Analyzing the Characteristics of Cultural Meanings of Architectural Elements in Semiotic Layers

Roshina Shahhoseini [1], Vahid Shaliamini *[2], Amirmasoud Dabagh [3], Homa Behbahani [4]

1. PhD Candidate, Department of Architecture, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
2. Assistant Professor, Department of Architecture, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
3. Assistant Professor, Department of Architecture, Soore University, Tehran, Iran.
4. Professor, Department of Environmental Design, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received 10 Sep 2022, Accepted 29 Jan 2023)

Culture is a dynamic and continuous set of codes. Every text has a network of codes in its heart and thus introduces the culture that emerges from it. This complex system of codes is built in different layers and produces meaning based on the interaction of these layers during reading and studying. But in the meantime, apart from culture, text, and author, another factor is also influential in the production of meaning: the audience. The work of codes within the text only begins when it engages with the mind of an audience. When facing an architectural sign, the audience's mind does not lead to only one signified. Each element of a building produces different meanings in different layers. In this study, these layers were the following: functional, environmental, aesthetic, and phenomenological. The functional layer refers to the primary use of the audience; the environmental layer is focused on the essential relationship of the elements with humans and the surrounding environment of the building; the aesthetic layer focuses on the way sense is produced through elemental art; and the layer of phenomenology is related to the platform that each building provides for understanding man and his relationships with the surrounding world. The meanings created in these layers in a hermeneutic process leads to an indeterminate meaning. The main question of the present article is how the cultural implications of architectural building elements interact with each other in different layers. In this regard, the architecture of Mellat and Astara cinema campuses were examined as a text under four functional, environmental, aesthetic, and phenomenological layers. Each building was analyzed in three stages open, central, and selective coding. The results showed that Mellat campus has led to the complete integration between the four layers and the strengthening of the meanings of each layer by the other layers and the achievement of a new definition of the architectural and artistic space. In Astara campus, it has led to focusing on the functional dimension of cinema and neglecting the communication between layers and the lack of satisfaction of the audience from being in the artistic space. The most important components of interaction between layers are the importance of creative form and the expression of different ideas, the prominence of architectural elements, the importance of the relationship between humans and the surrounding space, and a limited adaptation of form and function. The interaction of semiotic layers in the studied buildings presented some important results: 1- The content of each building plays a fundamental role in the way the layers interact. The commercial complex has economic content, the cinema campus has art content and the mosque has religious content. This content acts as a central tool for bringing the layers closer together. In cinema campuses, artistic content increased the importance of sense. In such a way that the layers of environment and aesthetics and phenomenology interacted with each other based on this idea. 2- The layers of aesthetics and phenomenology, as expected, have a lot of interaction with each other, and in a way, the understanding that is created in the audience's mind in the field of phenomenology is a complement to the production of aesthetic implications. Therefore, these two layers can be studied in future research on religious buildings. 3- Although the functional layer is less important than the others in appearance, it is the foundation of any understanding that comes from the building because the function of each architectural element is the first interaction of the audience with that element and the underlying understanding is built in the first encounter.

Keywords: Layered semiotics, architecture, cinema, space, signification.

* Corresponding author. E-mail: vah.shali_amini@iauctb.ac.ir

مقالهٔ پژوهشی

DOI: 10.52547/ciauj.7.2.209

سال هفتم، شماره دوم – پاییز و زمستان ۱۴۰۱

واکاوی نحوهٔ تعامل دلالت‌های فرهنگی عناصر معماری در لایه‌های نشانه‌شناسی (مطالعهٔ موردی: پردیس آستارا و پردیس ملت)

روشینا شاه‌حسینی[۱]، دکتر وحید شالی امینی [*۲]، دکتر امیرمسعود دباغ [۳]، دکتر هما ایرانی بهبهانی [۴]

[۱] دانشجوی دکتری معماری، گروه معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

[۲] استادیار، گروه معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

[۳] استادیار، گروه معماری، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

[۴] استاد، گروه مهندسی طراحی محیط، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۱۹، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۰۹)

چکیده

معماری همانند سایر متون فرهنگی، تفسیر و تأویل شده است و دلالت‌هایی را در ذهن بیننده ایجاد می‌کند. این دلالت‌ها در لایه‌های متمایزی که بر مبنای نظام‌های رمزگان مختلف ایجاد شده است، شکل می‌گیرند. پرسش اصلی مقالهٔ حاضر این است که دلالت‌های فرهنگی عناصر بنای معماری در لایه‌های مختلف چگونه با یکدیگر تعامل می‌کنند. در این راستا، معماری پردیس‌های سینمایی ملت و آستارا به‌مثابهٔ یک متن، در ذیل چهارلایهٔ کارکردی، محیطی، زیباشناسی و پدیدار شناسی به صورت جزءبه‌جزء مورد بررسی قرار می‌گیرد. هر بنا در سه مرحلهٔ کدگذاری باز، محوری و گزینشی تحلیل شده است. نتایج نشان داد پردیس ملت به انسجام کامل میان لایه‌های چهارگانه و تقویت دلالت‌های هر لایه توسط لایه‌های دیگر و دست‌یابی به تعریف جدید از فضای معمارانه و هنری منتهی شده است و پردیس آستارا به تمرکز بر بُعد عملکردی و فرمیِ سینما و غفلت از ارتباط میان لایه‌ها و عدم ارضای ذهنی مخاطب از حضور در فضای هنری منجر شده است. مهم‌ترین مؤلفه‌های تعامل در میان لایه‌ها عبارت‌اند از اهمیت فُرم خلاقانه و بیان ایده‌های متفاوت، برجسته‌شدن عناصر معماری، اهمیت نسبت بین انسان و فضای پیرامون و تطبیق حدودی فرم و عملکرد.

واژگان کلیدی

نشانه‌شناسی لایه‌ای، معماری، سینما، فضا، دلالت.

[*] نویسنده مسئول مکاتبات: vah.shali_amini@iauctb.ac.ir

مقدمه

پدیده‌های مورد شناخت علوم انسانی گستره‌ای بسیار وسیع دارند. اما برخی از شاخه‌های علوم انسانی تلاش کرده‌اند با ارائه‌دادن روش‌های معین امکان شناخت اکثر پدیده‌ها را فراهم کنند. یکی از این نحله‌های فکری، نشانه‌شناسی است که تمرکزش را به نحوهٔ شکل‌گیری معنا و تأویل از پدیده‌های گوناگون اختصاص داده است. از این منظر، همهٔ امور عینی و محسوس در ذهن مخاطب با قرینهٔ ذهنی و نامحسوس خودشان ارتباط برقرار می‌کنند و معنا دقیقاً در لحظهٔ این ارتباط شکل می‌گیرد. بر مبنای این تعریف نشانه‌شناسی به‌صورت ذاتی با «زبان» و «فرهنگ» رابطه تنگاتنگی دارد. هر مطالعهٔ نشانه‌شناسانه به نوعی تحلیل ساختار زبان و فرهنگ است (Mamlis, Bravitt 2017, 157-161). چراکه فرهنگ همان بُعد ذهنی تولیدات ابزاری است. ابزارهای جدید در هر دوره فرهنگ خود را تولید می‌کنند و برای شناخت فرهنگ هر دوره باید عناصر عینی آن دوران را از نگاه نشانه‌شناسی تحلیل کرد. به عبارت دقیق‌تر، هر کنش مطالعاتی که به مفهوم «معنا» مرتبط باشد، جزئی از مطالعات فرهنگی محسوب می‌شود. (Barker 2004). اومبرتو اکو دو اصل اساسی در نظریهٔ نشانه‌شناسی خود داشت. الف: کل فرهنگ باید به‌عنوان یک پدیدهٔ نشانه‌شناختی مطالعه شود؛ ب: تمام جنبه‌های یک فرهنگ ممکن است به‌عنوان محتوای یک فعالیت نشانه‌شناسی مطالعه شود (Karimi et al 2017). همین‌طور، رولان بارت نظام فرهنگ و اسطوره را به‌عنوان نظام نشانه‌ای مطالعه می‌کرد و نزد او هر عنصر فرهنگی، حکم نشانه دارد. پس شاید بتوان گفت هر تحلیل نشانه‌شناسانه از یک پدیدهٔ اجتماعی زیرمجموعهٔ مطالعات فرهنگی قرار می‌گیرد.

ایدهٔ بنیادین دیگری که در تمامی نظریات نشانه‌شناسی وجود دارد، نگاه چندوجهی یا چندلایه به فرآیند دلالت است. اولین درس نشانه‌شناسی در نظریهٔ پیرس این بود که تصویر دود در یک عکس، هم به خود دود دلالت می‌کند و هم به وجود آتش (Majlesi, Reasonable 2018). این بینش پروسهٔ دلالت و تولید نشانه را چندلایه نشان می دهد. (Atã, Queiroz 2016) و مفهوم «دلالت ضمنی» را عمیق‌تر معرفی می‌کند. طبقه‌بندی رمزگان‌ها به سه گروه رمزگان فنی، نحوی و معنایی در نظریهٔ اومبرتو اکو نیز بر همین اساس انجام شده است. یک عنصر معماری هم به لحاظ فنی و هم در ارتباط نحوی با سایر عناصر و هم در ارتباط با فرهنگ جامعه به سه مدلول مختلف دلالت می کند و هر کدام از این دلالت‌ها در نظام‌های رمزگانی متفاوت و در لایه‌ای متمایز انجام می‌شود (Eco 2005). همین بینش را بارت در تحلیل‌هایش به‌نوع دیگری نشان داد. بسط و گسترش این ایده در نشانه‌شناسی بدون بهره‌مندی از مفاهیم متن و بافت در نظریات ساختارگرایی و پساساختارگرایی امکان پذیر نیست. بر همین مبنا بود که سجودی (۱۳۸۲) با جمع‌بندی تمامی این نظریات به یک مدل مفهومی برای تحلیل فرآیند چندلایه دلالت از یک متن رسید. این مدل هدفش را تحلیل متن قرار می‌دهد اما رویکردی فرهنگی دارد. لایه‌های هر متنی بر این اساس که با کدام نظام رمزگان در ارتباط است، نسبتی با فرهنگ خواهد داشت. بر اساس این الگو، متن شبکه‌ای باز از لایه‌های متعدد خواهد بود که هریک از لایه‌ها حاصل رمزگان‌های متفاوت است؛ برخی از آن‌ها در مقایسه با سطوح دیگر اصلی‌تر تلقی می شود و در تجلی‌های متنی حضور ثابت دارد. لایه‌ها دارای ارتباط تنگاتنگی با یکدیگرند و به‌واسطهٔ تعامل و تأثیر متقابلی که از یکدیگر می‌پذیرند، در قالب متن و عینیت ناشی از یک نظام دلالت‌گر تحقق می‌یابند و تفسیر می‌شوند (Sojodi 2003, 146). بنابراین، نظریهٔ نشانه‌شناسی لایه‌ای فرزان سجودی روشی کاربردی است برای بهره‌مندی نظری از بحث‌های ساختارگرایان و پساساختارگرایان درباره متن، بافت، نشانه، معنا، دلالت و امثالهم.

