

## مطالعه تطبیقی بهره‌گیری از استعاره به مثابه تکنیک ادبی

## در آثار شاخص معماری قرن نوزدهم و بیستم

مریم نوری<sup>1\*</sup>، شادی عزیزی<sup>2</sup>

1. دکترای معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی

2. دکترای معماری، استادیار و عضو هیئت علمی دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد

اسلامی، واحد تهران مرکزی

پذیرش: 8998/3/11

دریافت: 7997/11/3

## چکیده

به‌طور معمول معماری مدرن با مفهوم انتزاع گره خورده است. این بدان معناست که برخلاف روح استعاری حاکم بر معماری در اعصار پیشین، کمتر می‌توان از معناگرایی و نشانه‌پردازی در فرم‌های مدرن سراغ گرفت. این درحالی است که فرم معماری به‌صورت تاریخی با بیان استعاری نظام‌های نمادینی همچون فرهنگ، طبیعت و تاریخ معنامند می‌شده است. با این حال، از آنجایی که استعاره با زبان و تفکر در معنای عام آن آمیخته است، می‌توان این پرسش را طرح کرد که «آیا می‌توان در آثار پیش‌گامان معماری مدرن، صورت‌هایی از استعاره را شناسایی کرد؟». به‌منظور پاسخ به این پرسش، ابتدا مفهوم استعاره تعریف و کارکردهای آن در حوزه‌های ادبیات، فلسفه و هنر بررسی شده است. سپس با گونه‌بندی انواع استعاره در معماری به دو شکل محسوس و نامحسوس، به مطالعه تطبیقی تعدادی از آثار برجسته معماری قرن نوزدهم و همچنین آثار معماری مدرن قرن بیستم، پرمبنای محسوس یا نامحسوس بودن استعاره، پرداخته شده است. نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد که اگرچه به فاصله یک قرن، معماری مدرن با جداسازی خود از تاریخ به انتزاع روی آورده، این انتزاع متمرکز بر حذف جلوه‌های استعاری محسوس بوده است و رد پای استعاره‌های نامحسوس را می‌توان در آثار پیش‌گامان معماری مدرن در قرن بیستم مشاهده کرد.

واژه‌های کلیدی: استعاره، تکنیک ادبی، هنر، معماری، جنبش مدرن.

E-mail: nouri\_maryam@hotmail.com

\* نویسنده مسئول:

این مقاله برگرفته از رساله دکترای معماری مریم نوری تحت عنوان «استعاره به مثابه روش آموزش طراحی معماری در راستای ارتقای فهم موثری مسئله» است که در

گروه معماری دانشکده معماری و شهرسازی تهران مرکزی به راهنمایی سرکار خانم دکتر شادی عزیزی و مشاوره جناب آقای دکتر محمدرضا نصیرسلامی

انجام شده است.



## 1. مقدمه<sup>1</sup>

اغلب از استعاره‌ها به عنوان ابزاری در زبان‌شناسی استفاده می‌شود (Lakoff & Johnson, 1980) و بسیاری از مردم بر این باورند که استعاره یکی از ابزارهای تخیل شاعرانه و صنایع بلاغی متعلق به زبان غیرعادی است و نه متعلق به اندیشه یا عمل؛ درحالی که استعاره در زندگی روزمره، زبان و اندیشه و عمل ما جاری و ساری است. در واقع نظام مفهومی معمول ما که در چارچوب آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم، ماهیتی استعاری دارد و مفاهیم حاکم بر اندیشه ما منحصر به خرد نیست. این مفاهیم عملکردهای هر روز ما تا معمولی‌ترین جزئیاتش را کنترل و هدایت می‌کنند. مفاهیم ساختار آنچه را که درک می‌کنیم، شکل می‌دهند و چگونگی حرکت‌مان در جهان و رابطه‌مان با دیگران را تعیین می‌کنند؛ بنابراین نظام مفعولی ما در تعیین واقعیت‌های روزمره نقشی اساسی دارد. اگر این پیشنهاد ما که نظام مفهومی به شدت استعاری است صحیح باشد، شیوه اندیشیدن ما، تجربیات و اعمال و کارهای ما استعاری است. بخش عمده‌ای از فرایندهای فکری آدمی استعاری است (Lakoff & Johnson, 2003: 4-7). می‌توان گفت استعاره فراتر از یک آرایه ادبی و در قلمروی فلسفه و همچون الگویی برای اندیشیدن است. الگویی است که می‌تواند معرفت‌شناسی ما را نسبت به جهانی که می‌شناسیم، تغییر دهد؛ اما استعاره‌ها صرفاً موضوع زبان نیستند؛ آن‌ها همچنین موضوع فکر و عمل‌اند. آن‌ها همه ابعاد طبیعی تجربه حسی ما از قبیل رنگ، شکل، بافت و صدا را دربرمی‌گیرند (Johnson, 2003: 168) و در حوزه‌های دیگر مانند علوم، مهندسی، هنر، طراحی و آموزش نیز می‌توان از آن‌ها استفاده کرد (Tucker, 1994).

آلدریچ<sup>2</sup> (8968) مفهوم «استعاره‌های بصری»<sup>3</sup> را برای اولین بار در واژگان علمی ابداع کرد؛ اما از دوران باستان شناخته شده است و معماران آن را به کار برده‌اند. ایده‌های خلاق طراحان معمولاً به شکل اشیاء<sup>4</sup> یا تصاویر<sup>5</sup> در ذهن فرد شکل می‌گیرند و به راحتی نمی‌توان

آن‌ها را بیان کرد. با این حال، در نمونه‌های انتزاعی<sup>6</sup> دیده می‌شود که معماران نه تنها از استعاره‌های بصری به‌طور مستقیم استفاده می‌کنند، بلکه استعاره‌های کلامی (زبانی)<sup>7</sup> و مفهومی (ادراکی)<sup>8</sup> را برای تصاویر بصری به‌کار می‌برند و با استفاده از تفسیرها<sup>9</sup> مختلف، آن‌ها را به تصاویر بصری تبدیل می‌کنند (Ayiran, 2012: 3). از آنجایی که استعاره با زبان و تفکر در معنای عام آن آمیخته است، پرسش اصلی تحقیق این است که «آیا می‌توان در آثار پیش‌گامان معماری مدرن، صورت‌هایی از استعاره را شناسایی کرد؟». به‌منظور پاسخ به این پرسش ابتدا مفهوم استعاره تعریف و کارکردهای آن در حوزه‌های ادبیات، فلسفه و هنر بررسی شده است. سپس با گونه‌بندی انواع استعاره در معماری به دو شکل محسوس و نامحسوس، به مطالعه تطبیقی تعدادی از آثار برجسته معماری قرن نوزدهم و همچنین آثار معماری مدرن قرن بیستم، بر مبنای محسوس یا نامحسوس بودن استعاره، پرداخته شده است.

### 1-1. پیشینه تحقیق

ارسطو به‌طور خلاصه استعاره را این‌گونه تعریف می‌کند: «اختصاص دادن نامی به چیزی که متعلق به چیز دیگری است». به‌گفته لیکاف و جانسون، ماهیت استعاره درک و تجربه یک چیز به‌جای نوعی دیگری است و اساساً یک راه تصور چیزی به‌جای چیز دیگری است. یکی از جنبه‌های تخیل<sup>10</sup> دیدن چیزی به‌جای چیزی دیگر است. اگر این ایده درست باشد، اثر تفکر و در نتیجه خلاقیت از طریق تفکر استعاری می‌تواند افزایش یابد (Johnson, 2003: 5-36). ایندورکیا<sup>11</sup> می‌نویسد: «استعاره اغلب می‌تواند ویژگی‌های جدید را در یک شیء یا وضعیت ایجاد کند» (1999: 621). ریکور<sup>12</sup> (1991) تأکید می‌کند که استعاره‌ها درک ما را از واقعیت<sup>13</sup> و احساس واقعیت از بین می‌برند و این واقعیت از طریق مراحل دگرگونی به استعاره‌ها وارد می‌شود. استعاره‌ها بر چگونگی استدلال ما در تولید کنسپت‌های روزمره همچون زمان، مشکلات و احساسات تأثیرگذارند و همچنین در ادراک شخصی ما از فرایند طراحی نقش مهمی دارند (Hey, Agogino & Alice, 2007). ریشه‌های استعاره‌های کلامی و بصری بر طبق



نظر روتنبرگ<sup>14</sup> (2008: 108-122; 1976: 17-26; 1980: 17-27) مشابه هستند. استعاره همیشه مسئله تحول و تفسیر است (Foucault, 1986: 22-27). اهم پیشینه تحقیق و مطالعات انجام‌شده در حوزه استعاره در جدول 1 آورده شده است.

