دوفصلنامهٔ اندیشنامهٔ معماری داخلی
سال دوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صفحات ۴۷ تا ۶۸

معناپردازی در «یادمان»*

آذین سعیدی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۲۵

چکیده

یادمان در تعریف، احجام و پیکره‌هایی با ابعاد گوناگون در عرصه هنر و معماری، نامیده می‌شود که با حضور انسان تعین می‌یابد و خاطره ایجاد می‌کند. یادمان به مثابه یک پدیده در جهان ادراک، اثری واجد معناست. چرا که با توجه به بنیان شکل‌گیری‌اش، معنا در ذات آن نهفته است و می‌تواند با دلایل و از منشأهای گوناگونی پدیدآید. تولید معنا و میزان نقش بستن یادمان در ذهن، به ادراک حسی هر فرد و درهم تنیدن او با اثر بستگی دارد اما با توجه به تعابیر معاصر از خوانش، این امر در همه افراد لزوماً نمی‌تواند یکسان درنظرگرفته شود. موارد گوناگونی مانند موضوع، فرم، بستر و چگونگی حضور انسان در یادمان، در ضمیر هر فرد می‌تواند نقش بسزایی در فهم و ابعاد معناپردازی ایفا نماید. بنابراین با توجه به کران ادراک در اذهان، پرسشی پیش رو قرارمی‌گیرد: مواجهه با یادمان از نظر معنایی چه ابعادی می‌تواند داشته باشد؟ ورود به این بحث به کاویدن فرایند تولید معنا و بررسی جایگاه یادمان در عرصه هنر و معماری بازمی‌گردد. از اینرو ابتدا به خصوصیت یادمان در وادی هنر به مثابه اثر هنری و در نسبت با کارکرد در حوزه معماری پرداخته شده است تا مقدمات فهم دوگانه آن، در بررسی معناپردازی فراهم آید. سپس اهمیت ادراک حسی در ایجاد معنا از منظر نشانه‌شناسی و دلالت صریح و ضمنی، با بررسی نمونه‌های گوناگون یادمان، شرح داده شده تا سازوکار معناپردازی مشخص شود. درپی آن، تنوع موضوعی یادمان مجال دسته‌بندی آن را در چهار گونهٔ، شامل مقبره، رویداد، مفهوم، و گرامیداشت میسر نمود. در مرحله نهایی نسبت برون و درون، با توجه به تفاوت‌های بارز در نمونه‌ها، سه ویژگی بسته، تهی و فعال را در ساختار پیکره یادمان آشکار کرد. سرانجام امکان درک ابعاد معناپردازی در مراتب مواجهه، حضور، و اُنس نظاره‌گر با یادمان از منظر موضوع، ادراک حسی، و کران تداعی، بدست آمد.

واژگان کلیدی: یادمان، معناپردازی، معماری، هنر، حضور، ادراک

۱. دکترای مدیریت میراث فرهنگی، دانشگاه کوییزلند، استرالیا (نویسنده مسئول)
آدرس ایمیل: a.saeedi@uq.net.au
* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد آذین سعیدی با عنوان «طراحی معماری و معماری داخلی یادمان شاعر و نقاش معاصر، سهراب سپهری»، به راهنمایی دکتر نادیه ایمانی در دانشگاه هنر تهران است.

مقدمه

یادمان در فرهنگ لغت به معنای آنچه برای یادبود کسی یا رویدادی ساخته می‌شود، آمده است. به نظرمی‌رسد «به یاد ماندن»، نکته مهم در این تعریف باشد زیرا ارزش خاصی به آن می‌بخشد و آن را از دیگر آثار متمایز می‌کند. این خصیصه در ماهیت معناپردازی یادمان نهفته است و در وجه دوگانه هنری و کارکردی آن متبلور می‌شود. ویژگی بارز دیگر یادمان در خصلت نشانه‌ای آن ریشه دارد که آن را به عالم دلالت‌های صریح و ضمنی می‌کشاند. اگر چه حضور و أنس انسان با یادمان، به آن تعین می‌بخشد و در طول تاریخ ماندگارش می‌کند، اما درک و به تعبیر امروزین، خوانش آن به مثابه یک اثر، نزد همگان یکسان نیست. از اینرو شرح چگونگی نسبت انسان با یادمان یا دیگر آثاری که در جهان ادراک یا جهان زیست شده قرارمی‌گیرد مستلزم پاسخ دادن به پرسش‌های بیشماری در خاستگاه پدیدآمدن اثر است.

میل انسان به ساختن و تولید اثر، او را در طول حیاتش به عرصه‌های گوناگون مانند هنر و معماری هدایت کرده است. شاید نخستین توقع یا تصور از یک «بنا» کارکرد آن باشد اما دامنه تفسیرها در این حیطه پایان نمی‌پذیرد. هنگامی که به یک بنا می‌نگریم چگونه آن را درک می‌کنیم؟ هنگامی که به یک اثر هنری نزدیک می‌شویم و در فضای آن قرارمی‌گیریم چه فهمی بدست می‌آوریم؟ اینگونه پرسش‌ها در وادی فلسفه و نسبت انسان با جهان پیرامون آن پاسخ داده‌شده است. هنگامی که با یک پدیده مواجه می‌شویم، فقط یک چیز مقابل ما نیست و مجموعه‌ای از چیزها در لایه‌های مختلف خود را آشکار می‌کنند و ما آن را در درون خود جستجو می‌کنیم. به زعم مرلوپونتی ما مدام درگیر و آمیخته با جهان هستیم و می‌اندیشیم و حقیقتی ما را به مثابه واقعیتی انضمامی و به مثابه در–جهان– بودن می‌شناسد.[۱] وی معتقد است ادراک حسی نخستین عرصهٔ برخورد انسان با جهان است و عمده‌ترین شناخت توسط ادراک حسی شکل می‌گیرد[۲] و هنگامی که یک فرد در مقابل اثری قرار می‌گیرد نخستین واکنش او حسی است و معنای حضور او در لحظه، تجربه ادراکی برای او بوجود می‌آورد که اشیاء، حقایق و ارزش‌ها برای او ساخته می‌شوند و این لحظه معرفت است.[۳] نظاره ی یک یادمان نیز می‌تواند چنین رخدادی باشد و به همین دلیل معنای آن در ذهن بجا می‌ماند. محور مطالب این مقاله بر این موضوع استوار است. چگونه انسان در مواجهه با یادمان آن را برای خود معنا می‌کند یا بخاطر می‌سپارد؟

تأمل در معنای یادمان هنگام نظارهٔ آن، از یک سو به مقوله معنا در معماری و از سوی دیگر به نقش نشانه‌ها در معناپردازی بازمی‌گردد. شولتس در پیشگفتار کتاب معنا در معماری غرب اشاره می‌کند معماری متوجه معانی وجودی است که از پدیده‌های طبیعی، انسانی، و معنوی نشئت می‌گیرد؛ تبیین معماری از راه مفاهیم هندسی یا نشانه‌شناسانه میسر نیست و باید آن را در چارچوب صورت‌های معنادار فهمید و از این‌رو معماری بخشی از تاریخ معانی وجودی است.[۴] حال اگر صورت یا فرم را محمل معانی وجودی تصور کنیم، جایگاه معنایی یادمان را از نظر پیکره کارکردی در حوزه معماری و از نظر پیکرهٔ فرمی در عرصه هنر آشکارخواهد شد. تأملی در گوناگونی نمونه‌ها نشان می‌دهد، پیکرهٔ یادمان بر اساس کارکرد یا موضوع آن با ساختارهای متفاوتی ساخته می‌شود و بیان هنری، گاه به صراحت و گاه به صورت ضمنی در پرداخت فرم آن نمود می‌یابد. بدین گونه است که در یادمان معناپردازی، یعنی تولید و انتقال معنا، با دو وجه کارکردی و هنری، شکل می‌گیرد.

مراتب نزدیک شدن و انس یا شیوهٔ حضور انسان در فضای یادمان، عامل دیگری است که در نسبت برون و درون بوجود می‌آید و نقش مستقیمی در معناپردازی بازی می‌کند. هنگامی که از فاصله دور آرام آرام به یادمان نزدیک می‌شویم، مقیاس و ابعاد آن برای ما تغییر می‌کند و همین امر در چگونگی مراتب ادراک حسی و معناپردازی تأثیر بسیاری دارد. چرا که ممکن است پیکرهٔ یادمانی حجمی بسته، باز یا تهی و یا حتی فعال باشد. به طور مثال مواجهه با یک یادمان بسته مانند تندیس روزولت در پارک یادمانی چهار آزادی، مجال لمس فضا، در بیرون و پیرامون آن ایجاد می‌کند. اما هنگامی که یادمان تهی یا باز است امکان گردش و حرکت در درون آن، حس دیگری در نظاره‌گر پدید می‌آورد که به تجربه ادراکی جدیدی می‌انجامد. در حالت سوم که بازدیدکننده می‌تواند افزون بر حس بیرون و گردش در درون، فعالیتی نیز داشته باشد مانند برج آزادی در تهران، آنگاه نقش بستن معنا در حافظه او ملموس‌تر می‌شود و میزان اُنس او با تمامیت یادمان ابعاد متفاوتی بخود می‌گیرد. مقوله نسبت درون و برون در حوزه معماری و معماری داخلی بسیار اهمیت دارد و ناظر به این معناست که معماری چیزی جز کران‌بندی کالبدی میان یک درون و برون نیست؛ چرا که با هر ماده یا ساختاری داخل و بیرون ایجاد می‌شود؛ حتی اگر مرزی کالبدی هم بوجود نیاید،

فضایی که بدن ما به خود اختصاص می‌دهد، خصوصاً در بناهای یادمانی که خاطره‌ها را رقم می‌زنند، گونه‌ای خاص از درون ایجاد می‌کند؛ حتی هنگامی که فردی روی یک نیمکت کنار ایستگاه قطار می‌نشیند فضایی که اطراف اوست برای او داخل محسوب می‌شود.[۵] شرح چگونگی مواجهه با یادمان بسته، تهی، و فعال در مراتب نزدیک شدن به آن در بررسی نمونه‌ها گواه این امر است و میزان معناپردازی در اثر را بخوبی روشن می‌کند.

به منظور شرح وجوه مختلف ادراک و معناپذیری در یادمان، ابتدا برای درک نسبت میان کارکردِ یادمان در عرصه معماری و یادمان به مثابه یک اثر هنری مطالبی ارائه شده است تا هردو وجهِ آن، هنگام مواجهه تعریف شود. سپس برای تبیین اهمیت اولین عکس‌العمل انسان در مواجهه با یک اثر، به مبحث ادراک حسی و نحوهٔ شکل‌گیری معنا اشاره شده است تا مراحل مقدماتی أنس و نقش بستن خاطره از یادمان در ضمیر نظاره‌گر آشکار شود. نکته پراهمیت دیگر در باب فهم چگونگی ایجاد معنا، مقوله دلالت است که به تداعی صریح و ضمنی در حوزه نظام‌های نشانه‌ای و نمادین در لایه‌های تفسیر متن بازمی‌گردد. زیرا چگونگی استقرار پیکرهٔ یادمان در محیط، فرم و ابعاد، و موضوع آن در معناپردازی، یعنی تولید و انتقال معنا، نقش مستقیم دارد که در گوناگونی مصداق‌ها بارز است.

انتخاب نمونه از میان بیشمار مورد موجود در وهله اول بسیار سخت می‌نمود اما با روشن شدن دسته بندی موضوعی و چگونگی حضور انسان در نسبت با درون و برون، معیار گزینش مشخص شد. از اینرو بیشتر نمونه‌ها به صورت شواهدی خاص برگزیده‌شده‌اند تا اهمیت مواجهه و معناپردازی در یادمان از وجوه گوناگون، ملموس وقابل بررسی شود. در مجموع از مطالعه زمینه‌های مرتبط با خصوصیات یادمان و شرح مصداق‌ها مشخص شد که موضوع، ادراک حسی، دلالت و تداعی معنا، مراتب نزدیک شدن، نحوهٔ حضور انسان، و نسبت درون و برون، از جمله مباحثی هستند که امکان تبیین مواجهه انسان با یادمان را از بعد معناپردازی فراهم می‌کنند.