اگر پدیدهٔ مورد بررسی، چند اثر معماری باشد و اگر

محتوای این آثار فرهنگی باشد، تحلیل نشانه‌شناسی لایه‌ای این آثار اساساً یک مطالعهٔ فرهنگی خواهد بود. انسان به‌عنوان یک عامل تأثیرگذار و معناساز در محیط‌های انسانی موجب ایجاد فضاهایی با معناهای گوناگون می شود. آنچه یک مکان را به فضای حسی تبدیل می‌کند، تفسیر و دلالتی که انسان از آن مکان کسب می‌کند. فضا در وجود انسان ساخته می‌شود. ذهن، فکر، حس و نیازهای انسان در مواجهه با یک بنا شروع به تحلیل کرده و هر فردی تفسیر خودش را خواهد داشت. اما چون به گفتهٔ اومبرتو اکو اذهان جمعی وابسته به دانشنامه‌های هر دوره است، می‌توان به اشتراکات زیادی در این تفاسیر شخصی رسید. پرسش اصلی مقالهٔ حاضر این است که مخاطب در مواجهه با پردیس‌های سینمایی شهر تهران به‌صورت عموم چه دلالت‌هایی را در لایه‌های مختلف تجربه خواهد کرد و این لایه‌ها چه تعاملاتی با یکدیگر دارند؟

۱. پیشینه تحقیق

در حوزهٔ نشانه شناسیِ معماری مطالعات بسیاری انجام شده است. همین‌طور نظریهٔ نشانه‌شناسی لایه‌ای در مطالعات ادبی و فرهنگی در چند پژوهش دیده می‌شود. اما آنچه برای این پژوهش اهمیت دارد مطالعاتی است که بر اساس بینش نشانه‌شناسی لایه‌ای در حوزهٔ معماری انجام شده است. نقره‌کار و رئیسی (۱۳۹۰) مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نشانه شناختی سامانهٔ مسکن ایرانی برپایهٔ ارتباط لایه‌های متن/ مسکن» منتشر کردند. در این مقاله برای تبیین این مسئله، ضمن تشریح مفاهیم نشانه‌شناسی شمایل، نمایه و نماد، رمزگان‌های سه‌گانهٔ علمی، زیبایی شناختی و اجتماعی که متأثر از مفاهیم فوق هستند، معرفی می‌گردند. نتیجهٔ نهایی این بود که شرط لازم برای تقویت انسجام سامانهٔ مسکن ایرانی، تناسب و توازن در تغییرات هم‌زمانی و درزمانیِ لایه‌های مختلف متن/مسکن است. غفاری (۱۳۹۶) در تحقیقی با عنوان «تحلیل نشانه‌شناختی بافت تاریخی کرمان بر پایل ارتباط لایه‌های متن/بافت» نشان داد چگونه لایه‌های مختلف و سازندهٔ متن/بافت سنتی، ارتباطی هم‌افزا و بافت‌ساز داشته و به‌عکس در وضعیت معاصر به دلیل برهم‌خوردن ارتباط لایه های رمز گان, اعم از اجتماعی-فرهنگی، کارکردی، زیبایی‌شناختی، معنایی و... نتایج حاصل از مناسبات‌ها، انسجام‌زدایی و اغتشاش سامانهٔ بافت را موجب شده است. ذوقی توتکابنی و همکاران (۱۴۰۱) مقاله‌ای با عنوان «تحلیل و بررسی متن آثار شاخص معماری معاصر ایران بر اساس خوانش دلوز از فرم» منتشر کردند. هدف اصلی این مقاله شناخت جایگاه نظریهٔ نشانه‌شناسی متن، تبیین متن معماری و لایه‌های اثرگذار آن بر شکل‌گیری فرم از نگاه دلوز و شناسایی مؤلفه‌های هریک از انواع فرم در معماری معاصر است. یافته‌ها نشان داد با به کارگیری لایه‌های متن به‌صورت صریح و آشکارا، فرم بزرگ از انواع فرم دلوزی محقق می‌گردد. با حذف و کسر بخشی از رمزگان در طرح و معناسازی به صورت ضمنی، فرم کوچک خلق می شود. حاکی از آن است که اکنون معماری معاصر ایران با خلق رمزگانی نو از طریق بازی با دال‌ها در لایه‌های گوناگون متن، درک عمیق‌تر و متکثری از معنا را بیان می‌دارد. پناهی و همکاران (۱۴۰۱) در مطالعه‌ای با عنوان «روش نشانه شناسی لایه‌ای در خوانش فضاهای معماری» نظریهٔ نشانه شناسی لایه‌ای را به شکل دقیقی بر خوانش فضای معماری بسط داده‌اند. فرآیند حاصل از این تحقیق به این نتیجه دست یافته است که برای خوانش پروژه‌های ممتاز معماری مفهومی می‌توان از نشانه شناسی لایه‌ای بهره بُرد و تئاتر شهر در تمامی لایه‌های هم‌نشینی متن، بافت، بینامتنیت، رمز، رسانه، دارای معانی متعددی بوده و خوانش نهایی آن مستلزم عبور از تمام لایه‌های هم‌نشین بوده است. رضازاده و همکاران (۱۳۹۲) مقاله‌ای با عنوان «بررسی کارکرد و معنای فرم شهر مدرن از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای» منتشر کردند. در این نوشتار بررسی عوامل مؤثر بر گسست معنایی فرم شهر مدرن مورد توجه قرار گرفته است. به‌نظر می‌رسد به دلیل دگرگونی

عوامل غیرفضـــایی به‌عنوان لایهٔ تأثیرگذار بر متن، از فرم شهر بافت‌زدایی شده و بعضاً دریافت معنی دچار تعلیق گردیده و شـخص را در تفسـیر، دچار سـردرگمی کرده اســت. طلایی و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «تدوین مدل مفهومی نشـانه‌شـناسـی بازار سـنتی ایران» نشـــان دادند بازار متنی اســـت که لایه‌های متعدد آن بر یکدیگر لغزیده و مناسبات انحصارطلبانه و جدایی‌طلبانهٔ عناصـر بنا به مناسـبات هم‌پوشـانی و نفوذ تبدیل شـده اســـت. لایه‌های کالبدی، کارکردی، محیطی، زمانی و معنایی با هم آمیخته و یگانه شده‌اند و یک کلیت نظام‌مند به نام بازار را به‌وجود آورده‌اند. نرج‌آبادی فام و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی معناشناختی نشـــانه‌های معماری محلات قدیمی و معاصـــر از منظر اندیشـهٔ اسـلامی و از دیدگاه ادراک شـهروندان» به این نتیجه رسیده است که نشانه‌های محلات سنتی، کارکرد مذهبی و نشـــانه‌های محلات معاصـــر، عملکردی مادی دارند. بر اســـاس یافته‌های تطبیقی، درک شـــهروندان از نشانه‌های معماری در محلهٔ سنتی شتربان در مقایسه با محلهٔ نوساز رشدیه، در سه سطح معانی شکلی-کاربردی، ذهنی-عاطفی و ارزشـی-نمادین با اصـول معناشـناسـی برآمده از اندیشهٔ اسلامی (الهی-معنوی، اجتماعی، زیست محیطی و هویتی) انطباق بیشـتری دارد. علی نام (۱۴۰۰) پژوهشی با عنوان «بررسی فرایند موقعیتی تولید معنا در فضاهای شهری از منظر نظریهٔ ادراکات اعتباری» منتشر کرد و به این نتیجه رســـید که فرایند موقعیتی تولید معنا طبق نظریهٔ اعتباریات در دو فرایند زمینه‌ســـاز و فرایند ارادی قابل تبیین است. فرایند زمینه ساز تولید معنا مبتنی بر حقایق عینی و فرایند ارادی تولید معنا مبتنی‌بر معانی اعتباری از محیط است.

این پژوهش‌ها دو کار مهم انجام داده‌اند: اول اینکه، چندلایه‌بودن متون معماری را از منظر نشـــانه‌شـــناســـی تشـــریح کردند. دوم اینکه، هم به بناهای ســـنتی و هم به بناهای مدرن توجه کرده‌اند. مقالهٔ حاضـــر قصـــد دارد در ادامهٔ این روند وجه کاربردی پژوهش را بیشـــتر کرده و پس از انتخاب چهارلایهٔ معین پیرامون بناهایی که مشـابه آن‌هـا در پژوهش‌هـای پیشـــین نبوده اســـت، یعنی پردیس‌های ســـینمایی، روند ایجاد دلالت‌ها در لایه‌های مختلف را با وضوح بیشتری نشان دهد.

۲. روش تحقیق

روش تحقیـــق: ازآنجاکـه تحقیـق نشانه‌شناسـی ذاتـاً کیفـی اســـت و دربردارنـــدهٔ مجموعـــه‌ای از روش‌هـــای تفســـیری است کـه بـه‌دنبال توصـیف، رمزگشـایی و تجربـه اسـت، لـذا نوع پـژوهش پیشِ رو نیـز از نـوع تحقیـق کیفـی اسـت کـه با روش تحلیلـی و توصـیفی بـا تکیـه بـر مطالعـات میـدانی و رویکـرد نشـانه‌شناسـانه اسـت. در ایـن رویکـرد از روش نشانه‌شناسی لایه‌ای استفاده شد.

جامعـــه و نمونـــهٔ آمـــاری: جامعـهٔ آمـاری پردیس‌هـای سینمایی فعال شهر تهران بـود. نمونـهٔ آمـاری بـر اسـاس ایـن دلایـل انتخـاب شـدند. تفـاوت در محـیط پیرامـون دو بنـا، تفـاوت در فـرم معمـاری، تفـاوت در ورودی بنـا و سـایر تفاوت‌هـایی کـه دو بنـا را از هـر جهـت از یکـدیگر متمـایز می‌کنـد. دو پـردیس سـینمایی ملـت و آسـتارا انتخـاب شدند.

گردآوری اطلاعات: بـرای رسـیدن بـه کـدهای بـاز دقیق‌تر علاوه‌بـر مشـاهداتی کـه محقـق از سـینماهای تهـران داشـت، تـلاش شـد از حاضـرین در سـینما نیـز پرسـش‌هایی شـود. ایـن پرسـش‌ها بـه صـورت دوسـتانه و بـه صـورت شـفاهی پرسـیده شـد و پـس از پایـان گفـت‌وگو نکـات مهـم توسـط محقـق یادداشـت شـد. طبیعتـاً، تمـامی افـرادی کـه در دو سـینمای مـورد مطالعـه حضـور داشـتند، قابـل محاسـبه نیسـت. امـا بـر اسـاس روش نمونـه‌گیری سـهمیه‌ای از هـر سینما حدوداً ۲۵ نفر انتخـاب شـد. دلیـل انتخـاب ایـن تعـداد اشباع‌شـدن پاسـخ‌ها پـس از ایـن تعـداد بـود. پرسـش‌های ۱ و ۸ بـه لایـهٔ محیطـی، پرسـش ٤ بـه لایـهٔ کـارکردی، پرسـش‌های ۲ و ۳ بـه لایـهٔ زیباشناسـی و پرسـش‌های ۵ و ٦ و ۷ به لایهٔ پدیدارشناسی مرتبط است.

جدول ۱. پرسشنامهٔ تشریحی
Table 1: Descriptive questionnaire

ردیف	پرسش
۱	به‌محض تماشای نمای بیرونی سینما چه ذهنیتی نسبت‌به این بنا پیدا کردید؟
۲	ورود به سینما باعث شکل‌گیری حس جدید در شما شد؟
۳	به‌جز سالن سینما کدام بخش‌های بنا بیشتر برای شما اهمیت داشتند؟
۴	آیا تمامی بخش‌های بنا نیازهای اولیهٔ شما را برطرف کردند؟
۵	قصد دارید دوباره به این سینما بیایید؟
۶	قدم‌زدن در بخش‌های مختلف این بنا به شما حس جدیدی نسبت‌به خودتان می‌دهد؟
۷	از زمان ورود به بنا تا لحظهٔ ورود به سالن سینما چه فرآیندی در ذهن شما ایجاد شد؟
۸	بین فضای کلی بنا و محیط پیرامون آن چه ارتباطی حس می‌کنید؟

روش کدنویسی: کدهای باز: برای نوشتن کدهای باز دربارهٔ هر عنصر معماری، پردیس‌های سینمایی از دو روش مشاهده و پرسش‌های تشریحی استفاده شد. کدهای محوری: این کدها بر اساس جمع‌بندی کدهای باز در هر لایه از هر بنا نوشته شدند و تلاش شده است تا به‌صورت اجمالی آن بنا را در آن لایه معرفی کند. هدف از کدگذاری محوری ارتباط بین مقوله‌های تولیدشده در مرحلهٔ کدگذاری باز است. اساس ارتباط‌دهی در کدگذاری محوری بر بسط و گسترش یکی از مقوله‌ها قرار دارد. برای مثال، مقولهٔ مشترکی که در کدهای باز لایهٔ زیباشناسی یکی از سینماها نوشته شده‌اند، بسط داده شده و به‌عنوان کد محوری آن لایه سینما نوشته شده است. کدهای گزینشی: این کدها نیز جمع‌بندی کدهای محوری هستند و به‌نوعی معرفی کل یک بنا از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای محسوب می‌شوند. در کدگذاری گزینشی مقوله‌محوری را به شکل نظام‌مند به دیگر مقوله‌ها ربط داده و آن روابط را در چارچوب یک روایت ارائه می‌کند.

۳. چهارچوب نظری

بر اساس نظریهٔ نشانه شناسی لایه‌ای در انتخاب لایه‌ها باید سه اصل رعایت شود: ۱- لایه‌ها با ماهیت ذاتی مصداق‌ها سنخیت داشته باشند. ۲- لایه‌ها در تعامل و ارتباط با یکدیگر باشند. ۳- عناصر معماری در جوار یکدیگر به معنا می‌رسند. در تمامی تعاریف معماری، از آن هم به‌عنوان فن و هم به‌عنوان هنر یاد شده است. تقابل دوگانهٔ فرم/عملکرد در همین راستاست. از همین رو، ماهیت ذاتی معماری دو لایهٔ کارکردی و زیبایی‌شناسی را ضروری خواهد کرد. همچنین با توجه بر اصل سوم و اهمیت عناصر نمای بیرونی بنا و ارتباطی که بین این عناصر و بناهای اطراف مصداق ایجاد می شود، لایهٔ محیطی یکی از لایه‌های مکمل خواهد بود. درک حسی که مختص لایهٔ زیبایی‌شناسی است، تنها در یک تجربهٔ شهودی و بی‌واسطه با بنای معماری حاصل می شود. جایی که مخاطب و بنا به یگانگی برسند (Panj Teni et al 2016; Memari, Talebzadeh 2015) و این دقیقاً همان بینشی است که پدیدار شناسی به هستی دارد. در واقع، بر اساس اصل دوم لایه‌ای که به صورت تنگاتنگ با لایهٔ زیبایی‌شناسی در تعامل و ارتباط است، لایهٔ پدیدارشناسی است. درک حسی تنها در تجربهٔ زیستی حاصل می شود و پدیدار شناسی به تجربهٔ زیستی مخاطب با بنا می‌پردازد.

