

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

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

چکیده

امروزه، هیچ‌گونه گریزی از بازنمایی معماری به عنوان دست‌آوردی برای بیان کردن واقعیت معماری وجود ندارد. تصاویر هم‌چون مصادیقی با کارکردهای شبه‌زبانی، برای ایجاد بازنمایی‌ها در معماری همواره موردنظر یک معمار بوده و هستند تا او بتواند آن‌چه را که در ذهن خود می‌انگارد، به چیزی قابل دریافت برای دیگران نیز تبدیل کند و این خود دلیل اصلی دشوار بودن شناخت نشانه‌های معماری به‌شمار می‌آید. در این جستار به دلیل آغازین بودن دوران قاجار در انتقال گونه‌های بازنمایی معماری جدید و هم‌چنین به سبب اقبال زیاد شاهان قاجار و درباریان به مساله‌ی تصویر، میزان اهمیت این دوران در تغییرات بازنمایی معماری ایران مضاعف شده و مسیر پژوهش به سمت عوامل شکل‌گیری و رشد این گونه از بازنمایی تمایل می‌یابد. هدف از این پژوهش بررسی بازنمایی‌های معماری قاجار و شناخت خصوصیات آنها در این دوران با توجه به اهمیت آن به مساله‌ی تصویر است. با توجه به آغاز و رشد زبان تصویری در معماری قاجار خصوصاً از دوران ناصری به بعد، فرضیه‌ی شکل‌گیری نوعی بازنمایی جدید و تغییر معانی صریح و ضمنی بازنمایی‌های قبلی در این مقاله مورد سنجش قرار می‌گیرد و پرسش اصلی این می‌باشد که در بازنمایی معماری قاجار و در روند تغییر رمزگان معماری این دوران، روش‌های بیان تصویری جدید در معماری چه تأثیری بر روی بازنمایی معماری داشته‌اند و خود دارای چه خصوصیات اساسی هستند؟ جهت پاسخ دقیق به این پرسش بر اساس فرضیه‌ی معانی صریح و ضمنی در نشانه‌شناسی معماری، از نظریه‌ی زمینه‌ای ادوارد تی. هال که موضوعات را در حوزه‌ی انسان‌شناختی خود تفسیر می‌کند، استفاده شده است و تلاش می‌شود تا رابطه‌ای منطقی میان تغییر در فضای معماری با معانی صریح و ضمنی آن از طریق بازنمایی برقرار شود و از مفاهیمی مانند حریم‌شناسی و فاصله برای این منظور استفاده گردد تا به پاسخ پرسش تحقیق نزدیک شود. به همین سبب با استفاده از روش تحقیق کیفی آمیخته با استفاده از رویکرد برساختی - تفسیری به تبیین پاسخی برای این پرسش‌ها پرداخته و تلاش می‌شود تا نتایج آن به فرضیه نزدیک گردد. در بخش پایانی سعی می‌شود تا در سه نمونه از سه دوره‌ی متفاوت در معماری قاجار، این تغییرات به صورت موردی شناخته شده و در نظریه‌ی زمینه‌ای مقاله باهم مقایسه شوند.

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

Semiotics of Denotations and Connotations in the architectural representation of Qajar by using Edward T. Hall's theory in architecture

Abstract

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

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

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

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

نقشه‌ها، تصاویر و انواع بازنمایی‌های معماری به نوعی زبان و گویش مناسب برای معین ساختن یک موقعیت خاص، نیاز دارند. زبان در درون نقشه‌های معماری دارای تنوع است، اما واژگان این زبان دائمی و ثابت هستند. ایده‌ها توسط خطوط و خطوط توسط لغزش و ضربات بر روی صفحه‌ی کاغذ مطرح می‌شوند. هیجان و اشتیاق معماری به همراه بازنمایی و استفاده از زبان نقشه‌ها، برای تکامل و توسعه دادن ارتباط و تبدیل ایده‌ها به یک تجربه‌ی بی‌نظیر و بکر معمارانه، همواره مورد استفاده معماران قرار گرفته است. از طریق همین کنش طراحی، آشکارسازی نهایی توسط بازنمایی در تصاویر به وقوع می‌پیوندد. علاوه بر نقشه، تصویر و متن، نوع دیگری از نشان‌های معماری که به منزله‌ی محرک ارتباط در معماری مدنظر قرار می‌گیرند از دیرباز مورد استفاده‌ی معماران بوده‌اند که خود اشیا و عناصر معماری هستند و باعث ایجاد نوعی ارتباط مستقیم و کارکردی با اثر می‌شوند. این گونه ارتباط نیز می‌تواند باعث ساخت نوعی بازنمایی مختص خود برای ایجاد فضای موردنظر در اثر گردد که با حضور و استفاده‌ی انسان رابطه‌ی تنگاتنگی دارد. معماری ایران در دوران قاجار آستان فرهنگی نو بود. عوامل درون‌زا و برون‌زای متعددی در شکل‌گیری جریانی نوپا در این دوران نقش ایفا می‌کردند و تا امروز نیز ادامه دارند. امروزه اگرچه فاصله‌ای بیش از صد ساله با آن پیدا شده است اما حضور بسیاری از نگرش‌ها و باورها و رفتارهای فرهنگی - هنری در کشور متأثر از فضایی است که قاجاریه برای آنها فراهم ساختند. می‌توان این گونه در نظر گرفت که با آغاز تغییرات در نحوه‌ی ایجاد ارتباط با نشانه‌ی معماری در دوران قاجار هر دو گونه‌ی ذکر شده برای ساخت فضای معماری جدید این دوران دچار تحولات عمیقی شده که تدقیق در شناخت این تغییرات هدف اصلی این پژوهش به شمار می‌آید.

بیان مساله

در نشانه‌شناسی معماری باید بین رمزگان خوانش شیء و رمزگان خوانش نقشه و تصویر آن، تفاوت قائل شد البته هرچند رمزگان علائم نقشه و تصویر قراردادهای خاص خود را دارند ولی تا حدودی از رمزگان آن شیء مشتق می‌شوند.

علائم نقشه‌های معماری این امکان را ایجاد می‌کنند تا اشیا به صورت نمادین نمایش داده شوند، همان گونه که علائم آوانگاری این امکان را درباره‌ی آواها، هجاها و واژگان زبان می‌دهند (Eco, 2017). در این جستار تلاش بر این است که از ظرفیت‌های نشانه‌شناختی و انسان‌شناختی در تبیین بازنمایی‌های معماری دوران قاجار استفاده شود و با توصیف و تفسیری نظام‌مند، چگونگی تغییرات زبانی در بازنمایی معماری این دوران بیش‌تر روشن شده و تفاوت‌های این دو گونه از بازنمایی تحلیل گردد. اساس این تغییرات در میان معماران و در روش‌های بازنمایی معماری‌شان صورت گرفته است، به نحوی که معماران این دوران به صورتی زمان‌مند و پیوسته با روش‌های متنوع، از طریق ایجاد آثار (پارول)^۱، به حوزه‌ی نگاشتن و کشیدن در معماری (لانگ)^۲ و بازنمایی‌های مرتبط با آن مانند نقاشی، عکاسی و گرافیک سوق یافته‌اند. در این دوره می‌توان شاهد تغییر نقش و اهمیت معمار در ساختار زبان (لانگ) معماری بود. عموم این تغییرات در اشکال متفاوت و پیچیده‌ای از جایگاه معمار گرفته تا عناصر معماری و تزئینات آنها در معماری قاجار به‌وقوع پیوسته‌اند که به دلیل ارزش تاریخی‌شان می‌توانند در تبیین پیدایش معماری معاصر ایران بسیار حائز اهمیت باشند. مساله‌ی محوری در ایجاد پرسش اصلی این جستار پیدا کردن نوعی ارتباط منطقی میان تغییرات به‌عمل آمده در بازنمایی معماری این دوران بر اساس مفاهیم معنای صریح و ضمنی در معماری است. این معانی که در مقاله به تفصیل به آنها پرداخته می‌شود در نظریه‌ی زمینه‌ای هال که یک انسان‌شناس است، مورد تدقیق قرار می‌گیرند و در دو سطح ارتباط فیزیکی (اشیا) و ارتباط صوری (تصویری) با هم مقایسه می‌شوند و معانی صریح و ضمنی‌شان مورد بررسی قرار می‌گیرد. در ادامه و به جهت تحلیل داده‌های موجود، تلاش می‌شود که با استفاده از مقایسه‌ی سه بنای قاجاری در تهران، چگونگی شکل‌گیری این روند واضح‌تر شده و نتایج مورد استنادی مشخص می‌کند تا نقش این تغییرات را در معناسازی و فضا سازی معماری قاجار بیش از پیش معلوم سازد.

1. Parole
2. Lange

فرضیه‌ی تحقیق

در مدل مفهومی که برای بخش تشریح فرضیات در این مقاله مورد نظر بوده است، به طور ساده تعبیر زبان (مجموعه‌ی نشانه‌های) معماری به دو بخش ارتباط مستقیم (اشیا) و غیرمستقیم (نقشه، تصویر و متن) با انسان تقسیم می‌شود و به تبع آن دو نوع رمزگان معماری و دونوع فضای حاصله از آن‌ها مستخرج می‌شود. در نخست نشانه‌های معماری از هر دو گونه- چه شیء یا نقشه، تصویر و متن- در نظریه‌ی انسان‌شناختی معماری هال که درباره‌ی عناصر معماری و تاثیر آن در ساخت فضا می‌باشند، قرار می‌گیرند و پس از ارزیابی، عناصر معماری بر حسب ارتباط مستقیم یا غیرمستقیم‌شان با انسان، به سه دسته‌ی عناصر با شکل ثابت، نیمه ثابت و غیر ثابت (بی شکل) طبقه‌بندی و در ادامه و بر اساس همین نظریه عناصر در جهت تفسیر و تحلیل نشانه‌های مستقیم و غیرمستقیم در بازنمایی معماری به کار می‌روند. فرضیه‌ی اصلی مقاله بر روی این مساله شکل گرفته است تا از این نظریه در جهت تحلیل تغییرات در بازنمایی‌ها و آثار معماری قاجار استفاده کند. به همین سبب معماری دوره‌ی قاجار را به عنوان مهم‌ترین

دوران بروز بازنمایی‌های نوین در معماری ایران انتخاب کرده و بر اساس این فرضیه، بازنمایی معماری این دوران را به عنوان یکی از مهم‌ترین حلقه‌های اتصال میان ارتباط مستقیم و غیرمستقیم در معماری معرفی می‌کند و آن را بر اساس پیش فرض معنای صریح و ضمنی در ارتباط معماری با انسان، به اثبات برسانند (نمودار شماره ۱).

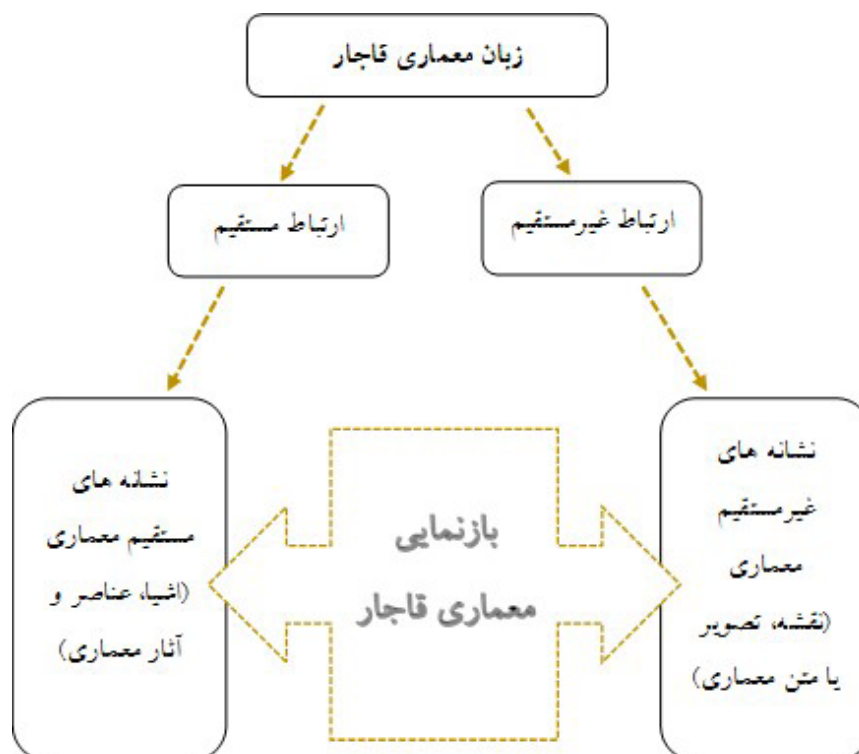
روش تحقیق

در این مقاله تلاش می‌شود تا آثار و بازنمایی‌های معماری دوران قاجار از دو دیدگاه ریشه‌ای انسان‌شناختی و نشانه‌شناختی مورد بازبینی قرار گیرند. همان گونه که در مقدمه نیز اشاره شد آثار و پارول‌های این دو دیدگاه را می‌توان بر دو پایه‌ی ارتباط مستقیم و غیرمستقیم در معماری تقسیم‌بندی نمود و بر دوپایه‌ی معنای صریح و ضمنی در ارتباط معماری شکل داد. بر این اساس و به منظور دست‌یابی به اهداف در نظر گرفته شده، می‌باید از یک روش تحقیق کیفی توصیفی و سپس از روش تحقیق آمیخته بهره برد و با استفاده از مراجعه به اسناد و مدارک و همچنین مشاهده به وسیله‌ی ابزار و وسایل دیداری و شنیداری، داده‌های خود

مدیریت شهری

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

■ ۲۹۹ ■



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

را در این زمینه گردآوری نمود. به کار بردن هریک از دو روش تحقیق کمی یا کیفی به تنهایی پژوهشگر را آن طور که انتظار می رود نسبت به شناخت بهتر پدیده ها یاری نمی دهد اما چنان چه بتواند با ترکیب کردن دو دسته تحقیق کمی و کیفی بررسی دربارهی پدیده ی موردنظر را انجام دهد به درک بهتری از پدیده ها دست می یابد. بنابراین هدف طرح های تحقیق آمیخته آن است که شواهد بیشتری برای درک بهتر پدیده ها به دست دهند (Bryman, 2007; Garcia-; Aevarez & Lopez-Sintas, 2002). بنابراین اگر پژوهشگر بخواهد داده های به دست آمده و شواهد خود را دربارهی پدیده ی موردنظر از طریق اندازه گیری کمی با گردآوری و تحلیل شواهد کیفی تکمیل کند، استفاده از روش های تحقیق آمیخته ضرورت می یابد (Bazargan, 2013). به همین سبب متغیرهای اصلی کیفی و کمی در این پژوهش به ترتیب، معنای صریح و ضمنی و عنصر انسان شناختی فاصله در نظر گرفته شده که تلاش می شود بین آنها رابطه ی مستدلی برقرار شود و در مسیر اثبات فرضیه به کار رود.