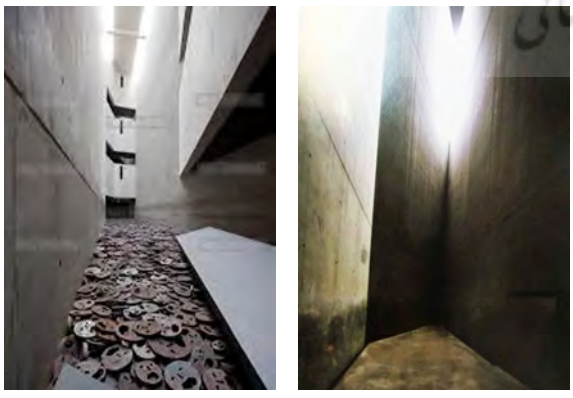
نسبت کارکرد و هنر در یادمان

یادمان با توجه به نقشی که در محیط ایجاد می‌کند می‌تواند مانند اثر هنری باشد و بوجود آمدنش در گرو مسئله ی معناپردازی. یادمان، ماهیتاً در حوزه هنرهای تجسمی قرارمی‌گیرد و از اینرو قابلیت انتقال معنایی، صریح یا ضمنی را پیدامی‌کند. به سخن دیگر می‌تواند به سان یک تندیس در فرم خود تولید معنا کند و نماد یک انسان برجسته شود. معماری و هنر در وابستگی به «فرم» اشتراک دارند اما اهمیت خاصی که معماری برای آن قائل است در کارکردش در شکل دادنِ فیزیکی به اجسام مادی و فضایی که ما را احاطه می کند نهفته است.[۶] چنانکه یادمان الکساندر دوما[۷] (تصویر ۱) به‌کمک بازنمایی چَهره‌ی دارتانیان —شخصیت اصلی رمان سه تفنگدار– یادآور شخصیت این نویسنده برجسته است. تندیس می‌تواند به غیر از چهره، پیکره هم باشد و به سان یک یادمان در خاطره‌ها بماند چراکه یادمان می‌تواند پیوستاری میان عرصه هنر و معماری باشد. گواه این امر در تئاتر برشت [۸] در برلین (تصویر ۲) پیداست؛ مجسمهٔ برشت در کنار ساختمان تئاتری که به بهانه‌ی او ساخته شده هنر و کارکرد را در کنار هم می آورد و اینگونه تولید معنا می‌کند. اما اینکه یادمان تا چه اندازه می‌تواند وامدار هنر باشد و با آن یکی گردد پرسش بنیادی در این بخش است. اهمیت پاسخ در آن است که می‌توان با روشن کردن ابعاد هنری یادمان، دامنه تفاوت آن را با مجسمه، معماری، ومعماری داخلی یا بعبارتی هنر و کارکرد آشکار کرد.

تصویر ۱- پیکره‌ی دارتانیان اثر گوستاو دوره در کنار بنای یادبود الکساندر دوما. (۱۸۳۲) مأخذ: هنر در گذر زمان
تصویر ۲- تندیس برشت در کنار ساختمان تئاتر برشت

برای فهم موجودیت یادمان و خصوصیت هنری آن می‌توان به بررسی نسبت میان معماری و امر هنر پرداخت. ادوارد وینترز [۹] در باب وجه هنری معماری معتقد است معماری ترکیب‌کردن دانش ساختمان با هنر زیستن است.[۱۰] این نظر با امر معماری به عنوان طیفی با دو سر هنر و فن بسیار نزدیک است: فناوری در حوزه طراحی، استراکچر، و گزینش متریال از یک سو و ملاحظات زیبایی‌شناختی مرتبط با هنر از سوی دیگر. بنابراین مفهوم زیبایی در معماری و معماری داخلی آن را به عرصه هنر می‌کشاند. به این معنا که معماری با ایده‌هایی فراتر از ساختار محض هدایت می‌شود و می‌توان گفت مهندسی مقوم زیرلایهٔ اهداف هنری یک ساختمان است.[۱۱] با این تعبیر معماری می‌تواند مانند هنر با زیبایی تبیین شود. اما یک سوال در اینجا قابل طرح است؛ آیا شکل‌گیری یک اثر هنری با معماری یکسان است؟ فهم این موضوع به نسبت میان کارکرد معماری و اثر هنری برمی‌گردد. درمورد معماری با هنری مواجهیم که مسئله ی ارزشش در سودمندی توجیه می‌شود.[۱۲] کارکرد جزء جدایی‌ناپذیر معماری است در حالیکه یک بنا لزوماً اثر هنری نیست و از این حیث تفاوت ماهوی با یکدیگر دارند. یک معمار هنگام طراحی در دل خود اثرش را هنر می‌پندارد، اما هنرمند تصوری از کارکرد در ذهن ندارد. در معماری حس و ذوق در خدمت ادراک فضاست و در هنر برای بیان حقیقت یا درک یک مفهوم.

مبحث فضا در هنر و معماری داخلی در نهایت اهمیت است. در هنر موجودیت و کیفیت اثر در بیرون از خود بوجودآورنده فضاست در حالیکه حضور در درون بنا در معماری داخلی فضا را ملموس می‌کند. یک مجسمه با اهداف بصری در یک نقطه قرار می‌گیرد تا جزئی از ساختار محیط طبیعی یا مصنوع شود ولی به خودی خود محیط فضایی نیست. به سخن دیگر مجسمه با نشئت‌گرفتن از مختصات مشخص محیط جنبه کارکردی پیدامی‌کند و طی مراتب نزدیک شدن به آن کیفیت‌های فضایی خاصی ادراک می‌شود.[۱۳] اما معماری داخلی به گونه دیگری است. فضا در دو وجه اهمیت دارد؛ اول امکان تحقق فعالیت در درون فضا که وجه کارکردی آن است، دوم ایجاد کیفیت مطلوب برای انتقال یک حس و بوجودآوردن فضایی خاص. معماری داخلی مطلوب یا بنای مطلوب بر اساس مکان و مشروط به کیفیت مطلوب در انجام فعالیت‌ها خواهدبود لیکن هنر مطلوب یا اثرگذار متکی به فعالیتی خاص نیست و معیارهای ارزشیابی آن متکی به موضوع و ایجاد حس در مخاطب خواهندبود. حال اگر بنایی به طراح سفارش داده می‌شود که وجه معنایی و در نتیجه به کارگیری ذوق برای ایجاد حس در آن اهمیتی بسیار بالاتر از کارکرد می‌یابد دیگر مسئله ایجاد فرم و فضا تنها در خدمت عملکرد نیست. در اینجا تفاوت دیگری نیز که معماری و هنر با یکدیگر دارند خود را نشان می‌دهد: تفاوت در بکارگیری متریال. متریال در فرم هنری بسیار آزادانه و تنها به قصد میسر ساختن نمایش ایده و بدون درگیرشدن با مسئله ی کارکرد دیده می‌شود در حالیکه در معماری اینگونه نیست. این ارائه‌ی متریال مانند ساختار بنا تبدیل به بخشی ذاتی از مفهوم اثر می‌شود. حتی آیزنمن نیز در یادمان کشته‌شدگان یهودی برلین به این موضوع نگاهی داشته، این یادمان نه‌تنها سنگ قبر را به‌یاد می آورد بلکه شبکه‌ها، دال‌ها، هزارتوها و... را نشان می دهد و نیز انتخاب متریال در آن جنبه‌ای ذاتی در خوانش مفهومی اثر می‌شود.[۱۴] گواه این بحث می‌تواند روند طراحی دنیل لیبسکیند در طراحی باغ تبعید و مهاجرت یا کوره‌ی آدم‌سوزی در موزه‌ی یهود برلین اثر وی باشد. (تصویر ۳ و ۴) لیبسکیند باید معنای هولوکاست را در خدمت معماری می‌آورد پس معماری نیز می‌تواند برای تولید معنا در خدمت هنر باشد، زمانی که معماری قابلیت پذیرفتن چنین وجوهی را پیدا می‌کند و می‌تواند معنایی را به کمک فرم، عناصر معماری، متریال و فضا تولید کند، دیگر از حوزه ی کارکردیِ صرف خارج می‌شود و شأن یک اثر هنری را پیدا می‌کند. بنابراین وقتی گفته می‌شود هدف از طراحی یادمان‌ها در وهله‌ی اول تولید معناست یعنی یادمان‌ها لزوماً دارای وجه هنری هستند که در پی ایجاد معناست. اما این امر چگونه میسر می‌گردد؟



تصویر۳- موزه‌ی یهود برلین. کوره‌ی آدم‌سوزی و اتاق صورتک‌ها.
مأخذ: Daniel Libeskind and the contemporary museum

تصویر ۴- موزه‌ی یهود برلین (۲۰۰۵-۱۹۸۸). دنیل لیبسکیند. سرگردانی در «باغ تبعید و مهاجرت». مأخذ: www.fcit.usf.edu

برای پاسخ به این پرسش باید ابتدا این مسئله را روشن ساخت که می‌توان یک یادمان را از وجه کالبدی آن به سان یک تندیس در حوزه هنر حامل معنا و از وجه معماری، کارکردی و واجد معنا درنظرگرفت؛ چرا که در هر دو حالت پیامی را انتقال می‌هد. یک بنا با توجه به کالبدش، حضوری بصری و فضایی دارد که برآیند مجموعه‌ای از داده‌ها مانند وضعیت اجتماعی، فرهنگی، تکنولوژیک است و فضای ملموس آن می‌تواند به عنوان برقراری ارتباط و بخشی از «رفتار معماری» تلقی شود. این نکته در معماری از سوی واکویچ [۱۵] با مدل‌های خطی رفت و برگشتی تعریف شده است که معماری را واسطه‌ای برای حمل پیام می‌خواند[۱۶] (دیاگرام ۱).

دیاگرام ۱- مأخذ: واکویچ، ۲۰۱۳، ۶۲

واکویچ در نسبت با نظریه‌های نشانه شناسی بر این باور است که می‌توان معماری را به عنوان نشانه یا سیستم نشانه‌ای فهمید که تولید معنا می‌کند و آن را می‌فرستد؛ چرا که معماری همزمان مدلول است، به عنوان بازتاب ایده‌ها و مفاهیم؛ و همچنین دال است، یعنی دلالتگر بر یک نشانه که حامل ارتباط میان مفهوم و نشانه است.[۱۷]

بدین ترتیب می‌توان نسبت معماری و هنر را از وجه کارکردی متفاوت، اما از وجه معنا مشترک درنظرگرفت. به این تعبیر که معماری در ملاحظات معنا شناختی، پس از ماهیت اصلی کارکردی، به سمت بیان حس و زیباشناختی متمایل می‌شود و هنر ماهیتاً واجد معنا و انتقال حس است. این امر را در یادمان می‌توان از هر دو سو نگاه کرد و هیچ وجهی در اولویت نیست و در عین حال هست. یادمان در جایگاه کارکردی به مثابه معماری است، اما در عرصه هنر نیز می‌تواند با بروز کالبدی باشد یعنی کارکرد آن انتقال حس باشد و برای انتقال مفهوم یا حقیقتی باشد. پس اساس شکل‌گیری یادمان چه از مبنای هنری و چه از مبنای معماری، دارای اولویت نیست زیرا کارکردی حسی دارد و حسی قرار است ایجاد کند که کارکردی است. یادمان ها در تعریف به منظور بیان یک مفهوم ایجاد می‌شوند و می‌توان گفت علاوه بر اینکه امکان بهره‌گیری از وجه کارکردی را دارند دارای وجه معنایی می‌باشند که در طراحیشان دارای اهمیت زیادی است و عامل اصلی شکل‌گیری آن ها را توجیه می‌کند. بنابراین یادمان‌ها از آنجایی که هنر

هستند وظیفه ی انتقال حس و مفهومی را دارند و از آنجا که ساختار و فرم پیکره‌ای دارند معماری به شمار می‌آیند. بنابراین یادمان، معماری می باشد که واجد معنا و انتقال حسی هنری است. اما یادمان افزون بر پیکره‌ای یکپارچهٔ تندیسگونه می‌تواند به شکل‌های مختلف از درون تهی گردد و بیشتر به هیئت معماری، یعنی داشتن فضا در نسبت درون و برون نزدیک شود.

