DOI: 10.30495/HOVIATSHAHR.2023.69467.12266

صفحات ۴۸-۳۷

بازنمایی فضای معماری در آثار نقاشی با رهیافت نشانه‌شناسی لایه‌ایی (مطالعه موردی: منتخبی از آثار ایران درودی)*

مهندس انسیه ولی**، دکتر سیامک پناهی*** ، دکتر منوچهر فروتن**** ، دکتر حسین اردلانی*****

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۲۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۱۰/۲۳

چکیده

مطالعات بین رشته‌ایی در حیطه هنر، فهم عمیقی از معنای اثر را فراهم می‌سازد. اگر نقاشی را نوعی بازنمایی پنداشت که توان ارائه معانی متعدد را دارد، این مسأله مطرح می‌شود که در خلق تصویر چه رهیافت‌های فضایی به ماهیت تولید معنا منجر شده و چگونه مورد خوانش قرار می‌گیرد. این پژوهش با هدف پیوند دو رسانه هنری نقاشی و معماری، به کشف لایه‌های معنایی فضا در تصویر می‌پردازد. روش پژوهش با رویکرد کیفی، بر پایه نشانه‌شناسی لایه‌ایی، به مرور رمزگان فضایی پرداخته و ساختار بدست آمده در آثار منتخبی از «ایران درودی» مورد خوانش قرار می‌گیرد. در نهایت دلالت‌های فضایی در تصاویر به روش توصیفی نتیجه‌گیری می‌شوند. نتیجه بر آن است که تصور فضای شهری توسط نقاش می‌تواند در نشانه‌های فضایی به صورت برابرجای، دگرجای و یا آرمانشهر نمود پیدا کند، که در لایه‌های همنشین: متن؛ بافت؛ بینامتنیت؛ رمزگان و در محور جانشینی: شکل‌شناسی؛ نشانه‌شناسی و پدیدارشناسی قابل خوانش‌اند.

واژه‌های کلیدی

فضا، معماری، نقاشی، نشانه‌شناسی لایه‌ایی، ایران درودی.

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری انسیه ولی با عنوان «خوانش معنای فضای معماری در نقاشی معاصر ایران» است که با راهنمایی دکتر سیامک پناهی و دکتر منوچهر فروتن و مشاور دکتر حسین اردلانی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج در سال ۱۳۹۹ به اتمام رسیده است.

* دانشجوی دکتری تخصصی معماری، گروه معماری، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. Email:ensieh.vali@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1042-5689

** استادیار، گروه معماری، واحد ابهر، دانشگاه آزاد اسلامی، ابهر، ایران. (مسئول مکاتبات) Email: siamak_architecture@yahoo.com
ORCID: 0000-0002-6406-1641

*** استادیار، گروه معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. Email: M.foroutan@iauh.ac.ir
ORCID: 0000-0001-7654-3325

**** استادیار، گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. Email: H.ardalani@iauh.ac.ir
ORCID: 0000-0002-4390-3862

مقدمه

مطالعات بین رشـــته‌ای در زمینه هنر، در پیوند با فلسفه و نظریه‌های نشانه‌شناســـی معاصر، دریچه نوینی را به شـــناخت هنر گشوده است. اهمیت یافتن معنا در آثار هنری ســـبب شد سایر رشته‌ها در مطالعات هنری حضور پیدا کنند. در رویکردهای متأخر، اثر هنری به مانند یک ســـند اجتماعی و فرهنگی تعریف می‌شـــود که به عنوان یک متن، با ســـاختاری از دلالت‌ها در نظر گرفته شـــده است و برای فهم آن علاوه بر بعد زیبایی‌شناســـی، ابعاد گوناگونی تعریف می‌شـــود که تفسیر آن مستلزم حضور سایر رشته‌ها است.

در این مطالعه فرض بر آن است که معنا می‌تواند از یک رسانه هنری به دیگری منتقل شـــود و در کلیت امر، هم‌پیوندی معماری با نقاشی در ساحت اندیشه، به عنوان دو رسانه هنری مطرح شده است. باوجود آنکه معماری ترکیبی از رهیافت‌های عملکردی است می‌تواند به عنوان اثر هنری، در جهت هم‌افزایی تعاملی، بین لایه‌های زیبایی‌شناســـی و معنایی خود، در ارتباط با دیگر رشـــته‌های هنر، از جمله نقاشی، مورد پژوهش قرار گیرد. می‌توان مدعی شد که در سیر مطالعات تاریخ هنر نیز همواره هم‌ســـخنی این دو رســـانه هنری در نظر گرفته شده است. هدف پژوهش در حیطه مطالعات میان‌رشته‌ای، بر قابلیت تاثیر فضای معماری در خلق نقاشـــی می‌پردازد. آن هنـــگام که هنرمند به عنوان مخاطب، تجربه‌ی زیســـتن خود را در فضا رقم می‌زند، به واقع تصاویر ذهنی خود را در خاطر می‌نشـــاند؛ در رخداد آفرینش اثر هنری از عالم واقعی جدا شـــده و طی مســـیری تجربی به فهم دقیق‌تری از واقعیت باطنـــی خود می‌رســـد. در این فرافکنی اندیشـــه، نمودهای نوینی از تجسم فضایی در تصویر آشکار می‌شود. با تعمق در این باب این سوال مطرح می‌شـــود که اگر تصویر نقاشـــی به عنوان یک متن دیده شود؛ که متضمن رمزگان نشـــانه‌ایی متعددی اســـت؛ با ژرف‌کاوی لایه‌های معنایی، چه رهیافت‌هایی از فضای معماری و شـــهری در خلق تصویر تاثیرگذاراند؟ و چگونه می‌توان این دلالت‌های فضایی را مورد بازخوانی قرار داد؟

پیامد این انگاره در نشانه‌شناسی لایه‌ایی قابل پیگیری است که تصویر را به‌مثابه امری چند لایه مورد تفســـیر قرار می‌دهد. همچنین در این زمینه شمایل‌شناســـی پانوفسکی با طرح ســـه‌گانه معنایی (طبیعی، شـــمایل‌نگارانه، شمایل‌شناختی) بستر توســـعه رویکرد میان‌رشته‌ای در مطالعـــات هنر بخصوص در نقاشـــی را فراهم کـــرد. وی اثر هنری را بـــه مثابه پدیـــده‌ای ذهنی در نظر می‌گیـــرد و در نهایت فهم آن را مســـتلزم حضور رشته‌های مختلف علمی می‌داند (پانوفسکی، ۱۳۹۵). در راستای نیل به هدف پژوهش و بررسی قابلیت تاثیر فضای معماری در خلق نقاشـــی، آثاری از ایـــران درودی (۱۳۱۵-۱۴۰۰) در جایگاه هنرمند معاصر ایران، بصورت هدفمند، با محوریت پرداختن به فضا، در پهنه‌های ناهمگون تاریخی منسوب به دهه های ۶۰، ۷۰ و ۸۰ شمسی گزینش شـــده و بعد از خوانش اولیه، رهیافت‌های فضایی در لایه‌های نشانه‌ایی منطبق بر چارچوب نظری پژوهش مورد کنکاش قرار خواهد گرفت. ضرورت این نوشـــتار موکد بر اهمیت مطالعه بین رشته‌ایی در هنر، هم‌پیوندی معماری و هنر و اقدامی خُرد در راستای شناخت هنر معاصر ایران است.

