ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۳ (پیاپی: ۳۵)، مرداد ۱۴۰۰

از نقد سینما تا نقد معماری؛ جستاری در مفاهیم مشترک

نسرین سلجوقی[1]*، هیرو فرکیش[2]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۵
کد مقاله: ۶۸۱۱۰

چکیده

در قرن حاضر ارتباط میان معماری و سینما به عنوان رویکردی جدید مطرح است. سینما و معماری به عنوان علوم دارای چهارچوب ساختاری منسجم، علیرغم تمایزاتی که با هم دارند؛ دارای تشابهاتی نیز می‌باشند؛ که البته متون مختلفی از جنبه انتقادی به بحث پیرامون این موضوع پرداخته اند. در یک نگاه کل نگر می توان به وجود ارتباط تعاملی بین فضای سینما و فضای معماری اشاره کرد. لذا هدف این مقاله شناسایی و تدقیق مولفه های ارتباط دهنده سینما و معماری است. در این پژوهش از روش تحقیق توصیفی–تحلیلی مبتنی بر مطالعات کتابخانه ای استفاده گردیده است. در این راستا ابتدا به مطالعه روش های نقد سینما و معماری پرداخته شد. سپس نحوه ارتباط سینما و معماری مورد مطالعه قرار گرفت و در نهایت مولفه های مشترک سینما و معماری شناسایی و تدقیق شد. نتایج تحقیق حاکی از شناسایی پنج مولفه مشترک میان سینما و معماری است. پیشنهاد می شود نتایج حاصل از این تحقیق مورد استفاده اندیشمندان حوزه سینما و معماری قرار بگیرد تا بتوانند با ایجاد رابطه تعاملی میان سینما و معماری به ایجاد معماری مفهومی بر پایه سینما تاثیرگذار باشند.

واژگان کلیدی: نقد سینما، نقد معماری، ارتباط سینما و معماری

۱- دانشجوی دکتری معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران (نویسنده مسئول)
eng.saljoughi@yahoo.com
۲- استادیار گروه معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران

۱- مقدمه

بحث پیرامون ارتباط سینما و معماری، توجه نظریه پردازان بسیاری از هر دو حوزه را به خود معطوف نموده است. نحوه استفاده فیلم سازان از فضا و معماری در آثارشان؛ و یا تاثیر نظریه های شهری و معماری در مقاطعی خاص بر شکل گیری نوع خاصی از سبک سینمایی، دو الگوی بنیادین این مباحث بوده اند (قهرمانی، محمد باقر و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۸). «معماری و سینما» نیز اگر چه به یک اعتبار با هم حتی «متباین» هستند اما در این تضاد اشتراکاتی هم هست (راستین، شادمهر، ۱۳۸۷: ۷۸). در این میان فضاهای شهری و بناهای معماری به عنوان مکان رویداد فیلم از اهمیت زیادی برخوردارند و معرف موقعیت زمانی، فرهنگی، تاریخی، اجتماعی و ... در فیلم هستند (حسینی، سید باقر و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۱۳). نظریه پردازان بسیاری بر رابطه ای دوسویه، میان فضاها و ژانرهای سینمایی تاکید می کنند. همچنین پیوند میان فیلم، معماری و شهر، در سال های اخیر به یک مبحث جدی آکادمیک تبدیل گردیده است، که بازنگری فرایند ظهور سینما با در نظر گرفتن شرایط و فرهنگ فضایی مدرنیته در قرن حاضر، می تواند کمک شایانی به درک این رابطه نماید (قهرمانی، محمدباقر و همکاران، ۱۳۹۴: ۵۱). کارکرد فضا در متون دراماتیک و روایی، تنها به نیاز هر داستان به عرصه ای برای وقوع یا محیطی که در آن شخصیت ها بتوانند داستان را اجرا کنند، محدود نمی شود؛ بلکه شامل نقش الگوسازانه مکان و فضا نیز می شود (رجب زاده طهماسبی، ۱۳۹۵: ۲۴). نوشتار حاضر که با هدف شناسایی و تدقیق مولفه های ارتباط دهنده سینما و معماری به روش تحقیق توصیفی – تحلیلی مبتنی بر مطالعات کتابخانه ای انجام شده است؛ انتظار دارد که نتایج حاصل از آن به صورت کاربردی چه در حوزه آموزش معماری و چه در حوزه های تخصصی و حرفه ای مرتبط با سینما و معماری موثر واقع شود و در سیری صعودی زمینه ساز ارتقاء کیفیت در آثار این دو حوزه فنی – هنری باشد.

۲- بیان مسئله

یکی از این گرایش های تازه، ارتباط بین معماری با علوم و هنرهای دیگر است که جنبه های پنهان و متنوع معماری را به گونه ای جدید آشکار می سازد. از میان هنرهای مختلف، به ارتباط معماری و سینما (به گونه تحلیلی و میدانی) کمتر پرداخته شده است (معتمدی، حورا و میرزا کوچک خوشنویس، احمد، ۱۳۹۸: ۱۵۲). بررسی نسبت میان مکان و انسان یکی از مهمترین مسائلی است که شاید بسیاری از مشکلات معماری و سینما از آن نشات می گیرد. سینما به عنوان موثرترین ابزار فرهنگی در مدیدیت شهری به وسیله معماری و با توجه به ماهیت مکان، خاطرات جمعی شهری را برای عموم رقم می زند. در این میان مدیران حوزه شهری با وجود تمام بحث های "عدم وجود هویت تاریخی"، "نداشتن فضای عمومی" و "خاطرات شهری" در مورد مکانیت و هویت شهرهای کشور باید دست به اقداماتی جدی بزنند و فضاهای شهری ما در سینمای ایران باید دارای شخصیت گردیده و به عبارتی منعکس کننده هویت ایرانی باشند و این هویت در آن جلوه کند (حسینی، سیدباقر و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۲۰).

سینمای ایران در لازمان و لامکان اتفاق می افتد. سینما و معماری می توانند با روایت کردن زمان و مکان در جامعه، آن را دارای هویت کنند که متاسفانه بحران هویت در حال حاضر دامن گیر این رشته ها نیز شده است، به طوری که وقتی به سینمای ایران مراجعه می کنیم، می بینیم که هویت و روایتی که سینمای ما دارد، منعکس کننده روایت موجود در محیط اطرافمان نیست و اساسا سینمای ایران به دنبال مکان هایی می گردد که ناشناخته باشد و به همین دلیل به دنبال هویت بخشیدن به مکان ها نیست (حاتمی، سپیده و هوشیارگر، احسان، ۱۳۸۶: ۷۱)

۳- اهمیت و ضرورت

سینما تأثیر مستقیم در نحوه تفکر معمار برای ایجاد فضاهایی که مستقیماً با صنعت سینما در ارتباط است می گذارد. سینما مهمترین ابزار برای ترویج فرهنگ در جامعه به حساب می آید. معماری در فیلم جدای آن که مستقیم به صورت طراحی صحنه باشد، در تلفیق با عناصر ساختاری سینما جزئی لاینفک از روح سینما گردیده است (عابدی، محمد حسین و عباسی، سیده فاطمه، ۱۳۹۸: ۲۴-۲۳). امروزه، نهادینه کردن ارزش فضا، به یکی از مضامین اساسی تئوری فیلم معاصر تبدیل گردیده است. فیلم بدون فضا، اساسا امری غیرقابل تصور است و از آنجا که فیلم با حرکت آفریده می شود، پس هر فیلمی، حتی فیلم های کاملا انتزاعی نیز ابعاد فضایی دارند و نمی توان از ظرفیت فضامند فیلم ها چشم پوشی کرد (قهرمانی، محمدباقر و همکاران، ۱۳۹۴: ۵۰).

آگرست (۱۹۹۱) معتقد است که «هنگامی که ما به معماری از زاویه منظر شهری بنگریم، این مرجع به مقدار کافی مولد نیست. مرجعی قدرتمندتر فیلم است، سیستمی پیچیده که در زمان و فضا گسترش می یابد». لذا کمبود آثار نظری در رابطه با پیوند میان معماری، شهر و فضای سینماتیک، امروزه خود را بیشتر نمایان می کند و لزوم نظریه پردازی در رابطه با تعامل میان رشته ای میان این حوزه ها از اهمیت فراوانی برخوردار می باشد (قهرمانی، محمدباقر و همکاران، ۱۳۹۴: ۵۸-۵۷). پژوهش حاضر سعی دارد که با مطالعه روش های نقد سینما و نقد معماری و شناسایی مولفه های ارتباط دهنده آنها، زمینه پیشرفت این دو هنر را در نحوه مطلوب آفرینش فضا فراهم آورد؛ ضمن اینکه زمینه را برای انجام پژوهش های آینده مهیا سازد.

