فصلنامه علمی معماری و شهرسازی
۱۴۰۴ ۵ ۱

بررسی تحلیلی نحوه بهره‌گیری از ابزارهای متافوریک/ فرازبانی در فرایندهای طراحی معماری آثار جریان‌ساز دوره‌های کلاسیک و معاصر

[۱]مصطفی خیری[۱]، آزاده شاهچراغی[۲]*، فرح حبیب[۳]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
[۲] دانشیار، گروه معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
[۳] استاد، گروه معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۰۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

چکیده

این پژوهش به بررسی نقش متافورهای فرازبانی در فرآیند طراحی معماری می‌پردازد و سعی دارد با تحلیل نمونه‌های تاریخی و معاصر، تأثیرات آن‌ها را بر شکل‌دهی فضاهای معماری و ارتقای کیفیت فضایی مورد واکاوی قرار دهد. استفاده از متافورهای زنده و پویا به‌عنوان ابزاری فرازبانی در خلق آثار معماری ادوار مختلف توانسته است به ایجاد معانی پیچیده و تقویت ارتباط معماران با مخاطبان بینجامد. هدف از این پژوهش تحلیل شیوه استفاده از ابزارهای متافوریک در فرآیندهای طراحی معماری است. فرضیه اصلی مطرح شده این است که متافورها به‌عنوان ابزارهایی مؤثر در انتقال مفاهیم پیچیده فرهنگی و فلسفی، نقش کلیدی در ارتقای خلاقیت و نوآوری در فرآیند طراحی ایفا می‌کنند. همچنین فرضیه‌های فرعی بیان‌می‌کنند که استفاده آگاهانه از متافورها می‌تواند به خلق فرم‌های نوآورانه و تقویت جنبه‌های معنایی و حسی فضاهای معماری منجر شود. پژوهش حاضر با ماهیتی کیفی و به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است که شامل تحلیل محتوای متون نظری و بررسی مطالعات موردی است. روش جمع‌آوری داده‌ها شامل منابع کتابخانه‌ای، مقالات علمی است. تحلیل داده‌ها با استفاده از روش تحلیل محتوای تفسیری انجام شده تا ساختار متافوریک موجود در آثار معماری مورد شناسایی و بررسی قرار گیرد. یافته‌ها نشان می‌دهند که متافورها از طریق ایجاد پیوندهای عمیق معنایی، به ارتقای تجربه فضایی مخاطب و تقویت امر محتوا در معماری کمک می‌کنند. همچنین، معماران با استفاده از ابزارهای متافوریک توانسته‌اند به خلق فرم‌های بدیع و معنادار بپردازند که بازتاب‌دهنده‌ی هویت فرهنگی و فلسفی جوامع مختلف است. نتیجه حاصل از این پژوهش بیان می‌کند که بسیاری از معماران در طول دوران از ساختارهای متافوریک جهت تبلور امر خلاقیت در صناعت معماری بهره برده‌اند و این امر به واسطه تبیین لایه‌های ادراکی مختلف همچون تحت‌الفظی، ضمنی و ترکیبی بیان شده است. پیشنهاد می‌شود در تحقیقات آتی، به ابعاد اجتماعی و زیست‌محیطی این متافورها توجه بیشتری شود تا نقش آن‌ها در توسعه معماری پایدار بررسی گردد.

واژگان کلیدی: ابزارهای فرازبانی، معنا، متافور، نشانه شناسی، زبانشناسی، فرآیند طراحی

* نویسنده مسئول: E-mail: shahcheraghi@iau.ac.ir

[۱] این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان "تبیین مدل مفهومی بهره‌گیری از ساختارهای فرازبانی در فرآیند خلاقانه طراحی معماری" است که به راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده سوم در دانشکده عمران، هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران انجام شده است.

مقدمه

طراحی معماری به‌عنوان یکی از پیچیده‌ترین و خلاقانه‌ترین عرصه‌های هنر و علم، همواره با چالش‌ها و نیازهای متنوعی مواجه بوده است. از دیرباز، معماران تلاش کرده‌اند تا با بهره‌گیری از ابزارهای مختلف، تجربیات انسانی را در فضاهای ساخته‌شده به تصویر بکشند. یکی از این ابزارها، متافور است که به‌عنوان یک روش مؤثر برای انتقال معانی و احساسات در طراحی شناخته می‌شود. متافورها به معماران این امکان را می‌دهند تا از طریق نشانه‌ها و تصورات، مفاهیم پیچیده را در قالب فضاهای فیزیکی به مخاطبان منتقل کنند.

با توجه به تحولات فرهنگی، اجتماعی و تکنولوژیکی در طول تاریخ، نحوه استفاده از متافورهای فرازبانی در معماری نیز تغییرات قابل توجهی را تجربه کرده است. این تغییرات نه تنها بر شکل و ساختار آثار معماری تأثیر گذاشته، بلکه به تأمل در روش‌های طراحی و تفکر معمارانه نیز منجر شده است. به‌عبارتی، بررسی متافور در طراحی معماری می‌تواند به ما درک عمیق‌تری از ارتباط بین مفهوم و فرم دهد و راه‌حل‌هایی خلاقانه برای چالش‌های موجود ارائه کند.

این مقاله به بررسی و تحلیل رویکردهای مختلف بهره‌گیری از متافورهای فرازبانی در طراحی معماری پرداخته و تلاش می‌کند تا با تحلیل نمونه‌های مختلف تاریخ از گذشته تا معاصر، نقش و اهمیت این ابزار در شکل‌دهی به فرآیندهای طراحی و ارتباط معماران با مخاطبان را روشن کند. به این منظور، ابتدا به معرفی مفهوم متافور و جایگاه آن در زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی پرداخته و سپس به بررسی نمونه‌های بارز از متافورهای مورد استفاده در آثار معماران مختلف خواهیم پرداخت. در نهایت، هدف این مقاله تبیین تأثیر متافور بر درک و تجربه فضایی و همچنین ارائه پیشنهادات و ساختارکلی برای بهره‌گیری مؤثر از این ابزار در طراحی‌های آینده خواهد بود.

زبان، فلسفه زبان و ضرورت مواجهه شناختی با زبان

زبان از بزرگترین مواهب عطا شده به بشر است؛ از والاترین توانمندی‌های وی و عملی تعیین‌کننده در معرفی هویت اوست. زبان در تمامی جنبه‌های ظهور و تجلی خود تنها راهی برای برقراری ارتباط نیست بلکه ابزاری توسعه‌یافته برای بقا و برطرف کردن نیازهای روزانه او است. تغییر و تحولات دانش در طول زمان و مشخص‌شدن جایگاه و ارزش تعیین‌کننده زبان، نهایتا منجر به ظهور دانش زبان‌شناسی شده است. به صورت کلی هر نظام زبانی شامل اجزای زیر است: آواشناسی[۱] آوانویسی[۲] صرف[۳] نحو[۴] معنی‌شناسی[۵] کاربردشناسی[۶] (همواند، ۱۴۰۰، ۱۱) (جدول ۱).

جدول ۱. اجزای تشکیل دهنده نظامات یک زبان (نگارندگان)

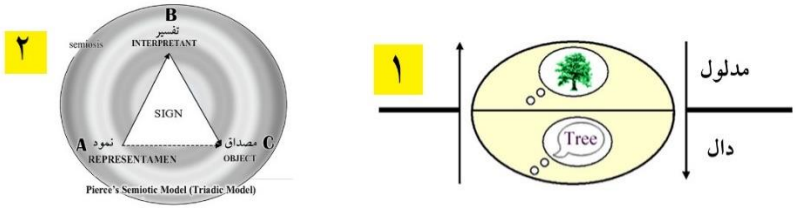
اجزای تشکیل دهنده نظامات یک زبان	
آواشناسی	شاخه‌ای که به مطالعه اصوات گفتار انسان می‌پردازد (O'Grady, 2015,15)
آوانویسی	یا فونتیک سیستمی برای نوشتن آوای اصوات موجود در زبان گفتاری یا زبان ایمایی است.
صرف	به دنبال فهم عملکرد فرآیند واژه‌شناسی است (پسوندها، پیشوندها و غیره)
نحو	بررسی فنی چگونگی قرارگیری واژه‌ها در کنار هم جهت تولید یک جمله در یک زبان است.
معنی شناسی	دانش بررسی و مطالعه معانی در زبان‌های انسانی است.
کاربردشناسی	به دنبال فهم این است که بافت [پیرامونی گزاره زبانی] چگونه در خلق معنی دخیل است. در حالی که معنی‌شناسی بر معانی تحت‌اللفظی الفاظ متمرکز است، کاربردشناسی بر معانی غیر تحت‌اللفظی [و بعضا ضمنی] تمرکز دارد.

نقش زبان در زندگی انسان نقشی اساسی و بنیادین است. به اعتقاد مارتینه (مارتینه،۱۳۹۳، ۱۱) زبان «تکیه‌گاه اندیشه بشر است» و اصولا فعالیت‌های ذهنی فاقد این جنبه را شایسته مقام اندیشه نمی‌داند. وی اشاره دارد که بیشتر کارکرد زبان برای

بشر در راستای بیان و تجلی درون خود است؛ یعنی بازتابی از فراکاوی امر پنهان درونی وی که توسط مخاطب قابل خوانش باشد. همونـد (همونـد،۱۴۰۰، ۴-۵) برخی از ویژگی‌های ضروری زبان[های بشری] را به شرح زیر برمی‌شمارد:
۱. زبان را می‌توان آینه ذهن دانست. ۲. زبان را می‌توان اسباب پیوند و آینه اجتماع دانست. ۳. زبان یک نظام ارتباطی منسجم درون هر جامعه است که افکار، هیجانات، احساسات و امیال را بیان می‌کند. ۴. زبان را می‌توان هم برای انتقال اطلاعات و هم برای بیان نگرش به کار برد. ۵. از زبان، نه تنها برای درخواست اطلاعات، که برای فراخوان به عمل نیز می‌توان استفاده کرد.
زبان‌شناسی به عنوان یک رشته علمی، مطالعه توانایی انسان برای تولید و تعبیر زبان در گفتار، نوشتار و اشاره است. زبان‌شناسان با بررسی ساختار زبان، اصول حاکم بر کاربرد آن را شناسایی می‌نمایند. شناخت زبان‌شناسی به عنوان یک حوزه علمی مزایای فراوانی را به همراه دارد که همونـد (همونـد،۱۴۰۰، ۹-۱۰) دراین خصوص به مواردی همچون کمک به **فهم زبان** (قابلیت تعمیم ساختاری)، فراگیری دستور زبان درونی یک نظام، امکان تعمیم بینارشته‌ای موضوعات، استخراج کاربردهای عملی/اجرایی و ساختاربندی و توسعه روش‌های فنی تأثیرگذار، اشاره می‌نماید که تحقق این امور در حوزه زبان‌شناسی، به عنوان مطالعه علمی زبان، در دوشاخه زبان‌شناسی نظری و زبان‌شناسی عملی صورت می‌گیرد.

دانش نشانه‌شناسی، الگوی سوسوری و پیرسی

صفوی (صفوی، ۱۳۹۹، ۱۸۵) به نقل از نوت و مایر می‌نویسد نشانه‌شناسی، علمی است که به بررسی نشانه‌ها و نظامات نشانه‌ای و ارتباط آن‌ها با معنا و تفسیر می‌پردازد. این علم بر چگونگی شکل‌گیری معانی و تجلی آن در زبان و دیگر نظام‌های نشانه‌ای تمرکز دارد. سوسور یک الگوی «دوتایی» یا دو بخشی برای نشان‌دادن نشانه پیشنهاد می‌کند (تصویر ۱). او با تمرکز بر نشانه های زبانی (مثل کلمات) نشانه را مرکب از یک «دال» و یک «مدلول» می‌داند (سوسور، ۱۴۰۰، ۹۷). مفسران معاصر مایل‌اند دال را شکلی که نشانه به خود می‌گیرد و مدلول را مفهومی که نشانه به آن ارجاع دارد در نظر بگیرند. همزمان با سوسور که الگوی خود از نشانه و «نشانه‌شناسی» [Semiology] را صورت‌بندی می‌کرد و زمینه‌ای برای شکل‌گیری روش ساختارگرا ایجاد می‌نمود، فیلسوف و منطق‌شناس پراگماتیسم چارلز سندرس پیرس الگو و طبقه‌بندی خود از نشانه‌ها را در قالب یک الگوی سه تایی ارائه کرد: الف) **نمود**[۷] یا شکلی که نشانه به خود می‌گیرد (که لزوما مادی نیست.)؛ ب) **تفسیر**[۸] که نه یک تفسیرگر بلکه ادراکی است که توسط نشانه به وجود می‌آید؛ ج) **موضوع**[۹] مصداق یا چیزی که نشانه به آن ارجاع دارد (چندلر،۱۳۷۸، ۶۱و۶۲). در واقع آنچه مشهود است، این مواجهه پراگماتیک پیرس با نشانه به ایجاد پیوند ناخواسته با جهان ابژه‌ها منجر شده که همان دریچه تأثیر و تأثر معنا از تجربیات ورای سوژه است و به نوعی پیوند میان اثر یا ابژه هنری/معماری و سوژه مخاطب خوانش‌گر به شمار می‌آید.

