DOI: 10.22034/JACO.2023.365999.1267

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
A Study of the Comparative Architecture of the First and Second Pahlavi Periods from a Semiotic and Semantics Approach (Case Studies: the Museum of Ancient Iran and the Museum of Contemporary Art)
.در همین شماره مجله به چاپ رسیده است

مقالهٔ پژوهشی

بررسی تطبیقی معماری دورهٔ پهلوی اول و دوم از منظر نشانه‌شناسی و معناشناسی
(مطالعات موردی موزهٔ ایران باستان و موزهٔ هنرهای معاصر)*

ادیب احمدی[۱]، محمد آزاد احمدی[۲]**

۱. گروه معماری، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران.
۲. استادیار گروه معماری، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران.

تاریخ دریافت : ۱۴۰۱/۰۷/۲۴ تاریخ پذیرش : ۱۴۰۱/۰۹/۳۰ تاریخ انتشار : ۱۴۰۲/۰۱/۱۲

چکیده
این پژوهش به تحلیل و بررسی لایه‌های تشکیل‌دهنده و عوامل مؤثر در ساخت بناهای ماندگار و همچنین چگونگی ارزیابی و دسته‌بندی انواع نشانه‌ها و دیدگاه‌های نشانه‌شناسی و معناشناسی در جهت الگوبرداری از معماری اصیل ایرانی می‌پردازد. به این صورت که ابتدا با روش تحقیق تطبیقی-تحلیل محتوا و رویکرد نشانه‌شناسی با مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی، به بررسی سطوح مختلف نشانه‌شناسی و معناشناسی و دیدگاه نظریه‌پردازان در این حوزه و سپس به بررسی تطبیقی دو نسل از معماری ایرانی: موزهٔ ملی ایران باستان و موزهٔ هنرهای معاصر در دوره‌های پهلوی اول و دوم و بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در مؤلفه‌های بنیادین میان این دو بنا می‌پردازد. در ادامه با کدگذاری و دسته‌بندی اولیه، ضمن تحلیل مفاهیم در سه سطح اول، دوم و سوم معانی صریح، معانی ضمنی و معانی نمادین استخراج می‌شوند. یافته‌های تحقیق نشان دادند که موزه‌ها از لایه‌های مختلفی که در وحدت و یکپارچگی با یکدیگر قراردارند تشکیل شده و معانی و مفاهیم را از طریق پنج لایه با عناوین لایهٔ ساخت، محیطی، دسترسی‌ها، کالبدی-عملکردی و منظر به مخاطب منتقل می‌سازند. نتایج نشان داد که خوانش معماری موزه‌ها، از اهمیت قائل شدن و توجه به لایه‌های شاکلهٔ آن و معناسازی طرح بر طبق لایه‌های آن حاصل می‌شود و طراحان موزه‌های موردبررسی در تلاش بوده‌اند که با عنایت و اهمیت به سطوح و لایه‌های تشکیل دهندهٔ موزه‌ها، در عین توجه به جنبه‌های کارکردی مطلوب، منعکس‌کنندهٔ مفاهیم زیباشناختی معماری ایرانی بوده و ضمن توجه به نیازهای کاربران، مفاهیم معماری ایرانی را بازآفرینی کنند.

واژگان کلیدی: *نشانه‌شناسی، سطوح معانی، معماری ایرانی، لایه‌های معماری، کدگذاری.*

مقدمه و بیان مسئله
نشانه‌شناسی و معناشناسی از جمله مباحثی هستند که ارتباط نزدیکی با معماری دارند. معماری محمل ارتباط جمعی است که به منظور ایجاد ارتباط، مجموعه‌ای از نشانه‌ها و پیام‌های مختلف را به مخاطبانش انتقال می‌دهد. امروزه علی‌رغم تلاش‌های فراوان که پیرامون واکاوی و کنکاش در حوزهٔ نشانه‌شناسی اتفاق افتاده است، شاهد ساخت آثاری مقید به شیوه و سبک‌های رایج معماری زمان معماران معاصر هستیم که نه‌تنها از شناخت کافی کاربرد صحیح این علم محروم‌اند، بلکه با کاربرد نابجا و برخوردهای سطحی حتی مخاطبان خود را نیز از شناخت درست نماد و نشانه‌ها و تعابیر مختلف از معانی به‌کاررفته در لایه‌های مختلف آثار فاخر گذشته ناتوان می‌کند. در این مقاله به واکاوی آثار فاخر معماری که توسط معماران نامدار بوجود آمده‌اند، پرداخته می‌شود تا سعی در استخراج و زنده‌سازی پارادایم‌های معماری اصیل ایرانی شود. لذا سؤال اصلی این است که عوامل مؤثر در ماندگاری بناهای فاخر در دو دورهٔ پهلوی اول و دوم با استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی و معناشناسی کدام‌اند؟ از این‌رو در

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد «ادیب احمدی» با عنوان «طراحی موزهٔ معماری معاصر ایران با تأکید بر نشانه‌شناسی در معماری دوره‌های قاجار و پهلوی» است که با راهنمایی دکتر محمد آزاد احمدی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج ارائه شده است.

** نویسنده مسئول:۰۹۱۸۸۷۱۱۹۸۸، m.a.ahmadi@iausdj.ac.ir

این مقاله پس از بررسی ارتباط بین موزه‌های ایران باستان و هنرهای معاصر با فرهنگ جامعهٔ درون آن، بررسی مفاهیم و مبانی نشانه‌شناسی، دیدگاه‌های مختلف پیرس، سوسور و اِکو و ارائهٔ روش‌شناسی پژوهشی، به دسته‌بندی داده‌های گردآوری‌شده جهت نیل به اهداف پژوهشی ذیل اقدام شد:

. بررسی دیدگاه‌های مختلف در زمینهٔ نشانه‌شناسی و تفسیر معنا و کشف شباهت‌ها و تفاوت‌ها میان آن‌ها؛

۲. بررسی همه‌جانبهٔ بناهای موزه‌های ایران باستان و هنرهای معاصر؛

۳. تدوین یک روش علمی جهت کدگذاری و دسته‌بندی و استخراج اولیهٔ مفاهیم در سه سطح اول، دوم و سوم به صورت معانیِ صریح، معانیِ ضمنی و معانیِ نمادین.

مبانی نظری

• معنا و معناشناسی

فرهنگ لغات فارسی معین ذیل لغت «معنا» آن را رسم‌الخط فارسی برای واژه معنی معرفی کرده و در تعریف معنی آن را قصدشده، مقصود، مراد، مفهوم کلام، مفهوم سخن، حقیقت، مطلب و موضوع و باطن می‌داند (معین، ۱۳۸۴، ۱۷۷۷). کاستلز معنا را تجربه و یادبود برای انسان می‌داند. لینچ معتقد است که: معنی خصیصه‌ای از محیط است که می‌تواند شخص را به سایر جنبه‌های زندگی مرتبط سازد (پورجعفر، صادقی و یوسفی، ۱۳۸۷). اولمن معنا را ارتباطی دوسویه می‌داند که میان «تصویر ذهنی» و «واژه» جای دارد (شعله، ۱۳۸۸). معنا، اعتبار، محتوا و پیام (چه عقلی و چه احساسی) یک رویداد است (پورجعفر و همکاران، ۱۳۸۷). انتقال معنا تنها زمانی امکان‌پذیر است که اشتراک معنایی میان داده‌های ارسال‌شده از سوی فرستنده و اطلاعات و مفروضات موجود در حافظهٔ دریافت‌کننده وجود داشته باشد (سلیمانی، اعتصام و حبیب، ۱۳۹۲). گرماس معناشناسی را دانشی می‌خواند که ساخت‌های بنیادین فرایند معناسازی را مورد واکاوی و تحلیل قرار می‌دهد. معناشناسی با معنای عقلی لغات سروکار دارد و به کاوش مفهوم محتوایی نشانه می‌پردازد (شعله، ۱۳۸۸). یکی از مهمترین مقولات در مبحث معناشناسی، بررسی سطوح مختلف معنی است. این سطوح به سه قسم معانی اصلی یا صریح و معانی ضمنی یا التزامی و معانی نمادین تقسیم‌بندی می‌شوند. معانی اصلی (صریح)، بیانگر کارکرد اصلی و معنای مستقیم یک واژه و اصطلاح نشانهٔ متن است، معنای ضمنی نیز سرشتی بینابینی داشته و معنای نمادین سرشتی سمبولیک دارد و بیشتر بر جنبه‌های اجتماعی-فرهنگی و تاریخی تکیه دارد. این سطوح متفاوت معنی، توانایی افتراق میان کارکرد یا نحوهٔ بهره‌مندی مستقیم از یک شیء و درک اجتماعی از آن شیء را فراهم می‌آورند. معناشناسی در معماری نیز در پیوندی مستحکم و تنگاتنگ با علم نشانه‌شناسی بوده و توجه‌کردن و واکاوی این دو مفهوم نیز برای فهم هرچه بهتر رابطهٔ معماری و نشانه‌شناسی ضروری است.

• نشانه و نشانه‌شناسی

نشانه چیزی است که نزد شخصی خاص بر چیزی دیگر، در برخی وجوه و توانمندی‌ها دلالت می‌کند (دیانت، ۱۳۹۵). نشانه، نامی تصویری است که به صورت ساده، نافع و به اختصار موضوع را تجسم می‌کنند (پورجعفر و منتظرالحجه، ۱۳۸۹، ۱۸). نشانه همواره معنا را احضار می‌کند، همان‌گونه که معنا در نشانه نمایان می‌شود (شعله، ۱۳۸۸). هرآن‌چیزی که به سایر چیزها به هرنحوی دلالت کند، یک نشانه محسوب می‌شود. در باب هویت نشانه چنین می‌توان گفت: نشانه پدیده و واقعه‌ای ملموس بوده، قابلیت مشاهده‌شدن را دارا بوده و همچنین به سبب ارتباطی که با پدیدهٔ غایب دارد، جایگزین آن شده و بر آن دلالت می‌کند و الزاماً به جهت امکان درک و دریافت آن توسط حواس انسان دارای صورتی مادی است.

علم نشانه‌شناسی، علمی در قلمرو نشانه و معنا به وارسی انواع نشانه‌ها و معانی اثر، همچنین عوامل مؤثر در فرایند تولید، مبادله و تفسیر آن‌ها و نیز قوانین حاکم بر نشانه‌ها می‌پردازد (باقری و عینی‌فر، ۱۳۹۲). نشانه‌شناسی را می‌توان نوعی علم و خوانش منظم و سامان‌مند رویدادها روی تمامی مجموعه عوامل تأثیرگذار در پیدایش و تأویل نشانه‌ها دانست (پورجعفر و منتظرالحجه، ۱۳۸۹، ۱۷). همچنین نشانه‌شناسی برای ما هویدا می‌سازد که نشانه‌ها متشکل از چه چیزهایی هستند و چه قوانین و ضوابطی بر آن‌ها حکم‌فرماست.

از منظر زبان‌شناسان روزگار ما، دانش نشانه‌شناسی و معناشناسی، امروزه در ارتباط و پیوندی تنگاتنگ با هم تعریف می‌شوند، بدین منظور است که موریس اعتقاد دارد معناشناسی بخشی از دانش نشانه‌شناسی است که به وارسی و تعمق معنای نشانه‌ها و روابط بین نشانه و مرجع ذهنی می‌پردازد (شعله، ۱۳۸۸). نشانه‌شناسی برگرفته از دو نگرش اصلی ساختارگرا و پساساختارگرا است. ساختارگرایان مانند سوسور، یاکوبسن و غیره، که غالباً در حیطهٔ زبان‌شناسی تخصص داشته و به‌طور معمول ارتباطی مستقیم میان دال و مدلول قائل‌اند. پساساختارگرایان مانند: پیرس، اکو، دریدا و غیره، بر خلاف گروه اول، رابطهٔ آن دو را غیرمستقیم می‌دانند و در مسائل اجتماعی، منطقی و زیباشناختی به دنبال پی‌بردن به مدلول‌های ضمنی و مستور هستند. همچنین پساساختارگرایان به جنبه‌های متکثر، لایه‌های درونی متن،

ارتباطات بینامتنی و کنش تأخیری معنا می‌پردازند (دباغ، ۱۳۹۴).