۱- لانگ و پارول؛ سوسور^۱ تمایز معروف بین لانگ (زبان) و پارول (گفتار) را مطرح کرد. لانگ نظامی از قواعد و قراردادهاست که از پیش موجود و مستقل از افراد است. پارول استفاده از لانگ در هر مورد خاصی است. این تمایز در نظام های نشانه ای غیرزبانی عموماً بین نظام و کاربرد، ساختار و امرواقع یا بین رمزگان و پیام خود را نشان می دهد. مثلاً در یک نظام نشانه ای مثل سینما، هر فیلم خاص یک پارول در نظام «لانگ سینما» است. زبان هرگز مثل یک نظام ساکن، بسته و پایدار که از نسل پیشین به ما به ارث رسیده عمل نکرده، بلکه مدام در حال تحول است. نشانه «عرصه ی مبارزه ی طبقاتی است» (Voloshinov, 1973: 61).

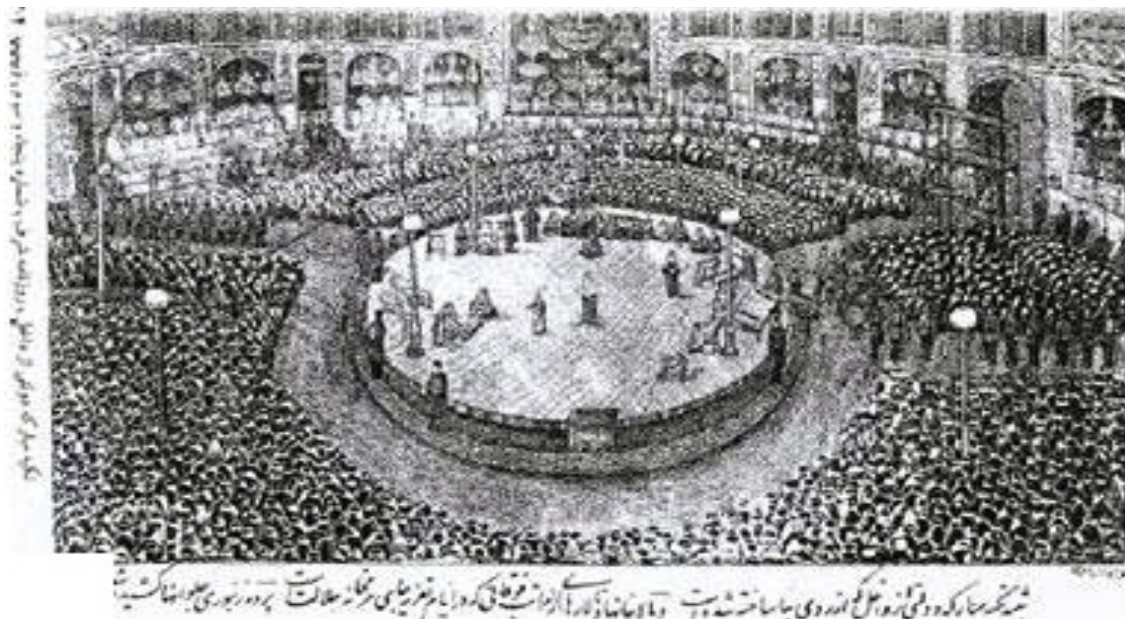
۲- بُعد هم نشینی^۲؛ تحلیل هم نشینی یک متن چه شفاهی یا غیر شفاهی، شامل مطالعه ی ساختار و روابط اجزای آن است. واژه ها در گفتار به دلیل توالی شان روابطی را میان خود برقرار می کنند که بر بنیان ویژگی خطی تک بعدی زبان استوار است و به همین دلیل این عناصر بر روی زنجیره ی گفتاری ترتیب می یابند (Sojoudi, 2011: 49). مطالعه ی روابط هم نشینی نشان می دهد قراردادها یا

1. Ferdinand Mongin de Saussure
2. Syntagmatic Relation

قواعد ترکیب، تحت تاثیر تولید و تفسیر متون قرار دارند. به کار گرفتن یک ساختار هم نشینی و ترجیح آن نسبت به دیگر ساختارها در یک متن از عوامل موثر در تولید معناست. بسیاری از متون شامل بیش از یک نوع ساختار هم نشینی می باشند که البته ممکن است یکی از آنها بر بقیه غالب باشد (Chandler, 2002: 132).

۱-۲- روابط (هم نشینی) مکانی؛ نظریه پردازان اغلب اظهار می کنند که بر خلاف زبان های گفتاری، تصاویر بصری هرگز برای بیان گری مناسب نیستند (Peirce, 1931). عناصر هم نشین اغلب به طور کلام محوره به عنوان زنجیرهای مرتب یا زمان مند تعریف می شوند. اما باید پذیرفت که روابط مکانی هم جنبه ی هم نشینی دارند. این روابط ساختاری از نظر معناشناختی خنثا نیستند. کرس و ون لیوون سه بعدی مکانی را در متون بصری بدین ترتیب مشخص کرده اند: چپ/ راست، بالا/ پایین و مرکز/ پیرامون. هم چنین محورهای عمودی و افقی در بازنمایی های تصویری نیز، ابعادی خنثا نیستند. به نظر آنها در موقعیت هایی که کاربرد محور افقی در تصاویر حاوی دلالت است، جای گذاری بعضی عناصر در سمت چپ مرکز به معنی پیشینی یا قدیم بودن آنهاست یعنی چیزی که فرض می شود خواننده، از پیش می داند و نقطه ای آشنا، تثبیت شده و توافق شده برای شروع حرکت است- چیزی است مطابق عقل سلیم و خودآگاه. در مقابل سمت راست مختص به عناصر تازه وارد است. این سمت محتوی چیزهای شگفت انگیز، مساله ساز یا قابل اعتراض است (Kress and Van Leeuwen, 1998).

کرس و ون لیوون در مورد دلالت های ضمنی بالا و پایین عقیده دارند که وقتی ساختار یک تصویر در راستای محور عمودی شکل گرفته باشد، بخش های بالایی و پایینی به ترتیب نشان گر تقابلی میان آرمانی و واقعی می باشند. به اعتقاد آنان بخش پایینی در طرح بندی تصویر واقعی تر است و با جزئیات عملی و واقعی ارتباط دارد در حالی که بخش بالایی با مفاهیم انتزاعی و کلی مرتبط است. این خود نشان گر قطب موجود میان مورد خاص/ کلی، موضعی/ سراسری و غیره است (Ibid). سومین ویژگی بعد مکانی که توسط کرس و ون لیوون مورد بحث قرار می گیرد در



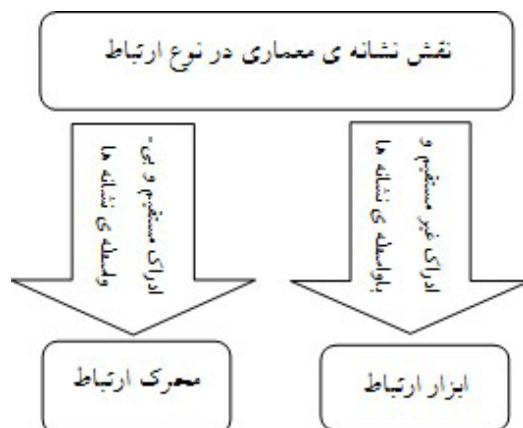
تصویر ۱. مراسم شبیه خوانی در تکیه‌ی دولت؛ مآخذ: روزنامه شرف، شمارگان ۵۳، ذیحجه ۱۳۰۴ ه.ق.

مدیریت شهری

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

۳۰۱

خصوصی می‌باشد. توجه نشانه‌شناسان به چیزی است که اغلب «غیاب» گفته می‌شود. یکی از مشخصه‌های آن‌چه که روابط جانشینی نامیده می‌شود این است که چنین روابطی در غیاب برقرارند. در غیاب دال‌هایی که همگی عضو یک مجموعه‌ی جانشینی هستند و فقط یکی از آنها در متن حضور دارد. نشانه‌ها ارزش‌شان را در نظام زبانی از آن‌چه که نیستند دریافت می‌کنند (DeSaussure, 1983). تحلیل جانشینی شامل مقایسه‌ی هر کدام از دال‌های حاضر در متن با دال‌های غایبی است که در موقعیتی مشابه امکان انتخاب آنها به جای دال حاضر وجود داشت (نمودار شماره ۲).



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

مورد مرکز و حاشیه است. ترکیب‌بندی بعضی از تصاویر نه بر اساس ساختار چپ-راست یا بالا-پایین بلکه بر پایه‌ی غلبه‌ی مرکز بر حاشیه بنا شده است. آن‌چه که در مرکز تصویر قرار دارد به عنوان هسته‌ای اطلاعاتی که تمام عناصر دیگر تابع آن هستند ارائه می‌شود. عناصری که در حواشی تصویر قرار دارند، فرعی و وابسته‌اند. معمولاً در تصاویر بعضی اشکال برجسته و باقی آنها به عنوان پس‌زمینه ترسیم شده‌اند. در مواجهه با یک تصویر به نظر می‌رسد که همه میل دارند تا یک شکل برجسته را از پس زمینه‌ها جدا کنند. شکلی که محیط کاملاً مشخص و مجزایی دارد. این شکل برجسته معمولاً در وسط تصاویر قرار داده شده است.

۳- بُعد جانشینی^۱

در حالی که تحلیل هم‌نشینی ساختار طبیعی یک متن را مورد مطالعه قرار می‌دهد، تحلیل جانشینی به دنبال تشخیص مجموعه‌های جانشینی مختلفی یا مجموعه‌های پیش موجود دال‌ها است که نشان‌گر محتوای متون هستند. این جنبه شامل در نظر گرفتن دلالت‌های ضمنی مثبت و منفی هر دال - که از طریق استفاده از یک دال به جای دیگری خود را نشان می‌دهد - و وجود مجموعه‌های جانشینی موضوعی مانند تقابل‌های دوتایی مثل عمومی/

1. Paradigmatic Relation

این تحلیل هم چنین به دلالت هایی می پردازد که انتخاب حاضر باعث وقوع آنها شده است. چنین تحلیلی در تمام سطوح نشانه ای قابل اعمال است. تحلیل روابط جانشینی به تعیین ارزش یک مقوله ای خاص در متن کمک می کند (Chandler, 2002: 153).

۴- نظام انسان شناختی هال^۱

معماری برای شرح حامل های نشانه و پیام های خود باید انسان را به چیزی خارج از حیطه ای خود ارجاع دهد. قواعد هم ارزی بین حامل های نشانه، معانی و قواعد مرتبط با ترکیب هم نشینی و عناصر مجموعه ای جانشینی برقرار هستند. اگر برای معماری یا هر نظام نشانه ای دیگر مجبور باشیم بپذیریم که سطح محتوا متضمن چیزی است که به جهان نشانه شناختی تعلق ندارد، با پدیده ای مواجه می شویم که نشانه شناسی را برهم می زند و تمام مفاهیمی را که در این باب این جا و آن جا شرح داده شد، نقش بر آب می شود. پس باید به یک «نظام انسان شناختی» اشاره شود. یعنی به واقعیت هایی اشاره شود که ضمن تعلق به جهان علوم اجتماعی، ممکن است پیش تر رمزگذاری شده و به یک نظام فرهنگی تقلیل یافته باشند (Eco, 2017). در حوزه ی حریم شناسی، فضا با معناست و با ما سخن می گوید. فاصله ای که فرد بین خود و دیگران می گذارد که با آن ها در روابط اجتماعی مختلف سروکار دارد پر است از معانی فرهنگی همان طور که اموری از قبیل حس گرمای بدن دیگری، احساسات لامسه ای و بوها معنی می گیرند. علم حریم شناسی به پژوهش در زمینه ی رمزگذاری این پدیده ها در فرهنگ انسانی می پردازد و رمزگذاری های متفاوت را در فرهنگ های انسانی مختلف نشان می دهد. هال بین «جلوه های ریز فرهنگی» که مرکز توجه حریم شناسی است تمایز قائل می شود و آنها را به سه بخش تقسیم می کند:

الف) فضای با شکل ثابت^۲: در این دسته بسیاری از شکل بندی های فضایی که رمزگذاری شده تلقی می شوند، جای می گیرند مانند نقشه های شهرها که در آن ها بلوک های ساختمانی و ابعادشان تعریف شده است. در این زمینه، گوناگونی ها و تفاوت های فرهنگی قابل ملاحظه و مشهودی وجود دارد.

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

ب) فضای با شکل نیمه ثابت: شکل بندی هایی که به این دسته متعلق اند مربوط به آرایش و چیدمان اجزای جنبش پذیر و قابل حرکت اجزای داخلی یا بیرونی فضاهاست. در این جاست که هال بین فضاها «اجتماع گریز» و فضاها «اجتماع دوست» بر اساس شکل نیمه ثابت شان تفاوت می گذارد.

ه) فضای با شکل غیر ثابت^۳: شکل بندی هایی که به این دسته متعلق اند «بی شکل» نامیده می شوند زیرا درست در نقطه ی عکس شکل بندی های فضای با شکل ثابت اند. این شکل بندی ها بیشتر مربوط اند به فاصله هایی که افراد بین یکدیگر در موقعیت های اجتماعی مختلف حفظ می کنند و رفتارهای انسانی که بر اثر همین عوامل ایجاد می کنند (Hall, 2014: 130-134).

بیشتر کار هال به مطالعه ی فاصله هایی که در «فضای بی شکل» رخ می دهند مربوط است. او این فواصل را به عمومی، اجتماعی، شخصی و دوستانه طبقه بندی کرده است و برای هر کدام از این فواصل «فاز نزدیک» و «فاز دور» قائل شده است. پی بردن به این مسأله آسان است که این فواصل رمزگذاری شده در طراحی فضاها معماری به کار می آیند. فاصله به مثابه یک واحد دلالت گر نظام حریم شناختی انگاشته می شود و معماری که از آن به عنوان یک پارامتر در بسط و توسعه معماری اش استفاده می کند باید آن را به همراه معنایش و به مثابه یک واقعیت فرهنگی و جزئی از نظام قراردادهای دلالت ها و متعلق به یک رمز در نظر گیرد. حال وقتی با رمزگان مرتبه دومی، یعنی رمزگان معماری، سروکار داریم که از لحاظ تحلیلی بسیار ضعیف تر است از رمزگان زبانی است، به خصوص وقتی که باید از طریق آن نظام های بیرونی دشوارتری فهمانده شود؛ نظام های بیرونی که عبارتند از یک سری نظام های انسان شناختی که دائم در تحول تاریخ اند و پیوسته از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوتند. بنابراین در عمل معمار پیوسته مجبور است چیزی باشد به جز معمار. بارها و بارها باید بالا جبار تبدیل شود به یک جامعه شناس، روان شناس، مردم شناس، نشانه شناس و غیره. معمار مجبور است فرم هایی بیابد که به نظام هایی که بر آن ها کنترلی ندارد شکل بخشند. او مجبور است زبانی را بیان کند که باید همیشه گویای چیزی بیرون از آن باشد (Eco, 2017).

