نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۹(۱۱۷)، ۵-۲۰ / اسفند ۱۴۰۱
DOI:10.22034/BAGH.2022.317089.5061

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
The Role of Designer Mindset on the Representation of layers of contemporary Iranian architectural works through Deleuze's Significant Form Perspective
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

نقش ذهنیت طراح در بازنمود لایه‌های آثار معماری معاصر ایران با نگاهی به اندیشهٔ فرم نشانه‌دار دلوز*

مهرنوش ذوقی توتکابنی[۱]، مریم ارمغان[۲]**، مهرداد متین[۳]

۱. گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی ، قزوین، ایران.
۲. گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی ، قزوین، ایران.
۳. گروه معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۲۶ تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۰۱

چکیده

بیان مسئله: با به‌کارگیری نشانه‌شناسی به‌عنوان پارادایم نظری پسامدرنیسم در فرایند خلق اثر، معنا اهمیت یافت، موردی که در تحقیقات پیشین در نظر گرفته نشده بود. از نکات قابل بررسی در معماری معاصر ایران کم‌توجهی به وجوه معناشناختی در فرایند طراحی است که نادیده‌گرفتن این مهم موجب تضعیف ابعاد هویتی می‌شود. «ژیل‌دلوز» با استمداد از نشانه‌شناسی پیرس به بیان روند شکل‌گیری محیط واقعی در سینما پرداخته است. وی قبل از تحقق محیط واقعی، جهان اولیه‌ای (پس‌زمینه) را ترسیم و برای آن دو مؤلفهٔ قدرت و کیفیت را تبیین می‌کند. وی شکل‌گیری محیط واقعی را نوعی فعلیت می‌پندارد که حاصل کنش یک چیز با چیز دیگر است. این مفاهیم در معماری به معنای الهام‌گرفتن طراح در ایده‌یابی از مؤلفه‌های پس‌زمینهٔ مفاهیم و ویژگی‌های معماری سنتی و سپس انتخاب از میان لایه‌های آن و در نهایت خلق اثر است. در پژوهش با توجه به اندیشه‌های دلوز و مراجعه به نظرات پنج نفر از طراحان حرفه‌ای معاصر ایران، به ارزیابی فرایند شکل‌گیری آثارشان و نحوهٔ انتخاب از میان لایه‌های متن معماری و در نهایت تعیین نوع فرم دلوزی پرداخته شده است.

هدف پژوهش: هدف این پژوهش بررسی شیوه‌های طراحی معماران حرفه‌ای ایران، شناسایی مؤلفه‌های پس‌زمینه تأثیرگذار بر آن و شناخت نحوهٔ بهره‌گیری از لایه‌های متن معماری در خلق اثر است.

روش پژوهش: در این پژوهش کیفی، گردآوری اطلاعات از طریق توصیفی-تحلیلی و مطالعهٔ مدارک مربوط به فرایند طراحی معماران، تجزیه و تحلیل داده‌ها از روش «تحلیل محتوا» با رویکرد «نشانه‌شناسی لایه‌ای» صورت گرفته است.

نتیجه‌گیری: نتایج حاکی از آن است که معماران حرفه‌ای ایران در ایده‌پردازی از مفاهیم و ویژگی‌های معماری گذشته، الهام و سپس با بیانی نو از لایه‌های مختلف معماری به‌ویژه لایهٔ تأویلی و زیباشناختی، درک عمیق‌تر و متکثری از معنا را بیان و مفاهیم گذشته را در معماری امروز بازتاب می‌کند.

واژگان کلیدی: *معماری معاصر، دلوز، نظام نشانه‌ای، ایران، ذهنیت طراح.*

مقدمه و بیان مسئله

معماری معاصر ایران در نتیجهٔ کم‌توجهی به مبانی معنایی و هویتی در فرایند خلق اثر همواره در معرض نقد قرار داشته است. آن‌چه که واقعیت جریان طراحی معاصر را می‌تواند بهتر روایت کند، توجه بر فرایند طراحی معماران حرفه‌ای است. چرا که بررسی اندیشهٔ طراحانه در فرایندهای ذهنی طراحان می‌تواند نتایج مفیدی برای معماری معاصر به‌ویژه جامعهٔ معماران جوان داشته باشد.

با وجود تمامی تحولات صورت‌گرفته در مدل‌های فرایند طراحی در طی نیم‌قرن اخیر، همواره ذهنیت طراح و در پی آن

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «مهرنوش ذوقی توتکابنی» با عنوان « تبیین مؤلفه‌های متن تأثیرگذار بر شکل‌گیری فرم معماری از طریق بررسی آثار شاخص معماری ایران از سال‌های ۱۳۷۰ تا ۱۳۹۰ شمسی» است که به راهنمایی دکتر «مریم ارمغان» و مشاورهٔ دکتر «مهرداد متین» در دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد قزوین در حال انجام است.

** نویسنده مسئول: armaghan@qiau.ac.ir، ۰۹۱۲۷۸۴۲۰۲۴

ایده‌پـــردازی به‌عنـــوان یکـــی از بخش‌های بنیادی این فرایند به شمار آمده است.

ورود علم نشانه‌شناسی با هدف نگرش معنامحور در فرایند شکل‌گیری طرح، درصدد کشف عوامل مؤثر بر آن از دریچهٔ ذهنیت طراح شد. ضرورت پرداخت به موضوع به دلیل کم‌توجهی در مباحثی هم‌چون بسترشناسی، هویت و فرهنگ احساس می‌شود که به‌تبع نادیده‌گرفتن این امور، مشکلات متعددی را در فرایند خلق اثر در سطح معماری کشور در پی داشته است. از نخستین و برجسته‌ترین بخش‌ها در فرایند طراحی، ایده‌پردازی در ذهنیت طراح است که آسیب مطرح‌شده مبنی‌بر عدم توجه به معنا در فرایند طراحی را می‌توان در بخش ایده‌یابی نیز ریشه‌یابی کرد؛ چرا که نتیجهٔ نهایی طراحی، بازنمود و انعکاس ایده‌ها است (اعتمادی‌پور، مهدی‌نژاد و صالح صدق پور، ۱۳۹۹). برای درک معنای یک بنای معماری می‌بایست مفهوم اولیهٔ آن را در نظر خالق آن درک کرد. درک رابطهٔ دلالت‌گری بین «مفهوم» به‌عنوان دال و «معماری» به‌عنوان مدلول مدیون دانش نشانه‌شناسی است. بنابراین، معناشناسی در معماری با علم نشانه‌شناسی ارتباط دارد (روشن و شیبانی، ۱۳۹۴). از آن‌جا که این پژوهش درصدد تبیین نقش ذهنیت طراح و ارائهٔ مؤلفه‌های ایده‌پردازی از نظر وی و در ادامه شکل‌گیری اثر از باب نشانه‌شناختی دلوز در سینما است؛ نشانه‌شناسی، به‌عنوان بستری برای ورود به فرایند طراحی تعریف می‌شود. ژیل دلوز درکتاب «سینما یک»[1] خود قبل از شکل‌گیری محیط واقعی، جهان اولیه‌ای[2] را ترسیم و ویژگی‌هایی برای آن توصیف و سپس به کمک دانش نشانه‌شناسی محیط متعین (فرم) و مؤلفه‌های انواع آن را تبیین می‌کند. بر این اساس ابتدا بیان سامان‌های منسجم از مفاهیمی که فرم در دوران مدرن و پسامدرن بدان دلالت دارد؛ سپس مبنایی نظری که تعابیر جدید از فرم برخاسته از نشانه‌شناسی دلوز در سینما را ممکن می‌سازد، ضرورتی است که محوریت بحث پژوهش پیش روی را شامل می‌شود. پژوهش حاضر به دنبال پاسخگویی بدین پرسش‌ها است که طراحی در معماری معاصر ایران چه فرایندی را طی می‌نماید؟ طراحان از مؤلفه‌های پس‌زمینه چگونه استفاده می‌کنند؟ وضعیت فرم در معماری معاصر ایران از منظر نشانه‌شناسی دلوز چگونه است؟

کنکاش در رویکردهای متفاوتی که در طراحان دیده می‌شود، می‌تواند ما را در شناخت نحوهٔ استفادهٔ آنان از مؤلفه‌های پس‌زمینه، ویژگی‌های معماری گذشتهٔ ایران و شیوه‌های مختلف استفاده از آن و توان هر کدام در جهت‌دهی به تئوری معماری معاصر ایران یاری رساند. به منظور کسب آگاهی از روش‌های طراحی در معماری معاصر ایران به فرایند طراحی پنج نفر از معماران حرفه‌ای کشور به‌عنوان نمونهٔ مراجعه و فرایند طراحی آنان با مؤلفه‌های جهان اولیه (پس‌زمینه) و سپس محیط متعین دلوز به کمک نشانه‌شناسی خوانش کرد.

پیشینهٔ تحقیق

همان‌گونه که اشاره شد، شناخت مؤلفه‌های پس‌زمینه در ذهنیت معماران جهت ایده‌پردازی و سپس نحوهٔ استفاده از آنها در شکل‌گیری اثر از دریچهٔ نشانه‌شناختی در پژوهش حاضر موردنظر است که هر یک قابل پیگیری در منابع مختلف است. علاوه‌بر این، به‌دلیل شیوه‌ای که در پژوهش (بررسی صحبت‌ها و نوشته‌های طراحان حرفه‌ای) مدنظر است، مطالعاتی که با شیوهٔ مشابه صورت گرفته نیز می‌توانند به‌عنوان مبنایی برای پژوهش در نظر گرفته شوند (جدول ۱).

در سال‌های اخیر، تحقیقاتی به موضوع ایده‌پردازی و فرایند طراحی پرداخته است که در این مجال مهمترین موارد آن، تبیین و تحلیل می‌شود. ندیمـــی و شریعت‌راد (۱۳۹۱) در پژوهش خود با عنوان «منابع ایده‌پردازی معماری جستاری در فرایند ایده‌پردازی چند معمار از جامعهٔ حرفه‌ای کشور» بـــه بررســـی منابع ایده‌پـــردازی در بیـــن معمـــاران حرفـــه‌ای کشـــور پرداختـــه و منابـــع آن را در قالـــب دو بخـــش عوامل معطوف به مسئله (بستر و موضوع) و عوامل معطوف به طراح شرح می‌دهند. نتایـــج تحقیق نشـــان می‌دهـــد، بیشتریـــن درصـــد منابـــع ایده‌پـــردازی در بیـــن معمـــاران حرفـــه‌ای ایـــران بـــه مسئلهٔ طراحی اختصاص می‌یابد (ندیمی و شریعت‌راد، ۱۳۹۱). پناهی، هاشم‌پور و اسلامی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «معماری اندیشه، از ایده تا کانسپت» بـــا روش تحلیـــل محتـــوا بـــا تکیـــه‌بـــر نشانه‌شناســـی لایـــه‌ای و طـــی بررســـی آثـــار چنـــد معمـــار مطـــرح، مســـیر تبدیـــل ایـــده بـــه کانســـپت را تشـــریح می‌نمایند. آنها فرایند تبدیـــل ایـــده بـــه فـــرم را سلســـه‌مراتـــب نزولـــی از اشـــراق بـــه حکمـــت، حکمـــت بـــه علـــم کلی‌نگـــر و از علـــم بـــه دانـــش جزئی‌نگـــر می‌داننـــد (پناهی، هاشم‌پور، اسلامی، ۱۳۹۳). محمودی و باستانی (۱۳۹۷) در مقالهٔ خود «روش‌های خلق ایده و کانسپت در فرایند طراحی معماری» انواع روش‌هـــای خلـــق ایـــده و فرایند طراحـــی را معرفـــی و نتایج آن بـــر ارتبـــاط معنـــادار بیـــن فرایند طراحـــی نظام‌منـــد و روش خلـــق ایـــدهٔ منطقـــی، فرایند تعاملی طراحـــی و روش‌هـــای خلـــق ایـــدهٔ قیاســـی و نظـــری، فرایند مشـــارکتی طراحـــی و روش منطقـــی و قیاســـی اشـــاره دارد. اعتمادی‌پور، مهدی‌نژاد و صالح صدق‌پور (۱۳۹۹) نیز در تحقیق خود «شاخصه‌های ایده‌پردازی در فرایند طراحی از دیدگاه نشانه‌شناختی با کاربست تحلیل عامل R» مهم‌ترین مؤلفه‌های مؤثر بر ایده‌پردازی طراحی مسکونی با رویکرد نشانه‌شناختی بر الگوهای ذهنی معماران عوامل «تحلیل پژوهش‌محور»، «ابعاد روان‌شناختی»، «ابعاد زیبایی‌شناختی» و «بداعت در ایده‌پردازی» را تبیین و محوری‌ترین شاخصهٔ آنها را عامل «خوانایی» مطرح می‌کنند.

فرم را که می‌توان محصول نهایی فرایند طراحی دانست، برخاسته از زیربنایی نظری و مفهومی است. در دنیای معاصر، نظریات

جدول۱. خلاصه‌ای از نتایج برخی پژوهش‌های مرتبط با پژوهش حاضر. مأخذ: نگارندگان.

