نقش جهان/ سال سوم/ شماره ۳
صفحات: ۲۱ - ۱۳

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۷/۱۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۹/۱۲

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

بررسی تطبیقی کاربرد نماد و نشانه در آثار معماری دوره‌های صفوی و معاصر ایران

A comparative study of the application of symbol in Safavid and Iranian contemporary architecture

■ محمدرضا بمانیان[۱]، سیدعلی درازگیسو[۲]، پایا سالم[۳]

چکیده

گرایش به کاربرد نماد، نشانه و رمز همواره با نوع بشر همراه بوده است. دیرپا ترین آن‌ها را در آثار انسان‌های نخستین که به دلایل تکنیکی بیشتر در قالب نقاشی‌های دیواری است دیده‌ایم و در جامعه‌ی امروزی دیگر کمتر بستری را می‌توان یافت که در آن نشانی از نمادها و نشانه‌ها نباشد زیرا که نماد و نشانه برای بروز و ظهور، بستری جز ذهن خلاق خالق خود نمی‌طلبد. اما نشانه نیز به عنوان یکی از اقسام رابطه، برای برقراری ارتباط نیازمند جامعه‌ای پویا ست که طرف دوم این ارتباط‌اند. میزان کاربرد نماد و نشانه در جایگاه‌های مختلف و گستردگی و تنوع اقسام آن از جمله مواردی است که همواره بر پیچیدگی کشف معنای حقیقی آن افزوده است. و این شناخت نادرست همواره تگنای این ارتباط بوده است. این مقاله سعی بر آن دارد تا با اشاره به انواع نشانه و ارائه دسته‌بندی از جایگاه‌های کاربرد نماد و نشانه در آثار معماری، به بررسی تطبیقی آثار دو دوره‌ی معماری ایران بپردازد. در این راستا با استفاده از ترکیب روش‌های تحقیق استدلال منطقی و تفسیری- تاریخی به بحث پیرامون انواع نشانه، جایگاه‌های کاربرد آن در معماری و تحقیق در نمونه‌های موردی پرداخته شده است. در انتها با مقایسه‌ی دو دوره صفوی و معاصر به بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌ها و روند کاربرد نماد و نشانه در بستر معماری خواهیم پرداخت.

واژه‌های کلیدی: *نشانه ، نماد، نشانه شناسی معماری، معماری دوره‌ی صفوی، معماری دوره‌ی معاصر*

۱. استاد گروه آموزشی معماری، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) Email: Bemanian@modares.ac.ir
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد معماری فنی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. Email: Seyedali.derazgiso@gmail.com
۳. کارشناس معماری، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران. Email: Salem.paya@gmail.com

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

۱. مقدمه

هنر از هر نوع، مرتبه و درجه‌ای که باشد، ازمهم‌ترین قلمروهای بهره‌گیری از نشانه است. همه‌ی انواع و مراتب هنر به سبب ایجاز و بداعت ذاتی خود، که از ویژگی‌های اصلی هنر است، ناگزیر به استفاده از نشانه‌اند. از همان زمانی که بشر نیاز به برقراری ارتباط را دریافت، نیاز به مفهوم نشانه، نماد و رمز نیز به وجود آمد. اما چگونه یک چیز، هرچیزی- یک کلمه، یک عکس، یک دیاگرام، ابرهای بارانی، دود ویا یک بنا نشانه‌ای هستند از اینکه چیز دیگری را به خاطر ما آورند، نظریه‌ای که چارلز سندرس پیرس آن را semiotic و فردیناندو سوسور آن را **semiology** نامید. (طهوری،۱۳۷۶، ۱۲۲) آنچه در پس استفاده از نشانه اهمیت دارد، دریافت حقیقت و معنای واقعی این گونه‌ی بیان است که اغلب در قالبی غیر از قالب نشانه و رمز به درستی ادا نمی‌شود و تعبیر آن نیز جز در بستر آن ممکن نخواهد بود. در هنر و معماری این مرز و بوم به کرات به نشانه‌ها و نمودهایی از کاربرد رمزین اشیا و اشکال برخورد می‌کنیم که علاوه بر ایفای نقش ظاهری خود چه در قالب تزئینات، هندسه، فرم و . . . مخاطب خود را با لایه های مختلفی از معنا و حقیقتی که در ورای ذهن طراح خود است آشنا می‌کند. اما «آیا نشانه‌ها ابزارهایی منفردند در درون جعبه ابزار که هنرمند در هنگام خلق اثر هنری در کنار دیگر ابزارهایش مثلا قلم مو و رنگ از آن‌ها نیز بهره می‌برد؟ بی تردید نه زیرا بیان، زبانی با غیر زبانی و هنری با غیر هنری، فقط از طریق نظام‌های نشانه‌ای قراردادی اجتماعی ممکن است و بیانگری خارج از این نظام‌ها وهمی بیش نیست.» (سجودی، ۱۳۷۸، ۳۲) در واقع نماد فرصتی است برای هنرمند تا در بعدی دیگر با مخاطب خود ارتباط برقرار کند. بهره مندی از این کیفیت هنر محدود به زمان و یا قالب سبک‌های هنری نمی‌شود و اساسا کیفیتی است که برای بروز و ظهور خود وام‌دار هیچ نوع خاصی از سبک‌ها و شیوه‌ها نبوده، بلکه توانمندی‌های خالق اثر و مخاطب اثر محدوده و کیفیت این ارتباط را معین می‌کند.

علی‌رغم تلاش‌های فراوان در دهه‌های اخیر پیرامون کنکاشت در حوزه‌ی نشانه‌شناسی بسیارند آثار معماری معاصر مقید به شیوه ها و سبک های رایج زمان که نه تنها از کاربرد صحیح این علم محروم اند بلکه به دلیل برخوردهای سطحی حتی ،مخاطبان خود را نیز از شناخت و تعبیر درست نمادها و نشانه‌های به کار رفته در آثار فاخر گذشتگان ناتوان می‌کنند. لذا تلاش در معرفی هر چه بهتر نشانه شناسی از دو منظر حائز اهمیت فراوان است؛ اول اینکه ناخودآگاه طراح را با بیان جدیدی در برقراری ارتباط آشنا می‌سازد و دوم آنکه قدرت برقراری ارتباطی فرا زمانی را برای مخاطبان اثر به ارمغان می‌آورد. در مقاله‌ی پیش رو برای آشنایی بهتر با کاربرد نماد و نشانه ابتدا به تشریح علم نشانه شناسی خواهیم پرداخت. سپس از دیدگاه نشانه شناسی اسلامی که مبتنی بر رویکردی اسلامی- عرفانی است به طبقه‌بندی انواع نشانه خواهیم پرداخت. در نهایت معماری را به عنوان جایگاه کاربرد انواع نشانه مورد کنکاش قرار داده و به بررسی نشانه شناختی آثار گزیده و حائز اهمیت دو دوره‌ی معماری صفوی و معاصر ایران خواهیم پرداخت.

۲. ادبیات موضوع

روش تحقیق

روش تحقیق مورد استفاده در این مقاله، ترکیبی از روش‌های تفسیری- تاریخی و استدلال منطقی است. در پژوهش پیش‌رو در فهرست برداری ابنیه‌ی مورد مطالعه، دسته‌بندی جایگاه کاربرد نشانه‌ها در معماری و پژوهش در سابقه‌ی هریک از نشانه‌ها از روش تحقیق تفسیری- تاریخی بهره‌گیری شده است و در بخش‌های مربوط به دسته‌بندی نشانه‌ها و تحلیل‌های شکلی، فضایی و. . . نمونه‌های موردی از روش تحقیق استدلال منطقی بهره‌گیری شده است. تحقیق با روش شناسی ترکیبی بیانگر بیشترین همگرایی میان دو روش با بیشتر است. در این مدل، پژوهشگر جنبه‌های مختلف دو راهبرد را در بخش‌هایی مقایسه‌ای و با میزان اهمیت تقریبا برابر به کار می‌گیرد. (گروت و همکاران،۱۳۸٤:۳۶۸) انتخاب رویکرد ترکیبی از سوی نگارندگان به دلیل پرداخت بهتر به موضوعات مورد بحث مقاله بوده تا با بهره‌گیری از نقاط قوت هر روش از بروز نقاط ضعف آن‌ها در پژوهش جلوگیری شود.