۴- پیشینه موضوع

۴-۱- پیشینه نقد سینما

گرچه متون نظریه فیلم گسترده است و در عین حال گلچین های متعددی درباره نقد و نظریه فیلم وجود دارد، شمار بررسی های کلی تاریخی درباره نظریه فیلم در قالب فعالیتی جهانی بس اندک اند (استم، رابرت، ۱۳۸۳: ۹). نقد سینما یکی از اشکال نقد هنری محسوب می شود. نقد هنری به عنوان یک فعالیت خاص بین سال های ۱۷۵۹ تا ۱۷۸۱ شروع شد (فرودون، ژان میشل، ۱۳۹۷: ۱۵). سال ۱۸۹۶ فیلم ورود قطار به ایستگاه برادران لومیر در سن پترزبورگ نمایش داده شد؛ ماکسیم گورکی نویسنده روس فیلم را دید و یادداشتی بر آن نوشت که اولین متن موجود در نقد فیلم از نظر تاریخی است. اولین نقد حرفه‌ای موجود، نوشته فرانک ای وودز در سال ۱۹۰۸ در روزنامه ای به نام نیویورک دراماتیک میرر است. اما از جنبه تئوری پردازی در زمینه فیلم، اولین فرد، یک روانکاو آلمانی است به نام هوگو مونستربرگ (حسینی، سیدحسن، ۱۳۹۱: ۱۶). در ایران نیز اولین مقاله مهم سینمایی با نام «سینما به عنوان ابزار تمدن جدید» در روزنامه «ایران نو» پس از انقلاب مشروطه به چاپ رسید (سلیم جو، محمد، ۱۳۸۶: ۱۰).

۴-۲- پیشینه نقد معماری

نقد معماری نیز به عنوان یک فرایند نظام مند و سازمان یافته کمتر مورد بررسی واقع شده است (اتو، وین، ۱۳۹۴: ۱۷). پس از انقلاب اسلامی در ایران نخستین بار به سال ۱۳۷۹، دکتر حمیدرضا خویی در رسالهٔ دکتری خود با عنوان "نقد و شبه نقد تأملی در نقد آثار معماری"، باب پژوهش در نقد معماری را گشودند که در آن با توجه به نقدهای ادبی عبدالحسین زرین کوب در حوزهٔ ادبیات و همچنین دسته بندی نقدهای معماری "وین اتو" دسته بندی متفاوتی از شیوه های نقد پوزتیویستی و سپس نقدهای واکاوانه را ارائه دادند. سپس دکتر ایمان رئیسی در رسالهٔ دکتری خود با عنوان "نقش نقد در جهت‌دهی معماری معاصر ایران"، این پژوهش را پی گرفتند که دکترین ایشان بیشتر بر شناخت معیارها و الگوهای نقد آثار معماری و ارائهٔ مدلی جهت نقد، تکیه کرده است. پس از آن ایشان با انتشار دو کتاب "پشم و لگد" و "نقد بازی" به طور مشخص‌تری مقولهٔ نقد در معماری را با نمونه‌های موردی در دیگر کشورها ادامه دادند (کوچکیان، مسعود و نوروز برازجانی، ویدا، ۱۳۹۳: ۶۸).

۴-۳- پیشینه ارتباط سینما و معماری

در سال ۱۹۹۱ دانشگاه کمبریج سمیناری تحت عنوان «معماری و سینما» برگزار می‌کند و در آن مجموعه مقالاتی درباره ارتباط این دو با یکدیگر برای اولین بار ارائه می شود که بخشی از این مقالات توسط شهرام جعفری نژاد با عنوان «معماری و سینما» ترجمه شده و انتشارات سروش آن را منتشر کرده است. پس از آن، این مباحث به حدی جدی شده است که بعضی از دانشگاه های آمریکایی رشته تخصصی «معماری و سینما» دارند و حتی در حوزه معماری خیلی از پژوهش‌ها از طریق امکانات سینمایی است. در سینما بخش های مختلفی مثل طراحی معماری، طراحی شهری و ساخت و ساز افزوده شده است (راستین، شادمهر، ۱۳۸۷: ۷۹-۷۸). برونوتات و زیگفرید گیدئون در نیمه آغازین سده بیستم قابلیت های تصاویر متحرک سینمایی در تسخیر نمودن و به نمایش گذاشتن ماهیت فضاهای معماری مدرن را ستایش می کردند و معتقد بودند که سینما برای نخستین بار اجازه درک کلیت معمارانه یک ساختمان را فراهم می کند. رابرت ماله استیونس با ارجاع به ماهیت تصاویر متحرک سینمایی، معماری مدرن را «تصاویری در حال حرکت» خواند. امروزه در مهمترین سبک‌های معماری معاصر نظیر دیکانستراکشن و فولدینگ می‌توان نفوذ نگره سینماتیک را مشاهده کرد. برخی از نظریه پردازان اظهار می‌دارند شرایط پست مدرن در معماری اساساً سینماتیک است، و پس از سپری نمودن دوره معماری مجسمه‌ای، اکنون دوره معماری سینمایی سررسیده است. در دنیای معاصر با دیجیتالیزه شدن جهان و محو شدن تدریجی فاصله واقعیت و خیال، معماری و سینما قرابت نزدیکی یافته اند و سینما به پارادایمی محوری در پروسه طراحی معماری تبدیل گردیده است (قهرمانی، محمدباقر و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۸).

۵- نقد سینما

انتقاد از فیلم ابزاری مهم برای شکل گیری "سواد بصری" است که امروزه به عنوان مجموعه ای از شایستگی های بینایی قابل درک است (Manokhin, D.M & etl, 2018: 99). درک چیستی نقد فیلم مستلزم پرداختن به «نظریه فیلم» است، حوزه ای پژوهشی که هدفش درک چیستی سینما و ارائه چارچوبی مفهومی برای فهم رابطه فیلم با واقعیت، با سایر هنرها، با بینندگان و کلا با جامعه است. منتقد سینمایی با فعالیت هایی چون ارزیابی و نقد فیلم سعی بر آن دارد که به تشریح عناصر سمعی و بصری و تاثیرگذاری فیلم، سبک فیلم، تفسیر و تعیین کیفیات زیبایی شناسانه و ارزیابی موفقیت یا شکست آن بپردازد و از این

طریق باعث افزایش ادراک و دریافت ما از فیلم گردد (کازبیه، آلن و دیگران، ۱۳۶۰: ۹). لذا در ادامه و در راستای تحقیق مورد نظر به بررسی انواع روش های نقد سینمایی می پردازیم.

۵-۱- نقد سبکی

سبک یک فیلمساز عبارت است از فرم هایی که وی برای توصیف حوادث فیلمش به کار می برد. سبک ها را می توان از جهتی در دو تقسیم بندی کلی قرار داد: سبک دوره ای و سبک گونه ای. سبک دوره ای نوعی جنبش سبکی است که در یک دوره زمانی خاص برجستگی و تسلط دارد. سبک گونه ای، به دسته ای از سبک ها اطلاق می شود که امکان ظهورشان در هر زمان وجود دارد. سبک های اولیه قابل تقسیم به دو دسته رئالیسم و اکسپرسیونیسم هستند (کازبیه، آلن و دیگران، ۱۳۶۰: ۱۱-۹). هرکدام از این سبک ها دارای خصایص سازنده ای هستند؛ مثلا وفاداری به مدارک تاریخی و گام برداشتن به سوی سبک مستند عینی از جمله خصایص سازنده سبک رئالیسم است. در نمودار ۱ خصایص سازنده سبک اکسپرسیونیسم نمایش داده شده است.

نمودار ۱: خصایص سازنده سبک اکسپرسیونیسم؛ ماخذ: نگارندگان، تلخیصی از (کازیه، آلن و همکاران، ۱۳۶۰: ۱۴-۱۲ و ۲۳)

۵-۲- روشی در نقد فیلم (بررسی در سه سطح)

سوزان سانتاگ (۱۹۶۶) در مقاله علیه تفسیر در مورد سه سطح تاثیرگذار فیلم صحبت می کند. از نظر وی این سه سطح در هنگام نشان دادن واکنش نسبت به یک فیلم موفق، از هم تفکیک ناپذیرند، اما پس از مدتی در بحث، از هم تفکیک پذیر می شوند. در بیشتر آثار موفق هنری این سه سطح با هم در می آمیزند و محتوای اثر را تشکیل می دهند (فراستی، مسعود، ۱۳۹۵: ۲۱ و ۳۴) در این راستا و در جدول ۱ به بحث و گفتگو در مورد سه سطح تاثیرگذار فیلم به صورت مختصر پرداخته شد.