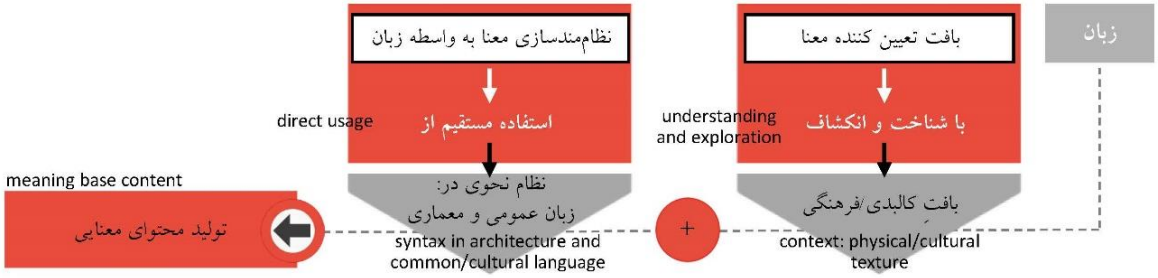


تصویر ۱. مفهوم و تصور صوتی (Saussure, 1974)؛ تصویر ۲. الگوی سه‌گانه پیرس از نشانه (اکو، ۱۳۹۷، ۹)

تعمیم زبان‌شناسی در حوزه صناعت معماری

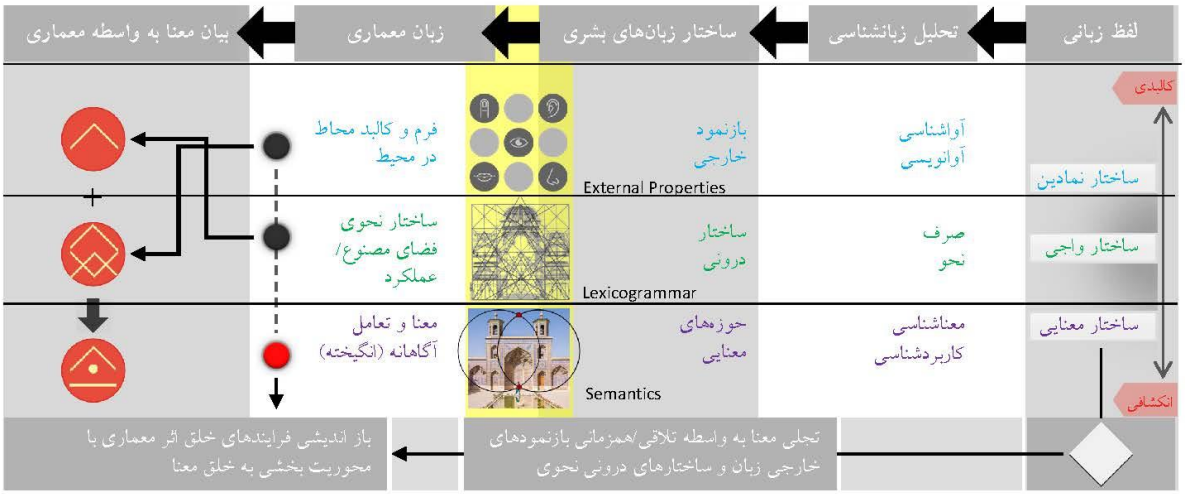
با توجه به تحلیل ارائه شده توسط کیت نسبیت (Nesbitt, 1997, 112-113) خوانش صناعت معماری به مثابه یک زبان بشری و با بهره‌گیری از ابزارهای فلسفی/تحلیلی حوزه زبانشناسی فلسفی ممکن است؛ براین اساس شناخت دامنه‌ها و حوزه های عملکردی درونی زبان جهت انتقال مضمون خاص و ۹،۳۶تولید معنا در گام اول با شرح و بسط ساختارهای درونی یک

زبان و متعاقبا ابزارهای خلاقانه انتقال معنا امکانپذیر خواهد بود. شناخت خواستگاه / بافت (بستر زبانی) در کنار استفاده از ابزارهای نحوی به عنوان رهیافت نظری، فرایندیست که به تولید محتوای معنایی در زبان منجر خواهد شد (دیاگرام ۱).



دیاگرام ۱. فرایندهای تولیدکننده محتوای معنایی (نگارندگان)

نظام درونی یک زبان از چارچوبی تحلیلی/فلسفی شامل **ابزارهای انتقال** (فیزیکی و بازنمودی) خارجی، ساختار و **نظامات درونی** نحوی و همچنین ارتباط وتعامل شناختی این دو حوزه در قالب **معنا** و تولید گزاره معنایی، قابل شناسایی است. حال با انتقال این مدل عملکردی بر قواعد حاکم بر صناعت معماری به عنوان یکی از زبان‌های بشری و ابزاری بیانی می‌توان این حوزه را نیز بر این ساختار منطبق نمود (دیاگرام ۲).



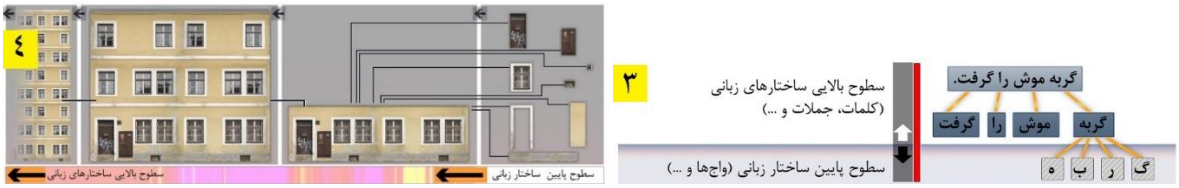
دیاگرام ۲. انعکاس ساختارهای تحلیل لفظ زبانی بر نظامات زبان‌های بشری (نگارندگان)

جهت انتقال مضامین یادشده به حوزه فرایندهای طراحی معماری، در مرحله اول بازشناسی اعضاء تشکیل‌دهنده زبان خواستگاهْ الزامی است. در این زمینه و در چارچوب یافته‌های استنتاجی ذکرشده، بررسی واحدهای **بیانی معماری** به مثابه **لفظ زبانیْ** شامل **حوزه‌های خارجی** و بازنمودی زبانْ قلمدادشده که خود با محوریت مخاطب (راوی گفتمان معنایی معماری) شامل عناصر درونی یا وابسته و عناصر بیرونی یا گسسته نسبت به موقعیت فرد است.

از سوی دیگر **نظام نحوی** زبان معماری شامل مجموعه‌ای از قواعد ساختاری منجمله انتظام، چیدمان، سلسه مراتب و هرآنچه که یک گزاره زبانی معماری را واجد امر بودن (حدوث) می‌نماید، است که از درون آن مفهوم فضا بازتولید می‌شود. تلاقی این مجموعه همان‌گونه که در سایر زبان‌های بشری آشکار است، پیکره اصلی تولید معنا و معناشناختی را در زبان معماری تشکیل می‌دهد.

ترکیب‌بندی دو سطحی نشانه های زبانی و کاربرد آن در معماری

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های طرح‌مدار زبان ترکیب‌بندی دو سطحی[۱](یا دوگانگی الگویی)[۲]است. به گفته چندلر (چندلر، ۱۳۷۸، ۳۱) ترکیب‌بندی دوسطحی یک رمز نشانه‌ای را قادر می‌سازد تا تعداد بی‌پایانی از ترکیبات معنی‌دار را از تعداد محدودی از واحدهای سطح پایین که به تنهایی بی‌معنی هستند (مثل واج‌ها در گفتار و حروف در نوشتار) ایجاد نماید (تصویر۳). لویی یلمزلف به آن به عنوان یکی از جنبه‌های ذاتی و بنیادی زبان تأکید کرده است (Hjelmslev, 1961).



تصویر ۳. نمودار عملکرد ترکیب‌بندی دو سطحی در زبان (نگارندگان)؛ تصویر ۴. تعمیم فرایندهای ترکیب‌بندی دو سطحی در معماری (نگارندگان)

در قیاسی متناظر می‌توان برساخت واژگان نامتناهی از تعداد لغاتی محدود و یا حتی در حوزه معماری، ایجاد بینهایت فضا و عملکرد به واسطه تعداد انگشت شماری از عناصر را از ویژگی‌های بارز ساختارهای مشترک بشری دانست (تصویر۴). در این میان به نظر می‌رسد تشابهی آشکار میان ساختار درونی نظام زبانی/ نشانه‌ای بشر و سایر مصنوعات و تولیدات محتوایی او وجود داشته باشد، به بیانی دیگر و با توجه به مفهوم ترکیب‌بندی دوسطحی اشاره شده، هنر، معماری، موسیقی و ... همگی از نظامی درونی و مشترک تبعیت می‌نمایند.

متافور / استعاره

متافور به‌عنوان یک عنصر کلیدی در نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی، نقش مهمی در ایجاد و انتقال معنا ایفا می‌کند. استعاره یا متافور در تعریف تاریخی/سنتی خود موضوعی زبانی تلقی‌شده و گسستی میان آن و امر شناختی درونی دیده می‌شود. در تعریف کلاسیک متافور به نقل از واینریش (واینریش، ۱۳۹۲، ۲۹۱-۲۹۲) از زمان ارسطو متافور/استعاره «**انتقال‌دادن** اسمی بیگانه است» که وی در فن شعر خود چهارگونه از متافور/استعاره را نیز بر مبنای جهت انتقال بازشناسی می‌نماید: ۱) انتقال از جنس به نوع؛ ۲) انتقال از نوع به جنس؛ ۳) انتقال از نوع به نوع؛ ۴) برحسب قیاس. در سنت شرقی مطاله متافورها، عبدالقاهر جرجانی در اسرارالبلاغه به این نکته اشاره دارد که در ساخت متافور، نام اصلی شیء از آن جدا می‌شود و نام دومی جایگزین آن می‌گردد. به اعتقاد وی، در برقراری پیوند متافور، رعایت **شباهت ظاهری و ارتباط عقلی** مهم است و متافور بر حسب همین تشابه پدید می‌آید (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰، ۱۱۰). در این رویه متافور امری وابسته به شباهت تفسیر می‌شود حال آنکه از قرن ۱۹میلادی و با محوریت یافتن امر روانشناسی مدرن و سیر تطور سوژه استعلایی معطوف به فرد، توجه به ابزارهای تولید معنا در مرکزیت علوم مرتبط قرارگرفته و براین اساس و با توجه به بازشناسی جایگاه شناختی متافورها در زبان وانتقال معنا، دانش متافورولوژی نیز تبین گردید. لذا متافور نه یک صناعت ادبی، بلکه ابزاری قدرتمند در حوزه شناخت بشری، ادراک، توسعه و خلق معنا بازخوانی می‌شود. در این علم، با توجه به اینکه متافورها اغلب در پیوند با تجربیات عاطفی و ذهنی افراد قراردارند، درک آن‌ها نیازمند تحلیل عمیق‌تری از بافت اجتماعی و فرهنگی‌ای است که در آن شکل گرفته‌اند.

تحلیل فیلولوژیک واژه متافور (متافور یا استعاره؟)

واژه metapherein در ساختار خود ترکیبی است از دو واژه meta- و pherein. واژه meta- مفهوم انتقال را داشته و بار معنایی آن نوعی از جابجایی میان حوزه‌های مختلف و ساحت‌های وجودی را بیان می‌کند و این در حالی است که بخش دوم واژه متافور metaphor یعنی pherein که امروزه به صورت phor در ترکیب واژه متافور حضور دارد در ریشه‌های یونانی خود به معنی حمل‌کردن[۳]و منتقل‌کردن به صورت تمام و کمال تفسیر می‌گردد. در واقع تفسیر ریشه‌های باستانی واژه متافور

گویای نوعی انتقال و ترادیس میان حوزه‌ها و ساحت‌های شناختی است و این انتقال بدون کاستی[۴] و رسوخ در امر منتقل شونده (معنا) حادث می‌شود.

در تعبیری مشابه با تفسیر ارائه شده در صورت بیان‌کردن معنای واژه meta- به مفهوم ماورا و یا پیشوند فرا- که پیشتر شرح داده شد؛ ترکیب واژه متافور معنایی جدید و فلسفی به خود گرفته و بیانگر امریست که مضمون یا معنایی را به ماورای حدود و مرزهای تعیین‌شده (که توسط راوی شناخته شده است) منتقل می‌کند. تناظر فلسفی و کهن‌الگویی این بحث را می‌توان در قامت اسطوره‌های کهن یونان باستان به صورت داستان الهه هرمس[۵] که آورنده پیام خدایان برای انسان‌های فانیست دنبال کرد (مدخل هرمنوتیک). در واقع الهه هرمس پیامی را که در حوزه مبدأ خود با زبانی پیچیده و غامض و بعضا اسرارآمیز تولید شده برای مخاطب پیام (در حوزه ادراکی وی) به گونه‌ای که محتوای شناختی پیام تغییری ننماید، قابل درک و خوانش می‌نماید.

تفاوت استعاره و متافور

در اصطلاح ادبیات فارسی واژه استعاره (جایگزین متافور)، در لغت به معنای عاریه خواستن لغت به جای لغت دیگر است، به کاربردن واژه‌ای است به جای واژه دیگر با علاقه شباهت، با وجود قرینه. استعارهٔ تشبیهی موجز و فشرده است که تنها مُشبهٌ‌به آن باقی مانده باشد. علاوه بر آن تشبیه، ادعای همانندی دو پدیده را دارد، اما متافور در تعریف امروزی آن ادعای ایجاد نوعی از هم‌افزایی معنایی میان آن دو پدیده را اعلام می‌دارد. این دو ویژگی، متافور را هنری‌تر و خیال انگیزتر از تشبیه می‌کند (رضوی نیکو، ریاحی فرد،۱۳۸۸، ۴۰). بر این اساس و با توجه به کارکرد شناختی ادراکی متافور، معادل استفاده شده استعاره که بار تعریف سنتی خود را به همراه دارد جایگزین مناسبی برای این دانش واژه تلقی نمی‌گردد. در دانش متافورولوژی، متافور ابزاری خلاق و نوآور و سرشار از تاویل‌ها و تفاسیر گوناگون است. ظهور متافور در گفتار و نوشتار امری غیر قانونمند لیکن جزء لاینفک تمام زبان‌های نشانه‌ای قانونمند است. بنابر تعریفی حتی اندیشیدن انسان هم طبعی متافوریک دارد. چگونگی بهره مندی و ظهور متافورها در صناعات غامض‌ترْ موضوعی است جهت حرکت و نیل به سوی تحقیق و هدفی بزرگتر جهت روشنتر کردن فضای مسئله است. با توجه به آنچه گفته‌شد، متافور گویای امری ورای ساختار زبانی رایج بوده و این امر با گسترش دامنه علم متافورولوژی و ایجاد پیوندهای ماهوی با سایر حوزه‌های علوم انسانی در قالب نظریات شناختی و تعاملی متافور که دارای ریشه‌های فلسفی‌اند، تبیین گردیده است که می‌توانند شارح امر معنا در نشانه‌های بصری و فضایی باشند.

نظریه شناختی متافوریک

جورج لیکاف در مقاله خود باعنوان نظریه معاصر متافور (1992)، پس از نقد ساختارهای حاکم بر تعریف متافورهای ادبیات کلاسیک در ارتباط با ساختار واقعی عملکردی متافورها این‌گونه بیان می‌دارد که: «جایگاه متافور به کلی در زبان نیست، بلکه خاستگاه آن را باید در چگونگی مفهوم‌سازی یک قلمرو مفهومی[۶] بر حسب قلمرو مفهومی دیگر یافت». به نقل از مسعودی و فتوحی (۱۳۸۹)، متافور در دیدگاه شناختی، فهم[۷] و درک[۸] یک حوزه مفهومی[۹] بر حوزه مفهومی دیگر تعریف شده‌است. قلمرویی که متافور از آن‌ها شکل می‌گیرد قلمرو مفهومی مبدأ[۱۰] یا منبع[۱۱] و حوزه‌ای که قصد درک و یا فهم آن را داریم می توان قلمرو مفهومی مقصد[۱۲] یا هدف[۱۳] نامید. در متافورهای مفهومی قصد براین است که مفاهیم انتزاعی، نامحسوس و پیچیده براساس مضامین محسوس، ملموس و عینی، درک و یاد گرفته شود، زیرا عمده‌ترین هدف به کارگیری متافور این است که مفاهیم ذهنی و انتزاعی براساس یک الگو یا مدل عینی و محسوس تجزیه و تحلیل شده و فراگرفته شوند.

نظریه تعاملی (مکس بلک)

دیدگاه تعاملی[۱۴] متافور به عنوان نخستین نظریه مدرن، جایگزین و رقیب نظریه‌های سنتی متافور شد. این نظریه دو ادعای اصلی دارد: نخست این که متافورها یک محتوای شناختی تفکیک ناپذیر دارند، دیگر این که محتوای شناختی (معنی) از طریق

تعامل نظام‌های شناختی متفاوت تولید می‌شوند. نظریه پردازان تعاملی بر این باورند که محتوای شناختی متافور حتی اگر از عبارات تحت‌الفظی تبعیت نکند می‌تواند صادق باشد. ماکس بلک[۵]فیلسوف معاصر می‌گوید که متافورسازی یک عمل ذهنی متمایز است. متافورْ شباهت از پیش بوده میان دو چیز را بیان نمی‌کند، بلکه شباهت را خلق می‌کند. بلک، در پیشنهاد جسورانه ای ادعا می‌کند که متافور تنها در تشخیص واقعیت به ما کمک نمی‌کند، بلکه واقعیت را معنای جدیدی می‌آفریند. به عبارتی متافور مفهوم‌زا[۶]است. ماکس بلک بین تشبیه و متافور تفاوت قائل می‌شود و می‌گوید: «آنچه متافور بیان می‌دارد بسیار فراتر، وسیع‌تر و ژرف‌تر از تشبیه است. تشبیه بر شباهت‌های آشکار بین دو شی پدیده یا مفهوم تأکید دارد، به عبارتی در تشبیه معنای خاص مد نظر است و خالق قصد دارد توجه را به آن معطوف دارد، ولی متافور بر معنای نهفته و متناظر تأکید دارد، و شاید معانی فراوانی را تولید نماید» (مسعودی و فتوحی، ۱۳۸۹،ص.۸۳).

به نقل از اژه‌ای (اژه‌ای، ۱۳۷۶، ۴) اصل نظریه مکس بلک چنانچه خود او در مقاله "نکات دیگری در باب متافور" خلاصه می‌کند از این قرار است:

۱- یک قضیه متافوریک دارای دو موضوع است که آن‌ها را با نام «موضوع اولیه»[۷]و «موضوع ثانویه»[۸]می‌توان خواند.

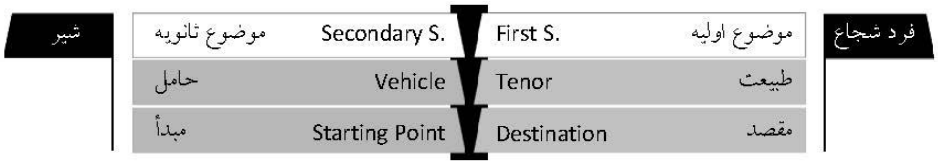
۲- موضوع ثانویه را باید به عنوان یک نظام یا یک شبکه مفهومی لحاظ کرد و نه به عنوان یک شیء خاص.

۳- در جریان متافور بخشی از شبکه مفهومی مربوط به موضوع ثانویه را برای موضوع اولیه لحاظ و اعتبار[۹](تصویر) می‌کنیم و این بخش جزیی از مجموعه صفاتی است که خود بر موضوع ثانویه قابل حمل است.

۴- سپس بعضی از ویژگی‌های موضوع اولیه را انتخاب و آن‌ها را مورد تأکید و مبالغه یا مورد تعدیل و یا تضعیف قرار می‌دهیم، بدین‌گونه که احکامی را بدان نسبت می‌دهیم که با احکام مربوط به موضوع ثانویه همانند و هم شکل[۱۰]است.

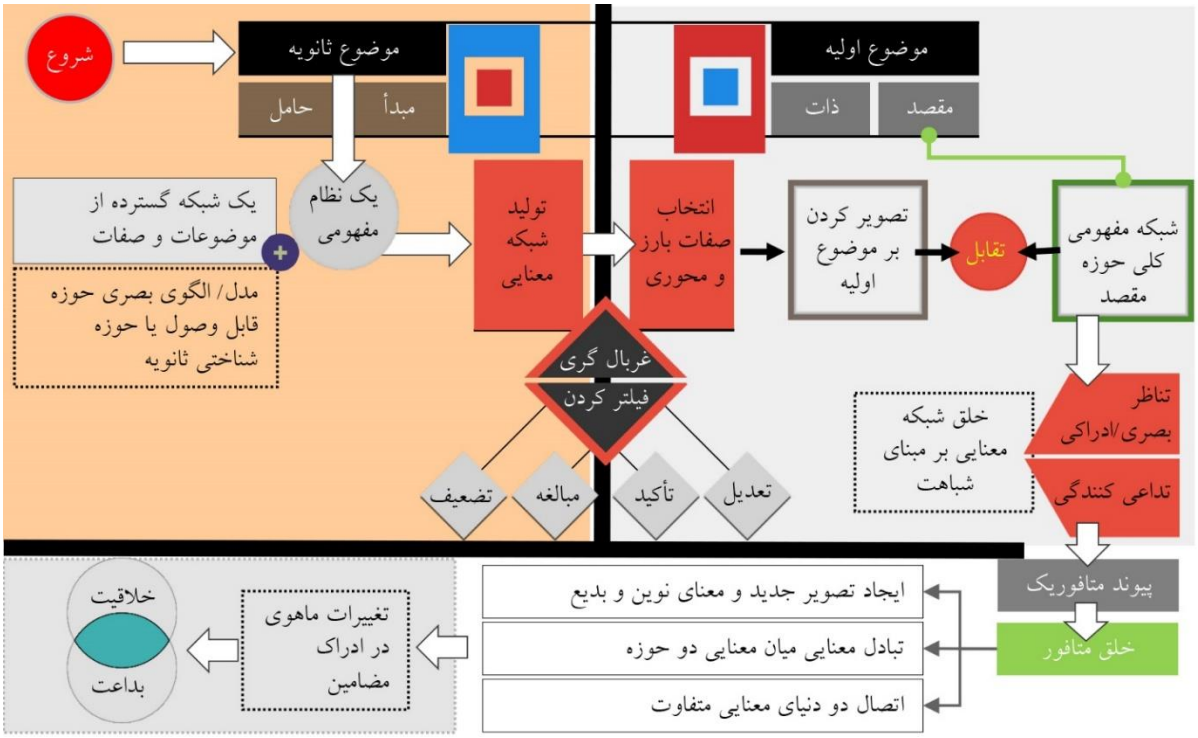
۵- در یک قضیه متافوریک خاص و معین، موضوعات اشاره شده فوق (عناصر سازنده) به شیوه زیر بر یکدیگر متقابلا تأثیر می‌گذارند:

الف- وجود موضوع اولیه موجب می‌شود که مخاطب بعضی از صفات موضوع ثانویه را انتخاب کند. ب- او را دعوت می‌کند که شبکه مفهومی مشابهی را تشکیل دهد که مشابه موضوع اولیه باشد. ج- این موضوع متقابلا باعث می‌شود که تغییرات مشابهی در موضوع ثانویه به وجود آید. تصویر ۵ تفکیک دو حوزه موضوع اولیه و ثانویه در مثال معروف متافوریک شیر به عنوان فرد شجاع می‌باشد.



تصویر ۵ .حوزه‌های تشکیل‌دهنده ساختارهای متافوریک در نظریه شناختی و تعاملی (نگارندگان)

بنا بر نظریه تشریح شده، متافور امری میان حوزه‌ای و وابسته به شناخت است. شبکه های مفهومی در تجربه و زمینه فرهنگی-اجتماعی فرد ریشه داشته و این امر با تفسیر تعامل سوژه و ابژه و نه از راه ساختارهای زبانی، قابل درک است. بر این اساس متافور امری زاینده و خلاق است که در سوژه مخاطب گسترش می‌یابد. در دیاگرام ۳ سلسله مراتب ایجاد پیوند متافوریک بر اساس نظریه تعاملی به تصویر کشیده شده است.



دیاگرام ۳. سلسله مراتب خلق پیوند متافوریک بر اساس نظریه تعاملی ماکس بلک (نگارندگان)

متافور زنده و مرده

سادوک[۳۱] (1974) و بلک[۳۲] (1962) برای نخستین بار میان متافور **زنده**[۳۳] و متافور **مرده**[۳۴] تمایزی ظریف قائل شدند. به اعتقاد سادوک متافور زنده، متافور جدیدی است که کاربرد عام نیافته و هنوز در فهرست واژگان زبان ثبت نشده است. در عوض، متافور مرده، انتخابی است که در گذشته صورت‌پذیرفته و به فهرست واژگان زبان راه یافته است (صفوی،۱۳۹۲، ۲۶۷). استفاده از متافور زنده در معماری از این جهت اهمیت دارد که این نوع متافور نوآورانه و خلاقانه است. متافور زنده با ارائه معانی جدید و بدیع، تعامل کاربر را با فضا ارتقا داده و به خلق اثری پویا منجر می‌شود. در واقع متافور مرده، امر عادی شده در معماری بوده و متافور زنده امری محرک و باعث انگیختگی سوژه مخاطب اثر فضایی است.

سطح تجلی متافورها (از ظاهری تا باطنی)

هری فرانسیس مالرگریو در کتاب مغز معماری (مالرگریو، ۱۳۹۵، ۲۳۹) در فصل استعاره، معماری بدن‌مند دو سطح از تجلی را برای متافورهای شناختی قائل است: سطحی یا ظاهری و شناختی یا باطنی. **بازنمود ظاهری**، این نوع بازنمود در طراحی فیزیکی و بصری عناصر معماری به کار می‌رود. برای مثال، طراحی یک سقف شبیه به بال پرنده، می‌تواند به‌عنوان بازنمود ظاهری متافور آزادی عمل کند. چنین بازنمودهایی به‌طور مستقیم از طریق ظاهر قابل‌تشخیص بوده و معنا را به‌سادگی انتقال می‌دهند. **بازنمود باطنی**، این بازنمود به ابعاد عمیق‌تر معنایی و احساسی متافور اشاره دارد و ممکن است در نگاه نخست قابل مشاهده نباشد، اما بر ادراک کاربران تأثیر عمیقی می‌گذارد. برای مثال، طراحی یک فضای عمومی با مفهوم "پناه"، می‌تواند احساس امنیت و آرامش را القا کند، حتی اگر این معنا به‌صورت مستقیم در طراحی ظاهری دیده نشود. ترکیب این دو نوع بازنمود می‌تواند تجربه‌ای چندلایه برای کاربران ایجاد کند که همزمان به‌صورت بصری جذاب و از نظر مفهومی غنی باشد.

سطح انتزاعی‌سازی اثر

فرآیند انتزاع شامل استخراج عصاره عوامل بصری فراوان و ویژگی‌های لازم و کلی‌تر آنچه به نمایش در می‌آید، است (محمودی و باستانی‌فر، ۱۳۹۷). با تأنی از گفته فلدمن (فلدمن، ۱۳۹۷، ۲۶۷) هرچه ریشه‌ای که متافور از آن برمی‌خیزد انتزاعی‌تر باشد، متافور شکل‌گرفته از آن غنی‌تر بوده و بیشتر استعداد تبدیل شدن به متافوری زنده و پویا را خواهد داشت. مقارن با این امر هرچه فرایند بازسازی متافورها و مکانیزم‌های فرازبانی به سوی بازنمود انتزاعی حرکت نماید می‌توان مواجهه انکشافی و سطح انگیختگی بیشتری را از مخاطب و یا اثر منتج از آن متوقع بود. این شاخصه را می‌توان با عنوان **سطح انتزاعی‌سازی**[۳۵] اثر بررسی نمود. سطح انتزاعی‌سازی تعیین‌کننده مستقیم میزان خلاقیت گزاره‌های معنایی است. هرچه متافور انتزاعی‌تر باشد، خلاقیت اثر معماری بیشتر خواهد بود.

متافورهای دیداری و خلاقیت در معماری

مفهوم دانش‌واژه «متافورهای دیداری»[۳۶] برای اولین بار در دایره‌المعارف علمی توسط البریخ[۳۷](1988) معرفی شده‌است. «متافورهای دیداری» نوعی از هنرهای تجسمی تلقی می‌شوند، لذا تجلی آن در معماری امری کاملا طبیعی به نظر می‌آید. ایده های خلاقانه طراحان غالبا به صورت اشیاء یا تصاویر غامض پنداره‌وار در ذهن آن‌ها شکل می‌گیرد و طبعا به سادگی نمی‌تواند به فعلیت درآمده و بیان گردد؛ این در حالی است که در واقعیت مشاهده شده که معماران نه تنها به صورت مستقیم از متافورهای دیداری بهره می‌گیرند بلکه متافورهای زبانی و مفهومی را به صورت مستقیم در صورت‌های عینی به کار برده و با بهره‌گیری از تفاسیر[۳۸]متنوع آن‌ها را به امری جدید و بدیع تبدیل می‌نمایند.

تحلیل نمونه‌های متافوریک در معماری

در بررسی تاثیرات متافورهای شناختی در حوزه معماری باید از مولفه‌های بصری و دیداری نسبت به تحلیل حوزه مبدا ریشه‌های معنایی پیرامون اثر آغاز نمود. با آگاهی از انتقال معنا و وجود پیوند متافوریک در ادامه به بررسی نمونه‌های معماری جهت واکاوی ماهیت معنای متافوریک ورای اثر خواهیم پرداخت. در انتخاب نمونه‌ها جهت تحلیل معنایی/شناختی شاخصه‌های زیر ملاک عمل بوده است. این شاخصه‌ها با توجه به محورهای تحلیلی مورد مناقشه در کتاب‌های "هنر در گذر زمان" هلن گاردنر، "هنر مدرن" نوربرت لینتن و "معماری در آستانه هزاره سوم" لئوناردو بنه ولو تعیین شده است. بر این اساس علاوه بر اشاره به آثار رایج معماری در بازه زمانی دوران کلاسیک تا پست مدرن، نمونه‌هایی از آثار معماری معنانگر داخلی نیز مورد تحلیل اجمالی قرار گرفته است.

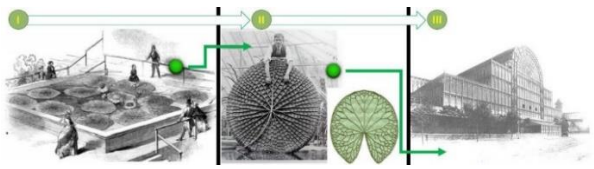
جدول شماره ۲. شاخصه‌های تعیین‌شده جهت انتخاب نمونه‌های معماری (نگارندگان)

	شاخصه	شرح
۱	شاخصه درزمانی[۳۹]	جریان‌سازی و قرارگیری اثر در متن تغییرات و تحولات معماری زمانه
۲	شاخصه هم‌زمانی[۴۰]	وجود زمینه‌های قابل انطباق بر روند تکمیل اندیشه و فلسفه مورد مناقشه در محافل فکری
۳	کنترل دامنه[۴۱]	تنوع خا ستگاه اثر جهت گ سترش دامنه برر سی و حذف مداخله ادراکات فرهنگی از برر سی در روایت ت شریح شده
۴	ارجاعات تحلیلی[۴۲]	اشارات مندرج در مقاله‌های تحلیلی حوزه‌های هنر و معماری

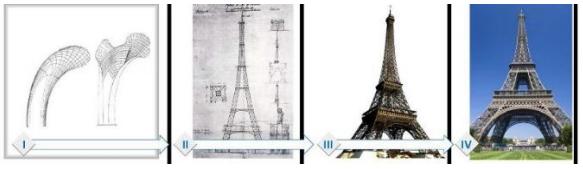
متافور و معماری، نمونه‌هایی از متافورهای قبل از جنبش مدرن

متافورها در تاریخ معماری ریشه‌های عمیقی دارند، الهام از طبیعت به‌عنوان یکی از متافورهای کلیدی در این حوزه شناخته می‌شود. معمارانی چون ویترویوس، دو هزار سال پیش، بر این باور بودند که ساختمان‌ها باید از ساختارهای طبیعی الهام بگیرند. وی در نوشته‌هایش اشاره می‌کند که طراحی‌های معابد و ساختمان‌ها به‌صورت متقارن و متناسب با بدن انسان و موجودات طبیعی شکل‌گرفته‌اند. جان رودلف پیروت نیز در تحلیل خود از **معماری گوتیک**، تأکید می‌کند که این بناها براساس ساختارهای طبیعی و فرآیندهای زیستی الگوبرداری شده‌اند. عناصر عمودی و کشیده، همچون ستون‌های بلند و قوس‌های نوک‌تیز، به‌عنوان متافورهایی از ارتباط میان زمین و آسمان عمل می‌کردند. این عناصر به‌صورت بصری به مخاطب القا می‌کردند که ساختار کلیسا نه‌تنها یک فضای مادی، بلکه نمادی از معنویت و ارتباط با خداوند است. همچنین استفاده از قوس‌های متقاطع و پنجره‌های شیشه‌ای بزرگ، این امکان را فراهم می‌ساخت که نور به‌عنوان عنصر معنوی به فضای داخلی کلیسا وارد شود، تجربه‌ای بصری از نور الهی که متافور ارتباط میان انسان و امر قدسی است.

پیش از تبلورجریان مدرن، بناهایی همچون **کریستال پالاس** طراحی‌شده توسط جوزف پاکستون[۴۳]به‌وضوح از متافورهایی مرتبط با طبیعت بهره‌برداری کرده‌اند. پاکستون از توانایی استحکام و نرمی برگ‌های نیلوفر آبی در طراحی سازه‌اش الهام گرفت و بدین ترتیب، ارتباطی عمیق میان طراحی و طبیعت برقرار نمود.



تصویر۶. بنای کریستال پالاس، URL 1

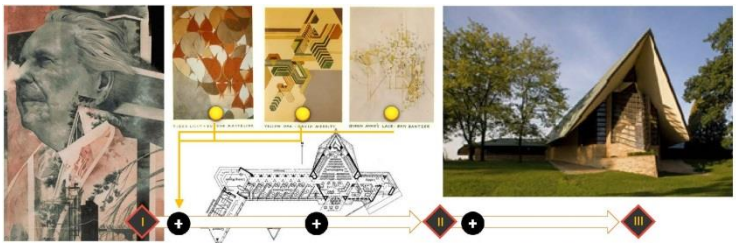


تصویر۷. برج ایفل، URL 2

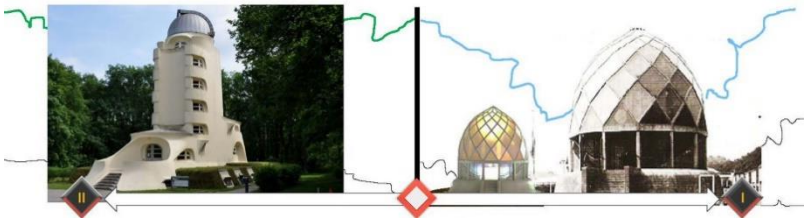
علاوه بر این، **برج ایفل** نیز نمونه دیگری از تأثیر متافورهای طبیعی در معماری است که متافور خود را از یافته‌های کالبدشناس آلمانی هرمان ون میر[۴۴]دریافت کرده؛ وی ساختار اسکلت انسان را مطالعه و از ساختار استخوان ران در طراحی سازه‌ای استفاده نمود که به‌طور بهینه بار را منتقل می‌کرد.

مثال‌هایی مربوط به جنبش مدرن در معماری

معماران قرن بیستم، از جمله **فرانک لوید رایت** و **برونو تات**[۴۵]نیز از متافورهای طبیعی در طراحی‌های خود بهره برده‌اند. رایت تأکید دارد که طبیعت و فرآیندهای طبیعی باید به‌عنوان اصول راهنما در طراحی ساختمان‌ها مدنظر قرار گیرد (تصویر۸). تات نیز در پروژه‌اش از متافورهای گوتیک و متافور "معماری شیشه‌ای[۴۶]برگرفته از کتاب اسخیربارت[۴۷]به‌عنوان ابزاری برای تحقق ایده‌هایش استفاده کرد (تصویر۹).

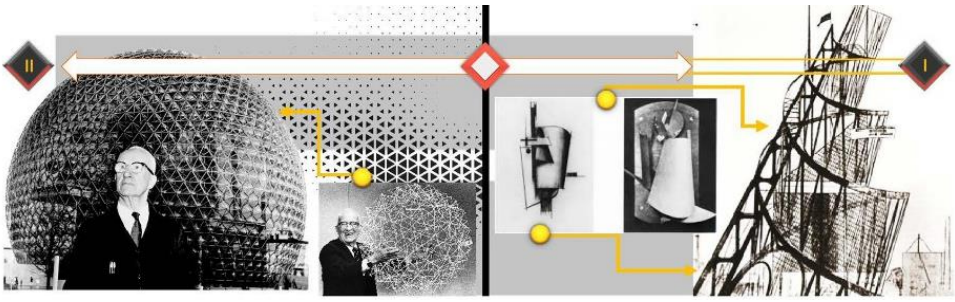


تصویر ۸. مرکز گردهمایی محلی/فرانک لوید رایت، استفاده از متافوری آیینی مذهبی، URL 3



تصویر ۹. پاویون شیشه‌ای/ برنو تات، (کورتیس، ۲۰۱۱)؛ تصویر ۱۰. برج انشتین/ اریک مندلسون، URL 4

نظریه نسبیت انشتین تأثیر شگرفی بر معماری گذاشته است. معمارانی چون اریک مندلسون و ولادمیر تاتلین با الهام از این نظریه، بناهایی طراحی کردند که مستقیما به ابعاد زمان و فضای متغیر اشاره داشته و به نوعی به بازسازی فضایی این روندها در محیط می‌پرداختند. به نظر می‌رسد ساختمان برج انشتین یا آسمان نمای پوتسدام[۴۸]هم‌زمان هم بیانی متافوریک از نظریه نسبیت انشتین و تجلی بعد زمان در آن و هم نوعی بازنمود از پاویون شیشه‌ای تات باشد (تصویر۱۰). ولادمیر تاتلین[۴۹]نیز در طراحی سومین بنای یادبود جهانی خود از نظریه نسبیت انشتین الهام گرفته‌است که اجزای آن شامل بازسازی فیزیکی متافور زمان متغیر و موهومی و ماهیت غیر خطی ماده در نظریه اشاره‌شده است (تصویر ۱۱) که توسعه متافور بعد چهارم در کار و اندیشه معمارانی چون باکمینستر فولر به صورت حجم کروی تجسم‌یافته که شعاع آن زمان در حال گسترش است (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۱. یادمان طراحی شده توسط تاتلین، URL 5؛ تصویر ۱۲. گنبد ژئودزیک باکمینستر، URL 6

لوکوربوزیه نیز با استفاده از سینما (تصویر۱۴) به‌عنوان متافوری ضمنی در طراحی‌های خود به تحقیق در بررسی تأثیر متافورهای زوال‌ناپذیر و آیینی در آثارش پرداخته است. او در پروژه کلیسای رونشان (تصویر۱۵) تلاش کرده ارتباطی میان تمثال حضرت مریم و معماری بنا برقرارکند. همچنین از متافور سینما به عنوان ابزاری برای درک فضا توسط مخاطب اثر در نزدیکترین بعد ادراکی به اندیشه معنایی خود استفاده نموده است (بازنمود نظری در پروژه ویلا ساوا، تصویر۱۳).

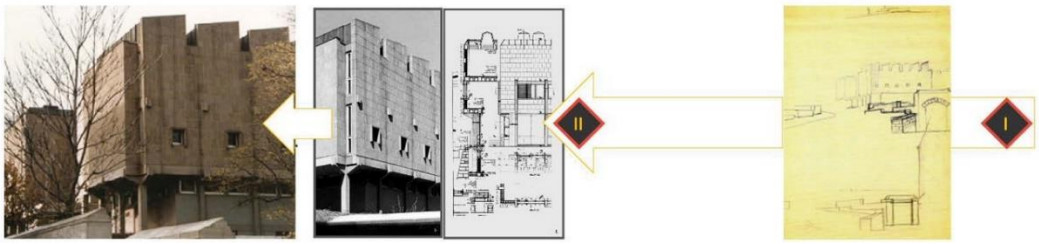
تصویر ۱۳. ویلا ساوا/ لکربوزیه، URL 7؛ تصویر ۱۴. ۱و۲، ترسیمات لودویگ لوسه، استفاده از سینما به مثابه متافور، URL 8

تصویر ۱۵. کلیسای رونشان، URL 9؛ تصویر ۱۶. طرح‌های دستی لکربوزیه، URL 10

■ مثال‌هایی وابسته به دوران پس از مدرن

تورگوت جانسور

ساختمان جامعه تاریخی ترکیه در آنکارا، طراحی شده توسط تورگوت جانسور و آرتور ینر، به‌طور عمیق به متافورهای تاریخی متکی است. در طرح‌های اولیه جانسور (تصویر۱۷)، عملکرد ساختمان به مثابه قلعه‌ای برای نگهداری اسناد تاریخی با ویژگی‌های بصری معماری همچون انتقال متافوریک ویژگی‌های قلعه به صورت انتزاعی، بیان‌شده است که ریشه تاریخی آن در ویژگی‌های استحکامات و قلعه‌های دوره عثمانی بخصوص ساختمان مادراسا، قابل رهگیری است که تناظر ساختاری و کالبدی آن به‌عنوان نمادی از آزادی و ارتباط اجتماعی در طراحی لحاظ شده‌اند. در نتیجه، متافور قلعه و ساختمان مادراسا حیات بخشی دوباره متافوریک خود را در بنای ساختمان جامعه تاریخی بازیافته‌اند (تصویر۱۸).



تصویر۱۷. اسکیس‌های جانسور، متافور قلعه، URL 11؛ تصویر۱۸. ساختمان مجمع تاریخی ترکیه/ جانسور و ینر، URL 12؛

چالز کوریا[۵۱]

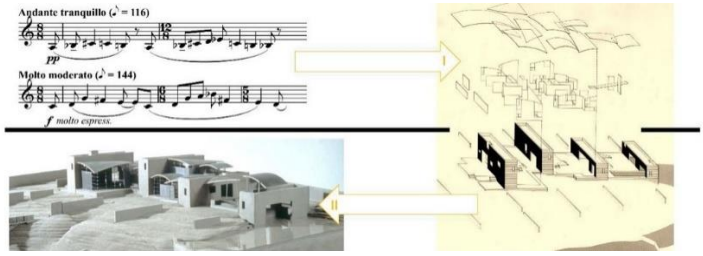
مرکز هنری جوواهار کالا کندرا (تصویر۲۱) در جای‌پور هند، طراحی‌شده توسط چالز کُریا، مثالی است از استفاده از رویکردهای متافوریک برای خلق هویت معماری. این طراحی از ماندالای ناوگراها[۵۲](تصویر۱۹) الهام گرفته و ساختار آن مشابه نقشه شهر جای‌پور است که در قرن ۱۷ با ۹ ماندالای شطرنجی شکل گرفته است (تصویر۲۰). این مرکز به ۹ مربع کوچک تقسیم‌شده که نمایانگر ۹ سیاره منظومه شمسی است و چینش عملکردی آن در این مربع‌ها بر اساس شاخصه‌های مربوط به کرات سماوی فرضی عصر کهن شکل گرفته است. طراحی همچنین در عناصر و جزئیات به متافورها توجه دارد، از جمله میدان راهو که نمادی از یک عنصر بلعنده و بازگرداننده[۵۳]به صورت هم‌زمان است. کُریا سعی دارد ریشه‌های اجتماعی را با رجوع به خاطرات جمعی نشان دهد و ساختمان نمادی از تغییرات اجتماعی به شمار می‌رود. این رویکرد متافوریک به عنوان ابزاری برای تحقق هویت در دوران پس از استعمار و تداوم تاریخی بدون از دست دادن تجدد عمل می‌کند.

تصویر ۱۹. اسکیس‌های چارلز کوریا، بهره‌گیری از پلان شهر جایپور به عنوان متافور در طرح، (Correa, 1996) ؛ تصویر۲۰. پلان شهر جایپور طراحی شده بر مبنی ماندالای ۹ بخشی، URL 13؛ تصویر۲۱. مرکز جاواهار کالاکندرا/چارلز کوریا، URL 14

استیون هال[۵۴]

در طراحی خانه استرتو[۵۵](تصویر۲۲)، استیون هال از موسیقی به‌عنوان متافوری انتزاعی برای تجلی معماری بهره می‌گیرد، رویکردی که نزدیکی ذاتی این دو هنر را به‌ویژه در ساختارهای کلاسیک بازتاب می‌دهد. او در این پروژه، با الهام از ترکیب‌های موسیقیایی پیچیده و صدای آب جاری از سد مجاور، فضایی را خلق می‌کند که موسیقی و معماری را به هم پیوند می‌دهد. هال بخشی از آثار موسیقیدان مجار، بلا بارتوک[۵۶]را به‌عنوان الهام بخش طراحی برگزید و آن را با ساختار معماری پروژه خود

هماهنگ یافت (تصویر۲۲). بنا به گفته هال در سایت پروژه، صدای تولید شده توسط شارش و سرریز کردن آب از خروجی سد، ذهن‌ها را به سوی تقسیم‌بندی‌های موجود درون «فوگوس»[۵۷]موسیقیایی[۵۸]می‌برد. او فضاهای پروژه را در چهار بخش موسیقایی تقسیم‌بندی کرد: بخش‌های سنگین که با بتن و ساختارهای چندضلعی نمایش داده شده‌اند، و بخش‌های سبک که با فولاد و شیشه به‌طور شفاف و روان طراحی شده‌اند. این ترکیب، به‌نوعی بیان متافوریک از تقابل سد مستحکم و آب جاری است. علاوه بر این، هال ایده تقابل‌های موسیقایی را در طراحی به‌صورت مستقیم بازتاب‌داده است؛ به‌گونه‌ای که پلان بخش میهمانان نرم و انعطاف‌پذیر اما مقطع آن خشک و چندضلعی است. در این طرح، تجسمی عینی از گفته گوته[۵۹]که «معماری، موسیقی منجمد است» به‌شکلی ملموس نمود می‌یابد.



تصویر ۲۲. لایه‌های خانه استریتو، (Holl, Garofalo, 2003)؛ تصویر۲۳. موسیقی بارتوک به عنوان متافور در پروژه استریتو، (Holl, Garofalo, 2003)؛

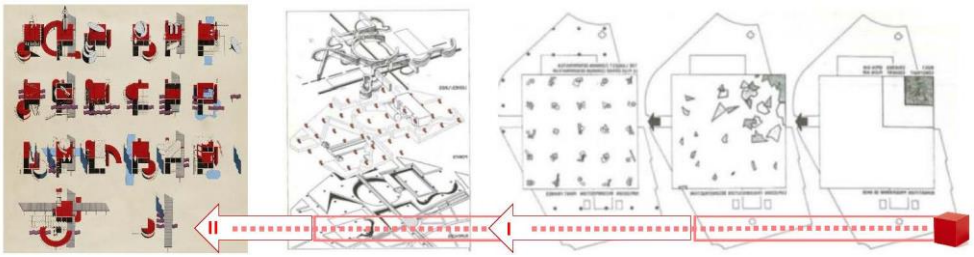
پروژه "لینکد-هایبرد"[۶۰](تصویر۲۵و۲۴) اثر استیون هال در پکن، یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های معماری با بهره‌گیری از متافورهای انتزاعی/ضمنی است. این مجتمع مسکونی-تجاری شامل برج‌هایی است که با اتصالات افقی و عمودی، فضاهای عمومی و اجتماعی پویایی را ایجاد کرده و امکان تعامل و ارتباط میان ساکنان را فراهم می‌آورد. هال با تأکید بر پایداری و خودبسندگی در مصرف انرژی، در پس ظاهر مدرن و منسجم پروژه، نقدی ظریف به جامعه ماشینی حزب کمونیست چین ارائه می‌دهد. طراحی این اثر به‌طور ضمنی از تابلوی "رقص" آنری ماتیس[۶۱](تصویر۲۶) الهام گرفته که بازآفرینی آن در اثر مشابه کیث هرینگ[۶۲](تصویر۲۷) با استفاده از پالت رنگی بکار رفته، دیده می‌شود و در عین حال، با قلمی نقدگونه بازتابی از مفهوم آزادی در دل یک نظام کمونیستی را به تصویر می‌کشد.

تصویر I.۲۴، بنای پروژه لینکد هایبرد، دفتر معماری استیون هال URL 15؛ تصویر۲۵. II، اسکیس‌های اولیه استیون هال. URL 16؛ تصویر۲۶. III، تصویر تابلوی رقص اثر آنری ماتیس. URL 17 ؛ تصویر۲۷. VI، تصویر تابلوی رقص اثر کیث هرینگ. URL 18

شومی[۶۳]

پارک دولاویلت[۶۴]نمونه‌ای است از نتیجه تعامل میان زمینه‌های گوناگون مطرح‌شده در بستر طراحی. در این پروژه، از سینما به عنوان متافور بهره‌گرفته شده است. شومی (1982) در کتاب «رونوشت‌های منهتن» این ایده را مطرح کرده که مبانی نظری سینما می‌تواند در روند طراحی معماری اعمال شود، بعدا او این امکان را یافت که در طراحی پروژه دولاویلت این ایده خود را به آزمون بگذارد. براساس دیدگاه شومی سینما مجموعه‌ای از روایت‌های ناپیوسته است. در اینجا ابزارهای ناپیوستگی شامل کنارهم قرارگرفتن[۶۵]قاب‌ها[۶۶]یا قاب‌بندی، مونتاژ[۶۷]برش و... بوده که همگی از ابزارهای سینمایی هستند (تصویر۲۸). شومی

از تکنیک توالی[۶۸]ر سینما جهت بیان حرکت بهره‌جسته است. در طراحی هر یونیت[۶۹]یا بخش مجزا، عملکردی خاص از موضوع پارک تحت عنوان «گردشگاه سینمایی باغ‌ها»[۷۰]را به خود اختصاص داده است.

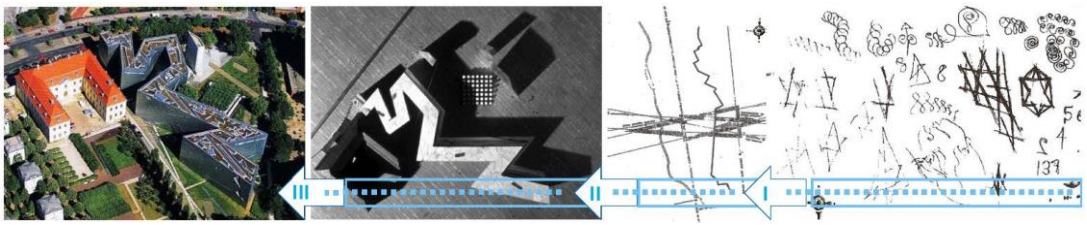


تصویر ۲۸. پارک دولاویلت/ شومی، بهره‌گیری از تکنیک‌های سینمایی جای‌گذاری، قاب‌بندی، کندن و مونتاژ به عنوان متافور. URL 19

از دیگر ویژگی‌های قابل توجه این پارک بهره‌گیری از متافور نوار فیلم است. گذرگاه اصلی طرح به عنوان متافور لایه صدایی ضبط‌شده بر روی نوار فیلم بوده و فولی‌ها[۷۱]به صورت پی‌درپی جای‌گذاری شده‌اند تا از بالا به پایین و جانب و از زوایای مختلف به صورت کنارهم دیده شوند و به‌سان قسمت‌های مجزای تصویر بر روی نوار فیلم مجسم گردند. هر فولی قسمت‌های خاص خود را به نمایش می‌گذارد به زبانی دیگر، آن‌ها به صورت یکی پس از دیگری و بدون هیچ‌گونه شباهت ظاهری نسبت به‌هم چیده شده‌اند تا موضوع عدم پیوستگی در سینما را مطرح نمایند. پرتوایست[۷۲](Portoghesi,1984,11)اشاره می‌کند که «در روندی که طرح بر مبنای آن ساخته‌شده، این پارک نوعی از اشتقاق قابل درک را تجربه کرده است. از یک طرف یونیت‌های موضوعی از تجربیات، هر یک به صورت عناصر معماری در باغ، ظاهر شده‌اند و از طرف دیگر فواصل میان هر کدام از این بخش ها و اتفاقات را می‌توان با فواصل زمانی میان اجزای نوار فیلم مقایسه کرد».

دانیل لیبسکیند[۷۳]

تغییر و دگرگونی ستاره داوود در موزه یهود برلین اثر دانیل لیبسکیند و تَرَک‌ها و شکاف‌های روی بدنه خارجی این بنا، در واقع متافوری است از رنج‌ها و سختی‌های اعمال‌شده بر قوم یهود در طول جنگ جهانی دوم. در طی روند طراحی لیبسکیند سعی در بیان متافوریک دیوار برلین به واسطه خطوط شکسته و همچنین کانال لندور[۷۴]به وسیله خطوط منحنی داشته است (تصویر۲۹).



تصویر ۲۹. اسکیس‌های دانیل لیبسکیند در پروژه موزه یهود برلین. (Dogan, 2012)؛ موزه یهود برلین. URL 20

در چارچوب تفاسیر چندلایه و متعدد لیبسکیند، ستاره بیش از یک معنا را به نمایش می‌گذارد. در نوشتار لیبسکیند (Libeskind, 1997, 113) یکی از معانی چنین نقل‌شده است: «جهت ادغام تاریخ یهودی و آلمانی برلین». به صورت مفهومی ستاره تجسم مردم آلمانی و یهودی بوده و فرهنگ متقاطع آن‌ها را به نمایش می‌گذارد. به واسطه چند طرح اولیه و اسکیس، لیبسکیند آغاز به ایجاد ارتباطی میان معماری و شهر نموده و ستاره در این میان ابزار اصلی جهت ارتباط‌دادن ساختمان مجزا به شهر است (Dogan, 2012). با توجه به گفته فرامپتون (۱۹۸۲) در این مفهوم، ایجاد ارتباط میان سوژه طراحی و مکان باعث به وجود آمدن شخصیتی خاص و ویژه شده و حسی از هویت را به جامعه می‌بخشد. لیبسکیند معتقداست که یادمان‌ها در عرصه شهر به اندازه خود تاریخ مهم‌اند و این در راستای اطمینان بخشی از این امر است که با پشت سرگذاشتن رنج و غم گذشته اکنون مردم بتوانند به راحتی در زمان حال زندگی نمایند. با توجه به نظر وی، هر یادمان یهودی در برلین می‌تواند

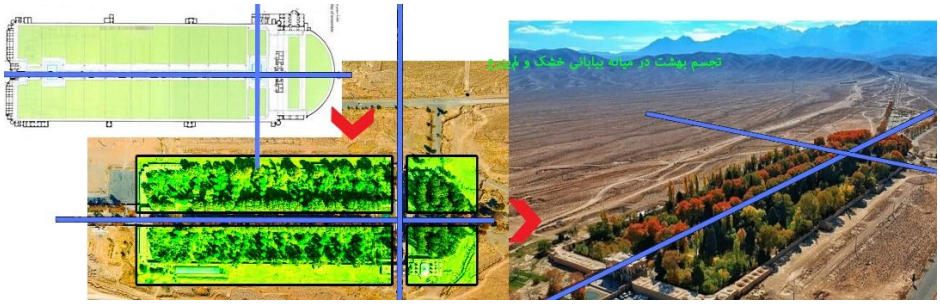
بازتاب «حضور دائمی یک غیاب» باشد حتی اگر دیده نشود، آن موضوع آنجاست، بخشی از فضا بوده و آن شهر هم غیاب خاص خود را به دوش می‌کشد (Delanty & Jones, 2002).

با توجه به نظر دلانی و جونز (2002)، پنداره لیبسکیند از آلمان «بدون هویت»[۷] میل او را در جهت تحول در راستای یک هویت فراملیتی جهانی به جای یک هویت خاص ملی نشان می‌دهد. به هر حال شکی نیست که موزه یهود برلین هویت متمایز خاص خود را دارد و این مبنای تمایز ریشه در رهیافتی بر مبنای متافورها دارد.

■ مثال‌هایی در زمینه دوران سنت

باغ ایرانی

هویت شاخص و مفهوم باغ ایرانی امروزه خود در قالب کهن‌الگویی شناختی باز تعریف می‌گردد. به ندرت امری مصنوع کارکرد وجودی خود را تمام و کمال صرف بازنمود مفهومی استعلایی در بالاترین سطح ممکن می‌نماید که این امر در ساختاربندی و شکل‌گیری باغ‌های ایرانی تجسدی کامل یافته است، در لایه‌های پنهان معنایی آنجا که متافور ریشه‌های خود را می‌یابد. «در دوره هخامنشیان به باغات و پیرامون معابد (پائری دائزا) می‌گفتند که در حقیقت تصویر زمینی بهشت است که زرتشت پیامبرایران باستان آن را در کتاب خود به تصویر کشیده است» (شاهچراغی، ۱۳۹۸، ۱۳۹-۱۴۰)، همچنین این بازنمود در اندیشه اسلامی نیز با روایتی مشابه امتداد می‌یابد. شاهچراغی (شاهچراغی، ۱۳۹۸، ۱۴۰) اشاره می‌کند که باغ ایرانی از دیدگاه معناگرایان تمثیلی از بهشت توصیف‌شده در قرآن است. استرلین (استرلین، ۱۳۷۷، ۱۷۹) با انطباق اشارات قرآنی در قالب تقارن‌های دوگانه، ترسیم ساختار ۴گانه باغ‌های بهشتی، ۴ نهرروان و ۴ چشمه جوشان آن، اصطلاح چهارباغ را منوط به توصیف چهارباغ ایرانی می‌داند. حال اگر عمارت کوشک و بنای میانی را در مرکز این آفرینش هندسی نماد قرارگیری درخت طوبی و مرکز بهشت بدانیم توصیف متافوریک نهایی مورد بحث کامل می‌شود. این خلق متافوریک را می‌توان در زیباترین حالت تجلی نشانه‌شناسی خود در بناهایی همچون باغ فین کاشان، چهارباغ اصفهان و باغ شازده ماهان (تصویر ۳۰) رویت نمود.

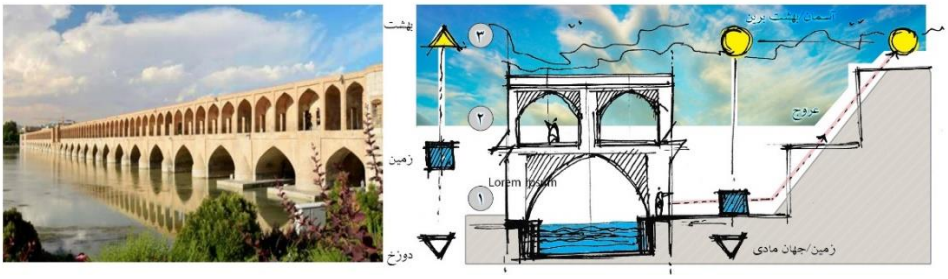


تصویر ۳۰. بازخوانی متافورهای معنایی باغ شازده ماهان. URL 21

بازخوانی مفهوم پل

در دوران سنت، عناصر بصری و محیطی به‌طور تدریجی به متافورهایی تبدیل شده‌اند که تفکیک آن‌ها از معانی معنوی و قدسی برای مخاطب امروزی دشوار است. این تحولات تنها به دلیل مقارنت‌های زبانی در حوزه‌های دینی نبوده، بلکه ناشی از مهارت معماران سنتی در استفاده از لایه‌های معنایی مختلف در بناها است. پل یکی از مفاهیم کلیدی در تاریخ و فرهنگ ایران بوده که فهم معنایی آن نیازمند شناخت تاریخی آن است. به‌ویژه در مورد پل، هایدگر اشاره می‌کند: "بی‌شک پل در نوع خود چیزی منحصر به فرد است؛ چون امر چهارگانه [زمین، آسمان، فانیان و نامیرایان] را به نحوی گرد هم می‌آورد که برای آن مقری تأمین گردد. مکان قبل از آن که پلی باشد وجود ندارد. مکان به اعتبار احداث پل به وجود می‌آید" (هایدگر، ۱۹۵۲، ۱۰). پل الله‌وردی‌خان (۳۳پل) (تصویر ۳۱) نمونه‌ای برجسته‌است که با هویت شاخص و محل قرارگیری‌اش، مفهوم پل را به‌خوبی نمایان می‌سازد. اولین لایه معنایی آن به دوران پیش از اسلام و پل چینوت در اوستا باز می‌گردد که معبری میان جهان مادی و بهشت است (فره‌وشی، ۱۳۶۴). دومین لایه به عدد ۳۳ اشاره دارد که در هر دو سنت زرتشتی و اسلامی مهم است، مانند ۳۳ آمشاسپند

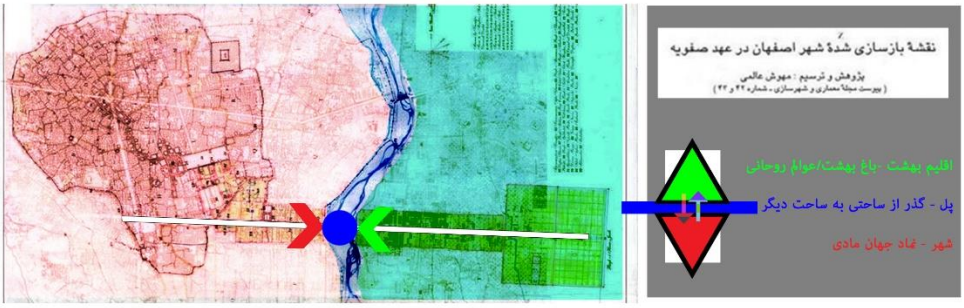
و درهای بهشت (فره‌وشی، ۱۳۶۴؛ طهوری، ۱۳۹۱). در لایه سوم، این پل نمادی از تقسیمات سه‌گانه جهان (دوزخ، زمین، بهشت) است که در معماری پل نمایان می‌شود. مجموع این نشانه‌ها نظام معنایی پیچیده‌ای را در ۳۳ پل ایجاد کرده که خود بخشی از تصویری بزرگ‌تر در پیکره شهر است.



تصویر ۳۱. تحلیل و متافورهای ۳۳ پل. URL 22

نمونه شهر اصفهان صفوی

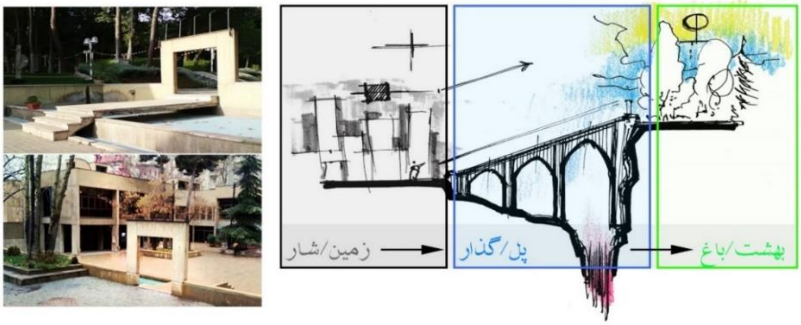
در پیکره بناها و شهرسازی دوران سنت در معماری ایرانی، می‌توان نوعی دیگر از متافورها را در مقیاس کلان مشاهده نمود. ساختار شهری اصفهان در دوره صفوی نمونه‌ای از انتقال ضمنی امر متافوریک است در مقیاس تجربه و زیسته که تنها با پیمایش و تجربه تدریجی آن قابل فهم است. معماری سنتی ایرانی به جای استفاده از نشانه‌های شمایلی، به انتقال معنایی از طریق نشانه‌های نمایه‌ای معطوف به مخاطب عملکرد خود را می‌یابد. مفهوم "اقلیم هشتم" در عرفان ایرانی نمادی از وحدت وجود و کمال نهایی است که در تجلی مادی خود، در قالب آرمان شهر بازنمایی می‌شود. داریوش شایگان (شایگان،۱۳۷۲، ۱۴۸) این‌گونه می‌نگارد: "به این ترتیب، اصفهان شهر باغی است که از روی همان بهشت خیالی ساخته‌شده است که ایرانیان صورت خیالی آن را همیشه در خاطرات جمعی خویش حفظ کرده‌اند". زاینده‌رود به‌عنوان نمادی از گذار بین جهان مادی (شهر و مردم) و جهان روحانی (چهارباغ) عمل می‌کند. ۳۳پل متافور انتقال از جهان مادی به عرصه‌ای معنوی است که ریشه‌ای عمیق در باورهای ایرانی دارد و در طراحی شهر اصفهان به‌طور هنرمندانه پنهان شده است (تصویر۳۲).



تصویر ۳۲. کهن الگوی شار- پل- بهشت در شهر شهرسازی شهر اصفهان صفوی. (نامداریان، بهرادفر، خانی، ۱۳۹۵، ۲۱۷)

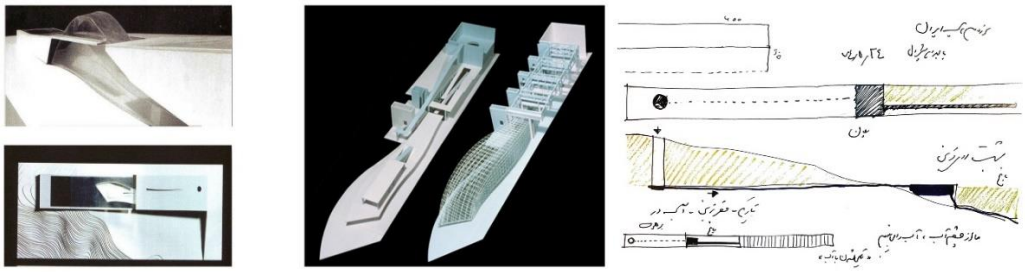
نمونه‌های معاصر معماری ایرانی

در معماری معاصر ایران، متافورهای ریشه‌دار تاریخی که به خاطرات جمعی مردم متصل‌اند، همچنان نقش مهمی در طراحی ایفا می‌کنند. این متافورها به‌طور خلاقانه به بستر طراحی افزوده می‌شوند و پیوندی بین تاریخ و مخاطب معاصر ایجاد می‌کنند. معماران معاصر ایرانی با بازسازی و بازخوانی این متافورها، کهن الگوهایی همچون سفر از جهان مادی به جهان معنوی (زمین- پل- بهشت) (تصویر۳۳) را در آثار خود برجسته می‌سازند. یکی از نمونه‌های بارز این متافورها در ورودی فرهنگسرای نیاوران (تصویر۳۴)، اثر کامران دیبا، دیده می‌شود. عبور از یک دروازه کوچک و سپس گذر از پلی که بر روی حوضی معلق است، به وضوح نمادی از کهن‌الگوی "سفر از خاک به افلاک" و از شار به بازنمود بهشت بر روی زمین (باغ) است که با گذر از پل این بازنمود متافوریک (گذر از ساحتی به ساحت دیگر) تعبیر خود را کامل می‌نماید.



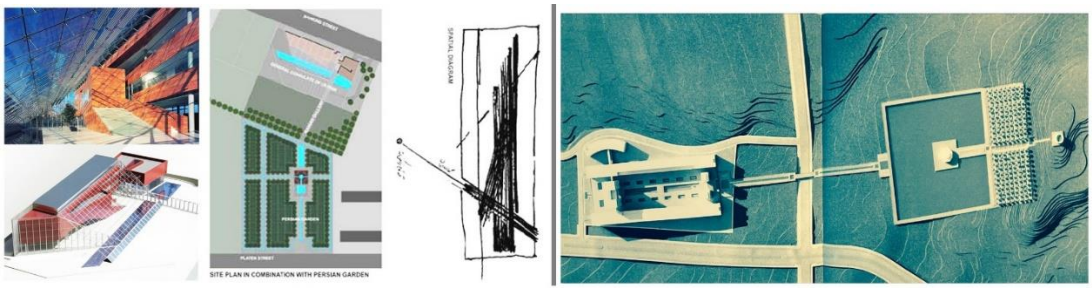
تصویر ۳۳. دیاگرام بازخوانی کهن الگوی شار-پل-بهشت؛ (منبع نگارندگان) تصویر ۳۴. پل ورودی فرهنگسرای نیاوران URL 23

موزه ملی آب ایران، اثر مشترک هادی میرمیران و بهرام شیردل، نمونه دیگری از این الگو است که با حرکت از تاریکی قعر زمین به سوی بهشت برین (تصویر۳۵) و گذر از آب روان، دو ساختار وجودی را نمایان می‌سازد. برخلاف فرهنگسرای نیاوران، این متافورها به‌طور پنهانی و در طول زمان برای مخاطب آشکار می‌شوند (تصویر۳۶).



تصویر ۳۵. سمت راست، اسکیس‌های اولیه طراح از مفاهیم موجود در پروژه موزه ملی آب ایران، (میرمیران،۱۳۸۴ ، ۲۰۶-۲۰۷)

تصویر۳۶. سمت چپ، تصاویر ماکت اولیه طرح موزه ملی آب ایران، (میرمیران، ۱۳۸۴، ۲۰۵-۲۱۱)



تصویر ۳۷. راست، سایت پلان مجموعه مسکونی آپارتمانی ایل‌گلی تبریز، (میرمیران، ۱۳۸۴، ۲۵۰-۲۵۱)

تصویر ۳۸. چپ، بازنمایی مفهوم شار-پل-باغ در طرح پروژه کنسولگری ایران در فرانکفورت، (میرمیران، ۱۳۸۴، ۵۰-۵۹)

با پیشرفت پروژه‌ها و تمایل معماران پست‌مدرنیست ایرانی به افزایش عمق متافوریک، لایه‌های معنایی بیشتری به آثار افزوده‌شد. در پروژه‌هایی مانند مجموعه مسکونی ایل‌گلی تبریز (۱۳۷۲) (تصویر۳۷) و کنسولگری ایران در فرانکفورت (۱۳۸۳) (تصویر۳۸)، این لایه‌های معنایی به شیوه‌های مختلف نمایان می‌شوند. در پروژه فرانکفورت، میرمیران با تأکید بر اهمیت تخیل و ساده‌سازی، کهن‌الگوی "شار- باغ" را به‌گونه‌ای متافوریک بازنمایی می‌کند. او با استفاده از عناصر ساده اما معنادار، سفری از خاک به افلاک را ساختاردهی کرده که نمادی از فرهنگ و هویت سیال معماری ایرانی است (میرمیران، ۱۳۸۴).

نتیجه‌گیری؛ رهیافتی به سوی طراحی (جمع‌بندی نظرات معماران در بهره‌گیری از متافورها)

با بررسی نمونه‌های صورت‌گرفته، می‌توان این‌گونه استنتاج نمود که رساندن پیامی واضح و آشکار در معماری در بهترین حالت با انتقال تحت‌الفظی مفهومی خاص ممکن می‌شود؛ تجسم سه‌بعدی از شیءای خاص یا ارجاع به امری با تجسد بصری آن. ولی هیچ‌گاه رسالت معماری با چنین نگرشی آمیخته نبوده است. معماری امری ورای القای مستقیم تصویر یا مفهومی محدود است.

معماری تحقق نمی‌یابد مگر با حضور افراد در آن، زندگی کردن و سپری کردن زمان در فضایی محصور. بهره‌گیری صرف از امر فوق تقلیل معماری به مجسمه‌سازی و شاخه‌ای از هنرهای تجسمی است. در حالی که همان‌گونه که گفته‌شد معماری پذیرای زندگی است و زبانش با کلمات زمان و تفسیر آمیخته شده است، لذا معماری رسانای ضعیف مفاهیم صرف و تولیدکننده قوی تفاسیر و تأویل‌های متفاوت است. معماری سازنده[۲۶]برسازنده[۲۷]معنا است نه رسانای آن. هرچه معماری انتزاعی‌تر و فارغ از ارجاع مستقیم باشد قابلیت تفسیر/ تحلیلی بیشتری را دارا است و اگر در جریان تفاسیر طراحی واقعیتی شگرف یا مفهومی خاص پنهان یا مستتر باشد، جذابیت و گیرایی بنا افزایش می‌یابد. طراحی برمبنای مفاهیم و فروپاشی آن در خلال طراحی ما را با لایه‌های متفاوتی از اکتشاف و انکشاف معنا روبه‌رو می‌سازد، حال آن‌که طراحی برای رسیدن به معنایی خاص دامنه این لایه‌های مفهومی را محدود و محصور می‌سازد. در جدول ۲ خلاصه‌ای از جمع‌بندی روش‌های انتقال متافوریک در پروژه‌های بررسی‌شده ارائه گردیده است.

جدول شماره ۳. جدول جمع‌بندی و خوانش اجمالی کلیات نمونه‌های بررسی‌شده (نگارندگان)

دوره تاریخی	معمار	بنا	ریشه‌های متافوریک	متافور ظاهری/ باطنی	حوزه مبدا/دال/ موضوع ثانیه	حوزه مقصد/ مدلول/ موضوع اولیه	سطح انتزاعی‌سازی	روش انتقال متافوریک
قبل از گوتیک	ویترویوس		طبیعت	ظاهری	طبیعت، تقارن، انسان	بناهای معماری روم و پیشامسیحیت	پایین	تحت‌الفظی/ انتزاعی
گوتیک		بناهای معماری گوتیک اولیه	طبیعت، تقارن انسان، بدن موجودات زنده	ظاهری	طبیعت، تقارن انسان، بدن موجودات زنده	بناهای معماری گوتیک اولیه	متوسط	انتقال تحت‌الفظی/ انتزاعی
پیش از مدرن	جوزف پاکستون	کریستال پالاس	گیاه نیلوفر آبی	ظاهری	طبیعت، حقیقت ابژکتیو	آمیزش ساختاری سازه و معماری	پایین	بازنمود انتزاعی
	گوستاو ایفل/ کارل کولمان	برج ایفل	ساختار استخوان ران (ترابیکولی)	ظاهری	تکنولوژی و ساختارهای تکنیکال	نمادهای فیوچرستیک	متوسط	بازنمود انتزاعی
	فرانک لوید رایت	ویلاهای اولیه	طبیعت، وحدت، گیاه هامبل وید	ظاهری	جزییات هندسی	طبیعت	متوسط	بازنمود انتزاعی
		معبد یونیتی	متافورهای مذهبی/آیینی، متافورهای زوال ناپذیر	باطنی	عناصر احساسی و ادراکی محیط	تقدس و احساسات استعلایی	بالا	نمود تحت‌الفظی/ انتزاعی
	برونو تات	پاوین شیشه‌ای	معماری شیشه‌ای اسخیروبارت، معماری گوتیک	ظاهری/ باطنی	فرم و شیوه مصالح بکار رفته	تجلی عناصر استعلایی گوتیک	متوسط	بازنمود انتزاعی/ انتقال ضمنی
علم و متافور	مندلسون	برج انشتین	نظریه نسبیت عام انشتین/ نظریه نسبی بودن واقعیات	باطنی	فرم نامتعارف	روح زمان/ علم	متوسط	بازنمود انتزاعی
	تاتلین	برج یادمان		باطنی	احجام هندسی	درک زمان بعنوان بعد چهارم	بالا	انتقال ضمنی/ساختاری انتزاعی

دوره تاریخی	معمار	بنا	ریشه‌های متافوریک	متافور ظاهری/ باطنی	حوزه مبدا/دال/ موضوع ثانیه	حوزه مقصد/ مدلول/ موضوع اولیه	سطح انتزاعی‌سازی	روش انتقال متافوریک
	باکمینستر فولر	گنبد جئودزیک	دوختن زمان و فضا به‌هم	ظاهری	احجام هندسی و ساختارمند	درک بعد چهارم	بالا	بازنمود انتزاعی
مدرن	لکربوزیه	ویلاساوا	سینما و ابزار سینمایی/ دوربین، سناریو و فیلمنامه	باطنی	مسیر و سکانس‌های برنامه‌ریزی شده حرکتی	درک سناریوی نوشته شده	بالا	بازنمود انتزاعی/ انتقال ضمنی
		کلیسای رونشان	متافورهای آیینی/مذهبی تمثال حضرت مریم، پرنده و...سایر	باطنی	استفاده از دال‌های نشانه‌ای	درک ابعاد امر قدسی	بالا	بازنمودانتزاعی/ضمنی،تحت الفظی
	تورکوت جانسور	جامعه تاریخی ترکیه	قلعه	ظاهری	استفاده از فرم‌های ساده و نشانگی ظاهری	تاثیر بر ادراکات منجمله حس امنیت و ثبات	متوسط	انتقال ترکیبی
	چالزکوریا	مرکز هنری جاواهرکالاکندرا	متافورهای زمینه‌ای /تاریخی، ماندالای ناوگراها	ظاهری/ باطنی	نشانه‌های تاریخ- فرهنگی	تجلی ماندالای ناوگراها بر مخاطب	بالا	بیان تحت‌الفظی، بازنمود انتزاعی
پست مدرن	استیون هال	طراحی خانه استریتو	موسیقی، ترکیب‌های پیچیده موسیقیایی	باطنی	عناصر، جزییات و ادراکات حسی	تجلی فضامند موسیقی	بالا	بازنمود ترکیبی
		لینکید-هایبرد	پایداری و تکنولوژی، رقص، آزادی	باطنی	آنالوژی[۷۸]/الگوری[۷۹] هندسی، ساختار و رنگ	تجلی امر رقص و آزادی	بالا	انتقال ضمنی
	برنارد شومی	پارک دولاویلت	سینما، ابزارهای سینمایی، نوار فیلم	ظاهری/ باطنی	تعریف مسیر و سکانس‌های فضایی، فولی‌ها	تجربه پارک به مثابه یک فیلم سینمایی	بالا	بازنمود ترکیبی
	دانیل لیبسکیند	موزه یهود برلین	تاریخ یهودیت، سختی‌های قوم یهود، ستاره داود	باطنی	فضاسازی و میزانسن با استفاده از عناصر بصری، نشانه‌های فرهنگی	روایت تاریخ قوم یهود	بالا	بازنمود ترکیبی
دوره سنت ایران		باغ ایرانی	جهان‌بینی ایران باستان اندیشه ایرانی- اسلامی	ظاهری	طبیعت و عناصر طبیعی	ادراک نوعی تصویر بهشتی	متوسط	تحت‌الفظی
		۳۳ پل		ظاهری	اقتباس ساختاری هندسی	ارتباط میان جهان مادی و جهان معنوی	متوسط	تحت‌الفظی
		شهرسازی اصفهان صفوی		باطنی	جهت‌دهی و برنامه‌ریزی عناصر فضایی/ شهری	درک کهن‌الگوی دوگانه جهان مادی- بهشت	بالا	انتقال ضمنی

دوره تاریخی	معمار	بنا	ریشه‌های متافوریک	متافور ظاهری/ باطنی	حوزه مبدا/دال/ موضوع ثانیه	حوزه مقصد/ مدلول/ موضوع اولیه	سطح انتزاعی‌سازی	روش انتقال متافوریک
دوره پسامدرنیته ایران	کامران دیبا	فرهنگسرای نیاوران	کهن الگوی: شار-پل-بهشت	باطنی	قیاس هندسی/ ساختاری	تجسد انتقال از جهانی به جهان دیگر	پایین	انتقال ضمنی/ انتزاعی
	میرمیران/ شیردل	موزه ملی آب ایران		باطنی	عناصر و جزییات معماری و برنامه‌دهی فضایی	بازسازی روایت انتقال از جهانی به جهان دیگر	بالا	تحت‌الفظی/ انتزاعی
	دفتر نقش جهان پارس	مجموعه مسکونی ایل‌گلی‌تبریز		باطنی	عناصر و جزییات معماری و برنامه‌دهی فضایی	بازسازی روایت انتقال از جهانی به جهان دیگر	متوسط	انتقال ضمنی
		کنسولگری ایران در فرانکفورت		باطنی	عناصر فضایی، مصالح، پیکربندی فضا	بازسازی روایت انتقال از جهانی به جهان دیگر	بالا	انتقال ترکیب

مدل انتقال تحت‌الفظی[۸۱]

ساده‌ترین و مرسوم‌ترین شیوه در بهره‌گیری از متافورها جهت‌دهی به مسیر طراحی در راستای انتقال تحت‌الفظی معنایی خاص با محوریت ارتباط با مخاطب است، غالبا در بستری مشخص و دارای ویژگی‌های خاص بصری یا ارزش فرهنگی- اجتماعی که در ذهن و تعریف مخاطب از محیط، گرایش به سمت مفهوم خاصی دارد. مثلا بستری برای اتفاقی مهم یا نمادی از عنصری تأثیرگذار در تاریخ است و همچنین محیطی که ذهن طراح را مستقیم به مضمونی خاص هدایت نماید و پاسخی جامع و کامل در ذهن وی متبادر سازد. به عنوان نمونه در میان انبوهی از جداره‌های سرد و بی‌روح سنگی و بتنی شاید یک درخت یا درخت‌واره پاسخ مسئله طراحی باشد. در این روش ماهیت پروژه، جهت‌گیری‌ها و اهداف طراح در راستای انتقال تحت‌الفظی متافور یا مفهومی خاص سازماندهی می‌گردد.

مدل انتقال ضمنی[۸۲] در بستر طراحی

در این فرایند طراح به مانند بحث انتقال تحت‌الفظی متافورها، یک متافور را که یا از بستر و محیط و یا از ادراک و شهود خود انتخاب نموده، به عنوان نقطه آغاز طراحی یا پاسخ به مسئله برمی‌گزیند، اما در این گرایش طراح هدف غایی خود را نه در جهت برقراری ارتباط با مخاطب، بلکه صرفا جهت گسترش و پروراندن مضمونی خاص در بطن طرح خود قرار می‌دهد. روند طراحی او یا از گرایش متافوریکی خاص آغاز می‌شود و یا کل روند طراحی وی نمودی از متافور است. حضور متافور در این روش طراحی تصویری نبوده و حضور آن را تنها با مطالعه طرح و روند طراحی می‌توان یافت. حجم نهایی و محصول روند، شخصیت مختص به خود داشته و تمایلی به سمت ارجاع به موارد خاص ندارد. غالبا مسیری هیجان‌انگیز را نمایش می‌دهد و ذهن را به سوی معانی مختلف ادراکی وسیع‌تر سوق می‌دهد. از جمله پروژه‌هایی که با این جهت‌گیری طراح شکل گرفته‌اند می‌توان به پروژه وکسنر سنتر[۸۳] پیتر آیزنمن[۸۴] پروژه لینک- هایبرد اشاره کرد.

مدل انتقال ترکیبی[۸۵] در بستر طراحی

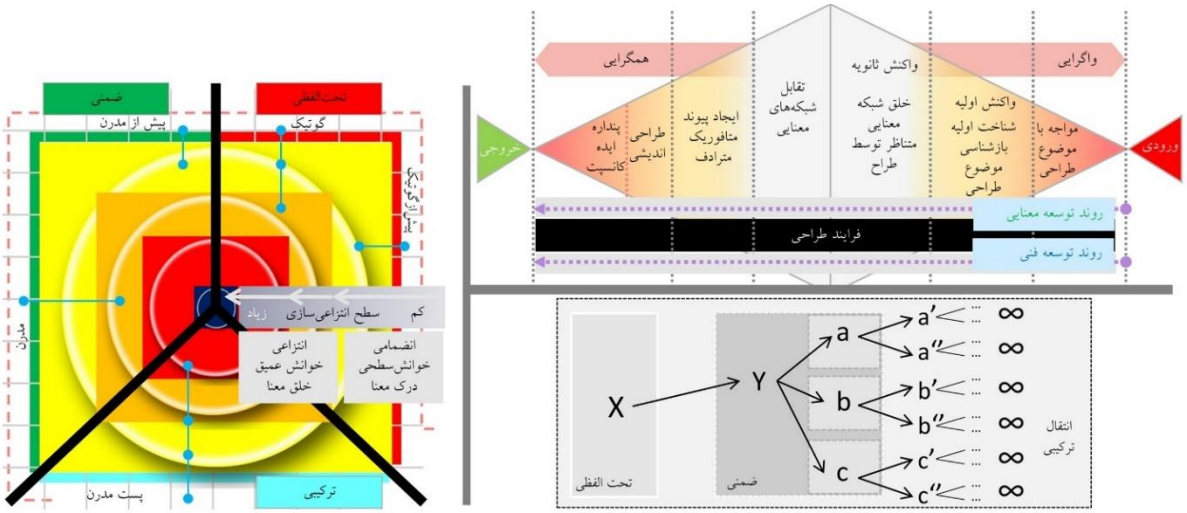
در این گرایش از طراحی بر مبنای متافورها، طراح با موضوع یا شالوده‌ای متافوریک کار طراحی خود را آغاز می‌نماید. هر طرح بر مبنای نظر طراح و به واسطه حضور قدرتمند ریشه‌ای متافوریک دو یا چند مضمون خاص را برگزیده و بر این اساس سعی در پروراندن موضوع دارد. غالبا متافورهای اصلی در زمینه طرح پنهان‌اند که روند طراحی تماما بر مبنای تعاملات آن‌ها و حضور این مضامین ساختاربندی می‌شود. اما انتقال ضمنی این متافورها به مخاطب هدف اصلی نبوده و یا بخشی از هدف را تشکیل می‌دهد. در وهله اول روند طراحی را تحت تأثیر قرار می‌دهد ولی برخلاف انتقال ضمنی طراح به‌واسطه بهره‌گیری از متافورهای مرتبط با موضوع اصلی در جزییات و یا بخش‌های مختلف سناریوی طرح حرکاتی با ماهیت انتقال تحت‌الفظی متافورها قرارمی‌دهد. این امر دعوتی است از طرف طراح به مخاطب اثر که وی را به سوی شناخت طرح و متافورهای اصلی سوق می دهد. در این رهیافت مخاطب در سناریوی طراحی نقشی کلیدی ایفا می‌کند، جزیی از موضوع و مسئله طراحی بوده لذا طراح با قراردادن کلید واژه‌ها و عناصر معنایی آشنا در طرح پیچیده خود وی را به مسیر تأویل و یا تفسیر از جزء به کل فرا می‌خواند. از جمله مصادیق این گرایش در طراحی می‌توان به پروژه موزه یهود در برلین، پارک دولاویلت، خانه استریتو و کنسولگری ایران در فرانکفورت، اشاره نمود. در جدول ۴ مزایا و معایب هر کدام از مدل‌های ارائه‌شده براساس تحلیل نمونه‌های موردی بررسی‌شده را می‌توان دید.

جدول شماره ۴. بررسی مزایا و معایب مدل‌های کلی روندهای طراحی براساس متافورها (نگارندگان)

*** سنجه انگیختگی به کار رفته در جدول زیر به میزان ترغیب کنش و واکنش دوسویه میان اثر و ادراک مخاطب اشاره‌دارد.**

مدل طراحی	مزایا	معایب	میزان انگیختگی*
مدل تحت الفظی	معنای سهل‌الوصول آشنایی شناسنده و موضوع مورد شناسایی هم‌آیینی ادراکی با مخاطب	طبقه‌بندی به عنوان متافور مرده محدودبودن دامنه تعمیمات معنایی عدم بازتولید معنا و تجلی امرخلاقیت	کم/ ضعیف
مدل انتقال ضمنی	تازگی و بداعت محرک تخیل و فرایندهای ادارکی رازآلودگی و تهیج احساسی مخاطب	صعب‌الوصول بودن معنا بیگانگی شناسنده و موضوع مورد شناسایی	متوسط/زیاد
مدل انتقال ترکیبی	تازگی و بداعت بالا ادغام تخیل سوژه در جریان انکشاف معنایی روایت‌محوری وابسته به تجربیات فردی هم‌افزایی معنایی و خلق تجربیات و معانی‌جدید	پیچیدگی و تسلسل روایت‌ها وابستگی ادراک معنا به امر درزمانی	بسیار زیاد

دیاگرام ۴ که منتج از تحلیل نمونه‌های بررسی شده‌است، گرایش طراحان و معماران معاصر را به سوی استفاده از نظام‌های پیچیده معنایی و انتقال ترکیبی مضامین از طریق متافورهایی با بیانی انتزاعی‌تر به نمایش می‌گذارد که علت این امر را می‌توان توسعه شناخت و آشکارگی قدرت متافورها در انتقال، گسترش و خلق معنای بدیع در دوره معاصر دانست. با محوریت گرفتن امر تجربه و ادراک سوژه مستقل و قائم به ذات به عنوان محور اصلی گفتمان فرهنگی در جهان امروزی، ایجاد اثری با سطح انتزاعی‌سازی و انگیختگی بالا در راستای تجلی امر خلاقیت و بداعت و همچنین توسعه کنشگری محیط- فرد، روایتی رایج در صناعت معماری قلمداد می‌گردد؛ در این زمینه رهیافت ترکیبی متافوریک در طراحی با ایجاد بستر مناسب جهت تجلی لایه‌های مختلف پیرامون طرح از معنا تا نیاز و منظر داده‌های شهری تا الزامات استانداردی، امکانات لازم جهت خلق اثری معنایی و انکشافی را مهیا می‌نماید که زمینه مقتضی جهت بازگشت معنا به سطح اول گفتمان فضایی را ایجاب خواهد نمود (دیاگرام ۵).



دیاگرام ۴. چپ، گرایش طراحان و معماران معاصر در استفاده از متافورها (نگارندگان)

دیاگرام ۵. پایین‌راست، بازتولید معنا در خوانش اثر در رهیافت‌های بررسی شده (نگارندگان)

دیاگرام۶. بالا راست، دیاگرام تلفیق و تبیین روند توسعه معنایی بر مبنای ایجاد پیوند متافوریک در الگوی کلی فرآیندهای طراحی معماری (نگارندگان)

پی‌نوشت

1 Phonetics
2 Phonology
3 Morphology
4 Syntax
5 Semantics
6 pragmantics
7 Representamen
8 Interpretant
9 Object
10 Double Articulation
11 Double Articulation
12 Duality of patterning
13 to bear
14 descend
15 Hermes is an Olympian deity in ancient Greek religion and mythology
16 conceptual domains
17 Understanding
18 percept
19 Conceptual field/ Domain/ Sphere
20 Origin
21 Source
22 Destination
23 Goal
24 Interaction Theory
25 Max Black
26 Meaning generator
27 Primary subject
28 Secondary subject
29 Project upon
30 Isomorphic with
31 J. Sadock
32 M. Black
33 Live metaphor
34 Dead metaphor

35. Level of abstraction
36. Visual metaphors
37. Albich
38. Interpretations
39. Diachronic
40. Synchronic
41. Domain controller
42. Analytical references
43. Joseph Paxton
44. Hermann von meyer (1801-1869)
45. Bruno taut (1880-1938)
46. Glasarchitektur
47. Paul Scheerbart (1863-1915)
48. Astronomical Observatories / Potsdam - Einstein Tower
49. Veladimir Tatlin
50. The Third International Monument
51. Charls Correa
52. Navgraha Mandala
53. Devour and return cycle
54. Steven Holl
55. Stretto
56. Béla Bartók (1881-1945)
57. Fugues

۵۸. فوگ یک ساخته موسیقایی کنترپوانی است که در دو یا چند صدا و بر یک درونمایه ساخته می‌شود. درونمایه در ابتدای تکرر و توالی تعریف شده سپس مجدداً در تمامی قطعه بارها بازنوازی و تکرار می‌شود. این تکرار و توالی هر بار در درجه و گام‌های متفاوتی بیان می‌شود.

59. Goethe
60. Linked-Hybrid
61. Henri Matisse 1869-1954
62. Keith Haring 1958-1990
63. Bernard Tschumi
64. Parc de la villette
65. Nuxa position
66. Frames
67. Montage
68. Sequence
69. Unit
70. Cinematic Promenade of Gadens
71. Folies
72. Perteuiset
73. Daniel libeskind
74. Landwehr Channel
75. Non-Identity
76. The Maker
77. Constitutive
78. analogy
79. allegory
80. dichotomy
81. literal conveying
82. lateral conveying
83. Wexner center
84. Peter eisenman
85. Hybrid conveyance

فهرست منابع:

- اژه‌ای، محمدعلی. (۱۳۷۶). ***نظریه تعاملی ا ستعاره***، *مجله جامعه شناسی کاربردی (مجله علمی- پژوهشی وابسته به دانشگاه اصفهان)*، شماره ۸، تابستان ۱۳۷۶: ۱-۱۴.
- اکو، امبرتو. (۱۳۹۷). ***نشانه تاریخ و تحلیل یک مفهوم***. ترجمه: مرضیه مهرابی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی. (۱۹۷۳).

- چندلر، دانیل. (۱۳۷۸). ***مبانی نشانه شناسی***، ترجمه: مهدی پارسا، تهران: انتشارات سوره مهر، (۱۹۵۲).
- چومی، برنارد. (۱۴۰۰). ***یادداشت های منهتن***. ترجمه: حسام عشقی صنعتی. تهران: فکر نو. (۱۹۸۲).
- رضوی نیکو، فریناز؛ ریاحی فرد، عباس. (۱۳۸۸). ***استعاره، رویکردی خلاقانه در طراحی***. *فصلنامه معماری و شهرسازی*، شماره ۹۶-۹۷، پاییز و زمستان: ۴۰-۵۱.
- سوسور، فردینان. (۱۴۰۰). ***دوره زبانشناسی عمومی***. مترجم: کورش صفوی. تهران: انتشارات هرمس. (۱۹۱۵).
- شاهچراغی، آزاده. (۱۳۹۸). ***پارادایم های پردیس***. تهران: جهاد دانشگاهی تهران.
- شایگان، داریوش. (۱۳۷۲). ***در جستجوی فضای گمشده***. *نامه فرهنگ*، ۹ (۱۴۹-۱۴۰).
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: انتشارات آگه.
- صفوی، کورش. (۱۳۹۲). ***درآمدی برمعناشناسی***، تهران: انتشارات سوره مهر.
- صفوی، کورش. (۱۳۹۹). ***زبان‌شناسی و ادبیات (تاریخچه چند اصطلاح)***، تهران: انتشارات سوره هرمس.
- طهوری، نیر. (۱۳۹۱). ***ملکوت آینه‌ها***. تهران: علمی و فرهنگی.
- فرامپتون، کنت. (۱۳۸۵). ***منطقه گرایی انتقادی***. ترجمه: ایمان رئیسی. *معماری و فرهنگ*، ۲۶، ۱۰۸-۱۲۰.
- فرانسیس مالگریو، هری. (۱۳۹۵). ***مغز معمار***. ترجمه: کریم مردمی و سیما ابراهیمی. تهران: هنر معماری قرن. (۱۹۴۷).
- فره‌وشی، بهرام. (۱۳۶۴). ***جهان فروری: بخشی از فرهنگ ایران کهن***. تهران: کاریان.
- فلدمن، جروم. (۱۳۹۷). ***از مولکول تا استعاره، نظریه نورونی زبان***. ترجمه: جهانشاه میرزابیگی. تهران: انتشارات آگاه. (۲۰۰۶).
- کوربن، هانری و استیرلن، هانری. (۱۳۷۷). ***اصفهان، تصویر بهشت***. ترجمه: جمشید ارجمند. تهران: نشر فرزان روز. (۲۰۰۰).
- مارتینه، آندره. (۱۳۹۳). ***مبانی زبان شنا سی عمومی، ا صول و روش های زبانشنا سی نقشگرا***. ترجمه: هرمز میلانیان. تهران: انتشارات هرمس. (۱۹۸۸).
- م سعودی، جهانگیر و فتوحی، م سعود. (۱۳۸۹). ***ا ستعاره: مفهوم، نظریه ها و کارکردهای آن***. *مطالعات تربیتی و روان شنا سی دانشگاه فردوسی مشهد*، ۱۱(۱)، ۱۰۸-۷۷.
- میرمیران، هادی. (۱۳۸۴). ***مجموعه آثار سید هادی میرمیران***. تهران: سازمان عمران و بهسازی شهری.
- محمودی، امیر سعید و با ستانی‌فر، مهیار. (۱۳۹۷). ***رو شهای خلق ایده و کانسپت در فرآیند طراحی معماری***. *نشریه هنرهای زیبا معماری و شهرسازی*، ۲۳ .۱۸-۵.
- نامداریان، احمدعلی. بهزادفر، م صطفی. خانی، سمیه. (۱۳۹۵). ***نقش شبکه مادی ها در تحولات سازمان فضایی ا صفهان، از آغاز تا پایان دوره صفوی***. *دوفصلنامه علمی پژوهشی مطالعات معماری ایران*. ۱۰(۲)،۲۱۷.
- واینریش، هارالد. (۱۳۹۲). ***زبان شنا سی و ادبیات (تاریخچه چند ا صطلاح)***، مترجم :کورش صـفوی، تهران: انتشـارات هرمس، (۱۹۶۳).
- هایدگر، مارتین. (۱۳۸۵). ***معنای تفکر چیست؟***. ترجمه: فرهاد سلمانیان. تهران: نشر مرکز. (۱۹۵۲).
- هموند، زکی. (۱۴۰۰). ***مکاتب نوین زبانشناسی، یک دوره فشرده***. ترجمه: سهند الهامی. تهران: نشر مرکز. (۲۰۲۰).
- Black, Max. (1962). ***Model and Metaphors: studies in language and philosophy.*** New York: Cornell University Press.
- Correa, Charles. (1996). ***Charles Correa***. London: Thames and Hudson Ltd.
- Curtis,William J R. (1996). Modern Architecture Since 1900. New York: Phaidon Press.
- Delanty, Gerard. Jones, Paul. R. (2002). *European Identity and Architecture*. European Journal of Social Theory, 5 (4), 453-466.
- Dogan, Fehmi. Nersessian, Nancy. J. (2012). ***Conceptual diagrams in creative architectural practice: The case of Daniel Libeskind's Jewish Museum***. architecture research quarterly, 16(1), 14-27.
- Hjelmslev, Louis. (1961). ***Prolegomena to a Theory of Language.*** Wisconsin: University of Wisconsin.
- Holl,Steven.Garofalo,Francesco. ***Items related to Steven Holl (Architecture/Design Series).*** (2003).California: UniversePublishing.

- Lakoff, Georg. (1992). ***The Contemporary Theory of Metaphor***. In A. Ortony (Ed.),(1992,2nd ed.) **Metaphor and Thought**. Cambridge University Press.
- Libeskind, Daniel. (1997). ***Daniel Libeskind: Fishing From The Pavement.*** Rotterdam:NAi Publishers
- Nesbitt, Kate. (1997***). theorizing a new agenda for architecture: An Anthology of Architectural Theory 1956- 1995***. New Jersey: Princeton Architectural Press.
- O'Grady, William. Archibald, John. (2015). ***study Guide for Contemporary Linguistic Analysis: An Introduction.*** Toronto:Pearson Canada.
- Portoghesi, Paolo. (1984). **Postmodern: The Architecture of the Post Industrial Society**. New York: Rizzoli International Publications
- Sadock, Jerrold. (1974). ***Towards a linguistic theory of speech acts***. New York: Academic Press.
- Saussure, Ferdinand. (1974). ***Course in General Linguistics***. London: Peter Owen Publishers.
- URL1:https://cdn.britannica.com/52/12552-050-223F5FD0/Sydenham-Hill-Crystal-Palace-Joseph-Paxton-London-1936.jpg
- URL2:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Tour_Eiffel_Wikimedia_Commons_%28cropped%29.jpg
- URL3: https://www.wpr.org/wp-content/uploads/2015/05/flkeithewing-unitarianflw.jpg
- URL4:https://www.keim.com/data/_processed_/a/a/csm_RE_SK_DE_Potsdam_Einsteinturm__5__0d9807f6d2.jpg
- URL5: https://www.etoood.com/NewsShow.aspx?nw=6099
- URL6:https://media.wired.com/photos/592718a57034dc5f91beda18/master/w_1920,c_limit/Buckminster_Fuller-BE043654.jpg
- URL7:https://www.fondationlecorbusier.fr/wp-content/uploads/2022/04/villa-savoye-flc-adagp-marc-tulane-dist-centre-des-monuments-nationaux-base-regards.jpg
- URL8: https://www.essay.ws/wp-content/uploads/2015/11/Le-Corbusier-Villa-Savoye.jpg
- URL9:https://images.adsttc.com/media/images/52dd/58b3/e8e4/4e45/1200/01da/large_jpg/a.jpg?1390237864
- URL10: https://vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/7f9d_arq058-01-02.jpg
- URL11:https://assets.isu.pub/document-structure/200211085016-4507c59aeeef90c476ad6910b0a0bee1/v1/2d9d6576a69c76eae958f76ff2abce7d.jpg
- URL12:https://assets.isu.pub/document-structure/200211085016-4507c59aeeef90c476ad6910b0a0bee1/v1/617831cb5f10ef55254daeef0cf8edba.jpg?width=720&quality=85%2C50
- URL13: https://pin.it/5lrYZgl9N
- URL14: http://www.caroun.com/Architecture/Architects/Ch-Correa/Works/CharlesCorrea1.jpg
- URL15: https://static.dezeen.com/uploads/2009/07/linkedhybridholtop1.jpg
- URL16: https://images4.arq.com.mx/eyecatcher/590590/12844-12.jpg
- URL17: https://en.wikipedia.org/wiki/henri_matisse
- URL18: https://search.muz.li/m2zlm2myzju1
- URL19: https://pin.it/2yAgPPVcK
- URL20: https://pin.it/28nl5g9vR
- URL21:https://archilearn.net/wp-content/uploads/2022/02/%D8%A8%D8%A7%D8%BA-%D8%B4%D8%A7%D9%87%D8%B2%D8%A7%D8%AF%D9%87-%D9%85%D8%A7%D9%87%D8%A7%D9%86.jpg
- URL22: https://cdn.downloadefilm.ir/images/0d295490-39cb-11ee-abaf-4f08ad8f33ff.jpg
- URL23: https://disamag.com/wp-content/uploads/2017/07/Farhangsaraye-niavaran-www._disamag.com_-7.jpg
- Weinrich, Harald. (1963). ***Semantik der kühnen Metapher***. DVjs 37.