مدیریت شهری
ضمیمه شماره ۴۸ پاییز ۱۳۹۶
No.48 Autumn 2017
۲۹۷-۳۲۰
زمان دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۸/۱۲ زمان پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۳/۱

نشانه‌شناسی معانی صریح و ضمنی در بازنمایی معماری قاجار با استفاده از نظریه‌ی هال در معماری

سید مجتبی شجاعی- دانشجوی دکترای معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ایران.
مهرداد متین*- استادیار گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران

چکیده

امـروزه، هیچ‌گونـه گریـزی از بازنمایی معماری به عنـوان دست‌آوردی بـرای بیان‌کردن واقعیت معماری وجود نـدارد. تصاویر هم‌چون مصادیقی با کارکردهای شبه‌زبانی، برای ایجاد بازنمایی‌ها در معماری همواره موردنیاز یك معمـار بوده و هستند تا او بتواند آن‌چه را که در ذهن خود می‌انگارد، به چیزی قابـل دریافت برای دیگران نیز تبدیل کند و این خـود دلیل اصلی دشواربودن شناخت نشانه‌های معماری به‌شمار می‌آید. در این جستار به‌دلیل آغازین بودن دوران قاجـار در انتقال گونه‌های بازنمایی معماری جدید و هم‌چنین به سبب اقبال زیاد شاهان قاجار و درباریان به مساله‌ی تصویر، میزان اهمیت این دوران درتغییـرات بازنمایی معماری ایران مضاعف شـده و مسیر پژوهش به سمت عوامـل شکل‌گیـری و رشد این گونه از بازنمایی تمایـل می‌یابد. هدف از این پژوهـش بررسی بازنمایی‌های معمـاری قاجار و شناخـت خصوصیات آنها در ایـن دوران بـا توجه به اهمیت آن به مساله‌ی تصویـر است. با توجه به آغاز و رشـد زبان تصویـری در معماری قاجار خصوصـاً از دوران ناصری به بعد، فرضیـه ی شکل‌گیـری نوعی بازنمایی جدید و تغییـر معانی صریح و ضمنی بازنمایی‌هـای قبلی در این مقاله مورد سنجش قـرار می‌گیرد و پرسش اصلی ایـن می‌باشد که در بازنمایی معمـاری قاجار و درروند تغییر رمزگان معماری ایـن دوران، روش‌هـای بیان تصویـری جدید در معماری چـه تاثیری بر روی بازنمایـی معمـاری داشته‌اند و خود دارای چه خصوصیـات اساسی هستند؟ جهت پاسخ دقیق به این پرسش بر اساس فرضیه‌ی معنای صریح و ضمنی در نشانه‌شناسی معماری، از نظریه‌ی زمینه‌ای ادوارد تی. هال که موضوعات را در حوزه‌ی انسان‌شناختی خود تفسیر می‌کند، استفاده شده است و تلاش می‌شود تا رابطه‌ای منطقی میان تغییر در فضای معماری با معنای صریح و ضمنی آن از طریق بازنمایی برقرارشود و از مفاهیمی مانند حریم‌شناسی و فاصله برای این منظـور استفاده گردد تا به پاسـخ پرسش تحقیق نزدیک شد. به همین سبب با استفاده از روش تحقیق کیفی آمیخته با استفاده از رویکرد برساختی- تفسیری بـه تبیین پاسخی برای ایـن پرسش‌ها پرداخته و تلاش می‌شـود تا نتایج آن به فرضیه نزدیک گردد. دربخش پایانی سعی می‌شود تا در سه نمونه از سه دوره‌ی متفـاوت در معماری قاجار، این تغییرات به صورت موردی شناخته شده و در نظریه‌ی زمینه‌ای مقاله باهم مقایسه شوند.

واژگان کلیدی: بازنمایی معماری، نشانه‌شناسی، انسان‌شناسی، معنای صریح و ضمنی

Semiotics of Denotations and Connotations in the architectural representation of Qajar by using Edward T. Hall›s theory in architecture

Abstract

In this essay, due to the early establishment of the Qajar era transfering the new types of the representation of architecture, as well as the great interest of the Qajar kings and courtiers to the problem of the image, the significance of this period in the changes in the representation of Iranian architecture has doubled and the direction of research tends towards the factors of the formation and growth of this kind of representation. The aim of this research is to investigate the representations of Qajar architecture and recognize their characteristics during this period, given its importance to the problem of image. Considering the beginning and growth of visual language in the Qajar architecture, especially since the Nasseri's time, the hypothesis of the formation of a new representation and the change of explicit and implicit meanings of previous representations in this paper is measured and the main question is: In the representation of Qajar architecture, and in the course of changing the architecture of this era, how are new visual expression techniques in architecture affecting the representation of architecture and what are their basic characteristics? In order to accurately answer this question, based on the implicit and implicit meaning of the semiotics of architecture, Edward T. Hall's underlying theory is used in which he interprets the topics in his anthropological domain attempting to establish a logical relationship between the change in the architectural space with its denotations and connotations through its representation and concepts like proxemics and distance are used for this purpose to approach the answer of the questions and the research. For this reason, using a mixed-qualitative research method, using a constructive-interpretive approach, an explanation of the response to these pressures has been addressed trying to get the result close to the hypothesis. In the final section, we try to find in three examples of three different periods in the Qajar dynasty and make these changes known as cases and compare them to the underlying theory of the paper.

Keywords: Architectural representation, Semiotics, Anthropology, Denotation and Connotation

* نویسنده مسئول مکاتبات، شماره تماس: ۸۸۵۴۳۲۲۴، رایانامه: Arc.payam@gmail.com

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی دکترای نویسنده‌ی اول با عنوان «نشانه‌شناسی بازنمایی معماری ایرانی در عمارت‌های قاجار» در رشته‌ی معماری دانشکده‌ی معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی می‌باشد.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

مقدمه

نقشه‌ها، تصاویر و انواع بازنمایی‌های معماری به نوعی زبـان و گویـش مناسب بـرای معیـن ساختن یـک موقعیت خـاص، نیاز دارند. زبـان در درون نقشه‌های معماری دارای تنوع است، اما واژگان این زبان دائمی و ثابت هستند. ایده‌ها توسـط خطوط و خطـوط توسط لغـزش و ضربـات برروی صفحـه‌ی کاغذ مطرح می‌شوند. هیجـان و اشتیاق معماری بـه همراه بازنمایی و استفـاده از زبان نقشه‌ها، برای تکامل و توسعـه دادن ارتباط و تبدیل ایده‌ها بـه یک تجربه‌ی بی‌نظیر و بکـر معمارانه، همـواره مورد استفاده معمـاران قرارگرفته اسـت. از طریق همین کنـش طراحی، آشکارسـازی نهایی توسـط بازنمایـی در تصاویر به وقـوع می‌پیونـدد. علاوه بر نقشـه، تصویر و متن، نوع دیگـری از نشان‌های معماری که به منزله‌ی محرک ارتبـاط در معماری مدنظر قرار می‌گیرند از دیربـاز مورد استفـاده‌ی معماران بوده‌اند کـه خود اشیا و عناصر معماری هستنـد و باعث ایجاد نوعی ارتباط مستقیم و کارکـردی بـا اثر می‌شوند. ایـن گونه ارتباط نیـز می‌تواند باعـث ساخـت نوعـی بازنمایی مختـص خود بـرای ایجاد فضـای موردنظر در اثر گردد که با حضور و استفاده‌ی انسان رابطـه‌ی تنگاتنگـی دارد. معمـاری ایـران در دوران قاجـار آبستن فرهنگی نو بود. عوامل درون‌زا و برون‌زای متعددی در شکل‌گیری جریانی نوپـا در این دوران نقش ایفا می‌کردند و تا امروز نیز ادامه دارند. امروزه اگرچه فاصله‌ای بیش از صد سالـه با آن پیدا شده است امـا حضور بسیاری از نگرش‌ها و باورها و رفتارهای فرهنگی- هنری در کشور متاثر از فضایی است که قاجاریـه برای آنها فراهم ساختند. می‌توان این‌گونه در نظـر گرفت که با آغاز تغییرات در نحوه‌ی ایجاد ارتباط با نشانه‌ی معماری در دوران قاجار هر دو گونه‌ی ذکرشده برای ساخت فضـای معماری جدیـد این دوران دچـار تحولات عمیقی شده کـه تدقیق درشناخت این تغییرات هدف اصلی این پژوهش به شمارمی‌آید.

بیان مساله

در نشانه‌شناسی معماری باید بین رمزگان خوانش شیء و رمزگـان خوانش نقشـه و تصویرآن، تفـاوت قائل شد البته هرچند رمزگان علائم نقشه و تصویر قراردادهای خاص خود را دارنـد ولی تا حدودی از رمزگان آن شیء مشتق می‌شوند. علائم نقشه‌های معماری این امکان را ایجاد می‌کنند تا اشیا به‌صـورت نمادین نمایـش داده شونـد، همان‌گونه که علائم آوانگـاری این امکـان را دربـاره‌ی آواها، هجاهـا و واژگان زبـان می‌دهنـد (Eco,2017). در این جستار تـلاش بر این است کـه از ظرفیت‌های نشانه‌شناختـی و انسان‌شناختی در تبییـن بازنمایی‌های معماری دوران قاجـار استفاده شود و با توصیـف و تفسیـری نظام‌مند، چگونگی تغییـرات زبانی در بازنمایی معماری این دوران بیش‌تر روشن شده و تفاوت‌های ایـن دوگونه از بازنمایی تحلیل گردد. اساس این تغییرات در میان معماران و در روش‌های بازنمایی معماری‌شان صورت گرفتـه است، بـه نحوی‌که معمـاران این دوران بـه صورتی زمان‌منـد و پیوستـه بـا روش‌هـای متنـوع، از طریـق ایجاد آثـار (پـارول)۱، به حـوزه‌ی نگاشتن و کشیـدن در معماری (لانگ)۲ و بازنمایی‌های مرتبط با آن مانند نقاشی، عکاسی و گرافیـک سـوق یافته‌اند. در این دوره می‌تـوان شاهد تغییر نقش و اهمیت معمار در ساختار زبان (لانگ) معماری بود. عموم این تغییرات در اشکال متفاوت و پیچیده‌ای از جایگاه معمار گرفتـه تا عناصر معماری و تزئینـات آنها در معماری قاجـار به‌وقـوع پیوسته‌انـد که بـه دلیـل ارزش تاریخی‌شان می‌توانند در تبیین پیدایش معماری معاصر ایران بسیار حائز اهمیـت باشند. مساله‌ی محوری در ایجاد پرسش اصلی این جستار پیداکـردن نوعی ارتباط منطقی میان تغییرات به‌عمل آمده در بازنمایی معماری این دوران بر اساس مفاهیم معنای صریح و ضمنـی در معماری است. ایـن معانی که در مقاله بـه تفصیل به آنها پرداخته می‌شـود در نظریه‌ی زمینه‌ای هال کـه یک انسان‌شناس است، مورد تدقیـق قرار می‌گیرند و در دو سطـح ارتباط فیزیکی (اشیا) و ارتباط صوری (تصویری) با هم مقایسـه می‌شوند و معانی صریـح و ضمنی‌شان مورد بررسی قـرار می‌گیرد. در ادامه و به جهـت تحلیل داده‌های موجـود، تلاش می‌شـود که با استفـاده از مقایسه‌ی سه بنای قاجاری در تهـران، چگونگی شکل‌گیری این روند واضح‌تر شـده و نتایج مـورد استنـادی مشخص می‌کند تـا نقش این تغییـرات را در معناسازی و فضاسـازی معماری قاجار بیش از پیش معلوم سازد.

1. Parole
2. Lange

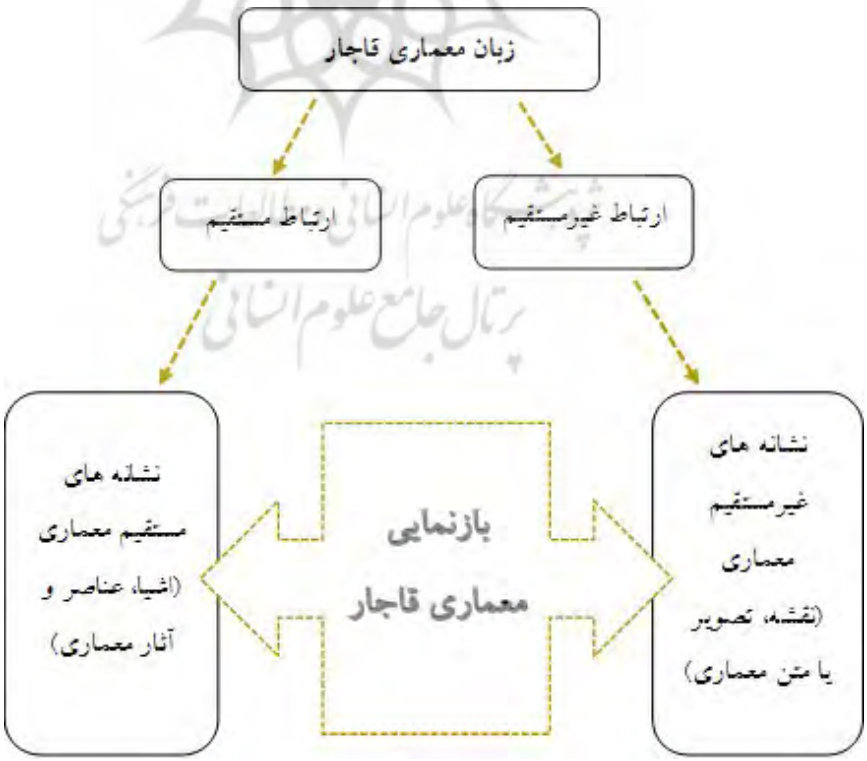
[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

فرضیه‌ی تحقیق

در مـدل مفهومـی که بـرای بخـش تشریـح فرضیات در ایـن مقالـه موردنظر بوده‌اسـت، به‌طور سـاده تعبیر زبان (مجموعـه‌ی نشانه‌هـای) معمـاری بـه دو بخـش ارتبـاط مستقیم(اشیـا) و غیرمستقیم(نقشـه، تصویر و متن) با انسان تقسیـم می‌شود و به تبـع آن دو نوع رمزگان معماری و دونوع فضـای حاصلـه از آن‌هـا مستخـرج می‌شـود. در نخسـت نشانه‌هـای معماری از هر دو گونه- چه شیء یا نقشه، تصویر و متـن- در نظریه‌ی انسان‌شناختی معماری هال که درباره‌ی عناصـر معمـاری و تاثیر آن در ساخت فضـا می‌باشند، قرار می‌گیرند و پس از ارزیابی، عناصر معماری بر حسب ارتباط مستقیـم یا غیرمستقیم‌شـان با انسان، به سـه دسته‌ی عناصر بـا شکل ثابـت، نیمه‌ثابت و غیرثابت(بی‌شکـل) طبقه‌بندی و درادامـه و بـر اساس همین نظریه عناصـر در جهت تفسیر و تحلیـل نشانه‌هـای مستقیـم و غیرمستقیـم در بازنمایـی معمـاری به‌کارمی‌رونـد. فرضیه‌ی اصلی مقالـه برروی این مسالـه شکـل گرفته است تـا از این نظریـه در جهت تحلیل تغییـرات در بازنمایی‌ها و آثار معمـاری قاجار استفاده کند. به همین سبـب معماری دوره‌ی قاجـار را به‌عنوان مهم‌ترین دوران بـروز بازنمایی‌هـای نوین در معماری ایـران انتخاب کـرده و بر اسـاس این فرضیه، بازنمایی معمـاری این دوران را به‌عنوان یکـی از مهم‌ترین حلقه‌های اتصـال میان ارتباط مستقیـم و غیرمستقیم در معمـاری معرفی می‌کند و آن را بر اساس پیش‌فرض معنای صریح و ضمنی در ارتباط معماری با انسان، به اثبات برسانند (نمودار شماره‌ی۱).

