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

Roshina Shahhoseini ¹, Vahid Shaliadini ^{*2}, Amirmasoud Dabagh ³, Homa Behbahani ⁴

1. PhD Candidate, Department of Architecture, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

2. Assistant Professor, Department of Architecture, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

3. Assistant Professor, Department of Architecture, Soore University, Tehran, Iran.

4. Professor, Department of Environmental Design, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received 10 Sep 2022, Accepted 29 Jan 2023)

Culture is a dynamic and continuous set of codes. Every text has a network of codes in its heart and thus introduces the culture that emerges from it. This complex system of codes is built in different layers and produces meaning based on the interaction of these layers during reading and studying. But in the meantime, apart from culture, text, and author, another factor is also influential in the production of meaning: the audience. The work of codes within the text only begins when it engages with the mind of an audience. When facing an architectural sign, the audience's mind does not lead to only one signified. Each element of a building produces different meanings in different layers. In this study, these layers were the following: functional, environmental, aesthetic, and phenomenological. The functional layer refers to the primary use of the audience; the environmental layer is focused on the essential relationship of the elements with humans and the surrounding environment of the building; the aesthetic layer focuses on the way sense is produced through elemental art; and the layer of phenomenology is related to the platform that each building provides for understanding man and his relationships with the surrounding world. The meanings created in these layers in a hermeneutic process leads to an indeterminate meaning. The main question of the present article is how the cultural implications of architectural building elements interact with each other in different layers. In this regard, the architecture of Mellat and Astara cinema campuses were examined as a text under four functional, environmental, aesthetic, and phenomenological layers. Each building was analyzed in three stages open, central, and selective coding. The results showed that Mellat campus has led to the complete integration between the four layers and the strengthening of the meanings of each layer by the other layers and the achievement of a new definition of the architectural and artistic space. In Astara campus, it

has led to focusing on the functional dimension of cinema and neglecting the communication between layers and the lack of satisfaction of the audience from being in the artistic space. The most important components of interaction between layers are the importance of creative form and the expression of different ideas, the prominence of architectural elements, the importance of the relationship between humans and the surrounding space, and a limited adaptation of form and function. The interaction of semiotic layers in the studied buildings presented some important results: 1- The content of each building plays a fundamental role in the way the layers interact. The commercial complex has economic content, the cinema campus has art content and the mosque has religious content. This content acts as a central tool for bringing the layers closer together. In cinema campuses, artistic content increased the importance of sense. In such a way that the layers of environment and aesthetics and phenomenology interacted with each other based on this idea. 2- The layers of aesthetics and phenomenology, as expected, have a lot of interaction with each other, and in a way, the understanding that is created in the audience's mind in the field of phenomenology is a complement to the production of aesthetic implications. Therefore, these two layers can be studied in future research on religious buildings. 3- Although the functional layer is less important than the others in appearance, it is the foundation of any understanding that comes from the building because the function of each architectural element is the first interaction of the audience with that element and the underlying understanding is built in the first encounter.

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

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



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

روشنا شاه‌حسینی^۱، دکتر وحید شالی‌امینی^{۲*}، دکتر امیرمسعود دباغ^۳، دکتر هما ایرانی بهبهانی^۴

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

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

^۳ استادیار، گروه معماری، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

^۴ استاد، گروه مهندسی طراحی محیط، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

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

چکیده

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

واژگان کلیدی

نشانه‌شناسی لایه‌ای، معماری، سینما، فضا، دلالت.

مقدمه

و هم به وجود آتش (Majlesi, Reasonable 2018). این بینش پروسه دلالت و تولید نشانه را چندلایه نشان می دهد. (Atã, Queiroz 2016) و مفهوم «دلالت ضمنی» را عمیق تر معرفی می کند. طبقه بندی رمزگان ها به سه گروه رمزگان فنی، نحوی و معنایی در نظریه اومبرتو اکو نیز بر همین اساس انجام شده است. یک عنصر معماری هم به لحاظ فنی و هم در ارتباط نحوی با سایر عناصر و هم در ارتباط با فرهنگ جامعه به سه مدلول مختلف دلالت می کند و هر کدام از این دلالت ها در نظام های رمزگانی متفاوت و در لایه ای متمایز انجام می شود (Eco 2005). همین بینش را بارت در تحلیل هایش به نوع دیگری نشان داد. بسط و گسترش این ایده در نشانه شناسی بدون بهره مندی از مفاهیم متن و بافت در نظریات ساختارگرایی و پس ساختارگرایی امکان پذیر نیست. بر همین مبنا بود که سجودی (۱۳۸۲) با جمع بندی تمامی این نظریات به یک مدل مفهومی برای تحلیل فرآیند چندلایه دلالت از یک متن رسید. این مدل هدفش را تحلیل متن قرار می دهد اما رویکردی فرهنگی دارد. لایه های هر متنی بر این اساس که با کدام نظام رمزگان در ارتباط است، نسبتی با فرهنگ خواهد داشت. بر اساس این الگو، متن شبکه ای باز از لایه های متعدد خواهد بود که هر یک از لایه ها حاصل رمزگان های متفاوت است؛ برخی از آن ها در مقایسه با سطوح دیگر اصلی تر تلقی می شود و در تجلی های متنی حضور ثابت دارد. لایه ها دارای ارتباط تنگاتنگی با یکدیگرند و به واسطه تعامل و تأثیر متقابلی که از یکدیگر می پذیرند، در قالب متن و عینیت ناشی از یک نظام دلالت گر تحقق می یابند و تفسیر می شوند (Sojodi 2003, 146). بنابراین، نظریه نشانه شناسی لایه ای فرزانه سجودی روشی کاربردی است برای بهره مندی نظری از بحث های ساختارگرایان و پس ساختارگرایان درباره متن، بافت، نشانه، معنا، دلالت و امثالهم. اگر پدیده مورد بررسی، چند اثر معماری باشد و اگر

پدیده های مورد شناخت علوم انسانی گستره ای بسیار وسیع دارند. اما برخی از شاخه های علوم انسانی تلاش کرده اند با ارائه دادن روش های معین امکان شناخت اکثر پدیده ها را فراهم کنند. یکی از این نحله های فکری، نشانه شناسی است که تمرکزش را به نحوه شکل گیری معنا و تأویل از پدیده های گوناگون اختصاص داده است. از این منظر، همه امور عینی و محسوس در ذهن مخاطب با قرینه ذهنی و نامحسوس خودشان ارتباط برقرار می کنند و معنا دقیقاً در لحظه این ارتباط شکل می گیرد. بر مبنای این تعریف نشانه شناسی به صورت ذاتی با «زبان» و «فرهنگ» رابطه تنگاتنگی دارد. هر مطالعه نشانه شناسانه به نوعی تحلیل ساختار زبان و فرهنگ است (Mamlis, Bravitt 2017, 157-161). چراکه فرهنگ همان بُعد ذهنی تولیدات ابزاری است. ابزارهای جدید در هر دوره فرهنگ خود را تولید می کنند و برای شناخت فرهنگ هر دوره باید عناصر عینی آن دوران را از نگاه نشانه شناسی تحلیل کرد. به عبارت دقیق تر، هر کنش مطالعاتی که به مفهوم «معنا» مرتبط باشد، جزئی از مطالعات فرهنگی محسوب می شود. (Barker 2004). اومبرتو اکو دو اصل اساسی در نظریه نشانه شناسی خود داشت. الف: کل فرهنگ باید به عنوان یک پدیده نشانه شناختی مطالعه شود؛ ب: تمام جنبه های یک فرهنگ ممکن است به عنوان محتوای یک فعالیت نشانه شناسی مطالعه شود (Karimi et al 2017). همین طور، رولان بارت نظام فرهنگ و اسطوره را به عنوان نظام نشانه ای مطالعه می کرد و نزد او هر عنصر فرهنگی، حکم نشانه دارد. پس شاید بتوان گفت هر تحلیل نشانه شناسانه از یک پدیده اجتماعی زیرمجموعه مطالعات فرهنگی قرار می گیرد.