روش پژوهش

روش این پژوهش به لحاظ هدف توصیفی، بر پایه مطالعه بین رشته‌ای در دو گستره معماری و نقاشی و به اعتبار دیگری، کیفی است. نخست، بـــا توجه به رهیافت‌های فضایی، رمـــزگان فضایی در لایه‌های مختلف معنایی کدگذاری شـــده و ســـپس با اتکا بر نشانه‌شناسی لایه‌ایی، به عنوان روش انتخابی تحلیل متن، و اتکا بر سه سطح خوانش پانوفسکی چارچوب نظری ارائه می‌گردد، تا بر اســـاس آن دلالت‌های فضایی در نمونه انتخابی اســـتحاله گردد. آثار ایران درودی بر حســـب صورت با عنوان: «عروس جاودان» (۱۳۶۶)؛ «پایداری» (۱۳۶۶)؛ «بهت دشت» (۱۳۷۱) و «عطـــش کویر» (۱۳۸۷)، تعمدانه با مشـــهودیت بازنمایی فضای معماری و شهری و با الزام دسترسی به داده‌های اولیه، بصورت کتابخانه‌ایی گزینش شدند. با گونه‌گونی زمان آفرینش آثار در دهه‌های ۶۰، ۷۰ و ۸۰ شمســـی، مجال ســـنجش رسوخ فضای معماری در آثار نقاشـــی فراهم می‌گردد. شایان ذکر است در تعدد گزینش آثار «معیار نشانه‌شناسان برای انتخاب تصویر بلحاظ مفهومی بوده و نشانه‌شناسان نگران این نیســـتند که تصویر انتخاب شـــده، به لحـــاظ آماری معرف مجموعه وسیع‌تری از تصاویر باشـــند. تصاویر در ارتباطی تنگاتنگ با نظریه نشانه‌شناختی مورد تفسیر قرار می‌گیرند. بنابراین نشانه‌شناسی در اغلـــب مواقـــع به مطالعه موردی مشـــروح از تصاویر نســـبتا اندک پرداخته و مطالعه موردی عهده‌دار انســـجام و علاقه تحلیلی خود است تا اعمال نشانه‌شناســـی به طیف وسیعی از محتوا» (رز، ۱۳۹۳، ۱۵۲). ساختار کلی پژوهش در شکل ۱ بیان شده است.

پیشینه پژوهش

پیشـــینه پژوهـــش در دو حـــوزه پژوهش‌هـــای میان رشـــته‌ایی و نشانه‌شناســـی لایه‌ایی در تحلیل متون هنری، قابل بررســـی است. در منابـــع اولیه گیدئون قیاس تصور فضایی نقاشـــی و معماری مدرن را در فرآیند طراحی معماری موثر می‌دانـــد (گیدئون،۱۳۸۶). در کتاب «معماری و کوبیســـم » هیچکاک بر تأثیر مستقیم نقاشی در معماری مدرن تأکیـــد دارد (Blau & Troy, 2002). در هم‌پیوندی نقاشـــی

شکل ۱. ساختار پژوهش
Fig.1: Research structure

و معمـــاری می‌توان به آثار لبس وود اشـــاره کرد که به دلیل عمق مفهومی، وســـعت تخیل و پرداختن به توانایی معمـــاری برای انتقال مضامین مفهومی در تاریخ معاصر مورد استقبال هنرمندان قرار گرفته اســـت (Becker & Fletcher, 2014). در نوشـــتاری دیگـــر ارتباط معماری و نقاشی در غالب روش‌شناسی مطرح شده و بیان می‌دارد که چگونه عمل نقاشـــی می‌تواند بصورت فزاینده‌ایی فرآیند تصور فضایی را تسهیل کند (Mlicka, 2014). همچنین در مطالعه‌ایی تطبیقی به درهم‌تنیدگی معماری و هنر تاکید شده است (Peters & Olabode, 2018). در«تاثیر سوپره‌ماتیسم بر معماری زاها حدید نگاهی دیگر به مفهوم در معماری»، ســـبک‌های هنری منبع الهام معماران در فرآیند طراحی فرض شـــده اســـت (پناهی، ۱۳۸۴). فروتن با بررسی وتحلیل نگاره‌های دوره‌های ایلخانی، تیموری و اوایل صفوی نشـــان داده است که ویژگی‌های ســـاختار فضای معمـــاری در نگاره‌های آن دوران قابل مشـــاهده اســـت (فروتن، ۱۳۸۹). در مقاله‌ایی دیگر تحولات معماری و نقاشی غرب در بستر جنگ جهانی دوم تطبیق داده شده و تاثیر متقابل آن را نتیجه گرفته‌اند (نوروزی‌طلب و همکاران، ۱۳۹۳). در مطالعه‌ایی دیگر در بستر ایران معاصر، به پیوند مفهومی میان معماری و نقاشی بر اساس فضای معماری سنتی می‌پردازند (سمیعی و همکاران، ۱۳۹۵).

همچنین با مطالعه میان دو رســـانه نقاشـــی و فضای شهری ایران در دوره پهلوی، تاثیر تفکرات مدرنیسم و هندسه شطرنجی را از اشتراکات بین دو حوزه هنری نتیجه گرفته‌اند (نعیمی و مراثی، ۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی آثار معمار- نقاشـــان معاصر از دیگر نمونه‌های پژوهش در این زمینه اســـت که موکدی بر هم‌پیوندی این دو رسانه هنری است (ولی و همکاران، ۱۴۰۱).

در ارتباط با نشانه‌شناســـی لایه‌ایی، در حـــوزه نقد ادبی پژوهش‌های بی‌شـــماری انجام شده اســـت که در پی خوانش متن از نشانه‌شناسی لایه‌ایی ســـود جسته اســـت و خوانش پدیدارشـــناختی نشانه‌ها را در فرایند معنایی متناســـب بـــا دلالت های ضمنی دیده‌انـــد (ذوالفقاری و قنبریان شـــیاده، ۱۳۹۷). کماکان دســـتاورد نشانه‌شناسی در حوزه معماری و نقاشـــی بصورت مجزا، تا حدودی راه یافته است. در حیطه نشانه‌شناسی و معماری به این مهم دست یافتند که معماری بر خلاف نظریه زبان‌شناســـی چامســـکی دارای معنای ذاتی و درونی نیست و طبق قراردادهای اجتماعی و فرهنگی معنا می‌شـــود. بارت و اکو تنها نشانه‌شناســـان مطرحی هســـتند که در مورد نشانه‌شناسی معماری و شهرســـازی هم اظهارنظر کرده‌اند و معماری را متنی لایه‌گون و دارای پیوندهـــای اصیل با بافتار اجتماعی و فرهنگـــی‌اش می‌انگارند (دباغ و

مختاباد امرئی، ۱۳۹۰). همچنین نشانه‌شناسی لایه‌ایی به‌عنوان ابزار تحلیل در خوانش نمونه‌های نگارگری با بررسی انواع دلالت‌ها و نقش نظام‌ها در تولید معنا مورد توجه قرار گرفته است (حسنوند و همکاران، ۱۳۸۴). با نگرش به پیشینه پژوهش می‌توان به ارزشمندی هم‌پیوندی نقاشی و معماری پی‌برد؛ گرچه هیچ یک از مطالعات دیرین در گستره نشانه-شناسی لایه‌ایی به مبحث «فضا» در فرآیند معنایی تصویر نپرداخته‌اند؛ ولیکن این رهیافت می‌تواند در نمونه موردی برخاسته از بستر معاصر ایران مورد ضرورت واقع شود.

مبانی نظری پژوهش

ساختار نظری پژوهش منطبق با شکل ۱، در بدایت امر، بازشناخت یک جریان تعاملی در فرآیند گفته‌پردازی اثر هنری است که بر حسب عاملیت «فضا» مروری بر نگرش‌های فضا در معماری به‌عنوان عامل گفتمانی و با تکیه بر نظرات شولتز ، مطرح می‌شود. در فرآیند معناآفرینی اثر هنری نیاز به تعیین روش تحلیل است. چه بسا در خوانش یک متن (اثر هنری) می‌توان به روش و ساختارهای نظری گونه‌گون اتکا کرد. نشانه‌شناسی لایه‌ایی به‌عنوان روش منتخب تحلیل متن و در ادامه روابط هم‌نشینی و جانشینی پژوهش معرفی شده است. در راستای انسجام و ترتیب ساختاری بازخوانی فضا، سه سطح خوانش پانوفسکی مطرح می‌شود تا بر اساس آن چارچوب مفهومی برای درک الگوی خوانش نمودهای فضایی در ساختار تصویر شکل گیرد.