روش تحقیق

در ایـن مقالـه تـلاش می‌شود تـا آثـار و بازنمایی‌های معمـاری دوران قاجار از دو دیدگاه ریشـه‌ای انسان‌شناختی و نشانه‌شناختـی مـورد بازبینی قـرار گیرنـد. همان‌گونه که در مقدمـه نیز اشـاره شد آثار و پارول‌های ایـن دو دیدگاه را می‌توان بر دو پایه‌ی ارتباط مستقیم و غیرمستقیم در معماری تقسیم‌بنـدی نمود و بـر دوپایه‌ی معنای صریـح و ضمنی در ارتباط معماری شکل داد. بر این اساس و به‌منظور دست‌یابی به اهـداف درنظرگرفته شـده، می‌باید از یـک روش تحقیق کیفـی توصیفی و سپـس از روش تحقیق آمیختـه بهره برد و بـا استفاده از مراجعه به اسنـاد و مدارک و هم‌چنین مشاهده به‌وسیلـه‌ی ابزار و وسایل دیداری و شنیداری، داده‌های خود



نمودار ۱. مدل مفهومی تقسیم‌بندی زبان معماری قاجار بر اساس نوع ارتباط نشانه‌ها؛ ماخذ: نگارندگان.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

را در ایـن زمینـه گـردآوری نمـود. به‌کاربردن هریـک از دو روش تحقیق کمی یا کیفی به تنهایی پژوهش‌گر را آن‌طور که انتظار می‌رود نسبت به شناخت بهتر پدیده‌ها یاری نمی‌دهد امـا چنان‌چـه بتواند با ترکیـب کردن دو دسـته تحقیق کمی و کیفـی بررسـی درباره‌ی پدیـده‌ی موردنظـر را انجام دهد بـه درک بهتـری از پدیده‌ها دسـت می‌یابـد. بنابراین هدف طرح‌هـای تحقیق آمیخته آن است کـه شواهد بیشتری برای درک بهتر پدیده‌ها به‌دست دهند (Bryman,2007;Garcia-Aevarez&Lopez-Sintas,2002). بنابراین اگر پژوهش‌گر بخواهـد داده‌های به‌دسـت آمده و شواهد خـود را درباره‌ی پدیـده‌ی موردنظـر از طریـق اندازه‌گیری کمی بـا گردآوری و تحلیـل شواهـد کیفی تکمیـل کند، استفـاده از روش‌های تحقیـق آمیختـه ضـرورت می‌یابـد (Bazargan,2013). به همین‌سبـب متغیرهای اصلی کیفی و کمـی در این پژوهش به‌ترتیـب، معنای صریـح و ضمنی و عنصـر انسان‌شناختی فاصلـه درنظر گرفته شده که تلاش می‌شود بین آنها رابطه‌ی مستدلی برقرار شود و در مسیر اثبات فرضیه به کار رود.

۱- **لانگ و پارول؛** سوسور[1] تمایز معـروف بین لانگ (زبان) و پـارول (گفتار) را مطرح کرد. لانگ نظامی از قواعد و قراردادهاست که از پیش موجود و مستقل از افراد است. پـارول استفاده از لانگ در هر مـورد خاصی است. این تمایـز در نظام‌هـای نشانه‌ای غیرزبانی عموماً بین نظام و کاربـرد، ساختار و امرواقع یا بیـن رمزگان و پیام خود را نشان می‌دهـد. مثلاً در یک نظام نشانه‌ای مثل سینما، هرفیلـم خاص یک پارول در نظام «لانگ سینما» است. زبـان هرگز مثـل یک نظام ساکـن، بسته و پایـدار که از نسل پیشین به مـا به ارث رسیده عمل نکرده، بلکه مدام در حال تحول است. نشانـه «عرصه‌ی مبارزه‌ی طبقاتی است» (Voloshinov, 1973: 61).

۲- **بُعد هم‌نشینی**[2]؛ تحلیل هم‌نشینـی یک متن چه شفاهی یا غیر شفاهی، شامل مطالعه‌ی ساختار و روابط اجزای آن است. واژه‌ها در گفتار به‌دلیل توالی‌شان روابطی را میان خود برقرار می‌کنند کـه بر بنیان ویژگی خطیو تک‌بعدی زبـان استوار اسـت و به‌همین دلیل ایـن عناصر بر روی زنجیره‌ی گفتاری ترتیب می‌یابند (Sojoudi,2011:49). مطالعـه‌ی روابـط هم‌نشینی نشان می‌دهـد قراردادها یا قواعد ترکیب، تحت تاثیر تولید و تفسیر متون قراردارند. به‌کـار گرفتن یک ساختار هم‌نشینـی و ترجیح آن نسبت به دیگـر ساختارها دریک متن از عوامـل موثر در تولید معناست. بسیاری از متون شامل بیش از یک نوع ساختار هم‌نشینی می‌باشند کـه البته ممکن است یکی از آنها بر بقیه غالب باشد (Chandler,2002:132).

۲-۱- روابط (هم‌نشینی) مکانی؛ نظریه‌پردازان اغلب اظهار می‌کنند کـه بر خلاف زبان‌های گفتاری، تصاویر بصری هرگز برای بیان‌گـری مناسب نیستنـد(Peirce,1931). عناصـر هم‌نشیـن اغلب به‌طـور کلام‌محورانـه به‌عنوان زنجیرهای مرتب یـا زمان‌مند تعریف می‌شوند. اما باید پذیرفت کـه روابط مکانی هم جنبـه‌ی هم‌نشینی دارند. این روابـط ساختاری از نظر معناشناختـی خنثا نیستند. کـرس و ون لیـوون سه‌بعدی مکانـی را در متون بصری بدین ترتیب مشخص کرده‌اند: چپ/ راست، بالا/ پایین و مرکـز/ پیرامـون. هم‌چنین محورهـای عمودی و افقی در بازنمایی‌هـای تصویـری نیـز، ابعادی خنثـا نیستند. بـه نظر آنهـا در موقعیت‌هایی که کاربـرد محور افقی در تصاویر حاوی دلالت است، جای‌گذاری بعضی عناصر در سمـت چـپ مرکز بـه معنـی پیشینی یا قدیـم بودن آنهاست یعنی چیزی که فرض می‌شود خواننده، از پیش می‌داند و نقطـه‌ای آشنا، تثبیت شـده و توافق شده برای شـروع حرکت است- چیزی اسـت مطابق عقل سلیم و خودآگـاه. در مقابل سمت راست مختص به عناصر تازه وارد اسـت. این سمت محتـوی چیزهای شگفت‌انگیز، مسالـه ساز یا قابـل اعتـراض اسـت(Kress and Van Leeuwen,1998).

کـرس و ون لیـوون در مورد دلالت‌هـای ضمنی بالا و پایین عقیـده دارند که وقتی ساختار یـک تصویر در راستای محـور عمودی شکل گرفته باشد، بخش‌های بالایی و پایینی به ترتیـب نشان‌گر تقابلی میـان آرمانی و واقعـی می‌باشند. بـه اعتقاد آنان بخـش پایینی در طرح‌بنـدی تصویر واقعی‌تر اسـت و با جزئیات عملی و واقعـی ارتباط دارد در حالی که بخش بالایی با مفاهیم انتزاعی و کلی مرتبط است. این خود نشان‌گـر قطـب موجود میان مـورد خاص/ کلـی، موضعی/ سراسـری و غیره اسـت (Ibid). سومین ویژگـی بعد مکانی کـه توسط کـرس و ون لیوون مـورد بحث قـرار می‌گیرد در

1. Ferdinand Mongin de Saussure
2. Syntagmatic Relation

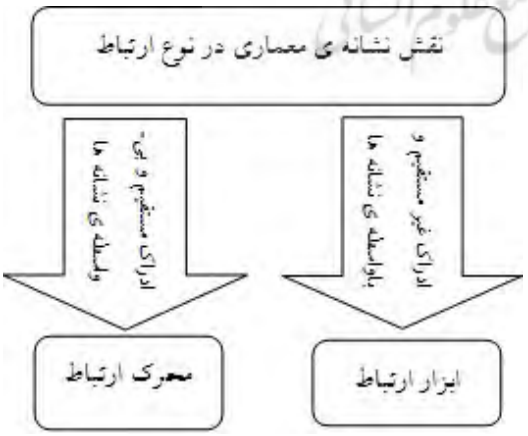
[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

تصویر ۱. مراسم شبیه‌خوانی در تکیه‌ی دولت؛ ماخذ: روزنامه شرف، شمارگان۵۳، ذیحجه ۱۳۰۴ ه.ق

مورد مرکـز و حاشیه است. ترکیب‌بنـدی بعضی از تصاویر نـه بر اساس ساختـار چپ- راست یـا بالا- پاییـن بلکه بر پایـه‌ی غلبـه‌ی مرکز بر حاشیـه بنا شده اسـت. آن‌چه که در مرکـز تصویر قرار دارد به‌عنوان هسته‌ای اطلاعاتی که تمام عناصـر دیگر تابـع آن هستند ارائه می‌شـود. عناصری که در حواشـی تصویر قـرار دارند، فرعـی و وابسته‌اند. معمولا در تصاویر بعضی اشکال برجسته و باقی آنها به عنوان پس‌زمینه ترسیـم شده‌اند. در مواجهه با یـک تصویر به‌نظر می‌رسد که همـه میل دارند تا یک شکـل برجسته را از پس زمینه‌ها جدا کنند. شکلی که محیـط کاملا مشخص و مجزایی دارد. این شکل برجسته معمولا در وسط تصاویر قرار داده شده است.

۳- بُعد جانشینی[1]

در حالی‌کـه تحلیل هم‌نشینی ساختـار طبیعی یک متن را مـورد مطالعـه قـرار می‌دهد، تحلیـل جانشینـی به‌دنبال تشخیـص مجموعه‌های جانشینـی مختلفی یا مجموعه‌های پیش موجود دال‌ها است کـه نشان‌گر محتوای متون هستند. ایـن جنبـه شامـل در نظرگرفتـن دلالت‌های ضمنـی مثبت و منفـی هـردال - کـه از طریـق استفاده از یـک دال به‌جای دیگـری خـود را نشـان می‌دهـد - و وجـود مجموعه‌هـای جانشینـی موضوعی ماننـد تقابل‌های دوتایـی مثل عمومی/ خصوصـی می‌باشد. توجه نشانه‌شناسـان به چیزی است که اغلب «غیاب» گفته می‌شود. یکی از مشخصه‌های آن‌چه که روابط جانشینی نامیده می‌شـود این است که چنین روابطی در غیـاب برقرارند. در غیـاب دال‌هایی که همگی عضو یک مجموعـه‌ی جانشینـی هستنـد و فقط یکـی از آنهـا در متن حضـور دارد. نشانه‌ها ارزش‌شـان را در نظان زبانی از آن‌چه که نیستند دریافت می‌کننـد (DeSaussure, 1983). تحلیل جانشینی شامل مقایسه‌ی هرکدام از دال‌های حاضر در متن بـا دال‌های غایبی است که در موقعیتی مشابه امکان انتخاب آنهـا به جای دال حاضر وجود داشـت (نمودار شماره‌ی۲).



نمودار ۲. مدل تقسیم‌بندی ارتباط در نشانه‌های معماری بر اساس بعد جانشینی؛ ماخذ: نگارندگان.

1. Paradigmatic Relation

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

ایـن تحلیل هم‌چنین بـه دلالت‌هایی می‌پـردازد که انتخاب حاضـر باعث وقـوع آنها شده است. چنیـن تحلیلی در تمام سطـوح نشانه‌ای قابل اعمال است. تحلیـل روابط جانشینی بـه تعیین ارزش یـک مقوله‌ی خاص در متـن کمک می‌کند (Chandler,2002:153).

۴- نظام انسان‌شناختی هال[1]

معماری بـرای شرح حامل‌های نشانـه و پیام‌های خود بایـد انسان را به چیزی خارج از حیطـه‌ی خود ارجاع دهد. قواعد هـم‌ارزی بین حامل‌های نشانه، معانی و قواعد مرتبط بـا ترکیب هم‌نشینـی و عناصر مجموعـه‌ی جانشینی برقرار هستنـد. اگر برای معماری یا هـر نظام نشانه‌ای دیگر مجبور باشیـم بپذیریـم که سطح محتوا متضمن چیـزی است که به جهان نشانه‌شناختی تعلق ندارد، با پدیده‌ای مواجه می‌شویم کـه نشانه‌شناسـی را برهم می‌زند و تمـام مفاهیمی را که در این باب این‌جا و آن‌جـا شرح داده‌شد، نقش بر آب می‌شود. پـس باید به یـک «نظـام انسان‌شناختی» اشاره شـود. یعنی بـه واقعیت‌هایی اشاره شـود که ضمن تعلق بـه جهان علوم اجتماعـی، ممکـن است پیش‌تـر رمزگذاری شـده و به یك نظـام فرهنگی تقلیـل یافته باشنـد(Eco,2017). در حوزه‌ی حریم‌شناسـی، فضـا بامعناسـت و بـا مـا سخـن می‌گوید. فاصلـه‌ای کـه فرد بین خـود و دیگران می‌گذارد کـه با آن‌ها در روابـط اجتماعی مختلف سروکار دارد پر است از معانی فرهنگـی همان‌طـور کـه امـوری از قبیل حس گرمـای بدن دیگـری، احساسات لامسه‌ای و بوها معنـی می‌گیرند. علم حریم‌شناسـی به پژوهش در زمینه‌ی رمزگذاری این پدیده‌ها در فرهنـگ انسانـی می‌پـردازد و رمزگذاری‌هـای متفاوت را در فرهنگ‌هـای انسانی مختلف نشـان می‌دهد. هال بین «جلوه‌هـای ریزفرهنگی» که مرکز توجه حریم‌شناسی است تمایز قائل می‌شود و آنها را به سه بخش تقسیم می‌کند:

الـف) فضـای بـا شـکل ثابـت[2]: در ایـن دسـته بسیـاری از شکل‌بندی‌هـای فضایـی کـه رمزگـذاری شـده تلقـی می‌شونـد، جـای می‌گیرنـد مانند نقشه‌هـای شهرها که در آن‌هـا بلوك‌های ساختمانـی و ابعادشان تعریف شده اسـت. در این زمینه، گوناگونی‌ها و تفاوت‌های فرهنگی قابل ملاحظه و مشهودی وجود دارد.

ب) فضای با شـکل نیمه ثابـت: شکل‌بندی‌هایی که به این دسته متعلق‌اند مربوط به آرایش و چیدمان اجزای جنبش‌پذیر و قابـل حرکـت اجزای داخلـی یا بیرونـی فضاهاست. در این‌جاسـت که هـال بین فضاهـای «اجتماع‌گریز» و فضاهای «اجتماع‌دوست» بر اساس شکل نیمه‌ثابت‌شان تفاوت می‌گذارد.

ه) فضای با شـکل غیر ثابـت[3]: شکل‌بندی‌هایی که به این دسته متعلق‌انـد «بی‌شکـل» نامیده می‌شوند زیـرا درست در نقطه‌ی عکس شکل‌بندی‌هـای فضای با شکل ثابت‌اند. این شکل‌بندی‌ها بیشتر مربوط‌اند به فاصله‌هایی که افراد بین یکدیگـر در موقعیت‌های اجتماعـی مختلف حفظ می‌کنند و رفتارهای انسانی که براثر همین عوامل ایجاد می‌کنند (Hall,2014:130-134).