الف) لایهٔ کارکردی: در معماری، کارکردگرایی یک اصل تلقی می‌شود، مبنی‌بر اینکه ساختمان‌ها باید صرفاً بر اساس هدف و عملکرد ساختمان طراحی شوند که درواقع موضوعی گیج‌کننده و مناقشه‌برانگیز در این حرفه محسوب می‌شود. به‌ویژه در رابطه با معماری مدرن، گرچه در ابتدا آشکار به نظر می‌رسد کمتر مشهود است. بیان نظریهٔ کارکردگرایی در ساختمان‌ها به اثر سه‌گانهٔ ویتروویو[1] بازمی گردد. جایی که ترجمهٔ متفاوت «کالا»، «تسهیلات» یا «سودمندی» انجام گرفته و به‌همراه ثبات و زیبایی به‌عنوان یکی از سه اهداف کلاسیک معماری به‌کار می‌رود (I F

Pane et al, 2018). دیدگاه‌های کارکردگرایانهٔ معمول برخی از معماران احیای سبک گوتیک بود. به‌طور خاص، آگوستوس ولبی پوگین[۲] گفته‌اند «در مورد بنا نباید ویژگی هایی وجود داشته باشد که برای راحتی، ساخت‌وساز و منزل لازم نباشد» و «تمام تزئینات باید از غنای ساخت‌وساز اساسی ساختمان تشکیل شود»(Terzoglou 2018). در اواسط دههٔ ۱۹۳۰، کارکردگرایی به جای مسئله، بیشتر به‌عنوان یک رویکرد زیبایی شناسی مورد بحث قرار گرفت تا یکپارچگی طراحی (کاربرد). ایدهٔ کارکردگرایی با کمبود تزئینات عجین شده بود که مسئلهٔ متفاوتی است (Mitrovic 2012, 153). در لایهٔ کارکردی آنچه اهمیت دارد، هم‌راستابودن فرم و عملکرد است. فرم نباید آنچنان آوانگارد یا سنتی باشد که عملکرد دچار خدشه شود. عملکرد برای بنای معماری ذاتی و بنیادین است و باید تأکید کرد که این وجه ذاتی در سه مؤلفه تعریف می‌شود: ۱- عملکرد کلی بنا (هر بنایی باید بتواند به وظیفهٔ اصلی خود عمل کند. تفاوت اساسی معماری مسکن و فروشگاه از همین روست.) ۲- عملکرد هر عنصر معماری (هرکدام از عناصر یک عملکرد مشخصی دارند) ۳- نسبت عملکرد عناصر (تقریباً همهٔ عناصر معماری در کنار یکدیگر عملکردهای جدیدی تولید می‌کنند. برای مثال، پله‌ها در کنار راهرو، یا دیوار در کنار پنجره)

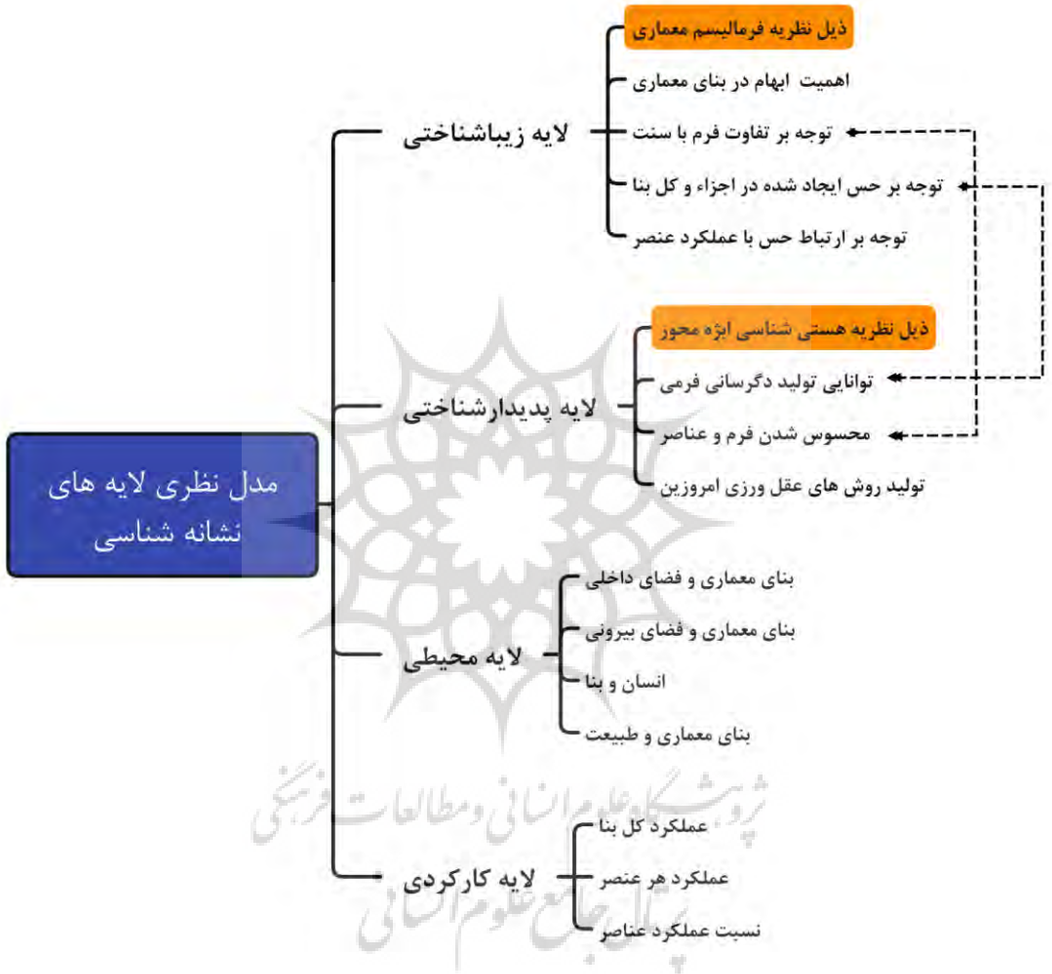
ب) لایهٔ محیطی: مکان تنها یک سرپناه برای فعالیت‌های انسان نیست بلکه پدیده‌ای است که انسان در تعامل خود با آن، بدان معنا بخشیده و به آن دلبسته می شود، تاآنجاکه گاه حتی خود را با آن بازمی‌شناسند(Daneshpour, Charchchian 2016). روان‌شناسان عصر حاضر نشان داده‌اند که واکنش‌های حسی، روانی و اخلاقی فرد با دوران طفولیت، پرورش ذهنی و عاطفی و نیز محیط زندگی او پیوندی منطقی و ناگسستنی برقرار می‌کند (Nohi, Zibafar 2015). برای ایجاد محیطی مطلوب و رضایت‌بخش در فضای مسکونی لازم است ارتباط انسان‌ها با محیط (و مخصوصاً خانه به‌عنوان جایی که انسان خود را مالک آن می‌داند و بیشترین ارتباط انسان با محیط در آنجا صورت می‌گیرد) و نیازهای مادی و معنوی و انتظارات او نسبت‌به فضای سکونتش بررسی و شناخته شوند. هرچه طراح در مورد وضع موجود و ماهیت محیط و مردم بیشتر بداند، با اطمینان بیشتری می‌تواند به نیاز افراد ذی‌نفع پاسخ بگوید که این خود موجب رضایتمندی ساکنان از مکان سکونتشان می‌شود. راپاپورت در تفسیر رابطهٔ انسان و محیط، به بحث معنا در محیط توجه داد. وی محیط را دربرگیرندهٔ یک رشته روابط (مناسبات) میان اشیا با اشیا، اشیا با مردم و مردم با مردم می‌داند و اصل طراحی را بر چهار مفهوم استوار می کند: فضا، زمان، ارتباط و معنا (Rastbin et al 2013). پس در لایهٔ محیطی یکی از مؤلفه‌های مهم ارتباط میان انسان و فضای بناست. اما از آن‌جهت که فضا مرتبط با بُعد ذهنی و روانی بناست، پس طبیعی است که با بُعد عینی بنا دائم در تعامل باشد. از همین رو، برای درک بهتر لایهٔ محیطی باید به دو مؤلفه دیگر نیز اهمیت داد و بنای معماری را در ارتباط با فضای داخلی و فضای خارجی درک کرد. همچنین اگر بنایی مانند پردیس ملت در محیطی ساخته شود که با عناصر طبیعی ارتباط داشته باشد، باید به عامل محیطی طبیعت نیز بها داد.

ج) لایهٔ زیباشناسی: زیباشناسی حوزه‌ای از علوم انسانی که نظریات بسیاری را در خود جا داده است. از همین رو، ضروری است که در این مقاله یکی از نظریات این حوزه برای مطالعه انتخاب شود. نظریه‌ای که هم به حس توجه کند و هم فرم. بهترین انتخاب به‌احتمال زیاد نظریات فرمالیسم است. فرم در هنر معماری تنها به آنچه دیده می شود یا فعالیت‌هایی که در فضای محدود انجام می‌شود، محدود نمی‌شود. و یا حتی معناهایی که از نشانه‌های نمادین عناصر معماری استخراج می‌شود، بیان‌کنندهٔ کلیت مفهوم فرم نیست. بلکه تمامی عناصر معماری در حال ساخت یک نظام مفهومی هستند که تقریباً همه‌چیز را دربرگرفته است و می‌توان آن را همان فرم دانست (Stankovic 2018). با همین پیش‌فرض باید یک پرسش مهم پرسید: چه عواملی فرم یک بنا را تعیین می‌کنند؟ کلی‌ترین پاسخ را این‌گونه می‌توان داد: هرچه ماهیت بنا کارکردگرایانه‌تر باشد، عملکردها بیشترین

تأثیر را در فرم آن خواهند داشت و هرچه ماهیت بنا از وجه کارکردی دور باشد، اندیشه‌ها و ایده‌های آن فرهنگ دربارهٔ حقیقت، فرم بنا را معین می‌کنند. از همین روست که خانه‌ها در اکثر کشورهای جهان تا حد زیادی شبیه یکدیگر هستند؛ چون به عملکردها وابستگی دارند، اما بناهای مذهبی یا هنری از یکدیگر متمایز هستند. (و اگر تشابهی هست به دلیل اشتراکات فرهنگی است، همانند وجود گنبد در اکثر بناهای مذهبی) در این زمینه باید توجه داشت که فرم‌های هر فرهنگی طی یک فرآیند تاریخی شکل می‌گیرد. همانند فرم مساجد اسلامی یا کلیساها که حدود دو تا چهار قرن زمان برد. همین‌طور در ماجرای انقلاب صنعتی جهان دچار چنان تغییرات عظیم اجتماعی–فرهنگی‌ای شد که ایجاد یک تغییر کلی در فرم معماری نیز ضروری شد. در این دوره فرم‌ها رفته‌رفته بر اساس عملکردها انتخاب شدند و به این دلیل قدرت بیان محتوایی خود را از دست دادند. «برخلاف معماری بدون معمار، که چیزی کاملاً مردمی بود، در معماری مدرن فرم‌ها مایملک اختصاصی معدودی از معماران شد و چنین بود که این زبان برای تودهٔ مردم دیگر قابل‌فهم نبود» (Groter 2003 278). بنابراین، سه عامل اصلی شکل دهنده فرم معماری هستند: ۱– اندیشه‌ها و ایده‌های فرهنگ ۲– عملکردها ۳– اصول زیباشناسی. در قرن بیستم نقش عامل اول رفته‌رفته کم‌رنگ‌تر شد. طوری‌که دو مجتمع تجاری، در دو نقطهٔ مختلف جهان، خالی از ایده شده و عملکردها و اصول زیباشناختی یکسانی پیدا کردند. و این یعنی تعریف فرم برای مبنای تناسبات زیبا شناختی و عملکرد. با توجه بر نظریاتی که شکلوفسکی و سایر متفکران فرمالیسم ادبی و معماری ارائه داده‌اند، مهم‌ترین دغدغهٔ نگاه فرمالیستی، داشتن آشنایی‌زدایی و ایجاد تفاوت با سنّت هنریِ پیشین است (Bluri Bezaz, Mostaghni 2018). این آشنایی‌زدایی خودبه‌خود مؤلفهٔ دوم یعنی ابهام را تولید خواهد کرد. البته نه ابهام عقلانی بلکه ابهامی که در درک حسی ایجاد می‌شود. چراکه فرمالیست‌ها مهم‌ترین وظیفهٔ هنر را برانگیختن حس می‌دانند.

