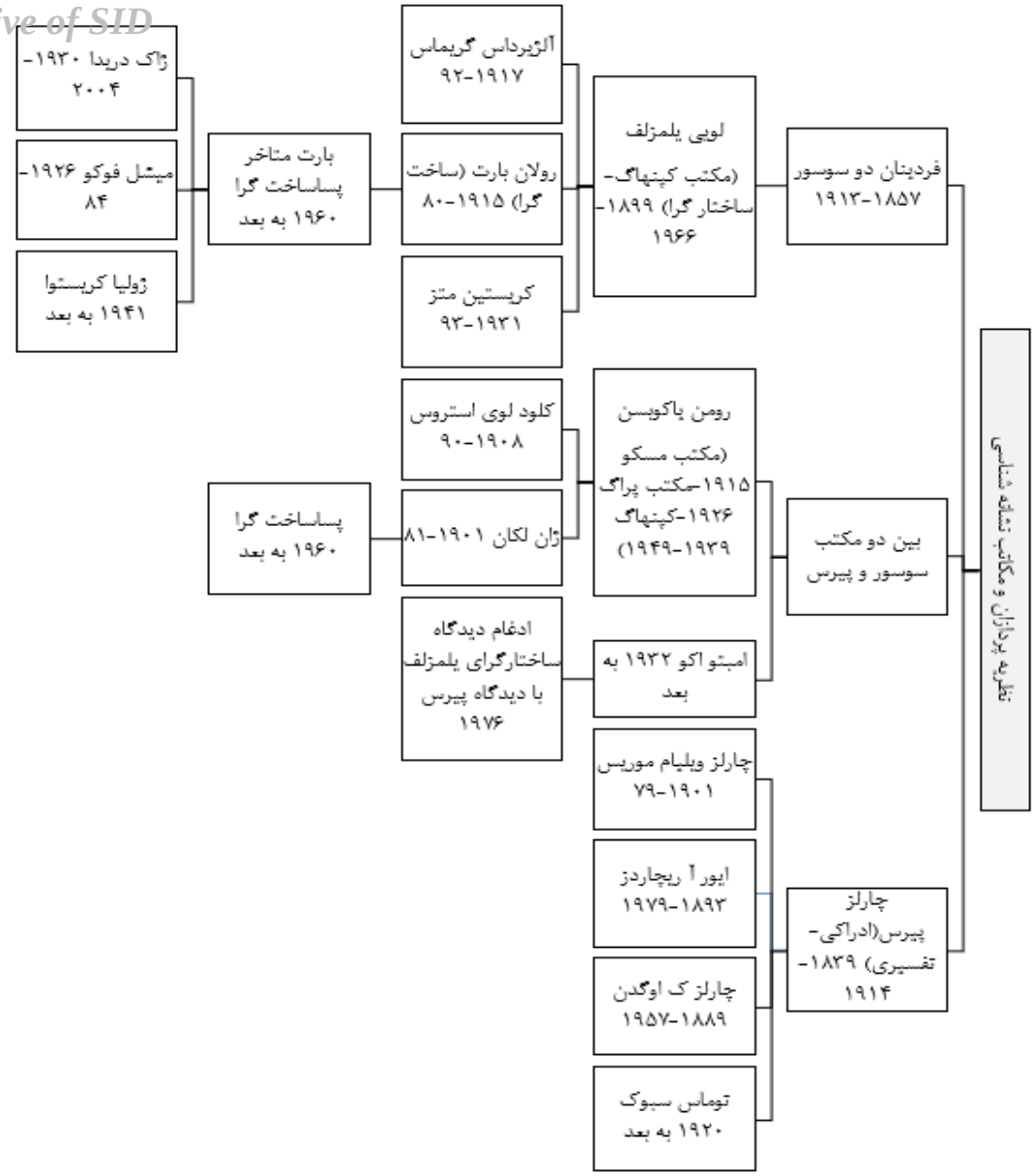
شکل ۲- روش تحقیق پژوهش حاضر

۳- پیشینهٔ پژوهش

در حقیقت ما در جهانی از نشانه‌ها زندگی می‌کنیم که معمولاً این نشانه‌ها شفاف‌اند و اعمال ما در خوانش آن‌ها پنهان می‌شود. نشانه‌ها در تعین‌دادن به واقعیات کارکردهایی ایدوئولوژیک دارند. روش نشانه‌شناسی به جای استفاده از روش‌های کمّی، به دنبال کشف لایه‌های زیرین معنا و معناهای پنهانی است. «در حال حاضر نشانه‌شناسی به مطالعات فرهنگی بسیاری وابسته شده است، درحالی‌که تحلیل محتوایی به خوبی در مسیر اصلی سنت پژوهش علمیِ جامعه‌شناختی جا باز کرده است» [۴]. «نشانه‌شناسی را می‌توان نظامی از دلالت‌ها تلقی نمود، زیرا که موجد ساختاری زبان گونه‌اند. به طور کلی محورهای همنشینی و جانشینی، خود ساختار زبان را جهت می‌بخشند و حضور آن‌ها، نظامی از دلالت‌ها را که ریشه در قواعد ترکیبی تداعی و تقابل دارند به وجود می‌آورد. این قواعد ترکیب که از لحاظ اجتماعی مناسب به نظر می‌رسند، اما دارای ماهیتی ارتجالی هستند، رمزگان نام می‌گیرد» [۵]. هرگاه نشانه‌ای انتخاب شد و در کنش ارتباطی واقعی (یعنی در بستر یک گفتمان) به کار رفت، حتی اگر به ظاهر یک نشانهٔ منفرد باشد، دیگر متن است، یا به عبارت بهتر، لایه‌ای از یک متن است، نه نشانه؛ زیرا علاوه بر آنکه از رمزگان، ارزش نشانه‌ای می‌گیرد، در تعامل با دیگر لایه‌های متنی همنشین، معنی گفتمانی می‌یابد [۶]. علاوه بر وجود رمزگان فنی و حسی در فرآیند کلی ارتباط انسان و بنا، این دو رمزگان در نمایه‌ها و شمایل و نمادها نیز قابل بررسی هستند. شکل۳، نظریه‌پردازان و مکاتب نشانه‌شناسی را به نحو مختصر نمایش می‌دهد.

www.SID.ir

Archive of SID



شکل ۳- نظریه‌پردازان و مکاتب نشانه‌شناختی در یک نگاه[۷]

نشانه‌شناسی، گسترهٔ وسیعی از حوزه‌های معنایی و کاربردی را شامل می‌شود که تحت عنوان سبک‌ها و رویکردهای گوناگون، توسط اندیشمندان، زبان‌شناسان و فیلسوفان تفسیر و به کار گرفته شده است. همچنین معنای نشانه و حوزهٔ در برگیری آن در مکاتب مختلف نشانه‌شناسی، از دید نظریه‌پردازن مختلف، تعاریف گوناگونی دارد. در جدول ۱، تعریف نظریه‌پردازان از نشانه‌شناسی و نشانه و همچنین حوزهٔ هریک از آن‌ها مشخص شده است:

جدول ۱- نشانه از دید نظریه پردازان

نظریه پرداز	تعریف نشانه‌شناسی و حوزهٔ نظریه پرداز	مکتب
فردینان دو سوسور	۱-دانشی که به مطالعهٔ نقش نشانه‌ها به مثابه بخشی از زندگی اجتماعی می پردازد[۱] [۸]. ۲-نشانهٔ زبانی: واحد زبان و از پیوند اختیاری دال و مدلول ساخته شده است. ۳-دال تصوری است که از صوت در ذهن ما پدید آمده و مدلول، تصوری است که از مصداق خارجی در ذهن ما جا گرفته است [۹]. ۴-عامل فرهنگی، بین دال و مدلول وحدت ایجاد می‌کند.	کپنهاگ- ساخت‌گرا

www.SID.ir

Archive of SID

چارلز ساندرز پیرس	۱-نظریه صوری نشانه‌ها که با منطق ارتباط نزدیکی دارد [۱۰]. ۲-نمود نشانه به چیزی غیر از خود اشاره می‌کند، دوم آنچه نشانه را پدید آورده و سوم تعبیر نشان [۱۱]. ۳-آنچه که خصلت اصلی علم را تشکیل می‌دهد، فهم و شناخت جهان بیرونی است [۱۲].	کاربرد شناختی
بولر	۱-سه نقش برای نشانه قائل است: نماد، نشان، به کار رفتن در نقش علامت ۲-الگوی ارغنون بولر را می‌توان به نظام‌های نشانه شناختی مختلف تعمیم داد [۱۳].	
فرزان سجودی	۱-نشانه، متعلق به قلمرو انتزاعی لانگ است. در کنش ارتباطی واقعی (یعنی در پارول) فقط با متن روبه‌رو هستیم. ۲-نشانه، از رابطهٔ افتراقی و در درون یک نظام نشانه‌ای انتزاعی و اجتماعی ارزش می‌یابد، اما این نظام، نظامی از امکانات است و از جنس متن نیست [۱۴].	ساخت‌گرا
رولان بارت	۱-نشانه‌ها خود به استلزامات خاص فرهنگی اشاره دارند (دلالت استلزامی). ۲-نشانه خود می‌تواند به دلالت کنندهٔ تازه‌ای برای نشانهٔ دیگر تبدیل شود. او این دلالت را نشانهٔ مرتبهٔ دوم می‌نامد [۱۵].	ساخت‌گرا- پساساخت‌گرا
آلن ژیرداس گریماس	۱-علاوه بر گفتمان روایی، گفتمان علوم اجتماعی و علوم انسانی نیز واجد اهمیت هستند. ۲-شش واحد را در عامل نحوی و معنایی خود مطرح نمود: ۱.فرستنده پیام ۲.گیرنده پیام ۳.موضوع پیام ۴.یاری دهنده ۵.مخالف ۶.قهرمان. ۳-هر داستان از تعدادی قاعده و یا دستور و هر قاعده نیز از تعدادی الگو که گریماس آن‌ها را الگوی کنش می‌نامد به وجود آمده است [۱۶].	نشانه‌شناسی پاریس
ولوشینف	معنای نشانه در بافت اجتماعی به کار رفته، به وجود می‌آید [۱۷].	پساساخت‌گرا
ویلیام موریس	موضوعاتی که به لحاظ سنتی ماهیت فلسفی دارند. (نشانه‌شناسی محض و توصیفی) [۱۸].	کاربردشناختی
امبرتو اکو	نشانه‌شناسی با هرچیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود سروکار دارد [۱۹]. ۱-نشانه برای انتقال دانسته‌هایی که فردی می‌شناسد و می خواهد دیگران نیز آن را بشناسند. ۲-فرآیند ارتباط: منبع-فرستنده-کانال-پیام-گیرنده [۲۰].	ساخت‌گرا
چندلر	۱-نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیا ظاهر شوند. ۲-بررسی نشانه‌ها به عنوان بخشی از نظام‌های نشانه‌ای مثل یک رسانه یا ژانر [۲۱].	ساخت‌گرا
محمد ضیمران	بخشی از زندگی اجتماعی، نوعی دانش، درک و دریافت پدیده‌های جهان [۲۲].	پساساخت‌گرا
کوروش صفوی	«تعبیر q از طریق p نوعی فرآیند مغزی-ذهنی، برحسب شباهت، علت یا قرارداد است که نشانه را به ترتیب به شمایل، نمایه یا نماد مبدل می سازد. تعبیر شمایل حسی، تعبیر نمایه عقلی است و تعبیر نماد وضعی است و برحسب ادراکات حسی یا استنتاج های عقلی صورت نمی پذیرد» [۲۳].	ساخت‌گرا
امیرعلی نجومیان	۱-نسبت نشانه‌ها با یک ساختار و یک زبان زیرین. ۲-بررسی کنش‌های انسانی و اُبژه‌های عالم را به عنوان نشانه‌هایی درون یک نظام موضوعی [۲۴].	

ارائه و استفادهٔ این تعاریف، به‌ایجاد شیوه‌های متفاوتی در این حوزه منجر شد که تاریخِ سبک‌شناسی و مکاتب مختلف نشانه‌شناسی را تشکیل داد. به عنوان مثال می‌توان به نشانه‌شناسی ساختارگرا و پساساخت‌گرایی اشاره کرد.

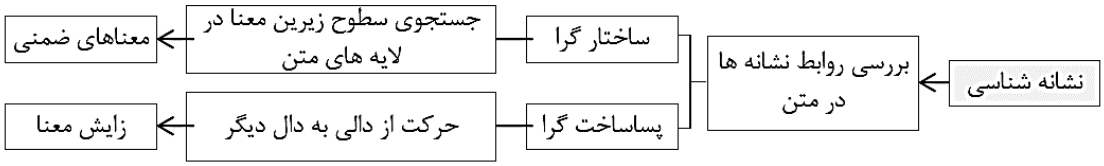
۴- نشانه‌شناسی ساخت‌گرا و پساساخت‌گرا

«نشانه‌شناسی ساختارگرا به دنبال نگاه‌کردن به پشت یا زیر سطح مشاهده‌پذیرها به منظور کشف سازماندهی متضمن پدیده‌هاست. کشف سطوح زیرین آن جنبه‌های سطحی که مربوط به سازماندهی ساختاری آشکارتر یک متن یا رمز می‌باشند، همواره مشکل‌تر است.» [۲۵]. روند خوانش متن در پساساخت‌گرایی، حرکت از دالی به دال دیگر است. دلالت دیگر نتیجهٔ سنتزگونهٔ ارتباط دال و مدلول به هم پیوسته‌ای نیست و هر کنش خواندن دلالت‌های تازه‌ای در متن نمایش می‌دهد و از این‌رو خوانش همیشه خوانش اشتباه

www.SID.ir

Archive of SID

تلقی می‌شود و معنی در زایش دایم است. دوام حیات نشانه‌شناسی، به عنوان یک روش، به اعتقاد نجومیان به انعطاف‌پذیری آن است که در روش‌های نشانه‌شناسی در این دوران با آن روبه‌روییم. به بیان دیگر، «این تعریف که نشانه‌شناسی، بررسی روابط نشانه‌ها در متن است، در رویکرد پساساخت‌گرا نیز مشروعیت دارد و در اینجا منتقد فقط با ارتباطی منطقی یا بیانی علمی مواجه نیست. متن، فقط بافتی متشکل از دال‌هاست که با تکثیر خود، بازنمایی بی‌پایانی را نمایش می‌دهد. متن، در موقعیت بی‌اطمینانی حرکت می‌کند که پایان و ختمی بر آن متصور نیست» [۲۶]. شکل ۴، تفاوت میان این دو رویکرد را نشان می‌دهد:



شکل ۴ - تفاوت خوانش متن در مکاتب مختلف نشانه‌شناسی

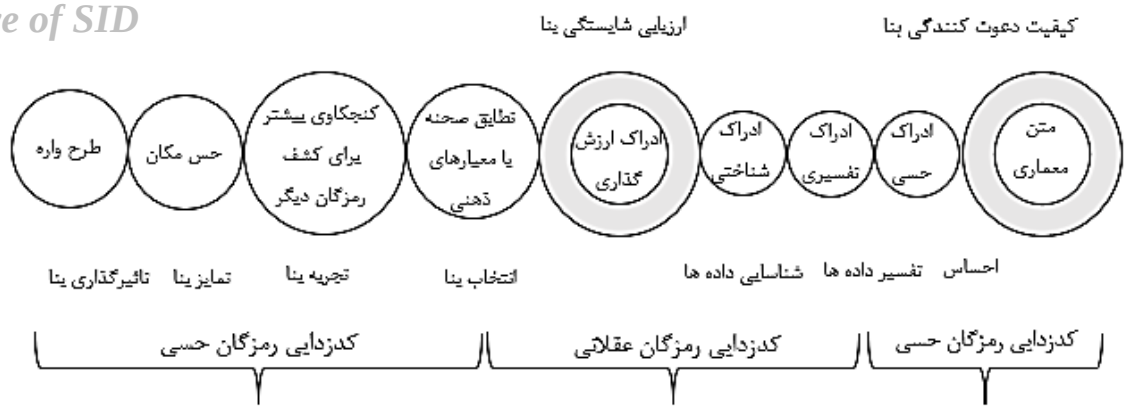
این نظام را «می‌توان به مثابه نوعی برگردان سازی از یک ساختار به ساختار متفاوت دیگری تلقی نمود. بنابراین در آنچه به دنبال خواهد آمد می‌توان از آن‌ها با واژهٔ رمزگذاری یاد کرد. نقش نظام‌های پردازشی برقراری سلسله مراتب عناصری است که از دو ساختار از پیش بازنمود شده انتخاب شده‌اند» [۲۷]. این امر در آثار هنری نیز صدق می‌کند؛ برای مثال می‌توان به نقاشی اشاره کرد که در آن یک رنگ در فرآیند نقاشی از سطح فرودست به سطح والایی از معنا ارتقا می‌یابد. نظام رمزگذاری پردازشی از این نوع بر یک محدودهٔ معنایی خاص در یک عالم پر از توانایی‌های بالقوهٔ معنایی تأکید دارد که بخش اعظم آن در یک موقعیت مفروض بلااثر باقی می‌ماند.

۵- مجراهای ارتباطی و متن معماری

از آن‌جایی که پدیده‌های فرهنگی متشکل از نشانه‌ها هستند و پدیده قبل از هرچیز با مسألهٔ ارتباط سرو کار دارد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که به طور کلی، تمامی پدیده‌های فرهنگی از دید نشانه شناختی قابل بررسی بوده و با استفاده از اصول و قواعد نشانه‌شناسی می‌توان به تحلیل آن‌ها پرداخت [۲۸]. امبرتو اکو مدعی است که حقایق و امور فرهنگی جملگی مسالهٔ ارتباط را مطرح می‌کنند. اگر بگوییم مراد از ارتباط، انتقال اطلاعات بین دو فرد است، در این صورت ما بدوا با نشانه‌ها و علایم سر و کار پیدا می کنیم. این نشانه‌ها در قلمرو هنر، گاهی در تصاویر قابل جست‌وجو است [۲۹]. تجربه باواسطه، خوانش اطلاعات رمزگذاری شدهٔ نمادین مثل مشاهدهٔ فیلم یا خواندن کتاب است، یعنی اطلاعاتی که به وسیله یک رسانه (یک واسطه) منتقل می‌شوند. طبق تعریف رسانه ابزاری است که کارکرد ارتباطی دارد [۳۰]. «ارتباط عبارتست از فراگرد انتقال پیام، از سوی فرستنده برای گیرنده، مشروط بر آن که در گیرندهٔ پیام مشابهتِ معنی با معنی مورد نظر فرستندهٔ پیام ایجاد شود» [۳۱]. ارتباطات گوناگونی که بین مخاطبان و اثر معماری شکل می‌گیرد همگی، مشتق از اولین و کلی ترین ارتباط اثر معماری و انسان هستند؛ بنابراین، اگر بنا با مخاطب نخستین ارتباط را برقرار نکند، نمی‌توان انتظار داشت که ارتباطات دیگری که زیرمجموعهٔ این ارتباط هستند، موفقیت‌آمیز باشند. نخستین ارتباط، ارتباطی حسی است که عمدتاً از طریق بینایی صورت می‌گیرد. پس از ارتباط بصری، فرآیند ارتباطی ادراک، شناخت و رفتار به وقوع می‌پیوندد که هنگام برقراری هرکدام از این ارتباطات، کدزدایی حسی و عقلانی رمزگان صورت می‌گیرد. اگر بخواهیم در یک خط زمانی، این ارتباطات را به صورت منفرد نشان دهیم، نموداری به شکل زیر حاصل می‌گردد:

www.SID.ir

Archive of SID



شکل ۵- ارتباطات انسان و بنا [۳۲]

۶- خوانش متن معماری سنتی ایران

از آن‌جایی که معماری زبانی بین خالق طرح و مخاطبان است که از طریق بازنمایی کالبد، پیامی مبتنی بر مفاهیم و ایده‌های طراح را منتقل ساخته و این گونه به بیان ایده‌های خالق خود می پردازد، نظام آن که روند شکل گیری اجزایش است، مانند ترکیب بندی شکل، سطح، فرم و پلان را می‌توان مشابه با نظام زبان دانست [۳۳]. سوزان لانگر فیلسوف بحثی در این مورد دارد که «گرچه رسانه‌های بصری مثل عکاسی، نقاشی و طراحی دارای خطوط رنگ ها، سایه روشن ها، اشکال، تقارن ها و مانند این ها هستند که "قابل انتزاع و ترکیب پذیر" می باشند و درست همانند واژه‌ها ممکن است به صورت یک ترکیب بندی، مثل یک ترکیب پیچیده وجود داشته باشند» [۳۴]. اگر دستور زبان را لانگ و استفاده از آن را پارول بدانیم، هر بنا یک پارول یا گفتمان جدید در نظام معماری می‌باشد. نشانه‌شناسی نه فقط با ارتباطات (نیت‌مند)، بلکه با انتصاب معنا به هرچیزی در جهان سروکار دارد [۳۵]. هر اثر هنری به دلیل خاص‌بودن، از یک معنای قرادادی برخوردار است که این معنای قراردادی، قابل تفسیر و تعبیر توسط مخاطبان می‌باشد [۳۶]. جدول بعد، تفسیر نشانه‌شناسانهٔ عناصر سنتی به کار رفته در معماری گذشتهٔ ایران را نشان می‌دهد. لازم به ذکر است که‌این موارد در مرکز فرهنگی-سینمایی دزفول نیز رعایت شده است.