- دیدگاه‌ها در زمینهٔ نشانه‌شناسی

دیدگاه چارلز ساندرس پیرس: چارلز پیرس فیلسوف پراگماتیست و از بنیان‌گذاران دانش نشانه‌شناسی است (روشن و شیبانی، ۱۳۹۳). یک نشانه چیزی است که در مواجهه با یک شیء قرار می‌گیرد تا چیز سومی را که تعبیر نام دارد تفسیر نماید (قائمی‌نیا، ۱۳۸۵). پیرس هر چیزی را که به شکلی اطلاعی می‌دهد نشانه می‌نامید. تاروپود تمامی افکار و همهٔ پژوهش‌ها نشانه است و حیات اندیشه و دانش، همان حیات عقلانی نشانه‌هاست (رضوی‌فر و غفاری، ۱۳۹۰). پیرس الگویی سه‌تایی (سه وجهی) تحت عناوین نمود، تفسیر و موضوع (شمایل، نمایه، نماد) برای نشانه ارائه کرده است (تصویر ۱). در نشانه‌های شمایلی رابطه میان دال و مدلول بر پایهٔ مشابهت است. مانند تصویر نقاشی یا عکسی از یک شخص، یک نشانهٔ شمایلی از آن شخص بوده که مورد بازنمایی قرار می‌گیرد. در نشانه‌های نمایه‌ای، دلالت مبتنی بر مجاورت است و نشانه در ارتباطی مستقیم با سوژهٔ خود است و همچنین قراردادی نیست. مانند جای پای حیوانات، نشانهٔ حرکت حیوان خاصی در مسیری خاص است. در نشانه‌های نمادین ارتباط معنایی میان دال و مدلول مبتنی بر قراردادهای اجتماعی از قبل تعیین شده است. مانند: کبوتر سفید که نشانه صلح است یا چراغ راهنمایی که رنگ هر چراغ نشانهٔ حرکت، توقف و احتیاط است.

دیدگاه فردینان دو سوسور: از نظر سوسور نشانه‌شناسی دانشی است که به بررسی و کنکاش نظام‌های نشانه‌ای چون زبان‌ها، رمزگان‌ها و نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد (میرغلامی، شهانقی و رباطی، ۱۳۹۱). سوسور الگویی دو وجهی یا دو بخشی از نشانه را بیان می‌کند. از نگاه او نشانه متشکل از دال و مدلول است (نژادابراهیمی، قره‌بگلو و وفایی، ۱۳۹۷). «مفهومی که دال به آن دلالت می‌کند، یا تصور مفهومی» ارائه می‌دهد و از ارتباط میان این دو عنصر درونی نشانه با عنوان دلالت سخن به میان می‌آورد (سخاوت‌دوست و البرزی، ۱۳۹۷). همان‌طور که در تصویر ۲ مشاهده می‌شود، دال و مدلول به مانند دو روی یک کاغذ از یکدیگر جدایی ناپذیرند و همچنین در ارتباطی مستقیم با یکدیگراند و هیچ‌کدام بر دیگری تقدم ندارد. بدون وجود دال و مدلول، معنایی به وجود نمی‌آید.

دیدگاه اُمبرتو اِکو: اِکو در توصیف نشانه چنین می‌گوید: هرآنچه که بر اساس قراردادهای اجتماعی و از پیش تعیین شده، چیزی را به جای چیز دیگری قرارداده و معرفی نماید، نشانه است (پورجعفر و منتظرالحجه، ۱۳۸۹، ۱۶). دیدگاه اِکو اساساً رویکردی ترکیبی است که با گذر زمان برای نگرش پساساختارگرایان اهمیت بیشتری قائل شد. وی بر این عقیده است که در نشانه‌شناسی نه از «نشانه‌ها» بلکه از نقش نشانه‌ای باید سخن به میان آورد. نقش نشانه‌ای، ارتباطی قراردادی است که میان بیان و محتوا برقرار می‌شود. در این راستا، محتوا خود، از فرهنگی معین ساخته و پرداخته شده است. ازاین‌رو، بیان در مرحلهٔ نخست به فرهنگ باز می‌گردد (اکو، ۱۳۸۷، ۹). عقاید نشانه‌شناسی وی اکثراً بر پایهٔ مسائل فرهنگی در امتداد کاوش و تشریح نشانه‌های فرهنگی، ادبی، هنری و اجتماعی بوده است. در ادامه به جمع‌بندی و تلخیص نظریات پیرس، سوسور و اِکو پرداخته و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها آورده شده است (جدول ۱؛ تصاویر ۱ و ۲).

در این مقاله با توجه به ساختار و روند تحقیق از مدلی برای تحلیل نشانه‌شناختی در بناها استفاده می‌شود که مبنای آن نظریهٔ پیرس درخصوص نشانه‌شناسی است (تصویر ۳). در این مدل انواع نشانه‌ها در سه سطح شمایلی، نمایه‌ای و نمادین به سه مقولهٔ فرم_زیبایی، دلالت معنایی و اجتماعی_فرهنگی می‌پردازند، لذا این سه مقوله در سطوح صریح، ضمنی و تلویحی یا نمادین نشانه‌ها را بازنمون خواهند کرد.

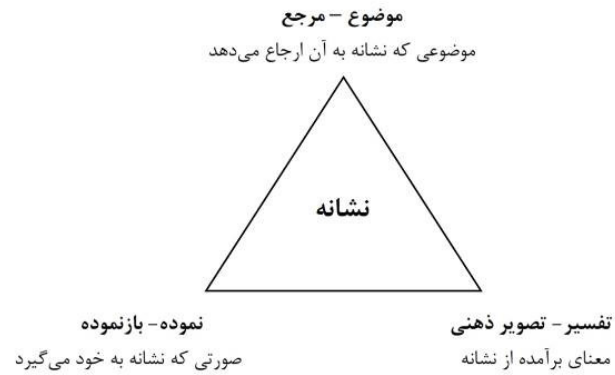
روش تحقیق

در مقالهٔ حاضر از روش مقایسهٔ تطبیقی، تحلیل محتوا با رویکرد نشانه‌شناسی و معناشناسی استفاده شده است. این پژوهش از نظر نوع تحقیق، جزئی از تحقیقات کیفی به شمار می‌آید. بر اساس تعریف، روش تطبیقی عمدتاً دارای جوهری کیفی بوده و در آن داده‌های قابل‌قیاس در حداقل دو جامعه مورد استفاده و تحلیل قرار گرفته و تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها مقایسه می‌شوند (میرمقتدایی، موسویان و گماریان، ۱۳۹۴). تحقیق کیفی روشی برای تمرکز بر پدیده‌هایی است که در محیط طبیعی در حال وقوع است و در تلاش است که پدیده‌ها را بر طبق معانی‌ای که اشخاص به آن‌ها می‌دهند، برای خود توصیف، تبیین و تفسیر کند. در پژوهش کیفی شناخت از پوسته به لایه‌های عمق در حرکت است و پس از خوانش و درک پدیده، واقعیات شکافته خواهد شد. بر این اساس پژوهش کیفی دید روشنی از موضوع موردمطالعه به پژوهشگر خواهد داد (حیدری، ۱۳۹۵، ۱۸۸). تحلیل محتوای کیفی را می‌توان روشی برای تأویل و تشریح ذهنی محتوایی داده‌های متنی، از طریق فرایندهای دسته‌بندی نظام‌مند، تم‌سازی و کدبندی یا طرح‌ریزی الگوهای شناخته‌شده دانست (توکلی‌نیا، ۱۳۹۶). تحلیل محتوا به پژوهشگران اجازه می‌دهد که ماهیت و اصالت داده‌ها را به شکلی عقلی،

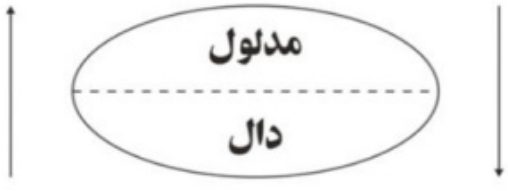
جدول ۱. دسته‌بندی دیدگاه‌های مختلف در مبحث نشانه‌شناسی. مأخذ: نگارندگان.

پیرس	سوسور	اِکو
-پساساختارگرا (پراگماتیست) -الگوی سه‌تایی (بازنمون، تفسیر و موضوع) --هرچیزی که اطلاعاتی می‌دهد نشانه است. -محوریت فلسفی(ذهنی و کالبدی) -نام دیگر نشانه همان منطق است. -توجه به فرایند تولید و تفسیر نشانه (همان نشانه‌شناسی) -بیان ارتباط قراردادی بین دال و مدلول - میان بیان و محتوا رابطه‌ای قراردادی برقرار است. -واقع‌گرا	-ساختارگرا -الگوی دوتایی (به مانند دو روی سکه) -توجه به بررسی خود نشانه‌ها -بررسی و محوریت از نظر اجتماعی -بررسی نشانه‌شناسی به صورت زبان‌شناسی -تعلق ارتباطی همزمان هر نشانه با سایر نشانه‌ها -دانش واکاوی و تحلیل نظام‌های نشانه‌ای (نه علم بررسی نشانه‌های منفرد) -اسم‌گرا	-پساساختارگرا (پراگماتیست) -نشانه‌شناسی دوتایی برپایهٔ فرایند ارتباطی و فرایند دلالتی -محوریت فرهنگی -اجتماعی -توجه به ارتباط جمعی و فلسفهٔ زبان -در پی پاسخگویی به مسائل معناشناسی و کاربردشناسی است. -تأمل و واکاوی مفهوم نشانه در رابطه با سایر نشانه‌ها -ترکیب و تلفیق کاربردشناسی و معناشناسی

شباهت‌ها	تفاوت‌ها
-شمایل در نزد پیرس همان نماد نزد سوسور است. -عقیدهٔ پیرس از نظر تعیین خصوصیات نشانه‌های زبانی شبیه سوسور است. -از نظر کیفیت قراردادی‌بودن دیدگاه‌های سوسور و پیرس دارای شباهت هستند. -پیرس و اکو هر دو دیدگاه پساساختارگرا را بیان می‌کنند. -در دیدگاه‌های هر سه، نقش تفسیرگر مورد توجه است. - دال و مدلول (بازنمون و تفسیر) در دیدگاه سوسور و پیرس وجود دارد.	-از دیدگاه سوسور نماد بیان ارتباطی طبیعی میان دال و مدلول است و پیرس معتقد است که نماد گونه‌ای قرارداد است. -سوسور منحصراً به نشانه‌های زبانی پرداخته اما پیرس به تنوع نشانه‌ها اعتراف دارد. -دیدگاه پیرس بر پایهٔ تحلیل تفکر (منطق) برقرار است اما سوسور به جنبه‌های زبان‌شناسی و اکو به جنبه‌های فرهنگی-اجتماعی پرداخته است. -موضوع در دیدگاه پیرس وجود دارد اما در الگوی سوسور جایی ندارد. -سوسور و پیرس تعاریف خود از نشانه را در نظامی انتزاعی پیش برده‌اند اما اکو معتقد است با تعریف‌کردن نشانه در نظام انتزاعی، کارکردهای نشانه‌شناسی بسیار محدود می‌شود. -در نظریهٔ سوسور تقابل‌های دوتایی مطرح است اما در نظریهٔ پیرس و اکو این پیوند مطرح نیست. - فعالیت و توجه پیرس بر خلاف سوسور به روند خلق و تفسیر نشانه‌ها یا نشانه‌پردازی است، اما سوسور به خود نشانه‌ها توجه دارد.

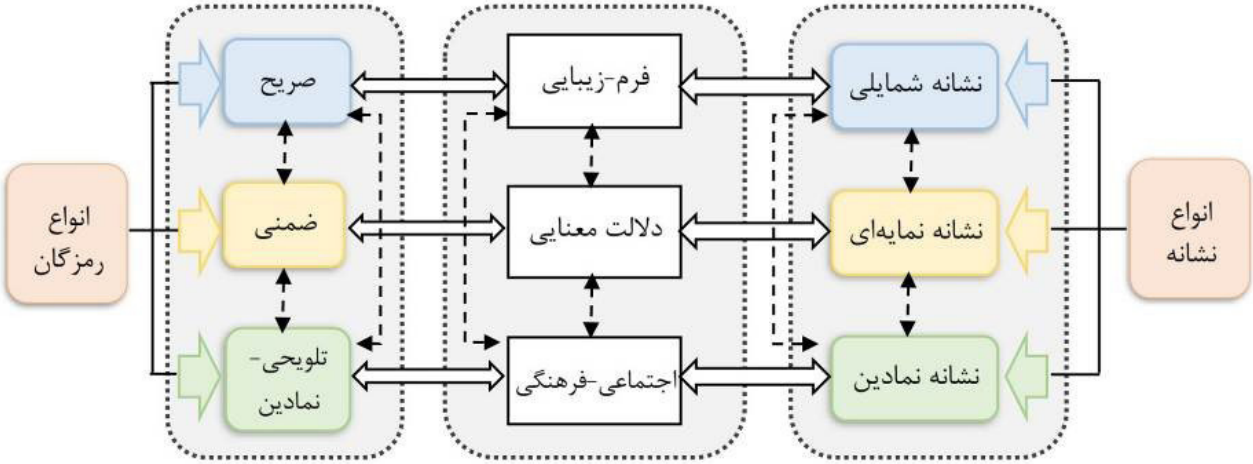


تصویر ۱. مثلث نشانه‌شناختی پیرس. مأخذ: دباغ و مختاباد امرئی، ۱۳۹۳.