د) لایهٔ پدیدارشناسی: پدیدارشناسی نیز شامل نظریات و نظام‌های فلسفی بسیاری است. در این حوزه هایدگر توجه بیشتری بر معماری داشته است. اما در دهه‌های اخیر گراهام هارمان بر اساس نظریات هایدگر توانست نظریه‌ای فلسفی ارائه دهد که بسیار با معماری نزدیک است. نظریهٔ هستی‌شناسی اُبژه‌محور. در علم متافیزیک، هستی‌شناسی اُبژه‌محور[۳] مکتبی فکری تأثیرگرفته ازهایدگر در قرن ۲۱ است که ارجحیّت انسان بر غیر انسان را رد می‌کند. این امر با «انسان‌مداری» نهضت کوپرنیکی کانتی، مورد قبول متافیزیک معمول، در تضاد است (Harman 2002, 2). در متافیزیک کانتی گفته می‌شود که اشیای محسوس با نفس موضوع مطابقت دارد و به‌نوبهٔ خود به محصول معرفت انسان تبدیل می‌گردد (Levi 2011). هستی‌شناسی اُبژه‌محور می‌کوشد بناهایی برای شناخت ماهیت اشیا خلق کند. بناهایی که در آن اشیا این امکان را داشته باشند که انسان‌ها را غافلگیر کنند. انسان تنها از طریق قدرت حس و تخیل می‌تواند چنین رابطه‌ای با اشیا برقرار کرده و با برقراری ارتباط با بُعد نفسانی آن‌ها، فرم‌های پیچیده‌ای که اشیا در ارتباط با یکدیگر کشف کرده‌اند، به صورت شهودی مشاهده کرده و عینی کند. به عبارت ساده‌تر، آن فرم‌های پیچیده در جهان اطراف و در ارتباط میان اشیا ساخته می‌شود و انسانی با شهودی سرشار تنها توان مشاهدهٔ آن را خواهد داشت. در همین راستا، نیز به معماری نگاه می‌کند. معماری را باید نحوه‌ای از دانش تلقی کرد. فیلسوفان کلاسیک گفته‌اند روح هرگز بدون خیال نمی‌اندیشد که مقصود این است که اندیشه همواره به یک مادهٔ خیالی نیاز دارد، چیزی که حامل اندیشه باشد (Bogost 2012, 6). لذا ما خیال را پلی میان ادراک و فهم تلقی می‌کنیم. نتیجه‌ای برآمده این است که فضایی در ذهن وجود دارد که کار تخیل در آن صورت می‌گیرد. تخیل از دیگر فرآیند های ذهنی همچون ادراک یا یادآوری متفاوت است، زیراکه برای ادراک لازم است متعلّق ادراک وجود داشته باشد. و تخیل چنین الزامی ندارد. خیال از قبل موجود نیست تا اینکه توسط تخیل خلق شود. تخیل با مفهوم نیز تفاوت دارد، زیرا تخیل نیازمند تحقق اندیشه است. و در اینجا ما به این ایده نائل می‌شویم که معماری دانش تولید می‌کند. برای تحقق چنین بینشی معماری

باید «محسوسیت فرم در شکل‌پذیری» و «توانایی تولید دگرسانی‌های فرمی» را ترویج کند و منادی «تولید روش‌های امروزین عقل‌ورزی» باشد (Foster Gage 2015). شخص نباید زیر بار مدل‌های تاریخی دلالت برود بلکه باید «با توانایی تولید، مهار و فهم جنبه بنیادینی از قضاوت و تحلیل در معماری» انکارناپذیر عصر کنونی، رهانیده و توانا شود. این عقل الهام‌بخش یک معماری مبتنی‌بر هستی شناسی ابژه‌محور است که حیرت را نه برای آنچه انجام می‌دهد بلکه برای آنچه هست برمی‌انگیزاند. معماری از رشته‌ای دربارهٔ ساختمان به رشته‌ای تبدیل می شود که فقط ناظر به ساختمان نیست بلکه تعیین می‌کند که ما و دیگر اشیا چگونه واقعیت جمعی‌مان را ادراک می‌کنیم.



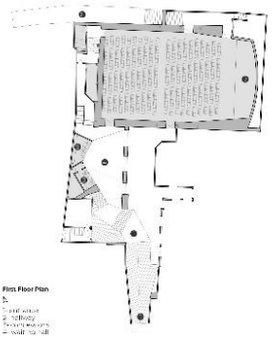
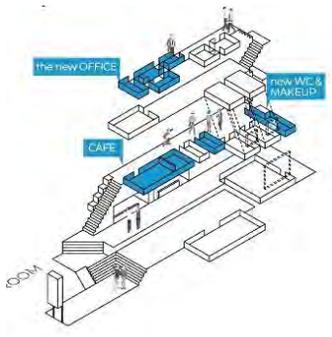
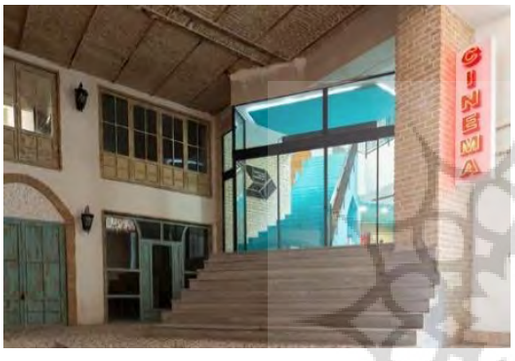
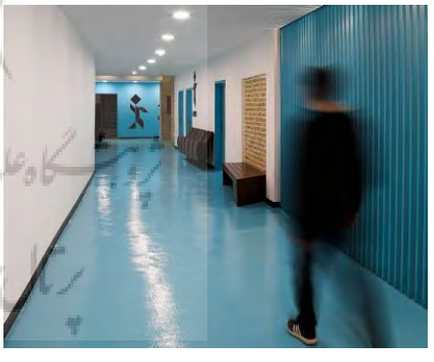
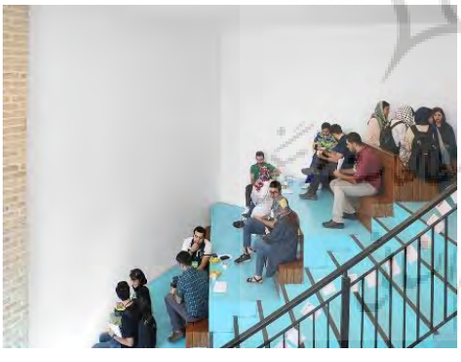
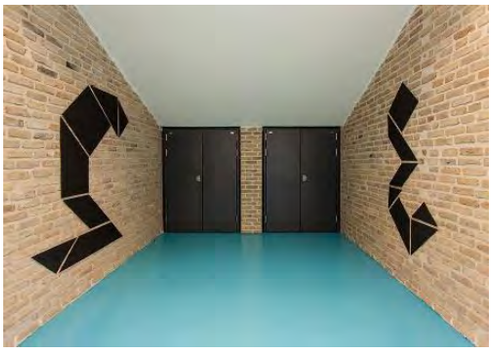
شکل ۱: مؤلفه‌های لایه‌های چهارگانه
Fig 1: Components of four layers

٤. معرفی نمونه‌ها

سینما آستارا متعلق به دورانی است که شهرک شمیران هنوز به تهران نپیوسته بود. ساکنان شمیران پیش از ساخت این مجموعه در سال ۱۳٤۱ مجبور بودند برای دیدن یک فیلم به تهران سفر کنند. بنابراین، سینمای آستارا به‌عنوان پاسخی به خواسته‌های مردم ساخته شد. ایدهٔ بازسازی، گسترش و امتداد مسیری بود که از ورودی بازار تجریش شروع می‌شد، به سالن ورودی می‌رفت، از سینما و رستوران عبور می‌کرد و به کوچهٔ پشتی سینما و در نهایت به خیابان‌های محله می رسید. اختصاص‌دادن رنگ آبیِ آسمانی به مسیر، پروژه را در میان شلوغیِ بسترِ پیرامون تقویت می‌کند.

جدول ۲: تصاویر پردیس سینمایی آستارا

Table 2: Pictures of Astara cinema campus

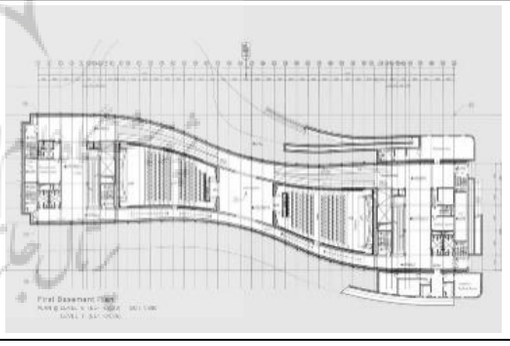
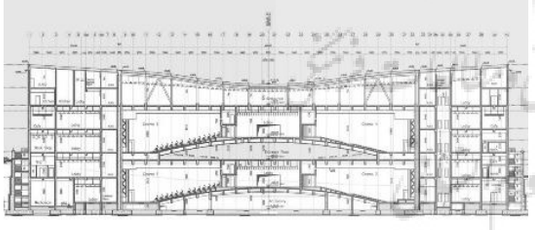
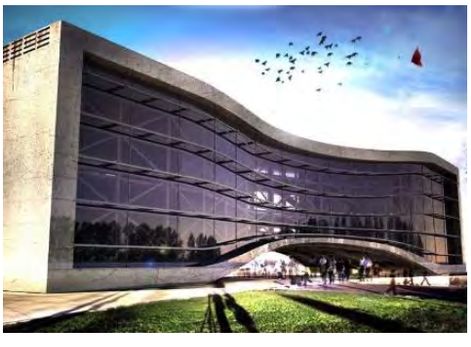
پلان	مقطع
	
نمای بیرونی	ورودی
	
راهرو	سالن انتظار
	
ورودی سالن سینما	سالن سینما
	

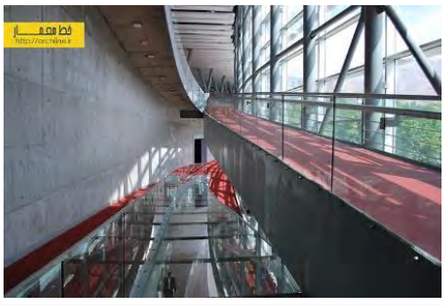
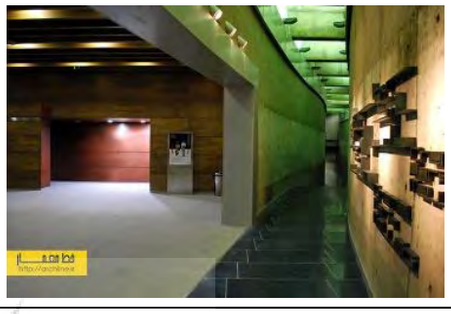
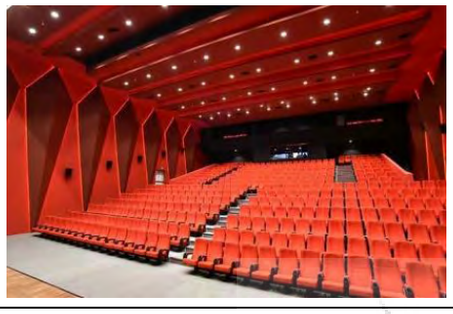
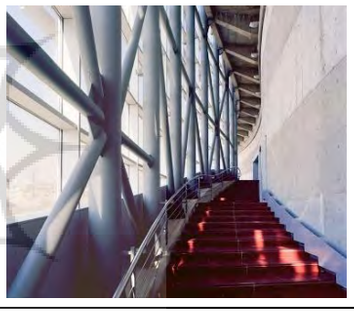
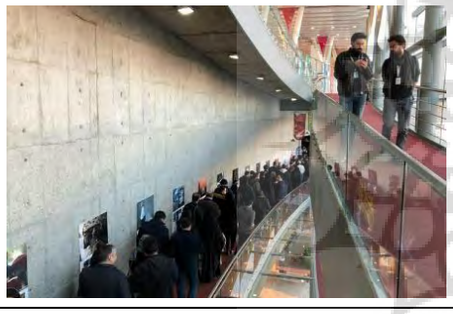
پله‌ها	پله‌ها

پروژۀ مجموعه پردیس سینما گالری ملت در محدودۀ منطقۀ ۳ شهرداری تهران و در زمینی کشیده و نامعین به مساحت شش‌هزار مترمربع در منتهی‌الیه جنوب‌غربی پارک ملت طرح و اجرا گردیده است. پروژۀ فوق با زیربنای پانزده‌هزار مترمربع، شامل چهار سالن سینما هریک به ظرفیت ۲۸۰ نفر و یک سالن نمایش کوچک به ظرفیت ۳۰ نفر، به‌همراه فضاهای نمایشگاهی، رستوران و کافی‌شاپ، فروشگاه کتاب و محصولات فرهنگی و فضاهای اداری و خدماتی مورد نیاز قادر است در ساعات پیک، جمعیتی در حدود ۲۵۰۰ نفر را در خود جای دهد.