سال ششم، شماره ۳ (پیاپی: ۳۵)، مرداد ۱۴۰۰
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ISSN: 2538-6298

جدول ۱: سطوح سه گانه در نقد فیلم؛ ماخذ: نگارندگان، تلخیصی از (فراستی، مسعود، ۱۳۹۵: ۳۴-۲۳)

سطوح	توضیحات
سطح رویداد (پایه)	پرداختن به طرح داستان؛ ادبی ترین سطح که به سادگی اجازه می دهد که واژگان نقد ادبی در بحث فیلم وارد شود؛ ناتورالیستی ترین سطح؛ در بحث درباره این سطح به راحتی می توان برخورد عینی داشت؛ مداخله ذهنیت (ذهن خودآگاه
سطح مضمون	پرداختن به ابعادی از فیلم که صریح یا ضمنی با تلویحات فلسفی و اشارات سیاسی یا اجتماعی سر و کار دارد؛ بررسی ساختار اندیشه ای که پس زمینه اثر است (می تواند کاملا باز و مداخله گر باشد)؛ مجردترین و وابسته ترین سطح به اندیشه های آرمانی؛ ساده ترین سطح برای بررسی عینی
سطح تصویرپردازی	دربرگیرنده عناصر زیبایی شناختی فیلم؛ نسبت به دو سطح دیگر ذهنی تر و پیچیده تر؛ مهمترین و مشکل ترین سطح؛ مداخله ذهن ناخودآگاه؛ نقد پیشرفته تر؛ این سطح کمتر به تحلیل متقاعد کننده یا توضیح انتقادی تن در می دهد و کمتر به لباس کلام در می آید؛ فضا یا احساس یک فیلم به نشانه هایی از پیچیدگی های استعاری وابسته است که به صورت انتقال طنین از ناخودآگاه به خودآگاه جلوه می کنند؛ تشکیل دهنده هسته وجودی هنر

۵-۳- نقد مبتنی بر نظریه مولف

اصل نگره مولف برآمده از مقاله ای به نام "دوربین ـ قلم" (۱۹۴۸) نوشته نظریه پرداز و فیلمساز فرانسوی، الکساندر آستروک در مجله اکران فرانسه است (حسینی، سید حسن، ۱۳۹۱: ۱۶). طبق این نظریه، دوربین چون قلمی است در دست فیلم ساز برای خلق فیلم و نه ارائه تصویری اندیشه های از پیش طراحی شده فیلمنامه نویس. فرانسوآ ترونو در ۱۹۵۴ دیدگاه اصلی این تئوری را در قالب "خط مشی مولفان" مطرح کرد. اندرو ساریس منتقد مشهور آمریکایی آن را در سال ۱۹۶۲ به آمریکا برد و تحت عنوان یک تئوری به نام خود به ثبت رساند. "ساریس" سه شرط را برای کارگردان مولف برشمرد: (۱) خلاقیت فنی؛ (۲) ارائه شخصیت از خلال فیلم و میزانسن؛ (۳) تنش میان شخصیت کارگردان و دست مایه اش (عبدی، محمد، ۱۳۸۳: ۱۳۷).

۵-۴- نقد اجتماعی و ایدئولوژیک

یکی از فرض های اساسی جامعه شناسی هنر این است که مسائل، مشکلات و تحولات اجتماعی از طریق صافی ذهن و شخصیت هنرمند، در آثار او بازتاب می شود (راودراد، اعظم و همایون پور، کیارش، ۱۳۸۳: ۸۵). در دهه ۱۹۷۰ میلادی با پر رنگ شدن جنبش چپ، منتقدانی که غالبا به رسم روشنفکرانه روز تمایلاتی به مارکسیسم داشتند، نظریه های مولف و ساختارگرایی را برای ارزیابی یک فیلم کافی ندانستند و سعی کردند فیلم ها را بر مبنای ایدئولوژی نقد کنند و برای عناصر فرامتنی و تاثیر اجتماعی فیلم اصلی ترین اهمیت را قائل بشوند (عبدی، محمد، ۱۳۸۳: ۱۴۶-۱۴۵). بر این اساس در این نوع از نقد، ابعاد اجتماعی و تأثیر آن، در کنار نقش مهم جایگاه و طبقه اجتماعی است که شاکلهٔ بنیادی نقد را شکل می دهد (درودی، فریبرز، ۱۳۹۳: ۲۳۱).

۵-۵- نقد مبتنی بر قواعد ژانر

بررسی فیلم از خلال نشانه های موجود در ژانر و چگونگی پرداخت آنها و ارتباط فیلم با سایر فیلم های ژانر مورد نظر، نوعی شیوه نقد نویسی است (عبدی، محمد، ۱۳۸۳: ۱۴۸). در تفسیر نوعی (ژانری) جدایی بین شکل و محتوا وجود ندارد. لکن ممکن است یکی بیش از دیگری مورد تاکید قرار بگیرد. واژه "نوع" بیشتر اشاره به روش فیلمساز در استفاده از مواد فیلم دارد تا شکلی که به کار می گیرد (کازبیه، آلن و دیگران، ۱۳۶۰: ۷۸).

۵-۶- نقد ساختارگرایانه

در سبک شناسی ساخت گرا بحث اساسی این است که هیچ جزئی به تنهایی معنی دار نیست، بلکه باید هر جزء اثر را در ارتباط با اجزای دیگر آن و نهایتا کل نظام (نمایش) در نظر گرفت (رجب زاده طهماسبی، علی، ۱۳۹۵: ۲۵). از نخستین کسانی که در این وادی گام برداشتند، باید از والدیمیر پراپ و کلود لوی استروس نام برد. در این روش، نقد دارای ساختار و نظمی است که بر اساس زبانشناسی شکل گرفته است (درودی، فریبرز، ۱۳۹۳: ۲۲۸). در این نوع نقد منتقد به جزءجزء ساختار فیلم رجوع می کند و هر صحنه را بر اساس ویژگی های به کار گرفته شده در تکنیک تحلیل می کند (عبدی، محمد، ۱۳۸۳: ۱۴۴). مراحل شکل گیری ساختار یک اثر نمایشی عبارت است از: (۱) بررسی و شناخت اجزاء (در درجه اول ارکان) ساختار اثر؛ (۲) بررسی و شناخت روابط و مناسبات میان اجزاء؛ (۳) بررسی و شناخت "زمینه موضوعی" ساختار و دلالت های گوناگون (تطابقی و تضمنی) بر روی زمینه موضوعی ساختار اثر (رجب زاده طهماسبی، ۱۳۹۵: ۲۵).

۵-۶-۱- نشانه شناسی

علم نشانه شناسی علمی در قلمرو نشانه (Sign) و معنا (Meaning) به بررسی انواع نشانه ها، عوامل حاضر در فرآیند تولید و مبادله و تعبیر آنها، و نیز قواعد حاکم بر نشانه ها می پردازد (باقری، سحر و عینی فر، علیرضا، ۱۳۹۵: ۲). نشانه شناسی از طریق مطالعه و تئوریزه کردن نشانه ها و روند شکل گیری آنها در پی مطالعه معنی است (نژاد ابراهیمی، احد و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۸۲). نشانه شناس فرایندی دو مرحله ای را طی می کند که تماشاگران در خلال تماشا طی می کنند؛ اول، استنباط تصویر به خاطر محتوای معنی صریح آن، و سپس، ملاحظه این که تصویر با معنی ضمنی به چه چیزی اشاره می کند (عبدی، محمد، ۱۳۸۳: ۱۴۴-۱۴۳).

تحلیل نشانه شناختی نوین با کار زبان شناس سوئیسی فردینان دوسوسور و فیلسوف آمریکای چارلز ساندرز پیرس آغاز می شود. فردینان دوسوسور، نشانه را موضوعی «فیزیکی» و در عین حال «معنا دار» می داند. "سوسور" زبان را گونه ای ارتباط تلقی کرد که در آن، جهان عینی نقشی کم رنگ داشت. در مقابل "پیرس" به هیچ وجه جهان بیرونی را از نظر دور نمی داشت. به نظر پیرس، جهان واقعی تحقق بیرونی دارد و از نقشی انکارناپذیر پیرامون دلالت برخوردار است. الگوی "دال و مدلول" به تنهایی نمی تواند ما را به تحلیل جامعی برساند، بلکه بیشتر باید با دیگر الگوها ترکیب شود (اسماعیلی، رفیع الدین، ۱۳۹۳: ۶۸-۶۶). در جدول ۲ به تشریح الگوی دال و مدلول که سوسور و پیرس با تفاوت هایی ارائه داده اند، پرداخته شده است.