تصویر ۲. روابط میان دال و مدلول از دیدگاه سوسور. مأخذ: مرادی و رضایی شریف‌آبادی، ۱۳۹۷.

اما با شیوه‌های علمی تشریح و تفسیر کنند. در رویکرد این پژوهش، نشانه‌شناسی زبان نظامی از نشانه‌ها، نمادها و رمزگان‌هاست، که شامل وجه معنایی_مفهومی و ساختاری است. هیچ نشانه‌ای به صورت منفرد معنا نمی‌یابد، بلکه در پیوستگی و ارتباط با سایر نشانه‌ها و در قلمرو گفتمان معنادار می‌شود. یکی از تشویش‌های ذهنی معماران نشانه‌شناس این است که به چه طریقی و به یاری چه ابزاری در معماری بتوانند مفاهیم و دریافته‌ها را به سایرین انتقال دهند. به همان صورت که بیان شد، در این مقاله در دسته‌بندی داده‌های به‌دست‌آمده از روش تطبیقی_تحلیل محتوا استفاده شده است. در این رویکرد واکاوی و آنالیز داده‌ها، بر مبنای قیاس و تحلیل ذهنی نگارندگان متکی است. فرایند تحقیق، شامل توصیف اولیهٔ بناهای موزهٔ ایران باستان و موزهٔ هنرهای معاصر، دسته‌بندی و نتیجه‌گیری از ویژگی‌های آن‌ها و سپس مقایسهٔ شاخصه‌های کلی به‌دست‌آمده در معانی و مفاهیم بناهای فوق است. در این مرحله مطالعهٔ میدانی به صورت مشاهده و حضور خود نگارندگان در بناها و با متن‌خوانی و تفحص در مقاله‌ها و نوشته‌های صاحب‌نظران به روش کتابخانه‌ای و اسنادی، اطلاعات اولیه جمع‌آوری شد. سپس



تصویر ۳. مدل مورداستفاده در رویکرد نشانه‌شناسی در این تحقیق. مأخذ: نگارندگان.

داده‌های کیفی در پنج لایه با عناوین لایه‌های ساخت، محیطی، دسترسی‌ها، کالبدی_عملکردی و منظر دسته‌بندی شدند. پس از کدگذاری و دسته‌بندی اولیه ضمن تحلیل مفاهیم در سه سطح اول، دوم و سوم مفاهیم به صورت معانی صریح، معانی ضمنی و معانی نمادین دسته‌بندی و استخراج شدند.

معماری دوران پهلوی اول و دوم

در قرن چهاردهم خورشیدی با به قدرت رسیدن حکومت پهلوی، تحولات بنیادینی در معماری ایران آغاز گردید (حق‌جو، سلطان‌زاده، تهرانی و آیوازیان، ۱۳۹۸). اگر عصر پهلوی اول را دورهٔ مقارنت با پیدایش نخستین مراحل صنعتی‌شدن و دگرگونی‌هایی در زمینه‌های فرهنگی، سیاسی و اقتصادی کشور، در نظر گرفت، دوران پهلوی دوم را عصر گسترش، تداوم و پیشرفت معماری نوین ایرانی می‌توان به‌شمار آورد (کامل‌نیا و مهدوی‌نژاد، ۱۳۹۵، ۲۲۶). این موج تجددگرایی همگام با غرب‌گرایی افراطی و تحول معیارها و ارزش‌های اجتماعی و هنری در تمام جامعه و سرانجام در معماری تأثیرگذار بود. به موجب تمایز در سلایق و گرایش‌های سیاسی و ایدئولوژیک این عصر که ریشه در جریان‌های سیاسی، مذهبی و عقیدتی اواخر دورهٔ قاجار و ابتدای پهلوی داشت، مسبب هویداشدن نگرش‌های مختلف و در برخی موارد متضاد در معماری این عصر گردید (حق‌جو و همکاران، ۱۳۹۸).

رویکردها و گرایشات معماری دوران پهلوی اول و دوم را می‌توان به شکل زیر بیان کرد:

پهلوی اول: الف. معماری اسلامی و سنت‌گرایی (تلفیق شیوهٔ اصفهانی با عملکردها و تکنولوژی‌های نوین)، ب. معماری تلفیقی (ترکیب و تلفیق معماری گذشتهٔ ایرانی با معماری معاصر غرب)، ج. معماری نئوکلاسیک (شیوهٔ نئوکلاسیک عقل‌گرا)، د. سبک ملی (باستان‌گرایی، الگوبرداری از معماری دورهٔ هخامنشی و ساسانی)، ه. معماری مدرن متعالی (بهره‌مندی از شیوه‌های معماری مدرن چون سبک بین‌الملل و آرت دکو).

پهلوی دوم: الف. رویکرد معماری اسلامی و سنت‌گرایی (بهره‌مندی از مفاهیم معماری اسلامی، تمایل به معماری تاریخ‌گرا). ب. رویکرد مدرن‌گرایی (بهره‌مندی از مفاهیم معماری سبک بین‌الملل و معماری مدرن). ج. رویکرد شبه‌مدرنیسم ایرانی (تمایل به بوم‌گرایی و تاریخ‌گرایی در چارچوب معماری مدرن) (حق‌جو و همکاران، ۱۳۹۸؛ کامل‌نیا و مهدوی‌نژاد، ۱۳۹۵، ۲۲۶).

از جمله آثار شاخص دورهٔ اول می‌توان به موزهٔ ایران باستان (آندره گدار)، دبیرستان البرز (نیکلای مارکف)، میدان توپخانه و غیره و دورهٔ دوم، موزهٔ هنرهای معاصر (کامران طباطبایی دیبا)، برج آزادی (حسین امانت)، آرامگاه‌های کمال‌الملک، بوعلی‌سینا، باباطاهر (هوشنگ سیحون) و غیره اشاره کرد. در مقالهٔ حاضر با توجه به موارد گفته‌شده، دو اثر شاخص موزهٔ ایران باستان و موزهٔ هنرهای معاصر در دوره‌های پهلوی اول و دوم انتخاب و فرایند تحلیل، کدگذاری و استخراج مفاهیم آغاز شد.

• معرفی نمونه‌های موردمطالعه

موزهٔ ایران باستان: یکی از رویدادهای بااهمیت و اساسی در تاریخ معاصر ایران طراحی و ساخت نخستین بنای مستقل تحت عنوان موزه در تاریخ ۱۳۱۶ در تهران است. بهترین و برجسته‌ترین جلوهٔ معماری ساسانی را می‌توان در طرح‌ریزی موزهٔ ایران باستان ملاحظه نمود (اکبری و همکاران، ۱۳۹۶).

معمار این موزه را به شکل شمالی و جنوبی طراحی کرده است (راد و قبادیان، ۱۳۹۷). حجم کلی بنا به صورت مکعب‌مستطیل افقی کشیده شده است. ساختمان دارای ایوان ورودی است که ارتفاع ساختمان را در یک طبقه در بر می‌گیرد. تمامی سطوح جانبی این مکعب‌مستطیل پوشیده از پنجره‌هایی است که در درون سطوح آجری قرار گرفته‌اند (خانی‌زاد، ۱۳۹۱، ۱۰۳). این طرح پلان با حیاط مرکزی، مدخل طاق و به‌کارگیری آجر قرمز شبه‌ستون‌های تزئینی که از شاخصه‌ها و نمودهای معماری ساسانی و اشکانی خصوصاً در کاخ‌های اردشیر در فیروزآباد و کاخ تیسفون است، را به صراحت و روشنی نشان می‌دهد (راد و قبادیان، ۱۳۹۷).

موزهٔ هنرهای معاصر: یکی از برجسته‌ترین و با اهمیت‌ترین پروژه‌های کامران طباطبایی دیبا، طرح‌ریزی و ساخت موزهٔ هنرهای معاصر تهران است. ایدهٔ طرح موزه برگرفته از کارهای لوکوربوزیه، لوئی کان، خوسپ لوئیس سرت و فرانک لوید رایت و همچنین طرح پشت‌بام‌های مناطق کویری ایران است (بانی مسعود، ۱۳۹۰، ۳۲۸). ساختمان موزه یکی از نمونه‌های ارزشمند و نادر معماری مدرن ایران است که با الگوبرداری از مفاهیم فلسفی و معماری سنتی ایرانی بنا نهاده شده است. چهارسو، هشتی ،گذرگاه و معابر از قبیل عناصر دلربای این مجموعهٔ بدیع محسوب می‌شوند. گالری‌هایی که با فراز و فرودهای بی‌مانند، به نسبت یکدیگر بنا شده‌اند، بازدیدکننده را در مسیری دورانی پیرامون فضای اصلی موزه می‌گردانند و اتمام آخرین گالری ورود به گالری شمارهٔ یک و هشتی مجموعه است. بهره‌مندی از نورگیرهای برگرفته از بادگیرهای مناطق کویری، طاق‌های متداول روستایی و ترکیب سنگ و بتن سبب بدل‌شدن این ساختمان به اثری فاخر و منحصربه‌فرد شده است. نحوهٔ قرارگیری گالری‌ها و راهروها و به‌صورت عمده طرح کلی بنا به‌صورت مارپیچی از الگویی تماماً مدرن تبعیت می‌کند. این سبک و سیاق طراحی بیانگر این موضوع است که تلفیق و ترکیب اصول معماری مدرن و سنتی میسر بوده و همچنین ادای دین به معماری سنتی است.

یافته‌ها

در این تحقیق جهت دسته‌بندی و مدون‌کردن تحلیل‌ها، لازم است درخصوص کلیات بناهای موردتحلیل دسته‌بندی‌هایی صورت پذیرد تا از طریق تجزیه و تحلیل این دسته‌بندی‌ها به مفاهیم و نشانه‌های به‌کاررفته در این بناها دست یافته شود. در ادامه با کدگذاری و دسته‌بندی اولیه، ضمن تحلیل مفاهیم در سه سطح اول، دوم و سوم؛ معانی صریح، معانی ضمنی و معانی نمادین استخراج شدند. لذا در این مطالعه، کلیات و ساختارهای این دو موزه در پنج لایه کدگذاری و دسته‌بندی شد که به اختصار به بررسی آن‌ها پرداخته می‌شود.

• لایهٔ ساخت

منظور از نظام ساخت، نحوهٔ بهره‌مندی از مصالح مصرفی از نظر نوع، بافت، رنگ و روش‌های چیدمان، برای احداث ابنیه است (حمه‌جانی، بایزیدی و سحابی، ۱۳۹۶). میس وندرو معتقد است که در معماری بایستی به ساخت توجه داشت و طراحان بدون‌واسطه با مقولهٔ ساخت درگیر شوند. معماران پس از فهم اینکه مصالح به چه کار می‌آیند، تصمیم می‌گیرند که در کدام بخش بنا از آن‌ها استفاده کرده و یا برای ساختن عناصر ساختمانی، که توانایی ایجاد کارکرد مورد نظر را داشته باشند، با چه مصالح و عناصر دیگری تلفیق و ترکیب کنند. انسان به مصالحی که در کنار آن می‌گذرد و یا روی آن قدم می‌نهد، فضایی که بنا در درون یا برون خود می‌آفریند، حساس است. این نامحسوسات فضایی، همچون مصالح و جزئیات، اثربخشی مستقیمی بر ما داشته، از این جهت است که خواسته یا ناخواسته به آن پاسخ می‌دهیم (کارتر، ۱۳۸۶، ۲۳۴). هر یک از مصالح به‌کاررفته در بنای یک ساختمان، دارای مجموعهٔ منحصربه فردی از خواص فیزیکی در تعامل با محیط خارجی است. نظام ساخت چگونگی به‌کارگیری ابزارهای نوین، انواع مختلف مصالح و چگونگی تلفیق و ترکیب مصالح و عناصر لاینفک در هر بنا به عنوان یکی از اساسی‌ترین بخش‌های فرایند طراحی محسوب می‌شود که می‌تواند ایده و مفاهیم بنیادین پرورش‌یافته در ذهن معمار را به روشنی به نمایش درآورد. در اندیشه‌های کامران دیبا با تأثیرپذیری از معماری غرب و تکنولوژی‌های نوین ساخت و تلفیق این معماری با معماری ایرانی_اسلامی از مصالحی چون بتن، سنگ و ترکیب آن با عناصر طبیعی، بنایی هم‌جنس و هم‌نوع با سایر بناهای اصیل ایرانی پدید آمده است. دیبا اگرچه بنایی نو خلق کرده، اما به نحوی از عناصر و بافت معماری بهره جسته که یادآور معماری ایرانی شده است. اگر اینکه بافت بومی مناطق مختلف تهران و اطراف آن به دلیل ییلاقی‌بودن از سنگ استفاده شده است از ذهن گذرانده شود، به یاد خواهد آمد که درست همانند سنگ‌های به‌کاررفته در موزهٔ هنرهای معاصر است (تصویر ۴). همچنین رنگِ بتن به‌کاررفته در نمای بنا یادآور رنگ‌های استفاده‌شده در بناهای مناطق کویری ایران است. ویژگی‌های مذکور تداعی‌کنندهٔ این است که این مجموعه در عین بدیع‌بودن، در این آب و خاک ریشه داشته و متناسب و هم‌نوع با معماری این سرزمین است.