عنوان منبع	ارتباط با پژوهش حاضر	نتایج
ندیمی و شریعت‌راد(۱۳۹۱)	مصاحبه با طراحان حرفه‌ای ایران	معرفی عوامل معطوف به طراح و عوامل معطوف به مسئله در منابع ایده‌پردازی معماران
پناهی و همکاران (۱۳۹۳)	ارائهٔ مدل مفهومی برای تبدیل ایده به کانسپت به کمک روش تحلیل محتوا و نشانه‌شناسی	فرایند تبدیل ایده به فرم: سلسله‌مراتب نزولی از اشراق به حکمت، حکمت به علم کلی‌نگر و از علم به دانش جزئی‌نگر
محمودی و باستانی (۱۳۹۷)	معرفی انواع روش‌های خلق ایده و فرایند طراحی	ارتباط معنادار بین فرایند طراحی نظام‌مند و روش خلق ایدهٔ منطقی، فرایند تعاملی طراحی و روش‌های خلق ایدهٔ قیاسی و نظری، فرایند مشارکتی طراحی و روش منطقی و قیاسی
اعتمادی‌پور و همکاران (۱۳۹۹)	ارائهٔ مدل مفهومی برای ایده‌پردازی طراحی مسکونی بر الگوهای ذهنی معماران با رویکرد نشانه‌شناختی	تبیین عوامل «تحلیل پژوهش‌محور»، «ابعاد روان‌شناختی»، «ابعاد زیبایی‌شناختی» و«بداعت در ایده‌پردازی» و محوری‌ترین شاخصهٔ عامل«خوانایی».

مختلف هنری و معماری هر یک تجلی متفاوتی از آن را نمایان می‌کنند. در این پژوهش با تکیه‌بر نظریهٔ نشانه‌شناسی دلوز در سینما و مطابقت آن در معماری به این موضوع پرداخته شده است (جدول۲).

در تبیین مفهوم محیط تعیین یافته (فرم)، دلوز در کتاب «سینما یک (تصویر-حرکت)» از نشانه‌شناسی پیرس در ساختار فلسفهٔ سینمای‌اش استفاده کرده و مقولات پیرس را با دوره‌های مختلف سینمای کلاسیک مرتبط و در تشریح آن سه نوع «تصویر-حرکت» (فرم) را توصیف کرد و سعی کرد نشانه‌شناسی را به سمت فلسفه بکشاند(Deleuze, 2003). کتاب«دلوز و فیلم» (Martin-Jones & Brown, 2012) با بررسی چگونگی تفکر فیلم‌های مختلف از سراسر جهان به بیان مفهوم فلسفهٔ دلوز در سینما پرداخته و دامنهٔ نظرات فلسفی وی را بسط وگسترش می‌دهد. در ایران، منطقی فسایی درکتاب خود «از تصویر-حرکت تا تصویر زمان» به توصیف نظریات سینمایی دلوز (سینما یک و دو) میپردازد.کتاب به این نکته اشاره دارد که فلسفهٔ سینمایی دلوز در جست‌وجوی نمایش زمان حقیقی در سینماست و دلوز با استفاده از مفهوم حرکت در فلسفهٔ برگسون و نشانه‌شناسی پیرس به طرح‌ریزی این مفهوم پرداخته است (منطقی فسایی،۱۳۹۷).

کتاب «ژیل دلوز : سینما و فلسفه» نوشتهٔ «پائولا ماراتی» به این نکته اشاره دارد که دو کتاب سینمایی دلوز مفاهیم نوآورانه‌ای را پیشرو می‌نهند که به قدرت تصاویر، تأثرات و باورها بتوان اندیشید. دلوز درکتاب سینما یک (سینمای کلاسیک) فیلم‌هایی را تحلیل می‌کند که تصویر-کنش محور ساماندهی آنهاست (ماراتی، ۱۳۹۵). ربلو در پژوهش خود «پیرس و دلوز: نشانه و مقولات سه‌گانه به مثابه مفاهیم عملی»[۳]به بررسی ارتباط نشانه‌شناسی دلوز و پیرس می‌پردازد. نتایج حاکی از آن است که سه‌گونهٔ حرکت تصویر دلوز با سه‌مقولهٔ پیرس منطبق است(Rebello, 2019).

داوکینس در مقالهٔ «از منظر موضوع در نشانه‌شناسی: دلوز و پیرس» به توصیف فرایند شکل‌گیری نشانه (موضوع) در نظر این دو می‌پردازد. نتایج حاکی از آن است که دلوز در کتاب‌های سینمایی‌اش نشانه‌شناسی خود را با استفاده ازسه‌گانهٔ پیرس (موضوع، بازنمون و تفسیر) خلق کرده است (Dawkins, 2020).

روشنی‌پایان در مقالهٔ «دلوز و نظام نشانه‌ها در حرکت-تصویر» به شرح گونه‌های حرکت-تصویر دلوز و ارتباط آن با نشانه‌شناسی پیرس پرداخته است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که علاوه بر سه گونهٔ اصلی حرکت- تصویر برگرفته از نشانه‌شناسی پیرس، وی از نشانه‌شناسی پیرس فراتر رفته و سه گونهٔ دیگر را به سه گونهٔ اصلی اضافه کرده است (روشنی‌پایان، ۱۳۹۳). با توجه به مرور انجام‌شده بر پژوهش‌های مرتبط، می‌توان شناخت مؤلفه‌های پس‌زمینه و شیوهٔ استفادهٔ طراحان حرفه‌ای از آن در طرح چنانکه بیان می‌شود، تفاوت بین این مطالعه و موارد قبلی در نظر گرفت.

در پژوهش پیش‌رو ضمن توجه به اندیشهٔ فلسفی دلوز در سینما، متأثر از نشانه‌شناسی پیرس تلاش شده از طریق تمرکز بر آراء و اندیشه‌های معماران حرفه‌ای کشور در شکل‌گیری و گذر از رویکرد توصیفی به رویکردی تحلیلی، تبیین مناسبی از مفهوم فرم دلوزی، متناسب با ادبیات حوزهٔ معماری ارائه شود.

دربارهٔ موضوع پژوهش حاضر تاکنون اثری از این دریچه به رشتهٔ تحریر درنیامده است.

روش تحقیق

برای پیشبرد پژوهش، در نگارش چهارچوب نظری پژوهش از روش توصیفی-تحلیلی و تطبیقی بهره گرفته شده و در تجزیه و تحلیل داده‌ها از روش تحلیل محتوا و استدلال منطقی استفاده شده است (سرمد، بازرگان و حجازی، ۱۳۹۳).

پژوهش از نشانه‌شناسی لایه‌ای برای بررسی متن معماری و از نشانه‌شناسی دلوز جهت بررسی فرم معماری استفاده کرده است. فصل مشترک اندیشهٔ دلوز در کتاب «سینما یک (حرکت-

جدول ۲. خلاصه‌ای از نتایج برخی پژوهش‌های مرتبط با نظریهٔ نشانه‌شناسی دلوز در سینما. مأخذ: نگارندگان.

عنوان منبع	ارتباط با پژوهش حاضر	نتایج
Deleuze (2003)	کاربرد نشانه‌شناسی در ساختار فلسفهٔ سینما	مرتبط نمودن مقولات‌پیرس با دوره‌های مختلف سینمای کلاسیک وتوصیف سه نوع «تصویر-حرکت» (فرم)
Martin-Jones & Brown (2012)	استفاده از نظام نشانهٔ سینمایی دلوز در تحلیل فیلم از سراسر جهان	بسط و گسترش مفهوم فلسفهٔ دلوز در سینما
منطقی فسایی (۱۳۹۷)	توصیف نظام نشانه‌ای دلوز در سینما یک	استفاده دلوز از مفهوم حرکت برگسون و نشانه‌شناسی پیرس در طرح‌ریزی مفهوم زمان حقیقی درسینما
ماراتی (۱۳۹۵)	توصیف دلوز در به‌کارگیری نشانه‌شناسی در اندیشیدن به قدرت تصاویر، تأثرات و باورها و پیشرو نهادن مفاهیم نوآورانه	تصویر-کنش محور ساماندهی در تحلیل فیلم‌هایی کتاب سینما یک دلوز (سینمای کلاسیک)
Rebello (2019)	بررسی ارتباط نشانه‌شناسی دلوز با نشانه‌شناسی عملگرای پیرس	سه مقولهٔ پیرس با سه گونهٔ حرکت -تصویر دلوز منطبق است
Dawkins (2020)	بررسی ارتباط میان نشانه‌شناسی پیرس با نشانه‌شناسی دلوز در سینما	نشانه‌شناسی دلوز در سینما از نشانه‌شناسی پیرس ایجاد شده است.
روشنی پایان (۱۳۹۳)	توصیف نظام نشانه‌ای دلوز در حرکت-تصویر	شرح گونه‌های حرکت- تصویر دلوز و ارتباط آن با نشانه‌شناسی پیرس

تصویر)» با نشانه‌شناسی، استفادهٔ وی از نشانه‌شناسی پیرس در نشانه‌دارکردن سه گونهٔ حرکت -تصویر است. بدین جهت ابتدا سیر حرکت نشانه‌شناسی را توضیح داده و سپس به تشریح نظریات دلوز در توصیف جهان اولیه، گونهٔ کنش- تصویر (محیط واقعی)، انواع آن و نشانه‌گذاری آنها به کمک نشانه‌شناسی پیرس پرداخته و سپس این نظریات را در معماری مطابقت داده و در تحلیل آثار معماری به کار بستیم. بنابراین این تحقیق با تکیه بر نشانه‌شناسی‌لایه‌ای به بررسی لایه‌های مختلف متن معماری و با کمک نظام نشانه‌ای فرم منتج از این متن می‌پردازد (تصویر ۱). به دلیل آنکه طراحی به‌عنوان فعالیتی ذاتاً خلاقانه دیده می‌شود، براین اساس ممکن است طراحانی را که خبره تصور می‌شوند افرادی خلاق در نظر بگیریم (لاوسون، ۱۳۹۲). برای کسب دانش در حوزهٔ طراحی، ناگزیر از مراجعه به طراحان خواهیم بود. از شیوه‌های پیشنهادی خواندن نوشته‌های آن‌ها است (لاوسون، ۱۳۹۲ به نقل از ندیمی و شریعت راد، ۱۳۹۱). گردآوری داده‌ها از طریق مطالعهٔ نوشته‌های طراحان انجام پذیرفت. از آن‌جا که پژوهش قصد بررسی فرایند طراحی پنج تن از معماران حرفه‌ای ایران به کمک نظریات نشانه‌شناسی دلوز در سینما و ارائهٔ مدلی جهت ارتقاء معماری معاصر ایران داشته است، پس از بیان جهان اولیه و محیط تعین‌یافته دلوز در سینما از روش تطبیقی، برای مطابقت آن در معماری استفاده و سپس روش تحلیل محتوا و نشانه‌شناسی لایه‌ای را برای تحلیل فرایند طراحی معماران برگزیده است.

چارچوب نظری تحقیق

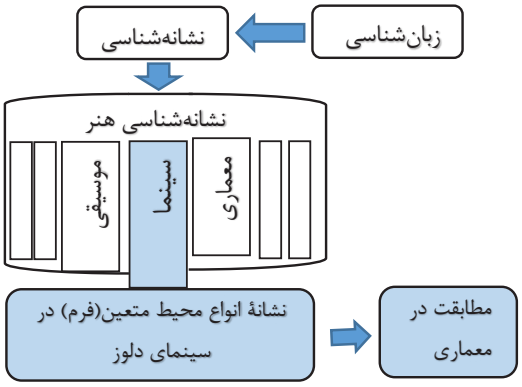
در ادامه به حوزه‌های نظری نشانه‌شناسی‌لایه‌ای متن معماری، جهان اولیه دلوز (پس‌زمینه)، محیط تعیین‌یافته دلوز (فرم) در سینما و شناسایی نظام نشانه‌ای (انواع دلالت) دخیل در شکل‌گیری آنها سپس مطابقت آن در حوزهٔ معماری پرداخته می‌شود تا بتوان در انتها به چارچوبی نظری دست یافت که بتواند زمینهٔ تجربهٔ عملی مدل بررسی فرایند طراحی معماری شود.

• لایهٔ فرایندی متن معماری

با کمرنگ‌شدن اندیشه‌های مدرنیسم در معماری و فاصله‌گرفتن معماران از طراحی کارکردمحور، مفهوم ادراک و دریافت طرح جایگاهی ویژه یافت و نشانه‌شناسی به‌عنوان یکی از روش‌های تحلیل متن معماری در جستجوی معانی آشکار و پنهان آن مورد توجه قرارگرفت. معماری بایستی بر روند تولید معنا از طریق بیان و سازماندهی فضا تمرکز کند، چرا که اشکال فضایی بخشی از زندگی اجتماعی است که معنای آن‌ها به ارزش‌های فرهنگی بستگی دارد (Möystad, 2019; Terzoglou, 2019).

