مدیریت شهری
شماره ۴۳ تابستان ۹۵
No.43 Summer 2016
۱۹۹-۲۲۴
زمان دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۶/۴ زمان پذیرش نهایی: ۱۳۹۴/۱۲/۱

خاستگاه فلسفی روش شناسی در دانش نشانه شناسی معماری و طراحی شهری

هوشنگ فروغمند اعرابی*- کارشناس ارشد معماری، گروه معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران جنوب، تهران، ایران

چکیده

معماری به عنوان یک فرآیند دلالتی در بستر فرهنگی‌اش قابل ادراک و واجد معنا است. در این میان نشانه شناسی می تواند در پدیداری معنایی معماری و شهر تاثیر گذار باشد که این مهم نیازمند واکاوی و خوانشی فلسفی از روش شناسی در دانش نشانه شناسی معماری و طراحی شهرهاست. تحقیق حاضر به دنبال تبیین و ایجاد روشی برای خوانش معماری و براساس یافته‌های نظریات نشانه‌شناسی است. این دانش کل یک متن یا پدیده را مورد خوانش قرار می‌دهد، و تمامی‌خوانش‌های برآمده از رمزگشایی پدیده‌ها را دربر می‌گیرد. روش تحقیق حاضر توصیفی- تحلیلی و اسنادی است که از روش فراتحلیل و جمعبندی تحقیقات موجود برای دستیابی به خاستگاه فلسفی روش شناسی دانش نشانه شناسی معماری و طراحی شهری پرداخته است. یافته های تحقیق نشان می دهد که در نشانه شناسی و نحو فضا، گونه کالبدی خاص مورد خوانش قرار می‌گیرد. کارورزان این روش از طریق ترسیم نمودارهای توجیهی به دنبال الگوی زیستی پنهان، در طراحی فُرم و فضای زیستی مورد نظر بوده و معتقدند که از طریق آنها می‌توان به: «سلسله مراتب اجتماعی» و «عملکردهای اجتماعی» دست یافت.

واژگان کلیدی: روش شناسی، نشانه شناسی، طراحی و معماری شهری.

Philosophical basis of semiotics methodology in Architecture and Urban Design

Abstract

Architecture as a process of perception and qualified brokers in its cultural context meaning. The semiotics can affect the appearance of semantic architecture and the city that it need analysis and reading philosophical methodology of semiotics in architecture and urban design. This research seeks to explore and develop a way of reading architecture is based on the findings of semiotic theories. The knowledge of the phenomenon of reading a text or puts, and Tmamykhvanshhay result of decoding encompasses phenomena. The method of research is descriptive and documentary methods and meta-analysis summarized the available research to achieve the philosophical basis of semiotics methodology is focused on architecture and urban design. The findings show that in Semiotics and Syntax space, specific physical strains placed readings. This method interns through the plot justification for patterns hidden life, in the form design and living space, and believe that can be used to "social hierarchy" and "social functions" be achieved.

Key words: methodology, semiotics, urban design and architecture.

*نویسنده مسئول مکاتبات، شماره تماس: ۰۹۱۲۸۱۸۶۸۴۸، رایانامه: h_foroughmand@yahoo.com

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

۱. مقدمه

دپژوهشگر در حوزه هر دانشی گاه مستقیماً خود را با موضوع علمش درگیر می‌کند تا به یافته‌ای نو دست یابد، بدون آن که چگونگی دست یافتن برای او اهمیت داشته باشد؛ گاه به این چگونگی اهمیت می‌دهد و پیش از درگیر شدن در موضوع، توجه خود را به چگونگی دستیابی معطوف می‌کند؛ و گاه اساساً این چگونگی‌ها را نظمی کلی می‌بخشد و پیش از آن که از چگونگی به سمت موضوع علمش رود، به چگونگی چگونگی‌ها می‌پردازد:

۱. «**مسئله دانایی**»: مواجهه نخست، مواجهه با «دانش» است؛

۲. «**هشیاری به دانایی**»: دومی مواجهه با «روش دانش» است؛ و

۳. «**هشیاری به هشیاری**»: سومی «دانش به روش» است که روش‌شناسی نامیده می‌شود. به عبارت دیگر مسئله، مسئله دانایی، هشیاری به دانایی و هشیاری به هشیاری است.

بر اساس بررسی معیارهای روش شناختی هر علمی بالاخص علوم مرتبط با حوزه علوم انسانی و هنر منجمله معماری از ضرورت-های فراروی بررسی روش شناسی دانش نشانه شناسی معماری بشمار می رود. «طراحی شهری یک فرآیند خلاقانه است که با استفاده از قابلیت‌های رشته‌ها و تخصص‌های مختلف برای خلق محیط‌های زیبا و دلنشین بکار گرفته می‌شود. بنابراین طراحان شهر باید کل‌نگر و توانا به گردآوری متخصصان و کارشناسان در زمینه‌های مختلف برای ایجاد یک طرح شهرسازی واحد باشند. از آن جایی که ذات طراحی شهری و شهرسازی میان رشته‌ای است، ایجاب می‌کند که بسیاری اوقات شرکت‌های متخصص در طراحی شهری ترکیبی از تیم‌های معماران، معماران منظر و

۱. در دهۀ پنجاه میلادی با کم‌رنگ شدن اندیشه‌های مدرنیسم در معماری و فاصله گرفتن معماران از طراحی کارکردمحور مفهوم ادراک و دریافت طرح معماری جایگاهی ویژه یافت. در سال ۱۹۵۵ «مدرسه عالی اولم» به عنوان یک باهاس جدید شروع به کار کرد و در برنامه درسی خود مباحث پژوهش هنر که منجر به مفهوم‌گرایی در معماری و فرآیند معنا و ادراک و دریافت طرح معماری بوده از یک سو، و مباحث مربوط به ارتباطات و کُنش‌های ارتباطی شامل ارتباطات بصری، فیلم، مطبوعات، تلویزیون و تبلیغات را از سوی دیگری در سرفصل دروس معماری خود گنجاند. مُدرسان این مدرسه پژوهش و نظریه‌های ارتباطی مربوط به ادراک و دریافت را مانند دو بال، در تولید و هدایت فرم معماری مؤثر می‌دانستند. افرادی چون «توماس مالدونادو»، «ماکس بنسه»، «کنت فرامیتون» این تفکر را در مدرسه اولم پیاده کردند. فرد دیگری به نام «جوزف ریکورت» با سخنرانی‌های خود در سال ۱۹۵۸ به مقولۀ «معنا در معماری» پرداخت و معماران را به جای پرداختن به معیارهای عقلی و توجه صرف به کارکرد به سمت پژوهش در محتوا سوق می‌داد. «ریکورت» زیباشناسی انتزاعی مدرنیسم را به نقد کشیده و با عنایت به رابطه «دال» و «مدلول» نشانه‌شناسی معماری را آغاز نمود. به عقیده او رابطه میان دال و مدلول در معماری، ریشه در مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی دارد. اندیشه‌های او در ایتالیا، فرانسه، انگلیس، گسترش یافت.

چه در مقیاس شهری و چه در مقیاس بنا گوشه هایی از مختصات بهشتی دیده می شود. هانری کربن عقیده دارد که باید اصفهان را مدینه ای تمثیلی درحد عالی قلمداد نمود؛ به عقیده وی «آمدن به اصفهان یعنی آمدن به مکان برخورد میان عالم مثال هورقلیا و عالم محسوس و آمدن به اصفهان به معنای آمدن به نزد فیلسوفان اشراقی است که فلسفه متافیزیکی خیال این ملاقات را امکان پذیر ساخته اند، زیرا در اینجا راه دخول در برزخ یعنی حد فاصل میان معقول و محسوس را بر ما گشوده است و سفر به اصفهان را سفری نمادین به مدینه ای تمثیلی می سازد» (استیرلن، ۱۳۷۷: مقدمه کربن). در این شهر، هر بنا حاوی مفاهیمی نمادین و در حکم نشانه ای در ارتباط با سایر نشانه ها (بناها) است. و ساختار منسجم و طراحی شده ی شهر، نحوه استقرار بناها در ارتباط با هم، سلسله مراتب شهرسازی، همچون دستور زبانی است که حاکم بر شکل کالبدی آن است. بدین ترتیب، ساختار شهر با باغ ها، گنبدهای مساجد و مدارس، کاخ ها و کاروانسراها به مثابه متنی با تمام ویژگی های زبانی است.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

مهندسین و برنامه‌ریزان شهری باشند» (Gindrouz et al, ۲۰۰۳, p:۱۸). امروزه تئوری‌های متعددی در زمینه شکل‌گیری محصول و خوانش معماری وجود دارند؛ چنانچه معماری امروز ما از برآیند دو نیروی اصلی شکل می‌گیرد و یا به عبارتی معطوف به دو زمینه اصلی است:

۱. اول گرایشی و توجهی است که به معماری پیشین خود داشته و با قداست و نگاهی نوستالژیک به آن می‌نگرد و

۲. دوم به دلیل ایجاد دهکده جهانی و کم شدن فاصله‌ها از طریق دنیای مجازی و امکان دستیابی وسیع به اطلاعات، معماران و طراحان معاصر ایران بیش از پیش نگاه به دنیای غرب داشته و عملاً خود را عضوی از دهکده جهانی تلقی می‌کنند.

در سه دهه اخیر علوم انسانی مبنای شکل‌دهی این تئوری‌ها بوده‌اند. به طور مثال، ردپای اندیشه «دریدا» در ایده‌ها و طرح‌های آیزنمن مشاهده می‌شود و یا فلسفه هایدگر در نظریات «نوربرگ شولتز» ظهور می‌یابند و یا معماران و نظریه پردازان متأخری چون «آلبرتو پرز گومز» و «نادر ال- بیرزی» به دنبال تحقیقات پدیدارشناسی در معماری هستند. در دهه هفتاد میلادی مطالعات زبان‌شناسیک در حوزه هنر جای خود را پیدا کرده و در پی آن «نشانه‌شناسی» به عنوان شاخه‌ای از زبان‌شناسی، در نقد و خوانش «متن هنری»[1] مورد استفاده قرار گرفت . در دهه هشتاد و نود میلادی چند تز دکتری و کتاب، مبتنی بر نشانه‌شناسی معماری نگاشته شد. این تألیفات بیشتر به مرور ادبیات نشانه‌شناسی می‌پردازند و درنهایت سعی بر ایجاد ارتباط بین این مضامین و مبانی نظری معماری دارند و به طور مشخص، روشی را برای خوانش معماری و مبتنی بر اندیشه‌های نشانه‌شناسی ارائه نمی‌دهند. باتوجه به این نکات این مقاله به دنبال تبیین و ایجاد روشی برای خوانش معماری و براساس یافته‌های نظریات نشانه‌شناسی است.این دانش، تمامی‌خوانش‌های برآمده از رمزگشایی پدیده‌ها را دربر می‌گیرد (Johansen & Larsen, ۲۰۰۲, ۳). به بیان دیگر نشانه‌شناسی، کاربرد علم نشانه‌ها است که برای تمامی‌جلوه‌های فرهنگی مانند زبان، هنر، موسیقی، فیلم، مُد و معماری، لایه‌هایی فراتر از نشانه‌های ملموس و محسوس در نظر گرفته و به دنبال دلالت‌های ضمنی و کشف ساحت غیابی متن های یاد شده‌است. باید گفت که نشانه شناسی معماری ایران مشحون از جلوه های معنایی باشکوهی است که می طلبد مورد بررسی و بازبینی قرار گیرد که در این مقاله خوانش فلسفی روش شناسی دانش نشانه شناسی معماری اشاره شده و در پایان برخی از مفاهیم روش شناختی نشانه شناسی معماری ایران مورد اشاره قرار می گیرد.

پیشینه روش‌شناسی

در چالش بین هشیاری نسبت به روش و نقطه مقابل آن، عدم توجه به روش، همواره قرار داشتن در یکی از سه سطح یاد شده، مورد نقد کسانی بوده است که در سطحی بالاتر جای داشته‌اند. صاحبان روش کسانی را که بدون روش از پیش تعریف شده به مطالعه می‌پرداختند، تخطئه می‌کردند. بخصوص از میانه سده بیستم، صاحبان روش‌شناسی صاحبان روش را از این بابت به نقد گرفتند که روش‌های آنها پراکنده و ساخت‌نیافته بوده است. از همین روست که در مقایسه میان دو شخصیت کلیدی در نشانه‌شناسی فرانسه، یعنی «بارت و گریماس»، گفته می‌شود که بارت تنها روش داشته- آن هم روشی که بارها تحول یافته است - در حالی که «گریماس» یک روش‌شناسی ارائه کرده است[1]. در نگاهی عام

۱. علم نشانه شناسی از زمان پایه گذاری آن توسط فردینان دوسوسور تا به امروز راه درازی پیموده است و از سال ۱۹۶۰ میلادی به بعد تحولات بنیادینی در دیدگاه های اولیه این علم رخ داده و نشانه شناسی ساختارگرا جای خود را به نشانه شناسی پساساختارگرا داده است. باید گفت اندیشه متفکرانی چون یلمسلف، لوتمن، بارت، دریدا و اکو تحولات بسیاری در قلمرو نشانه شناسی به وجود آورده است و آن را به گونه یی کاربردی در حوزه های متفاوت هنری از قبیل سینما، تئاتر، درام، موسیقی و... به...

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

به پیشینه روش‌شناسی، فارغ از حوزه محدود نشانه‌شناسی، باید گفت کسانی چون «فرانسیس بیکن» و «رنه دکارت» در قرن هفدهم، مسئله روش را در حوزه علوم مطرح کردند. در قرن نوزدهم، کسانی چون «جان استوارت میل»، «ویلیام استنلی جیونز» و «آنری پوانکاره» به تدقیق مبحث روش در علوم تجربی ادامه دادند و مفهوم «روش علمی» را تثبیت کردند و کسانی چون «ارنست ماخ»، با ارائه روشی برای تحلیل احساسات، نگاهی تحقق‌گرایانه و ضد متافیزیکی را در این‌باره حاکم کردند. گام مهم در اوایل سده بیستم برداشته شده است. در مرکز اروپا، «پل تیلیش» (۱۹۲۳) به عنوان یک فیلسوف که بیشتر دلمشغولی او به مباحث دینی بود، با تألیف اثری به مطالعه سیستم علوم بر پایه روش پرداخت و فعالیت‌های کلی‌نگر دیگری نیز در غرب اروپا انجام شد. اما در شرق اروپا، مطالعات مربوط به روش در علوم انسانی، بیشتر جزئی‌نگر و محدود به رشته‌ای خاص بود. این وضعیت، بیش از همه در روسیه، آن هم در دهه ۱۹۲۰ دیده می‌شود و همین مطالعات بود که زمینه تحول مهمی را در نشانه‌شناسی فراهم آورد. پس از دهه ۱۹۲۰، روش‌شناسی علوم تجربی بر علوم انسانی غالب آمده و شوق دست یافتن به روش‌های مشابه علوم تجربی- مانند آنچه در برخی حلقه‌های زبان‌شناسی و روان‌شناسی دیده می‌شود- علوم انسانی را در روش، به پیروی کشانیده است. تنها پس از پایان جنگ جهانی دوم است که علوم انسانی از این پیروی رهایی یافته است. در این رهایی، باید به تنوع جریان‌ها توجه داشت:

۱. «**جریان عالمان پساتحقق‌گرا**»: در فلسفه علم که به روش به مثابه مدل می‌نگریستند و توجه ایشان به ویژگی‌ها و ممیزات علوم انسانی در میان علوم معطوف بود؛ مانند آنچه در نظریات «توماس کوهن» دیده می‌شود.