جدول ۳: تصاویر پردیس سینمایی ملت

Table 3: Pictures of Mellat cinema campus

پلان	مقطع
	
نمای بیرونی	ورودی
	

راهرو	سالن انتظار
	
ورودی سالن سینما	سالن سینما
	
پله‌ها	پله‌ها
	

۵. یافته‌ها

یافته‌های مقاله در چهار بخش که هرکدام به یک لایه اختصاص داده شده، طبقه‌بندی شده است. در هرکدام از لایه‌ها، دلالت‌های عناصر اصلی معماری پردیس‌های سینمایی نوشته شده‌اند.

۱،۵. لایهٔ اول: کارکردی

سالن‌های اصلی پردیس‌های سینمایی به ارتفاع بلندی نیاز دارند. اما همهٔ بنای پردیس سینمایی سالن‌ها نیست. سالن انتظار، بوفه، ورودی سالن و بسیاری از بخش‌های دیگر نباید چنین ارتفاع رفیعی داشته باشند. پردیس سینمایی ملت برای حل این مشکل پلان کلی را به دو بخش جانبی و یک بخش مرکزی اختصاص داده است. بخش‌های جانبی در دو طرف با ارتفاع معمول پنج‌طبقه هستند و بخش مرکزی دو طبقهٔ اصلی با ارتفاع بلند دارد. و در این دو طبقه قبل از تغییرات، چهار سالن بزرگ وجود داشت. بعدها، در همین فضای مرکزی تغییراتی داده شد و اکنون دوازده سالن سینما وجود دارد. اما نکتهٔ مهم، ارتباطی است که بین دو بخش جانبی از طریق طبقهٔ آخر داده شده است. ارتفاع این طبقهٔ آخر با طبقات بخش جانبی یکی است. این تمهید، بنا را به یک امر کل واحد و منسجم تبدیل کرده است.

پلان کلی پردیس آستارا در قید و بند زمین نامناسبی است که برای این مکان در نظر گرفته شده است. این زمین پشت چندین مکان تجاری پنهان شده است و مطلقاً امکان خود نمایی در شهر ندارد. ازسوی دیگر، عرض و طول ثابتی در همهٔ بخش‌ها ندارد. پس، طراح تنها می‌توانست ورودی، گیشهٔ بلیط، بوفه وسالن انتظار را در بخشی که عرض کمتری دارد، بگنجاند و در بخش انتهایی که شکل مستطیل‌گونه‌ای دارد، سالن‌های سینما قرار بگیرند. درواقع،

هیچ حق انتخابی برای طراح وجود نداشت و زمین نامناسب امکان اکثر گزینه‌ها را از طراح گرفته بود. با این حالت به‌جز سالن انتظار و پله‌ها، بقیهٔ بخش‌ها از حیث کارکردی مشکل چندانی ندارند و سالن‌های سینما شرایط مناسبی دارند.

سالن‌های اصلی پردیس‌های سینمایی به ارتفاع بلندی نیاز دارند. اما همهٔ بنای پردیس سینمایی سالن‌ها نیست. سالن انتظار، بوفه، ورودی سالن و بسیاری از بخش‌های دیگر نباید چنین ارتفاع رفیعی داشته باشند. پردیس سینمایی ملت برای حل این مشکل پلان کلی را به دو بخش جانبی و یک بخش مرکزی اختصاص داده است. بخش‌های جانبی در دو طرف با ارتفاع معمول پنج‌طبقه هستند و بخش مرکزی دو طبقهٔ اصلی با ارتفاع بلند دارد. و در این دو طبقه قبل از تغییرات، چهار سالن بزرگ وجود داشت. بعدها، در همین فضای مرکزی تغییراتی داده شد و اکنون دوازده سالن سینما وجود دارد. اما نکتهٔ مهم، ارتباطی است که بین دو بخش جانبی از طریق طبقهٔ آخر داده شده است. ارتفاع این طبقهٔ آخر با طبقات بخش جانبی یکی است. این تمهید، بنا را به یک امر کل واحد و منسجم تبدیل کرده است.

پلان کلی پردیس آستارا در قید و بند زمین نامناسبی است که برای این مکان در نظر گرفته شده است. این زمین پشت چندین مکان تجاری پنهان شده است و مطلقاً امکان خود نمایی در شهر ندارد. ازسوی دیگر، عرض و طول ثابتی در همهٔ بخش‌ها ندارد. پس، طراح تنها می‌توانست ورودی، گیشهٔ بلیط، بوفه وسالن انتظار را در بخشی که عرض کمتری دارد، بگنجاند و در بخش انتهایی که شکل مستطیل‌گونه‌ای دارد، سالن‌های سینما قرار بگیرند. درواقع، هیچ حق انتخابی برای طراح وجود نداشت و زمین نامناسب امکان اکثر گزینه‌ها را از طراح گرفته بود. با این حالت به‌جز سالن انتظار و پله‌ها، بقیهٔ بخش‌ها از حیث کارکردی مشکل چندانی ندارند و سالن‌های سینما شرایط مناسبی دارند.

۲,۵. لایهٔ دوم: محیطی

هر بنایی به صورت مداوم با فضای پیرامون و انسان‌های داخل بنا در ارتباط است. اگرچه این روابط در بستر امور عینی ایجاد می شود، در نهایت امری حسی و ذهنی است. دلیل حضور یک فرد در مکان هنری، تجربهٔ نوع خاصی از رابطه بین انسان و بنای معماری است که در مکان‌های تجاری و تفریحی ایجاد نمی شود. پس، این حسی که در این روابط شکل می‌گیرد، اهمیت بنیادین داشته و دلیل اصلی حضور مخاطبان است. پردیس سینمایی ملت از سه طریق توانسته در مخاطبش رابطهٔ مناسب هنری را ایجاد کند: نخست، ارتباطی که نما با محیط پیرامون خود دارد. شکل هندسی بنا با عناصر بصری پارک ملت به‌شدت همخوان است و فضای طبیعی پارک با این شکل تعاملات دوطرفه برقرار کرده‌اند. همین تمهید، اولین نشانه را برای اهالی هنر تولید می‌کند. چراکه چنین افرادی در جست‌وجوی خلاقیت هستند. دوم، با ایجاد بخش‌های گوناگون هنری، همانند گالری هنری، و فضایی برای گفت‌وگوی اهالی هنر نیازهای این قشر را به رسمیت شناخته و در آن‌ها هویت هنری تولید کرده است. سوم، در پلان بنا هیچ عنصری جنبهٔ کارکردی محض ندارد تا ذهن مخاطبان هنری دائم درگیر دلالت‌های غیرکارکردی باشد. همهٔ این‌ها سبب شده است پردیس سینمایی ملت یک بُعد نمادین بیابد.

همان‌طورکه گفته شد، پردیس آستارا به دلیل زمین نامناسبی که دارد، هیچ ارتباطی با محیط پیرامونش ندارد. پس در بحث لایهٔ محیطی، پردیس آستارا فاقد یکی از سه وجه که ارتباط بین بنا و محیط اطراف است، خواهد بود. دربارهٔ ارتباطی که بین بنا و افراد حاضر در سینما آستارا ایجاد می‌شود، سه نکتهٔ اساسی وجود دارد: اول اینکه مابین خیابان و درب ورودی سینما فضایی همانند سرسرا وجود دارد که هر دو طرف آن نمایی همانند خیابان لاله‌زار دوران پهلوی دارد. اما به‌محض ورود به سینما، فضای سنتی به مدرن تبدیل می شود. این تمهید خلاقانه نیست بلکه به شدت به «تداوم» حس فضا لطمه زده است. در هر بنایی باید تمامی عناصر در خدمت ایجاد فضای حسی واحد باشند. البته این وحدت به معنای یک حس معین نیست. هر فردی نسبت‌به دیگری احتمالا حس متفاوتی تجربه کند، اما امر مسلم این است که هر فرد یک حس باید بگیرد. سینما آستارا این اصل را رعایت نکرده است. اما اگر فرض کنیم پس از حضور در بخش اصلی سینما، تلاش نافرجام قبل ورودی را از یاد برده باشد، باید گفت مهم‌ترین عنصری که در سینما آستارا با مخاطب ارتباط حسی برقرار می‌کند، «دیوار» است. دیوارها سلطهٔ روانی شان را در سالن انتظار، راهرو، پله و ورودی سالن‌ها تحمیل کرده‌اند. دقیقاً برعکس سینما ملت.

در سینما ملت وجود دیوار تقریباً حس نمی‌شود. سلطهٔ دیوارها در سینما آستارا سبب شده است مخاطب تمایلی برای حضور طولانی‌مدت در سینما آستارا نداشته باشد.

۳,۵. لایهٔ سوم: زیباشناسی

در لایهٔ زیباشناسی پردیس ملت از چند جنبه اهمیت دارد. پلان کلی بنا مجموعه‌ای پیچیده و منسجم از خطوط منحنی است. این خطوط در کنار یکدیگر حسی از آرامش اندیشمندانه را به مخاطب منتقل می‌کنند. و در راستای تکمیل این آرامش بخش پایینی بنا به صورت فضای منفی ساخته شده است. این فضا ویژگی دعوت‌کنندگی دارد. افرادی که بنا را می‌بینند، به حضور در این آرامش متفکرانه دعوت می شوند. ورودی بنا طوری طراحی شده است که حس پذیرش فضای منفی را تقویت می‌کند. درب ورودی طوری ساخته شده است که فضای داخل دیده نشود و مخاطب با ابهام آرامبخشی مواجه شود. مخاطب وارد یکی از بخش‌های جانبی می‌شود و می‌تواند از طریق راهروهایی که در کناره‌های سالن‌ها طراحی شده است، به بخش جانبی یا سالن‌ها برسد. این راهروها حس نامتناهی از راه را القا می‌کنند. یعنی دقیقاً همان کاری که یک فرم باید انجام دهد: معنای قبلی راهرو را تحت تأثیر یک معنای جدید قرار می‌دهد. ورودی سالن‌ها هم همانند ورودی معبدها طراحی شده تا سالن سینما را برای مخاطب مقدس کند. و در نهایت، اتصال بخش‌های جانبی در طبقهٔ بالا به فرم کلی بنا انسجام داده است.

در سینما آستارا در پلان و نمای بیرونی بنا وجه فرمالیستی قابل درک نیست. به عبارت دیگر، ما هیچ حسی از عناصر پلان و نمای بیرونی دریافت نمی‌کنیم. به همین دلیل، توجه این مطالعه باید به بخش داخلی معطوف گردد. در بخش داخلی از قسمت ورودی تا درب سالن‌ها همهٔ عناصر در خدمت حس‌بخشی به سالن سینماهاست. به‌محض عبور از درب ورودی پله‌های اصلی بنا دیده می شوند که به‌طور مستقیم به طبقهٔ دوم می‌رسند. در مسیر این پله‌ها بخشی همانند سالن سینما که رو به دیوار دارد، به‌عنوان بخش انتظار و گفت‌وگو طراحی شده است. در راهروهای طبقهٔ دوم و سوم ورودی سالن سینما طوری طراحی شده است، که درب سالن حالت هدف نهایی را داشته باشد. در واقع، زمین نامناسب باعث شده است طراح اختیارات زیادی برای تمهیداتی فرمالیستی نداشته باشد.