جدول ۲- تفسیر نشانه‌شناسانهٔ عناصر سنتی در پوسته سخت و نرم

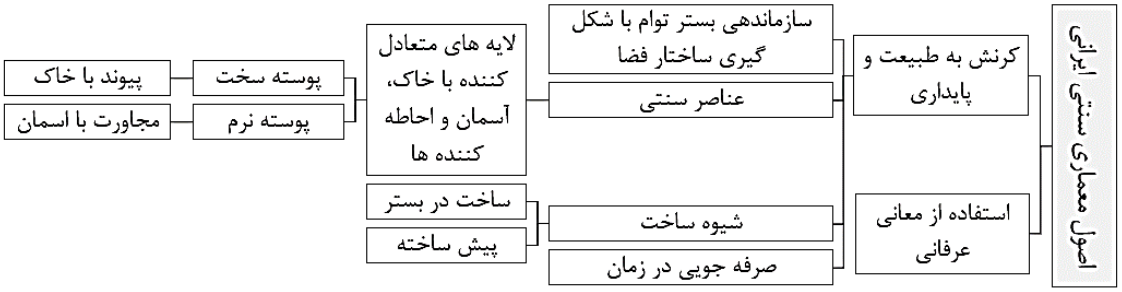
عناصر سنتی	پیوند با آسمان	فضا	پیوند با خاک
در	۱-شفافیت در پوسته [۳۷] ۲-هویت و ارزش های جهان در پشت پرده با حضور اشیا یا عناصر معماری، با کنایه مطرح می‌شوند [۳۸] ۳-انتقال سیال بینش-جان-فرم، الهامی ناشی از نیازهای ناب باطنی	در میان دو لایه ی زمینی و آسمانی منعقد می‌شود و بسته به مقیاس آن، عناصر سازهای میانی و یا در صورت نیاز به خرد فضاها، غلاف ها و یا صفحات میانی در فضا پدید می آیند [۴۷].	کدر شدن در پوسته
سقف	۱-بدلی از آسمان، مکان روح ۲-نقطه‌ای که قوس بالارونده موجود در آن به راس خود می رسد و آغاز مسیر قوس پایین رونده به سمت ملک است [۳۹]. ۳-شکل و سطح، جنبه‌های کیفی وجود [۴۰]. ۳-جایگاه کتیبه‌ها، نقاشی روی دیوار، کاشیکاری، شکاف ها و رفتار هوشمندانه [۴۱].		پوسته‌های چند لایه با ماموریت های مختلف
کف	پاسنگ، ازاره، کف بالاآمده، تخت، کف مفروش، باغ		خط، بافت
دیوار	۱-بعد سوم، بالارونده، شناخت هستی، مکان و منزل جان فضایی ۲-برانگیختن سطحی، سبکی، پویایی [۴۲]. ۳-عروج عمودی جان به سوی روح جهانی [۴۳].		نیروی جاذبه
پنجره	۱-شکاف در پوسته [۴۴].		بازشونده‌ها

www.SID.ir

Archive of SID

	۲-مکان هایی که در آنها جهان واژگون می‌شود، مانند نقش چشم برای پنجره [۴۵].		
مصالح	۱-سبک، شفاف و هوشمند [۴۶]. ۲- یک یا چند نوع مصالح در بافت تکی یا بافت های تشکیل شده از صفحات چندگانه		سنگین، مقاوم و با استحکام بیشتر [۴۸].

«از طریق این فرآیند تفسیری، نظام‌های رمزگذاری که در این اثر خاص هنری حاکمیت یافته‌اند، می‌توانند بهنجار تلقی شوند و این بدین معنی است که آن اثر هنری بخشی از سنت محسوب می‌شود. وقتی این مسأله رخ بدهد نظام رمزگذاری به خلق معنی می‌انجامد و دیدگاه را به نفع سمت و سوی نشانه شناختی تغییر می‌دهد» [۴۹]. ضیمران اذعان می‌دارد: «اگر هنرها را به طور کلی فرانمود احساس و بازنمود واقعیت بدانیم، افق دلالت‌های زیبایی‌شناختی، خود متضمن حس و حالی است که در برخورد با یک اثر هنری در مخاطب ایجاد می‌شود. اگر هنر را دسترسی به سرچشمه‌های پوئسیس و یا آفرینندگی بدانیم، هنرمند کسی است که در پرتو ذوق و استعداد درونی خویش نشانه‌هایی را ابداع می‌کند که در اغلب موارد با نشانه‌های قراردادی و متعارف فرق دارد. درواقع در حوزهٔ هنر، مدلول‌هایی به وجود می‌آید که دارای معناهای چند لایه‌ای هستند» [۵۰].



شکل ۶- اصول معماری سنتی ایرانی که در مرکز فرهنگی - سینمایی دزفول نیز رعایت شده است

به تعبیر پالاسما در هنگام کار، هنرمند و صنعت گر هر دو به جای تمرکز بر مسایل برونی و شی‌گرا با کالبد فیزیکی و تجارب وجودیشان درگیرند. تصویر خود-یا به عبارتی دیگر تجربه وجودی خود. در یک کار خلاقانه، شناسایی و تجسم ویژه‌ای رخ می‌دهد و تمامی تشکل های فیزیکی و روانی مؤلف تبدیل به بستری برای شکل گیری اثر او می‌شوند [۵۱]. سجودی اذعان می دارد که نشانه‌شناس، پیوسته با متن سروکار دارد و ورود او به عرصهٔ مطالعهٔ سازوکارهای رمزگان نیز از مجرای متن است [۵۲]. به طور دقیق تر، معماری در دو صورت معنادار است:

۱- سازهٔ معماری به کارکردهای نخستین از قبیل عبورکردن و نشستن و بیرون‌رفتن و واردشدن و ... ارجاع می‌دهند. با توجه به‌اینکه قصد نخستین سازندهٔ شیء این بوده که کارکردی ایجاد کند، نه اینکه بر آن دلالت داشته باشد، می‌توانیم از آن به یک دلالت غیرعمدی در معنای نشانه‌های طبیعی تعبیر کنیم [۵۳].