آندره‌گدار در طرح‌ریزی ساختمان موزهٔ ایران باستان، در جداره‌های بنا از مصالحی چون چوب، سنگ و آجر بهره برده

و با ایجاد فرورفتگی در مدخل بنا و ساخت شبه‌ستون‌های تزئینی، یادآور معماری ایرانی پیش از اسلام (معماری ساسانی) شده است (تصویر ۵).

• لایهٔ محیطی

محیط دارای ساختار و انعکاس‌دهندهٔ روابط و تعامل بین مردم و عناصر فیزیکی پیرامون است. این ارتباطات در محیط فیزیکی پیش از هر چیز، فضایی هستند و مقدمتاً هرآنچه در محیط وجود دارد توسط فضا نمایان می‌شود. یکی از زمینه‌های کارآمد در حیطهٔ روانشناسی محیط بر این مبناست که فضا دارای منطقی اجتماعی_جمعی است و از راه تحلیل ساختار فضایی و فعالیت‌ها و کنشگری کاربران، چگونگی سامان‌دهی فضا، به وسیله معماران برای مقاصد اجتماعی قابل‌پیش‌بینی است (دانشگرمقدم، بحرینی و عینی‌فر، ۱۳۹۰). انسان از طریق شناخت محیط، توسط اجزاء تشکیل‌دهندهٔ آن و چگونگی و الگوی ارتباطی آن‌ها به تشخیص محیط می‌پردازد و سپس، خود را در محیط جابه‌جا می‌کند. وی با به‌خاطرسپردن اجزاء محیط و به تصویر کشیدن دوبارهٔ آن‌ها در اندیشهٔ خود به تفسیر و تشریح آن محیط می‌پردازد (پورجعفر و منتظرالحجه، ۱۳۸۹، ۲۸). محیط معماری متشکل است از فرم‌های گوناگون و سطوح و لایه‌هایی از مواد و مصالح با روشنایی، تونالیته‌های رنگ، بافت‌ها و درجات شفافیت گوناگون و فضاهایی که میان آن‌هاست. حضور عناصر نرم مانند گیاهان سبز، آب و... عناصر مصنوع خشن و سخت را به میزان فراوانی تعدیل کرده، سبب ظهور غنای حسی در محیط شده و در فرد، ادراکی خوشایند و مطلوب ایجاد می‌کند (تصاویر ۶ و ۷). همچنین با غلبه بر محیط مصنوع به آرامش خیال منجر می‌شود (مثنوی و وحیدزادگان، ۱۳۹۳). درک طبیعت و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن، اثری متقابل بر اجتماع‌پذیری فضا و تقویت حس پویایی و آسایش درونی داشته، که موجب تشکیل کانون‌های فعالیت در قسمت‌های مختلفی از فضاهای عمومی می‌شود. سازماندهی مناسب فضاها و چیدمان فضایی در موزهٔ ملی ایران باستان و موزهٔ هنرهای معاصر به گونه‌ای است که با ادغام مجموعه با فضاهای سبز و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن از جمله توجه به جایگاه حوض یا آب‌نما، درختان، حیاط مرکزی، نحوهٔ قرارگیری بناها و مسیرهای حرکتی منتهی به ساختمان‌های اصلی در سایت مجموعه، تعاملات اجتماعی و خلوت مطلوب متناسب با کاربری فضاها را تقویت می‌کند.

• لایهٔ دسترسی‌ها

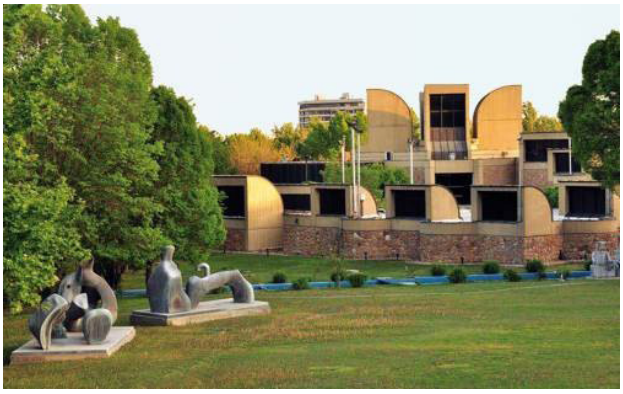
به صورت کلی دسترسی را می‌توان چنین در نظر گرفت: سهولت رسیدن به مکان‌هایی، که جذاب به نظر می‌رسد. فرانسیس (۱۹۸۹) سه نوع دسترسی را مورد شناسایی قرار داده است که عبارت‌اند از: فیزیکی، اجتماعی و بصری.

الف) دسترسی فیزیکی: در برابر دسترسی، لازم است موانع دسترسی نیز مورد توجه قرار گیرند، مانند: در، دروازه، دیوارها، نرده‌ها و تغییر سطح، ب) دسترسی اجتماعی: تمامی طبقات، سطوح و لایه‌های اجتماعی بایستی توانایی استفاده از فضا را دارا باشند. ممانعت بهره‌مندی از فضا برای طبقاتی از اجتماع، به نوعی اعمال محدودیت و انحصار اجتماعی بوده و مطلوبیت فضا را کاهش می‌دهد و ج) دسترسی بصری: امکان رؤیت فضا برای دسترسی بصری مطرح شده است (سعیدی‌رضوانی، دانش‌پور و دانش‌پور، ۱۳۹۲). به عقیدهٔ پاسینی، مسیریابی صحیح و مطلوب در محیط‌ها، تا اندازه‌ای به توانایی تخیل و تجسم پدیدآورندهٔ آن محیط از همهٔ تجاربی که در آن محیط اتفاق خواهد افتاد، بستگی دارد (پورجعفر و منتظرالحجه، ۱۳۸۹، ۳۱).

اکثر مسیرها به مثابهٔ خیابان‌ها و دسترسی بناهای اطراف موزهٔ ایران باستان، خطی و عمودبرهم‌اند، در هر صورت یک مسیر مستقیم می‌تواند عنصر اصلی سازمان‌دهندهٔ مجموعه‌ای از فضا باشد، می‌تواند قوس‌دار یا شکسته باشد، خطوط و

تصویر ۴. موزهٔ هنرهای معاصر . مأخذ: مؤمنی و مسعودی، ۱۳۹۵.

تصویر ۵. موزهٔ ایران باستان. مأخذ: خانی‌زاد، ۱۳۹۱.



تصویر ۶. محیط موزهٔ هنرهای معاصر. مأخذ: مؤمنی و مسعودی، ۱۳۹۵.

تصویر ۷. محیط موزهٔ ایران باستان. مأخذ: خانی‌زاد، ۱۳۹۱.

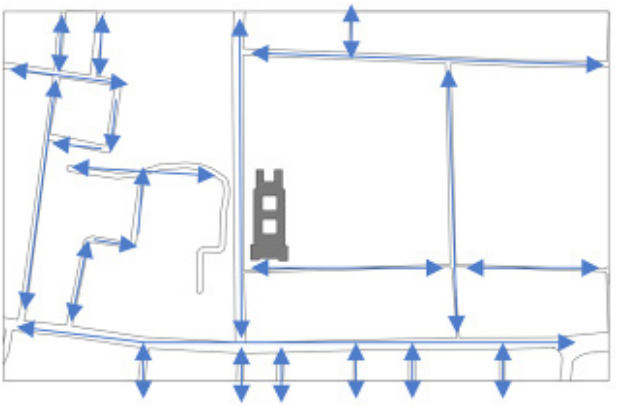
مسیرهای دیگر را قطع کند، منشعب شود و یا به شکلی مدور درآید (راد و قبادیان، ۱۳۹۷؛ تصویر ۸). در موزهٔ ایران باستان دسترسی به فضاهای داخلی از یک مسیر مستقیم بوده، همچنین تمامی راهروها و دسترسی‌ها در بنا به صورت خطی و عمودی ممکن است، که نه‌تنها سبب نظم‌بندی و سازماندهی فضاها بلکه سبب جذابیت و اجتماع‌پذیری بنا شده است (تصویر ۹). پیوند موزهٔ هنرهای معاصر با محیط طبیعی‌ای که ساختمان در آن قرار گرفته است، به گونه‌ای است که تداعی‌کنندهٔ گذرها، معابر و مسیرهای حرکتی پرپیچ‌وخم بافت‌های مناطق سنتی ایران بوده و همچنین تلفیق و ادغام باغ با مجموعه تداعی‌کنندهٔ ساختار باغ ایرانی است (تصویر ۱۰).

چنانچه معابر و گذرهای بافت‌های سنتی ایرانی را از ذهن بگذرانیم، کوچه‌ها و مسیرهای پرپیچ‌وخم را به خاطر خواهیم آورد، که فرد در آن احساس خرسندی و تنوع، در عین آرامش و آسایش را تجربه می‌کند (مؤمنی و مسعودی، ۱۳۹۴). تصویر ۱۱ نشان می‌دهد که دیبا نیز در هنگام طرح‌ریزی بنای موزه، این یادبودها را در خیال خویش گذرانده و سعی در متبادرساختن خاطرات مشاهده‌کنندگان از این گذرها و کوچه‌های پر پیچ‌وخم داشته است. لذا در موزهٔ هنرهای معاصر، توجه به شیوهٔ سازماندهی فضای پر و خالی در ترازهای مختلف سایت، همچنین استفاده از راهروهایی که یادآور معماری معابر بافت‌های سنتی ایرانی است، عرصه‌های کافی و مناسبی را از نظر کمی و کیفی برای حرکت، دسترسی و حضور پیاده فراهم کرده است.

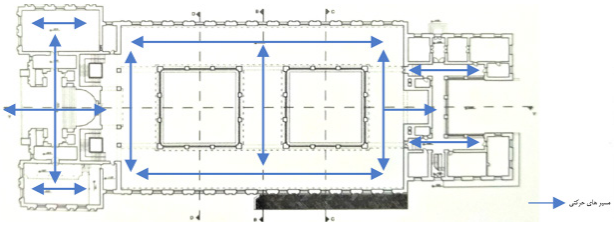
• لایهٔ کالبدی – عملکردی

بخش کلی ادراک آدمی از فضا، ابتدا بصری است و ادراک بصری در وهلهٔ نخست فضایی است. با حرکت در فضا، محیط پیرامون به شکل توالی محرک‌های بصری تجربه می‌شود و نسبت به میزان ارتباط و پیوند میان محرک‌های گوناگون در یک فضا، آن فضا به صورت منسجم و نظام‌مند درک شده و حسی خاص نسبت به آن پدیدار می‌شود. در این حالت فضا پیوسته و جامع به نظر رسیده و دارای حس مکان قوی، استوار و پرمعنا خواهد بود (قدمی، ملکشاهی، اکبری و محسنی، ۱۳۹۰). بنابراین در یک اثر معماری این‌گونه نیست که در آن تجانس ظریف درونی، منفرداً با مکانیسم‌های همبسته ایجاد شود، بلکه مجموعه‌ای غنی از روابط و همبستگی‌های متقابل در جریان‌اند. برای فهم نحوهٔ رفتار و کنش ساختمان، می‌توان آن را دسته‌بندی کرده و به کاوش و تحلیل عملکردهای گوناگون اساسی آن پرداخت. با تشریح عملکردها پی برده می‌شود که هر عضو پاسخگوی چندین کاربرد است و تنها تعداد اندکی از کارکردهای ساختمان به شکلی مجزا عمل می‌کنند. در موزه‌های ایران باستان و هنرهای معاصر ترکیب و تلفیق عناصر فیزیکی به شکلی است که با حضور افراد در محیط، حس آرامش و تعلق به مکان را القا می‌کنند (تصاویر ۱۲ و ۱۳). قرارگیری بازشوهای متعدد و ایجاد پنجره‌های بادگیرمانند در موزهٔ هنرهای معاصر و پنجره‌های قوسی شکل دورتادور حیاط داخلی در موزهٔ ایران باستان، سبب ورود نور (که ویژگی اساسی در محیط فیزیکی است) با زوایای مختلف به داخل بنا شده، که مکان فیزیکی و چگونگی آن را مشخص می‌کند. سامان‌دهی فضایی بر حسب چیدمان فضاها به گونه‌ای‌است که با ایجاد لابی‌های عمومی و ترازهای مختلف طبقاتی و بهره‌مندی از الگوهای ویژه در تقسیم‌بندی فضایی، علاوه بر اینکه فعالیت استفاده‌کنندگان در فضا را قوام بخشیده و شکل‌گیری روابط جمعی را هموار می‌کند، بیانگر این است که روابط فضایی در این بناها به صورت ضعیف سازمان نیافته‌اند، بلکه متأثر از یک ساختار منسجم و قوی و متأثر از تعاملات استفاده‌کنندگان هستند.