۴,۵. لایهٔ چهارم. پدیدارشناسی

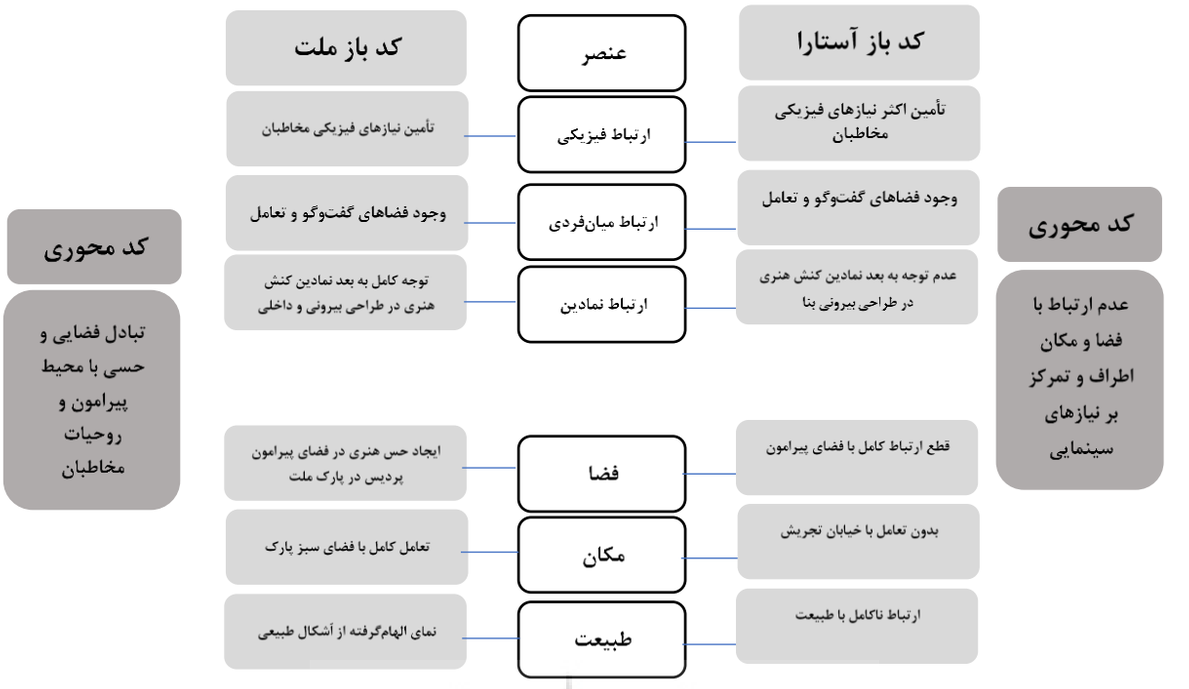
در نظریهٔ هستی شناختیِ ابژه‌محور دو وجه اهمیت دارد: اول. فرم کلی بنا تخیل‌ورزانه با شد و بر اساس حقایق دنیای معاصر ایجاد شده باشد. دوم. عناصر معماری برای مخاطب محسوس و برجسته شود. هر بنای موفقی مخاطب را در یک ساحت هستی‌شناختی جدید و خلاقانه قرار می‌دهد تا نسبت‌به جایگاه انسان و روابطش با اشیا و جهان به درک و معرفت حسی برسد. معرفت حسی اساساً قابل بیان با کلام نیست. به همین دلیل، نمی‌توان دقیقاً نوشت که یک بنا چه معرفتی را بیان می‌کند. بلکه می‌توان گفت این بنا در چه بستری این کار را انجام داده است. پردیس ملت در نمای بیرونی با ایجاد خطوط منحنی در کف و سقف توانسته کنجکاوی مخاطب را نسبت‌به داخل بنا تحریک کند. همین دعوت‌کنندگی در فضای منفیِ زیرین هم وجود دارد. یعنی بنا به صورت تلویحی اعلام می‌کند یک فضای هستی‌شناختی متفاوت از محیط اطرافش دست یافته و از مخاطب برای تجربهٔ آن دعوت می‌کند. این فضای منفی ازسوی دیگرف «خلاء» یا «فضای تهی» را برای بیننده محسوس می‌کند. هیچ‌کس در شرایط عادی به یک فضای آزاد که هیچ‌چیزی در آن وجود ندارد، توجه نمی‌کند، اما کسی که به نمای بیرونی پردیس ملت نگاه می‌کند، و احیاناً از این فضای تهی رد می‌شود، حسی متفاوت نسبت‌به «هیچ» تجربه خواهد کرد. این همان محسوس‌کردن عناصر عادی برای مخاطب است که همواره مورد تأکید هستی‌شناسی ابژه‌محور بوده. ورودی‌ها حس گذار از یک فضا به فضای دیگر را دارند. شباهت ورودی به دهانهٔ غار باعث شده یک ابهام خوشایند ایجاد شود. دیوارهای بنا طوری است که هر بخش هویت جداگانه‌ای نسبت‌به باقی بخش‌ها دارد. گالری‌ها، بوفه‌ها، گیشهٔ بلیت‌فروشی به‌طور کامل از یکدیگر منفک شده‌اند. اما مهم‌ترین نکته در معماری داخلیِ پردیس سینمایی ملت، راهروها هستند. مخاطبی که ابتدای راهرو ایستاده است، انتهای آن را نمی بیند، و این همان بی‌انتها بودن راه است. راهی که انسان در هستی پیموده و خواهد رفت. هیچ آغاز و پایان مشخصی ندارد و همواره

در حال طی‌شـــدن اســـت. راهروهای پردیس ملت نه‌تنها برای خودشان بلکه برای باقی عناصر این بنا هویت هستی‌شناختی ایجاد می‌کند. هر بخشی از بنا به‌مثابهٔ مقصدی موقت است که انسان در آن سکنی می‌گزیند و در حین حضور در هر مکانی در فکر مکان های دیگر است. این حس در سالن انتظار تشدید می‌شود. طراحی این ســـالن‌ها حس برزخ را القا می‌کند و مخاطب تشـــنهٔ ورود به سالن سینماست. در همین راستا، ورودی سالن‌ها طوری طراحی شده که هیچ‌چیز دیده نمی شود. و فقط زمانی که فرد وارد سالن سینما می شود و روی یکی از صندلی‌ها می‌نشیند به آرامش می رســد. این آرامش محصــول محوشــدن آن فرد در میان تاریکی و چندصدنفر دیگر است. محصول تسلط تمام و کامل فضا بر فرد.

طبیعی اســـت که هر بنایی به دلیل کارکردی که دارد، حامل بار هســتی‌شــناختی باشــد. برای مثال، مجتمع خرید نسـبت‌به مجتمع فرهنگی تعریف متفاوتی از انســـان و جهانش ارائه می‌کند. اما گاه معماران می‌کوشـــند باشـــناختی عمیق طرحی ارائه دهند که وجه هستی‌شناختی بنا را عمق و وسعت بیشتری ببخشد و در ضمن در خدمت هویت اصلی بنا باشد. کاری که در پردیس ملت شاهد رخ داده ا ست. اما در سینما آ ستارا آنچه مشاهده می‌کنیم نبودِ انسجام هستی شناختی بین بخش‌های مختلف ا ست. چراکه ا سا ساً هیچ افقی برای این منظور تصـــور نشـــده اســـت و اگر تحلیلی در این عنوان ارائه می شود، بر ا ساس ف ضامندی ذاتی معماری ا ست نه یک خواســـت هدفمند. در پلان داخلی وجود پله‌هایی که همهٔ بخش‌ها را نادیده می‌گیرد و به راهروی اصـلی سـالن‌ها می‌رسـد، جایگاه برتر سالن‌های سینما نسبت‌به بقیهٔ بخش‌ها را نشان می‌دهد. حتی وقتی مخاطب در بخش انتظار می‌نشـیند، با شـــکلی همانند سالن سینما مواجه می شود، و این یعنی در همه حال باید در فکر حضور در سالن بود. فرد حاضر در سینما آستارا سوژه‌ای است که از حضورش در باقی بخش‌ها هیچ تصوری ندارد و تنها در سالن سینماست که می‌تواند ادعا کند در سینما آستارا حضور دارد. برای القای این حس، پله‌های مقابل درب ورودی و راهرو مقابل سالن‌ها و شـیب سـقف منتهی به درب سـالن، بیشـترین سـهم را دارند. پله‌های ورودی هم خودشـــان را محســـوس کرده‌اند و هم راهی هستند به سوی بخش اصلی.

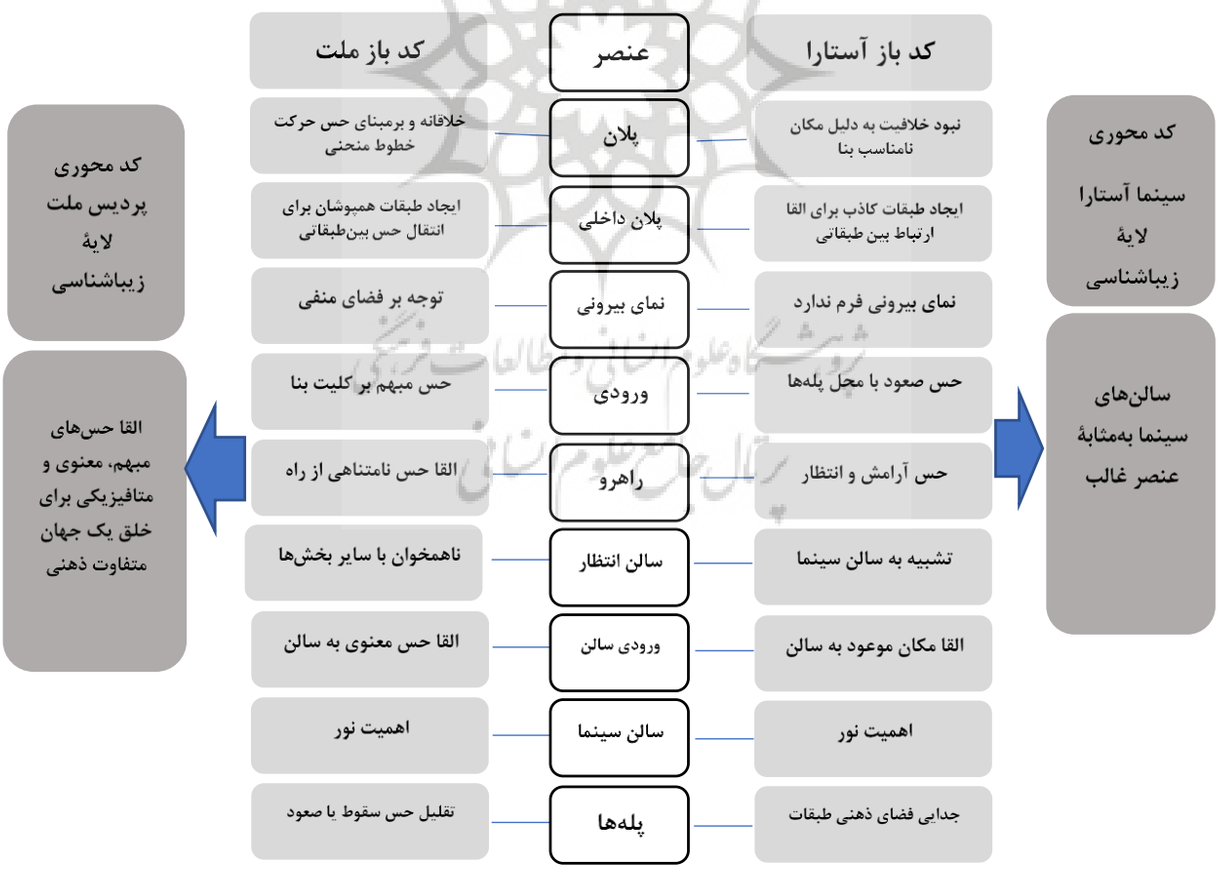
شکل ۱: لایهٔ کارکردی در پردیس ملت و آستارا

Fig 1: Functional layer in Mellat and Astara campuses



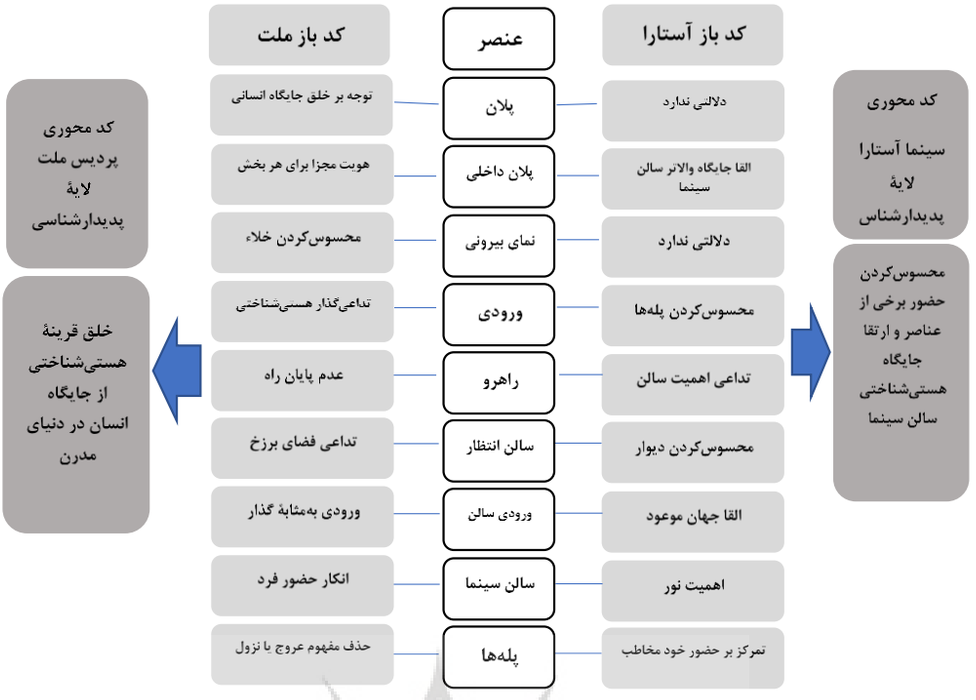
شکل ۲: لایهٔ محیطی پردیس ملت و سینما آستارا