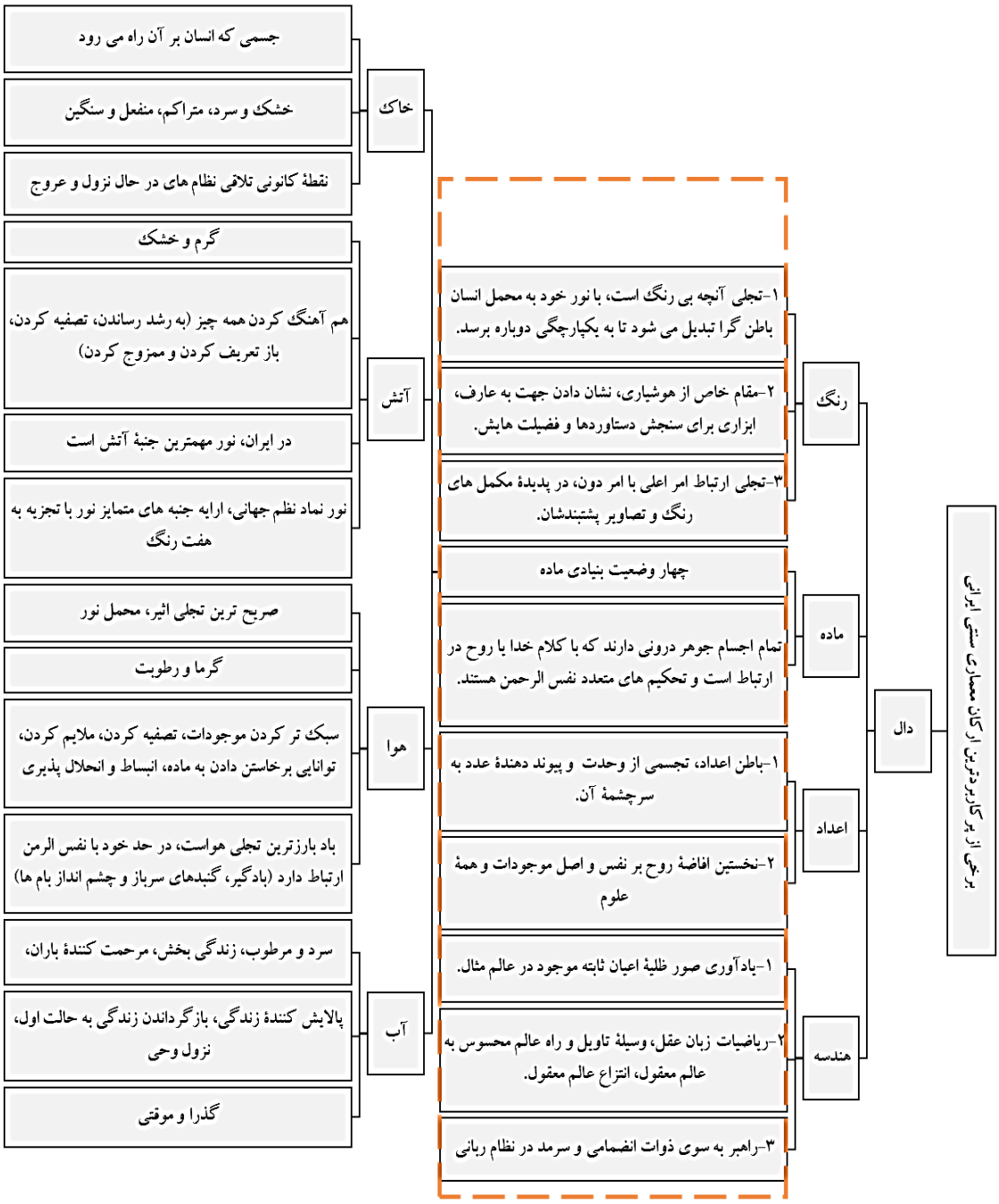
۲- سازندهٔ معماری تقریباً همیشه کارکرد دومی نیز دارد. در اینجا ویژگی‌های نشانه‌شناسانهٔ این سازه آشکارتر هستند؛ مانند پلکانی که با نرده‌ای با شکوه و زیبا ساخته شده استیل صندلی خاتم‌کاری شده‌ای که برخی از ویژگی‌های دسته و پشتی را برجسته می‌کند و شبیه تخت پادشاهی می‌شود. این کارکرد تا از بین بردن کارکرد نخست که نشستن است، پیش می‌رود. در برخی موارد، کارکرد دوم به گونه‌ای در نظر گرفته می‌شود که کارکرد نخست را تعدیل کند و یا کاملاً از بین ببرد [۵۴]. بنابراین، این رمزگان، از دو بعد فنی و هنری، تشکیل شده‌اند.

معماری ایرانی، عمیقاً نمادین و مفهومی است. از «آن‌جا که مبانی آن از طبیعت و نیروهای آن اخذ شده (نور، آب، باد و خاک) درواقع در عالی‌ترین درجه به این امور اعتنا شده است. قویا، متن‌گرا، زمین‌مدار و جزء لاینفک محیط است. این معماری فروتن و صادق است و بالاخره از ایجاز منطقی در عین پیچیدگی برخوردار است» [۳]. معماری گذشته از نظر پیوند نزدیک با کالبد و روان

www.SID.ir

Archive of SID

انسان نیز قابل ملاحظه است و به نوعی تجلی هستی‌شناسی در آن دوره است و فضایی را پدید می‌آورد که متناظر با اسمان معانی آسمانی است [۵۵]. شکل ۷، برخی از مهم‌ترین دال و مدلول‌های ارکان معماری سنتی ایرانی را نشان می‌دهد.



شکل ۷- دال و مدلول برخی از پرکاربردترین ارکان معماری سنتی ایرانی [۵۶]

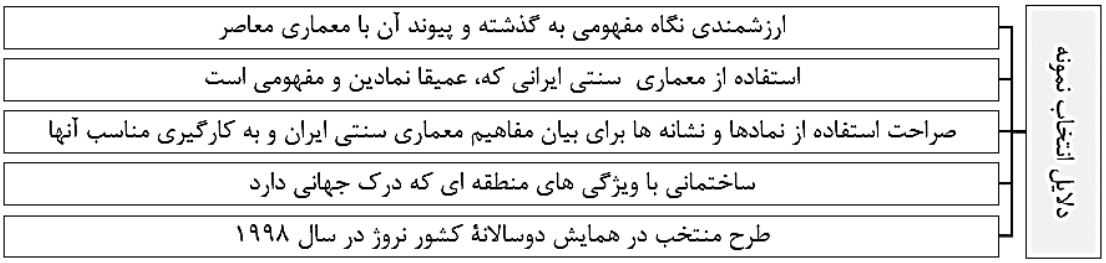
۷- بررسی نمونه موردی

مرکز فرهنگی-سینمایی دزفول در سال ۱۳۶۷ توسط فرهاد احمدی که معماری با نگاه مفهومی به فضا، متن گرا و متمایل به مفاهیم بنیادین است، طراحی شد؛ ساخت این مجموعه که متشکل از چهار بخش است (ارائه آثار، اطلاعات، آموزش و خدمات) در نهایت در سال ۱۳۷۲ پایان یافت. از آنجایی که‌این بنا با داشتن نگاهی به گذشته و استفاده از نمادها به جهت بیان مفاهیم آن، قابل بررسی بوده است، برای نمونه موردی این پژوهش انتخاب گردید. به عبارتی دیگر، این مرکز به ترتیبی منعکس کنندهٔ مفاهیم بنیادین این دیار در ایجاد فضا و استفاده از هندسهٔ مألوف در ترکیب با مصالح بومیست، در حالی که از احکام و فن‌آوری دوران معاصر (مدرن)

www.SID.ir

Archive of SID

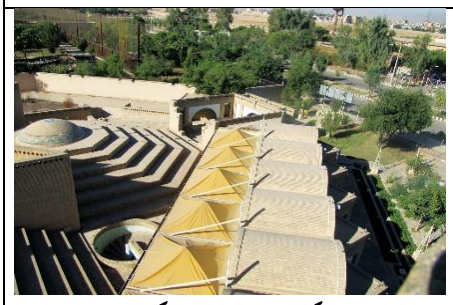
بهره می‌گیرد. درواقع ساختمانی با ویژگی‌های منطقه‌ایست که درک جهانی دارد [۵۷]. شکل ۸، دلایل انتخاب این بنا را به عنوان نمونه موردی، نشان می‌دهد:



شکل ۸- دلایل انتخاب نمونه موردی

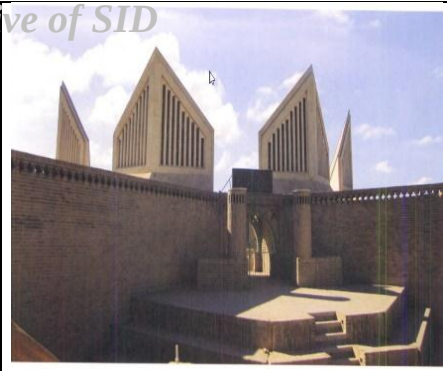
در طرح مرکز فرهنگی دزفول، عمده دغدغهٔ معمار، یافتن راهکارهایی جهت هم‌نشینی و ترکیب مفاهیم سنتی با معماری مدرن بوده است. او با به کارگیری شیوه‌های ساخت، هندسه، مصالح و مفاهیم معماری اسلامی و به خصوص گرایش به مباحث عرفانی درصدد آشتی‌دادن معماری ایرانی با مفاهیم معماری مدرن بوده است [۵۸]. در ادامه به تحلیل این موضوع شده است.

جدول ۳- تحلیل نشانه‌شناسانه مرکز فرهنگی-سینمایی دزفول

عناصر	اجزای تشکیل دهندهٔ متن معماری		تصویر
	دال	مدلول	
زیباشناسانه	ترکیب آجر خاکی رنگ، کاشی لاجوردی و ساروج سفید	نظام سه رنگ و هارمونی متضادها: ۱-خاکی رنگ: خالی از رنگ، خنثی. ۲-طبیعت با نظام چهار رنگ (زرد، قرمز، بنفش و سبز) و صفات قطبی سیاه و سفید، بر آن عمل می‌کنند. ۳-لاجوردی: سرد و مطیع، گسترش خیال عقل، جذب اشتیاق. ۴-سفید: ترکیبی از تمام رنگ‌ها، ناب، پاک و بی‌آلایش. ۵-پیش از تجزیه و تجلی یافتن، رنگ نور محض است، پیش از آنکه واحد تکثر بیابد [۵۹].	 **شکل ۹- تزئینات گنبد. (مأخذ:www.aoapedia.ir)**
ریخت شناسانه	پشت بام پلکانی	۱-کاستن توده خاکی و درک بهتر آسمان ۲-واردشدن آسمان به درون فضا و تهی‌کردن تودهٔ خاک [۶۰].	 **شکل ۱۰- پشت بام پلکانی**

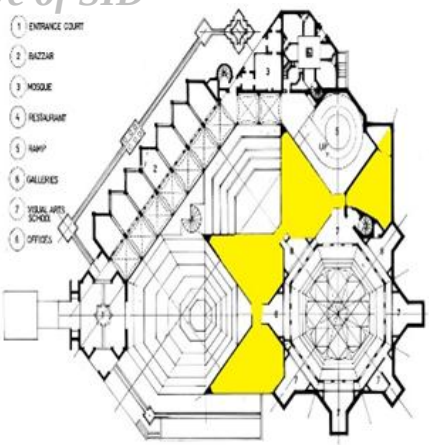
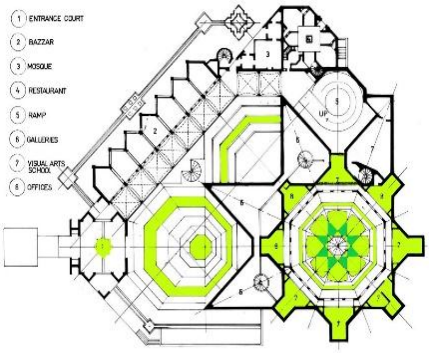
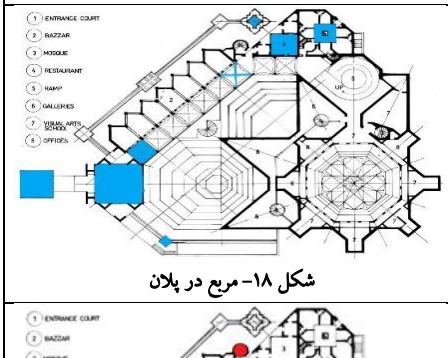
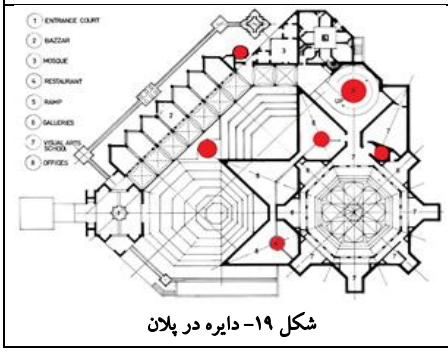
www.SID.ir

Archive of SID

	پشت بام های ساختمان، جزیی از محوطه- تداوم درون ساختمان به بیرون	۱-نیست‌شدن و باز آفریده‌شدن عالم در لحظه، بدون جدایی زمانی ۲-در مرحلهٔ قبض، بازگشت به ذات الهی و در مرحلهٔ بسط، تجسم و نمود دوباره ۳-علت طولیه در تداوم عرضی تجدید هر لحظهٔ آفرینش [۶۱]. ۴- در درون همواره جا برای فضاهای درونی‌تر هست و آخرین حد ذهنی این فضاها بدن انسان است [۶۲].	 **شکل ۱۱- نمایی از مرکز سینمایی دزفول**
	گنبد	۱-روح، احاطهٔ تمام موجودات در آن واحد و راه‌یافتن به درون [۶۳]. ۲-گذر روح، از نقطهٔ اوج تاق، روبه پایین و انبساطی، نماد وحدت-روبه بالا و انقباضی بیانگر به سوی وحدت [۶۴]. ۳-تحرک ۴-عرش الهی در برابر عقل منفعل، جنسیتی مادرانه، فرمی عالی فرازمانی [۶۵].	 **شکل ۱۲- گنبد مرکز دزفول**
	گردش مسیر مارپیچ و شیب دار به دور مخروط معکوس شفاف، به سمت عمق زمین	۱-اندیشهٔ تغییر ۲-در هر تغییری، انسان نیاز به ارتباط با نقاط مبدأ (گذشتهٔ خویش) و نقاط مقصد (آیندهٔ خود) را احساس می‌کند [۶۶]. ۳- رجوع به تجارب انسانی برای کشف ناشناخته‌ها و کاهش خطر اشتباهات زیاد ۴-گذر انسان از جهان مادی به بهشت [۶۷].	 **شکل ۱۳- مسیر مارپیچ**
	بادگیرهای چهارگانه ی پران در اطراف حیاط مرکزی	۱-تعداد چهار بادگیر، به جهات اربعه به منظور جهت‌یابی اشاره دارد. «چهار جهت اربعه، تقاطع یا وسط آن‌ها (جایی که در آن قرار دارم) محورهای قائم به بالا و پایین یعنی هفت راستای اصلی» [۶۸]. ۲-تشدید نگاه به آسمان [۶۹].	 **شکل ۱۴- بادگیرهای چهارگانه**
	مرکزیت تهی از ماده	۱-نفوذ آسمان تا قعر زمین [۷۰]. ۲- بازسازی هستی، پلی بین واقعی و غیرواقعی [۷۱]. ۳- تضاد بین آسمان و زمین، به انسان، نخستین احساس روی زمین بودن را می‌دهد [۷۲].	 **شکل ۱۵- مرکزیت تهی از ماده**