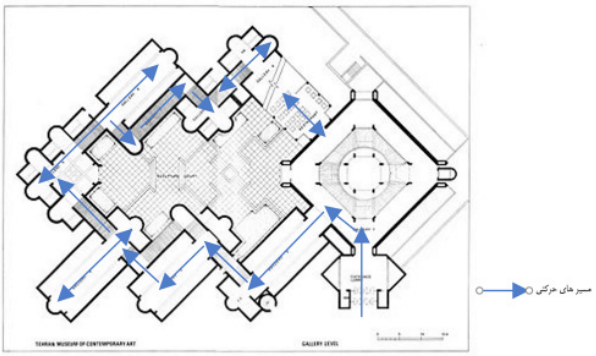
هندسه و کاربری فضاها: آندره گدار در طراحی موزهٔ ایران باستان از احجام خالص مکعب، مکعب‌مستطیل و طاق ایرانی استفاده و با چیدمانی خاص احتیاجات مجموعه را برطرف



تصویر ۸. مسیرهای حرکتی خیابان های اطراف موزهٔ ایران باستان. مأخذ: نگارندگان.



تصویر ۹. مسیرهای حرکتی در موزهٔ ایران باستان. مأخذ: نگارندگان.



تصویر ۱۰. مسیرهای حرکتی در موزه هنرهای معاصر. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۱۱. مسیرهای دسترسی به مسجد شیخ لطف‌الله و مسجد امام در میدان نقش جهان اصفهان. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۱۲. فضای داخلی در موزهٔ هنرهای معاصر. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

کرده است (تصویر ۱۴). در موزهٔ هنرهای معاصر نیز تحت عنوان مکانی برای ارائهٔ آثار هنری معاصر از احجام مکعب، مکع مستطیل و ایضاً منحنی نیم‌دایره در مقیاس کوچک استفاده شده است و تمامیت این کاربری، از طریق مطالعه و تحلیل عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن (بخش‌های اصلی، اداری، رفاهی و سایر بخش‌ها) بررسی می‌شود (مؤمنی و مسعودی، ۱۳۹۴). از جهت دیگر، ترکیبات و تناسبات فرمی و حجمی موزه در پیوند با فضاهای متشکل آن، خوانش می‌شوند. از این‌رو الزامات و شاخصه‌های کارکردی موزه، با دقت از منظر چینش فضایی پاسخگو بوده‌اند (تصویر ۱۵).

تقارن: ساختمان اصلی موزهٔ ایران باستان از یک مکعب‌مستطیل کشیدهٔ شمالی-جنوبی با پنجره‌های متعدد در نمای همکف که طبقهٔ اول فاقد پنجره است، با طولی تقریباً ۱۰۰ متر و عرضی در حدود ۴۰ متر از تسلسلی سه بخشی در فرم، کارکرد و بنا تشکیل شده است. قسمت اول، بخش پذیرش و معرفی موزه، قسمت دوم، تالارهای ارائهٔ آثار و قسمت سوم، بخش پژوهشی و اداری مجموعه را دربردارد که در طراحی آن بیشتر از معماری مدرن الهام گرفته شده است (راد و قبادیان، ۱۳۹۷). با قرائت پلان مجموعه خواهیم دید احجامی که معمار برای طراحی بنا در نظر گرفته دارای تقارن (تقارن کلی) هستند (تصویر ۱۶).

در موزهٔ هنرهای معاصر با قرائت پلان مجموعه و توجه به نحوهٔ قرارگیری گالری‌ها، فضاهای ورودی و راهروها در کنار یکدیگر، پی‌خواهیم برد که دارای تقارن (تقارن در جزء) هستند (تصویر ۱۷). در طراحی پلان موزهٔ ایران باستان و موزهٔ هنرهای معاصر از مفهوم تقارن که یکی از مؤلفه‌های اصلی معماری سنتی ایرانی است بهره گرفته شده که خود بازگوکنندهٔ معماری ایرانی است.

محور: محور خطی ذهنی و نظام‌مند بین دو نقطه یا دو عملکرد است. محورها علاوه بر اینکه نشان‌دهندهٔ جهت‌ها

تصویر ۱۳. فضای ورودی در موزهٔ ایران باستان. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۱۴. پلان همکف و طبقهٔ اول موزهٔ ایران باستان. مأخذ: راد و قبادیان، ۱۳۹۷.

هستند، بلکه خطی بوده و دارای بعدند. محورها همواره در راستایی معین جهتی را به وجود می‌آورند که سبب فراخواندن همه‌چیز به آن سمت می‌شوند. مسیرهای حرکتی، جهت و دید انسان در بنا دائماً در مواجهه با این خطوط اثر می‌پذیرد (تقی‌زاده و تقوایی، ۱۳۹۸).

طراحان موزهٔ ایران باستان و موزه هنرهای معاصر در طراحی پلان‌ها از محورهای اصلی و فرعی بهره جسته‌اند که خود از جمله موارد به‌کاررفته در بناهای سنتی و معماری ایرانی-اسلامی است، به گونه‌ای که در غالب بناها شاهد این موضوع هستیم (تصاویر ۱۸ و ۱۹).

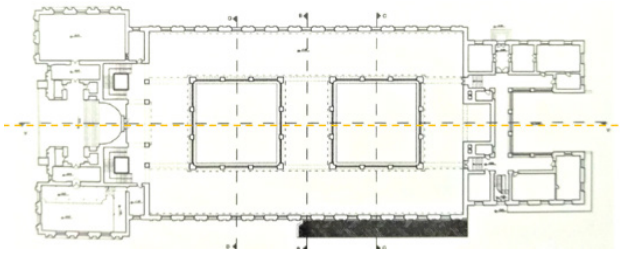
نمود معماری گذشته: ترکیب سطوح به شکل U وارونه (طاق‌مانند) در موزهٔ ایران باستان، افزون بر نمود معماری و فرم طاق کاخ تیسفون در عصر ساسانی، توانایی ایجاد جلوخانی را برای ورود به یک بنا تعریف می‌کند، علی‌رغم اینکه خود فرم ساختمان توسط حجم درونی‌اش معرف یک مدخل عقب‌نشسته است (تصویر ۵). سلسله‌مراتب فضایی، سادگی در پلان، خلوص در احجام، ستون‌های نمایان در حجم بیرونی بنا، مصالح به‌کارگرفته‌شده از جمله مواردی هستند که در این بنا نمود معماری گذشتهٔ ایران هستند.

اثر دیبا، اثری نمادین و استعاره‌ای است و با اشاره‌های کوچک، دنیایی از معانی و مفاهیم را بازگو می‌کند. به عنوان مثال فرم نورگیرها یادآور بادگیرها در مناطق کویری ایران است. فرونشستن آهستهٔ ساختمان در عمق زمین (امری که در مناطق گرم و خشک کویری اتفاق می‌افتد) و در نتیجهٔ آن، فراز و فرود احجام خارجی و نورگیرهای متعدد، چهرهٔ خارجی بنا را با یک فرم بومی و سنتی قرین می‌سازد، ساختاری که البته از انضباط و انتظام خاصی برخوردار است (تصویر ۴). در موزهٔ هنرهای معاصر از فضایی به فرم هشتی‌های معماری ایرانی و در مرکز آن حوضی شبیه به حوضخانه‌های ایرانی و حرکت نیم‌دایره‌های موجود در پلان استفاده شده است (خانی‌زاد، ۱۳۹۱، ۱۰۹؛ تصویر ۲۰). همچنین بهره‌مندی خلاقانه از خصوصیات معماری ایرانی خصوصاً معماری حاشیهٔ مناطق کویری، که در بنای موزه کاملاً پدیدار است. استفادهٔ دیبا از بتن رنگی به رنگ خاک و کاه‌گل یا نورگیرها، قاب‌کردن محیط و طبیعت پیرامون، مستورکردن نماها زیر سایبان‌ها، درها، پنجره‌ها و طاقی‌ها ازجمله استفادهٔ خردمندانهٔ او از معماری ایرانی است.

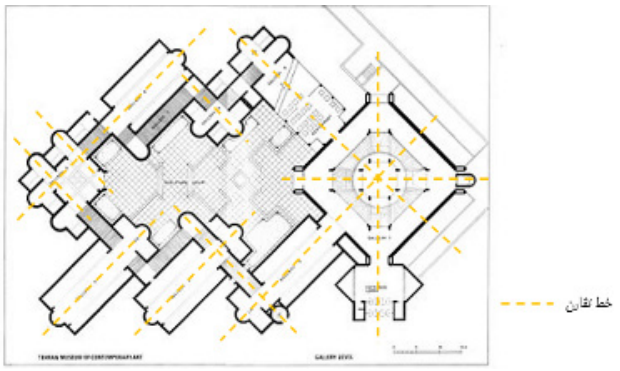
• لایهٔ منظر

منظر موجودی پویاست و سبب پیوند میان مردم و مکان می‌شود. منظر، از جهتی از انسان و چگونگی ارتباط او با محیط تأثیر می‌پذیرد و از جهت دیگر تداعی خاطره‌هایی است که در بستر محیط رخ داده، بر روابط آدمیان و منظر اثر گذاشته و در راستای آن، آداب و رسوم و تمدن انسان‌ها را دگرگون کرده است. منظر در تعاریف همواره وابسته به دو عنصر اصلی بوده است که با چشم‌پوشی از هرکدام، درک منظر دچار مشکل می‌شود: نخست محیطی است که دربرگیرندهٔ انسان است و دوم انسانی است که درصدد فهم و ارتباط با محیط وارد آن می‌شود و در گذر زمان در ذهن خود تصویرسازی می‌کند (ماهان و منصوری، ۱۳۹۵). در منظر، ادراک حسی بر زیبایی‌شناسی بصری و ادراک عقلی بر زیبایی‌شناسی نمادین، معانی نمادین و معانی ضمنی در

تصویر ۱۵. پلان و نحوهٔ قرارگیری موزهٔ هنرهای معاصر. مأخذ: خانی‌زاد، ۱۳۹۱.



تصویر ۱۶. بررسی تقارن در موزهٔ ایران باستان. مأخذ: نگارندگان.



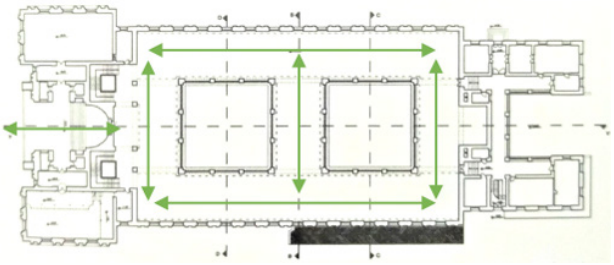
تصویر ۱۷. بررسی تقارن در موزهٔ هنرهای معاصر. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۱۸. بررسی محوریت در موزهٔ ایران باستان. مأخذ: نگارندگان.