۲. «**جریان عالمان فلسفه شهودی**»: باور آنان به این‌که حتی علوم محض نیز در ادعای روشمندی مطلق خود صادق نیستند و طبیعی است که جایگاه شهود باید در علوم انسانی با اهمیت بیشتری تلقی گردد؛ مانند آنچه نزد «لئون برنشویگ» دیده می‌شود.

۳. «**جریان عالمان پدیدارشناس**»: که پدیدارشناسی را از جایگاه وجودشناختی آن در فلسفه فراتر برده، ارزش کاربردی بدان دادند و پدیدارشناسی را به مثابه طیفی از روش‌ها در حوزه علوم انسانی توسعه دادند. رویکرد پدیدارشناسانه از حلقه پراگ به محافل زبان‌شناسی، نقد ادبی و نشانه‌شناسی راه یافت.

۴. «**جریان عالمان نشانه‌شناس**»: توجه آنان به ضرورت تعدیل در روش‌های اتباعی از علوم محض، مانند آنچه نزد «ویاچسلاو ایوانف» دیده می‌شود. وی در اثری که در ۱۹۵۸ انتشار یافته، مسئله کاستن از اهمیت روش‌های آمایشی و افزودن کاربرد روش‌های تطبیقی - تاریخی را مطرح ساخته است. گفتنی است «میخائیل باختین» (۱۹۷۵) که به‌عنوان یکی از پیشگامان نشانه‌شناسی از او یاد می‌شود، نیز به گونه‌ای نزدیک به کوهن و چندی پیش از او، در اواخر دهه ۳۰، پی‌جوی تمایزهای علوم انسانی با دیگر علوم در روش‌شناسی بوده است.

چیستی روش‌شناسی

در بازگشت به مفهوم روش‌شناسی، باید گفت

...کار بسته اند. این علم مواضع نظری مختلفی دارد و ابزاری روش شناختی محسوب می شود به گونه یی که زبان شناسان، فلاسفه، جامعه شناسان، منتقدان ادبی، روانشناسان از آن در مطالعات خود بسیار بهره می برند. می توان گفت امبرتو اکو جامع ترین تعریف خود از علم نشانه شناسی را این طور بیان می کند؛ «نشانه شناسی با هر آنچه بتوان آن را نشانه (Sign) نامید، سروکار دارد.» نشانه شناسی تنها به مطالعه آنچه نشانه ها به آنها ارجاع دارند، نمی پردازد بلکه هر چیزی را که در جای چیز دیگری بنشیند، در حوزه مطالعات خود قرار می دهد. در مفهوم نشانه شناختی، نشانه می تواند واژگان، تصاویر، صداها، حرکات یا اشیا باشد. در نشانه شناسی معاصر نشانه ها به تنهایی و مجزا مطالعه نمی شوند بلکه به عنوان جزیی از دستگاه نشانه یی درون آن دستگاه و در ارتباط با نشانه های دیگر مورد مطالعه قرار می گیرند.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

روش‌شناسی عبارت است از دانش به استانداردها و اصولی که در یک مطالعه با پارادایم معلوم، انتخاب، ساختاربندی، فرآیند و کاربری روش‌ها را مشخص می‌کند. تا زمانی که روش‌شناسی مطالعه فلسفی روش‌ها باشد، در حوزه فلسفه علم و منطق عملی جای دارد، اما آنگاه که نگاه به روش‌ها غیرفلسفی است، دستاورد آن نه به دست دادن آگاهی‌ای درباره ارزش معرفتی خود روش، بلکه افزودن ارزش روشی روش است. نظریه‌های فلسفه علم پس از جنگ جهانی دوم، سه جهتگیری اساسی داشته است که از نظر بحث حاضر دارای اهمیت است:

۱.نخست، «**تحول رخ داده در تعریف روش**»، کنار نهادن مطلق‌نگری به آن و سخن از آن‌که روش‌ها تنها مدل‌هایی‌اند که ارزش نسبی دارند.

۲.دوم، «**تحول در مفهوم نسبی بودن علوم انسانی**»، توجه به تفاوتی که میان علوم انسانی با علوم طبیعی وجود دارد و این‌که در علوم انسانی، نسبیت ارزش روش‌ها و نسبت آنها با عینیت بسیار انعطاف‌پذیرتر از علوم طبیعی است. بنابراین، اصرار بر گرته‌برداری روش‌های علوم طبیعی در حوزه علوم انسانی به کنار نهاده شده است.

۳.سوم، «**توجه به دو موضوع علم و ادراک غیرعلمی**» و این‌که در اموری که موضوع علوم انسانی است، تا چه حد محدود کردن موضوع به برخی ابعاد آن، تقلیل‌گرایانه خواهد بود. بدین‌ترتیب، علوم انسانی همواره باید این امر را به رسمیت شناسند که قلمرو آنها قلمرو نه - علم نیز هست و نباید با غفلت از این اعتبار دوگانه، تصویر تقلیل‌گرایانه علمی از موضوع خود را منطبق بر تصویر واقعی قلمداد کنند.

این سه تحول مهم نه‌تنها موجب شدند روش‌های علمی در حوزه علوم انسانی رو به تواضع نهند و دانش‌های انسانی خود از تقلید روش‌های دانش‌های طبیعی دست کشند، بلکه در بهترین حالت، علوم انسانی را بدان سمت سوق دادند تا باور آورند که وجهه‌های غیرعلمی امر انسانی، اگرچه مستقیماً قابل مطالعه علمی نباشند، اما از طریق روابطی که با وجهه‌های علمی دارند، از حوزه علم خارج نیستند. می‌توان روش‌ها را به نحوی توسعه داد که امکان مطالعه ارتباط‌ها وجود داشته باشد. در اینجاست که گسل میان اطلاع و احساس و فاصله میان علم و هنر ترمیم می‌شود و امری چون هنر می‌تواند مضاف‌الیه یک رشته علمی، مانند نشانه‌شناسی گردد، بدون آن‌که تقلیلی غیرقابل قبول رخ داده باشد[1]. روش‌شناسی با معنایی که از میانه قرن بیستم برای آن تعین یافته است و در زمینه‌ای از علوم انسانی مانند نشانه‌شناسی مصداق می‌یابد، عملاً یک کلان‌روش است که روش‌های خرد را سامان می‌بخشد و به دستگاهی بزرگ تبدیل می‌کند. در این کاربرد، روش‌شناسی چیزی از جنس روش است و تفاوت آن با روش، نه تفاوت ماهوی که تفاوت شمولی است. روش‌شناسی الگویی است که

۱. معماری همواره به عنوان یک محصول ارتباطی-کارکردی، عمل نموده به طوری‌که دلالت اولیه معماری عملکردی و دلالت ثانویه آن، از معماری یک محصول نمادین می‌سازد. ساختار معماری برای دلالت اولیه (عملکرد) متغیر و برای دلالت ثانویه (نمادین) به صورت باز، طراحی می‌شود. حتی در زمانی که کارکردی بودن را تصدیق می‌نماییم، معماری را به عنوان یک پدیدار ارتباطی تجربه می‌کنیم. معماری از ابتدا که به عنوان سرپناه برای انسان بدوی محسوب می‌شد نیز، دارای مَنِشی ارتباطی بود. چرا که انسان بدوی زمانی که به طور غریزی در غار سکنی می‌گزید، برای انتقال مفهوم سرپناه به سایر افراد از کشیدن شکل آن استفاده می‌کرد. پس تصویر سرپناه به عنوان مُدلی جهت انتقال پیام بدل می‌شد. یعنی معماری از ابتدا ضمن دارا بودن کارکرد وسیله‌ای ارتباطی و دلالتی بوده است. فُرم به عنوان عنصری نشانه‌گر عمل می‌کند و براساس رمزگانی که با خود حمل می‌نماید قابل تفسیر و معناسازی است. اشارات نشانه‌های فُرمی می‌توانند به صورت صریح و یا ضمنی باشند. معنای صریح در معماری، اولین اشاره‌ای است که از سوی نشانه‌های فُرم به مخاطب منتقل می‌گردد و چیزی جز کارکرد آن بنا نیست فرم معماری علاوه بر دلالت صریح (کارکرد ساختمان) دارای دلالت‌های ضمنی است.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

اصـول یـک پارادایـم را بـه یـک زبـان پژوهـش ترجمه می‌کنـد و نشـان می‌دهـد کـه چگونـه یـک جهـان می‌توانـد تبییـن شـود و ایـن دربـاره روش‌شناسـی نشانه‌شناسـی نیـز صـادق اسـت. معمـاری بـه عنـوان یـک فرآینـد دلالتی در بسـتر فرهنگی‌اش قابـل ادراک و واجـد معنا اسـت.

روش شناسی معماری و طراحی شهری

نحـوه نگـرش و تعریف طراحی شـهری، بسـته به اینکه ایـن واژه در چـه ارتباطـی تعریف می‌شـود، تفاوت‌هایی دارد. آیـا منظـور دانـش طراحی شـهری اسـت یا حرفه طراحـی شـهری و یـا پـروژه طراحی شـهری؟ لـذا می توان اشـاره کرد:

۱.**«طراحی شـهری بـه مثابـه دانـش»**، در تعامل انسـان و محیـط، بـه کیفیت‌هـای محیـط زندگـی شـهروندان پرداختـه و بـا توجـه بـه نیازهـا و رفتارهای آنـان در جهـت تدویـن و تبییـن کیفیت‌هـای محیطی گام برمـی‌دارد.

۲.**«طراحـی شـهری بـه مثابه حرفـه»**، بـا توجه و تأکیـد ویـژه خـود بر کیفیـت محیـط زندگی، با سـایر تخصص‌هـای امـور محیطـی، جهـت ارتقـای کیفیـت محیطـی بـا مـردم همـکاری و همفکـری می‌کنـد.

۳.**«طراحـی شـهری بـه مثابـه پـروژه»**، فعالیتـی میان‌رشـته‌ای اسـت کـه در فرآینـدی هماهنگ با سـایر تخصص‌هـا، بـه تثبیـت یـا ارتقـای کیفیـت زندگـی در عرصه‌هـای عمومـی می‌پـردازد (پاکـزاد، ۱۳۸۶، ص ۹). معنـی واژه‌ی متـد (Method) در لغت‌نامـه انگلیسـی Oxford بـه عنـوان: «رونـدی بـه منظور دسـتیابی به یـک هـدف، فرمی خـاص از فرآیند مطابق با هر رشـته فعالیـت ذهنـی یـا یـک روش انجـام کار بـه خصـوص مطابـق نقشـه و قانونمنـد» معرفـی شـده و در فرهنگ لغـت آمریکایـی Heritage، متـد سـاده‌تر بیـان می‌شـود: «شـاخص فرآیندها و تکنیک‌های یک رشته خـاص یا شـاخه علمـی» (Cliff Moughtin, ۱۹۹۹, p: ۱). شناسـایی و توضیـح یـک روش منحصربفـرد بـرای طراحـی شـهری و شـناخت دقیق مفهـوم روش، محـوری بـرای توسـعه موضـوع بـه عنـوان یک رشـته اسـت. طراحـی شـهری بـه عنـوان دانـش و حرفـه‌ای میان‌رشـته‌ای بـا سـه روش بـه عنـوان نگرش‌هـای اساسـی بـرای ورود بـه حوزه‌هـای نظـری روبروسـت. ایـن روش‌هـا عبارتنـد از:

۱.اول **«روش محتوایـی»** کـه در خصـوص روابـط و چگونگـی تعامـل و ارتبـاط ویژگی‌های محیـط کالبدی بـا رفتـار و ادراک و احسـاس در محیـط می‌پـردازد. از ایـن روش جهـت شـناخت ماهیـت شـهر اسـتفاده می‌شـود. در تئوری‌هـای محتوایـی عموماً توجـه معطـوف بـه محصول و نتیجه کار اسـت که از آن تعبیر بـه جهت‌گیـری محصول‌گـرا می‌شـود.

۲.دوم حـوزه‌ی **«روش‌های هنجاری»** اسـت؛ توصیه‌ای اسـت کـه در خصـوص ارزش‌هـا و ویژگی‌هـای مطلوب و نامطلـوب یـا بـه عبارتـی ایده‌آل‌هـا و آرمان‌هـا نظریه‌پـردازی می‌کنـد. ایـن حـوزه، ارزش‌هـای لازم را جهـت ارتقـای کیفیـت زیسـت در شـهر بـه دسـت می‌دهـد.

۳.سـوم حوزه **«روش‌ها و نظریات رویه‌ای(فرآیندی)»** اسـت که اسـاس مفهومـی آن مطلوب‌تریـن و بهترین راه رسـیدن از وضـع موجـود بـه وضع مطلـوب می‌باشـد. در فرآینـد طراحی از روش‌های رویه‌ای، جهت محقق شـدن طـرح بهره می برند.(عبـاس زادگان، ۱۳۸۶، ص ۳۸).

در ایـن میـان روش فرآینـدی، فعالیتـی اسـت عمدتـاً نافـع در کارهـای کوچـک تـا بزرگ، سـاده تـا پیچیده. در ایـن روش، یـک پـروژه طراحـی شـهری، هـر چنـد پیچیـده باشـد، امکان تجزیـه به اجزاء خردتر را داشـته و قابلیـت سـفارش‌پذیری آن توسـط تخصص‌هـای مربوطـه موجـود اسـت. در روش فرآینـدی قانونمنـدی و روش‌منـدی قابـل بیانـی وجـود دارد کـه سـبب می‌شـود بـه طراحـی شـهری بـا روشـی قابـل تعمیم و قابـل دفـاع، منظم و نظـام یافته پرداخته شـود (پاکزاد، ۱۳۸۶، ص ۱۵۷). «فرآینـد از خصیصه‌هـای بنیادیـن طراحـی شـهری معرفـی می‌شـود. دو دیدگاه فـرآورده و فراینـد دو قطـب یـک طیـف را تشـکیل می‌دهند که در طـول طیـف مزبـور نقاط متعـددی وجـود دارند که ضمـن گرایـش نسـبی به یـک قطـب خاص، بـه قطب

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

دیگـر نیـز بـی توجـه نیسـتند» (گلـکار، ۱۳۷۸، ص ۲۴). بـرای کسـانی که بـا این فرآینـد آشـنایی ندارند، طراحـی تقریباً امری اسـرارآمیز اسـت کـه حاصل الهام هنرمنـدان اسـت. رویکـرد متضـاد بـا نظر بـالا طراحی را فعالیتـی مسئله‌گشـا می‌دانـد کـه بـه مسـائل انتظام کالبـدی بـرای پاسـخ‌گویی بـه نیـاز عملکـردی توجـه دارد (رابرتـز، ۱۳۸۹، ص ۸۵). فرآینـد طراحی، بیشـتر عقلانـی و تجربـی اسـت تـا آن‌کـه بـه صـورت الهامـی باشـد. طراحی از طریق فرآیند اسـتدلال قیاسـی انجام مـی شـود و نـه اسـتقرایی. در ایـن فرآینـد طراحـی حاصـل نهایی انباشـت واقعیت‌ها نیسـت. بـرای تدوین یـک راه حـل طراحـی شـهری بایـد تجزیـه و تحلیل و سـاده کردن مشـکلات مورد نظـر را انجـام داد (همان، ۱۳۸۹، ص ۸۷). از جملـه مهمتریـن دلایل اسـتفاده از مفهـوم فرآینـد در طراحی شـهری می‌توان بـه مواردی نظیـر: کمـک بـه تعریـف بهتـر، روشـن‌تر و کامل‌تـر مسـائل، بهینه‌یابـی و درنظرگرفتـن راه-حل‌هـای متعـدد و متنوع، تسـهیل فرآیند اجـرا، تصمیم‌گیری و طراحـی منطقـی، تصمیم‌گیـری به صورت بـاز و صریح (غیرپنهانـی) و ایجـاد زمینه‌هـای مشـارکت جمعـی، کمـک بـه اخـذ تصمیم‌گیری‌هـای پیچیـده، تصحیـح تصمیمـات، ارزیابـی و انتخـاب، بـالا بـردن کارایـی در طراحـی، انتظام‌بخشـی بـه مراحل مختلـف طراحی و... اشـاره نمـود (بهزادفـر، ۱۳۸۷، ص ۴).