سوالات تحقیق

نماد و نشانه چیست؟ و جایگاه کاربرد آن‌ها در معماری کجا ست؟

تفاوت کاربرد نماد و نشانه در دوره‌های صفوی و معاصر در چیست؟

پیشینه‌ی تحقیق

تنوع دیدگاه‌ها و در باب نشانه شناسی، لزوم آشنایی با نقطه نظرات گوناگون را پیش از ارائه هر گونه فرضیه یا نظریه جدید ایجاب می‌کند. این دیدگاه‌ها که حتی در مواردی در تناقض با یکدیگر قرار می‌گیرند ، مسیر تحقیقات را با چالش‌های متعددی روبرو می‌نمایند که هدف از این بخش، حل این چالش‌ها و یافتن راهکاری برای تطبیق برخی از این نظریات با یکدیگر است.

تحقیقات گسترده سوسور و کارل گوستاو یونگ در باب نشانه شناسی غربی و پژوهش‌های محققانی چون مهرداد قیومی و دکتر نقی‌زاده در ایران ، مبنای کار نگارندگان این پژوهش قرار گرفت. در این میان برای تطبیق بهتر نظریات شرق و غرب از تحقیقات اسلام شناسان غربی چون تیتوس بورکهارت نیز بهره گرفته شد. این گفته وی که پایه و اساس هر هنر مقدس ، تمثیل است به خوبی اهمیت جایگاه نماد و نشانه در هنر ایرانی و اسلامی را بیان می‌نماید. « هنر مقدس ضرورتا از تصویر ساخته نمی‌شود. آن ممکن است چیزی بیش از عینیت بخشیدن صورت خارجی دادن خاموش و آرام یک حالت درونی تفکر و مراقبه نباشد و در این مورد با از این لحاظ بازتاب هیچ تصور ذهنی نیست بلکه محیط پیرامونی را از لحاظ کیفی دگرگون می‌کند و آن را در تعادل و توازنی که مرکز ثقل عالم نامرئی غیب است سهیم می‌سازد. این امر را که ماهیت هنر اسلامی چنین است، به آسانی می‌توان اثبات کرد.» (حقیقت بین، ۱۳۸۷، ۵) همچنین نگارندگان از دیدگاه‌های پژوهشگران ایرانی در باب نشانه شناسی و هنر اسلامی ایرانی نیز بهره‌برداری کرده‌اند .

٤. نماد، نشانه، رمز

رمز، علاوه بر معنای قراردادی و ظاهری‌اش، معنای تلویحی دارد. رمز بر امری مستور و ناشناخته و نهانی دلالت می‌کند... لذا هر واژه و تصویر نا آگاه رمزین است هنگامی که بر چیزی بیش از معنای آشکار و بدیهی‌اش دلالت کند. رمز جنبه‌ی ناخود آگاه دارد که هرگز نمی‌توان آن را دقیقا تعریف یا کاملا تبیین نمود. ذهن وقتی که رمز را کشف می‌کند به اندیشه‌هایی راه می‌برد که در ورای دسترس عقل است . . . چون چیزهای بیشماری در خارج از حوزه‌ی فهم آدمی است، پیوسته از اطلاعات رمزی برای بیان مفاهیمی استفاده می‌کنیم که نمی‌توانیم آن‌ها را تعریف یا

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

کاملا درک کنیم. این یکی از دلایل در پاسخ به این پرسش است که چرا همه‌ی ادیان از زبان با تصاویر رمزین استفاده می‌کنند. (قیومی، ۳:۱۳۸۰) بر همین مبنا است که معماری به عنوان یکی از جایگاه‌های بروز عقیده و دیدگاه به خصوص در رابطه با بناهای مذهبی هرگز جدا از نمادگرایی و زبان رمزین نبوده است.

در مقاله‌ی پیش روی به علت پرداختن به مباحث معماری سنتی و معاصر ایرانی سعی بر آن شده تا از دیدگاه نشانه شناسی ایرانی به موضوع و آثار معماری پرداخته شود و از این دیدگاه برای نقد آثار معماری استفاده شود، در نتیجه در رویکرد مقاله در بحث نشانه‌شناسی آثار از اندیشه‌ها و طبقه‌بندی‌های آکادمیک غربی فاصله گرفته و از نشانه شناسی اسلامی که دارای رویکردی اسلامی- عرفانی به نشانه‌هاست، بهره‌برداری خواهد شد. در نتیجه‌ی مقایسات تطبیقی نظریات نشانه شناسی غربی یا دیدگاه نشانه شناسی ایرانی ، نشانه‌های قراردادی و مفهومی در دیدگاه ایرانی معادل نشانه در دیدگاه نشانه شناسی غربی و نشانه‌های ازلی و فطری هم ارز با نماد در آن دیدگاه قرار داده شدند. با توجه به این نوع تقسیم بندی، بخشی از تناقضات ناشی از تفاوت های میان این دو دیدگاه از میان خواهد رفت که درک منظور نگارندگان را ساده‌تر می‌نماید.

۵. طبقه‌بندی نشانه‌ها

نشانه‌ها را بر مبنای دیدگاه‌های مختلف می‌توان به شاخه ها، گروه‌ها و زیر گروه‌های متعددی تقسیم نمود که هر یک در جای خود نیازمند بررسی و تحلیل ویژه است. در این جا طبقه‌بندی نشانه‌ها بر اساس تقسیم نشانه بر پایه ی اصالت معنایش و همچنین نشانه بر پایه‌ی رابطه اش با انسان ارائه شده است. که هر یک به صورت مختصر در زیر بیان شده است:

۵-۱. مراتب نشانه بر پایه‌ی درجه‌ی اصالت معنا:

در این جا معنا شامل میزان عمومیت(با میزان گسترش در جوامع) و قدمت نشانه است. به بیان دیگر، نشانه‌ای که اولا واجد حقانیت بیشتر با بیانگر حقایق عالی‌تری باشد و همین طور از قدمت بیشتری برخوردار باشد نشانه ای با اصالت است. بر اساس این تقسیم، اهم مراتب نشانه بدین قرار است:

نشانه‌ی قراردادی

برای یادآوری و بیان موضوع با مفهومی خاص در بین عده‌ای اندک یا کثیری از انسان‌ها قرارداد شده است. بدیهی است که قید قراردادی بودن دلیلی بر غیر اصیل بودن نیست، بلکه عواملی دیگر در میزان اصالت نشانه‌ها مؤثر است.

نشانه‌ی مفهومی

نشانه‌ی مفهومی در مرتبه‌ای بالاتر از نشانه‌ی قراردادی است و از نشانه‌ی قراردادی، عمومی تر است. نمونه‌ی بارز این نوع نشانه را، که در واقع همان ویژگی‌های تکوینی اشیا و پدیده هاست، می‌توان در آثار پدیده‌ها دید؛ مثل گرما و دود، که نشانه‌ی آتش است. این نوع نشانه از حیث مرتبه‌ی معنوی، نازل تر از نشانه‌ی ازلی و فطری است.

نشانه‌ی ازلی

نشانه‌ی ازلی، که خود مرتبه‌ای از نشانه‌ی فطری است، به سبب ماهیتش در همه‌ی جوامع و تمدن‌ها به انحای مختلف وجود دارد؛ مثل نور، که نشانه‌ی علم و آگاهی است، یا برخی اعداد، که اگرچه ممکن است در جوامع مختلف علی الظاهر معانی مختلفی داشته باشند، نشانه‌اند.