بیشتـر کار هال به مطالعـه‌ی فاصله‌هایی که در «فضای بی‌شکـل» رخ می‌دهنـد مربـوط است. او ایـن فواصل را به عمومی، اجتماعی، شخصی و دوستانه طبقه‌بندی کرده است و برای هر کدام از این فواصل «فاز نزدیك» و «فاز دور» قائل شـده است. پی بردن به این مسأله آسان است که این فواصل رمزگذاری شده در طراحی فضاهای معماری به‌کار می‌آیند. فاصلـه بـه مثابه یـك واحد دلالت‌گـر نظـام حریم‌شناختی انگاشتـه می‌شـود و معماری کـه از آن به عنوان یـك پارامتر در بسـط و توسعه معماری‌اش استفاده می‌کنـد باید آن را به همـراه معنایش و بـه مثابه یك واقعیت فرهنگـی و جزئی از نظـام قراردادها و دلالت‌ها و متعلق به یك رمز در نظر گیرد. حال وقتی بـا رمزگان مرتبه دومی، یعنـی رمزگان معماری، سروکـار داریم کـه از لحاظ تحلیلی بسیـار ضعیف‌تر است از رمزگـان زبانی است، به خصوص وقتـی که باید از طریق آن نظام‌هـای بیرونـی دشوارتـری فهمانده شـود؛ نظام‌های بیرونی کـه عبارتند از یك‌سری نظام‌هـای انسان‌شناختی که دائم در تحول تاریخ‌اند و پیوسته از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوتند. بنابراین در عمل معمار پیوسته مجبور است چیزی باشـد به جز معمار. بارها و بارها باید بالاجبار تبدیل شود به یك جامعه‌شناس، روان‌شنـاس، مردم‌شناس، نشانه‌شناس و غیره. معمار مجبور اسـت فرم‌هایی بیابد که به نظام‌هایی که بر آن‌هـا کنترلی ندارد شکل بخشنـد. او مجبور است زبانی را بیـان کنـد که باید همیشه گویای چیـزی بیرون از آن باشد (Eco,2017).

1. Edvard T. Hall
2. Fixed-Feature Space
3. Informal Space

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

۵- معنای ضمنی در معماری

شـیء معماری علاوه بـر این که به معنـی کارکرد خود است، ایدئولوژی کارکرد را نیز به طور ضمنی می‌رساند. غار صراحتـاً به معنی کارکرد پناهگاه است امـا رفته رفته معانی ضمنـی «خانواده» یا «گـروه»، «امنیـت»، «محیط آشنا» و غیـره را نیز به خـود گرفت. آیا معنای ضمنـی یعنی کارکرد نمادین شیء به همان مقدار کارکرد اولیه آن اهمیت دارد؟ از دیدگاه نشانه‌شناسی، معانی ضمنی بر پایه فواید اولیه بنا نهاده شده‌انـد اما این مسأله از اهمیـت فواید اولیه نمی‌کاهد. پس عنـوان «کارکرد» باید به تمام کاربردهای شیء مورد استفاده تعمیم داده شود از کارکردهای ارتباطی گرفته تا کارکردهای نمادیـن آن‌هـا؛ چرا کـه در زندگی اجتماعـی، ظرفیت‌های نمادیـن این اشیا به انـدازه ظرفیت‌هـای کارکردی‌شان مهم است (Eco,2017).

۵-۱- معماری به مثابه ابزار ارتباط

نگاهـی پدیدارشناختـی بـه رابطـه‌ی انسان بـا اشیای معمـاری این واقعیـت را آشکار می‌سازد کـه انسان معمولاً معماری را به مثابه ابـزار ارتباط درك می‌کند، حتی وقتی که کارکـرد آن را در نظر دارد. فرد مـدل را در ذهن خود مطرح می‌کند و به وسیلـه‌ی آن ارتباط برقرار می‌کند. در این مقطع احتمالاً او قادر است بـا استفاده از نشانه‌های گرافیکی مدل یـک غار را به بقیـه انسان‌ها اظهار کند. «رمـز معماری» به تولیـد «رمـز شمایلی» می‌انجامـد و «اصل غـار» موضوع ارتبـاط اجتماعی می‌شود. کشیدن طرح یـك غار و یا دیدن تصویـر آن از دور، یـك ابـزار ارتباطـی می‌شود کـه دال بر یك کارکـرد احتمالی اسـت و این مسأله حتـی وقتی که آن کارکـرد بـه تحقق نیانجامـد و یـا خواسته نشـود نیز صدق می‌کند. در این باره بارت اظهار می‌دارد: «هرگاه پای جامعه در میـان باشـد، هر عملـی خود تبدیـل به نشانـه می‌شود» (Barthes,1968:41).

۵-۱-۱- بازنمایـی معمـاری قاجـار بـه مثابـه ابـزار ایجـاد معانی صریح و ضمنی در معماری

در طول تاریخ معماری، بارها تکنیک‌ها و ابزار طراحی در معمـاری تکمیـل و اصـلاح شـده اسـت و هم‌چنیـن از دانش‌هـا و هنرهای دیگـر نیز بر روی بازنمایـی در طراحی معمـاری تاثیر گذاشته اسـت. این مساله باعـث شده است کـه فرآیندهای بازنمایـی در معماری هیچ‌گـاه راکد و ایستا نمانند و مداوم در حال تغییر باشند. تغییر مداوم این روش‌ها و تکنیک‌هـا تجزیـه و تحلیـل دراین بحث را همـواره دچار سختی‌های جدیدی می‌کنـد. فرآیند نشانه‌شناختی معماری از نقطـه نظری کـه حاصل تلاقی حوزه‌هـای دال۱ وصورت معماری با حوزه‌های معنایی مدلول۲ است بررسی می‌شود. حاصل تلاقی این دو حوزه در محرک‌ها، ابزار و تکنیک‌های بازنمایی معماری سنجیده می‌شود و در این جایگاه نیز پایدار می‌ماند. بـر پایه‌ی رویکـرد نشانه‌شناسـی در معماری و در بخـش محرک بازنمایی معماری، این مفهوم به حوزه‌ی اشیا و عناصردر معماری بازمی‌گردد که خود باعث ایجاد ارتباط قـوی کارکردی و حضوری در اثر می‌شود و معناهای صریح را می‌سـازد. در بخش ابـزار بازنمایی معمـاری نیز می‌توان حوزه‌ی نشانه‌هـای تصویری را در درجه‌ی اهمیت بالایی از ساخـت معانی ضمنی برای اثر دانسـت. برپایه‌ی مطالعات کتابخانه‌ای نگارندگـان، در این دوران حداقل می‌توان متون بازنمایی معماری قاجـاری را در دو بخش مهم تقسیم کرد: اول بازنمایی‌هـای معماری که به‌صورت کلامی بخش یا کل اثـر را توصیف کـرده و معنا می‌بخشنـد و دوم بازنمایی‌های تصویری کـه خود حداقل دارای دو بخـش متفاوت هستند:

تصویـر ۲. «بابرنامـه»، حوالی ۱۵۸۰، به لطف مـوزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لنـدن (نجیب‌اوغلو، ۱۹۹۵)؛ ماخـذ: مجله‌ی معمار، ۱۳۸۵

۱. Signifier صـورت قابل احساس نشانه که از دیدگاه سوسور نیمی از قالب نشانه را تشکیل می‌دهد

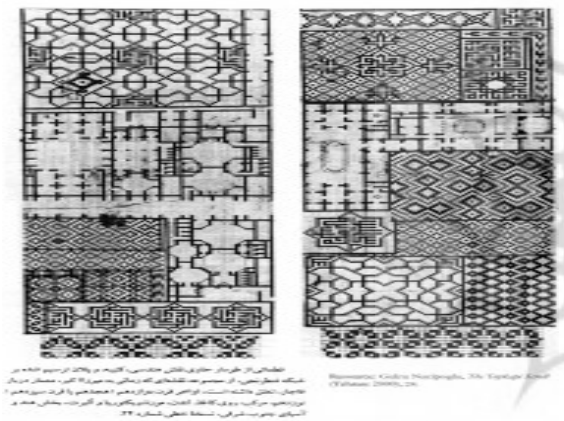
۲. Signified مفهومی که دال به آن دلالت می‌کند یا تصور مفهومی

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

نخست بخش نشانه‌های تصویری که به نقشه، زبان ریاضی و هندسه مرتبط هستند و انواع خود را دارند و بعد نشانه‌های تصویری کـه به صورت عکس، اسکیس یا پرسپکتیوی از آن مکان شکل می‌گیرند و به‌صورت مستقیم وابسته به مکان آن تصویرهستند. در این پژوهش بخش دوم یعنی بازنمایی‌های تصویری مدنظر هستند.

۵-۱-۱-۱- نقشه‌ها (پلان‌ها، نماها و نگاره‌ها)

طراحـان و معماران به طـرز جدایی‌ناپذیری با نقشه‌ها همـراه هستند. از گذشتـه تاکنون بخش بزرگـی از طراحان به‌وسیله‌ی تقلید و یا تطبیق بر آن‌چه که قبلاً انجام شده است، کار خـود را ساخته‌اند. در واقع به‌عنوان تصویرگر و سازنده، بخش‌هایـی از یک نقـش واحد و غیرقابل تمایـز بوده‌اند. بر اساس نوشته‌هـا و روایات در طراحی، کامـلاً مشهود است کـه فرم دانشی که توسط یک طـراح بومی استفاده می‌شود با آن‌چه توسـط طراحان حرفه‌ای مدرن به‌کار می‌رود، متفاوت اسـت. علی‌الخصـوص طراحـان بومـی اطلاعـات زیادی دربـاره‌ی مشکـلات و واقعیـات ساخت اشیـا دارند. طراح مدرن نـه خودِ موضوع، بلکه بازنمایـی آن‌را می‌آزماید. پس باید دانشی برای مطالعه‌ی دانش درون طرح به‌وجود بیاید و ایـن همان بینشی است که ما را بـه سمت آن‌چه که طراحان می‌داننـد هدایت می‌کنـد. بررسی ترسیمـات طراحان یک روش بسیـار مهم بـرای افزایش درک ما نسبـت به آن‌چه که طراحـان می‌دانند، می‌باشد (Lawson, 2006). در معماری ایرانی، بـا آن‌که دربـاره‌ی فرآیند طراحی بناهـای سنتی کم می‌دانیـم اما اسنادی در ایـن زمینه وجود دارند. گلرو نجیب اوغلو[1]، استاد هنـر و معماری اسلامی در دانشگاه هاروارد، در کتـاب «هندسه و تزیین در معماری اسلامی» طوماری را به چـاپ رساند که به استناد او حـاوی نقشه‌های یک معمار ایرانـی در اواخر قرن نهم یا اوایل قـرن دهم هجری است و در مـوزه‌ی توپقاپـی[2] استانبول نگهـداری می‌شود. چنان‌که نجیب‌اوغلو متذکـر می‌شود از گزارش‌هـای سیاحان چنین برمی‌آیـد که نقشه‌ی معماری در ایران عهد صفویه رایج بوده اسـت (Necipoglu,1990:11). طومـار دیگـری به دوره‌ی قاجـار تعلـق دارد. نجیب‌اوغلـو تاریخچه‌ی ایـن طومار را چنین ذکر می‌کنـد: کسپر پاردن کلارک[3] (۱۸۷۵ م.) معمار مقیم سفارت بریتانیا در ایران، فراماسونی بود که توانست به اسرار صنف بنایان تهران دست یابد و از برکت وی است که می‌دانیـم در زمان تحویل قرن حاضر، معمـاران ایران نیز از طومارهای حاوی نقشه‌ی معماری، مشابه طومارهایی که از توران در همان زمان به دست ما رسیده، استفاده می‌کرده‌اند. ایـن طومارها بـه معمار حکومـت قاجـار (مهندس‌الدوله) میـرزا اکبر منسوب است. طومار بعـدی نیز متعلق به دوران قاجـار اسـت و رقم «غلام‌بـن محمدعلـی» برخـود دارد. طومـار پنجم مربـوط بـه خانـواده‌ای از معمـاران شیرازی اسـت کـه آن را از اجـداد خود بـه ارث برده‌انـد و در کتاب «گره‌سـازی در هنر معماری ایران» چاپ شده است (Ibid) (تصویر ۳).



تصویـر ۳. طومـار میرزا اکبـر (مهندس‌الدولـه) در دوران قاجار؛ ماخذ: مجله‌ی معمار، ۱۳۸۵

چند نکته‌ی شایـان توجه در مورد ایـن طومارها وجود دارد. نخسـت آن‌کـه پـلان ساختمان‌ها در ایـن طومارها بر شبکه‌ای شطرنجـی ترسیم شده که زیرساخت طراحی پلان اسـت. دوم آنکـه پـلان ساختمان‌ها، پلان معکـوس طاق و تزئینـات معمـاری در کنار یکدیگـر آمده‌اند و ایـن نشان از آن دارد کـه دارنـده‌ی طومار، مسؤولیـت طراحی تزئینات و معماری ساختمان را یک‌جـا بر عهده داشته و درواقع طراح پیکر و تزئینات بنا یک نفر بوده است (Behpour,2006).

1. Nakiboglu Golroo
2. Topkapı Palace
3. Caspar Purdon Clarke

مدیریت شهری
فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
ضمیمه شماره ۴۸ پاییز ۱۳۹۶
No.48 Autumn 2017

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

۵-۱-۱-۲- تصاویر (اسکیس‌ها، نقاشی‌ها و عکس‌ها)

در کنار نقشه و نقشه‌کشی در معماری نوع دیگری از تصاویر در بازنمایی معماری نیز هستند که به مکان و جایی که در نظر گرفته‌می‌شوند بستگی مستقیم دارند و بدون آن قابلیت ارجاع و تبیین خود را از دست می‌دهند. این تصاویر عموماً در نقاشی‌ها و سپس با آغاز ورود عکاسی در دوره‌ی قاجار، در تصاویر گرفته شده از ایران و فرنگ خود را نشان داده و تاثیرات‌شان را نمایان ساختند. تاریخچه‌ی استفاده از این نوع بازنمایی در ایران کم‌تر از نقشه‌ها بوده و می‌توان گفت که در دوران ناصرالدین‌شاه و با ورود دوربین عکاسی به ایران دچار تحول شگرفی شده است. این بخش از تاریخ بازنمایی معماری ایران وابستگی بالایی به ورود انواع تکنیک‌های ساخت تصویر توسط ابزار آن دارد به‌عنوان مثال گرفتن تصاویر متنوع از بناها و باغ‌های مهم ساخته‌شده در غرب که با ورود به ایران باعث ایجاد سبک خاصی از معماری تقلیدی کارت پستالی شد. در این نمونه‌ها که عموما توسط تحصیل‌کردگان در فرنگ مورد توجه قرار می‌گرفت، مساله‌ی فرم و کارکرد در معماری وابسته به نحوه‌ی تقلید و محاکات آن از غرب بود (تصویر ۴).