رهیافت‌های فضایی

معنای لغوی فضا در فرهنگ اکسفورد گستره پیوسته ایست که در آن اشیا حرکت می‌کنند و یا ماهیتی است قائم به اشیا و روابط بین آن‌ها (رودولف، ۱۳۸۸، ۳۰). به نظر می‌رسد کاربرد مفهوم فضا در حوزه‌های مختلف، معنای خود را می‌یابد. رایج‌ترین رهیافت فضایی، دیدگاه انتزاعی-کالبدی است و با انگاره انتزاعی فضا در معماری مدرن تعریف می‌شود (بهروز و همکاران، ۱۳۹۳) که در الگوواره نیوتنی، فرم را مرز توده و فضا دانسته‌اند، ولی در الگوواره انیشتنی، فضا و یا تجربه زیسته انسانی، در برگیرنده همه چیز است. فضا با صورت بخشیدن ماده-انرژی شکل می‌گیرد و با مفهوم فرم هم‌پیوند می‌شود و در رویکرد فرمالیستی می‌تواند در برگیرنده کلیات ادراکی و شناختی نیز باشد (بذرافکن، ۱۳۹۵) که در نظام فضای شهری پس از ثبت ساختار آن توسط دریافت کننده، معنا به انگاره‌ها داده شده و با مفاهیمی همچون ادراک فضا، عینی یا ذهنی بودن فضا، تجربه فضایی، نقشه‌های ذهنی از فضا، رویدادهای حسی از فضا خوانده می‌شود (گروتر، ۱۳۹۰، ۲۷۱-۲۵۱). در رهیافت‌های اجتماعی چگونگی سازماندهی فضا در کنار دیگر اجزای یک فرهنگ به‌عنوان پس زمینه و نه موضوع اصلی می‌باشد. مفهوم فضا در حیطه پدیدارشناسی با نظریه شولتز جنبه کاربردی می‌یابد، چرا که به رابطه انسان، ادراک محیط و نحوه نگرش به محیط پیرامونش دقت دارد. با این فرض که انسان از طرح-های موضعی بهره گرفته و محیط خود را در قالب مکان –مرکز، مسیر و حوزه باز تعریف می‌کند. این مفهوم کلی درجات مختلف دارد که بوسیله محیط، کالبد و وضع طبیعی انسان مشخص می‌شوند (معماریان، ۱۳۹۳، ۲۸۸-۲۸۴). این درجات در قالب: آبادی- فضای شهری- نهاد- خانه قرار گرفته است (پناهی،۱۳۹۷، ۴۳۶) و در انطباق با فضای پدیداری تصویر، در سه حوزه مرز/حصار؛ مرکزیت/کانون و راه/مسیر می‌تواند مورد خوانش قرار گیرد.

بررسی رهیافت‌های فضایی و عوامل نشانگی آن‌ها در وجوه مختلف مادی، تجربی، اجتماعی و پدیداری که عنوان گردید، می‌تواند در جهت معنا بخشی فضای انطباقی موثر باشد. از عوامل موثر در معنای فضای معماری «حس مکان» است. از دیدگاه شولتز، مکان فضایی است که احساس می‌شود، درک می‌شود و سپس با خاطره عجین می‌شود؛ و «حس مکان» شکل می‌گیرد (شولتز، ۱۳۹۳، ۱۰۷). این حس همان عاملی است که یک فضا را برای نقاش به مکانی خاص تبدیل می‌کند و یادآور تجارب گذشته و عاملی جهت دست‌یابی به هویت می‌شود و در پاره‌ایی از تصاویر بصورت تداعیات ذهنی از فضا به واسطه نشانه‌ها متبلور می‌گردد. در اینجا ماهیت نشانه های فضایی، و نحوه ادراک فضا و بازنمایی آن توسط نقاش در تصویر مطرح می‌شود که در لایه‌های مختلف قابل خوانش است.

خاستگاه نشانه‌شناسی لایه‌ایی

کانون اصلی نظریه‌های نشانه‌شناسی، تعریف عوامل دخیل در فرآیند تفسیر است. در نشانه‌شناسی تصویر، کنش ارتباطی و تعامل بین تولید کننده متن و مخاطب رابطه خنثی، ایستا و بسته نخواهد بود، بلکه رابطه‌ای پیچیده مبتنی بر شرایط محیط و انسانی است. با توجه به میان رشته‌ایی بودن پژوهش و وجوه مختلف نشانگی فضا در بسترهای گوناگون مادی، تجربی، اجتماعی و پدیداری، نیاز به روش انعطاف‌پذیرتری است که بتواند کثرت دلالت نشانه‌ها را در موقعیت‌های متفاوت و نظام‌های متکثر پاسخ دهد. روشی که نشانه‌ها را در بستری از لایه‌های اجتماعی، محیطی و فرهنگی قرار دهد. در نتیجه رویکرد «نشانه‌شناسی لایه‌ایی» برگزیده شد؛ چرا که علاوه بر نظامی که نشانه در آن در تقابل با نشانه دیگر ارزش نشانه‌ایی یافته است، عناصر دیگر از نظام‌های دیگر به طور همنشین حضور دارند (سجودی، ۱۳۸۷، ۱۹۵). بی‌تردید فرضیه نشانه‌شناسی لایه‌ایی و بسط

آن در معماری و فضای شهری، نتیجه دیدگاه‌های زبان شناسانی مانند اکو و بارت است که فرزان سجودی به طور منسجم به این فرضیه و شناسه‌های آن پرداخته است. در این روش، اهمیت زیادی به بافت داده می‌شود؛ زیرا خوانش بافتاری، نشانه‌های متن شده را در ادغامی درون متنی به لایه‌های نشانه‌ایی تبدیل می‌کند که در شکل‌گیری معنا نقش مهمی دارند (ذوالفقاری و قنبریان شیاده، ۱۳۹۷).

در این روش در گذر از نشانه به متن و خوانش بافتاری معانی صریح و ضمنی ایجاد می‌شود. فرض بر آن است که هیچ نشانه‌ایی عاری از معانی ضمنی نیست و هر دال دارای مفهومی فراگیر است که به آن معنای صریح می‌گویند. همان دال ممکن است به تداعی‌های فردی، فرهنگی، دینی، تاریخی و ... مرتبط شود (دال های غایب که تداعی می‌شوند) و مدلول‌های ضمنی نشانه را ایجاد کند. در تمایز دقیق بین معنای صریح و ضمنی نظریات مختلفی وجود دارد و در عمل نمی‌توان خط قاطعی بین آن دو کشید (سجودی، ۱۳۸۷، ۷۴). انسان به عنوان موجودی معناساز در رویارویی با هر متن به دنبال ارتباط لایه‌های درون متنی با بافت است تا از آن طریق ارتباط بین نشانه‌ها و معنای متن را درک کند و رمزگان، چارچوبی است که در آن نشانه‌ها معنا می‌یابند. در این پژوهش تنها لایه‌های متنی منطبق بر رهیافت‌های فضایی یاد شده بسنده شده است. از مهمترین اجزای نشانه‌شناسی لایه‌ایی روابط همنشینی و جانشینی است که در ادامه بیان می‌گردد.

- روابط همنشینی

مقصود از روابط همنشینی شیوه‌های متفاوتی است که عناصر درون یک متن را به هم می‌پیوندد. در نظام نشانه‌شناسی، نشانه‌ها و رمزگان در یک جهان متنی قرار می‌گیرند. درک نشانه ها از طریق ارتباط دادن آن‌ها با نظام‌های آشنا و قراردادهای اجتماعی صورت می‌گیرد. این استفاده معنادار از نشانه‌هاست که اهمیت دارد (چندلر، ۱۳۸۶، ۴۵). بیشتر لایه‌های همنشین هنگامی که از یک نظام نشانه‌ایی به نظام دیگر منتقل می‌شود می‌تواند در ساختار و رده‌بندی آن تغییر ایجاد شود. بدین معنا که لایه‌های همنشین همگن نیستند که در همه متون به یک نسبت تقسیم شده باشد و در مورد نشانه‌های غیرزبانی، از جمله قلمروی هنر، لایه‌های ناظر بر کارکردهای ارتباطی، نقش نشانه‌ایی خود را باز می‌جوید (سجودی، ۱۳۸۷، ۱۴۵و ۱۴۶).