جدول 1. پیشینه تحقیق و مطالعات در حوزه استعاره

منبع تحقیق	محقق؛ سال
«مأموریت استعاره در فرهنگ بیانی» <sup>16</sup>	فرناندز <sup>15</sup> ؛ 1974
«نظریه استعاره ارسطو، فلسفه و بلاغت» <sup>88</sup>	لوین <sup>17</sup> ؛ ۱۹۸۲
«استعاره و شناخت» <sup>19</sup>	ایندوریکا؛ ۱۹۹۲
«تئوری استعاره معاصر» <sup>20</sup>	لیکاف؛ ۱۹۹۳
نقش استعاره‌ها در تغییر به یک پارادایم کوانتال <sup>21</sup>	تاکر؛ ۱۹۹۴
«تنظیم مسئله طراحی با استعاره‌های متداول» <sup>23</sup>	کوبین و استاگراس <sup>22</sup> ؛ ۱۹۹۵
«ارسطو در استعاره» <sup>25</sup>	کیربی <sup>24</sup> ؛ ۱۹۹۷
استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم <sup>26</sup>	لیکاف و جانسون؛ 2003
«استعاره در کار معماران» <sup>28</sup>	پالوما اویدا مانسیلیا <sup>27</sup> ؛ 2333
«استعاره‌ها در استودیوهای طراحی: مفاهیم آموزش» <sup>30</sup> ، «استعاره در حل مسئله طراحی: لازمه خلاقیت» <sup>31</sup> ، «استدلال استعاری و تخصص طراحی: چشم‌اندازی به آموزش طراحی» <sup>32</sup>	کازاکین <sup>29</sup> ؛ 2004، 2007 و 2011
استعاره در طراحی مفهومی <sup>33</sup>	هی، آگگینو و آلیس؛ 2007
«آفرینش رامبراند از استعاره تصویری خود، استعاره و نماد» <sup>34</sup>	روتنبرگ؛ 2888
«روش‌هایی که می‌توانند خلاقیت و استفاده از آن‌ها در آموزش طراحی معماری را تحریک کنند» <sup>36</sup>	کوالتوسکی، بیانچی، دی پاولیا <sup>35</sup> ؛ 2009

باریه فزبرینگتون <sup>37</sup> ، ادوارد هارت؛ 2012، 2010 و 2011	«استعاره به‌مثابه یک نشانه» <sup>38</sup> ، «آموزش تکنیک‌های ساخت استعاره‌های معمارانه» <sup>39</sup> ، «معماری: ساخت استعاره‌ها» <sup>40</sup>
فرهاد ساسانی؛ 1889	«استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی»
آنتونیو بارسلونا؛ 0990	استعاره و مجاز با رویکردی شناختی
احمدی دیسفانی؛ ۱۳۹۲	«بازکاوی نقش عقل و خیال در آموزش فرایند طراحی معماری»
حسین دباغ؛ 1333	مجاز در حقیقت: ورود استعاره‌ها
رضا داوری اردکانی و دیگران؛ 1393	زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی

(داودی و دیگران، 1387؛ ساسانی، 1389؛ آنتونیادس، 1390؛ دباغ، 1393؛ داوری اردکانی و دیگران، 1393؛ صبحیه، بمانیان و کشتیان، ۱۳۸۶؛ احمدی دیسفانی، ۱۳۹۲؛ Lakoff, 2008; Rothenberg, 2008; Coyn, 1995; Kowaltowsk, 2009; Ayiran, 2012; Hey & Agogino, 2007; Levin, 1982; Indurkhya, 1992; Barrington, 2009, 2010 & 2012; Lakoff & Jhanson, 2003; Ubeda, 2003; Fernandez, 1974; Tucker, 1994; Coyne, (1995; Kirby, 1997

## 2. استعاره از دیدگاه‌های مختلف

### 2-1. استعاره از دیدگاه ادبیات

استعاره تنیده در تاروپود زبان است و زبان آغشته به استعاره‌هاست. نمی‌توان زبان را از استعاره پالایش کرد. زبان در درون خود سرشتی استعاری دارد و این امتیاز بزرگی برای آن است؛ زیرا قلمروی وسیعی برای پرش اندیشه در برابر دیدگان انسان باز می‌کند (دباغ، 1333: 36). استعاره در سرمنشأ خود، یعنی ادبیات، با «کلام» ارتباط می‌یابد. گوینده برای بیان مقصود خویش کلماتی را برمی‌گزیند تا از این طریق معنایی را به ذهن شنونده منتقل کند؛ اما گاهی کلمات در موضعی غیر از معنای حقیقی خود به‌کار گرفته می‌شوند تا مقصود گوینده را به‌صورت مجازی بیان کنند. البته بین حقیقت و مجاز باید مناسبتی وجود داشته باشد تا به هم



ربط یابند. چنانچه این مناسبت برپایه «تشابه» باشد، آن را استعاره می‌نامند. به این ترتیب، شنونده باید در کلام گوینده تأمل کند تا حقیقت را از طریق تشابه با معنای مجازی دریابد. لطف استعاره نیز در همین است که شنونده را به اندیشه وادارد تا خود حقیقت را دریابد و با گوینده همراه شود. برخی نظریه‌ها استعاره را نوعی «تشبیه» می‌دانند که بدون کاربرد «همچون»، «گویی» و «مانند» رابطه تشابه میان دو کلمه را بیان می‌کند. در استعاره، «مجاز» به‌صورت خلاقانه‌ای با «حقیقت» پیوند می‌یابد که بیانگر قدرت اندیشه نه‌تنها در عالم واقعیت، بلکه در وادی رؤیا و خیال است. به همین دلیل گفته می‌شود استعاره فراتر از تشبیه در مرحله‌ای از «شهود» یا «الهام» آغاز می‌گردد. به عبارت دیگر، نشانه فارغ شدن ذهن از قید کلمات و سیر در فضای معانی است که ناخودآگاه صورت می‌گیرد (آیت‌اللهی و داوودی، ۱۳۸۷: ۲۶-۷۷). نظریه‌های فلسفی درباب استعاره نیز بر مبنای منشأ آن، یعنی ادبیات، شکل گرفته‌اند که به‌طور کلی می‌توان آن‌ها را در قالب دیدگاه‌های «کلاسیک»، «رمانتیک» و «قرن بیستم» بررسی کرد. در جدول ۲ این دیدگاه‌ها بیان شده‌اند.