3. Informal Space

۵- معنای ضمنی در معماری

شیء معماری علاوه بر این که به معنی کارکرد خود است، ایدئولوژی کارکرد را نیز به طور ضمنی می‌رساند. غار صراحتاً به معنی کارکرد پناهگاه است اما رفته رفته معانی ضمنی «خانواده» یا «گروه»، «امنیت»، «محیط آشنا» و غیره را نیز به خود گرفت. آیا معنای ضمنی یعنی کارکرد نمادین شیء به همان مقدار کارکرد اولیه آن اهمیت دارد؟ از دیدگاه نشانه‌شناسی، معانی ضمنی بر پایه فواید اولیه بنا نهاده شده‌اند اما این مسأله از اهمیت فواید اولیه نمی‌کاهد. پس عنوان «کارکرد» باید به تمام کاربردهای شیء مورد استفاده تعمیم داده شود از کارکردهای ارتباطی گرفته تا کارکردهای نمادین آن‌ها؛ چرا که در زندگی اجتماعی، ظرفیت‌های نمادین این اشیاء به اندازه ظرفیت‌های کارکردی‌شان مهم است (Eco, 2017).

۱-۵ - معماری به مثابه ابزار ارتباط

نگاهی پدیدارشناختی به رابطه‌ی انسان با اشیای معماری این واقعیت را آشکار می‌سازد که انسان معمولاً معماری را به مثابه ابزار ارتباط درک می‌کند، حتی وقتی که کارکرد آن را در نظر دارد. فرد مدل را در ذهن خود مطرح می‌کند و به وسیله‌ی آن ارتباط برقرار می‌کند. در این مقطع احتمالاً او قادر است با استفاده از نشانه‌های گرافیکی مدل یک غار را به بقیه انسان‌ها اظهار کند. «رمز معماری» به تولید «رمز شمایی» می‌انجامد و «اصل غار» موضوع ارتباط اجتماعی می‌شود. کشیدن طرح یک غار و یا دیدن تصویر آن از دور، یک ابزار ارتباطی می‌شود که دال بر یک کارکرد احتمالی است و این مسأله حتی وقتی که آن کارکرد به تحقق نیانجامد و یا خواسته نشود نیز صدق می‌کند. در این باره بارت اظهار می‌دارد: «هرگاه پای جامعه در میان باشد، هر عملی خود تبدیل به نشانه می‌شود» (Barthes, 1968:41).

۱-۱-۵ - بازنمایی معماری قاجار به مثابه ابزار ایجاد معانی صریح و ضمنی در معماری

در طول تاریخ معماری، بارها تکنیک‌ها و ابزار طراحی در معماری تکمیل و اصلاح شده است و هم‌چنین از دانش‌ها و هنرهای دیگر نیز بر روی بازنمایی در طراحی

معماری تأثیر گذاشته است. این مسأله باعث شده است که فرایندهای بازنمایی در معماری هیچ‌گاه راکد و ایستا نمانند و مداوم در حال تغییر باشند. تغییر مداوم این روش‌ها و تکنیک‌ها تجزیه و تحلیل در این بحث را همواره دچار سختی‌های جدیدی می‌کند. فرآیند نشانه‌شناختی معماری از نقطه نظری که حاصل تلاقی حوزه‌های دال ۱ و صورت معماری با حوزه‌های معنایی مدلول ۲ است بررسی می‌شود. حاصل تلاقی این دو حوزه در محرک‌ها، ابزار و تکنیک‌های بازنمایی معماری سنجیده می‌شود و در این جایگاه نیز پایدار می‌ماند. بر پایه‌ی رویکرد نشانه‌شناسی در معماری و در بخش محرک بازنمایی معماری، این مفهوم به حوزه‌ی اشیاء و عناصر در معماری بازمی‌گردد که خود باعث ایجاد ارتباط قوی کارکردی و حضوری در اثر می‌شود و معناهای صریح را می‌سازد. در بخش ابزار بازنمایی معماری نیز می‌توان حوزه‌ی نشانه‌های تصویری را در درجه‌ی اهمیت بالایی از ساخت معانی ضمنی برای اثر دانست. بر پایه‌ی مطالعات کتابخانه‌ای نگارندگان، در این دوران حداقل می‌توان متون بازنمایی معماری قاجاری را در دو بخش مهم تقسیم کرد: اول بازنمایی‌های معماری که به صورت کلامی بخش یا کل اثر را توصیف کرده و معنا می‌بخشند و دوم بازنمایی‌های تصویری که خود حداقل دارای دو بخش متفاوت هستند:



تصویر ۲. «بابرنامه»، حوالی ۱۵۸۰، به لطف موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت، لندن (نجیب‌اوغلو، ۱۹۹۵)؛ ماخذ: مجله‌ی معمار، ۱۳۸۵

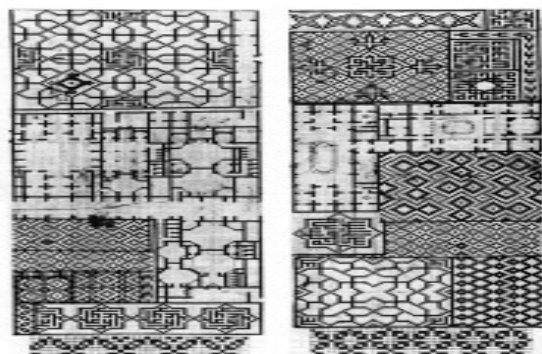
۱. Signifier صورت قابل احساس نشانه که از دیدگاه سوسور نیمی از قالب نشانه را تشکیل می‌دهد
۲. Signified مفهومی که دال به آن دلالت می‌کند یا تصور مفهومی

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

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

طراحان و معماران به طرز جدایی‌ناپذیری با نقشه‌ها همراه هستند. از گذشته تاکنون بخش بزرگی از طراحان به وسیله‌ی تقلید و یا تطبیق بر آنچه که قبلاً انجام شده است، کار خود را ساخته‌اند. در واقع به عنوان تصویرگر و سازنده، بخش‌هایی از یک نقش واحد و غیر قابل تمایز بوده‌اند. بر اساس نوشته‌ها و روایات در طراحی، کاملاً مشهود است که فرم دانشی که توسط یک طراح بومی استفاده می‌شود با آنچه توسط طراحان حرفه‌ای مدرن به کار می‌رود، متفاوت است. علی‌الخصوص طراحان بومی اطلاعات زیادی درباره‌ی مشکلات و واقعیات ساخت اشیا دارند. طراح مدرن نه خود موضوع، بلکه بازنمایی آن را می‌آزماید. پس باید دانشی برای مطالعه‌ی دانش درون طرح به وجود بیاید و این همان بینشی است که ما را به سمت آنچه که طراحان می‌دانند هدایت می‌کند. بررسی ترسیمات طراحان یک روش بسیار مهم برای افزایش درک ما نسبت به آنچه که طراحان می‌دانند، می‌باشد (Lawson, 2006). در معماری ایرانی، با آن که درباره‌ی فرآیند طراحی بناهای سنتی کم می‌دانیم اما اسنادی در این زمینه وجود دارند. گلرو نجیب اوغلو، استاد هنر و معماری اسلامی در دانشگاه هاروارد، در کتاب «هندسه و تزئین در معماری اسلامی» طوماری را به چاپ رساند که به استناد او حاوی نقشه‌های یک معمار ایرانی در اواخر قرن نهم یا اوایل قرن دهم هجری است و در موزه‌ی توپکاپی ۲ استانبول نگهداری می‌شود. چنان که نجیب اوغلو متذکر می‌شود از گزارش‌های سیاحان چنین برمی‌آید که نقشه‌ی معماری در ایران عهد صفویه رایج بوده است (Necipoglu, 1990:11). طومار دیگری به دوره‌ی قاجار تعلق دارد. نجیب اوغلو تاریخچه‌ی این طومار را

چنین ذکر می‌کند: کسپر پاردن کلارک^۳ (۱۸۷۵ م.) معمار مقیم سفارت بریتانیا در ایران، فراماسونی بود که توانست به اسرار صنف بنایان تهران دست یابد و از برکت وی است که می‌دانیم در زمان تحویل قرن حاضر، معماران ایران نیز از طومارهای حاوی نقشه‌ی معماری، مشابه طومارهایی که از توران در همان زمان به دست ما رسیده، استفاده می‌کرده‌اند. این طومارها به معمار حکومت قاجار (مهندس الدوله) میرزا اکبر منسوب است. طومار بعدی نیز متعلق به دوران قاجار است و رقم «غلام‌بن محمدعلی» بر خود دارد. طومار پنجم مربوط به خانواده‌ای از معماران شیرازی است که آن را از اجداد خود به ارث برده‌اند و در کتاب «گره‌سازی در هنر معماری ایران» چاپ شده است (Ibid) (تصویر ۳).



تصویر ۳. طومار میرزا اکبر (مهندس الدوله) در دوران قاجار؛ مأخذ: مجله‌ی معمار، ۱۳۸۵

چند نکته‌ی شایان توجه در مورد این طومارها وجود دارد. نخست آن که پلان ساختمان‌ها در این طومارها بر شبکه‌ای شطرنجی ترسیم شده که زیرساخت طراحی پلان است. دوم آنکه پلان ساختمان‌ها، پلان معکوس طاق و تزئینات معماری در کنار یکدیگر آمده‌اند و این نشان از آن دارد که دارنده‌ی طومار، مسؤولیت طراحی تزئینات و معماری ساختمان را یک جا بر عهده داشته و درواقع طراح پیکر و تزئینات بنا یک نفر بوده است (Behpour, 2006).

1. Nakiboglu Golroo
2. Topkapı Palace

3. Caspar Purdon Clarke

برخوردار است و اشکال حاشیه‌ای از اهمیت تصویری کم‌تر. اما نکته‌ی اساسی در تفاوت معنایی جایگاه در نشانه‌های تصویری یا نقشه در این است که جایگاه در تصاویر بستگی زیادی به حضور بیننده و یا مشاهده‌گر دارد و نسبت در آن بالاتر است. به همین دلیل می‌تواند از تناسبات و تعاریف علوم هم‌چون پرسپکتیو، روان‌شناسی و یا حتی علوم اجتماعی پیروی کرده و معانی تصویری خود را بازنمایی کند. به عبارتی سطح معنایی صوری در تصویر معماری، دارای آزادی و رهایی بیش‌تری به نسبت نقشه‌های آن اثر است. پس بدین ترتیب می‌توان سطوح معنایی آنها را نیز به دلیل این تفاوت‌ها، متمایز در نظر گرفت (شعیری، ۱۳۹۲). نمایش بازنمایی مفهومی^۱ در تصاویر معماری قاجار عموماً به انواع نقشه‌های رایج در آن مانند پلان، نما با نوعی دید انتزاعی طبقه‌بندی می‌شود که عموم آنها محصولاتی از علوم مهندسی و ریاضی غربی یا اسلامی هستند. این نقشه‌ها بر اساس میزان و نوع تحلیلی که از خطوط در خود دارند طبقه‌بندی شده و هر کدام حاوی معانی خود هستند. این نوع تصاویر عموماً به چیزی اشاره می‌کنند ولی کنشی در آنها دیده نمی‌شود به عبارتی دیگر نقشه‌ها بیش‌تر نقش اطلاعاتی دارند و با علوم نحوی و معنایی قابلیت خوانش پیدا می‌کنند. همانند تصویر یک پلان که بدون در نظر گرفتن همه‌ی فضاها و نحو آنها با همدیگر، قابل تشخیص و ادراک نیست. در مقابل تصاویری که روایی^۲ هستند دو عامل مهم را که در نقشه حضور کم‌رنگی دارند در خود دارا هستند: کنش^۳ و کنش‌گر^۴. بدین ترتیب کنش متقابل بین تصویر و مخاطب در این نوع تصاویر دیده می‌شود که در نقشه‌ها این مساله بسیار ضعیف می‌باشد. در ادامه مسایلی برای مطالعه و بررسی این نوع تصاویر قابلیت پیدا می‌کنند که عبارتند از: زاویه‌ی دید، فاصله، حالات چشم و بدن، ژست‌ها و پرسپکتیوها (Kress and Van Leeuwen, 1998). می‌توان این‌گونه اظهار داشت که از نظر نشانه‌شناسی نقشه‌ها و تصاویر هندسی مشابه در بازنمایی معماری به علت غیاب یک کلیت در اثر، یا به عبارتی به سبب نبودن کنش، کنش‌گر و روایت در اثر همواره یک نظام نشانه‌ای آیکونیک^۵ باقی خواهند ماند چراکه به

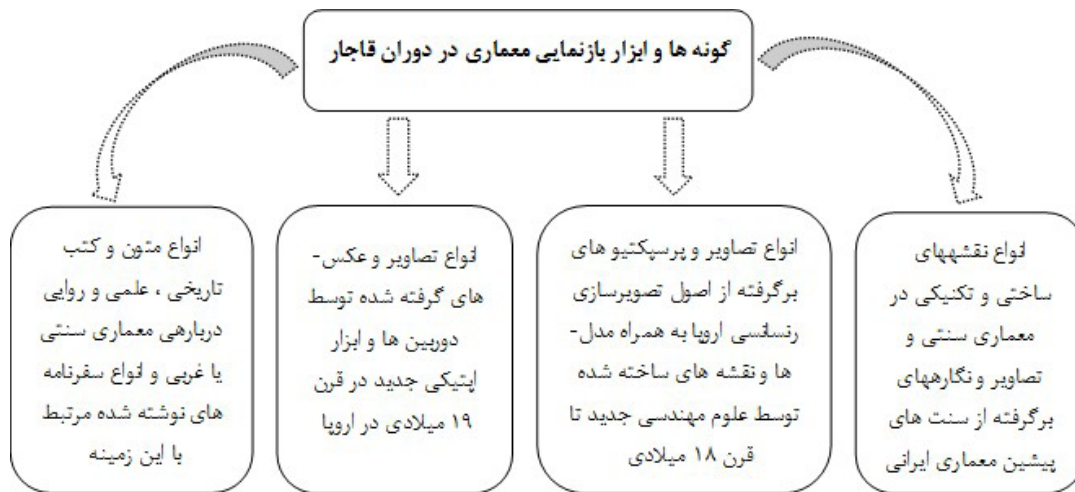
1. Conceptual
2. Narrative
3. Action
4. Actor
5. Iconic

۵-۱-۱-۲- تصاویر (اسکیس‌ها، نقاشی‌ها و عکس‌ها)
در کنار نقشه و نقشه‌کشی در معماری نوع دیگری از تصاویر در بازنمایی معماری نیز هستند که به مکان و جایی که در نظر گرفته می‌شوند بستگی مستقیم دارند و بدون آن قابلیت ارجاع و تبیین خود را از دست می‌دهند. این تصاویر عموماً در نقاشی‌ها و سپس با آغاز ورود عکاسی در دوره‌ی قاجار، در تصاویر گرفته شده از ایران و فرهنگ خود را نشان داده و تأثیرات‌شان را نمایان ساختند. تاریخچه‌ی استفاده از این نوع بازنمایی در ایران کم‌تر از نقشه‌ها بوده و می‌توان گفت که در دوران ناصرالدین‌شاه و با ورود دوربین عکاسی به ایران دچار تحول شگرفی شده است. این بخش از تاریخ بازنمایی معماری ایران وابستگی بالایی به ورود انواع تکنیک‌های ساخت تصویر توسط ابزار آن دارد به‌عنوان مثال گرفتن تصاویر متنوع از بناها و باغ‌های مهم ساخته شده در غرب که با ورود به ایران باعث ایجاد سبک خاصی از معماری تقلیدی کارت پستالی شد. در این نمونه‌ها که عموماً توسط تحصیل‌کردگان در فرنگ مورد توجه قرار می‌گرفت، مساله‌ی فرم و کارکرد در معماری وابسته به نحوه‌ی تقلید و محاکات آن از غرب بود (تصویر ۴).