جدول ۲: الگوی دال و مدلول و الگوی همنشینی - جانشینی از نگاه سوسور و پیرس؛ ماخذ: نگارندگان، تلخیصی از (اسماعیلی، رفیع الدین، ۱۳۹۳: ۶۸-۶۷)

	الگو	توضیحات الگو
سوسور	دال و مدلول	(۱) یک الگوی دوتایی یا دوبخشی برای نشان دادن نشانه پیشنهاد می کند؛ (۲) با تمرکز بر نشانه های زبانی، نشانه را مرکب از یک "دال" و یک "مدلول" می داند؛ (۳) نشانه یک کل است که از اتصال دال و مدلول نتیجه می شود؛ رابطه بین دال و مدلول، دلالت نام دارد؛ (۴) الگوی سوسور "مصداق" را در پرانتز قرار می دهد و ارجاع به اشیاء موجود در جهان را نادیده می گیرد؛ (۵) مدلول سوسور با ارجاع به واقعیت تشخیص نمی یابد، بلکه مفهومی ذهنی است. شیء نیست، بلکه تصور شیء است. یعنی هم دال و هم مدلول در ذهن اتفاق می افتد.
	همنشینی و جانشینی	(۱) همنشینی: چگونگی قرارگرفتن عناصر کنار هم (به روابط درون متنی به دیگر دال ها، که در متن وجود دارند، مربوط است)؛ (۲) جانشینی: چگونگی جایگزینی عناصر به جای هم (به روابط بینامتنی، به دال هایی ارجاع می کند که در متن غایب هستند)؛ (۳) توجه ۱: این عناصر در فیلم و تلویزیون کاربرد بالایی دارد. در تمامی رمزگان فرهنگی و فنی می توان از این الگو استفاده کرد (نمونه: روش های تغییر فیلم برداری می تواند عناصر جانشین باشد)؛ (۴) توجه ۲: این دو محور، یک بافت ساختاری را مهیا می سازند که نشانه ها در آن معنا می یابند.
پیرس	دال و مدلول	(۱) دال: ابزار و محملی که یک مفهوم را به ذهن متبادر می کند؛ (۲) مدلول: مفهومی که نشانه را تاویل می کند؛ (۳) مرجع و مصداق: چیزی که نشانه بر آن دلالت می کند.

"رولان بارت" با تکیه بر دستاوردهای زبان شناختی سوسور، مهمترین نظریه در حوزه نشانه ها را تدوین نمود (اسماعیلی، رفیع الدین، ۱۳۹۳: ۶۹). بارت به پیروی از دوسوسور معتقد است در یک نظام نشانه شناختی، معنا امری مستقل یا فی ذاته نیست؛ بلکه این وجه افتراقی نشانه است که برسازنده معنا به شمار می آید. بر اساس این نگرش، معنا صرفا از طریق تقابل عناصر با یکدیگر پدید می آید و بنابراین ارزش ذاتی ندارد (الگونه جونقانی، مسعود، ۱۳۹۶: ۱۱). بارت معتقد است ساخت گرایی کاملا به فعالیت ذهن اهمیت می دهد. به این ترتیب که معنی هر عنصر به جای اینکه متعلق به خود باشد، متعلق است به ارتباطش با دیگر عناصر و به تنهایی معنا ندارد (مسعودی، امید علی، ۱۳۹۵: ۴۶).

"جان فیسک" مهمترین بخش تحلیل نشانه شناختی را تشخیص رمزگان موجود در فیلم قلمداد کرده به معرفی نحوه شناسایی و تحلیل آنها می پردازد. نقطه مثبت روش فیسک این است که علاوه بر اینکه به متن و شیوه های استخراج نشانه ها از متن پرداخته، توجه جدی به خارج از متن و تحلیل بینامتنی نیز دارد (اسماعیلی، رفیع الدین، ۱۳۹۳: ۷۲-۷۱). رمز حلقه واسط بین پدیدآورنده متن و مخاطب است و نیز حکم عامل درونی متن را دارد (بروجردی علوی، مهدخت، ۱۳۹۴: ۱۲۲). فیسک در تحلیل متون دیداری - شنیداری، سه نوع رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک را مطرح می کند؛ هر کدام از آنها به ترتیب ناظر بر سه سطح جهان اجتماعی، یعنی واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی هستند (شهلی بر، عبدالوهاب، ۱۳۹۰: ۱۹).

آیکونولوژی روشی در تفسیر تاریخ، هنر و آثار هنری است که توسط اروین پانوفسکی مطرح و به انتظام در آمده است. از دیدگاه وی هنگامی که لازم است دو یا چند پدیده به لحاظ معنایی بررسی شود، مبحث نشانه شناسی باید مورد توجه قرار بگیرد. نشانه شناسی ترکیبی از عوامل حسی (شناسایی نقش مایه با روش زیباشناختی حسی)، عوامل عقلی یا نظام دهنده (نگاره پردازی با

روش نشانه شناسی ساختارگرا) و معنایی یا نمادها، نشانه ها و الگوها (نگاره شناسی با روش تاویل پدیدارشناسانه) خواهد بود (سرابی، امیر و مولانایی، صلاح الدین، ۱۳۹۶: ۱۶۳-۱۶۲). در جدول ۳ سطوح نشانه شناسی از دیدگاه نشانه شناسان ارائه شده است.

جدول ۳: سطوح نشانه شناسی از دیدگاه نشانه شناسان؛ ماخذ: نگارندگان، تلخیصی از (اسماعیلی، رفیع الدین، ۱۳۹۳: ۷۰-۶۹ و ۷۲) و (سرابی، امیر و مولانایی، صلاح الدین، ۱۳۹۶: ۱۶۲)

	سطوح نشانه شناسی		
رولان بارت	سطح۱: دلالت مصداقی یا ارجاعی یا تصریحی (معنای اصلی و بدیهی دال ها است)	سطح ۲: - دلالت مفهومی یا بیانی یا ضمنی (ایدئولوژی به عنوان ساختار پنهان در سطح دوم قرار دارد)، (معنی ضمنی دال ها است) - نظام نشانه ها خود بیانگر ارزش های فرهنگی و یا ایدئولوژی است - در معنای ضمنی دال ها، می توان ارزش فرهنگی نشانه ها را فهمید	سطح ۳: اسطوره به عنوان ایدئولوژی های مسلط دوران معاصر (مردانگی، زنانگی، آزادی، فردیت، عینیت، ملیت و ...)
جان فیسک	سطح ۱: (واقعیت یا رمزگان اجتماعی) - واقعه ای که قرار است از تلویزیون پخش شود، پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است. مثل: ظاهر، لباس، چهره پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکت سر و دست، صدا و ...	سطح ۲: (بازنمایی یا رمزگان فنی) - رمزهای اجتماعی را رمزهای فنی به کمک دستگاه های الکترونیکی رمزگذاری می کنند. برخی از رمزهای فنی عبارتند از: دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می دهند و رمزهای اخیر بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند، از قبیل روایت، کشمکش، گفتگو، شخصیت، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان و ...	سطح ۳: ایدئولوژی یا رمزگان ایدئولوژیک - رمزهای ایدئولوژی، عناصر فوق را در "مقوله های انسجام" و "مقبولیت اجتماعی" قرار می دهند. برخی از رمزهای ایدئولوژی عبارتند از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی گرایی، سرمایه داری و ...
پانوفسکی	مرحله ۱: معنای اولیه (عینی/ واقعی) یا بیانی - تبیین موضوع مورد بازنمایی (لازمه آن: آشنایی با مبانی هنر و اصول تجسمی تسلط بر تاریخ سبک)	مرحله ۲: معنای ثانویه (قراردادی) - (پیوند میان نقش مایه های هنری با موضوعات یا مفاهیم)	مرحله ۳: معنای واقعی (محتوایی) بر پایه شهود و ابهامات تالیفی - شناسایی سازه های اصلی بنیادهای فکری، دینی، عقیدتی و فلسفی یک کلیت (لازمه آن: آشنایی با گرایش های اساسی ذهن انسان اعم از روان شناسی یا جهان بینی فردی در یک معادله دو جانبه)

آرتور آسابرگر رمزگان را سامانه ای برای تفسیر معناهای ناآشکار در شیوه های متفاوت ارتباطی می داند. وی در مجموعه نوشتارهایش، چهار شیوه رمزگذاری در انتقال مفاهیم برای ارتباطات بصری را بر می شمرد که آنها را رمزگان تداعی گر، قیاسی، جایگزین و فشرده می نامد (طاهری، صدرالدین، ۱۳۹۷: ۱۸۰). آرتور آسابرگر می گوید: «نشانه شناسی را می توان در مورد تلویزیون، فیلم، داستان های مصور، تبلیغات، معماری و خلاصه هر چیزی که در آن «ارتباط» اهمیت داشته باشد، به کار برد» (اسماعیلی، رفیع الدین، ۱۳۹۳: ۷۶-۷۵). در نمودار ۲ چارچوب پیشنهادی آرتور آسابرگر برای تحلیل نشانه شناختی برنامه های تلویزیونی ارائه شده است.