دیدگاه درباب استعاره	نظریه فلسفی
ارسطو در مقام مهم‌ترین نظریه‌پرداز دیدگاه کلاسیک، استعاره را جدا شدن از شیوه‌های متعارف زبان می‌داند و عقیده دارد میان کاربرد متعارف کلمات و کاربرد شاعرانه آن‌ها تفاوت وجود دارد. این تفاوت تا حد زیادی از استعاره ناشی می‌شود؛ زیرا شعر از استعاره بسیار سود می‌جوید و ویژگی‌اش «تمایز» در بیان است.	دیدگاه کلاسیک
با تأثیر از نظریه‌های افلاطون با تأکید بر نقش وحدت‌بخش استعاره، آن را ابزار پرورش قوه تخیل می‌شمارد. درواقع استعاره فعالیت‌های ذهنی را به‌هم پیوند می‌دهد و آن را تقویت می‌کند.	دیدگاه رمانتیک
استعاره را نوعی فرایند زبانی می‌شمارند که شامل کنش و واکنش مشبه و مشبه‌به است. حاصل این فرایند ایجاد مبنایی است که نه‌تنها هر دو کلمه را تحت پوشش قرار می‌دهد، بلکه فراتر از آن‌هاست و جانشین	دیدگاه قرن بیستم

کلمات می‌شود.	
استعاره فراتر از معنای لغوی خود که نوعی «انتقال» و رابطه «یک‌سویه» است، برپایه «تعامل یا ارتباط دوسویه» توضیح داده می‌شود، به ایجاد معنایی جدید می‌انجامد و شامل مراتب یا لایه‌های متفاوت است.	دیدگاه‌های اخیر

(آیت‌اللهی و داوودی، ۱۳۸۷: 26-77)

## 2-2. استعاره از دیدگاه هنر

معمولاً اصطلاح استعاره به‌عنوان «بیانی مجازی که چیزی را تفسیر می‌کند یا در خلال یک مقایسه ضمنی با چیزی دیگر، مانند یک سمبل» تعریف می‌شود (Literary Dictionary, 2004). بسیاری از تغییرات فرهنگی ناشی از معرفی مفاهیم جدید استعاری و در نتیجه آن تغییر مفاهیم استعاره‌های گذشته است (Lakoff & Turner, 1980: 145). در نظریات ریویژنیستی بلوم،<sup>41</sup> تجارب هنرمند که برخاسته از فرهنگ‌های گذشته است، در برخورد با منادی درونی او، صورتی خلاقانه می‌یابد و توسط ابزار (مدیای) مورد استفاده هنرمند تجلی پیدا می‌کند. در بررسی اثر ادبی یا هنری، نخستین ارزش هنری برپایه فرم بنا شده که شامل شیوه اجرایی و جنبه‌های اجرایی اثر است. فرم دریچه‌ای است که خواننده یا بیننده را به مفهوم، محتوای استعاری و تنازعات فرهنگی ارجاع می‌دهد. بسیاری از شیوه‌های نقد هنری بر این اساس شکل گرفته‌اند؛ برای مثال اروین پانوفسکی<sup>42</sup> (1972: 3) آیکونولوژی را شیوه‌ای از نقد هنری می‌شمارد که در آن، بررسی موضوعی یا معنای هنر در تبادل با فرم آن مورد مطالعه قرار می‌گیرد. نقش فرم در اثر هنری همانند کارکرد کلمات در متن است. استعاره مفهومی می‌تواند در کشف و توسعه مفاهیم تصویر همان نقشی را ایفا کند که در رمزگشایی از متن دارد (آنتونیادس، 8989: ۲۱). یکی از پایه‌های مهم استعاره‌ها در هنر، پایه تجربی است. ما جهان را از طریق تجاربمان می‌شناسیم؛ از این رو اندیشه ما حاصل نحوه زندگی‌مان در جهانی با بستر فرهنگی، اجتماعی و روان‌شناختی است که در آن زندگی کرده‌ایم (پریشانزاده، حسینی و دادور، 1995: 97). بیننده به‌طور هم‌زمان اثر هنری را به‌عنوان یک کل و توالی تجربه می‌کند. نقاشی همیشه در سه سطح استعاری دیده می‌شود: تمامیت (کل)، دنباله (توالی) و تعامل بین



این دو؛ اگرچه ادبیات و به‌طور اخص شعر این فرایند را به‌صورت گسترده در ماهیت خود دارد و به‌طور کلی در ساختار اولیه آثار متنی در قیاس با آثار دیداری این فرایند بیشتر قابل مشاهده است. سرعت انتقال تعامل در نقاشی در قیاس با متن محدودتر است؛ از این رو دریافت منطقی صرف جای خود را به دریافت حسی می‌دهد (Brandl, 2011: 151).

### 3-2. استعاره از دیدگاه معماری

استعاره‌های به‌کاررفته در حوزه معماری را می‌توان در سه دسته کلی طبقه‌بندی کرد: نامحسوس، محسوس و ترکیبی.

- استعاره نامحسوس: <sup>43</sup> هنگامی پدید می‌آید که سرچشمه نخستین خلق اثر، نوعی مفهوم، ایده و حالت انسانی باکیفیتی ویژه (مثل فردیت، طبیعی بودن، عمومیت، سنت یا فرهنگ) باشد.

- استعاره محسوس: <sup>44</sup> هنگامی خلق می‌شود که منشأ آغازین خلق اثر بعضی از ویژگی‌ها بصری یا مادی باشد (خانه‌ای شبیه قلعه یا سقفی شبیه گنبد آسمان).

- استعاره ترکیبی: <sup>45</sup> شامل هر دو سرمنشأ به‌گونه‌ای توأمان است. در این استعاره، ویژگی بصری - مادی دستاویزی است برای آشکار کردن برتری‌های کیفیات و خصوصیات قالب بصری خاص (برای مثال کامپیوتر و کندوی عسل هر دو جعبه‌هایی هستند با تناسبات خاص و درعین حال از کیفیاتی چون نظم و سازمان‌دهی بهره برده‌اند).

بیشتر معماران در آغاز کار حرفه‌ای تمایلی به استفاده از استعاره‌های نامحسوس ندارند و اکثر ایشان به‌راحتی می‌توانند از استعاره‌های محسوس به‌گونه‌ای کمابیش مطلوب استفاده کنند. در استعاره محسوس، توان بالقوه استعاره وابسته به میزان کشف‌پذیر بودن <sup>46</sup> ویژگی‌های بصری است. آفرینش جدید همواره باید چیزی بیش از شباهت‌های ظاهری با سرمنشأ استعاره برای بیان داشته باشد. به‌وضوح می‌توان دریافت که دریافت‌ترین، طاق‌فرساترین و درعین حال کاراترین نوع استعاره، استعاره ترکیبی است (آنتونیادس، 8989: 65-66).



### 3. کاربردهای استعاره در معماری

نقش استعاره در خلاقیت نه تنها به آثار هنری محدود نمی‌شود، بلکه اهمیت آن در علوم و سایر مطالعات خلاقانه به‌طور مداوم افزایش می‌یابد (Holton, 1993; Ledewitz, 1985; Wakkary, 2005). معماری، مانند هنر و ادبیات، می‌تواند از استعاره‌ها استفاده کند. در ادبیات طراحی می‌توان نمونه‌هایی از داستان‌ها و حکایات در مورد استعاره یافت (Rowe, 1987)؛ اما شواهد تجربی در مورد کاربرد و تأثیر آن‌ها در جریان روند طراحی به‌ندرت وجود دارد. صرف‌نظر از کاربرد استعاره‌ها در طراحی، وجود آن‌ها در تفکر طراحی به‌طور کامل درک نمی‌شود. در یکی از مطالعات تجربی، کازاکین (2004: 265-273) دریافت که استعاره به تبیین اهداف و دستیابی به کانسپت‌های طراحی کمک می‌کند. استعاره‌ها همچنین اساساً در مراحل اولیه روند طراحی، تولید راه‌حل‌های بدیع را آسان می‌کنند (Casakin, 2007: 23-35). در میان معماران قرن حاضر، استفاده از استعاره به‌عنوان راهبردی به‌سوی خلاقیت معماری بسیار مورد توجه بوده است و بهترین استعاره‌ها آن‌هایی هستند که کاربران یا منتقدان قادر به رمزگشایی آن‌ها نباشند. در این‌گونه موارد، استعاره‌ها رازهای کوچک خلاق‌اند. در نگاهی جامع‌تر، راهبرد استعاری می‌تواند برای هر فرد خلاق مفید و سودمند باشد و فرصت‌هایی را برای دوباره دیدن اثر مورد تأمل پدید آورد؛ همچنین فرد خلاق را وادار کند تا مجموعه تازه‌ای از پرسش‌ها را مدنظر قرار دهد و به تعبیر جدیدی نائل شود و سرانجام اینکه ذهن را به قلمروهای ناشناخته هدایت کند (بارسلونا، 1090: 63-64). از استعاره به‌ویژه زمانی که از شگرد جانشینی مفاهیم استفاده شود، می‌توان برای کار معماری بهره برد. این جانشینی‌ها می‌توانند شامل مورد ذهنی یا عینی یک وضعیت یا حتی یک هنر دیگر شوند. این بدان معناست که معماری را به‌مثابه رقص در نظر بگیریم و سعی کنیم تقارن را در برابر عدم تقارن در قالب رقص باله کلاسیک در برابر رقص مدرن تأویل کنیم.