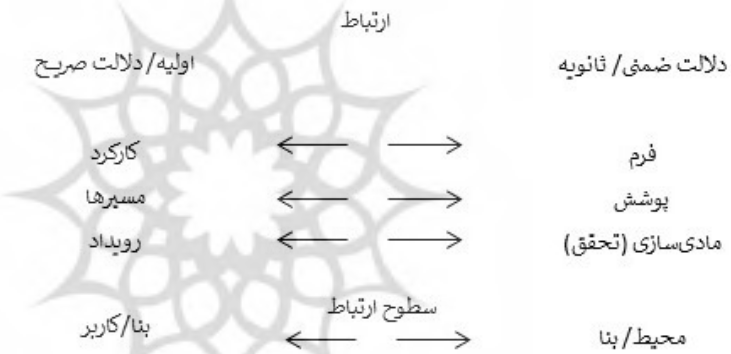
فرم و فضا در یادمان می‌تواند بیانی از استعارات، مفاهیم و اشاراتی باشد با وجه کارکردی، معنایی، و حسی. اما این معنا و بیان، کجا و چگونه می‌تواند رخ دهد؟ بروز معنا چه از طریق وجه کارکردی و چه وجه هنری و به شیوه های متفاوتی میسر می‌شود. چنین بیانی از دیرباز در معماری یادمانی تاریخی قابل مشاهده است. برای مثال فرم و ابعاد بی‌سابقه و شگفتی‌آور مقبره‌ی فرعون، انتخاب فرم طاق در یادمان‌های پیروزی، دیوار سیاه سنگی در یادمان ویتنام یا فرم مکعب‌ها در یادمان کشته‌شدگان یهودی اروپا که بازتاب آن در فضای داخلی موزه‌ی خانوادگی نیز دیده می‌شود. در چنین مصادیقی کارکرد و معنا، گواه وجود مفاهیم و حس هستند.

حس و معنا در یادمان

جهان ادراک، جهانی است که به واسطه حواس انسان بر او آشکار می‌شود و حق ادراک حسی عناصر حاضر را در آن پدید می‌آورد.[۱۸] یادمان هم به سان یک عنصر در جهان زیسته‌مان به ادراک درمی‌آید و احساس ناشی از خود تجربه ادراکی را برای ما درفضا و زمان صرف شده، لحظه به لحظه متمایز می‌کند.[۱۹] فهم یادمان در فواصل متفاوت می‌تواند مبتنی بر ادراک حسی بر محور مشاهده و فضای اثر باشد.[۲۰] به سخن دیگر اولین برخورد با یادمان حسیست و تأثیری که بر انسان می‌گذارد ممکن است ناشی از تجارب قبلی باشد و یا برعکس تنها متأثر از تجربه‌ی جدید مواجهه با اثر باشد چرا که تجربه‌ها عموماً مستقل از تفسیرها و پیش‌زمینه‌های ذهنی نیستند و هر تجربه‌ای همانند تأویل است.[۲۱] زمانی که بازدیدکننده با اهرام مصر روبرو می‌شود ممکن است تصور کند چنین احجام غول‌پیکری با هدفشان یعنی مقبره، هیچ ارتباطی به سان خانه مردگان ندارند. اما می‌توان پرسید چرا یک حجم شگفت‌انگیز هرمی، یک توده ساختمانی که وزنی حدود میلیون‌ها تن دارد و شکلی شبیه به کوه با ارتفاعی نامتناسب با مقیاس انسانی برای مقبره فراعنه انتخاب شده‌است؟ (تصویر ۵) جان راسکین[۲۲] در پاسخ به این پرسش معتقد است شکل‌گیری بناها براساس آیین‌ها و تشریفات، تحقق ساده یک کارکرد نیست بلکه آن کارکرد را تفسیر می‌کند.[۲۳] بزرگی اهرام مصر را باید در چیزی ورای کارکرد آن جست‌وجو کرد، چرا که ممکن نیست فرم و محتوا —چیزی که گفته می‌شود و روش گفتنش— با یکدیگر بی‌ارتباط باشند.[۲۴] در توجیه این عظمت باید گفت که مصر تنها یک ملت باستانی نیست بلکه یک کیفیت ذهنی است[۲۵] و اهرام برای مردم امیدی را که در جاودانیِ فرعون ریشه داشت محسوس می‌کردند.[۲۶] از این‌روی آن ها اهرام را تنها پیوند موثر میان خود و خدایان می‌دانستَند. ساخت اهرام برای مردم مصر به معنای بازآفرینی یک حقیقت کیهانی به شکل معماری بود، این بازآفرینی خلقت و مرگ را به ذهن می‌آورَد؛ طلوع و غروب خورشید را.[۲۷] بنابراین یک یادمان افزون بر کارکرد مقبره‌ای و ایجاد حسی شگفت‌انگیز از عظمت فراعنه، برای مصریان آن عصر، به معنایی خاص، مبنایی برای باورهایشان بوجود آورده‌بود.

تصویر ۵- اهرام سه‌گانه‌ی مصر (هزاره‌ی سوم قبل از میلاد). مأخذ: تاریخ هنر گامبریچ

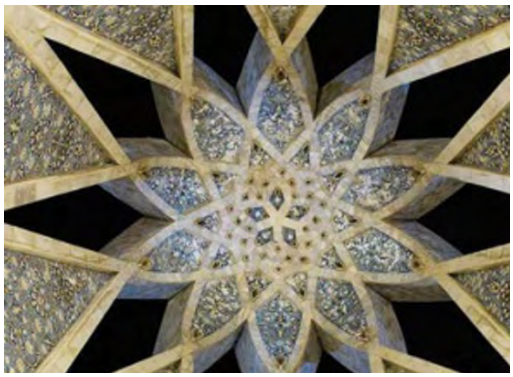
حس بوجودآمده و معنای تولید شده در اهرام مصر به مدد نشانه‌ای خاص، یعنی حجم عظیم آجری در بستری مسطح در فضایی بیکران بوجود آمده‌است. بنابراین ادراک ما از یادمان به ماهیت نشانه‌ها بازمی‌گردد. نشانه محرکی است که تصویرِ ذهنیِ آن برای ما با تصویر ذهنیِ محرکی دیگر تداعی می‌شود چراکه نشانه همواره با قصدی دائر بر انتقال معنا همراه است.[۲۸] نشانه‌ها همه جا هستند، انسان بدون نظام‌های نشانه‌ای قدرت بیان و در نتیجه شناخت هیچ چیز را اعم از مادی یا معنوی نخواهدیافت، این نشانه‌ها وقتی بیان متنی بیابند مادی و کالبدی هستند.[۲۹] تمام نشانه‌ها به یک شکل معنا را انتقال نمی‌دهند؛ معنا در قالب نشانه به دو شیوه مجال بروز می‌یابد: دلالت صریح[۳۰] و دلالت ضمنی.[۳۱] در دلالت صریح با مدلولی روبروییم که به صورت عینی و چنانکه هست به تصور درآمده است حال آنکه دلالت‌های ضمنی بیانگر ارزش‌های ذهنی‌ای هستند که به واسطه‌ی صورت و کارکردِ نشانه به آنِ منسوب می‌شوند. هنرها به آن دسته از پیام‌ها متعلق‌اند که در آن‌ها نقش مسلط را دلالت‌های ضمنی دارند.[۳۲] مثلاً در مورد کعبه می‌توان گفت نامیدن آن با عنوان «خانه خدا» دلالتی صریح به یک خانه را به ذهن می‌آورد اما دلالت‌های ضمنی آن به تداعی‌های اجتماعی– فرهنگی، مذهبی و شخصی برمی‌گردد: خانه‌ای برای خدا که نزد مسلمانان دارای تقدس است و موجب حرکتی جمعی می‌گردد. اگر خانه دلالتی بر سکونت باشد بنابراین فعالیت های مذهبی فعالیت‌هایی ثانویه هستند که با گذشت زمان به بنا اضافه‌شده‌اند.[۳۳] واکویچ در ارتباط با دلالت ضمنی و دلالت صریح دیاگرامی را ترسیم کرده و عناصر متفاوت معماری را در آن بین این دو دسته تقسیم بندی کرده‌است.



دیاگرام ۲- ارتباطات اولیه و ثانویه معماری و سطوح ارتباطی کاربر/ محیط. مأخذ: واکویچ. ۲۰۱۳، ۶۹

دلالت صریح (ارتباط معماری «اولیه») برای تعریف، معنای اصلی و اولیه به‌کار می‌رود درحالیکه دلالت ضمنی بر معانی متعددی دلالت دارد. به‌گفته‌ی رولان بارت دلالت صریح، معنای واضح یک نشانه و بیانگر چیستی است درحالیکه دلالت ضمنی چگونگی را مورد پرسش قرار می‌دهد.[۳۴] ضمناً دلالت صریح شامل کیفیت‌های دینامیک و استاتیک فضاست. بنا از این طریق به ما می‌گوید که چگونه عمل می‌کند و استفاده از آن چگونه است. دلالت ضمنی امکان‌های مختلفی را برای تفسیرات و معانی متفاوت باقی می‌گذارد. مثلاً تعداد پنجره‌ها و شکلشان علاوه بر نشان‌دادن کارکرد، درک مشخصی از زندگی و کاربرد بنا را نشان می‌دهند. آن‌ها یک ایدئولوژی خاص از زندگی را که معمار، به درک متقابل گذاشته، نشان می‌دهند.[۳۵] علاوه بر این، دلالت ضمنی پیامی درباره‌ی مفهوم‌های متفاوت از کارکرد است. دلالت ضمنی بیشتر با فرم گره خورده و دلالت صریح بیشتر با کارکرد. شیوه ای که ما پیام یک بنا را دریافت می‌کنیم قطعاً بطور مستقیم با کارکرد پیوند دارد اما همچنین از ماهیت ماده و تحققِ فرم بنا جدانشدنی است.[۳۶]

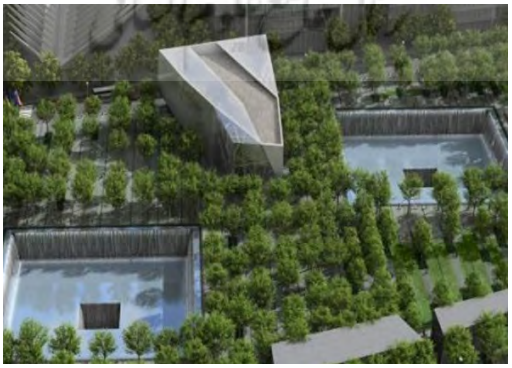
دلالت‌ها می توانند همزمان در بنا ظهور یابند که این مسئله امری رایج در مصادیق است: رباعیات خیام که بر بدنه‌های یادمان وی مجال بروز یافته‌اند دلالتی صریح بر شخصیت شاعر خیام می‌باشند در حالیکه شباهت چشمه‌سارها به خیمه و اشاره‌ی آن‌ها به معنای واژه‌ی خیام (خیمه‌دوز) دلالتی ضمنی هستند که به ذهن هر خوانشگری راه نمی‌یابند. همچنین تناسبات هندسی و شکل پیچیده‌ی حجم اصلی که به شخصیت ریاضیدان وی اشاره دارد و تشکیل ستاره ی پنج‌پر در نوک گنبد از برخورد تیغه‌ها با یکدیگر و اشاره ی آن به منجم‌بودن خیام نیز اشاراتی صریح نیستند اما همه در کنار هم به ایجاد حس و فضایی شاعرانه کمک می‌کنند. (تصویر ۶ و ۷)



تصویر ۶- آرامگاه خیام. فضای داخلی. سقف و بدنه‌ها. مأخذ: نگارنده
تصویر ۷- آرامگاه خیام. اثر سیحون. ۱۳۳۵. مأخذ: نگارنده

موضوع یادمان از کران دلالت تا تداعی معنا

فهم هر موضوعی نیازمند اشراف به تعریف آن است، تعریفی که تمام جنبه‌های موضوع را در برگیرد.[۳۷] تولید معنا از تعریف یادمان‌ها جدایی‌ناپذیر است و شیوه‌ی بروز آن بواسطه‌ی نشانه‌ها صورت می‌گیرد؛ نشانه‌هایی که می‌توانند به شکل صریح یا ضمنی و یا ترکیبی از این دو در اثر ظهور یابند. تحلیل‌گرانِ اثر نیز در مواجهه با آن، با متنی روبرو می‌شوند که اثر در آن قرارگرفته و سپس برای تحلیل متن ممکن است به ابزارِ نشانه و چگونگی همنشینی آن با نشانه‌های دیگر در نظام‌های نشانه‌ای دیگر متوسل شوند. نشانه‌ها مفهومی تحلیلی هستند و تصور اینکه متنی فقط از نشانه‌های متعلق به یک نظام نشانه‌ایِ واحد تولید شده باشد و فقط با اتکا به ارزش‌های آن نظام نشانه‌ای تفسیر شود بعید است و پیوسته نظام‌های نشانه‌ای دیگر به شکل لایه‌های همنشین در تفسیر متن دخالت دارند.[۳۸] هم نشینی نظام‌های متعدد نشانه‌ای در مصادیق مختلف قابل بررسی است. بسیاری از نمونه‌های یادمانی چنان با این نظام‌ها عجین شده‌اند که جدایی‌شان موجب نقصان معنا خواهد بود. برای نمونه یادمان برج‌های دوقلو در نیویورک (تصویر ۸ـ۹) از لایه‌های متنی بسیاری تشکیل شده که همگی به تولید معنا در آن اثر کمک می‌کنند؛ بستر یکی از این لایه‌های متنیست. کل مجموعه در یک پلازای شهری ساخته شده است و در مکان قبلی برج‌ها دو استخر عظیم در عمق زمین مانند ؤیدهایی مجسمه‌وار از سنگ گرانیت سیاه طراحی شدند که جان پناه‌هایی برنزی دارند و اسم کشته‌شدگان بر آن‌ها حک شده است و مفهوم فقدان را بازتاب می‌دهند. پس از تاریکی هوا از محل این ویدها دو پرتو نوری قوی به صورت عمودی مسیر زمین تا آسمان را طی می‌کنند و از نقاط مختلفی در شهر قابل رویت می‌باشند.