روش‌ها و روش‌شناسی نشانه‌شناسی

طـی یک سـده‌ای کـه دانـش نشانه‌شناسـی پشت‌سـر نهاده اسـت، الگوهـای مختلفی در زمنیه زبان‌شناسـی، نقـد ادبـی، نقـد هنـر، منطـق، سـایبرنتیک و جـز آن ارائـه شـده کـه همـه در یـک کلان الگو امـکان تعریف داشـته‌اند. این کلان‌الگو همان روش‌شناسـی اسـت که بخصـوص در برخـی حوزه‌هـا چـون روسـیه و فرانسـه امـکان رشـد قابل ملاحظـه‌ای یافتـه اسـت. گرایش به ارائـه الگوهـای تبیینـی بـرای بـاور بـه جـواز پیکرمند کـردن الگوهایـی کـه پیدایـی جداگانـه داشـته‌اند، به‌شـدت متأثـر از طـرز فکر کونستروکتیویسـتی اسـت کـه در برخـی محافـل اروپـای مرکزی و اروپای شـرقی ریشـه دوانیـده اسـت. همزمـان بـا روش‌زدایی و رشـد اندیشـه‌های پسـاتحقق‌گرا در حـوزه فلسـفه علـم قـاره‌ای و اندیشـه‌های تحلیلـی در حـوزه فلسـفه علـم آنگلوساکسـون، در اروپـای شـرقی و محافـل متأثـر از آن گرایـش به توسـعه پیکـره روش‌شـناختی در برخی از حوزه‌هـای علـوم انسـانی و از جملـه نشانه‌شناسـی به‌وضـوح دیـده می‌شـود.

نکتـه درخـور اهمیـت ایـن اسـت کـه از میانـه سـده بیسـتم، مطالعـات نشانه‌شناسـی از زمانـی توسـعه یافتـه کـه دیـدگاه پسـاتحقق‌گرایی در حـوزه فلسـفه علـم اهمیـت پیـدا کـرده اسـت. بایـد توجه داشـت که درسـت همزمـان بـا اهمیـت یافتـن مسـئله روش در مطالعـات نشانه‌شناسـی، «فایرآبنـد» (۱۹۷۵) کتـاب «بـر ضـد روش» را نوشـته اسـت. همیـن رابطـه میـان سـاخت‌گرایی و نشانه‌شناسـی نیـز دیـده می‌شـود. دیدگاه‌هـای نشانه‌شناسـی چـون «گریمـاس» جـوان در جهت مسـتحکم سـاختن سـاخت‌گرایی، درسـت از دهـه ۱۹۶۰ آغـاز شـده اسـت، ایـن در حالی اسـت که آن دهـه برهـه تجدیدنظـر در سـاخت‌گرایی ارتدوکس و ایجـاد اصلاحـات اساسـی در اصـل سـاخت‌گرایی نیز هسـت. بنابرایـن نشانه‌شناسـی سـاخت‌گرا نمونـه‌ای از توجـه بـه روش‌گرایـی و سـاخت‌گرایی در شـرایطی اسـت کـه روش‌گرایـی و سـاخت‌گرایی در بسـیاری از محافـل روی به افول نهاده اسـت. نکتـه درخور اهمیت آن اسـت کـه محـل رخـداد ایـن واقعـه دقیقـاً محـل رخـداد جریان‌هـای پساسـاخت‌گرا و پسـاتجددگرا، یعنی فرانسـه اسـت. در واقع باید گفت در دهه ۱۹۶۰، دهـه‌ای کـه عرصـه تحولات مهمـی در حیطـه فرهنگ و علوم انسـانی و برهه آغاز اندیشـه‌های پساسـاخت‌گرا بـوده اسـت، در فرانسـه، مهـد پساسـاخت‌گرایی و نقـد اندیشـه‌های سـاخت‌یافته، مهم‌تریـن مرحلـه روش‌مـداری نشانه‌شناسـی نیـز آغـاز شـده اسـت.

در همیـن دهـه اسـت کـه «اشـلایفر و ولـی» (۱۹۶۶) در فرانسـه در جسـت‌وجوی یک روش سـاخت‌یافته در حـوزه مطالعات معناشناسـی که بر مبانی سـاختگرایی اسـتوار بـود، بـه تألیـف کتاب معناشناسـی سـاخت‌گرا

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

دست یازیدند. در کنار شخصیتی محوری چون بارت که با وجود پرکاری و پری اندیشه، دائماً از این که روشی سخت و انعطاف‌ناپذیر را پدید آورده، گریز داشته است، در محفل اشلایفر- ولی و نیز محفل گریماس، دانشمند لیتوانیایی تبار که میراثبر اندیشه‌های شرق اروپا طی نیمه نخست قرن بیستم بوده، ساخت‌مندترین روش‌شناسی برای معناشناسی و نشانه‌شناسی پدید آمده است. آنچه درباره رابطه این دو محفل به طور خاص جلب توجه می‌کند، همنامی یکی از کلیدی‌ترین نوشته‌های گریماس (۱۹۶۶) با کتاب اشلایفر- ولی و انتشار هر دو در یک سال است. البته اشلایفر و ولی از معناشناسی، معناشناسی زبانی را مدنظر داشتند و مقصود گریماس از آن، نشانه- معناشناسی بود.

در این راستا، توسط گریماس بسیاری از الگوهای پیشین بازتعریف شده و در کلان الگوهایی جای گرفته‌اند که در کلان‌ترین شکل خود، به پیکره‌ای توسعه یافته از الگوهای نشانه‌ای یا به تعبیر دیگر، روش‌شناسی مبدل شده است. این که چرا گریماس خود از کاربرد اصطلاح «سمیولوژی» پرهیز داشته و تعبیر «سمیوتیک» یعنی «آنچه به نشانه مرتبط است» را برای حوزه مطالعه نشانه‌ها برگزیده است نیز به نحو ظریفی به آگاهی او نسبت به ارزش معرفت‌شناختی روش‌هایش اشاره دارد. آن اندازه که به خاستگاه شرقی افکار گریماس بازمی‌گردد، باید توجه داشت که در دهه ۱۹۵۰، زبان‌شناسی و برخی دیگر از علوم انسانی روسیه از حالت رکود خارج شد و در شرایط توسعه قرار گرفت و در دهه ۱۹۶۰ کوشش‌هایی برای کاربرد روش‌های ریاضی و روش‌های ساخت‌گرایانه در حوزه این علوم انجام یافت. تماس افکار روسی با برخی نظریه‌های اروپای غربی مانند گلوسماتیک و زبان شناسی چامسکیایی و پیوستگی میان علوم زبانی و ادبی با سایبرنتیک و نظریه اطلاعات، شرایطی را فراهم آورد تا یک روش شناسی ساخت یافته فراهم آید.

نشانه شناسی

درواقع «نشانه شناسی با هرچیز که بتواند یک نشانه قلمداد شود، سرو کار دارد و نه فقط شامل مطالعه چیزهایی است که ما در مکالمات روزمره نشانه می نامیم، بلکه مطالعه هر چیزی است که بر چیز دیگر اشاره دارد» (چندلر، ۱۳۸۷، ص ۲۰). سوسور نشانه شناسی را به معنای «علم مطالعه علائم و نشانه ها در بطن زندگی اجتماعی» تعریف کرده است (سوسور، ۱۳۸۲، ص ۲۴) و در نگرش خود به موضوع نشانه شناسی، به روابط «همنشینی» و «جانشینی» اشاره می کند. و بیان می کند که روابط همنشینی، اهمیت روابط جز به کل را برجسته می سازند و در واقع کل وابسته به اجزا است و اجزا وابسته به کل (سجودی، ۱۳۸۲، ص ۷۱). روابط همنشینی امکاناتی برای ترکیب اند اما روابط جانشینی، مقایسه عناصر و قائل شدن به تمایز بین آنها است. همنشینی با روابط درون متنی با دیگر دال ها که در متن وجود دارند مربوط است در حالی که جانشینی به روابط بین متنی، به دال هایی ارجاع پیدا می کند که در متن غایب هستند (سوسور، ۱۳۸۲). در دیدگاه سوسور نشانه امری کاملاً غیرمادی و انتزاعی است. اما از آن جهت که او در تشبیه رابطه یی که میان دال و مدلول برقرار است از استعاره دو روی یک برگه کاغذ که از یکدیگر جدایی ناپذیرند، استفاده می کند، می توان گفت نشانه شناسی او از گونه ساختارگرا محسوب می شود. او معتقد است دال و مدلول به شدت با یکدیگر پیوند دارند و ارتباطی پی آیند میان آنها برقرار است به گونه یی که هر دالی یادآور مدلولی خاص در ذهن است. یکی دیگر از نشانه شناسان ساختارگرا چارلز سندرس پیرس است که از او به عنوان پدر سنت نشانه شناسی امریکایی یاد می شود. او در طرح نشانه شناختی خود تاکید ویژه یی بر دلالت می کند و در واقع نشانه شناسی را نظریه عمومی شیوه های دلالت تعریف می کند. از این رو نشانه، مفسر و موضوع سه ضلع مثلث نشانه شناختی او را شکل می دهند. در اینجا نشانه

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

وظیفـه بازنمایـی را برعهـده دارد و قابل تفسـیر اسـت و موضـوع هـر چیـزی اسـت کـه امـکان تفکر یـا بحث دربـاره آن وجـود دارد (شـیء، رویـداد، رابطـه، کیفیت و غیـره). در ایـن رویکـرد مفسـر کمابیـش بـه منزلـه معنای نشـانه اسـت و در این رابطه سـه گانه، نشـانه به جای موضوع می نشـیند و توسـط مفسـر مورد تفسـیر قـرار مـی گیـرد. بـرای آنکـه ذهن متوجه شـود نشـانه بـه چـه چیـزی دلالـت می کنـد، لازم اسـت تجربیاتی در خصـوص موضـوع نشـانه یـا نظام نشـانه یی داشـته باشـد. از سـوی دیگـر مفسـر مـی توانـد خـود در مقام نشـانه قرار گیرد و توسـط مفسـری دیگر مورد تفسـیر قـرار گیـرد کـه ایـن فرآینـد به طـور دائـم ادامـه پیدا مـی کنـد. دسـته‌بندی‌های گوناگونـی از نشـانه‌ها تا به امـروز ارائـه شـده‌اند و هـر یـک سـویه‌های متفاوتی از ویژگی‌هـای آنهـا را در نظـر داشـته‌اند. در ایـن میـان دسـته‌بندی پیرس، شـهرت بیشـتری دارد. او نشـانه‌ها را بـه سـه گونـه دسـته‌بندی نموده اسـت:

• **«برمبنـای موقعیت درونی»**: دسـته‌بندی نشـانه‌ها بـر اسـاس موقعیـت درونـی آنهاسـت. بـه ایـن شـکل، نشـانه‌ها به سـه دسـته تقسـیم می‌شـوند:

۱. نشـانه‌های درونـی و کیفـی (جزئـی از کل)؛ شیشـه ویتـرای یـک کلیسـای سـده‌های میانـه، الگـوی گل نیلوفـر در بنـای پارسـه و

۲.نشـانه‌ی کلـی؛ تمامیت یک سـاختمان همچون یک نشـانه، تصویر یک فـرد و غیره؛

۳.نشانه‌ی قراردادی؛ چراغ راهنمایی.

•**«برمبنـای نسـبت با مـورد تاویلی»**: دسـته‌بندی دوم بـر اسـاس نسـبتی اسـت کـه نشـانه‌ها بـا مـورد تاویلـی می‌سـازند. بـر ایـن اسـاس نشـانه‌ها بـه سـه دسـته تقسـیم می‌شـوند:

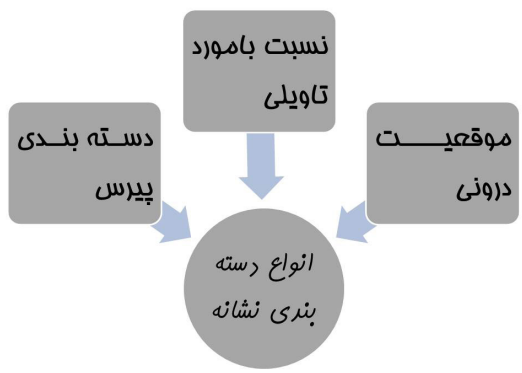
۱. نشـانه همچـون گـزاره؛ تابلویی با تصویـر دو کودک بـه معنـای اینجا محـل عبور کودکان اسـت.

۲. نشـانه همچـون ترکیبـی از دو یـا چند نشـانه دیگر؛ همچـون روایتـی که سـه تصویـر در پی یکدیگـر آن را کامـل می‌کنند (عکاسـی به شـیوه سـکوئنس (توالی)).

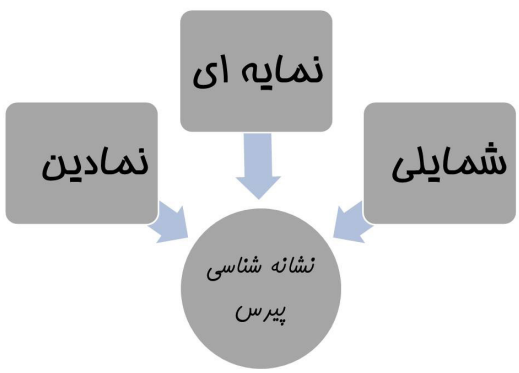
۳. نشـانه همچـون بیـان دو گزاره؛ تابلـوی راهنمایی به معنـای چـون جـاده باریک اسـت، پس سـبقت گرفتن ممنوع می‌باشـد.

• دسـته‌بندی سـوم پیـرس مشـهورترین دسـته‌بندی اوسـت و بر اسـاس آن، نشـانه‌ها به سـه گونه شـمایلی، نمایـه‌ای و نمادین تقسـیم می‌شـوند.

درسـت اسـت کـه پیـرس راه را برای نشـانه شناسـان پساسـاختارگرا همـوار سـاخت امـا از آنجایی کـه او نیز هماننـد سوسـور تاکیـد خـود را روی نشـانه متمرکـز سـاخت در زمـره نشـانه شناسـان سـاختارگرا قـرار می گیـرد. برخـی از منتقـدان معاصـر، نشانه شناسـی کامـلاً سـاختارگرا را نفی کرده و آن را دارای مشـکلات زیـادی مـی داننـد. البتـه ایـن بـه معنـای نفـی کامـل



نمودار ۱. انواع دسته بندی نشانه ها برمبنای روش شناسی آنها؛ ماخذ: نگارنده.



نمودار ۲. انواع دسته بندی نشانه ها برمبنای نظریه پیرس؛ ماخذ: نگارنده.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

جدول ۱. نشانه از دیدگاه فلاسفه متقدم؛ ماخذ: ماجدی و همکار، ۱۳۸۹، ص ۵۱.