نمودار ۲: چارچوب پیشنهادی "آرتور آسابرگر" برای تحلیل نشانه شناختی برنامه های تلویزیونی (اسماعیلی، رفیع الدین، ۱۳۹۳: ۷۶-۷۵)

۵-۷- تحلیل گفتمان

در تحلیل گفتمان انتقادی رویکردهای متفاوتی وجود دارد. فرکلاف گفتمان را به عنوان یک رخداد زبانی، بخشی از عمل اجتماعی به حساب می آورد. وی بر خلاف فوکو، لاکلاو و موف، که همه پدیده های اجتماعی را گفتمانی می شمارند، به جنبه های غیر گفتمانی امور اجتماعی توجه دارد و گفتمان را با این امور غیر گفتمانی تفسیر و تحلیل می کند؛ زیرا وی تحلیل گفتمان را به تنهایی و بدون توجه به ابعاد غیر گفتمانی برای تبیین کنش اجتماعی کافی نمی داند (محسنی، محمد جواد، ۱۳۹۱: ۸۵-۸۴). فرکلاف، گفتمان را متشکل از سه بعد متن، عمل گفتمانی و عمل اجتماعی می داند. این مدل بیانگر این اصل است که متن را نمی توان در خلاء فهم یا تحلیل کرد؛ هر متنی را باید در رابطه با شبکه های سایر متون و در رابطه با بستر اجتماعی فهمید (محسنی، محمد جواد، ۱۳۹۱: ۷۵).

۵-۸- روش تحلیل ساختاری

برای کاربست روش "تحلیل ساختاری روایت" می توان از نظریه "فرمالیسم" بهره جست. مطابق با این نظریه آنچه در مطالعه آثار هنری از درجه اهمیت برخوردار است، فرم است و نه محتوا. ارزش اثر را در فرم اثر جستجو می کند و نه در معنایی که آن اثر منتقل می کند؛ در اینجا به هدف و نیت مولف نمی پردازیم، بلکه به صنایع و شگردهایی می پردازیم که یک اثر را فاخر و ارزشمند (و حتی انتقادی) می سازد. نظریه "فرمالیسم" در جستجوی "عنصر مسلط" در آثار ادبی است (ذکایی، محمد سعید و شجاعی باغینی، نیما، ۱۳۹۱: ۱۱۷). تحلیل عناصر روایی فیلم همچون زمان بندی، شخصیت پردازی، مکان، نقاط اوج، تعلیق و ... در رویکرد ساختاری و فرمالیستی تحلیل فیلم مورد توجه است (کیانی، هاله و رضوانیان، قدسیه، ۱۳۹۸: ۱۵).

۵-۹- فرمالیسم

فرمالیسم مکتبی روسی است که در نخستین دهه های سده بیستم بر حوزه های نقد ادبی و هنری سیطره داشت. بوریس آخن بام، از مطرح ترین فرمالیست ها، دو مقوله را وارد تحلیل های فرمالیستی کرد که در نقد انواع گرایش هایی بود که متون سینمایی را بازنماگر امر واقع می دانستند: «فتوژنیک» و «مونتاژ». مقوله نخست برای توصیف ماده خام سینما یا همان چیزی که باعث می

شود تصاویرِ فیلمبرداری شده جذاب جلوه کنند، و مقوله دوم همان اصل بنیادین نحو برای ترکیب این تصاویر و یا ساختن پیرنگ است (محمدی، جمال، ۱۳۹۲: ۳۸-۳۷). در نقد فرمالیستی، همه عوامل ضروری برای شناخت متن در همان اثر وجود دارد. عواملی مانند ساختار، فرم، لحن بیان و نگارش در کنار عناصری چون فضاسازی سبب تعبیر بهینه متن می شوند. فرمالیست ها بیشتر به شکل متن که شامل عواملی است که ساختار بنیادی متن را می سازد، توجه می کنند. فرمالیسم بر زبان شناسی و ساختارگرایی تکیه دارد. در فرمالیسم معنای نهایی وجود ندارد و تاکید بیشتر بر فرم باعث شده که پیروان این نحله نقدی، اثر ادبی یا هنری را اظهار غیرمرسومی از حقیقت بدانند (درودی، فریبرز، ۱۳۹۳: ۲۲۹-۲۲۸).

۵-۱۰- رئالیسم

در حالی که در اولین دهه های سینما، میل غالب در نظریات سینمایی به شکل گرایی بود، اما یک جریان نهانی (یک ضد جریان) نیز از همان دوران در سینما حضور داشت که آغاز سبک عکس گرایی یا واقع گرایی به شمار می آید. هانری آژل در کتاب زیبایی شناسی سینما (پاریس ۱۹۶۶) اولین نمود واقع گرایی در سینما را در گفته فیلمساز فرانسوی لویی فویاد می یابد که در سال ۱۹۱۳ در تبلیغات فیلم هایش اعلام کرده بود (آندرو، دادلی، ۱۳۹۵: ۱۷۷). در دهه های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ رویکرد فرمالیسم با انتقادات بسیاری از سوی آن دسته از نظریه پردازان و منتقدان سینما مواجهه شد که بر واقعگرا بودن هنر سینما تأکید می‌کردند. در ارتباط با سینما، دو تلقی غالب از رئالیسم وجود دارد: رئالیسم کلاسیک و رئالیسم زیبایی شناختی. اصطلاح نخست را کالین مک‌کیب تئوریزه کرد که بر طبق آن تکنیک‌ها و تمهیدات فیلمیک در خدمت خلق جلوه های واقعیت اند. واقعگرایی یک متن نیز همواره توسط «سلسله مراتبی از گفتمان ها» ساخت می‌یابد. در رئالیسم زیبایی شناختی هدف فیلم بازنمایی تصویری از واقعیت است که ممکن است از سوی بینندگان به انحاء مختلف تفسیر شود. آندره بازن و زیگفرید کراکائر مهمترین نظریه پردازان این نوع رئالیسم اند. از دید بازن، «هسته اصلی واقعگرایی سینما، واقعیت گرایی فضاست که بدون آن، تصاویر متحرک فاقد ویژگی سینمایی خواهند بود». دیگر نظریه پرداز این نوع رئالیسم، زیگفرید کراکائر نظریه خود را نوعی «زیبایی شناسی مادی» می نامد؛ که حاصل ترکیب بندی دو عرصه عرصه واقعیت و عرصه قابلیت فنی سینما است. به باور وی سینما نخستین هنری است که در آن محتوا به گونه ای طبیعی بر شکل غالب است و لذا مناسب ترین طریق فهم ماهیت سینما، تحلیل محتواهای آن است (محمدی، جمال، ۱۳۹۲: ۴۳-۴۰).

۶- نقد معماری

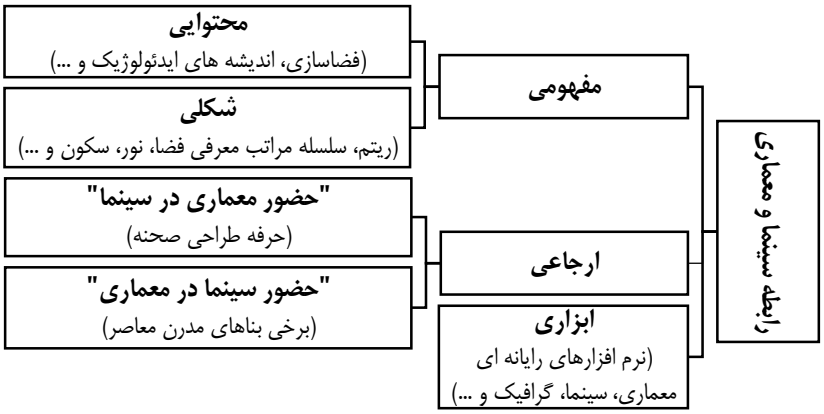
نقد معماری، اقدامی کارشناسانه است که در پی مواجهه با اثر معماری به دست می آید (منصوری، سید امیر، ۱۳۷۹: ۷۸). وین اتو نقد معماری را شامل «هر نوع واکنش کلامی یا عملی مخاطبین نسبت به محیط مصنوع» می داند. در مقایسه با روند ایجاد یک طرح معماری، نقد معماری، عکس مسیر طراحی را طی می کند. اگر طراحی سیر از معقول به محسوس باشد، کار نقد سیر از محسوس به معقول یا ظاهر به باطن است. معمار باطنی را ظاهر می کند و ناقد از ظاهر پی به باطن می برد (مهردوست، الهام و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۶). کاری که از ناقد بر می آید، تولید گونه ای معنا از راه جدا کردن معنا از فرم یعنی همان اثر است (بارت، رولان، ۱۳۹۸: ۷۳). وین اتو ده روش به کار رفته برای نقد معماری را در سه گروه اصلی نقد معیاری، نقد تفسیری و نقد توصیفی قرار می دهد (اتو، وین، ۱۳۹۴: ۴۷). کاربرد تحلیل گفتمان در نقد معماری به عنوان ابزاری برای سنجش اثر معماری با آنچه از معماری فاخر شناخته می شود و همچنین ظرفیت یک اثر، از میان آثار معماری معاصر برای تبدیل شدن به معماری سرآمد، نیاز به الگویی شکلی – محتوایی دارد. بر اساس الگوی تحلیل انتقادی گفتمان، معماری یک مکالمه و ارتباط است که میان معمار و مخاطب برقرار می شود و رسانه آن معماری است (مهدوی نژاد، محمد جواد، ۱۳۹۶: ۶۲). بر اساس چنین رویکردی می توان از شش منظر به تحلیل یک اثر معماری پرداخت (مهدوی نژاد، محمدجواد، ۱۳۸۴: ۶۹). در جدول ۴ به تشریح این شش منظر به صورت مختصر پرداخته شده است.