نشانه‌شناسی زیرمجموعهٔ زبانشناسی سعی در بازنمایی پندارها و معانی طرح شده در هر متن دارد. نشانه‌شناسی در دو مکتب مدرن (ساختارگرا) و پسامدرن (پساساختارگرا) در جستجوی این معانی هستند. دیدگاه پیرس از اساسی‌ترین نظریه‌پردازان پسامدرن در مطالعات فرهنگی، تاریخ و هنر مؤثر است (Parsaee, Parva & Karimi, 2015). مطالعهٔ نشانه از نظر وی شامل سه‌گانهٔ ۱-موضوع ۲-بازنمون ۳-تفسیر (مخاطب) می‌باشد (لاری‌پور و دادور، ۱۳۹۸). در شکل‌گیری و موجودیت‌یافتن معماری، لایه‌های متعددی نقش دارند. طرح معماری نیز حاصل برهم کنش این لایه‌ها است.

بر پایهٔ نظریات نشانه‌شناسان پسامدرن همچون اکو[۴] و بارت[۵] معماری به‌مثابهٔ یک متن از لایه‌های متعددی تشکیل شده



تصویر ۱. ریشه‌های قابل بررسی در شکل‌دهی چارچوب نظری تحقیق.
مأخذ: نگارندگان.

و معانی برخاسته از این لایه‌ها، بی‌نهایت و متکثر است. بارت معماری را متنی لایه‌گون و دلالت‌پردازی را در سه مرتبهٔ دلالت مستقیم (دال و یک مدلول)، دلالت ضمنی (دال و مدلول به‌علاوه مدلول اضافی) و از تلفیق این دو دلالت سبکی می‌داند (Chandler, 2007). اکو متن معماری را در دو لایهٔ اصلی سیستمی[۶] و لایهٔ فرایندی[۷] می‌شمرد (سجودی، ۱۳۸۷). در شکل‌گیری آن، سه دسته: رمزگانتکنیکی[۸]، نحوی[۹] و معنایی[۱۰] را دخیل می‌داند (Deely, 2005) (جدول ۳).

لایهٔ سیستمی متشکل از لایه‌های متعدد: کارکردی، زیباشناختی، تأویلی، فرهنگی، اجتماعی، محیطی، اقتصادی، لایهٔ زمان و... است و لایهٔ فرایندی زنجیرهای به‌هم‌بافته را به وجود می‌آورند که مانند نخ تسبیح لایه‌های سیستمی را به‌هم پیوند می‌دهند. فرایند طراحی را می‌توان به‌عنوان یک چرخهٔ ارتباطی با سه بخش: نشانه‌های فیزیکی (پیکربندی)، فعالیت‌ها (عملکرد) و دلالت (معنا) درک کرد (Canova, 2020).

ذهنیت طراح، نوع موضوع، بستر طرح و نیروی کارفرما لایهٔ فرایندی را شکل می‌دهند (لاوسون به نقل از ندیمی و شریعت راد، ۱۳۹۱) و برای طراح این امکان را فراهم میسازند که از میان لایه‌ها و رمزگان مختلف برای خلق اثر کمک بگیرد. دیدگاه شخصی معمار و تجربهٔ وی در طراحی در شکل‌گیری اثر نقش مهمی دارد. به‌دلیل نقش مهم طراح در شکل‌گیری اثر در این تحقیق به نقش طراح و ذهنیت وی در کمک‌گیری از جهان اولیهٔ دلوز (پس‌زمینه)، انتخاب از لایه‌های متن معماری و نحوهٔ به‌کارگیری آنها در خلق اثر توجه ویژه‌ای می‌شود.

- **جهان اولیهٔ[۱۱] دلوز؛ (پس‌زمینه) طرح در معماری**

در نظر دلوز قبل از فعلیت‌یافتن محیط واقعی، با جهان اولیه (پس‌زمینه) مواجه هستیم. جهان اولیه نوعی محیط تعیین‌یافته نیست. نوعی مکان انتقال واجد نوعی انسجام است. یک خانه و یک کشور محیط‌های واقعی فعلیت‌یافتگی اجتماعی و جغرافیای است، اما کلاً یا جزئاً چنان می‌نمایند که گویی از درون با جهان اولیه درارتباط است (صحرایی دست‌نخورده، جنگلی بکر). جهان اولیه با ویژگی بی‌شکلی‌اش قابل شناسایی است. یک پس‌زمینهٔ ناب(Deleuze, 2003).دلوز قبل از قلمرو کنش تصویر، قلمرو دیگری را شناسایی می‌کند که مرتبط با جهان‌های بدوی متشکل از قطعات، طرح‌ها و فرم‌های بی‌شکل است. جهانی که به اثرگذاری از درون[۱۲] منجر می‌شود. جهان اولیه مستقل از محیط واقعی نبوده، زمانی می‌تواند آشکار شود که در رسانه‌اش (محیط متعین) قرارگرفته باشد. محیط متعین نیز برگرفته از جهان اولیه خواهد بود (منطقی‌فسایی، ۱۳۹۷).

در نظر وی همهٔ مواد در جهان اولیه دارای دو مؤلفه است و توسط این دو ساختار گوناگونی در محیط می‌یابند و به‌صورت فرم‌های مختلف آشکار می‌شوند. قابلیت یا توانایی در نهان و درون ماده که وی آن را قدرت[۱۳] می‌نامد (روح مکان؛ عظمت و شکوه). کیفیت،[۱۴] قابلیتی است که در ماده ظهور می‌یابد (اعجاب). همهٔ طرح‌ها و مواد بی‌شکل در جهان اولیه دارای دو قطب هستند. از یک‌سو قطبی که با نمایش حرکت‌های جزئی و بالقوه درون مواد جزئی از یک مجموعهٔ درون‌گستر را تشکیل می‌دهند. مانند حرکت تدریجی گیاهان که نشانگر رشد و نمو است. این قطب را قدرت می‌نامیم (میل، عشق). قطب دیگر کیفیت که یک وحدت بازتابنده (انعکاسی) است بهت، حیرت.... نمای نزدیک (چهره) نشان داد که خوانشی عاطفی از کل فیلم ارائه می‌دهد.... ساعتی که در چندین نمای نزدیک به ما نشان داده می‌شود، واجد دو قطب است. از یکسو این تصویر دارای عقربه‌هایی است که با حرکت‌های خرد و بالقوه حرکت می‌کند. عقربه‌ها جزئی از یک مجموعهٔ درونگستر را تشکیل می‌دهند که نشانگر اوج‌گرفتن است (قدرت). از سوی دیگر، تصویر واجد یک ویژگی است، ویژگی که هم‌چون صفحهٔ پذیرندهٔ یک نوشته، نوعی وحدت بازتابنده و انعکاسی است(کیفیت) (Deleuze, 2003)؛ (تصویر ۲).

از نظر دلوز تصویر در نمای نزدیک به‌ویژه چهره دارای دو قطب است. یکی، قدرت که خصوصیات چهره‌وارگی، درون‌گستری و حرکت خرد را نمایش می‌دهد (عشق، نفرت) و دیگری کیفیت که بازتابندگی، چهره‌وارکردن و صفتی بیان‌شده را آشکار می‌سازد (حیرت، اعجاب) (منطقی‌فسایی، ۱۳۹۷). این مفاهیم در معماری به معنای پس‌زمینهٔ هر محیط واقعی است که معماری در آن شکل‌گرفته یا می‌گیرد. جست‌وجو در اعماق متن و شناخت لایه‌های مختلف محیطی، تاریخی، اجتماعی و... به معنای یافتن این قدرت‌ها (مفاهیم) و کیفیت‌هاست که در بستر آن وجود دارند و آن‌ها را به نمایش درمی‌آورند. معمار با آگاهی، شناخت متن هر محیط و انتخاب از میان آنها می‌تواند در خلق اثر هنری خویش آنها را به‌کارگیرد.

- **فرم**

ماهیت ذاتاً در حال تغییر اندیشه و شناخت سبب تحول در عرصهٔ

جدول۳. انواع رمزگان در معماری، مأخذ: نگارندگان برگرفته از اکو، ۱۳۸۷.

انواع رمزگان در معماری			
انواع	معنایی	نحوی	فنی / تکنیکی
شرح	عناصر معماری در ارتباط با دلالت صریح و ضمنی	عناصر معماری در رابطهٔ همنشینی	عناصر نخستین معماری
مثال	گنبد معنای صریح بام و ضمنی آسمان	سلسله‌مراتب فضایی رابطهٔ راهرو با حیاط	سقف، پله، ستون

مفاهیم پیشین می‌شود. بر پایهٔ چنین نگرشی، فرم مفهومی پیوسته در حال تغییر است.

بررسی مفهوم فرم در تاریخ نظریه‌پردازی، پنج معنای متفاوت (تاتارکویچ،۱۳۹۲) (جدول۴) و شش مرزبندی کلی از آن (نمود، ایده، گونه، ساختار، معنا و قابلیت) در هنر و معماری دست می‌دهد که در هر دوره از معماری بخشی از آنها آشکار می‌شوند. دوران مدرن، مفاهیم فرم در معماری (ساختار، ایده، فضا و نسبت تعاملی) را در گرایش‌های فرمالیسم، ایده‌آلیسم و پراگماتیسم نمایان می‌سازد (عادلی و ندیمی، ۱۳۹۹).

در دوران پسامدرن نظریه‌های معماری با گرایش‌های مختلف: زبان‌شناختی (نشانه‌شناسی، ساختارگرایی و پساساختارگرایی)، پدیدارشناختی، مارکسیستی (نزبیت به نقل از شیرازی،۱۳۹۴) و روان‌شناسی محیط شکل‌گرفته و مفاهیم متفاوت یا ترکیبی از فرم در این نظریه‌ها نمایان می‌شوند (جدول ۵).

در این دوره، نظریات فلسفی در عرصه‌های مختلف زمینه‌ساز تحول شد. نظرات فلسفی دلوز در خصوص ریزوم، فولد[۱۵]، آنتی‌ادیپ، هرمنوتیک در شکل‌گیری معماری فولدینگ (نظریهٔ پساساختارگرا) مؤثر افتاد. مبحث فولدینگ دلوز از اوایل دههٔ ۱۹۹۰ در معماری مطرح و در آثار معمارانی همچون پیتر آیزنمن، زاها حدید، جنکز و بهرام شیردل نمایان شد.

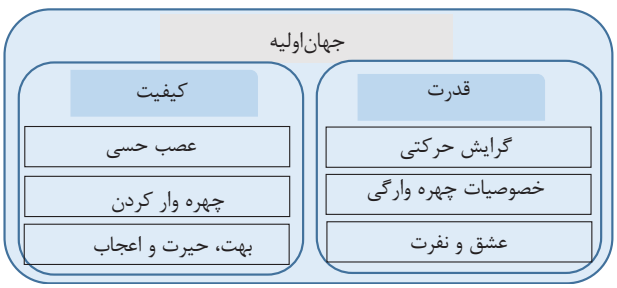
تفکر دلوز یک تفکر افلاطون ستیز و دکارت ستیز است. وی در کتاب خود «آنتی ادیپ، سرمایه‌داری و اسکیزوفرنی» خرد مدرن را مورد پرسش قرار می‌دهد. از نظر دلوز، هستی از زیربناهای عقل ریاضی استخراج نشده است. به زعم دلوز و همکارش گتاری، تفکر غرب قرن‌ها در استیلای الگوی درختوار بوده است. در نقطهٔ مقابل نظام درختوار، ریزوم و چندپارگی قرار دارد. ریزوم در نقش خود متعدد، تعددی آزاد از قید یگانگی، نظام مبتنی‌بر تعدد قطعات یک ریزوم است و با ریشه و انشعابات آن تفاوت دارند (شایگان، ۱۳۸۰). ریزوم واجد شش اصل (پیوند، ناهمگونی، چندگانگی، گسست نادلالت‌گر، نقشه‌کشی و نقشه‌برگردانی) است که نه آغاز نه پایان دارد. ریزوم نه پایانی. ریزوم همواره در میانه، میان پرده است (دلوز، ۱۳۹۲ به نقل از یزدانجو، ۱۳۸۱).

دلوز در کتاب سینمایی خود (تصویر_حرکت) به کمک نظریهٔ نشانه‌شناسی پیرس و تصویر _حرکت برگسن به تحلیل فیلم پرداخته است. وی به‌وسیله نظریهٔ نشانه‌شناسی پیرس محیط متعین (فرم) در سینما را تبیین کرده است. در این پژوهش با تکیه بر نشانه‌شناسی دلوز در سینما و تطبیق آن در معماری به مفهوم فرم (معنا) در معماری میپردازیم.