نشانه‌ی فطری

عمده‌ترین نشانه‌ای است که ادیان الهی برای اثبات وجود خالق هستی به آن استناد می‌کنند. علاوه بر این، هرچه دانش بشر پیش تر می‌رود، قرائن بسیاری بر فطری بودن امور بشری هویدا می‌گردد؛ و این نظریه که ساختار زبان در ذهن انسان مادر زادی است مصداق این سخن است. (نقی زاده .ب/۹،۱۳۸۳)

۶. جایگاه کاربرد نشانه‌ها در معماری

در حوزه‌ی معماری به عنوان وجهی از هنر که توانایی حضور در ٤ بعد ابعاد انسانی را دارا ست و کالبدی است برآمده از ذهن انسان برای ایجاد بستری برای زندگی او، همواره نماد، نشانه و رمز جایگاه و کاربردی والا و دیرین داشته است. چرا که هنرمند معمار نماد را به عنوان زبانی استعاری برای برقراری ارتباطی در سطوح مختلف و بسته به آگاهی و ژرف‌اندیشی مخاطب خود گزیده است که می‌تواند زبان گویای معمار و خالق بنا در هنگام غیبت او و برای آیندگان باشد. اما این که معمار از این زبان فرا زمانی خود در کجا و به چه نحو استفاده کرده است، امری است که نیاز به تحقیق و بازبینی ابنیه‌ی معماری دارد. از این رو در این تحقیق سعی شده است که نظام‌های کاربردی نماد در هنر معماری شناخته و به بررسی و تحقیق درستی آن‌ها با اشاره به نمونه‌های موردی پرداخته شود. در نتیجه ٤ وادی زیر به عنوان اصلی ترین جایگاه کاربرد نمادها معرفی و مورد پژوهش قرار می‌گیرد.

۶-۱. کانسپت و ایده‌ی طراحانه

کانسپت را می‌توان ایده‌ی اصلی طراح برای شروع، نظام بخشی به اجزای مختلف طرح و حصول به نتیجه مورد نظر طراح دانست.

با تعریفی ساده می‌توان گفت کانسپت‌ها ایده‌هایی هستند که عناصر گوناگونی را در یک جا گرد هم می‌آورند. این عناصر گوناگون، در متن این نوشتار؛ تفکرات، تصورات و مشاهدات هستند. در معماری کانسپت، مسیری است که طی آن نیازهای فیزیکی، شرایط محیطی و باورها به هم می‌پیوندند و به این ترتیب کانسپت‌ها بخش مهمی از روند طراحی معماری را شکل می دهند.

۶-۲. ریاضیات

انسان سنتی تمامی آفرینش را فیضانی از یکی، از واحد، می‌شمارد و به این مکاشفه می‌رسد که او و طبیعت در ساختار و تناسب اشتراکی دارند که از راه ریاضیات سنجیدنی ست. از آنرو تمامی آفریده‌های انسان و طبیعت به مثابه صوری هستند پذیرای قوانین ریاضی تشابه، تقارن و هندسه. انتظام و تناسب به منزله‌ی قوانین کیهانی‌اند و بر عهده‌ی آدمی ست تا فرآیند ایشان را از راه حساب، هندسه و هماهنگی دریابد. نسبت شکل با تناسب همان گونه است که نسبت ریتم به زمان و هماهنگی به صدا، همچنان که ریتم کیهانی و صداهای هماهنگ بر حسب عدد دریافتنی می‌گردد، دریافت تناسب نیز از همین رهگذر آغاز می‌شود. (اردلان،٦٤:۱۳۸۰) بر همین مبنا ساحت کاربرد ریاضیات و نمادهای ریاضی در معماری را می‌توان به سه دسته‌ی کلی تقسیم کرد؛ هندسه‌ی پلان و احجام بنا، تناسبات بنا و کاربرد اعداد خاص در طراحی.

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

هندسه

هندسه در حد تبیینی از تشخیص اعداد، به انسان سنتی امکان کاوشی ژرف‌تر در فرآیندهای طبیعت می‌دهد. میان یک مثلث و یک مربع فرق‌های ذاتی وجود دارد که تنها اندازه‌گیربنمی‌نواند روشنگرش باشد، درست همچنان که تفاوت ذاتی میان قرمز و آبی با وسایل کمی صرف مکشوف نمی‌شود. مثلث، مربع و دایره صرفا شکل نیستند؛ ذاتا واقعیتی را در بر دارند که درک آن از راه تاویل آدمی را به عالم مثال و سرانجام به حقیقت رهنمون می‌شود.

تناسبات

واحد در حد خالق، با نقطه آغاز می‌شود؛ با دو نقطه، در حد خط، حرکت می‌گیرد که دوران شعاع وارش کره را پدید می‌آورد. کره آشکارترین نماد توحید است و تقسیمش به چند ضعلی‌های محاط منتظم اساس تمامی قوانین سنتی تناسبات را تشکیل می‌دهد.

اعداد

عدد نشانه‌ی رمزی از ارتباط بین ماده و معنی است. هندسه و ادبیات اولای علوم مادی و علوم ماوراء الطبیعه هستند. ریاضیات نقش پر اهمیتی در بیان زیبایی دارد. (ندیمی، ۱۳۷۵- نقش کعبه)

علم عدد از نظر مکاتب منسوب به متألهین به عنوان علمی پر رمز و راز که کثرت علم را به وحدت پیوند می‌دهد شناخته می‌شود. برای نمونه علم عدد در نظر اخوان الصفا طریق وصل به عالم توحید و حکمت ماورء الطبیعه است. علم عدد در نظر اخوان الصفا حکمت الهی است و ماوراء عالم جسمانی است و اشیا از روی نمونه اعداد به وجود آورده شده است. (نصر، ۱۳۵۹) امکانات عدد به صورت ظاهر آن محدود نمی‌شود. هر عدد باطن یا ذاتی دارد که از دیگری متمایزش می‌کند. این باطن تجسمی از وحدت است که عدد را مداوما به سرچشمه‌ی آن پیوند می‌دهد. عدد که به مفهوم فیثاغورثی‌اش از طریق شکل هایی در عالم محسوس شناسا می‌گردد، آن شکل ها را از طریق ذات هایشان به وحدت در می‌آورد.

۶-۳. تزیینات (خوش نویسی، اسلیمی، اشکال تزیینی و هندسه‌ی مسطحه و رنگ)

تزئین ماده در هنر اسلامی را می‌توان اصیل گردانی آن ماده تعبیر کرد بدین معنی که هر فرایندی که باعث شود ماده اصیل گردد و با نمونه ازلی و آرمانی‌اش شباهت بیشتری داشته باشد آن ماده را نماد سزاوارتر و قابل درک تری از عالم باطن می سازد که هنر در کلی ترین تعریفش در بینش اسلام روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده می‌باشد. تزئین تنها راه برای برای رها شدن ماده از سنگینی دنیوی می‌باشد. هنرمند با اصیل گردانی سطوح عقل را به اندیشیدن به فضایی فراتر از ماده سوق می‌دهد تا از پس این نقوش به قلمرو لایتناهی راه یابد.