تصویر ۸- یادمان برج‌های دوقلو، ۲۰۰۶. طرح جامع: دنیل لیبسکیند، طراحی معماری: مایکل آراد. مأخذ: archdaily.com
تصویر ۹- حضور در اثر. مأخذ: archdaily.com

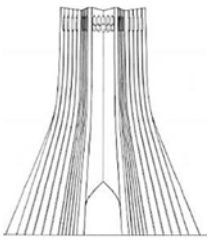
بنابراین نشانه‌ها تنها در خود اثر وجود ندارند و اغلب با پیرامون آن عجین هستند طوری‌که اگر از هم جدا

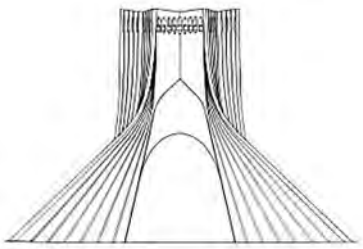
شوند معنایشان ناقص خواهد ماند. هر اثر هنری پیرامون و حاشیه‌هایی دارد که نیازمند تفسیر است.[۳۹] در مواجهه با یادمان‌ها نیز نمی‌توان تنها خود اثر را بدون در نظر گرفتن بافتی که در آن قرار دارد، مورد توجه قرار داد. شاید این متن دیوار گالری باشد یا سرسرای موزه یا فضای شهری عمومی و تابلوهای تبلیغاتی یا طبیعت یا آتلیه‌ی هنرمند صاحب اثر. محلی که اثر هنری در آن قرار می‌گیرد، واکنش‌های احتمالی به آن را تحت تأثیر می‌گذارد.[۴۰] مثلاً وجود اهرام که فرم کوه‌ها را به ذهن می‌آورند در کنار کوه‌های طبیعی که در همان بستر قرار دارد سبب می‌شود تصور کنیم شاید شاهد یک الگوبرداری از طبیعت هستیم. البته تأثیر بافت و متن لزوماً وابسته به موقعیتی طبیعی نسیت، این تأثیر می‌تواند ناشی از اتفاقات تاریخی نیز باشد مثلاً گنبد رایشتاک به جای گنبد تخریب شده‌ی پارلمان در جنگ جهانی دوم و بر فراز همان ساختمان ساخته شده و بواسطه ی قرارگیری در همان بافت یادآور یک دوره‌ی تاریخی و اتفاقات خاص مربوط به آن است (تصویر ۱۰). مشابه با این موضوع پارک یادمانی هیروشیما به طراحی کنزو تانگه است که با هدف نمادپردازی تعهد به صلح طراحی شده و بدون وجود ساختمان بازمانده از بمب اتمی که با بنای موزه و طاق صلح محور اصلی پارک را تشکیل دادند، در فرایند معناسازی ناقص خواهد بود.[۴۱] در اینجا ساختمان برجای مانده از حادثه دلالتی صریح بر آن رویداد است (تصویر ۱۱). بنابراین معنای یک تصویر بر اساس آن چه بیننده بلافاصله در کنار تصویر یا بعد از آن می‌بیند، دست‌خوش تغییر می‌گردد. چنین اقتداری ضمن حفظ شدن، در سراسر متنی پخش می‌شود که ظاهر می‌گردد.[۴۲]

تصویر ۱۰- بازسازی گنبد رایشتاک، نورمن فاستر، ۱۹۹۳. مأخذ: Norman Foster a global architecture
تصویر ۱۱- پارک یادمانی هیروشیما (۱۹۵۵-۱۹۴۹) محور اصلی طراحی تانگه شامل بنای موزه، طاق صلح و ساختمان بازمانده. مأخذ: archdaily.com

نشانه‌ها می‌توانند با گذر زمان نیز معنای متفاوتی را ایجاد کنند و کران دلالت تا تداعی را دگرگون سازند حتی اگر باور این تغییر برای مخاطب دشوار باشد؛ مثلاً درباره‌ی دیوار برلین می‌توان چنین گفت. دیواری که در گذشته دلالتی صریح برای تفکرات کمونیستی و جدایی دو بخش از یک شهر بوده و اتفاقاتی تلخ را به همراه داشته امروز بعنوان یادمانی برای بی‌ثمری جدایی اجباری با شکلی نمادین در نقاط مختلف برلین حفظ شده است (تصویر ۱۲). بنابراین معنا پیوستاری میان دو کران دلالت و تداعی است.[۴۳] این پیوستار گاهاً مرز مشخصی ندارد و می‌تواند تحت تأثیر عوامل متفاوتی مانند تأویل‌ها و تفسیرهای شخصی تغییر کند. دلالت به هر دو نوع آن می‌تواند در عناصری بروز یابد که طراح برای تولید معنا از آن بهره برده است: طاق سهموی که در برج شهیاد وجود دارد دلالتی صریح به طاق‌های سهموی ایران پیش از اسلام است و طاق‌های جناغی نیز ایران پس از اسلام را می‌نمایانند اما پیوستن این دو به یکدیگر دلالتی ضمنی بر پیوند تاریخ دارد زیرا همه‌ی مردم در درستی آن توافق ندارند هرچند که معمار آن نیز بر درستی مطلب صحه گذاشته باشد. اگر بازدیدکننده در مواجهه با برج آزادی احساس نزدیکی با آن می‌کند و این یادمان موجب ایجاد خاطره‌ی ذهنی برای افراد می شود علت، وجود همین دلالت‌هاست که ریشه در تاریخ ایران دارد؛ طرح میدان صراحتاً یادآور طرح سقف مسجد شیخ لطف‌الله است، همچنین آبنماهایی که با الگوبرداری از باغ‌های ایرانی ساخته شده‌اند، کاشی‌ها و گنبد فیروزه‌ای، سقف‌های کاربندی شده‌ی فضای داخلی و سربرجی‌ها. خاطره بخشی از ادراک معماری و جزء ضروری برای تجربه‌ی اثر است.[۴۴] شهیاد چنان در خاطره‌ی شهر نقش بسته که نماد شهر تهران نیز شده. البته همانطور که ذکر شد بی‌مرزی میان پیوستار دلالت و تداعی وجود دارد که بموجب آن صریح یا ضمنی بودن دلالت‌هایی که از نشانه‌ها برداشت می‌شوند تحت تأثیر پیش‌زمینه‌های ذهنی قرار می‌گیرد: برای مثال سربرجی‌های شهیاد برای کسی که سربرجی‌های برج طغرل را از پیش دیده باشد دلالتی صریح و برای افرادی که پیش‌زمینه‌ای از موضوع ندارند و پس از خواندن مطلبی درباره‌ی آن بر این موضوع آگاهی می‌یابند می

تواند دلالتی ضمنی باشد.





تصویر ۱۲- بخش‌های نگهداری شده‌ی دیوار برلین. مأخذ:www.lesliepoolforaustin.com
تصویر ۱۳- نمای شمالی جنوبی برج. مأخذ: -www.azadi
تصویر ۱۴- نمای شرقی غربی برج. مأخذ: ۳۲

برج ایفل در پاریس نیز مانند برج آزادی، در خاطر مردم نقش بسته و به نماد شهر خود تبدیل شده است. اگرچه ایفل ابتدا برای نمایشگاه جهانی و به مناسبت صدمین سالگرد انقلاب فرانسه ساخته شد و مخالفت‌هایی را برانگیخت اما تدریجاً به جای تخریب حفظ گشت تا تبدیل به یکی از مهم‌ترین و پربازدیدترین بناهای پاریس گردد. با اینکه در ابتدا یک یادمان تهی بوده اما با گذر زمان و اهمیت آن در نزد مردم با ایجاد کارکردهایی مانند رستوران، برج حیات دیگری یافت و تبدیل به یادمانی فعال شد. اکنون این برج دلالتی صریح به شهر پاریس می باشد و دلالتی ضمنی به استقبال فرانسویان از ایده‌های نو.

مرگ مشاهیر بهانه‌ی رایجی برای ساخت یادمان‌هاست. در ایران نمونه‌های بسیاری با این موضوع ساخته شده‌اند. برای مثال: آرامگاه کمال‌الملک، حافظ، سعدی، باباطاهر عریان، خیام، نادرشاه، فردوسی و .... در مورد آرامگاه نادرشاه مجسمه ی قزلباش‌ها و در نمونه‌ی آرامگاه فردوسی پیکره‌ی فردوسی در مجموعه‌ی آرامگاهی او دلالتی صریح بر وجود آن‌هاست (تصویر ۱۵ و ۱۶). برخی مصادیق نیز برای مرگ شخصی خاص ساخته نمی‌شوند زیرا موضوع مهم‌تر حادثه‌ایست که منجر به فقدان عده ای بسیار شده مانند یادمان ویتنام که برای مرگ سربازان ویتنام طراحی شده است؛ دیواری سیاه و بلند که اسم سربازان بر آن حک شده و دلالتی صریح بر سنگ قبر آنان است (تصویر ۱۷). اما گاهی یادمان‌ها لزوماً با کارکرد مقبره عجین نمی‌گردند و بیشتر جنبه‌ی گرامیداشت و یادبود پیدا می‌کنند. یادمان نلسون ماندلا اثر مارکو کیانفانِلی[۴۵] که بازتعریفی متفاوت از چهره‌ی ماندلا دارد، اینگونه است. این مجسمه با تندیس‌های دیگری که از چهره‌ی اشخاص ساخته می‌شود متفاوت است. ایده‌ی طراح ساخت مجسمه‌ای تشکیل شده از صفحات فلزیست که نمایانگر سال‌های بسیاری هستند که ماندلا آن را در زندان گذرانده بطوری‌که زندان بخشی از شخصیت او شده و در یادمانش این میله‌های زندان هستند که تصویر اورا شکل می‌دهند. الگویی که برای این میله‌ها طراحی شده به بیننده اجازه می‌دهد در صورتیکه در نقطه‌ی خاصی (در مسیر روبروی مجسمه و در جاده‌ی منتهی به آن در فاصله ی ۳۵ متری از اثر) بایستد تصویری مسطح از ماندلا را ببیند. (تصویر ۱۸)

تصویر ۱۵- آرامگاه نادرشاه، سیحون، ۱۳۳۳، حجم کلی. مأخذ: معماری معاصر ایران
تصویر ۱۶- آرامگاه فردوسی، کریم طاهرزاده بهزاد، ۱۳۱۳، مجسمه‌ی فردوسی. مأخذ: نگارنده

تصویر ۱۷- یادمان ویتنام. ۱۹۸۲. مایا یینگ لین، چشم انداز کلی. مأخذ: Maya Lin: architecture and artist
تصویر ۱۸- یادمان نلسون ماندلا، صفحات فلزی در زاویه‌ای خاص. مأخذ:www.designboom.co

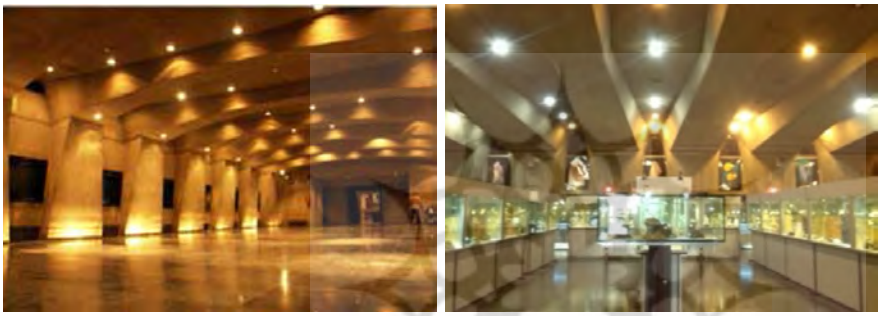
با تأملی مجدد در مصادیق مطرح شده و ابعاد گوناگون ریشه‌های شکل‌گیری و منشأ ساخته شدن یادمان‌ها، می‌توان یادمان‌ها را در چهار گونه‌ی کلی موضوعی شامل یادمان‌های مفهومی، یادمان برای یک رویداد، یادمان برای فرد با کارکرد مقبره‌ای، یادمان برای فرد بدون کارکرد مقبره‌ای و به منظور گرامیداشت، حفظ خاطره و یادبود، دسته‌بندی کرد.