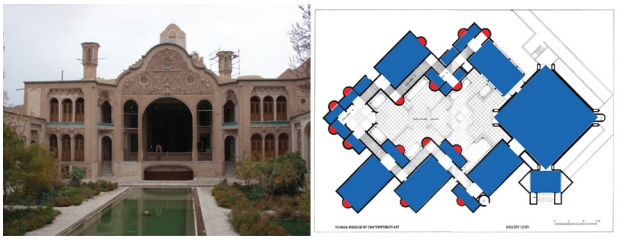
تماس با مکان، دلالت دارد (دانشگرمقدم و همکاران، ۱۳۹۰).
با واکاوی در موزه‌های ایران باستان و هنرهای معاصر، قابل رؤیت است که پدیدآورندگان این دو اثر در پی استفادهٔ هرچه بیشتر از عناصر طبیعی در داخل و خارج بنا بوده‌اند و آن‌چنان ماهرانه عناصر مصنوع انسان‌ساخت را با عناصر و بافت طبیعی بستر بناها در هم آمیخته‌اند که ترکیبی خوانا و هم‌آوا با محیط طبیعی را شکل داده‌اند و نتایجی کم‌نظیر، ماندگار و پاسخگو به نیازهای عصر حاضر را با توجه به اندیشه‌هایی که در ذهنشان گذشته است برپا داشته‌اند.
در مقابل ضلع جنوبی موزهٔ ایران باستان، پیش از ورود به محوطهٔ اصلی، باغی با آب‌نمایی بزرگ خودنمایی می‌کند که برگرفته از مفاهیم و شیوهٔ باغ‌سازی ایرانی است (تصویر ۲۱).
موزهٔ هنرهای معاصر، با طراحی باغ مجسمه و بهره‌گیری از باغ و ادغام مجموعه با فضای سبز باغ، تداعی‌کننده باغ ایرانی و کوشک درون آن است که دگربار نیز به بازخوانی معماری ایرانی می‌انجامد (تصاویر ۶ و ۲۲).
با بررسی این دو بنا پی می‌بریم که در اندیشه‌های پدیدآورندگان این دو اثر ساخت بنایی جهت ایجاد حس تعلق به مکان، ایجاد هرچه بیشتر تعاملات اجتماعی و پاسخ به نیازهای جمعی، پاسخ به عملکردهای مختلف هر جزء از بنا، همچنین تسلط بصری فضاهای بناها بر محیط سایت و ایجاد حس تداوم، پایایی و آسایش مورد توجه بوده است.

• مفهوم‌سازی داده‌ها و فرایند نشانه‌شناسی

در برخورد با داده‌های کیفی جهت دسته‌بندی‌کردن و ساخت مفاهیم، نیاز به کدگذاری داده‌ها بود. در این مرحله داده‌های گردآوری‌شده در پنج لایه با عناوین لایهٔ ساخت، محیطی، دسترسی‌ها، کالبدی-عملکردی و لایهٔ منظر دسته‌بندی شدند. تمام مفاهیمی که بدون نادیده‌گرفتن یا حذف به ذهن متبادر می شد، به صورت عناصر بازنمونی از هر دو موزه دسته‌بندی شدند. سپس با کدگذاری باز از نشانه‌ها در سطح اول یعنی به صورت معانی صریح، مفاهیم استخراج و دسته‌بندی شدند. در مرحلهٔ بعد و در سطحی بالاتر، کدگذاری سطح دوم یا معانی ضمنی و در نهایت کدگذاری‌های سطح سوم در سطح معانی نمادین استخراج شدند (تصویر ۲۳).
پس از مشخص‌کردن لایه‌های معماری بناهای دو موزه و تجزیه و تحلیل مقدماتی آن‌ها، باید عناصری که در معماری هر دو موزه دارای اهمیت بوده و پتانسیل نشانه‌بودن را دارند، استخراج می‌شد. لذا در هر کدام از لایه‌ها، عناصر و مفاهیم مهم از هر دو بنا که در واقع بازنمونِ نشانه‌ها هستند دسته‌بندی و استخراج شد (جدول ۲).
پس از استخراج عناصر بازنمون نشانه‌ها، در این مرحله مفاهیمِ مرتبط با لایه‌های معماری در سطح اول مقوله‌پردازی



تصویر ۱۹. بررسی محوریت در موزهٔ هنرهای معاصر. مأخذ: نگارندگان.



تصویر ۲۰. ساختار قرارگیری فضاها و نورگیرها در موزهٔ هنرهای معاصر. مأخذ: مؤمنی و مسعودی، ۱۳۹۵.

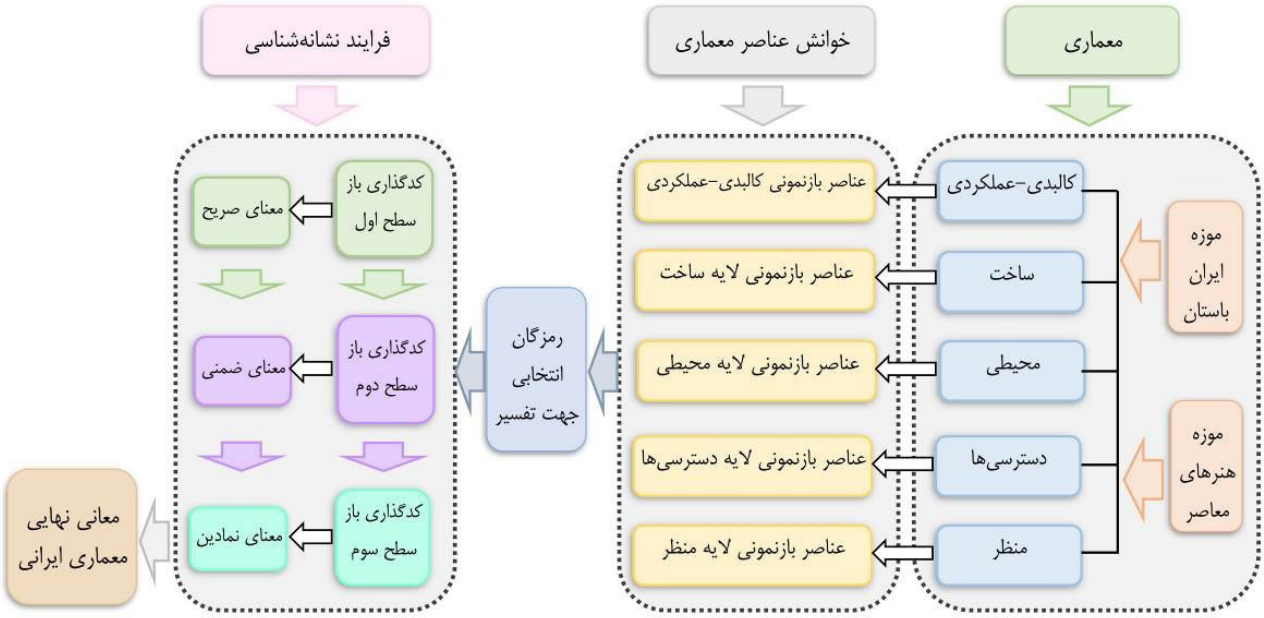
تصویر ۲۱. ورودی موزه ایران باستان. مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۲۲. سایت پلان موزهٔ هنرهای معاصر. مأخذ: خانی‌زاد، ۱۳۹۱.

و معانی صریح آن‌ها دسته‌بندی و استخراج شدند. سپس این مفاهیم و معانی در سطح بالاتری از معنا یعنی به صورت معانی ضمنی مقوله‌پردازی و دسته‌بندی شدند. در نهایت، در سطح سوم که سطح نهایی و به صورت معانی نمادین بوده مفاهیم در سطحی کلی‌تر و انتزاعی‌تر دسته‌بندی و مقوله‌پردازی شدند (جدول ۳).

نتیجه‌گیری

نشانه‌شناسی ضمن قرارگیری نشانه‌ها در کانون توجه خویش به واکاوی معانی ضمنی و مستور می‌پردازد. دانش نشانه‌شناسی و معناشناسی، امروزه در ارتباط و پیوندی تنگاتنگ با هم تعریف می‌شوند، بدین منظور است که موریس اعتقاد دارد معناشناسی بخشی از دانش نشانه‌شناسی است. نشانه دلالت‌های معنایی را بازنمایی می‌کند، همان‌گونه که معنا در نشانه نمایان می‌شود. در حوزهٔ معماری نیز معناشناسی در پیوندی مستحکم و تنگاتنگ با علم نشانه‌شناسی بوده و توجه‌کردن و واکاوی این دو مفهوم نیز برای فهم هرچه بهتر رابطهٔ معماری و نشانه‌شناسی ضروری است. اما یکی از مهم‌ترین مقولات در مبحث معناشناسی، بررسی سطوح مختلف معنی است. در این مقاله این سطوح به سه قسم معانی اصلی یا صریح و معانی ضمنی یا التزامی و معانی نمادین تقسیم‌بندی شدند. لذا در جهت نیل به اهداف پژوهش از مدلی جهت تحلیل نشانه‌شناختی در بناهای موزهٔ ایران باستان و موزهٔ هنرهای معاصر بهره گرفته شد که بر مبنای تحلیل محتوای داده‌های مقاله و کدگذاری آن‌ها جهت دستیابی به معانی و سطوح مختلف آن صورت گرفت. در مقایسهٔ نتایج این مقاله با تحقیقات دیگر، حمه‌جانی و همکاران (۱۳۹۶) در تحلیل معماری روستای هورامان تخت از منظر نشانه‌شناسی، طبق نتایج تحقیق نشانه‌ها را در دو سطح از معانی یعنی صریح و ضمنی استخراج کرده‌اند که معنای ضمنی در سه سطح اول تا سوم دسته‌بندی شده و برای معانی ضمنی سطح سوم در نهایت، یازده مورد شامل تأمین آسایش و آرامش جسمی و امنیت روانی، ادراک طبیعت، انسجام فضایی، خوانایی محیط کالبدی، نگین‌واری، حضورپذیری فضا، افزایش سطح تعاملات اجتماعی، سهولت در حرکت و دسترسی پیاده، هماهنگی، حس تعلق اجتماعی، توجه مستمر به مفهوم زایندگی و تولد و ارتقای حس غرور و تعلق اجتماعی به دست آمده است. ایشان در نهایت یک معنای نمادین را تحت عنوان «معماری هورامان پدیده‌ای اجتماع‌پذیر در جهت ارتقای کیفیت حیات جمعی» بیان کرده‌اند. نژادابراهیمی و همکاران (۱۳۹۷) درخصوص نشانه‌شناسی در معماری مسجد کبود تبریز، طبق نتایج تحقیق معماری را به عنوان بخشی از فرهنگ، از



تصویر ۲۳. مدل مفهوم‌سازی داده‌ها و فرایند نشانه‌شناسی و معناشناسی. مأخذ: نگارندگان.

یک‌سو به عنوان نظام نشانه‌ای و از سوی دیگر به عنوان ابزار برقراری ارتباط تلقی کرده‌اند. همچنین در نتیجهٔ تحقیقِ خود، عوامل برقراری ارتباط و معانی در معماری را در شش مورد زمینهٔ فرهنگی-اجتماعی، کارکرد نمادین، رمزگان‌های معماری، کاربرد صریح در بنا، ابزار برقراری ارتباط و رمزگان‌های فرامعماری به دست آورده‌اند. باقری و عینی‌فر (۱۳۹۲) نیز نشانه‌شناسی در معماری را مرتبط به حوزهٔ معناشناسی و رویکرد طراحی از عملکرد به ادراک دانسته‌اند و معناشناسی را بخشی از نشانه‌شناسی قلمداد کرده‌اند و اینکه آن‌چه به عنوان معماری نمود پیدا می‌کند، بر مفاهیمی دلالت دارد که معماری برای بیان آن شکل گرفته است. همچنین در نتایج تحقیق خود نشانه‌ها در معماری را در یک طیف چهارتایی از شمایل (معنای صریح) مانند نقوش تزیینی، نمایه-شمایل (معنای ضمنی-صریح) مانند ماکت و نقشه‌های معماری، نمایه (معنای ضمنی) مانند بنای استعاری و نماد (معنای نمادین) مانند بنای نمادین به دست آورده‌اند.