۵-۱-۱-۳- تحلیل سطح صوری بازنمایی معماری قاجار
هر صورت بیانی به واسطه‌ی سه معیار قابل تعریف است: جایگاه (کانون)، ابعاد و جهت. به دلیل این که یک جایگاه در تصویر یا نقشه همواره نسبی است، پس شکلی که در جایگاه مرکزی استقرار می‌یابد از قدرت نمود بالاتری



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



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

برخی آثار بدنی و فیزیکی پدیدآورنده مانند سر، دست، انگشت و غیره دلالت می‌کنند، اما هیچ‌وقت در تصاویر حاضر نیستند و در ذات خود نوعی نوشتار غایب از نویسنده به شمار می‌آیند (Shairi, 2013) (نمودار ۳).

۶- معنای صریح در معماری

آن‌جا که ظرفیت ارتباطی مطرح است، شیء مورد استفاده حامل نشانه یک معنای صریح قراردادی معین یعنی «کارکرد» خود است. به بیان عامیانه‌تر، معنا یا ارزش اولیه‌ی هر ساختمان، قابلیت سکونت دادن افراد در آن است. پس معنای صریح ساختمان «شکلی از سکونت» است. واضح است که حتی وقتی که قصد استفاده از ساختمان جهت سکونت نیز نداریم معنای صریح آن برقرار است و بدان خللی وارد نمی‌شود. شیء مورد استفاده بر طبق قرارداد و رمزگان به معنای کارکرد خود است. بر اساس یک رمزگذاری معماری دیرین، پله یا رمپ به معنای احتمال بالا رفتن است. در هر کدام انسان خود را در برابر فرمی می‌بیند که تفسیر آن نیازمند نه تنها ارتباطی رمزگذاری شده بین فرم و کارکرد بلکه فهم متعارف از چگونگی تحقق کارکرد توسط فرم است. به عبارت دیگر، باید اصل پیروی فرم از کارکرد را بدین‌گونه اصلاح کرد که فرم یک شیء، علاوه بر ممکن ساختن کارکرد، باید آن را چنان واضح و شفاف ارائه نماید که هم کاربردی باشد و هم مورد تقاضا. یعنی این قدر معنی کارکرد را واضح و شفاف برساند که انسان را به

انجام کارهایی که برای تحقق آن لازم است رهنمون سازد (Eco, 2017). شیء معماری نیز با عناصر رمزگانی موجود بازی می‌کند اما به جای فراخواندن و نفی این رمزگان همانند یک اثر هنری، نهایتاً با جلب تمام توجهات به خود، این رمزگان را به تدریج دگرگون می‌کند و اندک‌اندک فرم‌های آشنا و کارکردهای مرتبط به آن‌ها را تغییر شکل می‌دهد. در غیر این صورت، شیء معماری یک شیء کاربردی نخواهد شد بلکه اثری است هنری: فرمی مبهم که می‌توان آن را با رمزگانی گوناگون تفسیر کرد.

۶-۱- معماری؛ محرک و ارتباط

جای سؤالی در این‌جا باقی است که شاید آن‌چه «ارتباط» نامیده می‌شود «تحریکی» بیش نباشد. یک «محرک» مجموعه‌ای در هم تنیده از رویدادهای حسی است که پاسخ خاصی را موجب می‌شود. در معماری محرک‌هایی مانند نور شدید یا تغییرات اقلیمی هستند که نشانه فرض کردن آن‌ها سخت است. آیا معماری هم این چنین محرک‌هایی ارائه می‌دهد؟ به عنوان مثال بی‌شک پله محرکی ناگزیر است: اگر بخواهیم از جایی که پله وجود دارد بگذریم، می‌باید پاهایمان را یکی پس از دیگری و قدم به قدم بلند کنیم و مجبوریم که این کار را انجام دهیم حتی اگر ترجیح دهیم بر یک سطح صاف به مسیر خود ادامه دهیم. بنابراین به مجرد این که پله‌ای را تشخیص می‌دهیم و آن را تحت لوای مفهوم «پله» قرار می‌دهیم، پلکان کارکردی را

که اجازه می‌دهد به ما می‌فهماند و طوری موضوع را منتقل می‌کند که بسته به نوع پله متوجه می‌شویم بالا رفتن سخت است یا آسان. پس «آنچه که به ما اجازه استفاده از معماری را می‌دهد» (مانند گذشتن، ورود، توقف، بالا رفتن، دراز کشیدن، خودنمایی کردن، منزوی کردن خود از دیگران و غیره) بالاتر و فراتر از کارکردهای احتمالی اشیا است و معانی مرتبط با این اشیا انسان را متمایل می‌سازد تا به گونه‌ای خاص از آن‌ها استفاده کند (Eco, 2017).

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

بر اساس نظریه‌ی هال (۱۹۸۲) در کتاب «بعد پنهان» سه لایه‌ی فضایی در هر اثر معماری بر اساس عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن قابل تشخیص است. فضای با شکل ثابت، عناصر با شکل نیمه ثابت و عناصر با شکل غیر ثابت. در این مدل می‌توانیم هریک از نشانه‌ها و عناصر ساختمان را با توجه به دوری یا نزدیکی به مدل مفهومی فوق مورد بررسی قرار داده و حتی آنها را در نمونه‌های قاجاری مورد سنجش قرار دهیم. پژوهش حاضر، تنها خانه‌های اشرافی و اعیانی تهران را مورد توجه قرار می‌دهد، چراکه اوضاع خانه‌های طبقات اجتماعی پایین به شکل دیگری بوده و در بررسی‌های این پژوهش نمی‌گنجد. از ویژگی‌های معماری دوره‌ی قاجار، عموم توجهات به تغییرات در تزئینات است که در امتداد معماری سنتی ایران و بر روی عناصر معماری آن، شکل گرفته است همانند تزئینات بر روی کف‌ها، دیوارها و انواع سقف‌ها، وجه دیگری از تزئینات نیز در این دوران در قالب دکوراسیون و مبلمان‌های وارداتی و خریداری شده در کنار عناصر معماری تزئینی بودند که در آرایش و فضاسازی اتاق‌های این نوع معماری جای گرفتند به نحوی که هیچ‌یک از این عناصر جدید سابقه‌ی ذهنی در فضاسازی ایرانی نداشتند همانند مبلمان غربی، دستگاه‌ای تزئینی مثل گرامافون، رادیو و حتی اشیای سفالی، سرامیکی و چینی. بر این اساس می‌توانیم نوعی دسته‌بندی لایه‌ای را برای این گونه تغییرات در اتاق یا فضای ایرانی دوران قاجار متصور شویم که از لحاظ ادراک مستقیم با شیء معماری تقسیم‌بندی می‌شوند. با این تفاسیر می‌توان لایه‌های تغییر متنی در روند فضاسازی معماری قاجار را طبقه بندی کرد.

1. The Hidden Dimension

این تغییرات لایه‌ای و به وجود آمدن ارتباطات جدید در یک فضای قاجاری ما را به تعریف مهمی در نشانه‌شناسی فضای قاجاری سوق می‌دهد که در اصطلاح تخصصی تغییر در «بافت ۲» اثر نامیده می‌شود (سجودی، ۱۳۹۰). (نمودار شماره ۴)

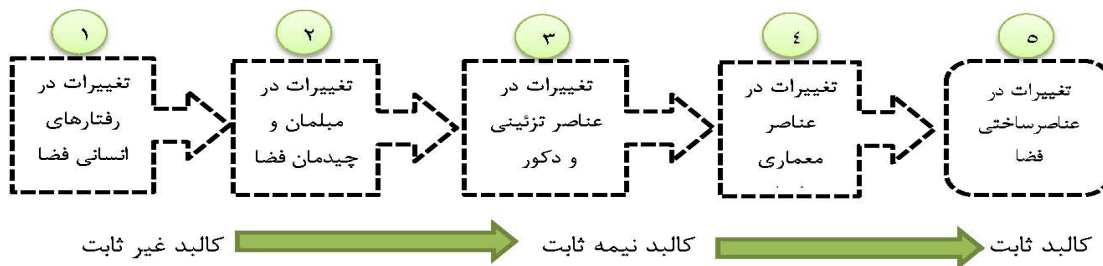
تغییر در عناصر ثابت معماری قاجار متاخرترین نوع تغییر در این دوره به‌شمار می‌آید. با ورود مبلمان و دکوراسیون‌های جدید غربی و ایجاد کارکردهای نوین فضایی، آرام آرام شکل داخلی چیدمان‌ها و رفتارهای انسانی درون فضاها نیز تغییر کرده و در کل بافت تازه‌ای به خود گرفت به نحوی که عمده‌ی فعالیت‌های انسانی و فواصل در داخل فضا به صورت بینامتنی درآمده و دارای قابلیت‌ها و رمزگان جدیدی شد.

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

در این جا موضوع صرفاً هم‌جواری مصالح به کار گرفته شده در بنا نیست، بلکه این مساله به ساختاری، برای کارکرد تعاملی در موقعیت‌های اجتماعی گوناگون نیز منتج می‌شود، مربوط است. این مطالعه بیش تر نشان‌دهنده‌ی جای‌گیری این مواد در نوعی هم‌جواری فعال در قلب همان ساختار معنادار است. روش‌های عملی این نوع بررسی، پتانسیل کارکردهای یک «دستگاه ارگانیک» را که فضا و تمامی آن چه را که در موقعیت عینی تعاملی نشان می‌دهد، بررسی می‌کند (Shairi, 2013: 144). شناخت این دستگاه در ادبیات معماری به «دانش تکتونیک» ۳ معروف شده است. این دو گونه از فیزیک (سازه و تکتونیک) که همواره در اتصال جدانشدنی و همیشگی مکانی- زمانی با هم هستند، هریک با ماده و ساخت‌مایه‌ی خاص خود مشخص می‌شوند که آن ماده نیز نشان‌دهنده‌ی شکل خاص خود است که در مواد و مصالح آن آورده شده است. این شکل الزاماً در معماری قابل رویت و دیدن نیست؛ بنابراین تنها در دل مصالح جای داده شده است و تنها در این صورت ۲. Texture یا بافت یک رابطه است که بین لایه‌های متنی یک اثر ممکن است برقرار شود یا به نظر برسد که برقرار نیست

3. Tectonics

علم تکتونیک، به یونانی ΤΕΚΤΟΝΙΚΟΣ، فرایندی در ساختن که بر یک بنیان فیزیکی بنا شده باشد. تکتونیک دانش مرتبط با آگاهی و معرفت داخلی در خصوص ساختن است و از معرفت‌های خارج از دانش معماری مانند اقتصاد، جامعه و... متمایز است.



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

ضمنی به سمت معانی صریح می‌باشد چراکه خصوصیات معنایی تصاویر و نقشه‌ها ارجاعات قوی و دلالتی بر شیء آن تصویر دارند (نمودار شماره ۵).

۷- تحلیل میزان تغییرات در شکل‌پذیری فضا توسط بازنمایی معماری قاجار

جهت تجزیه و تحلیل نمونه‌های قاجاری در شهر تهران، تلاش شده است تا نمونه‌هایی که در چند حوزه‌ی مهم دارای شاخصه‌های بااهمیتی می‌باشند مدنظر قرارگیرند و در دو سطح فیزیکی و صوری تحلیل شوند. این دو حوزه به نظر نگارندگان مهم‌ترین حوزه‌های بازنمایی معماری به‌شمار می‌روند و معانی صریح و ضمنی خود را ایجاد می‌کنند.