هندسه

الگوی هندسی چون طرح‌های فضایی نیازمند الگوهای فضاپوش سطحی‌اند- الگوها با نقشمایه‌هایی که پهلو به پهلو نمو می‌کنند. جوهره‌های کیفی همه‌ی شکل‌های هندسی به هدفی مرکزی گرایش دارد. از پیامد خطوط هماهنگی که شکل‌های جداگانه به وجود می‌آورند است که الگوهای متفاوتی به بار می‌آیند. الگوهای سطحی بام‌ها میل به توسعه با خطهایی مدور و مرکزگرا دارند که نماد کیهان است، و این امر متفاوت با خطوط مولد دیوارها ست که گرایش به استحاله‌ی مربع به دایره دارند که نماد گر اعتلای نفس است به روح؛ و کف الگوهای مربع را می‌پذیرد که نماد خود زمین است. (اردلان، ۱۳۸۰:۱۱۴)

خط

کلام خدا با قرآن به اسلام راه یافت. خط بدین‌سان تجسم بصری وحی الهی است، هم به صورت هم به محتوا. نفس ساختار خط، مرکب از کشه‌های به هم بافته‌ی طولی و عرضی در بافتی سخت غنی، از نمادگرایی کیهان شناسی توش و توان می‌گیرد. کشه‌های طولی، جون تار قالی، سبب می‌شوند تا طرح با هستی رابطه برقرار سازد و در عین حال ساختاری به خود گیرد؛ حال آنکه کشه‌های عرضی، همچون پود، با آفرینش همخوانی دارند که توسعه بخش توازن و سیلان طرح تصوری اصلی است.

از خط دو گونه‌ی اصلی پای گرفته که هریک تغییرات گونه گون به خود پذیرفته‌اند. کهن تر از همه کوفی است که بر کشته‌های عمودی یا طولی حروف تکیه دارد و از حیث نقش بندی هندسی‌تر از خط شکسته‌ی نستعلیق است که توسعه‌ی وافعیش در ایران زمین بوده است. (اردلان،۱۳۸۰:۱۲۰) وقتی کلمه یا کلامی که خط مبین آن است درون ترکیبی جای گرفت، نتیجه گونه‌ای تبیین نمادین قرآن می‌تواند به چشم آید.

اسلیمی

اسلیمی‌ها اصولا بازآفریننده‌ی فرآیندهای کیهانی آفریدگار از طریق طبیعت‌اند. همچنان که نواخت بنیاد طبیعت است، اسلیمی‌ها نیز معنای نواخت دارند. هر اسلیمی باز نمای تحرکی است که تکرار منتظم ویژگی‌ها، عناصر، و پدیده‌ها بر آن دلالت می‌کند؛ هم از این روی دارای تناوب است. اسلیمی، کل سطح را پر نمی‌کند بلکه چون صوری ست در فضا که برجسته‌وار بر پس‌زمینه‌ای انفعالی قرار گرفته باشد.

پس زمینه‌هائی فضایی، همچون مکمل این صور و رنگ‌هایشان، اغلب نماینده‌ی مفهوم و طرح تداوم فضایی مثبت‌اند که بر مبنای آن، تناوب اهمیتی در حد نقش مایه می‌یابد.

این نقش مایه‌ها موجد الگوی مدور بی‌پایانند، همانند دوایری از آب بر پهنه‌ی حوض که در دامنه‌های واحد و متعدد گسترش می‌یابند. (اردلان،۱۳۸۰:۱۲۰) منشا عناصر اصلی شان را می‌توان در نقش – نمادهای مذهبی ایران باستان جست که بشنین، گلک، پنجه- برگ، شکوفه‌های اسلیمی و صور ابرهایی که از چین آمده، از آن جمله‌اند.

رنگ

در تمدن‌های باستان و در مذاهب، رنگ‌ها از جایگاه نمادینی برخوردارند. سفیدرا رنگ خدایان می‌دانسته‌اند. مصریان رفتگان خود را در کفن سفید می‌پیچیدند تا رهایی روح پاک را از کالبدی فنا پذیر، نشان دهند. نزد آن‌ها و نزد ایرانیان، رنگ سفید مظهر پاکی، تقوا و پاکدامنی است، رنگ لباس عروس، کبوتر صلح و. . . برای اقوام مایا، آزتک و اینکا که از سرخپوستان امریکا هستند، رنگ آبی با سفید با شمال، سرزمین سرما، پیوند خورده است؛ رنگ سرخ با شرق، سرزمین آفتاب؛ رنگ سیاه با غرب، سرزمین تاریکی؛ و رنگ زرد با جنوب. چنانچه مشاهده گردید، رنگ‌ها در جوامع مختلف، معنایی متفاوت و گاه متضاد دارند و این امر بر غنای هنر ملت‌ها می‌افزاید. (شاهین، ۱۳۸۳)

۶-۴. اجزا و عناصر

در تمامی قالب‌های هنری می‌توان عناصری را دید که جدای از نقش عملکردی به عنوان جزی مادی از یک اثر، دارای نقشی

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

معنوی و با حامل معنایی هستند که گاه نه تنها جنبه‌ی معنوی آن از جنبه‌ی مادی آن کم ارزش‌تر نیست بلکه تاثیر آن در مخاطب بسیار بیشتر از جنبه‌ی عملکردی آن است.

۷. نمونه‌ی موردی

برای تحقیق دسته‌بندی ارائه شده در مقاله سعی بر آن شده است تا با رجوع به ادواری که بیشترین کاربرد نماد و نشانه را داشته‌اند نمونه‌هایی از بهترین ابنیه انتخاب گردد. بی‌شک کاربرد زبانی نمادین به صورت گسترده در گرو عوامل بسیاری است که دو عامل عمده‌ی آن را می‌توان؛ اول توانمندی و خواست طراح برای استفاده از زبانی که با زبان رایج زمان خود متفاوت است دانست که این عامل را باید عاملی فرهنگی قلمداد کرد که در گرو مستقیم با عوامل اجتماعی است به بیانی دیگر هرچه جامعه بالنده‌تر و آگاه‌تر باشد میل به بیان و استفاده از نماد و نشانه نیز در آن افزایش می‌یافت و هرچه به لحاظ فکری در رده‌ای پایین‌تر می‌بود از این کاربرد کم‌تر استفاده می‌شد چراکه اصولا ارتباط همواره به طرف دومی نیاز دارد که قابلیت فهم و پاسخ‌گویی را دارا باشد. و دوم پیشرفت علم معماری و ساخت بنا، به گونه‌ای که قابلیت بروز توانمندی‌های ذهنی طراح را آنچنان محدود نکند که وی از ارائه‌ی اندیشه‌های خود بازماند و جنبه‌های معنوی اثرش را به نازل‌ترین حالت ارائه دهد. و البته عامل دیگری که به لحاظ تکنیکی مد نظر نگارندگان قرار داشت این است که آثاری انتخاب شود که به لحاظ سلامت بدنه و عدم تغییرات اساسی این قابلیت را دارا باشد که بتوان از پس تغییرات جزی به عوامل نمادین آن پرداخت. از این روی دو دوره‌ی معماری صفوی و معماری معاصر برای کنکاشت بیشتر انتخاب شدند.

۷-۱. دوره‌ی صفوی

مدرسه‌ی خان شیراز

معمار بنا در کار خود اعدادی را که نزد شیعیان مقدس هستند به گونه‌ای در کالبد ساختمان نمودار ساخته است و این کار دشواری را که هم ساختمان منطقی و با کاربرد باشد و هم سنت اعداد در آن مرعات شده باشد به خوبی به مرحله‌ی اجرا رسانده است. ساختمان ۹۲ حجره دارد که به حساب ابجد، برابر با نام پیامبر(ص) یعنی محمد می‌شود. همچنین دوازده راهرو دارد به نشانه‌ی دوازده امام. راهرو همواره فضای ارتباطی که امکان دسترسی به محل را فراهم می‌کند. یک مسجد و پنج مدرس، به نشانه‌ی پنج تن دارد که همه‌ی این اعداد با هم اگر جمع شوند، برابر ۱۱۰ می‌شوند. که می‌شود نام مبارک حضرت علی(ع). همراه با چهار اتاق، که خانه خادم و قاری است، می‌شود ۱۱٤ که تعداد سوره‌های قرآن است. (پیرنیا، ۱۳۸۷) همچنین در بنای عمارت به صلاح دید معمار آن از تزیینات و اسلیمی و خطاطی نیز استفاده شده است.