با توجه به هدف این پژوهش که خوانش لایه متنی فضا در نقاشی است، با نگرش به رهیافت‌های فضایی که بیش از این بیان شد، لایه‌های متنی فضا شناسایی می‌شوند که به عنوان نمود عینی از طرحواره‌های ذهنی نقاش پیرامون فضا در تصویر است. به دلیل پیوستاری اسکیمای ذهنی می-توانند در محور همنشینی انتظام یابند. آنجا که فضای ذهنی، اجتماعی و یا پدیداری در نوعی همجواری فعال و در قلب ساختار بافت معماری و شهری معنا می‌شوند و می‌توانند بصورت فزاینده‌ایی در هم ادغام شوند. چه بسا که فرآیند نشانه‌شناختی معماری از نقطه نظری حاصل تلاقی و در هم‌کنش صورت معماری و حوزه‌های معنایی مدلول است (شعیری، ۱۳۹۳، ۹۵). افزون بر این روابط درون بافتاری، متن نقاشی ممکن است دربردارنده برخورد تعاملی گفتمانی با متون دیگر یعنی عناصر بینامتنیت نیز باشد که نشانه فضایی را در راستای لایه‌های گوناگون هدایت می‌کند. همچنین در نشانه‌شناسی بدون طبقه‌بندی رمزگان نیز، فهم جامعی از نظام‌های نشانه‌ایی فضا صورت نمی‌گیرد. با پرداختن موکد به رمزگانی بین رشته‌ایی که نشانه‌ها با آن تفسیر می‌شوند، کنش مطالعه تطبیقی واقع می‌گردد. در سطح نشانه‌ایی اخیر فضا ابتدا به صورت یک امر هنری، سپس به‌مانند یک مکان و بعد در جایگاه امری ذهنی در یک دستگاه فکری و یا در هم‌نشینی با عمل اجتماعی و در پایان ابزار فعال ارزشی برای فضای پدیداری هم‌نشین می‌گردد و به صورت رمزگان فضای عینی، ذهنی، اجتماعی و پدیداری خلاصه می‌شود. در هم‌نشینی این لایه‌های فضایی است که عینیت فضا در ناپیدایی ساختار درونی‌اش محو می‌شود و با لایه‌های هم‌نشین دیگر به تعامل می‌نشینند. در مطالعات بین رشته‌ای هنر همنشینی لایه‌های پنج‌گانه متن، زمینه، بینامتنیت، رمزگان و رسانه در نشانه‌شناسی لایه‌ایی ارائه شده است (پناهی، ۱۳۹۷، ۳۰۴). از آنجا که نشانه‌شناسی لایه‌ایی منعطف و پویاست، مخاطب را در گزینش شناسه‌های مناسب، جهت تفسیر هر متن آزاد می‌گذارد. این مقاله می‌کوشد تا الگوی متن، زمینه، بینامتنیت و رمزگان را در قالب خوانش تصویر بیازماید. بدیهی است که در راستای خوانش نمودهای فضایی، وجه رهیافت فضایی در اهم پژوهش جای می‌گیرد.

- محور جانشینی

هر تصویر نقاشی خود بیانگر اصل جانشینی است؛ چرا که گزینش بالقوه نقاش با تصویر کردن سوژه است(جانشینی). هم پایگی‌ها در محور جانشینی در حافظه با یکدیگر ارتباط می‌یابند، گروه‌هایی را تشکیل می‌دهند که تکیه‌گاه آن‌ها امتداد خطی یا زمانی نیست؛ جایگاه آن‌ها در مغز است و بخشی از گنجینه درونی انسان‌اند (سجودی، ۱۳۸۷، ۴۹). تحلیل جانشینی می‌تواند سطوح مختلف خوانش باشد که با نظریه خوانش سه-گانه پانوفسکی مطابقت دارد:

- سطح اول ادراک اولیه با توصیف محسوس‌ترین عناصر تشکیل دهنده یک تصویر قرار دارد.

- سطح دوم می‌تواند حضور قراردادی معناهای حاکم بر اثر نقاشی

را شـــرح دهد. عنوان اثر، قراردادهای معنایی فضایی، فرهنگ یا یک اجتماع.

– ســـطح ســـوم موضوع درون مایه اثر مطرح می‌شود. موضوعاتی که می‌توانند در خود اثر مطرح نباشند و از متن های دیگر وارد شوند. در اینجا کشف امور ناخودآگاه و غیر عامدانه تصویر مورد هدف می‌باشد.

شایان ذکر است این مراحل از ســـه سطح خوانش پانوفسکی تبعیت می‌کند. چرا که پانوفســـکی نیز بر معنای موضـــوع اثر توجه دارد. در نخستین سطح موضوع بدوی، دومین سطح رسم و قرارداد و در سطح سوم به معنای ذاتی یا درونی تصویر می‌پردازد. آنجا که سطح ترکیبی تفسیر است و داده های منابع گوناگون با هم آمیخته می‌گردد (آدامز، ۱۳۹۵، ۵۱).

معرفی و تحلیل نمونه موردی

ایـــران درودی (۱۳۱۵-۱۴۰۰) از جمله هنرمندان معاصر اســـت که در آثارش از خیال فضا به گونه‌ای واقعی ســـود جسته است. این خیال را می‌توان نوعی جهان بینی نســـبت به هستی دانست. خیال فعال او فضای معماری و شهری را، به شکل و رنگ فضای تخیلی، در می‌آورد. در آثارش مرز واقعیت و خاطره، چندان درهم شـــده که جداسازی این دو می‌تواند در حیطه شناخت رمزگان فضایی و منطبق با اهداف مقاله قرار گیرد. درودی از دیار پرمناره مشهد است که به واسطه تحصیلات خود در فرانســـه با تجربه‌های گوناگون از هنـــر معاصر غرب به خوبی آشناســـت. این فضای دوگانه برای وی از شناخت ابعاد واقعی آغاز و تا حرکت به فراســـوی خیال ادامه می‌یابد که با حفظ فضای مانوس خود به گفتگوی جهانی می‌نشیند. وی در مصاحبه‌اش بیان می‌دارد: «هنگام نقاشی من وارد جهان دیگری می‌شـــوم... این ناخودآگاه من است که هرچه در ذهن دارم و داشـــته‌ام را بیرون می‌کشد و رویاروی دیدگانم قرار می‌نهد. بدین گونه لایه‌های پنهان ذهنم بی مهابا آشکار می‌شوند» (مظفری ساوجی،۱۳۹۷، ۷۸).

«عروســـی جاودانه» شـــکل۲ و«پایداری» شـــکل۳ عناوینی اســـت خیال‌گونه از دورنمای فضای شهری پرمناره که در۱۳۶۶ بر بوم، تصویر شـــده است. در این دو تصویر در ســـطح ادراک اولیه، اولین جزئی که چشـــم دریافت می‌کند نشان رنگ بر بوم است که با تسلط تک فام، از آبی و خاکســـتری با ته مایه سرد، از روشن تا تیره ترکیب شده است. با افزودن رنگ ســـفید به این فام، گستره وســـیعی از ارزش نوری در مرکز تصاویر خلق شـــده اســـت. در نتیجه به بیننده این فرصت داده شـــده تا حدود تســـلط در تصویر را بیابد. در مجموع سه زمینه در آثار قابل توصیف است. زمینه اول پرنور و سپید، که در «عروسی جاودانه» بیان‌گر جامه عروس، بر پیکره‌ی شهری جاویدان است و در «پایداری» با نظام پرســـپکتیو تک نقطه‌ایی، با حرکتـــی پیش‌رونده و همگرا، به ریتمی بی‌قاعده از سطوح ختم می‌شود و در یک فضای سورئالیسمی، واژه پایداری، در استقامت پیکره شهری خیالی، تصور شده است. تضاد تیرگی میانی و نور پیش‌رونده به کالبد شهر حالت حزن‌انگیز می‌بخشد. زمان خلق این دو اثر در دهه ۶۰ در ایران، منطبق با تحولات اساســـی بعد از انقلاب و دوران جنگ تحمیلی است. این گروه از نقاشان در این بازه زمانی به عنوان نقاشـــان نوگرا و در زیرمجموعه سبک پساسقاخانه به فعالیت خود ادامه می‌دهند. به واقع خواستگاه ملی و بومی‌گرایی در رویکردهای هنری این دوران حکمفرما است. همچنین بافتار جامعه به

شکل۲. عروسی جاودانه، ۱۳۶۶، ۸۹ * ۱۱۵ سانتی متر
(مأخذ: Irandarroudi, 2019)
Fig. 2:. Everlasting Marriage, 1987, 115*89cm

شکل۳ . پایداری، ۱۳۶۶، ۱۱۸*۹۹ سانتی متر
(مأخذ: Irandarroudi, 2019)
Fig. 3: Steadfastness, 1987, 89*118cm

ظهور نسلی از هنرمندانی انجامید که دغدغه اصلی‌شان انگاره «معاصر بودن» بود (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ۳۳۲).

«بهت دشت» شکل ۴ نمونه انتخابی دیگر، متعلق به بازه زمانی دهه ۷۰ شمسی است که همچنان با ترکیب‌بندی سه زمینه‌ایی و تسلط عنصر رنگ بر بوم و نظام تک‌ناظره و پیش‌رونده می‌توان مشاهده نمود؛ که البته میزان تاریکی و ته‌مایه سرد در قیاس دو نمونه پیشین، کاهش یافته و در تلفیق با رگه‌هایی از گرمای زمین، با بیننده به گرمی به مراوده می‌نشیند.