- **محیط متعین[۱۶] (فرم دلوزی)**

دلوز درکتاب سینما یک (تصویر_حرکت) سه‌گونه حرکت_تصویر (تأثر_تصویر، کنش_تصویر و ادراک_تصویر) را متباین و هرکدام را با یکی از مقولات پیرس[۱۷] مرتبط و با نظام نشانه‌شناسی وی مشخص می‌کند. دلوز، مقولهٔ دوم پیرس[۱۸] که به یک ارتباط واقعی میان ابژه و نشانه اشاره دارد با کنش_تصویر منطبق و محیط تعین‌یافته می‌نامد. وضع دوم در جایی وجود دارد که فی نفسه دو چیز، آن‌چه حاصل نسبت یک چیز با چیز دوم است. مثل کنش_واکنش وجود داشته باشد. وضع دوم پیکرهای است که در فضا_ زمان‌های معین، محیط جغرافیایی، اجتماعی و... تحقق می‌یابد و کنش_تصویر زاده می‌شود. هنگامی که نیروها (کیفیات و قدرت‌ها) در حالات چیزها فعلیت یافته‌اند، وارد قلمرو کنش_تصویر می‌شویم. کنش_تصویر در زوج شیوه‌های رفتار محیط‌های تعین‌یافته پرورش خواهد یافت. یک خانه، یک منطقه یا یک کشور، این‌ها محیط‌های واقعی فعلیت‌یافتگی اجتماعی و جغرافیایی است(Deleuze, 2003). فضا-زمان‌های واقعی که عرصهٔ تجلی فعالیت‌ها هستند.. وی از فضا- زمان‌های متعینی حرف می‌زند که به قلمرویی برای کیفیت‌ها و نیروهای بالفعل‌شده تبدیل می‌شوند (Rebllo, 2019).

کنش-تصویر، قلمرو وضع دوم پیرس مبتنی‌بر روابط دوتایی: کنش، واکنش و هر رویداد مبتنی‌بر رابطهٔ آن با جهان واقعی است. کنش در درون خود نوعی دوگانگی دارد: درگیری با محیط، با دیگران و با خود (منطقی‌فسایی، ۱۳۹۷). این محیط



تصویر۲. مؤلفه‌های جهان اولیهٔ دلوز. ماخذ: نگارندگان. برگرفته از Deleuze, 2003.

جدول ۴. مفهوم فرم در طول تاریخ زیباشناسی و مرز بندی آن در معماری. مأخذ: نگارندگان برگرفته از تاریخ زیباشناسی هنر تاتارکویچ، ۱۳۹۲عادلی و ندیمی، ۱۳۹۹.

محقق	انواع	تعریف		مرزبندی مفهوم فرم در معماری	
تاتارکویچ	معنای اول	نظم و ترتیب: سازماندهی اجزاء شیء یا اثر هنری	معنای ۱ و ۲و۳	ساختار	اشاره به نسبت و انتظام میان اجزای معماری
	معنای دوم	وجه محسوس: صورت ظاهر چیزها	معنای ۱ و۲و۳	گونه	بر ویژگی‌های کلی،تعمیم‌پذیر و مشترک جمعی از آثار معماری دلالت دارد (Johnson, 1994, 288).
	معنای سوم	فرم‌های مرزی: حاشیه و خطوط کناری شیء	معنای ۲و۳	نمود	وجه محسوسی اثر معماری که به‌صورت سیما، کالبد، فضا و رویداد آشکار می‌گردد (عادلی و ندیمی، ۱۳۹۹، ۶).
	معنای چهارم	فرم جوهری و ماهوی : ذات مفهومی شیء	معنای ۴ و ۵	ایده	تصور ذهنی معمار از اثر معماری
	معنای پنجم	فرم ذهنی: مفهومی ماتقدم (مشارکت ذهن در عین مورد مشاهده). کانت فرم را «ذهن آورد» یا سهم ذهن برای درک اشیاء می‌داند.	معنای ۵	معنا	دلالت بر وضع ادراکی و بیانگری فرم (عینی و ذهنی)
			معنای ۵	قابلیت	مرز مفهومی از فرم که بر تعامل ویژگی‌های کالبدی معماری با نحوهٔ ادراک و رفتار مخاطب تأکید دارد و پیوند کالبد با معنا یا کالبد با رفتار را ممکن می‌سازد (عادلی و ندیمی، ۱۳۹۹).

جدول۵. نظریه‌های مهم دوران مدرن، پسامدرن و فرم کانونی آن. مأخذ: نگارندگان.

	نظریه	تعریف		مفهوم کانونی فرم
دوران مدرن	فرمالیسم	اهمیت‌یافتن ساختار و نظریات معرفت‌شناسی کانت		ساختار
	ایده‌آلیسم	روان‌شناسی ادراک و تأکید بر فرافکنی احساس بدنی به محیط		فضا
		فهم معماری به‌عنوان تجسم و تجلی امری پیشینی (ایده) دریافت‌شده توسط معمار مبتنی بر آراء هگل		ایده
	پراگماتیسم	اهمیت‌یافتن تعامل و سازگاری با محیط طبیعی و انسانی در شکل‌گیری پدیده، اهمیت تجربه در کسب معرفت		نسبت تعاملی (ساختار)
دوران پسامدرن	نشانه‌شناسی	پساساختارگرایی	بازی آزاد دال، معنای متکثر و تعویق بی پایان معنا	معنا
	پدیدارشناسی	مورد توجه قراردادن مسئلهٔ کنش متقابل میان کالبد و محیط اطراف آن. حواس (دیداری، لامسه، بویایی و شنیداری) اندام غریزی درک و دریافت معنای معماری (نزبیت، ۱۳۹۴).		معنا، قابلیت و کالبد -رویداد
	مارکسیسم	بررسی نسبت میان منازعات طبقاتی و معماری (همان). آشکارساختن واقعیات تاریخی، اتفاقات پنهان پس اصلاحات وحدت‌بخش معماری		معنا-اهمیت ساختار در نسبت با فرایند خلق اثر
	روانشناسی محیط	شناخت روانشناسانهٔ رفتارهای انسان در محیط کالبدی (مطلبی، ۱۳۸۰).		قابلیت، کالبد-رویداد

متعین را در معماری فرم در نظرگرفتیم. این به معنی استفاده طراح از تمامی لایه‌های متن و انتخاب از میان آنها درخلق اثر است که به‌دنبال آن موجب خوانش آن از سوی مخاطبان اثر می‌شوند.

در ادامه فرم‌های سینمایی دلوز بررسی‌شده و سپس در معماری مطابقت داده می‌شوند (جدول ۶).

- **فرم بزرگ۱۹ (فرم نشانه‌دار)**

در این نوع از کنش-تصویر، موقعیت جدید حاصل کنش با محیط و متشکل از موقعیت فعلی و تغییراتی است که در آن حادث شده است.

موقعیت جدید که حاصل کنش میان بازیگر فیلم و محیط است، مجموعهٔ ارگانیکی می‌سازد که از یک‌سو به سمت محیط بسط می‌یابد و از سویی دیگر به سمت کنش بسته میشود. SAS´ موقعیت-کنش-موقعیت جدید؛ فرمول این بازنمایی است، آن را فرم بزرگ می‌نامیم. سبعیت محیطی در فیلم نانوک شمال که نانوک را جهت ساختن موقعیتی جدید هماهنگ با محیط وادار به کنش می‌کند (Deleuze, 2003).

تک‌نشانه[20] و دوجمله‌ای[21] دو مؤلفه‌ای است که دلوز برای شناسایی این نوع فرم به‌شمار می‌آورد. تک‌نشانه؛ مجموعه‌ای از کیفیت‌های محیط و دوجمله‌ای؛ کنشی هماهنگ که به‌عنوان یک اقدام و

در واکنش به محیط شکل می‌گیرد. از نظر دلوز در«فرم بزرگ» موقعیت اولیه بر شخصیت اثر گذاشته و از سوی دیگر شخصیت با کنشی هماهنگ، موقعیت جدیدی می‌سازد. در اینجا موقعیت از طریق بازی بازیگران و شخصیت‌ها نمایان می‌شود. دو مؤلفه‌ای که دلوز برای این موقعیت جدید در نظر می‌گیرد: یکی، تکنشانه، مجموعه‌ای ازکیفیت‌های محیط (سرما و سعبیت محیط) که بازیگر را وادار به واکنش می‌کند و دیگری دوجمله‌ای، کنشی متناسب به‌عنوان یک رفتار و در واکنش به محیط شکل می‌گیرد، مؤلفهٔ دیگر فرم بزرگ را می‌سازد (منطقی‌فسایی، ۱۳۹۷).

درفیلم گودزیلا[۲۲]، تک‌نشانه: هیولا، نمایشی از قدرت‌های ناهمگون در جامعهٔ ژاپن که آن را از درون تهدید می‌کند و دو جمله‌ای: درگیری جامعه با قدرت‌های ناهمگون است (Sim, 2019). در این دسته از فیلم‌ها، موقعیت اولیه با نشانه‌های آشکارش کنشی تولید می‌کند و بازیگر را وادار می‌سازد که با شناسایی و استفاده از آنها موقعیت جدیدی هماهنگ با محیط خلق نماید. بدین جهت دلالت به‌کار رفته آشکار و قابل شناسایی است. با بررسی تطبیقی در معماری طراحی در قالب این نوع از فرم، حاصل درگیری ذهنیت طراح با پس‌زمینه (بستر طرح) جهت هماهنگی با آن می‌باشد. ما فرم بزرگ دلوز را فرم نشانه‌دار نام نهادیم. دو ویژگی فرم: تک‌شانه؛ توجه به ویژگی‌های شاخص بستر طرح است که به‌صورت (نماد، نمایه و شمایل). به‌طور مثال: یک عنصر نماد یک بنا، سبک یا دوره‌ای از معماری (مناره نماد مسجد) آشکار می‌شود. ویژگی دیگر دارای دلالت صریح می‌باشد. به‌جهت هماهنگی با سایت نشانه‌های محیط و رمزگان موجود در لایه‌های متن به‌صورت آشکار در اثر به نمایش درمی‌آیند «موزهٔ بزرگ خراسان الهام از کلات نادری».

- **فرم کوچک[۲۳](فرم کنشی)**

در این نوع ازکنش-تصویر (کنش- موقعیت -کنش جدید)،

جدول ۶. انواع فرم دلوز در معماری. مأخذ: نگارندگان.

		انواع فرم دلوز		
		فرم نشانه‌دار(فرم بزرگ)	فرم کنشی(فرم کوچک)	استحالهٔ فرم
ویژگی		تک‌نشانه: ویژگی‌های شاخص بستر طرح (نماد، نمایه و شمایل). هماهنگی طرح با بستر به‌دلیل به‌کارگیری نشانه‌های بستر	فقدان: حذف و کسر از میان نشانه‌ها ابهام: موقعیتی ناشناخته که برای درک آن باید استدلال و استنتاج صورت گیرد.	پیکره: تغییر موقعیت با استفاده از ویژگی‌های فرم نشانه‌دار و کنشی برداشت و ایجاد آگاهی: طراح از بین داده‌های واقعی، کدهایی را انتخاب می‌نماید که در ذهن بیننده منجربه یک آگاهی اولیه شده و در موقعیت‌های مختلف این آگاهی را گسترده‌تر کرده و در نهایت وی را به آن برداشت ذهنی موردنظر می‌رساند.
دلالت به‌کار گرفته شدهٔ نمونه		آشکار و صریح	ضمنی، تلویحی و سبکی	بخشی ضمنی و بخشی صریح و آشکار
	سینما	فیلم نانوک شمال: سرگذشت یک اسکیمو، نانوک که به مبارزه با محیط برخاسته. تک‌نشانه: ویژگی‌های شاخص بستر (سرما، باد و دشت‌های پوشیده از یخ). دوجمله‌ای: در نهایت با محیط هماهنگ می شود. فیلم‌گودزیلا تک‌نشانه: قدرت‌های ناهمگن جامعه ژاپن. دوجمله‌ای: درگیری جامعه با قدرت‌های ناهمگن.	فیلم افکار عمومی: قهرمان زن فیلم و نمایشی مبهم از ارتباط وی با همسر ثروتمندش و ارتباط با مرد جوان. مؤلفهٔ فقدان: صحنه‌هایی از فیلم که اشاره جزئی به رابطهٔ پنهان همسر مرد ثروتمند با مرد جوان دارد. مؤلفهٔ ابهام: برای درک و فهم فیلم می‌بایست از صحنه‌های مبهم آن استدلال و استنتاج کرد و در نهایت رابطهٔ پنهان همسر مرد ثروتمند و مرد جوان آشکار می‌شود. فیلم‌کارآگاهی:داستان ابهام‌آمیز فیلم‌های کارآگاهی در مورد قاتل فرد کشته شده. مؤلفهٔ فقدان: قاتل مردی که به‌وسیله چاقو کشته شده مشخص نیست. مؤلفهٔ ابهام: مردی که بالای سرجسد چاقو را از تن او بیرون کشیده قاتل است؟ در ادامه کارآگاه با استدلال و استنتاج به واقعیت پی می‌برد.	فیلم دیکتاتور بزرگ چارلی چاپلین: در فیلم چاپلین با سبیل معروف خود در دو موقعیت متفاوت: یکی سرباز آرایشگر و دیگری دیکتاتور ظاهر می‌شود. مؤلفهٔ پیکره: سبیل معروف چاپلین که متعلق به دو شخصیت متفاوت فیلم (دیکتاتور و مردی عادی) مؤلفهٔ برداشت و ایجاد آگاهی: چارلی(سرباز آریشگر) با تغییر قیافهٔ خود را به جای هینکل دیکتاتور جا می‌زند تا خطابه‌ای در ستایش صلح و انسانیت ایراد کند.
	معماری	موزهٔ بزرگ خراسان: الهام از کلات نادری در هماهنگی با سایت	مسجد ولیعصر دانش‌میر: مسجد یا فضایی فرهنگی	خانهٔ هنرمندان تهران: دلالت صریح (سربازخانهٔ قدیمی) و ضمنی (فضایی فرهنگی و هنری)