۵-۱-۱-۳- تحلیل سطح صوری بازنمایی معماری قاجار

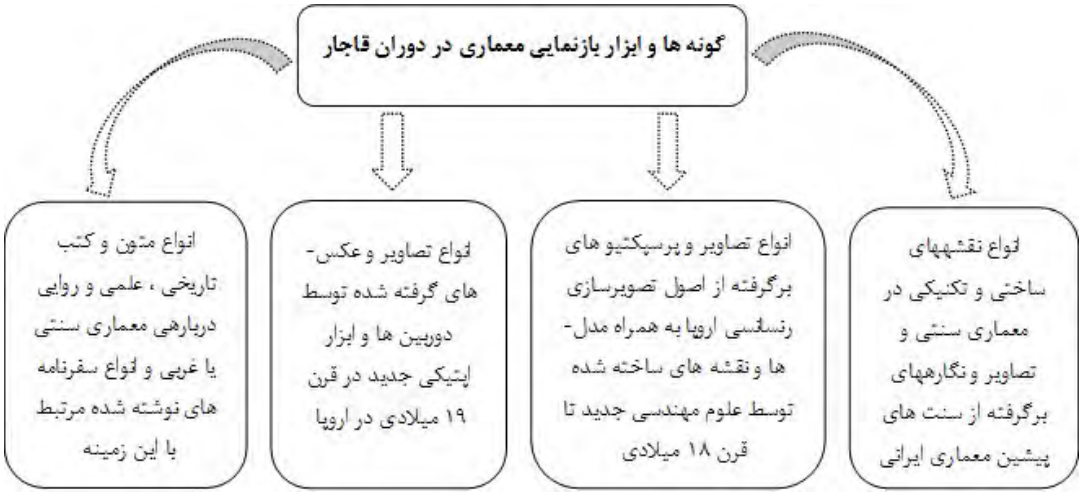
هر صورت بیانی به واسطه‌ی سه معیار قابل تعریف است: جایگاه (کانون)، ابعاد و جهت. به دلیل این‌که یک جایگاه در تصویر یا نقشه همواره نسبی است، پس شکلی که در جایگاه مرکزی استقرار می‌یابد از قدرت نمود بالاتری

تصویر ۴. نقاشی از عمارت بادگیر اثر محمد حسین خان ملک الشعرا و نوه فتحعلی خان صبا، ۱۲۸۱ قمری؛ ماخذ: ذکاء، ۱۳۴۱، ۲۷

برخوردار است و اشکال حاشیه‌ای از اهمیت تصویری کم‌تر. اما نکته‌ی اساسی در تفاوت معنایی جایگاه در نشانه‌های تصویری یا نقشه در این است که جایگاه در تصاویر بستگی زیادی به حضور بیننده و یا مشاهده‌گر دارد و نسبیت در آن بالاتر است. به همین دلیل می‌تواند از تناسبات و تعاریف علومی هم‌چون پرسپکتیو، روان‌شناسی و یا حتی علوم اجتماعی پیروی کرده و معانی تصویری خود را بازنمایی کند. به عبارتی سطح معنایی صوری در تصویر معماری، دارای آزادی و رهایی بیش‌تری به نسبت نقشه‌های آن اثر است. پس بدین ترتیب می‌توان سطوح معنایی آنها را نیز به دلیل این تفاوت‌ها، متمایز در نظر گرفت (شعیری، ۱۳۹۲). نمایش بازنمایی مفهومی[1] در تصاویر معماری قاجار عموماً به انواع نقشه‌های رایج در آن مانند پلان، نما با نوعی دید انتزاعی طبقه‌بندی می‌شود که عموم آنها محصولاتی از علوم مهندسی و ریاضی غربی یا اسلامی هستند. این نقشه‌ها بر اساس میزان و نوع تحلیلی که از خطوط در خود دارند طبقه‌بندی شده و هرکدام حاوی معانی خود هستند. این نوع تصاویر عموماً به چیزی اشاره می‌کنند ولی کنشی در آنها دیده نمی‌شود به عبارتی دیگر نقشه‌ها بیش‌تر نقش اطلاعاتی دارند و با علوم نحوی و معنایی قابلیت خوانش پیدا می‌کنند. همانند تصویر یک پلان که بدون درنظرگرفتن همه‌ی فضاها و نحو آنها با همدیگر، قابل تشخیص و ادراک نیست. در مقابل تصاویری که روایی[2] هستند دو عامل مهم را که در نقشه حضور کم‌رنگی دارند در خود دارا هستند: کنش[3] و کنش‌گر[4]. بدین ترتیب کنش متقابل بین تصویر و مخاطب در این نوع تصاویر دیده می‌شود که در نقشه‌ها این مساله بسیار ضعیف می‌باشد. در ادامه مسایلی برای مطالعه و بررسی این نوع تصاویر قابلیت پیدا می‌کنند که عبارتند از: زاویه‌ی دید، فاصله، حالات چشم و بدن، ژست‌ها و پرسپکتیوها (Kress and Van Leeuwen,1998). می‌توان این‌گونه اظهار داشت که از نظر نشانه‌شناسی نقشه‌ها و تصاویر هندسی مشابه در بازنمایی معماری به علت غیاب یک کلیت در اثر، یا به عبارتی به سبب نبودن کنش،کنش‌گر و روایت در اثر همواره یک نظام نشانه‌ای آیکونیک[5] باقی خواهند ماند چراکه به

1. Conceptual
2. Narrative
3. Action
4. Actor
5. Iconic

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]



نمودار ۳. دسته‌بندی انواع گونه‌های بازنمایی معماری در دوران قاجار؛ ماخذ: نگارندگان.

برخـی آثـار بدنی و فیزیکـی پدیدآورنده ماننـد سر، دست، انگشـت و غیره دلالت می‌کننـد، اما هیچ‌وقـت در تصاویر حاضر نیستند و در ذات خود نوعی نوشتار غایب از نویسنده به شمار می‌آیند (Shairi,2013) (نمودار ۳).

۶- معنای صریح در معماری

آن‌جـا که ظرفیـت ارتباطـی مطرح است، شـیء مورد استفاده حامل نشانه یك معنای صریح قراردادی معین یعنی «کارکرد» خود است. به بیان عامیانه‌تر، معنا یا ارزش اولیه‌ی هـر ساختمان، قابلیت سکونـت دادن افراد در آن است. پس معنـی صریح ساختمان «شکلـی از سکونت» است. واضح اسـت که حتـی وقتی که قصـد استفـاده از ساختمان جهت سکونـت نیـز نداریم معنـای صریح آن برقـرار است و بدان خللـی وارد نمی‌شود. شیء مـورد استفاده بر طبـق قرارداد و رمزگـان بـه معنـای کارکـرد خود اسـت. بر اسـاس یك رمزگذاری معماری دیرین، پله یا رمپ به معنای احتمال بالا رفتن است. در هر کدام انسان خود را در برابر فرمی می‌بیند کـه تفسیـر آن نیازمند نه تنهـا ارتباطی رمزگـذاری شده بین فرم و کارکرد بلکه فهـم متعارف از چگونگی تحقق کارکرد توسـط فرم اسـت. به عبارت دیگر، باید اصـل پیروی فرم از کارکـرد را بدین‌گونـه اصلاح کرد که فرم یـك شیء، علاوه بـر ممکن ساختن کارکرد، بایـد آن را چنان واضح و شفاف ارائه نماید که هم کاربردی باشد و هم مورد تقاضا. یعنی این قـدر معنی کارکرد را واضح و شفـاف برساند که انسان را به انجـام کارهایی که برای تحقـق آن لازم است رهنمون سازد (Eco,2017). شیء معمـاری نیز با عناصر رمزگانی موجود بـازی می‌کنـد اما به جـای فراخوانـدن و نفی ایـن رمزگان هماننـد یك اثر هنری، نهایتاً با جلب تمام توجهات به خود، این رمزگان را به تدریج دگرگون می‌کند و اندك‌اندك فرم‌های آشنـا و کارکردهای مرتبط به آن‌ها را تغییر شکل می‌دهد. در غیر ایـن صورت، شیء معماری یك شیء کاربردی نخواهد شـد بلکه اثری است هنری: فرمی مبهـم که می‌توان آن را با رمزگانی گوناگون تفسیر کرد.

۶-۱- معماری؛ محرک و ارتباط

جـای سؤالـی در این‌جـا باقـی اسـت که شایـد آن‌چه «ارتبـاط» نامیـده می‌شـود «تحریکـی» بیـش نباشـد. یك «محرك» مجموعه‌ای درهم تنیده از رویدادهای حسی است که پاسخ خاصی را موجب می‌شود. در معماری محرك‌هایی ماننـد نور شدید یـا تغییرات اقلیمی هستنـد که نشانه فرض کـردن آن‌هـا سخـت اسـت. آیا معمـاری هـم ایـن چنین محرك‌هایی ارائه می‌دهد؟ به‌عنوان مثال بی‌شك پله محرکی ناگزیـر اسـت: اگـر بخواهیـم از جایی کـه پله وجـود دارد بگذریـم، می‌باید پاهای‌مان را یکـی پس از دیگری و قدم به قدم بلند کنیم و مجبوریم که این کار را انجام دهیم حتی اگر ترجیـح دهیم بر یك سطح صاف به مسیـر خود ادامه دهیم. بنابراین به مجـرد این که پله‌ای را تشخیص می‌دهیم و آن را تحت لوای مفهوم «پله» قـرار می‌دهیم، پلکان کارکردی را

مدیریت شهری
فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
ضمیمه شماره ۴۸ پاییز ۱۳۹۶
No.48 Autumn 2017

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

کـه اجازه می‌دهد به ما می‌فهماند و طوری موضوع را منتقل می‌کند که بستـه به نوع پله متوجه می‌شویم بالا رفتن سخت است یا آسان. پس «آن‌چه که به ما اجازه استفاده از معماری را می‌دهـد» (مانند گذشتن، ورود، توقـف، بالا رفتن، دراز کشیـدن، خودنمایـی کردن، منـزوی کردن خـود از دیگران و غیـره) بالاتـر و فراتـر از کارکردهای احتمالـی اشیا است و معانـی مرتبـط با این اشیـا انسان را متمایـل می‌سازد تا به گونه‌ای خاص از آن‌ها استفاده کند (Eco,2017).

۶-۱-۱- اشیا و عناصر در معماری قاجار؛ محرک ارتباط

بر اساس نظریه‌ی هال (۱۹۸۲) در کتاب «بعد پنهان»[1] سـه لایـه‌ی فضایـی در هر اثـر معمـاری بر اسـاس عناصر تشکیل‌دهنـده‌ی آن قابـل تشخیـص است. فضـای با شکل ثابت، عناصر با شکل نیمه ثابت و عناصر با شکل غیرثابت. در این مدل می‌توانیم هریـک از نشانه‌ها و عناصر ساختمان را بـا توجه بـه دوری یا نزدیـک به مدل مفهومـی فوق مورد بررسـی قرار داده و حتی آنهـا را در نمونه‌های قاجاری مورد سنجـش قرار دهیم. پژوهش حاضـر، تنها خانه‌های اشرافی و اعیانـی تهـران را مورد توجه قرار می‌دهـد، چراکه اوضاع خانه‌های طبقات اجتماعـی پایین به شکل دیگری بوده و در بررسی‌هـای این پژوهش نمی‌گنجد. از ویژگی‌های معماری دوره‌ی قاجار، عمـوم توجهات به تغییرات در تزئیناتی است که در امتداد معماری سنتـی ایران و برروی عناصر معماری آن، شکل‌گرفته است همانند تزئینات بر روی کف‌ها، دیوارها و انواع سقف‌ها، وجه دیگری از تزئینات نیز در این دوران در قالـب دکوراسیون و مبلمان‌های وارداتی و خریداری‌شده در کنار عناصر معماری تزئینی بودند که در آرایش و فضاسازی اتاق‌های این نـوع معماری جای‌گرفتند به نحوی‌که هیچ‌یک از ایـن عناصر جدیـد سابقه‌ی ذهنـی درفضاسـازی ایرانی نداشتنـد هماننـد مبلمـان غربـی، دستگـاه‌ای تزئینـی مثل گرامافـون، رادیو و حتی اشیای سفالـی، سرامیکی و چینی. بـر این اسـاس می‌توانیم نوعـی دسته‌بندی لایـه‌ای را برای ایـن گونـه تغییـرات در اتاق یا فضـای ایرانـی دوران قاجار متصور شویـم که ار لحاظ ادراک مستقیـم با شیء معماری تقسیم‌بنـدی می‌شوند. با این تفاسیـر می‌توان لایه‌های تغییر متنی در روند فضاسـازی معماری قاجار را طبقه بندی کرد.

این تغییرات لایه‌ای و به‌وجود آمدن ارتباطات جدید در یک فضای قاجاری ما را به تعریف مهمی در نشانه‌شناسی فضای قاجـاری سـوق می‌دهد که در اصطـلاح تخصصی تغییر در «بافت۲» اثـر نامیده می‌شود (سجـودی، ۱۳۹۰). (نمودار شماره‌ی ۴)

تغییـر در عناصـر ثابـت معمـاری قاجـار متاخرتریـن نـوع تغییـر در ایـن دوره به‌شمار می‌آیـد. بـا ورود مبلمان و دکوراسیون‌هـای جدیـد غربی و ایجـاد کارکردهـای نوین فضایـی، آرام آرام شکـل داخلـی چیدمان‌هـا و رفتارهـای انسانـی درون فضاها نیـز تغییر کرده و در کـل بافت تازه‌ای به‌خـود گرفـت به‌نحوی که عمـده‌ی فعالیت‌هـای انسانی و فواصـل در داخل فضا به‌صـورت بینامتنی درآمـده و دارای قابلیت‌ها و رمزگان جدیدی شد.

۶-۱-۱-۱- تحلیل سطح فیزیکی بازنمایی معماری قاجار

در این‌جـا موضـوع صرفـاً هم‌جـواری مصالـح به‌کار گرفتـه شده در بنا نیست، بلکه این مساله به ساختاری، برای کارکـرد تعاملی در موقعیت‌های اجتماعی گوناگون نیز منتج می‌شـود، مربـوط است. ایـن مطالعه بیش‌تـر نشان‌دهنده‌ی جای‌گیری این مواد در نوعی هم‌جواری فعال در قلب همان ساختـار معنادار اسـت. روش‌های عملی ایـن نوع بررسی، پتانسیـل کارکردهـای یک «دستگاه ارگانیـک» را که فضا و تمامی آن‌چه را کـه در موقعیت عینی تعاملی نشان می‌دهد، بررسی می‌کنـد (Shairi,2013:144). شناخت این دستگاه در ادبیـات معمـاری به «دانـش تکتونیک»[3] معـروف شده اسـت. این دو گونه از فیزیک (سـازه و تکتونیک) که همواره در اتصـال جداناشدنـی و همیشگـی مکانـی- زمانی با هم هستنـد، هریک با ماده و ساخت‌مایه‌ی خاص خود مشخص می‌شونـد که آن مـاده نیـز نشان‌دهنده‌ی شکـل خاص خود اسـت که در مـواد و مصالح آن آورده شـده است. این شکل الزامـاً در معماری قابل رویت و دیدن نیسـت؛ بنابراین تنها در دل مصالـح جـای داده شده است و تنهـا در این صورت

1. The Hidden Dimension

۲. Textureیـا بافـت یـک رابطه است که بین لایه‌هـای متنی یک اثر ممکن است برقرار شود یا به‌نظر برسد که برقرار نیست

3. Tectonics

علم تکتونیک، به یونانی τεκτονικός، فرایندی در ساختن که بر یک بنیـان فیزیکی بنا شده باشد. تکتونیـک دانش مرتبط با آگاهی و معرفت داخلـی در خصـوص ساختن اسـت و از معرفت‌های خـارج از دانش معماری مانند اقتصاد، جامعه و... متمایز است.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

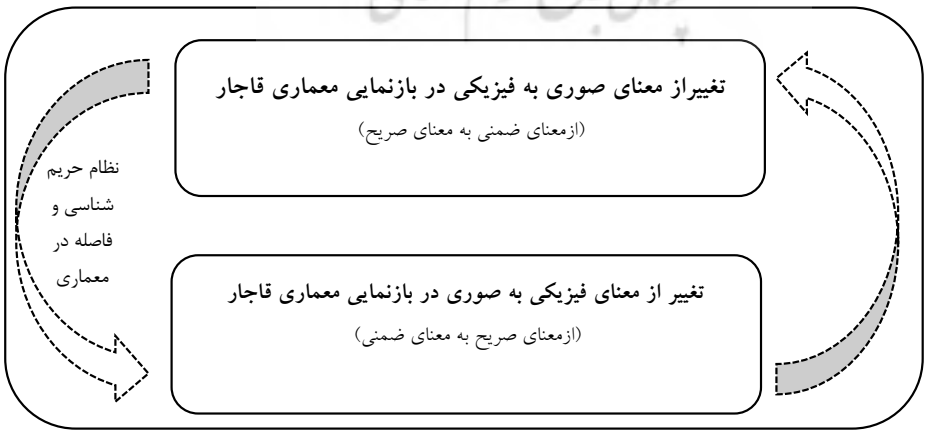
نمودار ۴. مدل پیشنهادی روند تغییرات در بازنمایی معماری قاجار؛ ماخذ: نگارندگان.