مسجد شیخ لطف الله

شروع ساخت مسجد سال ۱۰۱۱ هجری قمری بوده و تا ۱۰۲۸ هجری قمری به طول انجامیده است. تمام تزئینات سردر به وسیله کاشی معرق بسیار نفیس پوشانده شده است. همچنین در جلوی مسجد حوض هشت‌ضلعی زیبایی قرار داشته که در سال‌های ۱۳۱۶ تا ۱۳۱۸ش برداشته شده است. در این زمان پوشش کف گنبدخانه از جنس گچ بوده و پنجره‌های چوبی منصوب در آن روشنایی زیرزمین را تأمین می‌کرده است (تاریخچهٔ ابنیهٔ تاریخی اصفهان). زیرزمین این مسجد با کاشی‌های فیروزه‌ای تزیین شده و دارای ٤ ستون و سه نورگیر سقفی می‌باشد، راهروی ورودی زیرزمین با کاشی هفت رنگ خشتی تزیین شده و گنبدخانه ، که از نوع تک پوش است. دور تادور گنبد ۱۶ پنجره مشبک دو جداره با کاشی معرق وجود دارد که نور متعالی را وارد فضای گنبد خانه می‌کند. در کتیبه قسمت فوقانی گنبد تمام آیات سوره جمعه ونصر و در زیر کتیبه دوم کمربندی داخل گنبد، در میان ۸ شکل لوزی به خط بنایی با کاشی مشکی بر زمینه سفید به ترتیب از سمت راست محراب، سوره حمد، قدر، همزه، کافرون، انشراح، فیل، ماعون و تین نوشته شده و در چهار کتیبه به خط ثلث در چهار گوشه مسجد سوره های انفطار، لیل، شمس و سوره بینه آمده است. زیباترین و هنرمندانه‌ترین قسمت کاشی کاری مسجد، محراب آن است که ریزترین کاشی معرق دراین قسمت می‌باشد. یکی از زیباترین و هنرمندانه ترین نوع تزییناتی که در این بنا می‌توان بافت ترکیب هوشمندانه‌ی تزیینات، نور و زمان است بدین گونه که صبح آیات مربوط به طلوع از طریق پنجره‌ها نور پردازی می‌شود و با گذشت زمان و تغییر جهت نور در عصر آیات مربوط به غروب خورشید تحت نور هدایت شده از پنجره‌های زیر گنبد قرار می‌گیرد. شکوه و ظرافت کاشی کاری‌های این مسجد و سبک بنا و تناسب هندسی آن مورد اعجاب باستان‌شناسان و مستشرقان خارجی واقع شده و از جمله پرفسور پوپ در« کتاب بررسی هنرهای ایران» و همچنین در کتاب «معماری ایران» خود شرحی راجع به این مسجد نگاشته است. هندسه ی تزیینات زیر گنبد نقش تمثیلی درخت طوبی است. طوبی از جمله درختان بهشتی است که در قرآن توصیف شده است: در قرآن در سوره‌ی رعد آیه‌ی ۲۹ کلمه‌ی طوبی دیده می‌شود. طوبی از نظر لغت به معنای فرح و چشم روشنی، زندگی پاک، دوام خیر، خیر و کرامت و نظیر اینها ست. (شاهچراغی، ٤٦.۱۳۸۹)

آرامگاه شاه نعمت الله ولی

در این بقعه، سایه روشن‌های لطیف و ملایم حاصل از نورگیرها، در ترکیب با خطوط و نقش‌ها و زوایا و تقسیمات هندسی و منظم رواق‌های گرداگرد مزار که ساخت و سازشان به دوره تیموری و صفوی می‌رسد، خطوط آرام و دلپذیری در این مکان پدید آورده‌اند که متناسب با حال و هوای معنوی این بقعه است.

بقعه مشتمل بر حرمی چهار ضلعی است. ارتفاع گنبد از کف حرم تا تیزه ی کاسه ی آن به بیست متر می‌رسد. دو تالار جانبی از طرف شرق و غرب گنبد را احاطه کرده‌اند.

از قسمت‌های دیدنی این بقعه، بنای دارالحفاظ است که ساختمان آن بر اساس کتیبه موجود، در زمان شاه عباس اول احداث شده و به همین مناسبت آن را شاه عباسی می‌خوانند. در پشت بنای دارالحفاظ، صحن دلباز و مصفایی با حوض مرمری به نام کوثر قرار گرفته که متعلق به زمان شاه عباس اول است.

مسجد کبود تبریز

سردر اصلی آن نمونهٔ جالب توجهی از تزیین کاشی کاری معرّق است و در آن کتیبه‌ای به خط رقاع، در متن لاجوردی، مورخ ۸۷۰ق قراردارد که مظهر کمال معرق‌کاری در دورهٔ اسلامی است. به مناسبت رنگ لاجوردی کاشی کاری‌های معرّق، آن را فیروزهٔ اسلام می‌خواندند. برای جلوگیری از انهدام کامل مسجد، در سال‌های اخیر، سفت‌کاری آن برطبق وضع اصلی به توسط ادارهٔ کل باستان‌شناسی تجدید شده است. بیشترین حجم مصالح در تزئین فضاهای داخلی و بیرونی بنا کاشی است که شاید به واسطه ی همین کاشی کاری و رنگ های اصیل آن این بنا لقب فیروزه ی اسلام گرفته است. بعد از کاشی ترکیب کاشی

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

کاری با آجر در ترکیب نقوش اسلیمی و هندسی، عمدتاً در زیر نویزه ها شامل گل های شش پر و موتیف های اسلیمی مقام دوم را دارد. (انصاری و همکاران۱۳۸۹:۴۰) بنای این مسجد دارای تزیینات ارزشمندی ست که فقط در قسمت ازاره‌های بیرونی می‌توان ۵ نوع متفاوت از گره‌های تزیینی را مشاهده کرد که هر کدام اشاره به مفهومی خاص دارند.

همچنین بهره‌گیری مناسب از خطاطی آیات قرآن و انتخاب رنگ متفاوت بنا از جمله مواردی است که این مسجد را از سایر مساجد هم اثر خود متمایز می‌کند.

۷-۳. معماری معاصر

آرامگاه نادرشاه افشار، مشهد

این ساختمان بر اساس دو شکل اصلی هندسی، یعنی مربع و مثلث طراحی شده، با استفاده از سنگ خارای مشهد، با قطعات بزرگ که صلابت و عظمت نادر شاه را به یاد می‌آورد، ساخته شد. تالار آرامگاه به شکل مربع از دو دیوار قرمز رنگ سنگی بسته و دو قسمت ستون بندی باز تشکیل شده، سنگ مزار نادر در گوشه‌ی این مربع در پناه دو دیوار جای دارد و به طرف بیرون نگاه می‌کند. این زاویه و بسته و باز بودن تالار، حالت صحنه‌ی جنگ و دفاع و حمله را به ذهن متبادر می‌نماید.

رنگ قرمز دو دیوار به مفهوم جنگ است و برجستگی‌های سنگی با ابعاد متفاوت که از دیوار بیرون آمده‌اند، نبردهای گوناگون نادر را نشان می‌دهند.

ستون‌های اطراف تالار، در قاعده‌ی بالا و پایین به شکل مربع بوده به ترتیبی که ۴۵ درجه نسبت به هم چرخش دارند و در نتیجه ۸ مثلث با ٤ قاعده در پایی و چهار قاعد در بالا را تشکیل می‌دهند که نشانه‌ای از کلاه نادر است.