کنش اولیه بخشی از موقعیت را نمایان و در ادامه کنش جدید از طریق حرکت از کنش اولیه به موقعیت آشکار می‌گردد. از یک کنش اولیهٔ مبهم از موقعیت به کنش جدید رسیده‌ایم. در این نوع از فرم، از کنش به موقعیت حرکت میکند به‌سوی کنش جدید ASA´. این بار کنش است که موقعیت را آشکار می‌سازد. جنبه‌ای از موقعیت که کنش جدید را به‌دنبال دارد. از کنش به کنش به‌تدریج موقعیت به‌وجود می‌آید. نام فرم کوچک را به این نوع کنش-تصویر داده‌ایم که از یک کنش، به موقعیتی جزئاً آشکارشده حرکت می‌کند (Deleuze, 2003). نشانهٔ این فرم نمایه شامل دو مؤلفهٔ فقدان[۲۴]؛ موقعیتی که از پیش داده نشده و دیگری ابهام[۲۵]؛ یک کنش دوپهلو و مبهم که همزمان دو موقعیت را خلق می‌کند و تماشاگر برای درک آن می‌بایست آن را استنتاج کند.

نشانهٔ این فرم؛ نمایه به دو مؤلفهٔ فقدان و ابهام تقسیم می‌شود. وقتی کنش، وضعیتی که داده نشده را نشان می‌دهد و ما دچار فقدان موقعیت شده و در عمل با یک تصویر استدلالی مواجه می‌شویم و از طریق استدلال آن را درک می‌کنیم. فیلم متشکل از دو مؤلفهٔ فقدان و ابهام است که می‌بایست با دیدن صحنه‌های فیلم برای درک موقعیت از آنها استدلال و استنتاج شود. فیلم‌های کارآگاهی نیز از این نوع فرم‌ها هستند. مردی با چاقو در کنار جسد دیده می‌شود، آیا او آن مرد را با چاقو کشته و یا فقط چاقو را از بدن بی‌جانش بیرون آورده است؟ وضعیت مبهم و برگشت‌پذیر باقی می‌ماند و در ادامه کارآگاه به‌تدریج با استدلال و استنتاج موقعیت را آشکار می‌کند (ibid.).

دلوز فیلم «باور عموم» چاپلین[۲۶] را نمونه‌ای از این فرم می‌داند که در آن بدون دیدن وقایعی که برای قهرمان زن (همسر مرد ثروتمند) رخ می‌دهد به رابطهٔ پنهان او با مرد جوان پی می‌بریم. به‌جهت دو مؤلفهٔ؛ فقدان و ابهام در فیلم‌هایی از این نوع، در سراسر فیلم با موقعیت‌های ناآشنا و مبهم مواجه‌ایم و مخاطب برای درک آن می‌بایست آن را استدلال و استنتاج کند. بدین جهت دلالت‌های فیلم، دلالتی ضمنی و تلمیحی است.

با بررسی تطبیقی با معماری، طراح موقعیتی مبهم با حذف و کسر از میان نشانه‌های موجود در بستر طرح و تغییر در آن خلق می‌نماید و برای درک آن باید از آن استدلال و استنتاج شود. ما این فرم را فرم کنشی نام نهادیم. دو ویژگی فرم: اولی فقدان؛ یعنی حذف و کسر از میان نشانه‌ها و دومی ابهام؛ خلق موقعیتی ناآشنا که برای درک آن باید استدلال و استنتاج شود (مسجد ولیعصر رضا دانشمیر؛ مسجد یا فضایی فرهنگی).

- **استحالهٔ فرم**[۲۷]

این نوع از کنش تصویر، بیانی از سیر حرکت از فرم بزرگ به فرم کوچک و به عکس به واسطهٔ به‌کارگیری مؤلفه‌های هر دو فرم در کنار هم است که راه‌های درک فیلم را میسر می‌سازند.

با این حال، در دوره‌های مختلف کارگردانان از فرم دیگری نیز بهره برده‌اند، فرمی درحال فرم‌زدایی که همهٔ انواع زیباشناسانه و خلاقانه در آن وجود دارد و از هر دو فرم بزرگ و کوچک استفاده‌کرده و توسط برداشت راه‌های تصور یک سوژه را معین می‌سازند. تصویری مبدل برای نشان‌دادن استحالهٔ فرم‌ها. نشانهٔ این نوع از فرم‌ها یکی پیکره[۲۸] به معنای نحوهٔ تغییر موقعیت و دیگری مؤلفهٔ برداشت و ایجاد آگاهی[۲۹] است (ibid.).

به‌طورمثال فیلم «دیکتاتور بزرگ»[۳۰] چارلی چاپلین دگرگونی فرم را به بهترین شکل به تصویر می‌کشد. «چارلی چاپلین» نقش آرایشگر و هینکل را در نقش دو شخصیت متفاوت در فیلم بازی می‌کند.

کنش_تصویر دیگری وجود دارد که به آن تصویر_تحول نیز گفته می‌شود. هر زمان که حرکت از فرم بزرگ به فرم کوچک و برعکس اتفاق می‌افتد، با استحالهٔ فرم روبه‌رو می‌شویم. دو مؤلفهٔ فرم: پیکره که نشانهٔ تحول است و دیگری برداشت و ایجاد آگاهی که به‌واسطهٔ تغییر موقعیت این شناخت و دریافت صورت می‌پذیرد. فیلم دیکتاتور بزرگ چارلی چاپلین استحالهٔ فرم را به بهترین شکل به تصویر می‌کشد. دو شخصیت آرایشگر و هینکل که چاپلین بازی می‌کند، هر دو شخصیت متفاوت فیلم را نمایش می‌دهد و سبیل معروف چاپلین که متعلق به دو شخصیت متفاوت فیلم است (دیکتاتور و مردی عادی) (منطقی‌فسایی،۱۳۹۷). در این نوع از فرم دلوزی با تغییر و تحول در تصاویر به کمک هر دو مؤلفهٔ فرم بزرگ و فرم کوچک و مبدل‌شدن به یکدیگر درک فیلم میسر می‌شود.

در این‌گونه از فرم دلوز، ماهیت متغیر و تحول‌پذیر تصاویر به نمایش درمی‌آید که به موجب آن شخصیت‌ها با عبور از مرزهای زبان و بیان به‌هم مبدل می‌شوند (Keskin & Baykan, 2020). دلوز فیلم‌هایی که در این دسته بررسی کرده، دلالت به‌کار رفته در صحنه‌هایی از فیلم به‌دلیل به‌کارگیری مؤلفهٔ فرم بزرگ (تک‌نشانه) صریح و روشن و در بخشی دیگر به‌جهت حضور مؤلفه‌های فرم کوچک (فقدان و ابهام) تلویحی و ضمنی است که برای فهم آن می‌بایست از آن استدلال و استنتاج شود.

با بررسی تطبیقی با معماری، این فرم با یک برداشت تازه از فضا به کمک هردو فرم نشانه‌دار و کنشی به‌دست می‌آید. دو ویژگی این فرم: یکی نحوهٔ تغییر موقعیت با استفاده از ویژگی‌های فرم نشانه‌دار و کنشی محقق می‌شود و دیگری برداشت و ایجاد آگاهی است. این آگاهی در موقعیت‌های مختلف گسترده‌تر شده و مخاطب را به آن برداشت ذهنی موردنظر می‌رساند (خانهٔ هنرمندان: دلالت صریح؛ سربازخانهٔ قدیمی و ضمنی؛ فضایی فرهنگی و هنری).

تحلیل و بررسی

برای دست‌یابی به چارچوبی جهت شناخت مؤلفه‌های پس‌زمینه در ذهنیت معماران منتخب و در پی آن طرح به‌دلیل آن‌که طرح

نمونهٔ هر معمار در قالب تقسیم‌بندی انواع فرم دلوز قرار گیرد، این نمونه‌ها انتخاب شدند. نمونه‌ها مصداق عینی انواع فرم دلوز را بیان می‌کنند. به‌جهت شکل‌گیری ایدهٔ طرح، ابتدا گفته‌های معماران درخصوص طراحی در عصر حاضر بیان شد (جدول ۷). هریک از معماران منتخب بر به‌کارگیری مفاهیم و ویژگی‌های معماری سنتی و بومی در طرح خود اشاره کرده و معماری امروز را پل اتصالی بین گذشته، حال و آینده می‌دانند و معتقدند برای آن‌که حرف امروز به زبان خودمان باشد، بایستی گذشتهٔ خود را شناخت و آن را به زبانی نو بیان کرد. میرمیران بیان کرد: به‌نظر من اصول و مبانی معماری یک سرزمین که ناشی از خصوصیات سرزمین و تفکر انسان‌های آن است، دلیلی ندارد که نتواند در تمامی دوره‌ها ادامه یابد (میرمیران، ۱۳۷۴).احمدی(۱۳۸۸) اظهار داشت: اقتباس را در لایه‌های عمیق‌تر اجتماعی و فرهنگی می‌بینم. سعی من بر این بوده که در کارهایم اقتباس در سطوح نامرئی‌تر باشد و به‌گونه‌ای در بطن اثر احساس شود. دیبا (۱۳۷۸) معتقد است در دنیای امروز که به سمت جهانی‌شدن می‌رود باید مرزهای میان سنت و مدرنیته را بشکنیم و بین آن‌ها پیوند برقرار سازیم. برای ایرانیان اندیشهٔ اصلی درکلیهٔ پروژه‌ها زمینه یا متن هر پروژه است (از طبیعت گرفته تا فضاهای مدرن شهری، زمینهٔ فرهنگی و فکری) (ایروانیان به نقل از یلدا، ۱۳۹۰). تغابنی (۱۳۹۰)، نگاهم در رابطه با ایدهٔ طراحی بحث خوانش‌های متفاوت خواهد بود. به‌نظر تغابنی کاری را می‌توان جدید نامید که بتواند روایتی متفاوت از موضوع یا ایده‌هایی که قبلاً وجود داشته بی‌افکند، یعنی بتواند لایه‌های معنایی یا فضایی بیشتری را در آن مسئله بررسی کند.

پس از بیان دیدگاه‌های معماران درخصوص طراحی نمونه‌ای از طراحی هر معمار به‌عنوان مصداق ارائه و مؤلفه‌های پس‌زمینه: مفاهیم و کیفیت‌ها مؤثر در ایده‌یابی طرح از سوی معمار ذکر گردید و سپس مهمترین لایه‌ها، رمزگان در نظر طراح و نظام نشانه‌ای دخیل در شکل‌گیری هر بنا نیز مشخص شد. این لایه‌ها مهمترین لایه‌هایی هستند که در شکل‌گیری طرح نقش اساسی ایفاء می‌کنند. سپس نظام نشانه‌ای در تشکیل هریک از طرح‌ها، نوع فرم دلوزی هر طرح نیز تعیین شد (جدول۸).

یافته‌ها

برمبنای چارچوب نظری تحقیق، متن معماری از لایه‌های متعدد سیستمی و لایه‌های فرایندی تشکیل شده و ذهنیت طراح و دیدگاه شخصی وی نقش مهمی در انتخاب از میان لایه‌ها و چگونگی نمایش آنها را دارا است. ذهنیت طراح در شکل‌گیری ایدهٔ اولیه و سپس چگونگی انتخاب لایه‌ها و به‌کارگیری آن در طرح در این تحقیق مورد بررسی قرارگرفت.