صحت وجـود خود را نشان می‌دهد. رویکـرد نشانه‌شناسی در بافت اصلی خود بر تجمـع ساختار ویژه‌ی مجموعه‌های سـازه‌ای و تکتونیکی بر یک الگوسازی واحد، استوار است. بدین ترتیب می‌توان در این بخش از جستار نتیجه گرفت که در ارتبـاط مستقیـم با بازنمایی معماری و برخـورد با اشیا و عناصـر به عنوان محرک ارتبـاط، دردولایه‌ی بعضا نادیدنی سـازه و تکتونیـک، تغییرمعنایـی ازسمت معانـی صریح به سمـت معانی ضمنی بوده و باعث می‌شـود بیننده به‌صورت عینـی یا ادراکـی در ارتبـاط بی‌واسطه بـا آنهـا قرارگرفته و معنای صریح را در همان زمان و مکان درک کند. در ارتباط غیرمستقیم بازنمایی معماری که به‌عنوان ابزار ارتباط درنظر گرفتـه می‌شـود ایـن تغییر به صـورت معکـوس و از معانی ضمنی به سمـت معانی صریح می‌باشد چراکه خصوصیات معنایی تصاویر و نقشه‌ها ارجاعات قوی و دلالتی بر شیء آن تصویر دارند (نمودار شماره‌ی ۵).

۷- تحلیـل میـزان تغییـرات در شـکل‌پذیری فضـا توسـط بازنمایی معماری قاجار

جهت تجزیه و تحلیل نمونه‌های قاجاری در شهر تهران، تلاش شده است تا نمونه‌هایی که در چند حوزه‌ی مهم دارای شاخصه‌هـای بااهمیتی می‌باشند مدنظـر قرارگیرند و در دو سطح فیزیکـی و صوری تحلیل شوند. ایـن دو حوزه به نظر نگارندگان مهم‌تریـن حوزه‌های بازنمایـی معماری به‌شمار می‌رونـد و معانی صریـح و ضمنی خود را ایجـاد می‌کنند.

نظام انسانشناختی(فضای با شکل ثابت، نیمه ثابت و غیرثابت)



نمودار ۵. مدل مفهومی نسبت معنای صریح و ضمنی در معماری قاجار؛ ماخذ: نگارندگان.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

شاخصه‌های مهم این بناها بـر اساس نظریه‌ی هال درباره‌ی گونه‌های شکلی در معماری می‌توانند عبارت باشند از:

الـف) نحـوه‌ی چیدمان فضاهـای باز، نیمه‌بـاز و بسته در کنـار هم به عنوان یک خانه یـا مجموعه‌ی مسکونی، نوع بازنمایی معماری را در اهمیت ترکیب این‌گونه فضاها نشان می‌دهـد که می‌تواننـد به عنوان ترکیبـی از شکل‌های ثابت، نیمه‌ثابت وغیرثابت در طراحی نمایش داده‌شوند.

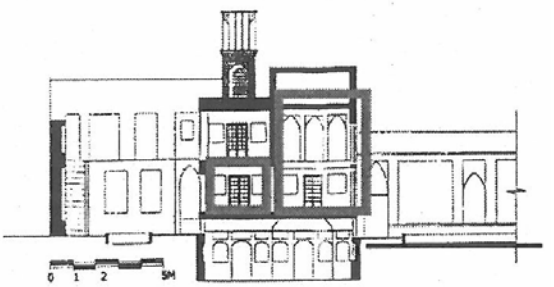
ب) مسالـه‌ی دیـد و منظـر در خانه‌هـای حیـاط دار، میان‌سـرادار و همین‌طورخانـه- باغ‌هـا تحت تاثیـر مسایل شکلـی متعددی می‌باشد که تنوع در زبان این گونه خانه‌ها و پویایی فضایی را باعث می‌شود.

ج) تزئینـات، اشیاء و مبلمـان در حیاط، باغ و در داخل خانه‌ها، مسائل شکلی نیمه‌ثابـت و غیرثابتی را در بازنمایی معماری این‌گونه از خانه‌ها، نمایش می‌دهد.

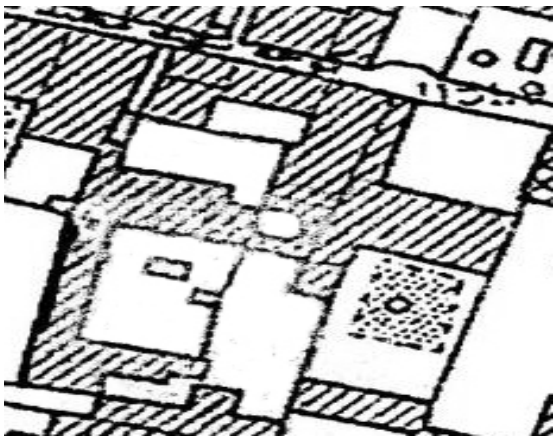
د) سازمان‌دهـی فواصل و رفتارهای انسانی در حوزه‌ی شکلی غیرثابت، در حیاط، باغ و داخل خانه‌ها، در شناخت قالبی به‌نام خانه‌ی قاجاری موثر می‌باشد.

خانه‌ی نصیرالدوله

بـاغ نصیرالدولـه دارای عمارتی رو به جنـوب با ایوان وسیع، یک سالن و یک کابینه، ناهارخوری و یک اتاق بسیار زیبا بود. در تزئین اتاق از در، کاغذ، رنگ و گچ‌بری‌ها استفاده شـده بود که آن‌را عین‌السلطنه از جهـت زینت ساده‌ی اعلی فرنگی مآب می‌دانسته است (Einossaltaneh,1995:731). ورودی در خانه‌هـای اعیانی مانند نصیرالدوله همواره دارای سلسلـه مراتب و مسیرهای مجزا به سمـت حیاط بیرونی یا اندرونـی بوده است و هیچ ارتبـاط مستقیمی میان ورودی و حیاط وجود نداشته است.



تصاویـر ۵ و ۶. پـلان سایـت و مقطـع خانه نصیرالدولـه، تهران؛ ماخذ: گزارش ثبتی خانه نصیرالدوله، ۱۳۸۲



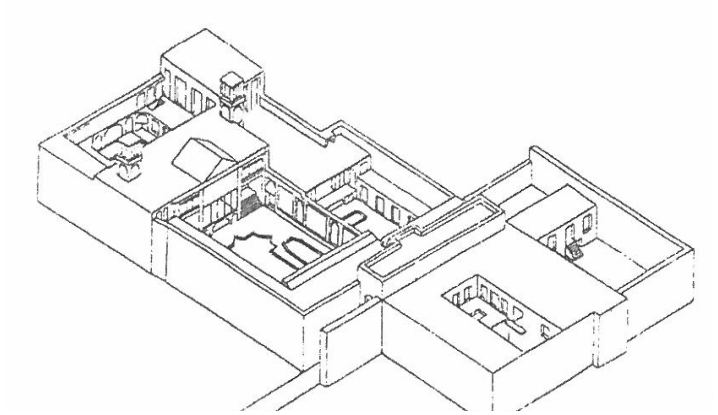
تصاویـر ۷ و ۸. نماهایـی از داخـل بیرونـی و اندرونـی خانـه نصیرالدوله، تهران؛ ماخذ: گزارش ثبتی خانه نصیرالدوله، ۱۳۸۲

تحلیـل نشانه‌شـناختی معانـی صریـح و ضمنی در سـطح فیزیکی خانه‌ی نصیرالدوله

- **خـط (سـازه‌ای و تکتونیکـی):** در ایـن مجموعه، خطوط سازه‌ای ساختمان به نحو قابل ملاحظه‌ای تحت تاثیر خطوط دیوارهای باربر وشکل هندسی آنها می‌باشد. شکل هندسی‌ای که دیوارهای باربر به صورت خط در داخل بنا ایجاد می‌کنند شباهـت بسیار بالایی بـا کلیت دیوارهـای ساختمان دارد و

مدیریت شهری
فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
ضمیمه شماره ۴۸ پاییز ۱۳۹۶
No.48 Autumn 2017

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]



تصاویر ۹و۱۰. پلان و پرسپکتیو خانه نصیرالدوله، تهران؛ ماخذ: گزارش ثبتی خانه نصیرالدوله، ۱۳۸۲

مدیریت شهری
فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
ضمیمه شماره ۴۸ پاییز ۱۳۹۶
No.48 Autumn 2017

در اصـل پیمون اصلی بـرای ایجاد فعالیت‌هـای تکتونیکی معماری درآن است. این خطوط در ذات خود دارای خاصیت جداکنندگی و ایجاد حریم داخل و خارج را دارند. اما آن‌چه در تصویـر کلی از ساختمان نصیرالدولـه می‌بینیم، حکایت از پشت‌پـرده قرار گرفتن خطوط سـازه‌ای آن دارد. به جهت این‌کـه جرز دیوارهـا و ستون‌ها و نمایش سـازه‌ای سقف در میان خطوط اصلـی ساختمان دیده نمی‌شود و بیش‌تر سطح آن‌را بازشوهـا و ارسی‌ها از آن خـود کرده‌اند. اگر بخشی از ایـن خطوط مانند خط سنتوری سقف نیـز در اثر دیده شود، بیشتـر به صورت کـاذب بوده و نقشی در سـازه‌ی ساختمان ایفـا نمی‌کنـد. اهمیت پایین بـه نمایش عناصر سـازه‌ای در خانـه‌ی نصیرالدوله حکایت از نوعی نگرش سنتی و پیشینی ایرانـی در امر سازه‌ای ساختمـان دارد و به مساله‌ی تقلید از سنت ساخـت پیشینیان ارجاع می‌دهد. این ساختمان با دارا بـودن چندین حیاط و باغچـه در کنار فضاهـای بسته نوعی بافـت شکلی سنتی را در ذهـن و حافظه‌ی مشاهده‌گر ایجاد می‌کند که سعی در مخفی کـردن خطوط سازه‌ای خود دارد و بیش‌تـر تـلاش دارد تا خطوط تکتونیکـی معماری خود را نمایـان سازد. در عوض عموم ماهیت‌های خطوط این بنا در دل تکتونیک معمارانه‌ی آن قرار دارد. در این خطوط نمایش مهـارت و میـزان صنعت‌گـری معمار بـه عنـوان مهم‌ترین سازنـده در ساختمان، در بافت اشکال معماری آن مشخص اسـت و چون این‌گونه از خطوط بیش‌تر نقش جلوه‌ی عناصر معمارانـه را در بنا به‌عهده دارند، لـذا در این خطوط بیش‌تر بحـث جهت و جداکنندگـی فضایی مطـرح می‌شود. یعنی نمایـش وسعـت و میزان قـدرت و استحکام بنـا در درجه‌ی بعـدی بازنمایی خطوط آن قرار می‌گیرد. جهت‌ها در این بنا بیش‌تر در سمـت جلو/ عقب و به روش سنتـی ایرانی به‌کار

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

رفتـه است. به‌غیر از نمایـش دو بادگیر کوتـاه و سنتوری در ایوان اصلـی، بخش بیرونی که همگی در یک باد قرار داشته و به‌علت خیز کم ساختمان گرایش کمی به سمت جهت بالا و پاییـن ایجاد می‌کنند. در پایـان تمایل به چرخش در سطح و ایجاد حرکـت میدانی در کلیه‌ی حیاط‌هـا و میان‌سراهای ساختمـان به دلیل سه یا چهارایوانی بـودن فضاهای اطراف قابل درک است و خطوط گردشی و منحنی را در ذهن متبادر می‌کند که در سطح انتزاعی فضا کار می‌کند.

- **بافـت (سـازه‌ای و تکتونیکـی):** در ایجاد یک بافت یا متن معمـاری عناصر مهمی مانند ریتم و عوامل ایجادکننده‌ی آن تاثیر به‌سزایی دارند. این عوامل طبق توضیحات قبل شامل: فشـاره / گستره، حضور / غیـاب، مرکزگرایی / مرکززدایی، وحدت / کثرت و کاهـش / افزودگی هستند. دوگانگی‌های مذکور در هنگام ایجاد پارادوکس و تضاد معنایی آنها باعث خلـق نوعی سطح معنایی جدید در اثر می‌شوند که می‌تواند سازنـده‌ی بافت فیزیکی آن بنا باشـد. همان‌گونه که ذکر شد در تغییرات فیزیکی خانه‌ی نصیرالدوله ارتباطات لایه‌ای در سطـوح مختلف می‌تواند بافتـی را در اثر بسازد که به نسبت قبل بدیع باشد. می‌توان بداعت در اتباط میان فضاهای بسته و بـاز توسط یک میان‌سـرا در مرکز بنـا را به‌عنوان مهم‌ترین عامـل ساخت بافـت فضایی در ایـن بنا به‌شمـار آورد. طبق توضیحـات گذشتـه، میـزان گستردگی در چیدمـان عناصر سازه‌ای بالا بوده و به همین جهت این گستره در اثر به میزان بالایـی درک می‌شود، در حالی‌کـه فشاره‌ی عناصر معماری دارای میزان بیش‌تری است. بدین ترتیب در این اثر آن‌چه که با فشاره‌ی بالا و نزدیک‌تر به بیننده احساس می‌شود، عناصر ساختی معماری هستند که بر گستره‌ی بالای عناصر سازه‌ای قـرار گرفته‌اند. پس در عین این‌کـه عناصر سازه‌ای در کلیت اثر وجود دارند اما در عین حال قابلیت نمایش کم‌تری داشته و در زیـر کار می‌ماننـد و نوعی غیاب ملمـوس را دراثر القا می‌کننـد یعنی فشـاره‌ی عناصر تکتونیکـی بیش‌تر احساس می‌شـود و رابطـه‌ی جدی‌تری را با بیننده برقـرار می‌کند. بر اساس اصل حضور / غیاب نشانه‌ای، غیاب اغلب نشانه‌های سازه‌ای باعث نمایـش پررنگ‌تر و وزین‌تر عناصر تکتونیکی می‌شونـد و این بافتی خاص و منحصر به‌فرد از ترکیب هردو سطـح فیزیکی را در اثـر ایجاد می‌کند که صرفـاً در خانه‌ی نصیرالدولـه با این نسبت برقرار است. در بحث مرکزگرایی نیز عناصر سازه‌ای با نشانه‌های خود تلاش می‌کنند که میزان بالایـی از اجـرام سنگین سازه‌ای را -کـه بیش‌تر در دیوارها نمایـان است- تجمیع کـرده و با ایجاد جهـات مختلف در راستاهـای متنوع ایـن تجمع را تمرکز ببخشنـد، اما در عین حـال و با یـک هم‌زمانـی، عناصـر تکتونیکی نیـز در همان حوزه‌هـا تجمـع می‌یابند و تنهـا در بازشوهـای نمایان خانه اسـت که مرکزیـت بیش‌تری از عناصر سـازه‌ای پیدا کرده و آنها را مرکززدایی می‌کنند. بدن ترتیب یک بافت متناسب بر اثـر حضور هم‌زمان عناصر سازه‌ای و تکتونیکی در دیوارها، سقف و کف و به طور هم‌زمان و معکوس در بازشوها جریان می‌یابـد. در بحـث وحـدت / کثـرت، میزان تمرکـز بالای عناصر سـازه‌ای خصوصاً در بخش بیرونـی و اندرونی خانه سبب خلـق نوعی وحـدت حضوری در کلیـت اثر می‌شود کـه تقریبـاً در سرتاسـر آن و در تمامی طبقات وجـود دارد. ایـن وحدت ایجادشـده در ماهیت سازه، بـا توجه به کثرت به‌وجـود آمده در انواع عناصـر تکتونیکی معماری در تمامی اثـر، به طور هم‌زمان به نوعی خنثا یا متناسب می‌شود. بافت ایجاد شده در تعامل میان وحدت‌گرایی سازه و کثرت‌گرایی عناصـر معمـاری، در هنگامی‌کـه عناصـر سـازه‌ای در اثـر به‌صـورت عینی دیده می‌شوند (هماننـد نمایش ستون‌ها در یکـی از ایوان‌هـا) معکوس شـده و تکرار عناصـر سازه‌ای، تکثـر و جهت خود را به اثر القـا می‌کنند در حالی‌که عناصر تکتونیکـی می‌توانند در بین آنها (ستون‌هـا) حضور داشته و فواصل میان آنها را پرکرده یا نگه دارند.