طراحی هماهنگ و متناسب برج پایه و مجموعه‌ی مجسمه‌ها و نیز حرکت صعودی قرنیز، حالت دینامیک و حمله و یورش را تداعی می‌کند. در قسمت موزه‌ی کوچک، سه ناودان سنگی عظیم از متن بیرون آمده‌اند که بیشتر جنبه‌ی تزیینی دارند. (خبازی، ۱۳۸۱)

آرامگاه خیام، نیشابور

نمود هر سه شخصیت خیام یعنی ریاضی‌دان، منجم و شاعر به طرز هنرمندانه‌ای در بنای بادبود او نشان داده شده است. دایره‌ی کف برج به ده قسمت تقسیم شده به طوریکه برج بادبود بر ده پایه مستقر باشد. عدد ده اولین عدد دو رقمی ریاضی و پایه‌ی اصلی بسیاری از اعداد است.

از هریک از پایه‌ها دو تیغه‌ی مورب به طرف بالا حرکت می‌کند به طوریکه با تقاطع این تیغه‌ها که به صورت مارپیچ به طرف بالا می‌روند، حجم کلی برج به صورت یک شکل پیچیده‌ی ریاضی و هندسی، در فضا ساخته می‌شود. این شکل هندسی و عدد ۱۰ هر دو نماد دانش ریاضی خیام هستند. برخورد تیغه‌ها با یکدیگر فضاهای پر و خالی و به خصوص ستاره‌های درهمی را در بالا بوجود می‌آورند که از لابه لای آن‌ها آسمان آبی نیشابور پیداست.

ستاره‌ها به تدریج به طرف نوک گنبد کوچکتر می‌شوند تا آخر یک ستاره‌ی پنج پر آن‌ها را کامل می‌کند. این ستاره ها و آسمان اشاره به صورت نجومی خیام دارد. و اما برخورد تیغه‌ها با هم ده لوزی بزرگ می‌سازند که با بهترین تزیین ممکن، یعنی کاشی کاری و خود رباعیات خیام، به صورت خط شکسته و درهم و به روش سیاه مشق های خطاطان بزرگی مانند میرعماد، با کاشی و به صورت نقوش انتزاعی پوشیده شده‌اند که این اولین استفاده از خطوط شکسته در تزیینات بنا در تاریخ معماری ایران بود. از داخل همین لوزی‌ها با نقش گل و برگ و پیچک بازهم با کاشی معرق تزیین شده‌اند که تماما به شخصیت شاعری خیام اشاره دارند.

میدان آزادی

در طرح این بادمان، سبک های معماری دوران‌های مختلف تاریخ ایران از جمله هخامنشی، ساسانی، صفوی، و غیره با دیدگاهی کاملا مدرن تلفیق شده است.

به عنوان نمونه تاق بالایی به صورت اسلامی و تاق پایینی شبیه تاق کسری طراحی شده است. فضای سبز میدان با پوشش گیاهی، به صورت چهار تپه‌ی سرسبز، بر اساس باغ سازی ایرانی طراحی شده است. هندسه‌ی سابت پلان، بر اساس هندسه و فرم نقش زیر گنبد مسجد شیخ لطف الله و فرم آب‌نماهای داخل سابت باالگوبرداری از آب‌نماهای باغ فین کاشان طراحی شده است.

سطح میدان در ضلع شرقی توسط گذرگاهی زیرزمینی به معابر اطراف راه می یابد. طرح این فضا با الهام از معماری سنتی و با توجه به هندسه و تاق بازارهای ایرانی صورت گرفته است. (بانی مسعود،۱۳۹۰:۳۴۷-۳۴۸) از دیگر وجوه توجه امانت به کاربرد نماد و نشانه را می‌توان در تعداد خطوط تقسیم کننده‌ی نمای بنا و همچنین تعداد تقسیمات فضای سبز در سابت پلان در هر ربع محوطه بافت که به ترتیب اعداد ۷ و۵ می‌باشند که هر دو از اعداد مقدس در دین اسلام هستند.

سفارت خانه و منزل سفیر ایران در کره‌ی جنوبی

در این طرح چهار برجک بتنی در شکل مکعب مستطیل در چهارگوشه قرار داده شد که نماد فرشته‌های نگهبان و چهار ستون عالمند. فضای میانی پل‌ها تهی شده تا از این طریق نور به عمق زمین وارد شود در واقع به این ترتیب فضای سفارت به صورت معلق و میان تهی بر فراز زمین و در میان برج‌ها استقرار بافت و فضای میانی آن در هیئت یک حیات مرکزی با سقف، دیواره‌ها و کف شفاف، به صورت یک انبار انرژی برای فصل زمستان شکل گرفت.

کارکنان برای ورود به سفارت از درون پارکینگ در زیر زمین با سوار شدن بر بالابر در فضای بسته و تاریک اعماق زمین از میان یک آب‌نما به سطح گودال باغچه (فضای نیمه زمین- نیمه آسمان) وارد شده سپس به سطح زمین که با رواقی به فضای بیرون متصل است رسیده و در حرکت در مسیر آسمانی وارد حیات بلورین بر فراز برج‌ها می‌شود. در واقع مسیر حرکت صعودی بالابر از تاریکی زمین با گذر از آب و آسمان و ورود به درون منشور بلورین، واجد بیانی از اسطوره‌ی زایش و عروج است.

به عنوان طلسم باطل کننده‌ی چشم زخم، دور کننده‌ی هر گزندی است؛ همچنین در بر دارنده‌ی سه شکل هندسی بنیادین است یعنی دایره- تصور گردش خورشید- و صلیب متشکل از تقاطع محورهای جهات اصلی است، و نیز مربعی که این محورها می‌سازند. این خود نمابانگر جهت یابی عالم‌گیر و جهان شمولی است که در فرهنگ‌های مختلف شناخته شده است.

راه یافتن نور به داخل فضای تاریک و تمرکز آن بر روی آب، مهرابه‌های آیین مهر را در خاطر زنده می‌کند. . (طهوری،۱۳۸۰:۱۳۲)

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

۸. تجزیه و تحلیل

با تطبیق موارد نمادین بافته از ابنیه با دسته‌بندی های ارائه شده از طرف نگارندگان می‌توان به برداشت‌های معنا داری از تفاوت کاربرد نماد و نشانه در این دو دوره‌ی تاریخی دست یافت. حاصل این تطبیق را می‌توان در جداول ۱ و ۲ دید که در آن‌ها به تفکیک دوره‌ی احداث ابنیه پس از دسته‌بندی جایگاه‌های کاربرد نماد ونشانه در هر بنا، نوع نشانه‌ی به کار رفته نیز مشخص شده است. همان طور که در جدول ۲ نیز مشخص است متنوع ترین ابنیه از لحاظ به کار بردن بشترین انواع نشانه در دوره‌ی صفوی، بنای مسجد شیخ لطف الله و مسجد کبود است که از سه نوع نشانه‌ی ازلی، فطری و مفهومی بهره‌مند است و نیز بنای مسجد شیخ لطف‌الله بیشترین تنوع جایگاه‌های کاربرد نشانه را هم دارا است. در ابنیه‌ی دوره‌ی معاصر نیز سه بنای آرامگاه نادرشاه، برج آزادی و سفارت‌خانه‌ی ایران در کره‌ی جنوبی با بهره مندی از سه نوع از انواع نشانه دارای بیشترین تنوع از این منظر هستند. و بنای آرامگاه خیام بهره‌گیری از شش جایگاه‌های نشانه متنوع‌ترین بنا از این حیث می‌باشد. در ادامه و در جداول ۳و۴ و نمودارهای۵ و۶ به تفکیک کمی انواع نشانه در جایگاه‌های کاربرد نشانه در دو دوره مختلف تاریخی پرداخته شده است.