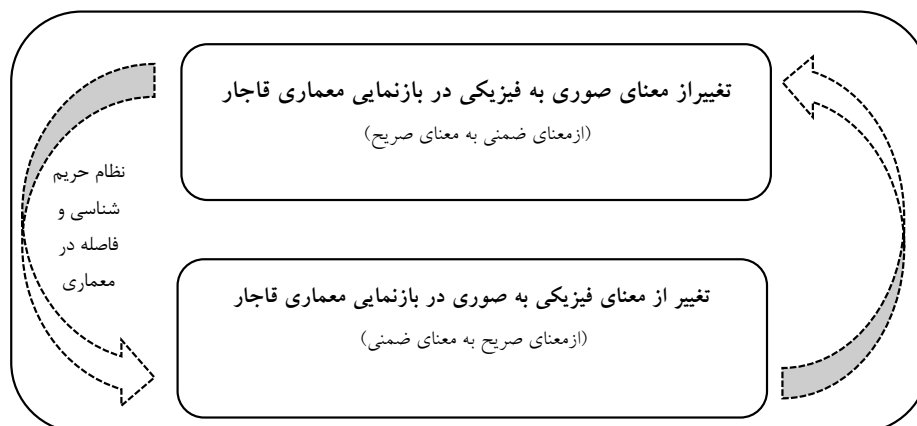
صحت وجود خود را نشان می‌دهد. رویکرد نشانه‌شناسی در بافت اصلی خود بر تجمع ساختار ویژه‌ی مجموعه‌های سازه‌ای و تکتونیک‌ی بر یک الگوسازی واحد، استوار است. بدین ترتیب می‌توان در این بخش از جستار نتیجه گرفت که در ارتباط مستقیم با بازنمایی معماری و برخورد با اشیا و عناصر به عنوان محرک ارتباط، در دایره‌ی بعضا نادیدنی سازه و تکتونیک، تغییر معنایی از سمت معانی صریح به سمت معانی ضمنی بوده و باعث می‌شود بیننده به صورت عینی یا ادراکی در ارتباط بی‌واسطه با آنها قرار گرفته و معنای صریح را در همان زمان و مکان درک کند. در ارتباط غیرمستقیم بازنمایی معماری که به عنوان ابزار ارتباط در نظر گرفته می‌شود این تغییر به صورت معکوس و از معانی

مدیر شهری

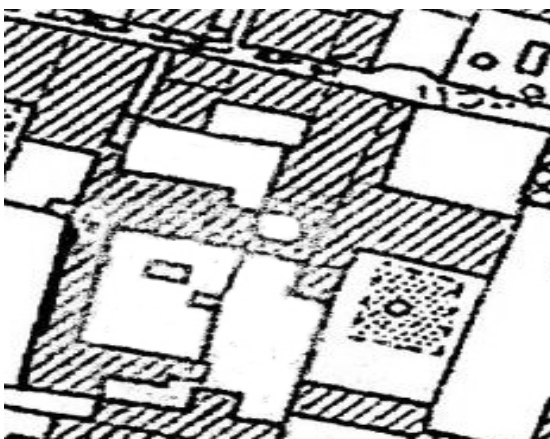
فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
ضمیمه شماره ۴۸ پاییز ۱۳۹۶
No.48 Autumn 2017

۳۰۸

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



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



تصاویر ۷ و ۸. نماهایی از داخل بیرونی و اندرونی خانه نصیرالدوله، تهران؛ ماخذ: گزارش ثبتی خانه نصیرالدوله، ۱۳۸۲

تحلیل نشانه‌شناختی معانی صریح و ضمنی در سطح فیزیکی خانه‌ی نصیرالدوله

- خط (سازه‌ای و تکنیکی): در این مجموعه، خطوط سازه‌ای ساختمان به نحو قابل ملاحظه‌ای تحت تاثیر خطوط دیوارهای باربر و شکل هندسی آنها می‌باشد. شکل هندسی ای که دیوارهای باربر به صورت خط در داخل بنا ایجاد می‌کنند شباهت بسیار بالایی با کلیت دیوارهای ساختمان دارد و

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

الف) نحوه‌ی چیدمان فضاهای باز، نیمه‌باز و بسته در کنار هم به عنوان یک خانه یا مجموعه‌ی مسکونی، نوع بازنمایی معماری را در اهمیت ترکیب این گونه فضاهای نشان می‌دهد که می‌توانند به عنوان ترکیبی از شکل‌های ثابت، نیمه‌ثابت و غیرثابت در طراحی نمایش داده شوند.

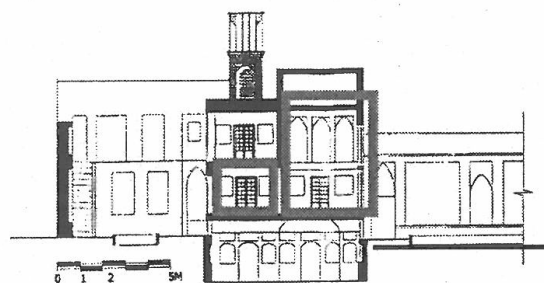
ب) مساله‌ی دید و منظر در خانه‌های حیاط دار، میان‌سردار و همین‌طور خانه-باغ‌ها تحت تاثیر مسایل شکلی متعددی می‌باشد که تنوع در زبان این گونه خانه‌ها و پویایی فضایی را باعث می‌شود.

ج) تزئینات، اشیاء و مبلمان در حیاط، باغ و در داخل خانه‌ها، مسائل شکلی نیمه‌ثابت و غیرثابتی را در بازنمایی معماری این گونه از خانه‌ها، نمایش می‌دهد.

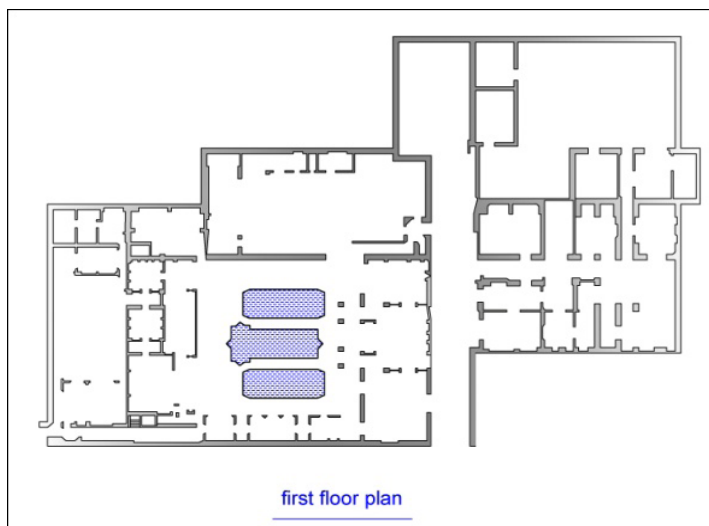
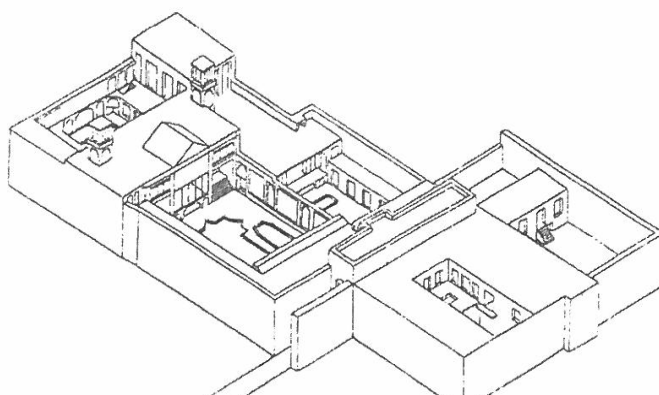
د) سازمان‌دهی فواصل و رفتارهای انسانی در حوزه‌ی شکلی غیرثابت، در حیاط، باغ و داخل خانه‌ها، در شناخت قالبی به نام خانه‌ی قاجاری موثر می‌باشد.

خانه‌ی نصیرالدوله

باغ نصیرالدوله دارای عمارتی رو به جنوب با ایوان وسیع، یک سالن و یک کابینه، ناهارخوری و یک اتاق بسیار زیبا بود. در تزئین اتاق از در، کاغذ، رنگ و گچ‌بری‌ها استفاده شده بود که آنرا عین السلطنه از جهت زینت ساده‌ی اعلیٰ فرنگی مأب می‌دانسته است (Einoossaltaneh, 1995:731). ورودی در خانه‌های اعیانی مانند نصیرالدوله همواره دارای سلسله مراتب و مسیرهای مجزا به سمت حیاط بیرونی یا اندرونی بوده است و هیچ ارتباط مستقیمی میان ورودی و حیاط وجود نداشته است.



تصاویر ۵ و ۶. پلان سایت و مقطع خانه نصیرالدوله، تهران؛ ماخذ: گزارش ثبتی خانه نصیرالدوله، ۱۳۸۲



تصاویر ۹ و ۱۰. پلان و پرسپکتیو خانه نصیرالدوله، تهران؛ ماخذ: گزارش ثبتی خانه نصیرالدوله، ۱۳۸۲

بودن چندین حیاط و باغچه در کنار فضاهای بسته نوعی بافت شکلی سنتی را در ذهن و حافظه‌ی مشاهده‌گر ایجاد می‌کند که سعی در مخفی کردن خطوط سازه‌ای خود دارد و بیش‌تر تلاش دارد تا خطوط تکتونیک معماری خود را نمایان سازد. در عوض عموم ماهیت‌های خطوط این بنا در دل تکتونیک معمارانه‌ی آن قرار دارد. در این خطوط نمایش مهارت و میزان صنعت‌گری معمار به عنوان مهم‌ترین سازنده در ساختمان، در بافت اشکال معماری آن مشخص است و چون این‌گونه از خطوط بیش‌تر نقش جلوه‌ی عناصر معمارانه را در بنا به‌عهده دارند، لذا در این خطوط بیش‌تر بحث جهت و جداکنندگی فضایی مطرح می‌شود. یعنی نمایش وسعت و میزان قدرت و استحکام بنا در درجه‌ی بعدی بازنمایی خطوط آن قرار می‌گیرد. جهت‌ها در این بنا بیش‌تر در سمت جلو/عقب و به روش سنتی ایرانی به‌کار

در اصل پیمون اصلی برای ایجاد فعالیت‌های تکتونیک معماری در آن است. این خطوط در ذات خود دارای خاصیت جداکنندگی و ایجاد حریم داخل و خارج را دارند. اما آن‌چه در تصویر کلی از ساختمان نصیرالدوله می‌بینیم، حکایت از پشت‌پرده قرار گرفتن خطوط سازه‌ای آن دارد. به جهت این‌که جرز دیوارها و ستون‌ها و نمایش سازه‌ای سقف در میان خطوط اصلی ساختمان دیده نمی‌شود و بیش‌تر سطح آن‌را بازشوها و ارسی‌ها از آن خود کرده‌اند. اگر بخشی از این خطوط مانند خط سنتوری سقف نیز در اثر دیده شود، بیش‌تر به صورت کاذب بوده و نقشی در سازه‌ی ساختمان ایفا نمی‌کند. اهمیت پایین به نمایش عناصر سازه‌ای در خانه‌ی نصیرالدوله حکایت از نوعی نگرش سنتی و پیشینی ایرانی در امر سازه‌ای ساختمان دارد و به مساله‌ی تقلید از سنت ساخت پیشینیان ارجاع می‌دهد. این ساختمان با دارا

نیز عناصر سازه‌ای با نشانه‌های خود تلاش می‌کنند که میزان بالایی از اجرام سنگین سازه‌ای را - که بیش‌تر در دیوارها نمایان است - تجمع کرده و با ایجاد جهات مختلف در راستاهای متنوع این تجمع را تمرکز ببخشند، اما در عین حال و با یک هم‌زمانی، عناصر تکتونیک‌ی نیز در همان حوزه‌ها تجمع می‌یابند و تنها در بازشوهای نمایان خانه است که مرکزیت بیش‌تری از عناصر سازه‌ای پیدا کرده و آنها را مرکززدایی می‌کنند. بدن ترتیب یک بافت متناسب بر اثر حضور هم‌زمان عناصر سازه‌ای و تکتونیک‌ی در دیوارها، سقف و کف و به طور هم‌زمان و معکوس در بازشوها جریان می‌یابد. در بحث وحدت / کثرت، میزان تمرکز بالای عناصر سازه‌ای خصوصاً در بخش بیرونی و اندرونی خانه سبب خلق نوعی وحدت حضوری در کلیت اثر می‌شود که تقریباً در سرتاسر آن و در تمامی طبقات وجود دارد. این وحدت ایجادشده در ماهیت سازه، با توجه به کثرت به‌وجود آمده در انواع عناصر تکتونیک‌ی معماری در تمامی اثر، به طور هم‌زمان به نوعی خنثا یا متناسب می‌شود. بافت ایجاد شده در تعامل میان وحدت‌گرایی سازه و کثرت‌گرایی عناصر معماری، در هنگامی که عناصر سازه‌ای در اثر به‌صورت عینی دیده می‌شوند (همانند نمایش ستون‌ها در یکی از ایوان‌ها) معکوس شده و تکرار عناصر سازه‌ای، تکثر و جهت خود را به اثر القا می‌کنند در حالی که عناصر تکتونیک‌ی می‌توانند در بین آنها (ستون‌ها) حضور داشته و فواصل میان آنها را پر کرده یا نگه دارند.

تحلیل نشانه‌شناختی معانی صریح و ضمنی در سطح صوری خانه‌ی نصیرالدوله

- جایگاه (کانون): در نقشه‌های خانه‌ی نصیرالدوله، آنچه از لحاظ صوری قابل بیان است عبارتند از: در نقشه‌ی پلان، جایگاه و نقش کانونی حیاط و میان‌سراها در بیرونی و اندرونی خانه که نشان می‌دهد آنها از لحاظ اهمیت تصویری و قدرت بیانی دارای بیش‌ترین تمرکز هستند. در رجه‌ی بعد فضاهای اطراف آنها هستند که نقش حاشیه‌ای و کامل‌کننده‌ی بافت را در نقشه‌ی پلان ایفا می‌کنند. یعنی مجموعه فضاهایی مانند کالسکه‌خانه و طویله که نشان‌دهنده‌ی اهمیت کمتر آنها از نظر جایگاه تصویری است. در بخش نماها، ستون‌ها، ستوری ایوان بیرونی و

رفته است. به‌غیر از نمایش دو بادگیر کوتاه و سنتوری در ایوان اصلی، بخش بیرونی که همگی در یک باد قرار داشته و به‌علت خیز کم ساختمان گرایش کمی به سمت جهت بالا و پایین ایجاد می‌کنند. در پایان تمایل به چرخش در سطح و ایجاد حرکت میدانی در کلیه‌ی حیاط‌ها و میان‌سراها‌ی ساختمان به دلیل سه یا چهارایوانی بودن فضاهای اطراف قابل درک است و خطوط گردشی و منحنی را در ذهن متبادر می‌کند که در سطح انتزاعی فضا کار می‌کند.