تحلیـل نشانه‌شـناختی معانـی صریـح و ضمنی در سـطح صوری خانه‌ی نصیرالدوله

- جایـگاه (کانـون): در نقشه‌هـای خانـه‌ی نصیرالدوله، آن‌چه از لحاظ صوری قابل بیان است عبارتند از: در نقشه‌ی پـلان، جایگاه و نقش کانونی حیـاط و میان‌سراها در بیرونی و اندرونـی خانـه که نشـان می‌دهد آنهـا از لحـاظ اهمیت تصویـری و قدرت بیانـی دارای بیش‌ترین تمرکز هستند. در درجه‌ی بعد فضاهای اطراف آن‌ها هستند که نقش حاشیه‌ای و کامل‌کننـده‌ی بافـت را در نقشـه‌ی پـلان ایفـا می‌کننـد. یعنـی مجموعـه فضاهایی ماننـد کالسکه‌خانـه و طویله که نشان‌دهنـده‌ی اهمیـت کمتر آنهـا از نظر جایگـاه تصویری اسـت. در بخش نماها، ستون‌هـا، سنتوری ایـوان بیرونی و

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

ارسی‌هـای پنج‌دری و بادگیرهـا در همین حیاط، از اهمیت کانونـی تصویری برخوردارند و مابقی فضاها با اشکال خود در حاشیـه‌ی تصویر مرکزی قرار دارند و به اهمیت تصویری بخش‌های مرکزی می‌افزایند.

- **ابعـاد (مقیـاس)**: همان‌گونـه کـه گفته شد نقـش ابعاد می‌تواند به صـورت نسبی در میزان بار معنایی تصاویر نقش مهمـی ایفـا کند، خصوصـاً در ارتبـاط معنایـی‌ای که میان جزء و کل بنا برقرار می‌شـود. در نقشه‌ها که جزو نشانه‌های تصویـری- مفهومی هستنـد، برقراری روابط کـل و جزء به عنوان مساله‌ای چند بعدی قابل مطرح کردن است. به عنوان مثـال نقش ابعاد در تصاویر مفهومـی خانه‌ی نصیرالدوله در سه لایه قابل تحلیل است. ابتدا نسبت ابعاد بنا با ابعاد محله و شهر کـه خود نمایان‌گر نوعی نسبـت تصویری است. دوم نسبـت میان ابعاد ساختمان با فضاهـای داخلی خود و سوم نسبت ابعاد میان فضاهای داخلی (باز و بسته) بنا با هم‌دیگر. در لایه‌ی اول میزان گستردگی سکونت در شهر تهران در زمان ساخت خانه‌ی نصیرالدوله و گستردگی این خانه در محله‌ی خـود، می‌تواند مساله‌ی اهمیت ابعاد این خانه و نقش آن در شکل‌دهـی به محله‌ی خود را تا حـدی معلوم سازد. بر طبق نقشه‌ی تهـران در دوران ناصری نسبت ابعـاد این ساختمان در محلـه بسیـار تعیین‌کننده به نظر می‌رسـد و ساختمانی با ابعـاد پیمون بزرگ محسوب می‌شـود. در لایه‌ی دوم نسبت ابعاد خانه نسبت به فضاهای داخلی به نحوی بیش‌تر و کاملاً مشهود اسـت و نشان‌دهنـده‌ی گستردگـی کارکردهای این خانـه و این خانواده در محله‌ی خـود است. هم‌چنین نسبت سطـح اشغال فضاهای باز و بسته در این خانه تقریباً به میزان هـم بوده و دارای تعادلی بصـری است. در لایه‌ی سوم نقش فضاهای نیمه‌باز و بسته به نسبت ابعاد فضاهای باز ساختمان عادلانه اسـت و به نسبتی تقریبا مسـاوی تقسیم شده است. در مـورد ارتفـاع ساختمان نیز به دلیـل قرارگیری فضاها در اطراف فضاهـای باز و صرفاً بهره‌گیـری از طبقه‌ی زیرزمین و هم‌کـف، مشخص می‌کند که محرمیت و آسایش اندرونی مورد توجه معماران آن در بازنمایی اثر بوده است.

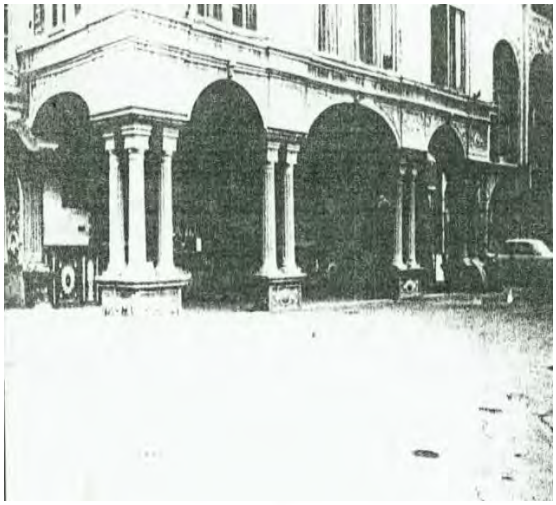
- جهـت: نحوه‌ی حرکـت برای ایجـاد جهت‌های مهم در ایـن بنـا، مـداوم در دو راستای جلو و عقـب، و هم‌چنین بـالا و پاییـن در حـال تغییر شکـل و دگردیسـی است. این جهت‌گیری‌هـا از آغـاز میدان‌گاهـی جلـوی بنا بـه صورت محسـوس آغـاز شده و تـا اندرونی ساختمـان ادامه می‌یابد حتـی تا خصوصی‌تریـن فضاهای داخلی نیـز پیش می‌رود. البتـه گستردگی در عین پیوستگـی بنا باعث تشدید احساس جهت جلو و عقب برای مشاهده‌گر در اثر می‌شود.

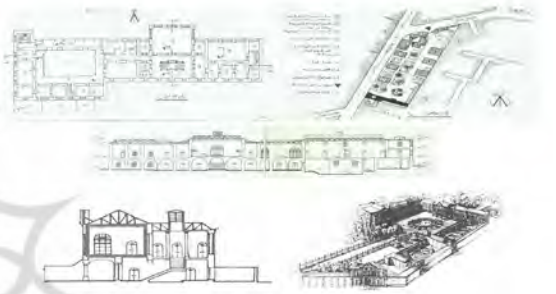
عمارت مسعودیه

عمـارت مسعودیـه به همـراه چند ساختمـان مجاور و تقریباً هم‌شکـل در نوع ساخت و محصور در یک محوطه‌ی بزرگ قرار گرفتـه است. اصل و شخصیت معماری عمارت اصلـی آن‌طور که فـرم پلان‌ها نشان می‌دهنـد، پس از ورود بـه راه‌پله‌ی مرکـزی به طبقه‌ی اول عمـارت انتقال می‌یابد و هم‌کـف هیچ‌گونه وابستگـی به آن نـدارد. در محوطه‌سازی عمـارت، در جلوی قسمت مرکزی عمـارت یک آب‌نما که اطـراف آن‌را درختـان پوشانده‌اند، وجـود دارد. در قسمت

تصاویـر ۱۱، ۱۲ و ۱۳. نماهایـی از عمـارت و محوطه و شیروانی مسعودیه، تهران؛ ماخذ: گزارش ثبتی عمارت مسعودیه، ۱۳۷۷

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]





تصاویر ۱۴ تا ۱۸. پلان‌ها، سایت پلان و پرسپکتیو و مقطع عمارت مسعودیه، تهران؛ ماخذ: گزارش ثبتی عمارت مسعودیه، ۱۳۷۷

غربی محوطـه ساختمان‌هایی کم و بیـش هم‌شکل عمارت بـه چشـم می‌خـورد و در میـان آنهـا باغچه‌هـای بزرگـی وجود دارد.

تحلیـل نشانه‌شـناختی معانـی صریـح و ضمنی در سـطح فیزیکی عمارت مسعودیه

خـط (سـازه‌ای و تکتونیکـی): خطـوط فیزیکی ایـن بنا به نسبت بنای خانه‌ی نصیرالدوله دارای کثرت بیش‌تری بوده و بیشتـر درسایت به صورت باز، گسترش یافته‌اند. این خطوط در دو خانواده‌ی جداکننـده و هدایت‌کننده تقسیم می‌شوند. وجـود بناهای متعدد که همگـی از یک ورودی اصلی تغذیه می‌شوند حاکـی حرکت‌های خطی متحدالمرکزی است که از جلوی ورودی این عمارت آغاز و به ساختمان‌های داخلی ختـم می‌شود. قوی‌ترین خط فرضی هدایت کننده در سایت مجموعه خـط ورودی تا عمارت اصلی مسعودیه است. این در حالـی است کـه خطوط سازه‌ای در ایـن مجموعه به قدر محسوسـی دارای اهمیت بیش‌تر به نسبـت بناهای قاجاری گذشتـه هستند. اهمیـت یافتن خطوط سـازه‌ای و قرارگیری آنهـا در ضرب‌آهنگ‌های متنوع در کل مجموعه، نوعی ریتم و ساختار متفـاوت سازه‌ای را ایجاد کـرده است. استفاده‌ی متکثـر از خطوط سازه‌ای عمودی (ستون‌ها) در نمای اصلی عمـارت مسعودیه و دیگر ساختمان‌هـای پیرامون، حکایت از نوعـی سلیقـه و ذوق ترکیبـی از سـازه و تکتونیک به طور هم‌زمـان در اثـر دارد و هم‌نشینـی فضایـی منحصربه‌فردی را ایجـاد کرده اسـت. ترتیب ریتم‌هـای یکی‌یکی، دوتایی و حتـی سه تایی در چیدمـان ستون‌های نماهـای بیرونی و در سـردرب، عمارت اصلی و عمارت‌هـای جنبی، مشاهده‌گر را به سمت درک ترکیبـی در نمایش سازه‌ای اثر و هم‌زمانی در عناصر سـازه‌ای - به‌عنوان نخستیـن تجارب معمای این دوران- سوق می‌دهد. استفـاده از صنعت سازه‌ای صفوی و ترکیب آن بـا چیدمان‌ها و نظم کلونادهـای یونانی و رومی، نوعـی رمزگان جدید سازه‌ای را در این اثر به‌وجود آورده، به نحوی که خطوط سـازه‌ای آن از سویی دارای زیبایی‌شناسی غربی و از سویی دیگـر دارای زیبایی‌شناسی اسلامی است. استفـاده‌ی مکـرر از سیستـم سـازه‌ای کلاه‌فرنگـی، سقف خرپایـی سبـک و ترکیـب توسـط دیرک‌های چوبـی نشان می‌دهـد که نظام نشانه‌ای در سـازه‌ی عمارت‌های مسعودیه بـه نوعی بومـی شده و این اصل از جانـب معماران به انحاء متعدد تکرار شده است. این تکرار خود باعث نوعی تجربه‌ی زیستـی و معنایـی در اثر شده به نحوی‌کـه زیباترین نوع این ترکیـب را در عمـارت اصلـی مجموعه شاهـد هستیم. در بخـش نمای اصلی مجموعه، با نظام دوتایی عناصر سازه‌ای عمـودی و ریتم سه‌تایی در عناصـر تکتونیکی عمودی نوعی ماتریـس هندسـی در نما ایجاد شـده که می‌توانـد در دیگر عمارت‌هـا نیـز قابل تعمیـم باشد و در کل یـک بافت پویا و ترکیبـی را در چندین سطح ایجاد کنـد. نمای این مجموعه در زمان خود از پیچیده‌ترین و پرکارترین انواع ساخته‌شده‌ی قاجاری به‌حساب می‌آمد و بـرای نخستین بار مشاهده‌گر را بـا نظام سازه‌ای مصطلح در ایـن دوران آشنا می‌کند. نظامی کـه با توجـه به نوع خطـوط و وزن مصالح در اثـر، به نوعی شفافیـت و سبکـی از سمت زمین بـه آسمان تمایـل دارد و در عین حـال سعی دارد تا این شفافیـت را در پشت سطوح تکتونیکی و تزئینی اثر پنهان سازد؛ زیرا تمامی شاخصه‌های

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

اصلـی در نمای این عمارت می‌باید دارای سنگینی و تحکم بالایـی باشـد و نمای سبک فلـزی یا ستون‌هـا و دیرک‌های چوبـی نه‌تنها نبایـد در نمای اثـر دیده شوند، بلکـه می‌باید در تقابـل با آن از سطوح تزئینـی در جهت تقویت و صلبیت نمـا استفاده شود و تسلـط بنا و خطوط آن را بـه عنوان بنای یکـی از مهم‌ترین درباریان قاجار، حفـظ کند. در مقابل این تحکم کاذب سازه‌ای، خطوط تکتونیکی اثر مانند دیوارهای اصلـی باربر با ظرافت و جزئیات تزئینـی مثال‌زدنی به دنبال پرکـردن فاصلـه‌ی ایجـاد شده میـان نظام خطـی گسسته‌ی سـازه‌ای آن اسـت. ترکیبـی از ارسی‌هـای دودری، سه‌دری و چهـاردری در کنـار بافت متناسبـی از قوس‌ها و طاق‌های غربی و تزئینات اسلامی، نگاه کمال‌گرا و التقاطی سازندگان ایـن اثر را بیش‌تر آشکار می‌سازد و در انتها می‌توان گفت که در ترکیـب ایـن دو نوع خط، معمار به عنـوان شکل‌دهنده‌ی اصلـی، توانایـی و شناخت متناسبـی از هردو نـوع تکنیک غـرب و شرق داشته که توانسته بافـت موزونی از آنها در اثر خلق کند.