Fig 2: The environmental layer of Mellat Campus and Astara Cinema



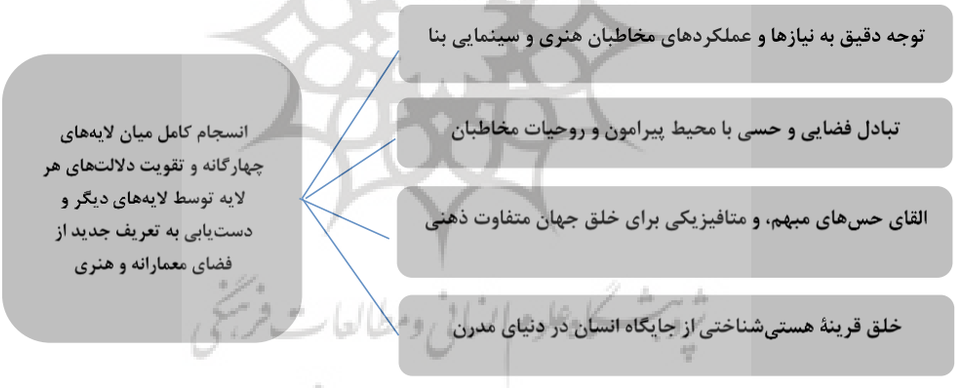
شکل ۳: لایهٔ زیباشناسی در پردیس ملت و آستارا

Fig 3: Aesthetics layer in Mellat and Astara campuses



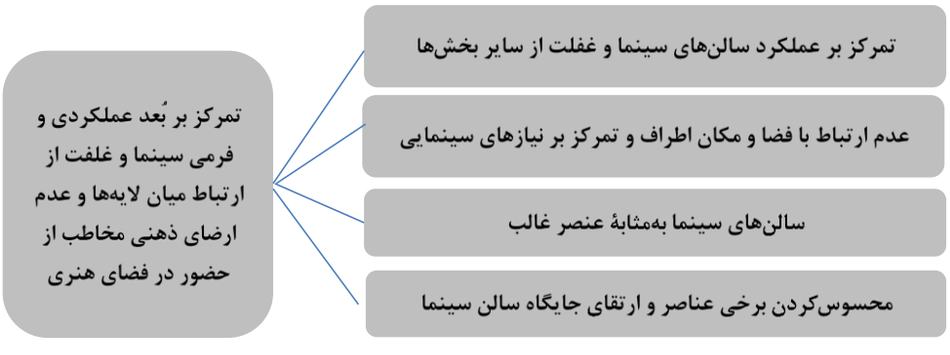
شکل ۴: لایهٔ پدیدارشناسی در پردیس ملت و آستارا

Fig 4: Phenomenology layer in Mellat and Astara campuses



شکل ۵: کد گزینشی پردیس ملت

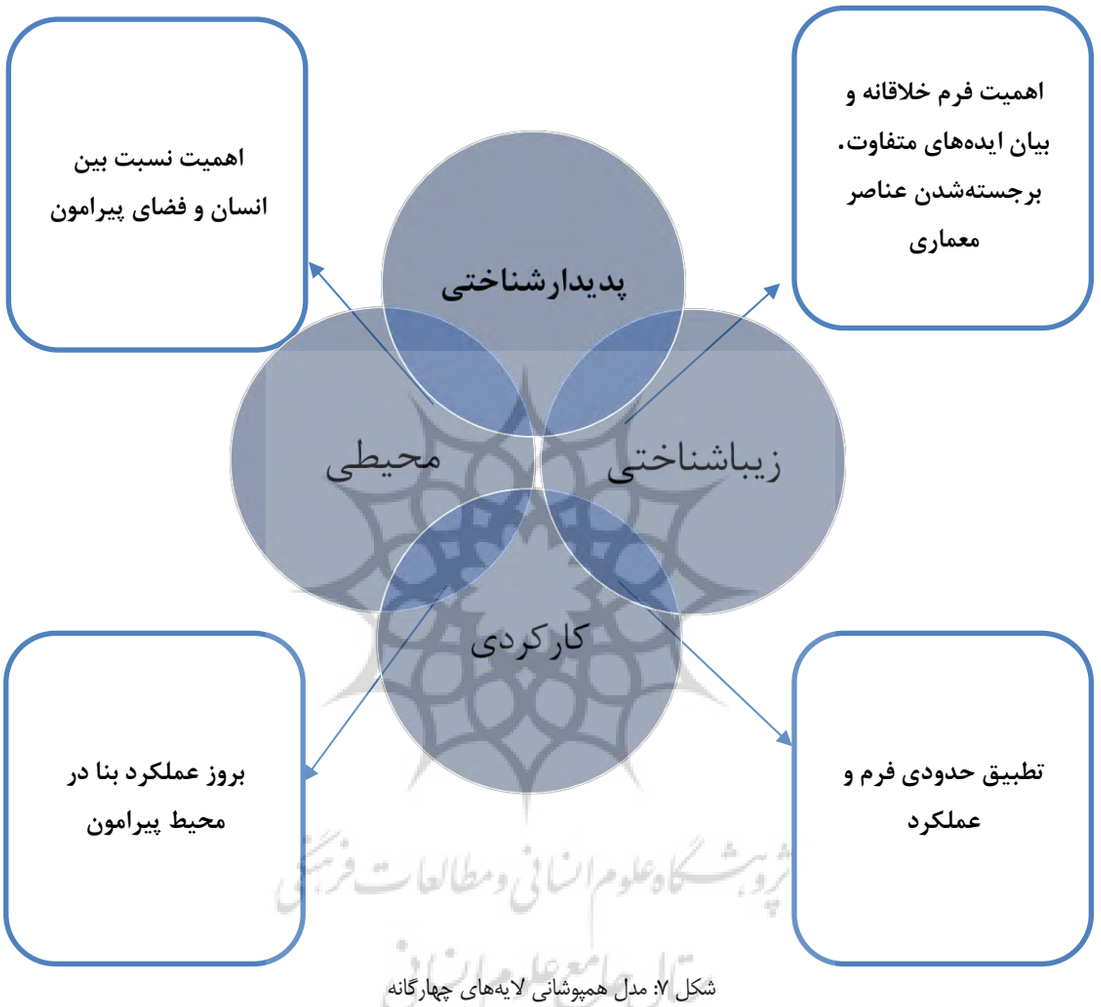
Figure 5: Mellat campus selective code



شکل ۶: کد گزینشی پردیس آستارا

Fig 6: Selection code of Astara campus

لایه‌های چهارگانۀ معرفی‌شـــده در بخش‌های فوق در چند مؤلفه با یکدیگر همپوشـــانی و تعامل دارند. در مدل زیر نحوۀ این تعامل نشـــان شـــده اســـت. برای مثال، لایه‌های پدیدار شناختی (ذیل نظریۀ هستی شناسی اُبژه‌محور) و لایۀ زیباشـــناختی (ذیل نظریۀ فرمالیســـم) در اهمیت‌دادن به فرم خلاقانه و بیان ایده‌های متفاوت و همچنین برجســـته‌شـــدن عناصر معماری اشتراک دارند. این هم‌پوشانی نشان می‌دهد که دلالت‌های تولیدشده در لایه‌های مختلف از همان ابتدای امر به یک اتحاد مفهومی نزدیک شده‌اند.



شکل ۷: مدل همپوشانی لایه‌های چهارگانه
Fig 7: Quadruple layer overlapping model

نتیجه‌گیری

فرهنگ مجموعه‌ای پویا و پیو سته از رمزگان‌ها ست. هر متن شـــبکه‌ای از رمز گان ها را در بطن خود دارد و از این رو فرهنگِ برآمده از آن را معرفی می‌کند. این نظام پیچیده از رمزگان‌ها در لایه‌های متفاوتی برســـاخته شـــده و در هنگام خوانش و مطالعه بر اســـاس تعامل همین لایه‌ها معنا را تولید می‌کند. اما در این میان به‌جز فرهنگ، متن و مؤلف، شاخصۀ دیگری نیز در تولید معنا تأثیر گذار اســـت: مخاطب. کار رمزگان‌های داخل متن تنها زمانی آغاز می‌شـــود که با ذهن یک مخاطب درگیر شـــده باشـــد. ذهن مخاطب در مواجهه با یک دال معمارانه تنها به یک مدلول منتهی نمی‌شـــود. هر عنصـــری از یک بنا در لایه‌های مختلف دلالت¬های متمایز تولید می¬کند. در این مطالعه این لایه¬ها موارد ذیل بودند: کارکردی، محیطی، زیباشناسی و پدیدارشناسی. لایۀ کارکردی به اســـتفادۀ اولیه مخاطب اشـــاره دارد؛ لایۀ محیطی به ارتباط

ماهوی عناصر با انسان و محیط اطراف بنا معطوف است؛ لایهٔ زیبا شنا سی بر شیوهٔ تولید حس از طریق هنر عنصر متمرکز است؛ و لایهٔ پدیدارشناسی به بستری که هربنا برای شناخت انسان و روابطش با جهان اطراف مهیا می‌کند، مرتبط است. دلالت‌های ایجاد شده در این لایه‌ها در یک روند هرمنوتیکی، به یک دلالت غیرمتعین منتهی می‌شود. پردیس ملت با اینکه در تمامی لایه‌ها دقیق و عمیق عمل کرده است، اما لایه‌های مختلف همدیگر را تقویت می‌کنند. برای مثال، دلالت حسیِ فرم ورودی بنا با دلالت هستی شناختی آن هم‌راستاست. فرم بنا حسِ ابهام نسبت‌به داخل آن ایجاد می‌کند و به لحاظ هستی شناختی مرحلهٔ گذار یک انسان از یک جایگاه هستی شناختی به جایگاه دیگر است. طبیعی است ورود به جایگاه جدید، حس ابهام را هم با خود داشته باشد. این تمهیدات باعث می‌شود ذهن در لایه‌های چهارگانه به‌صورت سیال در حرکت باشد و «معرفت مبتنی‌بر درک حسی» شکل بگیرد؛ یعنی نه خودِ بنا و نه عناصرِ آن، یک معنای مشخص مفهومی ندارند. بُعد حسی و ناخودآگاه مخاطب است که با حضور در پردیس ملت از دانش لبریز می‌شود. پردیس آستارا به دلیل پراکندگی و نبودِ انسجام ذاتی در طراحی، نتوانسته است لایه‌های چهارگانه را با یکدیگر منسجم کند. برای مثال، مخاطب به هیچ طریق نمی‌تواند ارتباط میان سرا سری شبیه خیابان‌های دوران پهلوی را با طراحی داخلی مدرن متوجه شود. این دو بخش هم از جهت مفهومی و از جهت فرمی نامرتبط هستند. طراح تلاش کرده است با دیوارهای آجری که داخل بنا گه‌گاه دیده می‌شود، ارتباطی بین بخش خیابان لاله‌زار و داخل بنا ایجاد کند، اما مطلقاً موفق نشده است. دلیل این عدم موفقیت نبودِ اشتراک فرمی بین این دو بخش است.

مثال دیگر بخش انتظار است. این بخش به لحاظ کارکردی اصلاً مناسب نیست اما به لحاظ هستی‌شناختی ایده‌ای نو در خود دارد. اگر کل بنا رویکرد آوانگارد داشت و تمامی عناصر آن از کارکرد گریزان بودند و بیشتر به بُعد هستی‌شناختی توجه می‌کردند، این مصداق یک تمهید خلاقانه بود، اما در کنار این بخش انتظار، پله‌ها به‌صورت کامل کلاسیک و خالی از خلاقیت‌اند. در واقع، به‌و ضوح می‌توان ذهن پراکندهٔ طراح یا طراحان را حس کرد.