یادمان از منظر برون و درون

چنانچه تصور شود معنای اثر و مواجهه با آن تنها تحت تأثیر عنوان و دلالت‌هاست، اهمیت حضور انسان در اثر و ادراک تجربی وی که ادوارد وینترز با نقدِ نظریه‌های معطوف به محتوای اثر به آن‌ها پرداخته، ممکن است نادیده گرفته شود.[۴۶] یادمان دارای وجه معماری است و از اینرو می‌تواند دارای فضای داخلی برای محقق کردن کارکرد یا به منظور برقراری نسبتی میان درون و برون بواسطه ی فرم باشد. از طرفی حضور در فضای داخلی اثر به هر دو شکل آن می‌تواند در ایجاد حسی قوی‌تر و مأنوس شدن با اثر تأثیر بسزایی داشته باشد. فضا وجه کلیدی درون است که می‌توان آن را از دیدهای متفاوتی سنجید؛ از دید دکارتی فضا حجمی نفوذپذیر، محدود و شکل گرفته توسط طبیعت فیزیکی ساختمان و حجمی محصور در آن است.[۴۷] دیدگاه دیگر آن است که فضا آنگونه که در دید دکارتی بود، راکد نیست اگر سطوح بعنوان عناصر تولید فضا تصور شوند، پس، همانگونه که مارک ویگلی[۴۸] اظهار می‌کند:»... فضای داخلی توسط محصوریت دیوارهای متوالی تعریف نمی‌شود بلکه توسط تاخوردگی‌ها، پیچش‌ها و تغییرات در سطوح گسسته تعریف می‌شود.» علاوه بر این، تعامل فعال انسان به فضاهای داخلی شکل و هدف می‌بخشد. از اینرو، فضاها صحنه‌ای می‌شوند که زندگی انسان در آن‌ها رخ می‌دهد. مفهوم حضور، آگاهی و مواجهه‌ی ساختاریافته یادآور می‌شود که فضا با حضور انسان معنا می‌یابد و بدون وجود او چیزی کم خواهد داشت.[۴۹] فضا نقش اساسی در ایجاد مکان دارد و مکان در تعریف محل تولید خاطره و دربرگیرنده ی حس، تصور، معانی و عواطفی است که در ذهن افراد جای می‌گیرد. در باب مصداقِ اهمیت حضور انسان در اثر که موجب گستردگی فعالیت ادراکی وی می‌گردد، یادمان برج‌های دوقلو در نیویورک، پارک یادمانی هیروشیما و دیوار نام‌ها در کنیسه‌ی پینکاس[۵۰] قابل توجه هستند. در دیوار نام‌ها حک شدن نام کشته‌شدگان بر دیوارها با رنگ قرمز و مشکی موجب شده بیننده تا نزدیک نشدن به اثر موضوع آن را درک نکند اما با خواندن اسامی پی به این دلالت صریح ببرد. با وجود تمام دلالت‌ها در این آثار حضور یافتن انسان در مناسبات تاریخی آن‌ها از مهم‌ترین عوامل در محکم شدن پیوند مردم با اثر است.

در ایران بنای «شهیاد» پیشین و «برج آزادی» کنونی، با هر دو زندگی که در طول حیات خود داشته- ابتدا یادمان ۲۵۰۰ سال شاهنشاهی و پس از انقلاب ۵۷ نماد آزادشدن از بند حکومت پیشین- از اندک نمونه‌هاییست که نسبتی قوی میان درون و برون ایجاد کرده؛ از طرفی دارای فرمی خاص و آشنا که موتیف‌های ایرانی را بازخوانی کرده و از طرفی دیگر دارای فضای درونی است که همین هدف را به شکل دیگری جسمیت می‌بخشد. فضای داخلی برج آزادی مانند یک اثر معماری، با ۵۰۰۰ متر مربع فضای داخلی کارکردهای متعددی از قبیل گالری، کتابخانه، سالن های نمایش، و پایگاه اطلاع‌رسانی است. (تصویر ۱۹ و ۲۰) فارغ از فضای داخلی بروز خارجی این یادمان از آن جهت که بیشتر در معرض دید قرار دارد در اذهان نقش بسته است. فرم تندیسی که به شکل برجی حجیم و سفید ایستاده

بر چهار بازوی محکم و بزرگ در میدانی باشکوه نشسته است. چهار ستونِ (بازو) بنا حسی از خود ایستایی را تلقین می کنند و با هندسه ای بدیع به ترتیبی پیچ می‌خورند که در محل اتصال، چهار تاق را تشکیل می‌دهند و استواری قوس طاق اصلی را در محور اصلی بر پایه ها ممکن می‌سازند. این نمونه نیز مصداقی واضح از وجود مراتب برای نزدیک شدن به اثر است. برج آزادی از نظر مکانی در یک گره‌ی مهم شهری قرار گرفته و محورهای بصری و ترافیکی بسیاری به آن منتهی می‌شوند. این حجم با ارتفاعی معادل یک ساختمان پانزده طبقه (۴۵ متر) از فواصل دور و از چهار محور که در جهت‌های جغرافیایی کشیده شده‌اند بخوبی قابل رویت است. در هر رخداد معنایی، و بعبارتی هر بار که متنی خوانش می‌شود یا ارتباطی برقرار می‌گردد، برخی از پیوندها ممکن است پررنگ تر و قوی تر از برخی دیگر عمل کنند، و برخی نیز خاموش باشند. از این رو، همیشه میزان تأثیرگذاری این پیوندها یکسان و از پیش مشخص نیست و بسته به شرایط ارتباطی تغییر می‌کند.[۵۱] برای مثال ادراک حاصل از مواجهه با برج آزادی برای فردی که با هواپیما به تهران می‌آید و ابتدا از پلان با آن مواجه می‌شود با ادراک یک عابر پیاده در میدان آزادی یا فهم شخصی که در حال رانندگی به بنا نزدیک می‌شود و دور آن می‌چرخد یکسان نخواهد بود. این امر در مقیاس مواجهه و مراتب نزدیک شدن برای افراد متفاوت است.



تصویر ۱۹(سمت راست) - فضای درونی شهیاد، امانت، ۱۳۴۵. تالار کهن، مأخذ: نگارنده
تصویر ۲۰ (سمت چپ) - تالار آینه، ویترین‌ها. مأخذ: نگارنده

یادمان بین‌الملل سوم، اثر ولادیمیر تاتلین (تصویر ۲۱) نمونه‌ایست که اگر ساخته می‌شد می‌توانست مانند برج ایفل در پاریس و برج آزادی در تهران نمایانگر یک شهر باشد. طرح این بنا نماد قدرت، آرمان‌های یک اتحاد جهانی و اصیل‌ترین کار کنستروکتیویسم است که در سال ۱۹۲۰ به نمایش درآمد و بگونه‌ای طراحی شده بود که بلندتر از برج ایفل و قرینه‌ی آن، به رنگ قرمز- رنگ سمبل انقلاب- باشد. فرم آن نیز چنان بی‌سابقه بود که به نظر می‌رسید این نمایش مهندسی ملهم از منابع متنوعی باشد مثل دکل‌های نفت یا تصورات آینده‌گرایی مانند مجسمه‌ی بطری در فضا اثر بوچونی.[۵۲] در این یادمان کارکرد نیز در خدمت معناپردازی قرارگرفته است. بدین شکل که سازه ی مارپیچ این برج تکیه گاه سه هسته بود که هریک کارکردی را محقق می کردند: محل اجلاس یا تالار مذاکرات، مقر دبیرخانه و مرکز اطلاع رسانی. قاب مارپیچی این تالارها را که هرکدام با سرعت‌های متفاوت می‌چرخند، دربر می گیرد. بدین ترتیب این برج کار یک ساعت سالانه را انجام می‌داد و نماد و نمود وجود انسان در زمان بود.[۵۳]

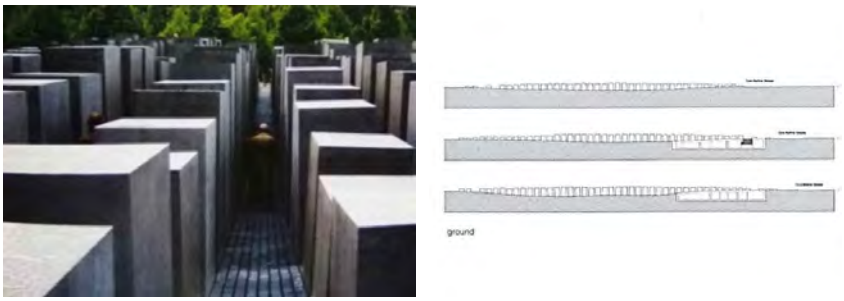
گنبد رایشتاک گواهی بر امکان تنوع گستره‌ی فعالیت در فضای داخلیست و در عین حال دارای بافت تاریخیست که در معناپردازی آن نقش اساسی دارد؛ شاید در نگاه اول به نظر بیاید گنبد رایشتاک حجم خاصی ندارد و تنها یک گنبد است همانند آنچیزی که در گذشته بوده اما ماهیت شفاف گنبد شیشه ای که مصالحش در تضاد با جرزهای ضخیم ساختمان اصلی پارلمان است و حضور در آن، بالا رفتن از رمپ داخلی برای بازدیدکنندگان و پایین‌آمدنشان با منتهی شدن به سکوی تماشا که امکان مشاهده‌ی نمایندگان سیاسی پارلمان را به مردم عادی می‌دهد همگی گنبد رایشتاک را متمایز می کنند. نسبتی که این بنا میان درون و برون برقرار کرده موجب فعال بودنش برای بازدیدکنندگان می‌شود (تصویر ۲۲).

تصویر ۲۱- ولادیمیر تاتلین. ماکت یادمان بین‌الملل سوم. مسکو. (۱۹۱۹). مأخذ: هنر مدرن لینتُن
تصویر ۲۲- بازسازی گنبد رایشتاک. فضای داخلی. مأخذ: Foster ۴۰ Projects

تا به حال با مواجهه با اثر، حضور در متن تاریخی به معنای زمان ساخت آن بوده اما یک تعریف متفاوت هم از واژه ی زمان وجود دارد؛ یادمان مارپیچ سنگی انقراض یکی از اخیرترین نمونه‌هاییست که توسط دیوید اِجی [۵۴] طراحی شده و در حال ساخت است. این یادمان تندیسی دارای فضای داخلی با کارکرد مرکز نمایشگاهی و اطلاعاتی برای گونه‌های منقرض شده تا به امروز است که دارای فضایی برای اضافه کردن انقراض گونه‌های دیگر در آینده نیز هست. در فضای داخلی تصاویری که هرکدام انقراض یک گونه را نشان می‌دهند بر بدنه‌ها حک می‌شوند تا بازدیدکننده با عبور از رمپ‌های داخلی آن‌ها را ببیند. این اولین نمونه‌ایست که معنای آن و زندگی‌اش با گذر زمان همواره تکامل می‌یابد. (تصویر ۲۳ و ۲۴)

تصویر ۲۳- یادمان سنگ مارپیچی در پرتلند انگلستان طراحی دیوید اِجی.۲۰۱۴. مأخذ: www.inhabitat.com
تصویر ۲۳- فضای داخلی یادمان سنگ مارپیچی. مأخذ: www.inhabitat.com

برخی یادمان‌ها نیز دارای فضای داخلی نیستند اما نسبت درون و برون را بکمک فرم بوجود می‌آورند. یادمان کشته‌شدگان یهودی اروپا در برلین اینگونه است. امکان حرکت در میان مکعب‌های بتنی شبکه‌ای را بوجود می‌آورد که فرصت ایجاد معنا و حس را در بازدیدکننده بوجود می‌آورد. (تصویر ۲۵ و ۲۶) در ایران نیز نمونه‌های بسیاری با این رویکرد وجود دارند: آرامگاه کمال‌الملک، خیام، مقبره‌الشعرا و عمارت کلاه‌فرنگی حافظ بگونه‌ای طراحی شدند که حضور در دورن را برای بازدیدکننده فراهم می‌کنند اما کیفیت این حضور بسیار متفاوت از حضور در فضای داخلی یادمانی مانند برج آزادیست. چنین یادمان‌هایی را از آن جهت که امکان حرکت و گذار در درون را فراهم می‌آورند، می‌توان تحت عنوان یادمان‌های تندیسیِ تهی نامگذاری کرد.