- **بافـت (سـازه‌ای و تکتونیکی):** در بخـش بافت می‌باید به نحـوه‌ی ترکیب خطوط سـازه‌ای و تکتونیکی اثر و ریتم‌های حاصـل از آن پرداخت تا بتوان قوت‌ها و ضعف‌های ترکیبی آنهـا را بررسی نمـود. در این اثر نیز می‌تـوان تعدد حیاط‌ها بـه صورت خطی و پـی‌در پی را که در بین فضـای نیمه‌باز و بسته‌ی مجموعه قرار می‌گیرنـد را بارزترین عامل سازنده‌ی ارتباطات لایـه‌ای در سطح فیزیکی اثـر دانست. در ترکیب فشـاره و گستره‌ی خطوط سازه‌ای می‌تـوان گفت که به دلیل بالاتـر رفتـن میزان تراکـم خطوط سـازه‌ای در دیـد بیننده، فشـاره‌ی سـازه‌ای اثر بـالا رفته و حتـی در برخی مـوارد با فشـاره‌ی تکتونیکی برابری می‌کند. تعـدد و تاکید بر حضور ستون درکنار عناصر تکتونیکی معماری، نشان‌دهنده‌ی ایجاد نوعی آزادی تکنیکی در اثر با استفاده از علوم مهندسی غربی است. وجود ردیف ستون‌هـای مکرر در بخش هم‌کف بنا و بالا کشیدن نمای اصلی ساختمان به سمت طبقه‌ی اول، نوعی سبکی و گستره‌ی سازه‌ای (از نوع غربی) را در حین فشاره‌ی بالای توده تکتونیکی در طبقه‌ی فوق آن، ایجاد می‌کند. بدین ترتیب بافت ایجاد شده در اثر یک بداعت و نوآوری در زمان خـود به‌حساب می‌آید. غیاب توده در نمای عمارت‌های این مجموعـه با توجه به بروز ستون‌هـا و عقب‌کشیدن سطوح یا خالـی شدن آنها نوعـی بافت بدیع را ایجـاد کرده است. در نمـای عمارت اصلی این غیـاب در سرتاسر طبقه‌ی هم‌کف دیـده می‌شود و حضور عناصر سـازه‌ای در آن نوعی حضور و غیـاب (جانشینی) کم‌سابقـه را در معماری قاجاری تولید کـرده است. بـا درنظر گرفتـن مسیر خطـی هدایت‌کننده از سـردرب به عمـارت اصلی و سپس ایـن عقب‌نشینی، نقش غیاب عناصر تکتونیکی - رایج در آثار هم‌زمان با این اثر- را بیش‌تر نمایان می‌کند و گرایش حضور به تکنیک غربی را در بازنمایـی معماری آن بروز می‌دهـد. در مرکزگرایی خطوط معماری نقش بیش‌تری به نسبت خطوط سازه‌ای داشته و در مقابـل تکثر و تکرار و مرکزگریزی ستون‌ها و سقف‌شیب‌دار سبک، نوعی تمرکـز در خطوط تکتونیکی در طبقه‌ی اول بنا بارز است. نمایانی تکثر در خطوط سازه‌ای بیرونی این اثر به معنی نوعی توجه بیش‌تر به برون‌گرایی و وحدت‌گریزی است بـه نحوی‌که این فقدان به وضـوح در تفاوت شبکه‌ی بیرونی ساختمـان با نظـام سـازه‌ای درون ساختمان دیـده می‌شود. تقابـل سـازه‌ای در دو جبهه‌ی داخلـی و خارجی بنا به علت کم‌شدن احساس درون‌گرایـی، باعث نوعی کثرت‌گرایی در اثر شده که در ازای آن، این کمبود با ایجاد توده‌های بزرگ‌تر و وسیع‌تـر در نظام معماری اثـر متعادل شده است و خطوط تکتونیکـی اثـر دارای وحـدت بیش‌تـری شده اسـت که در ترکیب با نظام سازه‌ای نوعی تعادل حسی و ادراکی را ایجاد می‌کنند. استفاده از خط فرضـی کاهشی در طبقه‌ی هم‌کف عمـارت اصلی و خالی کـردن نسبـی آن، هم‌چنین افزایش ارتفاع، دهانه‌ها و تزئینات در نمای بیرونی اثر به عنوان نوعی بازنمایی افزایشـی، بافتی هم‌گن و متناسب را در شکل کلی خارجی و داخلی اثر ایجاد کرده است و آن را در کنار کاهش محسـوس فضاهـای سرباز به نفـع فضای منفی سـوق داده است. در این مجموعه تسلط فضای منفی و کاهنده به نسبت افزوده‌هـای سرپوشیده یـا نیمه باز کامـلاً محسوس است و تعـادل نسبی را برهـم زده است. این تقابل حتـی با زمینه و بستـر شهری خود نیز در ایـن دوره تشابه نداشته و درتضاد با آن است.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

تحلیل نشانه‌شناختی معانی صریح و ضمنی در سطح صوری عمارت مسعودیه

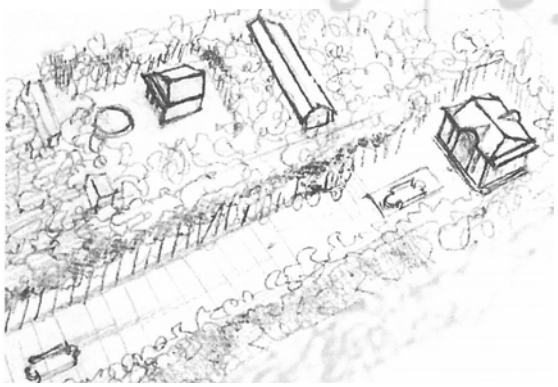
- **جایگاه (کانون):** چنـد نکتـه‌ی مهم بصـری در ایجاد تفاوت معنایی برای جایگـاه عمارت اصلی با دیگر بناها در نقشه‌ی مجموعه به‌چشم می‌خورد، نخست محل قرارگیری سـردرب و زاویه‌ی چرخش آن به سمت عمارت اصلی، دوم ایجاد یک پیاده‌راه طولانی با نقطه‌ی کانونی عمارت اصلی، سوم نظم خطی دیگر بناهای مجموعه و کنار قرار گرفتن آنها بـه نسبت عمارت اصلی و در نهایـت نحوه‌ی محوطه‌سازی حیاط‌هـای جانبی و حـوض اصلی مجموعه کـه همگی بر جایگاه مرکـزی این عمارت تاکید می‌کننـد و در اصل باقی عمارت‌ها با توجه به نوع قرارگیری‌شان به جایگاه، حاشیه‌ای محسوب می‌شوند.

- **ابعـاد (مقیاس):** برای درک بافتـی معنایی که مقیاس یا پیمون بنا نامیده می‌شود، می‌توان به ابعاد و تناسبات نقشه‌ها در پـلان و مقطـع مراجعـه نمـود. در تناسبـات ابعـاد پلان نحـوه‌ی شکل‌گیری سلسله‌مراتب حیاط‌سـازی همانند یک کـاخ یا قصـر غربی در اثر کاملاً مشهود اسـت. در این اثر با توجـه به این‌که نـوع برنامه‌ریزی فضایـی در محوطه شبیه به معمـاری نئوکلاسیک غرب است اما تصویر و نمای به‌وجود آمـده از بافت گیاهی و باغ‌سازی ایرانـی این تصویر را تاحد زیـادی به هویـت ایرانی خود بازگردانـده و در پایان با دیدن تصویـر طاق‌ها و تناسبات تقریباً اسلامـی، فضایی ایرانی را بـرای بیننده مهیا می‌کند. جایگـاه ابعاد در مقطع و نما نیز به تناسبـات غربی بیش‌تر نزدیک است امـا با توجه به تناسبات و تزئینـات سنتی کـه به چشم مشاهده‌گـر آشناست از میزان غربـت و دوری تصویـری اثر می‌کاهد و نوعـی تعادل در آن ایجـاد می‌کنـد. نسبت میزان تـوده و فضای بسـته به فضای بـاز در ایـن بنا بسیار کمتر شده و نوعی عـدم تعادل را ایجاد کرده‌اسـت و کلیـت ابعـاد آن را از نظام پیمونـی در بناهای سنتـی ایارنی جدا کرده و به سمـت قصرهای بزرگ اروپایی نزدیک کرده است.

- **جهت:** جهت جلو در مسیر اصلی سایت برای رسیدن بـه عمارت اصلـی کامـلاً خطی و بـدون بازگشـت به نظر می‌رسد بـه نحوی‌که مسیر بازگشت تقریبـا درک نمی‌شود. در ایـن تصویر باقـی مسیرهای جنبی باعـث نوعی گیجی و گم‌شدگی در سایت می‌گردد. جهت بالا و پایین به نحوی در نمای عمارت اصلـی بیش‌ترین جلوه را دارد و نگاه بیننده را بـه سمت سقف و پایان کلاه‌فرنگی هدایت می‌کند به نحوی کـه در هنگام برخورد مستقیم بصری بـا اثر، بیش‌ترین تاثیر بصـری همین نوع تاثیر اسـت که مطابق بـه جهت‌سازهای سنتـی در معمـاری ایرانـی نیسـت. در پـلان مجموعـه نیز کشیدگی‌ها و خطی شدن بافت، کاملا واضح و روشن است و بـا بافت بصری و ترکیبی در شهرسـازی و معماری ایرانی متفاوت است.

آشنایی با عمارت خانه- باغ فرمانیه

تاریخ ساخـت بناهای اندرونی و بیرونـی باغ فرمانیه و متعلقـات آن بـه فرمانفرمای پدر بازمی‌گـردد. این مجموعه بـا اصول روش‌هـای باغ‌سـازی ایرانی و محورهـای اصلی و فرعـی و جـوی آب میانـی ساخته شده‌اسـت. مجموعه‌ی بناهـای داخـل باغ شامـل ساختمان‌هـای اصلـی و بیرونی اسـت. در قسمـت شمالی و غربـی باغ ساختمـان اندرونی شامل بنایی در وسط و یک حیاط شمالی و یک حیاط جنوبی



تصاویـر ۱۹ و ۲۰. سایـت پـلان و پرسپکتیو خانه- بـاغ فرمانیه؛ ماخذ: گزارش ثبتی خانه باغ فرمانیه، ۱۳۸۶

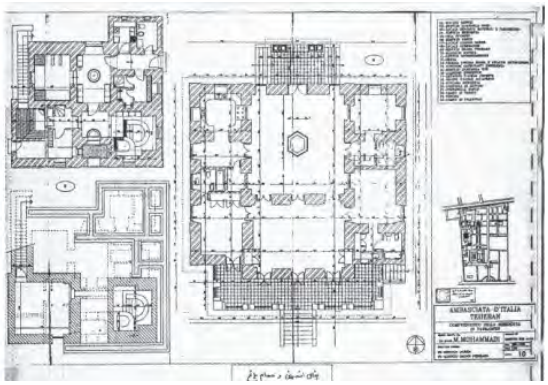
[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

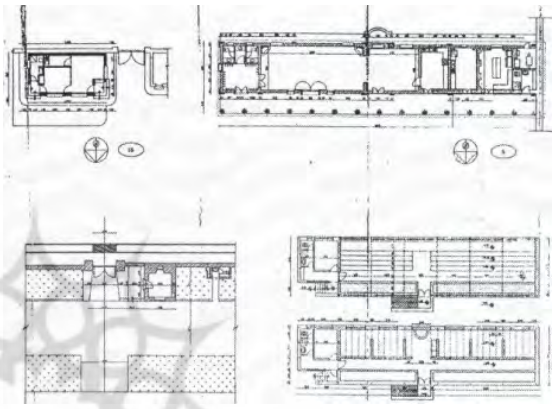
است. در قسمت جنوبی حیاط اندرونی ساختمان حمام قرار دارد. چندیـن تک بنـا در جنوب باغ نیز وجود دارد که شامل آشپزخانـه، اصطبل، استراحت کارکنـان باغ و باغبان و مهتر و آغل بوده است.

تحلیـل نشانه‌شـناختی معانـی صریـح و ضمنی در سـطح فیزیکی عمارت خانه- باغ فرمانیه

- خـط (سـازه‌ای و تکتونیکـی): در ایـن عمـارت مساله‌ی مهمـی که درباره‌ی خطوط سازه‌ای اثر رخ داده این است که کلیه‌ی آنها در یک بستر هم‌کف و با تناسبات غربی در سایت گسترـده شده اسـت. این مجموعه با ارتفـاع کم و یک طبقه و گستردگـی بناها در اطراف محوطـه و باغ‌سازی خود، و با استفـاده از الگوهای ویلاسازی غربـی توانسته است نگرش جدید و نوگرایی را در ساخت مجموعه‌ای مسکونی به‌دست آورد. نحـوه‌ی چیدمـان خطـوط سـازه‌ای ارتبـاط زیادی به تکنیـک ساخت غربی و تعریف سازه در غرب پیدا کرده و از آنها تبعیت می‌کند. ترکیب عنصر ایوان، پنجره‌های به سبک ارسی و غربی و هم‌چنین الگوی ستون‌گذاری غربی در نمای اصلـی ساختمـان نشان‌دهنـده‌ی ترکیب عمیقـی از خطوط سـازه‌ای و تکتونیکـی در اثـر اسـت و به همیـن جهت این استقـرار وابستگی کمی به تزئینات و دیگر عوامل جنبی پیدا می‌کنـد. ذات زیبایی‌شناسی غربی در کنـار محیط و سایتی ایرانی، ترکیب جدیدی از خطوط سازه‌ای و تکتونیکی را در اثر خلق کرده است. رنگ سفید غالب باعث تشدید سادگی و سبکی خطوط سازه و معماری آن شده است. تکرار ستون‌ها بـه صورت تکـی و دوتایی در نمای اصلـی دونوع هم‌زمانی را در نظـام نشانه‌های سازه‌ای اثـر نمایش می‌دهد. به نحوی کـه گویی این مجموعـه در عرض سالیان متمـادی ساخته و تکمیل شده است. مقایسه‌ی ترکیب التقاطی خطوط سازه‌ای در بنـای بیرونی و خطوط سازه‌ای غربی در اندرونی، مارا به شکل متعادلی از فضای قاجاری که جدید و ساده است سوق می‌دهـد. ساده‌گرایی و مینی‌مالیسم ذاتـی موجود در این اثر نظام خطی سازه‌ای و تکتونیکی را به یک وحدت نو و جدید رسانیده است.

- بافـت (سـازه‌ای و تکتونیکـی): گسـتره‌ی بـالای فیزیکی این اثـر باعث فشـاره‌ای ضعیف در مناطـق مختلف سایت آن شده است. این گسـتره در اطراف حضور فیزیکی سازه و





تصاویـر ۲۱ تا ۲۴. نماهـا و پلان‌هایی از بیرونی و اندرونی خانه- باغ فرمانیه؛ ماخذ: گزارش ثبتی خانه باغ فرمانیه، ۱۳۸۶

مدیریت شهری
فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
ضمیمه شماره ۴۸ پاییز ۱۳۹۶
No.48 Autumn 2017

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

توده کمتر دیده می‌شـود اما به نحوی بسیار متعادل فشاره‌ای ضعیـف را تولیـد می‌کند تا امتداد خـط طبیعت و محیط در هنگام ساخت قطع نشود و گستردگی آن هم‌چنان پایدار باقی بماند. در شکل‌گیری بافت فیزیکی این اثر می‌توان احاطه‌ی بناها توسط مجموعه‌باغ‌های ییلاقی تهران را مهم‌ترین عامل ارتباط‌دهنـده در سطح لایه‌های فیزیکـی اثر دانست. غیاب بسیار بـالای تـوده در کلیت سایت باعـث احساس حضور آن در بخش‌هایـی می‌گـردد کـه از روی تصـادف انتخـاب نشده‌انـد بلکـه در مکان‌هایی کانونی یافتـه شده‌اند. حضور اتمسفـر بالای محیطی در اطـراف ساختمان‌ها و ایجاد یک مسیـر حرکتی مستقیـم از ورودی به سمـت عمارت بیرونی نشـان می‌دهد که پیوستگـی همیشگـی- در معماری سنتی ایرانی- بیرونی و اندرونی در توده‌ای مشترک لزومی ندارد. ایـن توده‌ها می‌تواننـد از هم جدا ساخته شونـد و با خطوط سایـت و حیاط‌های متنوع با هـم ارتباط برقرار کنند. مفصل بیـن اندرونـی و بیرونی این مجموعه یـک مسیر روباز است کـه از بخشی در مسیر اصلی منشعب می‌شود. بازی کردن با این حضور و غیاب محسوس در سایت به‌طور کلی بر غیاب خطوط سازه‌ای و تکتونیکی استوار است و می‌تواند برداشت جدیـدی از ساختن خانه را در معمـاری ایرانی آغاز کند. به همیـن منظور عنوان خانه-باغ می‌توانـد عنوان مناسبی برای ایـن اثر باشد. خطوط سـازه‌ای و تکتونیکـی در مجموعه‌ی بناهای این عمارت دارای نوعی مرکزگریزی و تکثر هستند. بـه عبارتی می‌تـوان گفت در طراحـی کلی اثـر و هم‌چنین مسایـل ساختـی آن، مرکزگرایی مدنظر نبـوده و برون‌گرایی در آن بیش‌تـر از هـر چیز دیگـری مورد توجـه سازنده بوده اسـت. هم‌چنین ایجاد حس وحدت در اثر بر اساس خطوط سازه‌ای و معماری کمتر درک می‌شود. حضور پراکنده‌ی این خطوط نوعـی بازنمایی منعطـف را در سایت ایجاد می‌کند تا با آزادگذاشتن شکل کلـی بناها در سایت، بافتی نیمه‌تمام را بسـازد تـا در دوره‌های درزمانی بعـدی، قابلیت تکمیل و اتمام را داشته باشـد. این خصوصیت در کنار یک هم‌زمانی مشخـص میان تـوده و فضای بـاز که با نسبـت جدیدی در معمـاری ایران به شمار می‌آید ترکیبـی متعادل و نوین را در رویکرد معماران قاجار بـه مساله‌ی ساختن به‌وجود می‌آورد که در انتهای دوران قاجار به نقطه‌ی اوج خود رسیده است و در تکثر عناصر متعدد قابلیت انعطاف بیش‌تری برای ترکیب باز و بسته یافت می‌شود.