- بافت (سازه‌ای و تکتونیک‌ی): در ایجاد یک بافت یا متن معماری عناصر مهمی مانند ریتم و عوامل ایجادکننده‌ی آن تاثیر به‌سزایی دارند. این عوامل طبق توضیحات قبل شامل: فشاره / گستره، حضور / غیاب، مرکزگرایی / مرکززدایی، وحدت / کثرت و کاهش / افزودگی هستند. دوگانگی‌های مذکور در هنگام ایجاد پارادوکس و تضاد معنایی آنها باعث خلق نوعی سطح معنایی جدید در اثر می‌شوند که می‌تواند سازنده‌ی بافت فیزیکی آن بنا باشد. همان‌گونه که ذکر شد در تغییرات فیزیکی خانه‌ی نصیرالدوله ارتباطات لایه‌ای در سطوح مختلف می‌تواند بافتی را در اثر بسازد که به نسبت قبل بدیع باشد. می‌توان بداعت در اتباط میان فضاهای بسته و باز توسط یک میان‌سرا در مرکز بنا را به‌عنوان مهم‌ترین عامل ساخت بافت فضایی در این بنا به‌شمار آورد. طبق توضیحات گذشته، میزان گستردگی در چیدمان عناصر سازه‌ای بالا بوده و به همین جهت این گستره در اثر به میزان بالایی درک می‌شود، در حالی که فشاره‌ی عناصر معماری دارای میزان بیش‌تری است. بدین ترتیب در این اثر آن‌چه که با فشاره‌ی بالا و نزدیک‌تر به بیننده احساس می‌شود، عناصر ساختی معماری هستند که بر گستره‌ی بالای عناصر سازه‌ای قرار گرفته‌اند. پس در عین این‌که عناصر سازه‌ای در کلیت اثر وجود دارند اما در عین حال قابلیت نمایش کم‌تری داشته و در زیر کار می‌مانند و نوعی غیاب ملموس را در اثر القا می‌کنند یعنی فشاره‌ی عناصر تکتونیک‌ی بیش‌تر احساس می‌شود و رابطه‌ی جدی‌تری را با بیننده برقرار می‌کند. بر اساس اصل حضور / غیاب نشانه‌ای، غیاب اغلب نشانه‌های سازه‌ای باعث نمایش پررنگ‌تر و وزین‌تر عناصر تکتونیک‌ی می‌شوند و این بافتی خاص و منحصر به‌فرد از ترکیب هردو سطح فیزیکی را در اثر ایجاد می‌کند که صرفاً در خانه‌ی نصیرالدوله با این نسبت برقرار است. در بحث مرکزگرایی

ارسی‌های پنج‌دری و بادگیرها در همین حیاط، از اهمیت کانونی تصویری برخوردارند و مابقی فضاها با اشکال خود در حاشیه‌ی تصویر مرکزی قرار دارند و به اهمیت تصویری بخش‌های مرکزی می‌افزایند.

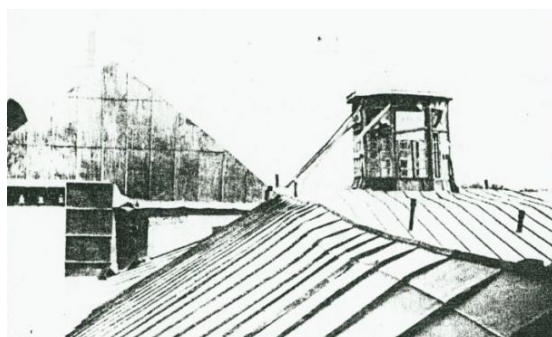
- ابعاد (مقیاس): همان‌گونه که گفته شد نقش ابعاد می‌تواند به صورت نسبی در میزان بار معنایی تصاویر نقش مهمی ایفا کند، خصوصاً در ارتباط معنایی‌ای که میان جزء و کل بنا برقرار می‌شود. در نقشه‌ها که جزو نشانه‌های تصویری- مفهومی هستند، برقراری روابط کل و جزء به عنوان مسأله‌ای چند بعدی قابل مطرح کردن است. به عنوان مثال نقش ابعاد در تصاویر مفهومی خانه‌ی نصیرالدوله در سه لایه قابل تحلیل است. ابتدا نسبت ابعاد بنا با ابعاد محله و شهر که خود نمایانگر نوعی نسبت تصویری است. دوم نسبت میان ابعاد ساختمان با فضاهای داخلی خود و سوم نسبت ابعاد میان فضاهای داخلی (باز و بسته) بنا با هم‌دیگر. در لایه‌ی اول میزان گستردگی سکونت در شهر تهران در زمان ساخت خانه‌ی نصیرالدوله و گستردگی این خانه در محله‌ی خود، می‌تواند مسأله‌ی اهمیت ابعاد این خانه و نقش آن در شکل‌دهی به محله‌ی خود را تا حدی معلوم سازد. بر طبق نقشه‌ی تهران در دوران ناصری نسبت ابعاد این ساختمان در محله بسیار تعیین‌کننده به نظر می‌رسد و ساختمانی با ابعاد پیمون بزرگ محسوب می‌شود. در لایه‌ی دوم نسبت ابعاد خانه نسبت به فضاهای داخلی به نحوی بیش‌تر و کاملاً مشهود است و نشان‌دهنده‌ی گستردگی کارکردهای این خانه و این خانواده در محله‌ی خود است. هم‌چنین نسبت سطح اشغال فضاهای باز و بسته در این خانه تقریباً به میزان هم بوده و دارای تعادلی بصری است. در لایه‌ی سوم نقش فضاهای نیمه‌باز و بسته به نسبت ابعاد فضاهای باز ساختمان عادلانه است و به نسبتی تقریباً مساوی تقسیم شده است. در مورد ارتفاع ساختمان نیز به دلیل قرارگیری فضاها در اطراف فضاهای باز و صرفاً بهره‌گیری از طبقه‌ی زیرزمین و هم‌کف، مشخص می‌کند که حریمیت و آسایش اندرونی مورد توجه معماران آن در بازنمایی اثر بوده است.

- جهت: نحوه‌ی حرکت برای ایجاد جهت‌های مهم در این بنا، مداوم در دوراستای جلو و عقب، و هم‌چنین بالا و پایین در حال تغییر شکل و دگردیسی است. این جهت‌گیری‌ها از آغاز میدان‌گاهی جلوی بنا به صورت

محسوس آغاز شده و تا اندرونی ساختمان ادامه می‌یابد حتی تا خصوصی‌ترین فضاهای داخلی نیز پیش می‌رود. البته گستردگی در عین پیوستگی بنا باعث تشدید احساس جهت جلو و عقب برای مشاهده‌گر در اثر می‌شود.

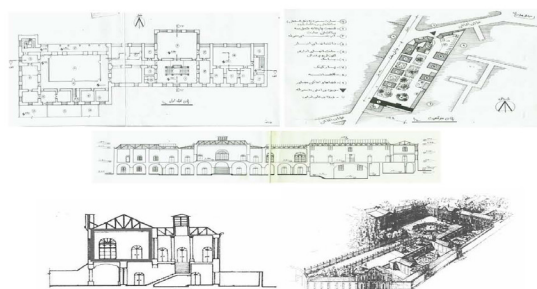
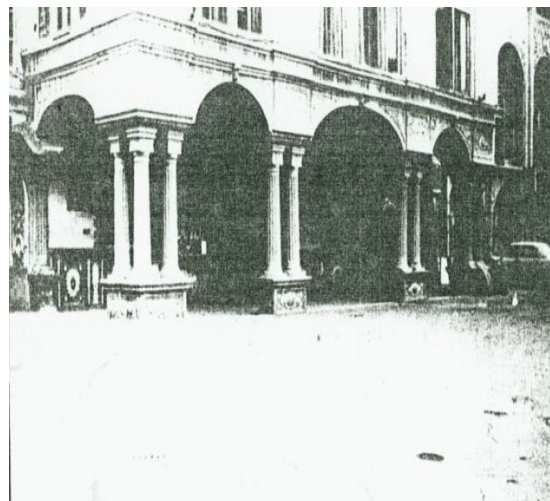
عمارت مسعودیه

عمارت مسعودیه به همراه چند ساختمان مجاور و تقریباً هم‌شکل در نوع ساخت و محصور در یک محوطه‌ی بزرگ قرار گرفته است. اصل و شخصیت معماری عمارت اصلی آن‌طور که فرم پلان‌ها نشان می‌دهند، پس از ورود به راه‌پله‌ی مرکزی به طبقه‌ی اول عمارت انتقال می‌یابد و هم‌کف هیچ‌گونه وابستگی به آن ندارد. در محوطه‌سازی عمارت، در جلوی قسمت مرکزی عمارت یک آب‌نما که اطراف آن‌را درختان پوشانده‌اند، وجود دارد. در قسمت



تصاویر ۱۱، ۱۲ و ۱۳. نماهایی از عمارت و محوطه و شیروانی مسعودیه، تهران؛ ماخذ: گزارش ثبتی عمارت مسعودیه، ۱۳۷۷

محسوسی دارای اهمیت بیش تر به نسبت بناهای قاجاری گذشته هستند. اهمیت یافتن خطوط سازه‌ای و قرارگیری آنها در ضرب آهنگ‌های متنوع در کل مجموعه، نوعی ریتم و ساختار متفاوت سازه‌ای را ایجاد کرده است. استفاده متکثر از خطوط سازه‌ای عمودی (ستون‌ها) در نمای اصلی عمارت مسعودیه و دیگر ساختمان‌های پیرامون، حکایت از نوعی سلیقه و ذوق ترکیبی از سازه و تکتونیک به طور هم‌زمان در اثر دارد و هم‌نشینی فضایی منحصر به فردی را ایجاد کرده است. ترتیب ریتم‌های یکی یکی، دوتایی و حتی سه تایی در چیدمان ستون‌های نماهای بیرونی و در سردرب، عمارت اصلی و عمارت‌های جنبی، مشاهده‌گر را به سمت درک ترکیبی در نمایش سازه‌ای اثر و هم‌زمانی در عناصر سازه‌ای - به عنوان نخستین تجارب معمایی این دوران - سوق می‌دهد. استفاده از صنعت سازه‌ای صفوی و ترکیب آن با چیدمان‌ها و نظم کلونادهای یونانی و رومی، نوعی رمزگان جدید سازه‌ای را در این اثر به وجود آورده، به نحوی که خطوط سازه‌ای آن از سویی دارای زیبایی‌شناسی غربی و از سویی دیگر دارای زیبایی‌شناسی اسلامی است. استفاده مکرر از سیستم سازه‌ای کلاه‌فرنگی، سقف خراپایی سبک و ترکیب توسط دیرک‌های چوبی نشان می‌دهد که نظام نشانه‌ای در سازه‌ی عمارت‌های مسعودیه به نوعی بومی شده و این اصل از جانب معماران به انحاء متعدد تکرار شده است. این تکرار خود باعث نوعی تجربه‌ی زیستی و معنایی در اثر شده به نحوی که زیباترین نوع این ترکیب را در عمارت اصلی مجموعه شاهد هستیم. در بخش نمای اصلی مجموعه، با نظام دوتایی عناصر سازه‌ای عمودی و ریتم سه‌تایی در عناصر تکتونیک عمودی نوعی ماتریس هندسی در نما ایجاد شده که می‌تواند در دیگر عمارت‌ها نیز قابل تعمیم باشد و در کل یک بافت پویا و ترکیبی را در چندین سطح ایجاد کند. نمای این مجموعه در زمان خود از پیچیده‌ترین و پرکارترین انواع ساخته شده‌ی قاجاری به حساب می‌آمد و برای نخستین بار مشاهده‌گر را با نظام سازه‌ای مصطلح در این دوران آشنا می‌کند. نظامی که با توجه به نوع خطوط و وزن مصالح در اثر، به نوعی شفافیت و سبکی از سمت زمین به آسمان تمایل دارد و در عین حال سعی دارد تا این شفافیت را در پشت سطوح تکتونیک و تزئینی اثر پنهان سازد؛ زیرا تمامی شاخصه‌های



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

غربی محوطه ساختمان‌هایی کم و بیش هم‌شکل عمارت به چشم می‌خورد و در میان آنها باغچه‌های بزرگی وجود دارد.

تحلیل نشانه‌شناختی معانی صریح و ضمنی در سطح فیزیکی عمارت مسعودیه

خط (سازه‌ای و تکتونیک): خطوط فیزیکی این بنا به نسبت بنای خانه‌ی نصیرالدوله دارای کثرت بیش‌تری بوده و بیشتر در سایت به صورت باز، گسترش یافته‌اند. این خطوط در دو خانواده‌ی جداکننده و هدایت‌کننده تقسیم می‌شوند. وجود بناهای متعدد که همگی از یک ورودی اصلی تغذیه می‌شوند حاکی حرکت‌های خطی متحدالمرکزی است که از جلوی ورودی این عمارت آغاز و به ساختمان‌های داخلی ختم می‌شود. قوی‌ترین خط فرضی هدایت‌کننده در سایت مجموعه خط ورودی تا عمارت اصلی مسعودیه است. این در حالی است که خطوط سازه‌ای در این مجموعه به قدر

اصلی در نمای این عمارت می‌باید دارای سنگینی و تحکم بالایی باشد و نمای سبک فلزی یا ستون‌ها و دیرک‌های چوبی نه تنها نباید در نمای اثر دیده شوند، بلکه می‌باید در تقابل با آن از سطوح تزئینی در جهت تقویت و صلیبت نما استفاده شود و تسلط بنا و خطوط آن را به عنوان بنای یکی از مهم‌ترین درباریان قاجار، حفظ کند. در مقابل این تحکم کاذب سازه‌ای، خطوط تکتونیک‌ی اثر مانند دیوارهای اصلی باربر با ظرافت و جزئیات تزئینی مثال‌زدنی به دنبال پرکردن فاصله‌ی ایجاد شده میان نظام خطی گسسته‌ی سازه‌ای آن است. ترکیبی از ارسی‌های دودری، سه‌دری و چهاردری در کنار بافت متناسبی از قوس‌ها و طاق‌های غربی و تزئینات اسلامی، نگاه کمال‌گرا و التقاطی سازندگان این اثر را بیش‌تر آشکار می‌سازد و در انتها می‌توان گفت که در ترکیب این دو نوع خط، معمار به عنوان شکل‌دهنده‌ی اصلی، توانایی و شناخت متناسبی از هر دو نوع تکنیک غرب و شرق داشته که توانسته بافت موزونی از آنها در اثر خلق کند.