تصویر ۲۵- یادمان کشته‌شدگان یهودی اروپا، پیتر آیزنمن.۲۰۰۵-۱۹۹۸. مأخذ: Foster ۴۰ Projects

یکی از مصادیقی که رابطه ای نو میان درون و برون تعریف کرده کلیسای سن کارلو آلِ کواترو فونتِین[۵۵] است. ماریو بوتا[۵۶] برای چهارصدمین سالگرد تولد فرانچسکو بورومینی[۵۷]، اولین اثر شناخته شده‌ی وی (کلیسای سن کارلو آلِ کواترو فونتِین) را بازتعریف کرد. تفاوت این اثر و یادمانی که بوتا ساخته در فرم، مصالح و محل ساخته شدنشان است؛ اثر بورومینی، در رم واقع است اما این یادمان بر یک صُفه و بر رودخانه ی لوگانو[۵۸] قرار گرفته. تفاوت دیگر این است که یادمان بوتا در مقطع ساخته شده و یک بازآفرینی از اثر اصلی است و تمامیت کلیسا را ندارد البته ناقص بودنِ آن نمایانگر تکمیل بخش‌هایی از اثر بورومینی پس از مرگ وی نیز هست. همچنین این یادمان در فضای داخلی تماماً از چوب تراشیده شده که با سنگ‌هایی که در اثر اصلی به کار گرفته شده‌اند در تضاد است. طراح بگونه‌ای درون اثر را به بازدیدکنندگان نشان می‌دهد که گویی هم فضای داخلی هست و هم بخشی از معبر اصلی و قرار گرفتن در درونِ آن مانند حضور در فضای درونی هیچ اثر دیگری نیست. (تصویر ۲۷ ــ ۲۸)

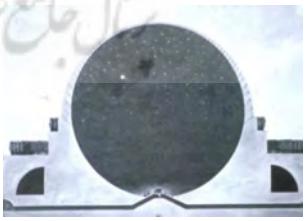
تصویر ۲۷- کلیسای سن کارلو آل کواترو فونتین، ماریو بوتا، ۱۹۹۹. مأخذ: www.geocities.ws

تصویر ۲۸- کلیسای سن کارلو آل کواترو فونتین، فرانچسکو بورومینی، ۱۶۴۶. مأخذ: www.geocities.ws

در تضاد با یادمان‌های تندیسی فعال و تهی که هر یک درون را به نوعی محقق می‌کنند یادمان‌های تندیسی بسته تنها از جنبه‌ی فرمال بروز می‌یابند و دارای فضای درونی چه به معنای کارکردی و چه به معنای نسبت درون و برون که تنها با حجم برقرار شده (و نه کارکرد) نیستند؛ اگر هم فضای درونی وجود داشته باشد برای حضور انسان در آن طراحی نشده، حتی اگر آن فضا کارکردی را محقق کند معانی که قصد القای آن‌ها را دارد از اهمیت بالاتری برخوردارند بدین ترتیب فرم اثر حائز اهمیتی غیر قابل مقایسه با کارکرد آن می‌شود. نحوه ی بروز فرم در دوره‌های مختلف با توجه به الگوهای شناخت‌شناسی که با هنر نسبت مستقیم دارند تغییر می‌کنند. فرم می‌تواند صرفاً یک بازنمایی از موضوع باشد به معنای نسخه‌برداری از اشیاء جهان واقعی.[۵۹] مجسمه‌هایی که از نلسون ماندلا در میادین شهری و در نقاط مختلف دنیا ساخته می‌شوند چنین‌اند. یکی دیگر از مبادی ارزش زیباشناسانه که هنرمندان بواسطه‌ی آن اثری هنری را خلق می‌کنند فرانمود (بیان یا ابراز) احساساتشان است.[۶۰] سومین نظریه‌ی کلی درباره‌ی هنر این است که گوهر هنر را باید در فرم آن یافت. در هنرهای بصری کیفیات فرمی (ترتیب اجزاء، ویژگی‌های فرمی و الگوی فرمی) بسیار مهم هستند.[۶۱] این نظریه برخلاف دو نظریه‌ی پیشین، صرفاً به خود اثر هنری می‌پردازد و رابطه‌ی اثر با سازنده یا مخاطب آن را مورد توجه قرار نمی‌دهد. نظریه‌ی فرمالیستی بی‌درنگ تماس خود را با واقعیت آثار خاص هنری از دست می‌دهد و در تعمیم‌های ابهام‌زا درباره‌ی «انسجام انداموار» یا «فرم معنی‌دار» گم می‌شود.[۶۲]

چنین نمونه‌هایی را می‌توان تحت عنوان یادمان تندیسی بسته خطاب کرد چرا که با نزدیک شدن به اثر تمام می‌شوند اما فضای پیرامون آن‌ها همواره ادامه دارد و در ایجاد حس و در نتیجه تولید معنا موثر خواهد بود. اهرام ثلاثه، آرامگاه کوروش و گنبد قابوس در این تعریف جای می‌گیرند. علیرغم اینکه هر سه دارای فضای داخلی با کارکرد مقبره می‌باشند اما برای حضور در درون تعریف و طراحی نشده‌اند. این سه نمونه دارای ساختار کالبدی یکسان می‌باشند اما نمونه‌های دیگری نیز وجود دارند که علیرغم تبعیت از همین ساختار حضور را برای بازدیدکنندگان فراهم می‌کنند.

بنای یادبود نیوتن، پروژه‌ایست که توسط اتی‌ین لویی بوله[۶۳] طراحی شده است. این مصداق در فرم نمونه‌ای از معماری تندیس‌گراست، در مواجهه‌ی اول ساختار کالبدی آن بسیار شبیه به اهرام است و به نظر صلب می‌رسد اما در عمل اینگونه نیست: کره‌ی حفره‌ای عظیمی که بکمک نسبت درون و برون احترامی استعاری برای کار علمی قائل است؛ یک افلاک‌نما با معبد نیوتن در پایه‌ی آن. درواقع برداشت بوله از کشف نیوتن اینگونه بوده که جهان را در قالب یک کره به مخاطب باز نمایاند.[۶۴] معناپردازی در فضای داخلی این کره‌ی عظیم بدین شکل است: در بخش بالای کره روزنه‌ها به ترتیبی در نظر گرفته شده‌اند که تمامی نوری که از آن‌ها به داخل راه می‌یابد به وسط آن– یعنی جایی که می بایستی تندیس نیوتن قرار گیرد– بتابد. به این ترتیب تندیس نیوتن در قسمت روشن وسط کره قرار می‌گرفت و تاریکی گرداگرد آن نمادی از مجهولات بود. همچنین سقف کروی و روزنه‌های تعبیه شده در آن بعنوانِ نمادی از کهکشان در نظر گرفته شده بودند.[۶۵] (تصویر ۲۹ ـ ۳۱)



تصویر ۲۹ (سمت راست) - یادمان نیوتن، فضای داخلی در شب، با روشنایی داخلی خودش سیستم خورشیدی را بوجود می‌آورد. مأخذ: معنا در معماری غرب

تصویر ۳۰ (وسط) - یادمان نیوتن، فضای داخلی در طول روز، با نوری که از حفره‌های گنبد بداخل می‌آید و آسمان شب را خلق می‌کند. مأخذ: تاریخ معماری جهان

تصویر ۳۱ (سمت چپ) - یادمان نیوتن، نمای خارجی. مأخذ: معنا در معماری غرب

تمام یادمان‌های بسته به یک شکل و در یک فضای محصور طراحی نمی‌شوند. یادمان ویتنام طراحی مایا یینگ لین[۶۶] در سال ۱۹۸۲ است. دیوارِ لین بجای آنکه از زمین سربرآورد در آن فرو رفته است.[۶۷] این یادمان در

خصوصیات ظاهری متفاوت از نمونه‌های پیشین است اما در ماهیت به همان شکل با فرم خود مراتب معنا را تولید می‌کند. حجم این یادمان از دو دیوار سیاه مرمری- هرکدام با طول ۲۰۰ فوت- تشکیل شده که در زاویه‌ای بهم می‌پیوندند و شکل یک مثلث را بوجود می‌آورند، همچنین از سطح زیر زمین آغاز می‌شوند و تا ده فوت بالای زمین ادامه می‌یابند.[۶۸] دلیل ابعاد بزرگ دیوار را باید در تعداد قربانیَان جَنگ (۵۸ هزار نفر) جست‌وجو کرد، بازدیدکنندگان نیز پس از درک این موضوع بزرگی این فاجعه را درک می‌کنند. سنگ سیاه یادآور سنگ قبر است و انعکاس تصویر مردم در آن، درحالیکه به اسامی مردگان می‌نگرند تضاد میان غایبان(اسم ها) و حاضران(انعکاس تصویر در سنگ) را یادآوری می‌کند. آبرُو میان دیوار و مسیر پیاده با گَل هایی پر می‌شود که مردم پای ستون‌های اسامی قرار می‌دهند زیرا بازدیدکنندگان این دیوار را مانند معبدی برای مردگانشان می‌بینند. علیرغم اینکه آثار دیگری نیز با همین مضمون طراحی شده‌اند هیچ کدام تأثیر این دیوار سیاه عظیم را ندارند.[۶۹] موفقیت این نمونه را باید در ایجاد حس، خاطره‌ی جمعی و در نتیجه معنایی عمیق جست‌وجو کرد.

یافته‌ها و نتیجه‌گیری

یادمان‌ها در ذات خود پیوستاری میان عرصه‌ی هنر و معماری هستند؛ گاهی در قالب یک پیکره اثری هنری می‌شوند، گاهی نیز همراه با فضای درونی با ساختار معماری، کارکرد می‌پذیرند. البته این پیوسته بودن، بی‌مرزی میان این دو را آشکارمی‌کند؛ چنانچه در برخی نمونه‌ها علیرغم وجود درون و برون، نمی‌توان یادمان را در زمره‌ی آثار معماری و یا از طرفی دیگر با قاطعیت آن‌ها را به مثابه یک اثر هنری پنداشت. مهم‌ترین تفاوت آثار معماری و هنر از منظر کارکرد درنظر گرفته می‌شود. هنرمند و معمار می‌توانند برای بوجود آوردن یک اثر دو خاستگاه مختلف داشته باشند. معماری بدون سفارش دهنده و مبنای کارکردی قابل تصور نیست؛ در حالیکه آثار هنری بدون کارفرما هستند و با ضرورت کارکرد پدیدنمی‌آیند. نکته مهم دیگر در خصوصیت کم و بیش مشترک میان این دو قابل تأمل است. معماری وظیفه دارد فضا ایجاد کند درحالیکه هنر با وجود آنکه ماهیتاً منشأ ایجاد فضاست اما در فضا مجال بروز می‌یابد تا جزئی از ساختار محیط طبیعی یا مصنوع شود. ناگفته نماند معماری و هنر دارای دو وجه اشتراک بارز نیز هستند. یکم از دیدگاه ادراک حسی، زیرا معماری مانند هنر می‌تواند در نگاه اول، از منظر زیبایی سنجیده شود و پس از آن وظیفه یا کارکرد آن به چشم آید. دوم از خاستگاه معناپذیری، چراکه معماری در جایگاه یک اثر، از منظر هنری، متوجه معانی وجودی نشئت گرفته از پدیده‌های طبیعی، انسانی، و معنوی است. با این تعابیر معماری در ملاحظات معناشناختی، پس از ماهیت اصلی کارکردی‌اش، به سمت بیان حس و زیباشناختی متمایل می‌شود و هنر که ماهیتاً در بیان مفهوم یا حقیقتی است نیز می‌تواند وجه کاربردی پیداکند. این امر در یادمان از هر دو سو دیده‌می‌شود. یادمان در جایگاه کارکردی به مثابه معماری است، اما در عرصه هنر، خصوصیت کالبدی آن می‌تواند کارکرد انتقال حس داشته باشد و در پس زیبایی‌اش، مفهوم یا حقیقتی نهفته باشد. پس خاستگاه شکل‌گیری یادمان بر مبنای هنر یا معماری، دارای اولویت نیست زیرا کارکردی حسی دارد و حسی ایجاد می‌کند که کارکردی است. یادمان‌ها در تعریف به منظور بیان یک مفهوم ایجاد می‌شوند و می‌توان گفت علاوه بر وجه کارکردی، دارای وجه معنایی در فرم از منظر نشانه‌شناسی و دلالت نیز هستند. بنابراین یادمان، اثر معماری محسوب می‌شود که واجد معنا و انتقال حسی هنری است.