www.SID.ir

Archive of SID

عملگرد گرایانه	پلان	۱-ربعی از شمسه دوازدهه. جهان اکبر: زودیاک (حمل، اسد، قوس، ثور، سنبله، جدی، جوزا، میزان، دلو، سرطان، عقرب، حوت)، (یک‌چهارم در اینجا چهار ماه سال) ۲-جهان اصغر: آتش، گرم، خشک، شرق؛ زمین: سرد، خشک، جنوب-هوا: گرم، مرطوب، غرب-آب: سرد، مرطوب، شمال (یک چهارم در اینجا، تنها به یک گروه از موارد گفته شده اشاره دارد). ۳- دوازده دریچه بدن (یک چهارم در اینجا سه دریچه) ۴-اولین عدد برتر، تمام اصول مسلط بر عالم [۷۳].	 **شکل ۱۶- پلان شمسه (مأخذ: بانی مسعود، ۱۳۹۴: ۴۳۴)**
		۱-هشت، هشت ضلعی، دو مربع متقاطع ۲-صفات ۳-سرد، خشک-سرد، مرطوب-گرم، مرطوب-گرم، خشک ۴-اولین عدد مکعب ۵-تعداد نت‌های موسیقی [۷۴]. ۶-بافت‌های دارای ترازهای چندگانه[۲] در فرش‌ها، پارچه‌ها و کاشی‌ها [۷۵].	 **شکل ۱۷- هشت ضلعی ها در پلان**
		۱-مربع، چهار، اولین عدد مجذور ۲-ماده، ظاهری‌ترین و ثابت‌ترین جنبهٔ آفرینش ۳-اصیل، جسمی، جهانی، مصنوعی ۴-طبایع حیوانی، بلغم، خون، صفرای زرد، صفرای سیاه ۵-ثبات، مبسوط، پویا، ساکن، منفعل [۷۶].	 **شکل ۱۸- مربع در پلان**
		۱-دایره ۲-تعداد رگ‌های بدن [۷۷].	 **شکل ۱۹- دایره در پلان**

۸- پی‌نوشت

1. Semiology

۲. اوج این هنر در فرش باغ های دورهٔ صفوی، در قرن هفدهم بوده است. در طرح پلان این مجموعه، یکی از این الگوهای بافت تراز چندگانه، به نام الگوی بافت هندسی به کار گرفته شده است که عمده استفاده آن در فرش ها می‌باشد.

www.SID.ir

Archive of SID

۹- نتیجه‌گیری

نشانه‌شناسی، روشی برای تأویل متن پدیده‌های فرهنگی و ارتباطی است که به دو مکتب ساخت‌گرا و پساساخت‌گرا تقسیم می‌شود. تفاوت این دو مکتب در نحوهٔ تأویل معانی است، به‌این صورت که نشانه‌شناسی ساخت‌گرا معانی را از دال و مدلول به هم‌پیوسته‌ای دریافت می‌کند، درحالی‌که نشانه‌شناسی پساساخت‌گرا، در دریافت معانی از دالی به دالی دیگر حرکت کرده و مدام درحال تولید معانی جدید است و قائل به معنای واحدی نیست. در یک اثر معماری، نمادها و نشانه‌ها دال‌هایی هستند که هریک به تنهایی و درکنار یکدیگر دارای معانی درونی هستند و تشکیل متنی را می‌دهند که برای دریافت پیام آن باید مورد تأویل قرار گیرند. معماری سنتی ایرانی، همواره حامل معانی درونی بوده که از طریق ارکان و عناصری که در نقش نمادها و نشانه‌ها بودند، آن‌ها را به نمایش در آورده است. از جمله مطرح‌ترین عناصر در معماری سنتی ایران که نقش دال را به خود می‌گیرند، در، پنجره، سقف، کف، دیوار و مصالح هستند که در پیوند با آسمان و خاک معنا می‌یابند و "فضا"، لایهٔ میانیِ آسمان و زمین می‌شود و این‌گونه اصول معماری سنتی در پیوند با خاک و مجاورت با آسمان که مدلول کرنش به طبیعت و پایداری و بنابراین استفاده از معانی عرفانیست، معرفی می‌گردند. همچنین، شناسایی ارکان این معماری، نشان‌دهندهٔ آن است که رنگ، ماده، اعداد و هندسه دال‌هایی هستند که به مدلول‌هایِ عرفانی مانند جهت‌دادن راه به عارف، تحکیم‌های متعدد نفس‌الرحمان، وحدت و نخستین افاضهٔ روح بر نفس، راه عالم محسوس به عالم معقول اشاره دارند و از این رو، می توان معماری سنتی ایرانی را محصول هنری دانست که وسیله ایست برای ادراک و نزدیکی بیشتر با خالق اصلی (ذات الهی).

۱۰- مراجع

۱. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص۵.

۲. نجومیان، الف. ع. (۱۳۹۶). نشانه‌شناسی؛ مقالات کلیدی. تهران، نشر مروارید، ص ۸

۳. بانی مسعود، الف. (۱۳۹۴). معماری معاصر ایران؛ در تکاپوی بین سنت و مدرنیته، تهران، هنر معماری قرن، ص ۴۳۲.

۴. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص ۴۲-۳۳.

۵. ضیمران، م. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ص ۱۰.

۶. سجودی، ف. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی متون هنری، مقالات اولین هم اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران، فرهنگستان هنر، ۶۱.

۷. سامیر، آ. (۱۳۹۷). قرارگاه رفتاری و بازتاب محیطی، با تکیه بر نظریهٔ روان شناسی عقلانی-هیجانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد پرند، ص ۱۴۰.

۸. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص ۳۰.

۹. سجودی، ف. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی متون هنری، مقالات اولین هم اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۵.

۱۰. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص ۴۲-۳۳.

۱۱. سجودی، ف. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی متون هنری، مقالات اولین هم اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۵.

۱۲. ضیمران، م. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ص ۱۳.

۱۳. افراشی، آ. (۱۳۹۵). مبانی معناشناسی شناختی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ص ۲۵.

۱۴. سجودی، ف. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی متون هنری، مقالات اولین هم اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران، فرهنگستان هنر، ۶۱.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۵. ضیمران، م. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ص ۱۵-۱۶.

۱۶. ضیمران، م. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ص ۱۸-۲۰.

۱۷. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص۴۰.

18. Posner R. (1987) Charles Morris and the Behavioral Foundations of Semiotics. In: Krampen M., Oehler K., Posner R., Sebeok T.A., von Uexküll T. (eds) Classics of Semiotics. Topics in Contemporary Semiotics. Springer, Boston, MA. 23-57. p.24.