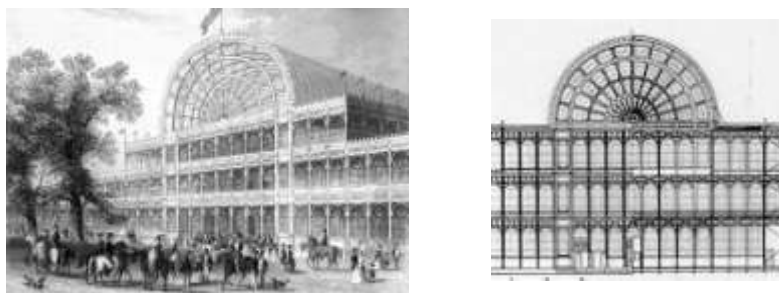
### 3-1. نمونه‌های مبتنی بر استعاره‌ها در معماری، قرن نوزدهم



کاربرد استعاره‌ها در معماری به دوران باستان بازمی‌گردد. ویتروئوس الهام گرفتن از طبیعت را به‌عنوان استعاره بیان می‌کند؛ مانند درخت که رشدی تقریباً دوهزارساله دارد. او همچنین اشاره می‌کند زمانی که مردم یکجانشینی را درپیش گرفتند، برخی از پناهگاه‌هایشان شبیه آشیانه پرنده بود؛ مانند لانه پرستو که از آن برای ساخت پناهگاه الهام گرفته بودند. همان‌طور که ماهیت طراحی بدن انسان به‌صورت متقارن است، ساختمان‌های کامل، به‌ویژه معابد، در دوره باستان به‌طور متقارن طراحی می‌شد (Viruvius, 1960). هویت متمایز و مؤثر کاخ کریستال<sup>47</sup> که جوزف پاکستن<sup>48</sup> در سال ۱۸۵۱م طراحی کرد، نتیجه رویکرد طراحی مبتنی بر استعاره است. برگ‌های بزرگ و یک‌متری نیلوفر آبی به‌اندازه‌ای قوی است که وزن دختر هفت‌ساله پاکستن را تحمل می‌کند. این استحکام به‌دلیل الگوی ساختاری اضلاع نیلوفر آبی است. پاکستن شرح می‌دهد که قسمت زیرین برگ‌های نیلوفر آبی مثال زیبایی از مهندسی طبیعی را نشان می‌دهد. این مهندسی در پایه‌هایی است که به‌صورت شعاع از مرکز آن عبور می‌کنند؛ به‌طوری که نزدیک دو اینچ عمق دارند با لبه‌های بزرگ و بسیار نازک و اضلاع میانی خم‌شده و لرزان (شکل 1). پس از چنین الهامی، پاکستن از فولاد برای اضلاع و از شیشه برای سطوح صاف برگ استفاده کرد که این کار به یکی از برجسته‌ترین نمادهای معماری عصر صنعتی تبدیل شد (شکل 2) (Paxton, 1850: 1-6).

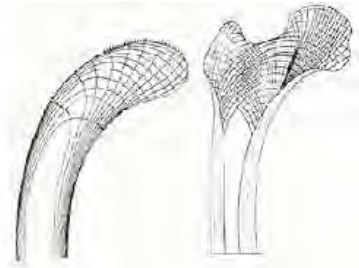


شکل 1. سمت راست: قدرت برگ‌های نیلوفر آبی را نشان می‌دهد که وزن آنی، دختر هفت‌ساله پاکستن را تحمل می‌کند؛ سمت چپ: ساختار الگویی نیلوفر آبی (همان‌جا)



شکل 2. کریستال پالاس طراحی شده توسط جوزف پاکستن (WWW.building.uk.com)

در اوایل دهه پنجاه میلادی، کالبدشناس معروف، هرمان وون میر،<sup>49</sup> مشاهده کرد که ساختار داخلی بالای استخوان ران به طور کامل قسمت مهمی از سیستم اسکلتی بدن انسان است که وزن بالاتنه انسان را به پاهای او منتقل می‌کند. او دریافت که این قسمت بالایی همانند شبکه توری کار می‌کند و این ساختار را «تراپکول»<sup>50</sup> خواند و توضیح داد همان‌طور که تراپکول در قسمت طولی استخوان ران دیده می‌شود، خطوط منحنی به‌زیبایی روی آن گسترش پیدا می‌کنند و از سر محور توخالی<sup>51</sup> تا پایه بسط می‌یابند و این مجموعه‌های خطی با چنین آرایش منظمی از یکدیگر می‌گذرند و در این ترکیب تا جایی که ممکن است شکل یک مستطیل یا زاویه قائم را حفظ می‌کنند. کارل کالمن<sup>52</sup> مهندسی بود که به کارهای میر برای طراحی برج علاقه‌مند شد و اطلاعاتی از او دریافت کرد. ساختار مشبک در این برج شبیه الگوی خطوط منحنی در بالای استخوان ران است و انتقال بارهای قسمت بالاتنه به زمین را تضمین می‌کند (شکل 3). اگرچه عملکرد آن مشابه است، الگوی استخوان ران در اینجا تغییر کرده است (Thompson, 1984).



شکل 3. سمت راست: برج ایفل ساخته شده توسط گوستاو ایفل<sup>53</sup> و استفاده از استعاره در طراحی سمت چپ: الگوی بافت برج ایفل طراحی شده توسط وون میر (serpdrow. Skoolylop.com)؛ سمت چپ: الگوی بافت برج ایفل طراحی شده توسط وون میر (Thompson, 1984)

در دیگر سو جنبش آرت - نوو (هنر نو)، به‌عنوان یکی از جنبش‌های پیشروی اواخر قرن نوزدهم در هنر و معماری اروپا، نقشی اساسی در شکل‌گیری معماری قرن بیستم و معماری مدرن داشت و در نقطه حساسی از چرخش به‌سوی مدرنیسم، به‌مثابه نقطه اتصال میان سبک‌های قدیمی و هنر مدرن قرن بیستم، یک لحظه گذار به‌شمار می‌رود. اثرپذیری معماری از طبیعت و گیاهان و حضور سطوح موج و خطوط نرم و فضاها سیال و تودرتو در بعضی آثار معماران بارز این دوره مشهود است. ویکتور هورتا<sup>54</sup> و هنری ون دی - ولده،<sup>55</sup> نه‌تنها خود ساختمان‌ها، بلکه همه تزئینات داخلی، مبلمان و جزئیات معماری آن‌ها را نیز طراحی کردند. فرم‌های گیاهی و اسلیمی‌های ظریفی که هورتا در طرح موزاییک‌ها و دیوارهای هتل تاسیل به‌کار برد، به یکی از محبوب‌ترین نمادهای هنر نو تبدیل شد. پس از آن، بنای برانژه و نیز ورودی ایستگاه مترویی در پاریس توسط هکتور گیمار به سبک هنر نو طراحی و ساخته شد که توجه بسیاری را جلب کرد (شکل 4) (www.theartstory.org).