نشانه و نمادها در طراحی یادمان ایجاد حس و انتقال معنا می‌کنند و به دو شیوه مجال بروز می‌یابد: دلالت صریح و دلالت ضمنی. منظور از دلالت صریح، تعریف و معنای اولیه‌ی هر پدیده‌ای است که عده‌ی بسیاری بر سر آن توافق دارند اما دلالت ضمنی به معناهایی اشاره دارد که همه بر سر آن اشتراک نظر ندارند و نمی‌توان بطور قطع گفت که معنایی واحد را به ذهن متبادر می‌کند. در نتیجه دلالت ضمنی در یادمان گویای پیامی درباره‌ی مفهوم‌های متفاوت از کارکرد است و بیشتر با فرم گره خورده درحالیکه دلالت صریح در ارتباط با موضوع یا کارکرد آن نقش دارد. شرح نمونه‌ها گواه این امر هستند و با در نظر گرفتن خصوصیات آثار یادمانی و دلالت‌های موجود در متن آن‌ها، می‌توان دسته‌بندی بر اساس موضوع در جدول شماره یک پیشنهاد کرد: یادمان‌های مفهومی، یادمان برای یک رویداد، یادمان برای یک فرد با کارکرد مقبره‌ای، یادمان برای یک فرد بدون نیت مقبره‌ای و برای گرامیداشت، یادبود و ایجاد خاطره.

دسته‌بندی یادمان‌ها بر مبنای موضوع		
	مفهوم	شهیاد (برج آزادی)، یادمان سربازان گمنام، مقبره‌الشعرا، یادمان قربانیان خشونت در مکزیک، قربانیان کمونیسم در استونی، دیوار برلین،...
	رویداد	تاق نصرت‌ها، یادمان بین‌الملل سوم، مرکز صلح هیروشیما و پارک یادمانی آن، گنبد رایشتاک، یادمان ویتنام، یادمان کشته‌شدگان یهودی در اروپا، موزه‌ی یهودی در برلین، دیوار برلین، یادمان سنگ مارپیچی انقراض، یادمان برج‌های دو قلو در نیویورک، مجموعه پارک یادمانی پرواز ۹۳،...
	مقبره	اهرام مصر، آرامگاه‌های صخره‌ای، بنای یادبود نیوتن، یادبود الکساندر دوما، مقبره کوروش، گنبد قابوس، حافظیه، آرامگاه ابن‌سینا، سعدیه، آرامگاه نادرشاه، آرامگاه کمال‌الملک، آرامگاه خیام، آرامگاه باباطاهر عریان، یادمان نظامی گنجوی،...
	گرامیداشت، یادبود و خاطره	یادبود نلسون ماندلا، پارک چهار آزادی روزولت در نیویورک، تندیس برشت در کنار تئاتر برشت، یادمان فرانچسکو بورومینی، خانه‌ی ویلیام شکسپیر، خانه‌ی جین آستین، خانه‌ی عزت‌الله انتظامی، خانه‌ی صبا،...

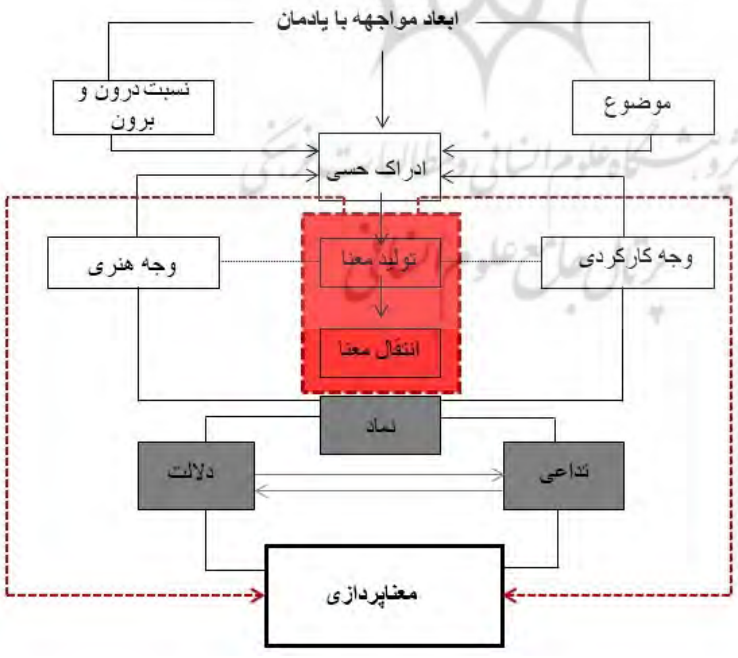
جدول ۱- دسته‌بندی یادمان‌ها بر مبنای موضوع. مأخذ: نگارنده

برای حرکت و تردد یا حتا مجال تحقق فعالیتی بوجود آید؛ به عبارت دیگر پیوستگی میان برون و درون ایجاد شود تا به نظاره‌گر اجازه دهد زمان بیشتری را در فضاهای مختلف یادمان سپری کند. چنین حضوری در درون یک یادمان می‌تواند حسی قوی تر ایجاد کند و در مأنوس شدن بازدید کننده با آن تأثیر شگفتی داشته باشد. چرا که نظاره‌گر از لحظه نزدیک شدن به یادمان و حرکت در فضای برونی تا رسیدن به درون و انجام فعالیتی خاص، مجال مشاهده و اُنس بیشتری برای خوانش و درک آن در اختیار خواهد داشت؛ به سخن دیگر ابعاد معناپذیری گوناگون را در مراتب مختلف مواجهه لمس خواهد کرد. بنابراین علاوه بر موضوعیت و دلالت‌های صریح و ضمنی نشانه‌ها، گوناگونی ساختارِ یادمان می‌توان با پیوستگی برون و فضای داخلی، دسته‌بندی دیگری برای یادمان‌ها پیشنهاد داد. زیرا بررسی نمونه‌ها نشان داد یادمان افزون بر پیکرهٔ یکپارچه‌ی تندیس‌گونه می‌تواند به شکل‌های مختلف از درون تهی گردد و بیشتر به هیئت معماری، یعنی داشتن فضا در نسبت درون و برون نزدیک شود. بر این اساس در جدول شماره دو دسته‌ی بندی یادمان‌ها بر مبنای ساختار و تهی شدن پیکره در سه گونه مختلف پیشنهادشده است. یکم، یادمان تندیسی بسته که بروزی مجسمه وار در فضایی باز دارد با امکان حرکت در پیرامون و طی مراتب نزدیک شدن به آن تمامیتش ملموس خواهد شد. دوم، یادمان تندیسی تهی و آزاد که امکان حضور در درون را برای بازدیدکننده فراهم می‌کند و کارکرد آن مانند فضای داخلی یک بنا محدودیت ندارد. سوم، یادمان تندیسی فعال است که ترکیبی از دو نمونه ی پیشین را دربرمی‌گیرد؛ یادمانی که در فرم بمثابه یک اثر هنری حاوی دلالت‌هاست و قصد ایجاد معنا را دارد اما روند معناپردازی در آن به برون ختم نمی‌شود و مانند یک اثر معماری شامل ساختاری در فضای درونی است. این نمونه‌ها گرچه از نظر تعداد کمتر از موارد پیشین هستند اما غالباً به دلیل وسعت و گستردگی در زمینه امکان سیر از درون به برون، در فرایند معناپردازی و ایجاد حس و خاطره یا مأنوس شدن بازدیدکنندگان با اثر تأثیر بیشتری دارند.

دسته‌بندی یادمان‌ها بر مبنای حضور انسان در اثر (درون و برون)		
	مراتب نزدیک شدن <> یادمان تندیسی بسته	اهرام سه‌گانه‌ی مصر، آرامگاه کوروش، گنبد قابوس، تندیس بالزاک اثر رودن، یادمان ویتنام، یادمان ماندلا، یادمان الکساندر دوما، دیوار برلین، یادمان برج‌های دوقلو در نیویورک،...
	مراتب نزدیک شدن + درون و برون <> یادمان تندیسی تهی	آرامگاه کمال‌الملک، آرامگاه خیامَ، آرامگاه حافظ، تاق نصرت، برج ایفل، پارک یادمانی هیروشیما، پارک چهار آزادی روزولت در نیویورک، یادمان قربانیان خشونت در مکزیک، یادمان کشته‌شدگان یهودی در اروپا، آرامگاه سعدی، مقبره‌الشعرا، یادمان فرانچسکو بورومینی،...
	مراتب نزدیک شدن + درون و برون + فعالیت <> یادمان تندیسی فعال	برج آزادی، یادبود نیوتن، یادمان سنگ ماپیچی انقراض، برج ایفل، موزه‌ی یهود در برلین، گنبد رایشتاک، یادمان بین‌الملل سوم، خانه‌ی شکسپیر، مرکز صلح هیروشیما، آرامگاه نادرشاه، آرامگاه ابوعلی‌سینا، آرامگاه فردوسی، خانه‌ی عزت‌الله انتظامی، خانه‌ی صبا،...

جدول ۲- دسته‌بندی یادمان‌ها بر مبنای درون و برون. مأخذ: نگارنده

با تکیه بر مطالب پیش گفته، اکنون می‌توان مراتب مواجهه با یادمان و معناپردازی را در دیاگرام شماره ۳ مشاهده کرد. هنگامی که انسان در مقابل یادمان با وجه دوگانه کارکردی و هنری، به نظاره می‌ایستد ابتدا حس ناخودآگاهی در او شکل می‌گیرد. در این حالت یادمان به مثابه یک پدیده در جهان ادراک، حسی ملموسی را در ضمیر انسان بوجود می‌آورد که آغاز شکل گیری معناست. این معنا در موضوع، ساختار، فرم، ماهیت نشانه‌ای یا نمادین یادمان نهفته است و با توجه به دلالت‌های صریح و ضمنی در وجود هر فرد ابعاد معنایی ویژه‌ای پیدامی‌کند.



دیاگرام ۳- مأخذ: نگارنده

پی‌نوشت‌ها

۱. (نبئی، فلسفه هنر به نقل از مرلوپونتی، به نقل از Merleau-Ponty, Phenomenologhy of perception, p. ۲۱)

۲. (نبئی، فلسفه هنر به نقل از مرلوپونتی، به نقل از Merleau-Ponty, Phenomenologhy of perception, p. ۱۲۴)

۳. (نبئی، فلسفه هنر به نقل از مرلوپونتی، به نقل از Merleau-Ponty, Phenomenologhy of perception, p. ۱۴۵)

۴. (نوربرگ‌ـ شولتس، معنا در معماری غرب، ص. ۱).

5. (Karen & Lepori, Architecture from the Inside Out, p. 8).

6. (Forty, Words and buildings, p. 149).

۷. Alexandre Dumas (۱۸۰۲ ـ ۱۸۷۰) رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

۸. Berthold Brecht (۱۸۹۸ ـ ۱۹۵۶) نمایشنامه‌نویس، کارگردان تئاتر و شاعر آلمانی.

۹. Edward Winters دکترای فلسفه و نظریه‌پرداز که در باب معماری و زیبایی‌شناسی در آن می‌نویسد. هم‌اکنون عضو کمیته‌ی اجرایی انجمن زیبایی‌شناسی بریتانیاست. وی در کتاب دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی و در مقاله‌ی «معماری، معنا و دلالت» با پرداختن به نظریه‌های ناظرَ به محتوای معماری مانند نظریه‌ی تداعی، بازنمودی، معناشناسی، زیبایی‌شناسی، کارکردگرایی زیباشناختی و افراطی نظریه‌ی خود را بر پایه‌ی تجربه‌ی اثر بیان می‌کند.

10. (Winters, Aesthetics And Architecture, p. 99).

11. (Winters, Aesthetics And Architecture, p. 99).

۱۲. (گوردون، فلسفه‌ی هنرها: درآمدی بر زیبایی‌شناسی، ص. ۲۵۹).

۱۳. (آرنهایم، پویه‌شناسی صور معماری، صص. ۸۰ ـ ۷۹).

14. (Lum, Conceptual matter on thinking and making conceptual architecture, pp. 6-7).

۱۵. Slavica Stamatovic Vuckovic، (سال تولد ۱۹۷۱) عضو هیئت علمی دانشکده‌ی معماری دانشگاه مونتنگرو نویسنده‌ی مقاله‌ی ۲۰۱۳ / Architectural communication: intra and extra activity of architecture

16. (Vuckovic , Architectural communication: intra and extra activity of architecture, pp. 68-69).

17. (Vuckovic, Architectural communication: intra and extra activity of architecture, pp. 66-68. به نقل از Neidhardt, 1997).

۱۸. (مرلوپونتی، جهان ادراک، صص. ۴۶ ـ ۴۱).

۱۹. (مرلوپونتی، جهان ادراک، صص. ۵۱ ـ ۵۰).

۲۰. (ایمانی و مومنی رنانی، تحلیلی بر روش، مراتب و پیامدهای فهم اثر معماری، ص. ۳۰).

۲۱. (وینترز، ۱۳۷۹، ص. ۲۸).

۲۲. John Ruskin (۱۸۱۹ ـ ۱۹۰۰) فیلسوف، نویسنده، دانشمند و منتقد اجتماعی‌ـ هنری انگلستان، از مهم‌ترین تألیفات وی هفت مشعل معماری (۱۸۴۸) و سنگ‌های ونیز (۱۸۵۵) می‌باشند.

23. (Kostof, A history of architecture: settings and rituals, pp. 18-19).

۲۴. (مرلوپونتی، جهان ادراک، ص. ۸۶).

25. (Leland, Understanding architecture, p. 159).

26. (Kostof, A history of architecture: settings and rituals, p. 19).

27. (Leland, Understanding architecture, p. 78).

۲۸. (گیرو، نشانه‌شناسی، صص.۴۰ـ۳۹).

۲۹. (سجودی، نشانه‌شناسی: نظریه و عمل: مجموعه مقالات، ص. ۱۱۱).

30. Denotation

31. Connotation

۳۲. (گیرو، نشانه‌شناسی، ص. ۴۷).

33. (Leach, Rethinking architecture: a reader in cultural theory, pp. 187-188).

34. (Vuckovic, Architectural communication: intra and extra activity of architecture, p. 69).

35. (Vuckovic, Architectural communication: intra and extra activity of architecture, p. 70. به نقل از Ecco, 2003, 185.)

36. (Vuckovic, Architectural communication: intra and extra activity of architecture, p. 70).

۳۷. (هاسپرس، تحلیل فلسفی، ص. ۴۹).

۳۸. (سجودی، نشانه‌شناسی کاربردی، صص. ۱۹۸ـ۱۹۷).

۳۹. (بَرت، نقد هنر: شناخت هنر معاصر، ص. ۲۵۶).

۴۰. (بَرت، نقد هنر: شناخت هنر معاصر، ص. ۱۵۸).

41. (Ishimaur, 2012, p.1).

۴۲. (برجر، شیوه‌های نگریستن، ص. ۲۲).

۴۳. (ساسانی، معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی، ص. ۶۹).

44. (Forty, Words and buildings, p. 206).

۴۵. Marco Cianfanelli، مجسمه‌ساز معاصر (متولد ۱۹۷۰). سال ساخت اثر یادمان ماندلا در ۲۰۱۲.

۴۶. (کلی و وینترز و کوپر، مبانی فلسفی و روانشناختی ادراک فضا، صص. ۴۴ـ۳۰).

47. (Edwards, Interior design: architectural introduction, p. 114).

۴۸. Mark Wigley معمار معاصر، نویسنده، مدیر گروه معماری، پلانینگ و مرمت در دانشگاه کلمبیا از سال ۲۰۰۴ تا ۲۰۱۴.

49. (Edwards, Interior design: architectural introduction, p. 115).

۵۰. Wall of names. Czech Republic. Pinkas Synagogue. قسمت دیوار نام‌ها بین سال‌های ۱۹۵۴ تا ۱۹۵۹ بازسازی شد اما بنای اصلی که این دیوار در آن قرار دارد بسیار قدیمیست و در سال ۱۵۳۵ تبدیل به کنیسه شده.

۵۱. (ساسانی، معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی، ص ۱۲۱).

۵۲. (کرتیس، معماری مدرن از ۱۹۰۰، ص. ۲۰۷).

۵۳. (لینتن، هنر مدرن، صص. ۱۲۶ـ۱۲۴).

۵۴. David Adjaye ، معمار بریتانیایی معاصر(سال تولد ۱۹۶۶) طراح Spiralling stone extinction memorial در سال ۲۰۱۴.

۵۵. San carlo alle quattro fontane church، کلیسای مربوط به قرن هفدهم (۱۶۴۶)، شاهکار معماری باروک واقع در رم اثر فرانچسکو بورومینی که برخی قسمت‌های آن پس از مرگ وی تکمیل شدند.

۵۶. Mario Botta ، معمار معاصر سوئیسی (تولد ۱۹۴۳). یادمانی که او برای بورومینی ساخت مربوط به سال ۱۹۹۹ است.

57. Francesco Borromini (1599-1667)

58. Lugano

۵۹. (شپرد، مبانی فلسفه‌ی هنر، ص. ۷).

۶۰. (شپرد، مبانی فلسفه‌ی هنر، ص. ۳۳).

۶۱. (شپرد، مبانی فلسفه‌ی هنر، صص. ۷۲ـ۶۸).

۶۲. (شپرد، مبانی فلسفه‌ی هنر، صص. ۹۲ـ۹۱).

63. Étienne-Louis Boullée(1728-1799)

۶۴. (نوربرگ ـ شولتس، معماری: حضور، زبان و مکان، ص. ۲۷).

65. (Leland, Understanding architecture, p. 407).

66. Maya Ying Lin (1959)

67. (Malone, Maya Lin: architecture and artist, p. 11).

68. (Malone, Maya Lin: architecture and artist, p. 41).

69. (Winters, Aesthetics And Architecture, p. 105).

منابع

فارسی

۱. آرنهایم، رودولف (۱۳۹۲) پویه‌شناسی صور معماری، ترجمه قیومی بیدهندی، مهرداد، فرهنگستان هنر، تهران.

۲. ایمانی، نادیه و مومنی رنانی، محبوبه (۱۳۹۱) «تحلیلی بر روش، مراتب و پیامدهای فهم اثر معماری»، نامه‌ی معماری و شهرسازی، شماره‌ی ۸

۳. بَرت، تری (۱۳۹۲) نقد هنر: شناخت هنر معاصر، ترجمه غبرایی، کامران، نشر نیک، تهران.

۴. برجر، جان (۱۳۸۸) شیوه‌های نگریستن، ترجمه فتح الله نوری، غلامحسین، ویژه نگار، تهران.

۵. ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹) معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی، علم، تهران.

۶. سجودی، فرزان (۱۳۸۷) نشانه‌شناسی کاربردی، علم، تهران.

۷. سجودی، فرزان (۱۳۸۸) نشانه‌شناسی: نظریه و عمل: مجموعه مقالات، علم، تهران.

۸. شپرد، آن (۱۳۷۵) مبانی فلسفه‌ی هنر، ترجمه رامین، علی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

۹. کرتیس، ویلیام جی ـ آر (۱۳۸۱) معماری مدرن از ۱۹۰۰، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، تهران.

۱۰. کلی، ال راس و وینترز، ادوارد و کوپر، کلیر (۱۳۷۹) مبانی فلسفی و روانشناختی ادراک فضا، ترجمه ارباب جلفایی، آرش، نشر خاک، اصفهان.

۱۱. گوردون، گراهام (۱۳۸۳) فلسفه‌ی هنرها: درآمدی بر زیبایی‌شناسی، ترجمه علیا، مسعود، ققنوس، تهران.

۱۲. گیرو، پی یر (۱۳۸۰) نشانه‌شناسی، ترجمه نبوی، محمد، آگاه، تهران.

۱۳. لینتُن، نوربرت (۱۳۸۲) هنر مدرن، ترجمه رامین، علی، نشر نی، تهران.

۱۴. مرلو ـ پونتی، موریس (۱۳۹۱) جهان ادراک، ترجمه فرزاد جابرالانصار، ققنوس، تهران.

۱۵. نوربرگ ـ شولتس، کریستین (۱۳۸۷) معماری: حضور، زبان و مکان، ترجمه سید احمدیان، علیرضا، نیلوفر، تهران.

۱۶. نبئی، مینا (۱۳۸۵) پایان نامه کارشناسی ارشد، فلسفه هنر به نقل از مرلوپونتی، دانشگاه هنر

۱۷. نوربرگ ـ شولتس، کریستین (۱۳۸۶) معنا در معماری غرب، ترجمه ی قیومی بیدهندی، مهرداد، فرهنگستان هنر

جمهوری اسلامی ایران، تهران.

۱۸. هاسپرس، جان (۱۳۷۹) تحلیل فلسفی، ترجمه اکرمی، موسی، طرح نو، تهران.

لاتین

19. Edwards, Clive (2011) Interior design: architectural introduction, Berg publishers, New York.
20. Forty, Adrian (2000) Words and buildings, London: Thames & Hudson.
21. Karen, A. Frank & Lepori, Biance (2007) Architecture from the Inside Out, John Wiley & Sons Ltd, London.
22. Kostof, Spiro (1995) A history of architecture: settings and rituals, Oxford university press. New York.
23. Leach, Neil (1997) Rethinking architecture: a reader in cultural theory, Routledge, London.
24. Leland, M. Roth (1994) Understanding architecture, The Herbert press, London.
25. Lum, Eric (2004) «Conceptual matter on thinking and making conceptual architecture», Harvard design magazine, number 19, fall 2003/winter 2004.
26. Malone, Mary (1995) Maya Lin: architecture and artist, Enslow publishers, New Jersey.
27. Merleau-Ponty, Maurice (1962) Phenomenologhy of perception, Routledge & Kegan Paul, London and New York.
28. Norioki Ishimaur, Dr. «Changes in planning zone of Hiroshima peace memorial park proposed by Kenzo Tange and their significance», 15th international planning history society conference.
29. Vuckovic, Slavica Stamatovic (2013) «Architectural communication: intra and extra activity of architecture», Spatium international review, No 29, pp. 68-74.
30. Winters, Edward (2007) Aesthetics And Architecture, Continuum International Publishing Group, London.
31. www.dezeen.com
32. www.inhabitat.com
33. www.iondecoration.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Bi-Quarterly Journal of Interior Architecture Research
Vol.2 - No.2 - Autumn 2022 & Winter 2023
Pages: 47-68

Meaning in “memorials”

Azin Saeedi[1]

Abstract

Memorials are defined as statues with different features in art and architecture determined by human presence resulting in memories. Memorials are heavily associated with meaning. Creating meaning and the degree an individual is influenced by a memorial is associated with their sensory perception and them being unified with the artwork. Different elements such as subject, form, context and the quality of presence play an important role in creating meaning, perception and interpretation. This article questions the aspects that influence the way we understand memorials. It starts with discussing the process of creating meaning. Then, it investigates the role of memorials in art as an artwork and also as a piece of architecture that involves a function in order to reveal its dual nature in both areas. The article then discusses the significance of perception from the perspective of semiotics, denotation and connotation. Analysing a variety of cases with this lens provides a tool to categorise memorials in four thematic groups: burials, events, concepts and commemoration. Finally, the article explains that the relation between inside and outside creates further categories to identify memorials in relation to creating menaing; solid, hollow and active.

Keyword: Memorial, Meaning, Architecture, Art, Perception.

1. PhD of heritage management, School of Architecture, The University of Queensland, Brisbane, Australia.
Email: a.saeedi@uq.net.au