- بافت (سازه‌ای و تکتونیک‌ی): در بخش بافت می‌باید به نحوه‌ی ترکیب خطوط سازه‌ای و تکتونیک‌ی اثر و ریتم‌های حاصل از آن پرداخت تا بتوان قوت‌ها و ضعف‌های ترکیبی آنها را بررسی نمود. در این اثر نیز می‌توان تعدد حیاط‌ها به صورت خطی و پی‌در پی را که در بین فضای نیمه‌باز و بسته‌ی مجموعه قرار می‌گیرند را بارزترین عامل سازنده‌ی ارتباطات لایه‌ای در سطح فیزیکی اثر دانست. در ترکیب فشاره و گستره‌ی خطوط سازه‌ای می‌توان گفت که به دلیل بالاتر رفتن میزان تراکم خطوط سازه‌ای در دید بیننده، فشاره‌ی سازه‌ای اثر بالا رفته و حتی در برخی موارد با فشاره‌ی تکتونیک‌ی برابری می‌کند. تعدد و تاکید بر حضور ستون در کنار عناصر تکتونیک‌ی معماری، نشان‌دهنده‌ی ایجاد نوعی آزادی تکنیک‌ی در اثر با استفاده از علوم مهندسی غربی است. وجود ردیف ستون‌های مکرر در بخش هم‌کف بنا و بالا کشیدن نمای اصلی ساختمان به سمت طبقه‌ی اول، نوعی سبکی و گستره‌ی سازه‌ای (از نوع غربی) را در حین فشاره‌ی بالای توده تکتونیک‌ی در طبقه‌ی فوق آن، ایجاد می‌کند. بدین ترتیب بافت ایجاد شده در اثر یک بداعت و نوآوری در زمان خود به حساب می‌آید. غیاب توده در نمای عمارت‌های این

مجموعه با توجه به بروز ستون‌ها و عقب کشیدن سطوح یا خالی شدن آنها نوعی بافت بدیع را ایجاد کرده است. در نمای عمارت اصلی این غیاب در سرتاسر طبقه‌ی هم‌کف دیده می‌شود و حضور عناصر سازه‌ای در آن نوعی حضور و غیاب (جانمایی) کم‌سابقه را در معماری قاجاری تولید کرده است. با در نظر گرفتن مسیر خطی هدایت‌کننده از سردرب به عمارت اصلی و سپس این عقب‌نشینی، نقش غیاب عناصر تکتونیک‌ی - رایج در آثار هم‌زمان با این اثر - را بیش‌تر نمایان می‌کند و گرایش حضور به تکنیک غربی را در بازنمایی معماری آن بروز می‌دهد. در مرکزگرایی خطوط معماری نقش بیش‌تری به نسبت خطوط سازه‌ای داشته و در مقابل تکرار و تکرار و مرکزگرایی ستون‌ها و سقف‌شیب‌دار سبک، نوعی تمرکز در خطوط تکتونیک‌ی در طبقه‌ی اول بنا بارز است. نمایانی تکرار در خطوط سازه‌ای بیرونی این اثر به معنی نوعی توجه بیش‌تر به برون‌گرایی و وحدت‌گرایی است به نحوی که این فقدان به وضوح در تفاوت شبکه‌ی بیرونی ساختمان با نظام سازه‌ای درون ساختمان دیده می‌شود. تقابل سازه‌ای در دو جبهه‌ی داخلی و خارجی بنا به علت کم‌شدن احساس درون‌گرایی، باعث نوعی کثرت‌گرایی در اثر شده که در ازای آن، این کمبود با ایجاد توده‌های بزرگ‌تر و وسیع‌تر در نظام معماری اثر متعادل شده است و خطوط تکتونیک‌ی اثر دارای وحدت بیش‌تری شده است که در ترکیب با نظام سازه‌ای نوعی تعادل حسی و ادراکی را ایجاد می‌کنند. استفاده از خط فرضی کاهشی در طبقه‌ی هم‌کف عمارت اصلی و خالی کردن نسبی آن، هم‌چنین افزایش ارتفاع، دهانه‌ها و تزئینات در نمای بیرونی اثر به عنوان نوعی بازنمایی افزایشی، بافتی هم‌گن و متناسب را در شکل کلی خارجی و داخلی اثر ایجاد کرده است و آن را در کنار کاهش محسوس فضاهای سرباز به نفع فضای منفی سوق داده است. در این مجموعه تسلط فضای منفی و کاهنده به نسبت افزوده‌های سرپوشیده یا نیمه‌باز کاملاً محسوس است و تعادل نسبی را برهم زده است. این تقابل حتی با زمینه و بستر شهری خود نیز در این دوره تشابه نداشته و در تضاد با آن است.

تحلیل نشانه‌شناختی معانی صریح و ضمنی در سطح صوری عمارت مسعودیه

- جایگاه (کانون): چند نکته‌ی مهم بصری در ایجاد تفاوت معنایی برای جایگاه عمارت اصلی با دیگر بناها در نقشه‌ی مجموعه به چشم می‌خورد، نخست محل قرارگیری سردرب و زاویه‌ی چرخش آن به سمت عمارت اصلی، دوم ایجاد یک پیاده‌راه طولانی با نقطه‌ی کانونی عمارت اصلی، سوم نظم خطی دیگر بناهای مجموعه و کنار قرار گرفتن آنها به نسبت عمارت اصلی و در نهایت نحوه‌ی محوطه‌سازی حیاط‌های جانبی و حوض اصلی مجموعه که همگی بر جایگاه مرکزی این عمارت تاکید می‌کنند و در اصل باقی عمارت‌ها با توجه به نوع قرارگیری‌شان به جایگاه، حاشیه‌ای محسوب می‌شوند.

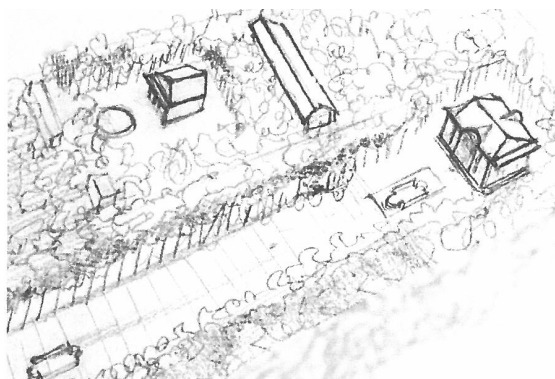
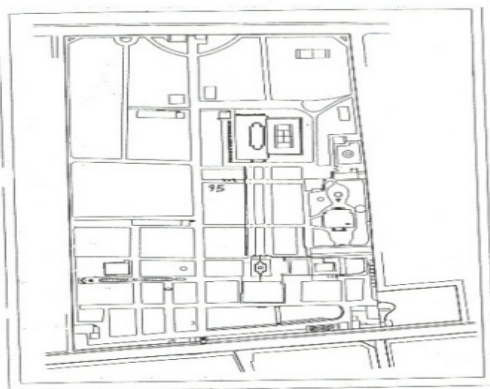
- ابعاد (مقیاس): برای درک بافتی معنایی که مقیاس یا پیمون بنا نامیده می‌شود، می‌توان به ابعاد و تناسبات نقشه‌ها در پلان و مقطع مراجعه نمود. در تناسبات ابعاد پلان نحوه‌ی شکل‌گیری سلسله‌مراتب حیاط‌سازی همانند یک کاخ یا قصر غربی در اثر کاملاً مشهود است. در این اثر با توجه به این که نوع برنامه‌ریزی فضایی در محوطه شبیه به معماری نئوکلاسیک غرب است اما تصویر و نمای به‌وجود آمده از بافت گیاهی و باغ‌سازی ایرانی این تصویر را متحد زیادی به هویت ایرانی خود بازگردانده و در پایان با دیدن تصویر طاق‌ها و تناسبات تقریباً اسلامی، فضایی ایرانی را برای بیننده مهیا می‌کند. جایگاه ابعاد در مقطع و نما نیز به تناسبات غربی بیش‌تر نزدیک است اما با توجه به تناسبات و تزیینات سنتی که به چشم مشاهده‌گر آشناساز از میزان غربت و دوری تصویری اثر می‌کاهد و نوعی تعادل در آن ایجاد می‌کند. نسبت میزان توده و فضای بسته به فضای باز در این بنا بسیار کمتر شده و نوعی عدم تعادل را ایجاد کرده است و کلیت ابعاد آن را از نظام پیمونی در بناهای سنتی ایرانی جدا کرده و به سمت قصرهای بزرگ اروپایی نزدیک کرده است.

- جهت: جهت جلو در مسیر اصلی سایت برای رسیدن به عمارت اصلی کاملاً خطی و بدون بازگشت به نظر می‌رسد به نحوی که مسیر بازگشت تقریباً درک نمی‌شود. در این تصویر باقی مسیرهای جنبی باعث نوعی گیجی و گم‌شدگی در سایت می‌گردد. جهت بالا و پایین به نحوی در

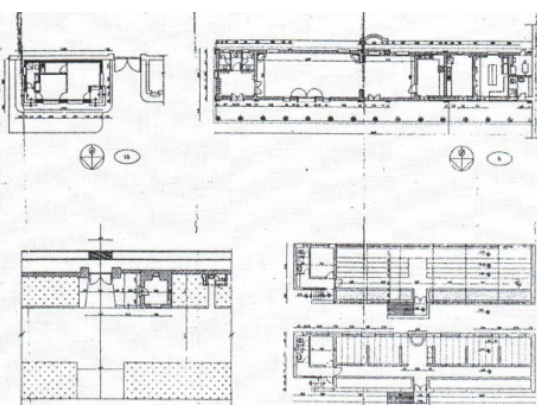
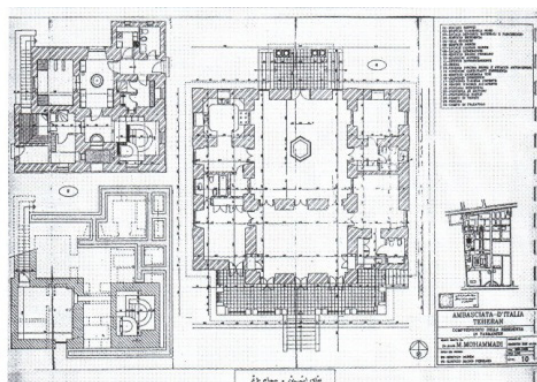
نمای عمارت اصلی بیش‌ترین جلوه را دارد و نگاه بیننده را به سمت سقف و پایان کلاه‌فرنگی هدایت می‌کند به نحوی که در هنگام برخورد مستقیم بصری با اثر، بیش‌ترین تاثیر بصری همین نوع تاثیر است که مطابق به جهت‌سازهای سنتی در معماری ایرانی نیست. در پلان مجموعه نیز کشیدگی‌ها و خطی شدن بافت، کاملاً واضح و روشن است و با بافت بصری و ترکیبی در شهرسازی و معماری ایرانی متفاوت است.

آشنایی با عمارت خانه-باغ فرمانیه

تاریخ ساخت بناهای اندرونی و بیرونی باغ فرمانیه و متعلقات آن به فرمانفرمای پدر بازمی‌گردد. این مجموعه با اصول روش‌های باغ‌سازی ایرانی و محورهای اصلی و فرعی و جوی آب میانی ساخته شده است. مجموعه‌ی بناهای داخل باغ شامل ساختمان‌های اصلی و بیرونی است. در قسمت شمالی و غربی باغ ساختمان اندرونی شامل بنایی در وسط و یک حیاط شمالی و یک حیاط جنوبی



تصاویر ۱۹ و ۲۰. سایت پلان و پرسپکتیو خانه-باغ فرمانیه؛ مآخذ: گزارش ثبتی خانه باغ فرمانیه، ۱۳۸۶



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

است. در قسمت جنوبی حیاط اندرونی ساختمان حمام قرار دارد. چندین تک بنا در جنوب باغ نیز وجود دارد که شامل آشپزخانه، اصطبل، استراحت کارکنان باغ و باغبان و مهتر و آغل بوده است.

تحلیل نشانه‌شناختی معانی صریح و ضمنی در سطح فیزیکی عمارت خانه-باغ فرمانیه

- خط (سازه‌ای و تکتونیک): در این عمارت مسالهی مهمی که درباره‌ی خطوط سازه‌ای اثر رخ داده این است که کلیه‌ی آنها در یک بستر هم‌کف و با تناسبات غربی در سایت گسترده شده است. این مجموعه با ارتفاع کم و یک طبقه و گستردگی بناها در اطراف محوطه و باغ‌سازی خود، و با استفاده از الگوهای ویلاسازی غربی توانسته است نگرش جدید و نوگرایی را در ساخت مجموعه‌ای مسکونی به‌دست آورد. نحوه‌ی چیدمان خطوط سازه‌ای ارتباط زیادی به تکنیک ساخت غربی و تعریف سازه در غرب پیدا کرده و از آنها تبعیت می‌کند. ترکیب عنصر ایوان، پنجره‌های به سبک ارسی و غربی و هم‌چنین الگوی ستون‌گذاری غربی در نمای اصلی ساختمان نشان‌دهنده‌ی ترکیب عمیقی از خطوط سازه‌ای و تکتونیک در اثر است و به همین جهت این استقرار وابستگی کمی به تزئینات و دیگر عوامل جنبی پیدا می‌کند. ذات زیبایی‌شناسی غربی در کنار محیط و سائیتی ایرانی، ترکیب جدیدی از خطوط سازه‌ای و تکتونیک را در اثر خلق کرده است. رنگ سفید غالب باعث تشدید سادگی و سبکی خطوط سازه و معماری آن شده است. تکرار ستون‌ها به صورت تکی و دوتایی در نمای اصلی دونوع هم‌زمانی را در نظام نشانه‌های سازه‌ای اثر نمایش می‌دهد. به نحوی که گویی این مجموعه در عرض سالیان متمادی ساخته و تکمیل شده است. مقایسه‌ی ترکیب التقاطی خطوط سازه‌ای در بنای بیرونی و خطوط سازه‌ای غربی در اندرونی، مارا به شکل متعادلی از فضای قاجاری که جدید و ساده است سوق می‌دهد. ساده‌گرایی و مینی‌مالیسم ذاتی موجود در این اثر نظام خطی سازه‌ای و تکتونیک را به یک وحدت نو و جدید رسانیده است.