ایده بنیادین دیگری که در تمامی نظریات نشانه شناسی وجود دارد، نگاه چندوجهی یا چندلایه به فرآیند دلالت است. اولین درس نشانه شناسی در نظریه پیرس این بود که تصویر دود در یک عکس، هم به خود دود دلالت می کند

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

۱. پیشینه تحقیق

در حوزه نشانه‌شناسی معماری مطالعات بسیاری انجام شده است. همین‌طور نظریه نشانه‌شناسی لایه‌ای در مطالعات ادبی و فرهنگی در چند پژوهش دیده می‌شود. اما آنچه برای این پژوهش اهمیت دارد مطالعاتی است که بر اساس بینش نشانه‌شناسی لایه‌ای در حوزه معماری انجام شده است. نقره‌کار و رئیسی (۱۳۹۰) مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نشانه‌شناختی سامانه مسکن ایرانی برپایه ارتباط لایه‌های متن/مسکن» منتشر کردند. در این مقاله برای تبیین این مسئله، ضمن تشریح مفاهیم نشانه‌شناسی شمایل، نمایه و نماد، رمزگان‌های سه‌گانه علمی، زیبایی شناختی و اجتماعی که متأثر از مفاهیم فوق هستند، معرفی می‌گردند. نتیجه نهایی این بود که شرط لازم برای تقویت انسجام سامانه مسکن ایرانی، تناسب و توازن در تغییرات هم‌زمانی و در زمانی لایه‌های مختلف متن/مسکن است. غفاری (۱۳۹۶) در تحقیقی با عنوان «تحلیل نشانه‌شناختی بافت تاریخی کرمان بر پایه ارتباط

لایه‌های متن/بافت» نشان داد چگونه لایه‌های مختلف و سازنده متن/بافت سنتی، ارتباطی هم‌افزا و بافت‌ساز داشته و به عکس در وضعیت معاصر به دلیل برهم خوردن ارتباط لایه‌های رمزگان، اعم از اجتماعی-فرهنگی، کارکردی، زیبایی‌شناختی، معنایی و... نتایج حاصل از مناسبات‌ها، انسجام‌زدایی و اغتشاش سامانه بافت را موجب شده است. ذوقی توتکابنی و همکاران (۱۴۰۱) مقاله‌ای با عنوان «تحلیل و بررسی متن آثار شاخص معماری معاصر ایران بر اساس خوانش دلوز از فرم» منتشر کردند. هدف اصلی این مقاله شناخت جایگاه نظریه نشانه‌شناسی متن، تبیین متن معماری و لایه‌های اثرگذار آن بر شکل‌گیری فرم از نگاه دلوز و شناسایی مؤلفه‌های هریک از انواع فرم در معماری معاصر است. یافته‌ها نشان داد با به کارگیری لایه‌های متن به صورت صریح و آشکارا، فرم بزرگ از انواع فرم دلوزی محقق می‌گردد. با حذف و کسر بخشی از رمزگان در طرح و معنا سازی به صورت ضمنی، فرم کوچک خلق می‌شود. حاکی از آن است که اکنون معماری معاصر ایران با خلق رمزگانی نو از طریق بازی با دال‌ها در لایه‌های گوناگون متن، درک عمیق‌تر و متکثری از معنا را بیان می‌دارد. پناهی و همکاران (۱۴۰۱) در مطالعه‌ای با عنوان «روش نشانه‌شناسی لایه‌ای در خوانش فضاهای معماری» نظریه نشانه‌شناسی لایه‌ای را به شکل دقیقی بر خوانش فضای معماری بسط داده‌اند. فرآیند حاصل از این تحقیق به این نتیجه دست یافته است که برای خوانش پروژه‌های ممتاز معماری مفهومی می‌توان از نشانه‌شناسی لایه‌ای بهره برد و تاثر شهر در تمامی لایه‌های هم‌نشینی متن، بافت، بینامتنیت، رمز، رسانه، دارای معانی متعددی بوده و خوانش نهایی آن مستلزم عبور از تمام لایه‌های هم‌نشین بوده است. رضازاده و همکاران (۱۳۹۲) مقاله‌ای با عنوان «بررسی کارکرد و معنای فرم شهر مدرن از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای» منتشر کردند. در این نوشتار بررسی عوامل مؤثر بر گسست معنایی فرم شهر مدرن مورد توجه قرار گرفته است. به نظر می‌رسد به دلیل دگرگونی

عوامل غیرفضایی به عنوان لایه تأثیرگذار بر متن، از فرم شهر بافت‌زدایی شده و بعضاً دریافت معنی دچار تعلیق گردیده و شخص را در تفسیر، دچار سردرگمی کرده است. طلایی و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «تدوین مدل مفهومی نشانه‌شناسی بازار سنتی ایران» نشان دادند بازار متنی است که لایه‌های متعدد آن بر یکدیگر لغزیده و مناسبات انحصارطلبانه و جدایی‌طلبانه عناصر بنا به مناسبات هم‌پوشانی و نفوذ تبدیل شده است. لایه‌های کالبدی، کارکردی، محیطی، زمانی و معنایی با هم آمیخته و یگانه شده‌اند و یک کلیت نظام‌مند به نام بازار را به وجود آورده‌اند. نرج‌آبادی فام و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی معناشناختی نشانه‌های معماری محلات قدیمی و معاصر از منظر اندیشه اسلامی و از دیدگاه ادراک شهروندان» به این نتیجه رسیده است که نشانه‌های محلات سنتی، کارکرد مذهبی و نشانه‌های محلات معاصر، عملکردی مادی دارند. بر اساس یافته‌های تطبیقی، درک شهروندان از نشانه‌های معماری در محله سنتی شتریان در مقایسه با محله نوساز رشدیده، در سه سطح معانی شکلی-کارکردی، ذهنی-عاطفی و ارزشی-نمادین با اصول معناشناسی برآمده از اندیشه اسلامی (الهی-معنوی، اجتماعی، زیست محیطی و هویتی) انطباق بیشتری دارد. علی‌نام (۱۴۰۰) پژوهشی با عنوان «بررسی فرایند موقعیتی تولید معنا در فضاهای شهری از منظر نظریه ادراکات اعتباری» منتشر کرد و به این نتیجه رسید که فرایند موقعیتی تولید معنا طبق نظریه اعتباریات در دو فرایند زمینه‌ساز و فرایند ارادی قابل تبیین است. فرایند زمینه‌ساز تولید معنا مبتنی بر حقایق عینی و فرایند ارادی تولید معنا مبتنی بر معانی اعتباری از محیط است.

این پژوهش‌ها دو کار مهم انجام داده‌اند: اول اینکه، چندلایه‌بودن متون معماری را از منظر نشانه‌شناسی تشریح کردند. دوم اینکه، هم به بناهای سنتی و هم به بناهای مدرن توجه کرده‌اند. مقاله حاضر قصد دارد در ادامه این روند وجه کاربردی پژوهش را بیشتر کرده و

پس از انتخاب چهارلایه معین پیرامون بناهایی که مشابه آن‌ها در پژوهش‌های پیشین نبوده است، یعنی پردیس‌های سینمایی، روند ایجاد دلالت‌ها در لایه‌های مختلف را با وضوح بیشتری نشان دهد.

۲. روش تحقیق

روش تحقیق: از آنجاکه تحقیق نشانه‌شناسی ذاتاً کیفی است و دربردارنده مجموعه‌ای از روش‌های تفسیری است که به دنبال توصیف، رمزگشایی و تجربه است، لذا نوع پژوهش پیش رو نیز از نوع تحقیق کیفی است که با روش تحلیلی و توصیفی با تکیه بر مطالعات میدانی و رویکرد نشانه‌شناسانه است. در این رویکرد از روش نشانه‌شناسی لایه‌ای استفاده شد.

جامعه و نمونه آماری: جامعه آماری پردیس‌های سینمایی فعال شهر تهران بود. نمونه آماری بر اساس این دلایل انتخاب شدند. تفاوت در محیط پیرامون دو بنا، تفاوت در فرم معماری، تفاوت در ورودی بنا و سایر تفاوت‌هایی که دو بنا را از هر جهت از یکدیگر متمایز می‌کند. دو پردیس سینمایی ملت و آستارا انتخاب شدند.

