

خوانش معماری به مثابه متن با رویکرد نشانه‌شناسی ساخت‌گرا (نمونه‌موردی: مرکز فرهنگی - سینمایی دزفول)

آلاله سامیر*^۱، سید امیرحسین گرکانی^۲، مریم چشمه قصابانی^۳

۱- دانشجوی دکتری معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد پردیس

۲- استادیار گروه معماری، واحد پردیس، دانشگاه آزاد اسلامی، پردیس، تهران

۳- استادیار گروه معماری، واحد پردیس، دانشگاه آزاد اسلامی، پردیس، تهران

*Alalehsamir@gmail.com

ارسال: تیر ماه ۹۹ پذیرش: مرداد ماه ۹۹

چکیده

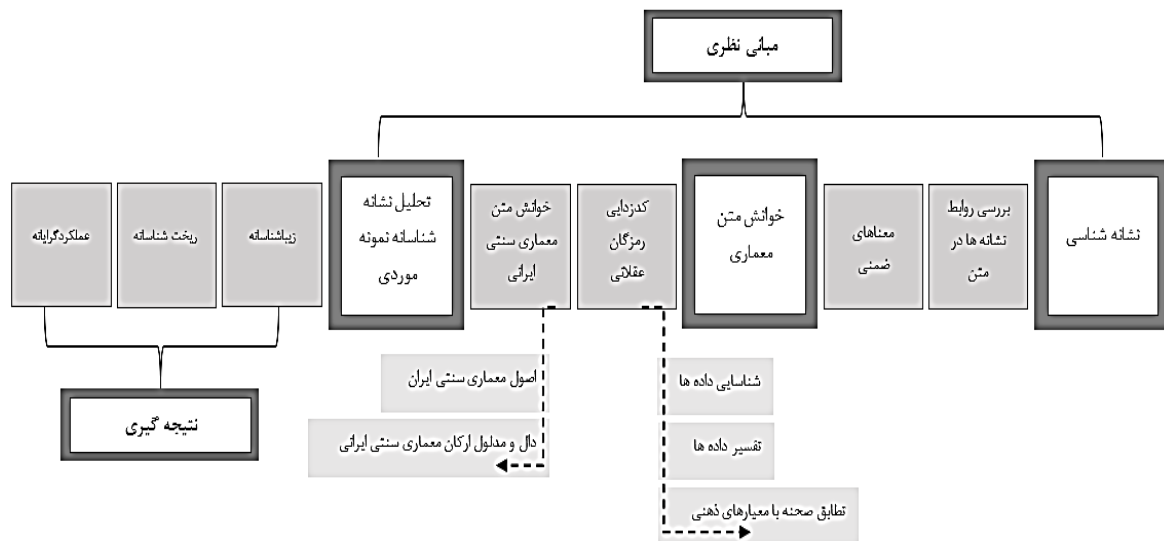
معماری سنتی ایران همواره دربرگیرنده مضامین والایی بوده و آن‌ها را به صورت رمزگانی پنهان در خود جای داده است. این معماری وسیله‌ای برای درون‌جویی و مکاشفه است و آرامش را با خود به همراه دارد؛ حال آنکه معماری معاصر ایران با فاصله گرفتن از ارزش‌های سنتی، هرچه بیشتر به آشفتگی و سردرگمی می‌رسد. شاید علت این فاصله، ناتوانی در درک ارزش‌ها و معنای درونی عناصر گذشته باشد. آشکارسازی معانی این رمزگان به روش‌های تأویل‌نیازمند است و نشانه‌شناسی یکی از آن‌هاست. این پژوهش در پی پاسخ به سؤالات ۱- چگونه نشانه‌شناسی ساخت‌گرا در تأویل معنا عمل می‌کند؟ ۲- چگونه بنای معاصر می‌تواند حامل معنای درونی باشد؟ شکل گرفته و بر آن است تا با بیرون‌کشیدن عمق مفاهیم معماری سنتی از دل بنایی معاصر و دریافتن ارتباط این دو به شناخت بیشتر توأمان معماری سنتی و معاصر ایران کمک کند. بدین منظور با زاویه دید نشانه‌شناسانه به هنر معماری و بالأخص اثری از معماری معاصر ایران پرداخته است. مرکز فرهنگی سینمایی-دزفول به عنوان یکی از نمونه‌های این معاصر که نگاهی به هنر و معماری پر رمز و راز سنتی ایران دارد و از ساختاری مفهومی و قابل تأویل برخوردار است، انتخاب و از سه منظر زیباشناسانه، عملکردگرایانه و ریخت‌شناسانه با رویکرد نشانه‌شناسی ساخت‌گرا، مورد تأویل قرار گرفته است. اصول و مبانی نشانه‌شناسی ساخت‌گرا، تبیین و با معماری سنتی ایران به مثابه یک متن تطبیق داده شد. سپس، معنای ضمنی برخی از مهم‌ترین عناصر معماری سنتی، تفسیر شد و به عنوان جزیی از بافت متن در کنار سایر نمادها و نشانه‌های مرکز فرهنگی-سینمایی دزفول، تحلیل گردید. نتایج به دست آمده نشان داد که اکثر نمادها، نشانه‌ها و عناصر معماری سنتی حاوی مضامین و معانی عرفانی است. پژوهش حاضر از نوع کیفی بوده و ابزار گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای تهیه شده است. همچنین روش تحلیل با استفاده از استدلال قیاسی و استنتاجی صورت گرفته است.

کلمات کلیدی: نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی ساخت‌گرا، خوانش معماری، معماری سنتی ایرانی.

۱- مقدمه

از هر سو و با هر نگاهی که تا به امروز به معماری ایران شده است، آن را حامل معنی و قابل تأمل دانسته‌اند. به دلیل عمق مفاهیم و معنای درونی این معماری، به علمی جهت تفسیر و برداشت مناسب از آن نیاز است. علمی که بتواند آن را بشکافد، لایه‌های درونی‌اش را آشکار سازد، به ادراک آن‌ها به خودی خود بپردازد و مفهوم ارتباطشان را در کنار یکدیگر تأویل کند تا شناخت آن آسان‌تر

گردد. از آنجایی که «هر چیزی دارای معانی برونی و نیز درونی است و مکمل هر صورت خارجی واقعیتی درونی است که ذات نهانی و درونی آن است. باطن جنبه ذاتی یا کیفی است که همه چیزها دارند. برای شناخت به تمام معنی این مظاهر و تجلیات الهی از درونی و برونی، با محسوسات و معقولات، باید بتوانیم آن‌ها را به اصلشان بازگردانیم. این کار به کمک تأویل میسر می‌شود» [۱]. به دلیل آنکه نشانه‌شناسی، راهی به سوی دریافت معانی و رسیدن به سرمنشأ معنا در یک چیدمان یا گفتار است و معماری نیز خود نوعی زبان است که مفاهیم نهانی را با استفاده از ابزارهایی مثل حالت و شکل فرم، تزیینات و عملکرد بیان می‌کند، نشانه‌شناسی اهمیت می‌یابد. «آنچه که برای نشانه‌شناسی مهم است رابطه همزمانی نشانه‌هاست. در یک کلام، ساخت گرای به دنبال دستور زبان در متن ادبی، معماری، ساختار شهری، موسیقی و غیره است» [۲]. در معماری معاصر ایران، سردرگمی، تناقضات، عدم یکپارچگی و پریشانی افکار در طراحی مشاهده می‌گردد. این در حالی است که جدایی از تاریخ و گذشته این مرز و بوم و عدم شناخت کافی از شیوه‌ها و اصول هنر و معماری آن، در پدید آمدن وضع امروز نقشی مهم داشته است. به همین جهت، شناخت مفاهیم معماری سنتی اهمیت می‌یابد. ضرورت پژوهش حاضر نیز در اینجاست که سعی دارد با بیرون کشیدن عمق مفاهیم معماری سنتی از دل بنایی معاصر و دریافتن ارتباط این دو به شناخت بیشتر توأمان معماری سنتی و معاصر ایران کمک کند. همان گونه که احمدی نیز اذعان می‌دارد: «معماری سنتی ایران، به واسطه نوع نگرش به انسان و محیط زمینه ارزشمندی دارد که با نگرش به ویژگی‌های بنیادین این معماری می‌توان آن‌ها را در معماری معاصر به کار برد» [۳]. در این پژوهش به منظور تطبیق یافته‌های حاصل از رویکرد نشانه‌شناسی با معماری ابنیه معاصر، یک نمونه موردی انتخاب گردید و مورد تفسیر قرار گرفت. از دلایل انتخاب مرکز فرهنگی- سینمایی دزفول به عنوان نمونه موردی می‌توان دلایلی مانند، صراحت استفاده از نمادها و نشانه‌ها برای بیان مفاهیم معماری سنتی ایران و به کارگیری مناسب آن‌ها، ارزیابی شایستگی این بنا از سوی همایش دوسالانه کشور نوژ در سال ۱۹۹۸ میلادی تحت عنوان طرح منتخب، ذکر کرد. با این فرضیات، پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به دو پرسش زیر است: ۱- چگونه نشانه‌شناسی ساخت‌گرا در تأویل معنا عمل می‌کند؟ و ۲- چگونه یک بنای معاصر می‌تواند حامل معانی درونی باشد؟ شکل زیر، ساختار پژوهش را نشان می‌دهد.

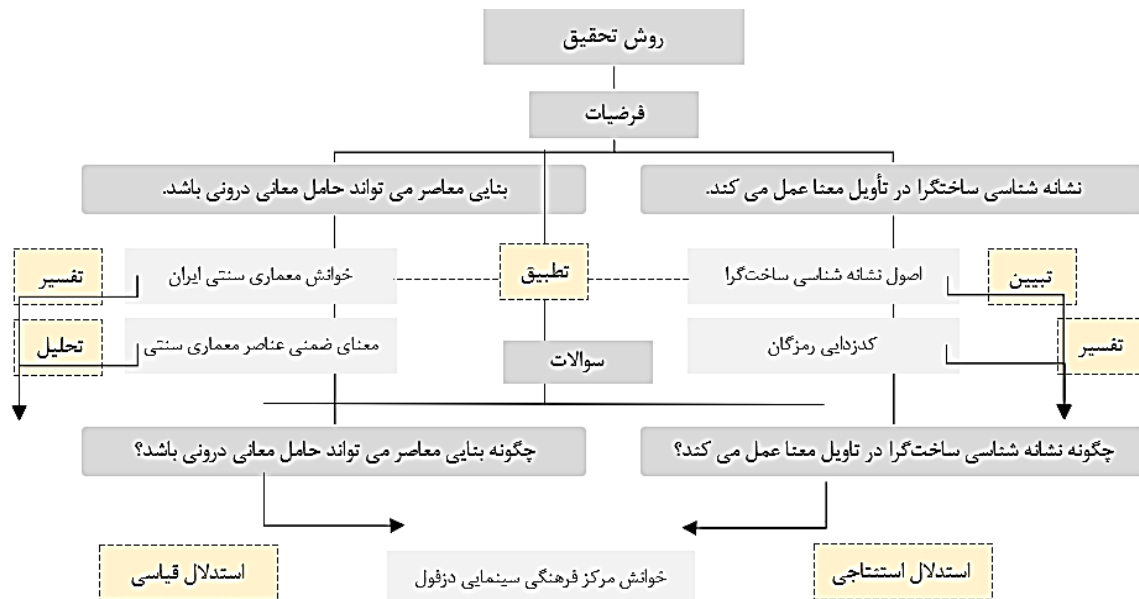


شکل ۱- ساختار پژوهش

۲- روش تحقیق

پژوهش حاضر از نظر ماهیت بنیادی نظری و از نظر روش‌شناسی کیفی-تفسیری می‌باشد. جمع‌آوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و روش تحلیل با استفاده از استدلال قیاسی و استنتاجی صورت گرفته است. به این صورت که پس از تبیین اصول و مبانی نشانه‌شناسی ساخت‌گرا و تطبیق آن با معماری به مثابه یک متن، سعی شده تا تفسیری از خوانش معماری سنتی ایران صورت گیرد. این کار از طریق کدزدایی رمزگان صورت گرفته که خود شامل شناسایی رمزگان و تفسیر آن‌ها برای دستیابی به معنای ضمنی عناصر معماری سنتی ایرانی است. در نهایت نیز، این تفاسیر از عناصر معماری سنتی در کنار نمادها و نشانه‌های مرکز فرهنگی سینمایی دزفول، متن

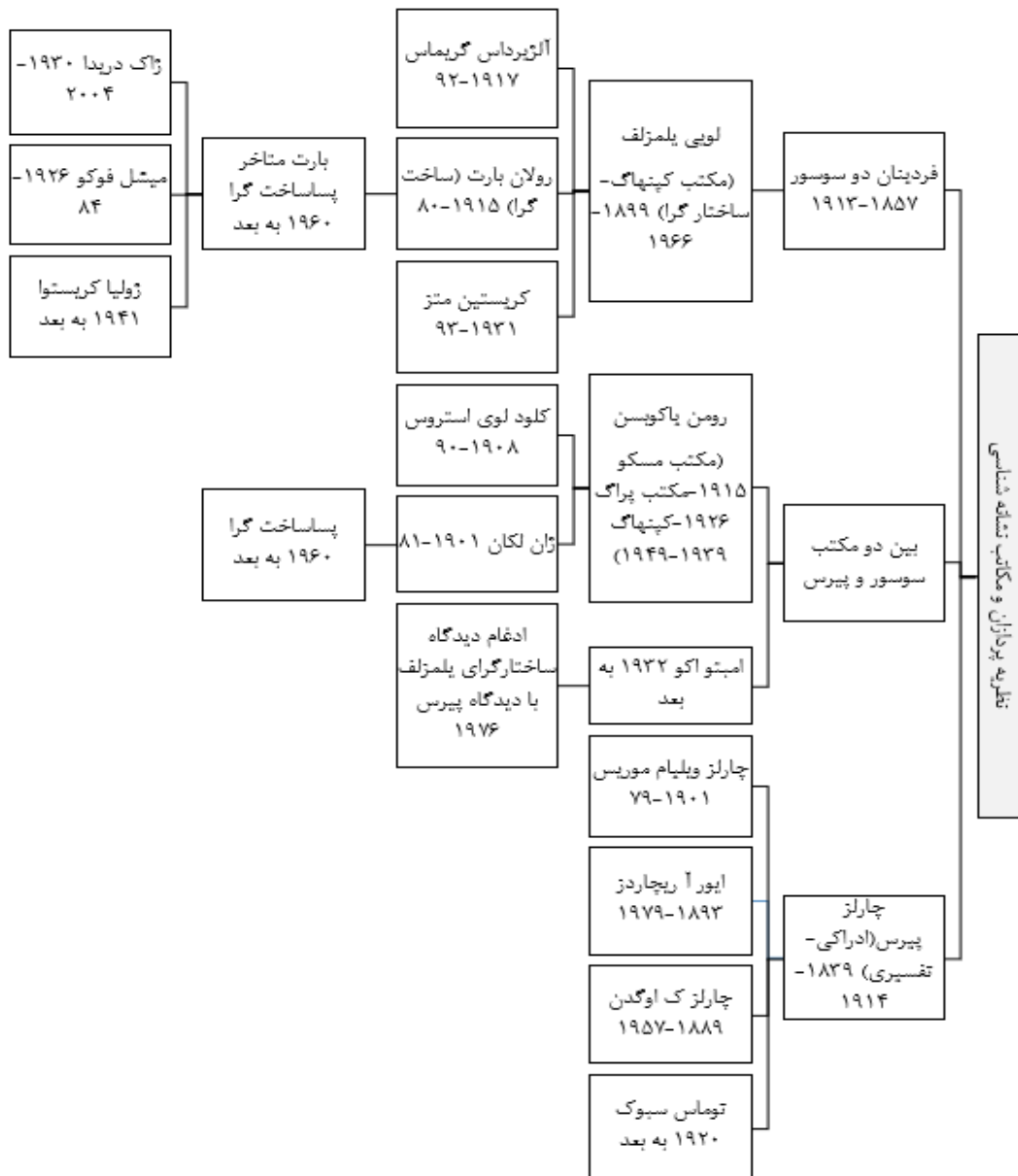
جدیدی را تشکیل می دهند که تأویل آن‌ها از طریق تفسیر و تحلیل صورت می گیرد. شکل ۲، روش تحقیق پژوهش حاضر را نشان می دهد.



شکل ۲- روش تحقیق پژوهش حاضر

۳- پیشینه پژوهش

در حقیقت ما در جهانی از نشانه‌ها زندگی می کنیم که معمولاً این نشانه‌ها شفاف‌اند و اعمال ما در خوانش آن‌ها پنهان می شود. نشانه‌ها در تعیین دادن به واقعیات کارکردهایی ایدئولوژیک دارند. روش نشانه‌شناسی به جای استفاده از روش‌های کمی، به دنبال کشف لایه‌های زیرین معنا و معنای پنهانی است. «در حال حاضر نشانه‌شناسی به مطالعات فرهنگی بسیاری وابسته شده است، درحالی که تحلیل محتوایی به خوبی در مسیر اصلی سنت پژوهش علمی جامعه‌شناختی جا باز کرده است» [۴]. «نشانه‌شناسی را می توان نظامی از دلالت‌ها تلقی نمود، زیرا که موجد ساختاری زبان گونه‌اند. به طور کلی محورهای همنشینی و جانشینی، خود ساختار زبان را جهت می‌بخشند و حضور آن‌ها، نظامی از دلالت‌ها را که ریشه در قواعد ترکیبی تداعی و تقابل دارند به وجود می آورد. این قواعد ترکیب که از لحاظ اجتماعی مناسب به نظر می‌رسند، اما دارای ماهیتی ارتجالی هستند، رمزگان نام می‌گیرد» [۵]. هرگاه نشانه‌ای انتخاب شد و در کنش ارتباطی واقعی (یعنی در بستر یک گفت‌وگو) به کار رفت، حتی اگر به ظاهر یک نشانه منفرد باشد، دیگر متن است، یا به عبارت بهتر، لایه‌ای از یک متن است، نه نشانه؛ زیرا علاوه بر آنکه از رمزگان، ارزش نشانه‌ای می‌گیرد، در تعامل با دیگر لایه‌های متنی هم‌نشین، معنی گفت‌وگویی می‌یابد [۶]. علاوه بر وجود رمزگان فنی و حسی در فرآیند کلی ارتباط انسان و بنا، این دو رمزگان در نمایه‌ها و شمایل و نمادها نیز قابل بررسی هستند. شکل ۳، نظریه پردازان و مکاتب نشانه‌شناسی را به نحو مختصر نمایش می دهد.



شکل ۳- نظریه پردازان و مکاتب نشانه‌شناختی در یک نگاه [۷]

نشانه‌شناسی، گستره وسیعی از حوزه‌های معنایی و کاربردی را شامل می‌شود که تحت عنوان سبک‌ها و رویکردهای گوناگون، توسط اندیشمندان، زبان‌شناسان و فیلسوفان تفسیر و به کار گرفته شده است. همچنین معنای نشانه و حوزه در برگیری آن در مکاتب مختلف نشانه‌شناسی، از دید نظریه پردازان مختلف، تعاریف گوناگونی دارد. در جدول ۱، تعریف نظریه پردازان از نشانه‌شناسی و نشانه و همچنین حوزه هریک از آن‌ها مشخص شده است:

جدول ۱- نشانه از دید نظریه پردازان

مکتب	تعریف نشانه‌شناسی و حوزه نظریه پرداز	نظریه پرداز
کپنهاگ- ساخت‌گرا	۱-دانشی که به مطالعه نقش نشانه‌ها به مثابه بخشی از زندگی اجتماعی می پردازد [۸]. ۲-نشانه زبانی: واحد زبان و از پیوند اختیاری دال و مدلول ساخته شده است. ۳-دال تصویری است که از صوت در ذهن ما پدید آمده و مدلول، تصویری است که از مصداق خارجی در ذهن ما جا گرفته است [۹]. ۴-عامل فرهنگی، بین دال و مدلول وحدت ایجاد می کند.	فردینان دو سوسور

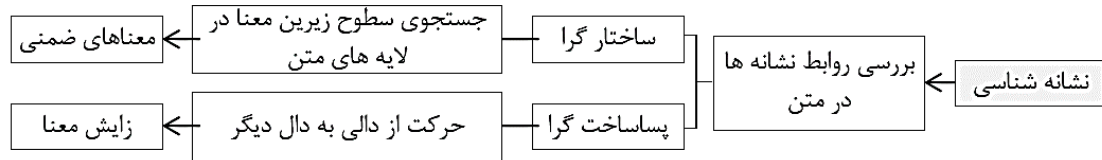
کاربرد شناختی	۱- نظریه صوری نشانه‌ها که با منطق ارتباط نزدیکی دارد [۱۰]. ۲- نمود نشانه به چیزی غیر از خود اشاره می‌کند، دوم آنچه نشانه را پدید آورده و سوم تعبیر نشان [۱۱]. ۳- آنچه که خصلت اصلی علم را تشکیل می‌دهد، فهم و شناخت جهان بیرونی است [۱۲].	چارلز ساندروز پیرس
	۱- سه نقش برای نشانه قائل است: نماد، نشان، به کار رفتن در نقش علامت ۲- الگوی ارغنون بولر را می‌توان به نظام‌های نشانه‌شناختی مختلف تعمیم داد [۱۳].	بولر
ساخت‌گرا	۱- نشانه، متعلق به قلمرو انتزاعی لانگ است. در کنش ارتباطی واقعی (یعنی در پارول) فقط با متن روبه‌رو هستیم. ۲- نشانه، از رابطه افتراقی و در درون یک نظام نشانه‌ای انتزاعی و اجتماعی ارزش می‌یابد، اما این نظام، نظامی از امکانات است و از جنس متن نیست [۱۴].	فرزان سجودی
ساخت‌گرا- پساساخت‌گرا	۱- نشانه‌ها خود به استلزامات خاص فرهنگی اشاره دارند (دلالت استلزامی). ۲- نشانه خود می‌تواند به دلالت‌کننده تازه‌ای برای نشانه دیگر تبدیل شود. او این دلالت را نشانه مرتبه دوم می‌نامد [۱۵].	رولان بارت
نشانه‌شناسی پاریس	۱- علاوه بر گفتمان روایی، گفتمان علوم اجتماعی و علوم انسانی نیز واجد اهمیت هستند. ۲- شش واحد را در عامل نحوی و معنایی خود مطرح نمود: ۱. فرستنده پیام ۲. گیرنده پیام ۳. موضوع پیام ۴. یاری دهنده ۵. مخالف ۶. قهرمان. ۳- هر داستان از تعدادی قاعده و یا دستور و هر قاعده نیز از تعدادی الگو که گریماس آن‌ها را الگوی کنش می‌نامد به وجود آمده است [۱۶].	آلن ژیرداس گریماس
پساساخت‌گرا	معنای نشانه در بافت اجتماعی به کار رفته، به وجود می‌آید [۱۷].	ولوشینف
کاربردشناختی	موضوعاتی که به لحاظ سنتی ماهیت فلسفی دارند. (نشانه‌شناسی محض و توصیفی) [۱۸].	ویلیام موریس
ساخت‌گرا	نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود سروکار دارد [۱۹]. ۱- نشانه برای انتقال دانسته‌هایی که فردی می‌شناسد و می‌خواهد دیگران نیز آن را بشناسند. ۲- فرآیند ارتباط: منبع-فرستنده-کانال-پیام-گیرنده [۲۰].	امبرتو اکو
	ساخت‌گرا	۱- نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیا ظاهر شوند. ۲- بررسی نشانه‌ها به عنوان بخشی از نظام‌های نشانه‌ای مثل یک رسانه یا ژانر [۲۱].
پساساخت‌گرا	بخشی از زندگی اجتماعی، نوعی دانش، درک و دریافت پدیده‌های جهان [۲۲].	محمد ضیمران
ساخت‌گرا	«تعبیر q از طریق p نوعی فرآیند مغزی-ذهنی، برحسب شباهت، علت یا قرارداد است که نشانه را به ترتیب به شمایل، نمایه یا نماد مبدل می‌سازد. تعبیر شمایل حسی، تعبیر نمایه عقلی است و تعبیر نماد وضعی است و برحسب ادراکات حسی یا استنتاج‌های عقلی صورت نمی‌پذیرد» [۲۳].	کوروش صفوی
	۱- نسبت نشانه‌ها با یک ساختار و یک زبان زیرین. ۲- بررسی کنش‌های انسانی و اُبژه‌های عالم را به عنوان نشانه‌هایی درون یک نظام موضوعی [۲۴].	امیرعلی نجمیان

ارائه و استفاده این تعاریف، به ایجاد شیوه‌های متفاوتی در این حوزه منجر شد که تاریخ سبک‌شناسی و مکاتب مختلف نشانه‌شناسی را تشکیل داد. به عنوان مثال می‌توان به نشانه‌شناسی ساختارگرا و پاساساخت‌گرایی اشاره کرد.

۴- نشانه‌شناسی ساخت‌گرا و پاساساخت‌گرا

«نشانه‌شناسی ساختارگرا به دنبال نگاه کردن به پشت یا زیر سطح مشاهده‌پذیرها به منظور کشف سازماندهی متضمن پدیده‌هاست. کشف سطوح زیرین آن جنبه‌های سطحی که مربوط به سازماندهی ساختاری آشکارتر یک متن یا رمز می‌باشند، همواره مشکل‌تر است.» [۲۵]. روند خوانش متن در پاساساخت‌گرایی، حرکت از دالی به دال دیگر است. دلالت دیگر نتیجه سنتز گونه ارتباط دال و مدلول به هم پیوسته‌ای نیست و هر کنش خواندن دلالت‌های تازه‌ای در متن نمایش می‌دهد و از این‌رو خوانش همیشه خوانش اشتباه

تلقی می‌شود و معنی در زایش دایم است. دوام حیات نشانه‌شناسی، به عنوان یک روش، به اعتقاد نجومیان به انعطافی باز می‌گردد که در روش‌های نشانه‌شناسی در این دوران با آن روبه‌رویم. به بیان دیگر، «این تعریف که نشانه‌شناسی، بررسی روابط نشانه‌ها در متن است، در رویکرد پساساخت‌گرا نیز مشروعیت دارد و در اینجا منتقد فقط با ارتباطی منطقی یا بیانی علمی مواجه نیست. متن، فقط بافتی متشکل از دال‌هاست که با تکثیر خود، بازنمایی بی‌پایانی را نمایش می‌دهد. متن، در موقعیت بی‌اطمینانی حرکت می‌کند که پایان و ختمی بر آن متصور نیست» [۲۶]. شکل ۴، تفاوت میان این دو رویکرد را نشان می‌دهد:

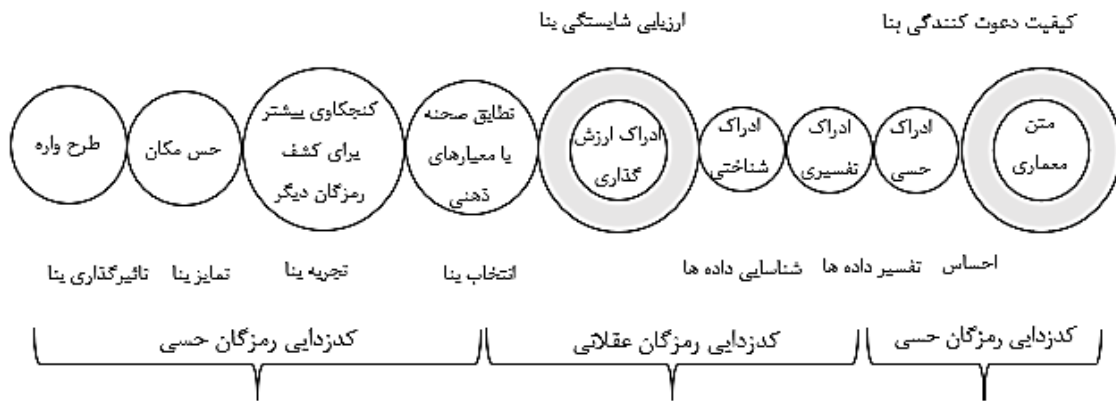


شکل ۴ - تفاوت خوانش متن در مکاتب مختلف نشانه‌شناسی

این نظام را «می‌توان به مثابه نوعی برگردان سازی از یک ساختار به ساختار متفاوت دیگری تلقی نمود. بنابراین در آنچه به دنبال خواهد آمد می‌توان از آن‌ها با واژه رمزگذاری یاد کرد. نقش نظام‌های پردازشی برقراری سلسله مراتب عناصری است که از دو ساختار از پیش بازنمود شده انتخاب شده‌اند» [۲۷]. این امر در آثار هنری نیز صدق می‌کند؛ برای مثال می‌توان به نقاشی اشاره کرد که در آن یک رنگ در فرآیند نقاشی از سطح فرودست به سطح والایی از معنا ارتقا می‌یابد. نظام رمزگذاری پردازشی از این نوع بر یک محدوده معنایی خاص در یک عالم پر از توانایی‌های بالقوه معنایی تأکید دارد که بخش اعظم آن در یک موقعیت مفروض بلاثر باقی می‌ماند.

۵- مجراهای ارتباطی و متن معماری

از آنجایی که پدیده‌های فرهنگی متشکل از نشانه‌ها هستند و پدیده قبل از هر چیز با مسأله ارتباط سرو کار دارد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که به طور کلی، تمامی پدیده‌های فرهنگی از دید نشانه‌شناختی قابل بررسی بوده و با استفاده از اصول و قواعد نشانه‌شناسی می‌توان به تحلیل آن‌ها پرداخت [۲۸]. امبرتو اکو مدعی است که حقایق و امور فرهنگی جملگی مسأله ارتباط را مطرح می‌کنند. اگر بگوییم مراد از ارتباط، انتقال اطلاعات بین دو فرد است، در این صورت ما بدواً با نشانه‌ها و علائم سرو کار پیدا می‌کنیم. این نشانه‌ها در قلمرو هنر، گاهی در تصاویر قابل جست‌وجو است [۲۹]. تجربه باواسطه، خوانش اطلاعات رمزگذاری شده نمادین مثل مشاهده فیلم یا خواندن کتاب است، یعنی اطلاعاتی که به وسیله یک رسانه (یک واسطه) منتقل می‌شوند. طبق تعریف رسانه ابزاری است که کارکرد ارتباطی دارد [۳۰]. «ارتباط عبارتست از فراگرد انتقال پیام، از سوی فرستنده برای گیرنده، مشروط بر آن که در گیرنده پیام مشابه معنی با معنی مورد نظر فرستنده پیام ایجاد شود» [۳۱]. ارتباطات گوناگونی که بین مخاطبان و اثر معماری شکل می‌گیرد همگی، مشتق از اولین و کلی‌ترین ارتباط اثر معماری و انسان هستند؛ بنابراین، اگر بنا بر مخاطب نخستین ارتباط را برقرار نکنند، نمی‌توان انتظار داشت که ارتباطات دیگری که زیرمجموعه این ارتباط هستند، موفقیت‌آمیز باشند. نخستین ارتباط، ارتباطی حسی است که عمدتاً از طریق بینایی صورت می‌گیرد. پس از ارتباط بصری، فرآیند ارتباطی ادراک، شناخت و رفتار به وقوع می‌پیوندد که هنگام برقراری هر کدام از این ارتباطات، کدزدایی حسی و عقلانی رمزگان صورت می‌گیرد. اگر بخواهیم در یک خط زمانی، این ارتباطات را به صورت منفرد نشان دهیم، نموداری به شکل زیر حاصل می‌گردد:



شکل ۵- ارتباطات انسان و بنا [۳۲]

۶- خوانش متن معماری سنتی ایران

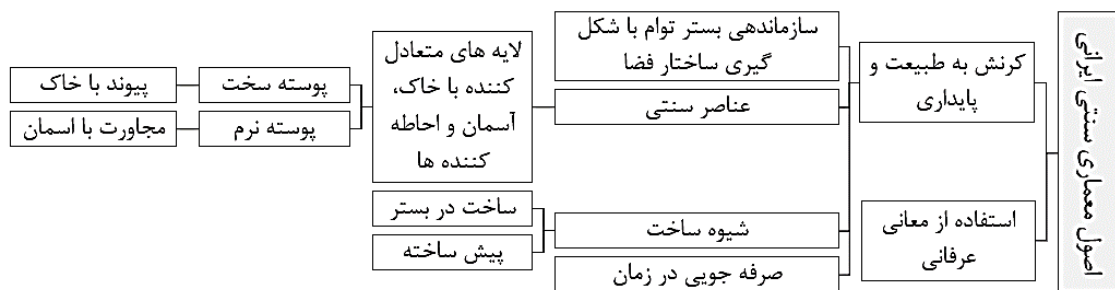
از آنجایی که معماری زبانی بین خالق طرح و مخاطبان است که از طریق بازنمایی کالبد، پیامی مبتنی بر مفاهیم و ایده‌های طراح را منتقل ساخته و این گونه به بیان ایده‌های خالق خود می‌پردازد، نظام آن که روند شکل‌گیری اجزایش است، مانند ترکیب بندی شکل، سطح، فرم و پلان را می‌توان مشابه با نظام زبان دانست [۳۳]. سوزان لانگر فیلسوف بحثی در این مورد دارد که «گرچه رسانه‌های بصری مثل عکاسی، نقاشی و طراحی دارای خطوط رنگ‌ها، سایه روشن‌ها، اشکال، تقارن‌ها و مانند این‌ها هستند که قابل انتزاع و ترکیب پذیر می‌باشند و درست همانند واژه‌ها ممکن است به صورت یک ترکیب بندی، مثل یک ترکیب پیچیده وجود داشته باشند» [۳۴]. اگر دستور زبان را لانگ و استفاده از آن را پارول بدانیم، هر بنا یک پارول یا گفتمان جدید در نظام معماری می‌باشد. نشانه‌شناسی نه فقط با ارتباطات (نیت‌مند)، بلکه با انتصاب معنا به هر چیزی در جهان سروکار دارد [۳۵]. هر اثر هنری به دلیل خاص بودن، از یک معنای قراردادی برخوردار است که این معنای قراردادی، قابل تفسیر و تعبیر توسط مخاطبان می‌باشد [۳۶]. جدول بعد، تفسیر نشانه‌شناسانه عناصر سنتی به کار رفته در معماری گذشته ایران را نشان می‌دهد. لازم به ذکر است که این موارد در مرکز فرهنگی-سینمایی دزفول نیز رعایت شده است.

جدول ۲- تفسیر نشانه‌شناسانه عناصر سنتی در پوسته سخت و نرم

عناصر سنتی	پیوند با آسمان	فضا	پیوند با خاک
در	۱- شفافیت در پوسته [۳۷] ۲- هویت و ارزش های جهان در پشت پرده با حضور اشیا یا عناصر معماری، با کنایه مطرح می‌شوند [۳۸] ۳- انتقال سیال بینش-جان-فرم، الهامی ناشی از نیازهای ناب باطنی	در میان دو لایه ی زمینی و آسمانی	کدر شدن در پوسته
سقف	۱- بدلی از آسمان، مکان روح ۲- نقطه‌ای که قوس بالارونده موجود در آن به راس خود می‌رسد و آغاز مسیر قوس پایین رونده به سمت ملک است [۳۹]. ۳- شکل و سطح، جنبه‌های کیفی وجود [۴۰]. ۳- جایگاه کتیبه‌ها، نقاشی روی دیوار، کاشیکاری، شکاف‌ها و رفتار هوشمندانه [۴۱].	منعقد می‌شود و بسته به مقیاس آن، عناصر سازهای میانی و یا در صورت نیاز به خرد فضاها، غلاف	پوسته‌های چند لایه با ماموریت های مختلف
کف	پاسنگ، ازاره، کف بالآمده، تخت، کف مفروش، باغ	ها و یا صفحات	خط، بافت
دیوار	۱- بعد سوم، بالارونده، شناخت هستی، مکان و منزل جان فضایی ۲- برانگیختن سطحی، سبکی، پویایی [۴۲]. ۳- عروج عمودی جان به سوی روح جهانی [۴۳].	میانی در فضا پدید می‌آیند [۴۷].	نیروی جاذبه
پنجره	۱- شکاف در پوسته [۴۴].		بازشونده‌ها

		۲- مکان هایی که در آنها جهان واژگون می شود، مانند نقش چشم برای پنجره [۴۵].
سنگین، مقاوم و با استحکام بیشتر [۴۸].		۱- سبک، شفاف و هوشمند [۴۶]. ۲- یک یا چند نوع مصالح در بافت تکی یا بافت های تشکیل شده از صفحات چند گانه

«از طریق این فرآیند تفسیری، نظام های رمز گذاری که در این اثر خاص هنری حاکمیت یافته اند، می توانند بهنجار تلقی شوند و این بدین معنی است که آن اثر هنری بخشی از سنت محسوب می شود. وقتی این مسأله رخ بدهد نظام رمز گذاری به خلق معنی می انجامد و دیدگاه را به نفع سمت و سوی نشانه شناختی تغییر می دهد» [۴۹]. ضمیران اذعان می دارد: «اگر هنرها را به طور کلی فرانمود احساس و باز نمود واقعیت بدانیم، افق دلالت های زیبایی شناختی، خود متضمن حس و حالی است که در برخورد با یک اثر هنری در مخاطب ایجاد می شود. اگر هنر را دسترسی به سرچشمه های پوئیسس و یا آفرینندگی بدانیم، هنرمند کسی است که در پرتو ذوق و استعداد درونی خویش نشانه هایی را ابداع می کند که در اغلب موارد با نشانه های قراردادی و متعارف فرق دارد. در واقع در حوزه هنر، مدل های به وجود می آید که دارای معنا های چند لایه ای هستند» [۵۰].



شکل ۶- اصول معماری سنتی ایرانی که در مرکز فرهنگی - سینمایی دزفول نیز رعایت شده است

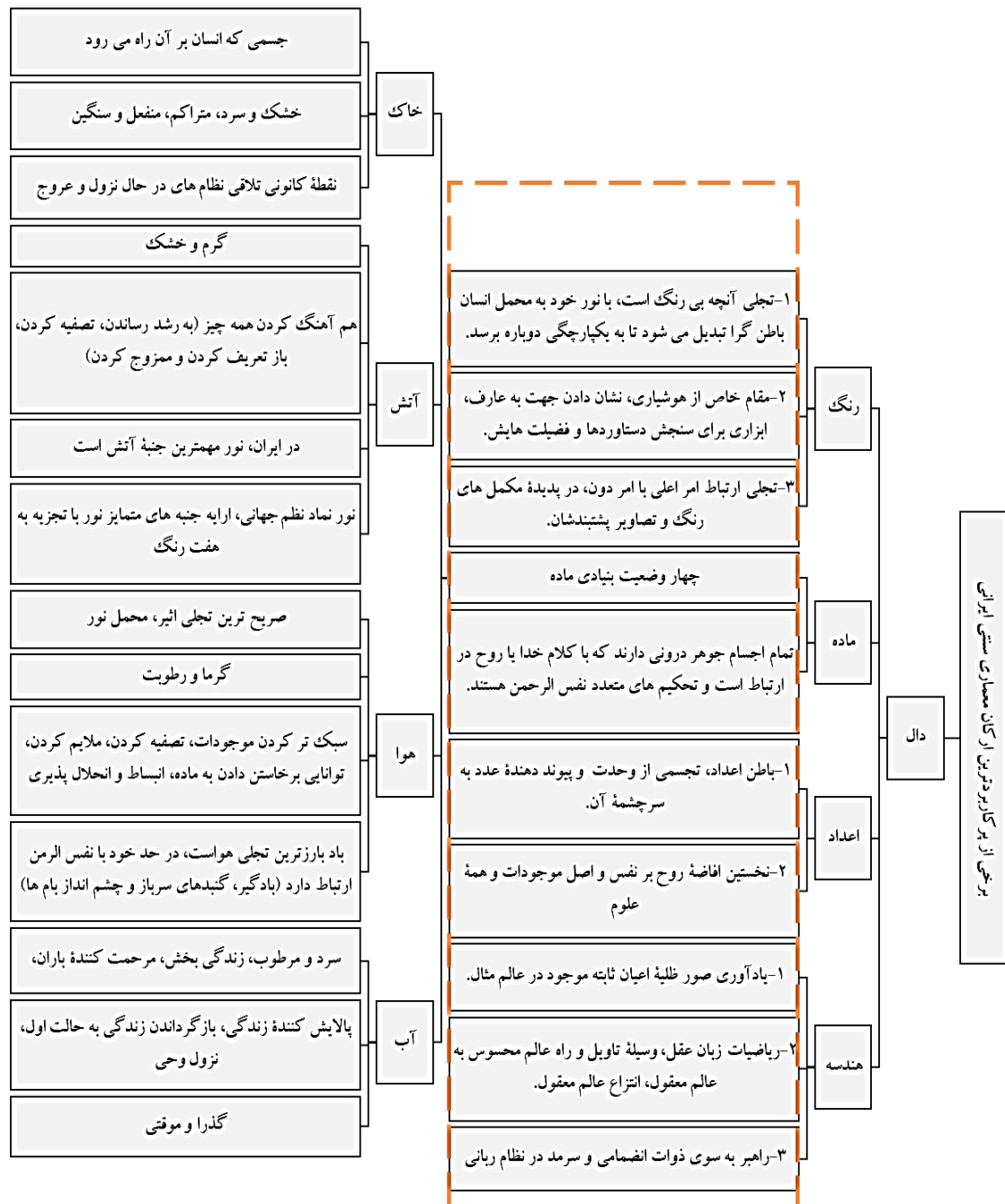
به تعبیر پالاسما در هنگام کار، هنرمند و صنعت گر هر دو به جای تمرکز بر مسایل برون و شی گرا با کالبد فیزیکی و تجارب وجودیشان درگیرند. تصویر خود-یا به عبارتی دیگر تجربه وجودی خود. در یک کار خلاقانه، شناسایی و تجسم ویژه ای رخ می دهد و تمامی تشکل های فیزیکی و روانی مؤلف تبدیل به بستری برای شکل گیری اثر او می شوند [۵۱]. سجودی اذعان می دارد که نشانه شناس، پیوسته با متن سروکار دارد و ورود او به عرصه مطالعه سازو کارهای رمزگان نیز از مجرای متن است [۵۲]. به طور دقیق تر، معماری در دو صورت معنا دار است:

۱- سازه معماری به کارکردهای نخستین از قبیل عبور کردن و نشستن و بیرون رفتن و وارد شدن و ... ارجاع می دهند. با توجه به اینکه قصد نخستین سازنده شیء این بوده که کارکردی ایجاد کند، نه اینکه بر آن دلالت داشته باشد، می توانیم از آن به یک دلالت غیر عمدی در معنای نشانه های طبیعی تعبیر کنیم [۵۳].

۲- سازنده معماری تقریباً همیشه کارکرد دومی نیز دارد. در اینجا ویژگی های نشانه شناسانه این سازه آشکارتر هستند؛ مانند پلکانی که با نرده ای با شکوه و زیبا ساخته شده استیل صندلی خاتم کاری شده ای که برخی از ویژگی های دسته و پشتی را برجسته می کند و شبیه تخت پادشاهی می شود. این کارکرد تا از بین بردن کارکرد نخست که نشستن است، پیش می رود. در برخی موارد، کارکرد دوم به گونه ای در نظر گرفته می شود که کارکرد نخست را تعدیل کند و یا کاملاً از بین ببرد [۵۴]. بنابراین، این رمزگان، از دو بعد فنی و هنری، تشکیل شده اند.

معماری ایرانی، عمیقاً نمادین و مفهومی است. از «آنجا که مبانی آن از طبیعت و نیروهای آن اخذ شده (نور، آب، باد و خاک) در واقع در عالی ترین درجه به این امور اعتنا شده است. قویا، متن گرا، زمین مدار و جزء لاینفک محیط است. این معماری فروتن و صادق است و بالاخره از ایجاز منطقی در عین پیچیدگی برخوردار است» [۳]. معماری گذشته از نظر پیوند نزدیک با کالبد و روان

انسان نیز قابل ملاحظه است و به نوعی تجلی هستی‌شناسی در آن دوره است و فضایی را پدید می‌آورد که متناظر با انسان خاکی-آسمانی است [۵۵]. شکل ۷، برخی از مهم‌ترین دال و مدلول‌های ارکان معماری سنتی ایرانی را نشان می‌دهد.



شکل ۷- دال و مدلول برخی از پرکاربردترین ارکان معماری سنتی ایرانی [۵۶]

۷- بررسی نمونه موردی

مرکز فرهنگی-سینمایی دزفول در سال ۱۳۶۷ توسط فرهاد احمدی که معماری با نگاه مفهومی به فضا، متن گرا و متمایل به مفاهیم بنیادین است، طراحی شد؛ ساخت این مجموعه که متشکل از چهار بخش است (ارائه آثار، اطلاعات، آموزش و خدمات) در نهایت در سال ۱۳۷۲ پایان یافت. از آنجایی که این بنا با داشتن نگاهی به گذشته و استفاده از نمادها به جهت بیان مفاهیم آن، قابل بررسی بوده است، برای نمونه موردی این پژوهش انتخاب گردید. به عبارتی دیگر، این مرکز به ترتیبی منعکس‌کننده مفاهیم بنیادین این دیار در ایجاد فضا و استفاده از هندسه مألوف در ترکیب با مصالح بومیست، در حالی که از احکام و فن‌آوری دوران معاصر (مدرن)

بهره می‌گیرد. در واقع ساختمانی با ویژگی‌های منطقه‌ایست که درک جهانی دارد [۵۷]. شکل ۸، دلایل انتخاب این بنا را به عنوان نمونه موردی، نشان می‌دهد:

ارزشمندی نگاه مفهومی به گذشته و پیوند آن با معماری معاصر	دلایل انتخاب نمونه
استفاده از معماری سنتی ایرانی که، عمیقاً نمادین و مفهومی است	
صراحت استفاده از نمادها و نشانه‌ها برای بیان مفاهیم معماری سنتی ایران و به کارگیری مناسب آنها	
ساختمانی با ویژگی‌های منطقه‌ای که درک جهانی دارد	
طرح منتخب در همایش دوسالانه کشور نروژ در سال ۱۹۹۸	

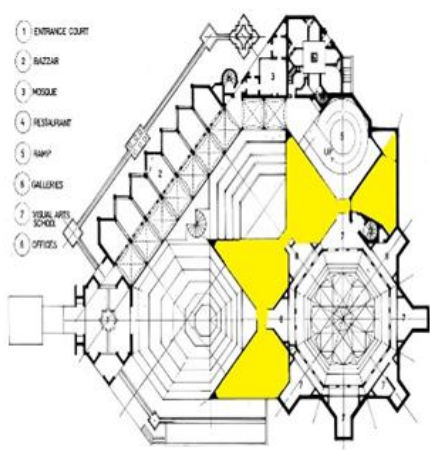
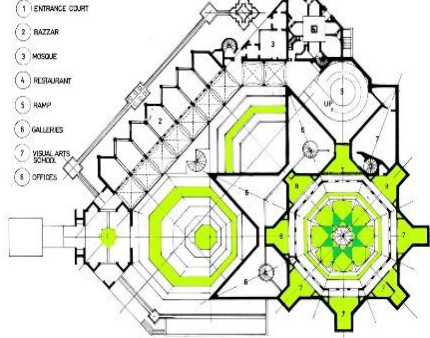
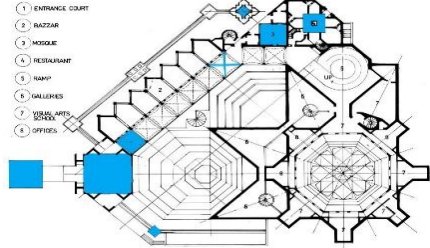
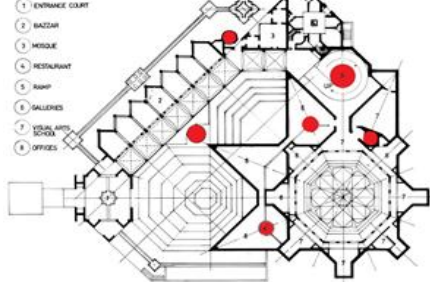
شکل ۸- دلایل انتخاب نمونه موردی

در طرح مرکز فرهنگی دزفول، عمده دغدغه معمار، یافتن راهکارهایی جهت هم‌نشینی و ترکیب مفاهیم سنتی با معماری مدرن بوده است. او با به کارگیری شیوه‌های ساخت، هندسه، مصالح و مفاهیم معماری اسلامی و به خصوص گرایش به مباحث عرفانی درصدد آشتی دادن معماری ایرانی با مفاهیم معماری مدرن بوده است [۵۸]. در ادامه به تحلیل این موضوع شده است.

جدول ۳- تحلیل نشانه‌شناسانه مرکز فرهنگی-سینمایی دزفول

تصویر	اجزای تشکیل دهنده متن معماری		عناصر
	مدلول	دال	
 <p>شکل ۹- تزئینات گنبد. (ماخذ: www.aoapedia.ir)</p>	<p>نظام سه رنگ و هارمونی متضادها: ۱-خاکی رنگ: خالی از رنگ، خنثی. ۲-طبیعت با نظام چهار رنگ (زرد، قرمز، بنفش و سبز) و صفات قطبی سیاه و سفید، بر آن عمل می‌کنند. ۳-لاجوردی: سرد و مطیع، گسترش خیال عقل، جذب اشتیاق. ۴-سفید: ترکیبی از تمام رنگ‌ها، ناب، پاک و بی‌آلایش. ۵-پیش از تجزیه و تجلی یافتن، رنگ نور محض است، پیش از آنکه واحد تکثر بیابد [۵۹].</p>	<p>ترکیب آجر خاکی رنگ، کاشی لاجوردی و ساروج سفید</p>	زیباشناسانه
 <p>شکل ۱۰- پشت بام پلکانی</p>	<p>۱-کاستن توده خاکی و درک بهتر آسمان ۲-وارد شدن آسمان به درون فضا و تهی کردن توده خاک [۶۰].</p>	<p>پشت بام پلکانی</p>	ریخت شناسانه

 <p>شکل ۱۱- نمایی از مرکز سینمایی دزفول</p>	<p>۱- نیست شدن و باز آفریده شدن عالم در لحظه، بدون جدایی زمانی ۲- در مرحله قبض، بازگشت به ذات الهی و در مرحله بسط، تجسم و نمود دوباره ۳- علت طولیه در تداوم عرضی تجدید هر لحظه آفرینش [۶۱]. ۴- در درون همواره جا برای فضاهای درونی تر هست و آخرین حد ذهنی این فضاها بدن انسان است [۶۲].</p>	<p>پشت بام های ساختمان، جزئی از محوطه- تداوم درون ساختمان به بیرون</p>	
 <p>شکل ۱۲- گنبد مرکز دزفول</p>	<p>۱- روح، احاطه تمام موجودات در آن واحد و راه یافتن به درون [۶۳]. ۲- گذر روح، از نقطه اوج تاق، روبه پایین و انبساطی، نماد وحدت-روبه بالا و انقباضی بیانگر به سوی وحدت [۶۴]. ۳- تحرک ۴- عرش الهی در برابر عقل منفعل، جنسیتی مادرانه، فرمی عالی فرازمانی [۶۵].</p>	<p>گنبد</p>	
 <p>شکل ۱۳- مسیر ماریچ</p>	<p>۱- اندیشه تغییر ۲- در هر تغییری، انسان نیاز به ارتباط با نقاط مبدأ (گذشته خویش) و نقاط مقصد (آینده خود) را احساس می کند [۶۶]. ۳- رجوع به تجارب انسانی برای کشف ناشناخته ها و کاهش خطر اشتباهات زیاد ۴- گذر انسان از جهان مادی به بهشت [۶۷].</p>	<p>گردش مسیر ماریچ و شیب دار به دور مخروط معکوس شفاف، به سمت عمق زمین</p>	
 <p>شکل ۱۴- بادگیرهای چهارگانه</p>	<p>۱- تعداد چهار بادگیر، به جهات اربعه به منظور جهت یابی اشاره دارد. «چهار جهت اربعه، تقاطع یا وسط آن ها (جایی که در آن قرار دارم) محورهای قائم به بالا و پایین یعنی هفت راستای اصلی» [۶۸]. ۲- تشدید نگاه به آسمان [۶۹].</p>	<p>بادگیرهای چهارگانه ی پران در اطراف حیاط مرکزی</p>	
 <p>شکل ۱۵- مرکزیت تهی از ماده</p>	<p>۱- نفوذ آسمان تا قعر زمین [۷۰]. ۲- بازسازی هستی، پلی بین واقعی و غیرواقعی [۷۱]. ۳- تضاد بین آسمان و زمین، به انسان، نخستین احساس روی زمین بودن را می دهد [۷۲].</p>	<p>مرکزیت تهی از ماده</p>	

 <p>شکل ۱۶- پلان شمسه (مأخذ: بانی مسعود، ۱۳۹۴: ۴۳۴)</p>	<p>۱- ربیعی از شمسه دوازدهه. جهان اکبر: زودیاک (حمل، اسد، قوس، ثور، سنبله، جدی، جوزا، میزان، دلو، سرطان، عقرب، حوت)، (یک چهارم در اینجا چهار ماه سال) ۲- جهان اصغر: آتش، گرم، خشک، شرق؛ زمین: سرد، خشک، جنوب-هوا: گرم، مرطوب، غرب-آب: سرد، مرطوب، شمال (یک چهارم در اینجا، تنها به یک گروه از موارد گفته شده اشاره دارد). ۳- دوازده دریچه بدن (یک چهارم در اینجا سه دریچه) ۴- اولین عدد برتر، تمام اصول مسلط بر عالم [۷۳].</p>	<p>صنکرده گرایانه</p> <p>پلان</p>
 <p>شکل ۱۷- هشت ضلعی ها در پلان</p>	<p>۱- هشت، هشت ضلعی، دو مربع متقاطع ۲- صفات ۳- سرد، خشک-سرد، مرطوب-گرم، مرطوب-گرم، خشک ۴- اولین عدد مکعب ۵- تعداد نت های موسیقی [۷۴]. ۶- بافت های دارای ترازهای چندگانه^۲ در فرش ها، پارچه ها و کاشی ها [۷۵].</p>	
 <p>شکل ۱۸- مربع در پلان</p>	<p>۱- مربع، چهار، اولین عدد مجذور ۲- ماده، ظاهری ترین و ثابت ترین جنبه آفرینش ۳- اصیل، جسمی، جهانی، مصنوعی ۴- طبایع حیوانی، بلغم، خون، صفرای زرد، صفرای سیاه ۵- ثبات، مبسوط، پویا، ساکن، منفعل [۷۶].</p>	
 <p>شکل ۱۹- دایره در پلان</p>	<p>۱- دایره ۲- تعداد رنگ های بدن [۷۷].</p>	

۸- پی نوشت

1. Semiology

۲. اوج این هنر در فرش باغ های دوره صفوی، در قرن هفدهم بوده است. در طرح پلان این مجموعه، یکی از این الگوهای بافت تراز چندگانه، به نام الگوی بافت هندسی به کار گرفته شده است که عمده استفاده آن در فرش ها می باشد.

۹- نتیجه گیری

نشانه‌شناسی، روشی برای تأویل متن پدیده‌های فرهنگی و ارتباطی است که به دو مکتب ساخت‌گرا و پس‌ساخت‌گرا تقسیم می‌شود. تفاوت این دو مکتب در نحوه تأویل معانی است، به این صورت که نشانه‌شناسی ساخت‌گرا معانی را از دال و مدلول به هم پیوسته‌ای دریافت می‌کند، درحالی‌که نشانه‌شناسی پس‌ساخت‌گرا، در دریافت معانی از دالی به دالی دیگر حرکت کرده و مدام در حال تولید معانی جدید است و قائل به معنای واحدی نیست. در یک اثر معماری، نمادها و نشانه‌ها دال‌هایی هستند که هر یک به تنهایی و در کنار یکدیگر دارای معانی درونی هستند و تشکیل متنی را می‌دهند که برای دریافت پیام آن باید مورد تأویل قرار گیرند. معماری سنتی ایرانی، همواره حامل معانی درونی بوده که از طریق ارکان و عناصری که در نقش نمادها و نشانه‌ها بودند، آن‌ها را به نمایش در آورده است. از جمله مطرح‌ترین عناصر در معماری سنتی ایران که نقش دال را به خود می‌گیرند، در، پنجره، سقف، کف، دیوار و مصالح هستند که در پیوند با آسمان و خاک معنا می‌یابند و "فضا"، لایه میانی آسمان و زمین می‌شود و این‌گونه اصول معماری سنتی در پیوند با خاک و مجاورت با آسمان که مدلول کرنش به طبیعت و پایداری و بنابراین استفاده از معانی عرفانیست، معرفی می‌گردند. همچنین، شناسایی ارکان این معماری، نشان‌دهنده آن است که رنگ، ماده، اعداد و هندسه دال‌هایی هستند که به مدلول‌های عرفانی مانند جهت‌دادن راه به عارف، تحکیم‌های متعدد نفس‌الرحمان، وحدت و نخستین افاضه روح بر نفس، راه عالم محسوس به عالم معقول اشاره دارند و از این رو، می‌توان معماری سنتی ایرانی را محصول هنری دانست که وسیله ایست برای ادراک و نزدیکی بیشتر با خالق اصلی (ذات الهی).

۱۰- مراجع

۱. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص ۵.
۲. نجومیان، الف. ع. (۱۳۹۶). نشانه‌شناسی؛ مقالات کلیدی. تهران، نشر مرواید، ص ۸.
۳. بانی مسعود، الف. (۱۳۹۴). معماری معاصر ایران؛ در تکاپوی بین سنت و مدرنیته، تهران، هنر معماری قرن، ص ۴۳۲.
۴. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص ۴۲-۳۳.
۵. ضیمران، م. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ص ۱۰.
۶. سجودی، ف. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی متون هنری، مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران، فرهنگستان هنر، ۶۱.
۷. سامیر، آ. (۱۳۹۷). قرارگاه رفتاری و بازتاب محیطی، با تکیه بر نظریه روان‌شناسی عقلانی-هیجانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد پرند، ص ۱۴۰.
۸. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص ۳۰.
۹. سجودی، ف. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی متون هنری، مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۵.
۱۰. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص ۴۲-۳۳.
۱۱. سجودی، ف. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی متون هنری، مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۵.
۱۲. ضیمران، م. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ص ۱۳.
۱۳. افرایشی، آ. (۱۳۹۵). مبانی معناشناسی شناختی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ص ۲۵.
۱۴. سجودی، ف. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی متون هنری، مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران، فرهنگستان هنر، ۶۱.

۱۵. ضیمران، م. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ص ۱۵-۱۶.
۱۶. ضیمران، م. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ص ۱۸-۲۰.
۱۷. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص ۴۰.
18. Posner R. (1987) Charles Morris and the Behavioral Foundations of Semiotics. In: Krampen M., Oehler K., Posner R., Sebeok T.A., von Uexküll T. (eds) Classics of Semiotics. Topics in Contemporary Semiotics. Springer, Boston, MA. 23-57. p.24.
۱۹. اکو، الف. (۱۳۹۷). نشانه، تاریخ و تحلیل یک مفهوم، ترجمه مرضیه محرابی، تهران، علمی و فرهنگی، ص ۲۴.
۲۰. اکو، الف. (۱۳۹۷). نشانه، تاریخ و تحلیل یک مفهوم، ترجمه مرضیه محرابی، تهران، علمی و فرهنگی، ص ۱.
۲۱. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص ۲۴.
۲۲. ضیمران، م. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ص ۷.
۲۳. صفوی، ک. (۱۳۸۳). شکل‌گیری نشانه‌ها، مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران، فرهنگستان هنر، ص ۷.
۲۴. نجومیان، اف. ع. (۱۳۹۶). نشانه‌شناسی؛ مقالات کلیدی، تهران، مرواید، ص ۳۸.
۲۵. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص ۳۰۷.
۲۶. نجومیان، اف. ع. (۱۳۹۶). نشانه‌شناسی؛ مقالات کلیدی، تهران، مرواید، ص ۱۲.
۲۷. یوهانسون، ی. د. و اریک لارسن، س. (۱۳۸۸). نشانه‌شناسی چیست، ترجمه سید علی میرعمادی، تهران، ورجاوند، ص ۱۲.
۲۸. سامیر، آ. (۱۳۹۷). قرارگاه رفتاری و بازتاب محیطی، با تکیه بر نظریه روان‌شناسی عقلانی-هیجانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد پرند، ص ۱۳۵.
۲۹. ضیمران، م. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ص ۲۹.
۳۰. (اسلامی، معماریان و علیمحمدی، ۱۳۹۱: ۱۲۱).
۳۱. محسنیان راد، م. (۱۳۸۴). ارتباط‌شناسی ارتباطات انسانی میان فردی؛ گروهی و جمعی، تهران، سروش، ص ۳۱.
۳۲. سامیر، آ. (۱۳۹۷). قرارگاه رفتاری و بازتاب محیطی، با تکیه بر نظریه روان‌شناسی عقلانی-هیجانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد پرند، ص ۱۳۶.
۳۳. سامیر، آ. (۱۳۹۷). قرارگاه رفتاری و بازتاب محیطی، با تکیه بر نظریه روان‌شناسی عقلانی-هیجانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد پرند، ص ۱۳۶.
۳۴. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص ۳۵-۳۷.
۳۵. چندلر، د. (۱۳۸۶). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر، ص ۲۸.
۳۶. سامیر، آ. (۱۳۹۷). قرارگاه رفتاری و بازتاب محیطی، با تکیه بر نظریه روان‌شناسی عقلانی-هیجانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد پرند، ص ۱۳۷.
۳۷. احمدی، ف. (۱۳۸۲). معماری پایدار، فصلنامه آبادی، ۱۳(۴۰-۴۱)، ۹۴-۱۰۷، ص ۹۷.
۳۸. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۵۲.
۳۹. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص ۶۷.
۴۰. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص ۶۷.
۴۱. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۳۴.
۴۲. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص ۶۵.

۴۳. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار روپال، ص ۶۵.
۴۴. احمدی، ف. (۱۳۸۲). معماری پایدار، فصلنامه آبادی، ۱۳ (۴۰-۴۱)، ۹۴-۱۰۷، ص ۹۷.
۴۵. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۵۳.
۴۶. احمدی، ف. (۱۳۸۲). معماری پایدار، فصلنامه آبادی، ۱۳ (۴۰-۴۱)، ۹۴-۱۰۷، ص ۹۷.
۴۷. احمدی، ف. (۱۳۸۲). معماری پایدار، فصلنامه آبادی، ۱۳ (۴۰-۴۱)، ۹۴-۱۰۷، ص ۹۷.
۴۸. احمدی، ف. (۱۳۸۲). معماری پایدار، فصلنامه آبادی، ۱۳ (۴۰-۴۱)، ۹۴-۱۰۷، ص ۹۷.
۴۹. یوهانسون، ی. د. و اریک لارسن، س. (۱۳۸۸). نشانه‌شناسی چیست، ترجمه سید علی میرعمادی، تهران، ورجاوند، ص ۲۷.
۵۰. ضمیران، م. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه، ص ۲۵.
۵۱. پالاسما، ی. (۱۳۹۲). دست متفکر؛ حکمت وجود متجسد در معماری، ترجمه علی اکبری، تهران، پرهام نقش، ص ۲۳.
۵۲. سجودی، ف. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی متون هنری، مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران، فرهنگستان هنر، ۶۱.
۵۳. اکو، الف. (۱۳۹۷). نشانه، تاریخ و تحلیل یک مفهوم، ترجمه مرضیه محرابی، تهران، علمی و فرهنگی، ص ۲۶.
۵۴. اکو، الف. (۱۳۹۷). نشانه، تاریخ و تحلیل یک مفهوم، ترجمه مرضیه محرابی، تهران، علمی و فرهنگی، ص ۲۶.
۵۵. افتخار زاده، س. (۱۳۸۳). معماری-ضد معماری؛ گفتگو با فرهاد احمدی، رایانه معماری و ساختمان، (۲)، ۴-۸، ص ۶.
۵۶. نگارندگان با اقتباس از اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار روپال، ص ۵۵ الی ۹۰.
۵۷. احمدی، ف. (۱۳۸۷). گفتگو با فرهاد احمدی، فصلنامه آبادی، (۵۸)، ۶-۱۹، ص ۱۳.
۵۸. بانی مسعود، الف. (۱۳۹۴). معماری معاصر ایران؛ در تکاپوی بین سنت و مدرنیته، تهران، هنر معماری قرن، ص ۴۳۴.
۵۹. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار روپال، ص ۷۹-۸۱.
۶۰. بانی مسعود، الف. (۱۳۹۴). معماری معاصر ایران؛ در تکاپوی بین سنت و مدرنیته، تهران، هنر معماری قرن، ص ۴۳۵.
۶۱. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار روپال، ص ۱۹.
۶۲. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۵۶.
۶۳. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار روپال، ص ۱۰۴.
۶۴. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار روپال، ص ۱۰۴.
۶۵. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار روپال، ص ۱۰۵.
۶۶. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۶۰.
۶۷. لباف، ک. (۱۳۷۷). گفتگو با فرهاد احمدی، معماری و شهرسازی، (۴۶-۴۷)، ۴۹-۵۶، ص ۵۲.
۶۸. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۵۸.
۶۹. بانی مسعود، الف. (۱۳۹۴). معماری معاصر ایران؛ در تکاپوی بین سنت و مدرنیته، تهران، هنر معماری قرن، ص ۴۳۵.
۷۰. لباف، ک. (۱۳۷۷). گفتگو با فرهاد احمدی، معماری و شهرسازی، (۴۶-۴۷)، ۴۹-۵۶، ص ۵۲.
۷۱. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۱۰.
۷۲. مایس، پ. (۱۳۸۴). عناصر معماری از صورت تا مکان. ترجمه فرزین فردانش، تهران، دانشگاه شهیدبهشتی، ص ۱۵۸.

۷۳. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص ۵۶.
۷۴. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص ۵۶.
۷۵. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص ۷۰.
۷۶. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص ۵۶-۵۷.
۷۷. اردلان، ن. و بختیار، ل. (۱۳۹۶). حس وحدت؛ نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال، ص ۵۶.