	ساختار درونی نشانه	جایگاه نشانه در کلیت نظام نشانه‌ای
سوسور	• الگوی دو وجهی • نشانه کلیتی از پیوند بین دال و مدلول است. • رابطه بین دال و مدلول را اصطلاحا "دلالت" می‌نامد. • دو وجه نشانه وابستگی متقابل به یکدیگر دارند و هیچ یک مقدم بر دیگری نیستند. • مدلول سوسوری با ارجاع به واقعیت تشخص نمی‌یابد، بلکه مفهومی ذهنی است. • مدلول شیء نیست، بلکه تصور شیء است. • در الگوی سوسور، ارجاع نشانه به یک مفهوم است نه یک شیء. • نشانه دارای ارزشی «مطلق» که مستقل از بافت آن باشد، نیست.	• نشانه‌ها در اصل به یکدیگر ارجاع می‌دهند. • ارزش نشانه، ناشی از رابطه آن با نشانه‌های دیگر است. • معنای نشانه‌ها، ناشی از رابطهٔ نظام یافتهٔ آنها با یکدیگر است. • بارزه‌های نظام نشانه‌ای ساخت‌گرا: - هویت نسبی نشانه‌ها در ارتباط با یکدیگر در درون یک نظام، اصل اساسی نظریهٔ ساخت‌گرایی است. - در تحلیل ساخت‌گرایانه، تأکید بر روابط ساختاری است. - تصور او از معنا در نظام نشانه‌ای به طور محض ساختاری و نسبی است نه ارجاعی.
پیرس	• الگوی سه وجهی: نمود، تفسیر، مصداق. • تعامل بین نمود، شئ و تفسیر را پیرس "نشانگی" می‌نامد. • طبقه‌بندی سه‌گانهٔ نشانه: نماد، نمایه، شمایل. • نقش تفسیرگر: هیچ‌گاه نمی‌توان کاربران نشانه‌ها را از نشانه‌ها و از ارجاعات نشانه‌ها جدا کرد.	• این که نشانه‌ای نمادین است، شمایلی است یا نمایه‌ای، در اصل به شیوهٔ کاربرد آن نشانه وابسته است. • نشانه‌ها را نمی‌توان بدون توجه به بافت‌های خاص کاربردشان در سه حالت فوق‌الذکر طبقه‌بندی کرد. • هرچه دال بیشتر توسط مدلول تحمیل شود، «انگیزش» نشانه بیشتراست: نشانه‌های شمایلی به شدت انگیخته‌اند؛ نشانه‌های نمادین کاملاً غیرانگیخته‌اند.

نشانه‌شناسی ساختارگرا نیست زیرا بسیاری از نشانه‌شناسان پساساختارگرا از قبیل «رولان بارت، دریدا، فوکو و اکو» در رویکردهای خود بسیار از این گذشتگان الهام گرفتند و با زبان نشانه شناسی ساختارگرا و اصطلاحات آن از جمله «دال و مدلول»، «همنشینی و جانشینی»، «در زمانی و همزمانی» و... سخن می گفتند. آنها ویژگی نشانه را «مادی، روندی و بینامتنی» خواندند.

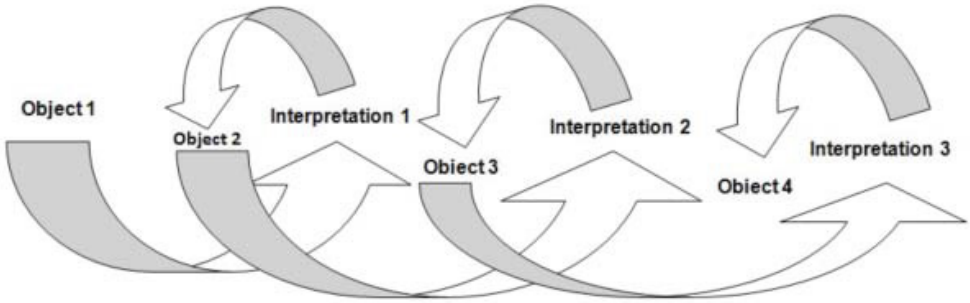
مادی از آن جهت که نشانه گاهی فقط نشانه است و به هیچ چیز جز خود دلالت ندارد، روندی به این معنا که نشانه در یک فرآیند ناتمام و تثبیت نشده قرار می گیرد، و بینامتنی به این دلیل که نشانه های یک متن همواره با نشانه های متون دیگر در تعامل و گفت وگو هستند. آنها همچنین منطق حاکم بر تقابل دوگانه ساخت گرایی را پارادوکسی خواندند. «ژاک دریدا» درون متن و بیرون متن را برخلاف اعتقاد ساختارگرایان از یکدیگر مجزا نمی دانست و واسازی در متن از این رو اتفاق می افتد که دال ها به مدلول نهایی نمی رسند و ما یکسره معنا را در چند قدمی خود می بینیم، بدون اینکه امکان دستیابی کامل به آن وجود داشته باشد.

پساساختارگرایان همچنین در رویکرد نشانه شناختی خود به مطالعه اجتماعی نشانه ها پرداختند و بر بعد اجتماعی کاربرد نشانه ها تاکید کردند.

چارلز ساندرز پیرس (C.S. Pierce) به طبقه‌بندی انواع نشانه پرداخت. وی میان «شمایل» (icon)، «نمایه» (index) و «نماد» (symbol) تفاوت نهاد. به اعتقاد وی، شمایل نشانه‌ای است که میان صورت و معنی‌اش نوعی شباهت صوری وجود داشته باشد. مثلاً نقاشی یک صورت که به صاحب آن صورت دلالت می‌کند، نشانه‌ی شمایلی محسوب می‌شود (صفوی، ۱۳۷۹، ص ۳۵). نمایه نشانه‌ای است که میان صورت و معنی‌اش رابطه‌ای استنتاجی وجود دارد. برای نمونه، دلالت «دود» به «آتش» و «حرارت بالای بدن» به «تب» نمایه محسوب می‌شوند. اما نماد نشانه‌ای است که میان صورت و معنی‌اش رابطه‌ای قراردادی وجود دارد. نشانه‌های زبانی [=واژه‌ها] و علائم راهنمایی رانندگی نماد محسوب می‌شوند (سجودی، ۱۳۸۲، ص ۳۴).

به اعتقاد سجودی، میزان قراردادی بودن رابطه میان صورت و معنی، در این سه نوع نشانه به ترتیب کاهش می‌یابد. «نشانه‌های نمادین بسیار

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]



نمودار ۳. معنای سیال در متن معماری پسامدرن؛ ماخذ: دباغ، ۱۳۹۰، ص ۶۹.

قراردادی‌انـد. در قطـب مخالـف، نشـانه‌های نمایـه‌ای قـرار دارنـد کـه براسـاس اجبـاری کـور توجـه را بـه معنـی نشـانه معطـوف می‌کننـد» (سوسـور، ۱۳۷۸). در حدفاصـل نشـانه‌های نمادینِ و نمایه‌ای، نشـانه‌های شـمایلی قـرار دارنـد که دلالـت صورت نشـانه به معنی در آن‌هـا تاحدی قـراردادی و تاحدی طبیعی و اجباری اسـت. هرقـدر صـورت نشـانه بیش‌تر در قیـد معنی آن باشـد، نشـانه انگیخته‌تـر(motivated) خواهـد بـود (یاکوبسـن، ۱۳۸۰). هرچـه نشـانه‌ای کم‌تـر انگیختـه باشـد، درک و به‌کارگیـری آن بـر یادگیـری نوعـی قـرارداد توافقـی متکـی اسـت. جایـگاه هر یـک از انواع نشـانه‌های شـمایلی، نمایـه‌ای و نمادیـن بـر پیوسـتار قـراردادی بـودن نشـانه‌ها نشـان داده شـده اسـت.

نشانه شناسی معماری

در واقع «شـکل های سـاخته شـده توسط انسـان ادامهٔ فرایند اندیشـیدن وی اسـت» (حبیـب، ۱۳۸۵، ص ۶). شـکل و نظم های متفـاوت حاصـل از چگونگی ترکیب آنهـا ناشـی از اندیشـه و ناظـر بـه خلـق معنا اسـت. در رویکـرد زبان شناسـانه به «معنای شـهر»، شهرسـازان، الگوهای شـهری را به زبان بصری تشـبیه کرده و تلاش نموده‌انـد سـاختار زبـان را بـا سـاختار شـهر تطبیـق دهنـد و بحـث «معنـا»، «قواعـد و نحـو» و «کلمـات» را عنـوان می‌کننـد. بدین ترتیـب که «معمـاری، زبانی اسـت که شـهر متن آن اسـت. بناها، کلمات و نشـانه-هایـی هسـتند که جمله (شـهر) یا متن را می سـازند» (حبیـب، ۱۳۸۵، ص ۶). معمـاری نیـز از منظـر نظریه فرهنگـی معاصـر یک متـن و در آن عمل دلالت صورت می پذیـرد و حـاوی رمـزگان معانـی اسـت (منصوری و آزادارمکـی، ۱۳۸۸، ص ۴۶). در هـر زبانی، مجموعه‌ای از نشـانه ها وجـود دارندکـه بـه صورت هـای گوناگونی بـا هـم ترکیـب می شـوند تـا اندیشـه های بزرگتـر و عالی تـری را بیـان کننـد (سـلیمانیان، ۱۳۸۹، ص ۱۵۷). زبـانِ معمـاری بـا نشـانه ها و نمادهـا و فرم های زمینـه آن بیـان می شـود و بیان کننـده زندگـیِ ذهنیِ کاربـران آن نیـز هسـت (شـصتی، ۱۳۸۶، ص ۷). بـه طـور کلی در تبیین نشانه‌شناسـی معمـاری موارد ذیل مطرح اسـت:

۱) معمـاری به منظـور انتقال فعالیت‌هـای کارکردی و ارتباطـی بر رمزگان خود اسـتوار اسـت.

۲) رمـزگان معماری امکانات عملیاتی نسـبتاً محدودی را معیـن می‌کننـد و براسـاس پیـام های از قبـل تولید شـده شـکل گرفته‌اند.

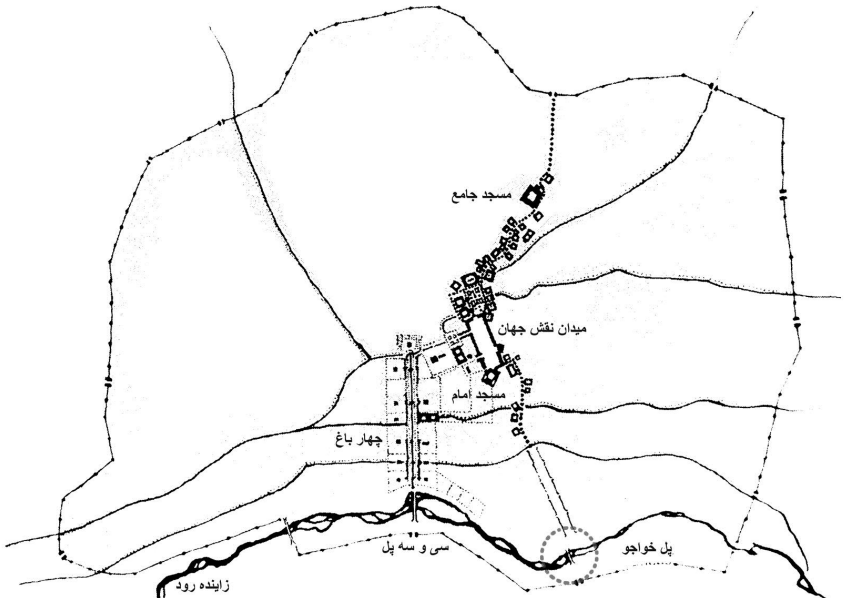
۳) معمـاری براسـاس رمـزگان، مفهومـی را کـه از آن انتظـار مـی‌رود خلـق می‌نمایـد.

۴) معمـاری بـه سـمت نـوآوری و محتواگرایـی حرکت کـرده و لزومـاً در راسـتای انتظـارات ایدئولـوژی جامعه پیش نمـی‌رود.

۵) معمـاری حتـی اگـر در راسـتای تولیـد زبانـی نـو گام بـردارد بـاز هـم بـر رمـزگان از پیش تعیین شـده، حرکـت می‌نمایـد.

۶) در معمـاری سـه سری(سـه دسـته سیسـتم) بـا یکدیگـر گـره می‌خورنـد: دسـته سیسـتم مبتنـی

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]



تصویر ۱. ساختار معماری و شهرسازی شهر اصفهان در عصر صفوی؛ توضیح: شهر اصفهان در زمان شاه عباس برمبنای طرح شهرسازی و پیش بینی شده ای در چارچوب مکتب اصفهان و متأثر آراء حکمی و فلسفی اندیشمندان این عصر، شکل تازه ای به خود گرفت. به گونه ای که استیرلن در کتاب «اصفهان، تصویر بهشت» در مقایسه طرح اصفهان نو شاه عباسی با اصفهان کهنه بر این نکته تأکید می ورزد که شاه عباس با طرح شهرسازی دقیق خود «گویی می خواهد از پایتخت ایران، نمادی از عظمت و بهشتی حقیقی بر روی زمین بسازد» (استیرلن، ۱۳۷۷، ۴۶)

مدیریت شهری
فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۳ تابستان ۹۵
No.43 Summer 2016

بـر مقتضیـات اجتماعـی، دسـته سیسـتم مبتنـی بـر مقتضیـات کارکـردی، دسـته سیسـتم مبتنـی بـر فُرم معمـاری و مسـائل پیرامـون آن دسـته اول رویکـردی فرامعمـاری داشـته و پیرامـون مسـائل جامعه‌شناسـی، فرهنـگ، انسان‌شناسـی، لایـه ارتباطـی معمـاری را تشـکیل داده و دو سیسـتم دیگـر از جنـس معمـاری و فضای آن می‌باشـند. معناسـازی معماری از برهم‌کنش ایـن سـه حـادث می شـود.

۷) نشانه‌شناسـی معمـاری بـا دو مفهوم نشانه‌شناسـی فضـا و نشانه‌شناسـی فرم عجین اسـت (دبـاغ، ۱۳۹۲). نشانه‌شناسـی، فضـا را باتوجـه بـه روابـط اجتماعـی و فرهنگـی و بـه عنـوان یک متن برسـاخته انسـان مورد خوانـش قـرار می‌دهـد. مخاطـب در مواجـه بـا فضـای معمـاری آن‌را بـه مـکان هـای قابـل تشـخیص تبدیل کـرده و بـا توجـه به تصاویر ذهنـی خود مـورد بازتولید قـرار می‌دهـد. بنابراین معنـای فضا و یا مـکان معماری بـار دیگـر بازسـازی شـده و هویتـی جدیـد می‌یابـد. کاربـر فضا(مخاطـب) آن‌را بـه عنـوان یـک متن نشـان دار مـورد خوانـش و یـا بازتولیـد قـرار می‌دهـد و بـا توجـه بـه حـواس خـود (حـواس پنـج گانـه و حـواس روان شناسـیک) بـه فضـا شـخصیت ذهنـی خـود را هدیـه می‌دهـد. نشانه‌شناسـی معمـاری شـاخه‌ای از نشانه‌شناسـی فضا اسـت. شـاید نقطـه آغـاز بحث فضا توجـه به وسـعت و پیوسـتگی آن باشـد. در برخـورد با هـر فضا ذهن انسـان با قـرار دادن عنصری شـاخص در آن، وسـعت و گسـتردگی فضـا محـدود و قابـل ادراک می‌گردانـد یعنـی ذهن انسـان با ایجـاد و تولید«مکان» کـه یـک مفهـوم ذهنـی و انسـانی اسـت پیوسـتگی و گسـتردگی فضـا را محـدود می‌نمایـد. بـه طـوری کـه هسـتی بـه عنـوان یک فضـای پیوسـته و تمایـز نیافته

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]



نمودار ۴. مولفه های تاثیرگذار از تصویر ذهنی از شهر، ماخذ: ماجدی، ۱۳۸۹، ص ۸۴

مدیریت شهری
فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۳ تابستان ۹۵
No.43 Summer 2016

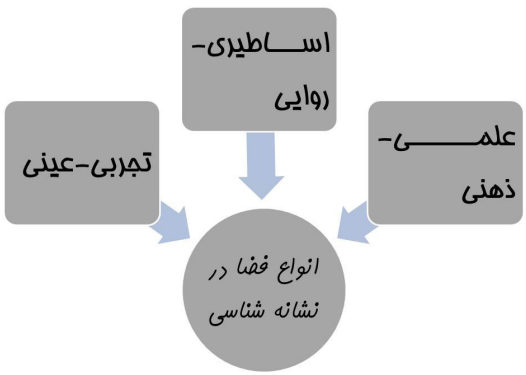
و وسیع و نامعین به صورت مکان‌هایی(دریا، زمین، شهر، دهکده، مزرعه، چراگاه، محله، ساختمان) معین سازماندهی می‌شود. فضا گستره‌ای است ذهنی که درهرزمان، حال و هوایی خاص و ارزش‌هایی متفاوت را به مکان می‌بخشد. می‌توانیم مفاهیم پیرامون فضا را در سه زمینه زیر دسته بندی نمود:

۱. «**فضای اساطیری- روایی**»: مفاهیم استعاری، نمادین و یا صریح و در طول زمان فضایی روایی را در مخاطب برانگیخته می‌نمایند؛

۲.«**فضای علمی- ذهنی**»: مفاهیم تحلیلی، پدیدارشناسیک، تناسبات ریاضی درباب فضا؛

۳. «**فضای تجربی و عینی**»: مفاهیم تجربی، کیفی و ملموس، شاخصه‌های کمّی، زیست محیطی و تحدید شده در فضای زیستی و محیطی به وسیلهٔ انسان.