گردآوری اطلاعات: برای رسیدن به کدهای باز دقیق‌تر علاوه بر مشاهداتی که محقق از سینماهای تهران داشت، تلاش شد از حاضرین در سینما نیز پرسش‌هایی شود. این پرسش‌ها به صورت دوستانه و به صورت شفاهی پرسیده شد و پس از پایان گفت‌وگو نکات مهم توسط محقق یادداشت شد. طبیعتاً تمامی افرادی که در دو سینمای مورد مطالعه حضور داشتند، قابل محاسبه نیست. اما بر اساس روش نمونه‌گیری سهمیه‌ای از هر سینما حدوداً ۲۵ نفر انتخاب شد. دلیل انتخاب این تعداد اشباع‌شدن پاسخ‌ها پس از این تعداد بود. پرسش‌های ۱ و ۸ به لایه محیطی، پرسش ۴ به لایه کارکردی، پرسش‌های ۲ و ۳ به لایه زیباشناسی و پرسش‌های ۵ و ۶ و ۷ به لایه پدیدارشناسی مرتبط است.

جدول ۱. پرسشنامه تشریحی

Table 1: Descriptive questionnaire

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

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

۳. چهارچوب نظری

بر اساس نظریه نشانه‌شناسی لایه‌ای در انتخاب لایه‌ها باید سه اصل رعایت شود: ۱- لایه‌ها با ماهیت ذاتی مصداق‌ها سنخیت داشته باشند. ۲- لایه‌ها در تعامل و ارتباط با یکدیگر باشند. ۳- عناصر معماری در جوار یکدیگر به معنا می‌رسند. در تمامی تعاریف معماری، از آن هم به عنوان فن و هم به عنوان هنر یاد شده است. تقابل دوگانه فرم/عملکرد

در همین راستاست. از همین رو، ماهیت ذاتی معماری دو لایه کارکردی و زیبایی‌شناسی را ضروری خواهد کرد. همچنین با توجه بر اصل سوم و اهمیت عناصر نمای بیرونی بنا و ارتباطی که بین این عناصر و بناهای اطراف مصداق ایجاد می‌شود، لایه محیطی یکی از لایه‌های مکمل خواهد بود. درک حسی که مختص لایه زیبایی‌شناسی است، تنها در یک تجربه شهودی و بی‌واسطه با بنای معماری حاصل می‌شود. جایی که مخاطب و بنا به یگانگی برسند (Panj Teni et al 2016; Memari, Talebzadeh 2015) و این دقیقاً همان بینشی است که پدیدارشناسی به هستی دارد. در واقع، بر اساس اصل دوم لایه‌ای که به صورت تنگاتنگ با لایه زیبایی‌شناسی در تعامل و ارتباط است، لایه پدیدارشناسی است. درک حسی تنها در تجربه زیستی حاصل می‌شود و پدیدارشناسی به تجربه زیستی مخاطب با بنا می‌پردازد.

الف) لایه کارکردی: در معماری، کارکردگرایی یک اصل تلقی می‌شود، مبنی بر اینکه ساختمان‌ها باید صرفاً بر اساس هدف و عملکرد ساختمان طراحی شوند که درواقع موضوعی گنج‌کننده و مناقشه‌برانگیز در این حرفه محسوب می‌شود. به‌ویژه در رابطه با معماری مدرن، گرچه در ابتدا آشکار به نظر می‌رسد کمتر مشهود است. بیان نظریه کارکردگرایی در ساختمان‌ها به اثر سه‌گانه ویترووی^۱ بازمی‌گردد. جایی که ترجمه متفاوت «کالا»، «تسهیلات» یا «سودمندی» انجام گرفته و به همراه ثبات و زیبایی به عنوان یکی از سه اهداف کلاسیک معماری به کار می‌رود (IF ۲۱۳

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

ب) لایه محیطی: مکان تنها یک سرپناه برای فعالیت‌های انسان نیست بلکه پدیده‌ای است که انسان در تعامل خود با آن، بدان معنا بخشیده و به آن دلبسته می‌شود، تا آنجا که گاه حتی خود را با آن بازمی‌شناساند (Daneshpour, 2016). روان‌شناسان عصر حاضر نشان داده‌اند که واکنش‌های حسی، روانی و اخلاقی فرد با دوران طفولیت، پرورش ذهنی و عاطفی و نیز محیط زندگی او پیوندی منطقی و ناگسستنی برقرار می‌کند (Nohi, Zibafar 2015). برای ایجاد محیطی مطلوب و رضایت‌بخش در فضای مسکونی لازم است ارتباط انسان‌ها با محیط (و مخصوصاً خانه به عنوان جایی که انسان خود را مالک آن می‌داند و بیشترین ارتباط انسان با محیط در آنجا صورت

می‌گیرد) و نیازهای مادی و معنوی و انتظارات او نسبت به فضای سکونتش بررسی و شناخته شوند. هرچه طراح در مورد وضع موجود و ماهیت محیط و مردم بیشتر بداند، با اطمینان بیشتری می‌تواند به نیاز افراد ذی‌نفع پاسخ بگوید که این خود موجب رضایتمندی ساکنان از مکان سکونتشان می‌شود. راپاپورت در تفسیر رابطه انسان و محیط، به بحث معنا در محیط توجه داد. وی محیط را دربرگیرنده یک رشته روابط (مناسبات) میان اشیاء با اشیاء، اشیاء با مردم و مردم با مردم می‌داند و اصل طراحی را بر چهار مفهوم استوار می‌کند: فضا، زمان، ارتباط و معنا (Rastbin et al 2013). پس در لایه محیطی یکی از مؤلفه‌های مهم ارتباط میان انسان و فضای بناست. اما از آن جهت که فضا مرتبط با بُعد ذهنی و روانی بناست، پس طبیعی است که با بُعد عینی بنا دائم در تعامل باشد. از همین رو، برای درک بهتر لایه محیطی باید به دو مؤلفه دیگر نیز اهمیت داد و بنای معماری را در ارتباط با فضای داخلی و فضای خارجی درک کرد. همچنین اگر بنایی مانند پردیس ملت در محیطی ساخته شود که با عناصر طبیعی ارتباط داشته باشد، باید به عامل محیطی طبیعت نیز بها داد.

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

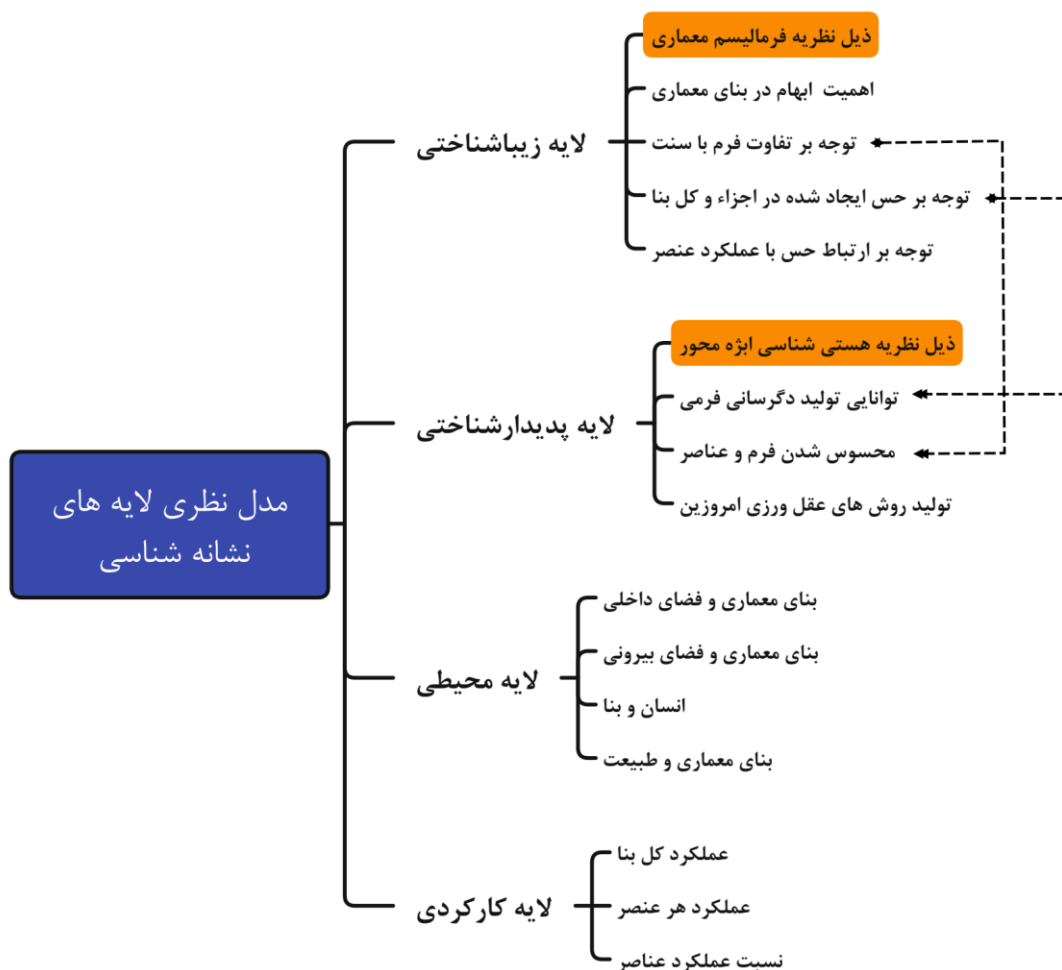
تأثیر را در فرم آن خواهند داشت و هرچه ماهیت بنا از وجه کارکردی دور باشد، اندیشه‌ها و ایده‌های آن فرهنگ درباره حقیقت، فرم بنا را معین می‌کنند. از همین روست که خانه‌ها در اکثر کشورهای جهان تا حد زیادی شبیه یکدیگر هستند؛ چون به عملکردها وابستگی دارند، اما بناهای مذهبی یا هنری از یکدیگر متمایز هستند. (و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