جدول ۴: نحله های نقد در کارکرد ارتباطی معماری؛ (محمودی نژاد، هادی و پورجعفر، محمدرضا، ۱۳۸۵: ۲۷)

نحله های نقد	کانون نقد	ویژگی در اموزش معماری	گروه نماینده
کلاسیک	نشانه و رمزگان	شناسایی نقش مایه های فرهنگی	اغلب شیوه های سنتی
رمانتیک	اهداف و شخصیت معمار	ایده های معنوی و تقویت نیت سازنده	اغلب شیوه های مدرن
فرمالیسم	فرم بنا و تناسبات بصری	تقویت توانمندی در خلق تناسبات	فرمالیست های روسی
زمینه ای	مخاطب و اقتصاد	توجه به مردم و مقاومت در برابر تبلیغات تجاری	مارکسیست و فمنیست
پدیدارشناسی	برداشت مخاطب	استفاده از نظرات مردم و کاربران بنا	شیوه پست مدرن
رسانه ای	روش ساخت بنا	تقویت در انتخاب روش ساخت	شیوه های جدید

۷- ارتباط سینما و معماری

در کاوش مربوط به ارتباط میان معماری، فیلم و هنرهای تجسمی، مناطق خاصی به پیوندهای نظری بین این رشته ها تبدیل می شوند. با کاوش در نقاط مشترک فیلم و معماری و نیز پیوند دادن زمینه های جدایی این دو می توان معماری سینمایی شکل داد. این معماری سینمایی باعث تقویت و در آغوش گرفتن زمان، فضا، صدا، نور و تجربه به معنای بالاتر از جهان می شود (Michael Aello, D, 2011,p6). یکی از مباحث مورد بررسی در روابط بین این دو هنر تاثیر یکی از این دو در ارتقاء و پیشرفت حوزه دیگر است. تاثیرپذیری معماران از سینما و به کارگیری آن در ایده هایشان از جمله مواردی است که در بررسی رابطه بین سینما و معماری می توان به آن اشاره نمود. همچنین دانش و آگاهی در زمینه معماری می تواند سینماگر را در ساختن اثری بهتر یاری رساند (حسینی، سید باقر و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۱۴). از طرفی رابطه بین این دو هنر را خارج از این سه منظر نیز نخواهیم یافت؛ مفهومی، ارجاعی و ابزاری (نمودار ۳) (پورجعفری، میثم، ۱۳۹۵: ۵۶).



نمودار ۳: رابطه سینما و معماری؛ ماخذ: نگارندگان، تلخیصی از (پورجعفری، میثم، ۱۳۹۵: ۵۶)

معماری و فیلم شباهت های بیشماری دارند که بر گفتار یکدیگر به طور متقابل تاثیر می گذارند. هر دو دارای یک فضای واقعی و استعاره ای هستند؛ یک محیط؛ این دو روایاتی را که شامل مکان و زمان هستند در بر می گیرند. معماری فضاها را می سازد، و فیلم راهی برای مشاهده آن فضاها در زمان ایجاد می کند (Bergera, I, 2018, p170). حرکت در سینما نه تنها در زمان و فضای داستان در راستای تکامل روایت تاثیر می گذارد، بلکه سبب شکل گیری حرکت در فضای درونی تماشاگر می شود. سینما با جاری ساختن خون حرکت در رگ های تصویر، حقیقت متغیر واقعیت را نیز مومیایی می کند. شاید بتوان این مصداق را برای معماری در سینما چنین تعریف کرد: خلق فضای سه بعدی توسط تصاویر متحرک دو بعدی. این معماری، فقط معماری تصاویر متحرک نیست، بلکه معماری در حرکت است. در این سبک از معماری، طراح فقط مکان نمی سازد، بلکه مکان و تصویر را با هم می سازد (میرزا کوچک خوشنویس، احمد، ۱۳۹۸: ۱۶۰-۱۵۹). استفاده از فیلم های سینمایی به عنوان ابزاری روش شناختی در آموزش طراحی معماری است که منجر به درک معنای تولید فضا و طراحی معماری می شود (Georgiadou, Z, 2016, p1). با توجه به اهمیت مطالب بالا در ادامه مولفه های مشترک بین سینما و معماری که بیانگر رابطه نزدیک این دو حوزه هنری و فنی است در قالب جدول ارائه شده است (جدول ۵).

جدول ۵: مقایسه فضا، زمان و حرکت به عنوان مولفه های مشترک سینما و معماری؛ ماخذ: نگارندگان، تلخیصی از (اخوت و همکاران، ۱۳۸۸)، (گوهرپور، ۱۳۸۷)، (یوسفی، ۱۳۹۷)، (Aroztegui Massera, C, 2010).

		سینما	معماری
فضا	فیزیکی	به رابطه بین اشیاء و فضای اطراف آنها در یک نما مرتبط می شود و شامل این عوامل است: (۱) انطباق جزئی؛ (۲) اختلاف بافت؛ (۳) هر چه سطح، شکل، رنگ یا حجم شیء نامشخص تر باشد، در نگاه ما دورتر به نظر می رسد؛ (۴) سایه روشن؛ (۵) رنگ ها هرچه روشن تر، گرم تر و غلیظ تر باشند، در تصویر به ما نزدیک ترند و رنگ های سرد، تیره تر و رقیق تر از ما دورتر به نظر می رسند؛ (۶) حرکت؛ از مهمترین نشانه های درک ما از روابط فضایی موجود در صحنه	(۱) فضا به عنوان یک منبع لایتناهی و در دسترس، موضوع و ماده خام معماری به شمار می رود؛ (۲) "سردنیس لاوسن": فضا بغرنج ترین جنبه معماری و عصاره آن/ سرمنزل حرکت معماری/ هدف نهایی معماری؛ (۳) "زیگفرید گیدئون" (کتاب فضا، زمان و معماری): بحث اصلی و مرکزی معماری؛ (۴) از اساسی ترین عناصر معماری؛ (۵) شناخت معماری وابسته به شناخت فضا و عناصر آن؛ (۶) فضا در معماری بازگوکننده وجود انسان و شرایط اجتماعی، اقلیمی- جغرافیایی و انسانی است؛ (۷) فضای وجودی "عمومی" و "خصوصی" و فضای ادراکی آنی و بداهی (پیوسته در تغییر است)؛ (۸) ساختار نسبتا پایدار دارد
	تکوینی	از طریق توالی نماهای انفرادی حاصل می شود. تماشاگر فیلم با مشاهده نماهای متوالی، فضای صحنه ها را مبنای پیش بینی و حافظه خود در می یابد.	
	صوتی	عناصر صوتی با کاربرد مناسب در ایجاد احساسی از فضای صحنه کمک می کنند.	
		ما نمی توانیم ادراک فضا را از خود فضا جدا کنیم، ما نمی توانیم تجربه فضا را به حواس مستقل تقسیم کنیم. حواس ما به هم پیوسته است. هر زمان که درک شود معماری یک سفر بصری است که تجربه چند حسی را حذف می کند، فرد را از امکان زندگی در فضاهای معنی دار بیگانه می کند.	
زمان		- تصاویری را در یک روایت و جمله بندی تصویری در یک زمان مشخص (که زمان فیلم است، مثلا یک ساعت و نیم) و زمان مشخص دیگر (که زمان رخداد روایت است) پیوند و به مخاطب انتقال می دهد. - زمان در سینما از این جهت که بازتاب دهنده جامعه است، تغییر می کند. در فیلم ما با دو زمان درگیریم: (1)زمان اول: تاریخی که فیلم دارد آن را روایت می کند. (2)زمان دوم: زمانی است که فیلم ساخته می شود. - زمان در سینما مسئله ای جوهری	- یک بنا در معماری در زمانی مشخص به لحاظ تاریخی بنا شده و طبیعی است که موافق اقلیم و تاریخی است که در آن به وقوع پیوسته است. - تعریف فرهنگی از زمان (زمان در معماری به معنای زمان در چگونگی ارتباطش با اندام های سازه نیست، بلکه زمان به معنای توجه به "چگونگی شرایط اقلیمی، بافتی و نیازهای تاریخی- اجتماعی" است). - زمان در معماری مسئله ای ایستا (البته در معماری مفهومی بحث حرکت در زمان، در مخاطب تجربه می شود)
حرکت		- سینما، تصویر متحرک - پویایی و حرکت جنس ذاتی سینما است	- معماری، نمای ساکن - ایستایی و سکون جنس ذاتی معماری
		"سینما، معماری در حرکت است و معماری، نمای در سکون" در فلسفه (منطبق بر بنیاد منطق) جمع این سکون و حرکت غیر ممکن است. در فلسفه هنر؛ حرکت، نقطه مشترک هر دو می شود، با این تفاوت که حرکت و معماری در کارکرد فرم، به ناظر منتقل می شود (و در معماری مقدس به زائر) بر خلاف سینما که خود فی نفسه حرکت است. به عبارتی فرم در معماری برانگیزاننده نوعی سیر یا کنش (درونی و برونی) اعم از جهت بخشیدن به مناسکی که مبتنی بر حرکت است یا درونی که به ویژه در معماری مقدس نوعی سیر انفسی محسوب می شود. به این معنا، معماری با حرکت نسبتی می یابد که قابل بررسی است.	