از سویی دیگر، هر بنا از مجموعه‌ای عناصر یا نمادها و مجموعه‌ای از قواعد برای ترکیب این نمادها ساخته می شود (الکساندر، ۱۳۸۶، ص ۱۶۰) و بستر زمین و مکانِ شکل گیری شهر، همچون دستور



نمودار ۵. انواع فضا در نشانه شناسی؛ ماخذ: ترسیم نگارنده بر اساس دباغ، ۱۳۹۰.

زبانی است که حاکم بر شکل کالبدی آن است. طرح یک شهر و ساختار روابط کوچه ها، محلات و ... همه در یک ساختار واحد عمل می کنند (حبیب و دیگران، ۱۳۸۹، ص ۱۹۲)؛ بدین ترتیب شهر به مثابه متنی است که تمام ویژگی های زبانی را داراست و درنتیجه، متنِ معماری را نیز مانند هر متن و زبان دیگری می توان به یاری نشانه شناسی، تفسیر و رمزگشایی نمود. این دانش در سه ساحت اصلی فعالیت دارد:

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

۱) جنبه زبان‌شناسیک؛ مطالعه مجرد بر روی نشانه‌ها (syntax)،
۲) جنبه معناشناسیک؛ مطالعه بر روی روابط بین نشانه‌ها و مصادیق خارجی‌شان (semantics)،
۳) جنبه متن شناسیک (تأویل متن)؛ مطالعه بر روی روابط مخاطب با یک ساختار نشانه‌شناسی (pragmatics)، درنتیجه نشانه‌شناسی در سه گستره بالا و برروی تمامی‌نظام‌های دلالت‌گر(زبان کلامی، ایما و اشاره، تصاویر بصری، مواضع بدن، صداهای موسیقایی، مُدهای لباس، فُرم های معماری) به بررسی و خوانش محصولات هریک می‌پردازد.

رمزگان معماری

کلیه رمزگذاری‌ها و رمزگشایی‌ها برای هر کنش دلالتی در بستر فرهنگی آن قابل ظهوراند. دلالت‌های مستقیم و ضمنی در معماری در اثر گذر زمان می‌توانند تفاسیر مختلفی داشته باشند چرا که رمزگان موجود در فُرم، و فضای معماری براساس مسائل محیطی و زمان خوانش، رمزگشایی می‌شوند. امبرتواکو سه دسته رمزگان در کالبد معماری متصور است:

۱. «**رمزگان تکنیکی**» (رمزگان فنی): رمزگانی است که به دانش مهندسی معماری اشاره دارد. (تیرها، ستون‌ها، سیستم‌های سقف، صفحه‌ها، عایق‌کاری) در این رمزگان هیچ محتوای ارتباطی وجود ندارد.

۲.«**رمزگان نحوی**»: این رمزگان از جنس رمزگان فضا بوده و به قرارگیری و نحوهٔ ارتباط اجزاء شکل دهنده یک فضای معماری اشاره دارند. قراردادهای اجتماعی و فرهنگی در شکل‌دهی این رمزگان دخیل هستند. مثل رابطه راه پله با حیاط.

۳.«**رمزگان معنایی**»: این رمزگان بر دلالت ثانویه معماری (کنش ارتباطی معماری) تأکید دارند و خود به چهار دسته تقسیم می‌شوند: الف: رمزگانی که به عنوان عنصری ارتباطی، اشاره به کارکردهای اولیه معماری دارند مانند بام، پلکان، پنجره. ب: رمزگانی که اشاره به کارکردهای ضمنی و دلالت‌های ثانوی معماری دارند. مانند طاق نصرت، طاق نئوگوتیک، ساباط، بادگیر. ج: رمزگانی که به طور ضمنی به ایدئولوژی‌های اجتماعی و مفاهیم معماری دلالت دارند. مانند حوض خانه، اتاق‌غذاخوری، مهمان خانه، شاه‌نشین. این مفاهیم و فضاها، تعاریفی است که با توجه به ایدئولوژی اجتماعی و محیطی جامعه شکل گرفته است. د: رمزگانی که در یک تقسیم‌بندی کلان در سطح جامعه به گونه‌های مختلف کارکردهای معماری اشاره دارند مانند ویلا، آپارتمان، بیمارستان، کلینیک، کاخ، ایستگاه راه آهن.

نشانه شناسی فرم در معماری و طراحی شهری

از واژه «فرم» برداشت‌های مختلفی می‌شود. برای دریافت اشاره‌ها و دلالت‌های یک طرح معماری از صورت بیان یا فُرم بیانی طرح شروع به خوانش طرح کرده و جوهر و معنا و محتوای آن را درمی‌یابیم. در نشانه‌شناسی منظور از فُرم بیان ، ساختار و یا الگویی است که توسط آن جوهره طرح معماری شناسایی می‌گیرد. فُرم از منظر نشانه‌شناسی یک مفهوم انتزاعی است که به شبکه‌های روابط میان وجوه بصری و سایر وجوه ساختمان اشاره دارد. در واقع هر نشانه را با شبکه‌ای از معانی مرتبط می‌سازد. بُعد پلاستیکی فُرم معماری دربرگیرنده مادیت دال های نشانه طرح است که ساختار فضایی معماری طرح را به وجود می‌آورند. به طور کلی بُعد بیانی فُرم خود دارای دو مجموعه مجزا است: آنالیز شکلی ، آنالیز سطح و پلاستیک فُرم :

۱.مجموعه نخست به طور ظاهری (non-constitutive) به مطالعه خطوط اصلی و هندسی فُرم می‌پردازد (topological) و در آن دو عنصر موقعیت (position) اجزا نسبت به یکدیگر و جهت‌گیری و تمایلات ظاهری آنها نسبت به هم (orientation) مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲.مجموعه دوم به صورت ماهوی (constitutive) به دنبال یافتن شخصیت بیان فُرم می‌گردد و از طریق دو خصوصیت کلی شدت و ضعف رنگ و بافت سطوح (chromatic) و واحدهای بنیادین اشکال و

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

رابطـه انتزاعـی آنها با یکدیگـر (eidetic) فُـرم بیانی را مـورد سـنجش قـرار می‌دهد.
می‌تـوان گفـت کـه معمـاری اسـلامی مشـحون از مفاهیـم نشانه‌شـناختی اسـت:
۱. «**مسـجد**»: مسـجد بـه عنـوان اصلی‌ترین عنصر شـهری و محلـی بـرای خلوت‌گزینـی و سـتایش خداونـد، بهتریـن مـکان بـرای عینیـت بخشـیدن بـه تفکـر و بیـان متعالی‌تریـن باورهـای اعتقادی به شـمار می‌آیـد. در معمـاری سـنتی، «مسـجد به طـور اخص، تصویـری اسـت از کیهـان یا انسـان در بعد کیهانـیِ او. کالبد انسـان معبدی اسـت که روح در آن سـکنا گرفته اسـت. کیهـان نیز عیناً چون انسـان از همـان روح جان می‌گیـرد. مسـجد در عیـن حـال خانـه اوسـت، بنایـی کـه انسـان بایـد حضـور الهـی را در آن حس کنـد و از نـزول رحمـت باری تعالـی کـه از روح منبعث می‌شـود فیـض برد» (اردلان و بختیـار، ۱۳۸۰، ص مقدمه نصر). مسـجدی کـه در چارچـوب مکتـب اصفهـان طراحـی می‌شـود، تـا آنجا پیش مـی‌رود که همه مناسـک حج را در کالبـد مسـجد متجلی می‌کند (بهشـتی، ۱۳۷۵) و نیـز مبتنـی بـر هندسـه‌ای شـکل می‌گیـرد کـه اگر نگوییـم مقـدس، هندسـه‌ای پنهـان اسـت (حاجـی قاسـمی، ۱۳۷۵، ص ۲۹).
۲.«**جهـت**»: جهت عمـودی معماری مسـاجد را گنبد نشـان می‌دهـد. گنبد، یکـی از نمادین‌تریـن عناصر در معمـاری اسـلامی اسـت. حضـرت محمـد (ص) فرمود کـه در بخشـی از معـراج خـود گنبـدی دیـد از صـدف مرواریـد، نهـاده برچهارگوشـه مربعـی، کـه بـرآن چهار بخـش بسـم الله الرحمـن الرحیـم نوشـته شـده بـود. همچنیـن پیغمبـر خبـراز چهارجـوی داد کـه از چهـار جانـب مربـع روان بـود: جویـی از آب، جویـی از شـیر، جویـی از عسـل و جویـی از شـراب. ایـن مکاشـفه نـه تنهـا نماینده مثال آسـمانی هربنای گنبد داری اسـت، بلکـه عـلاوه برآن، مناسـبت کلـی معنی رمـزی صورت معمـاری رابه عنـوان بیان نظـم جهان نشـان می دهد.
۳.«**بـاغ**»: مبانـی و مفاهیـم دینـی، آیینـی و عرفانـی ایرانیـان در معمـاری باغ‌هـای ایرانـی نیـز جلوه‌گـر گشـته و گویـی معمارانِ مسـلمان، با توجـه به توصیف بهشـت در قـرآن کریـم، باغ‌هایـی را سـاخته‌اند کـه به‌راسـتی تمثیلـی از بهشـت توصیف‌شـده در قـرآن اسـت. «این مفهوم و تجلی آن در باغ و پردیس سـازی ایـران، خاصـه در دوران صفـوی، بازتاب‌هایـی ویـژه داشـته کـه می‌توانـد نشـان از همـت والای معمـاران ایرانی در بازسـازی تمثیلی باغ ایرانی از بهشـت باشـد» (انصـاری و محمـودی نـژاد، ۱۳۸۵، ص ۳۹). الگوهـای مـورد اسـتفاده در بـاغ ایرانـی بـه شـکل معنـی‌داری بـا بیـان کتـب آسـمانی از جملـه قـرآن نزدیکـی دارد. بـا اسـتناد بـه آیـات قرانـی، بهشـت الهـی از چهـار باغ تشـکیل شده‌اسـت و بـا چهارچشـمه کـه چهـار نهر از آنهـا جـاری می‌-شـود (زمانـی و دیگـران، ۱۳۸۸، ص ۳۶).
۴.«**گنبـد**»: هـر گنبدی نیـاز به چهـار پایـه دارد. این پایـه مربـع کـه موجب اسـتواری بناسـت حـاوی نوعی معنـی رمـزی اسـت: به ایـن معنی که صورت هندسـی مربـع، نمـودگار ثبـات و اسـتواری زمیـن اسـت. میـان پایـه مربـع شـکل و نیمدایره خـود گنبد، یک سلسـله اشـکال هندسـی وجـود دارد، همـه آنهـا مبتنـی بـر حـالات مختلفـی از هشـت ضلعـی اسـت که بـه منزله اشـکال انتقالی‌اند. اینها نماینده سـاحتهایی از وجودند کـه میـان قلمـرو مـادی و قلمـرو روحانی جـای دارند.
۵.«**کاخ- بـاغ**»: توصیـف کاخ‌های صفـوی را می‌توان در بیشـتر سـفرنامه‌ها مشـاهده کـرد. در سـاخت کاخ‌هـای صفـوی تکیـه بـر نمایـش وسـعت بـاغ بود و بناهـا تنهـا جزئـی از کاخ شـمرده می‌شـد و اغلـب باغ و گاه بناهـا درصـد بیشـتری از فضـای کاخ را اشـغال می‌کـرد؛ «در باغ‌هـای صفوی گویی بسـتر بـاغ ترصیع می‌شـود و کوشـک در منظـر کلی محاط در اسـتخر یا حـوض تزیینـی اسـت. در نتیجـه، در کاخ‌هـای صفوی تأکیـد بـه دریافـت احساسـی اسـت کـه در ایـن باغ‌ها دسـت می‌دهـد و جایـگاه کاربـری کاخ اهمیت کمتری می‌یابـد» (هیلـن برانـد، ۱۳۷۷، صـص ۵۱۷-۵۲۲).
۶.«**هندسـه**»: بیـان بصـری ایـن نظـام وجـود، بـه بهتریـن وجـه، بـا هندسـه نشـان داده شـده اسـت.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

هندسه هم کمی است و هم کیفی. بعد کمی آن صورت و ساختار معماری را تنظیم می کند و بعد کیفی آن، نسبتهای صورت معماری را برقرار می سازد، و نماینده بیان نظام جهان هستی است که چرخه تجلی را منظم می کند. انتقال جهان از روح به ماده با گویایی تمام در معنی رمزی هندسی نشان داده شده است و قلمرو زمین با مکعب. کره و مکعب را می توان با دایره و مربع نشان داد؛ که در هندسه دوبعدی همان ارزش نمادینی را دارند که کره و مکعب در هندسه سه بعدی. نه تنها اشکال کره و مکعب به ترتیب مربوط به آسمان و زمین اند بلکه ابزارهایی که درترسیم آنها به کار می روند، یعنی پرگار و گونیا نیز دارای همان اهمیت هستند. صنعتگر که با ابزارهای سنتی کار می کند، با این کار خود در آیین پرستشی شرکت می کند که نماد تلاقی آسمان و زمین است.

۷.«**خانه**»: از آنجا که معماری ایران، به ایجاد رابطه تعاملی میان فلسفه و معماری در شناخت مفهوم سکونت و مکان زندگی می پردازد، معماری خانه نیز در اسلام ملهم از معماری قدسی است. چنان که به اعتقاد نصر «خانه، به یک مفهوم گسترش مسجد است» (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: مقدمه نصر). حیاط مظهری از صورت مرکزگرای عالم صغیر یا باطن است. تعبیه حوض سنتی در این فضای آرام، مرکزی را همچون جهتی مثبت برای تخیل خلاقه فراهم می آورد. بدینسان آفرینش عرضی آدمی به علت طولیه می پیوندد و بازسازی بهشت تمامی می پذیرد (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰، ص ۶۸) و حیاط ها نماد و تمثیلی از بهشت هستند که در خانه های ایرانی، جلوه خاص خود را داشته اند (طوفان، ۱۳۸۵، صص ۷۲-۸۱).