(د) لایه پدیدارشناسی: پدیدارشناسی نیز شامل نظریات و

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

عقل الهام بخش یک معماری مبتنی بر هستی شناسی ابژه محور است که حیرت را نه برای آنچه انجام می دهد بلکه برای آنچه هست برمی انگیزاند. معماری از رشته ای درباره ساختمان به رشته ای تبدیل می شود که فقط ناظر به ساختمان نیست بلکه تعیین می کند که ما و دیگر اشیا چگونه واقعیت جمعی مان را ادراک می کنیم.

باید «محسوسیت فرم در شکل پذیری» و «توانایی تولید دگرسانی های فرمی» را ترویج کند و منادی «تولید روش های امروزمین عقل ورزی» باشد (Foster Gage 2015). شخص نباید زیر بار مدل های تاریخی دلالت برود بلکه باید «با توانایی تولید، مهار و فهم جنبه بنیادینی از قضاوت و تحلیل در معماری» انکارناپذیر عصر کنونی، رهانیده و توانا شود. این



شکل ۱: مؤلفه های لایه های چهارگانه


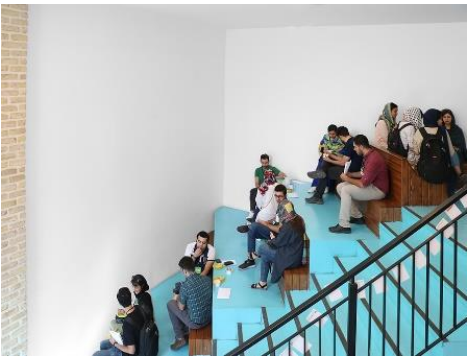


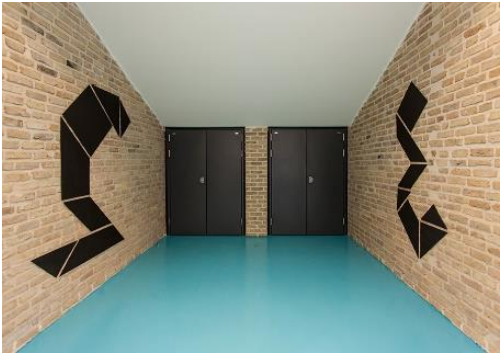
Fig 1: Components of four layers



امتداد مسیری بود که از ورودی بازار تجریش شروع می شد، به سالن ورودی می رفت، از سینما و رستوران عبور می کرد و به کوچه پشتی سینما و در نهایت به خیابان های محله می رسید. اختصاص دادن رنگ آبی آسمانی به مسیر، پروژه را در میان شلوغی بستر پیرامون تقویت می کند.

۴. معرفی نمونه ها

سینما آستارا متعلق به دورانی است که شهرک شمیران هنوز به تهران نپیوسته بود. ساکنان شمیران پیش از ساخت این مجموعه در سال ۱۳۴۱ مجبور بودند برای دیدن یک فیلم به تهران سفر کنند. بنابراین، سینمای آستارا به عنوان پاسخی به خواسته های مردم ساخته شد. ایده بازسازی، گسترش و

جدول ۲: تصاویر پردیس سینمایی آستارا
Table 2: Pictures of Astara cinema campus

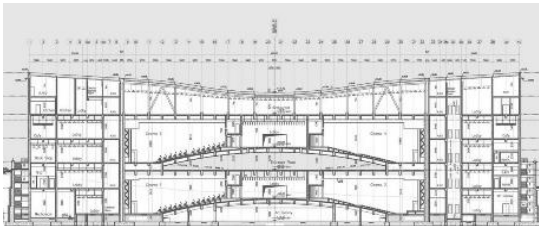
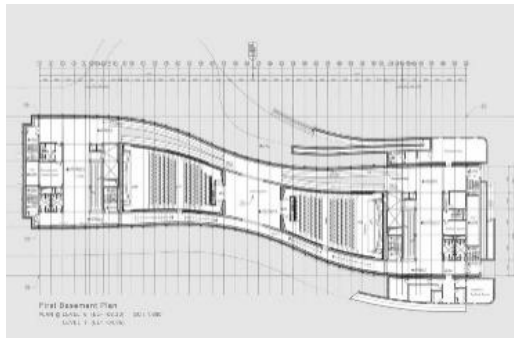


مقطع	پلان
	
ورودی	نمای بیرونی
	
سالن انتظار	راهرو
	
سالن سینما	ورودی سالن سینما
	







پله‌ها	پله‌ها
	

و یک سالن نمایش کوچک به ظرفیت ۳۰ نفر، به همراه فضاهای نمایشگاهی، رستوران و کافی شاپ، فروشگاه کتاب و محصولات فرهنگی و فضاهای اداری و خدماتی مورد نیاز قادر است در ساعات پیک، جمعیتی در حدود ۲۵۰۰ نفر را در خود جای دهد.

پروژه مجموعه پردیس سینما گالری ملت در محدوده منطقه ۳ شهرداری تهران و در زمینی کشیده و نامعین به مساحت شش هزار مترمربع در منتهی‌الیه جنوب غربی پارک ملت طرح و اجرا گردیده است. پروژه فوق با زیربنای پانزده هزار مترمربع، شامل چهار سالن سینما هریک به ظرفیت ۲۸۰ نفر

جدول ۳: تصاویر پردیس سینمایی ملت
Table 3: Pictures of Mellat cinema campus

مقطع	پلان
	
ورودی	نمای بیرونی
	

سالن انتظار	راهرو
	
سالن سینما	ورودی سالن سینما
	
پله‌ها	پله‌ها
	

۵. یافته‌ها

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

۱.۵. لایه اول: کارکردی

سالن‌های اصلی پردیس‌های سینمایی به ارتفاع بلندی نیاز دارند. اما همه بنای پردیس سینمایی سالن‌ها نیست. سالن انتظار، بوفه، ورودی سالن و بسیاری از بخش‌های دیگر نباید چنین ارتفاع رفیعی داشته باشند. پردیس سینمایی ملت برای حل این مشکل پلان کلی را به دو بخش جانبی و یک بخش مرکزی اختصاص داده است. بخش‌های جانبی در دو طرف با ارتفاع معمول پنج طبقه هستند و بخش مرکزی دو طبقه اصلی با ارتفاع بلند دارد. و در این

دو طبقه قبل از تغییرات، چهار سالن بزرگ وجود داشت. بعدها، در همین فضای مرکزی تغییراتی داده شد و اکنون دوازده سالن سینما وجود دارد. اما نکته مهم، ارتباطی است که بین دو بخش جانبی از طریق طبقه آخر داده شده است. ارتفاع این طبقه آخر با طبقات بخش جانبی یکی است. این تمهید، بنا را به یک امر کل واحد و منسجم تبدیل کرده است.