جدول۱: کاربرد انواع نشانه‌ها در جایگاه‌های کاربردی در دوره‌ی معماری معاصر

دوره‌ی صفوی	کانسپت و ایده‌ی اولیه	ریاضیات			+تزیینات					اشیاء خاص
		اعداد	هندسه	تناسبات	اشکال خاص	خطاطی	اسلیمی	هندسی	ترنج	
مسجد شیخ لطف الله		ازلی	*	قصری	درخت طوبی / مفهومی	قطری	*	*	ازلی	ازلی و مفهومی
مدرسه‌ی خان شیراز		ازلی				قطری		*		ازلی
آرامگاه شاه نعمت الله ولی		ازلی		مفهومی		قطری	*	قصری		مفهومی
مسجد کبود تبریز			*	قراردادی		قطری	قصری	*	قراردادی	مفهومی

(مأخذ: نگارندگان)

جدول۲: کاربرد انواع نشانه‌ها در جایگاه‌های کاربردی در دوره‌ی معماری صفوی

دوره‌ی معاصر	کانسپت و ایده‌ی اولیه	ریاضیات			تزیینات					اشیاء خاص
		اعداد	هندسه	تناسبات	اشکال خاص	خطاطی	اسلیمی	هندسی	ترنج	
آرامگاه نادرشاه	مفهومی		ازلی	*				مفهومی	مفهومی	مجسمه / قراردادی کلاه نادر/ قراردادی
آرامگاه خیام	مفهومی	مفهومی	مفهومی / ازلی			مفهومی	*	مفهومی		خیمه / قراردادی
برج آزادی	قراردادی/ مفهومی	ازلی	قراردادی/ مفهومی		نقش صاووس/ قراردادی			*		قوس‌ها/ مفهومی چهار طاقی/ قراردادی
سفارتخانه و منزل سفیر ایران در کره	قصری	قصری	*	مفهومی				ازلی		پرده. آب‌نما. خوضخانه / مفهومی - قراردادی

(مأخذ: نگارندگان)

جدول۳: مقایسه میزان کاربرد انواع نشانه در جایگاه‌های مختلف در دوره معاصر.

معماری معاصر /	تعداد جایگاه‌های به کار رفته	تعداد دفعات به کار رفته
نشانه‌ی قراردادی	٤	۸
نشانه‌ی مفهومی	۷	۱۳
نشانه‌ی ازلی	۳	٤
نشانه‌ی قصری	۲	۲

(مأخذ: نگارندگان)

جدول٤: مقایسه میزان کاربرد انواع نشانه در جایگاه‌های مختلف در دوره معاصر.

معماری صفوی /	تعداد جایگاه‌های به کار رفته	تعداد دفعات بکار رفته
نشانه قراردادی	۲	۲
نشانه مفهومی	۳	۵
نشانه ازلی	۳	۶
نشانه فطری	٤	۷

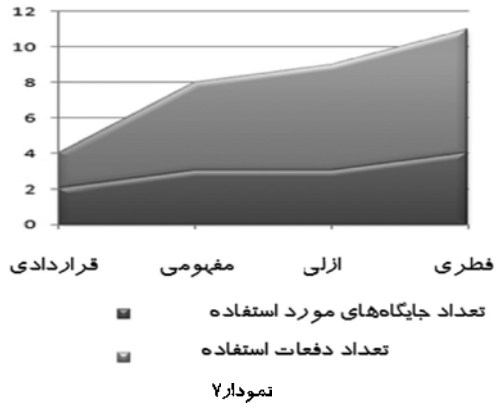
(مأخذ: نگارندگان)

نمودار۵

مقایسه‌ی میزان کاربرد انواع نشانه در دو دوره‌ی صفوی و معاصر را در نمودار شماره‌ی۷ می‌بینیم که گویای استفاده‌ی بیشتر نشانه‌های فطری و ازلی در دوره‌ی صفوی و نشانه‌های قراردادی و مفهومی در دوره‌ی معاصر معماری ایران می‌باشد. و همچنین مشاهده می‌کنیم که در دوره‌ی معاصر بیشترین نوع

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

نشانه استفاده شده مربوط به نشانه مفهومی است و بیشترین نوع نشانه مورد استفاده در دوره صفوی مربوط به نشانه فطری می‌باشد.



نمودار۷

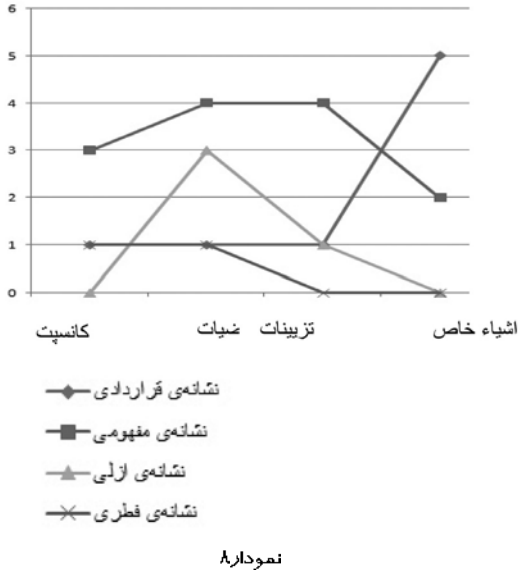
در جداول ۵ و ۶ و نمودارهای ۸ و ۹ نیز به تحقیق در کاربرد انواع نشانه درچهار دسته‌ی اصلی جایگاه‌های کاربرد نشانه در دوره‌های صفوی و معاصر پرداخته شده است که مطابق جداول و نمودارهای مربوطه در دوره صفوی ابتدا تزیینات و سپس کاربرد اشیاء خاص پرکاربردترین بستر برای ظهور انواع نشانه بوده‌است و در دوره‌ی معاصر نیز ریاضیات بهترین بستر برای استفاده از نماد و نشانه در آثار معماری فراهم آورده است.

جدول ۵ و ۶ مقایسه میزان کاربرد انواع نشانه در دو دوره صفوی و معاصر.

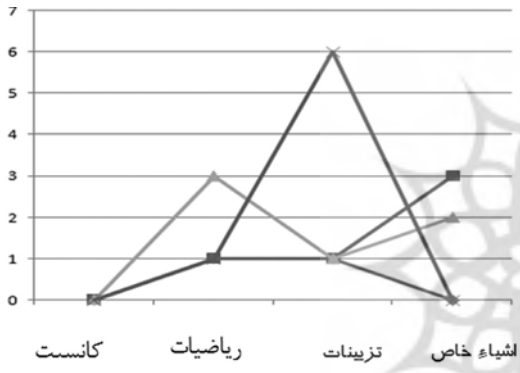
دوره معاصر	کانسپت	ریاضیات	تزیینات	اشیاء خاص
نشانه قراردادی	۱	۱	۱	۵
نشانه مفهومی	۳	٤	٤	۳
نشانه ازلی	-	۳	۱	-
نشانه فطری	۱	۱	-	-

دوره‌ی صفوی	کانسپت	ریاضیات	تزیینات	اشیاء خاص
نشانه‌ی قراردادی	-	۱	۱	-
نشانه‌ی مفهومی	-	۱	۱	۳
نشانه‌ی ازلی	-	۳	۱	۲
نشانه‌ی فطری	-	۱	۶	-

(مأخذ: نگارندگان)