۸. «**کُره**»: نماد شکل اولیه و نماینده فضای نامتناهی است. کُره، کلی ترین شکلی است که ذاتاً همه اشکال دیگر را در خود دارد و بعداً می گسترد تا چرخه تجلی را به وجود آورد. این اشکال به تعبیر گنون، با تغییر تدریجی که در بعضی جهات خاص صورت می گیرد، ازکُره سربر می آورند. درقلمرو هندسه عملی، چنانکه در هنر و معماری اسلامی دیده می شود، نسبتهای بنا همه از تقسیم دایره به اشکال منظم حاصل می شود. بنابراین، نسبتها همه ریشه در نماد منشاء، یعنی کره دارد که دردرون خود حاوی همه امکانات آفرینش است.

۹.«**پل**»: پل های ایران نیز، همچون دیگر جلوه های هنر این سرزمین، علاوه بر کارکرد خود، مکانی برای تبلور و انتقال مفاهیم نهفته در جهان بینی پدیدآورندگان آن به شمار می آیندپل، به واسطه پیوند خوردن با مفاهیم عبور و وصل و صراط در بسیاری از متون، با اندیشه ایرانی و اسلامی پیوندخورده و قابلیت بیان مضامین قدسی را یافته است. بدین ترتیب پل، با باورهای معادی ایرانیان و اعتقاد به بهشت ارتباط یافته و به عنوان نمادِ جهان گذرا، صراط مستقیم، راهی به بهشت و محل آزمون، با اندیشه های عرفانیِ سیر و سلوک به سوی حق پیوندیافته و به نماد سلوک بدل شده است (فرشیدنیک، ۱۳۸۹، ص ۷۳). در باورهای ایرانی، «راه رسیدن به بهشت، برین، که بلندترین مرتبه هستی است، پلی است که یک سرش در بلندترین نقطه دنیای خاکی، یعنی بر ستیغ کوه ها قرار می گیرد و به جایگاه حقیقت در آسمان راه می برد. عبور از این پل مترتب سیر و سلوکی است که انسان فانی خاکی را به بهشت رهنمون می شود که جایگاه خداوند بلندمرتبه است» (طهوری، ۱۳۸۴، خیال ۱۶، ص ۶). پس از اسلام نیز در اعتقادات ایرانیان، مفهومی با عنوان «پل صراط» وجود دارد. «صراط، راهی است بر سر دوزخ نهاده به مانند پلی» (یاحقی، ۱۳۶۹، ص ۲۸۶) و در قرآن مجید، بهشت ابدی جایگاه همیشگی کسانی است به راه راست (صراط مستقیم) هدایت شده اند (نساء:۱۷۵).

۱۰.«**مکعب**»: نشان دهنده انتهای دیگر طیف تجلی و نماد انتهای چرخه ای است که ازفضای بیکران کُره به وجود می آید. ایستاترین صورت هر چیزی است که بتوان آن را دارای منتهای تخصیص توصیف کرد.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

جدول ۲. شاخصهای رمزگان نشانه شناختی در معماری و طراحی شهری؛ ماخذ: ماجدی و همکار، ۱۳۸۹، ص ۵۲.

تمایزات بنیانی در شکل‌گیری انواع رمزگان‌ها	
- دلالت تصریحی (عینی) - نشانه تک معنا - فراگیری زیاد (استفاده توسط کاربران بیشتر) - دقیق‌تر - ارزش نشانه محدود (به تناسب کاربران تنوع معنای کمتر) - واجد ساختار مشخص(تعریف شده) - انگیختگی (رابطه بارز بین دال و مدلول) ○ انگیختگی درونی(همانندی در محتوی) ○ انگیختگی بیرونی(هم شکلی در صورت) - رمزگشایی آسان‌تر	- دلالت تلویحی(ضمنی- ذهنی) - نشانه چند معنا - فراگیری کم (استفاده توسط کاربران کمتر) - مبهم‌تر - ارزش نشانه نامحدود (به تناسب کاربران تنوع معنای بیشتر) - چند ساختاری (عدم وضوح در ساختار) - غیر انگیخته (ارتباط چندگانه بین دال و مدلول) - رمز گشایی دشوارتر

شاخص‌های عملیاتی رمزگان‌های منطقی	شاخص‌های عملیاتی رمزگان‌های زیبایی‌شناسی	شاخص‌های عملیاتی رمزگان‌های اجتماعی
ماهیت: براساس نظامی از اصول بدیهی و عینی طرح‌ریزی شده‌اند. تفوق در دلالت‌های ارتباطی انسان با محیط و انسان با طبیعت. **دامنه کاربرد:** هماهنگ کردن کنش‌ها، تنظیم حرکات جمعی در افراد جامعه، انتقال اطلاعات و فرمان‌ها، بازنمایی ساختار عینی یک واقعیت پیچیده. **انواع رمزگان منطقی:** نظام‌های علامتی، قوانین، برنامه‌های آموزشی و ...	**ماهیت:** غالباً مَنش شمایلی دارند، با آفرینش همراهند (قدرت آفرینندگی بالا)، نشأت گرفته از تجربه احساسی. تفوق در دلالت‌های ارتباطی انسان با محیط و طبیعت. **دامنه کاربرد:** انتقال چند وجهی معنا، وحدت پیام و ابژه (خود پیام، موضوع است). **انواع رمزگان زیبایی شناسی:** هنر(نقاشی، سفالگری، مجسمه‌سازی، ...)، ادبیات و معماری....	**ماهیت:** فرد توسط نشانه، هویت و تعلق خود را به گروه یا سازمانی مشخص می‌نماید، اما در عین حال او هم حامل نشانه است و هم جوهرش و آن را نهادینه می‌کند. تفوق در دلالت‌های ارتباطی انسان با انسان. نشأت گرفته از تجربه منطقی و احساسی. **دامنه کاربرد:** برای سازمان‌بندی جامعه و سازمان دلالتی آن به کار می‌روند. **انواع رمزگان‌های اجتماعی:** نشانه‌های هویت (نشان‌ها و شاخص‌ها) و ارتباطات اجتماعی که بی‌شمارند: آیین‌ها، جشن‌ها، مراسم، میثاق‌ها، رمزگان‌های ادب و بازی‌ها، ...

مکعب، نماد زمین و نشان دهنده استواری و ثبات است. شکل مادی آن ثابت از هر شکل هندسی دیگر است؛ مکعب پایه یا بنیان صورت مربوط به معماری است.

۱۱.«**کاروانسرا**»: در زمان صفویه به موازات تعمیر و تأسیس راه ها و تقویت دستگاه راه داری کشور به امر ساخت وساز بناهای کاروانی نیز اهتمام فراوان ورزیده شد. به طوری که «عصر صفوی را دوران طلایی احداث کاروان سراهای بزرگ دانسته اند» (کلایس، ۱۳۷۴، ص ۲). کاروانسراها به عنوان جزیی از یک مسیرارتباطی به منظور داشتن کارکرد مؤثر، در ارتباط با ساختمان های دیگری در طول جاده در یک زنجیره ارتباطی قرارمی گرفتند. کاروانسراهای ایران از نظر معماری دارای فضاها و محتواهایی هستند که به وضوح ماوراء نیازهای بازرگانی اقامتی و ارتباطی قرارمی گیرند. هیلن براند از این بناها به عنوان «کاخ هایی در بیابان» یاد می کند (هیلن براند، ۱۳۷۷، ص ۴۰۶). از آنجاکه کاروانسرا محل سکونت موقتی است می تواند یادآور دنیا باشد و «شاید به همین دلیل است که در کاروان سراها از تزیینات اضافی و بیهوده پرهیز می شده و عظمت، زیبایی و شکوه بنا در ذات و ماهیت آن تعبیه می شده است» (رفیع فر و لرافشار، ۱۳۸۲، ص ۵۷). اگربتوان گفت که کره و مکعب نماینده دو انتهای چرخه آفرینش اند، آنگاه درست است اگر بگوییم که کره و مکعب باید کاملاً بریکدیگر منطبق شوند. در انتهای چرخه تجلی، کره تبدیل به مکعب می شود. این مهم را معمولاً با اصطلاح- تربیع دایره- بیان می کنند. سمبولیسم این اصطلاح را در طواف خانه کعبه، گنبد و پایه مربع آن و استعمال ابزارهای سنتی بنایی، پرگار و گونیا، می بینیم. بااین همه، تربیه حقیقی دایره، تنها در پایان چرخه تجلی تحقق می یابد که علامت آخر زمان است، هنگامی که آسمان و زمین باهم تلاقی می کنند.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]



نمودار ۶. صور بازنمایی نشانه ها در معماری و طراحی شهری.

روش شناسی نشانه شناختی فرم معماری و شهر

سطح فُرم محتوایی رابطه‌ای تنگاتنگ با فضا دارد. «تئوریسین‌های نحو فضا» در دهه‌های اخیر باب تازه‌ای در ریخت‌شناسی معماری متصور شدند. هدف اصلی آنها آنالیز فُرم و فضا به منظور پی‌بردن به روابط اجتماعی در فضا مانند حریم، درجه خصوصی و عمومی‌فضا بود. افرادی چون «بیل هیلیر و جولیان هانس» (Bill Hiller& Julian Hasnson) روش و نگرش خود به فُرم و فضا را در سه مرحله گسترش دادند:

۱.مرحله اول: «یافتن عوامل مُولد و الگوهای زیستی پنهان» (Genotype) که ورای اشکال و یا فُرم های فضایی می‌باشند.

۲.مرحله دوم: «ترسیم نمودارهای توجیهی» (Justified Graph) به منظور شبیه‌سازی الگوهای مختلف فضایی.

۳.مرحله سوم: «بسط جهانی» این دیدگاه توسط سمینارها و محافل دانشگاهی.

با نگاه نحوی به فضا و ارتباطات فضایی، می‌توان روابط اجتماعی افراد مصرف کننده را بازشناخت. این تفکر ریشه در نشانه شناسی اجتماعی (دیدگاه اکو و بارت) دارد و به معماری به عنوان یک وسیله ارتباط اجتماعی می نگرد. هیلیر و هانس به منظور تحلیل روابط فضایی الگوی زیستی پنهان (Genotype) و گونه کالبدی (phenotype) را تعریف می‌کنند (معماریان، ۱۳۸۴، ص ۴۰۵).

نتیجه گیری و جمعبندی

به طور مختصر می توان این طور نتیجه گیری کرد که علم نشانه شناسی به چگونگی شکل گیری معنا و چگونگی بازنمود واقعیت می پردازد. فردینان دو سوسور که از او به عنوان پدر زبان شناسی نوین یاد می شود، به مطالعه زندگی و حیات نشانه ها در بطن زندگی اجتماعی می پردازد و در طرح خود که تحت عنوان «نشانه شناسی» مطرح شده است، بر سرشت اختیاری نشانه تاکید می-کند. نشانه که موضوعی فیزیکی و معنادار است از ترکیب دال و مدلول شکل می گیرد. از دیدگاه سوسور بین این دو رابطه یی طبیعی یا ضروری برقرار نیست، بلکه رابطه میان آنها از طریق قرارداد، قاعده و با توافقی برقرار می شود که مورد پذیرش جامعه است. سوسور رمز دستیابی به فهم نشانه ها را توجه به رابطه ساختاری آنها با نشانه های دیگر می داند. به طور کلی سوسور توجه خود را بیشتر به خود نشانه معطوف کرده است و توجه چندانی به دلالت آن به واقعیت های بیرونی نشان نمی دهد. در این مدل نشانه شناختی، نشانه مفهومی روانشناختی است که ما آن را در ذهن خود می سازیم و هیچ ارتباطی میان شکل آوایی نشانه (دال) و معنای آن (مدلول) وجود ندارد. به عنوان نتیجه‌گیری، باید گفت نشانه‌شناسی ساخت‌گرای پاریس در راه ایجاد همگرایی میان روش‌های معمول در دیگر علوم انسانی، از جمله «روایت‌شناسی پروپ» و «گلوسماتیک یلمسلو» حرکت کرده است. بنابراین باید بر این نکته تأکید کرد که گام نهادن در راه

مدیریت شهری
فصلنامه مدیریت شهری
Urban Management
شماره ۴۳ تابستان ۹۵
No.43 Summer 2016

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]



نمودار ۷. سامانه نشانه ها در شهر.

ایجاد یک کلان روش یا روش‌شناسی، به معنای گرایش این مکتب به حفظ روش‌های پیشین و اصلاح و تکمیل آنها نیز هست.

این در حالی است که نشانه‌شناسانی مانند «بارت» که گام در مسیر پساساخت‌گرایی نهاده‌اند، در عین آن که خود روش‌هایی را نیز ابداع کرده‌اند، در ارتباط با روش، راه واگرایی پیموده‌اند. این واگرایی به معنای واسازی مکرر روش‌هایی است که پیش‌تر از سوی خود آنان مورد تأیید قرار گرفته یا حتی ابداع شده است. بدین ترتیب، در این گونه از نشانه‌شناسی، با وجود آن که گونه‌های مختلف از روش دیده می‌شود، به جای کوشش برای همگرا کردن این روش‌ها و ذخیره کردن آنها برای دستیابی به یک کلان روش، عملاً به سمت نقد کردن روش‌ها و زدودن اقتدار آنها پیش رفته است. این دقیقاً مسیری است که از یک جریان پساساخت‌گرا انتظار می‌رود و با فضای عمومی فرانسه در دهه‌های اخیر قرن بیستم نیز سازگارتر بوده است. از سویی دیگر، متدولوژی و روش‌شناسی تلاشی علمی در جهت یافتن طرق صحیح تحقیق و ابزار و وسایل مناسب برای ساختن نظریه‌های علمی است. شناسایی یک روش منحصر به فرد برای طراحی شهری و شناخت دقیق مفهوم روش، محوری برای توسعه این موضوع به عنوان یک رشته تخصصی است. سند طراحی شهری که توسعه و ساخت‌وساز در زمینه طراحی و برنامه‌ریزی را هدایت می‌کند، می تواند موجبات پشتیبانی از سیاست طراحی و برنامه‌ریزی را فراهم آورد، فرآیند مشارکت را تحصیل نموده و چشم‌انداز را تدوین و استانداردهای طراحی را تعیین ساخته و گام‌های بعدی را معین نماید. بنابراین طراح شهر به منظور ارائه طرح و بسته به موضوع به سلسله مراتبی از سطوح اسناد هدایت طراحی نیازمند است که شامل چارچوب‌ها، دستورالعمل‌ها، ضوابط یا کدهای طراحی و راهنماهای طراحی شهری است. در نهایت از نظر معناشناسی، گفتمان و سخن فُرم و فضای معماری به دنبال ایجاد سازگاری و هماهنگی میان دو قطب کلیدی است: الف) فرم و فضایی است که ظهور کرده و بیان شده‌اند ب) مضامینی