شکل 4. هتل تاسل، طراح ویکتور هورتا (www.theartstory.org)

### 2-3. نمونه‌های مبتنی بر استعاره‌ها در معماری، قرن بیستم

نمونه‌های متعدد نشان‌دهنده ارتباط استعاره‌ها در عمل طراحی می‌تواند در دامنه معماری یافت شود. برای مثال گفته «فرم از کارکرد پیروی می‌کند»، به این معنا که ظاهر بیرونی ساختمان به دلیل استفاده داخلی از ساختمان به وجود می‌آید، بر کل نسل معماری و جنبش مدرن تأثیر گذاشت (Colquhoun, 2002). فرانک لویید رایت<sup>56</sup> یکی از شخصیت‌های برجسته معماری قرن بیستم می‌گوید:

طبیعت و فرایندهای طبیعی که او مشاهده کرده، اصول و استعاره‌های اصلی روش طراحی او را نشان می‌دهد. نمونه‌های مربوط به جنبش مدرن در معماری با اصول فلسفه متعالی مطابقت دارد. به فرمش زندگی بخشید و وحدت به فرمش زندگی داد (Wright, 1954).

«فرم از عملکرد پیروی می‌کند» توسط رایت در طراحی تعداد زیادی از آثار وی به اجرا درآمد (Bolton, Nelson & Seidel, 1988: 86). رایت تلاش کرد تا الگوی طبیعی ساختارها و راز نظم طبیعت را کشف کند (Stuart, 1992: 35). از نظر او، «ساختمان همانند درخت در میان طبیعت است» (Wright, 1954). با این حال، استفاده از استعاره‌ها محدود به طبیعت نیست؛



برای مثال در مرکز نشست جامعه انسانی،<sup>57</sup> تثلیث پدر، پسر و روح مقدس به‌صورت استعاری در طرح او منعکس شده است. توانایی استفاده از استعاره در فرایند طراحی برای درک ساختمان‌های با ظاهر و هویت قوی، در قالب طرح رایت تأیید شده است (شکل 5).



شکل 5. مرکز نشست جامعه انسانی توسط فرانک لوید رایت (www.sorpnocroft.com)

همچنین استعاره نقش اصلی را در ایجاد هویت متمایز «ویلا ساووی»<sup>58</sup> اثر لو کوربوزیه<sup>59</sup> ایفا می‌کند که یکی از مهم‌ترین آثار معماری مدرن است. استعاره «سینما» که نمودی از محیط تازه و اختراع فناوری جدید آن زمان است، در این معماری دیده می‌شود. معماری لو کوربوزیه نتیجه خود را در پشت دوربین قرار می‌دهد (Colomina, 1994: 5-6). کولومینا بیان می‌کند که «چشم‌های مدرن حرکت می‌کنند. چشم‌انداز در معماری لو کوربوزیه همیشه با گردش (جنبش) گره خورده است: شما مسیری را دنبال می‌کنید، یک معماری گردش» (Sarkis, 2002: 114-125). با حرکت مانند دوربین در سینما می‌توانیم این بنا را درک کنیم. تعامل لو کوربوزیه با سینما فراتر از آن است؛ تا جایی که می‌توان اصول وی را به‌عنوان نمونه در سینما به‌کار بست. خالی کردن فضا، باعث تداوم بیشتر می‌شود. از این دیدگاه، واضح است که لوکوربوزیه استعاره را با تأثیر سینما به‌عمد و به‌طور مداوم به‌کار می‌گیرد (همان‌جا) (شکل 6).



شکل 6. ویلا ساووی لو کوربوزیه و نقاشی لودویک لوس<sup>60</sup> که رسانه‌ها و تکنولوژی جدید را نشان می‌دهد (Penz, 2006)

از جمله معماران پیش‌گام و برجسته دوره مدرن که از استعاره استفاده می‌کند، میس ون در روهه<sup>61</sup> است. استعاره به‌یادماندنی او: «کمتر بیشتر است»، به ایده مهندسی کاهش طراحی معماری تا به حد طبیعت حداقلی و پایه آن ارجاع می‌دهد. استفاده از استعاره در آثارش توسط کاهش ابعاد فضایی به حداقل قابل سکونت، حذف مواد و آرایه‌گری غیرضروری و همچنین طراحی ساده با جزئیات غیرساده محقق شد (شکل 7).



شکل 7. سمت راست: خانه فارنزورث یا خانه شیشه‌ای؛ سمت چپ: پاریون بارسلونا در آلمان، طراحی شده توسط میس ون در روهه (www.architecturaldigest.com)

برونو تات<sup>62</sup> پاریونی شیشه‌ای را برای نمایشگاه ورکبوند در کلن آلمان در سال 1914 طراحی کرد (شکل 8). این طرح دو استعاره داشت: استعاره اول، چشم‌انداز و پیشنهادهایی است که در کتاب پاول شر بارت<sup>63</sup> با عنوان معماری شیشه‌ای<sup>64</sup> نیز آمده است. طبق این استعاره‌ها با جهان عادلانه، شفاف و پرزرق‌وبرق که تمام معماری‌ها از شیشه تشکیل شده‌اند، دوگانگی فضای داخلی و خارجی حذف خواهد شد. تات از الحاقیه او یعنی «نور کریستال



می‌خواهد» الهام گرفته است (Tucker, 1994). استعاره دوم این ساختمان معماری گوتیک است. به‌گفته تات، این ساختار به‌دنبال آن است که روح کلیساهای گوتیک و شکل هرمی آن را منعکس کند (Frampton, 1980: 116).

یکی از زمینه‌های اصلی که معماری به‌عنوان استعاره به آن می‌نگرد، «علم» است. نظریه نسبت اینشتین<sup>65</sup> به‌طور ویژه بازتاب‌های فراگیری در معماری داشت. ساختمانی که برج اینشتین یا پست‌دام<sup>66</sup> نام دارد، با اینشتین و نظریه نسبیت او ارتباط دارد و درعین حال به پاپیون شیشه‌ای تات مرتبط است (Tucker, 1994). مندلسون<sup>67</sup> از این نظریه الهام گرفته و معتقد است که این نظریه وفاداری معماران و مهندسان به طبیعت را دوباره تأیید می‌کند. او از اصطلاحات «طبیعت» و کیهان به‌معنای طبیعت مبادله ماده و انرژی استفاده می‌کند و تمایل دارد فضای معماری خود را از لحاظ نور و حجم در ارتباط با انرژی و ماده در نظریه اینشتین توضیح دهد (شکل 9).



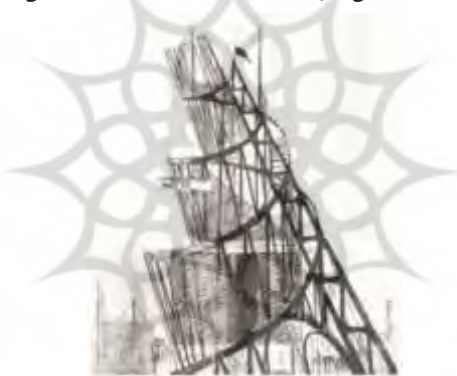
شکل 8. پاپیون شیشه‌ای برونو تات (Curtis, 2011)



شکل 9. برج اینشتین مندلسون (Curtis, 2011)



تاتیلن<sup>68</sup> نیز در طراحی خود، از بنای یادبود بین‌المللی از «نظریه نسبت اینشتین» بهره گرفته است. این بنای یادبود به صورت یک اسکلت مارپیچ دوتایی فولادی طراحی شده است که سه شکل هندسی را فرامی‌گیرد و بنایی عمودی را می‌سازد. شیشه‌ای بزرگ در پایین طراحی شده است تا به آرامی انقلاب را بسازد. شکل هیرمی و بلند بعدی در بالاترین استوانه، بخشی از «زمان و فضای واقعی» مربوط به پویایی حرکت است تا سفر تاریخی در فضا را نمایش دهد. تاتیلن زمان و موقعیت استعاری را درمی‌آمیزد و و رابطه فضایی را با تاریخ بیان می‌کند (Krauss, 1981: 56). او از عنصر «زمان» به عنوان بُعد چهارم بهره برد. «زمان» در اثر او تجلی کرده و نشان‌دهنده حرکت در فضا است. این بنای تاریخی متمایز در تاریخ معماری، تأیید دیگری بر نقش مؤثر استعاره در شکل‌گیری هویت معماری است (شکل 10).