هریک از معماران منتخب، درگفته‌های خود جهت طراحی در عصر حاضر بر توجه به معماری سنتی با بیانی نو تأکید نموده و به همین دلیل در ایده‌پردازی و ایده‌یابی برمفاهیم و ویژگی‌های عمیق هنری و معماری بستر (پس‌زمینه) توجه داشته‌اند (گفته‌های معماران در جدول ۶). سپس درشکل‌گیری اثر (مصداق) طراح با به‌کارگیری لایه‌های متن معماری (لایهٔ محیطی، کارکردی، زیباشناختی و تأویلی) در برخی نیز لایهٔ فرهنگی با تغییر در رمزگان متداول (معماری و فرامعماری) را مدنظر قرار داده و آنها را با نظام نشانه‌ای گوناگون (انواع دلالت) بیان کرده‌اند (جدول ۷). شکل‌گیری هریک از طرح‌ها با درنظر داشتن مفاهیم و ویژگی‌های معماری پیشین ولی با تغییر در رمزگان و نظام نشانه‌ای مختلف محقق شده است. در طراحی مجموعهٔ فرهنگی رفسنجان طراح به الگوی بومی بستر در شکل‌گیری طرح اشاره می‌کند. می‌گوید: من رفسنجان را همیشه با یک یخچال بسیار زیبای قدیمی به یاد می‌آورم، تصمیم گرفتم که از فرم و سازمان فضایی این بنا در پروژه استفاده‌کنم) (میرمیران، ۱۳۷۸). آن را با دلالت آشکار و صریح در طرح به‌کارگرفته است. طبق تعریف فرم دلوز این طرح در دستهٔ فرم نشانه‌دار قرار می‌گیرد. در طرح دانشگاه هنر اصفهان، سفارت ایران در برلین و ساختمان انجمن هنرمندان صدرا هر یک از معماران ضمن درنظر داشتن مفاهیم عمیق و ویژگی‌های معماری گذشتهٔ ایران، آنها را با بیانی جدید، دلالت تلویحی و ضمنی به نمایش درآورده‌اند. این طرح‌ها در دستهٔ فرم کنشی قرار دارند. در باز زنده‌سازی کارخانهٔ قدیمی نساجی شیراز به‌عنوان موزهٔ تار و پود: ویژگی‌ها و ساختار قدیمی کارخانه که مورد مرمت قرار گرفته، بخش قدیمی آن آشکارا معماری کارخانهٔ قدیمی را نمایان می‌سازد و بخش‌های جدید با استفاده از رمزگان (تکنیکی، نحوی و معنایی) در لایه‌های مختلف بیانی‌نو از معماری معاصر را به نمایش درمی‌آورد، به همین جهت دلالت به‌کار رفته در طرح در بخش قدیمی، صریح و آشکار و بخش جدید، دلالت ضمنی و تلویحی است. این طرح در دستهٔ استحالهٔ فرم دلوزی قرار می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

در تحقیق حاضر پس از بیان مفاهیمی که فرم در دوران مدرن و پسامدرن بدان دلالت دارد، سپس مبنایی نظری که تعابیر جدید از فرم برخاسته از نشانه‌شناسی دلوز در سینما را ممکن می‌سازد، تبیین شد. در جهت پاسخگویی به پرسش‌های تحقیق: در مورد نحوهٔ استفاده از ویژگی‌های معماری گذشتهٔ ایران و مؤلفه‌های پس‌زمینه نظر پنج تن از معماران حرفه‌ای معاصر ایران بررسی شد. این امر با تحلیل و تفحص در نظرات این معماران محقق سپس نحوهٔ استفاده از ویژگی‌های معماری سنتی و بومی (نحوهٔ کاربرد نشانه‌های معماری و فرامعماری) در آثار منتخب هر معمار تحلیل شد. بررسی انجام‌شده بیانگر این است که بیشتر طرح‌ها ضمن توجه به ارزش‌ها، نمادها و ویژگی معماری گذشته سعی در

جدول ۷. ذهنیت طراح در مورد مؤلفه‌های جهان اولیهٔ مؤثر بر شکل‌گیری ایدهٔ اولیهٔ طرح نمونه. مأخذ: نگارندگان.

معمار	ذهنیت طراح	مصداق	جهان اولیه (پس‌زمینهٔ مؤثر بر شکل‌گیری ایده)	
			قدرت	کیفیت
میرمیران	گزاره‌های برگرفته از صحبت‌ها ایدهها تصاویر ذهنی هستند و مبنایی استعاری دارند. باید به‌دنبال بیانی تجریدی جهت انتقال ایده‌ها بود که این بیان در فرم و فضا می‌تواند با معماری ایرانی نسبت داشته باشد. ایدهٔ طرح برای من می‌تواند بسیار متفاوت باشد: گاه یک فرم، گاه یک الگو، گاه یک مضمون، گاه یک نظریه (میرمیران، ۱۳۷۸). - من رفسنجان را همیشه با یک یخچال بسیار زیبای قدیمی به یاد می‌آورم، تصمیم گرفتم که از فرم و سازمان فضایی این بنا در پروژه استفاده کنم (همان). سه ویژگی معماری ایرانی: شفاف و سبکی (حرکت تکاملی ماده به سمت فضا)، تواضع (حضور افقی، آرام و باوقار) و شعف‌انگیزی و شادبودن (از طریق تمثیل و استعاره به‌دنبال خلق فضایی شاد). ما در تمامی دوره‌ها می‌توانیم یک معماری شفاف، متواضع و شعف‌انگیز داشته‌باشیم (میرمیران، ۱۳۷۴).	مرکز فرهنگی رفسنجان	محیط رمزآمیز کویر شفافیت	شکوه و عظمت معماری گذشته، وجود جریان نوعی فعالیت هوشمندانه و ماهرانه به بیان تجریدی.
فرهاد احمدی	ایده از مسیرهای متفاوت به دست می‌آید. مبنای آن بیشتر انباشت‌هایی است که از طریق دیده‌های ما در اطراف و یا منابع اطلاعاتی در طول زندگی به‌دست می‌آید (احمدی، ۱۳۹۰). هر بستری حرفی برای گفتن دارد. کار ما این است که غبارها را کنار بزنیم و حرف آن را بیرون بکشیم. در واقع به نوعی مکاشفه بپردازیم و مسائل بستر را اعم از فیزیکی، طبیعی، فرهنگی و... در طرح وارد کنیم (احمدی به نقل از کیانی و همکاران، ۱۳۸۷). از آن‌جا که سایت با مسیرهای آب احاطه شده، فضای دانشگاه با توجه به مسئلهٔ سبزی وکشیدگی مکان، نظام آبیاری و مسیرهای حرکت آب طراحی شد. ساختمان چون دهانه‌های پل خواجو بر جریان آب مستقر شد (احمدی،۱۳۸۸).	دانشگاه هنر اصفهان	هماهنگی محیط، پایداری و سرسبزی	عناصر معماری ایران : حیاط،صفه، باغ، جلوخان، بادگیر، عمارت سردر و کاربندی
داراب دیبا	عصاره، جوهر و بنیان میراث فرهنگی ما باید در قالب ذهنیت و تکنولوژی جدید ارائه شود (دیبا، ۱۳۸۹). مفاهیم معماری ایران مانند درون‌گرایی، انعکاس، پیوند با طبیعت، هندسه، شفافیت، تداوم فضایی، راز و ابهام، تعادل و توازن می‌توانند با زبانی جدید در معماری امروز ایران بازتابنده شوند (دیبا، ۱۳۷۴). بنای مذکور تلفیقی از معماری ایرانی و تکنولوژی پیشرفتهٔ آلمانی است.	سفارت ایران در برلین	گفتگوی ملل و محیط دموکراتیکی کشور آلمان	معماری تکنولوژیک مدار آلمان و مفاهیم معماری ایران
مهرداد ایروانیان	پروژهٔ معماری همانند زبان دارای یک روایت و یک سناریو متشکل از نمادهاست. این نمادها به‌مثابه دال حاوی پیام به مخاطب است. تکنیک اصلی مورد استفادهٔ من «کلاژ» است که نمایانگر فرهنگ متکثر انسان معاصر است (ایروانیان به نقل از دانشمیر،۱۳۷۸). کارخانهٔ نساجی بخشی از طرح ساماندهی شهری (حافظیه، باغ جهان‌نما و کتابخانهٔ اسناد ملی) است. در طرح سعی شد برنامهٔ صنعتی‌شدن شهر و بحث منظرنگاری تاریخی را به نمایش بگذاریم (ایروانیان، ۱۳۸۸).	موزهٔ نساجی شیراز	بافت تاریخی و فرهنگی سایت	معماری کارخانهٔ قدیمی، مجموعه‌های فرهنگی و تاریخی موجود در سایت
علیرضا تغابنی	پروژهٔ بیانی هنرمندانه از نیازهای کارفرما و شرایط حاکم برکار است (تغابنی،۱۳۹۰). مواردی که در کارهایم در حال تکرار است: نحوهٔ ورود نور در معماری سنتی (از حیاط مرکزی، انعکاس آب یا روزنه‌های آجرکاری)، بازی با دوگانه‌هایی نظیر باز و بسته، بحث تیپولوژی(درونگرا و برونگرا)، بحث هندسه، نحوهٔ شکل‌گیری متریال و چگونگی تأثیر آنها بر فرم نهایی (تغابنی،۱۳۹۷). شهری خواب شهر نیازمند فضایی هنری و عمومی. شهرهای مناطق مرکزی ایران فضاهای عمومی با هندسهٔ پیچیده دارند (همان).	ساختمان انجمن هنرمندان شهر صدرا	رمز و رازآلود بودن شهرهای مناطق گرم و خشک	هندسهٔ پیچیدهٔ فضای عمومی شهر در مناطق گرم و خشک، طاق و قوس‌ها و کار با آجر

به‌کارگیری آن با زبانی نو داشته‌اند. بدین جهت فرضیه تحقیق مبتنی بر کنکاش در رویکردهای متفاوتی که در طراحان دیده می‌شود می‌تواند ما را در جهت‌دهی به تئوری معماری معاصر ایران یاری رساند، مورد تأیید قرار می‌گیرد.

در مقایسه با پیشینهٔ تحقیق که بخشی از آن مربوط به توصیف و تبیین نشانه‌شناسی دلوز در سینما بود، در پژوهش حاضر با تطابق مفاهیم سینمایی دلوز در معماری این مفاهیم را در تحلیل آثار معماری به‌کار بستیم.

در بخش دیگر پیشینهٔ تحقیق که مربوط به فرایند طراحی معماری معاصر ایران است، هیچ‌یک از تحقیق‌ها انجام شده با تبیینی که تحقیق حاضر از پس‌زمینه و مؤلفه‌های شکل‌دهندهٔ آن در نظر دلوز و سپس نحوهٔ به‌کارگیری رمزگان معماری، فرامعماری و نحوهٔ استفاده از انواع دلالت در تشکیل انواع فرم دلوزی مؤثر هستند، با این تفصیل انجام نشده است.

نتایج تحقیق این نکته را روشن می‌سازد که شناخت و کاربرد مؤلفه‌های پس‌زمینه در فرایند طراحی معماری باعث خلاقیت و کشف روش‌ها و مسیرهای نوآور برای مسئله‌گشایی طرح می‌شود.

از بررسی نظریات سینمایی دلوز: جهان اولیه (پس‌زمینه)، مؤلفه‌های آن (قدرت وکیفیت) و محیط متعین (فرم) و سپس مطابقت آن در معماری چنین برآمد که به‌دلیل چندبعدی و پیچیده بودن فرایند طراحی برای خروج از طراحی به روش‌های متداول قبلی شناخت و استفاده از ویژگی‌های پسزمینه و بستر طرح و به‌کارگیری آن با زبانی نو به کمک نظام نشانه‌ای (انواع دلالت) می‌تواند در هدایت فرایند تصمیم‌گیری در طرح راه‌گشا باشد. در نظرگرفتن معماری هم‌چون یک متن و شناسایی شبکهٔ گسترده عوامل دخیل در تولید آن می‌تواند زمینهٔ ارتقاء کیفیت فضای معماری را فراهم سازد.

در پژوهش حاضر برای دستیابی به شیوه‌های طراحی معماران معاصر ایران به پنج نفر از طراحان خبرهٔ کشور مراجعه شد و در چارچوب بررسی صحبت‌ها و نوشته‌های آنان پیرامون چیستی مؤلفه‌های ایده‌پردازی در فرایند خلق اثر پسزمینه طرح و دو مؤلفهٔ آن: قدرت (مفاهیم) و کیفیت تبیین و براساس الگوی ذهنی معماران این مؤلفه‌ها درخصوص فرایند ایده‌یابی آثارشان شد. این مؤلفه‌ها را می‌توان در دسته‌های: «مفاهیم کلی هنر و معماری سنتی»، «ویژگی‌های خاص بستر: فرهنگی، محیطی و اجتماعی»، «کیفیت»: «ویژگی‌های معماری سنتی» و « الگو یا عنصر خاص بستر» قرار داد (تصویر ۳)

در ادامه با توجه به گفته‌های معماران با رویکرد نشانه‌شناسی‌لایه‌ای، مهمترین لایه‌های تأثیرگذار در شکل‌گیری آثار (مصادیق) مشخص و مورد تحلیل قرار گرفتند.