«عطش کویر» شکل ۵ اثری است متعلق به دهه ۸۰ شمسی و همچنان احساس هنرمند در تجسم خیالین دورنمای شهر کویری، با ترکیب‌بندی سه زمینه‌ایی، تسلط رودی روان از نور به سوی مرکز تصویر، با رنگمایه روشن تا شفافیتی بلورین سطوح کالبدها را می‌توان ملاحظه کرد.

در تمام نمونه‌های یاد شده، به دلیل ضخامت محیطی زمینه اول، فرم‌های زمینه دوم به سختی قابل شناسایی هستند. اما تجمع و شباهت آن‌ها در کنار یکدیگر باعث شده کلیت واحدی از تناسبات در مقیاس فضای شهری ادراک شود. در نهایت آسمانی روشن و وسیع که با حرکت جهت‌دار قلمو مرزهای افق را درهم تنیده و پیوستگی لازم را در یک تعادل غیر متقارن بسط داده است؛ سپس در فرآیند استحاله‌اش با فضای مصنوع، نور شروع به حضور می‌کند. بدین شیوه نقاش تمام احساس خود را در به تصویر کشیدن منظره‌ی شهر کویری نشان می‌دهد، که با چرخشی واگرا از فرهنگ کشور خود به سوی سبک رمانتیک، به یکپارچگی هنر معاصر می‌پیوندد.

در اینجا لایه بینامتنی با عناوین آثار و همچنین نام هنرمند مشهود است. این نامگذاری یکی از لایه‌های متنی است که در محور همنشینی با لایه‌های دیگر تصویر وارد حوزه صور خیال می‌شود؛ و نقاش برای روح بخشیدن به اثر، از استعاره آن بهره گرفته است. استفاده از استعاره بر عمق فهم ما می‌افزاید و امور انتزاعی برای ما محسوس و قابل درک می‌شوند. هر اثر ایران درودی به موضوعی خاص اشاره دارد اما بطور کلی کاربرد این آثار را می‌توان به عنوان عرضه تعریفی نو از فضای شهری به واقعیتی برتر دانست. بدین معنا که نقاش سعی در خلق دوباره واقعیت ندارد بلکه می-کوشد پیامد جدیدی از فضای شهری ارائه دهد. خوانش فضای کالبدی با همنشینی رمزگانی همچون ساختار مکانی، عملکردی و اقلیمی ادغام می‌شود. رمزگان اقلیمی به الگو سازی‌های انتزاعی از بناهایی در حاشیه کویر اشاره دارد که عملکرد آن از مجموعه زیستی خالی از انسان آغاز و به تجمع متراکم و پویا ختم می‌شود. این مجموعه‌های زیستی در لایه رمزگان فضای پدیداری به عنوان حوزه قلمرو، یا مکان-رفتار یاد می‌شود و مهم‌ترین مؤلفه هویت‌ساز مکان به‌شمار می‌رود که در رمزگان ذهنی منجر به ایجاد مرکز به مثابه نقطه کانونی است و نقاش با فاصله از آن، خود را متصور کرده است. راه‌هایی که درودی در درون تصاویر خود خلق می‌کند نیز به درون مرکزیت وجودی راه می‌یابد و بر رمزگان فضای پدیداری تکیه دارد. شاید محور (راه) را بتوان اولین نمود آدمی دانست که اعمال دیگر انسان با آن منطبق می‌شود. همچون کودکی که هنگام آغاز، در طول یک محور به حرکت درمی‌آید. شولتز بر این اعتقاد است که راه‌ها و جهت هایشان اشاراتی به هستی آدمی دارند (شولتز، ۱۳۸۱، ۳۶).

شکل ۴. بهت دشت، ۱۳۷۱، ۱۱۸* ۸۹ سانتی متر
(مأخذ: Irandarroudi, 2019)
Fig. 4: Stupor of the Plain, 1992, 89*118cm

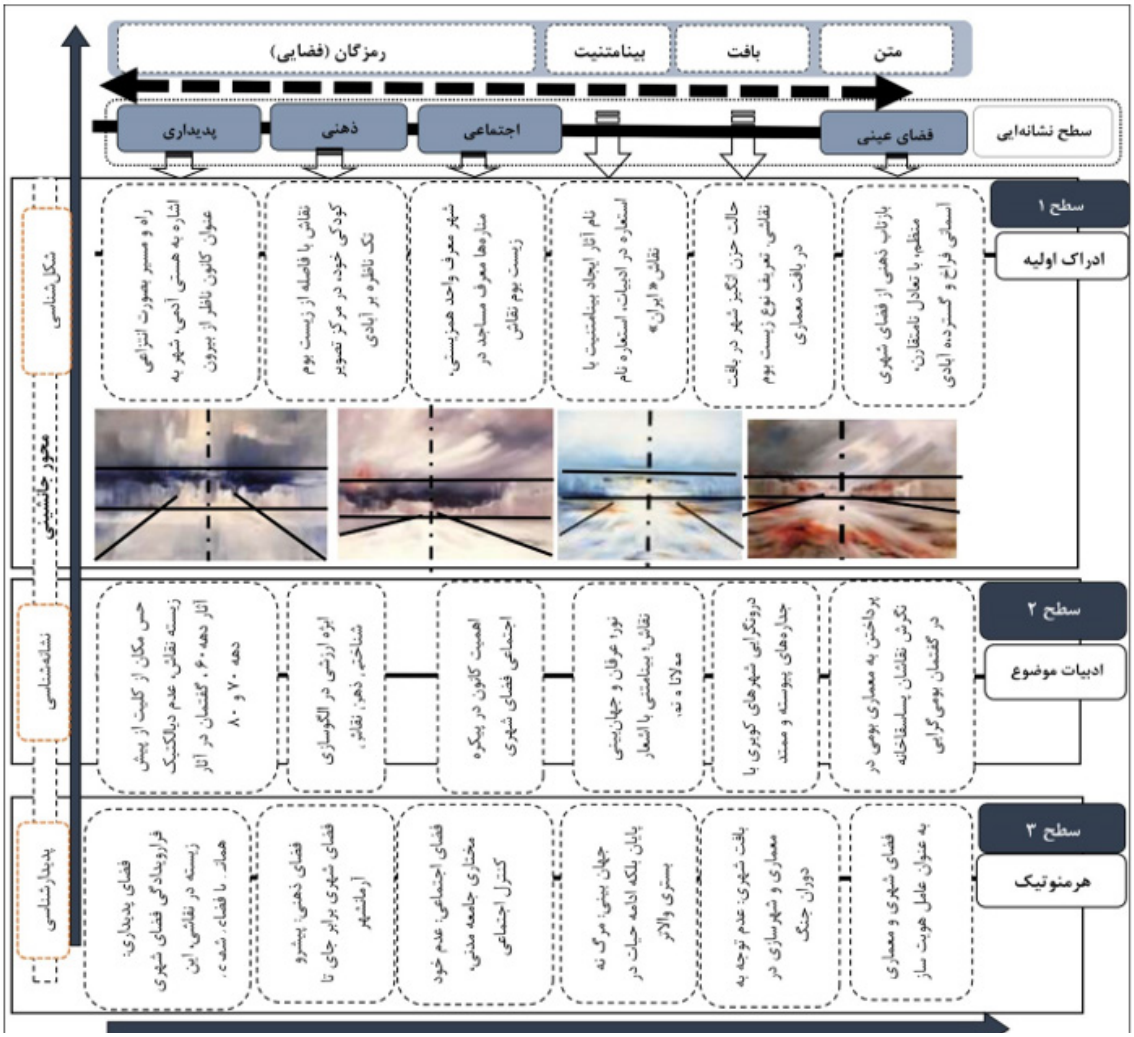
شکل ۵. عطش کویر، ۱۳۸۷، ۱۳۵* ۱۳۵ سانتی متر
(مأخذ: Irandarroudi, 2019)
Fig. 5: Thirst of Desert, 2008, 135*135cm

سطح دوم به قراردادهای معنایی می‌پردازد؛ دلالت‌های فضای شهری که برخواسته از فضای ذهنی هنرمند است و بخشی دیگر از آن به بازتاب فضای اجتماعی، محیط و خواستگاه اثر اشاره دارد. با اتکا بر آنچه در توصیفات آغازین بیان شد، فضای زیسته او در دهه ۶۰ فضایی میان‌تهی و تاریک بر بوم نقش بسته است. فضایی از تاثیرات روزهای انقلاب، جنگ و ناکامی که بر محیط هنری جامعه حاکم است. با فاصله گرفتن زمانی به دهه ۷۰ در «بهت دشت» شکل ۴ ، از میزان تاریکی‌ها در زمینه مبهم میانی کاسته شده است و تا رسیدن به شفافیت بلورین فضا در «عطش کویر» شکل ۵ ، در دهه ۸۰ با حرکت نور از کل به کانون تغییر وضعیت می‌دهد.

در کلیت نمونه‌های مورد خوانش پذیرنده این نوع قراردادهای معنایی فضایی هستند: آنچه درکودکی به عنوان نمادی از جاودانی در ذهن درودی نقش بسته است، فضای معماری است که به واسطه آن به تجربه و خاطره جان می‌دهد و در موقعیت خود ریشه دارد؛ با تاریخ و طبیعت مکان یکپارچه شده‌اند و با مناسک روزانه‌ایی که در آن رخ می‌دهد دوخته می‌شوند (مک‌کارتر، ۱۳۹۷، ۱۰). این مناسک به خلق دورنمایی از مناره‌ها می‌پردازد که همنشینی رمزگان قراردادی از فضای اجتماعی نیز محسوب می‌گردد. چرا که اشاره‌ایی بر وجود مکان مذهبی، به عنوان نمادی از قلب تپنده شهر در یک فضای اجتماعی اشاره دارد. فضاهای معماری که در حوزه‌های اجتماعی در هم تنیده باشند همان مکان‌های زندگی محسوب می‌شوند (شعیری، ۱۳۹۳، ۱۰۲). نوعی مدل‌سازی در جهت نشان دادن واقعیت اماکن مقدس(مسجد، مقبره...) به عنوان کانون در پیکره شهری را آشکار می‌سازد. این فضا نوعی همجواری فعال در قلب ساختاری مبهم است که به عنوان ابژه ارزشی مطرح می‌گردد. این مدل‌سازی همچنین می‌تواند در جهت پشتیبانی الگوسازی شناختی ذهن هنرمند در رمزگان فضای وجودی نیز بروز کند. آنجا که هر جزئی از فضا که به تصویر درآمده به طریقی به جهان فکری نقاش تعلق دارد. جنبه تخیلی و کلی‌گرایی که درودی از فضای شهری دارد، نوعی حرکت فکری است جهت وارد کردن ترکیباتی از حس مکان در یک کلیت از پیش زیسته که در تصویر اعمال می‌شود. یک نوع اتصال از میراث گذشته که در طرحواره‌های ذهنی او باقی مانده است.

در آثار ایران درودی هیچ‌گونه پیکره انسانی دیده نمی‌شود که تاکیدی بر حس مکان برخواسته از تصور فضای زندگی در کویر است؛ به جای عینیت حضور انسان، در جستجوی شعور و عشق انسانی است. این همان رمزگان فضای پدیداری است که بر خلق اثر تاثیر گذاشته است. علاقه او به مولانا و عطار و عرفان ایرانی در منابع مختلف بدان اشاره شده است (مظفری ساووجی، ۱۳۹۷، ۸۳). اگر چه نمی‌توان لایه متنی زیبایی‌شناسی نور همچون پویایی تصویر و خیال‌انگیزی را نادیده گرفت، اما در لایه همنشینی با رمزگان وجودی می‌توان به مثابه بقا، بازگشت و اصل و در نهایت به مثابه مکان در اشاره به آرمانشهر ذهنی و معنای مکان پی‌برد. جهان در نگاه عارفانه او با همه گستردگی گاه به تنگستانی تاریک شبیه است و او همواره در تلاش برای رسیدن به لایه‌های هویتی خود به سمت نور در حرکت است.

در نهایت در سطح سوم رمزگانی معین شدند که در کاوش رویدادهای آگاهانه نیستند. در این مرتبه داده‌های گوناگون نسبت به محیط، ارزش‌ها، علایق و غیره از نقاشی جدا شده و در کنار یکدیگر قرار می‌گیرد که می‌تواند بر موضع جهان بینی تاکید ورزد. آنچه نقاش ناآگاهانه در اثر مبذول داشته و از جهان‌بینی خود و یا فرهنگ زمانه‌اش و مواضع اجتماعی تاثیر پذیرفته است. با همراهی این سطح، شرایط تطبیق نقاشی درودی با فضای وجودی اتفاق می‌افتد. رابطه‌ایی که وی با هستی دارد که همان احساس جهان است. یعنی مکانی که در آن تجربه‌ایی نسبت به جهان اتفاق افتاده است (فکوهی، ۱۳۸۳، ۲۴۳). طبق ساختار تحلیلی پژوهش فضای عینی در این سطح در برگیرنده لایه‌ایی از متن‌های مختلف با ساختار نظام فضایی همچون: جغرافیا، راه، شهر، معماری و معماری داخلی است. که در اینجا فضای شهری عامل هویت‌ساز قلمداد می‌شود. در لایه بافت (شهری) فضاهایی متجانس با ساختاری مشابه خوانش می‌گردد. همانطور که مرلوپونتی در نگاه پدیداری به نقاشی بیان می‌دارد :«آنچه ما در تجربه ادراکی معمول خود در می‌یابیم احساسات درونی‌مان نیست، بلکه چیزهای بیرونی است: اشیا، مردم، مکان ها و فضاها» (Carman, 2008, 45-46). بدین سبب دریافتن «فضا» در نقاشی درودی بلحاظ نوع ارتباط، دلالتی بر گشودگی به یک «فراروییدادگی» است. نوعی از خود بیرون شدن است، نه فقط به خود فرورفتن و درونی کردن تجربه فضایی. در اینجا فراروییدادگی وابستگی وجودی فضای ذهنی نقاش به فضای فیزیکی شهری مطرح می‌شود. علاوه بر آن در این سطح، در همنشینی بینامتنیت و فضای پدیداری تعارضی حاصل از رویارویی نقاش با «مسلمات هستی» خوانش می‌گردد. آنجا که نقاش در رهایی از پرت‌اندیشی، موقعیت، هستی و مرزهایش را در جهان اندیشه متصور شده است به سازه‌های عمیقی اینگونه دست یافته است: مرگ و تنهایی. سکوت تابلوها رخداد لحظه‌ای میان خواب و بیداری است، چیزی که به واسطه نوع ترکیب‌بندی سه زمینه‌ایی و آسمانی فراخ، گسترده و پرنور به مرگ نه به عنوان نقطه پایان بلکه روی دیگر زندگی نگاه می‌کند. با زایش مرگ از درون زندگی و زندگی از درون مرگ درگیر است و مرگ را نه نیستی بلکه تولد حقیقیت و انکشاف می‌داند. و تنهایی: جدا افتادن؛ فاصله؛ شکاف قطعی؛ تنشی



شکل۶. مدل نهایی پژوهش
Fig. 6: The final research model

آگاهانه از تنهایی مطلق. گویا پیوندش با تداعی‌ها از هم گسسته و از اجزای زیسته خود جدا مانده است. مغاک عظیمی که بین نقاش و تجربه فضایی زیسته‌اش دهان گشوده است. فضای زیست شده فضایی است که انسان آگاهانه یا ناآگاهانه با آن به ارتباطی مستقیم می‌نشیند و خود را در آن به بیان در می‌آورد (فکوهی، ۱۳۸۳، ۲۴۰). برای ارتباط، محافظت شدن و بخشی از کل بودن لنگر «در خانه بودن» از جای کنده شده و بصورت تداعی‌هایی مبهم از فضای شهری بر بوم اتفاق می‌افتد. یک حس خاموش ناشی از گمگشتگی در توده مه‌آلود کالبدها. تجربه زیسته‌ای که کل آگاهی نقاش به آن معطوف می‌شود. این همان شهود پدیداری مورد نظر است که در نهایت با حرکت از یک آرمانشهر آغاز و به یک برابرجای می‌رساند. فضای روزمره‌ی در خاطره مانده بدل به طرحی می‌شود که مکان‌های روشن و تیره، مکان‌های غنی و تهی، قدرت‌ها و ضعف‌های جامعه را منعکس می‌کنند. که در نهایت فضایی اجتماعی به دور از خود مختاری جامعه مدنی ایران معاصر استنباط می‌گردد. همچنین نوعی کنترل اجتماعی سنگین که از کودکی بر وی همواره باقی مانده است که در شکل۶ ، به تفکیک بیان شده است.

نتیجه‌گیری

با مطالعه آثار ایران درودی اینگونه اذعان می‌شود که ذهن نقاش نخست با فضا به مراوده می‌نشیند، آن را شناسایی کرده و تصویرهای ذهنی خود را در حافظه ثبت می‌کند. سپس در وادی وحدت احساس و تفکر، ادراک و فهم فضایی رخ می‌دهد و در گامی فراتر، فضامندی مکان می‌تواند در تصویر بیان شود. تصور نقاش با تجسم و ترسیم طرحواره‌های ذهنی خود هویتی جدید به فضا می‌دهد و آن را با مخاطبین تقسیم می‌کند. پس در پاسخ به پرسش اولیه، تاثیر فضای

معماری بر خلق نقاشی، در گرو ایجاد حس مکان و معنا و یا عدم معنا، با رویکردی انتقادی، در ذهن نقاش اســت. برای پاســخگویی به نحوه خوانش معنای فضا در نقاشــی، دانش نشانه‌شناســی لایه‌ایی به مثابه روش تحلیــل متن در حــوزه مطالعه بین رشــته‌ای، در تحلیل متون هنری بسیار راهگشا است. توجه توامان به لایه‌های درگیر در رمزگان، بافت، متن و بینامتنیت در محور همنشــینی، در فرآیند خوانش فضا بسیار موثر و کارآمد است.

در نهایت برای پاســخ به نوع رهیافت‌های فضایی تاثیرگذار در نقاشی دســته بندی سه گانه، بر اساس ســطح خوانش فضا معرفی می‌گردد: در ســطح اولیه، می‌تواند خوانش کالبدی فضا مطرح شود که با روش گونه‌شناســی معماری تطابق دارد و فضای شــهری به مثابه واقعیتی عملکــردی تعریف شــود. در ادامــه در لایه رمــزگان فضایی در یک همنشــینی قاعده‌مند، چشــم‌انداز نقاش از فضای شــهری در خلال روزمرگی زیسته، به تشریح تمامیت از هم گسیخته شهر می‌توان رسید که در لایه‌ایی فراتر از فضای ساختاری و کارکردی به فضای اجتماعی و پدیــداری می‌رســد. آنجا که جنبه‌هایی از شــهر همچون مرکزیت (نمادین)، فضا به مثابه خانه با حرکتی به درون، به صورت زمان- فضا موجود شــده است و از کنار هم قرار گرفتن کالبدها در یک تجانس و وحدت، از فروپاشــیدگی تا استقامت شهر خوانش می‌گردد؛ که نوعی شــبکه معنایی گسترده را فراهم می‌آورد. و در سطح نهایی با مبادلات نمادها و نشــانه‌ها در همنشــینی فضای اجتماعی، ذهنی و پدیداری می‌توان به قرائت شــهر از منظر نقاش رسید. آنجا که شهر برابرجای، دگرجــای (فضاهای متعارض) و یا آرمانشــهر دیده می‌شــود. که در ایــن مصداق، کالبدها در زیرمجموعه فضای عمومی در همپوشــانی و تودرتویــی با یکدیگر قرار می‌گیرند و فضای شــهری از منظر درودی از آرمانشــهر به جای نشســته در خیال و خاطره به برابرجای (فضای متجانس با ســاختارهای متشابه) از واقعیت شــهری به تصور درآمده اســت. این تصور می‌توانــد در روزهای تاریکی از تاریــخ به وضعیت دگرجایی تغییر شکل دهد. آنجا که نقاش به خلق فضاهای متعارض با تنش‌های شدید دامن می‌زند. در این مطالعه، نقاش در همکاری با فضا به عنوان یک کنشگر فعال، درهم آمیزی جنبه‌های ذهنی و عینی فضا را فراهم آورد که به صراحت از رخدادهای فضایی و نمودهای غیرمادی فضا ســخن گفت. این گونه سنجش فضایی نه‌تنها ناظر بر همکاری با فضای معماری و شهری به عنوان محمل زیستن است، بلکه بر گسست پیوســتار مطالعات فضای شهری تنها بر بستر تاریخ، تولید رخداد و یا کالبد اشاره دارد که در نتیجه می‌توان بر ادراک انسان (نقاش) از شهر و فضای زیسته‌اش دلالت کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Synergy
2. Projection
3. Approach
4. Erwin Panofsky
5. Sigfried Giedion
6. Architecture and Cubism
7. Henry-Russell Hitchcock
8. Lebbeus Woods
9. Suprematism
10. Zaha Hadid
11. Noam Chomsky
12. Roland Barthes
13. Umberto Eco
14. Christian Norberg-Schulz
15. Oxford
16. Surrealism
17. Existential
18. Supervenience
19. Givens of existence
20. Utopy
21. Isotopy
22. Heterotopy

تقدیر و تشکر

این پژوهش منتج از رســالهٔ دکتری انســیه ولی با عنــوان «خوانش معنای فضای معماری در نقاشــی معاصر ایران» و با حمایت گروه معماری دانشگاه آزاد اسلامی، واحد کرج انجام گرفته است.

نقش نویسندگان

تهیه متن، جمع‌آوری و تحلیل داده‌ها توســط انســیه ولی، طرح مســأله و چارچوب مفهومی پژوهش و مســئولیت مکاتبات توســط ســیامک پناهی (راهنمای اول)، بســط موضوع و استحاله آن در روش پژوهش توسط منوچهر فروتن (راهنمای دوم)، بازبینی داده‌ها و توصیف نتایج زیر نظر حسین اردلانی (مشاور) صورت گرفته است.

تعارض منافع

نویسندگان به‌طورکامل از اخلاق نشر تبعیت کرده و از هرگونه سرقت ادبی، سوء رفتار، جعل داده‌ها و یا ارسال و انتشار دوگانه، پرهیز نموده‌اند و منافعی تجاری در این راســتا وجود ندارد و نویسندگان در قبال ارائه اثر خود وجهی دریافت ننموده‌اند.

فهرست مراجع

۱. آدامــز، لویی. (۱۳۹۵). *روش‌شناســی هنر*. (علــی معصومی، مترجم). تهران: نظر. (نشر اثر اصلی ۱۹۹۶).

۲. بهروز، ســید محمد؛ ضرغامی، اســماعیل؛ و مهدی نــژاد، جمال الدین. (۱۳۹۳). پارادایم های معاصر هســتی شناســی فضا و نسبت آن با شناخت شناسی معماری. *روش شناسی علوم انسانی*، ۲۰(۸۱)، ۵۲-۳۱.

۳. بذرافکن، کاوه. (۱۳۹۵). چه کسی از]علیه[فرمالیسم می‌هراسد؟]علیه[فرمالیسم: «خیلی دور-خیلی نزدیک». *معمار*، (۱۰۱)، ۶۹-۶۴.

۴. پانوفســکی، اروین. (۱۳۹۵). *معنا در هنرهای تجسمی*. (ندا اخوان اقدم، مترجم). تهران: چشمه. (نشر اثر اصلی ۲۰۱۳).

۵. پناهی، سیامک. (۱۳۸۴). تاثیر سوپرماتیسم بر معماری زاها حدید نگاهی دیگر به مفهوم در معماری. *معماری و فرهنگ*، ۷(۲۲)، ۲۷-۲۰.

۶. پناهی، سیامک. (۱۳۹۷). *معماری و سینمای معناگرا*. تهران: عصر کنکاش.

۷. چندلــر، دانیل. (۱۳۸۶). *مبانی نشانه‌شناســی*. (مهدی پارســا، مترجم). تهران: سوره مهر. (نشر اثر اصلی ۲۰۰۲).

۸. حسنوند، محمد کاظم؛ سجودی، فرزان؛ و خیری، مریم. (۱۳۸۴). بررسی نگاره «آزمودن فریدون و پسرانش را» از منظر نشانه شناسی لایه‌ایی. *هنرهای زیبا*، ۲۴(۰)، ۱۰۴-۹۷.

۹. دباغ، امیر مسعود؛ مختاباد امرئی، سید مصطفی. (۱۳۹۰). تاویل معماری پسامدرن از منظر نشانه‌شناسی. *هویت شهر*، ۵(۹)، ۷۲-۵۹.

۱۰. رز، ژیلیلن. (۱۳۹۳). *روش و روش شناختی تحلیل تصویر*. (سید جمال الدیــن اکبــر زاده جهرمی، مترجم). تهران: پژوهشــگاه فرهنگ و هنر و ۱۱. ارتباطات؛ مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما. (نشر اثر اصلی ۱۹۹۹).

۱۲. رودولف، آرنهایم. (۱۳۸۸). *پویه شناســی صور معماری*. (مهدی قیومی بید هندی، مترجم). تهران: فرهنگستان هنر. (نشر اثر اصلی ۱۹۷۵).

۱۳. سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: قصه.

۱۴. ســمیعی، امیر؛ خدابخش، ســحر؛ و فروتن، منوچهر. (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی بازنمایی فضای معماری سنتی در آثار نقاشی و معماری معاصر ایران، نمونه موردی آثار نقاشی پرویز کلانتری و آثار معماری سید هادی میرمیران. *آرمان شهر*، ۹(۱۷)، ۷۸-۶۳.

۱۵. شعیری، حسین. (۱۳۹۳). *تحلیل نشانه معناشناختی تصویر*. تهران: علم.

۱۶. شولتز، کریســتیان نوربرگ. (۱۳۸۱). *مفهوم سکونت: به سوی معماری تمثیلی*. (محمود امیریاراحمدی، مترجم). تهران: آگه. (نشر اثر اصلی ۱۹۸۵).

۱۷. شــولتز، کریستیان نوربرگ. (۱۳۹۳). *معماری: معنا و مکان*. (ویدا نوروز برازجانی، مترجم). تهران: پرهام نقش. (نشر اثر اصلی ۱۹۸۸).

۱۸. ذوالفقــاری، محســن؛ و قنبریان شــیاده، ســکینه. (۱۳۹۷). *خوانش شنانه‌شناســی لایه‌ای در فرایند معنایی منظومه خســرو و شــیرین نظامی*. متن‌شناسی ادب فارسی، ۱۰(۱)، ۶۲-۴۹.

۱۹. فروتن، منوچهر. (۱۳۸۹). زبان معمارانه نگاره‌های ایرانی. *هویت شــهر*، ۴(۶)، ۱۴۲-۱۳۱.

۲۰. فکوهی، ناصر. (۱۳۸۳). *انسان شناسی شهری*. تهران: نشر نی.

۲۱. کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۶). *هنر معاصر ایران*. تهران: نشر نظر.

۲۲. گروتر، یورگ‌کورت. (۱۳۹۰). *زیبایی شناســی در معماری*. (جهانشــاه پاکزاد، مترجم). تهران: دانشگاه شهید بهشتی. (نشر اثر اصلی ۱۹۸۷).

۲۳. گیدئــون، زیگفرید. (۱۳۸۶). *فضا، زمــان و معماری*. (منوچهر مزینی، مترجم). تهران: علمی و فرهنگی. (نشر اثر اصلی ۱۹۴۸).

۲۴. مظفری ساوجی، مهدی. (۱۳۹۷). *گفتگو با ایران درودی*. تهران: ثالث.

۲۵. معماریان، غلامحسین. (۱۳۹۳). *سیری در مبانی نظری معماری*. تهران: سروش دانش.

۲۶. مک‌کارتر، رابرت. (۱۳۹۷). *فضای درون؛ تجربه داخلی خاستگاه معماری است*. (رضا امیررحیمی، مترجم). تهران: معمار نشر. (نشر اثر اصلی ۲۰۱۶).

۲۷. نعیمی، محمدرضا؛ و مرائی، محســن. (۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی هندسه شطرنجی در شهرسازی و نقاشی دوران پهلوی. *باغ نظر*، ۱۶(۸۱)، ۳۸-۳۱.

۲۸. نوروزی‌طلــب، علیرضا؛ مقبلــی، آناهیتا و جودت، شــهرناز. (۱۳۹۳). روانکاوی تحولات نقاشــی و معماری در بســتر تاریخی جنگ جهانی اول تا جنگ جهانی دوم. *باغ نظر*، ۱۱(۳۱)، ۳۲-۱۷.

۲۹. ولی، انسیه؛ پناهی، سیامک؛ فروتن، منوچهر و اردلانی، حسین. (۱۴۰۱). مطالعــه تطبیقی رهیافت‌های فرمی- فضایی معماری و نقاشــی در مرور آثار مهرداد ایروانیان و علیرضا تغابنی. *باغ نظر*، ۱۹(۱۰۶)، ۱۸-۵.

30. Becker, J. & Fletcher, J. D. (2014). *Lebbeus Woods, Architect (Drawing Papers) Paperback.* The Drawng Center: New York.

31. Blau, E. & Troy, N. (2002). *Architecture and Cubism.* Cambridge: MIT press

32. Carman, T. (2008). *Merleau-Ponty.* Routledg Taylor & Francis Group, University of Texas: Austtin.

33. Peters, P. O. & Olabode, O. (2018). Comparative Analysis between Art and Architecture. Online *Journal of Art and Design,* 6(2). 15-32.

34. Irandarroudi (2019). Retrieved July, 2019, from http: // www.irandarroudi.com/ fa/paints

© 2023 by author(s); Published by Science and Research Branch Islamic Azad University, This work for open access publication is under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0). (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ISSN 17359562 DOI: 10.30495/HOVIATSHAHR.2023.69467.12266

The Representation of Architectural Space in Painting with a Layered Semiotic Approach
(Case Study: Iran Darroudi Artworks)

Ensieh Vali, *Ph.D. Candidate, Department of Architecture, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran.*
Siamak Panahi*, *Assistant Professor, Department of Architecture, Abhar Branch, Islamic Azad University, Abhar, Iran.*
Manouchehr Foroutan, *Assistant Professor, Department of Architecture, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamadan, Iran.*
Hossein Ardalani, *Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamadan, Iran.*

Abstract
Interdisciplinary studies linking art, philosophy, and theories of contemporary semiotics have opened a new path and vision to art explorations. The significance of meaning in artworks caused other disciplines to appear in art studies. This transformation implied that meaning in artworks is not an objective and evident component, requiring interpretation and analysis. Meaning can be transferred between different artistic media. Studying the relationship between architecture and painting is considered an essential interdisciplinary field of research. Architectural space is a media manifesting as a painting in its interaction with the artist. These studies have raised a profound understanding of the artwork's meaning. In addition, providing a scientific knowledge of art has made them well known. Moreover, there is a need for interdisciplinary comprehension of art with social and human approaches. The present article aims to examine the role of architectural space in the creation of paintings with an emphasis on interdisciplinary studies. The main question is, "considering painting a text entailing semiotic codes, what semantic approaches to architectural space can affect it through profound exploration of the spatial layers, and how can a painting be read? ". The general justification of this article is to explain and describe the relationship between architecture and other types of art, especially painting. Although architectural structures and spaces are a combination of applied and functional approaches, they can be studied as artworks to yield an interactive synergy between their aesthetic and semantic layers concerning other subcategories of art, such as painting. Moreover, in the next step, the paper discusses the meaning layers of the space in artists' minds. When painting, the artist detaches from the real world, reaching a clearer understanding of the mind's reality through an experimental journey. This mental projection involves new manifestations of spatial visualization within the image. The article used a qualitative approach to research based on an interdisciplinary study of architecture and painting. In the first section, spatial codes are embedded in different layers according to the space approach; then, a theoretical framework is introduced based on layered semiotics to read the spatial implications of the case studied. Given the apparent representation of architectural space in Iran Darroudi's artworks, we have selected her paintings (Everlasting Marriage; Steadfastness; Stupor of the Plain and Thirst of Desert) and collected primary data using a library-survey method. The results showed that the architectural space, transformed into a system of meaningful places for the artist, can be manifested in the painting as spatial codes. The painter expresses her idea of the urban space in spatial signs in the form of isotopia, heterotopia, or utopia, which can be read in syntagmatic layers. In the textual and media layers, the physical reading of space is matched with the architectural typology method. In a principled correlation, spatial approaches are decoded in the code and text layer. Finally, spatial-phenomenological relations are identified from the painter's existential space in the intertextuality-coding layer. These may be read in textual, intertextuality, and coding layers, as well as semiotics, phenomenology, and typology.

Keywords: Space, Architecture, Painting, Layered Semiotics, Iran Drroudi.

* Corresponding Author Email: siamak_architecture@yahoo.com