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

کـه فُـرم سـعی دارد آنهـا را بـه مخاطـب انتقـال دهد. سـطح رویـیـن از مبحـث فُـرم محتوایـی از دو مؤلفـه تشـکیل شـده اسـت: مؤلفه نحوی، مؤلفه معناشناختی. فُـرم، فضـا را بـه صورت فضـای بیرونی و فضـای درونی سـامان دهی می‌کنـد. تقسـیم فضـا بـا اسـتفاده از المان هـا، اشـیاء، مفاهیـم مجـازی (نـور، بـازی بـا نور، سـایه و غیـره) صـورت می‌پذیـرد. سـازمان دهی فضـا بـا شخصیت‌بخشـی و نقش‌پذیـری فضـا همـراه اسـت. درنتیجـه فضـا بـه وسـیله‌ای ارتباطـی بدل می‌شـود و فرسـتندۀ پیـام و یا دربرگیرنـدۀ پیام اسـت. این پیام‌ها می‌تواننـد مَنِشـی کنترلـی داشـته باشـند و بـه دنبـال کنتـرل فضـا و نظم‌دهـی بـه آن باشـند. می‌تواننـد بـه نهـادی عملکـردی تبدیـل شـوند و بـا توجه بـه تعریف فضایـی خـاص بـه فضـا شـخصیتی ویـژه داده و فضا را نقش‌پذیـر نماینـد. می‌تواننـد روابـط اجتماعـی خاصی را تعریـف نماینـد و یـا بازتابنـده روابـط اجتماعـی و فرهنگـی باشـند بـه طور کلـی می‌تـوان چرخـه زیر را بین ارکان معماری و اشـارات آنها متصور شـد. در پایان می تـوان گفـت کـه معمـاری و طراحـی شـهری ایران از منظـر نشـانه شـناختی، از عقایـد عرفانـی حاکـم بر ایـن عصـر بهره جسـته و در طرحی دقیقـاً پیش-بینی شـده، سـاختاری هماهنگ را تشـکیل داده که هر جزء از اجـزاء آن، در مجموعـه کلان تـرِ شـهر، در ارتباطـی معنـادار بـا سـایر اجـزاء قـرار می گیـرد به گونـه‌ای که اجـزاء مفهـوم خود را از نسـبت بـا کل دریافـت کرده و کل نیـز در معنـای خـود وابسـته بـه اجـزاء اسـت. این نیـز مربـوط بـه روابـط همنشـینی اسـت کـه در آن، اهمیـت روابـط جـز بـه کل را برجسـته می گـردد. در ایـن روند همنشـینی، هر یک از بناها بسـته به ظرفیتِ تحمـل معنـا، جانشـین یکی از مفاهیم سـلوک گشـته اسـت. ایـن مفاهیـم، نـه فقط در فـرم و تزیینـات، بلکه در سـاختار قرارگیـری و نحـوه ارتباط یافتـن بناهـای مختلـف بـه یکدیگـر (ماننـد قرارگیری پل در راسـتای باغ و مسـجد، قرارگیری مسـجد در قلب شـهر) متجلی گشـته کـه مفهومـی عمیق تـر را موجب گشـته اسـت. هریـک از اجـزای ایـن معمـاری، ضمـن برخـورداری از سلسـله مراتـب، یـا بـه شـکلی تداعی‌بخـش مفهـوم نمادیـن بهشـت اسـت و یـا تعبیـری از مسـیر و منازل بـه سـوی بهشـت را ارائـه می دهنـد. به عنـوان تکمله بحـث پیرامـون روش شناسـی شـناختی معمـاری می توان اشـاره داشـت کـه؛ معمـاری یک وسـیله ارتباطی در بسـتر فرهنـگِ عمومـی جامعـه معرفی می‌شـود که از زبانِ مشـترکِ پیام‌هـای ارتباط گروهی در رسـانه‌ها، تبلیغـات، فیلـم بهـره می‌گیـرد ایـن نقاط مشـترک را می‌تـوان چنین برشـمرد:

۱. معمـاری ماننـد تمامی‌رسـانه‌های گروهـی، بـا «گفتمـان» و «اقنـاع مخاطـب» بـه ظهـور می‌رسـد؛

۲. معمـاری ماننـد سـایر رسـانه‌های جمعـی، بـه دلیل پاسـخ بـه نیازهـای مصرف‌کننـده شـکل می‌گیرد؛

۳. معمـاری بـه بیـن گفتمانـی کـه دیکتـه می‌کنـد و برداشـت مخاطب (بازتولید گفتمان) در نوسـان اسـت؛

۴. معمـاری ماننـد موسـیقی پـاپ و مُدهـای لبـاس مربـوط بـه عامـه مـردم و متعلـق بـه قلمـرو زندگـی روزمـره اسـت؛ و

۵. معمـاری تحت شـرایط اقتصـادی حاکم بر فرهنگ و توده جامعه تولید شـده و متأثر از آن اسـت.

ذات معمـاری ایرانـی بـا توجـه بـه تئوری‌هـای مطـرح شـده دارای ارزش هـای جاویـدان اسـت کـه می‌توانند در دنیـای امـروز مـورد بازخوانـی قـرار گرفتـه و بـا کالبـدی امـروزی متولد شـوند. این ارزش‌هـا را می‌توان چنیـن بیـان کـرد: الف) معمـاری ایرانـی، دارای صفت نمایانـی در ارزش هـا، مفهوم‌هـا، نمادهـا و کارکردهـا اسـت. ب) توجـه بـه عناصر زیباشناسـیک رُکـن اصلی معمـاری ایرانـی را شـکل می‌دهند.(آهنـگ یـا وزن، ریتـم، تناسـبات، هماهنگـی در رنگ و بافـت در حجم، شـکل، فُـرم، سـطح و پـلان معمـاری ایرانـی دیـده می‌شـود.) ج) مفاهیـم پـس پـرده در معمـاری ایرانـی بـه انتزاعی‌تریـن شـکل بیـان می‌شـود. د) (تقـارن، تضـاد، کثـرت، وحـدت، سلسـله مراتـب) در معمـاری ایرانـی حس‌هـای آرامـش، وقـار، خلـوص، آزادگـی از فضـا بـه انسـان منتقـل می‌گردنـد. ه) سـازگاری بـا محیـط یکـی از ارکان معمـاری ایرانـی اسـت. معماری

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

جدول ۳. مولفه های نشانه شناختی معماری اسلامی؛ ماخذ: نگارنده بر اساس یافته های تحقیق.

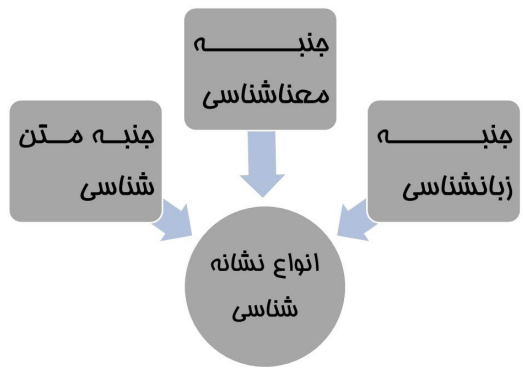
مولفه نشانه شناختی	مفاهیم و مصادیق
جهانشمولی و انعطاف پذیری	از جملـه مولفه هـای ارجمنـد این معماری جهانشـمولی و انعطاف پذیـری آن در بهره منـدی از عناصـر ارزشـی معمـاری اقـوام و سـرزمینهای مختلف اسـت. ایـن انعطاف پذیـری و طـرد جزمیـت اندیشـی از ویژگیهـای قابـل توجـه و دسـتورات موکدآییـن آسـمانی اسـلام است.
وحدت متکثرات	توحیـد در اسـلام امری تغییر ناپذیر اسـت و مسـلمانان، همواره جهـان را صاحب یک خالـق مـی داننـد. آنهـا معتقدند که مشـیت حضرت سـبحان بود که همـه موجودات را بـه عرصـه وجـود آورد و سـرانجام نیـز همـه چیز در نهایـت هدفمندی به سـوی او بـاز مـی گردنـد. بـه همین دلیل اسـت کـه بینش توحیـدی معمـار بر همـه تدابیر و تحرکات ذوقـی او چیرگی دارد.
سودمندی اجتماعی	اسـلام ، رهبانیـت محض نیسـت و هرگز چشـم به روی مسـایل روزمـره زندگی مردم نمـی بنـدد و آن را ازشـئونات اخـروی جـدا نمی سـازد. عارفـان ایـن آییـن آسـمانی هرگـز تـرک دنیـا و امـور متعـارف زندگـی را نمـی کننـد بلکـه بـه عکـس اینـان در همهمـه جمعیـت بـه چلـه مـی نشـینند و خلـوت گزینـی و دوری از جمـع را نمـی پسـندند و یـدالله مـع الجماعه. در اسـلام کسـب و کار مایه عبادت و کاسـب ، حبیب الله و حتـی کسـی کـه بـرای ارتقـاء زندگـی خانـواده اش تلاش مـی کنـد مقامی در شـان مجاهد راه خـدا دارد.
تزیینات منحصر به فرد	وحـدت درکثـرت نقـوش، مظهرتوحیدِ وجـودِ لایتناهی اسـت که در جهـان کرانمند و یتناهـی بـه نمایـش درمی آیـد نـه ظهـور عالـم cosmos آن چنان کـه یونانی آن را درک می کنـد. ایـن تذکـر و مشـاهده وحـدت در کثـرت، بـه همه آثار هنـری عالم اسـلامی مُهـر و نشـانِ وحـدت زده اسـت. طـرح هـا و نقـوش زینتـی، گره سـازی، طرحهـای هندسـی، نقـش نخلچـه، گل نیلوفـر، بـرگ کنگـر و بسـیاری طرحهـای گوناگـون دیگرکـه در هنـر نگارگـری و تصویرگری جهان پراکنده اند در هنر اسـلامی به گونـه ای هدفمندانـه و جهت مدارانـه مبتنـی بر باورهـای ژرف توحیـدی گردآمده اند.
اعطای وجه تزیینی به عناصر ساختمانی	از جملـه ویژگیهـا و خصایـص قابـل تحسـین معمـاران مسـلمان یکـی هم ایـن بوده اسـت که تعداد قابل توجهی از اجزایی را که در اصل مورد اسـتفاده سـاختمانی بوده بـه عناصـر تزیینـی نیز تبدیـل مـی کرده‌اند و بدین سـان از یـک عنصـر، کاربریهای مختلفـی اخـذ مـی کردند. ایـن مهم از توانِ کشـف رابطـه ای و نگرش شـناور معمار بـر مـی تراویـده کـه بـه دنبال یافتـن مصـارف نویـن از مـواد و عناصر متـداول بوده اسـت. ماننـد: وجـه تزیینی بخشـیدن به سرسـتون هـا، پایه سـتون ها (بقعـه خواجه ابونصـر پارسـا، بلخ) و سـتونهای چنـد وجهی ایجـاد کردن در برخـی بناها.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

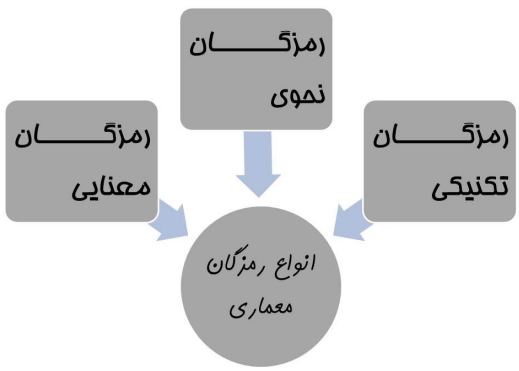
توجه به جنبه های معنوی رنگ	رنـگ، مهمتریـن و پرمحتواتریـن بُعد هنرهای اسـلامی اسـت: در فرهنگ اسـلامی ما رنـگ و زینگهـای رنگـی (لون هـا) نشـانه هایی هسـتند از وجـود ذات باریتعالی برای کسـانی کـه نعمتهـا و آیـات خداونـد را یـادآور می‌شـوند و بـه آنهـا می اندیشـند: «و مـاذأ لکـم فـی الارض مختلفـا الوانـه، ان فـی ذالک لایـه لقوم یذکـرون» (آیـه ۱۳ - سـوره نحل). در آیات دیگری، رنگارنگی آفرینشـهای الهی نشـانه هایی برای کسـانی اسـت کـه آگاهنـد، داناینـد و دانشـمند. یـادآور شـدن نعمتهـای الهی و اندیشـیدن، نخسـتین گامهـای آگاهـی و دانـش اسـت: «و مـن ایاتـه خلـق السـموات و الارض و اختـلاف السـنتکم و الوانکـم، ان فـی ذالک لایـات للعالمیـن» (آیه ۲۲ سـوره روم).
هندسه خاص و خالص	هندسـه لـولای میـان مـاده و معنـا، زمیـن و آسـمان و خلـوت و جلـوت اسـت. او بـا اعتصـام بـه اشـکال کامـل هندسـی و منظـم مـی کوشـد تـا تصویـری زیبـا و خاص از انتظـام بلوریـن حاکـم بـر عالـم و آدم ارائـه دهـد. از ایـن روسـت کـه شـکل ها در خلـوص و کمـال غایـی خـود هسـتند. از آنجـا کـه نـگاه معمـار بـه هسـتی، نگاهـی سـخیف و پسـت و شکسـته و آشـفته نیسـت، لذا هرگز حیاط ها، صحن ها، اتاق ها، شبسـتان ها، ایوان هـا، مناره هـا، گنبدهـا، فضاهای بـاز، فضاهای بسـته و حتی باغچه هـا را در اشـکال شکسـته و گسسـته و غیـر هندسـی مشـاهده نمـی کنیـم. اشـکال پیچیـده تـر نیـز از ترکیـب و چرخش و گردش خوش آهنگ اشـکال سـاده هندسـی متولـد می شـوند، تـا آنجـا کـه پیوسـته هر شـکل پیچیـده‌ای را مـی توان بـه اصلی سـاده، کامـل و مطلـق تأویـل کرد.
حساسیت نسبت به جهات	جهـت بـرای معمـار مسـلمان پرمعنـی و انگیزه سـاز اسـت: حکیمـان اسـلامی اصلاً شـیيء بی جهـت را موهـوم می دانسـته اند و آن را وقعـی نمی گذاردند: فرد مسـلمان بـه هنـگام نمـاز در هـر کجـا که باشـد به سـمت قبله-کعبـه - نمـاز برپای مـی دارد و می دانیـم کـه اگـر جهـت نماز گـزار درسـت نباشـد کل نمـاز او باطل خواهـد بود. همچنیـن در زیـارت قبـور ائمـه اطهـار علیهـم السـلام ایـن مهم بـه نیکـی جلوه گر اسـت. در فلسـفه اسـلامی بـر چهـار جهـت اصلی تاکید بسـیار شـده اسـت کـه این خـود در معمـاری منجـر بـه ایسـتایی و اعتـدال در فضـا مـی گـردد. عـلاوه بـر ایـن درنظرداشـتن جهـت هـای اقلیمـی نیـز همـواره ملحـوظ نظـر معمار بوده اسـت.
ایجاد تضاد در فضای بیرون و درون	محی‌الدیـن ابن‌عربـی، عبـارت (بیـرون و درون) ظاهـر و باطـن را بـا تمسـک بـه اصطلاحـات کیمیاگرانـه و البتـه در معنـای تاویلی آن بر ما آسـان می کند: "خشـت نقـره، نبـوت اسـت کـه ظاهـر اوسـت، و خشـت زر، ولایـت کـه باطن اوسـت."
خدابنیادی و دعوت دینی	معمـاری اسـلامی نتیجه تاریخـی تقرب معمار مسـلمان به حقیقت محـض فراگیری اسـت که حکمش بر اشـیا و اشـخاص و امور جاری اسـت. منشـاء معماری اسـلامی، انسـانیت انسـان اسـت انسـانی کـه دارای روحـی مجـرد اسـت کـه بـه درجـه تجرد رسـیده و از مـاده جداسـت، و هـر چیز که به مرتبه تجرد واصل شـود، خلاق اسـت و بهره‌منـد از تـوان آفرینش و سـاختن آن هنـگام که روح به درجه تجرد برسـد. اولاً به مرتبـه علـم می رسـد و مـی تواند نقاب از رخسـاره معانی برگیرد و بـه حقایق معقول آگاهـی یابـد (چراکـه لازمـه وقوف بـر حقیقت امور تجـرد اسـت) و ثانیاً برخـوردار از اراده می شـود و ایـن امـر عمـل را در پی خواهد داشـت.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

پیوستگی و پویش پیام	معماری اسلامی با توغل و تدبر در نظام بی نظیر هستی، صورت ایده آل و جذابی از آن را در ذهن خود می آفریند و نمونه ای مثالی از فضای زندگی را با ملاحظه آن در دنیای درون خود مجسم می‌سازد. این الگوی برتر نشسته از مرزهای زمان و مکان در طرح تجلی می کند روح خاصی به اثر می دمد و بیان خاصی را پدید می آورد. معماری اسلامی در همه آیات آینه وش جهان تنها یک خورشید را مشاهده می کند و از این که خرمی هستی بر اثر وزشهای رحمان است به وجد می آید و می کوشد تا این محبت را چنان بیان کند که همگان و همگنان چون او به چنین وجدی نایل آیند آنچه باعث می شود در تاریخ معماری قایل به تفکیک شویم همین حقیقت و روح حاکم است.
تقارن	اگرچه تقارن و کارآییهای آن با معماری اسلامی آغاز نمی شود و پیش از آن - خاصه در معماری ساسانی - در مناطقی چون بین النهرین مصر و یونان رواج داشته، اما معمار مسلمان آن را به منظور تسری تکامل در اشیا و اجسام، اعطای زیبایی شگفت انگیز و شگرف ماورا الطبیعی و تداوم خوش آهنگ انگاره ها در ذهن بیننده، به گونه ای بسیار پرورده تر و استادانه تر از گذشتگان به کار می‌گیرد. هرنقش ساده‌ای که بر دیواری می نشیند، هرجزء و هر رکن خود را ملزم به رعایت تقارن می بیند. این مهم سبب شده است که معمار همواره از عدد فرد بهره می گیرد. برای همین است که خانه ها، چه بسیار به سه دری، پنج دری، و هفت دری بر می-خوریم و هر عنصری تقارنهای خود را با شکوه بی بدیلی در مجاورت و مشابهت خود ایجاد می کند.



نمودار ۸. انواع جنبه های روش شناختی نشانه شناسی در معماری؛ ماخذ: یافته های تحقیق.



نمودار ۹. انواع رمزگان معماری؛ ماخذ: ترسیم نگارنده.

ایرانی در برابر پدیده‌های طبیعی و محیط زیست در ارتباط با پیوندهای اجتماعی-فرهنگی و محیطی و در زمینه مشخصات فنی دارای کالبدی سازگار است. و) معماری ایرانی هم‌راستا با ادبیات و فرهنگ این سرزمین همواره در ورای بیان خود دارای حرف‌هایی نگفته و پنهان است که در بین سطور آن به شکل نانوشته می‌زیسته و مخاطب را به دنبال کشف کاسه‌ای در زیر نیم کاسه خود می کشاند.

جمعبندی بحث نشان می دهد که الگوهای زیستیِ پنهان (Genotype) چون محصول روابط اجتماعی و فرهنگی است در یک محیط مفروض (مثلاً شهر کوچک حاشیه کویر، کاشان) تقریباً ثابت است امّا

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

جدول ۴. انواع رمزگان معنایی در معماری و مصادیق آن؛
ماخذ: یافته های تحقیق.

انواع رمزگان معماری	مصادیق
رمزگانی به عنوان عنصری ارتباطی	بام، پلکان، پنجره.
رمزگانی به عنوان دلالت‌های ضمنی و ثانوی	طاق نصرت، طاق نئوگوتیک، ساباط، بادگیر.
رمزگانی به عنوان ایدئولوژی‌های اجتماعی	حوض خانه، اتاق‌غذاخوری، مهمان خانه، شاه‌نشین.
رمزگانی به عنوان کارکردهای معماری	ویلا، آپارتمان، بیمارستان، کلینیک، کاخ، ایستگاه راه آهن.

این الگوی زیستی پنهان می‌تواند به گونه‌های کالبدی متفاوتی متبلور شوند (به همین دلیل در کاشان گونه‌های کالبدی متفاوتی وجود دارند امّا همگی پیرو یک الگوی زیستی واحد بوده و آن الگو تمامی‌گونه‌های کالبدی را کنترل می‌نماید). در نحو فضا، گونه کالبدی خاص مورد خوانش قرار می‌گیرد. کارورزان این روش از طریق ترسیم نمودارهای توجیهی به دنبال الگوی زیستی پنهان، در طراحی فُرم و فضای زیستی مورد نظر بوده و معتقدانند که از طریق آنها می‌توان به:

۱.«سلسله مراتب اجتماعی» (Social Hierarchy)

۲. «عملکردهای اجتماعی» (Social Function)

دست یافت.

منابع و ماخذ

سوسور، فردینان (۱۳۷۸) دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی، ترجمه‌ی کورش صفوی، تهران: انتشارات هرمس.

اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۸۰) حس وحدت، ترجمه حمید شاهرخ، اصفهان: نشر خاک.

استیرلن، هانری (۱۳۷۷) اصفهان: تصویر بهشت، ترجمه جمشید ارجمند، تهران: نشر فرزان.

افسر، کرامت‌الله (۱۳۵۳) تاریخ بافت قدیمی شیراز، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی و نشر قطره.

انصاری، مجتبی و هادی محمودی نژاد، (۱۳۸۶) باغ ایرانی تمثیلی از بهشت با تأکید بر ارزش های باغ ایرانی دوران صفوی، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۹.

انصاری، مجتبی، اخوت، هانیه‌السادات و ملایی، معصومه (۱۳۸۷) بررسی تأثیر عقاید مذهب شیعه بر ارتباطات فضایی مساجد شیعی، فصلنامه شیعه شناسی، سال ششم، شماره ۲۳.

ایرانی صفت، زهرا (۱۳۸۶) مروری بر فلسفه و عرفان اسلامی، تهران: نشر آیندگان.

بصیرت، میثم (۱۳۸۴) بازتولید مفهوم محله درشهرهای تاریخی ایران بر پایه اصول نوشهرسازی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، تهران

بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۳) جاودانگی و هنر، ترجمه سید محمد آوینی، تهران، انتشارات برگ.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۱).هنر مقدس (اصول و روش‌ها)، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: سروش.

بهزادفر، مصطفی و امیر شکیبامنش (۱۳۸۷) جایگاه راهنمای طراحی در فرآیند طراحی شهری و نقش آنها در ارتقاء کیفیت فضای شهری، فصلنامه آرمانشهر، شماره ۱.

بهشتی، سید محمد (۱۳۷۵) تأویل معماری مسجد با تأملی در مناسک حج، مقالات کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، جلد چهارم، تهران:

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

سـازمان میـراث فرهنگـی.
پازوکـی، شـهرام (۱۳۸۲) مقدماتـی دربـاره مبادی هنر و زیبایـی در اسـلام با اشـاره به مثنوی معنوی، نشـریه هنرهای زیبا، شـماره ۱۵.
پاکـزاد، جهانشـاه (۱۳۸۵) مبانـی نظـری و فرآینـد طراحـی شـهری، انتشـارات شـهیدی.
تقـی زاده، محمـد (۱۳۷۸) حکمـت سلسـله مراتب در معماری و شهرسـازی (مجموعه مقـالات دومین کنگره معمـاری وشهرسـازی ایـران) ج ۳، تهـران: سـازمان میـراث فرهنگی.
جامعـه مهندسـان مشـاور ایـران، گـروه شهرسـازی (۱۳۸۶) اسـتانداردهای برنامه‌ریـزی و طراحی شـهری، جلـد اول، تهیـه طـرح و انـواع طرح‌هـا، چـاپ اول، تهران.
چندلـر، دانیـال و مهـدی پارسـا (۱۳۸۷) مبانی نشـانه شناسـی، سـوره مهـر، تهران.
حاجـی قاسـمی، کامبیـز (۱۳۸۵) هندسـه پنهـان در نمای مسـجد شـیخ لطف‌الله، نشـریه صفه، سال ششم، شـماره ۲۱و ۲۲.
حبیـب، فـرح (۱۳۸۵) کنـدوکاوی در معنـای شـکل شـهر، هنرهـای زیبـا، شـماره ۲۵، بهار.صص ۵-۱۴.
حبیـب، فـرح و دیگـران (۱۳۸۹) تحلیـل اسـتحاله نشـانه های سـکونتگاهی روسـتای باباپشـمان اسـتان لرسـتان پـس از جابجایـی بـا تأکیـد بـر نشـانه های مسـکن روسـتایی، مدیریـت شـهری، شـماره ۲۵، بهار و تابسـتان،صص ۱۸۷-۲۰۲.
حبیبی، سـید محسـن (۱۳۷۵) مکتب اصفهـان، اعتلاء و ارتقـاء مفهوم دولت، نشـریه صفه، شـماره۲۳
حبیبـی، محسـن (۱۳۷۵) از شـار تـا شـهر، تهـران، انتشـارات دانشـگاه تهـران.
دبـاغ، امیـر مسـعود و مختابـاد (۱۳۹۰) تاویل معماری پسـامدرن از منظر نشـانه شناسـی، هویت شهر، شماره ۹.
دبـاغ، امیـر مسـعود (۱۳۹۰) خوانش معمـاری از منظر نشـانه شناسـی، حکمت و معرفت، شـماره ۳۴.
دو سوسـور، فردینـان (۱۳۸۲) دوره زبان‌شناسـی عمومـی، ترجمـه کـوروش صفـوی، انتشـارات هرمس، تهران.
ذکاوت، کامـران (۱۳۸۶) اتخـاذ تصمیمات راهبردی در چارچـوب طراحی شـهری عباس‌آبـاد تهـران، فصلنامه آبادی شـماره ۵۶.
رابرتـز، ماریـون و کلارا گریـد، (۱۳۸۹) رویکـردی بـه سـوی طراحی شهری (روشـها و فنون طراحی شهری)، ترجمـه مصطفی عبـاس‌زادگان و راضیه رضازاده، نشـر دانشـگاه علـم و صنعت ایـران، تهران.
رضوانی نراقی، اشـکان (۱۳۸۹) تهیـه راهنمای طراحی شـهری بـرای طراحی نمای سـاختمان‌های نـو در کنار جداره‌هـای بـا ارزش تاریخـی، پایان‌نامـه کارشناسـی ارشـد طراحی شـهری، دانشـگاه تهـران، تهران
رفیع فـر، جلال‌الدیـن و لرافشـار، احسـان (۱۳۸۲) بررسـی انسـان شـناختی کاروانسـراهای عصـر صفوی، نشـریه نامـه انسان شناسـی، دوره اول، شـماره چهـارم.
رفیعیـان، مجتبـی و دیگـران (۱۳۸۹) بازآفرینـی شـهری و رویکـرد ایجـاد و توسـعه محـلات سـنتی شـهری(TND)، نشـریه اینترنتی نوسـازی، سال دوم، شـماره ۸.
رییس سـمیعی، محمدمهـدی (۱۳۸۱) تأویل و کاربرد «نظریـه مراتـب وجـود» در معماری، مجموعـه مقالات حکمـت متعالیـه و فلسـفه معاصـر جهـان، همایـش بزرگداشـت حکیـم صدرالمتألهیـن، تهـران: انتشـارات بنیـاد حکمـت اسـلامی صدرا.
زمانـی، احسـان و دیگران (۱۳۸۸) بازشناسـی و تحلیل جایگامـه عناصـر موجـود در بـاغ ایرانـی بـا تأکیـد بـر اصـول دینـی- آیینـی، نشـریه باغ نظر، سـال ششـم.
سـجودی، فـرزان (۱۳۸۲) نشـانه شناسـی کاربـردی، نشـر قصه، تهـران.
سـجودی، فـرزان (۱۳۸۲) نشانه‌شناسـی کاربـردی، تهـران: نشـر قصـه.
سـلیمانیان، حمیدرضـا (۱۳۸۹) نگاهی بـه زبان عارفان از چشـم‌اندازهای معرفت‌شناسـی و زبان‌شناسـی، نشـریه ادب پژوهـی، شـماره ۱۱، بهـار ۱۳۸۹، صـص ۱۴۳-۱۶۶.

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]

شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴) هنر شیعی، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
شصتی، شیما و نواب میرزایی (۱۳۸۶) هویت مکانی- اجتماعی شناخت و توسعه عوامل درونزای آن در جهت رشد و بالندگی هویت انسان در حوزه سکونتگاه های زاگرس مرکزی، کنفرانس بین المللی سکونت گاه های زاگرس.
صفوی، کورش (۱۳۷۹) درآمدی بر معنی‌شناسی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
طوفان، سحر (۱۳۸۵) بازشناسی نقش آب در حیاط خانه های سنتی ایران، باغ نظر، شماره ۶، پاییز و زمستان، صص۷۲-۸۱.
طهوری، نیر (۱۳۸۱) پل: راهی به سوی بهشت. فصلنامه خیال، شماره ۲.
طهوری، نیر (۱۳۸۴) مقام بهشت در هنرهای سنتی ایران، فصلنامه خیال۱۶.
عبدالله‌زاده، اکبر و علی خیابانیان (۱۳۸۶) لزوم فرایند در طراحی شهری هفته نامه نقش نو.
عظیمی، مریم و حامد مقدم (۱۳۸۹) مفهوم و جایگاه محله در شهر جنبش نوشهرسازی یا الگوی واحد همسایگی کلارنس پری، فصلنامه جستارهای شهرسازی، شماره ۳۴.
الکساندر، کریستوفر (۱۳۸۶) معماری و راز جاودانگی: راه بی زمان ساختن، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، دانشگاه شهیدبهشتی، تهران.
کوان رابرت (۱۳۸۶) اسناد هدایت طراحی شهری، ترجمه کورش گلکار، انتشارات نقش پیراوش.
گلکار، کورش (۱۳۷۸) کندوکاوی در تعریف طراحی شهری، تهران مرکز مطالعه و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران
گلکار، کوروش (۱۳۷۸) کندوکاوی در تعریف طراحی شهری، مرکز مطالعه و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران، تهران.
ماجدی، حمید و همکار (۱۳۸۹) جستاری در نشانه شناسی شهری، آرمانشهر، شماره ۴.
نایبی، فرشته (۱۳۸۱) حیات در حیاط، نزهت، تهران.
نصر، سیدحسین (۱۳۵۹) هنرو معنویت اسلامی، نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت، تهران، خوارزمی.
نقی زاده، محمد (۱۳۸۴) جایگاه طبیعت و محیط زیست در فرهنگ شهرهای ایرانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران.
نقی زاده، محمد (۱۳۸۵) تاملی در روند دگرگونی میدان در شهرهای ایرانی، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۵، بهار ۱۳۸۵، صص۱۵-۲۴.
هاوکس، ترنس (۱۳۷۷) استعاره، ترجمه فرزانه طاهری، نشر مرکز، تهران.
هیلن براند، رابرت (۱۳۷۷) معماری اسلامی، ترجمه ایرج اعتصام، تهران: شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری.
یاکوبسن، رومن (۱۳۸۰) «قطب‌های استعاری و مجازی»، ترجمه‌ی کورش صفوی، در کورش صفوی، گفتارهایی در زبان‌شناسی، تهران: انتشارات هرمس.
C. S. Peire, Collected Papers , ed. by C. Hartshorne and P. Weiss, (Cambridge: Harvard University Press, 1958
Cowan ,R.(2005), the dictionary of Urbanism, street-wise press London
Gindrouz et al, Urban Design Associates, (2003), "the urban design hand book", "techniques and working methods". New York
Moughtin, cliff and others, (1999), Urban design methods and techniques
Rainer Mayerhofer, (2007), Methodology of Urban Design,aesopo5 vienna
Urban design guide line: old Conway design overlay district, part three, draft: revised april12,2007

[Downloaded from ijurm.imo.org.ir on 2026-11-02]