نتایج پژوهش نشان می‌دهد، متن معماری متشکل از لایه‌های سیستمی(کارکردی، زیباشناسی، فرهنگی و...) و لایهٔ فرایندی (ذهنیت طراح، نیروی کارفرما، موقعیت طرح) ترکیبی به هم آمیخته و کلیتی نظام‌مند را به وجود می‌آورند. هر لایه می‌تواند متنی شود که با بسط‌دادن مفهوم «متن» معانی نو را نمایان سازد. متن معماری حاصل کارکرد رمزگان (معنایی، نحوی و تکنیکی) است که با وجه زمان(هم زمانی و درزمانی) و روابط بینامتنی خود را به تاریخ متن پیشین و سایر متون پیوند می‌زند. برخی از شاخصه‌های این نظریه عبارت است از: اثرگذاری پسزمینه و بستر در انتخاب رمزگان، روابط درون‌متنی، برون متنی، بینامتنی و گستره‌ای از دال‌های شناور در لایه‌ها، معانی نهفته و متعدد می‌باشد.

در تحلیل نمونه‌های مورد مطالعه ذهنیت طراح به‌عنوان شاخص‌ترین لایهٔ فرایندی سعی در برقراری ارتباط و ایجاد پیوند میان لایه‌های مختلف سیستمی دارد. از لایه‌هایی که تمامی معماران منتخب در شکل‌گیری اثر بدان توجه داشتند، لایهٔ محیطی است که از نظر آنان حاوی نکات قابل ارزشی هم‌چون بافت تاریخی، اقلیمی، فرهنگی و اجتماعی است که توجه به آن موجب هماهنگی میان اثر با محیط خواهد شد. لایهٔ دیگر لایهٔ کارکردی است که طراحان با استفاده از رمزگان فنی-نحوی و به‌کارگیری روابط فضایی و عناصر سنتی در قالبی نو، کارکردی مدرن به فضا می‌بخشند. از لایه‌هایی که در فرایند طراحی و انتخاب رمزگان (معنایی) توسط طراح، نحوهٔ برخورد وی با موضوع طرح نقش مهمی دارند و از طرفی آشکارا یا پنهان مخاطب را به تاریخ معماری ایران پیوند می‌دهند، لایه‌های زیباشناختی و تأویلی می‌باشند. لایهٔ اصلی دیگر به‌عنوان یک لایهٔ زیرمتنی، لایهٔ زمان است که با نگاه در زمانی به پروژه‌ها، ارتباط با الگوهای سنتی معماری ایران و ایجاد پیوست با تاریخ معماری ایران هم‌چنین توجه به شرایط روز جامعه و نوع نگاه جهانی به دیدگاه‌های نظری در خوانش متن آثار قابل پیگیری است. با توجه به نظام نشانه‌ای (انواع دلالت) دخیل در شکلگیری آثار و انواع فرم دلوزی این نتایج به دست آمد:

به‌کارگیری لایه‌های متن (نظام فضایی معماری سنتی، استفاده از ویژگی‌های زیباشناختی هنر و معماری سنتی، نگاه در زمانی به معماری و ...) به‌صورت صریح و آشکارا موقعیت جدیدی خلق می‌شود که برای مخاطبان آثار آشنا و قابل‌درک است. این آثار در دسته‌بندی انواع فرم دلوز در دستهٔ فرم نشانه‌دار (فرم بزرگ) قرار می‌گیرند (مرکز فرهنگی رفسنجان).

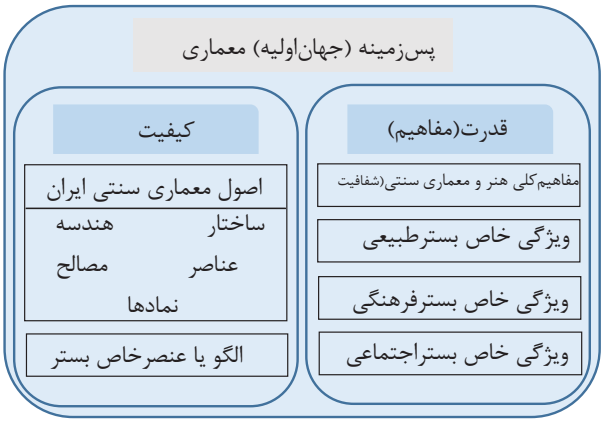
در بیشتر آثار بررسی‌شده طراحان با ایجاد شکاف و کنش درلایه‌های متن از طریق حذف یا کسر بخشی از رمزگان معماری، به‌کارگیری رمزگان فرامعماری، دلالت‌های ضمنی، بازی دال‌ها، موجب آفرینش فرمی زایشی و معناسازی در طرح می‌شوند و مخاطب برای درک معنا می‌بایست به استدلال و استنتاج از آن‌ها بپردازد. این طرح‌ها، در دستهٔ فرم کنشی (فرم کوچک) دلوز قرار دارند. طرح باز زنده‌سازی موزهٔ نساجی؛ وضعیت موجود کارخانهٔ قدیمی نساجی، فرم نشانه‌دار و طرح باز زنده‌سازی (موزهٔ نساجی)

جدول ۸. لایه‌ها، رمزگان، دلالت‌های به‌کار رفته در طرح و تعیین نوع فرم دلوزی. مأخذ: نگارندگان.

مصداق	رمزگان	رمزگان به‌کار رفته و لایه ها ی موردنظر طراح	دلالت‌های به‌کار رفته در طرح	نوع فرم
مرکز فرهنگی رفسنجان		لایهٔ محیطی: توجه به بستر طرح، به‌کارگیری فرم و سازمان فضایی یخچال	دلالت مستقیم دلالت ضمنی دلالت سبکی	فرم نشان‌دار
	تکنیکی-نحوی	لایهٔ کارکردی: استفاده از نظام کالبدی یخچال سنتی استفاده از ساختار فضایی و هندسهٔ یخچال سنتی	دلالت آشکارا و صریح به معماری بومی نشانه : یخچال سنتی	⟷
	معنایی	لایهٔ زیباشناختی: فرم و حجم یخچال سنتی روح مکان فضای سنتی در قالبی مدرن.		
دانشگاه هنر اصفهان		لایهٔ محیطی: توجه به بستر طرح و احترام به هم‌جواری‌های سایت (زاینده رود، جنگل فلاورجان و مزارع) طراحی معماری پایدار (بام سبز) و فرورفتن بخش‌هایی از ساختمان برای اجتناب از افزایش شیب و بلندی زیاد (احمدی، ۱۳۸۸، ۱۰).	دلالت ضمنی به عناصر و فضاهای معماری ایران	فرم کنشی ⟷
	نحوی معنایی	لایهٔ کارکردی: استفاده از عناصر معماری ایران در کارکردی جدید (تسلسل فضایی: صفه وسیع به‌عنوان ورودی اصلی، عمارت سر در: برج اداری، گودال باغچه: مرکز خرید، بازار: کریدور ارتباطی، حوض‌خانه: کانون بستهٔ هر دانشکده و پیرامون آن فضای آموزشی و پژوهشی، حیاط مرکزی: کانون باز هر دانشکده و چهارباغ در انتهای مسیر).		
	نحوی معنایی	لایهٔ زیباشناختی: استفاده از آرایهٔ سنتی (کاربندی) در کالبد مدرن روح مکان: بیانی مدرن از فضاهای سنتی		
	معنایی	لایهٔ تأویلی: دلالت ضمنی: استفاده از عناصر و فضاهای سنتی ایران با بیانی نو.		
سفارت ایران در برلین		لایهٔ محیطی: باتوجه به ضوابط شهرداری، تراکم، رعایت حریم‌هاو استقرار ساختمان متناسب با نیازهای فضایی، مجموعهٔ در مستطیلی کشیده پیاده شد.	دلالت ضمنی: بیانی جدید از مفاهیم و ویژگی معماری ایران	فرم کنشی ⟷
	فنی نحوی	لایهٔ کارکردی: استفاده از ایوان، تداوم، پیوستگی فضا و طراحی مرحله‌ای در ساختار طرح معماری.		
	نحوی معنایی	لایهٔ زیباشناسی: هندسهٔ منظم، تناسبات حجمی، حس دعوت‌کنندگی ایوان ورودی، شفافیت و تخلخل ارتباطی مکان‌ها، غنای دید به جهت تابش نور از سطوح افقی و عمودی، درون‌گرایی، سادگی، روابط منظم در پوستهٔ خارجی بنا و کوشک در جلوی باغ ایرانی.		
	معنایی	لایهٔ فرهنگی: روابط بینافرهنگی بین دو ملت: تکنولوژی میزبان، متانت و وقار معماری ایران.		

ادامهٔ جدول ۸.

مصداق	رمزگان	رمزگان به کار رفته و لایه‌های موردنظر طراح	دلالت‌های به‌کار رفته در طرح	نوع فرم
موزهٔ تار و پود (نساجی شیراز)		لایهٔ محیطی: باز زنده‌سازی کارخانهٔ قدیمی نساجی هماهنگ با محیط پروژه.	دلالت مستقیم دلالت ضمنی دلالت سبکی دلالت صریح: کارخانهٔ قدیمی نساجی دلالت ضمنی: موزه‌ای مدرن	استحالهٔ فرم
	فنی-نحوی	لایهٔ کارکردی: استفاده از قطعات صنعتی در تعریف کاربری جدید موزه (فضای گالری) (ایروانیان، ۱۳۸۸). آب‌نما: نمایش بخشی از منظر طبیعی (همان). حیاط درون کارخانه: امتداد منظر تاریخی سایت (همان).		
	فنی_ معنایی	لایهٔ زیباشناختی: روح مکانی مدرن درکالبدی قدیمی سازهٔ چادره‌ای و کابل‌های آویزان از دیوار بتنی نمایش بافت پارچه و نخ کارخانهٔ ریسندگی. چهار لایه دیوار بتنی نمایش چهار لایهٔ تاریخی بستر: گورستان (دارالسلام)، باغ-جهان‌نما، کارخانهٔ نساجی و کتابخانهٔ اسناد ملی (همان).		
	معنایی	لایهٔ فرهنگی: احیای کارخانهٔ قدیمی و متروکهٔ بخشی از بافت ارزشمند تاریخی شهر .		
	معنایی	لایهٔ تأویلی: استفاده از نور، آب، سازهٔ چادری و کابل‌های فلزی القاء فضایی مدرن آب‌نما روح مجموعه‌ای پویا و ادامهٔ منظر تاریخی (همان).		
ساختمان انجمن هنرمندان صدرا		لایهٔ محیطی: توجه به بستر طرح، به‌کارگیری فرم قوس و سازمان فضایی پیچیدهٔ شهری مناطق مرکزی با بیانی نو (تغابنی،۱۳۹۷).	دلالت ضمنی: بیانی نو از هندسهٔ فضاهای عمومی سنتی در قالب کارکرد فضای شهری و فرهنگی	فرم کنشی
	فنی-نحوی	لایهٔ کارکردی: طبقهٔ همکف پلازای شهری برای تفرج طبقهٔ زیرزمین خانهٔ هنرمندان (هندسهٔ پیچیدهٔ فضاهای عمومی سنتی) استفاده از مصالح آجر و شیوهٔ به‌کارگیری آن با بیانی نو		
	معنایی	لایهٔ زیباشناختی: روح مکان بیانی مدرن از فضای سنتی (پروژه‌ای دفنی).		
	معنایی	لایهٔ فرهنگی: زنده‌کردن شهری خواب‌شهر، توسعهٔ زیرساخت‌های فرهنگی و بالابردن هویت فرهنگی.		
	معنایی	لایهٔ تأویلی: دلالت ضمنی: استفاده از هندسهٔ فضاهای عمومی قدیم، فرم طاق و قوس معماری بومی منطقه با بیانی نو.		



تصویر۳. مؤلفه‌های پسزمینه در شکل‌گیری طرح معماری بیان شده توسط طراحان. مأخذ: نگارندگان.

فرم‌کنشی است و طراح با کمک مؤلفه‌های هر دو فرم با دگرگونی و استحالهٔ موقعیت‌ها در ذهن مخاطب یک آگاهی اولیه را ساخته و در موقعیت‌های مختلف این برداشت و آگاهی را گسترده‌تر می‌کند. این طرح در دستهٔ استحالهٔ فرم قرار می‌گیرد.

شناخت ویژگی‌های بستر طرح، لایه‌های تأثیرگذار بر آن و آگاهی از شرایط کنونی موجب شناخت عمیق‌تر و فراهم‌آمدن بحث تفسیری دربارهٔ معماری معاصرگشته و زمینه‌ساز تحقیق در بخش‌های حرفه، آموزش و پژوهش خواهد بود.

بر پایهٔ چنین نگرشی طراحان جدید برای انطباق با شرایط کنونی می‌توانند با استفاده از مفاهیم گنجینهٔ غنی معماری گذشته و تلفیق آن با تجربه‌های معماری معاصر، معماری با بیانی‌نو و هماهنگ با بستر به‌وجود آورند. برای آن‌که معماری گسترهٔ آزاد

خلاقانه باشد، نمی‌توان همیشه از یک الگو با نظامی از قواعد ثابت استفاده کرد. معماری در مقاطع مختلف با معانی و مفاهیم گوناگون پدید آمده است و الگوی ساخت بناها و عناصری که اکنون به‌عنوان نماد شناخته می‌شوند، سیر تکامل آن به‌تدریج صورت گرفته است.