تحلیـل نشانه‌شـناختی معانـی صریـح و ضمنی در سـطح صوری عمارت خانه- باغ فرمانیه

- **جایـگاه (کانـون)**: در میـان بناهـای درون سایـت بنای بیرونـی در جایگاه مرکزی و اصلی قـرار گرفته است چراکه از خطوط محوری هدایت‌کننده بـرای معطوف‌کردن نظر به خـود استفاده کرده و عمارت اندرونـی در جایگاه حاشیه‌ای قـرار دارد. ایـن مسالـه در عمـارت مسعودیه نیـز به نحوی دیگر صـورت گرفته اسـت. بدین منظور می‌تـوان گفت که عمارت‌های بیرونی به دلیل داشتن نقش برون‌گرای بیش‌تر و نمایش دادن قدرت و تسلط، عموماً در مسیر و جایگاه اصلی مجموعه قرار می‌گیرند. جایگاه اندرونی به نسبت بیرونی در یک شکست بصری نـود درجه و در حین رسیدن به عمارت بیرونی قرار گرفته که از اهمیت جایگاه آن می‌کاهد.

- **ابعـاد (مقیـاس)**: ابعـاد در نقشـه‌ی پلان ایـن مجموعه دارای دو نوع مقیاس است. مقیاس انسانی و دیگری مقیاس فرهنگـی. عمومـاً در ابعادی که به مسالـه‌ی نمایش و القای تلویحـی قدرت مالکین در ساختمـان ارجاع می‌دهد اغراق شـده است؛ به عنوان مثال طـول ابعاد، طول مسیر از ورودی تا عمـارت بیرونی یا ابعاد و گستردگی باغ‌های اطراف مسیر اصلی. بـه همین نسبت در فضاهایی که نیـازی به اغراق در نمایـش خود نداشتـه و بیش‌تر بـرای رفع نیازهـای اساسی مالکیـن ساختـه می‌شونـد؛ ایـن اغراق بـه سمـت ابعاد و مقیـاس واقعی و انسانی پیش می‌رود. ابعاد و هندسه‌ی دیگر قسمت‌هـای ایـن مجموعه بر اساس همـان ترکیب اصلی و محورهـای ورودی تا بیرونی و اندرونی شکل گرفته و تعمیم داده شده است.

- **جهـت**: جهت‌ها در ایـن مجموعه صرفا به سمت جلو و استفـاده‌ی تک بعـدی از هندسه‌ی خطی نیستنـد. بلکه با استفاده از گستردگی و پراکندگی غیرقابل پیش‌بینی در سایت ایـن جهت بـه سمت اطراف نیز کشیده می‌شـود و از حالت یـک نقطه‌ی گریـز در می‌آید، اما همانند عمـارت مسعودیه تمایـل جهت‌دهی در سایت برای ایجاد محـور بالا یا پایین ضعیف است. گستردگی و گسستگی بالای توده‌ها در سایت باعـث شده تا ایـن جهت در مجموعـه مورد توجـه نباشد. تنهـا مکث‌ها و چرخش‌های موضعـی در سایت به‌دلیل نوع

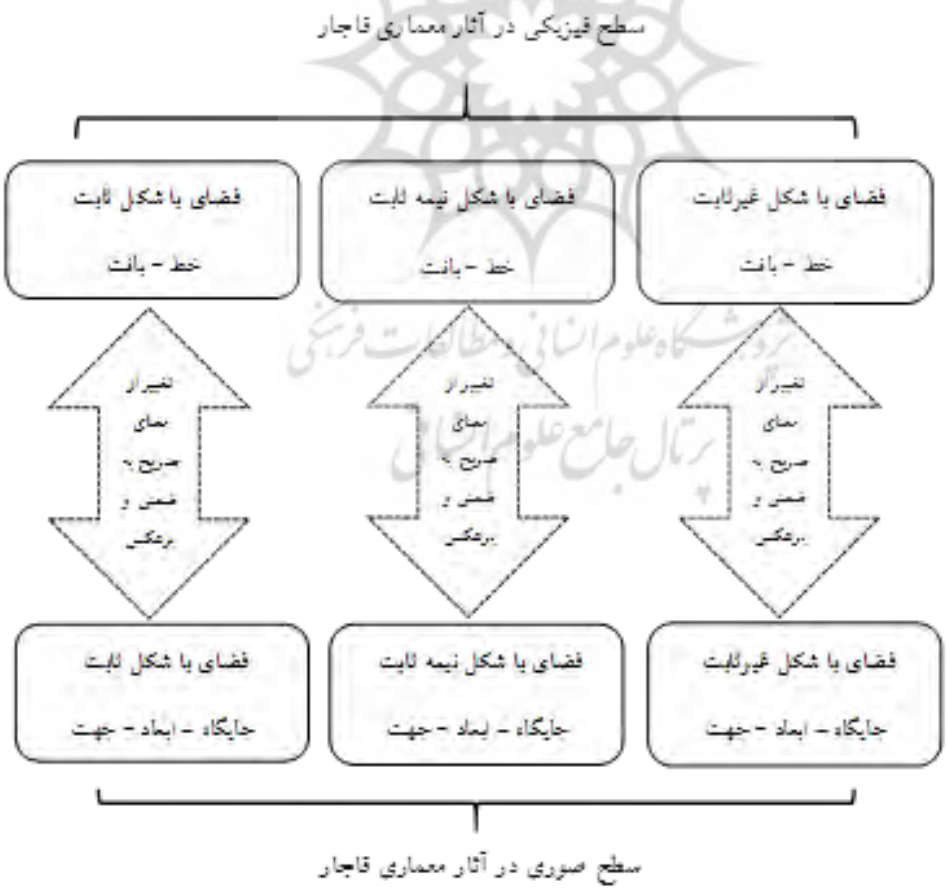
[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

باغ‌سازی و کرت‌بندی‌های متعـدد آن توانسته در بخش‌های معـدودی نوعـی پیوستگی دید و گـردش به‌وجـود آورد اما جهـت تصویری خطـی هم‌چنان در ایـن مجموعه مسلط بر دیگر جهت‌ها است.

نتیجه‌گیری و جمعبندی

کسانـی کـه از نشانه‌شناسـی آموخته‌انـد کـه بایـد در جست‌وجـوی رخنه‌هـا و شکاف‌هـای ساختـاری باشنـد، نشانه‌ها را فقط به منظور بازنمایی به‌کار می‌گیرند و هم‌چنین آن‌چـه را که انکـار شده، پنهان شـده و یـا کنارگذاشته شده است تا به نظر برسد که متن حقیقت را می‌گوید، جست‌وجو می‌کننـد. شاید بتوان نقـش معمار را در ایجـاد فهم و درک مشتـرک از این لایه‌های زبانی موثر دانست. نقاش و هنرمند آن‌چه از عکس، کارت پستال و با توصیف فرنگ و در نقاشی یا چیـز دیگری می‌بیند چیزی در تخیل‌اش نمودار می‌شود و آن‌چـه که ظهور می‌یابد، رمزگانی جدید و ترکیبی از هردوی آنهاست. در معماری قاجار نیز توصیف وروایت بناهای این دوران، توسط کارت پستال‌ها، نقاشی‌ها و عکس‌ها، نشانه‌ی کاهـش حضور وکارکرد و درک مستقیم آثار توسط معماران قاجـار می‌باشد که در برخی مـوارد منجر به تخیل، ایهام در ذخـن معمـاران آنها می‌شود. پـس در این‌جا زبـان به عنوان ساختاری مهم که نقش فراهم‌کردن لایه‌های معنایی را برای فهـم اثر ایجـاد می‌کند، می‌تواند به‌عنوان یـک پدیده‌ی مهم مطرح شود (نمودار ۶).

یکـی از مهم‌ترین نکته‌هـای برخواسته از تحلیل‌های فیزیکـی و صوری در بازنمایی معمـاری قاجار، یافتن نوعی عدم تبعیـت و شباهت صریح در میـان نظام‌های نشانه‌ای و بازنمایی جدید در معماری قاجار است. این بدان معنی است که معنای صریح و مستقیم یک اثر معماری در نظام معماری سنتـی ایرانـی پـس از برخـورد و دریافت نظام‌هـای جدید



نمودار ۶. مدل پیشنهادی انتقالی معنای صریح و ضمنی در فضای قاجاری؛ ماخذ: نگارندگان

مدیریت شهری
فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
ضمیمه شماره ۴۸ پاییز ۱۳۹۶
No.48 Autumn 2017

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

نشانـه‌ای غربی صراحـت معنایی خـود را از دست می‌دهد و معانی ضمنـی و غیرمستقیم دیگری در ایـن نوع بازنمایی خـود را نمایان می‌سازد که می‌تواند حتـی نقش مهم‌تری به نسبـت نشانه‌های قبلی و معانی دیگر بـازی کند. این معانی متنوع و غیرمشابه نظام‌های نشانه‌ای خود را در بازنمایی یک اثـر می‌طلبند و بر همین اساس نوعی تکثر معنایی در معنای اثـر ایجاد می‌کنند که خود را بیش‌تـر در تصاویر و نظام‌های اپتیکـی و دیـداری این معماری به نمایـش می‌گذارند. بروز تنـوع در معنای تصویر یـک اثر در معماری قاجـار، آن‌را به شکلـی چند وجهی و منظومه‌ای بازمی‌نمایاند به همین دلیل در آغاز راه معماران سنتی و فرنگ‌رفته‌ی قاجاری را در نوعی آزادی و ابهـام معنایـی قرار می‌دهـد. ایـن آزادی و ابهام را می‌توان در نحوه‌ی بازنمایـی معماری آن‌ها جست‌وجو کرد (نمودار شماره‌ی ۶). به عنوان مثال تنوع تصویری ایجاد شده میان شکل پلان یـا کارشیو آثار ذکرشده با نماهای آن، نقش خـط به عنوان مهم‌ترین عنصر شکل‌دهنده‌ی این بازنمایی‌ها را تقویت کرده و همان‌طور که ذکر شد، نقش جداکننده‌ی آن نسبت بـه نقش هدایت‌کننده در این تصاویر قدرت می‌گیرد. این جدایـی ناشی از تغییر نقش خـط، نخست بین مساله‌ی بیرون و اندرون در خانه و سپس بین مساله‌ی بسته، نیمه‌باز و باز در فضاها و اتاق‌ها نمایان می‌شود و روز به روز نقش خود را تقویـت می‌سازد. انتزاعی کردن تصویر خانه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین روش‌های تقویت نقش خط در بازنمایی معماری قاجـار توانست نقـش تصاویـر را در ساخـت واقعیت‌های جدید معمارانه تغییردهـد. اشاره‌های بازنمایی تصویری در معمـاری قاجـار همانند اشارات نگاه یا اشـاره‌ی انگشت به چیزی نبـود بلکه این اشارات غالبـاً در شکل قراردادی و بر اساس قوانین هندسی و ریاضی و به روش منطقی به یکدیگر ارجـاع می‌دادند. این ارجاع‌های نمایـه‌ای که از منشا غربی برآمـده بود بـه زودی خود را بـه جـای روش شمایلی – که در سنـت بازنمایی معمـاری ایرانی مرسوم بـود– و برپایه‌ی شباهـت شکل می‌گرفت، جا انداخـت و به قول بارت نقش این مدلول‌ها مجدداً به یک دال جدید در افق معنایی دیگری تغییر یافت. یعنی این‌بـار در تصاویر مدلول‌ها و معانی قبلی در بازنمایـی معماری سنتی به دال‌های جدیدی در بازنمایی معماری نوین قاجاری تبدیل شدند.

منابع و ماخذ

1- Barthes, Ronald, Elements of Semiology, trans. Annette Layers and Colin Smith (New York: Hill and Wang, 1968), p. 41.

2- Bazargan, Abbas, (2013). An introduction to Qualitative and Mixed methods Research, Didavarbook Publications, Tehran.

3- Behpour, Bavand, (2006). Practical Patterns in Architectureal and ornamental designs of Qajar, Memar Jounal, Vol 30, Tehran.

4- Bryman, A. (2007). "Barriers to integrating Qualitative and Quantitative Research. Journal of Mixed Method Research", Vol. 1, No. 1, pp: 8- 22.

5- Chandler, Daniel. Semiotics: The Basics, London, Routledge, 2002.

6- De Saussure, Ferdinand (1983) Course in General Linguistics Chicago: Open Court.(See questions on last sheet).

7- Einossalteneh, Ghahraman Mirza, (1995), Memories of Einossaltaneh Newspaper, Trying to Masoud Salour and Iraj Afshar, 1st Cover 1, Tehran:Asatir Publications.

8- Hall, Edward T. (2014) .The Hidden Dimension (Garden City, N. Y.: Doubleday & Co., 1966). Lynch, op. cit. in note 17; Luciana de Rosa, 'La poetica urbanistica di Lynch', op. cit. no. 2 (January 1965), pp. 78-88; and also Donald Appleyard, Kevin Lynch, and John R. Myer, The View from the Road (Cambridge: M.I.T. Press, 1964).

9- Kress, G. and Van Leeuwen, T. (1998) 'Front Pages: (The Critical) Analysis of Newspaper Layout', in A. Bell and P. Garrett (eds) Approaches to Media Discourse, pp. 186–219. Oxford: Blackwell.

10- Lawson, Bryan, (2006). How designers think: The design pricess demystified, Amsterdam, Elsevier.

11- Necipoglu, Gulru. (1990). The topkapi scroll-Geometry and ornament in Islamic architecture. with an essay on the geometry of the muqarna, Translated by Mehrdad Ghayyoumi Bidhendi, Tehran: Rozaneh Publications.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]

12- Nojoumian, Amir Ali,(2017), Semitics: A reader, Compiled and edited by Amir Ali Nojoumian, Morvarid Publications, Tehran.
13- Peirce, Charles Sanders, Collected Papers of Charles Sanders Peirce. 8 vols.Cambridge(MA): Harvard UP,1931-1958.
14- Sojoudi, Farzan. (2011). Practical Semiotic, Tehran, Ghesseh publications.
15- Shairi, Hamid Reza, (2013). Semiotique Visuelle Theorie et analyse du discours dart, Maiter de conferences a universite Tarbiat Modares de Teheran.
16- Voloshinov,V. (1973). Marxism and the Philosophy of Language. Harvard University Press.
17- Zoka, Yahya, (1962), Mahmoud Khan Malek-O-Shoara, Honar-O- Mardom Journal, Period(1),Vol 5,6. Tehran.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2023-11-14]