تعامل لایه‌های نشانه‌شناسی در بناهای مطالعه‌شده چند نتیجهٔ مهم ارائه دادند: ۱- محتوای هر بنایی در نحوهٔ تعامل لایه‌ها نقش اساسی دارند. مجتمع تجاری محتوای اقتصادی دارد، پردیس سینمایی محتوای هنر و مسجد محتوای دینی. این محتوا به‌عنوان یک ابزار مرکزی برای نزد یک‌کردن لا یه ها عمل می‌کند. در پردیس‌های سینمایی محتوای هنری، اهمیت حس را بیشتر کرد. به‌گو نه‌ای که لا یه های محیطی و زیبا شنا سی و پدیدار شنا سی بر مبنای همین ایده با یکدیگر تعامل کردند. ۲- لایه‌های زیباشناسی و پدیدارشناسی همان‌طور که پیش‌بینی می‌شد، تعامل بسیاری با یکدیگر دارند و به نوعی مکمل تولید دلالت‌های زیباشناسی، آن درکی است که در ساحت پدیدارشناسی در ذهن مخاطب ایجاد می شود. از همین رو، می‌توان این دو لایه در تحقیقات آینده در مورد بناهای دینی نیز مورد مطالعه قرار داد. ۳- لایهٔ کارکردی با اینکه در ظاهر اهمیت کمتری نسبت‌به بقیه دارد اما در اصل زیربنای هر درکی است که از بنا حاصل می‌شود. چراکه عملکرد هر عنصر معماری اولین تعامل مخاطب با آن عنصر است و در اولین برخورد درک زیربنایی ساخته می‌شود.

پی نوشت‌ها

1. Vitruvian
2. Augustus welby pugin
3. Object-oriented ontology

فهرست منابع

بلوری بزاز، مونا، مستغنی، علیرضا. ۱۳۹۸. فرمالیسم در معماری و نسبت آن با مفهوم فرم. صفه، ۲۹(٤)، ۵–۱۸.

پناهی، سیامک، محمدی، عرفان، ایمانی، نادیه. ۱٤۰۱. روش نشانه شناسی لایه‌ای در خوانش فضاهای معماری (نمونه‌موردی: تئاتر شهر ،پهلوی دوم). ماهنامهٔ جامعه‌شناسی سیاسی ایران، ۵(۱۱)، ۲۲۹۵–۲۳۱۸.

پنج‌تنی، منیره، منصوریان یزدان، مبینی، مهتاب، ۱۳۹٦. پدیدارشناسی تجربهٔ زیباشناختی مکان: مطالعهٔ موردی میدان نقش جهان، پژوهش‌های فلسفی، ۱۱ (۲۰)، ۲۳–٦۰.

دانشپور، سیدعبدالهادی، چرخچیان، مری. ۱۳۸٦. فضاهای عمومی و عوامل مؤثر بر حیات جمعی، باغ نظر، ۷ : ۲۸–۱۹.

راست بین، س.، و جعفری، ی.، و دارم، ی.، و معززی مهرطهران، ا. ۱۳۹۱. رابطهٔ همبستگی بین کیفیت‌های محیطی و تداوم حیات شهری در عرصه‌های عمومی (نمونه موردی: جلفای اصفهان). باغ نظر، ۹(۲۱)، ۳۵–٤٦.

سجودی فرزان. ۱۳۸۲. نشانه‌شناسی کاربردی، ناشر علم، تهران.

سید عبدالهادی دانش‌پور، راضیه رضازاده، فرزان سجودی، مریم محمدی، ۱۳۹۲. بررسی کارکرد و معنای فرم شهر مدرن از منظر نشانه شناسی لایه‌ای، نشریهٔ نامهٔ معماری و شهرسازی، ٦ (۱۱)، ۷۱.

عربشاهی، ابوالفضل. ۱۳۹۸. نماد و نشانه‌شناسی فرهنگی، ناشر آرون، تهران.

علی‌نام، زهرا. ۱٤۰۰. بررسی فرایند موقعیتی تولید معنا در فضاهای شهری از منظر نظریهٔ ادراکات اعتباری. فرهنگ معماری و شهرسازی اسلامی، ٦ (۲):۹۳–۸۱.

غفاری، ع. ۱۳۹٦. تحلیل نشانه‌شناختی بافت تاریخی کرمان بر پایهٔ ارتباط لایه‌های متن/بافت. مدیریت شهری، ۱٦(٤۸)، ۱۲۹–۱٤۳.

کریمی لیلا، گلفام ارسلان، عامری حیات. ۱۳۹٦. عوامل نشانه شناختی مؤثر بر کیفیت فن بیان در زبان فارسی: تحلیلی شنونده‌محور. جستارهای زبانی، ۸ (٤):۹۵–۷۱.

گروتر، یورگ کورت، ۱۳۸۳، زیبایی‌شناسی در معماری، ترجمهٔ جهانشاه پاکزاد، تهران، نشر دانشگاه شهید بهشتی.

مجلسی، امین؛ معقولی، نادیا. ۱۳۹۸. شناسایی وجه شمایلی رستم در نگاره‌های رزم رستم و سهراب، کیمیای هنر، ۳۳: ۹۳–۱۱۲.

معماری، زهره، طالب‌زاده، سید حمید. ۱۳۹۵. بررسی تحلیلی مسئلهٔ شهود عقلی در کانت و فیشته. غرب‌شناسی بنیادی، ۷(۱)، ۸۹–۱۱۰.

ملکی‌پور، نیلوفر. ۱۳۹۷. طراحی مجتمع سینمایی در شهر کرمان با توجه به تداعی مفاهیم مشترک سینما و معماری، مؤسسهٔ آموزش عالی بعثت، کرمان.

مملیز، آندرو و جف براویت؛ ۱۳۸۷. درآمدی بر نظریهٔ فرهنگ معاصر؛ ترجمهٔ جمال محمدی؛ چ دوم، تهران: ققنوس.

مهرنوش ذوقی توتکابنی، مریم ارمغان، مهرداد متین، ۱٤۰۱. تحلیل و بررسی متن آثار شاخص معماری معاصر ایران بر اساس خوانش دلوز از فرم (از سال ۱۳۸۵ تاکنون)، نشریهٔ اندیشه معماری، ٦ (۱۱)، ۱٤۹–۱۷٦.

نرج‌آبادی‌فام، مژگان، کرمی اسلام، رئیسی محمدمنان، جوان فروزنده علی. ۱٤۰۰. بررسی تطبیقی معناشناختی نشانه‌های معماری محلات قدیمی و معاصر از منظر اندیشهٔ اسلامی و از دیدگاه ادراک شهروندان (نمونهٔ موردی محلهٔ شتربان و رشدیهٔ تبریز). فرهنگ معماری و شهرسازی اسلامی; ٦ (۲) :۱۵۲–۱۳۳

نوحی، سیدحمید، زیبافر، جواد. ۱۳۸۵. اصول سازه‌ای طبیعت. آبادی (۵۱)۱٦. ۱۰–۲۱

منابع انگلیسی

Ali, the name of Zahra. 2021. Investigating the situational process of meaning generation in urban spaces from the perspective of credit perception theory. Architecture culture and Islamic urbanism; 6 (2): 81-93 [In Persian]

Arabshahi Abulfazl. 2018. Symbol and cultural semiotics, Aron Publisher, Tehran. [In Persian]

Atã, P., Queiroz, J. 2016. Habit in Semiosis: Two Different Perspectives Based on Hierarchical Multi-level System Modeling and Niche Construction Theory. In: West, D., Anderson, M. (eds) Consensus on Peirce's Concept of Habit. Studies in Applied Philosophy, Epistemology and Rational Ethics, 31. Springer, Cham.

Barker, C. 2004. The Sage Dictionary of Cultural Studies. London: Sage Publications.

Bluri Bezaz, Mona, Mostaghni, Alireza. 2018. Formalism in architecture and its relationship with the concept of form. Safa, 29(4), 18-5. [In Persian]
Bogost, Ian. 2012. Alien Phenomenology: Or What is Like to Be a Thing? Minneapolis, University of Minnesota,
Daneshpour, Seyyed Abdul Hadi, Charchchian, Mary. 2016. Public spaces and factors affecting collective life, Bagh Nazar, 7: 28-19 [In Persian]
Eco, Umberto. 2005. Function and the sign the semiotics of architecture in Rethinking Architecture. Taylor
Forty, Adrian 2004. "Function". Words and Buildings, A Vocabulary of Modern Architecture. Thames & Hudson ,
Gage, M. F. 2015. Killing Simplicity: Object-Oriented Philosophy In Architecture. Log, 33, 95–106.
Ghafari, A. 2016. Semiotic analysis of the historical context of Kerman based on the relationship of text/texture layers. Urban Management, 16(48), 129-143. [In Persian]
Groter, Yorg Kurt, 2003, Aesthetics in Architecture, translated by Jahanshah Pakzad, Tehran, Shahid Beheshti University Publishing. [In Persian]
Harman, Graham 2002. Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects. Peru, IL: Open Court.
Harman, Graham 2013. "Undermining, Overmining, and Duomining: A Critique". AAD Metaphysics. 40–51.
Jencks, C. 1973. Modern Movements in Architecture. Anchor Press, us.
Karimi Leila, Golfam Arslan, Ameri Hayat. 2017. Semiotic factors affecting the quality of expression in Persian language: a listener-centered analysis. Linguistic essays; 8 (4): 95-71 [In Persian]
Kwinter, S. 1994. The Building, the Book, and the New Pastoralism. ANY: Architecture New York, 9, 16–22.
Levi, Bryant. 2011 "Onticology–A Manifesto for Object-Oriented Ontology, Part 1". Larval Subjects.
Majlesi, Amin; Reasonable, Nadia. 2018. Identification of Rostam's iconography in the paintings of Razm Rostam and Sohrab, Kimiai Honar, 33: 93-112 [In Persian]
Malekipour Nilofar. 2017. Designing a cinema complex in Kerman city considering the common concepts of cinema and architecture, Baath Institute of Higher Education, Kerman. [In Persian]
Mamlis, Andrew; Jeff Bravitt; 2017. An introduction to the theory of contemporary culture; Translated by Jamal Mohammadi; Ch II, Tehran: Phoenix. [In Persian]
Memari, Zohra, Talebzadeh, Seyed Hamid. 2015. Analytical investigation of the problem of intellectual intuition in Kant and Fichte. Basic Western Studies, 7(1), 89-110. [In Persian]
Mehrnoosh Zoghi Tutkabani, Maryam Armaghan, Mehrdad Metin, 2022. Analysis and review of the text of the works of contemporary Iranian architecture based on Deleuze's reading of form (from 1385 until now), Andisheh Memari Magazine, 6 (11), 176-149. [In Persian]
Meillassoux, Quentin 2008. After Finitude. New York, New York: Continuum.
Mitrovic, Branko, 2012. Philosophy for Architects, New York: Chronicle Books.
Naraj Abadi Fam Mozhgan, Karmi Islam, Raisi Mohammad Manan, Jovan Faruzandeh Ali. 2021. A comparative study of the semantics of the architectural signs of old and contemporary neighborhoods from the perspective of Islamic thought and from the perspective of citizens' perception (a case study of Shatraban and Rushdia neighborhoods in Tabriz). Architecture culture and Islamic urbanism; 6 (2):152-133 [In Persian]
Nohi, Seyedhamid, Zibafar, Javad. 2015. Structural principles of nature. Abadi (51) 16 10-21. [In Persian]
Panahi, Siamak, Mohammadi, Erfan, Imani, Nadia. 2022. The method of layered semiotics in the reading of architectural spaces (case example: Shahr Theater, Second Pahlavi). Iranian Political Sociology Monthly, 5(11), [In Persian]
Panj Teni Munira, Mansourian Yazdan, Mobini Mehtab, 2016. Phenomenology of the aesthetic experience of place: a case study of Naqsh Jahan field, Philosophical Research, 11 (20) 23-60. [In Persian]
Rastbin, S., and Jafari, Y., and Daram, Y., and Mehzedi Mehrtahran, A. 2013. Correlation relationship between environmental qualities and the continuity of urban life in public areas (case example: Jolfa, Isfahan). Bagh Nazar, 9(21), 35-46. [In Persian]
Seyed Abdulhadi Daneshpour, Razia Rezazadeh, Farzan Sojodi, Maryam Mohammadi, 2013. Investigating the function and meaning of the modern city form from the perspective of layered semiotics, Journal of Architecture and Urban Planning, 6 (11), 71. [In Persian]
Sojodi, Farzan 2003. Applied semiotics, Nasher Alam, Tehran. [In Persian]
Stankovic, D., Kostić, A., Nikolic, V., & Cvetanović, A. 2018. Form in architecture and principles of design .
Terzoglou, Nikolaos-Ion 2018 Augustus Welby Northmore Pugin's 'Functionalism': A Reappraisal, Montreal Architectural Review: Vol. 5.