در حال‌حاضر طراحی آثار معماری به شرط دربرداشتن مفاهیم پایه در قالب دلالت‌های تلویحی موجب ارتقاء کیفیت معماری کشور خواهد شد. اکنون طراحان کشور نیز هماهنگ با شرایط عصر حاضر می‌توانند با بازی با رمزگان موجود و دگرگونی در آن‌ها موجب تغییر در روند شکل‌گیری آثار شوند. فرم‌هایی خلق نمایند که با ایجاد شکاف و استحالهٔ فرم منجربه برداشت و آگاهی ضمنی از طرح‌ها شوند. گفت‌وگو در مورد فرایند طراحی و بررسی آثار معماران امروز می‌تواند زبانی معاصر برای معماری امروز فراهم سازد که با حفظ ارزش‌های فرهنگی، تاریخی و بومی به بیانی نو دست یافت.

پی‌نوشت

۱. Cinema: The Movement–Image /۲. Originary Worlds /۳. Helio Rebello. (2019). Peirce and Deleuze in the Protoplasm of Philosophy: Triadic Relations and Habit as Pragmatic Concepts /۴. Umberto Eco /۵. Process Layer /۶. Systemic Layer /۷. Roland Barthes /۸. Technical Cods /۹. Syntactic Cods /۱۰. Semantic Cods /۱۱. Originary Worlds /۱۲. Impression /۱۳. Power /۱۴. Quality /۱۵. Fold: فولد یعنی چین و لایه، یعنی لایه‌های هزارتو، هر لایه در کنار لایهٔ دیگر، همه چیز در کنار هم. همه‌چیز افقی است و به عبارت دیگر فولدینگ منطق دو ارزشی را واسازی می‌کند (قبادیان، ۱۳۹۳، ۱۵۳)./ ۱۶. Determinated Environment /۱۷. Pierce's Categories: مقولهٔ اول به تصور و برداشتی از وجود هستی مستقل از هر چیز دیگر اشاره دارد. نوعی بالقوگی که ممکن است تحقق یابد؛ مثل رنگ آبی. وضع اول را می‌توان هم‌چون احساسی خام، تجزیه و تحلیل نشده تعریف کرد؛ احساس یک درد. مقولهٔ دوم مفهوم و برداشتی از هستی در پیوند با چیزی دیگر یا در واکنش به چیز دیگر است. درواقع درگیر دنیای غیریت است. وضع سوم، نوعی برداشت از وساطت است. وضع سومِ هنگامی‌که وضع اول و دوم وارد رابطه‌ای با یکدیگر می‌شوند، تحقق می‌یابد. مثلاً در متافیزیک وضع اول روح، وضع دوم ماده و وضع سوم تکامل است (Rebello, 2019, 26-28)./ ۱۸. Pierce's Secondness /۱۹. Large Form/ Sin sign ۲۰: تک‌نشانه به واقعیت خاص یک نشانه اشاره دارد. مثلاً بیل‌بورد تبلیغاتی خاص در یک بزرگراه خاص. پسوند تک ((Sinدر این اصطلاح به معنای یک‌بار است، یعنی نشانه‌ای که تنها یک‌بار وجود دارد (Deleuze, 2003, 218)./ ۲۱. Binomial /۲۲. Godzilla: director: Honda Ishiro's ۱۹۵۴ /۲۳. Small Form /۲۴. Lack /۲۵. Ambiguity /۲۶. "Public Opinion" by Charles" /۲۷. Spencer Chaplin the transformation of form /۲۸. Figures /۲۹. Harvesting and Creating Awareness /۳۰. The Great dictator Charles Spencer Chaplin

فهرست منابع

- احمدی، فرهاد. (۱۳۸۸). دانشگاه هنر اصفهان. *معمار*، (۵۹)، ۲۰-۲۷.
- احمدی، فرهاد. (۱۳۹۰). ایده. *شارستان*، (۳۵و۳۴)، ۱۰-۱۴.
- اعتمادی‌پور، مرضیه؛ مهدی‌نژاد، جمال‌الدین و صالح صدق پور، بهرام. (۱۳۹۹). شاخصه‌های ایده‌پردازی در فرایند طراحی از دیدگاه نشانه‌شناختی با کاربست تحلیل عامل R، *اندیشهٔ معماری*، ۴(۸)، ۱-۱۸.
- اکو، امبرتو. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی* (ترجمهٔ: پیروز ایزدی). تهران: نشر ثالث.
- ایروانیان، مهرداد. (۱۳۸۸). موزهٔ نساجی، بخشی از طرح توسعهٔ حافظیه. *معماری شهرسازی*، (۹۶و۹۷)، ۲۸-۳۱.
- پناهی، سیامک؛ هاشم‌پور، رحیم و اسلامی، سیدغلامرضا. (۱۳۹۳). معماری اندیشه، از ایده تا کانسپت. *هویت شهر*، ۸(۱۷)، ۲۵-۳۴.
- پیرس، چارلز سندرز. (۱۳۸۱). منطق به‌مثابه نشانه‌شناسی: نظریهٔ نشانه‌ها. (ترجمهٔ: فرزان سجودی). *زیباشناخت*، (۶)، ۵۱-۶۴.
- تاتارکویچ، ووداسوف. (۱۳۹۲). فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی (ترجمهٔ: کیوان دوستخواه). *هنر*، (۵۲)، ۴۶-۶۱.
- تغابنی، علیرضا. (۱۳۹۰). ایده. *شارستان*، (۳۵و۳۴)، ۲۹-۳۳.
- تغابنی، علیرضا. (۱۳۹۷). *گفتگو با تغابنی*. تاریخ مراجعه: ۱۴۰۰/۰۴/۲۰. قابل‌دسترس در: https://www.aparat.com/v/npFAf/
- دانشمیر، رضا. (۱۳۷۸). مهرداد ایروانیان؛ بدیه‌سرایی‌معماری. *معمار*، (۷)، ۱۰-۲۱.
- دلوز، ژیل. (۱۳۹۲). *سینما ۱: حرکت- تصویر* (ترجمهٔ: مازیار اسلامی). تهران: مینوی‌خرد.
- دیبا، داراب. (۱۳۷۴). معماری ایرانی: در سخن چهار نسل از معماران صاحب نظر. *آبادی*، (۲۸)، ۱۵-۲۰.
- دیبا، داراب. (۱۳۷۸). الهام و برداشت از مفاهیم بنیادی معماری ایران. *معماری و فرهنگ*، ۱(۷۸)، ۱۱-۱۷.
- روشن، محبوبه و شیبانی، مهدی. (۱۳۹۴). نشانه‌شناسی و معنایابی مفاهیم عرفان‌شناختی در معماری و شهرسازی با تلفیق «عرفان اسلامی و رمزگان امبرتو اکو»، مورد پژوهی: معماری صفوی مکتب اصفهان. *مدیریت شهری*، ۱۴(۳۸)، ۱۵۱-۱۷۲.
- روشنی‌پایان، میلاد. (۱۳۹۳). دلوز و نظام نشانه‌ها در حرکت – تصویر. *ماهنامه کتاب ماه فلسفه*، (۸۱)، ۲۹-۳۸.
- سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: نشر علم.
- سرمد، زهره؛ بازرگان، عباس و حجازی، الهه. (۱۳۹۳). *روش‌های تحقیق در علوم رفتاری*. چاپ بیست و دوم. تهران: نشر آگه.
- شایگان، داریوش. (۱۳۸۰). *افسون‌زدگی جدید: هویت چهل تکه و تفکر سیار* (ترجمهٔ فاطمه ولیانی). تهران: فرزان روز.
- عادلی، سمیرا و ندیمی، هادی. (۱۳۹۹). مرزهای مفهومی فرم در معماری. *باغ نظر*، ۱۷(۸۹)، ۵۵-۷۰.
- قبادیان، وحید. (۱۳۹۳). *مبانی و مفاهیم در معماری معاصر غرب*. تهران: پژوهش‌های فرهنگی.
- کیانی، مصطفی؛ حسینمردی، حمید، بیگلری، بنفشه و مروجی، نرگس. (۱۳۸۷). گفتگو با فرهاد احمدی. *آبادی*،۱۷(۵۸)، ۶-۱۹.
- لاری‌پور، نگین و دادور، ابوالقاسم. (۱۳۹۸). تحلیل نشانه‌شناسی صورت و معنا در مسجد وکیل شیراز. *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۵ (۳۳)، ۷۰-۹۷.
- لاوسون، برایان. (۱۳۹۲). *طراحان چگونه می‌اندیشند: ابهام‌زدایی از فرایند طراحی* (ترجمهٔ: حمید ندیمی). تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- ماراتی، پائولا. (۱۳۹۵). *ژیل دلوز: سینما و فلسفه* (ترجمهٔ فائزه جعفریان و مهرداد پارساخانقاه). تهران: شوند.
- محمودی، امیرسعید و باستانی، مهیار. (۱۳۹۷). روش‌های خلق ایده و کانسپت در فرایند طراحی معماری. *هنرهای زیبا: معماری و شهرسازی*، ۳۱(۲)، ۵-۱۸.
- مطلبی، قاسم. (۱۳۸۰). روان‌شناسی محیطی دانشی نو در خدمت معماری و طراحی شهری. *هنرهای زیبا*، (۱۰)، ۵۲-۶۷.
- منطقی فسایی، زهرا گلناز. (۱۳۹۷). *از تصویر - حرکت تا تصویر -زمان*. تهران: بختیاران.
- میرمیران، سیدهادی. (۱۳۷۴). معماری ایرانی در سخن چهار نسل از معماران . *آبادی*، ۵(۱۹)، ۱۹-۳۰.

• میرمیران، سیدهادی. (۱۳۷۸). نقطه گرهای طرح. *معماری و شهرسازی*، (۵۴و۵۵)، ۶۲-۶۷.
• ندیمی، حمید و شریعت‌راد، فرهاد. (۱۳۹۱). منابع ایده‌پردازی معماری جستاری در فرایند ایده‌پردازی چند معمار از جامعهٔ حرفه‌ای کشور. *هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی*،۱۷(۲)، ۵-۱۴.
• نزبیت، کیت. (۱۳۹۴). *نظریه‌های پسامدرن در معماری* (ترجمهٔ: محمدرضا شیرازی). تهران: نشر نی.
• یزدانجو، پیام. (۱۳۸۱). *به‌سوی پسامدرن*. تهران: نشر مرکز.
• یلدا، ترانه. (۱۳۹۰). گفت‌وگو با مهرداد ایروانیان. *معماری و شهرسازی*، (۱۰۴)، ۸۳- ۸۰.
• Canova, C. R. (2020). Utopia as a practical approach to urban chaos. towards a meaningful design process in architecture. *Excursions*, 10(1), 1-14.
• Chandler, D. (2007). *Semiotics. The Basics*. London: Routledge
• Dawkins, R. (2020). From the perspective of the object in semiotics: Deleuze and Peirce. *Semiotica*, (233), 1-18.
• Deely, J. (2005). *Basics of Semiotics.* (4nded.). Tartu: Tartu University Press.
• Deleuze, G. (2003). *Cinema 1: The Movement-Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
• Johnson, P.A. (1994). *The Theory of Architecture: Concepts Themes & Practices*. New York: Routledge.
• Keskin, S. & Baykan, B. (2020). Becoming-Animal in the Narrative and the Form of Reha Erdem's Kosmos. *CINEJ Cinema*, 8(1), 249-285.
• Marrati, P. (2008). *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy* (A. Hartz, Trans.). Michigan: Johns Hopkins University Press.
• Martin-Jones, D. & Brown, W. (2012). *Deleuze & Film*, Edinburgh. Edinburgh University Press.
• Möystad, O. (2019). *Cognition and the Built Environment. Published by Routledge*, New York, NY 10017.
• Parsaee, M., Parva, M. & Karimi, B. (2015). Space and Place Concepts Analysis Based on Semiology Approach in Residential Architecture; the Case Study of Traditional City of Bushehr: Iran. *HBRCJ*, (11), 368-383.
• Rebello, H. (2019). Peirce and Deleuze in the Protoplasm of Philosophy: Triadic Relations and Habit as Pragmatic Concepts. *Review of Contemporary Philosophy*, (18), 23–63.
• Sim, G. (2019). [Review of the book Deleuze and World Cinemas, by David Martin-Jones]. *SubStance*, 48(1), 102-106.
• Terzoglou, N.I. (2019). Architecture as Meaningful Language: Space, Place and Narrativity. *Linguistics and Literature Studies*, 6(3), 120-132.

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

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
ذوقی توتکابنی، مهرنوش؛ ارمغان، مریم و متین، مهرداد. (۱۴۰۱). نقش ذهنیت طراح در بازنمود لایه‌های آثار معماری معاصر ایران با نگاهی به اندیشهٔ فرم نشانه‌دار دلوز. *باغ نظر*، ۱۹(۱۱۷)، ۵-۲۰.

DOI:10.22034/BAGH.2022.317089.5061
URL: http://www.bagh-sj.com/article_164472.html