- بافت (سازه‌ای و تکتونیک): گستره‌ی بالای فیزیکی این اثر باعث فشارهای ضعیف در مناطق مختلف سایت آن شده است. این گستره در اطراف حضور فیزیکی سازه و

توده کمتر دیده می‌شود اما به نحوی بسیار متعادل فشاره‌ای ضعیف را تولید می‌کند تا امتداد خط طبیعت و محیط در هنگام ساخت قطع نشود و گستردگی آن هم چنان پایدار باقی بماند. در شکل‌گیری بافت فیزیکی این اثر می‌توان احاطه‌ی بناها توسط مجموعه باغ‌های بیلاقی تهران را مهم‌ترین عامل ارتباط‌دهنده در سطح لایه‌های فیزیکی اثر دانست. غیاب بسیار بالای توده در کلیت سایت باعث احساس حضور آن در بخش‌هایی می‌گردد که از روی تصادف انتخاب نشده‌اند بلکه در مکان‌هایی قانونی یافته شده‌اند. حضور اتمسفر بالای محیطی در اطراف ساختمان‌ها و ایجاد یک مسیر حرکتی مستقیم از ورودی به سمت عمارت بیرونی نشان می‌دهد که پیوستگی همیشگی - در معماری سنتی ایرانی - بیرونی و اندرونی در توده‌ای مشترک لزومی ندارد. این توده‌ها می‌توانند از هم جدا ساخته شوند و با خطوط سایت و حیاط‌های متنوع با هم ارتباط برقرار کنند. مفصل بین اندرونی و بیرونی این مجموعه یک مسیر روباز است که از بخشی در مسیر اصلی منشعب می‌شود. بازی کردن با این حضور و غیاب محسوس در سایت به طور کلی بر غیاب خطوط سازه‌ای و تکتونیک استوار است و می‌تواند برداشت جدیدی از ساختن خانه را در معماری ایرانی آغاز کند. به همین منظور عنوان خانه-باغ می‌تواند عنوان مناسبی برای این اثر باشد. خطوط سازه‌ای و تکتونیک در مجموعه‌ی بناهای این عمارت دارای نوعی مرکزگرایی و تکرار هستند. به عبارتی می‌توان گفت در طراحی کلی اثر و همچنین مسایل ساختی آن، مرکزگرایی مدنظر نبوده و برون‌گرایی در آن بیش‌تر از هر چیز دیگری مورد توجه سازنده بوده است. هم‌چنین ایجاد حس وحدت در اثر بر اساس خطوط سازه‌ای و معماری کمتر درک می‌شود. حضور پراکنده‌ی این خطوط نوعی بازنمایی منعطف را در سایت ایجاد می‌کند تا با آزادگذاشتن شکل کلی بناها در سایت، بافتی نیمه‌تمام را بسازد تا در دوره‌های در زمانی بعدی، قابلیت تکمیل و اتمام را داشته باشد. این خصوصیت در کنار یک هم‌زمانی مشخص میان توده و فضای باز که با نسبت جدیدی در معماری ایران به شمار می‌آید ترکیبی متعادل و نوین را در رویکرد معماران قاجار به مساله‌ی ساختن به وجود می‌آورد که در انتهای دوران قاجار به نقطه‌ی اوج خود رسیده است و در تکرار عناصر متعدد قابلیت انعطاف بیش‌تری برای ترکیب

باز و بسته یافت می‌شود.

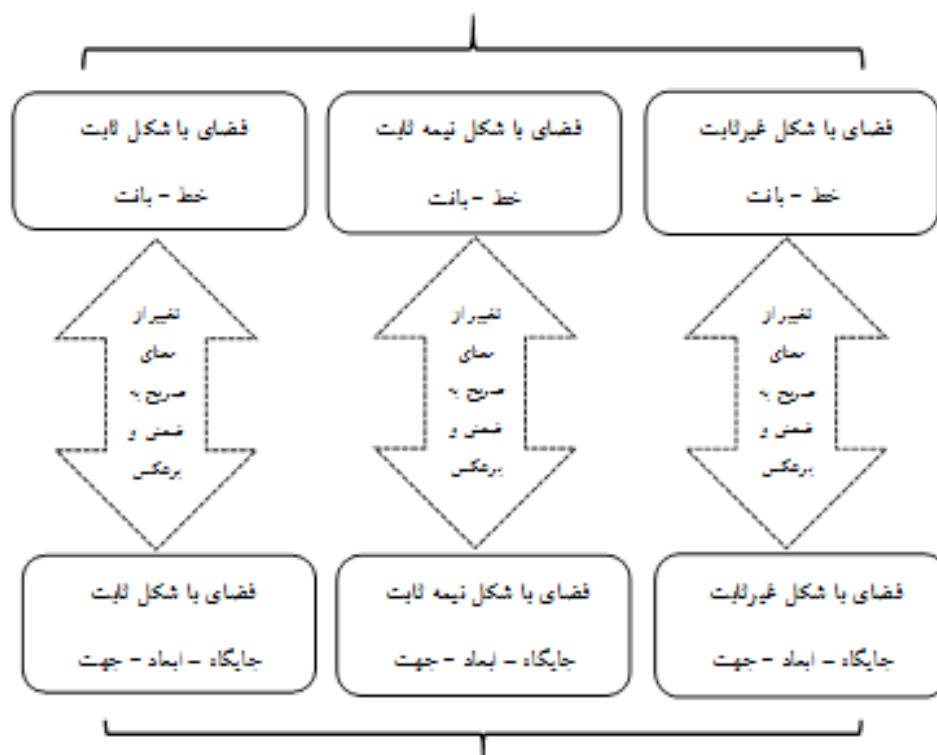
تحلیل نشانه‌شناختی معانی صریح و ضمنی در سطح صوری عمارت خانه-باغ فرمانیه

- جایگاه (کانون): در میان بناهای درون سایت بنای بیرونی در جایگاه مرکزی و اصلی قرار گرفته است چراکه از خطوط محوری هدایت‌کننده برای معطوف کردن نظر به خود استفاده کرده و عمارت اندرونی در جایگاه حاشیه‌ای قرار دارد. این مساله در عمارت مسعودیه نیز به نحوی دیگر صورت گرفته است. بدین منظور می‌توان گفت که عمارت‌های بیرونی به دلیل داشتن نقش برون‌گرای بیش‌تر و نمایش دادن قدرت و تسلط، عموماً در مسیر و جایگاه اصلی مجموعه قرار می‌گیرند. جایگاه اندرونی به نسبت بیرونی در یک شکست بصری نمود درجه و در حین رسیدن به عمارت بیرونی قرار گرفته که از اهمیت جایگاه آن می‌کاهد.

- ابعاد (مقیاس): ابعاد در نقشه‌ی پلان این مجموعه دارای دو نوع مقیاس است. مقیاس انسانی و دیگری مقیاس فرهنگی. عموماً در ابعادی که به مساله‌ی نمایش و القای تلویحی قدرت مالکین در ساختمان ارجاع می‌دهد اغراق شده است؛ به عنوان مثال طول ابعاد، طول مسیر از ورودی تا عمارت بیرونی یا ابعاد و گستردگی باغ‌های اطراف مسیر اصلی. به همین نسبت در فضاهایی که نیازی به اغراق در نمایش خود نداشته و بیش‌تر برای رفع نیازهای اساسی مالکین ساخته می‌شوند؛ این اغراق به سمت ابعاد و مقیاس واقعی و انسانی پیش می‌رود. ابعاد و هندسه‌ی دیگر قسمت‌های این مجموعه بر اساس همان ترکیب اصلی و محورهای ورودی تا بیرونی و اندرونی شکل گرفته و تعمیم داده شده است.

- جهت: جهت‌ها در این مجموعه صرفاً به سمت جلو و استفاده‌ی تک بعدی از هندسه‌ی خطی نیستند. بلکه با استفاده از گستردگی و پراکندگی غیرقابل پیش‌بینی در سایت این جهت به سمت اطراف نیز کشیده می‌شود و از حالت یک نقطه‌ی گریز در می‌آید، اما همانند عمارت مسعودیه تمایل جهت‌دهی در سایت برای ایجاد محور بالا یا پایین ضعیف است. گستردگی و گستستگی بالای توده‌ها در سایت باعث شده تا این جهت در مجموعه مورد توجه نباشد. تنها مکث‌ها و چرخش‌های موضعی در سایت به دلیل نوع

سطح فیزیکی در آثار معماری قاجار



سطح صوری در آثار معماری قاجار

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

آنچه که ظهور می‌یابد، رمزگانی جدید و ترکیبی از هردوی آنهاست. در معماری قاجار نیز توصیف و روایت بناهای این دوران، توسط کارت پستال‌ها، نقاشی‌ها و عکس‌ها، نشانه‌ی کاهش حضور و کارکرد و درک مستقیم آثار توسط معماران قاجار می‌باشد که در برخی موارد منجر به تخیل، ایهام در ذخن معماران آنها می‌شود. پس در این جا زبان به عنوان ساختاری مهم که نقش فراهم کردن لایه‌های معنایی را برای فهم اثر ایجاد می‌کند، می‌تواند به عنوان یک پدیده‌ی مهم مطرح شود (نمودار ۶).

یکی از مهم‌ترین نکته‌های درخواستی از تحلیل‌های فیزیکی و صوری در بازنمایی معماری قاجار، یافتن نوعی عدم تبعیت و شباهت صریح در میان نظام‌های نشانه‌ای و بازنمایی جدید در معماری قاجار است. این بدان معنی است که معنای صریح و مستقیم یک اثر معماری در نظام معماری سنتی ایرانی پس از برخورد و دریافت نظام‌های جدید

باغ‌سازی و کرت‌بندی‌های متعدد آن توانسته در بخش‌های معدودی نوعی پیوستگی دید و گردش به وجود آورد اما جهت‌تصویری خطی هم‌چنان در این مجموعه مسلط بر دیگر جهت‌ها است.

نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

کسانی که از نشانه‌شناسی آموخته‌اند که باید در جست‌وجوی رخنه‌ها و شکاف‌های ساختاری باشند، نشانه‌ها را فقط به منظور بازنمایی به کار می‌گیرند و هم‌چنین آنچه را که انکار شده، پنهان شده و یا کنار گذاشته شده است تا به نظر برسد که متن حقیقت را می‌گوید، جست‌وجو می‌کنند. شاید بتوان نقش معمار را در ایجاد فهم و درک مشترک از این لایه‌های زبانی موثر دانست. نقاش و هنرمند آنچه از عکس، کارت پستال و با توصیف فرنگ و در نقاشی یا چیز دیگری می‌بیند چیزی در تخیل‌اش نمودار می‌شود و

منابع و مآخذ

- 1- Barthes, Ronald, *Elements of Semiology*, trans. Annette Layers and Colin Smith (New York: Hill and Wang, 1968), p. 41.
- 2- Bazargan, Abbas, (2013). *An introduction to Qualitative and Mixed methods Research*, Didavarbook Publications, Tehran.
- 3- Behpour, Bavand, (2006). *Practical Patterns in Architectural and ornamental designs of Qajar*, Memar Jounal, Vol 30, Tehran.
- 4- Bryman, A. (2007). "Barriers to integrating Qualitative and Quantitative Research. *Journal of Mixed Method Research*", Vol. 1, No. 1, pp: 8- 22.
- 5- Chandler, Daniel. *Semiotics: The Basics*, London, Routledge, 2002.
- 6- De Saussure, Ferdinand (1983) *Course in General Linguistics* Chicago: Open Court. (See questions on last sheet).
- 7- Einossalteneh, Ghahraman Mirza, (1995), *Memories of Einossaltaneh Newspaper, Trying to Masoud Salour and Iraj Afshar*, 1st Cover 1, Tehran: Asatir Publications.
- 8- Hall, Edward T. (2014) *The Hidden Dimension* (Garden City, N. Y.: Doubleday & Co., 1966). Lynch, op. cit. in note 17; Luciana de Rosa, 'La poetica urbanistica di Lynch', op. cit. no. 2 (January 1965), pp. 78-88; and also Donald Appleyard, Kevin Lynch, and John R. Myer, *The View from the Road* (Cambridge: M.I.T. Press, 1964).
- 9- Kress, G. and Van Leeuwen, T. (1998) 'Front Pages: (The Critical) Analysis of Newspaper Layout', in A. Bell and P. Garrett (eds) *Approaches to Media Discourse*, pp. 186-219. Oxford: Blackwell.
- 10- Lawson, Bryan, (2006). *How designers think: The design pricess demystified*, Amsterdam, Elsevier.
- 11- Necipoglu, Gulru. (1990). *The topkapi scroll-Geometry and ornament in Islamic architecture. with an essay on the geometry of the muqarna*, Translated by Mehrdad Ghayyoumi Bidhendi, Tehran: Rozaneh Publications.

نشانه‌ای غربی صراحت معنایی خود را از دست می‌دهد و معانی ضمنی و غیرمستقیم دیگری در این نوع بازنمایی خود را نمایان می‌سازد که می‌تواند حتی نقش مهم‌تری به نسبت نشانه‌های قبلی و معانی دیگر بازی کند. این معانی متنوع و غیرمشابه نظام‌های نشانه‌ای خود را در بازنمایی یک اثر می‌طلبند و بر همین اساس نوعی تکثر معنایی در معنای اثر ایجاد می‌کنند که خود را بیش‌تر در تصاویر و نظام‌های اپتیکی و دیداری این معماری به نمایش می‌گذارند. بروز تنوع در معنای تصویر یک اثر در معماری قاجار، آن را به شکلی چند وجهی و منظومه‌ای باز می‌نمایاند به همین دلیل در آغاز راه معماران سنتی و فرنگ‌رفته‌ی قاجاری را در نوعی آزادی و ابهام معنایی قرار می‌دهد. این آزادی و ابهام را می‌توان در نحوه‌ی بازنمایی معماری آن‌ها جست‌وجو کرد (نمودار شماره ۶). به عنوان مثال تنوع تصویری ایجاد شده میان شکل پلان یا کارشیو آثار ذکر شده با نماهای آن، نقش خط به عنوان مهم‌ترین عنصر شکل‌دهنده‌ی این بازنمایی‌ها را تقویت کرده و همان‌طور که ذکر شد، نقش جداکننده‌ی آن نسبت به نقش هدایت‌کننده در این تصاویر قدرت می‌گیرد. این جدایی ناشی از تغییر نقش خط، نخست بین مساله‌ی بیرون و اندرون در خانه و سپس بین مساله‌ی بسته، نیمه‌باز و باز در فضاها و اتاق‌ها نمایان می‌شود و روز به روز نقش خود را تقویت می‌سازد. انتزاعی کردن تصویر خانه به عنوان یکی از مهم‌ترین روش‌های تقویت نقش خط در بازنمایی معماری قاجار توانست نقش تصاویر را در ساخت واقعیت‌های جدید معمارانه تغییر دهد. اشاره‌های بازنمایی تصویری در معماری قاجار همانند اشارات نگاه یا اشاره‌ی انگشت به چیزی نبود بلکه این اشارات غالباً در شکل قراردادی و بر اساس قوانین هندسی و ریاضی و به روش منطقی به یکدیگر ارجاع می‌دادند. این ارجاع‌های نمایه‌ای که از منشا غربی برآمده بود به زودی خود را به جای روش شمایی - که در سنت بازنمایی معماری ایرانی مرسوم بود- و برپایه‌ی شباهت شکل می‌گرفت، جا انداخت و به قول بارت نقش این مدلول‌ها مجدداً به یک دال جدید در افق معنایی دیگری تغییر یافت. یعنی این بار در تصاویر مدلول‌ها و معانی قبلی در بازنمایی معماری سنتی به دال‌های جدیدی در بازنمایی معماری نوین قاجاری تبدیل شدند.



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



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