۸- جمع بندی و نتیجه گیری

در تحقیق حاضر بر اساس روش تحقیق توصیفی- تحلیلی مبتنی بر مطالعات کتابخانه ای ابتدا به مرور مباحث نظری در زمینه نقد سینما، نقد معماری و ارتباط میان سینما و معماری، با هدف شناسایی، تحلیل و تدقیق مولفه های مشترک در نقد سینما و معماری پرداخته شد. در گام اول؛ ساختارگرایی، فرمالیسم، رئالیسم و تحلیل گفتمان به عنوان عرصه های مشترک نقد با بیشترین اشتراکات در ماهیت و روش، در حوزه سینما و حوزه معماری شناسایی شدند؛ که هر کدام با توجه به جایگاهی که از آن برخوردار هستند (زیرمجموعه نقد سینما و زیرمجموعه نقد معماری) دارای مولفه هایی می باشند که در نقد یک اثر هنری به عنوان معیاری

جهت سنجش کیفیت می توانند مورد استفاده قرار بگیرند. لذا در گام دوم؛ به شناسایی مولفه های مشترک در نقد سینما و نقد معماری بر مبنای چهار عرصه مشترک نقد پرداخته شد و سه نظام کلی به همراه تعریف مولفه های آن شناسایی شد که عبارتند از: نظام ساختار (مبتنی بر فضا و حرکت)، نظام تکنیک – فن (مبتنی بر زمان و فرهنگ) و نظام نشانه (مبتنی بر معنا). لذا پنج مولفه فضا، حرکت، زمان، فرهنگ و معنا به عنوان مولفه های مشترک در سینما و معماری شناسایی شدند. در جدول ۶ مولفه های مشترک در نقد سینما و نقد معماری قابل مشاهده است.

جدول ۶: مولفه‌های مشترک در سینما و معماری؛ ماخذ: نگارندگان

	نظام ساختار	نظام تکنیک – فن	نظام نشانه	
ساختارگرایانه	تحلیل بینامتنی	سازه: واقعیت یا رمزگان اجتماعی (میزانس)	متن: بازنمایی یا رمزگان فنی	ساختارگرایانه
فرمالیسم	مخاطب		خارج: ایدئولوژی یا رمزگان	فرمالیسم
رئالیسم	روایت		توصیف، معنای آشکار، معنای تلویحی	رئالیسم
تحلیل گفتمان	رده بندی		نوع رسانه، شکل رسانه، ژانر رسانه	تحلیل گفتمان
	عوامل تولید		عوامل خلاقانه، عوامل درونی، عوامل خارجی فیلم	
	کل فضایی	کل تکنیکی	کل معنایی	
	فضا – حرکت	زمان – فرهنگ	معنا	

اجرای یک واقعه سینمایی از معماری فضا، مکان و زمان جدا نشدنی است و کارگردان موظف به خلق معماری است، البته به صورت ناخودآگاه (خشنود شریعتی، آذین، ۱۳۸۷: ۷۲). بنابراین سینما و معماری به عنوان دو مقوله متناظر که دارای عناصر بنیادین مشترکی هستند، همواره در میان اهل فن مطرح می باشند. این دو هنر به واسطه آفرینش فضا به کمک تکنیک ها و روش های مختلف در زمان و مکان مختلف و نیز به واسطه تعاملات عینی و ذهنی با مخاطب، همواره از نقشی تعیین کننده و تاثیر گذار برخوردار بوده اند. نقد به عنوان ابزاری جهت دستیابی به شناخت و فهم اثر همواره به عنوان اصلی بنیادین جهت رشد و تعالی هنر مطرح بوده است. لذا مطالعه پیرامون نقد سینما و نقد معماری به عنوان موضوعی راهبردی در آموزش معماری؛ و نیز ارائه عرصه های نقد و معیارهای ضابطه مند و همه جانبه آن ما را به شناسایی مولفه های مشترک این دو به عنوان معیاری جهت سنجش کیفیت آثار مربوطه و نیز آشکارسازی بسیاری از اصول و الگوهای نهفته در اثر رهنمون می سازد. بنابراین تعامل میان معماری و سینما می تواند بستری مناسب برای تاثیرپذیری این دو رشته از هم و در نتیجه ارتقاء و پیشرفت آنها باشد. لذا کسب آگاهی از زمینه های تخصصی مرتبط با این دو هنر می تواند منجر به کاربرد خلاقانه دانش کسب شده از این دو حوزه در زمینه خاص مورد نظر معماران و فیلم سازان شود. پیشنهاد می شود نتایج حاصل از این تحقیق مورد استفاده اندیشمندان حوزه سینما و معماری قرار بگیرد تا بتوانند با ایجاد رابطه تعاملی میان سینما و معماری به ایجاد معماری مفهومی بر پایه سینما تاثیرگذار باشند.

منابع

۱- اتو، وین، (۱۳۹۴). "معماری و اندیشه نقادانه"، ترجمه امینه انجم شعاع، چاپ سوم، شادرنگ (فرهنگستان هنر)، تهران، ایران.

۲- اندرو، دادلی، (۱۳۹۵). "تئوری های اساسی فیلم"، ترجمه مسعود مدنی، چاپ چهارم، انتشارات تابان خرد، تهران، ایران.

۳- اسماعیلی، رفیع الدین، (۱۳۹۳). "نقد و بررسی روش های کاربردی در تحلیل متون تصویری و ارائه الگوی مناسب"، نشریه عیار پژوهش در علوم انسانی، شماره ۲، ص ۹۱-۶۳.