شکل 10. سومین یادبود بین‌المللی تاتیلن (Tucker, 1994)

هانس شارون<sup>69</sup> نیز در طراحی تالار فیلامونی برلین، با بهره‌گیری از استعاره صورت‌مسئله را به صورت استعاره‌ای از «تپه‌های پوشیده از تاک‌های انگور» تعبیر کرده است. در عالم خیال او، مردم همان تاک‌های انگور هستند و صفت‌های نشیمن همان شیب تپه‌ها و فضای داخلی ساختمان یادآور این چشم‌انداز رؤیایی است (آنتونیادس، 8989) (شکل 11).





### شکل 11. تالار فیلامونی برلین، هانس شارون

معمار دیگری که به مفهوم زمان و فضا علاقه‌مند است و تفاوت در دید معنایی متافیزیکی دارد، باکمینستر فولر<sup>70</sup> است. او توضیح می‌دهد که منبع اولیه الهام‌بخش به طرحش، نظریه نسبیت اینشتین است و می‌گوید: «بدیهی است، ما باید اکنون آنچه را که غیر واقعی است، رها کنیم و آنچه را که به‌تازگی و به‌طور کلی توسط اینشتین تصویب شده است، بپذیریم ( Fuller, 201: 1963). معماری فولر عبارت‌های استعاری مربوط به درک او از نظریه نسبیت است. برای فولر، معماری چهاربُعدی در قالب دایره‌ای است که نماد زمان با شعاع باشد. زمان به‌عنوان فاصله از ستون مرکزی اندازه‌گیری می‌شود (Henderson, 1983). پاپیون شیشه‌ای برونو تات<sup>71</sup> به‌خوبی الهام‌بخش دیدگاه فولر است و از استعاره در گنبد ژئودزیک جادویی معروف خود استفاده می‌کند (Tucker, 1994) (شکل 12). با توجه به اینکه معماری گوتیک به‌عنوان یک استعاره در پاپیون شیشه‌ای استفاده شده، می‌توان نتیجه گرفت که گنبد ژئودزیک به‌طور معنادار و غیرمستقیم، «تکرار دیگری»<sup>72</sup> از معماری گوتیک است. این نشان می‌دهد که استعاره‌ها توانایی ترویج مداوم هویت قدیمی را با توجه به روح زمانه<sup>73</sup> دارند، بدون اینکه کاملاً معانی و تجارب آشنای افراد را نادیده بگیرند (Henderson, 1983: 236). فولر از فرمول  $E = mc^2$  اینشتین، به‌عنوان استعاره استفاده می‌کند (Tucker, 1994). طرح‌های متمایز فولر که در خاطرات معماران و دانشجویان معماری منعکس شده، هویت خود را به رویکرد طراحی مبتنی بر استعاره‌ها مدیون است (Nezih, 2012: 1-21). یورن اتسون<sup>74</sup> نیز در طراحی کلیسای باکسورد تعبیری از «آسمان» را به‌صورت استعاره‌ای به‌کار گرفته است تا فضای کلیسا را معنوی و روحانی جلوه دهد؛ سقف ابرگونه کلیسا، فضای روحانی آسمان را برای عبادت‌کنندگان تداعی می‌کند (آنتونیداس، 8989) (شکل 13).



شکل 12. گنبد ژئودزیک فولر (Tucker, 1994)



شکل 13. کلیسای باکسوارد، یونان اتسون (Nezih, 2012)

## 4. نتیجه

معماری به صورت تاریخی بازنمایی‌کننده مفاهیمی استعاری بوده است. مرجع این بازنمایی از حوزه‌های متفاوتی همچون تاریخ، فرهنگ، ادبیات، الاهیات، طبیعت و... نشئت می‌گرفته است؛ برای مثال می‌توان به بازنمایی طبیعت و نظام هماهنگ آن در معابد یونانی و یا بازنمایی الاهیات مسیحی در کلیساهای گوتیک اشاره کرد. با شکل‌گیری رنسانس، مرجع این بازنمایی به سمت تاریخ حرکت کرد تا به دوران طلایی عصر یونان و روم باستان اشاره کند؛ اما با شروع دوره روشنگری دامنه این بازنمایی از تاریخ جدا شد و به مسائل اکنون نیز متمایل گردید. اما



این معماری مدرن قرن بیستم بود که تلاش کرد بازنمایی را به‌کل از فرم معماری حذف و بر انتزاع تأکید کند. این تحقیق برای فهم بهتر این گسست از تاریخ، مقایسه‌ای تطبیقی میان تعدادی از آثار شاخص قرن نوزدهم و بیستم انجام داده است که سرعت این دگرگونی را در فاصله یک قرن نشان می‌دهد. بدین ترتیب، نتایج این پژوهش حاکی از آن است که ماهیت استعاری فرم معماری پس از قرن بیستم نیز امتداد می‌یابد و آنچه در اثر انتزاع حذف می‌گردد، بیان محسوس استعاره است. جداول ذیل در ادامه، خلاصه‌ای از این نتایج را نشان می‌دهد.

جدول 3. نمونه‌های مبتنی بر استعاره‌های محسوس در معماری، قرن نوزدهم

معمار: دوره	استعاره	نمونه
جوزف پاکستن (۱۸۰۰م - ۸۸۶۵م)	استحکام و فرم برگ‌های بزرگ و یک‌متری نیلوفر آبی	کاخ کریستال پالاس
گوستاو ایفل و کارل کالمن (۱۸۳۲م - ۱۹۲۳م)	ساختار داخلی بالای استخوان ران انتقال بارهای قسمت بالاتنه به زمین	برج ایفل
ویکتور هورتا (۱۸۶۱م - ۱۹۴۷م)	طبیعت و گیاهان و حضور سطوح موج و خطوط نرم و فضاهای سیال و تودرتو	هتل تاسل

جدول 4. نمونه‌های مبتنی بر استعاره‌های محسوس در معماری، قرن بیستم

معمار؛ دوره	استعاره	نمود استعاره در معماری	نمونه
فرانک لوید رایت (1867م-1959م)	فرم از عملکرد پیروی می‌کند	کشف الگوی طبیعی ساختارها و راز نظم طبیعت طبیعت را به‌عنوان یک ارگانیسم مواد و نیروهای محیطی و معمار به‌عنوان «بزار طبیعی»	مرکز نشست جامعه انسانی
	تثلیث پدر، پسر و روح مقدس		
لو کوربوزیه (1887م- 1965م)	سینما	خالی کردن فضا باعث تداوم معماری گردش	ویلا ساووی
میس ون در روهه (1886م- 1969م)	کمتر بیشتر است	کاهش ابعاد فضایی به حداقل قابل سکونت، حذف مواد و آرایه‌گری غیرضروری و همچنین طراحی ساده اما جزئیات غیرساده	پایون بارسلونا در آلمان
برونو تات (1880م- 1938م)	نورکریستالی و انعکاس روح معماری گوتیک	شفافیت و پرزرق‌وبرق بودن	پایون شیشه‌ای برونو تات
مندلسون (1887م- 1953م)	اصطلاحات «طبیعت» و کیهان	طبیعت مبادله ماده و انرژی	برج اینشتین
تاتلین (1885م- 1953م)	تئوری نسبت اینشتین	ادغام زمان و موقعیت و فضای واقعی، بیان رابطه فضایی با تاریخ و بیرون آوردن منطق	سومین یادبود بین‌المللی