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

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

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

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

۲.۵. لایه دوم: محیطی

هر بنایی به صورت مداوم با فضای پیرامون و انسان‌های داخل بنا در ارتباط است. اگر چه این روابط در بستر امور عینی ایجاد می‌شود، در نهایت امری حسی و ذهنی است. دلیل حضور یک فرد در مکان هنری، تجربه نوع خاصی از رابطه بین انسان و بنای

معماری است که در مکان‌های تجاری و تفریحی ایجاد نمی‌شود. پس، این حسی که در این روابط شکل می‌گیرد، اهمیت بنیادین داشته و دلیل اصلی حضور مخاطبان است. پردیس سینمایی ملت از سه طریق توانسته در مخاطبش رابطه مناسب هنری را ایجاد کند: نخست، ارتباطی که نما با محیط پیرامون خود دارد. شکل هندسی بنا با عناصر بصری پارک ملت به شدت همخوان است و فضای طبیعی پارک با این شکل تعاملات دوطرفه برقرار کرده‌اند. همین تمهید، اولین نشانه را برای اهالی هنر تولید می‌کند. چراکه چنین افرادی در جست‌وجوی خلاقیت هستند. دوم، با ایجاد بخش‌های گوناگون هنری، همانند گالری هنری، و فضایی برای گفت‌وگوی اهالی هنر نیازهای این قشر را به رسمیت شناخته و در آن‌ها هویت هنری تولید کرده است. سوم، در پلان بنا هیچ عنصری جنبه کارکردی محض ندارد تا ذهن مخاطبان هنری دائم درگیر دلالت‌های غیرکارکردی باشد. همه این‌ها سبب شده است پردیس سینمایی ملت یک بُعد نمادین بیابد.

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

نامناسب باعث شده است طراح اختیارات زیادی برای تمهیداتی فرمالیستی نداشته باشد.

۴.۵. لایه چهارم. پدیدارشناسی

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

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

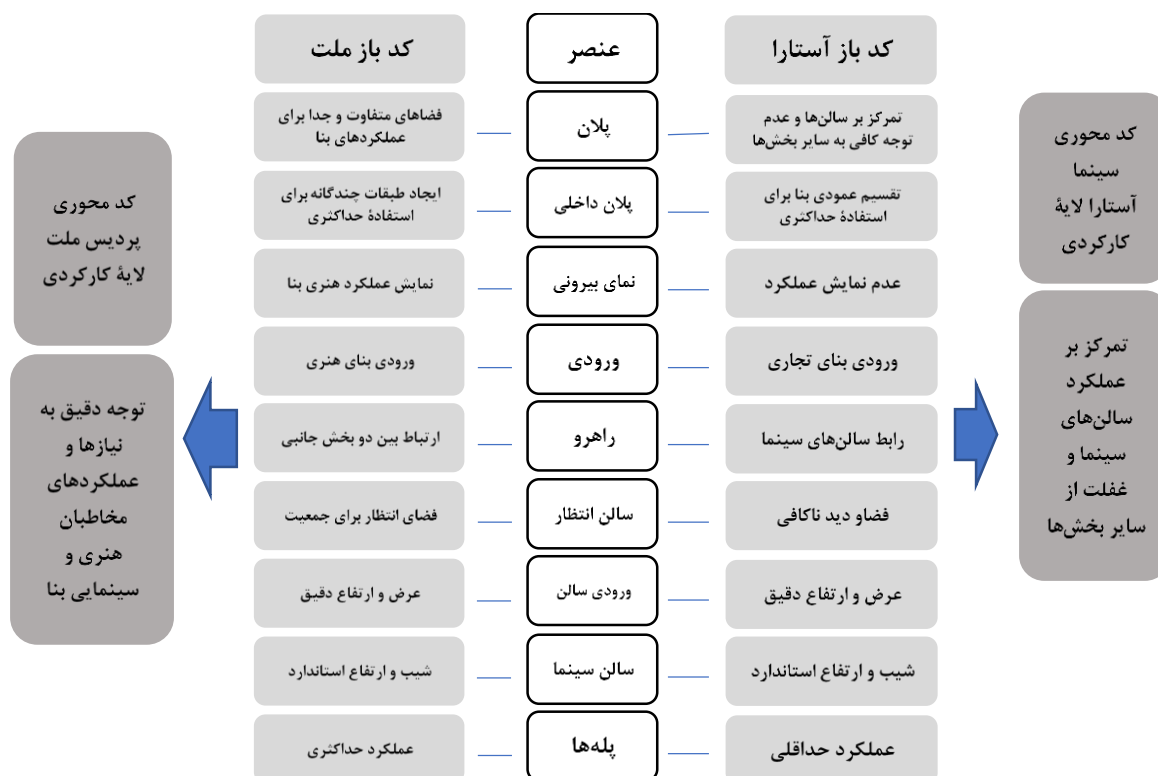
۳.۵. لایه سوم: زیباشناسی

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

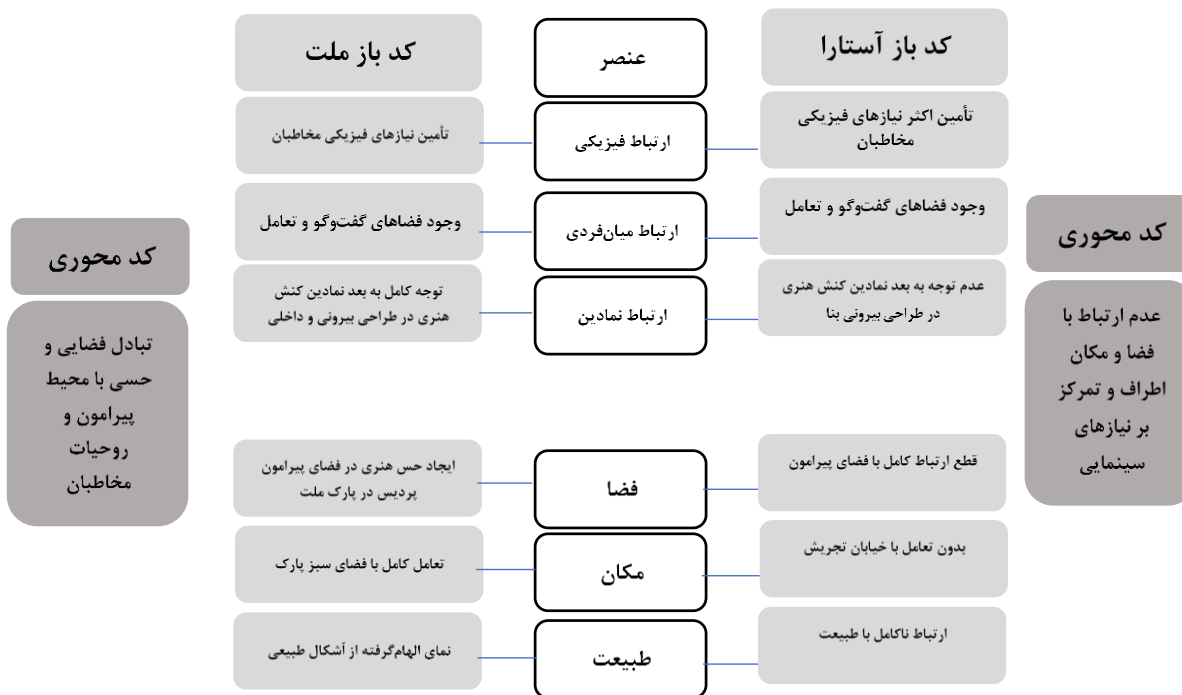
در سینما آستارا در پلان و نمای بیرونی بنا وجه فرمالیستی قابل درک نیست. به عبارت دیگر، ما هیچ حسی از عناصر پلان و نمای بیرونی دریافت نمی‌کنیم. به همین دلیل، توجه این مطالعه باید به بخش داخلی معطوف گردد. در بخش داخلی از قسمت ورودی تا درب سالن‌ها همه عناصر در خدمت حس‌بخشی به سالن سینماهاست. به محض عبور از درب ورودی پله‌های اصلی بنا دیده می‌شوند که به‌طور مستقیم به طبقه دوم می‌رسند. در مسیر این پله‌ها بخشی همانند سالن سینما که رو به دیوار دارد، به عنوان بخش انتظار و گفت‌وگو طراحی شده است. در راهروهای طبقه دوم و سوم ورودی سالن سینما طوری طراحی شده است، که درب سالن حالت هدف‌نمایی را داشته باشد. در واقع، زمین

در حال طی شدن است. راهروهای پردیس ملت نه تنها برای خودشان بلکه برای باقی عناصر این بنا هویت هستی‌شناختی ایجاد می‌کند. هر بخشی از بنا به‌مثابه مقصدی موقت است که انسان در آن سکنی می‌گزیند و در حین حضور در هر مکانی در فکر مکان‌های دیگر است. این حس در سالن انتظار تشدید می‌شود. طراحی این سالن‌ها حس برزخ را القا می‌کند و مخاطب تشنه ورود به سالن سینماست. در همین راستا، ورودی سالن‌ها طوری طراحی شده که هیچ چیز دیده نمی‌شود. و فقط زمانی که فرد وارد سالن سینما می‌شود و روی یکی از صندلی‌ها می‌نشیند به آرامش می‌رسد. این آرامش محصول محو شدن آن فرد در میان تاریکی و چندصد نفر دیگر است. محصول تسلط تمام و کامل فضا بر فرد. طبیعی است که هر بنایی به دلیل کارکردی که دارد، حامل بار هستی‌شناختی باشد. برای مثال، مجتمع خرید نسبت به مجتمع فرهنگی تعریف متفاوتی از انسان و جهان‌ش ارائه می‌کند. اما گاه معماران می‌کوشند باشناختی عمیق طرحی ارائه دهند که وجه هستی‌شناختی بنا را عمق و وسعت بیشتری ببخشد و در ضمن در خدمت هویت اصلی بنا باشد. کاری که در پردیس ملت شاهد رخ

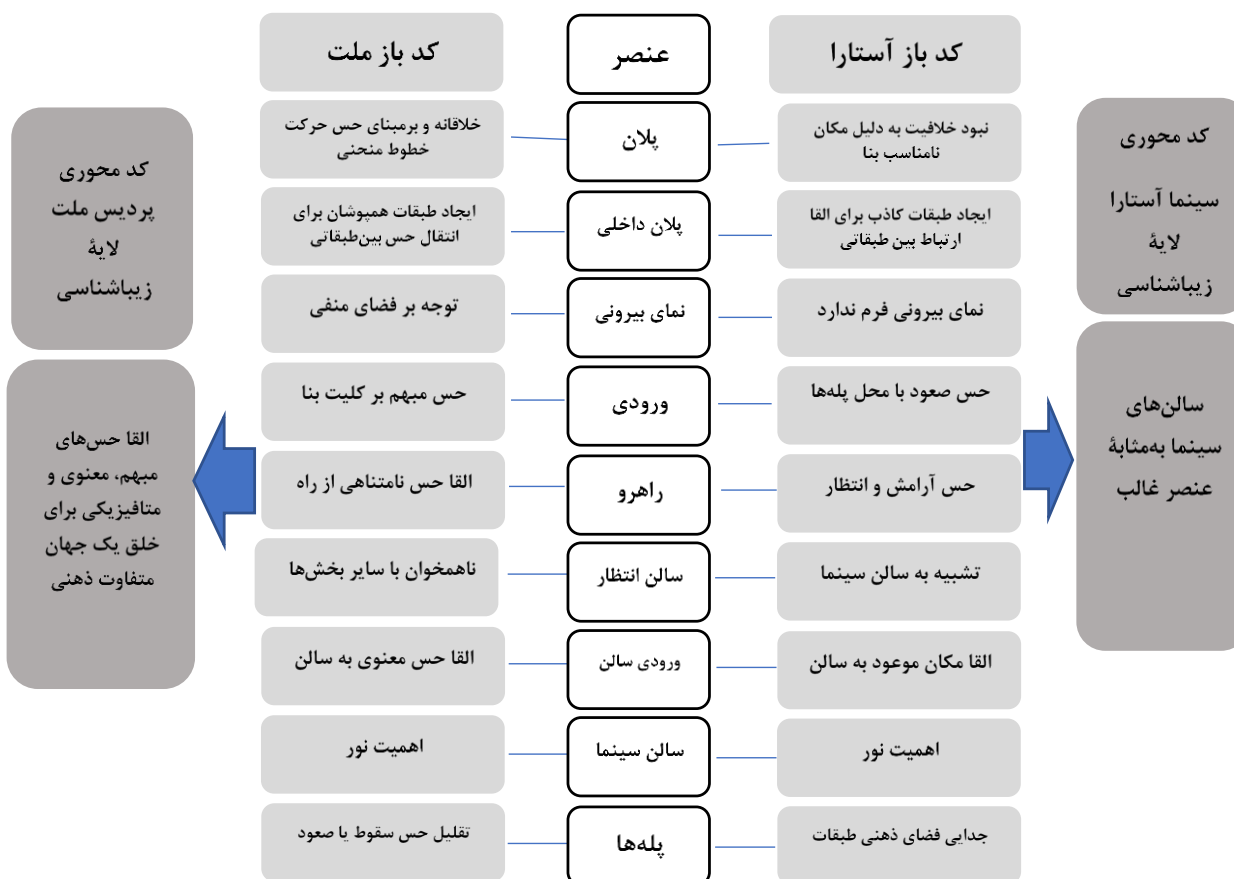
داده است. اما در سینما آستارا آنچه مشاهده می‌کنیم نبود انسجام هستی‌شناختی بین بخش‌های مختلف است. چراکه اساساً هیچ افقی برای این منظور تصور نشده است و اگر تحلیلی در این عنوان ارائه می‌شود، بر اساس فضامندی ذاتی معماری است نه یک خواست هدفمند. در پلان داخلی وجود پله‌هایی که همه بخش‌ها را نادیده می‌گیرد و به راهروی اصلی سالن‌ها می‌رسد، جایگاه برتر سالن‌های سینما نسبت به بقیه بخش‌ها را نشان می‌دهد. حتی وقتی مخاطب در بخش انتظار می‌نشیند، با شکلی همانند سالن سینما مواجه می‌شود، و این یعنی در همه حال باید در فکر حضور در سالن بود. فرد حاضر در سینما آستارا سوژه‌ای است که از حضورش در باقی بخش‌ها هیچ تصویری ندارد و تنها در سالن سینماست که می‌تواند ادعا کند در سینما آستارا حضور دارد. برای القای این حس، پله‌های مقابل درب ورودی و راهرو مقابل سالن‌ها و شیب سقف منتهی به درب سالن، بیشترین سهم را دارند. پله‌های ورودی هم خودشان را محسوس کرده‌اند و هم راهی هستند به سوی بخش اصلی.



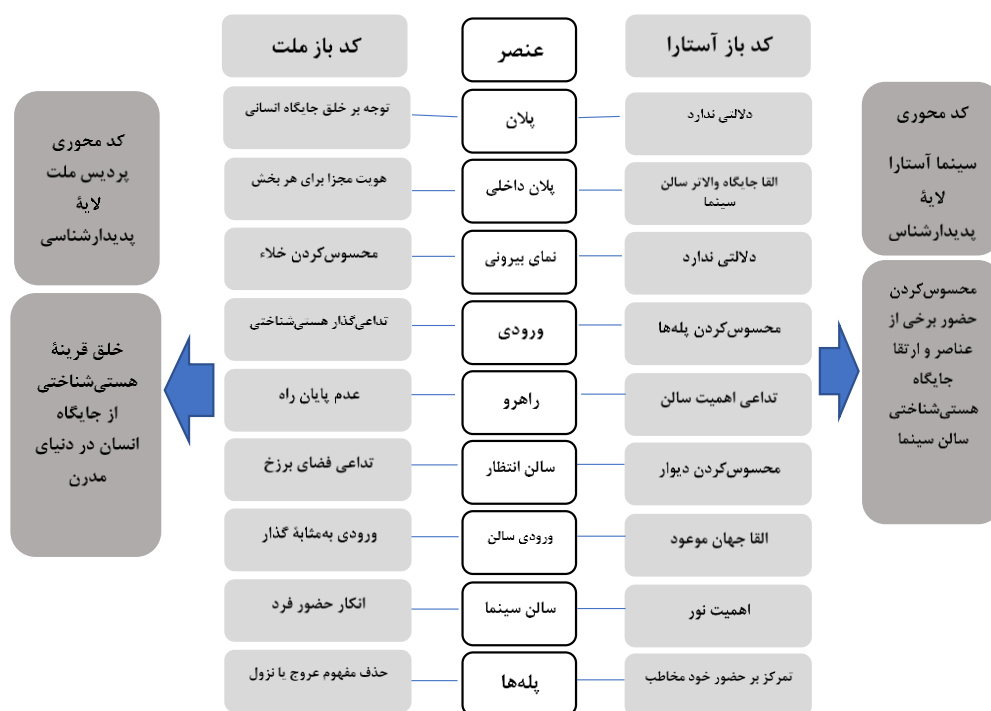
شکل ۱: لایه کارکردی در پردیس ملت و آستارا
Fig 1: Functional layer in Mellat and Astara campuses



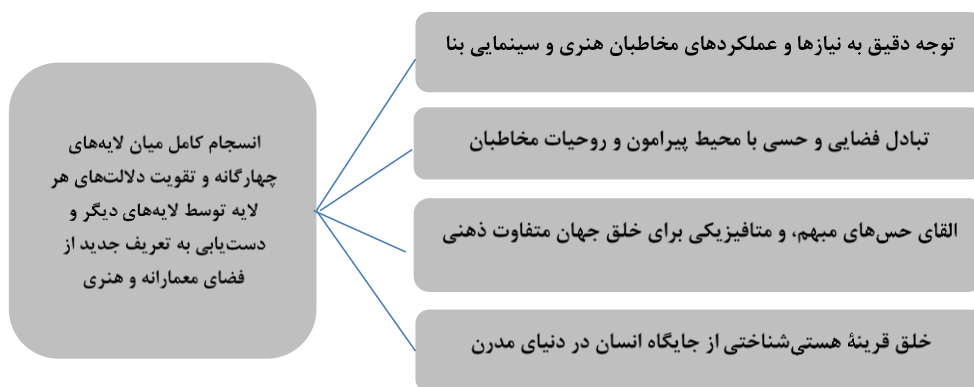
شکل ۲: لایه محیطی پردیس ملت و سینما آستارا
Fig 2: The environmental layer of Mellat Campus and Astara Cinema



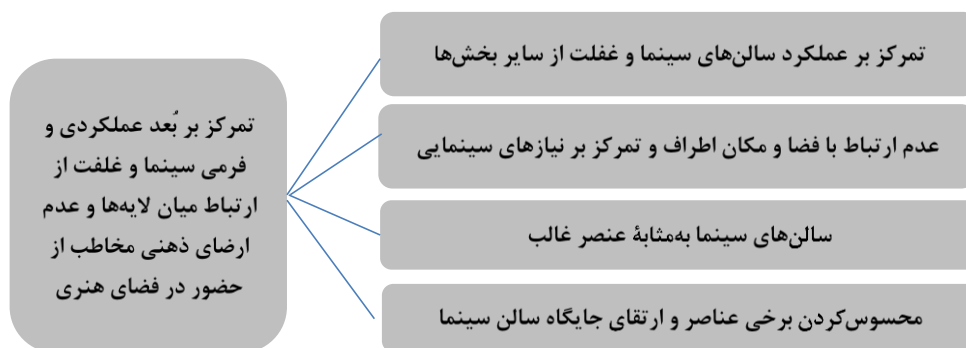
شکل ۳: لایه زیباشناسی در پردیس ملت و آستارا
Fig 3: Aesthetics layer in Mellat and Astara campuses



شکل ۴: لایه پدیدارشناسی در پردیس ملات و آستارا
Fig 4: Phenomenology layer in Mellat and Astara campuses



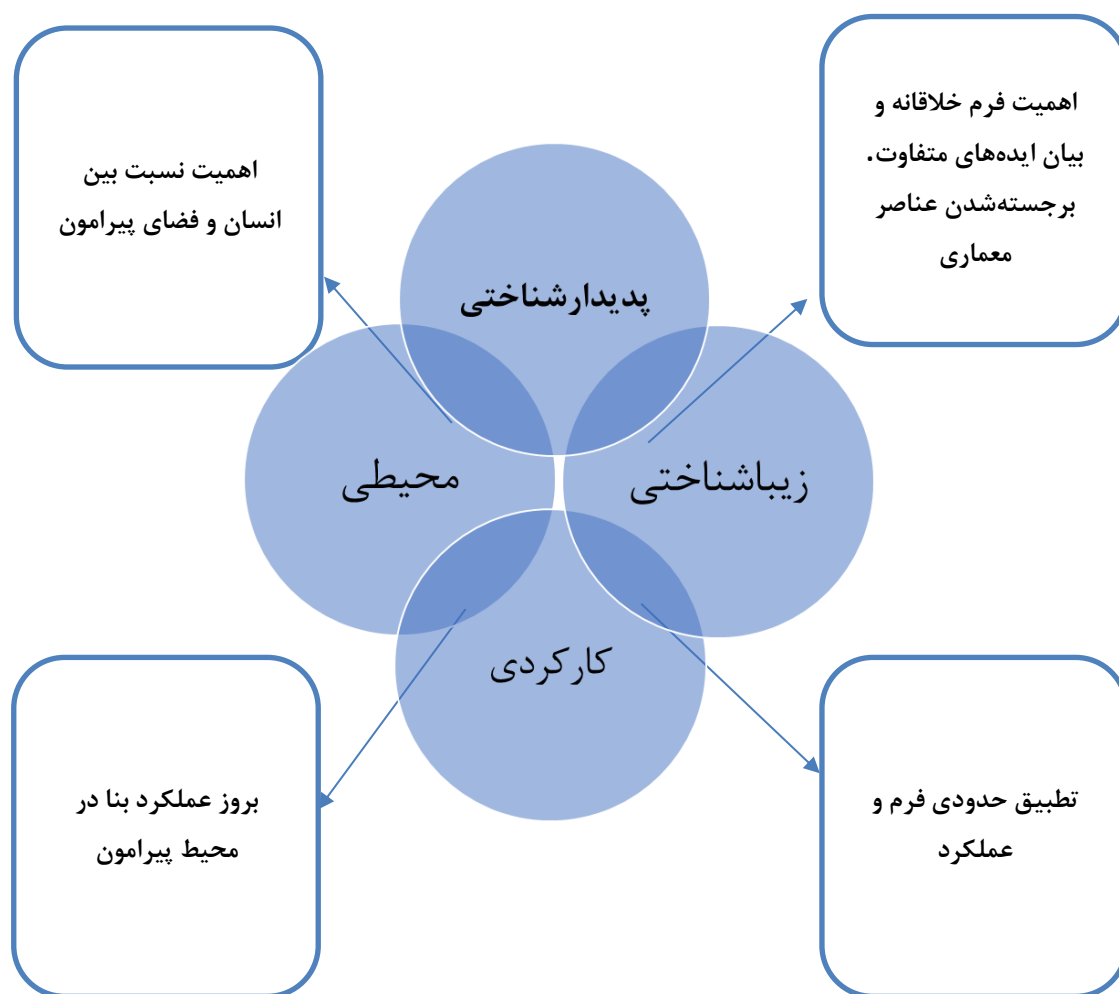
شکل ۵: کد گزینشی پردیس ملات
Figure 5: Mellat campus selective code



شکل ۶: کد گزینشی پردیس آستارا
Fig 6: Selection code of Astara campus

خلاقانه و بیان ایده‌های متفاوت و همچنین برجسته‌شدن عناصر معماری اشتراک دارند. این هم‌پوشانی نشان می‌دهد که دلالت‌های تولیدشده در لایه‌های مختلف از همان ابتدای امر به یک اتحاد مفهومی نزدیک شده‌اند.

لایه‌های چهارگانه معرفی‌شده در بخش‌های فوق در چند مؤلفه با یکدیگر همپوشانی و تعامل دارند. در مدل زیر نحوه این تعامل نشان شده است. برای مثال، لایه‌های پدیدارشناختی (ذیل نظریه هستی‌شناسی اُبژه‌محور) و لایه زیباشناختی (ذیل نظریه فرمالیسم) در اهمیت‌دادن به فرم



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

نتیجه‌گیری

رمزگان‌های داخل متن تنها زمانی آغاز می‌شود که با ذهن یک مخاطب درگیر شده باشد. ذهن مخاطب در مواجهه با یک دال معمارانه تنها به یک مدلول منتهی نمی‌شود. هر عنصری از یک بنا در لایه‌های مختلف دلالت‌های متمایز تولید می‌کند. در این مطالعه این لایه‌ها موارد ذیل بودند: کارکردی، محیطی، زیباشناسی و پدیدارشناسی. لایه کارکردی به استفاده اولیه مخاطب اشاره دارد؛ لایه محیطی به ارتباط

فرهنگ مجموعه‌ای پویا و پیوسته از رمزگان‌ها است. هر متن شبکه‌ای از رمزگان‌ها را در بطن خود دارد و از این رو فرهنگ برآمده از آن را معرفی می‌کند. این نظام پیچیده از رمزگان‌ها در لایه‌های متفاوتی بر ساخته شده و در هنگام خوانش و مطالعه بر اساس تعامل همین لایه‌ها معنا را تولید می‌کند. اما در این میان به‌جز فرهنگ، متن و مؤلف، شاخصه دیگری نیز در تولید معنا تأثیرگذار است: مخاطب. کار

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

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

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

پی‌نوشت‌ها

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

فهرست منابع

- بلوری بزاز، مونا، مستغنی، علیرضا. ۱۳۹۸. فرمالیسم در معماری و نسبت آن با مفهوم فرم. صفه، ۲۹(۴)، ۵-۱۸.
- پناهی، سیامک، محمدی، عرفان، ایمانی، نادیه. ۱۴۰۱. روش نشانه‌شناسی لایه‌ای در خوانش فضاهای معماری (نمونه‌موردی: تاتر شهر، پهلوی دوم). ماهنامه جامعه‌شناسی سیاسی ایران، ۵(۱۱)، ۲۲۹۵-۲۳۱۸.
- پنج‌تنی، منیره، منصوریان یزدان، مبینی، مهتاب، ۱۳۹۶. پدیدارشناسی تجربه زیباشناختی مکان: مطالعه موردی میدان نقش جهان، پژوهش‌های فلسفی، ۱۱(۲۰)، ۲۳-۶۰.
- دانشپور، سیدعبدالهادی، چرخچیان، مری. ۱۳۸۶. فضاهای عمومی و عوامل مؤثر بر حیات جمعی، باغ نظر، ۷: ۲۸-۱۹.
- راست بین، س.، و جعفری، ی.، و دارم، ی.، و معززی مهرطهران، ا. ۱۳۹۱. رابطه همبستگی بین کیفیت‌های محیطی و تداوم حیات شهری در عرصه‌های عمومی (نمونه موردی: جلغای اصفهان). باغ نظر، ۹(۲۱)، ۳۵-۴۶.
- سجودی فرزانه. ۱۳۸۲. نشانه‌شناسی کاربردی، ناشر علم، تهران.
- سید عبدالهادی دانش‌پور، راضیه رضازاده، فرزانه سجودی، مریم محمدی، ۱۳۹۲. بررسی کارکرد و معنای فرم شهر مدرن از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای، نشریه نامه معماری و شهرسازی، ۶(۱۱)، ۷۱.
- عربشاهی، ابوالفضل. ۱۳۹۸. نماد و نشانه‌شناسی فرهنگی، ناشر آرون، تهران.
- علی‌نام، زهرا. ۱۴۰۰. بررسی فرایند موقعیتی تولید معنا در فضاهای شهری از منظر نظریه ادراکات اعتباری. فرهنگ معماری و شهرسازی اسلامی، ۶(۲): ۹۳-۸۱.
- غفاری، ع. ۱۳۹۶. تحلیل نشانه‌شناختی بافت تاریخی کرمان بر پایه ارتباط لایه‌های متن/بافت. مدیریت شهری، ۱۶(۴۸)، ۱۲۹-۱۴۳.
- کریمی لیل، گلغام ارسلان، عامری حیات. ۱۳۹۶. عوامل نشانه‌شناختی مؤثر بر کیفیت فن بیان در زبان فارسی: تحلیلی شنونده‌محور. جستارهای زبانی، ۸(۴): ۹۵-۷۱.
- گروتر، یورگ کورت، ۱۳۸۳. زیبایی‌شناسی در معماری، ترجمه جهان‌شاه پاکزاد، تهران، نشر دانشگاه شهید بهشتی.
- مجلسی، امین؛ معقولی، نادیا. ۱۳۹۸. شناسایی وجه‌شمایی رستم در نگاره‌های رزم رستم و سهراب، کیمیای هنر، ۳۳: ۹۳-۱۱۲.
- معماری، زهره، طالب‌زاده، سید حمید. ۱۳۹۵. بررسی تحلیلی مسئله شهود عقلی در کانت و فیثته. غرب‌شناسی بنیادی، ۷(۱)، ۸۹-۱۱۰.
- ملکی‌پور، نیلوفر. ۱۳۹۷. طراحی مجتمع سینمایی در شهر کرمان با توجه به تداعی مفاهیم مشترک سینما و معماری، مؤسسه آموزش عالی بعثت، کرمان.
- مملیز، آندرو و جف براویت؛ ۱۳۸۷. درآمدی بر نظریه فرهنگ معاصر؛ ترجمه جمال محمدی؛ چ دوم، تهران: ققنوس.
- مهرنوش ذوقی توتکابنی، مریم ارمغان، مهرداد متین، ۱۴۰۱. تحلیل و بررسی متن آثار شاخص معماری معاصر ایران بر اساس خوانش دلوز از فرم (از سال ۱۳۸۵ تاکنون)، نشریه اندیشه معماری، ۶(۱۱)، ۱۴۹-۱۷۶.
- نرج‌آبادی‌فام، مژگان، کرمی اسلام، رئیسی محمدمنان، جوان فروزنده علی. ۱۴۰۰. بررسی تطبیقی معناشناختی نشانه‌های معماری محلات قدیمی و معاصر از منظر اندیشه اسلامی و از دیدگاه ادراک شهروندان (نمونه موردی محله شتران و رشیدیه تبریز). فرهنگ معماری و شهرسازی اسلامی؛ ۶(۲): ۱۵۲-۱۳۳.
- نوحی، سیدحمید، زیبا، جواد. ۱۳۸۵. اصول سازه‌ای طبیعت. آبادی ۵۱(۱۶). ۲۱-۱۰.

منابع انگلیسی

- Ali, the name of Zahra. 2021. Investigating the situational process of meaning generation in urban spaces from the perspective of credit perception theory. Architecture culture and Islamic urbanism; 6 (2): 81-93 [In Persian]
- Arabshahi Abulfazl. 2018. Symbol and cultural semiotics, Aron Publisher, Tehran. [In Persian]
- Atã, P., Queiroz, J. 2016. Habit in Semiosis: Two Different Perspectives Based on Hierarchical Multi-level System Modeling and Niche Construction Theory. In: West, D., Anderson, M. (eds) Consensus on Peirce's Concept of Habit. Studies in Applied Philosophy, Epistemology and Rational Ethics, 31. Springer, Cham.
- Barker, C. 2004. The Sage Dictionary of Cultural Studies. London: Sage Publications.

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