۴- الگونه جونقانی، مسعود، (۱۳۹۶). "بنیان های نشانه شناختی "هم سازه" و "ناسازه" در اندیشه رولان بارت"، نقد ادبی، شماره ۳۸، صص ۳۱-۷.
۵- اخوت، هانیه و امیرخانی، آرین و پورجعفر، محمدرضا، (۱۳۸۸). "تحلیل تطبیقی مفهوم حرکت در فضای سینما و معماری"، کتاب ماه هنر، صص ۶۶-۵۸.
۶- بارت، رولان، (۱۳۹۸). "نقد و حقیقت"، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، چاپ دهم، نشر مرکز، تهران، ایران.
۷- باقری، سحر و عینی فر، علیرضا، (۱۳۹۵). "تدقیق و تحدید حوزه شمول و نمود نشانه ها در معماری"، معماری و شهرسازی آرمان شهر، شماره ۱۷، صص ۱۰-۱.
۸- بروجردی علوی، مهدخت و ارجمندفر، فاطمه، (۱۳۹۴). "نشانه شناسی تصاویر موجود در کتاب های فارسی و تعلیمات اجتماعی دوره ابتدایی"، فصلنامه نوآوری های آموزشی، شماره ۵۴، صص ۱۳۹-۱۱۷.
۹- پورجعفری، میثم، (۱۳۹۵). "پیوند معماری و سینما"، مجله ساختمان و پلیمر، شماره ۶۳، صص ۵۹-۵۶.
۱۰- حاتمی، سپیده و هوشیارگر، احسان، (۱۳۸۶). "هویت نتیجه ارتباط سینما و معماری است"، گزارش نخستین همایش سینما و معماری، آینه خیال، شماره ۴، صص ۷۵-۷۰.
۱۱- حسینی، سید حسن، (۱۳۹۱). "نظریه های نقد فیلم"، ماهنامه سوره، شماره ۶۲ و ۶۳، صص ۱۷-۱۶.
۱۲- حسینی، سید باقر و ابی زاده، الناز و باقری، وحیده، (۱۳۸۸). "معماری و سینما عناصر مکمل و هویت بخش فضا و مکان"، آرمانشهر، شماره ۳، صص ۱۲۰-۱۱۳.
۱۳- خشنود شریعتی، آذین، (۱۳۸۷). "فضا در معماری سینما"، آینه خیال، شماره ۱۱، صص ۷۷-۷۰.
۱۴- درودی، فریبرز، (۱۳۹۳). "درآمدی بر انواع نقد و کارکردهای آن"، فصلنامه نقد کتاب، اطلاع رسانی و ارتباطات، شماره ۳ و ۴، صص ۲۳۴-۲۲۱.
۱۵- ذکایی، محمد سعید و شجاعی باغینی، نیما، (۱۳۹۱). "مطالعه روش تحلیل ساختاری روایت در سینما"، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شماره ۲۹، صص ۱۳۷-۱۱۷.
۱۶- راستین، شادمهر، (۱۳۸۷). "بیشتر از منظر پدیدارشناسی به «سینما و معماری» نگریسته ایم"، آینه خیال، شماره ۱۱، صص ۷۹-۷۸.
۱۷- راودراد، اعظم و همایون پور، کیارش، (۱۳۸۳). "جامعه هنرمند و هنرمند جامعه: تحلیل جامعه شناختی آثار سینمایی بهرام بیضایی"، هنرهای زیبا، شماره ۱۹، صص ۹۴-۸۵.
۱۸- رجب زاده طهماسبی، علی، (۱۳۹۵). "ساختمندی درام آپارتمانی (مکان محور) در تلویزیون"، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۱۳، صص ۴۳-۲۳.
۱۹- سرابی، امیر و مولانایی، صلاح الدین، (۱۳۹۶). "مطالعه تطبیقی معماری و سینما با رویکرد آموزش معماری به کمک فیلم"، انجمن علمی معماری و شهرسازی ایران، شماره ۱۴، صص ۱۷۲-۱۵۷.
۲۰- سلیم جو، محمد، (۱۳۸۶). "تاریخچه نقد فیلم در ایران: سینمای کاغذی"، روزنامه اعتماد، شماره ۱۴۷۳.
۲۱- شهلی بر، عبدالوهاب، (۱۳۹۰). "ساختارهای روایی و ایدئولوژیک سینمای عامه پسند ایران (۱۳۸۶-۱۳۷۶)"، انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شماره ۲۵، صص ۳۷-۱۱.
۲۲- طاهری، صدرالدین، (۱۳۹۷). "تحلیل نشانه شناختی شیوه های رمزگذاری در آثار "رنه مگریت""، مطالعات فرهنگ ارتباطات، شماره ۴۱، صص ۱۹۴-۱۷۷.
۲۳- عابدی، محمد حسین و عباسی، سیده فاطمه، (۱۳۹۸). "تاثیر سینما و معماری و هویت در حس تعلق مکانی"، پژوهش های مرمت و معماری ایرانی و اسلامی، شماره چهارم، صص ۳۱-۲۳.
۲۴- عبدی، محمد، (۱۳۸۳). "روش های نقد فیلم"، نشریه بیناب، شماره ۵ و ۶، صص ۱۵۱-۱۳۴.
۲۵- فراستی، مسعود، (۱۳۹۵). "دیالکتیک نقد"، نشر ساقی، تهران، ایران.
۲۶- فرودون، ژان میشل، (۱۳۹۷). "نقد سینمایی"، ترجمه محمد بهرامی، چاپ اول، انتشارات روزنه کار، تهران، ایران.
۲۷- قهرمانی، محمد باقر و پیراوی ونک، مرضیه و مظاهریان، حامد و صیاد، علیرضا، (۱۳۹۴). "ارتباط تعاملی فضاهای سینمایی و فضای شهری معاصر"، هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۲، صص ۶۰-۴۹.
۲۸- قهرمانی، محمد باقر و پیراوی ونک، مرضیه و مظاهریان، حامد و صیاد، علیرضا، (۱۳۹۳). "کالبد متحرک ناظر و شکل گیری سکانس های فضایی در معماری سینماتیک"، هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی، شماره ۴، صص ۳۶-۲۷.
۲۹- کازبیه، آلن و دونیتو، دنیس و هرمن، ویلیام، (۱۳۶۰). "اصول نقد فیلم"، ترجمه جمال حاج آقا محمد، نشریه پای ژه.

۳۰- کوچکیان، سعید و نوروز برازجانی، ویدا، (۱۳۹۳). "جایگاه نقد در معماری ایران نسبت به توپوگرافی نقد در معماری غرب"، هنرهای زیبا – معماری و شهرسازی، شماره ۲، صص ۷۶-۶۷.
۳۱- کیانی، هاله و رضوانیان، قدسیه، (۱۳۹۸). " نقد روش شناختی ۱۶ مقاله در حوزه ادبیات و سینما "، فصلنامه علمی کاوشنامه، شماره ۴۳، صص ۴۲-۹.
۳۲- گوهرپور، حسن، (۱۳۸۷). "خشت هایی که نماهای سینما می شوند"، آینه خیال، شماره ۱۱، صص ۸۴-۸۰.
۳۳- محمدی، جمال، (۱۳۹۲). "نگاهی به رویکردهای نقد فیلم از منظر جامعه شناسی هنر"، فرهنگ رسانه، سال دوم، صص ۵۲-۳۴.
۳۴- محمودی نژاد، هادی و پورجعفر، محمدرضا، (۱۳۸۵). "جستاری بر تقسیم بندی معماری معاصر ایران"، آبادی، شماره ۵۲، صص ۳۲-۲۴.
۳۵- مسعودی، امیر علی، (۱۳۹۵). "نقدی بر روش شناسی و تحلیل روایت "رولان بارت""، علوم خبری، شماره ۱۷، صص ۶۵-۴۴.
۳۶- معتمدی، حورا و میرزا کوچک خوشنویس، احمد، (۱۳۹۸). "استفاده از مولفه ها و مفاهیم سینمایی در طراحی معماری با مضمون حرکت"، مطالعات میان رشته ای ارتباطات و رسانه، شماره ۳، صص ۱۷۴-۱۵۱.
۳۷- منصوری، سید امیر، (۱۳۷۹). "روش نقد معماری؛ ملاحظاتی در راه ترسیم روش نقد معماری به طور همه جانبه و با معیارهای روشن"، هنرهای زیبا، شماره ۷، صص ۷۸-۷۱.
۳۸- مهدوی نژاد، محمد جواد، (۱۳۸۴). "آموزش نقد معماری؛ تقویت خلاقه دانشجویان با روش تحلیل همه جانبه آثار معماری"، هنرهای زیبا، شماره ۲۳، صص ۶۹-۷۶.
۳۹- مهدوی نژاد، محمد جواد، (۱۳۹۶). "گفتمان معماری سرآمد: الگویی برای نقد آثار معماری معاصر"، هویت شهر، صص ۶۸-۵۹.
۴۰- مهر دوست، الهام و امین پور، احمد و ندیمی، حمید، (۱۳۹۸). "مدل کاربرد نقد جهت بهره گیری از پیشینه ها در آموزش و طراحی معماری"، هویت شهر، شماره ۳۷، صص ۴۴-۳۳.
۴۱- نژاد ابراهیمی، احد و قره بگلو، مینو و وفایی، سید مسعود، (۱۳۹۷). "عوامل موثر بر ارتباط و نشانه شناسی در معماری"، جاویدان خرد، شماره ۳۴، صص ۲۰۲-۱۷۹.
۴۲- راودراد، اعظم و همایون پور، کیارش، (۱۳۸۳). "جامعه هنرمند و هنرمند جامعه: تحلیل جامعه شناختی آثار سینمایی بهرام بیضایی"، هنرهای زیبا، شماره ۱۹، صص ۹۴-۸۵.
۴۳- یوسفی، مانی، (۱۳۹۷). "رابطه معماری و سینما در عصر مجازی شدن"، نشریه علمی- تخصصی شباک، شماره ۸، صص ۷-۱.

44- Manokhin, D.M, Srybnaya, M.A, Tyazhlov, Y, Ushakova, S.V, (2018). “The Influence of film critic on the interpretation of the film by the audience”, Media Education (Mediaobrazovanie), 58(3), pp 99-107.
45- Michael Aello, D, (2011). “ARCHFILM: CINEMA AND THE ARCHITECTURAL PROMENADE”, Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Architecture.
46- Massera, A, (2010). “Architectural representation and experiencing space in film”, Universidad ORT Uruguay, https://dspace.ort.edu.uy, pp 1-22.
47- Bergera, I, (2018). “DESIGNING FROM CINEMA: FILM AS TRIGGER OF THE CREATIVEPROCESS IN ARCHITECTURE”, Journal of Technology and Science Education, N 8(3): pp169-178.
48- Georgiadou, Z, (2016). “Cinema and architectural design education”, http://www.researchgate.net, pp 1-21.