	ساختاری از مجسمه‌سازی، زمان به‌عنوان بُعد چهارم		
تالار فیلارمونی برلین	مردم همان تاک‌های انگور، صفه‌های نشیمن چون شیب تپه‌ها و فضای داخلی ساختمان یادآور چشم‌انداز رؤیایی	تپه‌های پوشیده از تاک‌های انگور	هانس شارون (1893م _1922م)
گنبد ژئودزیک فولر	معماری چهاربُعدی در قالب دایره (نماد زمان)	نظریه نسبیت فضا زمان ساختار جهانی مینی‌مال بنیادی	باکمینستر فولر (1895م _1983م)
کلیسای باکسوارد	سقف ابرگونه کلیسا	آسمان	یورن اتسون (1918م - 2008م)

### پی‌نوشت‌ها

1. این مقاله برگرفته از رساله دکتری معماری مریم نوری با عنوان استعاره به‌مثابه روش آموزش طراحی معماری در راستای ارتقای فهم مؤثر مسئله است که در گروه معماری دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، به راهنمایی سرکار خانم دکتر شادی عزیزی و مشاوره جناب آقای دکتر محمدرضا نصیرسلامی انجام شده است.

2. Aldrich
3. visual metaphor
4. objects
5. images
6. concrete
7. verbal
8. conceptual
9. interpretations
10. imagination
11. Indurkhya

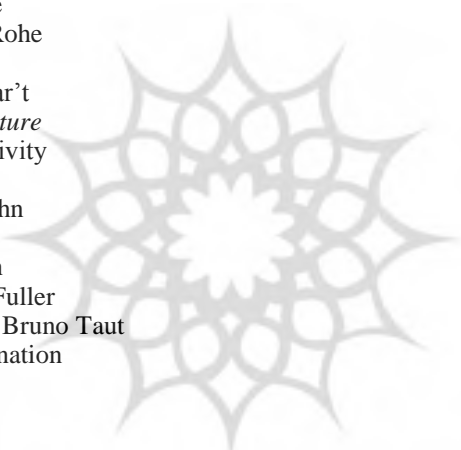
12. Ricoeur
13. reality
14. Rothenberg
15. Fernandez
16. "The Mission of Metaphor in Expressive Culture"
17. Levin/ 1982
18. "Aristotle's Theory of Metaphor, Philosophy & Rhetoric"
19. "Metaphor and cognition"
20. "The contemporary theory of metaphor"
21. *The Role of Metaphors in the Shift to a Quantal Paradigm*
22. Coyne and Snodgrass
23. "Problem setting within prevalent metaphors of design"
24. Kirby
25. "Aristotle on Metaphor"
26. *Metaphors we live by*
27. Paloma Ubeda Mansilla
28. "Metaphor at work: a study of metaphors used by European architects when talking about their projects"
29. Casakin
30. "Metaphors in the design studio: Implications for education"
31. "Metaphors in Design Problem Solving: Implications for Creativity"
32. "Metaphorical reasoning and design expertise: A perspective for design education"
33. *Metaphors in Conceptual Design*
34. "Rembrandt's Creation of the Pictorial Metaphor of Self"
35. Kowaltowski, Bianchi, de Paiva
36. "Methods that may stimulate creativity and their use in architectural design education"
37. Barie Fez-Barrington
38. "Metaphor as an inference from sign"
39. "Teaching The Techniques Of Making Architectural Metaphors"
40. "Architecture: The Making of Metaphors"
41. Bloomian revisionist: طبق نظریه بلوم، ریویژنیسم یا بازخوانی، بهترین روش بازنمایی تمایل شاعر برای کشف منبع ارتباط با حقیقت و بازخوانی متن‌های پیشین براساس تجارب شخصی خود اوست. هدف ریویژنیسم تغییر ماهیت حقیقت و سنت نیست؛ بلکه ما را در تطابقی تحول‌یافته با آن نگه می‌دارد.
42. E. Panofsky
43. intangible metaphor
44. tangible metaphor
45. combined metaphor
46. detectability



- 47. Crystal Palace
- 48. Joseph Paxton
- 49. Herman Von Meyer

50. trabeculae: استخوان متراکم دارای یک حفره مرکزی به‌نام مغز استخوان.

- 51. shaft
- 52. Karl Cullman
- 53. effiE evatuG1
- 54. Victor Horta
- 55. Henry van de Velde
- 56. Frank Loyd Wright
- 57. Unitarian Community Meeting Centre
- 58. Savoy
- 59. Le Corbusier
- 60. Ludving Lohse
- 61. Mies van der Rohe
- 62. Bruno Taut
- 63. Paul Scheer Bar't
- 64. *Glass Architecture*
- 65. Eintein' s relativity
- 66. Potsdam
- 67. Eric Mendelsohn
- 68. Tatlin
- 69. Hans Scharoun
- 70. Buckminster Fuller
- 71. Pavilion Glass Bruno Taut
- 72. second reincarnation
- 73. zeitgeist
- 74. Jorn Utzon



#### منابع

- آیت‌اللهی، سیدمحمدحسین و سمیه داوودی (8387). «استعاره چیست و چگونه در تولید طرح مایه اثر می‌گذارد؟». *مجله صفا*. ش 47. صص 26-77.
- آنتونیادس، آنتونی (8989). *بوطیقای معماری (آفرینش در معماری)*. ترجمه احمدرضا آی. ج 1. تهران: سروش.
- احمدی دیسفانی، یدالله (1392). «بازکاوی نقش عقل و خیال در آموزش فرایند طراحی معماری». *فصلنامه مطالعات معرفتی در دانشگاه اسلامی*. ش 3. صص 498-588.



- اکو، امبرتو و دیگران (1389). *استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*. ترجمه فرهاد ساسانی. چ 2. نشر سوره مهر.
- بارسلونا، آنتونیو (0990). *استعاره و مجاز با رویکردی شناختی*. ترجمه فرزانه سجودی، لیلا صادقی و تینا امراللهی. تهران: نقش جهان.
- داوری اردکانی، رضا و دیگران (1333). *زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی*. چ 2. تهران: هرمس.
- پریشانزاده، سروناز، مریم حسینی و ابوالقاسم دادور (1995). «مقایسه تطبیقی نظریه استعاره مفهومی در شعر و تصویرگری با نگاهی به غزل 'ما ز بالایم و بالا می‌رویم' مولانا با تصویرسازی آیدین آغداشلو». *کیمیای هنر*. ش 5 (18). صص 95-110.
- دباغ، حسین (1333). *مجاز در حقیقت: ورود استعاره‌ها در علم*. تهران: هرمس.
- صبیحیه، محمدحسین، محمدرضا بمانیان و یاسر کشتیان (1386). «ایجاد خلاقیت در دانشجویان مهندسی معماری (بررسی سه مدل برای انتقال دانش از منظر دانشجویان)» *فصلنامه آموزش مهندسی ایران*. ش 37. صص 49-67.
- Ayiran, N. (2012). "The role of metaphors in the formation of architectural identity". *ITU A/Z*. VOL: 9. No 2. Cyprus International University. Faculty of Fine Arts. Lefkoşa. TRNC.
  - Barrington, B.F. (2010). "Teaching the Techniques of Making Architectural Metaphors". *Journal of King Abdul Aziz University Engg. Sciences*; Jeddah: OCT.2. 1992 (.1421 H.) 12<sup>th</sup> Ed. Vol. I.
  - \_\_\_\_\_ (2012). "Metaphor as an inference from sign". *The University of Syracuse*. (Dec 2009) book published in 2012 by Cambridge Scholars Publishing.
  - Barrington, B.F. & H. Edward (2012). *Architecture: The Making of Metaphors, British Library Cataloguing in Publication Data*. A catalogue record for this book is available from the British Library.
  - Brandl, M.S. (2011). *Methaphor (M): Engaging a theory of central trop in art*. Thesis presented to the Faculty of Arts of the University of Zurich. Mogelsberg, St. Gallen, Switzerland.
  - Bolon, C.R., R.S. Nelson & L. Seidel (1988). *The Nature of Frank Lloyd Wright*. University of Chicago Press. Chicago and London.
  - Casakin, H. (2004). "Metaphors in the design studio: Implications for education. In Proceedings of the changing face of design education". *2nd international engineering and product design education conference*. pp. 265-273. Delft.