با کاوش ساختاری موزه‌ها تحت عنوان عنصری با اهمیت در فضاهای شهری و اقتضای روزافزون و همچنین تحلیل این فضاها در قالب نشانه‌شناختی لایه‌ای، در این مقاله لایه‌های متشکل موزه‌ها در پنج لایهٔ ساخت، محیطی، دسترسی‌ها، کالبدی-عملکردی و منظر مشخص شدند. طبق یافته‌ها، موزه‌ها خود از لایه‌های گوناگونی تشکیل شده‌اند که نشانه‌ها را به‌صورت معانی و مفاهیم از طریق این لایه‌ها به مخاطب منتقل می‌سازند. از این جهت خوانش معماری موزه‌ها، از اهمیت قائل شدن و توجه به لایه‌های شاکلهٔ آن و معناسازی طرح بر طبق لایه‌های آن حاصل می‌شود. با توجه به بررسی لایه‌های مختلف تشکیل‌دهنده موزهٔ ایران باستان و موزهٔ هنرهای معاصر، ابتدا در جدول ۲ با روش کدگذاری باز، عناصر بازنمون نشانه‌ها و سپس در جدول ۳ در سه سطح معانی صریح، ضمنی و در نهایت معانی نمادین در ۱۵ مورد استخراج شد که شامل مواردی همچون تلفیق تکنولوژی و سنت، بوم‌آوردی، طراحی اقلیمی، باغ‌سازی ایرانی، خوانایی فضایی، شفافیت در معماری ایرانی و ... هستند. لذا بررسی‌های انجام‌شده نشان می‌دهد، با وجود اینکه این دو بنا در زمان‌های مختلف و توسط سازندگانی با نگرش‌های متفاوت طراحی شده، اما خالقان این آثار در تلاش بوده‌اند که با عنایت و اهمیت به این سطوح و لایه‌های تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها، در عین توجه به جنبه‌های کارکردی مطلوب، منعکس‌کنندهٔ مفاهیم زیباشناختی معماری ایرانی بوده و ضمن توجه به نیازهای کاربران، مفاهیم معماری ایرانی را بازآفرینی کنند. با توجه به اهمیت بالای نشانه‌شناسی و معناشناسی در معماری، توجه به مفاهیم نشانه‌ها و معانی آن‌ها در ورای جنبه‌های کارکردی و کالبدی، امری ضروری به نظر می‌رسد و بهتر است در طراحی مورد توجه قرار گیرد.

جدول ۲. مفهوم‌سازی داده‌های حاصل از پژوهش و استخراج عناصر بازنمونی. مأخذ: نگارندگان.

لایه‌های معماری	ردیف (موزهٔ هنرهای معاصر)	عناصر بازنمونی نشانه‌های هر لایه (مفهوم‌سازی با کدگذاری باز) موزهٔ هنرهای معاصر	ردیف (موزهٔ ایران باستان)	عناصر بازنمونی نشانه‌های هر لایه (مفهوم‌سازی با کدگذاری باز) موزهٔ ایران باستان
لایهٔ ساخت	هنرهای معاصر لایهٔ ساخت-۱	مصالح اصلی نما سنگ و بتن	ایران باستان لایهٔ ساخت-۱	مصالح اصلی نما سنگ و آجر
	هنرهای معاصر لایهٔ ساخت-۲	استفاده از دیوارهای عریض خارجی	ایران باستان لایهٔ ساخت-۲	استفاده از دیوارهای مرتفع و طویل خارجی
	هنرهای معاصر لایهٔ ساخت-۳	استفاده از پنجره‌های فلزی (فرم سنتی در پلان)	ایران باستان لایهٔ ساخت-۳	استفاده از پنجره‌های سنتی باریک و بلند فلزی
	هنرهای معاصر لایهٔ ساخت-۴	استفاده از پله‌های متعدد در ورودی بنا	ایران باستان لایهٔ ساخت-۴	استفاده از پله‌های عریض صفه‌مانند در ورودی بنا
	هنرهای معاصر لایهٔ ساخت-۵	استفاده از حوض (عنصر آب) در حیاط	ایران باستان لایهٔ ساخت-۵	استفاده از آب‌نما و حوض (عنصر آب) در حیاط
	هنرهای معاصر لایهٔ ساخت-۶	استفاده از سنگ فرش‌های منظم در محوطه	ایران باستان لایهٔ ساخت-۶	استفاده از سنگ‌فرش‌های منظم در محوطه و فضای خارجی
	هنرهای معاصر لایهٔ ساخت-۷	استفاده از بتن رنگی به رنگ خاک و کاه‌گل در نماسازی	ایران باستان لایهٔ ساخت-۷	استفاده از رنگ قرمز (آجر قرمز) در نماسازی
لایهٔ محیطی	هنرهای معاصر لایهٔ محیطی-۱	ادغام با باغ مجسمه	ایران باستان لایهٔ محیطی-۱	ادغام با باغ ضلع جنوبی
	هنرهای معاصر لایهٔ محیطی-۲	قرارگیری بنا در شمال و شرق محوطهٔ باغ	ایران باستان لایهٔ محیطی-۲	قرارگیری بنا به صورت شمالی-جنوبی (قرارگیری در شمال باغ)
	هنرهای معاصر لایهٔ محیطی-۳	بافت نامتراکم	ایران باستان لایهٔ محیطی-۳	بافت متراکم
لایهٔ دسترسی‌ها	هنرهای معاصر لایهٔ دسترسی‌ها-۱	ایجاد مرزبندی بین محوطه و فضای خارجی	ایران باستان لایهٔ دسترسی‌ها-۱	ایجاد مرزبندی بین محوطه و فضای خارجی
	هنرهای معاصر لایهٔ دسترسی‌ها-۲	وجود لابی در ورودی	ایران باستان لایهٔ دسترسی‌ها-۲	وجود لابی در ورودی اصلی
	هنرهای معاصر لایهٔ دسترسی‌ها-۳	وجود فضاهای باز عمومی در ترازهای مختلف از بافت	ایران باستان لایهٔ دسترسی‌ها-۳	وجود فضاهای باز در یک تراز
	هنرهای معاصر لایهٔ دسترسی‌ها-۴	ایجاد سلسله‌مراتب رمپ اصلی و گالری‌ها	ایران باستان لایهٔ دسترسی‌ها-۴	ایجاد سلسله‌مراتب لابی اصلی و گالری‌ها
	هنرهای معاصر لایهٔ دسترسی‌ها-۵	وجود راهروهای پرپیچ‌وخم در پلان	ایران باستان لایهٔ دسترسی‌ها-۵	وجود مسیر مستقیم و انشعابات قائم در پلان
لایهٔ کالبدی و عملکردی	هنرهای معاصر لایهٔ کالبدی-۱	وجود تقارن در جزء	ایران باستان لایهٔ کالبدی-۱	وجود تقارن در کل
	هنرهای معاصر لایهٔ کالبدی-۲	وجود محور اصلی و فرعی در بنا	ایران باستان لایهٔ کالبدی-۲	وجود محور اصلی و فرعی در بنا
	هنرهای معاصر لایهٔ کالبدی-۳	استفادهٔ متعدد از فرم مستطیل در جزء	ایران باستان لایهٔ کالبدی-۳	استفاده از فرم مستطیل در جزء و کل
	هنرهای معاصر لایهٔ کالبدی-۴	استفاده از باغ در محوطه	ایران باستان لایهٔ کالبدی-۴	استفاده از باغ در محوطه
	هنرهای معاصر لایهٔ کالبدی-۵	تأمین نورگیری به‌وسیلهٔ پنجره‌های بادگیرمانند	ایران باستان لایهٔ کالبدی-۵	تأمین نورگیری به‌وسیله پنجره‌های قوسی‌شکل (خارجی و رو به حیاط مرکزی)
	هنرهای معاصر لایهٔ کالبدی-۶	وجود شکل نیم‌دایره در پلان پنجره‌ها	ایران باستان لایهٔ کالبدی-۶	وجود شکل نیم‌دایره در نمای ورودی و پنجره‌ها
	هنرهای معاصر لایهٔ کالبدی-۷	فضای تقسیم لابی و گالری شماره ۱	ایران باستان لایهٔ کالبدی-۷	فضای تقسیم ایوان ورودی

ادامهٔ جدول ۲.

لایه‌های معماری	ردیف (موزهٔ هنرهای معاصر)	عناصر بازنمونی نشانه‌های هر لایه (مفهوم‌سازی با کدگذاری باز) موزهٔ هنرهای معاصر	ردیف (موزهٔ ایران باستان)	عناصر بازنمونی نشانه‌های هر لایه (مفهوم‌سازی با کدگذاری باز) موزهٔ ایران باستان
لایهٔ منظر	هنرهای معاصر لایهٔ منظر-۱	استفاده از عناصر گیاهی و طبیعی در مقیاس خرد در طراحی و ترکیب آن با محیط	ایران باستان لایهٔ منظر-۱	استفاده از عناصر گیاهی و طبیعی در مقیاس خرد در طراحی و ترکیب آن با محیط
	هنرهای معاصر لایهٔ منظر-۲	استفاده از حوض و آب‌نما در محوطه	ایران باستان لایهٔ منظر-۲	استفاده از حوض بزرگ در محوطه
	هنرهای معاصر لایهٔ منظر-۳	توجه به خط آسمان	ایران باستان لایهٔ منظر-۳	توجه به خط آسمان
	هنرهای معاصر لایهٔ منظر-۴	استفاده از عناصر معماری ایرانی در بافت	ایران باستان لایهٔ منظر-۴	استفاده از عناصر معماری ایرانی در بافت

جدول ۳. کدگذاری سطح اول (معانی صریح)، سطح دوم (معانی ضمنی) و سطح سوم (معانی نمادین). مأخذ: نگارندگان.

لایه‌های معماری	ردیف	نوع رمزهای انتخابی جهت تفسیر	کدگذاری باز سطح اول (معنای صریح)	کدگذاری سطح دوم، موضوع نشانه (معانی ضمنی)	کدگذاری سطح سوم موضوع نشانه (معانی نمادین)
لایهٔ ساخت	هنرهای معاصر لایهٔ ساخت-۱ الی ۷	کالبد-فرم	استفاده از مصالح نوین و بومی قابل‌دسترس و کم‌هزینه و ارتباط مستمر با عناصر طبیعی	نمود معماری نوین معاصر ایرانی با معماری سنتی (مناطق کویری و مرکزی)	تلفیق تکنولوژی و سنت
	ایران باستان لایهٔ ساخت-۱ الی ۷	کالبد-فرم	استفادهٔ از مصالح بومی و قابل‌دسترس و ساخت در منطقه	نمود معماری ایرانی قبل از اسلام (معماری دورهٔ پارتی و ساسانی)	بوم‌آوردی
لایهٔ محیطی	هنرهای معاصر لایهٔ محیطی-۱ و ۲	عملکرد	استفاده حداکثری از نور و انرژی خورشید	طراحی اقلیمی متناسب با معماری ایرانی اسلامی	طراحی اقلیمی
	ایران باستان لایهٔ محیطی-۱ و ۲	معنا-زیباشناسی	ایجاد دید و منظر مناسب به سمت محوطهٔ باغ‌مانند	توجه به اصول باغ‌شناسی ایرانی در محوطه‌سازی	باغ‌سازی ایرانی
	هنرهای معاصر لایهٔ محیطی-۳	عملکرد	ذخیرهٔ حداکثری انرژی در فصول سرد و تأمین نور طبیعی گالری‌ها	توجه به مسائل اقلیمی	پایداری انرژی
	ایران باستان لایهٔ محیطی-۳	عملکرد	ایجاد فضای خصوصی	توجه به طراحی بومی و سنتی بعد از اسلام	معماری ایرانی اسلامی
لایهٔ دسترسی‌ها	هنرهای معاصر لایهٔ دسترسی‌ها-۱ الی ۴ ایران باستان لایهٔ دسترسی‌ها-۱ الی ۴	عملکرد	افزایش سرانهٔ فضاهای عمومی و حرکتی در بافت	سهولت در حرکت و دسترسی‌ها	خوانایی فضایی
	هنرهای معاصر لایهٔ دسترسی‌ها-۵	عملکرد	سهولت در حرکت درون گالری‌ها بدون مزاحمت	راهروهای پرپیچ‌وخم	بافت سنتی محلات ایرانی
	ایران باستان لایهٔ دسترسی‌ها-۵	عملکرد	توجه به خطوط قائم و عمود حرکتی در پلان	خوانایی بیشتر	بازارهای سنتی ایرانی

ادامهٔ جدول ۳.

لایه‌های معماری	ردیف	نوع رمزهای انتخابی جهت تفسیر	کدگذاری باز سطح اول (معنای صریح)	کدگذاری سطح دوم، موضوع نشانه (معانی ضمنی)	کدگذاری سطح سوم موضوع نشانه (معانی نمادین)
لایهٔ کالبدی و عملکردی	هنرهای معاصر لایهٔ کالبدی-۱ الی۴ ایران باستان لایهٔ کالبدی-۱ الی۴	کالبد-فرم	استفاده از احجام خالص، سهولت در حرکت و دسترسی آسان به لابی عمومی	حرکت و دید بهتر در جهت محور، خوانایی بیشتر	شفافیت در معماری ایرانی
	هنرهای معاصر لایهٔ کالبدی-۵ و ۶	عملکرد	تأمین نورگیری گالری‌ها، استفاده حداکثری از انرژی خورشیدی	تشابه فرمی با بادگیرهای مناطق کویری	معماری سنتی مناطق کویری و مرکزی ایران
	ایران باستان لایهٔ کالبدی-۵ و ۶	عملکرد	تأمین نورگیری گالری‌ها، استفادهٔ حداکثری از انرژی خورشیدی	استفاده از پنجره‌های باریک قوسی‌شکل سنتی	نمود معماری بومی و سنتی ایرانی اسلامی
	هنرهای معاصر لایهٔ کالبدی-۷	عملکرد	ایجاد فضای مکث و عمومی	استفاده از هشتی	معماری بومی و سنتی ایرانی اسلامی
	ایران باستان لایهٔ کالبدی-۷	عملکرد	ایجاد فضای مکث و عمومی	نشانهٔ طاق کسری	معماری پارتی و ساسانی
لایهٔ منظر	هنرهای معاصر لایهٔ منظر-۱ و ۲ ایران باستان لایهٔ منظر-۱ و ۲	معنا-زیباشناسی	استفادهٔ حداکثری از عناصر طبیعی	ایجاد دید و منظر مناسب	تأمین آسایش و آرامش
		اجتماعی	توجه به نیازهای انسانی	توجه به مردم‌واری و درک و خوانایی بهتر از دید انسانی	حس تعلق به مکان و اجتماع
	هنرهای معاصر لایهٔ منظر-۳	معنا-زیباشناسی	خط آسمان متنوع در ترازهای مختلف	نشانهٔ خطوط بافت متراکم شهری	معماری بافت محلات سنتی ایرانی
	ایران باستان لایهٔ منظر-۳	معنا-زیباشناسی	خط آسمان صاف و یکدست در کل مجموعه	نشانهٔ خطوط مستقیم و قائم بافت اطراف	معماری پارتی و ساسانی
	هنرهای معاصر لایهٔ منظر-۴ ایران باستان لایهٔ منظر-۴	معنا-زیباشناسی	استفاده از عناصر خاص در کالبد	یادآوری مؤلفه‌های تشکیل‌دهندهٔ معماری ایرانی اسلامی و تقویت آرامش و آسایش	تعلق به مکان، معماری ایرانی اسلامی، هویت‌سازی

فهرست منابع

• اکبری، علی‌اکبر و بذرافکن، کاوه و تهرانی، فرهاد و سلطان‌زاده، حسین. (۱۳۹۶). بازشناسی نگرش به زمینه در بناهای ساخته شدهٔ میدان مشق تهران در دورهٔ پهلوی اول. *فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات شهر ایرانی اسلامی*، ۸ (۳۰)، ۱۴-۵.

• اکو، امبرتو. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی* (ترجمهٔ پیروز ایزدی). تهران: ثالث.

• باقری، سحر و عینی‌فر، علیرضا. (۱۳۹۲). تدقیق و تحدید حوزهٔ شمول و نمود نشانه‌ها در معماری. معماری و شهرسازی *آرمان‌شهر*، ۹(۱۷)، ۱-۱۰.

• بانی‌مسعود، امیر. (۱۳۹۰). *معماری معاصر ایران (در تکاپوی بین سنت و مدرنیته)*. تهران: هنر و معماری قرن.

• پورجعفر، محمدرضا و منتظرالحجه، مهدی. (۱۳۸۹). *نشانه‌های شهری: تعاریف، گونه‌شناسی، مکان‌یابی، برنامه‌ریزی و طراحی*. تهران: نشر طحان.

• پورجعفر، محمدرضا؛ صادقی، علی‌رضا و یوسفی، زاهد. (۱۳۸۷). بازشناسی اثر معنا در جاودانگی مکان؛ نمونهٔ موردی: روستای هورامان تخت کردستان. مسکن و *محیط روستا*، ۲۸ (۱۲۵)، ۲-۱۷.

• توکلی نیا، جمیله؛ صرافی، مظفر و دستواره، فرشته. (۱۳۹۶). تحلیل تطبیقی رهیافت های مرتبط با شهر ایرانی-اسلامی. *فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات شهر ایرانی اسلامی*، ۷ (۲۸)، ۲۰-۵.

• تقی‌زاده، علیرضا و تقوایی، ویدا. (۱۳۹۸). محوربندی فضایی سیر تجلی وحدت در کثرت در معماری خانه‌های سنتی شوشتر نمونه موردی خانه امین زاده و خانه گازر. هویت *شهر*، ۱۳(۴)، ۹۱-۱۰۸.

• حیدری، شاهین. (۱۳۹۵). *درآمدی بر روش تحقیق در معماری با نگرشی تحلیلی بر پایان‌نامه نویسی معماری*. چاپ سوم، ویرایش سوم، تهران: ناشر کتاب فکر نو.

• حق‌جو، امیر؛ سلطان‌زاده، حسین، تهرانی، فرهاد و آیوازیان، سیمون. (۱۳۹۸). گرایش‌ها و رویکردهای نظری معماری بناهای دولتی و حکومتی دورهٔ پهلوی اول و دوم. *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۵(۳۴)، ۱۵۴-۱۷۰.

• حمه‌جانی، یوسف؛ بایزیدی، قادر و سحابی، جلیل. (۱۳۹۶). مطالعهٔ کیفی دلالت‌های معنایی معماری هورامان تخت از منظر نشانه شناسی. *ماهنامه علمی-پژوهشی باغ نظر*، ۱۴(۵۷)، ۴۵-۶۲.

• خانی‌زاد، شهریار. (۱۳۹۱). *طراحی موزه در ایران و جهان (اصول و مبانی معماری و طراحی داخلی)*. تهران: هنر و معماری قرن.

• دانشگرمقدم، گلرخ؛ بحرینی، سیدحسین و عینی‌فر، علیرضا. (۱۳۹۰). تحلیل اجتماع‌پذیری محیط کالبدی متأثر از ادراک طبیعت در محیط انسان‌ساخت. *هنرهای زیبا-معماری و شهرسازی*، (۴۵)، ۲۵-۳۶.

• دباغ، امیرمسعود و مختاباد امرئی، سید مصطفی. (۱۳۹۳). چارچوبی نوین برای خوانش مساجد تهران معاصر. *نقش جهان*. ۴(۲)، ۲۹-۴۲.

• دباغ، امیرمسعود. (۱۳۹۴). خوانش معماری از منظر نشانه‌شناسی. *اطلاعات حکمت و معرفت*، ۱۰(۶)، ۲۲-۱۷.

• دیانت، فرشته. (۱۳۹۵). بررسی اهمیت نشانه‌شناسی(دلالت معنایی) در عکس‌های مفهومی. *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، (۴)، ۷۱-۸۴.

• راد، محمدمهران و قبادیان، وحید. (۱۳۹۷). مطالعهٔ تطبیقی ساختار معماری موزهٔ ملی ایران باستان و کشف رابطهٔ آن با کاخ تیسفون. *ایوان چهارسو*، (۳)، ۱۰۶-۹۳.

• رضوی‌فر، املی و غفاری، حسین. (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی پیرس در پرتو فلسفه، معرفت‌شناسی و نگرش وی به پراگماتیسم. *فلسفه*، ۳۹(۲)، ۵-۳۶.

• روشن، محبوبه و شیبانی، مهدی. (۱۳۹۳). نشانه‌شناسی و معنایابی مفاهیم عرفان‌شناختی در معماری و شهرسازی با تلفیق «عرفان اسلامی و رمزگان امبرتو اکو» موردپژوهی: معماری صفوی مکتب اصفهان. *مدیریت شهری و روستایی*، (۳۸)، ۱۵۱-۱۷۲.

• سخاوت‌دوست، نوشین و البرزی، فریبا. (۱۳۹۷). تأملی بر نشانه‌شناسی فضاهای ورودی خانه‌های دورهٔ قاجار شهر قزوین از دیدگاه فردینان دو سوسور، چارلز سندرس پیرس و امبرتو اکو. هویت *شهر*، ۱۲(۳۴)، ۷۹-۶۹.

• سعیدی‌رضوانی، نوید؛ دانش‌پور، حمیدرضا و دانش‌پور، امیررضا. (۱۳۹۲). نگاهی جدید به عوامل مؤثر بر دسترسی (مطالعهٔ موردی: شیراز، محلهٔ معالی‌آباد و ملاصدرا). *پژوهش‌های جغرافیای انسانی*، ۴۶(۱)، ۲۱۵-۲۳۶.

• سلیمانی، محمدرضا؛ اعتصام، ایرج و حبیب، فرح. (۱۳۹۲). بازشناسی مفهوم و اصول هویت در اثر معماری. هویت شهر، ۱۰(۲۵).

• شعله، مهسا. (۱۳۸۸). روش‌شناسی تحلیل حوزه‌های نشانه-معنایی شهر. *هنرهای زیبا-معماری و شهرسازی*، ۳۹(۵)، ۱۰۱-۱۱۶.

• قائمی‌نیا علیرضا. (۱۳۸۵). امکان و چگونگی علم دینی نشانه‌شناسی و فلسفهٔ زبان. ذهن، (۲۷)، ۳-۲۴.

• قدمی، مصطفی؛ ملکشاهی، غلامرضا؛ اکبری‌مهام، امیر و محسنی، ایرج. (۱۳۹۰). بررسی کیفیت کالبدی و کارکردی مبادی ورودی شهر، نمونهٔ مورد مطالعه: شهر بابلسر. *جغرافیا و توسعه*، ۹(۲۱). ۱۸۱-۱۹۷.

• کامل نیا، حامد و مهدوی نژاد، محمد جواد. (۱۳۹۵). *آشنایی با معماری معاصر از شرق تا غرب بررسی مبانی مفاهیم و ریشه‌های شکل‌گیری آن*. چاپ پنجم، تهران: علم معمار رویال.
• کارتر، پیتر. (۱۳۸۶). *میس وندرو* (ترجمهٔ امیرحسین هاشم زاده). تهران: خاک.
• ماهان، امین و منصوری، سیدامیر. (۱۳۹۵). مفهوم منظر با تأکید بر نظر صاحبنظران رشته‌های مختلف. *باغ نظر*، ۱۴(۴۷)، ۱۷-۲۸.
• مثنوی، محمدرضا و وحیدزادگان، فریبا. (۱۳۹۳). بازآفرینی نظام مفهوم و معنای باغ ایرانی در باغشهر ایرانی-اسلامی. *نقش جهان*، ۴(۱)، ۲۷-۳۵.
• مرادی، خدیجه و رضایی شریف‌آبادی، سعید. (۱۳۹۷). نشانه‌شناسی و اف.آر.بی.آر. *مطالعات کتابداری و علم اطلاعات*، ۱۰(۲۳)، ۱-۱۴.
• معین، محمد. (۱۳۸۴). *فرهنگ دوجلدی معین*. تهران: آدانا (چاپ پارس نوین).
• مؤمنی، کوروش و مسعودی، زهره. (۱۳۹۵). رابطهٔ فرهنگ و معماری (با بررسی موزهٔ هنرهای معاصر تهران). *جلوهٔ هنر*، ۸(۱)، ۶۷-۸۳.
• میرغلامی، مرتضی؛ شهانقی، امیرواعظ و رباطی، محمدبشیر. (۱۳۹۱). نشانه‌شناسی شهری و نقش آن در خوانایی و شناسایی محیط؛ مطالعهٔ موردی: محلهٔ نازی‌آباد تهران. *نقش جهان*، ۳(۱)، ۳۱-۴۲.
• میرمقتدایی، مهتا؛ موسویان، سید محمدفرید و گماریان، پیمان. (۱۳۹۴). مقایسهٔ تطبیقی جایگاه مبحث انرژی در سیستم برنامه‌ریزی شهری آلمان و ایران. *باغ نظر*، ۱۳ (۴۳)، ۹۱-۱۰۰.
• نژادابراهیمی، احد؛ قره‌بگلو، مینو و وفایی، سیدمسعود. (۱۳۹۷). عوامل مؤثر بر ارتباط و نشانه‌شناسی در معماری (مطالعهٔ موردی: مسجد کبود تبریز). *جاویدان خرد*، ۱۵(۳۴)، ۱۷۹-۲۰۲.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
احمدی، ادیب و احمدی، محمد آزاد. (۱۴۰۲). بررسی تطبیقی معماری دورهٔ پهلوی اول و دوم از منظر نشانه‌شناسی و معناشناسی (مطالعات موردی موزهٔ ایران باستان و موزهٔ هنرهای معاصر). *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۱(۳۹)، ۵-۲۲.

DOI:10.22034/JACO.2023.365999.1267
URL: http://www.jaco-sj.com/article_166714.html