نمودار۸



نمودار۹

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

نتیجه‌گیری

در این مقاله تلاش گردید تا با طرح نگاهی جدید به بحث نشانه‌شناسی و طبقه‌بندی گروه‌های متفاوت نشانه و همچنین جایگاه‌های کاربرد نشانه در آثار معماری به مقایسه‌ی نمونه‌هایی از آثار ارزشمند دوره‌ی صفوی و معاصر ایران پرداخته شود. در این راستا مشخص گردید که کاربرد انواع نشانه در هر دو دوره‌ی معماری مدنظر طراحان بوده است هرچند که مطابق با تغییرات تاریخی و عملکردی ابنیه رویکرد طراحان به استفاده از نشانه‌ها نیز تغییر یافته است. البته می‌توان این تغییرات را ماحصل تغییرات ناخودآگاهی دانست که از ارتباط روز افزون سبک‌های معماری غربیی که با تفکرات معماران این بوم تطبیق یافته است به وجود آمده‌اند. به طور کلی آنچه مقاله سعی در ارائه‌ی آن دارد پیشنهاد کاربرد بسترهایی است که از دیدگاه نگارندگان قابلیت حمل اطلاعاتی از نوع نشانه را دارد تا با بهره‌گیری از این جایگاه‌ها به کیفیتی بی زمان برای طراحی نزدیک شد، چرا که هر کدام از این جایگاه‌ها بستری است که برای نوع خاصی از انواع نشانه مناسب‌تر است و به کارگیری همزمان این جایگاه‌ها می‌تواند کمال مطلوب ذهن معمار را هر چه بهتر فراهم آورد. نشانه‌های ازلی و فطری از جمله نشانه‌هایی هستند که در معماری معاصر کمتر مورد استفاده قرار گرفته‌اند در حالیکه در گذشته به عنوان پلی برای انتقال مفاهیم اعتقادی بسیار پرکاربرد بوده‌اند. در نهایت آنچه در این مبحث بسیار مهم است این است که این رابطه‌ی دو طرفه برای برقراری ارتباط نه تنها نیازمند طراحی است که توانایی کاربرد صحیح این علم را داشته باشد بلکه نیاز به جامعه‌ای نیز دارد که سواد درک و شناخت مطالب نهفته در ذهن معمار را داشته باشد که جز از طریق دسته‌بندی‌ها، طبقه‌بندی‌ها و کنکاش هر چه بیشتر در این حوزه میسر نیست.

فهرست منابع

- اردلان،نادر و بختیاری،لاله(۱۳۸۰). **حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی**،ترجمه حمید شاهرخ، نوبت چاپ،اصفهان: نشر خاک.
- انصاری، مجتبی. نژاد ابراهیمی، احد(۱۳۸۹). هندسه و تناسبات در معماری دوره ترکمانان قویونلو مسجد کبود (قیرزوه جهان اسلام)، **کتاب ماه علوم و فنون ماه**، سال چهارم (پیاپی ۱۲۹)،۴۵-۳۵
- بانی مسعود، امیر(۱۳۹۰). **معماری معاصر ایران (در تکاپوی سنت و مدرنیته)**، چاپ چهارم، تهران: هنر معماری قرن
- برود بنت، جفری. طهوری، نیر (۱۳۷۹). راهنمایی ساده در باب نظریه‌ی نشانه‌ها در معماری، **فصلنامه‌ی ما**، شماره‌ی ۳و۴، (۱)، ۱۲۷-۱۲۰.
- پیرنیا، محمد کریم. معماریان، غلامحسین(۱۳۸۷). **معماری ایرانی**، چاپ اول، تهران: سروش دانش.
- حقیقت بین، مهدی(۱۳۸۷). **نگاهی بر کتاب «هنر اسلامی، زبان و بیان» بررسی خصوصیات هنر اسلامی و نمادگرایی آن از دیدگاه بورکهارت، کتاب ماه هنر**، شماره‌ی ۱۱۹ ، (۵)،۳۷-۲۰.
- سجودی، فرزان (۱۳۸٤). کدام نشانه؟ کدام نشانه شناسی؟، **فصل نامه‌ی خیال**، شماره‌ی۱۲، (۱)، ۱۲۶-۱۲۷.
- شاهچراغی، غزاله(۱۳۸۹). **پارادایم های پردیس درآمدی بر بازشناسی و بازآفرینی باغ ایرانی**، چاپ اول، تهران: جهاد دانشگاهی، واحد تهرانین.
- شاهین، شهناز (۱۳۸۲). بررسی نماد رنگ در تئاتر و ادبیات و در آیین ملت‌ها، هنرهای زیبا، شماره ۱۸،صص ۱۰۸ - ۹۹.
- صفوی، کورش (۱۳۸۱). درک نشانه، **فصل نامه‌ی خیال**، شماره‌ی٤، (٤)، ۵۹-٤۸.
- قیومی، مهرداد(۱۳۸٤). رمز و بنا و آیین، **فصل نامه‌ی خیال**، شماره‌ی۱۲، (۱)،۶۹-۲۶.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد(۱۳۸۳). حکمت معماری اسلامی جستجو در ژرف ساخته‌های معنوی معماری اسلامی ایران، **هنرهای زیبا**، شماره‌ی ۱۹، (۲)، ۶۶-۵۷.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد و محمد مشایخی (۱۳۸۹). **پایسته‌های طراحی مسجد پر مبنای کارکردهای فرهنگی – اجتماعی**، آرمانشهر، شماره ۵، پاییز و زمستان ۱۳۸۹، صص ۷۸-۶۵.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد، محمدرضا بمانیان و ندا خاکسار (۱۳۸۹). **هویت معماری، تبیین معنای هویت در دوره‌های پیشامدرن**، مدرن و فرامدرن، هویت شهر، شماره پاییز و زمستان ۱۳۸۹، صص ۱۲۲-۱۱۳.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد (۱۳۸۱). **هنر اسلامی، در چالش با مفاهیم معاصر و افق‌های جدید**، هنرهای زیبا، شماره ۱۲، صص ۳۲-۲۲.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد (۱۳۸٤). **آموزش نقد معماری؛ تقویت خلاقیت دانشجویان برای تحلیل همه‌جانبه آثار معماری**، **هنرهای زیبا**، شماره ۲۳، صص ۷۶-۶۹.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد و نوشین ناگهانی (۱۳۹۰). **تجلی مفهوم حرکت در معماری معاصر ایران**، مطالعات شهر ایرانی اسلامی، سال اول، شماره ۲، صص ۳٤-۲۱.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد، محمدرضا بمانیان و معصومه مولایی (۱۳۹۰). **فرآیند طراحی زمینه گرا – تجربه معماری ۸۹–۱۳۸۸**، نقش جهان، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، ۱ (۱)، صص ۳٤-۲۱.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد، مهدی حمزه نژاد و مهتاب کامیاب (۱۳۹۱). **اصول طراحی و ساخت مصلی مبتنی بر فرهنگ اسلامی در معماری معاصر ایران**، مطالعات شهر ایرانی اسلامی، پاییز ۱۳۹۱، ۲ (۹)، صص ٤۷-۲۷.
- نقی‌زاده، محمد(۱۳۸۲/ آ). کعبه تجلی و تفسیر زیبایی هستی، **هنرهای زیبا**، شماره ۱۷، (۱)، ۱۸-۵
- نقی‌زاده، محمد(۱۳۸۲/ ب). معنای نشانه‌ها: جان جلوه‌های هنری، **فصل نامه‌ی خیال**، شماره‌ی۱۲،(٤)،۲۱-٤
- گروت، لیندا. وانگ، دیوید(۱۳۸٤). **روش‌های تحقیق در معماری**، ترجمه علیرضا عینی‌فر، چاپ سوم، تهران: دانشگاه تهران.
- طهوری، نیر(۱۳۸۰). بررسی نشانه شناسانه ی آثار یک معمار معاصر ایرانی، **فصل نامه‌ی ما**، شماره‌ی ۵، (۳)، ۱۴۳-۱۲۸
- وزیرنیا، سیما (۱۳۸۱). جایگاه نماد در نظام اندیشه‌ی یونگ، **فصل نامه‌ی خیال**، شماره‌ی٤، (٤)،۷۱-۶۰
- سامی، علی(۱۳۶۳). **شیراز شهر جاویدان**، نوبت چاپ، شیراز: نوید شیراز.
- حسینی فسائی، حسن (۱۳۸۲). **فارسنامهٔ ناصری، به تصحیح منصور رستگار فسائی**، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- **سایت دانشنامه‌ی تاریخ معماری ایران شهر** www. iranshahrpedia. ir