۱۹. اکو، االف. (۱۳۹۷). نشانه، تاریخ و تحلیل یک مفهوم، ترجمه مرضیه محرابی، تهران، علمی و فرهنگی، ص ۲۴.

۲۰. اکو، االف. (۱۳۹۷). نشانه، تاریخ و تحلیل یک مفهوم، ترجمه مرضیه محرابی، تهران، علمی و فرهنگی، ص ۱.

۲۱. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص۲۴.

۲۲. ضیمران، م. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ص ۷.

۲۳. صفوی، ک. (۱۳۸۳). شکل‌گیری نشانه‌ها، مجموعه مقالات اولین هم اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران، فرهنگستان هنر، ص ۷.

۲۴. نجومیان، اف. ع. (۱۳۹۶)، نشانه‌شناسی؛ مقالات کلیدی، تهران، مروارید، ۳۸.

۲۵. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص ۳۰۷.

۲۶. نجومیان، اف. ع. (۱۳۹۶)، نشانه‌شناسی؛ مقالات کلیدی، تهران، مروارید، ۱۲.

۲۷. یوهانسون، ی. د. و اریک لارسن، س. (۱۳۸۸). نشانه‌شناسی چیست، ترجمه سید علی میرعمادی، تهران، ورجاوند، ص ۱۲.

۲۸. سامیر، آ. (۱۳۹۷). قرارگاه رفتاری و بازتاب محیطی، با تکیه بر نظریهٔ روان شناسی عقلانی-هیجانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد پرند، ص۱۳۵.

۲۹. ضیمران، م. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ص ۲۹.

۳۰. (اسلامی، معماریان و علیمحمدی، ۱۳۹۱: ۱۲۱).

۳۱. محسنیان راد، م. (۱۳۸۴). ارتباط شناسی ارتباطات انسانی میان فردی؛گروهی و جمعی، تهران، سروش، ۳۱.

۳۲. سامیر، آ. (۱۳۹۷). قرارگاه رفتاری و بازتاب محیطی، با تکیه بر نظریهٔ روان شناسی عقلانی-هیجانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد پرند، ص۱۳۶.

۳۳. سامیر، آ. (۱۳۹۷). قرارگاه رفتاری و بازتاب محیطی، با تکیه بر نظریهٔ روان شناسی عقلانی-هیجانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد پرند، ص۱۳۶.

۳۴. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص ۳۵-۳۷.

۳۵. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص ۲۸.

۳۶. سامیر، آ. (۱۳۹۷). قرارگاه رفتاری و بازتاب محیطی، با تکیه بر نظریهٔ روان شناسی عقلانی-هیجانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد پرند، ص۱۳۷.

۳۷. احمدی، ف. (۱۳۸۲). معماری پایدار، فصلنامه آبادی، ۱۳(۴۰-۴۱)، ۹۴-۱۰۷، ص ۹۷.

۳۸. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۵۲.

۳۹. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص۶۷.

۴۰. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص۶۷.

۴۱. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۳۴.

۴۲. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص۶۵.

www.SID.ir

Archive of SID

۴۳. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص ۶۱.

۴۴. احمدی، ف. (۱۳۸۲). معماری پایدار، فصلنامه آبادی، ۱۳(۴۰-۴۱)، ۹۴-۱۰۷، ص ۹۷.

۴۵. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۵۳.

۴۶. احمدی، ف. (۱۳۸۲). معماری پایدار، فصلنامه آبادی، ۱۳(۴۰-۴۱)، ۹۴-۱۰۷، ص ۹۷.

۴۷. احمدی، ف. (۱۳۸۲). معماری پایدار، فصلنامه آبادی، ۱۳(۴۰-۴۱)، ۹۴-۱۰۷، ص ۹۷.

۴۸. احمدی، ف. (۱۳۸۲). معماری پایدار، فصلنامه آبادی، ۱۳(۴۰-۴۱)، ۹۴-۱۰۷، ص ۹۷.

۴۹. یوهانسون، ی. د. و اریک لارسن، س. (۱۳۸۸). نشانه‌شناسی چیست، ترجمه سید علی میرعمادی، تهران، ورجاوند، ص ۲۷.

۵۰. ضیمران، م. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ص ۲۵.

۵۱. پالاسما، ی. (۱۳۹۲). دست متفکر؛ حکمت وجود متجسد در معماری، ترجمه علی اکبری، تهران، پرهام نقش، ص ۲۳.

۵۲. سجودی، ف. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی متون هنری، مقالات اولین هم اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران، فرهنگستان هنر، ۶۱.

۵۳. اکو، االف. (۱۳۹۷). نشانه، تاریخ و تحلیل یک مفهوم، ترجمه مرضیه محرابی، تهران، علمی و فرهنگی، ص ۲۶.

۵۴. اکو، االف. (۱۳۹۷). نشانه، تاریخ و تحلیل یک مفهوم، ترجمه مرضیه محرابی، تهران، علمی و فرهنگی، ص ۲۶.

۵۵. افتخار زاده، س. (۱۳۸۳). معماری-ضد معماری؛ گفتگو با فرهاد احمدی، رایانهٔ معماری و ساختمان، (۲)، ۴-۸، ص ۶.

۵۶. نگارندگان با اقتباس از اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص۵۵ الی ۹۰.

۵۷. احمدی، ف. (۱۳۸۷). گفتگو با فرهاد احمدی، فصلنامه آبادی، (۵۸)، ۶-۱۹، ص ۱۳.

۵۸. بانی مسعود، الف. (۱۳۹۴). معماری معاصر ایران؛ در تکاپوی بین سنت و مدرنیته، تهران، هنر معماری قرن، ص ۴۳۴.

۵۹. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص۷۹-۸۱.

۶۰. بانی مسعود، الف. (۱۳۹۴). معماری معاصر ایران؛ در تکاپوی بین سنت و مدرنیته، تهران، هنر معماری قرن، ص ۴۳۵.

۶۱. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص۱۹.

۶۲. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۵۶.

۶۳. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص۱۰۴.

۶۴. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص۱۰۴.

۶۵. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص۱۰۵.

۶۶. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۶۰.

۶۷. لباف، ک. (۱۳۷۷). گفتگو با فرهاد احمدی، معماری و شهرسازی، (۴۶-۴۷)، ۴۹-۵۶، ص ۵۲.

۶۸. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۵۸.

۶۹. بانی مسعود، الف. (۱۳۹۴). معماری معاصر ایران؛ در تکاپوی بین سنت و مدرنیته، تهران، هنر معماری قرن، ص ۴۳۵.

۷۰. لباف، ک. (۱۳۷۷). گفتگو با فرهاد احمدی، معماری و شهرسازی، (۴۶-۴۷)، ۴۹-۵۶، ص ۵۲.

۷۱. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۱۰.

۷۲. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۵۸.

www.SID.ir

Archive of SID

۷۳. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص۵۶.

۷۴. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص۵۶.

۷۵. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص۷۰.

۷۶. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص۵۶-۵۷.

۷۷. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص۵۶.

www.SID.ir