- Casakin, H. (2007). "Metaphors in design problem-solving: Implications for creativity". *The International Journal of Design*. 1(2). pp. 23-35.
- Colquhoun, A. (2002). *Modern architecture*. Oxford: University Press.
- Coyne, R. & A. Snodgrass (1995). "Problem Setting within Prevalent Metaphors of Design". *Design Issues*. Vol. 11. No. 2. Summer. pp. 31-61. The MIT Press. <https://www.jstor.org/stable/1511758>.
- Coyne, R. (1997). "Creativity as commonplace". *Design Studies*. 18(2). pp. 135-141.
- Fernandez, J. (1974). "The Mission of Metaphor in Expressive Culture". *Current Anthropology*. Vol. 15. No. 2. pp. 119-145.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Persuasion and Performances: the Play of Tropes in Culture*. Indiana University Press. Bloomington.
- Fernandes, R. & H.A. Simon (1999). "A Study of how Individuals Solve Complex and Ill-structured Problems". *Policy Sciences*. No. 32. pp. 225-245.
- Foucault, M. (1986). "Of Other Spaces". *Diacritics*. Vol. 16. No. 1. pp. 22-27.
- Frampton, K. (1980). *Modern Architecture: a Critical History*. Oxford University Press: New York.
- \_\_\_\_\_ (1982). "Place, Production and Architecture: Towards a Critical Theory of Building". in K. Frampton (Ed.). *Modern Architecture and the Critical Present*. *Architectural Design*. London. pp. 291-311.
- Fuller, B. (1963). *Ideas and Integrities*. MacMillan. New York.
- Henderson, L.D. (1983). *The Fourth Dimension and Non-euclidean Geometry in Modern Art*. PrincetownUniversity Press. Princeton.
- Hey, J., H.G. Agogino & M. Alice (2007). "Metaphors in Conceptual Design". *ASME International Design Engineering Technical Conferences and Computers and Information in Engineering Conference*. Las Vegas. Nevada. USA.
- Hey, J. et al. (2008). "Analogies and Metaphors in Creative Design". *Int. J. Engng Ed*. Vol. 24. No. 2. pp. 283±294. Printed in Great Britain.
- Holton, G. (1998). *The Scientific Imagination*. Harvard University Press. Cambridge. Massachusetts.
- Indurkha, B. (1992). *Metaphor and Cognition*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- \_\_\_\_\_ (1999). "Creativity of Metaphor in Perceptual Symbol Systems". *Behavioral and Brain Sciences*. Vol. 122. No. 2. pp. 621-622.
- Johnson, M. (2003). *The Body in the Mind: the Body Basis Meaning and Reason*. Chicago University Press. Chicago.
- Kirby, J.T. (1997). "Aristotle on Metaphor". *American journal of philology*. No. 118. University of Miami. pp. 517-554.

- Kowaltowski, D.C.C.K., G. Bianchi & V.T. de Paiva (2009). "Methods that may stimulate creativity and their use in architectural design education". *International Journal of Design Education*.
- Krauss, R.E. (1981). *Passages in Modern Sculpture*. MIT Press. Cambridge Massachusetts The role of metaphors in the formation of architectural identity.
- Lakoff, G. (1993). "The contemporary theory of metaphor" in A. Ortony (Ed.). *Metaphor and Thought*. pp. 202-251. New York: Cambridge University Press.
- Lakoff, G. & M. Johnson (1980). *Metaphors we live by*. Chicago, ILL: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Metaphors we live by*. London: the university of Chicago press.
- \_\_\_\_\_ (1989). *More Than Cool Reason A Field Guide To Poetic Metaphor*. pp. 5.50 x 8.50.
- Ledewitz, S. (1984). "Models of Design in Studio Teaching". *Journal of Architectural Education* (1984- ). Vol. 38. No. 2. pp. 2-8.
- Levin, S.R. (1982). "Aristotle's Theory of Metaphor". *Philosophy & Rhetoric*. Vol. 15. No. 1 (Winter, 1982). Published by: Penn State University Press. pp. 24-46.
- *Literary Dictionary. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press (2004).
- Nezh, A. (2012). "The role of metaphors in the formation of architectural Identity". *ITU A/Z*. Vol. 9. No. 2. 1-21. 2012-2. Cyprus International University.Lefkoşa. May.
- Panofsky, E. (1972). *Studies in iconology*. oxford university press.
- Paxton, J. (1850-1851). "Transaction of the Royal Society of Art". p. 6. quoted in Ersoy. (2008) *Seeing Through Glass: The Fictive Role of Glass in Shaping Architecture From Joseph Paxton's Crystal Palaceto Bruno Taut's Glass House*. unpublished Ph.D. Dissertation. University of Pennsylvania.
- Penz, J. (2006). *The Evolution of Designs, Biological Analogy in Architecture and the Applied Arts*. Routledge. London and New York
- Ricoeur, P. (1991). *A Ricoeur Reader in Reflection and Imagination*. M.J. Valdes (Ed.). University of Toronto Press. Toronto
- Roozenburg, N.M. & K. Dorst (1998). *Describing Design as a Reflective Practice: Observations on Schön's Theory of Practice*. in E. Frankenberger, H. Birkhofer & P. BadkeSchaub (Eds.). Designers. Springer London. pp. 29-41.
- Rothenberg, A. (1976). "Homospacial Thinking in Creativity". *Archives of General Psychiatry*. Vol. 33. No. 1. pp. 17-26
- \_\_\_\_\_ (1980). "Visual Art, Homospacial Thinking in the Creative Process". *Leonard.*, Vol. 13. No. 1. pp. 17-27.



- \_\_\_\_\_ (2008). "Rembrandt's Creation of the Pictorial Metaphor of Self". *Metaphor and Symbol*. Vol. 23. No. 2. pp. 108-122.
- Sarkis, M. (2002). "Constants in Motion: Le Corbusier's Rule of Movement at the CarpenterCenter". *Perspekta*. Vol. 33. pp. 114-125.
- Stuart, K.M. (1993). *On Architecture. Nature and Man*. Rice University. Master Thesis.
- Thompson, D. W. (1948). *On Growth of Form*. MacMillan. New York.
- Tucker, B.I. (1994). *The Role of Metaphors in the Shift to a Quantal Paradigm*. The University of Texas. unpublished Ph.D. Dissertation
- Tulus, T. (1990). "Mimari Tasarımda 'Concept'". Yap. Ekim.
- Ubeda, M. & Paloma (2003). *Metaphor at work: a study of metaphors used by European architects when talking about their projects*, IBÉRICA. Universidad Politécnica de Madrid.
- Vitruvius (1960). *The Ten Books in Architecture*. Translated by Morris Hicky Morgan, Dover Publication. Inc. First published. New York.
- Wakkary, R. (2005). "Framing Complexity Design and Experience: a Reflective Analysis". *Digital Creativity*. Vol. 16. No. 2. pp. 65-78.
- Wright, F.L. (1954). *Natural House*. Horizon. New York.
- <http://www.building.co.uk>.
- [www.architecturaldigest.com](http://www.architecturaldigest.com).
- [www.building . Uk.Com](http://www.building.uk.com).
- [www.theartstory.org](http://www.theartstory.org).
- [www.foroonstruotionpros.com](http://www.foroonstruotionpros.com).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی